

## 第五章 結語

### 第一節 總結《第五號交響曲》各樂章之創作手法

暨第四章分析《第五號交響曲》各樂章之後，結語部分，筆者首先將歸納出現在《第五號交響曲》五個樂章中之特殊手法，以期對馬勒交響曲之創作手法有更進一步了解。

#### 壹 預示手法

馬勒在這首交響曲中充分展現預示手法，也就是讓尚未出現之主題或是音響...等，預先出現在前面段落或樂章中，導致之後再度出現時，將產生似曾相識之感受。筆者歸納馬勒主要透過主題動機、樂段、音響、調性發展四個層面，展現他高明而精密的預示手法設計。

##### 一 關於主題、動機之預示

在前面四首交響曲中，我們發現馬勒經常在前面樂章出現之後樂章將出現之動機素材，透過主題的聯繫，將交響曲的各個樂章銜接起來。<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> 舉例而言，《第一號交響曲》第一樂章發展部後段的音樂，預示了第四樂章第一主題之旋律，且第一樂章之導奏成為第四樂章發展部之素材。《第二號交響曲》第四樂章末尾的動機(55-57小節)，預示第五樂章女高音與女低音二重唱之旋律(660-663小節)。《第三號交響曲》第一樂章之導奏(11-14小節)預示第四樂章「午夜之歌」動機(11-14小節)。《第四號交響曲》第四樂章成為前三樂章之素材，彼此主題互有關聯。

此一主題、動機之預示手法，在《第五號交響曲》將發揮得更淋漓盡致，不論是在同一樂章中或是樂章之間，都可以看到馬勒在主題預示及發展處理上，獨具巧思。

### (一) 出現在樂章中之動機預示

第一樂章中，第一中段出現許多第二中段之主題素材。像是第一中段的 165 - 166 小節三連音動機成為第二中段之主題素材；165-172 小節三連音模進進行出現在第二段 329 - 336 小節；203-205 小提琴及大提琴出現之三連音上揚動機，成為第二段法國號優美獨奏樂段之重要動機。看似性格迥異的兩個中段，在動機上早已作了特殊安排。

至於第二樂章發展部 189 小節大提琴獨之悲歌獨奏樂段，看似是一個嶄新之旋律，然其主題事實上是由樂章一開頭之吶喊動機而來。

第三樂章第一、第二段同樣展現密切關聯性，第一中段 151 - 153 及 160 - 162 小節與主題相對位之雙簧管及長笛旋律，預示第二段 241 小節法國號吹奏之主題。

第五樂章開頭之導奏，即展現之後賦格樂段將不斷出現之主題 a、b、c。且第一主題段落出現之結束句，預示曲終聖詠般樂段之主題。第一賦格段落後半出現的優雅樂段 (Grazioso)，其動機預示第二主題段落主題動機。此外，第五賦格段落達成發展部高潮之音樂，也預示了再現部進入聖詠般樂段前之音樂。

以上例子顯示此交響曲各樂章之段落間，經常藉由相同動機之貫穿，得以產生緊密連結。如此亦使得同樂章內對比性段落之出現，並不顯得突兀，反而能找尋到統一性。

### (二) 出現於樂章間之動機預示

《第五號交響曲》一、二樂章與四、五樂章各自構成此交響曲第一、第三部分。其

樂章間展現一整體之方式，即是透過動機之間的緊密連結。像是第一樂章被視為第二樂章的導奏，因此我們觀察到許多第二樂章之旋律都是源自第一樂章，如導奏出現之吶喊動機由第一樂章第二中段主題之中提琴動機而來；上揚三連音動機在第一樂章第一中段早已預示出現；發展部 392 小節絃樂激烈半音下行源自第一樂章第一中段主題。第一樂章預示許多將出現於第二樂章之素材，馬勒藉由保留共同的動機碎片，使得兩個結構龐大樂章充分獲得連結。

此手法同樣出現四、五樂章。終樂章第二主題段落主題彷彿源自第四樂章第一主題；第四樂章中間段落七度下行動機，成為第五樂章第二主題段落經常出現之動機，顯示馬勒主題動機之特殊安排。

馬勒透過主題之聯繫將交響曲各樂章串聯起來，形成一完美整體。這是他的創作特長，展現馬勒交響曲中的連續性，每部交響曲、甚而是各樂章間，都是連貫的、有跡可循的。

## 二 樂段之預示 — 聖詠樂段在樂章間的發展

終曲裡再現部之聖詠般樂段，被視為整首《第五號交響曲》之解答與終點，我們可以發現前面四個樂章的最終方向都是指向它的。前面樂章將終樂章視為音樂進行目標之做法，早在馬勒《第一號交響曲》便可發現，就像奧地利音樂學者布勞克普夫(Kurt Blaukopf, 1914-1999)所指出：

這裡必須點出《第一號交響曲》全然嶄新的特徵。它最初是五個樂章，後來是四個樂章，其完全是為了終曲的效果，目標專一地朝向最後樂章，...某些主題思想當它們再度登場時，以變化開展的形象出現。在它的後期交響曲亦是如此。<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Blaukopf 2000, 109.

只是不同於《第一號交響曲》以主題的變化來表達，《第五號交響曲》前四個樂章為終樂章作預備的，是一個大型的樂段，因為終樂章的聖詠樂段，早在第二樂章便已預示出現。貝克森達爾曾說過：「任何《第五號交響曲》的第五樂章之研究，如果沒有提及第二樂章結束之處的 D 大調聖詠樂段，都是不夠充分的。」<sup>3</sup>顯示這兩個樂段間之重要關係。

有趣的是，同樣是聖詠樂段，馬勒在第二樂章與第五樂章表現之方式頗具差異。第二樂章聖詠樂段的預示是一個突兀的插入，因為樂章中並沒有類似之動機素材出現其中，同時聖詠樂段所表現的並非完美之宗教性解決，隨著開頭主題樂段之再現，聖詠樂段被殘酷地取消，成為一個短暫浮現的幻影。馬勒透過長時間的設計安排，塑造第二樂章中作為先知的聖詠樂段，它的存在完全是為終樂章之聖詠樂段鋪陳。

終樂章，馬勒藉第四樂章素材引導聖詠樂段之出現，此樂章聖詠樂段不再像第二樂章，是一個突然的闖入者，同一個聖詠樂段在終曲樂章將扮演不同角色，其素材得以併入樂章整體之中。不僅聖詠樂段之調號—D 大調，在第五樂章早已是主要調性；同時更重要的，聖詠樂段之主題早在第一主題樂段便已預示出現；甚至，馬勒還藉由稍慢板樂章的素材導入聖詠樂段的出現，使得樂曲的第三部分彷彿都是為這個樂段作準備。

馬勒面對同一樂段出現於不同樂章之不同處理手法，充分表達兩個樂章聖詠樂段所呈現之不同意義。在第五樂章，宗教的洗禮成為真正的情感寄託與解答，這段神聖音樂

---

<sup>3</sup> Baxendale 1987, 263.

成為《第五號交響曲》五個樂章共同的發展目標與方向，具有偉大的哲學意涵。

### 三 音響之預示

第四樂章出現的絃樂豎琴音響與《悼亡兒之歌》的 為何目光那樣黯淡，至今全明白 及《五首呂克特之歌》中的 我與世界失去聯繫 之絃樂音響具有密切關係，它成為《第五號》音響十分特出之樂章。然馬勒並非在第四樂章首度讓我們親近這樣一個音響世界，早在第一樂章的第二中段，我們便發現馬勒將中段主題完全交付絃樂表達，這個音響預示第四樂章之絃樂音響，使我們在聽覺上產生似曾相識感。

第一樂章第二中段除預示第四樂章絃樂音響，同時也預示了第三樂章之法國號獨奏音響。第二中段那飛揚的法國三連音樂段，使我們在第一樂章預先體驗法國號在第三樂章將擔負之重要職責，第三樂章如小型法國號協奏曲之音響特質，顯示第一樂章與第三樂章之密切連結。

### 四 調性發展之預示

《第五號交響曲》由第一樂章的升 c 小調走向終樂章的 D 大調，馬勒這種首尾樂章不同調性的發展調性作法，誠然受到交響曲之敘事性影響。像是《第二號交響曲》由 c 小調開始，以降 E 大調結束，調性由小調步入大調，呼應這首交響曲具有從死亡走向復活之哲學思想，暗示從悲劇進展到勝利之隱藏意涵。這樣的調性發展同樣可以在馬勒許多交響曲中發現，像是《第三號交響曲》的 d 小調? D 大調，《第七號交響曲》的 b 小調? C 大調及《大地之歌》的 a 小調? C 大調。

值得注意的是，馬勒在這調性發展過程中，透過預示手法，使得樂章之間調性發展

具有特殊邏輯性。像是第一樂章第二中段預示第二樂章之調性—a 小調，第二樂章聖詠樂段之 D 大調是為第三樂章將轉到 D 大調作預備，同時此樂段也預示 D 大調將成為終樂章之調性，而第四樂章中間樂段以 D 大調作為目標，亦證明 D 大調在交響曲中不尋常之地位。馬勒透過調性之預示手法，使得終樂章之 D 大調並非遙不可及的，它在前面樂章有意無意地被提示出來，展現馬勒在調性設計上之深思熟慮。

因此英國作曲家兼理論家喬治(Graham George, 1912-1993)曾說：「馬勒使用某種特殊方法讓調性連結：每一個新樂章的主調可能是其他樂章之副角，或是下一個樂章主調之預備。」<sup>4</sup>完全證明馬勒在《第五號交響曲》調性發展上使用之特殊預示手法。

另一方面，第五交響曲中十分特別的是它以升 C 小調開始，其中經過了 a 小調、D 大調、F 大調，最後結束在 D 大調，這些調性恰巧的組合成以 D 音為根音的七和絃，形成樂章調性安排特殊之處。

## 貳 對比手法

### 一 各樂章所展現主題之對比性

各樂章主題經常表現在迥異的風格及對比音響，像是第一樂章葬禮進行曲第一、第二主題，與第一、第二中段間之對比性；第二樂章暴風雨般的第一主題與如歌般、具撫慰性的第二主題之對比；第三樂章民間鄉村的蘭德勒舞曲與中產階級社會圓舞曲之對

---

<sup>4</sup> 參考白玲菱等著，《發現馬勒》(台北市：望春風世界文庫，2004)，46，賴玉娟中譯喬治(Graham George)說法。

比；第四樂章平靜溫和的主要段落與較不平靜、起伏的中間段落之對比。

馬勒透過具迥異性格主題之並置，展現他音樂中的二元性。其音樂經常呈現動盪不安、情緒化之狀態，彷彿唯有藉由對立情感之糾結，才能表達馬勒內心深處對人生的體會與種種感受。因此馬勒音樂中常可看到各種怪異、恐懼、狂熱、喜悅、激動之對比情緒，這成為馬勒音樂獨具特色之處。

## 二 樂章風格迥異曲風之並置

《第五號交響曲》中我們清楚看到馬勒如何讓一首交響曲中，同時包含葬禮進行曲、民間曲調、教會聖詠樂段、鄉村舞曲、圓舞曲、死亡之舞...等不同風格音樂，再也沒有作曲家像馬勒這樣大膽而瘋狂。在馬勒的音樂中，我們得以經歷死亡，體驗純樸的鄉村風味，聆聽軍隊鼓號樂聲響，領略怪誕的圓舞曲滋味，感受令人毛骨悚然的死亡之舞，體會古典巴哈式的賦格樂段，這些多元的音樂曲風交織其中，沒有比這樣的音樂更具嘲諷與狂亂特質的了。這些都顯示馬勒欲在一首交響曲作品中，描寫即使是全部作品也容納不下之世界，因此他一次又一次譜出這樣結構龐大又複雜多變的交響曲樂章。

## 三 整部交響曲呈現生死對比概念

第一樂章表現的是一個葬禮進行曲，而第二樂章延續了第一樂章之死亡描述，到第三樂章則描述一個生命頂峰之人的形象，而經歷了第四樂章展現細膩情思之作品，終樂章再度表達生命的意志及樂觀主義人生觀。相較於一、二樂章集中陳述死亡，第三樂章開始展現「生」的概念，並且在經過猶疑沉思之後，終樂章再度顯示對生命的肯定，透過宗教的救贖脫離悲劇及死亡之陰霾，展現對生命另一層次的提升。

從這裡我們可以明白：馬勒欲在交響曲中探討的，是生命中永不止息的對生死的疑惑，同時他藉由音樂創作，試圖為人生追尋真理與解答。生活與死亡兩個對立的概念成為《第五號交響曲》之核心，不難看出與馬勒這時期的親身遭遇有關。如同 1901 年經歷了瀕臨一死的絕境後，馬勒選擇藉由不斷的創作獲得重生，並且快速的與阿瑪結婚生子，這些經歷都明白陳述於交響曲中，形成生死對立之概念，這充分展現馬勒音樂具有之哲學及敘事上之對比性。

## ? 統一性

### 一 形式上的勻稱統一

《第五號交響曲》中，馬勒致力於連結其中的一、二樂章與四、五樂章，這不僅整合成交響曲的一、三部分，同時兩者更形成交響曲前後顯著之對稱物，展現整體形式之對稱美感，也體現馬勒承襲德奧傳統，十分重視形式之統一及對稱性。

### 二 藉由貫穿全曲之動機，統一具對比素材之樂章

在《第五號交響曲》中，第一樂章的鼓號樂動機，連接了樂章中的對比樂段，包含風格迥異的主要段落一、二兩部分，以及情緒不同的主要段落及中段。透過鼓號樂，使得對比段落得以獲得完美銜接，形成統一第一樂章之重要媒介。此創作技巧，能使聽眾在欣賞馬勒交響曲時，雖悠遊於龐大的結構樂曲間，卻不至於迷失了方向，完全展露馬勒創作上之精密嚴謹構思。除此之外，第一樂章亦可看到馬勒透過三連音及無所不在的



弱起拍貫穿全曲，展現樂章在節奏特性上的統一性。馬勒在龐大而複雜的樂曲內容中，藉由共同素材貫穿全曲不同段落，呈現樂曲偉大的統一性，著實令人感到敬佩！

## 肆 複音手法與獨立樂器群之思考

### 一 《第五號交響曲》顯示馬勒此時期傾心複音寫作手法

許多論著都強調此時期馬勒專注於研究巴赫音樂。<sup>5</sup>馬勒一向不吝於表達對這位大師的讚賞，像是他曾說過：「在巴赫音樂中，已結合所有音樂之種子，就像是上帝包圍這世界一般。」<sup>6</sup>同時他也承認自己在創作上有意向巴赫學習：「我無法描述我持續從巴赫那裡學習到的東西(我就像個小孩，坐在他腳邊)，因為我的創作方向原本就是相似於巴赫的。」<sup>7</sup>

我們從《第五號交響曲》之第三樂章及第五樂章，可發現大量賦格音樂段落，證明馬勒欲在交響曲中模仿巴赫之賦格創作手法。同時，《第五號交響曲》各樂章主題亦經常以對位手法呈現，並透過對位手法完成主題之發展與融合，此交響曲呈現了相較前四首交響曲，更為顯著而趨於成熟之對位手法！

完美精鍊的複音風格，成為馬勒進入《第五號交響曲》之後音樂所呈現之顯著特質，並且將沿用到之後的交響曲創作，成為馬勒晚期創作仰賴之寫作手法。馬勒藉由對位手

---

<sup>5</sup> 可參考 Mitchell 1975, 348-362.及 Floros 1994, 135.

<sup>6</sup> Bauer-Lechner 1984, 184.

<sup>7</sup> Ibid., 189.

法，得以使我們在龐大樂器聲部中，仍能聽到各個旋律線之自由流動，它們的出現並不會造成彼此干擾、或是顯得混亂厚重。馬勒的樂曲雖結構龐大、編製龐大，然仍呈現出透明清晰之各聲部獨立音色及旋律，成為馬勒交響曲之一大特色！當然，這也是《第五號交響曲》表現十分特出之處。

## 二 室內樂管絃樂音響之思考

關於第一樂章第二中段之絃樂器樂音響，米歇爾曾指出：「在這裡馬勒嘗試將絃樂作為一個獨立的絃樂團演奏，應歸功於馬勒將管絃樂團視為管絃樂之集體之概念的發展。而這必然也需加上世紀之交以來的室內樂管絃樂概念。」<sup>8</sup>也因此我們在第四樂章可以看到馬勒以一個純粹的絃樂音響構思此樂章，此手法成為馬勒晚期創作之重要特質。而從馬勒對《第五號交響曲》所進行不斷修改過程中，我們亦發現馬勒的主要訴求是清晰的音響。

馬勒交響曲編制雖大，但也因為他將各樂器群視為獨立個體進行構思，因此他總能適度展現各樂器群之音色特質，給予人一種大型的室內樂的感受。因而馬勒交響曲音樂雖有時展現激動猛烈之一面，但卻不會造成過於粗暴之音響效果；聽眾總能在複雜音響中，尋覓到各聲部之清晰旋律線。此時期的馬勒，複音手法及室內樂音響是同時並進思考的。

---

<sup>8</sup> Mitchell and Nicholson, ed., 1999, 269.

## 第二節 《第五號交響曲》在馬勒交響曲中之地位

馬勒教我們聯想起腳踏「1900年」這條神奇交界線上聳立的巨人。直接連接心臟的左腳踏的是那豐富、可愛的十九世紀；右腳有些搖擺不定，正想在二十世紀找一個穩當的立足點。<sup>9</sup>

馬勒《第五號交響曲》代表著馬勒跨越過1900年交界線迎向新世紀之首部交響曲。

此交響曲就某種層面來說是嶄新的，像是自《第五號交響曲》之後，馬勒以純器樂交響曲取代包含人聲之交響曲、複音風格及對位手法漸臻於成熟、受呂克特歌曲影響展露纖細精緻之管絃樂音響，以及由外顯、戲劇性轉為內斂、深沉之表達手法，這些都將標示出新的創作方向，影響之後交響曲之創作。

儘管我們提出了《第五號交響曲》的革新性，然若要以全然新穎的眼光看待《第五號交響曲》，我們仍會發現部分出現在《第五號交響曲》之嶄新特質，早已在《第四號交響曲》顯現出來。像是精緻洗鍊的複音風格，重視獨立樂器群之室內樂音響等，這些手法同樣形成《第四號交響曲》已逐漸顯現之特質。同時就《第五號》摒棄標題、去除人聲、走向絕對音樂創作領域之特殊性來看，我們也可發現這並非一夕之間突然轉變的，透過第二章第二節對於馬勒標題音樂與絕對音樂思維轉變之討論，我們不難發現：作曲家創作思維是不停發展、變化的過程，其中具有某種「連續性」。因此，若刻意為標示出新穎特質，而忽略作曲家細微的轉變過程，那就太輕忽音樂發展是循序漸進之過

---

<sup>9</sup> 伯恩斯坦之名言，引自李宇光譯 1987，70。

程，它並非一蹴可及的！作曲家創作時，必然經歷了長時間的掙扎與反覆思索，終走出一條新路。因此，馬勒《第五號交響曲》便承載了傳統與創新的交替過程，形成獨一無二的交響曲音海。

馬勒創作中有一點值得提出的是，雖然他每一部交響曲都是在「創造一個世界」，<sup>10</sup>然而這些世界之間往往卻又有著緊密關聯的。也就是馬勒經常使一部作品過渡到下一部作品，使作品之間產生連貫性。像是《年輕旅人之歌》中的旋律出現在《第一號交響曲》；《第一號交響曲》描述的英雄在《第二號交響曲》被送進幕地；<sup>11</sup>而原本《第三號》六、七樂章在素材上互有關聯，但最後第七樂章成為《第四號》之第四樂章，並且形成《第四號》前三個樂章之創作基礎，使《第三號》與《第四號》存在化不開之密切關係。如同布勞克普夫所說：「馬勒沒有一部交響曲是孤立的。」<sup>12</sup>馬勒交響曲之間確實經常互有關聯並具有連續性特質。

同樣的，當我們思考到馬勒歌曲及交響曲之間滲透關係時，我們同樣會發現，即使馬勒自 1901 年後開始為呂克特之詩譜曲、進入呂克特之歌創作時期，然而馬勒並未完全捨棄過去少年魔號時期之作法。像是最後一首 少年鼓手 的對比音響世界以及進行曲節奏，便延續到《第五號交響曲》之中，而第一樂章葬禮進行曲不斷出現的後起拍節奏，形成 少年鼓手 世界的延伸，少年魔號的影響力持續到世紀之交仍存在著。

同時，呂克特時期歌曲之特質亦對《第五號交響曲》造成影響。像是第四樂章展現

---

<sup>10</sup> Bauer-Lechner 1984, 35.

<sup>11</sup> Blaukopf, ed., 1982, 150.

<sup>12</sup> Blaukopf 2000, 111.

與歌曲世界類似的豎琴絃樂音響，並透過旋律特性表達一首如歌般的交響曲樂章，以及某些樂段以室內樂音響作為構思。這些都顯示《第五號交響曲》並置了前後兩個歌曲階段，並且經歷了馬勒由少年魔號時期走向呂克特之歌時期之關鍵轉變時期。也因此，當我們面對作曲家之創作分期時，有時我們不可過度簡單看待之，而忽略其中可能重疊之處，這是我研究此論文過程最深的體悟。

馬勒之生命橫跨了十九世紀與二十世紀之間歷史，深處世紀末氛圍之影響；同時他的音樂創作橫跨浪漫主義到現代音樂之間的橋樑，形成現代音樂之先知。如同荀白克(A. Schoenberg, 1874-1951)在 1909 年寫給馬勒的信中曾提及：「我本將你歸入古典作曲家之列，但對於我來說，你仍是一位先鋒。」<sup>13</sup>

馬勒音樂不僅承襲著浪漫時期的感傷懷想、神秘之冥思與澎湃情緒，同時亦挾帶晚期浪漫主義之特質，形成龐大的管絃編制、撲朔迷離的調性發展與複雜多變的配器色彩，並且將音樂結構往極限擴展、將交響曲器樂與歌曲精神充份融合，就這些特質來看，馬勒的音樂創作無疑有如浩瀚之汪洋，匯集了諸傳統之洪流。

然就其不斷探究生命意義、追求人生之真理，重視靈魂與宗教玄異、道德與自然等問題，將諸多內心意象與音樂形式作渾然融合之深邃境界來看，一位繼往開來的當代音樂家終歸馬勒一人。他把十九世紀末文化思潮與二十世紀人性心靈動向，都真實地反應在他的藝術之中，而這也正是他的音樂所以深深吸引現代人之原因。即使馬勒音樂中遍佈了各種矛盾性與二元性—絕望與狂喜、純潔與怪誕諷刺、悲劇性格與樂觀主義、激動

---

<sup>13</sup> Erwin Stein, ed., *Arnold Schoenberg Letters*, London, 1964.

情緒與超然，他就像是一位先知般，深深呼喚了現代人之心靈深處需求。

正如同馬勒曾高喊：「我的時代終將來臨！」<sup>14</sup>確實，至今，馬勒已完全證實他的預言。

---

<sup>14</sup> Blaukopf 2000, 358.