

BEEETHHOVEN

TRANSLATED BY MISS PENG YA-LO



音樂的解放者
悲多汶

R. H. 夏弗萊著
彭雅蘆譯

上海悲多汶學會出版

1946

ROBERT HAVEN SCHAUFFLER



法國現代彫塑家 E. A. 波德萊爾 (Émile Antoine Bourdelle 1861-1929)

為悲多汶所作頭像

現藏美國紐約大都會美術博物館 (The Metropolitan Museum of Art)

本書裝帖：苑紀曼

音樂的解放者

悲多汶

羅伯特·哈芬·夏蒂萊著

彭雅羅譯

上海悲多汶學會藏版

1946



May 15, 1940

Dear Miss Tang Ye:-

It is very gratifying to hear that you like my "Brethren" and are translating it into Chinese. I am glad to enclose a picture. If you should reproduce it, you might cut off the head and the cigar. I send also a review of the book

by Miss Maria Bremer, the leading woman composer of America; and a circular printed by the publisher.

As to your request for my autobiography, I consider myself of such slight importance, as compared with such a genius like Brethren, that I fear I could not do myself to write you more than a few lines about you correspondent.

I was born of American missionary parents in Austria, April 8, 1877 - but you

can find all such details, together with my record as ^{editor} ~~author~~ and officer in the Great War, - in the latest issue of "Who's Who in America," which is no doubt in your local library.

Prices published throughout of chief books have been: "The Unknown Booked," and "Living: An Invitation to Happiness."

Your publisher knows, I am sure, that he must obtain my permission in writing before

he can print a translation of my books, which is protected by international copyright. He will not find it difficult to deal with me.

You indeed in answer to your last question, I shall be glad to consider you my pupil for ever. But I fear you will find me a very poor teacher!

Yours very cordially,

Robert H. Zschaligler

Miss you would see the post office stamp but it is not in the original.

本書作者給譯者的信



作者近影及其簽名

獻 給

鼓勵我寫成此書的

桑 菴 A. P. Sanford

“我深切的了解到，我的音樂
必須全部向着自由的前途邁進
，因為不自由的痛苦，已經有
千百萬的人羣遭受够了。”

——悲多汶

解放者悲多汶

他在幼年時期所理解那些樂曲，
形式雖然均整內容則多帶奴性，
縱然也有一些令人愉快的裝飾音，
那也只是紳士淑女們享受的清閑品。
然而當他演奏絃樂時庶民也可湧進宮廷，
成爲坐上賓在恬靜中流露出欣賞的熱情。
他們的歡樂和痛苦都是爲着人類，
這聖潔的靈感交織成宇宙脈絡的音韻。

其後那頌揚的世界在他聽覺騾蹩中顯現，
并且在那靜寂壯美帕蒂摩斯的廢墟上，
他聽得了希伯萊未來的歌唱的音響。
一般心靈虔誠者要解除中世紀黑暗的幕帷，
祇有崇敬的皈依於——
第五交響樂與尼洛娜序曲偉大的靈髓。

R. H. 夏 葛 萊 作
范 · 紀 曼 譯

目 次

作者近影及其簽名

作者給譯者的信

第一部，生活及其作品

作者序

譯者序

第 一 章	談 號	1
第 二 章	音樂愛好者之城	8
第 三 章	幻 想	15
第 四 章	悲多汶與古代彫像	24
第 五 章	悲多汶坐於鹽碟之上方	23
第 六 章	他來，他演奏，他勝利了	38
第 七 章	“蒙古大帝”	37
第 八 章	不幸者	47
第 九 章	悲多汶擁抱着低音絃樂器	54
第 十 章	尋得了他的方法	57
第 十 一 章	舞 曲	64
第 十 二 章	彈	73
第 十 三 章	悲多汶的愛人們	85
第 十 四 章	“新的開始”	91
第 十 五 章	“悲多汶主義”	101
第 十 六 章	帕米袖氏帶來了火炬	105
第 十 七 章	惡作劇者	124
第 十 八 章	悲多汶的“暴風雨”	132

第十九章	不相稱的 <u>費德里渥</u>	141
第二十章	“爲了後世的”四重奏	151
第二十一章	和平，力量，變化	164
第二十二章	“烏合之衆的貴族”	171
第二十三章	誰敲門	182
第二十四章	音樂會失望的收入	192
第二十五章	“烏合之衆的貴族”是寬惠的	201
第二十六章	對音樂實行虛構	209
第二十七章	標題音樂與 <u>田園交響樂</u>	214
第二十八章	風流不朽的 <u>柏蒂娜</u>	226
第二十九章	<u>埃格蒙特</u> ， <u>茜尼奧梭</u> 與 <u>奧爾赫杜克</u>	230
第三十章	<u>悲多汶</u> 的戀愛	248
第三十一章	醉於天才	253
第三十二章	“當其這兩位強有力者”	262
第三十三章	幽默的交響樂	267

第二部，音樂的解放者

第三十四章	當 <u>悲多汶</u> 大笑的時候	275
第三十五章	<u>悲多汶</u> 派的交響樂	285
第三十六章	“名雖存實與死無異”	294
第三十七章	做解放工作的解放者	307
第三十八章	解放了彌撒	323
第三十九章	<u>海德</u> 與 <u>兒漢</u>	331
第四十章	<u>合唱交響樂</u>	337
第四十一章	他擁抱參加樂隊的演奏人	353
第四十二章	有創作力的聽衆	360
第四十三章	“La Galette”（快活）	367
第四十四章	<u>小A調四重奏</u>	373

第四十五章	不缺乏想像力	337
第四十六章	住在黑色西班牙宿舍中的“西班牙格”	387
第四十七章	<u>悲多汶</u> 的傑作	381
第四十八章	在格勒聖多夫 (Gneixendorf) 的“瘋子”	399
第四十九章	<u>大 F 調四重奏</u> 之回顧	403
第五十章	非凡的喜劇結束了	407
第五十一章	<u>悲多汶</u> 如何使音樂得到了解放	419
第五十二章	<u>悲多汶</u> 所給與我們的	425

第二部——悲多汶的創作室

第五十三章	摹倣的點丹家	438
第五十四章	<u>悲多汶</u> 發明了原子動機	454
第五十五章	來源動機	483
第五十六章	<u>悲多汶</u> 重要的來源動機	491

附 錄

I	怎樣由自動樂器中去了解 <u>悲多汶</u>	524
II	語解：音樂愛好者應熟習的名詞	532
III	書目	541
IV	<u>悲多汶</u> 刊印的樂曲一覽表	546
	索引	559



插 圖 目 次

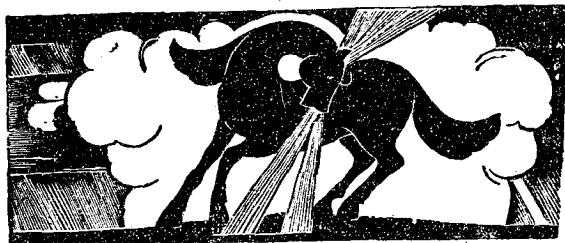
第 一 部

<u>悲多汶的頭像</u>	5
<u>悲多汶的祖父，路多維楚斯</u>	6
<u>悲多汶在波昂的誕生地</u>	17
“ <u>西班牙格</u> ”	21
<u>布魯林家人之剪影</u>	29
<u>悲多汶的教師們</u>	45
<u>約翰·尼波穆克胡麥爾</u>	75
<u>悲多汶消夏的兩個地方</u>	87
<u>悲多汶的愛人們</u>	93
<u>1803 年的悲多汶</u>	107
<u>英雄交響樂樂譜</u>	127
<u>1804 年的悲多汶</u>	135
<u>熱情奏鳴樂原稿</u>	153
<u>悲多汶音樂當年的解釋者</u>	229
<u>悲多汶給他“永生愛人”的書信</u>	

第 二 部

<u>悲多汶的油畫像</u>	277
<u>悲多汶的假面具</u>	287
<u>1812 年的悲多汶</u>	295
<u>1814 年的悲多汶</u>	309
<u>悲多汶在波昂時之風采</u>	325
<u>悲多汶粉筆肖畫像</u>	

<u>悲多汶</u> 的事務員 <u>安東辛德萊爾</u>	336
1823 年的 <u>悲多汶</u> 的油畫像	343
<u>尼赫諾夫斯基</u> 太子	355
<u>悲多汶</u> 的贊助者	364
<u>悲多汶</u> 的侄兒 <u>卡爾</u>	379
<u>潔哈馮布魯林</u>	389
<u>悲多汶</u> 臨時之遺容	411
<u>悲多汶</u> 最初之墓地	415
<u>莫札爾德</u>	441



作者序

很久我就希望能尋到一本用英文寫的，關於這位音樂的解放者別具風格的書籍，這本書自然要充實而又豐富，我需要一種比我手中所藏有的這些，關於悲多汶 (Beethoven) 的著述，更加詳實的記述，自然更要有公正的態度和統一的筆調，至於我手中所藏有的這一些書籍，是可以分為三種：一種是關於他的生活記錄的傳記¹，一種是關於他音樂的描寫²，還有一種便是在同一本書內，綜合了這兩方面資料的處³，不是特別描寫人的本身³，便是特別論述他的藝術⁴。

我需要一種忠實的記述，這種記述，是要把這位偉大的解放者的音樂，和他最有趣味的生活，兩方面同樣注重的聯繫起來，我也需要研究他的事業，研究“他與他所處時代的關係⁵”(The man in Relation to his times)——也是研究他與音樂的關係，與美學範疇的關係。

在一種搜集失望之後，四年前我就想我自己來承擔這樣一位的作傳者，本書的目的，也不過如此，誠如上述，是將悲多汶的人格，和他一生的生活，與及他對藝術上的貢獻綜合起來，且於各方面，給與平行的重視。

泰萊 (Thayer) 如何的敘述⁶，悲多汶 首先公開的作傳者辛德萊爾 (Schindler) 挑剔李斯 (Ries)，因為李斯 “反對把全部真實說出來，偉人都是對的，縱有錯也無妨害”，此種見解的李斯，是他時代的先進，甚至也是這一位令人讚美，而多少有一點清教主義的泰萊的先進吧，因為泰萊的思想，隱避了真正的重要事實，亦與李斯相同。

-
1. 例如羅曼羅蘭 (Romain Rolland)，路維格 (Ludwig)，泰萊 (Thayer) 等所著
 2. 例如瓦克爾 (Walker) 所著
 3. 例如忒涅 (Turner)，格萊士 (Grace) 所著
 4. 例如柏克 (Bekker) 所著
 5. 歌德 (Goethe) 所著 “Wahrheit und Dichtung” 一書
 6. 卷三，198 頁上

自從辛德萊爾時代到現在，凡是關於悲多汶的著述，都離開事實太遠，常常都是偏向奇離的感傷詠誦，這一些作傳者，都是學會羅曼羅蘭 (M. Romain Rolland) 那一句大無畏的警語了：“讓我們呼吸一點這位英雄的氣息”⁷，似乎這一位“快樂頌”與“彌撒”的作曲者，是一位聖人，照例他不應有錯，此種見解，近來更是加強了，在巴特爾⁸ (Bartels) 所著的書中，他極力想把這位波昂 (Bonn) 的音樂創作者，變成一位新宗教的創始人——耶穌獲勝的敵手！

另一方面，紐曼⁹ (Ernest Newman) 雖輕易的將我們這位作曲家，不好的道德面，簡略的敘述了出來，但是這一種含糊的上下文，也并不能排遣我們心中的煩悶，也許這是現今最流行的傳記趨勢。

也有崇拜他為神的，也有毀謗他的，然而，悲多汶由前者受的痛苦是太多了，這位先生也不是太了不起，以致使人害怕盡情的將他說出來，如傑克倫威爾 (Cromwell) “完全都是斑點”說出來一樣，并且也沒有作者需要你去道歉，就把他說出來，悲多汶也不會罵你，如你所知道的李斯所反對的“全部真實”。

本書是近百年來紀念悲多汶的感恩著述，在此書中有一種新的光芒，這光芒是放射到悲多汶的生活，悲多汶的作品，悲多汶的健康與及他與女人的關係，常常議論而惹起爭辯的問題上了。

倘若以下的篇幅，我的態度是與其他作傳者不同的話，那嗎，也許因為許多年來，我是由一種特別的觀點來研究他的音樂，我自己專門作大提琴的演奏者 (Violoncellist)，去接近他的作品的樂隊，每一組一組的繼續研究，然而，此種特殊的觀察，一半也全靠我與那些鋼琴家 (Pianist) 親近所致，關於許多鋼琴曲的事情，他們都告訴我了，這些鋼琴家，也有他們的聖經 (Bible)，只是他們的聖經僅有三十二章，是以小 F 調 (F Minor) 的啓示錄 (Genesis) 來開始，以小 C 調 (C minor) 的默示錄 (Revelation) 來結束的。(譯者按這三十二章即是指悲多汶的鋼琴奏鳴樂 (Sonata) 而言，他三十二首鋼琴奏鳴樂，第一首是用的小 F 調，最末是小 C 調，至於啓示錄即是聖經的第一卷，默示錄則為新約聖經的末卷)。

7. 他所著“Beethoven”書的序中，1923年出版

8. “Beethoven, Borgmeyer, Hildesheim.

9. 見“The Unconscious Beethoven, 1927 出版

作者對悲多汶那些趣味較小的作品，即是那些紀事的釋義的標題樂曲，未能多加評論，也很少專心去研究，在音樂會上當不計，詳細分析音樂，往往是沒有甚麼益處，而且無聊之極，當你聽樂曲的時候，你要在各處加以解釋，分析，反而更不會領會一首樂曲了。在本書中，讀者會看得到的，要我來描寫第三巴鬆 (Third Bassoon) 是如何的主題轉在牠的關係知音階上，懷娥拉 (Viola) 激烈的高 F 音上的分裂和絃 (arpeggii) 把牠遮蔽了，這一類的描寫，那簡直是沒有，也找不出，我要使人相信弗路特 (flute) 那溫柔的第二主題 (Second Subject)，是像一片沙灘，被凶猛的暴風雨的黑雲所籠罩，慢慢的一縷太陽的光輝，又射到一個穿鎧甲的武士他手上的盾牌上了這一類的描寫。

然而有幾部作品像英雄交響樂 (Eroica) 這樣的樂曲，我却想尋找出牠那希罕的來源與關係，這來源與關係，似乎任何的作家，都未提到過，也逃脫了他們對此兩項的解釋，這兩種，才算是對此樂曲最高的欣賞。

我發現就是所謂的標準英譯本中，所譯成的都不免有錯誤和不可信任，爲了避免這些錯誤起見，故本書所引用的外國文信件，文字，都是我從新翻譯的。

第二部是對悲多汶創作程序的研究，雖然這是本書最新的部份，但是我還得感激 "The Road to Xanadu"¹⁰ 書中所揭示的哥爾利治 (Coleridge) 的意識和行爲，所以我才得着了方法與靈感。如果讀者堅持的將本書讀完，那麼讀者必定會在結束的幾章上，尋找出某一種模型的旋律，是從來未發現而被我發現了，悲多汶是把此種模型的旋律，以一種令人驚奇的頻繁，運用在他許多作品的重要主題上，不過每次再現時確加上了無限的變化與改裝，並且這是有力的保存，隱蔽至現今。

悲多汶的音樂之有永恆性，猶如柏塞麥 (Bessemmer) 的鋼，但又不像鋼的固定性質，他的音樂，乃是永遠令人崇敬，永遠發着光亮而待發掘的無限寶藏，我相信，一切讀者，只要他敞開成見，捨棄偏見，來認識這位至上的悲多汶，那他將會感覺，這不僅是一位崇拜這位作曲者的熱情狂，而且是重新的更有力的與他整個藝術發生了關係，要了解悲多汶是應該了解他深奧的音樂。

我要深深感謝這位優秀近世的音樂理論家 O. G. 生納克 (Oscer G. Sonneck)，

10. 羅維茲 (John Livingston Lowes) 所著。

他替我閱過兩次原稿，一次是在他偉大生命的最後一剎那，他那些有價值的評論和暗示，把牠們摘錄下來可以成一本小冊子。他的忠告，引起我將此書晚出版一年，以至於又把範圍增加，重新修改，而後才成功這一本比較實用比較有趣味的雛形。

深深致謝於本書的校閱者康克琳夫人 (Mrs G. H. Conkling)，伊斯肯教授 (Prof. John Erskine)，肯克德博士 (Dr. O. Kinkeldey)，馬特非德先生 (Mr. J. Mattfeld)，季爾曼先生 (Mr. L. Gilman)，李塞先生 (Mr. G. Reese)，福雷德克，N. 沙特先生 (Mr. Frederick N. Sard)，史密斯夫人 (Mrs. V. D. Smith)，史蒂芬茲先生 (Mr. G. Stevens)，史多渥先生 (Mr. L. B. Stowe)。尤其應該感謝重讀此原稿與校正其一些特別音樂例子的白呂兒女士 (Miss Marion Bauer)，她還給我一些寶貴的發現。

還要謝謝從那無可考究的富源裏得來的至上之幫助——悲多汶重要的管絃樂曲及室樂作品，這些樂曲新近都有留聲機片，和電鋼琴 (Player-piano) 自動把他的奏鳴樂再產生了，手中拿着樂譜，對着蓄音片，一次一次的研究，且無限制的重複那些你所渴望的樂節，從朝至暮，你自然能夠把那些樂曲上最細密的隱秘處，發現出來，這樣比你偶爾一次在音樂會上，所聽的樂曲，而得到的印象，却深刻多了。

末後謝謝希摩兒小姐 (Miss May Seymour) 幫助我抄音樂例子，更要深深的答謝其他方面幫助我的人，保爾先生 (Mr. Harold Bauer)，比拉麥先生 (Mr. F.R. Bellamy)，馮，布魯林 (Von Breuning) 在維也納的家族，恩格爾先生 (Mr. C. Engel)，柏林大學弗里蘭德教授 (Prof. M. Friedlander)，勒登小姐 (Miss D. Lawton)，大不列顛博物館阿德曼先生 (Mr. C. B. Oldman)，阿勒爾博士 (Dr. Alfred Orel)，郎特根博士 (Dr. M. J. Roentgen)，羅斯小姐 (Miss M. Rous)，我的兄弟L. 夏弗萊先生 (Mr. Lawrence Schauflier)，波昂大學謝德米爾博士 (Dr. L. Schiedermaier)，蕭斯先生 (Mr. D. Shouse)，不列顛博物館史密斯先生 (Mr. W. C. Smith)，鄧卡德小姐 (Miss M. Tankard)，阿美斯，庫勒小姐 (Miss M. J. van Ammers-Kuiler)，還有紐約悲多汶協會，波昂悲多汶研究館，與及柏林，波昂，維也納，倫敦，波斯頓，華盛頓，紐約音樂圖書館。

譯者序

1934年霜華露瀟的十月，我在國立北平大學女子文理學院音樂系，正潛心專門研究着悲多汶的樂曲，那時候淺薄幼稚的我，每天祇憑了我對樂理上所得的那一點和聲學，對位學，曲體學……的知識，而在悲多汶全集的每一樂曲，每一樂句上去求了解，這自然是不够啊，因為音樂這種藝術，在情感上最為靈活而難於把握，對於每一個樂曲的欣賞，在領悟上也是最難了解其真髓的，因此我就託在國外一些學音樂的朋友們，為我選購了將近30種關於悲多汶的書籍，我是想藉這些書籍來幫助我對悲多汶的研究，有更多的了解，然而這許多書籍，大半都是着重於悲多汶生活的素描，對於悲多汶樂曲的說明與解析，對於悲多汶在音樂上的創造，對於悲多汶如何使音樂獲得了解，則少述及，更少論列。

這時候范紀曼先生也選購了這本羅伯特·哈芬·夏蒞萊 (Robert Haven Schauf-
fler) 所著的悲多汶 (Beethoven) 寄給我，在他簡短的信裏曾經這樣寫着：

“本書作者 R. H. 夏蒞萊，係現代研究悲多汶的專家，他以三十年之研究而寫成此書，材料之豐富，內容之充實，見解之透澈，勿用我在此多說，你讀了後自然會有所感觸，此書最具特色，而最為名貴者，則為夏蒞萊先生從他多年的研究中，發掘出悲多汶在其樂曲作品裏，所運用的“原子動機”(germ-motive)，和“來源動機”(Source-motive)。此種創見，是過去整個一世紀中，全世界所出版一切關於悲多汶的書籍中，所未發現者，所以特將此書送給你，作為你研究悲多汶的參考……”

我收到這本書後，最初我會用將近八個月的時候，很仔細的詳細閱讀，並且參看着“Grove's Dictionary of Music and Musicians, 1916”（格羅烏所著音樂及音樂家辭典）與“The New Encyclopedia of Music and Musicians, 1929”（音樂與音樂家新百科全書）和其他關於悲多汶書籍，細心的研究，并作着很詳細的筆記，因為那時候，我正想寫一本關於悲多汶的書呢，但是當我研究着本書一切樂曲舉例時，我再從悲多汶全集中把所舉例的樂曲，關於鋼琴部分者，我拿出來彈奏，在這位樂聖的偉大

卓越的樂譜下，我是感覺着我太渺小了，此外當我研究着本書第五十四章悲多汶發明了“原子動機”，第五十五章“來源動機”，與及作者特別論到悲多汶在音樂上的創造，與及悲多汶如何使音樂得到解放……等等，我更感到本書作者，學問的淵博，見解的高超，與及關於他處理悲多汶歷史文獻，態度的嚴肅，評論的公正，處處都使我相形之下，愈覺渺小，愈覺淺薄，於是遂把我原先想寫一本關於悲多汶的書籍的計劃，暫時打消；而同時更感覺到將這一部名著，譯成中文，介紹到我們中國的藝術界，作為一般不能直接閱讀外國文的音樂書籍，而對於音樂又具着極大的熱忱在學習，尤其是像我這樣對於悲多汶樂曲又很熱愛者，研究悲多汶，研究音樂史的參考。

此書譯成前後費時達四年。

在這四年的亂世歷程中，我因為生活的不安定，無法如願靜下來坐在圖書館中，坐在音樂室裏，潛心專一的研究，竟至為了職業的奔走，行旅展轉，北南西東。車船馬背，足跡所至，已達兩萬里以上，此書此稿，皆隨我而行，有時在古廟的驛程，等吃午飯以前，休息的片刻，而翻閱半頁，有時在荒漠的山巒裏，雞聲的茅店中，挑燈而又譯數行，在悠長不堪數計的歲月裏，日暮不知黃昏的混沌時日中，能將此書譯完付印而出版，於人於世，或無毫毛之輕重，然而在我自己，却有一種自幸的喜慰，因為我譯此書而得到對於悲多汶的研究，有更深切的了解。

出版之前，承范紀曼先生為我整理譯稿，他并參考法文“Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire（音樂百科大辭典全書），德文 Hugo Riemanns, Musik Lexikon.（羅俄·勒曼著：音樂辭典）Alfred Einstein: Das Neue Musik Lexikon（亞爾弗雷德·愛因斯坦著：新音樂辭典）及德俄文出版的悲多汶辭典，悲多汶年曆，音樂全史文獻資料，作曲家傳紀，文藝百科全書等書數十種。增作註釋，在我們中國還沒有一部完善的音樂辭典出版之前，這些註釋，是可以幫助讀者對本書的了解。施梅英施蘭英兩女士，在炎天烈日的長夏，為我流汗而抄寫，更使我感激！我均在此一併表示謝意！

至於譯文之有錯誤，於此六十餘萬字之中，當然在所難免，希望讀者加以指教，以便於再版時更正，本來一種專門學術名著的介紹，工作至為繁重，往往不是一個人的能力所能及，所以我很誠懇的希望讀者多多地指正。

一九四一年十二月十七日悲多汶誕生一百七十一周年紀念日。

補 記

這本書是五年前譯好的，序也是當時寫成，本想此書能在當時出版，然而受着戰爭的影響，終未果，茲值付印時，此書又曾從頭至尾，對着原書校正了四個月，但仍不免有一些小錯誤，尙希讀者指正。再者，關於譯名，大半都是參用商務印書館發行英漢大辭典內之人名地名譯音，內中雖不免欠準確，想讀者不致多加責難，原書作者曾在寄給譯者的信中，附寄有美國著名的女作曲家，白呂兒女士(Miss Marion Bauer)所寫關於原書的評論，及原書發行者新書預告二紙，可惜這篇評論已在五年前的烽火中遺失，關於作者，我不想在此多介紹，因為他的淵博，讀者閱完本書後就明白了，他出版了“Beethoven”以後，還出版了“The Unknown Brahms”與及“Enjoy Living: An Invitation to Happiness”等，重要的著作，從前他也曾出版過許多書籍，他是很有名的作家，他在第一次歐戰中，他是軍官，在他年青時，他也是運動家，他生1879年4月8日，他今年已66歲了。

付印之前，承桂中樞先生校正譯文，
李秋生先生爲我接洽製鑄樂譜鋅版，
幼年同學陳耀輝女士在多方面的協助我，
均在此一併誌謝。

1946年·10月24日·譯者上海。



第 一 部

悲多汶的生活及其作品

第 一 章

談 號

露德薇格的談號

幻想

“依照這些樂譜去彈”

祖先

佛里米血統之影響

祖父露多維楚斯

父親約翰——“Gullet-Baptist”

母親瑪利亞，瑪格達琳娜

在波昂(Bonn)的許多小孩中，我們可以找出這樣一個孩子，他的談號是露德薇格 (Ludwig)·“西班牙爾”(der Spangol)¹，倘若他們用英語說，那便會把他叫成“西班牙里錫”(Spanish)或“西班牙格”(Spangy)。他和他們一塊兒遊戲，且愛玩石彈，射箭，破壞費雪爾太太(Frau Fischer)的鴉嘴等事情。

全世界的孩子們，都是熱烈的喜歡着談號，互相取一個熟悉的名字，以作自己的犧牲品。當然他們常常都是根據別人生理上顯著的特點，一點也不讓步的互相呼喚。這些談號往往都離不掉瘦子，胡蘿蔔，矮子，斜眼，缺腿等名詞。

這一位未來的作曲家，第五交響樂(Fifth Symphony)尙待完成的他，其所以有這樣的稱呼“西班牙格”，想來大半都是由於他那黑漆的面貌而來，如他的隣居費雪爾(Fischer)所描寫他的“滿面愁容”(black-brownish)。至於他的那些同伴們，誰也不

¹“Der Spangol”是小孩子將“der Spagnol”錯抹成的。(見“the Spaniard”)



會明白，就是和他們遊戲的那些時期，這至高無上的音樂幻想，在那遙遠的曠場上，向悲多汶熱烈的招手吧。

然而，他這一些孩童時候的生活，到是很快的變成一種真實的重要事情。這是遠甚過了他的面貌，——倘若他們只知道這一點的話——，音樂的幻想才證實了他稀奇的談吐。幼小的露德薇格，站立在他那最可愛的裁身之所的欄樓上的窗前，那些朦朧的幻想，就會進入了他的腦子。慢慢的這些幻想，是由朦朧而顯明起來，並且是超過了廣闊的古達爾庫維爾 (Guadalquivir) 河流，這河流，就是那些愚昧的人民所措喊的萊茵 (Rhine)——棲止於塞戈維亞 (Segovain) 峻崖的峯頂，這裏，是被那些平庸的人們呼之為塞本格堡 (Siebengebirg)。

在這欄樓上，他是時繼時的坐着，這時幻想中的音樂旋律，就開始在他腦裡活躍起來。一直繼續在那一種沈重的脚步聲，粉碎了他那幻想的音樂為止。父親醉昏昏的帶着濃酒的氣息和粗壯的嗓子回來了，西班牙格必定也會在樓上重重的彈着鋼琴，或亂拉着提琴。

然而倘若大人們不去擾亂他，讓他獨自的去玩弄這些樂器，那嗎發出的聲音不會是那樣的入耳。因為他有他自己最新的幻想的旋律。但是他往往正在拉提琴的時候，是被一種突然發出來的忿怒聲音，感到驚惶恐懼而中止。

“你還要再拉這些無意義的聲音幹甚麼？你呀！——依照這些樂譜去彈，否則，我要打你一個耳光！”

當然我們也不可過份責難他的父親約翰 (Johann)。雖然他很愚笨，但是，也許他對藝術上的貢獻，是超過了一個普通聰明而具同情心作父親的人。以西班牙格賜給我們音樂的成就來說，實在是受了他父親那照例的老套的告誡“依照這些樂譜去彈”！所刺激而來的。

反之言之。我們應該深深感激他的父親約翰·範·悲多汶 (Johann van Beethoven)，他是在無意之間，增強了這個孩子對音樂上的想向力。在露德薇格記憶力最豐富的時期，得着這樣一位冒充淵博的醉漢父親，以禁果式的態度來教給他有創作性的藝術了，就是因為約翰所教的無意義，故愈使小露德薇格更感覺到印出來的旋律雖美，但總不及未印出來的旋律更美，更美得深刻。

有一天早晨，費雪爾夫人從這院子走來，看見這個小孩在他臥室的窗戶上，雙手支撐着他的頭，似乎在注視着他所不能眼見的事物。

“呀！露德薇格，甚麼事？”

沒有回答。

當她再見到他的時候，她便帶着非難的口吻說：

“你懂得嗎，露德薇格，不答應也是一種答應”。

“啊，不是；我並不是不答應你！請你原諒我！不過當時是因為我正在沈思於一種美麗的想向中，所以我不願讓人來擾亂”。

也許露德薇格那唯一無比的，在作曲上在即席演奏上的才能，照心理學家看來，大半是要歸之於為了逃脫他那庸俗的父親枯燥的寫實主義，而起的一種心理上的“反應”所致。實在說來，露德薇格在這兩方面的才能，是與那些缺乏創作性的技術者，只依照了音符在那裡亂彈瞎拉完全相反。

當露德薇格成年的時期，因為他更反對用那些所謂合格的樂譜，所以有時候他就從自己隨手寫成的幾頁速記樂譜中，來彈他自己創作的“協奏曲”(Concerto)鋼琴的部分，並且當他有時候心緒不定，他還會無情的冷笑他的學生，那種狼狽翻篇的情形，誰能恣疑，當學生有一點小錯，這位教師不會用肘推他的學生且加以罵詈呢，——藉此極風致的出了他幼年時期所受的怨氣：“喂！——你依照着這些樂譜去彈！”

範·悲多汶(van Beethoven)²的家族，一部份是離盧芳(Louvain)很近的佛里米(Flemish)人，這不過是不重要的事，露德薇格的祖父，是一個酒商，也是一位歌唱者，他的曾祖父仍是經營酒業；他的外祖父是宮廷中的廚役長；他的父親是一位歌手且是酒的鑑賞家，並且在佛里米的支族中，還有的負有畫家彫刻家的盛名。廚役長與藝術家都是配合顏色注重形式調合味口的專家，而酒商與歌手呢，更是那多產的酒神篤與奈莎斯(Dionysus)所寵愛的，並且這酒商的後裔悲多汶，是被波德萊爾

2. 在佛里米那兒，“Beet”的意思是“甜菜”，“hoven”則是“花園”之意，因此“van Beethoven”即為“甜的花園”。(見 E. Closson 所著 L'el'ement Flamand dans Beethoven 一書，1928 年出版，21 頁上)

(Bourdelle)³ 奉拜爲神了，陳列在紐約大都會博物館(Metropolitan Museum) 悲多汶的頭像，是刻上了柏蒂娜·布倫塔諾(Bettina Brentano)所報告出的悲多汶的話，這些話是很精巧的無拘束的翻譯了下來：

“我是巴卡斯(Bacchus 希臘酒神之名)，我爲人們捧出了光榮的酒，以灌醉他們的靈魂”⁴。

他的兩位佛里米的曾祖父母，使悲多汶也成了當地藝術團體中受人敬愛的值得驕傲的一份子，在那裡有著名的畫家如魯本茲(Rubens) 範·杜克(Van Dycke) 梅姆林(Memling) 騰聶茲(Teniers) 等。

在悲多汶的靜脈管理，滲雜着了如此的血液，自然會在我們所謂的“標題音樂”，他的田園交響樂上，首先表現了他那最顯著而富於情感一類的“音畫”(tone painting)，也只有這位特有的佛里米人，他才能把這種富於色彩的情感表現出來，並且所表現的不但不粗糙，而且是這樣的綺麗——也只有這唯一的作曲家才能產生。佛里米的驕傲，佛里米的權威是幫助了悲多汶，把一個如奴隸似的音樂家解放到專門家的地位。

露德登格的祖父路多維楚斯·範·悲多汶(Ludovicus Van Beethoven)也有一種不依賴於人的性格，他還是在幼年時代就獨自出外謀生，那是因了他與家庭間發生口角負氣離開了家，就這樣一去不返了⁵。在1733年時，這一位顯著的僅僅21歲的少年，居然被科隆(Cologne)的“選帝侯”(Elector)⁶，克勒門茲，與古斯特(Clemens August)

3. 參看本書開始的悲多汶頭像插圖

4. 參看本書第二十八章柏蒂娜寫給歌德的信

5. 正幼年時的拉洽，E.V.A. Lalo 1823-92 法國的作曲家，在一百多年後也從里爾(Lille)附近逃跑了。注意，里爾這城，過去也曾一次屬於佛里米(Flemish)。

6. “選帝侯”(Elector)日耳曼舊制，國王皆由國民會議選出，其後領域日廣，召集不易，且封建制度完成，國會始爲諸侯伯之會議，於是選舉皇帝之權，亦不由於民而屬於諸侯，選帝侯之人數，初無定員，1356年查理第四(Charles IV)時始頒布黃金文書(Golden Bull)指定馬茵茲(Mainz) 特里爾(Trier) 科隆(Köln) 三主教及波希米亞(Bohemia) 王赫拉蒂內特(Falcinate)，薩克遜(Saxony) 公，勃蘭登堡(Brandenburg) 伯七人爲選帝侯，1623年加入巴伐利亞(Bavaria) 特騰堡(Wurttemberg) 黑森(Hesse) 與薩爾茲堡(Salzburg) 等地區四人



BEETHOVEN'S GRANDFATHER, LUDOVICUS

贝多芬的祖父·路多維楚斯

任命為宮廷的音樂師，但是他并未到過這在建築上享有盛名的城市。科隆這座可矜耀的城，差不多在五世紀以前，都是握着大監督的權威，自此以後，這聖神的選帝侯權，才屬於一個比科隆還小的波昂城了。同時，因為波昂已變成了一個唯一的皇城，所以這裡十分之九的人民都是仰賴宮廷的俸祿而生活。

路多維楚斯 (Ludovicus) 很快的成就了一件不幸福的婚姻，他的妻子瑪利亞·約瑟伐·波爾 (Maria Josepha Poll)，生有兩個孩子，但是都在幼小時逝去。然而，將近 1739 年歲尾的時候，約翰 (Johann) 却降生了，這是天命所注定的一個不肖子，不過我們也不可說他很壞，倘若他不好，他還能以一個重要的音樂家給與世界嗎？

瑪利亞，約瑟伐因受刺激而嗜酒；如果一個人與她丈夫生活得不滿意的時候，很容易的有此種的行為，就是他丈夫如果在劇台上得不到安慰時，也是會再去經營酒業的，可憐的這位婦人，是幽禁於絕望的狂飲中，在科隆的修道院內度着了她的殘年，在淒慘的晚境中來結束了她的生命。

路多維楚斯的生活很優裕，他開始的薪俸，一年有 300 箇弗洛恩 (florins)，這算當時一位年青的歌唱者最高的報酬了，他忠於“選帝侯”40 年，促成了他的成就，在 1761 年時他還受宮廷裡重要的音樂人物熱烈的招待。

兒子約翰 (Johann) 是承繼了他母親的嗜好及缺點，然而他長時間的追隨他作宮廷的歌手的老父親，所以他對音樂也有一小小的才能，並且在他暮日西沉風燭殘年的晚境歲月中，他也擅長於小提琴的演奏。

酒斷送了他有為的前程，摧毀了他成功的機會，因為他的習慣放蕩，所以他的父親給他一個諷號約翰尼斯，得，拉非 (Johannes der Läufer)，大概他隣居所叫他的“約翰尼斯，得，沙非” (Johannes der Säufer)？更適當一些，此稱沙樂美 (Salome)

，選帝侯之職權，除選舉皇帝外，有審閱會議案之權，自是帝權日弱而諸侯之權日張，本文所引選帝侯係指哥隆選帝侯，當時波昂係屬於科隆選帝侯所轄之地域。

7. 謝德米爾教授 (Professor Schieder) 最近發現一件事，即是路多維楚斯的好名，却遺留在比利時了，在小露德茲格誕生的前幾星期，他的父親得到列日 (Liege) 教堂唱歌者的位置，本書的主人翁，錯過了成長於比利時的機會。

有名的犧牲者的名字白特斯特 (Baptist) 給約翰加上是很適宜的，用英文講起來，就是“約翰只有一個止於咽喉的頭”。(John the Gullet-Baptist)。

瑪利亞，瑪格達琳娜 (Maria Magdalena) 是亞稜布來斯泰茵 (Ehrenbreitstein) 宮中的廚夫和一個侍從的媳婦的女兒，在1767年時，僅僅20歲的她，便和這一個無能的約翰結婚了。她性情溫柔，和藹，機警，且勤於苦的操作，據記載，從來也沒有人看見她有着笑容，她對她丈夫間的感情尚維持得很好，但有時也有例外，每於妊娠，溺於苦的工作中，不能照料孩子，而在窮苦與羞愧交加相迫的時候，她也很溫和的勸誡他，自然她更沒有想到，由她給與世界上的這件寶物，引起一點安慰和興奮，她實在也不知道，她已經送給全世界，全人類，一件最高貴最值得驕傲的禮物了。——這禮物就是由她生下的兒子，樂聖悲多汶。



第 二 章

音樂愛好者的城市

露德薇格降生於 1770 年 12 月 16 日

波昂卡斯街 20 號

不幸的家庭

音樂的環境

“選帝侯”對古典作品之抄襲

1780 年 M. 法蘭茲一位能演奏絃索的選帝侯

音樂愛好者之街

最初發表的三重奏 (Trios, op. 1, 3, 8, and 9)

第二提琴的困難

“人，幫助你自己！”

藝術的極盛時期

教師

1770 年 12 月 露德薇格 (Ludwig) 是降生於 波昂 (Bonn) 城¹了，可是誰也不知道他降生的真確日子，不過當時萊茵河流域一帶的居民有一種風俗，孩子生下地後，在 24 小時內感受洗禮，露德薇格確是 12 月 17 日去領洗的，因此推測，他是降生於 16 日，當時他的媽媽才 24 歲，他的父親則已有 30 歲了，他是他們的第二個小孩。

這個嬰兒，是一般後代未出世的智者們所崇拜為“音樂的救世主”(the saviour of

1. 就是在 1770 年，W. 華茲華斯 (William Wordsworth) 也降生了，這也是一位解放者，他把英頤的詩從囚禁中解放出來。



BEETHOVEN'S BIRTHPLACE AT BONN

悲多汶在波昂的誕生地

music) 了，他降生的這哥屋子，實實在在比伯利恒 (Bethlehem) 的馬廄還粗陋，不過也許還美麗一點吧，一個普通高度的人，往波昂卡斯 (Bonngasse)² 經過時，是不能伸展的，因為這間屋子實在是太低了，一不小心，頭就會碰著那屋樑上的橫椽，現在這屋子外面，還保存著當時一架舊式的起重機，依然是垂直著，並且那帶著古色香美的葡萄樹的支幹，現在也已有成人的腿那樣粗大了，花園裡還有一個很蒼古而簡陋的抽水筒，這抽水筒有四碼長，可以來回轉動。

露德薇格 是多麼的不幸，在這樣惡劣的環境下而降生，不消說，他所遭遇的是家中的窮困和一切悲慘事件的襲擊，這樣的逆境，是其他一切大作曲家，誰也沒有遭遇過的，就是罕頓 (Haydn) 也不能例外呢，但是於世界於人類，却是萬幸了，他的靜脈血管裡，是承著廚子，侍從的藥婦，醉漢，歌唱者祖先們佛里來 (Flemish) 的血液，倘若露德薇格 當時是生長在德國富貴豪華的門庭中，恐怕他永遠也不會將音樂從奴隸地位的舊形式中解放出來。

波昂 (Bonn) 這個德國的小城市，她在長遠的年代中都是站着一種特殊的地位，這也倒是應當的，因為德國 藝術特有的基本典型，是產生於此

露德薇格 在幼小的時候，對於一種有音樂氣氛的環境，都是不肯放棄的，同時對於一般先輩們所留下的遺產，亦開始盡量的接收吸取，關於此，他都是以最濃厚的興趣，誠篤的心願來接受。

在悲多汶 誕生以前五十年，有一位大宮廷的“選帝侯” (Elector) 約瑟夫·克勒門茲 (Joseph Clemens)，他是半進步的作曲者，他的修養與方法，與近代皇家作曲家依薩爾·巴奈 (Isyral Baline) 相同，也許說依爾文·伯林 (Irving Berlin) 更會使人知道一些。(美國的爵士音樂家)

克勒門茲 是速記一類的作曲家，他對於音樂，只要隨時想起，便出口中唱出來，再把牠寫在紙上，加以適當的和聲，克勒門茲 也像伯林 一樣，隨隨便便就把一些古典樂曲作品的精華，剽掠偷走了，他的我所用的方法 (The Methodum which I use) 一書中，他曾坦白的說出：

2. 在 1770 年時，是波昂卡斯 (Bonngasse) 515 號。

“蜜蜂是從那許多美麗的花上，採走了甜美的瓊漿，我也是一樣，我所有的曲子，都是取之於我所愛好的傑出的作曲者，雖然有許多人，是盡量的想別人相信他，而不敢承認自己的錯處，不敢承認他自己從別人那裡偷取了東西，但是我則不然，我是坦白的懺悔着我自己，因此我要使別人聽到我所作的舊歌，不致發怒，其實這些歌曲，也有美麗的地方，也並沒有失去一般人的讚賞，不過我要將這些不被別人知道的事，通通說出來，那是因為我受了上帝的感化，凡是我性靈上的一舉一動，都要尊奉上帝的意旨。

從此就可以明瞭，當時那種雖然偷抄別人著作的惡劣習慣，是與爵士（Jazz）時代一樣的奇形怪狀，然而爵士時代也能使人改正，為的是對“尊奉上帝”所犯的罪過不可過於多。

雖然，也許克勒門茲所說的後面一句，是暗自吐舌，可是他却是一位人雖老而心不老的人，他非常喜歡開玩笑，且深深地傳下一種祖俗娛樂的笑話，這祖俗娛樂的笑話並且還成了波昂很流行的傳奇故事，至於如我們以後所見，悲多汶那樣極有興趣的研究音樂，而不流於庸俗，完全是靠他自己，獨特卓越的個性和勤慎努力的學習所致。

克勒門茲被任為主教後不久，他便公告於4月1日在教堂舉行教誨，屆時，他很嚴肅的走上講經台，很有禮貌的鞠躬，並且在胸前很虔誠的劃一個十字，其後忽然大聲的說着：

“萬愚節！”（April Fool!）

說完後，他就很快的走出了，並且嬉笑的搖着頭，還夾着尖銳的喇叭和帶嘲弄的鼓聲。

所有選帝候的繼承者，都非常的喜歡音樂，這到是一件很僥幸的事情，然而到1794年時，選帝候這個位置被廢除了，不過當我們想到，倘若“西班牙格”（Spangy）不降生，而這一些選帝候又是生在現代，那麼，全世界都會充滿爵士音樂了，當我們想到這裡，豈不令人戰慄嗎？

1780年馬克思，法蘭茲（Max Franz）繼承選帝候之位，當時，露德薇格（Ludwig）尚不滿10歲，法蘭茲對藝術是一位寬懷的保護人，他尤其嗜好音樂，因為他對低音提琴懷娥拉（Viola）熱切的愛好，他常常在宮中舉行夜會，有時還邀請來賓，自然他的

第二章 音樂愛好者的城市

嗜好是與他人一樣的，1780年在波昂 (Bonn) 家中所舉行的絃樂四重奏音樂會，是很普通的情形，猶之乎現今的比茲堡 (Pittsburgh) 難能罕見一般。

縱然一切智識泉源都被摧毀，我們亦可由露德薇格首先發表的那些作品中，推出一種深意的音樂氣氛和感染力，這些樂曲是飾以作品號數的，露德薇格發表了這些作品後不久，即離開了家鄉，並且我們也就可以斷定作品第1號鋼琴三重奏 (Piano trio. op. 1.) 的創造者，作品第3號降E調絃樂三重奏 (String trio in E flat. op. 3.) 的創造者，是在這一條街上誕生，這一條街，在現今，只要你稍稍用口吹着某首有名的絃樂四重奏的旋律，一定就會在街上兩旁的窗口現出一個個頭來，是的，下至萊茵 (Rhine) 河，上自敏斯脫 (Münster)，這一帶的居民，都會很和諧的唱着柔美的次中音，他們的嘴，時時都很圓和的吹着悲多汶的樂曲那些美麗的旋律。

不錯，波昂卡斯 (Bonugasse) 是一條富有音樂氣氛的街，在同一所房子裡，是住着悲多汶一家，沙羅芒 (Salomon) 一家人，父親在歌劇院奏提琴，兩個女兒在宮裡作歌女，但是只有約翰 (Johann) 才感到最大的快樂與矜驕，因為他的兒子，遠在倫敦，柏林刻上了輝煌如鋼琴家的聲譽，漸次更獲得了成功，並且1790年為罕頓所勸而訪問英格蘭，悲多汶的祖父，宮廷的音樂師路多維楚斯也有一所房子在他們的對面，接近他們住的，通通是音樂界的有名人物，如李斯 (Ries) 家，露德薇格是在法蘭茲處學習小提琴了³，並且在這一條街上，不遠，還住着西蒙洛克 (Simrock) 西蒙洛克是擅長杭 (horn) 的演奏者，同時後來也是露德薇格，範·悲多汶作品的發行人之一。

為大提琴 (Violoncello)，小提琴 (Violin)，和鋼琴 (piano) 而寫的這三首三奏重 (trio)，牠的作品號數，是第一 (op. 1)，這些樂曲不算困難，就是奏鋼琴的人，技術不太熟練，只要絃樂加入了，也可湊合過去，但在室樂的範圍中，牠們仍有牠們的地位。降E調絃樂三重奏 (E flat op. 3)，是他最初的作品，他第一次草稿，大約確實是在1792年他離開波昂 (Bonn) 以前寫的，在此愉快的樂曲中，已洩漏了這位青年的作曲家，他是要改變游藝性質的絃樂四重奏的作風，他很明瞭一種慣例，那便是第二提琴 (Second-violin)，常常要發展到與牠的弟弟懷娥拉 (Viola) 發生不協和的聲音

3. 後來若干年，以他的學生費爾南德 (Ferdinand) 來償還他們了。

，總會用一種憊困，無聊，嫉妒，自卑的表情來與懷娥拉弟弟打麻煩，露德薇格自己也是一個懷娥拉的演奏者，很明顯的他在克服此種困難。他決心要把非專門的提琴演奏人永遠獨立，使他們困於自己⁴。波昂 (Bonn) 那些樂音狂，感到此種苦處已消除了，一定非常感激悲多汶。我們更會明白，為甚麼人們都熱切的歡迎作品第三 (op. 3)，作品第八 (op. 8) 和第九 (op. 9)，因為他們都是減少了第二提琴 (Second-violin) 的三重奏。

這些三重奏的內容與情緒，是與普通的絃樂四重奏差不多，大概是由於早年受了他那窮困醉漢的父親的訓練，以致才有這一類的“自恃”表現，這種剛勇的行為，一半也是因了他熱愛他的母親，可憐他的母親，才負起責任賣藝的，他只有 12 歲呀！他在樂隊裡，坐在欽巴洛 (Cembalo) 的面前，慢慢的研究樂譜，在那裡沉思默想，為的是要教那一些技術家，“人！幫助你自己” (Man, help thyself)！他此種有名而成熟的誓句，此時期即已開始實踐了。同時另外換上了一個字“孩子，幫助你自己！”哪。(Boy, help thyself!)

悲多汶 的青春期，是落在德國的藝術極盛時代裡，那時候是出產了許多女人和藝術家的作品，如勒新 (Lessing) 的“Minna von Barnhelm”與“Nathan the Wise”；歌德 (Goethe) 的“Werther”和“Gretz”；席勒 (Schiller) 的“The Robbers”與“Don Carlos”；格魯克 (Gluck) 的新開新紀元的歌劇“Orpheus”與“Alceste”；莫札爾德 (Mozart) 美麗的交響樂 (Symphony) 和四重奏 (Quartet)，與罕頓 (Haydn) 最好的室樂曲。

一個比悲多汶軟弱的人，一定會被這一大堆頭暈的名著弄昏迷了，縱細心研究，也不過進入長時期的摹倣，但是悲多汶則不然，這一具有獨特性的青年音樂家，對於一切的壓力，絲毫不能使他屈服，反而得到了許多鼓勵，真的，他雖費了好幾年時光，專心致志的學着罕頓與莫札爾德，但是這也不過是得到了一種原動力而已，他不久就學會了一種摹別人創作的掩飾術，也即是說，他因了帶創造性的摹倣，以致其他的

4. 實實在在，莫札爾德在 1788 年時已寫成了一首為小提琴 (Violin)，懷娥拉 (Viola)，大提琴 (Cello) 的遊樂曲 (divertimento) 三重奏。但是此曲是太偏重許多演奏家的技術了。

第二章 音樂愛好者的城市

人發現不出來那原有的風格。

父親要使“西班牙”成為莫札爾德如金幣神童第二的那一種野心，再加上父親學肘的弱點（喝酒），不消說是很容易使一個活潑可愛的小孩，暫時變成了一個嚴肅，憂傷，駝背的小大人。

他最初的教師，是他的父親和一個老風琴師，他的名字是伊登 (v. d. Eeden)，但是到九歲的時候，則移至一個皇家的遊伴卜費非爾 (Pfeifer) 處學習，他是約翰的酒友，且有咽喉之交，這一對人，有時拉着露德薇格到一個小屋子裡，以最短的時間，要露德薇格彈出很繁重的幾首鋼琴名曲，露德薇格是繼續坐至黎明，然而，一個缺乏睡眠的小孩子，他是不能完全把這些樂譜銘記下來，以致這一位受着打擊的他，只有綴泣於床褥之外。



第 三 章

幻 想

1779 年得音樂教師尼富 (C. G. Neefe)

赫萊 (J. A. Hiller) 的美術觀

音樂與文學

1782 年的“Bagatelles”(斷章)小曲

使人驚異的浪漫主義的突起

1784 年作宮廷的風琴師

1787 年訪問維也納

受莫札爾德的褒揚

母親的死

布魯林 (Breuing) 是他的第二家庭

慢的成熟

華爾斯太茵 (F. von Waldstein)

得到罕頓 (F. F. Haydn) 的鼓勵

第一次與莫札爾德，罕頓等人物相交了

不消說，“西班牙格”(Spangy) 當他用雙臂擁抱着宇宙的時候，他是拋棄了幼年時期那些無意義的舉動，因為他在九歲的時候，即已有了害羞的，陰沉的，敏感的，惑疑的，和不可思議而厭世的情感，從那時起，他對音樂是用全副精神充滿了幻想，就好像要這樣才能逃脫那苦痛的現實生活。

而此時他是得到一位真正好教師的指導了，尼富 (Christian Gottlob Neefe) 是 1779 年到波昂 (Bonn) 城。他是一位穩重有名望的作曲者，也是一位很好的風琴師，

并且還是一位淵博的音樂家通呢。

他的名字中間這個“Gottlob”字的意義，就是“讚美上帝”，當音樂愛好者處於情緒快活的時候，他們就會如此喝采的。露德薇格 11 歲未入學以前，是得着這樣的一位好教師，一個人在他少年的發育時期，對於事物的領悟性和記憶力都很強的時期，是非常需要像這樣一位正確的指導者。

尼富是一位不朽的人物，因為這位使音樂得到自由的解放者，最初是他所訓導，就音樂文化的貢獻而言，他是作了不可評價的事體了，他是刻姆尼茨 (Chemnitz)¹ 城一個矮小駝背裁縫的兒子，關於他的一切，誠然我們所知道的不很多，可是由於他給露德薇格的功課這種事實來觀察，即可見到他是具有一種罕見的智慧，那時他就把罕頓的許多樂曲，爲了鋼琴 (Piano) 的前身克拉維可爾德 (Clavichord)² 而寫的樂曲，給悲多汶學習，這些有名的作品，至今仍藏於原稿中。

沒有許久的時日，尼富就使這位小天才家成爲一位比他自己選好的風琴家，鋼琴家，作曲家了。同時尼富還作了更重要的事情，就是在思想方面啓發了這小孩向着新音樂學派的路上前進，使他後來在藝術革命的新思潮上，站着了一個很重要的地位。

1. 刻姆尼茨 (Chemnitz) 在波昂 (Bonn) 以東約 400 公里，依爾茲山脈 (Erz Gebirge) 北麓平原地，位於北緯五十度五十二分；東經十三度三十分 (50 52 N; 13 30 E)
2. 克拉維可爾德 (Clavichord) 係最早用鍵盤和絃的樂器，起源於十五世紀，爲拉丁文 Clavichordium，在拉丁文辭典之記載中亦註明，十五世紀始有此字，其德文係 Klaviatur，法文係 Clavecin，意大利文係 Clavicembalo。法國曾就此樂器改良製造 Cembal Cl'amour，意大利亦就此樂器之絃樂部改良製造 Cembalo。其後鋼琴 (Piano) 之構成：鍵盤部分仍係根據 Clavichord 之鍵盤原理而構造；金屬絃部分則係依據改良之 Cembalo 原理而製造。

在現代 Cembalo 最著名之演奏者，當推波蘭女作曲家蘭多夫斯卡 (Wand Landowska 1877-)。她初學於華沙 (Warsaw) 及柏林其後赴巴黎，任巴黎斯古拉，康德爾教授，同時她爲最優秀的鋼琴演奏家。1906 年開始在世界地作旅行演奏，她把這古典樂器復活起來，其演奏樂曲，亦選 Cembalo 時代者。及罕頓 (J. F. Haydn) 爲此樂器所作之樂曲。1903 年柏林高等學校授 Cembalo 科 耶她指導。1919 年赴巴黎 Cembalo 專修學研她作 Cembalo 樂曲甚多，此外并著有巴哈及其解釋，古代音樂史等書。



"SPANGY" 西班牙格

悲多汝 着宮廷服飾，於十六歲時所攝。

他把他的朋友，他的老師的思想，灌輸到小露德薇格的腦中，這人便是約翰·阿達穆·赫萊 (Johann Adam Hiller 1811—1885)。關於十九世紀劇烈的燬碎了十八世紀美學上的觀念論，思想上的革命，赫萊是有着很大的貢獻，那時候十八世紀的音樂，祇是反映着固有的因襲的觀念，及有限制的想像——并且樂曲總離不了插圖與文字的說明。

赫萊是一位使音樂在藝術的領域中，獲得具體獨立性的先趨倡導者，當音樂尙未能像文字及繪畫確定其具體的獨立時，他是努力向真實方面去探尋，最初他朦朧的看到，無限制，抽象的，有普遍性的音樂，才具有尊貴的評價；其後他也感覺到，如果要把一首樂曲，用固定的說明來將牠幽禁着，那即是違背音樂的藝術性。

除開罕頓與莫札爾德這兩位有先進思想的偉人之外——他們不太滿意他們那些開新紀元的樂曲，多少總有點不太理會*——的確十八世紀的樂曲，只具備了形式上的外觀，就如同一幅簡單的圖畫一樣，到十九世紀以來，對音樂的結構方面，內在方面，才多注重一點，才能適合許多的想向了。不用說，是作曲家充實了樂曲的內在情緒；而有創造力的聽衆，也得要填補他們自己的想像力才行。關於“音樂的意義”已經在那些直陳的樂譜中告訴了我們，第五交響樂 (Fifth Symphony, op. 87, C. Minor) 只能描寫人的生活異樣的傾覆和命運叩門；或者高 C 短調奏鳴樂 (Moonlight Sonata, op. 27, No. 2, in C Sharp Minor)，牠是唯一的描寫着，在月光所照拂的花園裏，耳聾的悲多汶對裘麗愛達，顧采爾與伯爵夫人 (Countess Giulietta Guicciardi) 談愛，關於對這些樂曲的猜想是當時十八世紀的風尚，但是於我們的時代，是不太適合的。

并非赫萊同尼富單獨使悲多汶成功的，但是他們是啓發了悲多汶的思想的人，因為有他們的啓發，所以才有後來悲多汶使音樂脫離了文字桎梏的羈絆。關於此，也有一點令人驚奇，這位作曲家，無意之中就把隸屬於聲樂中的音樂，解放成理想中的自由音樂了。

“Bagatelles” (斷章) 大部份最先的草稿，誰都知道大約是悲多汶在1782年時寫的——就是作品三十三號(op.33)——。在這些樂曲中，我們首先就可看到悲多汶是一位音樂的解放者了，一個剛滿11歲的孩童，就在鋼琴史上，創造了新的一頁，這些小小

* 雖然很流行，罕頓這位革新家，也是一件例外的事情

的樂曲，在他整個作品數目中，雖然不算最顯著，然而這也是鋼琴在自由方面，由奴隸制度蛻變而轉向到宏大的專門的形式，最有力的原動力，誇大一點說，這些樂曲還育發了許多遺傳的細胞，如像蘇白爾特 (Schubert) 的即興曲 (Impromptus)，蕭邦 (Chopin) 的序曲 (Preludes)，蘇曼 (Schumann) 的追憶曲 (Kinderscenen)，布拉姆斯 (Brahms) 的插曲 (Intermezzi)，特婁西 (Debussy) 的阿拉伯風 (Arabesques) 等曲，多少都是受了他的影響而寫成。

“西班牙格”在 13 歲時，就開放着了鮮花，進入宮廷，做着風琴師了，雖然費雪爾太太的敘述，使我們也知道了斐多汶在宮中爲了職務而盛裝：

“綠色的燕尾服，白緞繡花的馬甲，帶扣的綠色短袴，白絲長帶，影着雙玫瑰形的黑鞋，壓擱了的帽子挾在他的左腋下，右側佩以短刀，有冠飾的髮辮”。

然而這也是她形容這個孩子的“矮，胖，寬肩，短髮，沉重的頭，圓圓的鼻子，黑棕色的面孔”。

露德薇格第一次訪問維也納，只有 16 歲，關於他此次短期逗留在這裏，除了知道他演奏給莫札爾德聽而外，其餘我們是別無所知了。這位年青的音樂家，在第一次見莫札爾德時，即已獲得很好的印象，莫札爾德以他的即興曲 (Improvisata) 歡迎他，真够麻煩，這個孩子是追問着原來的“樂想”(theme)了。因爲這有名的音樂家所給與他的樂曲，旋律隱伏着，不是稍有音樂智慧的人，能看出而且演奏得出的，然而露德薇格他是很快的握着了這首神秘樂曲的靈魂，並且用了他如此顯着的靈感，即席的演奏出來，當時，這位偉大的莫札爾德便走到第二個房間，不斷的稱揚着：

“注意這個少年，不久他就會博得世人的稱讚”。

他是因爲他親愛的母親最後的疾病，被召回了波昂，就是他到達的那個時候，他的母親就與人世長辭了。他母親死於肺結核，這種病，也是他自己一生中最大的恐怖，他的母親死後，他的父親立即將他母親的衣服賣給小販，換點錢來買一點菲儀的祭品，露德薇格睹此情狀，眼看着自己母親的衣服，販賣於市場時，他是非常的羞慚與痛心，這個孩子常常都是極度的憶戀着他那慈祥而可愛的母親，他那一雙悲哀的眼睛啊，永遠也不會有笑的流露，而且，對他母親所遺留的物品，是深切的痛愛着。

1787 年的末尾，他很幸運的得到兩個出生於有教養的貴族學生，就是布魯林

(Breuning) 的兒子史蒂芬 (Stephan)，和他的女兒伊奧洛爾 (Eleonore)，她比他小四歲，悲多汶是得到一位終身的朋友了，同時布魯林也成了他的第二母親，那位賢淑而又敏慧的太太，很親切的拉着他，使他逃脫了那些騙他的人，而且對他灌輸一些文學上的智識，引他參加一切文化團體，他在此是得着了文化上無限的教養，因此，布魯林的家，很快也就成了他的第二家庭。

尚不到 1792 年的時候，悲多汶就永久安居於維也納了，露德薇格在這些年間，沒有寫出任何最出名的作品，因為他早期的光榮，決不是與莫札爾德列入同等的地位，莫札爾德在 19 歲時，即已寫成最初的歌劇“*La Finta Giardiniera*”也不能與蘇白爾特 (Schubert) 和曼德爾聖 (Mendelssohn) 相等，曼德爾聖在 17 歲時，也是很快的很容易的處理兩個序曲，一首是在紡車傍的格爾辛 (*Gretchen at the Spinning Wheel*)；一首是仲夏夜之夢序曲 (Overture A' Midsummer—Night's Dream)。

如像巴哈，華格勒爾，布拉姆斯，富蘭克，他們這些人，在 20 歲時，也還未找到出路呢，悲多汶是居在這些晚發展的天才家之中的，的確，華格勒爾到了 30 歲，都還寫不出“*the Flying Dutchman*”，就是富蘭克，也是直等到 41 歲，始創出他的第一個傑作，“*the Beatitudes*”。本來，慢慢成熟的果子，才是最美的東西，牠的果漿也就更多而更甜蜜了。

歌德曾說：

“一個人必需做一件事情，才能成功一件事情”

在這肥沃的萊茵河流域，是慢慢的成熟了一個無限量的，很奇特的，有吸引力的人物，他那些所有的傑作，完全是他個性直接的反映。

他在波昂的好朋友，有諾蘭茲，維格勒 (Franz Wegeler)，和斐迪蘭德·馮·華爾斯太茵 (Ferdinand von Waldstein) 兩人，維格勒後來與布魯林的女兒伊奧洛爾結婚，華爾斯太茵是一個可稱頌的人物，他是悲多汶的第一個恩惠者，他對悲多汶的獻禮是不可勝數的，他給與了悲多汶的矜驕，他輸送了不可缺乏的營養，他解救了他的困難，因為他為人機警圓滑，所以看起來，就像“選帝候” (Elector) 的禮物³了。

3. 比露德薇格長八歲的薩爾斯太茵伯爵，想不到他的結果那樣的悲慘，也是在波希米亞的杜克斯

華爾斯太茵是第一個發覺波昂產生了一個天才家，也是他最早對露德薇格特殊的“即席才能”加以啓發的。露德薇格即席的才能，是即刻能作樂曲，這技能就是他後來在維也納昇進的端緒，露德薇格不久便成爲一個演奏家了，並且他開始傾倒他少年來的力量，決定了將那虛有外表，裝飾華美，而又刻板式的“洛可可”(Rococo)形式的音樂，解放出來，離脫這種桎梏，成爲獨立的自由的藝術品。

在卡爾·綠雀格，江克(Carl Ludwig Junker)的日記裏，他們是很鮮明的得一印象，悲多汶是何等有力量刺激着他同時代的人。

“我也聽說一個偉大的鋼琴家，就是我親愛的好悲多汶，「原文如此」，……我聽說他的秘密，是即席而可作曲，是的，對於隨意的樂想，我也曾提出過，這位慈祥的偉人，心胸寬懷者，是像一位技術家，由我的見解而論，我是可以作如下的評語，他演奏時的特殊表情，是與他無窮的思想相混合了，因此，我知道，一位產生大作品的藝術家，他是一個完人，我也曾聽過“Fogler”⁴上的鋼琴，……但是悲多汶，他有卓越的智慧及偉大的思想，再加上他技術上更好的表情，總而言之，他是會使你心醉的，當其演奏時，在他那非凡的管絃樂曲的每一個樂句間，用着你們全力去細聽，也是無不讚美他的，雖如此，他仍是極端的謙遜，但又放蕩無拘，……關於他處理他的樂器，是用着了如此不同的風格，所以使我們的觀念中，對他留着了深刻的印象，自然是賴自己去尋一條路來發見，才會受着感動，這位偉大的天才作曲家，他高貴卓越的作品，直到現在亦可謂舉世無雙

當時，露德薇格在他的家中，已成爲一個重要的人了，因法庭判他直接給父親的一半月養金，除此月養金之外，其兄尙供給三升糧食，他在劇院的樂隊中夾櫃娥拉

(Dux) 寄養起來的，在他赴波昂前的一兩年，他在杜克斯圖書館任職務，這位六十年的流浪者，是較許多歐洲城市所驅逐，而且他因了逃難，也精疲力倦了，他就僑居于波昂，且在此寫出了他的傳記，在伯爵夫人露西·杜爾黑美(Lulu Thurheim)的回憶錄中說，華爾斯太茵是“一個極無聊的人，他常常做出一些有礙名譽的舉動……(引證於謝德米爾所做“Der Junge Beethoven”一書，第179頁上)我們知道當華爾斯太茵在窮困之中，死於維也納時，就是在1823年前的許多年，悲多汶對他是很冷淡的。

4. 這是英國詩人勃朗寧(Robert Browning 1812-1869)有名的詩。

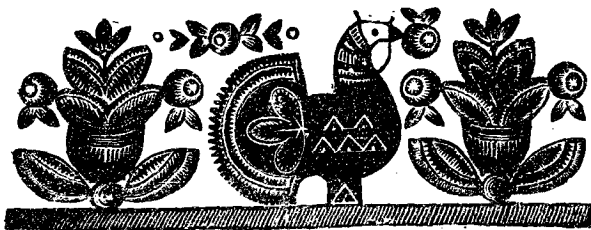
(Viola)，足足有四年之久。這些經驗，是他成爲作曲家極珍貴的主要原因，漸長，很明顯的他是墮入了愛情的懷抱中，對朱麗黛·霍爾娃特 (Jeanette d'Horvath) 瑪麗·韋斯特霍德 (Marie Westerhold) 兩位少女，都以濃郁的情感而追慕而懷戀。

1792年的某一天，罕頓經過波昂，悲多汶得與罕頓相晤，這是悲多汶廣大顯露的前夜。罕頓鼓勵他，幫助他去遊歷維也納，並且後來還在他那裏學習，在此也不得不提到華爾斯太因，華爾斯太因是很有見解的，他是利用了他對罕頓的感應來造一種機會，使露德薇格看重罕頓，這些計劃，在以後一切都實現了。華爾斯太因承認他，在長假中供給他的薪俸，且送上一封有魔力令人感動的離別信，那信的末尾寫着這樣的句子，勸告悲多汶：

“承受莫札爾德的精神，要從罕頓入手”。

這封信是很有名的，雖然不是一種準確的豫言，但是，亦因此他才有第一次的接連成音樂上的三個人物，所以才成功後來藝術上三位一體的古典象徵，實際上，華爾斯太因最後的句子，是射到遠大的目的地上了。至於悲多汶呢，照例會改正他善意朋友的思想的，他不處於任何被動，他一生中最重要的是：

“入，幫助你自己！”如他隨筆錄上所見，他是以最大的忍耐，來解救他自己，結果，他有些地方，是越過了罕頓的天才，超過了莫札爾德的精神，這就是音樂與藝術家在焦點上的浮現——解放者。



第 四 章

悲多汶與古代彫像

1792年悲多汶到了維也納

在社會上的成功

服裝與跳舞

罕頓的疏忽

從辛克 (J. Schenck) 得到的利益

1793年至1795年從亞爾比士伯加學習

1792年11月10日的那一天，這位偉大的波昂人，尚不滿22歲，爲了尋找自己的前途到達了維也納，他是具有一幅小而瘦，醜陋的，麻的，不理髮的，陰沉的相貌。他的前牙是在不雅觀的角度上，向着他的嘴唇外面突出。走起路來，他有一種很奇怪異的步態，講話呢又帶着一種低而可笑的萊茵土腔，他的錢包是空空的，雖然“選帝候”(Elector) 承認繼續給他以小風琴師的薪俸，但是僅僅是付給了很少的一部份，而且不久這很少的一部份也就斷絕了。

由華爾斯太茵 (Waldstien) 幾封信中的介紹，使我們也知道了悲多汶，僅僅遺留下了他倔強的個性和天才，也就是因了這兩樣，才使他的腳跟很快的步入了維也納的貴族社會。

年青的悲多汶，握得有使人震驚的天才，這天才立刻刺激着奧地利亞的思想，這是令人感動的，維也納人的重視，是首先的中肯了，且維也納的想像力，也首先的燃燒了起來，這不是由於悲多汶作品的固有價值——(op. 1). 直到三年以後，1795年時，都還不曾發表——乃是由於他在任何情形之下，用任何“樂想”都能有“即席演奏”的才能所致。

在他許多現存的第一次的草稿中，可以推想到他的“即席演奏”，必定不能如他同時代者們所報告的那樣有顯著的創作力，他同時代的人，大約都被他獨特的音樂的魔力所昏迷了，以致少有批評，也許這些演奏，心胸裡的準備比較這些人所察覺到的更往前進，他滑稽的“本事”，也如顛倒了史特比爾 (Steibelt) 大提琴部份¹，“即席演奏”的流暢。這種情形，必定使人驚奇的，且讓他們誠心去體會音樂的實際價值。

這方面的才能，是能使人獲得好評的，我們因這點對悲多汶過分的尊重，也就類如爲了向日葵的體積，來看重礦山一樣，向日葵是周圍生長了枝葉。

此種固有的天才，也是一種危險，因爲一個卓越有見解的讀者，他就易於輕視專門的研究。

可是悲多汶的智力，是足夠避免這一切危險的，他幾乎是一種想像中的人，這一個輝煌的即席作曲家，他能接受外界一切痛苦的刺激，這些令人感動的史料，是詳載於他的隨筆錄 (Sketch Book) 內了。這本書，至今尚存放在柏林普魯士州圖書館中，這本書裏面是充滿了一些令人感動的事實，至少，一個第一流的即席作曲家，他能把他即興作的樂曲，重寫 10 次，20 次，50 次，直等到他認爲滿意而成爲有效的最終樂曲形式爲止。

露德薇格剛到維也納時，首先便想使自己成爲一個漂亮的人物，以一位普通人來論，這到說不上十分浪費，我們見他日記裡，曾在這樣的記載：

“我必須買全新的需用品”

他爲絲帶，長靴，鞋子，曾花去了許多金錢，後來還爲了跳舞而備以特別的服裝，他因了要明白節奏，所以他勉強了他的朋要聽隨他的頭的吩咐？²

1. 參看第十一章第一第二段

2. 悲多汶從不曾合拍子來跳舞，這到是一件奇怪的事情，但是只有丁尼遜 (A. Tennyson)，史文邦 (A.C. Swinburne)，阿諾特 (Matthew Arnold)，與我們的鄂羅斯特 (Robert Frost) 才是不了解音樂，丁尼遜缺乏音樂常識，所以在他的“Maud”上寫出，管絃樂是由于“羽路特 (lute)，小提琴 (Violin)，巴松 (bassoon)，”與一種最無可能的因素“合拍子跳舞的跳舞家”混合而組成的，悲多汶也許在他耳聾之前，已不能很清楚的聽音樂了，阿美達 (Amenda) 說，有一次當其悲多汶擔任奏小提琴 (Violin)，因結果之不合拍子，故他求想于樂隊。

罕頓還沒有回去，就在波昂的時候，他就用書面承認了教授這位青年學生的和聲學 (Harmonielehre) 及“對位學” (Counterpoint)。這位最有名而活躍的作曲家，是不會多要錢的。在悲多汶 1792 年 11 月 12 日的記載中備記着：

“八個小銀幣” (Haidn 8 Groschen)

這點報酬，照現在的金計價算，大約只有 U.S. \$ 3.20。請問當代的斯脫拉文斯基，(I. Stravinsky)，斯脫拉斯，(R. Strauss)，松銀堡 (A. Schoenberg) 或者拉聳爾 (M. Ravel) 這些有名的作曲家，要是單獨的給私人教授理論功課，應該要若干的報酬呢？

不久，悲多汶 在尋找他的天才以前，這位稍為有一點矜誇的教師，也很少給他正確和有限量的東西，他往往愛給這位孩子很多錯誤的練習，丁狄 (M. Dindy) 也曾努力的證實過罕頓在當時的這種疏忽。他還說悲多汶 研究罕頓的樂曲是異常的刻苦，而且他研究一首樂曲時，他並不按那些和聲上，對位上，小文法詳細的說明而厭煩³，但是後來這兩位權威者羅蒂波姆 (Nottebom)，與泰萊 (Thayer) 是同樣熱切的指示着，下着結論，說悲多汶 關於和聲學與對位學的理論，是悲多汶 自己研究出來的，并非罕頓所傳授。

倘若這種情形，發生在以後，當他耳聾那種不耐煩，任性火爆的時候，一定的，悲多汶 會將那本練習簿，向他老教師身上擲去的，但是在 1792 年的這位學生，依然是保守着他的方法，而且他很機敏的自己研究，以致實現他自己的奇才，他用狂歡款待罕頓，這是在他日記裡可以見到：

“六個銅幣 (Kreutzer) 的咖啡，為着罕頓和我”

還見到：

“22 個銅幣的苦力茶為罕頓和我”

與這位有名的罕頓相對稱的人物，即是被現代遺忘了的作曲家辛克 (Schenck) 了，悲多汶 是由他這裡得到了理論功課的秘訣，但是悲多汶 是很穩重的用心研究，他對罕頓他們是如此的服順，尤其是更小心的重覆抄寫辛克 曾經糾正過的練習。這種行為，直到 1793 年之末，辛克 留住於倫敦 時，他的學生才掉頭向鼎鼎大名的亞爾比士伯

3. 丁狄 (Vincent D'Indy) 所著“Beethoven”一書，1913 年出版，16 至 17 頁上。

加 (J. Albrechtsberger) 學習。

雖然他對音樂上的幻想，是充滿了像希臘神話裡的歌女那種迷人的音韻，可是他在“對位學”上刻苦自修的精神，也是值得可驚可讚的，悲多汶是在狂放的寫着真正音樂的樂曲。然而到 1795 年的 4 月，他又一星期三次，固執的回到那位可畏的老先生——罕頓的門下了。

無疑這位卓越的教授，是給悲多汶許多高尚而適用的知識和一種必須的熏陶了，他也是受良心的驅使來培養這位未來的作曲家。

後來在悲多汶回憶着當年的時候，他曾對霍爾茲 (Holz) 說：

“這是「沒有藝術的賦格」，困難的是讓理想也要要求牠的權利——注入生命——加以真實的詩意原素⁴。”

倘若在這位老教授行列裡的學生，誰敢在賦格上加以詩意的原素，那是要粉碎其思想的，亞爾比士伯加往博物館經過，見到古代的彫像時，他偶然也會注視“匹格脫麗恩” (Pygmalion)⁵ 的吧。



4. 參看本書第三十七章。

5. 據希臘古典神話所載：匹格脫麗恩 (Pygmalion) 係庫提魯斯 (Cyprus) 國王，鑄精於象牙少女彫像嘉爾蒂亞 (Galatea)，阿佛羅狄蒂 (Aphrodite) 神應王之祈禱，而賜此少女彫像以生命，遂與王相戀。

第 五 章

悲多汶移坐位於鹽碟之上方

訓練

反感

同薩萊里研究

從小樓到宮廷

有特長的貴族

在宮廷中所享受的特權

以其智慧勝過音樂的依附者

可驕傲的獨立性

這一類的訓練，是悲多汶所需要的，他很早只是稍為受過一點嚴格教育，自從他放縱的追求音樂的幻想之後，才充分的符合了這位波昂神童的理想，他極小也是不容易窺取的。

他依然對亞爾比士伯加 (Albrechtsberger) 抱着反感，他是有力的反抗亞爾比士伯加神聖不可侵犯自矜的博學，時時這位銀髮的老教授，當在太陽下半睡然的光景中，即會看到悲多汶創作靈感的雙輪馬車，狂亂的在門口奔馳，車輪聲馬蹄聲上升着，沿着帕勒莎斯 (Parnassus 帕勒莎斯是希臘中部的山名，為文藝發祥之聖地) 的路上奔去。

這位老教授，自與這位年青的“匹格默麗恩”(Pygmalion) 相遇後，多少總有一點駭慄了，只有兩三年的工夫，他即聽到這種怨言，對此種影響，很悲哀的搖着頭：

“不，悲多汶從未學任何事情，並且，他從也不會寫點任何有價值的東西。”

這種態度，是注定了謝魯濱尼 (Cherubini) 做做了去對裴爾麗奧茲 (Berlioz)；也是注定了米蘭音樂館做做了去對年青的魏爾荻 (Verdi)。



I



II



III



IV



V

BEETHOVEN'S TEACHER

悲多汶的教師們：

I. 亞爾比士伯加 (Johann Albrechtsberger) II. 薩萊里 (Antonio Salieri)

III. 罕頓 (Joseph Haydn)

IV. 辛克 (Joseph Schenck) V. 尼雷 (Christian Gottlob Neefe)

李斯 (Ries) 是直接了解悲多汶所有的老師的，他說，悲多汶的老師傅們，都一致的說這位青年，往往因倔強的個性固執已見，所以每逢他由艱苦的經驗中學得許多學問時，他再也不願去學習那些陳舊的功課了。

這是一件極好的事情。倘若他是過於馴良，服順，那嗎，他再也不會使音樂得到解放了，所令人奇怪者，乃是在這樣小的年齡，剛剛 22 歲，他即知道自己研究，學會了從罕頓 (Haydn)，辛克 (Schenck)，亞爾比士伯加 (Albrechtsberger) 那裏所學習的理論功課，與及後來在薩萊里 (Salieri) 那兒學得的聲樂作曲法及意大利的音樂術語的一半的學問。在當時，他僅僅爲了要表現他自己咆吼怒號的思想，所以已經有力的發展着他的天才了。

在悲多汶對罕頓極端反感的那一短時期，悲多汶曾一度說出，罕頓并未事事物物都教過他，他對於亞爾比士伯加的態度，也是冷淡僅在形式上的傾慕吧了。但是，在他極盛的時期，他對辛克確有感激的表示，並且在長長的十幾年後，他還表現了他坦白的天性，這是很令人愉快的，同時這件事情，也可反面證明悲多汶不但不驕傲反而是一位謙遜的人。這是 1809 年的某天下午，他拜訪年長的薩萊里，薩萊里不在家。於是悲多汶帶着個性的與他留了一紙條：

“學生悲多汶來這兒的”。

“學生悲多汶！”注意他這幾個字。這位有名望的人，在這時他已經寫好了英雄交響樂 (Eroica Symphony)，第五交響樂 (Fifth Symphony)，熱情奏鳴樂 (Appassionata Sonat)，帝王協奏曲 (Emperor Concerto)，與及費德里泥 (Fidelio) 歌劇哪！

在經濟方面，社交方面，悲多汶很快的找到了他的出路，在他初到維也納時，他是居住在一個小的棚樓上。不久他便移居於一間底層的屋子了。如此剛一年多的光景，他又搬到尼赫諾夫斯基太子 (Prince Lichnowsky) 壯麗的宮邸中居住着。這兒的款待，比客人更優一等。他有時也會說着很動人的言語，有一次，他曾說他的女主人：

“這位夫人把我封在一個玻璃鐘裏，因此，痛苦不堪言狀，我既不能感觸，又不能呼吸”。

如此有同情心，有智力，使人有深刻印象的貴族，畢竟也曾強烈的影響了這位敏感的青年，尼赫諾夫斯基太子是一位熱切的親英者，並且對他自己也異常的看重，曾

如德哈微舍 (M. de Hevesy)¹ 說，這是可以幫助說明這位作曲家始終不變的愛慕英國，和他誇張讚美英國的完善的由來，英國他是不能忘記的，然而直到喬治第四以後，他的禮物戰爭交響樂 (Battle Symphony) 還是未被採用。

維也納的貴族，很快的就看清楚了悲多汶的天才——并且他們是很快的如此工作了——他們是以熱誠的歡迎着他。他們的私邸和別墅，很熱烈的開着歡迎會歡迎他，這位年青的音樂家進去且掌握着了權威，他已經實際感覺他的幸運了，以他的音樂來說，能得到一種有理解的同情和尊重，是他需要的，這些貴族，似乎亦很願意將這些禮物供給給他。

這些貴族之中，有許多是特別嗜好音樂的人，以我們知道的這幾位而論，尼林諾夫斯基是演奏鋼琴的能手；男爵夫人依爾特曼 (Ertmann) 是一位讚美者；羅伯康維茨太子 (Prince Lobkowitz) 是一個很有智慧且提琴演奏家；埃斯脫哈舍 (Esterhazy) 伯爵會奏“巴爾屯” (Baryton)² 和渾薄 (oboe)。布祿斯維克 (Brunswick) 伯爵也是一位不能獨立的大提琴演奏者。

這些特種階級的人們，他們也尊重也資助罕頓，莫札爾德和其他的作曲家，而且也因此，這些作曲家竟成了他們的侍從人，悲多汶是與他們不同的，原因是他在 20 歲以前即與布魯林 (Breuning)，華爾斯太因 (C. Waldstein) 交往，他同他們混在一起，使他與貴族完全平等相處成了習慣，他知道他的天才，比這些維也納所有世襲的貴族，更高貴，這些貴族們，都被這單純的天才，和他傲慢的個性所征服了，并且他們對他任何一點，也加以無量的庇護。

社會的漩渦中，偶爾架上了此種橋樑，這是很可以證明這位庶民子弟所征服的程度，如果不全靠他音樂吸引力的力量，那嗎他自己與及他的繼承者們，也決不會獲得一種重要的社會地位了。

他與羅伯康維茨太子有深厚的交情，但是在明顯的情形之下，他依然是，“儼如

1. 德哈微舍 (Andre de Hevesy) 所著 Beethoven, Vie Intime, 1926 年出版，第 12 頁上。

2. 巴爾屯是一種柱樂器，與懷特拉 (Viola) 相似，罕頓曾寫出了許多巴爾屯的曲子送給他的主人尼赫諾夫斯基。

他們同門第所生”。

我們會知道，他如何的對他貴族學生發出怨言，盧朵夫 (Rudolph) 公爵是不理會那些吵鬧的，反而教悲多汶一切禮節，有一天，悲多汶在上課以前等了盧朵夫，於是這位教師復仇似的，將這位年青公爵的手指，很嚴厲的搓揉。

盧朵夫：“你為何如此不耐煩？”

悲多汶：“在接待室你浪費了我的時間”

有獨立性的悲多汶，他是不能容忍，不能屈服於這些有地位的人之下。這些貴族永遠是欺騙音樂家作曲家的人，只有蘇特加特宮 (Court of Stuttgart)，才可以強迫斯波爾 (Spohr) 當着玩狐牌的聽衆面前演奏提琴，只有薩克森宮 (the Saxon Court)，才能使摩什萊斯 (Moscheles) 在午餐時奏着鋼琴，但是悲多汶是一個有血性的人物，他獨不能如此行爲，記得有一次他同李斯在巴登 (Baden) 馮，卜禮伯爵 (von Browne) 家裏演奏，被隔壁馮，帕爾第伯爵 (von Palffy) 的大聲所擾亂時，他立刻離開樂器跳了起來，同樣用着很高的嗓子，大聲急呼的斥罵着：

“我不能爲這些蠢豬演奏！”

也許他的奇技首先的部份，就是能反對着那些寄生蟲兇猛的陣容！他們是堅決的要求，音樂家將他們的專長，無條件的給與他們，這位青年，從波昂起因爲就很粗暴，固執，所以這位寄生者是能粉碎他們一切的鬼計和作弄。

一些有爵位的女人們，跑到他膝下求他演奏時，是遭他拒絕了，這是很普通的事情。

雖然他接受了尼赫諾夫斯基的厚待，但是有些地方，他仍是獨傲無羈，有一天他聽到尼赫諾夫斯基吩咐他的用人，倘若他同他的客人在同一時候按鈴，應該先侍候客人，然而悲多汶不猶豫的他仍雇一僕人，他要騎馬，太子讓他在他馬廄裏自由挑選，但是，這位驕傲的青年音樂家，反而去裝備他自己的馬。

在高貴的午宴席上的大鹽碟子，是一種很顯著的社交界限，高等人士，貴族子弟始能就坐於鹽碟的上方，普通人民只能就坐於鹽碟的下位，然而悲多汶則不然，這位驕傲有魄力的音樂家悲多汶，他遇到這種情形，會突然之間離去他的下位，而移坐位於鹽碟的上方。

第 六 章

他 來，他 演 奏，他 勝 利 了。

維也納的音樂環境

1795 年 在 維也納 第一 次 所 舉 行 的 公 開 演 奏 會

降 B 調 鋼 琴 協 奏 曲

沉 着 的 預 奏

獲 利

父 親 的 死

派 人 去 接 弟 兄 們 到 維也納

作 品 第 一 號 三 重 奏

罕 頓 對 他 的 態 度

“Joseph Vance” 的 旋 律

野 心

因爲音樂新近的發展，且精巧的奠定了牠實際的位置，所以我們現代的人，對於一世紀以前的音樂環境，縱然是最富有音樂氣氛的都城維也納，也感到不甚完備，1795年，在那兒是沒有公開的音樂會，倫敦當不在內。除了偶然的演奏而外，維也納是沒有交響樂的管絃樂隊。就是偶然有演奏會，也不過是很草率的集合幾十人，很粗劣的演着，來應付這特別的時期，除了那些被稱爲“協會”而外，這兒差不多是沒有公開的音樂會，這是被那些作曲者，或者是藝術的能手，或者是天才家，自己在那裡爲他們自己的作品，登着廣告，“奇技”，“即興曲”，及“習作”這些特別的名詞是風行於作曲家及演奏人之間，廣告已發達於音樂的胚胎時期裡，演奏人作曲家都是顯明的居於奴隸的地位被聽用。

在他當衆能聽演奏會的機會以前，悲多汶業已開始解放那些不幸的音樂家及其藝術了，實際上他留在維也納已居住了兩年有半，在這裡他是秘密的獲得了不可限量的成功。

這機會是在 1795 年 3 月 29 日，這裡舉行了一次音樂家聯盟，爲了孤兒寡婦的募捐音樂會，他的老朋友維格勒 (Wegeler) 敘述着，悲多汶是如何的工作，他加緊努力的寫着新的鋼琴協奏曲，工作了兩天才離去樂章的終止處，這種緊張的時候，悲多汶是被他劇烈的抽氣痛所擾亂了，悲多汶工作於協奏曲，而醫生又得與他治病氣症；同時還有四位抄寫人奔至接待室，取這剛寫好而墨跡尚未乾的原稿，拿出來抄寫樂隊用的每一部份。

第一次預奏會是在音樂會的前一天，在悲多汶的屋子舉行的，在這兒悲多汶顯露着很沉着的表演，他的鋼琴常常與樂隊的人們發生很大的錯誤，他心不在焉，已成習慣了，悲多汶樂完畢也沒有特殊的驚人，當鋼琴音向外出，比較吹奏樂器低半個音程時，悲多汶是很迅速的彈着他自己的部份，這是要比寫在譜上的高半個音¹。

這是與許多年後，布拉姆斯 (Brahms) 在塞列 (Celle) 獲得聽衆驚人稱頌的奇跡相類似的，當時布拉姆斯乃一青年，他同提琴演奏者勒曼尼 (Remenyi) 發覺鋼琴聲音太低，於是這位青年的作曲家，立刻他會從他的記憶中，轉調在悲多汶小 C 調提琴奏鳴樂的鋼琴部份上，這是高半音的，布拉姆斯其所以能如此利用，完全是由於他，把悲多汶的樂曲，甚至小的插句，也是經過了加倍的咏誦。

露德薇格的收入漸漸增加了，在他隨筆錄所記錄的“爲了罕頌和我”而航憂的酒錢，畢竟是一短短的時期，節省酒的消耗，暫時可不必要了，錢是很快的到了他的手中，但又不及他對友人身上所浪費的那樣快。

他的父親苟勒特，白特斯特 (Gullet—Baptist) 是在 1729 年死去的，關於此，悲多汶並沒有表現他所謂兒子的悲哀²。

1. 泰萊 (Thayer) 曾表示，此協奏曲是降 B 調 (op. 19) 那一首，并非如維格勒所想像的那首 C 調，因此悲多汶實實在在是一見譜就把調轉移到了用五個高半音的 B 調上了，見美國出版于悲多汶的生活，最標準的三卷書上所載，是克萊拜爾 (Henry E. Krehtiel)，所編泰萊的文稿，1921 年出版。
2. 當其“遺囑”聽到悲多汶之父死的消息之後，他假借皮格的爵馮，莎爾 (Court Marshal von Schall) 的一封信披露着“約翰悲多汶死後，我們酒稅的收入，遭到了不小的損失”。

露德薇格派人去接他的哥哥和弟弟，且承認他們在維也納固定的居住下來，他是已經守了他的諾言，謝爾尼 (Czerny) 描寫他的兄弟們是這樣的：“卡爾是矮，紅髮，醜陋的男子，約翰則是大而黑的美少年，且是一位絕對好修飾的人。”卡爾成功了三等角色的音樂家，約翰是一位藥劑師，在他手足骨肉的情分上，命運注定了他有這兩塊痛肉。

在 1795 年，悲多汶作成了作品第一號三首三重奏，這些三重奏是爲了小提琴大提琴和鋼琴用的，這些樂曲，立即將罕頓，莫札爾德在這方面完成的樂曲形式壓倒了，這幾首比較早的三重奏，是他用着合了奧地利亞貴族的口味的一隻眼寫成的，另一方面，這第一號作品，同時也具備了十八世紀所流行的“洛可可”(Rococo) 式的特性，不待說也用了另一隻眼寫成了一個人強烈情感的表現，在這些篇幅中，人們即可偷聽到，這個驕傲的平民，是在他自己有心智有靈魂的泉源裡跳躍着。

據李斯 (Ries) 的記載：

“當尼赫諾夫斯基 (C. M. Lichnowsky) 宮邸中夜會時，悲多汶取着原稿，彈着這幾首三重奏給罕頓聽，這位老學者，僅對前二首說了一些恭維話，關於第三的一首小 C 調三重奏 (C minor trio) 他忠告他的學生不必發表。

這種談話，使悲多汶異常驚奇，他從前曾想到這第三的一首，確實是三首三重奏中最好的，這首三重奏，是快樂到極點的表现。

結果，罕頓的批評，竟留給悲多汶一個壞的印象，且引起了悲多汶惑疑的想到，是罕頓用着嫉妒，憤恨，惡意在對他，我要懺悔，當悲多汶告訴我那些話時，我就隨便在這方面加以批評，所以後來，我是尋求一次機會，關於這些事情我問着罕頓，但是，他的回答確認悲多汶的有思想，他說他是不會想到那個三重奏，能如此快的，如此容易的，如此好結果的被一般人的頓悟而接受了”。

李斯推論罕頓是含有嫉妒的惡意，這是李斯的錯誤，罕頓是那樣敘述着悲多汶有思想，實際上，也是這老頑兒不了解這炫目的新音樂，自然哪！他會感覺沒有人能對這最好的樂曲受到感動。

當作品第一號，首先被聚會在倫敦湯克生鋼琴批發所 (Tompkinson's Piano Warehouse in London) 的那些優秀的小音樂家試行演奏時，一位鋼琴家克拉米爾 (J.

第六章 他來，他演奏，他勝利了。

B. Cramer) 即大聲的喊着：

“這個人！因我們失去了莫札爾德，他是會給我們以安慰的！”

人們可以想像，這兩句預言，是指後來大D調三重奏 (D major trio) “慢樂章”而言。這時最新最有慰藉的樂譜，而且蕩動了很長的時候，此“慢樂章”，是悲多汶的作品，受到小說家德·摩爾根 (De Morgan) 讚美的先例，德·摩爾根稱此樂章為“Joseph Vance”典型的旋律。“聽到悲多汶許多特殊的使人誠服的音樂後，我對我自己要如何的說啊！啊，倘若一切都如此，人事都不會有煩惱了”³。

此樂章是在悲多汶許多使人慰藉使人安心的旋律中打着了先鋒，悲多汶是在這些旋律中，立住了腳跟，而且獲得了優越的地位，這些旋律，不用說是包含了。悲愴奏鳴樂 (Sonate Pathétique) 熱情奏鳴樂 (Appassionata Sonata) 的“慢樂章”，華爾斯太茵 (Waldstein) “第一樂章”的“第二樂想”，降B調三重奏 (B flat trio op. 97) 的“慢樂章”，第九交響樂 (Ninth symphony) 的“慢樂章”，降B調四重奏 (B, flat Quartet op. 130) 的“小曲”。

這些三重奏，由於一個簽名便賣掉了，而且立刻也就使他們作曲家得一筆淨利，這相當的數目，是878戈登 (gulden)。這幾乎是有他作風琴師的薪水六倍之多。但此種事件是絲毫也不影響到他向成功的頂點走，他是果斷的拋棄了一切的引誘，向他自己投資寫出了許多通俗化的音樂，在他隨筆錄的邊沿上所草寫着的這些話，可供我們的參考！

“勇氣，是會輕視人的一切弱點，我的理智將要把握着我，現在我已25歲了。這個年齡，應該是完人的表現——沒有一件可值得永久遺留的事情”

這像暴風雨的標題，已確實無疑了。果然沒有許多時候，這位年青作曲家的四輪馬車，無論如何是達到了星座的高度，他已經選定了目標，然而至少當1796年之際，這些樂曲已漸漸獲得優秀的評價，而領受着尊崇。

3. “我... 看過悲多汶不是一位普通的作曲者，而是一個奇人，他的音樂對我，似乎甚麼都可以解釋，我能了解，我即可明瞭那決定的生死問題，如我不能了解，乃我之錯，非他之咎也”。
威廉·德·摩爾根 (William de Morgan) 所著“Joseph Vance”一書406頁上。

第 七 章

“ 蒙 古 大 帝 ”

1796 年 第一鋼琴奏鳴樂

第一大提琴奏鳴樂

憎惡聽衆的眼淚

他的心情的感覺

1797 年 降 E 調奏鳴樂

結交了新朋友

他的道德觀

悲多汶自負嗎？

罕頓與帕米修士

對先輩們的譏誚

社會主義的思想

“我也是國王”

對羅泊康維茨太子的嘲笑

形容友人“是我玩弄的樂器”

起伏不一的情緒

傑克爾與海德

1796 年 悲多汶發表了他的第二號作品，就是他三十二首鋼琴奏鳴樂的前三首奏鳴樂，小 F 調奏鳴樂，大 A 調奏鳴樂，與大 C 調奏鳴樂。

第一首小 F 調奏鳴樂 (F minor sonata)，以牠的輪廓論，至少是模倣了莫札爾德的一個作品，這作品的別名是曼亥謨的狼烟 (the Mannheim rocket)，來開始的。莫

札爾德業已獲得了這“狼烟”的榮譽，小 G 調交響樂 (G minor Symphony) 的結束，而悲多汶在他第五交響樂 (Fifth Symphony)¹ 的“諧謔樂章” (Scherzo)² 內，亦呈現出卓越的特徵。

小 F 調奏鳴樂，大概是在波昂寫的，牠的進行，除了陰沉，凶猛的“結束樂章”而外，其他的樂章都是够溫存馴服的模倣着牠的先輩們，此點，無論若何是悲多汶打破了“洛可可”(Rococo)時代“結束樂章”因襲的慣例，“洛可可”時代的“結束樂章”，必定要表現柔和舒暢的情緒，這是要迎合一般資產階級的口味，而使他們高興，但這些篇子想像得到牠沒有太純粹的音樂興趣。

其次的兩首奏鳴樂，很明顯的貼得有維也納的印花，想來這是在維也納寫的，這兩首作品，主要的目的，也不過是打算將作曲家的技術表現出，牠們成功了一種形式，這形式是採納了莫扎爾德和罕頓的作風，所建立的奏鳴樂新標準的創作法。

但是牠們的表現成分，依然是不够的，在後面幾首奏鳴樂中，如月光曲 (Moonlight)，華爾斯太茵 (Waldstein)，熱情 (Appassionata)，我們就會聽見聰明的作者，他有理智有感情的技術了，那才是完美的表現那！

大 A 調奏鳴樂 (A Major Sonata, op. 2. No. 2)，很顯著的被極深的“熱情”(Appassionata)所包圍了，這種熱情是從來鋼琴奏鳴樂所不能容納的，牠對和聲的用法，現代的我們已無形中確認了，但是在 1796 年的那些時候，這確實是一件可笑而不可思議的怪事情，因為舊和絃換上新和絃時，我們已經有了一點觀念。如此革新的樂曲，突然的出現於當時，那是何等的煽動着人們的心靈。

大 C 調奏鳴樂 (C Major sonata, op. 2. No. 3) 的“開始樂章”，也像小 F 調奏鳴樂的“慢樂章”(Adagio)一樣，是從一首幼稚的四重奏推敲出來的，不過比較牠的原來，有着令人驚奇的進步，“第三樂章”，在這幾首奏鳴樂中，可算為真正的“諧謔樂章”，雖然大 A 調奏鳴樂 (A Major sonata) 的“稍快而靈活樂章”(Allegretto)，

1. 參看本書第二十三章

2. 討論音樂，未有不用確定數目的專門名詞，而使人了解的，然而，這也許很快很容易研究，只要你備有任何鑑賞音樂的參考書，或者你去閱讀本書目錄的書頭，如像伊爾使用的這些字“Scherzo”“Coda”與“development”不用辯識，自然也就會明白。

也貼上了“諧謔”(Scherzo)的命名。但是，這也不過是悲多汶對藝術最根本的貢獻中，一種形式的先驅吧了。

• 雖然如此，這大 C 調奏鳴樂仍充滿了這位鄉下青年狂喜的歡笑，健全的身體，豐富的感情，優越的意識，“他來！他演奏！”而且他還要征服世界的音樂之都。

作品第二號，是奉獻給“罕頓音樂博士”(A Mr Joseph Haydn Docteur en Musique)的。“爸爸”(Papa)不希望這位青年，在他樂譜的封面上，要描寫他自己“是罕頓的學生”。但是結果是遭了悲多汶的反抗，他感到這位老先生對他，未盡到最大的努力。所以他不能完全滿足他這種要求。

1795 年悲多汶使全雅也納人深受感動了。下年他赴柏林。他利用了這次的旅行機會，寫成了兩首大提琴鋼琴奏鳴樂 (Violoncello and piano Sonata op.5) 這兩首樂曲是送給普魯士王威廉第二 (Friedrich Wilhelm II) 的。

這兩首奏鳴樂的結構，非常奇特。牠們是由兩個長的快樂章和一個慢的引子所組成的。在大 F 調奏鳴樂 (F Major Sonata) 一曲中，是表現了壯盛的青春期，也有許多缺點。牠是易於了解的，比較說來，是幼弱淺薄。但是小 G 調奏鳴樂 (G minor Sonata op.5. No. 2) 呢，雖然牠的輕快，幽雅，也是一首極動人且令人有深刻印象的大提琴奏鳴樂，然而牠結束的“旋轉曲”(Rondo)，似乎有一些不合的地方。換言之，配置錯了³。

悲多汶在柏林宮中演奏，得到了一個金鼻煙盒的獎品，這煙盒裏盛滿了許多金幣 (louis d'or)，“不平常的鼻煙盒”。他驕傲的說：

“但是這一類的東西，常常是公使們可以得到的。”

悲多汶得有兩次在辛加凱沃米 (Singakademie) 即席演奏的機會，聽衆是受到深

3. 讀者可以有此種的意思：“關於 J.S. 巴哈的奏鳴樂如何呢？”最流行的，大家都知道的，那六首有名的大提琴組曲的樂曲，最初是因了大提琴，及一種位於大提琴，(Cello) 與俄絃拉 (Viola) 之間的五根絃樂，名匹可洛 (Piccolo) 的樂器而作的，這匹可洛 (Piccolo) 為音樂之父巴哈所發明，至於那三首所謂的大提琴與鋼琴奏鳴樂，一首 D 調，一首小 G 調，巴哈是爲了俄絃拉，達，卡蒙巴 (Viola da gamba) 與欵巴洛 (Cembalo) 而作；第一首大 G 調，乃是爲了弗樣笛 (flute) 與欵巴洛 (Cembalo) 而作，其後較編入爲了卡蒙巴 (gamba) 而寫。

刻的感動了；有些聽衆竟至感動得凄然而落淚，這件事情反還這位年青學者的憎惡。

“那不是我們藝術家的需要！”瞬間後他又說：

“我要的是喝采！”

當這次旅行，發生了一件偶然的事情，這也可說是悲多汶一種幽默心情的流露，他即席演奏同這位享有大名的鋼琴家海米爾 (Himmel) 競賽時，他作弄了海米爾，且說：

“注意這兒，你何時方能開始？”

海米爾很生氣的，終於了結了這件事情，但是他決定要報復他的，等悲多汶回到維也納以後，這位柏林先生寫着每個人都在談論這最近的發明物，爲盲者照耀的燈，悲多汶憤急的追問，雖很詳細，然而僅僅收到了一封不禮貌的答覆，無可奈何之下，他也只有忍氣吞聲的將這些侮辱吞下了。

第四鋼琴奏鳴樂 (fourth Piano Sonata in E flat op. 7)，出現於 1797 年。牠是一個人豐富的精力及生活趣味的表徵，牠是感情與理智，有知與無智所溶化而成的。雖然所謂的“熱情”奏鳴樂 (Appassionata sonata)，也決非一首愛情作品，但人們也可發現，很難同意謝爾尼 (Czerny) 的見解，認爲這充滿了熱情的降 E 調奏鳴樂，應該接受這樣一個有名的名子“熱情” (Appassionata)，而不應加在作品五七號的頭上。

這位年青的作曲家，現在已有幾位熱情而忠實崇拜的朋友，終日的圍聚着他了：一位是年青的神學研究者，也是提琴的演奏人，卡爾·阿美達 (Carl Amenda)。一位是遲鈍的提琴家依格納茲·夏木茲 (Ignaz Schuppanzigh)。他的談話又名米洛爾德，法爾斯達夫 (Milord Falstaff)。還有一位是波希米亞的貴族，瑞麥斯凱爾·馮，杜馬諾維茲 (Zmeskal Von Domanovecz)，他也是很輕快運用大提琴弓的人。并且他僅僅對於如此一個人服着奴僕之役爲最快活。

如像許多其他的事情，因爲瑞麥斯凱爾·馮，杜馬諾維茲常常是很拘謹的很謙恭的去對待悲多汶，所以悲多汶在他那最有名的愛情信中已不耐煩的注明上了：

“人對人的謙卑，——使我痛苦。”——參閱第 30 章。

當這位僕人由謙卑中取出了心，且冒一切危險來供奉他時，這似乎更增加了他的

— 40 —

痛苦，其實這些人如此，也不過好像是爲了自身的益處：而如讀一本名人的教誨書一樣，並且他用着了這些話反對着：

“算了！我需要聽關於你對道德方面的觀念，人的道德就是力量，這樣的人，對人才會表現他自己高出於人，這是我所盼望的！”瑞麥斯凱爾是受到這怒吼的感動了，許多年後，也許是由此而構成了他的，「超人」觀念。

悲多汶現在已將近28歲了，他的朋友們都記載着，他在這時，已開始失去安靜，同時尖細的聲音從他處已開始消逝了。可憐的這快要褪色的青春年華，也就是從這時起，他的仇人，甚至一切的人都說悲多汶是一位自負者，「爸爸」罕頓也是帶着閃光對他加以評語，評論他是一位“蒙古大帝”(The Great Mogul)。

如果悲多汶是一位自負者，那他更可懷持己見，佩服他自己。但是較之於事實來證明，他是那樣嗎？

1801年的某一天，正是帕米修士之創造(the Creations of Prometheus)上演後，悲多汶與罕頓相遇，罕頓便拉着他，握着他的手說：

“昨天我聽了你的舞曲，我非常喜歡！”

“親愛的爸爸：”

悲多汶答覆着。

“你是過分的誇獎，這離創作，還有一條長路哪！”

這種答覆，是人們難以反駁的雙關語。

罕頓對他的答覆，是異常的驚奇，罕頓幾乎惱怒了。在不自然的停止講話以後，又繼續說：

“真的，這是無創作可言，而且我亦不去思索牠。”他們互相很不安的沮悵的分別了。

在罕頓臨終之時，悲多汶收到了兩件禮物，一是罕頓出生之地的一張圖畫，二是一部亨德爾全集(The Complete Works of Handel)。他珍愛那張畫，就如像一個小孩子珍愛一件玩具一樣，有時對客人竟說出：

“你看這間小屋子，如此一個偉人是生在那兒呀！”對着亨德爾全集，他還說：

“我要向他屈膝！”他對他自己承認他：“我認爲直到現在，我就好像不曾寫一點

好的作品。”

接着一件事情，那是他的態度傾慕莫札爾德的表現，1799年的某一天，他同克拉米爾（Cramer）在阿加登（Augartan）出席一個遊行的音樂會，大約他們是走得很慢的在那裏傾聽莫札爾德的小C調協奏曲（C minor Concerto），到特別動人的經過句上，悲多汶停止了脚步，喊着：

“克拉米爾！克拉米爾——我們再不要隨便的創作，如像從前的那些樂曲？”

在這時期，這位先生已經喜好了小C調三重奏（C minor trio），寫好了小G調大提琴奏鳴樂（G minor Violoncello sonata），寫好降E調（E flat），大D調（D major）與小C調鋼琴奏鳴樂（C minor Piano Sonata）了，同時這些作品中，有的還超過了莫札爾德成功的任何作品裏的特殊形式。這些事情，那一件說得上他驕傲竟如“蒙古大帝”（The Great Mogul）呢。

如此謙遜的天才家，在我們許多人的胸中，一定會蕩漾着很和諧的共鳴，同時我們客觀的負重，主觀的抬高，在我們自己中間，有許多自負者常常是無意識的自白，對於這些自負者，我們才應該發出怨言，悲多汶對事體的真實方面，那是較別人少過於估量自己，但在另一方，對他個人的智識上的期望，那他是不会輕視自己的，如此過份謙遜的例子，正如我們提到的，是非常的罕見，換言之，他是一貫的看他自己，既不多估，也不少量，這是我們現在由他死後的一世紀多方面看得出來的。

悲多汶也像許多聰明的無產階級的青年，有社會主義的思想。

我希望，他寫給發行者賀弗米也斯脫（Hofmeister）一件東西，能使這兒成爲最特殊的，就是要這裏成爲美術界繁華的中心，在這美術的中心地，美術家即可獲得他的一切需要。

當他去維也納不久的時候，有一天他在羅泊康維茨（Lobkowitz）的宮邸中，對一位紳士聚精會神的說出了他自己深遠的强有力的觀察，他說他希望他能如歌德（J. W. Goethe 1749—1832）和亨德爾（G. F. Handel 1685—1723）的所獲，他們有權把他們一切的作品發表了，且一生都是以收入來報答了他們自己。

那個人對答他：

“青年！我親愛的，你既不是歌德，也不是亨德爾，你這種希望不十分可靠，那

樣偉大的作家怎能重生。”

這時悲多汶靜得如幽靈一樣的凝視着，羅伯康維茨睹此情形，急忙安慰他說：“他不是有意傷害你，許多的人都是如此金科玉律的同意，在現代不可能產生那樣偉大的人，儘管人們是渴望着他們的名譽。”

“你也如此的壞！”

悲多汶氣憤的說出：

“其所以他不相信我的原因，那是因我不懂得庸俗的稱讚，同時我也不會交際。”他給馮，屠克希 (Baron von Turkheim) 男爵的信中，終於如是的寫着：

“再會吧，親愛的男爵，並且請你記着：我雖不是男爵，但我也男爵！(Freibeir)！”當普魯士的國王送他一枚平凡的戒指他收到時，他異常的不高興，一位朋友對他說：

“你要看清楚，這是國王的恩物。”

悲多汶氣憤的回答他：

“我也是國王！”

悲多汶并不像有一些人專門矜誇自己的優越，和做出捧人無聊的舉動。他給瑞麥斯凱爾 (Zmeskall) 的信中，曾經稱羅伯康維茨太子為“Fitzliputzly”，這是維也納對上等階級最慣用的諷刺話。

這位有權威的人，他這一些很生動的談話，雖然也有一點近乎高調，但是他獲得了勝利，且得到同情的承認，至少他是得到他同時代的智者們的容忍了，在他那些時候，是沒有人能夠找着像我們現今所發現悲多汶的一半偉大⁵。也沒有人猜到他那一般的高調，竟決定了他成爲一位自由音樂家的原動力。這是使地位如奴僕的音樂家，成爲了專門的人才。

雖然這些事情，對我們如此的隔膜，但他性情種種的缺點，是令人外面感到不快

4. 這是悲多汶的一句雙關語；Freibeir 的意爲男爵，比較正確的，乃是“自由人”。

5. 他的發展是比較遲一點，柯克斯小姐 (Miss Catharine Morris Cox) 得三位心理學者的幫助，才得知悲多汶是在他廿六歲時，被認爲世界上三百個卓越的青年之一，(The Early Mental Traits of 300 Geniuses, 天才之研究卷 2, 1926 年出版)。

第七章 “萊古大帝”

的。他是那樣坦白的盡其諷刺之能事寫在紙上，是那樣無情的功利主義對待他誠摯而親蜜的朋友，他寫着：

“我貴重他們，實在是因他們如此對我．．．我把他們當作一個樂器一樣，當我高興的時候，我便把他們拿來玩玩。”

我們折中的想像，即可使我們計算當時的悲多汶，大致沒有一個志趣相投的，有音樂心靈的朋友，當時活着的音樂家，誰也不能與他相匹敵，無形之中，他就成爲了一個孤獨的好人，但是他是非常仁慈，同時也很豁達，常常也因好而作好。因服務而服務。

悲多汶對人世的關係不很明瞭，他也很少從陳腐平凡的中央鍵盤中，彈出親切的旋律。他是由崇高的絃樂裡引出了聖潔的和聲，也許是在密度的鍵子上，暴烈的抓出了發怒口就似的低音樂譜，

“歡喜時跳上天，沮喪時就要死，”

這是一位歌德派的描寫，他似閃電變幻到極度的情感，這一種評論雖簡短的幾個字，但是很正確。

這裡有兩封信，是他在 1799 年連日給他的青年朋友胡麥爾(J. N. Hummel)的⁶。這人後來是以作曲家著名。

“他不要到我這兒來！他是一位虛偽的人，虛偽的人與人面獸心都一齊跑開吧！

悲多汶。”

“納瑞 (Nazy)，我的心！你是一位可尊敬的人，現在我認爲你是很正直，所以請你今天下午來我處，你去找夏本茲(Schuppanzigh)，也叫他來，我們會使你滿意，這兒的一吻，是你的悲多汶給與的，

悲多汶

阿尼斯·不高興的胖子。”

6. T. 弗羅米爾(T. Frimmel)著：“Beethoven Handbuch”，1926，卷 I，第 229 與 235 頁上)以爲這些信，大半是寫給塞弗里德(Seyfried)及夏本茲(Schuppanzigh)的，很明顯他是看錯了這裏的第二個人，所找到夏本茲了，泰萊(Thayer)積極的說，這些信是寫給胡麥爾的，且由他保存。



JOHANN NEPOMUK HUMMEL

Whom Beethoven called "Nazy of my Heart"

約 翰 尼 波 穆 克 胡 麥 爾

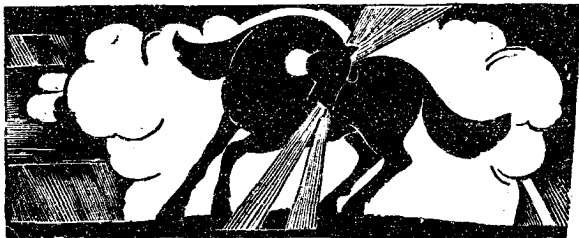
即本書第七章內悲多汶所稱“精瑞我的心”

此種熱情，差不多在他所有朋友的通信上都流露 充滿了，這類絕望感傷的語調，是會使現代的我們獲着了深刻的印象，然而，在十八世紀末期，這一類的東西，不但沒有多大的意思，反認為是無病呻吟。

一個脾氣不好的人，自然他的情緒的起伏，是難以控制的，悲多汶是由他醉漢的父親，和累受挫折負擔過重的母親，把他當神童的撫養成人，就是他 12 歲時，驟然的作了重要演奏員，和他親密的與男女俳優們交往這些事情，也決不能幫助他走上自制的道路，在那些時候，實在找不出一個人來教養他，指導他的思想，直到他 17 歲，也許是 17 歲以後，他才受了布魯林 (Von Breuning) 家中有益的感化。

并且他永遠是起伏於這些情緒之中而長成的：憤怒時，是到發狂的地步，但後悔起來，是放大過實的服順；傲慢時是發出了閃光，但傷感起來，又是極度的謙遜；浪費時，不知金錢之可貴；但吝嗇起來，不管適當與否一毛不拔；神通廣大時，無所不知無所不曉，且不會受任何的誘惑，不管是人是神是鬼，但懦弱起來，就簡直是一個懦夫的無決斷，不能支配自己心靈的活躍。

這如水銀肉體的情形，是多麼的令人不快；他之所以不是普通的人，我們應該感謝“神的造化”。這位不可捉摸的青年，這位熱情到極點的青年，雖然這些是使人們不能了解他，但是也就是因為這些，他才成為人類永遠的朋友最有力的發動力，一個人要推究悲多汶的音樂為何在許多年以後的現代，比較他生存的時候更通俗一些，那嗎，他就絕對沒有想到這位天使的思想是突進的，同時一個人也絕對猜測不到悲多汶是永遠的存在，永遠的新鮮，永遠的使人驚奇而誠服。



第 八 章

不 幸 者

1798 年耳聾之前夕

絕望的音樂

奏鳴樂第十號 (op. 10)

勇氣

1799 年創作悲愴奏鳴樂

鋼琴家的奧妙

開新紀元的“原子動機”

樂章的連接

“原子動機”遠大的影響

“來源動機”

結合着樂想的一群作品

感情到了極端的他的音樂

關於悲多汶，所有重要的創作——他的樂曲——大部份都是優秀卓越而值得尊敬的。他是整個融和在敏銳豐富的感情裡，仁愛慈悲的心靈裡，和崇高偉大的抱負中了。他的同情心在樂曲裏，都是那樣廣泛而優美的流露着。他豁達的胸襟，往往就如同一位健全的運動家，那樣迅速的來承認自己的錯處，他在困難中不屈不撓，那剛強的個性，沉毅的勇氣，都是從不幸的環境中鍛鍊出來的。

大約是在 1798 年的春天，這位年青的作曲家，受到了意外突然的打擊，這是使他第一次受到折磨的打擊啊，因為已經發覺他的聽覺不大正確了，所以使他常常對事物的了解發生錯誤，許多年他都是在“疾病”恐怖的煩惱中。在他認為如此荒謬可差

的秘密，對於一個音樂家，是多麼的令人可怖而痛心的事。

這位熱情到了極點青年，他第一個觀念，便是絕望的離開世界而退隱；第二呢，他便決心以剛強的鬪爭來奮鬥。

在這位藝術家最近的作品裡，也就是他動人的生活日記裡，可以找出他悲哀到了極點的音符，雖然慘痛悲切都是心理學上所謂一種可憐的反映，但是悲多汶的音樂，讓你聽後能很正確的去想向，那些悲哀淒切的樂曲，你也可以推想到是由他耳聾與他自己戰鬪而來，作者很佩服由交戰而產生出的這些悲痛卓絕的音樂，如大D調鋼琴奏鳴樂(D Major Piano Sonata, op. 10, No. 3)的“憂鬱慢樂章”(Largo e mesto)。

例·I.

Ex. 1



悲愴奏鳴樂 (sonate Pathétique op. 13) 的第一段，和第一絃樂四重奏 (first string Quartet, op. 18) 的“熱情慢樂章”(Adagio affettuoso ed appassionato)，這都是他自己對羅米奧與朱麗葉 (Romeo and Juliet) 墳墓那一幕的聯想，誠然這樂曲是永遠適合於愛人們悲痛分離的場面，可是這分離情緒的描寫，實由於這位音樂創作者，他自己崇高的靈感而來，然而悲多汶是更作成了與約翰尼·亞穆斯胡 (Johnnie Armstrong) 的民謠相同的作品了：

約翰說：“戰鬪抵抗我所有的人們，
我雖受了一點輕傷，并未被殺害而死亡；
我願我的軀體立刻戰死於沙場，
我要起來再和你們一同去戰鬪抵抗。”

當悲多汶精通了交響樂 (Symphony) 寫作的方法那一個時期，悲多汶的胸中，即開始浮現了那最宏大的以小C調 (C minor, op. No. 1) 起始，以降E調 (E flat

op. 31. No. 3) 結束的奏鳴樂了。

這些奏鳴奏立刻構成了他精神上偉大的山路，也就是表示對於他的絕境宣戰了。這些樂曲內在的情緒，不但含有愉快的微笑，而且還有狂歡，他在這些樂曲裡是得到了充實的慰安了，同時也使我們這些後代，於誠淨諦聽欣賞聆悟的時候，也真實的感到在那東邊迷茫的天際，一輪黃月浮上，所透顯出那清幽明淨的境地。

倘若一句座右銘就能代表悲多汶一般的精神（指這些音樂而言）那麼我們可以由那一封關於他耳聾的信裡取幾句話來。這是後來他寫給他的朋友維格勒（Wegeler）的，並且這是更充分載在第十二章上：

“我要用我的咽喉捉着我的命運，實在說，一切都不能使我完全下屈——啊，這是何等的美麗，生活是有千倍的意義呀！”

悲憤奏鳴樂 (sonate Pathétique. op. 13)，也許可以這樣解釋——是許多人的見解——，他大部份特有的風格，是在反映着耳聾的威脅，“引子處”，可以想像到一位受重大打擊的流浪者，“第一樂章”裡，是奮勇的作劇烈的爭鬥，在“歌詠慢樂章”（Adagio Cantabili）裡，對悲哀方面，得到了深切的慰安，在“旋轉曲結束樂章”（Rondo-finale）裡，是在意的於短音階上重覆着重要主句，而近乎愉快的情調在充溢的流蕩着。

以專門鍵盤樂器的處理來說，悲憤奏鳴樂實在是一首現代的鋼琴樂曲，他的前輩們，除了莫札爾德大 C 調幻想曲（C Major Fantasiestück）、小 C 調幻想曲（C minor Fantasiestück）尚可與這樂曲比擬而並駕齊驅外，其餘任何人的作品，不管他是為哈卜賽柯爾德（Harpichord），或者是為克拉維柯爾德（Clavichord）或者是為了披雅娜（Piano）寫的樂曲，都不及這首奏鳴樂的深奧而又優美。

這首奏鳴樂，是把悲多汶作品最重要發明的東西，首先最顯著的放進去了，換言之，這即是容納了發明物先例的作品，關於此，在英文方面，是找不出一個字來適當的形容牠，與在德文裡“Ur--Motif or Gestaltungsprinzip”相似，作者只有給牠創造一個名詞“原子動機”（germ-motive）（或譯為開始動機），其意義也就是因為，開始的樂句循環的使奏鳴樂和交響樂的各部份，連接成爲一個整體吧了，也就是使之劃一的意思，此種結構的發展，悲多汶是孕育了華格納爾樂劇（Music-drama）的“主導動機”（Leitmotif）在當時，幾乎誰也不知道此種“原子動機”，可以維護音樂的組織，

且精練的節省其材料。真的，雖然也有人把同一的樂句，相似的樂句，置入一首大的樂曲不同樂章中，如像魏瓦爾狄 (S. Vivaldi) 的“標題音樂” (Program Music)，巴哈 (J. S. Bach) 的各種的“組曲” (suite)，“詠唱曲” (Cantata)，“受難曲” (Passion)，亨德爾 (G. F. Handel) 的“組曲” (Suite)，罕頓 (F. J. Haydn) 的“米紐厄特” (Minuet, 一種三拍子的樂曲) 的“最後樂章” (Finale)，大 B 調交響樂 (B Major Symphony) 與聲樂曲四季頌 (The Seasons)；莫札爾德大 A 調鋼琴協奏曲，(A Major Piano Concerto Köchel No. 414)¹ 大 G 調三重奏 (G major trio Köchel No. 496) 和 大 D 調絃樂四重奏 (D major String Quartet Köchel No. 575) 等。但是在“悲愴”奏鳴樂之先，從來也沒有這樣大規模有組織的運用過，且更沒有給牠以“原子動機” (germ-motive) 的命名。

在“悲愴”奏鳴樂內，此種動機首先很顯明的出現，是令人有深刻印象的，除開引子裡的 C—D—E^b 音“樂想”外。

例 · 2.

Ex. 2

是發展到極速 (Allegro di Molto) 的“第二主題”的降 B 音 (B^b)—降 E 音 (E^b) F 音 (F)—降 G 音 (G^b) 的音位上。¹²

例 · 3.

Ex. 3

1. 關於在莫札爾德的樂曲中這種發現，據本書作者記錄他還很感謝他的朋友，奧爾德曼 (C. B. Oldman) 的指示，奧爾德曼曼不列顛博物館 (British Museum) 研究莫札爾德的權威專家。
12. 悲多汶 其後又使用 (E—A—B—C) 這相同的形式在他小 C 調絃樂三重奏 (C minor trio, op. 9, No. 3) 用“緩慢表情” (Adagio con espressione) 的“第一主題” (first Subject) 上。

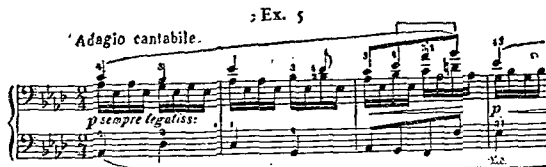
且“第一主題”，忠實的僅僅作了“第二主題”前五個音的模型。

例 · 4.



在“歌詠慢樂章”(Adagio Cantabile)的第三小節上(孤處刻)·出現了此種動機的前三個音。

例 · 5.



在“第二主題”內，這幾個音又顛倒的再現了(刻孤處)。

例 · 6.



同時，“結束樂章”主句的重複，也是模倣着牠，音音相同的，仍然是“第一樂章”原調上的—G—C—D—E_b音符。

例 · 7.

Ex. 7



在本書第五十六章第二段上，我們會看到這同一的“原子動機”，因牠運用在許多後來的作品上，所以牠將變成我們所稱的“來源動機”(Source-Motive)了。

有新結構的“悲愴”奏鳴樂，立刻獲得了成功而普遍的流行於民間了，且把奏鳴樂的形式，由平凡的規則中，建立了嶄新的原理，此種形成，不是四個零碎樂章順便的集合，而是理論上組織統一的代表。這也替複雜的第五交響樂，第九交響樂預備了一條路，且給麥爾理奧茲 (Berlioz) 一種深刻的影響。同時德福札克 (Dvorak) 的新世界交響樂 (New World symphony)，柴依可夫斯基 (Tschaikowsky) 的第五交響樂 (Fifth Symphony in E minor)·富蘭克 (Franck) 的小 D 調交響樂 (D minor Symphony) 都全靠用此種“動機”來連接作品的各部份。

從“悲愴”奏鳴樂時候起，悲多汶的奏鳴樂不但是充滿了內在的統一，而且偶然之間，是將許多作品連結成整體了，產生此種統一效果的動機，爲了便利起見，我們就稱牠爲“來源動機”(Source-Motive)·例如“悲愴”奏鳴樂“旋轉樂章”(Rondo)的第二附屬樂想。

例· 8.

Ex. 8



幾乎是大 A 調絃樂四重奏 (A major String' quartet, op. 18, No. 5.) “結束樂章”(finale) 的“第二主題”，音音相同的再現。

例· 9.

Ex. 9



這更是與鋼琴和吹奏樂器四重奏 (Quartet for Piano and wind instruments, op. 16) 開始“急速而勿過度”(Allegro ma non troppo)的“第一樂章”。

例 · 10.

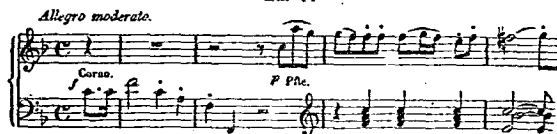
Ex. 10



與梳奏鳴樂 (Horn Sonata, op. 17) 開始的鋼琴旋律

例 · 11.

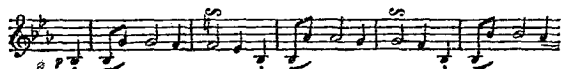
Ex. 11



和小 C 調絃樂四重奏 (C minor string Quartet, op. 18, No. 4) “第一樂章”，“第二樂想”有一種表親的聯帶關係。

例 · 12.

Ex. 12



我們會常常再發現這種動機的。

我們把悲多汶的作品目錄細細的查閱後，我們即可知道悲多汶情緒的發展常常是趨向於極端。往往他的作品，總是在鬱悶的樂曲後，跟着充滿快樂的恬靜，或者情感充溢咆哮詠讚的音樂，或者相反的，快樂之後表現悲哀，何等快活的作品木管樂器克拉克特三重奏 (Clarinet trio op. 11) · 三首樂觀主義的提琴奏鳴樂 (Violin Sonata, op. 12) 的後面，產生了大 D 調很悲哀的“極緩慢而廣漠”(Largo e Mesto)的樂章，誠然此奏鳴樂是以快樂幽默來結束的，不用說這“悲憤”奏鳴樂之後，又有極快活的兩首鋼琴奏鳴樂降生了。這就是大 E 調大 G 調·鋼琴奏鳴樂 (E major and G major Piano sonata, op. 14) 快活的提高嗓子，顯然如此說。

“啊！命運只能封閉外表的耳朵，決不能關閉音樂家內在的心靈呀！”

第 九 章

悲多汶擁抱著低音絃樂器

學習

1799 年同德拉哥勒蒂 (Dragonetti) 演奏

很新奇的解決了經濟上的困難

神秘的悲多汶

投碟於侍者

他有趣味的音樂

悲多汶也像許多天才家一樣，爲了使他自己的藝術達於純全優美的頂點，所以他是尋找一切機會去努力學習。如果遇到一位專家，他決不肯放棄他們一分鐘。他幼小在波昂 (Bonn) 管絃樂隊裡作提琴演奏者的時候，即已使他成爲不平凡而不可評價的人了。且亦明瞭各樂器所具有獨特的性能，他在這兒得到了無限的益處。他是超過了他許多的繼承者，就如像孟索爾斯基 (Moussorgsky) 吧，他雖然也有一小小的實際經驗，但不能如悲多汶一樣將這些經驗加以發展。悲多汶在波昂時即與羅姆堡 (Bernhard Romberg) 相接觸。其後又與杜波爾特 (Duport) 在柏林相會，他是在他們這兩位先導的專家那兒，允許他學習了當代大提琴 (Violoncello) 樂曲習作的方法。

而且，在 1799 年德拉哥勒蒂 (Dragonetti)，這位帕格尼尼 (Paganini) 派的低音絃樂 (Contrabass) 家拜訪維也納時，悲多汶也是熱切的尋求機會對 Contrabass 來研究，這位偉大的低音演奏者，被這位作曲家邀請而來。悲多汶是想爲難他，所以他提議，要他們兩人同奏他自己所作的小 G 調大提琴奏鳴樂 (G minor Violoncello Sonata) 但是德拉哥勒蒂用着他輕便的右手，很敏捷的在他的樂器上，演奏着這被指定的樂曲。當這位意大利人，不受一點挫折通過了最難的分裂和絃的旋轉曲時，這位作曲家的快樂，亦油然而生。悲多汶急忙起身用一種粗暴的姿勢，緊緊的擁抱著這位

演奏者及其樂器，這也許就是他後來合唱交響樂 (Choral Symphony) 廣大的擁抱着宇宙的前兆。

德拉哥勒蒂由此也得到悲多汶作曲法內在的智識了。這可算是他演奏的報酬。從來演奏悲多汶作品的人，都會感到困難而流汗，尤其是第五交響樂 (Fifth Symphony) 三重奏 (trio) 的“諧謔樂章”(Scherzo)。我們如果見着那些可憐的低音演奏者，若狂的爲着了保護他們自己的名譽，在那裡加倍的彎着身體，張大了眼睛演奏時，我們即會想得到德拉哥勒蒂當着悲多汶所表演的情形了。然而他確是用他短而厚的弓子，在他的樂器上，完成了他優越的技術。

當悲多汶耳聾以前的那些時候，已經使他心酸及惑疑了，有時他雖向隅，但他也並不爆發他那不可抑制的脾氣，他對貨幣的價值，已有小小的念頭，但是他還是用他的雙手扶助他赤貧的朋友，不論何時他也不能安定在某處長住，有時等他搬好房子，他才偶爾發覺他自己，在一個地方一次付出了三四個月的房租，他這樣的行爲也不過是想這短短的時期內，免受房租逼迫的窘困。

有一天悲多汶對他的好朋友阿美達 (Amenda) 說：

“房租應該付出了，但我還不曾想到如何弄一點錢呢？”

阿美達答覆他：

“這也不難，這兒不是有一個樂想嗎 “Freudvoll und Leidvoll”，你再加入一些不同的旋律在那裡面就對了，我此刻就走，把你竄在屋裡，可是當我轉來時，你一定開始寫作了 ”

很關心他而又聰明的阿美達過了一些時候再回來便問他：

“喂！你可曾開始寫作？”

悲多汶很遲頓而無神的答覆他：

“這是一首不值錢的作品：

“Da ist der wisch。”

阿美達急忙的拿着那一張紙，跑到房主人那裡去對房主人說：

“把這張紙拿到音樂發行者那裡去，他就會付給你所應得的錢

多疑的房主人，拿着這張紙躊躇了一會，立刻很快的回轉頭，很大聲的問道：

“難道這紙片拿去就可以換錢麼？”

這種談話出自庸俗的房東口中，自不足奇，但是我們對悲多汶的窘困，是應該惋惜的。倘若悲多汶是生在一世紀以後，或者是生在三千里外的西方，不說他還有那樣偉大的音樂才能，就那怕他只具有一點藝術天賦；生活也許不會那樣的窘困，也許老早變成一位富翁了。

諸如此類的事情，以及正要告訴我們的一些故事，這都是足以使有學問的神學者，富於想像力的畫家和雕刻家們迷離的，同時還會盡量的抑制着他們所知道的，悲多汶不足輕重和粗忽的事情，並且更會將這位矮而黑的，有麻子的，倔強的，帶着沉重土音的鄉民忘記，反換成非常風采，塑成全白大理石的神像，和使美國獨立的華盛頓的彫像一樣同具至高無上的偉大了。

他也使我們有不樂於推論，拜倫派的悲多汶昂然傲步於夜間，用着惡魔似的眼球發着閃光，粗大的雙手，暴厲的插入他褲袋裡，他整個嚴肅的身軀，神聖不可侵犯。但尚有人期待這位如神的聖人，由他的頰上深深的窩中，發出怒吼。

許多權威的研究考據家，還查出了許多令人驚異的文獻，就是發現了一件可笑的事實，說是悲多汶有一次將一個盛滿了食品的盤子，猛烈的向侍者的頭上擲去，當侍者一聲不響的，且用他那邪惡的舌頭沿着牙床，盡量在那裡舐吸附於盤上食物的餘漿時，這位英雄立刻將憤怒發成了哄笑，這位英雄，往往因了短半分鐘的小事，也會暴戾的發脾氣。實際上，對於某些事物，關於錢多少的問題，他是很少知道的，因為他的數學天才太有限了，以致有時為了要了解十三與廿四的乘積，他亦必需加上十三個二十四²。

就減輕了崇拜英雄的成分，我們也還是尋找得出，悲多汶是一位富有溫和心靈的善良者，是一位幽默惡作劇的大家等等的特徵。人們只要稍具半點音樂的耳朵，請他自己再在他的第六交響樂 (Sixth Symphony)，第八交響樂 (Eighth Symphony)，第七交響樂 (Seventh Symphony)，第十三絃樂四重奏 (Thirteenth String Quartet)，第六鋼琴奏鳴樂 (Sixth piano sonata)，第五提琴奏鳴樂 (fifth Violin Sonata)，克拉勒特三重奏 (Clarinettrio) 等中去追尋吧。

1. 就在那個時候，華盛頓說：“天佑！美國”而悲多汶的第一交響樂第一絃樂四重奏則說“祝禱於世界”
2. 參看本書卷首悲多汶像。

第 十 章

尋得了他的方法

很慎重的研究新的形式

1800 年第一交響樂的誕生

七重奏

絃樂四重奏

羅泊康維次四重奏 op. 18

第一首爵士樂曲

他真正的第一傑作

夏本茲四重奏

尼赫諾夫斯基給悲多汶的禮物

悲多汶時時都是很慎重的循着樂理上一切原則，來研究着新樂曲的體裁，也僅僅只有這樣苦心的研究，才能得到一種新穎的東西，實在的，他預備的工夫是太長久，在他寫第一交響樂 (first Symphony) 以前，所期待的時日，雖沒有他偉大的繼承者布拉姆斯 (Brahms) 那樣長，但與莫札爾德 (Mozart) 來比較，實在是一件驚人的對比，悲多汶此刻已卅歲了，莫札爾德在三十二歲時，即已作成了前四十首交響樂。

第一交響樂 (First Symphony, in C Major, op. 21)，確實是在 1800 年四月二日初次問世，此曲，悲多汶是過重的傾向着莫札爾德和罕頓 (Haydn) 的“洛可可” (Rococo) 時代的音質。此曲的處理，具有別種方法，凡是他的第一次作品，實在都不免如此，不管鋼琴曲或合奏的奏鳴樂，或三重奏，或四重奏，或彌撒。同時，也會令人感覺到他的方法，容易熟練一位未曾有音樂修養的人。我們知道的，他僅僅在他第二交響樂與第三交響樂作成後，才成功了一位富於新思想的音樂思想家。

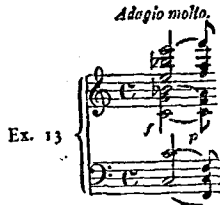
悲多汶說，他從來并未想要作一個改革家，並且有一次他還說：

“新的舊的，是生來如此的，并不要人去加以思考”。

悲多汶的心意也與馬爾薩 (Martha) 的心意一樣，只要不煩惱，關於專門的事物，并不需特別去用心思就能致力“最精美部份”的研究，因此，創作泉源亦無意間湧上心來。

第一交響樂開始時用的這屬七和絃

例 · 13



曾被那些狂暴偶像破壞者的批評家所痛斥，事實上，這一點同本交響樂其他推敲的部份，也不過是由先進者們那裡摹倣了來。

實際說來，這首遺留下來的作品，雖然是悲多汶的習作，但是牠的確超過了現代存在的許多交響樂，當然，莫札爾德及罕頓小部份的樂曲除外。

這粗劣不協和的開始和絃，是這位解放者，把音樂從貴族的懷抱中解放出來，置於十八世紀最新典型的園地中的預兆，也是牠才奠定了他的交響樂的基礎，第一交響樂的誕生，頗有深刻的意義，恰恰在 1800 年，這是十八世紀與十九世紀交替的年代分割上。

隨着這預兆而有的七重奏 (Septet, op. 20)，證明了悲多汶在“室樂” (Chamber music) 中，首先最孚衆望的一首樂曲¹，內容單純，清澈，且發着光輝，不論誰一聽就能夠了解，這是德國十八世紀最新最動人的代表作，正如法國那個時期之代表作，“Watteau”之繪畫一樣，也許這是最大的理由，這位成熟的十九世紀的悲多汶，是憎

1. 正印布拉姆斯 (Brahms) 首先最受人熱烈歡迎的春之六重奏 (Spring Sextet, op. 18)

惡樂曲之平淡，且不願聽不帶一點火光的東西。關於這七重奏，他曾有一次怪誕的說：“是莫札爾德寫的”，他還很不合理的對着霍爾茲 (Carl Holz) 說：“自然，這裡面所感到的是小的藝術”，其實，他在管絃樂之外，他再也未寫任何多一點在大的形式方面，爲着了吹奏樂器的樂曲了。

當世紀轉換之時，他那最令人起共鳴的“絃樂四重奏” (String Quartet)，已開始集中精神致力於研究了。在他日記裡的若干即興寫作的鋼琴奏鳴樂，與那些半公開發表的交響樂的過程中，獲得了一種體裁，悲多汶音樂的核心，就是那心心相印，彼此間可以對話的，有智力有靈魂同等量的樂器，兩個“小提琴” (Violin)，一個“低音提琴” (Viola)，一個“大提琴” (Violoncello)，這“絃樂四重奏”的成功，是遠甚於獨奏的，歌劇的，聖樂的形式，甚至於超過他的交響樂，其原因是這位老先生寫作這“絃樂四重奏”的時候，傾倒了他當時真，善，美的情緒，以致成功了這部精華的作品。

此“絃樂四重奏”，是與那些有一技之長的專門家，偶然得意專門出風頭，或者故意迎合大眾心理的樂曲不同，成爲他最完滿的介紹品了，且在調音 (Intonation) 上亦有相當成功。當有鍵樂器如像鋼琴吧，牠的調整是很科學的合調，同一黑鍵，牠有升高半音與降低半音兩種功用，所以造樂器假設在數學上是很正確的話，那嗎前者發音，一定高於後者，照樣，管絃樂也可得着便利而無妥協了²。

另一方面此絃樂四重奏的長處，是牠獨自表演時，牠可以給每個音符在調音上，絕對的清楚無疑。合起來時，在一致中柔和而多變化，且使人的五官也會引起迷戀，弄成不知所在的地步，所以此四重奏，成了悲多汶的樂曲，發表在理論上獲得立足的端緒，如此一件嚴肅的作品介紹，是對一個着色的管絃樂隊有許多相同關係的，猶之乎鑲蝕畫之對油畫一樣。

悲多汶首先六個作品，那是爲了兩個提琴，一個低音提琴，一個大提琴而作的，他們的普通稱乎是羅伯康維茲四重奏 (Lobkowitz Quartet)，因爲此曲係送給羅伯康維茲太子 (Prince Lobkowitz)，故如此之命名，那時創作者尙未充分精研於形式，

2. 此種妥協，誰都知道是要有“相等的調節法，如哈里斯 (T. F. Stuart Harris) 在他所著音樂學的指南一書中所說，此種最成麻煩的，“便是借音”。

第十章 尋得了他的方法

并且就是他所有的那些新場面的冒險作品，多少也依靠過去的努力。然而要如何才不會同那些四重奏的派別，那些游藝家的，專門家的相鬥爭呢？不料這位三十歲的青年在試驗期間的習作，竟一變而成了他純然的四重奏的傑作了。

爲甚麼事情，我們要這樣的濳稽探討？因爲，這裡將有無窮的意外來酬謝你，心智與輿緻吻合在真珠光中美麗的奧妙裡，埋藏於地下的那些寶庫。牠是永遠會產生許多新奇的東西，你要準備經過百次以上的時間，很誠意在大地每一吋土上，都要加以詳細的付度。

後三首羅泊康維茲四重奏，樂想非常雷同，差不多都是從十八世紀的“洛可可”的音樂家處模倣了來³，就是前三首，亦有很多地方與這些“洛可可”的音樂家一致的。大F調(F major, No. 1)的開始樂章，比較別的整体樂曲中的部份簡短，乾燥⁴；雖然在三十小節處，對偶主題上，也隱約含着極具清徹輕快美麗的句子——這一點是在那

例 · 14.

Ex. 14

The musical score for Ex. 14 is presented in two systems. The first system is marked 'Allegro' and 'p' (piano). It features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. The second system continues the piece with similar notation and dynamics. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. The first system is marked 'Allegro' and 'p' (piano). The second system is marked 'c' (crescendo). The score is in G major (one sharp) and 2/4 time.

3. 參看本書五十三章

4. 但是在此第一樂章的發展處，就是大小音階交替的四小節內，我們可以發現，這是真正悲多汶派的接觸。是從第十五小節開始的。

些音調中很巧妙的隱藏着。是這位青年作曲家，在莫札爾德的即興曲（*Improvisata*）的主題上，很惶然的探查出的。但是這裡面偉大的慢樂章，所表現的悽苦與悲慘的遠於頂點，是另外大 F 調四重奏（*F major Quartet*）和第一拉桑烏莫夫斯基四重奏（*First Rasoumowsky Quartet*）的“慢樂章”（*Bdagio*）有價值的先驅。

作品十八號第二（*op. 18, No. 2*）是一首有名的四重奏，也如像讚頌四重奏（*Komplimentierungs*），因為這樂曲開始時（例·14）

就可暗示着牠曾受過熱誠的歡迎。大概在那些“洛可可”時代的宮殿，如松卜讓宮（*Schöenbrun*）或者是綠封堡宮（*Nymphenburg*）也許就是波茨坦宮（*Potsdam*），從前有許多釋義者感覺這首樂曲。在（a）處是描寫客人到時，作一種極高貴的屈膝禮。在（B）處，是主人答拜的情形。跟着在（C）處，是雙門大大的開着，所有的儀仗隊也是很有儀表的排列着，同無數的侍從一塊進了大宴廳。

例·15.

Ex. 15

Allegro ma non tanto.

第十章 賺得了他的方法

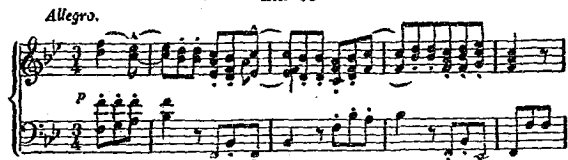
小 C 調第四四重奏 (Fourth Quartet C Minor) 最美的樂章，當推牠四樂章中的第一樂章。牠主要樂想，是與“悲愴”奏鳴樂的基本旋律相類似⁵，雖然這兒毫無悲愴可言，關於這剛毅自負的音樂，大概就是牠怒吼反抗心情的前兆。這種情緒的奔放，我們在英雄交響樂與第五交響的第一樂章上，同樣都會遇到的。

這兒是這位作曲家極內心最直接的吐露。一篇新穎的樂曲甚至一個音符，都是經過了推敲來的，偉大的精神，一言不發，也會從音樂裏表現出來。

降 B 調四重奏 (B flat Quartet, op. 18, No. 6) 諧謔曲 (Scherzo) 樂章中，我們可以尋着悲多汶已發明了現今二十世紀最流行的第一首爵士音樂了。這裡諧謔樂章：

.....例 · 16.

Ex. 16



是盛滿了巧妙的動人的約調，或者說是切分音吧，古怪的心情，及倔強的獨立性的分部寫着。這點，有許多人都是以爲是 1920 年最通俗的產物。一個人只需用一種有力的鳴聲來代替第一提琴，和一個莎克斯風 (Saxophone)，加以多才多藝的鼓手，具備着 Messrs 目錄中的一半項目，塗以原始古典的美女，用一種朱紅色的斑點，或者畫上了兩位戰士，唐突的停止在倒數的三小節上——這就可以看出“Great White Way”。驕傲炫耀所因襲的有價值的音樂了。

從羅泊康維茲四重奏 (Lobkowitz Quartet) 的起始，直至最末來看，我們即可看到悲多汶進步的，從他音樂的祖先那兒，模倣走了他們的精華，且極其輕巧的成熟了他自己很自然的藝術，以致產生了這些新出有思想的作品，比較別人，雖然悲多汶是得着了有思想的偉大的成功，但實際上，這位作曲家並沒有拿出比植於田中的百合花還更多的思考，他的創作力，也不過是一位天才者，在十分寬弛之下隨便產生的。

5. 參看本書第三與第七例。

固有的音色及真實的情緒，在四重奏的寫作裏，已經首先的將這一點表現出來了，同時處處均表現着通過了傳統的形式，大G調（G major No. 2）的徐緩（Adagio）樂章，是被那粗獷的且帶幽默的插句所阻滯了，并且作品十八號第六降B調（B flat, No. 6）珍奇的慢引子到結束，給牠命名為“La Malinconia”，也是不太適宜，再現兩次都包圍於嬉笑的“圓舞曲”（Landler）中，有些像羅米與朱麗葉（Romeo and Juliet）一樣，這是兩世紀前寫好的，第十八號作品，是悲多汶青春極優越的藝術創作中的第一個傑作，一致的讚許，加以適當的事實，在前章已經提到過了，在第一首四重奏的慢樂章裡，那就是悲多汶的腦子中，早已懷着了莎士比亞（Shakespear）的那一場墳墓劇。

這套音樂，是爲了那些有才能的孩子而作的，他們大約是16歲的左右吧，他們的指導者，矮胖的 I. 夏本茲先生，用盡了他所有精力來指導他們悲多汶的四重奏，這位先生之崇拜悲多汶，也就等於約瑟姆（Joachim）之崇拜布拉姆斯（Brahms）一樣，這些孩子們，每禮拜五的早上，都在尼赫諾夫斯基（Lichnowsky）太子的公館中演奏，尼赫諾夫斯基是這第十八號作品的第一位聽者了，并且這位熱情的太子，在悲多汶完成這六首開新紀元的作品之前，他很慷慨的給悲多汶一筆津貼，這一筆數字，是600戈登（gulden），此外，於1802年以前，他還給悲多汶四個寶貴的提琴樂器，這些樂器是很誘惑人的，但已不發聲音了，至今仍陳列於波昂（Bonn），悲多汶館（Beethovenhaus）中，并且還引誘了一切正統的提琴家，用着夢想的偷竊去欣賞。



第 十 一 章

舞 曲

1800 年與史特比爾作鋼琴演奏的比賽

魯濱遜式的服裝

難以了解的信性

敵手的仇恨

1801 年深刻的降 B 調奏鳴樂

田園奏鳴樂

對郊野的愛慕

1801 年帕米袖氏舞曲

1802 年非法翻印絃樂四重奏

自由形式作風的第二六號第二七號作品

降 A 調奏鳴樂

喪葬進行曲之由來

遊戲詩

1802 年月光奏鳴樂

古談

可能性的解釋

大 F 調與小 C 調提琴奏鳴樂

1800 年的春天，悲多芬同一位冒充的音樂家發生演奏技術上的衝突。這位冒充的音樂家，就是史特比爾 (Steibelt)。他們兩次都是在弗里斯伯爵 (Court Fries) 宅中相晤，在那時，悲多芬不過彈了一點他的克拉勒特三重奏 (Clarinet trio, op. 11) 裏，極簡單鋼琴的一部份，誰知史特比爾立即拿出他自己一部炫耀的五重奏，即興的歌唱

着，用着他的顫音，這種顫音，只能取悅一般低級趣味人的聽衆！在當時，關於他們這次事情，是一件極有趣的新聞。

不能勸誘悲多汶（李斯 Ries 所記）再彈琴了。當一星期後，又是在弗尼斯的宅中，另外的一次音樂會席上，史特比爾再次的彈他的五重奏，在此他是得到了相當的成功，同時他還演奏一曲“即興樂”（improvisa）（其實是他預先準備好了的，）與挑選了同樣的主題，這是悲多汶曾經在他的三重奏上寫過的變體曲。此種情形，更激怒了悲多汶和悲多汶的讚着者，悲多汶走到鋼琴席上立刻彈起來，他是那樣滿不在乎的態度走到鋼琴面前（或者說，是極不禮貌的態度），似乎才推開一半樂譜，拿着史特比爾五重奏大提琴的一部份，雜亂的安置着（這是有意如此）並且用一個指頭，將頭幾小節的主題敲着，他如此侮辱生氣的態度來即席演奏，但是還未等他演奏完，史特比爾便離開了那屋子，並且，真的再也不與他相見了。這種情形，在他還能應人之請以前，悲多汶必定不能被人邀請。

悲多汶到維也納後，沒有多久，這位奧地利亞的新君王弗蘭茲一世（Franz I），却廢除了假髮，且採用了大禮服，如德哈微舍（M. de Hevesy）說：

這種“唯一的變更，他已經承認了。”

（“Senl et unique changement qaigna admettre”）¹

以第一交響樂（First Symphony），和第二四重奏（Second Quartet）而論，那裏面也是拋棄了音樂的修飾，不但他的音樂和他的風度如此，即使他的服飾，亦可說明他超越深遠的獨特性。他平常所穿的衣服，并非大禮服，而是當時極普通專門為水手所穿的衣服樣式，也許他感覺他是那種人物，音樂的魯濱孫吧！他孤獨的寂寞的是他自己境界中的一位平民，是他自己境界中的一位君主。他的學生謝爾尼（Czerny）也喜歡在這方面與他相似，那是比這位有名英雄笛福（Defoe——Damel Defoe 1639-1731. 即魯濱孫飄流記的作者，）不依風俗的習尚，而愛披一件山羊皮的衣服還粗劣。

一位偏拘，古怪，醜陋的小鄉民，無意間他竟成了音樂界中的權威者，且獲得了社會上藝術上的地位，如讓在活着的那些時期，與那幾個偉大音樂家相爭所獲得的勝

1. 見 André de Hevesy, “Beethoven, Vel intime”, 1925 年版 12 頁。

利。他是有很難解的個性，發怒，放縱，高慢，容忍的本質，這是社會上的缺陷，也可說是他同輩們的弱點吧。

他是一位直言者，爲了一點小的事情，他也會運動他的舌頭。就好像他是全身浸潤着硫磺的一樣，火線一引，即可爆發，甚至有時他也干涉一些本地的風琴師和樂隊指揮者。說來也有一點奇怪，這些維也納的音樂家，他們爲了雪自己的恨，復自己的仇，常常都是用一種侮辱的聲音，和冷嘲熱罵來對付這位外國人。這位變態的人，無意間坦然直率便將他們推在一旁了，且襲取了他們的名譽。韋格 (Weigl)，基羅茲 (Gyrowetz)，薩萊里 (Salieri)，愛布勒 (Eybler) 這幾個最有名而以正當對待他的人，當然不在此例，甚至罕頓“爸爸”吧，亦如我們所知道的，他也不過份的尊敬他²，記得當柯芝郎赫 (Kozeluch) 聽悲多汶 C 短音階三重奏 (C minor trio, op. 1) 時，他忽然在地板上暴跳着，且對罕頓說：“爸爸，我們應該特殊的看待他”。對不對呢？罕頓含笑微笑着回答他，“是的，我們應該特殊的看待他。”

1801年1月，悲多汶把他的降B調鋼琴奏鳴樂 (B flat Piano Sonata, op. 22)，送到發行者那裏，且熱誠的解釋着：“我親愛的布納仁 (Mr. Brother) 這是一首不褪色的奏鳴樂”。(“hat sich geuaschen”) 他的預言，已經證實了，雖然時代的浪潮，已打在百多年以後的現在，然而這有聲有色的作品，很顯然的絲毫也沒有失去牠固有的光輝。而且這作品 (op. 22) 還暗示着反動的傾向。第一樂章的結束，是用的舊形式。此曲產生於高雅的十八世紀最盛行的“洛可可”時代音樂剛被解放的過程中，他的情緒方面，不及一般的深刻，但是技術上却有相當困難，悲多汶此時已跨入十九世紀了。作品第廿八號D調鋼琴奏鳴樂 (D major Piano Sonata, op. 28)，有時也呼之爲田園奏鳴樂 (Pastoral Sonata)，這是許多作品中最好的一首——是後來田園交響樂 (Pastoral symphony) 的主型——這裏反映着了深切的慰安，是他葬後對大自然界的描寫。此開始樂章，還使惠特曼 (Walt Whitman) 受到靈感寫成這樣的散文詩。

快活的我正親近於大自然，

2. “每一個偉人……他是極力的使人的靈魂再生，他懂得世界上，沒有再比學問這堆東西令人膩煩的事情了，他更了解他是受命運的支配”，見 John Middleton Murry, (瓦克) 著 *Jesus—Man of Genius*, (耶穌—賢者) 1926 出版，316 頁。

自由，健康，在我的前面。

我前面那條棕色長而平坦的路，是我所挑選……

我想我能停在那裏做一些偉大事情。

悲多汶是一位熱忱於戶外的人，有一次，他曾說他愛一顆樹，比愛一個人要熱切一些，縱然他對野外愛慕的這件事，沒有在他音樂上明白的說出，但人們可從他的隨筆錄中，推察着一些，在那兒，我們便尋得出亂寫於譜表中的這些悲嘆：“雖然如此，但一到鄉下，我就會快樂，那兒的樹對我說：聖潔，聖潔。”所以每逢夏天，他必定消磨他很多的時間，盡可能的在赫特瑞多爾夫 (Hetzendorf)，赫里金斯塔特 (Heiligenstadt)，蒙德里 (Modling)，巴登 (Baden) 郊外樹木深林中，這兒，不管落雨天晴，他必得去田野間散步作曲，有時竟躺在濕透了的大地上，盡情的奔放，想像，而且聚精會神的動也不動了。因此使他受冷受濕而種下了疾病的根源，凡是她經過於樹林的綠野間，他就會振動他的雙臂吶喊，高唱，用他令人不悅的一幅粗嗓子。當農夫與牛羊見他出現如狂的情景時，往往他們也會因受驚而逃避。

在他抽象的寫作中，悲多汶不費力的便構成了帕米袖氏之創造 (“The Creations of Prometheus”) 的基礎，這是因烏格諾 (S. Viganò) 寫的舞曲，在1801年，這位跳舞家是握着了尼哲斯基 (Nijinsky) 和巴夫諾娃 (Pavlova) 同樣有權威的地位，他們是勝過了一世紀後的繼起人。

這是太適宜了，悲多汶在他成為音樂的帕米修士的時候，所以那時他必得寫帕米袖氏 (Prometheus) 的音樂，因為他在形式上，常常受着束縛，沮喪，經過了過份的痛苦，故此，他給決定將清澈的光輝，濃郁的熱情，偉大的自由給與摸索於黑暗中的藝術。

够有深刻意義的，此舞曲主要的旋律，是後來其他三首樂曲的背像，其中一首，是用來作宏大崇高英雄交響樂，結束用的變體主題。此旋律隱藏着帕米袖氏自己的風采，這似乎有點像悲多汶親筆的簽字。

作品二九號大C調絃樂四重奏 (C Major String Quartet op. 29) 公開的刊行，僅在1802年，布里特柯夫 (Beitkopf) 和哈特爾 (Hartel) 才把他發表出來，在形式方面，是悲多汶早年作品較為圓滿的，同時還發表在另外一個地方，這裡有李斯的記載：

第十一章 舞曲

“這是在維也納被 A. 阿特里亞 (A. Artaria) 及其公司偷去發表的。在一個極靜的晚上抄寫了去，牠裡面是充滿着了錯誤。這件事悲多汶是很適當的處置了，他去問 A.，且送上五十個較正的謄本給他，這都是曾印刷過的。但是同時他又命我在極壞的紙上，盡量粗劣的抄寫，且還要刪去許多小節。這種簡單的抄寫，爲的是別人無法使用和變賣，尤其在諧謔樂章 (Scherzo) 上，刪去得特別多，我也就暗中遵照了他的吩咐。”

這件事，也不過是那許多可惜的事情，變賣悲多汶稿子事情一件先例吧了。他自己對這件事情應負着一部份責任，他愛用一種壞的根柢及不好的態度，處置一事情，他匆忙的付印，盛怒的責罵那兩個意欲違犯版權而實行偷取悲多汶四重奏原稿的發行者，摩洛 (Mollo) 和阿特里亞，命運注定的他。又已捲入狂暴的漩渦裡了。當此事發展到悲多汶抗議取回他作品的時候，摩洛沒有甚麼表示，跟着阿特里亞就召集作曲家進宮正式談判。責難他，其後公然的要求收回這首樂曲，但是這位有獨立的佛里米 (Flemish) 血統的悲多汶，堅持的拒絕了一切的要求，宮廷也吧，不宮廷也吧，這種爭論一直拖到 1805 年，這位和露的阿特里亞才使他了結。且承認擔負他所有的那些樂曲的報酬，悲多汶回去寫了另外一首四重奏讓阿特里亞發表。這是充滿着了音樂的幽默，此四重奏是未完成的一曲。後來悲多汶很滑頭的拿一首三重奏 (trio) 去欺騙他。此三重奏是兩個渾薄 (oboe)。一個英國杭 (English horn) 用的，這是寫在 1794。發表在牠 1806 的作品號數是八七。(op. 87)

作品二六號與作品二七號第一第二 這三首鋼琴奏鳴樂 (Piano Sonata op. 26, and 27, Nos. 1, and 2)，是在 1802 年發表的，悲多汶重新開始的創作。這位權威的作曲家很自然的着手處理了樂曲的形式，在這三首樂曲中都是以慢板開始的。兩首用 (Andante)，一首用 Adagio，最後是從第四樂章到第三樂章還原的。降 E 調 (E flat) 和小高 C 調奏鳴樂 (C Sharp minor sonatas, op. 27, Nos. 1 and 2) 都被他命名爲“Quisina Fantasia”。他使幾個樂章相互的充實。且在降 E 調的慢樂章 (Andante) 中，插入一點快速 (Allegro) 拍子。這都是這位如神的作曲家的戰功所致，恭然能從冷酷的形式中解放出來。

這幾首奏鳴樂，用慢樂章來開始。比較他 Scherzo 這個名字說來，還說不上是絕

對的發明物，因為在十八世紀“洛可可”(Rococo)時代的作曲家，即已沿着此種範圍，着手於此類之試驗了。莫札爾德也曾在他大A調鋼琴奏鳴樂(A Major Piano Sonata)上，用慢樂想和變體曲開始的，並且罕頓，也是在他大C調四重奏(C Major Quartet, op. 66)內，用着 *Allegretto Scherzando* 來代替樂章，然而，無論如何，悲多汶這幾首奏鳴樂的風格，是說得上絕對新。莫札爾德和罕頓的樂章裏，雖然有的歡笑，也有華麗，但是，這也不過是老式“洛可可”文化的糜爛之音。甚至於他們悲調的表現程度，亦不過皮毛而已。

但是悲多汶的降A調奏鳴樂(A flat sonata op. 26)，是以那所謂的“Joseph Vance”典型詩樂想來開始的，關於此，在本書前面已經講過了。

例·17.

Ex. 17

Andante con Variazioni.

牠第三與第四的變體，是呈現着過知的證據，在那裡就是一個人，粉碎了舊的變體，而建立了有意義的深刻的“哥爾德堡變體曲”(Goldberg Variation)

在許多粗淺傳統的一切形式中，悲多汶確立了一種基礎。在英雄交響樂(Eroica Symphony)裏面，在熱情奏鳴樂(Appassionata Sonata)裏面，在第五交響樂(fifth Symphony)裏面，在降B調三重奏(B flat trio)裏面，在大E調奏鳴樂(E major sonata)小C調奏鳴樂(C minor sonata)裏面，在第九交響樂(Ninth Symphony)裏面，甚至於在他“最後的絃樂四重奏”(The Last String Quartet)裏面，都是逐漸的把牠加以發展。這些都是他爲着了表現他最內心的隱秘，以致成功了無限溫和，精巧

，敏感動人的媒介。

降A調奏鳴樂 (A flat sonata) 的“變體樂章” (variation) 雖然是很美的樂曲，但這作品最高的光輝，還是要算爲“英雄死後的喪葬進行曲”。(Funeral March on the Death of a Hero) 這裏，我們只沒有歷史的抄本。這位英雄，是在悲多汶超然幻想的境界之內。他決不是活着的，換言之，只有悲多汶的幻想中，才找得出這位英雄。他原先着手於此樂曲的處理，僅僅是想與一位平凡的歌劇家皮爾 (Paer)，他所作的那淺薄而流行的葬曲相競爭，但着手後，悲多汶的幻想，漸漸竟成爲了事實。以致他創造出了喪葬曲的典型，成爲了別人作喪葬曲的準則了。並且縱然有些喪葬曲也實際的盛極一時，壓到了某些作曲家於喪葬曲的領域之外，但是，經了悲多汶的一試，這些響鼓都變成啞子了。

降A調奏鳴樂的“米紐厄特” (Minuet) 樂章，是第一交響樂 (First Symphony) “米紐厄特”樂章最有力的姊妹作。同時牠的結束樂章，在悲多汶技術的競爭者克勒美蒂 (Clement)，克拉米爾 (Cramer) 看來⁴，一半是撫媚歡樂的遊戲詩，一半則是客套的紀叙文。

然而，一方面，此奏鳴樂，與其說是向前進，勿寧說是在向後退，牠所表現的情緒，尚不及悲愴奏鳴樂 (Sonate Pathétique) 的統一，牠曾推故，多少含着如像許多鋼琴奏鳴樂的偶然集合。讀者得想着，這四個獨自發着光輝的樂章裏，把牠們連接在一塊兒，多少總有一些共通性。

對悲多汶樂曲最流行的傳說，幾乎是有一般人對他同時代的一位解放者——喬治·華盛頓 (George Washington) 所傳說的無根據一樣。許多的傷感主義者，對這首“月光”奏鳴樂 (“Moonlight” Sonata op. 27, No. 2)，捏造了一種通行的神話，這是有好幾種的解釋，一種最富於想像力的，是說悲多汶散步於維也納的一條被月光所照的街中，當時他便看到一個盲眼少年，斜依在他美麗姐姐的肩上痛哭。這種情形，是

4. 本樂章幽默的原素，與及吾們以後會見到的那田園交響樂的諧謔樂章，是鑿有了現代的多斯 (Mssrs)，蕭查，斯特拉赫 (Richard Strauss)，曼德華，巴爾蒂尼 (Edward Ballantine)，辛格榮德，斯柏茲 (Sigmund Spaeth)，迷尼爾，喬治，馬遜 (Daniel Gregory Mason) 和其他的音樂家，牠已給他們深謔的音樂奠下了基礎。

一切音樂中從未見的偉大，悲多汶便招呼他們，到他們不大整潔的家裏去，他自己就坐於那壞的鋼琴坐位上，被那瞎眼的孩子，美麗的姑娘，月光照着的窗扉所吸引而得靈感，驟然間作成了這高 C 短調奏鳴樂 (C sharp minor sonata)，同時他還發覺他自己，伸起了他豐滿的五尺五寸的身軀，將他們擁抱，且用力向前傾倒了他的靈魂；另一種故事的解釋，說悲多汶經過一盲孩的窗戶，偶聽得他那不深刻的大 F 調奏鳴樂 (F Major Sonata op. 10, No. 2)，表示了一種希望，這希望就是希望他能聽一次作曲家本人的演奏，因此，悲多汶一聲不響的推進了他的門，一點也不錯的彈着，於是便成功了這即興的作品 (op. 27, No. 2) 了。

其實，這樂曲，依照那些傳說而命名，是應該稱之為“Moonshine”，奏鳴樂。關於這“Moonlight”的稱呼，確是當時一位德國站在領導地位的評論家勒斯達卜 (Relstab) 第一次提到的，在一本評論週報上，他述及此樂曲的第一樂章使他感覺到，月光儼如照到維爾華斯塔勒海 (Vierwaldstatter Sea) 的波浪上，不料他這一時的神奇感情，竟變成衆所公認了，這種說法，不待言是難以糾正的。

這樂章，不可以像勒斯達卜一樣，對牠適當的推想着，是在濃蔭松樹間的月下嗎？或者是一位父親，爲着他女兒的前途，過度熟思，尋求一位好的女婿，而暗中處置了一件不如意的婚事嗎？或者是下陷的替鐘嗎？或者是一首失去了冰河說的思鄉的詩嗎？或者是一個被塵世所包圍的人，在爲感情歡樂抱憾嗎？或者是未來幸福的夢嗎？

音樂本是一件無可比擬而難於捉摸的藝術，牠的範圍是無邊的，對於任何事任何人，都可作有效的解釋，然而一位妄言者，爲了迎合一般低級趣味人的消遣讀物，故往往會將廣漠無限的音樂，貶降，監禁，限制在一塊簡單狹小的磚頭內，對藝術犯着不可赦免的錯誤，竟荒謬的寫出了一些故事來。

本來小高 C 調奏鳴樂 (C sharp minor sonata)，在藝術史中，是比稍有學術價值的東西更重大，此曲的結束樂章，用着了極豐富的“分裂和絃”，這種“分裂和絃”，是與那傳統的，用於樂曲內所發生的結果兩樣的，他形成牠們有高尙的情緒，使牠們有獨特性的存在着，而成功了一種純音樂的境界，並且隨同這位作曲家的戀愛生活，我們也將會由此曲中得着不少。

第十一章 舞曲

除了他早年吹奏樂曲而外，悲多汶的提琴奏鳴樂和鋼琴奏鳴樂，無論若何要算他室樂中，最有誘惑性的項目。但除却克羅伊再爾（“Kreutzer” op. 47），和其他三首（op. 24 大 F 調；op. 30. No. 2 小 C 調；op. 96 大 G 調）顯露着內心陳述的產物而外，其他樂曲，都不免列入缺乏生動，與“偶然”性的作品之類，這大概是悲多汶有時爲了特別原因寫作所致。

大 F 調提琴奏鳴樂（F major Violin Sonata op. 24），是一首光明，歡樂，華麗的樂曲。大約此曲可再命名爲“春”之奏鳴樂（“Spring” Sonata）。牠易於給人整個的想像着，牠之產生，乃由於單純的情緒。他有一種不深刻的間接的微笑，而且還顯露出是那用同樣調號格里格（Grieg）的提琴奏鳴樂的老前輩。無論若何，我們所見的悲多汶這大 F 調，和在牠前面所作的小 A 調奏鳴樂（A minor sonata, op. 23），都是他室樂“原子動機”（germ-motive）前期的代表作品⁵。

小 C 調提琴奏鳴樂（C minor Violin Sonata, op. 30, No. 2），有時他也叫他爲【伊洛卡】（Eroica）。在修詞上，在深刻的動人處，此曲是不及克羅伊再爾奏鳴樂。有人不十分贊同依爾尼斯特（Ernest）稱呼此曲爲“gressartig”。同時，也不十分同意“這是悲多汶的一首達到頂點的創作”，但是，這格外感動人的初先的 Allegro con bro，確實是第五交響樂（fifth symphony）開始的預兆，同時牠的第一樂想——

例 · 18.



——是何等的是成了後十年第八交響樂（Eighth Symphony）的小變形。

例 · 19.



（爲着比較，移至大 C 調上）

並且在廿年後，此動機節奏的樣本，還暗示了蘇白爾特（Schubert）小 D 調絃樂四重奏（D minor string Quartet）的開始樂章。

遠較這些更偉大的，是這位創作的英雄，勇敢的給他不幸的災難予以回答。

5. 參看本書第五十五章前半段。

第 十 二 章

聾

損害了健康的聾

第一次對聾的承認

1801 年給阿美達的信

寫給維格勒的信

彈力

與弟兄間之關係

辱罵了尼赫諾夫斯基

1802 年赫里金斯塔特遺書

聾的影響

使傳統的作曲兼演奏人，放棄演奏無羈的從事樂曲的創作

聾的起因

他生來的疾病

我們已經知道了，在 1798 的春天，這聾的不幸，是何等的降臨到慈多汶身上，也就好似富饒勝利的象徵吧。

這時他已經獲得了名譽，金錢及朋友，雖然他這唯一用他雙拳求來的名譽，是已贈送於人了，他是貴族的寵兒，他足以自給，關於他浪費的房子呀，供給侍役呀，及一匹常用的馬啊！許多的出版者，都是很劇烈的爭購他的原稿，他是當代寵愛的鋼琴技術家。

就是在此時期，命運作弄了他的耳鼓，他耳力一天一天的衰退了，較小的聲音，他一點也聽不清楚，因此與人談話時，總會使他不安，但別人是不知道他這種秘密

呀！是的，他的聽覺着實漸漸變壞起來。總之，這一切事情都是受了當時醫學上的缺陷，這種醫學上的缺陷，如在現代是可以補救的。

自然悲多汶是盡可能的長久，保藏他耳朵聾的秘密，他因他可憐的耳朵而生的煩惱，是與一位美麗年高的婦人，對他可憐的雙頰，眼，及額上的皺紋發愁一樣，當他1801年6月1日給他最親密的朋友寫信的時候，他是明白了，他無條件的需要靜養，這位朋友就是阿美達 (Carl, Amenda) 阿美達是庫爾蘭 (Kurland) 的一個牧師¹。

“我敬愛的阿美達，我忠實的朋友：我常常都是想着你和我要如何的工作，可是你的悲多汶哩，他現在却是生活在一種不幸的圈子裏了。他時時刻刻都是不絕的與自然界鬥爭，我屢屢咒罵上帝，他不該讓最不幸的命運來戲弄我，是的，以致將要放開的花蕾，常常接連的受了拆壓，燬傷；於今我最可貴的感官，我的聽覺亦已悲慘的衰退了。當那些時候，你們仍然如平日的對待我，自然，你們怎麼會曉得哩。關於此，我也是夢想不到的，我并未受到任何的暗示，牠竟一聲不響的突如其來呀！現在着實的變壞了。啊，這也許能幫助我的視力永遠存留吧。這種煩惱的降臨，大概是由於我腹部的不健康所致，因為我是如此的忽略了牠，現在我幾乎是盡全力在醫治，希望我的聽覺日趨於良好狀態裏，誠然我是這樣的希望，但是很令人惑疑呀，此種病症多年是醫治不好的，我現在不得已的活着在如此的生活之中，寶貴，珍奇等等都已從我處逃走了。同時我還得在人羣中鬼混，啊，假使我的聽官完全復原了，我將要何等的快樂……真如此，我一定要位回我的青春，我的一切，并且我在我生命中最美麗的年華裡，盡可能的遂行我權力內的願望……悲慘的退休，爲了這，我必須去尋求一處避難所，自然我願盡力的使我復原，再深造我自己，但是這如何始可能呢？……我的愛情，也使我在演奏方面作曲方面都受到了不少的妨害，最大的還是在社交場中……我請求你，對我耳聾的消息保守秘密，千萬不可將這些事情告訴於人……真實愛你的忠實朋友。

L. V. 悲多汶。”

1. 在悲多汶書信集的譯本中，發見悲多汶并不依習慣的在文字中加標點，且不依習慣的大寫字母，更將固定之名字拼錯。

2. 1798年至1799年。



I



II

悲多汶 清夏的兩個地方
(Two of Beethoven's Summer Retreat)

- I. 赫里金斯姆特 (Heiligenstadt)
- II. 蒙德里 (Modling) 哈弗 (Haffner) 大廈的庭院。

悲多汶的心情，是如此的淪亂，看他所形容他自己的耳朵：“我可愛的官能”，“悲慘的衰退了。”果然僅僅幾年後，他就明白了他的耳朵，阻礙了他的想像力，這種阻礙，多少是與麥塞爾 (Maelzel) 機械的 Trumpeter，阻礙了斯脫拉迪法里的提琴 (Stradivarius Violin) 相等的。(按：斯脫拉迪法里是意大利著名的提琴製造者)。

1801年6月29日，他又寫一封信給他的老朋友維格勒 (Wegeler)：

“這唯一的哀憐，就是那惡毒的魔鬼所降下來的災難，我那不良的健康，他是不斷的來阻擋我的年華。這是指我的聽覺在這後三年中着實漸漸惡轉而言。．．我的耳朵，白天夜晚都繼續不斷的嗡嗡作響；我可以說，我現在是在極悲慘的生活中“生活着；我有兩年的光景，幾乎避免了一切社交團體的集會，因為我決不能對人們說我是聾子”。倘若我是他們每個人的好朋友，那我必定會灑灑落落坦坦直陳的把這事公開出來，但是在我自身，這是一件可怕的事情，我那些為數不少的仇人，他們將要如何的議論哩！爲了要你知道我這奇特聾的事情，所以我必須詳細告訴你，我在劇院裏，一定要走到管絃樂隊很近的地方，才能明白那些演員的動作，短短的距離，我就聽不到樂器及唱者的高音了，假使再隔遠一點，那我絲毫也不能聽到，往往我只聽一些很低的音調，在交談中，一個字我也聽不到的。當這時，別人即刻就會不能忍耐的喊叫，這種情形看起來，似乎令人奇怪，有一些人，他們絲毫也不注意我的處境，所以總諉之於我心不在焉所致。”

幾月後，他又給維格勒一封信：

“我的生活比較的快樂得多了，從現在起，我已開始與人們往來，你不大相信吧，是向等孤寂而又悲慘的這兩年來的生活；我壞的聽官，打擾着我，使我到任何地方都像幽靈一樣，並且從人衆中逃避着，看起來，就如像一位厭世者，雖然我是隔這所謂的厭世尙遠，此種變遷，是被一位可愛的姑娘所造成，她愛我，並且我也愛她，在最近兩年內，我曾享受了幾個月的幸福日子，當我見她第一次的時候，我即覺得只有與她結婚，才會使我快樂，她是，呀！我不能匹配——而且——我一定不能和她結婚了。．．我要到那遙遠而沒有邊際的異鄉去流浪——愛情是沒有比研究我的藝術，產生我的藝術作品還有更多的幸福給我。．．啊，倘若我是無比的駕駛着了愛情，那我能够擁抱世界呀，那我會感覺我的青春再度的來臨了，同時我也不會時時都是一

個病夫呀！……每天每天我就會接近到我幸福的最高點，我還會感覺，可是我不能形容了，大概這樣，只有在愛情的圍地裏，你的悲多汶才能够生活，安靜的不想一切了！不！於今我不能忍受呀！我願用我的咽喉來捉着命運，担保，牠是不會使我整個陷落的——啊；如此美麗的生活，生活是有千倍的意義呀！（“das Leben tausendmal Leben!”）。”

以後我們更可以看到，關於來證實這封信上的“可愛的動人的姑娘”。

他是有如此劇烈的生活力。即是他陷於極大的失望下，他亦不能完全失去他的戰鬥精神，失去他的理想，失去他燦爛的光芒，思慮一下他大F調鋼琴奏鳴樂(F major Piano Sonata, op. 10, No. 2) 作結束用的這“遁走式”(fugato)的結束樂章。

例 · 20.

Ex. 20



這是寫於作品第十號第三 (op. 10, No. 3) 的 Largo e Mesto 之前，想到他“米紐厄特”(Minuet 四分之三舞曲) 澄清的光輝，及隨着慘淡叫喊的“旋轉曲”(Rondo)之詠諧，僅僅偉大的天才家，他才能從悲哀中增加彈性，如在“悲愴”奏鳴樂中所呼吸的悲哀，但立刻將此悲哀變成歡笑，諸如此類的情形，如作品第十四號 (op. 18) 的開始樂章，結束樂章，作品第十五號 (op. 15) 的結束樂章，作品第十八號 (op. 18) 羅泊康維茨四重奏 (Lobkowitz Quartet) 的每個樂章，第一交響樂 (First Symphony)，大F調提琴奏鳴樂 (F major Violin Sonata, op. 26)，降A調鋼琴奏鳴樂 (A flat piano Sonata) 的前一半，降E調奏鳴樂 (E flat sonata, op. 27, No. 1) 的開始樂章，月光奏鳴樂 (Moonlight Sonata) 的 Allegretto 樂章上，他是這樣的一個人，一切阻力也不能使他屈服，雖經過痛苦而仍能快樂，且將老鴉不平的叫喊，亦變成戲躍於溪邊的歌唱。

悲多汶關於他自己耳聾的許多彰明昭著的那些陳述，無論如何是有一些過甚其

辭，就是在 1812 年他寫第八交響樂 (Eighth Symphony) 時，他的耳朵并不如他陳述的衰退，聽聽聽音樂差不多都還正常的聽得清楚。

如像他苦惱愈增加環境愈惡轉的時候，自然他也就日益俱增的，在他唯一有血統關係的弟兄們處，尋求幫助及慰藉。同時，那天然的心不在焉呀，貪婪呀，疑心呀，容易生氣呀，也就隨着增加了。在他生命中，從這時期起，悲多汶才將兩星期的時日來維繫快心弟兄間的關係。這不是一件單純的事情，一個人雖然他隨時可以用極粗暴的態度來對親密的朋友，但他對他的弟兄有時也不會說真話的（他有一次曾巧妙的說他與約翰沒有甚麼關係），他的朋友們是避免了與他有任何絕交的事情發生，縱然悲多汶有對不起他們的地方，他們也只好將這些事情記入在他們賬簿除賬部份，然而這位偉人，有時也有許多傷心感歸罪於他們的事情，悲多汶也只好和着一把鹽來噁下。

這位暴躁的天才家，他不是有一次很劇烈的因他最親懇的朋友，闊達的恩惠者羅泊康維茨(Lobkowitz)太子說了一句真話話而發脾氣嗎？那就是在費德里涅(Fidelio)的一次預奏會上，第三“Basson”缺席，悲多汶急得口起泡沫了，羅泊康維茨見此情況，盡力的安慰他，以致說出此次演奏就用第一和第二巴松(Basson)就够了，誰知這兩句話，竟使這位暴躁的天才家，發狂似的跑到太子家中并且昏迷的咆哮着：

“羅泊康維茨，蠢漢！”(Lobkowitz, donkey!)

另一方面，就是從悲多汶同時的那些坦護他弟兄們的人，也沒有給我們留下很少的簡單的文字來掩飾，這一對人似乎只慷慨的分有了悲多汶的缺點，絲毫也未摻雜他的特質，真的，泰萊(thayer)勇敢敘述，雖未十分說服的開拓了他們真確重要的罪狀，但是這已經研究此問題的根據了。那就是約翰(Johann)與卡爾(Karl)企圖露德格疏遠他的朋友，好成為他們自己的所有。關於悲多汶刊行的樂曲，他們偷到外面去的事情，使悲多汶十分的羞慚。大概他們兩弟兄的這些動作，才真不愧為那位粗暴的約翰，苟勒特伯特斯特(John Geilet-Baptist)真正的兒子。無疑的，他們是他一生中遇到的最大的不幸。

卡爾儘管是不誠實，然而無論若何，不可諱言的卡爾，是如一位私人書記一樣的帮助露德格了。他的文字，就是音樂愛好者歡樂的增加。因為他用他的手握着他的筆管，替悲多汶叫賣那如虹霓的奏鳴樂，如湧起浪潮的交響樂。

1802年，悲多汶消夏于維也納附近一個古雅的鄉村裡，這個鄉村的名字是赫里金斯塔特（Heiligenstadt）。他那有名的遺書，就是在這裡於10月6日寫成的。在這兒他是傾瀉了他興奮的情緒，洗淨了滿塞著悲哀的胸懷。人們于此刻來讀他這些慘痛的篇幅，一定會感到心痛的，要不是這位淵博的作曲家，意識上內在不滅的創作力，那他必定要很劇烈的打起他自己來。依爾尼斯特（Ernest）在他的文章上，曾如此的評註：

“傲慢性格的感傷，不自私的美德，絕望了的生命，不滅的醉心於藝術，這兒是溶化了深切的沮喪與堅毅的決心，才成爲一篇真切動人的文字，這文字是加強了人們最深刻的印象，這文字是他內心煩悶的寫照，幾乎成爲了美麗的詩句了³。”

遺 書 （TESTAMENT）

給我的弟弟卡爾及 悲多汶。

啊！你們，我的同胞。誰能認爲我責罵我，我的陰沉，執拗，或者厭世呢？你們是何等的誤解我！你們不知道我如此對待你們的那深遠原因嗎！我的心情我的性格，從幼時起都是傾向於慈祥脆弱的情緒中，常常我都是有意行的行爲，陷到一種不可醫治的病狀裏，這病症是受了庸醫的醫治而更加劇烈了。一年一年都是被欺騙於復原的希望中，並且在最後也只有不得已的來靜觀這長期的疾病的演變，或者下一個不應有的判語吧，這一種的治療，也不過白費時日吧了，一位熱烈有生氣的人，他是要得社會上的安慰的，很早我是強烈的要我自己孤獨，好孑然一身以度時日，若現在我對那一切闊闊的事物，再來試聽一次，啊，那是何等無條件的被我飽嘗倍加痛苦若有缺陷的聽覺所拒絕；但是，我仍不能使我自己對人人說：“說大聲一點呀，大聲，因爲我是聾子”。啊，當時我必須要如何的來容忍我這官能上的缺陷，本來，這官能，在我應當是比任何其他的人，更有十全呀！應當握有最優良而至善的官能呀！至少這種官能，在我的朋輩中所不能相對比的呀！——但是啊，我不但不能如此，反而不及人，同時，倘若你們看到我，欣然的願混在你們之中且又逃開時，那你們請饒恕我，我的不幸給我雙重的痛苦，使我誤解別人，別人因此也誤解我，人類社會的慰安，辭句難解

3. 依爾尼斯特（Ernest）所著；悲多汶（Beethoven）1920年出版，136頁上。

的談話，秘密的傾吐，對我都是不關痛癢的；一切一切都完了，要我自己冒險到入羣中混，那是一定的無條件的需要再三再四的追問，我應該像一位流亡者來生活；倘若我鼓起勇氣與朋友來往，立刻就會燃燒着一種恐懼，降臨到我的身上，這恐懼，就是恐懼人家發覺我的短處呀，因此，最近六個月，我就在這鄉村中度過了。這也是聽醫生的囑咐，要我儘可能的使我的耳朵休息，他們感覺我，就是我天生的性情，現在也改變了，雖然有些時候，爲了社會的貪慾所動，我是願投身於社會入羣的，但是當其在一個短距離內，別人能聽的笛聲，而我不能，別人能聽的牧童的歌聲，而我仍不能，這是何等的可恥呢？這些事情，都是會使我進入失望的領域中，再誇大一點說，是要置我于生命的盡頭——僅僅這，我的藝術，還可挽回我的一切，啊，這似乎不可能，直至我將我心中所要產生的藝術發表後才離去人世，因此我也只有緩延我這悲慘的生命，——真正極悲慘的生命，一個敏感的人，任何極快的轉變，都可以改變他的情形。往往由最好而變到最壞，忍耐——這個字，是我的良師，也是我必需的要素——我要如此風行，最後我還希望我有忍耐的決心，如此也可變好，也可變壞。我是準備——業已在廿八歲的時候，強力的想做一個哲學家，但這不是易事，這是較一個普通人，想做一個藝術家還要困難。啊，上帝，你才能看到我的內心，才與我內心相知，也只有你才知道愛人，且有意的人給人以恩惠，啊！我的同胞！我的手足！當你們讀這封信後，你們會想到你們曾經對我已做的錯誤嗎；至於我這不幸的人，就讓他自己去安慰自己，尋求他同病相憐的友伴吧！他是不管一切的，將天生的障礙置之於不理，並且在他的可能範圍內，他要完成他任何的事情，這事情是與優良的藝術家優良的人們比肩的——你們，我的卡爾弟——哥，立刻我就會死去了，倘若史米德 (Schmidt) 教授尚在人間，那我一定把我的不幸描述一番，並且附加他這種歷歷在目有條理的記載，那嗎，在我死後至少可以調停一些爭論了——同時我指定你們兩人的兒子，繼承我小有的財產（倘若可以這樣稱呼）；要公平的分派，且要他們同情扶助他人；你們要知道，從前你們所對不起我的事情，在很久以前，我都已經完全原諒你們了，你，卡爾弟，我特別感謝你，在最近這段時間，你所對我表示的關懷，我希望你能够得着一點美滿的生活，再不要像我所遭受的痛苦，你要規誡你的孩子，要有道德，這道德是能給入於幸福的——不是金錢，我是經驗之談，它在我極困苦時扶助了我——

，它是我的藝術，它是我的恩惠，也就是它，我才不用自殺來結束我的生命——永別了，彼此相愛，同時我還要道謝我所有的朋友，尤其是尼赫諾夫斯基 (Lochnowski) 和史米德 (Schmidt) 教授。我到尼氏的樂器公司去，選一點樂器來為你們為人們作為留存的遺物。不論何時將他們變賣就可幫助你們了呀。如此對你們有益，縱然我在九泉之下，我也是何等的高興哩——可以證實的呀！我懷着快樂，很快的接近的與死神相遇了，假設他是在我有機會展開我藝術才能之前來時，那他會輕視我堅苦命運的，與其來得太早，無疑的我必定希望他晚一點降臨，於是我便心滿意足了，那他豈不是把我從無限的痛苦境遇裡救出來了嗎？那時你降臨，我將要準備帶着勇氣迎接你，永別了！並且你們不要過份忘記我之死。這是我應當受的。在我的一生中，我常常都是想到你們，想到你們的幸福；這已經對得起你們了！

露德薇格·汶，悲多汶

赫里金斯塔特 (Heiginstadt)

一八〇二年十月六日

Seal.

給我的弟兄們卡爾與，關於我死之後！

赫里金斯塔特⁴，10, 10, 1802. 我如此的離別了快樂 (thee)⁵——悲慘的離別。是的，是我帶着了愛的希望到這兒來——至少也可醫治幾分——現在這希望是全部的離棄我了。我希望的衰退，就如像秋天落葉的凋零。我之離去，也幾乎正如我的到來，就是那常常能使我興奮的可愛的夏日，甚至這最高無上的勇氣也消失了，啊！天哪！讓我過一天清靜的快樂日子吧！

如此長的時間這真正快樂的內心安慰，對我就如同陌生，啊！甚麼時候，啊！上帝，你能使我再享受一次……嗎？不能吧？不——啊！那是多麼的殘酷呀！”

信上的斜書體，是原來悲多汶寫的。想着這些兒戲的感觸，就好像才四歲那樣小。在此，他僅僅是在模仿他的父親，他父親有一次曾公然的說，這個神童只比他小兩歲。

4. 悲多汶是將“Heiligenstadt”拼成“Heiginstadt”了。

5. thee 的意思是指快樂。席勒 (Schiller) 有計劃的將他處理在“快樂頌” (Ode to Joy) 裡了，而且這，在廿年後，還作了第九交響樂的結束。

看到他有意地遺漏他約翰 (Johann) 哥哥的名字，或許在那時約翰是不大上進吧，並且再觀察他附白裏面的筆風，總是口氣而不連貫的發自於過度的情感中。這些句子，在那些第十，十三，十六四重奏的慢樂章 (Adagio) 的小節裏，尚找得出來，在那裏，就是這位淵博的先生極充分的心情，似乎是在他自己自然的談吐中失去了輪次。在那附白裏，或可說隱藏了旁的意思，這不是對他的哥哥約翰，而是對當時和他戀愛的某女人。

那段記載着的自殺的憂鬱，也不過代表他那一種非常時候的情緒。這些悲哀的咏嘆，畢竟對他的聲和他最有關聯的事物——他的創作——不能有任何影響。但還是因此使他與外界關係發生厭棄。從這種極深的悲哀裏，他反而在他的著作方面，成了他多產的沸騰期。

悲多汶的易發脾氣，和偏向於感疑，這一切都是受了愛情上劇烈的刺激所致。一個人若不是在這方面感受了痛苦，那嗎一個正常的人，他的脾氣，和感情的平衡，都很少能受聲的影響的。十天之內繼續行一次手術，然而一次他曾感受他耳朵全然聾了。他整個思想，是要想從人衆中逃走，每逢他與人在一起時，他確然的感到這些人是在嘲笑他。或者圖謀反對他。

如此拔羣的偉人，剛剛三十一歲時就得上這一種病症，不消說此種結果，是會使他更劇烈的。他錯覺着全世界幾乎都要對他開戰，他更感到鮮明的鬥爭日益迫近着他，尤其當他得勝之時，他更感覺以一人之軀而反抗全世界了。

由於悲多汶的聾而使我們獲得到音樂上的益處，卻是難以估計的。聾是使他斷絕了作鋼琴技術家的餘念，從此就可以不分散他的精神，且集中於樂曲的創作了。正如幾十年後的蘇曼 (Schumann)，因了手指偶然的受傷，就放棄了技術一樣；聾是整個的打擊着他的技術，因而使他專致力於作曲，也是由於此種機會，悲多汶才有作一位表率者的準備，那就是把那傳統的作曲家兼演奏者分開了，從前的習慣，作曲家必定要擅長演奏，且定要作自己樂曲的演奏者。然而，這位解放者，是使作曲家脫離了羈絆，得到了解放，任意的作曲了。所以說他也是替一批非專門技術的作曲家，如像裴爾麗奧茲 (Berlioz)，蘇曼 (Schumann)，華格勒爾 (Wagner)，拉發爾 (Ravel)，斯脫拉文斯基 (Stravinsky) 準備了一條大路。

悲多汶的聲，是把音樂解放到另一條路上，從此他就停止了作鋼琴的演奏，不作鋼琴獨奏曲及任何帶“偶然性”的作品，來表明他在鍵盤上的技術了。這種變遷，一半也是由於他那獨特的個性所使然。倘若他沒有放射的力量，那嗎一定會深刻的受到巴哈 (Bach)，莫札爾德 (Mozart)，罕頓 (Haydn) 的許多作品，與及他們自有的技術所影響，真的，莫札爾德亦在晚年有純作曲的傾向，但是悲多汶才是一位重要的作曲家，他是把他所有的反應，為着音樂的本身，建立了音樂藝術的基礎，他首先拒絕沒有靈感的創作，並且他是拒絕了不少，經過了掙扎，免脫了外界的脅迫，始作成許多最內心的作品，這些作品，他作的時候，並沒有在技術上去加以考慮，只是為獨立宣響的音樂，記上了一些符號吧了。

關於悲多汶聲的直接原因，會有許多不相同的解釋，費雪爾 (Fischer) 的原稿上寫着，悲多汶聲的起因，是由於 1796 年的某一天，因天氣過熱，回家時脫去衣褲，受涼所致。

1814 年韋聖巴哈 (Weissenbach) 博士却寫着⁶，他的聲是因為他幼年時，患了一次極凶險的傷寒的原故，如我們所見到的，他給維格勒 (Wegeler) 的信中，也曾咀咒他的聲，是因了他腹部的不健康，這還是在波昂 (Bonn) 時，聲的影子即已潛伏的在他身上，但是 1815 年，悲多汶對英國的鋼琴家尼特 (Charles Neate) 說——雖然這種說法是很少令人相信的，他告訴人，正寫一本歌劇的過程中“不是費德里渥”⁷。寫至次中音即發生恐難，他堅持了要變更他的部份，結果竟有人叩門。

在憤怒的情緒之下，我就離開了椅子，猛然的跳了起來，這，就是當他進屋子來的時候，我自己已跌在地板上了，此種情形，就如像舞台上一樣（這裏還有一張悲多汶伸着手，如此姿勢的插圖）。突然打擊着我的手，當我由地上起來時，我即發覺我聽不清楚了。並且就是從那時起，我就聾了。醫生說，這是神經受了刺激。

6. Reise Zum Congress.

7. 弗羅米爾 (Frimmel, Beethoven Handbuch, 卷 2, 303 頁) 想到，大概是尼特把聖劇聽成歌劇了，也或許是悲多汶把埃脫山錯命名為歌劇，也說不定。

自從世界大戰發生，使我們與一種最殘酷的事實凶猛的接觸後，我們便將假貞操及從前最怕別人所討論的花柳病問題拋之一邊了，紐曼 (Newmen) 寫着：“社會上坦白的討論這問題，人均一致的歡迎，且將道德的裁判拋開，在個人與社會的健康上着眼⁸”，我們現在感覺這種談話，是很適當的，然而看早的許多作傳者，總愛篡改事實，構成極不合理的言論，以圖對潔白無疵的人加以攻擊，令人很掃興的。

一位有文學修養的人，對此問題不免要發生許多疑問：悲多汶從花柳病中受到痛苦嗎？倘若如此，對他的身心起了何種反作用呢？不管真實與否，空間對那些長篇的討論，是不會容忍的，從有效的記載中研究⁹，作者便得到以下的諸結論：

1. 悲多汶不是禁慾者，且是有強烈性慾的人。
2. 最有力作為根據附帶證明的，便是他配偶常常發生破裂而絕望的事實。雖然不十分可靠，但這是有可能性的。那嗎，他所感到的花柳病的痛苦，也許由於先天的遺傳，也許由於後天傳染所致。
3. 以我們已知之件來枚舉，這種病症是不可能的。1838年尼可德 (Ricord) 判斷，這不同的花柳病，至少是病源與治療互相混雜了。
4. 在1827年，他死於肝硬化，可以說因這種原因，也許整個，也許局部是由於花柳病所致。但大概最正確的，他的耳聾不是因此。
5. 他神經過敏，易發怒，憎惡他盡人皆知的輕浮弟媳。這一切都是起於他性慾最強烈的時候，他是會被偶然的衝動而憎惡的。一個患了花柳病的人，他的氣量自然是非常的狹小。

估計了這種事蹟，作者實在認為，儘管醫學進步，就是最近百年來，現代醫生負責所認為有效的診斷，也只得三分之二的容忍。此種令人憂慮的謬見百分率，必然的會增加。這已經容忍了死後的一百多年了。為甚麼恰恰要對悲多汶的健康這樣的誤解。或者我們就這樣，永遠再不會正確的明瞭了吧。

8. 見紐曼所著 "the Unconscious Beethoven", 1927年出版, 38頁上。

9. 見 Bibliography, 第 638-939頁, 也見 Springer 所著: Die Geniale Syphilitiker, 1928年出版與及 Carl Engel 等於 1927年音樂季刊上之 "View and Revelew" 第 650-658頁。

第 十 三 章

悲多汶的愛人們

悲多汶的性的問題

清教主義的作傳者

對婦女的態度

粗暴的對待他的僕人和女友 G. 顧采爾弟

M. 維爾曼

T. 馬爾費蒂

柏蒂娜，布倫塔洛

T. 布綠斯維克

悲多汶是這樣的愛人

昇華與補償

障礙

他之所失即我們之所獲

悲多汶也是像許多天才家一樣，對女性是很強烈的追求着，他從早年起，就是常常因了戀愛和其他的事情而傷感。據他幼年時的朋友維格勒（Wegeler）的記載：“悲多汶沒有一個時候不戀愛，而且還是戀愛達到了高潮”，他偶爾也會得着一種勝利，這勝利是一切美少年所不能獲得的，很多的作傳者，在他們的文字中，一談到悲多汶與女人們的關係時，總是皺着眉頭說得含含糊糊的，舉例來說，譬如泰萊（Thayer）吧，也是放低了筆調寫着：“把那些事情忘掉了吧，縱然他們是得到了關於此類的詳述。”這種猜想，未免太執拗太嚴肅了。除非他是一位清教徒，對於性的問題才絕對不談，但如此，一定會有些傷害傳記的真實性。

第十三章 悲多汶的愛人們

丁狄 (M. Vincent D'Indy) 又寫着悲多汶是“一位真正超越的真樸者”，他“除了遵照上帝的命令而外，他是沒有含着肉體愛的——就是唯一的結婚”，柏克 (Beker) 也是這樣說，說悲多汶及他的音樂，大部份都是除却了“性”的。

悲多汶與女人們的關係，是發生於自然，由於友誼上的衝動……決不有意地追求着愛……他的音樂，也是在性的衝動範圍之外的。

似乎任何有永久性的藝術產物，都必定存在於此範圍之外，更特別的，是如此充溢着活力的音樂家悲多汶，後來柏克無意之中又發表了愚笨的謬見，茲附上這前後矛盾的詞句。

“他性的本能，已昇華到了絕頂。”

那些爭論實在的要點，他們是要使一位純淨的悲多汶，成爲一個不可否認的，比其他許多人的性慾觀念都要強烈。1817年，在他隨筆錄上，我們可以找着這樣的記載：

沒有與靈魂合諧的肉體滿足，是厭惡的，反之，經驗告訴我，追求不到整個的愛情，只有忍受。”

費丁甫德李斯 (Ferdinand Ries) 是很明瞭悲多汶青年時期的人。他曾這樣的講過，悲多汶

最喜歡女朋友，尤其是倘若她們又年青，又貌美的話，並且隨時當我們與稍稍有一點可愛的女孩子往來時，他總是用他兩個像玻璃球的眼睛來回不停，很顯著的注視着她們。同時假設他看見我也是在注意他的時候，那他必定要勉強發出笑聲，也許認真大笑起來，他常常都在戀愛，但大半只有相愛一短短的時期。有一次，關於他獲得一位美麗的女人，我責難問他的時候，他也只好承認了。這個女人把握着悲多汶的愛，要算最長的時間了。強烈的竊伴着他，足足有七個月。

關於悲多汶內心裏這些事情，曾經寫出了許多荒謬的妄言，可是這些片斷的奇怪的記述，從也不會說出任何顯著的重要。究竟悲多汶繼續扮演的角色，以那幾樁爲緊要哩！



I



II



III



IV



V

悲多汶的愛人們：
(THE MORTAL BELOVEDS)

- I. 苔麗絲，馬爾費蒂 (Therese Malfatti)
- II. 球麗哀德，顧采爾荻伯爵夫人 (Countess Giulietta Guicciardi)
- III. 苔麗絲，布祿維斯克伯爵夫人 (Countess Therese Brunswick)
- IV. 阿瑪利，塞巴爾德 (Amalie Sebald)
- V. 白蒂娜亞倫，布倫達洛 (Bettina von Arnim, née Brentano)

第十三章 悲多汶的聲人們

第一件趣事，是我們知道的，他所表示他與女人們的關係，那些粗暴的情形，是由於他道德的自尊而有的，畢竟那些朋友，對他的學問，他的音樂，在他們的眼中，只好像一些碎石，當悲多汶成年的時候，悲多汶同他許多的朋友一同旅行。他們是明白悲多汶之為人及其個性的，所以他們要故意作弄他，尋得了一個侍女，付給她一點錢，要她向悲多汶調情，初先悲多汶冷然的不睬等，這位侍女愈賣弄風情的時候，悲多汶忽然的調轉頭來——爽快的給他一個耳光。

這種對婦女不禮貌的事情，是發生在 1787 年，36 歲以後，這位魏先生同他的僕人辛德萊爾 (Schindler) 作書面上的談話，也曾洩露了許多相同的事情，但是，這時候的洩露，是表示對一個婦女的傾慕，他是很熱誠的愛她，同時還會發現一件不使人高興的事情，就是那直誠的對待她的丈夫。

加倫堡伯爵 (Countess Gallenberg) 的太太，是年青的球麗哀德願采爾 侯爵夫人 (Countess Giulietta Guicciardi)，在 1801 年悲多汶給他的老朋友維格勒 (Wegeler) 有名的信中，已經描寫過了“一個可愛令人迷醉的姑娘，他愛我，並且我也愛她”，願采爾 大約與悲多汶有短時間的婚約關係，這是可能的事情，或者說甚過訂婚吧！但是女子的父親是反對他們的這件姻緣，因為她父親知道悲多汶已走入邪的途徑，並且更知道悲多汶的健康狀態。不久以後，大約就在那些時候吧，悲多汶也看出了他不能做他的丈夫了，於是便作了月光奏鳴樂 (Moonlight Sonata, op. 27, No. 2) 來奉獻給她¹，關於此事，還可以找到一點旁的資料，那就是 1823 年時，悲多汶與辛德萊爾的書面談話，很簡單的，這是從德文雜誌及填的法文中譯來，而且很零亂：

悲多汶：

“她愛我——是甚過了愛她的丈夫，雖然他（加倫堡伯爵）愛她是甚過我，我由

- 倘若任何女子，也能從此樂中生由悲哀與失望的反應，那瑪她的名字大概就不是願采爾 了，因為悲多汶初先想奉獻給願采爾 的曲子，乃是這不太熱情的 [大 G 調 Rondo] (op. 51, No. 2)。後來畢竟因尼赫諾夫 斯基希望悲多汶將此曲題上願采爾 的名字，所以才將採先的收回，再獻此小高 C 調代替了，無理由來推想悲多汶熱誠對她，究竟有幾個月，在願采爾 老年時曾這悲多汶無愛情事，說他也不過是作了一首“瘋狂”音樂吧了，但後來她却很生動的說：“但是他的演奏——實屬可貴。”

她那裡知道他很窮，我很想找到一個富家翁，給我 500 金幣 (florin) 拿去幫助他離開這裡。他永遠是我的仇人，我為何要用全力對付他，這當然有很正當的道理……她作了他的妻子，在她旅行意大利以前，到達維也納²，來我處哭泣，但是這時，我有些輕視她。”

辛德萊爾：

“赫尼斯 (Hercules) 徘徊於十字街頭！”

悲多汶：

“倘若我可以將我有生機的機能，消磨在愛情上，生活在愛情上，那將要留下怎樣的善與美啊？”

這，看起來似乎很像一首理性化的樂曲。

悲多汶也有許多其他的热情的事件，他時時都在想與那幾個女子結婚，對瑪格德倫娜·維爾曼 (Magdalena. Willmann) 他也曾在 1795 年與她寫過一次求婚信。維爾曼是一個歌者，她與悲多汶都是同一地生長的。她對悲多汶這封信，是侮慢的置之不理。“因為悲多汶醜陋，且半已神經病了，明珠暗投，真的，但是這個真珠就造成了不幸婚姻的禮物，一位超乎尋常的天才家，是會將一切粗魯的行為，放諸腦後的，沒有女人能與這樣一個人，生活到半年，與悲多汶這大發怒的古怪脾氣的人——要想減少他雷火震天的喧鬧和無理的發脾氣，這似乎必定要經過醫生施手術才行，——要和他在一塊兒生活，除非這個人要具有很大的忍耐心，且於各方面說來，既不規則，也不拘束，又不單調才行。

在他三十九歲的時候，他還希望同一位十五歲的姑娘苔麗絲馬爾費蒂 (Therese Malfatti) 結婚，她用他同樣的脾氣，在此非常時期裡，他還與兩位女同事，苔麗絲布祿斯維克伯爵夫人 (Countesses Therese Brunswick) 約瑟芬妮得姆 (Josephine Deym) 及最有魅力的柏蒂娜，布倫達諾，(Betina Brentano)，與及其他的人談戀愛，總而言之，這些關係還是未能說完，她們給與他的是苦甚過甜，這到是令人相信的。因為他是如此的一個愛人，生硬，笨拙，而且還“太魯莽，太不思索，太唐突”！自然啊

2. “達維也納”這提法，是辛德萊爾稱上的。

第十三章 悲多汶的愛人們

，這些短處是會增加他與女人們接近的困難，也自然的迫着他將內在的熱情轉向於創作，將精力消耗在他的藝術上也就較多之於愛情，耳聾的，不幸的，離開中心的，孤苦的，不惹人注目的他，本是急切需要一個愛的侶伴。他天然的創作力，是使他的情感昇華了，而且造成了他優越於美善之中

在他長住維也納之前，他即已變成一位偉大的有名人物，以致在公共場所中，女孩子們也必得增加注視他的勇氣，同時還有幾個够勇敢的竟敢於靠著他散步。

這些年，他雖然有壯盛的青春，但這青春也并未減少他的醜陋。他與婦女的關係，要想發生和諧的事情，只有日益困難了，然而他在這方面所失，即我們在他創作方面之所得。倘若他具有卡莎諾娃 (Casanova)³ 的英俊美，高雅的風度，身體結實的健康，與及那催眠似的魔力，那必定的他能把握着全世界的女人，同時，倘若他是冷情一類的人，那他許多的作傳者會將他置之於外，我敢說，決定沒有任何的作傳者了。

3. 卡莎諾娃·德·啟加特 (Giovanni Jacopo Casanova de Seingalt 1725-1798) 意大利色哲文藝家，其本人亦為此項色情文藝之實行者。他是他父親與一個鞋匠的女兒偷情私奔秘密結婚所生。他的這位母親札妮達·弗露絲 (Zanetta, Farusi) 美艷絕倫。他是他母親所生的長子，他大約具有他父母的遺傳性，在青年的成熟時期，也已具有健康的男性美。和那放蕩的男性根。十六歲到威尼斯即以引誘名媛閨秀為能事。其後他在歐洲各大都會，度其放蕩生活，達三十年之久。他曾在羅馬，拿波里，米些，特里斯特 (Trieste) 斐拉拉 (Ferrara) 君士坦丁堡 (Constantinople) 蘇黎亞 (Sofia) 布達，佩斯 (Buda Pest) 日內瓦，蒙特勒 (Montreax) 薇依 (Vevey) 萊地卡洛 (Monte Corlo) 尼斯 (Nice) 巴黎維也納，柏林，倫敦，哥白林，海牙，馬德里，塞維爾 (Seville) 及里斯本等地。各夜總會，賭場，舞廳專與資產階級，所謂各種高等婦女相聲好，其所作回憶錄 (Mémoires) 修辭用字，極盡淫作，描寫亦細膩入微，專敘述他與各種資產階級婦女之戀史。他自謂不會使任何一女人失望，此書在歐洲文壇甚有名，各國亦皆有譯本。

第 十 四 章

“ 新 的 開 始 ”

1831 年作品第三一號奏鳴樂

新的典型

讀了莎士比亞的暴風雨

1803 年 4 月 5 日悲多汶的音樂節目

當時及現代音樂會之狀況

C. 短音階協奏曲第一次演奏

可怕的預演會

第二交響樂

悲多汶派的“諧謔曲”

樂想連接的樂章

“三和絃”，“來源動機”，及“原子動機”

橄欖山聖劇

“Gellert” 歌曲

克羅伊再爾奏鳴樂

此由於 1803 年 5 月第一次演奏

不可評價的克羅伊再爾

據謝爾尼 (Czerny) 說，悲多汶對他忠心的僕人克魯姆菲茲 (Krumpholz) 曾說過這樣的話。

“我對我的作品，絲毫不滿意，可是，我打算從現在起，作一新的開始”。不久，作品第三一號鋼琴奏鳴樂 (Piano Sonata. op. 31) 即出問世，這是第二期創作的開

第十四章 “新的開始”

端，第三一號作品共有三首奏鳴樂，開始兩首是在1803的春天發表的，後面一首的完成，大約是繼此兩曲以後的事情，不過在明快的大G調(G major)上，說不到有絲毫的革新，仍舊用着罕頓的優美緩慢(Adagio grazioso)的旋律。就是悲慘的小D調奏鳴樂(D minor Sonata)¹，亦然。牠只是對“赫里金斯塔特遺書”(The Heiligenstament Testament)，流露着同樣的情感，也可說是此遺書的姊妹作。到他創作的第二期境界。較多一個橋樑吧了。

這新的開端，是從作品第三一號第三大降E調奏鳴樂(E flat major sonata. op. 31, No. 3)的“諧謔樂章”(Scherzo)和“結束樂章”(finale)上展開的。此降E調一曲，可以代替她姊妹作的不足，同時她亦有華爾斯太崗(Waldstein op. 53)，和熱情(Appassionata, op. 57)這兩首最成熟的奏鳴樂的性質，這兩首奏鳴樂，是繼她之後而產生的。并且就是那技巧熟的一套“變體曲”(Variazione) (op. 34, 35)，也是與她的性質不相上下。

關於此兩變體曲的事體，悲多汶曾對他的發行者布呂特可夫(Breitkopf)和哈特爾(Hartel)寫過這樣的便條：

“這兩個作品，是純新體裁的處理。．．當我的觀念轉入新的時候，我常常在用力觀察，且打聽別人，是否也滿意我這革新的作品，這種例子，我敢使你們放心，因為這樣的體裁，是我從前沒有完成過的。”

這典型的新奇，乃由於他努力鋼琴樂曲所致，音樂技術家的要素，新近已隸屬於直接詩意表現的感情裡了，技術家同詩，應該整體的溶合。牠們是一種要素所組成的降E調奏鳴樂(E flat sonata, op. 31, No. 3)，很巧妙的部份，在作者的意識中，是我們樂聖可愛的創作，然而那兩首“變體曲”(Variazione)，處理，不知怎樣還是缺乏一種噴火的力量，這力量是能使集合的音符變成一部傑作。

澄清，美麗，幾乎使人傾聽而迷醉的這降E調奏鳴樂，也許可以作如此的解釋，是這位條頓人，在失望掙扎之後，劈開了一條陸進的路。我們所見的他那作品第十號第三(op. 10, No. 3)“慢而憂鬱樂章”(Largo e Mest)，是何等的悲慘而苦痛，但隨

1. 有時小D調奏鳴樂也叫“Recitative”，因為發現了以吟調的旋律，作此曲的開始。



BEETHOVEN IN 1803

From the miniature by Hornemann

1803 年的 贝多芬

——霍耐勒曼作

第十四章 “新的開始”

着就來了兩個光明的“詠讚樂章”，我們聽到的，何等樂觀的作品第十四號，悲愴奏鳴樂 (Pathétique Sonata) 繼續的隨着跟來，並且我們還看到的這位學者，從失望後的餘念中，重振精神作了費德里涅 (Fidelio) 歌劇，同時這幽默，充溢，發着閃光的大 G 調協奏曲 (G major concerto) 裡，拉桑烏莫夫斯基四重奏 (Rasoumowsky Quartet) 裡，“春”之交響樂 (Spring Symphony) 裡，提琴協奏曲 (Violin concerto) 裡，是何等的失去了他自己，而強迫他與樂曲溶化成一塊兒呢，其他的人，能在極不幸的打擊之後，表現劇烈反動的彈力嗎？

而且，就是我們此刻要講的，這溫和，有樂而有抒情詩意的降 E 調奏鳴樂，也繼續接近了悲慘的小 D 調的痛哭。意外的，是這小 D 調奏鳴樂 (E flat sonata)，還有一次被悲多汶的忠實僕人辛德萊爾 (Schindler) 錯叫成熱情奏鳴樂 (Appassionata Sonata)，因為辛德萊爾問這些樂曲的意義，悲多汶回答：

“讀了莎士比亞的暴風雨”。(Read Shakespeare's Tempest)。

許多人都以為默口不言，便是一件無所損害的密秘。關於熱情奏鳴樂，在第十八章上，已給他一種特殊的解釋，至於作品三一號第三 (op. 31, No. 3) 這降 E 調奏鳴樂的快速樂章 (Allegro) 和“米紐厄特” (Minuet) 樂章，也許是想到了斐迪南 (Ferdinand) 和米蘭達 (Miranda) 的愛情事件而產生的吧。

這令人不可相信的多產期，是推動了悲多汶的私生活，走進了堡壘，他是生活在天國之內。幸福的天才家是與幸福的國民一樣的無來歷。

1803年4月5日，音樂史上最重要的日子，在維也納劇院，悲多汶聽到了他一年內所作出的寶貴作品。但是，這是怎樣的情形呢！我們現代的人，要想尋求一次好的機會來欣賞音樂，也是一件極不容易的事情，例如說吧，要在一個極現代化的大音樂會上，聽季雪金² (Gieseking)；和斯脫高斯基³ (Stokowski)，所指揮的費拉特麥亞交

2. 季雪金 (Walter Gieseking) 法國鋼琴家，1895年11月5日生於里昂，在法國和意大利長大，畢業於漢諾威 (Hannover) 音樂學校，學鋼琴，他是歐洲現代第一流的鋼琴演奏家，其作品計有：歌曲，鋼琴曲，木管與鋼琴五重奏等曲。

3. 斯脫高斯基 (Leopold A. St. Stokowski) 蘇格蘭波蘭系英國指揮者，1882年生於倫敦，他最初受音樂教育是在倫敦和巴黎音樂院，在倫敦和紐約兩地擔任宗教音樂風琴演奏者有年，其後返

響樂團⁴；或者是托斯卡尼尼⁵ (Toscanini) 及其他技術純熟的演奏家來演奏此 C 短調協奏曲 (C minor concerto)，不但很難實現，我們亦難說謊，但是曾經天天演奏，又經嚴格淘汰，從全世界挑選最熟練的演奏者的樂隊，而組成的音樂會，畢竟現代還可以尋得出來；然而以 1803 年 4 月 5 日所舉行的音樂會，拿來與上面所談的相對比，真是不竟令人驚異之至。

在美國，俄亥俄州 (Ohio) 辛辛那提管絃樂隊 (Cincinnati Orchestra) 指揮者，得以發見其樂隊指揮者 (Conductor) 之天才，1912 年任費拉特斐亞 (Philadelphia) 交響樂團指揮者，更發揮其獨特之天才，不用指揮棒 (Baton)，而以手的姿式代之以指揮全樂團每一樂器之演奏，將全樂隊之靈魂集中於手的指揮動作中，以演奏出該樂曲所描寫所表現事物之真髓，使其真實的藝術價值而再現。因此獲得音樂界之推崇一躍而為現代第一流指揮者之榮譽，美國本錫爾尼亞 (Pennsylvania) 大學曾於 1917 年贈以名譽博士學位，他於鋼琴演奏亦極有名，他的夫人奧爾加·桑瑪洛娃 (Olga, Samarova) 也是有名的鋼琴家。

4. 費拉特斐亞交響團 (Philadelphia Orchestra) 係現代世界最大交響樂團之一，他的前身係 1812 年由孟格爾堡* (Josef Willem Mengelberg 1871-) 所指揮的紐約國民交響樂團 (National Symphony Orchestra) 團所合併，合併之事亦由孟氏所主張，從那時起費拉特斐亞交響樂團之陣容為之一新，世界各國最優秀的器樂技術演奏者，多為其所延聘。

附註：孟格爾堡不僅係世界音樂界推崇之指揮者，亦為作曲家，鋼琴家，其鋼琴演奏之技術尤為卓越，他是德國血統的荷蘭人，1871 年生於荷蘭中部老萊茵河沿岸的烏得勒支 (Utrecht) 修鋼琴於哥隆 (Köln) 音樂學校以演奏技術之優越而馳名，瑞士琉森 (Lucerne or Luzern) 在瑞士中部琉森湖西岸，位於利茲山 (Rigi) 與庇拉圖斯山 (Pilatus) 東西環抱之中央，風景優美，文化發達) 市政廳聘為音樂監督，1895 年任荷蘭阿姆斯特丹 (Amsterdam) 管絃樂團指揮，1907 年任德國佛蘭克福 (Frankfurt) 博物館音樂演奏團指揮，1913 年任倫敦音樂同樂會指揮，之後并曾赴歐洲各大都會作旅行演奏，并在莫斯科，聖彼得堡，羅馬，威尼斯·米蘭，拿波里 (Napoli) 深受歡迎，臨時擔任各該地交響樂團之指揮。

5. 托斯卡尼尼 (Arturo Toscanini) 意大利著名的指揮者，1867 年 3 月 26 日生於意大利北部藝術文化悠久的帕馬 (Parma) 古為帕馬公國之首都，羅馬時代之建築美術今尚有殘存者) 初在帕馬音樂學校學低音提琴 (Viola) 1886 年渡南美洲，擔任巴西首都里約，熱內盧 (Rio de Janeiro) 管絃樂團指揮，同年，他回意大利，在都靈 (Turin) 指揮第一次上流卡達蘭尼 (Angelica Catalani 1780-1849 法國高音 Soprano 歌手) 的主演的愛特米亞并兼任都靈管絃樂隊 (Turin Orchestra) 指揮，年 1898 入斯卡拉 (Scala) 舞台，1907 年任指揮；後任紐約大都會交響樂團 (Metropolitan Symphony Orchestra) 的指揮，1921 年再歸斯卡拉。1930 年自與魯索里尼衝突，移居美國，他是現代意大利第一流指揮者，除很優越的指揮意大利“歌劇”外他還指揮華格納精劇 (W. R. Wagner) 的“樂劇” (Musikdrama) 其他他於交響指揮亦顯出卓越才能。

此C短調協奏曲獨奏的部份，是用着悲切悽慘的絃樂演奏的，所以沒有比用鍵樂演奏聲音來得宏大。悲多汶自己是一位演奏技術家，不過他的耳聾及他奇特的創作力，使他的技術，無形之間受到了損失。他亦無暇抄寫他自己的樂譜，他往往是用他自己發明音樂速記法，記於小紙上的樂曲取出演奏，這些樂譜的草亂，即使是一位性情極暴躁的青年演奏，也不得不重抄一遍吧。

再來談談此次音樂會的情形，這個樂隊是匆促間組成的，僅僅是爲了應付這次的場面，臨時在大街上補充了些人來，自然這不能有圓滿而適當的預演，這種情形，是比悲多汶的一個人物冒險做成的，但是這位先生是爲了我們後代的人工作了，竟創舉了那有意義的音樂會。

當時音樂會的節目，有如此驚人的比例，此節目單內，計有第一交響樂(First Symphony)第二交響樂(Second Symphony)，作品第三七號C短調鋼琴奏鳴樂(C minor Sonata, op. 37)，全部橄欖山聖劇(The Mount of Olives)。預演是在開音樂會的當天早上八點鐘舉行。李斯(Ries)說，這是一件極可怕的事情，第二部剛演到一半的時候，全體演奏人，都精疲力倦了。每人的表情，也都現出了遲鈍的樣子，在此緊急時，尼赫諾夫斯基(Lichnowsky)却表現了他自己的週到，急忙吩咐辦飲食的人，送上麵包與酒來，始把這個場面繼續了下去，至此以後，情形就轉入良好狀態了。

誰知這次音樂會，却有相當的成功，且使悲多汶，獲得1800戈登(Gulden)的報酬，但是，這也并不能證明是悲多汶太幸運的事情。令人不平的，尤其是那費了許多苦心，且在樂曲組織上特別加以推敲的第二交響樂，牠的“結束樂章”(finale)，對我們現代的人，並沒有什麼難於入耳。但是，在1803年的那些人的耳朵，對於一件任何有價值，用了心血創造出來的新作品，總感到奇怪，有位評論家會這樣的評論：“是一條受了傷的怪物，就認定牠是一條蛇吧，受了人家的鞭打，在那裡氣息奄奄發出了悲慘到極點的喊叫”。

僅僅一年的工夫，能够把第二交響樂從第一首裡面分部出來，這似乎是很難辦得到的，在頭一首交響樂裡面，處處都是說着罕頓，莫札爾德十八世紀盛行及瞎摸中的藝徒的話，而在第二交響樂中，對罕頓和莫札爾德都已開始模糊了。此曲不但色彩鮮明，而且輪廓亦很正確清新。是一首劃時代的作品，換言之，即是牠一隻足站立在古

與主義的十八世紀末期，而另一隻足確已跨入了十九世紀初華浪漫主義勃起的新路，在此，首先我們所看到所聽到的，便是那成熟的器樂所發出的普通的和聲，這和聲是分佈在第三交響樂 (Third Symphony)，第五交響樂 (Fifth Symphony)，第九交響樂 (Ninth Symphony) 中了。

關於第二交響樂最有意義的事情，乃是悲多汶派的“諧謔樂章” (Scherzo)

例 · 21.

Ex. 21

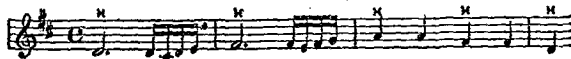


首先就進到交響樂裏，這種形式，就是盛年的悲多汶，創創了他最特殊的前途，及永遠獻身於藝術的表示。

第二交響樂裏面的“諧謔樂章” (Scherzo) 與“攸徐樂章” (Larghetto) 間之密切關係⁶，是會使人想到牠兩個是用的一個樂想，我們從悲憤奏鳴樂 (Sonate Pathétique) 作品中看到的⁷，真的，如我們所見到的這些“樂章”，是借了“原子動機” (Germ-Motive) 促成了她們的統一。雖然有許多樂章中的“樂想”統一，比較此更普遍。誰都知道，第五交響樂有幾分是以半三和絃 (Half-triad) G-G 降E 為基礎的。但是，說更好聽一點，這還是最普遍的現象，第二交響樂是完全由“三和絃”所組成，把“第一樂章”的“第一主題”除去了裝飾音，降在最低的範圍上，總計一聽，也不過是一“主和絃”。此和絃的音符，閃爍在下面的例子裏：

例 · 22.

Ex. 22



此說雖少精確，但亦可發現那“三和絃”的“原子動機”，(Germ-Motive)，是做了

6. 參看例 236, 第五十四章

7. 參看第八章

第十四章 “新的開始”

“攸徐樂章”(Larghetto)與“諧謔樂章”(Scherzo)和“第一樂章”所有重要樂想的基礎。同時，這種聲音還作了“結束樂章”的開始，這是在那略含英雄氣的“引子上”，一剎那的兩小節後現出的。至於還有兩作品的“結束樂章”的“樂想”，亦是很明顯的，毫無掩飾的流露出了“三和絃來”，就如像英雄交響樂(Eroica Symphony)與C短音階協奏曲(C minor concerto)的開始一樣。

“三和絃”在音樂上，是一種最基本的和絃。布朗寧(Robert Browning)⁸，還曾寫過讚美“三和絃”的詩，

用“三和絃”來連接樂章成爲一首樂曲，比較用“原子動機”來連接樂章成爲一首樂曲的人多些，這一種基礎動機，也給了悲多汶不少的慰藉，並且還暗地把悲多汶引到創作的泉源裏。且使悲多汶達到許多目的地，因缺乏現存術語，爲了便利起見，我們就把牠，稱之爲“來源動機”(Source-Motive)真的，悲多汶是從如此的源泉中，吸取了他題材最重要的部份⁹。

離開了歷史上的意義和技術的興趣的第二交響樂，也并不是最滿意的好作品，不過與第一交響樂相比較，又是一首先鋒的作品，實際上，這首開先例的作品，說不上十分成熟的樂曲，悲多汶的想像力，往往是超過了他的技巧，但第二交響樂，又是一個珍奇相反的例子，悲多汶的創作方法，比較他的材料，進步有深刻意義得多。

再來論及他其餘的那些冗長的節目，C短調最後的“協奏曲”，牠是用那久被尊崇的形式來處理的，亦可當作獨奏者流暢的一曲。隨後的三個節目，有兩個是爲鋼琴而作，一個是爲提琴而作，但都很像管絃樂中獨奏的交響樂，她們也曾被蘇曼(Schumann)，和布拉姆斯(Brahms)發展過。

聖劇橄欖山(The Mount of Olives 德文原名“Christus Olberg.” op. 85)，是悲多汶一首最輕弱的作品，當4月5日現演的時候，是够令人討厭了，悲多汶作此聖劇時，大約是受到了不像詩的詞所阻礙，這就猶如要他用史塔甫(Stubb)的“教會政體”(Ecclesiastical Polity or Who's Who)來寫曲一樣的困難，這作品的音樂，顯係非天生，乃人工造成的。

8. 見布理寧(Itabere Browning)所著“Abt Vogler”書中c

9. 參看本書五十六上所討論來源動機三和絃。

當後來聲樂樂曲的時候，就發生了相反的事情，這就是令人興奮令人鼓舞，編入他第四八號作品裏的那六首宗教抒情的加利兒特（Gellert），他喜歡他們，也正與橄欖山之使他憎惡的成份差不多，還有懺悔曲（Song of Penitence）與自然讚美上帝（The Praise of God in Nature）這兩首歌，也是其中最好的作品，這也許是非聲樂專家，為聲音，做出了最有力量最基本的小曲吧。

克羅伊再爾奏鳴樂（Kreutzer Sonata, op. 47），是要比為提琴及鋼琴寫的那個不用伴奏的雙重協奏曲還要小些，這篇偶然的作品，是因了一位很有名的提琴家，1803年5月的音樂會的請求而寫的，這位提琴家名叫布立德吉多維爾（Bridgetower），牠那動人似舞曲的“結束樂章”。

例·23.

Ex. 23

Finale Presto

Viol.

Pfte

是他以前寫大A調提琴奏鳴樂（A Major Violin Sonata）那些時候寫成的，悲多欣自己也是這樣承認，說此結束不多於符合此奏鳴樂，這就好比由一個極粗的小鴨身上，取出了一束金色羽毛的尾巴，他完成這首奏鳴樂非常的慢，以致這位爽直的布立德吉多維爾演奏時，只有從他那極不清楚的原稿中，來細看他那轉調的地方，要說這首曲，就是悲多欣許多提琴奏鳴樂中最好的一首，也並不是十分的恭維，真的，此曲全部都是一致的，就有點像被獸皮覆蓋着的一張鼠的油畫一樣，但是在協合及情感深刻方面，本克羅伊再爾還是顯露出，是為特別事情而寫的，慢樂章的樂想開始以後。

例·24.

Andante con Variations.

Pia. p sf ff

第十四章 “新的開始”

一種表面的變化，是使人驚奇和沮喪的，一個人決不會感到作曲家沒有十分誠心的寫此曲，但此作仍相當的趣味，亦如那些被一個“原子動機”來連結的不同樂章的意味一樣¹⁰。

悲多汶本來答應將這個作品，奉獻給布立德吉多維爾的，但後來他與他為了一個女孩子的事情，發生了一點衝突，於是他就將這首樂曲另送與一位卓越的提琴家盧萊夫，克羅伊再爾 (Rudolph Kreutzer) 了，但是克羅伊再爾從也不會把這作品拿來親自演奏，因為他還感覺此奏鳴樂是如此的“暴戾難解”，悲多汶也曾有這樣的一次奉獻。

這些時候，悲多汶已置身於“新開始”中了，迅速長成的原動力，却把他帶到最統一最優美的創作時期的園地上，不用說，凡是研究藝術的人，都會知道的事情。



10. 參看本書五十四章。

11. 見裴爾理奧茲 (Berlioz) 所著，“Voyage Musica” (音樂漫記) 卷 1. 261 頁上。

第 十 五 章

“悲 多 汶 主 義”

“每個時代，都是一個將要死的夢，
或者是正要來臨的一個夢。”

何謂古典主義與浪漫主義

悲多汶同時把這兩種主義合併為一

政治革命與浪漫主義

青年美術的過激論者

無形式為形式律

創造家與中庸之道

悲多汶融洽了兩種極端

他趣味的遼闊

在藝術史中，交替了兩種相反而又相補的律動，這律動，究竟是什麼呢？就是那古典主義與浪漫主義，古典主義是建築在澄清均整的形式上，而浪漫主義是要具有感情豐富的內容。

關於藝術定期律的文章，據作者所知道，沒有再比這位馬鬆博士 (Dr. Daniel Gregory Mason) 所寫的還要講透了。¹

“藝術曾有一時展開了綜合的力量，在清晰方面，在顯著的統一方面，也表現了一小而單純的效果的原動力，這就是所謂的古典主義時期，但他發展了她新奇的效能以後，她又不滿意她自己努力的所得，於是他又頌在大轉變的經驗中，而得着一種更

1. 見馬鬆博士所著：“From Grieg to Brahms”，(從格里克到布拉姆斯) 1927 年版，217 頁

豐富的反應；她的夢也會一時的實現了，確實也增加了不少的新力量，但如此，并非統一，所以她竟變成了華麗、誘惑、片斷、浮誇，不成熟的產物，這是爲着了更豐富不可勝算的深遠，求光榮的犧牲，或者我們換上一個熟悉的術語，這就是浪漫主義的運動，然而專門的技巧與思考力再進一步的綜合，立刻間又添上了一層複雜的新秩序，統一的效能重復時，就成爲第二度的古典藝術了。（這就是增加更豐富的意義），而且也就是另一個浪漫主義爆發的成熟期。”

如果將馬鬆博士的解說，再說生動一點，那我們即可設想，浪漫主義是一個貪玩的小孩，他感到家中很悶窒所以東跑西跑，跑到了陽光的海邊，遙遠的徘徊。爲的是在那裏想作點稀奇而有趣味的嘗試。可是過份的貪心就陷落在流沙中了，他淵博的父親，這位著名的老教授古典主義，恰恰在此看到這情況，把他的孩子拉了起來，帶回家中，把小兒放置床上，檢查他的小袋子，竟發現了，小塊的海藻，海胆，珍奇的貝殼，水母，還有幾個絕對有新價值的標本，這時，他的老父親却歡喜極了，因爲這正是他所需要搜集的東西，於是他就用帶布拭去了泥沙，再以新的熱情加以處理。

很好的實現了，這兩種，他們彼此間，都是互相需要互相補助的，因爲這位老人，不畏跋涉，救起了這孩子，而孩子也因得這位老人的援救，重振精神，致富於他的生命力。

悲多汶十足的表現了，他有古典主義與浪漫主義這兩種主義的思想，同時，他在這兩種主義中，確確實實是握着了勢力的平衡，他是永遠的聖哲，永遠的年青，倘若有人敢說，任何類的藝術家，他能使一個時代結束，同時又能開幕第二個時代的話，那嗎，悲多汶便是這樣的藝術家了。悲多汶革新了十八世紀陳腐古典主義的音樂，且創造了我們最熟知的浪漫主義的音樂。他這種力量，是任何人不能對比的，的確，他是獨自的大成功，始有十九世紀新音樂運動的萌芽，這運動，或者不稱爲浪漫主義，就稱“悲多汶主義”吧。

“洛可可”(Rococo)時代，樂曲的形式，不外乎美麗，圓滑，柔和，纖細，注重裝飾，牠完全披着時髦的虛華，而缺乏內在的情緒和熱力，這種快心悅目的形式，只能吻合那些所謂高貴風雅的鑑賞者的興趣，絲毫也理會不到人民大眾的愁苦與悲哀

後來革命爆發，“自由，平等，博愛”是血火的放射，這如山洪爆發的呼聲，已

橫過了全歐美的天空，這種激烈的突變，就招進了浪漫主義，兼之，加上了熱情主義者青年蒂克(Tieck) 希勒格(Schlegel)·洛娃利斯(Novalis)等之領導，浪漫主義們又有自由及趣味之推介，故此，有規律因襲的外形受其打擊，富於創造性，熱力，情緒的內容於此也就誕生而建立了。

他們高呼着，打倒祇重形式的桎梏，主張藝術家個人的情緒，要盡量的發展奔放，他們把這個原理列為信條，他們沒有這種觀念，提唱牛頭應先於牛，因為藝術的學說，並非以言語起始，藝術的規律，是由藝術作品演繹出來，並不是由藝術的規律演繹出來的。

這些可怕的浪漫主義的孩兒，所做成的大錯，百多年後竟為所謂主張絕對自由者，重演於美國，蒂克及其朋輩，把他們的偉大行為，向全世界鼓吹，依爾尼斯特先生(Herr Ernest)說；他們鼓吹無形式為形式的定律，並且相信否認舊的就是新的創造，一個人無知於這種事實，或者是忘了這種事實，真正的創作力，不在於和其他的不同，而是在於整個自我的和諧，所以我們對蒂克，希勒格，和別的藝術家不得不說的話，較他們本來的作品，更有趣味一些。

偉大的創作家，幾乎都不是由激烈的革命者羣中，和頑固的保守者階級裏產生出來，如坡璜(Pope)所說；²

“……新的嘗試不是第一；

舊的也不是最末。”

他們總是與忠實為伍，畧近於中庸之道。

悲多汶雖然生長於古典主義古老的形式中，大約他在六歲的時候，自由的登鐘，由費拉特斐亞(Philadelphia)獨立堂的鐘塔上，發出了浪漫主義的第一聲；他畧近十一歲的光景，巴斯特(Bastille)監獄的倒塌聲，亦為世界所聽聞，因此，他在幼年時期，即熱烈的接受了法國革命的激動。

但他不會露頭角，他進退維谷的為他的事業打算，一方面他看到過去封建制度貴族階級的腐化；他方面他也看清楚了極端“赤色”美的哲學，也許又會損壞藝術原有

2. 見“An Essay on Criticism”，(評論文集)卷 I, 335 頁。

的領域——即是說毀滅了“為藝術而藝術”的產物。

同時，悲多汶也看清了蒂克及其朋輩的矛盾；他們一方面承認自由，無意識的熱情為一切藝術的根源，但同時他們又束縛他們自己。

在藝術史上，悲多汶最大的貢獻，是調和了這兩種主義的極端，他從深溝裏，把舊的形式掘出，加以改造，使他們接近時代的需要，他本能感覺到時代的需要，適合於他自己內心的欲望，過去我們曾經講過，他決不故意為了新穎來努力，凡是裝腔做勢所言舉世無雙者，大多是自欺的，悲多汶的卓絕，就是當他解放舊形式，使這形式的情緒，較為真誠可寄託的時候而得來。不過，他音樂之新，並不因為他力求新奇，乃是他每一小節，也幾乎是自然的，為他獨特的個性所浸激了。

雖然悲多汶沒有受到很多的正式學校教育，但他個性的發展，就獲得的智識方面說來，却超過了他的老前輩，他的老前輩們總不免作侍從的藝術家，且只有在自己的範圍內感到興趣。

然而，悲多汶的趣味，却是擁抱着了宇宙，有一次，他曾誇口的對他的發行者寫着：

“關於我這精通的樂曲，是沒有談論的吧，的確，這有價值的作品，並沒有含着半點自負，我由幼年時，都是對每個時代的傑作，及精巧的產物，力圖攫取，至少，那些不知他們自己是一些勉強的製作家們應該羞慚！”

悲多汶站在兩個時代劃分的點上，成為了兩個時代精神的領導人，他的浪漫主義使他成為一位偉大的古典主義家，同時他的古典主義亦使他成為浪漫主義者中最偉大的人，他是節制了極端主義者的狂妄，且使這革新的運動進入合理化，老實說，浪漫主義是受了他極大的影響。

悲多汶在兩種相反的美學原理內，作了綜合處理的工作，他是不可思議的把這兩原理太溶合了。這是超出了藝術史中任何的領袖人物，在這方面，誠如依爾尼斯特 (Ernest) 所言，每種原理都捨棄了牠自己的一些本質，以至於才結合成為單一更高超新鮮的實在形式，悲多汶是平衡的把握着了這兩種主義的勢力。

我們應該感謝他所作成的一切，他是古典主義與浪漫主義巨大的代表者，這是悲多汶的成功，讓我們看看結果怎樣。

第 十 六 章

帕米袖氏帶來了火炬

拿破侖與英雄交響樂 1803 年

早年評論家荒謬詩意的標題

悲多汶在拿破侖死的時候

他積極對諧謔樂章的態度

帕米袖氏旋律的胚胎

柏克對帕米袖氏的觀念

英雄交響樂的重要點

大套變體曲

“英雄樂想”即是“原子動機”

出自帕米袖氏旋律中

與莫札爾德的相似

其他樂想相通的作品

精巧連結的樂章

英雄交響樂的新奇

悲多汶開新紀元的諧謔樂章

不適當的結束

奏鳴樂形式被解放了

插句

除却了他橋樑經過句

溶合了奏鳴樂的形式

統一了交響樂

報紙不正確的批評

一個未存心而有天才的音樂家，往往對創作的信賴，足比一切具有詩趣的概念，還來得普遍。這概念就是他有意的心智與他的音樂，發生了連繫以後產生出的。

1803年，淺薄的歐洲人之凝視拿破侖一世(Lapoleon I)，亦如凝視救世主和自由的使者，也猶如凝視威爾遜(Woodrow Wilson)一樣，這種特殊的事情，大概也是天命所決定了的，就在此年間，悲多汶也著手了他為管絃樂而寫的第三奏鳴樂(Third Sonata)，他給此曲的命名為伊洛卡(Eroica)，或者就命名為英雄交響樂(Heroic Symphony)吧。

他寫此曲的本意，是要對科西嘉的這位先生的人格，加以褒揚(科西嘉(Corsica)即拿破侖之出生地)。但是，他還未寫好一頁的時候，此音樂即平面的遠射着他的的人品，因此，當悲多汶被拿破侖的皇帝野心所激怒時，所以悲多汶就從此完成了的木交響樂的標題上，取消了他的名子，他如此作，不但沒有減少牠固有的雄偉，反而增多了音樂本身的真實。同時，這位伊洛卡，也放到廣大的範圍上了，如果說此曲一定有目標的話，那嗎，應當是人類英雄的尊崇。

許多音樂的先導者，對音樂的體會，都是直覺的，所以有些人，認為悲多汶的喪葬進行曲(Funeral March)，是因了英國的阿柏克南畢(Abercrombie)¹，將軍之死於亞力山大(Alexandria)之役而寫，其他的人還認為此曲，與虛報納爾遜(Nelson)²，之死於亞布吉爾(Aboukir)有關。其實，縱然他們都猜得不對，悲多汶做此曲時不是

1. 阿柏克南畢(Sir Ralph Abercrombie 1731-1801) 英國名將，生於蘇格蘭，1798年拿破侖遠征埃及，利用埃及農民對地主之反抗，但遭地主階級藉英國勢力之激烈抵抗，旋拿破侖征埃及艦隊為英國艦隊所擊滅，且因歐洲大陸戰事轉變，拿破侖不得已返歐，當時駐埃及英國艦隊即為阿柏克南畢將軍所統率，阿氏亦於是役重傷陣亡於亞力山大(Alexandria)港東北10海里亞布吉爾灣(Aboukir Bay)。
2. 納爾遜(Horatio Lord Nelson 1758-1805) 英國名將，十二歲入海軍，因戰功累升至艦長，與法艦艦隊戰傷一目，與西班牙戰失一臂，1801年繼尊軍統帥，封子爵，時拿破侖大軍壓境，氏主場力抵抗，後1805年10月5日與法國魏爾遜(Silvestre Vellennuve 1763-1806)將軍所統率之拿破侖艦隊戰於特拉法加爾(Trafalgar)——在直布羅陀海峽 Strait of Gibraltar 西北30海里，拿破侖艦隊全毀，納爾遜亦於是役重傷卒，但當時曾誤傳納爾遜死於亞布吉爾(Aboukir)之役。



THE EROICA SCORE

英雄交響樂樂譜

初係以拿破侖的名字作為標題，後被刪去（如圖之中央所示）

想到了這些人，但是，這喪葬進行曲，也還是沒有違犯一點音樂的本體。

早年的批評家，都依照文字之意義，來解釋這英雄交響樂。倫斯 (Lenz)³ 確信，在此曲第一樂章展開至“約調”部份內的三十二重疊，意思就是表現這位英雄——不拘他是誰——刺死於三十二短刀之下，儼羅馬神殿內的凱撒 (Julius Caesar or Kaiser)⁴ 一樣哪！自然，這是使第一樂章的第二半成為最美妙的境界了。

奧烏里比格夫 (Oulibisheff)⁵ 認為，在第一樂章裏，有拿破侖馬隊的奔馳，並且他實在還感覺到，當樂節達到展開的時候，是表現拿破侖的人馬到了埃及 (Egypt)，因為這插句 (Episode)，簡直是“東方色彩的音調！”

實際上，當其 1821 年，悲多汶聽着拿破侖死於聖·琳倫拉 (St. Helena) 島的時候，他以一種預言而中的滿意口吻說；“我在十七年前，已為這悽慘的事而作曲了”，但是，他也同他的批評家一樣犯了錯，認真說來，他的樂曲，對於這小範圍的任何一件悽慘事情，是大可以普遍應用。他無意作的東西，反比有意作的好得多⁶。

3. 倫茲 (Wilhelm' von Lenz) 所著 "Beethoven" 1858 年版卷 3, 295 頁
4. 凱撒 (Julius Caesar .00-44 B.C.) 羅馬名將政治家，初與龐培 (Pompey 106-48 B. C.) 及革拉蘇 (Marcus Licinius Crassus 115-53 B. C.) 組織第一次三頭政府 (The First Triumvirate (0 B.C.) 先後征服高盧 (Gaul) 及不列顛，廢掉羅馬 其勢盛，與元老院合謀相之，凱撒 引兵還，敗龐培，前 48 年自立為羅馬 之獨裁者，廢除積弊，提倡農工業，獎勵文學美術，使羅馬 成一富強權新國家，其威名卓著，復於是年還征埃及，時埃及 王托勒密 (Ptolemy) 與其妹克麗奧德蒂絲 (Cleopatra) 爭王位，克麗奧德蒂絲 美艷絕倫且富於機智才幹，知欲成己之王位，非得凱撒 之助不可，乃獻愛於凱撒，在猶太 營中進言亞歷山大 及羅馬 稱霸於世，凱撒 為其美色及寵樂所動，逗留埃及，謀計與克麗奧德蒂絲 結合而稱帝，事聞於羅馬 民衆，該言遂起，街頭巷議皆以此“埃及 及女人” (Egyptian Woman) 為物議凱撒 之資料，時奧克塔維安 (Octavian) 等正欲乘此羅馬 民衆反對凱撒 之際，謀奪其位，當凱撒 偕克麗奧德蒂絲 返抵羅馬，翌晨復往羅馬 宣佈其計劃，遂為奧克 與克麗奧德蒂絲 等預謀用短刀刺死於羅馬 廣場外之大柱下。
5. 亞歷山大，奧烏里比格夫 (Alexander Oulibisheff) 所著 Beethoven, Seine Kritikerund Seine Ausleger 1859 年德文版 184 頁。
6. 假定喪葬進行曲可以照詩的意義來解釋，那當這詞可以適用於形容，這是全人類的悲歌“倘若一個國家——是的，或者倘若全人類葬下葬的時候，是用不着比這更悲壯的調子了，倘若英雄交響樂可讚美任何英雄，那嗎，這英雄，便是悲多汶自己。”(柏林大學菲利南德博士 (Dr. Max Friedlander) 未經發表的論文。

從另一方面講，“諧謔樂章”(scherzo)⁷可以想像着，是普通生活華美而深刻的描寫，也許悲多汶的意識中，曾把他當作含有人類不朽酒神節的(Dionysia)舞蹈來表現。不管死與熾滅，只把握着世世相沿，豐富的雄壯的活力的的火炬，或者更具體的，這些主要樂想，與第一樂章那些樂想的密切關係，是暗示着悲多汶心目中，也許有一羣英雄崇拜者，在公共地方宴會，這位英雄，在歡呼中走入了人羣；把他粗暴的個性，改變成最慈祥而有親和力的態度了。

但是，在這悲多汶無意中所給我的一些，一些到現在也勝過詩意的人物的時候，他的英雄交響樂，真的與他所指的實在人物有關嗎？

華格勒爾(Richard Wagner)比所有評論此交響樂的要適當一些，這是具有幾分真實性的⁸：

“只有悲多汶用音符寫的文章，才能表白出非常的情感，牠是滿可以操縱你極度的困難與不安的心緒的”。

如像我們將會見到的，這“結束樂章”(finale)的音樂，大半是全作品的胚胎。悲多汶在1801年作此樂章時，也正如他著名的帕米袖氏舞曲(Prometheus Ballet)一樣。兩年後，他才着手創作這首雄偉的交響樂，這是很自然的，借音樂的資料，對英雄的碑史加以處理，這兒也可以說是描寫崇高的精神，啓發了無知的壯年人，而且還教養了他們，教養了他們科學與藝術的智識，從此觀念起，．．．舞曲向我們示意着兩種想像；和聲的力量，能使我們對人類的熱情易於感受。一是生動的，一是人造的⁹。

在下面倫斯(Lenz)與烏里比協夫(Oulibischeff)的字跡裏，柏克(Bekker)教授却盡力的寫出，這英雄交響樂的結束，有如悲多汶真正的“帕米袖氏詩……舞曲，及鋼琴變體曲(Pianoforte Variation, op. 35)．也不過是爲了這詩而有的準備”。他看到了在小G調引子上，突然下降的旋律，是如像泰坦(Titan)神族的衰落，然而經過帕米袖氏有力的樂句，首先就會讓你想到，是用生命在頌揚，那單純的樂想，“屬

7. 參閱例 28, 30, 37.

8. 見華格勒爾(Richard Wagner)所著，“Gesammelte Schriften”．卷 5, 172 頁上。

9. 錄自公開演說的劇目單上。這使我們實際的了解了此舞曲的動作。此原文已失。

和絃”與“主和絃”相含糊），是代表了樂章及一切的最初開始，其次，就會使你想到，這是一種假冒的粗魯困難的動作，主題清楚得成了更確切而有意識了，使意志與形式相吻合，且忽然又擺出一種特殊的模樣來……創造的偉蹟，似乎產生於我輩眼界之先，創作品要旅行無止的重複，直至獲得心靈上一種不可思議的勝利為止，帶着歡樂的浸透了宇宙¹⁰。

此種寫實主義，好似音樂上一個重要的敵人。

當悲多汶創作英雄交響樂時，他就變成了近代的帕米袖氏（Prometheus）了，而且還使頻死的音樂，得着一種至今也不曾夢幻着的火炬，如此重大的功績，似乎必定可以獲得滿意的議論，因為此交響樂，是比他任何作品，也要來得細膩些。

此刻所談和本書後面所講而使人重視的，乃是牠附屬的事體，有變化的根源，及其內在的關係，一個細心的讀者，爲了研究，竟因畏難而直覺的逃避的話，那嗎，作者也可放棄對樂曲，而有的任何空幻理想的“解說”，這種解說，也不過是希望在悲多汶的創作過程中，放射出更強有力的光芒，尤其是在他統一的組織上，材料上，神祕的變化上。

擴大範圍來說，全部英雄交響樂（Eroica Symphony），也不過是一種有變化的龐大處理，其中“結束樂章”（finale）之處理，也就等於是龐大組織內的一小機輪，因為悲多汶他自己在此交響樂前後的空白上，寫着“伊洛卡”（Eroica）的命名，故我們也可適當的，把此樂曲的開始“旋律”（tune），稱之爲“英雄樂想”（Hero theme）。

例 25.



此雄譚的旋律，恰是由於上低音（Bartone）似嗷叭聲的音符而成的，差不多在每樂章裏……都尋找得出這些痕跡來，不過是加了裝飾和變化的，雖然這變化，遠在我們所知道的悲愴奏鳴樂（Sonate Pathétique）及第二交響樂（Second Symphony）之上，但此作品，畢竟是他使用“原子動機”（Germ-Motive）的先例。

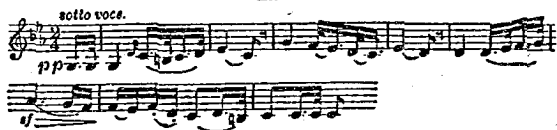
10. 柏克（H. Bekker）所著：“Beethoven” 1925年出版 165頁上。

11. 參閱本書第五十三章五十四章。

伍德博士 (Dr. Charles Wood) 還發現得有，倘若我們將喪葬進行曲 (Funeral March) 的頭兩整小節取出

例 26.

Ex. 26



去其“裝飾音”，改變其“節奏”，再倒轉低吟，我們即可得着“英雄樂思”的開始，而且很合理的轉調至“短音階上”，便發出這樣的聲音¹²

例 27.



我們還可以在“諧謔樂章”(scherzo)“約調”(Syncopation) 部份 (即切分音) 的“第二樂思”(second theme) 上，再可以得着此“原子動機”(germ-motive) 的輪廓

例 28.



并且，很有趣的，從悲多汶英雄交響樂的草稿上，又看到了此“諧謔樂章”“三重奏”最先的觀念，即是由“英雄樂思”變化出來。

例 29.

Ex. 29



12. 在本書原稿的下邊，近代音樂家生積克 (Oscar G. Sonneck) 曾指示出他對此曲的印象，“英雄樂思，出現于喪葬進行曲的任何部分，不必遮掩，也完全認識出”。我們研究之後，即可在 87 小節與 92 小節之間，發覺 C-E-C-G-C-E-G-C 這相同的旋律，但是因其加以改裝的巧妙，所以說，不是我們已經知道的話。則第一 horn 與第二 horn 間的旋律，決難以認識出的。

第十六章 帕米袖氏帶來了火炬

在此草稿木裏，這位作曲家是拍麻煩，所以未將一切調號記上。這兒，讀者可以補充三個降記號的。幸好悲多汶是很快的改正了他那淺薄的思想（就是早先爲了寫“諧謔樂章”三重奏，用“英雄樂思”來變化的那個思想），而給與我們興奮的獵人號角的怒吼聲。

例 30.

Ex. 30

Ob. & Str.
Cor. *sf*
p
cres.
Cor. *cres.*
f

至於“結束樂章”裏，倘若一個人，把一切事情都擯棄於外，將眼睛半眠狀態的閉着，使內心與外面幕符合的再來低吟這有變化的“帕米袖氏樂思”(Prometheus theme)的話。

例 31.

Ex. 31

p
cres.
p
p

那嗎，一定會認爲他大部份的輪廓，都與這“原子動機”相類似。例31顯係由例25產生出的。例25是適應於有變化的一套樂思，尤其是當讀者，把例31中的二三兩小節，當作牠頭三個音來推廣，那更明顯的，會知道例31是例25作成的。設若我們丟去這兩小節，再插入“帕米袖氏樂思”，那就會看到：

例 32.

Ex. 32 *p*

提醒我們，他們兩人的模倣，都是得着了好的結果，這好比莎士比亞與悲多汶，把似金屬的材枓，經他們的點金術燃燒後，就變成純金了。

但是，悲多汶究竟聽過這巴昔廷 (Bastine) 嗎？此疑問，至今尙得不到解答。格羅烏 (Sir. George Grove) 爵士，認為悲多汶在波昂 (Bonn) 時聽過的，縱然悲多汶聽過莫札爾德的曲調，也不過是當他正把帕采赫氏旋律，插入“英雄樂想”的時候，無形的受了影響，無論如何，這“英雄樂想”是不可否認的基本樂想，這樂想也可以呈現於許多天才家的腦中。正如三位發明家，同時發明電話的思想一樣。

英雄“原子動機”的盛行，決不消滅這緊密結合的交響樂內中各章的“樂想”關係。

“諧謔樂章” (Scherzo) 的“第一主題”——要是我們創造一個必需的字的語——是第一樂章“第二主題”結尾的“諧謔化”。這恰如“諧謔樂章”的“第二主題”，是由一個“英雄樂想”的變化一樣 (參看例 28.) 把“諧謔樂章”的第一樂想，拿來同例 36 的第二半段比較。

例 36.

Ex. 36

Musical score for Example 36, showing orchestration for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), Basses, and Strings. The score includes dynamic markings such as *cresc.*, *sf*, *p*, and *pizz*.

這諧謔變化，同着他的引子，都有意的給與了，在這兩例中，我們可以看出，向上的半音進行，後面跟得有四個八分音符向下的經過音。

例 37.

Ex. 37

Musical score for Example 37, showing a piano accompaniment with the instruction *sempre pianissimo e staccato.*



col. 8va.....



在未離開例 36 之先，讓我們看看，牠的第一半段，在另一樂章裏，也有一從風關係，要是弗路特 (Flute) 的高聲音，降下八度與其他樂器相平行，再把它重複的音，合而為一，那末，這旋律就成為：

例 38.



這不是帕米袖氏舞曲開端的轉位嗎？

例 39.



喪葬進行曲裏的“遁走式” (Tugato)

例 40.

Ex. 40

是以本樂章的第二樂想倒轉來開始的。

例 41.

Ex. 41

這可以使我想起了，在喪葬進行曲開始的 B^b C-D- E^b 的旋律來，且於“第一樂想”，加入了非常動人的最大低音提琴 (Double-Bass) 作伴奏，這是表示着遠處朦朧極細微的神秘色彩，但是，“遁走式”的開始，也是被她和克拉勒特 (Clarinet) 樂句的密切相似，連結於第一樂章的第 5 小節上。

例 42.

Allegro con brio

Ex. 42

和 287 小節大提琴 (Violoncello) 插句處。

例 43.

Ex. 43

正如這短短展開的末尾，大提琴和最大低音提琴開始了逼真的描寫。

例 44.



這逼真的描寫，簡直能使人想起，這些偉大的人物，是在第一樂章的展開部份內，闊步而行。

例 45.



這是可以不同意的，悲多汶絲毫也沒有意思來巧妙的摹倣，和故意想做來相似，這些認為相似的音，也不過是偶然的，而且令人難以相信的，是如此有權威的即興作家，會忽視了他重要的題目，尤其如此精美而有名的帕米袖氏旋律（Prometheus tune）中。

有一位藝術家馬萊（Mahler），曾經敘述過他自己，是如何的聽着這位作曲者即席的演奏了兩點鐘，演奏的就是英雄交響樂“結束樂章”（finale）收尾的那一部份。如此一位完美的專家，他怎能在他主題的展開部份上來誤解，譬如說，來插入“帕米袖氏樂想”（Prometheus theme）呢？他怎能疏忽，且盡量的在短音階上翻轉來倒轉去？或者甚至諧謔化呢？這似乎是很難令人相信的。

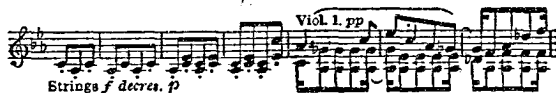
還有一件難以令人信服的事情，那便是英雄交響樂，能在第二交響樂的一年後寫成。此作品，有如礦山的爆發性，突然爆發在世界上了。不消說，她開始三個樂章，含有不可否認的新奇，或者就是第一樂章激烈得可怕的情緒，也是別人不曾知道的，創作此曲，必定得着很豐富的經驗，的確，倘若一個人，查閱過這草稿本一遍，他一定就會明白，一個英雄，被緊鎖着，同一個大力士在奮鬥，且被他捉着竟發出絕望的呼喊：“我一定不許你走，除非你賜點福給我”，在旁的悲多汶作品中，也許可以加上陳腐的罪名，但這些小節，確實是如此的新鮮，如此的光耀。

再沒有比這高貴的喪葬進行曲（funeral march）還悲切了，如像我們所知道的這“第二樂章”（Second movement）現今再也找不出勝過它的呢，在當時，把如此一個樂章，放入交響樂裏，是一件駭人聽聞的創舉，尤其令人駭人聽聞的，是將傳統的陳

腐的遺產“遁走式”(fugato) 放入進出，且加以熱情和詩意，故使它亦發出了與本章相同的光輝——但是要讀者，將結尾的開始所表現的快樂天使屏除。

例 46.

Ex. 46



遁走式的足音，嚴肅的伏意的前進，使瓦爾格爾特勒爾 (Felix Von Weingartner)¹⁴ 想起了在愛斯克勒斯 (Aeschylus)¹⁵ 的悲劇中的歌舞隊來。

14. 瓦爾格爾特勒爾 (Felix von Weingartner) 德國音樂最大指揮者，作曲家，1863年6月2日僑生於亞得，亞海 (Adriatic sea) 東岸達爾馬提亞 (Dalmatia) 札拉 (Zara=Zadar) 他的幼年，就是在這南賦，風光明媚山色水鄉。依美的自然環境中而長大。後回德國在萊比錫 (Leipzig) 學習學。但不久久入萊比錫音樂學校修音樂，畢業後曾在各地管絃樂隊任伴奏等職務，以其富於指揮天才，從歷任威馬爾 (Weimar) 管絃樂隊，東普魯士哥尼希堡 (Königsberg) 管絃樂隊，漢堡 (Hamburg) 管絃樂隊，曼亥姆 (Mannheim) 在德國西南巴狄 (Baden) 州萊茵河東岸 管絃樂隊指揮，此時其指揮卓越天才。已名震於世，1891年柏林宮廷歌劇場及宮廷管絃樂團延聘其為指揮，1908年繼馬策 (G. Mahler 1860-1911) 亦係一著名音樂指揮者作曲家，曾根據我們中國李太白的詩作成管絃樂伴奏之獨唱曲大地之歌 (Lied von der Erde) 任維也納皇家歌劇團監督，1927年後任巴黎 (Bazelles) 音樂院院長，他獻身於音樂一面發展其指揮天才；一面并努力於作曲之深造，其初期作品，多仿效華格勒爾 (W. R. Wagner 1813-83) 之作風，其後則努力於自我之創造，其作品有：交響詩“König Lear” 1. 交響樂 2. 序曲 2. 絃樂合奏曲 1. 鋼琴奏曲 2. 室內樂 8. 大合唱曲 2. 等

關於管絃樂隊指揮法——尤其是關於悲多汶各樂曲之指揮法。曾有專書，此外對於蘇白爾特 (Franz Peter Schubert 1797-1828) 蘇曼 (Robert Alexander Schumann 1818-56) 莫札爾特 (Johann Christostmus Wolfgang Mozart 1756-91) 樂曲分析，及指揮法之教科書多種。晚年并作自傳。

15. 愛斯克勒斯 (Aeschylus 525-456 B. C.) 希臘三大悲劇家之一，他生於雅典 (Athenai) 25歲時開始其悲劇之寫作生活，并作詩歌，曾參加馬拉松 (Marathon) 與薩拉密斯 (Salamis) 諸戰役，而作詩多種，其一生從事於創作這四十餘年所作悲劇亦達七十餘篇，作風雄渾偉大信今流存者僅有七篇：

“Septem Contra Thebas”	(七將圍攻 <u>忒比斯</u>)
“Promethens”	(<u>柴米福氏</u>)
“Suppllices”	(<u>慈願女</u>)

一件最令人駭入聽聞的新奇，即是那豐富的諧謔樂章 (Scherzo) 開首的引子 (introduction)，也許這是由於出自心裁，有個性，開新紀元的充溢所組織的。這種充溢，就是使悲多汶成功了音樂的許多形式，雖然罕頓也發明過有趣的名字“米紐厄特” (Minuet)，但他的繼承者悲多汶却發明了音樂的本體，倘若本諧謔樂章 (Scherzo) “生命的噴泉”，和這位有權威的繼承者，他的第五交響樂 (fifth Symphony)，第九交響樂 (Ninth Symphony)，降B調三重奏 (B flat trio)，哈彌爾克拉維爾奏鳴樂 (Hammerklavier Sonata)，第一拉桑烏莫夫斯基四重奏 (First Rasoumowsky Quartet) 小高C調四重奏 (C sharp minor Quartet)，是塗掉了她們的美名，且對音樂界無補益的話。那嗎，不消說，藝術領域內，無形的就缺乏了一塊良田，且陷入貧困的境地了。

一曲富有變化的交響樂，用一種不平常的進行來結尾，這本是自然之理，用不着奇怪，但是一件較為重大的新奇創造，那就是悲多汶把別的音樂家從未有聞的色彩，溶和在他自己的管絃樂的畫盤上，使不相同的樂器，生動的發揮其特性，且得着象徵如詩意的深刻意義。

本樂章是有一點令人沮喪的，然而她有她柔美的音質，和她不可否認的動人處，最後幾處常常都是很美的。不過用這樣的“結束樂章”來作偉大的“第一樂章”，“進行

“Persae”	(波斯人)
“Agamemnon”	(阿加棉農)
“Choeperoe”	(科夫我利)
“Eumenides”	(夜美尼希)

最後這三部，皆有連貫性，其總名為奧萊斯底 (Oreste'ia) 三部曲，希臘三部曲之戲曲作法，自索非克羅斯 (Sophocles 495-406 B. C.) 以後大都殘缺，而為索非克羅斯尊為先輩的愛斯克勒斯此三部曲獨存。在戲曲史上實為難得可貴之資料，其事跡係以敘述特羅依 (Troy) 戰事的總帥阿加棉農 (Agamemnon) 一家之悲劇為經緯，阿加棉農出征特羅依之際，其妃克利登美斯德拉與安吉斯推私通。因悉被發覺，及阿加棉農凱旋，并帶特羅依女官安德德拉同回，其妃見面更生嫉妬，遂謀殺其夫，姦婦亦夫遂代為領主而治國。阿加棉農有一子名奧萊斯底 (Oresteia) 受神命而復父仇，殺姦夫安吉斯推及其母，但被仇鬼怨靈所擾，到處不得安身，其後經諸神審理，雅典南守護神密勒娃 (Minerva) 為奧爭辯而獲赦，復仇鬼亦變為柔和之神。

本書作者所引“瓦格爾特勒爾想起了在愛斯克勒斯的悲劇中的歌舞隊來”，即係此三部曲奧萊斯底中之一場。

曲”，“諧謔樂章”的結尾，是與一位舞女的腿來成赫口利斯 (Hercules)¹⁶ 的彫像同樣的沒有甚麼價值，許多的人，對於他許多的作品，都有同一的見解，如像盛大的降B調三重奏 (B flat trio) 和第九交響樂 (Ninth Symphony)，都是用着令人悔恨的樂章，作為該等作品的結束。

在這裏，人人都可把這光榮的軀幹——四樂章——，為了欣賞作一翻解剖，據作者者的意見，這樂章，她們沒有相稱的腿，也就等於“我們的密羅女郎”(Our Lady of Milo) 沒有相稱的膀一樣。至於英雄交響樂最革新的事體，是在第一樂章裏加入了“奏鳴樂形式”(Sonata-form)。悲多汶解放了“奏鳴樂”(Sonata)，使“奏鳴樂”接受了它從未有的密切一致理論的聯結，和更明顯的情緒。同時，他是把這最可愛的最令人深思的“E 短調插句”(E minor Episode)，介紹到第一樂章的展開部份上了。

例 43.



“奏鳴樂”(Sonata) 的精華部份，從來對新思想是排斥的，這也猶如一位根據論者的心向，對於新神學的嫉妬一樣，雖然神聖的包裹上，緊貼着了封條，但悲多汶却高視闊步的走進了禁忌的門欄，而導入了新奇的光輝。

只要你越清楚認識她，了解她，你就更會相信，這似乎漸入了交響樂論理的配置，更會相信這種起始的聲音，像第二主要主題，有生動的華美的變化，演繹出來，這兩處末尾向下的進行，相似是非常的顯著，並且在插句導入處，“第一提琴”(First Violin) 重複的那四小節的“高 D 音”(D Sharp) 是更增加了她們的相似，這是猶之乎悲多汶忽畧的寫成了枯澀無韻有詩意的“第二主題”¹⁷ (Second Subject) 大概後來他

16. 赫口利斯 (Hercules = Heracles 拉丁名) 希臘神話中傳說中惟一勇士。他是 Zeus 與 “Alcmena or Alcmena” 所生，他除去各國毒蛇猛獸，立有十二大功。希臘人尊奉他為持着力與勇力具有權威的神，他的彫像為一般競技場所崇拜，棍棒與鐵杖為其附屬物。

17. 參看第 36 例子

又懊悔他的疏忽，他才加上了韻腳，以豐富的“暗示”(Allusion)·在不實在的“插句”(Episode)之下·又把她再度帶進來。

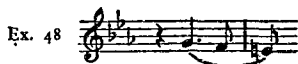
這“暗示”(Allusion)一字，是指在插句中，大提琴部份的樂句而言。

例 47.



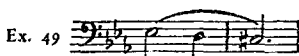
這是轉調的動機，一種很和諧的變化。

例 48.



在“第一樂章”45小節開始那裏，又向“第二主題”導入，這是由於第6小節處。

例 49.



大提琴繼續“英雄動機”(Hero motive)的樂句而引出的。

在此新創的交響樂中，使我們得到了最深刻的智識，她的發明足夠驚人了，他把“奏鳴樂形式”(Sonata-form)首先用在“交響樂”(Symphony)內，使“奏鳴樂形式”樂章的性質，變化更動人了，且比以前更有組織得多。

這種發明，就是由於廢棄了留戀而因襲的橋樑工程一樣的經過句，(這經過句往往在“第一主題”到“第二主題”間出現)，再創作代替的“接近句”(approach)而成的，此接近句的材料，係由“第一主題”中取出·當悲多汶成功了例48¹⁸的“接近句”時，——例49¹⁹，在他背後燒燬了交響樂的橋樑產生了。

產生出來的“接近句”如下：

例 50.

Ex. 50



18. 參看本書本章前頁

19. 參看最後所舉之例子

并且，他輪流的產生了一個“第二接近句”(Second approach)

例 51.



當把經過音除去時，就得着：

例 52.



例 51，是例 50 有 (a) 記號“經過句”的產兒。

他的橋樑燒去後，使悲多汶更嚴格的有實現新方法的 ممکن了，這種新方法，就是他對浪漫主義最主要的貢獻。這是由於有規律令人佩服的“樂想”依照論理學進行²⁰，這進行是從“第一主題”到“第二主題”以至其他，這是強烈的反抗着他那“洛可可”(Rococo) 時代，先輩們的機會主義的方法²¹。

英雄交響樂顯著的發明，是把“奏鳴樂形式”的樂章，溶合成絕對統一的組織體了，在悲多汶以前，這樣的樂章，已經是很像一本有趣味有線索的故事書。經過了三交響樂出世，所以才知道是悲多汶把這本饒有趣味的故事書，改成長篇小說了。不過，因組織的異常嚴密，以致半行也不能讓人省略去，要是省略一點，那就損毀了她原有統一，因此，他給與本交響樂的統一性，恰如他使“奏鳴樂形式”樂章的統一性

20. 各種不同音樂形式，終有一種結束，是與論理學的機構相合的。例如，奏鳴樂 (Sonata) 是歸納；變體式 (Variation form) 則為演繹。以論理學的程式說明如下：

奏鳴樂式 (Sonata-form)：歸納法；變體曲 (Variation)：演繹法。

悲多汶在英雄交響樂裡，是把這兩種形式，混合成爲一種，不能以文字形容的，超出論理學的論理學了。

“上帝在二三人的耳朵前私語；

我們音樂家認爲，其餘者可以用理說服，且樂意接受”。(見 Robert Browning, “Abt Vogler”)

21. 本交響樂另外的發明，是加強的明顯的那結束 (Coda) 上的發展部份，在發展部份這兒。是三倍的長了，結尾上也有兩倍以上的長，是與第三交響樂，相同的，以悲多汶所有的交響樂中，的發展部來說，是不及題示部 (exposition) 的冗長。就是英雄交響樂的發展部，幾乎也只有兩倍的長。

一樣。他接觸她的時候，也不過是一部零碎的詩選，經他整理後，竟成了一部英雄詩。這些工程，不可否認的是這位解放者成功的改革，有了這種成功的改革，浪漫主義的音樂，才直接的發出了他的信號。

與悲多瓦同時代的那些評論家和音樂的愛好者，都不喜歡此交響樂，記得此交樂當第一次演奏時，樓座上發出了一種怪聲叫喊：“只要停下來不演奏，我可以再給一個銅板！”（“I'd give another Kneutzer if it would only Stop!”）

報紙對此交響樂也沒有好的批評，報紙上所登載的，是說本作品很荒誕的缺乏統一性，這恰是現今一般報紙對於開新紀元的傑作常有的見解。實際上，雖然英雄交響樂的“結束樂章”（finale）沒有其他三章一般樣的偉大，但是我們現在知道，“交響樂形式”（Symphony form）寫出來的作品，從來也沒有這樣緊密適合的組織，這簡直是一首開新紀元的創作。



第十七章

惡作劇者

悲多汶握着了自由的火炬

心理的透視

承認連續五度

“我可以作·你們則不可”

1804年5月和布魯林同住

病

爭吵

和解

1804年7月布魯林寄維格勒的信

別人愈畏懼他的作品反使他更快活

音樂家的惡作劇

指揮棍的技術

使樂隊混亂

窘迫了“薄渥”的演奏家

向唱歌者惡作劇

可憐的競技者

Andante Favori 之作與對李斯復仇

第一次四重奏音樂會

悲多汶使人不安的行爲

我們已經知道，悲多汶如何開始把音樂從奴隸的地位，解放出來，怎樣的把音樂

，由時髦的侍從地位，提高到獨立的園地，他解放了改變了一部分舊有音樂的主要形式，因此，形式變更，也就能容納深厚的情感，與及人類的智慧了。

自然也是實情，在前一世紀，巴哈 (Johann, Sebastian Bach) 也曾把他的智慧和情感，自由的傾注於他早年所學的那些形式裡面，他也曾大胆的創立了許多規律，這些規律簡直與當時公認的和聲學規律不同，譬如說，差不多現代所有的和聲學理論，都要在他的作品中去尋求，然而在當時說來，他的影響却很輕微。直到後來，這位音樂界中的馬丁路德 (Martin Luther) 的音樂被我們樂聖悲多汶引用於他的英雄交響樂 (Eroica Symphony) 內，才稍被後人所重視，因為巴哈死後很久，都被人們把他遺忘了，所以悲多汶亦因此，握住了當時音樂界的權威，最奇特的事，莫過於與巴哈同時代的人，反視巴哈為一個違反時代的假道學先生，他的作品，有小部分雖與悲多汶相似，但世界上並沒有人知道有巴哈這樣一個人，實際上，悲多汶受他作品的影響不小，然而直至曼德爾聖 (Mendelssohn)，把巴哈的學說拿來像說教似的向各國宣傳，於是巴哈這個名字，才漸漸為人所知。

亨德爾 (Handel) 是受了他卓越的趣味和有限的聲樂限制了，在罕頓與莫札爾德的大作中，可尋得出自由的意志和自由的情感的踪跡，縱然他們是有些潛伏。這一批從屬地位的音樂家，仍然要在貴族倖上的盤碟下，受到阻礙，也只有有如此受賤視的情形下，掙扎出來的音樂家，才是偉大而卓越的人物。

要是悲多汶不是一個心理學家，來體會這許多困難話，那嗎，悲多汶也許就擔負不起，承繼不起，這改造社會，音樂家不可迴避的這繁重的工作了。在他死的兩年前，他曾與他的侄子卡爾 (Karl) 寫過一封信，他是何等精確透澈的觀察到，一隻頂上的狗，是本能的會反對下面的狗仰起頭來呢，他說“這些所謂闊綽的紳士們，并不把一個與他們差不多地位的藝術家看在眼裡。”

有一次悲多汶的學生費丁南德李斯 (Ferdinand Ries)，找出了悲多汶作曲犯規的地方，那就是這位青年，在悲多汶小C調四重奏 (C minor Quartet) 上¹，發現了兩個“連續五度” (consecutive fifths) 音程，起初悲多汶是否認這“連續五度”音的承

1. 實際上，作品十八號第四 (op. 18, No. 4.) 的連續五度。是遮掩得很好的。

在，但後來他自己也發覺有“連續五度”時，他就對抗的問：

“喂！誰能禁止用“連續五度”(Consecutive fifths)呢？”

“馬爾坡(Marpurg)，富克司(Fux)，等等……一切理論上的權威者不準用”，李
斯說。

“啊，我允許這樣，當我用牠們時，就被他用了”，悲多汶又說。

這位新的“立法者”，說出了這有力量的語調。這種回答，是耶穌常常對他門徒說的話，讀者讀至此，也許就可回憶起悲多汶曾一次說出這樣的話：

“我的王國在太空”(My kingdom is in the air)，并且布羅(Bülow)這位熱誠家，還稱悲多汶是“音樂的救世主”。但是他不像耶穌，他只是傾向民主政治法典的推荐，然而他自己哩，却遵守貴族的法典，謝爾尼(Czerny)曾提到。

有一次安東哈姆(Anton Halm)他正拿着一首奏鳴樂在寫，悲多汶正確的指出了錯誤時，於是哈姆就反駁着，而這位老師自己也承認了，他許多亂用規則的事情，但是至終悲多汶回答着說：

“我可以作，你們則不可”。(I may do it, but not you).

1804年5月初頭上，悲多汶離開了他的住居，移到他小時的朋友布魯林(Stephan von Breuning)家裡住了。悲多汶到那兒不久，即得下一場重病，病好後，體溫增高仍是不斷的事情，他的好朋友服侍他的病，是異常的忠心，然而當悲多汶發覺布魯林，仍照常的付租金給他房主人時，悲多汶就責罵布魯林的疏忽，因此他們發生了口角，而且悲多汶很生氣的就離他而去了。

數月後，他們不期而遇，彼此和好如初，同時這位作家，還贈送給他的朋友一尊象牙的他的彫像，這彫像是霍爾曼(Hornemann)彫塑的，且在彫像背面，附寫着一羣小字：

“親愛的史蒂芬，馮，布魯林(Stephan von Breuning)讓我們的一切經過，就藏在這小像的後面吧，我知道我是過份使你傷心了，因為那件事而使我的良心受到譴責及痛苦，想來你也注意到了吧，我如此對你，并非惡意，是的，假設我惡意，我就決不會再度來向你要求你的友誼——雙方的熱情，但是猜疑存於我們心中。這是表示我們



BEETHOVEN IN 1804

After the Mahler Portrait form the copy in Possession
of the Beethoven Pssociation, New York

1804 的 悲多汶

自 紐約悲多汶協會 借印

都是無價值的……即使我曾創傷了你，也請你赦免我吧，因我受苦不少了，當我發覺你不再接近我的時候，我的心立刻就會感到，我那一夥永遠對你放射着熱力的心，是低等的愛你，的確，你一定願意如往昔一樣重飛到我的懷抱裡。”

布魯林真能表現他自己是一位善失善得的人，他在1804年11月13日曾一點也不怨言的，對他們共同的朋友維格勒（Wegcier）寫了一封信，這信上關於他們爭吵的事，一句也未提：

“我小時的這位朋友住在此，常常都因我的疏忽，心不在焉而使他難過，親愛的維格勒，你一定不相信吧，在他身上已經發生有殘缺了，就是他的聽覺漸漸的失去作用。這將成何等悲慘不可形容的結果呢，我可以斷言，實在令人可怕呀！你也可以推想着，此種不幸，加上他暴戾的脾氣，會發生出怎樣的反應啊！再者他對他的好友，常常都是隱忍惑疑，與及許多聚集在他腦中沒有辦法的事情，許多時候，你要想同他來往，那是一件極不容易的事情，如果說容易，那除非是他自己要發洩他本來的感情——所以說想同他來往必需很大的努力，這努力是一個人自己不能相信的……，我對他的關心及憂慮，可說是煞費苦心，幸好在目前他的身體已復元了。”

悲多汶是無限的喜歡，他驚嚇了那些標竊古懂音樂家，悲多汶一聽到他們為了那些革新的樂曲，如像第一交響樂不協合的開始呀！英雄交響樂發展處不協合呀！而發怒時，那悲多汶却快活到了極點，擦着他的雙手，笑嘻嘻的說：“是的，是的，他們要把他們的頭，放入一切的書中去窺視，但是在任何學校裡，也是尋不出這些課本的呀！”

他們心理所表現的這些狀態，反使這位愛惡作劇的悲多汶快活，他永遠是愛和他的友人仇人，甚至於他作品的翻譯者們開玩笑，就是在英雄交響樂發展的末尾上，他用法蘭西杭（French horn）奏出基音（tonic）作音樂樂想的開始，以反對小提琴（Violin）拉出顛音的屬七和絃（dominant），自然哪！在我們的耳朵，尚未進化到文明的現代，這“經過句”，往往會發出宛如不高明杭的（horn）吹奏者所偽造的聲音，（當在預演時，粗笨的李斯，曾如此的想過而且如此的說過，但是他仍傾耳靜聽）。

在“諸謠樂章”175小節上，也有一很明顯無關緊要的經過句，悲多汶作此句，是爲了第二杭（horn），這是費了許多苦心的，所以就是現在製造這樂器的人們，關於

此，也很少說出一句不好的批評，

某一次，這位馳名的渥薄 (oboe) 演奏家·拉姆 (Ramm)，他在羅泊康維茨 (Lobkowitz) 太子公邸中，非公開的英雄交響樂演奏會上，於作曲者的指揮棍之下，得參與該演奏會的機會，現今的作曲家·既能指揮又能演奏的顯然罕見，然而在悲多汶那些時代就不同了，在悲多汶耳未聾之前，雖然不是一位很能勝任的指揮者，但他確是一位堂堂的鋼琴演奏家，斯波爾 (Spohr) 曾敘述過悲多汶：

“對於管絃樂，不論各種樂章的表情，都是照例的表示得極其單純，弱的地方，悲多汶極低的往下屈，這是依照了他心所願欲的那種軟和的程度而下屈的，在漸強處，他就會慢慢的伸起來，直到表現強聲時，他就會作跳起的樣子，有時他竟無意之間大聲疾呼，以加強聲音。”

這些資藝者，必定曾經妨害了預期的結果，因為在英雄交響樂的華奏上，正當凶暴的達到發展部份“約調”的頂點時，（就是倫茲 (Lenz) 感覺得有如三十二短刀刺的地方），悲多汶走出了，立刻使樂隊陷入混亂的狀態，以致停止又從新起始。

也許拉姆 (Ramm) 曾偶一不慎而發出微笑，也許悲多汶見着了這微笑而圖謀報仇，不管怎樣，學生李斯曾在某雜誌上敘述過：

“在那天晚上，悲多汶如同一個渥薄演奏家”一樣，同着拉姆演奏這為吹奏樂器及鋼琴而作的四重奏，在最後快樂章 (Allegro) 上，“樂想”未復用以前，有幾處延音記號，在這些延音記號的一處上，悲多汶忽然開始即興演奏，把旋轉曲 (Rondo) 當做“樂想” (theme)。因此，他和其他的人都非常高興——但不是那些合奏者，合奏者對此，都是很不快活的，甚至拉姆大怒——本來也太令人好笑了，當悲多汶扮演這種新花樣時，別的演奏人却隨時都表現着盼望演奏的一種神情，把他們的樂器放在嘴上，可是又不能不放下來，悲多汶結果是十分的滿意，并且 Rondo 也使全場人士歡喜若狂。

-
2. 近代名音樂理論家 O. G. 生納克 (Sonneck) 在本書原稿上曾註釋着：“你明白嗎，悲多汶已經做到現代那些專門的指揮者的藝術了，在悲多汶生存的時候，這一類的藝術，不但新奇，且違背指揮法的慣例。許多音樂師，幹不這樣運用的悲多汶並沒有太多的工夫，實際在指揮棍上去研究，這一點我們也不必去批評，然而我依然認為他是一位穩妥的指揮者，他比較他同時代的人看得清楚一些”。

悲多汶也像許多純粹音樂家一樣，不十分喜歡唱歌者，倘他能作弄一位歌手時，他是額外的愉快，他幼時在波昂 (Bonn) 宮廷中作伴奏員，有一次因了在鋼琴上，即興的狂妄彈奏，以使一位自命不凡的中音歌唱者混亂了，且受選帝侯 (Elector) 冷笑的譴責，其實這位中音歌唱者，自己非常的驕傲，以為他能把握所有的音符，不管悲多汶與他開玩笑，悲多汶得着這位歌唱者的同意，把他的滑稽事情從容作完，他那幼小的手指有時竟亂彈着尾聲。

1805年莫札爾德唯我主義的表弟米爾 (Meier)，扮演費德里渥歌劇中的角色皮則魯 (Pizarro)，悲多汶決意要使他受挫折，當其皮則魯說：

一會兒他的血要流了

一會兒可憐的毛虫也會不安

到這些地方時候，悲多汶寫一滑稽的經過句，使絃樂器在每一音符下，協和的奏出短二度的倚音，這位歌唱家便唱，

例. 53.

Ex. 53

Pizarro

Bald wird sein Blut ver-rin-nen

Bald krüm-met sich der Wurm

拉提琴的人也頑皮的過份加重的顫動，因此把莫札爾德的親戚，腳手都緊促於他的聲帶上了，他很發怒的對着悲多汶大喊：“我妻子的兄弟，才會寫出如此無意義的東西”！

然而，悲多汶也是一位可憐的競技者，無論何時，只要偶不如意，便會發怒，關於他實地開玩笑的規律，就是他會向哈姆施用過的那一套，這一套規律是女法的規則：“我可以作，你們則不可。”

有一天，所謂 *Andante Favor* 的樂曲³，剛剛作成的時候，李斯(Ries)忽然走進來，悲多汶將此曲連彈兩次，這位少年學生，記憶力真是不弱，等他回家時，他就停在尼赫諾夫斯基(Lichnowsky)公邸中，當着太子自出心裁的再造一曲，翌日尼赫諾夫斯基會晤悲多汶，並且悲多汶很有趣的說：“哈哈，聽聽我所作的，很是不壞”，“我不要聽他”太子慢慢的答覆着，同時太子繼續很快的說明了此曲各部份，當其知道了時，悲多汶失神了，悲多汶知道了這是李斯在搗亂，同時他決意的說：今後決不再奏給李斯聽了，他還當地發着誓言。

這種滑稽，也僅僅是人們對他鬧玩笑，誰知他竟完全未覺出，並且就是當他的衣服達到某種極其不整潔的時候，他的朋友在夜間偷入他的臥室，替他換上一件新衣，次晨醒來，新衣雖穿在身上，但他絕對沒有留心與到舊日所穿的不同。

1804年，夏本茲(Schuppanzigh)等大胆的擔當一些公開絃樂四重奏音樂會的演奏人，誠如漢斯力克(Hanslick)所說，這都是第一等的音樂會，不過，在我們看來百多年以前，就有這樣的一些近代化的音樂會，似乎是令人難以相信的。

在當時的音樂會上曾發生了不少奇異的事情，如像夏本茲之拿腳打拍子，悲多汶一遇不喜歡某拍時，就站起來怒氣沉沉的在音樂廳上沉重的蹬着腳，諸如此類的行為，足以擾亂演奏者的心緒，以致常常使演奏人手足無措，此種批評，就是頑固的滑稽家悲多汶本人，也不能不相當加以承認。



3. 這首樂曲，最早本因了“華爾斯太寶”奏鳴樂 (op. 53) 而寫，也許悲多汶把此曲取出來，是與布拉姆斯至今尚存的那樣樂章，從他的小 E 調大提琴奏鳴樂 (E minor cello Sonata) 中取出來，是一樣的理由——因為他發覺他後來的音樂“材料太豐富”了。

第十八章

悲多汶的“暴風雨”

1804 年的華爾斯太茵奏鳴樂及熱情奏鳴樂

著名的“來源動機”(Source-motive)

辛德萊爾問及“熱情”的含意

“讀了莎士比亞的暴風雨”

批評家讀過此劇本否

漸享盛名

無名美人的訪問

他的音樂被人抹煞了

快樂“樂想”的來歷

1804 年，悲多汶著手寫華爾斯太茵奏鳴樂 (Waldstien Sonata, C major, op. 53) 同這非正式所稱爲的熱情奏鳴樂 (“Appassionata” Sonata, E Minor op. 57) 了，這兩首樂曲，都是奏鳴樂的傑作。她們也像克羅伊再爾 (Kreutzer) 一樣，幾乎都不可用“管絃樂伴奏”(orchestral accompaniment) 的“協奏曲”(Concerto)。悲多汶優越的作曲技術，與他有创造性的靈感，相溶合在這兩首樂曲裡了，這是遠基於大 G 調 (G Major) 及帝王協奏曲 (Emperor Concerto)。

這兩首作品，恰形成一對生動情緒的對比。此種情形，在悲多汶的作品一覽表中，本是常有的事情，華爾斯太茵是光明的，晴朗的，快樂的，在悲多汶許多樂曲中比起來，較受人歡迎，即是那些冷酷乏味淺薄的鋼琴家，都好演奏，而熱情就不是這樣了。她最後一段，可以當作尼采派 (Nietzschean) 超人和失望的盜屍間的鬥爭，讀者留意，第五交響樂 (fifth Symphony) 開始的節奏，是何等的在“第一樂章”(first

movement) 的開始低音部上，彈出很能憫憐人的聲音。

例 · 54.

Ex. 54



并且，在拚命似的結束上，也是表示着那陰險的客人們，得着了勝利——我們不必計較這些客人是誰——這些篇幅所表現的失望，也許是悲多汶過度的熱愛着拿破崙與過度的熱愛着麗采爾伏 (Giulietta Guicciardi)，所得一種沮喪的反應吧，從此，也可令人回想起悲多汶在1803年11月中，與一位名摩可 (Macco) 的畫家，寫的一封信中的一句話來：

“在人的生命中，應當有所成就”。

繼一個長音符之後的三個短音符，很合節奏的組成了一種基礎動機，那些基礎動機¹，我們已經很大胆的給她命名，叫做“來源動機”(Source-Motive)了，這一個特別的“來源動機”節奏，在所謂“命運動機”(Fate-Motive)中，是最著名的。此種動機，作了第五交響樂的開始，并滲透於其中。同時，牠也是早遲不定輾轉出現於悲多汶的作品中：如像在連彈奏鳴樂 (four-handed sonata. op. 6) 的開始處，在C 短調 (C minor. op. 10, No. 1) “結束樂章”(finale) 的開始處，在吟嘆調奏鳴樂 (Recitative Sonata, op. 31, No. 2)² 的開始處，并且幾乎在大 D 調 (D major, op. 18, No. 3) 和大 A 調四重奏 (A major Quartet op. 18, No. 5) “結束”的每一頁上，月光奏鳴樂 (Moonlight Sonata, op. 27, No. 2) 的結束上，也極強烈地顯示着，就是在大 G 調協奏曲 (G major concerto) 的開始處³，也站着很顯著的地位，在哈爾卜四重奏 (Harp

1. 在本書 56 頁與 111 至 112 頁上

2. 參看例 86.

3. 參看例 69.

Quartet op. 74) 第一樂章結尾的開始處，運用牠，亦如運用精巧的“諧謔樂章”⁴的重要主題一樣，遲到後來降B調四重奏 (B flat Quartet op. 130) 有德意志風格的舞曲 (Alla Danza tedesca) 中，又再現此種動機，本書後面五十六章裡，我們還會看見，悲多汶在他重要的主題上，很豐富的使用另一種“來源動機”，並且設法把牠再再的事實儘量隱藏着，這是直到他逝世一世紀後，才被人們發覺。

在熱情奏鳴樂寫成的幾年後，某天，辛德萊爾 (Schindler) 一點也不加修飾的問此曲之“含意”時，悲多汶便用極其簡明的話答覆他⁵。“讀了莎士比亞的暴風雨 (tempest)”·有一位評論家，曾一次很武斷的解釋過，他說悲多汶僅讀過莎士比亞劇本的標題，不然，那就是悲多汶未作過如此不合理的回答·並且近來很多後繼的評論家，都紛紛的響應了這種批評，覺得這種批評是對的·

這些評論家，他們自己也許不能帶着很強的想像力，來讀這篇暴風雨的原故吧，倘若在這傑作的音樂上面，必須貼着文字的簽條，那嗎，在熱情奏鳴樂的第一章上，必定要用一位慈祥而非專門的魔術家，如像普洛斯比洛 (Prospero) 一樣示其特徵·在這裡面的暴風雨及困難等情，還不都是浮誇假裝出來的呢。

普洛斯比洛 (放下他的大衣，對米蘭達 Miranda 說)：

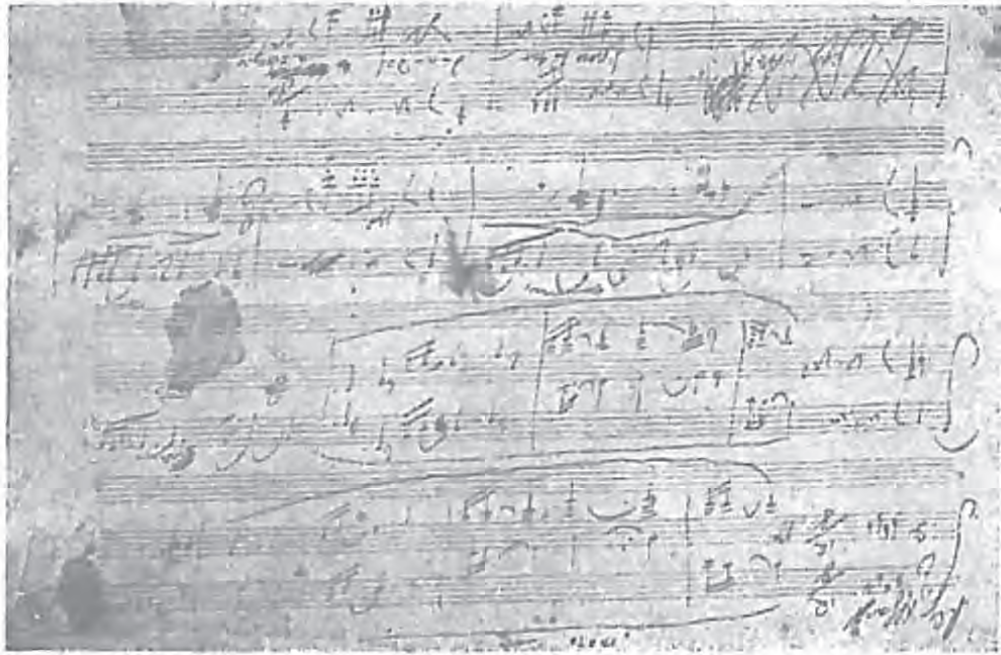
“吾女其莫悲，拭淚且欣愉·
舟破壯至慘，動爾測忍心·
吾已勤吩咐，決定救群生·
傾聽苦哀嘯，眼見即沉淪·
但得老夫在，不令毫毛損·”

老實說來，讀者會感覺得萬事順遂的·因為“斐迪南和米蘭達” (Ferdinand and Miranda)；已經改變了觀念，一個人幾乎聽得到這位仁慈的老人，滿意得來哈哈而笑，且在旁自語：

“他們在任何的勢力範圍內，我必定要使這連成的事件，稍受挫折·怕的是得之太易，失之亦易”·

4. 參看頁 99.

5. 參看本書 107 頁



“APPASSIONATA” SONATA

熱情奏鳴樂原稿

此原稿有舊時雨跡

第十八章 悲多汶的“暴风雨”

可愛而清澈的變體樂章，必定是受了第三幕第二場那些話語的感動。

“不要怕，島上充滿了嘈雜，
這嘈雜，這悅耳的嘈雜，牠們既無妨害，且給人愉快煞。
啊，牠們，在我耳邊低吟，有時也在我耳邊高聲。
那時，就是我已睡醒，
也會再使我入夢境。”

或許是受了第四幕第一場的感動，實在的，這一段，在文學上的誇口，有如帝王之冠。

“正如我前所說，我們的俳優，是一些妖魔。
她已溶化爲空氣；溶化成稀薄的空氣；
且如無根據的夢幻的建築。
聳入雲霄的高閣，華美壯麗的宮殿。
莊嚴神聖的廟宇，偉大的地球你自己。
誠然，這都是承繼，將要破壞的承繼，
并且像虛浮的腿色的美麗。
是脫不了拷判的，我們如此飽嘗，
如做夢一樣；同着我們的小生命，
旋轉在睡夢之鄉。”

本慢樂章的開始。

例· 55.

Ex. 55

Andante con moto.

p e dolce. *ten*

并不比第七交響樂(Seventh Symphony)較速樂章(Allegretto)的開始⁶，有更明顯的旋律，或者是比一個以“五度變奏曲”(fifth variation)所組成的那小高C調四重奏(C Sharp Quartet, op. 131)⁷的較速樂章Allegretto吧，這兒與其說是旋律，不如說是和聲，與其說是在明說，不如說是在暗示，或者寧可說，大約是一個人人在說話，或者寧可說，和聲就是旋律吧。總共這三種原因，悲多汶是明白了的。那些無變化線上的音符，是一個寶箱的蓋子。很快的打開，現出了這紅色閃耀的寶石，及透着光芒的珍珠以恩米蘭達(Miranda)的胸懷。

當到此時，悲多汶是效法他同時代的詩人了——我們可以如此推想——悲多汶被這虛構的暴風雨幸福的結尾，與其極悲慘的對照，和一個人暴露他自己內心的憤怒而得勝了。我們還可以推想得到，悲多汶突急盲目的傾倒了他所有的辛酸和失望，在“結束樂章”裏面。這兒忽然的怒號，直到我們也可以回憶起，是亞瑪(Avon)人的聲音，因為這是莎士比亞派的偉人，才有這些極兇猛的盛怒，這就宛如我們偶爾聽到絕望的李爾(Lear)不連貫的吶喊著：

“風，吹打着了你的雙頰；怒吼呀！風呀！”

此樂章之產生，李斯(Ries)很清楚，因為悲多汶那時，是住在維也納的附近，多布林(Dobling)鄉下消夏。每於早飯後，悲多汶必定說：“來，李斯，去散步幾分鐘吧”。這幾話通常的意思，是走幾步後，悲多汶就會把握着靈感，所以有時終日

荆棘，叢林，公園中，矮樹下。

同着他這個學生李斯亂跑，並且還以他的道理，執拗的鞭策他的學生，如遇這樣的特別日子，他們是要直到晚上八點鐘的光景，才會回去。

“他終日的時間，都是用低的聲音哼。有時也偶然用粗大的喉嚨叫吼來對他自己，時而高聲，時而低吟，但是，他并未唱出任何實在的音符，當我問他為何要起來，他說“我正想起了此奏鳴樂最後一章的樂想”。即刻我們就到他的屋子。他連帽子也來不及揭，他就再一再二很猛烈的彈着鋼琴，我就坐在一旁的角落裡，然而他却立刻把

6. 參看例 117

7. 參看本書 461 頁與 466 頁

我忘記了，大約有一點鐘的樣子，他很粗魯的把這皇堂銜銜的結束樂章彈完，于是他站起來，突然間看到了我，他却異常的驚奇，並且他還說“今天我不能給你上課，我必須繼續作此樂曲。

像這熱情奏鳴樂的“結束樂章”，是類如一顆寶石，因為這是表現，自衛的反抗着他許多的痛苦，這是何等的幸運啊！他是一個醉漢的兒子，孫子，他是矮，小，麻，醜，疾病，無人幫助，固執，兇猛，不圓滑，不能獲得女人們永久的愛慕，孽，妹妹，瘋狂似的惑疑的人。倘若相反，他的珍珠，可以代替十分之十有變化的儲蓄的話，那我們是會受同時代的胡琴爾(Hummel)，克拉米爾(Cramer)，克勒美蒂(Clementi)，維格(Weigl)等的傳受了。

在第54章上，就會見到熱情奏鳴樂裏，有同樣的“原子動機”(germ-motive)，或者是樂想的連貫，如同克羅伊再爾(Kreutzer)一樣，牠重要的樂想(theme)，是與這升降記號的二度音程有相互關係的，

一個人要在當時疏遠了悲多汶，是一件很不幸的事情，到他發表第一號作品的那九年間，很少得到新聞記者及報館經理的幫助，人人都承認悲多汶與罕頓(Haydn)莫札爾德(Mozart)並駕其驅，但他又不願接受人人那如潮水的希望，有一位朋友曾寫過這樣一句，“他需錢，他們就付給他”，國內的發行者們，遠至海外蘇格蘭的發行者們，都是熱切的爭着要他的稿子，1803年，馬恩斯(Mayence)的策勒尼(Zulehner)發表了一全套關於悲多汶鋼琴及絃樂作品編印的著述，兩年以後，一位維也納的發行者，亦給與悲多汶無比的光榮，印刷了一本悲多汶全部作品的分類目錄。

在專門鋼琴家的索引上，悲多汶的協奏曲和奏鳴樂，已站定一個地位了，德國與國的游藝嗜好者們，還在那裡死不要臉的怒吼着他們那一點小地位，甚至我們還可以在現代法國音樂雜誌上，看到這樣的敘述，巴黎有時“游藝嗜好者，是在想像的演奏這些樂曲”(Quelquefois des amateurs Qui Croient les jouer)。

悲多汶的私生活，與女人有關係的事情，本不缺乏，某日黃昏，學生李斯到悲多汶那裏去上課，一進屋子就發現一位美麗的少女同着這位老師，坐在沙發上，李斯很小心的退出了，然而悲多汶又去把他拉回來，且委婉的對李斯說“玩一會兒吧”，李斯看見這位少女在那兒擱着眉頭，做出一種不高興的樣子，也許是悲多汶惹她生氣的

吧。悲多汶正在盡力的去安慰她，後來李斯就彈奏起鋼琴來，剛剛彈着悲多汶的作品時，李斯就聽到從沙發上發來了聲音喊着：“李斯，彈一點愛情的音樂吧”，因此，一會兒“有些憂鬱，而有時又非常熱情”以及其他。

當她離去時，李斯非常的驚異，驚異悲多汶都還不知道這位少女的名字。她僅僅是愛好了悲多汶的音樂而來拜訪悲多汶的，這種熟習也是偶然間的事情，所以他們兩人立刻的走出，在月光之下隔得很遠的距離追逐着她，但是一剎那，她的影子却在月光之下消逝了。

“李斯，我一定要知道她是誰，並且你一定要幫助我，李斯！”悲多汶來不及的這樣講。

過了很久，他們才知道這一位少女，是一個外國太子的情人。

一位作曲家，除了這些私人的事情而外，他還有更大的需要嗎？有，只有一件是更大的需要，就是不獨要人演奏他的作品，而且需要別人很忠實的演奏，他漸漸的耳聾，是他變相的幸福，因為他可不管別人演奏他作品的情形了，本來他的樂曲是非常的困難，當時他的奏鳴樂彈起來，手指問題，困難得令人害怕，所以如遇人演奏，一定要將大批的音符抹煞的。

在他 1805 年的隨筆錄上，費德里渥 (Fidelio) 的斷片間，我們就可發現這樣亂塗的一句，這是悲多汶寫來安慰他自己心靈的：

“結束是更簡單，同時這鋼琴樂曲，也是非常簡單——上帝明白，為甚麼我的鋼琴曲，常常使我煩惱，給我不好的印象——尤其是當他們亂演奏時。”

同年，他怨言的寫一封信，寄到一個管絃樂的演奏會上，說他的音樂，許多地方都被他們弄錯。他寫着樂曲中，所有的最弱處 (pp)，漸強處 (Crescendo)，所有的漸弱處 (deces)，及所有的強處 (Forte)，都被演奏的人省略了。無論如何，他們是彈不出這些記號來，當其一個人他聽「到他自己的音樂」被人彈錯了時，那他作曲所有的欣愉，都已逝去矣。

在 1805 年的 7 月間，悲多汶發表了一首譜着泰格 (tiedge) 詩 An Hoffnung 的歌曲，除了這首歌的本身而外，並沒有甚麼經過的，這首小歌 to Hope

例 · 56.



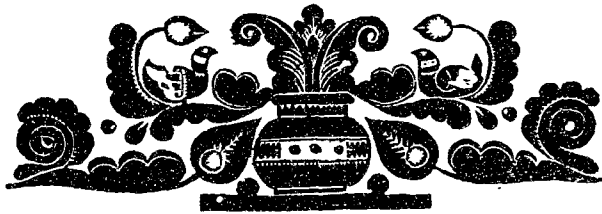
也給了我們一點興趣，這是天命決定了的，由種子而開花。20年後，此歌便作了合唱交響樂 (Choral Symphony) “快樂主題” (joy theme) 的開始，此種子與“合唱調” (Choral tune) 相比較

例 · 57.



立刻就會看見，後者是前者很單純的旋律，變化而產生出的。

也很恰當，快樂樂章，應該從一個有希望的歌曲生長出來，並且，當悲多汶解放音樂的希望，正達到的時候，他一定曾經寫過一首是希望的歌曲，而這首歌曲，亦應是時他作品多產時期希望的表现。



第 十 九 章

不 相 稱 的 費 德 里 渥

尋求脚本

波里列的尼洛娜

也許是夫妻之愛

情節

第一次作在 1805 年 11 月

缺憾

縮減兩場

第二次作在 1806 年

第二次校訂

終於 1814 年第三次完成

悲多汶的天才不適合於作歌劇

他思想之深刻，亦非文字所能表出

對聲樂缺乏感應

他光榮的犧牲

作費德里渥使音樂產量受到了損失

內向的悲多汶

此歌劇最高的光輝

自我表現的良機

費德里渥的影響

序曲

最成功的尼洛娜第三

悲多汶解放了序曲

本歌劇作曲家

不幸及勇氣

在“交響樂”(Symphony)及“室樂”(Chamber music)的園地上，悲多汶已超過了莫札爾德(Mozart)，並且在“歌劇”(opera)方面，悲多汶還想勝過他嚇嚇有名的老前輩，此刻他正尋求一個脚本了。

這適當的脚本，在悲多汶的腦海中，宛如早有了印象，同時悲多汶不是一位擅自欺騙的踏場者，爲了慎重起見，前前後後他思慮了許多的題材，然而總不如意，除尙捨棄其他多種而外，下面這些題目亦在捨棄之列：

- 羅米歐與朱麗葉……………(Romeo and Juliet)
- 亞歷山大……………(Alexander the Great)
- 馬克白……………(Macbeth)
- 布拿大曼特……………(Bradamante)
- 羅謬拉斯與李謬斯……………(Romulus and Remus)
- 朱歌米拉……………(Dragomira)
- 浮士德……………(Faust)
- 亞勒弗烈……………(Alfred the Great)
- 賓夕法尼亞之鑄成……………(The Founding of Pennsylvania)
- 米拉塞……………(Melusine)
- 尤里色之再現……………(The Return of Ulysses)
- 白比龍之毀滅……………(The Ruins of Babylon)
- 巴卡斯……………(Bacchus)

他常常都想把古代和黑暗時代的東西，整理成爲一部歌劇的材料。某次，他也曾大胆的寫過脚本，幸好他未陷入德國神學的園地。因爲他大略已做了一些反對神秘主義的工作，這是多於他後來英勇的第一位承繼者禮查·華格勒爾(Richard Wagner)，這第一的承繼者也是最末的繼承人：華格勒爾以尼比郎格戒子(Nibelungen Ring)

作了一個樂劇的題材·悲多汶多少使華氏之鋒芒受到了一點挫折。

許多的打油詩人，都是把他們的著作奉獻給悲多汶了·有一位名叫汶脫 (Dr. Helmuth Winter) 博士的詩人，他自己就是這樣的承認·他說“一個狂亂異常，而又有暴風雨想像力的人是天生的，”他還感覺他的腳本，不得不是“為音樂家而啓開了一條光榮不朽的路·倘若你的音樂是受了莎士比亞和席勒 (Schiller) 的靈感，那嗎，你也一定會為我的詩而生”·這種認為，令人想起了一位美國名叫伊爾西馬斯 (Elshemus) 的流浪詩人·幾年以前，他也曾大吹特吹的用這些話來作他自己的廣告，如像“站在各時代，這些詩都是偉大哪！甜美哪！廣漠無邊哪！”汶脫就是奧地利亞的伊爾馬斯。

悲多汶是從這些引誘裡面，而對“尼洛娜，或者說夫妻之愛” (Leonora, or Conjugal Love) 的愛情轉轉思考·這也不過是一部未決定的腳本·他僅僅偶然心目中的發現，在十八世紀風尚的一種「拔救」戲劇，是一很好的範本·本來這本書的原文是法文寫的，但後來却被波里列 (Bouilly)¹ 譯成了德文·因為譯得不算好·故不久又被采里日勒 (Somleithner) 改稱為費德里渥 (Fidelio)。

情節是這樣·那就是尼洛娜 (Leonora) 的丈夫富羅爾斯坦 (Florestan)，被他的政敵派查洛 (Pizzaro) 非法的把他囚在西班牙的城堡裡（此處提到西班牙城堡，令人回憶起了悲多汶小時的譯號“西班牙格” Spangy)，他忠實的妻子，就喬裝一個少年，且服侍那裡的典獄官·意在救富羅爾斯坦出獄·後來果被她的剛勇而遂行了她的願望，她煽動着一位公使，來出頭把這殺人的派查洛王推翻，且置之於地獄，這裡面解除痛苦的合唱，却是那些囚犯加入了下等社會的一種悲切之音：

誰獲得一位可愛的姑娘，

他加強了我們的歡唱！

——這些傷感，又在合唱交響樂裡出現了。

費德里渥第一次產生，是在 1805 年的 11 月，後又停止創作了·她所表現的，是

1. 波里列 (Jean Nicholas Bouilly 1763-1842) 法國詩人劇作家·他於 27 歲時以華歷史劇彼得大帝而成名，其他所作喜劇愛貝方式，三日，失足尼夫人均甚優美。

維也納的資產階級新近遭受·拿破崙隊伍的進攻·這些殘破的城市·才是迎合大多數觀眾的口味了·但是我們把歌劇原有的三場譜表拿來研究一聽·用一點稍為恰當真實的理由來想像·的確·此歌劇的動作麻痺·魯鈍·戲劇性缺乏·

下月·悲多汶那些忠誠而有才智的朋友們·他們聯合起來·想法使這作品完成·於某日午後·大家聚會在尼赫諾夫斯基太子 (Prince Lichnowsky) 的公邸中·苦心的研究·同着這位性情固執暴燥的作曲家·結果雖然他們是勸動了悲多汶來完成此作品·但悲多汶亦因此而受到不少的傷害·

悲多汶首先便叫喊着“并非一個音符”·他拿着譜子一定要離去·可是尼赫諾夫斯基公主 (Princess Lichnowsky)·半屈膝的抱着悲多汶·嚴肅的懇求他要為後世而把費德里涅安全的作成·她說：“悲多汶·接受吧·必定要作成·為紀念你的母親而作？為我而作！為你忠實的朋友而作吧！”此刻悲多汶不轉眼的望着公主·帶着他緘泣的嗓子哭泣的說：“我要·我要作完·——作完；為你·為我的母親！”他舉起公主的腳·並且與公主握手·表示謹守這次的諾言·

縮短了兩場·是一件很浩大的改正·並且還增加了不少的引力·這歌劇在1806年再度的產生了·但是·悲多汶·除了不知事務麻煩而外·他的耳聾·也是使他增加惑疑心情的原因·某天·他到音樂總管那裡去·叫苦連天的說他受了欺騙·這位音樂總管是巴拉昂男爵 (Baron Braun)·羅依克爾 (Roedel) 說他拜訪男爵時·偶爾聽得男爵說出保證的言語·男爵對悲多汶說·為他服務的那些人·絕對絲毫也不應惑疑他們·照他解釋起來·僅僅頭等花廳後正廳才是滿座·然而悲多汶·却希望很快的從那些上流人物中·得到他個人的豐富收入·

“我決不能為下等人民而寫”·悲多汶大聲的嚷着；“不可以·我親愛的·就是莫札爾德也不是專為上等人而寫·”男爵很溫和的口吻答覆他·

經過這短的爭論後·悲多汶跳着腳·帶着狂怒的聲音吼着·“還我的樂譜”·男爵按鈴吩咐用人去取樂譜·同時又說·“關於此·我是非常的抱歉·但·我想·你總有一個時候·會心平氣和的來反覆思量——”悲多汶對這些話未加半點小心·只是從用人手上搶了巨大的樂譜·便很生氣的走出了·

很倖幸·這次爭吵結束後的不久·悲多汶又於1806年·將視線集中在戲劇的梗

概上了，這次他想作一部真實有力的費德里渥的校訂本，但是爲着那次在劇台上與男爵發生抵觸後，停滯又是八年。這八年中他從來沒有改正過一次。現是寫好了，當此之際，還有幾首樂曲，如偉拉桑烏莫夫斯基四重奏，第五交響樂，第七交響樂，降B調三重奏，埃格蒙特 (Egmont) 序樂等等樂曲，在透視上和材料的選擇，都經過了再三精確的研究，後又被熟練的老手特里依屈克 (Treitschke) 重寫其原稿。悲多汶又拿過手，加無量的修改。於是才獲得現在的成功。經了第三次的研究，所以直等1814年，此作才得到德國及奧國踴躍的好評，即使在美國歌劇的目錄上，她的影子，也并未完全消逝。

雖然費德里渥，也充滿了令人感動美麗的篇頁。然而實在說來，這是一件不幸，因爲悲多汶是浪費了他器樂樂曲的創造力，而來發展他戲劇的野心，以致作成費德里渥，他的天才，絕不適宜於舞台，他要想把接觸着世間人類的動作，圓滿的搬上舞台重演，悲多汶並沒有這種才能，實在他又有一種生動的戲劇貢獻。但這僅僅是最內心的心理上的表現，是不適合於舞台的，倘若華茲華斯 (Wordsworth) 的思想“深刻得來眼水也不能形容”的話，那嗎，悲多汶的思想，亦非文字所能表出。

他最嚴重的心情狀態 (蘇里萬 Sullivan 寫着)，就是他稱之爲他的思想，不是言語文字等類所能描述的²。

雖然悲多汶爲着人們的歌喉，也曾寫過許多可愛的樂曲，但他的木質上，確實不是一位聲音的作曲者。這究竟是爲甚麼呢？是因爲有限的音域及詞句，防礙了無邊的音樂所發生的效果，故此他常有意無意的怨恨着。

加之，他很聰明，不能不實實在在地承認這種壞影響，是對雙方都有利益的。正如傳統的執拗者一樣，很多的作曲家，通常都是專心志致於他們自己的藝術，他們并不是詩人，對於詞的美，十分無知，以致他們不得不承認，有時的結果，會損傷與他們合作的那些詩人，悲多汶亦很少用着切當的詞，但他對詩，却有着畸形的嗜好，常常都是違犯了藝術的原則，然而他亦足够多才多藝的藝術家的稱呼，他曾感到此，雖然他并未陳述過，這也許就是他對聲樂方面的原動力。

2. 悲多汶之精神發展 (Beethoven: His Spiritual Development) 一書，1927年出版。

所以，他寫歌劇作品實非本意，這樣多的時間，這樣痛苦的來完成這種樂譜。並且他說，“這是够得上得為人犧牲的美名”在這過程中，他盡了他的全力，當最後一次修正的時候，他曾抱怨着說：“作歌劇這樣事體，是宇宙間最討厭的工作，我對她非常不滿意，差不多裏面，每一首曲都是湊成的，自然，一個人能委身於自己的自由思想及靈感的時候，當然那情形也就兩樣了”

雖然費德里涅中有不少的部份，顯示着悲多汶的至善，但全部說來，尚不足以補償他所浪費的那些寶貴時間，我們可以揣想，要是悲多汶不把他寶貴的時間，及創作精力拿去尋求一個脚本，安排，製作，修正，再製的話，那嗎我們可以得到悲多汶更多的“奏鳴樂”，或兩三個“四重奏”，及別的“交響樂”同着他已計劃而沒有着手寫的那首 B-A-C-H 的序曲了。

也許，這是音樂上，一種光榮的嚴重損失，費德里涅四序樂中，除了兩首而外，費德里涅是配不上稱為悲多汶至上的作品，她在劇樂的地位上，還不及奏鳴樂，四重奏，交響樂，在器樂上的地位高。

悲多汶是這樣的一種典型人，就是現代心理學家所稱謂的“內向者”，他的眼光他的心靈都是直向着內部的，他是太專心於自我的幕上扮演，以致不能用着很大的熱情，參入一個人的苦哪及一些瑣碎的事情，不管這個人是真實的，或者是幻想的，總之他不是悲多汶腦中所想像得到的，或者是集合在他腦中的。

他對那些浪漫婦人的憎惡，而使他認為莫札爾德用這 Figaro 及 Don Juan 譜曲是不對，亦因如此，才使他用一致的熱心，對忠誠，捨身，勇敢而有貞操的妻子尼洛娜 (Leonora) 表着同情。這種熱心的原動力，也許是他自己所渴慕“夫妻之愛”的一種內心的燃燒，這與朦朧的事實相關聯。甚麼事實呢，就是任何女人都能成為女神。且悲多汶急需要尼洛娜這種忠誠勇敢盲目的愛。

在很平凡的第一幕中，當前奏的吹奏樂器，使人先嘗到彌撒曲 (missa) 的“Benedictus”³那種神聖，淨潔，感謝的幸福的愉快的風味的時候，使人先嘗到“Lebengrin”

3. “Benedictus” 是以拉丁文 “Benedictus Dominus Deus Isreal (blessed be the Lord God of Isreal) 起首之頌歌。

及“Farsifal”的風味的時候，同着後來尼洛娜有機會表現自我的時，真正的悲多汶忽然起來加入了動作，而尼洛娜燦爛的抒情歌，亦發生了晚星孤寂，令人驚異的光輝。正當這時候，暗淡的佈景中，若隱若現的發光，這是先於華格勒爾歌劇中最好的一部分，牠的細膩，牠的英勇的品質，不是我們可以說得明白的，只有這位引英雄交響樂的“英雄樂想”，到發展部的兩個光耀的頂點上去的先生才可說明，只有這位創造斐羅進行曲“樂想”的創造者才能說明。

也像後來的“聖大和伊爾撒”(Senta and Elsa)及伊利莎白(Elizabeth)一樣，也像這歌劇的本身一樣，尼洛娜確是德國的典型——自然是條頓式的風格，費德里渥一貫的原動力，大多伏於其中。

這作品中，與悲多汶的性情無關係的部份，一點也引不起人的注目，“馬色林與賈坤諾”(Marcelline and Jaquino)輕浮愛情，同後來馬色林與假想的青年尼洛娜的愛情，足使悲多汶及其觀眾不佩服的。

但是這懷着憎恨的讚美詩，是被那違背了舞台的狂徒派查洛(Pizzaro)狂吼，這是悲多汶用降服了惡魔似的音樂，以增其興味，給與他定期純怒的爆發——也許不適當吧——這似乎又是必要，因為他要很好的調節音調，必須用着盛怒之音，倘若沒有這種調濟，他必定分解成爲他自己的原素了⁴。此處就是派查洛真正的競技場。

悲多汶也能從這樣的心情，就是當其得到這地審理的富羅斯爾坦(Florestan)，同他一齊被俘擄着的那些人的哀號，這種心情來寫作，這不是這位可憐耳聾的天才家，在想像着他自己，被囚在黑而潮濕污穢的小室中，與人世隔絕，逼成瘋狂的一種痛苦嗎？他不是——這一個最不幸的帕米袖氏(Prometheus)——束縛於地下的岩石上這些印象嗎？亦如太陽光之照射到普通人的身上一樣哪！

這到不奇怪，到第二場時，序的傷心刺骨的淒慘，和富羅斯爾坦悲狀的宣敘調

4. 凱撒林伯爵(Count Keyserling)曾在他的哲學家的旅行日記(Travel Diary of a Philosopher)一書中曾說：“這和火山的呼氣，繼續可以收集”。

例 · 58.



同掘穴人的二重唱四重唱，都能表現出決定富羅爾斯坦的命運，同時還有一種使人信服的感情來感動了我們。

當其在外邊聽到了那援救的號筒聲，伴着快樂結尾的二重唱及合唱時，我們是被作曲家所把握着而激動同情心了。作曲者是深知援救要用快樂來結束的——後來艱苦的掙扎——令人稀奇的是這點與大 D 調，小高 C 調，熱情奏鳴樂，小 C 調四重奏，英雄交響樂等等作品相同。

為甚麼我們來反對費德里渥這部脚本，我們可以答覆，那就是因為她在動機上，在文學的價值上，在戲劇的効力上，與及靜止上，都有一些欠缺，但這還是一部不可否認有道德的作品。這作品可以呈現出這位內向的作曲家，為了自我的表現，而努力尋求機會寫此歌劇。這也足可證明悲多汶在器樂上，無比成功的原因了。悲多汶是耐心的在這冗繁的宇宙裡，搜尋美麗的歌詞書集，幸好他已決定不再在歌劇方面努力了。

不能不承認的問題，乃是純音樂可以影響歷代歌劇作曲家，給他們一種強烈的感應力，但是，以費德里渥歌論，却遠不及悲多汶的器樂作品，甚至於亦不及他許多的聲樂曲。他這唯一的歌劇，使歌劇在發展上受到的影響，那是比較次於他的維伯爾 (Weber) 的作品還少一些，換言之，就是次於他的維伯爾，在歌劇上的貢獻，也比他多。

費德里渥最優越的貢獻，乃是增加了美學上對樂劇序曲的重視，這也不枉費時日

5. 布拉姆斯 (Brahms) 也是一位侯作者，幸好他沒有碰及到一部脚本，倘若他是碰着了，也許受到的損失，浪費的時間，與他的先輩悲多汶是差不多的。

，相繼的完成此作作品，得到一點收穫了。在此領域內，他是放射了燦爛的光輝。在序曲上，就是被一位畫家的謬見，稱之為“Leonore No. 3”，也許稱之為 No. 2 的那一卷，事實上，實較一十全偉集的歌劇的宣敘調，更真實有力且含有戲劇性得多。

學者們，在那裡熱誠的異議着，這歌劇裡面四序曲作成的程序。但公平講起來，羅特波姆 (Nottebohm) 泰萊 (Thayer) 與克里比爾 (Krehbiel) 的意見，較為可靠，其實大家所知道的這 Leonore No. 2，是爲了 1805 年 11 月初次演奏時，首先寫的。

困難的三十一小節處，吹奏樂器忽然停止，悲多汶便慘講成 Leonore No. 3，這是在 1806 年第二次產生的時候寫的，因他想取着火花，所以他很嚴正的減短了一部分，並且還很無情的把後面另文一段可愛的刪去了，然後才加上一個結尾來終止，這在一切的管絃音樂上，留下了一個最煽動人，而有顯著效力的插句，這是一篇無比形式的作品，在心胸中，這也是一個自抑滿意的心理樂劇，但是，就因了牠完整肯定，反使牠不及 No. 2 之適合於發展宣敘調對歌劇功用，把牠的目錄拿來完全鑑賞一遍，則可以使人預先有對歌劇的知識。因爲從序樂上，就可聽得出本歌劇的大意，此外，這首樂曲，異常的雄偉，在同一樂想 (theme) 上，應當以一最強人注意的開場起始，這是莎士比亞自來寫戲劇所愛用的老法⁶。漸漸的悲多汶也證實了這種事實，所以這位不屈不撓的作曲家，便摘下了 Leonore No. 1 的廣闊，及令人快愉的部分來，1807 年在布拉格 (Prague) 這裡，有計劃的製作他的劇，後來又放棄了這個念頭，到最後 1814 年修正的時候，他很俏皮的發覺了，大家所知道的這費德里涅戲曲，才是一件令人快樂秀麗的小玩意，遠勝過第三號的高貴。

悲多汶永遠被人讚美，可是他并不需要形式上的熱情，所以近來一般時髦的人，都熱心傾向於時代的偶像羅西尼 (Rossini)⁷ 去了，因爲悲多汶并不努力於迎合一般人無聊的嗜好，但是沒有偏見的聽者，聽此曲和埃格蒙特序曲的結束（四年前寫的）。

6. “尼洛德歌劇中，原來的動作，是帶戲劇性的。但是在序曲裏所表現的，似乎戲劇性已沖淡了，也許他是喜歡，格維納斯 (Gervinus) 所註釋的那一幕莎士比亞的戲曲嗎？羅查，華格勒爾所著悲多汶 (Richard Wagner: “Beethoven—書”) 1871 年出版，第 86 頁上。

7. 羅西尼 (Gioacchino Antonio Rossini 1792—1868) 意大利歌劇作曲家。

必定會抱恨的承認，承認那些在這可憐的維多利亞戰爭 (Battle of Vittoria) 的樂譜 (1813 年作的)，人人都會承認的——有一點坦護羅西尼的熱情派。

在這 Leonore 第二與第三的裡面，悲多芬使序曲得到了自由，同時他是實踐了他自己的前言，“人，幫助你自己”——正如許多交響樂的先輩們，就是音樂始祖巴哈，在他的組曲上一樣吧。巴哈還不是把奴隸式地位，作為跳舞而用的音樂解放了。

他解放的範圍，是進行得更遠了。結果良好，堅持接受了一筆版稅，作為費德里渥的報酬。這是悲多芬幫助了歌劇作曲家，從卑屈的狀況中得到了自由，且使歌劇作曲家立在較為專門的地位上了。

後來的困難，是與1806年歌劇的夢的失敗相同，幾乎每個人都會承認，這無益的遺憾。和鬱悶了的沮喪，然而波昂這位偉人是不如此的。

這位近代的安脫阿斯 (Anterus)，如一個有力的神一樣，從一切不可抵擋的困難中跳了出來，他是一位最有彈力的人。任何的打擊，也不會使他低頭，每種打擊，僅僅招致了一些新鮮的血液，進入他豐富的腦中，悲多芬的著作，除了寫一些不幸的反應而外，決不寫勝利似的樂曲。1806年他也是從希望的毀滅中，振作了精神，毫不遲疑的走入了最令人驚奇，貫徹始終的創造力，最活躍的時期。



第 二 十 章

“爲了後世的”四重奏

“爲了後世的”四重奏

“在這國度裏，我知還沒有再
比此四重奏還可愛的音樂了”。

——悲多汶

1806 年 悲多汶 由不幸而增加彈力

由樂曲中所發見的自衛與逃避

治療的音樂

1804 年至 1809 年間繼續不變性質的作品

一個幸福的時期

1806 年 拉桑烏莫夫斯基 請他作三首絃樂四重奏

1808 年構成了 夏木茲 的組織

羅伯康維茨 與 拉桑烏莫夫斯基 四重奏之對比

作品第五九號主要的特性

大 F 調四重奏

解放了奏鳴樂的形式

新的諧謔樂章

小 E 調四重奏

B—A—C—H 字謎

英雄四重奏

仇意的接受

悲多汶 對他將來的自信

在隨筆錄上，將近難於解釋的那些音符中，讀者如詳細研究，即會看出這些潦亂的字體：“一個高超人的特徵，是要在極痛苦的不幸之下不屈不撓。”他很可以再說，一個最超越者的特徵：還要加上有彈力的性質。凡是平常的天才，一定會被1806年費德里涅（Fidelio）的完全失敗而降服了。正如我們所見，即或要恢復原先之光榮，一定要費許多時日，然而這位偉人是大步闊行恢復了，他反得到了由敗轉勝的光輝。

但這浪漫的第一部分的研究，是在黑暗中成功了。燦爛的日光，畢竟會達到的。在他1807年熱情奏鳴樂剛強的結束上，却表現出了他內心深處的悲哀，沮喪，忿憤等情緒，尤其像有神經病的發怒，失常一樣，繼而他很熱切的直覺的傾向於另一種畸形的治療方法。這方法便逃避了忽視了以前的四重奏，儼如一架精神的飛機，把悲多汶載到玄妙而自由的境地上了。

爲甚麼悲多汶的音樂，尤其在他第二高原期，對我們是極其成功的療治理由，也許是因爲曾經治療了他。以大G調鋼琴協奏曲的第一樂章，第一拉桑烏夫斯基四重奏的第一樂章，第四交響樂的第一樂章，提琴協奏曲的第一樂章，田園交響樂的第一樂章，或者比起熱情奏鳴樂的慢樂章，第二拉桑烏夫斯基四重奏的慢樂章，提琴協奏曲的慢樂章，第五交響樂的慢樂章，帝王協奏曲的慢樂章中所表現的沮喪，不幸，悲哀，自衛，逃避等情緒說來，是再也沒有超過這樂曲的作品了。

從1804年所作的華爾斯太因（Waldstein）起，直到1809年的哈爾卜（Harp）止，他在這幾年中的成績，令我們異常的驚奇。還省去那些遲遲發表的早期作品如（op. 63—66 and op. 71）。同着不動人的三部協奏曲不計外。本來這三部協奏曲，是偶爾寫來應付公爵的作品，要將她們參雜於那許多名貴的作品中，未免有點使這些名貴的作品減少原有的光彩。讀者看看下列的音樂奇蹟，也會發出作者一樣的感嘆吧。

作品號數	樂曲名稱
op. 53	<u>華爾斯太因奏鳴樂</u> （Waldstein Sonata）
op. 54	<u>大F調奏鳴樂</u> （F major Sonata）
op. 55	<u>英雄交響樂</u> （Eroica Symphony）
op. 57	<u>熱情奏鳴樂</u> （“Appassionata” Sonata）
op. 58	<u>大G調協奏曲</u> （G major Concerto）



I



II



III



IV

悲多汶音樂當年的解釋者

(EARLY INTERPRETERS OF BEETHOVEN'S MUSIC)

- I. 多洛特亞，依爾特曼男爵夫人 (Baroness Dorothea von Ertmann).
- II. 卡爾，謝爾尼 (Carl Czerny.)
- III. 費丁南德，李斯 (Ferdinand Rles).
- IV. 依格拉茲，夏本茲 (Ignaz Schuppanzigh)

- op. 59 拉桑烏莫夫斯基四重奏 (“Rasoumwsky” Quartet)
op. 60 第四交響樂 (Fourth Symphony)
op. 61 提琴協奏曲 (Violin Concerto)
op. 62 柯里阿蘭拉斯序曲 (“Coriolanus” Overture)
op. 67 第五交響樂 (Fifth Symphony)
op. 68 田園交響樂 (Pastoral Symphony)
op. 69 大A提大調琴奏鳴樂 (A major Violoncello Sonata)
op. 70 Geister 及降E調三重奏 (“Geister” and E flat trios)
op. 72 費德里渥歌劇 (“Fidelio”)
op. 73 帝王協奏曲 (“Emperor” Concerto)
op. 74 哈爾卜四重奏 (“Harp” Quartet)

這些榮譽的作品，大約是早在 1804 年，遲在 1809 年中寫成的。實在說來，這六年間的創造，真太偉大了！泰萊說此期之後半，就是 1807 年至 1809 年的這後半，“無疑的，是他生命最幸福的時期”，一個狂忘的詩人和不真實的作傳者，他們往往因受了赫里金斯塔特 (Heiligenstadt) 極度悲哀，且富於表情的遺書的感動，以致寫成誤解悲多汶的文章，就是我們讀後，也必定相信晚年的悲多汶，早已成爲一位陰森而憂鬱的人了。

其實不然：在此時期，悲多汶活潑快樂的天性，并未被慘澹的耳聾所蒙蔽。他的名望更漸顯赫了。同時他也有一位忠實的朋友。這些人都是快樂無羈的，悲多汶對他朋友間的友愛，也和他對於女人追慕的熱切差不多，只要合理，就是自己稍爲謙遜退讓一點，悲多汶也還辦得到。

尤要者，他是得到了成功創作的快樂，此種快樂，不但最內心，而且是延續的，的確，我們由他草稿本上的註明，我們即會明白他創作的經過，通常都是在長久的思考試作的準備中，且充滿着苦惱的惑疑與懼怕，和嚴正的自我批評，然而這樣辛苦的最後結果，畢竟使他由黑暗的背境中，顯露出了光芒，收獲了美滿豐盈的果實。

費德里渥快作完的時候，恰巧有一點機會，那便是俄國駐奧全權公使，拉桑烏莫夫斯基伯爵 (Count Rasoumowsky)，請悲多汶爲他作三個絃樂四重奏，拉桑烏莫夫

斯基這位伯爵，他那具有一半哥薩克血統的父親，亦像悲多汶一樣的馳名，並且還聽說他在政治舞台上，迅速的發展，完全由於當時俄國女皇喀德赫二世¹ (Catharine II) 很愛他的原因。這位幸運的全權公使，與尼赫諾夫斯基太子的姐姐結婚，同時使他在維也納華貴的宮廷中，享受了那盛極一時的音樂生活。

悲多汶把這位貴人的名字，以禦風雨的題獻到作品五九號 (op. 59) 上面的兩年以後，不期這拉桑烏莫夫斯基四重奏，已奠定了有名的夏木茲四重奏 (Schuppanzigh Quartet) 的基礎。悲多汶在尼赫諾夫斯基宮中演奏四重奏時代的老朋友韋斯 (Weiss)，拉着低音提琴 (Viola)，拉桑烏莫夫斯基伯爵本人，很有把握的拉着“第二提琴” (Second Violin)，同時一位殘廢的青年尼克 (Link) 很壯麗的握着一架大提琴 (Violoncells) 在那裏演奏，悲多汶是特別的歡喜。

謝爾尼 (Czerny) 說悲多汶，“發誓要把俄國的民謠，編進拉桑烏莫夫斯基四重奏的每一首曲裏面”，但是由我們所知道的，悲多汶是一個極有獨立性的人，外界對他藝術的影響是很少的，大概他是把與他相吻合的那些曲調，介紹了進去。然而這並不是對俄國人的一種恭維和坦護。實際上，他也只有在兩首拉桑烏莫夫斯基四重奏裡面引用過。一是引用在第一拉桑烏莫夫斯基四重奏的“結束樂章”上，一是引用在第二拉桑烏莫夫斯基四重奏的“第三樂章”裏。且後者之引用，完全悲多汶德國化了。由孟索爾格斯基² (Mcussorgsky) 將此旋律加入在歌劇波里斯，哥杜諾夫 (Boris Godounov) 的“Coronation Scene”合唱中，當作德國的歌謠用即可證明。

把這些革新的拉桑烏莫夫斯基四重奏，拿來與1801年獻給羅伯康維茨 (Lobkowitz) 六首四重奏相比較，我們即可找出兩個顯明的時代。這差別，有如第二交響樂與“諧

1. 喀德赫二世 (The Great Catharine II 1729—1786) 原係德意志公主；安哈爾特，暫伯斯特 (Anhalt-Zerbst) 親王卡爾斯坦，奧古斯特 (Prince Christian-August) 之女。本名安哈爾特，暫伯斯特非格姆 (Anhalt-Zerbst Figchen) 生長於柏林東北 126 公里小鎮斯德丁 (Stettin) 遺儀皇位得第二 (Peter II) 為后，聰穎而具毅力，1762 年皇帝自立，精銳圖治，整頓內政，外攘土耳其，瓜分波蘭，并開拓西伯利亞，獎勵文學美術，國勢由此大盛，但其在位時，風流成性，荒淫無度，嘗輪流寵愛其臣屬。

2. 孟索爾格斯基 (Modeste Petrovitch Moussorgsky 1039—1881) 德國作曲家。

諸樂章”之明顯；有如假髮與異髮之明顯；有如人造花園與自然風景之明顯；總而言之，有如“洛可可”(Rococo)時代與浪漫時代之明顯的差別³。

真的，這些羅泊康維茨四重奏 (Kobkowitz Quartet)，處處都表示着成熟深奧的思想，和啓發以後四重奏的力量，讀者可以再三回憶回憶大F調 (F major No. 1) 的“慢樂章”(Adagio)及小C調 (C minor, No. 4) 的開始和結束的這兩樂章吧。在這新世紀中，悲多汶這位藝術家，又經過了完美音樂如月光鳴奏樂；降E調及熱情奏鳴樂；克羅伊爾爾提琴奏鳴樂；英雄交響樂；尼洛娜第三序曲 (Leonore No. 3) 等的洗練之後，所以悲多汶的智力，日益增加了。直到這時，他才準備將他蘊藏在他心中，罕頓所發明的“絃樂四重奏的形式”，有力的指示給世人。

這些拉桑烏莫夫斯基四重奏，最主要的特點，乃是思想豐富與濶博的問題，且富有高超的客觀性，以音樂會的目的而論，他的室樂，從也未曾收獲到如此輝煌的效力。這些四重奏，有她們特有的風度，以致於最令人驚奇的對比，也相互發生出來，好像受自然律的支配一樣，有這樣一種革新形式的獨到處，此種獨到處的技術，簡直是看不見的，讀者立刻注意得到，各種有變化的管絃樂及這些樂譜，是何等的表現着，小提琴的有生氣，所以人們有時會有的，稱這些四重奏，爲四重奏之交響樂。

在這些四重奏裏，有一種奧林匹亞 (Olympain) 新的傳統期望，同着演奏者與聽者的思安。當夏本茲走來向悲多汶訴苦，說這些四重奏，在技術上若何困難時，悲多汶——他常常用第三人稱米羅 (Milord)——很急躁的反駁着，“他真的以爲，當我集中精力於寫作時⁴，我想到了別人的哭訴嗎”？

大F調四重奏 (F major op. 59, No. 1)，是仿照革新的四樂章奏鳴樂形式，所產生的第一首絃樂四重奏作品，這件作品，是悲多汶 1806年5月26日開始寫的。因爲

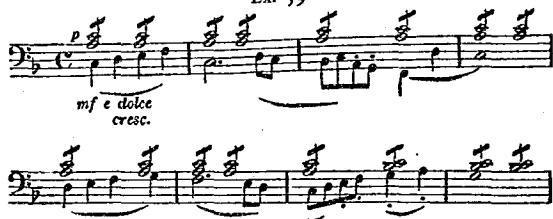
3. 關於容量來說，也是很好的對比，第二交響樂，有 1,208 小節，英雄交響樂，則有 1,851 小節，比較長的大D調羅泊康維茨四重奏，只有 952 小節；但是以第一首拉桑烏莫夫斯基四重奏說來，則有 1,336 小節，簡而言之，第三的一首，容量的增加，已超過了所有以前的比例。
4. 雖然也許這是出於無意，但是相同的。關於“小提琴演奏人訴苦的情形”，在他當時作曲，他并沒思考到這個問題，其實，在他所有的重樂演奏中，也并不缺乏優美動人的句子，很早他在波昂樂隊時，對於那凡妮拉 (Viola) 的慣例，早以給以他敏銳的感覺了。

那天是他卡爾弟弟與他曾經反對過的女人結婚的日子，這女人的名字叫約翰娜·萊斯(Johann Reises)，因此，悲多汶感到莫大的痛苦與侮辱，悲多汶將此事鬱悶的隱藏於胸中，以致作成此四重奏，借以舒展他心中的煩惱。

在這四重奏每一小節裏，幾乎都有一種難於禁止的支配人的力量流行於其中，有大提琴開始進行高翔着如翅膀的旋律。

例 · 59.

Ex. 59



且小提琴突然也開始了悅耳的聲音，這聲音是遮蔽了低音部延音樂節(Organ-point)。

例 · 60.

Ex. 60



這時，我們是完全在有權力的悲多汶的魔力之下了，我們當然能夠對我們所聽到的，他那帶怒吼的叫喊表着同情，這就是1806年10月14日拿破崙在耶那城(Jena)打敗普魯士時，他喊着的聲音，“可恨！倘若我理解戰術，是與我理解我的音樂一樣的話，那嗎，我必定要擊潰他。”

就奏鳴樂形式，從狹小的“洛可可”(Rococo)時代解放上說，此曲的“開始樂章”，

都成就了一個劃時代的豐功偉業。不過，這特別形式也有她很大的缺點⁵，這缺點就是她興趣的頂點，是放在發展部上，將要反覆的申述，因此不免發生一種稍爲下降的力量，那簡直像一個鄉間的樸實愛講話的人，向一個最會隨機應變的朋友，講說故事一樣（說明），這位朋友，就從這故事裏製造一篇更爲奇特的遊戲文章（展開）；於是，此後與這位鄉間講故事者的同人，再用一種茶室酒店中，講故事的方式，重述他原來所講的故事。（反覆申述）。但是，白費唇舌，再也不會得着起初時，別人對他的歡笑了。

從前的作品，對於“降級法”的處理，往往認爲是寫作方法不可少的條件。然而，悲多汶用一種巧妙的方法給後世一種先例了。他以爲奏鳴樂形式，可以嚴格的堅持着，作品本身計劃上的統一，向上的前進着，由美妙到美妙，由有力到有力。無論如何，都沒有一點下降的情緒。

這種巧妙的方法，便是所有四重奏作品裏，先在呈示部（主題題示處）的結束處，取去兩小節的重複，來截斷了牠那重複的句子。同時，似是而非的，又好像悲多汶給樂曲以反覆申述。最後一段看來，好像象徵將來，不是追索過去。這種奏鳴樂形式根本的性質。在音樂結構史中⁶，是最明顯而特殊的了。

繼這先鋒的全部愉悅而輕快的樂章（Allegretto vivace e sempre Scherzando），也令人發生出許多自相矛盾的現象。此處是愉快同眼淚的組合；憂鬱同快樂的交點。說簡單一點，也不過是這美的旋律，成功了一單純的樂章。痛苦聲不止的走上了快樂的前線。此處是真的“諧謔樂章”，很令人驚異的覺得與第一樂章相反。然而比起真的諧謔樂章和第一樂章的速度（拍子）說來，却又慢得多。

悲多汶的創作，從來也沒有被人感疑過。除了這爲大提琴用的那有名的單音開始樂想

5. 參閱本書後附錄二之術語解，在孤裏，關於奏鳴樂形式 (Sonata-form)，已發單解得透了。

6. 因了這反覆申述 (recapitulation)，後來在第五交響樂中，還獲得相同進步的效果，但是這反覆申述，實際上，比較第一拉桑烏莫夫斯少些，因爲悲多汶已經把音樂，從那有裂縫的音樂箱中無價值的降級法 (anticlimaxes) 解放了。

例 · 61.

Ex. 61

Allegretto vivace e sempre scherzando.

pp Violoncell

2^d Viol.

和她那綿延不絕惡作劇的音而外，蘇曼 (R. A. Schumann) 的話，說得很對：“悲多汶滿街都尋找得出他作品的動機，但是——他是把這些動機製成了全世界的言語”。可是布魯孫 (J. J. Brousson) 關於藝術所發出的銘言，是更正確了⁷。

一位有創造性的聽者和讀者，對這動人而無一定情感的諧謔樂章 (Scherzo)，一定會盡可能去研究，其實這些音符，也不過是他任意不動的寫在紙上了。這就好比是一位閑情怡緻富有經驗的老釣魚先生，他隔着很遠的距離，隨便把他的釣魚鈎拋到了河的上游，一條狡猾的老魚很恰當的上鈎了。但是倘若我們細細考查悲多汶的草稿本上，我們即會明白，他寫作困難，反而聽起來容易一些，致於愛好提琴的人——包括第二提琴在內——，只要一旦將拉桑烏莫夫斯基四重奏的一切困難，努力掙扎過，即使再將此曲演奏幾百次，都會感到無限的快樂⁸，並且還有專門家，也會發覺這些四重，時時令人更新⁹。

假設讀者放活動一點，不要那樣刻板的去追求，那嗎，一個人決定會喜歡贊成這

7. 見 J. J. 布魯孫 (J. J. Brousson) 著，‘Itinéraire de Paris à Buenos-Ayres 一書’，1927 年出版，67 頁上。

8. 在本作者 1920 年所發表小提琴奏人的幸運 (Fiddler's Luck) 一書中，這提首四重奏的特點，已述說在該書之註解上了，‘悲多汶那十首絃樂四重奏 (op. 59)，常常被博赫的小提琴演奏人，認為他們的最大的理想，已限制在這些困難和那些歡樂中了’。

9. 瓦爾多·瓦勒爾先生 (Mr. Welde Warner)，是一個天才作曲家，在倫敦絃樂四重奏 (London String Quartet) 組織中，演奏凡埃拉低音提琴 (viola)。悲多汶的十六首四重奏，與宏大的賦格曲 (Great Fugue) 他已演奏 28 次了，他對作者說，他也認為這第一拉桑烏莫夫斯基四重奏，是悲多汶所有四重奏中，最美最動人的一首了。

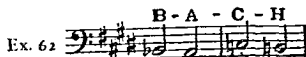
第二十章 “爲了復世的”四重奏

直陳敘述，筆調統一這憂鬱的慢樂章 (a dagio molto e mesto)·她是多麼的悲慘令人心痛哩！還有是這使人驚奇的向前推進的結尾：她的旋律是多麼的微妙哩！還有是關於其他的兩首四重奏。

讓我們稍稍高一點來想想吧；這豈不是與那莊嚴安靜，及有遠大範圍的小 F 調第二拉桑烏莫夫斯基 (Second Rasoumowski in F minoa) 的慢樂章相同·謝爾尼說：這樂章的「樂想」(Treme)，是悲多汶有一天黃昏時偶爾想起的·“當他凝視着太空，想着天體調和的道理”·那我們說就可以明白了·這是天文學迷着了悲多汶·悲多汶是買了一本波德 (Bode) 的星學知識指南 (Guide to a knowledge of the starry Heavens) 來讀了·他還在他讀的奧狄薩 (Odysseys) 上面，劃了一條關於七種星的線·(Pleiades) 又在他的一篇日記上，記了這樣一句；“道德存在我們心中，而多星的太空是在我們的頭上——康德 (Kant)”。

此樂章輝煌的光芒，使人回想到悲多汶所尊崇的音樂始祖了·然而悲多汶還談話的說：“并不是巴哈，巴哈是一條小溪，這位音樂始祖，是一條海洋”·在心境上，他是與巴哈的稍慢樂章 (Larghetto) 相近（這是吧哈爲兩個提琴寫的協奏曲裏面的），就如成熟期的悲多汶，其他人的精神相近一樣·所以有這樣音樂的字謎

例·62.



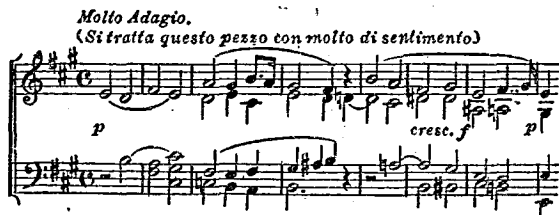
(在德國，我們所謂的 B flat 他們稱 B，但是 B 運原則稱 H)

真不是一件偶然的事，這個字謎，也是作者新近在大提琴發展部份的開始處，偶然發現的 (63 小節)·這個字謎，也許曾經暗示過悲多汶第一主題的開始。(例·63) 此開始·實在是一個不變的單純的 B-A-C-H 樂想，這種單純，會使他適用於悲多汶某一慢樂章的開始上·由作者在柏林 (Berlin) 普魯士洲圖書館 (Prussian State Library) 的研究中，作了很有力的證實，在那裏，作者曾在一本悲多汶雜誌的草稿上，偶爾見着這個字謎，自然悲多汶對這 B-A-C-H 樂想還計劃了一首序樂，也還計劃把牠用在他的第十交響樂 (Tenth Symphony) 上·這件事情是大家熟知的·但是關於

— 160 —

例 · 63.

Ex. 63



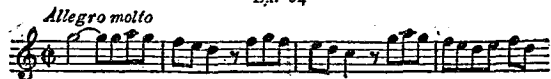
談論此主題的著述裏，這個字謎，似乎不曾提到與室樂有關係。就是早在 1806 年的任何時期，也沒有提到過。

在結束大 E 調四重奏 (E major Quartet) 的旋轉樂章 (Rondo) 的 89 小節到 106 小節那裏，有一種很巧妙的惡作劇的幽默。每個樂器似乎都很有禮貌的站在一旁，對他的隣近低語，“這種詼諧，在 251 小節到 74 小節那裏，簡直是更加尖銳的出現了。

第三的那首大 C 調四重奏 (C major Quartet)，有時稱之為英雄四重奏 (Hero Quartet)，她唯一含有英雄意味的部份，乃是這偉大的“結束樂章”(finale)。此“結束樂章”，是悲多汶“賦格”(fugue) 與“一部形式”(binary form) 最先的最優美的組合。

例 · 64.

Ex. 64



就情緒與結構講起來，此樂章用作英雄交響樂 (Eroica Symphony) 的結束樂章是很適宜的，無論如何比用帕米袖氏變體曲 (Prometheus variation) 來結束她，更使人滿意得多。并且她是有一種不可否認的交響樂性質，極其適合大量的絃樂及聲樂隊，尤其能證明此樂章之被稱為“英雄”(Hero) 者，是第一樂章開始樂想的起始。

例 · 65.



與“第五交響樂”(Fifth Symphony) 雄偉的“結束”(finale) 動機相似。

例·66.

Ex. 66



在這時候，悲多汶也許把這動機，老早就放進他心之深處了！

當悲多汶的朋友們聽到了悲多汶這革新的作品的時候，十有八九都異常的詫異，驚奇。且感覺悲多汶此種新作，於他們了解方面，異常的困難，簡直就像聖經中的閻少年一般，對於艱難的事情，不敢開問，只得感傷的走開了。原因是他們這些人，對於“洛可可”時代所灌輸的太多，對於羅泊康維次四重奏 (Lobkowitz Quartet)，七重奏 (Septet)，同着早年的交響樂已有了深刻的印象。所以他們對於新奇的作品，是不易接受進腦子裏去，更不用說消化了。

其他的人們，諸如夏木茲輩，亦不能例外，不用說，對悲多汶有許多的猜疑，他們對悲多汶惡作劇的態度，實在亦難於了解。

尙有一部分人，也不高興悲多汶，當基羅茲 (Gyrowety) 買了這些新奇的樂曲時，自己研究着，不樂意的說出：“可惜了錢，浪費了錢”。同時還有，那就是悲多汶幼年時代的朋友，羅姆堡 (Bernhard Romberg)，1812 年在世界各國，要算最重要的大提琴家，他在莫斯科蘇爾諾可夫伯爵 (Sount Soltikoff) 家裏，演奏大 F 調四重奏 (F major Quartet)，當“諧謔樂章”用一個大提琴的音符來獨奏開始的時候，（參看例 61）個個人都捧腹的大笑起來。

羅姆堡就像鮑克 (Tailor Böck) 一樣，當那些向他開玩笑的人用 “Meck! Meck! Meck!” 對他致敬的時候

鮑克無絲毫的怨言
忍受了一切的侮辱；
然而，當他再聽此種聲音時
他痛心疾首了。

這位大提琴家臉紅了，他急忙在架子上取了他的樂曲，用力的扔在地板上，很恰

惶的用脚去踐踏，像保羅 (Paolo)，法蘭西斯卡 (Francesca) 這些音樂家們，在當時并沒讀着許多的音樂書籍，就是在幾十年後，他們也還是沒有很多的理論修養。

但是，當拉桑烏莫夫斯基四重奏 (Rasoumowsky Quartet) 在倫敦出版的時候，意大利的提琴家拉狄克蒂 (Radicati) 偶爾在一位朋友家裏見着這樂曲，他便說，悲多汶是一位音樂狂。

他把這些四重奏的原稿給我，並且要求我為他彈奏，我向他說。“你實在以為這些四重奏是音樂嗎？”他回答我：

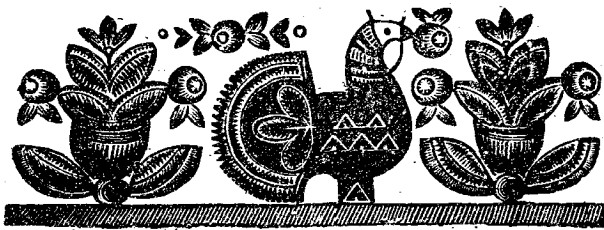
“啊，她們不是為你而作，乃為後代而作。”

(oh, they are not for you, but for a later age)

這種令人驚異而和平的啓發，使我們聯想到華孫 (Ben Jonson)¹⁰ 對莎士比亞的貢獻：

“他不是一時代的人，他是為着永遠而的。”

(He was not of an age, but for all time)



10. 華孫 (Ben Jonson or Benjamin Jonson 1573-1637) 英國劇作家詩人，與莎士比亞甚友善，其學問文瀟灑，在當時極受英國朝野文人學者之尊重，其聲譽且在莎士比亞之上，1619年授任為桂冠詩人 (Poet Laureate) 作品：喜劇各人之興趣 (Every Man In His Humor) 龐爾坡賓 (Volpone, or the Fox) 靜默之婦人 (The Silent Woman) 鍊丹者 (The Alchemist)，愛比森 (Epicene)，悲劇卡特萊德 (Cathline) 塞督拉斯 (Sejanus) 與散文小品詩歌等。

第二十一章

和平，力量，變化

1806 年提琴協奏曲的產生

愛用和諧的主題句

1805 年至 1807 年作大 G 調鋼琴協奏曲

悲多汶廢棄了開始時所用的合奏

解放了協奏管絃樂

1806 年作第四交響樂

由他通俗的“米紐厄特”(Miu-net) 所得到的喝采聲

在濛濛細雨洗過後的太空裡，一種對太陽的狂歡，不料竟變成令人失望的暴風雨了。這就好比熱情奏鳴樂(Appassionata Sonata) 的“結束樂章”(finale)，同著更加憂鬱心情的大 F 調四重奏 (F major Quartet)，牠那憂鬱的“慢樂章”(Adagio molto e mesto)，小 E 調 (E minor) 陰森沉靜的“第一樂章”(First movement)，然而蘇白爾特同曼德爾聖的傑作中，所表現的呻吟，傷感，亦是由大 C 調四重奏 (C major Quartet) 較速的徐緩樂章 (Andante con moto Quasi Allegretto) 內，取出了雄渾“賦格”(fugue) 的精髓。

大家稱爲的“協奏曲”(Concerto) 所表現專門技術的形式，在純音樂愛好者看來，似乎不可受到最高尚音樂的尊崇。那些如拉桑烏莫夫斯基四重奏 (Rasoumowsky Quartet) 光榮的“協奏曲”(Concerto)，來填充這個地位，要使人家說牠們是音樂中之最受尊崇者，也是如其他的協奏曲來填充這個位置更無聊，更無價值。

大 D 調提琴協奏曲 (D major Violin Concerto, op. 61)，雖然是合於現代的口味，覺得有一點太過於華美，但仍不失爲一曲最可愛的作品，大 G 調鋼琴協奏曲 (G

— 164 —

major Piano Concerto), 於 1803 年問世時, 即獲得相當的地位, 直到一年以後的光景, 才被降 E 調帝王協奏曲 (Emperor Concerto in E flat op. 73) 使之減色。

大 D 調提琴協奏曲, 潔白無瑕, 沒有一點陰影能使牠模糊不清, 從開始時那天真爛漫的進行曲起, 這天真爛漫的進行曲, 所發出的聲音, 很像小孩抑制着的一種歡笑。經過沉着的第二主題 (Second Subject)

例 · 67.

Ex. 67




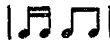
又經過神秘幻夢的慢樂章 (Slow movement), 這神秘是使宗教的狂歡, 似乎像幻夢一樣, 容易, 一樣的自然。直到豐富幽默的結束樂章 (finale), 一貫的都有精神, 毫無拘束, 眼界廣闊。

“節奏動機” (rhythmic motive) 所表現的暗示與諷刺, 是太不自然了。

例 · 68.



我們從勿過速樂章 (Allegro ma non Troppo) 的開始處, 那罐鼓的聲音裡, 可以聽得出來, 就是在全樂章裡, 也累累很有變化的重複着¹。

我們已經說過, 悲多芬愛用這樣的節奏主題句, 如像這有名的第五交響樂的這些拍子  ², 及第一拉桑烏莫夫斯基“諧謔樂章” (Scherzo) 特別開始的這些拍子 。我們還可以在別處找着如此的主題, 那就是在降 B 調三重奏 (B flat trio op. 97) 的“諧謔樂章”裡面³。

1. 布拉姆斯 (Brahms) 也很喜歡這種神秘的音樂暗示, F 譜表上的這四個四分音符, 他用來作了他一首德國的彌撒曲 (German Requiem) 的開始用了, 這也就好像是他對他有魅力的先輩, 這首偉大的作品, 致最崇敬的表示。
2. 參看本書第十八章頭部第三段
3. 參看例 · 113, (在第 29 章內)。

非常有趣，有個性又無競爭心的管絃樂曲，是值得人注意的，管絃樂決不能降成爲一個單獨的伴奏者，所以管絃樂隊，應該常常避免遮蔽獨奏家，且應給獨奏家良好的機會，以表演其技術。

在描寫女性美上，青春期的快樂上，神秘故事的境地上，大 G 調鋼琴協奏曲 (G major Piano Concerto op. 58) 與她的弟弟提琴協奏曲，是差不多的。悲多汶大膽的給獨奏人最初的表演——一種很恰當的開始——

例·69.

Ex. 69



他就這樣把“協奏曲”，由傳統俗習的桎梏裏解放了出來，由初期的管絃樂合奏裡，解放了出來。其實，在莫札爾德早年的一首協奏曲中，莫札爾德也曾單獨的反對傳統的因襲觀念，但無具體的方法來反抗，故不會有絲毫的成績。

最易動入情感由慢而快的樂章 (Andante Con Moto)，也有一兩頁的笑顏，在此章中，鋼琴適應於絃樂了，鋼琴是深藏在旋律上如怨如訴，絃樂却粗魯的在八度上怒吼。（例·70）

此民謠竟溶化了粗魯的阻力，於是這樂章就不休止的變成結束了。並且還像這位“幸福的公主”一樣在高山上的輕唱着！

超過了夜間，超過了白晝。

大 G 調協奏曲，很明顯的，表現了協奏曲長兄的進步。不用說，她是從如奴隸似

— 166 —

例· 70.

Ex. 70

*Molto cantabile
mit Verschiebung zu spielen*

的管絃伴奏中解放了，現在更向着最充分的協奏管絃樂的大道上走去。其中也經過了蘇曼 (Schumann) 及布拉姆斯 (Brahms) 的努力，所以才有現今通行的協奏曲形式，用鋼琴伴奏的交響樂，或交響詩 (Symphonic Poem)。

在這時期當中，這位偉大的音樂解放者悲多汶，對於鋼琴解放上的幫助，也非常積極，實際上他是促成了鋼琴很顯著的革新了。

1809年2月7日黎查德 (Reichardt) 寫着這一段話：

„斯特里琪爾 (Streicher) 捨棄了維也納樂器的柔和，順服音色，他是依然照了悲多汶的希望和意見，而給他的樂器以最大的反應與彈力。所以這位技術家，他用力有趣味的演奏起來，他就能夠很好的爲着了表情及維持音色不變，而控制樂器。因爲他使他的樂器，有一種大而有變化的性質，所以這樂器比別的樂器，給演奏者更進一步的找着演奏的方法了。”

悲多汶原來打算摩倣英雄交響樂來創造他更通俗的樂曲，真的在1805年時，悲多汶就寫了第五交響樂前兩個樂章的一部分。

後來，在1806時，悲多汶又中斷了這種工作，而着手降B調交響樂 (B flat

Symphony op. 60) 的創作了。(即第四交響樂 fourth Symphony)。這交響樂，在他為管絃所寫的奏鳴樂上，是站第四位。

儘管悲多汶不幸，但他亦能充溢着滿腹的熱情，把第五交響樂的莊嚴，及憂悶放在一旁，來作有趣味的普通生活的描述，他必定感覺着，像第三交響樂與第五交響樂這兩首偉大的作品，既不應同時獻給世人！也不應如此接續着緊張，而不靜待一點保養。

讀者只要把附錄中，悲多汶的作品年表細讀一遍，必定就可以感覺到悲多汶在大規模的嚴厲努力之後，怎樣的需要採取愉快的修養。小C調絃樂四重奏，小E調絃樂四重奏，小F調絃樂四重奏，小高C調絃樂四重奏，都是夾雜於快活的伴侶作品當中產生出的。同樣⁴，這高C短調鋼琴奏鳴樂，D短調，F短調，同着C短調提琴奏鳴樂，也是在光明的結構裡表示着一種的黑暗。但最顯著的是第四交響樂，田園交響樂，同第八交響樂，快活的切斷了英雄交響樂第五交響樂第七交響樂合唱交響樂的莊嚴，愁雲密佈的極頂，就如像葡萄收穫期，飽受山谷的日光一樣，明亮和陰影是很顯然的劃分開。

第四交響樂重要的特點，是表現幼年期的歡樂，這與她同時出版的提琴協奏曲，大G調鋼琴協奏曲是一樣的。然而第四交響樂也有她的幽默，是前兩首協奏曲所不及的，一種抒情的熱情，是破格的在這方面成功了。

在聽者的心目中，也許有這樣的印象吧，那就是第四交響樂的引子。是在一個減七度不安的情形中摸索着⁵，極其自然的在最快樂章 (Allegro Vivace) 插入，成爲一種別緻的形式，這種形式是極其完美，極其相稱，極其輕鬆而活潑，

-
4. 悲慘的小A調四重奏 (A minor quartet op. 132) 是寫於“諧謔”四重奏 (“Scherzoso” quartet) ，即降B調四重奏 (B flat quartet op. 130) 之前，且寫於快樂的降E調四重奏 (E flat quartet op. 127) 之後的。
 5. 第四交響的開始，也許是受了罕頓之創作 (Creation) 的影響，創作係 1798 年產出，隔這第四交響樂僅 9 年，但是何等的進步了！

有如一件銀造的衣服，緊貼在一個美女的身上⁶。

關於本交響樂一件不可思議的事，是這最令人佩服的處理，就是在本交響樂中，把三個幽默放浪的樂章，拿來和慢樂章（Adagio），熱情的戀歌相混合了，以致她們互相補充得十全十美，有如三朵燕尾花，和一朶紅玫瑰，被一位日本的花兒匠放在一個極相稱的小花瓶中一樣。

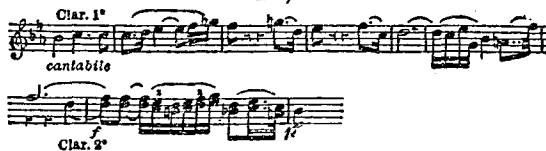
除開“變體樂章”（variation movement）和英雄交響樂的“喪葬進行曲”（Eroica: Funeral March）不計外，這朶紅色的玫瑰，要算悲多汶的交響樂的“慢樂章”（adagio）中最優越的一章了。實在的，這是在他所有作品中最強烈的前後一貫不變的“慢樂章”，其旋律悲哀淒切可愛，幾乎是與哈爾卜四重奏（Harp Quartet）諧謔四重奏（Scherzoso Quartet）與最後四重奏（Last Quartet）等“慢樂章”（adagio）相對比；同時也與D 調奏鳴樂（D major sonata，哈彌爾克拉克維爾奏鳴樂（Hammevrklavier sonata）第一拉桑烏莫夫斯其四重奏（First Rasoumowsky Quartet）第二拉桑烏莫夫斯其四重奏（Second Rasoumowsky Quartet）第一羅泊康維次四重奏（First Lobkowitz Quartet）與及吉依斯脫三重奏（Geister trio）等的“慢樂章”（adagio）有着同樣悲哀的甘美。

但是，只要你承認在歌謠形式慢樂章裡，如像在他的許多“快樂章”，許多的“諧謔樂章”，許多的“變體樂章”，從來也沒有如此有奇術的話，那嗎此種讚揚，立即就會減輕的。自然哪，人們不可期望一位作曲家對音樂的每一部門，都要同樣的精通來革新，所以此種慢樂章的火炬，也只有留給布拉姆斯（Brahms）把他帶到一個新的境界上去⁷。

此第四交響樂的慢樂章，她那有聲有淚的第二主題

例· 71.

Ex. 71



6. 見 Sidney Lanier 所著，‘The Marshes of Clynn’

7. 如像在他前兩首交響樂裏，如像在他 F 調大提琴奏鳴樂裏，如像在他 克拉克維爾四重奏（Clarinet quartet）裏。

牠每處是與大家所熟知的第一主題同樣的美，可惜少有人稱讚，牠最熱情的樂句（在第三小節到第五小節處），是與六個鋼琴米紐厄特（Minuet）的第二相同，（第二到第三小節），這六個一套的樂曲，還是十年前，當他尚是一位青年作曲家的時候發表的，不過此作沒有編成號數。

例 · 72.

Ex. 72



爲了對照方便起見，故此例子已把她由 G 調移到降 B 調上了，這首無妝飾的樂曲，幾乎被人們朦朧的忘記了一世紀，繼而她突然的通俗了起來，顯耀得令人嫉恨，且成爲人所盡知的“悲多汶的米紐厄特”（Beethoven's Minusts）——也和第五交響樂一樣，有時稱爲“悲多汶的交響樂”，（Beethoven's Symphony）。



第 二 十 二 章

“烏合之衆的貴族”

約在1805年得皇太子盧朶夫爲學生
打破了尼赫諾夫斯基的半身像
像歌劇作曲家一樣的對歌劇加以愛護
維也納貴族們的扶助
1807年科妮奧蘭拉斯 (Coriolanus) 之上演
使記事體的序樂普遍化
1807年與克勒美蒂間之諒解
格萊泰斯丁伯爾代替了瑞麥斯凱爾爲悲多汶料理雜務
悲多汶與其弟兄們之關係
1808年完成了大C調彌撒
教堂音樂解放的創始人
埃斯脫哈舍太子的失望
受胡麥爾狂妄的侮辱

大約在1805年的時候，悲多汶得一位青年爲他鋼琴及作曲的學生。這位青年是皇太子，盧朶夫大公 (Archduke Rudolph)，也是蒂蘭茲王 (Emperor Franz) 同父異母的兄弟。他是一位真正的才智者，不用說，更是悲多汶忠實而闊達的恩人。真的，直到悲多汶生命的盡頭，他對悲多汶也是很忠實的。

而在悲多汶這方面呢，雖然他對這位將要成人的孩子，也有一點真誠的重視與愛護，但終被那拘謹的朝禮所感嚇而拒絕了。或悲多汶也買備他那莊嚴的學生，李斯曾說，當皇室官吏勉強教悲多汶這些繁雜的禮節時，悲多汶是會生氣的，並且還很厲

害的盧采夫面前發脾氣，同時李斯還對此很直率的敘述着：

“雖然悲多汶不能遵行這些日日逼迫着他的，那些麻煩禮節，但因了他的身份，仍受着貴族們最大的崇敬，尤其在盧采夫很和藹的笑着，來指引他禮節的時候，更放縱的泰然自若的，保持着他那不理的態度。這態度是他的天性，是他不能改變的天性。”

雖然這強迫的教學，有些防害作曲家的精神，分散了他的集中力，但於某方面說，似乎悲多汶也從他們那裡學得一點外交手腕。記得有一次悲多汶不去皇宮教課，而寫了一長串的道歉信，這件事情是最令人喪氣的。

不待言，悲多汶在別的太子面前受到各種強迫的氣，比起在大公盧采夫那裡是更無理得多，甚至如像尼赫諾夫斯基太子吧，雖然他還是悲多汶熱情的老朋友，然而有時也會做出意外的事情來，那就是在1806年的夏天，悲多汶到特洛巴城(Troppau)¹，拜訪他的後起者西尼孫(Silesian)的時候。

尼赫諾夫斯基請求悲多汶為幾個法國軍官，他同僚的客人演奏，被悲多汶冷淡的拒絕了。在某種場合裏，悲多汶也需要最大的請求，可是這些人，並沒有值得引誘悲多汶為他們彈琴的力量，所以無意間，悲多汶把對皇帝的那種仇恨，而轉移到這些人身上了。讀者知道這位皇帝嗎，就是從他英雄交響樂的封面上，取消了名字的那位，不忠誠的英雄拿破侖。

這位不聰明的太子，他還要堅持主張，用滑稽的方式來嘲諷悲多汶，那意思就是說：如果悲多汶還不讓步來演奏，他就要把他囚禁於室內，但悲多汶一點也未了解這幽默的心情，就如同一個頂小的孩子，拿着他的木箭，石弩的玩具去瞄準一隻鱷魚一樣。遲至夜間，他仍然是呼吸着一種惘惘的恐怖空氣，於是他自屋中跑出，淋着一里路許的暴風雨，經過黑暗到了特洛巴城，並且他僱了一輛特別快的馬車，到維也納。他到了那裡，首先他所做的，是打碎了尼赫諾夫斯基的半身像。這種脾氣狂怒的爆發，畸形的保持了很久，直到1811年，悲多汶才應了他這位老朋友的邀請哩！

1. 特洛巴城(Troppau)在維也納東北約230公里，位於北緯49度55分；東經17度52分，後改名為奧巴娃(Opava)

將近1806年的時候，皇家劇院（Court Theatre 及維也納劇院（Teatre an der Wien）的指揮，都是貴族裡的董事，任命來承管，羅伯康維茨便是這指揮中的一員，他是得悲多汶七首四重奏和三首交響樂的奉獻，而使他垂名千古，並且，他也曾冒昧的稱呼過悲多汶，那就是當悲多汶偶爾疏忽了“巴鬆”（Basson）這件事情的時候，他叫悲多汶為蠢才，也就是因為在這位太子處，受到了諸如此類的明譏暗諷，所以悲多汶寫了一封信質問董事，質問副業歌劇作家的地位。

够深刻了，每當音樂業務到達時，悲多汶總愛惡作劇；他怨恨命令；他是受了費德里渥那些年代未成功的奮鬥，反增強了他自己權能上領域內深刻的智識，但是這種情形，常常使他表現出一種狂亂，而難於抑制的行爲，猜猜看，這種行爲是神經錯亂，抑或是不忠實的原故

他自己提議來約束他自己，一年幫助大歌劇一次，也是“依照了可欽佩的指揮的請求及需要，才有這年年的小歌劇，或者說是玩意，或者說是合唱的作品，或者說是偶然的小曲的產生”。

把羅伯康維茨初先的輕忽遺漏了去，那嗎，這位可欽佩的指揮，來指揮這種事體，實在有幾分令人佩服的，他們明白，要使一位越常軌的天才家，在任何確定的日子中，年內，來完成一首健全的大規模作品，那是萬萬不可能的，他們也觀察到了，各種樣的強迫，反使這位天才家作品的性質，趨於惡劣的不幸，並且他們更看到了，這位易發脾氣的彈先生，在預席上，是如何的去對抗那些歌者及管絃樂隊的隊員，同樣的，他們也許有幾分感覺到，這位天才家，如果對歌劇方面用盡全力，那嗎一定可以使他的器樂樂曲，受到一種莫大可悲的損失，他們已解答了他從未解答的疑難，不待言，悲多汶並不因這些不狂怒，在1807年5月11日他寫至不倫瑞克宮（Count Brunswick）²的便條上，還譏諷的寫着：“這烏合之衆的貴族劇院”（fürstliches Theatergesindel）。

算好這位“烏合之衆的貴族”羅伯康維茨，與這位窮天才家解和了，羅伯康維茨

2. 不倫瑞克（Brunswick，國名，爲德意志聯邦之一，歐戰前爲公國，其地在柏林西約200公里，位於哈爾茲（Harz）山脈以北之山地，農業與牧畜，皆甚發達，其國亦有名不倫瑞克在其北部。

在他的宮中，曾舉行了兩次悲多汶作品的音樂會。然而大部份作品，確是由埃斯脫哈舍太子 (Prince (Esterhazy)) 担任指揮。

一個貴族要想與悲多汶結交成爲朋友，這是一件非常不容易的事情，反之這位貴族必需具備着多方面的條件。關於維也納的貴族，只要我們相當的原諒他們的缺點以後，那嗎，維也納的這些貴族，是足以值得我們真心重視他們，感謝他們的。因爲他們對悲多汶一貫的忠實，畢生的愛護，的確他們才是一些具有超越時代的眼光專家呀！然而悲多汶呢，雖然這些貴族，對他如何的容忍，同情，鬧得來動人，而這位作曲家，仍以空洞虛偽的態度，來報答他們，不過，在1814年他草爾木欄外之註解，是最值得人的注意，實在，再沒有比這還由衷的話語了：“就是他們應該受人們的侮辱，人們也不可侮辱他們，你還不知道，甚麼時候，你還需要利用他們哩³！”

雖然他很少使他的生活習慣，練習到不使別人譏笑，但是維也納的許多貴族，都能儘量的把他的粗魯，用口噤下，且不介懷，甘願受悲多汶一切的侮辱，反而對悲多汶異常的忠誠，直到悲多汶生命的盡頭，這種情形，畢竟是難於尋找得出的事體，任何地方的天才家，恐怕再也沒有像悲多汶一樣的，受到異國貴族的慈愛與尊崇，並且，他們是具有透視智慧的眼光來看待他。所以說，“這烏合之衆的貴族”於這點說來，亦榮幸之至。

在羅伯康維茨的宮中，所舉行的那兩次音樂會上，最給人深刻印象的樂曲，是以科林 (Collin)⁴ (并非莎士比亞的) 的科妮奧蘭拉斯 (Coriolanus) 來作的這個新序曲作品了。常聽演奏會的聽者們：必能聽斷上下部主要旋律的辯論，不過，於鑑賞方面說來，這也不能算超越的體裁。但亦足夠創造了一條序曲通俗的路。故此序曲便通行無阻了。

3. 令人回憶起了希拉姆 (Brahma) 所說一句諷刺話，他同一個朋友，看到一個太子手抄的交響樂，這一位朋友對此樂譜流淚。希拉姆說：記着，“貴族要鑑定樂曲，最要緊的準備，必須多練習，誰也不知道，他就寫好了牠們”(指樂曲而言)。

4. 科林 (Heinrich Joseph von Collin 1771-1811) 奧國劇作家，其初所作悲劇 Regulus (1801) 爲純粹古典主義 (Classicism) 作品；但其後所著：Coriolanus (1804) Polixena (1804) Bolbeca (1808) Bianca della Porta (1808) 則又傾向於浪漫主義 (Romanticism) 矣。

這兒有希臘投鐵餅者 (Discobolus) 的彫像，和 Tyrolean 雪崩那種單純的音樂。這兒有失去了面飾，假髮，及俳優穿着長靴的戲劇，並且爲了神速的動作，而換上了跑路服裝，以代替寬舒飄垂的衣服。這兒還有兩種極端的相反勢力，悲慘鬥爭中的凝固。對一般事物所起的那一種衝突，和那一些自然力的變化，譬如暴風雷雨，並且在發現序曲的特性上來說，恐再也不能與這音樂相匹敵的精巧了，此說，當係指華格勒爾的樂劇尼比郎格戒子 (Nibelungen Ring) 以前而言。

把牠那兩個重要樂想的旋律，拿來思考以後，即會感到戈里河冷那斯無情的心意

例 · 73.



是與他溫和的乞求母親的垂愛相抵觸的。

例 · 74.

Ex. 74



可是悲多汝對音樂的天才，非常忠實，他從也不會甘願他，只作一個音樂的解說者，一件最嚴重的打擊，那便是他在寫實派的屍體上，粉碎了，纏繞紀事體的序曲的鐵鍊。因此他的作品便通俗化了，以致可以代替如像下面，基本對比的衝突：

積	極	對	消	極
陽	性	對	陰	性
殘	忍	對	仁	慈
痛	苦	對	快	樂
善		對	惡	
樂觀主義		對	悲觀主義	
自我主義		對	利他主義	
愛		對	恨	

或者幾乎代替了，其他那些構成原始戲劇要素的基本衝突。

1805年，這位著名的作曲家兼鋼琴家克勒美蒂（Clementi）到達了維也納，克勒美蒂比悲多汶大十八歲，本來在克勒美蒂到維也納時，悲多汶就擬親去拜候他，誰知悲多汶許多朋友，覺得此舉，有點降低悲多汶的身份，因此，克勒美蒂便未得悲多汶的拜候。不久，這兩位先生就惡感了。那是當在士溫（Swan）的同一席上，他們嚴肅的靜默，互相凝視。雙方的學生，均不安的一聲不響，這種情形，就儼如加比勒（Capulets）與蒙達格斯（Montagus）兩族人在舞台上的情形一樣。（係羅米歐與朱利葉兩方之家族）。

許多人都見到此種誤會，乃短時間的事情，克勒美蒂也是倫敦的一位發行者，見了下面克勒美蒂與他同事寫的這封英文信中，即可明瞭這兩位先生的隔閡，是如何的了結了：

“倫敦其璞塞（Cheapside）街25號克勒美蒂公司（Clementi & Co.）

維也納，4. 22, 1807.

親愛的科蘭（Colland）：

我用一點小手腕，同時也並不傷害自己的尊嚴，終於使我去掉了那傍若無人的態度，那是在一個公共場所裡，悲多汶首先就對我發笑，非常和藹，自然我也不以為氣餒，介意，直到有一天在街上，又與他相逢，他問我“你在那兒住，我很久不見你了”說了這些話之後，我們才不知不覺轉入很親密的談話中。因此，我就把我的通信處寫給他了。兩天後，我發現了我的棹子上有他的一張名片。我的女僕告訴我，他來時是多麼可愛的樣子。我想，此說也許很對，三天後，他又來看望我，適逢我在家中，你猜想一下，這是何等的使人興奮的一次聚會哩！於是在禮貌的範圍內，我讚美他的作品，非常的美麗。關於他來會我，我覺得對我們公司是有益的。我問他“這幾個作品你會與英國其他的發行者訂約了沒有？”他答應“沒有”，我又問，“你願與我訂約嗎？”他答應“極其願意。”那嗎我又問他“你準備了什麼？”他說“我給你一份目錄。．．．”

此目錄內，計有拉桑烏莫夫斯基四重奏，第四交響樂，科尼奧蘭序曲，G大調提琴鋼琴協奏曲，克勒美蒂通知科蘭，說他定了一個極合算的合同，共計現金式百鎊。

關於此，悲多汶也很高興，不過時間不長罷了，他費了許多苦心，直到三年以後，他才從克勒美蒂手中收回了那式百鎊的合同。

為悲多汶料理雜務的瑞麥斯凱爾(Zmeskall)失去了健康，大約在1807年，這個位置，就由格萊泰斯丁伯爵(Count Ignaz von Gleichenstein)自願的來代替了。悲多汶對瑞麥斯凱爾在信中不拘行節，但實際上，悲多汶并不和他很親近，差不多就把他當做一個樂器來玩弄一樣，至於對格萊泰斯丁哩，他却常常親熱的稱呼他“您”，而且很愛惜他，雖然悲多汶也要他代買襯衫買筆買領帶，雖然也要他起法文信的草稿，及為他辦愛情的事件和領款等工作，但悲多汶隨時都在準備，替他向社會上介紹，以資報答，有一次格萊泰斯丁收到一份請貼，是在公爵盧榮夫宮中舉行“悲多汶的夜會”，當這位伯爵尚未到之前，悲多汶就寫了一封信：

“你不來是一件很大的損失，不是為沒有聽到我的音樂，而是因為沒有會着這樣可愛而有才能的太子，你如會晤，相信你，決不會使你受他那種高貴身份的痛苦，這位朋友，也就等於你的朋友一樣，請原諒我這小小的自尊心，實在我之愛他們，并不是因他們有小小的榮華，而是因他們不重勢利的原故。”

依爾李斯特(Ernest)很簡潔的評論了這封信：

“當其你們想到了悲多汶在社會上的地位，有如莫札爾德與罕頓時候，就會知道這一封信，是一篇令人驚奇的短文。悲多汶是生在貴族的羽翼下，而貶損自己名譽的藝術家！”

差不多所有寫悲多汶傳記的人，他們都是描寫悲多汶的弟兄們，是一種不盡情理的暴漢，且說他們用惡毒，虛偽卑鄙的態度來對待悲多汶，不過泰萊(Thayer)却沒有怎樣論及卡爾(Karl)與約翰(Johann)的這些事情，其實這兩方面作傳的人，都不見得十分真實，但比較說來，泰萊所述，是可靠一些。

悲多汶兩個弟兄忌妒，使悲多汶受到許多刺激，(可是悲多汶也一樣的非常妒別人)，他們做事不認真(悲多汶亦如此，他們也一樣的與悲多汶相同，在一個慘澹的家庭環境裡，很壞的教養成人，更未受過良好的學校教育，同時，他們的內心，都沒有具備悲多汶的共通點，其原因也不過是，悲多汶乃一天才家哪，由於普通的現象，和家庭內在的矛盾，而使他們弟兄們，不能接受悲多汶那種要叫人絕對服從的態度

，這種態度，是悲多汶對其他的人和太子面前慣用的，然而僅僅沒有如此的對待大公盧采夫吧。悲多汶的這一缺點，是他一生美中不足的表现。

反而言之，倘若他在社會上遭到白眼，那嗎，大概他又得在家庭內打麻煩。他性的問題，使他帶着一種瘋狂的好管閒事，所以參與他弟兄私自的家事問題，卡爾的未婚妻，本是一個中等人，表面上，似乎也并不太愚蠢，但悲多汶很反對這個配偶，他的第一拉桑烏莫夫斯基四重奏（First Rasoumowsky Quartet）的原稿，便在卡爾舉行婚禮的那個時候寫成，他在憂鬱的“慢樂章”（Adagio molto e mesto）上面寫着：

“垂柳哭泣於我弟弟之墓前”。

後來他還有一短時期的反常，不用說他對卡爾之侮辱，已達於極點，同時我們還會見到，他多方干涉約翰的事體，他亦攻擊約翰，與他未婚妻的婚事。且用法律的威力，來把那個女兒驅逐出境。

1806年，悲多汶因了旅行過於浪費的原故，致累及了約翰，約翰把他自己吝嗇所儲蓄的錢借給他了。第二年約翰在倫茲（Linz）謀得一機會收買一家藥店，亦極需款，同時此刻他也知道悲多汶已儲蓄了若干現金，故向悲多汶告貸，其實就是向悲多汶討債吧了。這種情形，寫來是很令人掃興的，但爲了作傳的真實性，也只有——字不漏的寫下去。

“親愛的好友格萊泰斯丁：

你可以告訴約翰，說我決然的不得與他再通信了。爲甚麼如此，我自己當然明白，就是他曾假給一些錢給我，而今又來問我討債，其實這些錢，有一部份，確是花在我與他有關的事情上，我知道，他們曉得目前我尚不能還出這筆錢時，故意來迫我，也許卡爾在從中作鬼吧，借此復仇，使我作難——當然頂好是我籌1500佛尼斯（florins）整數拿來還他，如此，這件事大概才可了結；——上帝使我得不到弟兄間的愛——祝你安好。

你的悲多汶

在悲多汶所有著名的信件中（泰萊所評論的），或許沒有再比這一封信更令人悔恨的了。這封信差不多是在1807年的年尾寫的，那時，恰洽是當他與許多公司訂結合同，大量增加收入的時候。

讀者可留心，這虛偽的陳述，“我尚不能還出這筆錢”，由這一句話，就可知他的貪婪了。留心這完全矛盾繚亂的字裡行間，就可知他內心極不願毅然決然立刻付錢還債，最令人不解的，乃是出乎意外，用不連貫的文體，及無關係的詞句，來無端生有牽涉着卡爾弟弟，這簡直是他飽受窘困的反映了。

帶着後退風采及第一期趣味的大C調彌撒曲 (Mass in C major op. 86)，產生在如此成熟的第二期佳作，如拉桑烏莫夫斯基四重奏，第五交響樂中，實是一件令人驚奇的事情，不過，這驚奇，也僅僅令人回憶到悲多汶，慣於摸索而又慎重的走入每個新形式裡，似乎悲多汶被這首樂曲的需要而胆小而憂慮而拘束了。他對此曲的想像力，沒有豐富的自然充滿着，這是此曲最主要的一個特徵。

想到他第一鋼琴三重奏 (First Piano trio)，第一鋼琴奏鳴樂 (First Piano Sonata)，第一四重奏 (First Quartet)，第一交響樂 (First Symphony)，帕米拙氏序曲 (Prometheus Overture)，降B調鋼琴協奏曲 (B flat Piano Concerto) 第一提琴大提琴奏鳴樂 (First Violin and Violoncello Sonatas)，這些作品多多少少似乎都帶一點試驗性，而且在情緒方面，是受到相當壓制的。的確，大C調彌撒曲，有許多美麗的地方，Kyrie 末尾和 Crucifixus 末尾作颯颯聲，給人以恐怖的暗示，還有令人更深刻印象的 Sanctus 和 Benedictus 哩。

在悲多汶給埃斯脫哈舍太子的信中，要太子為他整理彌撒曲，一位傲慢的作曲家，竟懷着令人罕見的謙恭，恐怕是讀者意料以外的事情吧，自然這足夠我們引起無限敬意的，想來他的此種舉動，不是怕太子有保守性的口味而故意投機，乃是他自己想着，這種形式并不太好的原故。

“我敢說我很疑懼，就是目前正在完成的這首彌撒曲，此刻我就要將牠交給你檢查，如像你，是了解慣了的，因為你，偉大的罕頓，已作了許多無比的著作。”

自然這大部份是爸爸罕頓叛逆的學生來的一次諂媚，因其悲多汶很好的實現了他自己的工作，他是超過了他所知道的那些以前的彌撒曲（他不會有機會聽過“巴哈的小B調 Bach's B minor），他驕然的實現了彌撒曲的威嚴，及其虔敬的精神，他

5. 參看本書第十章，頭，二，三段。

竟使此彌撒曲成爲解放教堂音樂的先驅。從前的教堂音樂，也不過是些褻瀆神聖，及帶戲劇風味的樂曲，從巴哈起，乃至於莫札爾德，亨頓等人物⁶，都很坦白的對以前的彌撒曲攻擊過。

同時，人們也很少猜想得到，悲多汶爲何要以極大的努力，和最大的謙遜，來爲阿皮斯朵夫伯爵 (Count Oppersdorf)，寫作第四交響樂 (fourth Symphony)，或者是對羅泊康維茨 (Lobkowity)，及拉桑烏莫夫斯基 (Rasoumowsky) 他們的名字，都在第五交響樂 (fifth Symphon) 的封面上站立了一個位置。

大C調彌撒曲第一次演奏，是1807年7月13日在埃塞塔特 (Eisenstadt) 埃斯脫哈舍宮中舉行的，一件令人沮喪的事情，當太子很大的聲音喊着：“然而，親愛的悲多汶，你再完成的這個是甚麼呢？”這兩句話竟被太子的新音樂指揮胡麥爾 (Hummel) 偶然碰着聽到了，他們大概是太誠直的應付他吧，如辛德來爾 (Schindler) 所說：

“悲多汶看到這位宮中音樂指揮發笑，他是埃近太子站着的，悲多汶想着他受嘲笑。同時，他也想到，他沒有甚麼能使一位同行的弟兄，如此誤解他的作品，和狼狽的嘲笑，因此，他就當天離開了埃塞塔特，”

許多年來，他都不能原諒這位善意的先生，不久以前，悲多汶親熱的稱呼他：“納瑞，我的心”⁷。

當我們回憶悲多汶小孩的時候，悲多汶已經飽受了嗜酒父親的虐待，和出乎尋常殘酷的音樂熏陶，以及窮困的逼迫。我們再回憶到悲多汶現在已成名了，人人羨慕，且耳聽的這些情景時，我們就不會惑疑悲多汶這樣顯明的接踵而至的困苦與煎迫。

但是，非常幸運

一杯甜美的酒，勝過一磅酸味的葡萄汁哪。

B調三重奏 (B flat trio) “徐緩樂章” (Andante con moto) 所表現的那種微的快樂，亦足以蒙蔽我們，使我們把牠當作最慘痛的悲劇，或者也是這樣的偶然事情吧，那

6. 見勞尼克斯，拉格爾 (Félix Raugel) 所著，悲多汶的彌撒曲，(Les Messes de Beethoven)，載于1927年2月吉樂報上 (Le Courrier Musical)。

7. 參看本書第七章末尾，悲多汶之書信。

就是著名的鋼琴家依爾特曼男爵夫人 (Baroness Dorothea von Ertmann)，對着曼德爾聖 (Felix Mendelssohn) 講：

“當她失去了她頂小的孩子時，初先悲多汶便坐在大鋼琴邊，只說着“現在，我們彼此在音樂上談談吧”，於是悲多汶連彈了一點多鐘，而他便說“他對我說了很多的事情，且給與我莫大的安慰”。

自此而後，悲多汶豈不是為千百萬憂傷的人們，而執行其演奏的職務嗎！



第二十三章

誰 敲 門

第五交響樂在1805年至1807年間寫成

與英雄交響樂相比較

從艱苦中獲得勝利

“命運敲門”成問題的原因

容易受騙的辛德萊爾

第五交響樂有許多可能的解釋

悲多汶與海

聽衆自決

音樂從文學中得到了解放

第五交響樂的音樂

隨筆錄

摹倣莫札爾德

第五交響樂與聽者

現在我們要談的，就是悲多汶最著名的作品，世間最流行的管絃樂曲，C 短調第五交響樂 (fifth Symphony in C minor op. 67)。第五交響樂之寫作，開始於1805年，後來因第四交響樂之誕生，遂將第五棄置於旁，故第五交響樂之完成，大概遲在1807年間。第五交響樂第一次公演乃是1808年12月22日的事情，1809年始發表。第五交響樂之能寫成，全靠以英雄交響樂的想像作背景。

在集中上，簡明上，直接上，在結束部份最基本的地方色彩上，勢力上，與及刻下作者希望說明的，在牠脫離了死氣沉沉的文學而得到的自由上，第五交響樂實實在

在是超過了第三交響樂。

第三與第五的第一樂章，都是充滿了相同的暴風雨的魅力，這魅力，不用說是遠勝過第九交響樂的開始，然而，以神秘性論，第五交響樂是首屈一指了，這當然是指諧謔樂章 (Scherzo) 中，那不可思議的情緒而言，這不可思議的情緒，實宛如一個妖怪，不休止的翅膀在那裡鼓動一樣哪，尤其緊要的，如喬治格羅烏 (George Grove) 所說，第五交響樂在協和一致方面，也要比第三第九和其他的優越一些，他還說“在整個作品中，拘泥形式的陳套，完全被情感所抹煞了”，實在的，在這方面看來，第五交響樂確表現了浪漫主義運動充分的成熟了，倘若沒有第五交響樂這塊肥美的田園，那嗎根本就開不出以下這些浪漫主義美麗的鮮花：如曼德爾頌 (Mendelssohn) 的提琴協奏曲 (Violin Concerto)，舒曼 (Schumann) 交響樂的練習曲 (Symphonic Etudes)，布拉姆斯 (Brahms) 的第二交響樂 (Second Symphony) 及克拉勒特四重奏 (Clarinet Quartet)，柴依可夫斯基 (Tschaikowsky) 的悲愴交響樂 (Pathétique Symphony)，和德賽西 (Debussy) 的四重奏 (Quartet) 了。

把英雄交響樂當作一個整體看，那嗎似乎牠之所以較受時代的賞識，也許是由於樂想的來源更偉大些，也許是由於牠們的互相關係更精微些，也許由於那兩個高超部份，具有人性力量更殘苦些，這兩個高超部份，那就是英雄交響樂中之喪葬進行曲，和第一樂章的發展部分，第五交響樂雖然偉大，但不能給我們一點越與這兩部分相匹敵的東西，——就是含有豐富的同“音程”的開端也不能匹敵，就是“諧謔樂章”後面魔術家的橋樑一段，也不能匹敵，就是“結束樂章”上，開始的三個“主和絃”也不能匹敵。

例 · 75.

Ex. 75

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It is marked "Allegro" and "ff Tutti." The music consists of a series of chords and rhythmic patterns. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It continues the musical theme from the top staff, ending with "etc." The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

此結束樂章上，開始的三個主和絃，比起 Mastersingers 序曲的開始，簡直更要輕快一些——這些和絃，曾使拿費倫的老術隊的腿，跳起來了，同時還忘記了周圍的環境，大聲叫着“那是皇帝呀！”不過最後要告訴讀者，一件很要緊的事情，英雄交響樂雖也偉大，但從不曾奏出如第五交響樂之令人滿足，這簡直是典型的交響樂啊。

以情緒論，第五交響樂，還是脫不掉悲多汶的老方法，悲多汶很多的作品，都是以此老法而構成的，這老法是甚麼呢？說好聽一點，即是從艱苦奮鬥中獲到勝利，即是每寫一曲，總是長長的苦苦的寫不出來，這競爭到勝利的配置，很能暗示着，消極力量的成功要超過積極的力量，如像第五交響樂，亦可把牠區分成第一外界的競爭，第二慰藉，第三內心的衝突，第四勝利。

大概這般普遍的說法，人人都可以有效的拿來作闡明樂曲的辯論。但是也並不稀奇，如一個人要想決定作一幅壁畫，只能預先計劃其大小，形狀，及主要色彩之配合等一樣。本來，要想武斷的把如此一曲奏鳴樂，一首交響樂擠入任何一個窄狹的固定的雀籠中，那簡直是違犯了神聖的音樂精神一種不可赦免的罪過。

大家都公認第五交響樂實實在在是這樣的——大家都相信悲多汶偶爾說出的一句話，這句話是他一個都還可靠的傳作者，報告出來的。（這位傳作者布羅（Bulow），稱他為麥桿頭），第五交響樂的意義，不過是自由意志與宿命論的一種鬥爭。

我們都承認悲多汶在完成了第五交響樂的許多年之後，當辛德萊爾坦白的問及第五交響樂的“第一樂章”是何意義時，悲多汶就答覆他：

“命運叩門”。

我們必須記在心中，這位好問的辛德萊爾是一位半知半解的人，很像浮士德（Faust）前一部分裡的瓦格納（Wagner）一樣。他直爽的腦筋，和需要音樂學問的迫切，很容易引起我們這位樂壇，不可否認的嘲笑。當其這種人，務必要求悲多汶，說明他作品究竟意義的時候，不用說，為了避免麻煩起見，悲多汶往往會說出一些他腦中，偶爾發現的那些奇怪的事情，同時他常常對這些粗俗的快樂，也自願甘拜下風。即使同莊嚴如第五交響樂有關係的，他也不反對¹。

1. 參看本書第十七章。

辛德萊爾 (Schindler) 是一位最容易受騙而可愛的人，悲多汶有一次很嚴肅的對他說，他所寫的那首猶如十五歲的孩子般的降E調三重奏 (Children's Trio)，簡直是一種最崇高的自由文體的實驗。

1823年悲多汶同着他的苦學生，在赫里金斯塔特 (Heiligenstadt) 附近的鄉間散步，赫里金斯塔特這塊地方，是悲多汶曾經寫成了第六交響樂的所在，這位聾先生，探聽在這樹林裡，究竟聽不聽得到金翼啄木鳥的叫聲。

然而萬籟靜寂 (辛德萊爾所記)，於是他說“我在此寫小河邊的景色，同時樹上的金翼啄木鳥，鸚鵡，夜鶩，和四周的杜鵑等，都同我一齊的工作”，當我問他為甚麼不把金翼啄木鳥，放入景色中的時候，他把他的隨筆手冊取出寫成：

例·76.



“她是上面的作曲家”，他說“她不是有着比別的更重要的職務嗎？她們也不過是開玩笑而已”，悲多汶還繼續的解釋着，他不曾註明這位最後的合作者，為的是，怕那些曾經責備他的英雄交響樂不忠於寫實的批評家呀！

誰知辛德萊爾，竟將這些無意識的話全部吞下了，雖然這是很顯明的事實，並沒有金翼啄木鳥，唱出的歌聲，可以牽強附會，與一個分裂和音相似。誠然，在另一頁上，辛德萊爾，也曾引證謝爾尼 (Czerny) 所說過的話，說悲多汶曾說過，他是從一位信口開河的維也納人，那裡金翼啄木鳥的歌聲中，取出了第五交響樂的“開始樂想”，因為此鳥明明的唱出，同樣時值的短音符長音符，所以第五交響樂裡面，是表現了很多金翼啄木鳥的音樂，其實這也不過是悲多汶一時的遊戲之談吧了，認真說來，一個將要聾耳聾的人，如此一個小雀子抖戰的聲音，簡直是難於聽得到的。

所以，當悲多汶說那一句“命運叩門”的時候，也許是他一時詩意心情的反映，或者是刺激當代不自然和陳腐庸俗的交響樂的表現，故意使一般人對他的交響樂，增加一種想像力激動力，也許是故意裝出一種虛偽的奧妙，因為他知道他好問的助手，崇敬他的學生，辛德萊爾是會無條件的接受的，也許辛德萊爾還會把這幾句話解釋成這樣的，那就是關於阿吉布太子 (Prince Agib) 美麗的句子：

“他偉大的精神凝結於旋律的靈魂裡”

然而他的作者吉柏特 (W. S. Gilbert) 竟低聲的說着：

“究竟誰美麗，連我也不明白牠的意思。”

實在說來，人們一定要求知道這第五交響樂的意義，未免太無聊了，要知道一首樂曲，是可以含着，許多不定事物的意義，不免可以隨意，千變萬化的解釋，只要你依照了語感，時間，入稱，數的多少便行了²。

縱使悲多汶，關於門的說法是眞的話，那嗎也決不會使人相信，這句話的內含，就沒有別的同樣有效的解釋了，這位廣漠的作曲家，也曾在他的田園交響樂 (Pastoral Symphony) 的草稿上，有條理的寫着：

“情感的表現多於音畫 (tone-painting)”。

這明明就是表現，他深知音樂，決不能固定，收縮，貶降在如像那單純詩意的觀念上，縱使悲多汶這種說法，可以使人想起命運代替了門口的狼，歌德 (Goethe) 的這種觀念³，然而也可使許多沒有偏見的聽衆，產生其他種種不同的想像。

在甲看來，這種說法，也許是象徵一種同性逼迫的強烈鬥爭，在乙看來，也許是反抗卑劣的集體，而有的無可奈何的運動，在丙看來，也許是善惡勢力，在失樂園 (Paradise Lost) 中，一種照例的交戰，在一個神經病的人看來，也許是描寫瘋狂的人，與神智清醒的人的相鬥，在一個患神經衰弱症的人看來，也許是一種“是與不是”間絕對的掙扎，在一個進化論的人看來，也許是水與火原始的鬭爭，人與野獸原始的鬭爭，文明與野蠻原始的鬭爭，陸地與海洋原始的鬭爭。

也許最後這個意見是最好，實際說來，甚麼音樂還比得上這第五交響樂的第一樂章，所描寫的波濤澎湃，海的夢境還更自然呢？——是的，還有那描寫著如魔術的第

2. 辛德萊爾這響發問，也就等於有人問作者：“請你告訴我，一個要如何才能寫詩？”
3. 歌德所寫 Wilhelm Meister's Lehrjahre 卷三第 11 章上所論關於荷士比亞的一段文字中，強烈的涉及悲多汶那種試的交響樂，與標題樂曲。歌德真好像，作了一世紀後，悲多汶音樂會上的解說者了：“井淺有詩！一個人可以想像，他是站立於一本奇怪的命運書籍 (Books of Fate) 之前，因此才拂過了那如狂風暴雨生活的波濤”，當悲多汶對辛德萊爾說這一句有名的話時，悲多汶如果是讀了歌德的小說，那嗎，他也許會把這些句子記入腦中了。

二主題。

倘若我們能從此章中，聽到了海風的怒吼，嘗到了海水的味道，那嗎就可回想到悲多汶，當十一歲孩童時，別人指他看了鹿特丹 (Rotterdam) 港的故事了。他僅僅看見一次的海，然而我們常常能從他的音樂中，得到許多別的音乐家，所不能描寫的海的澎湃，海的沖激，海藻的香氣，海草與海浪相吻的聲音。真的，天才家只需一些微的舞台裝飾的方法。這方法只需平平的放在心中，便變化自如的運用了。

我們要用一種固定的偶像，來解釋悲多汶無條件的作品，實在對悲多汶是一種侮辱，就是悲多汶本人，必定也會嘆息的，因為悲多汶自己，根本就不是一位絕對的獨裁者，有一次，他曾在他的南北歌曲 (North and South)，的稿子上，寫得有一個說明，指示節奏器的符號“依照 *Maelzel* 應當是 100，但只能適用第一小節內，因為情緒有他自己的節拍”，領會得到這種，動人的深刻的德蒙克拉西的說法的人，必定就了解得到，為甚麼悲多汶會很劇烈的反對標題單上，對他作品作武曠的釋義，並且更了解得到，為甚麼當一位冒昧者，提議，稱他無標題的序樂 op. 115 “為 *La Chasse*”的時候，他震怒了。而且我們在後面會知道，那個想要在他第七交響樂上，貼一個標題的小詩人⁴。他將如何的對付他，悲多汶是一位理直氣壯，把握着適合着於他人，且能自決的幻想作曲家，如此形容，并非過度。

假設他預先就知道，他對辛德萊爾說的這句由不能忍耐而開玩笑的話，是註定了第五交響樂與命運的比諺就生了關係，那嗎一定的，在他未說這句話之先，會緘口不言了。由此我們即可看出，悲多汶這位先知，已把長期隸屬於文學的音樂的解放工作，暫時完成不少了。本來這種工作，在十五世紀時，曾有一些意大利人着手過，想把音樂從牢籠裡面，解救出來，不過未能盡量推進，便又停止了。雖然悲多汶的田園交響樂在標題音樂史上，有了不少不曾預期的影響，但是，我們相信，悲多汶也決不是這樣的一種人，既把音樂解放出來，復又把音樂囚禁在有詩意觀念的牢籠裡面。

如果悲多汶對辛德萊爾所說的那一句話，不能化一千百萬不同的思想，成爲一個公司的出品，那嗎，第五交響樂必定能使牠自己，更是千變萬化，在千百萬人聽衆的想像中，發生出千百萬詩意的觀念。

4. 參看本書第 31 章。

本交響的第一樂章，和那些具有同性質的，如第三交響樂與第九交響樂的第一樂章，都是表現了悲多汶特有的新奇，表現了悲多汶對藝術特有的貢獻，自然牠們的諧謔樂章(Scherzo)，更是不能例外了，且更是新奇，更是悲多汶特有的貢獻。

以強烈的陽性動機 (Masculine motive) 來開始，

例 · 77.

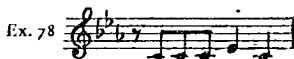
Ex. 77



非常堅確，所發的聲音，亦非常像許多小鳥的叫喊，當此處第一次演奏時，因其聲發出之貧瘠，所以聽者們不禁哄然大笑起來。

正因如此，這點算不得十分新奇，因為不管悲多汶，知不知道這點，是被J.S. 巴哈曾經在他的C 小調 (C minor) 風琴賦格 (organ fugue) 上用過，然而這總是與李格倫茲 (Legrenzi) 的樂想的轉位相近。

例 · 78



并且這上面，還很強的私用了罕頓 (Haydn) 的降 E 調第三鋼琴奏鳴樂 (third Piano Sonata, in E flat) 的旋律。

雖然如此，但天才家取材於人，總參透了他自己的精神，所以當人們聽起這一段的時候，似乎李格倫茲也很模糊了。

悲多汶用着表面上無甚趣味的三個八分音符和一個二分音符，來成就了如此的不可思議，使牠們令人驚奇，使牠們令人沉醉，以致牠們也就成爲了至今尚存而最有名的四個音符了，據華格勒爾 (Wagner) 說悲多汶奇才，最大的表徵，乃是：“他的奇才填補了宇宙的空虛⁵”。(His Miraculous Faculty for Creating world Nothingness)

誠如這金翼啄木鳥的來源動機 (Source-Motive) 的節奏，是可以在他許多作品中

5. 見 T. 德維茲瓦 (T. da Wyzewa) 所著, Beethoven et Wagner. 130 頁上。

尋找着⁶。此之穿透那舊而有變化的重句，也猶如一個“原子動機”(germ motive)之穿透此交響樂的各段片一樣⁷。

以此整交響樂說來，四樂章中沒有太弱的樂章。如果說有，那也只有這由慢而快的樂章 (Andante con Moto) 的力量，稍為較小一些。然而，前次作者聽到托斯卡尼尼 (A. Toscanini) 的報告——雖然是由於京都歌劇院頂上走廊壞的傳音器曲解——說有些熱忱的音樂愛好者，在那兒為此樂章下淚。

1803年歌德寫給策爾 (Zelter) 的信：

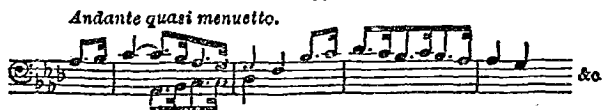
“倘若他們認為完成了。那嗎他們是不瞭解藝術作品和藝術本身。因此欲要領悟任何的藝術。必須用着好奇心去尋求。藝術是靜寂的在那兒等待着哩。”

像悲多汶和雪萊 (Shelley) 的筆記，實在是一本剖明經驗的書籍，看看他們是如何的勤勞，把生硬的句子，加以修改，然後竟使這庸俗的文句，而成為天才家最高而特色的產物。修改後與原先相較，懸殊得太遠了。本來，修改這種工夫，往往能造成平凡與不朽間之差異的。

對於一個有創造性的藝術家，比對於這第五交響樂的“投樂章”草稿的研究，還要動人一些，悲多汶是由那平凡最初的樂句裡，

例·79

Ex. 79



憑着一點單純的工夫，就把他圓潤的卓越的“變體曲”的樂想發展了出來。

例·80

Ex. 80

6. 參看本書第 18 章前長段。

7. 參看本書第 55 章·例 244 與例 77 間之上下文。

注意悲多汶那不可抑制的詠讚，是何等的利那間又在 134 小節處閃現了，這一小段可以給他一個別名，名叫 Mouth-Organ 經過句，是一件純音樂的詠讚啊。

最名貴，莫過羅特波姆 (Nottebohm) 的發現⁸，因這發現而轟動於世，是與第五交響樂獲得的兩次凱旋相等的，也有從莫札爾德處，巧妙的抄寫同樣的新奇，這發現究竟是甚麼呢？那便是羅特波姆指出第五交響樂諧謔樂章 (Scherzo) 的開始。

例 · 81

Ex. 81



與大 F 調鋼琴奏鳴樂 (F major Piano Sonata op. 2, No. 1) 的開始相同。

例 · 82

Ex. 82



有同樣音程，如莫札爾德 (Mozart) 的小 G 調交響樂 (Go minor Symphony) “結束樂章” (finale) 的開始一樣。

例 · 83

Ex. 83



(爲了比較起見，後兩例均把牠們的調號移到小 E 上了)。注意例 81，是遠較例 82，悲多汶更完美些。例 82 是早在 12 年前用過的，悲多汶的抄寫非常的有意義，明明在第五交響樂裡是表現了悲多汶由莫札爾德的草稿本第二頁上，抄了莫札爾德交響樂結束樂章的二十九小節下來。

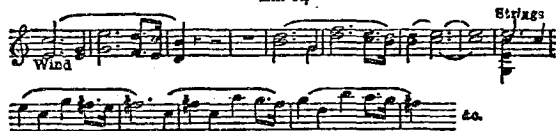
此種舉証，即使不令人十分相信，然而在第五交響樂的結束樂章上，“第一主題”

8. 見 Zvelte Beethoveniana 一書，531 頁上

(first Subject) 的第二段

例 · 84

Ex. 84



亦有同樣音程，並且同樂章內尚有很多處，亦與莫札爾德的周彼得交響樂（Jupiter Symphony）徐緩樂章（Andante）的第一主題一樣

例 85



到這個時候，悲多汶着手利用他先輩們的材料，較他青年時期更大膽了，有自覺的他，大概他已感到這時候，他應該引用他先輩們的樂曲吧，是的，正如他拉桑烏莫夫斯基四重奏裏之引用俄羅斯民謠一樣，其實在他青年時代，他已是一位公開的莫札爾德與亨頓的倣效者啊，說來也令人驚奇，雖然悲多汶有時抄寫他們的樂曲，幾乎一個音符也不更換，但是他所抄下來的，却參透了悲多汶完整的獨特的性格，使我們聽起來，就感到是悲多汶的產物了，也許他是如歌德所說的這句銘言一樣吧！

先輩們留給你們的遺產。

要以勞而獲取，才能把握成為自己之所用物⁹。

確實，誰能反對第五交響樂？何種有創造力的聽衆，可以取消人們對第五交響樂所獲得的深刻印象呢？如有，也只有千分之一吧，那嗎這樣的聽衆，還會在使人興奮的演奏會中，被“第一樂章”情緒的激動結構的驚奇，而征服嗎？還會被“慢樂章”裡，有機智的美麗，和剛勇的力量，而昏迷嗎？還會被“諧謔”樂章有催眠術的神秘，而彷彿嗎？還會被“結束”最弱的顫動，和強到極點的“漸強聲”，而抑制着一種不可忍耐和不安的情緒嗎？最後最後，還能使他滿心歡喜，而改變他的情形嗎？這，頗成問題了。

9. 見浮士德第一部第一場。

第二十四章

音樂會失望的收入

1808 年手指喪失的驚恐

尊敬罕頓

創作靈感

“In Questa Tomba”

1808 年 “Ghost” 及降 E 調 (op. 70) 三重奏

第一期與第二期之比較

這兩首三重奏是像許多鋼琴奏鳴樂一樣的着手嗎？

與依爾都德的友誼

1808 年寫大 A 調大提琴奏鳴樂

“悲哀，痛苦”

維也納的炸燬

小 G 調幻想曲

即席演奏第二提琴部分

1808 年 12 月 22 日著名的“悲多芬音樂會”

第五交響樂第一次獲得的批評

微少的進款

演奏會配置的失常

合唱幻想曲 (op. 80)

悲多芬侮辱了管絃樂隊的同人

一點零星史料：

記得是在1808年的春天，悲多汶因一個暴瀨而感受痛苦，甚至幾乎連手指也喪失了一個，似乎是命運做成的，這件事情這樣的湊巧，就因此，可很快的結束了他作鋼琴家的生涯，同時也使他更專門的從事於樂曲的寫作。

當罕頓這位老頭子76歲生日的那一天，悲多汶當着許多客人在這慶祝的演奏會上，表示對罕頓的一種普通尊敬，這些客人，盡都是維也納的重要人物，這件事情，罕頓看來，畢竟是使他非常不痛快的。

悲多汶常常由一些事物的來源，而牽引出靈感，這靈感甚至於比較那司命運的金翼啄木鳥，還不可靠，某夜，有一位入夜未投宿的旅客，在一附近的門上，連續的作叩門聲求入，因此他想像力中，就浮現了四個不斷的四分音符¹，這音符在提琴協奏曲 (Violin Concerto) “第一樂章” (First movement) 內，是扮演著如一位滑稽的角色啊，還有，就是那特有的嗒拍之聲，聽說也是受了馬蹄奔過他在赫里金斯塔特 (Heiligenstadt) 窗下的一種暗示，而他的腦中却得到詠誦 (Recitative) 鋼琴奏鳴樂“結束樂章”上的第一主題了。

例 · 86



一點藝術的兒戲，不料竟成了悲多汶名歌中之一曲了，銳維斯卡伯爵夫人 (Countess Rzewiska) 在鋼琴上驟唱一調，其實，並不算甚麼了不得，而詩人卡帕尼 (Carpani) 為此，也就即興的作了一首詞，於是這首合力的歌，In Questa Tomba 遂在幾個有名的作家中，成了競爭的根據了，當時還發表過關於此曲來源的一本書，悲多汶的歌，雖從未被人顯著的重視，然而這本書，確是現代唯一的遺本。

1808年，悲多汶又回到他曾忽視過十年的形式裡了，倘若人們由內證來判斷，那嗎就會明白，悲多汶現在大概是與他爲了拉桑烏莫夫斯基所表現的六年後，完全作絃樂四重奏那樣熱情的，而開始作兩首爲鋼琴，提琴，大提琴所用的三重奏了，那就是大D調及降E大調 (D major and E flat major op. 70)，同時，大D調三重奏以牠之不可思議的性質，還產生了一個別名，這別名就是“Geister”，或者寫成“Ghost”。

1. 參見例 · 65

够有意義了，這有妖術的最慢樂章 (Largo assai) 的概略，是在一本備忘錄上，一個妖魔合唱的幾個音符之後發現的。係一本未完成的馬克白 (Macbeth) 歌劇²。不知道果真是悲多汶，耽於那劇本鬼怪的角色，而不免寫成了這三重奏嗎？抑或是最慢樂章，牠那超自然的氣氛，轉變了悲多汶的思想，使悲多汶對招引出 Banquo 和 Hamlet 的父親的幽靈的那位兄弟藝術家，發生了興趣哩。

作者不能倣效柏克 (H. P. Bekker) 在悲多汶的D 大調三重奏 (D major trio, op. 102, No. 2) 與D 大調大提琴奏鳴樂 (D major Violoncello Sonata, op. 10, 102, No. 2) 間找出那樣多的相似點。反而言之，我認爲此三重奏，很確定的，是悲多汶扭轉了他的面孔，傾向於他過去的形式。牠開始的旋律

例 · 87

Ex. 87

Allegro vivace e con brío.

Pflte.
Viol.
Vcll.
ff
Pflte.

是與第五交響樂“結束樂章”的第四樂想一樣相同的音程。假若我們把那重複的第三與第四小節打折扣的話（這兒僅僅簡單的表示一些重複的記號而已）。

例 · 88

Ex. 88

fp

D 大調三重奏，說得更玄妙一點，也許是會使人聯想到他早年同樣標號的一首鋼琴奏鳴樂 (Piano Sonata op. 10, No. 3)。實際也是如此，當其我們細細研究時，我們

2. 莎士比亞的戲劇·拔科尼奧蘭拉斯 (Coriolanus) 的作者修改的，捨棄了中間的第二場。因爲“這是大債權了”。

就會感覺這“Ghost”三重奏發的聲音，簡直是此奏鳴樂一本縮小的精裝本。第二期的靈魂，此三重奏，縱橫關係之詳細陳述，可見本書第五十三章。

其所以此二名作中，相似處之同種材料能運用，大概是悲多汶在同靈感水準之下創作出的，牠們給我們這樣一次難得機會，來比較悲多汶第一期與第二期，十年後的作風。

在這兩首三重奏裡 (op. 70)，讀者可以看着他在一種極其容易的情形之下，成熟的，圓潤的，尤其有力的控制了那沉重而奧妙的材料，注意這兩個例子

例 · 89

Ex. 89



例 · 90

Ex. 90



前者（奏鳴樂）的樂想，由於他懸懸不定，才表現了他對音樂上的節省材料，表現了莫札爾德的作風，表現了他第一期，使旋律協和的方法，反而言之，後者（三重奏）是第二期和聲處理的表現，使每個連續的音符，都帶著新的和聲而表出特性了³。

附帶說的，是這“Ghost”三重奏的慢樂章（Largo），亦如第五交響樂的諧謔樂章（Scherzo）一樣，預兆了悲多汶第三期的神秘，這神秘是彌佈到哈彌爾克拉克維爾奏鳴

3. 紐曼著“The Unconscious Beethoven” 107-109 頁上

樂 (Hammerklavier Sonata) 及短 A 調四重奏 (A minor Quartet) 的慢樂章 (Adagio) 裡，及莊嚴彌撒 (Missa Solemnis) 的經文部分 (Incarnatus) 裡面。

研究了悲多芬，在當時給布勒可夫 (Breikopf) 及哈特爾 (Hartel) 的信，我們首先，就可推想到悲多芬大概是如像許多鋼琴奏鳴樂一樣，有計劃的作這兩首三重奏，此說如真，那嗎，他很可以小之爲了這兩三重之不足，大之爲了他見及大 D 調三重奏 (D major trio op. 70, No. 1) 與大 D 調奏鳴樂 (D major Sonata op. 10, No. 3) 間，有許多相似而改變此二者 (三重奏) 之作風的。

也許悲多芬如柏克所指，他實際上，也發覺到了，(op. 70, No. 2) 這一首三重奏，有幾處特點，是與 (op. 31, No. 3) 這首奏鳴樂相似的。即：降 E 調奏鳴樂 (E flat Sonata) 四樂章中，不算 Adagio。讀者還可參考參考 53 章，關於此的詳細說明。

這兩首三重奏，(op. 70) 都是悲多芬奉獻給依爾都德伯爵夫人 (Hungarian Countess Erdody) 的。雖然依爾都德是一位不健康的人，但她確是一個優秀的鋼琴家，且能勝任悲多芬作品的解說者。她與悲多芬的友誼，開始是在此二作品的前幾年。這友誼的持久，恰恰也與她和悲多芬狂熱的不能形容的親密，成了正比例。最後在 1820 年時，此女人是被判處放逐的徒刑了。聽說是因一件嫌疑案，說她與她老朋友布拉西，(Magister Brauchle) 共同謀殺了她唯一的兒子奧古斯特 (August)。因爲奧古斯特忽然間死在克羅蒂亞 (Croatia)⁴。這件無根據的判她們犯罪，不十分令人心服。

同時，這兩首三重奏，是悲多芬住在依爾都德家時寫的。有一次，他偶與依爾都德意見不合，在他與她口角之後，悲多芬立即就對他的發行人說，要變更那奉獻的名字，但是惜乎太遲了，來不及改。可是後來悲多芬對這來不及改，還非常高興。因爲他很快也就看到了他自己的錯誤，並且對依爾都德還寫了一封極其和藹的道歉信哩。

“我親愛的伯爵夫人依爾都德。真的，我錯了，恕我吧。確實我不會故意的惡意來對你，而使你受傷——僅僅昨夜我才知道我的一切啊。並且我是非常懺悔我的前非——冷靜讀着你的信，同時很公平的判決了我自己，如果你不給回信，甚至還有其他……那我才是自討應得啊。我從未對你卑賤的進言，今天請你把我的信，送還給我

4. 見施羅米爾著 "Beethoven Handbuch", 1926 年出版，卷 1. 124 頁上。

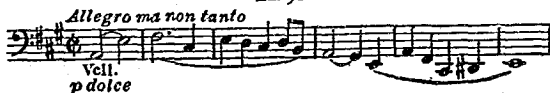
吧·而且還希望你寫一封回信給我·不，僅僅寫你再作我的朋友這一句呀·倘若你不如此，那我要感受長期的痛苦·如果這件事繼續演下去·我萬事也不能作了——我等待你的赦免呀。”

大A調大提琴鋼琴奏鳴樂(Violoncello and Piano Sonata in A major, op. 69)1809年寫成的·此奏鳴樂在悲多汶多數的大提琴奏鳴樂之中，有如克羅伊再爾(Kreutzer)在許多小提琴奏鳴樂之中，掌握着一樣的地位·此曲於器樂內，雖不算寫得太偉大，然而亦可稱為一流暢的好作品·牠是站立在前兩首大提琴奏鳴樂(op. 5)和後兩首(op. 102)間之中的·有前兩首的華麗，瀟灑，而無牠們粗淺的十八世紀“洛可可”(Rococo)之風味，有後兩首相等的深奧，而無牠們枯澀得難以使人了解。

此奏鳴樂，是用着旋律來開始·此旋律是可稱為悲多汶第二期的理想的旋律。

例·91

Ex. 91



公平說起來，人們應對這精細入微的形式加以讚美·牠們每小節的節奏，都不相同·此乃一美術作品，後來還有幾個作曲家研究過，說得更好聽一點·這例91·簡直可以說是一完美的曲調。

“結束”和“序”，都沒有用着很豐富的材料·但亦足夠引導其他的一切人，來發展一個長的慢樂章(Adagio)，這是奢侈的悲多汶在此時期，受着內心的痛苦，而表現了無窮的泉源·結束是用着一種形式來開始的，牠即是我們稱呼的“來源動機”(Source Motive)·這節奏的組織

例·92



很多年都還影響悲多汶的作品⁵——這就是在基調上，用的懸留法·前面四個四分音

5. 參看第十五章·

符，後面跟着一個帶附點的二分音符。

演奏起來，技術確定的困難儘管是很少，然而牠固有的活潑，圓熟，也只有布拉姆斯(Brahms)和一位經公認可的大提琴演奏者富蘭克(Franck)才開始承認。但這首奏鳴樂，依然是站立在這難而不可捉摸的樂器，所有的奏鳴樂著作之上的。

1809年3月4日悲多汶貢獻一作品給格萊泰斯丁(Gleichenstein)，悲多汶在此原稿上，很不整齊的寫着幾個草字：“Inter Lachrymas et Luctum”(悲哀痛苦)無疑的；這是下年3月，法國軍隊勝利的進展，炸燬了，奪取了維也納的一個暗示。當時悲多汶是躺在一個地窖裡，他過受痛苦的耳來，關閉了外面炮彈的嘈雜，來沉思默想的。

小G調鋼琴幻想曲(G minor Phantasia for Piano op. 77)較速樂章(Allegretto)的樂想，是悲多汶最由衷的一曲了。當悲多汶在鋼琴上，把捉着我們受着靈感的心情時，我們即會感覺此曲，就是用文字寫出的作品，連同作品二十七(op. 27)那兩首“幻想奏鳴樂”(fantasia Sonata)，都可以稱之為廣告音樂。我們還可以由謝爾尼(Czerny)所描寫的這句話中，得知一些關於悲多汶即席演奏的情形。

“於那時，除了悲多汶之外，就要算樸勒爾(Ignatz Pleyel)是一位知道得最廣泛而通俗化的器樂作家了。他來自巴黎，携帶得有他最後的新四重奏。

這新四重奏，是在羅泊康維茨太子(Prince Lobokwitz)的公邸中，當着很多上流社會人士前演奏。

悲多汶也是出席人之一。當“結束”時，別人還問了許多關於演奏的事情。照例他是使他自己長時間的緊促不安。然而在最後，大概是受了兩個演奏鋼琴的女兒的連累，在惡劣的心情之下，悲多汶立刻從音樂棹上攫取了第二提琴部份，且將這第二提琴部份，拋到鋼琴的架框上了。然後又急忙的演奏，他從來也沒有聽到，還比這一晚上來得更壯麗更新奇更顯赫的即席演奏呀！這次完美的即席演奏，經過了他把中音瀏覽了一遍，他認為這些中音毫無足取，於是他偶然的在四重奏開始的一頁上，增加了極可愛的旋律與和聲，這旋律這和聲都是倣效協奏曲的形式。老樸勒爾極其驚愕的吻着悲多汶的雙手。自此即席演奏之後，悲多汶常常是因此而哄笑起來。”

下面這個廣告，是1808年12月17日載於維也納報Wiener Zeitung上的：

偉大的音樂會

12月22日星期四，露德薇格·範·悲多汶將在 R. L. 省維也納劇院(Theatre An der Wien) 很珍貴給吾人一次音樂會，所有樂曲都純全是他未曾發表過的新作品，前半部計有 1. 大 F 調 (No. 5) 命名為“田園生活的回憶”的交響樂，2. 咏嘆調，3. 帶拉丁詞的讚美歌。此歌係做教堂風格而作，內有合唱及獨唱，4. 鋼琴協奏曲，此曲係悲多汶親自演奏。

後半部計有 (No. 6) 偉大的小 C 調交響樂，2. 聖歌。此歌亦帶有拉丁詞，亦係做教堂風格所作成，亦有合唱獨唱，3. 鋼琴幻想曲，此曲的頂點是慢慢的進入整個管絃樂。且於終止處是用合唱序來結尾的。

包箱定坐均可到“Krugerstrasse” No. 1074 樓下辦理——六點半開始

究竟有若干聽衆，能够於片時間帶着惑疑的心情，就光榮的踏上那聖神的場合呢？倘若誰也絲毫未想到，這些在歷史上，曾握着權威的交響樂，和悲多汶當場還像一位技術家演奏，後就結束了這種生涯的話，那嗎，這是值得惑疑的。

李查爾特 (Johann Friedrich Reichardt) 是悲多汶時代，一位重要音樂評論兼作曲者。他曾說小 C 調交響樂 (第五交響樂)是“最精美最冗長的交響樂”此曲最特別，是使坐在大提琴部位附近的人，受到很強烈的刺激。就是這裏，才是最重要緊的地方。如他在預奏會上，見到的這樂曲的原稿，是由卅二雙副的馬粉紙合訂成的。

這大 G 調協奏曲，田園交響樂，第五交響樂的初次演奏，我們猜想着那些人，是不能鑑賞呀！這次音樂會的聽者們，在幾年之後，當他們明白了那音樂會的晚上，他們的耳朵是聾了的時候，那他們必定帶着沮喪的心情，而後悔。可是已來不及了，時間不再在那音樂會上，等待着。

很失望，此次音樂會，沒有獲得圓滿的成功，寶貴的處收入，少得也足使人驚奇了。因此，悲多汶感到異常的憂鬱，俄國一位皇族，維哈斯基 (Vielhorsky) 也曾告訴赫萊，說他坐在樂隊花廳的前幾排，感受了如此的孤寂。還說那一次悲多汶稍稍彎着腰鞠躬，說着半友誼半諷刺的話答謝聽衆。

這次音樂會也與從前所舉行的音樂會差不多，照例的樂隊及合唱隊都是那些舊人，都說不上十分令人驚異，實際上，也怪他們沒有舉行一次單獨而成熟的預奏會。并

且就是局部的預演，而那些演奏者們都發悲多汶的脾氣，以致演奏者們在廳上來斥責悲多汶，本來也是令人不高興的，地方又冷，而節目又比平常長兩倍。

米爾弟 (Frau Milder) 是一個有名的歌手，本來定好了她唱 “Ah, perfido!”。但無如悲多汶又一度失錯，與她發生口角，所以她的位置是被一位青年的少女代替了，然而起初因為這少女害怕，弄得一個音符也吐露不出來，其後她才服了一點興奮劑的藥品，此段算是馬虎了過去，正因如此，所以把咏嘆調完全弄糟了。此困難之增加，是由於角色配置失宜之所致，並且最後的小 C 調合唱幻想曲，就是為鋼琴，管絃樂，及合唱用的 (op. 80)，也是拚死命來完成的，悲多汶首先彈鋼琴部份，莫明其妙他重複了一遍，在此，悲多汶同意要鎮靜下去，好，當其 Clarinet 不該加入而早加入時，他就從他的座位上跳了起來，用着很大的聲音發着怒的喊 “停！停！不是那樣呀！壞的演奏！重來呀！重來呀！重來呀！” 許多音樂家都非常的憤怒，還有好幾位想離去這演奏會的大廳，但是不知何故，這次不使人愉快的音樂會，還是糊塗的弄過了，最後當悲多汶明白了他是如何的侮辱了樂隊同人的時候，悲多汶才很有禮貌的來請求這些人原諒他。

此合唱幻想曲之浮現在他的腦中，已是八年以前的事情，但於緊促之際匆忙的作成，完全是為了準備光榮的結束他的音樂會，誰知事不如願大違其本意了，不過此曲已作了他 Gegenliebe 歌的基礎⁶。

我們由表面觀察來論，此合唱幻想曲的主要趣味，至少有一點，是第九交響樂，不幸的合唱結尾，一類縮小的模型。



第 二 十 五 章

“烏合之衆的貴族”是寬惠的

增加了困難

維也納是悲多汶最適切的家

加塞爾宮的贈金

1808年11月1日以前

1809年2月26日收到了維也納貴族的一筆贈金

非正規的繳納而數目亦已減少

煩惱的李斯

1809年10月大高F調奏鳴樂之產生

1809年至1810年產生了“Adieu, Absence, and Reunion”

奏鳴樂

1809年作帝王協奏曲

1809年作哈爾卜四重奏

悲多汶反駁了老前輩，刺激了新青年

音樂會微少的進款，和報紙冷淡的披露，更加强了悲多汶的困難，使他心理的壓迫，更加厲害了。他深思着，他那缺乏官方承認的事情，且亦懷恨那些吃皇室飯的小人們。悲多汶從來也不想使自己舒適。倘若他腦中稍稍存着金錢價值的觀念，知道經濟，節省。那嗎，於無錢的時候，何必一定要住三四個房間，一兩間屋子也足夠一人住了。

實在說起來，不管悲多汶是怎樣厲害的，一慣的痛斥維也納和維也納人，不管他是何等的理想着，英國是人間的天堂。無上的樂園，然而，維也納總比他曾離開過的

那些地方，要好得多，因為這兒的音樂熱情，音樂文化，音樂智識，都比世界上，任何城市也要擴張得更高些。現今那一個大都市，能夠讓一位音樂家享受——如維也納所給與悲多汶的——此種市民權呢？你想像着，倫敦是把牠的特權贈給了拉發爾 (M. Ravel)，或者紐約送給了斯脫拉文斯基 (M. Stravinsky)。但是你還得想想，斯脫拉文斯基在聖潔的春天，因忽視了衣冠和勳章¹，以致受到了如同擾亂公共安寧秩序之行為的人，那種痛苦，我們能想像當該市長死的那晚上，去對斯脫拉文斯基道歉嗎？

悲多汶從來也沒有想到他那容易發怒的脾氣，古怪的生活習慣，多病的身軀，還能掌握一個指揮者的地位。雖然所有崇拜悲多汶的人，和他那些情願犧牲自己，來幫助他的朋友，與及他所有的學生，都在那裡敵視宇宙，替他不平。然而悲多汶還是感覺他自己的行為，不免有時誤解，殘酷，驕傲。

第五交響樂第一次問世得不到好評之後，不久他就寫一封簡單的信給他的哥哥約翰 (Johann)：

“只有上帝才可以換掉他，我們的弟弟無憫忍心，使我已受着了無限的痛苦。你知道吧，我這壞了的聽覺，永遠是要得人的幫助，但是，有誰我可信託呢？”

正當他心境惡劣的時候，1868年11月1號的前夕，悲多汶收到了哲羅姆·波羅帕脫王 (King Jerome Bonaparte) 的一筆贈金。波羅帕脫是維斯特發里亞 (Westphalia) 沒有受太多文化的新王。悲多汶作加賽爾宮 (Court Cassel) 的音樂指揮，每年必得六百 ducat，並且在那兒“也沒有很多的事情，僅僅偶爾彈點琴給國王聽，還有也不過偶爾作他室內音樂會的指揮”。

這一筆贈金反使悲多汶更陷入惡劣的煩惱中了。依爾都德伯爵夫人 (Countess Erdödy) 探得了此事之消息後，魯爾魯朵夫 (Rudolph)，羅泊康維茨 (Lobkowitz)，肯斯基 (Kinsky) 等維也納的貴族，也湊一筆資金，獻給悲多汶以救他的急需，於1869年2月23日送上四百 Florin。悲多汶也接受了每年付給的指定數目。

悲多汶很感激的領收了此筆款項，可是這種心情，為時很暫，因為不久之間，羅泊康維茨的財產，已到一個竊匪的手中，並且肯斯基又從馬上墜下，致於致命，當悲

1. 參看第三十七章。

多汶依法律手續，再規定支付時，這筆贈金真正的數目，已不及原來總數之一半了。

關於這件事情，李斯還敘述出一件不如意的結果：

“樂隊長李查爾特，(Reichardt)在我這兒來對我說，悲多汶積極的拒絕了加賽爾宮的位置。倘若我是悲多汶唯一的學生，我是否可以拿這筆錢呢？”他如此說着，我起初還有點不相信，後來我就一直跑到悲多汶屋裡去，想知道此事之真情，並且還想用忠告似的口吻去勸他，我和他分別了三個星期，甚至連我給他討論這問題的信，也仍然得不到答覆。有一天，我終於在城樓上看見了他，我一直爬上城樓，對他說我要會他的理由，於是他很簡潔的答覆着我：“是嗎——你以為你滿意的一個地位，對我就是一種供獻嗎？”——他說了這兩句話之後，依然又冷靜了下來。

第二天清晨，我爲了要探聽究竟，所以又到他家去找他。雖然我明明聽到悲多汶在一間隣近的房子歌唱着，而他的僕人，偏偏用着一幅粗破的嗓子，答應我：“我的主人不在家”。因此，我也和這用人積極的拒絕我那可厭的情形一樣，直接就進去了。可是他忽然跳到門前，推着我，因此我太怒了，我抓着他的咽喉，將他兇猛的擲在地板上，不料這鬧嚷的聲音，到引起悲多汶的注意了，他急忙跑出來，看到他的用人，靜靜的躺在地板上，並且我的臉色也蒼白得如同一具死屍。在我盛怒之下，我是如此的痛斥他，所以把他征服了，同時他立在地板上，啞口無言，就像一根木頭，當這事了解過去，悲多汶才說：“我真不明白這是因了甚麼，我曾告訴過你，要你背地裡，盡力保持這個位置”，我担保我未曾得着過這樣的回答，他立刻同我出來，把這件誤會解釋了，但是這是過遲，雖然在當時，我很想得着這一個好位置，然而終歸未能得到手。”

金錢的煩惱，同着維也納的攻擊，使悲多汶的作品在量的方面，受到了影響，但因悲多汶有不可捉摸的反動力，故他們是不能影響悲多汶作品的性質。就在這狂熱與突進的惡劣時期中，悲多汶的大高 F 調鋼琴奏鳴樂 (F Sharp major Piano Sonata Op. 78) 產生了。雪萊 (Shelley) 是詩人的詩人，維拉斯昆茲 (Velas Quez) 是畫家的畫家，而此曲哩，確是純音樂家的奏鳴樂，並且還是悲多汶作品第三期典型的前徵。此曲少有演奏，因為悲多汶無意使演奏者對此滿足，感動，也無意使聽者，容易聽得懂之故。但是作曲家本人，對此所想到的，我們可以看他對謝爾尼的述說中，即可明

白：

“人們都永遠的談論小高 C 調奏鳴樂 C Sharp minor Sonata (即月光奏鳴樂)；其實我真正還寫了一些更好的樂曲，譬如這大高 F 調鋼琴奏鳴樂吧，就完全是一種特殊典型的作品。”

這兒，我們能夠看得出悲多汶談到這為音樂而音樂的作品，並且還看到了，他很有趣的要使他月光，華爾斯太茵 (Waldstein)，及熱情 (Appassionata) 等鋼琴奏鳴樂減色。

作者感到大高 F 調鋼琴奏鳴樂是與“哈爾卜”四重奏一樣的彌滿着秋天的景象。更有趣的是作者發現，此奏鳴樂開始的快樂章 (Allegro)

例 · 93

Ex. 93

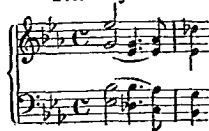


差不多是用該四重奏的序直接引証來開始的。

例 · 94

Poco Adagio.

Ex. 94



降 E 調標題奏鳴樂 (A Programmatic Sonata in E flat. op. 81) 是被悲多汶記上了“das Lebewohl die Abwesenheit, das Wiederseh'n”。此曲因受內都與外界鬥爭的影響，所以此期其他作品，所表現的痛苦，更厲害一些。誠實本性的悲多汶開始虛報了。這是描寫他已被一法國人驅逐他出維也納，且逼他回到自己的家鄉去。這首

— 204 —

奏鳴樂，是送給盧朵夫 (Rudolph) 的，這簡直像一位獻媚者，在那裡對盧朵夫致謝詞一樣，頭兩個樂章，充滿了外界刺激的摧殘，但於第三章上，悲多汶很明顯已尋到了靈感和運動量，此樂曲中，與其說大概是悲多汶想到了他那些貴族的朋友，學生等很規矩的上課，以致使他發生了真誠，忽寧說是他想到了幾個女人，在那裏窒息着咒咀，才牽強附會的充滿了虛偽的託辭。

只要稍為聽聽這裏面的音樂，就會知道悲多汶是如何機敏，幾乎整個第一樂章，都是用三個音樂符構成的，這兒例子中的三個音符上，悲多汶安置好了標題的警句。

例 95.

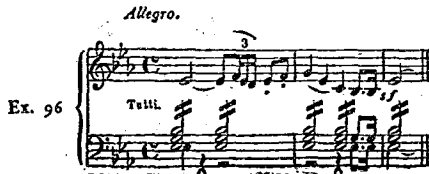


在這裏，令人聯想到一首英國的民歌，就是那最流行的輪唱曲三個瞎老鼠 (Three Blind Mice) 的開始，必然的第一主題與第二主題間缺乏對比，組織上也有一些混着，代表着另一種方法，認真說來，就是傾向於自由奏鳴樂形式，而離開他先生亞爾比士伯加 (Albrechtsberger) 的規則了。

命名為帝王 (Emperor) 這首降 E 調鋼琴協奏曲 (E flat Piano Concerto)，是沒有意義的，若非不然，則當別論，此作品，在他自己的領域內，也握着權威的地位，這地位，是與提琴協奏曲，尼洛娜第三序曲 (Leonore, No. 3) 英雄交響樂所獲得的相同，此曲作在 1809 年，牠的開始，是把那照例的裝飾法改變成令人感動的說話一樣了，這是超過了任何想像之上。

動機作了第一主題的基礎

例 · 96



當牠減削至單獨的音符時，讀者即可看出，悲多汶是後五年觀察了英雄交響樂的“原子動機”（參看例 25）前七十年處理了布拉姆斯（Brahms）“提琴協奏曲”的開始。

例 · 97



此樂章，雖亦富有推動力及生機，但平均說來，是在我們曾提到的那兩首作品，水平線之下。

然而稍慢樂章（*Andante un poco Mosso*），却是悲多汶此作品中最純粹，最獸樂的一章，此章就宛如讀者們偶爾聽到德里撒（St. Theresa）或者弗蘭西孫（St. Francis）狂喜時候的歌聲一樣。

例 · 98

Ex. 98

Adagio un poco mosso.



因此，當你有意識的聽到那遠遠的音樂時，你就會感覺，在半夢狀態中的悲多汶，他引他自己出了平常的生活範圍之外了，且不停的跳躍到旋轉曲（Rondo）裏面，在這裏更是發出了火花，吶喊，狂笑，而且當他自己走進快樂之歌（the Song of Joys）時，他竟狂喜到手舞足蹈起來，比一個長了長鬍鬚的老頭詩人，所表示的歡喜，快暢得多。

悲多汶許多在 1809 年前寫的那些作品，對現代的聽衆，就是聽一次或聽二次，都不難於鑑賞，但唯有哈爾卜降 E 調四重奏，（Harp Quartet in E flat op. 74），尤其是在第一樂章上，在那微妙的序上，在諧謔樂章（Scherzo）上，是如此的不可思議，裝滿了寶藏，想親近牠之不容易，有如一些人對那無窮的鑛山，歡喜的驚異的，不怕黑暗，並且爲了發掘寶物，還得備以安全的燈火及適當的給養一樣。

此第十“四重奏”的第一樂章，當我們聽到第四第五次時，那就好像把我們帶到日光下，並且還在那清閑的坐着，喝着十月成熟的老酒，吸着香甜的草菸，吃着綠如豆色的小蘋果，和山凹間熟透了的蜜橘，後來又使我們的身體，被太陽晒得笨重遲鈍，而不能開步了，此名“哈爾卜”的四重奏，牠發展末尾大提琴部份上方的開始，與及結束的開始，都有分裂和絃組成的傾向。

例·99

Ex. 99

The image shows a musical score for Example 99, consisting of three systems of piano and bass clef staves. The first system is marked *Presto* and *leggieramente*. The piano part features a series of chords and arpeggios, while the bass part has a more rhythmic, repetitive pattern. The second system continues the piano part with more complex chordal structures. The third system shows the piano part with a few notes and rests, and the bass part with a simple rhythmic pattern.

但是，這整個作品，實實在在是一個不可思議的哈爾卜(Harp)，當你將牠每個樂章摘取時，你就會曉得牠裏面的音質，是完全不相同的，因為此四重奏，很少有統一性，倘若讀者採取着序，或者牠後部任何一章來聽，即可知道牠所有的四個樂章，沒有太多的相同之點。

慢樂章(Adagio)，亦如帝王(Emperor)協奏曲和以前提到的降B調三重奏之慢樂章(Adagio)一樣，使你會很早就感覺到，這是一曲無比感動人，天上有地下無的音樂，這是注定了的吧，悲多汶在許多年之後，到這幽靜的帕忒摩斯(Patmos)去，用他聾了的耳朵來重聽牠。

優美而有熱情的極快樂章 (Presto) (不是有 Scherzo 記號的) · 當牠開始的四個音符，擊着你的耳朵時，你一定會很興奮的感覺着，是重獲了那小 C 調交響樂，(第五交響樂)。開始的四個音符吧² · 例 99 就是由牠變化出來的。

這柔和可人的變化，至少已完成了這作品給聽衆一個任務 · 這任務，就是把聽者那沮喪的感情，由沸點降至冰點，很巧妙的被美麗所溶合。這也是提及過的，牠是與英雄交響樂的結束樂章，降 B 調三重奏，合唱交響樂有着相關的美麗 · 牠們的樂想，悲多汶偶然間是抄寫了罕頓的大 C 調交響樂 (C major Symphon) (Breitkopf & Hartel, No. 97) 而來。

雖然悲多汶是一個極希有的神童，是一個浪漫主義與古典主義溶化的成功者，但是爲了研究先代們的遺產，悲多汶是費了許多的心血，如我們知道的，他許多樂曲，都是因了他先輩們，用着陳腐而又沈重的樂句來開始，而坐臥不安 · 修改了再修改 · 人們也許會回憶得起，慕尼黑 (Munich) Alte Pinakothek 這裏柯利克 (Koninck) 的一張畫吧 · 那張畫，是表現耶穌在一個聖殿上，對受毀謗的醫生說 · 許多人把他的鬍鬚，刺進了陳腐的書中，爲的是企圖駁倒著書的人。

青年却是崇拜悲多汶的熱情者 · 每個時代的青年，都在那裏埋頭，對悲多汶寫好了的那些偉大新音樂，加以思考，本書的讀者們，誰是現代的中年 · 當你們這些超時代的怪傑，轟然的成功了偉人時，你們也能發出禮查，斯脫拉斯 (Richard Strauss) 說悲多汶是一個聖人，這同樣真價的言論嗎？有，那除非是十九世紀的青年，才會想到悲多汶的拉桑烏莫夫斯基四重奏，提琴協奏曲，第三與第五交響樂這些真真的樂曲 · 對的，於某方面講，十九世紀的他們是與我們不同。



2. 參看例 77。

第 二 十 六 章

對 音 樂 實 行 虛 構

美學上鮮血的戰場

音樂的意義

音樂含有無限制的鑑別

把絕好的音樂置入籠中

音樂與詩相互的結果

近代的音樂拋棄了虛構

故事的標題音樂

1808年開新紀元的田園交響樂

我們現在要談到田園交響樂 (Pastoral Symphony) 了，並且還要談到這標題音樂，牠那巧妙而動人的題目，牠是1808年的作品。

當後來這一百廿多年之際，發現了音樂對文學的牽涉，在整個美學的領域內，簡直是構成了一塊鮮血的戰場，彼此的衝突，從來小半是不問不答的，每方面都是使牠們的局面明朗化，如同機關鎗的互擊，單刀直入且又不顯明的互相妥協。

朋友，注意！我就是導火線哩！

“標題音樂” (Program Music) 是絕對音樂，加了一簡單的虛構，而貶了格的，反之，“絕對音樂” (Absolute music)，是標題音樂，寫不出的千百萬的意義所組成。

假定作曲者，他自己是如此的想吧，好音樂從來也不計及任何一個獨特的題目，但是，我們亦不能承認，這指示出標題的田園交響樂，或者是某某詩吧，是沒有關係，是表面的處理，說明，所以說，我們還是要說，是悲多汶自覺的心靈發生了錯誤，

如格萊士 (Grace)¹ 先生所說：

“音樂不能用解說，並且也沒有音樂能用解說與聽相等。如你能說明一幅畫，一首詩一樣，此二者給與我們的，理想超出了分析。”

異外的，有時也會使聽者，對某種“標題音樂”上的題目：發生了聯繫，不過這是萬分之一的機會，牠們是讓你聯想到，你從前曾經接受的某種觀念上了。但是當其你，聯想的一刹那所聽進耳的那些音樂，要完全是你從來未聽到過的，於是倏倏的，你的聯想是有效了。就如同作曲家，所指示的那標題一樣哪！

假定你這樣來鑑別，挑選幾位有音樂修養的人，並且要他們不知道是悲多汶的樂曲，和不知道悲多汶的命名法來試奏這些無字的曲，無字的歌（不帶詞）吧，如英雄交響樂的第一樂章，田園交響樂的諧謔樂章 (Scherzo)，彌撒裏的 Benedictus 序樂，Adelaide 歌，The Prase of God in Nature 與及費德里泥歌劇中尼洛娜的“Last Star”咏嘆調，注意他們的反應後，於是你就會感激還無可描摹文字的音樂了——至少一件藝術品，一種純真的藝術產物，是足夠支配人的一切呀！

柯爾托 (M. Alfred Cortot)²，也曾機敏的說過真實解說的方法：“對作品要超出作者之外去幻想”。這句話，就是對那稍遜色的標題音樂，也是有效的。譬如悲多汶的第六交響樂吧。指揮者，很能用他自己的幻想，把牠解說出來，此種幻想，不獨是對作曲者本人，在文學上的推理，也是對其他美麗詩的結構在想像，以致適應於樂譜上了。

1. 格萊士 (Harvey Grace): “Beethoven” 269 頁, 1926 年版

2. 貝爾 (Behrend.) “Ludwig Van Beethoven's Pianoforte Sonatas.” (悲多汶的鋼琴奏鳴樂) 1927 出版。科爾托 (Alfred Cortot) 法國現代第一流鋼琴家，1877 年 9 月 1 日生於日內瓦附近鄉村中，其後入巴黎音樂院修鋼琴，兼學理論，出於拉博羅及哥尼音樂會，名重一時，1902 年任各管絃樂隊指揮，並為新興音樂運動的指導者，並設立 “Société du Festival Lyrique”；1903 年組織 “Société des Concerto Cortot”；1904 年任 “Société National” 的指揮；又指揮尼爾的大眾音樂會達四年之久，1907 年繼葛蒙達爾為巴黎音樂院鋼琴研究科教授；同時與第波特 (J. Thibaut) 及卡薩爾斯 (P. Casals) 組織三重奏團，作旅行演奏，技於數種之餘，並寫作音樂論文，1920 年曾出版：“蕭邦 (Chopin) 樂曲之編目及解說”，為現代之標準樂譜書籍。

誰也沒有那樣神聖的權威，來把一篇絕好的音樂放在籠裏裝起來，並且還要貼上一個封條，來蔽斷牠幾小節，然而也有例外的事情，往往首先鑑賞音樂的那些人，那些藝術鑑賞者：總是愛把一件作品，配上一個名字，造成一件使人合口味的東西，譬如有些人吃麵包，總愛把一塊純潔的麵包，塗上一層虛浮的果醬，是一樣的，因此之故，故事畫，故事詩，故事彫刻，才如此的流行，當然囉，聽歌，聽歌劇，聽交響詩的聽衆，不消說是比聽交響樂，絃樂四重奏的要多，但這些多的聽衆，我可以說一句，是少有理解力的，雖然有人，會不同情我如此的談話，可是在審美的園地中，尚有幾個偉大人物所說的，可以拿來比較的對照了³。

大概音樂和詩的聯合，是這樣解體的，音樂呢，慢慢的變，曲解，改樣，以致消滅了精美的文字；而具體說明的詩呢，却攜走了，最值價的特有的無窮盡的音樂藝術，因為誰也不能將兩個有缺點的半邊，來成功一全美的整體呀。

現今許多真誠愛護音樂的人，確實非常輕視，一篇作品以故事為題材，此時，一般別的藝術也都很良好的進展着，大約隔現在將近一世紀的時期吧，一些富於創造性的繪畫愛好者，和一些醉心彫刻術的人，他們都墳棄了虛構的原理，可是他們也嘲笑寫實主義的瓦茲 (Watts)，蘭西爾 (Landseer)，不用說，現今繪畫與彫刻裏虛構的故事，老早開始消逝了，普牟斯特 (Proust) 和朱士 (Joyce)，關於此，也寫過不少的文章，但是亦有許多愛好抽象藝術的人，偏偏要把一件故事，來粉飾在每個樂曲裏面。

當聽衆在一次交響音樂會上，忽被情節，劇中說白，扮演，舞台裝飾所昏迷，而開始寧可愛他們的華格勒爾時；當聽衆因聽了悲多汶的第六交響樂和斯脫拉斯的標題音樂，“Till Eulenspiegel”而失去了當時的自我，且聚精會神的去幻想時，那他們一定會感到非常的興奮。

音樂史上，也曾有過波動，掙扎後很快的產生了一未成熟的嬰兒，這嬰兒，不用說，就是那所謂的“標雪”了，這就是具體的傾向於抽象的過程中，而有的一次慢的演變。

紀元前 600 年，有一位希臘名叫莎喀達斯 (Sakadas) 的音樂作曲家，曾以一描寫

3. 見歌德著 Wilhelm Meister's Lehrjahre (卷 8, 第 7 章)

阿波羅 (Apollo) 與蟒蛇相關的標題樂曲，在狄爾斐 (Delphi) 希臘的競技會上，獲得獎狀。2000年之後，當器樂曲爲了自由，掙扎脫離聲樂的囚籠，傾向於適當的獨立的虛構時，我們即可發現，許多相同的東西，相同的這一類材料的“標題音樂”。那就是1545年古尼坤 (Jannequin) 寫的“La Bataille”；弗羅比格 (Frobberger) 作的鋼琴組曲，此曲的內容，是描寫早在十七世紀，一件萊茵河很艱苦的旅行，好像一個旅客發生了一點小風波，同時與船夫動刀拔劍，旅客墜入水中，和水的拍盪聲響。1700年古蘭 (Kuhnau) 還發表了六首聖經故事 (Bible-Story) 的奏鳴樂，其中有說明雅各 (Yacob) 之受拉班 (Laban) 的欺騙，還有精確說明迪維德 (David) 用飛石殺歌利斯 (Goliath) 前額的事情，不但如此，且未瓦爾弟 (Vivaldi) 也作過四季 (the Seasons) 協奏曲，內分四季，據和琴茲⁴ (Hawkins) 所說“在那四季內，許多小詩做成的樂譜上，由於和聲的力量，與及各個加有裝飾的旋律的關係，所以使人興奮得與那些小詩相吻合了，在此時，你定會感覺到，作曲者是盡全力的作成他的樂譜吧”。

甚至巴哈 (J. S. Bach) 亦視他寫的別離開他兄弟的狂想曲 (Capriccio on the departure of his dear brother) 認爲有價值。

田園交響樂，真正要算標題音樂中，最高的一曲了，這當然只有歸之於悲多汶這位偉大的音樂天才家，只有歸之於他透骨的智慧，避免了他前輩們的錯誤，只有歸之於他整個熱切的心，都傾倒在“田園” (Pastoral) 這個題目上了。

差不多，他是逐字翻譯的，採用了一個大交響樂的標題，那就是1783年，克其提 (Justin Knecht) 所發表的“自然的音樂描寫” (the Musical Portrait of Nature) 這交響樂的標題了。我們也許知道吧，這標題爲悲多汶25年前所熟知，因爲此交響樂的廣告，還把他孩童時代的作品，就是他十二歲時所發表的，那三首奏鳴樂遮蔽了。

悲多汶是研究了如像克其提等不成熟的記事音樂，他也深深的思慮過，且已尋找出那些記事音樂錯誤的踪跡，在悲多汶此期的手冊裏，還充分表現悲多汶關於田園交響樂標題的題目，所發生的一種謠言：

特性表現的交響樂，田園生活的回憶。

4. 見歷史 (H story) 1789年出版卷2, 第561頁上。

聽者，必須發見自己的立場來體會。

這些聲音裏，大概都是情感多於色彩。

人人對此，不要標題也會認識。

田園交響樂：除繪畫外，其中尚有許多感情的表現。

此種表現即是人們被田園的快樂，所興奮所鼓舞的情形。

假若把這樂器中所有的畫推開得太遠，那嗎是要失敗的。

上面這些話，是悲多汶一貫的主義。假設他一定固執的要把此交響樂，冠上一個頭銜，那嗎，我們必定認為這第六交響樂 (Sixth Symphony)，多少總要減少一點牠的新奇，多少總要減少牠開新紀元的美名。但是，牠或許還是一部比較好的音樂樂曲。我們必須還要想着一件事體，要知道這第六交響樂，曾經產生了若干近百年來最有趣味有想像力的「音詩」；另一方面，假若你對藝術上的效力不衰退的話，且加以不隨的運用，還可產生許多另外的才能，因為“標題音樂”是“戲劇音樂”(Dramatic music)，反之“戲劇音樂”呢，如杜帕克 (Henri Duparc) 很公平的說，“是次等種類的，牠不容許一個藝術家，直接說明他自己，無拘束的把藝術家，美的靈魂顯示出。”

然而，現在讓我們從美學的理論，到“田園交響樂”本位，反覆的思考一下吧。



第二十七章

標題音樂與田園交響樂

田園交響樂發表於 1809 年

“情感的表現多於「音畫」”

悲多汶用全力反對寫實主義

愛好自然

喜歡水和動物

成功了自然的自然

赫里金斯塔特

第一樂章

小河邊的景色

小鳥笑談

海德先生

大胆用和聲的效果

悲多汶反覺壞音樂有趣味

與酒店樂隊做朋友

“農民的快樂”有趣的來源及其幽默

歸納了悲多汶“標題音樂”的理論

序曲才是他最好的標題音樂

所有的音樂都是標題音樂

文學之對音樂，等於有意識之對無意識

“我的國土是在太空”

在悲多汶的隨筆錄中，即可證明悲多汶當寫田園交響樂 (Pastoral Symphony) 時，他那最後一刻所思考的，幾乎都是一貫的至善，就是他首先所想到的，亦如美學家的思想一樣，也是最好的，這些片斷的敘述，已經在前一章裡稍為談及，我們已經知道，悲多汶當寫這首新樂曲時，他是很嚴正的打算，要把這新樂曲的“標題” (Program) 放在下位，而讓有創作力的聽者，自己去適當的加以名詞做標題，我們將要看到，他那固執著如此令人讚美的意見，是多麼的前後一致哩。

1809年，當其田園交響樂 (Pastoral Symphony op. 68) 發表的時候，那樂曲的上面，是有許多資料的：

田園交響樂，或者是“田園生活的回憶”（感情的表現較多於「音畫」 (tone-painting)）。

1. Allegro ma non molto 到田園時激動了愉快的情緒，
2. Andante Con moto 小河邊之景色。
3. Allegro 農民的快樂。
4. Allegro 暴風雨。
5. Allegretto 牧人的讚美歌，暴風雨後快樂與感謝的心情。

以悲多汶許多有名的寫實主義的先輩來論，悲多汶從正義發出而有同情心的這一句話，“假若把這樂器中，所有的畫，推開得太遠，那嗎是要失敗的”。是一件令人驚訝，而使人快樂的事情，亨德爾 (Handel) 重視了以色列 (Israel) 和埃及 (Egypt) 的蚊子，蛙，與及暴風雨，而他本人呢，就是被悲多汶晚年時所尊重最重要的作家了。我們先想想，獅子的吼聲，馬的叫聲，舞台上的號角聲，野獸重沉的脚步聲，然後才看看悲多汶在他標題的篇幅上，寫的那六個字，那可愛而簡潔的六個字，那真實而適當的六個字，是很巧妙的成了許多作曲家的法典了，作曲家對“標題音樂”的領域，真有不可抵擋的推動之感。

“Mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerer”（情感的表現多於音畫）：這句話是簡單的，明瞭的，意味深長的，就完全如同新約聖經中的諭言。

悲多汶在他的標題上，未加任何的敘述，因為（如他所記）“任何人只要稍為知道田園的事情，那嗎，他們便會了解，創作者所希望的表說了”。

擴大講起來，其實並不是悲多汶實際感覺，他的聽衆會了解，乃是悲多汶明白，一個冗長任何具體，如詩的想像的描寫，是會使一個有創作性的聽者，發生其障礙，減少其感染力的。

也許可以從悲多汶有變化的軼吐中，來斷定這句話，是悲多汶在他的標題上，很聰明的處理吧，然而這也不是很重要的事情，甚至於他堅持了趨于極端相反的意見，那嗎，也還是不會減少他本人之原有價值的，幸而，這位有價值富有創造性的藝術家，不是與一位審美的思想家一樣，完全只依照他自己的身量長度來猜測一切。

假定悲多汶堅持主張：詩人與作曲家的官能，真真實實是可互相交換，或者，假定悲多汶，他是發出了這樣一道法令，就是要他的聽衆，當聽他每個作品每個樂章的時候，要加以想像，或不要加以想像，那嗎，這也許，是會把音樂本身的性質，及其時間，弄成稍有差異的，也或許，這道法令，會被人們排斥到垃圾箱去，並且一位有創作性的聽者，還是會繼續他以前的自尊心，使幻想飄忽不定。

很抱歉，悲多汶是由克其提 (Knecht) 那裡取出了虛構的組織，盛入了他自己的大鏡中，悲多汶這一次行爲，對任何藝術家——尤其對許多有自尊心，且過於相信悲多汶的愛好者是有傷害的。

但是，於他方面，幸好悲多汶是在原野上選擇題目的材料，他不但愛好，而且了解樹木，牧場，悲多汶的好朋友尼特，(Charles Neate) 也曾證明過悲多汶是愛好自然，他說：“悲多汶接觸了自然，就不飢不渴了”，並且還說：“悲多汶似乎就是直接生存于自然中的”！實際說來他這朋友說得真不錯，我們看看悲多汶很多的作品，那裡面所表現的坦白哪，淳樸哪，無拘束哪，這些力量，追尋着事實，首先的靈感，往往從郊外得來。

“我想”是惠特曼 (W. Whitman) 他著的“Song of the open Road”這本書中所說的一句話：

“我想英雄的一舉一動，都是在對原野加以想像，那些所有的自由詩，也是從這裏來的”。

1. 參看精華

真的，悲多汶許多的音樂，要是分類的話，那嗎，這自由的「音詩」是可以歸入這一類的²。

不錯，辛德萊爾 (Schindler) 也承認，悲多汶告訴他，關於自然界的話，比告訴他，關於音樂方面的要多些，當悲多汶寫「自然」這個題目時，那不善詞令的他，也寫了散文一類的詩，這些話看起來，比散文的形式還更自然一點。

“我壞了的聽覺
在這兒打擾不了我。
鄉村中
每一顆樹
都似乎在對我說，
說：“聖潔！聖潔！”
森林
却是魔術者，
她說明了一切的事情——
芬芳沉靜的森林，

全能的上帝，我快樂
在叢林裡，
幸福
在叢林裡，
每一顆樹都有一種聲音
經過了你！

上帝啊，甚麼光榮
如林園的沉靜！
到極點是沉靜——

2. 安東尼·弗蘭士 (Anatole France) 所著 “La vie Littéraire”, 1921 卷 2. 73 頁上

沉靜尊崇你——
我是何等的愉快
再有一次
這樣的徘徊
在森林中，矮林裡，
樹子間，
綠的物和暗石，
沒有使我能愛東西，
如我愛鄉村一樣；
因為森林，樹木，暗石，
送來了反響！
一個人的期望。”

悲多汶也像其他的許多天才家一樣，非常的愛水，在城市中，他能獲得靈感，實在於噴水池有一些關係，他常常都是愛把他的手和頭，浸在噴水池中，真的，這也是促成他耳聾的一個原故。因為他老愛把一渠小溪的水，引進他的屋子，甚而穿透到隣舍，使別人也異常的憤怒，而他却忘記了一切，坐於水中，皮膚濕透了，他也仍然寫着他的樂譜，有一天，又是忽然下着大雨，他在戶外寫樂曲，他簡直就沒有留心到在下雨，直等到他，發覺他的筆在紙上寫時，紙已濕破了，他才恍然大悟，是下着了傾盆的大雨。在他給柏蒂娜 (Bettina) 一封不確的信中，他說得有這樣一句：“美麗的五月雨”，(the delicious May rain) 這“美麗的五月雨”是使地上一切產物迅速的長成着，也使悲多汶多產生了不少的作品，甚麼海岸，才會幫助悲多汶成功呢？無疑，這已經滲滿到田園交響樂裡了，他一時復一時的坐着，是要使小赫里金斯塔特 (Heiligenstadt) 的溪水，潺潺的流到他的手上。

他也愛動物，他還很驕傲的說過，他與狗如何的有感情。

(1810年他寫給格萊泰斯丁 (Gleichenstein) 一封關於馬爾費蒂 (Malfatti) 的狗的信) 假若你推想她是專門在偵察你，那你就錯了；不，我也是很歡喜看她。當她左右不離我時，夜間他吃過晚飯，我即把她鎖起來，在家管我看看我，一言以蔽之。她是使

我太快樂了。

悲多汶在他奮勇向前的那些時代，他愛郊外，是與他愛音樂差不多的，十九世紀之初葉，新古典的藝術品，在本質上看起來，比較爲了自身享受，而有的那些是要不自由得多，就如像是定做的一樣，愛好自然的悲多汶極端憎惡這類的作品，所以一個人會奇怪，爲何悲多汶還許馬萊 (Mrchler) 這位藝術家，對他自己肖像的背景加以說明³

有一次悲多汶在公園兩旁有樹的路中，邊走邊整理服裝的說：“我喜歡一種老式的硬布”，還說：“我僅僅喜歡自然，僅僅不加絲毫人工的自然中，才會使我快樂”。在這“標題音樂”的園地內，他是隨意得很適當的，用了這大相懸殊的意義，這精巧的自由風景——成功了自然的自然，是一件新紀元的作品，田園交響樂的開始部份上，首先的音樂，由藝術，文學，神話，或者由形式方面去想像，簡直就會使你印象到，是一幅逼真的風景畫了。

悲多汶很合他心意的，在這半荒野赫里金斯塔特的田園，森林中消去了他 1808 年的長夏，照字義解釋起來，“赫里金斯塔特” (Heiligenstedt) 這個字，就是“神聖城”的意思，的確，這是一個很適當的名字，她的美麗已經在不同的時代中，我們見到一部份了，音樂愛好者之尊崇她，是與尊崇大 G 調奏鳴樂，小 D 調奏鳴樂，第二交響樂，田園交響樂，第五交響樂，以及兩首彌撒曲是一樣的。

假若必需把一個文學的標題，釘在一首樂句上，用若干的意義，使他來對這無說明的田園交響樂第一樂章的題句來做效，那是會偏向音樂本身那特有的廣大範圍上去的，同時“達到田園時，激動了愉快的情緒”這一句話，也就含有十萬個可能的特殊的標題了。牠這廣漠是與自然的木體無異，反而言之，如斯托拉斯 (Strauss) 標題的阿爾卑尼亞交響樂 (Alpine Symphony)，是把音樂縮小到難堪的地步上了，這曲交響樂，可謂田園交響樂不肖的支脈。

開始的快樂章 (Allegro ma non troppo)，是用着如像一片草葉，一匹樹枝，那樣單純的有變化，無變化，和平的主題來開始的，像這些聲音，會使人們對純潔鄉村中的牧場，樹林的加以渴慕。

3. 見 plate facing 267 頁上

例 · 100
Ex. 100

Allegro ma non troppo.
Viol. I.
p Strings only

Cellos
cres.

至於渴慕到何種程度，是要以你自己去了解第一樂章 (first movement) 各小節中，所暗示的而定。

單純，有變化，無變化，和平。這些聲音，看看！是何等的也完全彌滿到“第二主題”(Second Subject) 的結束部份上了哩。

例 · 101
Ex. 101

Allegro ma non troppo

此整樂章與小河邊的景色一章，都會使人聯想到園林，樹木等等的芬芳。

作曲者，幾乎在每小節裡，都採用出乎常軌的預防，來反對寫實主義⁴。他使旋

例 · 102
Ex. 102

Andante molto. Murmur of the Brook.

1mo. &co.
2do. &co.
The more water the deeper the tone.

4. 亞米爾 (Amiel) 說，“藝術作品一定會有詩的美的幻影，同時這幻影不可與作品實體相混淆。但是必須以此真實的原理為根據”，見羅維斯 (Lowes)著“The Road to Xandu”298 頁上所引用。

律，又像小鳥又不像小鳥的聲音，大概是他很小心的研究了，這小河附近的情形吧。在這裡，悲多汶却寫了兩個很要緊的音符；一個是在低音部的 F 音位上，一個是在中央 C 上，此處的例子，是從他 1803 年的隨筆錄中，摘錄下來的：（例·102）所以，他是很巧妙的改變了旋律，來表現那迅速奔流的水聲，在此，這兩個音符，不如先時之顯著了。

依爾尼斯特（Ernest）說得太令人好笑了——姑且不管他是小心吧——，他說如何這自然的幻影，才令人就信以為真的一樣。茲將他之文字摘錄於下：

“關於此曲，可以用整個自然的處理，那就是悲多汶把他的眼界變成了情感，再把情感變成了音，而聽衆理，是要把音變成情感，再把情感變成眼界，有這樣的作者，也還得有這樣的聽衆才對”。

這種論調，非常像兩個相互的作用，只有愛迪生的發明，才够幫助留聲機的裝置。

長而慢的多暗示的“小河邊景色”一章，是靜靜的，無盡期的流出了後世的音樂森林，音樂草原，真的，沒有牠，也就不會有其他的第二者了。幾乎直到此章之末，悲多汶都是一貫的忠實，對他確定了的主義，如他所提到的“如果推開得太遠，那麼是要失敗的”。這一段，遠甚於他集中注意的那情感的表現多於「音畫」的一段。然而，無論如何，悲多汶得承認，他是把他自己網羅在他做好了標題，似乎有點傷害的交響樂上了。在“小河邊景色”結束的小鳥插句上，以及暴風雨後的感謝樂章裡，悲多汶已忘記了他自己，且接近寫實主義的馬萊了。音樂立刻變壞起來，也就等於第九交響樂裡面無價值的小節。所以對後來斯脫拉斯（Richard Strauss），勒士匹基（Ottorino Respighi）的作品，也變成一種不介意的訓誡了。

悲多汶在晚年與辛德萊爾（Schindler）閒談，此種閒談，也就像說笑話一樣，說他力圖寫一插句，以便對夜鶯，杜鵑，鸚鵡等致歡，然而，像他常常這樣的發痴發瘋，甚至對於極普通的小事，煩惱，也要去牽連着他那最可寶貴的靈感，即或，這是一句笑話，也是一句不好的笑話，且令人遺憾的。可是，還有幾個他的音樂繼承者，大概是沒有察覺到這句話的不好，偏偏認真的運用了悲多汶的這一句話⁵。

5. 誠然，勒士匹基（Signor Respighi）也不完全是一位寫實主義者，不過他總算是一個真真實實留意機所能載的夜鶯，同時，季爾曼（Lawrence Gilman）很公道的曾說出，此種處理，恰恰很像一位風景畫家，風景畫家必須把真實樹子的葉剪去，而後釘上他自己心中所想的輪廓。

如果我們繼續的對田園交響樂攻擊了又攻擊，換言之，就是苛刻的批評又批評的話，那嗎，諸蕨樂章 (Scherzo) 裡面，近於下流的那種幽默，雖然使人感受到愉快，然而，照表面講起來，總多少有點低級，其後樂劇的暴風雨裏面，牧人的笛同感謝的讚美歌，是洩露了悲多汶的退步，大約是在戰爭 (Battle) 交響樂上，調和了麥塞爾 (Malzel 1772-1838) 的潘哈孟尼可 (Panharmonoicon) (自動的管絃樂器)。

當讀者把整個 68 號作品，(田園交響樂) 反復思考的時候，這作品就好像是傑克爾 (Jekyll) 與海德 (Hyde) 兩位人物的綜合，作品的開始，就是傑克爾嚴肅的在替病人診病，作品的中間，乃是海德失禮的講着笑話，其後，悲多汶才把他們合成一個大樂譜。

雖然，縱看到悲多汶作此曲的壞處，但是我們也還得說他在此曲中的暗示，談諧，與無拘束，忽視了結束以前的音而外，我們可以在五十小節處，看到一種令人驚異的和聲。

例 · 103

Ex. 103

The image shows a musical score for two instruments: Clarinet (Clar.) and Viola. The Clarinet part is written on a treble clef staff and is marked 'Allegretto' and 'dolce'. It features a melodic line with various dynamics including 'cres.' (crescendo), 'sf' (sforzando), and 'pp' (pianissimo). The Viola part is written on a bass clef staff and is marked 'pp' and 'cres.'. It features a more rhythmic accompaniment with dynamics like 'pp', 'cres.', 'sf', and 'pp'.

此種同時存在的主和絃“屬和絃”，三個用踏板的 F-C-G 音，在現代雖是很平常的運用，然而，在 1809 年那個時候，却是一件反對理論規則的革新事情，這件事是與英雄交響樂⁶ 用杭 (horn) 獨奏，用小提琴 (violin) 伴奏的主和絃相等的。在這反動作品上⁷，所發出那一種粗暴的聲音，會使守舊的人的心胸，促促不安，此種進行，

6. 參看第十七章

7. 田園交響樂，按第五交響樂說來，這是一部開創革新的作品，甚至結構上，也是老式的第二交響樂的再現，外表看起來就是第二交響樂的殘餘。

是兩個主要和絃溶化成一個的表現，這於結尾是很適當的，這也可說是和聲的蛇，吞下了牠自己的尾巴。

諧謔樂章(Scherzo)裏面，“農民的快樂”的起始，大概是表現悲多汶，當依爾特曼 (Dorthea von Ertmann) 失去她的孩子，悲多汶彈着鋼琴，以安慰她那可憐的心情，而得到的讚美吧⁸。悲多汶無量的快樂，是從幾個平凡無裝飾的音上得來⁹。同時也是他常常去維也納郊外，蒙德里 (Mödling) 附近一個酒店裏，得來了一點特別的資料，那酒店有一樂隊，是由七個很純樸的農民組織成的。他們的純樸，却引起了悲多汶首先對奧大利純樸的民謠發生了興趣，關於此，悲多汶的繼承者蘇白爾特 (Schubert) 與布拉姆斯 (Brahms) 也曾有力的證明過。

悲多汶與這些不甚高貴的同行們成為朋友了，他在這兒和他們一塊，常常受到了許多的牽制。悲多汶為這幾個人作舞曲，並不只有一次的的事情，要適合這些人的口味，那嗎，大概是要使人發笑的樂譜才行。這些人也有他們的特性，他們還有很古怪的脾氣。不過，照農民說起來，農民能够組織樂隊者，恐怕不是常有的事情吧，所以說，我們應該尊重這個鄉村樂隊了，而他們本身呢，能得這位樂聖的光臨和幫助，也是難能可貴且值得炫耀的事情。

註 9. 在大 C 調彌撒的 Credo 上，那使人感動的旋律，同時這旋律，也曾被一位笨而且蠢的大提琴演奏者譏笑過，大約作曲家又是想到這幾個音上了。是大 C 調的分裂和絃，有點像這樣：

例 · 104



並且還有別的作曲家，模倣這素樸無飾的旋律方法，讀者可以想想斯脫拉文斯基 (Stravinski) 的華爾茲舞曲，和柏多克賽爾 (Beckmesser) 的夜曲。

1819 年辛德萊爾所記，悲多汶再度的應了樂隊的請求，滿足他們的願望了。當這新作品遞到樂隊指揮手上的時候，我是非常的快樂。同時悲多汶也是很高興的說他的舞曲，已經寫好了。因其如此，所

8. 參看第二十二章末段。

以輪流交替的音樂師，都離開了他們的樂器；休息着，甚至有的人，把眼睛合上了，以後，樂隊指揮也滿心歡喜的離去。· · ·倘若我未注意這些音樂師，為何要一邊睡一邊演奏的話，那嗎，當悲多汶問我時，我也會驚異的，偶然間或她們的樂器落下來了，但是依然靜而不動的，後來驚醒了才開始演奏；雖說也是照常的沒有弄錯調，可是畢竟碰巧，奏得使人興奮的地方，還是不多。並且其後這些人，又輪流的入了睡鄉，悲多汶是把他的田園交響樂，拿在這一些可憐的音樂師身上來實驗了。可憐這些音樂師，做了人家的試驗品，還當是自己所需用的舞曲，讀者此刻可拿田園交響樂的樂譜，來對照一下吧。· · ·注意那固定的兩個“提琴”（violin）的伴奏樂節（八十七小節處）；注意那酒醉睡了的第二巴鬆（Basson）（九十五小節處），與他反復的幾個音，同時康屈那羅斯（Contrabass），大提琴與懷娥拉（Cello and Viola）都安靜了下來，（一二七小節處），我們還可以看見懷娥拉醒了之後，很明顯的又叫醒了大提琴——並且第二杭（horn）也發出了聲音（一三一小節處），但是又入安靜的狀態，最終（一四九小節處）康屈那羅斯（一五四小節處）同着兩個巴鬆爲了新的效果，又振作起來。在此克拉勒爾特（Clarinet）始得着休息。

辛德萊爾也曾記出，為何渥薄（Oboe）加入得太遲，在第九小節內才獨奏。用着假重音開始，並且還加了小節來中止此進行。

用如此嚴肅的音樂，來表現粗暴與溫柔的心情，在音樂史上說起來，多少總是非常新奇的，同時我們必須承認，這一類的溫柔，在悲多汶的作品中，甚至生活中吧¹⁰、任何處，是很少找得出的。他在這兒，用極新的一種可笑材料，來使音樂充實了。

關於田園交響樂這部作品，牠最重要的價值，不是在交響樂的本身，而是在這令人讚賞的標題音樂理論的說明。此理論歸納說來，也許是如此的；標題音樂必定要感情的表現，多於「音畫」（Tone-painting）。當其感情的表現，愈寫實的時候，而「音畫」就會消失。是的，隔照像愈近，離藝術性則愈遠了。

悲多汶曾經作了遠較這第六交響樂更偉大的“標題音樂”了。在“序曲”（over-

10. 也有一次別外的事情，他在 1816 年寫給他侄兒卡爾的信中，確是極其和藹可親。

ture) 方面，有科妮奧蘭拉斯 (Coniblanus)，尼洛娜第二與第三 (Leonore' Nos 2 and 3.) 埃格蒙特 (Egmont)。在交響樂方面，有英雄交響樂。至於在這些樂曲內，却是悲多汶創作了最新最不受限制最美麗的音樂了。這些心理上發出的音詩 (tone-poem)，遠超過了田園交響樂最好的部份。如像作品六十八號。與其說是情感與音畫的混合，或者說是受了戰爭 (Battle) 交響樂，牠那老式先驅的簡單材料，描寫粗淺的影響，不如說是純粹的表現“感情”。此曲末後是極廣的音樂，因為這些音，是努力的尋找，其他藝術的天然功用的具體說明，所以這不成為音樂了。

如像這最好的科妮奧蘭拉斯序曲，可以隨聽者的意思，於每次聽時，自由的從新填補他自己的標題，這樣聽其自由填補，還少受些不相干的挫折，如像要想到“當作作曲家寫作品時，他發生了什麼樣的聯想呢”？真的，這種情形，實實在在也只有這位有理想的作曲家，於各個不相同的偶然間，使有變化的心會上，聯想到許多繪畫的第一個想像上去了。

對於一位有生氣而富創造力的聽者，所有的音樂，都是標題音樂，並且在標題上，在詩上，在談話上，在唱歌上，少伴以文字的解釋，更可使他非常生動的，更有變化的，更有創造性的來感應。

精神上，有意生出的幻想，這窄狹而有限的幻想，在文學的領域內，却是一適當的媒介，然而音樂哩，可就需無限的幻想了，音樂之較文學更多理想，豐富，無邊際，是與無意識之較有意識更多理想豐富一樣。

有一次悲多汶說：“我的國土是在太空” (My realm is in the air)。真的，這句話，很能適用於他的音樂。的確他嚴肅而無拘束的公式，遠較他的思想，更神速更自由的流佈到無邊際的太空，不過標題却把高飛在雲霄上的鷹，使其在如飛機的籠中，囚禁了起來。

第二十八章

風流不朽的柏蒂娜

1800 年到 1801 年間非凡的創作力

貧乏的 1810 年到 1820 年

變換期的理論

1810 年向馬爾費蒂求愛

1810 年五月一日認識了柏蒂娜

她邀請悲多汶吃午飯

首先說明了悲多汶真實的偉大

她可靠嗎

1810 年 5 月 28 日她給歌德的信

“音樂是較所有的學問，如哲學，更不可思議”

在悲多汶有創作性的官能上對歌德的詩的影響

精粹的音樂

“我收着”

許多的自動論

歌德的答覆

關於悲多汶給柏蒂娜的信的爭論

悲多汶冷待柏蒂娜

音樂治療法治好了她丈夫的妹妹。

到 1810 年元旦日，悲多汶最超越的完成了一個多產創作的十年，如像在量方面，質方面，變化方面之被重視，可說是任何有創造力的藝術家，不曾享受過的。這十

年間的作品，是以羅泊康維茨四重奏 (Lobkowitz Quartet) 開始，以大高 F 調鋼琴奏鳴樂 (F Sharp major Piano Sonata) 結尾的，他是把許多的作品獻與人類了。其中計有“交響樂” (Symphony) 6 首，“鋼琴奏鳴樂” (Piano Sonata) 15 首，“七重奏” (Septet) 1 首，“五重奏” Quintet) 1 首，“四重奏” (Quartet) 10 首，“三重奏” (trio) 2 首，“二部合奏奏鳴樂” (duet Sonata) 7 首，“協奏曲” (Concerto) 5 首，“序曲” (Overture) 6 首，“聖劇” (Oratorio) 1 首，“舞劇” (Ballet) 1 首，“歌劇” (Opera) 2 首，及“彌撒曲” (Mass) 1 首。

不可思議的這個創作富饒期，忽然間已達到了盡頭。在次十年 1810 至 1820 年中，顯然的生產年，僅僅是在 1812 年，1812 年是他寫第七交響樂 (Seventh Symphony) 與第八交響樂 (Eighth Symphony)，及大 G 調小提琴奏鳴樂 (G major Violin Sonata op. 96) 的時候。

此期之貧弱，不可以說，是由於金錢的困難，和人事的傾軋；因為這位不負責任，而易發怒的天才家，他早已由他的許多作品，豐收利潤了。也不是，由於偉大豐富期，起於 1814 年；因為他在多產時代，并未感受痛苦，更不是由於他身體之不健康，或者說已上歲年了；因為他身體之壞和年紀之高，那已是光榮時期 1820 年以後的事情，在那些時候，還作了最後三個奏鳴樂，還作了合唱交響樂 (Choral Symphony)，還作了最後的四重奏 (Last Quartet)，尤其不是由於這沸騰而澄澗的過程中，引入了他第三的創作期，不過實在的，這些原動力是很可能減少他的多產的，甚至於減少的數目，還不可以計算，因為此期之貧乏是太令人驚奇了。

在一本很珍奇的近著上，(此書名 Auf der Fahrte des Genius) 記載着一種很有趣的理論，這本書是德國一位內科醫生瓦德馮格 (Dr. Richard von Waldvogel) 著的，論人，尤其是具有天才的人，在他們四十歲時，有好幾年，要歸入心意的精神的轉變期，大概他是想到了悲多汝是在 40 與 50 歲之間受到障礙的，這理論異常奇怪，但也很能側面幫助了作傳者的參考。

關於此期之不產，首先泰萊 (thayer) 推測出了一個理由，他說，是由於拿破崙之戰，紙幣減價，以致許多人都對於聽音樂會和買樂譜感到困難，並且他還說，「當

悲多汶并不想把作品拿來作為任何公與私方面的禮物時，悲多汶決不會匆促的就完結了他的作品了！

1810年的夏天，悲多汶的創作力，確實因受了很大的挫折而暫時麻痺了，這位耳聾易發脾氣卅九歲的廢兵，新近又鍾情於馬爾費蒂 (Fraulein Theress Malfatti) 了，馬爾費蒂是一個可愛的十五歲姑娘，也就是他的醫生老馬爾費蒂的姪女。

立刻一切都變得很神速了，他囑格萊泰斯丁，(Gleichenstein) 拿許多的錢到百貨店裡，替他買襯衫，領帶，且於盛裝時，打破了他自己的鏡子，他又吩咐這位音樂伯爵的格萊泰斯丁，到瑞麥斯凱爾 (Zmeskall) 那裏去，把瑞氏的鏡子借來，他裝飾他自己，就如像一個新的赫口利斯，(Hercules) 去哀求一個近代的阿米費 (Omphle) 一樣，——(譯者註：希臘神話：阿米費 (Omphle) 係呂底亞 (Lydia) 之女王，(Hercules) 依侍三年身如奴隸，而作女僕與諸媵同事紡績)。

悲多汶很著重的給他幼時的朋友維格勒 (Wegeler) 去一封信，要他自己誕生的證明書，因為結婚必定要這樣一個證明書的，並且他還說，如果有必要的話，他定付出旅行的代價，情願從科布林士 (Coblentz) 到波昂一遭親自去取。

不久，格萊泰斯丁到娶了馬爾費蒂的姐姐，悲多汶又給格萊泰斯丁一信：

“我得不著一點睡眠，但是，與其死睡，我寧如此一醒”。

對馬爾費蒂寫着：

“當他們和我在一起時，我就會奇怪的感覺着，他們對我就好像是要傷害我似的，真的，這些壞人，使我的精神更加苦惱。(瘋狂的壓迫又來臨了！)也許他們又能治療我吧，· · · 靜待着我你的愛，我才歡喜啊，我加上誰才是相愛？· · · 再會，祝你快樂，——我是沒有快樂的”。

當格萊泰斯丁與馬爾費蒂密談時，格萊泰斯丁深恐怕他沮喪，盡量的巧妙用着手腕來掩護他與馬爾費蒂的親密，但悲多汶驟然間還是感着他那不安的現狀，且說：

“不，像這種有若無的友誼情感，只會傷害我的，好，聽其如是吧，你可憐的悲多汶，不論在何處也是無幸福可言，你必須在你內心創造一切吧，也只有在你理想的範圍中，才會尋得着你的朋友”。

并且幾星期後，他又給維格勒寫着：

“啊！生命是如此的可愛！但我的生命，永遠置於痛苦中了”。

其後，他又寫一封悲哀而纏綿求愛的信給馬爾費格，這些深情，是反映在吉依斯特三重奏 (Geister trio) “結束” (finale) 上，像幽靈一樣的“慢樂章”(Largo) 裡了。

這位良善的醫生，她的叔父，是憑着他的感應來反對這件事情，也許這位記錄下來的天使，是會使悲多汶正向前進的第三創作時期走入黑暗的境地。實際上，得着這樣的結婚，不僅使一個女孩的生命受到創傷，就是於悲多汶本人，也不見得有若干好處，甚至於還會使悲多汶不能完成他最後的奏鳴樂，最後的四重奏，最後的三首交響樂呢——毀壞他的藝術，他的疾病，他的瘋狂，與及他需要一個年輕妻子的話——因此，雙槳總是會用一隻盛滿了眼淚的鵝毛筆，劃在“愛情，甜蜜，香氣的原隔”之深處。并且悲多汶已陷入憂鬱的心情中了，這心情不減的，很快就反應在齒妮與梭四重奏 (Quartet Serioso op. 95) 中，那憂鬱的開始旋律上。

在此心理適當的瞬間，一雙很美麗的腳，跳進了悲多汶的屋子，這是最令人興奮，最富於同情，最諧和的事情，這事情也就從此加到了這位作曲者的身上。

這是在 1810 年 5 月 1 日的那一天，悲多汶正完成以歌德 (Goethe) 描寫意大利的詩來作歌的時候——意大利這塊土地，是他常常計劃要去拜訪，而終未實現他夢境的地方——他忽然感覺他的肩頭上有一隻小手，他帶着怒氣的回頭想罵，誰知被一個可愛的年輕姑娘，那一雙靈活的眼睛一釘，竟啞口無言了。

“布倫塔諾 (Brentano) 是我的名字”，她說：無庸更多的介紹的，因為她丈夫的哥哥弗蘭茲 (Franz)，即是悲多汶的好朋友，她是從弗蘭克福城 (Frankfort) 來看望弗蘭茲的。

據她自己所報告的，悲多汶並不驚奇的發出微笑，而且還拉着她的手，低低的說：

“你看，我正在為你寫一首美麗的歌，你想聽一聽嗎？”

他愛情所激越的嗓子唱 (Kennst du das Land)，熱烈的望着柏蒂娜的雙頰，望着柏蒂娜的眼睛，還說：“他不美麗嗎？——稀有的美麗啊，我願再唱一次”。如此之後，於是悲多汶完全被歡樂擁抱着了。悲多汶這樣的歡樂，也是由於柏蒂娜誇獎之故

· 所以使他不得不對柏蒂娜說，如像柏蒂娜這類有藝術修養的聽衆，是音樂家最需要的。

例 · 105

Ex. 105

Moderato
Kennst du das Land, wo die Ci-tro-nen blüh'n, Im
dun-kein Laub die gold O-ran-gen glüh'n,

立刻他們兩人就親密的成爲朋友了。後來這位值得注目的柏蒂娜，居然甜語甜語的說動了這位老先生，來穿他的外衣，與她一塊到她家裡去，柏蒂娜拉着他，很小心的在他那雜亂的臥室中，挑出一件衣服，這臥室是零亂得一堆一堆的，外衣還是他睡覺時，脫在那兒的，洗臉盆也放在一個濕透了的松木棹子上，睡衣更散得把地板也遮蓋了，且陳着兩三架斷了腳的鋼琴，這些雜亂情形，實在有一點像西西里 (Sicily) 那些被燬壞了的希臘式古代廟宇的斷瓦頽垣。

起初因爲談論音樂，所以柏蒂娜盡了全力量來和他并肩的走，然而忽然之間悲多汶一聲不響的停着了，接着像辯論家一樣的做着手勢，大聲吼着，看看柏蒂娜所報告的以後，自然就知道悲多汶大聲叫喊的是甚麼。

“音樂是我精神上的養料，牠不暢的繁榮，僅僅發洩了許多自稱爲作家的那些人思想。但是就很少人了解到，每個單獨樂章的至高情緒——更很少人了解到那情緒的本身，就是音樂的至上了”。

悲多汶的偉大，使她驚愕，以致她立刻忘記以外的世界了。

她寫給姆士克勒·敏斯卡太子 (Prince Pückler-Muskae) 的信中，談及他們那一次在途中的情形，說悲多汶對她之談話，就像她“是他最可信託的朋友”，並且柏蒂娜還接着說：

“當我與悲多汶手挽手的參加一個四十多人的集會時，令人奇怪的，乃是悲多汶就坐於椅子上的事情，不費力的一會他又坐在他自己的坐位上，用很小聲聲音說着話（這是值得人惑疑的，因為他的耳朵已經很聾了）。兩次他都由他外衣的口袋裡，取出他寫過的卡片，在那上面，少許的記着記號。午飯後！所有的客人都上鐘樓遠望風景去了。當他們下來時，我和他依然靜寂無聲的坐着。他又拿出了那卡片來注視，且省略的寫，於是他說：“我作的歌作成了”。他斜倚着窗子一邊想一邊唱，其後他又說：“這不是那首歌的聲音嗎？倘若你喜歡，就算屬於你好了。我為你而作，你讓他得一點靈感吧。依你看來，我之讀牠，正如牠已經是寫成了一樣”。

繼續往下，沒有人請求，悲多汶一直走到鋼琴面前，很高興的長彈起來。

“這「柏蒂娜寫給歌德的信」是他的矜驕和他的天才同時的沸騰，當他在極愉快的情形之下，他的精神是異常不可思議的。並且他不能彈琴的手指也可以彈奏了。”

現在我們才知道，這位不可思議的年輕姑娘，才是揭穿且於紙上發表了悲多汶真正偉大的第一個人。她是這位音樂之海的一位計算貨幣 (Balboa)。由於她給歌德的長信中的日子證明之。這封長信是在霍夫曼 (E. T. A. Hoffman) 開新紀元的第五交響樂論之前五週寫好的，而霍夫曼，亦因論第五交響樂而得悲多汶作品開明評論的地位。

這位美麗年輕的姑娘，柏蒂娜，她具有小孩動人的撫媚，哲學家聰穎的智慧，且像預言家一樣直覺的觀察力，同時我們必須還要加上一句，有近乎調情且令人難以相信的真誠，她與悲多汶親密的程度，遠在悲多汶其他同時代的人之上，並且她還轉送了最大的興趣給我們，讓我們有這樣的心情來清算。

人們也不必過於追問柏蒂娜，因為她並不是一位速記的報告員，自然她會把悲多汶的話，或多或少的由她回憶中記了下來，不用說免不了，要帶着她生動的個性，而把這些回憶，着上一些顏色的。誠然悲多汶在他自己的自我表現上，甚至在他的腦筋裡，多多少少總有幾分受了這位年輕的，美麗的，聰明的，具有遠大見識的姑娘的培

染。

1810年5月28日，柏蒂娜由維也納寫給歌德的信：

「當我見着他，和我現在要把他講給你聽的此刻，我已忘記整個宇宙了。當記憶握緊着我的此刻，宇宙就好像消逝得靜寂無聲一樣，——是的，牠已消逝了。· · ·他，就是悲多汶，他，就是此刻我希望要告訴你的人，在他的面前，不但我忘記了宇宙，且亦忘記了你。誠然我是一未成年的女子。但是當我說他是遙遠的向着人性培養的路上勇往邁進的時候，這是沒有錯誤的——也許現在誰也不會了解，誰也不會相信——我到有點感疑，將來我們能步他的後塵嗎？這有權威的超越者，不可思議的他，如果能生存於他生命的應有盡期，那嗎，他是能更完美的實現他的理想，如果他達到他極高峯的目標，才離開我們而去，那嗎，是更能近一步的把我們帶到真正幸福的階梯上了。

對於你，我很可以自己承認，承認我是信仰一種似神的魔術，這魔術是精神生活不可缺少的食糧，這魔術就是悲多汶已實施在他的藝術上了。· · ·真純的魔術是萬能，關於這，悲多汶能夠告訴你。· · ·并且悲多汶也感覺他自己，是一個精神生活新基礎的創始者。· · ·誰能像他把我們消耗了的精神復原呢？由他我們就可以期待，與他相似的人嗎？——人性活動的勢力範圍之圍繞着他，就好像機械作用一樣；他無依無靠的產生了未創的東西，誰能與世接觸時，就打算他於日出前勞苦作他聖神的工作，日沒後也不顧慮自己，且忘記了自己的身體，用極大的熱忱來熾覆這乏味的世界呢？

悲多汶自己說。“當我一睜開眼睛，我不得不長長嘆息。并且我還鄙視，還不會做一點令人可驚的宇宙。音樂是較所有的學問，甚至哲學，還不可思議，音樂就是酒，牠能吸引出宇宙新的元素；我就是巴卡斯（Bacchus 希臘神話中的酒神），我為人們榨出了光榮的酒，以灌醉他們的靈魂，等他們清醒時，他們就會發現他們是從音的海裡，撈了各色各樣的海產，再把這些海產，沿着海岸帶走了。· · ·關於我的音樂，在任何地方我都不愁；牠的命運不會不幸的。我實在了解我的音樂，必須要整個的朝着自由的大道上邁進。不自由的苦痛，很多的人遭受了的。

（悲多汶很興奮的談論哥德有權力的詩）“· · ·我要用此種語言，配以音來作曲，這語言是帶牠自己入一高的領域了。這真好像全部精神的作品，并且在牠自己的

內在，亦已生出秘密的和諧，我必定要從這熱情的焦點出發，用各種各樣的方式，來配以美妙的旋律；我要追求牠，熱情的追求牠；我要在許多不相同的震動中，看他飛去看牠消失；現在我要用新的熱情，來爭取牠；我不能與牠分離；我要用驟然的衝動，催促我用各樣的記憶，各樣的音節來繁殖牠；在最後的那一剎那，我一定歡喜欲狂——看哪！交響樂！是的，實實在在，音樂是精神生活與官能感覺中之聯繫者……

“你對歌德可以講到我，告訴他，要他來聽我的交響樂，他同我都是一樣，認為音樂是單獨無形的進入了學術最高的園地了，牠是能理解人類，而人類却不易理解牠……

“聖神的某一節奏，是需要才會了解，精粹的音樂，是能給與人於幻想及其靈感。因此意識感覺通過了官能，那就是精神理解的誕生。

“雖然精神之生存於音樂，是與我們呼吸——我們之生存空氣同樣的，但是理解音樂與理解人的精神則異常不同……

“每一種藝術，是鑑別真誠感情的過程……

“我們為我們自己，如何方得到藝術！經過上帝的聖靈，來給與我的目標，這目標是達得到的……”

“每一件純真創作的藝術；是比較藝術家本人還更具有獨立性更偉大一些，並且在發表以後，又回到神聖中了。牠之與作者，僅有此點之共通處：即是作品做了作者聖神中間的證言²”。】

有好幾個評論家，都感覺柏蒂娜所說的這一切，並沒有那一回事，乃由於富于想像力的柏蒂娜虛構的，並且還認為悲多汶根本就不能說出這多的事情，因為他們不能相信悲多汶這每日的發言，但另一方面，却又有著硬頭腦的專家，如像泰萊 (Thayer)、柏克 (Bekker)，他們是非常滿意柏蒂娜的報告，他們認為柏蒂娜給歌德的信中，如文學一樣的處理了她的記憶，忠實的把悲多汶的話報告了出來，刻下作者對他們這兩派的評論，都有點表同情。

1. 泰萊，卷 2. 209 頁上。

2. 泰萊 (Thayer) 充分的發表過此點，見其卷二，187-189 頁中。

我想這些話絕不是悲多汶“每日”的發言，也不過幾次倥倥的機會“時間及地點”這位帶有創作信的聽者和悲多汶一塊兒談論的，他那熱切尊崇的精神寫的這一篇報告，是很近於吸取了這一句嘆息：

“倘我了解他是如我之體會他，那嗎我必定了解一切！”

第二天早晨，當柏蒂娜讀着他給她信的時候，悲多汶自己是非常的驚異，且回答着：“我是說過那一句嗎？好，那嗎，我“收着”(Raptus)他鄭重的又把這封信通讀一遍，刪去一些，又在行間添上一些，至於(Raptus)一字，乃是悲多汶自己特別文字的用語，從他孩童時代直到現在，他的普遍習慣，是不可常有這種心情的，也就是由於他這不常有的心情，由於他無意的心情，創作也有幾分的變成自動了，這是很顯著的事實，有許多無心的著作家，發言者，也常常的健忘了他們所寫的，所說的，且追究這些的產生，其實他們仍是一樣的採用悲多汶那同樣多的，分離的，無獨立意識的，令人驚奇的語言。

在此信中，有許多的談論，恰好是這一類的事情，倘若人人都昏迷得來放縱他們的舌頭，論悲多汶的貧窮，醜陋，臉麻，不健康，與及說他神經過敏的話，那嗎他們必定是過望於英雄交響樂，降B調三重奏，小高C短調四重奏，的創作者了，還有計算悲多汶即興演奏的事情，所傳出的都好像他們都會自動演奏一樣，許多自動論者，很明顯的常常都是表示了他們是自動⁴。

誠然，這也許不相符，在同一信中柏蒂娜却指出了悲多汶當其“在愉快的情形下，他的精神是產出了不可思議，並且他不能彈琴的手指也能彈琴了”還提到悲多汶說歌德的著作“宛如全精神的作品”——還描寫他是如何的“推動”他自己，就好像由於內部的力量，來創作這一個“無形的進入了學術最高園地”的東西——和“這就是精神理解的誕生”。

另一方面，我們必須把此自動的推測與他隨筆錄中的事實，拿來比證一吓，隨筆錄中告訴我們，悲多汶許多寫好了的作品，通通都是苦心經營出自本心，並且就拿他言

3. 據柏蒂娜給歌德的信中所談，

4. 此番奇之字(Raptus)，其意“收着”。

論來比證，他確實是能再即興演奏的。

歌德是很高興柏蒂娜給他的這一封信，這兩個著名的人開始計劃相會了，在他的回信中，他寫出了悲多汶“真真偉大的精神”

“在接你這封信以前，我也聽到一個似女神的談及過，一個普通的平凡人，對他是應該站在尊敬的立場上的……這是上帝爲着了將來的智慧，目前正插着種子的的工作……如果說指導他，那簡直是對他的一種侮辱。甚至於他的見解也比我高明得多。從此我就有了我求智的指路燈了。這指路燈之照耀我的心靈，是與雷電的閃耀一樣。在我們處於黑暗的時候，我們也很少想到這種黑暗的境內，忽然間還會有射到我們身上來的太陽吧。”

不久柏蒂娜就告別了維也納，由下面提到的三封信內看來，顯係她要求悲多汶寫的，本來悲多汶就不會與她迷人的風采一樣，發生再多一點，曾燃燒過的那種火焰，在第二封信的開始處，可以尋找出來，由於輕浮的校訂而使柏蒂娜大大方方的告訴了一切，來捏造她與悲多汶之間的坦白，關於此問題，各方面辛辣的論戰，至今亦甚劇烈。

在我想來，頗以爲第一信和第三信大概是悲多汶寫的，并且都是後來由於柏蒂娜的艷裝，所以才得着一些奉承她的話，這位有虛榮心又輕佻的少婦，她是把這兩位上了年歲的大作家弄昏迷了，且盡量的搜集了他們即可崇敬的“頭皮”。例如在悲多汶 1810, 8 月 11 日寫的第一封信上，即可看出柏蒂娜的言過其實：

“我會原諒你那一些冠冕堂皇的小錯誤，親愛的，我最親愛是，你答覆我吧。”

不幸她忽略了已有的事實，早五月她寫給歌德信中，說她與悲多汶交談，并無書面談話的必要，可是我們又從其他方面得知在1818年前，她是很想和他在書面上交談的。

但是當我們由這兩封信中揭穿了柏蒂娜虛榮的外表時，善意的悲多汶又浮現出了。這兒的幾行是從所有的三封信中摘錄下來的：

1810, 年 8, 月 11 日於維也納的第一信。

“在社會上我就如同魚鱗在沙灘上一樣，翻來覆去的掙扎，也逃不了這個圈子。直到慈祥的嘉蘭蒂亞 (Galatea) 暗中推他到這雄偉的海裏的時候。

.....
當他們細心聽的時候，你是會感到榮幸的。

.....
希望幫助我，幫助我即是幫助了一半的世界。”

1811年2月10日于維也納的親筆的。

“當你寫信給歌德談到我的時候，你很可以對他說，我是深深的尊敬他，頌揚他。我現在正作他的埃格蒙特 (Egmont)，我要把牠配成音樂，我確實是很單純的，爲了喜歡他的詩而作，因爲他的詩能使我快樂。然而誰能對一個偉大的詩人——民族的靈魂——給以適當的感謝呢！”

1812，8月於塔布里茲 (Teplitz) 的第三信

“國王和太子都可能任命人爲博士，爲樞密顧問，還可授以有頭銜的勳章，但是他們却不能創造一個偉人。

.....
音樂家也是詩人，並且他還會覺得他自己，忽然間爲了一雙眼睛，就進到了愛情的園地。在這園地上，許多的大人物，都是得着了安慰的，同時還會使他們，去從事於他們適當的工作——如像我和我的相識，是在一個小的氣象台裏，當此之際也正是“美麗的五月雨”的時候，於是許多事情都進入了我腦中，“美麗的五月雨”是整個的成熟了我呀！許多美麗的樂想，都在那晚上由你的一瞥，而進入了我的心上了；在悲多汶再不能多產的時候，這些樂想必爲世人所歡喜的。

.....
假定一個人必定要表現某一件事，那嗎他必須要着手某一件事。

.....
你最後的一封信，整夜都是放在我心上的，我真感到非常的清新，是的，音樂家只容許他們自己的一切。

天哪！我是如何愛你呀！你最忠實的朋友

韓哥哥悲多汶”

此柏蒂娜插入一事中，各處皆顯明的有令人感動的傑克爾醫生 (Dr. Jekyll) 出現

，然而，一瞬間，我們又可捉住海德先生 (Mr. Hyde) 的踪跡了。當柏蒂娜把她雙手放在悲多汶雙肩的時候，據柏蒂娜說，悲多汶當時對她說“我正在爲你作一首歌——然而他究竟把這首歌 (Kinnst Du das Land) 奉獻給她沒有？沒有的，悲多汶寫在那歌上的題獻，乃是他的恩人，肯斯基太子 (Prince Kinsky) 穿居的妻子的名字，同時我們還可以暗中尋得出悲多汶除了此曲而外，也還獻得有作品給柏蒂娜 5。

除非他的這些話，他們的誓約，僅僅是柏蒂娜熱烈的想像在虛構，則此公正之失敗，必會使這位小人後悔的，哥德會晤悲多汶後，歌德很正確的說悲多汶是“一個全不拘束的人物”。尤其是如像後來冷待柏蒂娜。由於他題獻他的雙體曲 (Daibelli variation) 給她丈夫的妹妹安東尼，布倫塔諾 (Antonic Brentano)，和送給她姪女的三重奏，E 大調奏鳴樂 (E major Sonata op. 109) 即可看出來，真的，如他自己所說，“音樂家只容許他們自己的一切”

雖然他的輕率，對柏蒂娜不好，但是我們很可以把他對她丈夫的妹妹，那種慈祥的態度拿來平均一下，也就可以原諒他了。當時安東尼常常生病，且臥病不起，因此更厭惡一切探望她的客人。然而悲多汶却發現了用音樂的治療法。一世紀或者一世紀以前，音樂的治療法，是一般人所公認的，他運用此法，照例他到一個靠近病室的屋子裡，一句話不說的打開鋼琴，急興的彈着鋼琴，其後又是靜得如他來時而離去，亦如某次安恩依爾特曼 (Dorothea von Ertmann) 一樣，他是遠較每個僕人，每個醫生更特別具有忍耐心呢。



5. 雖然有理解力的丁狄 (M. D'Indy) 說 (52 頁上)——人們很精奇的同爲甚麼——這位著名的
• 輕裕的柏蒂娜僅僅收到一曲不重要的短珠的題獻

第 二 十 九 章

埃格蒙特·茜妮奧梭與奧爾赫杜克

1810 年作埃格蒙特 (Egmont) 增加了聲譽

1810 年作茜妮奧梭四重奏 (Quartette Serioso)

極美的音樂

1811 年作奧爾赫杜克三重奏 (Archduke Trio)

1811 年在塔布里茲 (Teplitz)

環繞着的詩人

阿瑪利塞·巴爾德 (Amalie Sebald)

一切的藝術，都可說明牠們自己，藝術家亦可表面的說明他自己真真的經驗，思想，感情，一言以蔽之，就是說明他們自己。

悲多汶因愛慕歌德 (Goethe) 的埃蒙格特 (Egmont)，所以在 1810 年的時候，他拒絕劇院任何的代價，而隨時將埃格蒙特配以樂曲。此熱情的一個理由，乃是他感覺埃格蒙特的情形，大部份就是他自自的情形：即是一個容易誤解而有自持心的英雄，壯烈的與殘酷的命運相鬥爭。同時，還正眷戀一個理想而純潔的愛人。

然而，這位使音樂得到自由的解放者，很顯然他以最高熱切的勇氣，將那罕有的朋輩，化合成一個獨特的人格，在他給瑞麥斯凱爾 (Zmeskall) 的信中即可證明：

“我不能久存於世，這種荒謬形式的藝術，是需要大量的挽救；爲什麼得達拉斯 (Daedalus) 關在迷園內，可以造出翅膀，而使他飛入天空，啊，我也能找着這樣的翅膀麼！”

悲多汶對埃格蒙特中的理想，竟使悲多汶寫成了一首，如他寫科倫 (Collin) 的科妮奧蘭拉斯 (Coriolanus) 一樣簡潔，有力，生動的序曲。牠也是最豐富，最細膩。

此二作品是比肩的傑作，是相對的美麗。

從來也沒聽說過，有這樣含戲劇性的音樂，是如同埃格蒙特序曲 (Egmont Overture) 一樣的能有威力的描出一個英雄的特性，如像表現在“這慢的序樂章” (the Slow introductory movement) 內：

例 · 106

Ex. 106

Sostenuto, ma non troppo.



和在快樂章 (Allegro) 使人興奮的這兩段上。

埃格蒙特所有的音樂，均有偉大的特性，尤其未忘記克拉爾欽 (Clarchen) 的兩首，歌幽雅的 *Larghetto* (稍慢比 *Largo* 略快) 這兩首歌，一名叫“*Die Trommelgerühr* et”一名叫“*Freudvoll und Leidvoll*”此 *Larghetto* 內，是顯示劇中這位女英雄的生命，燦爛出了最後的餘輝。

悲多汶將 1810 年的夏天，一半的時間消磨在維也納，而一半却消磨在巴登 (Baden) 附近的一個鄉村中了，他在這窮鄉僻壤的地方，也有不少的歌者來此叩門，他確實是以聲譽的增加，而得着了安慰。

下面是他 1810 年 7 月 9 日寫給瑞麥斯凱爾的信：

“在這兒，每天都有幾位新的訪問者，生人，新的相識．．．有時候，我感覺我會很快的瘋狂，這瘋狂是要超過我未費力而得來的名譽，命運追逐着我，故此我不得不怕許多新的不幸。”

將近這夏天的末尾，他開始寫他命為西妮奧拉與梭四重奏 (Quartett Serioso in F minor op. 95) 此首樂曲，比較他所有的四重奏，短一些，但早年用降 B 調寫的那一首

除外，因了加倍的截短，及減消了不必要的音符，同時又構成了一種共通“樂想”的材料，于每樂章之間，所以聽起來，令人非常的感動，如像我們業已知道的英雄交響樂 (Eroica Symphony) 及悲愴奏鳴樂 (Sonate pathétique) 一樣悲慘的令人感動，他是給與此樂曲，在集中上，在統一上，遠甚過他別的室樂。

不像拉桑烏莫斯基 (Rasoumowsky) 一樣，他是沒有“交響樂”性質的，此曲不費太多思想，演奏時，除了用兩個小提琴，一個懷娥拉，和一個大提琴而外，甚麼也不要了，特別是在慢樂章裡的篇幅，簡直是表現了悲多汶從第二期到第三期那過渡的典型，但是，我們已經獲得的樂句，及轉調的某些裝飾音，實孕育了偉大的現代，如像第一樂章內，92小節至102小節中，是從新表出特性的天歌的經過句，這慢樂章的重要樂想，是帶着了“悲多汶派”的光輝，堅毅的波動于大小音階之間。

例 · 107

Ex. 107

Allegretto, ma non troppo

這“慢樂章” (Slow movement) 的“第二主題” (Second Subject) 是自由的，有詩意的“賦格曲” (Fugato) 的典型，

例 · 108

Ex. 108

Viola

以及“第三樂章”(third movement)“的合唱曲”(Chorale)：

例·109

Ex. 109



注意這顯著的一系，例·107 與例·109 是相類似的，牠們兩個都是“極美的音樂”(Heavenly music)的先驅，也如像降B調三重奏(B flat trio)的“慢樂章”，(Andante) 大E調奏鳴樂(E major Sonata op. 109)的變體(Variation)“樂想”，最後奏鳴樂(last Sonata)的“小咏嘆調”(Arietta)，彌撒(Missa)中 Benedictus的序奏曲(Prelude)，合唱交響樂(Choral Symphony)的“慢樂章”(Adagio)，降B調四重奏(B flat Quartet)的“小曲”(Cavatina)，及小A調四重奏(A minor Quartet)的 Dankgesang 是一樣的。

這些經過句，都變成了所有“極美的音樂”(Heavenly music)的範本，從他們的時代，到我們的時代，從天鵝武士(Lohengrin)序奏曲，聖杯(Grail)音樂，基督變容祭(Transfiguration)，到精神的死(Death)，經過了布拉姆斯(Brahms) 第一三重奏(first trio)的“慢樂章”(Adagio)，第二四重奏(Second Quartet)和大提琴鳴樂(Violoncello Sonata)的“慢樂章”(Adagio)。

此第一樂章，是室樂中最富麗最有生氣，最嚴守紀律的一章，牠是用猛烈而含有熱情的主題開始的，上下都是相同的音程：

例·110



一種慘澹心理上的衝突，是精巧的表示用了這個方法，那就是在此“樂想”的終止處，升高了本位記號，中途取消了低半音的降低，簡言之，第五交響樂大部基於“原

子動機”(Germ-motire) G-G-G-降E,¹牠自身前四個音符上，我們至少則可說，蕭邦與梭四重奏(Quartett Serioso)，正如所引證的²，牠是基於這11個音符上的。

很光榮的經過了三週的忙碌，當1811年3月的時候，這為鋼琴(piano)，提琴(Violin)，和大提琴(Violoncello)，所寫的三重奏(trio op. 97)是產生了。如像在室內音樂家們，最熟悉的這奧爾赫杜克(Archduke, op. 90)，也是一套傑作中最值得驕傲的一個項目，此曲是悲多汶獻給他的貴族學生大公盧朵夫(Archduke Rudolph)的。

此曲是燦爛着快樂的作品，在慢樂章的終止處，不可思議的狂喜，達到了極點，就猶如是藝術成功了，在那裡慶祝一樣，牠是成為悲多汶這類作品的第一流，同時再也沒有比布拉姆斯修正了的大B調三重奏(B major trio)，和奧爾赫杜克(Archduke)一致堅持不變的這終止處美麗了。牠們在三重奏的著作內，不得不占着第一位，因為這標準的樂曲，沒有牠，就不可能產生牠以後的繼承者。

有幾處音樂，是比較第一樂章，更活潑更鮮美更高貴，如以下所舉的開始主題。

例·111

Ex. 111

Allegro moderato
1st subject

2nd subject

“諧謔樂章”(Scherzo)，是悲多汶對他發明形式之最先貢獻——在這形式上，智慧之獅，首先順序的橫臨在柔和如羔羊的旋律上了。

1. 參看本書第23章中段。

2. 將此情形，分析起來，是很有趣的，讀者可參看本書第54章上所論蕭邦與梭四重奏一段文字。

這是初期一種純淨的智慧，在悲多汶以前，沒有音樂家，曾如此冒險嘗試，忽然間，此三重奏的幽默，已暗然了，左手的“樂想”。

例 · 112

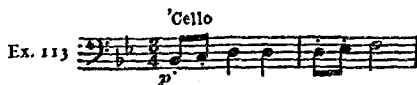
Ex. 112



徐徐不安的狀態，就如像一條蛇在花園中爬行一樣，——或者你自己要高興怎麼想，想着牠是極惡毒極可怕的也成。雖然不論何處，如像英雄交響樂的“諧謔樂章”(Scherzo 節奏與和聲愉快之樂章)，田園交響樂的“諧謔樂章”(Scherzo)，或者第七交響樂的“諧謔樂章”(Scherzo)，和第七與第八交響樂的“結束樂章”(finale)，都已達到一種故意“輕鬆”(unbuttoned)³，然後才驕然的，還是愉快撲滅了這如蛇的頭。

此樂章像第一拉琴烏莫夫斯基四重奏(first Rasauvorsky Quartet)的“諧謔樂章”(Scherzo)一樣，是用大提琴(Violoncello)奏出開始的，牠是不用伴奏的強節拍旋律，

例 · 113



有點像那首四重奏，用一個音獨奏，而那首有名的四重奏，却是這“大提琴家羅姆堡”(Violoncellist Romberg)發怒帶羞踐踏的⁴。

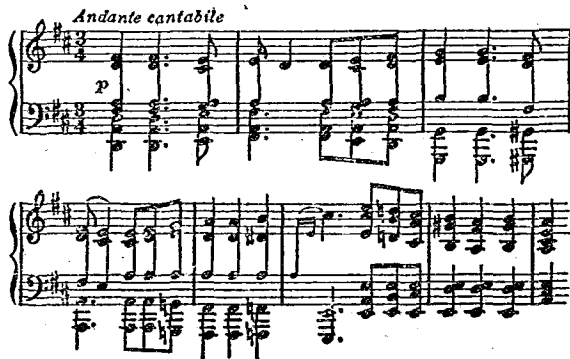
作曲家，對徐緩如歌(Antante cantabile)的一章——變體的“樂想”——比較其他任何的樂曲生動一些，——除開降B調四重奏B flat Quartet op. 103的小曲(Cavatina)而外——尤其是在此“樂想”內，組織之和諧

3. “Aufgeknopt” 這個字，是悲多汶最愛用的。

4. 參看本書第 20 章例 61 上之文字，及參看同一章之末尾數段。

例 · 114

Ex. 114



更令人感到舒適，並且在類似“詠誦調”的結尾裡面，那人間尋不出的純淨的歡樂，人們在這神秘光輝的最後處，也值得傾倒的。關於此，還有一種不適當的形容。

某次，當其曼德爾聖 (Mendelssohn) 奏此結尾，給年已蒼老的男爵夫人依爾特曼 (Baroness von Ertmann) 聽時，她說：“此曲是如此含意深長，一個人不能單純的彈牠！”並且曼德爾聖也同意了。

此音樂是適合於最大的歡喜，或者最大得意時，因牠廣闊，所以很可以適用於宗教，歡樂，愛情，每一個範圍裏。

在一部會話錄 (The Conversation Books) 裏面，那是從悲多汶死之前的一月記起的，那兒所傳給我們，關於悲多汶與辛德萊爾 (Schindler) 談此“三重奏” (trio) 的片斷，下面是辛德萊爾寫的：

“我斷定這徐緩樂章 (Andante)，要成為最美麗，淨潔，神聖的範本，……話說來還是無效；他們都是這聖潔的話的可憐僕人，因此樂而得救”。

這位快要死的悲多汶的回答，是沒有記出來的，但是一個人可以猜想，他一定很安心，對他這位助手不平常的領悟，雖然我們是很快的在辛德萊爾的書中，發覺了一個深刻的記載：

“你感覺疲倦嗎？……好，祝你晚安。”

此徐緩樂章 (Andante)，帶着了悲痛，不斷的走到這光明的堅硬的輝煌的“旋轉曲的結尾” (Rendo-finale) 裏了。

例 · 115

Ex. 115



這就好像一個不莊嚴的樂隊，有一個蕭格蘭的吹笛人，不加預備，忽然突入到神聖的聖所，的確，悲多汶常常這樣的對待他的聽衆，可以由許多微弱的即興演奏，把聽衆的眼水，也流下來，他忽然間，還可給聽衆好像害羞一樣的反應，并且當他粗暴的手，彈着曲時，那種嘲弄的聲音，更甚過了聽衆狼狽不安的現象。

降 B 調三重奏 (B flat trio) 的“結尾” (finale) 之配合不適宜⁵，比較小 G 調 (G minor) 裏輕浮的旋轉曲 (Rondo)，或者是大 D 調大提琴奏鳴樂 D major violoncello Sonata 裏面，沉重的“遁走曲” (Fugue)，或者是英雄交響樂 (Eroic Symphony) 的“結尾” (finale) 更惡劣一些，牠是與合唱交響樂 (Choral Symphony) 裏面，無思慮的和唱，或者是與田園交響樂 (Pastoral Symphony) 令人嘆惜的“結尾”，一樣的使一個感傷的音樂愛好者，發生煩惱，因此之故，縱令牠是比較最後一個好，然而牠亦是神殿中的一個偶像破壞者罷了。

雖然如此，但是，當一個人查閱了悲多汶所有的作品之後，就會知道像此“結尾” (finale) 的失敗，很顯然是非常的罕見，他繼承者之中，僅僅布拉姆斯，華格勒爾，富蘭克等在他晚年的作品內才可尋出這類的遺跡。

作品 97 號，有表示寬闊和聲的範圍，特性的第三期，牠還讓一些遠隔的調，如像 D 調那，降 D 調那，大 G 調咧，帶着令人驚異的，很強烈的，含有戲劇性的對比來活動，其實此作品內，牠主要的調還是降 B 調 (B flat)。

1811 年的夏天，醫生馬爾費蒂 (Malfatti) 要悲多汶住在塔布里茲 (Teplitz) 那裏，也許在那裏的沐浴，能治療他的頭痛病，及他永遠的仇敵疝氣痛，在那裏他是得着了他的朋友瓦里納 (Varena)，哲學家斐赫特 (Fichte)，和一羣性情相投的詩人·泰

5. 參看本書第 16 章例 43 上面之文字。

特基 (Tiedge) 勒克伯爵夫人 (Countess Elise von der Recke), 恩斯 (Varnhagen von Ense), 和 拉黑爾 (Rahel) 都是以篤誠歡迎他，並且他在此時又得意的垂愛阿瑪麗塞巴爾德 (Amalie Sebald) 了，塞巴爾德也是一個無賴的姑娘，假設我們從悲多汶次年七月寫給特基的信中，來推測，在他混合的第一人稱及第二人稱中，即可知這位年輕的姑娘之誠摯對待他，亦不亞於這一羣詩人，下面是那信中的一句：

“當其無人看到我們的時候，給阿瑪麗熱烈的一吻”

這位姑娘是步了拍蒂娜的後塵，也是一位天才愛情的搜集者，因為她，也曾奪取了維伯爾 (Weber) 的愛。悲多汶對她，僅僅寫了未送的一首詩，是因悲多汶去會她，而她不在家，於是悲多汶就說，並且用一小片紙很潦亂的寫上了這麼幾句：

露德薇格，範，悲多汶，

他，如果已被你忘記

然而決不是你應該的。

也許此種流露是讀了斐格爾 (Ferber) 的“Small Poetic Hand-Apparatus”的反應，此書于他死後在他的藏書室中尋得，無論若何，這是一本值得寶貴而談諧的書籍。

並且還尋得一點資料，那就是被這位天才家，寫好了的，最美麗，最動人，最神秘的愛情信。



第三十章

悲多汶的戀愛

給他“永生愛人”的信

這些信究竟是寫給誰的爭論

各持不相同的見解

生納克 (O. G. Sonneck) 的挑戰

悲多汶在同一時候與兩位女人相戀嗎？

一個未得着結論而無關重要的秘密

悲多汶生命中扮演的愛

7月6日晨。

我的天使，我的一切，我的自己——今天僅僅有幾句話，而且是用你的這隻鉛筆寫的，．．．爲什麼這極度的悲哀，需要向一個地方去訴說呢？我們的愛能否繼續存在不致於犧牲——不致於減少——你能整個的屬於我，我也能整個的屬於你嗎？——啊！天哪！進了愛的樂園，就會用着一種不能避免的心緒來安慰你了；——愛情強索萬事萬物，愛情都是真的，你如此的對我，我也如此的對你吧——僅僅只有你的愛，僅僅因爲你的愛，我才可以生存。這是爲我活着，也是爲你活着；——我們整個的合併在一起，你會感覺我受了這樣多的痛苦嗎．．．我以爲，我們應互相的關照，而且，在我生命的最後這幾日，我的惱中，是不能和你分開的——我未曾想着我們的心，會常常與另外的人相連，我的心是充實的，——告訴你太多了——呀！當其有這樣一刹那，我是多麼的快活——留下我的真誠，我唯一的寶貝我的一切，當作我是你的所有吧；神會送給我們的休息所，這休息所，是會因我們而降臨。

你忠實的露德薇格。

星期一，7月6日晚上。

你現在一定是受苦了，我最親愛的人。——僅僅此刻我才知道，寄信必須要在很早的清晨投郵。星期一，星期四，只有這兩天才可寄往從此到“k”的信。——苦了你——啊，我隨時都是與你同在一起，。我認爲我在對你交談，對我自己談，我要安排了事業，才可以同你一塊生活，怎麼樣的生活！！！！如是而已！！！！沒有你——我以為這兒那兒的追求，都是由於人類的慈愛——我一點甚麼也不感得了，我是不應如此的放在心上——人對人的謙卑——使我悲哀，——並且當其我思慮着我自己，以及聯想到全人類的時候，什麼是我，甚麼是他——這個他就是所稱謂的偉大——（？）都湧上了我的心頭。——雖然——神聖的有權威的人還是屬於人柱之中——當其我想到你，大概直到星期六的晚上，還得不了我第一封信時，我慟哭了——你是那樣的愛我——我亦是很強烈的愛你——你從也未在我面前，隱瞞過你自己——祝你晚安——我洗澡後，我就要去睡覺——（兩句太長的話不說了吧）天哪，天娜，——如此的近！如此的遠，我們愛是否棲息在天上——也只有蒼天才不會動搖！”

“甚至我剛從床上醒來，我的眼睛剛睜開的時候，我也想到了你，“我永生的愛人”，時而我感到快樂，但是，時而我又感到悲哀，我要想知道，究竟是甚麼命運之神，給與我們以痛苦——我們兩人，是可能一起生活或絲毫不能——是的是的，我決定要遠遠地飄流，直到我能飛到你的懷裡，直到我的靈魂，是被你所包圍而吻合的時候，並且我要說，這兒才是我唯一的歸宿，——是的，一切的不幸也就隨之而去了。——你要拿出勇氣，不要讓另外的人，來握着我的心，不要讓，——不要讓！因你了解，我以真誠對你，我是更要以真誠對你——天哪！爲何一個人，要離開他最可愛的人，同時我現在，在維也納的生活，是一種極苦的生活。——你的愛，可以立時使我感到人間的幸與不幸——以我的年紀來說，目前我需要一種安定有規律的生活——這些能與我們的關係相合嗎？——

天使，我剛才曉得每天都走信，因此我必定連接的與你寫，使你好收到我的信，立刻去投郵。——望你安靜，僅僅靠我們安靜的思想，才能達到我們一塊生活的目的地——望你安靜——愛我——今天——明天——幾天——爲了你，我是何等的含着淚

在愛慕——你——你——我的生命——我的一切——別了——啊，繼續的愛我吧——
決不要錯怪了這顆誠實的心。

曾經是你的，

你愛的，露”

曾經是我的，

是我們互相的。

如我們所知道，以上這些令人感動的信，是在悲多汶死後不久，偶然在一個秘密的抽屜內發現的，誰也不知道，這些信果眞被這位“永生的愛人”收到否。因為幾年以來，很多的專門家，爲了這位女人的本位，苦苦的紛爭着。他們總是爭論關於信上寫的年代問題，和地方問題，如像信上隨便記的這“K”字，因爲信上也沒有說明究屬何年。

泰萊 (Thayer) 克勒比爾 (Krehbiel) 及依爾尼斯特 (Ernest)，他們都宣稱這位永生的愛人，是若麗絲，布祿斯維克伯爵夫人 (Countess Therese, Brunswick)；辛德萊爾 (Schindler) 諾赫爾 (Nohl) 卡里席爾 (Kalischer) 奧德哈微舍 (M. De Hevesy)，他們却竭力擁護這位永生的愛人是球隨哀達，顯采爾狄伯爵夫人 (Countess Giulietta Guicciardi)；但是拉，瑪娜 (La Mara) 則認爲是約瑟斐妮，德蒙伯爵夫人 (Countess Josephine Deyn)；而弗羅米爾 (von Frimmel) 又說是瑪格德倫娜，維爾曼 (Lagdalena Willmann)；聖加里 (San-Galli) 則用一隻眼睛挑選了阿瑪麗，塞巴爾德 (Amalie Sebald)；同時烏格爾 (Unger) 和尼曼 (Riemann) 還不宜明稱以馬爾費蒂 (Malfatti) 與柏蒂娜 (Bettina von Arnin) 爲正確，他們這些人，自己的宣稱與推論，都好像很有效力似的，並且每一個發言者，都在理直氣壯的來證明其他的發言者爲錯誤，其實他們這些爭論，都不見得正確，也就好像克肯尼 (Kilkenny) 備戰的貓一樣，牠們在那裡互相的大食其尾巴。

在一篇新近的專論上¹，這位近代的生納克 (Oscar G. Sonneck) 先生，是用着大理院的判斷，鋒利而有價值的論斷，他斷然的表示，那些所發表的意見，都不是對

1. 永生的愛人之謎，1927 出版

的；他說這些信，必定是寫于 1812 年；還說我們都不知道究竟誰是他永生的愛人；然而仍剩下一個新鮮的紀錄，而尙待解決，發掘，此謎的機會。

生納克想到悲多汶在 1812 年，大概是同這兩個女人戀愛：一個是阿瑪麗塞巴爾德一個是不確知她姓名的，我也同意他這個見解，因之要想取得這永生的愛人的資格，生納克用下面的條件，來對照任何的候補者：她必定是：

“除了阿瑪麗塞巴爾德的名字，頭一個字母是用 A 字而外，她必定是一個女人，她所有的附帶證明，年代，地方，和心理上都要適合的，她總是一個女人，大概她是與悲多汶一樣，都住在維也納的，當悲多汶 1812 年 7 月 6 日 7 日同一個星期寫給他“永生的愛人”信的時候，那個女人是在“K”地，他也許是 1812 年 7 月 2 日與 4 日之間會晤着她的，並且悲多汶還希望在布拉格 (Prague) 這裡與她重相會，或許是在塔布里茲 (Teplitz).”

說悲多汶同時輪流愛上兩人的觀念，是由於李斯 (Ries) 關於悲多汶常常朝三暮四的戀愛說明而產生的²。

“他常常都在戀愛，但大部份只是一個短時期的，有一次，他獲得一個美麗的女人，當我非難他的時候，他自己也只好承認了，承認那個女人迷着他，最厲害，而且時間，也是最長的——足足七個整月。”

直至新的証據在這未得解決，而不重要的秘密圈內發現，不然此問題仍得歸併在懸案之中。

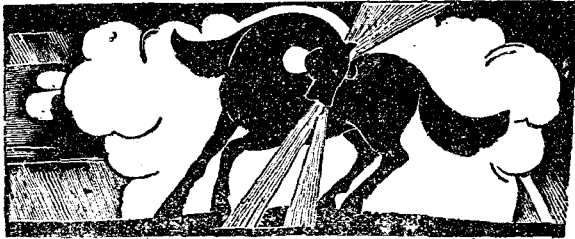
關於悲多汶最有意義的部份，是他的音樂，而這幾封信最有意義的部份，是此事實，雖然那所有的話中，是怎樣的不屈，反抗，然而那熱情的高度，還是與第四交響樂的“慢樂章” (Adagio)，和降 B 調三重奏中難于形容的“徐緩樂章” (Andante con

2. 參看十三章李斯之說明

moto) 相同的。

實在的，在悲多汶生命中扮演的愛，也并不比英雄交響樂中“第一樂章”內，那簡短而甜美的“第二主題”更重要³。牠是不悽慘的沿着英雄的所獲而發展，並且以拋棄為最佳，正如悲多汶的生命中，大概是僅僅從這兒那兒偶爾的愛，而以斷絕了他熱情夢想的妻子為至善。

不過，我們亦不能解決，這一個未得解決而神秘的永生愛人，來享受他這有冠冕的愛情。



3. 參看例. 36

第 三 十 一 章

醉 於 天 才

1811 年作史蒂芬王

同年又作雅典的廢墟

悲多汶欺騙了倫敦音樂愛好者協會

1811 年至 1812 年作第七交響樂

詩意的標題

被作曲家所否認

這“無標題”的交響樂

序和結尾式的展開

第七交響樂的音樂

悲多汶首先用音樂說明他粗暴的心情

在每日生活中他粗率的心緒

第七交響樂廣漠的幻影

次一個作品所表現的，遠較降 B 調三重奏 (B flat trio) 之“結束” (finale) 更令人歎息。把降 B 調三重奏 (B flat trio) 整曲扯平講起來，還算優先於牠。

1811 年悲多汶應布達；佩斯 (Buda-Pesth) 一所新近建築的劇院的請求作曲，悲多汶很忙的就寫好了史蒂芬王 (King Stephen) 和雅典的廢墟 (The Ruins of Athens) 兩首作品，這種音樂，在每一個感覺上來說，都是偶然的，牠也許可以與獻給俄羅斯 (Ruissa) 皇后的波蘭舞曲 (Polonaise op. 89) 相等，是列入悲多汶最壞的樂曲之中。

五年後，這些序曲上演，是形成了這樣一件事情，這事情，就是悄然降低了悲多汶的名譽，這降低，是已橫過了英國海峽，倫敦音樂愛好者協會 (The London Philh-

armonic Society) 以 75 guinea (1663—1813 年英國發行之金幣名) 請悲多汶特別為他們寫三首序曲，悲多汶把錢收下了，而以“史蒂芬王”和“雅典的廢墟”與及一首不算好的大 C 調序曲 (C major overture op. 115) 給他們。

這些愛好音樂的人，就稱他們為音樂家吧，他們是作弄慣了，許多為生活而賣藝的音樂家，此一次遭受了悲多汶的白眼，他們憤恨填胸了。並且他們還感覺，不但是受了悲多汶的欺騙，而且是給與他們莫大的侮辱。他們奔走于大不列顛許多發行者之間，且說：“千萬不可買悲多汶的作品！”有一個名叫拜卡爾 (Birchall) 的發行者，當他被尼特 (Neate) 要他去買這些序曲時，他便回答說：“就是你不要錢把這些樂曲給我，我也不會把這些樂曲付印的¹”。其實，這一點偶然的事情，用一種正當透視的觀察，在悲多汶的生涯中廣漠的作品內，也不過是一小小的斑痕而已。

一個人如果從他可怕嚴肅的小 F 調四重奏 (F minor Quartet)，此四重僅在末尾一篇上，略帶點幽暗的微笑，——經過這抑制的歡愉與放蕩的狂喜的降 B 調三重奏 (B flat trio)，到充溢着快樂的第七交響樂，這一個適當的距離來看，即可一目了然，粗綫條的悲多汶，他那一種心理上的過程。第七交響樂的豐富，暗示，還是這純音樂的心智，情緒，以及幽默的第八交響樂 (Eighth Symphony) 的撮要。

因為悲多汶失意於少女馬爾費蒂 (Therese Malfatti)，那種忍氣吞聲之後，所以接着寫了一首傷心悲哀的偉大樂曲，但第二，則繼之以微笑，第三，歡喜得跳躍起來，第四，則狂歡不止。

作品九十二號，第七交響樂 (Seventh Symphoy. op. 92)，大約是在 1811 年開始寫的²，完成在這充滿着歡樂兇猛怒吼的 1812 年 5 月，這 5 月就是當拿破崙對俄羅斯宣戰的 5 月，而他的名字，曾被悲多汶因憤恨這位殘暴的統制者，而從英雄交響樂 (Eroica Symphony) 的第一篇取消了的，在音樂上，從也未曾聽着過，這樣有趣味的史料。

1. 有一個法國女人，憑着了她對天才的良知，她還說了一些有道德感的話，這是評載於布魯孫 (Brousson) 所著，Itinéraire de Paris a Buenos-Ayres 一書上，第 320 頁 1927 年版。
2. 第七交響樂作成，與「田園」交響樂已相隔四年了，這種距離，是超過他所有兩首交響樂間之距離。

由于悲多汶第六交響樂 (Sixth Symphony) 上，那詭誕的標題所興奮，恰恰有一個年青的小詩人，他的名字叫伊肯 (Dr. Iken)，他作了一短論短文，論悲多汶的第七交響樂是在描寫政治革命，因此使悲多汶非常忿怒的指出了他的謬見，並且悲多汶還說，如此的解釋，假若有必要的話，那嗎不論那一個有學識的音樂家，都可以很容易的很正確的，用極普通的名詞把牠的特性幽禁起來。何必要他來叨三叨四的說長道短，其實，這所謂的小詩人，他們常常因了一點小刺激，也會增強他們的筆調的。

但是悲多汶的這種態度，沒有阻止了馬爾克斯 (Marx)，把第七交響樂解釋得來如一本摩爾 (Moor) 的有武士風的小說，也沒有阻止了奧烏里比協夫 (Oulibisheff)，把第七交響樂看作一個假面具，更沒有阻止了比協夫 (Bisheff) 與丁狄 (M. D'Indy) 把第七交響樂聯繫在田園交響樂一塊。

甚至這頭腦清晰的評論家，如蘇曼 (Schumann) 吧，他也發覺了這有名的“較速樂章” (Allegretto) 內，有着不華麗的婚禮，奧提古 (Ortigue) 却看見，這兒有一隊人在遊行，杜靈堡 (Dürenberg) 說，是一個美麗的土耳其宮廷之妃婢，在做愛情夢，並且就是如今的依米爾路維格 (Emil Ludwig)，還用着很繁重的文字，形容此交響樂，他說，第一樂章，是草地是牧場，第二；是一個教士在教堂行跳舞禮節所用的進行曲，第三和第四是一個酒神。

自然這些輕微的解釋，假設除去了第一個人所說的之外，是完全對此交響樂無損害的，這些解釋家，最令人討厭的，乃是他們盡量用着普遍都有效，且加以自己的幻想而來欺騙他人。

第七交響樂，需要詩人或者畫家去解釋，是與一堆芬芳的野葡萄，之需要說明差不多的，很明顯一塊烤好了陳於盤中的香鵝，不會與耳朵生關係，或者是眼見一個美麗的少女，與手的渴慕接觸，有何相干，更用不着多多的加以註釋。

柏克 (Bekker) 說，第七交響樂與第八交響樂都是“不可解的音樂之典型——這無標題的交響樂，因為牠是位於所有不可解之上，而不是在下的”此說我不大滿意，他未看見第三，第四，第五交響樂，也是遠位於所有不可解之上的，雖然當悲多汶寫這十二個樂章之三四樂章時，實際上他是儘可以聯想到了拿破侖，或者某一件私人的愛情，或者可能的硬是命運之羊在敲門，然而實實在在這些交響樂之不可解，還是與

格萊弗尼羅 (Griffoling)，或者保羅 (Palo)，弗蘭西斯卡 (Francesca)，猶里瑞斯 (Ulysses) 的偶然事情，或者是但丁 (Dante) 的地獄篇之不可解差不多的。

有一次悲多汶寫給阿瑪利塞巴爾德 (Amalie Sebald) 怎樣的論及音樂不依賴人們，就等於音樂不依賴固有的標題：

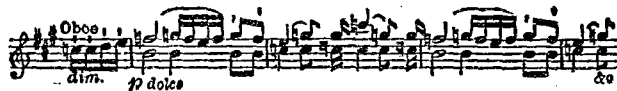
好的美麗的音樂不乏人了解，牠不要任何的幫助亦能自立。

第七交響樂的開始和結尾，表顯了兩種結構上形態特有的例子。“序”和“結尾”乃是悲多汶採集了先輩們的材料，而加以發展的，因此他成功了這一個劃一，而脫離了傳統桎梏的交響樂。

Poco Sostenuto 的開始，在牠們本身，幾乎就是一個樂章，沒有牠，我們必定不會感覺其他美麗的交響序——記得布拉姆斯 (Brahms) 的短 C 調 (C minor) “引子” (introduction) 年少的蘇曼 (Schumann) 還說得有這一句：“是想起了悲多汶交響樂的開始，並且極力還想像牠”。此第七交響樂的“引子” (introduction)，是在他九首交響樂中，算最宏大的了，並且裡面還含得有他曾寫過的，一首最甜蜜的小曲。

例 · 116

Ex. 116



此“第一樂章” (快速 Vivace) 是一種不太成熟，且反常規有彈性活力的音樂，從頭至尾——除開結尾處那二十二小節用踏板的地方而外，這裡就是使和羅的維伯爾 (Weber)，說他們的作曲者，有資格進瘋入院的地方——都是不斷的用着輕跳的節奏，♪ ♪ or ♪♪ 這兩種音符之間的。此樂章是用着較其他交響樂的樂章，更流行化的形式寫成，牠是非常的甜美，也是非常的秀媚。牠更謙遜和露的對待牠的鄰居，也許就因這種情形，牠就不能完全一樣的，佩戴牠許多同輩們，那最深刻，最崇高的頭銜。

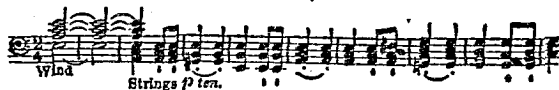
“較速樂章” (Allegretto) 裏特有的節奏



完全是堅持得來與“快速樂章” (Vivace) 裡輕跳的節奏一樣，此有名的樂章，是用了極悽慘的和絃，在下面的絃樂器上開始了的³，這種純正富於想像的音樂，是和聲多於旋律。

例 · 117

Ex. 117



此種音樂非常像把本達 (Georg Benda 1722-1795 德國作曲家) 的作品來變裝的，甚至隱藏着，就看不出來本樣了，悲多汶慣會做這種幕匿的事情，我們所曉得的，當莫札爾德 (Mozart) 要他“卽席演奏” (improvisation) 時，那時他亦不過十七歲的孩子，他在剎那間，就把那隱藏反主題上所包含的一個“滑稽者”看出來了⁴。他有搜索的天才，往往還成功了許多富麗堂皇的樂曲，下面就是這可愛的例，117 的變裝：

例 · 118

Ex. 118



“較速樂章” (Allegretto)，有着一種與別不同的悲哀性質，牠不是如悲多汶所寫在降 A 調奏鳴樂章 (A flat sonata movement) 上的，“一個英雄死後喪葬進行曲” (Funeral March on the Death of a Hero) 的悲哀，也不是如英雄交響樂的“慢樂章”所

3. 這些和絃，在他們自己身上，有着豐饒的秘寶，後來柴依可夫斯基運利用了這些和絃，作了他的 1812 序曲的開始，這些和絃也被布拉姆斯用在他壯麗的降 B 調六重奏 (B flat Sextet) 的開始部份上了。

4. 參看本書第 19 頁 (第三章上)

昭示的，為全人類的喪葬進行曲，更不是一個人所想像的大 D 調奏鳴樂 (D major. Sonata) “憂鬱的慢樂章”，(Largo e mesto)，是暗示了注定了的聽覺，此“較速樂章” (Allegrotta) 全章內，渲染着的情感之淒慘，並不與我們的悲愁範圍相同，多少總於我們有點陌生。

此樂章之中段，忽然又跳入長音階上了，帶着了面飾，音樂家又暗示了英雄喪葬進行曲 (Eroica Funeral March) 三重奏 (trio)，如像悲多汶是喜歡這樣做的，牠是用了三個音，三個向下的主和絃上的音開始的。

例 · 119

Ex. 119



此極相反的，三個“主和絃”(tonic) 向上的音，是作“英雄經過句”(Eroica Passage) 開始用了

例 · 120

Ex. 120



此二例都是在“關係大調”上，有相同的提琴作伴奏。

因為悲多汶的機敏，所以，可以想像到悲多汶，他是能容納這兩種相反動作的“主和絃”，如像對這獨特樂章，所表現這種模糊的暗示——僅僅首先幾個音（模糊得就好像 Allegretto 樂章的第二樂想）他就把最後樂章，與最初樂章的獨特性格，完全相反了。

此縈繞着悲哀的“較速樂章”(Allegretto)，不要任何具體說明，才好讓我們，不完全忽視悲多汶，幾乎是智窮力竭了，這種智窮力竭，就猶如一個演奏者，很早的就動手彈琴，彈了許久，以後無力再彈下去了。

如格羅烏 (Grove) 所想像⁵，很顯然，悲多汶是由於回憶了他得意的交響樂——表現在例 119 裏的——的高興；所以他立刻放任的對英雄交響樂引喻起來，何以如此講，確實因為第七交響樂“第二樂章”的前幾小節，就完全是例，120 前兩小節的重寫。

此有力而熱情充滿着愉快的“諧謔樂章”(Scherzo)，是如同第三，第四，以及第五交響樂的“諧謔樂章”(Scherzo)一樣，也有一段柔和圓潤爲着杭 (Horn) 的三部合奏，此段是採自于奧地利亞一首舊的讚美歌，和回頭看了小 F 調四重奏 (F minor Quartet) 裏面，似合唱的三部合奏，及降 B 調三重奏 (B flat trio) 裏面似讚美歌“徐緩樂章”(Andante con moto) 的“樂想”，牠是看到了以前的，也是此第三期特有的祈禱着的音樂，現在還是來談此“諧謔樂章”(Scherzo)，在交響樂的著作內，牠算是一“浪漫主義的”篇頁。

例 • 121
Ex. 121

The musical score for Example 121 is arranged in three systems. The first system is for Violins, Strings, and Horns. The Violins part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Strings and Horns parts are in bass clef. Dynamics include *p* and *sempre dim.*. The second system continues the same parts, with dynamics *pp* and *f*. The third system is for Horns, starting with *pp* and *f*, and includes the marking *Tutti &c.* and *Presto.*

“結束” (finale) 一章，與輕快的受限制的而有彈性趣味的“快速” (Vivace) 一章

5. 參看格羅烏 (G. Grove) 所著悲多汶及其 9 首交響樂 (Beethoven and His Nine Symphonies) 1896 出版 252 頁上。

不同，也與那風雅成曲線，輕淡畫在棕樹上的阿拉伯式的彫刻不同，其實，是與一個人的手背，在背後所成的那種角度，交叉的陰影差不多。

在此結束 (finale) 裏面，有着狂亂喧鬧似匈牙利舞曲的性質，她使許多人都想像着了狄奧尼薩斯 (Dionysus) 酒神和他的同伴，她確實也令人回想到悲多汶最近的話，如像柏蒂娜 (Bettina) 所報告的：

“我就是巴卡斯 (Bacchus)，我為人們榨出了光榮的酒，灌醉了他們的靈魂。”

當悲多汶寫此樂章，一位幼稚的評論家曾怨言的說，悲多汶是吃醉酒了，羅曼羅蘭 (Romain Rolland) 却對他很精巧的反駁着；“這真真是一個醉人的作品，但是，這一個醉人是醉於詩，醉於天才”，同時亦令人回想到，於悲多汶死後所發現的那為第十交響樂 (tenth Symphony) 的草稿，此未完成的作品，他是打算把她成為一標題音樂，因為那兒巴卡斯 (Bacchus) 親自出現了。

“結束樂章”裡面的“結束” (finale) 是“結束樂章”中最長而最重要的部份，並且這有力的變重“靜止低音” (E 音上和升 D 音上) 還是他從前給另一作品的一個莊嚴的結尾。

第七交響樂裏面的三個快樂章，所表現的那一種粗魯，暴戾，實實在在就是說明了悲多汶特有的私生活，而首先就發展在他的作裏面了，如像“結束”裏第三小節那凶猛的聲音。

例 · 122

Ex. 122

The image shows a musical score for Example 122, consisting of two staves. The top staff is for Woodwind (Wind) and the bottom staff is for Strings (Str.). Both staves are in 4/4 time and have a key signature of one sharp (F#). The music features a strong, rhythmic pattern with accents and dynamic markings like 'ff' (fortissimo). The woodwind part has a melodic line with some grace notes, while the string part provides a rhythmic accompaniment.

還不是表現了他對瑞麥斯凱爾 (Zmeskail) 的一種諷刺，於背面，一個人還可發現如我們將要知道的，是他在輕率的侮辱皇宮，因而嘲弄了歌德 (Goethe)，還可以發現是

那個人，是那個走到一個正窗前，把臆做的吸鼻烟入當作牙籤用，還把不和他味口的雞蛋，猛向管家投去，又把他自己打濕了的帽子，拭去水後給主人戴上，然後始進餐。這人是誰大家可想想，這兒我們還可發現，那有名的卡片，是回給他驕傲自負的哥哥的，因他哥哥曾給他一卡片：

約翰，範，悲多汶
地 主

JOHANN van BEETHOVEN
Landed Proprietor

悲多汶很簡潔針縫相對的另一卡片：

羅德茲格，範，悲多汶
腦 主

LTDWIG van BEETHOVEN
Brain Proprietor

在第八交響樂裏面，我們將要看到更多這類的事情。

這浪漫主義的第七交響樂，所給與我們的暗示，也許比他九首中，任何一首，也要範圍廣大一些，但除開合唱交響樂之外。同時，實際上亦比英雄交響樂短，不管悲多汶是如何的節省，想回到那窮乏的第一與第二交響樂的小樂隊去，然而由於變化的美麗，她還是令人生出了是許多樂器用的交響樂。

雖然悲多汶很少說明對他自己的作品估價，說他寫的這首，是最好的一首佳作，但是，當第三期將近開始之時，這第七交響樂，實在亦算得是一部最好的作品。



6. 參看弗羅米爾 (Fimmel) 所著，悲多汶的摘要 Beethoven Handbuch) 一書，卷 1，第 237 頁上。

第三十二章

“當其·這兩位強有力者——”

1812年回到塔布利茲

會晤歌德

對皇宮的傲慢

與歌德間之摩擦

因不鼓掌而責罵歌德

歌德給了悲多汶的力量

給小伊米列可愛的信

廣大的眼光

在信內的自負

他不一致的舉動

悲多汶因為喜歡停留在塔布利茲 (Teplitz)，所以於1812年的夏天，又回到這兒了。一件增加着興味而能吸引人的事情，乃是歌德與柏蒂娜的蒞場，下面的幾句話，就是歌德寫給他的妻子，關於對悲多汶初會的印象：

“一個最沉默最頑強最光明磊落的藝術家，我是從來也沒有看見過。我知道我所了解的是對的，這非凡的天才，他對世界也一定有非凡的貢獻。”

但是不久，他又用不同的論調說出了一些話。

某日，當悲多汶與歌德，這兩位偉大的藝術家，散步的時候，他們看到皇后來了，以及皇宮裡一般威儀嚴肅的侍從御林軍。

悲多汶小聲的說：“保持原來那樣走吧，他們一定讓我們的路，我們不能讓他們。”

這位朝臣的歌德，却深深擺着頭，且釋手很恭敬的謙卑的，手拿着帽子站在一旁了。而悲多汶呢！常常都是那樣不拘泥於小處，與其說他在敬禮，無如說他是在受禮，橫衝直撞低低的戴着他的帽，雙手垂下，而仍走他那步態據傲的路，然而皇宮的儀仗隊，反有禮儀的文雅的因為他來而分開了兩行。就如同紅海的水，爲了反叛的摩西 (Moosee) 而分開兩道一樣。

其後他中止着了，並且當歌德趕上他時，他還說：“是呀！我在等你，因為你應當得着我的尊敬，我的佩服，但是你剛才在那兒是過份的尊敬人了”。後來他還責備這位老詩人，或者如他所說的——“沖洗透了他的頭”。

雖然柏蒂娜把這故事，穿插得很美麗，在悲多汶給她第三信上，也曾述及過，泰萊也似乎很滿意柏蒂娜所說，信以爲真，但是悲多汶還是印象着歌德，這位朝臣，是免不了庸俗的禮貌，此是記載於這位作曲家的文字中的：

“一個人不可過份譏笑藝術家，所做的那些值得認真做的事情，當詩人們被榮耀籠罩着且忘記一切時，還應該注意到最重要的民族之師。”

這兩位天才家間之關係，還有別的證明，足見他們趨於冷淡了，一本很奇特的書上載着，說當歌德表示厭煩，人人都崇拜他時，悲多汶是用着他那慣機敏的話回答着他：“不要緊，也許他們所有的致敬，最終都是屬於我的。”

悲多汶爲了歌德而彈琴，歌德似乎很感動，但是他一句話也不講，這位大作家，并未對這獻禮，有歡心的表示，也就是因為沒有表示，沒有鼓掌，因此悲多汶，責罵了這位詩人。

用如此冷淡的態度，要再想與這位氣量欠宏大的藝術家重歸舊好，似乎是很難辦到的事，但是，這必須還得記着，這，只有小孩的印象，才是那樣深刻；其實，悲多汶是在許多粗劣的，淺薄的，低級的職業藝術家中而成長的，老早他就談論，他懂得了這表示敬意的喝采，是由于喧鬧的聲音，是由於手掌合在一塊的擊聲而成，其後，實在因為他根本上就躲避，除開同他最好的幾個朋友而外，所以他總是遠遠的避開，那些強烈而自以爲神聖的，無音樂修養的人。

最後，他還是發覺到了這一位有名的詩人，他那強烈的情感，絲毫也不能建立熱

切的頓悟，和了解的共鳴。他們間之仇恨，畢竟只能消去一半，這剩下的一半，不是由於嫉妒的憤懣，乃是由於彼此發覺了，其他的藝術家，總比自己有魔力一些吧！

因此這段遇約的相識，也就告結束了。悔恨而賢明的歌德，也就與他斷絕了一切的關係，甚至於悲多汶那“全然不馴服的個性”也不再談論了。另外的資料：

歌德喜歡宮廷中的環境，較多於喜歡作一個詩人。

悲多汶從塔布里茲寫一封信，給一個不知名的敬仰者，十歲的小伊米列 (Emily)。他自己描寫着自己，是如何的敬仰悲多汶，帶着熱切的口吻，與悲多汶送一信去，那信上把悲多汶，就恭維是在一切老前輩之上。悲多汶這一封信是回答他的，這種回信，也給我們無限的快樂了，因為這罕見的謙恭，慈愛，正是與他，粗率傲慢對歌德及皇室的態度相反。

“……我並沒有得到亨德爾 (Handel)，罕頓 (Haydn)，莫札爾德 (Mozart) 他們那些有榮譽的花冠，那有榮譽的花冠不是我的，乃是屬於他們的，……藝術單獨能帶人們到一個非凡的境地，我親愛的伊米列，你若果需要我幫助你，你就大胆的寫給我，一個真誠的藝術家，是沒有驕傲的，不幸的他，已經看清楚，藝術的邊際，他已朦朧的感覺到，他隔目的地尚遠，然而，也許他已經還在受許多人的讚美和敬仰，他哀悼他，還不會達到他藝術盡善盡美的境地，就如像那遙遠的太陽一樣，但是這兒還是向他招手歡迎他。”

這些話令人回憶起他晚年的感嘆：

“這似乎，就好像我剛開始寫作的時候！”

1. 這類嫉妒直接的障礙，托爾斯泰 (Tolstol) 已償還他了，“我們已經明白了，在何謂藝術 (What is Art?) 中，托爾斯泰是何等的表示其憤恨的思想，對於‘貝聶的悲多汶那痛楚的樂曲’……我們可從克羅依甫爾奏鳴樂 (Kreutzer Sonata) 中，即可攫取這種極度深刻的情感。托爾斯泰甚麼與悲多汶相近呢？他的力量，一個人聽了小 C 調交響樂，就心悅誠服了，他是對歌德 (Goethe)，以怨氣來反抗這位傲慢的人，他，這位傲慢者，他是要以自己的意志力量，來征服他——歌德”。(見羅曼羅蘭 [Romain Rolland] 所著，托爾斯泰 [Vie de Tolstol].)

在此信內我們還可發現同樣廣大的眼光，那就是拿破崙 (Napoleon) 在他多年的準備，想平定歐洲，造成一頁最光榮的突變，想劃分陸地，以至一小丘的邊際，同時，他還夢到他已經超過了一位青年，這一位青年就是為他理想征服世界而嘆息的人。

但是這一封給小伊米列的信，也不能說毫無含混的應付，還是留下了很少風采一致而最痛苦的痕跡。

“我曉得，再沒有比入了登記冊的那些最好的人高超了，我於何處尋得了這些好人，這兒便是我的歸宿。”

由他散漫的信中即可證明還有一些赤裸裸的自負。

給一個執拗者的信：

“你決不會，決不會找出我還會缺乏高貴，我從幼時起，我也懂得注重道德。”

(這是不久以前，就是1808年的時候，他囑與櫻洛斯多爾夫伯爵 (Count Opperosdorf) ，關於那託咐他寫的交響樂的事情。)

下一個浪費年，(1813年)他又寫給瓦里那 (Varena) 一封信，是催開慈善音樂會的款項：

“假若我是在普通的情形之下，那我必定會直截的說：‘當善人尙成問題之時，悲多汝決不領受任何一物。’——然而現在我通通的大獻金，我都要把牠們存在一個地方……”

當1817年他會有幾個捨得犧牲自己的朋友，他輕視海德 (Hyde) 先生，並且他又凶暴的虐待卡爾 (Karl) 的女倖，他寫在一本隨筆錄內還有這樣的句子：

“上帝啊！幫助我吧，你看着我受仁愛的委棄嗎，因為我不願犯法，作不應作的事情了。”

同年7月7日，他很繁重的贖贖一類的，寫一封信給一個女人，她的名字是納妮特斯特里琪爾太太 (Frau Nanette Streicher)：

“我累及人的地方太多了，如像，與其說人們愛為我作事，寧可說，我習慣為他們服務。”

在這一年內，他又給李斯 (Ries) 寫信，談他“愛好誠實”，李斯就是代表於“倫敦音樂愛好者協會”的人，而“倫敦音樂愛好者協會”就是幾月前，為了託咐他作三

首序曲而受了他的欺騙的——并且是再度欺騙，於1821年，他又對辛德萊爾 (Schindler) 寫，談及那“我無疵的特性”，（大約此時又是答應了四五個發行者的彌撒曲，而結果仍然給了另外的樂曲去應付）（參看第39章）。

1823年9月9日，他又誇大的對納吉尼 (Nageli) 詩人寫着：

“我不作一切被人鄙視的虛榮的奴隸……從孩童時代以至長成大人，我最大的快樂及幸福，乃是能扶助他人。”

然而這又是在那一幕不體面晚餐發生後不久寫的，就是那天第九交響樂作第一次演奏，那一幕不體面的晚餐，乃是他的侮慢，而把他的不自私的客人，也是他的恩惠者，辛德萊爾 (Schindler)，和夏本茲 (Schuppanzigh)，從椅子的坐位上驅逐走了的。

這一年內，他又對那可憐的罕斯林格爾 (Tobias Haslinger) 寫，表現了一句很凶猛而不體面的諷刺文：

“我决不報仇，甚至對我那些拮据的敵人。”

1824年10月12日他寫給發行者索特 (Schott)，他很簡單而坦白的用幾個字描寫他那完美的特性：

“我從來沒有作過任何壞事。”

季爾曼先生 (Lawrence Gilman) 他覺得這些自負，是反映在悲多汶幾首初期作品裡的“慢樂章” (Slow movement) 上了，但是我很難隨便贊同，這位堂堂的評論家的意見，我在悲多汶所有樂曲中的發現，他所標識的自負，并不多於他之憎恨那些輕薄的婦女，和他被圍困的精神病。



第 三 十 三 章

幽 默 的 交 響 樂

干與弟兄的私事（愛情）

1812 年作第八交響樂

“快樂的交響樂”

對老先生們的搗弄

一個有天才的魔術家

“校連樂章”興奮了羅西尼 (Rossini) 嗎？

如加農曲 (Canon) 之對麥塞爾的來源

米紐厄特 (Minuet)

結束樂章 (finale)

樂章間統一的變化

拿破崙 (Napoleon) 由莫斯科 (Moscow) 敗退的這一年，我們可以發現悲多汶，因他那滿腹都是交響樂，以致寫好了第七交響樂 (Seventh Symphony)，還不够解他的惑悶，而且在四個月後，他又完成第八交響樂了。那上面有着這樣的記號：“1812 年 12 月于林茲” (Linz, im Monath Oktober, 1812) 雖然悲多汶寫在紙上的林茲 (Linz) 是折錯了，然而這個地方結果仍然尚在地圖上，不可諱言的，他曾經到過那兒，乃是因為干與了他的約翰 (Johann) 哥哥最緊要的私事，并且還把這位藥劑師的情人，苔尼絲，阿比麥葉爾小姐 (Fraulein Therese Obermeyes) 驅逐出城，結果，他僅獲得的，是與約翰相爭，與及使約翰，不由心願，勉強同另一個女子，結合成不幸福的婚姻。但是這些污濁的心理，和失去中心的舉動，令人奇怪的，是未能影響第八交響樂的誕生，如果有的話，那嗎也只有有在“第一樂章” (first movement) 內說明後

面，那凶猛，掙掙，忿憤的音樂。

此作品是幽默心情的音樂，自從小F調四重奏(F minor Quartet)之笑起，這位作曲家很明顯的，一個長階段，都是趨於快樂方面，那首四重奏，與此交響樂互相之補缺，是與密爾敦(Milton)的“沉思”(Il Penseroso)和“愉快”(L'Allegro)一樣。依創作者的意思，小F調四重奏，是適用於此命名“嚴正的四重奏”(Quartett Serioso)·而此交響樂，我覺得亦可適合如此的命名為“快樂的交響樂”(Sinfonia Giocosa)¹。

在此有趣的作品內，悲多汶很巧妙的用着純粹的音樂，對這一羣乾燥無味的學院派的評論家開玩笑，這些紳士們，他們是像維伯爾(Weber)一樣，常常怨恨他那“第一章”是，“不可思議，輪廓不明，太複雜了”，他們還像斯波爾(Spohr)一樣，發現這慢的一章是，“太長了”，他們還責罵悲多汶，憑着他的狂態，把最可愛古老的“米紐厄特”(Minuet)取消，而隨意的用上“諧謔樂章”(Scherzo)。

這首新交響樂，開始處的沮悵不安，看起來，就好像是對過去犯錯，悔恨的認可，因此才回到，那嚴正規則的亞爾比士伯加(Albrechtsberger)先生，他學院派作曲者的作風了，且用着這舊的作風，舊的形式來開始。

例·123

Ex. 123

Allegro vivace e con brio

The image shows a musical score for two staves. The top staff is for Clarinet, with the tempo marking 'Allegro vivace e con brio' above it. The Clarinet part starts with a 'Tutti' dynamic and a 'p dol.' (piano dolce) marking. The bottom staff is for Strings, marked 'Str.' and 'f' (forte). The music is in 4/4 time and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

確實令人感覺到，這位浪費者，已經去其不必要的部份而回到從前了，爲了“第二主題”，這些音是很舒適的準備着從F調換到C調，這是因襲的轉調法，其後這位老先生，爲了幫助這9小節進到降E調(E flat)上，所以他用着伺嚇的態度，把牠們急行拉起來。

1. 如果悲多汶的作品，一定要命名的話，這根據了音樂的情形，所給與的命名，寧可說很正確，當然我們再挑選別的適當精美如“帝王”，“月光”，“春”，“熱情”等之名字，也是可以的，因爲這僅僅選了聽者，在某種情形之下，來記載着他的反應。

第三十三章 幽默的交響樂

直至現在，牠還是隱伏在這繁長的“第一主題”(first subject)裏面，牠是沿着低音部上咆哮。牠，是相等於沙糖所做的白色老鼠，拉的一輛車子的音樂。

而且在“結束樂章”(finale)的末尾上，並不減輕他的厚顏，又對這些學院派的先生們炫耀，這是用一種未經認可的新奇旋律。

例 · 126

Ex. 126

Musical score for Example 126. The score is in 3/4 time and consists of three staves. The top staff is for Violins only, marked *pp*. The middle staff is for Oboe, marked *sempre pp*. The bottom staff is for Bassoon (Fag.), marked *pp*. The music features a prominent triplet rhythm in the lower register.

沿着“第一主題”的三連音上猛烈的攻擊。

與烏里比協夫 (Oulibischeff) 也同樣有這一類心理，他是如像一個老學究，受了此交響樂的攻擊譏笑而狂叫起來，不論何時，一個人，要尋求關於悲多汶音樂的敘述，往往他就會感覺到一種最穩當的辦法，乃是以減少來增加，且不變其結果，當他論第八交響樂 (Eighth Symphony) 的幽默較速樂章 (Allegretto Scherzando)，是羅西尼 (Rossini) 的一篇遊戲詩文時，也并不能說明，此作品無效。

例 · 127

Ex. 127

Musical score for Example 127, titled "Allegretto scherzando". The score is in 4/4 time and consists of two staves. The top staff is for Wind and Violin I, marked *pp*. The bottom staff is for Basses, marked *pp*. The music features a complex, rhythmic pattern with many sixteenth notes.

此美麗妖魔的樂曲，就是決定了，這位純粹音樂的祖先，要專門致力於妖魔，仙鬼，水神，仙洞，小鬼的研究。從維伯爾 (Weber) 曼德爾聖 (Mandelsohn) 到拉發爾 (Ravel)。

直至現在，這些枯燥的老學究們，他們還痛罵着第一樂章，並且他們也不知道這短小的第二樂章，究竟是用的“諧謔”(Scherzo)呢？抑或是用的“慢板”(Adagio)，他們更驚奇那舊時代的米紐厄特 (Minuet)，

例 · 131

Ex. 131



這是悲多汶很少有的現象。

最後一章，要算悲多汶九首交響樂章中最顯著的一章了，牠是用了一些很隨便而零碎的音來開始的，這些音就似乎是一個心不在焉的小鳥在唱歌一樣²。

例 · 132

Ex. 132



2. 這小鳥的歌唱，等我們來細細分析時，她很像亨頓的大G調第十三交響樂 (Thirteenth Symphony in G major) “結束樂章” (finale) 上的發展樂節。

這些零碎的音符，受人歡迎，是如同這位樂聖最優越的思想一樣，或者說，如像他隨便寫在隨筆錄中的任何一種觀念之受人歡迎一樣。

許多讀者們，都想知道一個天才作家的作品內容，某一種完全不摺束的樂章間相通的作品，那就是表示悲多汶的疏忽，關於此點，已經詳細討論在本書的第二部第五十四章上，這兒緊密，正確，單純，都遠勝過英雄交響樂的情形，牠開始的主題，是聯繫在整個交響樂一塊上的。



悲 多 汶

音 樂 的 解 放 者



Ludwig van Beethoven

From the painting by Stieler, 1819

悲多汶的油画像

1819年史蒂勒(Stieler)绘

第 三 十 四 章

當 悲 多 汶 大 笑 的 時 候

悲多汶音樂中的幽默
成功了創作品的力量
音樂的鼓槌
中間開始經過句
惡作劇於演奏者們
失望
音樂的雙關語
言語間的巧妙
大提琴的幽默
雙關語的習慣
“耳朵在他的腳上”
可笑的恫嚇
高C小調中的雙關語
同阿伯斯塔勒爾 (Abbé, Stadler) 粗俗的娛樂
笑他自己
諷刺

在第八交響樂 (Eighth Symphony) “結束樂章” (finale) 上的大結尾裏面的經過句 (372 小節處) · 那宏亮的降D音，無情的破壞了熱辜的笑聲，還經過了繼續喧鬧的大吶喊大吼叫，在高F音位上，接着來了鬧嚷的杭 (Horus) 及屈拉柏特 (Trumpets) 擊在還原的F音位上，同時還有一大羣下流入，無禮貌的走進F調 (Key of F) 上了，

這是類如蕭伯納 (George Bernard Shaw 1856—) 那放縱幽默的機智，確定了相當的時代性，且坐上了第一把交椅。

此表出特性笑的經過句，是完全散佈於第八交響樂和第七交響樂 (Seventh Symphony) 的“結束樂章”上了，對於過去音樂上的幽默，牠多少總有一些關係。

從此幽默就偶然間簡潔的用於音樂上，亦頗如一種香料，有意精巧的塗在一塊烤好的牛排上一樣，然而第一次大規模的運用，當推這位可笑的萊茵子孫，悲多汶，他是把幽默，無意間成爲藝術家創作品的一種最基本而無窮的力量了，牠之支配着人類感情之深，有如淚，有如智慧。

在他的一本有力的傳記內¹，哈維格萊士 (Harvey Grace) 先生，論悲多汶的幽默“最重要的要素”，乃由於奇異的動力而成——如此就說他是一個幽默家，似乎這根據，尚欠充分。

但是刻下作者的意思，則認爲此交響樂這種粗俗的娛樂，是從“爸爸罕頓”(Papa Haydn) 那裏承繼了來，這裏面還不是顯而易見，就似乎是“爸爸罕頓”那笑的從風相貌，悲多汶那難得的笑，大多是先來一陣嘲弄，如像第一交響樂 (First Symphony) “結束樂章”上結束開始的，中間開始經過句 (false start passage)；如像小 E 調四重奏² (E minor Quartet op. 59, No. 2) “最末樂章” (Last movement) 上，在 89 小節和 251 小節處的凶恨，作弄了中間開始經過句；如像降 B 調四重奏 (B flat Quartet op. 130) 裏面，在那小“諧謔樂章” (Scherzo) 上，給我們以快樂的，中間開始經過句。如此一類的惡作劇很多，如像他作弄他最得意的瑞麥斯凱爾 (Zmeskall) 的樂器，大提琴一樣，我們再想到第一拉桑烏莫夫斯基四重奏 (Frist Rasoumowsky Quartet op. 59, No. 1)³ “諧謔樂章” (Scherzo) 的開始，或者想到小 E 調四重奏 (E minor Quartet) 第一樂章裏，147 小節處，用第一小提琴奏出的單音經過句以後，他似乎故意使大提琴往下跑遲加入了半小節。如像我們已經論到的，那第五交響樂 (fifth Symphony) 當

1. 見悲多汶，1927 出版，273 頁上

2. 參看廿章末尾兩頁上

3. 參看例 61, 廿章



悲多汶的假面具 (1812)

史坦尼斯拉夫·萊蒙白斯基 (Stanislaw Rembiski) 作

其三部合奏時，忽然一陣停頓，就好像奏康屈娜罷斯 (Contra-Bass) 的人，是在苦苦的洗衣服，下顎靠着洗衣服板而發紅了，還有是第九交響樂 (Choral Symphony) “諧謔樂章” (Scherzo)⁴ 裏面，208 小節處鼓的笑聲，還有是田園交響樂 (Pastoral Symphony) “諧謔樂曲” (Scherzo)⁵ 裏面，那些鄉村音樂家和鬪嬉戲，以及第六四重奏 (Sixth Quartet op. 18, No. 6)⁶，和大 G 調奏鳴樂 (G major Sonata op. 14, No. 2) “諧謔樂章” (Scherzo) 裏面，那奇異變化的節奏。

我們聽到第八交響樂 (Eighth Symphony) 第一樂章發展部份內，那兒的“第一主題”，隨時都是表現了他那滑稽的面孔，在那裏作一種感嘆的聲音，並且選用了一種匆忙的意大利結束式，急急忙忙的就把它較速樂章 (Allegretto) 結束了，正如此，聽者是很希望能重聽一次，因為似乎在這裏是不應該完結喲！

如格萊士先生 (Mr. Grace) 所簡潔寫出的一樣⁷，我也找出悲多汝純粹音樂的變關語，是在他那“異符同音”的變化上（譯者按異符同音，即是不同符號而同一音位之謂，例如：升 E=F）。在外表上，這是兩種絕不相同的音符，而發生一異外的相似，因此，“和絃” (Chord) 容納了一個有關係的，且另外的一個存留着，很好的例子，那就是巧妙發現在這同一第八交響樂的“結束樂章”上了，很奇怪的停頓的進行於高 C 音上，⁸ 高 C 音也就是小 D 調的導音（即第七音之謂），但是此樂章，立刻還是恢復到他正軌的大 F 調上了。此高 C 音，在聽者耳朵裏就聽成是降 D 音，降 D 音也就是 F 調第五度 (Dominant) 上的小九度，這高 C 音，降 D 音的談諧，是較他驚奇的官能之不相稱，之雙關，更令人好笑得多，這些變關語就可以代表惠特曼 (Whitman) 這一類的幽默。

“……在人們中間，播給一種新的歡樂，也就是一種新的艱苦（不愉快）。”

後來，在 372 小節處，就是我們在本章開始所提到的那經過句，這一類的停頓，就是

4. 參看四十章

5. 參看二十四章

6. 參看十章

7. 見他所著悲多汝，278 頁上

8. 參看例，132 之最末兩小節，即第十七小節處。

抑制在降 D 音上，降 D 音，是降 D 調的基音，——如轉到高 C 音，亦高小 C 調之基音，并且，更使人驚異的歡喜的，那演魔術的技巧，還留了高小 F 調的“第五度”(Dominant)音。

有些極富於特性的幽默，那是發現在大 F 調提琴奏鳴樂 (F major Violin Sonata op. 24)，和第一拉桑烏莫夫斯基四重奏 (Frist Rasoumawsky Quartet, op. 59, No. 1) 中，牠們那充滿着一種感染性的，溫柔的，音色嬉戲的“諧謔樂章”(Scherzo)上，還有，是在降 B 調四重奏 (B flat Quartet op. 130) 那惡作劇的，爛燻於“諧謔樂章”前一部份中的笑聲處，所獲得，第八交響樂之幽默，差不多非言語文字所能形容。牠是天國撤退了這驚奇的交響樂，那閃閃的鼓聲。

此種新的幽默力，大多已表現於悲多汶平常言，行以及寫的信上面了。這樣說，真是確實的，儘管他是厭惡書面上的談話——他有一次曾對西蒙洛克 (Simrock) 說，他“寧願寫一萬個便條，不願寫一封信”——然而他常常總是那樣，擅長於言語間的巧妙，中肯。1801 年，在他寫給阿美達 (Amenda) 的信中，有一段，就是他那心不在焉的例證，但是我對這一段，則似乎覺得，就是對第八交響樂高 C 音的滑稽，有意的言語間的相似之物，那一段列在下面：

“兩個人占去了我那純淨的愛，而且其中有一個尚在人間，你是第三的一個，”

此信，是給他的忠僕瑞麥斯凱爾 (Zmeskall)，這位“音樂伯爵”(The Music Count)寫的。這是充滿了那嚴整的第八交響樂中的嘲弄——并且常常都是與他的這位助手的樂器，大提琴相關聯。

“此刻我急於要對你說的，就是那大提琴四根絃的條件問題，這真是非常重要，因為第一根，普通的羊腸絃，可以用，而第二根，則非羊腸所製成之絃不可——”。

此種嘲弄，這巧妙的條頓民族血統的學問，也許是被馬克吐溫 (Mark Twain) 或者史帝芬·勒可克 (Stephen Leacock) 所記出。

悲多汶因瑞麥斯凱爾而大揮他的鵝毛管筆，並且從來也不厭倦的，還變化着許多的方式，看看下面：

“咀咒音樂的製造者，那是甚麼地方的鬼遮着了你呢？……我們商量你，幫助我們一點小東西，因為我們不久就可送給你一個完美的袋子，所以無庸取下你自己的——也許，你將來就可收到一個裝飾得很美麗的第一等大提琴。”

這樣的半允許，是表面的履行了，因為這些話是兩年以後對一位同樣的朋友記出了：

“最好的一個，也是大提琴家最大的十字架” (Violoncellistat Grosskreuz)

甚至在其他方面，還較瑞麥斯凱爾的“大提琴” (Bull Fiddle) 留給悲多汶的笑柄更多。依爾都德伯爵夫人 (Countess Erdody) 在她的鄉下有一莊別墅，她來請悲多汶題字時，悲多汶寫着：

“此大提琴決定委身於多腦 (Donube) 河的左岸，繼續前進的演奏，直演奏到每個人都要橫跨過多腦河的右岸。如此，你的朋友一定會很快的就增加了。”

真奇怪，為甚麼，這樣精美的比喻，要過張其臂力，好像任何人都可以用一樣，來對這一個非大提琴專家呢。

想想對布拉赫勒 (Brauchle) 的這一便條：

“因為這個大提琴家，他能把一塊葡萄糕，烘成一架大提琴，葡萄糕放在大提琴上，假若不用他的手指，至少他的肚腹，他的口部也可多多的獲得運用。”

悲多汶的雙關語，最能賞識的還是他自己。他在此小部份嬉笑上所得到的最高效果，乃是給與“音樂之友”，(Musikfreund) 也是“音樂之敵”，(Musikfreunde) 和“博

學的”(Gelehrten)也是“空虛的”(Geleerten)一種暗示。不過他言語間的巧妙，有時簡直是人猜想不到的特出心裁。例如當他算賬時，他說是“金鳳的認可”，這一類一樣。

他常常都是說出很簡潔而富於特性的話，類如此種之孤冷，他說：“因為我，不論何處，人都有耳朵在他的腳上”，或者是因一個高貴的侍從。他說：“今天到的這一位公爵，他將會成為我的僕人”，或者是他為瑞麥斯凱爾說的，“成為世界上非凡的第一等的節奏器，並且這節奏器不要槓杆！！！！”，瑞麥斯凱爾盡力的想發明一個無臂的節奏器，以代替麥塞爾之拍節機。悲多汶如此一計劃，於是就使瑞麥斯凱爾這孩子，徘徊於愛因斯坦(Einsteinian)⁹的方法上了。並且還使他驚奇，這個器械不能更廣的運用，以致千古不朽。

他給辛德萊爾又畫着這樣記號的一封信：

三
三

“從低音 C# 到高 F 音，

悲多汶”

作曲家通常都是不同意他們的發行者，覺得他們的發行者，沒有絲毫對的地方。悲多汶他那使他受害的精神病，和他生動的想像力，都歸納在他自己的某些字裡行間了。有一次，他要使史蒂勒爾(Steiner)知道他，而警告史蒂勒爾時，他說——“若不是他將所有的不幸，僅僅歸咎於他自己身上，那嗎，這沸騰得像熔解了的火漆一樣的不幸，很快的就會滴到，這作惡者身上的。

他對他的發行者，罕斯林格爾(Hashinger)寫着，倘若一篇曲譜，也并未取消發行的話

9. 愛因斯坦(Albert Einstein 1879-) 世界著名之數學家兼物理學家，為相對論之發明者，十六歲至瑞士，學於蘇利克大學，畢業後任母校教授，1914年應德國皇家科學會之聘赴柏林任會長，先後發表“特別相對論”“普通相對論”引起現代科學界之大革命。

我將會使這位主筆，這廢物一樣的操縱的主筆受苦，讓他也和鯨魚一樣，在北海裡被人打撈。”

再對這個人寫者：

“由於我那特有的道德特權，我要命令這位紳士爲此事件而受痛苦，戰慄，以及其他。你，其初都還差不多，．．．以後就會變的．．．從郵差身上我想到了你，你現在是再升級的話，也就會變成一個粧飾品的製造者了。”

他對布里特柯夫 (Breitkopf) 和哈特爾 (Hartel) 的主腦者寫：

“聽說你要尋求一個新的妻子，我認爲是謠言，．．．不過，我還是希望你：如希臘莎克娜蒂斯 (Socrates) 一樣，得着一個好的安提皮 (Xantippe)¹⁰，因爲凡是我見到的德國發行者，一言以蔽之，都可以說得上在走紅運。”

此雙關語，是悲多汶最受人們歡迎的一種語言。

悲多汶派人將他的高小C調四重奏 (C sharp minor Quartet op. 131)，送到發行者索特 (Schott) 的兒子那裡，其中用了一句很難解的句子，這句子多少總有點使這位博學的索特發愁，原文是這樣的：“你不要害怕，這四個十字” (Vier Kreuze)，後來這博學的索特，自然也就察覺出了，就是那調號上的四個升記號，但是爲甚麼悲多汶要提出這四個升記號來安慰索特呢？此難解，或許就是代表了這調，再沒有比它更難解的本身吧，可是我們也找不出，悲多汶向那同樣困難的，同樣難解的，小F調四重奏 (F minor Quartet) 上那四個降記號道歉，也找不出他向那大降B調四重奏 (The Great B flat Quartet)，接續的三章內，所寫出的五個，或者六個降記號的那篇幅上道歉，歷來的釋義者們，都沒有看清楚，“Kreuze”這個字，就是幾個十字的意思，也就是升記號的意思，也沒有看出這一句，就是悲多汶最精美的一句雙關語，照例的，藝術家，還可以用一種很沉重的暗示，說出基督的三個十字，和兩個盜賊的三個十

10. Xantippe 是古希臘 Socrates 之妻，伊以潑辣著名。

字，省下一個十字，以準備發行者偷竊之用呢。

這一個笑話，是由於悲多汶給霍爾茲 (Holz) 的信中 增加着語氣的。(霍爾茲的名字？有“木”字之意) 霍爾茲是一個絃樂的演奏者，在那信中悲多汶駭他，要他變成一塊真正的木塊，並且或能釘在另一塊木頭上。有時悲多汶還說這位青年，“就如像基督的十字架上的最好的一塊木頭”，在他給納妮特·斯特里琪爾 (Nanette Streicher) 的信中，偶爾又有相似的談話。那是關於一個女廚役的事情，說她：

“扭着一副不正的面孔，就好像她在搬運木頭一樣；不過，我相信她將會想着我們的救世主，在哥爾哥塔 (Golgotha)¹¹ 耶穌所背的十字架。”

并且悲多汶對這一類的發行者，所發表的假言論，還可以由他同時代寫給霍爾茲的信

例 · 133

Ex. 133

Si-gnor Ab-bate! io so-no, io so-no, io
Si-gnor Ab-bate! I'm ail-ing, I'm
so-no am-ma-la-to! San-to Pa-dre tienst
ail-ing, I am ail-ing! Ho-ly Fa-ther! has-ten,
da-te mi la be-ne-di-xi-o-ne, la be-ne-di-xi-o-ne.
give to me thy bene-diction, has-ten, and give me thy bless-ing!
Hol' Sie der Teu-fel, wenn Sie nicht kommen, hol' Sie der
Go to the dev-il, un-less you has-ten, go to the
Teu-fel, wenn Sie nicht kommen, hol' Sie der Teu-fel!
de-vil, un-less you has-ten, go to the dev-il!

11. 哥爾哥塔 (Golgotha) 保主耶穌釘十字架苦刑之地。

中推定出來：

“這無形的兇漢，地獄之狗，是吸吮了咬破了我的腦……這些人都很快的要被比爾茲巴卜 (Beelzebub)¹²，這位惡魔的鬼頭拉去的。（例，133）

悲多汶以不敬神當娛樂的嗜好，是在卡斯蒂尼 (Castelli) 的傳記內的趣談中已說明了。有一次悲多汶在一家鋼琴店裡，偶與他的好朋友，老阿伯斯塔勒爾 (Abbé. Stadler) 相遇，悲多汶就跪着說：“令人崇敬的上帝，賜福給你”，斯塔勒爾很泰然自若的也畫着十字，帶着奧地利亞方言咕嚕着，就彷彿祈禱樣的懇求：“假若不救助我們，我們是要遭害的”。其後悲多汶便吻着他的手，並且弄得滿屋哄笑。例 133 加農曲，假若不是因此寫成，至少也是因同樣的這偶然之機會所寫成的。

悲多汶惡作劇嗜好的強烈，就如同馬路上一個很機敏的巡警是一樣的，由於別人不報復的關係，所以他是無阻礙對他的犧牲者面前作弄。但是，他却不能受別人對他的直接諷刺，嘲笑，可憐的李斯 (Ries) 就是一僅很好的證人。想着當他向歌德散步遇着皇宮儀仗隊那些人物時，假設歌德用他一半的惡作劇去阻擋他，那嗎悲多汶當時必定發怒得要斷這位老詩人的頭了。

雖然他不使別人去譏笑他，但是他却偶爾的對他自己開玩笑。

“昨天（他寫給胡麥斯凱爾）我拿一封信到郵局去，郵局人問我，信，想到牠要到何處。”

悲多汶言語間，這一類美的諷刺，在他九首交響樂中，音樂的說明處出現了。一個不認識的人遞一本改編得不太好的四重奏給他，這四重奏就是由小C調三重奏 (C minor trio op. 1, No. 3)，改編的。他翻一翻這些篇頁，他自己又附加了下面的題句：

“三重奏是被葛德維爾 (Goodwill) 先生抄成四種聲音的四重奏了。並且還帶給了五種聲音的暗示……原來的三重奏，是如像一件莊嚴的祭禮一樣，已獻給地獄裡的鬼神了。”

12. 比爾茲巴卜 (Beelzebub) 係巴勒斯頓 (Palestine) 西南岸古國費勒斯汀 (Philistia) 人所奉之神名，有魔王之意。

第 三 十 五 章

悲 多 汶 派 的 交 響 樂

黎明奏鳴樂於 1812 年完成

表現對羅得的關心

不景氣的 1813 年

窮困

麥塞爾的自動樂器

流行的戰爭曲

戰爭交響樂

第一次上演於 1813 年 12 月 8 日

有聲譽的這管絃樂隊

普遍的獲效

詐害了麥塞爾

後悔他的笨

他先見之明的頭腦

對於自來水鋼筆，飛行術，汽筒，汽船，起重機等之新發明感到興趣

“光榮的瞬間”

作品 89 號波蘭舞曲

小 E 調鋼琴奏鳴樂 (op. 90)

牠的標題

1814 年費德里涅最後的修正

“原子動機”

“源泉動機”

旁邊的註解

“此瘋狂的音樂家”

“人，幫助你自己”

將近 1812 年的光景，這大 G 調提琴奏鳴樂 (G major Violin Sonata op. 96) 是完成了。此作品的別名，又名黎明 (The Cockcrow)。悲多汶本來為有名的小提琴家羅得 (Rode) 而寫。但後來被羅得所謝絕，此樂曲的“慢樂章”(Adagio)，是在許多“慢樂章”中，要算最優雅最令人滿意的一章了。但是那三章快的，是表現了折衷的悲多汶，他竭力運用第二期的作曲技術，來適應第三期的創作思想，而且——從未聽到的，——是來適應羅得的技巧。

“在作此曲時（他寫給大公盧采夫的信，這個人就是此曲承受者），我是想到了會演奏的羅得；結果，我們都歡喜那闊曠的“經過句”，但是，這“經過句”是不適和於羅得，並且——還使我們有點不安。”

這樣的敘述，太使人驚奇了，是不是再過幾年，悲多汶的固執，可以減少一點呢？這個人，他不是當夏本茲 (Schuppanzigh) 忠告他，那一首四重奏某處是太難了解時，大約就是他那像哭聲的小提琴那裏，而以鋒利的言語對待夏本茲嗎？

1813 這一年，是這位作曲家最不景氣的一年了。增加於他目錄裏面的，也是很少的質量，更何況物質的困因，使他心神不安。他拖欠的房租，只有乞求羅泊康維茨 太子 (Prince Lobkowitz) 和肯斯基 (Prince Kinsky) 太子的孀婦，來解救他的這經濟上的急需，一部分，也由於他反對他輕薄的弟媳，所受到的影響，因他起訴的關係，所以他只得多告貸 11,500 戈登 (Gulden)。

真的，他是需要錢，納妮特斯里琪爾 (Nanette Streicher) 說他沒有一件好的外衣，也沒有一件不破的襯衫，同時悲多汶在一個酒店裏，遇見斯波爾，他也說，他因為沒有鞋子，以致遭受“阻止在屋內”的痛苦。

他因窮困而受到阻礙，是這較大 G 調提琴奏鳴樂更惡劣，正當這個時期，這一位惡漢，所謂發明家的麥塞爾 (Maelzel) 來對他說，或者說是大叫吧，他保證他在有王權的國度裏演奏（指法國及英國而言），他的口袋一定會盛滿黃金的，但是有一個條件，



1812 年的 悲多汶

克林 (Klein) 作

只要悲多汶爲他自己所發明的那樂器，寫一曲“標題音樂”（program music）¹。

這一瞬間，就是威靈敦公爵（Duke Wellington），新近得到勝利，在西班牙（Spain）維多利亞（Vittoria）那兒大破拿破崙（Napoleon）的勢力，剛才說的他發明的那樂器，是名叫“潘哈孟里可”（Panharmonicon），牠的含意，就是自動的意思，此自動風琴，鋼琴的祖先，就是一種光榮的“音樂箱”（Music-Box），根據泰萊（Theyer）的記載，牠

聯合了各種普通樂器，是使用了軍樂隊，和一個很有力量的風箱——這風箱是整個裝在一個小盒子裡面的，牠的發動力是自動的，並且鏈子也是由那旋轉的筒那裏，附加一塊木屑自動的彈擊。

我們不要忘記了，在當時要請求寫此種轟傳的樂曲，是較現今受尊敬一些，戰爭樂曲早已盛行了。科撒瓦拉（Koczwara）的樂曲，布拉格之戰（Battle of Prague），也就是這時風行於歐美兩洲，許多人，都以爲這有名的“爲着兩個弗路特（flute）而作的偉大戰爭曲”，是此觀念中神秘的歸謬法（Reductio ad absurdum），其實不然！實際上這是發表的，如像一本收編的，福熙（Foch）所訂的耶那之戰（Battle of Jean）一樣，並且誰會惑疑，那裏面有效的敵人呢？悲多汶也許了解，莫札爾德爲德姆伯爵（Count Deym）曾寫出了十八世紀最受歡迎的勝利樂譜，也許了解謝魯賓尼（Cherubini）爲麥塞爾曾計劃了一種音的反抗，如是，悲多汶就大受此派樂曲的誘惑了。

爲了錢的需要，所以他不得不企圖到倫敦去作一次小旅行，那兒，他的確相信是能大量增加收入的，第一也是爲了他的生活，他才慎重考慮決定賣他的藝術。結果是作成了一首異常生硬的樂曲，從前威靈敦的勝利，完全是爲麥塞爾的器械而完成，但悲多汶，最後的想像，他又爲了管絃樂隊來處理，結果便成爲這一首人入皆知的作品 91 號，“戰爭”交響樂（Battle Symphony. op. 91）。

此所謂的交響樂，在那不朽的九首交響樂之中，也是顯露着了相同的風采。牠是

1. 參看廿章“原子動機”，詳細研究在五十四章上了。

由那活潑而有變化的鼓，和許多屈拉拍特（trumpet 一種有鍵的金管樂器）的聲音所組成。達到頂點處，實實在在就是“God Save the King”一曲。再加一遁走曲²，巧妙的，這就是代表了一般民衆的歡呼聲。

因為悲多汶要使他的作品大衆化，要使他的這首樂曲打在大數人的心靈上，所以悲多汶，他就寫了這悲多汶派的音樂，他是如此的實現了。在人類的禮物上，這是多麼有趣的一個紀事呢！可是一個呆人，要想來模倣他這樣作曲，而得到他第一次空前的勝利，恐怕是遙遠得很吧！恐怕會失敗的吧！

1813年，12月8日和12日，因為慈善會的原故，第七交響樂和此“戰爭”，（Battle）交響樂，同樣出現於一個節目單上。說來使人更奇怪的這號數，是波度塞克（Dusseck），和卜尼葉爾（Pleyel）的進行曲而分開了。

這些重要的音樂家們，對他們的職務，非常的慎重，很怕偶然弄錯以成笑柄，斯波爾（Spohr），麥塞爾（Mayseder），德拉哥勒蒂（Dragonetti）奏提琴，摩則呂士（Moscheles）打鈸，薩萊里（Salicri）站在遠遠的台口上作指揮，胡麥爾（Hummel），和一個22歲的青年擊大鼓，這位青年，名比爾（Beer），究竟何處應該擊鼓，他無把握，所以擊起來，很缺乏勇氣，並且使他自己很失體面的受了悲多汶一頓責罵，因此，剩餘的節目，就換上了米葉爾比爾（Meyerbeer）來充任他的職務。其實這一位可憐的鼓手，也許會變成一位很有名的作曲家，他們這一羣有名的人開的笑話，是很可以代表當時的情形了。

“戰爭”交響樂之獲得普遍成功，反使這第七交響樂打入了陰山背後，因牠之獲勝，而使第七交響樂和第八交響樂受到了損傷。悲多汶爲着自己獨有的利益，於是在1814年，1月2日，和2月27日又重行的演奏“戰爭”交響樂，命運之神，含笑的揭開了他的買票箱，結果，他得着了現金而決定不去訪問倫敦了。

如此，他是詐害了麥塞爾。當這位失望的發明家，爲着他自己最後的方便，一點一點的，設法搜集音樂時，悲多汶就賊他爲強盜，麥塞爾也同樣還他一句！“你也

2. 很有趣味的，令人回憶起了，當希拉姆着手寫凱旋歌（the Triumphled）的時候，希拉姆也採用了，“God Save the King”，不過我們聽起來，並不一樣呀！

是一個”，並且他們還到了法庭，但是三年後，這場案子却和平的解決了。

“戰爭”交響樂，使悲多汶首先的獲得了聽衆的擁護，某天，當他步行於卡林堡 (Kahlenberg)，時，有一對女小孩，給他許多櫻桃，悲多汶是高興到了極點，她們並沒有得着一點回答的禮物，而且這一對孩子，還天真爛漫的用着尊重的口吻說出：

“當我們聽到你那甜蜜的音樂時，我們是在那跳舞廳看見了你哩！”

悲多汶現在已經有錢了，而且還成了很時髦的人物，但是，他不久就知道，他是爲了想喝一碗湯，就出賣了他一部分的繼承權，這未免太不值了。同時他還說：

“威靈敦的勝利，是一曲極愚昧的音樂，牠使我太痛心了，僅僅因了牠，我才給維也納人打了一棒”。

他之戰勝於這位節奏器的發明者，乃是表現了這位有獨特性格的人，使音樂得到了自由，他不是一個赤色的革命家，而是一個偉大鮮見的創造者，無疑的，他有先見之明的頭腦，他對於宇宙的變遷，和新的發明物，都感到極大的興趣，他很慎重的對一個五金工人寫出，祝他要造：“能裝水的筆，而且還能自動輸送”——我們自來水鋼筆的祖先，他也像尼奧納多達文西 (Leonardo de Vinci) 一樣，因了人類的飛行問題，而神魂顛倒，說不定是維也納一個製造鐘錶者、雅各德根 (Jacob Degen)，試作第一次飛行，而引起他那強烈對飛行的興趣，德根是盡力的運用飛行於巴登 (Baden) 的附近，悲多汶這些奇突的事蹟，如今也就飛翔於在乏味的宇宙之外了。

機器的新紀元又激動着他，他寫着：

“讓我們感謝上帝，賜給我們的汽筒，賜給我們準備要航行的汽船，多麼的自由啊！將要把我們帶到何處去呢？”

有一天，當奧地利亞裝備着一個尙不及現今的起重機時，他又是幻想着了這富有機智而輕率的夏本茲，能發明一個可以昇舉的機器，“因爲這一個薄的，是太不好開起了。”在一封信裡他又鮮明的題在那信紙的頭上，寫着：

“不久，我們的機器就要完工了，因此你很可輸送，一點也不費力的上我這兒，

這第四層樓上，我到願意使你知道哩。”

悲多汶那普遍的好譏笑，與這和平會議的維也納發生關聯是太多了，除開他“戰爭”交響樂，和那光榮的瞬間 (The Glorious Moment) 戲曲之外，這光榮的瞬間，令人惋惜的，是作了藝術家糊口的工具了，也就是一幕獻貢的短劇，他也還有翻賀奧地利亞、德國、俄羅斯元首的樂曲，如像鋼琴用的波蘭舞曲 (Polonaise op. 89)，爲了獻給俄羅斯皇后，依麗莎白亞力山大一樣，像這樣作品的產生，都不是因創作靈感的浮動而寫作這些樂曲，也可說完全是悲多汶無價值的產物，這位有皇冠的庶民帝王——悲多汶，爲了供給自己的需要，解決生活，以致產生這樣的樂曲，對此，我們可以看到，其後他是如何的遺憾。

小 E 調鋼琴奏鳴樂 (E minor Piano Sonata op. 90)，牠那和病的規規，可愛的天真，與及牠那不對聽衆訴苦的情緒，表面上看起來，就好像悲多汶這繁華的世界，告了一段落的象徵，以這不鮮明暗示的，最神秘而最動人的作品，拿來評論悲多汶，則似乎可以表示，悲多汶因其戴上了自己最後奏鳴樂與及最後四重奏的冠冕，而捨棄了已有的一切榮譽。

這首樂曲，是悲多汶送給他最好的朋友，尼赫諾夫斯基伯爵 (Count, Moritz, Lichnowsky) 的，尼赫諾夫斯基伯爵曾經一次離婚，而且，後來又與一個漂亮的年輕舞女結婚了，當尼赫諾夫斯基伯爵，無聊的問着悲多汶關於此樂曲的含意時，悲多汶笑得很厲害的，也給他一個無聊的答覆，這答覆是他應該受的啊。

“第一樂章：“頭與心之間的鬥爭”。

最末樂章：“同愛人的談話”。

權威作曲家的悲多汶，是像一個印第安的魔術家一樣，在那裡玩各色各種神秘而可疑的花樣，他能用催眠術，使我們看得見各樣的東西，同時也就是他所希望的那，他還能告訴我們，一首樂曲就是一個音樂愛好者的對白，或者，也就是一個大鱈魚吞下了牠的尾巴，只要我們用大量的熱忱，來敬聆一篇樂曲，那就曉得，音樂根本就能容納，包含千百萬同等似真的解釋，所以不要覺得悲多汶這句答覆，僅僅是一句笑話。

大約在 1814 年，悲多汶舉行了三四次音樂會，光榮的瞬間 (The Glorious moment op. 136)，也是雜於第七交響樂和“戰爭”交響樂之間演奏了，這些樂曲，還充分受到了皇室的獎勵。

但是，物質上的成功，是諱蔽不了他有價值的官能。

“關於我們的君主，他們的領域 (悲多汶給肯卡 (Kanka) 博士寫的)，我是沒有甚麼告訴你的，……我寧可愛精神上的領域，和上帝，上帝才是在一切精神上的，君主們之上。”

這一年是悲多汶，如他所說的，“毀壞了古城堡的廢墟”的重新建築。換言之，就是費德里渥劇本，在形式上作一次最後的修正。這一次是異外的成功了。

在費德里渥樂曲裏，找不到華格勒爾派的“主導動機” (Leit-motive)，但是牠裏面可尋得出悲多汶熱情的痕跡。他最巧妙的理想，是盡力的把他所有的奏鳴樂、交響樂，某些“原子動機” (Germ-motive)³，通通出現於音程間而聯合起來，而使牠成一個完全新奇的統一，這新奇的統一，就如悲愴 (Pathétique) 熱情 (Appassionata)，哈彌爾克拉維爾 (Hammerklavier) 等奏鳴樂，大 C 調大提琴奏鳴樂，克羅伊再爾，奏鳴樂，最後四重奏，以及第三，第五，第八，第九交響樂等。

實在的，在 1815 年那些時候，差不多悲多汶就成爲了後來寫音樂劇本的先進者，在 56 章上，我們將會看到，出現他重要的作品內，最主要的“樂想”裡的，那最可愛的“來源動機” (Source-Motive)。

在他 1814 年至 1815 年的隨筆錄內，某些註解上，那是輕描淡寫的，燦爛出了悲多汶他獨特的個性：

“要完成得多，必需要做得快！

.....

時代的車輪，不會比我們忙碌的精神，或者是我那詩的靈感，轉得更快。”

3. 他所運用的“原子動機”，(Germ-motive)，詳細研究在本書第 54 章上了。

另外的，還暗示了悲多汶他使人驚奇的生活力。

“不論甚麼東西都要牠有生命，必定要大量的犧牲，而且專致力於藝術，我讓我生活着，不僅能夠發現這些道理，且要給以人為的幫助。”

這裏也是悲多汶對他年邁時期的幻想：

“一個樂小隊，曲由我作，有力量的，千古不朽的，無盡期的光榮演奏，因此末日也快到了……凡我屋子裡的肖像如亨德爾，巴哈，格盧克，莫札爾德，罕頓等等，也許能幫助我來爭取吧。

.....

愚蠢一點，就可以逃脫你的痛苦。”

無疑的，一部份的痛苦，是放到那誤解了悲多汶的俗人身上去了。大約就在這些時候，維也納人開始以瘋狂的音樂家來稱呼悲多汶。

這是無形之間成了悲多汶最有名的警句了，摩則呂士 Moscheles 整理了費德里渥的鋼琴曲譜部分的修正稿，在這原稿的旁邊，悲多汶寫着：

“得上帝的幫助而完成者”

他寫在那原稿上的這一句：

“人，幫助你自己” (Man, help thyself!)

是表現了他那刻不容緩的彈性。

第三十六章

“名雖存實與死無異”

宛如一位鋼琴家

1814 年作最後一次的公開演奏

貪婪的長成

對弟弟的和諧

1815 年 11 月 16 日 卡爾 弟弟逝世

悲多芬 作了侄子的共同監護人

與弟媳起訴

最熱愛侄兒

在他的名字裡的“範”(Van) 字

純粹是音樂的諷刺

大約在 1815 年 12 月 1 日接受了維也納 市民權

1815 年作大提琴奏鳴樂，大 G 調 及 大 C 調

第三期試驗開始

牠的特殊性

大 A 調奏鳴樂 (op. 101)

1816 年作 “An die ferne Geliebte” 抒情歌

在音樂史上的紀程碑

1816 年至 1817 年書邊的註解

在魯斯朵夫 家裡魚的晚餐

他最滿意的交響樂

絕望



1814 年的 悲多汶

彫刻作者 荷那 (Hofel)

粉畫作者 李特隆尼 (Lotronno)

收到「倫敦愛好音樂者協會」的贈禮

1818 年至 1819 年作成哈彌爾克拉維爾奏鳴樂

悲多汶已渴望了三年，想世界能聽到這偉大的奧爾赫杜克三重奏 (Archduke trio)，1814 年的春天，他自己在兩次音樂會上，都演奏了這三重奏的鋼琴 (Piano) 部份，自此，他就永遠的棄絕公開的演奏了。

這是一個最使人心痛的結局，斯波爾 (Spohr) 出席了一次的預演會上，他曾訴我們，悲多汶他那在樂器上優越的技術，是如何的完全失敗於他的聲，和他缺乏練習上面了。

“在強的響過句上，這可憐的犂子，重重地打着鍵盤，直等到絃樂也喧鬧起來為止，在弱處裏，他又極柔的彈着，柔得來把一整羣的音都遺漏了。”

也許這懷妬嫉心的斯波爾，有一點言過其實，但是無論如何，悲多汶那如鋼琴家的演奏生涯，令人嘆息的，結束在他這次不適當的演奏會上。

悲多汶的貪婪，亦隨同了他的命運而增長。當這一年，他明白應為棲愁問題而貯蓄後，他是愈陷入撒謊，說他如何需要錢的深淵裏了，他給李斯 (Ries) 的信中，也談到他最重要的保護者，他最知心的朋友大公盧朵夫 (Archduke Rudolph) 寫着：

“我的不幸與大公有關，他使我淪落成一個討飯者——乞丐”¹。

1814 年他給肯卡 (Kanka) 的信中也發出不少的牢騷，大意是說：

1. 悲多汶偶爾指出了這樣的朋友，也令人回憶起理查德瓦格勒爾 (Richard Wagner) 在他“我的生活”中，那無足取的敘述。這是關於述他“禮伏的債主”，與及關於他的恩惠者，他熱誠的朋友，他的岳父，弗蘭士李斯特 (Franz Liszt)。這位偉大者的自白，是他們“實際上，從來未有互貶”。

“一個人再也不想神的棹子上討一點祭神的菜來飽肚”

1816年5月18日他給勒特 (Neate) 的信中又說到：

“我幾乎是朝不保夕了”

泰萊 (Theyer) 說：

“悲多汶在他信中所告的窮困，與及那時英國通信員，由各方面公開的消息，所引出的事實，與實際情形是不大相合的。”

但是，當我們想到，他對他快要死的弟弟，那種慈愛時，我們又覺得他變得何其快手！出去了海德 (Hyde)；進來了傑克爾 (Jekyll)。他爲了卡爾弟弟，他祈求布魯琪勒 (Brauchle) 幫助他，他要很快的去旅行一次。

“一切用費，在所不惜，我有方法償還，爲了幾個卑賤的戈登 (Gulden 幣者)，就要使人受到痛苦，那是太不值了。”

他是盡力的去訪問一位高貴的婦人，安東尼馮，布倫塔洛 (Antoine von Brentano)，關於販賣卡爾的舊笛頭 (Piper-head) 的事情，結果價值僅 10 Louis² 金幣，但是八年以後，他送她一首，狄亞貝尼變奏曲 (Diabelli Variations)，以作那種恩惠的報酬。

卡爾弟弟，於 1815 年 11 月 16 日死於肺結核，悲多汶因猜疑的習慣，日益加強，所以他覺得卡爾之死，決定是藥中有毒，並且很不滿意的，直到比爾多里尼醫生 (Dr. Bertolini) 施行尸體檢驗後，此事才算罷休，卡爾遺留下一個名字相同年僅九歲的兒子，受他孀婦和他哥哥，悲多汶的共同保護，且在遺囑的附錄上，囑他的妻子要和順；望他的哥哥凡事要從容，其實這兩個人，似乎都不配作保護者啊。

2. 韋聖巴哈 (Weissenbach) 在這時候，很了解悲多汶。他寫著，“在我的一生中，從未見到一種似孩童的天性，與如此有力量的意志力相配合”。

這是料得到的結局，兩個人，一個既不和順；一個又欠從容，這明明是表現要受兩者間之保護。悲多汶因他憎惡這位如他所稱她的，“夜間皇后”（Queen of the Night）的弟媳，而趕她出去，所以在法院與他弟媳起訴，相爭了五年之久，最後判決是他完全獲得勝利，得似監護他這位侄兒。

本來這些冗而厭煩，瑣碎而不重要的事跡，用不着把牠牽涉進來，不過因為這能說明悲多汶，受了他生理上，和性情上的限制，才使他無理由的作任何孩子的監護人，而且經過了多少麻煩，為着這一個孩子，這一個承繼着他們弟兄最多弱點，而缺乏他們強烈特點的孩子。這一次的糾紛，訴訟，憂慮，與及因這討厭的事情，所消耗的精力，那是深深的種下了一個悲劇，悲多汶白混了他生命的殘餘，而且還悲慘的使他的創作受到了阻礙。甚至於，就是他那一顆慈愛的心，由於他常常所對這位“夜間皇后”所表現的，就如同這位“夜間皇后”就是他一生不幸之最大原因，也就說不上慈愛了。當他永遠不准這女人來看她的孩子，而這孩子又傷心的叫着：“媽媽——就是一個壞的，還是我要她這個媽呀”，之後，悲多汶才施恩，發着慈悲心允許她來看這孩子了，並且還送了她的錢，還了她的債。悲多汶這一點事情，還感動了韋奧巴哈博士（Dr. Weissenbach）而寫着：

“假使上天除賜給他這一顆心外，旁的甚麼也沒有的話，那嗎每個人都會在他的面前起立致敬的。”

悲多汶強烈愛着他的侄子，與他憎惡這孩子的母親，在表面上看起來，就好像是一種同樣的病態，設若一個人，不去盡量收集他文字上的敘述，那這病態的愛與恨就會變成真的了，下面是他 1816 年 7 月 6 日寫給肯卡（Kanka）的信：

“我才真真是我剛死的弟弟的孩子的親生父親”。³

(Ich bin wirklich leiblicher vater)

3. 卡爾維·悲多汶與約翰娜萊斯（Johanna Reiss）結婚，是在 1806 年 5 月 25 日，而小卡爾的誕生，是在 1806 年 10 月 4 日，僅在婚後 4 月零 9 天。

假若這句話，就可表面的逃脫了批評，那嗎他也很可以轉變，從一個獨身的伯父，那一種令人不解的狂熱衷心一個侄子，轉變成一種天然的父子之愛，並且，也是他自己的罪過，而給這孩子一位難堪的母親。

但憑他這顯係父道的自白說來——這自白不知是對誰寫的，係記載於 1816 年的隨筆錄的邊沿上：

“你照看小卡爾就當作你自己的孩子吧。”

(Karl betrachtetest du als dein eigenes kind)

更不比前者之申述來得斷然。讀者也可以把他 1819 年寫給伯納德 (Bernard) 信中，關於小卡爾的母親的一點記載，拿來思考一下：

“我聽說她得到每年都從賀夫比里爾 (Hofbauer) 那里得到 480 Florin 銀幣，我還聽說他管束她的孩子，就如同他自己的一樣，這，也許是真的吧。”

當訴訟之際，法院的人發現了悲多汶不是出生於高貴門弟，且極其輕視他名字裡的“Van”字，因此悲多汶是被移交於庶民的法院了。當審問時，悲多汶可滔滔不絕的，指着他的頭和心說：

“我高貴的特徵就是這裡和這裡！”

因此，在這兒還是沒有被判決。但在給皮克 (Piuk) 的信中，他寫：

“此次談到我這小小的名字上的“Van”字來了，但是我够驕傲的說出，我從來也不以高貴為念。”

這種敘述，多少總有點欠真實，那是因他沒有專門為他的高貴，所以不以高貴為念，其實在他後來，變改法院時，他也是很激昂的斷然說出：

“我不是平民，我不屬於那些庶民之中！”

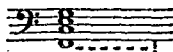
辛德萊爾說，當他那些貴族朋友知道了這個“Van”字時，他們是非常掃興，甚至於說因為他：“維也納也變成渺小了”，假若真有其事，那嗎這個不關重要的記載，也就與悲多汶當寫彌撒（Missa）時⁴，因了路宿於街頭，偶然被囚禁那個笑話差不多的。

但是，這無論若何，是深深的增加了他們的煩惱，他們不緘默他那如泉水的幽默。他送史蒂勒爾（Steiner）一曲，大約有許多是罕斯林格爾（Haslinger）完成的，這純粹是一種音樂的諷刺，這諷刺簡直是與第八交響樂（Eighth Symphony）的開始部分是一樣的⁵。

罕斯林格爾記載於此音域內的音（雖然不是在風琴的音域內），是多麼的不悅耳，假若全篇都是這樣，那嗎將要發生一種甚麼壞聲音出來？

例 · 134

Ex. 134



當代的辛德密斯（Hindemith），史特拉文斯基（Stravinsky），加利羅（Carillo），都認為很難見到任何音樂的詠諧，是能更發出一種不合時代的聲音來。

大約是在1815年12月1日，維也納做了一次使人驚訝而高雅的舉動，那就是悲多汶獲得維也納的市民權了。這也是小小的填補了滋潤了他悲哀的心懷啊。

同年7月和8月，他又致力於大C調和大G調大提琴和鋼琴奏鳴樂的寫作了（op. 102, Nos. 1 and 2）；這仍是第三期開始的試驗品，那自然有牠們真實的特殊性。

(1) 牠們很堅強的表示着，輕視了感官上的引力。而且時時都是粗暴得來近似野獸，可是於實際音樂會的效果，并不減少，但要限於那些樂意從頭到尾，整個透徹賞識的聽衆而言。

(2) 有着一種新奇或感性的形式，尤其是大C調奏鳴樂，在牠的原稿上，本來

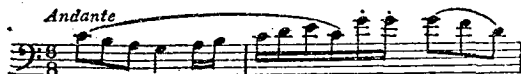
4. 參看本書第 37 章，例 150 後之第三段正文上。

5. 參看本書 33 章，例，123 與例 124 之前後文。

又命名為“自由的奏鳴樂”(Free Sonata)，此曲是由兩樂章而成，每章復又分成慢快兩段，是用那耽入夢想的徐緩(Andante)“樂想”

例 · 135

Ex. 135



開始的，此種作用，就宛如這徐緩樂想，是一句座右銘，以其重復的價值而後再現。

(3) 有賦格的趨勢，如像在大 D 調奏鳴樂的“結束樂章”上表現的，這是在悲多汶四十七首奏鳴樂中，要算第一次有的賦格特徵，並且也是在他九首賦格曲中，算牠為第一號，牠是如此的表出了第三期的特點，我(作者)費了三十年的工夫，來研究這不完滿的一個樂章，如像專門的大提琴技術家和評論家一樣，但決不會變更我所相信的，牠的粗暴，牠的野蠻，與及牠缺乏詩意的起伏的這第一號賦格，變成了九首中之最壞的一首了。

(4) 大 D 調奏鳴樂裡這慢而憂鬱情緒悲哀的樂章(Adagio con molto Sentimento d'affetto)，在所有大提琴奏鳴樂，唯一適當而有深意的慢樂章(Adagio)中，是充滿着了悲多汶晚年那嚴正而崇高的特性。

大 A 調鋼琴奏鳴樂(A major Piano Sonata op. 101)，大約就是在這個時候寫成的，牠略有作品 102 之尖酸難解之味，真的，尤其第一樂章，那一種窘促的美麗，也是給了無數的浪漫主義的作曲家，從蘇曼，曼德爾聖，布拉姆斯以至以後，一種無窮的靈感，甚至此句給我們，也是一件偉大的禮物。

例 · 136



不可思議的杭(Horn)吹奏出柔美的聲音。

但是大 A 調鋼琴奏鳴樂是與牠鄰近的大提琴奏鳴樂——自然其中還有別的樂器

——相似的，牠某些地方的聲音，也如大 D 調奏鳴樂“結束樂章”上，那一種粗糲無情，讓人起一種淒涼的感覺；也是一種賦格曲——一種最好的；並且在“慢樂章”(Adagio)裡，也有那深長意味崇高的色彩，但是這有一些和那最後大提琴奏鳴樂的“慢樂章”相似。

雖然人的語言，不及其他的媒介，說明悲多汶的天才來得適當，但是我們亦可說，他這不生產的 1816 年的重要作品，確實就是一羣歌曲。作品 98 號給遠方的愛人，(An die ferne Geliebte)，在藝術的發展上，有着深切的影響，同時在悲多汶抒情歌曲的思想，也是最高的奔放。

真的，在他處理此作品時，他是把這極微弱的音樂牠那母音子音，都要很精巧細微的弄得來傾向於詩的韻律，好像從此曲以後，音樂家們，永遠就可以不改變歌曲的形式了一樣，然而他的歌，也并不像後來許多歌曲作家的作品之富於表情，也許悲多汶他覺得，一首好詩，是無須音樂來作廣告；反之，他也許覺得，縱然是一首壞詩，也不是作曲家，能使牠成爲最好的，所以用一句話說起來，他是爲着了偉大的絕對音樂，來完成了這自然的樂曲，他是盡量在這兩者之間來處理。

但是在悲多汶之先，也有別的作曲家這樣行動過，在音樂史上，甚麼人造成的這紅色紀程碑——給遠方的愛人——方是這歌曲中首先所造成的事實，悲多汶在這唱歌裡，是繼續了他解放者的工作了。他是使在私人地下室受着密秘禁閉的唱歌，得到了解放。

當此時候，1816 年至 1817 年，悲多汶所受的種種痛苦，幾乎是難於忍耐的，耳朶此刻也快全聾了；吃住問題之難解決，是比三聲對位學也還困難，尤其是那一件小卡爾的事情，從那“夜間皇后”的手上得來，更添增了他的麻煩。

下面又是這偉大的聾子，對他自己談話的風度，係記載於他隨筆錄裏：

1816 年

容忍——謙遜！如此才可以使我們獲得勝利，甚至在極度的悲哀中，并且也只有這樣，才配得着上帝赦免我們的短處。

命運，表示你的力量吧！我們不是壓服人民的君主，斷然的做去，讓她如此做

去！

他遭遇不幸，他不能改變他的不幸，不幸使他日益與死神相近了，沒有牠，他的生命是可多延擱一些時候的。你必須記着，他快要被暗中的刀而殺死了。

僅僅生存於你的藝術中吧，如像你，現在要靠你的聽覺，那是太有限了，牠也只是你生存的時候而有。

繼續他人之志，僅僅是希有的例子，凡事都經過考慮，對人要如對自己一樣清白。

誠如一個國家一樣，一個國家必定要有憲法，因此一個單獨的人，也必定要有他自己。

“ 1817年

和平，自由才是位於萬事之上，真正的友誼，僅僅在性情相近，心意相同中才能建立。

庫弗勒 (Kuffner) 是一個詩人，也是悲多汶的一個朋友，這年的夏天，庫弗勒搬到赫里金斯塔特 (Heiligenslادت) 附近來消夏了，於是他們兩人常常一塊到魯斯朵夫 (Nussdorf) 這位漁翁那裏去吃晚飯，因為可以飽吃一餐肥美而新鮮的魚。在悲多汶死的前些年，一本會話裏面，我們還發現了庫弗勒的筆跡：

“你還記憶得起嗎？在魯斯朵夫漁翁的家裏，月兒圓圓的露天下，在那兒我們坐着，一直到月斜露濃的深宵，橫躺在我們前面的，是一條滿滿玲瓏的小溪，伴着那漲滿了水的多腦河呢？并且我還是你的客人，”

有一次晚飯：悲多汶心氣平和的時候，魯斯朵夫趁着機會用一些很世故的話問他

魯斯朵夫：——你很坦白的告訴我吧，九首交響樂，究竟那一首你最滿意呢？

悲多汶：——（很高興的樣子）哈！哈！英雄交響樂哪！

魯斯朵夫：——我還猜着是 C 短調呢（第五）。

悲多汶：——不，不，是英雄交響樂（第三）。

1817年8月21日，這個時候，正是他的聽覺快歸於完全消滅的當兒。悲多汶沉痛的呼聲，又表現在給他有病的朋友瑞麥斯凱爾的信中，這封信就是這一天投郵的：

“我絕望了，我很喜歡我的生命達於盡頭，．．請上帝垂憐我吧，我看我自己名雖存實與死無異啊，．．設若情形不變，下年我將不會去倫敦，但，隔死也不遠了喲！——感謝上帝，這個角色是快扮演到終結了——。”

提到倫敦，意思就是「倫敦音樂愛好者協會」和他重新訂約的事情，條件是悲多汶以兩首新交響樂，與英國海峽相見，可得300 Guinea金幣。悲多汶已經把錢收下了，設若此事實現，此種計劃當可解決悲多汶以後的經濟問題。但是，他向來很少遵照人家的約束，而作成第一等的作品，其結果也許是“戰爭”交響樂（Battle Symphony）之偶然事件，將再度發生。

這件事情，是使他對他藝術的信仰增加了。然而，他英國的朋友們，實在很不耐煩的在等待他所允許的作品，他竟把存入書棹內的小D調交響樂（D minor Symphony）草稿拿來應付，同時對謝爾尼還說：

“現在我正寫一首奏鳴樂，這首奏鳴樂，將要成為我最好的作品。”

這作品，就是命名為哈爾爾克拉維爾的那首奏鳴樂，也是用的降B調，原文係（Hammerklavier Sonata op. 106）。這是一部龐大的作品，悲多汶斷斷續續的寫，直到1819年的3月始完成。牠之長，有如“交響樂”（Symphony），牠之難，牠之明快，有如“協奏曲”（Concerto），同時牠之使演奏者和聽者之費力，是超過悲多汶任何其他的作品。

這樣龐大的四肢，來穿以不適當的衣服，就如像一個製造鋼琴的人，他把這龐大的貨物，免強的套上一個小外套是一樣的。此曲是理想的音樂，而“非為肉耳所寫”，并且僅僅適合一種寬大的鍵盤樂器，一個釋義者，他是否可以給我們神經與肌肉，理智與情緒，來幫助我們對此樂曲的了解，這是應該問問的。作者聽過這首樂曲演奏，已有許多次數，我能够回憶得起來，只有一次我是在“波昂悲多汶的紀念音樂會”上，於適當的距離內來欣賞的。

縱然一個無成見而最優越的鑑賞家，把此作品拿到最好的樂器上，從頭至尾，一點也不省略的讀幾次，同時，我們的精神，也很熱烈的響應，吻合，但是所發生的效力，依然非常微弱。

我們能夠充分的感觸到，“第一樂章”有力量的和那華美柔和的香味，我們也能夠欣賞到，“第二樂章”裏任意的幻想，像羚羊似的驕倦和撫媚，“點頭招手”而帶着哀愁的“微笑”，並且我們還能重新獲得一種認識，那就是我們聽了悲多汶所有奏鳴樂中，最甜密的“諧謔樂章”（Scherzo）了。

我們虔誠的敬聽“慢樂章”（Adagio Sostenuto）裏那極度纏綿的悲哀，我們一定會回憶得起，悲多汶對瑞麥斯凱爾（Zmeskall）所說的話：

“請上帝垂憐我吧，我看我自己名雖存實與死無異啊！”

在哈彌爾克拉維爾裏面，這非人所能及的經過句，就可證明了悲多汶不愧為一個完美崇高的藝術家，但是我們也進行得太快了，因為僅僅在這樂章中間，才偶爾發生的，我們熱切緊張得太久了，一個疲乏了的身體，是會破壞牠的美麗，雖然此樂章是極其嚴整，並且每一個音符也有牠無可指摘的存在理由，然而由於聽者，聽到中途已感疲乏，所以從那兒起，許多的音對於聽者，就宛如悲多汶，陷入遊思無定的幻想裏⁶，長期留下消失的聽覺一樣。

其後又來了長約十小節主題的三聲賦格，這是盡了最大的努力，表現悲多汶追問他奏鳴樂的聽衆，此“賦格”是極其悲慘而淒涼的音樂，蘇里萬（Sullivan）先生還描寫了這樣一句：

“縱然對他殘餘的生命無所留戀⁷，也無希望也無目的，但是，這還是他最後拒絕死亡的說白。

於此時，聽衆來賞識牠，是非常的費力，這種費力，可以說是要超過此樂章的主

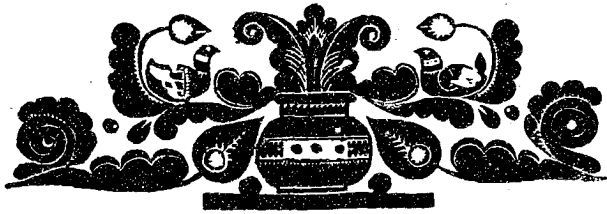
6. 一個疲乏了的讀者，是會聯想到悲多汶那顯著的心不在焉，和他的奇怪。

7. “悲多汶：及其精神之發展” 209 頁。

題，就是讀一首美妙的詩，也不會如此的力竭啊。

如像這可惡的“賦格”，牠猖獗的在一個無限詩意幻想的“慢樂章”(Adagio)後面，出現了又出現，表面上看起來，不僅是在對鋼琴和努力掙扎的技術家搗亂，而且於疲乏了的聽衆，也會使他略略對這狂暴的颶風加以譴責，但是等他聽完後，回至家中，問問他自己，他也能夠作出一首使人佩服的音樂，而近於此種育力的作品呢？另外的一個“奏鳴樂”嗎，或者是“變體曲”？“旋轉曲”呢？沒有的！絕對沒有的！並且最後他會下著結論，悲多汶是百分之百的對，而且僅除此“賦格”一章而外，其餘的均可配上這樣的形容詞，就是如此的“快樂章”(Allegro)，如此的“諧謔樂章”(Scherzo)，如此的“慢樂章”⁸ (Adagio)了。

以現社會而論，我們不能希望，再見到這哈彌爾克拉維爾，(Hammerklavier) 奏鳴樂，作適當的演奏了，但是，倘若在後代，同時這樂曲的記載，也保持着她原有的真實，那嗎，將來的人，必定能有機會聽到，從另一種樂器所演奏出，悲多汶的這首樂曲，如此，亦猶之手現今之鋼琴，排斥了那古色古香的哈爾卜 (Harp) 一樣。



8. 此作品也許可以用長時的間隔來演奏。

第 三 十 七 章

做 解 放 工 作 的 解 放 者

1818 年收到了一件禮物

耳聾更加劇了

猜疑與粗暴

音樂的脫軌器

會話錄

不規則的習慣的曝露

1818 年至 1823 年間身體的衰弱

“一句由衷而坦白的話”

無所依賴

創作的自由

着手於新作品

1820 年作大 E 調奏鳴樂 (op. 109)

1821 年作降 A 調奏鳴樂 (op. 110)

紀念的奏鳴樂

有巴哈，莫扎爾德，亨頓同時存在的驕傲

英雄交響樂的紀念品

賦格的結束

“想像中要求牠的權利”

1820 年悲多汶被拘留

維也納警察在現在的智識

悲多汶的集中力

1821 年拉塞爾 (Russell) 對悲多汶的描寫

彈鋼琴

1822 年接見羅西尼

同年費德里澁的復活

悲多汶作指揮者的失敗

他耳聾才是他真實的悲劇

當 1818 年的夏天，悲多汶在蒙德里 (Mödling) 消暑的時候，收到了一件禮物，那就是英國一些製作家送給他一架鋼琴，在鍵盤的側邊，寫得英國重要的技術家，克拉米爾 (Cramer)，凱維爾提 (Knyvelt)，卡爾布倫勒爾 (Kalkbrenner)，費勒里 (Ferrari)，及李斯 (Lies) 的名字，此樂器的運輸入口，是得着奧地利當局允許免稅的。

悲多汶高興極了，用他最優美的法文，寫了一封表示謝意的信，他承認他把這架鋼琴，要當做一個祭壇來看待。原文是這樣的：

“如像一個祭壇一樣，在那裏我將要用我精神上最高的禮品，來供奉神聖的阿波羅 (Appollo)”。

可惜這件禮物，收到得太遲了，他不能很多的實際去運用，原因是他的聽覺，在這些時候，幾乎是完全趨於消失了啊，當別人告訴他這架鋼琴失去原音時（普通都稱走音），他帶着一種猜疑而有個性的說：“他們都是那樣的說，他們一定愛去整理，所以才把他弄壞了；然而他們并不會彈”。啊，可嘆啊，於此時，無論何種鋼琴，悲多汶他自己也不能彈呀！一個同時候的記載，說悲多汶在此時期，都是很強烈的擊着鍵盤，他每次奏時，總是弄脫了許多的鋼絲，并且幾年後，他要把這樂器內，某一根鋼絲還原的時候，這位作曲家，是用了一個脫靴器，來重打着鍵子¹。

他對鋼琴的猜疑與及粗魯，同樣是這樣的對待他的僕人了，他常常粗聲暴氣的責罵他的僕人，在 1816 年內，給比得西洛克 (Peter Simrock) 一些紙，一支鉛筆，同

1. 這種新奇的運用，是夏本茲在 1823 年看到的，說悲多汶在房門背後，拿一個脫靴器當做調整的義義用，在那裏極力的用他的耳朵探聽修理後的振動，（見施爾米爾著悲多汶傳，卷 2，18，頁）



悲 多 汶

波赫姆 (Boehm) 作

(這兩幅悲多汶的像的鉛筆速寫畫，
是他死以前七年在波昂時之風采)

時還告訴他，一切大小事情，無用對話，都把他寫下來。他如此的行為，真把他的用人，當作一個竊聽的人了。但是，當西洛克再過幾天來喊他時，悲多汶說：

“現在我們可以談話了，我已經給了僕人五個戈登 (Gulden)，踢了她背一腳，叫她滾出去了”。

關於這件有趣的事情，在悲多汶的生活中，實在就等於家常便飯，記得某一本小書裡面，有這樣一句不劃一的手跡，就稱這本書為會話錄吧，那裡有這樣賢明的勸告：

“你不要打她，你又要同警察起糾紛了”。

別人和悲多汶的過話，依這些會話錄所載出的，自然這位紳先生的回答，是很少歡喜的，從 1819 年 11 月至 12 月的會話錄中，所抄下的這一段，很可以給我們一點關於他們在屋裡，繼續談話的某種性質。（摘錄於下）。

“歌德說，一個有缺點的好人，才會開始他的獻身工作。

今天他把他凍僵了的足尖踢破了。

烤小牛和少許的羊膾與舌子。

即令人人都能了解，而且賞識得到你對你侄兒的愛吧。

這條狗是錯了。

假若你失落一本書，那他們定會把我下鎖的。

爲着了永遠起見。

有新鮮的蠟”。

每逢靈感捉着他的時候，他總是外套不穿，帽子不戴，也許就是天還未亮之前吧，他就到戶外亂跑去了。在那一種使人容易忘却了一切的宇宙中，也許是在森林間徘徊，也許是在田野裡踏跑，受冷受濕受餓他都不管，而且常常都是深夜才回到家中。1820 年威廉米勒 (Wilhelm Miiller) 到蒙德里去訪問他的時候，那兒的房主人說，悲多汶還是清早就出外散步去了。也許黃昏時才會回來——但說不一定，也許三天以後才會回來，如此揭穿以後，他就慣於矛盾的反對把房門打開，朝着花園，因爲他說：

“花園的空氣是太壞了，於我恰恰不相宜！”

如此看來，他身體之不健康，不足以爲奇怪。從 1818 至 1823 年這幾年內，他飽受了耳朵痛風，風濕症，黃胆症，以及視力之衰退的痛苦，說來是太悲慘了。假若他最初，稍稍留意他身體，最低限度的健康，那嗎，這若干悲慘的病症，是可能免除的，並且還會多創作一些優美的樂曲！也許很可能的多活幾十年哪！

許多人都想到悲多汶是一種智慧最低的人，其實這也不足奇怪，在 1819 年內，策脫 (Zelter) 寫給歌德的信中，有這樣的一句：

“別人說他是一個傻子，這是說得太過分了：上帝會赦免我們的這些罪過嗎！”

在第二年，當悲多汶心煩的時候，他自己很嚴肅的說了一句使人好笑的話。這一句話，不但寶貴，而是何等的合理。他對威威米勒 (Wilhelm Müller) 說：

“現在讓我講一句由衷的坦白話吧，就依照人們說，我是瘋狂，但人們也應思慮思慮，我何以瘋狂才對。”

也許他常常如小孩子的頑強，說不定也許會影響人們對他的思考。1821 年 7 月 27 日，這位創造者，他又把他，“人，幫助你自己！”這句話，在一種極度煩惱之下，寫給一個不知名的訪員了。那是因爲他求助拍賣他的銀行股票，但是在包紙上還寫着：

“你會很容易的看到，我是那一種商業的天才。在寫好而且封好了的這信之後，我再三與一個朋友，商談這件事情，他即向他表示，一個人只能扯掉一張利息單，因此，這整個事情，也就結束了。”

悲多汶使音樂得到了自由，然而，他不能使他自己解脫受那心不在焉，缺乏實際普通常識，以及那可恨的脾氣的羈絆。讀了這些，就令人想到，他是十九世的唐訶吉德 (Don Quixote) 了。

然而於寫作方面，又當別論了。從此時起，直到他不該衰退的時候止。在他這個過程的重要作品中，我們是可以尋得出他的才能，他是使創作而有獨立自由，而且這種頂點的目標，是任何藝術家不曾達到的。這種說法，并非說他是滔滔不絕，悲多汶從不會在紙上滔滔不絕，尤其是近些年中，受着種種的痛苦，着手一種新作品的開始時，總是很遲頓的。但是有一次，聽說他是不感困難，因爲創作靈感往上升時，他是

激動他自己了，他能無拘束的吐露了，他與妙的智慧，他是絲毫不留的傾倒了他偉大的慈心，因為在他充滿着媒介的控制之下，至少他現在也是一個解放的藝術家。

結束了悲多汶，為鋼琴所寫的，這一套不朽的三十二首奏鳴樂中，最後的這三首奏鳴樂，與那紀念音樂會上所用的樂曲，哈彌爾克拉維爾奏鳴樂（Hammerklavier Sonata）相比較，是一個很顯著的對比。這三首樂曲，是相通而有獨立的性質，且有絃樂四重奏的形態，有即興樂曲的色彩，牠們忽視了技術家的困難，與及奏鳴樂形式那嚴正而老邁的姿態，其實稱牠們為奏鳴樂，也僅僅是由於勉強着去想像，多少是有一點謙恭的。這所有的三首，都是在作莊嚴的彌撒（Missa Solemnis）時，過於辛苦後之休息期間完成的，彌撒的寫作，是開始在 1813 年，並且，這三首樂曲，都與龐大的作品，有許多相同之處。

作品一〇九號大 E 調奏鳴樂（E major Sonata op. 109）於 1820 年寫成。牠是幻想的奏鳴樂，其意在抒情，此情緒不安的“極速樂章”（Prestissimo），是如“諧謔樂章”（Scherzo）一樣，增加了“第一樂章”令人滿意的悠美，和變體“結束樂章”的平靜，清澈，舒適，而美麗一樣²。

例 · 137

Ex. 137

Andante molto cantabile ed espressivo.

mezza voce.



作品一一〇號降 A 調奏鳴樂（A flat Sonata, op. 110）是完成在 1821 年，貝靈

2. 如同作者自己的感覺，對於這些變體樂想，可以推察，也許是他精選了巴哈的降 B 調合唱序奏曲（B flat Choral Prelude），參看 1927 年出版以音樂繪畫的詩意治療法（The Poetry Cure with Music and Picture）書中之“純潔美”（Pure Beauty）一文。

德 (Behrend)³ 稱這首樂曲為“紀念奏鳴樂”(memory Sonata)。喬治格羅烏爵士 (Sir George Grove) 指出這首樂曲的第一樂章 5 至 8 小節

例 · 138 (1821)

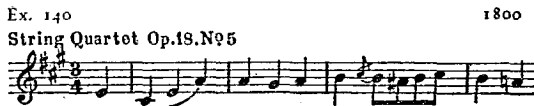


是與悲多汝早年時候的四首作品的樂“想想”相同的。

例 · 139 (1798)



例 · 140 (1800)



例 · 141 (1802)



例 · 142 (1808)



其實他再說遠一點，這個“樂想”，還可向後追出是罕頓五十八首奏鳴樂的痕跡。

尼曼 (Riemann) 指出這開始樂章的開始幾小節。

3. 見 貝爾德 (William Behrend) 1927 年所著，悲多汝之鋼琴奏鳴樂一書，182 頁。

例 · 143



是與前面大 E 調奏鳴樂 (E major Sonata) 4 “變體樂想” 的開始相彷彿的，並且，還有別人說“最快樂章” (Allegro molto) 裡面的“第二樂想”，是類似一個舊而流行的歌曲“ich bin liederlich”。

但是，就似乎沒有人注意到，別的兩個巧妙相似的地方，從第一樂章 50 節起，右邊是很生動的讓人憶起了罕頓和悲多汶他自己 (例 138)，而左邊所發出的低音，

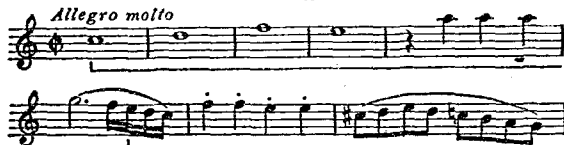
例 · 144



可不是“周彼得”交響樂 (Jupiter Symphony) “結束樂章”的開始四小節嗎？

例 · 145

Ex. 145

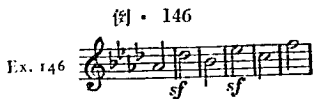


(而且，還是莫札爾德由巴哈五首最受人歡迎的賦格中所引用出的，就是引用的大 E 調那一首)，雖然悲多汶他也把他自己的樂曲，移高了半個音，然而還是脫不了在模仿莫札爾德，相繼的那六個音符，真是太湊巧了，莫札爾德在他的左邊，罕頓在他的右邊，巴哈是在他的後面！這是多麼的不容易尋找得出的，四個主人公如此偶然的相會了。讀者一定會感疑吧，怎麼知道了悲多汶的右方，又知道悲多汶的左方哩。

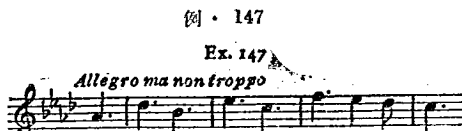
這“賦格”的結束，才是含得更多使人愉快的回憶，假若你把英雄交響樂裡面

4. 參看 137 例。

的喪葬曲，耶賦格式克拉勒特 (Clarinet) 所吹的旋律 (135-140 小節) 取出，去其經過音，且爲了比較起見，再把他移成此相同的調號，結果就成了下面的：



這不是與作品一一〇號賦格的“樂想”相近嗎？



如此巧妙的隱藏着，是與那美麗的枝狀虫差不多的⁵。

降 A 調奏鳴樂裡的“最快樂章”(Allegro molto)，不計牠的兇猛之處而言，那牠是帶着了類如吉卜色的姿態，而且也就是牠，才促成了後來匈牙利的李斯特(Liszt)的

5. 1927 的夏天，富爾特環萊 (H. W. Furtwangler 現代德國最大之指揮者) 在慕尼黑 (Munich) 從觀眾中指揮一個宏大的英雄交響樂演奏會，其後我以爲他了解降 A 調的“賦格曲”(就是作品一一〇號) 是隱藏在這裏，我就去問他，然而在他有力的肯定之下，他說知此一點東西，是不可能的。他心裏了解這首交響樂的有個音符嗎？可是當我從口發聲，取出了樂譜，且指着他看時，他的驚奇與歡喜也是與剛才的肯定同樣的有力。

附註：富爾特環萊 (Herr Wilhelm Furtwangler) 1886 年) 生於柏林，入歲時在慕尼黑 (Munich) 受音樂個人教授，在學習時期，對於每一樂曲皆細心研究其結構并頗信該一樂曲所描寫之事件，所披露之神韻，與及那“樂想”的靈魂，其後爲莫特爾 (F. J. Mottel 1856-1911) 的助手，在各歌劇院管絃樂隊擔任後副指揮，1915 年繼丹茨基 (Artur Bodanzky 1877 —— 奧大利亞著名指揮者，曾任維也納皇家歌劇院提琴演奏者，柏林德意志歌劇院管絃樂隊指揮，1915 年任紐約大都會歌劇院指揮，1919 年任紐約交響樂團指揮。) 之後任，爲曼海姆 (Mannheim) 歌劇院管絃樂隊指揮，1919 年任維也納精音樂家管絃樂團指揮，1920-1922 年繼斯特拉斯 (Richard Strauss 1864 —— 德國大作曲家，指揮者) 任柏林國立歌劇院管絃樂隊指揮，其後升海德堡 (Heidelberg) 任弗蘭克福 (Frankfurt) 博物館演奏會指揮者，更繼尼赫士 (Artur Nikisch 1855-1922 德國大指揮者) 任萊比錫 (Leipzig) 戈芬特交響樂團指揮；柏林 (Philharmonic Sches Konzert) 指揮，1925 年繼約交響樂團爲指揮，1927 年海德堡 (Heidelberg) 大學贈以名譽博士學位

狂詩曲，與及布拉姆茲(Brahms)的小G調鋼琴四重奏的“結束樂章”，最初之樂句。

例 • 148

Ex. 148



亦似乎像這短的“悲痛樂章”(Arioso dolente)，牠那開首樂句所“諧謔化”(Scherzification)。

例 • 149

Ex. 149

此種音樂是一個人受了難，疾病，猜疑，孤獨的一種極其悲切的吐露，他感覺到了怠慢，他憤恨不平，而且他也確實認為全世界是聯合在向他進攻，這一個人，就是這位藝術家啊。

“結束樂章”，(finale) 在一切奏鳴樂中，而令人最滿意的對位樂曲，牠猶如半途

中會晤了布拉姆茲 (Brahms) 有詩意的幻術，和巴哈 (Bach) 那肅然的莊嚴，悲多汶

在作此三首奏鳴樂的不久以前，曾對霍爾茲說⁶：

“不含藝術的賦格，在我研究那些年代，我作他們總是上打數，不過理想還是要求有牠們的權利，并且現今是這樣的推崇這形式，但必須要加以真實的詩意原素才行”。

此種詩意的原素，是很巧妙的取得，成為降A調賦格的所有了，而且這“樂想”居然的稱為首屈一指了。

以作品一一一號小C調奏鳴樂（C minor Sonata op. 111）來結束偉大的三十二首鋼琴奏鳴樂，是太適合了。牠是兩個樂章所合成，沒有“諧謔樂章”（Scherzo），但是每章，都呈現着牠們自己莊嚴典型的標記，悲多汶作了兩首這種形式的樂曲，并且在他們中所表現的尊嚴，也是悲多汶從來不曾有的現象⁷。

此熱情活潑快樂章（Allegro con brio ed appassionato）裡面的主要“樂想”，所發出的沉重聲音⁸。

很像武士的馬在橫衝直闖。

在音樂上，真是算得最有力最使人可怕的旋律，同時這小咏唱，（Arietta）也是非常單純簡樸，就如同民謠一樣，且令人回想到聖保羅（St. Paul）所說的這些話：

“我得到上帝的啓示，我知道在十四年前，有一個人降生，那個人就是基督。（他是活着的嗎，我不能夠告訴你們；抑或沒有活着呢，我還是不能告訴你們；上帝自會知道：）他是要歸還到天堂的，并且我還知道這個人為何……理由要歸還到天堂，而且還要聽到不能用言語說明的話，這種話如果要發表出來，是不合法的，總之我知道了他我是何等的榮耀。”

6. 參看第四章例數第二段

7. 參看第五十二章

8. 參看第五十六章

下面就是這小咏唱 (Arietta) 最崇高的“樂想”的開始部份。

例 · 150

Ex. 150

Arietta.
Adagio molto semplice e cantabile.

(legato e sostenuto sempre)

此樂章，假使這最後的鋼琴奏鳴樂，完美的告結束了，再附加任何一段也是用不着的哪。然而可憐的辛德萊爾說，他還問過悲多汶為何不寫一個堂皇的快結束，并且發行者也還很鮮明的說，辛德萊爾所問的，正是悲多汶所希望的。

誰也沒有公正的責備過這首樂曲，因為雖然經過了一世紀以後，這首樂曲，所存留給聽衆的，的確還是非常的困難，這整整的三十二首奏鳴樂，諦聽後，總很容易引起，對他早年奏鳴樂的同情。

其實，這小 C 調奏鳴樂之尊嚴，與滑稽之相差，僅一步耳。1820 年的某清晨，悲多汶腦子裏，充滿了靈感，浮現着此次鳴樂及彌撒曲 (Missa)，不意間，他穿上一件舊的破外衣，帽子也不戴的走出去了，自然這是無目的的徘徊。傍晚時，他肚子也餓了，并且迷失了路途，然而他仍然是在沉思。可是他是形同一個流浪之徒被拘留了。

他說：“我是悲多汶”

警察用着嘲弄的語氣答應他：

“呀，真的嗎，你說的甚麼，悲多汶就不像這樣子。”^{8a}

當夜就把他監禁起來，但是，他在那兒逐時的鬧嚷不休，他要強迫那些警察，去叫醒他們的警官，要警官起床，如此鬧嚷，却鬧醒了那裏面的音樂指揮，威尼爾紐斯特 (Wiener Neustadt)·紐斯特走來，看見這位大聲叫喊的被囚者，確是悲多汶，因此悲多汶不但獲得了自由，而且大費事的，用市長那有威風的凶輪馬車送他回家。

也許這件有趣的事情的好結果，那便是如今維也納的警察，比當時的警察，關於音樂界的名人，更知道得多一些，去年，我在一個月色照耀着黃昏的時候，得維也納某夫人之約，帶我訪問悲多汶的住宅，“Pasqualat; House”然而這裏并不如畫片上之平凡。

接見我，是一個維也納受教育而和藹的警察，他微笑着說，這個屋子是蘇白爾特 (Schubert)“夢想中的家園”，其後他引路，轉角就到了這姆克巴斯特 (Mölker Bastel) 第8號，我莊嚴的吻她的手，且我覺得是太榮幸了，得與她同伴。於是就聽從他們的指導，來研究這可紀念的第四，第五，與第八交響樂，和許多拉桑烏莫夫斯基四重奏，提琴協奏曲的出生之地。

真是太享有盛名了，一個人也可試想一吓，如果你誠意的去訪問富蘭克 (Cesari Fnanck) 的家，彌爾登 (Milton) 的墓，和坡 (Poe) 的住處，你看一看普魯士的警察，倫敦的憲兵，他們將要如何地盡他們職責來答應你呢。

塞夫尼德 (Ignaz von Seyfried) 用他極流俐的文筆，直接報告出悲多汶生活中，那劇烈專心致志的風度。

“從太陽剛出來三時候到中午，整個的上午，他都是委身於那機械式的操作。就是記錄他的音樂，其餘的工夫，便是沉思默想，再三再四，以及整理他的思考。每逢——萬一他腦中不能支持長久的活動——他又開始尋常的散步，那他連最後的一口飲食，也是很難於進他嘴裏的。換言之，他繼續的急步，兩點鐘圍繞着城，就猶如是他

8a. 這種觀念主義的醫士，是與尼加斯 (Neugass) 這位醫家相似，也是與羅曼羅蘭 (Romani Roland) 這位作家相似的，羅曼羅蘭也堅持的說，這位，肥胖醜陋高尙人格的學者，感有喬威 (Jove) 的容儀，羅曼人的衣服，天使的品格。

受了刺激一樣，在那時不管下雨，落雪，降雹，寒暑表已降至零下十六度，不管北風打着他的臉，擊着他如冰的氣息橫過了波西米亞 (Bohemia) 的邊疆，不管雷聲如何的吼，電光的鋸子割斷了太空，一陣狂風的咆哮，或者是阿波羅 (Apollo) 的熱光，直接落到了他的頂骨；——有甚麼不同，是不是這些使一個做獻身工作的人，爲了他的精神在他自己的心理，攜帶了他的上帝，或者，是在活動沸騰之中，平靜溫和如春的天堂也會繁盛呢？”

悲多汶有一次寫着：

“唯一的藝術家，或者是做解放工作的學者，他帶了他自己的幸福于他自己的內心”。

1821年拉塞爾 (John Russell)¹⁰ 拜訪維也納，看見悲多汶的時候，他很生動的描寫着悲多汶：

“他的眼睛，充滿了澎湃的奮發力，他的頭髮，似乎就遺留着多年不接觸梳子和剪刀的模樣，他那又多又亂的頭髮，是遮蔽着他那寬大的額角。這一條蛇，僅僅也只是哥爾哥的頭 (Gorgon 希臘神話，有蛇髮而面貌駭怪之三魔女，) 才能相比。．．．在他的特性裏，是沒有掺杂着溫柔，慇懃，除開當在一羣忠實的相知之外。．．．甚至於他的老朋友，時常也必須得聽從他的心意，對待他，就當做一個受了傷的小孩。”

同時這位英國人所報告出的，說悲多汶從不曾爲別人彈着鋼琴；除非他被騙而彈外，某晚悲多汶同拉塞爾兩人，去一位朋友處晚餐，同餐的人，預先商量好一個暗號

9. 譯自雷特茲曼 (A. Leitzmann)：報告一個同時代的人魏德亞格，范，悲多汶，卷五，47頁，1921版

10. 拉塞爾 (John Russell 1792-1878) 英國政治家，出生貴族，爲輝格黨 (Whigs) 首領輝格黨 成立於1668年與主張王權之托利黨 (Tories) 相對抗至十九世紀改組，爲自由黨而托利黨 則係成立於十七世紀中葉於1832年改組爲保守黨。拉氏代表輝格於1813年入下院，主張修改選舉區，廢止審判律，並通過解散教會案，1865年任首相後，以其主張改革國會案，被否決而辭職，拉氏一生除政治外兼治哲學。他於1821年至維也納訪問悲多汶之前，他對這位音樂解放者悲多汶，非常崇敬，尤愛其英雄交響曲。

·每個人都離去，只留這位音樂家，同這位主人單獨的在一塊，這些年間，悲多汶的聽覺，是聽音樂較多聽於說話，在那兒，悲多汶是繼續的與主人寫着，關於個人收入情形的會話，然而，不意間，這位主人，這位聰明的朋友，偶爾彈起鋼琴了，接着又開始彈着悲多汶的樂曲，他故意弄錯一些很顯然的鍵子，於是悲多汶，終究很歡恭的伸出他的手來，給他改正錯誤。有一次，他的手是停留在鍵盤上了，而這位朋友也就託詞走出了這屋子。悲多汶心不在焉的，獨自坐於鋼琴上，很散漫的彈着和絃，但是漸漸的他是忘記了他自己，而急興的彈了半點鐘光景，這時候，自然所有的客人，都只有在無阻礙的門口，氣息也沒有肯傾聽着。

下面是拉塞爾寫的：

“這些醉心音樂的人，都因鋼琴而奪去了心神，因為他們，并未走進門裏，所以是很有興趣的在外面注視，他們不了解，為何由一個人的靈魂，及他的全形態，就變成了音樂，……他的額角上的肌肉脹大了，血管也停止了，那兩重寬大的眼睛，來回的旋轉，就如害了狂病一樣，口是像扯風的波動着，並且悲多汶似乎很像一個魔術家，他感覺他自己，由於那偉大的精神而征服了，他是以魔術現出了他。”

現代人們崇拜的音樂偶像羅西尼 (Rossini)，在1822年拜訪悲多汶，羅西尼自己的聲譽，多少是有點相形見拙的，悲多汶非常高興的接待他，且以“不幸者”來形容自己，並且還勸告羅西尼，大意謂：如果“除了歌劇外還要着手其他的企圖”，那必定會使他的命運受到損害的。

“悲多汶由於他外表極可憐的窮困，而制勝了一切，慷慨豪放的簽名簿，為他試發起簽名了，但是每個人都是相同的說：“他是一個厭世者，是一個反覆無常的小人，且不會接交朋友。”

自此會晤後，悲多汶便說：

“羅西尼是一個很好的舞台畫家 (Scene painter)……假若……那他必定是一個偉大的作曲者”，並且他還大略的描了一個輪廓，意大利的音樂教師，應用他這樣一類可憐而降貶的弟子，雖然悲多汶是把羅西尼奉承來如像一個絕對的音樂家。然而

無論若何，如我們所聽見的¹¹，悲多汶是偶然之間，又做法了他那生硬的樂曲，而得來的普通效果。

在1822年的11月，費德里派歌劇復活了；且很快得着勝利，而且在德意志人民的嗜好中，還站着了第一位，在華美的預奏會上，悲多汶試圖指揮，但因他現在幹得厲害，所以弄得每樣樂器都混雜起來，重複了又重複，沒有人敢接近他，只有辛德萊爾大胆的扯着他的手說：

“我請求你不要再繼續下去了；回家才對你詳細的說明”

一刹那的光景，悲多汶跳進正廳，僅僅說，

“快點出去呀！”并且就如此的跑回了家。

辛德萊爾說：

“他砰碰的坐在沙發上，用他的兩隻手遮着他的臉，這樣不改樣，一直到我們就坐時，但是當進餐的時候，除了他的嘆聲，是再也聽不出別的聲音了，他整個的面容，完全是一幅極度憂鬱和沮喪的肖像呢。”

最令人遺憾的情形，乃是他最後，恭然唐突的把音樂會中斷了，如格萊士先生所指出，他亦感覺不能支持的痛苦。

“雖然他的力量，已達於頂點，但他不能表現他的才能時，他就包圍在阻礙之中了，人們豈不感受此時期，他實際上的這真實悲哀嗎，也許，他僅僅的知道，他的力量與他作品產量的懸殊；學問必須額外倍加辛苦的嘗試”¹²。

這種學問，是痛苦異常的，表現在降A調奏鳴樂“悲痛樂章”(Arioso dolente)裡，和合唱交響樂的“開始樂章”裡面了。

11. 參看本書 19 章末兩頁。

12. 格萊士所著“Beethoven” 142 頁

第 三 十 八 章

解 放 了 彌 撒

D 彌撒開始作於 1818 年

本因盧采夫就主教職典禮而作

1820 年就主教職的典禮

但是直到 1823 年尚未完成

非宗教非聲樂的作者

他私人的教條

1819 年他不與人們往來

彌撒的開始類如一件偶然的工作

有目的的音樂

作品之受妨害

“祈禱歌”，“大頌歌”，及一部份的“聖詞”比較間的缺點

“教條”，“頌歌”，“神差頌”的力量及其美麗

標竊

軍樂的暗示

在此彌撒中最美的旋律

整個的評價

“防禦而變為合理化”

悲多汶解放了彌撒

“爲了寫真實的教堂音樂，必得參考所有教堂僧侶等之合唱”

悲多汶將這句促人記憶的話，寫在 1818 年的隨筆錄上了，恰恰在這一年，他聽說大公盧朵夫 (Archduke, Rudolph) 將任奧米茲 (Olmütz) 之大主教，因此，以盧朵夫就職典禮為出發，而開始作 D 調彌撒 (Mass in D op. 123)。此典禮大概是在兩年後舉行的，然而“莊嚴彌撒” (Missa Solemnis) 呢——他所命名的——離完成尚遠，悲多汶辛苦的工作，寫此彌撒，至少是繼續了五年的時光。

此種遲延，於盧朵夫成就了的儀式說來，也許是一種幸事，他這位作曲家的朋友，很顯然的既不是宗教的作者，也不是聲樂的寫家，所以當悲多汶徘徊於六個這兩者間之材料搜集時，他是沉浸於他純粹的器樂思想裏了，此種沉浸，就等於他本來是着手於合唱的搜集——他副業的先導——然而一到了鄉下，立刻一切都已忘記了。

先導，聲樂，教堂，是使他不能輝煌的燃滅出他的共鳴，他如此不如意的理由，不是因為缺乏三者的智識，乃是缺乏啓發創作思想的靈感，有一次他曾無情的說：

“唱歌的人，除了刺激他們鼻子以外的東西，甚麼他們也應能擔任！”

因此這使人憊困的彌撒，與及牠的放縱，是足適合古板時間表的教堂儀式了，也就因此這些似幽靈困難的悽慘的高音部，與及合唱交響樂 (Choral Symphony) 裏的，才惹起了烏格爾小姐 (Fraulein Unger) 對着悲多汶的嗔呼悲多汶：

“暴君支配了所有的聲樂聲，”

也是牠才成功了一種完美的技術，在此類作品中，是從未聽到的——甚至現今，我們目前所流行的形式。關於悲多汶不意間所說出的這句話：

“只要我想到一個‘樂想’時，她隨時都可合一種樂器用了”是多麼的有意義呢。

“不幸得很，悲多汶因了作此部門的樂曲（格萊士先生所寫），而因于惡劣的聲樂環境中了，因為那美麗不用伴奏的歌唱，似乎很難實現，同時，他的土語，亦非伴侶所能容納”¹，

其實，悲多汶對彌撒 (Mass) 的歌詞，不如許多人所想像那樣拘謹，他拉丁文的

1. 見格萊士所著之“Beethoven” 257 頁上。



悲 多 汝

粉筆肖像畫
(1817 或 1818)

喀落葉比爾 (Kloeber) 作

修養有限，所以爲了他的方便，他將詞譯成了德文。雖然在感官方面，他是很拘謹很固執，但是，他已創造了他自己的宗教，他對於拘泥於教會形式的信心，並不熱切，甚致被認爲真的“教條”(Credo)，他也并不相信。因此，要說他是如何的用他的全副心靈，用他醉心佩服，來深思這首彌撒，那是很難說得清楚的，要知道虔誠的信心，沉醉傾倒，才是偉大藝術作品最必要的先行條件。

悲多汶私人的信條最重要的項目是：

“自恃力，堅強，人工與自然美，一個超越的能繁殖出一切的神”。

如此一個信條，通過了這彌撒最美的部份，就燃燦出了悲多汶派的獨特方法。

也許要實現一件，如呈現在他自己面前，那些特別困難的任務，那嗎，他是會不顧死活的放縱，沉浸那任務上的，在一本隨筆錄內，悲多汶警惕着自己，寫着：

“啊呀，最要緊哪！爲你的藝術，再犧牲你一切社交生活吧！”他有一次曾說：

“當我孤獨時，我是決不會孤獨的”。

這些話是太適合於這個時期用了，辛德萊爾還證言悲多汶在 1819 年不與人們往來，是在何年所不及的²。

“8 月尾，得音樂家霍爾撒卡(Johann Horsalka) 作伴，我到達了悲多汶在蒙德里的家。霍氏至今仍居維也納，到的時候是午後四點鐘。立刻我們就進去，知道了清早的時候，兩個僕人都已走了。聽說是在午夜後吵了嘴，弄得四鄰都得不到安眠。所以一個自然的結果，那便是長時間不得好睡，且自僕人走後，準備的飲食也便成不合口了。我們在臥室裏，於上了鎖的門背後，聽到悲多汶唱着“Credo”賦格那一部份——唱，吼，踟躕。我們聽見很長一段時間，幾乎都是這般使人可怕的情形，後來他走出來了。房門大大的開着，而且帶着一副變相的樣子站在我們前面。讓人怪可怕的。他看着我們，就如我們是他的仇人，好像就要來一次殊死戰的決鬪一樣。他第一句話是很含糊，就好像他驚駭我們偷聽了他的話一樣。於是，他是影響這一天的遭遇了。很顯然的他是抑制着他說：‘善於管家，好吧！每個人都逃了。并且自昨下午以

2. 見 1860 年版卷 1, 270 頁上。

來，我是沒有吃任何一點飲食！’我盡力的去安慰他幫助他，且爲他整理衣服頭髮等工作，我的同伴則急急忙忙的到酒館去買了些食物，準備給他充飢，其後他說到他家事可憐的情形，他是很不耐煩的，照理說起來，他的家事應該準備得來有條有理，然而這是太令人失望了，一樣事情也沒有弄清楚，也許可以說，從來也沒有這樣偉大的藝術作品，如莊嚴彌撒 (Missa Solemnis) 一樣，是在極其悲慘的環境之下產出的。”

悲多汶覺得這首彌撒曲，是他最精粹的作品，并且幾乎他所有的作傳者，都是這樣的與悲多汶表着同情，而且他們還互相公開說明，（也許近於此），說此彌撒是悲多汶生涯中之絕頂佳作，堪與巴哈 (Bach) 所有聲樂作品中站第一位的B 調彌撒 (B minor Mass) 立於同等的地位，不論何人，用他自己的耳朵來聽此彌撒，來研究此彌撒，依照現代所給我們的這點恩賜，就要來談論彌撒，且很嚴正的下着判斷，那是忘記了時代。

以外界和內心的本位來批評，那嗎此彌撒是如一件偶然的工作而着手的，牠之開始，也是給他在金錢方面有過許多資助的大公盧朵夫 (Archduke Rudolph) 作賀禮用的，在悲多汶的信中，常常是很不客氣的說盧朵夫是：

“一個懦弱的主教。”

拿悲多汶的作品以某外界的刺激而着手的來說，大約從來也沒有成功爲悲多汶的傑作，我們可以想到那平凡的三重奏協奏曲，也是送給盧朵夫的，我們還可想想“戰爭”交響樂 (Battle Symphony)，“史蒂芬王” (King Stephen)，“雅典之廢墟” (The Ruins of Athens)，“蘇格蘭歌” (Scotch Songs)，“光榮的瞬間” (Glorious Moment) 等等樂曲。這以上所有的樂曲，只是給悲多汶的愛好者以絕望的感覺，并且這些樂曲也許使悲多汶回想到莫扎爾德那安慰他自己所說的：

“以我的壞作品來批評我：他是一個不肖之徒呀！”。

他主觀的說，大部份的彌撒，是受到了偶然間摧殘的痛苦，1824年7月16日，悲多汶曾如此的寫給斯特里琪爾 (Andreas Streicher)：

“當我作此偉大的彌撒之際，我主要的目的地，是要引出唱者與聽者間之宗教的情

緒，而且要把這情緒永遠的注入在他們的腦中”

這句話如果是真實的，那嗎這句話足可說明此作品中某些比較間的缺點，然而一個人可以想像得出悲多汶說他寫英雄交響樂時，或者是寫小高 C 調四重奏 (C Shars minor quartet) 時，他那主要的目的，除了純粹音樂的而外，還含有其他倫理的，哲學的，與及宗教的嗎？

除去這些阻礙之外，1818 至 1823 年，大部份的時間，可憐的悲多汶更加上了病的折磨，爲了卡爾的顛沛流離而分散其精神，爲了絕望的家事而增加其煩惱，并且病態的疑心，更易於使聽覺達於全聾的地步，因此他外界聲音的需要也更加強了，這些情形足可說明那比較間陳腐的祈禱歌 (Kyrie)，和缺乏自然力與玄妙的“大頌歌”(Gloria)，因爲在大頌歌全曲中，縱然也是他苦心的推滾，然而在牠的頂點處，亦不過是一股能製造賦格的作品，沒有機智的煥發。

唯一令人驚訝的，乃是他從這樣多可怕的阻礙中着手，居然他能掃除這些阻礙於旁，而且就於此時期告成了“教條”，同時這“Crucifixus”和“Et vitam venturi”賦格，

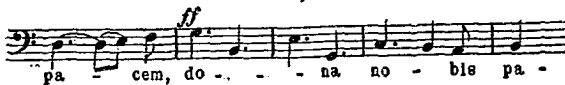
例 · 151
Ex. 151



並不亞於他從前聲樂的堅持，有力，十六頁的聖詞 (Sanctus) 沒有分類，其後他忽然用飄浮的提琴作助奏，突入的達到了“頌歌”(Benedictus)。這頌歌是蘇白爾特 (Schubert)，華格勒爾 (Wagner)；布拉姆斯 (Brahms)，富蘭克 (Franck)，理查斯 (Richard Strauss) 他們最上等的篇頁不能勝過的前期作品，

“神羔頌”(Agnus Dei)，是帶着一種令人驚奇的標幟厚臉皮來向着我們。

例 · 152
Ex. 152



是從“救世主的讚美合唱”(Hallelujah Chorus of Messiah) 裡標竊下來的。

例 · 153

Ex. 153



此種事實也許可以借來安慰或者鼓勵近百年來一些爵士扒手——尤其是近年來那一首最賣得而流行的歌，“是的，我們沒有香蕉”(Yes, We Have no Bananas)，的作者，他更是用了這讚美合唱的一部份來解救了他自己，也許在此例中，是悲多汶由於他那稀有的相信，相信亨德爾(Handel)是空前的偉大作曲家而過於降服的原因，故此成為這變相的例153，成為了他自己的貨幣，然而結果呢！在此彌撒的統一上說來，終歸是一個很不好的裂痕，也是這裂痕才破壞了此彌撒的統一性。

然而這同樣的“神羔頌”(Agnus Dei)，依我的見解，則認為牠所包含的，是最美的音樂，牠最令人感動的部份，是以“祈求國內國外的和平”，這一句格言來開始的，這兒有細膩軍樂的暗示，微妙得够令聽者們迷惘了，好像在聽者們靈魂的深處，也浮上了詩的風趣，也是因牠們單純，才激動了多質的寫實主義者們，反對彌撒曲用這樣不適當而含軍樂的旋律。

但是以悲多汶“神羔頌”(Agnus Dei)的感觸說來，那是太巧妙了，他感覺，以煽動來結束一篇勝利，或者是壯麗的樂曲，是非常的不適當，因此，他用了他確切的本能，製造了一個“最內心的”結束，這是一種最美的旋律。

例 · 154

Ex. 154



丁狄(M. D'Indy)還認為，牠一部份有透入骨髓的力量，但是縱然一個人要從許多弱的旋律中來批評，來判斷，然而所批評所判斷出的，畢竟還是不够偉大。

我的見解，則以為，不管牠最好的部份，是如何的令人驚訝，但拿牠整體說起來，莊嚴彌撒(Missa Solemnis)，多少總有點不及作曲家他最好的奏鳴樂，不及他最

好的四重奏，不及他最好的交響樂，更不及巴哈的小 B 調彌撒，不及巴哈的聖馬太受難曲 (St. Matthew Passion)，是的，而且也不及救世主 (The Messiah)。

那些對悲多汶彌撒多估價的人，——就是對悲多汶表同情，說此彌撒是他藝術絕頂的人——是應該研究此作品，究竟犧牲了悲多汶若干時間，受了多少阻碍，他這兩方面受到的損失，是甚過了他作任何方面的樂曲。

還應該酌量酌量，藝術家對他們自己創作作品的評價不可靠，更應該想到，一個殘廢者，難以成長的殘廢者，往往是她母親最寵愛的孩兒。

“從心理——也可說對心理說”這句不常見的話，是擺在此樂譜的上方了，作曲家“是過分的明言了”，這也無庸用英雄交響樂的喪葬進行曲，或者提琴協奏曲，或者B 調三重奏，或者最後的奏鳴樂，或者 10 首最後四重奏任何說明的必要，也許悲多汶，有點就心他這曲彌撒一半的資格，而對心理說也不可知，或許這座右銘，是代表了心理學家們所謂的“防禦而變為合理化”，也說不定，如我們所知的悲多汶曾經對盧采夫說，此彌撒，若是在他就大主教典禮那天演奏，必定會使作曲家本人，感覺這一天，是他一生中，最快活的日子，此種斷言也不一定就正確，還應該把他 1820 年 11 月 28 日寫給布倫塔洛 (Franz von Brentano)，關於盧采夫的這一句話拿來對照一吓，他寫着：

“這一個軟弱的主教，他陷我入泥沼之中，而且也不知道如何才能解救他自己”。

再想想關於寫給他最豪放且一致的恩惠者，那有禮貌的敘述，但顯係謊言。

此彌撒曲，雖然，一部份的力量不够，有缺點，但是，其中最主要的任務，乃是悲多汶使彌撒得到了自由，把彌撒引進到他相等的器樂工作上去了——因為悲多汶已解放了器樂——此曲遲遲的完成，也可說是在紀念巴哈，但她如早一點與世人見面，也就不會使巴哈的聲樂作品，公開發行就延至十九世紀中葉，真够尊貴了，悲多汶是把傳統的彌撒，監禁在特殊教堂內的彌撒，解放了出來，甚至他使彌撒逃離了宗教條例的羈絆，使牠無拘無束，隨便作曲者帶她到達她從未到達的境界，那兒就是真正宗教的領域，廣大說起來，就是人類，在那兒，一個人就可與無限制的生活，發生極密切的關係，在那兒，他就是一個火花，能燃燒出無限的具有火焰一般熱力而成熟的真實。

第 三 十 九 章

海 德 與 兇 漢

存心欺騙了許多發行者

掩飾

悲多汶有一種最高的私人道德律嗎？

軟弱之申辯

爲彌撒乞求私人的署名

對策說謊

1823年2月8日給哥德的信而未得答覆

1822年辛德萊爾作了他的書記

1823年李斯特的初次登台

1823年作狄亞貝尼變體曲

現在到了一不幸的問題。當悲多汶的傑克爾醫生 (Dr. Jekyll) 正完成了這凝想來世的音樂，如“Et vitam venturi”，“頌歌”(Benedictus)等，且將思想轉到宏大的第九交響樂 (Ninth Symphony) 上思考時，海德 (Hyde) 先生循着俗習的線索，很忙碌的投下了危險的陰影。

我們業已聽到的，在拉桑烏莫夫斯基時期裡，他對這位抗辯的浮士大夫 (Fals-taff) 是如何的說。“當這位妖精對我說，而且我正着手寫樂曲的時候，他真真實實的想錄到，我想着了他那級拉的小提琴嗎？”好，上面所說的，海德先生能忠實的代替“他那級拉的小提琴”我級拉的小發行者”了。因爲他更能搗弄這些所謂「吃入吮盡腦子的兇漢，地獄之狗」呀。

我們不必詳細涉及，這些心地不光明的事情，在泰萊的書中，不是已把牠們記下

來了嗎？敘述，已够這兒引證了。在他的第三卷上，那簡單的美國的評論家克勒其爾 (Kychbiel)，也很負責的採納了他的意見。(51 頁上)。

“細心的讀者讀此傳記，是很能引起讀者們想到悲多汶待朋友及應付發行者的許多失檢的地方，拿最高的理想來說，對朋友應以公正，坦白，待發行者應有令人愉快的感覺；禮貌，誠懇。然而從也沒有這樣多的缺點，明顯得來就如同交涉莊嚴彌撒 (Missa Solemnis) 之公開叫賣一樣——由於他信中，屢屢憤急斷言他德行的直道，就可使人充分的了解。就是那些斷言暗地在非難他，……其實他斷言他業務上的道德，再也沒有比他將彌撒，同時允許四五個發行者時，還要顯明，並且這四五個發行者，竟無一人得着他的彌撒；再也沒有比他，利用朋友時，那種表面上，還要坦白，而且還被利用的朋友們，還說他是社會上的好人；再也沒有比他後來，要想得一筆借款時，還要悲哀，（甚至這句話可以用來描寫他現在對諾蘭士布倫塔洛 (Franz Brentano) 的態度），本來他從一個朋友那裡借的款，照手續還訂了一個合同，但是他始終沒有履行；再也沒有比他對一個發行者說，如果此彌撒不能送到這位發行者手裡時，他必定感到最大的抱歉，那種表面上的誠懇。（這一個發行者，是他後來承認彌撒給與的另一個，非前提之發行者），再也沒有他，又對另一個發行者說，第一的一起，是強求他的彌撒時，那種有力的憤急樣子；若不然，他也從不以爲答覆他的信，視爲有價值了呢，這些事情，自然離訴訟的地步尚遠；而且就加上他信上所敘述的，他已經告訴過發行者，說此彌撒不會受人愛戴，只不過是使人悲哀的泉源，並且，他從未期待任何的發行者，收到他的彌撒；就加上他承認將此彌撒給一位朋友，而他最希望這樂譜，能換得他一年的資金，因此“善良的悲多汶”也可以不爲金錢發昏了；就加上他後來承認將彌撒給第三次的發行者，意思不見以莊嚴彌撒 (Missa Solemnis) 訂約，乃是着手的另一個；這些的總計，也是不够充分呀。”

以此文再與悲多汶 1822 年 6 月 5 日給發行者皮殺斯 (Peters) 信上所敘述的比較一下：

“我喜歡的是正直，坦白，且我認爲一個人，不應侮辱一個藝術家，悲哀呀！是多麼的不幸，表面上的名譽，任其輝煌到若干地步，牠總不會使一個人成爲 Olympus 山上的周彼得（Jupiter），每日的客人，真不幸，儘管他反抗，掙扎，然而普通人情還是要糾纏着他。”

這些緩和的詞句，不得不令我們回想到，此時期的悲多汶對金錢是最需要了，錢，病，以及各方面的憂慮，煩惱，所以才使他獨特的易於優柔不斷，所以才使他對於那些發行者，病態的疑心，而有了欺騙的動作，所以才使他這偉大的作品，完成得如此的慢，如此的艱難，并且也才使他有這一箇頑固的觀念；他願留存一筆錢以備他所鍾愛的侄兒不時之需。

他將此利他人的慾望的句子，何等合理化的出現在他 1822 年 6 月 20 日給皮脫斯（Peters）的信中了：

“我必須顧慮到他的（卡爾）將來，如像我既不是東印度人，也不是北美洲印度人（原文如次）他，人人所知的，只有將一切事情委諸於可愛的上帝。”

蘇里萬（Sullivan）極力替悲多汶辯護，力爭悲多汶有他自己的最高道德律²，反而言之，悲多汶是不承認“業務道德”權利，其實，這也不過是這一類的“藝術道德”，就是一個名叫凱（Kyd）的軍官，跑到他那裏說，假若悲多汶作一首自己風度的交響樂時，就送悲多汶酬勞金一百鎊，而且悲多汶是把這個人踢下樓了，無疑的，諸如此種美學上的正直態度，是很能遮掩許多業務上的過錯；也譬如一箇運動家的態度，誠實，直爽，但忽鬆他一推，就可表出這戰後子孫的特性來，然而，更能補償他那自私和不好的動作，并且，我們的英雄，悲多汶他對藝術的木心，大概總是磊落的，崇高的。

但是蘇里萬（Sullivan）也忽畧了這樣的事實，大約悲多汶尊敬業務道德權利，

1. Olympus 爲諸神所在之處（希臘神話）

2. 見悲多汶之精神發展一書，188 頁上蘇里萬（Sullivan）著

至少他必定還是會以理論的，很空洞的尊敬他們，並且他必定還減輕了口頭上的懊悔，後來他極不誠實而失檢的對發行者，也許，那就是他裏面這事體，變為合理化，如我們所曉得的，他告訴他自己，要對這些“地獄之狗”來一次很厲害的爭鬧，也許，甚至於他還相信他對「倫敦音樂愛好者協會」和對付這些發行者的態度很適當哩。

在褒揚悲多汶“藝術道德”的文字中，蘇里萬也忘記了，許多不道德的純藝術作品，如像“戰爭交響樂”，“波蘭舞曲”(Polonaise op. 89)和那些非上等的序曲，這序曲就是拿去欺騙了「倫敦音樂愛好者協會」的。

蘇里萬還直言不諱的說：“悲多汶違背了一切道德的規律，而他總未曾違背他自己的良心”，然而我們怎樣知道，當其，也是常發生的，當其他極無理的對付他的朋友時，他接着的反應是誠實的懊悔呢？

不，如此粉飾的文字，不能使我們十分相信的，爲着某某，我還是喜歡悲多汶不是一個被人尊敬的石膏人，一定要他絲毫不苟的遵守他所有的道德律，我們也決不喜歡這樣人的音樂，也決不以得着這樣人的音樂爲光榮，如像剛聽或者正聽了傑克爾醫生的偉大篇幅，海德無足取的又來從中減輕其偉大性了。

所有的人都說，沒有最有力的論調能成立一種辯護，就是具有同情心的特脫斯吧(Deiters)，泰萊的德國編輯，他使他自己增加了一種束縛，後來他只有將所有情有可宥的事情，向我們這些後代的陪審員說：

“我們對悲多汶，處着這樣的境遇，應有很深切的同情；我們要充分的知道，就各方面講，他精神上的動機，是至善而高尚；我們更要明白這種理由，因他被環境逼迫，不得已才去將樂譜，允許給他向他要求的人；然而一個正大光明負有責任心的報告者，他是不能不問，擺在悲多汶面前的這些，顯明而困難的事實，自然，這不能申雪悲多汶的恥辱，但亦不能說，他的行動與那重要嚴正的公平，正義不調和，不一致。”

除了那些身感全盤痛苦的人而外，也許沒有一個人，聽到的同情，是比厭惡此種撇連接的史蹟還要多了，就沒有爲了疑結的人情而甘願挨罵的人，這是很容易說動一

個受矚者，說宇宙是聯盟的在嘲弄他，欺騙他，或者說任何的東西，小樹小人都在對他挑戰。

因為他急迫的需錢，所以這位樂聖，他是使一個作曲家，脫離了光顧的商品制度——甚至他自己亦因此而獲利——且將作曲家，立刻到專門家的基礎上了，他遲延的發表彌撒，而且還低首下賤的，把彌撒拿去請求那些他從前曾鄙視過的那些“皇室的烏合之衆”，有勢有力的人簽名。

歧次 (Keats, 英國浪漫派的詩人) 曾很有力的說：“美就是真實！”但是這句話，我們不可摹倣來說，這位創作者的美，常常都是真實的，悲多汶給策脫的信，說彌撒賣給柏林的音樂學校，而音樂學校的覆信中表示頗為生硬，含糊，他們暗示着這彌撒，決不可照常例發表，暗示着這整個作品，想不到不要樂隊作伴奏，“大約演奏³ 一點鐘，· · · 而其中一個樂章，已將這一點鐘，完全佔去了。”

1822年2月8日，就是他給策脫寫信的那一天，悲多汶第二封信是寫給歌德的，其中係表示他對威馬宮廷 (Court of Weimar) 簽名後的感想，並且還提及此彌撒不能在“目前”照常例發表，然而歌德是策脫的好朋友，當然可以發覺，悲多汶關於發表此彌撒的那兩種懸殊的敘述，無論若何，歌德決未原諒悲多汶，從前在塔布里茲巧妙的作弄他的事情吧，我們大家都知道，歌德在1823年2月17日得下一場重病，但是在一個月以後，他的病復元了，他仍以他六年前，估量一個不出名的20歲的青年，就是法蘭士蘇白爾特 (Franz Schubert)，他曾選一篇魔王 (Erlkönig)，在歌德其他抒情詩的稿中，含羞的請歌德題獻。

將近1822年的時候，辛德萊爾就正式的担任他不給薪俸的私人書記了，辛德萊爾是在八年前與悲多汶第一次會晤的，他是瘦長的身材，當他用他笨拙的手勢作信號，且帶着鼻音斷然的說話時，他的姿態是異常的滑稽呢。

自然他決不對悲多汶，說出肯定斷然的語言，但是他也愛打援他，比如說吧，他總是很愚昧的問些問題，如像：

“你告訴我吧，很少的幾個字，何以你又作了樂隊的指揮呢？”

3. 本來不值提及，當此作品在1830年發表時，狄亞貝尼還是為此作品簽名保證牠的存在，悲多汶三個老朋友之一，或許悲多汶是以那曲中的諧謔曲 (Scherzo) 作爲了他自己曲中的基礎。

悲多汶是很愁悶的回答他：

“你想像不到，也可臨時作一次指揮嗎？”

怪不得悲多汶對他的這位助手，是一個討厭的“附屬物”(Appendix)。

1823年的4月，謝爾尼的學生，一個12歲的孩子法蘭士李斯特(Franz Liszt)作他第一次的公開演奏。據李斯特的自白，演奏會舉行時，悲多汶也到了，而且還說，不但悲多汶到了，聽了，哭了，且急忙登上演奏台公然的吻着李斯特，同時還謙恭的預祝了一番，但是會話錄上所記載，與及同時代的人們牽強的猜想，都證明這一個故事是捏造的，悲多汶果真蒞臨此音樂會沒有，確實值得感疑，縱然他就曾經去過，然而那時候，一個音符，他也不能聽到了，并且這一個啞劇，更難使他興奮到如此的程度，以致當眾這樣熱情的一吻。

同年悲多汶，又補充了很生動的解說，他覺得詩人，主要的作用，是發表表面上無意義的有意義——是洩露着美，非靈潔的美，而是外表上醜陋的美。他做了一件很有趣的事情，讀者還回憶得起嗎？他以一個滑稽而笨拙的鄉下大提琴家，如何的作出C調彌撒的“教條”(Credo)上面有重要性的音哩⁴。

一個維也納的發行者，他的名子叫狄亞貝尼(Diabelli)，他曾寫過一首最無趣味的華爾茲(Waltz)曲，這大批的作曲家中，就有蘇白爾特和悲多汶，蘇白爾特接受了，而悲多汶呢，他却怨天怨地的罵着他決不與他合作；并且還說，他就不能就一個補鞋匠的布片來着手寫一首變體曲。其後他又目睹這件笨事，他忽然狂笑，且立即開始作起曲來，此事是令人可笑的，這個曲子是非常像他十五歲時所寫的那一曲，而不會發表過的降E調三重奏(E flat trio)裡面的“諧謔曲”(Scherzo)了呢。

熱情充滿的，悲多汶對狄亞貝尼說他寫了一整套變體曲，狄亞貝尼高興極了，并且給他八十個ducat來買這六個或者八個變體曲。

“好”悲多汶滿心歡喜的說，“在他補鞋匠的布片上，他將要得着這些變體曲了呀！”他有了牠們——合計三十三個。

此令人驚奇的篇子，於悲多汶的博學，機智，幽默，有節奏的天才，和他胸襟寬懷說來，確是一可紀念的東西，但不完全是指他的靈感而言，依爾尼斯特(Herr Ernest)說了一句很真實的話，我們不以爲這顯明的“被動創作力”是了不得的東西，他是不及他最優越的作品，一個人總會感覺寫好的這些變體曲，這位羅先生是理想的要把牠們成爲一個理論的技術家，來演奏理論上的鋼琴。然而他僅僅是反跳到深淵裡了。

4. 參看本書第27章第9註解。

第 四 十 章

合 唱 交 響 樂

合唱交響樂開始作於 1817 年前完成於 1823 年
長遠的潛伏期

1818 年為第九交響樂與第十交響樂寫的備忘錄

兩曲設計之溶化

慕倣

作曲時開始之困難

標題問題

悲多汶最早的三種貢獻

第一樂章

諧謔樂章

談諧的鑼鼓

第一主題的由來

慢慢樂章

合唱的結束樂章

精美選擇的詞

“歡喜讚美歌”之特長與其缺點

第九交響樂 (Ninth Symphony) 的一部份，在悲多汶的腦子裡，已來往紮繞了三十年。如此長時期的心神不定，令人回憶起了歌德，當思索浮士德 (Faust)，及其辛苦創作時的那半世紀的時光啊。

業如我們見到的，悲多汶是慣會寫成對的交響樂，在他 1818 年的隨筆錄上，於

研究那哈爾爾克拉克維爾奏鳴樂 (Hammerklavier sonata) 之間，他是寫得有如下面的備忘錄：

“Adagio Cantique: — 一首交響樂，用着古舊的聖歌（我們讚美您，啊，上帝——噶），是讓她單獨的存在，抑或再加賦格，其次整首交響樂，也許就以前一個的旋律為基礎，唱歌聲在最後一曲上才加入，或者與慢樂章 (Adagio) 一樣的早，在最末一曲上，樂器類，小提琴及其他等物，都可增加十倍，也可以在最末一曲上，以某種方法重複慢樂章 (Adagio)，那嗎唱歌聲要首先漸次漸次的導入，在慢樂章 (Adagio) 裏面，希臘神話的詞——Cantique-Ecclesiastique——在快樂章 (Allegro) 裡面，巴卡斯 (Bacchus) 的祭奠。”

這兩首交響樂所表示的，一首可以命名為“英格蘭” (The English)，一首可以命名為“日爾曼” (German)。牠們是崇拜無宗教思想的神，與崇拜耶和華的對比。第二的一首交響樂，用一種舊方法的聲音作結束，而第一首呢，却用一種輝煌旋律來終止。這旋律我們將會知道，還遇着一種特殊的命運，並且還有一個字謎的樂章，根據着巴哈的名字，或者對“巴卡斯 (Bacchus) 祭奠”是一個對比吧。

當這成變的理想，糅入了悲多汶那火山似的意識裡的時候，使人驚奇的沸騰，溶化，爆發發生了，於是這兩種交響樂的夢境，由溶解而鑄成一體了。不過這些無宗教思想的神，與巴哈字謎都劇烈的受到了擠棄，舊方法與這輝煌的終止的旋律，是射中在後來小 A 調四重奏，(A minor Quartet op. 132) 裏面了。這些有變化的記憶，循環的使許多樂曲都歸還了原位，而且第九交響樂亦始獲得了確定的形式。

在此交響樂裏比在降 A 調“紀念”奏鳴樂 (The “memory” Sonata in A flat) 裡，有更多的紀念¹，此三重奏的“諧謔樂章” (Scherzo)

例 · 155

Ex. 155

1. 參看本書三十七章之中段。



BEETHOVEN'S FACTOTUM
ANTON SCHINDLER

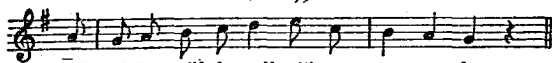
悲多汶的事務員 安東·辛德萊爾

為倫敦
音樂愛好者協會寫此
宏大的交響樂
披寫人露德薇格，範，悲多汶，

這裏，我們便可回憶得起童稚的“查格魯狂”。此狂也許是從他最早的恩惠者尼赫諾夫斯基太子那裏傳染了來吧。

例 · 159

Ex. 159

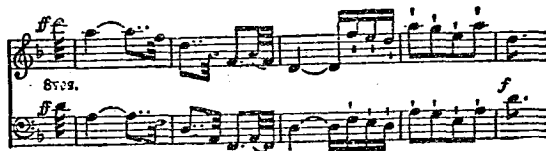


And nei-ther will she walk with me a - ny-where.

快而攸徐的樂章 (Allegro ma non troppo) 裡面，那狂嚴的開始“樂想”

例 · 160

Ex. 160



是田園交響樂 (Pastoral Symphony) 二十三小節處的“暴風雨”樂想，拿來增加了這第九的力量。

某些其他的回憶，似乎已經被人忽略了。快而攸徐的樂章 (Allegro ma non troppo) 第二主題的開始，

例 · 161

Ex. 161



大概也是從田園交響樂的快而放徐的樂章 (Allegro ma non troppo) 裏面一〇〇小節處接來 (參看例 308)。

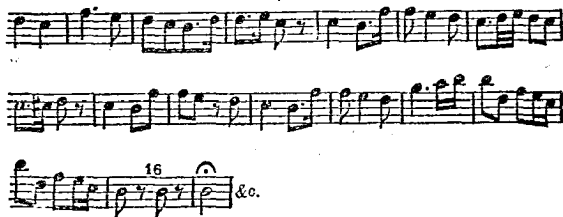
另外的回億，是比直接引用還更巧妙，還更有趣得多。我是由於格羅烏爵士 (Sir George Grove) 註解的敘述而發覺的³：

伍德 (Charles Wood) 指示我，說開始兩小節的低音部 [就是慢樂章 (Adagio) 的第一主題那裏]，是與悲愴奏鳴樂 (Sonate Pathétique, op. 13) 裏面“慢樂章”的開始相同的。

腦子裏，陳着如此的暗示，為此樂章而研究悲多汶的草稿⁴，的確在高音部上，是以悲愴奏鳴樂慢樂章 (Adagio) 裏面，頭五個音符來開始的。

例 · 162

Ex. 162



但是這個例子，讀者必需要加上你自己的高音部記號，和兩個降記號。

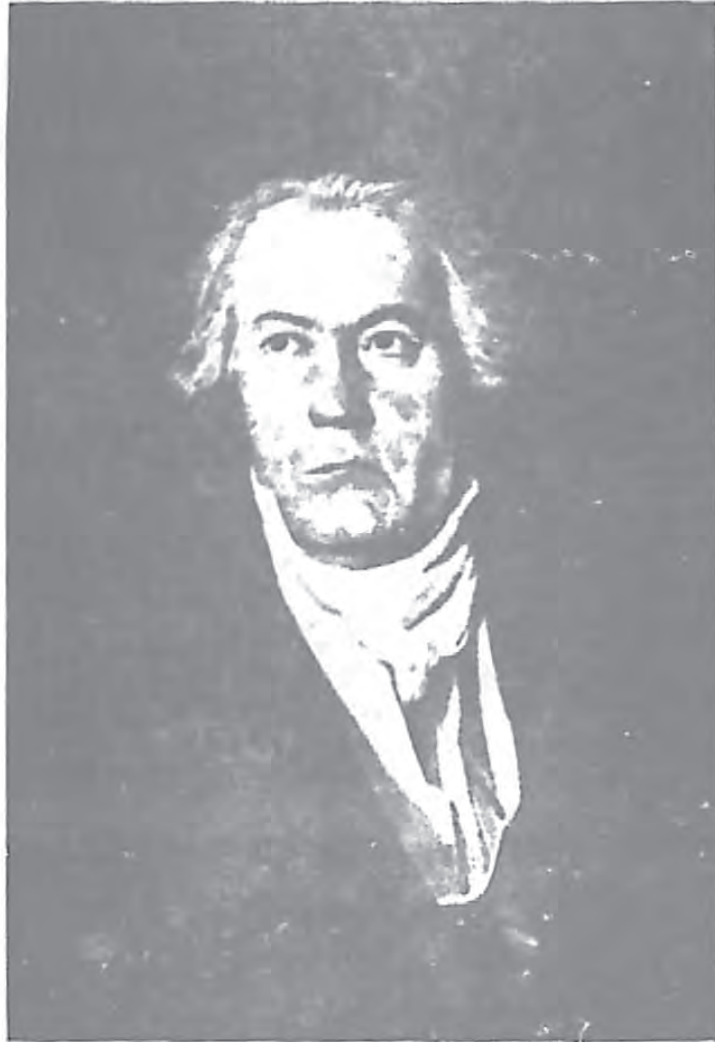
比較比較這兩曲的最後變化，我們就可看得出，不僅是三小節的低音部相同，甚至在高音部上，第三音符起，也是一致的。顯而易見，悲愴奏鳴樂，含得有一個這樣隱藏的旋律，此種旋律，也是悲多汶慣於從他內心裏發掘了出來。業如我們所見到的，第七交響樂較速樂章 (Allegretto) 裏面⁵，他是如何施着巧妙的技術呢，於其他的地方，我們也可以再看看第八交響樂第一章裏面那重複敘述處⁶。當把悲愴的樂句，

3. 見格羅烏爵士 (Sir George Grove) 著：交響樂論，362 頁上。

4. 羅特波姆 (Nottebohm) 著，兩用的悲多汶 177 頁上·例 2。

5. 參看三十一章。

6. 參看三十三章。



1823 年的 悲多汶 的油畫像

華爾登米勒 (Waldmüller) 作

調號，和拍子，移來與合唱的樂句相合時，立刻我們就可見到，這種精度，完全是不錯的。此兩者之相合，遠甚過得服札克 (Dvorak—Dvor'zhak 波西米亞作曲家) 的狂想曲 (Humoresque) 與蘇文尼河 (the Suwanee River) 的相合來得流俐。

例 · 163

Ex. 163



例 164

Ex. 164



惑疑派還是極力想試驗，這一對，如像爲着兩個鋼琴用的二部合奏曲⁷。

悲多汶作合唱交響樂時，他把此交響樂的“慢樂章”，留在最後寫的，就好像是他對“慢樂章”主題的搜尋，絕望了一樣，堪追隨着那氣勢凶凶的“快樂章”(Allegro)，和那無比的“諧謔樂章”(Scherzo)。其實，使他如此慎重的在“慢樂章”上思考，疾病與煩惱，也不能不算是一個原因。

1822年，悲多汶對羅琪尼茲 (Rochlitz) 自白道：“你看，近來我總不能夠很容易的寫作，我坐着想了又想，且也把他全部都安排好了；然而還是不能把他現於紙上，往往一個偉大的作品，起始時是使我感受着無限的困難；倘某次進入牠裡面了，而且牠的一切全都是對的。”

7. 在卜薩 (Bulow) 和尼白爾特 (Lebert) 編的奏鳴樂版內，148頁上有着下面的註解：

“後有人談到本樂章樂想上那顯著的相似，甚至於談到那表面的旋律結構，尤其談到悲多汶末期，這崇高偉大的慢樂章；——我們認爲第九交響樂的慢樂章，幾乎是晚寫了125年”。

此種起由遲頓的困難，也可以說明為何作品一二五號敢於爬到作品一三號的背上，獲得那幾小節的運動量來

第九交響樂的開始樂章，使人回憶起了兩首早年的交響樂，再沒有比剛要引證的這個例子還具體的吧。第一小節充滿着的混雜狀態，就是那精美的最小的罕頓聖樂，導入第四交響樂的混雜的一個三期變化；同時此樂章的重要部份，却也是很成熟的，非人所能及的音樂，也是第五交響樂開始時，那劇烈衝突的情感起伏的再現，唯有我們感受着後者之衝突，是激怒了人的靈魂，使也加強了一個優越的勝利者的體量。

真不幸，發現了拍克 (Bekker) 這樣一個音樂論者，他慎重其事煞費苦心的評論著：“爲着他的新作品「指第九交響樂」，他「指悲多汶」在何處尋找了题目的材料呢？”⁸可以說，許多詩的標題，都是爲着合唱交響樂而寫的，連華格勒爾令人奮激的狂詩，也包括在內，敢說沒有再比這樣的題目，還有效了，除非音樂有些地方，必定令人悲哀的，是不及那無限制的藝術。

除去了第九交響樂隨意的解釋，就可以使我們回憶起了那利用席勒 (Schiller) 的歡喜頌的舊觀念了，這一種結尾，也可說是一種後悔，後來曾被悲多汶否認，一切都留着以後再談吧，悲多汶以前，常常運用一種平常標題的命名者，那同樣的以情緒來設計，假如說他的傑作埃格蒙特序曲 (Overture Egmont)，尼洛娜序曲 (Leonore Overture)，小 E 調四重奏 (E minor Quartet)，第九交響樂 (Ninth Symphony)，這都是“排萬難而達星斗”，從奮鬥中得到了勝利哩。

此交響樂有三部分，都是悲多汶最早對音樂的三種貢獻第一等例子，這我們慢慢會知道的⁹，這三種貢獻：

(一) 劇烈掙扎的開始樂章 (opening movement) ；

(二) 酒神的諧謔樂章 (Dionysiac Scherzo)¹⁰ ；

此樂章是把聽者捲到夢想不到的幽默，放縱，幻想的境界了。

(三) 耽於幻想輕快得不可思議的慢樂章 (Slow movement) 。

8. (Beethoven) 158 頁上·拍克所著

9. 參看五十二章。

10. 在李爾曼 (Gilman) 生動的文句頁。

這三樣在第九交響樂裏面是拔群的表現了，平衡了，第一樂章以小 D 調三和絃作基礎的開始主題，（參看 341 頁，例 160）

雖然牠決不能跨過此整交響樂的有力，然而如許多寫作者所主張的，牠仍是偉大的¹¹。

第一樂章裏，有威力的重要主題，具備朦朧得令人可怕的條件的序，特別豐富的副屬材料，忽然間異外的現出了溫柔，和着無限悲哀的結束，這些這些，如果不是小高 C 調四重奏的開始，彌撒裏面的“Et Vitam Venturi”，英雄交響樂的開始半段，也有這同樣表現的話，那馬所有的這些表現，必定構成了悲多汶最有力最華麗的一頁了，無論若何，或許牠就是這有力而華麗的一頁。

雖然此第一樂章，可以與英雄交響樂的第一章相匹敵，但是第九交響樂裏面的“諧謔樂章”（Scherzo），

例 · 165

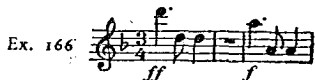
Ex. 165



在他所有的“諧謔樂章”（Scherzo）中，却站立着，無條件的站立着一種無雙的地位，並且也決不低於任何作品的任何其他樂章。這種說法，是非常實際的，因為“Molto Vivace”的力量支配着我們，這是根據於此種事實而批評，右邊的拍子，每四小節一組，都是以十二個音符所構成，對此，依照心理學的解釋，大約這最大的音樂單位，是如一個單獨的印象一樣，能使人的心靈專一吸收吧。

這種有統一性變化的傑作，這種“神奇而不單調的重複”，誠如某某所說，牠是與那大批有附點的三音符樂句相親近，牠的開始。

例 · 166



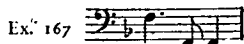
如此節省材料，像悲多汶這樣頂頂大名的經濟學家，是異常罕見的事情啊。

第一次重複後，那兒的節奏，已由四小節一組而改變成三小節一組了，這是一格

11. 參看柏克所著之“Beethoven” 193 頁上。

不可捉摸而捧腹絕倒的幽默啊。三拍子的節奏，就是風雅的意大利舞台上用的準繩，無數的巴松（Bassoon），很談諧的開始奏着，其後許多鑼鼓，也不能長時間的抑制着他們自己，也以一宏大而自負的聲音，來開始了這三小節一組者四次。

例 · 167



格萊士還很有趣的寫此經過句¹²：

“這些鼓，由於那沉重的音，和稍稍缺乏定界限的音節，所以牠們的幽默，是從有禮貌而轉到粗野方面了。其中那不能忍耐的情形，和那懷着惡意忙碌，來回於其他部份間的“樂想”，就好像這些鼓說着：“讓我們取一隻手吧。”立刻取下了，並且發覺牠們自己，畢竟不能改善此種行為時，牠們是在此樂章的開始處就開動了——那就是此樂想前三個音符的產生”。

雖然第五次時，牠們在四小節後，才突然的進來，但聲音漸弱處，還是像牠們心癡無把握一樣¹³”。

第九交響樂初次上演時，維也納易領悟而有創作力的聽衆，因他們彼此幽默的經過句感動了興奮了，以致他們喝采聲，吶喊聲，完全的遮蔽了演奏會。

爲此樂章基礎的這三音符樂句，是在說，一剎那間，悲多汶就蘇醒了，好像他是從黑暗處出來，受到陽光而昏迷一樣，並且許多的聽衆，都覺得有這相同的效果，就好像是夜間，突然出了一種光芒。其後到三部合奏處，驟然間，聽衆會發現他自己，是在英國的一個部落上，享受了那平常而又甜蜜的日光。

然而，我們根據謝爾尼的見解，說此“諧謔樂章”(Scherzo)的第一主題，他思及悲多汶不是從黑暗處出來，而是他在一個花園裏聽到了一羣麻雀的啼啼聲——再請讀者

12. 格萊士所著“Beethoven” 276 頁上。

13. 這種行為，如多羅，脫維 (Donald Tovey) 教授所指出的，他把第九交響樂分析起來，這最早的四音符一組，好像是再現。

看看例·165吧——假使這位耳聾的作曲家，真能聽到這一羣麻雀的聲音吧，那嗎，這些麻雀，在這迷藏的遁走部份的中區裏，是應該有一種語態呀，並且，這個花園，也必定還是在這淳樸而富於田舍風味的三部合奏中。

“慢慢樂章”(Adagio-Andante)，在此神秘音樂整個的領域內，牠是最純淨最神聖的感情流路樂章，此之與彌撒裏的“頌歌”(Benedictus)相似，遠勝過與悲愴 (Pathétique)，奏鳴樂裏相似的慢樂章 (Adagio)。誠如我們看到的¹⁴，這第一主題，是類似一尊彫像，嵌在一塊半透明的大理石上，奠定基礎了。

經過 24 小節後，撞過雙槓線，我們再來談談，想不到拍子記號，已變成四分之三的中庸慢板了，調號，也由降 B 調轉到了降 D 調，並且第二提琴，亦熱切悠揚發出了聲音，這聲音，是美麗的一曲啊，此曲，本來是悲多汶早先寫來作此樂章開始用的，其後把牠拋棄了，但最後，還是把牠拿回來作了“第二主題”，他喜歡他的卡爾侄子，他曾在一本會話錄上，寫着這樣的話：

“我只有喜歡把你放在這美麗的“慢慢樂章”(Andante)裏。”

這裏面大約就証了他這句話吧。

柏克還精明的想出“慢慢樂章”(Adagio)的兩個主題，是堪與替坦(Titian)的名畫中，那兩張女肖像，「神的愛，非神的愛」，相比較¹⁵。其實這種想像力，還不是由於悲多汶很早那兩個對比交響樂的觀念而來，這兩個對比的交響樂，一個是奉基督教者，一個拜偶像者，如像我們已經知道的，因為第九交響樂，是溶化了兩種交響樂的雛形而產生出的哪。

在此“Andante”主題內，悲多汶快要用歡喜來慰問，一些情感被壓抑的人了，同時還使他同情樂隊裏的那些小兵小將，第二提琴，所以才把此作品裏，最甘美的珍饈，分配一份給他們，這些可憐的人們，奏至此處時，要如何的感謝與醉心理——這種醉心，尤其是有引力而難於駕馭的指揮者，豈能抑制着自己的情感，於悲多汶所限止的弱聲的範圍內。

14. 參看本章論與悲愴奏鳴樂的 (Adagio) 相似處。

15. 柏克所著 (Beethoven) 185 頁上。

這個樂章，也是親切了另外一類演奏的人，看看這短而淒涼用降 D 調的悲歌(133 小節至 136 小節)

例 · 168

Ex. 168

一世紀來，都成為即席演奏的教堂風琴師，靈感的泉源。

悲多汶自己說，作品一二五是“用席勒 (Schiller) 的歡喜頌 ‘To Joy’ 合唱來作結尾的交響樂”。這是表現了他自己，把最後的樂章，當作頭三章的附加物看待，讓我們立刻說出，我們對牠的觀念。

其實，這兒所運用的，尚不及席勒精巧的飲酒曲，因為悲多汶實在感覺到，一旦要誤用被人擅棄的詩，多少總有點褻瀆神聖。

悲多汶精美選擇適當的詞，來構成一整個遠較最早選擇的詩更具風采，諸如此類的事情，與及他信上所表現的那非凡的句子看來，我們很可推想到，悲多汶的文學才能，被許多人估計錯了，不是他們所說的那樣淺薄，依某某的意見說，特褒西 (Debussy) 寫“悲多汶不是有文學修養的人”¹⁶，連特褒西也弄錯了呀。

16. 引證馬爾尼哥 (J. de Marliere) 著，“Les Quatuors de Beethoven” 1925 卷 16。

關於合唱結束裏面，有着兩樣至上偉大的東西，一樣是“歡喜”樂想牠的本身。

例 · 169

Ex. 169



另外一樣，乃是開始在 595 小節上，此宏大咏唱旋轉曲的第二中間樂想。

在此處，悲多汶研究格尼哥里 (Gregorian) 的咏誦¹⁷，較研究整個的彌撒，更辛苦更結着了好果，他為彌撒，他是準備了參考所有“教堂僧侶之合唱”哪。

由隨筆錄中許多的記載，即知道悲多汶為着“歡喜”樂想的展開，費了長時間的氣力，并且，更充分的讓人佩服，華格勒爾的這句話：

“悲多汶把這個旋律，是從整個有潛勢力的流派中，是從變體的格調中，解放了出來，而且，培植牠走進到既純粹而永久的典型上了。”

這旋律確實也有着無裝飾的純樸美，有着澄澈的明朗，還有着最偉大的民謠中，通俗的性質，牠還常常的幫助了，不少人們的想像力呢¹⁸：

註 18 蘇白爾特 (Schubert) 最末的大 C 調交響樂 (C major Symphony) 某些地方似像此調

例 · 170

Ex. 170



并且布拉姆斯 (Brahms)，也讓人聽他的小 C 調交響樂 (C minor Symphony) 的結束上的音節，與此調相同，這就是卜盧 (Von Bülow) 之稱牠“第十”的那個交響樂。

17. 參看三十八章頭一段。

18. 見本章正文。

例，171

Ex. 171



在此交響樂很早的預奏會上，有一個賈拔敢於揶揄着布拉姆斯，要他注意這相似之處，可是這位激怒了的作品作曲家，却擺着一副不高興的樣子咆哮着：

“豈祇才聽到是那樣的呀！”

結束上這緩徐的一段——*Andante Maestoso*，剛提及過的，牠是必須有整個莊嚴的性質牠才能合格，因為牠是摹倣了一種很平常的鼓笛隊的進行，多少總令人又回憶起了“戰爭”交響樂吧，此時那悽慘的高音部，多半的人，都停止了如歌聲的詠誦，乃是開始着一種極高的叫喊，這又令我再回到了烏格爾 (Unger) 所說他的：“暴君支配了所有的聲樂聲”，并且不久之間，正當這些受着痛苦的婦女們，極慘然的哭泣之後，此作品忽又發出嗚嗚微弱的嘆息，我們還可看看瓦克爾 (Ernest Walker) 是怎樣的在計算，他說在婦女們悽然的叫喊中“大鼓與鑼鼓是很快的重打了127下”¹⁹。

可靠的謝爾尼告訴傑恩 (Jahn)，說在第一次演奏會後，悲多汶很着重語氣的表示對“歡喜頌”不滿意，并且悲多汶還希望，能另寫不帶聲樂的樂章，來代之柔弱的一部份，以我實際的體會，確實只有兩位指揮者，因為也們之高超，所以能够全部把握着整個的合唱交響樂，同時更可以，暫不同意作曲者，那嚴厲的意見，而表現出來，這兩位先生就是托斯卡尼尼 (Toscanini) 和斯脫高斯基 (Stokowski)，當然他們兩位，也是因為也們自己是有創作力的人，所以他們才能使稍為頹弱的樂曲，變為有力有效了，他們是無可匹敵的大技術家呀。

像他們這樣的藝術家，那是很容易使聽眾，對鑑賞方面紛亂的，然而我呢，每逢他們二位指揮之際，當他們燃熾着魔力，是慢慢地往下降的時候，我腦子裏，立刻又回到創作者所說的上面了，照理講起來，這是一個很能引人入神的念頭，來增強了管絃樂隊，最自然最通俗最直接入性的樂器，人聲哩，并且就是試驗一下，也必定可以

19. 瓦克爾所著之“Beethoven” 56 頁上。

第四十章 合唱交響樂

獲得異常的成功，倘若聽衆們，在當時他已經準備着，去接受現代所改善的話——人聲是作了樂隊的樂器，不論何時，唱的人閉着他的口，不用緊拉着不切的詩。

合唱結尾，註定的錯誤，乃是具體的與有限的，抽象的與無限的，詩與音樂的混合。席勒華麗的飲酒曲，是把第九交響樂那錯入雲霄的頂三個樂章，拖到最下最下的地層上了。牠是破壞了，這美麗的交響的整體啊。欺騙藝術，必定是人對事物一種藐視的凝結。



第 四 十 一 章

他擁抱參加樂隊的演奏人

1824 年向悲多汶請願

悲多汶的躊躇

朋友們的共謀

音樂會的預告

預奏會

1824 年 5 月 7 日的音樂會

聽不到喝采的聲音了

收入不符

在晚餐席責罵友人之不誠實

失去了倫敦音樂愛好者協會的信仰

羅琪尼茲 (F. Rochlitz) 文字之寫照

這些年來，羅西尼 (G. A. Rossini) 那樣風行一時的得到一般人的崇拜，多少似乎總有點把悲多汶推到陰山背後去了，——雖然不至於有發出叫喊鳴不平的人，說這是由於悲多汶緊逼着的瘋狂所致，但是必定會引起人們這樣推想的，許多公共團體，現在對他已開始有點冷淡了，然而他的舊朋友們，却都依然忠實的愛護他，當悲多汶許多舊朋友們聽說第九交響樂已告竣時，菲尼斯 (Graf Von Fries) 瑞麥斯凱爾 (Zmeskaall) 與及兩打以上其他的人們，給他一個很有趣的不依先後的圓形請願書，那是很有禮貌的懇求他，給他們有一次公開聽彌撒 (Missa in D)，和第九交響樂 (Ninth Symphony)，的機會，下面就是那圓形請願書；美麗的詞藻呢：

“我們將要告訴你，我們感覺你的退休，我們是如何深切的感到悲哀和遺憾啊，許多人的眼睛，帶着期望的凝視看你，都憂愁的注視着你，你需要我們的保證嗎？我們要保證你，在你自己的範圍內，是富有生命的是最優越的呀，靜靜的期待着，同時也是看着外國的藝術，把他的陣容，佈到德國的領土上來了，佈到德國尊榮的思想園地上來了……請你單獨的相信我們這一番的苦心的話吧，這一次是能奠定全局之優勝的，從你那裏，祖國藝術的統一，祖國歌劇的發展，才會發出美麗燦爛的花蕾，才會回到牠姍姍的青春裏，而且也會達到真實的美麗的新的發展的優勢上，這種新優勢的發展，牠是超越了現代藝術中，低級趣味的風格，而在藝術的歷史進程上，樹立千古萬世永恒不滅的華繩與典則，請給我們一預定的日期，來遂行我們這種請求的願望吧，我們曾經得到的，也是由於你所創造出來的和諧啊。”

悲多汶可高興了！

“這真真實實是太甜了哪！”

悲多汶用極高的聲音這樣嚷着。

“這才是給了我的快樂呀！”

他決意要舉行一次音樂會，可是遲疑的猶豫不決，老是跟着他，這就好像他不能單獨確定他究竟要做什麼一樣，因此，他有三個朋友，才想出一個善意的同謀，假裝他們在悲多汶家裡偶然相遇，而且盡力誘惑悲多汶說音樂會確定的計劃。

然而這位善於疑惑的天才家，他很快的看破了他們，也就猶之乎他發現了“莫札爾德的樂想上隱藏的旋律”一樣，當夕陽還未下山的時候，他很簡便的送出了三張便條：

給尼赫諾夫斯基太子：

我厭惡叛逆，不要再來訪我，音樂會無望。

悲多汶

給夏本茲：

不要再來會我了，我不舉行音樂會

悲多汶



尼赫腊夫斯基太子

德多校早年最寬大的保護人。

無名氏畫家所畫

給辛德萊爾：

我求你不要再來我這裏了，直到我要你來的時候為止，音樂會無望。

悲多汶

這僅僅是一時的風雲，結着好果的協商是很快的又重開了，請讀一讀下面那正式音樂會的預告吧：

露德薇格，範，悲多汶偉大的音樂會

將於明天 1824 年 5 月 7 日舉行

地點：喀特勒諾 (Karnthnerthor) 側

卡德劇院 (R. I. Court theatre)

此次演奏之樂曲，係露德薇格，範，悲多汶最近之作品：

- I. 宏大的序曲
- II. 三個帶有獨唱及合唱宏大的讚美歌
- III. 帶合唱獨唱且以席勒 (Schiller) 的歡喜頌 (ode to joy) 作結尾的偉大交響樂

獨唱係名媛孫達格 (Demoiselles Sonntag) 女士，烏格爾 (Unger) 麥斯 (Messrs) 海鏡格爾 (Haizinger) 及塞拍特 (Seipelt) 諸位先生担任。

樂隊指揮由夏本茲 (Schuppanzigh) 先生担任

并敦請烏拉夫 (Umlauf) 先生担任合唱時全樂院之指揮。

露德薇格，範，悲多汶本人亦參加担任總指揮。

入場費照常

於晚上 7 點鐘開始演奏

這個預告上所指的宏大序曲，即是作品一二四號命名為“神殿” (The Consecration of the House)，三個讚美歌哩，即是莊嚴彌撒 (Missa Solemnis) 裡面的“祈禱歌”(Kyrie) “教條”，(Credo)，和“神羔頌”(Agnus Dei)。

最末一次預奏會，是6日晚上在喀特勒諾劇院 (Karntnerthor Theatre) 舉行的，如像布威 (Böhm) 麥塞笛兒 (Mayseder) 等人，一個親臨其境的人說悲多汶在那天晚上，進行“祈禱歌”(Kyrie) 演奏節目的時候，悲多汶完全被“虔誠的信念和感動的情緒所溶解了¹，且於奏完交響樂後，“他站在門口那裡，擁抱這些參加樂隊的演奏人。”——這一種行為是更比席勒 (Schiller) 的歌詞還更壯麗呀。

Seien umschlungen Milliond!
Diensen Kuss der Ganzen Welt!
(啊，無數的你們，我擁抱着你們哪！
這兒的一吻，是吻着全世界的人們！)

更可嘆的秘密的一幕，是發生在第二天的晚上呀！

音樂廳都塞滿了聽音樂會的人，因為大眾所送給悲多汶的喝采聲，是遠勝過了皇族的贈與，所以在會場上維持秩序的警察長，却很忿然的叫喊着：“雅靜”

下面是季爾曼 (Lawrence Gilman) 很簡練的記載：

“讓我們想想，兩年半後，當普魯士王給悲多汶戴上一個類似金鋼鑽的戒子，作為第九交響樂的酬勞時，這一場可值得的紀念事禮，究竟帶給許多的慰藉給悲多汶呢。”

1. 季爾曼 (Lawrence Gilman) 美國音樂評論家 1878 年 7 月 5 日生於紐約，初學實德對音樂大學係自修成功，1901 年——13 年，他被任為巴哈題名的音樂評論，1913 年以後，他為北美題名的評論者，1923 年復任紐約評論的評論家，他主張研究近代音樂，曾先後擔任紐約音樂同盟會。及費拉德爾非亞 (Philadelphia) 交響樂團，音樂會曲目解說，並著有以下名字：

1. “Phase of Modern Music” (1904)
2. “The Music of To-morrow” (1907)
3. “Aspects of Modern opera” (1908)
4. “Stories of Symphonic Music” (1907)
5. “MacDowell” (1909)
6. “Nature in Music” (1914)

僅僅祇有兩次完全的預奏會，第三次是已遺漏了一個最受人歡迎的舞曲哪！自然此次舉行音樂演奏會，不免有許多不如意的地方，不過悲多汶既聽不到牠的缺點，也聽不到牠的美麗，他只站在樂隊的中央，用背向着聽衆，繼續的往下，處理着樂譜，也可以說是一句一句的對着譜子看吧，然而就一位名格里比勒爾（Grebner）女士在75年後對瓦茵格爾特勒爾（Herr Felix Von Weingarther 德國大指揮參看第十六章註13）說，當時這位女士才17歲，係唱紀事歌者，她說悲多汶當時雖然是“把眼睛不停的望着樂譜，可是於每一樂章完結處，他總是一塊兒連翻數頁”

另外一個親臨其境的人，鋼琴演奏者塔爾堡（Thalberg）告訴泰萊（Thayer），說唱歌的人和樂隊的人，大家都注視着悲多汶不敢稍為疏忽一下悲多汶所指揮的節拍。

“諧謔樂章”（Scherzo）後，突發出喧嚷的喝采聲，然而悲多汶對這種聲音，完全是聽不到的，仍舊站着，呆頭呆腦的望着他的樂譜，好在其後一個唱歌的人，烏格爾小姐（Fraulein Unger），才去拉着悲多汶的衣袖，指着下面狂喜的聽衆，當他轉身向大衆鞠躬，表示答謝時，音樂廳內的人，大半都因歡喜而流淚，

在這狂躍的音樂會上，盛大的得意之後，恰恰有一相等的相反的反應，賣票處本已散入2200佛羅里（Florin 奧國銀幣名），但除了抄寫費，及一切雜項的支付後，所餘尚不到420個佛羅里了，因此悲多汶氣忿得了不得，他邀請夏木茲辛德萊爾，烏拉夫，此次音樂會的指揮者，在一家餐館裏同他們晚餐，他反命令辛德萊爾，他要一客豐美的飲食，然而所有同席的人，并未很快的入座，他是那樣的貪口糊，急急忙忙的動着他的嘴先吃起來，這頗殺風景的，一邊吃還一邊滔滔不絕的說，也正如某次他所描寫的“由衷的坦白的話吧”，直切的絲毫不隱的責罵辛德萊爾和此次料理音樂會的人，欺騙了他。

無用的烏拉夫同夏木茲極力的說出此次所有收入與支出，都是經兩個劇院的管賬先生，和他的侄兒卡爾登記過的，並且還指明管賬的人，都是卡爾認可的，然而這位管賬先生，他并不理會這一套言論，這位

啊，無數的你們，我擁抱着你們哪！

作曲家，老是一而再，再而三的說他自己的“由衷的坦白話”。

最後甚至於溫良的辛德萊爾也實在不能再忍受下去了，他振起他那平素很少見的威儀的樣子來，抓着烏拉夫的手臂，氣衝衝的就離開了這餐室。

夏本茲（泰萊的記載）仍留在這裏，以他那寬大的背脊來說，亦足飽受了這一頓鞭笞，當然他也像辛德萊爾一樣的感到難過，但他和他們一塊吃完了這餐飯後，才離去這家酒店。

我們未獲得悲多汶生涯中，最崇高的一頁之前，我們亦必須記着有一件事情，是比海德（Hyde）的行為還卑鄙，原來第九交響樂，是爲了【倫敦音樂愛好者協會】訂了合同而寫的，報酬的數目，是五十磅金幣，他承認此曲爲該處專利十八個月，然而結果呢，此期之所有權，仍回到作曲家那裏去了。

這筆錢是1824年12月間付的，他是很匆忙的就把這筆款收下了，可是悲多汶遲至1824年4月才把此稿交出去，不料在下一個月的7日，他失信的在維也納演奏了此第九交響樂，並且加上那更有傷害的那作品上的題詞：

——獻給普魯王（To the King of Prussia）

無論如何，這令人不愉快的一章，是找不出一個字關於傑克爾醫生（Dr Jekyll）的話，同時也是碍難結束的呀，好在不久以前，羅琪尼茲（Friedrich Rochlitz）把這一些事情通通寫出來了：

“他把他最後那一塊錢，也給與一個人了，這個人在一點鐘以前，是很痛心的傷害着他，而且是最厲害攻擊他的人……有一次他運動量上昇時，他不斷的現出詭譎，使人好笑的神通廣大，令人驚訝的興奮，以及發出無數的奇論，因此，我就說，老實的告訴你吧：他給你一個可愛的印象了……一個粗黑令人可怕的熊，她很忠實伴着你同行，她就咆哮，搖振着她的捲髮，而她是那樣的可愛而不傷害你，所以縱然牠是一隻熊，而牠實實在在不會妨害你的，同時她也做不出一件壞事情來，那嗎，人們還是應該喜歡她親近她”

第 四 十 二 章

有 創 作 力 的 聽 眾

與 最 後 的 四 重 奏

1824 年再作旅行英國的計劃

破滅

太子加莉真請他作絃樂四重奏

聽最後四重奏必須有準備

阿爾卑斯山壯美的領悟

預料着了人的進化

無限殘餘的遺產

他之聲乃我們之債

“無音的短歌”

絃樂四重奏是一種適當的工具

發明了新的形式

幫助了聽者

如何研究此種樂曲

1824 年的時候，悲多汶旅行英國的計劃，又重新復活了，是「倫敦音樂愛好者協會」造成了悲多汶另一種奢望的要求，但是等悲多汶津津論價，要一百餘金鎊時，却又遭受了「倫敦音樂愛好者協會」的拒絕，也是他自己惹起了這許多困難，故此計劃終於破滅了，此事之不成功，於悲多汶的錢包，固然不利，然而於我們後代，大概就得益不淺了，因為，如果他去成倫敦的話，那嗎，這些最後四重奏，必定再也不會寫



I



II



III



IV

悲多汶的贊助者

- I. 安德列亞斯，拉桑烏莫夫斯基伯爵 (County Andreas Rasoumowsky)
- II. 約瑟夫，羅伯康維茨太子 (Prince Josef Lobkowitz)
- III. 斐迪南，肯斯基太子 (Prince Ferdinand Kinsky)
- IV. 盧森夫大公 (Archduke Rudolph)

出來了。

一世紀以前，富有的俄國音樂嗜好者，爲他們藝術所作的事情，也與現代的科烏謝維茲基（M. Koussevitzky）差不多，還是在 1806 年的時候，當拉桑烏莫夫斯基伯爵，獲得他託悲多汶爲他所作的邪有永續性的四重奏，作品五十九號時，悲多汶就開始想重寫一次這樣體裁的作品的。將近 1822 年之末，加利真太子（Prince Galitzin），也同樣的選擇了這一個幸運的機會，他也是一個音樂醉心的人，他囑託悲多汶作“兩三首絃樂四重奏”。此種任務，不消說悲多汶極其歡迎，不過，此刻的悲多汶，因長時的爲庸俗的詞，與及渴望回到他自己絕對音樂的園地上——這種絕對音樂是逃避了具體標題的——掙扎的關係，以致精疲力倦了。

經驗告訴我們，一個聽者，聽最後五首四重奏，至少必須小心慎重，如學童爲了進大學，如互助團的團員爲了升級，如小孩爲了受洗禮那一樣的準備，的確，更應小心地慎重地呢。因爲這些四重奏，所發出一種閃光的進化歷程，是許多人的精神尚未達到的。要是他們發覺了，這阿爾卑斯山經驗中的壯美，那嗎，他們較最有眼光的普通學者，互助團的團員，牧師等的長成，遠在這正常的二十世紀的人類貧乏的水平線之上。

“看呀，我要對你們表演一下神秘！”

悲多汶這樣的說，他并未繼續發出如“我們不會完全死”這樣難解的議論，不過他頗使這神秘本身的奧妙，打擊着我們的內心了。實際他也是對我們洩露了此句話之錯誤的不錯誤。由於那高起的遁世，退隱的態度，他是說明了人生不滅的滅亡，和超人的意志，也就是如此，才更恰當的說到了，最刺激的死的本身。

下面是蘇里萬（Sullivan）先生對這些四重奏感受的經驗之談：

“這位偉大的藝術家，以他給與人類的體會之基本，是與食，色，相繼的晝夜一樣的，所以他是成功了一種相對的不滅了。但這不可說體會的本身，就是基本的。因爲這些體會，是要人們去領悟，而且這些領悟，亦很少有人能得着，不過，牠們必定還是在人類進化的發展中；我們應該認爲，牠們就是預言者了。悲多汶最近的音樂，我們要去了解，體會，是很不容易，而且亦很少的人，能够通常的得着。但是，我們

要重視這些體會，因為我們感覺，牠們不是突然的，牠們是與精神的綜合相協和，這種協和，不能說是就成功了，不過我們可以推想着，那是成功之路，只有這樣偉大一類的藝術家，才能把這樣的體會，獻給我們面前，我們從此了解之後，我們不但承認牠是基本的，而且還是一切的先知¹。”

關於悲多汶這最後「此曲祇應天上有，人間能得幾回聞」的四重奏，作者也常常想到所讀的普牢斯特 (Marcel Proust) 寫的那華麗的一頁，今摘錄於下²：

“一首無比的唱歌，是能够使偉大的唱歌者，富於新思想的音樂家，增高他們自己，同時，不管他們自己，原來怎樣，這一首無比的唱歌，也能使他們在藝術上應有的地位恢復，并且這一首歌，還可以證明，最低限度，是獨自的靈魂的存在，．．．每一個藝術家，似乎都如此，忘記了他的祖國，忘記了他自己，更忘記他是來自何處，他是以四海為家，其他的藝術家，．．．這些忘記了祖國的音樂家，是不會回憶的，但是他們之中，每一個人永遠在無意識裏存留着，與其祖國相諧和，當他們的唱歌，與祖國固有的精神一致時，那他們是歡喜欲狂的。”

普牢斯特還繼續的說，這首歌是下面這些所作成的

“我們不得不為我們自己，來保存這些殘餘的遺產，這些遺產，不能用言語從朋友到朋友，從老師到學生，從愛人到愛人移交下來，這些無限遺產的性質，是與別的不相同，牠乃是，要每個人自己去感受，乃是要每個人，在樂句開始處，去盡力把握，這種感受，這種把握，不可以傳給他人，若傳給他人，除非外表上有共通性，而乏趣味者。

1. 見蘇里萬 (Sullivan) 所著悲多汶：他精神之發展。(Beethoven: His Spiritual Development) 250 頁上

2. 四徒，卷 2，73 頁上，在偉大的近代敘事詩裏，探索已失去的時光

此時，這位偉大的藝術家出現了，

用物理分析來說，這些範圍內，最深奧的作品，我們可稱牠爲個體，並且沒有藝術的幫助，我們永遠也不會了解牠。一種飛行工具，雖然牠允許我們，到無限的地方去橫行，然而這種橫行，對我們却得不着甚麼益處，因爲，即使我們能持着一種不變化的心緒，走到了金星，走到了火星，而金星火星牠們，所給與我們的，必定還是那不變化的容貌，這種容貌，是我們可以得知的。一種唯一的航行，唯一的青春噴泉，必得難于尋找着新的風景線，但是，換上另外的人，來看另外的宇宙，則所得，乃另外的情形了，這種另外的情形，是與偉大藝術家相溶合而成，而且，也只有與牠們（指藝術家）相通，我們才能够真真實實的從星飛到星。

某些更壯麗的體會，是等待音樂愛好者，自己去用他們的耳朵，用他們的腦子，來欣賞悲多汶最後四重奏而得到的，在這些四重奏中，悲多汶已經達到就想來世的境地了，關於他生涯的此種結束，一個人應該相當尊敬斯脫拉斯(Strauss)那有名的“音畫的標題”，與及悲多汶的變容和死的談話，任令人們若何想到悲多汶的容易發脾氣，他的貪婪，他的不守信用，但亦不可說降 E 調的“慢樂章”(Adagio)，小 A 調的“慢樂章”(Adagio)，降 B 調四重奏的“慢樂章”(Adagio)，與及用來作高小 C 調開始用的那“賦格”，這些是無價值的。

對於他的聲，我們才是永遠負債的人，倘若除了他所創作出的偉大音樂，是與他自找的一些痛苦，與及使這痛苦，發生的那全然孤獨相等的話，那嗎，這是值得令人惑疑的，也許一種全然的聲，就是作一種保護的工具，可以防禦那炫耀耀度神秘的意外之事，也許，他那遮掩着的聽覺，是類如他遮掩着的視覺，他是告誡他不可以“看到天和地的”，這些四重奏時時都似乎有

一種永遠不照在海與陸地的光芒；
才是天上的燦爛。

僅僅是這些四重奏開始創作的三年前，在一個遙遠的地方，另外的一個偉大藝術家，患病亦如悲多汶，爲了他的病和死，他寫出了這下面幾行³，奇怪的這幾行，也正適用於他同時代的人，這最後而崇高的作品。

聽得到的旋律雖美妙，同時聽不到的
是更美妙啊！所以，請你繼續柔和的唱吧；
不要對着肉體的耳朵，而是，更令人鍾愛的
對着心靈唱着無音的短歌。

當一個人，把這幾行詩，拿來與悲多汶這最後的“短歌”(Ditties)——就是這“無音”(No tune)的四重奏——相混同一起深思的時候，那嗎，人們對悲多汶那可憐的外表耳朵，也漸漸的會變成，比較他一切重要的音樂更鍾愛的吧。

就悲多汶優美的音樂來說，再也沒有比這絃樂四重奏，來輸送絕對音樂，更適當的工具了，這一個最完美迄今所發現的工具，牠是由幾個有強烈特性，而又能使牠們的特性合併成一個整體的樂器所構成。這些樂器，大概是很稀罕的具備着純粹的發音法吧，牠們夾入手與耳之間的機械作用，不及鋼琴，牠們是形成了，遠較管絃樂，更深與更柔和的組織——以這些最後作品崇高的主觀性，與及豐富的獨立的多聲部(Polyphony)，形成了一種最完美的媒介。

舊的四重奏形式，拿來用在這強烈個物主義的音樂上，實在不夠得很，因爲悲多汶在此是發明新的形式了，在這些四重奏中，拍子的變化更較以前多了⁴，普通四個樂章變到五個樂章，六個樂章——甚至七個，就儼如是在“洛可可”(Rococo)時代的嬉遊曲和組曲一樣，不消說，沒有奏鳴樂形式的樂章那樣的嚴正，牠們的造型，不

3. 莢菜 (John Keats 1795-1821) 希臘古壺詩 (ode on a Grecian Urn)

4. 第一二期的四重奏，拍子的變更往往是從四拍到十拍，第六羅伯康達茨及“哈爾卜”便是一例，但此末期的三個四重奏呢，降A調 [作品 132] 拍子已變成二十拍；降B調 [作品 130] 變成二十一拍；高小C調 (作品 131) 則變至三十一拍。

拘，“第二主題”，往往不加準備的突入，就是發展處，也變成更短，且聲音強到極點了（例如降 B 調四重奏（B flat Quartet）“第一樂章”裏面）。最使人驚奇的事情，乃是由於單純的魔術，竟把對比的無裝飾的民謠，與廣曠變化的音樂，造成了一個整體的東西，主要的聲音，不可思議的，也變為放蕩恣肆了。在這些四重奏中，沒有中性的經過句，關於此，聽者很可點頭默認，聽者每一秒鐘，也必須用全副精神來傾會，因為每一個音符都是含着了深刻的意義。

唯一的方法，可以獲得這些四重奏，那就是靠我們自己重三重四的聽，且對着手中的樂譜詳加研究，現今可用的這些四重奏，最精美著音片的記載⁵，可以說是很少，著音片，可以幫助我們，加速度的理解行程中的一個有力的工具⁶。

不過更有力的幫助，乃是如何研究著音片的一種知識。人們應以謙遜的精神來接近。此點，依里斯（Havelock Ellis）曾主張過，理解筆寫美術之必要。

很早以前，叔本華（Schopenhauer）曾指示出，他說，看一張畫，應當同一位特別優越的人來研究，靜默的，直至他樂意的對你說話時為止。因為倘若先說了話（一個人要知道許多批評家誰是“先說話”）！那嗎，你就暴露你自己，除了聽你自己的聲音傳播而外，別的一樣你也是沒有得到的，換言之，這就是一個自然而神秘的經驗⁷。



5. 參看本書後面附錄 I 例數第 3 頁上。

6. 讀者是更可發現，幫助你有趣的詳細分析的書籍：

赫門，（Theodor Heim）悲多汶的絃樂四重奏，1921 第三版（Leipzig; Siegel）；李曼，（Riemann）悲多汶的絃樂四重奏，指揮法十二期（Berlin; Schlesinger）；馬爾尼華，（Joseph de Marliave）論悲多汶的四重奏，1925（Paris; Felix Alcan）（1928 英文譯本）。

7. 舞蹈生活（The Dance of Life）329 頁上 1923 出版。

第 四 十 三 章

“La Gaïeté” (快 活)

1854 年降 E 調第一加爾真四重奏

此作品情緒的統一

聯想到了悲愉奏鳴樂

與莊嚴彌撒曲

使蘇曼和布拉姆斯受到了靈感

頑皮的經過句

1825 年第一次演奏

兩個卑賤的小鬼

夏本茲的失敗

替換了波赫姆

霍爾茲排擠了辛德萊爾

家裡的煩惱

給抄寫者烏爾尼克的信上發牢騷

密勒爾娃與牡猪

降 E 調四重奏 (E flat Quartet, op. 127)，也類如這最後的幾首一樣，有着一種超越的情緒上的統一，在悲多汶的手跡中，寫得有兩個法文字“La Gaïeté”，這是發現在此作品的“慢樂章”(Slow movement)上的，這兩個字，是可以用來作為一個逃脫天災患難，且得着瀟灑泰然的幸福的人，尋找着了，近於神力的創作力，而因此保護了，所有最貴重的禮品的徵兆，一個人要是了解了這個字意義深長的話，那嗎“La Gaïeté”(快活)就可以為此成熟作品的座右銘了。

這首四重奏，似乎像那明淨秋日的山野間，常常垂掛着金黃色粉紅色錦簇的樹葉，與及那成熟欲滴的葡萄所發出來甜得膩人的水分，的確多少有點難解的“諧謔樂章”，(Scherzo) 也恰如一幅棕黃色的遠景，來渲染了這秋日原野的景色；更像帶幾分嚴肅性的預告，預告着這是：

朦朧的霧幕時期，成熟的豐收季節，

到想研究研究為何悲多汶的思想，不但是在合唱交響樂裏¹，與及此作品前的四重奏裏²，時時追憶着悲伯奏鳴樂 (Sonate Pathétique, op. 13)，而且在這繼起的降E調四重奏裏，也時時想起了牠，像悲伯也有一短而優的“快活”(La Gaïeté) 開頭，牠還是第一樂章完美的一段，而且在此樂章未結束以前，牠還返復了兩次哩。

這如歌的慢樂章 (Adagio, ma non troppo e molto cantabile)，牠是本四重奏裏，最精美的一部份，並且牠還構成了一種最甘美，使人滿意的音樂“變體曲”³。自然，莊嚴彌撒 (Missa Solemnis) 的雷同處，是遍滿在此“慢樂章”(Adagio) 裏面了。因為悲多汶是一塊兒作這兩個作品。下面是 Benedictus：

例·172

Ex. 172



暗地理，牠是與這變體裏 18 小節美麗的樂想相似的。

例·173

Ex. 173

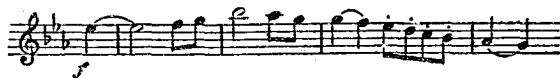


1. 參看四十四章
2. 參看五十五章
3. 蘇曼在他大 F 調轉樂四重奏裏面的變體曲上很明顯的呈此之響成了。

在我的意識裏，則認為第一快樂章 (Allegro) 裡的第一主題。

例 · 174

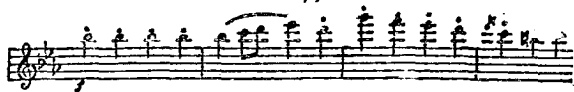
Ex. 174



與結束裏愉快第二主題相彷彿。

例 · 175

Ex. 175



此結束的開始主題⁴，還有五個如牠第一部分裏，繁殖的原子音符：

例 · 176

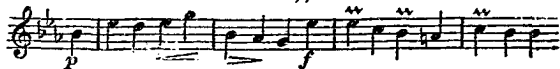


幾乎直截了當的，牠造成了第一快樂章 (Allegio) 裏前五個音符，那同樣旋律的輪廓⁵。(C—F—D—降B—降E)

此主題還常留在布拉姆斯的樂曲中⁶。

例 · 177

Ex. 177



在結束上結尾的開始處，有着一種經過句，牠完全是悲多汶在頑皮的做怪相的樣子。拍子也已由二分之二變到八分之六了。若不是有三小節他已處理成，顛音和混亂的三連音，至於究竟發生了甚麼拍子，則會使聽者狂亂的去揣思的，這種幸災樂禍的表現，一個人可以推想着乃是悲多汶想起了，這嚴正音樂的惡作劇吧。

當 1825 年之初，降 E 調四重奏問諸於世時，悲多汶是得罪了兩個可憐虫，大約

4. 參看後面變調的例，344

5. 參看後面變調的例，341

第四十三章 “La Galeté” (快活)

就是那些時候吧，他允許尼克 (Linke)，夏本茲四重奏 (Schuppanzigh Quartet) 的大提琴演奏者，和夏本茲 (Schuppanzigh) 本人作第一次演奏，結局哩，這位“米諾”(Milord) 先生——夏本茲——到是真的演奏了，然而可弄壞了這第一次的演奏會。

在悲多汶大怒之下，悲多汶過份的責罰，他這位可憐的胖朋友了。并且還以一個比夏本茲技術好的人，來代替夏本茲演奏小提琴，這個人名叫波赫姆 (Boehm)，悲多汶自己亦蒞臨此次演奏會；雖然他一個音符也不能聽進耳，但他之凝視着弓子，和每人的手指，就好像他能給演奏的人一種力量。

註 6 也許布拉姆斯是以前例 177 的頭四個音符來開始了他同樣的調號，小 G 鋼琴四重奏 (G minor Piano Quartet) 的慢樂章，其後又利用了例 176 頭四個音符來作了這偉大樂想第二半的開始

Ex. 178



——他已經承認他此大段的創作，乃是因為他從未勇敢的寫出一個調子。

在第二次演奏之時，大家又興高采烈了，并且還得着很大的成功，此成功，乃是很多的發行者，對此竟爭着，不消說，“米諾”先生是失去了寵愛的信用了，而且非常生氣，在當時一本會話錄上，是記載着以下的事情：

夏本茲非常生氣，對波赫姆和其他的人。

.....

夏本茲說，他決不相信，你會對他做出這樣的舉動。

很久了“米諾”先生才原諒了他這次的侮辱。

大約就在這些時候，此四重奏的第二提琴的演奏人，卡爾霍爾茲 (Carl Holz) 開始奪了辛德萊爾那如悲多汶的雜役位置。他年輕，聰明，可愛，且有一副極生動而幽默的心情，他常常能使悲多汶高興。

他非常同情悲多汶家事的困難，而且他小心，聰明，幫助他脫離這些煩惱。

悲多汶〔他帶着特有的聰慧寫着〕是一個鷹，他是對着天頂高飛着，依附着他的腳，不是靠着他的翅，且是一根緊纏着地球的線，受他管家人斷然的掌管，有些時候，他盪浪的撕着自己，放縱的重新開始他對太空的飛翔，可是，一旦他想到了人類，他對這種飛翔又會停止的，他使這一根線下垂，於是這一根線，才很快的緊抵着了太空。

辛德萊爾之恨霍爾茲，也不過就好像一尊砲之恨着一個智者一樣，他是把辛德萊爾推出特有的地位以外去了，辛德萊爾以“麥費斯脫弗里斯”(Mephistopheles 惡魔之名)稱霍爾茲，且最後辛德萊爾勝過霍爾茲，因為在悲多汶死之前不久，霍爾茲由於婚姻問題，而分散了心神，故辛德萊爾再度被需要，可是不久，悲多汶曾指定霍爾茲作他公開的傳記人，不幸這位“麥費斯脫弗里斯”從不會利用他這職權委任，當然他很可能作悲多汶第一個重要的傳記者，遠較辛德萊爾所寫的，更堪讀更可靠更有價值吧。

在當時“米諾”不是一個唯一能說出悲多汶爆發脾氣的人，烏爾尼克(Wolank)，他波西米亞的抄寫者，因為忍受了許多侮辱，所以後來他也敢於寫了他那存在的片斷人情的一封有禮貌而諛諂的辯護信，他是帶着微笑有看清楚了悲多汶行爲的傾向，他寫着：

理想的音樂園地裡，那兒只握許多不協和的音；為何不如在真實的園地上好呢？僅僅一種確信安慰着我：倘如你可作有名的藝術家莫札爾德，罕頓的抄寫人，那嗎你必定會享受一種類似的命運的。先生；我唯一請求你吧，你不要錯認我是那一種卑鄙，爲了求溫飽生存而甘心作奴隸的抄寫人。

覆信中，除了使這位可憐人百分之百的難受而外，其餘是毫無補益的，這是有點不應當不足取的，悲多汶在他回信上的空白處，嚴重的給烏爾克尼下着忠告，此忠告澈頭澈尾，都是在表現悲多汶又在發洩他那“由衷的，坦白”的思想，這一頁稿子，至今仍可在波昂博物館中查出：

“笨人，自負的笨人！”他橫寫在信的兩寸高那兒，還在信下方的邊裕上寫着：

‘爲甚麼要恭維一個偷人家錢的乞丐？——到不如罰他的好！’
在翻面的空頁上寫着：

拙劣的抄寫者！

笨人！

昨天，甚至此刻以
前，我并未決定因
爲我給你多寫了

無條件的，糾正你自己已犯的那些愚昧，傲慢，魯莽，自負吧。這種說法，是比你想來教訓我，要適當一點，因爲你想來教訓我就恰如一條母猪要想去教訓密勒爾娃（*Minerva* 司智慧之女神）是一樣的哪。

你把莫札爾德和亨頓的名字念於口中就光榮了。

悲多汶。

我們對這位可憐的抄寫者，所遭遇的這幕斥責，不禁也有所感觸吧。

但是，讓我們欣然的帶着甜蜜的心情，來接受悲多汶這些令人不痛快的事情時，我們就會承認，這些令人不痛快的事情，是悲多汶這樣特殊天才家必然會有的現象。再讓我們如同克拉娜蘇曼（*Clara Schumann*）論她的朋友布拉姆斯一樣的來觀察吧。

她隨時都準備報酬這位創作的藝術家，這報酬就是一種感謝的表視，例如：在他的創作時間上去關懷⁷。

我們不希望一位女人，痛苦的嚴密的重視這些話，像布拉姆斯和悲多汶這樣的人，都是一慣的受着了痛苦。

當我們被悲多汶的吝嗇，不誠實，自矜，以及他其他好擾人的特性所擊退時，就會使我們記起了如馬可尼（*Lord Macaulay*）之論克萊武（*Clive*），例外的人們，是不可以一般的標準來裁判。並且我們還可以再讀一讀黎查德（*Reichardt*）所寫的這些和平，高明，有理性的文字。就把牠們當作是一符解毒劑吧：

雖然，在另一方面，我是相信他，最有創造力的作品，只有在一種乖僻，惡劣的心情之下，才能產生，可是，一旦我見着，這樣一個十全善良超越的人，痛苦不樂時，又使我深深的感受着悲哀。人們欣賞他的作品，決不應該忽視此點，同時更不可包含他，外表上任何的特徵。若非如此，那嗎，人們實際上，決不會作他真實的讚賞者了⁸。

7. 伊祖尼，蘇曼（*Eugenie Schumann*）著 *Erinnerungen*, 247 1926 年出版。

8. 萊特茲曼（*Leitzmann*），卷 1. 第 103 頁。

第 四 十 四 章

小 A 調 四 重 奏

病

1825 年作小 A 調第二加莉貞四重奏

慢樂章上的題句

標題

琴做了悲痛樂章 (Arioso Dolente)

第一樂章的缺點

節省的快而攸徐的樂章 (Allegro ma non tanto)

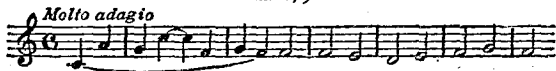
和聲的切分法

最高的光輝

1825 年的 4 月與 5 月間，悲多汶大病了一場，大約是腸炎症吧。但是，他仍勤
勉不輟，在他小 A 調四重奏上用功夫。雖然此作品，被錯誤編成一三二號 (op. 132)，
然而，實際上，牠確是這最後五首四重奏中的第二首。在慢樂章開始處標記着“Molto
Adagio”的上邊。

例 · 179

Ex. 179



悲多汶寫着：“一個人出病後復元，感謝上帝的聖歌，是用呂底亞 (Lydian) 的旋
法¹；并且在第一個 Andante 間奏曲上寫着：“感覺着新的力。”

1. 他在這裏用的呂底亞 (是由 B 還原的 F 大音階而成) 就是更自由使用老教堂的派頓的一個徵兆，這種派頓尤其最近較孟索爾 (Moussorgsky) 的影響而促進了。

從這一點暗示着想，很容易的就把這整體的四重奏，拿來作為悲多汶害病與復元的一個詳細計算，根據着牠們，我們很可以把牠們分成這樣的表現，第一樂章是病到了極點；諧謔樂章 (Scherzo) 哩，是例外的一天好天；慢樂章 (Adagio)，是復元；進行曲，是疑懼且盡力想恢復健康；結束的主要部份哩，是病翻了；結尾，是完全的恢復了健康。

反之，讀者們，也可以想到，此感謝歌之樂章，是一個人在新禱，並且還可以武斷的說，是一個人新禱，就如同英雄交響樂裡面，倫茲之武謔論三十二刀短刀刺一樣，或者是，依米爾路維格 (Emil Ludwig) 之武謔論第七交響樂 (Seventh Symphony) 裡面的紀念與儀式是一樣的。

例 · 180
Ex. 180

The image shows two systems of musical notation for Example 180. Each system consists of a piano part (treble clef) and a bass part (bass clef). The first system features a triplet of eighth notes in the piano part. The second system includes a 'cres.' marking in the bass part, indicating a crescendo.

例 · 181
Ex. 181

The image shows a single system of musical notation for Example 181, consisting of a piano part in treble clef. The notation ends with 'etc.'.

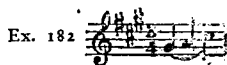
幸而寫實主義者，始終不能不顧所有的人們，來破壞此種樂曲，千百萬的人們，只要他們承認小 A 調四重奏 (A minor Quartet)，沒有成見標題的話，那嗎小 A 調四重奏，自會有千百萬不同的意義，且每個意義，由於優美音樂的無限，自會如悲多

汶之寫於慢樂章上的警句，那一樣能有效的。

然而，就標題家而論，關於這有病理性特性的快樂章 (Allegro)，無疑的，也可以說牠們是從牠首先的音 (例，180)，與降 A 調奏鳴樂 (A flat Sonata) 悲痛樂章 (Arioso dolente) (例，181) 相似處，引出了另外的暗示來，——例，181 就是紀念的奏鳴樂，像“有災難的性質”的牠，是得着授與取雙方的福利了，不過，要像釋義者所感覺的“第一樂章”的情緒，是表示絕望，這我很難同意，“第二主題”是太多快活的表現了，但是，此樂章仍有小 C 調四重奏 (C minor Quartet op. 18, No. 4) 相同部份上，那一樣的缺點，此缺點，就是“第一主題”與“第二主題”間之輪廓不足對比²，牠們互相，且同結束上的主音是太相近了，此相近，就如係同父母的血統關係。

快而攸徐的樂章 (Allegro ma non tanto)，也是一種諧謔樂章 (Scherzo)，依母系說來，牠是從強的四分之三的旋律中，檢鍊出來的，牠也很可以適宜於“略帶諧謔” (Scherzo ma non tanto)。這樣的命名，雖然，就最節省的音乐家，所節省材料的作品而論，然而，這一章，也是可作節省材料，大成功的一個代表作，牠重要的部份，完全是建築在三音符的樂句上。

例，182



與及六音符的樂句上的：

例，183



在此樂章的三部合奏內，悲多汶是發明了一件新奇的事情，這一件新奇事情，也是決定了，要引起他的愛好者，布拉姆斯的抗辯，我們曾經看到，悲多汶總是慣用一種古怪的方法，常常總是把一種樂句，變換成不規則，不放到一定的縱線內，如降 B 調四重奏 (B flat Quartet op. 18, No. 6) 裏面，有預知性的爵士的“諧謔樂章”，和大 A 調鋼琴奏鳴樂 (A major Piano Sonata op. 14 No. 2) 裏面，諧謔的結束處，便

2. 參看例，346, 例，15, 例，12.

是一個很好的例子。此種發明，乃是他把另外的爵士音樂的先驅，在這裏合併了。此處所謂的爵士音樂的先驅，即是和聲的切分法 (harmonic Syncopation)，和聲轉變在小節的弱音部位上，讓耳朵聽起來，是變換了一拍。

例 · 184

Ex. 184



其實，此四重奏最顯著的地方，乃是感謝歌“最慢”(Molto adagio) 部份裡面，那不可思議的狂喜，這小進行曲式的無依的歡樂，以及結束上快樂的快結尾，尤其是極慘然的音，忽然間由小音階轉到了大音階上。這些情形，真具有模蒂 (Moody)³ 的詩的風味——

死亡，惑疑，恐懼

末日逼近在即

我作了一頂鋼盔和一尊飄浮的羽冠

以保護我的頭髓。



3, 模蒂 (Dwight, Lyman, Moody 1837-1899) 美國詩人。基督教佈道者，生於馬薩諸塞 (Massachusetts) 州，佛羅里達 哥，1873 年他同散枝 (Sankey) 赴英國傳教達十年之久，他在各地傳道的行旅中寫下不少的詩歌。

第 四 十 五 章

不 缺 乏 想 像 力

1825 年勒斯達卜 (Rellstab) 作文字之描寫

悲多汶受怠慢的怨言

與侄兒的關係

孤寂

死之預告

侄兒卡爾的逃跑

1825 年作降 B 調第三加莉真四重奏

“諧謔的四重奏”

悲多汶“可愛的四重奏”(Liebquartett)

小曲 (Cavatina) 使他落淚

謙遜

在第一樂章上神妙的對位

影響了華格勒爾

徐緩行進樂章 (Andante con moto) 內仙境的音樂

宏大的風格曲

寫一種新的結尾

1825 年，正是悲多汶，預備把他全副精神拿來灌注寫他降 B 調四重奏 (B flat Quartet op. 130) 的時候——此四重奏是加莉真四重奏 (Galitzin Quartet) 一套中的第三——露德薇格勒斯達卜 (Ludwig Rellstab) 却去拜會他·勒斯達卜，就是最先稱悲多汶 op. 27, No. 2，為月光奏鳴樂 (Moonlight Sonata) 的人·這位柏林的理論

家，還留得有一個很有趣的悲多汶的小評，在他誠摯的嘴和他富於偏見的舌那一種記述後，他那小而善辯的眼睛還繼續的看到：

“我細細的觀察他憂鬱而痛苦的容顏，可是這一種憂鬱痛苦，並不是一種固定的特徵，也並不是一種強到極點的記號，過份說起來，也並不是他所顯示的，他精神律動的表記。

然而不管我怎樣說，他仍然不缺乏一種偉人所迷惑我們的外形和風采，神秘和磁石的力量，至於他在這兒所表示出的，那無言悲哀的痛苦，亦不可歸咎於一時的疾病，幾週後當悲多汶伏完全恢復健康的時候，我還是見到他這同樣的表情，疾病，不過是致他全生命之果的——天注定的。”

年輕的勒斯達卜，還說他與悲多汶告別的時候，悲多汶擁抱他。

“在這樣誠摯而偉大的德國人面前，我整個充滿着熱情的心，是得意的了不得啦。……這真好像夢一樣——偉大不朽的露德薇格·範·悲多汶，觸着我的胸部上了，我非常感動，并且他也使他自己，浸潤於我那不斷湧出的快樂的熱淚之中，因此，他是受我的感動了，我沒有思想；只有一縷熱情，在我心之深處起伏着——悲多汶擁抱了我呀！在我生命的末日，尚有如此的幸運，我是應當驕傲的！”¹！

將近在他生涯的末期，悲多汶叫苦連天的怨恨維也納人，疏忽了他的作品，不過這些怨恨，據一般記載所傳述的，也與他臨終時，他斷然說他極度的窮困，病是由於那七張秘密安全藏着的銀行股票而發生的一樣。

他對他侄兒卡爾（Karl）的行為，他也很少想到要去干涉他。這個孩子，已經成爲一個庸俗的青年了。他專門的繼承了他父親的鄙陋和卑劣，與及他母親的輕浮和無能，却毫沒有我們所崇敬的曲者——悲多汶半點的實質與特徵。

1. 萊特茲曼（Leitzmann）卷 1, 296 頁至 311 頁上。



悲多汶的侄兒卡爾晚年的肖像

BEETHOVEN'S NEPHEW KARL

論理講起來，這個孩子，從孩童時代，就跟着他的叔父，受着討厭而嚴格的訓練，和孤獨冗長講演式的生活，不待言，這一個青年，是應該對這些教育，發生一種作用，然而痛心得很，他之報答他叔父的，也不過是稱他叔父為“老頑固”，還有，就是唯一希望脫離他叔父那無窮的誘導，他更未理會到，這位偉大的天才家，爲了他，在心血上的犧牲。

卡爾，在 1823 年時，開始在維也納大學裡研究哲學，但是，一年半以後，他就對哲學厭倦了，且放任的進一個工藝學校，改習商科。

當 1825 年的夏天，悲多汶在巴登 (Baden) 近郊消夏的時候，如遇卡爾，假借名義，託辭不來履行每週一次看望他叔父的義務時，悲多汶也必定會握起他的筆，輪流的先用恐嚇，後以勸誘，再繼以駁辯的給他侄兒卡爾去信。

讀了下面的信件後，人們不知究竟是應該多同情這陷入誘導的天才家呢，抑或應當多同情這個誤受培養的青年，聽說卡爾還背着他的叔父，寫信給他的母親，想他們母子有重見光機：

“設若我更要受這忘恩負義的痛苦，並且我們之間的關係，也就從此斷絕的話，那嗎，只有聽其如是了；但是，你可要痛恨，那些知道此種忘恩故事而無成見的人。

把這些書信拿來比較一下，使人感動的是這些書信，真含有那無限的孤寂，無聲的泣噓。

“你知道的，如我往在這兒，除了天氣涼爽而外，再有，也不過是那無窮期的我的衰弱。至於我的衰弱呢，真真實實都是弱得快要昏厥了。啊，想你也不會，使我疾病增加吧，就是一個手執刀斧的人，他也不至使我受更多的痛苦吧。

再寫，心情就變了：

“上帝決不會捨棄我的，何況還有人被我所漠視。．．本星期六，你用不着來我
— 380 —

這兒，因為像你那樣種種的行爲，我們之間根本就沒有真正的和諧，和真正的同情。

可是當卡爾逃開的時候——并未記有年月日——這位叔父，所迸出的愛，急烈的有如他在英雄交響樂上，“第一樂章”內所表現的他的精神：

“我愛的兒：——(My Dear Son)

沒有多的事情——就是要你來到我的懷抱裡，你來後，將不會再聽到我責罵你的話了。啊，天哪，你不要使你自己走上不幸的路上去——你會常常得着愛護的——我們要親切的多談我們所想的，以及將來我們要完成的是甚麼，我問心無愧，總而言之，那些話都是無用，你必須唯一期望，我對你愛之極的關懷和幫助，唯一的就是要你來，要你來領取你父親 (your father) 這一顆真誠的心。

悲多汶

用法文寫的]

“ . . . Si vous ne viendrez pas, vous me tuerez Surement . . .

(倘若你不來的話，無疑的你就是殺我了 . . .)”

身心多煩惱的悲多汶，尙能時時刻刻不忘却他的藝術，這真是一件幸事。降B調四重奏的草稿，是捲在完成了的小A調之中的。因其有彈性的他豐富的生命力，所以，這六個樂章中，有幾章，堪與他最幽默，最精美，最快活的作品們相比肩。

也就是因為這些原質的超越，所以關於降B調四重奏，是否不應列入第八交響樂同等地位，和是否應稱“諧謔的四重奏”(Quartetto Scherzoso)這些問題，也就發生了。唯有這四重奏，才有着不止一個似諧謔的樂章。真的，牠是有好幾章似諧謔樂章的，譬如說，“日耳曼舞曲”(Alla Danza Tedesca)也具備着諧謔——(Scherzo)——同樣的趣味。“徐緩樂章”(Andante)呢，也命名為“更諧謔”——(Poco Scherzando)，還有“快樂章”(Presto)哩，或者就固定說是諧謔(Scherzo)吧，在此絕對言

樂整個領域內，牠更算最優美的純幽默樂章了。

自然，當人們想到那引子，想到那有機智的“第一樂章”上嚴肅的部份²，想到小曲 (Cavatina) 中溫柔的熱情，想到沉重而神秘莊嚴充作結束用的偉大賦格 (Great Fugue) 的時候，那嗎，人們會感覺，關於“諧謔的四重奏”要符合這個名字，畢竟還不够得很。不過，等到人們聽到那快樂輕鬆如包爾 (Harold Bauer) 所引用的一節偉大賦格 (Great Fugue)³，以及記憶起悲多汶，爲此四重奏，奇怪的寫着了一新的結尾，還最後一幕時，那嗎，我們也就感覺，這裏面是充滿着諧謔的性質了。並且，在這裏，低音的絃樂，時時刻刻發出有趣的聲音，就是那輕跳入度聲音的巴松 (Bassoon)，也是摹倣了第八交響樂的結尾而來，實實在在以此四重奏機智的相通說來，就宛如這是以“快樂的交響樂” (Sinfonia Giocosa) 爲基礎的。

如此大胆樂章的創作，不但，從悲多汶殘餘的身心上說來，是一件最希奇的事情。而且，就翻開藝術史來看，也是一件例外。關於這部作品，他尤其愛好，所以他稱牠爲“最可愛的四重奏” (Liebquartett)，這一個引人愛好的名詞，是我們語言中缺乏而需要的，的確，亦非二三頁可以說明，他留給我們的這最內心易感的自覺，(Self-revelations)

在悲多汶臨終之時，他還自言自語的說他，不論何時一想到小曲 (Cavatina) 的旋律時，他就會深深的受到感動，且使他流下眼淚來。真的，在記號着“Beklement”那裏訖訖結結的拍子處。(例·185)

一個人，似乎也就會領悟得出，那悲痛動人的斷片的文件來。如像赫里金斯塔特遺書，給阿美達和維格勒的信，與及寫給他“不朽愛人的書簡⁴”。

霍爾茲，這位魔王曾一次冒險說出降 B 調是悲多汶最偉大的一首四重奏。同時悲多汶更帶着例外的謙恭回答着他：

2. 赫胥黎 (Aldous Huxley) 命此樂章：“莊嚴與滑稽之交誼”見 (Point Counter Point) 一書 293 頁上。1928 年版。

3. 包爾取了一部份，用在他自己的兩人合奏的鋼琴曲上了。

4. 大提琴家約亞貞 (Joseph Joachim) 拜別波昂 (Bonn) 時，曾挑選此樂章演奏。

例 · 185

Ex. 185



“每一種都受到了阻礙，藝術需要我們不停的向前進展，在這四重奏裏你會尋得出一種導聲 (Voice-Leading) 的新方法 (分部記法)，并且感謝上帝！此四重奏不及從前的缺乏想像力。”

關於這導聲的事情，悲多汶說得非常對，自悲多汶在這“第一章”上緊縮的寫38小節的發展以來，為着四種樂器而用的“對位”的“分部記法”的藝術產物，從也不會向同一的線或間進行過，在下列的三小節中，我們的老先生又繼續擠擠滿滿的用了五個動機：

例 · 186

Ex. 186



并且他還會把這五個動機，用着圓和的方法，使他們成爲一個最優越的整體來。

看起來此例子似乎十分貧瘠，不過這兒依然能發現得出那兩部上的雙重的“第一

主題”(a 和 b)；還有從“序曲”(又稱交響樂之引子)中，第二和第四小節來的兩部上二音符(Two-note)動機(C 和 d)。

例·187

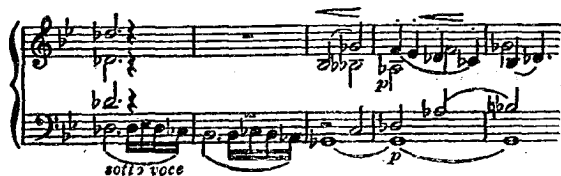
Ex. 187



並且後面那一個新的“隱伏的”大提琴音(e)⁵，在牠向上跳越八度那裏，對“第二主題”還掘發出無數的自我的寶藏。

例·188

Ex. 188



這是何等自然純樸小發展的“經過句”，例 186 所昭著的；熟練深刻！這是技巧到頂點的代表作了。

縝密的研究起來，這巧智的句子還幫助了華格勒爾，使他受到靈感因而寫成了他“The Mastersingers”的序奏曲，在那裏他留存了他重要的三個樂想，不費力而圓滑的相併着，對此含蓄的音樂，華格勒爾曾寫得有如下的幾句：

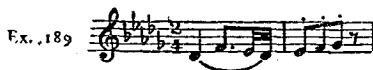
“這兒雖然沒有增加任何的東西，這兒雖稍具着旋律的結構，然而在伴奏上，每一種聲音，每一個和諧的音符，無形間都已變成旋律了——是的，甚至於在牠們靜止的時候！”

關於悲多汶對霍爾茲(Holz)所說的“一種導聲的新方法”這一句話，已經引證

5. 請讀者回讀本書常提到的悲多汶其他隱伏的旋律。

於上面華格勒爾的敘述中了，至於說到他那一句未盡真實之說的“不較從前缺乏想像力”這一句話，讀者可曾參考，上演的倫敦絃樂四重奏 (the London String Quartet)，和製普音片的列尼爾四重奏 (Lener Quartet) 有共鳴的由慢而快的樂章 (Andante con moto)。

例 · 189



有一次他極力的想了解——此非易事！——他想發現這個作品遠較他的範本還卓越——牠這類的範本，第八交響樂裏面的較速樂章 (Allegretto) 更優美的仙境音樂呢。倘若人們，僅僅是了解的話，那嗎，這徐緩樂章 (Andante) 所記的這最有意思的七個音，在整個如仙境音樂的年譜中，要算先進了，無論如何，在人們了解以前，很長的時期牠也是，因為在現代進化的驛程中，於空氣稀薄的頂處，來維持人的生活，一定很困難，然而，那兒確是目下我們所遭遇的悲多汶。

因為他吃的是甘露，
喝的是天國的瓊漿。

降 B 調四重奏，不及牠最近的先輩們富於記憶，換言之，就是沒有牠最近先輩們，那樣多的模仿他人，牠樂章間樂想連合的優美與柔和方面，牠却表示一種受到了阻礙的收穫⁶。

近百年來，許多愛好音樂的人，確能夠有種耐力，從頭到尾，絲毫不苟且的敬聆這宏大的“賦格”，這宏大的“賦格”就是悲多汶，新奇的寫來，作了降 B 調四重奏的“結束”，就如同船尾的一件東西，且有不可抵當的力量一樣，此作品，當第一次演奏時，要欣賞牠那隱密而神秘如仙的部份，就是悲多汶最奇共鳴，最真誠的同時代的人，也感困難，這首作品，於合唱交響樂第一次演奏時，完全失敗了，甚至連

6. 為著專門研究的讀者起見，這兩個令人昏頭的題目，是移入第二部，第 54 章與 55 章上了。

那些有修養的維也納的聽衆，聽到現在頂享盛名的諧謔樂章（Scherzo）裏面的鼓聲，因了他們自己，對此幽默動靜的感歷時，驟然之間，也就發出熱烈的喝采來。（論理說，作品未至終結處，是不應如此熱烈的喝采）。

此種用“賦格”來“結束”的四重奏，在那些時候聽起來⁷，就是最明達的聽衆與演奏者，也不能說完全了解，他們的非難，怨言，咨議，直等發行者，變臉色的請求悲多汶寫一個新結尾以後才停止的。

此宏大賦格的困難，乃是牠格外的枯燥，與技術的不容易，以致演奏起來，不免發出乾燥呆笨的聲音。雖然當包爾（Harold Bauer）對着生納克（Oscar G. Sonneck）說：

“這首宏大的賦格曲，是很像一種四分之二節奏的諧謔樂章，（Polka-Scherzo），人們演奏牠，總認為牠極不可思議的玄妙，其實並不是那樣的。他們是用哲學代以此曲的音樂了。”

這一套話的含意，也有一半是真實。

說來也奇怪，悲多汶曾拒絕那些瘋狂的唱者，修改他的彌撒，與合唱交響樂，而讓評論家，來評論這宏大的賦格，將近他病倒床之時，如他最後的作品，寫了一代代替結束（Ersatz-finalc），這個東西雖說是一次破格的事情，然而，就是一個小孩，也會明白，他無形間，已暗地裏接受人的請求了

可是，他並非有心的，要使這個結尾，與其他的四重奏相關聯，如與這宏大賦格相關聯的，乃是由於他那邪例的樂想相通之故。悲多汶曾一度經歷艱險的工作，還有餘哩，這首樂曲，無形間給理論以粉飾，用冷笑的態度說來，悲多汶是撕毀了這些篇頁，或者，也許是他過份的激起了壓力，來充分的作成，一個很後悔的四重奏的新奇部份吧。宏大的賦格曲，是編成了牠自己的號數 113 發裝的。

我們已經接近這故事的最後一頁，但是一種優越的作品，是肅靜的在我們面前，等待我們去親近他。

7. 就是現代有理解的評論者瓦克爾（Mr. Ernest Walker）也說這首曲子“實際真不好解”并且還大大的評論牠是“奇怪的前後不同的樂章”。（見 1920 出版之“Beethoven”）

第 四 十 六 章

住在黑色西班牙人寄宿舍中的“西班牙格”

1825 年搬到黑色西班牙人寄宿舍中居住

與馮布魯林重新親密起來

“褲鈕”(Trousers Button)

悲多汶遺留下來的紀念品

馮布魯林夫人

惶惶不安的陪伴者

無意識中的不協和

1825 年的秋天，悲多汶移居於黑色西班牙人寄宿舍，這是悲多汶最後一次的搬家了。這所建築，其所以有如此稱呼“Black Spaniard's House”，乃是因為為西班牙黑衣教團之教徒所造。此黑色西班牙人寄宿舍，是多麼湊巧的適合了幼年時期的薩德茲格孩童的諺號“西班牙格”(Spangy)呢！

曾一度被稱為“得西班牙爾”(der Spangol)，或者是被稱為波昂的黑西班牙人的悲多汶，選擇了他的新居，就好像此新居的名字，很能使那輝煌的少年時代，雲彩的閃光，由於他父親約翰酒瓶中，發出來的迷濛的霧氣，而早期煙沒了一樣。無論若何，有些是帶回去了。至於這兒，他是很快的寫了那優美的樂曲，小高 C 調四重奏(C Sharp Minor Quartet)，此四重中之第二第四第五樂章，是帶着了青年時期，清澈透明的眼睛看着我們，就是其他樂章——我們亦很可以推察。

在這黑色西班牙人寄宿舍裏，不幸的悲多汶，就在這裏早期的遇到了死的降臨，而且他的第十交響樂(Tenth Symphony)的草稿，也就置於書棹內了——除此一個是正着手寫外，其他的都是完成了的。這個新居，儼然就使他興奮一樣，他說他很

快樂的“住在這黑色西班牙的屋頂”(On the heights of Black Spain)，爲的是眼睛可以望到那“荒野的巴登”(Barbaric Baden)，其實這也很像一個住在紐約城巔上的居民，也很可以要求，他的眼力漫遊過荒野的英格烏德(Englewood)是一樣的。

悲多汶在這裏，找着了他孩童時代的朋友，隣居，史蒂芬馮布魯林(Stephan von Breuning)，而且是重新的與布魯林親密起來，他非常喜歡潔哈(Gerhard)，潔哈是史蒂芬的兒子，他才12歲，他的諺號叫“哈生克諾夫”(Hosenknopi)或者叫“褲鈕”(Trouser-Button) (因爲他老跟着他父親)，或者叫“羚羊”(Ariel 此字亦有空中飛行的鳥的意思) (因爲他的腳非常輕快)。當這個孩子開始學習鋼琴的時候，悲多汶規定以克勒美蒂(Clementi)的方法，尤其挑選謝爾尼(Czerny)，且以“Czerny”贈與他。我在維也納布魯林的家中，我的手，已經接觸過這一木珍貴的書籍了，而且，牠還是很好的收藏着。哈生克諾夫說悲多汶，有一只很莊嚴的硬木書棹，這書棹乃是悲多汶唯一的好家具。還有一個使人好笑的小而帶彩色的鐘，鐘已缺擺。這個東西，是永遠掛在悲多汶的廚房裏了，但是，因牠發出最尖銳喧鬧的聲音，所以布魯林把牠的擺取下了。這樣的時計，也僅僅只有一個極聾的人，才能忍受牠的作用——聲音——倘若布魯林先生(Herr von Breuning)的祖先們，都是像這位年青的古生物學者，昆蟲學家，一樣迷人的話，那嗎，一個人就會了解，爲甚麼悲多汶會受他們的誘導了。

馮布魯林夫人(Frau von Breuning)，代悲多汶裝備廚房和雇用人。某次，這位偉人，爲了報答她，於是便陪她，到很遠的公共浴室去。一點多鐘後，她才發覺他，站在街上等她，這位夫人是異常的驚奇。

這當然不會受重視的，因爲他的笑，唐突，急烈，深澈；他的像貌，瘦骨，畸異。他對生人絲毫也不會關心。且他說話的聲音，亦非常高大，因此，常常過路之人，都會停在他們要走的行程中，來談論他是一個瘋子，而且街上的小孩，也是跟在他後面大聲朝罵，自然，雖而無餘念的悲多汶，決未有像她不安進食的那種狼狽狀態，真真實實，她也是沒有發覺這位偉人，不注重穿衣服，與及他那反常態的吃飲食。

潔哈的姐姐瑪利(Marie)對泰萊報告的：



潔哈馮，布魯林

諺號“雅尼爾”“哈生克諾夫”

(因為他隨時跟隨着他的父親，故又有“傳經”之稱)

悲多汶常常對我母親說，他非常渴望家庭幸福，並且還說，他最引為憾的，是他終身還未結婚。

這位太太，有時請求她的丈夫，去請悲多汶彈琴，但是，她的丈夫，史葛芬，很溫和的回答她：

“他不歡喜這樣的彈琴，我也不會去請求他，因為不是他自己聽，他自己聽不着，是會使他感受痛苦的。”

然而縱然，當他彈琴時，有時亦會給人以劇烈的痛苦，勒斯達卜 (Rellstab) 很諛諛的說，他是如何的引誘着了悲多汶彈着他布洛烏德 (Broadwood 他的鋼琴) 的鍵子。

“我輕輕的彈着一個和絃……因此才使悲多汶回轉頭來……“這件美麗的禮物”悲多汶說……“牠有這樣美麗的音”。他繼續的且移動着他的手，向着鍵盤，而且他的眼睛，也不斷的注視我，他慢慢的彈着一個和絃了，再也沒有，像這次透進我靈魂的深處，如此的淒慘，如此的心痛哩，他用右手彈着，C 長三和絃與及左手低級上的 B 和絃，並且，他仍然繼續不斷的凝視着我幾次，重複着減三和絃，因此，使這悠揚的樂器，也起了反作用，這位世界的偉大音樂家，他是聽不到不協合的！”¹

雖然勒斯達卜的悲痛，乃是額外的事情，也許當今世紀的作曲家，對宏大的“賦格”就會評論着，牠是多音性質多樂曲共通性的，也許曾經對飛行輪船，感到興趣的這位進步份子，是同意了創作 *The Faërie Queene* 的創作者吧²，即是

不協合的音樂，更發出了優美的聲音。

1. 譯自 Leitzmann 307-308 頁上

2. III, II, 16,

第 四 十 七 章

悲 多 汶 的 傑 作

1826 年完成小高 C 調四重奏

此作品之傑出

草稿

“抄襲”又“分外的新”

我對此曲的反應

“實際的廿分鐘”

天上，人間

開始的賦格

“有意識的超越了我們自己”

印象派的較速樂章 (Allegretto)

偉大的彌補

1826 年之初，悲多汶完成了他所謂最偉大的，小高 C 調四重奏 (C Sharp Minor Quartet op. 131) 作品一三一號。經過細心的研究，多次的欣賞後，我終於感覺悲多汶是說得不錯，確實此四重奏，是他最偉大的一首四重奏，且與作品一三二號小 A 調，作品一二七號降 E 調，作品五九，第一大 F 調等等四重奏，還在秘密互爭的競爭着，第二名的地位哩。

悲多汶對於這小高 C 調四重奏，已感受了極度的勞苦，這勞苦，可說是他從來沒有的現象，那就是除開完成了這堂煌的原稿外，預先還寫了大批的草稿。如果當讀者，現在到柏林 (Berlin) 的普魯士州圖書館 (The Prussian State Library)，去把這些原稿翻來研究的話，那嗎，你一定會惶恐，這位快要與人世長辭的悲多汶，他那無

限辛勤勞苦的耗費精力，並且，還會覺得這些修正，確實是從那首先平凡的思想，進步到最後受靈感的思想了。

1826年6月，悲多汶把此原稿，交到他的發行者蘇慈 (Schotts) 與孫士 (Sons) 那裏。在此作品的面上，他寫着“Zusammengestohlem aus Verschiedenem Diesem und Jenem”（把各處不相同的，抄襲在一塊了。）¹ 蘇慈非常驚異的，寫給悲多汶一信，提醒他關於他們口頭立約的事情，即是，必須是一部新作。關於這封信，悲多汶已經答覆了。他敘述“Zusammengestohlem”（抄襲在一塊）這個字，也僅僅是一區談，其實這首四重奏，仍是“分外的新” (funkelnagelneu)。

不成問題，此樂曲是“分外的新”。然而，他那原稿面上之題句“Zusammen gestohlen”（抄襲在一塊）也僅僅是一句幽默的謔話嗎？

也許不確實吧。一個人愈研究此樂曲，愈感到此“抄襲在一塊”所表現的音之不可思議。牠有許多的音，都是把別處的嬰兒拿來加以培養，長成的。

例 · 190

Ex. 190



頗像巴哈的 Welltempered Clavichord 小高 C 調“五聲賦格”的後裔。不過很稀奇的，乃是牠的結構，尙能追尋着悲多汶自己早年作品的踪跡。以後，我們就曉得柏克先生 (Herr Bekker) 所指出的，他小 A 調四重奏 (A minor Quartet) 和宏大的“賦格”的開始，也許都是摹倣着小高 C 調“賦格”的二至五那四個音符²。

第一快樂章 (Allegro) 的原子開始

1. 此未盡真實者而迷人的題句，令人回憶起了布拉姆斯對他 MS. 交響樂的形容。那就是當他首先寄給他的友人時，他寫着是“一首鋼琴小曲”。

2. 參看五十五章。

例 · 191

Ex. 191



直截的，也是自小 A 調四重奏 (A minor Quartet) 快而依徐的樂章 (Allegro ma non tanto) 中而來，

中庸徐緩 (Andante moderato) 變體樂章的樂想。

例 · 192

Ex. 192



很少一點變換，也是從這同一的小 A 調四重奏中開始樂章上，一句含蓄的樂句引出來的：

例 · 193

Ex. 193



難解的較速樂章 (Allegretto) 的變體曲上，那孤獨的小片旋律

例 · 194

Ex. 194



是摹倣了作品一〇一號大 A 調奏鳴樂 (A major Sonata) 的結尾。

例 · 195

Ex. 195



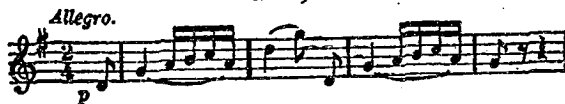
在諧謔樂章 (Scherzo) 裏面，由牠幽默赤裸的回顧，也很適當的，從他初期四重

第四十七章 楚多汶的傑作

奏裏——大 G 調作品一八號，第二，牠第一樂章結束的重要樂想上，找到了一個引證，如下：

例 · 196

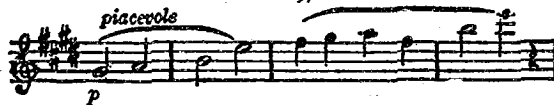
Ex. 196



二十六年後，此旋律又在這小高 C 調四重奏裏，再度顯現了，那兒是記得有柔媚 (Piacevole) 的記號；不過，此次沒有“洛可可”(Rococo) 時期的裝飾，且亦似小孩所穿的那輕飄服裝，單純的美麗。

例 · 197

Ex. 197



短小的第六樂章的旋律

例 · 198

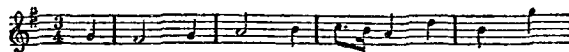
Ex. 198



不僅是與斷章 (Bagatelle 作品二六·第一) 有關係。

例 · 199

Ex. 199



而且與那有名古老的希伯來 (Hebrew) 曲調“Kol Nidrei”也有關係，此曲調在九世紀以前就有的。

例 · 200

Ex. 200



末後還要談談這座右銘的“結束”

例 · 201

Ex. 201



幾乎是一個音符不修改的，把莫札爾德 (Mozart) 的幻想奏鳴樂 (Fantasie Sonata) ——小 C 調——抄了下來³。

例 · 202



此曲本身的格式，是從那音樂的祭品 (Das Musikalische Opfer) 中，摹倣了巴哈 (J. S. Bach) 的 Ricercata 風琴賦格的樂想，——小 C 調。

這兒，就是不計“賦格”裡面，諸樂章裡面，那不可避免，而又在他許多初期作品中，業已出現過一百多次的“來源動機”⁴ (Source-motive) 外，就是從別的作品內，所“抄襲在一塊”的主題材料，也舉出了九個之多。真的，不但是他那一句笑話“抄襲在一塊”，足可證明，就是出自完全誠實，所說出的那首四重奏，是“分外的新”，亦可作為嚴正的根據。自然，這不是完全說，他如何的抄襲摹倣，而是說他，裝扮改正，重新的抄襲摹倣成如何的不可思議。

爲了詳細研究，此小高 C 調四重奏內，那“樂章”間“樂想”相通的工作起見

3. 至於此種觀察，迎視感謝我的朋友古斯塔維·李斯·(Gustave Reese) 先生。

4. 參看五十六章(移調號的)例 352 353.

，我曾參考過李曼 (Riemann)⁵ 對此充分的推論，他論到此作品，不但第二與第七樂章重要樂想，就是後者之最初銘句，都是開始賦格主題的重寫。

此四重奏，可以說明作者（著書者自稱）逐次辛苦獲得那長期否定的鑑賞，是多於悲多汶其他任何的作品。許多年來，作者都是在聽與演奏方面下工夫，然而沒有再比牠結局之煩悶，與明顯之急燥，更多的感應了。直至後來，手裏拿着樂譜，擴大研究了李勒爾四重奏 (Lener Quartet) 的蓄音片記載以後，他始判定此作品，在所有的藝術部門內，是一件至上的禮物，且使作者，費去三十年的工夫，才察覺出此小高 C 調四重奏是無比的把一個小孩子，純潔而確切的直觀，和一個至上的天才家，成熟的經驗，合併在一塊了。

如果一個人對此四重奏，就把牠當作一個有效的樂曲，毫不加思索的來觀察，那嗎，他大概對此四重奏，就會感到前面所提到的，那一種真實的興趣，神秘觀察力的剖白。雖然他也根據不同的方法與時間，受此作品的影響；尤其牠開始部份，隨時所呈現於他面前的，語言遠甚過文字的真實啊，不依靠那粗俗的慣例，相互的對話，就是“牠實際上廿分鐘”也能直接傳達其隱秘之範圍。他感覺他自己，完全是一個平衡而合成整體的人物了。並且剎那間，他看任何事情，也會進步得明顯得把因果都劃一了。過去，現在，將來都構成一個純粹閃爍着光輝的戒子，這也“不過一死，既沒有悲哀，也沒有呻吟，更沒有未來的一切痛苦；因為前面這些東西都已遠離了。”

禮查，華格勒爾 (Richard Wagner) 認定此作品的“諧謔樂章”(Scherzo) 是一章傑出的音樂。他龐瞭的刺激着我們，想到了悲多汶那實際的青春，三十年前的過去。他還暗示着，這小諧謔樂章受到了作品第八號·絃樂三重奏小夜曲裡面的第二“慢樂章”，兩次阻礙，然而最令人驚奇的感觸着，作品第八的“快樂章”(Presto)，與作品一三一號比較起來，反覺作品第八號發出的，乃平凡之音。於此，人們可以重聽聽這次歡樂無瑕好比一個年幼而美麗的孩童，在碧綠的海邊，享受那一樣快樂的演奏呢。

最後兩樂章，帶着一種使人興奮的轉變，突然之間，微弱得呼吸也屬於了別人。他們似乎很着重人們內心的秘密——至少對於一個聽者是這樣——牠們細聲的說，說

5. "Beethoven's Streichquartette" 147 頁 (悲多汶的絃樂四重奏)

沒有人，能看到那無限變換了的光明處。我們的祖先們，新近的來回咕嚕着，然而我們尚未打算留意，以孩子坐在飛機上，覺得是無限的天福，而忘記了我們地球上的家，去享受天上的快樂。如果我們必須要把次一個的精神動量，拿來展開說的話，那嗎，這些痛苦的勇敢的結束進行曲，聽起來也就類似一個有胆識的忠告，忠告着充分的活過那生存的進程。

華格勒爾還說，這開始的賦格，是從前沒有的悲哀之音⁶，他的原文是“也許這最愛鬱表現，已由這些旋律中說明了。”關於這句話，作者不能同意他，因為牠的寧靜，牠的興奮，與及牠整個的存在，都似乎與憂鬱相矛盾。此賦格，是走出了悲哀與快樂，是超出了善與惡，尤其超出了醜與美。

不論在甚麼地方（蘇里萬 Sullivan 先生寫的），音樂都會使我們了解着，意識形態裡超出了我們自己。在那種情形之下，我們的一切問題，也就歸之於消滅了。甚至就是我們能夠實現的最高希望，理想，也會來不及想着牠。

這兒又是悲多汶傳授給人的體驗

因為這些體驗，要人們自己去領悟，而這些領悟也是很少的人能得着的，不過，牠們必定還是存在人類的發展進程中；……牠們是與精神的綜合相協合，這種協合，不能說是就成功了，不過我們可以推想着，那就是成功之路⁷。

此四重奏，使華格勒爾在創作“將來的音樂”上，受到了最主要的靈感，並且就是現代以 Tristan 與 The Ring 的聲譽來說，此四重奏所留給他的感觸，也遠較這位拜羅特（Bayreuth）的先知所留給我們的任何一頁更深刻。

人們往往會彼此作品先見異質的新形跡而驚異起來，譬如說吧，研究那簡短的較

6. 同本章例 190.

7. 見“Beethoven”悲多汶：“His Spiritual Development”（他的精神之發展），239 頁上。

第四十七章 悲多汶的傑作

速樂章 (Allegretto)，你就會驚異着，就是以牠，構成了第四樂章上，第五變體曲的。此秘密的一頁，頗類似現代印象派的小說，牠直接的告訴你一個輪廓，而多半的內容，尚賴隱秘的方法加以推想，牠雖無外形的凝結與進行，敘述與根據——幾乎連牠本身甚麼也沒有——然而只要經過了，把碎片似的純真，自然的推想，補綴起來，牠也就傳達出，牠奇特的深意，與顛末的貫連，這一種音樂，在 1826 年那些時候，要算新的風格了，並且就是現代，雖然普牟斯特 (Marcel Prousts) 他們在文學上也造出一種令人愛重的新風格，但這些音樂樂譜，幾乎仍然是與牠們最初實在紙上那一樣的新鮮，奇特而神秘。

有許多稍有稟賦，吸引力的人們，往往會受環境的逼迫，而入陷阱。這是我們很不常有的好運氣，乃是悲多汶能設法避免許多陷阱，安全渡過了這個時期，當葬掩閉着他時，他即愈益脫離外界的誘惑⁸，不使心神分散，且以最偉大的彌補，來填塞他這分外痛苦的心胸。這偉大的彌補，就如小高 C 調四重奏的創作，沒有為此種奇運猝發的幸運星宿吧！大概我們再不會重見牠的面目的。

此禮物送與世人後之不久，二三天吧，悲多汶即迎着一大刺激，這刺激 使他看起來，成了一個七十歲的老者。



8. 要評論悲多汶在 1848 年後寫的最顯著超越的音樂，人們即可變成格萊士所建議的，所有音樂家都應該裝聾。

第 四 十 八 章

在 格勒聖多夫 (Gneixendorf) 的“瘋子”

愈來愈壞的卡爾

加害於他的叔父

自殺未果

決心當兵

1826年7月悲多汶帶他到格勒聖多夫小住

難忍受的客人

平凡的哥哥約翰

悲多汶作曲的習慣大半都與食物相關

葡萄園園丁侍從的報告

鄉下人所想像的悲多汶

“A Bissel Stada!”

衝突

悲多汶集中了他全副精力，及最熱情，浪費在一個最平凡的青年身上，為的是，想把他培養成，一個有價值人類的後裔，然而不幸得很，絕望了。卡爾對他這種關懷，亦視若罔聞，形同死人一樣，悲多汶更不能，把他那無窮盡由感疑和生象來的證實停止着，且變為多情的溺愛他，驕養他。有一天霍爾茲到悲多汶屋裡去，親眼看到，這一位青年，加害於悲多汶。

卡爾負債，他完全忽略了他的學業和他的叔父，於是他就開始偷竊，其後他在這個風景絕美，已成廢墟的，魯亨斯廷 (Rauhenstein) 城中，還想模倣維特 (Werther) 那一樣的自殺，最後他的神經亦已局部的衰弱了。

此種有爲，可引起了老悲多汶情感的交流：初則怒罵卡爾忘恩負義；繼則無條件的，暫讓那富於愛情的心，來熱誠的撫慰這一位雖自殺，幸而未與死神相擁抱以長眠的他。

卡爾曾訴檢查官，說他其所以要企圖自殺，乃由於他叔父過分虐待他，“他想我成爲最好，所以弄得我變成最壞”這種說法，於一個不聰明的少年，乃是很自然的一個反應。

在這個時候，他決心作一軍人，斯塔脫里男爵 (Baron von Stutterheim) 建議，要這孩子進他的隊伍中，後來爲了報答起見，這位知恩義的叔父，是把小高C調四重奏題獻給他了。

1826年7月28日，他們叔侄都到格勒聖多夫 (Gneixendorf)，去探望他有四百畝田產的哥哥，卡爾的伯父約翰，這鄉村的名字，又令人回憶了悲多汶那個然有感覺的耳朵“一個車軸稍稍壞了。”

他憎惡他的嫂嫂，他深深厭恨卡爾與他嫂嫂的漸形親密，他的疑心，他的容易發脾氣，他的病人飲食，以及他的異常，這都是不得不使他成爲一個難如心意的客人。

然而在約翰哩，也不得不應有一個難堪的家室，來作伴侶，他不是一個很有智慧的人，並且他本無音樂修養，但他往往總要虛飾自己，他覺得他，簡直就像他偉大的作曲家弟弟一樣，是一個第一流的音樂家，後來幾次當演奏偉大的降E調四重奏 (E flat Quartet) 之際，他還勉強的希望他自己來了解，此四重奏，他從前也曾聽過，可是在從前不怎麼知道其中的深意，現在是啓發他的思想了。他臨場時，總想做一個像悲多汶那樣有敏感性的人，在一本關於這個時期的會話錄上，我們即可讀着卡爾親筆的記錄，很謹慎的僅僅注意露德薇格的眼眸，這一句話，可以婉曲的譯着：“弟弟是芬芳的呀！”

從會話錄上，我們也看出了，許多關於這平凡資質的約翰古怪的感觸；如像他以大提琴 (Violoncello) 長久失去效用的名字巴斯特 (Bassettl) 來稱呼牠，甚至用這樣一個腐敗的舊字，巴斯德 (Passedel) 來稱呼大提琴 (Violoncello)。

約翰苦於尋找露德薇格固定的侍者，近來，他在桌子上作曲，揮着手蹬着腳的打拍子，同時他還哼，他還叫的對着他自己，無論若何，這就是樂曲的代表吧，他總是

在吃飯的時候來如此行爲，真是自惹煩惱，約翰的太太看不慣就用笑來壓倒他，而且悲多汶亦用“由衷坦白”的話來趕她出去。

約翰試用他一個葡萄園丁，來充任悲多汶的侍從，克列 (Michael Krenn) 是一個最忠厚的人，他是很適宜於侍候悲多汶東跑西跑的了，但是，每當他不能過分壓抑着他自己的情感的時候，他就會急急忙忙的跑，隔著遠遠的，在那裡哄然大笑起來，這位農人，還留給我們一點，關於我們作曲家悲多汶辛勞情形的簡潔敘述。

“五點半鐘他起床，起床就坐在他椅子的坐位上，用手與腳打着拍子，而且唱，時，寫，七點半，是他們家用早餐的時候，只等早餐剛吃過，他又急急跑到了戶外，在田間逛來逛去，同時還大聲叫喊，揮舞着手，到這個時候，腳是很慢很慢的在移動，不一會又走得非常快，最後竟忽然站着不動，且拿出一本袖珍簿寫着，十二點半，他回到家吃午餐了，午餐後，他就進到他的房間裡，坐上三四點鐘光景，再往田間，直等到太陽落下山坡的時候，七點半他回來進餐，晚餐後，依然進他的屋子，寫至十點鐘時，即所謂的就寢了。

不但所有的隣居，感覺這位古怪的生人，是在發狂，而且許多用人，亦認爲他的腦子，尚待考慮，他吼，他做手勢，野得來有一天兩次把牛羊也驚駭得四散，那些趕牛羊的人，告訴約翰，說悲多汶是一個愚人，他做出了這樣一件傻事情，不料侍候他的這個農人，竟不平的說道：“我的兄弟，他是我的一個可愛的兄弟呀！”

悲多汶在格勒聖多夫，是連續扮演著最有趣而最內心光芒的事情，如像他似暴風雨的怒吼於田間，揮着他的手，就形同風車一樣，且對着驚惶無措的鄉下人，狂嘯出他那難解的片斷最後四重奏，這種情形，又令我們回憶起了加爾伯特 (Gilbert) 所寫的老彼得 (old Peter)，“The Perils of Invisibility” (看不見的危險)：

夜間，靜寂的時候，
你可發現他蹣跚於小丘，
發出嗤嗤笑聲的農人遇着他
就會恐慌的跌倒在泥沼中。

據記載，有一個農人，當遇着這使人恐怖的生人，表現那些可怕的事情的時候，這農人，就使他？牛投到田裡，且口中呼喊著，“A Bissel Stada!”這一句話，在本地土語中的意思“多走一點就安全了。”此種命令，是精巧的代表了一個普通人，對一位不規則的天才家，所引起特有的反感。倘若悲多汶的生命也真真的走過“A Bissel Stada”的話，那嗎他決不會刺激着牛與人的心跳了。

悲多汶陪着約翰去會了兩次朋友，這兩次的拜訪，是出人意料的相懸殊着，第一次，是到他的外科醫生家，外科醫生的太太，却把悲多汶這個大作世家，當作用人看待，驕傲的神氣，對着悲多汶說話，且給他一瓶酒，第二次，是到一個本地官員那裡，這官員有一個書記，這個書記，恰是一個熱切醉心悲多汶的人。

官員：“你猜想，站在門那裏的那個人是誰？他站了如此久了？”

書記：“這是一件例外的情形。但是倘若你不很禮貌的招待他，我亦誤認他是一個呆人。”

說明與驚惶，我們都可不必去計較，這兒要提及的，乃是這些簡單的人們，真能了解，真能覺察出他們所憂慮的這位愚人，這個瘋子，就是一個分佈了全宇宙充滿着美麗的節奏，偉大的天才家嗎？

同着這位野性的人過生活，卡爾是再也不能忍耐下去了。至於他，他現在已失去了一切的意義和愛情，在一本會話錄上，足可證明他的忿怒，顯係悲多汶，爲了他不願回到維也納而責罵卡爾，下面即是侄兒卡爾的回答：

“倘若你願意走，也好；倘若不願意，更好。但是我想求你，不要再如你從前那樣的來虐待我了。你會後悔吧，因爲我雖然能够忍受多的，但是我不能忍受太多。今天無故的你又用同樣的態度來對付你的哥哥，你必須記着，其他的人們，也是人的存在。．．．我唯一願我孤獨一會兒——難道你也不讓我回到我的屋子裏去嗎？”

由這字裏行間，即可知道這兩位思想不同的人，他們相互間的神經，在思維上在感覺上的相隔，是如何樣的遙遠啊。

第 四 十 九 章

大 F 調 四 重 奏 之 回 顧

實現成爲夢・夢就是現實¹。

1826 年 10 月 30 日完成了最後四重奏

此作品簡短的理由

威尼斯的商人

作品一三五號大 F 調四重奏的回顧

預先計劃的“中途”(The Midway)。

“Muss es Sein”的來由

管家論

德姆雪爾 (Dembscher) 與加農 (Conon)

1826 年 10 月 30 日，悲多汶在格勒聖多夫 (Gueixendorf) 完成了最後的全集，那就是大 F 調四重奏 (F major Quartet op. 135)。此曲是由四個短小的樂章組合而成。只有他大 G 調四重奏 (G major Quartet. op. 18, No. 2)，才是如此的簡短，據霍爾茲 (Holz) 說悲多汶，故意不使此作品冗長的。因爲他與錫勒孫格爾 (Schlesinger) 訂的合同，本來是酬金 80 個 ducats²，但是後來這位發行者，只送了 360 Florins³，

1. Gustav Frenssen, Otto Bebenick, 1926, P. 1289.

2. Ducats: 1284 年創鑄威尼斯 (Venice) 之古金幣名。

3. Florins: 1252 年在佛羅倫斯 (Florence) 地方創鑄之金幣。正面有“Florentia”字樣鑄於圓楮，中央則鑄有百合花之浮影，樣式美觀重 55 grains。當時德、法、奧、匈諸國均通用之。其後 1343 年英王愛德華三世所鑄金幣。1849 年英國通用之銀幣，1892 年奧國所鑄銀幣。及荷蘭所鑄銀幣，均以此名之。

於是悲多汶感覺着發行者騙了他，他很抱怨的說：

“倘若這個奸商，送給一筆割斷的 ducats 的話，那嗎，他就應有一個割斷的四重奏，那就是此曲為何如此簡短的理由了。”

此種說法，明明是受着約束了，但是關係“奸商”和“ducats”，又令人回想到這威尼斯的商人 (The Merchant of Venice)，並且當我們聽到此樂曲的時候，我們也就會被牠的精巧，被牠與多磯宮殿 (Doge's Palace) 的拱廊，那一樣平衡，對稱，透明的分部記法，被牠明朗的秋景，輕快的音色，充滿於全曲的民謠，與及照在 Lento assai。

例 · 203

Ex. 203



裏面，那一縷金黃色的夕陽的田園詩，而靜靜的想到了莎士比亞的名著。

這大 F 調四重奏，根本就是一曲回憶錄，悲多汶已經戰勝了他自己的敵人，現在他是向後看過他曾經經驗的那些艱險的道路，在此四重奏那有自信力的快樂的“第一樂章”裏，在發出閃光生氣勃勃的“第二樂章”裏，在有深長意味而潛伏着和平的“第三樂章”裏，在含着微笑而堅定決心的“最末樂章”裏，我們都可以知道這位在格勒聖多夫的客人，是憑着他的樂譜而遠遠的向後看到多愜河了，還使他回憶到了萊茵河畔孩童時代的他，被那些西班牙的古代堡壘，在那高聳而迷濛的煙霧裏，所吐出古色純美的幻想，奇緜綺麗的幽夢，在向他招呼的情形來。

並且就是那些零碎的音樂，也是飄動在深深的回憶中，爲了他要面向着這些地方，或者是這些地方，均呈現在他的前面，來給與他一種決心的，驟然間，他又聽到了他第一四重奏和拉桑烏莫夫斯基四重奏的慢樂章 (Adagio)，英雄交響樂裏面“第一樂章”的“間調”，第五交響樂的開始與末尾，帝王與奧爾赫杜克裏面的“慢樂章”，合唱交響樂的“開始”，不朽的小商 C 調的“賦格”，還有是聽到了“感謝歌” (Dankgesang) 和 “Et Vitam venturi” 了。

“此曲可以存在”悲多汶很細聲的說，並且於他的面部上，也因了一瞬間的變容

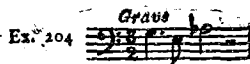
，而燃燒起無人不訝異的偉貌來，其後是塞滿了痛苦，他匆忙的回去看他惡作劇的卡爾任子究竟又在做些甚麼。

這大 F 調四重奏，是一首比較他其他最後四重奏少“抄襲在一塊”的作品，換言之，是不及他任何的最後四重奏中的“抄襲的合併。”

要評價悲多汶這一首最後作品，人們不但必須有向前看的眼光，且要有向後回顧的精神。在結尾上，一〇四小節處，這兒是無裝飾的預言悽慘的音調，近六十七年間，這些音在世界哥倫比亞博覽會上，還成為非常通俗的了，且被命名為“中途”(The Midway)。

在此同一結尾上，“Muss es Sein?”（有此必須嗎），這一銘句

例 · 204



已注定暗示着李斯特 (Liszt) 序曲 (Les Préludes) 的開始了，幾乎一個音也未曾變換，並且更值得人驚嘆的，乃是授意出了凱撒富蘭克 (Cesar Franck) 小 D 調交響樂 (Symphony in D minor) 的起始。

簡而言之，此觀念乃是由於錢，這銘句和牠的友伴。

例 · 205



牠們總合的名稱是“Der schwer gefasste Entschluss”（困難的分解），此原因乃起於悲多汶與一個貪財鬼相鬥爭，那個老惡婦，每星期六的晚上，都是向着悲多汶追索每禮拜為他整理屋子的錢，她要錢的時候，總是把她的鷹嘴，用細繩拉着，往地上猛烈的擲去。當此每星期六晚上的這一瞬間，是使悲多汶受到莫大的痛苦了。

赫爾 (Helm) 見到這種衝突，病的悲多汶，很厭惡用傳統的方法，以一個必要的第四樂章，來結束這首四重奏。然而，此四重奏結尾之真實原由，我們亦可從一位熱

4. 因為悲多汶是慣用他偉大的“來源動機”在慢樂章 (Lento) 與結束樂章 (finale) 裏面，參看本書末章上。

情嗜藝者那裏探尋出。這人名叫德姆雪爾 (Dembscher) ⁵。德姆雪爾很想波成 (Boehm) 在他的家中，演奏作品一三〇號降 B 調四重奏 (B. flat Quartet op. 130)，不幸他已忘記了，在此作品上曾署上夏本茲 (Schuppanzigh) 的名字，此一三〇號作品，曾經在第一次演奏過，他向悲多汶借此作品的原稿，在他的生活中，悲多汶因了他的僂朋友，露出尚待考慮的神情，故此他是因了夏本茲的情感，而拒絕了他

泰萊敘述着：⁶

“德姆雪爾很忙亂的訖訖的說，且乞求霍爾茲 (Holz) 要他設法，使悲多汶慷慨的把這個原稿給他。霍爾茲說，首先必須給夏本茲五十個 florins 作為簽字費。德雪姆爾笑着問，“有此必須嗎”？(Muss es Sein) 當霍爾茲偶然又把這事對悲多汶說時，悲多汶大笑著，立即寫了這首曲加農 (Canon)：

例 · 206

Ex. 206

Es muss sein! Es muss sein! ja, ja, ja, ja
It must be! It must be yes, yes, yes, yes

Es muss sein! ja, ja, ja, ja, Es muss sein! ja, ja, ja, ja
It must be yes, yes, yes, yes, It must be yes, yes, yes, yes

He-raus mit dem Beutel! He-raus! He-raus: Es muss sein!
A-cross with the wallet! A-cross! A-cross: It must be!

Ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja, Es muss sein!
Yes, yes, yes, yes, yes, yes, yes, yes, yes, yes, yes, yes, It must be!

此偶爾之遊戲文章——正如第八交響樂的較速樂章 (Allegretto)，對賈賽爾作出的加農曲一樣，——竟產出大 F 調四重奏嚴肅而又不太嚴肅的結尾了。

5. 他就是他哥哥約翰所稱呼的“Passadel”，大提琴演奏者，參看前章。

6. 泰萊全集卷三，224 頁上。

第 五 十 章

非 凡 的 喜 劇 結 束 了

1826 年 12 月 2 日回到維也納

最後的疾病

當施手術時他那超越的機智

病時的情形

他最愛亨德爾全集這件禮品

相信晚輩的意見

努力學算術

窮困的表觀

1827 年 2 月 28 日收到「倫敦音樂愛好者協會」贈金一〇

〇磅

他是欺詐取財嗎？

變為合理

“暴風雨的氾濫”

卡爾離開維也納

精神的混亂

蘇白爾特的拜訪

3 月 23 日最後的手跡

“鼓掌！朋友們，”

3 月 24 日最後的談吐

人事不省

1827 年 3 月 26 日之死

死的原因

秘密抽屜的發現

音樂者協會最美麗的行爲

葬於 3 月 29 日

再葬 1827 年

墓

1826 年 12 月 2 日的那一天，氣候是異常的嚴寒，而悲多汶徬徨選着這樣的日子，堅決要帶卡爾立刻回到維也納，其實，他實在無辦法把握着卡爾，就心願回去的，不知是當天夜晚，住在那殘破而寒冷的小店中着了涼，抑或是乘那未封頂的馮馬車受了風呢，他抵達維也納時，疾病已經染上身了。

兩天之內，霍爾茲均延請瓦魯赫 (Dr. Wawruch)¹ 醫生，診治悲多汶的病，據此醫生所診斷的結果，症候是肺炎，他很快就將這種病治服了下去。但是，到第八天上，此症復發，且漸漸厲害起來，翻病原因雖然不詳，可是，大概不是因為卡爾，就是因為約翰才翻病的。這種症候，乃由於受夏天霍亂症，還有他的黃胆症，肝上的瘡子，和水腫等病之襲擊之故。

水腫是使他不得不受四次的開刀，然而，縱當施手術之時，悲多汶依然照常的談話，愉快，第一次開刀的時候，外科醫生割口用管使水送出的當刻，這位病人，很機智的說：“從我肚腹裡抽水，是比從我筆中抽水更好些”，接着，他即翻過臉來，對着塞比爾 (Dr. Scibert) 醫生說：

“先生，專家，你要記着我這個摩西 (Moses)，是在用他的樂譜來迎擊岩石的”。

以一世紀前，那一點初步的醫學家智識，真是可憐得很，無知，粗率，把病室竟弄成一個可厭的地方。這實在是與生死很有關係的，這些害人的馬，說起來令人非常的討厭²。

1. 泰萊曾經精確真的提到辛德萊爾所讀的，卡爾很高興的在彈子房戲玩，他打發彈子計分者，去招請醫生，這個人根本就忘記了他的任務了。

2. 見泰萊書中，許多令人厭惡的陳述，卷三。

第四次施手術時，悲多汶已絕望了，然而他仍有機智的低聲說出：

“我一生的工作已完成了，倘若有醫生能救活我的話，那囑這位醫生的名字應當叫 Wonderful”。這引靈，是這位音樂的救世主，寫在亨德爾全集上的，此書，是他的朋友史大夫 (Stumpff)，從倫敦送來，安慰了這臨終之時的悲多汶。

幼小的哈生克諾夫，又名“雅尼兒”(Ariel) 布魯林 (Breuning)，他最喜歡把這套沉重的書籍，樂譜，拿來立在床上，靠着牆壁。他這種天真而可人意的行爲，悲多汶的確是高興到極點了。如他每翻着那些樂譜時，嚙裏總不絕的發出讚美的語氣，“我想得太久了”他還告訴這個小孩：

“因為亨德爾是一位最偉大，最有才能空前未有的作曲家，我能從他那兒靜靜的學習。”

在一本會話錄裏，有探望他的客人寫着：“昨天夏本茲演奏你的四重奏，令人很不滿意”當他走後，悲多汶發現了這種記敘，很簡潔的對“雅尼爾”說：

“某日自會使他們滿意的”。悲多汶還對這孩子說他用他最善的裁判力，決不使他自已爲一瞬間的言詞所動³。

“我曉得我是一個藝術家，”他再簡明的說。

這位病人，真好像時日難度一樣，如會話錄所記出的，甚至於他還企圖在卡爾那裏，去學一點初步的算術。可是，這樣想了不多時候，即已放棄此種願望了。照例他是專心的在那裏，過分憂慮，想到卡爾將來的經濟問題，這種心神不定，與他性情不近於術學的事情，都足夠幫助原諒他虛報窮困，和他當時申通史大夫 (Stumpff)，史麥特 (Sir George Smart) 摩則呂士 (Moscheles) 去向「倫敦音樂愛好者協會」告窮的事情——且反對布魯林，辛德萊爾對他友誼的主張。他們指示着悲多汶，斷不能老老實實的告窮，因為當此之際，他自認他尚有價值 7,441 florins 的銀行股票，他們都說，倘若人們知道了這些實情，一定會引爲可怪的。然而悲多汶仍要固執的寫信，申明他打算這一點財產，留給卡爾，所以分文也不能動用；在 1827 年的 2 月 28 日

3. 人們配得起吧，當他深思創作他第八交響樂時，他是何等的給阿多尼，塞巴爾德寫着：“甚麼人說無意義，他們僅僅是人；常常他們所見的也就僅僅他們自己，也就僅僅他們自己的無意義，除此處尚還，善的，美的人都不需要，這兒是不靠外界幫助的……”

「倫敦音樂愛好者協會」，果真做了這一件使人感動的事情兌現了，由摩則呂士的口，帶來的這個好消息，是使這位身有重病的老人，歡喜欲狂，摩則呂士說：

“「倫敦音樂愛好者協會」，決心要送你 100 英金磅，來表明他們對你的好意，和深厚的同情，以供給你病時所需，他們感覺此種行為，乃是他們應有的，給你的安慰和方便。”

當取此款之時，拉依 (Rau) 這位銀行辦事人，暗示着要分兩次付清。

“我覺得悲多汶是太淒慘了，（拉依寫給摩則呂士的信），他與這些人相比，他簡直如同一個骨架……他公然告訴我，他認為此款，就當作是從天降下，拯濟了他；而且還說，500 florins 決不夠他目前的需要，因此，依照他的願望，我立刻就給了他這筆整數目了。”

老實說，悲多汶留的這筆財產，1827 年與 1927 年間之變賣所得，是太懸殊了，以現今論，大約可值 8800 美金。雖然生納克 (Sonneck)，還在攻訐各地對「音樂愛好者協會」執反對言論的人，他說這些人“率直的觀察，一位有限心理學的代理人，在悲多汶的眼光裏，他的七張銀行股票，不是因他而存在；在他的眼光裏，及認為……是屬於他的侄子卡爾，他唯一的繼承人的。由於卡爾那不可赦免的偷竊，為了他自己的安慰起見，自然他對這些股票的感觸，會願意到卡爾身上了。人們雖可反對他，這種多餘的為卡爾將來的幸福耽心。但是此舉確也出於誠意，從此點出發而批評悲多汶，很合邏輯些，他不得不看他自己似如窮人⁴。”

雖然人們可以充分的同情，熱切的希望，這筆遺產，是要移交到他的後代，然而生納克亦忽視了這種，明明手中還掌握着一筆財產，而偏偏要諄諄的訴他，是如何窮

4. Beethoven Letters in American, 1927, 37 頁上。



悲多汶臨死時之遺容

此素描畫係特爾特雷爾 (Teltchro) 於悲多汶死時，驅車趕至史蒂芬
布魯林家中在其臥室中而作。

因的事實，譬如說，假定本書的讀者，已經有了足夠維持幾年生活的秘密積蓄下的糧食，並且還假若他，仍然四處，向朋友與各地的生人們乞求糧食。縱然他也是一心要為他的關係人積蓄，甚至將全部的積蓄，留給他的後代，難道這樣，就能明白的承受，以欺詐取來的糧食嗎？生納克寫着：“悲多汶對這些感觸一定是思慮過的，”但是生納克就忘記了悲多汶，當他特別困於金錢時，也曾偶然變賣了，他積蓄下來的一份銀行股票⁵；并且他還忘記了，當悲多汶變賣那一張股票時，他發覺了他唯一需要兌現的利息單哩⁶。不，雖然每達我們想起，這一筆可笑懸殊間大約有 8,800 元的財產，和他所傳給我們那數不勝數的寶貝的時候，他的缺點是可以縮小，然而生納克所歸諉於悲多汶，這一類唯心的虛偽報告，亦不能充分消除，這位死者所負擔的不誠實。

大概這位偉人，這位藝術家，更少使他自己特性的創作品合理化。他掩飾着關心此種問題，但是，他是有人性者——屢屢比一般的人更有人性——并且還使之平衡，所以說，他常常是用他那比普通入還放蕩的私生活，來彌補了他嚴肅的對美學上的忠實。

崇高的對美學上忠實的最後奏鳴樂和最後四重奏，和偶然間對凱 (Kyd) 軍官所演出的那場風波⁷，也許可以允許悲多汶，把他以重發投他僕人的頭的事情，和以虛恨而驅得「音樂愛好者協會」錢的事情的本心和解了。

如馬克斯弗利蘭德博士 (Dr. Max Friedlander) 所說的⁸，是太適合於悲多汶了：

高超人的德行，是一塊未加鑄造的黃金，這塊黃金，在日常生活的商業上，不能當做貨幣使用，這種人，賜與給多數的人，也較給一個單獨的人容易一些，貯蓄種穀，亦較麵包省事得多了。這種人，不是用一點水，去澆在令人喜悅的紫羅蘭花上，讓

5. 拉維也精國家銀行，1819, 7, 13, 的記載，悲多汶最初是買入五張股票，并非七張，(Dr. Max Reinitz, "Beethoven als Bankationar", 1916, 5, 28 于 "Neue Freie" 報)。

6. 參看三十七章

7. 參看三十九章

8. 錄自秘密的講稿一書 (in an unpublished lecture)

人去心曠神怡，而是暴風雨的氾濫。這氾濫，是灌溉了廣闊的田原，與及沖洗到高山上的橡樹的頂尖。

人人都會得着慰藉吧，相繼與他叔父爭吵的侄子卡爾，已於1827年1月2日離開維也納回到他在伊格那 (Lglau) 的營中去了。在3日那一天，悲多汶又去追這位青年，追他這位所有財產的“唯一繼承人”轉來，大約遲在2月的光景，悲多汶給辛德萊爾 (Schindler) 一信，由那信中即可看出這位偉人的腦子，從那時起已開始昏亂了。在那時，辛德萊爾亦顯係遭一時的不幸，而臥病。

“關於你害的這種病，以我們互相知道的，從前也會偶爾遇見過，——如方便，我能遣人送給你，收到了這信。——是摩與呂士和克拉米爾的；沒有收到你寄來的，禮拜三將有一點機會給你寫，並且我的事情，都可告你，倘若那時你的病還不痊愈，我的……可以憑着收據付郵的。——再見。——當然，在這兒，無庸我對你說，我很同情你的病——在我這裏，來拿一些吃的去吧，一切我都可給你——願上帝與你同在。

你忠實的朋友

悲多汶。

聽說這位好獨居愛恬靜的蘇白爾特，當悲多汶快要與人世長辭的時候，去訪問悲多汶，這種風聞，雖不十分可靠，然而是很有一種可能性的。希頓布倫涅 (Hüttenbrenner) 還說悲多汶在他死的前一週，接待蘇白爾特時，這位身患重病的悲多汶還說：“讓蘇白爾特先進來”。

總而言之，蘇白爾特的某些唱歌，確實是悲多汶最後喜悅的東西，並且還聽說悲多汶低聲的稱讚蘇白爾特：

“真的，蘇白爾特內心所充滿的，乃聖潔的光輝”

恰巧十八個月以後，這位崇拜悲多汶的熱情青年，也就完結在他自己的未完成的交響樂上了。尤其在他臨終的時候，幾乎是不斷的，從他嘴裏唸着悲多汶的名字。

悲多汶在死的四天以前，寫好了遺囑，此遺囑是我們所見他的手跡中，最後的一件了。看看他這遺囑的意思：

Mein Neffe Karle Soll alleini
erbe sein, das Kapital
Seinen natürlichen oder testamen=
tarisch(isch?)en Erben Zufallen.
Wien am 23= März 1827
Luwig van Beethoven

悲多汶最後的手跡。

維也納市立文獻保管處藏。

按字讀：

Mein Neffe karle Soll alleini=[ger]
Erbe SeJn, das Kapital
Seinen natürlichen oder testamen=
tarisch(isch?)en Erben Zufallen.
Wien am 23=Marz 1827
Luwig van Beethoven

〔譯：〕我的侄兒卡爾，為我唯一的繼承人，我的這一筆財產無論如何也要依據遺囑歸與他。

1827年3月23日於維也納

露德薇格範悲多汶

寫此遺書時，他的意識，已不充分的存在了，約翰和魯林攙扶着他，看看上面



悲多汶 最初之墓地

於 華靈 公墓

那些錯拚音與及重複寫的字——不用說，乃是他病篤狀態的無言證據。

“Plaudite amici, Comœdia finita est”（鼓掌，朋友，喜劇已經完結了。）這一句有名的句子，大概是從其他有名的人臨終時所講的話，半意識半引用了下來。至於這句話，果真，是悲多汶的醫生，剛來後他說的嗎？抑或是醫生來了很久，診好病後他才講出呢^{8a}，這尙屬疑問。許多作傳者，都指出這句拉丁語，是悲多汶最後的留言，自然，演劇比讀歷史，更動人一些，可是人們，又不得不相信辛德萊爾所敘述的話，辛德萊爾說，悲多汶最後的話，真真實實，是說在3月24日午後1點鐘，其實，這並不比索特（Schott）這位發行者，送的那瓶老萊茵葡萄酒還重要：“垂憐，可惜——太遲了！”^{8b}

從24日的傍晚起，幾乎是兩天不停的人事不省。

這位堅強的人，「潔哈馮布魯林寫的」⁹已經完全無知覺，人事不省了……因為呼吸的緊促，所以遠遠的都能聽那憂憂的聲音。他那有力的身軀，強的肺部，都戰鬥得快與死神相親近了。

1827年3月26日下午，天氣是異常的慘淡，閃電，雷雨一齊驟發着。就是在那一刹那的當兒，我們這位人事不省的作曲家，高高的站在他的病床上，這真好像是和暴風雨一閃電對話啊，他的眼睛張得大大的，緊握着拳頭，且舉起他的右手——這種姿勢是留於人的記憶中——一仰跌下便死了過去^{9a}，那緊握的拳頭似乎是說：

8a. 愛講雙聲語的醫生，很羨慕他這種先發制人芬伯精諷刺的先例，自然“鼓掌”是拉丁喜劇中傳統的結尾規律。

8b. 悲多汶的這句話，正如了解歌德那句最後所說的一樣，歌德所說的雖不堂皇難解，然而以對他的兒子的太太所說的“現在，給我吧，你的小爪”（指手而言）這一句，也就夠諷刺了。

9. 見 Aus dem Schwarzschanterhause 108 頁上。

9a. 說來太有意思了，這最後一曲奮的反抗，在會唱交響樂中第一樂章裏也曾有過，在那裏就是他的主要主題，是田園交響樂中的暴風雨取來。——表被這最後音樂，反抗姿勢的這位英勇戰士，他也曾痛哭過一次，在那次，他是用唱喉來襲擊命運的。

“我是一個戰鬥者，——因此可以再戰一次，

最好的與及最末的呀！”

事情是這樣的疑奇，他最後的這種姿勢，他所喜歡的人，一個也沒有遇見，既不是維格勒 (Wegeler)，也不是霍爾茲 (Holz)，既不是馮布魯林 (von Breuning)，更不是卡爾 (Karl)，所遇見的，恰恰是從城外來的一個無友誼的人，希頓布倫德 (Hüttenbrenner) 和他早先的仇人，他的嫂嫂泰麗絲 (Therese)。這兩位人物。

以現代科學家來評論，悲多汶死的直接原因，乃完全是肝上硬化症之故。在悲多汶死後，他的許多朋友，爲了尋找死者那一筆遺產，然而很久都未得尋得。他們都在那裏後悔，互相的疑心，且互相責罵，最後霍爾茲拉出一個釘死了的襪子從那舊的衣櫃裏面，一個秘密約抽屜便落出來了，放在襪子裏面的，有七張銀行股票，這七張銀行股票是裝在那一對對“不朽的愛人”寫的信裏面的，而且還有一張布克斯維克伯爵夫人 (Countess Therese von Brunswick) 的像片¹⁰。

朋友們還發現，那一百英金鎊，是原封原樣，一文也沒有動用，此禮物，也像那一瓶萊茵葡萄酒一樣，送得太遲了，起初，「音樂愛好者協會」，想要回這筆款子，但是經摩則呂士懇求，說這筆錢一定要給以卡爾“以慰偉大的死者”「倫敦愛好音樂者協會」也就慷慨的承認了¹¹。

這一位使音樂得到自由，把音樂從侍從而提高到專門地位上的作曲家，是在3月29日安葬的。那一天因了他的葬禮，維也納各學校都休假日，且用陸軍出動制止那成千萬人的擁擠¹²。滿城都肅然的以賻此爲榮哀。

蘇白爾特 (Schubert)，胡麥爾 (Hummel)，塞夫尼德 (Seyfried)，克羅伊再爾 (Kreutzer)，謝爾尼 (Czerny)，和他忠實的老朋友，四重奏的演奏者尼克 (Linke)，

10. 誰也沒有想到悲多汶的紙會值錢，當他寫五交響樂的親手抄好樂譜公開時賣時，也只獲得六個Florin。

11. 在念着悲多汶不誠實之後，「倫敦音樂愛好者協會」的人士，會能如此一致的行動，真可算不列顛運動精神，令人驚美的例子。車輪又折斷的，由於紐約悲多汶協會的感恩表示，來捐助英金一萬鎊，給「倫敦音樂愛好者協會」作贈金津貼金，而這表現也就是光輝的圖影了。

12. 只有三個領人的埋葬，是追隨着莫扎爾德——并且那些只有一部分相同。

夏本茲 (Schuppanzigh) 等等，在 3 月 29 日的那天，都在這喪葬的行列中扶棺，直送到“華靈”(Währing) 墓地。

四十五年後，掘出了他的遺體，且再葬於維也納中央墓地 (Vienna's Central Friedhof)，這兒是所有最偉大的音樂之神的歸宿處，靠近他躺着的，有莫札爾德 (Mozart)，格羅克 (Gluck)，和爾夫 (Hugo Wolf)，蘇白爾特 (Schubert)，布拉姆斯 (Brahms) 等等之墓，在悲多汶的墓上，立得有一個最深刻的記號，用銅做的古代關於非凡創造的象徵，那就是毒蛇咬着他自己的尾巴。周圍還圍着一個蝴蝶——不用說，這就是對悲多汶那位大創作天才，不滅的無言證明和至上的崇敬。



第 五 十 一 章

悲多汶如何使音樂得到了解放

多方面的解放者

使作曲家確立於專門的基礎之上

使音樂平等化，普遍化

無巴哈貶輕的含意

培養了輕重的變化

啓發了歐洲的音樂會

成熟了美術

解放了形式

輔助和聲得到自由

為鍵盤器創造了新的作風

釋放了轉調

取材於自然界

使音樂脫離了遁世的眼界

改革了宗教音樂

改革了樂劇的序曲

消除了表現主義的音樂

反抗拜金主義

發展了鋼琴機構

發展了管絃樂隊的組織

溶解了作曲家與說明家那久被尊崇的同一論

使音樂有了更多的自抑

鼓勵了有創作性的欣賞
悲多汶是解放者的元首

從頭到尾說來，悲多汶在這本書裡，是擔任了多方面解放者的工作了，我們所知道的，他僅憑着他獨有的磁力，堅實的意志，強度的才能，而把音樂藝術，從那長期不斷的受人輕視的奴隸地位中，解放了出來，還有我們已經談論過的，也是使作曲家的職業，確立於專門家的基礎之上了，音樂的天才家，在侍役棹上，啜飲着菜湯，或者是在大廳被人踢腳的事情，未再繼續扮演下去的，那就是悲多汶的功勞，所以說，我們應當感謝悲多汶，一個窮的孩子，從波昂起一直能看到他自己的交響樂，印成樂譜時那一種尊貴，這真算是第一個作曲家¹。

我們知道悲多汶，是使當時的音樂，脫離那卑賤的諂媚如一個寄生者樣的形式圈內，得到了自由而解放出來，而且還使音樂成爲一種普遍化的藝術，——實現了人的心靈上精神上最高的理想，我們已經取去了此種，如他個人在音樂上，所做的解放工作那樣的姿態，他所表現於他樂語上思想之深刻，情緒之熱烈，至今亦震動於全世界。

我們要注意一個問題，悲多汶可無巴哈那樣偉大成就的貶輕含意，換一句說，即是巴哈的成就，雖然偉大，但尚不及悲多汶，因爲縱然在我們這些時代，巴哈的作品亦爲現代作曲家所尊崇，也許，還如悲多汶所做的解放工作的勢力，那一樣的具有權威，但是，就當巴哈生存之際，這悲多汶死後長遠的現在，也有許多人認定巴哈的影響，只不過留存一種潛伏力罷了。

悲多汶在言英勇的行程中，連一個外表上最細小的項目，也并未忽略，他其所以能在他的音樂上，壯麗的表現，實在說來，主要的原動力，就是在輕重方面，下了辛苦精細的功夫，如像音質學之表徵（音質學就是研究音的勢力和音的性質之學）與其他的表情記號，通通都是他發明的，增加的。

他還把音樂從一個供娛樂消閑的小屋子裏，帶進了音樂會的大廳，又把牠從貴族

1. Hermann Krtzschmar, Gesammelte Aufsätze über musik.

的豪華的宮廷中，帶到了平民窟，普遍化，大眾的面前，並且還使他在美學的領域內，與其他的姊妹藝術，享着平等的權利。

經過悲多汶的創作，樂曲始脫離形式的束縛，和變動了客觀對美術的欣賞，並且還使牠成爲真正人類永遠有效的典型——禮查，華格勒爾。（Richard Wagner）

至於說到悲多汶，我們應該感謝他，關於他那絕對使器樂，脫離了溫文的美術範圍內的束縛……他的手……勞苦的工作，使我們得到了充分精神上的德謨克拉西，（Democracy）此種精神上的德謨克拉西，即是我們現代所繼承的美術遺產——依爾尼斯特，瓦克爾（Ernest Walker）

總說起來，悲多汶的使命，是行使自由，使美術得到自由，使個人的意志自由，信仰自由，藝術自由，使人類生活中各方面皆獲得獨特的自由——保羅，柏克（Paul Bekker）

最要緊的莫過於自由——悲多汶

使音樂得到自由的解放者

悲多汶是釋放了業已長成了的藝術，從那不適當的培養的地方，而移到牠本來應有地位上，第一次在牠成長了的同胞中平等了，關於悲多汶此種作爲，禮查華格勒爾還讚美着：

“我們這位不可思議的創作家，直到最後，仍給我們以不可勝算的益處，由於這些最後的作品，（指悲多汶死後發表的四重奏而言）音樂的表現力，從早期繼續受着

限制，而遠離着精細的音樂中，得着一定的目標了；這種目標，我們可以懷着溫柔細膩的熱情，即可尋得到的，經過悲多汶的表現，音樂首先就使他自己的地位提高，與過去詩歌繪畫偉大的時期相等了，同時還與但丁 (Dante) 莎士比亞 (Shakespeare) 加爾德倫 (Calderon) 歌德 (Goethe) 等的作品，站在了同一的地位上，像意大利的荷蘭的偉大的畫家，還得取每件物品每個人的畫費，而這些畫費，是首先使畫家來畫每件物品及每個人了，在此音樂可以支配着，一種公然貶輕她支派藝術的原理，這種原理是奪取了純粹身體的快樂，是純粹感覺上的容納²，

悲多汶解放了形式，並不是要使形式脫離形式原則，而是脫離那金玉其外的時髦外表，他實在是使音樂的形式，得到了自由，不讓牠再在那傳統的形式主義中，受着奴隸性的束縛，且給予牠最內部充實的需要，從此，牠們就使人確信了。然而，他亦不是破壞了那有意熾滅浪漫主義者，形式論的暗礁。

悲多汶也是和聲學的實行家，他也曾為着廿世紀的鍵盤和聲開墾過，卡爾·菲力普，依瑪紐爾·巴哈 (Karl Philipp Emanuel Bach——係老巴哈 (J. S. Bach) 之第二子，亦係作曲家，有近世鋼琴演奏之父之稱，一譯者) 所發明的單音格式，也曾被罕頓，莫札爾德，在他們反對舊的複音情形之下採用了，唯悲多汶他獨特的天才，不但同化了準繩了這許多人的貢獻，而且還為有鍵盤器，創造了一新型的和聲，或者說和絃的作風，多方經驗帶着試驗的罕頓，是發展了悲多汶特性的土語了³。

并且他也使轉調得到了自由，輕視了那許多拘束的規則，而自己配合他豐富的和聲組織，實在說來，他在音樂領域內的各部門中，都獲得了解放的勝利。

悲多汶在作曲家，可算得第一等偉大的自然愛好者，他把藝術移在野外研究，因為他要使他的藝術，消除任何場所，那靜寂的掛着一盞孤燈陰森的氣味，他要使牠投在偉大的自然界的懷抱中，與山川草木相親吻，呼吸着牧場森林的清氣，啜飲着夕

2. 他報告巴伐利亞王，露德微格二世 King Ludig II of Bavaria 要在慕尼黑 (Munich) 建設一所德國的音樂校。
3. 如像小 F 調奏鳴樂 (op. 2, No. 1) 的結束樂章，大 D 調奏鳴樂 (op. 10, No. 3) 愛戀的慢樂章，悲情奏鳴樂 (op. 13) 的引子處。

春破曉那些青草嫩葉上的甘露。

還有，他使音樂脫離遁世的眼界了，這種遁世的眼界，對外界的行為，時勢之變還是置之不問的，如帕勒士脫林拉 (Palestrina) 巴哈，罕頓，他們都不問時勢的。

由於他關於詞的選擇，所以知道悲多汶是以偉大的文學領域內的自由贈與聲樂了——一件拓荒的成就。

雖然，也還有一件偶然的事情，巴哈的小 B 調彌撒 (B minor Mass) 的產生，然而直等到“悲多汶的彌撒” (Beethoven's Missa) 以後那些年間，此作品亦未發表因此我們的樂聖，英雄，悲多汶在作曲家之中，又成為馬丁路德 (Martin Luther 1483-1546 德國宗教改革者) 了。他是把囚禁在傳統教條中的彌撒(Mass) 解放了出來，

他還使劇的“序曲”脫離輔助的地位，而到歌劇；且解放了牠從一個卑賤如奴隸地位的伴奏，而進入獨奏的部位上了。

悲多汶掃除了為技術而技術的表現主義的音樂，是超過了他以前一切的作曲家，并且他還責罵“以外界脅迫命令的作曲，毋寧出自內心的需要”。

他的聰明，使鋼琴樂隊在豐富方面，響亮方面，都闢出了一新的境地，他那耳聾的不幸，可使藝術解放到另一條路上去了。即是判決了作曲家與技術者的分離，并且還粉碎了多害的舊習慣，這習慣就是有創造力的音樂家，不得已的耗盡了他的精力，去解釋他的作品——其實自己演奏自己的作品，豈不是作了自己的解釋家嗎。

也許吧，他那超越的解放者的成就，是比他偉大的要使音樂脫離文學糾絆的前輩們，奮發時更有力的感應得多，他是把暗示力，這個寶貝藏入音樂中了；此種暗示力，就是使音樂比從前，更豐富的含意更能自己容納，且使音樂，便於普通的聽者去想向，最後，還讓這位普通的聽者，忘記那軟弱的繁累的舊套的標題，同時興奮得在此種獨立不羈的情形之下，這位聽者，自然就尋找到了適當的音樂本身，有詩意的說明，釋義。

悲多汶超過了其他任何的作曲家，去完成實現“所有的人都成為詩人”這一個幻想的夢境，像他那錯誤的由田園交響樂 (Pastoral Symphony) 和他後悔的合唱交響樂 (Choral Symphony) 的結尾，(關於此悲多汶自己後悔着太遲了) 的推論的過錯，雖然也由於詩的觀念而使牠們成為一新的奴隸音樂，然而，那畢竟是罕見的事情，幸而

在我們自己得意的時候，是可以對此貶的價樂曲，發生厭惡的，一個真誠的音樂愛好者，是應該拋棄那些有妥協性的，能夠說明關於狀態的歌劇，和標題音樂，而對那純粹絕對主義的巴哈，布拉姆斯，富蘭克，悲多汶他們的作品發生興趣，且應引起思想界如此的傾向，如此的探求，——從悲多汶開始把握着一切音樂家心靈的這一百年間起，音樂的誠實愛好者，早就應作此工作了。

悲多汶發覺音樂藝術，窄狹得來只是少數特種階級的娛樂品，於是他就竭力求使音樂廣擴的普遍化，大眾化，他還感覺音樂，是一件非人所能及的東西，自然他自己也未想到，他就是使音樂得到了解放的人，許多年代，許多地方，藝術都是受着一種束縛的痛苦，同叫牠還尋求着解放的人，然而誰知道最有力的解放者！

就是悲多汶！



第 五 十 二 章 •

悲 多 汶 所 給 與 我 們 的

偉大的創造家
新的設計
作成了內在的形式
發展
嚴密接合的結構
延長了奏鳴樂及交響樂
增加了樂章
原子動機
來源動機
修改了旋轉曲
變更了風格
三種最偉大的貢獻
強有力的快樂章 (Allegro)
詼諧的諧謔樂章 (Scherzo)
神秘的慢樂章 (Adagio)
處理了變體曲的形式
新
劇的力量
意外
豐富的活力
節省

大智
悲多汶的宗教
類如醫生的悲多汶
謹慎的觀念論
凹處與浪頂
往復不定的歡迎
天才者

如果不是悲多汶重要，為甚麼在他逝世一世紀以後，他還是音樂界上的中心人物呢？

也許，一則是因為他遠較創作“帕爾推濃的弗里茲”（The frieze of the Parthenon），馬克柏（Macbeth），羅馬教王之壁畫（The Sistine frescos），與及小 B 彌爾撒（B minor Mass），這些作品的創作家，更偉大一些吧。

在他非常朦朧的心意裡，得到音樂的主題之前，他就會使他自己，來草寫着一個樂章的計劃，至此他就把完全不相干的建築觀念，帶到音樂上了。其他的藝術家，也常常是用了這種方法，來工作的。小說家，戲劇家，他們也屢屢是在他們描寫人物的個性，室內的佈景以前，用情節來開始構成他們創作的計劃，不消說，畫家也是要在他們十分明白，他所要表現於他畫上的人物之先來設計，才便於決定他色彩的配合，和他情感的氣氛。彫刻家，也是在他們集中像貌輪廓細微處之前，對於一個胸像，重要的骨骼面，先立定一種大體的計劃的。

以一個作曲家用這種方法工作來說，那必須比其他任何藝術家，還有更集中的想像力才行，然而，成功後也是含有不可評價的效果的。當悲多汶，將此種其他藝術家的這種平常方法，適用於音樂上的時候，悲多汶可成功了一種最重要的創作偉業了¹。

1. 尼登曼（Newman）所著 Unconscious Beethoven 一書，115 頁上關於此問題一篇最值得讀的論述。

我們已經知道，他是如何的，把罕頓和莫札爾德所遺交給他那可愛優美，文雅式的表面拘泥，拿來重新精製了，且以他寬廣的胸襟，暴烈的性格充滿之，而且使這形式“不但有外形，而且有內在”敏士肯 (H. L. Mencken) 寫着：“他的情緒奔放得達於極點時，幾乎是與神相似的；他使音樂，成爲了阿爾卑斯山那一類的壯麗”。

在奏鳴樂形式的樂章裡，我們亦業已看出，他是作了一種掃盡明星派的“燦爛經過句”，和剷除了舊套的發展，此舊套發展，聽者差不多都能曉得，牠那次第的變化的來臨，因爲這舊套發展，實在很像近世作戰中的軍隊，“依據了預先的計劃”來進退的。我們是追循着，他那破壞偶像者的進程，如像他，是把一個愈看愈不好看的“餅乾盒子”的模型，重複申述後再加以更造了，同時，我們還窺視到他，用一種新的變化與解釋，來使牠還原。我們到有點驚奇，如像他用着從前的結尾，公然簡潔的明白的有如“完”就把這舊式樂章結束了，且使牠成爲一件很顯榮，而有深意的東西，此種顯榮，此種深意，有時是會與一切殘餘建築的大小，興趣，美麗相對稱。此種結束法的開拓，宛如他是建立了一個禮拜堂，這僅禮拜堂，除了一個大的入口處，除了一個中部，除了一個以磚堆成的叉出部 (Transept 係十字式禮拜堂之形式)，在東邊還開得有一個出口的小門而外，其餘甚麼也沒有了，還很像他把這個門，變成一個大洞，其後又用宏大光輝如法國波未 (Beauvais) 的合唱，來完成了這個禮拜堂。

我們業已知道悲多汶整個生命是遠離了“洛可可”形式，而在向上的成長着。帕尼 (H. H. Parry) 所描寫悲多汶的：

在悲多汶以前，所見到的長作品，都是以不同的旋律，和具體的主題，兩者之對稱，爲分離結構的基礎，也許僅僅是并置，也許是寬泛的連接了多少無意義的經過句²。

可是我們的作曲家，悲多汶，直到他最後的四重奏與奏鳴樂，一慣都是向前進的把這些來加以變化，

2. 見格羅夫所編之辭典，第三版，帕尼 (Sir Hubert. H. Parry) 的形式論。

3. 見格羅夫辭典 (Groves Dictionary) 第三版，論：“形式”。

以我們所感覺得到的來說，“經過句”，從一個主題，到另外的主題，牠們的材料是何等的連貫，何等的統一，有時因結構之嚴密的結合，所以縱然是有銳敏眼光的化學分析家，他也難將此下界說，來闡明其意義⁴。

然而，此等之說明，亦決非悲多汶之解放形式的充分理由，他首先就把奏鳴樂作長，與莫札爾德的交響樂一樣；繼則使交響樂，有莫札爾德的交響樂兩倍長；最後他把四重奏，也加長與奏鳴樂相等了，由哈彌爾克拉維爾（Hammerklavier）和高C小調（C Sharp minor）兩作品中，即可看得出，他是學巴哈全盛一時的組曲，他把許多的四重奏樂章，都增加到六個樂章，或者七個樂章。簡單說起來，他是改善了形式主義的奏鳴樂形式，而且使牠成爲一種更美麗更能表現的樂曲了。

同時，他還使他的聽衆，心悅誠服；因爲，不知何故，偶然間他就在那時候出現了，當此之際，音樂的嗜好者，亦開始尋找着了他們的方法，很適當的劃定了界說的“洛可可”時代的奏鳴樂形式，並且他們還在那裡嘆息，從艱苦中獲得的勝利

、讀者研究了本書下部·第54章後，必定可以詳細了解，悲多汶那巧妙運用，連接主題的發明物，此項我們就命牠爲“原子動機”（Germ-motive）。他，首屈一指的作曲家，是由此“原子動機”，才着手完成了長作品裡面，“相互樂章”（Inter-movement）的統一。

此種樂章中秘密相通的發展下去，是得着了很重大的效果。如像“李斯特的小B調”（Liszt's B minor），一樂章（One-movement）的奏鳴樂，也是因此而劃一的。

在下部，第55和第56章裏，我們亦可發現，與這“原子動機”相等的方法，也是悲多汶最愛用的符號，此項我們就稱牠爲“來源動機”（Source-motive）牠，“來源動機”也是使悲多汶一生的作品，得到了主題的統一。

差不多每一種形式，只要一經悲多汶接觸，悲多汶就會使這各種形式，得到更好的改善。就以區區的“旋轉曲”（Rondo）而論，悲多汶也把牠加以變化了，使牠更

4. 見格萊士（Grace）所著之悲多汶（Beethoven）一書，214頁上。

廣闊，更富於彈力，且使牠成爲奏鳴樂形式的結束樂章。

但是，他對於莊嚴的賦格(Fugue)的變化，却未能十分得着圓滿的成功，他屢次試行，把賦格的形式，和其他的形式相合併，然而，據這些經驗所得的結果，都很少使他，得到最大的成功，因爲要將與賦格組織完全不同的樂曲，參入到賦格的形式裏，簡直弄巧反拙，而破壞了賦格原質的一致，而且，還使牠更爲散漫，冗長，雖然畢竟悲多汶也作出了一些令人滿意的例子，如像第三拉桑烏莫夫斯基四重奏(Third Rasoumowsky Quartet)和降A調奏鳴樂(A flat Sonata)的“結束樂章”，彌撒(Missa)裏面的“Et vitam venturi”和握着權威的小高C調四重奏(C Sharp minor Quartet)

總觀悲多汶對音樂上，三件具體的貢獻來說，都可說得上，是最富於新思想，最有力量，卽：

1. 偉大力強的第一樂章，(例如英雄交響樂裏面的，蕭尼奧梭(Scrioso)四重奏裏面的，第五交響樂裏面的，合唱交響樂裏的皆是)。

2. 卽是使感情動搖的幽默和 Dionysiac (酒神)興奮的諸樂章，(例如英雄交響樂裏面的，第一拉桑烏莫夫斯基裏面的，哈彌爾克拉克維爾裏面的，合唱交響樂裏面的皆是)。Scherzo 這個名字，並非悲多汶所創始，罕頓首先加快“米紐厄特”就稱呼出了這個使人迷戀的名字，但是悲多汶處理牠時，是使牠廣闊了，深沉了，且各處都加以改造了，所以使牠在實體上精神上情緒上，都成爲悲多汶最有光輝富於新思想的創作。

3. 卽是那帶着神秘崇高而輕快微妙的慢樂章。(例如合唱交響樂裏面的，降B調三重奏裏面的，第十二第十三第十五四重奏裏面的，彌撒裏面的頌歌，和作品111號小C調奏鳴樂裏面的皆是)，他那握着權威用變體曲形式來處理的慢樂章(Adagio)，顯然的已超過了歌謠形式。(Song form)。

悲多汶對“變體曲形式”(Variation form)的處理，是有着特殊的趣味：牠簡單的描寫，逐次的進行，好像是回到了巴哈的方法上了……他“哥爾德堡”(Goldberg)變體曲(僅以低音主題爲基礎的)，在悲多汶的作品中，在他後來鋼琴變體曲形式內，此曲要算達到變體曲的頂點的作品了，以此變體曲而論，旋律的接合，不過是一附

屬，也許實在有時還不能成立：和聲與結構，都是重要的原素，雖然也可把這些原素，變化到任何的範圍，然而這就是常常所謂的，同一的精神線穿透着整體了⁵……

悲多汶新奇得很合原理的，不論何時，受着心靈的激動，他便能從磚塊中，榨出着血液，而且，他是製造了這鮮紅的血液，再化鍊了這殘餘的磚，就把這些出產品，組合成了一幅奇跡的圖案，這幅奇跡的圖案，就是這位美術大家塞利尼（Benvenuto Cellini）也會感到不及的羞愧的，悲多汶確實是能在他喪失了金錢的盛怒之下，尋着了快樂，美艷，驚奇（他是擅於發氣，亦如他之新），他還能完成一首，他聳耳絲毫也聽不到的小鳥，唧唧聲的演進的歷史詩——或者說是世界末日之轟炸聲吧。

馬立（John Middleton Murry）敘述耶穌純新奇的文字，幾乎逐字逐句的，可以適用於來形容悲多汶。

他的能力，都是新奇的：因為他有好的領悟性，他有深奧無飾的語言，他有令人驚異的力量，這力量，就是往往由於一兩句，簡單的句子，就默示着深刻的意義了——這些，是在我們面前，和諧的顯示着，所以我們就會如此的承認牠們，似乎是天賦的；同時，牠們也是天賦的，新莫過於新的無飾，困難就算理解了，一件單純的新奇，才是所有人成就中，受到的最大挫折，也是一件最耐久，而有持續性的東西⁶。

為甚麼音樂形體的悲多汶，他的情緒，會比他的先輩們新奇呢？一種理由：乃是他的思想，較之於他們深刻，而且他音樂所表現的深刻思想，是昇華透入了情感的深處，換句話說，悲多汶的音樂，是深刻的思想，與熱烈的感情所溶合而組成。

此種音樂，是天下破格的物品，雖然，有些主題的材料，儘管是自由的運用，模倣着別人，可是，牠仍很顯然的，與其他的音樂大相懸殊，對比起來，幾乎是儼如一個有翅膀的人，在盛大的宴會上，忽然間正展着他威儀的翼，閃現出他金黃色的鎧甲，那一樣的燦爛，鮮明。

5. 見瓦克爾（Ernest Walker），1920年出版之“悲多汶”（Beethoven）一書，159頁上。

6. “天才家耶穌”（Jesus, man of Genius）1926年出版，162頁至163頁上。

“這不僅是(W. J. Turner 忒迨寫的)音樂，有更多具體表現的形式，容量方面更多了範圍，而且，在悲多汶以前，就沒有一個人，是像悲多汶以音樂為生命，將他的生命，充分在音樂中去生活，不用說，以前的作曲家孟推未弟(Monteverdi)，柏勒士脫林拉(Palestrina)，巴哈(Bach)，亨德爾(Handel)，莫札爾德(Mozart)等人，也是有幾分沉醉在他們的音樂上，但是，我們就未能獲得，與他相同印象的人物”

悲多汶新奇上一種強有力的原動力，乃是他的樂劇的力量，據我們知道，他是何等的去處理那些劇詩，如像埃格蒙特(Egmont)，科妮奧蘭拉斯(Coriolanus)，與及稱為尼洛娜(Leonore)名字的那些序曲。我們的作曲家悲多汶，他是能够把劇，簡縮寫成爲四個音符及一拍休止，比湯尼孫(Tennyson)的四幕劇一開場白一收場語還有趣得多。他能够暗示出，重要的真實戲劇上的中止，衝突。不用說，他這暗示，不僅是以中強(mf)到最強(ff)，由強變到弱(Sf)到漸弱(mp)的記號的對置，而且選用樂句，主題，樂節，樂章，與及整個作品中內在的一羣互相間的比較。

於這些方面說起來，悲多汶的確是一個很重要的改革者，并且他於戲劇的知識，甚至於也超過了他那慣於運用的象徵文學的表現。例如，1823年，在他給辛德萊爾的信中，他已用了這樣的名詞“我的兄弟”？來稱呼他的親近人。

悲多汶也沒有料到——甚至於重複十五遍——他還是我們最有權威的人。因爲他不是一位極端的預言家——雖然，畢竟也不能避免——所以比較其他的作曲家來說，我們就更容易忘記，他的音樂是如何地在進行。他哄着我們，巧妙的把握着我們，使我們苦苦的懸懸不定，暗中他於他樂譜的行間，就流露出了他那廣漠無邊的智慧，洩示出了他那有深意的示言，而且，還向我們撒出了他那純潔的愛，只要我們能發覺的話，想然這些句子，都會被人相信的。他使我們有好奇心來探尋，他還懸着了，他那一支無慈悲心的筆，和他那一隻大手，所寫出來的鼓聲，來談笑我們那溫柔的情感。當我們同他都被人(Gargantuar)所吐沫潮，沖激的時候，突然間他就捨棄我們於

7. 見忒迨(W. J. Turner)所著之“悲多汶”(Beethoven)，1927出版，31頁上。

困難之中。

我們是充滿着痛苦的，
真誠的發出了大笑

悲多汶隨時都使人驚奇，永遠也不能用言語來形容，正確的說起來，他為何把我們迷着，這最充分重要的理由，大概就是他，對每種音樂的進取，也携帶了我們，伴着他一同到隱密的寶藏中去探求。

悲多汶留下「戴生博士 Dr. Dyson 所寫」的三十二首鋼琴奏鳴樂和九曲交響樂，有人冒險的揣想着，就是三十三首奏鳴樂，十曲交響樂也一定的令人喜歡，這些作品，不能否認，的確是很有名，牠們就是悲多汶，而且就是悲多汶很有規則的在那裏陳述他的謎語。至於牠們應有許多樂章，應有如何樣的樂章；裏面描寫的怎樣；主題的處理，究竟是輕微，抑或崇高；是莊重的節奏，抑或是浮躁的旋律；或者兩者兼有；形式是摹倣舊的，抑或發明新的。通通以上的這些問題，敢說一句，是很不容易解釋的，一個人只能憑着他——在某種新奇的情形之下——對這些難於理解的樂曲，一時所把悟着的觀念來敘述。我們能痛痛快快的談出一點奏鳴樂形式，也就是依附着悲多汶本人了。音樂從來也不會欺騙人，無疑的，也許有這樣可能，我在這裏引用了他樂章中的兩個主題，一個結尾，雙縱線，推諸其他，並且還可以說這裏就是，也許是，必定的。然而常常同樣的也還有這種可能，雖然每個作品，都有牠顯然的所在，引出了三個主題，四個主題，五個主題不等。．．最後的三重奏，和奏鳴樂，都已超出形式的類別了。悲多汶有幾分是從罕頓與莫札爾德那裏傳下來的，但是，他們却毫無我們所承認的悲多汶所有之長，正如悲多汶自己所說，他并未起念頭，來繼承一種建築術，可是，悲多汶實際上，確是一位有創造性的偶像破壞者⁸。

8. "The new Music" (新音樂) 1923 年出版，121-122 頁上。

他有極度的感染性，他有非人所能及的那種偉人特有的活力，他的想像力，也如魯本茲 (Rubens)，林布蘭 (Rembrandt)，巴爾扎克 (Balzac)，但丁 (Dante)，莎士比亞 (Shakespeare) 他們那豐富的生活一樣。但是，他們從來也不畸形，都是正軌的，他們才是揭穿了新約聖經上，所比喻的節省，集中。

有時，他也就像一個平常人，不過，當他出現在音樂上時，悲多汶又永遠幾近於驕傲的人了，這當然不是他有意使音符，隱藏在旋律當中，或者是細密的密封着，一個小藝術家，豈能用一支腳，踏着古典主義的園地，一支腳，跨進浪漫主義的領域，取其二者之長，且將牠們溶化成一種最完美的東西，即所謂的“悲多汶派” (Beethovenism) 這些是一個不驚人的藝術家，辦得到的嗎？

自從他在摩則呂士 (Moscheles) 的費德里涅 (Fidelio) 鋼琴譜上的下邊，着重的寫着“人，幫助你自己！” (Man help thyself!) 這幾個字後⁹，悲多汶的精神，慢慢的竟變成人類的靈感了，從歐洲大戰起，一種強烈的運動，就是向另一種新而有力，且自持的宗教上推行，這種推行，實際說來，確是開始於德奧兩國，他們都是以悲多汶作為這宗教的元首了。

但是，縱然這種說法失敗了，悲多汶不能作預言家，作新宗教的開基者，然而，我們也得承認，他是一個很有權威的內科醫生，他的音樂，有一些，確永遠是爲了任何人而屬於任何人的。他是人類的醫師，人類的朋友，人類的慰藉者¹⁰，倘若我們憂愁，疲倦，忿怒，寂寞，失眠，沮喪，煩悶，怯懦，且苦於暴躁之時，倘若我們千頭萬緒，或想像力遲鈍之時，我們就會發現，他的音樂，是比任何其他的作品，有更豐富的變化，而且，是有着豐富變化的解毒術¹¹。同時，我們還可以發現米

9. 參看三十五章上最末段。

10. 讀了普魯斯特 (Proust) 的小說，就會想起來，有一個人她的祖母死時，她姐姐拍電報給她單獨用“Beethoven” (悲多汶) 一字，她們是同感起那一曲呢？是卡凡蒂娜 (Cavatina) 抑或是悲憤奏鳴樂 (Pathétique Sonata) 的慢樂章，更或是熱情奏鳴樂 (Appassionata Sonata)，第二拉桑烏莫夫斯基 (Second Rasoumowsky)，奧爾赫杜克 (Archduke)，也許是合唱交響樂 (Chord Symphony)？——見 Le Coté de Guermantes, 卷 2, 34 頁

11. 參看作者1911出版之音樂嗜好者 (The Musical Amateur) 書中之“The Musical Pharmacy” (音樂的調劑學) 和作者1927所出版以音樂治療的詩意治療法 (The Poetry Cure with Music and Picture) 書中之 Directions (目的) 及 Musical recipes (音樂的秘訣)。

娜女士 (Miss, Millay) 的短詩：

諦聽悲多汶的交響樂 (on Hearing a Symphony of Beethoven) 的末行：

音樂我的堡壘，是我唯一的堡壘，
(Music my rampart, and my only one)

認為悲多汶是符治療術以後，自然我們就會明白，為甚麼悲多汶在歐洲大戰時，是德奧布土協商國和英法俄協約國的精神重要安慰者，心靈上不可少的寄託人。她們都是寬懷大量的國家，所以不使民族的痛苦，沾污於美化的世界。並且，我們也就不必好奇的要知道，為甚麼布爾什維克派要把悲多汶的音樂，拿去作她們的公開音樂運動了，同時我們更可以充分了解，他對柏蒂娜 (Bettina) 所說的那句真實話：“確確實實我明白，我的音樂要整個的向着自由的路上邁進，不自由的痛苦是許多人親身嘗到的”。這位不幸的醫生，他亦業已醫治了他自己啊！他有百分之九十九像一個醫生，然而也有百分之一像傑克爾 (Jekyll) 和海德 (Hyde)。像他這位理想的醫生，幾乎從來也不會愛惜過自己，只要他的筆一開始，直至寫出來的音樂，如他所能寫的時候為止，他都是用着他那令人難以相信的忠實和勇氣，在那兒堅持。傾倒他的全力，改了又改計劃了又計劃，如服爾泰 (Voltaire) 所說，另外藝術家的，“辛苦的作每個新作品，都好像是靜靜的在逃他的名譽”。悲多汶小高 C 調四重奏大部份的草稿，是讓人惑疑的沉思默想，尤其是當你重視的去計算，那優美的樂句，而後，又不如你所想之時，在此第四樂章上，他那六個不協和的開始，僅僅成爲一件令人刺激的東西，教訓了畏首畏尾的觀念主義者，教訓了固執己見，和拼死命還作不出精采東西的人。

自然，不能說一個人的作品，通通都是最好的；除非沒有任何的比較。他本人的生活，不是平平一生，而是凹處與浪頂的繼續，而他的作品，多少也是與他生活相應。讀者也可以學這樣，把他九個交響樂相比較的性質，分類的寫出來，

如像：

1 2 3 4 5 6 7 8 9

照上面所表明，第三第五第七第九最好，第八次之，第四第六又次之，第一第二更次之。

廣擴講起來，檢查了他全部的作品以後，人們就可以大概的窺探出，這同定期中的許多事情，人們也就可以看到，很迅速的與他那些有長久性的朋友，時冷時熱的交情。雖然，他的作品的號數，不是依着嚴整的秩序而寫，但是，這些號數，依然可以形成一種年代的繼續，大概很正確的够拿來翻翻，至於悲多汶第一百號作品（單獨的除開那堂煌的六十號而外），接續十個的那一羣，就把當成一整個着，都是起落不定的，由最弱到最強，後又回到最弱，同時着手的那一羣，作品十號，三十號，五十號，七十號，九十號較同時着手的作品一號，二十號，四十號，八十號的音樂，却好得多。

拿破侖之戰以後，發生了新的變遷，卽是一般人對於音樂的愛好，與其說喜歡悲多汶，勿寧說意大利的音樂，更令人易於了解一些，這位德國先生，在此時確一部分的，如一種玩意兒一樣，被人拋棄了，可是僅僅幾年以後，他的聲望，又已恢復，然而，一世紀後在美國他却又受着這同樣的命運，當歐洲大戰之際，悲多汶有的作品又被禁止，并且甚至於和平以後，一批時髦青年，仍把他當作一個老頑固看待，但是，在也死的一世紀以前，他是受着了加倍的熱愛，悲多汶頗能容忍，且對往復不定的歡迎置諸度外，同時還說：“有一天就會喜歡的”，如像悲多汶解釋，當別人告訴他，他的作品不受人歡迎之時，真的，像他這樣的人，不是爲着一天兩天“而是爲着所有的時代”，也不是爲着一個國家，而是爲着所有的全人類，關於他，最好用服爾泰的話來說明：

“他國家裏面，有着這樣的偉人；他是宇宙間的天才者”。

第 二 部

悲 多 汶 的 創 作 室

(Beethoven's Workshop)

第五十三章

摹倣的點丹家

悲多汶奇蹟之探望

如此研究之真實價值

美麗的創作

偷竊與充用

第二部重要材料的挑選

悲多汶模倣罕頓和莫札爾德

模倣他自己

外國的民謠

他自己的

騙子的拉斯特 (Rust)

莫札爾德孕育着了快樂 (Joy) 的旋律

最後四重奏之相同部份

第二部，是研究悲多汶創作的程序，不用說，這是專爲着一部分從事於音樂的讀者而寫，自然，一切其他的事情，都不在此四章內談論了。

沒有再比由悲多汶的作品來眺望來探求，以研究他“相互樂章” (Inter-movement) “相互作品” (Interwork)，負債與借貸的關係，更聚精會神，更受感動，更有代價的事情了，縱有，也很少吧，有時——雖然是稀有的機會——也很可以表面爲根據的，但是這最令人興奮，最值得人去尋覓的乃是那些深奧巧妙隱藏着的事實，這些事實，往往是會引起一名鑽夫，辛勤而不辭勞苦的，用他的鋤和鏟，在那兒層層的發掘。

當然，作者再也不能承認，一曲音樂用“說明”的空泛觀念，來描寫牠的新和牠主題的其他關係。如此研究的志趣與價值，明白說起來，就是爲了闡揚悲多汶創作程序中之富饒，節省，和有統一的變化。

這些篇幅裡面，所表現的，是何等成功，幾乎是不可否認的，他能把他最初之理想，與及其他事情拿來運用，不但使單獨樂章，和單獨作品的一部份連繫起來，而且，還將作品的整個領域，也都變成具有統一性了。

研究美麗的創作，不僅是創作本身值得研究，就是爲了新鮮，使闡揚精美藝術作品的解說來說，也有研究之價值。另外一位偉人，一位不幸的天才家哥爾利治 (Cole. ridge) 寫的創作經過，他也是我們現代，所公認的第一流學者。

“因爲美麗的價值是超越的，如果努力的用精巧的方法達到目的時，其尋出之價值亦同樣超越，一種純想像的作品，並不是憑一點智巧在那兒無中生有的虛構，懸懸不是，沒有根據的事實，沒有微妙的想像力的範圍，很顯明的想像決非與真實相背馳¹。”

悲多汶是一位很奇特的人，他能奇奇怪怪的竊獲一首樂曲，然後，再使牠新得發出了閃光，作者當然不想，對他如此新奇有成就的偉業，來加以誹謗，亦猶之手對他奏鳴樂，和交響樂之企圖加以“說明”一樣。他同意法朗士 (Anatole France) 所說，抄襲與充用的不相同，因爲天才家，可以把人家的材料拿來充作改造用，還可以更比原來美麗，且具備着富有深長意味的含蓄，實在說來，我們現今的用語，真不够分配這些材料。

“真可笑，關於抄襲的強辯文章，在富麗堂皇的十九世紀，即已開始了，從前所有的材料，却是屬於任何人的，而且當人們尋得那些材料時，人們即可認爲是他的所有物，無疑的，大部份人，只有抄襲的觀念存在着，而却無才幹與智識，竟令抄襲成

1. 見 John Livingston' Lowes 著 "The Road to Xandu" 一書，1927 出版，240 頁上。

一種偷竊的行爲，因爲他們獲得之後，只會粗淺的稍稍加一點變化，因此，——這唯一的眞實話，是會妨害一位寫作家，反而不及他的先輩們——倘若我們，詳細搜索，則我們所知道的作家，都是抄襲者，．．．倘若他是一個眞正的抄襲者，那嗎我們即可依照他的技巧，再預先的下着斷言。（法朗士又在說些侮辱別人的話了）不幸得很，薩爾都（Sardou）就是，因爲他剽竊了人家的材料，然而莎士比亞呢，雖然無限制的比他還偷得多，可是莎士比亞就決不是了，他刺激整個世界，因爲他有他的一種方法呀！整個的事情是已明顯的歷歷在目”²。

如此說來，悲多汶也是一位摸倣的點丹家，讀了本書第一部的讀者，即會知道關於第五交響樂，第七交響樂，第九交響樂，“紀念”奏鳴樂（op. 110），小高C調四重奏這些樂曲裡面，悲多汶也有莎士比亞那一樣的“他的一種方法了”。

因爲要尋獲新鮮的東西，所以第二部，所挑選出的主要材料，比較難於了解，作者和他的慷慨朋友們，在這有限的篇幅內，是重要的揭露了，從來未曾發表過的對悲多汶作品上的一些新發現，自然作者，也並未完全忽視格羅烏（Grove），羅特波姆（Nottebohm），赫姆（Helm），李曼（Riemann），馬爾尼吾（Marliave），卡撒（Gassirer），依爾尼斯特（Ernest），弗麗米爾³（Frimmel），與及其他的人所曾發見的。

倘若巴哈，亨德爾，罕頓，莫札爾德他們等等人物，都是一些“不介意的摸倣者”，那嗎悲多汶將會拒絕誰的恩惠呢？無掛無慮，輕而易舉的悲多汶把別人的東西作成己有，眞的，不論何時，只要被他發覺，他就會立即改裝成爲他的樂曲了。

本章不打算詳細涉及，關於悲多汶這些對他先輩們負債的問題，至於此種有趣味的題目，整個的處理，那是須待另外的書籍來解決的。

作品第二小F調鋼琴奏鳴樂（F minor Piano Sonata, op. 2）的開始主題，曾如我們所見的第22章上，例82例83，我們向後追索，即可出尋莫札爾德的小G調交響樂（G minor Symphony）“結束樂章”的踪跡了，因爲此種“分裂和音動機”是

2. 見 Nicolas Segur 著 Conversations avec Anatole France, 1925 出版。

3. Frimmel 所著“Beethoven Handbuch”一書，卷 1, 11 頁上可以找着此問題之參攷，該書 1926 出版。



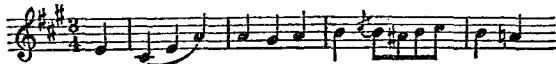
莫札爾德

這位曼亥謨 (Mannheim) 的作曲家最愛用的，牠之有名，也像等於“曼亥謨狼烟” (Mannheim Rocket) 一樣，並且，如果我們再追索遠一點的話，我們還可以尋到，這位漢堡學者，巴哈 (J. S. Bach) 的小F調第一鋼琴奏鳴樂 (F minor First Piano Sonata) 的影子來，也許吧，牠之有名，亦如代替的“漢堡狼烟”(Hamburg Rocket)，最值得令人注意的，乃是他這兩首奏鳴樂都用着相同的調號，他們都是用的小F調，而且都是用在奏鳴樂上。

作品十八第四 (op. 18, No. 4) 小C調絃樂四重奏 (C minor String Quartet) 的結束，很顯明，又是對罕頓有名的吉卜色旋轉曲 (Gipsy Rondo) 欠了一筆不用償還的債；同時亦如我們所見⁴，作品十八第五大A調四重奏 (A major Quartet op. 18 No. 5) 裡面的“米紐厄特”，也是很顯明的，自罕頓五十八首奏鳴樂中，最好的“聖典”(Sunday) 曲裏得來。

例 · 207

Ex. 207



第一交響樂快樂章 (Allegro) 的開始處，第一主題與第二主題之間的連接句，可說是莫札爾德“Don Juan”序曲的剪影，同時此交響樂徐緩如歌的樂章 (Andante cantabile con moto) 的開頭，也是我們這位作曲家莫札爾德小G調交響樂 (G minor Symphony) 的徐緩樂章 (Andante) 牠不正當的子孫。

究竟悲多汶的樂曲，是由於這位老作家而產生，抑或是與別的有關係，抑或是出於他自己早期的“自我”等等問題，研究起來，自然這不是一件很重大的問題，我們此刻要談的，乃是英雄交響樂的喪葬進行曲 (The Eroica Funeral March) 的開始，

例 · 26

Ex. 26

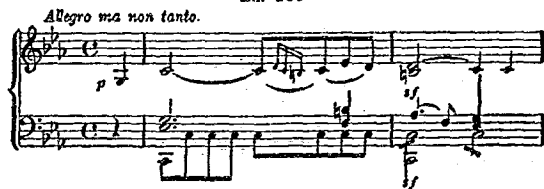


4. 參看本書二十七章上

所用着最有力量的快樂章 (Allegro)，也是他 1804 年，出現在他室樂中，小 C 調四重奏 (C minor Quartet op. 18. No. 4) 裏面的開始部分。

例 · 208

Ex. 208



田園交響樂 (Symphony) 的開始主題⁵。

例 · 209



似乎是採用了斯拉夫的舊民謠⁶，令人奇怪的，此同一民謠都產生了偉人，產生了奧汾涅 (Auvergne) 一個驅牲口者，而且最令人不解的，乃是康特洛柏 (M. Canteloube) 發見田園交響樂的“諧謔樂章”九十一小節渥薄 (Ohoé) 獨奏處，暗中很與老的奧汾涅人相似；同時，他還認為在三重合奏中，那粗俗的鄉下跳舞，真好像當地山上的居民。

很早本書曾已論到 (op 70, No. 1) 作品七十號第一，“吉依斯脫”(Geister) 三重奏 (op. 70. No. 1)，很像作品十號第三大 D 調奏鳴樂 (D major Sonata op. 10, No. 3) 的一本簡略精美的翻印。她們所表現的，乃是莊嚴，且是小 D 調的沮喪的慢樂章與大 D 調愉悅的快樂章之間的對照，此兩曲的快樂章，都是用相同如兄弟的主題來開始的

5. 參看本書第二十七章，例 · 100。

6. F. X. Kuhn's Collection of folk Songs Agram 1878-1881.

7. J. Canteloube, Beethoven et L'Auvergne, Le Courrier Musical, Feb. 1. 1927.

，把此三重奏 (op. 70, No. 1) 的開始，

例 · 87

Allegro vivace e con brio.

Ex. 87

Flte.
Viol.
ff
Vcll.
Flte.

拿來與此奏鳴樂 (op. 10, No. 3) 的開始比較比較。

例 · 210

Ex. 210

Presto. (♩ = 132)

p

兩曲都是以有果斷的四小節，同音程經過句起始的，開始的音符，也都是D—B—A 如此的進行。看看此奏鳴樂 (例 · 210.) 的主題的結尾，所用的向上音階，是很像此三重奏結束部份上的第一個音 (例 90) · 例 · 210 的最初主題，似乎也是後二者 (例 87 · 例 90) 所溶化成的，不消說，此三重奏結束的第一主題

例 · 90

Ex. 90

Presto.

p Flte. sfz cresc.

與此奏鳴樂的米紐厄多 (Menuetto) 也有很親密的關係——雖然很遠

例 89

Ex. 89

Allegro. (♩ = 120)

dolce.

當悲多汶寫這首新作品的時候，他一定將他的精氣，貫注在這首舊作品上了。所以才會浸透了舊作品的靈魂來，所以才偶然之間，就把此奏鳴樂第一章重複樂句，聯想的運用了。

例 · 211

Ex. 211

此種聯想的實現，幾乎完全相同。這種樂句，運用在此三重奏的結束上，實在增加了不少的力量。

例 · 212

Ex. 212

作品七十第二降 E 調三重奏 (E Flat Trio op. 70, No. 2) 與作品三十一第三降 E 調奏鳴樂 (E Flat Sonata op. 31 No. 3) 之相互關係，本書早已論過了⁸。這兒，另附加一點理由，不是說他作了一曲三重奏的奏鳴樂。（如悲多汶最初所計劃的）而是他這樣的：他感覺每部作品，用八分之六的快樂章，都應該有些相似。并且，悲多汶一定還看清楚是了，此三重奏的較速樂章 (Allegretto ma non troppo)。

例 213

Ex. 213

Allegretto ma non troppo

Viol.

Pfte.

與此奏鳴樂令人喜歡的米紐厄多 (Menuetto)，輪廓上，作風上，都非常的相似。

例 · 214

Ex. 214



作品七十號與作品三十一號，與作品十號間之相似，不僅是很單純的問題，悲多汶慣於回到以前主題的例子，而且，一定是“幾近於滿足了願望”是的，把以前的主題，拿來再鑄型，他成功了舊的，似乎他更喜歡這新的，更要超過早先的理想，不信可以看小 C 調絃樂三重奏 (C minor String trio op. 9) 的諧謔樂章 (Scherzo)

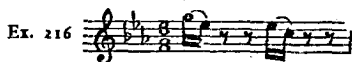
例 · 215

Ex. 215



確確實實是作品九五號 (op. 95) “茜妮奧梭” (SeriOSO) 因重奏結束上的先跡，這，是拿來作了此結束上開始用的。

例 · 216



(爲了比較起見，故移調)

但是悲多汶也喜歡摹倣他自己新近的主題，看看“帝王”協奏曲 (Emperor Concerto) “第一樂章”第十九小節處，渥薄 (Oboe) 與巴鬆 (Basson) 又帶了與提琴協奏曲 (Violin Concerto) “第一樂章” “第二主題” 的相似物，並且在次小節中 (二十小節)，鋼琴又是摹倣這同一樂章中的另一主題，當時，大概悲多汶非常滿意他這個美麗的三十歲上的提琴傑作吧。

說起來，真够奇怪了，“奧爾赫杜克”降 B 調三重奏 (Archduke trio B flat)，作品

九十七號 (op. 97) ；

例 · 217



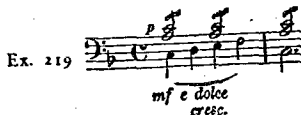
倘若你不去理會例 217 上，那單獨作輔助用的第三的音符，那嗎，你就會看出，是用英雄交響樂中的 Hero 主題來開始的。看看“奧爾赫杜克”(Arehduke)“第一樂章”“第二主題”的末尾

例 · 218



就可以知道，這是如何的，在回憶第一拉桑烏莫夫斯基四重奏 (First Rasoumowsky Quartet) 的開始哩！

例 · 219



在丁狄 (M. D'Indy) 著的“悲多汶”一書中⁹，及他所出版之拉斯特 (T. W. Rust) 的音樂中，丁狄說悲多汶是借用這位老作家的材料了，很特別的他舉出“拉斯特 1791 年寫的提琴·“呂特”(Lute) 奏鳴樂的慢樂章 是很像一曲優美的慢旋律，這優美的慢旋律，就是形成了悲多汶作品九七號三重奏的慢樂章的。”

下面是拉斯特樂章的開始：

例 · 220

Ex. 220

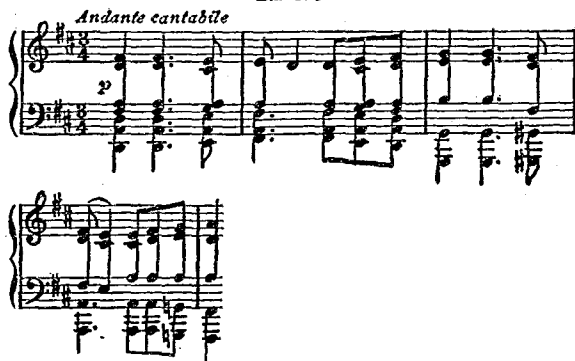


9. 見該書 19 頁至 21 頁上。

并且亦將悲多汶三重奏慢樂章的開始舉例於下：

例 · 221

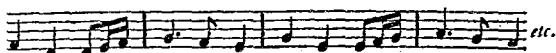
Ex. 221



一眼看來，確實這種材料，真好似借用的，不過，如果這位有名的法國音樂家，研究了此降B調三重奏（B flat trio）最先的草稿，他一定就會說，這慢而不朽的主題，是從一首不精美的曲調發展的。如下：

例 · 222

Ex. 222



（讀者必須在此例上，填入高譜表記號，和兩個升記號，因為悲多汶是不計及這細小的項目），他一定看清楚了，悲多汶獨自的到達了他的目標，因為說他巧妙抄寫拉斯特的慢樂章，才能與未拉斯坤斯（Velasquez）的行為相同，倘若他稍稍有基多累尼（Guido Reni）油畫的觀念¹⁰，那嗎就會知道維納斯（Venus）與邱匹德（Cupid），究竟他們誰是國立美術館，現在重要的珍藏了。

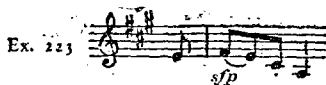
雖然悲多汶對拉斯特的負債所學的反證明，比草原本所能舉出的還多，然而，自從M. 丁扶公開發表了他的“Beethoven”（悲多汶）一書，與及他那所謂開新紀元的著述顯著的自序以後，有搜索性的紐斐特（Neufeldt），曾發表一文，稱無礙

10. 現存慕尼黑“Alte Pinakothek”中。

的老 T. W. 拉斯特在他的墳墓中，變成一位騙子了。這似乎就像巴哈的繼承者，他音樂的孫子威咸米 (Wilhelm)，現在萊比錫 (Leipzig) 服務，一樣巧妙的私改了他祖先那無飾的音樂。如此說來 T. W. 拉斯特，似乎也不過是悲多汶和華格勒爾最重要的先導者；其結果 M. 丁坎在音樂史上，完全是上了那令人可笑的騙子的當了¹¹。

第七交響樂的“Vivace”那裏，第一提琴部份上。

例 · 223



作者可又感覺這一句是攫取了，埃格蒙特序曲 (Engmont Overtutr) 的靈魂。

例 · 224

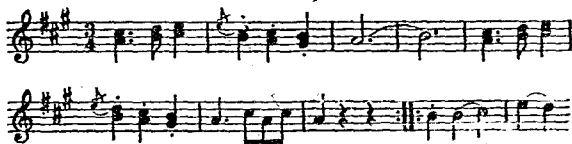


此種情形，何等的令人聯想到悲多汶，當他在 1812 年作第七交響樂時，是深深的受到了他兩年以前，苦苦工作於埃格蒙特的影響了。

亦如本章所改正·白呂兒女士 (Miss Marion Bauer) 善意的貢獻了她所發見的——合唱交響樂結束上，所用大 D 調快樂主題的來源¹²。米紐厄多 (Menuetto) 的三重奏，是摹倣莫札爾德的“哈弗勒”(Haffner) 交響樂 (D major, Köchel No. 385)，

例 · 225

Ex. 225



莫札爾德的這首交響樂，是在 1782 年寫成的。也許在悲多汶青春時期記憶力正強的時候聽了此曲；所以他才有如此強烈的記憶¹³。他一定把此曲銘記在心了。於

11. 讀者可參考維茲瓦 (F. de Wyzewa) 著：“Beethoven et Wagner.” (悲多汶與華格勒爾) 一書，1914 出版 173 頁上。關於此件令人興奮的事情，很可得到着充分的材料。

12. 參看本書第四十章·例·169。

13. 關於他的部份，莫札爾德也是從桑呂那 (Sandrina) 早期歌劇“Finta Giardinera”中，摹倣了他的呀爾爾的旋律。雖然悲多汶後來聽到過莫札爾德的交響樂，確確實實他會聽過此歌劇中的旋律。

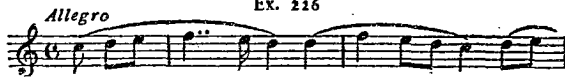
是當他寫那些歌的時候，有意無意的就把牠成爲了‘快樂’旋律中的先驅。不計開始用同樣旋律進行的例 225 外，希望 (To Hope)¹⁴ 也是用的四分之三的拍子，并且甚至 Mit Einem gemalten Band¹⁵，也還是摹倣了莫札爾德旋律的第三與第四兩小節。但是這反使合唱交響樂的結束變壞了。以這有力量的類似民謠的 Joy 曲，來深深的與他華麗優美的祖先“Haffner”樂曲相比較，不得不令人回想起倫茲 (Lenz) 所評論的：“悲多汶與莫札爾德之間，已發生了一種法蘭西的大革命。”

看看大 A 調奏鳴樂 (A major Sonata op. 101 號) 裏面，這令人興奮且作爲代替諧謔樂章 (Scherzo) 用的進行曲，與小高 C 調四重奏 (C Sharp minor Quartet op. 131 號) 的結束，與小 A 調四重奏 (A minor Quartet op. 132 號) 的 Alla marcia 之間的親屬關係。這三首樂曲的所有樂章，對這兩位有敏感性的蘇白爾特 (Schubert) 和蘇曼 (Schumann)，幾乎已造成了一個固定的印象，而牢不可移的銘記在心了。

小 A 調四重奏開始快樂章 (Allegro) 的第二主題

例 · 226

Ex. 216



令人又回憶起了大 D 調大提琴奏鳴樂 (D major Violoncell Sonata op. 102 號) 活潑快樂章 (Allegro con brio) 第一主題的末尾

例 · 227

Ex. 227



(爲了比較起見，故移調)

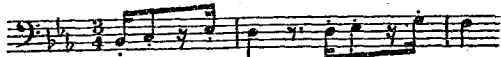
降 E 調四重奏 (E flat Quartet op. 127 號) 的諧謔樂章，(Scherzo) 以類似咏誦調來開始的樂想，牠

14. 參看例 · 281.

15. 參看例 · 282.

例 · 228

Ex. 228



似乎就是小 A 調四重奏 (A minor Quartet) 的快樂章 (Allegro) 九十二小節處，低音絃樂所用的咏誦經過句的親屬。

例 · 229

Ex. 229



很奇怪的，這種情形，往往由外表觀察，就會忽略過去，如像例 228 與例 299 括弧？部份上，雖同是一樣的音，然而，後者的重音和時值，（拍子之長短）却與前者發生了變化。

另外的咏誦調，也是令人回憶的，當你記得起悲多汶最初草稿，來結束第九交響樂的小 A 調結束部份內，最重要的旋律時，你就不會驚奇，這是用一曲咏誦調來開始的了。

小 A 調四重奏徐緩樂章 (Andante) 間奏曲的樂想，實際上也是摹倣了“這位德國人為呂多吐 (Ridotto) 在三十年前所寫的舞曲¹⁶，此曲有八小節是用的大 A 調。說不定也許是印錯了。泰萊發覺此樂想不是摹倣的慢樂章，而是摹倣的“第一”樂章。此樂章，已經在偉大的降 A 調奏鳴樂中提及過了¹⁷。

降 B 調四重奏 (B flat Quartet op. 130 號) 開始的快樂章 (Allegro) 的第一主題與第二主題之間（第四小節處）的變調

例 · 230

Ex. 230



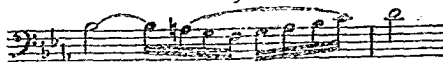
16. 見泰萊 (Thayer)，卷 3 · 215 頁上。

17. 參看四十四章。

也是“哈爾卜”(Harp)四重奏此相同樂章中第二主題的一個紀念物

例·231

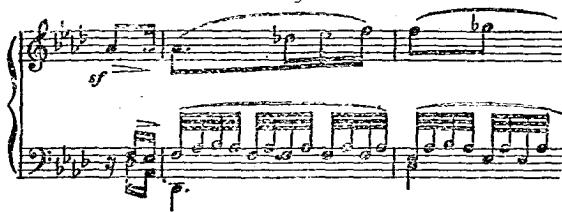
Ex. 231



後者(哈爾卜四重奏)與小高C兩四重奏又是有些相似的,此哈爾卜四重奏的慢樂章

例·232

Ex. 232



第二 *espressivo* 處,暗中又成了卡凡蒂娜(Cavatina)的“Beklemmt”部份上的先跡。

例·185

Ex. 185



大F調四重奏(F major Quartet op. 135號)第一樂章,自三十八小節起始處的伴奏樂節

例 · 233



是引用了大 F 調田園交響樂 (F Major Pastoral Symphony) 裏面的三連音，——即是與田園交響樂裏面“Peasants Merry-making”的開始相雷同。

并且此最後四重奏結束樂章上的“有此必須”(Es muss sein) 樂想

例 · 205

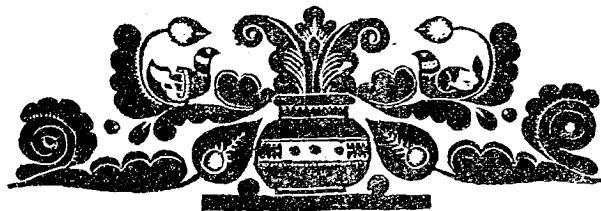


也是從最後四重奏中，偉大的降 A 調奏鳴樂，賦格的開始處翻印出來的。

例 · 234



但是，我們也很可以把悲多汶作品的主题，從他模倣人家起，直到他創造出如點金術的最有趣味的主题，拿來思索思索吧。



第五十四章

悲多汶發明了原子動機

“原子動機”與“來源動機”

“思想”一字之新意義

悲多汶探試了他的方法

有意的運用他新的發明

本書第一部內所論的原子動機

“主導動機”的老前輩

最初的實驗

開始是很巧妙的運用於“悲愴”奏鳴樂中

第二交響樂

“克羅伊再爾”奏鳴樂

英雄交響樂

“熱情”奏鳴樂

第五交響樂

“雷妮奧梭”(Serioso)四重奏

降B調三重奏

第八交響樂

掩飾的傑作

悲多汶敘述他自己的創作經過

在最後奏鳴樂上的開始原子動機

合唱交響樂

最後四重奏

充分了解本章與下章，讀者即容易想得起“原子動機”(germ-motive)與“來源動機”(Source-motive)的區別了。“原子動機”，是一種樂句，牠多少有點改裝，時隱時現於一個作品的不同樂章中，來給與整個樂想的統一；反之，來源動機，也是一種樂句，牠多少相同的，在幾個不同的作品中，偶爾的顯現出來。

舉例說：一羣音，有的專門作原子動機的零賣——雖然很少——如像第八交響樂(The Eighth Symphony)開始的樂句¹(c)，有的却特別做“來源動機”的整個批發——也還是很少——如像Adelaide裏面的樂句²，或者，如平常所碰到的，有同時經營零賣與批發兩種的，那就謂來源與原子動機(Source-cum-germ-motive)，如像第五交響樂(The C minor Symphony)的開始動機³，和所有其他交響樂主要樂章開始的三和絃——除開第六交響樂(The Sixth Symphony)與第七交響樂(The Seventh Symphony)而外。

雖然，作者窮於現存專門的術語，對“原子動機”與“來源動機”加以詳細的說明，不過，牠們已經被人了解過。帕尼(Sir Hubert H. Parry)很生動的還寫過“原子動機”的功用。

在悲多汶以前，所見到的長作品，都是以不同的旋律，和具體的主題，兩者之對稱，為分離結構的基礎，也許僅僅是并置，也許是空泛的連接了多少無意義的經過句。誠然，這都是一些思想，但是，這些思想却被那形成一部份結構的想像力，幽禁束縛着了。然而悲多汶似乎把“思想”這一名詞，企圖來從單獨的主題，擴張到成一完全的整體；因為欲使代以主題，所以整樂章，甚至整作品的結構，亦必圓滿，劃一。如此劃一而圓滿的結構，才表現出了“思想”一名詞的新意義，也就是如此的結構，如此親密而有深切關係，似同一體的結構，牠主題一事，也就成為次要的問題了。本來此種原理，在悲多汶以前那些時代的作品中，亦可追尋得出，不過沒有悲多汶運用得有規模，也不及悲多汶解決的迫力，實際上，也怪藝術的條件不充分成熟，所

1. 參看本章例·253.

2. 參看下章例·286.

3. 參看本書第十八章和本章後段。

以才不允許一個人來長處理這樣一個名詞，也就因此，悲多汶才圓滿的成功了⁴。

悲多汶慢而慎重的探求處理“原子動機”的方法，也是與他，在其他專門的新表現方法上面，所成功的如像在四重奏方面，交響樂方面，彌撒方面差不多。在他未曾精確得到這種種種精美的工具以前，他只見小規模的使用過這加了變化的同一“原子旋律”(germ-tunes)。譬如說，在他三十二首鋼琴奏鳴樂中的第八首以前，六首三重奏中的最末以前，十首提琴奏鳴樂中的第四以前，十六首絃樂四重奏中的第十一以前的樂曲，都決無“相互樂章”(inter-movement)相通的情形，在他交響樂中，算開始得早，是以第二交響樂起始的，不過此曲，又不能不令人想起，悲多汶遲遲的產生牠，悲多汶已經有 32 歲了，他的聲樂作品，却很少尋得出樂想連接的痕跡來，也許悲多汶感覺到歌詞所表現的已够統一了。

我們讀讀近代音樂理論家生納克(Oscar G. Sonneck)先生在本書原稿上所寫的：

“我認爲你所稱謂的“原子動機”的原理，悲多汶特有最基本的創作風格，因爲組織上的有黏性，而被他有意運用。自然，悲多汶成功牠，並未打算要牠去牽強附會的適用於每部作品，也許，他是要牠去適合，就不管樂曲的特性，和事物的適當了。然而，任何作品，縱然尋不出“原子動機”時，我們也用不着去議論他，所得到的這組織上的原理。”

本書第一部分內，關於此“原子動機”的說明，却佔去了很多的篇幅，例如所提到的“悲愴”奏鳴樂(Sonate Pathétique)，英雄交響樂(Eroica Symphony)，第五交響樂(C minor Symphony)，合唱交響樂(Choral Symphony)，諧謔四重奏(Quartetto Scherzoso) (即降B調，op. 130)各作品裏面所扮演的，縱然此種發明物，不是一個偉大先進的藝術家，在經濟材料方面，在變化統一方面的特徵，但顯然，確也是華格勒爾“主導動機”的先輩。就是牠，才使那分散的樂章，有了整個的統一性的。

4. “Grove's Dictionary”; (格羅夫辭典)·第三版·828 頁到 829 頁上所論之“Sonata”(奏鳴樂)

長長的實驗中，悲多汶因其知道了，他那隱匿的“相互樂章”中，相通的發明物之精巧，所以他才一點痕跡也沒有的，使他的材料，在組織上合成一個整體，巧妙的當然是他成功了這密秘的傑作，而最令人興奮的事情，也就要算發現這傑作的發現者了。作者够僥倖的在英雄交響樂裏面，在第八交響樂裏面，在“茜妮與梭”裏面，在“奧爾赫杜克”裏面，發現了這“原子動機”。作者也可以說，在此所得到的快樂，比偶爾發現英雄交響樂裏面，降 A 調奏鳴樂 (A flat Sonata) 的預言，或者第二拉桑烏莫夫斯四重奏 (Second Rasoumowsky Quartet) 裡面倒置的 B-A-C-II 還要多，因為後者之發現，雖亦屬珍貴，然而前者之發現，更可說明，作者對這種節省材料而有統一變化性的作品，更深一層了解，更進一步賞識，更多一番享受了。

悲多汶最早試用“原子動機”，是試用於他第一奏鳴樂上（即 op. 2, No. 1 小 F 調鋼琴奏鳴樂）。此奏鳴樂結束樂章的中段，即是莫札爾德曼亥謨的狼煙 (Mannheim rocket)，第一樂章開始主題變化出的⁵，然而悲多汶運用“原子動機”又巧又早的，還是要算我們曾經提到那“悲愴”奏鳴樂 (Sonate Pathétique)⁶ 裏面，所運用的這發明物了。

悲多汶在小 C 調四重奏 (C minor Quartet) (op. 18, No. 4) 內，所運用的這發明物，比用在悲愴奏鳴樂 (Sonate Pathétique) 內，那顯著而直意重複的音上，還更單純更統一一些。此種結構，是又重複的出現在克羅伊再爾 (Kreutzer)，熱情 (Appassionata) 最後奏鳴樂，以及合唱交響樂這幾部偉大的作品上了。其實，這也不過就是一部作品中，用同樣音程，來開始幾個重要段落罷了。小 C 調四重奏 (C minor Quartet) 前三個樂章，都是以純四度 (G-C) 來開始的。同時亦感覺到牠那旋轉曲的結束樂章 (rondo-finale) 中間部份的開始，非常相似，誠然，第一樂章與第三樂章懸殊得很遠，可是牠們兩章，却都是以 G 到 C，C 到降 E 的進行來開始的。所以說，因為此種有統一性的發明物，是如此的基本，或許更可以適當的給牠命名為“副原子動機” (Sub-germ-motive)。

5. 參看移例，82，二十三章上。

6. 參看本書第八章。

曾如本書所記，白呂兒 (Marion Bauer) 所發現的⁷，作品廿三號小A調提琴奏鳴樂 (A minor Violin Sonata) 的開始樂句，C-D-E-D-C-B-A 即是“原子動機”。牠是反復出現在徐緩的諧謔樂章 (Andante Scherzoso) 和結束樂章 (finale) 中的第一樂想上了。

這位朋友 (指白呂兒) 還在春之提琴奏鳴樂 (Spring Violin Sonata) (大F調作品 24) 的每樂章中，發現了另外的“原子動機”，在那兒的第一主題間顯現着。

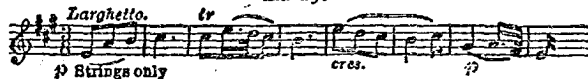
雖然莫札爾德的大G調三重奏 (G major trio Köchel No 496) 和他的大D調四重奏 (D major Quartet Köchel No 575)，都有樂章用主題來連接的傾向，雖然我們也十分小心的研究悲多汶的小C調四重奏⁸ (C minor Quartet) (op. 18, No 4) 中，那密密相通的工作，可是這兩曲提琴奏鳴樂，在牠們自己佔領的範圍中，却仍然是與“悲愴” (Pathétique) 在鋼琴奏鳴樂內，第二交響樂 (Second Symphony) 在管絃樂隊內的情形差不多的，因為室樂裏，所使用的“原子動機”，最圓熟最精巧最充分成功的，還是要推這幾篇代表作。

曾如我們已經知道的⁹，第二交響樂裡的三和絃“來源動機”是擴大得來當作“原子動機”使用了，牠也就是運用了兩個最小的“原子動機”——尙不到一個三和絃。

說得好聽一點稍慢樂章 (Larghetto) 裏的頭二小節

例 · 236

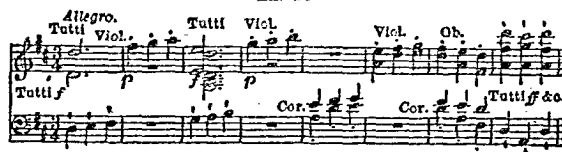
Ex. 236



即是暗中摹倣了諧謔樂章 (Scherzo) 裏面的第三與第四小節：

例 · 21

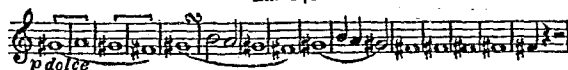
Ex. 21



7. 來不及製此音樂之例子。
8. 參看本章上述之小C調四重奏。
9. 參看本書第十四章上。

例 240

Ex. 240



變體樂想，多半都是以這兩種形式內兩種音符所組成；

例 241



反而言之，也可說是爲了這結束樂章的開始主題。

例 242

Ex. 242



在他第一次出現時，看看動機是如何的向着上面的提琴，和下面的鋼琴同時進行呢，同時也像先前快樂章（Presto），的開始第二主題，也還是以兩種繼續的樂句來開始的，不過兩方的拍子向下降着。

例 243

Ex. 243



直至英雄交響樂時，悲多汶始明白要如何巧妙的把一個偉大作品合成一塊，才會

使其方法消失，且僅存留技術的外形——神秘令人感佩的統一體，在本書的前章上¹²，我們已經知道，瑟多汶是由於先插入帕米拙氏 (Prometheus) 樂想，然後將此基本的旋律圍繞着此整個交響樂一轉，始告成英雄樂想 (Hero) 了。

注意英雄交響樂，也是何等的幾乎完全與第二交響樂一樣，是建築在“原子來源動機” (germ-source-motive) 的三和絃上，回頭再思索，本書第十六章，人們即會明白，最少也能看得出，此和絃是以例 25, 26, 28, 30, 46, 51 為基礎的。同時帕米拙氏 (Prometheus) 樂想的本身 (例·31)，也似似乎像一精巧的前奏曲，和對牠自己的三和絃降 E-G-降 B 的收場語一樣。

“熱情”(Appassionata) 奏鳴樂，與克羅伊再爾 (Kreutzer) 奏鳴樂，都是差不多的含有那樂想的答句，都逃不出一升一降的二度音程¹³，此曲開始的最快樂章 (Allegro assai) 全章裏，大半都是以第一主題的結束，和第五交響樂低音部上的節奏，所組織成。

例·54

Ex. 54



此變體樂想的開始，也還是由於這二度音程所構成。

例·55

Ex. 55



12. 參看本書十六章上。

13. 此種事實全靠作者的朋友，荷蘭的作曲家路金先生 (Mynheer Jullus Roengtgen) 的指示。

并且就是結束樂章的第一主題——也僅僅是第一樂章第一主題的引用——

例 · 244

Ex. 244

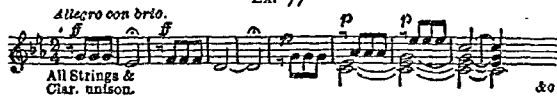


很嚴肅的模倣。

第五交響樂之愛使用“來源動機”，亦如第二交響樂之愛使用“原子動機”一樣，第二交響樂是堅守着三和絃和“悲愴”(Pathétique)動機，而第五呢，却忠於三和絃和所謂的“命運動機”(Fate-motive)了。

例 · 77

Ex. 77



第一樂章內，此種形式的節奏，在二十頁的樂譜中，僅僅三頁裏找不出，牠出現在變體樂章的 23 小節時，似乎有點朦朧，可是在諧謔樂章 (Scherzo) 裏，第 19 小節處出現，是很明顯的，就好像一個個性強的人，在那裏含有拱撥行為的發着議論，尤其令人想不到的，乃是牠穿插於結束樂章的 44 小節到 65 小節時，提高着牠的聲音，就好像一個勝利者發狂一樣；並且不可思議的，是在諧謔樂章 (Scherzo) 中第 160 小節處再現時，似乎就是悲多汶那同時代含有嫉妬心的作曲家斯波爾 (Spohr)，對此第五交響樂的一部分，也得表示充分的崇拜，和無條件的稱許。

“西妮奧梭”(Serioso) 四重奏 (op. 95.)，是一首秘密連接最精美的樂曲，與開始的活潑快樂章 (Allegro con brio) 的第一主題相比較，

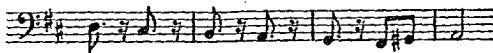
例 · 110



這八個音符的座右銘，就是慢樂章的先導了。

例 · 245

Ex. 245

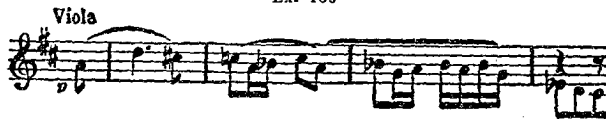


不要計算例 110 的頭兩個音符，顯然的這例 245 就是例 110 變化出的。

其後我們再把這赫赫有名的邁走句較速樂章 (*Allegretto manon troppo*) 的第二主題拿來研究一下

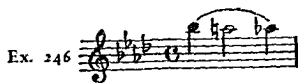
例 · 108

Ex. 108



(忽然又令人想起大C調拉桑烏莫斯基四重奏 (*The C major Rasoumowsky Quartet*) 慢樂章的一句經過句，亦如李曼 (Rieman) 所指示出的，與例 245 一樣¹⁴，刪除了牠的經過音，就變成半音的進行了。并且牠的開始，與完結，都很顯然的，是從第一樂章題示 (*exposition*) 完結部份上，那特有的小動機發展出的。(在第一樂章小節上)

例 · 246



這三個音，也是準備結束的。

如暴風雨的快樂章 (*Allegro assai vivace ma serio*)，在此嚴肅的作品內，也可充代諧謔樂章 (*Scherzo*) 用了；兩陣假開始後的兩拍休止即可當作引言，并且開始的幾小節

14. 參所著悲多汶之絃樂四重奏 (*Stretchquartette*) 書中，96 頁上。

例 · 247

Ex. 247

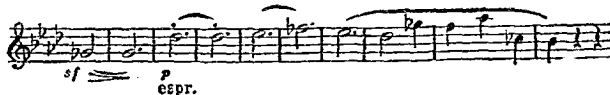
Allegro assai vivace ma serio



顯然是 例110 與 例245 下行部份變化出的，同時這兩例的最後三個音符，明明也是模倣下例中，降 D 降 E 降 F 這三個音。

例 · 109

Ex. 109



剛才所提到上升的小動機，此刻就移成變化為降 B—C 降 D 再現於下例結束上，
-分三部的第一主題內（注意“II”字記號）。

例 · 248

Ex. 248



依爾李斯特 (Ernest)，認為這短小痛快的快結尾，由 5 小節到 8 小節，不過是例 248

頭兩小節所摘示出的，（就是上例中有“1”字記號的地方）¹⁵。而李曼可又說與頭三個樂章，稍為有些相似¹⁶。現在且不管他們兩人的意見如何，我們所要談的，到是如此強烈劃一有獨特性的“茜妮奧梭”（Serioso），牠樂章與樂章間的關係是那樣的緊密，反被一般批評家釋義者所忽視的這一問題，到值得人驚奇。從“悲愴”（Pathétique）奏鳴樂起，我們所見到的作品，除了英雄交響樂而外，恐怕再也沒有比這樣嚴正的四樂章材料之節省，以及樂想之連結成單獨一組的樂曲了。

與爾赫都克三重奏（Archduke trio，降B調op. 97.），雖然比“茜妮奧梭”四重奏的變化多，可是在隱藏方面，含蓄方面，仍不及該四重奏之精巧。

茲將該作品第一樂章的第一主題和第二主題列例如下：

例 · 249

Ex. 249

Allegro moderato
1st subject

2nd subject

在諧謔樂章（Scherzo）起始的地方

例 · 250

Ex. 250

Cello

Violin

15. 渠所著之“Beethoven”書中 528 頁上。

16. 李曼所著之絃樂四重奏 99 頁上。

看看 (c) 是何等的從例 249 標明 (a) 字那裡得來，就是 (cc) 也還是引自例 249 (a) 字那裡的最末四個音符。(c) 字那裡每小節的聲音，却很像標明 (ab) 那裏的轉位，同時 (d) 也類似由 (ab) 模倣而成的，

諧謔樂章 (Scherzo) 三部合奏的起始

例 · 112

Ex. 112



也是由例 · 249 (a) 最後四個音符產生出的。這就好比 (a) 是一座雪山，例 · 112 就是一位爬山者，他因為要隔一步上，故所以他就退一步滑。

在由慢而快的樂章 (Andante con moto) 裏

例 · 251

Ex. 251



例 · 251 (de) 的進行，雖節奏有相當的變化，然而其音亦近於例 · 249 并且例 · 251 整個旋律的配合，也許不外乎是例 · 250 (d) 第一第二小節的總合。

在結尾的開始處

例 · 252

Ex. 252



只要你把例 252 註明 (c) 字那裡的三個經過音，置諸度外後，再來看看此樂句，那就會知道此樂句是來自例·219 (a) 字處的頭三個音符，而且註明 (f) 的樂句，也與例·249 的 (b) 發生很近的相似。同時整個例·252，都是在摹倣例·250 輪廓的大體。

此種計算，當然談不到是在詳細研究奧爾赫都克三重奏作品中的“原子動機”，詳細研究，只有期望讀者自己去盡量努力了。

第八交響樂在巧妙上，也是一件令人驚異的例子。悲多汶就是從第八交響樂上，才展開運用他那互相連結的發明物，以自棄的儉約，他成功了第八交響樂最偉大的部份，這便是交響樂開始時，那外表曠疏而單純的七小節的事體了，以英雄交響樂¹⁷，奧爾赫都克三重奏¹⁸而論，我們已經曉得，牠們是何等的，把一個以上的“原子動機”集成一個單獨的主題，悲多汶在此交響樂內，所實施摻雜着最密結的工作，那是他在創作了，這開始時長而外表上無裝飾音的七小節以後。

例·253

Ex. 253



如這一類的“主題”，倘若一定要這樣的稱牠的話，那嗎，牠亦可謂一群小動機，也許，或者我們更可以說好一點，這一群的快速開始樂句，就是一所愉快的學校，有許多愛用口吹哨的學生，在群集着，注意標明了 (a) 字的這四個音符樂句（就是上例旋律中的 A），是何等的引用來，重現於通遍的第二主題開始部份上了。

例·124

Ex. 124

17. 參看本書第十六章

18. 參看本章上段。

再觀察觀察例，253，且把標明(b)字那同樣的短樂句拿來研究一下，即知道此(b)，顯係第二主題，末尾部份所發展出的(後面例，254的頭一小節)。

例·254

Ex. 254

Musical score for Example 254. It consists of three staves. The top staff is for Flute & Oboe (Flute & Ob.), marked *p*. The middle staff is for Violin (Viol.), marked *f*. The bottom staff is for Bassoon (Fag.), marked *f*. The score includes dynamic markings such as *dol.*, *Tutti f*, and *fag.*. The music is in a 2/4 time signature and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

看看在例，254的第一小節有符點的節奏，其材料之節省，亦可謂已達到極點，牠又不外乎，由例，253標明(b)字的旋律中，兩個音符變化出的。

再想想從前所提及過的，那隱伏得如沙糖做的白鼠¹⁹旋律，

例·125

Ex. 125

Musical score for Example 125. It consists of two systems of staves. The first system has a Violin (Viol.) staff and a Bassoon (Fag.) staff. The Violin staff is marked *cres.*, *f*, and *sf*. The Bassoon staff is marked *f* and *sf*. The second system continues the music, with the Violin staff marked *sf* and the Bassoon staff marked *sf*. The score includes dynamic markings such as *cres.*, *f*, *sf*, and *sf*. The music is in a 2/4 time signature and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

是由於多產會變戲法的悲多汶，熟練當作玩意一樣，從手到嘴就把牠產生出了，我們可以留心，這末尾以四個音符樂句做成的四小節，那純粹就是(a)的顛倒；說起來牠還實實在在，含有下面例子中，較連樂章第二主題標明着(aa)字記號上的那幾個音符。

19. 參看三十三章例125 前後之正文。

例 · 255

Ex. 255

上面標明 (e e) 記號的樂句，使人不滿意的，又是暗中摹做了例 · 253 標明着 (e) 字的音符。

在“米紐厄特”樂章開始小節裏

例 · 256

Ex. 256

也不能不說是在忠於例 · 253 那如像一所愉快學校的一羣音符。仔細研究後，即曾明白此例中所標記的 (ff)，是摹倣例 253 中的 (f)。此處所標記的 (cc)，是抄寫例 253 的 (c)，而且本例中所標記的 (gg)，也真真實實就是例 253 中的 (g)。同時於三部合奏的開始處 (例 · 257)

例 253 中的 (a)，(b)，(c) 又將會發現上例中，所標明的 (aa)，(bb)，(cc) 的影子。——雖然最後的配置已經轉位了。

結束樂章的第一主題

例 · 257

Ex. 257

Musical score for Example 257. It features two staves: the upper staff is for Cello Solo and the lower for Cor. The music is in a 3/4 time signature. The upper staff starts with a *dolce.* marking and includes articulation markings (aa), (bb), and (ee) above the notes. Dynamic markings include *cresc.* and *p*. The lower staff has a *Cor.* marking and includes a *cresc.* marking.

例 · 258

Ex. 258

Musical score for Example 258. It features four staves for Strings. The music is in a 3/4 time signature. The upper staff starts with a *pp* marking and includes articulation markings (hh) and (dd) above the notes. Dynamic markings include *ppp* and *ff*. The lower staves have *ppp* and *pp* markings.

標記着 (hh) 的一些音符，雖然很巧妙的靈活的改變了牠們的裝束，可是仍認露出就是例 253 中，標明 (h) 的那六個音符的開始樂句，最巧妙的改變，乃是 (hh) 的最末 F 音變動了，使人不可思議的，便是上面的八度音程，一例中是用的上行六度，一例中却是用的下行三度，其實都同是由 A 音位到 F 音位。然而這一改裝出來，可變化就多了。悲多汶把這兩章中，相同的開始主題隱藏起來——這兩個主題，外表是完全相對的——確實要算悲多汶處理的“原子動機”最圓滿最成熟掩護的偉大工程。不計例 · 258 (dd) 樂句中中高 F 音代替 F 音，那嗎，這就是摹倣例 253 (a) 字處。首先是轉位，後來立刻即入正常狀態，所以說，結束樂章 (finale) 上的這僅第一主題，竟係例 253 的再寫。然而，因其牠是那樣聰明的戴上了面具，以致這一百多年來，似乎都

未被人發現出來。當其這些巧妙隱蔽的技術，被悲多汶偶爾聯想的時候，那嗎這有趣而幽默的學者，他自己也會得着無限的安慰了。

結束樂章的第二主題，

例 · 259

Ex. 259

以牠 (aa) 字處的四個全音，又令我們回憶到例 253 中標明着 (a) 字上的音符了，并且以牠在 (ii) 處的向下五度來說，也不得不使人想起例 253 中的 (i) 字上的旋律，第三主題

例 · 260

Ex. 260

標明 (jj) 字的地方，也是以例 253 (j) 類似的四小節來開始的。

在結尾上那新型的旋律，

例 · 126

Ex. 126

我們已經在本書的前部討論過²⁰，牠純粹是由例 253 中標記着 (k) 字的旋律所製成的，從不同的度數上開始，在巴鬆 (Basson) 上到很正常，而在渥濠 (Oboe) 上，却一齊變了。

現在我要請讀者，把例 253 那無牽掛的開始旋律，那外表無半點裝飾的開始旋律回顧一下，那就會明白，在此作品的經過中，悲多汶有意的節省材料，幾乎把每小節都拿來再三的重用。倘若正如我們所想，悲多汶除了寫木作品，樂章與樂章間，如此密結而外，其他就無作品，與牠比肩的話，那嗎，在許多享有結構完密的先輩藝術家，此曲必定可以讓悲多汶亦列入一席了。

倘若任何作曲家，都不及悲多汶創作第八交響樂，把第八交響樂連接成一塊的這種偉蹟，那奇特而真實的記憶的話，那嗎，這真是一件令人惑疑的事情。以悲多汶在 1823 年告訴路易·桑賽 (Louis Schösser)，說他自己創作作品的習慣，即可明瞭悲多汶記憶之一般矣——雖然下面的文字，不一定比他隨筆錄上用筆記載出的思想更可靠：

“我每於寫作之前，總是要費去很長很長的時間去思考，因為我的記憶力非常強，就是經過幾年的時間，我所得着的一點觀念，搜尋着的一個樂想，我確實絲毫也不會把牠們忘記的，只是每每，我要改變一些，塗掉一些，一試再試直至我滿意的時候為止，先有了觀念，其後心意上，才在牠的上下與及行中，計劃出一篇曲譜，並且我會如我頓悟的進行，最基本的觀念，絕不致捨棄我的，於是結構有了，我才把這整個樂曲面積的肖像，立於我的心靈之前，聽，看，推敲，這兒唯一所留下的抄寫工作，不論在任何場所，我也有工夫把牠們記下來的，因為，有時我會立即將幾首樂曲記下來，可是實實在在一點也不會把牠們混雜，你問我在甚麼地方得着觀念，這個問題，我確不能夠斷然的答覆你，大約牠們是來自直接的，間接的，我能用我的手，把牠們攫獲着，當我散步的時候，在園林的樹蔭裡，靜寂的晚上，朦朧的早晨，毫無拘束的擁抱着大自然界，啊，這美麗的情景，詩人就會被引誘得來把牠們譯成字，而我呢，

20. 本書第三十三章內。

就只有把牠們用我的音來唱·吼，怒號，直等到牠們變成了音符，放立在我的面前為止²¹”。

悲多汶在他成就了這樣偉大的功蹟以後——就是在作品九十五號小F調四重奏內，作品九十七號降B調三重奏內，第八交響樂內所選用的“原子動機”——現在似乎他又回到那最顯明連接的工程上了。他在作品·〇六號“哈爾爾克拉維爾”(Hammerklavier)奏鳴樂內，所用來使主題一致的那單純方法，是曾經在“克羅伊再爾”(Kreutzer)和“熱情”(Appassionata)奏鳴樂中，選用過的。在本作品內 (op. 106)，他是以上行三度的“原子動機”，來開始這所有的四個樂章，附帶有件重要的事情，乃是他在開始的小節以後，才不憂心了，當版已製就的時候，他才發現慢樂章 (Adagio) 不合用，因此現在的這第一小節，是他匆忙的送到李斯 (Ries) 那裏，叫李斯將此小節插入。

實在太奇怪了，在下一個奏鳴樂裡面，作品一〇九號，大E調 (op. 109) 也是相同的第三度的“原子動機”，來作所有三樂章的開始的，

例 · 261

Ex. 261

Vivace, ma non troppo. Sempre legato.



例 · 262

Ex. 262

Prestissimo.



21. 見 Beitzmann (雷特茲曼) 卷 1 253-254 頁中。

例 · 137

Ex. 137

Andante molto cantabile ed espressivo.
mezza voce.



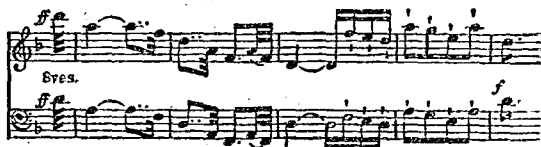
然而，這四度音程，顯然在作品一一〇號降A調奏鳴樂的樂章內，站着了顯著的地位。作品一一一號小C調奏鳴樂及第九交響樂重要的主題，好像是最初有計劃的在進行，悲多汶在音程上所玩味的，明明是以他的年紀的增加，來把音程的度數擴大。倘若他還活着，我們相信，一定會有一套作品，是以第五度來作基礎。

合唱交響樂的主題，互相連接的處理，是最精細，最複雜，因為幾個“原子動機”，只有一個是表現在每樂章，以下行四度來開始的。

下例，即是第一樂章，重要主題內，所用的“原子動機”。

例 · 160

Ex. 160



諧謔樂章 (Scherzo) 裏面，也是始終一致的堅持着，用下行四度來開始，這特性的附點音符，先在D音位上，後進行到A音位上，參看下列。

例 · 166



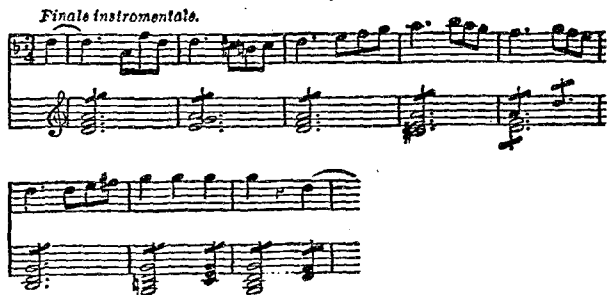
最慢樂章 (Adagio molto) 的重要主題，也是用下行四度音來開始的²²。合唱結

22. 參看例 163 第四十單上。

束是一件令人後悔的事情，且不合木交響樂的結構。然而，小 A 調四重奏 (A minor Quartet) 結束上的旋律，同樣，如其他的樂曲，是以問與答來起始的，想然這種運用，悲多用在這兒，最初他一定很滿意²³。很奇怪，此旋律最初的樣本，怎麼會在隨筆錄上出現了。

例 · 263

Ex. 263



在第一快樂章 (Allegro) 裏面，發展處的結束上，有着一深意的小動機，這次可是用的上行四度了。

例 · 264



很有可能，大概是在幕做慢樂章 (Adagio) 的結尾樂句。

例 · 265



諸諧樂章 (Scherzo) 裡準備的第二主題，是很像大 B 調的旋律，開始快樂章，110 小節處的四個慢小節，來給與相互樂章間的統一。

慢樂章開始時，徐緩的部份，

23. 牠完美的格式之超過例 · 263 是與例 · 60 之超過例 · 79 是一樣的。

例 · 155

Ex. 155

Oboes & Clar.
B. Tromb.
Fag. solo.

在諾諾樂章 (Scherzo) 第一主題內第三第四小節處 (參看例 267)，和第二主題頭三小節那裏的“原子動機”，是含蓄得最巧了。

例 · 268

Ex. 268

Wind
Cor.
f Strings

第九交響樂 (Ninth Symphony)，是充滿了悲多汶愛好兩種形式旋律的樣本。那兩種呢？即是：“音階的音”，“分裂和絃的音”，如像上面最後六個樂想，完全確都是音階的典型，難怪丁狄論悲多汶第九交響樂，是以分裂和音組成的，丁狄謂²⁵：

“此交響樂所有“樂想”的風格，乃是呈現着 D 的分裂和絃，和降 B 的分裂和絃；．．．因此，人人即可想像，本交響的樂想，實在就是分裂和絃 (arpeggio) 在那兒循環。”

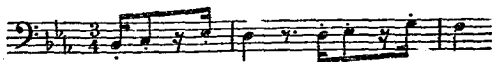
然而，此種論及，也非盡善，此作品各樂章的第二主題，或者是諾諾樂章 (Scherzo) 的三部合奏，都不可用此種言論來武斷，但是快樂 (Joy) 樂想是很適合的，至於一位優秀依理釋義的讀者，自然不完全接受這種論調的，丁狄所伸展出的理論，也好像是快樂樂想的經過音吧了，此說亦不待言有些不適，於他那分裂和絃的理論以侮辱，其後丁狄還說到，“其次的音符，．．．是可以作為人類的結合，緊密携手的象徵！”雖然作者不如此妄想，但亦可證明第九交響樂那樂想的一致了。

25. 見丁狄所著“Beethoven”一書，114 頁上。

李曼 (Riemann) 指出降 E 調四重奏 (E Flat Quartet op. 127)，暗中又與變體樂想的結束部份 (可參看例 173)，第一樂章的第二主題，變體主題的開始處，與及此四重奏開始所用的樂句那裡是相似的。這位博學的音樂家，他更認為諧謔樂章 (Scherzo) 的開始部份

例 · 228

Ex. 228



是這變體樂想所變化的，無疑，也有一點相似，雖然李曼說，相似不相似，要在乎聽者去誠意的領會，這必須要用敏捷的音樂想像力來想像，於是，這偉大作品的每一部分，都如他所說了。

關於“諧謔四重奏” (Quartetto Scherzoso) (即是降 B 調四重奏 op. 130)，和那舊的悲愴奏鳴樂 (Sonata Pathétique)，是令人再度的回憶了。這無樂想而有碍本四重奏牠自己依慢的引子上。此種作風運用，在遺奏鳴樂上，比較用在四重奏上，成功，並且，還給了我們幾分，悲多汶對藝上的發育。這兒所謂的引子，頗為機械，嚴正。牠小部份的樂想，是被後來得服札克 (Dvorak) 採用在他新世界交響樂 (New world Symphony) 的結束上了，並且這引子的各部，也是在通篇的第一樂章裏再三再四很巧妙的重複，前者開始的半音經過句

例 · 187

Ex. 187



雖然也有一點小變化，可是說起來，就好似卡凡蒂娜 (Cavatina) 標明“Beklemmt”那裏的聲音——此聲音就是在例. 185 內最末的小節上。

例 - 185

Ex. 185

The musical score for Example 185 consists of two staves. The top staff is in bass clef with a 9/8 time signature. It begins with a series of chords marked *pp* and *pp sempre*. The bottom staff is in treble clef, continuing the melodic line with various rhythmic patterns and dynamics.

此段，也是用那訖訖的音，稍稍有一點類似例·187 最末三小節來開始的。

徐緩樂章 (Andante con moto, ma uon troppo) 那令人消魂的旋律，好像一個小神仙，忽然從那短的引子內，低的聲音中現出來，在下一章裏，就會明白，這就是那所謂的“來源動機”了，牠是變換其位置的穿透於悲多汶許多作品中。

本樂章似乎

· 前前後後，
懷念着——，

并且够深刻的，在牠關係小調上，創造出了牠自己小而輕快的第二樂章。

倘若我們把此 Andanté con moto 首先用降 D 調的開始，當作

例 · 189

The musical score for Example 189 is a single staff in treble clef with a 3/4 time signature. It shows a melodic line with several notes and rests.

引子看，將牠兩個三十二分音符的經過音，置諸不理，且節奏稍加一點變化，那嗎，我們就會得到，

例 · 269


The musical score for Example 269 is a single staff in treble clef with a 3/4 time signature. It shows a melodic line with several notes and rests.

第五十四章 悲多汶發明了原子鼓機

這也是他在音樂上那最誘惑人而愛作弄人的小諧謔 (Scherzo) 的胚胎了。無疑的，這就是悲多汶在他短短生命的末期，達到了他在藝術上，將其相互樂章間，一個樂想接合的精美例子。


第一樂章第二主題兩小節（在下例・270 中標記得有括弧的上面，最高的音符又是摹倣例 269）；

例・270
Ex. 270



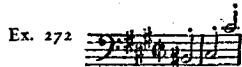
旋律的外貌，亦類似木四重奏中，作結束用的賦格，牠第二重要主題上最顯著的部份。

例・271
Ex. 271



最後五首四重奏中，僅僅這最末的一首，才有特殊的共通點，牠們都是以引子，或一個重要樂想來開始的，屢屢在作品的重要部份上，或多或少的再現，小A調引子上方的音符，（參看例 283），在諧謔樂章 (Scherzo) 內，二分之一拍子部份上，復元了，

例・272
Ex. 272



低音部，是受到上方反復處的暗示。此種情形，亦如前奏曲與後奏曲，牠也是受了諧謔樂章 (Scherzo) 開始兩個音符（參看例 182）的暗示。

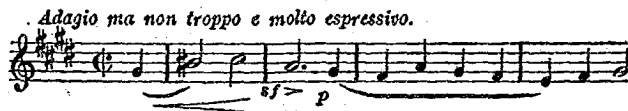
在此四重奏內，悲多汶似乎完全憑着這引子，和憑着這“來源動機”，就把此作

品，相互樂章間，主題連接的工作，完成了，此一問題之詳情，留待五十六章上討論之。

廣擴的說起來，小高 C 調四重奏 (C Sharp minor Quartet op. 131)，僅僅賦格主題上，兩處使用了“原子動機”。

例·190

Ex. 190



有兩件令人好笑的謎，一件是巴爾希 (Bargheer) 在他著的“悲多汶”(Beethoven) 書中指出，倘若將小高 C 調四重奏，第六樂章第一主題開始的三個音

例·198

Ex. 198

Adagio quasi un poco Andante.

A musical staff in C major (one sharp) showing a melodic line. The tempo/mood is 'Adagio quasi un poco Andante'. The melody starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. Dynamics include *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *p* (piano).

倒起讀，那嗎就變成例·190 的開始了。還有一件便是赫姆 (Helm) 所發現的，將結束上第二主題頭四個音符

例·273

Ex. 273

A musical staff in C major (one sharp) showing a melodic line. The tempo/mood is 'Adagio quasi un poco Andante'. The melody starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. Dynamics include *p* (piano).

依照 4-2-1-3 的次序排列，那嗎也就產生例·190 的開始了。

想來讀者很佩服悲多汶巧妙玩的這些奇術吧，這位不可思議的即席作曲家，受着物質窘困的天才者，他巧妙所得來的這奇術，他并不把這奇術中任何含蓄忽略，讀者

第 五 十 五 章

來 源 動 機

本書第一部內所討論的“來源動機”

儉節與方法

某些鍾愛的音樂

悲愴奏鳴樂的來源動機

牠特別的用法

四個四分音符一個帶符點的二分音符

從作品十四號第二 (op. 14, No. 2) 來的一種動機

“Joy”的來源動機

偉大的賦格動機

“Adelaide”動機

三和絃的習慣

從他經歷之初，悲多汶在幾個不同的作品中，即已運用了這相同的“來源動機” (Source-motives)，牠之產生，多少給予“樂想”以“統一”了。

在本書的第一部內，業已將某些小的“來源動機”研究過，如像第五羅伯康維茨四重奏 (Fifth Lobkowitz Quartet)，悲愴奏鳴樂 (Sonate Pathétique)，大 D 調奏鳴樂 (D major Sonata)，降 A 調奏鳴樂 (A flat Sonata) 等樂曲內，作了結合用的反復進行的四度音程¹，並且我們也知道，那最著名的第五交響樂 (fifth Symphony)

1. 參看第八章例 18 例 19 的前後正文，在第一部來不及提。此種動機是在降 A 調奏鳴樂 (A flat Sonata) 賦格主題上發現的，(op. 110, 并參看 op. 147.) 并且幾乎近於大 D 調奏鳴樂 (D major Sonata) 的主題處 (op. 10, No. 3 第一樂章)

內的“命運”(Fate)動機²，是如何的連結了一大眾的作品。

只要讀者多花一點工夫，來研究悲多汶，所利用的這種連結主題的工具，他必定更會崇拜那玄妙而不可思議的“儉節與方法”了，因為這儉節這方法，就能成功一種基礎的觀念，以有限的資料，來作無窮盡的表現。

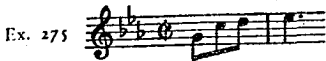
上面所指的資料，是有限的，作者并非暗示有限就是渺小，同時作者也不同意近代音樂理論家生納克(Oscar G. Sonneck)在本書原稿上所記者：

“這豈不是很真實的說明了如此的情形嗎？每個作曲家，在他們自己的生涯中，被他們自己所鍾愛的某些音樂所包圍的時候，這些鍾愛就變成了習慣，癖性，好的包圍了作曲家，壞的却被其他的人們所沾染了，——禮貌與拘儀，禮儀與習慣，是有區別的，其實，每個作曲家的口袋裡，都能容納僅僅相差得很少的不同觀念，他把牠們加以無窮的變化來繁殖，——也許毫不加變化的去處理。”

悲多汶不是由於缺乏思想，而將一種觀念硬寫入幾個作品中，他之節省材料，乃是一位真實的藝術家，深深的明瞭一篇作品，在結構上的必需，音符的不浪費，我們將會明白，他的樂曲中基礎樂想的資料，就是我們所謂的“來源動機”，絕不是由於“一點相差得很少的不同觀念”所組成。

倘若讀者，從一部作品最高的質來鑑別，那嗎，悲愴奏鳴樂(Sonata Pathétique)樂曲中，被人熟悉的“原子動機”(germ-motive)³，

例 · 275



巴哈 (Johann Sepastian Bach), 已將此種動機運用在小 A 調風琴賦格曲 (A minor organ fugue) 的主題上⁴。

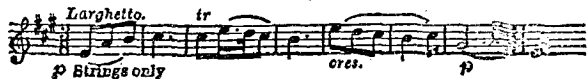
若就作者來說, 作者已經曉得, 此種動機在悲多汶的作品之中, 首先是出現在小 C 調絃樂三重奏 (C minor String trio op. 9, No. 3) 有表情的慢樂章裏第一主題上了, 如像 E—A—B—C 四個音符, 其次, 如我們多次論及的⁵, 就是悲愴奏鳴樂 (Sonate Pathétique) 中, 毫無拘束的散布着, 首先用的原子動機式。

不久, 他又出現在大 F 調四重奏 (F major Quartet op. 18: No. 1) 悲哀的慢樂章裏, 羅米歐與朱莉葉 (Romeo and Juliet) 頭四個音符上。

第二交響樂 (Second Symphony) 的“稍慢樂章” (Larghetto) 是以此“來源動機”轉調在大調 (major) 上來開始的⁶。

例 · 236

Ex. 236



然而此樂章的發展部分, (就是一百小節那裏), 還是用牠原有的小調 (minor) · E—A—B—C 體裁來開始的。

第三拉桑烏莫夫斯基四重奏, (Third Rasoumowsky Quartet C major op. 59, No. 3), 他那意外而動人的慢樂章, 也如大 A 調大提琴奏鳴樂 (A major Violoncello Sonata op. 69) 的諧謔樂章 (Scherzo) 一樣, 開始時是用的這同樣的 E—A—B—C 四個音符, 同時, 西妮奧梭四重奏 (Quartetto Serioso) 結束樂章的第一主題的第二段 (II) 上。

4. "Eight Short"

5. 參看第八章

6. 例 239 的頭四個節是影襲了蕭邦 (Chopin) 的三單奏諧謔樂章 (Scherzo) 他這個作品是用的小高 C 調, 作品號數三九 (op. 39)

例 · 248

Ex. 248

現出了牠的本面目，——牠最後的音符，——并且還製出悲愴奏鳴樂 (Sonate Pathétique) 一樣的“原子動機”——F—Bb—C—Db⁷。

、哈爾卜四重奏 (Harp Quartet) 旋轉曲的慢樂章 (Rondo—Adagio) 的第三樂想，

例 · 232

Ex. 232

却表現出了此種的來源動機，因此卡凡蒂娜 (Cavatina) 的“Bekemmt”部分。

7. 此種動機，最近是在布拉姆斯的兩個作品上出現了 (op. 79, op. 18)

例 · 185

Ex. 185

The musical score for Example 185 consists of two staves. The top staff is in bass clef with a 9/8 time signature. It begins with a piano introduction marked *pp* and *sempre*, featuring a triplet of eighth notes. The bottom staff is in treble clef and contains a melodic line with various rhythmic values, including quarter and eighth notes.

也是來自諧謔四重奏 (Quartetto Scherzoso op. 130)。

大 A 調大提琴奏鳴樂 (A major Violoncello Sonata) 的結束樂章，

例 · 92

Allegro vivace

Ex. 92

The musical score for Example 92 is a single staff in bass clef. It shows a rhythmic pattern of quarter and eighth notes, illustrating the 'source motif' discussed in the text.

是以“來源動機”的樂句來開始的，此樂句節奏與和聲的結構，都超過任何嚴正旋律的重複，牠是由於四個四分之一的音符，（普通稱四分音符）和帶符點的二分音符而成，這個帶符點的二分音符，是基音（主調音）上的留音（Suspension），大高 F 調奏鳴樂 (F Sharp major Sonata 作品 op. 78) 的第一主題上，我們就會重遇這一樣的“來源動機”了。

例 · 93

Ex. 93

Allegro, ma non troppo

The musical score for Example 93 is a piano introduction in treble and bass clefs. The right hand has a melody with a dotted half note, and the left hand has a bass line with eighth notes. The tempo marking is *Allegro, ma non troppo* and the mood is *dolce*.

同時在奧爾赫杜克三重奏 (Archduke trio op. 97) 的開始處，我們亦會發現如此的情形，

例 · 276

Ex. 276



此種動機，後來被悲多汶的繼承者們取法了，如像在富蘭克 (Cesar Franck) 有名的提琴奏鳴樂的結束樂章上

例 · 277

Allegretto poco mosso



更不待言，巴紀 (Bargiel) 在第三三重奏，這樣一曲小曲了，(參看例 59, 開始的兩小節)。

大 C 調大提琴奏鳴樂 (C major Violoncello Sonata) 的結束樂章，是以一羣明快的旋律來起始的，

例 · 278

Ex. 278



牠是作品一〇二號唯一的禮物，這裏面無處不是表現着愉快，悲多汶七年以後寫的那作品一二四號“Die Weihe des Hauses”序曲開始的快樂章，也許是在此結束上受到了靈感，(此序曲調亦用大 C 調“C major”)

例 · 279

Allegro con brio.



并且也許相繼的是吸取了大 G 調奏鳴樂 (G major Sonata op. 14. No. 2) 的諧謔樂章 (Scherzo) 的精神吧⁸。

8. 看上例 123 第二的整小節，是與例 279 頭半個小節相同的，并且例 275 的頭六個音符，也恰與作品十四號的諧謔樂章 (Scherzo) 的頭六個音符相同。

合唱交響樂 (Choral Symphony) 中的“快樂”(Joy) 旋律⁹，也是表現了一種“來源動機”的風格，像這樣“來源動機”追索着悲多汶以往 30 年來的作品，那是散布於其間了，1795 年作的“Seufzer eines Ungeliebten und Gegenliebe”這首歌的頭一段，就是此動機變化了從小調開始的，

例 · 280

Ex. 280

Wusst ich, wusst ich, dass du
mich lieb und werth ein bis-chen hiel-test,
(在這兒爲了比較起見，故移調)

1808 年時，這第二段的旋律，已用在那有名合唱幻想曲 (Choral phantasic op. 80)，的“快樂”(Joy) 結尾他的弱拍子上了。

在 1805 年所作“希望”(To Hope op. 32)，這一首歌裡

例 · 281

Ex. 281

Poco adagio.
Die du so gern in hell-gen Näch-

和 1810 年所作的“Mit einem gemalten Band”(op. 83)，這首歌裏：

例 · 282

Ex. 282

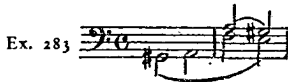
Leichtlich und mit Grazie vorzutragen
Klei-ne Blu-men, klei-ne Blüt-ter.

9. 參看例 169.

更是明顯的露出“Joy”的“來源動機”我們知道的¹⁰，還有一件很偉大的結果呢，那就是在合唱交響樂(Choral Symphony)裡，牠已變成了“原子動機”。

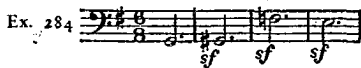
小A調四重奏 (A minor Quartet op. 132)，是摹倣了“諧謔四重奏”(Quartetto Scherzoso op. 130) 最初的結束來開始的，牠的“引子”(introduction) 低音部上旋律的頭四個音符。

例 · 283



又令人強烈的回憶“諧謔四重奏”(Quartetto Scherzoso)中，宏大賦格結束的引子來。

例 · 284



作者所舉出的這些發現，并不是很早的事情，因為作者很長的時間，確被羅特波姆(Nottebohm)所發見¹¹而佔有了¹¹，柏克(Bekker)又指出，例·283 低音部上那頭四個音符，倘若人們將 F—E 移低八度的話，那嗎就成功了小C高調賦格(C Sharp minor fugue)的起始了，(為了比較，下面移成)

例 · 285

Ex. 285



除却第一個音，且把第一小節翻轉來，放在那篇作品結束上，柏克還認為像以上這種動機，是成功悲多汶三首偉大的四重奏，整群的主導觀念，并且承認此種事實，即可說明悲多汶那連串的思想¹² 柏克所說的，就是作品一三〇，一三一，一三二。主導思想，作者很難於同意，由事實來觀察，作者也不必強辯，在本書下章裏，即將此三首

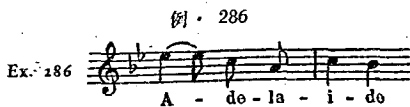
10. 參看樂章例 267 至例 268 之前後文

11. “Zweite Beethovenlann” 第五頁上.

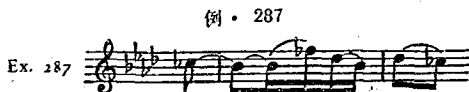
12. “Beethoven” 329 頁

偉大的四重奏的“來源動機”敘述得詳細了，那不但是四個音符，而且還是十二拍¹³，除非這偉大賦格的觀念，似乎是附屬的。

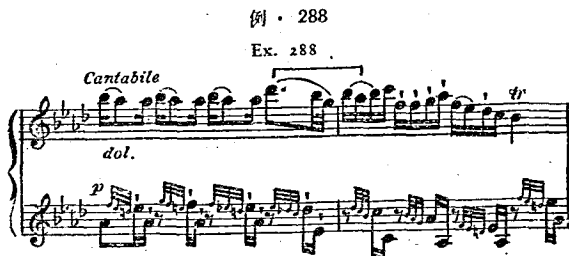
悲多汶最令人喜歡而通行的歌“Adelaide”也含得有一適當的“來源動機”



此種動機，在哈爾卜四重奏 (Harp² Quartet) 的慢樂章 (Adagio) 裏面三十六小節處再現了¹⁴。



并且在作品一三號徐緩樂章 (Andante) 內二十九小節處，似乎牠又在向着作者打招呼的重現了：



我們已經談到過，悲多汶自由運用三和絃如“原子動機”的事體，如像第二交響樂 (Second Symphony) 英雄交響樂 (Eroica Symphony) 與合唱交響樂 (Choral Symphony) 開始所用的那三和絃即是，在悲多汶活着的那些年代，作曲家作曲，採用三和絃及全音階來作主題的材料，本是一件很不平常的事情，也猶之手現代作曲家之選用半音主義，多調主義一樣，那嗎悲多汶在他許作品中，以分裂和音及音階的進行，來

13. 在最後五首四重奏中現出十九次了

14. 白呂兒女士 (Miss Marlon Bauer) 所發現。

作他樂曲的基礎，就算不得什麼了不得的事體了，可是話也得說回來，像他能夠用極簡單的方式，再三再四的因他之平常，豐富，機智，以至那最顯明的重複也隱匿了，這件事情，到值得人驚奇。

悲多汶畢生都是強烈的嗜好着三和絃，不但他作品第一號，和作品第二號，是以分裂的三和絃來開始，就是作品第一三二號的末尾樂章，他那新的結束，“New finale”也是以此三和絃來完成的，總之，此運用三和絃習慣，在悲多汶的生涯中，在他樂曲創作的歷程上，最為顯著，例如“Serenade”的前奏曲（Entrata op. 25）裏；E 調幻想奏鳴樂（E flat Fantasia Sonata op. 27, No. 1）的諧謔樂章（Scherzo）；C 調提琴奏鳴樂（C minor Violin Sonata op. 30, No. 2）的開始，與小 D 調鋼琴奏鳴樂（D minor Piano Sonata op. 31, No. 2）頭兩章的開始，無處不是以三和絃為基礎，這種“來源動機”還成功了帕米袖氏（Prometheus op. 43）樂曲中第一徐緩樂章，“Adelaide”（op. 46）的開始處，克羅伊再爾（Kreutzer op. 47），讚美上帝（Praise of God in Nature op. 48, No. 4）熱情奏鳴樂（Appassionata Sonata op. 59）與及E 調四重奏（E minor Quartet op. 59, No. 2）的第一樂章，大 F 調四重奏（F major Quartet）中間的兩個樂章，大 G 調協奏曲（G major Concerto op. 58）大 D 調協奏曲（D major Concerto op. 61）的結束樂章，帝王協奏曲（Emperor Concerto）哈爾卜四重奏（Harp Quartet），吹奏樂器六重奏，費德里涅（Fidelio）歌劇等等最有名的樂曲，充分表現着三和絃勢力的存在。

這樣說很適當，悲多汶音樂的奧妙，一部分也不能不歸功於此簡潔的“來源動機”為基礎，也就是因此，才加強了後代藝術的創作，一種基本的原理——材料的儉節。

在某種音樂家方面，作者也曾重視過，很奇怪，他們不相信悲多汶是有意的運用“來源動機”，真的，他們不承認悲多汶在如此顯明第五交響樂（fifth Symphony）內所運用的“原子動機”，是有意的，且不承認這些運用，就是樂曲結構上精美的成功，但是他們却認為他在不同的作品內，有意使用相同的動機罷了，——雖然也巧妙有些變化——且說這不是一種有價值的技術，這些依作者說來，他們都開明得不對，究竟何種技術是有價值，何種技術又無價值，難道悲多汶在不同作品的不同樂章中，

與及在同一作品的不同樂章上，有意用的這得意的動機，還是無價值的技術嗎？那真令人惑疑了。

此種矛盾的說法，也許是根據守舊的偏見，來反對對這位學者的創作程序，加以任何新的說明，關於他們的這種意見，久被一些人們接受而凝固着，就如像對嚴正的宗教律文，如稍持反對的言論，立即就好像冒瀆神聖了，自然，缺乏創作的批評，也就很少有明晰的觀察，若不是悲多汶的隨筆錄上所記載的證據，——作品的最後驛程——誰也不會相信悲多汶是把優秀的技術如花開放似的，來完成他在作曲上的藝術。



第五十六章

悲多汶重要的“來源動機”

材料之節省

變化中有統一

新穎無雙

豐富的創作資源

屢次現在他的交響樂奏鳴樂及其他作品中有關係的動機

是否有意的運用

隱藏的發明物

照例的陳述

從他整個生活中的作品來追尋

自然的變化

有意使用

悲多汶是一位即席的演奏家

立即作出了此種動機

某處運用之相互間的相似

紐曼的三個音符

他所謂悲多汶無意的理論

其他的作曲家使用了來源動機

本章之目的

難以解釋的思考

含蓄

我們業已明白，悲多汶是何等的在運用“來源動機”(Source-motives)，因為我們

要想很生動的觀察他，在藝術上所獲得的兩種最基本的原理，故只得讓我們由他整個生命中的作品，來詳細的追尋他那最心愛的一種“來源動機”。他所獲得的這兩種最基本的原理，一是材料的節省，一是統一中有變化。作者并非主張此種特殊模型的音符，就是悲多汶所發明，也不是堅決的下着斷言，說此種特殊模型的音符，只有他唯一的運用。本章之目的，也不過是要解剖，何等豐富的機智，才是他創作的源泉。

從很早以前，作品第一號起，直至一三五號之中，我們將會見到，此種模型的音符，差不多有一百五十次之多，重現於也許多重要作品內的重要樂想上。此種動機，在他所有交響樂中全現了。在他四重奏內，十六首之中，至少現在十二首上，三十二首鋼琴奏鳴樂，至少此種動機，是現在十五首上了，其他的作品，大概出現此種動機的，十首提琴奏鳴樂中之七，五首大提琴奏鳴樂中之三，六首鋼琴三重奏中之三。“來源動機”也是如“原子動機”一樣，雖然他是在同一的作品中，重複幾次的重複，然而他仍是給與作品互相樂章中之統一的。

讀者對於此種陳述首先的反應，也許就會認為，倘若悲多汶實在是運用單一的觀念，來廣大的描寫，那嗎，必定是無意之中做成。依此後者之表現，作者可持着相反的見解，但是悲多汶究竟運用此方法是有意抑或無意，與及推之其他作曲家，也許已經運用過這些問題，決不會使獨有極而顯著的題目，受到任何影響。

令人驚訝又令人興奮的，乃是明白了這位偉大的建築大家，是怎樣的，幾乎有半世紀之久，他都能繼續利用，同一單純之極所思考出的變木 (design)；而每次所作，又因其新鮮之故，所以人們對於這些樣本仍存在问题，似乎也未被注意了。

以無窮富饒的方法，悲多汶會用抑揚，節奏，拍子之速度，調性，和聲，對位，旋法，器樂等之變化而使此種樣本改裝了，且會用分節，減，增，顛倒，互換，也許兩者兼用，且在音階每度上，開始來使這樣本，變其原有之形態。

實則此種“來源動機”，也類似悲多汶許多樂想一樣，是一種音階的旋律，牠是由於四個連續向下，合併一塊又是三層上行的音符所組成，牠最單純最粗劣的形式，是表現在作品三十第三，大 G 調鋼琴提琴奏鳴樂 (G major Sonata for Violin and

→ 卡爾恩格爾 (Carl Engel) 貢獻着這一信美麗的樂想，此種“來源動機”，也許是“西班牙”(Spangy) 奏提琴年間的紀念品，因為這是一種典型的提琴手指練習。

Piano op. 30. No. 3) 的開始樂句上了¹。

例，289

Ex. 289

1802



留心上例 289 的此種“來源動機”，恰恰是這奏鳴樂中第一種樂想的旋律來擴張的，我們慢慢的就會知道，悲多汶很少以此顯明的方法，使用着樣本，常常他都是用不大令人注意的一部份動機，或者是把隣近的兩個重疊起來，倘着他的習慣，永遠是使形式很精巧的與他主題材料的某動機，某旋律相適應的話，那嗎，這種方法，立刻即可看得出來，決不會出其他同時代之右，并且必定歸之於單調無變化之極。

讀者或許以為，像這一類的動機，必定往往難免，要形成純音階風格，純旋律組合的趨勢，也許；正如是吧，那這往往難免的，也就只有歸咎於那些最富於天才的作曲家，他們是如此不稀奇的，如此成功的，把那些運用的事實，隱藏了起來。自然，倘若我們想着，牠們是單純的作為經過的出現，那嗎，牠們也就會被人遺忘，不過是一附帶的升降音階經過句吧了。可是下面的每個例子，差不多都是表現着，一個重要主題，最深刻的部份，在那裏面，每個音符，都充滿着宏大意義的。

爲了研究悲多汶在技術上的成功——就是所創出的新變化的形式——不惜燂起見，所以下面的例子，均一律附上了年代的秩序，作品的日子，至於這些日子和年代，確是以前推定的。

此種樣本，在悲多汶最早的一部作品中，就已出現了。何以說呢？因爲第二齣章 (Bagatelle)，雖然牠的作品號數，是標記的三十三 (op. 33) 然而牠最先的草稿，大概是悲多汶十一歲時寫成。此小諧謔樂章 (Scherzo) 開始三部合奏處，是以兩端互換的“來源動機”開始的——下例中標記 (a) 字處——并且跟隨立即正常變化。

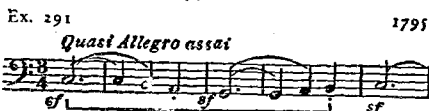
1. 爲了便利比較起見，本章所有例子，均引用大 C 調和 A 小調，此種動機是用精碼來表示的，(A) 字表示此動機是兩端互換；(b) 卽是顛倒；(c) 是互換與顛倒并用。括弧形式：()

例 · 290



不料此種動機，又帶進降 E 調三重奏 (E flat trio) 裏了。此三重奏，就是悲多汶作品第一號的第一 (op. 1, No. 1)，宛如插入一段好玩的回憶一樣。剛才所提到的那諧謔的三部合奏處，大提琴可又洩漏了，隱伏在第一主題上的此種範式。

例 · 291



并且此種顯明無飾，亦如最後一首四重奏最慢樂章 (Lento assai) 裏面所表現的 (參看例，354)。牠的作品號數，是一三五 (op. 135)。

在小 C 調三重奏 (C minor trio op. 1, No. 3) 第一樂章的第一主題上，是以小調來改其樣子，而且再重複其第三的音符，與例 291 實際的比較一下，便顯明了。

例 · 292



大 C 調鋼琴奏鳴樂 (C major Piano Sonata op. 2, No. 3)，牠諧謔樂章 (Scherzo) 的開始，亦可謂是例 291 第二第三小節的回憶。

例 · 293



小 C 調絃樂三重奏 (C minor String trio op. 9, No. 3)，牠結束樂章的開始，不但旋律是與例 292 相似，而節奏且與例 293 相彷彿，就因其如此，所以似乎很令人

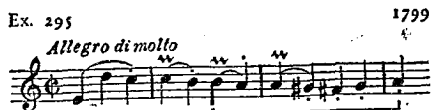
不相信，這一百多年來，為何無人把此點發覺出來——當然作者此處所發覺者未計算在內。

例 · 294



悲愴奏鳴樂 (Sonate Pathétique op. 13) · 在牠第一快樂章 (Allegro) 的第二主題內，是以分節，韻音，重複音符，來把這形體改變得更流暢了的。

例 · 295



在大 G 調絃樂四重奏 (G major String Quartet op. 18, No. 2) 的結束樂章裏，僅憑着一個帶符點的四分音符，就把牠完全變成一個新的姿態了。

例 · 296



降 A 調奏鳴樂 (A flat Sonata op. 26) 開始的變體樂想，單獨一小節內，用着裝飾音，和快速的拍子，這種組織上的變化，是很有力的。

例 · 297



第二交響樂 (Second Symphony) 諧謔樂章 (Scherzo) 的三部合奏，又成功了一種新節奏模型的動機。

例 · 298



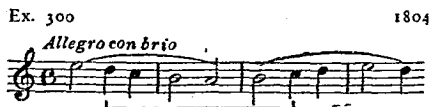
因為例 297 裏面的那個裝飾音符，是作得異常的精巧，所以我們這位學者，又在克羅伊再爾奏鳴樂 (Kreutzer Sonata op. 47) 變體的樂想上運用了牠。

例 · 299



華爾斯太茵奏鳴樂 (Waldstein Sonata op. 53) 生動的快樂章 (Allegro Con Brío) 的第二主題裏，牠的儀容雖然是很單純的呈現者，可是作者很久都盲然無知。

例 · 300



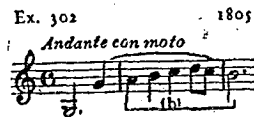
熱情奏鳴樂 (Appassionata Sonata op. 57)，牠變體的樂想，起初似乎盡是和聲，而無旋律。但是，只要你把牠拿來解剖，有趣的在高音部低音部間來回的逡巡，其“來源動機”就近於此：

例 · 301



在尼洛錫第一序曲 (Leonore No. 1 overture op. 138) 裏 他是把此動機顛倒了。

例 · 302



在稍為有點小名譽的大 F 調奏鳴樂 (F major Sonata op. 51) 牠那開始樂章裏——如像大部份的第二主題——念頭是一點也不妥協的浮上心來，所運用的三連音來與例 291 比較一下。

例 · 303

Ex. 303 1806

In tempo d'un Menuetto

著上了俄國人的裝束，索取了第二拉桑烏莫夫斯基四重奏(Second Rasoumowsky Quartet op. 59. No. 2) 的較速樂章 (Allegretto)，俄國人 (Russe) 樂想大部份的地位，用一點敏捷的理解，牠常常就會發出伴奏上，第二提琴的聲音來。

例 · 304

Ex. 304 1806

Allegretto

大 C 調第三拉桑烏莫夫斯基四重奏 (Third Rasoumowsky Quartet in C major op. 59. No. 3)，的結束樂章上，表示着，首先就把此種“來源動機”作賦格用了，在音階中，牠音程的度數，比較在悲多汶偉大的賦格裏，開始時就要廣闊得多(參看例 352)。

例 · 305

Ex. 305 1806

Allegro molto

此種公式，也許可以用這首老歌的一句來形容牠“Duüberall”(你呀·無處沒有)，在提琴協奏曲 (Violin Concerto op. 61) 的開始主題上我們又可重遇。

例 · 306



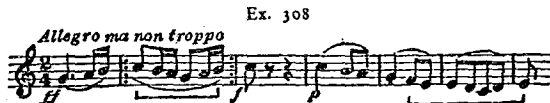
并且最近於第五交響樂 (Fifth Symphony op. 67) 結束樂章上第二主題末尾的聲音。

例 · 307



在田園交響樂 (Pastoral Symphony op. 68) 頭三個樂章裡，很適合純田園風味的，牠出現了四次。例 308 在單獨一個主題內，却表現了兩種不同運用的動機。(即是 *Allegro ma non troppo* 的第二主題)。

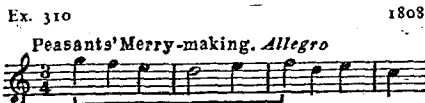
例 · 308



例 · 309



例 · 310



最後這三個例子，明白的呈現着“來源”與“原子動機”同時運用的樣本的解剖。

除開哈爾卜四重奏 (op. 74) 的慢樂章 (Adagio) 而外，再也沒有比此種動機

第五十六章 悲多汶重要的“來源動機”

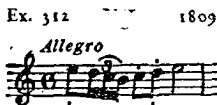
還更明顯的了，然而悲多汶還如是把牠着上保護色，故使牠溶解得來很模糊了，并且這種模糊幾乎是看不出來。

例 · 311



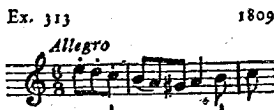
在帝王協奏曲 (Emperor Concerto op. 73) 的第一樂章上，動機兩次成爲簡短半小節的華彩，來展開了第一主題。

例 · 312



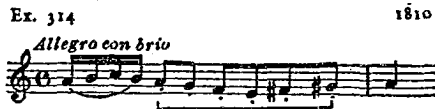
并且在結束上，牠與例 292 例 293 也是相類似的。

例 · 313



下面兩個例子，同樣的上行時升高，下行時還原，F 小調四重奏 (F minor Quartet op. 95) 的開始係如此。

例 · 314



曾如我們知道的²，此四重奏重要的“原子動機”是一警句，這警句在牠慢樂章裡面可作了先導。

2. 參看第廿九章

例 · 315

Ex. 315

1810



悲多汶最喜歡運用此種方程式，此種方程式也就是他苦苦所獲的，爲了節省材料而掩護的工程，如像他每次都是把這陳套的“來源動機”拿來製作得似乎就是新的了。然而他技巧所獲得的成功，還遠過此運用的必要。一直到最後爲止，他都能把一個老樣子，拿來加豐富變化的裝扮。所以，在我們的時代裏，還有一位很有理智的評論家·哈多 (W. H. Hadow) 在他著悲多汶“Beethoven”一文中很誠意論着：沒有如此罕見重複的作曲家，更沒有那一位作曲家，能够運用此種方程式。因此，就事實而論，我也可以說，也許無任何第一流的作曲家，能够比悲多汶更擴大的在他重要主題上運用一種規律了。

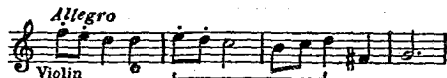
此點就是也轉向第三期的特徵。從此，也僅僅是引用那偶然出現的“來源動機”罷了。一切，作者均由那些刊載的作品中得知，在那些著述裏面，悲多汶是解答了他那掩飾的難題。

驕矜的最後兩個例子，頗有奧爾赫杜克三重奏 (The Archduke trio op. 97) 華麗的諧謔樂章 (Scherzo)，第一主題末尾上的傾向

例 · 316

Ex. 316

1811



并且也傾向那戀戀不捨，溫柔盡致的徐緩樂章 (Andante con moto)，牠是由於重複了三個音符，且整個兩端互換其位置而將其動機改樣了。

例 · 317

Ex. 317

1811



不久以後，牠又在雅典的廢墟 (The Ruins of Athens op. 113, No. 4) 中，那稍帶着土耳其古風的進行曲內出現了。

例 · 318



在第七交響樂 (Seventh Symphony) 似悲歌的較速樂章 (Allegretto) 39 小節處，那隱伏的大提琴主題上，兩端互換的出現着。

例 · 319



并且多半都是再保證的傳達着使命。

例 · 320



在第八交響樂 (Eighth Symphony) 結束樂章的開始上，牠也很適合那喧器的笑聲。

例 · 321



并且，在小 E 調奏鳴樂 (E minor Sonata op. 90) 結束樂章的開始上，牠嘆息着。

．．．愛者不要把我忘記

牠之成長，完全是爲着愛者之欣賞，——

例 · 322

Ex. 322

1814



“Merkenstein” 唱歌 (op. 100)，再度的表現其動機兩端互換，然而與例 317 相較，何其懸殊如甚！

例 · 323

Ex. 323

1814



在大 C 調大提琴奏鳴樂 (C major violoncello Sonata op. 102. No. 1) 的再現引子上，悲多汶似乎是很慎重的在一整小節內，施用着那全無隱飾，本來面目的動機，此種毫無隱飾，亦如我們曾經見到的例 269，例 303，例 308。

例 · 324

Ex. 324

1815

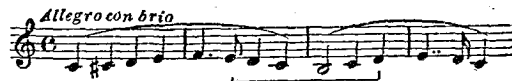


在牠姊妹作大 D 調奏鳴樂 (D major Sonata op. 102, No. 2) 第一樂章第一主題的末尾處，動機更是意外的出現着，

例 · 325

Ex. 325

1815



尤其是在慢樂章 (Adagio) 內，此動機的現出，更是如此的意外哩。關於此，人們大約一定會奇怪，究竟是悲多汶那全能的音樂眼睛，把此處遺漏了麼。

例 · 330



還有，由 Arietta 的旋律中的第二段，亦可尋得出。至於牠之重複音的事體，又令人回憶起了另外的一件東西，即例 317。（讀者可參閱例 317。例 317 也是用重複同樣的）。

例 · 331



瀏覽過頭四十年此種小動機的變形，使人驚訝的，不得不想起，牠是深深的和希臘神話中，那位變化自在的海神 (Proteus) 一樣，這位海神，她能變成一隻鷹，一座山，一匹象，熊熊的火，汩汩的水，不但如此，她還可變成一隻鼯鼠，一枚旋轉於風中的枯葉，一隻獅子，一個雙頭的小孩，一片還不及入手掌大的烏雲。

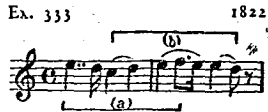
細心的研究以後，即可知悲多汶，甚至在一個小而如兒戲的一首唱歌裏面 (op. 128)，也是把這個模型加以變化。

例 · 332



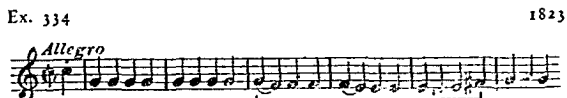
可以將例 317，例 323，例 340 同奉獻神殿之序曲 (The Consecration of the House overture op. 124) 中的此種處理，拿來比較一下。此處所現着的動機，一次是互換，一次則為顛倒。

例 · 333



狄亞貝尼變奏曲 (Diabelli Variation 1 po. 120 var X X X II) 中，最含有深刻意味的賦格，是由用重複音，來變化其動機而組成的，在牠上行部份，所運用的那升高半音 F 記號，(即是說使 F 音臨時升高半音)·看看是何等的回憶了例 314·例 315 哩·換言之，此高 F 音，即是例 314，例 315 中的紀念物。

例 · 334



第二斷章曲 (Second Bagatelle op. 126)，動機是用十六分音符來表現的。

例 · 335



並且，在第五次時，動機是伸張到帶附點四分音符了，而且最後兩小節所示出的動機，則為顛倒用法。

例 · 336



合唱交響樂 (Choral Symphony) 裏面，也充滿了此種動機，在開始樂章上，現過兩次：一次是現在第一主題與第二主題之間，那強烈變調樂句，用銅鑼打拍子的地方；

例 · 337



其後是現在第二主題上。

例 · 338



諧謔樂章 (Scherzo) 的三部合奏。雖然，很明顯的是摹倣着第二交響樂 (Second Symphony) (參看例 293)，然而因為重複，分節的關係，致使動機又成功一種完全新新的節奏模型了。

例 · 339



結束樂章上的“Joy”樂想，亦加例 308，和例 327 一樣，容納着不止一次的動機。下面例中括弧內的 (c)，即是表現牠顛倒與互換的用法。

例 · 340



作者對降 E 調四重奏 (E flat Quartet op. 127) 開始樂章的第一主題，頗感着特殊的趣味。因為在此處，作者是第一次看到了此種“來源動機”，通通都與小高 C 調四重奏 (C Sharp minor quartet op. 131) 賦格主題的末尾相似。如例 352 中所表明的。

例 · 341



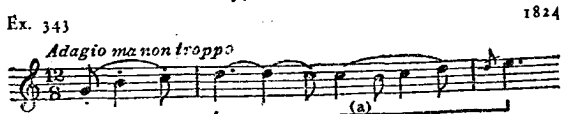
在此，悲多汶還做了一件英勇輝煌的行為，動機開始，他從第四度音程，代替第八度音程，從小節的第二拍代之第三拍，并且不但第二主題，看不出來此種進行的用法，就是第一主題，此種進行的用法，也會發覺不出來。雖然拍子記號依舊是相同的，甚至他還大膽的在兩個主題內，都重複第三音。

例 · 342



至於他在變體主題內，大膽的把動機來互換的用着此點，可不使人滿意了。

例 343



並且在結束的第一主題內，他大膽的把從前的翻出來再用，就宛如是他自己唯一的弄一樣。

例 · 344



到此時，我們的學者，悲多汶似乎愈來愈喜歡“來源動機”了，然而，如他最後連續五首四重奏中，所運用的“來源動機”，改裝一事是異常迅速的堆積着，（改裝即是將原有的樣子，加着變化之謂）看看例 345 350，每例中所使用的“來源動機”，是何等全憑改裝來變樣呢，她們變樣之平常，巧妙，和例 343 也是差不多的。

小 A 調四重奏 (A minor Quartet op. 132) 也是順着年代秩序的，第一快樂章 (Allegro) 的第一主題的開始，即是互換與顛倒的來源動機。

例 · 345



亦如降 E 調四重奏 (E flat Quartet) 裏面的處理 (參看例 341 與例 342)，悲多汶不但在第二主題內，使用着“來源動機”，就是第一主題中，也是與第二主題內同樣的。無論若何，這兒不是一次運用而是兩次。記號着 (b) 字的地方就是顛倒用法。這大概也可作例 345 的暗示。

例 · 346



感謝歌 (Song of Thanksgiving) 的 Molto adagio 主題，也是容得有兩次“來源動機”。而且這兩次還是重登用的——記有 (a) 字處，即是互換的用法。(end for end)。

例 · 347



在此小 A 調四重奏 (A minor Quartet) 內，他一貫都是堅持着他那顛倒的改裝用法。至於很輕快的再現於 rondo-finale 重要主題末尾上的動機，也是顛倒與互換。

例 · 348



從諧謔四重奏 (Quartetto Scherzoso B flat op. 130) 徐緩樂章 (Andante con moto)，第一主題，取出來的下一個例子，也是兩端互換着位置。

例 · 349



第五十六章 悲多汶重要的“來源動機”

在此四 奏中最有名的卡凡蒂娜 (Cavatina) 內，悲多汶依然很巧妙的使用者此種動機，一小節的引子由第二提琴奏出，在這小節的末拍上，第一提琴始着手下面第七音的旋律，括弧部份的上聲，是表示第二提琴演奏向下的“來源動機”音符，第一提琴連合着三個向上的音符，使動機如此重複成合併成一毗鄰的樂句，的確真要是集合悲多汶隱匿之大成了！并且立即他又再重複的用，在第二第三小節內，顛倒互換的重複着 (2^a)。

例 · 350

Ex. 350 1825

Adagio molto espressivo

在這些巧妙的精製以後，我們的作者，却又冒險的走入毫無隱蔽的途中了，把他次一個及後最後五個所運用的動機拿來與前面五個相比較時，大概就可顯明易見了。

宏大的賦格曲 (The Great Fugue op. 133)，最早是作來做此降 B 調四重奏的結束樂章的，第二主題末尾上，是用一種帶點的節奏，稍稍的把動機加一點變化，此 F 高半音 (4 F 記號)，顯係例 315 中的紀念物。

例 · 351

Ex. 351 1825

Allegro

在小高 C 調四重奏 (C Sharp minor Quartet op. 131) 玄妙得不可思議的賦格主題上

例 · 352

Ex. 352

Adagio ma non troppo

2a. 此動機也是現在第一個快樂章 (Allegro) 上，參看例 230。

亦如在諧謔樂章 (Scherzo) 的第一主題上，

例 · 353



此種動機的公式，通通却是由小節內四分之四的拍子，第二拍開始的³，但是這兩個，完全是由對比的分節，時值的長短，各個的開始，或第六度第二度等等關係而使互有區別。

看看何等的，悲多汶最後在一個慢樂章所運用的此動機，是回憶起了那毫無隱諱，坦白陳述的例 289 與例 344 哩。這就是大 F 調四重奏 (F major Quartet op. 135) 慢樂章 (Lento assai) 的開頭。

例 · 354



甚麼還能够比較他所作成的這個長期秘密，真容易發現呢？在他最後全集的結束內，除非這都是很正確的引用了例，392⁴。

3. 參看例 325, 例 227, 例 340 也與例 314 比較下，多少總有些相似的结果。

4. 若不整個忽視他作品的一覽表，那裏也會在下面的作品中主題的材料上碰見所謂的此種“來源動機” (Source-motive):

- | | | |
|------|--|------------------|
| 1795 | Das Liedchen von der Ruhe (開始處) | 作品 Op. 52, No. 3 |
| 1796 | 小 F 調鋼琴奏鳴樂 (Piano Sonata F minor) (Menuetto 樂章第三至第四小節; Finale 樂章的插句, 十六小節至十七小節)。 | Op. 2, No. 1 |
| | 小 G 調大提琴奏鳴樂 (Violoncello Sonata G minor) (Allegro Molto, 最後部份第二主題上)。 | Op. 5, No. 2 |
| | Adelaide (第一句; A-del-a-I-de 是上部的動機) | Op. 46, |

第五十六章 悲多汶重要的“來源動機”

- 1797 降 E 鋼琴奏鳴樂 (Piano Sonata E flat) (第一樂章, 第廿小節至廿一小節) Op. 7,
大 C 鋼琴奏鳴樂 (重要主題上) Op. 51, No. 1
小提琴·大提琴, 低音提琴夜曲 (Serenade for violin, viola, and violoncello) (Marcia; 第二部份上; 兩個 Adagio 裡, 變體主題內) Op. 8,
1798 大 D 絃樂三重奏 (String Trio major), (Allegretto, 第一主題內; Menuetto, 4 至 6 小節上) Op., 9, No. 2
大 A 調小提琴奏鳴樂 (Violin Sonata A major) (Andante piu tosto Allegretto 的開始) Op. 12, No. 2
1800 四重奏 (Quartet) (Adagio, 第一主題) Op. 18, No. 1
四重奏 (Quartet) (第一樂章, 第一小節第二半拍, 互換用法; 變體主題內) Op. 18, No. 5
四重奏 (Quartet) (finale, 第一主題) Op. 18, No. 6
七重奏 (Septet) (Adagio Cantabile, 第一主題) Op. 20,
1801 四重奏 (Quartet) (第一樂章, 第二主題) Op. 20,
第一交響樂 (First Symphony) (Andante Cantabile) Op. 28,
小 A 調小提琴奏鳴樂 (Violin Sonata A minor) (Presto, 第一主題, 顛倒與互換用法; Andante Scherzoso, 第一主題顛倒; finale, 第一主題不斷的顛倒用在低音部) Op. 23,
大 F 調小提琴奏鳴樂 (Violin Sonata F major) (開始的 Allegro, 第一主題的開始, Scherzo 裏的兩個主題, 顛倒用法) Op. 24,
1802 夜曲 (Serenade) (Andante, 第二半主題; Adagio, 第一主題) Op. 25,
大 A 調小提琴奏鳴樂 (Violin Sonata A major) (Allegro 的開始是顛倒; 變體主題內) Op. 30, No. 1
小 C 調小提琴奏鳴樂 (Violin Sonata C minor) (Adagio Cantabile, 第一主題) Op. 30, No. 2
小 G 鋼琴奏鳴樂 (Piano Sonata G minor) (Adagio, 第一主題, 1-2 小節 5-6 小節均係互換: finale, 第一主題) Op. 27, No. 1
小 G 鋼琴奏鳴樂 (Piano Sonata C Sharp minor) (Adagio, 12-14 小節; Allegretto, 第二段第六小節: finale, 10-11 小節) Op. 27, No. 2

- 小 D 調鋼琴奏鳴樂 (Piano Sonata D minor) (finale, 第二主題) Op. 31, No. 2
- 降 E 調鋼琴奏鳴樂 (Piano Sonata E flat) (Scherzo, 10-12 小節) Op. 31, No. 3
- 克羅伊澤爾奏鳴樂, (Kreutzer Sonata) (finale, 第二中間主題) Op. 47
- 1803 Das Glück der Freundschaft Op. 88
- 大 G 調小提琴華想曲 (Romance G major for Violin) (即浪漫曲) Op. 40
- 1804 英雄交響樂 (Heroica Symphouy) (第一樂章, 大提琴部份, 插句, 284
小節處; 哀葬進行曲第二主題; finale, 365-366 小節[即第一提琴處]) Op. 55
- 1805 An Die Hoffnung (To Hope) (10-11 音符) Op. 32
- 大 F 調小提琴華想曲 (Romance F major for Violin) Op. 50
- 費德里涅 (Fidelio) Op. 72
- 1809 第四交響樂 (Fourth Symphony) (Adagio, 第一主題) Op. 60
- 1808 小 G 調幻想曲 (Fantasie G minor) (變體主題) Op. 77
- 第五交響樂 (Fifth Symphony) (Scherzo, 116-117 小節) Op. 67
- 田園交響樂 (Pastoral Symphony) (Scherzo, 95-96 小節) Op. 68
- 大 A 調大提琴奏鳴樂 (Violoncello Sonata A major) (Scherzo 第一
主題) Op. 69
- 降 E 調三重奏 (Trio E flat) (Poco Sostenuto, 第三小節) Op. 79, No. 2
- 合唱幻想曲, (Choral Phantasia) (finale, Allegro, 3-4 小節; Meno
Allegro, 4-6 小節) Op. 80
- 1809 "Harp" 四重奏 (開頭 Allegro 的第一主題; Scherzo 的三重奏處 80-
81 小節) Op. 74
- 帝王協奏曲 (Emperor Concerto) (Adagio; 19 小節; finale, 第一主題) Op. 73
- 1810 "Mit enim gemaiten Band" (2-3 小節) Op. 83
- 1825 Canon; "Dotcot, Close the Door to Death"
Rondo a Capriccio (29小節) Op. 129

例 · 355



在本章中，關於悲多汶使用“來源動機”一事，也談得很多了，只是悲多汶究竟是有意識的運用，抑或是無意識呢，這一問題，尙待讀者問一問自己，隨他自己去相信，至於作者，則早已敘述過，作者乃認爲此“來源動機”，是悲多汶有意運用的。悲多汶是他時代中，最前進的卽席演奏者，他能够很迅速確切的領悟着，任何極端複雜的樂想，這也是他特殊的天才之一，我們已經知道的，他在十六歲時，他卽能立刻把莫札爾德給他的樂曲中，隱伏在主題內的旋律發覺出來，且立即彈奏，如像他在四十歲的時候，他很奇特的技巧，恭然由史特比爾（Steibelt）的四重奏中的大提琴部份上，驟從臺子上取得，順便急急忙忙的就在鋼琴上彈着這一回事，也是我們曉得的，他音樂的反應期間，也許只可用閃電來計算了，他是“易接收的蜂糖，堅固的大理石”，因此他能記憶，且能精確的再產生，他最冗長最細微的卽席演奏。

真的，這是非常可靠的說明，悲多汶在許多朋友面前，也能立即演奏着此種真實的“來源動機”，卡斯蒂尼⁵（Castelli）曾敘述他於1819年，蒞臨維也納音樂商人錫勒孫格爾（Schlesinger）邀請的宴會，有悲多汶在場，並且經許多人請求後，悲多汶就同意着，倘若他有了樂想就彈（指鋼琴），於是這位完全不懂得音樂，毫無音樂修養的卡斯蒂尼，則前往鋼琴處，用一個指頭碰着鍵子，發出了下面的聲音：

例 · 356



悲多汶哈哈的大笑着，立即坐下，再也不曾捨棄卡斯蒂尼所給與他的這樣本，很很快的卽興演奏“整整一個鐘頭”。

讀者立刻卽會明白，卡斯蒂尼所給與他的樂想，豈不就是本章討論的，那可翻轉

5. I. F. 卡斯蒂尼，(Ignaz Franz Castelli), Memoiren meines Lebens, 卷 3, p. 117. 范圖米爾 (Frimmel) 所引用。Neue Beethoveniana, 1809 年出版，54 頁上。

兩種方法變化的“來源動機”嗎？至於悲多汶的大笑，一則也許是他諷刺的回憶了這荒謬的情形。這幾個音呈現在他的面前，表面上是很像一新製的主題。其實悲多汶在他最後三十七年作品重要樂想中，所運用的動機，這幾個音就是其中之一了。並且他其所以與此材料熟習最親近，也可說明他特別擅長即席演奏的原因。每個音樂的嗜好者，每個愛好音樂的人，必定對他當時所演奏的鋼琴，未能記載下來而感着遺憾吧。

他是一位重要人物。他從空泛的貧弱的渺小的華爾茲 (Waltz) 樂想，狄亞貝尼 (Diabelli) 的華爾茲主題，產生了音樂體系，寫成了合唱交響樂和降 E 調四重奏的變體曲。如果說，悲多汶是無意之中，寫成了實際上旋律相同的樂句，(下面各例中括弧表示處)，這似乎很令人難以相信的。

例 · 289

Ex. 289



例 · 291



例 · 296



例 · 303

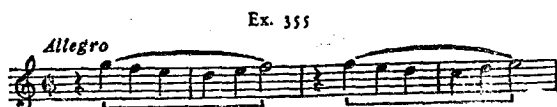


交響樂裡，小 F 調四重奏的，他們必定也未看中下面兩例所示那相同的來源動機吧。

例 · 352



例 · 355



倘若他感覺此種相同，必定更可顯明的知道上面例中表面最相似的通常關係了。例如上面所舉的例 297, 305, 307, 317, 330 334, 340, 351, 和 355。請問甚麼還比小高 C 調四重奏 (C Sharp minor Quartet) 那無限深意變體曲的創作者更可靠呢？如果要認為如此一個人，忽略了在他重要作品重要主題內，出現過百幾十次的此種同模型的話，這未免令人可疑。

多方研究了悲多汶許多最初的手跡，且加以慎重的思考以後，使作者也就相信，悲多汶慣於把他的主題材料有意識的合併着，因此作者也就得知牠最遠最遠的關係與及可能性了。無疑最初的觀念，往往是無意之中而生。不過他第一次的思考，很明顯的不是至善。照例的爲了準備他全美的作品，他常常都是要把最先所想到的題材，放在腦中長長的受苦的來回思索，計劃修改。直等待他最滿意的時候爲止。

在紐曼 (Ernest Newman) 這位有權威的評論家所著無意識的悲多汶 (the Unconscious Beethoven) 一書裡⁶。是如何的表示着，此三個毗連的音符，就是達到悲多汶許多旋律中的情緒頂點，這是不可諱言的。但是紐曼先生也說悲多汶之運用牠，運用此種公式，是由於無意，且很罕見的頻煩。

讀者也可把悲多汶的樂曲，拿來分析分析，且自己也加一番批評吧，依作者的意

6. 參看 71 頁

思，如果說悲多汶是無意之中，在他許多重要主題內，使用着這有深刻意味的單純樂句，是很難令人了解的。

至於那罕見的頻頻，人們也可以尋着這些相同的音符，人們也可看看，幾乎是不論何處，都尋找得出這達到情緒頂點的音符了，於民謠程 (Londonderry Air)；於亨德爾所作的讚美詩程 (Angels Ever Bright and Fair, Largo, Hallelujah Chorus)；於巴哈的咏嘆調裏 (Air from D major Suite)；於莫札爾德的四重奏程 (all four movements of Twenty-Second String Quartet in B flat)；於富蘭克的前奏曲和提琴奏鳴樂程 (First movement of Prelude, Aria and Finale; Scherzo and finale of Violin Sonata)；於華格勒爾的歌裏 (Siegmund's Love Song)；與及在得服札克的交響樂程 (Largo and finale of New World Symphony)。

用十分鐘的功夫來編製上面的目錄，立刻我們腦中即可浮現着，這些，大半都不是第一流的音樂製作家的第一等樂曲，大約翻來覆去無成見的挑選着，任何作曲家的作品來思考，讀者似乎可以發現紐曼先生的話，也如悲多汶的音符一樣，有着牠的特殊功用，他研究的這三個上行的音符，作者亦認為有價值，不過此價值與其紐曼先生形容悲多汶是無意之中，前後不覺的腦子，在運用這三個罕見的音符，寧可說是悲多汶，有意識的精研出了藝術最基本的原理。

作者極力想把本章所論，不偏不倚的來與紐曼先生的意見相合，來與他同樣的鑑賞悲多汶這三個奇特的音符，不消說，如此基本的，旋律的“來源動機”，或者就是所謂音階旋律吧，常常是在悲多汶以外的音樂家的著述中可以尋見；例如亨德爾的慢樂章 (Largo)，柴依可夫斯基 (Tschaikowsky) 的第四交響樂慢樂章的第一主題，和他小 A 調大提琴協奏曲的開始樂句，F 克爾蘇 (Frederick Kelsey) 先生還指示出作曲家運用一種有力的動機，在 Parsifal 裏面。

例 · 357

Ex. 357

附 錄

I

怎樣由自動樂器中 去了解悲多汶

本書如不能幫助讀者，很有趣味的去接近去認識，悲多汶那許多崇高的樂曲時，則是本傳記的一種缺憾，同時，倘若不是這些樂曲本身，去使人讀，聽，演奏，而且將這位解放者的旋律及和聲銘記于心的話，那嗎，人們也就不會連續的來從事這位先生的藝術，來從事這許多他遺留下來的，所謂文字符號的研究了，寫到此，很感謝新近發明的進步，現在要想在悲多汶的音樂上，獲得一種相當深奧的知識，是比較悲多汶活着的那些時候，容易得多了——也許，還甚於大戰以前（指第一次歐戰而言）。

够希奇了，悲多汶的命運，與我們現代樂器的先驅，爲着了音樂的再生產，親密的聯繫了，麥塞爾的潘哈孟里可（Panharmonicon），是現代電鋼琴（Player-piano），和蓄音器（Phonograph）一種最早而最有名的祖先，並且，悲多汶爲了此種先鋒的發明物，曾寫出一首“戰爭”（Battle）交響樂，雖然此樂曲，是無甚價值，但以悲多汶的樂曲，廣大的流行而論，這算首先的一曲了。悲多汶是因了麥塞爾工作的結果，幫助了技巧不純熟的音樂愛好人，脫離了一種必須的條件，近一世紀以來，以機械來熟習樂曲，當推自動樂器了，很有意思，這種樂器，是無形中幫助了普通人，爲了想聽一首特別的樂曲，而把必須赴音樂會的事體免除了。

在我們的時代理，悲多汶最好的樂曲，就是未曾專門受最困難而複雜的指法訓練的人，也能演奏，也能去深奧的研討，只要他去與精美的蓄音器，或者自動樂器接近便行了。在本書的序裏，作者曾簡單敘述過，“手中拿着樂譜，對着蓄音片，一次一次的研究，且無限止的重複，那些你所渴望的樂節，從朝至暮，你自然能够把那些，樂曲上最細密的隱藏處，發現出來，這樣，比你偶爾一次在音樂會上，所聽的樂曲，而得到的印象，却深刻多了”。

一個音樂演奏者，由最初學的學生而到一個優秀的技術家，我們可以推想得到，他們是從這些機械作用中，得到了不可以估計的幫助。

還要對那些不會努力由這種摩登樂器內研究悲多汶至尚樂曲的人，盡一句忠告。你們把一首交響樂，奏鳴樂，四重奏的重要樂想，彈了又彈，直至你們已經把這些重要的樂想，銘記於心為止，然後你們就會明白，悲多汶的想像力，樂曲的結構，是如何將那主題材料的幾個音符，加以發展，變形¹，關於形式方面的許多智識，讀者可參看本書附錄 [11] 之語解部份，悲多汶亦創作了這各種形式的樂曲。

我們積極的利用，那些加以改良了的蓄音器和唱片之後，由於漸漸的對各種樂器之屬性熟習，使我們立刻增加一種快樂，許久以前，甚至一個初學的人，他也曾說出弗路特 (Flute) 與克拉勒特 (Clarinet) 的區別，巴鬆 (Bassoon) 與法蘭西杭 (French horn) 的區別。

但是，聽了舊式唱片之後，不可評判一首樂曲，尤其是再將這老式的唱片，套在老式的機器上，雖然，一方面，學生可由那機器的外形裝置，得到許多益處和快樂，並且雖然，在另一方面，這最近的發明物，也沒有一個最基本的字，將她那再產生的情形，表現出來，然而這是很顯著的，音樂上許多新的豐富的有力的部份，都能由這新型的蓄音器，把她洩露，尤其是較低的音調。並且那唱片上，蓄電的記載，也會使你發生許多的效果，這是你從前沒有聽過的，除此之外，這再產出的渥薄 (Oboe) 克拉勒特 (Clarinet)，鋼琴 (Piano)，與大提琴 (Violoncello) 特殊的音色，更比較真實，這新唱片另外的益處，乃是她們差不多是一律的不省略。

在此種範圍內，還有兩個革新的事件，更是有益於那些想了解悲多汶的至善的人；一種是斯脫高斯基 (Leopold Stokowski)，指揮費拉特曼亞交響樂團，第七交響樂的讀物，所製成的講演片子；一種便是麥克肯茲 (A. C. Mackenzie) 著，關於悲多汶的生活及其作品的短評論。這兩種傳記的記錄，都已經爲了自動鋼琴 (automatic piano) 而印行了，這實際與教育有關係的新發明，想像得到，是像蓄音片一樣，不久就會普遍運用。

1. 最精美微細的分析，是開給了“Philharmonia”出版的袖珍樂譜，在那兒指出了這作底種用的音。

下頁是表示悲多汶的音樂，被美國三個重要的蓄音公司，及美國三個重要的自動鋼琴製作者，錄音的全部目錄表。第 1 欄，作品號數，第 2 欄，作品名稱；第 3 欄，演奏人，第 4 欄，錄音公司之首字，末欄，蓄音的鋼琴表。

下表中所運用的省略字

A. = Ampico.	D = Duo-Art.
acc. = accompaniment.	movt. = movement.
arr. = arranged by.	Orch. = Orchestra.
aud. = Audiographic roll.	rec. = recorded but not yet Published.
B = Brunswick.	tr. = transcribed by.
C = Columbia.	V = Victor.
cond. = conducted by.	W = Welte-Mignon.

WORKS WITH OPUS NUMBERS (已編號之樂曲)

OPUS	COMPOSITION	PERFORMED BY	PHONO- GRAPH	PLAYER
1—No. 3	Trio, C Minor (<i>Piano part only</i>)	Adler		D
2—No. 1	Sonata, F Minor (<i>Piano</i>)	MacPherson		D
No. 2	Sonata, A (<i>Piano</i>)	Bourne (rec.)		D
	(<i>1st movt. only</i>)	Suskind		A
	(<i>Scherzo only</i>)	Scionti		W
No. 3	Sonata, C (<i>Piano</i>)	Hofmann		D
		Stewart		W
6	Sonata, D (<i>Piano Primo part only</i>)	Bauer		D
	(<i>Piano</i>)			
7	Sonata, E Flat (<i>Piano</i>)	Bauer		D
10—No. 1	Sonata, C Minor (<i>Piano</i>)	DeGreef (rec.)		D
No. 3	Sonata, D (<i>Piano</i>)	Murdoch (rec.)		D
13	Sonate Pathétique, C Minor (<i>Piano</i>)	Murdoch	C	
		Bachaus	V	
		Adler		A
		Bauer		D
		Lamond		W
	(<i>1st movt. only</i>)	Bachaus		D
14—No. 1	Sonata, E (<i>Piano</i>)	Iturbi (rec.)		D
No. 2	Sonata, G (<i>Piano</i>)	Murdoch (rec.)		D
18—No. 2	String Quartet, G	Lener	C	
		Flonzaley	V	
No. 3	String Quartet, D	Lener	C	

WORKS WITH OPUS NUMBERS—Continued (已編號之樂曲—續)

OPUS	COMPOSITION	PERFORMED BY	PHONO- GRAPH	PLAYER
No. 4	Presto (4th movt. only)	Flonzaley	C	D
	String Quartet, C Minor	Lener		
	Allegro (4th movt. only)	Bauer		
No. 5	Scherzo (2d movt. only)	Flonzaley	V	D
	String Quartet, A (Theme and Var.)	Bauer Flonzaley	V	
No. 6	String Quartet, B Flat	Lener	C	
	Symphony No. 1, C	Henschel and Royai Philharmonic Orch.	C	
22	Sonata, B Flat (Piano)	Doguerreau (rec.)	C	D
24	Sonata, F ("Spring") (Piano and Violin)	Murdoch, Piano } Catterall, Violin }		
26	Sonata, A Flat (Piano)	Landowska		D W
	(last 3 movts. only)	Deering		
27—No. 1	Sonata, E Flat (Piano)	Georg Schumann	V	D W
27—No. 2	Sonata, C sharp minor ("Moonlight") (Piano)	Darre (rec.) Bauer		
28	Sonata, D ("Pastoral") (Piano)	Friedman	V	A W
		Lhevinne		
		Paderewski		
		Paderewski		
		Paderewski		
31—No. 1	Sonata, D ("Pastoral") (Piano)	Hofmann		D D
		Friedman		
No. 2	Sonata, G (Piano)	Leopold		D D
		Mero (rec.)		
No. 3	Sonata, D Minor (Piano)	Haliet		W A
		(1st movt. only)		
34	Sonata, E Flat (Piano)	Brailowsky		A W
		Hofmann		
36	Six Variations on Original Theme in F (Piano)	Kleeberg		W
36	Symphony No. 2, D	Beecham and London Symphony Orch.	C	
46	Adelaide (arr. by Liszt) (Piano)	Lamond (rec.)		D
47	Sonata, A ("Kreutzer") (Violin and Piano)	Menges, Violin	V	
		De Greef, Piano		
		Huberman, Violin	B	
		Schultze, Piano		
		Sammons, Violin	C	
48	Die Ebre Gottes aus der Natur (Barytone)	Murdoch, Piano		
		Schorr		
49—No. 1	Sonata, G Minor (Piano)	Fryer (rec.)		D
No. 2	Sonata, G (Piano)	Laffitte (rec.)		D
		Romance in F for Violin (Piano Accompaniment)	Thibaut	V
50		Benoist		D

WORKS WITH OPUS NUMBERS—Continued (已編號之樂曲—續)

OPUS	COMPOSITION	PERFORMED BY	PHONO-GRAPH	PLAYER
51—No. 2	Rondo, G (<i>Piano</i>)	Schnabel		A
		Howard-Jones		W
53	Sonata C ("Waldstein")	Powell		D
		Carreño		W
54	Sonata, F (<i>Piano</i>)	Leginska (rec.)		D
55	Symphony No. 3, E Flat ("Eroica")	Wood and New Queen's Hall Orch.	C	
		Coates and Symohony Orch.	V	
		Lamond		
57	Sonata, F Minor ("Appassionata") (<i>Piano</i>)	Murdoch	C	
		Bauer	V	D
		Bauer (aud.)		D
		Levitzky		A
		Schelling		W
59—No. 1	String Quartet, F	Lener	C	
No. 2	E Minor	Lener	C	
No. 3	C	Lener	C	
60	Symphony No. 4, B Flat	Harty and Hallé Orch.	C	
61	Violin Concerto, D	Kreisler and Berlin State Opera Orch. cond. Blech	V	
64	Coriolanus Overture, C Minor	Mengelberg and Concertgebouw Orch.	C	
		London Symphny Orch.	V	
67	Symphony No. 5, C Minor	Weingartner and Royal Philharmonic Orch.	C	
		Ronald and Royal Albert Hall Orch.	V	
		Furtwaengler and Berlin Philharmonic Orch.	B	
	(2 pianos)	Stoessel		D
		Suskind and Loesser, cond. Bodansky		D
	(2 piasos)	Singer		
		Singer and Reichmann		W
68	Symphony No. 6, F (Pastoral)	Weingartner and Royal Philharmonic Orch.	C	W
	(2 Pianos)	Robinson and Singer		W

WORKS WITH OPUS NUMBERS—Continued (已編號之樂曲—續)

OPUS	COMPOSITION	PERFORMED BY	PHONO- GRAPH	PLAYER
69	Sonata, A (<i>Violoncello and Piano</i>)	Salmond, <i>Violoncello</i>	C	
72a	Leonore No. 3 Overture	Rumschisky, <i>Piano</i>	C	
72b	Fidelio Overture	Wood and New Queen's Hall Orch.	V	
	Ha! Welch ein Augenblick!(Act I); Hat man nicht auch Glod beineben (Act) (Barytone)	Berlin State Opera Orch.	B	
73	Piano Concerto, E Flat ("Emperor")	Bohnen with Orch.	V	
74	String Quartet, E Flat ("Harp")	Bachaus and Royal Albert Hall Orch. cond. Ronald	C	
78	Sonata, F Sharp (<i>Piano</i>)	Lener		A
79	Sonatina, G (<i>Piano</i>) (2d <i>movt. only</i>)	Lamond		D
81b	Sonata, E Flat (Adieu, Absence, and Reunion) (<i>Piano</i>)	Scharrer (rec.)		D
84	Egmont Overture	Hess (rec.)		D
		Novaes		
		Mengelberg and Concertgebouw Orch.	C	
		Victor Symphony Kohilberg	V	W
90	Sonata, E Minor (<i>Piano</i>)	Schwarwenka		W
92	Symphony No. 7, A	Weingartner and Royal Philharmonic Orch.	C	
		Stokowski and Philadelphia Orch. with introductory talk by Stokowski	V	
		Strauss and Berlin State Opera Orch.	B	
93	Symphony No. 8, F (2d <i>movt. only</i>)	Weingartner and Royal Philharmonic Orch.	C	
		Stokowski and Philadelphia Orch.	V	
95	String Quartet, F Minor (Serioso)	Lener	C	
97	Trio, B Flat ("Archduke")	Murdoch, <i>Piano</i>	C	
		Sammons, <i>Violin</i>		
		Squire, <i>Violoncello</i>		
101	Sonata, A Major (<i>Piano</i>)	Hofmann		W
106	Sonata, B Flat (Hammerklavier) (<i>Piano</i>)	Cortot (rec.)		D

WORKS WITH OPUS NUMBERS—Continued (已編號之樂曲—續)

OPUS	COMPOSITION	PERFORMED BY	PHONO- GRAPH	PLAYER
109	Sonata, E (<i>Piano</i>)	Cortot		D
110	Sonata, A Flat (<i>Piano</i>)	Cortot (rec.)		D
111	Sonata, C Minor (<i>Piano</i>)	Lamond		D
113	Turkish March from "Ruins of Athens" (<i>Violin, arr. Auer</i>) (<i>Piano</i>) (<i>Piano, tr. Rubinstein</i>) (<i>Piano, tr. Rubinstein</i>) (<i>Piano</i>)	Seidel Bauer Hofmann Novaes Rachmaninoff	C B V	D D W A
123	Missa Solemnis in D (Mass)	Orpheus Choir of Barcelona, cond. Millet	V	
125	Symphony No. 9, D Minor (Choral)	Weingartner and London Symphony Orch. with vocal soloists and chorus. Coates and Symphony Orch. with vocal soloists and chorus.	C V	
129	Rondo a capriccio, G Rage Over a Lost Groschen (<i>Piano</i>)	Ney Hofmann		A D
130	String Quartet, B Flat ("Scherzoso")	Lener	C	
131	String Quartet, C Sharp Minor	Lener	C	
132	String Quartet, A Minor	Lener	C	
135	String Quartet, F	Lener Flonzaley	C V	



WORKS WITHOUT OPUS NUMBERS (未編號之樂曲)

COMPOSITION	PERFORMED BY	PHONO- GRAPH	PLAYER
Andante in F ("Andante Favori") (Piano)	Landowska		D
Albumblatt für Elise (Piano)	Scionti		W
Farewell to the Piano	Reisenauer		W
Duet in E Flat (Viola and Violoncello)	Bergere		W
	Paul and Rudolph	B	
	Hindemith		
2 Bagatelles (Piano)	Peppercorn		W
Six Variations on Deut: "Nel cor piu non mi sento" from "La Molinara," G (Piano)	Buell		A
Eight Variations on theme: "Tandeln und Scherzen," F (Piano)	Leginska		D
Rondino, E Flat, arr. for violin, Kreisler (Piano acc. only)	Charmbury		D
Rondino arr. Kreisler (Piano)	Danziger		W
Gavotte, Violin	Kreisler	V	
Gavotte, F (Piano)	Bauer	V	
	Bauer		D
Minuet, E Flat (Piano)	Fryer		W
	Conradi		W
Minuet, G (Piano)	Schnabel		A
(Piano)	Leginska		A
(Piano)	Fabre		W
(Piano)	Daisy Hoffman		D
(Violin)	Fradkin	B	
(Violin)	Elman	V	
Country Dance No. 1	Gordon		A
Country Dance No. 1 (tr. Seiss) (Piano)	Gordon		D
Contra-Danse (Piano)	Danziger		W
German Dance No. 1 (tr. Seiss) (Piano)	Wilmington		D
German Dance No. 3 (tr. Seiss) (Piano)	Powell		D
German Dance C (Piano)	Epstein		W
German Dances (Piano)	Danziger		W
Ecossaises, E Flat (Arr. D'Albert)	Levitzky		A
	Ney	B	
Ecossaisen	Levin		W
In Questa Tomba (Song)	Chaliapin	V	
Ich Liebe Dich (Song) (Piano)	Le Forge		D
Biographical Rolls Nos. 1 and 2	Annotated by Mackenzie (aud.)		D

II

語 解

音樂愛好者應熟悉的專門名詞

- Appoggiatura (倚音)：作裝飾用的一個短音符。此音符是停不住的，或者解釋成，倚音就是依附在旋律上的音符。
- Absolute Music (絕對音樂)：無標題，無文字的解釋，完全附屬於作曲者本人，有時也稱純音樂。
- Acoustics (音響學)：物理學之一部門，研究聲音之發生及其現象。
- Answer (答句)：響應賦格主題的，與賦格主題相似，但是在另一調上。
- Aria (咏嘆調)：一種最寬泛的器樂曲形式，最初之運用，是在歌劇裏。
- Augmentation (主題之變形「即動機主題時間之加長」)：用較長時值之音符重複其主題，如果原來是四分音符，則應二分音符重複之，如此類推，也就是縮短的相反。
- Authentic Cadence (正格靜止法)：一種結束的方式，由屬和絃(第五級上的三和絃)跟着一個主和絃(第一級)而成。
- Bagatelle (斷章)：簡短的曲子，常常用歌謠形式。
- Basso Ostinato (固執低音)：在低音部上，同樣的樂句，固執的出現，如田園奏鳴樂 (Pastoral Sonata) op. 28 Rondo 內 9 至 16 小節即是。
- Binary Form (兩重式)：兩段體之謂，一樂章含有兩個樂想。
- Cadence (靜止法)：這個字來自拉丁，即是結束的意思，或者說，是用來終結樂句，樂節，樂段，樂章，和整樂曲的，靜止法分正路，變格，完全，假靜止等。
- Cadenzas (裝飾奏)：「此字在意大利即是靜止的意思」。就是一段即興的裝飾經

過句吧了，不過此裝飾奏，往往在一篇器樂曲或聲樂的咏嘆調，牠們樂章之末尾及末尾附近處插入之。在十八世時，裝飾奏是協奏曲的一部份，牠是獨奏者獨唱者憑自己專門的才能計劃出表演的。近來是沒是這樣可信賴而有本事的藝術人才。所以才由作曲家本人把裝飾奏寫好，不過通常還是以演奏人寫一個裝飾奏的多。如克尼捩勒 (Kreisler) 之為悲多汶提琴協奏曲寫者即是一例。

Canon (加農)：此種作品，以主題開始，不管唱或奏，初則一種聲音其後則參入他聲，而參入者係摹倣前聲之音符而成。即是說前者唱出係何種聲音，後者亦應何種聲音，每個音符都相同，都在相同的調上，或者都在不相同的調上表現。老式旋轉曲 (Round) 即用加農式作成。(例如 Three Blind Mice)。

Cavatina (小曲)：短的咏嘆調 (參看咏嘆調)。這個名詞是偶爾在類似歌謠的器樂曲，或者在類似歌謠的樂章中用的。

Chamber Music (室樂)：在室內或小廳中，由幾個有限的獨奏者，或幾個奏樂器的人演奏的音樂。如像木管樂的合併，絃樂四重奏，三重奏等，鋼琴有無，無關重要。

Choral (教會合唱曲)：即是讚美歌，一種簡單寬泛，可以容納若干人唱的歌曲。

Chord (合絃)：由根音 (又稱基音) 上構成的三度五度七度的關係，使此種關係的音，同時發出聲音來，就是和絃。三聲和絃是三和絃，四聲和絃是七和絃，還有九和絃，十一和絃，...等。現代用的和絃，除了久被尊崇的三和絃之外，往往還任意的由音程構成之

Chromatic Scale (半音階)：半音階之進行。限於半音程內，即甲半音到乙半音再到丙半音...。

Coda (結尾)：一結束樂句或樂段，另加一聲樂或器樂部份，此附加不必過份完滿，但亦必須斷然的有力的結束，這也往往是在重要樂段中，甚至重要樂節內之未出現。

Concerto (協奏曲)：在悲多汶時代，一種為器樂獨奏，和管絃樂隊用的樂曲。這種樂曲，是非常精美的，牠的形式實際就像奏鳴樂。但通常只有三個樂章。

Contrapuntal (對位學的)：屬於對位學；對位學的形式是加農與賦格。

Counterpoint (對位學)：兩部以上的旋律同時進行·發聲，而其間各有獨立性，因位置係音符對音符，故稱對位。牠是多調的，也可以說是多聲的，與牠相反的，即是和聲。

Cyclical Form (循環式)：連章延長之作品，即是循環式。(如組曲·奏鳴樂)。
現今此名詞，我們只用於相互樂章樂想間之關係上。

Development (發展)：在作曲家的控制之下，把主題加以很巧妙的變體，伸張，如賦格曲，奏鳴樂形式的第二部即是。牠亦名自由的幻想曲，亦稱發展部。

Diatonic (全音階的)：由連續度數所進行的音階，或者說，一首曲調所含的音，沒有音是與鍵無關係的。

Diminution (動機主題時間之縮短)：以時值較短的音符重複其主題。例如原來是二分音符，則應用四分音符，原來是四分音符，則應用八分音符重複之。牠的相對是動機主題時間之增長。

Divertimento (嬉遊曲)：很早的一種器樂曲，通常都是由於四個以上的樂章組成。且性質極其有趣，愉快。

Dominant (屬音)：在第五度上配的和聲，稱為屬和絃，例如G調的屬和絃即是D-F Sharp-A。

Dynamics (音質學)：研究音之勢力及其性質之學，亦含有強弱度之對比。音之強弱，能關係音樂的表情，所以說，這也是表情的一種手段。

Ecosaise (蘇格蘭之舞曲)：此舞曲係用二分之三的拍子。

Ensemble (合奏)：一種器樂曲聲樂曲特殊之混合，如合唱，絃樂四重奏，管絃樂曲等皆是。也可說即是器樂曲聲樂曲聯合的作品。室樂有時即稱合奏樂。

Exposition (呈示部)：在賦格與奏鳴樂的頭一段發見之主題或樂想者，即是主題陳述，亦稱主題提示。

Figure (樂句型)：一群小而和諧的音或動機之謂。

Figured-Bass (數字低音)：在低音部上一種有組織的用數字記的樂譜，這種樂譜上的和聲也表示出配好了的。這是寫鍵樂的速記法，也稱 thorough-Bass (略號低音)。

- Finale (結束樂章) : 樂曲內幾樂章中之最後一章之謂。
- Form (形式) : 一曲音樂的構圖，把材料安排得很有秩序，既平均，又非常動人，如旋轉曲，米紐厄特 (minuet)，諧謔曲，奏鳴式樂章等之形式。
- Fugato (賦格式) : 樂曲中，一部份是由賦格體所構成，但不及賦格曲之複雜，完全。主題在一部上開始，但是其他部亦繼續摹倣以先之主題。
- Fugue (賦格) : 賦格一字，來源於拉丁文。此種樂曲，即是將加農曲很巧妙的來擴張發展出的，是對位藝術最高的形式。賦格曲有一個主題，一個答句 (恰恰是在第五度上，多少將原有主題重複之)，一個對偶主題，和一個插句，這插句，大概都是以主題發展的，有時頭部份 (即主題提示) 主題也可轉回，或增或減，只要遇着束收 (Stretto) 時，則主題縮短無疑，因此如使達到作品的頂點，必繼之以結尾 (Coda)。在最後靜止以前，往往在此有一段很長的延音樂節 (organ-point)。如果賦格曲，也可把牠分成主題提示，發展，再現諸部，則賦格曲亦可當作奏鳴樂形式之先驅，但不要忘記，賦格曲是為聲樂器樂兩種而有的。
- Gem-Motive (原子動機) : 一種樂句，多少再現於同一作品的不同樂章內；作連接用的，且給與整個作品樂想間的統一。(例如穿透於悲愴奏鳴樂內的 G-C-D-Eb 動機，亦可稱為開始動機，可參看例·7)。
- Harmony (和聲學) : 處理和絃之學——和絃的構成，和絃相互的關係，與及理論上的進行等。
- Imitation (摹倣) : 在其他聲部所摹倣的主題，但往往比原來的或高或低。
- Interval (音程) : 一音到另外的音的距離；或兩音間之相差。
- Introduction (序) : 在樂曲開始處的樂節或樂章，其目的，引到重要主題上。
- Inversion (轉位) :
- (a) 顛倒兩音之鉅離。
 - (b) 變換和絃之位置，因此根音作為低音。
 - (c) 翻轉兩部旋律之音程，因此，牠們的進行與原來的排列即成反向。
 - (d) 在對位法上，變換兩部旋律之位置，即是高音部 Soprano 變成中音部 Alto，反之亦然。

附錄 語解

Key (調)：即是各個獨立的音階，用來約束和絃的，牠的名字叫做調，“調”與“音階”都可以交換運用。(如 D 調 G 調)。(參看調性 Tonality)。

Leimotif (主導動機)：是窩爾若根 (Von Wolzogen) 用在華格勒爾的樂劇上的名詞，就是一個動機，要與歌劇裏面的性格，安排相同，也是悲多汶“原子動機”和“來源動機”的直系子孫。

Mass (彌撒)：合唱的樂譜，帶伴奏不帶伴奏均可，但一定要有羅馬教堂聖餐式確定的形式，詞要用拉丁文。

Minuet (米紐厄特)：一種用四分之三的拍子的舞曲，由兩個八小節樂句而構成，第二個米紐厄特是附加的，情緒上總感到有些差異，往往寫起來都是三聲部和聲。這都由三重奏 (trio) 推引出來的，悲多汶把米紐厄特這種形式加快了，並且動人的把牠改變成為諧謔曲 (Scherzo)。

Mode (旋法)：就是一種音階之稱，現今我們長短旋法在各調中，即與長短音階相同，印度，希臘與及教堂音樂通用此名詞。

Modulation (轉調)：是一種變換的方法，在樂章進行中，由一調轉到他調之謂。

Motive, Motif (動機)：幾個短而優美的旋律，或者是一群短的音符，用來作發展樂曲之基礎的。

Movement (樂章)：(a) 節奏之進行。

(b) 複雜樂曲重要之分段，如組曲，奏鳴樂等。

Oratorio (聖曲)：一種大的樂曲，這種樂曲可以獨唱，合唱，管絃樂亦可演奏，不用舞台上的安排或扮演，但往往要以宗教故事為根據。

Organ-Point (一種靜止低音或稱延音樂節) 在牠上面各聲部可自由移動，參看悲多汶作品二十七第二 (op. 27, No. 2) 月光奏鳴樂之最後樂章 152-164 小節，及作品二十八第一樂章 1—25 小節即可明瞭。

Plagal Cadence (變格靜止)：結束式是由音階中第四級上之三和絃，根着一個主三和絃而成的。

Program Music (標題音樂)：一種純器樂曲，由作曲者本人，以詩意的標題附加於樂曲上，說明樂曲之內容者。

Recapitulation (再現) 奏鳴樂或賦格曲主題提示之重複敘述，跟着發展部的，要以一定的習慣變換，而且要在關係調上。

Rondo (旋轉曲)：此曲來源於輪舞曲(Round)，牠之重要主題往往被其第二主題重複之，牠的雛形，就很像這樣：ABACA，或者是 ABACADA。

Scale (音階)：在八度內繼續的音，牠的度數是不斷的，音階有許多的變化，從中國，蘇格蘭，和許多古時的國家與及希臘中世紀教堂的五聲音階，而到現今我們所用的全音階半音階長音階短音階了，不但如此，而且還有特裏西(Debussy)的全音音階(Whole-tone Scale)之謂，

Scherzo (諧謔曲)：照字面講，就是一種詼諧樂章，此樂章在悲多汶較大的樂曲中，總站第三樂章的位置，是由用三段體的歌謠形式，作基礎的兩短段而成立的，誰也知道，第二段是三重奏，悲多汶特有的諧謔曲，往往在三部上用快，輕，跳的拍子開始，等到第二段三重奏時，則與第一段相對照用慢，穩，圓和的音樂，而第二段多少都是重複或摹倣第一段。

Sequence (摹倣句)：同樂節中屢屢的重複，開始於音階中的不同的度數上。

Sonata (奏鳴樂)：朔拿大一字出自意大利文，牠也是一種樂曲的名稱，換言之，即是含有三四個不同的樂章，但這不同，多少也還有一點相關的器樂作品，通常奏鳴樂，都是鋼琴演奏，或者是為鋼琴同另外樂器而有，如三重奏，四重奏，五重奏等，實際說來，奏鳴樂也只有這一羣樂器才可用，因為在管絃樂中，牠則稱交響樂了，奏鳴樂第一樂章照例是用所謂的奏鳴式，第二屢屢是慢樂章，大概都是把三段體的歌謠式加以擴充，而第三，往往則用“米紐厄特”，或者諧謔曲，至於第四，最普通是用旋轉曲，偶爾也有用奏鳴式的，不過變體式在任何奏鳴樂的一章內均好用。

Sonata-Form (奏鳴式)：這種形式，是一首標準奏鳴樂，必須有的形式，牠是產生在第一樂章，這也是三段體的歌謠式所發展的，典型奏鳴式的基本材料，是建築在兩個主題上的，但這兩個主題，每個均必須由一個或一個以上的樂想而成，這種形式，可以把牠分成三個重要的段落，即是

(1) 呈示部，也有人叫牠主題提示(Exposition)：

- (a) 呈示部有第一主題，但第一主題要在主調上，而後轉調至
 (b) 第二主題，這常常是用屬和絃，或者，倘若 (a) 是用短調，則應用關係大調。
- (2) 發展部：發展部的幾個主題都是由轉調作成，依據作曲家豐富的理想力，而把牠加以多機智的變化及多方發展的。(Development)
- (3) 再現部 (Recapitulation)：即是很實在的，用規定的變調，把呈示部重複出來。(第二主題應在主調上)。

下面的圖解，很能代表着奏鳴式的典型構造：



Song-Form (歌謠式)：

- (a) 小的簡單的兩段體三段體：
 (b) 大的複雜的兩段體三段體。
- (a) 是最小而獨立的形式，因為唱而用，故此命名，大部份的民謠和無數的歌，都是以這兩段體或三段體的歌謠式而構成的。悲多汶的作品一〇九 大 E 調奏鳴樂慢樂章的樂想，也是簡單的小兩段體歌謠式，即 A+B。蘇曼許多為着小讀者的小冊子，和曼德爾聖的無字歌，都是簡單的三段體的歌謠式，第三段往往是重複。然而，多少總是重複第一段，並且通常是另附加一結尾，如悲多汶的 Bagatelle (F 調，op. 33, No. 3) 即是一例。

大的兩段體歌謠式是包含得有舊的舞曲形式的，如像 Allemande, Sarabandes, 也有用變體式的。例如悲多汶作品二十六號 降 A 調奏鳴樂，並且偶爾悲多汶整樂章也是，例如第四交響樂的最後樂章。許多的“米紐厄特”，“諧謔樂章”，“慢樂章”，都是大的三段體歌謠式，如像他作品二號第一 (op. 2, No. 1) 小 F 調奏鳴樂的慢樂章 (Adagio) 即是：A+B+A+Coda 而成。

- Source-Motive (來源動機)：一種樂句，多少相同的出現在幾個不相同的作品中，牠們產生的效果，即是給與主題以統一。(參看第五十五章和五十六章)。
- Stretto (收束部)：就是臨近終結部份上的樂句——在賦格曲裏面——這樂句使主題和答句都引入終結上了，因此牠們互相就重疊起來，擁擠起來，而產生一種最高的效果。
- Subdominant (下屬音)：就是音階中的第四度，在第四度上配的三和絃即稱下屬和絃。例如大 G 調的下屬和絃即是 C-E-G。
- Subject (主題)：一種旋律的樂句，作為樂想用，處理整篇作品的，不論在何種形式的曲子中，尤其是在賦格裏，主題是不可少的必要條件，牠相對的即是答句。
- Suite (組曲)：一種理想化的舞曲之集合，就是用不同的拍子，節奏，方法，來把許多曲子連結起來。牠亦名帕特娜 (Partita)，也可說是幾樂章所組成的作品的先驅，然而在悲多汶的奏鳴樂中，更使牠完美了。在早巴哈，古德爾，古柏林 (Couperin) 到寫了不少的組曲。
- Symphony (交響樂)：管絃樂隊用的奏鳴樂。(A Sonata for large orchestra)。
- Syncopation (切分法)：把重音變更到正常的弱拍和次強拍上，使牠正常的強拍，失去了牠強節奏的位置，因為迎接着音符，所以此種節奏的變動，常常是會發生從一小節迫至另一小節的，參看悲多汶的奏鳴樂 op. 27, No. 1 的慢樂章 (Adagio) 13-16 小節；和尼洛娜 (Leonore) 第三序曲，快樂章 (Allegro) 第一小節，便知道得更詳細了。
- Theme (樂想)：作品中之主題，或主題的一部份。
- Thoroughbass (略號低音)：大言之，即和聲的樂曲，也稱“數字低音”(Figured-Bass 記有數字示和絃之低音部)
- Tonality (調性)：音階中所有關係間之度數與調之中心有關連者，調或音階即是。
- Tonic (主音)：亦有根音基音之稱，即是音階中之第一音，例如 G 音階上之 G 音。
- Tonic Chord (主和絃)：在音階中第一音上所組成的和絃，例如 G 音階的主和絃即是 G-B-D。

附錄 附解

Triad (三和絃)：發生三種聲音的和絃，是由於根音第三音第五音而成。三和絃有長三和絃短三和絃增三和絃減三和絃之分。

Tutti (總合)：表示進入整管絃樂之謂——在各個樂器分段演奏之後。

Variation (變體曲)：亦稱變奏曲，就是把樂想加以變化和擴大的。



III

書 目

關於悲多汶的著述很多，本表僅係包含已出版
較重要的書籍

BIOGRAPHIES (傳 記)

- 1838 WEGELER und RIES: *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*.
New ed. by Kalischer, 1906.
- 1840 SCHINDLER, ANTON: *Beethovens Biographie* (1st ed.), 3d ed., 1860. New
ed. Kalischer, 1908.
- 1864-77 NOHL, LUDWIG: *Beethovens Leben*. (3 vols.)
- 1888 WASIELEWSKI, W. J. von: *Ludwig van Beethoven*. (2 vols.)
- 1899 CROWEST, F. J.: *Beethoven*.
- 1903 ROLLAND, ROMAIN: *Beethoven*. Eng. tr. by B. Constance Hull, 1924.
- 1904 MASON, DANIEL GREGORY: *Beethoven and His Forerunners*.
- 1907 CHANTAVOINE, JEAN: *Beethoven (Maitres de la Musique)*.
- 1908 DIEHL, ALICE. M.: *The Life of Beethoven*.
- MARX, ADOLPH BERNHARD: *Ludwig van Beethoven: Leben und Schaffen*.
(2 vols.)
- THAYER, ALEXANDER WHEELOCK: *Ludwig van Beethovens Leben* (Ed.
by H. Deiters.) (5 vols. Vols. IV and V ed. by H. Riemann. 2d ed. of
Vols. II and III and 3d of Vol. I. ed. by H. Riemann, 1919.)
- 1911 PAUL BEKKER: *Beethoven*. Eng. tr. by M. M. Bozman, 1925.
- 1911 D'INDY, VINCENT: *Beethoven*. Eng. tr. by Theodore Baker, 1913.
- 1913 THOMAS-SAN-GALLI, W. A.: *Ludwig van Beethoven*. 7th ed., 1720.
- 1920 ERNEST, GUSTAV: *Beethoven*. 3d ed., 1926.
- PROD'HOMME, J. G.; *La Jeunesse de Beethoven*.
- 1921 THAYER, ALEXANDER WHEELOCK: *The Life of Ludwig van Beethoven*.
Edited, revised, and amended from the original English manuscript and
the German editions of Deiters and Riemann, concluded, and all the
documents newly translated, by Henry Edward Krehbiel. (3 vols.)

附 錄 目 錄

- 1922 von FRIMMEL, THEODOR: *Ludwig van Beethoven*. 6th ed., revised and enlarged.
1925 SCHIEDERMAIR, DR. LUDWIG: *Der junge Beethoven*.
1926 de HEVESY, ANDRE: *Beethoven, Vie Intime*.
1927 GRACE, HARVEY: *Beethoven*.
LUDWIG, EMIL: "Beethoven" (essay in *Kunst und Schicksal*).
TURNER, W. J.: *Beethoven*.
(Undated) BARTELS, BERNHARD: *Beethoven*.

LETTERS (書 簡)

- 1901 KASTNER, EMERICH: *Gesamtausgabe der Briefe Beethovens*.
1906-08 KALISCHER, ALFRED: *Gesamtausgabe der Briefe Beethovens*. (5 vols.) (2d ed. by Th. von Frimmel.)
1907-11 PRELINGER, FRITZ: *Gesamtausgabe der Briefe Beethovens*. (5 vols.)
1909 SHEDLOCK, J. S.: *Beethoven's Letters*. (2 vols.) Abridged edition (1 vol.)
1926, ed. by A. Eaglefield Hull.
1923 KASTNER-KAPP: *Ludwig van Beethovens Samtliche Briefe*.
1927 SONNECK, OSCAR G.: *Beethoven Letters in America*.

MISCELLANEOUS WORKS (雜 錄)

- 1870 WAGNER, RICHARD: *Beethoven*. Tr. by Albert R. Parsons.
1874 von BREUNING, GERHARD: *Aus dem Schwarzspanierhause*.
1890 TENGER, MARIAM: *Beethovens Unterbliche Geliebte nach persönlichen Erinnerungen*. Eng. tr. by Gerttude Russell, 1893.
1891 KALISCHER, ALFRED: *Die Unsterbliche Geliebte Beethovens*.
1901 KULLAK, FRANZ: *Beethoven's Piano-Playing*. Tr. by Th. Baker.
1905 von FRIMMEL, THEODOR: *Beethovens äussere Er. scheinung*.
1906 von FRIMMEL, THEODOR: *Beethoven-Studien*. Pt. I: "Beethovens äussere Erscheinung." Pt. II: "Bausteine zu einer Lebensgeschichte des Meisters."
1908-09 LA MARA (MARIE LIPSIUS): *Beethovens Unsterbliche Geliebte: Das Geheimnis der Gräfin Brunswick und ihre Memoiren*.
von FRIMMEL, THEODOR: *Beethovenjährbuch*.
1909 KALISCHER, A. C.: *Beethovens Frauenkreis*. (2 vols.)
THOMAS-SAN-GALLI, W. A.: *Die Unsterbliche Geliebte Beethovens, Amalie Sebald*.
1911 UNGER, MAX: *Auf Spuren von Beethovens Unsterblicher Geliebten*.

- 1913 KERST, F., ed.: *Die Erinnerungen an Beethoven.* (2 vols.)
- 1919 HUSCHKE, K.: *Beethoven als Pianist und Dirigent.*
- 1920 LA MARA: *Beethoven und die Brunsviks.*
- 1921 BILANCIONI, GUGLIELMO: *La Soreità di Beethoven, Considerazion' di un otologo.*
- LEITZMANN, ALBERT: *Berichte der Zeitgenossen: Briefe und persönliche Aufzeichnungen, gesammelt und erläutert.* (2 vols.)
- OREL, ALFRED: *Ein Wiener Beethovenbuch.*
- 1922 SCHWEISHEIMER, DR. WALDEMAR: *Beethovens Leiden.*
- 1923 von FRIMMEL, THEODOR: *Beethoven im zeitgenössischen Bildnis.*
- NOHL, W.: *Ludwig van Beethovens Konversationshefte.*
- 1924 SANDBERGER, ADOLPH: *Neues Beethoven-Jahrbuch.*
- 1925 LEY, S., ed.: *Beethovens Leben in authentischen Bildern und Texten.*
- WALDVOGEL, R. von: *Auf der Fährte des Genius.*
- 1926 SONNECK, O. G., ed.: *Beethoven: Impressions of Contemporaries.*
- 1927 ALEXANDRE, ARSENE: *Les Années de Captivité de Beethoven.*
- BOSSE, GUSTAV (ed.): *Beethoven Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1927.*
- NEWMAN, ERNEST: *The Unconscious Beethoven.*
- SONNECK, OSCAR G.: *The Riddle of the Immortal Beloved.*
- SONNECK, OSCAR, G.: *Beethoven Letters in America.*
- SULLIVAN, J. W. N.: *Beethoven: His Spiritual Development.*
- 1928 CLOSSON, ERNEST: *L'Élément Filé dans Beethoven.*
- MASON, DANIEL GREGORY: *The Dilemma of American Music.*

THE MUSIC (音樂)

- 1852 von LENZ, WILHELM: *Beethoven et ses trois styles.* New ed., 1909.
- 1855 von LENZ, WILHELM: *Beethoven eine Kunststudie.*
- 1857 OULIBICHEFF, ALEXANDRE: *Beethoven, ses critiques et ses glossateurs.*
- 1863 MARX, A. B., *Anleitung zum Vortrag Beethovenschen Klavierwerke.* New ed. by G. Behncke, 1912.
- 1866 NOTTEBOHM, GUSTAV: *Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1801.* New ed., 1925.
- 1872 NOTTEBOHM, GUSTAV: *Beethoveniana.*
- 1880 NOTTEBOHM, GUSTAV: *Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803.* New ed., 1925.
- 1887 NOTTEBOHM, GUSTAV.: *Zweite Beethoveniana.* (Both vols. reprinted 1925.)
- 1890 von FRIMMEL, THEODOR: *Neue Beethoveniana.*

附 錄 書 目

- 1895 ELTERLEI, ERNEST von: *Beethovens Klaviersonaten*.
- 1897 COLOMBANI, ALFREDO: *Le Nove Sinfonie di Beethoven*.
WEBER, W.: *Beethovens Missa Solemnis. Nine Studies*. New ed., 1908.
- 1898 GROVE, SIR GEORGE: *Beethoven and His Nine Symphonies*.
- 1900 SHEDLOCK, J. S.: *The Pianoforte Sonatas*.
- 1902 MATTHEWS, J.: *The Violin Music of Beethoven*.
- 1905 WALKER, ERNEST: *Beethoven*. Amer. ed., abridged, 1920.
- 1906 de CURZON, H.: *Les lieder et airs détachés de Beethoven*.
PROD'HOMME, J. G.: *Les Symphonies de Beethoven*. 10th ed., revised, 1926.
von FRIMMEL, THEODOR: *Beethovenstudien*. (2 vols.)
WEINGARTNER, F.: *Ratschläge für Aufführungen klassischer Symphonien*.
(Vol. I.) *Beethoven*, 2d ed., 1916. Eng. tr. by Jessie Croiland, *On the Performances of Beethoven's Symphonies*, 1907.
- 1910 CHOP, M.: *Ludwig van Beethovens Symphonien*.
CHOP, M.: *Ludwig van Beethoven, Fidelio*.
- 1912 KUFFERATH, M.: *Fidelio de L. van Beethoven*.
MARX, A. B.: *Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke*. New ed.
by Eugen Schmitz.
- 1918 SHEDLOCK, J. S.: *Beethoven's Pianoforte Sonatas*.
- 1918-19 RIEMANN, HUGO: *Ludwig van Beethovens sämtliche Klaviersolosonaten: Aesthetische und formal-technische Analyse mit historischen Notizen*.
- 1921 CHOP, M.: *Ludwig van Beethoven, Missa Solemnis*.
HELM, THEODOR: *Beethovens Streichquartette*. (3d ed.)
LOWE, C. E.: *Beethoven's Pianoforte Sonatas*.
- 1922 MERSMANN, H.: *Beethoven. Die Synthese der Stile*.
TOVEY, D. F.: *Beethoven's Ninth Symphony*.
- 1923-24 EVANS, EDWIN, Sen'r: *Beethoven's Nine Symphonies Fully Described and Annotated*.
NAGEL, WILLIBALD: *Beethoven und seine Klaviersonaten*. 2d ed. (2 vols.)
SCHMITZ, A.: *Beethovens "Zwei Prinzipien": ihre Bedeutung für Themen- und Satzbau*.
- 1925 MIES, P.: *Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stiles*.
CASSIRER, FRITZ: *Beethoven und die Gestalt: ein Kommentar*.
MILNE, A. FORBES: *Beethoven: The Pianoforte Sonatas*.
WETZEL, J. H.: *Beethovens Violinsonaten*. (In progress.)
MARLIVÉ, JOSEPH de: *Les Quatuors de Beethoven*.
Introduction and notes by J. Escarra. Preface by Gabriel Fauré. Eng. tr.
by Hilda Andrews. 1928.
- 1926 FRIEDLANDER, MAX, PROF. DR.: *Beethoven an die Ferne Geliebte*.

- HADOW, W. H.: *Beethoven's Opus 18 Quartets.*
 HERWEGH, M.: *Technique et interprétation . . . sonates pour piano et violon de Beethoven.*
 1927 BEHREND, WILLIAM: *Ludwig van Beethoven's Pianoforte Sonatas.* Eng. tr. by Ingeborg Lund.
 (Undated) CZERNY, CHARLES: *Pianoforte Sonatas.* Pt. 4. chaps. II and III.
 KRETSCHMAR, HERMANN: *Beethovens Symphonien im Führer durch den Konzertsaal.*
 NOHL., LUDWIG: *Beethoven (Musiker-Biographien).* (2 vols.)
 RIEMAN, HUGO: *Beethovens Streichquartette.*

WORKS OF REFERENCE (參考書)

- 1865 THAYER, ALEXANDER WHEELOCK: *Chronologisches Verzeichniss der Werke von Beethoven.*
 1922 RIEMANN, HUGO: *Musik Lexicon.* 10th ed.
 1925 NOTTEBOHM, GUSTAV: Ludwig van B., *Thematisches Verzeichniss.* Nebst der *Bibliotheca Beethoveniana*, von Emerich Kastner, Ergänzt von Theodor von Frimmel.
 1926 von FRIMMEL, THEODOR: *Beethoven Handbuch.* (2 vols.)
 1927 GROVE, SIR GEORGE: *Dictionary of Music and Musicians.* 3d ed.



IV

悲多汶

刊印的樂曲一覽表

運用於分類的省略字

Acc.=Accompaniment.	Ob.=Oboe.
Alt.=Alto.	Op.=Opus.
Arrd.=Arranged.	Orch.=Orchestra.
Arrt.=Arrangement.	Pf.=Pianoforte.
Bsn.=Bassoon.	Sop.=Soprano.
C.-Bass=Contra-bass.	Str.=Strings.
Cho.=Chorus.	Ten.=Tenor.
Clar.=Clarinet.	V.=Violin.
Cor.=French horn.	Va.=Viola.
Eng. H.=English horn.	Vo.=Violoncello.
Fl.=Flute.	

運用於時間的省略字

ann.=announcement.	orig.=originally.
b.=before.	prob.=probably.
c.=about.	prod.=produced.
mvt.=movement.	(?)=not certain.

WORKS WITH OPUS NUMBERS (已編號之樂曲)

OPUS	DESCRIPTION	DEDICATED TO	COM-POSED	PUB-LISHED
1	Three Trios (E flat, G, C minor) Pf. V. Vo.	Prince Carl von Lich- nowsky	1795	1795
2	Three Sonatas (F minor, A, C) Pf.	Joseph Haydn		1796
3	Trio (E flat) V. Va. Vo.		1792(?)	1797

WORKS WITH OPUS NUMBERS—Continued (已編號之樂曲—續)

OPUS	DESCRIPTION	DEDICATED TO	COM-POSED	PUB-LISHED
4	Quintet (E flat) 2 V. 2 Va. Vo.	Count M. von Fries		1797
5	Two Sonatas (F, G minor) Pf. Vo.	Frederick William II of Prussia		1797
6	Sonata (D) Pf. 4 hands			1797
7	Sonata (E flat) Pf.	Countess Babette von Keglevics		1797
8	Serenade (D) V. Va. Vo.			1797 ann.
9	Three Trios (G, D, C minor) V. Va. Vo.	Count von Browne		1798 ann.
10	Three Sonatas (C minor, F, D) Pf.	Countess von Browne		1798 ann.
11	Trio (B flat) Pf. Clar. (or V.) Vo.	Countess von Thun		1798 ann.
12	Three Sonatas (D, A, E flat) Pf. V.	Anton Saleri		1799 ann.
13	Sonate Pathétique (C minor) Pf.	Prince Carl von Lichnowsky		1799 ann.
14	Two Sonatas (E, G) Pf.	Baroness von Braun		1799
15	Concerto (C) Pf. and Orch. (Really the second)	Princess Odescalchi, née Keglevics		1801
16	Quintet (E flat) Pf. Ob. Clar. B-n. Cor. Arrd. by Beethoven as a quartet for Pf. V. Va. Vo. Also arrd. as string quartet and marked Op. 75	Prince von Schwarzenberg	b. Apr., 1797	1801
17	Sonata (F) Pf. Cor. or Vo.	Baroness von Braun	b. Apr., 1800	1801
18	Six Quartets (F, G, D, C minor, A, B flat) 2 V. Va. Vo.	Prince von Lobkowitz	(1800 (1,6)	1801
19	Concerto (B flat) Pf. and Orch. (Really the first.) (See No. 151)	Charles Nikl Edler von Niklsberg	b. Mar., 1795	1801
20	Septet (E flat) V. Va. Cor. Clar. Bsn. Vo. C-bass.	Empress Maria Theresia	b. Apr., 1800	1802
21	First (Symphony (C)	Baron van Swieten	b. Apr., 1800	1801
22	Spnata (B flat) Pf.	Caron von Browne	b. end of 1800	1802
23	Sonata (A minor) Pf. V.	Count M. von Fries	(1800 (1st 2 (mvt.))	1801
24	Sonata (F) Pf. V. Orig. No. 2 in Op. 23.	Count M. von Fries		1801
25	Serenade (D) Fl. V. Va. (See Op. 41.)			1802
26	Sonata (A flat) Pf.	Prince Carl von Lichnowsky		1802
27	No. 1 Sonata quasi una Fantasia (E flat) Pf.	Princess Josphine von Liechtenstein		1802 ann.
	No. 2 Sonata quasi una Fantasia (C sharp minor) "Moonlight" Pf.	Countess Giulietta Guicciardi		1802 ann.

WORKS WITH OPUS NUMBERS—Continued (已編號之樂曲—續)

OPUS	DESCRIPTION	DEDICATED TO	COM-POSED	PUB-LISHED
28	Sonata (D) "Pastoral" Pf.	Joseph Edler von Sonnenfels	1801	1802
29	Quintet (C) 2 V. 2 Va. Vo.	Count M. von Fries	1801	1802
30	Three Sonatas (A, C minor, G) Pf. V.	Alexander I, Emperor of Russia	1802	1803
31	Three Sonatas (G, D minor, E flat) Pf.		1802 (1, 2)	1803 (1, 2)
32	Song, "An die Hoffnung" (E flat)			1804 (3)
33	Seven Bagatelles (E flat, C, F, A, C, D, A flat) Pf.		1782-1802	1805 ann. 1803
34	Six Variations on an original theme (F) Pf.	Princess Odescałchi, née Keglevics	1802	1803
35	Fifteen Variations with a fugue, on theme from Prometheus (E flat) Pf.	Count M. Lichnowsky	1802	1803
36	Second Symphony (D)	Prince Carl von Lichnowsky	1802	1804
37	Third Concerto (C minor) Pf. and Orch.	Prince Louis Ferdinand of Prussia	1800	1004
38	Trio (E flat) Pf. Clar. or V. and Vo. Arrd. by composer from Septet, Op. 20	Prof. J. A. Schmidt		1805
39	Two Preludes, through all 12 major keys. Pf. or Organ		1789	1803
40	Romance (G) V. and Orch.		1803	1803
41	Serenade (D) Pf. Fl. or V. from Serende, Op. 25, revised by composer			1804
42	Noiturno (D) Pf. Va. Arrd. from Serenade, Op. 8			1801
43	"The Creations of Prometheus" Ballet, Nos. 1-16		Prod. 1801	1804
44	Fourteen Variations (E flat) Pf. V. Vo.			1804
45	Three Grand Marches (C, E flat, D) Pf. 4 hands)	Princess Esterhay, née Liechtenstein		1804
46	Song, "Adelaide" (B flat)	Friedrich von Matthisson	1795 (?)	1797
47	Sonata (A) "Kreutzer" Pf. V.	Rudolph Kreutzer	Lastmvt. 1802	1805
48	Six Songs by Gellert for Soprano: "Bitten," "Die Liebe des Nachsten," "Vom Tode," "Die Ehre Gottes," "Gottes Macht," "Busshied"	Count von Browne		1803
49	Two Easy Sonatas (G minor, G		By 1802	1805

WORKS WITH OPUS NUMBERS—Continued (已編號之樂曲—續)

OPUS	DESCRIPTION	DEDICATED TO	COM-POSED	PUB-LISHED
50	major) Pi. Romance (F) V. and Orch.			1805
51	Two Rondos (C, G) Pi.	Countess Henriette von Lichnowsky (No. 2)		1797 (1) 1802 (2)
52	Eight Songs: "Urians Reise," "Feuerfarb," "Das Liedchen v. d. Ruhe," "Mailed," "Molly's Abschied," "Die Liebe," "Marmotte," "Das Blümchen Wunderhold"		Most, possibly all, very early	1805
53	Sonata "Waldstein" (C) Pf.	Count von Waldstein	1804 (?)	1805
54	Sonata (F) Pf			1806
55	Third Symphony "Eroica" (E flat)	Prince von Lobkowitz	1804	1806
56	Triple Concerto (C) Pf. V. Vo. and Orch.	Prince von Lobkowitz	c. 1804	1807
57	Sonata, "Appassionata" (F minor) Pf.	Count F. von Brunswick	c. 1804	1807
58	Fourth Concerto (G) Pf. and Orch.	Archduke Rudolph	c. 1805	1808
59	Three Quartets (7th, 8th, and 9th) Rasoumowsky (F, E minor, C) 2 V. Va. Vo.	Count von Rasoumowsky	b. Feb., 1807	1808
60	Fourth Symphony (B flat)	Count von Oppersdorf	1806	1809
61	Concerto (D) V. and Orch. Concerto, Pf. and Orch. Arrd. by Beethoven, Op. 61	Stephan von Breuning Frau von Breuning	1806 1807	1809 1808
62	Overture to Coriolanus (C. minor)	H. J. von Collin	1807	1808
63	Arrt. of Op. 4 as Trio for Pf. and Str.			
64	Arrt. of Op. 3 for Pf. and Vo.			
65	Scena and Aria, "Ah, perfido!" Sop. and Orch.	Countess von Clary	1796	1805
66	Twelve Variations on "Ein Mädchen" (Zauberflöte) (F) Pf. Vo.			1798
67	Fifth Symphony (C minor)	Prince von Lobkowitz and Count von Rasoumowsky	c. 1805	1809
68	Sixth symphony "Pastoral" (F)	Prince von Lobkowitz and Count von Rasoumowsky		1809
69	Sonata (A) Pf. Vo.	Baron von Gleichenstein		1809
70	Two Trios (D, E flat) Pf. V. Vo.	Countess Marie von Erdödy		1809
71	Sextet (E flat) 2 Clar. 2 Cor. 2 Bsn.		Early work	1810
72	Opera, "Fidelio" or "Wedded Love"	Archduke Rudolph	begun 1803	

WORKS WITH OPUS NUMBERS—Continued (已編號之樂曲—續)

OPUS	DESCRIPTION	DEDICATED TO	COM-POSED	PUB-LISHED
73	Fifth Concerto (E flat) "Emperor" Pf. and Orch.	Archduke Rudolph	1809	1811
74	Quartet (10th), "Harp" (E flat) 2 V. Va. Vo.	Prince von Lobkowitz	1809	1811
75	Six Songs: "Kennst Du das Land," "Herz, mein Herz," "Es war einmal," "Mit Liebesblick," "Einst Wohnten," "Zwar schuf das Glück," Sop. and Pf. Op. 75 is also marked to an arrt. of Op. 16 as string quartet	Princess von Kinsky	1803 (4) 1810 (1)	1810
76	Six Variations (D) (See) Op. 113, No. 4.) Pf.	Franz Oliva	1809 (?)	1810
77	Fantaisie (G minor) Pf.	Count F. von Brunswick	1808 (?)	1810
78	Sonata (F sharp) Pf.	Countess Therese von Brunswick	1809	1810
79	Sonatina (G) Pf.		b. Dec., 1808	1810
80	Fantasia (C minor) Pf. Orch. Cho. Theme of variations is Beetho- ven's song, "Gegenliebe"	Maximilian Joseph, King of Bavaria	b. end of . 1808	1811
81a	Sonata "Adieu, Absence, and Reunion" (E flat) Pf.	Archduke Rudolph	1809 (1st mvt.) 1810 (2, 3)	1811
81b	Sextet (E flat) 2 V. Va. Vo. 2 Cor.		1809 (4)	1811
82	Four Ariettas and Duet for Sop. and Ten., Pf. accom.: 1. "Dimmi, 2. "T'intendo, si." 3. "Che fa. il mio bene" (<i>Suffa</i>). 4. "Che fa, il mio bene" (<i>seria</i>). 5. "Odi l'aura"			
83	Three Songs, Sop. and Pf. "Trocknet nicht," "Was zieht mir," "Kleine Blumen"	Princess von Kinsky	1810	1811
84	Music to Goethe's "Egmont." Overture. 1. Song, "Die Trom- mel." 2. Entracte I. 3. Entracte II. 4. Song, "Freudvoll und leidvoll." 5. Entracte III. 6. Entracte IV. 7. Clara's Death. 8. Melodrama. 9. Siegessymphonie		1810	Overture 1811 Rest 1812
85	Oratorio, Christus am Oelberge ("Mount of Olives") Sop. Ten. Bass, Cho. Orch.		1800 (?)	1811

WORKS WITH OPUS NUMBERS—Continued (已編號之樂曲—續)

OPUS	DESCRIPTION	DEDICATED TO	COMPOSED	PUBLISHED
86	Mass (C) Sop. Alt. Ten. Bass, Cho. Orch.	Prince von Kinsky	1807 (?)	1812
87	Trio for 2 Ob. and Eng. H.		1794 (?)	1806
88	Song, "Das Glück der Freundschaft" (A)			1803
89	Polonaise (C) Pf.	Empress Elizabeth Alexiewna of Russia	1814 (?)	1815 (without op. no.)
90	Sonata (E minor) Pf.	Count M. von Lichnowsky	1814	1815
91	Orch., "Wellington's Victory, or the Battle of Vittoria"	Prince Regent of England	1813	1816
92	Seventh Symphony (A)	Count M. von Fries	1812	1816
93	Eighth Symphony (E)		1812	1816
94	Song, "An die Hoffnung"	Princess von Kinsky	1816 (?)	1816
95	Quartet (11th) (F minor) 2 V. Va. Vo.	N. Zmeskill	1810	1816
96	Sonata (G) Pf. V.	Archduke Rudolph	1812	1816
97	Trio (B flat) Pf. V. Vo.	Archduke Rudolph	1811	1816
98	Song Cycle: "An die ferne Geliebte."	Prince von Lobkowitz	1816	1816
99	Song, "Der Mann von Wort"			1816
100	Duet, "Merkenstein" (F)		1814 (?)	1816
101	Sonata (A) Pf.	Baroness Dorotheo von Ertmann		1817
102	Two Sonatas (C, D) Pf. Vo.	Countess Marie von Erdödy	1815	1817
103	Octet, 2 Ob. 2 Clar. 2 Cor. 2 Bsn. (E flat) Original of Op. 4.			c. 1834
104	Quintet (C minor) 2 Vs. 2 Vas. Vo. Arrd. Beethoven from Op. 4, No. 3.		1817	1819
105	Six very easy themes varied, Pf. Fl. or V.		1818-19	1819
106	Sonata (B flat) "Hammerklavier" Pf.	Archduke Rudolph	1818-19	1819
107	Ten national themes with variations, Pf. Fl. or V.		1818-20	1820
108	Twenty-five Scotch Songs for 1 and sometimes 2 Voices and small Cho., Pf. V. Vo.	Prince Anton Radzivil	1815-16	1821
109	Sonata (E) Pf.	Frl. Maximiliane Brentano	1820 (?)	1821
110	Sonata (A flat) Pf.		1821	1822
111	Sonata (C minor) Pf.	Archduke Rudolph (by publishers)	1822	1823
112	"Calm Sea and Prosperous Voyage"	Goethe	1815	1823

WORKS WITH OPUS NUMBERS -- *Continued* (已編號之樂曲一續)

OPUS	DESCRIPTION	DEDICATED TO	COM-POSED	PUB-LISHED
113	Sop. Ten. Alt. Bass and Orch. "The Ruins of Athens." Overture and eight numbers for Cho. and Orch. For No. 4 <i>see</i> Op. 76.	King of Prussia	1811	1846
114	March and Cho. (E flat) from "The Ruins of Athens"			1824
115	Overtur in C. sometimes called "Namensfeier"	Prince Anton Radzivil	1814	1825
116	Terzetto, "Tremate" (B flat) Sop. Ten. Bass		1802	1826
117	"King Stephen" Overture (E flat) and 9 numbers.		1811	1815
118	E'egiac Song (E) Sop. Alt. Ten. Bass and Str.	Baron von Pasqualati	1814	1826
119	New Bagatelles (G minor, C, D, A, C minor, G, G, C, C, A minor, A, B flat, G) Pf.		1822 1-6	1821 1823 1828
120	Thirty-Three Variations on a Waltz by Diabelli (C)	Frau Antonie von Bren- tano	1023 (?)	1823
121a	Variations on "Ich bin der Schnei- der Kakadu" (G) Pf. V. Vo.			1824
121b	Opferlied, Sop. with Cho. and Orch.		Orig. 1802	1825
122	Bundeslied, (B flat), Sop. Alt Cho. and Wind		1822-23	1825
123	Mass in D, "Missa Solemnis"	Archduke Rudolph	1818 (or 19)-23	1827
124	Overture in C, "Consecration of the House"	Prince N. Galitzin	1822	1825
125	Ninth Symphony, "Choral" (D minor) Orchl. Sop. Alt. Ten. Bass soli and Cho.	King of Prussia	1817-23	1826
126	Six [7] Bagatelles (G, G, minor, E flat, B minor, G, E flat. E flat) Pf.		1823	1325
127	Quartet. (12th) (E flat) 2 Vs. Va. Vo.	Prince N. Galitzin	1824	1826
128	Arietta, "The Kiss," by Weisse.		1822	1825
129	Rondo a capriccio (G) Pf. "Rage over a Lost Groschen"			1828
130	Quartet (13th) (B flat) 2 V. Va. Vo.	Prince N. Galitzin	1825-26 (Op. 133 was orig. <i>finale</i> . Present <i>finale</i> 1826)	1827

WORKS WITH OPUS NUMBERS—Continued (已編號之樂曲—續)

OPUS	DESCRIPTION	DEDICATED TO	COM-POSED	PUB-LISHED
131	Quartet (14th) (C sharp minor) 2 V. Va. Vo.	Baron von Stutterheim	1826	1827
132	Quartet (15th) (A minor) 2 V. Va. Vo.	Prince N. Galitzin	1825	1827
133	Great Fugue (B flat) 2 V. Va. Vo. Originally <i>finale</i> to Op. 130.	Archduke Rudolph	1825	1827
134	Great Fugue (Op. 133) (B flat) arrd. by composer for Pf. 4 hands.	Archduke Rudolph		1827
135	Quartet (16th) (F) 2 V. Va. Vo.	Johann Wolfmayer	1826	1827
136	"Der glorreiche Augenblick" ("The Glorious Moment"), Cantata, Sop. Alt. Ten. Bass Cho. and Orch., six numbers. Also as "Preis der Tonkunst" ("Praise of Music"), new text. F. Rochlitz.	The Sovereigns of Austria, Russia, and Prussia, etc.	1814	1836
137	Fugue (D) 2 V. 2 Va. Vo.		1817	1827
138	Overture, (C) known as "Leonore No. 1."		c. 1807	1832

WORKS WITHOUT OPUS NUMBERS (未編號之樂曲)

Numbers added by Grove (後由格羅烏 Grove 增編者)

I. FOR ORCHESTRA OR ORCHESTRAL INSTRUMENTS (合奏的器樂曲)

No.	DESCRIPTION	DEDICATED TO	COM-POSED	PUB-LISHED
139	Twelve Minuets			1795
140	Twelve Deutsche Tanze			1795
141	Twelve Contretanze. (No. 7 is dance used in Finale of Prometheus, the "Eroica," etc. No. 11 also used in Finale of Prometheus)		1802 (2, 9, 10)	All 1803
142	Minuet of Congratulation (E flat)		1823	1835
143	Triumphal March, for Kuffner's "Tarpeia" or "Hersilia" (C)		b. Mar., 1813	1819
144	Military March (D)		1816	1827
145	Military March (F)		1809	
146	Rondino, 2 Ob. 2 Clar. 2 Cor. 2 Bsn. (E flat)		Very early	1829
147	Three Duos (C, F, B flat) Clar. Bsn.			1815(?)

WORKS WITHOUT OPUS NUMBERS—Continued (未編號之樂曲一續)

No.	DESCRIPTION	DEDICATED TO	COMPOSED	PUBLISHED
148	Allegro con Brio, V. Orch. (C) Fragment of 1st mvmt. of a V. Concerto. Completed by Jos. Hellmesberger	Dr. G. von Breuning	1800(?)	1879
149	Musik zu einem Ritterballet		1790	1872

II. FOR PIANO, WITH AND WITHOUT ACCOMPANIMENT (有伴奏無伴奏之鋼琴曲)

No.	DESCRIPTION	DEDICATED TO	COMPOSED	PUBLISHED
150	Sonatina and Adagio for Mandolin and Cembalo (C minor)			
151	Rondo (B flat) Pf. and Orch. Probably finished by Czerny. Perhaps intended for Op. 19.			1829
152	Three Quartets (E flat, D, C) Pf. V. Va. Vo. Very early. Adagio of No. 3 is employed in Op. 2 No. 1.		1785	1832
153	Trio (E flat) Pf. V. Vo.		1785(?)	1830
154	Trio in 1 movement (B flat) Pf. V. Vo.	Fr. Maximiliane Brentano	1812	1830
155	Rondo, Allegro (G) Pf. and V.		1794(?)	1808
156	Twelve Variations on "Se vuol ballare" (F) Pf. and V.	Eleonore von Breuning		1793
157	Twelve Variations on "See the Conquering Hero" (G) Pf. and Vo.	Princess von Lichnowsky		1797
158	Seven Variations on "Bei Mannern" (E flat) Pf. and Vo.	Count von Browne		1802
159	Variations on a theme by Count von Waldstein (C) Pf. 4 hands.			1794
160	Air with Six Variations on "Ich denke dein" (D) Pf. 4 hands	Countess Josephine Deym and Countess Therese Brunswick	1800	1805
161	Three Sonatas (E flat, F minor, D) Pf.	Electeur Maximilian Fre- deric of Cologne	Very early	1783
162	Sonata called Easy (C) Pf. 2 movts. only, second completed by F. Ries	Eleonore von Breuning		1830
163	Two Sonatinas (G, F) Pf. Of doubtful authenticity.			
164	Rondo, Allegretto (A) Pf.			1784
165	Menuet (E flat) Pf.		1783(?)	1805
166	Prelude (F minor) Pf.		1785(?)	1805

WORKS WITHOUT OPUS NUMBERS — *Continued* (未編號之樂曲—續)

No.	DESCRIPTION	DEDICATED TO	PUB- POSED	COM- LISHED
167	Six Minuets (C, G, E flat, B flat, D, C) Pf. Perhaps first written for Orch.			1796
168	Seven Ländler Dances (all in D).			c. 1799
169	Six Ländler Dances (all in D except No. 4 in D minor). Also for VV. and Vo.		1802	1802
170	Andante favori (F) Pf. Orig. intended for Op. 53.		1804(?)	1806
171	Six Allemandes (F, D, F, A, D, G) Pf. and V.		1795	1814
172	Ziemlich lebhaft (B flat) Pf.		1818 By request	1824
173	Bagatelle (A minor) Pf.	"Für Elise"		
174	Andante maestoso (C) Pf. arrd. from the sketch for a Quintet and called "Beethoven's Last Musical Thought."		1826	1840
175	Ten Cadenzas to Beethoven's Pf. Concertos in C, B flat, C minor, G, D (arrt. of V. Concerto, <i>see</i> Op. 61). Also 2 to Mozart's Pf. Concerto in D minor.			1836
176	Nine Variations on March by Dressler (C minor) Pf.	Countess von Wolf-Metternich	1780(?)	1783
177	Twenty-four Variations on Righini's air 'Vieni [sic i.e. "Venn"] anore (D) Pf.	Countess von Hatzfeld	1790(?)	1801
178	Thirteen Variations on Dittersdorf's air "Es war einmal" (A) Pf.		1791(?)	1794
179	Nine Variations on Paisiello's air "Quant' è più bello" (A) Pf.	Prince Carl von Lichnowsky		1795 ann.
180	Six Variations on Paisiello's duet "Nel cor più" (G) Pf.		1795(?)	1796
181	Twelve Variations on minuet (a la Viganò) from Haibel's "be nozze disturbate" (C) Pf.		1795(?)	1796
182	Twelve Variations on the Russian dance from Paul Wranitzky's "Waldmädchen" (A) Pf.	Countess von Browne	1796(?)	1797
183	Six easy Variations on a Swiss air (F) Pf. or Harp			c. 1798
184	Eight Variations on Grétry's air "Une fièvre brûlante (C) Pf.			1798
185	Ten Variations on Salieri's air,	Countes Babette von	1799	1899

WORKS WITHOUT OPUS NUMBERS—Continued (未編號之樂曲—續)

No.	DESCRIPTION	DEDICATED TO	COMPOSED	PUBLISHED
186	"La Stessa, la Stessissima" (B flat) Pf. Seven Variations on Winter's quartet, "Kind willst du" (F) Pf.	Keglevics		1799
187	Eight Variations on Süßmayer's trio, "Tändeln und scherzen" (F) Pf.	Countess von Browne	1799	1799
188	Six very easy Variations on an original theme (G) Pf.		c. 1800(?)	1808
189	Seven Variations on "God Save the King" (C) Pf.			1804
190	Five Variations on "Rule, Britannia" (D) Pf.			1804
191	Thirty-two Variations (C minor) Pf.		1806-07	1807
192	Eight Variations on "Ich hab' ein kleines Hüttchen nvr" (B flat) Pf.			c. 1831

III. WORKS FOR VOICES (聲樂曲)

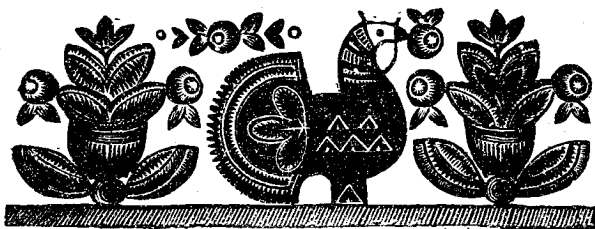
No.	DESCRIPTION	DEDICATED TO	COMPOSED	PUBLISHED
193	Bass Solo "Germania!" Cho. Orch. <i>Finale</i> for Treitschke's Singspiel "Gute Nachricht"			1814
194	Bass Solo "Es ist vollbracht." Cho. Orch. <i>Finale</i> to Treitschke's Singspiel "Die Ehrenpforten."			1815
195	"Misere" and "Amplius." Dirge at Beethoven's funeral 4-voiced men's chor. and 4 trombones. Adap.ed by Seyfried from two of three Ms. Equali for trombones.		1812	
196a	Cantata on the death of the Emperor Joseph II (Feb. 20, 1790) (C minor) Soli, Cho. Orch.		1790	
196b	Cantata (Sept. 30, 1790) "Er schlummert," on the accession of Leopold II.		1790	
197	Song of the monks from Schiller's "William Tell"—"Rasch tritt der		1817	1839

WORKS WITHOUT OPUS NUMBERS — Continued (未編號之樂曲一續)

No.	DESCRIPTION	DEDICATED TO	COM-POSED	PUB-LISHED
	“Tod.” “In memory of the sudden and unexpected death of our Krumpholz” (May 3, 1817). (C minor) 2 Ten. Bass.			
198	Chorus, “O Hoffnunn” (4 bars) (G) for Archduke Rudolph		1818	1819
199	Cantata (E flat) Sop. Alt. Bass, Pf.		1823	1867
200	Cantata, “Graf, Graf, lieber Graf” (E flat) Voices and Pf.	Count M. von Lich-nowsky		1865
201	Five bars (on the arrival of Herr Schlesinger of Berlin “Gerlin, “Glaube u, hoffe”		1819	
202	Incidental music. “Du dem sie gewunden” written for Daucher’s “Leonore Prohaska” (D)		1814	1865
203-222	Many canons and small incidental pieces.			
223	Twenty-five Irish Songs, for 1 and 2 Voices with Pf. V. Vo.			1814-16
224	Twenty Irish Songs			1814-16
225	Twelve Irish Songs			1814-16
226	Twenty-six Welsh Songs			1817
227	Twelve Scottish Songs			1841
228	Twelve Songs of varied nationality, for Voice. Pf. V. Vo.		1815 (2,6,8,11)	1816 (2,6,8,11)
229	Song, “Schilderung eines Mädchens”		1781 (?)	1783
230	Song, “An einen Säugling”			1784
231	Song, “Farewell to Vienna’s Citizens”	Obristwachtmeister von Kövesdy	1796	1796
232	War Song of the Austrians Solo and Cho. with Pf.		1797	1797
233	Song, “Der freie Mann”		1795 (?)	1806
234	Opferlied, “Die Flamme lodert”		1795 (?)	
235	Song, “Zärtliche Liebe”			1803
236	Song, “La Partenza”			1803
237	Song, “Der Wachtelschlag”		c. 1799	1804
238	Song, “Als die Geliebte sich trennen wollte”			1809
239	Arietta, “In questa tomba oscura” (A flat)		1807 (?)	1808
240	Song, “Andenken” (D)			1810
241	Four settings of Goethe’s “Sehnsucht”			1808
242	Song, “Als mir noch”		1809	1810
243	Song, “Welch ein wunderbares			1810

WORKS WITHOUT OPUS NUMBERS -- *Continued* (未編號之樂曲一續)

No.	DESCRIPTION	DEDICATED TO	COM- POSED	PUB- LISHED
	Leben"			
244	Song, "Der Frühling entblühet		1814	1810
245	Song, "Des Kriegers Abschied"		1815 or	1815
246	Song, "Die stille Nacht"		1816	1816
247	Song, "O das ich dir"		1811	1814
247a	Another setting of above		After Dec., 1812	c. 1840
248	Song, "Dort auf dem hohen Felsen"		1813	1814
249	Song, "Wenn ich ein Vöglein wär"		1816	1817
250	Song, "Wo blüht das Blümchen"		1815	1816
251	Song, "Nord oder oder Sud!"		1817	1817
252	Song, "Lisch aus, mein Licht"		1817	1818
253	Song, "Wenn die Sonne nieder sinket"		1820	1820
254	Two songs, "Seufzer eines Unge- liebten" and "Gegenliebe." (For theme of latter see Op. 80).		1795(?)	1837
255	Song, "Turteltaube"		1809(?)	Prob. 1837
256	Song, "Gedenke mein! ich denke dein"		1820	1844



索 引

- Absolute music, 絕對音樂
- Albrechtsberger: 亞爾比士伯加 24, 27, 28, 30, 268.
- Amenda, Carl, 阿美達, 25, 40, 55, 73, 74, 279.
- Amiel 亞米爾, 240.
- Anagram, B-A-C-H, 字謎, 160.
- Artaria, 阿特里亞, 68.
- Automatic Instruments, 自動樂曲, 參看附錄 I.
- Automatisms, 自動論 235.
- Bach, C. P. E. 巴哈 422, 444.
- Bach, J. S., 巴哈, 20, 39, 50, 125, 168, 212, 312, 314, 392, 429, 485, 520.
- B-A-C-H, 謎語, 160.
序曲, 146.
- Ballet, 舞曲, 赫米祿氏之創造 op. 43. 41. 67, 109.
- Bargiel. 巴紀 488.
- Baryton 巴爾屯 31.
- Bassetti, 巴斯特, 400.
- Battle of Jena, by Fuchs, 福蘇著, 耶那之戰, 288.
- Battle of Prague, by Koczwarra, 科撒瓦拉著, 布拉格之戰, 288.
- Battle of Vittoria, 維多利之戰, 參看“戰爭”交響樂 op. 91.
- Bauer, Harold, 包爾, 382.
- Bauer, Marion 白呂兒女士, 449, 458.
- Beckmesser 柏克多塞爾 223.
- Beethoven, Johann van. 約翰範悲多汶 (悲多汶的父親) 2, 4, 6, 34.
- Beethoven, Johann Nikolaus van, 約翰尼古那斯範悲多汶 (悲多汶的哥哥), 35, 78, 177, 178, 267, 400, 401, 402, 408.
- Beethoven, Karl van. 卡爾範悲多汶 (悲多汶的侄子) 125, 328, 378, 380, 381, 399, 400, 402, 413.
- Beethoven, Karl Kasper van 卡爾卡斯伯範悲多汶 (悲多汶的弟弟) 35, 79, 157, 177, 178, 297, 298, 400, 417.
- Beethoven, Ludovicus van 路多維德斯範悲多汶 (悲多汶的祖父) 4, 6, 12.
- Beethoven, Ludwig van. 魯德威格範悲多汶:
廢棄了鋼琴合奏, 166.
心不在焉, 279.
在晚餐席上責罵客人的不誠實, 358.
- 請願書, 354.
協助了鋼琴發展, 167.
心情的變換, 44, 45, 168.
抱負, 36.
家譜, 4.
風采, 19, 24, 320, 388.
如歌劇家的受託託, 173.
新穎的建築方法 430.
貴族, 31.
算術, 409.
形同流連着的被拒留, 318, 319.
藝術上的道德, 333, 334.
天文學的興趣, 160.
最早的音樂記錄 10.
他對婦女們的態度, 86, 88, 160, 138, 139, 146.
他食獎的長成, 296.
對飛行的趣味, 290.
受洗禮的日子, 8.
指揮棍的技術, 129.
態度失常, 131.
清教主義的作傳者 79.
他誕生的日子與地點, 8.
暴戾的脾氣, 260.
想做學頓 314.
想做他自己 442, 443, 444, 445, 446, 447.
想做莫札爾德, 190, 314.
想做民衆 443.
當施手術時他腦中的機智, 408.
他厭倦的趣味, 106.
收到鋼琴贈品, 308.
他的兄弟們, 177.
與弟兄們之關係, 78.
葬 418.
不幸及勇氣, 150.
慎重的研究新形式, 57.
飲巴洛的演奏者, 13.
最重要的改革者, 431.
古典主義, 102, 104.
古典主義者, 208.
與克勒美蒂, 176, 177.
遠言附屬書, 414.
受包慢的怨言, 378.
樂曲的習慣, 3.
他是自負者嗎? 41.
集中精神, 319, 320.

- 作指揮 129, 322.
 將來的信用, 163.
 連續五度的認可, 125, 126.
 建築專家 432.
 他最新穎的貢獻 429.
 勇氣, 48, 49, 150.
 加塞宮的贈金, 203.
 宮廷風琴師, 19.
 創作不受地窖的限制, 310.
 創作程序 438, 472.
 他豐富的創作資源 493.
 批評, 268.
 好嘲弄人, 44.
 跳舞, 25.
 幻想, 2.
 聽不到囉嗦聲了, 358.
 雙, 47, 49, 55, 73, 77, 82, 83, 88, 139, 388, 398.
 雙的起因, 83.
 雙的效果, 82.
 雙漸次增加, 74.
 對雙第一次的承認, 73.
 死, 416.
 死的原因, 417.
 死的預告, 380.
 他的臨終 41, 382, 409.
 對亨頓奉獻的樂曲, (op. 2) 39.
 防禦而變為合理化, 330.
 許雷了多塞爾, 289.
 他人事不省, 416.
 德萊克拉克西的音樂, 421.
 絕望, 304.
 不與人們往來, 326.
 發展了歐洲的音樂會, 420, 421.
 發展了形式, 422.
 發展了鋼琴機構, 423.
 他聰解的個性, 60.
 受教於亞爾比士伯加, 27, 28.
 不協和 371, 390.
 他生來的疾病, 84.
 家事的麻煩, 370.
 他的裝扮, 23.
 他最初的教師, 14.
 最初的實習, 2.
 他最初的學生, 19-20.
 他節省材料, 433, 493.
 音樂的解放者, 18, 412.
 不安的陪作者, 388.
 情緒趨于極端的音樂, 53.
 扶助了有創創的聽眾, 423.
 比賽的伏低, 64.
 鞏固了作曲家專門之基礎, 420.
 他的健康衰退, 311.
 中間開始趕過句, 276.
 他聲譽的增加, 240.
 不幸的家庭, 10.
 缺點, 202.
 他最願意交響樂, 303.
 收到小提琴的贈禮, 63.
 超越的結束聲響, 246.
 解決了金邊上的困難, 56.
 獲得了他的方法, 57.
 在魯斯桑夫家中的晚餐, 303.
 受德里米的影響, 4.
 喜愛自然, 219.
 他先見之明的頭腦, 290.
 解放了音樂, 424.
 解放了羅撒, 322, 330, 423.
 解放了歌劇作曲家, 150.
 自由, 124.
 解放了奏鳴樂形式, 120.
 把傳統的作者家發給奏人分開了, 82.
 在他的作品中, 累累出現的重要來源動機, 493.
 與朋友們 40, 43.
 與依爾那德伯爵夫人的友誼, 202.
 與酒店樂隊做朋友, 223.
 他有趣味的音樂, 56.
 有技能的魔術家, 269.
 他的天才不適合作曲家, 146.
 他的原子核機, 49, 52.
 在格勒聖多夫, 400.
 與歌德, 262, 263.
 偉大的雙子, 302.
 他的祖父, 4.
 不規則的習慣, 310.
 快樂的禮物, 享德爾的全集, 409.
 他最後的手跡, 414.
 生命最幸福時期, 154.
 與亨頓, 23, 26, 35, 39, 193.
 成為家中的重要分子, 22.
 堅強的個性, 30.
 在馮希魯林的家中, 21.
 同阿伯特塔勒爾粗俗的娛樂, 284.

- 侮辱了管絃樂隊，200.
 錄選，41, 42.
 他幽默的心情，40, 224, 276, 278, 279.
 投降於作者，36.
 疾病，126, 373, 408.
 即席演奏，3, 19, 22, 25, 39, 65, 198, 238, 321.
 與海米爾比賽，40.
 與史特比爾比賽，64.
 墮入了愛情的懷抱，13, 228.
 不一致的舉動，265, 266.
 負先聖們的份，410.
 猶豫不決，354.
 獨立性，32.
 運轉着手新作品，311.
 創作變成資料的來源，193.
 對嘉宮的傲慢，262, 263.
 辱罵羅伯康維茨太子，78.
 對新發明感到興趣，290.
 解說者的作曲家，423.
 發展了序，256.
 內向者，146.
 發明了原子動機，49, 52.
 諷刺，284.
 易發怒，84.
 他的戀愛，248.
 爵士音樂，62.
 共同保護他的侄子，297.
 惡作劇，128, 260, 261, 276, 284.
 對弟弟的和諧，297.
 非皇樂作曲家，145.
 偉大的積量，25, 433.
 廣大的眼光，265.
 最後的語言，416.
 嘲笑他自己，284.
 豐富的生活力，433.
 學習，54.
 傳說，70.
 “可愛的四重奏”，382.
 與李斯特，336.
 與弗婁起訴，298.
 愛侄兒，298.
 愛慕英國，31.
 愛自然，216, 219, 225.
 戀愛情事，85, 89, 248, 249, 250, 251.
 宗教音樂的路德，423.
 “瘋狂的音樂家”，293.
 增加收入了，34.
 成熟的音樂，421.
 干與弟兄們的愛惜，267.
 精神的轉變，227.
 精神混亂，413.
 對黨說謊，335.
 預解，202.
 道德律，333.
 藝術與業務的道德，333.
 增加了樂章，428.
 音樂的寄生蟲，32.
 音樂的諷諷，300.
 他作品之命名者，268.
 他神經過敏，84.
 新體裁，92.
 諷刺，1, 387.
 加強了壓迫，201.
 “偶然”的作品，72.
 解放了歌劇作曲家，150.
 與涅爾演奏家，129.
 與樂隊，129, 200, 223.
 家族之來歷，4.
 熱忱于戶外，67.
 款項了倫敦音樂愛好者協會，253.
 序曲是他最好的標題音樂，224, 225.
 他私人的信條，326.
 個性，24.
 如一個內科醫生，433.
 如鋼琴家最後的演奏，206.
 標題，328.
 詩意的標題，255.
 漸享盛名，138.
 他的窮困，286.
 窮困的表現，409.
 受莫札爾德的讚美，19.
 早熟，3.
 沉着，34.
 他的自引，265, 266.
 創作力，226.
 心理學的觀察，125.
 與發言人，138, 281, 282, 331, 332, 392.
 愛國語，279, 280, 282.
 性質不變的作品，152, 153.
 與布魯林的爭吵，126.
 由不幸而增加彈力，151, 152.
 再葬，418.

接受了贈金，63, 202.
 接受布洛烏德鋼琴贈禮，364.
 接受了提琴贈禮，63.
 接受了維也納市民權，309.
 接受了金庫煙盒，41.
 遺物，388.
 反覺填音樂有趣味，223.
 確性，77.
 節奏主題句，165.
 悅的成熟，20.
 敵意的比賽，65.
 知魯漢珠的不依風俗習尚，65.
 與浪漫主義，102, 103, 122.
 是一個浪漫主義者，208.
 與羅西尼，271, 321.
 複雜的對待僕人，88.
 在薩萊里處學習，30.
 在辛克處學習，26.
 蘇白爾特的訪問，413.
 在裁縫裏的自我表現，148.
 固執已見，30.
 去探他的弟兄們，35.
 與布魯林共往一處，126.
 表現對羅得的關心，286.
 與唱碟者，130, 324.
 與弗娃訴訟，298.
 精美的選擇歌詞，349.
 打碎了尼赫諾夫斯基的半身像，172.
 社會地位的昇高，30, 31.
 社會上的成功，24.
 社會主義的思想，42.
 乞求人為強撤書者，335.
 他的來源對標，52, 133, 428, 494, -521.
 可憐的競技者，130.
 力量，41.
 研究和聲學與對位學，26.
 學教他 and 聲學與對位學，26.
 知歌劇作家作歌劇，173.
 音樂裏奇異的動力，276.
 猜疑，303.
 他的教誨，15.
 手指喪失的痛苦，193.
 墓地，418.
 得勝的經過句，130.
 非宗教作者，324.
 統一與變化，495, 521.

通俗化的序曲，174.
 普遍化的音樂，420.
 沒有歌劇的天才，145.
 他名字裏的“範”字，299.
 處理了總體形式，429.
 拜金主義，423.
 花柳病，84.
 他言語間的巧妙，281.
 與維也納，19, 24, 33, 201.
 維也納的貴族，174.
 懷娥拉演奏者，22.
 大提琴的幽默，280.
 住問題，85.
 技術，83.
 生活力，433.
 與華格勒爾，384.
 Beethoven concert 悲多汶的音樂會，199, 200, 354.
 音樂會的預告，356.
 預演，357.
 Beethoven Program 悲多汶的節目，95.
 Beethoven religion 悲多汶的宗教，433.
 Beethoven Scherzo, 悲多汶的諧謔樂章，119.
 Beethovenism, 悲多汶主義，101.
 “Beethoven's Minuet”, 悲多汶的采徑厄特，170.
 “Beethoven's Symphony”, 悲多汶的交響樂，170.
 Behrend 貝登德，210, 213.
 Bekker, Paul, 柏克，86, 109, 194, 196, 234, 255, 345, 348, 392, 490.
 Berlin, Irving, 柏林，10.
 Berlioz, 裴爾羅與茲，28, 52, 82, 100.
 Bernard 伯納德，299.
 Biographers, 作者者，85.
 Birchall 拜卡爾 254.
 Bischoff 比紹夫，255.
 “Black Spaniard's House” 黑西班牙人寄宿舍，387.
 Boehm, 波咸，370, 406.
 Bolsheviks and Beethoven's music, 布爾什維克與悲多汶的音樂，434.
 Bonaparte, Jerome, 波羅姆波羅第脫，202.
 Bonn, 波昂，7, 8, 9, 12, 13, 15, 19.
 Bonngasse, 波昂卡斯，10, 12.
 Bootjack, musical, 音樂的脫稅器，308.
 Bouilly 波里列，143.
 尼洛姆，或者是夫妻之愛，143.
 Bourdelle, 波德萊爾，4.

- Brahms, 布拉姆斯, 29, 34, 63, 131, 148, 165, 167, 169, 174, 183, 198, 206, 212, 213, 257, 289, 316, 350, 370, 372, 375, 392, 486, 521.
他的插曲, 19.
他的小 C 調交響樂, 256.
- Brauchle, Magister, 布拉赫勒, 194, 280, 296.
- Braun, Baron, 巴拉昂男爵, 144.
- Brentano, Antonie von, 安東尼布倫塔諾, 238.
- Brentano, Bettina, 柏潘娜布倫塔諾, 4, 89, 218, 230, 238, 250, 260, 263.
他寫論悲多淚的信, 233-234.
- Breuning "Arlot" von, 雅尼爾馮布魯林, 409.
- Breuning, Eleonora von, 伊奧洛爾馮布魯林, 20.
- Breuning, Frau von, 馮布魯林太太, 388.
- Breuning, Gerhard von, 潔哈馮布魯林, 388, 416.
- Breuning, Marie von, 瑪利亞馮布魯林, 288.
- Breuning, Stephan von 史 芬西布魯林, 20, 126, 388.
- Breitkopf and Harte], 希里特柯夫與哈特爾, 67, 92, 196, 282.
- Brigetower, 布立德吉多維爾, 99.
- Brousson, 布路孫, 159.
Browne, Count von, 馮卜濃伯爵, 32.
- Browning, Robert, 布羅寧, 98, 122.
- Brunswick, Count, 布赫斯維克, 31.
- Brunswick, Countess Therese, 苔麗絲布赫斯維克伯爵夫人, 89, 250.
- Butow, Hans von, 希羅, 126, 184.
- Cassel Court, 加賽爾宮, 202.
- Castelli, 卡斯蒂尼, 224, 516.
- Cembalo 坎巴洛, 13.
- Cherubini 謝魯賓尼, 28, 288.
- Chopin, 蕭邦, 15, 485.
- Classicism and romanticism, 古典主義與浪漫主義, 101, 162, 193, 104, 433.
- Clements, Joseph, 克勒門茲科瑟夫, 10, 11.
- Clementi, 克勒美蒂, 70, 176, 177.
"Cockcrow" Sonata, 黎明交響樂, 286.
- Collin, 科林, 174, 194.
他的科尼奧德拉斯, 174.
- Cologne, Elector of 科倫的選帝侯, 10, 11.
- Composer and interpreter. 作曲家與解說者, 423.
- Composition, handicaps to, 樂曲受到障礙, 328.
- Concerto, conditions in 1893, 1893 年音樂會的情形, 96.
- Concerto, Violin, in D major op. 61, 大 D 調搖琴協奏曲, 作品六十一號, 152, 154, 164, 166, 193, 205.
德裏面的來源動機, 500.
—for Piano, in C minor, 小 C 調鋼琴協奏曲, 96, 98.
第一次續奏, 96.
—for Piano, in G major, op. 58, 大 G 調鋼琴協奏曲, 作品五十八號, 94, 132, 133, 152, 164, 166, 168.
—for Piano, in E flat, op. 73, 降 E 調協奏曲, 又名帝王 "Emperor" 協奏曲 作品七十三號, 132, 152, 165, 202, 446.
Adagio un poco mosso, 稍慢樂章, 206, 207.
德裏面的來源動機, 502.
—in B flat, op. 19, 降 B 調鋼琴協奏曲, 作品十九號, 34.
—in triple, op. 56, 三部協奏曲, 作品五十六號, 152.
- Concerts, quartet, first, 第一次四重奏音樂會, 131.
- Conscious use of Source-motive, 有意地使用來源動機, 516.
- Corolanus, Collins 科林的科尼奧德拉斯, 174, 239.
- Cortot, A., 柯爾托, 210.
- Cox, Catharine Morris, 柯克斯, 43.
- Cramer, J. B., 克拉米爾, 35, 42, 70, 138, 413.
- Creations of Prometheus, the ballet, op. 43. 福米納氏之創造, 舞劇, 41, 67, 169.
- Creators and the golden mean. 創作者與中庸之道, 103.
- Crittles 評論家, 168, 268.
- Czerny, 謝爾尼, 35, 40, 65, 113, 126, 155, 160, 185, 198, 203, 304, 347, 351, 417.
- Debussy, 特裏西, 183, 349.
- Debussy's Arabesques 特裏西的阿拉伯風, 19.
- Deiters, Dr., 特脫斯博士, 334.
- De Marlhaye, 馬爾海普, 349.
- De Morgan, William, 德摩爾根, 36.
- Dembscher 德姆塞爾, 409.
- Despairing music 絕望的音樂, 48.
- Deym, Countess Josephine, 約瑟芬尼得姆伯爵夫人

- 人, 89, 250.
 Diabelli Variations 狄亞貝尼變奏曲, 238, 297, 336, 308.
 D'Indy, Vincent, 丁坎, 26, 86, 255, 329, 477.
 Dragonetti, 德拉哥勒蒂, 54.
 Dramatic music, 戲劇音樂, 215.
 Dup're, Henri, 杜柏克, 213.
 Duport, 杜波爾特, 54.
 Durenberg, 杜魯堡, 255.
 Dvorak, 德服札克, 52, 478, 520.
 Dyson, Dr. George, 戴生博士, 432.

 Egnont, 埃格魯特, 239.
 序曲, 149, 225, 240, 449.
 Ellis, Havelock, 依里斯, 366.
 Elshemus, 依爾西馬斯, 143.
 Engel, Carl, 卡爾·恩格爾, 84, 340, 495, 520.
 "English" Symphony, "英格蘭" 交響樂, 338.
 Erdody, Count-ess, 依爾赫德伯爵夫人, 191, 102, 280.
 Ernest, 依爾尼斯特, 79, 103, 104, 177, 221, 250, 336, 434.
 Ertman, 依爾特曼男爵夫人, 31, 181, 223, 223, 238, 245.
 Esterhazy Prince, 埃斯脫哈舍, 31, 174, 179.
 Eybl r, 愛 勒, 66.

 False start, passage, 中間開始經過句, 276.
 "Falstaff, Milord", 米洛爾, 法爾斯達夫, 40.
 "Fate Knocking at the door" 命運叩門, 185.
 "Fate" motive in C minor Symphony, 小C調交響樂裏面的命運動機, 133, 484.
 Fichte, 斐赫特, 246.
 Fidelio, 費德里奧, 130, 139, 141, 150.
 Fischer, Frau; 費雪爾太太, 3, 19.
 Formlessness as law of form, 無形式為形式的定律, 103.
 France, Anatole, 弗蘭士安東尼, 217, 439.
 Franck, Cesar, 富蘭克, 20, 52, 198, 488, 520.
 Franz, Mrs, 法蘭茲馬克斯, 11.
 "Free Sonata" 自由的奏鳴樂, 301.
 Friedlander, Dr Max, 弗利南德博士, 108, 412.
 Fries, Graf von, 弗里斯, 64, 353.
 Frimel, 弗麗采爾, 44, 83, 196, 250, 261, 368.
 Froberger 弗羅比格, 212.
 Furtwangler, Wilhelm, 富爾特懷萊, 315.

 Gaertner, Louis von 蓋格勒爾, 459.
 Gallenberg, Count, 加倫堡伯爵, 88.
 Gallenberg Countess, 加倫堡伯爵夫人, 參看 Gulceardi.
 Genial appropriation Versus plagiarism, 天才充用對抄襲, 439.
 George IV, King of England, 英王喬治第四, 31.
 "German" Symphony 日耳曼交響樂, 338.
 Germ-motive, 原子動機, 49, 50, 51.
 悲多汝所發明, 454.
 有意的運用, 456, 516.
 最初的實驗, 457.
 採用了他的方法, 440.
 充用, 439.
 最後奏鳴樂裏面的原子動機, 473.
 主動動機的祖先, 456.
 Gilbert, W. S. 吉伯特, 186.
 Gilman, Lawrence, 李爾曼, 221, 266, 345, 357.
 Gleichenstein 格萊泰斯丁, 177, 178, 198, 228.
 Glorious Moment 光榮的瞬間, 291.
 Gluck, 格盧克, 13.
 Gneixendof, Beethoven at, 悲多汝在格魯耶多夫, 400.
 Goethe, 歌德, 13, 20, 42, 186, 189, 211, 237, 238, 310, 311, 335, 416.
 Goldberg variation of Bach, 巴哈的哥爾德堡變奏曲, 69, 429.
 Grace Harvey, 格萊士, 210, 276, 278, 322, 324, 347, 398, 428.
 "Great Mogul" the, 蒙古大帝, 41.
 Gretner, 格里比勒爾, 338.
 Grieg, 格萊格, 72.
 Grove, Sir George, 格羅夫爵士, 114, 183, 259, 313, 342, 440.
 Gulceardi, Countess Guiletta, 球麗真德賴采爾狄伯爵夫人, 88, 133, 250.
 Gyrowetz, 基羅茲, 66, 162.

 Hadow, Sir W. H. 哈多, 503.
 Hallelujah Chorus Handel's 亨德爾的讚美合唱, 329, 330.
 Halm, Anton, 安東哈姆, 126.
 "Hamburg rocket", 漢堡的輻射, 442.
 Handel, 亨德爾, 41, 42, 50, 125, 215, 329, 431, 520.
 Hanslick, 漢斯力克, 131.

- Harmonic Syncopation, precursor of jazz, 和聲的切分音, 爵士的先驅, 376.
- Harris, T. F. Stuart, 哈尼斯, 59.
- Haslinger, Tobias, 罕斯林格爾, 260.
- Hawkins, Sir John, 和琴茲, 212.
- Haydn, 亨頓, 10, 12, 15, 23, 25, 26, 31, 35, 38, 41, 50, 57, 66, 69, 96, 119, 125, 156, 180, 188, 193, 208, 272, 313, 314, 422, 431.
他對悲多汶的三重奏 op. 1 的態度, 35.
悲多汶很佩服他, 442.
悲多汶奉獻給他的作品, 39.
鼓勵了悲多汶, 23.
受悲多汶的尊敬, 193.
他對悲多汶的嫉妒, 26.
寫悲多汶的教誨, 23.
- Haydn's Creation, 罕頓的創造, 165.
吉卜色旋轉曲, 442.
四季, 271.
奏鳴樂 58 號, 442.
- Heiligenstadt Testament, 黑里金斯特特遺書, 79-81, 92, 219, 382.
- Helm, 赫姆, 406, 481.
- Hevesy, André de 德哈微舍, 31, 65, 250.
- Hiller, 赫萊, J. A., 17, 169.
- Himmel, 海米爾, 40.
- Hoffmann, E. T. A., 霍夫曼, 232.
- Hofmeister, 賀弗米也斯脫, 42.
- Holz, Carl, 霍爾茲, 27, 59, 283, 317, 370, 382, 384, 406, 408.
- Horsalka, Johann, 霍爾撒卡, 326.
- Horvath, Jeaette d' 霍爾達特, 23.
- Hummel, J. N., 胡夢爾, 44, 150, 417.
- Humperdinck, 胡姆培丁克, 340.
- Hüttenbrenner, 希頓布倫理, 413.
- Huxley, Aldous, 赫胥黎, 382.
- Idea, new meaning of Word, 思想一字之新意義, 455.
- Iken, Dr., 伊肯, 255.
- "Immortal Beloved" the identity of, 永生愛人的本位, 250.
給永生愛人的信, 246.
發現於密信的積壓內, 250, 417.
- Infinite of music, test of, 音樂含有無限制的鑑別, 210.
- Jahn, 傑恩, 321.
- Jannequin, 古尼坤, 212.
- Joachim, 約亞真, 63, 521.
- Johannes der Läuter, 約翰尼斯得拉非, 6.
- Joannes der Säufer, 約翰尼斯得, 沙非, 6.
- Junker, Carl Ludwig, 江克, 22.
- Kallscher, 卡里席爾, 250.
- Kanka Dr., 肯卡博士, 292, 296, 298.
- Kelsey, Frederick, 克爾森 320.
- Kewerich, Maria Magdalena 瑪利亞, 瑪格達琳娜, 7.
- Keyserling, Count, 凱撒林伯爵, 147.
- King Stephen 史蒂芬王, 253, 254.
- Kinsky, Prince, 肯斯基太子, 202, 238, 286.
- Knecht, Justin, 克其提, 212, 216.
- Kon'nek, 柯利克, 208.
- Kozeluch, 柯芝郎赫, 65.
- Krehbiel, 克勒比爾, 250, 332.
- Krenn, Michael, 克列, 401.
- Kreutzer, Rudolph, 克羅伊普爾盧茨夫, 110.
- Krumpholz, 克魯姆菲茲, 91.
- Kuffner, 庫弗勒, 303.
- Kuhnau, 古蘭, 212.
- La Maria 拉瑪拉, 250.
- Legrenzi, 李格倫茲, 188.
- Leitzmann, A., 雷特茲曼, 320, 372, 378, 290.
- Lenz, Wlheim von, 倫茲, 168.
- Leonora, or Coujugal Love, by Bouilly, 波里列著, 尼洛娜, 夫妻之愛, 143.
- Lessing, 勒行, 13.
- Letter of Beethoven, 悲多汶的書簡。
to Amenda, Carl, 給阿美達, 74.
to Bettina Brentano, 給柏蒂娜布倫塔諾, 236, 237.
to Brauchle, 布拉羅勒, 250.
to Breilkoph and Härtel, 給布利特柯夫與哈特爾, 282.
to Breuning, Stephan von 給布魯林, 126, 127.
to little Emily, 給小伊米利, 264.
to Erdödy, Countess, 給依爾德伯爵夫人, 196, 197.
to Gleichenstein, 給格萊斯泰斯丁, 178, 218, 228.
to Haslinger, 給罕斯林格爾, 266, 281.
to Hofmeister, 給賀弗米也斯脫, 42.

- to Hummel, 給胡麥爾, 44.
 to the "Immortal Be'oved" 給永生愛人, 248, 249.
 to Johann, (brother) 給約翰哥哥, 202.
 to Kanka, 給肯卡, 296, 298.
 to Karl (nephew) 給卡爾侄子, 380, 381.
 to Lichsowsky, 給尼赫諾夫斯基, 354.
 to Nageli, 給納吉尼, 266.
 to Neate, Charles, 給尼特, 83, 297.
 to Peter, 給皮脫斯, 332, 333.
 to Pluk, 給皮克, 299.
 to Ries, 給李斯, 296.
 to Schindler, 給辛德萊爾, 281, 356, 413, 431.
 to Schott, 給索特, 266.
 to S huppanzigh, 給夏本茲, 354.
 to Sebald, Amabe, 給阿瑪麗基巴爾德, 247, 256 409.
 to Streicher, 給斯特里琪爾, 265.
 to Varena, 給瓦里那, 265.
 to Wegeler 給維格勒, 49, 76, 77, 228, 230.
 to Zmeskall, 給瑞麥斯凱爾, 239, 240, 280, 284, 304.
 Lichnowsky, Prince, 尼赫諾夫斯基太子, 31, 35, 42, 43, 59, 63, 73, 81, 131, 144; 172, 291, 354
 Lichnowsky, Princess, 尼赫諾夫斯基公主, 144, 155.
 Linke, 尼克, 155, 370, 417.
 Liszt, 李斯特, 296, 315, 336.
 Lobkowitz, Prince, 羅伯庫維茨太子, 31, 42, 43, 78, 129, 173, 174, 180, 198, 202.
 London Philharmonic Society, 倫敦愛好音樂者協會, 263, 304, 334, 359, 412, 417.
 LudWig, Emil, 路薇格, 伊米爾, 225, 374.
 Macco, 摩可, 133.
 Maelzel, 麥塞爾, 271, 281, 288, 289.
 Mahler, 馬萊, 117, 219.
 Mahlerey, 馬萊, 221.
 Malfatti, Dr., 馬爾費蒂醫生, 246.
 Malfatti, Therese, 馬爾費蒂, 管風琴, 89, 228, 250, 254.
 "Man, help thyself", 人, 幫助你自己, 13.
 "Mannheim rocket" 的, 曼亥爾的獵烟, 37, 190, 442, 457.
 Mark Twain, 馬克吐溫,
 Marx, 馬爾克斯, 255.
 Mason, Daniel Gregory, 馬遜, 70, 101.
 Mass in C major, op. 86, 大 C 調彌撒, 作品八十六號, 179, 180.
 Mass in D major (Miss Solemnis), op. 123, 大 D 調彌撒 (莊嚴彌撒) 作品一二三號, 196, 323, -330.
 "Meaning" of music, 音樂的意義, 18.
 Meier, Sebastian, 米爾, 139.
 Mencken, H. L., 敏士肯, 427.
 Mendelssohn, 曼德爾聖, 20, 127, 181, 183, 245.
 Meyerbeer, 米葉爾比爾, 289.
 Milder, Frau 米爾弟太太, 200.
 Mollo, 摩洛, 68.
 Moscheles, 摩則葛士, 32, 293, 410, 413, 417.
 Moussorgsky 孟索爾格斯基, 54, 155, 373.
 Mozart, 莫札爾德, 13, 15, 19, 23, 38, 42, 49, 58, 59, 69, 83, 113, 138, 146, 180, 190, 191, 288, 314, 422, 431, 520.
 Muller, Wilhelm, 米勒, 310, 311.
 Murry, J. M., 馬芝, 66, 430.
 Nageli, 納吉尼, 266.
 Napoleon, 拿破, 106, 108, 133, 157.
 Neate, Charles, 尼特, 83, 216, 254, 297.
 Neefe, Christan C. 尼富, 15, 16, 18, 29.
 Neufeldt 紐斐特, 48.
 Newman, Ernest, 紐曼, 34, 195, 426, 519, 520.
 Nickname Beethoven's 悲多汶的綽號, 1, 387.
 Schuppanzigh's 夏本茲的綽號, 40.
 Nohl 諾赫爾, 256.
 Nottebohm, 羅特波姆, 26, 149, 190, 342, 490.
 Obermeyer, Therese, 阿比多葉爾, 267.
 Oldman, C. B. 奧爾德曼, 59.
 Oppersdorf, Count, 阿皮斯桑夫, 189, 265.
 Oratorio, Mount of Olives, the, op. 85, 橄欖山聖廟作品八十五號, 98.
 Orchestra, Beethoven develops, 悲多汶發展了管絃樂隊, 423.
 Ortigue, 奧提古, 255.
 Oulibischeff A., 奧烏里比赫夫, 108, 109, 255, 270.
 Overture, B-A-C-H, the projected, 計劃中的 B-A-C-H 序曲, 146.
 In C major, op. 115, 大 C 調序曲, 作品一一五號, 254.

- Consecration of the House, The, op. 124. 奉獻
神殿之序曲, 367.
- Coriolanus, 科涅奧蘭拉斯序曲, 175, 225, 413.
- Edmont, 埃勃蒙特序曲, 149, 225, 240, 431.
- Fidelio and Leonore Nos. 1, 2, and 3, 費德里
漫與尼洛德序曲第 1, 第 2, 第 3, 148, 149,
150, 499.
- Paer 皮爾, 76.
- Palffy, Count von, 馮帕爾芬伯爵, 32.
- Panharmonicon, Maelzel's, 多麥爾的禱哈孟里可
, 288.
- Parry, Sir H. H., 帕尼, 427, 455.
- Peters, 皮脫斯, 332, 333.
- Pfeiffer, 帕費非爾, 11.
- Pluk, 皮克, 209.
- Pleyel, Ignatz, 捷勒爾, 198.
- Poeti· programs 詩意的標題, 254, 255.
- Poetry and music, 詩與音樂, 211.
- Political revolution and romanticism, 政治革命
與浪漫主義, 102, 103.
- Poll, Maria Josepha, 波爾, 瑪利亞特瑟後, 6.
- Program music, 標題音樂, 4, 209, 215, 219.
- Program question, 標題問題, 345.
- Program, 標題, 374.
- Proust, Marcel, 普牛斯特, 363.
- Puckler-Muskau, Prince, 姆士克勒一穆斯卡太子
, 232.
- Pun in C sharp minor, 小高 C 調四重奏上的雙語
語, 252.
- Quartet, in F major, op. 18, No. 1, 大 F 調四重
奏, 作品十八號第一, 61, 485.
- in G major (Komplimentierungs), op. 18,
No. 2, 大 G 調讚頌四重奏, 作品十八號第二
, 61, 63, 394, 403, 498.
- in D major, op. 18, No. 3, 大 D 調四重奏,
作品十八號第三, 133.
- in C minor, op. 18, No. 4, 小 C 調四重奏,
作品十八號第四, 53, 62, 442, 443, 457.
- in A major, op. 18, No. 5, 大 A 調四重奏,
作 十八號第五, 52, 133, 442.
- in B flat, op. 18, No. 6, 降 B 調四重奏, 作
品十八號第五, 62, 63.
- in F major, (Rasoumowsky) op. 59, No. 1,
第一拉桑烏莫夫斯基四重奏, 作品五九號第
一, 61, 152, 153, 156, 163, 169, 447.
- in E minor (Rasoumowsky), op. 59, No. 2,
第二拉桑烏莫夫斯基四重奏, 152, 169, 500.
- in C major (Rasoumowsky), op. 59, No. 3,
大 C 調第三拉桑烏莫夫斯基四重奏, 又名
“英雄四重奏”, 161, 164, 483, 500.
- in E flat, op. 74, (“Harp”), 降 E 調 “哈爾
卜” 四重奏, 作品七十四號, 133, 134, 206,
206, 207, 511.
- in F minor, op. 95 (Quartet Serioso) 小 F
調 “蒼尼與棧” 四重奏, 作品九十五號, 230,
240, 243, 268.
- in E flat, op. 127 (“La galeté”) (First Ga-
litzin) 降 E 調第一加莉真四重奏, 367.
- in B flat, op. 130 (“Qua tetto Scherzoso”)
(Third Galitzin) 降 B 調諧謔四重奏 (第三
加莉真), 36, 134, 169, 244, 381, 382, 385,
511.
- in C sharp minor, op. 131, 小高 C 調四重奏
, 作品一三一號, 137, 346, 377, 391, 391,
392, 394, 395, 398, 569.
- in A minor, op. 132, (Second Galitzin), 小
A 調四重奏, (第二加莉真), 168, 196,
373, 374, 491.
- in F major op. 135, 大 F 調四重奏, 作品一
三五號, 61, 403, 404, 405, 406.
- Quartet, String, 絃樂四重奏, 56, 59, 154, 365.
第一次絃樂四重奏演奏會, 131.
如何去親近四重奏, 362 366.
- Quartet, six, op. 18 (Lobkowitz) 六首羅泊庫維茨
四重奏, 作品十八號, 48, 60, 62, 77, 156.
- “Queen of the Night”, 夜間皇后, 298, 302.
- Quintet in E flat major, op. 16, 大降 E 調五重
奏, 作品十六號, 53.
- Quintet in C major, op. 29, 大 C 調五重奏, 作
品二十九號, 67.
- Radicati, 拉狄克蒂, 163.
- Ramm, 拉姆, 129.
- Rau, 拉依, 410.
- Raugel, Felix, 拉格爾, 弗尼克瓦, 180.
- Rasoumowsky, Count, 拉桑烏莫夫斯基伯爵,
180, 362.
他委其悲歌作三首絃樂四重奏, 154.
- Reesse, Gustave, 古斯培維, 李斯 395.
- Reichardt, J. F., 李查爾特, 167, 199, 203, 372.
- Reiss, Theresa Johanna, 萊斯, 約翰娜瑟蘇特,

- 417.
- Bellstab, 勒斯塔卜, 76, 377, 378, 390.
- Remenyi 勒曼尼, 34.
- Respighi, 勒士匹基 221.
- Riemann, 尼曼, 250, 313, 396, 478.
- Ries, Ferdinand, 李斯, 30, 32, 35, 65, 67, 86, 96, 125, 129, 131, 137, 139, 172, 203, 251, 265, 296.
- Rechlitz, Ferdinand, 羅琪尼茲, 344, 359.
- Rode, 羅得, 286.
- Roeckel 羅依克爾, 144.
- Rolland, Romain, 羅曼羅蘭, 260, 264.
- Romberg, B., 羅姆堡, 54, 162, 244.
- Rossini 羅西尼, 149, 371.
- Rudolph, Archduke, 盧朵夫大公, 32, 152, 171, 202, 205, 243, 324.
- Ruins of Athens, The, 雅典的廢墟, 253, 254, 304.
- Russell, Sir John, his description of Beethoven, 拉塞爾, 他描寫著悲多汶, 320.
- Russian melodies, 俄國的旋律, 157.
- Rust, T. W., 拉斯特, 447.
- Rzewiskas, Countess, 梭維斯卡伯爵夫人, 193.
- Sakadas, 莎喀達斯, 211.
- Salieri, 薩萊里, 30, 66.
- Salomon, Franz, 沙羅芒, 12.
- San-Galli, 碧加里, 250.
- Schall, Count MarshaH von, 馮莎爾伯爵, 34.
- Schenck, Johann, 辛克, 26, 30.
- Schliedermaier, Professor Ludwig, 謝德米爾教授, 6, 22.
- Schiller, 席勒, 13, 349.
- Schindler, 辛德萊爾, 88, 89, 94, 134, 180, 185, 186, 187, 217, 221, 223, 245, 266, 360, 318, 322, 326, 335, 356, 358, 359, 469, 413, 416.
- Schlesinger, 錫勒孫格爾, 403, 516.
- Schlosser, 桑索, 472.
- Schopenhauer, 叔本華, 366.
- Schott, 索特, 266, 282, 392, 416.
- Schubert, Franz, 蘇白爾特, 19, 20, 72, 335, 356, 413.
- Schumann, Clara, 克拉舒曼, 372.
- Schumann, Eugenie, 伊根尼蘇曼, 372.
- Schumann, Robert, 羅伯特蘇曼, 18, 82, 98, 159, 167, 183, 255, 256, 450.
- Schuppanzigh, Ignaz, 夏本茲, 40, 44, 63, 131, 156, 162, 266, 286, 308, 354, 356, 370, 406, 469.
- Schuppanzigh's quartet, 夏本茲的四重奏, 63, 155.
- "Scratch according to the note" 依照這些樂譜去譯, 2.
- Sebald, Amalie, 阿瑪麗塞巴爾德, 247, 250, 251, 256, 469.
- Second-violin trouble, 第二提琴麻煩, 13.
- Seibert, Dr., 塞比爾醫生, 408.
- Septet, op. 20, 七重奏作品廿號, 58.
- Sex, appeal of, to Beethoven, 悲多汶對性的追求, 85.
- Seyfried, Ignaz von. 塞弗尼德, 44, 319, 417.
- Shakespeare's Tempest, 莎士比亞的暴風雨, 134.
- Simrock, Peter, 西萊洛克, 彼得, 12, 308.
- "Sinfonia Gioiosa" 快樂的交響樂, 268.
- Sketch Books, 種草錄, 23, 34, 67, 86, 139, 152, 174.
- Smart, Sir George, 史多特, 469.
- Sonata, 奏鳴樂, 312.
- Sonata, in F minor, op. 2 No. 1. 小 F 調奏鳴樂 37, 38, 190.
- in A minor op. 2, No. 2. 大 A 調奏鳴樂, 37, 38.
- in C major, op. 2. No. 3. 大 C 調奏鳴樂, 38, 39, 497.
- in F major, op. 5, No. 4. 大 F 調奏鳴樂, 39.
- in G minor, for cello and piano, op. 5, No. 2. 小 G 調奏鳴樂, 39, 54.
- for four hands, op. 6. 連奏奏鳴樂, 133.
- in E flat, op. 7. 降 E 調奏鳴樂, 40, 42.
- in C minor, op. 10, No. 1. 小 C 調奏鳴樂, 48, 133.
- in F major, op. 10, No. 2. 大 F 調奏鳴樂, 71, 77.
- in D major, op. 10, No. 3. 大 D 調奏鳴樂, 77, 48, 92.
- Three for Violin, op. 12. 三首提琴奏鳴樂, 53.
- in C minor, (Sonnate Pathétique), op. 13. 小 C 調奏悲愴奏鳴樂, 36, 50, 52, 53, 62, 77, 342, 456, 493.
- in E major, op. 14, No. 1. 大 E 調奏鳴樂, 53.
- in G major, op. 14, No. 2. 大 G 調奏鳴樂, 53.

- , Horn, op. 17, 杭奏鳴樂, 53.
- in B flat, op. 22, 降 B 調奏鳴樂, 66.
- in A minor, for violin, op. 23, 小 A 調提琴奏鳴樂, 72, 458.
- in F major, for Violin, op. 24 (“Spring” Sonata), 大 F 調提琴奏鳴樂 (“春”) 72, 56, 279, 458.
- in A flat major, op. 26, 降 A 調奏鳴樂, 69, 70, 77, 498.
- in E flat op. 27, No. 1. 降 E 調奏鳴樂, 68, 77.
- in C Sharp minor, op. 27, No. 2 (“Moonlight” Sonata), 小高 C 調月光奏鳴樂, 38, 68, 77, 70, 71, 88, 133, 156, 198, 204.
- in D major, op. 28, (“Pastoral” Sonata), 大 D 調“田園”奏鳴樂, 66.
- in A major, for violin, op. 30, No. 1, 大 A 調提琴奏鳴樂, 99.
- in C minor, for Violin, op. 30, No. 2 (“Eroica” Sonata), 小 C 調提琴奏鳴樂, 又名“伊洛卡”奏鳴樂, 72.
- in G major, for violin op. 30, No. 3, 大 G 調提琴奏鳴樂, 495.
- in G major, op. 31, No. 1, 大 G 調奏鳴樂, 92.
- in D minor, op. 31, No. 2 (“Recitative”), 小 D 調 (“咏嘆”) 奏鳴樂, 92, 133, 193.
- in E flat, op. 31, No. 3, 降 E 調奏鳴樂, 48, 49, 92, 196, 445 446.
- in A for violin, op. 47, (“Kreutzer” Sonata), 大 A 調克羅伊再爾奏鳴樂, 72, 99, 132, 138, 156, 264, 461, 499.
- in C major, op. 53 (“Waldstein” Sonata) 大 C 調華爾斯太賓奏鳴樂, 36, 38, 92, 132, 499.
- in F major, op. 54, 大 F 調奏鳴樂, 499.
- in minor, op. 57. (“Appassionat” Sonata) 小 F 調熱情奏鳴樂, 36, 33, 41, 92, 132, 134, 138, 152, 156, 461, 499.
- in A major, for Violoncello, op. 69, 大 A 調大提琴奏鳴樂, 197.
- in F Sharp major, op. 78, 大高 F 調奏鳴樂, 203, 204.
- in E flat, op. 81 (Adieu, Absence, and Reunion) 降 E 調奏鳴樂, 204.
- in E minor, op. 90, 小 E 調鳴樂, 291, 504.
- in G major, for violon, op. 96 (“Cockcrow Sonata”) 大 G 調黎明奏鳴樂, 72, 286.
- in A major, op. 101, 大 A 調奏鳴樂, 301, 393, 450, 506.
- in C major for violoncello, op. 102, 大 C 調大提琴奏鳴樂, 300, 505.
- in D major for violoncello, op. 102. 大 D 調大提琴奏鳴樂, 301, 405, 505.
- in B flat op. 106 (Hammerklavier Sonata), 降 B 調哈彌爾克拉克維爾奏鳴樂, 195, 196, 304, 305, 338, 473.
- in E major, op. 109, 大 E 調奏鳴樂, 312, 473.
- in A flat op. 110 (“memory” Sonata) 降 A 調紀念奏鳴樂, 312, 315, 338, 453, 474.
- in C minor, op. 111. 小 C 調奏鳴樂, 317, 507.
- Sonata, 奏鳴樂:
- “Appassionata”, 熱情, 參看小 F 調奏鳴樂, op. 57.
- “Cockcrow”, 黎明, 參看大 G 調提琴奏鳴樂, op. 96.
- “Eroica”, 伊洛卡, 參看小 C 調奏鳴樂, op. 30.
- Free, 自由, 參看大 C 調奏鳴樂, op. 102.
- Hammerklavier, 哈彌爾克拉克維爾, 參看降 B 調奏鳴樂, op. 106.
- “Kreutzer”, 克羅伊再爾, 參看大 A 調小提琴奏鳴樂, op. 47.
- “Memory”, 紀念, 參看降 A 調奏鳴樂, op. 110.
- “Moonlight” 月光, 參看小高 C 調奏鳴樂, op. 27, No. 2.
- “Pastoral” 田園, 參看大 D 調奏鳴樂, op. 28.
- Pathétique, 悲憤, 參看小 C 調奏鳴樂, op. 13.
- “Spring” 春, 參看大 F 調小提琴奏鳴樂, op. 24.
- “Waldstein” 華爾斯太賓, 參看大 C 調奏鳴樂, op. 53.
- Song of Penitence, op. 48, 懺悔曲, 99.
- Sonneck, Oscar G., 生納克, 111, 129, 250, 386, 410, 412, 456.
- Source-motive, 來源動機, 52, 98, 133. 重要的來源動機, 494-521.
- Spaeth, Sigmund, 斯柏茲, 76.
- “Spangol, der” 西班牙哥爾, 1, 387.
- “Spangy” 西班牙塔, 1, 15, 387.
- Spanish Castle tunes, 幻想的旋律, 15.

- Spoehr, 斯波爾, 32, 129, 268, 296, 462.
- Stadler, Abbé 斯特勒爾, 284.
- Stefbelt, 斯特比爾, 25, 64.
- Steiner, 斯泰勒爾, 281, 300.
- Strauss, Richard, 斯特拉斯, 70, 208, 219.
- Stravinsky, 斯脫拉文斯基, 82, 223.
- Streicher Andreas, 斯特里琪爾, 167, 327.
- Streicher, Nanette, 斯特里琪爾, 263, 283, 286.
- Stumpff, 史大夫, 409.
- Stutterheim, Baron von, 斯塔脫里男爵, 400.
- Sullivan, J. W. N., 蘇里萬, 145, 305, 333, 334, 362, 397.
- Symphony, "Battle", op. 91, "戰爭" 交響樂, 150, 222, 225, 289, 290, 292.
- "Beethoven's" 悲多汝的交響樂, 170.
- Choral, 合唱, 參看小 D 調第九交響樂, op. 125.
- "English", 英格蘭, 338.
- Eroica, 英雄, 參看大降 E 調第三交響樂, op. 55.
- "German", 日耳曼, 338.
- Pastoral, 田園, 參看大 F 調第六交響樂, op. 68.
- "Spring" 春, 參看大降 B 第四交響樂, op. 60.
- Symphony, No. 1, in C major, op. 21. 大 C 調第一交響樂, 57, 77, 128.
- No. 2, in D major, op. 36, 大 D 調第二交響樂, 96, 97, 98, 155, 156, 458, 498, 509.
- No. 3, in E flat major, op. 55 (Eroica), 大降 E 調第三交響樂(英雄), 62, 67, 106-123, 128, 129, 183, 265, 222, 225, 252, 314, 346, 447.
- No. 4, in B flat major, op. 60 ("Spring"), 大降 B 調, 第四交響樂("春"), 94, 152, 167-168, 169.
- No. 5, in C minor, op. 67, 小 C 調第五交響樂, 38, 55, 62, 72, 97, 132, 133, 152, 158, 162, 165, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 190, 191, 194, 199, 461, 462, 501.
- No. 6, in F major, op. 68 (Pastoral), 大 F 調第六田園交響樂, 56, 152, 186, 187, 212, 213, 246, 341, 342, 214-225, 443, 501.
- No. 7, in A major op. 92, 大 A 調第七交響樂, 377, 256-260, 449, 504.
- No. 8, in F major, op. 93, 大 F 第八交響樂, 56, 72, 78, 267-273, 381, 382, 504.
- No. 9, in D minor, op. 125 (Choral), 小 D 調第九交響樂(合唱), 36, 140, 143, 183, 246, 278, 338-352, 358, 508.
- No. 10, (Unpublished) 未經發表的第十交響樂, 260, 338.
- Thalberg, 特爾堡, 358.
- Thayer, 泰萊, 26, 78, 85, 119, 154, 177, 178, 227, 234, 250, 288, 297, 331, 358, 388, 466, 408, 431.
- Thurheim, Countess, LuLu, 馮魯杜爾恩美的格夫人, 22.
- Tieck, 蒂克, 104.
- To the Distant Beloved, op. 98, 給遠方愛人, 302.
- To Hope, op. 32, 希望, 139.
- To Hope, op. 94, 希望 506.
- Tolstoi, 托爾斯泰, 264.
- Toscanini, 托斯卡尼尼, 189.
- Tovey, Donald, 脫維, 347.
- Trio in E flat, op. 1, No. 1, 降 E 調三重奏, 35-36, 497.
- in D major, op. 1, No. 2, 大 D 調三重奏, 36.
- in C minor, op. 1, No. 3, 小 C 調三重奏, 35, 497.
- in E flat, for String, op. 3, 降 E 調絃樂三重奏, 12, 13.
- in C minor, op. No. 3, 小 C 調絃樂三重奏, 446, 497.
- in B flat major, op. 11, (Clarinet trio) 大降 B 調克拉勒特三重奏, 53, 56, 64.
- in D major, op. 70, No. 1 ("Ghost") trio or "Geister" trio, 大 D 調吉伊斯脫三重奏, 193, 195, 195, 443, 444.
- in E flat, op. 70, No. 2, 降 E 調三重奏, 193, 194, 195, 445.
- in C op. 87 (for 2 oboes and English horn) 大 C 調三重奏, 68.
- in B flat, op. 97 ("Archduke") trio 降 B 調"奧爾赫杜克三重奏", 36, 243-247, 448, 503, 504.
- Tschaikowsky, 柴依可夫斯基, 52, 183, 257, 520.
- Turkheim, Baron von, 馮魯克希男爵, 43.
- Turner, W. J., 忒涅, 431.

索 引

- Umlauf, 烏拉夫, 357, 358.
Unger, 烏格爾, 250, 356, 358.
- "Van" in Beethoven's name, 在悲多汶名字中的
"範"字, 299.
- Van den Eeden, 伊登, 14.
Varena, 瓦果那, 246, 265.
- Variation, Bach's Goldberg, 巴哈的哥爾德堡變體
曲, 69, 429.
- Variation Diabelli, 狄亞貝尼變體曲, 238, 297,
508, 517.
- Verdi 魏爾狄, 28.
- Victory, Wellington's, 威靈頓的勝利, 參看"戰
爭"交響樂, op. 91.
- Vielhorsky, Count, 維哈斯基伯爵, 199.
- Vienna, an appropriate home for Beethoven,
維也納是悲多汶適切的家, 201.
悲多汶到達維也納, 24.
維也納的炸毀, 178.
悲多汶在維也納的第一次表演, 34.
維也納與悲多汶的市民權, 300.
維也納警察的智慧, 319.
維也納的音樂環境, 33.
悲多汶訪問維也納, 19.
悲多汶得維也納貴族的愛護, 174.
- Vigano, Salvatore, 烏格諾, 67.
- Violoncello humour, 大提琴的幽默, 279-280.
- Vivaldi, 魏瓦爾狄, 50, 212.
- Voltaire, 服爾泰, 434, 435.
- Wagner, Richard, 華格勒爾, 20, 22, 49, 82, 169,
296, 350, 384, 396, 397, 421, 520.
- Waldstein, Count Ferdinand von, 華爾斯太賓伯
爵, 15, 20, 23, 24, 31.
- Waldvogel, Dr. 瓦德馮格醫生, 227.
- Walker, Ernest, 瓦克爾, 351, 386, 421, 430.
- Warner, Waldo, 瓦爾多, 瓦勒爾, 159.
- Wawruch, 瓦魯赫, 478.
- Weber, Carl Maria von, 魏伯爾, 148, 247, 256
268.
- Wegeler, Dr. Franz, 魏格勒, 博士, 20, 34, 49,
73, 76, 83, 85, 88, 124, 128, 228.
- Weigl, 魏格, C6.
- Weingartner, Felix, 瓦爾格爾特勒爾, 358.
- Weiss 韋斯, 153.
- Weissenbach, Dr., 韋聖巴哈博士, 83, 298.
- Westerhord, Marie, 韋斯特霍德, 23.
- Whitman, Watt, 惠特曼, 66.
- Winter, Dr Helmuth, 威爾博士, 143.
- Wolaneck, 烏爾尼克, 371.
- Wood, Dr Charles, 伍德博士, 111, 342.
- Wyzewa, T. de, 德維茲瓦, 188.
- Zelter, 策脫, 188, 311, 335.
- Zmeskal, Freiherr Nikolaus, von Domanovecz,
瓊麥斯凱爾, 40, 41, 177, 229, 240, 276, 278,
279, 280, 304, 305, 333.
- Zulehner, 策勒尼, 138.



正 誤 表

頁	行	誤	正
41	23	在寧靜臨終之時	在悲多汶臨終之時
53	5	四重奏 Quartet	五重奏 Quintet
67	25	四重奏 Quartet	五重奏 Quintet
77	15	F major violin Sonata op. 26	F major violin Sonata
77	15-16	A flat piano Sonata	A flat piano Sonata op. 26
81	11	寫德薇格汶悲多汶	寫德薇格範悲多汶
127	3	Pssociation	Association
137	25	An Hoffnung	An de Hoffnung
156	註 6	Viola	Viola
160	6	treme	theme
163	12	他是爲着永遠而的	他是爲着永遠而有的
165	註 4	願頌	願數
171	21	或悲多汶	同或悲多汶
190	6	大 F 調, F major	小 F 調, F minor
194	13	奏鳴樂	奏鳴樂
230	12	那憂鬱的開始旋律上	那憂鬱的開始旋律上
269	16	在他的作裏面了	在他的作品裏面了
313	3	樂“想想”	“樂想”
368	2	甜得膩人的水分	甜得膩人的水分
442	3	J. S. Bach	P. E. Bach
480	4	括弧	括弧
512	11	4 F 記號	升 F 記號
530	20	靜止法分正路	靜止法分正格
534	3	連拿廷長	連拿廷長
535	15	奏鳴樂	奏鳴樂

音樂的解放者
悲多汶

R.H. 夏第萊 著
彭 雅 蘿 譯

版 權 所 有
不 准 翻 印 轉 載

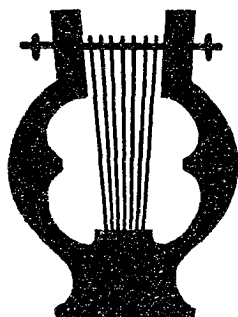
1946年11月14日初

1—————3000冊

定價每冊國幣伍萬圓

上海悲多汶學會藏版

通信處：上海郵政總局信箱1611號



1946

THE BEETHOVEN ASSOCIATION OF SHANGHAI.

P. O. BOX 1161, SHANGHAI, CHINA ...