

附錄一、《幻想交響曲》標題

根據記載，《幻想交響曲》的標題共有十四個版本，¹ 本附錄選出其中三個較有代表性的版本：第一個寫於 1830 年 4 月 16 日給費蘭的信中，係現存《幻想交響曲》標題最早的初稿，另外兩個則分別來自於白遼士生前兩次（1845 年及 1855 年）將該樂譜正式出版時，所附上的標題。²

白遼士的標題本身也附有註腳，因此，凡屬於白遼士自己的註腳，皆以標楷體顯示。此外，鑑於 *idée fixe* 原來的意思並非中文單純所謂的「固定樂思」，所以標題原文中凡是遇到 *idée fixe* 一詞時，筆者皆以「執念／固定樂思」譯出。

¹ NBE vol. 16, 167-170.

² 1830 年的標題為筆者由英譯中，譯自於 Cairns 359-360，1845 及 1855 的兩個版本則由筆者由法譯中，分別譯自於：NBE vol. 16, 170, 172.

（一）1830 年版本

這裡是該作品的主題，在音樂會演出當天，會出現在分發給觀眾的標題中。

一個藝術家生活中的插曲（五個樂章的大型幻想交響曲）

第一樂章：兩個部份，由一個短的慢板，與不間斷地接著的一段完全發展的快板所組成（對熱情的模仿；無目標的白日夢；瘋狂的熱情和各種溫柔、嫉妒、怒火、驚恐…等等的爆發）。

第二樂章：鄉村的情景（慢板：愛情的想法和希望，籠罩在不祥的預感中。）

第三樂章：舞會（燦爛的，盛大的音樂）。

第四樂章：往斷頭台的進行曲（陰森、壯闊的音樂）

第五樂章：女巫安息日之夢

我的朋友，這是我如何編織我的小說，我的故事，當中的英雄你應該能立即認得出來。我想像一個有著豐富想像力的藝術家，……，第一次看到了一位符合他心目中長久以來的理想美與魅力的女性，並且瘋狂地愛上了她。此後，每當這位情人在心目中出現，總是伴隨著一條相應的樂念，它優雅、高貴的氣質近似於他所愛的對象。這個雙重的執念/固定樂思縈繞著他不去。這就是第一個快板的主要旋律為何一直出現在交響曲的每個樂章中（第一樂章）。

在無止盡的不安後，他想像著會有一些希望，他相信自己是被愛的。有一天在鄉下，他聽見遠方兩個牧羊人一來一往地吹著阿爾卑斯山的角笛曲。他們那種鄉村式的對話讓他陷入一場愉快的白日夢（第二樂章）。穿過慢板的主題一會兒後，那個旋律又出現了。

他去一場舞會。舞曲的喧鬧也不能讓他分心，執念／固定樂思在他心中還是揮之不去，在燦爛的華爾茲中，珍愛的旋律讓他心跳了起來（第三樂章）。¹

在一陣絕望中，他服下了鴉片，麻醉的藥效沒有殺死他，反而引起了恐怖的景象。身處其中，他相信自己殺死了他的情人，而被判刑，正被帶到斷頭的刑場，並且目睹了自己被處刑。往斷頭台的進行曲。由劊子手、軍人和平民組成一隻很大的隊伍。結尾時，執念/固定樂思短暫地出現，像是最後一絲對情人的回憶，終究被致命的一擊所打斷（第四樂章）。

不久，他被一大群恐怖的妖魔和巫師包圍著，他們齊聚來慶祝安息夜。他們從四面八方過來。最後這個旋律抵達了。在此之前，它只以優雅的外貌出現，可是如今，它已經變成一段低級的酒吧旋律，輕浮、拙劣。愛的對象來到安息日，參與犧牲者的葬禮。她不過是個花蝴蝶，只適合出現在狂歡的場合中。儀式開始了，鐘聲緩慢、反覆地敲著，這些地獄來的傢伙全部拜倒在地。一個詩班唱起〈震怒之日〉的聖歌，其他兩個合唱團滑稽地模仿著它。最後，安息日的圓舞旋轉著，在最激烈的頂點中，和〈震怒之日〉混合在一起，景象就此結束。

¹ 【譯註】在初期的樂章設計上，二、三樂章和今日的順序顛倒。

（二）1845 年版本

請 注 意

作曲家的意圖，是要在音樂性的範圍內，發展一位藝術家生活中的各種情況。在不借助歌詞的情況下，該器樂戲劇的概要係需要預先作解釋。因此，接下來的標題應被視為一部歌劇的念白，用來帶入每個樂章，以激起其中的個性和表情。¹

標 題

第一部份

夢，熱情

作者想像到一位年輕的音樂家，困擾於一種道德病，一位知名的作家曾將這種病稱為「熱情的波浪」。該音樂家初次見到一位女性，她全身上下帶有的理想魅力，正是他所夢寐以求，因而瘋狂地愛上了她。說也奇怪，珍愛的影像只要一旦出現在藝術家的心中，伴隨而來的就是一段音樂的想法，其個性熱情，而且高貴、靦腆，好像他賦予他情人的那些特點。

該旋律的反映出來的影像和樣式，在他的心中纏繞不去，像是一個雙重的執念／固定樂思。這即是為何開始於第一個快板的旋律，持續地出現在交響曲的每一個樂章。感傷的夢之狀態，被一陣無來由的欣喜給打斷，進入狂亂的熱情，混雜著狂怒、嫉妒的舉動，回到了溫柔、淚水及宗教的慰藉之中，係第一樂章的主旨。

第二部份

一場舞會

該藝術家發現自己身處一個極為眼花撩亂的情景中，在宴會的喧鬧中，在對自然之美的沉思中；可是到處，在城裡、在鄉下，情人的身影出現在他面前，為他的心帶來不安。

¹ 在演出該交響曲的音樂會中，標題必須要發給當場的觀眾，此乃不可省略之步驟，以維持該作品戲劇性架構的完全理解。

第三部份

鄉村情景

他身處晚間的鄉下，遠遠地聽見，兩個牧羊人對話般地吹奏著阿爾卑斯山的角笛曲；田園的二重奏、景色、風撩過樹梢的微微沙沙聲響，以及近來懷有的些許希望，全部一起發生，帶給他不尋常的平靜，卻賦予他想法更生動的顏色。他沉思於他的隔離；他希望他的孤獨很快結束。……可是萬一她欺騙了他！希望和恐懼的交織、快樂的想法籠罩在不祥的預感下，組成此慢板的主題。最後，一位牧羊人再度吹起了角笛曲，另一位卻不再回應……遠處的雷聲……孤獨……寧靜。

第四部份

往斷頭台的進行曲

確定了他的愛不被接受，藝術家服下鴉片自殺。由於麻醉的劑量太輕而不致死，卻讓他陷入一場充滿恐怖景象的睡夢中。他夢到他殺了他愛的人，因而被判刑，正被帶到斷頭的刑場，並且目睹了自己被處刑。隊伍朝著進行曲的聲音行進著，那聲音時而幽暗，時而猛烈，時而燦爛、時而嚴肅，低沉笨重的腳步聲，直接地接入了最嘈雜的喧鬧。進行曲的尾聲，四小節的執念／固定樂思再度出現，像是最後一絲對情人的回憶，被致命的一擊所打斷。

第五部份

安息日之夜夢

他看到自己身處安息日中，一群駭人的鬼怪、巫師、各式各樣的怪獸，齊來參加他的葬禮。奇怪的噪音、呻吟、爆出的笑聲，以及的遠遠傳來的哭聲，似乎和其他哭聲應答著。愛的旋律又出現了，可是它失去了高貴和靦腆的個性；它不過就是一個舞曲的旋律，低級、輕浮、怪誕；原來是她，前來參加這場安息日……她的到場伴隨著一陣野獸般的歡呼……就這樣地加入這個魔鬼的狂歡……葬禮的喪鐘，嘲弄地模仿著〈震怒之日〉，¹ 安息日的圓舞。安息日的圓舞與〈震怒之日〉融合。

¹ 天主教教堂中，葬禮所唱的詩歌。

(三) 1855 年版本

請 注 意

當《幻想交響曲》要戲劇性地呈現，並以獨白劇《雷李歐》(monodrama Léo)¹，也就是「一段藝術家生活中的插曲」的終曲，做完結時，如下的標題應該要發給在場的觀眾。在這種情況下，管弦樂團要以不會被看見的方式，置於劇院舞台的布幔後方。²

若是交響曲要單獨地用於音樂會中演出，就不一定要遵照以上的安排；必要時，也可以捨棄標題，只留下五個樂章的篇名即可；作者希望，交響曲可以不用依靠戲劇的意圖外，自己就可以提供音樂的旨趣。

交 響 曲 的 標 題

一位憂鬱善感，又有炙熱想像力的年輕音樂家，在愛情的絕望中，服下鴉片自殺。由於麻醉的劑量太輕而不致死，卻讓他陷入一場充滿怪異景象的睡夢中，在這當中，他的感覺、情感和記憶，都在痛苦的心中，變形為音樂的心念和影象。他的情人，對他而言變成了一段旋律，如同執念／固定樂思，他到處遇見、聽到。

第一部份

夢，熱情

起初，他回想起那個被稱為熱情之波的心靈病，回想起那些，在初遇情人之前所經歷的沮喪、無來由的喜悅；而後他又想起，情人在他心裡激起的火山似的愛情，回想起瘋狂的苦痛、嫉妒的怒火、又憶起他柔情的返回，及宗教的慰藉。

第二部份

一場舞會

在一個豪華宴會的喧鬧之中，他遇見情人在舞會上。

¹ 由巴黎的 Richault 所出版。

² 舞台調度的細節，請見《雷里歐》的總譜前言。

第三部份

鄉村情景

一個鄉間的夏夜，他聽見兩個牧羊人對話般地吹奏著阿爾卑斯山的角笛曲；田園的二重奏、景色、風撩過樹梢的微微沙沙聲響，以及近來懷有的些許希望，全部一起發生，帶給他不尋常的平靜，卻賦予他想法更生動的颜色；可是她又出現了，他感到心頭一緊，痛苦的預感襲了上來……要是她欺騙他呢？一位牧羊人再度吹起了單純的旋律，另一位卻不再回應。太陽西下……遠處的雷聲……孤獨……寧靜……

第四部份

往斷頭台的進行曲

他夢到他殺了他的情人，因而被判刑，正被帶到斷頭的刑場。隊伍朝著進行曲的聲音行進著，那聲音時而幽暗，時而猛烈，時而燦爛、時而嚴肅，低沉笨重的腳步聲，直接地接入了最嘈雜的喧鬧。尾聲時，執念／固定樂思短暫地出現，像是最後一絲對情人的回憶，被致命的一擊所打斷。

第五部

安息日之夜夢¹

他看到自己身處安息日中，一群駭人的鬼怪、巫師、各式各樣的怪獸，齊來參加他的葬禮。奇怪的噪音、呻吟、爆出的笑聲，以及的遠遠傳來的哭聲，似乎和其他哭聲應答著。愛的旋律又出現了，可是它失去了高貴和靦腆的個性；它不過就是一個舞曲的旋律，低級、輕浮、怪誕；原來是她，前來參加這場安息日……她的到場伴隨著一陣野獸般的歡呼……就這樣地加入這個魔鬼的狂歡……葬禮的喪鐘，嘲弄地模仿著〈震怒之日〉，² 安息日的圓舞。安息日的圓舞與〈震怒之日〉融合。

¹ 【譯註】1855 年版的第五樂章標題，和 1845 年的完全相同。

² 天主教教堂中，葬禮所唱的詩歌。

附錄二、《艾米妮》歌詞譯文對照

Récit

Quel trouble te poursuit, malheureuse Herminie?
Tancred est l'ennemi de mon Dieu, de ma loi;
Du trône paternel ses exploits m'ont bannie;
Il a porté le ravage et l'effroi
Dans les cités de la triste Syrie.
Par lui j'ai tout perdu, tout! jusqu'à mon repos,
Jusqu'à la haine, hélas! pour l'auteur de mes
maux.
Oui, Tancred, à tes lois en amante asservie,
Je chéris le poids de mes fers,
Je chéris les tourments que pour toi j'ai soufferts.

Air No. 1

Ah! Si de la tendresse où mon cœur s'abandonne
Je devais obtenir le prix dans ton amour,
Dieux! avec quel transport je bénirais le jour
Où je l'aurais conquis en perdant ma couronne!
Mais je t'adore, hélas! sans retour, sans espoir.

Chaque instant de mes feux accroît la violence.
Mon cœur brûle! et ma bouche est réduite au
silence,
Et mes yeux ne peuvent plus te voir...
Ah! Si de la tendresse...

Récit

Que dis-je? où s'égarent mes vœux?
De l'excès du malheur quand je suis menacée,
Je me livre aux amours d'une flamme insensée.

宣敘調

何事困擾著妳，不幸的艾米妮？
唐克瑞德是吾神之敵，吾法之敵。
他的戰功將我逐離父親的王座，
他將毀滅和恐懼
帶至悲淒的敘利亞諸城裡。
我因他失去一切，一切！直至無成眠，
甚至無力去恨，唉！恨此傷我之人。

是啊，唐克瑞德，既為你愛情之俘虜，
我珍愛我沈重的鐐銬，
我珍愛我為你受的折磨。

詠嘆調一

啊！如果憑我心所沈溺的溫柔
我當要得到你作為獎賞的愛情，
神啊！我會多麼禮讚那一天
當我失去了王冠卻贏得它之際！
可我傾慕你，唉！卻無回應，亦無希望。

我的炙熱與時俱烈。
我的心著了火，卻囿於沈默，

而我的眼睛如何能再看著你……
啊！如果憑我心……

宣敘調

我在說什麼？我想到哪兒去？
在我遭逢此等不幸之際，
還讓自己陷入愛情的瘋狂火焰裡。

Bientôt dans un combat affreux,
De Tancrede et d'Argant la haine se signale.
Déjà, dans une lutte à tous les deux fatale,
Tancrede triomphant a d'un sang généreux
Marqué ses exploits glorieux.
Si, n'écoulant que l'ardeur qui l'anime,
De sa force abattue il prévient le retour,
D'un héroïque effort il tombera victime.
Mortel effroi pour mon amour!

Air No. 2

Arrête! Arrête! Cher Tancrede,
Je frémis du péril où tu cours!
Le coup qui menace ta tête,
En tombant trancherait mes jours.
J'exhale en vain ma plainte fugitive.
Je l'implore, il ne m'entend pas.
Arrête! Arrête! Cher Tancrede....

Récit

Que Clorinde est heureuse!
Au milieu des combats,
De son sexe abjurant la faiblesse craintive,
Le courage guide ses pas.
Que je lui porte envie!
A ces murs suspendue,
Son armure frappe ma vue.
Si j'osais m'en couvrir!
Si, trompant tous les yeux,
Sous cette armure aux périls consacrée,
Je fuyais d'Aladin le palais odieux,
Et du camp des chrétiens allais tenter l'entrée!
Mais, que dis-je? Que dis-je? Mon faible bras

就要有一場可怕的決鬥，
唐克瑞德與阿岡提斯的敵意瀰漫。
在這場兩人致命的鬥爭中，
得勝的唐克瑞德以高貴血液，
標誌其光榮戰蹟。
如果，只聽從那激勵他的熱情，
他預見自己放盡的力量歸來，
他將變成英雄成就的犧牲者
對我的愛情的致命恐懼！

...

詠嘆調二

停止吧！停止吧！親愛的唐克瑞德，
你冒的險令我顫抖。
往你頭上的那一擊，
擊下時也會削去我的生命。
我枉然發出短暫的嗚咽。
我懇求他，他卻對我不理。
停止吧！停止吧！親愛的唐克瑞德.....

宣敘調

克羅琳達多麼幸福啊！
在戰鬥之中，
她不顧巾幗之弱，
勇氣引領她的步伐。
多令我欽羨！
她的鎧甲高掛於牆，
直映入我眼簾。
要是我真敢將之披掛！
若能矇過眾人之眼，
披此鎧甲奔赴神聖的危難命運，
逃離阿拉丁的可憎宮殿，
試著進入基督徒的陣營！
可我在說什麼？我在說什麼？我纖弱的手臂

Pourrait-il soutenir sa redoutable lance?
Tancredi va mourir peut-être, et je balance!
C'est trop tarder, je cours l'arracher au trépas.

Air No. 3

Venez, venez, terribles armes!
Venez, venez, fiers attributs de la valeur!
Cessez, cessez d'exciter les alarmes!
Protégez l'amour, protégez le malheur!

Prière

Dieu des chrétiens, toi que j'ignore,
Toi que j'outrageais autrefois,
Aujourd'hui mon respect t'implore.
Daigne écouter ma faible voix!
Guide ta tremblante ennemie
Près de ton vengeur généreux!
Tu deviens le dieu d'Herminie,
Si tu rends Tancredi à mes vœux.
Dieu des chrétiens, toi que j'ignore...

Venez, venez, terribles armes...
Oui ! Oui ! Sous cette armure aux périls
consacrée,
Du camp des chrétiens je vais tenter l'entrée.
Dieu des chrétiens, toi que j'ignore...

豈拿得動她那可怕的矛？
唐克瑞德命在旦夕，我卻躊躇不定！
已經拖得太久，我奔去將他從死亡邊
上拉離。

詠嘆調三

來吧，來吧，駭人的武器！
來吧，來吧，英勇的耀跡！
停止吧，停止吧，別再惹起驚懼！
庇護愛情，庇護不幸！

禱詞

基督徒的神，祢為我所不識，
祢為我過去所肆意不敬，
今我懷著敬意祈求於祢。
俯允傾聽我微弱的聲音！
請引導祢那顫抖的敵人
朝祢高貴的復仇者走近！
祢將成為艾米妮的神，
倘若祢以唐克瑞德實現我的願祈。
基督徒的神，祢為我所不識……

來吧，來吧，駭人的武器！
是的！是的！披這鎧甲奔赴神聖的危
我要試圖進入基督徒的陣營！
基督徒的神，祢為我所不識……

附錄三、舒曼的〈白遼士的交響曲〉

〈白遼士的交響曲〉一文，係以連載的方式，刊登於 1835 年的七月及八月之間，主要由兩篇文章構成。雖然兩篇都是舒曼所寫，但是第一篇的作者署名為「佛羅瑞斯坦」(Florestan)，¹以較為感性的角度與詩意的筆法寫成，第二篇則是舒曼自己的署名，文中以較理性的口吻針對樂曲本身進行分析。1854 年舒曼重新編定自己的文集時，將該「佛羅瑞斯坦」部份完全刪除，並將自己署名的部份進行小部份的縮減，其結果成為今日大家所知的〈白遼士的交響曲〉一文的主要部份。²

舒曼直到發表之際，都未曾聽過《幻想交響曲》的演出。由於舒曼是根據李斯特 1834 年的鋼琴改編譜寫出這篇文章，所以原文中所指涉的樂譜位置，無法與今日的管弦樂總譜對照。因此，我參考了康恩對英譯本中總譜的小節數，³ 並在這篇中譯本中重新以《白遼士全集》十六冊中的《幻想交響曲》總譜為準，⁴將對應的小節數附在註腳中的【譯註】之後。凡是舒曼的正文及註腳，皆以標楷體顯示，非舒曼的部份，則以新細明體顯示。原文中譜例都集中於文末，本譯本為了顧及對照之便，譜例皆置於文中相應之處。

¹ 佛羅瑞斯坦是舒曼在寫音樂評論時，常用的化名之一。其他的化名包括了歐依瑟比歐斯 (Eusebius)、拉若 (Raro) 等等。舒曼在 1854 重新編定自己的文集時，於序中寫到他運用這些化名的用意：「為了要表達不同的藝術觀點，發明一些對立的藝術角色似乎是很適當的。其中，佛羅瑞斯坦、歐依瑟比歐斯兩人是最重要的，拉若大師則在居間扮演調解的角色。」請參考：John Daverio and Eric Sams: 'The music critic: Leipzig, 1833-4', Grove Music Online, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40704>>, (Accessed 12 August, 2008).

² Cone 221.

³ Cone 226-248.

⁴ 康恩使用的總譜中，第一樂章的小節數和《白遼士全集》版本中的有點不同。請見 Cone 49.

白遼士的交響曲¹

這首交響曲提供很多可用來思考的材料，以致於容易造成糾纏不清的情形。因此，我傾向將它們分開個別處理，儘管在討論時，它們彼此之間脫離不了關係。我將它們分成四個觀點，來觀察一部音樂作品：形式（整體的、部份的、段落的、樂句的）、音樂的組成（和聲、旋律、句法、手法）、藝術家要表達的獨特想法、掌控著形式、材料、想法的精神。

形式是精神的容器。要裝滿較大的容器空間，就需要較大的精神。到目前為止，人們用「交響曲」一詞，來稱呼器樂中最大型的作品。

我們習慣根據一個東西的名字來衡量它，我們以這樣的要求看「幻想曲」，那樣的要求看「奏鳴曲」。

二流天份的人能掌握既定的形式，就夠了。我們容許一流天份的人，將這些形式擴張。只有天才可以自由創造。

貝多芬的第九號交響曲是現有的外在形式最大的器樂作品，在它誕生之後，器樂作品的界限似乎被窮盡了。

在此要提出一些人物：里斯²的原創性只有貝多芬能掩蓋。舒伯特³，一位充滿幻想的畫家，他的筆刷深深地浸在月亮的光芒和太陽的火焰中，或許在貝多芬的九個繆斯女

¹ 一段藝術家生活中的插曲

² 【譯註】Ferdinand Ries, 1784-1838. 德國鋼琴家、作曲家、繕寫者。

³ 【譯註】Franz Schubert, 1797-1828. 奧地利作曲家。

神之後，舒伯特能帶給我們第十個。¹ 史博²應該要在交響曲的穹蒼中說些甚麼，可是他纖細的言語，沒有足夠的強度產生迴響。卡里渥達³是位快樂、和善的人，他的後期交響曲雖然在技巧上有其深度，卻少了他第一首交響曲中的幻想高度。新一代的作曲家中，茅爾⁴、史奈德⁵、莫謝勒斯⁶、米勒⁷、海塞⁸、拉赫納⁹，都是大家認識且欣賞的，孟德爾頌¹⁰更是我們不能不提的一位。

上述這些人士，除了舒伯特外，皆尚在人世，卻沒有一人敢對舊有的形式做些本質上的改變；只有史博在他最新的交響曲中做了一些嘗試。孟德爾頌是一位多產也會思考的藝術家，他可能看到，這條路上找不到什麼了，而開創一條新的路，不過，貝多芬在他偉大的《雷奧諾拉序曲》¹¹序曲（*Leonorenouverture*）裡，已經為這條新路做了前導。在他的音樂會序曲中，孟德爾頌將交響曲的理念濃縮到較小的範圍裡，以這些作品，孟德爾頌超越了當今的器樂作曲家，贏得了王冠與權杖。從現在起，交響曲一詞只

¹ C 大調交響曲當時尚未出現。

² 【譯註】Louis Spohr, 1784-1859. 德國作曲家、小提琴家、指揮家。

³ 【譯註】Johann Wenzel Kalliwoda. 1801-1866, 捷克作曲家、小提琴家。

⁴ 【譯註】Ludwig Maurer, 1789-1878. 德國作曲家、小提琴。

⁵ 【譯註】Friedrich Schneider, 1786-1853. 德國作曲家、指揮家、教師。

⁶ 【譯註】Ignaz Moscheles, 1794-1870. 捷克鋼琴家、作曲家。

⁷ 【譯註】Christian Gottlieb Müller, 1800-1863. 德國作曲家。

⁸ 【譯註】Adolf Hesse, 1809-1863. 德國管風琴家、作曲家。

⁹ 【譯註】Franz Lachner, 1803-1890. 德國作曲家、指揮家。

¹⁰ 【譯註】Felix Mendelssohn, 1809-1847. 德國作曲家。

¹¹ 【譯註】貝多芬唯一的一齣歌劇《費德里奧》（*Fidelio*, 1805）的序曲。共有三個版本。

怕即將走入歷史。

在其他國家，則是一片沈寂。凱如賓尼¹在多年前曾經進行寫作一首交響曲，但是，或許太早，也或許太謙虛，他自己認為無力完成。在法國和義大利，其他人則都在寫歌劇。

此時，法國北海岸邊的一個陰暗角落裡，有位年輕的醫科學生正思索著新的東西。對他而言，四個樂章太少了；他要用五個樂章，就像在戲劇裡那樣。起先，我以為白遼士的交響曲是接續貝多芬第九號交響曲之作；理由不在於剛剛所提的關於樂章的情形，因為貝多芬第九號交響曲只有四個樂章，而是另有原因。不過，白遼士的作品於 1820 年已在巴黎音樂院演出，而貝多芬的第九號則是在之後才問世，² 所以，任何關於模仿的想法都消失了。就讓我們大膽地來看看交響曲本身吧！

觀察這五個部份的關係，就會發現，除了最後的兩個部份外，它們係按照傳統的順序排列的；而最後兩個部份其實是一個夢的兩個場景，看來也就形成一個整體。第一部份以一個慢板開始，其後接入一個快板；第二部份相當於詠諧曲的位置；第三部份係中間的慢板；最後兩個部份則完成快板的結束樂章。在調性上，它們也形成整體的關係；導奏的慢板（Largo）在 c 小調上，快板為 C 大調；詠諧曲是 A 大調；慢板為 F 大調；最後兩個部份分別在 g 小調和 C 大調上。到目前為止，都沒問題。我很樂意陪著讀者在這棟獨特的建築物中上下走動，也希望能為讀者描繪每一個房間的特色。

¹ 【譯註】Luigi Cherubini. 1760-1842. 義大利作曲家、指揮家、理論家、教師，也從事行政和出版的工作。

² 【譯註】此處為舒曼的誤解，《幻想交響曲》創作於 1830 年。

我在這裡討論的都是曲式。接入第一個快板的慢板導奏，和其他交響曲的慢板導奏差異甚小；若是沒有注意到，其中一些大的段落經常以某種方式做前後調動，更不會發現它的不同。這段慢板導奏其實是一個主題的兩段變奏曲加上自由的間奏。主題一直延伸到第二頁第二小節¹，經過句到第三頁第五小節²。第一變奏到第五頁第六小節³，又一段經過句到第六頁第八小節⁴。第二段變奏到第七頁第一小節⁵，係在持續低音上進行；我個人在一段法國號音樂中，找到了主題的音程，儘管只在暗示的層次。現在走向快板。幾個導入的和弦。我們從前廳進入內廳。到了快板。如果還有人想在個別的細節上繼續徘徊的話，將會跟不上，並且會迷路。請由開始的主題迅速地掠過一整頁，到第一個 *animato* 的部份，第九頁⁶。這裡有三個想法緊密地擺在一起：第一個想法（白遼士稱它為雙重的「固定樂思」，其理由我之後會解釋）直到文字標示 *sempre dolce e ardamente* 的地方⁷；第二個想法（出自導奏）一直到第一個 *sf*⁸，到第九頁時，第三個想法接進來，一直到 *animato*⁹。接下去直到第十頁低音的 *rinforzando* 的部份¹⁰，可以被看做一個整體，

¹ 相當於 NBE 版本總譜第一樂章第 16 小節。

² 【譯註】相當於 NBE 版本總譜第一樂章第 27 小節。

³ 【譯註】相當於 NBE 版本總譜第一樂章第 41 小節。

⁴ 【譯註】相當於 NBE 版本總譜第一樂章第 50 小節。

⁵ 【譯註】相當於 NBE 版本總譜第一樂章第 58 小節。

⁶ 【譯註】相當於 NBE 版本總譜第一樂章第 111 小節 *a tempo con fuoco* 的位置。

⁷ 【譯註】相當於 NBE 版本總譜第一樂章第 86 小節。

⁸ 【譯註】相當於 NBE 版本總譜第一樂章第 103 小節。

⁹ 【譯註】相當於 NBE 版本總譜第一樂章第 111 小節 *a tempo con fuoco* 的位置。

¹⁰ 【譯註】相當於 NBE 版本總譜第一樂章第 150 小節。

也請不要忽視了第九頁 *ritenuto il tempo* 到 *animato* 的這一段¹。在 *rinforzando* 的地方²，我們來到一個光線美好之處，是真正的第二主題，在這裡，可以對過去的部份，做點小小的回顧。第一部份結束在此，並且會被反覆。從這裡開始，音樂段落似乎要較清楚地出現，可是卻因為音樂的衝力，變得忽長忽短，以致於由第二部份開始到十二頁的 *con fuoco* 的部份³，再到十三頁的 *sec.*段落⁴；停頓。遠方傳來了一支法國號的聲音。聽來很熟悉的旋律直到十四頁的 *pp*⁵。接下來的行跡愈來愈難辨，也愈來愈神秘。兩個想法，四小節與九小節。幾個兩小節的過渡。自由的拱行與轉彎。第二主題不斷被壓縮變小，直到十六頁的 *pp* 處⁶放出自己的光芒。第一主題的第三個想法不斷下沉到低音域；一片漆黑。一步步地，破碎的剪影逐漸成型，直到十七頁的 *disperato*⁷。第一主題的第一個形式極度被扭曲、破壞，直到十九頁⁸。現在，完整的第一主題有著極度輝煌的姿態，直到二十頁的 *animato*⁹。全然奇妙的曲式，就只一次，零零落落地，讓人想起舊有曲式。就消失了。

白遼士在肢解一個美麗殺人犯頭顱時的那股反感，一定不會比我肢解他的第一樂章

¹ 【譯註】相當於 NBE 版本總譜第一樂章第 119 到 125 小節，*un peu retenu* 的這一段。

² 【譯註】相當於 NBE 版本總譜第一樂章第 150 小節。

³ 【譯註】相當於 NBE 版本總譜第一樂章第 198 小節。

⁴ 【譯註】相當於 NBE 版本總譜第一樂章第 228 小節。

⁵ 【譯註】相當於 NBE 版本總譜第一樂章第 278 小節。

⁶ 【譯註】相當於 NBE 版本總譜第一樂章第 329 小節。

⁷ 【譯註】相當於 NBE 版本總譜第一樂章第 369-370 小節。

⁸ 【譯註】相當於 NBE 版本總譜第一樂章第 409 小節。

⁹ 【譯註】相當於 NBE 版本總譜第一樂章第 439 小節的 *animez*。

時的心中反感，要來得大。¹而這個肢解對我的讀者可有些幫助嗎？我有三個目的：第一、讓那些對這首交響曲完全不熟悉的人瞭解，這種分析式的評論，是難以讓他們弄清楚，音樂裡有何東西；第二、有些人雖然粗淺地看過全作，卻因為不懂其道，而將其擱在一邊；對這些人，要告訴他們一些精采之處所在；最後，第三、那些知道這作品，卻不願意承認它的價值的人，我要向他們證實，即使作品看來好像沒有形式，若以更宏觀的角度來看，它的軀體裡擁有一個很對稱的秩序，更不用提它內部的凝聚力了。但是，就是這個新形式、新表現力讓人不熟悉，造成了不幸的誤解。大多數人在第一次或第二次聆聽時，過度停留在一些細節上，這個情形就像在閱讀一份難以辨認的手稿時，有的人先是仔細地解讀每個字，有的人則是先做整體的瀏覽，以瞭解其意義與訴求；前者花的時間必然比後者多很多。此外，如同前面所提到的，一個承載著舊名稱的新形式，引起更多的紛擾與爭議，是沒有其他東西比得上的。例如，要是有人想要把一個 5/4 拍的音樂稱做進行曲，或是把十二個連續的小樂章名為交響曲，其他人肯定對他產生質疑，同時，大家會不斷地去檢視，其中究竟是怎麼回事。一個作品愈是看來獨特和精美，我們愈要小心地評斷它。貝多芬帶給我們的經驗不就是一個例子嗎！他晚期的作品當中，那些無窮盡的原創結構和形式，那無人可否認的精神，在當初，豈不就使他的作品，被認為是不可理解的？讓我們不要理會那些小的、但是尖凸的稜角，且拉出弧線，來總覽第一個快板，它的形式就顯現出來了：

¹ 他年輕時習醫。

第一主題

(G 大調)

有第二主題的中間段

有第二主題的中間段

第一主題

第一主題

(C 大調) (C 大調)

開頭

結尾

(C 大調)¹ . . . (G 大調、e 小調) (e 小調、G 大調) (C 大調)

我們將它與以下傳統的形式並置比較：

中間段落

(a 小調)

第二主題

第一主題

(G 大調) (C 大調)

第一主題

第二主題

(C 大調) (兩個主題的發展) (C 大調)

就多樣性和統一性而言，我們或許不知道，第二種比第一種好在哪裡，但是我們可以順勢期待，能擁有無窮的幻想力，才好讓它繼續走下去。此外，還有些樂句的結構，

¹ 【譯註】舒曼在此處似乎將 c 小調誤植為 C 大調。

尚待討論。在最近的時日裡，還真沒有一個例子像這個作品，在小節與節奏關係上，將二者相合與二者不合的情形，做自由地結合和運用。後樂句幾乎從不與前樂句對應，答句從不回應問句。這正是白遼士的特質，係符合他南方的個性，卻對我們北方人而言很陌生，這就解釋了，為何我們在初次接觸這個作品時，會有不安的感覺，以及對昏暗不明的抱怨。以這種大膽的手法所達成的一切，使得沒有東西可以再被增加或是刪除，以免在想法上失去了它的穿透力及力量，對此，我們只能親眼和親耳來印證。音樂似乎正試著走向它的源頭，在那裡，音樂還不需要煩惱重拍的規則，在那裡，音樂靠著自己的力量，將自己提升到一種不被制約的言說、一種更高的詩意句法；如同在希臘的合唱團裡、在聖經的話語中、在戎·保羅¹的散文裡。在此姑且打住，不再細究這個想法。但是我本段落的結尾，要以一句話提醒大家，有著孩子般詩人精神的恩斯特·華格納²在多年前預示到：「有意要將音樂中小節線的專制掩蓋和消弭的人，他至少可以明顯地解放此藝術；但是，要給它知覺的人，他將會賦予它描述一個美麗想法的力量；並且從這一刻起，音樂將會站在所有精緻藝術中的最高地位。」

就像之前提過的，如果我們將這首交響曲的其他部份也像第一樂章般地拆解，那就會扯得太遠，並且不會有結果。第二部份在不斷地旋轉中奏出，正如它要描繪的舞曲；第三部份，也許是最美的，昂向天際，如同半拱形般上下蜿蜒；最後兩個部份沒有中心，直衝向結尾。表面看來，全曲沒有一定的形式，然而，我們卻必須認知它在精神上的凝聚力。在此，我們也許可以聯想到一句對戎·保羅的古怪說法，有人用一位差勁的邏輯

¹ 【譯註】Jean Paul, 1763-1825. 德國小說家、諷刺詩作家、美學家。

² 【譯註】Ernst Wagner, 1769-1812. 德國小說家、劇作家。

學家和一位偉大的哲學家，來形容他。

到目前為止我們只處理了外衣，我們現在要談談布料材質，看看這個材料如何在音樂作品中，發揮功能。

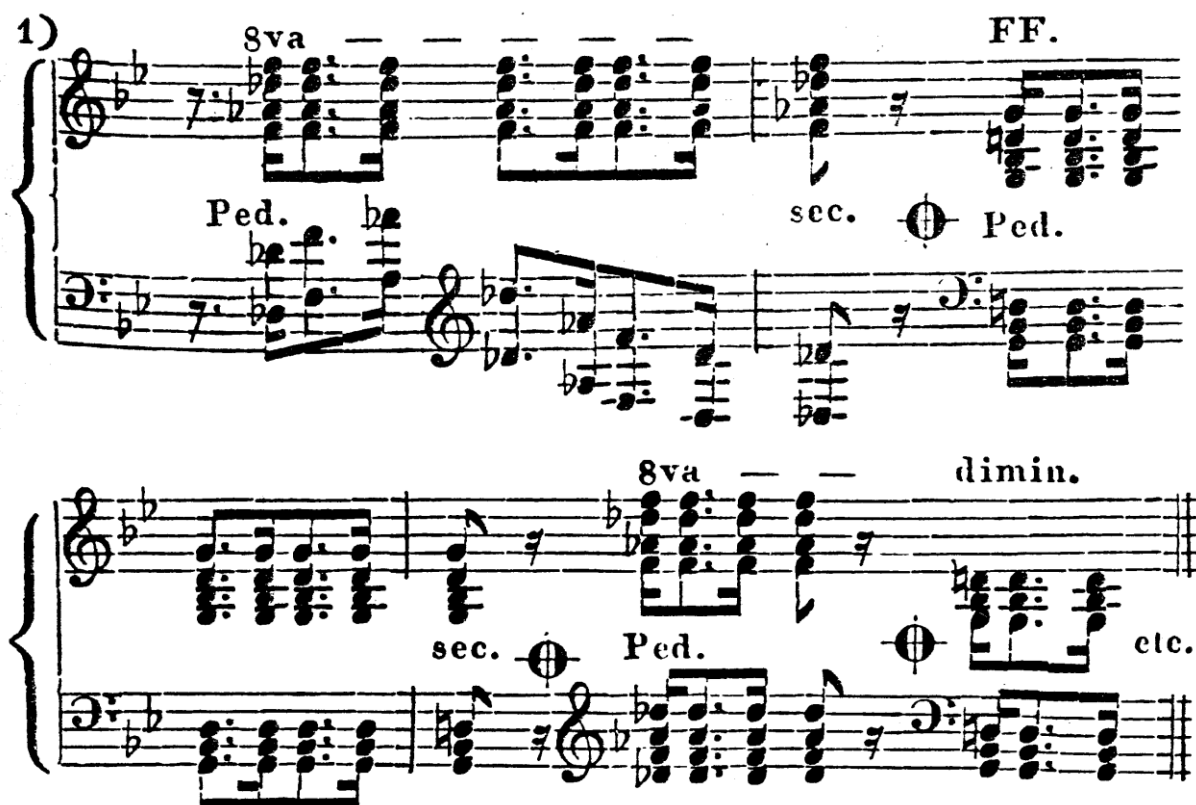
開始時我就提到，我只能用鋼琴版本來做判讀，在這個版本中，重要的地方都標示出了使用的樂器。即使不是這樣，對我來說，所有的內都是以管弦樂團的特質構思和創造出來，每個樂器都被運用在適當的位置上，我要說，它們都是以其原始的聲音力量被使用著，以致於一位好的音樂家應該可以根據這個鋼琴版本，做出一份還不錯的總譜；當然，至於一些白遼士深具創意的新組合和新的樂團效果，可就望塵莫及了。

若要我提些不公平的評論，莫過於菲悌斯¹先生的話：「我看，他匱乏旋律和和聲的想法。」他腦海裡想要否定白遼士的一切，也實際做了：不提幻想力、創造力、原創性，卻談旋律和和聲的豐富性？我無意要對這篇寫得相當出色和機智的評論，提出反駁，因為我在其中看到的，並非是私心和不公，而是盲目無知，並缺少一個足以接受這種音樂的器官。讀者倘若自己未能親有所感，也不必要聽信於我！即或由被抽出來的譜例經常有害無益，我還是要嚐試，用些譜例來做闡釋。

關於這首交響曲的和聲價值，我們可以見到一位十八歲²的生澀作曲家，不顧左右，直直地朝著他的主要目標前進。例如，白遼士如果要從 G 大調轉到降 D 大調，他會毫不客氣地向前衝，就像樂譜 16 頁（見譜例一）。

¹ 【譯註】François-Joseph Fétis, 1784-1871. 活躍於巴黎的比利時籍音樂學家、理論家、評論家以及作曲家。

² 【譯註】此處為舒曼的誤解。白遼士寫《幻想交響曲》時，已經 27 歲。



對這個手法搖頭，是沒錯的！可是，巴黎那些聽過這首交響曲，又有音樂修養的人，肯定地說，在這裡，不可能有別的處理方式，甚至有人對白遼士的音樂留下一句名言：「它非常美麗，雖然它不是音樂。」這句話說來有點空泛，卻值得再聽一次。再者，這些出現不規則的地方也只是例外¹。我甚至很想說，除了由很少的材料做出來的組合顯得多變外，他的和聲因著某種簡潔，總之因著一個凝聚性和精練感，而顯得出眾，就像我們在貝多芬身上看到的一樣，當然，貝多芬發展地更加徹底。或說，白遼士離開主要的調性太遠了嗎？讓我們立即看看第一樂章：第一句全然的c小調²；由此而下，第一個想法

¹ 可是，請將六十一頁的一、二小節互相比較。【譯註】相當於NBE版本總譜第四樂章129、130小節。

² 第一頁到第三頁的第五小節。【譯註】相當於NBE版本總譜第一樂章1-27小節。

的音程忠實地在降 E 大調上出現¹；然後一直堅守在降 A 大調²，再輕易地來到 C 大調。

從我上方提供的簡圖，可以看到，這個快板是如何地，由最簡單的 C 大調、G 大調和 e 小調建立起來。就是這麼地走下來。第二樂章全部瀰漫著明亮快捷的 A 大調；第三樂章是田園式的 F 大調和近系的 C 大調及降 B 大調；第四樂章是 g 小調、降 B 和降 E 大調；唯獨在最後一個樂章，雖然以 C 調為主，但是卻進行地相當熱鬧，符合地獄的婚禮。然而，我們也常撞見平淡和無聊的和聲³；撞見一些至少以傳統規則來說是禁止的錯誤和聲⁴，同時它們其中又有一些聽起來十分華麗的；撞見一些不清楚和模糊的和聲⁵；撞見難聽的、扭曲的、變形的和聲⁶。也許有一天我們會把這些和聲稱為美麗的，但希望這

¹ 第三頁第六小節。【譯註】相當於 NBE 版本總譜第一樂章第 28 小節。

² 第六頁第四小節。【譯註】相當於 NBE 版本總譜第一樂章第 46 小節。

³ 第二頁第六、七小節；第六頁一至三小節；第八頁一至八小節；第二十一頁，最後一行一至四小節；第二樂章，第三十五頁，第五行一至十八小節。【譯註】相當於 NBE 版本總譜第一樂章 21-22；43-45；64-71；486-489 小節；第二樂章 302-319 小節。

⁴ 就在第一頁的第一小節，那個 H 音（可能是個印刷的錯誤），第三頁二至四小節；第九頁八至九小節；十五至十九小節；第十頁十一至十四小節；第二十頁八至十八小節；第三十七頁十一至十四小節、二十八至二十九小節；第四十八頁第五行二到三小節；第五十七頁第五行第三小節，第六十二頁九至十四小節；第七十八頁第五行一至三小節，及後面的全部；第八十二頁第四行一至二小節，及後面的全部；第八十三頁十三至十七小節；第八十六頁十一至十三小節；第八十七頁五至六小節。我要重申的是，我只是依據鋼琴改編版來判斷的：在總譜中的一切，可能都看起來不同。

【譯註】相當於 NBE 版本總譜第一樂章的第 1 小節，及 24-26；108-109；115-119；142-145；439-449 小節；第二樂章 348-351；365-366 小節；第三樂章 146-147 小節；第四樂章 76；154-159 小節；第五樂章 307-309 小節及其之後；388-389 小節及其之後，408-412、464-466、483-484。

⁵ 第二十頁第三小節（【譯註】相當於 NBE 版本總譜第一樂章 439 小節）；也許此處的和聲如下：

6	7	6	6#	6b	6b	6	6#
3#	—	3	—	3b	—	3	—
D#		E		F		F#	等等……

第六十二頁第五行一至二小節；第六十五頁第四行第三小節，也許是李斯特的玩笑，要用來模仿鈸的聲響消逝；第七十九頁八至十小節；第八十一頁第六小節及之後；第八十八頁一至三小節，及其它等等。

【譯註】相當於 NBE 版本總譜第四樂章 158-159 小節；第五樂章 11 小節；第五樂章 317-319、348 小節及其之後，491-493 小節，及其它等等。

⁶ 第二頁第四行；第五頁第一小節；第九頁十五至十九小節；第十七頁，從第七小節起往下一段；第三十頁第四行六至七小節；第二十八頁十二至十九小節；第八十八頁一至三小節，及其它等等。【康恩註】舒曼的「二十八頁」應該是「八十二頁」的誤植。Cone 235。【譯註】相當於 NBE 版本總譜第一樂章 21-22；36；115-119；369 小節起往下一段；第二樂章 160-161 小節；第五樂章 387-394、491-493 小節，及其它

一天永遠不會到來。不過，就白遼士而言，這些係有其特別的理由；可以試著更動或是改善其中的任何東西，對和聲專家而言，這只是兒戲般簡單的動作，只要這樣做了，就會見到，結果適得其反，一切的一切都會顯得平淡！在一股強烈的年輕靈魂的第一次噴發中，深藏了一個不可馴服的力量；這股力量雖然粗野，但是只要大家不試著以評論將它拉到藝術框框裡，它的效果就會更強。只要這股力量自己還未整理出更合理的手法，或以自己的方式找到目標與方針，那麼，一切要以藝術之名來改善它，或是以強制的方式將它置於框框的努力，都將只是枉然。白遼士不要被當作是乖巧、優雅的；他所討厭的，他狠狠地扯著其頭髮，他所喜愛的，他深深地將其壓碎，只是輕一點或重一點而已。且站在一個狂熱年輕人的角度看吧，不應該用井底之蛙的尺來丈量他！我們也要去看看那眾多的溫柔與美麗的創意，它們平衡了那些粗陋和怪異的地方。例如看整個第一段如歌的部份¹，以及它在降 E 大調中的反覆²。持續長達十四小節的降 A 低音效果顯著³，出現在中音部的持續低音⁴亦是如此。半音、凝重地上下擺動著的六和弦⁵，本身沒有特別的意義，但是對它所處的前後關係位置而言，卻有驚人的效果。有些段落中，bass 聲部（或 tenor 聲部）和 soprano 互相模仿，糟糕的八度和錯位⁶，不斷地穿梭鳴響，這些

等等。

¹ 第一頁第三小節起。【譯註】相當於 NBE 版本總譜第一樂章第 3 小節起。

² 第三頁第六小節。【譯註】相當於 NBE 版本總譜第一樂章 27 小節處。

³ 第六頁第四小節。【譯註】相當於 NBE 版本總譜第一樂章 46 小節處。

⁴ 第十一頁第十小節。【譯註】相當於 NBE 版本總譜第一樂章 168 小節處。

⁵ 第十二頁第十三小節。【譯註】相當於 NBE 版本總譜第一樂章 198 小節處。

⁶ 第十七頁第七小節。【譯註】相當於 NBE 版本總譜第一樂章 369 小節處。

地方，實在讓人難以依據鋼琴譜，看出個所以然來；要是八度都被隱藏地很好，骨子裡一定有其意義。第二樂章的和聲基礎，除了少數例外，都顯得簡單，不甚深奧。第三樂章可以在純粹和聲的內容上，與其它的交響曲名作相比：在這裡，每個音都活了起來。第四樂章中的一切都很有趣，呈現出一種精簡、堅實的風格。第五樂章極其翻攪；除了一些個別的新段落¹，聽起來皆不美、尖銳和令人不舒服。

白遼士為了整體而忽視及犧牲細節的情形，和他在藝術性及精緻細節的營造工夫，不相上下。然而，他不會像其他人一樣，把他的主題壓榨到最後一滴，而讓無聊的主題發展，破壞了我們對一個好樂念的興緻。他比較是暗示我們，他是可以嚴肅地經營主題，只要他想要，只要位置適當；正是貝多芬式的寫照。他經把他最美麗的想法只講一次，更像是順道一提²。（譜例二）

¹ 第七十六頁，從第四行開始；第八十頁，降E音在內聲部保持了大約二十九小節；第八十一頁第二十小節，五級上的頑固低音；第八十二頁第十一小節，此處我試著擺脫第四行第一至二小節處，令人不舒服的五度，卻不成功。【譯註】相當於NBE版本總譜第五樂章第269小節起；從329小節起；第363小節起；第386小節起。【康恩註】舒曼被李斯特的鋼琴譜誤導了，他所謂的「五級上的頑固低音」其實原來是總譜上的連續敲打的大鼓，「令人不舒服的五度」也是李斯特的鋼琴譜上才有的效果。Cone 236.

² 第三頁第二小節；第十四頁第四行六至十八小節；第十六頁第六行一至八小節；第十九頁第五行一至十五小節；第四十頁第四行一至十六小節。【譯註】相當於NBE版本總譜第一樂章24、278-290、358-366、427-441小節；第三樂章49-64小節。



交響曲的主要動機（譜例三），本身沒有什麼意義，也不適合用作對位的處理，卻在之後出現時，愈來愈見其效果。在第二部份的開頭，它已變得較有趣，而且就這樣一直下去¹（譜例二），直到它蜿蜒地經過尖銳的和弦，抵達 C 大調²。在第二樂章中，他將主要動機以音對音的方式，置入一個新的節奏裡，並用新的和聲，做成該曲的中段（Trio）³。快到結束時，他又將它再現，可是呈現出一種軟弱與徘徊⁴。第三樂章中，它以宣敘調的方式登場，卻不時被樂團打斷⁵；這裡，它極度的熱情噴發，直到尖銳的降 A 音之後，好像暈厥般地摔倒在地。之後⁶，在第三樂章主題的引導下，它再度以柔和與平靜的姿態出現。在〈往斷頭台的進行曲〉中，它再次想說寫什麼，卻被致命的一

¹ 第十六頁第六行第三小節。【譯註】相當於 NBE 版本總譜第一樂章 358 小節。

² 第十九頁第七小節。【譯註】相當於 NBE 版本總譜第一樂章 410 小節

³ 第二十九頁第一小節。【譯註】相當於 NBE 版本總譜第二樂章 120 小節。

⁴ 第三十五頁第五行。【譯註】相當於 NBE 版本總譜第二樂章 302 小節。

⁵ 第四十三頁最後一小節。【譯註】相當於 NBE 版本總譜第三樂章 90 小節。

⁶ 第四十九頁第三、第十三小節。【譯註】相當於 NBE 版本總譜第三樂章 150 小節；160 小節。

擊斬斷¹。在幻象中，它由 E 和降 E 調豎笛粗鄙地奏出²，憔悴、不莊重、骯髒。白遼士故意這樣做。



第一樂章的第二主題，直接地由第一主題衍生出來³；兩個主題如此怪異地共生，以至於樂節的開頭與結尾，幾乎難以辨認，直到新的樂念脫穎而出（譜例四），隨後，這個樂念短暫地，以不太被察覺的方式，在低音再度出現⁴。稍後，白遼士再度拾起這個樂念，以極妙的方式刻劃之（譜例五）；這個例子中，作曲家的主題發展手法展現得最為清楚。以同樣精巧的方式，之後不久，他又寫出了一個樂念，該樂念卻像是完全被遺忘了。⁵

¹ 第六十三頁第四小節。【譯註】相當於 NBE 版本總譜第四樂章 164 小節。

² 第六十七頁第一小節；第六十八頁第一小節。【譯註】相當於 NBE 版本總譜第五樂章 21 小節；40 小節。

³ 第十頁第五行第三小節。【譯註】相當於 NBE 版本總譜第一樂章 150 小節。

⁴ 第十一頁第五小節；第十二頁第七小節。【譯註】相當於 NBE 版本總譜第一樂章 163 小節；192 小節。

⁵ 第九頁第十九小節；第十六頁第三小節。【譯註】相當於 NBE 版本總譜第一樂章 119 小節；329 小節。

4)

5) Violoncelli.



第二樂章的動機比較不那麼精緻地糾纏；但是該主題在低音聲部有傑出的表現¹；
精采的是，他如何由同一個主題做出一個小節²。

以極為吸引人的設計，他在第三樂章中，又帶來單調的主要樂念³；貝多芬大概都不能處理得比他更好。整個樂章充滿有意義的關聯；例如他從 C 音做了一個向下大七度的跳進；隨後，他將這個不具意義的動機運用得很好（譜例六）。

¹ 第三十一頁第十小節；第三十七頁第一小節。【譯註】相當於 NBE 版本總譜第二樂章 176 小節；338 小節。

² 第二十八頁第十小節。【譯註】相當於 NBE 版本總譜第二樂章 106 小節。

³ 第三十九頁第四小節；第四十二頁第一小節；第四十七頁第一小節。【譯註】相當於 NBE 版本總譜第三樂章 20 小節；69 小節；131 小節。

6)

sf Bassons

pizzic. Clarinettes

Flûte

pp etc.

7)

marcato

diminuendo

ff Violoncelles et Contrebasses

marcatissimo.

第四樂章中，主題（譜例七）的對位處理很漂亮；他如何小心地將它移到降 E 大調（譜例八）和 g 小調（譜例九）上¹，也十分傑出。

¹ 第五十五頁第十五小節；第五十七頁第十二小節；第五十八頁第五小節；第六十頁第一、第十小節；第六十一頁第三小節的一處倒影。【康恩註】舒曼的「第五十七頁第十二小節」應該是現在總譜中第四樂章 49 小節的誤植。Cone 239. 【譯註】相當於 NBE 版本總譜第四樂章 33 小節；49 小節；82 小節；114 小節；123 小節；131 小節。

8)

sf *sf*

marcato

F

Timballes con sordini.

diminuendo

etc.

etc.



最後一樂章中，他引用了〈震怒之日〉(Dies irae)，第一次用全音符，第二次用二分音符，然後以八分音符呈現¹；鐘聲不時加入，敲出主音和屬音。隨後的雙重賦格（譜例十）（他將它謙稱為小賦格）²，即使不是巴赫的，也符合了學校教的、清晰的構造規矩。可以見到，〈震怒之日〉和〈妖魔的輪旋曲〉(Ronde du Sabbat)，很巧妙地交纏了

¹ 第七十一頁第四行第七小節；第七十二頁第六小節、第十六小節。【譯註】相當於 NBE 版本總譜第五樂章 127 小節；147 小節、157 小節。

² 【康恩註】「小賦格」的標示只出現在李斯特的鋼琴譜中，總譜中並沒有。Cone 241.

起來（譜例十一）。只是〈妖魔的輪旋曲〉的主題不夠長，新的伴奏由上下滾動的三度¹構成，顯得極度自由和隨性。最後三頁顯得不知所云，如同之前常常提到的；可見到〈震怒之日〉又從 pp 的音量開始奏出²。在沒有總譜可以細究的情況下，最後一頁只能說很糟。

10)

Ronde du Sabbat.

11)

Instruments à cordes. etc.

Dies irae.

Instruments à vent.

Detailed description: The image shows two musical staves. Staff 10 is for 'Ronde du Sabbat.' and features a treble clef with a 7-measure rest followed by a melodic line, and a bass clef with a triplet of eighth notes. Staff 11 is for 'Instruments à cordes.' and 'Instruments à vent.' and features a treble clef with a complex melodic line and a bass clef with sustained chords marked with accents (^).

若像菲悌斯先生宣稱般，即使白遼士最溫暖的朋友都不敢替他的旋律做辯護，那我就是白遼士的敵人了：在旋律開始前，希望大家不要只想著所熟悉的義大利旋律。

的確，前面多次提到的交響曲主要旋律，是有些平淡，白遼士也對它誇獎太過，

¹ 【康恩註】此處的三度是李斯特自己添加，為了要表現鋼琴技巧的絢麗，總譜中並沒有。Cone 241.

² 第八十七頁第八小節。【譯註】相當於 NBE 版本總譜第五樂章 486 小節。【康恩註】總譜中的〈震怒之日〉並非 pp，而是弦樂的伴奏以 pp 和 ff 的音量交錯著。Cone 241.

尤其當他在標題中，把它描述為「高貴、羞怯的個性」；可是我們要考慮到，他其實根本沒有要提出一個偉大的想法，那只是一個糾纏不去、惱人的念頭，就像是我們常常一整天在腦海裡揮之不去的那種情形；這樣的單調性、和令人發瘋的感覺，不能再被描述地更好了。在同一篇評論中又說道，第二樂章的主要旋律是這麼的平凡和無意義；可是白遼士其實是同樣地（如同貝多芬在他的 A 大調交響曲的最後一個樂章般）要將我們引領入一個舞會裡，就是如此而已。在第三樂章中的開頭旋律（譜例十二）也是如此，我相信，就是菲悌斯稱之為晦暗與沒品味的旋律。



但是大家只要去阿爾卑斯山或是什麼農牧地區繞一繞，或是好好聽一聽蕭姆管和阿爾卑斯號；那正是這種聲音。這首交響曲的旋律是這麼地有個性和自然；而在某些段落中，它們脫去了自己獨特的個性，卻達到了更為普遍與高尚的美。例如，在這首交響的開頭的那個如歌的段落，能被挑剔什麼嗎？要說它比八度的界限，又超越了一度嗎？或是它不夠感傷呢？還是前面例子中講到的悲傷的雙簧管旋律？它不當跳進嗎？誰又要用手指細數一切呢！要是大家真的要指責白遼士，那可能是他的缺乏中聲部吧；然而，對此我卻觀察到一種特殊的原因，這是我很少在其他作曲家身上看到的。也就是說，他的旋律，由於幾乎每一個音都帶有的強烈生命力，而顯得十分出眾，它像許多古老的民歌一般，常常完全不需要添加和聲做為伴奏，甚至一旦添加，反倒會失去了音響的飽滿度。

因此，白遼士在配置和聲的時候，大多只用一個長低音，或是上、下圍繞的五度和弦¹。

但是大家可不能只用耳朵來聽他的旋律；不知道要從內部來跟著唱的人，勢必讓旋律從耳邊不經意地溜掉。我的意思並非是要大家發出半掩的聲音，而是要全心投入，這樣一來，旋律將產生一種意義，而我們越是將旋律反覆，它的意義就顯得越加深刻。

為了不要漏掉些什麼，我們以管弦樂作品和李斯特的鋼琴改編的角度，來談談這首交響曲。

生來就是管弦樂大師，白遼士對個別聲部及合奏聲部的程度要求都極高，更勝貝多芬，更勝所有的其他人。可是他所對器樂演奏家要求的，不是更偉大的機械化技巧，而是：共同的投入、鑽研、愛。每個人的自我性應該要被收起，以成就整體性，這個整體又要為最高者所用。三、四次排練，是練不出什麼東西的；這首交響曲在管弦樂作品中所佔的地位，應該和蕭邦的鋼琴協奏曲在鋼琴演奏曲目中佔的地位一樣，但我無意繼續比較二者的其他部份。菲悌斯身為白遼士的反對者，也要對他配器的直覺，給予完全的肯定；正如之前所提，經由鋼琴改編的譜，我們可以猜到其中所用的樂器。然而，即使擁有最生動的幻想力，要想像出各種的組合、對比、效果，也很困難。所謂的樂音、聲響、噪音、聲音，白遼士都不排斥，所以，他使用了制音的定音鼓、豎琴、裝弱音器的法國號、英國管，甚至鐘聲。佛羅瑞斯坦甚至說過，他很希望，白遼士有一天能讓所有的音樂家一起吹口哨，雖然他大可乾脆寫上休止符，因為到時候大家都會笑得合不攏

¹ 長低音的例子，例如，第十九頁第七小節；第四十七頁第一小節。上、下五度和弦的例子，可以見「舞會」樂章中的主題，其基礎和聲為：A、D、E、A，然後是進行曲樂章中第四十七頁第一小節。【譯註】相當於 NBE 版本總譜第一樂章 410 小節；第三樂章 131 小節；第二樂章 38-54 小節。【康恩註】舒曼註腳中，「進行曲樂章中第四十七頁第一小節」是個錯誤，因為這個位置（「第四十七頁第一小節」）在本註腳已經出現過一次了，舒曼也許指的是第四樂章 62 小節。Cone 243.

嘴。佛羅瑞斯坦可能也要在未來的總譜中，找尋啼叫的夜鶯，或是偶然的雷雨。夠了，大家必須要用聽的。聽覺的經驗會告訴我們，是否作曲家有理由提出以上種種的要求，是否這樣的要求會相應地增加愉悅的感受。是否白遼士用少量的工具會達成某種效果，還不能肯定。就讓我們滿意於他已經給予我們的東西吧。

李斯特的鋼琴改編譜值得我們拿來做更深入的探究，但是我們還是把這些有關交響曲改編成鋼琴版本的議題，留待未來作討論吧。李斯特付出相當的努力和熱情投入改編，讓這份譜有如一部原創的作品，像是他深入探討後的心得總結，因此可以被視為一部實用的總譜鋼琴彈奏教學手冊。和炫技性細節的演出非常不同的是，這種表演的藝術，講究的是各種不同的觸鍵、踏板的有效運用、清晰的聲部編織、對整體的掌握，簡言之，要完全認識鋼琴工具以及隱藏於其中的許多秘密，只有表演的大師及天才能辦到，而李斯特正是其中的佼佼者。因此，這個鋼琴改編版本可以和管弦樂一起同台演出，不用怕被比下去，就像不久之前在巴黎的一場音樂會中，發表了一首白遼士近期的交響曲（獨唱劇，這首幻想交響曲的續篇）¹，在該交響曲演出之前，李斯特當場先彈奏了此鋼琴改編曲，當作交響曲的序奏。

讓我們短暫回顧一下，到目前已經走過的道路。根據我們最初的計畫，是要分段討論形式、音樂的創作、想法和精神。首先我們看到，整體的形式並沒有偏離傳統太多，各樂章大多呈現出新穎的設計，樂節和樂句以特別的關係，突顯了與他人的不同。在音樂創作上，我們注意到以下種種，包括他的和聲風格、連接與轉折上的精細處理、他的

¹ 【譯註】此處指的是具有《幻想交響曲》續篇意義的《雷里歐》（*Lélio*, 1832）。

旋律特色、此外還有他的配器法與鋼琴改編。現在我們要談一談想法和精神，來做總結。

白遼士自己在一份標題中寫下他的期望，也就是聽眾在聆聽他的交響曲時，應該要聯想到的東西。我們來簡單地看一看。

作曲家想要用音樂描述一個藝術家生活中的數個片段。事先將一個器樂戲劇用幾句話闡明，似乎有其必要。大家可以將以下的標題，視為歌劇中導入音樂段落之前的文字。

第一樂章。夢，熱情。作曲家想像著一位年輕的音樂家，困擾於一種道德病，這個病被一位知名的作家稱為熱情之波浪。音樂家在他的生平中，第一次見到一位女士，她全身上下擁有他所夢寐以求的吸引力，符合他的理想。在一陣奇怪的念頭作用下，情人的影像只要一旦出現在藝術家的心中，伴隨而來的就是一段音樂的念頭，其個性熱情且不失高貴、靚麗。他覺得這些特點與他的情人十分類似。該旋律的反映出來的影像和樣式，在他的心中纏繞不去，像是一個雙重的執念／固定樂思。夢幻的感傷，被陣陣輕聲的欣喜打斷，直到上升至最高的狂熱之愛，初戀的痛苦、嫉妒、內心的熱情、眼淚，建構了第一樂章的內容。第二樂章。舞會。在一場喧鬧的宴會中，藝術家陷入自然之美的沉思中；可是在城裡、在鄉間，到處，情人的身影出現在他面前，干擾他平靜的心。第三樂章。鄉村情景。一個夜晚，他聽見兩個牧羊人一來一往地吹著輪舞曲。這個對話、地點、樹葉傳來輕聲的沙沙聲響、以及對愛情回應的希望，結合在一起，使他心中產生一股不尋常的平靜，也讓他朝更友善的方向去想像。他沉思，要如何迅速脫離這孤獨的處境……可是萬一期待落空！希望和痛苦的交替、明暗的變換，在這個慢板中表達出來。最後，一位牧羊人再度吹起了輪舞曲，他的同伴卻不再回應。遠處傳來雷聲……孤獨—深沈的

寧靜。第四樂章。往斷頭台的進行曲。藝術家確信他的愛得不到回應，服用鴉片自盡。

由於劑量太輕而不致死，卻足以讓他陷入充滿恐怖景象的睡眠中。他夢到，他殺了他愛的人，因而被判處死刑，他看著他自己被帶到刑場。行進的隊伍啟動；伴隨著他的進行曲時而幽暗狂野，時而燦爛莊嚴；低沉的腳步聲，嘈雜的眾人。進行曲的尾聲，執念／固定樂思再度出現，像是最後一絲對情人的回憶，卻被利斧砍成只有一半。第五樂章。安息日之夜夢。他看到自己身處一群駭人的鬼怪、女巫及各式各樣的怪獸中，大家齊聚參加他的葬禮。嗚咽、嚎叫、笑聲，呻吟。愛的旋律又出現了，可是成了一個低級、骯髒的舞曲主題：是她，她來了。一陣歡呼伴隨著她的到場。魔鬼的狂歡。死亡的鐘聲。

以上就是這個標題。全德國都覺得沒必要：這類標語永遠都是一些沒有價值的假內行把戲。其實，只要五個大標題就夠了；因為，大家一定很好奇地想要知道更多的詳情，特別是與作曲家本身有關，他藉由交響曲描述自己的經歷，這些內情一定會經由耳語傳播，流傳下去。總之，德國人溫細的性格，不喜私事的揭露，也不願自己的想法被如此粗糙地引導；早在田園交響曲時，德國人就覺得被冒犯了，因為貝多芬居然不信任德國人，認為在沒有自己的幫助下，德國人無法參透該交響曲的個性。平凡人在面對天才的工作室時，總會畏懼：他完全不想知道創作本身背後的原委、工具和秘密，就像大自然也要用大地來掩蓋它的根，來展現它的某種溫和。就讓藝術家不情願地把自己隱藏起來吧；要是所有作品都要溯其形成的根源的話，那我們將會經歷到各種可怕的東西了。

白遼士當下寫了這些，主要是為了他的法國同胞，他們是一些無法用高尚的簡樸就可以被打動的人。我可以想像到，他們手握節目單，低頭猛看，然後因為每一樣描寫都

達成了，而為他們的同胞喝采；至於音樂本身，完全不重要。對那些事先不知道作曲家意圖的聽眾而言，音樂所能在心中喚起的影像，是否和作曲家自己想要描繪的一樣，我不能確定，因為在聽音樂前，我先看過標題了。一旦眼睛已經被內容所引導，耳朵就不能再獨立判斷了。大家如果要問，是否音樂真能達到白遼士在他交響曲中所要求的效果，建議大家不妨在聆聽該曲時，試著想像不同的、或是相反的畫面看看。起初，標題也曾破壞了我的興致，限制我的想像自由。可是當標題逐漸向背景退去，自己的想像力開始投入運作時，我不只感受到一切，還勝過一切，而且到處都是鮮明、溫暖的聲音。關於器樂可以對於思想和外在事件，描寫到什麼樣的地步，始終是個難以回答的問題，著實讓很多人困擾。總之，絕對不是一般人以為的，作曲家們毫無大腦地，準備了筆跟紙，針對這些或那些，進行表現、描寫、繪畫。可是，大家也不要太小看偶然的外在影響或印象。除了音樂的幻想外，常常還有一個想法在下意識中，持續地發揮作用，也就是說，除了耳朵外，眼睛這個器官也不停地運作，並在聲響和樂音中，勾勒出某種輪廓，這個輪廓隨著音樂的流轉，逐漸凝結出自己清晰的型態。音樂的元素，只要能夠承載著越多，以樂音製造出來的想法或畫面；音樂作品，只要能夠喚起越多，詩意與有形的意象；音樂家，只要能更富想像力或更敏銳地領會；那麼，他的音樂就會越加崇高及動人。為何一陣不朽的想法，不能降臨在貝多芬這樣一個人的幻想之中？為何追憶一位陣亡的偉大英雄，不能鼓舞他寫出一部作品？為何回憶一段美好的時光，不能讓其他人提筆創作？如果，莎士比亞¹能在一位年輕的音樂詩人心中，喚起了一份有價值的作品，我們

¹ 【譯註】William Shakespeare, 1564-1616. 英國劇作家。

不該對莎士比亞心懷感謝嗎？如果，我們在作品中向大自然借來了美與崇高，我們不該對大自然心懷謝意，甚至予以否認嗎？音樂難道不曾向我們訴說著，任何關於義大利、阿爾卑斯山、海景、春天破曉的一切嗎？即使一些較小的、較別緻的畫面，也能賦予音樂一個鮮明的個性，並且讓我們驚訝地想要知道，音樂是如何能夠表現出這些特性。一位作曲家曾這樣告訴我，當他作曲之際，腦海裡不斷出現著一幅景象：一隻蝴蝶，依附在一片溪中順流而下的葉子上；這使他的作品中憑添了幾分溫柔與天真，如同真實場景所能散發的一般。舒伯特正是這種精美繪畫的大師，而我也忍不住要舉個親身的經歷：某次，我和朋友一起彈奏一首舒伯特的進行曲，邊彈我邊問他，是否在眼前看到什麼形象，他答道：「真的，我剛剛在塞維利亞（Sevilla）¹，不過，是在一百多年前，在一群走來走去的先生和女士當中，他們身穿長衫長裙、尖頭的鞋子、佩帶利劍，等等。」多令人驚訝啊，因為我們不僅是腦海中的景象一樣，竟然連城市都是同一個。希望讀者們別忽視我所舉的小例子。

白遼士交響曲的標題中，是否存有許多詩意的片刻，還要靜待公評。主要的問題在於，是否音樂沒有文字與說明，也有自己優秀的價值？再者，是否在音樂中存有著某種精神？我相信，對第一個問題，我已經提供了一些證明；至於第二個，也幾乎沒有人會否認，即使白遼士在某些地方有失誤，還是充滿了精神。

時代精神將〈震怒之日〉容忍為一種滑稽，而大家如果要與這種潮流抗衡，那可要再去看看，那些長久以來，反對拜倫²、海涅¹、雨果²、葛拉博³的文字和言論。永恆中

¹ 【譯註】西班牙南部一城市。

² 【譯註】George Byron, 1788-1824. 英國詩人。

總有些片刻，詩給自己繫上了嘲諷的面具，好遮掩自己苦痛的容顏；也許有一天，天才友善的手，會將它卸下。

這裡可能還有些好的與壞的尚待討論，但是我們這次就到此為止吧！

我希望此處所行之文能夠有所貢獻：首先，激勵白遼士，讓他創作方向中的怪異之處，日漸趨向中庸；再者，告諸世人，在看待他的交響曲上，不用將它視為大師的藝術作品，而是要將它視為，在現存作品中脫穎而出的原創類型；最後，鼓勵德國的藝術家們，開創新的作為，與白遼士一道聯手對抗庸才；如此一來，將這篇文章付梓的目的，也就圓滿達成了。

¹ 【譯註】 Heinrich Heine, 1797-1856. 德國詩人、散文作家及評論家。

² 【譯註】 Victor Hugo, 1802-1885. 法國作家、政治家。

³ 【譯註】 Christian Dietrich Grabbe, 1801-1836. 德國劇作家。

參考書目

中文

方美玲。〈白遼士幻想交響曲之研究〉。國立台灣師範大學碩士論文，1992。

金學祖。〈白遼士「幻想交響曲」指揮詮釋管窺〉。輔仁大學碩士論文，2000。

陳婉玲。〈白遼士幻想交響曲與柴高夫斯基曼弗列德交響曲之比較〉。國立台灣師範大學碩士論文，1995。

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

顏綠芬。《音樂評論》。台北：美樂出版社，2003。

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

外文

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

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

Barzun, Jacques. *Berlioz and His Century: An Introduction to the Age of Romanticism*. Chicago: The University of Chicago Press, 1978.

Bekker, Paul. *The Story of the Orchestra* (New York, 1936). übersetzt von Thomas M. Höpfner. *Das Orchester: Geschichte, Komponisten, Stile*. Kassel: Bärenreiter, 1989.

Berger, Christian. *Phantastik als Konstruktion: Hector Berlioz' Symphonie fantastique*. Kassel: Bärenreiter, 1983.

Berlioz, Hector. *A Travers Chants*. trans. Elizabeth Csicsery-Rónay. *The Art of Music and*

Other Essays, Bloomington: Indiana University Press, 1994.

_____. *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (Paris, 1843). trans. and comm. by Hugh Macdonald. *Orchestration Treatise: A Translation and Commentary*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

_____. *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (Paris, 1843). enlarged and revised by Richard Strauss, trans. Theodore Front. *Treatise on Instrumentation*. New York: Dover Press, 1991.

_____. *Les soirées de l'orchestre* (Paris, 1852). trans. and ed. by Jacques Barzun. *Evenings with The Orchestra*. New York: Alfred A Knopf, 1956.

_____. *Mémoires* (Paris, 1870). trans. by David Cairns. New York: Alfred A. Knopf, 2002.

Bloom, Peter. *Berlioz Studies* Cambridge: University of Cambridge Press, 1992.

Bockholdt, Rudolf. "Die idée fixe der Phantastischen Symphonie", *Archiv für Musikwissenschaft*. 30. Jahrg., H. 3. (1973), 190-207.

Bonds, M. E. 'Symphony'. Grove Music Online ed. L. Macy.
<<http://www.grovemusic.com>>, (Accessed 26th December 2006).

Brittan, Francesca. "Berlioz and the Pathological Fantastic: Melancholy, Monomania, and Romantic Autobiography", in *19th-Century Music*. Spring 2006, Vol. 29, No. 3. 211-239.

Charlton, David. "Brief Observations on Berlioz's Herminie".
<http://www.hberlioz.com/others/DCharlton.htm>, (Accessed 10 October 2007).

Cone, Edward T.. *Berlioz Fantastic Symphony*. New York: Norton, 1971.

Cairns, David. *Berlioz: The Making of An Artist*. Vol. 1. University of California Press, 2000.

_____. *Berlioz: Servitude and Greatness*. Vol. 2. University of California Press, 2000.

Dahlhaus, Carl. *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Laaber, 1980). trans. by J. Bradford Robinson, *Nineteenth-Century Music*. University of California, 1989.

- _____. *Musikästhetik* (Köln: Hans Gerig, 1967). trans. W. Austin. *Esthetics of Music*. Cambridge University Press, 1995.
- Carter, Tim. 'Tasso, Torquato'. Grove Music Online ed. L. Macy.
<<http://www.grovemusic.com>>, (Accessed 10 October 2007).
- Dömling, Wolfgang. *Berlioz: Symphonie Fantastique*. München: Wilhelm Fink, 1988.
- Erickson, Robert. *Sound Structures in Music*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1975.
- Gilbert, David. 'Prix de Rome'. Grove Music Online ed. L. Macy.
<<http://www.grovemusic.com>>, (Accessed 10 October 2007).
- Lockspeiser, Edward. "The Berlioz-Strauss Treatise on Instrumentation", *Music and Letters*. Vol. 50, No. 1, 50th Anniversary Issue. Oxford, 1969.
- Macdonald, Hugh. *Berlioz Orchestral Music*. University of Washington Press, 1969.
- Maehder, Jürgen. "Hector Berlioz als Chronist der Orchesterpraxis in Deutschland", Sieghart Dohring/Arnold Jacobshagen/Gunther Braam (edd.), *Berlioz, Wagner und die Deutschen*, (Köln: Dohr) 2003, 193-210.
- Maintz, Marie Luise. "Programmblätter der Dresdner Philharmonie, Spielzeit 2006-2007". 9, <http://www.dresdnerphilharmonie.de/download/_programmhefte/47_2006_progr_zk2.pdf>, (Accessed 30 October 2007).
- Plantinga, Leon. *Romantic Music*. New York: Norton, 1984.
- Primmer, Brian. *The Berlioz Style*. New York: Da Capo Press, 1984.
- Ratner, Leonard G. *Romantic Music: Sound and Syntax*. New York: Schirmer, 1992.
- Rosen, Charles. *The Romantic Generation*. University of Harvard, 1995.
- _____. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: Norton, 1998.
- Rushton, Julian. *The Musical Language of Berlioz*. London: Cambridge University Press, 1983.

_____. *The Music of Berlioz*. Oxford University Press, 2001.

Schönberg, Arnold. "Brahms The Progressive"(1947) in *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schönberg*. ed. by Leonard Stein, trans. by Leo Black. University of California Press, 1984. 398-441.

Schumann, Robert. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, III (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1854; reprint, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1985). ed. trans. annot. by Fanny Raymond Ritter. *Music and Musicians*. London: W. Reeves, 1880.

_____. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, I, II. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1985.

Stanley, Glenn. 'Critiques of Criticism'. Grove Music Online ed. L. Macy.
<<http://www.grovemusic.com>>, (Accessed 10 November 2007).

Tasso, Torquato. *La Gerusalemme liberata* (1581). trans. by Anthony M. Esolen. *Jerusalem Delivered*, The Johns Hopkins University Press, 2000.

Wangermée, Robert. 'François-Joseph Fétis'. Grove Music Online ed. L. Macy.
<<http://www.grovemusic.com>>, (Accessed 10 November 2007).

樂 譜

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

_____. *Prix de Rome Works*. The New Berlioz Edition. vol. 6, ed. David Gilbert. Kassel: Bärenreiter, 1998.

_____. *Symphonie Fantastique*. New York: E. F. Kalmus, 1970.

_____. *Symphonie Fantastique*. The New Berlioz Edition. vol. 16, ed. by Nicolas Temperley. Kassel: Bärenreiter, 1972.