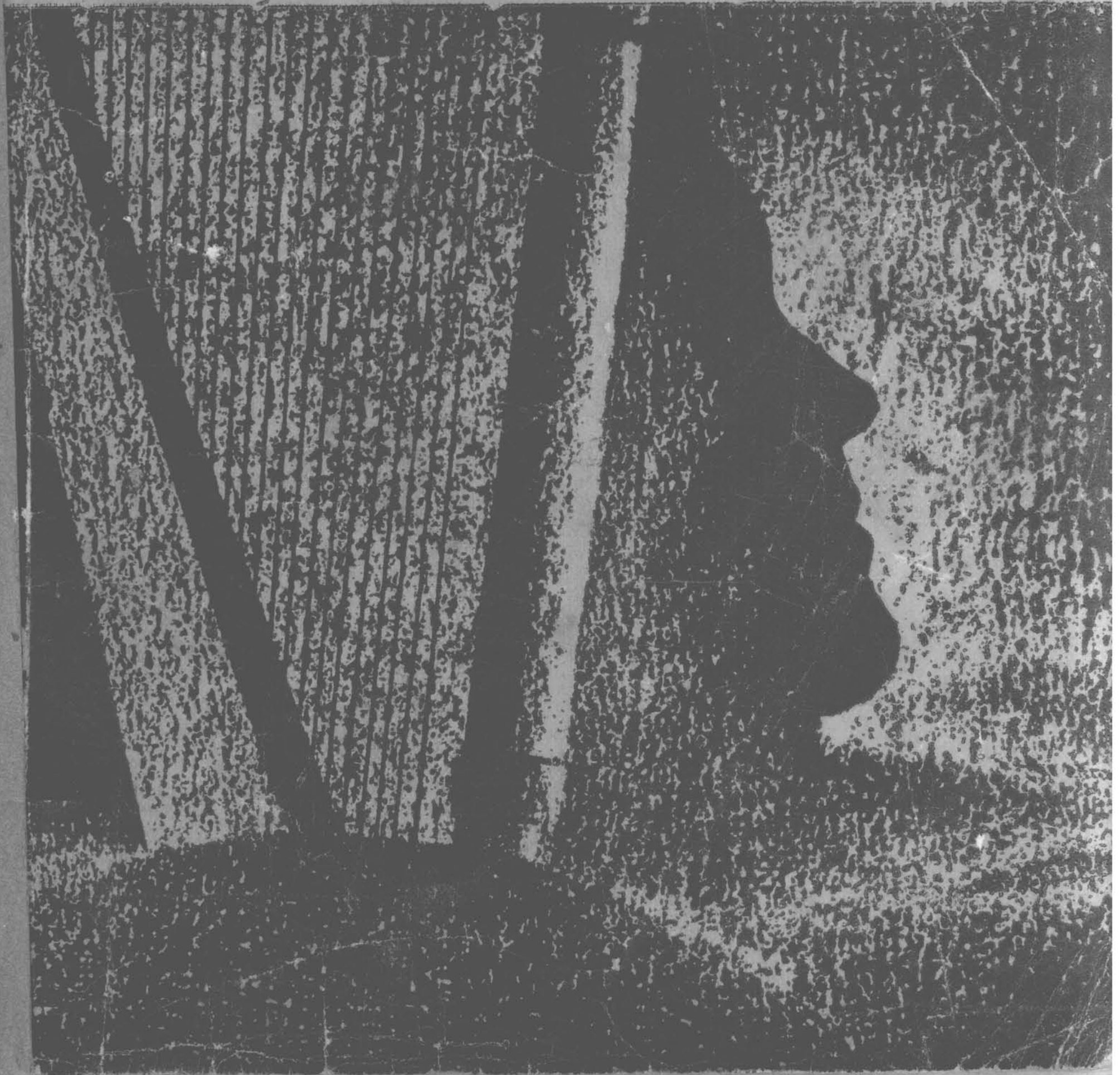


著者 蘭羅曼
譯者 實東

泣多悲者造物



造物者悲多汶

“Beethoven the Creator”

by Romain Rolland

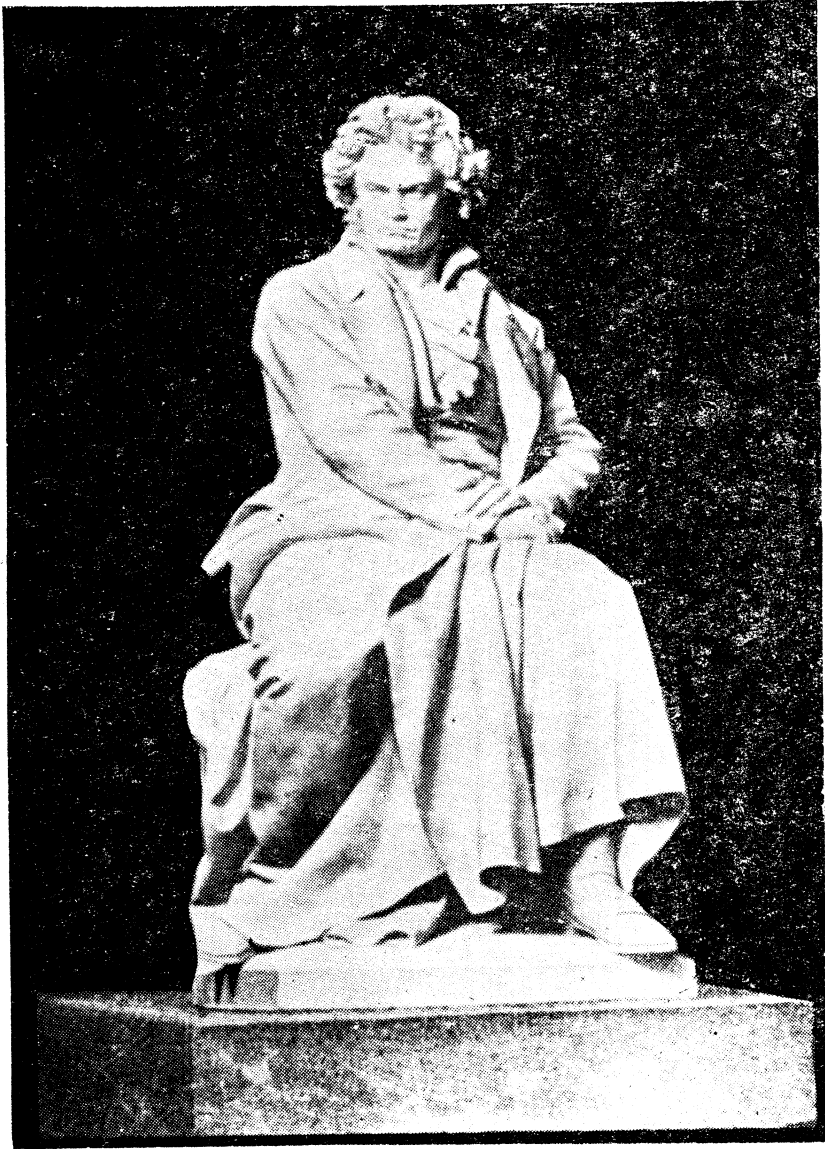
·羅曼·羅蘭原著

陳實譯



人間書屋

出版



維也納之悲多汶紀念碑

作者原序

完結了整個鬪爭生涯之後，墳墓裏的悲多汶又在精神之王國裏繼續了半個世紀的戰鬪，那兒神祇們在我們頭頂上挑動了一個永恆的戰爭。靠着以華格納爲波里奧塞蒂斯的一羣支持者底力量，他勝利了，而且在以後半世紀中用了自己的凱歌來充滿這世界。今日，這勝利和撒騰時代已快要終結，而宙伯特却還未出現。

歷史自己進行着，我們既不能催促也不能挽留，因爲我們是被它拖曳着進行的一部分。我們只能觀察它，而且以虔誠的，慷慨的愉悅去接受它的法則。

也許我們會笑那些新來者爲單純，他們，像我們一樣，縛在旋轉着的時間輪子上，以爲只有已往的正在過去，而且精神的時鐘會在正午完全停止下來！這些新世代的人，這些珍藏自己的幻想，以爲新事物能把舊的永遠消滅而長存於世的人，看不見正當他們說話的時候，輪子還在轉着，而且過去底陰影也在自己腳上纏繞起來了。

讓我們離開這陰影之王國吧！我們知道一切都將過去——我們，你們，我們所肯定的，我們所否定的。陽光也不能永遠存在。然而透過現在的黑夜，去還有幾千年前的陽光底信息；而且幾千年後的今日，我們的眼睛還靠着那些死去的太陽底光來看這世界。

我要再看一看悲多汶底太陽。我要告訴你，他對於我們——對於一個世紀的人的價值。我要告訴你，我現在所知的，比向他歌頌的年輕時代的我所知的更深理解。因爲當時他的光，那獨一無二的光，射得太強烈了。今日，到了人類歷史上兩個不同時代的大轉捩點，——在這一點上戰爭中不是一個分界，而是許多過客徘徊迷惘過的岐路上的路標——這一大轉變的打擊強迫我們清清楚楚地認出自己的存在，認清我們是什麼，我們所愛的是什麼……我愛，因此我存在，而且我所愛的正就是我自己。

我們太慣於活在我們的悲多汶裏，太慣於從兒時起就跟他共同享用他的夢之牀了，以致弄不清他的夢究竟特出到什麼程度。現在，當新的一代離棄了作爲我們內在世界底聲音的音樂時，我們便覺察到這內在世界只不過是精神國度裏的某一部分。但它並不因此而減少它的美好，也並不因此而減少它的可貴；不，反而更可貴了，因爲由此我們纔能分清它的界限，認出那莊嚴的形象底明顯輪廓——我們的 *Ecce homo*（註）。人類每一時代都有它自己的特點，它的神之子，它的人性原型；他的一瞥視，他的姿態，他的說話，都是千萬人共有的。一個悲多汶之整個存在——他的感受性，世界觀，智慧與意志，建設原則，意識，體質和氣質——都是歐洲某一時代的代表。我並不是說那時代把自己造成悲多汶樣式！如果我們跟他相似，那是因爲他

和我們都是由同樣的血與肉組成的原故。他不是走在羊羣後的牧人，而是走在牛羣前面的其中一頭。

我寫他的畫像，也就是寫出他的時代底畫像——我們的世紀，我們的夢，我們自己和腳上流血的同伴：歡樂。不是那種擁塞的靈魂底庸俗的歡樂，而是一種受難的，慘痛的，戰鬥的，克伏了苦難的，戰勝了自我的歡樂，征服了命運，獻身於命運，孕育着命運的歡樂……

這一頭有着兇猛的眼睛的大牛，昂起頭，四蹄穩踏峯巔，臨着無底深淵；他的吼聲越過時間而迴响……

羅曼羅蘭 一九二七年十月

(註)意即「看呀，這人！」是耶蘇受審判時審判官派里蒂的話。
即是指戴着荆冠的基督像而言。

第一章

悲多汝三十歲畫像

第一章

悲多汶三十歲畫像……—八〇〇

悲多汶底音樂，是剛由盧梭「懺悔錄」的人物打開了一條出路的，同一人自然之女兒。他們兩個人的成就，都是一個新季節的花開。

我羨慕那些向盧梭和悲多汶揮動拳頭的年輕小子，他們在非難着春花不可避免的開放，在非難着秋葉不可避免的飄落啊！盧梭和「狂飈運動」，這些四月的驟雨和季節暴風，是舊社會崩潰和新社會形成的標誌。但在新社會形成之前，是必然會產生「個人」底解放的。叛亂中的「個人主義」要求立刻就會成爲將要到來的「秩序」底先驅。一切都有它自己的時候！首先是「自我」，然後是「社會」。

悲多汶屬於那些年輕的德國歌德們底第一代（並不如一般人想像似的跟老連塞斯（一）那麼相異），是那些在黑夜裏投身於革命之洶湧狂流，發現自己的「自我」，並且緊緊地抓住它的哥倫布們中之一個。征服者們濫用權力；他們飢餓於佔有慾：每一個自由的「自我」都想發號施令。假使他在現實的世界裏不能這樣做，也要在藝術的世界裏做到；每一樣事物都變成了他的地盤，他在那兒展開思維，慾望，悔恨，憤怒與憂鬱之大軍，而且把它們安放在這世界上。「革命」之後，「帝國」出現了。悲多汶把這兩者都藏在他的內在，它們在他血管裏所走的路程，也就是歷史本身的血脉循環；因爲，正如那帝王（二）等待雨果（三）來找尋一個有資格的詩人去激揚他的伊里亞特（四）——一八一五年前的悲多汶交響樂——一樣，當「滑鐵盧人」（五）失敗時，悲多汶就失去「命令者」了。於是，他也像一隻岩石上的蒼鷹，被放逐到無涯大海中的荒島上——較之大西洋的荒島（六）更其荒涼，因爲他甚至聽不見波濤沖擊岩石的聲音呵。他被禁錮着。直到生涯的最後十年，靜寂中突然升起了「自我」底歌聲，可是這已經不是從前的「自我」了：他已經拋棄了人的帝國；他已和上帝在一起。

但在這一卷書裏，我所要研究的只是鬥爭期中的「自我」（七）。我必須粗略地寫他的畫像。因爲，假如在一個世紀後的今日，我們可以一瞥就明白何以悲多汶底由是一個遙遠時代途程之一部份，那麼，把這個由之所以在途程中雄視其他懸崖峭壁，並且不同於其他高峯的原故弄清楚也是必要的。不錯，悲多汶底「自我」不是浪漫派底「自我」；把這些「近視特派」或印象派跟古羅馬的建造者混爲一談是荒唐的事。對於他，這種人的每一特質一

——他們的善感，他們的缺乏邏輯，他們的紊亂想像，都使他嫌惡。他是所有音樂家中最男性的一個；他整個存在中都沒有——或者說，不夠，假如你喜歡的話——女性的東西（八），也沒有把藝術與生命弄成肥皂泡的，睜着眼睛的小孩那種純真無邪。我不想詆譏這些眼睛，因為我愛它們，而且我也承認，五色繽紛的肥皂泡所反映的世界是美麗的。可是，用張開的臂膀去擁抱世界，並且把它佔有，如悲多汶所作一樣，却更為美好。他是一個剛毅的雕刻者，把材料抓在手裏隨意支使；他是一個建築師，以大自然作建築園地。任何一個能夠透視那產生「愛羅以卡」（九）和「亞巴遜拿達」底勝利的精神鬥爭的人，都會發覺其中最驚人東西並不是雄壯的軍隊，不是樂音的澎湃，也不是向戰鬥的獻身，而是那發號施令的精神，那無上意志底力。

在談論作品之前，先考察一下這些作品底製造者吧。而且首先考察木匠所做的框架——身體吧。

悲多汶是種種堅實材料的混合物；他的心有足夠的精力作基礎，肌肉強韌，體格堅實。短小精悍的身體有闊的肩膀，紅而黧黑的臉，粗硬的黑髮，刷子似的眉毛，長到眼睛上的鬍鬚，寬大而高聳的額和頭蓋骨，「像神廟的圓穹」，強硬得「可以碾碎核桃的」額骨，雄獅似的肌肉和聲音。朋友們（十）都驚異於他的體力。「他是稀有地強壯的人」，詩人卡斯特里這樣說「一幅力之圖畫」，塞飛里亞特這樣說。他保持着這樣的體格一直到最後幾年——一直到孫兒底槍聲射進他心裏（十一）。雷察特和賓尼狄克把他比作索可洛普（十二），其他的人則稱他為海爾可士（十三）。他是那產生彌拉標（十四），丹東（十五），拿破崙的時代底許多硬的，多節的堅果之一。他保持這體質的方法是冷水淋浴，嚴謹的清潔習慣和每日午飯後的散步，這些散步通常佔了整個下午的時間，有時更延長到晚間；其後是一場睡眠，那麼深，那麼長，以致他反而毫不感恩地抱怨起來（十六）。他的生活方式是多樣的，但也是簡單的。一切都適可而不過度。他並不如有些人誤傳的那麼樣，既不貪食也不酗酒（十七）（在這字眼的壞意味上來說）。跟一般善良的萊茵河人民相同，他也愛酒，但從不濫喝——除了跟賀爾茲住在一起而且受了大刺激那一段很短的期間（十八）（一八二五——一六）。他喜歡魚更甚於肉類；魚是他最好的享受，他的食物是鄉村式的，烹調粗劣；柔嫩的腸胃會受不起（十九）。

當年歲增加時，佔有他的邪魔帶來了生活的紊亂。他需要一個女人照顧他，否則便會忘記了吃飯；他甚至沒有火爐。然而願意全心全意地把自己貢

獻給他的女人，却一個也沒有；而且他的獨立性格也會預先就抗議這種忠誠工作所可能要求的權利。

但他喜歡女人，而且需要她們；在他的生命中，比起其他許多音樂家（我不說巴哈或者韓德爾）來，女人所佔的地位是更大的。後面我會談及這一點。可是，雖則他熱情的天性呼籲愛情，雖則愛情也並不如人們所想像那麼頻繁地離棄他（後面我們可以看到，女人們常常爲他顛倒，而且不止一次地甘願呈獻自己），他且嚴密地監護她們，也監護自己。他的禁慾是被過份誇張了的。他一八一六年的日記有好幾處說出了使自己嫌惡的事情，證明他曾經有過「愛之歡娛」的經驗。可是他對愛的觀念是太崇高了，以致不能排除羞惡的感覺而以（用他自己的字眼）獸性的結合來污辱了愛。結果，他便從感情生命裏拚絕了肉慾；而當那依舊美麗的，從前的戀人基里亞達·基奇亞地含淚走向他而且呈獻自己時，他輕蔑地拒斥了。他要保存已往對她的聖潔憶念，也要保衛自己的藝術，自己的神性，不讓它們受沾污：「如果我願意這麼樣就犧牲了自己的主要力量」，他向辛德拉說，「那麼我還把什麼來獻給更崇高，更美好的東西呢？」

這種精神對肉體的禁制，這種靈的，同時也是肉的組織力量，加上適度的生活，應該是可以保證他不可破壞的健康：洛克爾在一八〇六年看見他裸了體像鐵列頓（二十）似地弄水時曾經這樣說過：「你會深信他能夠活到彌塞斯拉（二十一）的年紀」。

然而他有不健康的遺傳。他很可能從母親得到肺結核病，同時他精神上地反對過的，父親和祖母底酗酒，也一定在他生理結構上留下了一些印記。從年青時候起他便患着很利害的腸炎，也許還有梅毒（二十二）；他眼睛很弱，還有聾病。不過他之死因却是肝病，與這一切都無關。此外在他最後一次疾病中，有許多偶然的事也帶來致命的結果——首先是肋膜炎，這是他在一個冰冷的十二月的日子裏，沒有穿着冬衣而發狂地由鄉村乘坐牛奶車跑回維也納的結果；其後，當這病漸有起色時，却又因了一次新發怒而再躺下來。這房子許多裂縫之中，只有一條是影响到心靈的——而且極可怕地——那就是，如我們所知，那聾病。

但是在一八〇〇年的起點——對於別的人也許會是終點——他三十歲的那一年，已經在可敬的海頓（二三）旁邊爲自己掙了一個最高的位置了；他健康如常，而他也引此自傲。把自己從一個腐爛着的舊世界底手鐐脚鐐中解放出來，從這舊世界的主人和神手中解放了出來的他，非顯得有資格，而且

有能力能執着這新的自由不可；否則讓他仍舊帶着枷鎖好了！自由人最基本的條件便是力量。悲多汶頌揚它，甚至過度尊崇它，「Kraft Uber Alles（二四）遠在尼茲寒（二五）之前，他的內在就已含有尼茲寒底超人力量了。假使說他是稀有地慷慨的話，那是因為慷慨是他的天性，而且用自己辛苦得來的報酬大量佈施給「困窘的友人」這行為使他喜悅的原故（二六）。但他也能夠非常冷酷，絕不替別人設身處地想。我並非指他對別人，甚至對身份較低的人不敬地猛烈爆發的暴怒（二七）而言；「他有時公然自稱為強者：『強大的魄力是一切不同於凡人的底標誌，而它是我的。』」（二八）

他心裏充滿了輕蔑——對於脆弱的人，無知的人，平凡的人，同樣對於貴族，甚至對於那些愛他，敬慕他的善良的靈魂的輕蔑；對一切人的輕蔑，可怕的輕蔑；他從不能十分改過來。例如在一八二五年，他說過：『我們這時代需要強有力的精神來鞭打那些卑鄙，小器，狡獪的，人類底惡棍。』又在一八〇一年寫給友人阿曼達的一封信上羞辱地談及一個人（柴門斯可爾），這人一生忠誠於他，直到最後一口氣；這人在他掙扎於臨終的痛苦時，曾拖着自已帶病的身體跑到他的身旁，為的要分嘗他最後日子裏的恐怖。悲多汶寫着：『我僅依照他所給與我的效勞來衡量他和他的種種，我把它們看做樂意時可以玩弄的樂器。』

他在虔誠的友人面前公然無忌地爆發出來的侮蔑，並不祇是一兩次的事情，而他的敵人便緊抓住這一點了。當一八二五年間賀爾茲剛要跟他成為友好的時候，一個叫做史蒂諾的出版家對賀爾茲說，他願意替悲多汶服務是太好了，可是悲多汶利用了他之後，便會像對付以前所有的「助手」一樣把他棄如敝屣的，賀爾茲對悲多汶複述了這話。

在悲多汶全生涯的每一個階段中，他溫暖的人性（二九）跟這種責難是顯得非常不調和的，但我們必須了解，這兩道潮流——無涯的愛與無涯的輕蔑，常常使他發生內在的矛盾，而當勝利在他全盛的青年期衝破了水閘的時候，輕蔑之洪水便泛濫了。

善良的靈魂請寬恕我吧！我並非在把這個人做成一個偶像，我不過照我所見到的如實地寫出來罷了。

在這一點上，我們看到那不幸命運底古代的崇高打擊他（像奧以狄巴斯（三〇）一般），打擊他的自尊心，他的元氣，他最敏感的地方，那使他超越的唯一器官——耳朵了。我們還記得哈姆雷特（三一）底話：

……由此我們得到教訓

一個神決定我們最後的命運，

我們怎樣希望摧毀它們呵！

我們，遠隔了一個世紀的人，可以明白這是怎樣的一個悲劇了，跪下吧，說：「神聖呵！神聖呵！你不幸的命運被祝福了！你耳朵的堵塞被祝福了！』吧！

光是錘子是不成的：還要一個鐵砧。如果命運之神只襲擊了一個弱者，或者一個冒牌半偉人而使他在這重負下屈膝，那麼這也就不成其為悲劇，而只是一件日常瑣事而已。但這裏，命運碰到對手了，他把命運「照準喉嚨握住」（三一），強頑地握住，直到黎明——一切黑夜底黎明——而他終於死了，肩頭貼着泥土，但他是帶着刻了勝利的印記的盾牌而死的；一個人從貧苦中創造了豐富，從無能為力中創造了打開頑石的魔杖。

讓我們回到不幸命運將要進入他生涯的這一決定時刻吧；對於這無名的力量與一個有着雄獅的勇猛的人之間的搏鬥，讓我們強調那種殘忍的歡樂吧！

頭頂上結集着暴風雨半這超人（因為頂點觸到雷霆呵），身上刻印着，如天花痘痕一般，他那時代的各種精神特徵——叛逆的氣質，革命的火炬，在龍城（三二）時它們就已顯露了自己，年輕的悲多汶曾參加過將要就任萊茵河下流區域行政官的歐洛加士·雪尼德底演講會。當攻破巴士的（三三）的消息到達龍城時，雪尼德在講壇上誦讀了一首煽動的，熱情的詩。次年，宮廷音樂家悲多汶預約了雪尼德底革命詩集，在其中他替將要到來的民主向舊世界臉上勇猛地投擲了挑戰書：

「唾棄盲信吧，拗斷愚昧之笏吧！爲人權鬥爭吧！啊！這是任何奴隸或王子都做不到的！它需要寧死而不詭媚，寧願貧窮而不奴役的自由人……而在這樣的靈魂中間，我決不會是最後一個！」（三四）

誰在那兒說話？已經是悲多汶了麼？字眼是雪尼德底，然而替它們披上血肉外衣的却是悲多汶。這年輕的積可賓（三五）傲慢地把共和主義的信仰——不錯，他的政治見解會慢慢兒轉變，但道德信念却永不一帶進了維也納上層階級沙龍，他在這些地方，從最初成名的日子起，就一直無禮地對待那些款待他的貴族。

一個快要完結的世界底風度，再沒有比華格藍（三六）大砲將响的末日前夜更美，更優雅而且更值得愛戀的了（我不說尊敬）。它使人想起特利亞農呢（三七）。但是，這些站在十九世紀門檻上的維也納大人先生們，在越

味化和交上比起他們被放逐的公主（三八），他們的馬利亞·德萊莎（三九）底女兒來，却又顯得多麼高超呀！從沒有一個貴族曾經用過這麼完美的情感去愛音樂底美，或者這麼深切地尊崇那些用音樂來祝福凡世界的人了。似乎這麼一來便可以使人饒恕了他們對於被丟進普通墳墓裏去的莫扎爾特（四〇）所施的淡漠。自可憐的華爾岡（四一）逝世至海頓逝世這幾年間，維也納貴族們跪倒於藝術之前，讚美藝術家：把這些人平等地接待變成他們的驕傲了。

一八〇八年三月二十七日，是他們年奉獻達到最高點的日子，是音樂底莊嚴的加冕式的日子。維也納在這一天慶祝海頓七十六歲壽辰，最高級的貴族和許多音樂家都站在大學堂門口等候這位坐着愛斯特海茲親王底馬車來的，羅洛車輪匠底兒子。他在歡呼聲，喇叭聲和鼓聲中走進大廳，洛可維慈親王，沙利亞里（四二）和悲多汶走前去吻他的手。愛斯特海茲郡主和兩個貴婦脫下袍子來包着這位感動得發抖的老人底腳。這種狂熱，呼叫，激動的眼淚，使「創造」（四三）的作者忍受不了。在演奏他的神樂半途，他含淚離去了，而且在門口祝福維也納。

一年之後，拿破崙底餓鷹攫奪了維也納；在被佔領的城市裏，臨終的海頓把舊世界也一起帶進了墳墓。可是，年輕的悲多汶，却懂得這個把貴族心靈高貴地投在藝術家腳下的舊世界底溫情的微笑底意義，而且輕視它；他用腳踩這心靈。他並不是看透這些高貴的人急于要討好自己的，多瑙河和隆尼河農人的第一個，（最先的兩個是格魯克（四四）和盧梭）他們要替自己忍受了幾世代的，被偷竊的階層復仇。天生詭譎的「騎士格魯克」，一個森林人底兒子，懂得怎樣同時地一面諂媚那些大人物，一面發被准許的脾氣，甚至懂得怎樣以發脾氣來替自己宣傳；而羞怯的約翰·古士（四五）則一直在鞠躬，口吃，直到走下扶梯時才想出自己應該大胆地說出來的話，可是悲多汶呢，却毫無忌憚地，當着他們的面，在坐滿人的沙龍裏吐出了久已留在唇邊的，對這世界的輕蔑和濺瀾。當里資諾維斯基郡主底母親，格魯克底舊友和莫扎爾特底保護者溫森伯爵夫人跪下來請求他彈奏一個曲子時，他甚至連站也不站起來就拒絕了她。

高貴的里資諾維斯基家族對他是多麼仁愛呵！他們在壠城時就把這小野蠻承繼做兒子。耐心教養他，忍受無邊的苦惱，小心翼翼地惟恐傷害他易受刺激的敏感。郡主待他宛如祖母（這是悲多汶自己說的話）；「她願把他蓋在玻璃罩裏，以免被無價值的呼吸觸犯」；而其後，一八〇五年十二月，里資諾維斯基宮中却發生了這麼一件事情：當時他幾個好友正打算挽救第一次上演失敗而悲多汶却一直拒絕修改的「菲德里奧」。公主哀求他看在他母親

份上『不要讓他偉大的作品毀滅』（四六）。可是僅僅幾個月後，只消一個字，一個使他看做傷害自己的獨立性的字，就使悲多汶在盛怒中打碎了親王的胸像，跑出屋子碰然把門關上，並且發誓永不再見他們（四七）。『親王，』他離開時這樣寫，『你只是偶然地被生為一個親王，可是我，却是我自己。世界上有，而且也還要有無數親王，但世界上只有一個悲多汶。』（四八）

這種自傲的叛逆精神，不僅觸犯到別一階層，而且也觸犯到他自己本身所屬的階層，觸犯到別的音樂家，觸犯到他自己的藝術主宰和規則：『作曲法不容許這些和弦連續麼？好的，我容許。』（四九）

他拒絕盲目接受書本上的學問；他只相信自己從經驗與研究得來的東西，只相信生命底直接教訓。他兩位教師，亞比列克斯伯格和沙利亞里，也承認悲多汶實在沒有從他們學到什麼，因為悲多汶從來不願意承認呀；他的真正主宰是自已困苦的經驗，他就是革命的最高天使：察爾尼（五〇）告訴我們，格林尼克曾驚異地說過：『這年輕人裏頭有撒旦！』

可是，耐心等着吧！聖米克爾底長矛總有一天要把禁錮在他內面的神帶出來的。他拒絕在一切權勢裁判之前低頭，這並非僅僅因為他有虛榮的自尊心。當時人們以為這後生小子把自己比作一個哥德或一個翰德爾是火逆不道的事，然而他確實是的。

假使他在別人面前顯得倨傲，在自己面前却是毫無驕矜的。他對察爾尼談及自己的錯誤以及不完全的教育時說：『但我却有一點音樂才能！』沒有一個人曾經像他工作得那麼刻苦，那麼有恆，那麼不屈不撓，從最初到最後的日子。四十歲時他回到二十歲時拒絕受教的學理教師那裏再從頭學習；那是在完成了田園奏鳴曲和C短調之後的一八〇九年的事！他熱心研究克爾波格，伏斯，亞比列克斯伯格，特爾克菲力普，愛曼奴·巴哈（五一）。他有極強的求知慾（五二），他晚年時說：『現在我開始懂得一點了。』忍耐呵！鐵已經從熔爐裏流出來了！由於同行的敵意以及使人昂奮的公眾尊崇而產生的，對於光榮的嫉妬，只是嬰孩皮膚上的疹子似的，無關重要的東西罷了。察爾尼說，當朋友們談及他年輕的聲名時，他這樣回答：『呀！胡說！我從沒有想過為聲名和榮譽而作曲。我心裏的東西非發洩出來不可，這就是我之要作曲的原故。』一切都得遵從他內在生命底無上的聲音。

每一個真實的藝術家，在心靈底秘密世界裏都有一道無盡的，斷續的，

夢的生命之河流着。不過，在悲多汶的內在，遠在聽覺之門把他跟整個宇宙隔絕之前，這河流就已成爲了一道唯一的強力了。且看D短調奏鳴曲（作品第十之三）中的「憂鬱慢板」吧——這支配着生命底廣大原野和陰影的莊嚴默想！這只是一個二十六歲的年輕人（一七九六）底作品，然而整個悲多汶已存在其中了。怎樣的一種靈魂底成熟啊！也許他在和聲的平滑方面不如莫扎爾特那麼早熟（五三），但他在內在生命中，在自我認識與自我主宰力量中，在情緒和夢幻中，却是多麼早熟呀，貧困的幼年時代和早熟的經驗使這種豐滿成長。像他童年的鄰居那位麵包師一般，我看得見悲多汶在臨着萊茵河的小閣樓窗子上，把頭埋在手裏，沉浸於「美麗而深沉的冥想」裏。也許他心裏正响着旋律的悲歌，响着第一首鋼琴奏鳴曲詩意的緩徐調底歌唱吧（五四）。即在小孩子的時候，他就已經早憂鬱底獵物；且看他第一封辛酸的信：「對於我，憂鬱是和疾病同樣可怕的魔東（五五）……」不過，他早年便有一種神奇的力量，以用樂音表示出來的方法把它擺脫（五六）。

但不管早征服者也好，被征服者也好，他總是孤獨的一個人。從幼年時起，無論在什麼地方，街上，或者沙龍裏，他總以一種古怪的力量離隔人羣。溫·勃魯寧夫人常常說，當他沉於遼遠的迷茫中，對一切都不知不覺的時候，也就是他得到「狂喜」的時候（五七）。其後這竟變成了使他的靈魂從別人的視野中消失，而且整日整月地浸染於其中的大海了。不要驚動他呵！那是危險的：這離魂病者永不會饒恕你。（五八）

音樂在它本身的存在裏發展了集中一個意念的力量，一種純粹歐洲的約格（五九），帶着西方特有的活動與支配底痕跡：因爲音樂是運動着的建築物，必須同時地去感觸其中每一部分。這需要靈魂底靜止的旋轉，需要清澈的眼睛，強韌的意志，和自由的，高翔於夢境之上的精神。沒有一個音樂家會像悲多汶有過那麼強，那麼有恆而超人的（六〇）思想之擁抱。

悲多汶一旦獲得了一個意念，就永不肯輕易放過，直到完全把它佔有爲止。無論甚麼都不能使他停止追求（六一）。悲多汶特有鋼琴彈奏法，一一滑奏法一一，跟莫扎爾特和當時許多音樂家底優美，尖銳，清楚的彈奏法成強烈對比（六二），並不是毫無原故的。悲多汶思維中的每一物事，都彼此連結着，但也像洪水一樣洶湧。他制約思想，也制約自己。他似乎被情緒昇揚到地球之上；可是，沒有人讀得到他內在最深處的思想。十九世紀初幾年間，在客室中，在寓所中觀察他的塞飛里亞特（他們同住在一座建築物裏），所驚詫的並不是他臉上的表情，而是他臉上的無表情：「要想籍表情而判斷他滿意或不滿意（當他聽着音樂），是非常困難甚至是不可能的，他老是一個樣子，在冷漠的臉孔後面隱藏了真實情緒。但他內心正在不斷地在工

作，血肉的外衣只像一個沒有靈魂的大理石像。」

比起一般人所知道的那個好像矗立在暴風雨中的利亞王（六三）似的悲多汶來，這是全然不同的另一人了！然而誰真個知道呢？人總是相信一刻間所得的印象的呵。

三十歲那年，他的心正處在各種相對因子底可驚的均衡狀態裏。他在外界放縱情緒底野馬，在藝術中則以鐵的口罩控制它們。

他喜歡作即興曲；在這場合他可以盡量使用自己天才中不可預測的部分；下意識的力量變得毫無約束了，他必須克服它。當時許多音樂家都是很好的即興曲作者，尤其是在這音樂根節尚未牢固的十八世紀裏，自由創作的力量得到充分的培養。昨天纔被莫扎爾特縱容壞了的一班鑑賞家，今日也公開宣言在音樂即興作曲園地裏沒有人比得上悲多汶了。同時他們也承認在悲多汶整個藝術生命中，也以他不為人知的即興曲才能最為超越（六四）。雖則一些專門的鋼琴家如賴士，察爾尼等也曾說明過他永不枯竭的意念底源泉，意料不到的樂音底噴發和感情的漩渦，我們究竟很難把這種能力形成一個具體概念。這些專門家們，無論怎樣小心，終竟也還跟別人一樣輕易地拜服於這征服者腳下。據察爾尼說，無論悲多汶在什麼地方彈奏，都沒有人敢和他分庭抗禮；人們變得惶惑了。「除了意念底美與新奇之外，他的音樂還有一種奇特的表情。」阿萊士·雪洛索這樣描寫他的「詩的狂情」。悲多汶有如波萊士比洛：「他把精靈從最深最深淵喚上最高的高峯。」聽眾們開始啜泣：雷察特悲苦地哭着：全場找不出一隻乾的眼睛。而當彈奏完了的悲多汶看到這些湧不完的眼淚時，他聳一聳肩，高聲笑起來：「這些呆了！……他們不是藝術家，藝術家是火做的，藝術家永不流淚。」（六五）

這樣的悲多汶——對於多愁善感的輕蔑——是不甚為人所知的。（六六）他們把這橡樹變成了楊柳。然而流淚的只是他的聽眾，他自己抑制住激動。「不要激動！」他跟友人雷察特分別時這樣說，「人對於一切亂應該強壯而且勇敢。」我們將看到他怎樣教給歌德一篇「淡漠」的課程。

假使在藝術上他漠視了蹂躪內在生命的磨難，那是因為他存心要漠視的原故。這藝術家始終是它們的主人；它們永不能使他倒下。他做過它們的玩物麼？好的，現在輪到他了！他把它們抓在手裏，凝望，大笑。

上面所說的，是一八〇〇年間三十歲時的天才——有着濫用精力的顯著而可厭的特徵的天才，這種精力確實相像於一個無邊無際內在海洋。然而也有滲入而迷失於自傲與成功底砂土中的嚴重危險，這個存在於悲多汶內在的上帝，會證明他是一個路西非爾（六七）麼？

我這裏所說的上帝，並不單純是一個修辭的字眼。當我們談及悲多汶的時候，也就非同時談及上帝不可：上帝是悲多汶的第一個實體，最真實的實體；上帝存在於悲多汶整個思維裏。悲多汶可以像同輩一樣待他，或者簡直像主人一樣待他。悲多汶把他當作一個可以粗言暴語地對付的同伴，可以咒詛的暴君（六八），同時也是他自我中之一片，或者一個不拘禮節的友人，或者一個嚴厲的父親（約翰·溫，悲多汶底兒子從童年起便懂得這種待遇的價值。）可是，不管這上帝是什麼，他跟悲多汶是意見相左的，他們每天，每小時都在衝突着，他們在一個房子裏住，永不分離。其他的友人來了，又走了，但他總是留着。悲多汶常常強迫他聽自己抱怨，責難和問話。這內在的獨白，永遠是「兩面的」。在悲多汶一切作品中，從最初起我們便可以聽到這些靈魂底對答（六九），合而為一的兩個靈魂，緊結着，對立着，討論着，鬥爭着，彼此鎖在一起，他們是在打架呢還是在擁抱呢？誰也不知道，不過其中之一是主宰底聲音，這是不會弄錯的。

近着一八〇〇年時，悲多汶仍然很清楚這情形，而且跟它糾纏着。這鬥爭又無休止地繼續起來。每一次鬥爭，主宰都在靈魂上烙下了火印。他注視着，等待大火升起。那時還只有悲多汶虔誠的友人阿曼達底微弱呼吸所吹着了的第一朵火簇。但火種和燃料都已齊全，所差的只是風！

風來了！

一八〇〇至一八〇二年間降落他身上的不幸（七〇），宛如田園交響樂中的風暴一樣——雖則在他的生涯中再沒有天晴的日子了——同時地進攻生命的每一個角落，他的社會生活，他的戀愛，他的藝術，每一部分都無例外地被襲。

首先，是社會生活：對於一八〇〇年的悲多汶，這不是一件小事啊！想想這位燦爛的藝術家底社會地位吧，在五年之間送了這世界十首鋼琴奏鳴曲（包含悲愴奏鳴曲），五首鋼琴和小提琴奏鳴曲，八首三重奏，六首四重奏（扎成一捆擲在洛可維茲親王脚下），兩首鋼琴協奏曲，還有那七重奏，那小夜曲，而且這些不過只是許多經過一世紀還同樣紅熱地燃燒的作品中之最有名的一部分罷了。尋求這年輕天才注滿於其中的詩與感情底寶藏吧——它們底旋律的美，幽默和幻想，無羈絆的狂氣，和陰沉的夢境呵！確實的，即如他同時代的人，尤其是較年青的一代所立刻發覺的一樣，整個新世界都在它們裏面了（七一）；魯易士·雲洛沙這樣解釋：「他早用天才解放了內在宇宙並且在藝術園地裏開闢了一個新紀元的音樂英雄。」

他的鋼琴曲和室內樂曲（這暴躁的天才竟有如此耐心等待，要在成為整

個室內音樂界的主人之前不作發表交響樂的企圖) (七二) 獲得了空前盛譽。他在三十歲以前已被認為一切大音樂家中之最偉大者；至於別種音樂方面，可以跟他比較的只有莫扎爾特和海頓。這一世紀初期，他已經普遍地在德國，瑞士，蘇格蘭，巴黎地方成了名(一八〇三)。而到了三十歲那一年，便成爲「未來」之征服者了。

現在讓我們看一看這征服者吧，這三十歲的悲多汶，這偉大的演奏家，這光輝的藝術家，這沙龍底雄獅，把青年人迷惑，把移魂奪魄的火燄燃着了。他很少注意這個高貴，激動而優雅的世界，雖則他需要它——從兒時直到成爲一個小宮廷樂師一直都活在它裏面；當他從父親簡陋的屋子裏衝出來，或者現在，在維也納凌亂的獨身漢房子裏的時候，都在呼吸着迷醉着歐洲最貴族的氣息。善良的里查諾維斯基親王所耐心地磨琢過的，有着壞品性的悲多汶，這個假裝不屑時髦，但却爲了時髦而從三層白領巾上昂起頭，用眼角驕矜地，滿足地(雖然有一點不自然)看着自己對這世界所引起的影響的悲多汶，這個跳舞的(可是怎樣跳?) 悲多汶，這個騎馬的(可憐的動物) (七三) 悲多汶，把迷人的幽默，把衷心的笑(七四)，把生命底歡愉，把隱藏起來了的高貴與優雅(但確是隱藏得非常嚴密的，但也不確存在於他內心裏。) 都表現在銷魂奪魄的作品裏了；例如龐城的莉脫申列特 (一七九一)，一七九六年的小夜曲，維安尼·亞摩 (一七九一)，俄羅斯舞曲 (一七九五—一七九七) 以及莫里娜拉 (一七九五) 小曲底精美的變奏曲，輕快的日耳曼舞曲，(一七九五—一七九七) 充滿青春之喜悅的圓舞曲和蘭德拉 等等。不要誤會以爲這是一個孤僻的人啊，他也許會跟社會衝突，但不能離開社會而生存，這事實可以使我們了解，他後來跟社會隔絕是付出怎樣的代價的了。

可見，這時他正享受着這社會底一切，他是它的愛寵。然而這年輕的平民清楚地知道這種愛寵底虛浮，知道在敬重裏頭，不管善意的或惡意的，有多少輕蔑成份——這多疑的，粗魯的青年深信如此。而且他是對的呵；他知道這些高貴的仰慕者們正虎視眈眈地窺侯着他的過失，他的荒唐和弱點(我們知道這一類朋友!)，無論他們今天怎麼喜歡他，明天也會毫無不動容地把他推倒。因此他從不討好他們；他從不討好任何人；他的個性絕對不容許他這樣做；他寧死而不肯傷害真理。他有不少忠心的米西納斯 (七五)，不消說也有許多仇敵，包含被他致命地冒犯過的嫉忌的對手，被他擊敗過的演奏家，被他苦惱過的同行(七六)，被他譏嘲過的呆子，甚至還有一些他不肯違反本願去諂媚的後進藝術家。對於那些送上無味的作品給他看的人，他也是無禮的；而且他缺乏拉攏門客的手段(頂多也只會有一兩個職業學生) (七

七) 他是最非「親愛的主人」的人。

他在吊繩上孤零零地走着；下面是急切地等待他失足的人羣。祇要能夠相信自己身體完整，他是不會介意的。以一敵衆這意念使他折壽；他沉迷於表演……可是，今天，當命運給了他一道致命傷痕之後又怎樣呢？試想想一個人在吊繩上突然暈眩起來吧，他應當怎樣做？向別人承認自己看不清楚麼？他咬着牙根；只要眼睛還看得到微弱火光的閃動，他一定要繼續向前走。

這下將要降臨的不幸的黑夜，加強了他創作的狂氣。

並且加強了愛。

悲多汶是一個被愛佔有的人。從青春期到末日底陰影降落，愛之火一直無間斷地燃燒着。「他無時不有戀愛事件。」他一個好友這樣說。賴士告訴我們，由於對於美的敏感，他從不能看到一個漂亮臉孔而不激動。不錯，這些火絨並不繼續很久；一朵繼一朵發亮。（他輕浮到自誇最長久的也不過七個月。）但這只是愛底外圍。其中存在着聖潔的情感，一種在心靈上永遠留下了「悲哀底歡喜」，留下了永不止血的傷口的情感。那些「小朋友們」（七八），那些曾經爲他所愛的女人，還有那「不朽的愛人」。在這兩種愛情之間，我們很難劃分清楚的界限；這種事件有許多次笑諷地開始而嚴重地收場。

每一種愛與慾底變相都包含在這世紀的開首幾年裏，也就是當疾病剛要把他禁錮的時候。在維也納各處半沙龍裏，他每天被一羣年輕少女包圍着，其中有些是他的學生——這一類門徒他是不會拒絕的——每個人都向他獻媚。一聽起來這似乎很奇異，但讓我們堅持這一事實吧！他是最時行的；爲維格娜與拉卡仙天尼寫那一八〇一年三月二十六日在大歌劇院演奏的新舞曲「普洛米修士（七九）之創造」的就是他呵！

這一位享着盛名的演奏家和藝術家，生涯中的每一時期都吸引過不少女人。悲多汶常常使她們迷惑（八〇）。第一眼望去也許會覺得他醜陋而平凡，第一次跟他說話也許會不愉快，但他還不會開口說話，還不會笑一笑，女人們，不論輕浮的或嚴肅的，浪漫的或嘲弄的，却都已拜倒於他是下了。

她們會發覺他有漂亮的嘴唇（八一），發光的牙齒（八二），和「一雙會說話的，依次反映出千變萬化的情緒——優雅，柔和，野蠻，憤怒——的眼睛。」（八三）無疑地，她們譏笑他（八四），喜歡在他身上找尋可笑的，可以讓她們嘲弄的東西；這是她們的自衛呵，如果沒有這些東西，他就會

變成一個危險人物了；她們在這種心靈底小決鬪中佔了上風。這些年輕少女們，漂亮，富有而且高貴，追求一種頂多也不過客室調情之類的刺激，自然是無可非議的！沒有人會責備她們！我們所引以為奇的不過是其中許多個竟會真正地，衷心地被引動了的這一事實罷了。拉·馬拉和德·海凡西印出的這些女人們底書簡，通常都把悲多汶稱為「一個天使！」甚至在玩弄他的時候，她們也會想着太專注於他身上的瑣事。她們帶他週遊自己的匈牙利堡壘，而在晚上，在叢林中，甜蜜的情話，親吻——也許還有誓約，像拂草輕風似的誓約——交換了。（可是在月光曲最終樂章的快板裏，我們聽得到熱烈而瘋狂地吹着的風呵！）

一七九九——一八〇一年間，悲多汶開始了和布倫斯維克以及基奇亞地兩家的親密往來。他次第地，又同時地愛上了那三個表姊妹，德西（德萊莎），柏比（約瑟芬），和基里亞達。（她們的年齡是二十五，二十一和十六歲）。他的愛得到了這些沉醉於青春裏的輕浮動物底最可愛的回答——美麗而冶媚的基里亞達，溫柔，高傲，迷人的約瑟芬（當時是三人中最真心愛他的一個）和那嚴肅的（雖然後來減輕了），長久地變得動搖而鬱鬱不樂的德萊莎·布倫斯維克。基里亞達打敗了她的情敵，她喚醒了悲多汶內在的強烈愛情。雖則十一年後發現那封致「不朽的愛人」的信（八五）並不是寫給她的，然而在一八〇一年十一月的時候，她確實是征服悲多汶底心的「可愛的妖女」，而且悲多汶也自信為她所愛（八六）。自從被「脾病之幽靈」威脅以來（八七），她便成爲了驅散他頭頂上結集着的憂鬱與厭世底黑雲的唯一力量。可是她驅散了這黑雲，爲的祇是要它們再降下，而且更可怕地摧毀他呵！

大概是他自己已經預感到這不幸底逼近吧——他不能再把這殘疾掩飾多久了——他感到有飛向一個女人而求庇護的需要。這不單是戀愛問題，而且是婚姻問題了（八八）。從這時起一直到一八一六年，它成了他不斷的希望——也是不斷的欺騙，這可憐的人眼望着光明漸漸消失，他要找尋一隻可以引導他的，忠心的手。但誰會伸出這麼一隻手來呢？不是他當時所愛的任何一個女人。且不說階級的驕傲——即使她們沒有這種驕傲，家庭也要爲她們設想——他能夠貢獻甚麼地位，甚麼財富給她們（八九）？殘疾來襲之前，他生活着，毫不顧念明天。他靠作曲沒有多少收入，而他又不會計較去討學費。他靠着那傷害自己敏感的心底恩俸而生活。如果他要積蓄，老早就該週游德國及歐洲去演奏了。他會有過這念頭（九〇）。但疾病的打擊是這麼突然，使他連想想這計劃也覺焦燥。無論如何，他還得儲蓄好幾年纔可以結婚。

。

基里亞達沒有等他。她嫁給——這是雙重的侮辱——一個音樂家（而且是怎樣的音樂家呀！），一個凡世的凡人，一個音樂的票友，一個小白臉，一個冒充大音樂家而毫不理解天才與庸俗之間那懸隔的花花公子。這位格凌堡小伯爵，二十歲的乳臭孩子，居然有胆量在一八〇三年冬的管絃樂演奏會上把自己從莫扎爾特和卓路比尼（九一）樂曲中剽竊而湊成的序曲並排地放在悲多汶交響樂旁邊；基里亞達對於這兩人間藝術的懸殊也並不比丈夫了解得更多（九二）。她在一八〇三年十一月三日結婚，剛剛是悲多汶把那哀傷的『幻想曲風奏鳴曲』（九三）（作品第二十七之二，即月光曲）獻給她的一年半後。他的愛情的夢幻是短命的，而這奏鳴曲所表現的情緒，已經是悲憤多於愛了。這不朽傑作完成後六個月，悲多汶在絕望中寫了海里根斯達遺囑。

有些傳記作者很喜歡教訓他們的主人翁。悲多汶也沒有被放過。從泰亞以至他的德國後繼者底巨著裏，他們專心一意地想證明悲多汶應受所有不幸的報應——幾乎連殘疾也在內！

是的：悲多汶底過錯在於他不懂得怎樣適應一般的水準。這些傳記家們也以等量的熱心來證明他並非如人們所說的那麼不快活！這也是真的，這不幸的人內心曾有過一切交響樂底無限的歡悅。然而假使他們想用悲多汶底笑聲來反證他的憂傷，那就顯出了他們不但不理解『偉大』而且也不理解最基本的人性。這些善良的學究們忘記了從一個人本身著眼而祇用參攷書上的材料寫成歷史，這是一種不忠。我不想說不公平的話。這些有着螞蟻的耐心的人，曾經積集了許多不能使我們太多謝的文件；而且作為好音樂家的他們的血液，偶然也會發熱而使他們崇敬藝術底完美。然而他們的生命却仍然是何等貧乏，而對於他們，生命又是怎樣一個不可解的謎啊！他們不懂心理學，他們不會尋求他們的主人公底真實構成。他們用普通尺度去量他，他們是對的，也是錯的。他們根據普通尺度而斷言這個由不對稱；因為他們從底下望上去呀。由是這個由便有權利以『渺小的心靈』責難他們，即如悲多汶所深惡痛絕的，並在盛怒時亂罵至好友人所說的一般。

如果悲多汶不是「過份地」如他所顯出的那麼樣，也就不成其為悲多汶了；我並不恭維他，也不責難他，我只想整個地把他寫出來罷了。要理解悲多汶，首先必須理解他那些產生稀有的均衡的各種對比。是的，悲多汶能夠——至少在青年時代能夠——幾乎同時地感受快樂與悲哀。這兩種情緒並不是互相排擠的，而是他「電氣天才」（九四）的兩極；能夠使他可驚的精力充電或斷電，也全靠着它們。我們驚詫的並不是他忍受痛苦和愛的強大魄力

，而是他本能底彈性。一八〇三年的不幸事件便是一個最顯明的例子。

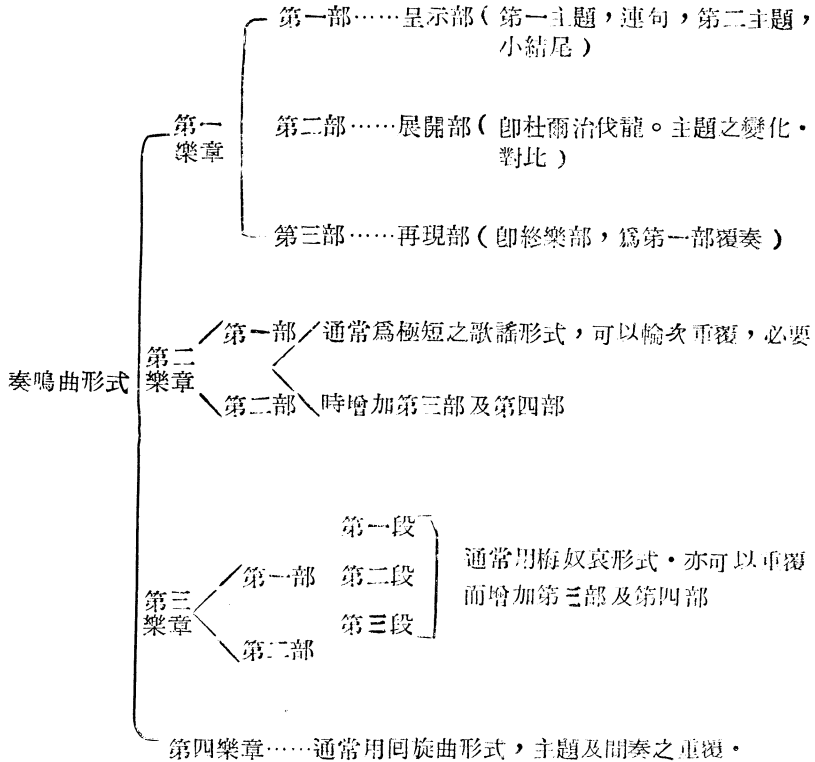
悲多汶被擲在地下了，從人類心底所發出的絕望的呼叫，再沒有比他的遺囑（始終沒有完成）更為摧心的。他畢直地躺在地上——彷彿神話中的鐵且似地，一跳就站起來——並且獲得了十倍更強的生命力。「不，我一定不容忍！」他抓住命運底咽喉……「你永不能使我低頭！」

這麼一種性格，由於過份的受難，是會產生有利的反應的；他的力量隨着敵人底而加強。而當這被擊倒的人再站起來的時候，他已經不是單獨的一個人，而是「愛羅的卡」裏整枝行進着的大軍了。（九五）



爲了幫助不大熟悉音樂理論的讀者了解後面幾章，譯者在這里先把奏鳴曲形式解釋一下。

奏鳴曲形式分三樂章或四樂章，這形式不但適用於奏鳴曲，而且適用於交響樂，四重奏，協奏曲，序曲，等等。它的組織可以圖解如下：



第二章 愛羅以卡

第二章

愛羅以卡

偉大的生命底六月，是最豐滿的一刻，熱烈而朝氣的一刻，生命底液汁爆破了樹皮，從晨熹到黃昏，全棵樹都充滿了花，果實，小鳥的翅膀和歌唱。被禁錮的力量，歡樂與悲愁之精靈，人之精靈，創造慾之瘋狂突擊，沖破了時間的狹窄水閘，並且從生命拱爐中射出「神」之洪流——那無名的「自我」。在這樣的日子裏，一切困厄，疾病和悲痛的傷痕，都致力於解放生命底河流了。苦難割裂靈魂，而由傷口中噴出生命之火。靈魂底撕裂就是生命底陶醉呵！誰能夠說它們是對立而矛盾的呢？它們是合一的；它們是天才底節奏。只要悲多汶的精力還未消滅，武裝的歡樂和哀愁終會支持他；他把它們看作受自己指揮的隊伍。他是決定路線的人。他的精力無限地發展，但他把它約束；把它組織起來作為征服內在世界的軍隊。

我並非在搬弄文墨！這些概念是真實的反映，是大路上跳着舞的火簇底影子呵！讓我們參加這進軍吧，讓我們看，一個拿破崙能否更成功地統治這一座燒燬的，白熱的大山吧！即使在一個悲多汶底整個生命裏，這三年的一段期間也是空前絕後的。它正確地配起「愛羅以卡」這標題。它是一個亞特那（九六），在它裏面，塞爾洛普刺穿了亞奇爾（九七）底盾牌了！

我們聽得到錘子打擊的每一聲。由於稀有的好運氣，我們能夠看到從一八〇一年秋天到一八〇三年春天兩年半間的悲多汶原稿木。對於那些不肯信任一個詩人底音樂見解的音樂家們，我希望有些我將要述說的細目能夠證明這詩人在歌唱之前曾經用眼睛看過。他甚至看過許多談論悲多汶的音樂家們，不論讚美的或貶抑的，都只非常心不在焉地聽他的樂曲。否則我們將怎樣解釋他們把這個權威的羅馬神廟建築師，把這個有着無上的，鋼鐵的意志的統帥看成羅曼蒂克的安那其主義者，看成善感的才子這種奇異到難以置信的誤解呢？

自一八〇二年初夏起，悲多汶便住在海里根斯達郊外一個農人的大房子裏，高高地俯瞰着遠方的多瑙河和大平原，地平綫鎖着卡柏且山林一抹藍帶……

Landeturque Domus, Longos Quae Prospicit Agros!

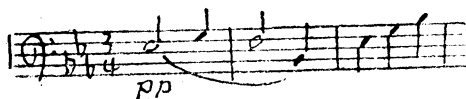
他被原野的寂靜包着，斯密脫醫生會勸他少用聽覺，他也想在人羣掩中飾自己的殘疾。他單獨和他的精靈在一起——受冷漠的愛，希望，憂傷，構成了一切內在聲音底合奏，在他還能夠繼續希望的夏季裏，樹木開放着青春和幸福的花朵。他剛好完成了第二交響樂（九八）。

但是，十月來了——十月，冷冰了太陽，冷冰了田野，冷冰了血液的十月……

『在可愛的夏日裏保存下來的可貴的勇氣，已離我而去了！』（九九）

留下來的只有墳墓似的寒冷和死亡的氣息。在海里根斯達一所孤獨的房子裏，在這些沒有陽光的日子裏，悲多汶從心底絞出了死亡的叫喊。一張悲慘的遺囑；套着鎖鍊的普洛米修士底呻吟（一〇〇），飛越過戰鬥與革命的世紀，充滿我們的天空，並且打擊着人底心靈！

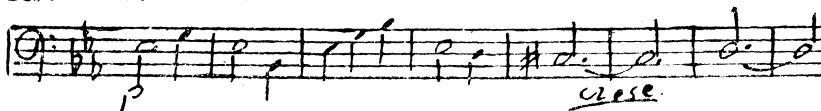
然而這個掙扎於死亡痛苦裏的人——他聽到什麼回答自己的呼號麼？從周圍林木的深處，從雨點底下的未來田園交響樂（一〇一）躺着的林木深處，對於他遺囑裏的哀訴，田園交響樂神秘的號角聲這樣回答了！『起來吧，拉查路士！（一〇二）』



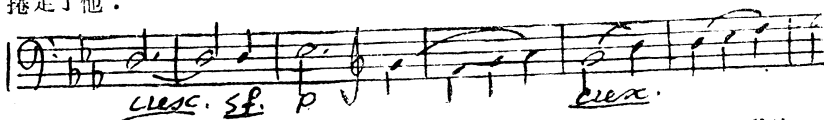
賴士說，悲多汶在海里根斯達寫「愛羅以卡」（他當真指構思和動筆）
○既然悲多汶回維也納時是十一月，那麼顯然這傑作之第一意念在寫了遺囑的第二天便發生了。也許他簡直還沒有寫完遺囑的最後一行——向歡樂的訣別（一〇三）——的時候，生命之神已把墓石推倒，打擊他的雷電亦已退走也未可知。

諾脫波姆說悲多汶原稿本第一頁的日期是十月。原稿本頭幾頁上有「愛羅以卡」第一，第二，和第四樂章的未定稿；跟着是四段很長的，附有變奏的第一樂章第一部的草稿；後面又是一些短的草稿，然後是全套交響樂的其他部分。悲多汶心裏充滿了內在幻景，他一口氣把全曲寫完。然而這是怎樣的鐵砧聲，怎樣的一把火星！

簡潔地表現了第一樂章第一部的第一個長草稿，抽乾了河床，以一道有力而沉重的綫條劃出了極點的輪廓，那旋律底峯頂，光與暗底交替，不斷的變調——這第一擊隨着英雄的主題而在第五小節上發出哀嘆：



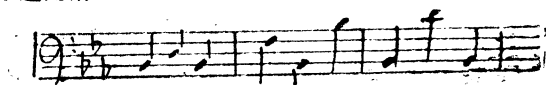
未能完全擺脫煩惱的靈魂，在無形的主宰號召向大定命前進的聲音中遲疑了！……向「十月的黑夜」投下陽光，悲多汶流着血的心靈在這黑夜的一下雷聲裏接受了英雄的任命，並且暫時地暈眩，動搖起來……但洶湧的洪水捲走了他：



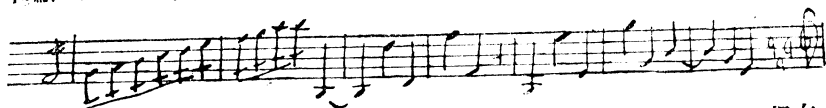
一瞬間，悲多汶這樣就接受了啓示而構出了第一樂章第一部底激動的，一般的氣氛。於是，像一匹已經裝好了主要機械且已放在軌道上半機器一樣，上半部的主題和主要動機開始向前移動了；可是另外的一半還在迷霧裏，必須去找尋，而且，甚至在上半部中，那迷霧是怎樣沉重地包圍住這工作者的心呀！他在第三十小節前停下，並非因為失了方向，而是要呼吸；他陷入泥沼，旋轉着，又一下子把自己拔了出來，當他繼續前進的時候，以慣用的一個符號：

vi - de (隨意地)

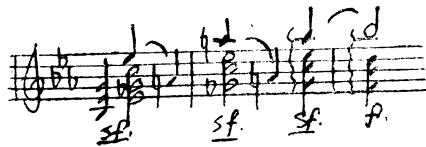
並變奏第一本題而指示了英雄行進的途徑，誘出雄壯的，潤步的動機：



後面一個草稿則加上切分法，完成它彷彿緊張的肌肉和緊握的手指似的特點，並以極大的努力爬上峯巔：



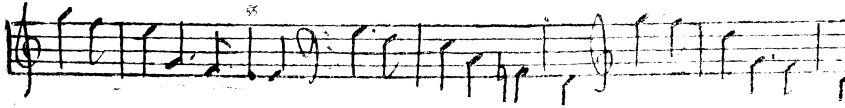
後來，他的明顯的節儉使他把這雄壯的動機留爲第二部戰鬥之用。但在第一部的二十五和二十六小節上，切分的「特強」音宛如矗立的障碍物一樣在進程中給英雄以打擊，但這打擊被他的銳氣拗碎了，反而加強了他的不可征服性：



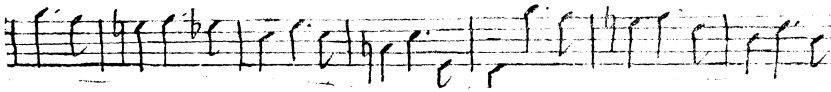
經過的動機出現：溫柔而憂傷的第一句剛剛開始就突然中斷了：



像森林中孤鳥底悲鳴……然後，勉強振來起來，繼續向前摸索；首先尋獲了正確的節奏：

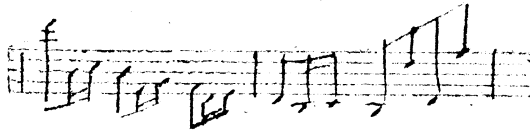


然後又發現了路徑：

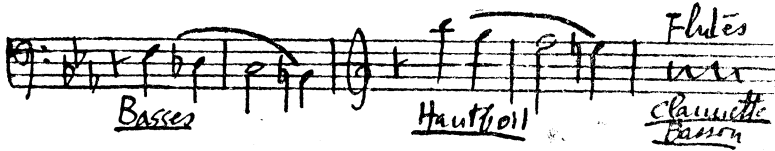


不久它又遲疑起來，最後才穩定地前進。

另外一個動機，從起始便以騎兵隊似的氣勢出現：



而且安穩地固着在原稿上。然而在達到決定形式上之前，它一定曾經有過不少糾結的啊！悲多汶也一定曾經從意象中取過不少多餘的激動和踐踏的啊！有時好些草稿嘗試解脫自己，而結果却更深地陷入混亂裏；僅僅最後，經過極嚴厲的批判和強烈的掙扎之後，這藝術家才找到那平坦，寬潤，正確的途徑。戰爭變得更其使人疲憊，因為在充滿靈感的開始之後，悲多汶便直刺進這糾結着孔樂章底心臟，一條一條地把最優美的表情扯出，像這樣：



而且以稀有的努力拚命想到達第一部結尾，他開始又再開始，却始終沒有前進一步，只是膠着在一些平凡而阻塞不通的和弦上，直到他突然從這惡夢中甦過來。

至於第二部——那有名的「杜爾治伐龍」(一〇四)——誰能說出這日以繼夜的戰鬥所包含的是甚麼呢？這兒是一個音樂的奧士德烈茲(一〇五)，一個帝國的征服，悲多汶底出征比拿破崙底還要來得悠長。他比拿破崙需要更多的時間纔能實現這理想；因為他，單獨一個人，構成了總指揮和隊伍

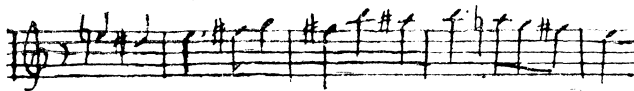
讓我提醒一下那些沒有充分認識的，不了解交響樂或奏鳴曲的「杜爾治伐龍」的讀者吧。它意味着「帝國中期」——是各主題底出現(及覆奏)與結局的再出現之間的一段。悲多汶在這裏把全部創造的想像力應用到各動機底新的整理上，以二十種不同的方法把它們變形，混合。自「愛羅以卡」以來，這部份一直都是最奇特的天才(它是常常開着的)底用武地，在這裏，恰像上帝把世界的原料拿在手裏而造成能動的建築一樣，作曲家在自已思維宇宙底中心裏生活，移動，在空間之上懸留。

悲多汶的前輩只把這部份看做主題出現與終樂之間的辯證的轉換手段，他們利用它大顯主題變化的技巧(雖則常常是很小心的，因為當時是一個文明的時代呀!)。莫扎爾特底「杜爾治伐龍」的長度決不會超過第一部的三分之二，通常都是限制到三分之一左右(一〇六)。悲多汶一向都跟隨這原則。可是在「愛羅以卡」中却突然打破了傳統；他的「杜爾治伐龍」竟比第一部長了三分之二，第一部一百四十七小節，「杜爾治伐龍」二百五十小節。(一〇七)

在理論上來說，這種形式應該會引起整首樂曲的不均衡，使主題的第一次出現(推論的根砥)迷失在雄辯的「展開」裏(假如「展開」這字眼可以適用的話)。但沒有這種情形。事實上經過一個多世紀之後，這交響樂底力量，這統治着在樂音之河岸徘徊過的千百萬人類的王國，却完全來自奇異的「杜爾治伐龍」部份。批評家們從沒有停止過對於這奇珍的敬慕。一個極大的空前的作曲法難題成功地解決了——跟峨特派圓舞一樣錯綜，精鍊，又暈眩又清醒的一種「新藝術」；這種錯綜複雜在幾何學理論控制之下展開，同時數字的科學(是本能的還是意識的?)也統治了如醉如痴的想像機能。

我們所將要研究其各因子之和諧與各支持物間之均衡的這一紀念碑作品，第一次在悲多汶心裏形成時是怎樣的呢？

他的原稿，在擬定這一部結構之前，就已定好了變調的旋律——未有輪廓的彩色——和那可愛抒情插曲的調子了：



而且在寫出他計劃的輪廓時，同時地也就決定了用那有名的不協和音——第一主題頭兩小節，魯莽地從霧中呼喊，懸留一回兒之後便撥開雲層而找到出路：



魔術似的覆奏（第三部）常給人們底耳朵以奇異的打擊，甚至會使一些內行的聽衆以為是作者的錯誤或疏忽，然而它却是在這樂章最初的計劃裏就已被決定的了，甚至決定其他部份之前就決定的了。悲多汶底意志在整個樂章裏從頭到尾堅持這意念。

由此，我們可知這第一擊裏最重要的兩個主要因子是：

- 一，指出了河流方向及斜度的變調；
- 二，它的速度，漩渦，和河堤。

這就是一切。

現在，應該是意志去探索這王國之邊沿的時候了。對於一切二等藝術家，所謂意志不過是某種溫和的，清醒的理性，但是對於悲多汶，它常常是為天才所燒紅的，即如第一靈感一樣熱，或甚至更熱的東西。因為，（我將來再詳細解釋）這天才底本質存在於自己的下意識裏，使他在再獲得啓示而發現自己之前沉於忘我的狀態中；這種啓示隨着每一下鋤頭打在巖石上而使粗糙的碎片飛上天空的聲音，隨着每一下鏟子插進隱藏着新意念的泥土中的聲音而出現；他額上的汗所顯示出來的正就是他自己。模糊的，但也是強有力的本能知道應該向着甚麼地方走；精神也已感覺到隧道應該朝甚麼方向掘下了。可是，它不知道山腹裏為它留下的寶物，也不知道將要找到什麼富藏，遇到什麼障礙。由於這些障礙，天才底精力會形成元氣和堅定的質素。

無數的第二部原稿告訴我們，悲多汶曾用了怎樣執拗和嚴刻的自我批判，艱苦地一層一層建築他的大廈。在這攻驗中他應用了神奇的，協諧與數目的意識，對立的質素與色彩的意識，準備怎樣引起激動，怎樣去浮彫主要的重音，怎樣使輪廓顯得優美而有力。於是這戲曲大踏步行進了，它彷彿跳着 crescendo（漸強）的步子，並且要跨過整個世界，却又忽而裂為碎片，為突然出現的夕陽讓路，在這夕陽中似乎一個巨人正在塵土底下喘息。然而在細語的寂靜裏，在死亡的邊沿上，從灰塵中闖出了英雄主題意外的呼召，使行進得到新的力量，並且很快地帶來勝利。（一〇八）

曾經有兩個人盡力探求建造這大廈的不可知的定律——雨果，呂克坦鐵

力底「音樂形態學」以及亞爾佛烈·羅倫茲分析「愛羅以卡」的杜爾治伐龍的精彩文章，兩人都驚訝於決定這藏着杜爾治伐龍的大廈底各部份的數字關係。羅倫茲把它們分成四組：

- 一，五十四小節。
- 二，六十四小節。
- 三，五十四小節。
- 四，六十小節。

第一組和第二組形成對稱的對照——正和反；第三和第四組就是合。而「杜爾治伐龍」則單獨成爲一首完整的奏鳴曲，在交響樂的根本上也則爲一首完整的交響樂。

依照這方法，如果我們覆奏第一部快板，也可發現三部（第一部加上覆奏，第二部杜爾治伐龍，和第三部終樂加上結句）間的小節數有使人迷惑的，如下的均衡：

二九八小節——二五〇小節——二九四小節

自然，這並不是悲多汶用繩子度出來的！他的本能在思維之黑夜裏完成了它們。而且也就是這一點使人佩服。

讓我們不要忘記吧，悲多汶沒有引導的模特兒，他自己發現了一個新世界：發現了自己！「愛羅以卡」是哥崙布底帆船，首先到達新大陸的帆船——「未來」公平地把第一個探求者的名字給予一種新形式。但能有別的探求者對發現物表現出這麼一種確信麼？或者，對於未着手之前毫不知道它的面積與體積的工作，能表現出這麼一種支配的力量麼？今日，我們是只看到收穫而不會再去想想原稿上所顯示的那些疲乏的摸索，不會再去想想這發燒而苦惱的孤獨者底瘋狂的勞作了，這孤獨者，像米啓安則羅，（二〇九）一樣，把自己關鎖在昔士坦（一一〇）屋頂上，直至解決了自己提出的形式與數字問題，並使它屈服於自己意志之下纔罷手。然而我們之所以受他陶醉，也正因爲我們迷糊地意識到這勝利的結果，意識到這懸留的平衡與對稱，意識到這戰鬥底英雄的熱狂的原故。最奇怪的是，既然「愛羅以卡」是悲多汶一切作品中最珍奇的，當然也就需要最長的時間去理解了，但它却是很快地就變成最普遍的一首。（一一一）

我知道一個疲憊的社會，是會把這種自己永不能獲得的「普遍」看作平價的：它要從這「普遍」中找出「平凡」底痕跡。不消說，如果一個作品降低自身的藝術來適應低級水準和趣味以博得「普遍」時，我們和它一樣也會覺得羞恥。不過，假使一個藝術家能夠在「平凡」底表層下更深刻地發掘一般的生活法則和靈魂底主要韻律，那麼個人天才的傑作，無須加上人爲的努力

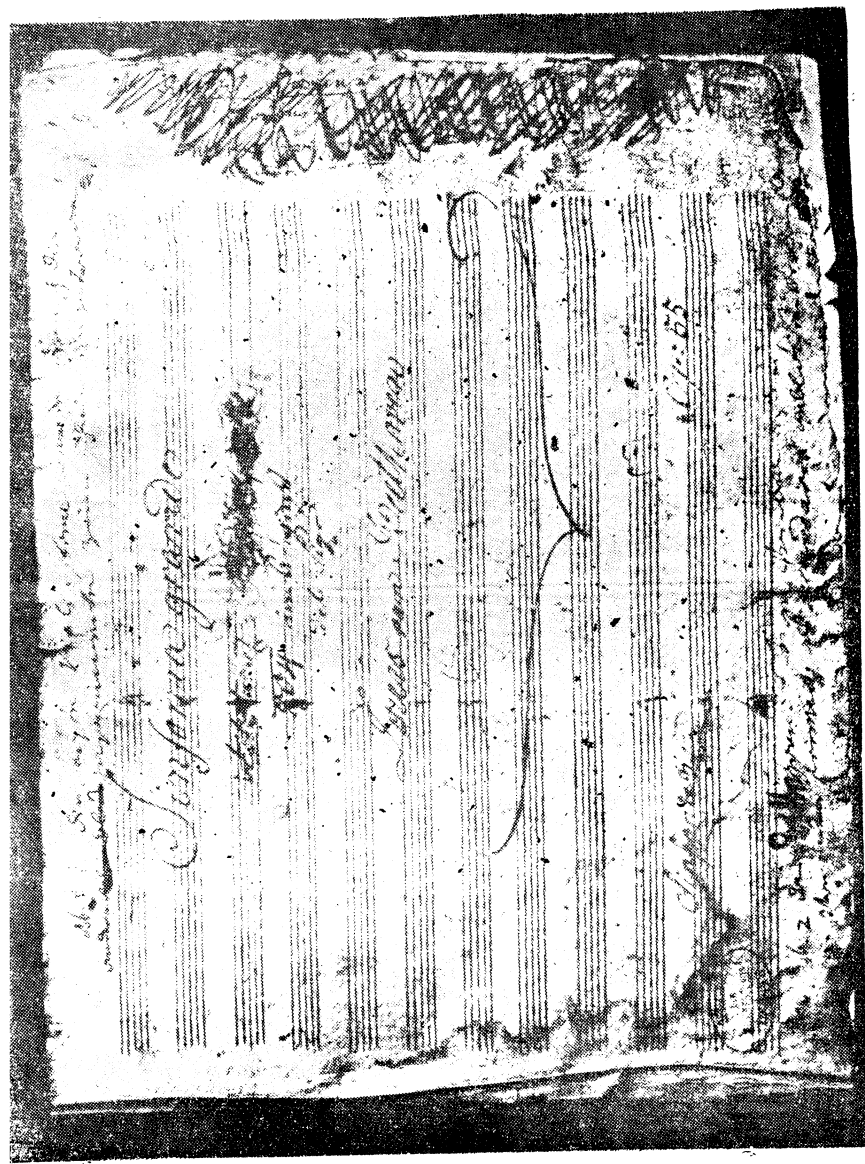
就會成爲一切人類最自然的表情了。而且我敢斷言這種統一是在地球上最高的吐語。悲多汶在「愛羅以卡」中完成了這一點。像他所崇拜的格魯克一樣（一一三）——不過格魯克缺乏他那種洶湧而永不凋謝的靈感——他能夠爲自己同時也爲一個新世紀——在這世紀裏，以革命的暴力和帝國的戰爭建立了人民底霸權——創造了第一個無可比擬的，不朽形式的模特兒，在數字，精神，以及無數因子上都均衡的模特兒。悲多汶並不否定偉大的先輩底藝術——海頓和莫扎爾特那麼熱愛地建立的奏鳴曲形式；他把這建築物放在自己堅實的肩膊上，放在藏着整個世界底跳動的心的寬闊胸膛上。他是把以前用於小建築物上的穹門和圓頂拆下來去建大廟堂的羅馬帝國權威建築師之一。早在一八〇八年，悲多汶四重奏已經使雷察特聯想到那把布倫尼力斯慈（一一三）圓穹舉起而放在阿基里巴（一一四）的拔頓（一一五）上的米啓安則羅了。然而在米啓安則羅，這權威建造者堂皇的唯知論裏頭，線條是乾燥，冷而抽象的，悲多汶底却常常豐滿而潤澤，有如美好的俄特派大門底充滿生命液的樹幹，全然是血與肉的結合，從最初兩個冲破河堤的雄偉和弦起。



這兩個和弦，依照悲多汶的習慣，很可能是整首樂曲完成後才加上去的，作爲他全部意志與最高信仰底一種肯定——從這 *he vola, sic jubet* 起，河水開始奔流了，以不可遏制的力量衝進海洋。

現在，我已嘗試從這一樂章中指出這種創造精神底某些隱藏的道路了，讓我在你們面前夢裏出我對它的通譯吧！你們，職業音樂家，是喜歡對一切通譯鄙夷地擡起鼻子的。但是，除非你們的作品底韻律與音的結合底織維能夠織出一張跟聽衆情感相通相連的網，否則它們是沒有人要聽的！而你們自己，（或者說，你們那些自視爲超於庸人的人），如果不把整個生命的力量，理想和感情放進去——即使是不自覺地——也決不能寫出可以持久的作品。那麼，在看過一件藝術品，用我們的手撫摩過它的裸體之後（或者說，之前？）讓我們要求夢見它的權利吧。啓示在夢裏頭；人閉了眼睛可以看得更清楚。

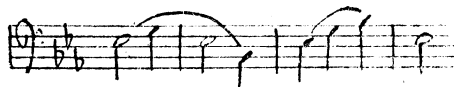
首先，讓我們從路上掃掉那寫在題目上的，太簡單的人種同性論的註解



「愛羅爾卡」原稿的封面。右邊塗掉的地方本來寫着給波拿巴特軍官獻辭。

——「波拿柏特」(一一六)——吧，這是悲多汶動筆之前寫在封面上而其後又撕掉的一頁(一一七)。對於一個像悲多汶那樣的心靈，一個全然沉沒於它的「自我」，它的情操，它的戰鬥，它的上帝裏的心靈，外在世界不過是內在戲劇的一種反映，一種回聲和符號吧？而且，悲多汶看不到外物底實在生命；他自己的生命是太廣大了，它就是一切事物的尺度，他把它射進一切事物裏。別些不如他那麼自我陶醉的藝術家，如海頓和莫扎爾特，能夠在心靈中尋到觀察外在世界的餘地。莫扎爾特接受別人的靈魂；海頓有銳利的眼光和戲弄的技巧。但悲多汶卻很少從「自我」中走出；不過這「自我」也就是一個宇宙。甚至他所看的外在自然界，也會跟它混和，而且失掉本身的特点而溶化於悲多汶宇宙底形象，氣味裏。模仿——無論你喜歡怎樣說，這總是藝術家最基本的本能之一，也是藝術家所從而得到營養的春天——是悲多汶一種非常貧弱的本能；或者說，由於一下閃光，一下常常是偏頗的，熱狂的，充滿着他用以決定一切的，沉重的內在生命的閃光，被奇異地變質了。如果說拿破崙會生存在悲多汶心裏，那也不過是他想替自己的孤獨從周遭活着的人羣裏頭——即如從一面鏡子裏——尋找一張能夠反映自己無所不在的自我底臉孔之後的事。然而這假設模特兒底第一下手勢就已殘酷地撕破他的幻景；於是盛怒的悲多汶撕掉「波拿柏特」這名字。真的，漢斯·溫·布路——一切錯誤中之最人者，就是硬把俾斯麥跟「愛羅以卡」連在一起！——雖然在別の場合更為荒唐——我們中間任何一個人都很容易會做出相似的，無意義的惡行，像年輕的哈姆雷特輕率地穿過波士的底雲霧譏笑泊龍尼亞一般。實在說，每一首交響樂，每一首悲多汶樂曲，都只帶着一個名字——悲多汶。(一一八)

雄視這交響樂的偉大「動機」：



簡直是人性的。不論它是一個人或一個意念，一個本能的，迷糊的聲音或一個光輝的意志，對於我們又有什麼關係呢？它活着，而且行動着，誰又能夠懷疑它的存在？爽快而單直地，它開步走；第一步就已經印上了運命底足跡；它一直向前，除了目的地之外不懂得別的道路。接受了這命令的靈魂，在重壓下俯伏在第五小節上(一一九)。但這重壓自身也就是它的命運，是它本體之一部；於是靈魂嘆息一聲負起了它，把自己委身於狂流裏了。第一個障礙的克服(二十五小節至二十七小節)使它回復了精力；它配合着行動。

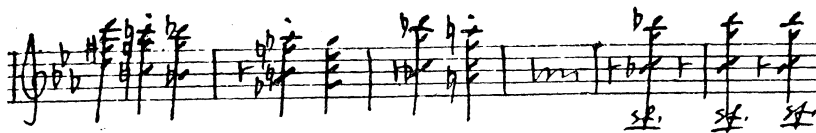
那轟鳴的一聲招呼「喂！」（三十五小節至四十五小節），接到溫柔而疲倦的心靈底悔恨的回答：



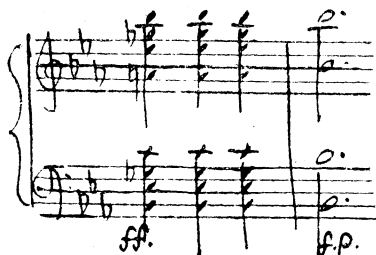
（高音笛，洋管，簫和小提琴的變換）。在這一刻開心靈被意志征服了（五十五小節，甚強）。兩個靈魂之間的苦鬥，有搖舞着的鞭子，有揮動的長劍（六十五小節，甚強）。這強有力的「動機」漸漸抬起頭來；它把自己分化為無數碎片，以便找尋出路。但總是碰到使它遲疑，使它心碎的哀號（八十三小節，甚強）：



它在激動中停下，回轉頭，重覆。突然地，不規則的和弦也中斷了（一二三小節等等）：



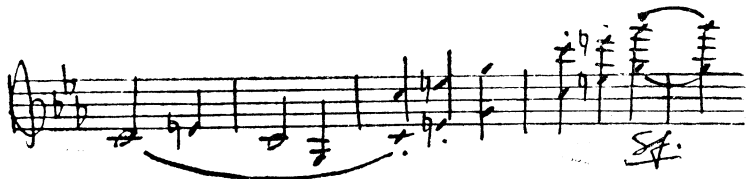
這是失敗的自白，是溫情與憧憬的斷念（一三二小節，甚強）。第一段快板在一個被殘忍的和弦所損害的，流血的傷口上結束：



靈魂再跳進烈火，似乎迷路了。第一次搏鬥——一個無結果的搏鬥——是海里根斯達一所被黑夜的田野包圍着的房子裏的，愛底「自我」與意志底「自我」間的搏鬥。

第二部（杜爾治伐龍）靈魂底戰場連接着宇宙邊界，這是一幅懺人的畫圖。在這些神話似的戰鬥中，被粉碎了的巨人，像洪水期前的大蜥蜴一設，又長出了新的臂膀；意志的主題重又投進火裏，撞在鐵砧上，裂成碎片，伸張着，擴展着。這是悲多汶對貝婷娜幻渺的演說：「我看見它飛，消失在無數印象中：我跟踪它，再緊握着它，我再不能跟它分開，我必須把它增殖，以一陣的痙攣，以不斷的變調……」

在無涯際的原野上，不可計算的主題合成大軍，無限地展開。洪水一波繼一波地澎湃；但到處都有彷彿樹叢一樣的哀歌之小島從浪中聳起。不管這偉大的鐵匠怎樣努力銲接對立的「動機」，意志還未能得到完全的勝利。他徒然（三〇二至三〇三小節）在一刻間找到了長調八度音程的有力方式：



却立刻又顛覆而回到短調上，它再躍前，又再跌倒；它徒然想在奧沙上疊上柏甲安（一二〇）（三四一至三七〇小節），却終於墮進深淵，埋在底下：



喘息的戰士想爬起，但他再沒有氣力；生命的韻律已經中斷，似乎已到了滅亡底關頭了啊……我們再聽不到甚麼（弦線在靜寂中低沉地顫動），只有靜脈的跳動……突然，命運的號呼微弱地透出那震動着的紫色迷霧：

Handwritten musical score for piano, showing two systems of music. The first system has a piano (pp) dynamic marking. The second system has a piano (pp) dynamic marking, a 'cresc' marking, and a 'ppp' marking.

英雄在號角聲裏，從死亡的深淵站起了。

整個管弦樂隊跳起來歡迎它，它是生命之復活。靈魂集中全部力量向目的地前進。這就開始了第三部。勝利也留給了這一部。用一下天才的手法——即如亞爾佛烈，羅倫茲所指出，華格納後來再把這形式用於巴爾西浮（一二一）——首先由號角預告了它，然後是簫，而且，不但不讓這動幾消失，反而空前地把它保留了五小節（從變B調轉入F長調，又轉入變D調。）

Handwritten musical score for flute, showing a single system of music. It includes a 'cresc' marking and a 'p Flute' marking.

第三部，其他兩部的綜合，簡練地再提示了我們剛剛聽過的音樂戲曲。但它並不只是習慣上的覆奏。它不斷地延緩終樂的出現。馬拉米說，比起華格納底「亞美利加百年進行曲」來，這簡直是行進中的古埃及朝代。「愛羅以卡」第一樂章的結句樂，是在跨過整個世界之前永不肯停止的靈魂底大軍。經過了靈魂最後一次的號召，堂皇地集合起第一二兩部底孤獨頃間，從最高的，激動的頂點突然降落到細語的靜寂（第五六八至五七〇小節）：

Handwritten musical score for piano, showing a single system of music. It includes a fortissimo (ff) dynamic marking and a piano (p) dynamic marking.

這次不再是嚴厲的前進命令了。第一主題的再出現——行動的動機——包圍在旋舞裏：

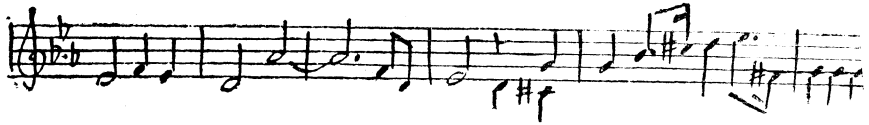
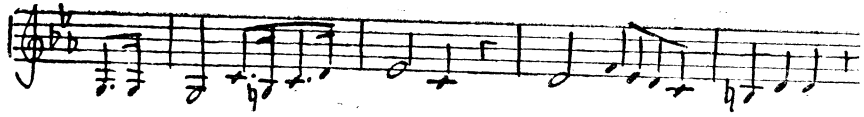


再沒有哀愁，再沒有悔恨！甚至哀訴和悲歌也被捲進了旋舞；龐大的行列跟隨英雄底拳頭的指示而停下，痛飲，歡呼，狂舞！

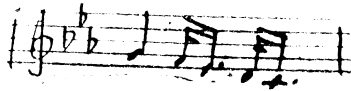
在極慢的緩徐調裏，英雄死了。但他却從來沒有像這一刻那麼真實地活着；他的靈魂在人們肩膀上的棺槨周圍飛翔。（一二二）

一首送喪進行曲……在英雄崇拜的時代裏這只是一個平凡的意念！可是悲多汶怎樣以他所放進去的東西，那真摯的聲音，那赤裸的靈魂——他自己的天才來使它再生呵！（在一八〇三年，他還不至於像一八一七年以後那麼拙於「修飾」。）不過，這些「修飾」無一句不出自心底。依我的意思，那一段長調的 *dolce cantando* 是近代詩歌中最接近古希臘悲劇的輓歌合唱；它有蘇伏歌斯（一二三）底和諧的優美，有他天然的高貴，完整，以及平靜的憂鬱。短調的回轉則是全然不同的奇異的展開，陰沉，錯綜，莎士比亞式的，還有意外的天才底突擊，幻想的呼召。輓歌變成了英雄的史詩：我們可以看見，在萊茵河上的森林中，昔飛烈特（一二四）底屍體在戰盾上高舉了。（如果沒有悲多汶，這末世的喪禮就永不可能）而結句中的「最弱」，就是從悲哀的深淵升上的呢喃聲。

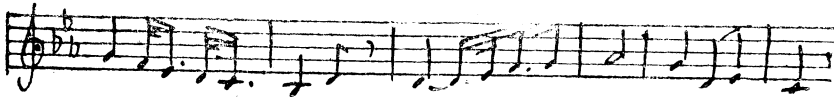
可是我們還是回到原稿本上而準備接受驚詫吧。如果世界上曾經有過一個更富靈感的旋律，有過一句從第一字起就找到了結句的句子，有過一件啓發出沒有他種方法可以寫出的印象，不能改變一個單音或韻律的藝術品——因為這些單音和韻律是永恆的藝術品底一部分——那麼，它就是這送喪進行曲的主「動機」。但悲多汶原稿顯示出，他只能一步一步地，流着血和淚來完成它。第一草稿是平凡的：



如諾脫波姆所指出，悲多汶要一小節一小節地——不，一音符一音符地克服這旋律。現在，他碰到這行進曲特有的銷沉部分：

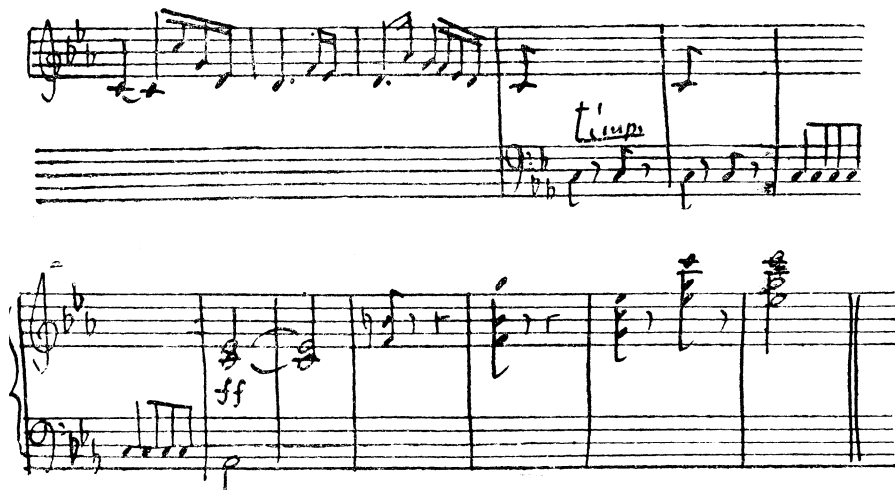


又再尋應一句，一斷片中流動的重音。每一小節都成了修改與變奏的混合：



展開部的邁走曲，跟中間的長調一般，是預先就見到而且決定了的。但同時地他又想着好幾個主題。他的內在只有一團不定形的星雲和它的曲綫，還不會確立整個結構的計劃；他必須一夜一夜地在天文台上弄清楚重霧中的

形體。當他走向這樂章的終樂時，重霧也跟着濃厚起來。爲了最後一段他竟至於擬了完全不同的八個草稿。從第一句粗略的重疊看：



誰會預料到悲多汶最後一秒鐘纔發現的那結局？那麼，難道果真如一般不知天才爲何物的偉大工業家愛使自己相信的一般，這不是天才的果實而是工業的收穫麼？實際是這樣：天才本身通過了工業的過程而工作——不滿意的天才，批判着每一個不充實的計劃，追尋到原料的最深處而從模型中扯出它熟知在那兒的，它所需要的一部份純金屬。因爲這八個樂句，這八種形式，都是模型表面或中心的東西。但是，天才，在到達最底之前，是不肯休息的。而天才的最明顯的標誌，便是它決不會爲一個意念與別個意念間的關係所愚弄。經過無數次探求之後他所發現的並不是最後一個意念，倒是最初的一個，他自己的一個，直接表現他的情感的一個，直接表現那把他從平凡的堆集，從冰冷的傳統，從沉重的沖積中分隔開的強大力量的一個。悲多汶底天才安頓在那隱蔽着的“melreuer”（一二五）直覺中，在躺着靈感的魔杖的精神底最深處。

他的進行並不是盲目的：他的意志常常在下意識的下層保持控制力量。卽如他自己向雪洛塞描述發掘工作後所說的那麼樣：『於是，我的心開始在寬處，狹處，高處和低處搜索……我清楚地明白我所需的是甚麼，中心意念永不離開我。』（一二六）

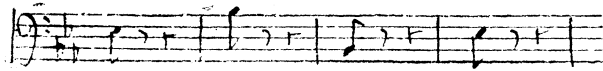
有時，正確的意念會比他預料出現得更早，而且帶着預料外的姿態。一八〇二至一八〇三年間，這種突襲尤其常見，那是他的生命和形態由於內

向的打擊而急劇轉變的時期。「愛羅以卡」是一個顯明的例子，他起首用梅奴哀形式，繼續到 trio（一二七）而 trio 之後，又回復到梅奴哀形式：



他的筆滑了一下。他寫上「極急速」……從梅奴哀和它冠冕堂皇的圈子衝了出來！scherzo（一二八）激奮的行進形成了。

最後一樂章比較少花一點時間，因為他已經有了主題了；大部份原稿都只是些對位法的整理。不過我們要記得主題的設定在交響樂着手之先。這動機：



實際上是從較早期的三首作品中取出的，其間悲多汶有充分時間發現它的真實性格。而根據這三首作品間的轉進看來，悲多汶最初並沒有認清這性格。

「普洛米修士舞曲」（一八〇一年三月）以這動機起頭作一段簡單的舞蹈和光輝的「四組舞曲」（一二九）——一八〇一年末再用它作一「四組舞曲」（一三〇）——然後又用於作品第三十五的變奏曲中（一八〇二年春）（一三一）。悲多汶寫「愛羅以卡」時，仍然把它視為古典音樂通常變奏所用的動機；無疑的，他寫這沙龍作品時，即如寫「普洛米修士」時一樣，已經預見到最終的一大跳躍了。但到他整理主題，向它投下各種各樣的光與陰影，却又發現了它幾個隱秘的靈魂——那輓歌，那葬禮，那英雄氣息。當他寫到第十五首變奏曲的慢板時，不自覺地也就寫出了史詩戲曲的場面。第一樂章的結句預告了英雄之死；給它一個平凡的結束是辦不到的！終樂是戰鬥式的遁走曲；交響樂的精華就在這裏。到達目的地之後，悲多汶又回轉頭；這時他才發現自己一直在奏着的主題底實在個性——這四大支柱！這偉大的建造者立刻就計算出可以在它們上面蓋上多麼廣濶的屋頂。於是他把它檢起，留為最後一樂章的基石之用，其中變奏曲盡了最大作用：對位法的穿插把它砌成一座雄偉的尖頂拱門。

這麼遲纔發現音樂；題的深湛意義這事實，使我們面對着一種下意识創造的現象了。這下意识，即是談及韋德爾時我屢屢提及的那一種。它確實是音樂天才的特徵。韋德爾差不多經常地，而悲多汶則多次地（後面我再來說明）創造了音樂底花朵而不知其完全的意義。（我聽見審美家們驚呼了：「

然則一朵花也有意義麼？」我回答：「是的，爲科學，即是說，爲真理，也即是說，最後，爲藝術本身；因爲真與美的混合構成了美底意識——由是，美纔能完整。」我丟開審美家們再回到創造者身邊。悲多汶和翰德爾不知道這些花朵生於甚麼樹，也不知道它們將要結出甚麼果子。而他們採擷得那麼匆忙，所以常會把它們放在錯誤的地方。他們的天性於是留於不滿足；因爲，我們看到在年復一年的期間裏，他們一次，兩次，三次或更多次地再檢起那主題，探求它的真實意義，探求一種更能連結到它隱晦的中心的處理辦法。而且有好幾個場合，翰德爾和悲多汶只在生命的末尾（一三二）纔讀到那魔法的咒語，換上一個字眼，一個重音，把古板的形式光輝起來。

假使我們要評論悲多汶底不幸世界，評論由於他的意志倔強反抗這不幸世界而產生的精力，那末，首先觀察一下從一八〇一的「普洛米修士」到一八〇四年的愛羅以卡之間的道路。○「普洛米修士」當中有未來的第三和第四交響樂最有名的兩頁——「田園交響樂」中的風暴（一三三）以及「愛羅以卡」的終樂（一三四）。纖美的原稿！可是，它們不過是玩具，隨天才底愛惡而檢起或丟下的玩具而已。而在一八〇〇年那樣的情況底下，這些玩具和玩弄者又會變成什麼呢？請聽「普洛米修士」舞曲鬆弛，巧飾，冗長的旋律吧！如果沒有不幸命運底磨鍊，這樂曲的作者恐怕已經變成了（誰敢斷言？）二十年後他自己所深惡痛絕的那種人了罷——一個洛西尼（一三五），可是更肥胖，更粗魯，也更魯賓士（一三六）式的洛西尼！（而今日的世界——誰知道？——也許會決定，即使真的如此它也不會損失什麼！）

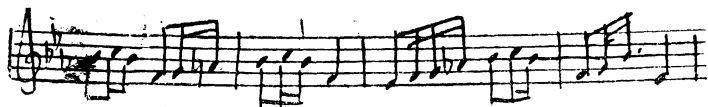
現在，讓我們——我們這些曾經從那利用悲多汶底不幸來製造自己的偉大的命運底遊戲中得過益的人——享受那些被鍊成的作品吧，這武裝着旋捲的scherzo，這獻給歡樂與自由的終樂，這節日，這些狂喜的舞曲和進行曲，這些歡笑的小河，這些變奏曲無盡的渦卷！英雄在它們中間再度出現——開始的動機，生命底定命，起先是不知道自己的存在的，現在漸漸達到終點——vollendung（完全的成就）了，這就是悲多汶書信常常提及的「目標」，但是，死亡也跟着再出現——是「勝利」底對方的死亡。這次勝利擊敗了它。死亡底聲音沉沒於歡喜的吼叫裏，沉沒於革命暴徒底攻擊裏，他們摧毀了巴士的獄，跳越過墳墓。

「而這一切，就是你，我的孩子……」

這大軍，這些勇敢的進擊，這些災難，這些勝利，這些墓石和戰鬥……
——一切都你裏面——就是你……

然而這一切，用來充實自我的宇宙，却還不夠！

在這些超人的日子裏，從那悲多汶用以製造「愛羅以卡」的鐵砧上，飛出了另外十顆行星的火光——田園交響樂（鄉村節日的急促的「動機」）（一三七）



「里昂娜蕾」（歡樂的二重唱）：

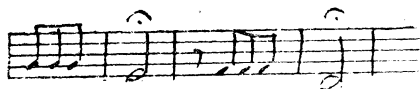


（後面緊接着這歌劇五段）；「華爾斯坦」奏鳴曲（作品第五十三，像「愛羅以卡」一樣有許多草稿和修改；也像「愛羅以卡」一樣，其中許多似乎不加思索而寫成的新鮮與朝氣——後面我們研究悲多汶奏鳴曲時就可以見到——也是經過無數次摸索和躡躑之後才找到的，長期間勞動底收穫）；G長調第四鋼琴協奏曲（作品第五十八）之開端：



C短調交響樂中的scherzo，突然地盤起又突然地放開它的毒蛇之纏卷：（一三八）

而命運已經在敲門了：（一三九）



此外還有許多各色各樣較小作品的草稿——「陸軍進行及撤退」，變奏曲，巴格台拉，歌謠曲（包含有名的格累爾特讚美詩），輪奏曲，鋼琴練習曲，中板快板等等。此外，還有一些他沒有時間去寫，但也已經成形的人作品（

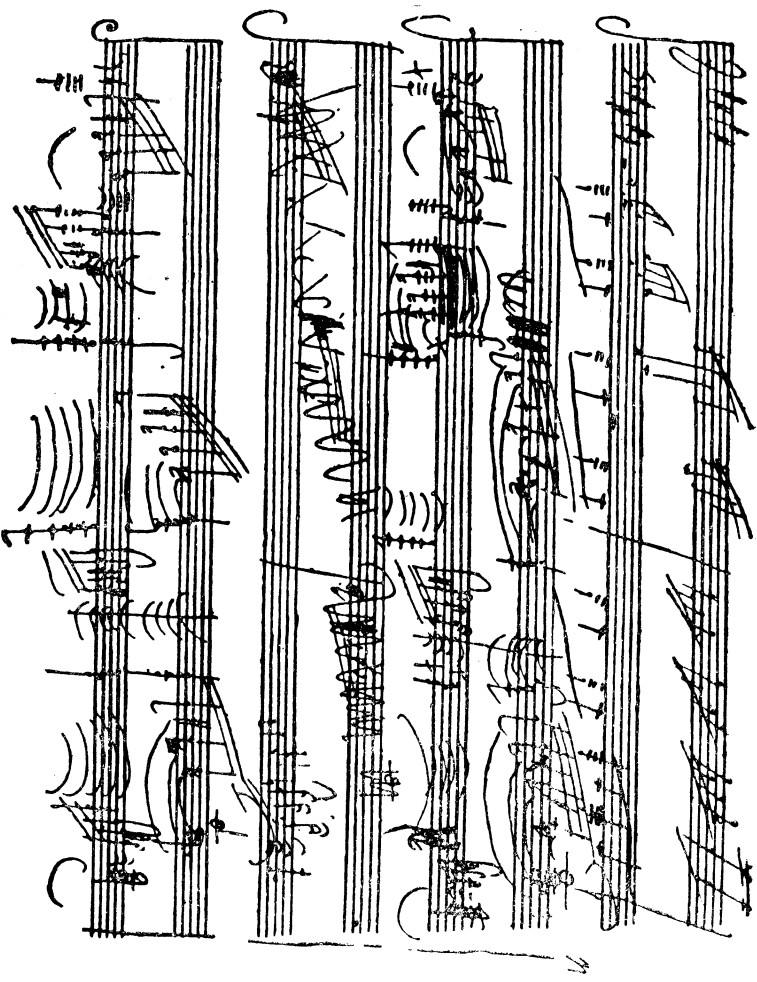
一四〇)——兩首不為人知的交響樂，其中之一是歡樂交響樂，和一首彌撒曲；而最後一頁(封底)上，寫着克羅采奏鳴曲，作品第四十七 (sonata scritta in un stilo brillante——這是塗掉的——molto concertante, quasi come d'un concerto)

所有這些，都是一八〇二年十月至一八〇四年四月間的成績！一道火網，一羣夜空的殞星，從自己身上扯出一部份而造成世界的，上帝底爆裂！怎樣的一個仲夏夜！

我們必須注意，由於創造的節奏底催促，表現歡樂情緒的作品也跟着增加——田園交響樂，黎明(一四一)，陽光協奏曲，歡樂交響樂。那麼，我們可以說，如果創造底基本條件是一個傷口的話，那麼從傷口流出來的血就是無上的歡樂。即使以最慘酷的苦難作代價，創造也就是歡樂。其他一切都無足輕重。

好幾年後(一八一七年間)，當悲多汶完成了九首交響樂中之八首時，詩人克里斯朵夫·卡夫那問他最喜愛的是那一首，悲多汶毫不遲疑地回答：「愛羅以卡！」「我以爲是C短調呢。」卡夫那說。「不，不，是愛羅以卡」而百多年後的我們也跟他一樣想。甚至在悲多汶一切作品之中，「愛羅以卡」也可以說是一個奇蹟。即使他以後會再向前進，也決不會走過那麼濶的一步，這是音樂底「偉大日子」之一。它開關了一個新紀元。





A Page from the Moonlight Sonata.
月光曲原稿之一頁

第三章 阿巴遜拿達

第三章

亞巴遜拿達（一四二）

同年（一八〇四）（一四三），完成了「愛羅以卡」後的夏天，悲多汶有一天跟賴士在杜百靈散步，一邊不斷地哼着「亞巴遜拿達」的終樂。這是跟剛脫稿的管弦樂曲同樣成功的鋼琴曲。

要對這勝利作一評價，我們必須看清楚整個戰場的情形，而把這作品放在通上頂點的奏鳴曲之路底末段。無論如何，我不想勸任何一個想明白悲多汶底進程的人去參攷過去一百年間的公衆輿論和批評界見解。你再不能想像出更可驚的混亂。這二者是互相衝突的，並非純然因為公衆與批評家互相衝突，同時也因為他們自身間有矛盾。而所謂互相衝突，也並不只是由於觀念不同（修養，情操，組織和表現力）而且也由於相同的觀念，相同的嚴格修養和審美感。許多同一派奏鳴曲曾輪流地被權威見解指為第一流或第二流，指為創作的或因襲的。而且如果兩個見解偶然同意於某一作品例外的性質時，他們所持的却又是完全相反的理由。

有一個時期，變B長調奏鳴曲（作品第二十二）曾被批評家們公認為「非悲多汶式」。而在我們這一代中，它却被選為最能代表悲多汶早期作風的極少數作品之一。著名的音樂家如魯賓斯坦（一四四），以為G長調奏鳴曲（作品第三十一之一）是悲多汶音樂中最無味的作品。其他優秀音樂家如奧加斯·哈姆，却尊它為悲多汶底藝術成就以及音樂史上「最光榮的一刻」（一四五）。左翼批評家們說悲多汶第一期的偉大鋼琴詩（悲愴奏鳴曲和月光曲，作品第三十一之二）是「悲多汶內在生命的歷史性紀念碑。」即如非凌莫所說；而右翼批評家却認為這一時期的作品最富於排除了內在生命的藝術底客觀性。（二四六）

讓我們丟開這些批評家而直接走向悲多汶吧；無論甚麼時候，在可能範圍內我只希望向他本身或向他的密友徵求意見。讓我們先聽他自己的諷示，然後從音樂中把它們抽出吧。這決不會是模稜兩可，也不會是曖昧不明的；這是他一切過失之中最小的一種。今日我們譴責的應該是他恆久的正直，他的自信，他的統一…… ein mensch, ein wort！（一四七）那麼，讓他自己說好了！

一八〇二年，悲多汶跟他忠誠的老朋友和心腹克林甫爾茲，他的知己，或者如他通常所稱呼，他的「呆子」談話時說：「直到現在為止，我的作品

還不很使我滿意，從今天起我要開闢一條新路。」蔡爾尼覆述了這些話，並且加上：「不久以後，作品第三十一的三首奏鳴曲出現了，我們可以看到，他的計劃已經實現了一部分。」

一八〇四年六月二日，悲多汶正寫着「里昂挪拉」第二首終樂，突然停了筆，而記下這樣的獨白：「六月二日——終樂愈變愈簡單了——壹切鋼琴曲都是一個樣子——天曉得為什麼我的鋼琴曲總給我最壞的印象，尤其是當它被拙劣地彈奏的時候。」

在「里昂挪拉」第二幕的草稿之間，悲多汶開始了「阿巴遜拿達」。他在紙上記下了第一樂章的，然後是終樂的戲劇性的設計，還有一些中板的凝定。

現在，請留心兩個要點：

一八〇二年，他用作品第三十一的奏鳴曲，（尤其是作品第三十一之二D短調奏鳴曲中華麗的吟誦調）「開闢了一條新路」。可是他仍不滿足。一八〇四年，他實現了「愈變愈簡單」的理想，而且產出了在心裏孕育了好幾年的作品第五十七F短調奏鳴曲（阿巴遜拿達）。我們且試試解釋這兩個事實。

為什麼他不滿於以前的奏鳴曲？作品第三十一跟以前的作品有什麼不同？什麼美點使得作品第三十一成爲上升至頂點的路徑？

我們這一輩的人，喜歡估低悲多汶初期作風的價值。這是一個錯誤，但也是很容易解釋的。死前十年間，在一種構成命運與靈魂最驚心動魄的戲曲的混亂情況（這個我們後來會研究的）底下，他的藝術，他的個性，經過這麼深刻的變動（他曾獻給未來以一首音樂的遺囑，這遺囑的特性已深深地刻印在世紀的記憶上），以致他自己使我們對他早期的藝術成就變得善忘了；這位老大師在作品第一〇六，一一〇，一壹一中所築成的教堂，投下龐大的陰影而遮沒了較前的建築物，然而漠視這些建築物底創作性却是極大的錯誤。假使我們說（依照今日的習慣）它們僅是前人藝術品底續貂與「模仿」，說它們僅是前人藝術品底形式和內容的某種註釋，說當時悲多汶「仍受流行的巴哈，海頓，莫扎爾特影響」或者說這二十二首奏鳴曲是「全然地，比不上前輩作曲家的作品」，那麼，我們就是忘掉它們第一次出現時會在一個世代底心靈中掀起怎樣的激動了——人們歡迎它們的那種熱狂，恍佛，被古老形式縛住的音樂家判給它們的流放罪，還有它們在年輕一代底心裏所喚起的熱狂情緒。

我們從莫斯科述說發現悲愴奏鳴曲的故事（一四八）以及古典派批評家們淋在作品第十C短調奏鳴曲上的粗暴咒罵中（一四九），可以找到了解

當時環境的一些線索。一方面我們看到前期一些自命為音樂界權威的人對悲多汶的批評，完全跟三十年後「學院言論」對「可龍威爾」和「海爾南尼」底作者（一五〇）的批評一模一樣；他的浪漫主義形式能使他們的假髮直豎。另一面我們又看到，從世紀初期起，悲多汶就已是為年輕的德國大眾——前一天他們還未知道他的名字——而生的，而且今日還為這一羣作為他的關懷者的我們而生——我們的朋友，同伴，「安慰者」。莫斯科斯要表現自己對新音樂的感激時，第一個浮上心頭的字便是「安慰」。精神的債呵！這種藝術中最新的東西是「人」…… et homo factus est！（一五一）……音樂被變成了人，新世紀的人了。這就是革命底秘密。

第一次觀察，由於這麼一個優秀音樂家如莫斯科斯的確切證明，指出了形式主義批評家的無能，不能透視偉大的藝術奇珍底本質，也不能了解當時的音樂革命。當一個人在欣賞海頓，莫扎爾特，西巴斯頓或愛曼奴爾·巴哈之餘而好心地聆聽一點悲多汶音樂，並指出這些音樂家與悲多汶之間的，「動機」或一部分「動機」之相類時，他同時也就等於宣示了自己不能理解這些「動機」的本質，明顯性格和特點。我曾經搜集了不少認真使人吃驚的，關於人類對於科學及趣味的精神專病底例子。雖則我無限欽敬這些病患者底研究精神。當泰亞在英雄性C短調三十二首變奏曲中發現柏沙卡格利亞舞蹈，發現C短調交響樂的開首和「cradus ad parnassum I」（一五二）某一段的相類，在F短調四重奏（作品第九十五）最後樂章（急速激動）看出「行獵」景象時，當一羣批評家溫和地反覆指出「愛羅以卡」的開首主題來自「巴斯坦與巴斯坦尼」序曲（一五三）時，我們不禁會問這些超絕的音樂家們對於音樂底真實性質究竟會否有過最低限度的理解。他們用眼睛讀，他們看到許多字母；他們聽不見通過這些字母間的靈魂底聲音；他們從沒有想過，兩個用相同字母綴成的字，只需移動其中一個字母的位置或改變一下重音就會產生兩種完全不同的意義。如果想從藝術品中找尋形式的影响，我們不慎重是永不會足夠的。也許這麼一種研究可以從重視字母更甚於精神的次等藝術作品中得到相當滿意的收穫，但對於天才，這辦法就完全不適宜。因為當天才採用已成形式時，他會利用它而再形成一種全新的表現手段；尤其是音樂，一聲重音，一刻靜默，一個符號，一下節奏或一條線條的變化都足以遷改一切。最偉大的藝術家如翰德爾，格魯克，悲多汶，在常為一般藝術家所漠視的，可模仿的重音法上也許最有確實的獨特性。這就是他們的藝術最「非物質」（或者說，最少物質性）的地方——自我的震動。假使我們要深切了解一個天才藝術家的本質，則必須離開普通形式或抽象觀念，離開對這天才是平凡的，一般人或許多人底一切，必須找出「他的」和「他獨有」的東西

。一個偉人底真正友人，就爲了這「他獨有的」東西而愛他。甚至如有着無可否認的創作性的克里門蒂（一五四），即使供給悲多汶以全部鋼琴奏鳴曲的材料，但寫出來的工作中每一次情感的震顫，悲修汶私人所有的，同時又已成爲人類底寶藏的，熱情，洶湧，雄大，虔誠的靈魂底每一次動盪，都無須沾克里門蒂底光。「安慰與歡忻，」莫斯科斯談及悲多汶早期奏鳴曲時這樣說。這些話，表明了（請記着他是一個職業音樂家）這些音樂所掀起的激動與影响的物的性質。而它在「新」也就在這裏（一五五）。今天，我們常常會忘記藝術，甚至最新的藝術底最重要的條件，就是「說出來的事物」底「新」，不是「說出來的方法」底「新」。

不過，形式也是重要的，尤其是對於最偉大的藝術家，它是內容底完整副本。看不到形式底「新」的人，也決不能看到內容底「新」。我非難形式主義批評家的理由，一般地說，並不是因爲他們只膠着在形式上，而是因爲他們膠得太緊，宛如腐肉上的蛆，除了自己咬着一小片之外便甚麼也看不見。較高的審美批評，是觸到作品的全部，也觸到創作的精神的。我給與它——雖則有一點可惜——以傳遞作品的情感因素與直覺地分析那給作品以靈感的情操的權利；因爲它飛到心靈的每一個角落，其中形式已不僅是單純的外在機械，而且是一種超越的有機體了，這就是「自然底自然化」原則及其深湛的協諧之合一。我知道兩個近代的悲多汶評論家——美列支，仲克和奧格斯·哈姆。他們都故意地把悲多汶研究局限於純粹而簡單的形式部分；但對於他們，這也是適到精神去的鑰匙。哈姆不如仲克那麼無條件地崇拜悲多汶——很奇怪的，他毫不掩飾自己某種感情的嫌惡，混和着被迫承認一個人底偉大的，對智慧的崇敬——從來不曾稍微懷疑過悲多汶在早期作品中就已表現出來之超越性。這個被理性支配更甚於情感的人，我再說一遍，這個自認從不會真正地愛過悲多汶，而且一生強烈地希望想向悲多汶作不公平裁判的人，却充份地說明了「那種可驚的自制，慎重，嚴謹」，是年輕悲多汶底創作特質：「不用暴力，不用威壓，不用誇張，從不企圖製造單純的外在影響」，如果他的作品會引起過任何影響（而且會多麼強烈呀！）這影響也是從作品的最中心產生的，「由於他所創造的強大音樂有機體底力量。甚至早期奏鳴曲也是極慎重地計劃的，他以極大的精力完成它們，這種精力，莫扎爾特難得顯出過，而海頓也只在最佳的作品中才有。」

這兒，關於悲多汶早期作品，我們得到兩種全然不同的，但互相補充的意見了。和他同時代的音樂家，大多數都被這些作品所啓示的靈魂，這些作品底感情的偉大和魅力所壓倒。今日單純限於形式的較高級批評，也首先就看出了悲多汶底建設天才。兩個觀點都是正確的，同時也是不完全的；因爲

，悲多汶底內在實際上有兩條平行的河流，有兩種武裝的，向他創造的戰車嘶鳴的天生力量；他必須長久地，耐心地學習，以穩定的手把它們約束在行列裏，使它們步伐齊整。這是雙重的混亂——一個無羈的「自我」，和一個創造紀念碑作品的，不可征服的意志。

在最早的奏鳴曲裏，這兩個力量並肩地，或者輪流地出現，非常之和洽。這目前留在多瑙河畔的年輕的萊茵河之子，就是從東西兩方來的河流匯合地。充滿了當時的個人主義精神和它高傲的要求，他跟一個富於熱狂的歡愉與哀傷，富於光與暗，富於強烈對比的「自我」，一個強度比深度更大的「自我」一齊泛濫了——這就是新世紀在悲多汶中認出了它自己的原故，因為悲多汶之有別於這新世紀，當時是由於釀成他的情操的熱度更甚於他的情操之本質的。他懂得怎樣運用這「自我」，把它儘量顯耀，把它成做別些靈魂底酒與麵包，做成他們的忘我境地，他們的絕望，冥想和戰鬥……悔罪者約翰·占士，已成了革命的大風暴中一隻翠鳥……

可是，他同時地也受着將死的「舊政體」底傳統道德觀和審美觀培養，受着強迫工人附從於勞動底下的，嚴刻訓練底陶育，這種訓練在兩世紀間把天才局限於毫無情趣的勞作裏，直到它變為蜜蜂那樣的本能為止；它把形式留傳給他將完成的偉大作品，卽如那些一直經過了幾世代的手，最後才加上一個塔尖的中世紀建築一般。他是從巴哈，從曼尼姆（一五六）作曲家，從海頓和莫扎爾特接受了奏鳴曲形式而實現它的邏輯與美的建築工程師；他覺得自己已被召喚去發展它的計劃，使它永生，而且作它的巴藍曼脫（一五七）。

這兩道強大的勢力決定了他一生的音樂作品：作為一個悲多汶，一個血與肉的人，受苦而勇敢的人，這個人只能生存一次，而且服從着全人類可憐的願望，想把自己瞬息的生存和憧憬底動盪幻影刻印進人的心坎而延續自己的生命：——或者，去完成作品與形式，完成一個世代的精魂，完成那更偉大的「思想底生命」——比一日的短短生命更真實的生命——集合一個世紀底靈魂的神秘與倔強本質的，思想底生命。因為，正如一個希臘神廟或峨特教堂底形象中還留存有依舊燃着的，無數死去的生命底火燄一樣，歐洲心靈整個時代，差不多可以說整個十九世紀，也把自己音樂地鍊成於悲多汶想使之永傳不朽的奏鳴曲形式中了（一五八）。

我不能停下來解釋這種音樂形式，讀者們必須准許我把你們當作有基本藝術修養的音樂家。我只能提醒你們，奏鳴曲形式是隨着十八世紀後半期中歐音樂靈魂底新要求而產生的。本質上是這樣：

一，兩個相對的調子，或主題，或許多主題的曝露；

二，由兩個主題中引出的「動機」或「動機」斷片底建設的展開——一種緊張的，強大的演繹和綜合——一步一步地構成了作品的最中心（這是悲多汶最奇特的技巧）；

三，兩個主題的重覆，同時最後地形成了主調；

四，在悲多汶所獻出的，更大的奏鳴曲形式中，加上結句（coda），有力地回復並且總結整個樂章。

它是音樂的辯證法，是光輝的，邏輯的，簡截的，像古典悲劇一樣的藝術形式底框架。古典悲劇是連着法蘭西十七世紀精神的，但這種精神完全變動之後，古典悲劇仍繼續統治伏爾泰（一五九）世紀；同樣地，奏鳴曲形式一直留存到我們這一代，留存在一個四分之三被改革，刷新了的歐羅巴上。

悲多汶代表這形式的黃金時期。它靠着悲多汶，悲多汶也靠着它而各自實現了自身的完整。他們二者之間存在着預設的諧洽。（一六〇）

現在，我要粗略地談一談悲多汶早年的十五首着鳴曲，並且提出它們的特質以對照他天才中的二人勢力——一個人靈魂的直接表現與建設的智慧。

悲多汶之前的奏鳴曲（一六一），一般地說，總包含三個或四個以同一方法整理的樂章——急速的第一樂章（一六二），就是所謂奏鳴曲的特別領地；一個旋律的，所謂歌謠形式的緩慢樂章；一段簡短的舞曲；再就是一段迴旋曲形式的，活潑的引長部。整個作品不但要服從每一部份的基本規則，而且還要服從它獻與的對象——社會底更強有力的規則——嚴格的規則，高尚趣味的規則，各部份間學術上以及道德上的均衡底規則。無論藝術家有怎樣的感情或趣味，他一定不能讓自己完全沉迷於其中；他站在大眾面前，而他的第一任務是先替這些人說話，然後才可以替自己說話；他必須服從這一般的法則，首先是“ne quid nimis”不要過強；過強表現，太裸露的親熱或太白熱化的情緒，都會被劇烈批判為粗暴或不適當的。唯一使這些情緒被接受的方法，就是「演出」（在這字眼字的戲劇意義上）它們——把它們造成戲劇的「幻象」，（據我看，悲多汶的悲愴奏鳴曲用的也是這個辦法）。因此，在幾個樂章的連續中，藝術家要十分小心，要嘗試一切而不能被一切所牽累。第一個快板之後（這快板的美是特別受各動機底對立，受各動機在指定地點的進入，各動機底展開的優美的形式主義所限制的），中板便給與精練的感受性以巧妙調製的，謹慎的營養了；除此之外，任何過度情緒的出路都會被那閃光的梅奴哀所阻塞。最後，迴旋曲之精美技巧以及它意料中的，機械而優雅的重覆，會喚醒那些幾乎相信了藝術底嚴肅性的聽眾，使他們明白這不過是一次音樂演奏，深邃而不迂腐，富於感情而不放縱

，採擷着自己喜愛的，情緒的花朵而不流連其間，這是爲了美麗的沙龍蝴蝶而製的，依照它們的形象而製的纖美藝術品。悲多汶底作品第二十七之一（幻想曲風奏鳴曲 第一首）給我們以更新，更自由的形式底完整模型。

從莫扎爾特和海頓手中接受了生命的這個音樂玩物，這平凡的奏鳴曲，被那從龐城來的年輕鄉愚在維也納客室的第一次演奏中利用了。這些客室，是他要征服的；於是他用了它們的語言來說出自己的思想，影響它們。可是僅僅在極短的期間中內容便轉變了形式底外形。即在最早期作品（一六三）裏頭，他的個性便已顯出了自己——在傳統形式底下，用着足以使「過去」底保護人提心吊胆的手法；因爲它們宣示了感情以及人類精力的一個新時代。

在他還用着舊的字眼和語法的時候，幾乎不用開口（作品第二之一），他的未加磨練的，粗魯的，強有力的發音就已在借來的演說方式上印上自己的標誌。不自覺地，一種英雄性的心之變動顯示了出來——例如作品第二之一的第一樂章，以及作品第十之一第一樂章的第一主題。它的根株埋在大膽的氣質中，同樣也埋在不妥協地選擇，決定，前進的智慧底明期中。他的構圖有時是沉重的；他的綫條已經消失了莫扎爾特及其模倣者所特有的那種柔滑的彎曲，它們是一只堅定的手所設計，所劃出東西；它們是一個意念到別個意念間最短的路，一條寬敞的路——精神的大路，無數人可以在上面行走——不久，整枝軍隊也可以在上面行走了，不單只沉重的戰車，還有騎兵隊。我們已經在C長調奏鳴曲（作品第二之三）第一樂章中看出帝國的影子，雄偉而充滿生命力，有時也許會使人覺得冗長，然而總是高貴的，健全的，男性的，蔑視平凡與儂瑣。變B長調奏鳴曲（作品第二十二）第一樂章中純粹的力與樸素的光也顯出同樣的特點。它是拿破崙時代加速着的呼吸，這時代，從巴黎到維也納，從馬德里到波洛甸諾，會用他們沉重的靴子踏斷古老歐羅巴底背脊。

這種緊張的英雄氣質底另一面，是田園的夢幻，在這夢幻中，征服者突然從鞍上跳下，解開制服的高領，平服熱狂而浴在自由中了。除了F長調奏鳴曲（作品第十之二）第一段快板，G長調奏鳴曲（作品第十四之二）第一段快板和D長調田園奏鳴曲（作品第二十八）的作者，還有誰能給我們以更新鮮的泉水？

但是，假使說他跟那將要到來的時代——他就是在行進中的兵士頭上歌唱着的，這時代底古詩人——分嘗這兩道潮流——英雄與田園的潮流——的話，那麼，他所視爲完全人性的東西，就是靈魂底深淵，其間有雲霧，有電光，是氣壓不斷而突然的激變，是交替地沉浸於光與暗中的，有亞利哀（一六四）或柏克斯（一六五）在夜之浪濤上跳舞的內在海洋。這個藉着變化無

定，粗暴的跳躍而尋到出路的靈魂，載負着沉重的悲哀與熱望的靈魂底解放，後來用了狂放的悲多汶式 scherzo 而創造出最適宜的表情了。但較早的奏鳴曲——例如作品第十之二第二樂章（快板）和作品二十六（在它的變奏曲和喪禮進行曲之間有「愛羅以卡」的準備工作）——之 scherzo，却只不過是初試翅膀而已。（一六六）

在這些早期奏鳴曲裏頭，最能表現他的是緩徐調。

對於組織法比對於情操的感受更感興趣的我們這一音樂時代（一六七），是重視古典奏鳴曲或交響樂底快板更甚於緩徐調或中板的。悲多汶那時代却恰恰相反；十八世紀末至十九世紀初的德國人民貪婪地喝着悲多汶緩徐調湧出的鄉愁，憧憬，溫柔，希望，憂傷底泉水，即如喝着同時代的「威廉·邁斯特之歌」底一樣（一七九五——一七九六）（一六八）。他們從這面鏡子裏找到生命之謎的解答，或者說，回聲。至於那些好爭論而經常想着高深問題的人，我想讓他們自己決定兩種觀點之中那一種更為超越——一八〇〇年的或是一九三〇年的。至於我呢，我準備依次贊成它們之中任一種；對於一個藝術作品的觀念，是永不嫌太多的，而悲多汶的作品，更可引起足夠多也足夠不同的種種意見，可以從任何一方面來攷察。目前我只把自己局限於靈魂底鏡子——緩徐調之研究中。

雖則早期作品仍然孕滿着莫扎爾特氣息（悲多汶曾愛慕過他許多年，而且常常尊崇他），但它們却十分不同。上帝護持我，不使我說——更超絕！我們面前橫躺着兩個受迷的世界。悲多汶初期奏鳴曲（作品第二之一）緩徐調底優美表情，一部分是借來的；但它的情緒却更單純，更少修飾，更近乎自然；這年輕作曲家底精神缺少成熟而精密的莫扎爾特那種纖細；如果說他跟莫扎爾特同樣多樣，他的多樣也不那麼複雜；他的相異的各種素質清楚地分立着，它們不會滲入地彼此摻雜；他的不那麼彎曲，沒有塗改痕跡的線條，是情感底忠實顯露。却不大為了討好自己。而且這些情感也永不是單純的手法表現。這個人，是屬於藝術家中極稀有的（今日的藝術家也許會把這類人稱為「非審美的」），深信自己所說的每一句話的那一型人，如果不相信，他就非停止寫作不可了。他是自己人性底王國中的無上藝術家，也是一切他所愛或恨，歡樂與哀愁底王國中的無上藝術家，其中他建立了自己的宇宙，永不肯容納任何非驢非馬的審美家——有些人稱為反對論者，有些人稱為折衷派——這些人喜歡嘗味一切，却永不能說出鍾意哪一種，而且他們的自我——不靜，從手指縫裏滑脫——也彷彿沙格索海的鰻魚一般兜着圈子。他是悲多汶。他是「一個」人。他裏面存在着他自己的時代——一個為拿破崙這名字所封住的時代——底活力。其中也有他的弱點，在一個「kaa

」可以改變了他的皮膚的時代中……約在一八〇〇年間，藝術底帝國，像實在的帝國一樣，不屬於弱者而屬於強者——屬於那些敢於，而且無畏地公開宣言要成爲「自己」的人們。整個世界跟着他走。悲多汶的聲音替他說話：他是感情世界的帝皇。

這些偉大器樂緩徐調底特別標記是：它們是說話的直接表現，有着莫扎爾特和海頓底中板所無的「直接」。它們是廣義的「無字歌」；人們在音符底下聽出它的句語——那麼清楚，真的，一些字竟然實在地被唱出了（一六九）。

讓我們看一看這種型的幾個代表吧。兩首純潔的夢幻曲（作品第二之一及三，F長調及E長調的緩徐調）——其中我們看到了這年輕人底溫柔的第一次開花，第一次詩的怨訴——之後，我們又得到了獻給巴比提·德·卡格力維斯伯爵夫人（一七〇）的奏鳴曲（作品第七）底甘美慢板，它有雄大，嚴肅，堅定地寫出來的旋律——坦白，健康，毫無枯燥的社交氣味或模稜兩可的情感；所有悲多汶思維之中，這是毫不隱秘它自己的一種，也是任何人都可以接受的一種（一七一）。我們還可以在那寬而厚的，稍爲太圓滑的作品第十之一（G短調奏鳴曲，獻給溫·白朗尼伯爵夫人）緩徐調中找到另外一個例子，其中旋律的河水怡然自得地流着，匯入了平靜的河灣。

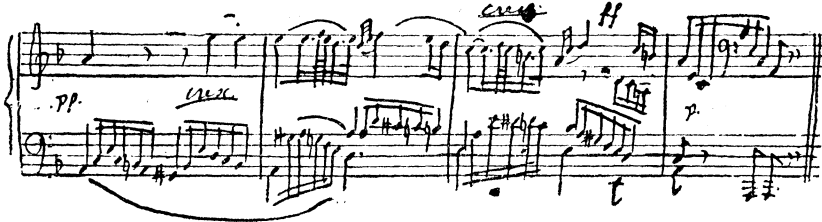
然而第一次顯示悲多汶靈魂底偉大的，却是D長調奏鳴曲（作品第十之三）中不朽的慢板（這是蹂躪他的生命的殘疾第一次襲擊時的作品：一七九八）。用着莊嚴的，常常在悲多汶裏頭猛烈震動而給與他憂鬱的神廟以協諧的六八拍子（一七二）；從第一個和弦開始：



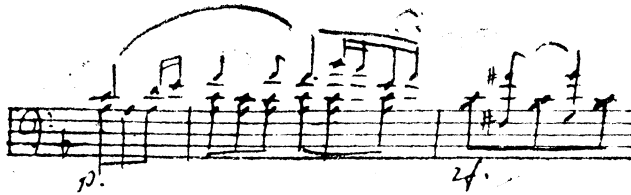
聽衆的靈魂便屈服於作者手下了。通過樂音而說話的哀愁，是那麼充滿着他的力量與命運底法則，使得它不再如以前的奏鳴曲一樣只顯示一個人的信念：它是古代悲劇的大合唱。個人的痛苦成了全人類的痛苦；而且由於它的完整，個人的哀歌也就擴展而成爲時代的，整個種族的史詩了。

這樂章分爲三大部份。「悲哀」的主題在緩慢的英雄節奏中顯現，手臂向天舉起了，一聲旋律的嘆息，混和着從莫扎爾特得來的柔音和悲多汶特有

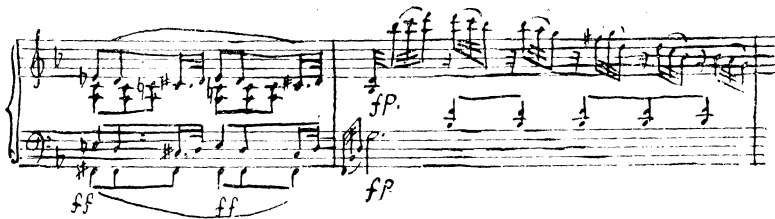
的強烈對比，他的哀呼，他的亞約士的（一七三）悲嘆，他的難忍的苦難底加重，終於在送葬行列中許會有的高貴眼淚中尋到出路了：



跟未來的送葬進行曲底計劃一致地，第二部以平靜的哀歌似的動機開始：



但悲哀又衝了進來：命運猛擊着；眼淚不斷地流；斷續的啜泣配合着行進的堅決步伐；



它們消失了——漸弱——極弱；最後復甦——強——極強——之後，跟着是啜泣聲的「漸弱」，又再帶回莊嚴的第一主題：



第三部第二次上升時，第二和第五拍帶着特強符號的，強有力的低音部行進：



顯出壓下了叛逆的靈魂底戰慄的命運之威力，突然被擊潰了，呼號漸漸沉寂，變成無聲的淚。最後是悲慘，絕望的虛脫，喪鐘似的嘆息和臨終的呼吸。



這是無盡的悲劇，一篇把化身於它的可里浮斯（一七四）裏的人底靈魂作本質的悲劇。是「憂鬱」的忠實寫照（一七五）使我們聯想到翰德爾獻給歐免尼地女神們（一七六）的哀斯拉（一七七）式大合唱——「羨慕」（莎爾）（一七八）和「嫉忌」（海爾克斯）——。悲多汶在這作品中初次使抒情詩形式發展到「古典」的完滿，使他「自我」的危難與「非人」法則底莊嚴合為一。而且過了許久纔再有第二次這樣的成就。

悲愴奏鳴曲（作品第十三）的緩徐調，跟整首奏鳴曲一樣（關於這一樂曲後面再作說明），是一種太完美的，演員太明顯的戲劇形式。不管它怎樣成功，它的對話，尤其是那短調插曲，總有着太「外表」的一種性格。那時悲多汶正迷着於兩個人，或兩個意見間對話的輕易效果，這在他與辛德拉一段奇怪的談話裏顯得很清楚（一七九）。

但是，由於他作品中常有的一下強力變動——這是他生命底節奏——空虛給真實替代了；客觀地模仿某些情緒之後，出現的却幾乎總是純真的感情底悲慘險孔（一八〇）。

這種情景佔據了作品第二十七之二整視野。在這場合底下，普通奏鳴曲第二樂章是不夠的了。緩徐調佔了最重要的地位。由於一種稀有變革，月光曲變成了我們在音樂中不常聽到的，無言的獨白，懺悔，真實而辛酸。而整首奏鳴曲（後面我再來分析）保存了這種說話的音樂底特質，保存了同音

異義的，直接的，毫無掩飾的純情底特質。

同時期的其他悲多汶作品，再沒有一首像這首那麼絕對地被情緒控制的了。但是有許多奏鳴曲，幾乎是所有的奏鳴曲裏頭，人性的素質常常會撞進來而破壞了它的邏輯。在「戀人」（獻給巴比提的一首迷人的奏鳴曲，作品第七）中，尤其是那美好的迴旋曲，它所表現的情緒宛如一個跑來站在你兩膝之間的小孩子。而C短調（作品第十之一）快板裏的情緒，却又來得那麼突兀，委實足以使學究們驚叫；它在終樂中變成一陣旋風——帶着心靈底煩惱，不規則的對比，它的突然停止，它的尖頂——其間trane thecel phares（一八一）抓住我們的咽喉了：一隻寫着火字的字的手，在杜爾治伐龍後面寫上未來C短調交響樂裏命運底話（一八二）：



無論你怎樣說，神妙的D長調（作品第十之三）展開系統底顯明的貧乏，終究是由於作曲者印象底多樣性而來的。他當時還沒有夢想過要把它們統一在作品裏。而且在附有變奏曲的有名作品第二十六奏鳴曲中，這種貧乏更爲顯著，許多評論家都曾經努力過想找出連結四個樂章的線索，尤其想找尋那緊隨送葬進行曲後面的輕快快板底意義（一八三）。事實上，悲多汶當時（雖則後來不是）對於各種印象之磨擦是漠不關心的；我們甚至可以說他故意製造這種多樣性。原稿簿告訴我們，他首先擬好的是最後一樂章（輕快的快板）然後才得到梅奴哀舞曲和變A短調陰沉進行曲的意念（一八四）。因此，那時他心裏的樂曲，祇不過是用調格和調色配合起來的許多五色繽紛的印象而已。

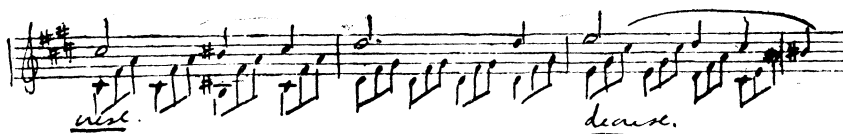
作品第二十七之一的幻想曲風奏鳴曲也有同樣的不羈作風，這作品許多草稿都跟作品第二十六的混在一起。不過此處的不羈却由於我所指的客觀性格而得到心理上的公正評價了；因爲，不論錯誤與否，我總覺得與其說這樂曲直接表現悲多汶，無寧說直接表現它所獻與的那個可愛的女子（有意或無意）——卑克登斯坦公主，一個有地位的女性，高貴而嫺雅，善感而常變，沒有深刻的情感，不會使人着迷——夢想，動搖，反覆無常，憂愁或嬉笑的

頑皮——一切表面的東西。這是後面那首奏鳴曲——幻想曲風奏鳴曲第二首，即月光曲（一八五）的強烈對照。

月光曲，我曾經說過，是完全被感情支配的一首。也許我們在這兒停一停來分析這稀有的作品也並不是無意義的吧。

情感在這兒衝斷了普通旋律底音的連系：一個有力的觀念使某種精神狀態持續時（即如第一樂章），作曲者便揚棄了平凡的展開法和主題覆奏。如果他內心只充滿着自己和自己的激情底獨白（如第三樂章），他便不會把它們訴諸相對事物間的對話，他故意排斥固定的時間之對稱；他大胆地破壞它們；他爆發，他有一切奇異情緒。

然而由於一種藝術的，以及心靈的奇蹟，情感却成了强有力的建設者。這藝術家所不肯從樂章組織或樂曲各部中找尋的統一（一八六），倒在自己情緒底法則中獲得了。它的狂想形式，它的自由的吟誦，有名的月光曲緩徐調，那藉着哀傷的單調伴奏而吐出倦怠氣息的，二元首歌（一八七），交織成一片，並且正確地配合那美麗，簡單而明確的意念之線條。這意念底哀願，沿着被限制的圈子移動，緩緩從地底上升到旋律頂點——第二十七小節的E音：



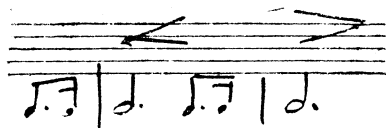
然後又立即降落到騷亂的黑夜中：它不能安定自己，又作第二次上升（第四十九小節）：



撞傷了三次：

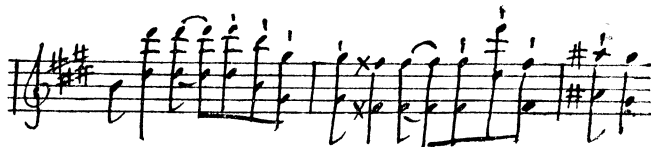


又沉重地跌倒，陷入虛曠的靜寂。只有最低音像喪鐘似地敲着啜泣聲：



後面緊隨着而來的快板，曾經是許多心理分析的材料；馬爾克斯和納格爾兩人的見解，使我們看到這種嘗試的危險——且莫說荒唐。我不願冒這樣的險。不過無論悲多汶寫這樂章時眼前浮現是什麼幻景，唯一可以使我們每一個人肯定地估量這一段的價值的，就是這一小幅圖畫所產生，所要產生的影響。這歡喜的，微笑的美一定會無可避免地，而且也確實引起了一陣悲哀的憤激；它的出現使當初哭泣沮喪的靈魂爆出一陣激情。

跟着便是那極急速終樂底不朽的噴發。彷彿降雹似的斷音伴奏（一八八）上面，暴風雨五次發狂地衝進來（一八九）。後面跟着一陣狂氣，變成沉重的跳躍（第九至十四小節）。切分的，大刀濶斧的，旋律的動機：



映出喘息的悲多汶，為一個頑強意念所苦惱。它就是奏鳴曲形式；但情緒底抽搐破裂了框架。一陣轟鳴而昏眩的八度旋風——從A音到E音——以及低音部愈來愈急的第二次切分法：



引起了冰雹又一次新的，震動而切進靈魂的進擊：



直到那飛翔於狂瀉之上的，激動的第一部結尾底偉大樂句為止：



即如古代悲劇一樣，悲傷，被靈魂底力量壓服了。

「展開部」(杜爾治伐龍)裏既沒有平凡的音樂辯證，也沒有演奏家那種「勇敢」；他丟棄一切法則；他用不斷重覆而彷彿魔術似地動機底斷片來代替預設意念底技巧賣弄，忽然來了，忽然又去了，疲憊地消逝——一幅敗戰的忠實圖畫，衰老的精力，心血的浪費。

於是，狂亂的黑夜暴風又來了(一九〇)，以雙倍的威猛來了——一陣低氣壓；火似的琶音從深淵激揚到山巔，劇烈的壓榨……

然後是，即如悲多汶常用的一一幾乎可說是不變地一一靜寂。突如其來的「緩慢……弱……」再無力呼喊，人沉默了，喘息。不久之後，當他恢復神志而重新站起時，就是那無望的搏鬥，哭泣，憤怒底終結。要說的已經說完，靈魂空虛了。留在最後幾小節裏的，只是那控制，支配，接受狂瀉駭浪的，無上的活力。

這是一幅龐大的靈魂圖，它之成功得力於這個能在塵穢中保持和諧與自然的美的靈魂底內涵性，實在更多於那常為波瀾捲走的藝術家底能力。

但是，這種在意志底太稀有而且太獨立的情況底下產生的成功，與其說使悲多汶滿足，似乎還不如說使他不安更為確切。至於他後來把這傑作丟進深沉的陰影這事情，我們是不能太認真的，他這樣做只不過為着顧及給這作品以靈感的個人底不幸事件，以及對於自己竟然寫出了它們這一事實表示嫌惡而已。他急忙地逃脫這些盲目力量底掌握而寫了一切奏鳴曲中之最少情感的，快活而明朗的「田園曲」(作品第二十八，D長調)。就在這時他對克林甫爾茲說出使人迷惑的話：「我不滿足……我要另闢一條新路」。

他不像聖經裏的上帝；他不會看着自己的造物而覺得得意。這內心的建造者從來沒有良心底安憩。

他是天生的木匠。為了一切心靈底飢餓，為了它不規則的節奏，他不但

尊重自己的行業，而且熱愛它，一種執拗的忠誠，一種近乎癡狂的，對於造物的歡喜，而在完成後，一種把這繼承下來的學問更帶前一步的驕傲，先輩們已把完成這工作的任務交付了他。

我已經說過，他邏輯的心靈以怎樣的喜悅去辯證地表現奏鳴曲形式了。主題的二重性跟他本身的放任，粗暴而忠誠的性格底二重性取得非常的協諧，在這樣的性格中，情感與理智彷彿古典悲劇的人物一樣面對面站着。內心的對話是，而且也愈來愈變成了深刻生命底外形。他在奏鳴曲形式中最着重的動機對比，恰正呼應着他情感底對比。對於樂曲的進展，他只須聽從自己的愛憎就可以一方面定出嚴刻的計劃，嚴刻地實行的計劃，另一方面定出各因子，各部分，各段落，各句語句的明顯分界。這並非說他在日常生活的說話或寫作中也能毫無困難地表現自己混亂的思潮起落。但在表面生命之下，他的下意識生命總是不可阻撓地要趨向秩序，明朗以及統一的。根據他的原稿，我們大可以堅信這一點。這些原稿常常顯示出他起先陷於混亂的思索，靈感也極其平凡，而經過了好幾日，幾月甚至幾年以後才發漏出道路，這道路——靠着對某種不可知的指南針的信念！——總會把他引到最簡單，最明朗，最適當的形式。於是，比起把奏鳴曲形式遺留給他的先輩們，如莫扎爾特和海頓，他也更能自由使用這形式。

寫初期作品（如作品第二之三的C長調奏鳴曲）時，他還未成為建築師，只不過是一個誠實的木匠，但不久就拿起鉛筆而劃出自己的圖樣，愉快而泰然地發展傳統計劃並且擴大傳統形式了，即如在變E長調奏鳴曲（作品第七）中一樣。他絕不規避煩雜以使自己成為將要變得美好，堅定而確實的音樂語言權威，Vir bonus dicendi peritus。D長調奏鳴曲（作品第十之三）原稿告訴我們，悲多汶怎樣努力撥開暗晦的思想，怎樣排除多餘的累贅，怎樣找尋最簡潔有力的表現方法。不久他就會發現自己是樂器的支配者——以致有一瞬間竟想以一個伶人或演奏家的姿態去演出它。悲愴奏鳴曲，即如我說過一般，是一道壯麗的行列，它是配得起這標題的；因為它爆出了應有盡有的戲劇性的感動力——就這些字的最好或最壞的意義而言。鋼琴男高音走上舞台，以「行吟詩人」的姿態與女主角交換充滿戲劇性的對話，兩人都盡量使用高貴的姿勢，模仿歌劇聲樂曲的裝飾樂句。也許直覺的反應使我對這首因為太著名而矇蔽了公眾對悲多汶的評價的作品過於嚴厲。但無論如何，悲愴奏鳴曲的戲劇性——戲院的——成份是不能否認的；它的形式與表情不但類於他自己的一部份作品，如一九〇一年特為舞台而寫的「普洛米修

士」(一九一)，而且也類於他偉大的悲劇模特兒格魯克，從這一點我們更可清楚地看出這樂曲的戲劇氣氛；格魯克的「奧菲奧」(一九二)第二幕的咏嘆調和二重唱很使人聯想到悲愴奏鳴曲第一段快板熱烈的起頭(一九三)：



悲愴奏鳴曲底成功，跟作品本身一般有着某些戲劇性的成分。莫斯科斯的紀錄指出，人們讚美它或反對它的熱烈程度，一向是只有對於戲劇性的東西才有的。

無疑地，悲多汶以後就不再追求這種光榮，因為他討厭這一次的成功。在其後的奏鳴曲中，他轉而尋求更「不矯飾」(如E長調奏鳴曲，尤其是作品第十四之一，之二的G長調奏鳴曲)，或更「非人性」的組織形式，但直到這一時期的末尾為止，他仍然不斷地動搖於許多建築法成見之間，執拗地趨向更龐大的形式，(一九四)或一種澎湃的感情底(一九五)劇烈變化，或一種無羈的幻想，二者都要求滿足。

一八〇二年，當他爬上第一個山峯而回望過去十五首奏鳴曲時，所見的是什麼呢？一大串似乎是互相矛盾而不完全的東西——內容空虛，只有外形的奏鳴曲(作品第二之三，作品第二十二)；用脆弱的邏輯連結起來的，充滿短促的詩意的，情感感奏鳴曲(有許多)；強要走上舞台的，戲劇性的奏鳴曲；此外就是自傳式的，激情的奏鳴曲如月光曲，(後來再讀這些作品時，他跟歌德再讀「少年維特之煩惱」一樣心煩意亂；他羞愧而且憤怒，竟讓自己寫出那樣的東西！)一般地說，它們像一團被旋風捲起的灰塵。固然，

今日震驚我們的就是這旋風的力，但當時的悲多汶却只看見塵土和混亂。

這個沒有人比他自己批判得更無情，更殘忍的真摯的人，極憎厭自己天性和藝術上某些缺點——即如喜歡裝飾（雖然他熱烈崇拜絕對的真實）以及他視爲爲男性之無價值，但在圍繞着他的年輕婦人和「小朋友」的世界中却可能變成重大威脅的，多情的柔弱以及浪漫性的衝動；可笑而鄉土性，僵硬的關節，以及永遠要求正確的固執理性，還有他的藝術必須與之抗爭到底的，一些過於沉重而方正的均衡（一九六）等等。

他對那最謙恭，最可信的一位友人談及這些在一八〇二年也許只有他一個人知道的缺點：他必須改造自己！他找尋另一條路。

但第一次嘗試不能找到正確的一條。而且雖則在行進中永不停止，一兩年間他還會迷失在叢林裡；偶然還會錯覺地看見光明射在「故我」身上，同樣的缺點，同樣的混亂。

E pur si muove（一九七）！實際上，他已經前進多少了呀！

關於這一點，G長調和 D 短調兩首奏鳴曲（作品第三十一之一，之二）（一九八）會給我們解釋的。

驟然一聽，它們似乎完全相異，簡直不像同一時期完成或同一作者所寫的東西。誰會相信它們同屬於一本原稿簿的五十頁裏，而更高級，更成功的第二首，是完成得更早的一首呢？它們的彼此相接說明了我所指出的變化定律，一條悲多汶不能擺脫的定律；同時地滿足天才的兩種對立的需求——藝術上的純喜悅以及個人情緒的純表現。G長調（作品第三十一之一）明白地顯出「模仿」的痕跡——我幾乎要說是意大利歌劇的「仿製品」了；它的第一樂章有喜歌劇場面底幽默，尖酸刻薄而活潑的對話，滑稽和諷諷的手法（一九九）。至於那緩徐調，更毫無疑義地等於一種要變成「洛西尼式」的「前洛西尼式」：它是六弦琴伴奏的小夜曲（二〇〇）——雖則其中不知不覺地印着幼熊有力的足跡。但時不時一綫閃光會照出洛西尼底「巴比麗」中光輝的小夜曲。至於 D 短調奏鳴曲（作品第三十一之二）却是強烈的對照，而且也是悲多汶全部作品中表現音樂直接語言的最好例子之一。它就是，就是他自己！

這種二元性表現已經不能使我們驚異了。我們幾乎可以說已經慣於兩首對立的奏鳴曲底連續：比方說，月光曲就出現於獻給里昂頓斯坦公主的著名幻想曲與田園曲（二〇一）之間。但是，如果我們更切近地，不看那不可見的靈魂而看那肉體（實際上肉體就是靈魂，就是可觸摸的靈魂），看那生命的本質（對於他，能夠透視到最中心的他，統治着每一有機體的精神都刻在

上面)，在這肉體中就可以發現悲多汶所經過的精神演變，同時也就明白他成長多少了。

其中有最顯著的兩點——華爾斯坦（作品第五十三）極清楚的形式底擴展，和作品第三十一之一開始所表現的音調底新的彈力（二〇二）。

這兩種形式改革，跟精神改革是共通的（任何一個像悲多汶一樣誠摯的天才藝術家都如此）——或者更確切地說，跟那把精神完整化，把過錯變質為善德的永不倦怠的努力共通。要堅持，要重覆，要停留於一點，這些悲多汶氣質所顯得明明白白的需求，都被變為音樂因素的一部分了，這種變化能夠絕不破壞均等數目的協諧而充實他的藝術，給予他的奏鳴曲及交響樂以奇異的平衡。同時思維底龐大有力的統一，恒久地被糾正，被充實着，被他同情的力量，被他熱望觀察活人和偉大的死人底思維形式的智慧，被他廣泛的樂譜研究——一種自巴哈以至華格納以來沒有任何音樂家比得上的深刻研究（二〇三）——所糾正，充實着。

同時，由於悲多汶不滿足的天才底直接催促，鋼琴表情法也經過了一段專門的改善；這種改善在他的思維上起了必要的反應。一八〇八至九年冬天探訪過他許多次的雷察特，留給我們以關於這鋼琴革新的可貴資料：「因為悲多汶的勸告和願望，斯特列却（二〇四）廢棄了許多其他維也納樂器那種下落太易而反跳太糟的柔音鍵，把鋼琴改變得更富抵抗力，更富彈性；使這個用強力，用理解力來彈奏的演奏家對於琴鍵的落下，反跳，以及音的連續各方面都更能運用自如。由是便給與這樂器以更廣泛，更多變化的性格，而不單以淺薄的技巧表現為目的的演奏者們便會從鋼琴得到比任何其他樂器更大的滿足。」

這一事實——我無須指出它在室內音樂歷史上的重要性了——說明了在偉大的悲多汶時代底中心，在許多傑作如華爾斯坦，阿巴遜拿達之間，為甚麼竟由音樂的，或表情的意念而堆積了不少像F長調（作品第五十四）那樣着重技術問題的奏鳴曲；為甚麼演奏法——或者，如果這字眼有冒犯可能的話，因為它可能指某些祇有外壳而無實質的東西，而悲多汶音樂是跟「自然」同樣痛恨真空的——為甚麼這時期間某些偉大作品竟會有豐富的純粹鋼琴的特色，為甚麼甚至華斯爾坦美好的第一樂章中也有鋼琴練習曲底花朵了。

有新的思維體系的人，首先必須鍛鍊並克服自己的工具。雷察特的話雖然簡略，但也足以使我們明白悲多汶追求進步的表情的方向。他第一個願望便是能夠像地驃一頭馬那樣把鋼琴拿在手裏，拉緊繮繩。因為他所堅持的不是符號底魅力與光輝，而是音與綫條底正確，要使琴鍵服從演奏者的意志，使一切微妙表情都附屬於統治整個樂章的意念之下。在一方面擴展樂章各部

份時，同時也就非得把自己對各部份所構成的整個樂章的控制力擴展不可。馬隊愈大，愈精銳，騎者的膂力就必須更強。不久我們可以看到這些計劃有更好的規定，風景綫愈長，地平綫也就更清楚了，

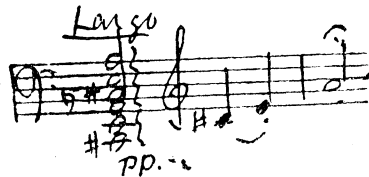
統一！

既然我們不能夠逐一研究他的奏鳴曲，那就只好把月光曲與「阿巴遜拿達」之間的這一轉變期裏最偉大的兩首作品——D短調吟誦奏鳴曲（作品第三十一之二）和C長調的華爾斯坦（作品第五十三）大略分析一下算了。

吟誦奏鳴曲（根據它第一樂章的性質可以這樣稱它）是悲多汶自傳之一章。同時也是兩首「莎士比亞奏鳴曲」（二〇五）之一。它並不是獻給任何人的——對於這麼重要的一首樂曲，這實在是稀有的事。也許是獻給悲多汶自己。原稿簿中所註的日期是——一八〇一——二冬，而完成於一八〇二年夏；算起來它的位置是一八〇一年十一月十六日悲多汶致威格勒的有名信札至一八〇二年十月六——十日海里根斯達遺囑之間。它複述了前者的驕傲語句——愛，悲哀，鬥爭，動盪的生命，與不可征服的活力（二〇六）；也有後者莊嚴的英雄主義底閃光和絕望的慘叫。

從沒有一首作品像這樣雷電一般從悲多汶腦海中閃出。這裏，悲多汶沒有慣常那種霧中摸索，陰霾一下子就打散了，「意念」像武裝的拍拉斯（二〇七）一般衝出。一下子就噴射出整首曲的原質——開首的完整主題（慢板和快板），其後是諾脫波姆所正確地稱為「角柱」的變調，還有最出色的第一樂章第三部無伴奏的吟誦調，以及作為答句的那悲劇性的悸動和熱病的顫抖，讓我們不要在這兒談美學流派和艱難地孵育增殖着文生·命地所謂音樂「細胞」那種智慧底勞働吧！還有機體一出生就獲得了個人性。從第一段草稿起，第一樂章便是一個生物，完全進化了生物。（二〇八）。

最後決定的時候，悲多汶只須原原本本地抄用原稿的開始——一段不平凡的吟誦調前奏：



一個微弱的，寬濶的琶音和弦。一道無上的命令，支配整個悲劇的命令

；其後變成了悲多汝永久的「生命動機」的「必須如此」——永恆的抗爭；
靈魂在這一剎聽到了它，煩惱了，顫慄了，它要逃脫：



意外地轉入C長調的變調 重覆這命令而使靈魂得到可驚異的平靜：



靈魂徬徨無主：它高飛，顛蹶，擺脫不掉那緩緩地下傾的斜坡底誘惑，徒然
嘗試在種種角度上穩定步履：



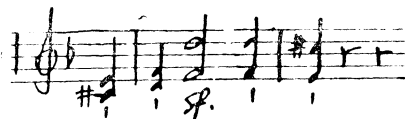
直到抵達了主宰在那兒等待着的地心，於是捲進了潮水。僅在第二十一小節
這一刻洪水纔抓到D短調的主音：



戲劇正式開始。廣濶的最初琶音在低音部再出現，後面跟着痛苦的哀訴
；但又被水流沖走了。那動機，那命令，一共重複了七次之多，從D音一步
步爬上C音；第三次，作為回聲的七音的嘆息靜寂了；到第六次重複時只成
了一聲呼叫。第七次，當命令——憤怒，「極強」，重複三次——在更高的
地方終結時，那瘋狂的叫聲也重複了三次：



於是我們又到達了開始和弦的領土，即是，E 調。恐怖的第二動機出現：這是連結着開始時可怖的跌落的；但是開始時因加強混亂氣氛而用的切分法重音的地位，此時却已變得，即使還在抽咽，平靜而規律化了。一個強壓的新動機跑進它跌落的頂點；但已消失了當初那種不妥協的性質，似乎在說：「接受吧！」後面是一些斷續對話，大概是從巴哈的歌謠曲取來的。對於主宰的訓諭：



靈魂三番四次地拿自己的拒絕和恐懼作答：



第三次，主宰再忍耐不住，他赫然震怒——「極強」，後面緊隨着「弱」。靈魂屈服了：



第一部結尾——主題重複——全段的氣氛，是被強迫的忍讓：



杜爾治伐龍——這一部主題的交織，對於悲多汶（他的偉大就在於此），常常是相通於心理的交織，相通於靈魂的展開的——以主要動機底廣潤聲音開始，波浪「微弱地」升起三次，從D到F嬰，再到A嬰。它是主宰所認可的和平宣告麼？不！戰爭還得再起——而且是一場更慘厲，更野蠻的戰爭。命令底動機統治着這一部分。哀訴回應兩次；相隔更遠；而且不斷變換顏色（樂調），G嬰，A，B，C，C嬰，D調；先是每四小節變換一次，然後每二小節；於是間隔縮短，成了一陣三連音的旋風，「極強」地轟鳴。這一部沒有用對位法，只有一條綫；各部份的疆界對稱而正確地相接。它是毫無修飾，毫無隱諱的狂熱意念之表情。末尾的低音部為各部份的激盪所掩蓋住，它想制遏，截住急流，使它緩慢而把頹喪的心靈帶回到開始的慢板。

於是，在第三部的門檻上，發生一次獨特的出現了！慢板樂句之後緊隨着一段無伴奏的吟誦調，跟以上所用的一切動機全無任何學術性的關連。它已經是悲多汶的「愈變愈簡單」了。我在其中聽到靈魂對於壓下來的命令所發出的內在聲音：

「多久呵，主？」
（二〇九）



起初激動的動機用初段同樣的話來回答。它是靈魂底另一面，常常苦惱，顫抖着的那一面……慢板重述它平靜的示諭。回應的吟誦調變得更哀傷，而且不容置疑的人性（二一〇）：



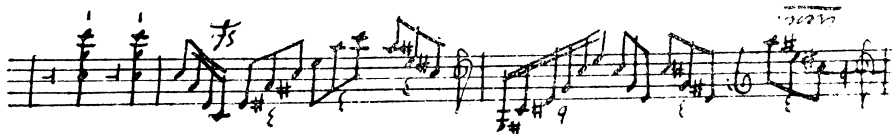
當時藝術界中一篇唯一的自白！是海里根斯達悲劇底前奏。破碎的靈魂不再掙扎，甚至無力反應命令。它像死一般厭倦……

它的聲音沉寂下來；開頭那代表統治力量的「快板」主帥在這兒是不合適的。其間沉默降落了；然後是加重音符的幾個和弦，「極弱」，距離勻

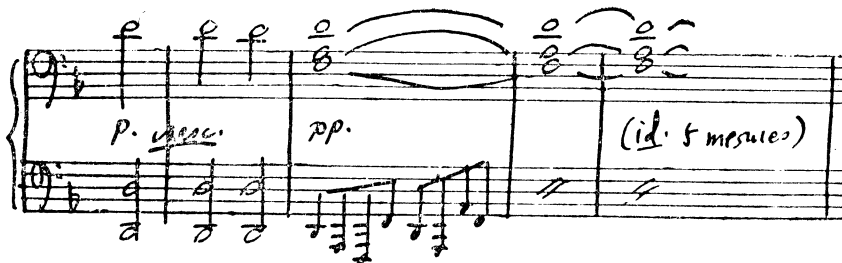
稱，宛如沉重而笨拙的脈搏跳動：



循環流通了。這兩對和弦重複了三次——變得較不粗暴，以均平的步子向上爬。一陣血潮追隨着它們的足跡：



第三次重複的時候，搏動很「強」地沖激，而血的潮水，如第一部末尾一樣，在自願接受的強壓下穿過血管，同樣的對話，同樣的最後的平靜，被「極弱」吞沒：



靈魂灰心地，順從地投降於「命運」手裏，投降於「命運」腳下。在這種忍讓中有着遠古性的偉大。

我只好匆促地掠過其他兩樂章，雖然它們是完全的美之產物。這種完全，確實也就是他們最明顯的特點。悲多汶對「和諧」——不就這字眼特有的音樂意義，而就它本身的意義而言——是不常有如此的支配力量的，它是一種藝術的均衡，是把各因子用「愛底釘子」在適當地方彼此釘起來的，如希

臘人所謂 *Ἀρμονία θεμερῶπις* (和諧的藝術) 那樣的一種精神底神聖的證明。

那溫柔的緩徐調，帶着「愛利西安」(二一一)底寧靜和懸空的平衡，在僅僅一兩次升到「強」，七八次升到「甚強」——宛如從充滿狂喜的胸中所發出的倦意的嘆息——的明滅光綫中以天鵝絨的脚步走着，又隨着一聲幸福的嘆息緩緩地沉入了睡眠。

結尾的快板是—段仲夏夜之夢的卡拍拉斯舞曲。

無論這三個樂章怎樣不同，它們輪次地顯出了強力或溫和的建設性藝術，這是悲多汶直到此時為止的一切奏鳴曲都沒有達到的。從建築術的觀念看來，人們不曉得應該崇拜那一點多些：是那开始的吟誦樂章(其中有祇由幾個音組成但却决定了整個建築物底樑柱與圓穹角度的深刻動機)底玲瓏浮凸的線條及輪廓呢，還是那為危難所激揚，以近乎威嚇的姿態從平凡的四個音符(二一二)中顯示出豪華的渦卷底開花的幻想天才。而在整首奏鳴曲的組織中，我們所最激賞的還是最終樂章的迴旋曲。如果說第一樂章的快板是教堂大門，緩徐調是圓穹，那麼這迴旋曲便是塔尖了。

但是，我不會跟諾爾，納格爾，法林姆等人一樣，設全首奏鳴曲構成一種完美的，或甚至完全的，有機的統一。即使我們不打算從它身上找尋邏輯意念或情緒底連續(這是不容易建立的)，即使我們只求唯美的統一，只求光與暗的，協諧的均衡，而且即使我們承認藝術家已經在各樂章連接(二一三)上實現了這一點，在均衡之中仍然缺少足以使心靈完全滿足的一些東西。第一樂章有太沉重的旋律性與靈的本質，終樂內容又是太微薄太脆弱的，由蛛絲結成的東西。由於不對稱，它便側在一面。無疑地，悲多汶自己也知道這些缺點，他在「阿巴遜拿達」中改正了。

在華爾斯坦(作品第五十三)之中，全體上的均衡已更技巧地表現出來了。

這作品雖被歡迎，却並不認真被了解。它外面包着一層賣弄鋼琴技巧的，光輝的網，阻碍了人們了解它最深的意義。人們是這麼慣於悲多汶底悲慘面孔，慣於他威猛的姿态，慣於他熱烈主題底大規模結構以及明顯而銳利的綫條，以致當他像跨着短腿穿過田野一般以粗大輕柔的手指掃過琴鍵的時候，竟不會想想到在音階的微雨下歌唱着跑着的夢幻有多大力量，也不會想像得到監視着這夢幻的鐵的意志。這一首像清水似地流着的白色C調奏鳴曲，本質上是最使人迷醉的狂喜——為心靈所控制的狂喜。

首先，我們要記住，它的草稿是在一八〇三年的原稿簿裏，在「愛羅以卡」草稿之後不久，「里昂娜拉」的暗示之前的。它是一首間奏曲，兩塊巨巖之間的小花。幫助我們理解它的特性的，是較早之前田園交響樂第一景的最初出現（二一四）。起先不過是一種『修創』（在園藝上的意義來說），但不久之後，它的香氣便瀰漫空間了：



因為全部時間都忙於其他大作品，田園交響樂被丟下了五年多，「華爾斯坦」當時便替代了它的地位而表現同一的情緒：它是較早的一首田園曲。（二一五）加之悲多汶正在消耗精力的激動「作中找尋散心的東西，他以研究改良鋼琴及鋼琴演奏法（我上面已提到過）來消磨時間。這兩種情形合起來產生了預想不到內「華爾斯坦」。

他開始攪動鋼琴練習的死水，在心靈正睡着做夢的時候，他的手指却跑着，飛着。然而水面有亮光跳動了，死板的鏡子因一下閃光而顯出生氣。「黎明」醒了：



精神繼續前行。內在風景出現（二一六）——戶外的歡樂，自由飛翔的歡樂；悲多汶在田野上，充滿着虔敬的感動。一切主要的「動機」，空氣的，心靈的，還有大自然的激變，至誠的默想，和一些更溫柔的變調，一起被放在紙面上了。以後的把它們組織就是心靈底職務。而且，跟向常一樣，最後的已定稿不僅是強力的統一，而且由於「悲多汶式的神蹟」而獲得了初稿所無的朝氣與青春。對於能讀，能體會的任何人，去追尋這一首天與地的詩稿底

發展——似乎這麼自然，以致使人忘掉它所付出的苦痛了——就是極大的歡樂。翅膀的振動，小鳥的鳴鳴，穿過澄淨的空氣之波的飛翔——這些脆弱的「動機」被神化了，並且以它們微語的裝飾音，充滿那漸漸高揚而變成一幀由面對永恒的全人類大合唱的精神底無上歡樂所構成的美麗圖畫。一切都是嚴謹的：這些稀有的廣潤，這些偉大的終結法，這些被擴展了的各部份，這些泛溢的內容，絕不會移動那堅定的，領導的手；它把小船——直從小溪引進大海——結句樂低唱白日底生命，結尾是全宇宙靈魂的讚美詩。

但是這作品的最大魅力，還是後面兩樂章；它們花掉他最多的時間和心血。對於悲多汶，快樂的勞動總會在最豐滿的靈感——人們會發誓說：最自發的靈感！——中得到收穫。我們看到，悲多汶底智慧在藝術上怎樣成為感受性的主宰——他的完美趣味，他的堅決控制，以及在有妨害整個作品均衡時能夠毫不遲疑地放棄某一已完成部分，即使是精美的一部分的犧牲精神。他曾為這奏鳴曲寫好了一長段心愛的「中板」（二一七）。他曾長久地，愛戀地寫這一段；而最後却發覺它發展得太長，對於他委實是痛心的事。本來他一向是毫不關心這種反映的，即如他在無限廣潤的「愛羅以卡」中所證明了一樣。但「愛羅以卡」這巨人底均衡是這麼無懈可擊，能夠使要求和諧的天性得到滿足；而奏鳴曲却不同；夢幻拖得太長就會看不到真實內容而跟原文脫節，不比未來的田園交響樂底「andante con moto」，它的根株會被水流沖脫；它會從風景中消失而在迷離中在自己面前拉下地平綫底厚幕。最大的缺點並非太長，而是不適宜。悲多汶捨棄了它。在開始的「快板」以及迴旋曲兩幀大畫（它們超越於一切平凡的框架）之間——充滿陽光的太空——需要的只是原野上、一片浮雲底影子；——兩抹夢幻的筆觸。不是自我的自言自語！自我已為大自然所吞沒。

那麼，悲多汶獲得緩徐調前奏底概念是在起草了全首奏鳴曲之後了，它構成了奏鳴曲之最中心。對於我，這不朽的半頁是無疵的證明，它表現出寧靜原野上的悲多汶心境。第一動機的節奏似乎是鶴鶉的叫聲所誘起的：



其後靈魂的動機代替了鳥的動機，而且有全新的意義：



一種溫柔的倦意，一聲灰心的嘆息，消失了，又回來了，而且更其哀傷。但突然之間大自然攫住了動機；它變成更生氣的呼籲，喊出一切情緒；叫聲彼此呼應，而且像樹叢中羣鳥的囀唱一般增殖着；這朝氣的一羣從「極弱」開始，很快地又消逝於「漸弱」中：



於是，似乎靈魂又發出一聲最溫柔的嘆息，一聲使它從一切哀愁中振作起來的嘆息。它被解放了，而且沉入了歡樂的夢境……沒有人會相信這神妙的一段是後來加上去的，它是這麼不可少的一部分。最美的是從緩徐調轉入迴旋曲那一刻，從憂鬱轉入晴朗地光亮起來的夢之上空的一刻：

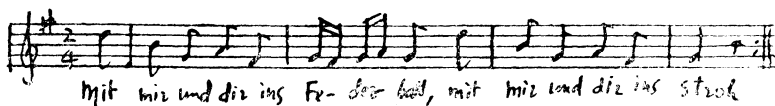


這迴旋曲原來並不是這樣的；不過，既然誘起它的緩徐調底第一次構想也完全不同，這就很容易理解了。悲多汶在後面的草稿中（約模是原稿薄的十二頁之後）纔碰到這熟習的開始動機。不過，此處天才的發現是在G音：

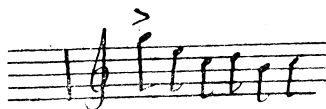


靈魂沉睡了……「孤獨流浪人」底靜止的夢消失於一切「自然」底動盪的夢裏。

一位可敬的朋友麥士·佛烈蘭德，是歌謠曲歷史的權威，他曾列舉過許多用它們的血液注入偉大作曲家作品裏的有名民謠，而且相信自己已經在一首民謠裏找出這迴旋曲主題的旋律，它與「馬爾布祿克」同時，是一首流行三四個世紀的西方歌謠——有名的「祖父歌」，直至現在，寒凌格地方還有人唱，蘇曼（二一八）也曾有許多次多變地利用過它（二一九）。根據這一見解，悲多汶所採取的是這謠曲的第二段，用意很明顯地是喜劇性的：

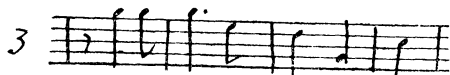
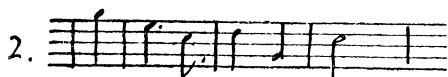


他在一八〇〇年至一八〇三年的一頁上寫上這個並把第一個音符加上重音記號：

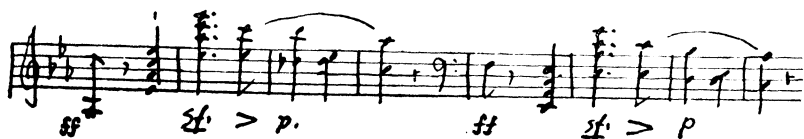


這兒我們碰到悲多汶天才中隱濟的神秘作品了。這樂句在原稿簿裏，無疑地也在他的思想裏沉睡著。正當他等待大自然回答孤獨流浪人底問話時，它醒了過來，却已失掉最初的含義；我們甚至可以相信他簡直把歌詞和意義都已忘掉；第一音符上的重音記號也不再是內心的激動，不再是滑稽舞中的鞋跟响聲，而是那將要解放出神奇的夢幻曲的樞紐，G音。

他一行一行的起草：



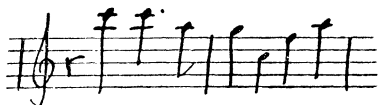
飛吧！小鳥！籠門打開了呵！歡樂之鳥底歌聲充溢着空間和原野。用了被藝術形格化了的最平凡的動機，用了由於他設定或遷移一個重音而發出光輝的微笑的中產階級底粗俗的愉悅，用了那被丟棄了的迴旋曲形式，天才使一片詩的田野成熟了。沉思的歡樂漸漸增加了生氣。起先祇是最柔美地暗示出來的調之對比，後來却替它染上繽紛的五彩顏色。它前進，它長大，不可遏止的顫音激起它的熱情；它變成一陣旋風，一個克米謝（二二〇），用重足踏着土地。它被大自然動機底理想化形式阻遲了一刻。圓舞再起，而且更熱烈，更燦爛。但那心靈——只是那心靈——却只用一串甘美的和弦更堅強地再拾起讚美寧靜的歡樂頌歌，這些和弦底變調是在第一草稿上就已擬定了的：



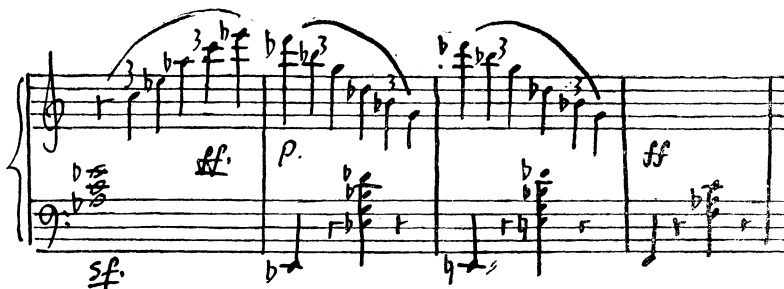
後面是偉大的一頁——內在音樂底寶藏之——靈魂在人自然的懷抱裏，在周圍溫柔的喁喁細語裏滿足地嘆氣，在那逐漸地升，降，又再升起的，愛撫的波浪裏沐浴。



它似乎睡着了；彷彿結尾已經快到。然後，隨着主題的再起，一切却又以新的狂熱再開始。一切力量再振起，集中，忍住了呼吸，（甚弱，極弱），緊張地，幾乎靜止地，等待結句樂的第一聲暗號。洶湧的「極快速度」打開了它們的鎖鍊，像風吹落葉似地掃過。歡樂溢滿了。其間穿過了溫柔而寧靜的動機：



又被捲進一陣近乎殘暴的，武力底旋渦裏。不久之前那一聲嘆息，成為被圍繞的中心，在它周圍，一個高貴溫柔的旋律從藤蔓，從琶音似的三連音中展開而變成一段圓舞曲：



於是，嘆息低沉了。留下的只有「歡樂」。琶音似的三連音消失於高處，又隨着八度音之驟雨降落，跳躍，顛蹶着。一串強力的顫音——一串狂歡的笑聲，跟隨着……空氣之小笛……而開始動機，平靜的大自然，在圓舞和鳥聲中快活地展開，跨過一切光之變調（C長調，變A長調，F短調，C長調）。這作品終結於燦爛的陽光裏。它是「歡樂」底凱旋式。

現在，讓我們全面地看這景色吧！最先使我們驚詫的是它的廣大。一片寬濶的平原，地平綫浴着光明。悲多汶從未寫過這麼長的迴旋曲（有五百多小節！）它像一個夏日：人不能過度享受的！然而作曲者還不會真正發掘到和聲與對位法底寶藏哩！即如納格爾正確地說過一般，無論何時，當他要表現最大歡樂底力量時，他總是脫掉了人工的外衣，使他的音樂演說在和聲上變得非常簡單（二二一）。但還有更使人驚異的是，他僅藉形格，節奏以及重音底豐美，便在迴旋曲的田地上用一粒民謠的種子耕出了一場大豐收！

我們剛纔分析過的這些一八〇二年「新途徑」上的偉大作品所給我最深刻印象，是組織（及鋼琴演奏法）的發展法之成熟，以及重視暗入色彩與柔滑綫條更甚於明朗的結構和光與暗的強烈對比（這是一般的悲多汶雄大格式的特點）的巧妙手法。似乎（我相信如此）悲多汶痛苦地自覺這種有着彷彿用錘子從巖石上打出來那麼樣的語句的拿破崙式演說底表面性——這種型式像羅馬雕刻那麼直而硬；似乎他要弛緩緊張的肌肉，要逃避自己的天性。他在這些嘗試上是成功了，有許多悲多汶專家曾經承認過，如果G長調奏鳴曲（作品第三十一之一）不用悲多汶的名字發表，他們決不會想到這是他的作品；同時華爾斯坦也會使許多人走入迷途。在某種意義上，我們可以說，華爾斯坦（作品第五十三），作品第三十一之一和之二的終樂快板是一些使手指柔軟的神妙練習曲。不但悲多汶，就是音樂本身在這兒也獲得了新的表現自由，獲得了接合的上安定與柔滑，獲得了奧格斯·海姆所快活地指出的「人身充分而健康的血液循環」了。悲多汶底本能似乎老早就已看出並且反對讓奏鳴曲形式底自然發展趨向於風濕性關節炎，趨同於各部分的糾結與硬化——一種最後纔知道是致命的疾病。

但是，直至此時為止的已往作品底美，優雅和創作性，還不能使他滿意，就在這一頃間——一八〇四年夏天——他劃出了第二條界線：

「天曉得為甚麼我的鋼琴曲總給我最好的印象，尤其是當它被拙劣地彈奏的時候……越變越簡單了！」

如果說，像某些人謬誤地假設一樣，他是屬於浪漫主義氣質（二二二）的一個人，則他一定會誇大以前作品所顯出的趨勢，把田野和幻想底花朵插上去加大花球了罷。但一切前期作品不過是他達到「完滿」的一種手段，他另有目標，而且永不迷失這目標。

它就是——在一切之上——統一。對於一種像他那麼「全般」，那麼精鍊的性格，統一就是開頭，也就是結尾。他要的是「活的」統一，從內在，從組織底最中心出發的統一；而且組織的每一部分都必須是「活的」，有着「生命的最大限度」，統一就是它的主體，它的中心，它的結尾。最後他還要實現從事業最初期就追尋的目的——意念與形式之間的絕對均衡，雄偉結構與一切溫暖的柔軟性之間的絕對均衡，情緒因子與建造因子之間的絕對均衡。他永不倦怠的精力已經在這一種鍛鍊和那一種表現中訓練過自己，直到獲得了「完整」，於是時間到了，他要走進鍊爐裏去，把英雄主義的自我和絕對的工作巧妙地融接起來。他要創造，而且也確實創造了，像偉大希臘雕刻家和俄特派大師們一樣，他創造了數目與均衡底新法典，創造了新的古典

原理。他寫了「阿巴遜拿達」。

他懂得這作品底重要；因為，雖則一下子他就以可驚的信心構好而且勾出它的粗大綫條，（二二三）却在兩年後才完成它，三年後才把它發表。其他一切奏鳴曲沒有一首能表現出這種程度的奔放情感與嚴格邏輯底結合；我們要一直走到脫列頓（二二四）纔再找得到像這麼樣的另一道花崗巖裏的火流。這作品——精神與肉體兩方面——是不可磨滅的。

如果會有任何樂曲配得起「阿巴遜拿達」這標題——且說，這題目也不是悲多汶自己定的——的話，它就是這一首無疑了。但假使我們把它解釋為「戀情」（二二五）則察爾尼之反對這標題也不能說是完全謬誤的。然而，我們在這兒所見的却是全然不同的另一種熱情呵！一陣狂風吹過老利亞王底荒野；它是破滅的愛，希望，友情，雄心底絕望悲歌。他的情況自海里根斯達遺囑——兩年前——以來變得更壞，因為這不幸的人被迫承認了自己永久的疾病。這作品的初稿異常明顯地印着一八〇四年陰沉的夏天與自完成「愛羅以卡」以來就壓在這鐵坦（二二六）頭上的種種肉體與精神底痛苦印記。

對於這個想透視創造之難題——最大的難題，是「自然」毫不徵求我們的意見就隨時極簡單地解答着的！——的人，戲劇的進行就是要知道究竟要多少代價纔能夠換得到天才底神奇偉業。這天才不變地總要付出他的生命，健康與寧靜日子。因為他在藝術上放進自己所發現的元素中的寧靜與秩序，是用了如此「非人」，如此龐大的意志底力去贏來，以致回到日常生活中時便已變成一個破碎的人了。悲多汶和米啓安則羅都有過這種慘坦的經驗（二二七）。

剛把自己從「愛羅以卡」的重負下解放來，悲多汶便走不穩了。在完成這作品的一八〇四年五月中，他得到可怕的疾病，延續了幾個月而變成長久性的間歇熱。當時他跟童年的友人史提芬·溫·勃魯寧住在一起，勃魯寧寫給他們的共同朋友威格勒的一封信畫出了這受傷害的人底圖畫：

「你不會想像到，聽覺的損失所給予他的是何等不可描述（我該說可怖）的打擊。試想想不幸命運降落到熱情的人身上時的感覺吧！他把自己禁錮在自己裏頭；他常常懷疑甚至最好的朋友……和他談話變成了摧心的哀痛；當你對他說着話時，你永不能讓自己離開他……」

這兩個友人之間突然發生了誤會，悲多汶，易怒而且疲乏，暴怒地離開了勃魯寧。六七月間他寫信給他年輕的學生賴士，說在整個世界上不會有過兩個以上的友人，一個是死掉了，而另一個（阿曼達），却又分離了六年之

久；勃魯寧不算是一個朋友，而且從今以後也不願再跟他打交道（二二八）……「如今，友情是完結了！」

再不要朋友！

也許他還要挑戰地說：「再不要羣衆！」

於是，老早就已多疑地嗤笑着第二交響樂和C短調鋼琴協奏曲（二二九）的公衆，便一齊武裝起來攻擊雄大的「愛羅以卡」了。「愛羅以卡」第一次在洛可維茲親王家中作私人演奏的時候，那些被精選過的聽衆們批評它有「神奇的長度」。但是當一八〇五年四月七日悲多汶自己指揮第一次公開演奏時，vox populi（二三〇）批評的說話却不那麼婉曲了。樓座發出一聲呼喊：「停止呀！我寧可犧牲一個克留賽（二三一）！」新聞記者們也來教訓這學者：「這作品是惹厭的——織得又長又錯（二三二）。」因悲多汶漠視他們對第二交響樂的批評而發怒，他們陰險地叫作者停止冒充創作。「叫他拿他的早期作品——七重奏（這是他們最歡迎的：我們由此可以明白悲多汶為什麼討厭這些人了！）和最初兩首交響樂做模範呀！（他們已經忘掉第二交響樂出現時自己怎樣呼喝叫他拿第一首做模範了！）假使悲多汶不顧他們的警告而執拗着這種壞習慣，那麼他一定會得到悲慘的結局……」

「那一晚，聽衆和悲多汶相方都不滿。他甚至拒絕對微弱的喝采聲點一點頭。」

盛怒的作曲者回答說，如果他以前會寫過一首可以繼續演奏一小時以上的交響樂，這些人又會說「愛羅以卡」太短了。讓贊同他的人贊同吧。相方的誤會愈來愈深，維也納成立了惡意的黨派，第二年（一八〇六年三月四日）跟着又折斷了「里昂娜拉」底背脊。

悲多汶在自己周圍製造了一層真空層。他是太大了呵。他前進得太快了呵。人們再不能認識他；他也再不能認識人們。他跟世界彼此挑戰地怒目相視，彷彿陌生人。孤立，發熱，疾病，精神之困惱！

我非得刺破這暴風雨的氣氛，刺破這孕育着「阿巴遜拿達」底黑而燒熱的天空不可；它能幫助我們理解這作品的意義，幫助我們理解第一章稿中陰晦的憤怒。最後的整理多少輕減了濃厚的悲劇性。悲多汶首先就寫了開始的正主題，然後經過修正而決定了第一樂章第一部全部，絕不加上慰安的主題對比部（關係長調）的痕跡：



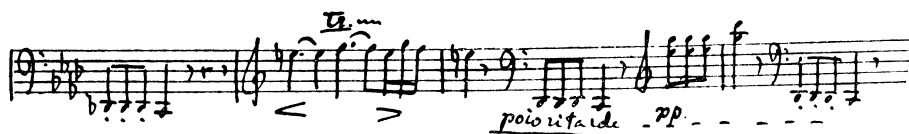
不鬆弛，不緩怠，沒有一綫光；一切都包在灰黯的短調裏，像一陣黑夜颶風。後來在另一草稿中纔出現了滿是魅力的長調。但無疑地，這人底靈魂還不斷地被煩擾；這也就是他不能立刻完成這工作的原因。他強迫自己等待，直至靈魂再得到寧靜。而當光明再來時，他不但能夠穿過雲層而射下鎮定的光，並且能夠把第一樂章第二部及結尾那些仍然泥污的材料支配，攪動它沉重的泥漿，搓捏它，在溶液的潮水裏統一它了。

現在，讓我們細看一下這怪物吧！

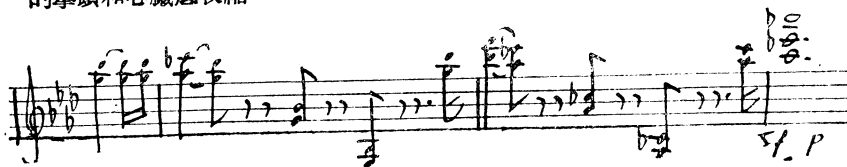
雄視整個樂章的正主題，是由緊密地連接起來的兩部份組成的，它們接合得這麼緊，一眼望去似乎只是一部份：第一部份是最初三小節，第二部份是第四，第五兩小節：



直至第十七小節以後那熱烈的，旋風式的覆奏，才顯出了它們的二重性。合而為一的兩個對立的自我：一個野性的，強的自我，一個抖索的，弱的自我。它們在開始時就被狂風吹着一起前進，「急速」而「微弱」。其後是銅鼓聲似三連音——悲多汶慣用的；它的幾乎千篇一律的意義是命運不可抗拒的命令：「就是這樣！服從！」——以麻木的情感三次回答那呻吟的問話：



風雲起了，武力又「極強」地前衝，在大塊的雲卷裏，在三次驚心動魄的上升裏。弱的自我在動蕩與苦痛中絕望地祈禱；我們幾乎看得到那緊抓住的拳頭和心臟底收縮：



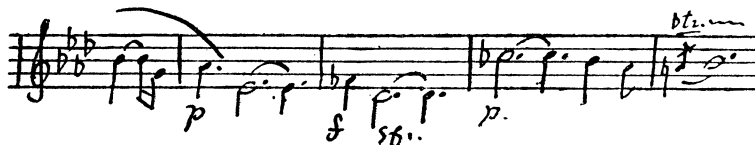
沒有掙扎，沒有反抗，受難的靈魂明白了反抗之無用而屈服了。於是升起了長調的慰安動機，吐出忍讓的，但仍不顧一切而尋求希望的，男性的語言。它的節奏跟殘忍的武力底節奏是一樣的；但主題由於親切的抑揚頓挫而被人格化，染上溫柔的彩色。代替了：



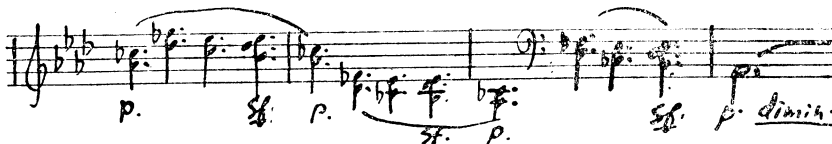
的，是：



如果像納格爾一般在其中看出「狂喜」，就是誤解它了。證據是：這動機無力保持它肯定的心情到尾。而在高八度覆奏的時候，它徘徊着，終於軟弱地再跌進感傷的短調：



這些顫音就是衰弱和恐怖之抖索。破毀的精力滾進深坑，捲進一陣惡魔似的旋風，被推轉着——低音部三連音的升高，C短調的銅鼓，向深淵直落，配合着四四拍子的哀嘆，似乎喘息着：「我再不能了啊！」它重複了三次，然後八度八度地沉落到完全的虛脫狀態裏：



但是命令底聲音又再發出：

「你死了麼？起來！」

於是哀嘆又再撐起。

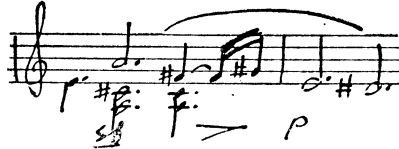
到了這地方，根據奏鳴曲形式不可變更的規定，應該覆奏第一部了。但是把這麼狂熱的激動再重複簡直是不可能的，因此悲多汶便破壞了這幾乎可

以說是唯一的定律，省掉覆奏而一直走向杜爾治伐龍。

「展開部」是雄大的和音與主題的混合物。它的靈的性格較之第一部有更大的決定性。開始部分的第二動機——虛弱，或者說，哀嘆——勇敢地忍受了。對於它不安的問話：



它自己作了回答，這回答就是：「是的！」



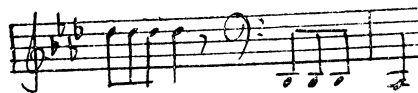
第一主要動機，「定命底力量」，再跳了出來，但這一次却帶着明朗的調性，穿過每一個音階或高或低地變動。後來的嘆息已消失了前次那種悲哀的氣氛。但是，最可注意的，是那雄性的慰安不再被半途切斷；它不再屈服，它堅定地獨奏自己，它六度六度地跳躍，並且以新生的精力肯定自己的諾言：



現在風暴可以鞭掠了！



銅鼓吼叫了！



狂幻的出獵便這樣結束了杜爾治伐龍而毫無破綻地立刻接上第三部。整

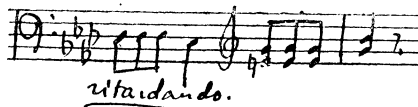
個展開部全然沒有浮面的音樂修飾底痕跡！主題的，和聲的，韻律的改革底邏輯配合着內在戲曲之改革。

樂章的第三部又復用了開始部各動機，但這一次却把它們放在低音部不斷的轟响裏，一直連續了十七小節，彷彿遠方的雷鳴，在C音與變D音之間振盪。對比較前更強。正主題以一陣猛烈的爆炸「極強」地回頭時是長調。其餘各部分也略加變動地——自然是指某些變奏曲——重覆了第一部的戰鬥氣氛。如果沒有一段可驚的結句樂來給這奏鳴曲以新的精力，並且完結它的悲劇，這也許會是唯一可受批評的一點。

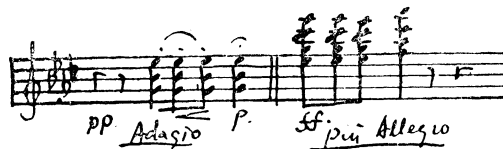
它從陰影最濃處升起，「極弱」地，直至它確立了「信念」的動機，這動機漸漸又取了英雄的進行曲形式：



英雄投入了騎兵隊，躍向被暴風雨侵襲着的山峯，烈火似的琶音毫不踟躕地從鋼琴頭滾到鋼琴尾，瘋狂地，然後突然在命運底聲音中停止：



——“Muss es sein?” (二三三) “Es muss sein!” (二三四) ——這兒加上肯定的重音。「是的：必須如此！」……「漸慢！，然後「緩慢」，然後是一個轉變點……起先非常寧靜，又突然執着了非常的決意：



「信念」底雄性的動機有近乎馬賽革命歌那種喇叭亂鳴：



甚至在暴亂當中我們還可以聽到這樣的默許：



那“fiat voluntas tua!”（二三五）



最後，彷彿一陣黑夜暴風，主要動機消失於遠方了！

在這第一樂章終結的地方——戲劇第一幕——被征服者贏得了第一次精神上的勝利：定命的愛。

這一點，也就解釋了那甘美的Andante con moto中的自由之表情。

這樂曲的整個結構單純到難以置信的程度。主題幾乎是恒靜的，各段落的时间也幾乎完全相等。最初八小節表現了靈魂神聖的寧靜，後面八小節，靈魂在溫柔而虔敬的熱忱中三次舉起了手，但沒有移動位置。這內在頌歌底變奏絲毫不會擾亂它極樂的安寧，只以它們的閃光包圍住主題，它是向金黃色天空的飛翔。亞利哀（二三六）……

但這只是暫時的休戰，當主題再度出現於變奏末尾時，心靈溫柔的跳動再沒有那種完美的平靜，樂句八度地上升，和聲也顯出受困的情景。沒有終結；F短調第七音上的弱七度琶音發出一聲問話，起首「極弱」地顯出隱藏着的焦慮，其後「極強」地在恐怖中跳起：



終樂的旋風開始吹了。

這中板——根據已經在「華爾斯坦」中設立的規則——跟以前悲多汶奏

鳴曲第二樂章那些廣潤的，緩徐調的結構是全然不同的。它是一剎那間的對比，是兩叢陰影中間的光亮——特別地，是兩道颶風中間的無風地帶。如果說第一道颶風是不可感知地發生而「微弱」地停息的話，那麼膠結着這中板，扼緊它，把五個手指深陷進它肌肉裏的，就是第二道颶風了……作品中心並不如常地放在中間樂章；整個悲劇集中在兩段快板裏。且看原稿簿中的終樂初稿（二三七）先於中板的擬稿，就足以證明這一點。

我會好幾次提起莎士比亞——壹刻之前，用亞里哀提示那中板；用仲夏夜之夢提示作品第三十一之二的快板；此外還有別的暗示。我是無心的；這些比較是它們自己從樂曲的和弦中跳出來的吧了。我很小心地不把它們解說為一種私人的，一剎那的印象之外的東西……看吧，看這歐羅斯（二三八）底大門怎樣在「阿巴遜拿達」終樂打開而讓風暴穿過吧，莎士比亞又在這裏出現了；而且，這一次並非來自我的嘴唇，而是來自悲多汶自己的嘴唇的呵。當辛德拉問起作品第三十一之二的「阿巴遜拿達」兩首偉大作品底意義時，悲多汶簡略地回答：「去讀莎士比亞的『暴風雨』吧！」

這句話引起了一場混戰；批評家們互相刺殺。再沒有什麼東西比標題音樂（或者說有題目的音樂）底永恆問題更使他們激動的了：「一首自尊的樂曲可以有標題（或題目）麼？」

許久之之前，對這問題我已總括地回答過了：「音樂，假使天才喜歡的話，是要有，要接受，要做它自己所喜歡的東西的。因為音樂天才總會寫出美好的，完善的音樂，不論有沒有標題。」

但在目前這場合，既然悲多汶自己已經說明過了，為什麼還要嘵嘵不休呢？難道你不懂他的說話麼？這就更糟糕！（不論對於悲多汶或對於你自己）——你不該曲解他的話，也不該以為說出這事實的人誤傳或無知。辛德拉底忠誠與正直是被公認的（二三九），雖則他對不會親眼目親或親耳聽見的事情會有少許錯誤。不過這一次他是目擊者：他聽到悲多汶說這話，他記下了這話。假使你喜歡，隨便你怎樣解釋這話吧，但你必須承認它是事實！

自然，我們不能列出誘起這一樂章或那一樂章的是「暴風雨」的那一場或那一個人物。而且這也是幼稚的玩意。一件偉大的音樂作品，一件屬於它自己，有它自己的評價的音樂作品，並不是一本書的照像；而且驕傲的悲多汶較之任何人都更堅決主張音樂必須不附從於任何其他藝術部門之下而獨立（二四〇）。「模仿」這字眼是不必提了；不過，即使我們承認戲劇某一幕對於音樂有多少影響，但要把這一幕明確地指出來，却也許是，即使不是

不可能，也是非常成問題的事，我們永不能獲得足夠的自信下結論。

但是，既然悲多汶自己說過那樣的話，至少我們可以深信一點——他受過「暴風雨」暗示而且在「暴風雨」的氣氛中寫成這兩首樂曲。既然這似乎極不相似的兩首奏鳴曲同為悲多汶底靈魂與情操的最真切的表現，那麼，我們可以推論：在最純粹的本質上，它們與「暴風雨」之間必有相似的「情調」。

這「情調」是甚麼？

就是人底最基本的內在力量，情緒，以及狂氣之解放；也是精神的統治——一個能藉意志之力而召來或消除幻象的魔法師。

這不也正是悲多汶成熟期藝術底定義，尤其是作品第三十一之二第一慢快板以及全首「阿巴遜拿達」底定義麼？……一道野性的，不可阻遏的力之流；一種高翔於一切之上的思想底最高無上。

至於其餘的，就讓願意追尋的人去追尋阿利哀和卡里班（二四一）以及戀人的二重唱吧！這也許是可能的，但也只是無關重要的軼事之類的東西。即使我們找到證據確鑿的文件，這些作品底真正意義也決不會改變絲毫。對於悲多汶，音樂的說明只是次要的事——較之莫扎爾特，翰德爾或甚至巴哈（我不說浪漫主義者）他都更如此想。他的自我是太强大了：他向一切事物射出自己的陰影或自己的陽光。

但我們不能漠視一個反映，即一八〇二至一八〇四年間的這個自我，跟「暴風雨」所表現的 莎士比亞底自我，有許多共通關（二四二）。

如果我們跟悲多汶一起舉起那狂野的終樂之水點，也許可以理解得更清楚一點——十三個憤怒的短七度和弦在起首五十節上轟鳴，又以反常的變換法突然從第二樂章轉入第三樂章：



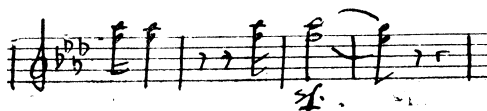
水閘打開了。潮水像瀑布似地湧出，旋捲着，然後在第二十小節，在悠揚的F短調和正主題上消失於波沫中：與其說它是一個樂句，無寧說它是一種動作，一道節奏底激流，浪頭底躍躍，整個樂章裏無定形的，無靈魂的英雄——暴風雨！

我再說一遍，我反對把這作品看成一幅聲音的畫。但我不能不承認，這兒佔着極重要地位的非人因素，極其粗野，原始的力量，在各部份之中最能代表終樂的全部含義。讓我們同時也承認另外一點吧，悲多汶，如一向對於其他偉大作品一樣，是把自己熔化於其中，把自己的自我和它的自我結合的。但它跟其他偉大作品還有多少不同：

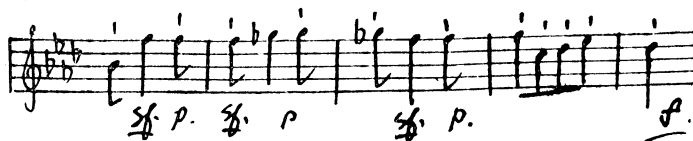
一，他賦予這「力量」以人底氣息；他把它人格化，而寫出了它與跟它鬥爭的人之間的對話；

二，對話中的第二者，那受苦而且屈服的戰士——人——佔着更重要的地位，而且往往在抓住了我們全部注意力時終結。

但「阿巴遜拿達」的終樂却恰好相反。第一部幾乎全沒有特別人性的，個體的因素，除掉某些哀慘的喊聲：「救命！」之外：



它們是被潮水淹蓋住的；而第二部，人性的因素也只在那異常美好，異常可憫，但音樂地說起來只是插曲性的第二動機——絕望的，氣喘的，窒息的，終於也被吞沒，被沉溺了的呻吟裏顯出：

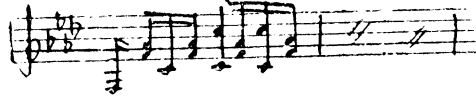


第三部，當暴風雨底轟鳴爬上最高八度時，我們再聽到了絕望的呼叫。但接着就完全消失；結句樂裏只有洶湧澎湃的大海。

支配整段終樂的祇有一個動機——最基本——無休止的憤怒，以及多變地把線條與節奏結合，磨擦，增高，光亮起來而完成這幅洶湧大海圖的手法。在節奏的浪花起伏中：



在低音伴奏的吼聲裏：



在追蹤的跳躍裏：



在把許多激動的聲音加在激動的風暴上的杜爾治伐龍過程中的「波利風尼」
(二四三)(這是奏鳴曲不常有內)裏：



要不聽見被風捲起的波浪底吼叫是不可能的。結句樂裏怒濤底沖激變成了週
期性的發作。每小節都重複着狂暴姿態的低音部，彷彿拍着懸崖的狂瀾：



直到把它粉碎了，吞沒了爲止：



這樣，從頭到尾，那主角，那幾乎是無雙的演員，那英雄，就是「毀滅」底赤裸裸的「武力」。

假使這麼一篇作品不能使我們得到好像自己被打擊似的感覺，而相反地像人海的呼吸那麼鼓舞我們，其原因就是它的「非人」性，它的異常強烈的「非人」性（如果可以用這字眼的話）。我們再不能憐憫這被海洋底力量所戲弄的人。「人」只是一粒原子。這「造物者」確實已把自己跟「自然」底法則——本質的力量，他在第一樂章中抗爭的對手——合而為一了，我相信，這是不肯輕易放棄自己不可征服的自我底權利的悲多汶作品之一種新的分解，一種幾乎是獨一無二的分解。他一定會經在肉體與精神的活力中觸摸到自己，才能夠從不幸的命運中把自己抽象出來，在噬噬着他的「自然」底原始的赤裸中找尋到歡樂。

假使單看這內在戲劇底靈的內容，「阿巴遜拿達」一定會成為某種特殊的東西。但它也確是特殊的，由於它形式底統一——這是盡許多個塞可洛普之力也不能裂碎一小塊的整體——由於它永不寬弛的張力，由於它鏗刻的邏輯，由於它那無覆蓋，無裝飾，只有堅實肌肉包着強硬筋骨而無脂肪的，像閃光的浮彫似的，鐵的身體，由於它那些彷彿圓穹上的羅馬雕刻似的的不朽樂句，由於它生氣蓬勃的形式，由於它永恆的質素。

悲多汶在音樂上完成了一座代表人類歷史一階段的不朽紀念碑了，也完成了永遠留存着精神最偉大的一刻底和諧，留存着內在力量最完全的均衡，留存着思維與所用，所征服的物質之間的共鳴的一種古典藝術了。「阿巴遜拿達」的價值應與昔斯坦壁畫和千尼里（二四四）悲劇同等：它們同屬一個家族。

比較起它的姊妹們來，這勝利也許可以說是付出了「明日」底代價的。它用了人類最大的努力；精神每一次勝利都建立在山巔頂點；人不能在那兒停留；必須在勝利之後走下。學校底奴性教育視為模特兒的古典傑構，幾乎全是一些個人的成就，模仿它們是極大的危險。

「阿巴遜拿達」底完整性隱藏着一種相重的危險素質，它的特質是控制

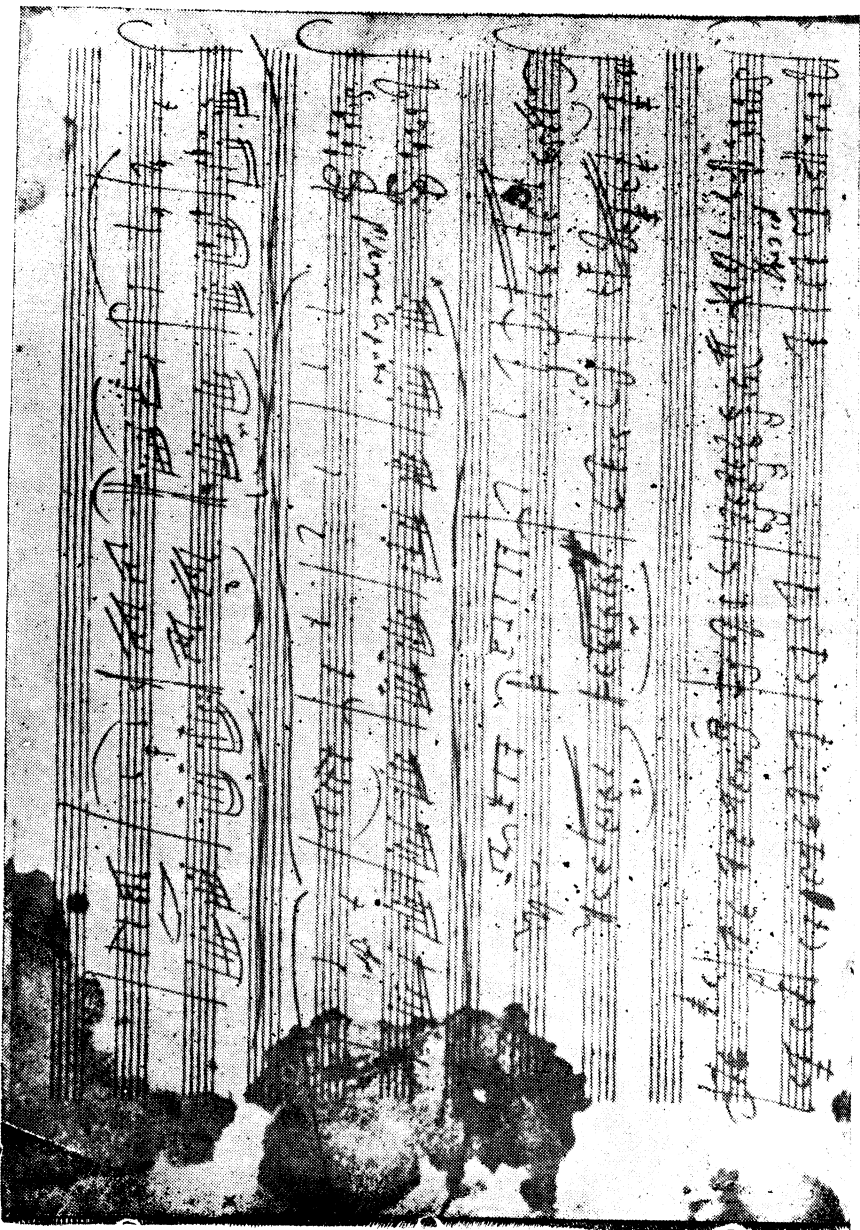
着放縱力量的理性。混亂的因子被淨化，被限制於古典音樂理論的嚴格形式之中。確實的，這些形式也被廣義化以容納整個情感底宇宙。其中响起了血海之吼叫；但這海被海爾可士的柱封閉着。悲多汶以執拗的，超人的理智在鎖鑰上加上封條，並且用自己的肩膀阻塞住入門。但是呵，讓跟在他後面的那些既沒有他的拳頭也沒有他坐着力的人遭難吧！因為，在西方音樂中，悲多汶留下了只有他的大手纔能創造出來的某些野性的元素。

另一種危險剛好相反。悲多汶音樂中的每一事物，都依從着週期發作的程序——不但情緒的激流如此，就是堅強而嚴刻的理知也如此。奏鳴曲形式本身，本來就趨向於過度的抽象，趨向過度雄辯的明晰，趨向於那種對解決難題，對分野和再分野，對命題與對比，對各部分的重疊的迂腐的愉悅；因此，如果把悲多汶這種作風應用於奏鳴曲形式時，很容易便會陷入用某種腐敗形式底理想來結束的危險，同時也就產生了乾枯，貧血，彷彿圖表或代數方程式似的，刻板而近乎古典底完整無缺的奏鳴曲，一出生便死掉。無疑地，以悲多汶底天才，決不會有這種危險，它的生命的超絕完整性防止了這種危險；而且「死亡」與悲多汶（且引用這一句有名的話）也勢不兩立。但是，在某些受歡迎的作品——也許可以說，最受歡迎的作品（二四五）——如C短調裏，這種危險已經存在着了；用解剖學的話來說，其中第一快板肌肉與關節之腐蝕，就把一個美好的活人體變成了解剖床上一個華麗的「主題」（二四六）。

但是，人是爬上峯頂之後便不想走下的。自由的靈魂有長久地飛翔於「現在」之上而在「未來」唇上尋找微笑的特權呵，讓它儘量享受目前純真的歡樂吧！今日的悲多汶就是勝利，他自己也知道這個。當他把「愛羅以卡」奉為最初八首交響樂之後時，同時也就把所有奏鳴曲的第一個位子獻給「阿巴遜拿達」了。

以後，這征服者便不肯再重複同樣的戰鬥。天性不容許他回頭再踏自己的足印，不像海頓和莫扎爾特那樣，如果喜愛某一作品，便會拿同一的麵粉製成許多蛋糕。他一旦到達了終點，就不再感興趣；他要找另外一些新的東西。

他把鋼琴奏鳴曲丟下了五六年，直到一八〇九年末，纔又再寫出了獻給德萊莎·溫·布倫斯維克的作品第七十八奏鳴曲，這是完成於一八〇九年十月而在一八一〇年印出的。但他同時又寫了拉素莫夫斯基四重奏（二四七）。從靈魂的深處，一些新生的魔鬼又走出來了。



阿巴瑟拿達原稿之一頁

第四章

里昂娜拉

空白页

第四章

里昂娜拉（二四八）

在悲多汶的心目中，「愛羅以卡」和「阿巴遜拿達」是他天才的最高表現。一般地說起來，這三年間（一八〇三—一八〇六）所產生的作品，直到他將死的時候，都是他最滿意的。它們使他聯想到雷電和暴風雨，而直至今日，我們還感到這些雷電和暴風雨的閃光與呼吸。

這其間，「里昂娜拉」佔着奇特的地位。悲多汶把它放在與其他作品等高的地方，而且因為它所受的苦難最多，也就愛它最深。

死前幾星期，他把「里昂娜拉」總樂譜原稿交給辛德拉，（這是他藏在房間裏一大疊字紙下面而無人知道的東西）說：「在我所有的孩子中間，這是最難產的一個，也是給我最大悲痛的一個；就因為這原故，它也是我最鍾愛的。在其他孩子之上，我把它視為最值得保存，最值得應用於藝術的科學上……」

在瘋狂地勞動，掙扎的生命裏，在其中每個作品都是一場戰鬥，音樂意念一再被征服，被武力所絞扭的生命裏，「里昂娜拉」獲得了勝利底光榮；它始終是未完成的。它曾被重寫三次，配過四首序曲——一首比一首更高——悲多汶甚至寫過第五首，却仍然不滿。

讓我們先來看這費了十年工夫的作品底日期吧。

「里昂娜拉」最初五部是在一八〇〇年的原稿簿裏，跟在「愛羅以卡」和「華爾斯坦」之後的。諾脫波姆分析過它們而把日期定為一八〇三年五月至一八〇四年二月之間（二四九）。後來在一八〇四年原稿簿裏又發現了一些。悲多汶在這段期間凝好了G長調鋼琴協奏曲第一樂章和G短調交響樂第一、第三兩樂章。由此我們可知「囚犯合唱曲」和佛洛里斯頓咏嘆調屬於他天才底那一個成熟期了。不但如此：緊跟着牢獄場面之後，我們又看到「阿巴遜拿達」的草稿，然後又是里昂娜拉和佛洛里斯頓熱烈的二重唱，最後是「里昂娜拉」第一幕偉大的咏嘆調（二五〇），和第一首序曲。

第一齣「里昂娜拉」，成長於一叢傑作的森林之最中間，而且是在何等熱烈的夢幻，何等頑強的意志中呀！整個人被高壓緊搾：甚至創作「愛羅以卡」時的瘋狂勞動也比不上。

我們必須承認，在「愛羅以卡」剛把挑書戰投擲在公眾頭上的第二日就發動新的冒險，實在是大膽的事。因為在藝術各分野中，戲劇是悲多汶最無經驗的一部門。但也就是這種困難引誘了他；驕傲使他決心在那些死掉的敵

人，格魯克，翰德爾和莫扎爾特底堡壘跟中他們爭奪皇冕。

引誘他的也許還有劇院底發光財富的幻覺，好些人持這理由毫不遲疑地呵責悲多汶。這些善良的導師們責備悲多汶不該這麼高聲地訴說自己的貧窮，並且輕蔑地嘲笑他在經濟上那種終身不斷的，也是終身無望的奮鬥，他們說這種話多麼容易！對於一個悲多汶，還有比從有錢的保護者們手裏接受恩俸，接受賜惠更可羞的運命麼！金錢，就是獨立；但悲多汶永不能獲取它。他的獨立是以極高的價錢，以每日的戰鬥去換來的（二五一）！

投身於這自己毫不知道的，無望的，觸犯整個戲劇界——劇作者，歌者，經理人，導演，還有更壞的，觀眾（他們結果總會被認為對的，因為他們是反對小數天才的大多數呵！）——的鬥爭之前，悲多汶而前就已經有了一場更苦的戰鬥：對自己的戰鬥，對自己音樂戲劇之無經驗的戰鬥；查魯比尼（二五二）就這麼直截了當地告訴了他，並且送了一本「巴黎公立音樂學校教程」給他學習；「愛羅以卡」驕傲的主人恭順而且感激地接受了這禮物。他必須改變在展開中易於趨向像洪水泛濫似的交響樂作風：他必須加暴力於自己那種在分娩的狂熱時，彷彿「造物」前的「泥團」那麼樣的，包藏着生命各分野底胚胎的天性。如果靈魂要把這些東西有條理地整理起來，除了付出可怕的鬥爭底代價，是沒有別種辦法的，我們從原稿簿中可窺見這鬥爭的片面。我們似乎見到愛姆披多可斯（二五三）所說的那一個可怖的年代了，其中，一些陰暗底影子在黑夜中摸索，彼此追尋，結成不適當的片體，又再形成一些怪物，這些怪物在尋獲自己命定的組成對體之前，是不能長久生存的。這戰鬥，不是盲目命運底，而是一個狂熱的意志底果實，在一般淺薄的人只見人堆或熟穀物——我指的是諾脫波姆和奧托，伏因的著作，還有專論這草稿的泰亞第二卷——的艱苦耕耘的田地裏，沒有別的產物可以跟它比擬。語言不能表達這空前的勞働。僅僅一段開頭，一段咏嘆調底斷片，悲多汶就寫過不下十八次之多，而且以十八種不同方式！表現一聲呼叫，要無數次的修改。而最可怪的，却是出現在修正稿（不，每一次失敗他都是堅決棄絕的！）與繼續的粗略起草中難以置信的混亂。爲了擬定二十二行聲樂曲（二五四），就有過十六頁的推敲，對話的句子一次又一次地重複，沒頭沒尾地彼此攙雜着，彷彿神經錯亂的喃喃自語。我們不能理解悲多汶怎樣從這混亂中找到出路，也不理解他的理知怎能不陷入泥沼，一個深泥潭！一個沸騰的，苦痛的沼澤，在陽光下發酵！…變成了燦爛的花園，設計與種種得像「偉大世紀」中的「理知」與「秩序」的主人底皇家樹叢和古典道路！

最後，就是整首作品。它在公眾面前出現（一八〇五年十一月二十，二十一，二十二日），正是剛出世之後，身上還帶着血。但劇場的溫度却是零

度下。戰爭在城市裏進行着——敗戰，法軍進佔；維也納貴族逃光了，平民則把自己關在屋子裏；人們看不見梅勒（二五五）和蘭納斯走去聽悲多汶！極少數的聽眾裏頭有一個薩克遜「世界報」的通訊員，跟隣座法國人交換着煩厭的眼色。法國人——是當時的一個 Girandoux，善於嘲諷而又謙遜——毫不表示驚異，他以爲戲曲是藝術底最高形式，必須有審美的「文化」，而這「文化」當然是任何德國藝術家都沒有的。那一位吹毛求疵的新聞記者却說這歌劇全無旋律的觀念，全無創作性，只有無窮無盡的複奏和管弦樂不斷變調的吵鬧，合唱曲也毫無意義——尤其是描寫囚犯們重吸自由空氣時的歡樂那一首顯然落了空。這歌劇只上演三天。

作者的幾個友人，不顧當時的大變動，仍然留在維也納來推動這作品；他們勸悲多汶修改它，縮短它。這確實是一種異常困難的，超人的課題。男高音約瑟夫·奧加斯，洛克爾曾記下一八〇五年十二月里資諾維斯基宮中一個小組討論會。管弦樂家的組成是公主（鋼琴部）和彈奏各種樂器獨奏曲的小提琴演奏家克里門蒂。歌者只有兩個；一個唱所有的高音部，一個唱所有的低音部。忠心的勃魯寧把原作三幕縮而爲二，又把劇作者宋利夫那貧瘠的對話重寫一遍。從晚上七點鐘到第二天早晨一點鐘，整整六個鐘頭裏，這一小羣有心無力的人勸悲多汶減削劇中許多不必要的地方。他變成雨雲一樣陰沉；一次又一次地拒絕；突然之間他爆發了一陣狂怒，拿起總樂譜發誓說寧可撕掉而不肯污辱它。於是善良的公主幾乎跪在他面前，激動地哀求他不要讓「他最偉大的作品」毀滅；她提起他母親可憐的記憶。悲多汶屈服了；啜泣着：「我願做一切……一切你要求我做的……爲了你……爲了我的母親！」

唉！這些忠誠的友人迫他做了什麼呢？心靈上浮現着死亡底影子，他不但抽出了整整三部，而且留下來的許多樂句，都被撕掉了——不，整整的許多小節在剪刀下犧牲了；結果，就破壞了整個作品的連續。各變調也顯得混亂無章。但是，悲多汶在交響樂園地上復了仇，他重寫了序曲——那華麗的C長調交響樂，第三首序曲。這兒是他自己的領土，他無須害怕任何人。

他不久就會看到的！「里昂挪拉」，或者說「菲德里奧」（二五六）第二次以傷殘的面目出現時（一八〇六年三月二十九日及四月十日）祇上演了兩天。澈頭澈尾的失敗（二五七）！而最討人厭的還是那序曲呵！批評家和「鑑賞家」們齊聲大叫：

「所有鑑賞家都『完全同意』從未有過如此錯亂，如此不可接受，如此亂雜，如此碍耳的作品。變調的连接是這麼可厭而拙劣！」

就那些爲「爆裂的噪音」所震盪，爲這樂曲「無價值」的意念所煩累的

優美鑑賞家底柔軟——自然也是長的——耳朵聽來，衝開牢獄四重奏底愁雲慘霧的，光輝的喇叭聲竟變成「騎兵號角獨奏」了！可茲堡底柏林「公平報」權威預言家（一八〇六年九月十一日）勸悲多汶向安德特·隆堡一首壯麗序曲學習——「這種不柔和的，光輝的美，這種有力而不過份的樂器運用，這種毫無人為的過度緊張的，內心生活底富足」——或「悲多汶堅強不屈的藝術底絕對反面，悲多汶的藝術，是既不美，不自然，也不容易的。悲多汶會跟劇院經理白路因男爵有過很辛辣的一場口角；這經理一針見血地刺傷了他；他指出兩次上演滿座的都是廂座，不如演出莫扎爾特歌劇時那樣坐滿普通位子。暴跳如雷的作曲家人叫起來：

「我不是寫給凡人聽的。我寫給音樂家聽。」

「那你就不要埋怨！」是男爵乾澀的回答。

悲多汶即刻討回總樂譜，走了……在較好的時機未到之前，且守着緘默吧！牢獄的門再一次把「里昂娜拉」關了起來。

似乎這作品成了惡意宗派的犧牲品這一事實是無可置疑的了；這宗派不但為悲多汶底藝術所激怒，而且也為他的性格，同時，我們必須承認，為他的擁護者的不圓滑手腕（二五八）所激怒。勃魯寧曾以很長的話說明了這一事實（二五九）這是他們跟悲多汶對壘以來的第一次勝利。以後，便更加努力從事歪曲或極力污蔑悲多汶。這個，我們不久又可看到的（二六〇）。

這羣人達到目的了；他們弄殘廢了歌劇，致命地傷了悲多汶底心。一八〇六年勃魯寧寫出悲多汶頹喪非常，經濟上因這一次失敗而弄不到可收拾：「從沒有一件事會使他這麼煩惱。」好心而忠誠的里查諾維斯基徒然想把樂譜送給普魯士皇后而替他換取一豐酬金，希望柏林能夠補償無理解力的維也納所給與他的損失。但柏林保持靜默；而悲多汶非得等候八年纔找到復仇的機會。直到一八〇七年為止，這歌劇印出的只有三部，而且是最平凡的三部（二六一）。

一八一三年末，悲多汶突然一變而成爲短期間哄動一時的時髦人物，這並非由於他的音樂，却是爲了政治上的原因。他全部作品中唯一無價值的一首——慶賀威靈頓將軍勝利的「維特里亞之戰」——受每一個人歡迎，甚至那一羣敵意的人也拜服了，因爲這一次悲多汶把自己的藝術降到他們的水準了呀！「里昂娜拉」也藉這一時的風尚而抬了頭。劇院經理們正爲三個歌者四處找尋可以花最少錢而上演的作品；他們想趕悲多汶來。悲多汶答應把他的樂譜修改以適應新要求。一個實事求事的，是劇院經理同時又是詩人的基格·佛烈德烈·特雷斯考，將劇本作第三次修改；他抽出了洛可之家的第一幕，由是歌劇一開頭就變成了牢獄的廣場。里昂娜拉和佛洛里斯頓底性格也變

了；悲多汶因此不能不犧牲掉最好的幾頁。從戲院的觀點看，這作品是好一點了。但悲多汶再認不出自己的手跡。他哀嘆這歌劇他給加上了「殉道的皇冕」。他又寫了另外一首序曲——第四首「菲德里奧」序曲（二六二），E長調——這是比其他幾首更空虛，更貧乏而又更合一般戲院標準的一首。這麼一來，他的歌劇終於在一八一四年五月二十三日成功了：維也納上演了二十二天，後來又在別的城市上演——一八一四年十一月二十四日，在柏勒格由韋伯爾指揮，韋伯爾從它學到不少東西。莫斯科受命寫聲樂部總譜；悲多汶在莫斯科所寫的「藉神助而完成」下面加上有名的句子「人呵，扶助你自己！」。他是有資格這麼說的：實在他還可以扶助上帝！

不過，如果說一八一四年的上演把一八〇五年和一八〇六年的恥辱洗掉的話，那麼替它加上光榮的皇冠的是十年後一個天才女演員，威林曼·雪洛德·戴維蓮了：她帶了它的光榮穿過歐洲而到巴黎，給年輕的裴遼士（二六三）以直到死時還寶愛着的一種神聖的情操（二六四）。

悲多汶來不及看這作品第一次稿的再生就死去了——那完整無缺的，不受妥協也不肯妥協的「里昂娜拉」；他在最後的日子裏還緊抱在胸脯前的，是——如辛德拉所稱——他最愛的，苦痛之產兒。

這一齣修改了三次，有四首（如果不是五首）序曲而仍不能滿足他的理想，不能滿足他所要實現的慾望的，直到死日還在他心裏保留着最高地位的作品，是怎樣的一個作品呢？請注意它所有的序曲，除掉第四首，並不單是歌劇底前奏，而是分離的，獨立的，要解決同一難題的嘗試，一種純粹交響樂手段來表達意念的新鮮，瘋狂的努力！為甚麼這麼固執呢？他是否看定一個必須解決的「戲劇音樂」問題呢？即如我們將要看到一般，無疑地悲多汶把一種新形式帶進了歌劇院，他的天性一定使他覺察了這形式的某些困難，某些不充份的表現。但是，對於他那種寧可創造而不修改的性格（二六五），在一個新作品中去解決這困難，比較固執地在舊作品上解決豈不是更簡單，更適當麼？這作品有甚麼素質使他非如此做不可？它的特點在那裏？是否就是那題材？

我們在作更精密的攷查之前，必須注意一個事實。劇本——這實在是從法文譯來的——末段，悲多汶把席勒的詩句放進了合唱曲——四聲的 *maestoso*（二六六）合唱，然後齊唱（二六七）：

「讓那獲得了可貴的妻子的人跟我們共享歡樂吧！」

二十年後，在第九交響樂末尾的「歡樂頌」中他又用了這些字，它們對他是何等意味深長呵！

一個與生命同存的夢想，一個永不會實現的夢想——一種不顧無數次欺騙而仍深信的女人與忠誠婚姻底理想化！我現在所說的並非指他以前受過的拒絕，而是指關於他曾經愛過的女人的（二六八），生命所給與他的辛酸啓示，這使得他在一八一七年對南尼·間納達素·德·里奧這麼說了：

「所有的婚姻，經過了相當時期，夫婦中或一方總會覺得後悔。而對於那些我曾一度把佔有她們當作無上幸福的幾個女人，如今我覺得沒有跟她們結婚實在是好事了。呀！世人底山盟海誓不能實現，實在是何等幸運呵！」（二六九）

說是容易的！他不是那種背棄對自己的配偶——妻子——的虔敬理想的人。他會在兩首最偉大作品——一首歌劇和一首聲樂曲——中公然而嚴肅地屈服了在她脚下。

歌德也一樣。他似乎比悲多汶更少理由可以把自己看作愛情上的不幸者，但他比悲多汶更懂得愛，因而也就有更多的理由能夠了解愛底貧乏與苦味。歌德找不到一個配得起自己的伴侶，並且在浮士德終辭上唱出對女人的誠條以前，也找不到生命底出路。

對於我們今日的審美家們，這類思想既是大屬於藝術範疇之外的東西吧。但既然藝術之王歌德也把這些思想封住了自己最偉大的作品，我自然也有權利指出它們在悲多汶心靈中的秘密的重要地位，也有權利指出它們在不斷引誘悲多汶的「菲德爾奧」主題中的地位了。

讓我們回轉來看這主題吧。

它會被極度地侮蔑過。一般的意見都輕視它，而且在整整一世紀裏它失敗的演出（二七〇）更加肯定了人們底觀念。必須承認，在我們這一世代之前，「菲德里奧」都是被「誤解地」演出的（二七一）。

現在更深入地看一下吧。凡是像我那麼好運氣看過維也納世紀的「菲德里奧」公演的人，爲了一世紀間人們對這歌劇的誤解；都得準備他的 *mea culpa*（二七二）；而且他必會感到要與別人共享這新發現的需要——第二幕全幕那種新啓示的，戲劇的，音樂的光輝，這是歌劇史上空前而且絕後的唯一傑作。而且不容置疑地，它最偉大是音樂家天才底產品。但非詩歌也並不辱沒他；它像一匹永不會在騎者身下顛簸的壯馬。悲多汶對它很公正：他始終說那是一個光輝的作品。一八二三年當他跟韋伯爾笑謔地談及這年輕同行底戲曲時，他酷烈地批評德國劇作者不可救藥的平庸，並且稱讚法國人，並附有忘記「菲德里奧」從他們那兒來（二七三）。

在「里昂娜拉」中，法國人不僅送給悲多汶以巧妙地流傳下來的傳奇情

節，而且還有悲慘的現實氣息：大革命。

但法國人自己——跟那些近視的，只看見日常生活的外表而不見偉大的永恆的人一模一樣——竟嗅不到他們自己的故事中的歐雪拉斯（二七四）氣息（二七五）。即如悲多汶是「愛羅以卡」帝國的荷馬一般，在「里昂娜拉」裏他就是大革命底歐雪拉斯。

人人都知道「里昂娜拉」的情節是從波衣里來的。但波衣里自己也不是這故事的創造者，他認識這故事的真正女主角——一個托命尼（二七六）婦人。他會把這些事實寫進記事錄中。但悲多汶却毫不知情，因為這記事錄只在他死後才公開；因此他所見到的，只是波衣里爲了謹慎的原故而替它穿上西班牙服裝的「里昂娜拉」（二七七）。但悲多汶的音樂却完全沒有西班牙色彩；而他透過永恆底最深處的直覺，却似乎預言了他所描寫那恐怖時代底日期了——跟真正的日期相差不上十年，當時真正的女主角還活着。

我無需再說明這戲劇情節了，它人體上是描寫一個國家監獄底恐怖和一個忠心的女人怎樣改裝投入去拯救丈夫的故事。大多數批評家只懂得嘵嘵不休地說着劇情之不可能性和不連貫，或者說悲多汶以交響樂的天才應用於寫歌劇是何等困難。我們可以深信，這些人全然觀察不到悲多汶這首「詩」（或者說他希望做成的戲劇抒情調）底真實本質。

關於第一點，最近已有明確的解釋。海爾曼·溫·華爾脫修中曾爲法國劇作家辯護。他指出其中各種形式的混合（這一點，是曾經被任意批判過了的）——一種中產階級式的舞臺使人完全預料不到後來的悲劇性——是從一種真實而又可驚異的主題出發的觀察結果。而在恐怖的最高點上，甚至在因困着一羣把希望遺留在外面世界的人羣的監牢底黑暗裏，窗子上擺着盆景的中產階級還在過着寧靜的生活，少女底愛情的夢，老獄吏底簡單，自私的孜孜計算以及可笑的煩惱。但是，在那不可感知地慢慢降落的，起先只用翅尖輕拂，其後愈來愈近而更遮滿了整個舞臺的悲劇陰影裏，藝術底表現只是極輕微的罷了。這法國作者所寫的就是如此。有趣的是，根據法國歷史學者所說，這些法蘭西小布文喬亞喜劇和喜歌劇的小詩人們（詩人是一個偉大的字眼呵！）曾經努力想形成其中對照的，神秘的恐怖氣氛，而德奧音樂的浪漫主義則從它取得營養。韋伯爾的「水溝」就在這樣不可解的苦悶與恐怖的增長中產生了前所未有的影響；我們可憐的法國作者跟這種程度相差還遠；這種激動無疑也是會嚇死他們的，他們的實生活經驗過這種激動太多了，因而不肯把它們表現在喜劇裏。同樣地，今日許多曾經身歷歐洲流血慘禍而且受過傷的作家們，在藝術上也極力避免把它複述；但即使如此，他們的作品總還刻印着慘禍底痕跡。浪漫主義者們所極端喜愛的悲慘動盪，其暗昧的泉源

就是前一代社會底動盪——恐怖時期中的恐怖。前一代所吶吶不能出諸口的東西，悲多汶以完整偉大的心靈和天才毫不踟躕地表露出它赤裸裸的真像了。他的「里昂娜拉」就是那一時期被壓榨的靈魂以及呼籲自由的每一個人都共有的苦惱——一種從受難到歡樂的，橫貫希望與戰鬥底道路的 crescendo——一種從深淵到青天的昇華。

這種存在於下等階層與貴族老成員之間的關係——這是被當時嚴刻的成見所破壞，所禁止的——並不僅僅局限於精神上迷糊的相類性中。它不容懷疑地明顯印刻在音樂上（二七八）。「里昂娜拉」底交響樂形式本質上源出於梅豪和察魯比尼的交響樂型格。它這時有了使一個青果成熟而且榨出全部蜜汁的能力了——這些蜜汁，人們只須有幾滴便已滿足。

我們必須記着，在「里昂娜拉」期間，尚未全聾的悲多汶曾衷心地欣賞過當時維也納最喜愛的一些法國歌劇（二七九）；而且認為沒有一個活着的音樂家可以比得上察魯比尼。「菲德里奧」原稿裏夾着「挑水伕」某些樂段的悲多汶手抄。塞飛、亞特和辛德拉都存有一些文件可以證明悲多汶對「美第」作者的欽敬；我們也知道悲多汶在天才發展到最高時（一八二三年）還寫過一封信給察魯比尼，表示自己對這作品謙卑的敬服。

那末，他自己的音樂之顯出這種影響的痕跡也就不足為奇了。甚至當他還活着的時候，比一般批評家觀察更銳利的荷甫曼就已驚訝於察魯比尼序曲與「可里奧蘭」間的相像。其後華格納以及現在許多德國批評家也指出其間的許多類似點。關於悲多汶序曲這一問題，最近安諾德·斯密茲（一九二五年）（也作過可貴的研究。他所提供的例證和相似點，明瞭地證明了悲多汶曾經從大革命期間的法國作曲家受過許多影響；同時也證明了他怎樣把這些影響發揚光大。如果我們拿它們出於同一源泉——格魯克（例如悲多汶序曲開頭常用有力和弦）（二八〇）——這理由來解釋一部分的相似，那末，其餘部分可以說是受了還未忘掉大革命的震動的法蘭西底感染；梅豪與察魯比尼歌劇特有的效果或動機，顯出了神經質的熱狂，顯出不安的動盪和我剛談及詩歌時所提過的那種激動的，痛苦的連續；作曲家們自己對於這些也許不十分自覺，但不久它就會變成癡疾週期性發作那麼樣在他們皮膚底下作祟了。斯密茲列過一個清楚的表：為加強效果而固執地應用某些刻板公式，如「里昂娜拉」（第三）結句樂裏弦樂器底沸騰及旋渦，源出於察魯比尼底「亞莉莎」序曲；影響「騷然」；彷彿許多粗暴的樂音在兩堵牆之間撞來撞去似的覆奏；「里昂娜拉」（第二）結句樂與「亞莉莎」結句樂，在同一時間，同一地點使用連續的切分和弦（二八一）；悲多汶的「里昂娜拉」（第一）「菲德里奧」（第四），可里奧蘭，以及察魯比尼的「亞莉莎」和梅豪的「斯托拉唐里西

之間許多補充節奏之不容置疑的相似（二八二）；某些梅豪主題與悲多汶主題間的相似等等。最後，「里昂娜拉」（第二及第三）裏震撼的鼓聲，也是從梅豪的「海倫妮」序曲來的！

但是在這些地方，天才底神奇力量是更爲顯著了。想出一個意念不算甚麼一回事；算是一回事的是怎樣去實現它。而在「實現它」這一點上說，有了許多重要條件如智慧，如完美的藝術意識，如形式方面的技巧等等，還是不夠的；它們還只是一道走廊。走進屋子裏去建築一個圓穹呀！梅豪和察魯比尼每一見解都只能算是通過某一條路的請帖；他們只走了一步就停住了，但悲多汶却一直向前。熱情，是不能單以成爲一個動力而滿足的，它還要求一下緊緊的擁抱，察魯比尼退出來了，以他這麼充滿智慧的一個人，絕不會不曉得從自己掌握中逃脫的是什麼東西，然而他懷疑自己的能力；他從一種可愛的形式上跑開了，他以畫成了一幅巧妙的，高雅的素描而沾沾自喜。他的主題是貧血的，旋律是抽象的：他清楚地提供了這遊戲的一些規則，但不肯去冒萬一的險。悲多汶却把自己整個生命投擲於其中，面對着大革命期間的一切音樂家都知道而不敢進去的靈魂底地獄——熱情，戰鬥與苦難——他跟着他們的足跡而把他們留在地獄門口，自己大胆地跳了進去，一直降落到最底。

向着深淵直落，又從黑夜上升到白晝：這就是「里昂娜拉」所產生的主要印象。但那悲慘對比與光綫底「漸強」却只是在第一幕第二場——有名的里昂娜拉咏嘆調之後——纔完整地實現了的。這以前，悲多汶還一直在遲疑，摸索，只見到真實主題底一瞥。然後突然地黎明了：「呀！暫且不要破碎吧，疲倦的心呵！」他被壓倒了，被送到另外一個完全不同的音樂世界裏。這時候想把從小歌劇到大歌劇，從日常生活喜劇到最高悲劇的轉變再來改造已經太遲了呵！自然這不是輕易的工作；但以悲多汶底能力却也並非全不可能的。莫扎爾特已經完成了這一點，甚至那成爲最高，最簡單，最流行抒情形式之和聲混合體的「意非珍尼亞在歐里斯」（二八三）和「奧菲奧」底作者格魯克也完成了這一點。

但是，「里昂娜拉」只是悲多汶底入學論文；他着手寫的時候彷彿正要走進一個「未知的或度」。他不可免的錯誤就是不能以「愛羅以卡」或C短調交響樂中控制整個戰場的雄鷹底一瞥來觀察這新的領土，他只是謹慎地從最初開始。他以模範的耐性倔強地（二八四）依從「數目」底底則，強迫自己用海爾可士似的體力去推轉小馬薩里娜（二八五）底紡織機，在熟習的家庭場面上模仿莫扎爾特，用里普直格（二八六）或巴黎傀儡戲的服裝來裝

飾自己巨大的音樂。

自然，以一個悲多汶來從事這樣的努力，是決不會徒勞無功的；前頭幾部由於纖巧的管弦樂演奏以及微妙的情感而變得顯著化。尤其是四重輪唱的調子——它的聲樂化改良給年輕的斐遜士極大影響——以及帶着迷人的管弦樂裝飾的（二八七），帶着天真無邪的溫柔的馬薩里娜和里昂娜拉二重唱。但很明顯的，這時的悲多汶還不會把整個心靈放在工作上，只像學習小歌劇的徒弟們似地寫。完全模仿莫扎爾特的第一幕第一場，彷彿蓋了一半的房子，冷冷冰冰的，而且還不是性格上的模仿，只是書本上的模仿罷了。至於這一幕後半場，跟悲多汶思想情緒完全脫節的人物場面，也只能說成功了一半。在全劇的人物裏，披查洛是戲劇的背叛者，並不是說他沒有原始的偉大性（韋伯爾沒有忘記他），而是說他帶着可笑的素質。第一幕末尾第一段（披查洛，洛可，里昂娜拉；披查洛及保鏢），嶄新而動人的幾頁上却又混雜着大規模朗誦歌劇那種沉重的因襲氣息——很像梅耶比亞（二八八）底「書簡之前」（二八九）。這就是對誠實的報復，幾乎可以說是懲罰。悲多汶不能說謊。像他那種藝術家性格，裝模作樣是絕對不可能的事。由於最基本的天性，他必須愛，恨，信，燃燒。沒有折衷：一切都要絕對。

他很可以用里昂娜拉歎調和監獄場面直截了當地刺進歌劇中心；但是，要這麼幹就非得找某些格魯克學校出身的大劇作家來幫忙不可。然而包圍他的却只是一些庸人，戲院閒人，他們除了接受一些抄襲過千百次的乏味傳統以外就毫無用處。在戲劇上，悲多汶是一個新來者，他缺乏格魯克用以叱責這些傳統的威儀，更沒有格魯克的健康體魄；雖然，他的風度還可以使他跳上舞台而用拳頭和舌頭去打擊這班機械人和說謊專家，演員，歌者，合唱隊，樂隊，劇作家，甚至導演！但他是個病人呵，他只聽到一半音樂；他曾得過這樣的回答：「你爲甚麼要插進來？你是聾的。」因此，他接受人們給他的一切了，他從已經有了許久的傳統上着手了。

但我們所要考察的，並非這事情的演繹，而是歸納。他那麼柔順而勉強地接納了的傳統，好像一件晚禮服，在開頭十部上使他窒息——然而看吧，看他怎樣一下子就把它扯碎吧！

里昂娜拉說話了；她用了永恆的希望底聲音說話了……

「呵，希望……希望……」

那時候，希望就是悲多汶底護命女神。他還年輕——不過三十五歲；他的傷口不是完全不可救治的；他距離十二年後成爲藝術上底結冰期那一悽傷的「絕望」還遠，（二九〇）。希望騙了他，但他還不斷希望。他在「里昂娜拉」草稿中間寫了五段「給希望」的草稿（二九一）。那旋律又甘美，又

華麗，又平靜；但一比起里昂娜拉詠嘆調來却又何等蒼白呀！在這歌曲裏面，從苦難的深處，從流着血的心靈底深處，希望浮起來了。

我希望每一個愛悲多汶的人都珍重「里昂娜拉」初稿。這樂譜充滿着新的美，其中最美好是的第一幕末尾第二的首囚犯合唱——「再會了，溫暖的陽光！」，就全體來看也更平衡。但其中有幾頁失散了，這真是我們大莫的損失。它流露了悲多汶最純淨的情感底第一道閃光，即使以最完美的藝術技巧來修改也無法不失掉一點光彩。例如里昂娜拉詠嘆調就是這樣。無疑，介紹它進入的新宣叙調是更為戲劇性的，還有那藉小提琴脆弱的高音而引出神秘景象的不朽的緩徐調：



——樂音底彩虹呵！——也有極純潔，極珍奇的美。但我們仍要嘆息失掉初稿中那第一次希望底呼籲：

「呵，希望……來吧！……希望……來吧……」對於這幾乎說了出來的嘆息（二九二），希望之歌預先就借了管弦樂的號角和低音管作答了：

Handwritten musical score for 'Cor II'. The top staff is for Horn II (Cor II) and the bottom staff is for Piano. The music is in a slow, expressive style with a key signature of one sharp (F#). The lyrics 'O Hoffnung! O Komm!' are written above the horn part. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes.



我宛然看見希望從雲端走近……牠向不幸者伸出手……於是莊嚴的歌聲開始了，這是苦難中的希望之頌歌，也是一切流血的心靈底祈禱，沒有一個唱它或聽它的人忍得住眼中湧起的淚。它就是我們的悲多汶，無論那一個別的音樂家都不能一一而我們珍愛的音樂家還有多少呵一一在我們的信念中代替他的地位；因為他以虔敬的手撥動孤獨心靈中最聖潔的一弦了。

這華的美旋律展開了它的溫情，也展開了它的悲訴，合着管弦樂脈搏底跳動，好像一顆被壓碎的心。第一稿不如第二稿那樣純粹爲着時間經濟而把這祈禱連結在英雄主義的號角亂鳴底呼叫上：「我服從內在的力量！」它只是走着自然而動人的轉變道路，帶着「忠心的妻子爲了他而忍苦受難」的念頭；而這場面，就依從情緒底邏輯而結束於「勇氣」（照這字眼的字面解釋（的咏嘆調上；這咏嘆調之熾火，像太陽光般閃耀的，有力重音和變調，預告了韋伯爾終樂。

但全劇精華還在後面一場——囚犯大合唱。他們從陰影中走出，摸索着。又驚恐又餓飢，一滴滴地啜飲陽光。請問你曾在別處見過這種顫抖的歡樂，這種心靈的震慄，這種幸福的恐懼麼？他們甚至不敢說出自己的歡忻。這些悲多汶「弱音」！他們在這歌劇中所佔的是何等重要的地位呀！然而他們毫不被注意（二九三）。這些被剝奪了「幸福」的人，再見到「幸福」時却連用手指尖去碰一碰她的勇氣也沒有了。「幸福」也遲疑不前，因為像他們一樣她，也是受過損害的。他們的情緒找到了宗教的表露。上帝確實存在於其中呵……「上帝救護……」顫慄的心靈因牠出現而歡欣鼓舞……「呵！希望！救助……呵！自由，回來吧！……」恐懼又沉落下來；他們低聲耳語；他們沉默，小心翼翼……然而在這些人發抖的低語之中，管弦樂隊却唱出

了白日之歡樂，唱出了心之愉悅；而這些被禁錮的靈魂，也似乎在笛，洋蕭和小提琴的聲音裏找 逃脫的道路了（二九四）。

爲了結束這一幕，悲多汶寫這詩篇的第一次稿時，不得不在囚徒再陷入黑暗那一段地方容納類乎斯可萊比（二九五）歌劇形式的場面：IV 角披查洛叮囑巡官們警醒，這些巡官便一致表示忠誠，恰如「胡根諾德斯」（二九六）中的合唱曲。這音樂家不厭其煩地把自己明知是愚蠢得可笑的行爲和語言譯成音樂；他是那麼誠實，因而第一個跑進腦子裏的意念不能不是喜劇式的。他一次又一次地起稿；其後，在絕望中丟下而寫一首奏鳴曲，寫一首三連音協奏曲，寫「里昂娜拉」別的樂曲。徒然的呵！無論怎樣他也寫不出這不幸場面；他只好任隨自己寫出一首緊壓良心的、空虛而浮面的終樂。幸而一八一四年再演出的時候，特列斯克底智慧幫忙他找到擺脫這可笑的收尼的方法了，他改用一首聖潔的合唱曲和五重唱。第二首囚犯合唱成爲第一首的孿生兄弟，對照得那麼好，諧叶得那麼好；從墳墓中升起，又再墮入墳墓——這是對於將別的場光，對於將死的，拍動翅膀的希望說不盡的哀痛戀念。

這一次悲多汶抓住我們的手直到結尾了。我們跟隨奧爾菲士（二九七）走進痛苦底王國之最深處。但情形却不同：這兒是攸利第絲救出了她的奧爾菲士。

初稿第三幕，（即今日「菲德里奧」第二幕）全幕是崇高的，宗教的奧秘，是受難的靈魂在其中復活的聖墓。自從「亞爾西斯蒂」（二九八）以來，有別齣歌劇會發出過這樣的聲音麼？不過格魯克偉大心的靈也沒有這種交響樂風的表現手段（二九九）。這些龐大的，樑柱似的和音（三〇〇）這些從天而降的迴响，這些宛如被囚的普洛米修士底嘆息似的低音，這些切分法，這些血流，這些交錯的和音底脈搏——而在一切之上，那永遠洶湧着的，展開部之潮水，還有在永恆的受難上面的，對無限的「善」之獻身！呀！悲多汶現在回到熟悉的地方了！再不要戲院了！公眾被忘掉了！他就是「孤獨堡壘」中的君王。他爲無限的自我所充實。而整個世界，包括我們中之每一人，都從他身上發了。了自己——像他一樣，孤獨而且無限……

管絃樂在我們周圍掘下無底深淵之後，靈魂底聲音在靜寂中歌唱出自己正在其中死亡的沙漠：

「沙漠圍繞着我；除我，外無一生物……」

但它並不掙扎：它接受了命運。可愛的變A長調緩徐調虔敬的憂傷憶念着失掉的過去幸福，在某種意義上我們可說看到了偉大的，悲多汶式的，對真理之肯定：

「……真理，我要無畏地宣告……」

還有自覺完成了責任而忍苦受難似的英雄主義：

「甜蜜的慰安在我心裏，我已完成了責任……」

初稿從頭到尾保持堅忍的性格。那男性的，憂傷的，制住激動的下短調中板，預告了修培爾脫（三〇一）和裴遜士某些偉大歌曲，肯定了那「不顧一切，盡你的責任吧！」

「佛洛里斯頓做得對……」

我覺得這對於劇中人物真實而充滿生命力性格的，較之後來「菲德里奧」所用的，近乎叛逆的幻覺——F長調快板——更為適宜：

「……我感不到那嗚咽細語的稀薄溫柔的氣息？……」

佛洛里斯頓相信自己在其中看到獄門打開了：這是全然不同的另一境界，為夢幻所燃耀，貧血，褪色。不過，它總有能使裴遜士因激動而暈眩那種戲劇底美；他這樣描寫：「這嗚咽的旋律，這管弦樂底悸動，這跟着佛洛里斯頓之歌而來的，宛如他妻子底聲音似的木笛長曲……」兩次稿都終結於虛弱的「微弱」。

後來的場面也一直保持這樣的啞默；悲多汶也堅持必須得到這樣的效果。「通俗劇」——雄壯的悲歌——後面那掘墓者底悲慘二重唱的起頭，他用了修培爾脫式的伴奏（節音喇叭，號角，低音管，雙音洋管）以它波濤之低語繞住高音木笛和簾底平原，他寫着：

「這一部份從頭到尾必須奏得極輕柔；「強」和「極強」的地方也不能弄得太响。」

這一幕從最初起就把重心放在勇壯的調性裏，而且這是十分正確的做法。這一齣人底戲曲已變成了命運。即使里昂娜拉在替一個將死的人掘墓——她還未知道這人是否她的佛洛里斯頓——一時所唱的哀歌，也不會染上太濃厚的浪漫主義，或太主觀的色彩；它上昇到故事底神聖光輪裏；她的痛苦變質而成為無限的憐憫：

「無論你是誰，我總要救你……」

一瞬間——「可憐的人呵，我要救你」——重音突然衝上「漸次加強」，但仍不超過「中強」的程度，而且這也就是全場的頂點：它是自由天才之狂喜。洛可開始懷疑這自言自語的年輕人了；然後悲多汶再用「微弱」結束這一場。

佛洛里斯頓，里昂娜拉和洛可底三重唱，也有這種「半色」。「弱」與「弱」之間穿插着「漸強」，偶而也加入短短的一節「甚強」，但幾乎總是立刻就轉為「弱」（這是悲多汶最特色的 sfp）。交流着憐憫，悲痛和感激各種情緒的旋律常常保持寬大而平靜的過程，其中絕無浪漫主義痕跡，末段的

「更活潑」(≡〇二)還是「弱」的，而且以「極弱」終結。

在這裏，我們看到偉大的三場（假使算進第一幕尾的囚犯合唱就是四場），以對比法，以優美的技巧，以充盈的情緒奏出的三場了，它們是不認識悲多汶而欺待他人所知的那個驕傲，自矜的悲多汶底絕對反面。

對於一般歌劇場那種呼嚕的老規例，它們也是一樣強烈的對照。斐達士看出當時觀眾簡直被它們所擾亂；每一場終結於「弱」之後，所引起的都是「嚴酷的沉默」。沉默不是壞現象呵！我們在戲院裏不希求掌聲；我們求的，是心靈底，而非手掌底說話。但願每一個研究悲多汶藝術的音樂家都跟我一樣能看到「里昂娜拉」原稿，有悲多汶修改筆跡的原稿。僅在一頁裏頭（≡〇三）譜表之間鉛筆寫的

「sempre piu piano pppo」 （全部更弱，極弱）

就有七次之多，頁的上下端又寫着同樣的大字：

「sempre piu piano pppo」

我將來分析他後期奏鳴曲時會指出編輯者們常常忽略的地方，悲多汶後期奏鳴曲譜的「甚強」符號是用了異常慎重的態度寫上的。在「里昂娜拉」某次演出中，這些「重音符」正像穿上里昂娜拉底衣服的那個高大，叫囂的醜女人一樣使人嫌惡。我們必須提醒自己最善忘的一點——即悲多汶不僅是生命力以及強大動力的主宰，而且也是濃淡法和半色法的權威。即如「里昂娜拉」結尾那麼樣，如果我們所見到的是他燃燒得最猛烈的火簇，那也不過因為他在這作品大部分的地方顧惜自己的陽光的原故。

最明顯的戲劇性例子就在這兒。以半音顯示藏在陰影中的哀傷的三個牢獄場面底長的自集，後面緊隨着披查洛猛擊受害者的狂氣，但一個悲多汶底狂氣跟一個華格納底狂氣相差多遠！比較起來，這暴力之雄壯音階裏的狂氣是用了少得多的努力保持住的，而且也深刻得多，永遠像一道澎湃的激流！披查洛以「強」開始，不是「極強」。他的怒氣從「極弱」上升，（≡〇四）到「漸強」——「強弱」——「漸強」繼續「漸強」——「強」，「更強」——最後才以「極強」表示狂亂的復仇意識（≡〇五），同時號角，銅鼓，喇叭都發出回聲（≡〇六）。里昂娜拉闖入的暗號也不是「甚強」而是「強弱」

「站住！」

後面跟着突然的「弱」。直等到里昂娜拉露出本來面目呼喊：

「先殺掉他的妻子吧！」

時才用「極強」。

立刻，面幕又落下了：「漸弱」，用木管樂器伴奏。

激動達到頂點時——向那逐漸由驚恐而恢復常態的披查洛挑戰的一刻——它不如一般淺薄趣味的人預料那樣忙不迭地向前走；隱蓋住一股狂流的幾行：

「難道我要在一個女人面前戰慄麼？」

「我用死亡咒詛你！」

下面，悲多汶寫着：「更慢」。這就是分開了兩個敵手的界線。他們的管弦樂性更多於聲樂性的粗線條姿態，構成了古代悲劇之豐美（三〇七）。而在這一刻間從醞釀風暴的天空降落的喇叭聲，更引起一道電光那樣騷動的效果。它一下子就刺透了四個人物的昂揚情緒；他們震驚得窒息了，不能呼喊了；而且那神奇的解放，並不是突然的轉變表出，而由他們內在的消沉，一篇禱告文表現出來，直到第二次喇叭响後，在悲苦的靈魂發覺了真情實況之後，對立的情緒纔得爆發，這一場——全幕第一次——在「極端」中完結，而且因為如此無涯的激昂，以致完場之後音樂還不能停止，繼續在（第一稿）懸空的和弦上搖盪：



這裏是「里昂娜拉」刪掉的最可惜幾段之一。悲多汶會小心地避免從這音樂旋渦突變到愛的二重唱；他也避免在這情緒底激發中使用說出來的語言，他寫了一段長而辛酸的吟誦調，「快板 但不太急」。大臣登場之前，披查洛匆忙退了場，洛可則跑去在獄裏四處傳播這消息。丈夫和妻子獨自留下在一起。里昂娜拉因激動而暈倒；而佛洛里斯頓，負着鏽銹站在陰暗中，却不知道是什麼一回事；他難以相信這一切，他拖着足鎖走，喚着妻子。笛聲可愛的怨訴：「呵，里昂娜拉！里昂娜拉！」得到低音管和洋簫溫柔的悲莫回答：

Handwritten musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is written on a single staff with lyrics "O le-o-ro-re! le-o-ro-re!" and includes the instruction "un poco sostenuto". The piano accompaniment is written on two staves, with "Hautboy" written above the upper staff and "Bassons" below the lower staff. Performance markings include "espressivo", "crescendos", and "sp.".

昏迷中的里昂娜拉向愛人說話了，佛洛里斯頓叫起來；望着蜷伏地上的她，想走近去，却不能夠。簫聲吐出喘息的悲嘆，里昂娜拉漸漸甦醒；洋管的旋律彷彿正是她內心黎明於曙光：

Handwritten musical score for a piano piece. The score is written on two staves. The upper staff is marked "Hautbois" and "p." (piano). The lower staff is marked "p." (piano). The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

她站起，搖擺着，扶着牆奔向佛洛里斯頓：

Handwritten musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is written on a single staff with lyrics "Je t'ai! er t'ai!" and "Ich bin bei dir." and includes the instruction "allegro molto". The piano accompaniment is written on two staves, with "Violons, Hautbois" written above the upper staff and "f. f.p. pp." below the lower staff. Performance markings include "Duet. allegro vivace".

加重她的呼喊的，不是「甚強」，而是「強」，而且立刻就消失於「極弱」裏。然後，而且直到此時，那瘋狂的熱情二重唱纔開始……「怎樣的愛！怎樣的感動！」裴達士這麼說。「怎樣的擁抱！這兩個靈魂何等瘋狂地擁抱呵！他們在情緒的壓抑下變得何等口吃呵！」小提琴底笑聲被纏住狂喜的

· 深沉緩徐調阻斷了：

「經過了難名的困苦顛連……我的人到我懷裏來了呵……」

不消說，當時出名的藝術愛好者們批評得最苛刻的也就是這一段。他們說這「瘋狂的歡樂」屬於低級趣味；他們提醒悲多汶，「靜默，深沉，憂鬱的情緒」會「更為適宜」。

很奇怪的，悲多汶竟會從莫扎爾特的調色板上取了一兩種顏料。但他用自己的情操溶合了它們，使它們變成完全不同的色素。那段以可驚的自由節奏從窒息中恢復了神智，上升到新境界而又再下沉的狂喜二重唱在第二次修正稿中有充滿愛之愉悅的的管弦樂結尾，影响華格納歌劇「但哈與沙」（三〇八）第二幕起頭表現孩氣的歡樂的依莉莎伯咏嘆調。

歡樂進來了；悲多汶在「菲德里奧」最不朽的最後一場中為她打開了大門。

第一次嘗試未能達到目的。「里昂娜拉」第一稿中跟在夫妻二重唱後面的是牢獄內囚犯底復仇大合唱。歌聲從遠處傳來，佛洛里斯頓安定里昂娜拉焦慮的心。鼓噪愈來愈近；復仇的人羣像潮水似地湧上舞台。其後是大臣帶來自由。這深刻的一場在戲劇性上說是美好而且動人的，但偉大的音樂詩人，英雄史詩的歌者放棄了它；而且他做得很對。他明白經過二重唱底沉醉之後，超過那最後合唱和管弦樂呼喊——羣衆底節日就難以忍受了。爲了相似的原因，他又刪掉下一場的一首插曲，這插曲在戲劇性上說也是光輝的，但可阻塞住歡樂之潮水——里昂娜拉和佛洛里斯頓之插入，向大臣爲那將被囚禁於以前囚禁佛洛里斯頓的牢獄的敵人求情。

『這種懲罰，』他們說，「對於沒有佛洛里斯頓支持自己的那種意識的披查洛，是太可怕了。」

我們可以深信，犧牲這一段對於悲多汶是一種苦痛，因爲它是這樣地反映了他自己的情感，他自己的高尚人性。但這藝術家不能對抗道德家底意見（三〇九）；於是這偉人的合唱詩被送到浴着陽光的海洋去了，每張帆都孕滿着風。

首先，是里昂娜拉把佛洛里斯頓從镣铐中解放時的虔敬的歡喜：

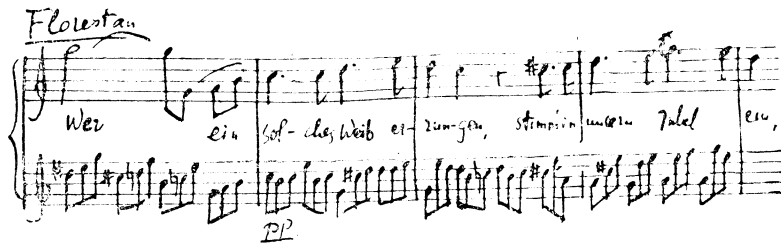


——它是到現在纔發表的悲多汶早期作品「爲約瑟夫二世之死而作」移轉過

來的，這樂句先由五個獨唱者唱出，用笛，簫，洋管，號角和低音管伴奏，然後合唱唱出，充份表現寧靜平和。它消失於「甚弱」中（三—〇）。緊接着又升起了對「忠誠」的讚美詩，對女人的歌頌：

「讓那獲得了可貴的妻子的人跟我們共享歡樂吧！」

在「里昂娜拉」初稿裏這是四重唱的歌曲，悲多汶寫着「莊嚴地」；拍子沒有今日演唱那麼急促。合唱隊重唱一次；溫柔的佛洛里斯頓和里昂娜拉二重唱滑入其中，變成花束中之一朵。管弦樂突然的「甚弱」跟隨着合唱中「甚強」的歡呼——弦樂器指撥三連音和搖曳不斷的號角聲。在羣衆顫慄的靜默中，佛洛里斯頓唱出歡樂之歌，以高G音起首，又突然跳低八度，恰像第九交響樂引入「英雄的歡樂行進」那男高音：



四重獨奏和合唱低沉地伴隨着。

最後，合唱達到光輝的絕頂了——「甚強」連着「甚強」。悲多汶在第二稿中加上里昂娜拉底聲音，在她自己的崇敬上飛翔。然後是那最後之凱旋，它的鑼鈸，它的鼓聲，它的勝利鼓噪，它的白光之流——一首C長調酒神祭。

現在，一切都說完了麼？這麼工作完成了麼？

不，還有最重要的。悲多汶寫序曲。

幾首序曲。這是音樂史上從未有過的事情：為一個戲劇主題寫四首序曲！一個天才，在情緒和別些多樣的的作品底激流中掙扎了1年，要為一齣歌劇從許多交響樂裏獲得……離開了他的是怎樣的一種認識？佔有他的又是怎樣一種永不能滿足的，要求表現出來的意念（三——）？

這個確實是無限地苦惱過悲多汶的問題：序曲的一般問題。某一時期他會很被這問題困擾；而且即使作過了種種可佩的，不同的回答，我們總還不能說他已找到決定的解答。我們甚至反而覺得他在某一點上變得氣餒；無論如何，他放棄這種天才底探求而進入一個新境界了，這新境界。在他以後，

尙待交響樂詩和華格納派戲曲權威去橫渡。

一方面，他必須對付當時不適宜於他的英雄氣質的舞台上的危機；另一方面，又要對付全生涯都存在的（我們研究他的奏鳴曲時已說過了），自身天才底矛盾的危機，兩種獨立而又有着同等支配力量的天性互相對立——深刻地，本質地表現的天性——以及美好地，豐富地，堅實地建造的天性：情緒與形式。真正的問題（悲多汶曾在四首「里昂娜拉」序曲中澈底研究並提出過）是：

「應該以表情決定形式呢，還是以形式決定表情？」

無論如何，我們要明白對於一個悲多汶，形式應該有它自己的權利。忽略形式的人不能算是藝術家，但只看見形式，只着重形式的人，也只能算是小藝術家。我們尊重的只是那個同時地為這二重危機所佔有而奮力使它們和諧的人。不過，要這樣做也有兩個辦法，把這「作」的指導者地位交給權威建築師，或交給為熱情的意念所支配的詩人。「里昂娜拉」第三稿和第二稿作過相重的解答。

關係就在這裏。第一稿，只是一個不能使悲多汶滿意，但却使他發現了未來兩首可貴序曲的未定稿。第四稿因劇場某些必要條件而棄權。我們暫且把它放過一邊。

三首C長調序曲——第一首，第二首和第三首底阻路礙定，是不同種類的傑作——有一個共通點：悲多汶音樂把它們寫成「佛洛里斯頓」而非「里昂娜拉」。三首都有囚犯歌；但第一首只把它當作引句而綴上，第二第三首却把它變成自身的呼吸了：尤其在第二首裏，它是活的，悸動的，以九種不同方法發展並變化的確實主調，穿過全首過程與情緒，依次表現出「悽愴，抒情，慄慄。」

這在十九世紀中將要遇到我們所知的命運的空前藝術變革，同時也為我們照耀出悲多汶底內在幻景。「里昂娜拉」序曲的主人翁就是那孤獨，被禁錮，被迫害的人——悲多汶自己，而且也就是他的歡樂與勝利之夢。它並不單純是音樂主調底人格化問題：悲多汶把戲劇性氣氛和動的本質帶進第二首序曲。魔法師在頭一小節上就在我們面前打開了牢獄之牆，那半明半暗的光，那囚徒底哀嘆。他用了何等明確的勇氣作最後的變調呵！像緩徐調前奏曲結尾幾個連讀和弦所表現的大胆與微妙的水準，悲多汶以後再也達不到了。他比他的時代走得太快了，這些作品，就好像擲在豬欄面前的珍珠。察魯比尼自己也迷惑於這種「變調之合成物」，而且自認不能認出第三首序曲的主調——快板的洶湧狂潮，佛洛里斯頓底旋律在熱流中以各種不同的插曲姿態顯出憂傷和絕望。杜爾治伐龍（快板中段）有天生要它担負的職責——使戲曲

各種矛盾因素互相磨擦而把它們的對立與對比作成高浮雕。於是，悲多汶在「愛羅以卡」杜爾治伐龍所造成的戰場上大顯身手了。但此處毫無遲疑不決的成份，他的意向一定是極嚴謹地確立了的。悲劇發展至杜爾治伐龍末尾達到最頂點；那彷彿盤結的毒蛇似的各種情緒，也像悲劇自身一樣，一下子就被喇叭聲解開；而戲劇意向之明確性，因這些喇叭聲（在第二首序曲裏，這些喇叭聲並非由管弦樂隊奏出，而是由舞台後方，從遠處傳來的）而顯得更強。悲多汶第二首序曲用佛洛里斯頓底聲音回答那分解悲劇的，「人爲的上帝」之出現，這聲音浴着新的亮光，披着新的和音；囚徒們不再被禁錮於黑暗中了；受難快要終結；幸福將要到來——來了呵……旋律爆發成一陣揚溢着歡喜與生命力的大合唱——那耀目的結句樂。悲多汶，爲着要表現這過程底邏輯的發展和勝利的結束，故意刪掉快板覆奏，這覆奏是當時傳統交響樂形式所必不可少的（三—二）

這變革不被了解；趣味與見解上的保守派領袖們武裝起來反對這種異端。悲多汶，得不到一個智慧的聲音支持，苦惱於形式問題和自己內在偉大的創作慾，他無上的大胆受到猛烈攻擊了。他放棄了自己的成果；以稀有的忍讓丟棄了這天才的，若無偶然的幸運我們就會永遠失掉的偉大作品，並且以更稀有的毅力另寫一首序曲，不類於前一首的，但要與前一首有同等價值的序曲。

把整個結構更加精鍊，把各因子處理均衡，把覆奏部分復用，把交響樂從詩的素質（它控制住第二首序曲底音樂羈）中解脫，這序曲——第三首——就成爲向傳統奏鳴曲形式底古典派之回復了——但只是一個悲多汶纔能做到的回復，無限豐滿與朝氣。誰能夠忘記結末那「漸強」，那彷彿被好多場暴風雨所侵蝕的，洪水一般傾瀉的山泉那樣的「漸強」呢？

那麼，如果你能夠，就隨便在這兩篇傑作之中選擇其一吧！一篇是交響樂的戲劇，一篇是戲的抒情詩。我們可以像蘇曼一樣（也像華格納和李斯特學校（三—三）所該做的那麼樣）選擇第二首；或者，像保守派一樣選擇第三首。但最好是兩首都不要吧！它們是一個無匹的天才從虛無中創造出來的兩個互相補充的世界。其中之一是由詩情支配戲劇，另外之一則由戲劇支配詩情。

但驟然地，兩首都不適宜於作歌劇前奏。它們太龐大了；它們破壞了歌劇前幾場；我們怎能從英雄史詩降貶到獄卒的家庭瑣語裏？

第四首且長調較爲合用；它把我們逐步引進佛洛里斯頓底牢獄。它適用於中產之家的第一幕，但也不擾亂全齣歌劇底意識；雄獅悲多汶披起了歌劇外衣，但我們總會在這外衣底下認出他的呵，因此，即使是沒有最堅強的心

力的旁觀者，也就不會被這景象嚇怕了。它祇以慎重的，極微妙的諷示來介紹歌劇——開頭和結尾（結句樂之前）幾個沉思和祈禱的緩徐小節（全然沒有痛苦痕跡，也沒有悲劇陰影）。然後是明朗的，閃光的極快板，差不多像韋伯爾迴旋曲一樣的極快板。它使我毫無惡意地想起扮獅子的波坦姆：

「我要像乳鴿一樣溫柔地作獅吼。」

這裏却是獅子扮夜鶯。

那麼，讓我們接受這序曲吧，但毫不熱心地，要配合歌劇——悲多汶不能完全把它脫離那太長的第一幕小布爾喬亞喜劇——這是唯一適切的一首了。

那兩首偉大的C長調序曲又怎樣處置呢？它們非被犧牲不可麼？我們要把它們放在音樂演奏會裏麼？

就第二首而言，恐怕我們不能這麼做；它本身就是一齣太完美的戲劇；它只是另一個戲劇的複製本，不論由於它自身或爲了它自身，都是完整無缺的。

至於第三首，却是另外一種說法了。它不像第二首，不是戲劇過程之縮影：它是詩的開花時節，是向內心舞台的轉變；或者，用與這種解釋相對的隱喻，也許是更確實的說法，是宇宙底靈魂裏的戲劇根株。古人爲着完成這任務而用了悲劇的合唱，但他們缺乏近代交響樂的超人手段——那些無字的合唱，那些使波濤衝擊普洛米修士底巨岩的管弦樂的奧申耐德斯門（三一四）。

悲多汶一生都爲着把詩的新形式引進音樂戲劇這問題而苦惱。卽如我們將要看到，他怎樣在第九交響樂器樂之海裏不斷遲疑，摸索，像意奧尼安女神（三一五）一樣，決定不了人聲應該以什麼形式，在什麼時候升起；同樣地，在「里昂娜拉」裏，他遵從着一種無前例可援的強力天性，在逆的意識中尋找通到交響樂最中心那「唱出的語言」底道路。但如果他任隨自己的意旨而實行這一着，他又怎能把它放進擁有大軍的「傳統」所佔領的維也納劇院裏呢？他走得太前了，太孤單了；最後便失掉了自信力。他放棄了在歌劇中完成那同時地作爲歌劇合唱與歌劇中心的交響樂的希望。

我們的責任是把這希望放回原處！我曉得這種嘗試一定還會遇到許多阻撓。一切歌劇院傳統觀念都會反對這新怪物——一首有戲劇身體的序曲。甚至如海爾曼·溫·華爾脫修申那麼聰明的欣賞家也把第二首的牢獄場面後段描寫爲「戲劇性的大團圓」，而隻字不提終樂C長調酒神祭以前的C長調所給聽衆的耳福。如果我不是直接經驗過的話，也許會持同樣的意見。但我跟許多人一樣在維也納悲多汶百年祭音樂會裏聽過它，而且經驗過彷彿建在牢獄

中愛的二重唱與結尾合唱之間一道凱旋門那樣的，彷彿白日之祭神那樣的可驚的影響之後，我拜倒於這雄偉的昔士坦尼圓穹之下，而且抓住悲多汶觀念裏的天才了。這序曲啓示了悲多汶所要寫，而且不顧他的時代而確實寫了的戲劇。

我們已見過他怎樣從第一幕上升到第二幕，怎樣從十八世紀的小布爾喬亞喜劇上升到格魯克所夢想過的音樂悲劇，可是却大胆地撕去那高貴傳統的，但防阻了戲劇發展的古代衣裳。我們也見過他有時怎樣跨過主題和悲劇人物——負着鐮鐮的佛洛里斯頓——而直刺進作爲人底靈魂的「孤獨」深處，但是，戲劇仍然緊抱着他，直到牢獄場面終結；他吸盡了~切悲傷，憎恨，憤懣，愛情之河水。戲劇終結於愛的二重唱。

其後，附加在這悲劇上的是真正的悲多汶創造——那抒情的終結，那宇宙之史詩，那第三交響樂和合唱場面。里昂娜拉和佛洛里斯頓消失了；在最後的祭神中他們不過是羣衆底首領。被歌唱的不再是兩個人底冒險，而是自由與愛……它是無涯的合唱交響樂，祇有第九交響樂終樂可以比擬，但我大膽說，它比第九交響樂更美，更完整，洋溢着青春的力，發射着幸福底光；因爲它是在全盛期中的，在時間最高處的，開花的生命之樹上最生氣的一枝。

現在，我們可以理解「里昂娜拉」森林中一棵王樹唯一的深意了。我不知道還有甚麼音樂可以比得上它，它沒有後繼者；當然不是華格納及其後輩任何一人。華格納是悲多汶交響樂底，而不是悲多汶合唱悲劇底裁剪師。他不能把握；他太重形而上，爲成長中的十九世紀德國發展着的思想上的龐大主義所毀壞——發育太快的少年，畸形的，長臂長腿的，單性單腦的，有少許心靈，或者說有一個放浪的心靈的青少年。

「里昂娜拉」偉大而古典的人性——它的根株生在格魯克底「亞爾西斯蒂」和「奧菲奧」以及莫扎爾特某些戲曲底下——直至如今還是一個更美好的歐羅巴底紀念碑，是歌德與悲多汶曾在十九世紀門檻上瞥視過一下的，而後來的一百年磨難都不能使它實現的一個更美好的歐羅巴。

一八〇六年淡漠與敵意毀了「非德里奧」之後，勃魯寧在六月二日寫着，「**悲多汶**，」已經失掉了工作的樂趣。」

甚至這個手足似的友人也不了解他朋友底英雄性含蓄！正當勃魯寧寫着這幾行，**悲多汶**已經再拾起工作了。什麼工作？從五月二十六日起，他便埋頭寫三首拉素莫夫斯基四重奏（作品第五十九）（三一六）。

我要在旅途這一段停下來；因為這兒是**悲多汶**藝術和內在生命的一個轉捩點。我從這些四重奏中看出——也許是**悲多汶**音樂底第一次——將來會變得更顯著的「**着魔的**」素質。靈魂底鎖鏈絞軋起來了；一個陌生的「探求者」叩响了羅馬墓碑底大銅門。

至於我們，讓我們闢起這本書底大門吧！它是奉獻給發號施令的意志和古典的理性的，奉獻給那統治失敗的，勝利的一切夢或人民的無上權威工作者的呵！在後面幾章裏，我們將要一步一步走近「**獨立之戰**」，走近夢之復仇。

一九二七年十月。



給讀者們

作者之所以不把專論早期四重奏與三重奏那一章放進本書，是因為依從着他解釋奏鳴曲的計劃而寧可從山巔去眺望這一帶綿延的岡丘的原故；而這山巔，據他的意見，便是拉素莫夫斯基四重奏（作品第五十九）和愛爾杜第三重奏（作品第七十）（三一七）。因此，他把關於這些樂曲的解說放在另一卷裏。

再，還有我將從高聳入雲的山頂去觀察的那些協奏曲，G長調第四協奏曲。

假使，在另一方面說，有人問我為什麼要從悲多汶三十歲的一八〇〇那一年起寫，我的回答是我並不企圖替他寫一部傳記而追尋他從孩提到死亡的一生事蹟。我的計劃只是探究他創造時的偉大時代和使他瀕近毀滅而又甦生過來的，生存上的嚴重危機。實際上，隨着這人底生命過程，我的工作就像節日的奧拉托里奧（三一八）。但我從半春，半夏的頃刻開始；而且將於最後的四重奏底積雪山巔——壹株櫻草從結冰的地上茁起——終結。

讓我再加上一句，直至目前為止，對於悲多汶的研究我們還未得到充份的，可靠的，有關這作曲家底早年的資料，我們必須等待。

而且也讓我再加上最後一句，我僅把這文章看作一個未完成的彫刻，在將來的探索中也許還要修改許多次的。

第
五
章

附
錄

附錄 一

悲多汶底聾病

悲多汶在一八〇二年悲慘的海里根斯達遺囑裏，哀求他的醫生斯密脫教授「在他死後立即說明他的疾病」，同時在「他疾病底歷史」上加上他自己所作的淒涼辯白——「這樣，儘可能地，至少在我死後，世界許會跟我和解」。

這要求的執行人不是斯密脫教授（他比悲多汶死得更早），而是約賀·韋格納醫生，維也納病理學院一僱助教，這作曲家死後（一八二七年三月二十七日）第二天，他便在替悲多汶調治最後一次疾病的窩魯克醫學博士監督下檢驗了屍體。

檢驗報告書（三一九）和悲多汶給朋友們的，口頭或書面的秘密文獻（三二〇），就是解釋這神秘疾病的唯一基礎。許多醫士都會企圖說明這疾病；如果把有關材料搜集起來可以寫成一本巨書。但我們的線索尚未完備，見解分歧，而且至今還無人能解釋，這破壞他的聽覺（我們將要說到）而使他完全聽不見外界音響（三二一）的災禍，由於怎樣的一種天才底奇蹟而不致更深地影响到悲多汶音樂想像力之健全與完整。

無論如何，這研究並沒有落空。研究在過程中漸漸地消抹了一些疑點，使這謎底範圍縮小了；而且馬勒支醫生最近在科學館上讀了一篇文件，更把研究指向於一點解釋，它雖則還不十分完全，我覺得和真相也相差無幾了。它的醫學理論肯定了我以心理直覺和分析音樂現象而得的結論。但在我把這結論說出並且概略報告馬勒支醫生與我之間所交換和互相支持的意見之前，我要先把一些重要文獻放在讀者面前。

一、悲多汶致阿曼達的信（一八〇一年六月）

「……知道我身體最可貴的部分，聽覺，變得很壞了。早在跟你一起時我已經覺到徵象，但我掩飾着。從那時起更一日一日地變壞。」（三二二）

阿曼達一七九六年到維也納，一七九九年離去。他跟悲多汶的共同生活時期是一七九八——一九。

二、悲多汶致威格勒的信（一八〇一年六月二十九日）

「……過去三年之間（即一七九八年起），我的聽覺愈來愈弱了，原因一定起於腸胃，你知道，這是以前就已有毛病的，不過現在更糟，因為不斷下痢，使我非常虛弱……」

他又說，無論怎麼加強藥力，這疾病還是一直沒有好轉，直到去年（一八〇〇年）秋天，他常陷於極度的絕望中。醫生叫他行冷水浴，使病狀更壞；又叫他行溫水浴，一般地說總算把病狀改善了一點，但對於聽覺毫無效果。一八〇〇冬是「認真不幸」的，可怕的疝痛。他變得更壞，直至最後四年期（即一八〇一年五月），惠凌外科醫生繼續用溫水浴方法，胃藥，以及耳部注射纔使病狀減輕。悲多汶強健起來了；不過耳部嗡嗡聲還是日夜不停。

他說，過去兩年之間（即一七九九年起），他躲避一切社交而掩飾自己的聾病。在劇場裏他要坐近管弦樂隊纔聽得懂演員們。「如果我坐得遠一點就聽不見樂器和歌聲底高音了……我聽不見輕語——聽得到聲音，但聽不到字眼；要是有人尖叫起來我就受不住……」

三，悲多汶致威格勒的信（一八〇一年十一月十六日）：

惠凌在他兩臂上敷發泡藥，這是非常痛苦的，每次敷藥總使他兩天不能運用雙臂。

他說，「那吹哨聲和嗡嗡聲」是不如以前那麼壞了，「尤其是那首先發病的左耳（三二三），但聽覺決不能說已變好。」他甚至不敢「確言它沒有變得更弱。」不過腸胃總算好了一點。

後來（三二四）他說出生命力增長的感覺：

「我的青春——是的，我感到它——剛剛開始……這一响體力直在增強，心靈底力量也如此。我一天一天地更接近我所知道的，但不能描述出來的目標……呵！把生命活一千次是多麼好！」

四，海里根斯達遺囑（一八〇二年十月六日）：

「……想吧！六年之前（一七九六）我便陷於不可救藥的境況裏，而且被庸醫愈弄愈壞……」

悲多汶把疾病初起的日子定得這麼遠還是頭一次。但我們必須注意，他所說的「不可救藥的境況」並非指聽覺毛病而言。假使我們看一看一八〇一年六月二十九日的信，再看一看威格勒關於他年青期的記錄，就會明白這一七九六年的病痛只是「胃腸病，也就是（據威格勒的意見）他的疾病——聾和致命的水腫——的主因。」至於聾病徵象，至少在一七九八年以前都還沒有顯出。

但悲多汶寫遺囑的時候，是已經遵醫生之勸「而住了半年鄉下了」，這醫生叫他「儘可能少用聽覺」。而賴士所講的那可悲的事件，就是這之前不久，一八〇二年夏天散步中發生的。賴士魯莽地叫他聽田野的笛聲，悲多汶聽不到，竟因而心碎了。這一次打擊一定非常大，因為幾個月之後他還在遺囑上提起。也許隔絕了人底社會還算不了甚麼；但想到連最好的朋友——大自然

——底聲音都失掉時，他絕望了。他自己說，這時了結自己的生命並不是艱難的事。謝謝上帝，給他這麼強的創造力！即在這最摧心的苦痛的一刻還會泛溢起來。他說，就是它，而且也祇有它，纔能使他繼續活下去。不要忘記，他內在的「愛羅以卡」魔鬼喊出「前進」時，也正就是這一頃刻。這是精神底全能的最好說明，它把肉體帶進深淵，宛似使徒彼得踏着波浪！

四年後，悲多汶硬化了自己，向世界堅決否認自己的殘疾，朋友們必須謹慎提防，不能讓他看見他們談及它，否則他會大大生氣。這樣子拖到最後，被擊倒了，但在失敗中更顯出了偉大，一八〇六年他寫在拉素莫夫斯基第三首四重奏（作品第五十九之三）終樂的一頁原稿上：

「讓你的驕病不再是一個秘密吧，即使在你的藝術裏！」
我將在另一卷上——步步跟隨這「滅了的光」。

現在可以探求起因了。

我們首先得看悲多汶底記錄，然後才看他友人底記錄。

我們由威格勒和悲多汶那裏（一八〇一年六月二十九日的信）知道了最根本的原因是腸炎。

勃魯寧則以為是由於過度冰水浴而引起的關節炎。

這種臆說符合了非索賀夫原稿所說的悲多汶之不謹慎。一七九六年或一七九七年夏天，他在大發汗時站在開着的窗子前吹冷風，因而惹起一場「危險的疾病。」

一八一四年悲多汶跟外科醫生亞來士·惠辛巴哈——一個可靠的見證者——談話時說得更詳細，他是一個職業方面有好名聲的醫生，同時也是悲多汶親近的友人。他病的起因是「一場嚴重的傷寒症」。信件中從未提及過的這一場傷寒，又是什麼時候發生的呢？也許是一七九七年夏天從柏林演奏歸來的時候；因為在他的傳記裏，一七九七年五月至十月這一段是脫漏的。

最後，從他與查爾士尼脫——他的話也是不容置疑的——的一段談話中又可發見另一原因——背部一下重重的打擊；有一天，悲多汶正在屋子裏寫作，突然聽到一個他不能忍受的人向他走來；他燥暴地轉身，失掉平衡而全身跌在地上，「正像他們在劇場上所做的那麼樣……當我再站起來時，覺得自己驕了，以後一直便都如此。醫生說神經受了損傷。」

請注意，這事件不可能在一八〇一年以前發生；因為悲多汶對尼脫說：

「那時我正寫着一齣歌劇。」

「菲德里奧麼？」

「不，不是菲德里奧」。

故事中那不識趣的人是第一男高音，他已經拿一段詞句叫悲多汶寫了又再寫了三首咏嘆調，這時又來第四次。這歌劇祇可是悲多汶從一八〇一年至一八〇三年（公演）間所專心致志的「橄欖山」，這事件則可能發生於一八〇二，海里根斯達遺囑前不久；由是，我們所找到的，並不是他殘疾底起因，而是它之加重及轉劇的原故。

綜結一句：上面所述的理由——受寒，（後來的）跌倒，甚至大病引起的組織中毒——以近代科學理論來說明，似乎都不能「獨自地」作為聾底起因，雖則它們也可以加重聾病，也可以成為起因之一。

現在，再來說馬勒支醫生與我的推論；三十年來他專門研究各種耳病，而且自一九〇〇年起就診斷過好幾千個聾症。最近他寫給科學館的一篇報告書，以上述悲多汶致威格勒的信所說的事實（三二五）為基礎，否定了被視為聾病起因的許多種目：

「這種病症」，他說「並不是因化膿性中耳炎而起的，因為化膿性中耳炎引致的聾病患者，最先聽不到的是較高及較低的聲音，中間聲音還可以聽到。也不是內耳組織硬化，因為這種病所引起的聾，首先聽不到的是低音，初期患者尚可以聽得見較响亮的高音（三二六）。悲多汶的病狀却恰好相反，如果他所患的是最先聽不見高音那種聾病，尤其是先有嗡嗡聲的，對尖音特別敏感的聾病，則其原因必為內耳受傷——包含聽覺神經所通過的內耳及大腦中樞……從一七九八年起，悲多汶的毛病不是內耳組織硬化，而是蝸牛骨炎，其後到了一八〇一年，聾度加深而進入這種原因所引致的正常過程。他仍舊聽到說話，但不明瞭意義，實在的情形即是，除了母音之外便什麼都聽不到；子音是消失了，因為它們停留的時間很短——祇有母音的二十分之一。最後，到了一八一六年，便完全聾了。」

在這一篇報告中，馬勒支醫生只擬定悲多汶聾病的性質而沒有定出其原因。我冒昧地問過他這一點；他把自己高深的學問供我應用；關於這問題，我們會交換過許多書信；也許把交換意見的結果寫出來也會有一點用處的吧。

首先，用否定的辦法，馬勒支醫生反對用以下的意見來解釋悲多汶底病症：

- 一．加答兒或內耳組織硬化；因為它們所引致的是另一種聾。
- 二．傷寒病影響聽覺神經中樞；因為經過這病之後，病者很快就會全聾了。

三·受寒及嚴重的流行性感冒；因為它們會產生厲害的中耳炎，同時屍體解剖也會發覺它們的跡象。

四·背部沉重的打擊及其引起的大腦震動；因為在這場合，聾病初期不會有嗡嗡聲（三二七）

五·有時也會產生聾病的梅毒；因為它所引起的是另一種全然不同的聾

剩下來的就祇有蝸牛骨炎了，主要起因有二，即大腦的和腸的。

我們共同的意見是一種慢性的假腸膜炎舊病（三二八）。沒有及時治療的時間與聰明的悲多汶，在這許多年裏頭一定已吸收了大量毒素而蔓延到聽覺神經中樞（三二九），這就成爲了聾底基礎。

但真正的原因，直接而潛隱的原因，還須在悲多汶腦中去尋找。馬勒支醫生對於這點跟我的意見非常相似：

「首先聽不到較高音的聾病患者，」他說，「多數是使用心力過度的智識階層……在嗡嗡聲到聾病發生之前，一切機能都還保持正常狀態。直至那時爲止，悲多汶的聽覺是出奇地完善的。一個特別敏感的機能也最容易受疾病侵襲……悲多汶特別敏感的，用於緊張的勞作的，過度使用的內耳和聽覺中樞，於是變得充血了……」

至於我自己，在研究悲多汶創作天才之本質時，就驚異於那「強烈的集中」，這就是使他凌駕同時代一切作曲家的，最特出的標誌。我在維也納紀念會上曾經堅持過這一點（三三〇）：

「一切作曲家用以把握思想的力，沒有比悲多汶底更強烈，更一貫，更倔強的了……他所有的音樂，都帶着希求統一的非凡的熱情底印跡；他全部作品都刻着鐵一般的意志底烙痕；我們感覺得，即使是這人的一瞥視，也以可驚的凝着嵌入意念裏。而且，這也並不如有些人所想那樣，以爲只是因了被聾病所幽囚的孤獨感使他能夠避開一切外界擾亂。聾病發生之前許久，這特徵已明顯可見（三三一）……它是天生的癖向。從童年起，悲多汶就一直沉浸於內在幻景中，那種即刻就佔有了全身體，全心靈的，眼睛看不見的幻景。當一個意念浮出的時候，不管在擠擁的街上也好，在散步或談話中間也好，他總會覺得到，如他自己所說，一種狂氣；他不再屬於自己而屬於那個意念，他不肯放棄它，直到完全佔有它爲止。無論甚麼都不能阻止他追求。他會用幻夢底語言向貝婷娜描述過：『我跟着它，我捉住它，我看見它飛去而消失於沸騰的混亂裏。我以新生的熱狂再抓緊它，我再不能跟它分開；我要在一陣痙攣的狂氣裏，在一切變調裏把它增殖。』這種狂熱追求，這種爲他所抓住，爲他的意志所屈服，所支配的，以鳴响的節奏，以幻的想重覆，

以管弦樂色及變調底訴諸美感的熱來向聽衆顯示的意念之增殖，使拜倒於它的那些單純而真摯的人入了催眠狀態——一種約格——中了。跟印度約格一般，人們一旦接觸了它，以後無論在甚麼地方，走路中，談話中，工作中，日常生活每一小動作中，都要帶着它了。它是潛在的，宛如注射在皮下的香料油……」

我並非在研究上隨便三次，四次，或更五次地用「約格」這名詞。一年來的工作使我接觸過一些研究約格的，近代最偉大的印度心靈，最顯著是那無雙的，宗教默想底權威拉馬克列殊那及其高足弟子惠維卡男達（三三二）。我曾經讀過他們所寫的關於約格派之集中底各階段的，關於他們所謂人體血管中那些「困達里尼薩克蒂」（生命力之本質）之上升底生理及精神效能的精確闡述。但凡是像拉馬克列殊那那樣神蹟地逃過災難的人，都知道約格底危險性；並且警告他們的門徒。他們不許沒有內在的必要條件的徒弟隨便耽於約格；他們也很知道這種熱狂與無限集中的行業常會引起腦中風和神經錯亂。有些術士從約格魔法中回轉時眼睛紅而流血，「彷彿被螞蟻吃過」似的。

當我想着悲多汶怎樣常常用冰水浴來壓抑充血的時候，便會聯想到這些情形。而我在讀到上述一九二八年二月四日的馬勒支醫生底意見那一段時，曾諮詢他，約格派的集中與悲多汶那種狂烈的，頑強的，不斷的，絕對的，對一個固定意念的凝注之間是否有些相類點。是否會因這腦制度（實在說，是天才的，但又是殘虐的制度）在正常心理生理組織中引起耳病而致產生這悲劇？再追究下去，是否這殘疾會使「自然」機構增加十倍力量？

馬勒支醫生完全同意我的意見。「我覺得」二月六日他這樣覆我，「悲多汶聾病的起因似乎是內耳及聽覺中樞的充血症——一種由於他強烈的集中及對某一意念的可怕的凝注而過度使用聽覺器官所引起的充血症。我覺得你把它跟印度約格派相比是十分適切的……」後來他又在另一封信上加上：「一八〇一年惠凌醫生用發泡藥敷臂的用意是：作為排棄毒素之門：跟我們的局部化膿法差不多。應用這藥的結果會是對於嗡嗡聲的一種速效的改善。」

因此，事實使我們得到的結論，就成爲了跟這光輝的不幸使我們的想像與憐憫心產生的結論完全不同的一種了。不幸之起因是在悲多汶內在是他自己，像奧狄巴斯一樣，招來了災禍。從最初起，他的性格便已刻印着它，彷彿他天才的定律一般。

悲多汶底天才（我該說「魔鬼」）產生了聾病。反過來說，這聾病會否造成他的天才，或者至少幫助他的天才呢？

這是問題的另一面；馬勒支醫生已清楚地陳述過，但沒有解答。因爲這

答案——如果有答案的話——沒有音樂家幫助是不能找到的；而音樂家又非參攷專門醫學者底意見不可。

在這兒，主要的事實不是聾，而是嗡鳴聲。

「如果悲多汶，」馬勒支醫生說，「患的是內耳組織硬化，即是說，如果他早在一八〇一年即陷於無聲之夜裏 *intus et extra*，那麼他就很可能（我不說一定）會寫不出甚麼作品來了（三三三）。但這發源於內耳的聾病有一特點，即是，假使說它把悲多汶與外界隔離，它便也因而能使他的聽覺中樞處於不斷的興奮狀態，而產生樂音之振動與鳴响，這些振動與鳴响，是他有時以極度的緊張來意識到的……如果它消滅了外在的振動，它便增強了內在的振動……」

或許就是這時它把新的顏料加進了他的調色板，給予他以一種有時似乎是痛苦的，殘忍的，困擾的，但同時也許又會常常伴隨着安靜感的（三三四），聽覺底昂奮。

現在再來看醫學理論吧。據馬勒支醫生說，蝸牛骨炎病人常會聽到柔美的器樂及聲樂旋律，以亮光充滿他們的旋律，不過無論怎樣努力想捉住它們也總是不長久的。（我們現在還不明白悲多汶怎樣穿過田野，穿過街道而追尋他的幻像麼？）

但除了我們常在他作品中看到的這種沉醉（有時簡直是瘋狂）之外，他的樂曲裏還有別些可以歸因於這種昂奮而起的特點嗎？要是有的話，又從何時起？

馬勒支醫生把嗡鳴聲最初的發生日期定在一七九六年。我不會冒險去討論他的醫學見解，（三三五）雖則就上面引述的悲多汶書簡看來似乎最早也不過是一七九八年。然而「音樂地」，我很難找出他的感受性上的變動。至少，早在一八〇一年之前，他的和聲及變調法似乎都不會受到什麼影響。這些創作，沒有海頓和莫扎爾特——自然不談巴哈——那麼繁複而且不協諧（就這字眼底學院意味而言）。很少音樂能諧協得更嚴格；而且也沒有其他音樂家——除了翰德爾——對平凡的和弦表現過這麼無限的愛好。但是，這病理底影響，是否確實會在這種一致，這種肯定的堅決要求，這種我已特別提出過的樂句之方正，這種偶然的，彷彿「武裝的人」似的僵直（三三六）之中顯示出來過呢？在這一方面，我們很難把它與悲多汶本身分開來看；而且這也不是什麼有趣的研究。實際上我也祇能在悲劇前期（一八〇二——三）看到這殘疾對於悲多汶靈魂，而非對於技能的影响——即他的痙攣動作和憂鬱。即使是在最激揚的時期（這是本書研究的目的），他的理性和意志還能不斷地控制並絕對支配一切由意識所構成的素質；他從不希求僥倖；還有最最預

料不到的，音之沖擊，如「愛羅以卡」第一樂章撥奏之前的號角聲底出現，如果說它們源出於音之幻覺，那麼，即如我們所見一般，它們也是曾在整樂章悠長的工作中經過冷靜的計算，要求，堅持的。祇在肖索奧夫斯基四重奏期間（一八〇六）我纔可以清楚地指出屋裏的混亂以及一些突然打破大門而闖進的奇怪因素。

不過，我絕不否認它們許會早在十年前就暗中活動。天才底標誌，就是利用一切構成或毀損自己天賦的東西，自己的力量，自己的弱點，或甚至自己的殘疾。這一方面的權威是歌德；如果他以後能有空閒來畫出我所欠他的畫像，我一定要寫出他怎樣成功地把充滿自己的，病底質素來形成富足與力量之因子。不及歌德那麼自覺，但本質上更為強有力的悲多汶，僅以他活力底主流就掃蕩了一切阻住自己的潮水的東西，並且在生命洪流所帶來豐富石灰質中磨碎它們。當我們從一切苦惱這人底受傷聽覺的不正常顫動之中計算着軍隊有節奏的行進，人羣沉重的足音，黑夜裏遠方車之鳴馬响，鐵砧上一下一下的鎚聲，暴雨中兩個漏水器的滴滴聲，激動的羣衆歌聲——或者，另一些不同的印像，如喇叭聲，鈴聲（三三七），人雀巢裏「入調的」歌鳴，等等——的時候，我們能夠不聯想到他那些如五月的日子那樣充滿小鳥囀唱的音樂，那些不斷的陸軍行進節奏，那些重騎兵隊，那些「亞巴遜拿達」中飛掠我們的隕星，那澎湃的海洋，那吼叫的民族，還有一一而且為甚麼不一一那些命運底狂暴敲門聲麼？

是的，這一切都可能，但無人能夠證明。無論如何，問題不在於為甚麼他能感到這些聲音，而在於他怎樣感到這些聲音。神蹟就是它們竟會被精神變質而成為藝術作品。我們任何一個人，在發燒而不眠的夜裏，都可以聽到他動脈中血底低語。但只有一個悲多汶纔能夠用它們去驅策他的交響樂人物跟隨這些節奏而行進。這就是天才——用泥土創造一個宇宙。

也許我還應該錄出屍體解剖報告書吧。

悲多汶屍體解剖書

維也納病理學院助教華格納醫師作

耳軟骨形狀大而正常，舟狀凹，尤其是其肌肉，非常廣潤，且比普通的約深一半；各種「角」和「轉灣」都很明顯。外耳道有一放光之皮痂蓋着，特別在耳膜處，且膜都被遮住了。歐氏管變得很厚，其粘膜發腫，對骨部則輕微收縮。管出口前向扁桃腺處有一結疤之小溝；乳狀突大而無切痕，其細胞亦大，且有一充血之粘膜圍界着。這表示整個岩狀骨亦同樣充血，岩狀骨有顯明之血管分佈；由此可知蝸狀體處之粘膜螺旋體有輕微地變紅的現象。

面神經特別肥厚，但聽神經則萎縮且無髓質。跟着走的聽動脈擴大至比烏鴉翼翮還大，且像軟骨一樣。左邊的聽神經比右邊的薄細得多，從第四腦室出時有二條很細弱而灰色的根；右邊的聽神經只有一條較粗壯的根，顏色淡白。其起源於第四腦室處之腦質比周圍的堅實得多而且充血得多。腦質比正常的堅硬而少含水份。迴旋亦比普通的深而多。

頭蓋骨空際之骨質都是非常密實的，而且約有半寸厚。

附 錄 二

悲多汶底—八零零年原稿簿

普魯士國立圖書館（柏林）所藏的F91原稿簿，是一八零零年悲多汶底一面完全的鏡子。我們能夠有參攷它的優先權，因為不但諾脫波姆在他的zweite Beethoveniana裏曾給了一個很好的概略，並且最近也出版了一本普通記譜法的完全再版本。這是所有原稿簿印本中最完全而對一般人最有用的。

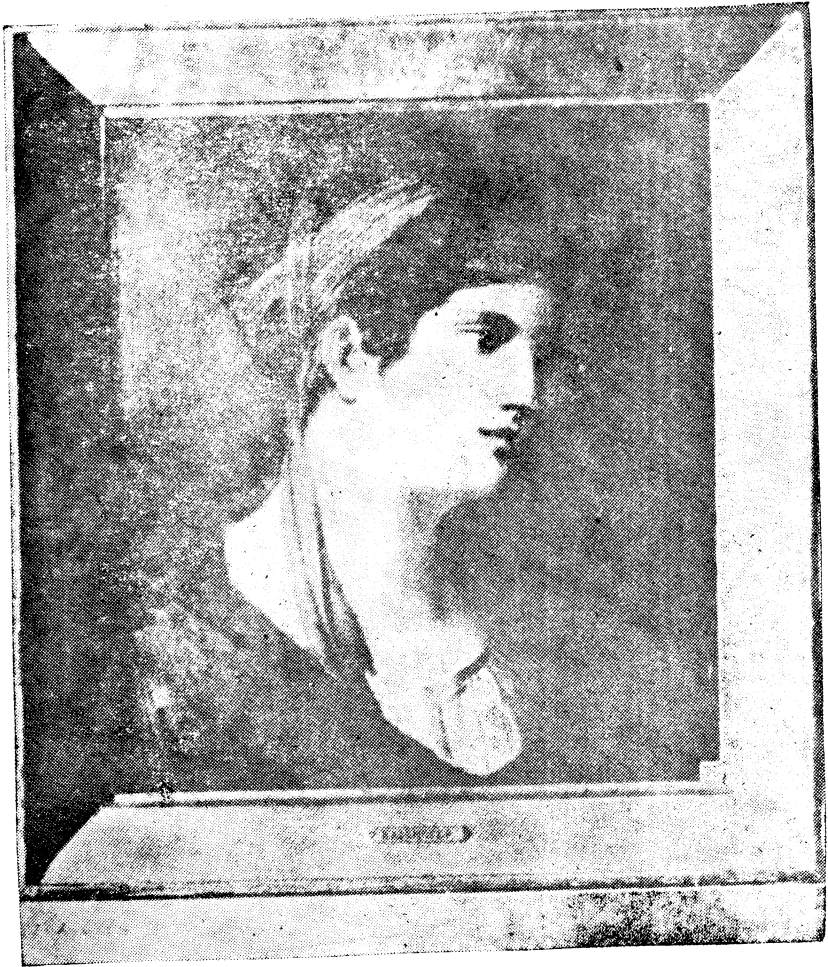
諾脫波姆把此書的期限定為一七九九年末至一八〇〇年初（三四二）。但我却以為它的完成應在那可哀的一八〇〇——冬季之前。

「普洛米修士」佔了大部份篇幅；但也可以說，作品第二十四小提琴奏鳴曲（「春」）賦予它以聲音，並且以籐蔓擁抱住它。因為這原稿簿以它的最終樂章第一樂句開始；四個樂章的草稿在全書中繁衍，伸張着它們的枝柯；尤其是那柔美的，歌曲似的第一樂章修正稿，到處出現，呼喚着，拉拖着許多其他作品的設計——甚至最後一頁上都有。

在這樂曲中散置着的有：作品第二十三小提琴奏鳴曲；此後還要長時間繼續瘋狂工作的第二交響樂；極受社會寵愛的作品第二十七之一幻想曲風奏鳴曲第一稿；以及作品第二十六鋼琴奏鳴曲，其最終樂章，scherzo和喪禮進行曲（三四三），到處都有。

此外尚有作品第十八之一第一四重奏底曖昧諷示（這大概是前一年為阿曼達而作的，雖然悲多汶在一八〇〇年修改過）；有作品第十三悲愴奏鳴曲（一七九九年面世）「陰沉」前奏頭兩小節，它的偉大的回想撞進而又沉沒於第二交響樂第一樂章——彷彿悲多汶要在其中使生命力更新；有作品第三十三之七鋼琴曲「巴格合拉」之最初意念。此外還有許多從沒有完成的作品草稿——包含一些奏鳴曲，一首交響樂，一首歌劇的器樂曲等。有些預想是非常完美的。

整個地說，這原稿簿最重要的部份是屬於劇院，沙龍的音樂才能之自由表現的。雖則喪禮進行曲有一種外在的，戲劇的性質，但「普洛米修士」草稿中之戲劇氣氛却只把她顯成像舞蹈的人物；甚至像兩年前所寫的作品第十三之三奏鳴曲那種動人的憂鬱也消失了。這是喜悅的，活潑的一年，這年輕天才覺到自己的翅膀正在生長，而且計劃一次新的飛翔（三四四）。



德萊莎·溫·布倫斯
維克爵女像



約瑟芬·溫·布倫
斯維克像



月光曲時期之基里阿達

附 錄 三

布倫斯維克姊妹及其「月曲光」表妹

我已經說過悲多汶在婦女交誼上的好運氣了，尤其是一七九九年至一八〇六年，年輕的他在維也納大享盛名那一段期間，這個「野人」（無論他自己怎樣想，他確實是的）在貴族女子當中得到溫情的了解，其中許多個都有音樂天賦，並且是他的音樂底驚人的通譯者（三四五）。有幾個向他表示過柔情。

但是，在任 何一個家庭中，他都不能找到比布倫斯維克家更純潔，更真實地如骨肉那樣的友情的了。無論未來怎樣解答「不朽的愛人」之謎，布倫斯維克這名字將永遠地跟悲多汶這名字連在一起，這個悲多汶，會把他們的名字寫在自己兩首最美的作品上。布倫斯維克家三姊妹和一個兄弟，祇求能夠向他表示自己的情愛和尊敬就已非常滿足；而三姊妹中之兩個，愛他的，同時又被他所愛的兩個，同是非凡的人物，是當時最迷人，最崇高的靈魂（三四六）。

裏頭年紀最長的德萊莎，直至較後於我們目前所研究的悲多汶生涯裏，纔獲得現在後世的超越地位。她到了三十五歲的時候，經過了慘苦的——不論公開或隱瞞，而結果終於克服了的一一經驗之後，纔自覺到一種宗教的，博愛的任命使她在心靈上，在智慧上，與她高貴的友人悲多汶，與宇宙間曾存在過的任何最聖潔的女人平等。我將會在適當的時間在另一本書上把他應得的感激之聖壇奉獻給她（三四七）。目前，我提議祇把他的位子放在悲多汶密友底圈裏。但妹妹約瑟芬這時也正佔着他旁邊一個光榮的地位。

我將限制自己作這四個布倫斯維克（一個兄弟和三個姊妹）底生活的速寫，只要這幅速寫能連到「月光曲奏鳴曲」以至「亞巴遜拿達」一段期間裏的悲多汶生活。同時，在這布倫斯維克家之旁，表妹基利亞達也有資格佔一位置（三四八）。

匈牙利人布倫斯維克家族的祖先，推源上去是十二世紀時帶着兒子們參加十字軍東征的布朗雪威格的大公，獅王亨利。其中一個兒子回來後跑到匈牙利建立了這家庭。至一七七五年，宮廷法官（朝廷中地位很高的職位）布倫斯維克安東第一，即可倫巴公爵，受馬利·德萊莎封為「可倫巴之布倫斯維克」——這頭銜一直沿用下來——。他就是悲多汶的朋友們的祖父。

馬爾幾脫·利凡西醫生關於德萊莎·溫·布倫斯維克那本精細的「性格學」研究，認為她許多種天賦才能都是由豐富的遺傳得來的。父系祖先——

布倫斯維克方——有深湛的教養，高尙的趣味，對藝術與科學的愛好，以及對教育的特殊興味——這是當時受過「自由」底翅膀撫愛過的，有教養的貴族階層底急務。又從母系祖先——巴倫斯·西堡方——接受了不屈不撓的，並且巧妙地被控制着的生命力，與布倫斯維克方精神上的易動搖成平衡。

四個孩子（三四九）中之最長者，皇后底教女德萊莎，是父親最疼愛的孩子，也是他思想底信任人。他是美國獨立和祖國自由的熱心擁護者。「我」德萊莎說，「是跟華盛頓和賓乍民·佛蘭克林這些名字一起長大的。」父親崇拜音樂；三歲就開始學鋼琴的德萊莎，六歲已經能够在貴族之前伴奏管弦樂隊公開演奏洛西蒂協奏曲了。「我還記得，」她說，「怎樣被人抱上鋼琴凳，並且不慌不忙地彈起來。」她進步得那麼快，以致不久就超越了教師。她把練習題目送還他，上面寫着*etwas schwereres!*（太容易了！）

此外就無經常的教育計劃；四個孩子像野花一般長大。他們一年裏頭有八個月時光住在領地麻頓華沙，這是祖父在被突厥人佔領並蹂躪了一個半世紀的匈牙利普茲塔地方建立起來的。它是一個潮濕的沙漠，一條不毛的村落之長帶，一個熱病中心區；但沒有人理會這個（三五〇）。孩子們覺得它是無限自由的野樂園。父親常常離開他們留在維也納，忙於自己不甚關心的宮廷事務，因為他是一個世界底人物，善於愛，而且被愛。母親則整日騎馬馳騁於原野上，粗聲大氣地命令一切，用鋼鐵的手指導耕作，開河，和作為麻頓華沙模範產業之基礎的植樹；她跟當地的高級官員用拉丁文談話，通訊。她最不留心的便是自己孩子底教育（三五二）。既聰明而又熱情，孩子們便讀了一切可能到手的東西——小說，兄弟從學校帶回來的拉丁書籍，還有使她們迷醉的，借來的詩歌（三五二）。這是自由的，喜悅的，但又危險的發展。她們含蓄着無處發洩的精力；她們沒有指導者，也沒有模範。四個孩子是不可分離的伴侶，而且熱烈相愛；後來德萊莎就被妹妹利用了這一點而成爲這種愛底祭品。他們年紀到了十一至十四歲時，便異常嚴肅地自己構成了一個小共和國。「直到現在爲止，」德萊莎將死時這樣寫，「我還沒有見過比那時的生活更美，更幸福的日子。」

到她十八歲那一年，一七九三，父親去世了；歐洲慘劇，諸「低地」（三五三）底動亂，約瑟夫二世之死，法國大革命，對土耳其的不幸戰事，這一切事件把他本來已經很壞的健康打碎了。德萊莎比家族中任何一個人都覺到更深沉的悲哀；並且由於憂鬱而發展了宗教方面的天性。但是，這有着一個活躍的母親的女孩子，即在沉思時也有一種動的特質；而牠對於神的信仰，也就是（極之謙卑地）對於自己的信仰，對未來任務的本能的信仰。她在大公園自己的小花圃裏築了一座聳立着紅大理石金字塔的墳塚，作獻給爲父

親的紀念物。她會在那兒坐上幾個鐘頭；並且，有一天在那兒隨着當時流行的重英雄主義之樣式而把自己奉獻給真理之女祭司。她毫不誇張地一生守着自己的誓言；她是真理底驕傲的僕役，受着損害，但永不厭倦。

正在沉迷於空氣與曠野之間的這一羣野馬，終於毫無準備地被帶到大城市去受訓了。這是促忙而又殘忍的。「母親把我們從育兒室（三五四）帶到維也納，我們在那兒住了十八天另三小時。其間一切都決定了。從那時候起，命運便為我們安排了最辛酸的日子和最慘怛的經歷。」

但是，這些日子有一段始於悲多汶之來訪的，無憂的幸福作前奏。

從我們所已經知道的來看，可以想像得到她們怎樣與他相處。對於這個昏悶於城市圍牆之內的，未馴的，自由萊茵河底自由兒子，會見這些帶來森林與原野香味，帶來青春的熱情的森林女神，一定是極大的喜悅的吧。但是，爲了要會見他，她們就得爬上他聖彼得伯勒茲路的四層樓，悲多汶從不走出來探訪任何貴人——除非這貴人是又年輕又漂亮的女性；他在自己的愛達山（三五五）上等待她們。貴婦人德西（德萊莎），拍比（約瑟芬），和她們的母親熱心爬他險峻的樓梯。

德萊莎為我們留下了這麼美麗的一段旅行紀錄，我不能拒絕自己把它抄下來：

「我臂膀下挾着有小提琴和大提琴伴奏的悲多汶奏鳴曲譜（三五六）走進去，彷彿像一個去上課的小女孩。親愛的，不朽的路維格·溫·悲多汶非常可親而且極之有禮。經過幾句*de part et d'autre*（三五七）之後，他便把我放在走音的鋼琴面前，而我也就立即開始；我勇敢地彈，並且唱着小提琴大提琴伴奏。他是這麼歡喜，因而答應了每天到我們住着的金鷹酒店來。這是前世紀最後一年五月間（即一七九九年五月）的事。他守了諾言；但他非但不照約在午後留一個鐘頭，反而留四五個鐘頭；他不厭其煩地扳起或壓下我的手指，因為我總是習慣在抬起時把它伸得僵直。這高貴的人想必十分滿意我，因為他在十六天之內沒有失過一次約。直到下午五點鐘我們纔覺得飢餓。我們的好母親也陪着我們一起受餓；但酒店裏的人却很生氣了。

「就在這時候，悲多汶與我們之間便發生了親密的友情，心靈底友情，一直留存到他的末日。他到阿芬，到麻頓華沙來看我們；他為我們一羣名人所接待。園了裏有一個螺旋形的地方，種滿華美的菩提樹，每一株都有這些友人中之一個底名字；這樣，就使我們悲哀地分別之後還可以跟他們的表記晤面，他們也可以跟我們的表記晤面。我常常在早晨說過「早上好！」之後

向樹木發種種出想知道的問題，它也從不拒絕回答……

「留在維也納的十八天裏，我們沒有一刻閒暇。母親帶我們參觀畫室和著名建築物；一切可看的都看盡了。非因達姑母，一個有四個女兒的社交婦人，為我們佈置遊覽日程——巴拉脫，奧格爾頓，多爾因巴哈底陸西格爾頓，以及許多我們會開心地逍遙過的地方。我們去劇院，晚上跳舞；到十點至十一點鐘回酒店的時候，途中在格拉賓飲水，歡呼，笑謔。早晨四點鐘，我們起來穿衣服，五點鐘在田野上奔跑……呵！這是生命！而悲多汶，每一次游樂都參加的悲多汶，一定也曾經很快活過的！這是一種激動！然後，晚上我們必須練習（鋼琴），隣居們恐怖得逃避。我們年輕，新鮮，孩氣，單純。見過我們的人都愛我們。崇拜者並不少……」

以後一直和他們保持聯絡的悲多汶，在他們去離時獻上「我想念你」這歌曲的二重奏變調（三五八）。

唉！幾星期後，最年輕，最美麗的約瑟芬，不管她流盡多少眼淚，終於那從了一個無判斷力而又漠視女兒底願望的，尊嚴的母親底命令，嫁給沒有愛情的——一個五十歲的男人了（三五九）。

在她等待着她深愛的小孩子的期間，唯一的慰藉便是悲多汶和音樂；他們不久就來了。一八〇〇年秋天和冬天，悲多汶經常地訪晤柏比；他每三天來教她一次課，而且他是「迷人的」（三六〇）。約瑟芬雖然嫁給一個正牌伯爵，却和丈夫一同被貴族所離棄，爲了這原故，他們覺得更其親近。由於許久以前一次不幸的決鬥，她的丈夫被迫着隱姓埋名而改了一個平民的名字；現在雖然再得了貴族的銜，却仍不爲同僚所承認，因此這對夫婦便孤獨地生活着。伯爵，雖在孤獨中也仍可以美貌的妻子自滿；但她却不能藉同樣的理由而滿足於丈夫底社會地位。這就是悲多汶對於她之所以變得更加可貴的原故；這個後來驕厲地譴責姊姊德萊莎底小布爾喬亞態度和趣味的貴族婦人，却毫不介意那替她的孤獨復仇的，超越的友人底小布爾喬亞根性——而且以此得益。但他們兩人都太忠實了，因而在丈夫還活着的時候不肯承認彼此間愛情之聯系；而且，即使說他們曾感到愛之關聯，也從沒有向對方表露過。

然而，到了一八〇〇年末，基里亞達·基奇亞地登場了。她來自意大利。年紀不比莎士比亞底朱麗葉大，魅力也不比朱麗葉弱。但她是天生不宜於演悲劇的，要證明這一點只須看一下當時她的畫像（三六一）就會明白，惡作劇的小臉，發亮的，自信甚強的眼睛，可愛而貪慾的嘴，柔美而豐滿的畢直身裁。她自己知道祇要在維也納沙龍裏轉幾轉就很可能傾倒一時。布倫斯

維克表姊們說過幾句關於她的，帶點惡意的評語，很使我們想這「可愛的基奇亞地」——她一到維也納便得到這稱呼——要把她們完全遮在陰影裏了（三六二）。悲多汶立刻着了火。這種熱情似乎由一八〇一年春一直繼續到秋天（三六三）；同年，可倫巴之夏，在她的布倫斯維克舅男家裏——他把年輕貌美的布倫斯維克及基奇亞地甥女邀來伴自己和自己的女兒們——這熱情無疑曾達到了頂點，並且到了自白的程度（三六四）。

而且，不容懷疑地，這種戀情是受到鼓勵的，雖然數年之後基里亞達和她的家庭否認知情（三六五）。但基里亞達自己所畫的一幅畫寫出了一個藏起來以便看得更清楚的害羞少女：它畫出了悲多汶——年輕，時髦，長着頰鬚，穿着狹腰禮服——倚在花園欄杆上，兩手托着下頷，凝視着樓下基里亞達底窗子；而她則藏在窗簾後，偷窺這奇異的羅密歐。

無論如何，悲多汶深信她也回報了自己的愛情；一八〇一年十一月致威格勒的信坦率地說：「她愛我，我也愛她。」一八二三年跟辛德拉談話時在會話冊上寫下這樣肯定的話：「那時我極熱烈地被她愛着，她的丈夫從來都比不上。」（三六六）他甚至說她在後來的日子裏利用過這愛情（三六七）。因為已經留在歷史裏而使我不得不抄錄出來的這些殘酷的話，曾經沉重地壓在這優雅的女人底記憶上；而且每一個悲多汶學者都以最壞的意義來曲解它門。如果悲多汶能夠預知這情形，他一定是第一個後悔的人吧。請注意這些話是他極謹慎地用法文寫的，為的只讓辛德拉一人，而不讓其他人們理解，而且他之所以這麼說，也是因為辛德拉向他複述了惡意的流言的原故（辛德拉是以為責任上必須忠實地向朋友報告一切可能使得他苦痛或煩惱的事情的那種好朋友。）基里亞達有什麼罪過？不愛這個她也許會鼓勵他來愛自己的人麼？她無須怎樣努力就會使人顛倒的呀！只須要她一雙眼睛。她是那株「櫻草」；她不愛，但她被愛了；實在就是如此，人們應得感激她。像一切受騙的愛者一樣，悲多汶是不公平的；二十年後的辛酸怨恨祇可證明他受傷之深重。另一證件就是，直到死時他還在秘密禁地裏保存着「基奧文尼塔」底畫像。

但目前在一八〇一年，他正教着她功課；因為他拒絕收受金錢，她便用自己可愛的手縫了十二件襯衣送他。她是一個音樂人才，雖則也許不如德萊莎那麼樣是一個真實的藝術家，因為悲多汶常常生氣，把樂譜擲在地上，暴怒地來回大步走。但她有足夠的聰明能夠彈得悅耳（三六八），基奇阿地家也以這大師參加他們的晚會自傲。悲多汶向這「迷人的爵女」獻上「月光」奏鳴曲時正是一八〇一年冬，它在一八〇二年三月初印出。

幻夢破滅了。一八〇二年第一月份剛開始，基里亞達便公開地表示選

中了年輕的格蘭堡伯爵，他僅大地一歲，而且自她到維也納起便已成為她的密友（三六九）。一八〇二年十月六日，悲多汶寫海里根斯達遺囑，這封悲慘的書信，與其說是他絕望底開端，無寧說是他熱情的危機底頂點（以後曲線便向下）。向且在哀痛之中，被侮辱的愛情只佔次要的地位，真正的悲劇，還在於他的剛好知道自己處於無可救藥的情況中的健康。

早在他自以為被基里亞達所愛的日子裏，也已經看到跟她結合之困難（三七〇）且不說不可能性一一。對於年輕，生命力洋溢的他，她鍾情格蘭堡這一事實之發現雖然苦澀，但仍不及十年或十二年後被迫向「不朽的愛人」一一他最後的避難所一一斷念那麼悽慘。他還能控制情緒，繼續與基里亞達往來，最有力的證明，是一八〇三年（三七一）八月二日基里亞達寫給德萊莎的一封信，說及悲多汶在海里根斯達遺囑以後一年常常探訪她，而這深信自己的魅力的妖女，自誇會罵了他一頓（三七二）。悲多汶探訪基里亞達這一件事，為同年夏間約瑟芬·布倫斯維克一封信所證實了。他的訪問可能延讀到她跟格蘭堡婚禮（一八〇三年十一月三日）之前夕，延續到這對新婚夫婦去羅馬的時候。

柏比（約瑟芬）在悲多汶心裏，又再獲得被基里亞達一度佔去的位置了。「那神樣的悲多汶」一一用這麼稱呼他一一用他的音樂，他的四重奏，七重奏，奏鳴曲及「神聖的變奏曲」迷惑了她。而彈奏他獻給基里亞達的奏鳴曲的也就是她（三七三）。當時，「開拓了一條新路」（像悲多汶自己所說）的每一首新作奏鳴曲一一在幻想曲風的兩首奏鳴曲和作品第三十一的兩首（一八〇二年八月印出）之後一一都立刻就送到約瑟芬跟前，她快樂地讀它們，寫信給德萊莎：「這些作品否定了他以前所作的一切。」

我們可以明白悲多汶怎樣愈來愈傾倒於這個如此深刻地了解他的婦人一一這個善良的，漂亮的，聰明的，藝術的，優雅而機敏的，以魅力征服了全維也納的小動物。她的引誘力，因了本身之純潔無邪而變得更為不可抗拒；據一個熱狂的崇拜者所說：「她絲毫也不知道自己這種力量！」（三七四）

悲多汶底通信顯出了他是向等着急，焦慮，強烈地希求與她往來（三七五）。但他們除音樂之外一切都不談，或者說，一切以音樂為藉口。

但一八〇三年末，丈夫對姆退場了；由一次往柏拉格的旅行而染上的肺炎，幾天之內就殺死了他。他留下給妻子四個兒女，經濟情況亂七八糟，她什麼都得不到（三七六），從這一天起，約瑟芬底健康就毀了；她患了永遠沒有治好的神經性熱病。（三七七）。丈夫之死所帶來的哀痛，事務之混亂，還有彷彿稍為暴粗一點的呼吸都會傷害的暖室植物似的，貴族階級底脆弱性，把她帶上了感情之危險地帶；而悲多汶，如今再沒有婚姻關係底圍牆離隔

他們，立刻就看見機會之門打開了。他的熱情逐漸增強。一八〇四年夏，他是鄉居的柏比底鄰居，而且頻繁地探訪她（三七八）。但這熱情變得太強烈而致使柏比底姊妹們不安，却是冬天時的事情；她們整天討論，不是討論怎樣中止它——因為每一個布倫斯維克都愛他——而是怎樣把事情保持在常軌之內。危險的並不祇是悲多汶之激動，布倫斯維克們了解他，而是柏比之脆弱，她，即如將來所顯示的一樣，是那些容易成為別人的，而非自己的心靈底犧牲品的那一型人，因為它不懂得怎樣說「不」。

看一八〇四年十一月至十二月卡爾洛蒂寫給德萊莎和法朗士的信就可以明白這浪漫故事：

「悲多汶是異常地可親的；他每兩天來一次，每次都和柏比坐上好幾個鐘頭。」（十一月二日）柏比是了解他最秘密的思想的第一人，也是聽他彈奏正在寫着的一齣歌劇底「華麗的幾段」的第一人；而對於我們，這女性偶像之成為「里昂娜拉」最初的靈感這一事實，並不是無關重要的。

一個月後，「事情變得有一點危險了。」（三七九）十二月二十四日，卡洛蒂寫信給法朗士：「悲多汶幾乎天天來；他給柏比上課——你明白我的意思，親愛的！」（三八〇）一八〇五年一月初：「他幾乎天天來，而且無限地可親。他為柏比寫了一首歌。」但柏比堅決不肯讓任何人看：它是一個秘密！

一月二十日，德萊莎再不能假裝不知情了：

「但是，告訴我，柏比和悲多汶將要怎樣呢？她必須小心。你寄來的樂譜上劃上線的話大概是指她而言的吧：『你的心一定要有力量說不。』一個淒涼的責任，如果不是最淒涼的話！」

再清楚不過了，我們無須探尋德萊莎和卡洛蒂之所以把這結合視為不可能的理由了。它們是十分充份的——首先是階級觀念，雖然後來約瑟芬悲哀地向德萊莎說：「某一階層的人很少被允許自由選擇自己的伴侶（三八一）……」但最重要的，還是兩人性格之不一致。布倫斯維克們太熟悉悲多汶了，不能不懂得他們偉大的好友底不馴的個性，還有那日漸加深的聲病底威脅的陰霾，已經在他未來上投下了黑影。柏比兩個姊妹有最好的理由要警戒這結合。像約瑟芬那麼纖細的藝術品，優雅而柔弱，祇是為了接待客人或彈琴纔從沙發裏站起來的，毫無應付實際生活的技巧的——能夠想像她在一個悲多汶手裏麼？這兩個不同的世界，這兩個病人——將會怎樣相處呢？

無論如何，德萊莎後來却責備自己好幫忙離隔他們。馬利安尼·德·捷克博士會好心地讓我看過她未發表的日記，其中，四十年後她發出了感動的，近乎懺悔那樣的悔恨的嘆聲。一八四七年三月，在約瑟芬和悲多汶都已死

了許久之後，她寫道：「悲多汶……他在精神上跟她是這麼相像！……約瑟芬底家和心靈底友人！……他們是爲彼此而生的呵，而且……（我在這兒抄上原來的德文，因爲它們也許會有相關意義）……und lebten beiden noch, hatten sie sich vereint! 如果翻譯出來，這句子就已夠動人的了：「假使他們還活着的話，他們就會結合了。」但據德·捷克小姐底意見，還有我所諮詢過的許多語言專家底意見，依着德萊莎通常寫作方式和當時維也納方言（und字有假定語氣）則可以譯成這樣：「假使他們結合了的話，他們現在會活着了！」

那末，這兩位姊妹是應該負約瑟芬底決心的一部份責任的了；但無論如何，我們是不能過於苛責這決心的；我們可以想像得到約瑟芬自己也相信應當如此做；而且「她的心有力量說『不』。」我不至於同意拉馬拉底見解，以爲這決定使她付出很大的代價，但即使她的意向並不這麼堅決，她天生的好心也必會因使別人受苦而使自己受苦。而且這些內在矛盾和遲疑對於她也是一種刑罰。她的健康因此受損；到了二月，她又再成爲了神經性熱病，殘酷的頭痛，深沉的憂鬱症底受害者，其間祇有音樂能使她振作。大概在後來幾個月裏頭，悲多汶也受到某種方法的警告了；因爲當一八〇五年五月他獻給柏比的那首歌印出時（三八二），却抹掉了獻辭。

如果說他們之間有任何解釋的話，則這解釋就是感應，全然沒有爭吵的暗示。三月底，約瑟芬談及他時仍然帶着舊時對「那好悲多汶」（三八三）的溫暖的關懷。一八〇五年夏天，他們又在海真采夫成了鄰居（三八四）；然後，分開了，祇是偶而會一次面。一八〇五年冬，約瑟芬住在母親奧芬地方的家裏，在杜斯卡尼大公宴會中成爲智慧與美麗之后；她燃起了貴族子弟底熱情。從此之後，她的生活跟悲多汶完全脫離了；一八〇八年夏，她成爲斯突卡爾堡男爵底獵物，而且在一八一〇年二月跟他結了婚。不久之後，她被家務與經濟上的焦慮所壓倒；而當一八一一年德萊莎提起悲多汶並且要求她替這老朋友做一點小事的時候，約瑟芬沒有回答。過半已斃死了；苦痛的現在佔有了她全部思想（三八五）。

直到這裏爲止，我還祇附帶地說及德萊莎；這期間她在悲多汶生命中祇佔着次要的位置。不過，她比妹妹們更少機會跟他晤面也是真的。三人中她最受冷漠；她通常總是遠離菲也納，和母親一起住在麻頓華沙或奧芬，這母親底專擅個性和狹隘心胸使她苦惱過。更之其時因了身體孱弱，孤獨的生活對她也似乎更適宜。這一切客觀環境，無疑地便造成了她獨特的個性（三

八六)。

所有談論過她的人們，所有讀過她的回憶錄，又讀過她的日記然後纔真正認識了她的人們，當初都會經誤解過她。最普通的錯誤，就是用看成熟的德萊莎的眼光去看年青的德萊莎。一個男人或女人底整個生涯，是不能縮映在單一幅畫像中的；而且這畫像愈顯得生動，這縮映也就愈虛偽，因為人是隨着年月而變遷的呵。那些不肯承認從一七九九年就彼此認識了的德萊莎和悲多汶竟會等待了十年之久纔成爲密友(三八七)這事實底可能性的人們，僅僅證明了他們錯過了一——這不能完全算做機會！——生命之歷程罷了。他們不會想到一八一〇年後的悲多汶跟一八〇〇年的悲多汶會是全然不同的兩個人，也不會想到一八〇九年以前的德萊莎不同於三十五歲後日記中的德萊莎。生命，是艱難的學習；而可憐的德萊莎，像悲多汶一樣，要嘗味過相當苦痛的經驗纔達到，也像他一樣，自我底，以及勇敢的「忍讓」底虔誠的集中……「忍讓……阿，艱苦的戰鬥！」(三八八)悲多汶這麼嘆息。而德萊莎却喊着：「受苦，並且忍受吧！」(三八九)

我受特別許可而讀過的她某些略記，終於撕掉了遮藏着她心靈的「艱苦戰鬥」以及把她整個地改變過來的危機——更實在地說，危機之繼續——底面紗了。

她的日記(由於它受托人的願望，我祇能極小心地提及)(三九〇)帶給我們的最初啓示，就是靈魂底極度真誠。過去有許多法國德國的男人女人，都曾經凝視着鏡子而勇敢地描寫自己。但這樣描寫而沒有自尊心却是少有的事；即如「基爾法的冥頑者」也會在公衆面前公開承認自己醜陋，但這也是出於自傲的動機——或者，模仿十七或十八世紀的賣弄風情的女子那樣，極小心地使人知道醜陋祇在臉孔上的某一點，而用這畫像之黑影來提高自己的稀奇性也是有的。德萊莎却不是這樣，她既不爲公衆，也不爲自己的虛榮心而寫；她用了字句底最真實意味作自首，作虔誠的良心裁判(三九一)；而且永不放過自己，因為她單獨與上帝同在。她不饒恕自己；她從不漠視自己的過失(三九二)。

這毫不怯懦地透過她思維之罅隙的注視，由於一種內在的火燄，由於似乎跟她要求絕對真實的性格互相矛盾的一種狂放想像(三九三)而顯得更光輝了。她明白它們的弱點和危險，因此在孤獨的時候，她便暴怒地驅逐它們。可是，即使她警告了自己，却仍一次又一次地傾跌，而這些向下的沉落，這些鬥爭，這些叛逆，給予這少女(她祇能不完全地表現它們)(三九四)底內在生命以隱藏的感動力，這感動力將要變成「偉大」而且漸漸要達到「崇高」之頂點。呵！那些把她斷爲聰明而冷漠無情的人們，確實知道的是多

麼少呵！

讓他們去唸她一八〇五年寫給妹妹們的（三九五），說出自己對於一個青年軍官的愛情（三九六）的信，唸一八〇五年九月二十九日給她母親的信吧！在這信中她說所愛的軍官在跟法國人打仗時被殺了，她幻想自己在夢中看見他，流着血：

「再沒有使我關懷的事情了；我祇有一個願望——向法國人復仇！把那殺死我愛人的人殺死！」

這愛情，很可能是自騙自的，即如她妹妹所恐懼一樣（三九七），也即如後來她自己首先發覺而自責一樣，它祇是一種幻覺；但塗抹掉自我與他人之間的界線的，理智與幻想底迷醉，以及那種籠霧的昏眩，豈不就是熱情底本質麼？祇要我能够把這受托保守秘密的，一八一〇年日記某些片斷發出來啊！在其中，驚恐的德萊莎發覺自己已被一陣意料不到的，不可抗拒的情慾之旋風捲到道德懸崖底邊沿，而且發現那狂野的力量，那曾經下意識地跑進她心裏的罪惡念頭了（三九八）！這個纖弱的女孩子（但却有這麼強的抵抗力！全家族中祇有她一個人生存到八十六歲），這個除了其他婦人底孩子和自己承擔過來的千萬孤兒底小手之外就不知有其他擁抱自己脖子的手的真女，當時却（而且常常是）幾乎成了靈魂裏不可知的力量底祭品，而且被風暴吹到危險地帶了！她明白這個，帶着羞慚與恐怖明白這個。她是生來要了解那獻給自己兄弟的「阿巴遜拿達」底悲劇的，而且她是聽它的，或許也是彈奏它的第一人。

除此之外，她有健全的智力，有本能地帶引她到最崇高，前美好的境界的趣味。一八〇五年一月，當她把自己剛發現的席勒詩集「威廉德爾」寄給妹妹們的時候，她寫着：「真的，祇要席勒和悲多汶仍在創造，人們是不該想到死的呵！」

這少女對悲多汶的評語，跟五十年後的老婦人回想那偉大的亡友並把他與基督相比較時的評語（三九九）是互相連扣的。在精神上，她是天才底秘密伴侶，而且當同年（一八〇五年）她帶着一點其後奇厲地自責的驕傲而寫的時候，也很自知這一點：「緊隨着天才出現之後，一些懂得怎樣稱揚他們的人也就來了。」（四〇〇）

她的音樂天賦是非凡的。一八〇五年，一個常常參加最好音樂會的朋友說過，他寧可放棄一切音樂會而「聽德萊莎彈奏華僅一首悲多汶奏鳴曲。」另一封一八〇八年的信也說及她「以那麼樣的一種風格彈奏悲多汶奏鳴曲而使得這大師及其門生都變得發昏的，可愛的手指。」（四〇一）她不單是一個鋼琴家，而且跟悲多汶上課之前也會跟一個風琴家學過和聲學和對位法；

而一八〇五——一六年在奧芬爲杜斯卡尼大公而舉行的音樂慶祝會裏，德萊莎有足够的學問與才幹使她能跟作曲家斯波克一起當了幾個月交向樂音樂會底「共同指揮」（四〇二），並且成功地演唱了女低音部。她主要的成就是詩的和抒情的朗誦。她也作畫，她也同樣地注重科學，而且後來更提出婦女應當研究科學的要求（四〇三）。

她天性的豐富已經說得夠了。但是，如果不是三十五到四十歲期間那突然的打擊與道德危機把她整個靈魂翻轉過來並給她以第二次確實的生命，她也許會跟其他大多數貴族婦人一樣，消沉於幸福而無用的懶惰生活底一千種無意義瑣事之中的罷。

她的日記毫無隱瞞地暴露了這苦痛，崇高的命運之分娩。有些更祕密的部份尚未到發表時期；但無論如何，我可以向讀者保證，其中沒有一行，一件事，不使人增高對德萊莎的尊敬的。我完全了解這些文件受托人對於那些在心靈底祕密上面留下指印的公衆的不信任。因此，這兒我祇好簡略地敘述一下這女性靈魂在這一世紀初期的道德轉變。

一七九九年發現了悲多汶的這個光輝的少女，是毫不顧慮到將來的；生存，對於她彷彿是一個幸福的夢。生命祇由彼此熱愛的三姊妹分離那一刻開始。約瑟芬結婚後，德萊莎孤獨地留在母親底堡壘裏。她有活躍的感受性，有從讀書與夢幻得來的，過度的想像力。她是一個人夢想家；她隱居的，靜止的生活，在幾年間交替着時髦而空虛的歡樂，同時也鼓動了精神底熱病，鼓動了離開規則的活動或甚至肉體行爲之類的一切而遠走高飛的慾望。她的健康因此一一更因爲這慾望跟她的真實性格相反一一而變壞。此種情況以後更爲明顯；行爲上的英雄主義是她正常的溫度；而約束這需要便有破壞也整個存在的危險。在這奇異的離魂病之最頂點，她給予自己，像她自己承認的一樣，以太高的評價，並且對別人存了強烈的輕蔑。這種態度底目的，並不在贏取別人同情；而她的性格也就跟着變得尖酸了。粗暴的，觸犯別人的坦直（四〇四）使她顯得專擅，使她跟家族裏其他的人，甚至跟她自己崇拜的約瑟芬衝突。在這裏，我們可以從德萊莎筆下看出這小姊妹底權力。柏比，帶着四個兒女的二十五歲寡婦，藉着豐富的經驗和自己被愛着的這種確信，支配了姊妹們。德萊莎漸漸地只熱愛約瑟芬一人，而不能自禁跟她衝突；她使一切變得不安而騷亂。剛失掉丈夫而從頂到腳地震動了的約瑟芬，要用了全力纔能够保持均衡；她毫不遲疑地擺脫了這齟齬自己的，也被自己磨難的姊妹。「我還可以感覺得到，」德萊莎寫着，「那時把我整個地佔有了的辛酸，苦痛與絕望，經過幾次嘗試（同居）之後，她最後一次告訴我，不能跟我住在一起，說我負累了她，說我阻止她向前，說在病着而又要照顧四個孩

子和一所大房子這種情況之下，她不能照自己願意地所對待我……我走了，以爲不復相見了。」

這是一八零四年夏的事，在這同一時間裏頭，她們鄉居的鄰人悲多汶正聆聽着從自己內在發出的「阿巴遜拿達」底暴風雨和雷鳴。

另一場暴風雨也正蹂躪着德萊莎底心靈。她覺得失去了一切——友誼和愛情。她的心是無邊的黑暗：她在絕望中過了好幾個月，其間，她不自禁地拿自己之被棄與別人的幸福相比——約瑟芬，小孩圍繞着她，社會羨慕，恭維她，悲多汶追求她；而最幼的妹妹卡洛蒂，也已經訂了婚而且不久就結婚了。消磨了幾個月孤獨生活之後，她恢復了生命力；她要付出任何代價以再獲得自己非有不可的尊崇和愛情。她用了舊時的狂熱，以求達到目的。首先，在一八零四年十一月到一八〇五年十一月之間，是我已經說過的一個青年軍官(托尼)的愛情，這人似乎是她所愛的；但別人反對這結合。然後，一八〇五年冬天，在奧芬，她突然瘋狂地追求娛樂，宴會，她要在這些場合中處於，而且也的確處於領導地位——在這奇特，野性，沉默，熱狂，有一點殘廢的動物裏頭醞釀出來的一種着魔力量之明顯例證。她決心要使別人愛，崇拜，追求，而且尊敬她。她非常地成功了。她本來已是，但此刻却變得更美，快活，伶俐，活潑，得人歡喜；她有各種天賦；她是可貴的音樂家，是戲曲與抒情詩的「朗誦之后」，「俏言俏語，以及千萬飾物和無數新衣」給她帶來了「難以置信的成功」。她成了沙龍中的公主，被追求，被愛；甚至杜斯卡尼大公也拜倒裙下（四〇五）。歡樂改變了她；而隨着歡樂之來臨，晴朗，甜蜜，溫柔的思想也回來了。她夢想着婚姻；但是即如她自己所說，這些表面上的勝利不是內心的勝利。一個平凡的女人許會引此自滿；但在德萊莎心底，像妹妹約瑟芬一般，有嚴肅的道德基礎，而在一切之上（德萊莎比約瑟芬更甚）有無畏的要求真實的基礎，它不容許任何幻象來填補靈魂底空虛，也不能以此滿足。

這是一八〇七年。離開德萊莎已經很久的約瑟芬，寫信請她去幫忙教育幾個女兒。德萊莎，雖則驕傲於自己所愛的妹妹之回心轉意，雖則燃燒着跑去投入她懷抱裏的熱望，却仍不能忘掉舊時的冒犯在心裏藏下的怨恨；而且最近在社交界的新勝利也使退縮，不願接受柏比獻給她的謙卑的愛和家庭瑣事。她模稜兩可地回信，遲遲不作決定，並且到卡爾斯拔去了。其後她又痛悔竟永遠放過了連合約瑟芬底心的最後一個機會；約瑟芬，又一次離開了她，第二年便遇到了將要跟她結婚而且決定她不幸生涯的男子。而在一八〇九年不作任何說明的自白裏頭，德萊莎告訴了我們，「我一生的不幸」也在這兩年間決定了。

- 一八〇七至一八〇八年間究竟發生了甚麼事呢？

無須尋求這秘密底解答，無須尋求這未知的煩惱與悲多汶底出現之間的關聯，很明顯的，這時他已經成爲德萊莎最親密的友人之一。作爲一個藝術家那麼樣地，她永不停止對他的關懷；而悲多汶在看到約瑟芬或卡洛蒂時，也永不會忘記請她們向德萊莎轉達他「一切美好與愛」的祝福（四〇六）。但這些摯情從沒有超過普通禮貌之範圍。到了一八〇七年纔顯得更親密，悲多汶請法朗士代他擁抱他的姊姊德萊莎，並且戲謔地提醒她會應允爲他畫一幅像（四〇七）。

法朗士是他們的中間人：因爲兩人都未結婚（四〇八），所以比從前更接近了。法朗士是悲多汶音樂底熱狂崇拜者。甚至竟可以說，音樂是他唯一的愛物，因爲愛情在他四十歲後向他報復之前，這衰弱多病的，有天才而閒惰的年輕人，一向對女人都很冷淡，並且因此成爲嘲笑的對象。姊妹們把他喚做：「冰冷的騎士」。這無情的人竟有受獻「阿巴遜拿達」的光榮，實在是有點滑稽的（也許這樂曲實在並非獻給他，而祇是通過他而獻給另一個人的麼？）但對於悲多汶，而且也祇對悲多汶，他自始至終保存着熱誠。每一首新作品完成後悲多汶都立即就把手稿送給他（四〇九）。悲多汶跟他一起避難到匈牙利；而且一八〇六年夏完成「阿巴遜拿達」時似乎也是在法朗士底堡壘裏。這年輕伯爵待他如家人；一八〇七至一八一二年期間，友誼到達了手足似的程度……「兄弟！親愛的兄弟！」悲多汶這樣寫，他，確實的。在一八〇六年一封信上公言法朗士是他唯一的兄弟——是比那些與自己同血統的更其真實的兄弟（四一〇）。

由此我們可以相信，悲多汶與德萊莎二人之間有一道溫情的關懷之河流穿過法朗士而經常循環着；而一八〇七年五月十一日那愉快的委託完成使命了。不久之後，悲多汶從德萊莎那兒接到了他「很好的畫像」，而且是一幅把他比作一隻凝視太陽的蒼鷹的寓言畫（四一一）。不過，這是較遲的事了，我打算把它留在另一本書跟那封致「不朽的愛人」的名信——它的日期已確定爲一八一二年——一起詳細說。

我們目前研究着的這一段期間，悲多汶與德萊莎祇非常緩慢地向對方顯露自己。德萊莎，確實幾乎還不會開始顯露自己的真我。在卡爾斯拔所過的一八〇七及一八〇八兩個夏天，是她時尚的歡樂與動搖的時期——也是最後一時期。她恢復了康健；母親爲了要保證一種獨立的，不緊沒她的名字的生活，據說曾在依格拉地方爲她築了一座房子（四一二）。這幾年她常常見到悲多汶；但似乎約瑟芬底柔情的憶念仍然支配着他的心。姊妹兩人之一底名字提起來就會使他聯想到另一個（四一三）。

一八〇八年裏頭，一切都改變了——不但是約瑟芬底生活，而且也是德萊莎底生活和思想路線。夏天的時候，約瑟芬到卡爾斯拔來帶妹妹往瑞士去。她們在奧發姆探訪了披斯塔洛茲(四一四)。約瑟芬忙於料理孩子們受教育；而接受了這使徒底精神上的光輝的，却是德萊莎——「一個醜陋到不能形容的小人，」她這樣說，「但却是無比的善良，而且有支配一切超越平凡以上的事物的巨人生命力。披斯塔洛茲在她心裏燃着了一叢神聖的燄火，這燄火以前已經悄悄地蔓延了好幾年，現在可把她完全燒盡了(四一五)；她變成一個熱心的，教育事業與服務社會的天才，這種服務底偉大創造——對貧窮的，被棄的兒童的愛，一種廣義的母愛——匈牙利會在一九二八年紀念過。

約瑟芬也在這變革中盡了力——並非完全不帶個人主義意識，因為她把教育自己許多小孩的重負移到德萊莎肩上去。因為她在披斯塔洛茲那兒會到了她所鍾情的，未來的第二丈夫斯塔克爾堡男爵。事務把她困在自己屋子和家人的圈子裏，爲了料理這些事務，她便拉來，並且犧牲了德萊莎。後者底偉大，就在於能夠愛這種犧牲，甚至於把它視爲新生命與幸福之源泉，雖則也並非不經過一段熱烈的放慮時期，對於這，她的日記可以作證：她不能擺脫懷疑和憂愁。我以爲這時期在心理上較之任何其他時期都更可能，更自然地使悲多汶和德萊莎彼此了解，並且把兩人底命運縛在一起；雖然我不敢斷言如此(四一六)。我將來會再研究這一問題，但目前，我所要說的是，這些年月(一八〇九年至一八一三年，是本書範圍之外的期間)，對於他們兩人，都是極大的危機，是艱苦的放驗，是欺騙和內心動搖的時期(四一七)。真實的德萊莎出世；年輕的悲多汶却死了。

——全書完——

註

釋

附 註

- (一) 歌德所作浮士德第二部最後歌曲之一。
- (二) 指拿破崙——譯者。
- (三) 法國浪漫派詩人及小說家(一八〇二—一八五)——譯者。
- (四) 荷馬的有名史詩，內容描寫特洛城之戰——譯者。
- (五) 指拿破崙——譯者。
- (六) 拿破崙失敗後被放逐於南大西洋的聖海連那島。——譯者。
- (七) 這書所說的時間是一八〇〇至一八〇九年。
- (八) 我必須承認，除了極少數作品之外，我不大喜歡聽女人演奏他的樂曲。
。不過他自己並不反對這個——如果那女人能够吸引他的話。
- (九) 即第三交響樂(英雄交響樂)——譯者。
- (十) 洛克爾(一八〇六)，雷察特(一八〇八)慕拉(一八二〇)賓
尼狄克(一八二三)，斯湯普夫(一八二四)。
- (十一) 悲多汶極愛的侄兒會用手槍自殺。
- (十二) 希臘神話中之巨人——譯者。
- (十三) 希臘神話中制伏巨獅的力士——譯者。
- (十四) 法國政治家(一七四九—一九一)——譯者。
- (十五) 法國大革命時之革命家(一七五九—一九四)——譯者。
- (十六) 「不幸的，我因為睡眠損失了許多時間。」(一八〇一年十一月給
威格勒的信。)
- (十七) 這些流言使他非常傷心，因為甚至他自己都聽到了。將死時知道有人說他的水腫病由於酗酒而酒起，這可憐的人便哀求辛德拉和勃魯寧替他辯護。讓我抄錄一封不甚爲人所知的信底一段吧，這是一八二七年六月六日辛德拉寫給威格勒的：「悲多汶在病中的最後一星期裏，常常對勃魯寧和我談及假使他這一次病死了將來所會發生的，傷害他底名譽的流言……這使他非常傷心，更之因為散佈的人曾經是他所接待過的朋友。他哀懇我們要在死後保持對他生前的友誼和愛情，而且無論如何不要讓他的道德生命受到譏謗。」
- (十八) 但我們不能相信辛德拉這話，他恨賀爾茲，因賀爾茲會奪了他的地位。
- (十九) 在悲多汶第九交響樂裏唱「歡樂頌」的兩個女歌者，經他款待一頓晚飯之後大病了一場。
- (二〇) 希臘神話中半人半獸的水神——譯者。

- (二一) 舊約聖經中活到九百六十九歲的老人。——譯者。
- (二二) 由於過份的謹慎，使我們不能印出某些文件。——包含悲多汶寫給醫生的說明，這是關於他連自己也不明白的病症的，這病之發生一定在他居留維也納的最初幾年。
- (二三) 奧國作曲家（一七三二——一八〇九）——譯者。
- (二四) 意即：「力量高於一切！」——譯者
- (二五) 德國道德學者。他說道德分兩類，其一是弱者的道德，這種道德是只適合於弱者們的弱點的；第二是強者的道德。他以為只有強者的道德纔能使一部份人（即強者）得到比弱者更高的地位。後來發狂而死。（一八四四——一八〇〇）——譯者。
- (二六) 參看一八〇一年六月悲多汶給威格勒的信。——請注意這是在他的疾病發作之後，這疾病一定會經深刻地刺激了他的性格。
- (二七) 即如對僕人們，他是又侮辱又強暴的。
- (二八) 約在一八〇〇年給柴門斯可爾的信。
- (二九) 「自童年起到現在，我要替受苦的人服務的熱情從沒有減低過——我從來沒有接受任何報酬；我所需要的，只是那繼隨一種善行而來的幸福感覺罷了。」（一八一一年十二月）。這人的苦難為人所知以後，這種為善的慾望更加强了，最顯著的是一八一一至一八一二年那一段時間。目前它還是曖昧不明的。
- (三〇) 希臘神話中的一個王子，猜中了半人半獸的斯芬克斯底謎而依照神諭殺死了父親，並且跟母親結婚，其後死於放逐中。——譯者。
- (三一) 莎士比亞悲劇「哈姆雷特」中的英雄。——譯者。
- (三二) 萊茵河畔的地方，悲多汶的故鄉。——譯者。
- (三三) 法國大革命前的政府監獄。——譯者。
- (三四) 同年（一七九〇），悲多汶寫就了第一個偉大作品——為約瑟夫二世之死而作的獨唱，合唱與管絃樂的歌謠曲，以革命底歌劇形式，但也缺偉大性，來慶祝帶來了「醜惡盲目從」的人底掙扎。
- (三五) 一七八九年成立的政治團體，法國大革命時期的急進黨。——譯者
- (三六) 離維也納十哩的地方。一八〇九年六月拿破崙的凱旋地。——譯者
- (三七) 法皇路易十五送給情婦杜巴利夫人的別墅。——譯者。
- (三八) 指馬利·安頓尼特，即馬利亞·德萊莎之女，法皇路易十六之後。一七九二年被捕，一七九三年以反革命罪上斷頭台。生前常住特利亞農別墅。——譯者。
- (三九) 奧國大公夫人。——譯者。

- (四十) 奧國作曲家(一七五六—一八一)——譯者。
- (四一) 莫扎爾特的名字。——譯者
- (四二) 悲多汶的教師。——譯者
- (四三) 海頓所作神樂之一。——譯者
- (四四) 德國作曲家(一七一四—一八七)——譯者。
- (四五) 卽盧梭。——譯者
- (四六) 這故事是當時在場的男高音洛克爾所說的。
- (四七) 但悲多汶多愛他們；而且說了一些話表示自己還保持着對他們的感激，但是這種感激依然絕不容許任何人干涉他的自由。他忠誠地回報他的保護者們：他把三首三重奏(作品第一)，悲愴奏鳴曲(作品第十三)，喪禮進行奏鳴曲(作品第二十六)和第二交響樂獻給里資諾維斯基親王；把「普洛米修斯舞曲」鋼琴部獻給郡主；把變B調三重奏(作品第十一)獻給親王的母親，溫森伯爵夫人，等等。
- (四八) 王子的醫生對這事留有一個記錄。原來的情景比這記錄還要混亂；但悲多汶的朋友想掩住這事情。一八三七年十二月二十八日賴士寫給威格勒的信中有這麼一段：「如果沒有阿普斯道夫伯爵和其他幾個人到場，也許會發生一場鬪鬥，悲多汶已經執起了一張椅子，準備打在里資諾維斯基親王頭上了，因為親王打開了他把自己關在其中的屋子底門。幸而阿普斯道夫隔開了他們兩人。」吵架的原因是悲多汶拒絕爲里資諾維斯基的客人(一個法國軍官)彈奏。
- (四九) 這是賴士覆述的話。但察爾尼告訴我們，當安東·哈爾姆在一八一一年拿自己作的奏鳴曲給悲多汶看時，曾以「悲多汶自己也不一定依照作曲法規則」爲藉口來解釋違犯作曲法規則地方，悲多汶的回答說「我可以這樣做，但你不能。」他知道自己能力；他張大着眼睛探險。而且，我們必須承認，現代的「和聲學者」也說他很謹慎。
- (五〇) 悲多汶的學生。奧國作曲家，曾作有名的「察爾尼鋼琴練習曲。」——譯者。
- (五一) 德國音樂家(一七一四—一八八)——譯者。
- (五二) 不僅對於音樂，而且也對思想的各部門。除了巴哈，再沒有別的創作音樂家會像他那麼熱誠研究過去的偉大作品，包含十五及十六世紀的。
- (五三) 莫扎爾特四歲便開始作曲。——譯者。
- (五四) 這緩徐調，在成爲作品第二之一的奏鳴曲(一七九五)之一部份前，原本是加進悲多汶十四歲時在龐城所寫的C長調四重奏裏的。他自己

把它看做一首輓歌，而威格勒，後來得了他的許可，加上「悲歌」的題目，作為一首歌曲而出版。

- (五五)一七八七年九月十五日寫給溫·塞頓的信。
- (五六)作品第十之三奏鳴曲中的徐緩調，即剛才我們說及的，悲多汶把它解釋為：「憂鬱病患者的心情。」還有第六四重奏（作品第十八，一八〇〇年前出版），也以「憂鬱」作題目。
- (五七)「我常常有它」一八〇〇年他寫給威格勒。「告訴她我有時還會有『狂喜』。又在一八一〇年寫給貝婷娜：「我這樣說過麼？於是我有一種『狂喜』了！」
- (五八)一八一八年替悲多汶畫了一幅極好的畫像的畫家可洛比爾說：「我常常看見他散步，走着，忽而停下，似乎聽見什麼，又抬起頭望着什麼，然後開始寫。人們警告我切不可在這時候跟他說話，否則他一定會大大生氣。」
- (五九)印度一種哲學見解，以為人可以和神靈相通。——譯者。
- (六〇)我會大膽說，更非人的。小心吧，這就是悲多汶之謎，他的天才，甚至——是的，我深信如卅——他的悲劇底鑰匙。人不能隨便冒犯自然。如果要揭發自然所掩飾的秘密，就必須付出相當的代價。本書附錄——關於悲多汶的豐病那一章上，由於馬勒麥醫生的意見的幫助，讀者可以看到，我在這永不停止的過度思維與破壞了他整個人體機構的悲劇之間所指出直接關聯。
- (六一)我們以後會在他生命的偉大時辰再談這「魔鬼之獵。」
- (六二)悲多汶聽了莫扎爾特彈奏之後告訴察爾尼：「他彈得不錯，但是破碎的，沒有連音。」察爾尼又說，悲多汶的連音滑奏法特別出色，他彈鋼琴好像彈風琴一樣。
- (六三)莎士比亞戲曲中之人物，英國皇帝。——譯者
- (六四)德·托列門男爵說：「沒有聽過悲多汶即興曲的人，決不會知道他天才底深度與力量。」有些在一七九〇或一七九一年聽過的人說，「他的彈法是跟普通彈奏完全不同的。」
- (六五)可是他說完之後，立即又為貝婷娜彈奏自己用歌德不朽的抒情詩譜成的歌曲：「不要乾掉呵，永恆的愛底眼淚！」
- (六六)這一個殘酷地對待自己，輕視女性的一切的人，私生活上是十分謹慎的——他的朋友完全不知道他的戀愛事件，只是由於偶然的機會我們才會看到那封致「不朽的愛人」的信。甚至他在自己藝術上也不很肯付託心腹；當他的藝術太公開地背叛了自己時，他就會憎惡它。後面我會

說及他對「月光曲奏鳴曲」的敵意的沉默。

(六七) 拉「文」意即帶來光明的人。——譯者。

(六八) 「我常常咒遺物主。」(一八一〇年六月給威格勒的信。)

(六九) 作品第九之三的三重奏(一七九六一—一七九八)中的快板,作品第十八之四(一七九九—一八〇〇)的四重奏第一樂章(這是司里奧蘭序曲之前身),和悲愴奏鳴曲(一七九八)是悲多汶對話的顯著例子,也是最確實的情緒底戲劇。

(七〇) 在這時期之前,悲多汶的聽覺是極好的。他自傲於它底非常的完美和正確——「我知道自己是十足完全的人。」他在一八〇二年十月六日寫在絕望的海里根斯達遺囑上;「一種任何時代的音樂家都少有的完全。」阿萊士·惠辛巴哈醫生背棄了他的話:「在引起癲病的意外事件發生之前,他聽覺的完美和柔嫩是無可比擬的。」他又說,到一八一四年,極輕微的走音都會使悲多汶不安。

(七一) 在專論奏鳴曲那一章裏,我們會看到他每一首新作受怎樣熱烈的歡迎,年青的音樂家偷偷地買悲愴奏鳴曲來研究,這首曲是老教師們視為禁書的。

(七二) 這是說,公開發表。我們都已知曉年輕的悲多汶在公開發表第一首交響樂前已經以藝術的各種形式練習了十年或十五年了。

(七三) 白洛尼伯爵送了一匹馬給他,但他騎了幾次之後便完全忘掉了,賴士說,後來被僕人偷去。

(七四) 「那時候他在談論上是十分直率而寬大的。他衷心地譏笑一切自己不喜歡的事物……更頻繁的是譏笑自己的思想,這種思想是他不許別人知道的秘密。這種突然爆發的笑聲常常使周圍的人莫名其妙。」(塞飛里亞持)

(七五) 羅馬帝國(約在紀元後七三至七八年)一個權威人物,是藝術家和文學家的好朋友。——譯者。

(七六) 請看賴士所紀錄下來的悲多汶與斯提比爾雷喜劇的演奏決鬥。斯提比爾一首五重奏剛完,悲多汶走向鋼琴,半途在桌上拿起低音提琴那一部樂譜,把它倒轉放着,用一個手指胡亂指着該始幾小節中一個無意義的主題,便以它來作罪興曲。斯提比爾盛怒之下立即離開會場,並且永不饒恕他。

(七七) 他不喜歡教授功課。

(七八) 安德烈·德·海凡西的一本書名,也是表示他兩個忠心而被愛的女人——約瑟芬伯爵夫人和德萊莎·溫·布倫斯維克——的不適當用語

。參看附錄三。

- (七九) 希臘神話中的神——譯者。
- (八〇) 他的心腹和一生的好友勃魯寧對不明白悲多汶怎樣能夠迷惑女人的妻子說：「但他對女人總是成功的！」
- (八一) 「可愛內」，一八二〇年梅勒這樣說。賓尼狄克在一八二三年說及他「溫柔而高貴的嘴唇」。苦痛的臉上的魅力的嘴唇，這也就是彌拉標之所以成爲迷人的秘密之一。我已經把他和悲多汶比較過了。
- (八二) 「雪白的」一八二二年雪洛沙這樣說。請注意這話是後來在他已經五十歲，體質已經變壞同時容貌也被人忽略了的時候說的。
- (八三) 這是梅勒的話。年輕的卡洛蒂·溫·布倫斯維克，即德利奇伯爵夫人在一八〇七年寫信給她的姊妹，說及一個十歲的匈牙利男孩底可愛而聰明的眼睛迷住了她；並且作如下意想不到的比較：「他的形貌剛好像悲多汶，他有悲多汶一樣的表情和活潑的臂可視；你以在他眼睛裏看到天才。」
- (八四) 不過，無論如何不是布倫斯維克姊妹們。我不能在她們的信札或秘密日記上看到一個諷刺或殘酷的，關於悲多汶的字眼。這使我得到強烈的印象，因爲他的外表是很容易引起譏嘲，或者，更難受的是，憐憫的。
- (八五) 這封名信的日期，已經證明了是一八一二年，因此決不會是寫給基里亞達的。
- (八六) 「她愛我，我也愛她。」(一八〇一年十一月十六日致威格勒的信。) 這夢幻似乎從一八〇一年六月繼續到次年冬天。參看附錄三。
- (八七) 「你不會相信我這兩年的生活變得多麼悲慘，變成怎樣的一個沙漠；無論到什麼地方去，殘疾都像幽靈似的站在我面前。」(一八〇一年十一月十六日給威格勒的信。)
- (八八) 「我第一次覺得婚姻可以帶來幸福。」(一八〇一年十一月十六日給威格勒的信。) 他在一七九八年也曾經想到這個，向當時受聘於維也納歌劇院的美貌的龐城歌者麥道蓮·威爾曼求過婚。她拒絕了他，因爲「他是這麼醜，而且半瘋。」第二年她跟另外一個可以滿足她的審美常識和普通常識的人結了婚。
- (八九) 布倫斯維克與基奇亞地兩家都有經濟上的困難。基里亞達終身掙扎於羞恥的重負之下，並且要靠機智來生活。布倫斯維克們有廣大的領地，但沒有固定歲收。而女孩子們且毫無得益，她們在結婚之前靠着母親過活(德萊莎終身不結婚)，母親則爲了兒子而犧牲了她們。最先結婚的約瑟芬，因訴訟而破產。

(九十)「假使不是因了殘疾，現在我也許已經週遊了半個地球了。我應當這樣做的。」(一八〇一年十一月十六日給威格勒的信。)

(九一)意大利作曲家(一十六〇一一一八四二)——譯者

(九二)「羅拔伯爵把他的作品送給你，這是他現在常有的長時間孤獨底收穫！他打算離開祖國，永不回來；命運引他到納波爾去，遠離人羣而追尋那不在這兒開放的幸福之花朵，想想看，他青年時所獻給祖國的熱情竟要在異鄉開花，這是多麼可哀！」(基里亞達在一八〇三年八月二日給德萊莎的信)

在悲多汶與羅拔·格蘭堡伯爵兩人之間，基里亞達毫不遲疑地指，出羅拔纔是那個「不幸的，被誤解的天才。」

(九三)這奏鳴曲在一八〇一年冬末印出(大概是一八〇二年二三月間。)

因此一定是完成於悲多汶致威格勒那封關於「可愛的妖女」的信後不久

(九四)他向貝婷娜這樣描寫自己。一八一〇年五月二十八日貝婷娜寫信給歌德覆述這話。其中不斷用「雷氣」這字眼來形容下意識和一剎那間天才之爆發。

(九五)海里根斯達遺囑是十月寫的。十一月間他寫給友人的信顯出又一度活着了，其中又如常地有了粗魯的談話和說笑。

(九六)歐洲最大的火山。——譯者。

(九七)荷馬史詩「依里亞特」中的英雄。——譯者

(九八)不像因要支持自己的論調而歪曲事實的泰亞所說，完成於海里根斯達遺囑那一時期。下面是一八〇二年十月大危機以前悲多汶完成的主要作品的概：一八〇一年悲多汶完成了作品第二十三及二十四的小提琴奏鳴曲，作品第二十七之一及之二的鋼琴奏鳴曲(附有喪禮行進曲。合稱幻想曲風的奏鳴曲。第二首即月光曲，在一八〇二年三月印出。)作品第二十八(田園奏鳴曲)和作品第二十九的五重奏。

一八〇一至二之間的冬天，有獻給亞歷山大皇帝的三首小提琴奏鳴曲，以及作品第三十一的三首鋼琴奏鳴曲，作品第三十四的六首F長調變奏曲，作品第五十一之二的G長調迴旋曲(原本為基里亞達而作，對於她，較之月光曲更為適切)，作品第三十三的七首「斷章」和「橄欖之山」中的祭神樂。最後是第二交響樂，這是需要較長久的思攷的，在一八〇二年夏間完成。

多麼神奇的生產力！這麼樣的一個春天，怎能够被隱蔽？

(九九)海里根斯達遺囑(一八〇二年十月十日)

(一〇〇)希臘神話中的普洛米修士偷盜天上的火給人類，被宙士鎖在一個

荒山上，每天派一隻大鷹來啄食他的臟腑。——譯者。

(一〇一) 在「愛羅以卡」和「華爾斯坦」原稿之間的田園交響樂的一個主題。

(一〇二) 聖母馬利亞的兄弟，死後被耶穌救活。——譯者。

(一〇三) 「我的心已經許久沒有歡樂的迴響了！神呵！什麼時候，我才可以再一次在自然與人類底廟宇裏感到它？永不？不！這是太慘酷了！」（遺囑結尾）

(一〇四) 原意是「發展」，但我覺得這種譯法不很適當；它使學生陷於一知半解。後面我們會看到悲多汶底杜爾治伐龍的真實性質。

(一〇五) 拿破崙打敗俄國和奧國的地方，即所謂「三個皇帝的戰場」——譯者。

(一〇六) 海頓有時使它與第一部同長，有一次則較第一部長一點。

(一〇七) 雖然他以後作品中的杜爾治伐龍跟第一部差不多一樣長，但却再沒有一首能有「愛羅以卡」那麼雄偉的均衡。以下是亞爾佛烈·羅倫茲從第四至第九交響樂的第一部與杜爾治伐龍的數字統計：第四交響樂，一五四對一五二；第五交響樂，一二四對一二三；第六交響樂，一三八對一四〇；第七交響樂，一一四對九七；第八交響樂，一〇三對八六；第九交響樂，一五〇對一四一。

(一〇八) 大約是從第三四〇小節至四〇〇小節。

(一〇九) 意大利偉大彫刻家，畫家和詩人（一四七五——一五六四）——譯者。

(一一〇) 昔士且教堂。米啓安則羅在那裏所作的壁畫是最有名的。——譯者。

(一一一) 與第五交響樂同樣流行，這第五交響樂之獲得同等的均衡，是用了更大的努力的：第一部，一二四小節（覆奏）；第二部，一二三小節；第三部，一二六小節加結句一二九小節。

(一一二) 他在鋼琴上彈奏格魯克的樂譜異常神妙。察爾尼說：「他彈奏勒德爾，格魯克和西巴斯頓·巴哈音樂的手法是唯一的；對於前者，他給予了和諧的完美和使這些音樂顯出新而目的表情。」察爾尼又告訴我們，當一八〇五年法軍進佔維也納的時候，「有幾個歡喜音樂的軍官和將領拜訪悲多汶」；他為他們彈奏「托里地之意菲珍尼」的全譜，他們則唱獨唱和合唱，唱得「一點也不壞」。很有趣的，在這次集會之後，察爾尼作了這樂曲的一段鋼琴譜，「即如我聽他彈的那麼樣子。」因此這一首鋼琴譜對我們是有特別價值的。

- (一一三) 意大利著名建築師(一三七九—一四四六)——譯者。
- (一一四) 皇帝名。——譯者。
- (一一五) 羅馬建築的典型。——譯者。
- (一一六) 拿破崙的姓。——譯者。
- (一一七) “sinfonia grande, 1804, im agosto Geschrieben auf Bonaparte,.
- (一一八) 只有少數的幾首使我覺得似乎染上他所愛的某些人底氣息，這氣息在一刻間包圍着他(例如獻給愛杜第伯爵夫人的作品第七十兩首三重奏)。但他一口氣就吹散了這些香味。
- (一一九) 該主題的第五小節，即該樂章的第七小節。
- (一二〇) 意思是「徒然想攀登天堂，」——譯者。
- (一二一) 華格納歌劇之一。——譯者。
- (一二二) 也許讀者們會允許我回想一個別人告訴我的夢；那是關於一個專心一意寫一首史詩的詩人的故事。當時是里爾散斯時期，在一個意大利廣場上，送葬行列正隨着陰沉的進行曲移動。悲哀的一羣跟着英雄底棺材。這做夢者看見了那死人，而且覺得自己就是那死人；他同時地睡在棺材裏，又在棺材上浮遊，在送葬者的讚美歌和明朗的青天之間——這種實在景象與他的視象之合一，被讚美的英雄與讚美詩之合一，愛羅又卡的緩徐調完全實現了。
- (一二三) 三個偉大的希臘悲劇作者之一(紀元前四九六—四〇六年)——譯者。
- (一二四) 殺死守護萊茵河寶藏的蛟龍的英雄，獲得了魔術指環，其後被人殺死。——譯者
- (一二五) 悲多汶常在自己最洽意的作品上寫這個字。
- (一二六) 一八二二年。
- (一二七) 交響樂第三樂章第二部，作風和第一部完全不同，普通是作為間奏曲的。——譯者。
- (一二八) 交響樂第三樂章的常用形式，意思是「活潑地」——譯者。
- (一二九) 我們看了一八〇〇年的原稿籙，就可以知道這主題早已佔據着悲多汶了。很奇怪的，在這原稿籙中，它緊隨在作品第二十七之一的「幻想曲風奏鳴曲」(第四樂章，活潑急速)之後；而這兩者之間的主要相似點，起初人們發覺不到的，現在却明顯而且顯露了它們所由來的心緒了。
- (一三〇) 「管弦樂四組舞曲十二首」中之第七首，一八〇三年出版，沒有

篇號。

- (一三一) 獻給莫里茲，里賓諾維斯基伯爵的variationen mit einer fuge (變E長調)。主題從「普洛米修斯之創造」得來。
- (一三二) 翰德爾某些旋律一生都在內心搖蕩，直至第一次出現後的二十年或三十年後才發覺真正的意義。
- 至於悲多汶，我們必須研究他某些著名主題(如「歡樂頌」主題)從開始到開花期神秘的生長。
- 一八〇——一八〇二原稿簿中那奇偉的作品第一——奏鳴曲第一快板的「動機」，是二十年前作品第三十之一的小提琴奏鳴曲中板的最初草稿。
- (一三三) 即緊跟着序曲的前奏。
- (一三四) 即舞曲的終樂。
- (一三五) 意大利歌劇作曲家(一七九二——一八六八)——譯者。
- (一三六) 英國畫家及外交家，曾受爵士位(一五七七——一六四〇)——譯者。
- (一三七) 還有「小溪之細語」的幾斷片，以及「溪流愈深，聲音愈响亮」這樣的解釋。所有這裏所說的原稿都是「愛羅以卡」原稿本中的東西。
- (一三八) 這草稿引出了長調的trio。
- (一三九) 後面是第一樂章的起草。
- (一四〇) 諾脫波姆曾指出三十首聲樂曲和五十首器樂曲(有交響樂，奏鳴曲)，悲多汶雖然已經記下了它們的意念，却一直都沒有完成。
- (一四一) 這是法國人替「華爾斯坦」起的名字。——紐曼註
- (一四二) 我用這曲名作這一章標題，是因為這作品形成了悲多汶最初二十三首奏鳴曲之頂點。它好像朗克山一樣俯瞰着平原。但在爬上峯頂之前，我建議先探索整段山地。
- 「亞巴遜拿達」的意思是「熱情」——譯者
- (一四三) 據賴士和其他許多目覩者所說(它們是一致的)多汶斷掉「愛羅以卡」獻詞是拿破崙登皇位的消息傳到的時候。因此整首曲的樂譜必定是一八〇四年五月之前就已完成的了。
- (一四四) 俄國作曲家及鋼琴家(一八三〇——一九四)——譯者。
- (一四五) 此處引用悲多汶在一八一四年為維也納議會而寫的一首歌「光榮的一刻」(作品第一三六)的名字。
- (一四六) 「這作品一直繼續到一八一七年的幾種顯著特性，是：最基本上，它是主要地外在而客觀的……悲多汶的內心生活，除了極少數例外，

- 始終不會直接地給他的音樂以靈感；這藝術家留在外面。」
- (一四七)「一個人，一句話。」悲多汶最喜歡的箴言。
- (一四八)莫斯可斯底教師戴安尼沙斯·韋伯爾，是當時有名的人，拍拉格音樂學會之創始人及指導者，他禁止學生們研究西巴斯頓·巴哈，莫扎爾特，克里門蒂各人以外的作品。莫斯可斯聽到朋友們談起一個寫出「最奇怪的，無人能彈或了解的，發狂的，違反一切作曲法規則的作品」的新作家。小莫斯可斯（那時大概是十歲）偷偷地抄了『悲愴奏鳴曲』，因為，他說，「我袋裏沒有足夠的錢去買。它的形式之新奇這樣地打動了我，使我變得太熱心地崇拜它，以致竟然心不在焉地向我的教師提起了它，他叫我守他的戒律，而且警告我，在堅實的模型上打好形式基礎前不得彈奏或研究軌外的東西。不管他的戒條，我搜集一切逐漸出現的悲多汶鋼琴曲，而且從它們中獲得了沒有一個別的音樂家能給予我的安慰與歡忻。」
- (一四九)一七九七年「音樂新聞」中的論文：「悲多汶豐富的想像力常把他引到許多意念無秩序的亂登。而且形式的處理是這麼奇怪，以致結果常常只是一種迷糊的人工裝飾或人工裝飾的迷糊。」
- (一五〇)指法國浪漫派作家維多·雨果。——譯者。
- (一五一)拉丁文：「於是人被產生了。」——譯者。
- (一五二)拉丁文，意即「往詩神山座的階梯」。克里門蒂一八一七年所作——譯者。
- (一五三)假如一定要這樣說，那麼不如指出「愛羅以卡」的開首主題與斯塔密茲的變E調交響樂第一樂章之間的相似更為正確。
- (一五四)意大利作曲家及鋼琴家。（一七五二——一八三二）——譯者
- (一五五)對於年輕悲多汶的這種批評，我們還可以舉出另外二十個同樣的例子。
- (一五六)德國一個小鎮。——譯者。
- (一五七)意大利有名的建築師和藝術家。——譯者。
- (一五八)請讓我向外行的讀者解釋一下，奏鳴曲形式與奏鳴曲不是同一的東西，奏鳴曲形式是更廣義的，包含許多種類——四重奏或交響樂，序曲或協奏曲。
- (一五九)法國詩人及哲學家（一六九四——一七八八）——譯者。
- (一六〇)這是一個很值得注意的事實：據察爾尼說，當悲多汶把作品編號時，把第五十七首（阿巴遜拿達）編為五十四號，因為他只把奏鳴曲形式的作品算進去，包含「愛羅以卡」交響樂。

(一六一) 意曼奴爾·費斯特的精深研究，包含從最初研究奏鳴曲形式的天才古諾烏和門尼可·斯卡拉地到巴哈逝世（一七八八年）那一段期的鋼琴奏鳴曲之演變；這是一個茂盛的開花期，其間一切古典奏鳴曲底建設性因素都形成了。根據費斯特的統計，在這三十或四十年間有五十五個作曲家，二百首以上的奏鳴曲。

威廉·菲雪爾一九二四年出版的「音樂史」一書中關於奏鳴曲形式那一章，內容包含最近關於這問題的研究結果。他說出了盧梭所呼喊的「重返自然」怎樣成了新形式底口號；它的理想就是旋律，簡單而適切的形勢，鮮明的動力和韻律的對比，感情，與詩的表情，上流社會的對話體。

(一六二) 我不能同意文仙·典在「作曲法課程」中所說關於第一樂章的話：「急速（allegro），與其說是表示速度，無寧說是表示快活的情緒。」「快活」確實是這字眼的基本意義。但當它離開了意大利時，這一實在的意義也就隨而消失，被胡亂地使用了。就因為這原故使得悲多汶在一八一七年寫信給莫沙爾，談起米謝爾的節拍機，並且盛怒地說，這些「時間的指示」的東西，是從「音樂的野蠻時代」來的。「因為」他說，「（allegro）這一字，本來是表示「快活」的，但樂章所表現的却往往是剛好相反的情緒，還有比這更荒唐的麼？」又，「至於我，好久以前就決心放棄這些可笑的字眼，「快板」（allegro），「中板」（andant），「緩徐調」（adagio）「極快調」（presto）；米謝爾的節拍機，會使這計劃變得可能。我向你說，我將決不在任何新作品中應用它們。」他不能守這諾言，因為一般人不懂得別些字眼。但顯然的allegro這字對於他只有一個意思：「快」。

(一六三) 我們必須記得，這一個在藝術上完全支配自己的人，只在他自信自己的人性之外形已經形成的時候，即二十五歲那一年，才開始發表作品。

(一六四) 莎士比亞戲曲「暴風雨」中的空氣之精靈。——譯者。

(一六五) 莎士比亞戲曲「仲夏夜之夢」中的頑皮小鬼。——譯者。

(一六六) 一八〇〇年草稿簿中的小提琴奏鳴曲（作品第二十三）中之scherzo，起先以梅奴哀形式出現，無節音，也無切分法。

(一六七) 這裏所說的是那些職業音樂家，他們是很少——現在尤其少——與多數的大眾一致的。

(一六八) 納格爾在他研究悲多汶奏鳴曲的書上，在這方面惋惜地對過去與今日的德國人間作了一個比較。

(一六九) 威格勒會把悲多汶第一首奏鳴曲(作品第二之一)的緩徐調配上歌詞，悲多汶准許它發表了。他又請求他底龐城友人替作品第二十六中有變奏曲的主題找些適宜的字句。誰不會聽過別的悲多汶緩徐調唱出!(尤其是作品第二之三和悲愴奏鳴曲的緩徐調。)我們許會非難這種「褻瀆神明」的做法——它們大多數都是幼稚的——但無論如何它們證實了這些器樂曲的聲樂性。由此，我們可以明白爲什麼悲多汶的聲樂曲遠不及器樂曲之多了。他的鋼琴和管弦樂比任何先輩音樂家的都唱得更多；他把它們人格化。隨着時光流逝，它們所顯出直接談話的性質也就愈來愈濃厚。尤其在草稿簿上這種現象更爲顯明。當我看第七交響樂有名的第二樂章(快板)中之草稿之一(這是我的收藏物)時，我總覺得自己似乎在讀着一段吟誦式的獨白。

(一七〇) 當時的「愛人」(一七九七)

(一七一) 今日大多數藝術家，由於逆向他們所自來的，日漸高揚的民主而以貴族的分化爲目的的藝術家，是不會承認這「大衆底話」之正確性的。我已經在「愛羅以卡」那一章中解釋過。我相信，如果要成爲偉人的第一條件是要有一個偉大的靈魂的話，那末，節儉地爲了自己，爲了自己的模仿者而把自己留藏起來的 *l'alma sdegnosa*，是命定無用的了。最偉大的藝術家——翰德爾，巴哈，悲多汶——爲自己思想，爲一切人說話；他們無僞的作品要訴諸廣大的人類社會。

(一七二) 參看作品第一〇六中有名的緩徐調。

(一七三) 希臘悲劇中之人物。——譯者。

(一七四) 歌劇合唱的領導者。——譯者。

(一七五) 「每一個人」悲多汶在一八二三年對辛拉德說，「都可以在這慢板中看到一個憂鬱病者的心境，以及充滿光與暗底變化的，憂鬱的圖畫。」

(一七六) 希臘神話中三個復仇女神。——譯者。

(一七七) 希臘悲劇創始考(紀元五二五—一四五年)——譯者。

(一七八) 翰德爾一七三九年作的神樂。其中有著名的「死亡進行曲」——譯者。

(一七九) 一八二三年，跟當時的新音樂世代不人和洽的悲多汶，提起最先聆聽作品第十四兩首奏鳴曲(E長調和G長調，一七九八—一七九九)的人，曾在其中(尤其是第二首)聽出了「兩個意見的齊聲」或者「男女間，或戀人間的對話」，悲多汶評論者們，因爲覺得這一事實不適宜於他們對這作曲家的崇敬，不適宜於他們自己的音樂觀念，便謬誤

地懷疑它之真實。但無論如何我們必須承認它——即使它是缺乏深沉意味而平凡的幻想表現，但有時一個偉大的藝術家偶然也會歡喜在其中放縱一下的呀。我們要明白它喜劇的性質，那種故意的輕鬆，只須看一看那G長調奏鳴曲中最能顯出主調二重性的迴旋曲的終樂就知道了。

(一八〇)我只能指出較顯著的幾個例子。從後期悲多汶奏鳴曲——或甚至悲多汶青年期的，比這奏鳴曲的作品——中，讀者們較易看出這種變化。變B調奏鳴曲(作品第二十二)跟變A調奏鳴曲(作品第二十六，附變奏曲)一樣近乎善感。陰沉而熱烈的月光曲奏鳴曲，一方面有着作品第二十七之一(幻想曲風奏鳴曲的第一首)所有的無盡優雅，另一方面又有着那不帶情感痕跡的D長調(作品第二十八)所有的田園氣息。試把作品第三十一三首奏鳴曲或「華爾斯坦」和「亞巴遜拿達」作比較，似乎每一度靈魂底風暴之後，這藝術家便再投入唯美的態度或大自然之容觀的遠景中去，以求恢復自身的均衡。

(一八一)希伯萊聖經第一頁上神的警告——譯者。

(一八二)在這同一的作品第十一裏，也有月光曲及「阿巴遜拿達」終樂的苦痛的陰影。

(一八三)華士勒維斯基說這是表示威廉·邁斯特在迷娘(歌德小說的人物——譯者)葬儀中所說的：「孩子阿！活轉來吧！逃脫黑夜吧！陽光，歡愉與永久纔是生命的真義啊！」納格爾則更平凡地把它解釋為：軍樂隊以送葬進行曲把死人送到墳場去後的急速回轉。

(一八四)一八〇〇年原稿第五十二至五十六頁有第一樂章的主題，並附獻辭：「爲M而作」。後面跟着的終樂跟我們現在所知的不同，而且是悲多汶從前寫出的(因此我們可知它原來並不屬於這奏鳴曲)；但這終樂却更爲淺薄。之後又立即跟着進行曲的trio，然後是進行曲(但沒有寫「喪禮」二字)。再後面(一三二頁)這進行曲却跟「普洛米修士」的披洛麗脫(一種旋舞曲——譯者)亂攙着；它的節奏，本來是由鋼琴彈出的，在一三七頁上又被作品第二十七之一第一樂章截斷了。

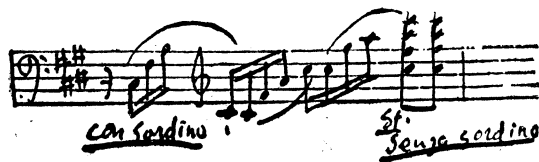
(一八五)我引用這習慣所造的名字，毫不帶有後來被快活地光輝起來的各種幻象(或不如說印象之聯結)以外的意義。據說替它取這名字的人是利爾斯塔，爲修培爾脫許多歌曲作詞的詩人。

(一八六)自然這不是說悲多汶只靠心靈底豐富而即興作曲。這鋼琴前的偉大即興曲作者，坐下來拿起一枝筆時就不再是一個即興曲作者了。

(更之，即在鋼琴前，他也預先準備好樂曲的程序：最近在柏林售出的的一本原稿簿中的某一部份可以證明這一點。)

月光奏鳴曲的原稿（剛在不久之前發現而由申克原原本本複印出來），顯出他在意念上所用的刻苦工夫。顯然的，一個偉大的藝術家，即使在心神彷彿時也知道怎樣控制自己的心靈，怎樣以嚴格訓練來控制它無規則的節奏。我想說明的是，他為自己定下的法則，並不是情緒的外物：它們是從心靈走出來的，情感的，「自然的」法則。而且今日最明見的審美家底科學的研究，也證明了這些「自然的」法則，與最純粹的藝術底法則同出一源。但在悲多汶那時的日子裏，只有天才纔會本能地認識它們。科學與智慧都沒有認清它們彼此之間的關係，而且不肯承認從一剎那的感情而來的法則底正統的美。悲多汶，如我們將要看到一樣，在一陣激憤中衝撞了他們之後，却受了他們底懷疑的傳染，又回轉到「正常」的審美觀上。後面我們會遇到一個明顯的例子，即悲多汶從「里昂娜拉」第二首至第三首序曲退却（但總是光榮的退却）。

- (一八七) 因為低音部也自成一旋律，不像其他那個旋律，它深沉的悲哀毫無抗拒地接受煩惱而等待完結：樂章中段的十二小節，以及結束處的送葬進行曲底節奏，充分顯出深深的睡眠——虛無。
- (一八八) 我控訴幾乎是所有編輯者的不忠，他們在這稜角尖銳的伴奏中無恥地改變原稿的重音符，以斷音（·）代替了重音（！），毫不注意悲多汶的表情記號：「以（·）替代（！）是極大的錯誤，二者之間全無相同之點……」（一八二五年致卡爾·賀爾茲的信）。
- (一八九) 由於悲多汶常有的思想底節奏，他的激動集合一切動力，直到最後兩下跳躍（第七及第八小節）從兩小節縮到一小節。
- (一九〇) 近代編輯者常們常忽視的，還有另一個表情記號，這是悲多汶在每一次這樣的奔躍時都三番四覆寫着的，它就是「用制音器」（*con sordino*）。至於阻攔它們的兩個和弦，第一個記上「極強」，同時兩個都記上「不用制音器」（*senza sordino*）。



- (一九一) 在悲愴奏鳴曲的快板與「普洛米修士」第九節（「悲慘的詩神」那一場）之間，我看出非常的相似點；作曲家在這音樂戲曲上所作的記號——*piangendo... va in colla* 等——也可以解釋他對這戲曲的用意。

。請注意，一八〇〇年原稿簿中這舞曲的原稿有悲多汶抄下來的悲愴奏鳴曲開始那一段（第四十九頁）

（一九二）格魯克歌劇名——譯者。

（一九三）沒有人注意過年輕悲多汶受格魯克的影响這一事實。我絕不懷疑——並不是指交響樂組織法，因為「奧菲奧」作者在這方面是不大高明的，我所指的是戲劇的表情，重音的力，音樂語言的簡潔，結構的寬廣與清晰，巨大的多樣性，有力的情感之重疊，以及一種使我們想起了伯爾格曼學校（古代一個藝術學院——譯者）的偉大彫刻。格魯克另一方面的天才所給悲多汶的影响是較少的——他某些圖畫的愛里士（希臘神話中的樂園——譯者）式的完整，對於那由龐貝（古代羅馬城——譯者）和復興的希臘底光所淨化了的十八世紀理想，較之對於革命與帝國（格魯克是前驅之一）底不朽而通行的理想更為合式。

格魯克是悲多汶所有，或所希望有他們底畫像的五個音樂家之一。在菲雪賀甫手稿中我們讀到：「一八一五年：翰德爾，巴哈，格魯克，莫扎爾特，海頓底畫像在我室裏，總能幫助我的忍耐與要求。」

無論如何，悲多汶之知道格魯克，決不是在劇院裏。大約是一八〇七年左右，當他住在維也納時，劇院並沒有演出過格魯克戲曲，而在龐城，他最多也只能聽過一次格魯克的喜歌劇。但是，即如我在前一章所指出，悲多汶是格魯克作品的非凡的鋼琴演奏者。老「音樂狂」者們許多年後還保留動人的記憶。爲了聽一次從「阿巴遜拿達」底人的手指間瀉出的，那野性的「烈火之舞」（奧菲奧第二十七節），我們有什麼不願付出的麼？想一想也會使我打顫。

（一九四）甚至在作品第二十八奏鳴曲的迴旋曲中——一首不適合於神樂形式的田園牧歌——悲多汶也不能抵抗那容許他把自己的印象音樂地表現出來的奏鳴曲形式。而且他之完成這「力之旋轉」也是用了偉大的藝術的。

（一九五）請小心理解這些字！它的含義絕無「善感」的成份，「善感」，是絕對不存在於悲多汶永遠男性的情操中的。我已經說過他對於容易流淚的人的嫌惡。如果說月光曲中有淚，那也只是憤怒的淚，火的淚。而且，假使你留心靜聽作品第二十六中的 *marcia funebre sulla morte d'un eroe*，你就絕不會發現有絲毫像蕭邦所有的柔軟和溫情。至於 *marcia funebre* 這兩個字，是「進行曲」支配着送葬的情緒；悲多汶底英雄是在他們脚下死掉的。

（一九六）保爾·米斯在深遠的悲多汶原稿研究中，肯定地指出悲多汶對於

四角的均衡的本能的趨向，對於稍為機械的，旋律形式之規例，以及把它們連續四，八，十二或十六小節的趨向，同時也指出在成熟期他以怎樣的努力來掙脫卡蘇拉（古典詩歌半途的停頓——譯者）和斯托拉非（古代希臘跳舞時的吟誦——譯者）形式底束縛，以使自己的旋律成為「無限」，例如作品第一三〇變B調四重奏中的卡凡天那（較咏嘆調稍簡單的獨奏曲——譯者）。這也就是當時他常用賦格主題的原因，或原因之一。但是，他在改變對自己有極大吸引力的平均數目這一方面的成功非常小。我希望將來寫一篇專論這問題的，叫作「悲多汶底內在創造的機械性」時，再詳細討論。

- (一九七) 意大利文：「無論如何，它是動的！」傳說這是一六三三年格利略受審判時的話。當時他倡議地球繞日而行的學說，被認為大逆不道而受毒刑。——譯者。
- (一九八) 我把這兩首作品相提並論，是因為它們同時在一八〇三年初出現，同時也因為它們的草稿同在一八〇一年十月至一八〇二年五月那本原稿簿上的原故。作品第三十一之三（變B長調）直到一八〇四年纔出現，然後加進其他兩首裏。
- (一九九) 察爾尼的說明，一向不為人所留意，這是錯誤的，因為他曾跟悲多汶一起研究這作品；他說第一樂章應該用力，幽默與機智來彈奏，而終樂的迴旋曲則極急速，像一陣旋風。
- (二〇〇) 在原稿中作者的意向更為明顯，他首先寫出六弦琴伴琴草稿，後來纔寫旋律。
- {二〇一} 這裏所說的不是田園交響樂，而是田園奏鳴曲（作品第二十八），D長調——譯者。
- (二〇二) 奧格斯·哈姆在他一九二七年發表的「悲多汶」中作過極詳細的分析。悲多汶尚未完全確定音調的時候就中斷了它，而經過許多變調之後纔再回復，這些變調能使聽眾的心境長久停留在彷彿與懸空似的狀態裏。據哈姆的意見，以為作品第三十一兩首奏鳴曲之開始可以說在音樂演變上成為歷史性的事件：「它們帶來了音樂上的，或更正確地說，和聲本質上的完全的革新。」而且他相信悲多汶也十分自覺他的發現。
- (二〇三) 我打算把關於他的文學研究的討論留在另外一章。悲多汶是熱心的讀者，而且因為聽覺使他失去談話的樂趣而變得更熱心；不幸永不能阻止他對歐洲重要事件的熱烈而緊張的好奇，一直到最後的日子。將來我們可以在他的談話記錄中（從一八一九年起）看到這一點。不過，目前我們最好只說一說他的音樂研究。他有非常的好機會（較其他偉大音

樂家所有的更好)可以利用；我是指路多爾夫大公豐富的藏書而言，這些藏書是現在維也納國家圖書館音樂部圖書的重要部分。人們不大留意到悲多汶在對於每一時期的音樂研究上所得的影。响也在其中洗磨自己堅硬的天才岩石，刷新它，給它伸縮性，尤其是四十三歲以後退休到自己的內在而練習印度「約格」那樣的「內向沉思」的時候。

(二〇四) 斯特列却底商店是一八〇二年從「斯坦——斯特列却鋼琴廠」(一七九四年在維也納成立)脫離出來的。悲多汶這跟商店一向係保持友好關係。

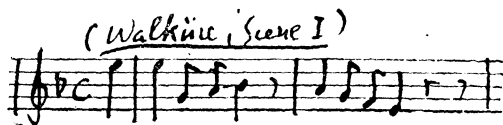
(二〇五) 當我說到其中更特出的第二首——阿巴遜拿達——會再解釋這話的意義。

(二〇六) 「可愛的，迷人的少女……她愛我，我也愛她……要不是爲了我的聽覺……呵，我會走遍半個世界……如果沒有殘疾！……靜止的空虛！……我要握住命運底咽喉……等。唉，多麼美好，生活那生活一千次！……等等。」

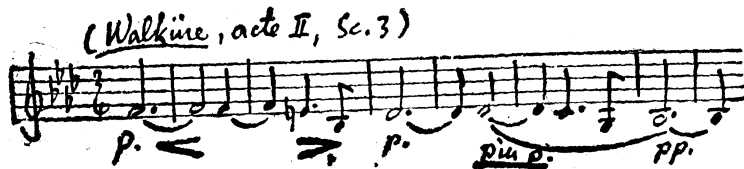
(二〇七) 希臘神話中的智慧女神。——譯者

(二〇八) 讓我立刻補充，如果在其他悲多汶作品中這一事實不這麼顯著，它仍舊是存在着的。當細胞顯微鏡只看到幾個音符間的動機之發芽時，悲多汶內在已經有了整個作品隱藏的尊念了。一棵橡樹就在一顆橡實裏。但是，他在朦朧中受孕的意識只在出生之後才看見嬰孩。自然在智慧的命令之下，事後補充的發展工作也是有的，但無論如何，它是分娩的作品，在一切解釋之先，是血肉的作品。

(二〇九) 這也許是華格納式的吟誦調：



或者，更後一點(全奏鳴曲的第二首吟誦調)：



二者都表示「屈服」的主題，其心理的關聯是不容置疑的。

(二一〇)但演奏者必須留心不要造成像音樂劇那樣的效果。悲多汶寫着顯而易見的記號：「semplice」

(二一一)希臘神話中的樂爾。一一譯記。

(二一二)據可靠的見證人察爾尼說，悲多汶把這四個音做成一匹馬底急躍：



這話，不消說，引起許多保護藝術尊嚴的批評家駁斥。但我們可以問一問，這些善良的人對於這藝術家和創造者是否有最少的理解。自然，一個悲多汶怎會容許自己藉模倣一匹馬急躍這種可笑的事情而尋樂！不過這急躍之音的印象在他心裏解放了一陣音樂形式的旋風吧了。在那感覺的主體與透視的印象之間存在着整個世界；而天才，就在那外界現象籍以在他內在得到反映並變形變質的力量中覺醒了。「在音樂家的心裏，一切都是音樂」，「約翰·克利斯朵夫」中悲多汶底小兒子這樣說。「在他裏面」，察爾尼說，「一切聲音，一切動作都變成了音樂和節拍。這就是使里昂納都（意大利藝術家文西的名字一一譯者）在牆隙或爐火中看到微笑或扮鬼樣的臉孔的同一東西。

其他的人，例如納格爾，覺得這快板的第一樂句跟莫扎爾時D長調交響樂某一段很相類；這就完全誤解了這樂曲的含義。因為，即使音符差不多完全相同，莫扎爾時的四四拍子（即4/4符號一一譯者）也產生完全不同的節奏。悲多汶這一動機首重節奏，第二才是旋律。

(二一三)在騷亂的第一樂章中平靜下來的結句樂（coda）為緩徐調預備了進路，這緩徐調連結在結樂句原調的第三音上。而「快板」的潮水在「緩徐調」還未呼出最後一口彷彿而倦怠的氣息時又再衝進了第一樂章的主調。但是，由於奧白倫（十二世紀法國詩歌中一切神仙之王一一譯者）的魔法，起先顯出痛苦臉色的，陰沉的D短調，這時却發出狂喜的笑聲了。

(二一四)請記着田園交響樂直到一八〇八年纔全部完成，公開演奏。

(二一五)也可以說是第二首或第三首，因悲多汶作品中有一大堆屬於這種性質的。即如我已經指出一般，這是他天才底一條主動脈。

(二一六)自然，與畫家的風景毫無相同之處！「感覺上的表現多於繪畫上的表現。」不是眼睛的享受，而是靈魂的享受。

(二一七)即是那甘美的F長調andante grazioso con moto，一八〇六年

五月單獨印出，沒有作品編號。



這作品(彈過它的人一定會想起它在華爾斯坦中間的原有地位)有一種柔美的氣質，應該可以使它更有名的。它是一幅精緻的油畫，在太大的鏡框裏稍微顯得渺小；它的夢意的陰鬱很可以顯出悲多汶底心在那個年紀還多麼年輕。但重複三次的第二動機，其伴奏的輪廓與變奏却有C短調交響樂中板英雄氣質的亂音，而結句樂從F長調到變G短調的突變中可愛的憂鬱影子，也喚起了為「遠方的愛人」而作的歌曲中之「哀愁」。毫無疑義的，悲多汶曾把這一時期的生命的許多秘密情懷放進這中板裏。我敢說他之所以要捨掉它就是為了這原因麼？很少人注意到一個不平常的事實——悲多汶放進了自己最深心靈的，延緩的慢樂章，曾經是他最初二十首奏鳴曲之珍寶，曾經是當時聽眾特別喜歡的緩徐調和慢板，但後來却從鋼琴奏鳴曲中消失了。他或者把它們全部放棄，或者嚴格地刪掉某些部分而使它們只成為引出終樂的一段。直至十四年後的作品第一零六底緩徐調，我們才又在鋼琴奏鳴曲中遇到那些隔絕了外在世界的索里洛克(舞台上演員把自己當作獨自一人時說出思想或沉思的獨白——譯者。)似乎他在古典的成熟期特別監視着自己表現的情感的傾向。自華爾斯坦起一直到作品第一〇六，他把緩徐調的感情成份減到最小限度。由是，那兩段快板(尤其是後一段)就相關地在長度及深度上都增大了。

(二一八)德國作曲家(一八一〇——一八五六)——譯者

(二一九)「柏比朗斯」(作品第二)，「卡爾那華」(作品第九)，「冬」(作品第三十九，「賦格之冊」中的一首)，「歌之圈」(作品第三十九之四)等。很奇怪的，在謠曲之應用上似乎這流行的一首是悲多汶一生所用過的，唯一的一首：因而他是否有意識地用它也就成了公開爭論的問題。麥士·佛烈蘭德確實地在一九二四年的文章裏提出過悲多汶第二次用它——C長調鋼琴協奏曲(作品第十五，一七九八年)迴旋曲

的第二主題：



他把這旋律底出處推到「太古民謠」。但是，他自己也知道，這種以最單純的音之連續作基礎的「原始音樂」，在每一個時期都被新鮮地而毫無模倣已存成例或根據某一首地被音樂家所採用。我覺得這解釋對悲多汶是很真實的，他建設的心靈服從並尋求最簡單的途徑。

因此，我們不能不承認佛烈烈蘭德所說的可詫的事實，他說悲多汶從未使用過一首德國民歌，而且要想在他的音樂中找出「民歌風格」底直接影響是非常困難（幾乎可以說是不可可能）的事。（不管怎樣，我以為我們應該更小心地，不單從他已印出的作品，而且要從他的原稿簿中去找。我好像在一八〇〇年的草稿簿上發現過（第八十五至八十六頁）不止一首的流行旋律會在他記憶中浮起。）他的先輩，包含巴哈，却是另外一個情形，至於悲多汶底藝術，由於它的多樣解釋的趨勢，它的寬廣，明朗，簡單的線條，它把自己獻給全人類底希望，因而本質上成了比一切其他音樂家底藝術（除了翰德爾）更普遍的東西，我們不得不相信，他是審美地故意排除「民歌」的。他要把自己的藝術作成人民底，同時又是他自己特有的藝術。正因為本質上他和他的藝術是「普遍」的（就最純粹的意味而言），正因為他說着一種天生為一切人所共享的，最健全的情緒底語言，纔使得他「能夠」排棄民歌。他的人民就在他裏面。這些「太古民謠」確實就是他思維底唯一尺度。如果他在第一次嘗試中找不到它們，他仍然知道它們正在他意識的根上發芽；他只須掘下去，深信它們必將跳出。

- (二二〇) 古代德國，荷蘭等地慶祝新教堂落成的慶祝會。——譯者。
- (二二一) 例如C短調交響樂最後的樂章和「菲德里奧」美好的第二終樂。
- (二二二) 最低限度，指他創作之成熟期（一八〇〇——壹八一〇）中顯然古典的作品。我會在研究他後期作品時更詳細解釋這一點。無疑地，他的天性和藝術都經過了異常深刻的轉變。
- (二二三) 它的第一草稿出現於一八〇四年原稿簿底「里昂娜拉」第二幕中間。我已經說過，（根據賴士的話），他怎樣發現第一樂章的主題，一八〇四年夏天在杜柏靈散步中哼，或吼出。悲多汶回家之後，立即奔到

鋼琴面前，頭上還頂着帽子，像冰山崩倒一般碾出了音符。但據辛德拉說，他之完成這作品是一八〇六年夏天往匈牙利探訪友人法朗士，布倫斯維克伯爵的時候，這作品就是獻給他的。一八〇六年十月，他在盛怒中走出里賓諾維斯基親王底西勒斯堡時帶着原稿，被一陣暴雨淋得濕透。到達維也納後便把那仍然濕水的手稿交給拜葛脫夫人，她把它們烘乾；於是他便送了給她。水漬的原稿後來藏在巴黎博覽院的圖書館裏。一八〇七年二月這作品在維也納面世，作為「鋼琴奏鳴曲作品第五十七號」，寫着「給布倫斯維克的法朗士伯爵」這樣的獻辭。

(二二四) 大西洋的火山島，四周圍着千尺以上的懸崖。——譯者。

(二二五) 最要緊的是替「熱情」下一定義。很奇怪的，察爾尼以溫順的輕蔑把這題目轉送給他降低了幾個音階的，朝氣的變E長調奏鳴曲（作品第七，「給巴比提」）——或者說，它的第一樂章。今日的鋼琴家們似乎從不想這作品的意義。他們把它當作一種餘興，或甚至消遣。誰會夢造它的真實性質是一往直前的熱情？

(二二六) 希臘神話中的神靈，是天與地之子。——譯者。

(二二七) 在這一點上，請容許「米啓安則羅之一生」的作者（即本書作者——譯者）解釋一下許多讀者誤會了的一本底目的吧。我曾經嘗試過想再創造那「書簡」和「霜雪」底米啓安則羅，一個日常生活中的人，那被「狂氣」所驅策的奧斯脫士（希臘神話中人物，因為要報殺父之仇，被「狂氣」所驅策而殺死了母親。——譯者），那被蒼鷹所啄食的普洛米修士，那自我創子手。我會被他受難的呼叫刺傷，我會把這呼叫不減少，不增多地再放出來，以使世界知道藝術品耀眼的光輝

quanto sangue costa

（葡萄牙文，意即：「要多少血作代價」——譯者）

有光必先有暗。殉難者會把它藏在內心；我永不會忘記這一點。讀過我的書的人也不該忘記這一點。像「佐波」（古代寓言詩，描寫過分的苦難。作者與日期不詳。——譯者）似地在泥堆上呻吟着的布安那洛蒂（米啓安則羅的姓——譯者）從昔士坦（米啓安則羅在其中畫壁畫的教堂——譯者）的木架上走下了，他昂起頭，他剛從青天地藍色裂口中面對面地看過耶和華。後來蹣跚着回到生命中時，他苦於上帝底旋風而暈眩。我在「米啓安則羅之一生」中會試要表現這種神聖的暈眩。在我其他關於米啓安則羅的書籍中，我最關心的是它後面隱藏着的作品和創造精神。

(二二八) 但一年還沒有去，他又在一封動人的信裏跟勃魯寧和解了，他譴

責自己，懇求饒恕；高貴的勃魯寧，次年爲他寫了一首動人而熱烈的詩，在「菲德里奧」第一次上演時印出。

(二二九) 報紙像父親一般勸告作曲家：「回到第一交響樂去吧！」

(二三〇) 拉丁文：「公衆的聲首。」——譯者。

(二三一) 德國血統的法國有名小提琴家(一七六六——一八三一)

(二三二) 「錯織的！」今日的批評家會說縫接的線太粗了。

(二三三) 德文：「必須如此麼？」——譯者。

(二三四) 德文：「必須如此！」——譯者。

(二三五) 拉丁文：「完成你的願望吧！」——譯者

(二三六) 莎士比亞戲曲「暴風雨」中空氣之神——譯者。

(二三七) 雖然悲多汶仍把它留在原定的樂章裏，雖然也保留了原定的調子，但跟最初出現的形式却不同了。

(二三八) 希臘神話中司風之神。——譯者。

(二三九) 雷因賀·柴莫門最近寫了一篇讚美他的文章，一反那些悲多汶傳記家之意見，指出常被攻擊或嘲弄的辛德拉，終於受近代評論家認爲正確了。

(二四〇) 他不但在自已不能自由運用的語言上這樣堅持，而且在行動上也這樣堅持，他劃了音樂與其他藝術部門的分界。一八一七年七月十五日，他寫信給利甫直的威廉·格爾赫德，解釋自己不能把他的亞那克列安特(古代希臘詩人，其抒情詩獨成一格，後世模仿他的詩稱爲亞那克列安特式詩歌——譯者)式韵「歌」譜成音樂：

「圖畫描寫是美術部門的事。一個詩人在這方面(描寫方面)也是幸運的；他的領地在這一點上不如我的領地那麼狹隘。但是我的領地可以伸張別國的國土，而他們卻不會這麼容易走進我們的王國。」

(二四一) 莎士比亞戲曲「暴風雨」中之魔神。——譯者

(二四二) 「可里奧蘭」序曲之完成及演奏日期是一八〇七年。同年他打莫跟友人可林合寫「麥伯夫」；他曾寫了一些草稿。他終生崇拜莎士比亞；辛德拉說莎士比亞是他最喜愛的詩人，而且他熟記莎士比亞作品像熟記自己的曲譜一樣。他讀的是愛伸堡的譯本，而且在書頁上用鉛筆寫滿字。莎士比亞全集中之第三，第四，第九和第十卷到現在還保存着；亞爾技·利茲曼的「悲多汶書簡及私人文件」，中有他畫着綫的莎士比亞作品。「奧賽洛」，「羅密歐與朱麗葉」，「庸人自擾」，「結局好的就是好的」，「維尼斯商人」，「冬天故事」等作品曾照耀了他的思想。辛德拉在悲多汶死後從他的藏書裏救出一本雪里格爾譯的「暴風

雨」，但那是一八二五年出版的，因此不能幫助我們理解他寫「阿巴遜拿達」那一時期。

- (二四三) 一種作曲法形式，即是把兩個或兩個以上同等重要的旋律同時應用，使它們的音成和弦。——譯者。
- (二四四) 法國戲劇作家，被稱為法國戲曲之父。——譯者。
- (三四五) 這是大錯特錯的呀！我在上面已經提出過，悲多汶反對把交響樂的第一位交給C短調。他自己把這地位送給「愛羅以卡」。
- (二四六) 我可以了解，但不能同意某些深思，敏感而頗為冷酷的鑑賞家如身格斯·哈姆等人非難這首奏鳴曲。如果緊張的情緒不把這些沉重，着意，稍覺平凡的輪廓顯得生動，那麼它們就不外只是辯論的言語，法庭的手勢之類的東西而已。由於他特有的，發展到最大限度的無畏精神，悲多汶從這畫圖中除掉了防碍周遭氣氛和景色的一切事物，而——像米啓安則羅的英雄裸體像——讓我們祇看到一個龐大的，赤裸的，紅色的，筋肉突出的人體。這樣更好！人體不過是肌肉的緊湊組織……但這機械所用的電壓是多麼可驚呵！如果哈姆先生不覺得觸電，他一定是「絕緣」得很利害的了！每一個想在鋼琴上尋求C短調交響樂第一快板底意義的人，都知道這是一切悲多汶作品中最難把握的一首，因為它要你一刻也不停止地運用精力；情緒之線條是裸露的，不可破裂的，沒有一個陰影，一下裝飾可以讓你分心一刻。在這點上「阿巴遜拿達」在其他奏鳴曲中也佔着相同的地位。不過它的線條較柔美，較寬，較多變化；它有更豐足的血脈。
- (二四七) 在「阿巴遜拿達」(作品第五十七)與作品第七十八兩首奏鳴曲(獻給布倫斯維克姊弟)之間，除三首拉素莫夫斯基四重奏外，還有第四，第五，第六交響樂，小提琴協奏曲，第四鋼琴協奏曲，愛杜第三重奏(作品第七十)和可里奧蘭序曲。此處所列出的只是較有名的傑作。
- (二四八) 悲多汶所寫的歌劇。亦即「菲德里奧」。——譯者。
- (二四九) 贊同他的特利斯克和一些專記作者們却錯了，他們說悲多汶找到情節是一八〇四年冬天，其實他在派亞的「里昂娜」第一次上演(一八〇四年十月二十四日)之前就已經寫好這作品的一部分了：我們可以相信的第一個可能日期是從卡洛蒂在一八〇四年十一月二十日寫給德萊莎·溫·布倫斯維克一封信上看到的，她說悲多汶曾為約瑟芬·溫·布倫斯維克彈奏「他正在寫着的歌劇中極華麗的片段。」悲多汶兄弟卡爾也在同年十一月二十四日寫信給白列脫可普夫：「目前我的兄弟正大忙於寫歌劇。」

(二五〇) 至少是它流傳下來的形式；因諱似乎悲多汶已把它放到另一章裏去了。

我們找不到總樂譜的第六至第十一幾部，也許在另一原稿簿裏。

(二五一) 一八二三年，他在一個曠泉浴場附近病着的時候，寫信給侄兒說他很願意盡量享受「可愛的大自然；然而我們是這麼窮，一個人必須寫作，否則便不能活下去。」(原信法文；一八二三年八月十六日)

(二五二) 意大利古典歌劇作家(一七六〇—一八四二)——譯者。

(二五三) 希臘哲學家及詩人(紀元前四九〇—一四三〇)——譯者

(二五四) 第七場。披查洛登場。是馬薩利娜，里昂娜拉，洛可三人的場面。

(二五五) 拿破崙手下一個元帥，亦即拿破崙的妹夫。——譯者

(二五六) 因為悲多汶不能保留「里昂娜拉」這名字，為的是恐怕跟派亞的「里昂娜拉」相混。他只好同意改用「菲德里奧」，但這名字不使他歡喜。

(二五七) 上演的情形是可憐的。狂怒的作曲者拒絕在第二次上演時指揮；他不願意再見自己的音樂受辱。「我不說音樂器。但是要聽一切『弱』，『漸強』，『漸弱』，『強』和『甚強』的表情符號從樂曲中銷聲匿跡就已足夠使人停止寫作了。」(一八〇六年四月十日，給演披查洛的梅耶的信。)

(二五八) 我剛剛說過的那位大主教——公平報評論家——怨毒地談論悲多汶的朋友們：「他們把這類的作品捧到天上，嘵嘵不休地強迫別人同意自己的見解，以嫉妬的憎恨攻擊別些天才，而且想在別的作曲家底毀滅上替悲多汶築一座聖壇。」

(二五九) 因奇怪的成見而屢想損傷悲多汶，以恢復維也納及德國批評界聲譽的泰亞，想推倒勃魯寧的證明(一八〇六年六月二日致威格勒言)。他竟可笑到爭論說勃魯寧不可能見到公演，因為勃魯寧是一個「宮廷軍事秘書」，還有許多別的職務，他甚至不能了解勃魯寧怎會有時間再寫「菲德里奧」的劇本。但既然勃魯寧確會重寫這劇本，他便給自己駁倒了。不僅如此，他還參與過里資諾維斯基宮中的修改，又寫了一首熱心的詩在一八〇六年四五月公演時散發。他對悲多汶的友情是不顧任何阻難的：在這麼一個嚴肅的日子，除了留在悲多汶身旁之外，難道他會跑到別的地方去？至於其餘的，如「世界報」——它毫不受嫌疑，因為它一向對悲多汶的作品都那麼粗聲大氣——則指為「卑鄙的陰謀。」

(二六〇) 貝婷娜在一八一〇年憤激地提起過。

- (二六一)第一幕的三重和四重輪唱，以及後來「菲德里奧」刪掉的馬薩里娜和里昂娜拉的二重唱。
- (二六二)上演第一日(一八一四年五月二十三日)他還未寫好，只得用「雅典城之毀滅」序曲來代替！但第二次上演(二十六日)時就完成了。
- (二六三)法國作曲家(一八〇三——一八六九)——譯者。
- (二六四)他寫“A travers chants”中最美的一首時憶起了它。
- (二六五)一八一四年四月，他呻吟地向特列脫斯克這樣自白。
- (二六六)「莊嚴地」——譯者。
- (二六七)因此，它應該比較今日普通唱法更嚴肅一點。
- (二六八)輕浮的基里亞達：愛杜第伯爵夫人底罪行——這兩個女人的愛和友情會在他心裏有過最高地位。
- (二六九)范尼·基安納達西奧·德·里奧底日記，一八〇七年六月十五日。
- (二七〇)即使有過幾個很能表達情感的演員，還是失敗。但「里昂娜拉」不單是一個角色：它是一齣音樂的戲曲，一齣有合唱的悲劇；似乎沒有一個導演或經理會想過這點。
- (二七一)海爾曼·溫·華爾脫修申最近的一篇文章(「菲德里奧」劇評)明顯指出上演這歌劇的一般錯誤。其中有關於主角年紀及形貌的幾點，也許在這裏說出來不算多餘的吧。
- 佛洛里斯頓不是一個年輕的戀人，不是一個熱情的男高音；他是一個四十五歲的，有成熟的政治觀念，有豐富人生經驗的男人。演員應該表現出他男性，剛毅，堅忍的性格，這種性格在音樂上是非常鮮明的，尤其是第一次的原稿上。里昂娜拉剛好相反，是一個頗為脆弱的少婦，毫無華格納式白蘭哈爾德那種叫囂的，充滿的英雄主義氣息。十九世紀的大歌劇和比達夫(華格納歌劇院名——譯者)舞台已經把劇院的視覺和聽覺破壞無餘了。華爾脫修申正確地提醒我們，這種龐大體格與形成於意大利bel canto 藝術的莫扎爾特時代戲劇型歌者底人肺量是非常不適宜的。不但悲劇女高音，甚至滑稽歌劇歌者和一般樂聲歌者也需要訓練中間音域(例如「夜之后」)。那時的歌者不像我們的歌者，不是在嚴格音域中「被迫」而做到怪異地步的專門人材，像顯微鏡下面的甜瓜似的。這歌劇要求歌者們，也要求管弦樂隊用柔軟，優雅的手法。年輕的威林曼·雪洛德，戴維連代表了悲多汶時代最理想的里昂娜拉，第一幕的音樂充份顯出了她的脆弱性，她的倦怠，她神經質的激動。里昂娜拉只在愛情上是女主角，而且不能長久保持這種緊張：她破碎了，她昏倒了。

她的服裝只適合她修長的身裁，可是放在我們的凡提拉·格爾甘美里底大肚子上却就顯得可笑了。約瑟夫·杜爾諾教授，白里留戲院監督，在「『菲德里奧』之演出」中很有有趣的見解。他說一切裝置都應該屬於一個中心意念：在光與暗兩方面之間應該有對比及進程。他建議光線隨音樂而變換，這是不可輕視的，但這一類研究必不能陷於幼稚。於是，我們在維也納上座中便看到最後一場的簾幕升起時，囚犯被釋放了，白日之光的跳動正好跟管弦樂及聲樂的C長調交響樂底朝氣相應。但最重要的，還是使歌劇的整個演出得到強大的統一。

- (二七二) 拉丁文：「我的罪」，宗教告罪式時所用的字眼。——譯者
- (二七三) 悲多汶極讚賞「菲德里奧」，「貞女」·「挑水夫」三劇的情節。其中兩齣早直接受法國大革命感染的。
- (二七四) 希臘悲劇始祖（紀元前五二五——四五〇）——譯者。
- (二七五) 悲多汶自己也祇在第一幕中間發覺它：開始工作時他祇見奇妙的過程。而且當他寫好了披查洛個性而熔合於里昂娜拉底痛苦與勇敢中時所突然發見的主題底史詩的偉大性，也不過是他一切發見中最不顯著的一種罷了。
- (二七六) 法國一個舊省份。——譯者。
- (二七七) 「里昂娜拉」或「夫婦之愛」，兩幕西班牙歷史傳奇，格凡克斯作曲，第一次公演在菲德歌劇院（一七九八年二月十九日）
「故事發生在西班牙一個國家監獄裏，離西凡爾數里的地方。」
當時爲了恐妨有碍一些仍然生存的人而公認的改裝，實在是很不充分的。在裴遼士的時代裏，當卡凡羅在利里克戲院再演「菲德里奧」時，爲了使它更加畫面化起見，便把地點搬到米蘭，時代改爲一四九五，於是里昂娜拉變成了亞拉貢的意莎白拉，佛洛里斯頓變爲約翰·給利士，披查洛變爲路多維克·斯伐查，佛男都變爲查理八世了！這些浪漫主義的華而不實的人，何等可悲地把原作廣野的真實性減弱了呵！
- (二七八) 這里並非指悲多汶熟悉的格凡克斯底法國「里昂娜拉」而言。海爾曼·阿拔脫曾指出某些表面的追憶，在四聲輪唱中尤其顯而易見。據裴遼士的意見，洛可的黃金之歌是格凡克斯可以比得上的唯一的一首。
- (二七九) 泰亞把悲多汶可能聽過的察魯比尼歌劇列過一個目錄：一八〇二年，「挑水夫」，「美第」，「洛代斯卡」，「賓爾納斯堡」；一八〇三年，「葡萄牙旅店」，「囚徒」；一八〇六年，「芬尼斯卡」。
- (二八〇) 斯密茲同時也指出「挑水夫」序曲與「里昂娜拉」（第三）前奏曲之間的相似。

Chabini: Overture d'Elisa

Leonore, Overture n° 2

(二八一) 斯密茲特別指出悲多汶序曲所受察魯比尼結句樂形式的感染。
 (二八二) 斯密茲：

Chabini: Overture d'Elisa

Leonore: Overture n° 1.

Mihul: Overture de Stalonia



- (二八三) 原為歐里派斯所作的希臘悲劇——譯者。
- (二八四) 一八〇三年原稿潦。馬薩里娜咏嘆調有四段長的和許多短的起草。舐着莫扎爾特底影了的馬薩里娜與積兒諾之二重唱，使悲多汶一小節一小節地花掉許多心血纔找到適當的音節和旋律；後面三部也如此。但第一次不均衡的勞動還不夠；除了馬薩里娜咏嘆調之外，其餘的悲多汶一段也沒有留下。
- (二八五) 「里昂娜拉」女主角之一。——譯者。
- (二八六) 德國地方。——譯者。
- (二八七) 大提琴，洋管，低音管，各自獨奏。這一首二重唱（第十部），在戲劇裏不大合適，公演時刪掉了。但它值得留存下來；可以作音樂會裏一個節目。
- (二八八) 德國歌劇作家（一七九——一八六三）——譯者。
- (二八九) 三重唱（馬薩里娜，里昂娜拉，洛可。第六部）亦如此。
- (二九〇) 可哀的一八一七年，他寫了一首歌「絕望」，這是他唯一的「創作」。將來我再談它。
- (二九一) 作品第三十二；秘愛支作詞。
當我寫着這幾行的時候，我不知道事實將會怎樣證明我的正確。悲多汶為約瑟芬·溫·布倫斯維克（對姆伯爵夫人）而寫這「給希望」，他愛她，也自信為她所愛，這也許是對的。當時約瑟芬是悲多汶音樂創作的唯一接受人。他剛為她彈奏了「里昂娜拉」開頭幾場。（參看本書之末，附錄三）。
- (二九二) 樂譜上寫着 *sprechend oder singend*。
- (二九三) 裴遼士是唯一感到它底深遠意義的人。
- (二九四) 一頁原稿告訴我們，在作曲者認清它們底意義之前，這器樂動機已再從下意識中浮起了。悲多汶原本是想把它用作G長調協奏曲之終樂的。

- (二九五) 法國戲劇家(一七九〇—一八六一)——譯者。
- (二九六) 十六至十八世紀之法國新教徒。——譯者。
- (二九七) 希臘神話中一個善彈七弦琴的人。他追蹤妻子攸利第絲而走進地下世界，哀求得她的自由；但地下世界之王附帶一個條件；在奧爾菲士走上地上世界之前不許回頭望他的妻子。奧爾菲士答應了，但半途却忍不住回望了一下，於是攸利第絲立刻走向地下世界，而他自己則被撕裂而死。格魯克會把這故事寫成歌劇。——譯者。
- (二九八) 雅典悲劇作家歐利派斯所作的悲劇，於紀元前四三八年面世。亞爾西斯蒂為丈夫而死，後來被海爾可斯從地下世界救生。——譯者。
- (二九九) 格魯克會於一七六七年把「亞爾西斯蒂」寫成歌劇。——譯者。
- (三〇〇) 約瑟夫·勃朗斯坦指出，這前奏曲的開頭是從那為約瑟夫二世之死而作的「輓歌」(悲多汶作)底開頭借來的。
- (三〇一) 德國作曲家(一七九七—一八二八)——譯者。
- (三〇二) 里昂娜拉：「啊！我再不能忍受！」
- (三〇三) 第一幕中之四重唱。
- (三〇四) 「首先他要知道撕裂他驕傲的心的是什麼人！」
- (三〇五) 「復仇，復仇！拔查洛！」
- (三〇六) 佛洛里斯頓答語有木管和號角伴奏。
- (三〇七) 裴遼士描寫：「以白熱之頓挫互相應和的響音，在達到焦點的管弦樂器和轉入管弦樂之最中間——像激動的人羣的呼叫。」他在這一場中看出「戲劇音樂之神蹟」，並且認為「任何一個古代或近代音樂家都比不上。」
- (三〇八) 中世紀時的戀愛歌者——譯者。
- (三〇九) 我覺得，用那首先描寫勇敢的里昂娜拉一旦知道丈夫得救而陷入女性之脆弱中的，蹣跚不定的管弦樂的主題(♩長調快板)轉而描寫背負鐵鎖的佛洛里斯頓是不大適宜的。
- (三一〇) 悲多汶在第二稿中先使里昂娜拉獨唱，然後由其他聲部輪流獨唱；他收緊了合唱曲。
- (三一) 首先讓我們弄清楚四首序曲底年代吧：約瑟夫·勃朗斯坦精明的作品終竟改正了許多批評家因聽從雪佛烈和諾脫波姆而引起的錯誤見解了。
- 第一首序曲寫於一八〇五年，原想用於「里昂娜拉」第一稿(三幕)，但結果上演時却沒有用它；因為在里賓諾維斯基親王家中作私人演奏之後，大家一致同意把它放過一邊。悲多汶生時沒有把它印出；第一次面

，總是歡笑而明朗的。但這也許是因為她們給他帶來陽光的原故。

(三七九)「悲多汶來得很頻繁……我承認，這是有點危險了。」(十二月九日)前月末，雖然離開了維也納却仍經常從卡洛蒂那兒獲得消息的德萊莎，就已經謹慎地寫信給柏比，叫她爲了健康的原故不要弄太多音樂；上面卡洛蒂底信中之一段，說明了德萊莎向她表示過自己是知情的。

(三八〇)原文是法文。

(三八一)她又加上一句：「這是極大的不幸。」(一八一〇年五月二十九日：德萊莎未發表的日記。)

但「很少」這字眼並不排除一切可能性；而且布倫斯維克姊妹們，是把悲多汶看作不但與自己平等，而且超越於自己之上的。她們的兄弟法朗士後來也娶了一個中產階級的音樂家。

但我必須加上，在後來的日子裏，約瑟芬表現出很明顯的貴族之驕傲，這是德萊莎底日記常常寫着的。這種特徵在她跟斯突克爾堡男爵的第二次結婚後更爲顯明而且固執。這也許是因為以前在維也納社會中跟對姆一起時所受的某種貶辱仍使她痛苦的原故。

(三八二)「給希望」，歌詞取自鐵德冷底「烏蘭尼亞。」

(三八三)「那好悲多汶……」(三月二十四日)。這是「愛羅以卡」公開演奏(一八〇五年四月七日)前幾天，約瑟芬信上談及它。

(三八四)悲多汶那時正寫着「菲德里奧」。

(三八五)下一章我將再說布倫斯維克們後來的生活。但此處我祇能依從期間內的限度；這期間包括悲多汶與約瑟芬全部戀愛故事。

(三八六)雖則她在精神上是那麼孤獨，却並非與世界隔離了的。在這世界上她還有一些光輝的勝利。因為會有過關於一個殘廢，受嫌惡的德萊莎的傳說，也許我們來談談這些也有點用處罷，一些「消息靈通界」人士會告訴你，她之不爲悲多汶所愛，完全是爲了「醜陋」。我得承認，跟他們不同，我從沒有聽過悲多汶一句心腹話，但如果我可以相信悲多汶寫給法朗士的一封信有名於世，則這個悲多汶，是一向都很喜歡她的。不過據我看來，她也並不缺少貴族圈子裏的崇拜者。且不說那愛她而同時又爲她所愛的她底「托尼」吧，後來還有大紳士如托斯卡尼大公；甚至到了四十歲時，她還被普德曼尼茲基男爵底追逐和求婚所煩擾，而且不斷地拒絕了四年之久。我們僅從一幅年青時的畫像得見她的面貌，龐威的悲多汶家有這畫像底一幅拙劣的臨繪(大概是她自己的手筆)。原畫(可洛法畫)則在可倫巴堡壘。感謝卓德克伯爵夫人底好意，使我能夠在本書中印出——第一次——：它有完全不同的性格——美好，聰明，生

命力洋溢的身裁，純潔而熱表烈的情，銳利的目光，魅力的嘴唇，朝氣。一八〇八年間有一封信會說她及一個半身像：『她熱情而又迷人的目光，和永不離開她的那種迷人的微笑。』現在我們不是似乎在悲多汶獻給她的奏鳴曲（作品第七十八）中見到這些特徵了麼？

她的身段有一個弱點——但如果她沒有把它寫在回憶錄和日記上，我們是永遠不會曉得的——一個不大顯明的而她掩飾得很好的弱點。是什麼呢？日記裏有一首詩，憂鬱地寫過去底回憶，暗示一次意外事件和一條跌斷的肋骨：

『快活小孩底可愛的柔弱骨架，
破碎了，
一條肋骨折斷……』

不過，也許這祇是一種詩情之不羈而已，因為碎了肋骨的孩子，似乎是很難變成像德萊莎那麼巧妙的舞蹈者的吧。

她也說及「彎曲的脊椎骨」和祇在早晨才施行的「肩膀繃帶」。或者是年輕時讀得太多，夢得太多的久坐生活使脊椎彎曲也未可知。一八〇九年她在記事裏規定自己：「我一定要極之留心伸直身體，而且，假如可能，要顯得畢直。」（三月二十九日）

在卡爾斯拔住下的兩年（一八〇七——一八〇八），和一八〇九年後簡單而有益的戶外生活，似乎使她完全恢復健康了。在其後半世紀的生涯裏她顯出頑強的抵抗力，因為她永不照顧自己，永不躲避疲勞的工作以及種種艱難和哀傷。「我的全生涯，」她後來這樣寫，「好像一個戰場。」直到死時她還保持強大的精力。

（三八七）讀者請不要以為我因此深信德萊莎便是一八一二年的「不朽的愛人」。這是另外一個問題，我將來在適當的時間還要研究的。目前我所要說的，祇是在謹慎地攷查過直至現在為止所能得到的秘密文件（因為我們還不能看到家族間的書信）之後，並且跟好意地讓我看它們的德·捷克博士討論過許久之後，我得到與她相反的結論這一件事。關於「不朽的愛人」的臆設，我覺得似乎與我所知的德萊莎底真實性格以及當時她的生活環境並不衝突。但我還保留這謎，等將來發現更確實的事實時再說。

且把「不朽的愛人」這問題放過一邊，無論如何，在一八〇六或一八〇七至一八一二年間，德萊莎和悲多汶確是很親密的朋友。

（三八八）一八一二年悲多汶日記。

（三八九）大約是同時期的德萊莎底日記。

(三九〇)我必須附加一句，這日記之日期是不在本卷的時間範圍之內的。除了幾頁散頁，它祇是規則地從一八〇九年春寫起——這是德萊莎在某些深刻的道德觀念(到披斯塔洛茲去的前六星期)和某些內在的苦痛的危機之下而看到真實的「幻象」的那一時期。我後面會再討論這一點。

(三九一)有許多動人的「自我反省」(她的日記以比開頭)是在披沙寫的，那是一次孤獨的旅行，為自己所愛的人所離棄：在旅店的小房間裏，小鐘底「滴答」聲就是她唯一的伴侶……「Ich erinnere mich noch in Pisa, dass ich so allein gelassen wurde, dass mich der Gang meiner kleinen uhr als das einzige mobile erquickte, das mich umgab」那是一八〇九年四月十二日，復活節後第一個星期三。兩星期前在佛洛倫斯，復活節前週的星期三，她得到神聖的啓示，她沒有把這秘密告訴我們，但她終身留下了深切的激動，因此星期三永遠是神聖的日子，衷心地奉獻上帝的日子(她的日記裏有幾頁是專為「神聖星期三」而寫的)。我們跟她一起呼吸着當時的氣息——佛洛倫斯之鐘聲，教堂之喪禮，悔恨之蔓延，猶愁的回憶以及自約……神聖的星期三……從這些基督徒心底湧出了情愛召喚出來的眼淚，湧出了一切犯過的罪惡，一切生命留下的傷痕底哀傷了。真正基督徒底心靈，是不會夢想把它們變稀薄，更不會夢想到把它們變成自我裝飾的。他們說出自己的 mea culpa (拉丁文：我的罪，是宗教告罪式的用語——譯者)，德萊莎沒有放棄這忠誠而光輝的自貶的責任。而在「神聖的禮拜」(復活節前一週——譯者)之面紗捲起之後，在復活節底浴過日光的睡眠之後，當單調的日常生活再來時，由於披沙的孤獨，德萊莎更深切地感到死場底莊嚴，而且因為被家庭所離棄，她再拿起了筆，打開了繼續半世紀的自白之門。

(三九二)對於一個女人，再沒有比德萊莎對待自己更殘酷的了；她用侮辱的裁判來懲罰自己。

(三九三)「這種狂放的幻想，」她這樣寫自己。「我是想像的生物：我一定要加以限制。」(一八〇九)

(三九四)靈魂超過了表情：她太熱情，太複雜，太不固定。要訓練使她入格式不但需要心靈底天才，而且要專門的天才。但她的階級，她的世界中的，過着與她同樣苦惱的生活的人，是不能學習這種訓練的。德萊莎能說，能讀好幾種語言，古代的與近代的，但寫作上德文與法文同樣不行，這兩種文字在日記裏互相碰撞。但從這不正確的形式底混亂之中，

偶而也閃出愛，憂傷，英雄主義，以及可驚的直覺之電光。這名符其實的，高貴，忠誠的靈魂，掙扎在它被放逐的圈子裏。她知道自己是一個流放者，爲自己所背棄；有時她能極壯麗地寫出這種情感。

(三九五) 其中一部分在拉馬拉底「悲多汶及布倫斯維克們」中刊出。

(三九六) 「這支配着我最低微的動作的感情，這使我漠視其他一切的內在滿足，這深切的煩亂，這焦慮，這狂喜，這不可形容的，靈魂底動盪，這完全的，我的精神生命底轉變……我感覺得不同，我看得不同，一切都在更高，更晴朗的光明中出現，彷彿一塊面紗在我眼前扯開了……我活着新的生活……我因充塞着幸福而哭泣。」(一八〇五年二月)

(三九七) 一八〇五年二月十八日卡洛蒂致德萊莎：「啊！不要耽溺於任何一種愛的幻覺裏；在太遲之前從昏睡中醒過來吧！」卡洛蒂知道她的「德西常常是幻想的人物」；她知道她「不斷地受刺激的想像。」

(三九八) 別的地方：「我常覺得內心受了猛烈打擊；我發覺自己在深淵裏，却不明白怎會到了這地方。」

「似乎一切都完了，一切都已毀滅。上帝呵，救我！」她的日記所述說的常常是對抗肉慾的戰鬥：「我非對肉慾鬥爭不可！」(一八〇九)。「我是肉慾底俘虜。統治了我的就是它。」(一八一〇)

而且，無論我們怎樣想限制這白白底內容，却仍不斷覺得她（不顧她的精力和崇高的理智）差一點就會在感覺與想像底第一次突出時屈伏：「我較強的意智是一刻間的奴隸。一刻間的感覺征服了我！」(一八一〇年五月)

對於這麼驕傲的一個女人，這是怎樣的叛逆之激動，怎樣的羞辱呀！

「我會無抵抗地屈伏於第一次誘惑之下！什麼時候我纔能堅強起來，纔能自信？怎樣的苦惱！……我當真明白這種熱情是什麼嗎？」

(三九九) 「悲多汶加速了他的，還是我們的時代呢？他自己的時代不並了解他。基督，sans comparaison即：「並非故意作這樣的比較。」(德萊莎晚年日記)

(四〇〇) 一八〇五年二月二日。

(四〇一) 一八〇八年八月二十七日。

(四〇二) 據根德莎萊回憶錄，他們演奏了祭神樂。

(四〇三) 「天文學，醫學，化學……都是在兒童底範疇以內的，更無疑是天才婦女範疇以內的科學。它們是爲婦女而設的，只是荒唐的成見纔會防阻我們接近它們。」(一八一〇年日記)

(四〇四) 「魯莽的態度，粗暴的聲音」，這是她後來自責的話。以前在粗

野的普茲達所過的生活，養成了她騎兵似的態度，急促談話和狂暴地討論的習慣，這一切都是難以更改的，因而也就引起了貴族的約瑟芬底輕視的不滿。在日記中，我們看到她怎樣常常突然擁抱別人，怎樣常常向別人發怒，而且絕對地放任自己，坦露自己最深的秘密，跟着就後悔——又再犯同一毛病。

(四〇五)「我耽於做佛洛連坦，奴馬底意格里亞」一八一八年她這樣寫。
(奴馬是羅馬皇帝名。意格里亞是希臘神話中的水上女神，嫁給羅馬皇奴馬，給他許多幫助——譯者。)

(四〇六)一八〇四年十一月十日：——「他時常問起你。」(一八〇四年十一月二十日卡洛蒂致德萊莎。)

(四〇七)「吻你的姊姊德莎萊，告訴她，我一天天老了，恐怕她的紀念物非寄來不可了吧。」(一八〇七年五月十一日)。

(四〇八)「每個人都結婚了，只有你和我連想都不肯去想它。」(一八〇四年十月十四日德萊莎致法朗士)

(四〇九)例如拉素莫夫斯基四重奏，這作品法朗士懷吞吞地送還悲多汶。
(一八〇七年十月十四日)

(四一〇)“Leb wohl, theurer Bruder, sey es mir, ich habe keinen den ich so nennen konnte……”(一八一二年夏。)

(四一一)悲多汶給德萊莎一封信，這受寵若驚的女人抄了一份寄給約瑟芬

(四一二)最少，德萊莎回憶錄也曾這麼寫過。但近代的研究却查不出這事蹟；而且後來德萊莎又嘆息着表示惋惜自己沒有一所房子，而必須常常被迫與別人同住。

(四一三)——九二一年十二月在柏林一次拍賣裏出了名的一封一八〇八年夏天的信，其中德莎萊寫着：「這幾天我常常見到悲多汶」。她請求把他一幅剛畫好的畫像寄給柏比。又，一八〇七年三月，當卡洛蒂看見一個表情和目光使她聯想到悲多汶的男孩子時，第一個念頭就是：「我多麼希望柏比能見到他！」

(四一四)瑞典教育改良者——譯者

(四一五)「就在那兒(奧發頓)，他把愛底燄火移植到我胸脯裏！……」
「在那兒，我明白了我的靈魂所需要的是什麼了——為人服務。我找到了這字眼。從那時起，就是我个人主義的自我修養底末日；我們把自己獻給祖國，作大眾底教育者。爲了他們，拿出我們的生命力，我們的時間！爲了未來的世代，獻出我們的愛！」(回憶錄)

(四一六)目前我的意見——就所見過的文件而得的推論——是這樣：如果

德萊莎許會在上述的時間與地點會到悲多汶這一事實並非不可能的話，如果她許會在情緒高揚及熱情的某一頃刻在他心裏喚起了致「不朽的愛人」那封信中所說的危機這事實並非不可能的話，那麼在實際上，德萊莎後來一定會控制住自己而把這信還給他。因為她不再屬於自己，她再不能安放在結婚生活裏：她已被捲入責任底旋風中，這旋風最猛烈的一股並不是她的宗教的和社會的使命，（這還要在她內在生長幾年）而是妹妹約瑟芬之破產，以及降於家庭上的不幸命運，就在這一年，一月裏頭，這些事件使她完全地獻身給他們，拯救他們——一種絕對的犧牲。我希望將來能夠在另一本專論德萊莎·溫·布倫斯維克的書上研究這些事實。

（四一七）他們兩人的性格是十分相像的：德萊莎用來表達思想的詞句跟悲多汶所用的某些名句之間的連系使我們非常驚異：「我不願意再把善良與懦怯混為一談。雖則我會以為自己做到過善良的地步，實在却未做到過；真正的善良，是跟強健的體力聯在一起的。」又：「無益的善良，是心靈與性格底實在的無力……以此自滿的人，是一頭善良的動物；但如果他要加上矯飾，他就是最不快活，最可鄙的東西。」（一八〇九年日記）在其他地方，德萊莎用了跟悲多汶一樣的字眼形容自己對「狹小氣量」的嫌惡：「我憎恨它。」（一八一六年日記）

而且是多麼英雄的精神呵！這是德萊莎還是悲多汶底話呢：「沒有危險和戰鬥，也就沒有勝利」？別的地方，她在自己最喜愛的，譜了音樂的悲多汶思想下面一次又一次地劃着線：「讓人們變得高貴，有用，善良吧！」

但當我們從她一八一一年四月十六日的日記裏認清悲多汶在她的心靈指導者之間所佔的地位時，這種相似就不足為奇了：

「從美麗的心靈和他們的作品中發現了人底崇高，人底神聖，這是何等聖潔的喜悅呵：在一切之上，歌德……海德爾，還有悲多汶！」

（海德爾是德國詩人和哲學家。狂飆運動之首唱者——譯者。）

造物者悲多汝

著者：羅曼羅蘭

譯者：陳實

出版者：人間書屋

定價：國幣

港幣八元

★有權版★

中華民國卅五年十二月初版

勘 誤 表

頁 數	行 數	字 數	誤	正
3	12	17	簾	蔑
4	9	8	簾	蔑
4	26	4	簾	蔑
5	8	4	(三一)	(無)
5	21	11	味	昧
6	1	2	化和交	和文化
6	3	28	世界的	世的
6	26	9	簾	蔑
11	26	4	簾	蔑
11	28	29	毫無不	毫不
12	4	21	的命	命的
15	8	9	的	以
18	1	30	掩中	中掩
42	13	21	着	表
49	5	1	情感	感情
49	末行	11	曉	脫
54	19	15	；	：
55	29	11	斯爾	爾斯
68	12		的上	上的
71	14	4	似	似的
73	9	12	六度六度	(譯者疑應爲四度四度)
77	20	23	闕	點
77	21	21	點	闕
77	22	12	短	減
77	22	20	五十	五
78	8	21	士	士
85	18	10	簾	蔑
85	21	29	徙	徙
86	2	24	他給	給他
87	1	11	一·	·一

期 限 卡

(应 还)

87	1	22	一!	!一
87	11	3	服了在	服在
87	16	17	概是大	大概是
88	27	10	女	爾
89	21	1	()
92	4	18	的首	首的
93	6	3	的美	美的
93	11	1	()
93	19	3	她	，她
100	末行	98	。	。
109	9	24	們	門
110	末行	99	的想	想的
111	29	30	在	在，
112	13	25	車之鳴鳥	馬車之鳴
114	標題		悲多汝屍體解剖書	悲多汝屍體解剖書(三三八)
114	14	11	其	它(三三九)
114	16	15	多。	多(三四〇)。
114	18	2	厚。	厚(三四一)。
117	末行	30	獻給爲	爲獻給
118	15	6	心爬	心地爬
119	1	4	發種	發出種
121	11	8	遺	遺
121	14	1	讀	讀
125	16	3	拖	拖
125	21	6	前	前
126	16	21	比	此
127	9	25	要	要
127	29	12	使退	使她退
127	30	4	摸	摸
157	計釋第(二八一)		全行	在插圖之上

