

從《幻想交響曲》的 「固定樂思」看白遼士的作曲手法

沈雕龍

國立台灣師範大學音樂學系碩士班研究生

摘 要

白遼士無疑是十九世紀幾個最要的作曲家之一，他的創意提供了其他作曲家繼續形塑整個浪漫時期音樂特色的靈感。音樂與文字的結合開啓了標題音樂的風潮；「固定樂思」(Idée fixe)無啻是華格納「主導動機」(Leitmotif)的前身；《當代樂器與配器大全》(Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes,)加上充滿了作曲家自己音色實驗精神的眾交響曲，留給後人繼續發展的動力。

在第一首交響曲《幻想交響曲》中，白遼士就開始大膽地將他的想法付諸施行，並掀起菲諦斯以及舒曼在各自評論中兩極的回應。歷來的分析家，無不在其文中片段或全文地引述兩人的正反評論，或替白遼士辯護、或延伸舒曼的理念繼續分析。

本文的音樂分析著重在傳統與創新在《幻想交響曲》中造成的衝突，觀察白遼士的作曲手法。不同的角度進行的分析都建立在共同的「固定樂思」主題之上，以便讓讀者對達到一貫的理解。《幻想交響曲》的「固定樂思」，也是本文固定的樂思。

關鍵詞：舒曼、白遼士、配器法、固定樂思、音樂評論、《幻想交響曲》

Unfix the Idée fixe: Analyses of the Composing Technique of Berlioz

Shen, Diau- Long

Abstract

Berlioz was one of the most important composers in the nineteenth century, whose very personal composing style and gestures inspired successors to continue molding a more significant attribute of Romantic era: symphony with descriptive program leading to the upcoming “Programme Music” and “Symphony Poem; “Idée fixe” , a melody representative of a character or feeling, heralding the Wagnerian “Leitmotif”; his treatise on instrumentation, as well as his symphonies, cooperating with each other and motivating a constant exploration of tone color.

Making his *Symphonie Fantastique* debut, Berlioz committed his bold, novel ideas to it, triggering contrasting critiques by Fétis and Schumann. This event resulted in a lasting citation of both reviews in most of the analyses thereafter, extending the defence of Berlioz produced by Schumann.

This paper is looking at the conflicts between conventional and innovational elements in *Symphonie Fantastique* , examining Berlioz’ characteristic skills in composing. Facilitating readers to comprehend the various effects made by Berlioz in a coherent way, I take different analyses all basing on “Idée fixe” of *Symphonie Fantastique*.

Key words: Schumann, Berlioz, instrumentation, Idée fixe, musical criticism,
Symphonie Fantastique

一、一八三〇年代的交響曲美學

邦茲 (Mark Evan Bonds) 在《新葛洛夫音樂字典》中，談到貝多芬之後的交響曲危機，他指出，「真正的問題不是還有沒有人會寫交響曲，而是交響曲這個曲種，還能否繼續成長和發展下去。」¹由舒曼在 1839 年於新音樂雜誌發表的評論裡，也可以觀察到他對當時交響曲的不耐：

我們看到太多模仿的例子，除了非常非常少見的例外，能夠真實地掌握這種崇高的形式，將之形塑為一個精神性的整體，讓不斷轉換的意念持續地發展接替。當下的交響曲大多淪落為序曲的風格，尤其是第一樂章；接續的慢板樂章，其存在好像只是不敢不照辦；詠諧曲若不是叫做詠諧曲，沒有任何其所然；最後一個樂章根本就忘了前面幾個樂章的內容。²

而 1838 年芬克 (Gottfried Wilhelm Fink, 1783-1846) 編纂的《聲音藝術的音樂知識百科全書》中的詞條「交響曲」提到：

【交響曲中】所有的東西必須要能互相糾纏又能互相成長，好像毫不費力地自然發生。這些東西必須互相支持、互相鞏固、使對方成為必須、又互相決定了對方，直到充滿營養的果實，以煥然一新的姿態成熟。³

從幾個 1830 年代對交響曲的看法中，可以窺探當時音樂界對好的交響曲所持的期望，是既不能抄襲貝多芬的以往，又要有貝多芬那種凝聚大型器樂曲

¹ M. E. Bonds: 'The crisis of the 1830s', Grove Music Online ed. L. Macy (Accessed 26th December 2006), <<http://www.grovemusic.com>>.

² Robert Schumann, *Music and Musicians*, ed. trans. annot. Fanny Raymond Ritter, (London: W. Reeves, 1880), 38-39. 德文原本出自於 Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1854; reprint, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1985), III, 133-144.

³ Gottfried Wilhelm Fink, "Symphonie", in *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften der Tonkunst*, ed. Gustav Schilling (Stuttgart: Köhler, 1838), VI, 546.

四個樂章的能力。

令人玩味的是，在這些德國式崇高標準背後，卻早已出現一個讓舒曼激賞的法國作曲家，也就是《幻想交響曲》的創作者白遼士（Hector Berlioz, 1803-1869）。白遼士當時之所以有名，因其與巴黎學院派背道而馳的作風以及其身爲文字作家的一面。但是諸多歷史評論卻將他 1830 年推出的《幻想交響曲》列爲貝多芬之後突破交響曲發展的重大指標。即使布拉姆斯在 1876 年推出了享有貝多芬第十的殊榮的第一號交響曲後，白遼士在突破交響曲概念的歷史意義上，依然爲人所樂道。箇中原因之一，乃是《幻想交響曲》中文字與音樂的概念由日後興盛的交響詩所繼承，而樂團中配器的運用與白遼士本人寫作的《當代樂器與配器大全》，⁴亦影響了華格納等後人。另一方面，舒曼在《新音樂雜誌》中對這首交響曲的強烈正面評論也功不可沒，尤其在這種責難多於嘉勉的「後貝多芬時代」。

二、舒曼的評論

舒曼針對《幻想交響曲》的評論文章以〈白遼士的交響曲〉（<Sinfonie von H. Berlioz>）爲名，寫作於 1835 年七月及八月之間的《新音樂雜誌》中，其目的最主要是爲了回應，同年二月比利時籍音樂評論家菲悌斯（François-Joseph Fétis, 1784-1871）在法國的《音樂雜誌》（Revue musicale）對幻想交響曲的負面評價。⁵白遼士的《幻想交響曲》於 1830 年的 12 月 5 號首演，出現這兩份遲來的評論，最主要是李斯特在 1834 年，將整首交響曲做了鋼琴版的改編，並且付梓出版，因而有了進一步分析的空間。對舒曼而言，直到完成這份分析之際，他都不曾真正地聽過《幻想交響曲》的演出，但是他在聽說菲悌斯對白遼士的負面評價後，便積極地將這些文字評論在自己的《新音樂雜誌》中介紹給讀者，並且取得一份李斯特的鋼琴改編譜進行研究。該文中除了樂曲結構的

⁴白遼士的《當代樂器與配器大全》（*Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes*）作於 1843 年，本文之後的敘述皆以《配器大全》簡稱之。

⁵《音樂雜誌》是菲悌斯於 1827 年所創辦，是法國第一份重要的音樂期刊，在此之前的相關期刊幾乎都經營不過兩年。菲悌斯亦擔任過巴黎音樂院的對位法教授及布魯塞爾皇家音樂院的院長，他的評論被認爲是博學而嚴肅，經常包含音樂歷史文獻探討。

分析外，舒曼對音色的部份是經過想像，而對配器的描述相對比較不足。

和當時的交響曲傳統相比，《幻想交響曲》中到處充滿不同以往的嘗試，這些新的手法被菲悌斯猛烈批評，舒曼甚至還在文中誤解這是一首 1820 年的作品，因此絕無可能抄襲貝多芬的第九號交響曲。在創新之中，舒曼花了相當的篇幅證明在這個爭議的、變異的形式中，依然有類似傳統中動機、樂章互相連接的動力。

菲悌斯對《幻想交響曲》的批評包括：1.白遼士缺乏旋律寫作的能力，「固定樂思」(idée fixe) 只是單調無聊的主題不段予以重複；2.沒有樂句結構的概念，音樂中的前句、後句互不相應；3.和聲雜亂駭人；4.節奏空虛無力。到了第五樂章甚至已經對這些亂象評論不下去，三行不到就此罷筆！⁶

舒曼的回應主要集中在找出樂章內部及樂章之間的關係，並適時地提供結構上的圖解。此外，舒曼對樂章之間的關聯亦自有一套詮釋：第一樂章本身是一個慢板導奏(C 小調)加快板(C 大調)的型態；第二樂章雖然是華爾滋，卻可以相比於傳統中的詼諧曲樂章(A 大調)；第三樂章慢板(F 大調)；最後兩個樂章(G 小調及 C 大調)可以共同視為最後的快板。舒曼利用樂章間的性格與調性關係，證明與傳統交響曲之間的傳承。在為白遼士辯駁的過程中，舒曼不時將他與貝多芬相比較。他認為《幻想交響曲》表現出來創作者自己的氣質，還將貝多芬第九交響曲搬出來為《幻想交響曲》擔保，解釋其中別於傳統的、不能被合理解釋的部分，正是貝多芬這一類作曲家偉大作品的特色，說明偉大的創意不是一下子就能被理解的。

《幻想交響曲》能夠給人這麼深的印象，除了作品本身的因素之外，必須還要歸功於舒曼執筆分析。他所造成的影響，使得歷來的分析家，無不在其文中片段或全文地引述菲悌斯及舒曼的樂評，或替白遼士辯護、或延伸舒曼的理念繼續分析。不同理念的對抗從音樂會舞台延燒到紙筆之間，這大概是白遼士自己當初始料未及的！

從另一方面來看，十九世紀的作曲家的出身背景和十八世紀的前輩截然不同。諸如舒曼和白遼士，就不似莫札特和貝多芬那般在音樂家父親殷殷期盼中成長，更遑論相較於巴赫那代代相傳的音樂傳統。舒曼及白遼士這一代作曲

⁶ Edward T. Cone, <François-Joseph Fétis•Critical Analysis>, *Berlioz Fantastic Symphony* (New York: Norton, 1971), 215-220.

家，往往受過或是被期待走向一般性的高等教育，所以在文字的訓練上，顯得更勝前人一籌。不僅舒曼創立了《新音樂雜誌》，白遼士在其一生之中從事音樂評論寫作的名聲，也常常大過其作曲家的身份。1856 年，白遼士終於獲選為法蘭西學院 (Institut de France) 的成員，《兩個世界的評論》(*Revue des Deux Mondes*) 雜誌就諷刺著：「院方選的不是一個音樂家，而是一名新聞作家！」

白遼士同時身為文字作家和作曲家，也許可以解釋《幻想交響曲》與其標題 (program) 互動的靈感來源。在交響詩一詞正式出現之前，白遼士的同儕們也常常於接觸某文學作品或某種生活體驗後，樂興大發，寫作「音樂會序曲」。幻想交響曲雖然沒有文學的訴求，但其實亦是同一種大環境下的產物。與其說《幻想交響曲》是依附在一個客體的文字上，其實此處的標題也是白遼士主觀的創作，亦即白遼士將其單戀的生活體驗，訴諸文字也訴諸音樂，並且用交響曲這個當時被人神聖化的形式寫作出來。⁷

三、「固定樂思」在音樂各基本要素呈現語法之探討

本文的分析在利用傳統與創新在《幻想交響曲》中造成的衝突，觀察白遼士的作曲手法。本文中各種音樂基本要素的分析，都以「固定樂思」主題作為對象，進行深入的理解。

1. 「固定樂思」創作概念之形成

以作曲技巧的歷史觀之，如同「固定樂思」將一主題重覆置於同一作品不同樂章中的「循環手法」(Cyclic method)非白遼士所獨創。十五世紀勃瓦第 (Burgundian) 作曲家們手中，逐漸將彌撒中「普通部份」(Ordinary) 的五個樂章視為一個整體。為了將五個段落有效地統整在一個統一的風格之下，逐漸發展出在各樂章中置入同一段旋律。起初置入的位置為每個樂章開端處的高音聲部，這樣的彌撒稱作「提詞彌撒」(Motto Mass)。隨後這共同的旋律被改置入 tenor 的聲部，這樣的彌撒稱作「定旋律彌撒」(Cantus firmus Mass)。其中有名的歌曲被一再作為定旋律，例如武裝人之歌 (L'homme armé)。其他例如杜菲

⁷ 白遼士曾經將文字的部份於 1830 年的 5 月 21 日、11 月 27 日藉由別人的音樂會和雜誌，當成《幻想交響曲》首演的廣告發表出來。

(Du Fay, 1397- 1474) 的《如果我的臉是蒼白的彌撒》(*Missa Se la face ay pale*)，其 tenor 聲部的定旋律就是來自杜菲自己的敘事曲《如果我的臉是蒼白的》。歐克根 (Johannes Ockeghem, 1410- 1497) 的《越來越多彌撒》(*Missa De plus en plus*) 的定旋律則是來自於賓柯 (Gilles Binchois, 1400- 1460) 的著名輪旋曲《越來越多》當中。這些定旋律的性質，其實都是一定程度的「固定樂思」。

而《幻想交響曲》中最知名的特色「固定樂思」主題，就是循環出現於每個樂章中。白遼士於1830年4月16日寫給其詩人朋友費蘭(Humbert Ferrand, 1805-1868) 的信件中，首度勾勒出了《幻想交響曲》的雛型，並且提到「固定樂思」(Idée fixe)：

我心理想到了一位藝術家，既有天份又富有熱切的想像力，……，他第一次見到了一位能符合他心中理想美和極具魅力的女性，這正是他長久以來所尋求的，因而瘋狂地迷戀上她。但是說來奇怪，每當這個愛的形象在心中升起時，總是伴隨著一段音樂的念頭，這段音樂優美且高貴的特質，和他愛慕的女性氣質十分相似。這個雙重的「執念」(Idée fixe) 始終地縈繞著他不去。這就是第一個快板段落 (No. 1) 的主要旋律，在此交響曲中其他樂章持續出現的原因。⁸

這段信件中不僅看到「固定樂思」(即「執念」) 一詞(Idée fixe)的產生，也看到「固定樂思」並非專指一段音樂旋律。Idée fixe 本意為「雙重的執念」，一方面指向作曲家心理升起的「愛的形象」，一方面才是我們所熟知的「固定樂思」。對《幻想交響曲》中「固定樂思」音樂的一面來說，其主要旋律於各樂章間以不同配器循環出現，提醒我們「一位能符合他心中理想美和極具魅力的女性」的人格形象。

⁸ Cone, 8.

【譜例一】：「固定樂思」主題

71

p *poco sf*

79

sf

87

animato
dolce *cresc. poco a poco* *cresc.*

95

ritenuto *a tempo*
sf *dim.* *p*

103

rit. *poco f > p* *sf < ff* *poco rit.* *sf > p < sf*

旋律的構成方面，雖然「固定樂思」主題（72-111 小節）涵蓋了四十小節【譜例一】，但其中主要部份並非《幻想交響曲》所獨有。白遼士在他二十五歲創作的清唱劇《荷米尼》（*Herminie*, 1828）中 2-11 小節，就已經寫了相當於「固定樂思」71-86 小節的旋律【譜例二】。此劇的故事背景取自於義大利劇作家塔叟（Torquato Tasso, 1544-1595）的劇本《被解放的耶路撒冷》（*Gerusalemme liberata*, 1574），內容亦描述一種「沒有希望的愛情」。因此所謂的「固定樂思」，不僅循環於《幻想交響曲》樂章、標題之間，亦在白遼士不同時期的作品中傳達出一致的情感。白遼士心中那位「能符合他心中理想美和極具魅力的女性」，並沒有刺激他創作新的旋律（若以主要部份 71-86 小節來看），而是一種聯想的效果。

【譜例二】：清唱劇《荷米尼》中的「固定樂思」雛形

Herminia.
Lyrische Scene.
Deutsche Uebersetzung von Emma Klingensfeld.

Herminie. **Erminia.**
Scène lyrique. Lyric scene.
Poème de P. A. Vieillard. English Translation by John Bernhard.

H. Berlioz.
Composé à Paris Juli 1828.

Flauti.
Clarinetti in C (U).
I e II in C (U).
4 Corni
III e IV in D (R).
Fagotti.
Timpanti
in D (R) G (Sol).
Herminie.
Herminia.
Erminia.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello e
Contrabasso.

Moderato. (♩ = 72.)

說明兩個的情形再作比較，不難看出《荷米尼》中的一段主題旋律 2-11 總共十小節，到了《幻想交響曲》中被擴增到了 71-86 共 16 小節的「固定樂思」前半部，後面還被發展成擁有多種個性合成的主題，擁有更大幅度的力度起伏和速度變化。這樣的樂句，實在不符合古典時期主題在第一次呈現時應該具備的穩定、清晰，無怪乎保守派的菲悌斯將之批評為「野蠻、雜亂、沒有前後句的規矩」！

2. 「固定樂思」主題之樂句結構分析

針對菲悌斯批評白遼士沒有前後樂句的觀念，⁹康恩（Edward T. Cone）認為，就是這一段主題開頭那個 8+7 的不對稱樂句（72-79 小節，80-86 小節）。¹⁰羅森（Charles Rosen）針對這一點有其精闢的分析：【表一】

【表一】、「固定樂思」主題分段表

| 小節 | 小節總數 | 音樂特色 |
|-----------|------|----------------------------------|
| 72 - 79 | 8 | 第一段：強調強拍的進行，朝向五級的運動 |
| 80 - 86 | 7 | |
| 87 - 90 | 4 | 第二段：強調弱拍的進行，音樂上的模進 + 漸強 + 和聲上的加劇 |
| 91 - 94 | 4 | |
| 95 - 98 | 4 | |
| 99 - 103 | 5 | 第三段：強調強拍的進行，漸慢 + 回到一級的運動 |
| 104 - 111 | 8 | |

羅森指出，第一樂章從第 64 小節開始即進入速度標為 132 的快板，所以「固定樂思」主題，聽起來並沒有一小節四拍的感受，而在兩小節一組為單位上，找到基本的韻律。其中第一段的第一個八小節中，我們可以察覺到樂句的重音落在第一、三、五、七小節，使得音樂在強拍的穩穩結構中以「兩小節一組強弱」的單位進行。而接下來七小節，依一般慣例，音樂應該依照前八小節再進行一次，卻在第十五小節末（86 小節）被搶進來的第二段所打斷。在原本「兩小節一組強弱」的基礎上變為以弱拍小節（87, 91, 95 小節）進來的旋律，作三次的反覆，弱拍開始的旋律成為這一段旋律運動的特色。第三段則是回到了第一段「兩小節一組強弱」的運動模式，但是在正式恢復（95 小節）之前，尚有一小節多的第二段元素（93-94 小節），進入第 95 小節時，還以大程度的放慢（*retenu*），製造兩種不同韻律相接時的緩衝效果，所以這邊出現了

⁹ 菲悌斯的文中並沒有明確地針對任一小節進行分析，只是大範圍地陳述《幻想交響曲》給他的觀感，因此留給後人許多想像的空間，也讓許多學者專家對菲悌斯的話，進行推測性的後續分析。

¹⁰ Cone, 254.

一個很怪異的五小節樂句（99-103 小節）。補償了前面那個唐突的七小節樂句（80-86 小節），也維持了整體「固定樂思」主題四十小節的對稱性。羅森的分析顯示，白遼士不拘泥於前樂句及後樂句之間的短暫不對稱，而在整體上製造了衝突，然後再予以化解，達到一種更大範圍的平衡效果。

3. 「固定樂思」主題之和聲進行

和聲也是《幻想交響曲》被菲悌斯批評的範圍之一，雖然他並沒有特別指明在哪裡。為此，康恩及羅森大費周章，對「固定樂思」主題中的和聲分析出一些不尋常的地方。例如第一次的「固定樂思」主題從 83 小節到 86 小節之間的旋律，其走向為 F# -G-F-E，以一般的和聲配置來推斷，其進行應為 V/V -V-V7 - I，尤其是 83 小節到 84 小節的半音進行（F# -G）更是暗示了這個傾向，但是白遼士在 mm. 84 處，卻意外地使用了一個 I 6/4，使它成為 V/V - I 6/4 - V7 - I。其實將此處置入 I 6/4 也是一個選擇，但是讓人不解的是，再現其他固定樂思的相同旋律位置，例如第一次再現（251 小節）、第二次再現（416 小節）處，白遼士卻選擇了 V，產生了前後不一的狀況。

4. 「固定樂思」主題之動機發展

從清唱劇《荷米尼》可以看出，「固定樂思」旋律是來自一個先前既有的旋律。只是，如何將這種外來的特定想法，與傳統交響曲內部發展模式結合，達爾豪斯（Carl Dahlhaus）提出了更進一步的解釋：

如果我們要分析後貝多芬時代的交響曲中的形式的問題，必須要從白遼士固定樂思作的體現著手。和貝多芬式的短小精幹的主題不同，幻想交響曲中所見到的固定樂思主題，是一段長達四十小節的旋律……，這是白遼士為了解脫貝多芬式主題的概念而採用的手法……。主題以不同的面貌出現……，都符合奏鳴曲式的段落規則，因此這個主題的歷程，是被曲式的進展所宰制，而非主題支配著整個過程，標題的其實是順著曲式的框架移動。」¹¹

¹¹ Carl Dahlhaus, trans. J. B. Robinson, *Nineteenth-Century Music*, trans. J. B. Robinson

由這段文字中可以看到，達爾豪斯認為「固定樂思」其實遷就了奏鳴曲式的基本架構，至於標題的發展，依然與曲式有著緊密的關係：

另外一方面，「固定樂思」既然是一條與結構功能緊密相連的旋律，又不具有主題的外觀，那他在形式，的過程中其實是一種背景式的客體 (object)，而非主體 (subject)：它是被過程所吸納，而非決定了這個過程。曲式的安排則提供了切合標題的進行關係，也就是對情人的夢境消逝在希望交織恐懼的混亂之中。真正具有動機意識的元素是一個「結構」，一個半音進行以及半音模進的結構，一種帶有動力推進的主題性結構，卻沒有以一個明確的主題形式呈示。這個結構以不同的面目出現在不同的段落，固定樂思中的 87 小節即是這個結構的第一次化身。¹²

傳統中的「主題」向來包含需要被發展的「動機」，但是在《幻想交響曲》中，主題卻形成兩種可以分離的元素。按照達爾豪斯所說，主題接近一種如同舞台上客觀的布景，而真正發展的，卻是抽象的「音高結構」【譜例三】。但是進一步觀察，「固定樂思」的「主要旋律」（72-86 小節）與所謂的抽象「音高結構」（87-98 小節）其實各有其發展之處，也常常合作發展。例如第一樂章中的 372-176 小節【譜例四】中，就可以見到中提琴與大提琴將「固定樂思」的「主要旋律」以半音的結構進行，雙簧管聲部除了以半音進行外，也保有 87-90 小節的弱拍開始之節奏特色，也就是將「固定樂思」主題四十小節水平旋律的不同部份，重新拆開作出縱向的堆疊，形成兩種素材的共時發展。

【譜例三】：87-90 小節



(University of California, 1989), 155.

¹² Ibid.

【譜例四】：372-376 小節

33

Fl. 1/2
Ob. 1/2
Cl. (Bb) 1/2
Fg. 1-4
Vl. I
Vla.
Vc.
Cb.

至於「固定樂思」的「主要旋律」，一方面以達爾豪斯所說的「背景式的客體」存在著，一方面則帶有不同於傳統的「音響色澤發展」，將在後方統一探討。

5. 「固定樂思」主題隱藏之節奏設計

進一步分析【譜例三】的材料，除了如達爾豪斯所說的「半音進行及半音模進」的音高關係外，構成這段動機旋律的節奏部份亦有其他的淵源。從 86 小節第四拍到 88 小節的 G-Ab-G-G 四個音節奏關係如下：

【譜例五】：86-88 小節的四個音之間節奏關係



若將他們的音值從四分音符減值為八分音符則變成【譜例六】：

【譜例六】：



接著將這個節奏與 87 小節的絃樂伴奏聲部節奏相比【譜例七】，觀察到兩者有很大的相似之處。這個 86 小節末開始的旋律中節奏部份已經暗示在前，最早可以追溯到 64 小節的所有聲部。而這個帶有「揚抑格」(trochee) 特性的節奏，除了充斥在整個「固定樂思」主題之間，也在後面的動機發展中與「半音的結構」扮演重要的特徵，抑或屢屢隨著後方的「固定樂思」出現。¹³

【譜例七】：86 小節的絃樂伴奏聲部節奏



6. 「固定樂思」之音響色澤發展

對於《幻想交響曲》中的配器，菲悌斯顯露出一種輕蔑的恭維，但是至少四次提到，這些新的樂團聲響效果，是一片亂象之中，唯一讓人耳目一新的地方：

簡而言之，我看他是缺少旋律和和聲的概念，永遠只能寫出一種野蠻的方式；但是我看到他有一種配器上的直覺，我想他倒是可以替大家服務一下，多發掘幾種新的（音色）組合，好讓其他人用在更好的地方。¹⁴

菲悌斯的話，指出一八三 0 年代的管弦樂團句法，尚未發展出以音色思

¹³ Leonard G. Ratner, *Romantic Music: Sound and Syntax* (New York: Schirmer, 1992), 188.

¹⁴ Cone, 217.

考的創作模式。貝多芬雖然殞落，維也納的古典樂派風格卻依然支配著亟欲寫交響曲的作曲家們。理查·史特勞斯在其 1905 年新版白遼士《配器大全》問世時，前言中就對維也納古典時期的海頓、莫扎特及貝多芬交響曲做了評論：

交響性的管弦樂團根源主要存在於海頓及莫札特的弦樂四重奏之中。這兩位大師的交響樂作品中的風格、主題、旋律及音形，都用複音的可能性，透露了這種弦樂四重奏的特色。我們姑且可以把他們稱作弦樂四重奏加上助奏(obbligato)性質的木管、噪音樂器、法國號、小號及定音鼓，目的是強化齊奏而已。至於貝多芬，他除了曾經在他的第五號及第九號交響曲中使用了大量的木管樂器外，也很難掩飾這種室內樂的本質。¹⁵

至於白遼士本人對音色在配器中的重要性，則透漏在《透視旋律》(*A Travers Chants*)一書中：「顏色之於繪畫，就正是配器法之於音樂」。¹⁶白遼士使用新的樂器和新的組合如同繪畫中開發新的色彩，他將在《幻想交響曲》、《哈洛德在義大利》、《羅蜜歐與茱莉葉》等等作品中實驗出來的特別效果，置於其《配器大全》中作為例證說明。梅樂互(Jürgen Maehder)亦認為白遼士在《幻想交響曲》中加入的Eb調小豎笛、蛇形號(Serpent)及低音大號(Ophicléide)，¹⁷是一種有實驗精神背景下的陌生化手法。¹⁸

白遼士對用「聲音調色」的實驗精神可見於諸「固定樂思」之中，第一樂章主題(72 小節)是以「第一小提琴+長笛」的同度音色出現。【譜例八】

¹⁵ Hector Berlioz, *Treatise on Instrumentation*, enlarged and revised by Richard Strauss, trans. Theodore Front (New York: Dover, 1991), I II.

¹⁶ Hector Berlioz, *The Art of Music and Other Essays (A Travers Chants)*, trans. Elizabeth Csicsery-Rónay (Indiana University, 1994), 5.

¹⁷ 在 1830 年的手稿中白遼士指明，「末日經」(Dies Irae)的旋律要由蛇形號(Serpent)及奧菲克萊德(Ophicléide)一起奏出，但是現代多改為兩支低音號(Tuba)。

¹⁸ Jürgen Maehder, "Hector Berlioz als Chronist der Orchesterpraxis in Deutschland", 205.

【譜例八】：

78

1

Fl.

Vns

Alto

Vlles

C.-B.

poco sf

poco sf

p

p

p

p

arco

p

第二主題（150 小節）使用的「固定樂思」是「長笛+豎笛」以同一旋律相隔兩個八度的音色聲響出現，與其他的「固定樂思」有前後一致的處理。

【譜例九】：

根據多姆林 (Wolfgang Dömling) 的分析，第一樂章有兩個再現部 (Reprise)，¹⁹「固定樂思」第一次再現時(241 小節)，是以三種木管的組合：「長笛 + 豎笛 + 低音管」，做出同一個旋律相隔三個不同八度的音色聲響效果。

【譜例十】：

The musical score for Example 10 shows the first reprise of the 'Fixed Idea' at measure 239. The score is for a symphony orchestra. The woodwinds (Flute, Clarinet in B-flat, and Bassoon) are playing the melody in three different octaves, marked with '1.'. The strings (Violins I and II, Viola, and Violoncello/Double Bass) are playing a harmonic accompaniment, marked with '3.'. The score is in 3/4 time and the key signature has one flat (B-flat).

第二次的再現【譜例十一】：412 小節)時的音色組合則是擴張到木管、銅管與弦樂，使用了「短笛 + 長笛 + 短號 + 中提琴」：短笛與長笛相差一個八度，往下與短號混合中提琴再差一個八度。一樣是同一個旋律三個不同八度的聲響效果，但是比第一個再現部 (241 小節)，整體的音高聲響高了八度。這個組合奇異的部份，算是將短號與中提琴的音色混在一起，兩者樂器性質的差異似乎不像是融合之用，中提琴之於短號的「低聲部的聲響補足」，可能大於兩者間的「混合音色」效果。

¹⁹ Wolfgang Dömling, *Berlioz: Symphonie Fantastique*(München: Wilhelm Fink, 1988), 27.

【譜例十一】：

108

Fl.

F. Fl.

Hb.

Cl. (Bb)

Bos.

(Mib)

Cor.

(C)

Tromp. (U)

C. in E. (Sol)

Vos I

Vos II

Alto

Vlles

C.-B.

ff

f

ff

f

uniss.

div.

ff

ff

div.

uniss.

double corde

double corde

f

ff

第五樂章中的「固定樂思」(【譜例十二】：40 小節)，從第一樂章中那種感性的形象，變為輕浮、滑稽的面孔。首先 Eb 豎笛以半音倚音以及顫音 (trill) 裝飾「固定樂思」進入，在 46 小節的短笛進入後形成第一個八度音響；本來 Eb 調的豎笛在演奏高音時，就難免有一種簧片的「緊繃感」，當同是高音域聲部的短笛加入後，兩者一起，尖銳地演奏著本來就不可能完全一致的半音及顫音，使得原本滑稽的旋律產生間歇性擾人的不和諧音響。

【譜例十二】：

到了 56 小節長笛加入 (【譜例十三】)，使得「固定樂思」增加到三支樂器演奏。到了 60 小節，突然一起加入了雙簧管、C 調豎笛、低音管及第一小提琴，形成「固定樂思」以七種樂器在四個八度上演奏的音響效果，是整首《幻想交響曲》中「固定樂思」最為壯觀的地方。

僅僅從第一樂章來看，「固定樂思」音響色澤的配置，就有非常顯著的邏輯性：第一主題：「兩種樂器同音高」、第二主題：「兩種樂器兩個八度」、第一個再現部：「三種樂器三個八度」、第二個再現部：「四種樂器三個『更高』的八度」。若加上第五樂章的「七種樂器在四個八度」，可以見到「固定樂思」的整體上雖然旋律外型固定，但卻在傳統的動機發展外，有其音色不斷混合加厚

的發展的方式。而這種「音響色澤發展」，正是提供「固定樂思」成為「背景式的客觀體」的條件。有如同樣的舞台背景運用各式各樣的燈光投射，製造出完全不同的氣氛場景，讓台面上的主角更融入情境發揮。

【譜例十三】：《幻想交響曲》第五樂章 56- 63 小節

The musical score for Example 13, measures 56-63 of the 5th movement of 'Symphonic Fantasy', is presented in two systems. The first system covers measures 56-59, and the second system covers measures 60-63. The instruments listed on the left are Picc., Fl., Ob., Cl. picc. (Eb), Cl. (C), Fg. 1-4, VI. I, VI. II, Vla., and Vc. The score includes various musical notations such as dynamics (cresc.), articulation (acc.), and performance instructions (nat.). A repeat sign is present at measure 60. The score is identified by the number EE 6893 at the bottom.

7. 「固定樂思」的戲劇性

維也納古典樂派時期，樂團中的樂句之律動、和聲終止式結構凌駕於各聲部之上於，而有其抽象的規則。²⁰在這個情況之下，樂團配器的規則考慮的是以「音高」為主，在抽象的規則中考慮縱向及橫向上的平衡性，達到整體塊狀的和聲效果。因此在譜面上，水平的樂句結構表現出對稱與均衡，重直結構中的低音聲部到高音聲部，呈現一種節奏和音色上「等比」或「等差」的劃分，猶如井然有序的樹狀圖。古典樂派的譜面可以清楚看到樂團織體往某個方向漸層地稠密或是稀疏，乃是以音高等級的作為方向的思考（高音往低音織體加重，或是低音往高音織體加重）。但是白遼士卻有意無意地打破這種漸層改變的效果。例如在【譜例十四】中，隨著音量和配器的增加（尤其是法國號和低音大提琴的加入），我們也許預期後面馬上到來的會是一個重要的齊奏（tutti），但是事實上接入的卻是【譜例九】的第二主題。除了法國號被硬生生摘斷之外，木管聲部突然變成五拍的長音，大提琴聲部拉開成什麼都支持不到的兩拍三連音，呈現出一種聲響上突然疲軟的戲劇性效果。

8. 「固定樂思」的立體性聲響

白遼士將不同屬性的樂器相互混合產生多樣性的音響色澤，同時造成演奏同樣旋律的樂器在不同段落，卻分屬不同的位置。梅樂互曾經為文指出，白遼士管弦樂法的分離配置產生一種空間中的「立體聲響」，這就是造成白遼士的管弦樂在合奏排練上的難度特別高的原因。²¹【譜例十一】中「固定樂思」的「短笛+長笛+短號+中提琴」，就可以提供我們一個想像的例子。這一點呼應了舒曼在其分析中所提及，他認為在演奏上面的難度，白遼士已經超越了貝多芬。²²

²⁰ 梅樂互，〈德國浪漫文學與音樂中音響色澤的詩文化〉，羅基敏中譯，劉紀蕙（編），《框架內外：藝術、文類與符號疆界》（輔仁大學比較文學研究所文學與文化叢書第二冊），台北（立緒）1999，240-241。

²¹ Maehder, 2003, 207.

²² Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1985), I and II, 136.

【譜例十四】：《幻想交響曲》第一樂章 145-149 小節

Fl. $\frac{1}{2}$ *pp* *cresc.* *ff*

Ob. $\frac{1}{2}$ *pp* *cresc.* *ff*

Cl. (B \flat) $\frac{1}{2}$ *pp* *cresc.* *ff*

Fg. 1-4 *pp* *cresc.* *ff*

(E \flat) $\frac{1}{2}$ *f* *cresc.* *ff*

Cor. $\frac{3}{4}$ *f* *[cresc.]* *ff*

Timp. *pp* *cresc.* *ff*

I *pp* *cresc.* *ff*

VI. *pp* *cresc.* *ff*

II *pp* *cresc.* *ff*

Vla. *pp* *cresc.* *ff*

Vc. *pp* *cresc.* *ff*

Cb. *pp* *cresc.* *ff* arco

EE 6893

結語

白遼士於 1855 年將其《幻想交響曲》重新出版時，將的標題部分作了更動，並且在附註中提到：「如果這首交響曲是獨立的在音樂會中演出，就不必把標題分給觀眾了，只要保留交響曲五個樂章的名稱就好。這首交響曲本身（作者希望）就可以提供音樂上的興味，不用依靠戲劇上的意圖。」²³可見白遼士對自己的作品十分有把握，不覺得周遭對他的批評能夠影響得了他。

經過對「固定樂思」不同角度的分析，我們也看到白遼士編織音樂的各種手法，無怪乎作曲家對其「音樂上的興味」有相當的把握。菲悌斯以傳統的角度評論：「『固定樂思』只是單調無聊的主題一再予以重複；沒有樂句結構的概念，音樂中的前句、後句互不相應；和聲雜亂駭人；節奏空虛無力。」固然以傳統的角度道出了某種缺陷，但本文亦提供了一種後見之明的分析與看法：白遼士在面對古典的原則時作了相當「先進」的嘗試。我寧用「先進」代替「大膽」，是肯定其種種音樂元素在日後受到進一步發展，甚至成為新的創作主流。解讀白遼士作品中的爭議性必須站在歷史效果的觀點，優先選擇未來。「固定樂思」中種種創作的概念，標誌了一個開始，而非失落的延續。

²³ Cone, 31.

參考資料

中文

梅樂互。〈德國浪漫文學與音樂中音響色澤的詩文化〉，羅基敏中譯，劉紀蕙（編），《框架內外：藝術、文類與符號疆界》（輔仁大學比較文學研究所文學與文化叢書第二冊）。台北（立緒）1999，239-284。

顏綠芬。《音樂評論》。台北（美樂）2003。

羅基敏。〈交響詩：無言的詩意〉，初安民主編。《詩與聲音：二〇〇一臺北國際詩歌節詩學研討會論文集》。台北市文化局 2001，133-150。

外文

Abraham, Gerald E. H. "The Influence of Berlioz on Richard Wagner", *Music & Letters*, Vol. 5, No. 3 (Jul., 1924), pp. 239-246

Bank, Paul. "Coherence and Diversity in the "Symphonie fantasique"", *19th-Century Music*, Vol. 8, No. 1 (Summer, 1984), 37-43.

Berlioz, Hector. *Evenings with The Orchestra*, trans. ed. by Jacques Barzun (The University of Chicago Press, 1973).

_____. *Orchestration Treatise: A Translation and Commentary*, trans. and comm. by Hugh Macdonald (Cambridge University Press, 2002).

_____. *Treatise on Instrumentation*, enlarged and revised by Richard Strauss, trans.

Theodore Front (New York : Dover, 1991).

_____. *The Art of Music and Other Essays (A Travers Chants)*, trans.

- Elizabeth Csicsery-Rónay (Indiana University, 1994).
- Bonds, M. E. ' The crisis of the 1830s', Grove Music Online ed. L. Macy
(Accessed 26th December 2006), <<http://www.grovemusic.com>>
- Cone, Edward T. Berlioz Fantastic Symphony (New York: Norton, 1971).
- Cairns, David. Berlioz: The Making of An Artist, Vol. 1 (University of California Press, 2000).
- Dahlhaus, Carl. Nineteenth-Century Music (University of California, 1989).
- Dömling, Wolfgang. Berlioz: Symphonie Fantastique (München: Wilhelm Fink, 1988).
- Erickson, Robert. Sound Structures in Music, Berkeley/Los Angeles/London
(University of California Press, 1975).
- Fink, Gottfried Wilhelm. "Symphonie" , in Encyclopädie der gesamten
musikalischen
Wissenschaften der Tonkunst, ed. Gustav Schilling (Stuttgart: Köhler,
1838), VI.
- Lockspeiser, Edward. "The Berlioz-Strauss Treatise on Instrumentation",
Music and Letters, Vol. 50, No. 1, 50th Anniversary Issue (Oxford, Jan.,
1969).
- Maehder, Jürgen. "Hector Berlioz als Chronist der Orchesterpraxis in
Deutschland", Sieghart Dohring/Arnold Jacobshagen/Gunther Braam
(edd.), Berlioz, Wagner und die Deutschen, (Köln: Dohr) 2003, 193-210.
- Ratner, Leonard G. Romantic Music: Sound and Syntax (New York: chirmer,
1992).
- Plantinga, Leon. Romantic Music (New York, 1984).

Rosen, Charles. The Romantic Generation (Harvard, 1995).

Schumann, Robert. Music and Musicians, ed. trans. annot. Fanny Raymond Ritter, (London:W. Reeves, 1880)

_____. Gesammelte Schriften über Musik un Musiker (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1985), I and II .

樂譜

Berlioz, Hecotor. Erminia (New York : E. F. Kalmus, 1970).

_____. Symphonie fantastique (New York : E. F. Kalmus, 1970).

_____. Symphonie fantastique, ed. by Nicolas Temperley, Hertor Berlioz
New Edition of Complete Works, Vol. 16 (Kassel: Bärenreiter, 1972).