

E. T. A. 霍夫曼的貝多芬 第五號交響曲樂評

沈雕龍

摘 要

1810 年，E. T. A. 霍夫曼(E. T. A. Hoffmann, 1776-1822)於《音樂廣訊報》(*Allgemeine Musikalische Zeitung*)發表了一篇貝多芬(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)第五號交響曲樂評。在該文中，霍夫曼不但進行了詳盡的音樂技術分析，也在字裡行間中帶入德語地區於 1800 年前後興起的浪漫主義文學思潮，並將器樂指為所有藝術中最浪漫的。霍夫曼的這篇樂評在當年出版後，不僅對時人產生啟發，亦對後人音樂思想的論述造成深遠的影響，成為理解西方音樂史及音樂美學極為重要的文獻之一。

本文提出一份此文獻之中文譯本。此譯本力求以中文再現霍夫曼之浪漫主義特殊語境，將此與該樂評中另一部分音樂技分析術語相互映照，可觀察到霍夫曼試圖藉由浪漫主義精神以文字描寫出器樂帶來的無可言喻之超越式體驗。

關鍵字：霍夫曼、貝多芬、器樂、樂評、浪漫主義

E. T. A. Hoffmann's Review on Ludwig van Beethoven's Symphony No. 5

Diau-Long Shen

Abstract

E. T. A. Hoffmann (1776-1822) published an article reviewing Symphony No. 5 by Ludwig van Beethoven (1770-1827) in the *Allgemeine Musikalische Zeitung* in 1810. In this review, Hoffmann not only offered a detailed music analysis, introduced the idea of Romantic Movement originated around 1800, but also suggested that instrumental music is the most romantic of all arts. This review inspired Hoffmann's contemporaries and its influence looms large in the development of music aesthetics for generations to come, making it one of the most important treatises for understanding western music history.

In this translation, the translator tries to reproduce Hoffmann's unique Romantic diction and style in the Chinese language. By juxtaposing this with the technical terminology of music analysis, we see how Hoffmann conveyed in words the unsayable transcendental experience brought about by the instrumental music.

Keywords: E. T. A. Hoffmann, Ludwig van Beethoven, Instrumental music, Music Criticism, Romanticism

譯者前言

在舒曼 (Robert Schumann, 1810-1856) 於 1834 年創立《新音樂雜誌》(*Neue Zeitschrift für Musik*) 之前，十九世紀初德語地區最著名的音樂報刊，當屬 1798 年由羅赫利茲 (Johann Friedrich Rochlitz, 1769-1842) 創立的《音樂廣訊報》(*Allgemeine musikalische Zeitung*)。《音樂廣訊報》不僅報導各地音樂活動的發展情形，亦針對音樂作品進行深入的討論，同時滿足了音樂愛好者與專業音樂工作者的需求。藉由這個模式，《音樂廣訊報》對十九世紀初德語地區音樂文化的發展有既廣且深的貢獻。¹

《音樂廣訊報》中最有名的音樂評論家之一為 E. T. A. 霍夫曼 (E. T. A. Hoffmann, 1776-1822)。霍夫曼受的專業教育為法學，其一生中有相當長的一段時間擔任普魯士王國的法務部門公職人員 (1800-1806, 1816-1822)。然而，在表面公務員的身份外霍夫曼亦積極發展自己作曲的才能。他不僅在考上公職前的 1799 年就譜寫過一部德語歌唱劇《面具》(*Die Maske*)，在任公職期間亦不間斷音樂創作。² 1806 年，拿破崙軍隊駛進柏林瓦解了普魯士政權並解散了該政權之行政體系，使得霍夫曼有機會轉換跑道成為職業音樂家，並從 1808 年起在邦貝爾格 (Bamberg) 一地擔任劇院作曲家與指揮。在這段職業音樂家生涯中，他留下最著名的作品為 1816 年的「魔法歌劇」(*Zauberoper*)《水精》(*Undine*)，該劇經常被視為十九世紀德語浪漫歌劇 (*deutsche romantische Oper*) 的先驅性作品。³ 在這段期間裡，霍夫曼亦開始於《音樂廣訊報》發表音樂文學作品和音樂評論。1809 年他第一次在該報刊投稿，發表音樂故事《葛路克騎士》(*Ritter Gluck*)，此後逐漸展露其出眾的文采，創作出題材包羅萬象的各種文學作品，最終以浪漫主義作家之名廣為

¹ Fred Everett Maus, et al. "Criticism," *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40589pg2> (accessed July 30, 2015).

² 1801 年創作的歌唱劇《詼諧、計謀與復仇》(*Scherz, List und Rache*)、1805 年的歌唱劇《歡樂的樂師》(*Die lustigen Musikanten*)。

³ Carl Dahlhaus, "Webers *Freischütz* und die Idee der romantischen Oper," *Österreichische Musikzeitschrift* 38, no. 7-8 (July, 1983): 381.

後人所知。另一方面，霍夫曼 1810 年在《音樂廣訊報》發表的貝多芬第五號交響曲樂評，⁴ 亦為自己奠定了當代權威樂評家的地位。這篇樂評並非報導該交響曲的音樂會演出，而是根據總譜所進行的分析與詮釋。霍夫曼從收到樂譜到最後完成樂評花了八個月的時間，⁵ 足見他分析這首交響曲所採取之慎重態度。

《音樂的歷史與現在》(*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*) 之辭條「音樂評論」(*Musikkritik*) 指出，十八世紀末至十九世紀初這段時期的音樂評論中，興起一種透過評論聯繫音樂之美學指涉與社會指涉兩端的嘗試，⁶ 而霍夫曼的貝多芬第五號交響曲樂評亦反映了此一特色。在這篇評論中，霍夫曼不僅針對交響曲的每個樂章做了詳盡的音樂技術分析，也在字裡行間中帶入德語地區於 1800 年前後興起的浪漫主義文學思潮。發起浪漫主義文學運動的德語文學家，試圖在平凡的事物中探索超離現實經驗與人類意識中神秘不可言喻之感知。在這樣的美學企求裡，音樂這門難以具象圖解與抗拒文字描寫的藝術，成為這些浪漫主義文學家心目中層次最高的詩意載體。霍夫曼在此浪漫主義運動中所擁有的特殊地位在於他結合了作曲家與文學家之雙重能力：比起其他文學家，他更能洞悉音樂的結構性本質，並且透過文學性描述賦予此結構浪漫主義之意義。是以，在該貝多芬第五號交響曲樂評中可以見到，霍夫曼一方面使用精確、客觀、冷峻的語言對音樂作品進行技術性分析，另一方面又援引浪漫主義中充滿超凡性與神秘感的文字以為對應，例如「無盡的預感」(*Ahnung des Unendlichen*)、「無可名狀的渴望」(*unaussprechliche Sehnsucht*)；霍夫曼不僅寫下「貝多芬觸動的是害怕、恐懼、苦痛與顫慄，喚起了對無盡的渴望」，也能指出「尤其是主題之間那份緊密的關聯性營造了那種統一感，讓聽者心靈籠罩在「一種」氣氛裡」。可以說，霍夫曼透過如是的描寫與照應，論證了浪漫主義式的音樂想像係如何在

⁴ E. T. A. Hoffmann, "Rezension", *Allgemeine musikalische Zeitung* 12/40, 41 (1810): 630–642, 652–659；以下的中譯文即譯自此原始版本。

⁵ John Neubauer, "Die Sprache des Unaussprechlichen: Hoffmanns Rezension von Beethovens 5. Symphonie," in *E. T. A. Hoffmann et la musique: Actes du colloque international de Clermont-Ferrand* (Bern/Frankfurt am Main: Lang, 1987), 27.

⁶ Ulrich Tadday, "Musikkritik: B. Historischer Teil. I. Musikkritik in Deutschland," in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2nd ed., Sachteil: Band 6, ed. Ludwig Finscher (Kassel und Stuttgart: Bärenreiter und J. B. Metzler, 1998), 1370.

貝多芬的第五號交響曲裡找到了完美的實踐範例。

霍夫曼的樂評成功地示範了如何詮釋一部音樂作品與時代精神的關聯，並且開啟了以浪漫主義角度論述音樂的濫觴。他在這篇樂評中所指出的：「如果音樂要被視為一門獨立的藝術，指的就是器樂。器樂是所有藝術之中最浪漫的，我們也許可以說，它自己就是純粹的浪漫」，致使相關的音樂浪漫主義討論和往後十九世紀中葉出現的「絕對音樂」概念結合在一起。二十世紀後半葉的德國音樂學家達爾豪斯 (Carl Dahlhaus, 1928-1989) 認為，霍夫曼所描述的「浪漫音樂」，其實是潛在的「絕對音樂」，⁷ 並指出「絕對音樂是古典與浪漫時期音樂美學的根本性理念」。⁸ 然而，近年來的音樂學研究開始對將浪漫主義音樂美學單一且專斷地與「絕對音樂」概念劃上等號的論點提出質疑，並重啟討論音樂浪漫主義之其他可能性。⁹ 以我們今人的角度來看，這些論述的來往與波折所突顯的，其實正是霍夫曼貝多芬第五號交響曲樂評在當年出版後，對時人及後人論及音樂思想時造成之深遠影響力。從霍夫曼的貝多芬樂評不斷成為後人反思對象的情況中可以觀察到，樂評雖然不是音樂作品，卻能賦予音樂作品思想的層面，讓音樂即使在靜默之後還能繼續為接受者帶來恆久的意義。

鑑於霍夫曼的貝多芬第五號交響曲樂評對於理解音樂史、音樂美學甚至貝多芬的接受扮演著極重要的角色，該文之中譯顯得十分必要。陳淑純博士在其 2002 年的博士論文《霍夫曼 (E. T. A. Hoffmann) 的樂論與文論之綜合研究》附錄中，為華語世界貢獻了第一份該評論的中譯版本。本文作者精讀陳淑純博士之譯本多年，受益良多，且逐漸結晶出對某些段落內容譯法之新解，因而在此提出自己的譯本，期能在前人堅實的基礎上，進一步更傳神地表達出霍夫曼的浪漫主義文風與其清晰的音樂分析理路。

⁷ Carl Dahlhaus/Norbert Miller, *Europäische Romantik in der Musik*, vol. 2 (Stuttgart: Metzler, 2007), 281.

⁸ Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik* (Kassel: Bärenreiter, 1978), 8.

⁹ Ulrich Tadday, *Das schöne Unendliche. Ästhetik, Kritik, Geschichte der romantischen Musikanschauung* (Stuttgart: Metzler, 1999), "Analyse eines Werturteils: Die Idee der absoluten Musik von Carl Dahlhaus," *Musik & Ästhetik* 47 (2008): 104-117.

譯 文

《交響曲，給兩部小提琴、兩部中提琴、大提琴與倍低音提琴、兩隻長笛、一隻短笛、兩隻雙簧管、兩隻豎笛、兩隻低音管、一隻倍低音管、兩隻法國號、兩隻小號、定音鼓及三隻長號。路德維希·凡·貝多芬 (Ludwig van Beethoven, 1770-1827) 譜曲。萊比錫 Breitkopf & Härtel 出版社出版。作品第 67 號，第五號交響曲》(售價：4 帝國塔勒 (Reichsthaler)，12 國玄 (Groschen))

在評者手中有一份大師最重要的作品之一。這位大師第一等級的器樂作曲家地位沒有人敢質疑。評論者的心靈深深地被這部作品所觸動；接下去，評者要將這種豐富的感受，試圖用文字表達出來。如果他因此超越了一般評論的界線，也不會有人提出責難的。

如果音樂要被視為一門獨立的藝術，指的就是器樂。器樂屏棄其他藝術的協助與混雜，純粹地表達只有在器樂己身才能認識的獨有特質。器樂是所有藝術之中最浪漫的，我們幾乎想要說，它自己就是純粹的浪漫。奧菲歐 (Orpheus) 的里拉琴打開了死神歐庫斯 (Orkus) 冥府的大門，就像音樂為人類開始了一個未知的世界。這個世界與人們周遭的感官世界完全不同，在這個世界裡，人們要將所有以概念決定的感情拋諸身後，以投身於那份無以名狀的境界之中。

那些號稱是器樂作曲家的人，很少認識到器樂的這種特質，他們試著在音樂中呈現可決定的感受和事件，把音樂這種與造形藝術本質相反的藝術，當作造形藝術來處理！迪特斯朵夫 (Johann Carl Ditters von Dittersdorf, 1739-1799) 的這類交響曲，或是以「三皇會戰」(Batailles des trois Empereurs)¹⁰ 為題的新作品，都是可笑的錯誤，遲早會被遺忘。在歌樂作品中，外來的詩意是透過文字指出特定的情感。音樂在其中的魔力，則像智者神奇的靈藥，只

¹⁰ 【譯註】意指，1805 年拿破崙帶領法軍在今捷克境內的奧斯特里茲 (Austerlitz)，與俄國和奧地利聯軍展開的會戰，最後法軍獲勝。當時三方的皇帝全都親臨戰場，故又稱作「三皇會戰」。

需幾滴，就可以把原本飲料的滋味變得曼妙可口。如同歌劇中，音樂將各種熱情、愛情、憎惡、憤怒與絕望等等包覆在浪漫主義的淡紫色微光裡，甚至那些生命中的感受也要因此帶領我們超凡脫俗，進入無盡的王國。音樂的魔力如此強大，效果日益增激之下，它必將掙脫來自於其他藝術的各種束縛。

天才作曲家能將器樂提升到今日之高度，肯定不只是因為表現工具變得容易（樂器的完善，演奏者在技巧上更大的進展），而是因為他們深深地認識到音樂獨特的本質。莫札特（Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791）和海頓（Joseph Haydn, 1732-1809）創造了我們今日所認識的器樂，讓我們見識到器樂藝術的榮耀；貝多芬則能以全然的愛看待器樂，並且進入器樂最深層的本質。這三位大師的器樂作品中存有同一類的浪漫主義精神，這類精神來自於對藝術本質同樣深厚的理解；然而，三個人作品中的個性明顯地不同。

海頓的作品中，充滿著孩童般的開朗個性。他的交響曲引領我們走進一片一望無際的綠色樹叢，又帶我們穿過一群攢動熙攘、興高采烈的人群。年輕男女翩然跳起了輪舞（Reihentänzen）；孩子們躲在樹林後聆聽，伏在玫瑰叢邊，嬉笑著互擲花朵。充滿愛與恩寵的生命，無罪純淨，在永恆的青春裡；無苦，無痛，只有一陣甜甜的哀愁，鵲望著那遠在晚霞金暉中的情人身影，那身影不消逝也不靠近，只要還在，夜就不會降臨，因為它，就是一片晚霞自己，映紅了山與林。

要進入更深的心靈之域則要由莫札特帶領。也許一陣恐懼圍繞著我們，然而這不是折磨，而是對無盡的預感（Ahnung des Unendlichen）。愛與愁，在靈魂中甜美地迴響；在淡紫色的微光中，夜逐漸升起，無可名狀的渴望（unaussprechliche Sehnsucht）拉著我們朝那些身影而去，身影們招著手引我們入列，它們在雲中飛翔穿梭，在大氣中舞著永恆的蒼穹。（如莫札特被稱作「天鵝之歌」（Schwanengesang）的降 E 大調交響曲）¹¹

貝多芬的器樂曲為我們開啟了巨闊無際的王國。陣陣閃光飛越於其中，射穿了黑夜，我們感到巨大的影子上下擺動，包圍著我們，越來越近地，吞噬了我們，獨留苦痛在無盡的渴望裡；在這股渴望中，原本樂音高揚的喜悅亦要沉潛。這陣苦痛吞噬了愛情、希望與喜樂，然不是將它們毀滅，而是聚集了這些種種熱情聲響來衝撞胸懷；在這裡，我們延續我們的生命，

¹¹ 【譯註】指的是莫札特第 39 號交響曲（KV 543）。

成為陶醉的見靈者。

浪漫主義的品味極少，浪漫主義的天才更稀有，也難怪只有極少數的人能奏響里拉琴，開啟神奇無止盡的國度。海頓以浪漫的方式理解人性；對多數人而言，海頓顯得合乎情理。莫札特追求的則是心靈超越人性與神奇。貝多芬觸動了害怕、恐懼、苦痛與顫慄，喚起對無盡的渴望(unendliche Sehnsucht)，即浪漫主義的本質。貝多芬因此是一位純然的浪漫（也因此是一位真正的音樂性）作曲家；貝多芬的歌樂作品較不成功，是因為歌樂無法容納不明的渴望，而需要以文字決定的情感，這種情感和在無盡的國度中所感受到的不同，貝多芬的器樂也因此鮮少打動大眾。這些不能深度理解貝多芬的群眾，並不否定貝多芬幻想力的高度；相反地，他們通常在其作品中，看見一位天才的成品。這位天才不在乎曲式和想法的可能性，而仰賴他想像力瞬間的靈感與火焰。即便如此，他依然以著那份深思熟慮，而被視為與海頓與莫札特同一等級。他將自我與內在的樂音國度分開，凌駕於其上全然地統御。許多美學觀察家會抱怨莎士比亞戲劇缺乏統一性和內在關聯性，是因為他們還必須再深入一步，才會看見，原來一棵美麗的樹，連同葉子、花瓣、果實，都是從一根芽中奮力長出的；同樣地，貝多芬的器樂作品也要透過對其內在結構的深入研究，當中蘊含的高度睿智才會展開在我們眼前，這樣的睿智不僅是真正天才所必須具備的，也需要經由對藝術的研究來精益求精。貝多芬在心靈深處帶著音樂浪漫主義，並將其以高度天才及深思熟慮表現出來。在此處要論及的交響曲中，評者感受到前所未有的生命力。這部一路衝向高潮的交響曲，將貝多芬的浪漫性發展到超越了大師自己的其他作品，且以勢不可擋的力量將聽者拉進一個神奇無盡的鬼靈國度（das wundervolle Geisterreich des Unendlichen）。

第一個快板（Allegro），2/4 拍，c 小調，以一個兩小節組成的主樂思構成，這個主樂思之後會在多樣性的呈現中，一再顯露出來。第二小節是一個延長記號；再來是同樣的主樂思低一個音的反覆，然後又是一個延長記號；兩次都只使用了絃樂和豎笛。調性依舊不明朗，聽者猜想是降 E 大調。第二小提琴再度奏出主樂思，再下一個小節的大提琴及低音管奏出了 C 音，決定了調性為 c 小調。此時，中提琴和第一小提琴互相模仿著進入，然後第一小提琴以兩小節排出主樂思，並反覆三次（最後一次與全部管絃樂團）走進了一個屬和絃上的延長記號，讓聽者的心靈預感一種未知的神秘。

快板從開頭到此處休息的段落，決定了整部作品的個性，評者要在這裡展示這部份給大家看：¹²

Allegro con brio

Due Violini. *ff* *p*

Viola. *ff* *p*

Clarinetti soli.

Flauti, Oboe e Clarinetti. *ff*

Fagotti. *p*

Corni in Es.

Clarini in C.

Timpani.

Bassi. *ff* *p* Celli.

¹² 本譯本之譜例由國立臺中教育大學音樂系碩士班學生翁嘉敏根據該樂評 1978 年再版的譜例重新製作。E. T. A. Hoffmann, *Schriften zur Musik* (München: Winkler, 1978), 34-51；在此向翁同學表達謝意。

在剛才那個延長記號之後，小提琴和中提琴在主和絃上模仿著主題。同時，低音不時響起一個模仿主樂思的音型，直到一個不斷升起的過渡句，再度更強烈、更急迫地激起那預感，並且導向一段齊奏，齊奏中的旋律主題之節奏與主樂思息息相關：

在基音 D 上面的六和絃，為關係大調降 E 大調做出準備，在降 E 大調中，法國號模仿著主樂思。此時，第一小提琴奏出了第二主題，該主題雖然優美悅

耳，卻依舊保有瀰漫整個樂章的驚恐與惶惶不安之個性。小提琴和豎笛交替著演奏著該主題，每三個小節，低音聲部就模仿著如前所提的主樂思，如此一來，這個主題就很巧妙地被編織在整體之中。在接下的主題性延展中，第一小提琴和大提琴，在降 e 小調裡，反覆著一段兩小節組成的音型五次；同時間低音聲部以半音上行，直到一段新的經過樂句走向結尾段；在此結尾段中，管樂先反覆著降 E 大調的齊奏，最後整個樂團結束在降 E 大調低音模仿我們常提到的主樂思裡。

第二段中，那個主題再度以其最初的型態開始，只是提高了三度，並且以豎笛與法國號奏出。第一段的句子在這裡走過 f 小調、c 小調、g 小調，只是編排方式和配器法不同。之後，小提琴和管樂器交替地奏出一段再度以兩小節組成的過渡句，同時間大提琴奏著反向音型，低音聲部向上爬升，終於，接下來的樂團和絃切入了：

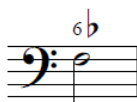


這些聲響是胸口被恐懼預感壓迫後的猛力宣洩；此時，一個在第一段 59 小節曾經被法國號在降 E 大調上演奏過的主題，像是一個友善的身影穿越雲朵發出照亮夜晚的光彩。小提琴以「八度的方式」奏出這個主題，先在 G 大

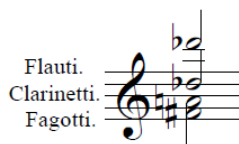
調，然後在 C 大調上，同時，低音聲部奏出下行音型；該音型多少讓人想起第一段第 44 小節中出現的齊奏樂句：



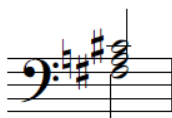
管樂開始在 f 小調中以很強的音量 (fortissimo) 演奏這個主題，可是第三小節之後被絃樂兩個小節銜接過去。絃樂與管樂交替地模仿奏出這兩個小節五次，然後在不斷地漸弱 (diminuendo) 中再奏出幾個和絃。在



這個六和絃之後，¹³ 評者本來期待在接下去的幾個和絃中，會出現可以視作升 f 小調同音異名的降 g 小調，然後按照這個關係，降 g 小調應該要轉到 G 大調去。可是出現在上述的六和絃之後，由管樂奏出的和絃卻是：¹⁴



在此之後，絃樂立即演奏出升 f 小調和絃：¹⁵

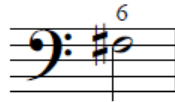


¹³ 【譯註】第一樂章 214 小節。

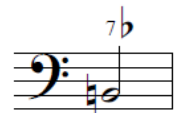
¹⁴ 【譯註】第一樂章 215 小節。

¹⁵ 【譯註】第一樂章 216 小節。

這個和絃由絃樂和管樂以一小節的交替方式奏出四次。管樂的和絃一直是以如上的方式寫出來的，評者我在其中找不到動機。然後又跟出了這個六和絃：¹⁶

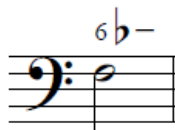


每次越來越弱。這又產生一種充滿不祥預感和恐懼的效果！— 此時整個樂團以一個四十一小節前出現過的主題切入，切入的方式幾乎和之前一樣，齊奏 (unisono)、G 大調，只有長笛和小號撐住屬和絃的 D 音。可是這個主題在第四小節就停止，絃樂與法國號，接著其他的管樂，以極弱的音量 (pianissimo)，交替奏出減七和絃：



然後低音聲部在第二小節帶回了第一個主樂思，其餘聲部奏出齊奏 (unisono)；如此地，低音和高音聲部互相模仿了五個小節，然後合併演奏了三個小節，在第四個小節整個管絃樂團加上定音鼓及小號一起演奏主題原來的型態。

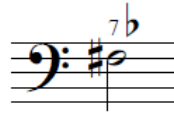
然後，整個第一部份在少量的變動下被反覆；本來降 E 大調的主題現在以 C 大調出現，在定音鼓和小號的聲響支持下歡呼性地走向 C 大調結束段落。這個結尾使得樂句導向 f 小調。整個管絃樂團演奏了五小節的六和絃：¹⁷



¹⁶ 【譯註】第一樂章 221 小節。

¹⁷ 【譯註】第一樂章 382 小節。

豎笛、低音管、法國號在弱音 (piano) 聲中模仿演奏著主樂思。樂團休止一小節後，是六小節的：



所有的管樂依照之前的方式演奏；此時，中提琴、大提琴和低音管拾起了一段之前在第二段 G 大調上出現過的主題，此間，小提琴在第三小節上時以齊奏 (unisono) 切入，演奏一段新的對句 (Gegensatz)。此樂段保持在 c 小調，而那第一段 71 小節處才開始的主題，以些微的變化先出現在第一小提琴，然後再反覆出現於小提琴與管樂的交替。交替的兩端越來越靠近，先間隔一小節，然後半小節；這是一種逼迫與驅趕 (Drängen und Treiben) 的效果，有如高漲的水流，其陣陣波濤越打越高，直到結束前的 24 小節處，快板的開頭重新再次出現，緊接著一段頑固低音，在上面有主題的模仿，直到樂曲終於強而有力地終結。

大師的整個快板樂章，建立在一個極為簡單的樂思上：



我們會讚嘆地發現，大師如何將所有次要的樂思和過渡句，透過節奏的關聯和那簡單的主題串接起來，使得這些材料的功能只是用來不斷地發展該主題所能點出的整體個性。所有的句子都是短的，由兩至三小節構成，而且還分散在不斷交替的絃樂器和管樂器聲部中。大家以為從這些元素中只能出現破碎的、難以理解的東西；但是相反地，那些相互跟隨，持續反覆的短樂句及某些和絃，卻呈現出一種整體的建構，在一種無以言明的欲求 (unnennbare Sehnsucht) 中牢牢抓住我們的心靈。我們除了可以在對位的處理方面見到大師對藝術的深入研究外，還可以在那些過渡句及其對首要主題的持續性指涉，認識到大師是如何以所有充滿個性的特點，對那份整體性在精神中掌握著和思量著。

行板 (Andante)，降 A 大調，3/8 拍的樂章，其可愛（且內容豐富）的主

題由中提琴及大提琴奏出，像是優雅的鬼魂聲音，以安慰與希望填滿了我們的胸膛。行板中其他的運作方式，讓人想起海頓交響曲中的中間樂章；因而，我們在此見到首要主題在過渡句出現後多樣地變奏著。就原創性來說，這裡和快板樂章不能相比，儘管在整個降 A 大調的區塊中，一段 C 大調樂句伴隨著定音鼓和小號壯麗出現的樂思讓人驚奇。兩次過渡向 C 大調時，借助了同音異名和絃變換：¹⁸



緊接著這些和絃出現了先前的壯麗主題，然後再以如下的方式朝轉入降 A 大調屬和絃：



第三次時，長笛、雙簧管和單簧管以更簡單，卻更有效的方式準備了往 C 大調主題的過門；



¹⁸ 【譯註】第二樂章 76 小節。

行板樂章中的所有樂句都富有旋律性，主要樂句甚至很討好；不過，該主題走過降 A 大調，降 b 小調，f 小調，降 b 小調，然後回到降 A 大調，不斷並置降 A 大調及 C 大調，半音轉調等等，再度彰顯了整體的個性，而正因如此，這個行板成為該整體個性中的一部分。彷彿在快板樂章中驚嚇過我們心靈的可怕鬼怪，時時刻刻從它藏身的雲朵中現身恫嚇著，讓那些圍繞在我們身邊撫慰著的親切身影在鬼怪的目光下迅速逃離。

行板樂章後接的是小步舞曲。這又是一個既原創又扣人心絃的樂章，而大家能對大師創作的這個交響曲部份有所期待，亦即，大師依循著海頓形式所創作出的部份會是最為刺激和精采的段落。主要是特別的轉調以及大調屬和絃中的結尾，將貝多芬音樂的個性鮮明地表達出來：低音聲部把該大調屬和絃的根音引為下一個小調主題的主和絃，如此形成不斷延伸幾小節的主題；正如評者之前所說明的，這些特色又再度喚起，那些在快樂章中席捲我們心靈的句法所引起的惶惶不安和對鬼靈國度的不詳預感。

c 小調主題，由低音聲部單獨奏出，在第三小節轉向 g 小調，法國號維持著 G 音，小提琴和中提琴，加上第二小節進來的低音管及之後的單簧管，演奏出一個四小節的樂句，終止於 G 大調。此時，低音聲部反覆著主題，可是第三小節之後，g 小調轉向 d 小調，再轉向 c 小調，然後那個小提琴的句子又被重複。此時，在絃樂每一個小節四分音符的和絃伴奏下，¹⁹ 法國號奏出一段往降 E 大調前進的句子。樂團將這個句子帶往降 e 小調，然後結束在降 B 大調的屬和絃上：就在同一個小節中低音聲部奏起了首要主題，然後如剛才 c 小調中一樣地，如今在降 b 小調中發展它。小提琴等聲部也不斷地重複它們的句子，直到一個停在 F 大調的休止段落。低音聲部又重複著同樣的主題，將句子從 f 小調引導向 C 大調和絃，擴展它，帶它走過 f 小調、c 小調、g 小調，最後返回 c 小調，之後才出現降 e 小調的齊奏 (tutti)；就像先前從降 B 大調走向降 b 小調，此處的低音也抓住根音 C，作為 c 小調主題的屬調。在第二小節裡，長笛、雙簧管和單簧管的模仿，奏出那個原先由絃樂演奏的句子，而絃樂則以一小節重複之前的齊奏；法國號維持著 G 音，²⁰ 大提琴開始一個新的主題，而小提琴的句子先是以開始的樂句跟進此新主題，之

¹⁹ 【譯註】第三樂章 20 小節。

²⁰ 【譯註】第三樂章 101 小節。

後變成從未出現過的八分音符新句子。即使是這個新的大提琴主題也影射著主句(Hauptsatz)，並且藉由同樣的節奏和主句有內在的關聯。在一個短短的反覆齊奏後，這個小步舞曲的段落結束在 c 小調、很強的音量 (fortissimo)以及定音鼓及小號聲中。

第二部份 (Trio 的部份)，由低音聲部 C 大調主題開始。中提琴先以賦格句法在屬和絃上帶出這個主題，第二小提琴和第一小提琴則以縮減的型態模仿之。這一段的前半部結束在 G 大調。第二段的時候，低音奏出同一主題兩次，又停下來，到第三次的時候又繼續下去。這對某些人來說有諷諷的效果，但是對評者來說，它喚起了恐怖的感覺。²¹ 首要主題接著被模仿幾次之後，被長笛在雙簧管、單簧管和低音管的支持下承接過去，此間，法國號帶入 G 長音。²² 最後，該主題在豎笛加上低音管以及低音聲部的幾個音中漸漸消失。

第一部份的主題接著又在低音聲部中反覆出現，然後本來是小提琴承接的樂句，這裡由管樂器在短音中開始接續，這個樂句停在一個休止符上。²³ 這裡，像是第一部份，出現被延長的主句，只是以四分音符和四分休止符，取代了二分音符；²⁴ 其他來自第一部份的句子，也多半以這樣縮減的型態再度出現。主題所承載的不安渴求，在這已經增強成畏懼，激烈地壓迫著胸坎，只有幾個聲響從胸坎中逃離出來。G 和絃似乎要導向結尾；低音以極弱的音量 (pianissimo) 拉出十五小節的根音降 A，小提琴和中提琴則拉出三度的 C 音；同時間，定音鼓奏出 C 音，先以剛剛常提到的齊奏之節奏敲出，然後連續四小節以每小節一聲四分音符的節奏，再四小節每小節兩聲四分音符的節奏，直到最後是四分音符連續敲著。終於，第一小提琴重拾第一主題，並以影射該主題的方式演奏了二十八個小節，才進入基音屬和絃七音；此間，第二小提琴和中提琴拉著長音 C，定音鼓敲著四分音符的 C 音，低音經過降 A、升 F 又回到降 A 之後，也以四分音符奏著根音 G。最後才切入了低音管，一個小節後是雙簧管，三個小節後是長笛、法國號和小號，同時間定

²¹ 【譯註】第三樂章 163 小節。

²² 【譯註】第三樂章 182 小節。

²³ 【譯註】第三樂章 241-244 小節。

²⁴ 【譯註】第三樂章 235 小節。

音鼓以八分音符奏著 C 音，之後樂句就直接過渡到 C 大調，接入最後的快板。為何大師將那個造成不和諧的定音鼓 C 音留到最後，可以由他努力要在整體中賦予的個性看得出來。這些不和諧的低沉鼓聲，如同一個陌生的可怕聲音，喚起無比尋常的恐怖感，好像對鬼靈的畏懼。評者我已經在前面提過該主題擴張數小節的效果，為了要讓該效果一目了然，以下是這些擴張的整理：



在第一部份再現時，該樂句變成以下的樣子：

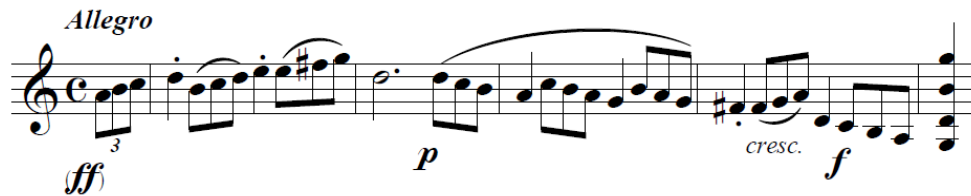


當評者我概覽後面幾個樂章時會發現，小步舞曲中齊奏的樂思就像第一個快板樂章中的主題一樣具有既簡單且深刻的效果：



終樂章，C 大調，短笛、長號和倍低音管加入管絃樂團，奏出絢麗歡慶的主題，宛如耀眼的陽光驟然照亮了深夜。這段快板中句子的處理比先前的其他句子都還要寬廣；兼顧旋律性及力量，並且適合用做對位性模仿；轉調自然明晰；第一部份尤其幾乎有著序曲般的活力和動力。這個部份，整個三十四小節，保持在 C 大調的樂團齊奏中；然後在強力上升的音型下，一個高

音聲部中的新主題轉調到 G 大調導向該調之屬和絃。再次，一個新的四分音符混著三連音的主題響起；²⁵ 就節奏和個性來說，這個主題略不同於先前的其他主題，但是它如同第一個快板樂章和小步舞曲樂章中的句子，依舊逼迫與驅趕著：²⁶



透過這個主題以及這個主題接下來在 a 小調²⁷ 走向 C 大調的進行方式，聽者的心靈再度陷入充滿預感的氣氛中，之前，這種氣氛只在歡慶中才會短暫脫離心靈。一段響聲隆隆的齊奏後，²⁸ 樂句轉向 G 大調，中提琴、低音管 and 豎笛以六度奏出一段主題；²⁹ 該主題被整個樂團承接，在短短地轉調至 f 小調後，一段強力的低音聲部音型，³⁰ 再由小提琴於 C 大調中接收，又納入反行的低音聲部，如此，第一段結束在 C 大調中。

剛提到的音型在第二段開頭以 a 小調³¹ 被保留下來，之前的那個四分音符混著三連音的個性主題再度切入。這個主題以縮減的形式被處理了 32 小節，³² 它原始面貌的個性被完全發展，凸顯該個性的，還有混合進去的副句 (Nebensätze)，長號的長音，以及定音鼓、小號和法國號隨後奏出的三連音。此樂句結束在頑固低音 G 音上，³³ 低音先由低音聲部奏出，當小提琴一起共同演出結束音型時，低音長號、小號、法國號和定音鼓也一併加入。³⁴ 接下

²⁵ 【譯註】第四樂章 43 小節。

²⁶ 【譯註】第四樂章 44 小節。

²⁷ 【譯註】第四樂章 90 小節。

²⁸ 【譯註】第四樂章 58 小節。

²⁹ 【譯註】第四樂章 64 小節。

³⁰ 【譯註】第四樂章 80 小節。

³¹ 【譯註】應該是 A 大調。

³² 【譯註】第四樂章 90-121 小節。

³³ 【譯註】第四樂章 132 小節。

³⁴ 【譯註】第四樂章 144 小節。

去，小步舞曲那簡單的主題



再度響起，並貫穿 54 個小節。這邊的最後兩小節首次出現，從小步舞曲轉為快板的過渡，³⁵ 只是更加緊湊。此時，第一部份的數個句子在甚少的變動下，保持在主調中再度出現，一段響聲隆隆的齊奏似乎導向結尾。屬和絃之後，低音管、法國號、長笛、雙簧管和單簧管輪番奏出只是點到為止的主題：³⁶



再出現一個終結性樂句之後，絃樂器重新銜接此句，之後是短笛、雙簧管和法國號接起，³⁷ 然後又回到小提琴。音樂再度走向終結，且在一終結於主調的和絃中，小提琴演奏起急板 (Presto) 的樂句（幾小節前已經出現過更緊湊 (Più stretto) 的段落），該樂句已在快板中的第 67 小節出現過；³⁸ 此處低音聲部的音型和第一個快板段落中第 28 小節的音型一樣，且如之前所提，這個音型在節奏方面與首要主題內在相似，而引起聽者對它的聯想。隨後，整個樂團帶著這個樂章的第一個主題（低音聲部晚一小節進入，高音聲部卡農式地模仿著），在華麗歡慶的音型中走過 42 小節進入結尾。結尾的數個和絃也設計得很獨特；聽起來讓人以為是最後一個和絃，卻在一小節休止之後又響起同一和絃，接著又是一小節休止，然後又是同一和絃，再一個小節的休止之後，又連續三小節每次響起一個四分音符的同一和絃，再一小節休止，再一個和絃，再一小節休止，最後由樂團同聲奏出 C 音。聽者的心靈本來在連續幾個結束音型中得到完全的紓解，但那些休止後又出現的和絃，讓人想起交

³⁵ 【譯註】第四樂章 205 小節。

³⁶ 【譯註】第四樂章 317 小節。

³⁷ 【譯註】第四樂章 334 小節。

³⁸ 【譯註】應該是第四樂章 64 小節。

響曲快板樂章中敲擊聲響的數個和絃，而再度於我們心中激起不安，讓聽者的情緒在最後的幾個和絃中又一次緊繃起來。這些和絃像一把火，大家以為它熄了，它卻一再熊熊地向上竄起。

貝多芬保持了交響曲慣有的樂章順序，這些樂章的排列帶有幻想性，一種整體感隆隆地連續穿過，像一首天才的狂想曲：可是每位深思的聽者心靈，肯定會被「一種」連續不斷、不可言明且充滿預感的渴求深深地扣住，直至最後一個和絃；甚至，最後一個和絃結束後的片刻裡，聽者還被樂音中的苦痛與想望包圍著而脫離不了這神奇的精神國度。除了內部結構之外，如配器等等，尤其是主題之間那份緊密的關聯性營造了那種統一感，讓聽者心靈籠罩在「一種」氣氛裡。這種一致感也蔓延在海頓與莫札特的音樂中。當音樂家發現，不同的樂章間存在著共同的基礎低音，或是兩個樂章有某種關聯性，這種統一感就會顯現出來。可是還有另外一種更深沉的關聯性，無法藉上述方式呈現出來，這種關聯性只存在精神對精神的對話裡；這種關聯性遍佈於兩個快板樂章及小步舞曲樂章間，說明了大師的慎思周慮。評者相信可以用幾句話來總結大師精彩的作品：這部作品是天才性的發明，加上深度縝密構思的結果，它高度地說出了音樂的浪漫。

沒有任何樂器聲部有艱難的句子，可是只有極富自信、訓練有素並灌以同「一個」精神的樂團，才能敢於嘗試此曲。因為每一個失誤的時刻都會無可彌補地損壞整體性。不斷交替切換的絃樂與管樂聲部，休止符後個別出現的和絃，都需以最精準的方式來演奏，所以要建議指揮，不要以慣常的方式只強調第一小提琴聲部，而是持續地將樂團掌握在眼底與手中。要達到此目的，整理有一份涵蓋各聲部進出的第一小提琴分譜是有裨益的。這份刻板正確明瞭。同一家出版社亦發行：《第五號交響曲，路德維希·凡·貝多芬譜曲，改編給鋼琴的四手聯彈。萊比錫 Breitkopf & Härtel 出版社出版》（售價：2 帝國塔勒，12 國玄），評者我通常並不特別支持改編樂曲，可是不能否認的是，在聽過管絃樂團演奏過大師作品後，獨自在室內裡享受這部大作也能喚起對原作品之幻想，並把心情帶回原作的氣氛中。以鋼琴呈現這部偉大的作品，就像勾勒偉大畫作的輪廓，原作生命力的色彩要靠想像力來賦予。此外，這部交響曲鋼琴版改編地合理且有卓見，既考量到鋼琴的需求又保有原作的種種特性。

參考文獻

一、書籍與期刊

- Dahlhaus, Carl. *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter, 1978.
- _____. "Webers *Freischütz* und die Idee der romantischen Oper." *Österreichische Musikzeitschrift* 38, no. 7-8 (July, 1983): 381–388.
- _____. /Miller, Norbert. *Europäische Romantik in der Musik*, vol. 2. Stuttgart: Metzler, 2007.
- Hoffmann, E. T. A. "Rezension." *Allgemeine musikalische Zeitung* 12/40, 41 (1810): 630–642, 652–659.
- _____. *Schriften zur Musik*. München: Winkler, 1978, 34-51.
- Neubauer, John. "Die Sprache des Unaussprechlichen: Hoffmanns Rezension von Beethovens 5. Symphonie." in E. T. A. Hoffmann et la musique: *Actes du colloque international de Clermont-Ferrand*. Bern/Frankfurt am Main: Lang, 1987: 25–34.
- Tadday, Ulrich. "Musikkritik: B. Historischer Teil. I. Musikkritik in Deutschland." in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2nd ed., Sachteil: Band 6. Ed. by Ludwig Finscher. Kassel und Stuttgart: Bärenreiter und J. B. Metzler, 1998: 1368-1378.

二、網路資料

- Fred Everett Maus, et al. "Criticism." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40589pg2>. (accessed July 30, 2015).