

# 第一號交響曲



「這世界竟投射出這樣的聲音和形象。送葬進行曲和接著爆發的風暴，<sup>1</sup>在我看來就像是對造物主的強烈控訴。」

GMB<sup>2</sup> 372

「但我完全不推薦第一號；第一號太難懂了。」<sup>2</sup>

GMB<sup>2</sup> 313

## 創作歷程

馬勒的早期交響曲頻繁地引用了自己或別人的作品，第一號交響曲尤其如此，某程度上可算是一部從舊有素材發展出來的作品：

- 一、第一樂章的主題取材自馬勒 1884 年創作的聯篇歌曲《流浪青年之歌》<sup>3</sup> 的〈今晨我走過田野〉。
- 二、花之樂章（本來打算作為交響曲的第二樂章）出自配樂作品《薩京根的小號手》，據說是 1884 年 6 月「在兩天之內」寫出來的。<sup>4</sup>
- 三、詼諧曲（後來的第二樂章）重新運用了馬勒 1880 年創作的歌曲〈漢斯與葛蕾特〉的動機音型。
- 四、慢速樂章（後來的第三樂章）的主部以兒歌《馬丁修士》<sup>5</sup> 的旋律為基礎，中段則取自《流浪青年之歌》的〈我寶貝的那雙湛藍明眸〉。
- 五、終樂章則引用了若干來自李斯特《但丁交響曲》（1856）和華格納《帕西法爾》（1882）的動機。

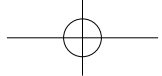
1 【譯註】「送葬進行曲」指的是第一號第三樂章，「接著爆發的風暴」指第四樂章開場。

2 【譯註】1906 年 8 月 20 日，馬勒致賴特勒。熱心的賴特勒向法國指揮家柯隆納推薦馬勒的交響曲，請他挑選一部作為馬勒交響曲在巴黎的首演；第五、第二、第三和第六號先後被納入考慮，但因為柯隆納覺得編制過大、馬勒又不願意刪減編制，該計畫最終沒能實現。

3 1885 年 1 月 1 日，馬勒致勒爾（GMB<sup>2</sup> 35）：「我寫了一套聯篇歌曲，目前有六首，全是要獻給她的。」  
【譯註】1883 至 1884 年和女高音約翰娜·瑞希特的短暫戀情促使馬勒寫下多首情詩，其中四首經譜曲後成為《流浪青年之歌》。

4 1884 年 6 月 22 日，馬勒致勒爾（GMB<sup>2</sup> 30）。

5 【譯註】*Bruder Martin*，或稱《雅各修士》（法：*Frère Jacques*、德：*Bruder Jakob*），源於十八世紀法國、後來傳遍世界各地的著名兒歌，中文版本以《兩隻老虎》最為人熟知。



如此頻繁的引用印證了馬勒自己的說法 (BL<sup>2</sup> 138)：「作曲就像在疊積木，用同樣的積木就能不斷堆疊出新花樣來。這些積木早在青年時期就全都固定下來、準備好了（青年時期就是專門用來蒐集積木的）。」

從 1886 年 8 月到 1888 年 5 月，馬勒在萊比錫市立劇院擔任駐院指揮。

- ▶ 和首席指揮尼基許之間的競爭關係令馬勒相當鬱悶，但他還是在萊比錫達成了一項重要成就：他續寫補完了韋伯未完成的歌劇《三個平托》，作品於 1888 年 1 月 20 日首演且備受好評。馬勒在《三個平托》首演過後即著手譜寫他的第一號交響曲。

根據娜塔莉·鮑爾—萊希納的記述，馬勒是在 1888 年春季譜完整部交響曲 (BL<sup>2</sup> 175)：「在短短六週內，且期間仍持續不斷地指揮與排練。」

- ▶ 阿德勒和勒爾卻指出，<sup>6</sup>馬勒早在 1884 年任職於卡瑟爾 (Kassel) 時就開始創作第一號了。但有好幾項文件支持娜塔莉的說法。1888 年 3 月馬勒寫信向勒爾報告作品已完成 (GMB<sup>2</sup> 70)，並熱情地寫道：「其力量如此強大，如山間激流般從我這兒宣洩而出！過去六週我不曾離開書桌前！」馬勒後來也在給瑪西的信上提到第一號創作於 1888 年 (GMUB 123)。史坦尼澤則是提及馬勒在完成《三個平托》的改寫後，有好一段時間陷入某種「作曲狂熱」；<sup>7</sup>他本以為依馬勒的年紀還無法達成什麼藝術成就，但在看過第一號交響曲的總譜草稿後完全改觀。綜上所述，我們很可以相信第一號基本上是譜寫於 1888 年 1 月 20 日至 3 月底這段時間。阿德勒和勒爾的說法很有可能指的是《流浪青年之歌》和《薩京根的小號手》的創作。<sup>8</sup>

## 首演與修訂

- ▶ 交響曲譜寫完成後，當然就要尋求演出機會。史坦尼澤建議讓作品先在娛樂性質的音樂會上演出，遭馬勒拒絕。因為和劇院經理起了衝突，馬勒於 1888 年 5 月 17 日辭去萊比錫市立劇院的職位；即便如此，他也還一度懷抱著交響曲能在萊比錫上演的希望。<sup>9</sup>不過，作品的首演要再等一年半。

馬勒從 1888 年秋季開始職掌布達佩斯的匈牙利宮廷歌劇院；1889 年 11 月 20 日，作品終於在布達佩斯的一場愛樂音樂會上由馬勒指揮首演。<sup>10</sup>

### — 失敗的首演 —

首演非常失敗。依據勒爾的報告，馬勒在布達佩斯的朋友圈深受感動，但「大多數聽眾對形式的創新卻是一點感覺也沒有，經過悲劇性的激烈洗禮之後，

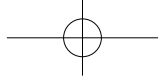
6 Adler (1916), S. 98f.; 勒爾, GMB<sup>1</sup> 478, 註 39; GMB<sup>2</sup> 413, 註 39。

7 Steinitzer (1920), S. 296-298。史坦尼澤是著名的史特勞斯傳記作者，1887 至 1888 樂季他在萊比錫和馬勒有密切的往來。

8 【譯註】弗洛羅斯認為阿德勒和勒爾所謂「早在 1884 年就開始創作第一號」，指的是第一號的素材源於 1884 年譜寫的這兩部作品。

9 馬勒曾自老家伊格勞 (Iglau) 寄信詢問史坦尼澤對這件事的看法 (GMB<sup>2</sup> 72)。

10 節目單上，作品被稱為「分成兩部分的交響詩」（匈牙利文：»Symphoniai költemény« két részben）。節目單複印本參見 Grange (1973), Abb. 32。



更從習慣性的漫不經意裡不快地驚醒」(GMB<sup>2</sup> 416)。貝爾在《佩斯洛伊德報》上的報導更加準確：<sup>11</sup>「交響曲的前後兩部分引發兩極化的反應。聽眾聆賞第一部分時顯得興致勃勃，親自指揮的馬勒在每個樂章結束後均獲得溫暖的掌聲。送葬進行曲之後氣氛驟變，終樂章之後更傳來小聲但仍聽得見的批評。」

馬勒也在數年後向娜塔莉吐露首演的慘況(BL<sup>2</sup> 176)：「第一號在佩斯首演後，朋友們個個害怕閃躲；沒有人敢和我談論這場演出或我的作品，我走到哪都像個病人或罪犯。在這情況下，演出的評論會是如何應該不難想像。」

### — 漢堡、威瑪與柏林 —

因為布達佩斯首演的失敗，馬勒把手稿鎖進抽屜達三年之久，直到 1893 年（此時馬勒已轉至漢堡任職）才又拿出來修訂。<sup>12</sup> 雖然布達佩斯首演版的手稿至今仍未浮出水面，無法拿來比較，但漢堡的修訂肯定包含大幅度的管弦樂配器調整。1894 年 5 月 15 日馬勒寫信告訴理查·史特勞斯，<sup>13</sup> 說這一切「都變得更加纖細且透明」，並補充說明導奏的弦樂配器「已脫胎換骨」。

▶ 從娜塔莉那兒我們得知，起初弦樂長音並不是以泛音<sup>14</sup>演奏，馬勒說(BL<sup>2</sup> 176)：「在佩斯我聽到的是所有音域的 A 音，這聲響太紮實了，不同於我心目中那微光閃爍的氣氛。有一天我突然想到要讓所有弦樂都演奏泛音（從最高的小提琴到最低的低音提琴都奏泛音）：這正是我要的。」

1893 年 10 月 27 日修訂版在漢堡首演。<sup>15</sup> 演出相當成功，普福爾在《漢堡訊息報》發表了一篇相當正面的評論。<sup>16</sup>

漢堡的成功令馬勒大受鼓舞，積極爭取其他演出機會。他轉而詢問史特勞斯，他當時是威瑪薩克森大公的宮廷指揮，且熱烈支持標題音樂和新德意志樂派。<sup>17</sup> 史特勞斯把作品排入威瑪當代音樂節(Tonkünstlerfest)，1894 年 6 月 3 日由馬勒親自指揮演出。聽眾反應兩極，馬勒寫信告訴朋友伯林納(GMB<sup>2</sup> 112)：

11 樂評複印本參見 Mitchell (1975), S. 151。

12 修訂版手稿上標註了幾個修訂日期：花之樂章，1893 年 8 月 16 日；詠諧曲，1893 年 1 月 27 日；終樂章，1893 年 1 月 19 日。手稿現收存於耶魯大學圖書館奧斯本特藏(Osborn Collection)。

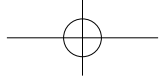
13 Mahler (1980), S. 36f.。

14 【譯註】弦樂泛音(Flageolet)是靠著輕觸弦上某個特定的點，使弦得以分段震動，並發出長笛般清亮的高音。

15 同場音樂會的曲目還包括若干馬勒的歌曲，由女高音舒赫—普羅絲卡和宮廷男中音布爾斯擔綱演唱。

16 普福爾是馬勒的朋友，1892 年起在《漢堡訊息報》擔任樂評。這篇評論重新刊印在 Pfohl (1973), S. 64-67。

17 史特勞斯 1889 年 10 月 1 日至 1894 年 6 月在威瑪任職。參見 Steinitzer (1927), S. 104-137。馬勒早在 1887 年就認識史特勞斯了。參見 Thomas (1964), S. 156。【譯註】新德意志樂派(neudeutsche Schule)，十九世紀中葉一群追求進步的音樂家，代表人物為華格納、李斯特和白遼士。



「我的交響曲有人惱怒反對、有人全心讚揚，正反意見在大街上與沙龍裡輕鬆愉快地相互衝撞！」

諾德納格爾應該要算是站在「惱怒反對」那一方。<sup>18</sup> 他為《柏林日報》和《文學雜誌》撰寫的報導，對這部交響曲提出嚴厲批評，譴責馬勒錯誤地將作品包裝成標題音樂。他認為馬勒印發的標題文字<sup>19</sup>「混亂而不知所云」，看不出和音樂之間有何關聯；他更指責花之樂章太過庸俗。

馬勒顯然很看重諾德納格爾的反對意見；因為緊接著 1896 年 3 月 16 日在柏林的演出（GMB<sup>2</sup> 147），他捨棄了標題文字，簡單地稱作品為「D 大調交響曲」，還刪掉了花之樂章——這讓諾德納格爾相當高興地斷言，「作品從今以後將獲得熱烈贊同，就連敵對的報刊評論也不例外」。然而這次演出依舊沒能帶來馬勒所夢想的成功。

### — 沒人聽得懂 —

出席了柏林演出的娜塔莉提到（BL<sup>2</sup> 47），儘管聽眾的反應「相當溫暖而正面」，馬勒還是因為「總是無法真正感動聆聽者」而苦惱不已，一再「極悲苦地」重申：「不，他們沒聽懂！」這樣的情況在之後的演出也沒能有什麼改變。馬勒總是驚訝於人們竟然聽不懂第一號。

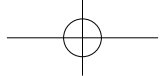
- ▶ 1903 年作品在利沃夫（Lwow）演出時，他告訴妻子（AME 285）：「我和樂團演奏了我的第一號，樂團態度絕佳且明顯準備得很好，我好幾次感到背脊發涼。唉呀！人們若不帶耳朵、不用心，又怎麼會明白！」1906 年 8 月，當賴特勒試著要在巴黎推出一部馬勒交響曲時，<sup>20</sup> 馬勒也透露類似的想法（GMB<sup>2</sup> 313）：「但我完全不推薦第一號；第一號太難懂了。第六或第五號應該更合適。」1909 年 12 月他從紐約寄信給華爾特（GMB<sup>2</sup> 372）：「前天我在這兒演奏了我的第一號！看來是沒什麼特別的共鳴，但我自己對這青年時期的成就倒是相當滿意。」

第一號的總譜 1899 年由維也納魏因貝爾格公司（Verlag Weinberger）出版。這份初版總譜在配器上和漢堡修訂版有著相當大的差異：為了強化樂團裝置，馬勒做了無數配器調整。

18 Nodnagel (1902), S. 4-10. 諾德納格爾是來自科尼斯堡（Königsberg）的樂評家兼作曲家，他後來成為狂熱的馬勒迷。

19 這份標題文字間接提及了德國浪漫主義作家尚·保羅的《巨人》和《齊本克斯》。【譯註】關於「標題文字」（Programm），請參見本書「前言」註腳 1 的說明。關於這份標題文字的詳細討論，見下文「標題文字成為問題」「漢堡與威瑪」。

20 【譯註】見註腳 2。



## 標題文字成為問題

馬勒交響樂的標題文字有許多值得探討的問題，第一號就是個絕佳例子。在布達佩斯首演時，馬勒稱作品為「分成兩部分的交響詩」，但沒有附上標題文字，五個樂章僅簡單標示如下：

第一部分	第二部分
一、導奏和悠閒的快板	四、盛大的葬禮；緊接下一個樂章
二、行板	五、很熱情的
三、詠諧曲	

### — 漢堡與威瑪 —

相對地，修訂版在漢堡首演時，節目單上印有一份詳盡的標題文字：<sup>21</sup>

#### 《巨人》，交響曲形式的音詩（手稿）

##### 第一部分

##### 「來自青春時光」，花、果、刺的章節

- 一、〈春意無盡〉（導奏和悠閒的快板）導奏描寫大自然從漫長的冬眠裡甦醒。
- 二、〈花〉（行板）
- 三、〈張起全帆〉（詠諧曲）

##### 第二部分

##### 「人曲」<sup>22</sup>

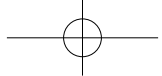
- 四、〈擱淺！〉（「卡洛風格」<sup>23</sup> 死亡進行曲）

本樂章說明如下：作者創作這段音樂的靈感源自所有奧地利孩童都很熟悉的《獵人的送葬》。這幅出自古老童書的仿諷畫描繪的是：森林中的動物護送逝去獵人的靈柩前往墓穴；兔子掌旗，前方是波希米亞樂師組成的小樂隊，伴隨著奏樂的貓、鈴蟾、烏鴉等，鹿、狍、狐及其他四腿覆毛的森林動物則以滑稽的姿態隨隊而行。此處音樂表現的是時而諷刺逗趣、時而陰森鬱悶的氛圍，隨後緊接著

21 漢堡節目單複印本參見 Grange (1973), Abb. 47。【譯註】為避免占用過多篇幅影響閱讀，此處「詳盡的標題文字」不附原文、只列中譯；下文另有一份「標題文字骨幹」，則將原文與中譯並列，以供參照。

22 【譯註】這份標題文字基本上以德文撰寫，但有少數例外，比如「人曲」（Commedia humana）：其中的commedia（喜劇）是義大利文、humana（人性）卻似乎是拉丁文（義文拼法是umana）。這很明顯是從但丁的《神曲》（Divina Commedia）變化而來。

23 【譯註】「卡洛風格」取自霍夫曼的《卡洛風格幻想小品》。卡洛是巴洛克時期著名版畫家，以描繪戰爭的悲慘和怪誕的人物聞名。霍夫曼 1813 年接觸了卡洛的一系列版畫作品，深深著迷，隔年遂以《卡洛風格幻想小品》為名，出版了自己的第一本故事集。



## 五、〈從地獄〉（狂暴的快板）

就像深受重傷的心因絕望而突然爆發。

馬勒也為威瑪的演出提供了標題文字，當然做了些許變更：

- 一、導奏變成是在描述「大自然在破曉時分從森林裡甦醒」；
- 二、第二樂章標題改成「〈花〉之篇章（行板）」；
- 三、第四樂章標題改成「〈獵人的送葬〉，卡洛風格死亡進行曲」；
- 四、第五樂章獲得更完整的標題：〈從地獄到天堂〉。

### — 撤回標題文字 —

結果這份威瑪的標題文字成了絆腳石。被諾德納格爾批評為「混亂而不知所云」後，馬勒像是否定自己一般，趕忙撤回標題文字。1896年3月20日，就在柏林演出的四天之後，馬勒向馬夏克坦承這些事後添加的標題和標題文字都是「硬想出來的」，他也補充說明（GMB<sup>2</sup> 147）：「這次之所以刪掉這些，不只是因為根本不夠全面（連正確地刻畫性格都辦不到），更因為我發現聽眾會因此被誤導。」

- ▶ 馬勒的舉動讓最早期的研究者們毫不猶豫地貶低這些標題文字的價值。施佩希特認為：<sup>24</sup>「第一號有一份詳盡的標題文字，但相當不切實際、含糊不清且和音樂搭不起來，讓人不禁懷疑那並不是出自作曲家之手，而是來自某位極差勁的『熱血評論者』。」史特凡則猜測，<sup>25</sup>作品在布達佩斯首演時標題文字還不存在——近來的研究已證明此猜想是錯誤的。

### — 標題文字的骨幹 —

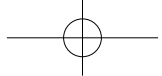
漢堡修訂版手稿扉頁上，其實已看得到這份聲名狼藉的標題文字的骨幹：<sup>26</sup>

Symphonie („Titan“)	交響曲（《巨人》）
in 5 Sätzen (2 Abteilungen)	五樂章（分成兩部分）
von	作曲
Gustav Mahler	古斯塔夫·馬勒
I. Theil: „Aus den Tagen der Jugend“	第一部分：〈來自青春時光〉

24 Specht (1913), S. 173。

25 Stefan (1920), S. 113。

26 【譯註】上文「漢堡與威瑪」所列的那份印在節目單上的標題文字，應就是從這份骨幹擴充而成。



- |                             |          |
|-----------------------------|----------|
| 1. „Frühling und kein Ende“ | 一、〈春意無盡〉 |
| 2. „Blumine“                | 二、〈花〉    |
| 3. „Mit vollen Segeln“      | 三、〈張起全帆〉 |

II. Theil: „Commedia humana“ 第二部分：〈人曲〉

- |                                     |               |
|-------------------------------------|---------------|
| 4. Todtenmarsch in „Callots Manier“ | 四、〈卡洛風格〉死亡進行曲 |
| 5. „Dall Inferno al Paradiso“       | 五、〈從地獄到天堂〉    |

更重要的線索來自貝爾對布達佩斯首演的評論，這很有可能是馬勒親口告訴他的：

- 一、貝爾認為第一樂章可稱為「詩意思象的森林牧歌」，其上鋪展著「真實的春天氣息」。
- 二、他將第二樂章視為小夜曲（Serenade），我們不難看見一對情侶「在僻靜的夜裡互訴衷情」（馬勒後來也說這是一段「愛情插曲」）。
- 三、詼諧曲對他而言則是個「貨真價實的農民舞蹈」。

終樂章象徵意義分析的成果亦深具意義。這個樂章最重要的幾個動機象徵的就是地獄和天堂；<sup>27</sup> 樂章標題〈從地獄到天堂〉並不是飄渺的詩意思象，而是非常精準地點出背後的標題性想法。由此可推斷：第一號標題文字的基礎早在構思音樂的階段就已經固定下來了。

— 尚·保羅的《巨人》？ —

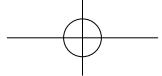
馬勒的標題文字與尚·保羅（尤其與他的小說《巨人》）<sup>28</sup> 有著怎樣的關係呢？這個複雜的問題引發了相當分歧的觀點。

愛爾瑪·馬勒（AME 140）和華爾特認為馬勒之所以把交響曲命名為《巨人》，是因為他非常熱愛尚·保羅。華爾特提到：<sup>29</sup>「我們經常聊到這部偉大的小說，尤其羅奎洛爾更是我們深入探討的對象，你可以在第一號的送葬進行曲中感受到這個角色的影響。」

27 詳細研究成果參見 Floros (1977), Band II, S. 247-259。

28 【譯註】《巨人》講述主人公從孩童時代到成熟男人之發展過程，屬於教養小說的類型。主角阿爾巴諾王子（Albano）負責任又腳踏實地，是尚·保羅理想的形象，他的對手羅奎洛爾（Roquairol）則是狂飆突進型的人物。長達四冊的巨著提倡全方位的教育，情節曲折離奇，敘述阿爾巴諾如何經過一番磨練，繼承王位，最後又如何發揮巨人般的才能，治理朝政。參見賴麗琇，《德國文化史》，202。

29 Walter (1957), S. 102。



- 弗爾斯特也認為，<sup>30</sup> 馬勒創作時從尚·保羅的作品中得到許多幫助，為表達感謝，他採納了帶來最多靈感的著作的標題。弗爾斯特進一步猜測，馬勒之所以選擇在漢堡和威瑪公布標題文字，是因為這裡的聽眾照理熟悉尚·保羅的著作。<sup>31</sup> 下列事實亦強化了這部交響曲與尚·保羅之間的關係：在漢堡和威瑪印發的標題文字，包含對尚·保羅文學著作的影射。比如「花、果、刺的章節」明顯出自《齊本克斯》的正式書名；「花」這特殊的用字，則出自尚·保羅的《秋花》。<sup>32</sup>

娜塔莉的記錄卻顯示，馬勒很不喜歡他的第一號與尚·保羅的《巨人》扯上關係 (BL<sup>2</sup> 173)：<sup>33</sup>「他心中所想的單純就是個強大的英雄人物、他的人生與苦難、奮鬥與命定的失敗，真正的、更高的解答要到第二號才會揭曉。」馬勒也告訴娜塔莉，交響曲的前四個樂章某程度上像是這位「英雄」的各個人生階段：

- 一、我們在第一樂章裡「被酒神般狂熱的、尚未遭受任何挫敗或壓迫的歡快心情帶著走」。
- 二、後來刪除的花之樂章則是個「愛情插曲」。
- 三、詠諧曲中，「已更加強壯、結實且更獨立自主的少年英雄在世間漫遊」。
- 四、他如此露骨地形容「死亡進行曲」：「此時英雄在湯裡發現了一根頭髮，他的餐點就這麼糟蹋了。」

愛爾瑪也提供了重要的資訊，說明馬勒決定刪掉《巨人》這個標題，是因為人們不斷要他「解釋音樂裡呈現了哪些小說情節」(AME 140)。

由此可知，馬勒並不是依據尚·保羅的小說來譜曲，第一號標題文字裡與尚·保羅有關的影射，只能算是某種類比。

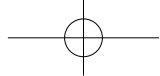
30 Foerster (1955), S. 409f.。

31 【譯註】尚·保羅是德國作家，比起布達佩斯，漢堡和威瑪的聽眾自然更可能熟悉他的著作，尤其尚·保羅正是在造訪威瑪時開始創作他的《巨人》。

32 【譯註】《齊本克斯》的正式書名為《花、果、刺的章節或富裕集鎮庫許納普爾的窮律師齊本克斯的婚姻、死亡和婚禮》(Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs im Reichsmarktflecken Kuhschnappel)。小說敘述齊本克斯因為婚姻不睦，在朋友建議下決定詐死，遠走他鄉；於妻子改嫁並難產辭世後回到家鄉，在自己墓前遇上了前來悼念他的娜塔莉 (Natalie)，兩人最終步入禮堂。德文的「花」是 Blumen，被刪除的「花」之樂章原文則為 Blumine，是相當罕見的用字，很有可能出自尚·保羅的《秋花》(Herbst-Blumine)。文學史學者赫曼德基於上述理由提出觀點，認為馬勒的《巨人》和尚·保羅的著作之間，有著比表面上看起來更密切的關係。參見 Hermand (1965), S. 1-5。

33 普福爾 (Pfohl (1973), S. 17) 也提出一個和華爾特或弗爾斯特大相逕庭的說法：1893 年馬勒在漢堡絞盡腦汁想為他的第一號交響曲找個宏偉又大膽的標題，結果是某位熱愛音樂的朋友慫恿他以《巨人》為標題。





## 第一樂章：春意無盡

在本書前言所引用的信中，馬勒把「大自然及其對我們的影響」視為交響樂「音樂模仿的對象」（GMB<sup>2</sup> 107）。「大自然從漫長的冬眠裡甦醒」（如漢堡標題文字所述）及其為人類帶來的正面影響，構成了第一號交響曲第一樂章的詩意想像。馬勒以極具原創性的方式，把這樣的想像轉化成音樂。

### — 慢快交替的導奏 —

第一次聆聽第一樂章的導奏時，很難不對那印象派般營造氣氛的音樂感到驚奇。為了傳達標題性意涵，馬勒在形式上做了很不尋常的安排：

一、以具有「拼貼性質」與「不連續性」的獨特手法，<sup>34</sup> 交替呈現下列幾種大異其趣的音樂形態：

1. 四度音型主題（先是木管、後由弦樂演奏）；
2. 單簧管信號曲；
3. **安排在極遠處**的小號信號曲；
4. 單簧管刺耳的布穀鳥叫聲；
5. **非常柔軟**的法國號歌唱。

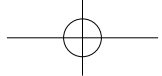
二、以不斷變換的速度，展現出音樂發展的兩個層次：

1. 標示為**緩慢地**、**拖延地**或**原速度**的段落，象徵「沉睡的大自然」；
2. **速度加快**的信號曲和布穀鳥叫聲，則可視為「起床號」。

下列一覽表清楚地展示了導奏的分段情形：

 <sup>01</sup>	起訖小節	速度標示	音樂形態
00:00	1-9	緩慢地、拖延地 如同大自然的聲響	四度音型主題（大自然主題）
00:48	9-15	速度加快	單簧管信號曲（起床號）
	16-21	原速度	四度音型主題
01:39	22-27	速度加快	小號信號曲（起床號）
	28-29	原速度	四度音型主題
02:05	30-31	速度加快	布穀鳥叫聲
02:11	32-35	原速度	非常柔軟的法國號歌唱

34 Tibbe (1971), S. 43。





	36-39	速度加快	小號信號曲
	40-43	原速度	柔軟的法國號歌唱
	44-46	速度加快	小號信號曲和布穀鳥叫聲
03:09	47-58	原速度	半音低音動機和四度音型主題

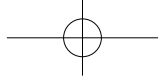
### — 主題取材與樂章結構 —

導奏之後的奏鳴曲式樂章（總是很悠閒）大半引用自《流浪青年之歌》第二首〈今晨我走過田野〉。這首歌曲的歌詞所要傳達的情感與想法，在於肯定生命與親近大自然，關鍵句「這世界多叫人喜歡！」所搭配的音樂明亮、絢麗，甚至有點忘情：人與大自然、與這世界和諧共處。從歌曲變化而來的這個奏鳴曲式樂章也因此散發濃厚的田園風味，特色包括：極慢的和聲變化、單調低音、<sup>35</sup> 掛留聲部和頑固音型等。樂章結構如下：

約略時長	起訖小節	呈示部
04:01	62-74	歌曲主題
	75-108	歌曲第三詩節的音樂
	109-135	歌曲第一詩節的音樂
	136-162	結束段（延伸自啁啾動機） <sup>36</sup>
<b>發展部</b>		
2.5m	163-206	第一段：導奏以新樣貌出現（逐步放緩），捨棄單簧管和小號信號曲、納入啁啾動機；為大提琴主題做準備
	207-304	第二段：
2.5m	209-220	法國號信號曲主題
	221-229	如歌的大提琴主題（發揮第二主題的功能）
	225-304	歌曲動機繽紛重現並加工，伴隨著如歌的大提琴主題
1.5m	305-357	第三段：預先呈現終樂章第 574 至 628 小節的累積增強與突破；象徵意義：預先蒙上地獄的陰影
	352-357	「突破」：小號信號曲和木管與法國號的信號



35 【譯註】Bordunbässe，低音長時間維持在同一和弦上。

36 Floros (1977), Band II, S. 203f.。【譯註】啁啾動機 (Tirilmotiv) ，名稱出自貝克 (Bekker (1921), S. 43)。弗洛羅斯發現此動機和華格納《齊格飛》第二幕〈森林呢喃〉場景中夜鶯歌聲的結尾  很相似；他也提到有研究指出，啁啾動機和歌鸚（歐洲常見的一種歌聲獨特的鸚鳥）其中一種典型叫聲幾乎一模一樣。



	358-442	再現部
1.5m	443-450	尾聲

## — 呈示部和發展部 —

這個樂章的呈示部明顯不合常規：沒有對比的第二主題、也沒有第三主題。馬勒在歌曲主題 <sup>01 (04:01)</sup> 之後安排了歌曲第三詩節和第一詩節的音樂，最後以啾啾動機 <sup>01 (05:33)</sup> 發展出來的結束段收尾。呈示部的結構之所以如此異於常態，主要便是因為馬勒不尋常地以歌曲為其藍本。

- ▶ 在發展部的三個段落中，第一段呈現了導奏的新版本。此處馬勒捨棄了樂章開頭活躍的單簧管和小號信號曲，勾勒出一幅朦朧的情境畫（力度始終保持在 *ppp* 和 *p* 之間）。高音弦樂極高的泛音 A 長音、外加低音提琴和低音號極低的 F 長音（第 180 小節起），框住了下列多種依序發響的聲音元素：鳥鳴（啾啾動機和布穀鳥叫聲）；大自然的聲響（樂章開頭的四度音型主題）；加弱音器的法國號所吹奏的動機。此外，大提琴亦穿插奏出碎片般的動機，這些動機碎片會在發展部第二段開展成如歌的大提琴主題。

發展部第一段以靜態的方式呈現，第二段開頭的音樂也沒有要推進的打算：法國號以 *ppp* 的力度演奏信號曲（第 209 小節起），讓人聯想起韋伯、森林和狩獵。隨後，如歌的大提琴主題（第 221 小節起）才終於帶出真正的發展部：歌曲的樂句和動機繽紛多彩地重現、加工，偶爾也伴隨著如歌的主題旋律。呈示部基本上維持在 D 大調和 A 大調的範圍內，發展部則轉往降記號的調性，且轉調幅度相當大。<sup>37</sup>

發展部第三段從暗淡的氛圍開始，預先呈現了終樂章一個累積增強與突破的段落。<sup>38</sup> 對明亮的第一樂章而言，此段落造成某種「異物入侵」的效果。像這樣在交響曲第一樂章預先展示一整個終樂章的段落，對十九世紀交響樂來說是很不尋常的（布魯克納就不曾這麼做）。馬勒應不是以形式為考量（比如為了讓作品更具整體性），而是帶著標題性意圖：為了在第一樂章幸福的世界裡，預先蒙上來自黑暗地獄的陰影。當馬勒用「酒神般狂熱的、尚未遭受任何挫敗或壓迫的歡快心情」來形容第一樂章時（BL<sup>2</sup> 173），顯然沒有考慮到這個段落。

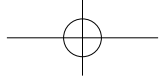
- ▶ 斷斷續續卻又張力十足的增強（從 *ppp* 到 *ff*）帶我們來到發展部乃至整個樂章的最高潮（第 352 至 357 小節）：小號起床號伴隨著法國號和高音木管的強力信號。透過 D 大調主和弦與屬和弦的並置，此高潮片段大聲宣告樂章主調的回歸。然而，從 F 小調轉到 D 大調的手法非常不合常規，顯得有點暴力，像是當頭棒喝。<sup>39</sup> 貝克用「突破」（Durchbruch）來稱呼此處的手法是相當貼切的。<sup>40</sup>

37 轉調情形如下：D 大調（第 221 小節）、A 大調（第 229 小節）、降 D 大調（第 243 小節）、降 A 大調（第 258 小節）、C 大調（第 276 小節）、F 大調（第 279 小節）。

38 段落的調性大致落在 F 小調和降 D 大調上。雖說是「預先呈現」，但當然還是做了微幅調整。

39 【譯註】F 小調（F、G、降 A、降 B、C、降 D、降 E）和 D 大調（D、E、升 F、G、A、B、升 C）使用的音幾乎完全不同，關係非常疏遠，所以從 F 小調一下子轉到 D 大調，就好比畫面從綠色為主突然變成整片紅一樣，非常衝突。

40 Bekker (1921), S. 45。阿多諾順著貝克的說法稱這是個「裂口」，來自於「音樂自身活動以外的另一方」，並稱「突破」是馬勒一個首要的形式類型。Adorno (1960), S. 11。



## — 再現部和尾聲 —

馬勒討厭在再現部裡照實重複，也討厭任何形式的重複。他的信念是：每次重複都是「謊言」，因為藝術作品和人生一樣，必須持續不斷地發展（BL<sup>2</sup> 158）。此樂章的再現部（僅 85 個小節）便和呈示部（100 個小節）有著巨大的差異：先由法國號信號曲開啟，接著是如歌主題，<sup>41</sup> 然後才是歌曲動機。

- ▶ 再現部和呈示部一樣有著漸快的設計：總譜上明確標示速度必須起始於每分鐘 84 拍（第 358 小節），接著從每分鐘 92 拍（第 364 小節）漸快到每分鐘 112 拍（第 416 小節），然後繼續加快直到尾聲。

樂章的尾聲非常簡短，僅八個小節。◀ 針對這段尾聲，馬勒這麼告訴娜塔莉（BL<sup>2</sup> 173）：「樂章的結尾聽眾一定聽不懂；它會被輕視，雖然我明明可以讓它更有效。我的英雄大笑一聲然後抽身跑走。最後的定音鼓主題一定沒有人找得出來。」馬勒也告訴華爾特，說他在這放縱的結尾看見貝多芬「突然放聲大笑然後抽身跑走」。<sup>42</sup>

- ▶ 馬勒在此充分展現他的音樂幽默：短小、斷奏且被全體休止中斷的管樂動機，發揮「機智」的效果，的確令人聯想起貝多芬的幽默。所謂「最後的定音鼓主題」其實就是歌曲主題最開頭的四度音程動機；它同時也指向了「死亡進行曲」（第三樂章）開場來回擺動的四度音。

## | 花 |

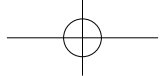
馬勒稱這個小夜曲性質的樂章為「行板」或「花」。此樂章在布達佩斯、漢堡和威瑪這最初的三場演出中是作品的第二樂章，但在威瑪演出之後被刪除。自 1896 年 3 月 16 日的柏林首演開始，第一號以四樂章的形式演奏。總譜 1899 年初次出版時，亦沒有包含此樂章。

- ▶ 花之樂章直到 1968 年才由美國賓州布林馬爾（Bryn Mawr）的狄奧多爾出版公司（Theodore Presser Company）出版。學界的研究證實此樂章出自馬勒的舊作：<sup>43</sup> 1884 年為薛費爾大受歡迎的史詩《薩京根的小號手》譜寫的配樂作品。1884 年 6 月 23 日，包含七段「生動場景」的史詩及其配樂在卡瑟爾劇院首演，受到熱烈好評（GMB<sup>2</sup> 35）；之後也陸續在曼海姆（Mannheim）、維斯巴登（Wiesbaden）和卡爾斯魯厄（Karlsruhe）上演。

41 法國號信號曲（第 357 至 363 小節）源自發展部第二段，現改以 *ff* 力度演奏。如歌主題（第 363 至 367 小節）亦源自發展部第二段，現改由小號吹奏。

42 Walter (1957), S. 85。華爾特向來對馬勒作品的標題性解釋帶有偏見，他認為發笑的貝多芬稱不上是馬勒創作第一號交響曲的靈感來源。

43 特別參見 Mitchell (1975), S. 217-224。



馬勒不太看重這套配樂作品，前往萊比錫任職時，他只帶上了這個小夜曲性質的樂章，其開始和結束各是一段小號的柔聲曲調（Kantilene）。史坦尼澤曾提到，<sup>44</sup>馬勒覺得這曲子「過於多愁善感」，對此很是懊惱，「他甚至要求我一定要銷毀我為這曲子改編的鋼琴版本。」

是什麼促使馬勒在 1889 年時決定拿出這首兩年之前他覺得「過於多愁善感」的曲子來加入他的第一號？很有可能是因為小夜曲性質的樂章和「第一部分」的風景非常相配。事實上，花之樂章一開始就是打算寫成一首小夜曲：一首由小號手維爾納「在月夜裡朝向萊茵河彼岸瑪格麗塔居住的城堡」吹奏的小夜曲。<sup>45</sup>貝爾在布達佩斯首演的評論裡亦將行板樂章視為小夜曲：「接下來的小夜曲會有一段真摯迷醉的小號旋律和一段憂鬱的雙簧管歌謠，兩者交替出現，我們彷彿看見一對戀人在僻靜的夜裡互訴衷情。這兩項必備樂器由弦樂四重奏非常細膩地伴奏。」馬勒則告訴娜塔莉，這個「多愁善感又迷醉」的樂章是一段「愛情插曲」（BL<sup>2</sup> 173）。

- ▶ 馬勒也向娜塔莉說明，他之所以移除行板樂章主要是由於「其調性和相鄰的樂章太相近」（BL<sup>2</sup> 169）——這說法令人費解，因為根據漢堡修訂版手稿，花之樂章是在 C 大調上，和前後樂章的調性（分別是 D 大調和 A 大調）實在稱不上「太相近」。

諾德納格爾的評論無疑是馬勒決定移除樂章的重要原因。馬勒也可能是為了不違反交響曲四樂章的常規，所以刪除此樂章——撤回標題文字後，在柏林演出的交響曲概念上更像是「絕對音樂」。又或許其中包含的沙龍音樂情調讓馬勒不太舒服。無論如何，馬勒的決定很正確：花之樂章的水準明顯比不上其他樂章！

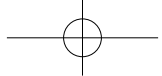
## 第二樂章：張起全帆

這個樂章在漢堡修訂版手稿上標示為「談諧曲：強力地躍動！（緩慢的圓舞曲速度）」。初次出版時，馬勒刪掉了「談諧曲」，覺得只標示**強力地躍動**就夠了——刪得好，因為此樂章其實是農村舞曲<sup>46</sup>和圓舞曲的混合體，交替呈現四種不同的舞曲類型：主部結合「悠閒的農村舞曲」（以歡呼聲開啟為特色）和偏重

44 Steinitzer (1920), S. 296。

45 史坦尼澤的描述。【譯註】小夜曲（Serenade 或 Ständchen）最典型的場景如下：傍晚時分，情郎在戀人窗下以吉他或曼陀林伴奏，彈唱情歌。《薩京根的小號手》講述小號手維爾納（Werner）和貴族之女瑪格麗塔（Margareta）彼此相愛，卻因階級差異無法結婚。歷經重重考驗後，兩人的愛情感動教宗，維爾納受封為貴族，有情人終成眷屬。

46 【譯註】Ländler，亦可音譯為「連德勒舞」，一種 3/4 拍的民俗舞蹈，以雙人舞為主，特色為輕跳、踏步和頻繁的手臂動作。在圓舞（Walzer）、馬厝卡舞（Mazurka）和波卡舞（Polka）於十九世紀傳開來之前，農村舞是奧地利、德語地區南部和瑞士德語區最常見的民俗舞蹈。



旋律的「圓舞曲」；中段則結合「緩慢的農村舞曲」和「華爾滋」。<sup>47</sup>

主部和中段除性格不同，速度也有區別：主部標示為每分鐘 66 個小節、中段則是每分鐘 54 個小節。主部雖然和 1880 年的歌曲〈漢斯與葛蕾特〉採用某些相似的節奏型和音型，<sup>48</sup> 但基本上仍是全新的創作。樂章結構如下：

	約略時長	起訖小節	主部
◀	0.5m	1-43	悠閒的農村舞曲
		44-59	過門
◀	1m	60-107	圓舞曲
	1m	108-170	悠閒的農村舞曲
中段			
		171-174	過門
◀	1m	175-218	緩慢的農村舞曲
◀	0.5m	219-246	華爾滋（第 229 至 236 小節插入主部素材）
	1m	247-280	緩慢的農村舞曲
		281-284	過門
主部再現			
	1m	285-358	悠閒的農村舞曲

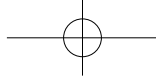
樂章明顯以舞蹈場景為構想。貝爾在布達佩斯首演的評論裡有中肯的描述：「第三樂章帶我們來到鄉村小酒館。樂章雖以談諧曲為標題，卻是個貨真價實的農民舞蹈。曲子寫實地呈現健康豐沛的生活，伴隨隆隆作響的低音、尖銳刺耳的小提琴和吱吱叫的單簧管，農夫跳起他們的『頓足舞』；中段變得非常細緻，是個以弗克曼式手法<sup>49</sup>美化的緩慢圓舞曲。」

▶ 這個樂章展示了許多結構安排和風格方面的特點，其中幾項之後也會再次出現在馬勒其他的「舞蹈場

47 Floros (1977), Band II, S. 172-178。【譯註】弗洛羅斯將馬勒的「農村舞曲」歸納成兩種：「悠閒的農村舞曲」（gemächliche Ländler）多半出現在樂章主部，特徵包括強調節奏性（除了強調第一拍以外，不時也會強調第二拍）、旋律以小音程為主、分解三和弦較罕見、常加入顫音（Triller）或漣音（Pralltriller）等；「緩慢的農村舞曲」（langsame Ländler）運用在樂章中段，比較不那麼強調節奏性（只強調第一拍）、旋律出現分解三和弦、大音程被強調，如歌、搖擺而浮動，並且具有雙重主題（兩條不同旋律相互對位）。弗洛羅斯將馬勒的「圓舞曲」（又譯「華爾滋」，德：Walzer、法：Valse）歸納成三種：兩種為德奧式的「Walzer」，其中一種偏重節奏（伴奏會一再點出第三拍），另一種偏重旋律（連續不斷的八分音符帶來旋轉舞的效果、伴奏不點出第三拍）；第三種則是法歐式的「Valse」，比起狂野有力的 Walzer，Valse 更為優雅、輕柔、如歌曲一般。為方便區別，翻譯時將 Walzer 翻成「圓舞曲」、Valse 譯為「華爾滋」。

48 Grange (1973), S. 728f. und S. 754。

49 【譯註】「弗克曼式手法」應該是指德國作曲家弗克曼的作曲手法，他在萊比錫求學時與舒曼和孟德爾頌相熟，作曲風格深受這兩位前輩影響。弗克曼自 1841 年起至 1883 年辭世為止長期定居布達佩斯，是該城市音樂圈的重要人物。



景」中。以下列出此原型樂章中最「馬勒式」的幾項特點，並各舉一或兩例說明：

一、頑固節奏： $\frac{3}{4}$  和  $\frac{2}{4}$  和  $\frac{3}{4}$  這兩種頑固節奏無疑是主部最重要的節奏型（後者也在第四號交響曲第二樂章扮演重要角色）。

二、頑固動機：第 44 至 51 小節小提琴和中提琴連著八次奏出此頑固動機：



三、寬廣的調性範圍：主部的過門從 E 大調（第 44 小節起）轉到 D 大調（第 52 小節起），然後轉向升 C 大/小調的圓舞曲（第 60 至 107 小節）。

四、尖銳的和聲：第 47、49 和 51 小節主和弦與屬和弦相互摩擦；第 97 至 103 小節更採用「雙調」手法，並置呈現升 C 大調和 F 小調（或降 B 小調）。

五、粗野的姿態：馬勒在第 68 小節圓舞曲主旋律開始處標示**粗野地**。

六、運用插入句：在中段的華爾滋中間（第 229 至 236 小節，**更鮮活些**）插入來自主部的素材（馬勒之後會在第七號交響曲第三樂章的中段更加精巧地運用他獨特的插入句手法）。

## 第三樂章：卡洛風格死亡進行曲 （令人心碎的、悲劇性的諷刺）

「詩歌在永恆中的某些片刻會戴上諷刺的面具，好讓人看不見她痛苦的面容。」

舒曼，〈白遼士的交響曲〉<sup>50</sup>

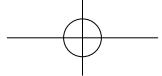
此慢速樂章最獨特之處，在於極端的情緒轉換：一開始是陰森的送葬進行曲（伴隨著頑固的定音鼓聲和鑼響），接著依序出現以下段落：

1. 多愁善感的（第 39 小節起）；
2. 庸俗逗趣的（第 45 小節起）；
3. 輓歌風格的（第 63 小節起）。

正如馬勒所述（GMB<sup>2</sup> 107），從某一情緒過渡到另一對立的情緒，是他藝術性標題文字的重要成分。<sup>51</sup> 像這樣並列矛盾情緒的創新做法，對馬勒那個時代的聽眾而言是嚴酷的考驗。

50 Robert Schumann (1914), S. 85。

51 【譯註】參見本書「前言」的相關引用與論述。



## — 仿諷語調 —

作品在布達佩斯首演時，馬勒還不覺得有必要向聽眾解釋這個樂章，只含糊地稱此樂章是個「盛大的葬禮」。儘管如此，貝爾卻令人驚訝地猜到了作曲家的意圖（當然也可能是馬勒在演出前告訴他的）：「接下來的送葬進行曲硬是將聽眾抽離目前為止掌握得很不錯的田園春色。前兩個段落所蘊含的仿諷語調，實在有夠奇特。死亡進行曲始於《馬丁修士，你睡了沒》，作曲家以幽默的卡農手法如實呈現這首知名歌曲<sup>52</sup>（這在德語地區常由男聲合唱團或青年飲酒會以開朗的讚美詩語調吟唱）；<sup>52</sup> 第二個段落具匈牙利風格，其主題及和聲與舒伯特《樂興之時》的其中一首驚人地相似，在此小提琴諷刺口吻的仿諷語調同樣顯而易見。惟有中段那柔美安慰的柔聲曲調<sup>53</sup>符合葬禮的真實性格。」

布達佩斯首演後，馬勒顯然體認到這個樂章需要好好解釋一番，因而為漢堡的演出提供了一篇詳盡的解說。<sup>53</sup> 他承認樂章的靈感源自仿諷畫《獵人的送葬》（極可能和施溫德的木刻版畫有關），<sup>54</sup> 他也明確指出樂章矛盾的性格，點明其音樂「表現的是時而諷刺逗趣、時而陰森鬱悶的氛圍」。此外，普福爾提到是他建議馬勒把這「奇特、荒誕又古怪」的樂章稱為「卡洛風格送葬進行曲」。<sup>55</sup>

## — 悲劇性諷刺 —

威瑪演出之後，馬勒不再為這個樂章提供標題性解說。1896年3月16日作品在柏林演出時，他只簡潔地稱此樂章採用「送葬進行曲風」。<sup>56</sup> 這麼做其實更糟糕，因為光看標題沒有人會預料到這竟是一首稀奇古怪的送葬進行曲。樂章恰如預期地受人誤解，馬勒也只能默默承受。不過，當希德麥爾於1901年宣稱此樂章流露喜悅與淘氣時，<sup>57</sup> 馬勒再也無法忍受，他寫信告訴舒斯特：<sup>58</sup>「希德麥爾針對我第一號交響曲寫的東西是如此愚昧無知，和柏林樂評的爛笑話沒啥兩

52 【譯註】貝爾的意思是，用卡農手法呈現《馬丁修士》其來有自，但通常會「以開朗的讚美詩語調吟唱」，馬勒卻是改用「死亡進行曲」的風格來演奏，其「所蘊含的仿諷語調，實在有夠奇特」。

53 【譯註】見上文「標題文字成為問題」「漢堡與威瑪」。

54 版畫複印本參見 Grange (1973), Abb. 34; Mitchell (1975), S. 237。【譯註】施溫德是十九世紀奧地利著名畫家。

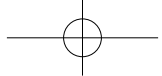
55 Pfohl (1973), S. 17。【譯註】普福爾還提到：馬勒起先對這項建議有點猶豫，因為他手上沒有霍夫曼的《卡洛風格幻想小品》，普福爾於是買了一本給馬勒。關於卡洛與《卡洛風格幻想小品》，見註腳 23。

56 Alla marcia funebre。節目單複印本參見 Grange (1973), Abb. 50。

57 Schieder mair (1901), S. 509。

58 引用自 Specht (1913), S. 24。【譯註】希德麥爾的文章是發表在《音樂》雜誌上，而舒斯特為該雜誌的總編輯。





樣。舉例來說：他在第三樂章感受到的縱情歡快，其實是令人心碎的、悲劇性的諷刺，同時也是為終樂章的呈示和準備——在那兒深受重傷且破碎的心因絕望而突然爆發。」

- 馬勒在 1896 年 3 月 20 日寫給馬夏克的信上 (GMB<sup>2</sup> 147) 也說過類似的話：「關於第三樂章（送葬進行曲），雖然我是從《獵人的送葬》這幅著名的兒童圖畫獲得靈感，但所要描繪的是什麼一點兒也不重要，真正重要的只有該表現出來的氣氛；在這之後，第四樂章有如閃電打雷一般猛烈迸發。這正是深受重傷的心在吶喊，打破此前送葬進行曲那陰森又諷刺的壓抑氣氛。這裡的諷刺是亞里斯多德那種諷刺。」<sup>59</sup>

把悲劇和庸俗的歡愉湊在一起，無疑是此樂章最大的特色；有趣的是，我們可以在馬勒身上找到合理的心理解釋。1910 年 8 月馬勒在來登 (Leyden) 向佛洛伊德尋求心理分析時突然說起：他現在搞懂為何他的音樂每每來到最崇高的片段，特別是那些由最深刻的感受所啟發的片段時，總是無法達到至善至美的境界；因為總會有某個粗俗的旋律闖進來毀掉一切。對此佛洛伊德說道：<sup>60</sup>「馬勒的父親對妻子很壞，馬勒還小的時候，曾遭遇過一次特別難堪的場面。<sup>61</sup>年幼的他無法承受，奪門而出。同一時間正好傳來手搖管風琴演奏的知名維也納歌謠《唉，我親愛的奧古斯丁》。<sup>62</sup>」馬勒認為，從那時起在他靈魂深處，深刻的悲劇和膚淺的娛樂便緊密相連，只要帶出其中一種氛圍，另一種必會隨之而來。」

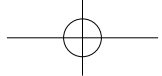
馬勒 1900 年 11 月與娜塔莉談話時，針對此樂章的特色留下另一段非常有意思的論述 (BL<sup>2</sup> 174)：「我們大致上可以設想下列情節：送葬隊伍從我們英雄身旁走過，世間所有不幸和痛苦以刺痛的對比和醜陋的諷刺對付他。想像《馬丁修士》的送葬進行曲是由一個爛透了的樂隊沉悶地奏出來，如同他們每次參加送葬那樣。此時世間所有粗魯、歡愉和平庸由幾位混進來的波希米亞樂師奏響，同時也傳來英雄極其痛苦的悲嘆。這當中的尖銳諷刺和恣意妄為的複音音樂效果驚人，特別是（在美妙的中段之後）隊伍從葬禮歸來時，以稀鬆平常的（毛骨悚然的）歡快曲調奏起送葬音樂。」

59 馬勒此處提及亞里斯多德有可能是故意要和蘇格拉底式的諷刺劃清界線。【譯註】蘇格拉底擅長藉由雄辯的方式，讓旁人在其詰問下，不得不承認自己的無知。這種迫使對方承認自己無知的方式，蘇格拉底本人稱之為諷刺。

60 Jones (1962), S. 103f.。

61 【譯註】想來應是父親對母親施暴。

62 【譯註】相傳奧古斯丁在瘟疫流行期間喝醉睡倒在陰溝裡，結果被當成死人拋進屍堆；他醒來發現遭屍體壓住無法逃脫，只好奏起他的風笛，直到有人來救他。《唉，我親愛的奧古斯丁》以略帶黑色幽默的方式嘲諷奧古斯丁的遭遇；其朗朗上口的旋律流傳甚廣，有多種不同語文的改編版本，其中也包括中文改編版《當我們同在一起》。



## — 結合相異風格 —

針對這個樂章的研究與分析已經相當豐富，<sup>63</sup> 此處僅從較具原創性的幾個要素切入，期能帶來一些新觀點：

1. 天衣無縫地結合相異風格；
2. 新穎獨特的配器法；
3. 巧妙的對位組合。

首先我們以樂章主部為例，檢視馬勒結合相異風格的高超技巧。主部至少包含下列幾種素材：

1. 陰森黑暗的卡農；
2. 三度音程為主的搖擺旋律（先是兩把雙簧管、後改由小提琴演奏）；
3. 兩把小號的對位旋律（富有表情）；
4. 標明要**仿諷**的「歡快曲調」；
5. 輓歌風格的段落（英雄極其痛苦的悲嘆）。

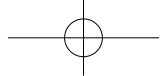
這些素材的運用方式詳列如下：

	約略時長	起訖小節	音樂素材
🔊	2.5m	1-38	陰森黑暗的卡農①
🔊		39-44	雙簧管搖擺旋律② + 小號對位旋律③
🔊		45-49	仿諷的歡快曲調④ + 小號對位旋律③
	1.5m	50-56	小提琴搖擺旋律② + 小號對位旋律③
		57-60	經變化的歡快曲調④
		61-62	過門
🔊	1.5m	63-70	輓歌風格⑤
		70-82	大幅簡化的卡農①

一、陰森卡農①和歡快曲調④彼此形成極強烈的對比，馬勒於是安排雙簧管的搖擺旋律②作為兩者之間的橋梁。

二、兩段搖擺旋律②和夾在中間的歡快曲調④，則透過小號的對位旋律③相互連結。

63 Tibbe (1971), S. 75-85 ; Osthoff (1971), S. 217-227 ; Roman (1973), S. 207-222 。



三、輓歌風格的段落⑤扮演著和雙簧管搖擺旋律②相似卻又相反的角色，居中調和歡快曲調④與陰森卡農①之間的巨大差異。

### — 新穎配器 —

娜塔莉有次說起她在此樂章感受到「難以置信的音響效果」，馬勒指出這和配器有關（BL<sup>2</sup> 175）：許多樂器經過「喬裝打扮」，飄蕩有如靈異現象；一切必須「沉悶遲鈍地」發響，「如同陰影掃過身旁」。他也補充說明：「在卡農裡，每個新加入的聲部都明確以出乎意外的音色引起注意。這裡的配器讓我傷透了腦筋，好不容易才表現出妳所感受到的那種奇特又陰森的效果。」

► 仔細檢視每個卡農聲部，會發現其中的確包含許多出乎意外的音色：第 3 小節起，低音提琴以高音域獨奏；<sup>64</sup> 第 9 小節起，低音管第一部；<sup>65</sup> 第 11 小節起，加弱音器的大提琴；第 15 小節起，低音號；第 17 小節起，低音管第一部和單簧管第一部（同度）；第 19 小節起，加弱音器的中提琴和大提琴（同度）；第 21 小節起，法國號第一部；第 23 小節起，四把長笛（分成差八度的兩聲部）；第 25 小節起，英國管、兩把單簧管、低音單簧管和兩把低音管（分成差八度的兩聲部）；第 27 小節起，中提琴和大提琴（各自分成差八度的兩聲部）；第 29 小節起，四把加弱音器的法國號和豎琴（各自分成差八度的兩聲部）。

在《馬丁修士》卡農進行的同時，馬勒另外又加入一個獨特的對位旋律：第 19 小節起是雙簧管第一部、第 29 小節起則是雙簧管第一部和降 E 單簧管（馬勒特別偏愛這項樂器）。<sup>66</sup>

後續的段落同樣處處都是出乎意外的音色組合，比如第 39 至 44 小節雙簧管和小號的組合就是個令人難忘的例子。此外，仿諷片段（第 45 至 49 小節）那陳腐的音響效果，除了出自木管樂器庸俗的動機，以及用弓背奏的粗糙弦樂<sup>67</sup>伴奏外，更來自土耳其式的大鼓與鈸。<sup>68</sup>

### — 抒情中段 —

馬勒以〈我寶貝的那雙湛藍明眸〉最後一個詩節的音樂，作為此樂章抒情中段的基礎。◀ 這引用不只在音樂上很出色，同時也深具象徵意義：該詩節談到

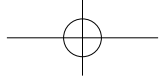
64 【譯註】依據國際馬勒協會 1992 年發行的作品全集版本（UE 13820），此處譜上標示的獨奏指的是整個低音提琴聲部的獨奏，而不是低音提琴首席的獨奏。

65 【譯註】弗洛羅斯並未列出此聲部，或許是漏掉了，又或許是覺得低音管的音色不夠「出乎意外」。

66 娜塔莉於 1896 年 1 月提到（BL<sup>2</sup> 42）：「關於樂團樂器的新引介和新用途，馬勒說他從軍樂那兒借用了幾項樂器，最特別的是降 E 單簧管，其聲響此前多被視為是鄙俗的。」同年 6 月 29 日馬勒在談到第三號交響曲時說道（BL<sup>2</sup> 58）：「白遼士這麼謹慎又害怕地使用降 E 單簧管，實際上只取得一些普通的效果，我呢則是乾脆讓兩位降 E 單簧管吹奏者一起演奏整部交響曲。」

67 在馬勒之前的交響作品中，用弓背奏（col legno）著名的範例出現在白遼士《幻想交響曲》終樂章和李斯特交響詩《馬采巴》。白遼士在《論配器法》中稱這項技法應該要運用在「可怕和怪誕相結合之處」。參見 Berlioz, *Instrumentationslehre*, Teil I, S. 23。

68 特別陳腐的效果還包括第 58 和 59 小節間小提琴的滑奏（Glissando）。



疲憊的流浪者終於在菩提樹下尋得安眠與遺忘；<sup>69</sup> 歌曲結尾的送葬進行曲節奏，暗示著菩提樹下的安眠處其實就是墓地。

- ▶ 此交響樂章的最後一段是經變化與增強的主部再現。這裡的卡農旋律不再是樂章開頭的D小調，而是意外地從降E小調開始（第113小節起），稍後再次呈現時（第138小節起）才回到D小調上。<sup>70</sup>

### — 對位組合：悲喜交織 —

- ▶ 阿多諾在談到這個樂章時，<sup>71</sup> 指出主部裡和卡農對位的「尖刻」雙簧管旋律（第19小節起）是馬勒獨特對位手法的第一個例子。主部再現裡（第124至131小節）和卡農旋律對位的兩聲部小號旋律（此處為降E小調），同樣是個典型的例子。

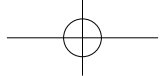
馬勒以非常有趣的對位手法帶出此樂章的最高潮：第138小節起，兩聲部小號旋律再次和卡農旋律交織對位（D小調）；第139小節起，速度**突然大幅變快**，且另外加入了一個查爾達斯舞曲風格、<sup>72</sup> 同為兩聲部的高音木管旋律（必須**極富韻律地**演奏）：

69 【譯註】〈我寶貝的那雙湛藍明眸〉是《流浪青年之歌》的最後一首。最後一個詩節歌詞中譯如下：「路旁立著一棵菩提樹，在那兒我頭一次得以安眠！菩提樹下，花瓣飄落我身上，我不知道生命如何做到，一切，一切完好如初！一切！一切愛與苦難、世界與夢境！」

70 這樣的轉調手法馬勒說不定是從白遼士安魂曲（Requiem）的〈震怒之日〉那兒學來的：〈震怒之日〉的旋律起先在A小調上奏響，稍後（「將是何等恐懼」起）則轉至降B小調！【譯註】主音相差半音的兩個調性關係極為疏遠，轉調時會產生衝突、刺耳的效果。

71 Adorno (1960), S. 150。

72 【譯註】查爾達斯（Czardas）是匈牙利傳統民俗舞蹈，以誇張的速度變化為特色，常見的模式為緩慢地開場、最後以極快的速度結束。



如譜例所示，三段旋律兩兩之間均呈現強烈的對比。然而此片段之所以值得關注，重點不在技術層面，而是在其象徵意義：主部裡先後出現的陰森卡農和歡快曲調在這裡同時奏響，象徵世間的悲劇與庸俗同步發生。<sup>73</sup> 悲劇與平庸的並置，就像是意識到主人翁的不幸對這庸俗的世界來說根本無關緊要。

- ▶ 以此為中心主旨的作品，並不只有這首「卡洛風格死亡進行曲」：豪華宮殿和激烈內心戲之間的矛盾對立，成就了《悲嘆之歌》第三部分〈婚禮音樂〉的高度戲劇性。<sup>74</sup> 《流浪青年之歌》第一首〈當我寶貝結婚時〉則透過反覆變化的風格與速度，展現相似的情感狀態：庸俗音樂由木管、定音鼓、三角鐵和豎琴快活地演奏，代表「歡喜」的婚禮音樂；「傷心」的旋律則由獨唱者在弦樂伴奏下緩緩吟唱，孤寂盡現。<sup>75</sup>

## 第四樂章：從地獄到天堂

- ▶ 史特勞斯在威瑪聽了馬勒的第一號交響曲，而且想必留下了深刻的印象。在寫給馬勒的信上，他對某個片段提出疑慮並請作曲家解釋。可惜這封信至今仍未浮出水面。不過從馬勒的回信可明確得知，史特勞斯所評論的片段出自終樂章。馬勒在這封 1894 年 7 月 19 日的信上寫道：<sup>76</sup>「這件事我可不同意您的看法；關於您希望能用您所提到的片段來結束，或是總結全曲，這只顯示我根本無法清楚地表達自己，這可真是夠糟的了。若您不覺得無聊，我在拜魯特（Bayreuth）會再回到這話題，詳細告訴您我是怎麼想的。今天只提一件事：該片段所提供的解答不過是表面上的（整體而言即『謬論』這個詞的真義），還需要整個本質上的逆轉與曲折，方能在這等戰鬥之後獲得真正的『勝利』。我正是刻意描寫這麼一場戰鬥：戰士總會在勝利最遙不可及的時候，以為自己即將獲勝。這是每一場心靈戰鬥的本質。因為不論是變成英雄或當個英雄，都沒那麼簡單。」

### —— 戰勝自己 ——

1896 年 3 月 16 日馬勒告訴娜塔莉，對他而言藝術的終極目標一直都是「苦難的拯救與解脫」，他還補充說（BL<sup>2</sup> 46）：「這同樣也出現在我的第一號裡，不過當然要到我那掙扎的巨人逝去後，勝利才會到來；此前每當他（和伴隨著他的克服與超脫的動機）在生命巨浪裡奮力昂首，就又会遭受命運迎頭痛擊並再次沉沒。」

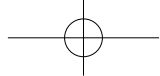
1900 年 11 月馬勒再次和娜塔莉談到這個樂章，留下了更清楚的陳述（BL<sup>2</sup>

73 這樣的手法令人想起布魯克納第三號交響曲終樂章的一個片段：聖詠和波卡舞曲在那兒同時奏響。布魯克納自己表明那是世間快樂與苦難的矛盾結合。馬勒對布魯克納第三號相當熟悉，這也很可能就是他的靈感來源。不過，馬勒在設計上的大膽顯然遠遠超過布魯克納。【譯註】馬勒曾於 1878 年和克日扎諾夫斯基合力將布魯克納第三號交響曲改寫成鋼琴四手聯彈版。

74 【譯註】〈婚禮音樂〉描述宮殿中正舉行盛大婚禮，一位吟遊詩人拿著骨笛到來，經吹奏後骨笛唱出了自己的冤屈：為了贏得女王舉辦的招親比賽，他哥哥竟殘忍殺害了率先完成指令的他！幸而遇上了吟遊詩人，並將他做成骨笛，他才有機會唱出這悲嘆之歌！

75 【譯註】〈當我寶貝結婚時〉講述「愛人即將結婚、但新郎不是我」的悲哀，前三行歌詞中譯如下：「當我寶貝結婚時，歡歡喜喜結婚時，就是我的傷心日！」

76 Mahler (1980), S. 39f.。

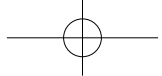


174-175)：「最後的樂章，不中斷地緊接著上一個，以恐怖的吶喊開啟。在此可以看到我們的英雄完全被遺棄、在最可怕的戰鬥中嘗盡世間所有苦難。每當他（和伴隨著他的勝利動機）重新振作、找回自我，就會再次遭受命運的迎頭痛擊。惟有死亡——在那裡他戰勝自己，且青年時期的美妙共鳴伴隨著第一樂章的主題再次浮現——為他帶來勝利。（壯麗的勝利聖詠！）」

這些陳述的重點在於下列關鍵詞：戰鬥、命運、死亡、勝利、自我克服，全都是十九世紀標題性交響樂常見的主題。但也別認為這些只是陳腔濫調，因為它們相當精準地定義了音樂的真實情形。馬勒藉由音樂手法戲劇性地描繪衝突，鮮明地展現他所說的「戰鬥」。我們更能毫不遲疑地指出某段特定的旋律正是所謂的「勝利動機」（或「克服與超脫的動機」）。馬勒也絕不是事後才隨意為樂章安上「從地獄到天堂」的標題：分析顯示，馬勒引用了李斯特《但丁交響曲》和華格納《帕西法爾》的音樂動機，以象徵地獄和天堂。

### — 樂章結構 —

	約略時長	起訖小節	呈示部
🔊	1m	1-54	導奏，F 小調（ <b>風暴般動盪</b> ）：地獄景象
🔊	1.5m	55-142	第一主題群，F 小調（ <b>有力地</b> ）：地獄景象
	1m	143-166	一連串漸強的銅管聲響（ <b>非常粗野</b> ）：地獄景象
		167-174	過門
	3m	175-237	第二主題，降 D 小調（ <b>非常如歌地</b> ）
		238-253	結束段，降 D 小調（ <b>緩慢地</b> ）：回顧第一樂章緩慢的導奏、地獄動機
發展部			
🔊	0.5m	254-289	第一段，G 小調（ <b>如同回到樂章開頭</b> ）：地獄景象
🔊	0.5m	290-316	勝利動機首度奏響，C 大調，加弱音器、力度 <i>p</i>
	1m	317-369	第二段，C 小調：地獄景象
	1.5m	370-427	勝利動機二度奏響（ <b>沉重地</b> ），C 大調轉 D 大調，聖詠主題，D 大調（天堂）
	2.5m	428-457	回溯第一樂章的動機（ <b>非常緩慢</b> ）；馬勒：「青年時期的美妙共鳴」
再現部			
	2.5m	458-532	第二主題和過門，F 大調
	1m	533-573	第一主題，F 小調：地獄景象退至遠方（ <i>ppp</i> ）
	1m	574-622	取自第一樂章第 305 至 351 小節的累積增強



1.5m	623-695	最大的力量：突破，勝利動機三度奏響，聖詠主題，D 大調（天堂）
尾聲		
1m	696-731	加速衝刺

這個樂章有許多偏離標準奏鳴曲式的安排，最明顯的是：根據作曲規則，奏鳴曲式樂章的開始和結束應該要在相同的調性上（或至少在相近的調性上），馬勒的這個終樂章從 F 小調開始，最後卻結束在 D 大調上。<sup>77</sup> 如此極端的調性關係背後帶著標題性意圖：F 小調是地獄的調性，D 大調則象徵天堂。樂章的力度設計則清楚展現不斷奮鬥、自地獄掙脫及成功上天堂的意象。

### — 地獄動機與十字架象徵 —

李斯特完成於 1856 年的《但丁交響曲》<sup>78</sup> 是馬勒重要的靈感來源。雖然兩位作曲家在詩意想像和音樂風格上有著本質上的差異，但馬勒從李斯特那兒借用了若干具象徵意義的動機。

一、馬勒最關鍵的兩個地獄象徵均源自李斯特：簡潔的半音三連音動機（以下簡稱「地獄三連音」），以及出現在發展部開頭的動機音型。

1. 李斯特，《但丁交響曲》第一樂章〈地獄〉，第 22 至 25 小節

大提琴、低音提琴

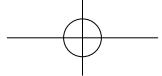


2. 馬勒，第一號交響曲第四樂章，導奏第 21 至 24 小節（地獄三連音）



77 【譯註】調性的遠近取決於兩者之間共用的音的多寡，共用的音越多則關係越親近、共用的音越少則越疏遠。F 小調（F、G、降 A、降 B、C、降 D、降 E）和 D 大調（D、E、升 F、G、A、B、升 C）使用的音幾乎完全不一樣，彼此的關係非常疏遠。

78 《但丁交響曲》分成〈地獄〉和〈煉獄〉兩個樂章，並以代表天堂的「聖母讚主曲」（Magnificat）結束全曲。



### 3. 馬勒，第一號交響曲第四樂章，發展部第 254 至 261 小節



二、馬勒以李斯特為範本（但遠遠地超越了他），在第一主題群結尾處安排了一連串劇烈漸強的銅管聲響（第 143 小節起：**非常粗野**）。<sup>79</sup>

三、最後一項取自李斯特的音樂象徵是「十字架樂音象徵」，<sup>80</sup> 馬勒在這個樂章分別以「小調版」和「大調版」兩種版本呈現。

#### 1. 導奏第 6 至 10 小節，十字架象徵小調版（小二度+大三度）



#### 2. 發展部第 296 至 300 小節，十字架象徵大調版（大二度+小三度）

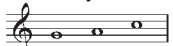


導奏是運用上文提過的疊積木手法<sup>81</sup>及若干其他元素建構起來的：

起訖小節	音樂元素
1-5	不協和，馬勒稱這是「深受重傷的心在吶喊」（GMB <sup>2</sup> 147）
6-8	十字架象徵小調版
8-18	地獄三連音
19-21	預先出現第一主題的動機

79 【譯註】「範本」應是指李斯特《但丁交響曲》〈地獄〉樂章排練號碼 C 的類似安排。

80 【譯註】關於「十字架樂音象徵」（tonische Symbol des Kreuzes），李斯特在其神劇《聖依撒伯爾傳奇》

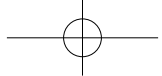
總譜最末頁有如下說明：「以  為啟始句的葛雷果聖歌相當常見；例如



這部作品的作曲家曾多次運用同樣的音型，重要者如《格蘭彌撒》〈光榮頌〉的賦格段『你和聖神』（cum Sancto Spiritu）、《但丁交響曲》的終曲合唱，以及交響詩《匈奴之戰》。在目前這部作品《聖依撒伯爾傳奇》中，它同樣作為十字架樂音象徵，構成了十字軍騎士合唱和十字軍東征進行曲的主要動機。」進一步研究與討論參見 Floros (1977), Band II, S. 243-245。

81 【譯註】見上文「創作歷程」所引用的馬勒自己的說法。





21-24	地獄三連音
25-32	哀號（參見《悲嘆之歌》號碼 81） <sup>82</sup>
32-39	地獄三連音
39-54	十字架象徵小調版（四次）

### — 勝利動機 —

馬勒賦予十字架象徵相當特別的任務：衝破地獄之門、往向天堂領域。也因此在地獄的領域裡（呈示部和發展部第一段），十字架象徵總是以小調版本呈現。直到發展部第一段結尾處，十字架象徵大調版才終於由小號第一部在 C 大調上，以 *p* 的力度吹響（且必須加弱音器）；它和緊接在後的另一動機音型組成了一個獨特的主題。馬勒向娜塔莉提到「勝利動機」或「克服與超脫的動機」時，所指的顯然就是這個主題。

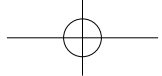
仔細檢視後會驚訝地發現：這個主題其實就是華格納《帕西法爾》的聖杯主題，<sup>83</sup> 馬勒只在節奏上做了較大的變化。

#### 一、華格納，《帕西法爾》第一幕，前奏曲第 39 至 42 小節，聖杯主題

#### 二、馬勒，第一號交響曲第四樂章，發展部第 296 至 304 小節，勝利動機

82 【譯註】合唱團在樂團豐厚的伴奏下，於《悲嘆之歌》號碼 81 拉扯扭曲地唱出「痛啊！」（Weh!）；第一號交響曲第四樂章的第 25 至 30 小節則運用了和《悲嘆之歌》號碼 81 很相似的音型與配器。

83 【譯註】關於《帕西法爾》和聖杯主題（動機），參見詹益昌、呂岱衛，《追尋初衷：《帕西法爾》戲劇音樂深度解析》。




史邦豪爾認為，<sup>84</sup> 發展部第一段最後轉至 C 大調的段落（勝利動機）稱不上是累積增強的成果，反而「相當令人驚訝，說實在有點無稽、有點突然。」若純粹以形式美學來看待馬勒的音樂，自然會獲得這樣的印象。然而這故意製造的意外效果和引人注目的輕柔（**加弱音器**、力度 *p*），其實源於標題性意圖：馬勒向史特勞斯提到的「戰士總會在勝利最遙不可及的時候，以為自己即將獲勝」，指的正是這個段落。

勝利動機於第 370 至 375 小節二度奏響，這次改以 *ff* 的力度**沉重地**演奏，且非常特別地在最高點從 C 大調硬生生切換至 D 大調。此特殊手法同樣是為了展現標題性意涵：這有點暴力的轉調象徵著從現在起，伴隨著 D 大調，正式踏入了天堂領域。<sup>85</sup>

- ▶ 馬勒 1893 年夏季針對此片段的解釋呼應了上述想法，他告訴娜塔莉（BL<sup>2</sup> 27）：「更值得注意的或許是我第一號交響曲的一個過渡，它為我帶來的麻煩可不少。那兒要處理的是：在短暫光明一再落入深沉絕望後，終於贏得凱旋的、持久的勝利；經過長時間徒勞無功的四處摸索，我最終發現想達成目標必須透過這樣的轉調：從一個調性轉往下一個音的調性（從 C 大調轉往作品的主調 D 大調）。當然也是可以很蹩腳地利用中間半音，也就是從 C 先轉到升 C，然後再轉往 D。但這麼一來每個人都知道下一步是什麼了。我的 D 大三和弦可不能這樣，它必須像是從天而降、像是來自另一個世界。於是我採用了過去一直無法理解並極力抗拒、最自由而大膽的轉調。若說這整部交響曲有些什麼偉大之處，肯定就是這個片段了，在我看來這是絕無僅有的。」

## — 天堂聖詠 —

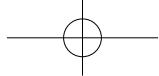
「從天而降」的「D 大三和弦」帶領聽者進入天堂。天堂的領域由一首包含許多詩行的 D 大調聖詠來代表，聖詠的第一行明顯是從第一樂章的大自然主題改造而來。

一、第一樂章，導奏第 18 至 21 小節，大自然主題  01 (01:17)



<sup>84</sup> Sponheuer (1978), S. 76f.。

<sup>85</sup> 也因此法國號從第 388 小節開始奏起聖詠。【譯註】「D 大調」和「聖詠」都是天堂的象徵，而之所以要如此轟轟烈烈地轉進 D 大調，然後帶出聖詠，自然是為了呼應得勝與進入天堂的極度困難，畢竟，「要到我那掙扎的巨人逝去後，勝利才會到來」（BL<sup>2</sup> 46）、「惟有死亡——在那裡他戰勝自己」（BL<sup>2</sup> 175）。



## 二、第四樂章，發展部第 388 至 391 小節，聖詠主題（第一行）



- 安插在發展部和再現部之間的慢速段落同樣是為展現標題性意涵而設計。馬勒藉這段回憶重新照亮了第一樂章，喚醒多個該樂章的重要動機（力度始終保持在 *ppp* 和 *p* 之間）：大自然主題（第 428 小節起）、起床信號曲（第 430 小節起）、鳥鳴（鵲鶉啼聲、布穀鳥叫聲、啁啾動機，第 439 小節起）、半音低音動機（第 448 小節起）、歌曲主題（第 453 至 454 小節）。除了第一樂章的動機以外，段落裡也一度陰影般地出現地獄三連音（第 434 至 435 小節）及終樂章的第二主題（第 443 至 447 小節）。這整個段落具有虛幻的性格，堪稱是「來自遠方的音樂」的範例，馬勒稱這是英雄「青年時期的美妙共鳴」。

再現部有點不合常規：馬勒調換了兩個主題群的順序，第二主題率先再現、然後才是第一主題。經變化的第一主題現改以 *ppp* 的力度壓抑地演奏，這鬼魅般的效果顯然代表著地獄如今已退至遠方。累積增強的段落帶來最終突破（第 623 小節起），以及隨之而來的勝利動機和「壯麗的勝利聖詠」。