國立臺灣師範大學

音樂學系碩士班音樂學組學位論文

從黑夜到光明——孟德爾頌的《讚美歌》和馬勒的第二號交響曲

指導教授：羅基敏

研究生：張皓閔

2013 年八月

Und wird keine Nacht da sein, und sie werden nicht bedürfen einer Leuchte oder des Lichts der Sonne; denn Gott der HERR wird sie erleuchten, und sie werden regieren von Ewigkeit zu Ewigkeit.

— Offenbarung 22:5

不再有黑夜，他們也不用燈光、日光，因為主上帝要光照他們。他們要做王，直到永永遠遠。

——啟示錄 22:5

目錄

目錄 …….. v
表格目錄 …….. vii
譜例目錄 …….. viii
致謝 …….. ix
摘要 …….. x
ABSTRACT …….. xi

第一章　緒論 ..…… 1

第二章　孟德爾頌的《讚美歌》…… 7

第一節　創作背景 ……... 7

一、1829 至 1836 年：交響曲創作的挫折和神劇《保羅》的成功 ……... 7
二、1838 至 1840 年：從「降 B 大調交響曲」到《讚美歌》……. 11
三、1840 至 1841 年：首演與修訂 ……... 13
四、「黑夜已深，白晝已至」……... 17

第二節　樂曲結構 ……... 18

一、複合樂類「交響清唱劇」…… 19
二、交響曲部分：第一樂章 …….. 21
1. 第１樂章 ……. 22
2. 第２樂章 ……. 23
3. 第３樂章 ……. 25
三、清唱劇部分 …….. 26
1. 第二樂章：合唱 ……. 27
2. 第三樂章：吟誦調和詠唱調 ……. 28
3. 第四樂章：合唱 ……. 29
4. 第五樂章：二重唱和合唱 ……. 29
5. 第六樂章：詠唱調和場景 ……. 30
6. 第七樂章：合唱 ……. 30
7. 第八樂章：聖詠 ……. 32
8. 第九樂章：二重唱 ……. 33
9. 第十樂章：終曲合唱 ……. 33

第三章　馬勒的第二號交響曲 …….. 35

第一節　創作背景 ……... 35

一、1888 年：「死亡儀式」交響詩 ……..…….. 37
二、1888 至 1891 年：「穿越黑夜」……...…… 39
三、1892 至 1893 年：《少年魔號》和第二號交響曲的中間樂章 ……. 41
四、1894 年：畢羅葬禮上的「聖靈感孕」……..……... 44
五、中間樂章的順序 ……...……... 48
六、「迎向光明」…...……...……... 51

第二節　標題與「標題文字」……... 52
第三節　樂曲結構 ……... 54
一、第一樂章 ……..…… 55
二、第二樂章 ……..…… 60
三、第三樂章 ……... 61
四、第四樂章〈原光〉……. 64
五、第五樂章 ……... 65
第四章　「從黑夜到光明」的進程 ……. 71
第一節　由器樂先現的人聲主題 ……... 71
一、《讚美歌》Motto 主題的使用情形 ……. 72
1. 第１樂章導奏 ……. 72
2. 第１樂章過門 ……. 74
3. 第１樂章發展部 ……. 75
4. 第１樂章尾聲 ……. 77
5. 第２樂章中段 ……. 79
6. 第二樂章 ……. 81
7. 終曲合唱 ……. 83
二、第二號交響曲末日經—復活主題的使用情形 ……... 84
1. 第一樂章 ……. 85
2. 終樂章呈示部 ……. 87
3. 終樂章發展部 ……. 89
4. 終樂章再現部 ……. 93
三、兩個主題使用方式的比較 ……... 95
第二節　呼求光明：《讚美歌》第六樂章和第二號第四樂章〈原光〉….. 98
一、《讚美歌》第六樂章 …… 99
1. 詠唱調 ……. 100
2. 場景 ……. 101
二、第二號交響曲第四樂章〈原光〉…… 105
1. 前奏和 A 段 ……. 106
2. B 段 ……..…… 107
3. A'段 ……... 108
三、兩個樂章的比較 ……... 109
第三節　清唱劇部分 ……... 114
一、應答：《讚美歌》第三、第四樂章和第二號終樂章詩節３、４ …… 114
二、無伴奏聖詠：《讚美歌》第八樂章和第二號終樂章詩節１、２ …… 119
第五章　結論 ……... 127

附錄一：孟德爾頌《讚美歌》歌詞德中對照 ……... 133
附錄二：馬勒第二號交響曲歌詞德中對照 ……... 137
附錄三：馬勒第二號交響曲「標題文字」德中對照 ……... 139
參考書目 ……... 143

表格目錄

【表 2-2-1】《讚美歌》樂章編排 ……... 18
【表 2-2-2】《讚美歌》的雙重詮釋 ……... 19
【表 2-2-3】《讚美歌》和《第一個女巫之夜》結構與篇幅的對照 ……... 20
【表 2-2-4】《讚美歌》第１樂章曲式架構 ……... 22
【表 2-2-5】《讚美歌》第２樂章曲式架構 ……... 24
【表 2-2-6】《讚美歌》第３樂章曲式架構 ……... 25
【表 2-2-7】《讚美歌》第二樂章段落結構 ……... 27
【表 2-2-8】《讚美歌》第七樂章段落結構 ……... 31
【表 2-2-9】《讚美歌》第十樂章段落結構 ……... 33
【表 3-3-1】第二號交響曲樂章編排 …… 54
【表 3-3-2】第二號交響曲第一樂章不同分段方式的比較 …… 56
【表 3-3-3】第二號交響曲第一樂章曲式架構 …… 57
【表 3-3-4】第二號交響曲第二樂章曲式架構 …… 60
【表 3-3-5】第二號交響曲第三樂章曲式架構 …… 62
【表 3-3-6】第二號交響曲第五樂章不同分段方式的比較 …… 66
【表 3-3-7】第二號交響曲第五樂章曲式架構 …… 66
【表 4-2-1】《讚美歌》第六樂章詠唱調的段落結構 ……... 100
【表 4-2-2】《讚美歌》第六樂章場景的段落結構 ……... 101
【表 4-2-3】第二號交響曲第四樂章的段落結構 …… 105
【表 4-3-1】《讚美歌》第三樂章和第二號交響曲第五樂章詩節３歌詞對照 ……... 116
【表 4-3-2】聖詠〈今我們稱謝神〉和《讚美歌》第八樂章歌詞對照 …… 120
【表 4-3-3】聖詩〈復活〉和第二號交響曲第五樂章歌詞對照 …… 122

譜例目錄

【譜例 3-1-1】第二號交響曲第四和第五樂章裡相似的旋律音型 ……... 50
【譜例 3-3-1】第二號交響曲第三和第五樂章兩個相同動機的使用 ……... 64
【譜例 3-3-2】第二號交響曲第五樂章，第 5-18 小節，可怕動機 ……. 67
【譜例 3-3-3】第二號交響曲第五樂章，第 31-36 小節，永生—飛升主題 ……... 68
【譜例 4-1-1】《讚美歌》第１樂章，第 1-2 和第 5-6 小節，Motto 主題（長號）……. 73
【譜例 4-1-2】《讚美歌》第１樂章，第 15-22 小節（長笛、第一小提琴）……... 74
【譜例 4-1-3】《讚美歌》第１樂章，第 78-82 小節 …… 75
【譜例 4-1-4】《讚美歌》第１樂章，第 342-347 小節，Motto 主題的運用情形 ……. 78
【譜例 4-1-5】MB 的原型和變形 …….. 79
【譜例 4-1-6】《讚美歌》第２樂章，第 72-76 小節 ……. 80
【譜例 4-1-7】《讚美歌》第二樂章，第 32-33 小節（合唱男高音）…… 82
【譜例 4-1-8】第二號交響曲第五樂章，第 62-78 小節，末日經—復活主題 ……... 84
【譜例 4-1-9】第二號交響曲第一樂章，第 282-287 小節，復活和永生動機（小號）…. 86
【譜例 4-1-10】比較「復活動機」和「復活聖詠」……... 86
【譜例 4-1-11】〈末日經〉和第五樂章呈示部兩次「末日經」開頭音程關係的比較 ….. 88
【譜例 4-1-12】第二號交響曲第五樂章，第 165-169 小節，復活變形（長號 1.-4.）….. 89
【譜例 4-1-13】第二號交響曲第五樂章，第 220-227 小節，末日經主題（低音管和絃樂群） 90
【譜例 4-1-14】第二號交響曲第五樂章，第 229-238 小節，復活變形 ……. 90
【譜例 4-1-15】第二號交響曲第五樂章，第 270-273 小節，交疊出現的末日經動機 …. 91
【譜例 4-1-16】第二號交響曲第五樂章，第 310-323 小節，末日經動機 ……..... 92
【譜例 4-1-17】第二號交響曲第五樂章，第 409-417 小節，末日經動機 ……... 93
【譜例 4-2-1】《讚美歌》第六樂章，第 84 小節 …….. 102
【譜例 4-2-2】《讚美歌》第六樂章，第 77-81 小節 ……. 104
【譜例 4-2-3】第二號交響曲第四樂章，第 27-35 小節，主旋律 …… 107
【譜例 4-2-4】第二號交響曲第四樂章，第 55-59 小節，主旋律和伴奏和聲的調性轉換 109
【譜例 4-2-5】《讚美歌》第六樂章和第二號交響曲第四樂章的長號運用 …… 111
【譜例 4-3-1】第二號交響曲第五樂章詩節３兩段落旋律型態的比較 …….. 116
【譜例 4-3-2】《讚美歌》第四樂章，第 31-36 小節（合唱）…… 117
【譜例 4-3-3】第二號交響曲第五樂章，第 618-624 小節（合唱）…….. 118
【譜例 4-3-4】《讚美歌》第八樂章，第 1-4 小節 ……. 124
【譜例 4-3-5】第二號交響曲第五樂章，第 472-481 小節 …… 125

致謝

感謝恩師羅基敏教授六年的耐心教誨，老師治學的嚴謹，以及面對音樂藝術的真誠與熱情，都是我學習與研究時最佳的榜樣。也謝謝老師為我找到多份重要文獻，且在我撰寫論文的漫長過程中，總是不厭其煩地仔細閱讀我的每份文字，予我中肯的批評和絕佳的建議。感謝我的論文口試委員錢善華教授和楊聰賢教授，百忙之中抽空讀完我的論文，並各從不同的角度檢視我的文字，給予我非常寶貴的意見。

感謝張俊彥老師、劉聖文老師和江智方，在論文撰寫的最初階段，為我帶來「比較這兩部作品」的靈感。也特別謝謝俊彥老師這些年來的教導與啟發，帶領我以更開闊的胸襟和更溫暖的心面對音樂作品與音樂家。感謝林俊龍學長高效率的德文教學，帶著我一步步從 ABC 到能夠翻譯作曲家的書信；也謝謝莊郁馨學姊幫忙檢查多段譯文，修正許多小錯誤。感謝沈雕龍學長幫我從柏林國家圖書館借到兩份關於《讚美歌》的重要文獻。感謝我親愛的同學，黃暐婷、鄭伃婷和呂瑀棻，在讀書會上給予我的意見和鼓勵；也謝謝王琮博適時指點，協助我順利完成緒論。

感謝論文指導課的課堂上，學長姊和學弟妹予我的提點和建議；也謝謝這些年來師長與朋友們的支持與鼓勵。更謝謝我親愛的家人，在我追尋音樂的路上，您們的包容與愛，是上主天主予我最大的恩寵。

張皓閔

2013 年八月 紐奧良

摘要

孟德爾頌的《讚美歌》和馬勒的第二號交響曲，是兩部經常被拿來和貝多芬第九號交響曲做比較的人聲交響曲，因為兩者在形式上都和貝多芬第九一樣，開始於三個器樂樂章，並結束以清唱劇式的宏偉終樂章。雖然絕大多數文獻關注的焦點在於貝多芬第九對這兩部作品的影響，但把三部作品放在一起觀察時，可發現孟德爾頌和馬勒的作品其實更具共通性——兩者都以宗教為題材，且共享「從黑夜到光明」的中心主旨。本論文即以孟德爾頌的《讚美歌》和馬勒的第二號交響曲為研究對象，一方面檢視兩部作品大不相同的創作歷程，各以何種方式影響樂曲特殊結構的形成，另一方面對照兩位作曲家如何透過諸多相似的手法，展現「從黑夜到光明」的進程。

關鍵詞：從黑夜到光明、孟德爾頌、《讚美歌》、馬勒、第二號交響曲、人聲交響曲、交響清唱劇

ABSTRACT

Mendelssohn's *Lobgesang* and Mahler's Symphony No. 2 are two vocal symphonies that are often compared with Beethoven's Symphony No. 9, for both of them have the same formal design as Beethoven's 9th, opening with three instrumental movements and ending in a grandiose cantata-like finale. Although most of the literature focuses on the influence of Beethoven's 9th on these two works separately, we see more in common between *Lobgesang* and Mahler's 2nd when observing all three works together — the main themes of these two works are religious, and they also share the same keynote, "from darkness to light." This thesis takes Mendelssohn's *Lobgesang* and Mahler's Symphony No. 2 as the study objects, reviewing how the different compositional processes influenced the formation of their distinctive structures, and comparing how the two composers demonstrated the "darkness to light" process through a variety of similar methods.

Keywords: from darkness to light, Felix Mendelssohn, *Lobgesang*, Gustav Mahler, Symphony No. 2, vocal symphony, symphony-cantata.

第一章　緒論

1824 年五月七日，貝多芬（Ludwig van Beethoven, 1770-1827）的 d 小調第九號交響曲（以下簡稱「貝九」）於維也納首演，不但藉著人聲的加入，顛覆當時人們對於「交響曲」的想像，更以作品的宏偉，為其後的交響曲創作築起一道難以踰越的高牆。隨著貝九加入人聲的創舉，後輩作曲家於寫作交響曲時，看似多了一種選擇，然而，十九世紀無數的交響曲創作當中，加入人聲的交響曲卻寥寥可數。究其原因，一方面，即便有了貝九的突破，交響曲仍普遍被視為器樂作品，加入人聲只能是特例；另一方面，任何加入人聲的交響曲，都不免被拿來和貝九做比較，稍不小心就必須面對東施效顰的指責。

縱觀整個十九世紀，除了貝九之外，較為人知的人聲交響曲（Vokalsymphonie）只有七部：[1] 白遼士（Hector Berlioz, 1803-1869）的《羅密歐與茱麗葉》（*Roméo et Juliette*, 1839）[2]、孟德爾頌（Felix Mendelssohn Bartholdy, 1809-1847）的《讚美歌》（*Lobgesang*, 1840）、李斯特（Franz Liszt, 1811-1886）的《浮士德交響曲》（*Eine Faust-Symphonie*, 1857）和《但丁交響曲》（*Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia*, 1857）[3] 以及馬勒（Gustav Mahler, 1860-1911）的第二、第三和第四號交響曲（Nr. 2, 1895; Nr. 3, 1902; Nr. 4, 1901）。七部作品當中，白遼士和李斯特的三部創作屬於「標題交響曲」（Programmsymphonie），形式較為自由，明顯不同於傳統交響曲；[4] 馬勒的第三和第

[1] 相關的討論，可參見：Christian Martin Schmidt, ",O Röschen rot' – Lied und Symphonie," in *Gustav Mahler und das Lied*, ed. Bernd Sponheuer and Wolfram Steinbeck (Frankfurt: Peter Lang, 2003), 121-124.

[2] 括號中的數字為作品首演的年份，以下皆同。

[3] 若依照李斯特給的標題，這兩部作品應譯為《一部浮士德交響曲》和《一部但丁神曲交響曲》，正文中使用的是一般慣用之簡稱。

[4] 白遼士將《羅密歐與茱麗葉》稱為「戲劇交響曲」（symphonie dramatique），全曲共七個樂章，四個奇數樂章皆有人聲的使用，形式相當創新；《浮士德交響曲》為三樂章、《但丁交響曲》為兩樂章，兩者均只在最終樂章結尾處加入合唱。關於「標題交響曲」，可參見：黃暐婷，〈李斯特的《一首浮士德交響曲》：交響曲還是交響詩？〉（碩論，台師大，2011），1-8。

四號交響曲雖使用人聲，但和貝九「合唱終曲」的設計大不相同；[5] 惟有孟德爾頌的《讚美歌》和馬勒的第二號交響曲，在形式上和貝九最為相像：三部作品均開始於三個器樂樂章，也都在最終樂章裡帶入獨唱、重唱和合唱，以類似清唱劇的方式結束。正因為如此相似的設計，《讚美歌》和馬勒第二號成為最常被拿來與貝九比較的兩部作品。

《讚美歌》雖然是孟德爾頌生前最受歡迎的作品之一，但作品問世才沒多久，「模仿貝九」的批評便一再浮現。這當中最著名的例子，是馬克斯（Adolf Bernhard Marx, 1795-1866）1847 年於萊比錫《音樂通報》（*Allgemeine musikalische Zeitung*）發表的文章。[6] 這位與孟德爾頌因故交惡的昔日好友，在文章中嚴厲地批評《讚美歌》的設計缺乏內在的必要性，只能算是貝九的一個拙劣模仿。[7] 面對這樣的質疑，近來許多研究孟德爾頌的學者紛紛強調《讚美歌》不同於貝九之處，以顯明其獨特性；[8] 在奧伊倫堡版本（Eulenburg Edition）總譜的前言裡，費斯克（Roger Fiske）如此說道：「《讚美歌》從貝多芬第九號交響曲那裡獲得的，是三個管絃樂章後頭跟著一個龐大人聲終樂章的設計，除此之外毫不相干。」[9]

距離《讚美歌》的創作約莫半個世紀之後，馬勒亦面對了「模仿貝九」的問題。在他寫給朋友的信裡，他自述創作第二號交響曲時曾經有過的掙扎：「當時，對於在

[5] 馬勒第三號交響曲共有六個樂章，人聲使用在第四和第五樂章，最終樂章為純器樂的樂章；第四號交響曲共有四個樂章，最終樂章雖加入人聲，卻不是「合唱終曲」，而是一首由獨唱女高音演唱的樂團歌曲。

[6] Adolf Bernhard Marx, "Ueber die Form der Symphonie-Cantate. Auf Anlass von Beethoven's neunter Symphonie," *Allgemeine musikalische Zeitung* 49, no. 29 and 30 (July 21 and 28, 1847): 489-498, 505-511.

[7] R. Larry Todd, *Mendelssohn: A Life in Music* (Oxford: Oxford University Press, 2003), 397.

[8] Christian Martin Schmidt, "Mendelssohns *Lobgesang* und Mahlers *Zweite Symphonie*," in *Gustav Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts,* ed. Bernd Sponheuer and Wolfram Steinbeck (Frankfurt: Peter Lang, 2001), 113.

[9] Roger Fiske, foreword to *Symphony No. 2 Lobgesang Op. 52,* by Felix Mendelssohn Bartholdy (London: Eulenburg, 1980), III. 除特別說明外，論文中的引言均由本文作者自行中譯。

最終樂章加入合唱，我已思量許久，惟有擔心這可能會被當成對貝多芬的膚淺模仿，讓我一再猶豫！」[10] 不過，馬勒作品的命運遠不如《讚美歌》那般坎坷，文獻裡提到馬勒第二號和貝九之間的關聯時，多半給予前者中立到正面的評價。[11] 在分析第二號交響曲的專書裡，史提芬（Rudolf Stephan）甚至熱切地評論道：「交響曲那強大的終樂章，一部交響清唱劇（eine Symphonie-Kantate），在許多方面都大幅超越其典範，貝多芬第九號交響曲的終樂章。」[12]

雖然絕大多數文獻關注的焦點在於貝九對這兩部作品的影響，同時也沒有任何證據顯示馬勒的創作受到《讚美歌》的啟發，但把三部作品放在一起觀察時，可發現《讚美歌》和第二號交響曲在許多層面其實更具共通性，擁有若干貝九所沒有的特點。這些共同點包括：兩位作曲家都是猶太人，也都是基督徒；[13] 兩部作品同為作曲家卅歲左右的創作；[14] 以及，最重要的，兩部作品皆以宗教為題材。

貝多芬以席勒（Friedrich Schiller, 1759-1805）的詩作〈歡樂頌〉（„An die Freude“）為第九號交響曲的歌詞，其內容不乏宗教性的思考，例如：「兄弟們，星空的高處，定住著慈愛的天父！」（„Brüder über’m Sternenzelt muß ein lieber Vater wohnen.“）[15] 作曲家亦選擇以莊嚴的宗教風格來為這個詩節譜曲；[16] 但整體而言，宗教並非貝多芬

[10] Herta Blaukopf, ed., *Gustav Mahler Briefe*, 2nd ed. (Vienna: Zsolnay, 1996), 223. 引言由本文作者中譯。

[11] Schmidt, “*Lobgesang* und *Zweite Symphonie*,” 113.

[12] Rudolf Stephan, *Gustav Mahler: II. Symphonie c-moll* (Munich: Wilhelm Fink, 1979), 62. 史提芬在此特別以註釋說明此處「交響清唱劇」的思考源自馬克斯 1847 年的文章。關於馬勒第二號交響曲終樂章如何具備「交響清唱劇」的形式，於本論文第三章第三節裡，會有進一步的說明。

[13] 孟德爾頌七歲時受洗成為路德宗新教徒；馬勒自學生時期便與基督宗教十分親近，但直到卅六歲時才受洗成為天主教徒。

[14] 《讚美歌》完成於 1840 年，當時孟德爾頌卅一歲；馬勒的第二號交響曲則是寫作於作曲家廿八至卅四歲之間。相對地，第九號交響曲是貝多芬於五十三歲時的創作。

[15] 第四樂章第 611 小節起。

[16] Joseph Kerman, Alan Tyson and Scott G. Burnham, “Beethoven, Ludwig van,” in *The New Grove*

作品的主要訴求。相對地，孟德爾頌和馬勒的作品則是直接使用與宗教有關的文本為素材，前者的歌詞來自《路德聖經》（Luther-Bibel）[17] 和路德教派聖詠，後者則是歌曲〈原光〉（„Urlicht“）和克婁普施托克（Friedrich Gottlieb Klopstock, 1724-1803）的聖詩〈復活〉（„Die Auferstehung“）。綜觀兩部作品的歌詞內容，更可發現兩者都包含一重要的中心主旨，即「從黑夜到光明」的進程；這正是這兩部交響曲之所以加入人聲的一個重要原因，也是兩者之間諸多相似的手法所欲表達的意象。

本論文即以孟德爾頌的《讚美歌》和馬勒的第二號交響曲為研究對象，嘗試就兩個角度進行研究與討論：一、這兩部以貝九為典範的作品，各自擁有哪些不同於貝九的獨特之處；二、為了傳達「從黑夜到光明」的中心主旨，兩部作品運用了哪些相近的手法。

唯一一份與此議題直接相關的文獻，是一篇名為〈孟德爾頌的《讚美歌》和馬勒的《第二號交響曲》〉（„Mendelssohns *Lobgesang* und Mahlers *Zweite Symphonie*“）[18] 的專文。作者施密特（Christian Martin Schmidt）在文章中就兩部作品的樂類（Gattung）問題進行探討，並以兩者結構上「組合」和「融合」的對比做為結論：《讚美歌》是由「交響曲」和「清唱劇」兩樂類「組合」而成；第二號則為「融合」多重樂類特徵於一身的交響曲。

本論文將於第二章和第三章，分別以《讚美歌》和第二號交響曲為對象，一方面延續施密特文章的討論，進一步檢視，作品的創作歷程如何影響樂曲特殊結構的形成；另一方面也點出「從黑夜到光明」的意象對兩部作品的重要性，為第四章的分析與比較做準備。第四章從三個不同的面向，對照兩部作品，仔細比較這兩部以宗教為

Dictionary of Music and Musicians, ed. Stanley Sadie, 2nd ed. (London: Macmillan, 2001), 3:105.

[17] 馬丁・路德（Martin Luther, 1483-1546）翻譯的德文聖經版本。

[18] Schmidt, “*Lobgesang* und *Zweite Symphonie.*”

題材的人聲交響曲，如何透過諸多相似的手法，呈現「從黑夜到光明」的中心主旨。三個面向分別是：一、由器樂先現的人聲主題，分析兩部作品如何各自以一個由器樂先現的人聲主題，連結樂曲的交響曲部分和清唱劇部分；二、呼求光明的樂章，對照《讚美歌》的第六樂章和第二號交響曲的第四樂章〈原光〉；三、清唱劇部分，針對兩部作品清唱劇部分「應答」和「無伴奏聖詠」的寫作方式做比較。最後，在第五章的結論中，綜合討論兩部作品於創作背景、樂曲結構以及宗教訴求各方面的共通點與相異處。

針對《讚美歌》進行分析的文獻並不太多，最早的一份重要論述，是 1897 年黎曼（Hugo Riemann, 1849-1919）刊載於《音樂指南》（*Der Musikführer*）上的專文。[19] 黎曼以感性生動的筆調順序討論每個重要的主題，並搭配近四十個譜例，相當精闢地為讀者勾勒出整部作品的樣貌。近一個世紀後，柯諾德（Wulf Konold）在他研究孟德爾頌交響曲的專著當中，以上百頁的篇幅，對《讚美歌》進行了極其詳盡的研究和分析。[20] 他的研究成果是本論文談及《讚美歌》時，最主要的參考資料。此外，尚有卡普（Reinhard Kapp）和史坦貝克（Wolfram Steinbeck）各自以其專文提供兩種不同角度的觀察，[21] 前者的論述著重於作品的歷史定位，後者則歸納整理出作品的獨特之處。除了上述以整部作品為對象的研究之外，另有陶恩（Stephen Town）撰寫的一篇針對作品其中兩個樂章（第六和第七樂章）進行分析的文章，[22] 為本論文第四章第二節兩個「呼求光明」樂章的比較，提供清楚的架構分析。

---

[19] Hugo Riemann, “Felix Mendelssohn-Bartholdy, Lobgesang. Eine Symphonie-Kantate nach Worten der heiligen Schrift. op. 52,” *Der Musikführer* 119 [1897]: 1-22.

[20] Wulf Konold, *Die Symphonien Felix Mendelssohn Bartholdys* (Laaber: Laaber, 1992), 100-211.

[21] Reinhard Kapp, “Lobgesang,” in *Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag* (Laaber: Laaber, 1990), 241-249; Wolfram Steinbeck, “Die Idee der Vokalsymphonie. Zu Mendelssohns ‚Lobgesang,‘” *Archiv für Musikwissenschaft* 53, no. 3 (1996): 222-233.

[22] Stephen Town, “Mendelssohn’s ‘Lobgesang’: A Fusion of Forms and Textures,” *Choral Journal* 33, no. 4 (November 1992): 19-26.

論文採用的《讚美歌》樂譜版本，是希頓（Douglass Seaton）1990 年重新校訂編排的版本。[23] 在總譜的前言裡，希頓提到多項重要的觀察，包括如「從黑夜到光明」的重要性，以及他研究樂譜手稿所獲得的成果等等，對本論文的研究幫助甚大。

馬勒第二號交響曲的相關文獻比起《讚美歌》要豐富許多。貝克（Paul Bekker, 1882-1937）出版於 1921 年的《馬勒的交響曲》[24]，是最早對馬勒交響曲進行系統性分析的重要文獻；其對於第二號交響曲的細密分析和精闢見解，成為許多後續研究的模範和基礎。史提芬 1979 年針對第二號交響曲的專著，對作品進行了全面而深刻的剖析，[25] 到目前為止仍是理解馬勒這部作品的最佳選擇。諸多其他資料當中，符洛羅斯（Constantin Floros）的分析提供許多語意學上的思考，[26] 亦頗有助益。此外，針對作品的第四樂章〈原光〉，施密特曾以專文進行精密的分析與討論，[27] 是本論文進行兩個「呼求光明」樂章的比較時一項重要的參考。

本論文分析馬勒第二號交響曲時，使用維也納國際馬勒協會（Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft Wien）於 2010 年出版的「新作品全集」（neue kritische Gesamtausgabe）版本。[28]

除特別說明外，論文中的引言均由本文作者自行中譯；其中有多段德文中譯，係經莊郁馨協助修飾文句與改正錯誤，特此感謝。

---

[23] Felix Mendelssohn Bartholdy, *Lobgesang op. 52. Sinfonie-Kantate nach Worten der heiligen Schrift*, ed. Douglass Seaton (Stuttgart: Carus, 1990).

[24] Paul Bekker, *Gustav Mahlers Sinfonien* (1921; repr., Tutzing: Hans Schneider, 1969).

[25] Stephan, *II. Symphonie.*

[26] Constantin Floros, *Gustav Mahler III: Die Symphonien* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1985), 47-74.

[27] Schmidt, “O Röschen rot.”

[28] Gustav Mahler, *Symphonie Nr. 2 in fünf Sätzen für großes Orchester, Partitur* and *Textband*, ed. Renate Stark-Voit and Gilbert Kaplan, vol. 2 of *Neue kritische Gesamtausgabe* (Vienna: Universal Edition, 2010). 此版本包含「總譜」（Partitur）和「解說」（Textband）兩大冊，其中的「解說」冊除了詳列校訂的成果之外，還收錄關於創作、出版和演出等各項背景資訊。

第二章　孟德爾頌的《讚美歌》

第一節　創作背景

做為虔誠的路德宗基督徒，孟德爾頌的整體創作可看到宗教和世俗並重的情形。在他數量眾多的宗教作品當中，最大型也最重要的，當屬兩部神劇，《保羅》（*Paulus,* 1836）和《以利亞》（*Elias,* 1846）；在世俗音樂方面，規模較大的包括有四部交響曲：c 小調交響曲（1827）、《宗教改革交響曲》（*Reformations-Symphonie,* 1832）、《義大利》（*Italienische,* 1833）和《蘇格蘭》（*Schottische,* 1842），以及兩部「交響清唱劇」（Symphonie-Kantate）：《讚美歌》（1840）和《第一個女巫之夜》（*Die erste Walpurgisnacht,* 1843）。其中，《讚美歌》不但採用結合了「交響曲」和「清唱劇」的複合樂類，風格上更兼併「世俗」與「宗教」，是一部難以歸類的獨特作品。雖然孟德爾頌最終將《讚美歌》定位成「交響清唱劇」，且作品全集將其歸類為「宗教聲樂作品」（geistliche Gesangwerke, Serie 14, No. 93）；但在文獻中，這部作品卻更常被視為孟德爾頌的「第二號交響曲」。[29]

《讚美歌》在孟德爾頌大型作品的創作歷程中，具有承先啟後的關鍵地位。它是兩部大型神劇之間，規模最大的宗教聲樂作品；同時也是作曲家交響曲創作上的一個重要轉折點；不僅如此，《第一個女巫之夜》也在取用了出自《讚美歌》的樂類名稱後，才順利修訂完成。

本節將簡單地檢視孟德爾頌大型作品的創作軌跡，藉此闡明《讚美歌》於作曲家創作歷程的重要性，並探究其獨特結構生成的背景因素。

一、1829 至 1836 年：交響曲創作的挫折和神劇《保羅》的成功

1829 年，在父親的資助之下，廿歲的孟德爾頌展開一段長達三年的「大旅行」。

[29] 另一部交響清唱劇亦有類似的情形：文獻中，《第一個女巫之夜》經常被歸類為一部「世俗清唱劇」。

旅行分成兩個階段：[30] 第一階段為 1829 年的英國之旅；第二階段從德語地區開始（1830 年），接著遍遊義大利各重要城市（1830-1831 年），最後在巴黎停留數月（1831-1832 年），並再次拜訪倫敦。旅行的見聞帶給孟德爾頌源源不絕的創作靈感，激發他創作了多部大型作品；可惜的是，當中沒有任何一部真正讓他滿意。

1829 年九月，英國的行程還未結束時，孟德爾頌已經在信件裡提到，正在計畫要創作一部《宗教改革交響曲》。[31] 這項計畫顯然和隔年的慶典有關：1830 年六月廿五日，將是《奧格斯堡信條》（*Confessio Augustana*）[32] 宣告三百周年，柏林必會舉行大型的慶典，以慶祝這個意義非凡的日子。然而，因為生病等諸多原因，創作的進度不如預期，樂曲直到五月十二日才終於完成，來不及排進慶典的節目。作品完稿隔日，孟德爾頌隨即出發繼續他第二階段的旅行，同時尋求演出作品的機會。在萊比錫和慕尼黑，想要讓新交響曲上演的努力，都沒能成功；1832 年年初在巴黎，好不容易有樂團願意排練作品，卻因為樂曲的風格被團員認為過於學術，又一次喪失演出的機會；[33] 同年年底，樂曲終於在柏林首演，但並未受到重視。[34]

創作和首演《宗教改革交響曲》所經歷的連串波折，尤其是在巴黎遭受的批評，讓從小到大很少遇到挫折的孟德爾頌感到失望透頂。這很可能是他往後數年不再創作「交響曲」的重要原因。[35] 1838 年，他宣稱這是一個不重要的「年少之作」（juvenilia），

[30] 孟德爾頌於 1829 年年底結束英國的行程，返回柏林，旅行暫時告一段落，至隔年五月才繼續第二階段的旅行。

[31] Thomas Grey, “The Orchestral Music,” in *The Mendelssohn Companion*, ed. Douglass Seaton (Westport, CT: Greenwood Press, 2001), 416.

[32] 《奧格斯堡信條》於 1530 年六月廿五日宣告。此信條是路德教派重要的信仰宣言，由神學士墨蘭頓（Philipp Melanchthon, 1497-1560）撰寫，內容反映了馬丁・路德的教導，強調因信稱義和得救的經歷，亦呼籲天主教會糾正其道德上的腐敗。

[33] Todd, *Mendelssohn,* 254.

[34] Todd, *Mendelssohn,* 269.

[35] Grey, “The Orchestral Music,” 416-417.

甚至說道：「我完全無法再忍受宗教改革交響曲了，在我所有作品當中，我最想燒了它，它絕對不該出版。」[36]

《蘇格蘭》交響曲的構思早於《宗教改革交響曲》，其靈感主要來自 1829 年的蘇格蘭之旅。1830 年年底在羅馬，《蘇格蘭》的創作大有進展；然而，到了隔年三月暖和的春天到臨時，孟德爾頌逐漸發現，在地中海的艷陽下，自己再也找不回蘇格蘭那「霧茫茫的氣氛」（nebelige Stimmung）[37]，只好暫時擱筆。[38] 與此同時，孟德爾頌將創作的精力轉往另外兩部新的大型作品：因受到義大利明媚風光的啟發而創作的《義大利》交響曲，以及採用歌德（Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832）的詩作《第一個女巫之夜》為歌詞譜寫的同名清唱劇。

1831 年春季在拿坡里，《義大利》交響曲已大致完成；[39] 之後，孟德爾頌卻將作品擱在一旁，直到兩年後（1833 年），因為收到來自倫敦的委託，邀請他創作一部新的交響曲，才繼續把它寫完。樂曲 1833 年五月十三日於倫敦首演，雖頗受好評，孟德爾頌對作品卻很不滿意，之後又持續對作品進行大幅度的修改；然而，直到他過世為止，《義大利》的修訂都沒有真正完成。[40]

《第一個女巫之夜》的創作歷程和《義大利》頗為相似。1830 年五月最後一次到威瑪拜訪歌德之後，孟德爾頌開始構思這部清唱劇。作品 1831 年年初起草於羅馬，隔年二月完成於巴黎。1833 年一月十日樂曲在柏林首演，得到不錯的反應；但同樣

---

[36] Grey, “The Orchestral Music,” 416, 525. 1868 年，孟德爾頌過世廿年後，《宗教改革交響曲》終究還是獲得出版以及再次演出的機會。雖然依創作時間來看，它是孟德爾頌創作的第二部交響曲，卻因為最晚出版，而成為「第五號交響曲」。

[37] 這形容出自孟德爾頌本人。Douglass Seaton, foreword to *Lobgesang op. 52. Sinfonie-Kantate nach Worten der heiligen Schrift*, by Felix Mendelssohn Bartholdy (Stuttgart: Carus, 1990), IV.

[38] 關於《蘇格蘭》的完成與出版，將在本節稍後的「四、黑夜已深，白晝已至」裡做進一步說明。

[39] Todd, *Mendelssohn*, 246.

[40] 《義大利》（1833 年首演版）於孟德爾頌過世之後的 1851 年，才出版成為「第四號交響曲」。

地，孟德爾頌認為作品還不夠好，仍需重新檢視與修改。[41]

結束「大旅行」後，孟德爾頌開始尋找合適的工作職位。1833 年十月一日，他正式就任杜塞道夫市（Düsseldorf）的音樂總監。一年之後，對於這份繁雜的職務，孟德爾頌漸漸感到厭煩，於是開始積極尋求新的機會。1835 年，經過多方考慮，他決定接受萊比錫的合約，接掌該市的音樂事務，並成為布商大廈管絃樂團（Gewandhausorchester）的指揮。此後五年，孟德爾頌在萊比錫大展長才，為這城市帶來豐富精采的音樂生活;而他在萊比錫的成就,也逐步確立他第一流音樂家的地位。

這段期間，孟德爾頌在創作上最重要的成就，毫無疑問地是神劇《保羅》（*Paulus*）。早在 1832 年，孟德爾頌就開始構想要以使徒保羅的故事為主題，創作一部神劇。1833 年參酌朋友們的意見擬定劇本後，1834 年於杜塞道夫開始譜曲，1836 年春季全劇完成於萊比錫。同年五月廿二日，神劇《保羅》於杜塞道夫下萊茵音樂節盛大首演，得到極高的評價與熱烈的迴響。《保羅》不但被認為是引領「神劇」復興的代表之作，更迅速遍傳各地，成為孟德爾頌生前最受歡迎的大型作品。[42]

在《保羅》的巨大成功之後，孟德爾頌一方面思考著下一部神劇的題材，另一方面則因應萊比錫職務上的需求，陸續譜寫了幾部「詩篇清唱劇」（Psalm-cantatas）[43]，更進一步精煉對於合唱作品的掌握。其中，較重要的作品包括《詩篇 42》、《詩篇 114》和《詩篇 95》；因為相近的創作時間[44] 和相似的題材（《讚美歌》的歌詞有大半選自

[41] 關於《第一個女巫之夜》的修改與出版，將在本節稍後的「四、黑夜已深，白晝已至」裡做進一步說明。

[42] Todd, *Mendelssohn,* 319.

[43] 以《聖經》〈詩篇〉的其中一篇（或數篇）為歌詞譜寫而成的合唱作品。「詩篇清唱劇」的稱呼方式參考自：Friedhelm Krummacher, "Art–History–Religion: On Mendelssohn's Oratorios *St. Paul* and *Elijah*," in *The Mendelssohn Companion,* ed. Douglass Seaton (Westport, CT: Greenwood Press, 2001), 330.

[44] 《詩篇 42》創作於 1837 年，出版於 1839 年（作品 42）;《詩篇 114》完成於 1839 年八月九日，出版於 1841 年（作品 51）;《詩篇 95》起草於 1839 年，但直到 1841 年才終於完成，並於 1842 年出版（作品 46）。

〈詩篇〉)，這三部作品與《讚美歌》關係頗為密切，可發現許多相同的手法與特徵。

二、1838 至 1840 年：從「降 B 大調交響曲」到《讚美歌》

1840 年，為紀念活字印刷術發明四百周年，[45] 德語地區許多城市都舉辦了慶祝活動。一向以蓬勃的印刷出版業為傲的萊比錫，自然更加看重這百年一次的大日子，規劃了一個連續三天的古騰堡節慶（Gutenbergfest）。節慶不單單只是紀念印刷術的發明，更讚頌《古騰堡聖經》（Gutenberg-Bibel）的印行——做為活字印刷術第一個重要成果，它就像是一盞明燈，掃除無知與迷信，帶來智慧的啟蒙。此外，舉辦於六月廿四至廿六日的節慶，也正好連結起古騰堡的發明與宗教改革的成果：節慶的第一日為古騰堡的主保日，[46] 第二日則為《奧格斯堡信條》宣告紀念日。[47]

《讚美歌》便是孟德爾頌受萊比錫市議會的委託，為這場重要慶典創作的大型作品。目前已知最早提到這項委託創作的文件，是 1839 年三月九日萊比錫音樂出版公司布萊特科普夫與黑特爾（Breitkopf & Härtel）寫給孟德爾頌的信件，信中請求作曲家能交由該公司出版那「據悉您將為萊比錫的宗教改革節慶寫作的【作品】。」[48] 由此可推斷，市議會應是在 1839 年年初告知孟德爾頌這項委託。[49]

雖然早在 1839 年年初就獲得委託，但孟德爾頌要到一年之後，才開始認真思考這部作品的形式——1840 年二月十六日，孟德爾頌寫信告訴好友克林格曼（Carl

[45] 根據傳說，古騰堡（Johannes Gutenberg, c. 1395-1468）是在 1440 年時突然靈光一閃，興起利用活字來排版印刷的想法；不過，這項技術的成熟與運作，實際上是遲至 1450 年代才實現。

[46] 由於古騰堡的生日不可考，他的徒弟們習慣以他的主保日做為他的紀念日；這項傳統一直延續至今。古騰堡的名字是 Johannes，其主保聖人為施洗約翰（Johannes der Täufer），故其主保日為六月廿四日的「施洗約翰紀念日」（Johannistag）。

[47] Todd, *Mendelssohn*, 395. 關於《奧格斯堡信條》，請參見註 32。

[48] Seaton, foreword to *Lobgesang*, IV; 亦請見 Konold, *Die Symphonien*, 100. 句中的「宗教改革節慶」（Reformationsfest）應為筆誤，依其時間點，所指的慶典只可能是「古騰堡節慶」。

[49] Konold, *Die Symphonie*, 100.

Klingemann, 1798-1862）說：「我必須要在本地六月的印刷節慶幫忙安排一部新作品的演出（我可能會創作某種較小型的神劇或較大型的詩篇）。」[50] 此時，距離樂曲的首演僅剩四個多月；大概就是在這時間的壓力下，孟德爾頌突發奇想，決定將兩項構思已久的創作計畫結合在一起，形成一部結構特殊的新作品。兩項創作計畫分別是一部新的交響曲，以及一部新的神劇。

繼 1833 年的《義大利》之後，睽違多年，孟德爾頌終於在 1838 年開始構思新的交響曲；自那時起，他在寫給親友的書信當中，不時提到這部交響曲。日期最早的，是五月十九日寫給克林格曼的信：「我整個夏天都在寫一部交響曲，且寫得相當愉快。」[51] 同年七月卅日，寫給大衛（Ferdinand David, 1810-1873, 布商大廈管絃樂團首席）的信上，孟德爾頌再次宣布：「最近這幾天我打算開始我交響曲的寫作，且不久之後，很有可能在離開這裡之前就會完成。」[52]

樂曲當然沒有「在離開這裡之前」完成。之後，將近兩年的時間裡，孟德爾頌一有空檔就繼續作品的創作；然而，和前幾部交響曲一樣，孟德爾頌對於寫作的成果一直無法真正感到滿意。1838 年八月十七日，他告訴作曲家好友希勒（Ferdinand Hiller, 1811-1885），說他交響曲的創作正在進行；[53] 隔年一月底卻對克林格曼說他才「正要開始一部降 B 大調交響曲」;[54] 隨後，同年四月四日，他向亦師亦友的莫歇勒斯（Ignaz Moscheles, 1794-1870）提到作品的進展相當順利；[55] 八月底卻對大衛說他相當勤奮

[50] Konold, *Die Symphonie*, 101.

[51] Konold, *Die Symphonie*, 104.

[52] Konold, *Die Symphonien*, 104. 當時孟德爾頌正在柏林老家陪伴家人，因而「在離開這裡之前」是指離開柏林回到萊比錫之前。

[53] Grey, "The Orchestral Music," 526.

[54] Konold, *Die Symphonien*, 104.

[55] Grey, "The Orchestral Music," 526.

地完成了若干作品，同時「也重新開始那部交響曲」。[56]

1840 年三月廿一日，在寫給莫歇勒斯的信上，孟德爾頌提到：「一部新的詩篇，我現在正在作，還有一部交響曲，我已經開始在寫。嗯，也許秋天能實現。」[57] 就目前所知，這是孟德爾頌最後一次提到這部交響曲。與此同時，孟德爾頌已積極在創作《讚美歌》——二重唱手稿上標註的完成日期，甚至是早於這封信的三月十日。[58] 雖然目前仍沒有確切的證據可供證明，大部分學者還是合理地推斷，為趕上六月的首演，孟德爾頌決定將降 B 大調交響曲改寫成為《讚美歌》的一部分。

另一方面，《保羅》的轟動，讓孟德爾頌自 1837 年起便不斷探詢新的神劇劇本。1837 和 1838 年，兩度想以先知以利亞的故事為題材的嘗試，都沒能成功。1838 年年底，一份由崇拜者主動提供的劇本構想，引起了孟德爾頌的興趣，從 1839 年夏天起，他先後和三位作家商討暫時名為《人間、天堂和地獄》（*Erde, Himmel und Hölle*）的神劇劇本。然而，到了 1840 年年初，大概是為了配合古騰堡節慶的創作委託，孟德爾頌轉移了注意力，開始考慮要以施洗約翰的故事為新神劇的題材。[59]

由於缺乏足夠的時間，孟德爾頌終究只能放棄為古騰堡節慶創作新神劇的想法。1840 年春季的某個時刻，孟德爾頌決定以他未完成的降 B 大調交響曲為基礎，搭配他為了新神劇努力的部分成果，創作出獨特的《讚美歌》。[60]

三、1840 至 1841 年：首演與修訂

1840 年六月廿五日，古騰堡節慶的第二天，《讚美歌》首演於萊比錫聖多馬教堂

---

[56] Konold, *Die Symphonien,* 104.

[57] Konold, *Die Symphonien,* 104. 「新的詩篇」應該是指《詩篇 95》。

[58] Konold, *Die Symphonien,* 104.

[59] Todd, *Mendelssohn,* 391. 古騰堡節慶的第一日為「施洗約翰紀念日」，請參見註 46。

[60] Todd, *Mendelssohn,* 391.

（Thomaskirche）。這場座無虛席的音樂會，除了《讚美歌》之外，曲目還包括韋伯（Carl Maria von Weber, 1786-1826）的《歡騰序曲》（*Jubel-Ouvertüre*, 1818），以及韓德爾（George Frideric Handel, 1685-1759）的《德廷根感恩頌歌》（*Dettingen Te Deum*, 1743）——前者屬於世俗音樂、後者則為宗教作品。做為音樂會的壓軸曲目，《讚美歌》巧妙地結合了兩種性質。[61] 於是，這場選在「教堂」裡舉辦的「音樂會」，[62] 不但歡慶技術的重大進展，更感謝上帝的話語透過古騰堡的印刷術以及路德的宗教改革，驅逐黑夜、散布光明。

首演之後，孟德爾頌很快地又在同年九月廿三日，於伯明罕音樂節指揮《讚美歌》的第二次演出。演出前兩個月，孟德爾頌寫信給克林格曼，向他說明樂曲的內容：

> 為本地慶典創作的這部作品並非神劇，而是如我用德文所稱呼的「一部給合唱團和管絃樂團的交響曲」（„eine Symphonie für Chor und Orchester“），且命名為《讚美歌》——先是三個交響曲樂章，其後接著十二個合唱和獨唱的樂章；歌詞出自〈詩篇〉，其實整部作品，不論聲樂或器樂部分，都是根據「凡有氣息的，都要讚美耶和華」（„Alles was Odem hat, lobe den Herrn“）的歌詞創作的；如你所知，先是器樂以其方式讚美，然後是合唱和個別的聲部。我讓這裡的一個英國人翻譯，之後當然會請你修訂；作品應該會在第二天早晨於伯明罕上演，做為音樂會的結尾；其演奏時間稍稍超過四分之五小時。交響曲這稱呼在英文版裡必須刪去——但要如何適切地表達「普世的讚美歌」（„allgemeiner Lobgesang“）？讚美詩（hymn）是絕對不行的。不知可否稱為讚美的歌（the song of praise）？[63]

雖然萊比錫和伯明罕的演出都獲得聽眾高度讚賞，但孟德爾頌仍不滿意，積極地對作品進行修訂。與此同時，他也苦惱於樂曲的樂類定位：「交響曲」不但難以適切反映樂曲的內容，且很快招來「模仿貝九」的質疑。問題並未困擾孟德爾頌太久，同年十一月十八日，在另一封給克林格曼的信上，他高興地向好友說明作品修訂的進

---

[61] 卡普認為孟德爾頌之所以在一部作品當中結合兩種性質，原因便是為了配合音樂會的另外兩首曲目，請參見：Kapp, “Lobgesang,” 239.

[62] 柯諾德特別點出演出的形式亦兼具「宗教」（教堂）和「世俗」（音樂會）兩種元素，請參見：Konold, *Die Symphonien*, 101.

[63] Konold, *Die Symphonien*, 101. 信件的日期是 1840 年七月廿一日。相當諷刺的是，儘管孟德爾頌明確表示 hymn 這個字眼的不適切，英語世界最終仍普遍以「Hymn of Praise」來稱呼這部作品。

度，並感謝他為作品找到了合適的樂類名稱：

> 這個月月底，這裡[64]的一場為年老和傷病音樂家的音樂會，將要演出我的《讚美歌》；這正是我現在在進行的，由於我的生病，它不只一次以不完美的形態上演，比如在伯明罕的演出；要做的可多了。我加入了四個全新的段落（Stücke），此外，已經交給繕寫員的三個交響曲樂章，也大幅改善了。我在《聖經》裡為合唱曲〈黑夜已深〉（„Die Nacht ist vergangen“）[65]的導奏找到了歌詞，其美妙超乎想像，而且很相配，就好像那是為這音樂創作的一樣，但我先不寫下來給你看，等新的總譜完成之後，再給你驚喜。此外，你必須為你找到的超棒標題負完全責任；因為不僅現在我能讓這部作品做為交響清唱劇問世，它也豐富了我對《第一個女巫之夜》的想法，那我已經擺著好久了，在這名稱之下我將重新著手，準備妥當再出發。[66]

修訂完成於十一月廿七日。比較兩個版本的樂譜，可發現大大小小的修訂遍及所有樂章：[67] 配器和旋律音型的微幅調整處處可見；第１和第３樂章[68] 中有若干過門樂段經縮減更動，使音樂更加緊湊；終曲合唱的賦格樂段亦經大幅改寫。此外，信中所說的「加入四個全新的段落」，應該是指三個獨唱男高音樂章的全面增修：[69] 第三樂章原本僅有吟誦調，後加入了詠唱調，成為「吟誦—詠唱」；第六樂章原本採「詠唱—吟誦」的形式，以場景取代吟誦調後，變成「詠唱—場景」；第九樂章則是加入了女高音，使獨唱變成二重唱。[70]

---

[64] 指萊比錫。

[65] 「合唱曲〈黑夜已深〉」係指第七樂章，其第一行歌詞是「黑夜已深，白晝將近」（Die Nacht ist vergangen, der Tag aber herbeigekommen），說明黑夜即將結束；最後一行歌詞為「黑夜已深，白晝已至」（Die Nacht ist vergangen, der Tag ist gekommen），正式宣告光明的到來。完整的歌詞及中譯請見本論文「附錄一：孟德爾頌《讚美歌》歌詞德中對照」。

[66] Konold, *Die Symphonien*, 102.

[67] 關於樂曲修訂情形的詳細討論，請參見：Seaton, foreword to *Lobgesang*, VI-VII.

[68] 依孟德爾頌的標示，《讚美歌》共分成十個樂章，其中第一樂章（交響曲部分）又細分為三個樂章；為避免混淆，孟德爾頌標示的十個樂章以國字標示為第一至第十樂章，第一樂章所包含的三個交響曲樂章，則以阿拉伯數字標示為第１、第２和第３樂章。詳細的樂章編排情形，請見第二章第二節。

[69] 雖然信中提到「四個新段落」，但增修的段落卻只有三個；在修訂完成後的信件裡，孟德爾頌也明確提到是「三個新段落」（請參見下個段落的信件引文）。因此，「四個新段落」的說法可能有誤，或者是第四個新段落隨後遭到刪除。

[70] 各樂章曲式的分析，請見第二章第二節。

其中，第六樂章後半段的修訂，無疑最讓孟德爾頌感到自豪。這段「合唱曲〈黑夜已深〉的導奏」原本只是一段簡短的吟誦調，但孟德爾頌很快地在樂曲實際演出後，發現了此處潛藏的戲劇性；於是，他努力地找出了合適的歌詞，搭配以最大膽的作曲技法，完成了這個「美妙超乎想像」的段落。[71]

十二月三日，修訂版於萊比錫的慈善音樂會舉行首演。聽眾的熱烈迴響證明了修訂的成功：

> 下半場是我的《讚美歌》，三個新段落當中的一個尤其帶給大家深刻的印象，超過迄今為止我任何的新事物。人們如痴如醉地歌唱和演奏，且對你，我不能否認，那是我最愉快的夜晚之一。他們用大量花環裝飾我的指揮譜架，予我們熱烈的掌聲，且之後再一次更熱烈的，晚上十一點，六十位男士前來我們的窗前唱起歌來，而最令我高興的是，我的新段落（這我在前一回的信裡已經提過）能有如此的影響力。大家可都當它是個主要段落。[72]

這段文字摘自十二月廿日孟德爾頌寫給克林格曼的信，信中特別強調的「帶給大家深刻印象」的新段落，即為第六樂章的「場景」。同一封信裡，孟德爾頌也興奮地描述稍晚另一場音樂會的光榮勝利——十二月十六日，薩克森國王弗里德利希•奧古斯特二世（Friedrich August II, 1797-1854）特地來到萊比錫，[73] 指定要孟德爾頌為他加演一次《讚美歌》：[74]

> 上半場我們演了《奧伯龍》（*Oberon*）序曲、一首莫札特的詠唱調，以及貝多芬的《克羅采》（*Kreutzersche*）奏鳴曲，由大衛和我演奏。國王非常親切，讓我們兩個在奏鳴曲演完後去到他那邊，音樂會結束後，[75] 他甚至讓全體朝臣站著，逕自穿越音樂廳來到我的譜架旁，用最最和藹可親與最活潑的方式道謝。[76]

1841 年，孟德爾頌將《讚美歌》題獻予薩克森國王，樂譜隨後由布萊特科普夫

---

[71] 關於這個段落的詳細分析與重要性，請見第四章第二節。

[72] Konold, *Die Symphonien*, 102.

[73] 薩克森王國的首都位在德勒斯登，萊比錫則為王國的另一重要大城。

[74] Todd, *Mendelssohn*, 406.

[75] 也就是下半場的《讚美歌》演完後。

[76] Konold, *Die Symphonien*, 102-103.

與黑特爾公司出版。作品出版後，各地便爭相演出；直至孟德爾頌過世為止，短短七年多裡，《讚美歌》共在十七個不同的城市上演至少廿三次，成為孟德爾頌生前演出次數最多的大型合唱作品。[77]

四、「黑夜已深，白晝已至」

隨著《讚美歌》的完成與成功，孟德爾頌終於真正走出十年前因《宗教改革交響曲》造成的陰影，步向大型創作的光明白晝。1841 年秋，孟德爾頌拿出塵封已久的《蘇格蘭》交響曲，埋首創作，並於隔年一月廿日完成作品。樂曲稍後於 1842 年三月三日首演於萊比錫，並於隔年出版成為第三號交響曲。[78]

緊接著，1842 年年底，作曲家開始以「交響清唱劇」的概念，大幅修改十年前完成的清唱劇《第一個女巫之夜》；修訂版完成於 1843 年一月，二月二日首演於萊比錫。剛好到訪的白遼士（Hector Berlioz, 1803-1869）也是當天的聽眾，他狂熱地讚頌像這樣複雜的作品竟保有「無懈可擊的清澈」，並指其人聲和器樂「明顯混淆」的交織，是為「藝術的完美」；[79] 如此的評價，應歸功於成熟的修訂成果。

[77] Konold, *Die Symphonien*, 103.

[78] 《蘇格蘭》交響曲以「第三號」的名義出版，是《讚美歌》被視為「第二號交響曲」的最重要原因；因為在 c 小調第一號和《蘇格蘭》之間出版的作品中，只有《讚美歌》具備「交響曲」的性質。

[79] Todd, *Mendelssohn*, 449.

第二節　樂曲結構

1840 年七月寫給克林格曼的信上，孟德爾頌如此描述《讚美歌》的樂章編排：「**先是三個交響曲樂章，其後接著十二個合唱和獨唱的樂章。**」[80] 依孟德爾頌在總譜上的標示，《讚美歌》共分成十個樂章（No. 1-10）。孟德爾頌將第一樂章（No. 1）標記為「sinfonia」[81]，這個龐大的純器樂樂章，明顯地可再細分成「**三個交響曲樂章**」；第二樂章至第十樂章（No. 2-10）為九個人聲樂章，其中第二、第三和第六樂章又各自清楚地分成兩個段落，加起來正好符合作曲家所說的「**十二個合唱和獨唱的樂章**」【表 2-2-1】。

【表 2-2-1】《讚美歌》樂章編排

樂章	拍號	調性
第一樂章　Sinfonia　（第１樂章[82]：快板奏鳴曲式）	C	降 B
（第２樂章：詼諧曲）	6/8	g
（第３樂章：慢板）	2/4	D
第二樂章　合唱	C	降 B
獨唱和合唱	C	降 B
第三樂章　吟誦調	C	g
詠唱調	2/2	g
第四樂章　合唱	C	g
第五樂章　二重唱和合唱	2/4	降 E
第六樂章　詠唱調	3/4	c－C
場景	2/2	f－D
第七樂章　合唱	6/8	D
第八樂章　聖詠	C	G
第九樂章　二重唱	2/4	降 B
第十樂章　終曲合唱	C	降 B

[80] Konold, *Die Symphonien*, 101.

[81] 「Sinfonia」的標記具有雙重意涵，稍後在「一、複合樂類『交響清唱劇』」當中將進行詳細討論。

[82] 為避免混淆，孟德爾頌標示的十個樂章以國字標示為第一至第十樂章，第一樂章所包含的三個交響曲樂章，則以阿拉伯數字標示為第１、第２和第３樂章。

樂曲採標準的兩管編制，並配合宗教題材加入長號和管風琴；人聲的部分包括三位獨唱以及混聲合唱：

長笛 2、雙簧管 2、單簧管 2、低音管 2；
法國號 4、小號 2、長號 3、定音鼓；
管風琴；
絃樂；
女高音獨唱 2、男高音獨唱、混聲合唱

以下將先對照孟德爾頌的兩部「交響清唱劇」，檢視《讚美歌》獨特的結構在樂類上的歸屬問題;隨後針對各樂章的曲式進行分析,為第四章兩部作品的比較做準備。

一、複合樂類「交響清唱劇」

如前一節所述，孟德爾頌起先把《讚美歌》定位為「**一部給合唱團和管絃樂團的交響曲**」，不久後，在克林格曼的建議之下，欣喜地改用「**交響清唱劇**」這全新的字眼來稱呼它。一年之後，以「交響清唱劇」的概念，孟德爾頌完成《第一個女巫之夜》的修訂。除了這兩部作品之外，孟德爾頌不曾再寫過其他「交響清唱劇」。

根據《讚美歌》的結構，我們可以將「交響清唱劇」理解為「交響曲」和「清唱劇」的複合體，由前半部的「交響曲部分」和後半部的「清唱劇部分」組合而成。這樣的複合樂類性質，讓《讚美歌》具有雙重詮釋的空間。以「交響曲」的角度來看，交響曲部分的三個樂章清楚地是交響曲的前三個樂章,清唱劇部分則是一個異常龐大的「終樂章」;從「清唱劇」的角度觀察，整個交響曲部分則是個大得嚇人的「序曲」【表 2-2-2】。

【表 2-2-2】《讚美歌》的雙重詮釋

	視為「交響曲」	視為「清唱劇」
第一樂章：Sinfonia	第１樂章：快板奏鳴曲式	序曲
	第２樂章：詼諧曲	
	第３樂章：慢板	
第二樂章至第十樂章	終樂章：清唱劇	清唱劇

孟德爾頌將交響曲部分標記為 sinfonia，該字詞所具備的雙重意涵，也正好符合兩種不同詮釋方式的需要：sinfonia 為義大利文的交響曲，十八世紀時亦用來指稱義式歌劇序曲（即交響曲的前身）。在《讚美歌》裡，sinfonia 既可以是「交響曲」又可以是「序曲」，端看我們把整部作品視為「交響曲」還是「清唱劇」。[83]

《第一個女巫之夜》同樣可清楚地分成「交響曲」和「清唱劇」兩個部分，但其「交響曲部分」的結構和《讚美歌》有著相當大的差異。《讚美歌》的交響曲部分標記為 sinfonia，當中包含有三個相當完整的樂章：快板奏鳴曲式的第１樂章、詼諧曲第２樂章、慢板第３樂章。相形之下，《第一個女巫之夜》的交響曲部分卻是標記為「序曲」（ouverture），且只分成兩個「段落」：第一個段落是個完整的奏鳴曲式樂章，是當時歌劇序曲或戲劇序曲常用的曲式；第二個段落卻稱不上是樂章，而是僅六十個小節、具過渡性質的樂段【表 2-2-3】。

【表 2-2-3】《讚美歌》和《第一個女巫之夜》結構與篇幅的對照

		《讚美歌》	《第一個女巫之夜》
交響曲部分	段落	No. 1. Sinfonia （三個交響曲樂章）	Ouverture. 1 和 2 （分兩段落的序曲）
	小節數／演奏時間	672／約 25 分	409／約 10 分
清唱劇部分	段落	No. 2-10	No. 1-9
	小節數／演奏時間	1118／約 40 分	964／約 20 分

兩部作品的段落標示也不太一樣：《讚美歌》的交響曲部分為第一樂章，清唱劇部分從第二樂章開始；《第一個女巫之夜》卻是一個分成兩段落的「序曲」，後面跟著標示為第一至第九樂章的清唱劇部分。此外，不論是交響曲部分還是清唱劇部分，《第一個女巫之夜》的篇幅都比《讚美歌》小了許多。這種種差異，應是源自兩者不同的

[83] 在「交響清唱劇」的概念下，sinfonia 的雙重意涵剛好可以用來強化樂曲的複合樂類性質；不過，因為孟德爾頌標示「序曲」時，通常會使用義大利文的「ouverture」（如《保羅》和《第一個女巫之夜》的序曲），個人猜想《讚美歌》裡 sinfonia 的標註，最初應該和序曲無關，純粹只是依當時的習慣，用義大利文標明這個部分是「交響曲」。

創作源起：《第一個女巫之夜》原先是設計做為一部「清唱劇」，後才以「交響清唱劇」的概念進行改寫；《讚美歌》則是脫胎自未完成的降 B 大調交響曲和一項大型神劇的寫作計畫。兩相比較之下，《第一個女巫之夜》其實更像是一部「序曲」較長的「清唱劇」，《讚美歌》才是真正具備複合樂類性質的「交響清唱劇」。

值得注意的是，《讚美歌》首演時，孟德爾頌並未將其交響曲部分標註為「第一樂章」。首演版本的「第一樂章」是開啟清唱劇部分的合唱、「第二樂章」則是獨唱和合唱——修訂之後，這兩個樂章被合併成為「第二樂章」。[84] 這正好呼應了樂曲於創作和首演的階段，孟德爾頌是以「一部給合唱團和管絃樂團的交響曲」來看待樂曲的事實。隨後，孟德爾頌對樂曲進行修訂時，很有可能就是因為採納了「交響清唱劇」這個新名稱，才決定將交響曲部分統合成為「第一樂章」。這項改變強調了兩個部分之間的銜接關係，引導人們從「清唱劇」的角度來詮釋作品，避免樂曲被視為一部「交響曲」；因為一部「器樂開始、人聲結束」的「交響曲」，註定要被拿來和貝九做比較。

如第一章所述，《讚美歌》終究還是逃脫不了「模仿貝九」的批評，且在《蘇格蘭》以「第三號交響曲」的名義出版後，《讚美歌》開始普遍地被視為作曲家的「第二號交響曲」。

二、交響曲部分：第一樂章

舒曼（Robert Schumann, 1810-1856）在聽過《讚美歌》的首演之後，猜測道：「那些交響曲樂章應該是早在《讚美歌》之前就獨立存在了……加上一個終樂章，就能成為音樂會上的一部完整的交響曲了。」[85] 他的猜測某種程度上相當正確，因為《讚

[84] 首演的樂譜手稿並未出版，但經學者整理過後，曾於 2005 年由 Riccardo Chailly 指揮布商大廈管絃樂團重新演出。該場演出發行有 DVD 和 CD，此處討論根據的是 CD 手冊上的樂章編排資訊：Felix Mendelssohn Bartholdy, *A Midsummer Night's Dream Overture, op. 21. Original 1826 version* and *"Lobgesang" in B flat major, op. 52. 1840 premiere version*, Gewandhausorchester, conducted by Riccardo Chailly, Decca 475 6939 (CD), 2005.

[85] Steinbeck, "Die Idee der Vokalsymphonie," 226.

美歌》的交響曲部分，很有可能正是改寫自先前一直獨立存在的降 B 大調交響曲；這三個傳承維也納古典風格[86]的傳統交響曲樂章，也的確只差一個終樂章，就會是「**一部完整的交響曲**」。不過，緊跟在這三個樂章後面的，不是傳統的交響曲終樂章，而是一個龐大的清唱劇。

為了調合「交響曲」和「清唱劇」之間形式與風格的巨大差異，使樂曲更具統一性，孟德爾頌做了許多巧妙的設計，以連結作品的兩個部分，同時藉此強化「從黑夜到光明」的意象。在第 1 樂章當中，這些設計甚至涉及樂章的基本結構，讓人不禁好奇，這個樂章是否真的源自降 B 大調交響曲。[87] 除了兩個部分之間的連結，孟德爾頌也以終止線的有限運用，傳達他期望作品一氣呵成的思考：終止線只被用來終止交響曲部分的第 3 樂章，以及清唱劇部分的第五樂章、第九樂章和第十樂章，其他樂章皆以雙小節線結束，不間斷地進入下一個樂章。

1. 第 1 樂章

交響曲部分的第 1 樂章採用帶有導奏的奏鳴曲式【表 2-2-4】。

【表 2-2-4】《讚美歌》第 1 樂章曲式架構

段落			調性	小節
莊嚴而流動	導奏	Motto 主題	降 B	1-22
快板	呈示部	第一主題	降 B	22-55
		過門（Motto 主題素材）	降 B－C	55-82
		第二主題	降 A－F	82-106
活躍的		結束主題	F	106-145
	發展部	Motto 主題素材	F－降 E	145-168
		第一主題與 Motto 主題素材	降 E－g－d－降 E	168-189
		Motto 主題素材	降 E－g	189-226
		第二主題素材	降 E－降 B	226-247
		第一主題素材	降 B	247-260
	再現部	第一主題	降 B	260-273
		第二主題	降 B	273-293
活躍的		結束主題	降 B	293-338

[86] Schmidt, "*Lobgesang* und *Zweite Symphonie*," 120.

[87] Grey, "The Orchestral Music," 430-431.

	尾聲	Motto 主題素材	降 B	338-367
		第一主題素材	降 B	367-376
莊嚴而流動		過門（Motto 主題素材）	降 B－g	376-382

開啟整部作品的，是標示為「莊嚴而流動」（maestoso con moto）的導奏。這短短廿一個小節的開場，將之後貫穿全曲的最重要主題，進行了完整的呈現。柯諾德相當適切地將這個主題稱為「Motto」[88]（意為「箴言」、「引言」、「銘辭」或「警句」），除了指明其擔負著開啟樂曲的任務，也點出這個負載關鍵歌詞「凡有氣息的，都要讚美耶和華」的主題，在樂曲中的重要性。除了導奏之外，Motto 主題也出現在快板主部的過門、發展部和尾聲等過渡的樂段，串起整個樂章，同時與清唱劇部分的第二樂章遙相呼應。稍後在第四章第一節「由器樂先現的人聲主題」裡，對於 Motto 主題的運用，會有詳細的分析與討論。

若不考慮 Motto 主題的運用，這個樂章其實頗為傳統而保守，唯一較特別的手法，在於第二主題的呈現方式。呈示部裡，第二主題以不尋常的調性開始：雖然過門樂段最後終止在 C 大三和絃，似乎已為轉入屬調（F 大調）做好準備，然而第二主題卻沒有在 F 大調上開始，而是先在關係甚遠的降 A 大調上唱完一個完整的樂句，才轉至 F 大調。發展部可分成五個明顯的段落，其中使用第一主題和 Motto 主題素材的第一、二、三、五段，均進行了充分的發展；唯有呈現第二主題素材的第四段，除調性和配器做了調整外，沒有進一步的發展。再現部裡，第二主題緊接在第一主題之後，不著痕跡地進入，且遵循奏鳴曲式的原則，從頭到尾都保持在主調降 B 大調上，不再像前兩次那樣轉調。

2. 第２樂章

標示為「有點焦慮的稍快板」（allegretto un poco agitato）的第２樂章，可視為這

[88] Konold, *Die Symphonien,* 111. 將此主題稱為 Motto 的用法，亦請參見 Grey, "The Orchestral Music," 429.

部「交響曲」的「詼諧曲」樂章，其曲式基本上採三段體，並蘊含著相當特別的設計【表 2-2-5】。

【表 2-2-5】《讚美歌》第２樂章曲式架構

段落		調性	小節
主部	A	g-(d)	1-28
	B	降 B-g	28-72
中段		G	72-126
主部（尾聲）		g	126-177

詼諧曲的主部採二段體，g 小調的 A 段完整地呈示包含 a 和 b 兩個樂句的主題；其中樂句 b 落在 d 小調上。接著，B 段前半轉至關係大調，其兩段旋律看似新的主題，其實都變化自樂句 a；這樣的處理賦予了 B 段前半些許「發展部」的態勢。[89] B 段後半（第 49 小節起）調性回到 g 小調，稍加變化地再現主題的兩個樂句；此次樂句 b 保持在 g 小調上。

中段相當特別地出現了由管樂唱誦的聖詠，在這 G 大調聖詠的八個樂句之間，還穿插著七段絃樂演奏的主部主題素材。也就是說，主部和中段之間的對比，不在於所使用素材的不相同（如同大多數的詼諧曲樂章那般），卻在於中段比起主部多出了新舊素材對比的張力。

這段管樂聖詠的運用，除在結構上相當特別之外，還以兩種不同的方式，成為連繫交響曲部分和清唱劇部分的重要環節。第一種方式是巧妙地與 Motto 主題產生連結；詳細情形將在第四章第一節裡，和 Motto 主題的其他運用方式一併討論。第二種方式是以相同的調性和風格，預示了清唱劇部分第八樂章的人聲聖詠；這點會在第四章第三節探討「無伴奏聖詠」時，做進一步的說明。

在主部的呈示當中，孟德爾頌已經多次將主題做進一步的處理；中段裡，主題素

[89] Konold, *Die Symphonien*, 146.

材做為插入句一再地出現，亦佔有相當的份量；如此一來，若是照常安排一個主部的完整再現，將顯得累贅而冗長。因此，在樂章的第三部分，主部沒有再現，取而代之的，是取用主題素材延伸拼湊而成的一個規模龐大的「尾聲」(coda)。[90]

3. 第3樂章

第3樂章標示為「宗教的慢板」(adagio religioso)。柯諾德認為孟德爾頌選用「宗教的」(religioso)這個詞來形容這個樂章，應不是指「宗教音樂」(religiöse Musik)，而是說明其音樂能夠引發某種「肅穆的心情」(andächtige Stimmung)。[91] 有鑑於這個樂章的內容和清唱劇部分的關係最為淺薄，葛雷(Thomas Grey)猜想，「宗教的」這個用詞，很可能反映了作曲家的期望，期望樂團成員用較為虔敬的態度來演奏，以增強這個樂章在這部以宗教為題材的作品中的歸屬感。[92]

這個樂章採用變化的奏鳴曲式，大致上可分成主題的呈示和發展兩大段落【表2-2-6】。

【表2-2-6】《讚美歌》第3樂章曲式架構

段落		調性	小節
呈示部	主題	D－A－D	1-35
發展部	過門(零碎動機)	d－A	35-48
	主題素材和新素材	A－C	49-64
	過門(主題素材)	C－D	64-74
	主題素材和新素材(再現)	D	74-88
	尾聲	D	88-113

這個單一主題的奏鳴曲式缺乏真正的再現部。發展部裡包含兩次「主題素材和新素材」的呈現，其中，第二次呈現的調性落在樂章的主調上，且不再進行轉調(第

[90] Konold, *Die Symphonien,* 149.

[91] Konold, *Die Symphonien,* 154.

[92] Grey, "The Orchestral Music," 433.

74-88 小節）。因著主題在主調上的重現，這個段落帶有「再現」的味道；然而，要說這是一段相對於「呈示部」的「再現部」，又言過其實。事實上，這個段落只能算是「主題素材和新素材」段落的「再現」。[93] 此外，樂章的呈示部和發展部，具有明顯不同的織體：前者以多聲部對位的方式寫作；後者則有主旋律和伴奏音型的層次分別。如此的區別，亦加強了「主題素材和新素材」的第二次呈現歸屬於「發展部」的印象。

造成織體變換的絃樂附點伴奏音型（第 35 小節起），打斷了呈示部那近似於人聲合唱的和諧音響，帶來不同於前的緊張氣氛，令人印象深刻。幾乎一模一樣的伴奏音型，稍後還會再次出現，構成清唱劇部分戲劇性開場的伴奏。這是交響曲部分和清唱劇部分的另一個連結，也是第 3 樂章和樂曲其他部分唯一具有關聯之處。

三、清唱劇部分

不同於交響曲部分的維也納古典風格，清唱劇部分的寫作技法，主要是承襲自巴洛克大師巴赫（Johann Sebastian Bach, 1685-1750）和韓德爾的宗教合唱作品。[94]

清唱劇部分包括第二到第十，共九個樂章，其中第二、第七和第十樂章是規模龐大的盛大合唱。這三個盛大合唱分別位在清唱劇部分的開頭、中央和結尾，中間則穿插有兩段男高音獨唱（第三和第六樂章）、一個女高音和男高音的二重唱（第九樂章）、兩個較短小的合唱樂章（第四和第八樂章），以及一個由女高音二重唱和合唱團共同演唱的樂章（第五樂章）。三個盛大合唱樂章使用了全部的樂團編制，比起其他六個樂章，這三個樂章的篇幅也明顯較長，且具有豐富的織體變化，包含了其他樂章沒有的賦格樂段。

---

[93] Konold, *Die Symphonien*, 157.

[94] Schmidt, "*Lobgesang* und *Zweite Symphonie*," 120.

1. 第二樂章：合唱

開啟《讚美歌》清唱劇部分的第二樂章明顯可分成兩個段落，第一個段落為盛大的合唱，第二個段落則是女高音獨唱和女聲合唱。如前所述，作品剛完成時，這兩個段落分別是樂曲的「第一樂章」和「第二樂章」，是兩個獨立的樂章；首演後對樂曲進行修訂時，孟德爾頌才決定將這兩個樂章合併成為一個。

合併之後的第二樂章包含五行選自〈詩篇〉的歌詞，根據各行歌詞不同的意境，孟德爾頌打造數個表現手法各不相同的段落，構築成為一個規模宏大、風格多樣的合唱樂章【表 2-2-7】。

【表 2-2-7】《讚美歌》第二樂章段落結構

<table>
<tr><th>速度標示</th><th>小節</th><th>歌詞</th><th>表現手法</th></tr>
<tr><td rowspan="2">莊嚴而節制的
快板</td><td>1-16</td><td>-</td><td>器樂前奏
（Motto）</td></tr>
<tr><td>17-31</td><td rowspan="2">Alles, was Odem hat, lobe den Herrn!
Halleluja, lobe den Herrn!
凡有氣息的，都要讚美耶和華！
你們要讚美耶和華！[95]</td><td>聖詠似的合唱</td></tr>
<tr><td>活躍的</td><td>32-49</td><td>模仿（Motto）</td></tr>
<tr><td rowspan="5">很快的快板</td><td>50-79</td><td>Lobt den Herrn mit Saitenspiel,
lobt ihn mit eurem Liede!
你們應當彈琴稱頌耶和華，
你們應當唱歌稱頌他！</td><td>聲部間
分組對位</td></tr>
<tr><td>80-101</td><td>Und alles Fleisch lobe seinen heiligen Namen.
惟願凡有血氣的，都稱頌他的聖名。</td><td>賦格</td></tr>
<tr><td>102-128</td><td>你們應當彈琴稱頌耶和華，
你們應當唱歌稱頌他！
惟願凡有血氣的，
都稱頌他的聖名。</td><td>雙重賦格</td></tr>
<tr><td>129-138</td><td>凡有氣息的，都要讚美耶和華！</td><td>模仿（Motto）</td></tr>
<tr><td rowspan="2">更為節制
但帶著熱情的</td><td>139-185</td><td>Lobe den Herrn, meine Seele,
und was in mir ist, seinen heiligen Namen!
我的心哪，你要稱頌耶和華，
凡在我裡面的，也要稱頌他的聖名！</td><td rowspan="2">女高音獨唱、
女聲合唱應和</td></tr>
<tr><td>Lobe den Herrn, meine Seele,
und vergiß es nicht, was er dir Gutes getan!
我的心哪，你要稱頌耶和華，
不可忘記他的一切恩惠！</td></tr>
</table>

Motto 主題與其所負載的歌詞「凡有氣息的，都要讚美耶和華！」，構成盛大合唱的開頭和結尾（第 1-49 小節和第 129-138 小節）。稍後在第四章第一節裡，會進一

[95] 凡出自《聖經》的歌詞，中譯均採「和合本」。歌詞的詳細出處請參見本論文的「附錄一：孟德爾頌《讚美歌》歌詞德中對照」。

步解析其豐富而精彩的運用情形。

盛大合唱的中間部分（第 50-128 小節），合唱團分別以兩條不同的新旋律和三種不同的表現方式，演唱接下來的兩行歌詞。首先，「你們應當彈琴稱頌耶和華，你們應當唱歌稱頌他！」採用聲部間分組對位的手法處理；接著，運用賦格呈現「惟願凡有血氣的，都稱頌他的聖名。」隨後，兩行歌詞依著屬於自己的旋律，交織在一起，構成一段精彩的雙重賦格（Doppelfuge, 第 102-128 小節）[96]。

第二樂章的最後一個段落（第 139 小節起），讚頌者不再是呈旁觀者姿態的合唱團，而是以第一人稱衷心祈願的女高音獨唱：「我的心哪，你要稱頌耶和華！……」在稍緩的速度和較為輕柔的伴奏之下，兩行歌詞都先由獨唱者闡明，再由四聲部的女聲合唱唱和；像這樣「應答」的手法，是《讚美歌》當中一個相當重要的元素。

柯諾德指出，第二樂章裡頭所呈現「客觀的」（objektiv）和「主觀的」（subjektiv）兩種姿態的對比，是來自神劇的傳統；在這清唱劇的第一個樂章裡，孟德爾頌同時呈示了「敘事」（episch）和「抒情」（lyrisch）兩種類型的表現手法，後續的樂章便在此兩者之間交替進行。[97]

2. 第三樂章：吟誦調和詠唱調

第三樂章是男高音的獨唱曲，擔任伴奏的只有絃樂，是整部作品編制最為精簡的樂章。在 g 小調上，男高音先以吟誦調的方式唱誦改寫自〈詩篇〉第一百零七篇的歌詞：「願耶和華的贖民說這話……」[98]；最終，在「說這話！稱讚他、讚美他的慈愛」的呼籲之後，進入詠唱調。詠唱調依旋律音型的變化可分為 A、B、A'三個段落，以近似於返始詠唱調（da capo aria）的形式，一而再、再而三地申告神對世人的關愛：

[96] Konold, *Die Symphonien*, 177.

[97] Konold, *Die Symphonien*, 179.

[98] 歌詞原文請見「附錄一：孟德爾頌《讚美歌》歌詞德中對照」，以下皆同。

「他記數我們患難日子的眼淚，用他的話安慰我們的悲傷。」樂章最後，男高音重述吟誦調的最後一行歌詞，不間斷地進入第四樂章。

3. 第四樂章：合唱

第四樂章僅五十六個小節，是一首簡單樸素的合唱曲。其兩行歌詞分別與第三樂章的吟誦調和詠嘆調相關：第一行歌詞是從第三樂章的吟誦調變化而來，第二行歌詞及其旋律則是第三樂章詠唱調的創作基礎。[99] 這樣的安排使得第三樂章的獨唱和第四樂章的合唱，形成跨樂章的「應答」。關於這跨樂章應答的寫作手法，第四章第三節裡會有更進一步的討論。

柯諾德認為，比起情緒高昂、結構宏偉且設計複雜的第二樂章，做為全曲第二個合唱樂章的第四樂章，較「符合『場景』（Szene）的概念，是種近似於會眾的演唱（gemeindenahes Singen）；在此，輪唱的元素處於中心地位。」[100]

4. 第五樂章：二重唱和合唱

第五樂章在速度上放慢至行板，調性也從之前的 g 小調轉到了降 E 大調。在這裡，女高音二重唱和合唱團合作唱誦兩行選自〈詩篇〉第 40 篇的歌詞：「我曾耐性等候耶和華，他垂聽我的祈求。那倚靠耶和華的便為有福！」樂章分成四個段落，前三段結構相似，惟呈現的方式一次比一次還複雜；最後一段由零碎的動機串成，做為結束樂章的準備。

六個小節的前奏之後，女高音獨唱開啟第一段，以 a-a'-b 三個樂句呈現兩行歌詞；緊接著，合唱團以四部和聲重申樂句 b，結束第一段。第二段（第 31-55 小節）改由女高音二重唱一同演唱，最後同樣結束在合唱團的「那倚靠耶和華的便為有福！」到了第三段（第 55-88 小節），主題旋律改由男聲合唱輕聲唱誦，女高音二重唱採自由

[99] 第三樂章的詠唱調是首演後進行修訂時才增加的。

[100] Konold, *Die Symphonien*, 182.

對位的方式與之交織進行；前兩段裡各只有四個小節的合唱團呼應，這次擴大發展成十三個小節的樂章高潮。最後一段（第 89 小節起）先由兩位獨唱和男聲合唱，以模仿的方式輪流唱誦歌詞的第一行，與此同時，女聲合唱兩度預示第二行開頭的「便為有福，」（„Wohl dem,“ 第 92-93 和第 96-97 小節）；接著，兩位獨唱帶領合唱團，以無伴奏的方式完整呈現第二行歌詞。最後，六個小節的器樂後奏，安祥地將樂章結束在清唱劇部分的第一個終止線上，稍作停頓後，進入氣氛截然不同的第六樂章。

5. 第六樂章：詠唱調和場景

第六樂章是男高音獨唱的「詠唱調」和「場景」[101]。「詠唱調」從「死亡的繩索纏繞我們」的哀訴開始，後以「我就要光照你」的宣告給予希望；隨後的「場景」在一次又一次「守望的啊，夜裡如何」的問答中，深切企求著光明的到來，最終由女高音獨唱「黑夜已深」的答覆導入第七樂章壯麗的大合唱。

在清唱劇部分的九個樂章當中，處在正中間的第六樂章，在許多方面的處理和表現，都是最豐富多變的樂章，重要性不容忽視。在第四章第二節裡，針對這個樂章將有詳細分析與討論，藉以對照其和馬勒第二號交響曲第四樂章之間諸多相似的思考。

6. 第七樂章：合唱

第七樂章是第六樂章的回答，在「莊嚴且更快的快板」（allegro maestoso e molto vivace）的標示之下，合唱團以豐富多變的織體，歌詠光明。陶恩在其討論第六樂章和第七樂章的專文中，特別指出這個盛大合唱樂章「毫無疑問地是這清唱劇的高潮。孟德爾頌全心相信著促使他創作《讚美歌》的慶典的主題，也就是『光明必戰勝黑暗』，他為這場合創作的音樂是熾熱的，尤其是這段合唱。」[102] 柯諾德將這個規模宏偉、

[101] 詠唱調和場景（Arie und Szene）的稱呼參考自 Konold, *Die Symphonien,* 111.

[102] Town, “Mendelssohn’s ‘Lobgesang’,” 22.

篇幅巨大的樂章區分成四個段落，[103] 陶恩則更細地分為八段【表 2-2-8】。[104]

【表 2-2-8】《讚美歌》第七樂章段落結構

分段（柯諾德）	分段（陶恩）	小節	歌詞
Einleitung und kontrapunktische Verdichtung 導奏和對位凝縮	expository 呈示的	1-33	Die Nacht ist vergangen, der Tag aber herbeigekommen. 黑夜已深， 白晝將近。
	episodic or transitional 插入的或過渡的	33-66	So laßt uns ablegen die Werke der Finsternis, und anlegen die Waffen des Lichts, 我們就當脫去暗昧的行為， 帶上光明的兵器，
großangelegte Doppelfuge 大規模的雙重賦格	massive and muscular fugal section 巨大而強壯的賦格段	66-124	und ergreifen die Waffen des Lichts, 取用光明的兵器，
	episodic section which functions as a retransition 具再過渡功能的插入段	124-139	脫去暗昧的行為， 帶上光明的兵器。
dynamische und strukturelle Höhepunkt 力度和結構上的高潮	reprise 再現	139-164	黑夜已深， 我們就當脫去暗昧的行為， 帶上光明的兵器，
	pedal point and stretto 持續音和密接	164-182	取用光明的兵器！
Epilog 結束語	radiant climactic section 燦爛的高潮段	182-197	黑夜已深，
	resolution and subsidence 解決和平息	197-215	die Nacht ist vergangen, der Tag ist gekommen. 黑夜已深， 白晝已至。

「呈示的」段落連著四次展現上行八度的主題：第一次先由銅管強力地吹響（第 2-10 小節）；接著，男聲合唱賦予其「黑夜已深」的歌詞（第 10-17 小節）；第三次則是女聲合唱提前一小節進入的重述（第 16-23 小節）。至此調性都維持在 D 大調上。最後，合唱團以多層次的對位線條唱出「白晝將近」，同時，管樂和管風琴在屬調 A 大調上，第四次奏出主題旋律（第 26-33 小節）。

接下來是一段「過渡的」「對位凝縮」。前半段，樂團伴奏變得較為輕巧，合唱先以賦格式的進入，唱出第三行歌詞「我們就當脫去暗昧的行為」，然後改採和聲式的織度，運用漸強的上行旋律線來呈現「帶上光明的兵器」，同時將調性轉回 D 大調（第

[103] Konold, *Die Symphonien*, 187.

[104] Town, "Mendelssohn's 'Lobgesang'," 22.

33-49 小節）。後半段，在全樂團的豐厚伴奏之下，合唱一再堅定地宣示要「帶上光明的兵器」，同時導向一個輝煌的終止（第 49-66 小節）。

柯諾德以「大規模的雙重賦格」稱呼下一個段落。這個段落大約佔據整個樂章的三分之一，規模的確相當大；然而，這段賦格只有單一個主題，稱為「雙重賦格」是有問題的。[105] 這「巨大而強壯」的賦格，處理的歌詞是「取用光明的兵器」，主題經過呈示和若干發展後，織度逐漸從對位變為和聲式（第 98 小節起），同時調性也轉向升 c 小調。緊接著是陶恩所謂的「具再過渡功能的插入段」。這短小的段落再度使用賦格式的進入，重申第三和第四行歌詞，並且運用調性的轉換（轉回 D 大調）以及力度和配器的逐漸加強，將氣氛從谷底拉升，帶回熱烈的「再現」。

開頭主題的再現，帶來「力度和結構上的高潮」，除了第二行以外，所有歌詞逐一進行簡短的重述；其中，第五行歌詞亦再度以賦格的樣貌呈現（第 164 小節起）。

最後的「結束語」段落裡，先有合唱團和樂團全體連續兩次「黑夜已深」的有力宣告，構成所謂「燦爛的高潮段」；其後，男聲和女聲輪流唱出「黑夜已深」和「白晝已至」，然後共同以「黑夜已深」結束樂章。

7. 第八樂章：聖詠

在宏偉的第七樂章之後，孟德爾頌運用虔敬內斂的聖詠（第八樂章）撫平高漲的情緒，以便重新出發，為前進終曲合唱（第十樂章）的最後高潮做準備。第八樂章因為不同於其他樂章的歌詞取材以及獨特的音樂織體，在作品當中具有相當特殊的地位。稍後在論文第四章第三節「無伴奏聖詠」的段落裡，對這個樂章會有詳細的分析與探討。

---

[105] 柯諾德在提到此樂章的分段時，用了這個字詞，但在後面對這個段落進行詳盡的分析時，卻只當作一般的賦格來討論，完全沒有提到它如何地「雙重」。由此看來，這「雙重賦格」應為筆誤。或許因為第二樂章和第十樂章都有「雙重賦格」的段落，柯諾德一時粗心，將氣氛相似的第二、第七和第十樂章搞混了，才會用上這個詞。

8. 第九樂章：二重唱

緊接在聖詠之後的第九樂章，是女高音和男高音的二重唱。和清唱劇的前半段（第二至五樂章）相同，〈詩篇〉再度成為歌詞的主要出處；此外，這個樂章的調性亦回到了樂曲的主調降 B 大調。樂章大致上可分為 A-B-B'-A'-B"五個段落。

A 段先由男高音以悠揚的旋律唱出對神的讚頌：「為此我唱我的詩歌永遠讚美你，誠實的神啊……。」接著女高音以近似吟誦調的方式[106] 開啟憂苦的 B 段：「我行過黑夜和深深幽暗，敵人到處設下網羅。」B 段後半，兩位獨唱者首度合作，一同宣告神的拯救：「我便求告耶和華的名，他按他的慈愛救拔我。」此時調性轉到了屬調 F 大調。B'段前半的訴苦改由男高音擔綱，後半的二重唱較前一次更為激昂，最後以半終止停在降 B 大調屬七和絃。

A'段的歌詠先由女高音開始，稍後男高音加入形成二重唱；第五個段落是 B 段的大幅縮減與變化，在黑夜中一次次地「求告耶和華的名」。最後，樂團奏起樂章開頭的動機音型（第 89 小節起），二重唱則唱出縮減自第一句歌詞的「永遠，誠實的神啊！」，首尾呼應地結束樂章。

9. 第十樂章：終曲合唱

根據歌詞和表現手法的不同，宏偉的終曲合唱可分成四個段落【表 2-2-9】。[107]

【表 2-2-9】《讚美歌》第十樂章段落結構

速度標示	小節	歌詞	表現手法
不太快的快板	1-55	Ihr Völker, / Ihr Könige, bringet her dem Herrn, bringet her dem Herrn Ehre und Macht! Der Himmel / Die Erde bringe her dem Herrn, bringe her dem Herrn Ehre und Macht! 民中的萬族啊，／列邦的諸王啊，你們要將榮耀能力 歸給耶和華，都歸給耶和華！ 願諸天／願大地將榮耀能力 歸給耶和華，都歸給耶和華！	賦格

106 Konold, *Die Symphonien*, 191.

107 Konold, *Die Symphonien*, 192.

更活潑的	55-86	Alles danke dem Herrn! Danket dem Herrn und rühmt seinen Namen und preiset seine Herrlichkeit! 你們都要稱謝耶和華！ 要稱謝耶和華，要以他的名誇耀， 要讚頌他的大德！	塊狀和聲
	87-121	要稱謝耶和華，要讚頌他的大德，	賦格
	121-186	要讚頌他的大德，　要稱謝耶和華，要讚頌他的大德，	雙重賦格
莊嚴的	187-196	凡有氣息的，都要讚美耶和華！ 你們要讚美耶和華！	和聲式（Motto）

第一段採賦格的方式寫作，合唱的四個聲部從低音到高音順序進入，各自對著不同的對象進行呼籲：「民中的萬族啊（男低音），你們要將榮耀能力歸給耶和華，都歸給耶和華；列邦的諸王啊（男高音），你們要將……；願諸天（女中音）將……；願大地（女高音）將……。」第二個段落速度轉快，合唱改以塊狀和聲齊聲歌頌：「你們都要稱謝耶和華！……。」

接著，篇幅最大的第三段（第 87-186 小節，佔整個樂章的一半），再度利用賦格來呈現「要稱謝耶和華，要讚頌他的大德！」段落包含有兩段賦格，其中的第二段呼應開啟清唱劇的第二樂章，再度運用了雙重賦格的手法。不過，這裡的雙重賦格並不像第二樂章那樣結合兩個完全不同的主題，而是運用類似的主題音型，呈現密切相關的歌詞，此起彼落地「讚頌耶和華的大德」。雙重賦格將氣氛推至高潮後，開啟全曲的 Motto 主題莊嚴地重現，這一回不再只有器樂，人聲的加入賦予了主題生命：「凡有氣息的，都要讚美耶和華！你們要讚美耶和華！」

第三章　馬勒的第二號交響曲

第一節　創作背景

1880 年夏季，未滿廿歲的馬勒接下巴德哈爾（Bad Hall）輕歌劇院的指揮棒，在這個以礦泉療養浴場聞名的小鎮，開始他職業指揮家的生涯。上任之前，布魯克納（Anton Bruckner, 1824-1896）[108] 捎來一張明信片，以相當幽默的方式鼓勵這初出茅廬的年輕小夥子：

> 「穿越黑夜」（“Durch Nacht”），伴隨蘇佩（Franz von Suppé, 1819-1895）輕歌劇《法悌尼查》（*Fatinitza*）進行曲中段的樂音，「繼續向前」（“Vorwärts”），伴隨《萊茵的黃金》（*Das Rheingold*）瓦哈拉神殿主題的樂音，然後「迎向光明」（“Zum Licht”）。[109]

當時，布魯克納必定沒料到，他的預言會實現得這麼快。在巴德哈爾之後，馬勒開始進入歌劇院工作，接連擔任萊巴赫（Laibach, 1881-1882）、奧穆茲（Olmütz, 1883）、卡塞爾（Kassel, 1883-1885）和布拉格（1885-1886）的劇院指揮，一步步從小鎮走向大城，工作條件越來越好。在布拉格，廿五歲的馬勒首度指揮《萊茵的黃金》和《女武神》，從「穿越黑夜」到「迎向光明」，只花了五年，且這「光明」還只能算是「黎明曙光」而已，他輝煌的指揮事業才正要展開。

然而，「指揮」對馬勒而言，從頭到尾都只是一份為了養家餬口而不得不為的工

---

[108] 馬勒在維也納求學時，雖未曾正式修讀布魯克納開設的課程，但在許多機緣之下，兩人建立了相當深厚的情誼。

[109] Henry-Louis de La Grange, *Mahler*, vol. 1 (London: Victor Gollancz, 1974), 76. 此處的中譯是翻譯自 La Grange 的英譯。為強調 Durch Nacht、Vorwärts 和 Zum Licht 這幾個字詞，La Grange 特地附上其原文；至於引號的強調是出自布魯克納還是 La Grange，並不清楚。奧地利作曲家蘇佩的《法悌尼查》首演於 1876 年，劇中一進行曲中段的旋律，很快地流行於整個德語地區，人們為該旋律填入如下歌詞：「你瘋了，我的孩子。你必須去柏林。那裡有很多瘋子，你屬於那裡！」（„Du bist verrückt mein Kind. Du musst nach Berlin. Wo die Verrückten sind, da gehörst du hin!“）歌詞當中的城市，會隨著不同地區的變換，填上對手城市的名稱，比如在柏林，就會改成「你必須去維也納。」參見：La Grange, *Mahler*, 850. 華格納（Richard Wagner, 1813-1883）是布魯克納和馬勒的偶像，《萊茵的黃金》是他的四聯劇《尼貝龍根的指環》（*Der Ring des Nibelungen*）的「序夜」（Vorabend），四聯劇的其他三部分別是：「首日」《女武神》（*Die Walküre*）、「次日」《齊格菲》（*Siegfried*）和「三日」《諸神的黃昏》（*Götterdämmerung*）。《指環》全劇於 1876 年首演時，布魯克納亦躬逢其盛。《法悌尼查》和《指環》同樣首演於 1876 年，這應是布魯克納之所以挑選《法悌尼查》做為例子的原因。

作；他心中真正的志業，其實是「作曲」。無奈的是，相較於蒸蒸日上的指揮事業，馬勒的作曲之路走得很不順遂。1880 年，在巴德哈爾與輕歌劇奮戰的同時，他完成了他的第一部大型作品，清唱劇《泣訴之歌》（*Das klagende Lied*），並以此作品興奮地報名參加貝多芬獎（Beethoven-Preis）。可惜，馬勒新穎的音樂語言並不受評審青睞，沒能如願獲獎。這次挫敗對馬勒造成深遠的影響，多年之後憶及此事時，仍難掩失望：

> 當年音樂院的評審，其中包括了布拉姆斯（Johannes Brahms, 1833-1897）、郭德馬克（Karl Goldmark, 1830-1915）、漢斯利克（Eduard Hanslick, 1825-1904）和李希特（Hans Richter, 1843-1916），如果他們那時將六百金幣的貝多芬獎頒給我的《泣訴之歌》，我今天的生活會完全不同。我那時正在寫《呂倍察》（*Rübezahl*），我就不必去萊巴赫，很可能就不必忍受這些不入流的歌劇院生涯。結果是黑爾茲費而德（Viktor von Herzfeld, 1856-1919）得到作曲第一獎，若特（Hans Rott, 1858-1884）與我空手而回。若特大受打擊，不久後，發瘋過世。我呢，被詛咒要過劇院的地獄生活，很可能一輩子都得這樣過。[110]

回憶裡提到的《呂倍察》，是馬勒當時正開始創作的歌劇；然而，在爭取貝多芬獎失利，為了生計不得不繼續投身忙碌的指揮事業後，這部歌劇終究未能完成。1880 年之後的幾年裡，馬勒雖仍不忘初衷，總能找出空檔來提筆創作，但產量相當有限，只陸續完成數首編制為人聲與鋼琴的藝術歌曲，以及為人聲與樂團或鋼琴的四首《行腳徒工之歌》（*Lieder eines fahrenden Gesellen*）。直到 1888 年，馬勒才終於在一股巨大的創作動能驅使之下，一口氣完成兩部大型作品：多樂章的第一號交響曲，以及單樂章的「死亡儀式」（*Todtenfeier*）交響詩。後者最終將成為第二號交響曲的第一樂章；不過，第二號交響曲的完成，又是六年之後的事了。

---

[110] Herbert Killian, ed., *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner,* rev. ed. (Hamburg: Karl Dieter Wagner, 1984), 117. 中譯參考自：羅基敏，〈前言〉，《少年魔號——馬勒的詩意泉源》，羅基敏、梅樂亙 編著（台北：華滋文化，2010），x。由鮑爾萊希納記下的這段話，可證明貝多芬獎的落選，是馬勒人生的一大遺憾；然而，在細節上，這段回憶有諸多不甚精確之處：首先，馬勒投稿參加貝多芬獎，應當是在去了萊巴赫的 1881 年之後；此外，若特早在貝多芬獎公佈的前幾週就已經發瘋；還有，直到 1884 年，黑爾茲費而德才終於奪得第一獎；最後，獎金是五百金幣，而非六百。詳細的論證，請參見：La Grange, *Mahler,* 79-82.

一、1888 年：「死亡儀式」交響詩

結束布拉格的工作後，馬勒於 1886 年夏季就任萊比錫劇院第二駐院指揮（zweiter Kapellmeister）。在萊比錫這兩年，除了同樣繁重的指揮工作外，馬勒還完成了一項特殊的任務：續寫補完韋伯（Carl Maria von Weber, 1786-1826）未完成的歌劇《三個平托》（*Die drei Pintos*）。[111] 1888 年一月廿日，《三個平托》在萊比錫由馬勒指揮首演，獲得巨大的成功。這個成功的經驗，激發馬勒創作的熱情。[112] 歌劇首演後，即便必須兼顧劇院密集的排練與演出工作，馬勒仍在短短六週內，完成了他的第一號交響曲。[113] 隨後，在同一年夏季，他又完成一部以「死亡儀式」為標題的單樂章作品。

「死亡儀式」的創作，最早可追溯至 1888 年一月《三個平托》首演後不久，當時馬勒心中盡是與死亡有關的想像，一度「看見自己的遺體安躺在花圈和鮮花裡」。[114] 不過，一直要到三月，也就是第一號交響曲完成之後，馬勒才將創作的重心慢慢轉向這部單樂章作品。創作這部作品的同時，馬勒的生活發生了重大的改變。五月，因為劇院裡人事上的嫌隙，馬勒失去了萊比錫的工作。雖然仍有來自各地的邀約，以極高

---

[111] 《三個平托》講述準備前往迎娶新娘的鄉下地主平托先生（Don Pinto）兩度被冒充，造成三個平托先生爭搶一個新娘的尷尬局面，是一部逗趣的愛情喜劇。續寫《三個平托》的請託來自作曲家韋伯的孫子 Carl von Weber（1849-1897）。續寫歌劇的過程中，馬勒一方面和韋伯結為好友，另一方面卻和長他四歲、同樣來自猶太家庭的韋伯夫人（Marion Mathilde von Weber, 1856-1931）陷入熱戀。這段不倫戀維持數月，馬勒甚至一度請求夫人同他私奔，所幸夫人最後沒有赴約。

[112] La Grange, *Mahler,* 171-172.

[113] Killian, ed., *Erinnerungen von Bauer-Lechner,* 175. 第一號交響曲的名稱經過數度更替：1889 年，共五個樂章的作品於布達佩斯首演時，馬勒註明這是個「分成兩部分的『交響詩』」（»Symphoniai költemény« két részben）（參見首演節目單：La Grange, *Mahler,* illustration 32）；1893 年樂曲於漢堡再次上演時，馬勒改稱這是「一部交響曲形式的音詩」（eine Tondichtung in Symphonieform），同時附上《巨人》（*Titan*）的標題（Titel），以及相當詳細的「標題文字」（Programm）（參見 La Grange, *Mahler,* illustration 47）；1896 年，馬勒刪除原本的行板第二樂章，作品於柏林首度以「四樂章交響曲」的樣貌演出，標題和「標題文字」亦遭到撤銷；1899 年，四樂章的版本以「D 大調第一號交響曲」（Symphonie N°. 1 in D-Dur）的名稱出版。在德語音樂名詞當中，Titel 指的是作品的標題名稱，通常由簡短的字詞構成，如：《讚美歌》和《巨人》；Programm 比較像是作品的綱要，運用完整的文句來提示音樂的內容，做為聽者聆聽時的引導。Titel 翻成「標題」自是妥切，Programm 依其意涵，則理當譯成「大綱」或「綱要」。然而，國人已習慣將 Programmusik 譯為「標題音樂」，在此前提下，如果 Programm 變成了「大綱」或「綱要」，反而容易造成誤解。因此，在本論文裡，Titel 譯成「標題」，且不加引號；Programm 則譯為「標題文字」，並一律加上引號，用以識別。

[114] Killian, ed., *Erinnerungen von Bauer-Lechner,* 50.

的價碼請他前往指揮《三個平托》的演出；然而，對於新工作職位的詢問，以及上演他第一號交響曲的請求，卻總是得不到肯定的答覆。在這最沮喪的時刻，馬勒甚至寫信告訴朋友說：「您說得對——我差點兒就要了結自己的性命！……我幾乎到達那裡——就好比處在那存疑的交響曲的第四樂章開頭一般。」[115] 信裡提到的「交響曲的第四樂章開頭」，係指第一號交響曲那深具諷刺意味的「葬禮進行曲」（Trauermarsch）。[116] 正是在這心理承受巨大壓力的日子裡，馬勒的新作品大有進展，一個龐大深沉的樂章逐步成形。八月八日，樂曲的總譜草稿（Partiturentwurf）問世；緊接著，總譜謄寫（Partiturreinschrift）完成於九月十日。[117]

在總譜謄寫第一頁的頁面上方，馬勒先是寫下了「Symphonie in C-moll.」（c 小調交響曲）和「I. Satz」（第一樂章）；之後，在某個時刻，馬勒提筆將「Symphonie in C-moll.」劃掉，但沒有劃掉「I. Satz」，並且在頁面最上方寫下「Todtenfeier」（死亡儀式）。[118] 由此可見，作品最初應該是準備做為一部多樂章交響曲的「第一樂章」，後來又決定不再視其為「交響曲」，並賦予它「死亡儀式」的標題。馬勒賦予作品標題的確切時間，目前並不清楚，有可能早在 1888 年九月作品完成時，也有可能晚到三年後的 1891 年秋季；當時，馬勒在一封給朋友的信裡，提到他的「死亡儀式」。[119]

---

[115] 給 Max Steinitzer 的信。Blaukopf, ed., *Gustav Mahler Briefe*, 95.

[116] 此時交響曲為五樂章，所以這裡說的第四樂章就是後來四樂章版本的第三樂章。La Grange 在其專書當中亦引用了這封信，但誤將此處提到的「第四樂章開頭」（der Anfang des vierten Satzes）譯成了「終樂章」（the finale），參見 La Grange, *Mahler,* 180. 這個樂章開頭的旋律取自著名童謠《雅各修士》（*Frère Jacques,* 在中文世界以《兩隻老虎》為人熟知），但將原為大調的旋律改成小調，並利用多種低音樂器，以卡農的方式緩慢交織前進，構成一段詭異的葬禮進行曲。

[117] Gilbert Kaplan, "History of Composition," in *Textband* of *Symphonie Nr. 2 in fünf Sätzen für großes Orchester,* ed. Renate Stark-Voit and Gilbert Kaplan, vol. 2 of *Neue kritische Gesamtausgabe* (Vienna: Universal Edition, 2010), 97.「總譜草稿」和「總譜謄寫」的翻譯參考自：Hermann Danuser, 〈《大地之歌》之形成歷史與原始資料〉，羅基敏 譯，《《大地之歌》——馬勒的人世心聲》，羅基敏、梅樂互 編著（台北：九韵文化，2011），102、106。

[118] Kaplan, "History of Composition," 89.

[119] Blaukopf, ed., *Gustav Mahler Briefe*, 118; 信件的中譯請見下方「給好友樓爾的信」。

在一封給出版商的信裡，他更用「一部交響詩」來稱呼這部作品。[120] 卡普蘭（Gilbert Kaplan）認為，馬勒可能是因為找不到時間（或新的想法）繼續「交響曲」的創作，才將這「第一樂章」暫時視為一首「交響詩」，好為它爭取單獨演出或出版的機會。[121]

二、1888 至 1891 年：「穿越黑夜」

1888 年九月起，馬勒的指揮生涯攀上了全新的高峰，但他作曲家的身分卻遲遲得不到認同：這一年完成的兩部新作皆不被看好，受挫的信心加上忙碌的生活，也讓他在接下來的幾年裡，都無法再度投入大型作品的創作。

1888 年九月廿八日，年僅廿八歲的馬勒，正式成為布達佩斯匈牙利宮廷歌劇院（Magyar Királyi Operaház）的歌劇總監（Direktor），主掌整個劇院的藝術和行政事務。[122] 這是馬勒第一次得以全權掌握這麼大型的歌劇院，興奮之情可想而知；然而，劇院繁重而複雜的工作，也迫使他必須再一次擱置他的作曲計畫。這段期間，馬勒用盡心力，安排演出他那四處遭拒的第一號交響曲。1889 年十一月廿日，第一號交響曲終於在布達佩斯由馬勒指揮首演；無奈，首演相當失敗，許多保守的觀眾無法接受充滿悲劇性的後兩個樂章。[123] 這結果必定對馬勒的信心造成相當大的打擊。然而，更大的打擊還在後頭。

1891 年三月，馬勒離開布達佩斯，回到他熟悉的德語世界，就任漢堡市立劇院的首席駐院指揮。初到漢堡不久，他高超的指揮功力立刻受到熱烈的讚揚；其中，最重要的肯定，來自畢羅（Hans von Bülow, 1830-1894）：

> 漢堡現在有了個第一流的新歌劇指揮，古斯塔夫・馬勒（從布達佩斯來的一個嚴肅又精力充沛的猶太人）。在我看來，他和那些最頂尖的【指揮家】（莫特、李希

[120] Blaukopf, ed., *Gustav Mahler Briefe*, 115.

[121] Kaplan, "History of Composition," 89.

[122] La Grange, *Mahler,* 185-186.

[123] Floros, *Die Symphonien*, 23.

> 特等）不相上下。最近我去聽了他指揮的《齊格菲》……在沒有經過任何管絃樂排練的狀況之下，他竟還能迫得那幫壞傢伙隨著他的調子起舞！對此我深深感到欽佩。[124]

獲得大師畢羅如此大力讚賞，年輕的馬勒想必受寵若驚。此後，幾乎每一場畢羅指揮的音樂會，馬勒都到場聆聽；此外，大師身體狀況允許時，馬勒亦時常前往拜訪。[125]

馬勒未曾忘卻他成為作曲家的夢想。在漢堡音樂圈站穩腳跟後，他毛遂自薦，在鋼琴上為畢羅彈奏三年前完成的「死亡儀式」交響詩，希望除了指揮的才能之外，在作曲這方面也能獲得大師的賞識，並藉此請求演出的機會。九月十五日，馬勒寫了張字條給畢羅，希望「敬愛的大師」能夠「好心地借我一二十分鐘的寶貴時間」，以求能夠實現「我最深的期望：向您呈現一份我的樂譜。」[126] 畢羅爽快地答應了馬勒的請求，馬勒也帶著樂譜興奮地赴約，然而，這場會面最後卻以災難收場。

馬勒曾經生動地向好友弗爾斯特（Josef Bohuslav Foerster, 1859-1951）描述這次會面的經過：

> 我彈奏。分神觀察畢羅時，我看到他用雙手摀住耳朵。我停止演奏。站在窗邊的畢羅馬上就注意到了，並且要求我繼續彈下去。
>
> 我彈奏。不一會兒我又回過身來。畢羅塞住耳朵坐在桌邊，然後同樣的情形又再來過：我停止，【他】再次要求。……
>
> 演奏完畢後，我安靜等待評語。但我唯一的聽眾，在他的桌前，維持好長一段時間的沉默和靜止。突然，他表明堅決的否定，並說道：「倘若這也叫做音樂，那麼我就完全不懂音樂了。」
>
> 之後，我們十分友好地相互道別，可是我已心知肚明，在畢羅眼中，我是個能幹的指揮，卻也是個毫無指望的作曲家。[127]

在寫給另一位好友樓爾（Friedrich Löhr, 1859-1924）的信裡，馬勒的說法卻不大相同：

---

[124] La Grange, *Mahler,* 232. 莫特（Felix Mottl, 1856-1911）和李希特（Hans Richter, 1843-1916）兩人都是傑出的奧地利指揮家。

[125] La Grange, *Mahler,* 233.

[126] La Grange, *Mahler,* 243-244.

[127] Josef Bohuslav Foerster, *Der Pilger* (Prague: Artia, 1955), 357.

> 想讓畢羅演出我的作品的嘗試並不成功。——當我演奏我的「死亡儀式」給他聽時，他陷入神經質的恐懼，並且聲明，相較於我的作品，《崔斯坦》[128] 簡直就是一首海頓（Joseph Haydn, 1732-1809）的交響曲，然後，他的舉止變得像個瘋子一般。[129]

不論畢羅的反應究竟是「沉默和靜止」，還是「變得像個瘋子」，甚或兩者皆有，得到的結論都是相同的：這位備受馬勒敬重的大師，完全無法接受馬勒的創作。如此不堪的結果，必定讓馬勒回想起到處推銷第一號交響曲時的辛酸，以及樂曲那極其失敗的首演。於是，對著已成功嶄露頭角的同輩作曲家史特勞斯（Richard Strauss, 1864-1949），[130] 馬勒大聲哀嘆道：

> 我的「總譜」，親愛的朋友，該是把它們收到書桌裡去的時候了。您不知道，我因為它們接連受到多少回絕。——老是看著這些老爺坐在沙發裡，聲稱演出這些作品將是不像話的冒險行動——長此以往實在難以忍受。——這連續不斷、徒勞無功的四處兜售。——
>
> 八天前，我演奏其中一首給畢羅聽時，他的魂魄差點兒就飛了。——
>
> 沒有經歷過這些，您就無法理解，人們是怎麼開始喪失信念的。
>
> 我的上帝！沒有我的作品，世界史仍會繼續走下去！[131]

三、1892 至 1893 年：《少年魔號》和第二號交響曲的中間樂章

1891 年十月，馬勒還在哀嘆著「沒有我的作品，世界史仍會繼續走下去！」，幾個月後的 1892 年年初，他的創作靈感卻快速迸發，短短幾週內完成了五首鋼琴伴奏的藝術歌曲，並在完成後馬上進行管絃樂化。這些歌曲的靈感來源，是亞寧（Ludwig

---

[128] 指華格納的歌劇《崔斯坦與伊索德》（*Tristan und Isolde*）。此劇 1865 年由畢羅指揮首演於慕尼黑。

[129] Blaukopf, ed., *Gustav Mahler Briefe*, 118.

[130] 史特勞斯當時已透過三部「音詩」（Tondichtung）的創作和演出建立聲譽，成為備受矚目的年輕作曲家。關於史特勞斯的這三部作品，可參見：陳怡文，〈理查・史特勞斯三部早期音詩《馬克白》、《唐璜》與《死與淨化》之幻化〉（碩論，台師大，2009）。

[131] Herta Blaukopf, ed., *Gustav Mahler – Richard Strauss: Briefwechsel, 1888-1911* (Munich: Piper, 1980), 16. 底線強調出自信件原文。信件未標示日期，但編者 Blaukopf 依內容推斷出寫信的時間是在 1891 年十月。

Achim von Arnim, 1781-1831）與布倫塔諾（Clemens Brentano, 1778-1842）收集的歌謠集，《少年魔號》（*Des Knaben Wunderhorn*）。[132]

1893 年的整個夏天，馬勒都住在奧地利鄉間的湖濱小鎮史坦巴赫（Steinbach am Attersee），連續數月遠離劇院的工作和都市的喧囂，這麼多年來，頭一次得以享受平靜而規律的生活，全心創作。這個夏天，他不但延續著對於《少年魔號》的熱情，又再譜寫了三首歌曲；其中一首歌曲更誘發他重拾已擱置將近五年的計畫，繼續第二號交響曲的創作。就在這個夏天，馬勒以驚人的速度完成了第二號交響曲的三個中間樂章。根據馬勒在樂譜手稿上註記的完成日期，我們可以清楚地重建創作過程。[133]

誘發馬勒重拾交響曲計畫的關鍵歌曲為〈帕都瓦的安多尼之對魚講道〉（*Des Antonius von Padua Fischpredigt,* 以下簡稱〈對魚講道〉）。馬勒首先於七月八日完成這首歌曲的鋼琴版，隨後，立刻將它擴充改寫，於七月十六日完成一個大型管絃樂詼諧曲的總譜草稿，準備做為交響曲的中間樂章。三天之後，七月十九日，馬勒完成了另一首《少年魔號》歌曲的管絃樂化，這首名為〈原光〉的歌曲，最終將成為交響曲的第四樂章。最後，馬勒將注意力轉向交響曲的行板樂章，並於七月卅日完成總譜草稿。必須一提的是，歌曲〈對魚講道〉的管絃樂版，完成日期是八月一日——比擴充改寫的詼諧曲樂章晚了兩個禮拜。

根據鮑爾萊希納的記錄，馬勒提到，行板樂章的優美旋律源自萊比錫時期（1888 年左右）寫下的兩個主題。在同一段談話裡，我們也看到創作熱情的強大驅動力，如何觸發豐富多樣的樂思，奇妙地建構這美麗的樂章：

> 這是兩個極美的主題。為了我第二號交響曲的行板樂章，今天我把這兩個主題從草稿中找了出來，希望在上帝的幫助之下，我能夠在這裡完成行板樂章以及詼諧

[132] 關於歌謠集《少年魔號》和馬勒從中取材的諸多創作，請參見：Helmut Schanze,〈馬勒的「魔號」〉，沈雕龍 譯，《少年魔號——馬勒的詩意泉源》，羅基敏、梅樂亙 編著（台北：華滋文化，2010），11-45。

[133] Kaplan, “History of Composition,” 97.

> 曲樂章。……【上面寫著那兩個主題的】這兩小頁紙，是我還在萊比錫時，就寫下來的，當時我正在那裡指揮《平托》。它們總是讓我感到惋惜；現在看來，這不是沒有道理的。因為從這旋律裡，湧現完滿而寬廣的音流：在永不枯竭的豐富與變化裡，一個圍繞著另一個，不斷開展出新的分支，導向最多種多樣的交織盤纏。這透過自身的豐沛加工而成的寶藏，是多麼精巧而珍貴——若你能夠緊緊跟著音樂走，你將從中獲得莫大的樂趣！
>
> 也只有如此，在完滿的樂思裡，真正的創作才得以進行。若有人光繞著主題當中一丁點貧瘠的東西打轉，用它來做變奏、做賦格，還必須精打細算（天曉得要多久），只為了湊足一個樂章，這樣實在一點意義也沒有。我無法忍受節約原則（das Sparsystem），所有東西必須綽有餘裕，且不斷湧現，如果它應當意味著些甚麼。
>
> 當然，我的樂章是不是會寫得像我現在所相信的這麼好，這只有上帝知道。[134]

類似的情形也出現在創作詼諧曲樂章的時候，當鮑爾萊希納問馬勒「〈對魚講道〉是怎麼生長成為第二號那宏大的詼諧曲樂章」時，馬勒回答道：

> 那是個奇特的過程！一開始並不知道會被帶往何處，只感覺到不斷地被推動，越來越遠離最初的形式。其豐富的內涵天生自然地存藏在形式之中，正如同植物蘊含在種子裡頭。因此，對我而言，似乎只有被限制在規定的範圍內，才會感到困難，好比受限於歌劇劇本當中（想必如此，除非由我自己來寫）甚或只是受託為別人的作品寫作序曲。
>
> 對於藝術歌曲來說，這又稍有不同。而這只是因為，比起文字直接說的，音樂能表達的還更多，或者你也還是可以自己做詩人。……歌詞其實只是某種提示，提示可供萃取之更深層的內涵，提示可被發掘的寶藏。[135]

正是這些從歌詞萃取而出的「更深層的內涵」，這些「可被發掘的寶藏」，造就了生動活潑的〈對魚講道〉，以及那宏大的詼諧曲樂章。另一首歌曲〈原光〉與交響曲產生聯繫的方式，則是完全不同的故事。

根據手稿，我們可以確知〈原光〉的管絃樂版完成於 1893 年七月十九日。根據馬勒的信件，我們也知道，〈原光〉和其他《少年魔號》歌曲一樣，先有鋼琴版，之後才進行管絃樂化。[136] 不過，鋼琴版的手稿目前下落不明，因此，鋼琴版完成的時

---

[134] Killian, ed., *Erinnerungen von Bauer-Lechner,* 25.

[135] Killian, ed., *Erinnerungen von Bauer-Lechner,* 27.

[136] Kaplan, “History of Composition,” 90-91.

間，只能依靠其他線索來推想。弗爾斯特在他的回憶錄裡，提到〈原光〉是 1892 年的創作，[137] 不過，像這樣關於日期的回憶，並不見得可靠。因為不論是 1892 年的五首歌曲，或是 1893 年的〈對魚講道〉和〈萊茵小傳奇〉(*Rheinlegendchen*)，馬勒都是在鋼琴版出爐後沒多久，就完成管絃樂化；有鑑於此，卡普蘭合理猜測，〈原光〉鋼琴版的創作日期，更有可能是在 1893 年夏天，而非 1892 年。[138]

另一方面，馬勒甚麼時候決定要把〈原光〉納入第二號交響曲，目前也不清楚。1893 年的管絃樂版手稿上，馬勒標註此曲為：「原光＋＋＋／（選自少年魔號）／第七首／為人聲獨唱／和管絃樂團」(„Urlicht + + + / (aus des Knaben Wunderhorn) / Nro. 7 / für eine Singstimme / mit Orchester“)[139]。由此可見，雖然它的完成日期介在詼諧曲和行板之間，馬勒這時候還只是把它看作一首《少年魔號》歌曲，而非交響曲的中間樂章。[140] 也就是說，這首點出第二號交響曲中心主旨的短小歌曲，很可能是等到 1894 年終樂章誕生之時，才成為交響曲的一份子。

四、1894 年：畢羅葬禮上的「聖靈感孕」

完成中間樂章的同時，馬勒也開始進行終樂章的構思，然而，構思的過程並不順利。八月初，馬勒向鮑爾萊希納抱怨道：「命運的狡詐，讓我得不到我第四個交響曲樂章所需要的四四拍，反而只給了我三四拍，害我完全無法開始！」[141] 幾個月後，情況依舊沒有好轉，當他和弗爾斯特聊到他的第二號交響曲時，兩人一致認為：「在一個這麼廣博、這麼充滿力量、又這麼令人印象深刻的第一樂章後頭，要想寫出一個

[137] Foerster, *Der Pilger,* 406; 後面還會再次提到這段回憶。

[138] Kaplan, “History of Composition,” 91.

[139] 手稿封面的摹本請見：Gustav Mahler, *Des Knaben Wunderhorn. Gesänge für eine Singstimme mit Orchesterbegleitung,* Renate Hilmar-Voit ed., vol. 14/2 of *Kritische Gesamtausgabe* (Vienna: Universal Edition, 1998), 291.

[140] Kaplan, “History of Composition,” 94.

[141] Killian, ed., *Erinnerungen von Bauer-Lechner,* 28.

勢均力敵的終樂章，實在相當困難。」[142] 這樣的困境，直到 1894 年三月廿九日，在畢羅的葬禮上，才戲劇性地獲得解決。

約莫兩年半之前，畢羅因為聽了馬勒的「死亡儀式」，「魂魄差點兒就飛了」，同時也將馬勒做為作曲家的信心，打入最深的暗夜；如今，卻正是在這位大師的葬禮上，馬勒獲得那道「創作者所等待的閃電」，迎向光明：

> 每當我構思一大型音樂結構，總會來到某個時刻，讓我必須引用「文字」做為我音樂想法的承載者。——貝多芬（Ludwig van Beethoven, 1770-1827）創作他的第九時，必定也經過相當類似的思考；只不過他那個時代，還沒有辦法提供他適合的素材。——這基本上是因為，對他腦海中那前所未聞的想法而言，席勒（Friedrich Schiller, 1759-1805）的詩並不足以適切表達。順道一提，我記得華格納在某處亦曾相當直截了當地說過這樣的話。對我而言，創作第二號的最終樂章時就是如此，我著實翻遍包括聖經在內的所有世界文學（Weltliteratur），為了找到拯救的文字——且最終不得不把我的感受和想法用自己的文字表達出來。
>
> 如同我之所以獲得這麼做的靈感，此方式是藝術創造本質上的深刻典型。——
>
> 當時，對於在最終樂章加入合唱，我已思量許久，惟有擔心這可能會被當成對貝多芬的膚淺模仿，讓我一再猶豫！這時候畢羅過世了，我前去參加了他的葬禮。——當我坐在那兒憶想逝者時，那心境是如此切合我當時正全心投入的作品的精神。——此時管風琴邊的合唱團開口唱出克婁普施托克的聖詠〈復活〉！——它像一道閃電擊中我，在我心中一切都變得明白而清楚！這道閃電是所有創作者所等待的，這是「聖靈感孕」（„die heilige Empfängnis“）！
>
> 現在，我將當時的經驗用聲音創造出來。——然而——如果我不是早已孕育著這作品——我又如何能夠得到那經驗？那一刻和我一同坐在教堂裡的可有數千人呢！——對我而言總是如此：只有在經驗的當下，我「作曲」——只有在作曲的狀態之中，我經驗！[143]

弗爾斯特也出席了畢羅的葬禮，並親身見證馬勒的深刻感動：

> 從開羅傳來消息，說畢羅在那兒過世了。……馬勒對此噩耗也深感震驚。我們下午碰面時，他如此彈奏他的「死亡儀式」，正如我們倆所感受的，也正如他自己用文字所表達的：紀念畢羅。……
>
> 馬勒和我都出席了那感人的告別。雖然只有受邀的追悼會來賓得以入場，教堂還是大爆滿，且我的座位和馬勒的座位相距甚遠，以致無法看到對方。童聲的歌唱讓人留下最強烈的印象。在此發揮影響力的，不僅只克婁普施托克深刻的詩作，

[142] Foerster, *Der Pilger,* 403.

[143] 1897 年寫給 Arthur Seidl 的信。Blaukopf, ed., *Gustav Mahler Briefe*, 222-223.

更包括那出自孩童喉嚨、天真無邪的純潔聲響。復活讚美歌（Auferstehungs-hymnus）逐漸消逝之際，教堂裡古老的大鐘張開它們雄辯的嘴，這些鐘，已為這麼多光榮的逝者痛哭過……

我在劇院外還是沒有找到馬勒。到了下午，我再也無法克制我的不安，像是有個命令在催促一般，我急著去見他。打開門後，我看見他坐在書桌前，頭低垂，手握著筆面對譜紙。我仍站在門口。馬勒回頭說道：「親愛的朋友，我有靈感了！」

我當下便理解過來。像是受到一股神秘力量的光照，我回答道：「復活，的確，你要復活，在短暫入睡後……」。

馬勒用深感意外的表情注視著我。我猜中了他尚未向任何人吐露的秘密：我們上午從孩童口中聽見的克婁普施托克的詩，將會是第二號交響曲終樂章的基礎。[144]

「復活」的概念，為第一樂章的「死亡儀式」提供了絕佳的解答。馬勒最終只採用克婁普施托克詩作的頭兩個詩節，然後依自己的需求，另外寫下其餘的歌詞。除了文字，馬勒是否也引用了葬禮儀式上的音樂，目前仍不清楚。[145]

在畢羅的葬禮上受到啟發後，馬勒立刻著手開始終樂章的創作，同時也將六年前完成的第一樂章拿出來重新修訂。雖然必須兼顧劇院的工作，馬勒仍緊緊抓住湧現的靈感，以驚人的速度譜曲。一個月之後，1894 年四月廿九日，第一樂章的修訂宣告完成；[146] 再兩個月之後，六月廿九日，才到達史坦巴赫的夏日住處沒多久，馬勒已欣喜地向樓爾報告「一個健康、強壯的第二號最終樂章的平安降生。父子均安，但後者尚未脫離險境。透過神聖的洗禮，它被命名為：『光照在黑暗裡』(„Lux lucet in tenebris“)。」[147]

當然，這裡的「平安降生」，不太可能是指樂章已經譜寫完成。依據馬勒創作的習慣，學者黑福陵（Stephen E. Hefling）認為馬勒的這段話，應該是指總譜速記

[144] Foerster, *Der Pilger,* 404-405.

[145] Kaplan, “History of Composition,” 93.

[146] Kaplan, “History of Composition,” 98.

[147] Blaukopf, ed., *Gustav Mahler Briefe,* 136.

（Particell）的完工。[148] 這一年夏天，在史坦巴赫，馬勒請人在湖畔蓋了一間小屋。不同於去年夏天必須在旅社裡寫作，今年，有了這間小屋，他得以更全面地隔絕所有外界的侵擾，全心全意投入終樂章的創作。在這小屋裡，馬勒持續密集地工作，在寫下總譜速記的短短數個禮拜之後，完成了這龐大樂章的總譜草稿。[149] 創作期間，馬勒多次在信件裡提到他寫作的進度。七月十日，在給朋友伯林納（Arnold Berliner, 1862-1942）的信上，馬勒說道：

> 我當然正忙著工作。第五樂章非常宏偉，且以合唱來結束，歌詞是我自己寫的。……草稿（Skizzierung）已完成至最細的細節，現我正在撰寫總譜。——這是一部構造最宏大的冒險之作。最後的高潮非常龐大。[150]

七月十九日，他寫信給史特勞斯，回應這位同行兼好友對他第一號交響曲的批評，同時宣告第二號終樂章的完成：

> 即便日後（當我對這件事已能處之泰然時）我終於被說服，承認我沒能把最真實的意圖化成樂音，我也仍將不做任何更動。而且您知道為甚麼嗎？您馬上就會知道的，只要您捫心自問，遇到這樣的情況您會怎麼做：做出某些全新的，且整體上更好的！不是嗎？關於這點我們不是互相理解的嗎！？——
>
> 然後，對於我的疏忽，我還有一個理由充分的藉口想告訴您：這幾個禮拜，我完成了第二號交響曲的最終樂章。等您聽到，您就會懂得，比起改善已蛻下的皮，我目前有別的事情必須先做：一個全新且更合身的已經長成。事實上，拿我的新作和您知道的那部相比，就像成人對上嬰兒。
>
> 這中間可是相隔七年——就我們的年紀而言，這意味著些甚麼。[151]

七月廿五日，另一封給伯林納的信上，馬勒興奮地在信末加上這段附言：「第二號交響曲的最終樂章（總譜）完成了！這是到目前為止，我做過的最有價值的東西。」[152]

---

[148] Stephen E. Hefling, "Content and Context of the Sketches," in *Mahler: The Resurrection Chorale*, ed. Gilbert E. Kaplan (New York: Kaplan Foundation, 1994), 14.「總譜速記」的翻譯參考自：Danuser, 〈《大地之歌》之形成歷史與原始資料〉，98。

[149] Hefling, "Content and Context of the Sketches," 15.

[150] Blaukopf, ed., *Gustav Mahler Briefe*, 137.

[151] Blaukopf, ed., *Mahler – Strauss: Briefwechsel*, 40. 底線強調出自信件原文。

[152] Blaukopf, ed., *Gustav Mahler Briefe*, 139.

回到漢堡後，迎接馬勒的，是一個異常忙碌的新樂季，[153] 但他仍利用空檔，慢慢進行總譜的謄寫。該年年底，第二號交響曲全曲的總譜謄寫正式完稿。在手稿的最後一頁，馬勒寫下：「Beendigt am / Dienstag, den 18. Dezember / 1894 / zu Hamburg」（完成於／十二月十八日星期二／1894 年／漢堡）。[154]

五、中間樂章的順序

交響曲三個中間樂章的順序，行板—詼諧曲—〈原光〉，並非一開始就是如此。雖然在一份創作初期的草稿上，馬勒將行板樂章標註為「2. Satz」（第二樂章），[155] 但把這個擁有「輕快舞蹈節奏」的行板樂章，擺在龐大深沉的第一樂章後面，兩者必將形成劇烈的對比；對馬勒而言，這樣的對比是「不藝術的」（unkünstlerisch），是一個「錯誤」（Fehler）。[156] 馬勒甚至明白地說道，兩個樂章的構思佈局根本「互不相關」，他創作時也「沒想過要讓一個接著另一個出現」。[157]

為了修正這樣的「錯誤」，馬勒曾嘗試以詼諧曲為第二樂章：在 1893 年七月完成的總譜草稿上，詼諧曲和行板分別標示著「２」和「４」。[158] 這樣的標記也顯示，馬勒當時打算在詼諧曲和行板之間，插入其他音樂做為「第三樂章」。考慮到魔號歌曲〈原光〉的完成日期，正好介於詼諧曲和行板之間，讓人不禁好奇，馬勒當時是否想過要以這首「歌曲」做為交響曲的第三樂章？[159] 然而，如前所述，〈原光〉的手稿上

[153] La Grange, *Mahler,* 306.

[154] Kaplan, “History of Composition,” 98.

[155] Kaplan, “History of Composition,” 94.

[156] Killian, ed., *Erinnerungen von Bauer-Lechner,* 133.

[157] Killian, ed., *Erinnerungen von Bauer-Lechner,* 133.

[158] Kaplan, “History of Composition,” 94.

[159] Kaplan, “History of Composition,” 94.

並沒有標註數字「３」，反而清楚地註明其為「第七首《少年魔號》歌曲」。[160]

1894 年十二月十八日完成的總譜謄寫，這兩個樂章仍是以詼諧曲—行版的順序排列；隔年三月四日，樂曲的前三個樂章在馬勒指揮下於柏林首演時，卻改以行板—詼諧曲的順序演出。[161] 這或許是在單獨演出前三個樂章的情況下，迫不得已的選擇，因為用詼諧曲來「結束」這不完整的演出，效果顯然會比行板好得多。這次演出之後，馬勒未曾再更動中間樂章的順序，顯然地，經過這次實驗，作曲家發現行板—詼諧曲的順序應是最好的選擇。

中間樂章的順序確立之後，馬勒只好另外想辦法來緩和第一樂章和行板樂章之間過大的對比。最後，他採取了一個相當特別的解決方案。在第一樂章的結尾處，他加上這樣的指示：「此後是至少五分鐘的休止」（Hier folgt eine Pause von mindestens 5 Minuten）[162]。然而，指揮們總是故意忽略這項指示，[163] 其原因顯而易見：在舞台上呆站五分鐘，實在很難不顯得尷尬。

弗爾斯特的一段回憶，提到馬勒決定將〈原光〉納入第二號交響曲的原因：

> 第二號交響曲終樂章的草稿已經完成了。它的影響力不容質疑……然而，該如何在詼諧曲和這終樂章之間，找到一個有說服力的連結？這項考慮持續很久，有許多念頭遭到屏棄，直到馬勒翻閱先前的歌曲時，靈光一閃，決定要在終樂章前面放置一段唱詞（gesungenen Worttext）。因此，1892 年……創作的歌曲〈原光〉，被搬來做為第二號交響曲的第四樂章。[164]

這段回憶，顯示馬勒將〈原光〉擺進交響曲的時間，是在終樂章的草稿完成之後；然

---

[160] 請參見本節「三、1892 至 1893 年：《少年魔號》和第二號交響曲的中間樂章」的最後一段。

[161] Kaplan, “History of Composition,” 94.

[162] Gustav Mahler, *Partitur* of *Symphonie Nr. 2 in fünf Sätzen für großes Orchester,* ed. Renate Stark-Voit and Gilbert Kaplan, vol. 2 of *Neue kritische Gesamtausgabe* (Vienna: Universal Edition, 2010), 81.

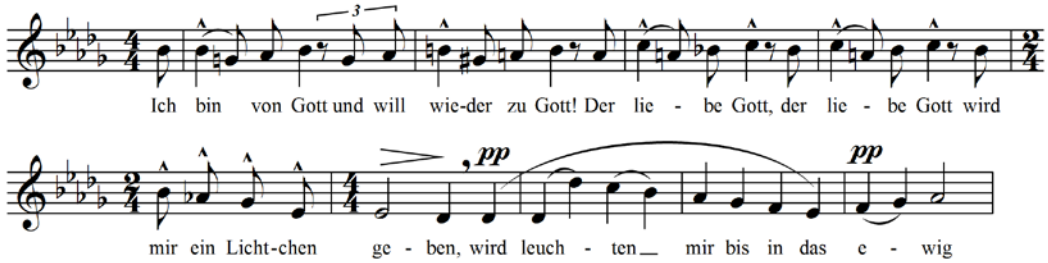
[163] Kaplan, “History of Composition,” 94.

[164] Foerster, *Der Pilger,* 406.

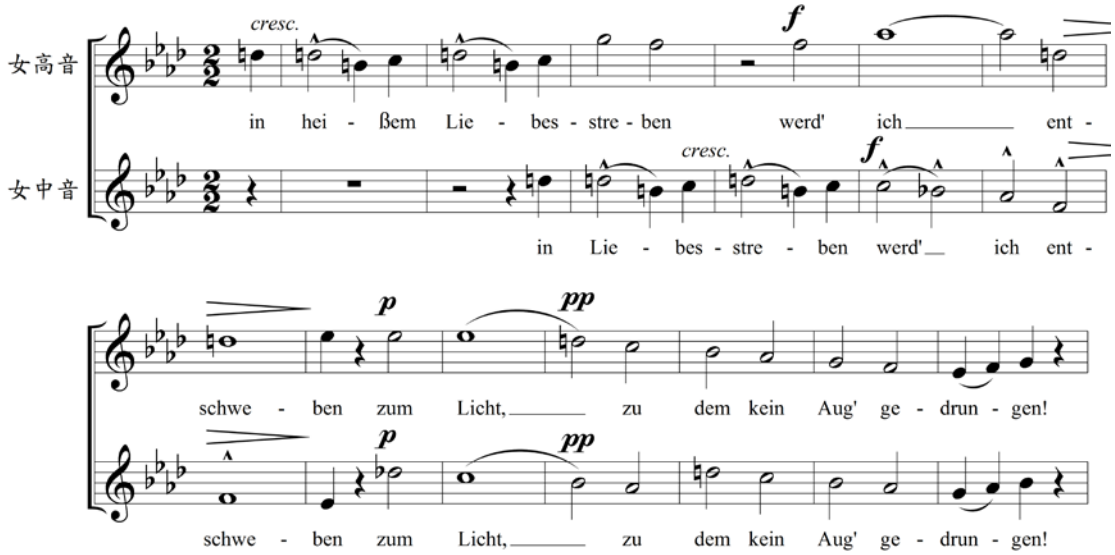
而，這樣的說法受到許多學者的質疑。[165] 因為，終樂章裡一段二重唱的旋律音型，很明顯地取材自〈原光〉【譜例 3-1-1】；也就是說，〈原光〉更可能是在終樂章的創作初期，就已經被納入考慮。即便馬勒真到了最後，才決定以〈原光〉做為交響曲的第四樂章，也不太可能是「翻閱先前的歌曲」之後，才「靈光一閃」的結果。

【譜例 3-1-1】第二號交響曲第四和第五樂章裡相似的旋律音型

(a) 第二號交響曲第四樂章〈原光〉，第 55-63 小節，女中音獨唱



(b) 第二號交響曲第五樂章，第 660-672 小節，女高音和女中音二重唱



如果〈原光〉的確是在樂曲創作的最後階段，才成為第二號交響曲的一部分，那麼，這首虔誠內斂的短小歌曲，真可說是名符其實地起了「畫龍點睛」的重要功效！〈原光〉不但以其歌詞給予光明和救贖的承諾，更在音樂上提供內省與歇息，為進入

[165] Donald Mitchell, *Gustav Mahler. Volume II: The Wunderhorn Years*, rev. ed. (Berkeley: University of California Press, 1995), 185; Stephan, *II. Symphonie*, 10-11.

巍峨巨大的終樂章做好準備。[166] 隨著〈原光〉的加入，馬勒完成七年苦功的最後一塊拼圖，下一步，是要將這部新作品介紹給世人。

六、「迎向光明」

1895 年三月四日，在史特勞斯的大力幫忙下，交響曲的前三個樂章，由馬勒指揮柏林愛樂交響樂團於柏林愛樂廳首演。演出雖然遭致許多惡意的批評與攻擊，但也有若干相當正面的評論，予作品高度的讚賞。[167] 同年年底，十二月十三日，交響曲全曲在同一個地點，同樣由馬勒指揮首演。樂評依舊苛刻，但是，以音樂院學生和專業音樂家為主的聽眾，顯然深受作品感動。馬勒的妹妹尤斯蒂娜（Justine Mahler, 1868-1938）說道：

> 第一樂章才演完，被作品的高度張力緊緊抓住的全體聽眾，馬上爆出熱烈的掌聲……【之後的】每個樂章，成功還持續擴大。這樣的興奮熱情，一輩子大概只會見到這一次。我看見成年男子感動落淚，年輕小夥子更在結束後相擁而泣。[168]

首演後沒多久，在朋友和出版商的資助下，樂曲的雙鋼琴版於萊比錫出版；隨後，1897 年，總譜也順利印行。[169] 做為馬勒第一個獲得出版機會的管絃樂作品，[170] 第二號交響曲無疑是馬勒作曲生涯一個重要的里程碑。

---

[166] 相關論述請參見：Mitchell, *The Wunderhorn Years*, 186-187; 亦請參見本論文第四章第二節。

[167] Kaplan, “History of Composition,” 96.

[168] Killian, ed., *Erinnerungen von Bauer-Lechner,* 39.

[169] 雙鋼琴版由班恩（Hermann Behn, 1859-1927）改編，出版於 1895 年年底。雙鋼琴版和總譜都是在班恩的資助下，由萊比錫的荷夫麥斯特公司（Friedrich Hofmeister Musikverlag）出版。

[170] 《行腳徒工之歌》於同年稍晚才出版；第一號交響曲和《少年魔號》出版於 1899 年；《泣訴之歌》出版於 1902 年。

第二節　標題與「標題文字」

創作第一號和第二號交響曲的過程當中，馬勒對於是否該賦予樂曲標題（Titel），或更進一步運用「標題文字」（Programm）[171] 提示音樂的內容，經過好一番思量。1888 年完成的兩部作品，都曾擁有標題，且可能都和文學作品有所關聯。

在定名為第一號交響曲之前，多樂章的 D 大調作品，曾以《巨人》（*Titan*）為標題，並搭配有詳細的「標題文字」。根據標題和「標題文字」，以及華爾特（Bruno Walter, 1876-1962）等友人的回憶，可證實樂曲的創作，係受到尚‧保羅（Jean Paul, 1763-1825）同名小說一定程度的啟發。[172]

後來成為第二號第一樂章的的單樂章作品，一度享有「死亡儀式」的標題。黑福陵的研究指出，這部單樂章交響詩的詩意想像，有可能是源自波蘭詩人米茨基維茲（Adam Mickiewicz, 1798-1855）的戲劇詩作《死亡儀式》（波蘭文：*Dziady*；德文：*Todtenfeier*）。[173] 此外，根據馬勒後來的說明，《巨人》和「死亡儀式」在標題意涵上，具有密切的關係：「我將第一樂章命名為「死亡儀式」，而您可能會想知道，我在此埋葬的，正是我 D 大調交響曲（D-dur-Symph）的英雄……。」[174]

第二號交響曲首演之後，人們開始希望馬勒能提供一份「標題文字」，做為了解

---

[171] 關於標題和「標題文字」，請參見註 113。

[172] Floros, *Die Symphonien*, 27-29.

[173] Stephen E. Hefling, "Mahler's 'Todtenfeier' and the Problem of Program Music," *19th-Century Music* 12, no. 1 (Summer 1988): 27-53. 這部詩作的德文譯本出版於 1887 年，和馬勒創作同名樂章的時間相吻合；此外，翻譯者 Siegfried Lipiner（1856-1911）是馬勒當時經常往來的朋友，馬勒不太可能不認識這部詩作。以此為據，黑福陵這份研究，不但提出詩作內涵對樂曲創作的可能影響，甚至在詳細對照兩部作品之後，於詩作的一主要部分和樂曲的架構之間，找到相當的一致性。然而，許多學者對這樣的假設持保留態度。Reilly 在他第二號交響曲的專文中，提出下列反證：馬勒不曾在任何場合或書信裡，提到樂曲和詩作有關；此外，即便是在該樂章早期的手稿中，幾乎所有關於主題段落的標示，也都只是結構性的，如「主題段」（Hauptsatz）、「結束段」（Schlusssatz）和「中段」（Mittelsatz）等等，找不到任何與詩作相關的指示；再說，如前一節所述，樂曲的標題，很有可能是遲至作品完成的幾年之後才加上去的。請見：Edward R. Reilly, "*Todtenfeier* and the Second Symphony," in *The Mahler Companion*, ed. Donald Mitchell and Andrew Nicholson (Oxford: Oxford University Press, 1999), 93-94.

[174] 1896 年三月廿六日，給 Max Marschalk 的信。Blaukopf, ed., *Gustav Mahler Briefe*, 172.

樂曲的指引。[175] 雖然總是相當不情不願，之後的幾年裡，馬勒還是陸陸續續提供了幾個不同版本的「標題文字」。第二號交響曲共有三份「標題文字」留存至今，最早的一份記載在鮑爾萊希納的回憶錄裡，時間是樂曲首演的一個月後（1896 年一月）；第二份僅描述器樂的前三個樂章，出現在同年三月底寫給馬夏克（Max Marschalk, 1863-1940）的信上；最後一份，是為了作品 1901 年十二月廿日於德勒斯登的演出所撰寫的解說。[176]

三份「標題文字」的內容多有相異之處，但基本上沒有太大的衝突或矛盾。雖然在前兩份「標題文字」裡，第一樂章的討論係從不同的視角切入，兩種角度卻在第三份裡相互融合，變成一段更加完整的敘述。行板和詼諧曲的描述方式較為分歧，顯現馬勒對於該如何解釋這「死亡」和「復活」之間的插曲，經過多番思索與嘗試。相反地，在第一和第三份「標題文字」裡，對終樂章的描繪相當雷同，做為總結全曲的最後解答，終樂章的詩意想像顯然早在創作的同時就已建構完成。

雖然馬勒總是忍不住要用文字來闡釋自己的交響曲，但他也很快地發現這些「標題文字」經常會限制聽眾對音樂的感受。1900 年十月底，第二號交響曲在慕尼黑上演時，馬勒一度禁止尚未認識作品的朋友們閱讀他先前出版的「標題文字」，並主張「他們應該把它【作品】當作『音樂』來看待，且就只是這樣！」[177] 此後，除了極少數例外，如上一段提到的德勒斯登音樂會，馬勒在演出自己的作品時，棄絕任何「標題文字」的使用，好讓聽眾自己去感受音樂。[178]

---

[175] Gilbert Kaplan, "Mahler's Programmatic Commentaries," in *Textband* of *Symphonie Nr. 2 in fünf Sätzen für großes Orchester,* ed. Renate Stark-Voit and Gilbert Kaplan, vol. 2 of *Neue kritische Gesamtausgabe* (Vienna: Universal Edition, 2010), 111.

[176] 三份「標題文字」的德文全文和中文翻譯，請見本論文的「附錄三：馬勒第二號交響曲『標題文字』德中對照」。

[177] Killian ed., *Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner,* 171.

[178] Reilly, "*Todtenfeier* and the Second Symphony," 93.

第三節　樂曲結構

馬勒的第二號交響曲共分為五個樂章，各樂章的基本資訊如下所示【表 3-3-1】：

【表 3-3-1】第二號交響曲樂章編排

樂章	拍號	調性
第一樂章：莊嚴的快板 1. Satz: Allegro maestoso	4/4	c
第二樂章：中庸的行板 2. Satz: Andante moderato	3/8	降 A
第三樂章：平靜而流暢的進行 3. Satz: In ruhig fließender Bewegung	3/8	c
第四樂章：〈原光〉。非常隆重但純樸 4. Satz: Urlicht. Sehr feierlich, aber schlicht	4/4	降 D
第五樂章：詼諧曲的速度 5. Satz: Im Tempo des Scherzo	3/8－4/4（2/2）	C－降 E

第二號交響曲的編制如下：

樂團：
長笛 4（全部兼短笛）、雙簧管 4（3 和 4 兼英國管）、降 E 調單簧管 2（2 兼降 B 和 A 調單簧管）、單簧管 3：降 B、A 和 C 調（3 兼降 B 調低音單簧管）、低音管 4（3 和 4 兼倍低音管）；
F 調法國號 10、F 調小號 6、長號 4、低音號；
定音鼓（2 演奏者，各 3 個鼓）、鐘琴、3 鋼條或鐘（低沉、音高不定）、三角鐵、鈸、鑼（高音和低音）、鞭子、小鼓（多個）、大鼓；
豎琴 2（各配置多台）、管風琴；
絃樂；
女高音獨唱、女中音獨唱、混聲合唱

遠方：
F 調法國號 4（＝7 至 10 樂團法國號）、F 調小號 4（2 和 4 兼 C 調小號）（終樂章第 699 小節起亦用來加強樂團）；
定音鼓、三角鐵、鈸和大鼓（二者由同一人演奏）

作品長達七年的創作歷程，在完成後的第二號交響曲留下了痕跡。馬勒曾一度視為已完成的「死亡儀式」交響詩，寫成於 1888 年，最後經修改成為第二號交響曲的第一樂章。1893 年完成的中間樂章，富有民間音樂的特質：第二和第三樂章均採用

鄉村舞曲（Ländler）的風格；[179] 第三和第四樂章又都源自民間歌曲集《少年魔號》。不僅如此，第四樂章是把歌曲〈原光〉原封不動地納入交響曲當中——這在交響曲的歷史上，應是前無古人的創舉。創作於 1894 年的最終樂章，使用了兩位獨唱與合唱，以類似於「交響清唱劇」的形式 [180] 呈現聖詩〈復活〉，戲劇化地總結全曲。

樂章間風格的歧異，以及民間音樂和嚴肅音樂的並置，帶來許多尖銳的對比，例如：悲劇風格的第一樂章和輕柔的第二樂章；純樸的〈原光〉和戲劇化的終樂章等等。不過，這些對比並未減損作品的價值，反而強化了樂曲「從黑夜到光明」的中心主旨，是作品之所以如此震撼人心的重要原因。史提芬說道：「正是這些無論如何非常有效果的異質結合，尤其是高尚和低俗的音樂、器樂和人聲、奏鳴曲和民謠、聖詠和鄉村舞曲、戲劇化和真摯純樸，就是這些，讓這部作品如此獨特。」[181]

一、第一樂章

馬勒第二號交響曲的第一樂章不只嚇壞了畢羅，[182] 也讓許多同時代的音樂專業人士留下深刻的印象。例如，原本不看好馬勒的布拉姆斯，[183] 在讀過這個樂章的總譜後，稱讚馬勒是「革命者之王」（der König der Revolutionäre）；[184] 最早的馬勒傳記作者斯培希特（Richard Specht, 1870-1932），亦在聽過樂曲的演出後，讚揚這個樂章是「大師最自由的交響曲樂章」（der freiesten Symphoniesätze des Meisters）。[185]

這個樂章之所以如此令人難忘，其中一個重要的原因，是複雜而不尋常的曲式架

[179] Stephan, *II. Symphonie,* 48, 56.

[180] Stephan, *II. Symphonie,* 62. 請參見稍後「五、第五樂章」裡的說明。

[181] Stephan, *II. Symphonie,* 15.

[182] 請參見本論文第三章第一節的「二、1888 至 1891 年：『穿越黑夜』」。

[183] 馬勒廿歲爭取貝多芬獎失利，當時布拉姆斯是其中一位評審。請參見第三章第一節。

[184] Stephan, *II. Symphonie,* 20.

[185] Floros, *Die Symphonien,* 53. 斯培希特的馬勒傳記出版於 1913 年。

構。雖然學者們一致認為這個樂章可概略地視為「奏鳴曲式」，但對於該如何分段，卻有多種不同的意見。其中，最主要的歧見在於「副題」以及「發展部」開始的位置。

最早對樂曲進行分析的泰伯勒（Hermann Teibler, 1865-1906），將樂章分成「主題、副題、發展、再現、尾聲」五大段【表 3-3-2】。然而，泰伯勒所稱的「副題」段落，實具備了「主題發展」和「頻繁轉調」等發展部的特徵，斯培希特因而提出不同的分段方式，將這個段落再分成「副題」和「發展部第一段」兩個段落，因此形成「雙發展部」的概念。貝克在他 1921 年出版的馬勒交響曲專著裡，雖認為此爭議段落的確具有發展部的性質，但經過考量之後，仍決定跟從泰伯勒的分段方式。[186] 拉葛朗吉（Henry-Louis de La Grange）不但承襲「雙發展部」的看法，更因為「副題」的旋律在第一大段（第 48 小節起）就已短暫出現的緣故，主張整個第二大段都應被視為「（第一）發展部」。[187]

【表 3-3-2】第二號交響曲第一樂章不同分段方式的比較 [188]

小節	泰伯勒（1902）	斯培希特（1916）	拉葛朗吉（1974）
1-116	第一主題群（主題）	呈示部主題	呈示部
117-146	第二主題群（副題）	呈示部副題	發展部
147-243		發展部第一段	
244-253			第二發展部
254-328	葬禮進行曲（發展）	發展部第二段	
329-391	以縮減形式重現的第一主題群（再現）	再現部	再現部
392-445	葬禮進行曲速度的結束段（尾聲）	尾聲	尾聲

此後，大多數學者都採納拉葛朗吉的分段方式，唯一仍存有疑義的，只有兩段發

[186] Bekker, *Mahlers Sinfonien*, 79-80.

[187] 以上關於此議題的討論，整理自：Stephan, *II. Symphonie*, 21-23.

[188] 泰伯勒的分段方式譯自：Stephan, *II. Symphonie*, 22; 斯培希特的分段方式整理自：Stephan, *II. Symphonie*, 22-23; 拉葛朗吉的分段方式請參見：La Grange, *Mahler*, 787. 若非拉葛朗吉手中另有不同版本的樂譜，則他分析時使用的應是沒有標註小節數的樂譜，而他在自行計算小節數的過程中，不幸產生至少三次錯誤，以致其小節數的標註和所描述的段落無法正確搭配。【表 3-3-2】當中「小節」和「拉葛朗吉（1974）」兩欄位的對照，是仔細核對並修正後的結果。

展部之間的過門（第 244-253 小節）：有些學者遵循斯培希特的看法，認為這段過門應歸屬於第一發展部，另一些學者則與拉葛朗吉意見一致，視其為第二發展部的開始。[189] 下表以拉葛朗吉的分段方式為基礎，列出第一樂章的曲式架構【表 3-3-3】。

【表 3-3-3】第二號交響曲第一樂章曲式架構

小節	段落	調性
	呈示部	
1-42	第一主題	c
43-47	過門	c－E
48-62	第二主題	E－降 e
63-73	第一主題	c
74-96	第三主題	降 A－c－g
97-116	結束段	g
	第一發展部	
117-128	第二主題素材	C－E
129-146	第四主題：「平靜的海」	E－e
147-174	第五主題（與第一主題相關）	e－F
175-207	第三主題素材	D－升 c－升 f－F
208-243	第二主題素材	F－B
	第二發展部	
244-253	過門：第一主題素材	降 e
254-269	第五主題素材	降 e
270-290	複合主題與動機	降 e－降 b－降 G－降 E－降 e
291-328	第一主題素材	降 e－g
	再現部	
329-356	第一主題	c
357-361	過門	c－E
362-369	第二主題	E
370-391	第四主題：「平靜的海」	E－c
	尾聲	
392-445	結束段和第一主題素材	c

呈示部包含三個主題。諾德那格爾（Ernst Otto Nodnagel, 1870-1909）形容第一主

[189] 將過門納入第一發展部的例子，可參見：Floros, *Die Symphonien*, 53-54; 納入第二發展部的例子，可參見：Reilly, "*Todtenfeier* and the Second Symphony," 102-104.

題是一段「長達四十二個小節、完整而實在的葬禮進行曲」（kompletter regelrechter Trauermarsch von 42 Takten Umfang）[190]，其旋律素材和樂團語法上的獨創性，是這個樂章令人印象深刻的另一個重要原因。短暫的過門將調性從 c 小調轉向 E 大調，在這關係極遠的調性上，抒情的第二主題猶如一道溫暖的陽光，輕輕奏響。此處，貫穿整個第一主題的低音騷動音型，仍持續進行，未曾停歇。第二主題後半，情緒變得激動，同時調性又令人意外地轉向了降 e 小調。

緊接著出現的，不是新的主題，而是 c 小調第一主題的再現！這在曲式結構上相當不尋常的手法，生動地呈現「一再擊敗英雄的命運」[191]。經縮減的第一主題緊湊地再現後，第三主題在降 A 大調上推展開來，一步步堆疊出呈示部的最後一波高潮。呈示部最後是一個 g 小調的結束段，由低音絃樂蹣跚的下行音型主導。

第一發展部以平靜而祥和的氣氛開啟，和先前沉重激昂的呈示部形成極強烈的對比；主宰整個呈示部的騷動低音線條，至此終於止息，C 大調上，第二主題緩緩流動，比起呈示部裡的呈現，更加從容而溫暖。這全新的氛圍，應是泰伯勒和斯培希特等人以此處為「副題」的起始的重要原因。隨後，調性巧妙地轉向 E 大調，同時出現一個田園風格的新主題。馬勒在手稿上，以「平靜的海」（*Meerestille*）來稱呼這個段落，符洛羅斯猜測這可能是取用歌德同名詩作的意境。[192] 第二主題和第四主題的溫和光照相當短暫（僅卅個小節），很快地，第一主題那令人不安的低音線條再次浮現（第 147 小節起），並帶出一個 e 小調的新主題。這個悼歌似的第五主題，慢慢地將情緒

[190] Ernst Otto Nodnagel, *Jenseits von Wagner und Liszt* (Königsberg: Ostpreußische Druck- und Verlagsanstalt, 1902), 10.

[191] 請參見附錄三裡摘錄的第一份「標題文字」。

[192] Floros, *Die Symphonien*, 56. 貝多芬和孟德爾頌亦曾先後以歌德的這首詩為素材進行創作：貝多芬以詩作為歌詞，寫成了一部清唱劇；孟德爾頌則依詩作的意境，完成一首同名的音樂會序曲。沒有任何證據顯示馬勒的這個段落和貝多芬或孟德爾頌的作品有所關聯，三人比較有可能是各自受到歌德詩作的啟發。

再度推至高點，隨之而來的，是由第三主題素材構成的高潮樂段。高潮過後，第二主題以一個較為輕快的全新面貌，將情緒緩和下來，最後安靜地結束第一發展部。

一段驚天動地的降 e 小調過門（第 244-253 小節），開啟了第二發展部。1894 年馬勒對樂章進行修訂時，最重要的更動便出現在這段過門。因為修訂第一樂章的同時，終樂章也正在馬勒腦中慢慢成形，可推測這段過門的修改，應是為了突顯稍後的「複合主題與動機」樂段（第 270-290 小節）——做為第一樂章和終樂章之間最為直接的連結，「複合主題與動機」樂段的重要性不可同日而語，它需要一個更加有力的引介。在 1888 年的「死亡儀式」交響詩裡，開啟第二發展部的這個段落原本是長達廿七個小節（第 253-279 小節）的第一主題「假再現」（fausse reprise）；[193] 在 1894 年的交響曲版本當中，這個段落被刪減成十個小節（第 244-253 小節），同時大幅加強配器的強度與厚度，使之變成一個強而有力的分界點，將發展部（乃至整個樂章）相當平均地分成兩大部分。更重要的是，這樣的修改使這段音樂喪失原本「葬禮進行曲」[194] 的功能，因而不再只是一個帶出後方悼歌旋律的前導音樂，而是「複合主題與動機」樂段即將登場的一個慎重宣示。[195]

驚天動地的過門之後，悼歌似的第五主題再度呈現，隨後，在相同的背景之上，出現極具標題意涵的「複合主題與動機」樂段（第 270-290 小節）。這個包含有「末日經主題」、「復活動機」和「永生動機」的戲劇性段落，不但以略為修改的樣貌，再度出現在終樂章的發展部裡（第 289-309 小節），這些主題與動機，更成為終樂章最

[193] 「假再現」的說法請參見：Stephan, *II. Symphonie*, 39. 作品完成一個世紀後的 1988 年，「死亡儀式」交響詩才第一次獲得出版，收錄在作品全集成為補遺本第一冊，請參見：Gustav Mahler, *Totenfeier: Symphonische Dichtung für großes Orchester,* ed. Rudolf Stephan, suppl. vol. 1 of *Kritische Gesamtausgabe* (Vienna: Universal Edition, 1988), 36-38.

[194] Nodnagel, *Jenseits von Wagner und Liszt,* 10.

[195] Stephan, *II. Symphonie*, 39-40.

重要的素材來源。[196] 稍後於第四章第一節裡，將會針對這個樂段做詳細的分析。延續著前一個段落結束時高度的張力，第二發展部的最後一個段落由連串災難性的崩潰和糾纏構成，並在段落最後（第 320-329 小節）掀起整個樂章最高的高潮。

再現部裡，先有經縮減的第一和第二主題在原調性上依序重現，後以「平靜的海」的主題素材將音樂帶向尾聲。長達五十四個小節的尾聲，是段籠罩著死亡氣息的進行曲：在平穩的速度和深沉的低音線條之上，連串破碎的動機音型一次次掀起波瀾，但總是有氣而無力；最後，在一串下行半音階的突然爆發後，一切歸於死寂。

二、第二樂章

相較於第一樂章，第二樂章顯得非常溫和保守；1910 年，作品在巴黎上演時，德布西（Claude Debussy, 1862-1918）等多位法國音樂家甚至在此樂章演出途中起身離場，以表達他們的失望。[197] 兩個樂章的曲式結構同樣呈現出強烈的對比：比起第一樂章複雜而不尋常的結構，第二樂章的段落安排相當簡單明確【表 3-3-4】。

【表 3-3-4】第二號交響曲第二樂章曲式架構

小節	段落	調性
1-38	A	降 A
39-85	B	升 g
86-132	A'	降 A
133-209	B'	升 g
210-299	A"	降 A

第二樂章的速度標示為「中庸的行板」（andante moderato），以擴充的三段體寫成，共分為 A-B-A'-B'-A"五個段落。雖然這個樂章可能是馬勒所寫過最保守的交響曲樂章，但其中仍不乏許多令人驚艷的巧思。降 A 大調主部的三次呈現（A、A'和 A"），

[196] Floros, *Die Symphonien*, 56-58.

[197] Alma Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters*, trans. Basil Creighton, ed. Donald Mitchell and Knud Martner, 4th ed. (London: Cardinal, 1990), 170.

一次比一次更加豐富、篇幅也越來越大：A 段所呈現的鄉村舞曲旋律[198]，於 A'段再次呈現時，與一個新出現的如歌旋律並肩前行，形成極優美的互動；A"段裡，主題以兩種全新且截然不同的配器方式，連續呈現兩次。兩個升 g 小調的中段（B 和 B'），更是呈現出大不相同的氛圍：陰鬱的 B 段從頭至尾大致都保持在極弱的力度，絃樂地毯式的綿密伴奏上，木管吹奏的主題旋律僅斷斷續續地呈現（第 44-47 小節、第 64-73 小節）；B'段以極強的力度開啟，豐厚的配器、劇烈起伏的情緒和大幅擴充的篇幅，使 B 段的未盡之言得到充分的發展，同時將氣氛帶往「近乎嚴重混亂的領域」（die Sphäre des (beinahe) ernsten Trubels）。[199]

三、第三樂章

第三樂章為詼諧曲，結構上同樣可分為 A-B-A'-B'-A"五個段落，其中，主部（A、A'和 A"）的絕大部分，改寫自《少年魔號》歌曲〈對魚講道〉：歌曲的第 2-132 小節、第 133-158 小節和第 169-197 小節，相當於交響曲樂章的第 6-136 小節、第 380-405 小節和第 553-581 小節。

樂章完成好些日子後，馬勒在重新瀏覽詼諧曲樂章的總譜時，曾驚訝地表示：「這是個多麼奇特（merkwürdiges）、多麼宏大（schauerlich großes）的作品呀！我在創作它的時候可不曾這麼認為。」[200] 改寫自歌曲的詼諧曲主部，為樂章建構了一個悲觀的情感基礎；新創作的兩個中段（B 和 B'），除了提供對比性之外，更透過其複雜與豐富，讓這個樂章跳脫一般詼諧曲輕鬆簡明的性格，變得「奇特」且「宏大」。結構上，這個樂章雖然和第二樂章同樣分成五個大段落，但主題素材的運用更加錯綜複雜【表 3-3-5】：

---

198 Stephan, *II. Symphonie*, 48.

199 Stephan, *II. Symphonie*, 50.

200 Killian, ed., *Erinnerungen von Bauer-Lechner*, 26.

【表 3-3-5】第二號交響曲第三樂章曲式架構[201]

小節	段落	調性
A		
1-12	前奏	c
13-67	a1	c
68-102	a2	c
103-148	b	F
149-189	a3	c
B		
190-211	c1	C
212-234	d	D－升 f
235-256	c2	升 f－b
257-271	d	E
272-327	e	E
328-347	c1+c2	C
A'		
348-371	a1+a3	c
372-406	a2	c
407-440	b	F
B'		
441-464	d	C
465-480	「可怕的叫喊」	降 b／C
481-520	c1+e	C
521-544	c2	C
A"（尾聲）		
545-581	a2	c

源自歌曲的 A 段，可再細分成四個不同的小段落。其中，a1 和 a2 的區別，主要來自「主旋律」的有無：原本由人聲演唱的主旋律，在 a1 裡完全闕如，不斷流動的伴奏音型反成為主角；a2 裡主旋律則由木管代為演奏。接著出現的 b 段，以新的調性帶出不同的氛圍；a3 是詼諧曲樂章裡新出現的段落，用以收束 A 段。

B 段由三個不同的主題構成。主題 c 的作用為開場（c1）、過門（c2）和收尾（c1+c2）。在主題 c 建立的背景之上，信號曲似的主題 d 由管樂吹響；這個強而有力的主題，在 B 段裡出現兩次，且調性分別落在 D 大調和 E 大調上，呈現一種向上躍升的感覺。主題 d 的第二次呈現（第 257 小節起）只維持了一個樂句，其強烈的氣氛

[201] 曲式架構參考自：Stephan, *II. Symphonie*, 56-57；大寫字母代表大段落，小寫字母代表小段落當中使用的主題素材。

就突然被撫平；在一個安詳莊重的全新氛圍裡，小號輕輕唱出柔美的主題 e。馬勒形容這個「介於洶湧激浪之間的平靜主題」是樂章當中「最美的一段」，且「只此一次不再重來」。[202]

A'段呈現經縮減和變化的主部；接著，主題 d 的突然闖入，宣示 B'段的開始，同時將音樂帶往整個樂章最令人驚訝的段落——也就是馬勒在每一份「標題文字」裡都會提到的「可怕的叫喊」。[203] 在長低音 C 音上方，樂團以最強的力度奏出降 b 小三和絃，掀起一波混亂刺耳的爆發。這「可怕的叫喊」稍後將再次出現，石破天驚地開啟終樂章。

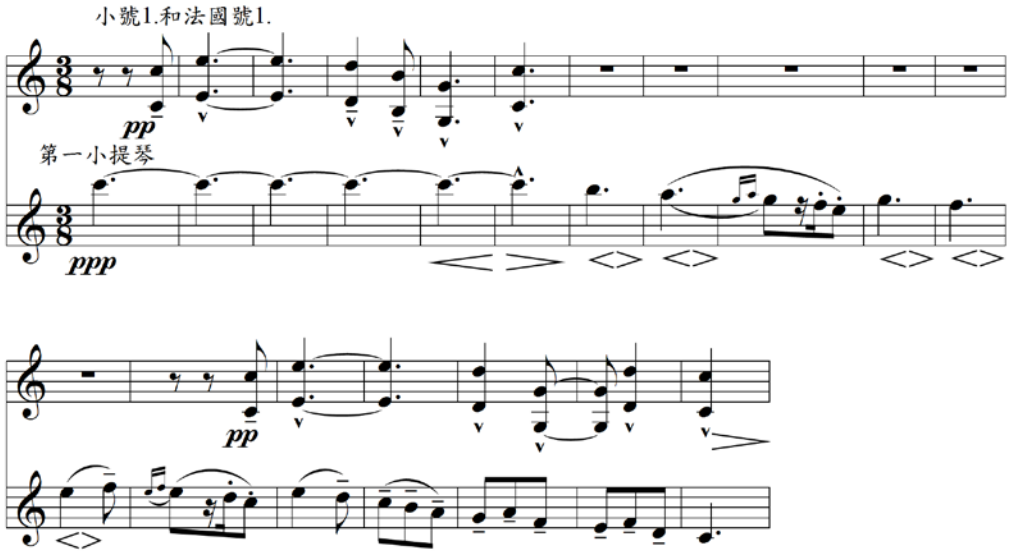
激烈的爆發很快地平靜下來，隨後是一個以 c1 為基礎的新段落。莊重的氛圍裡，出現兩個重要的動機音型：小號和法國號齊聲奏出一個成對出現的號角式動機；同時，經過變化的主題 e 由第一小提琴拉奏，並在樂句末尾延伸出一個新的下行動機（第 510-513 小節）。和「可怕的叫喊」一樣，這兩個動機也將於終樂章裡重現（第 29-35 小節和第 425-434 小節），成為詼諧曲樂章和終樂章之間的重要連結【譜例 3-3-1】。

[202] Killian, ed., *Erinnerungen von Bauer-Lechner*, 149-150.

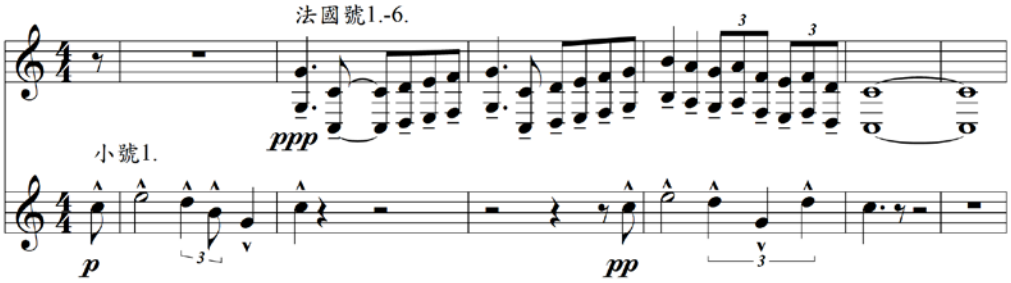
[203] 在第一份「標題文字」裡，馬勒稱此段落是「可怕的叫喊」（der furchtbaren Aufschrei）；第二份和第三份則分別用「噁心的呼喊」（ein Schrei des Ekels）和「絕望的叫喊」（der Aufschrei der Verzweiflung）來描述。請參見附錄三裡摘錄的三份「標題文字」。

【譜例 3-3-1】第二號交響曲第三和第五樂章兩個相同動機的使用

(a) 第二號交響曲第三樂章，第 496-513 小節



(b) 第二號交響曲第五樂章，第 29-35 小節



B'段以 c2 簡短地收束後，改寫自歌曲最後兩個詩節的 A"段，以充滿諷刺感的音樂結束樂章。

四、第四樂章〈原光〉

僅六十八個小節的歌曲〈原光〉，可明顯地分為「前奏-A-B-A'」四個段落。這首純樸的歌曲，講述的是身處人世的困苦，以及對於光照和永生的寄望。

在龐大的第二號交響曲當中，這個樂章不但顯得異常短小，更以其極度輕柔的氣氛獨樹一格。稍後，在第四章第二節當中，針對這個樂章將有更進一步的詳細分析與討論，藉以對照其和孟德爾頌《讚美歌》第六樂章之間諸多相似的思考。

五、第五樂章

史提芬以「一部交響清唱劇」[204] 來稱呼這個樂章，意思顯然不是指這個「樂章」具有和《讚美歌》一樣的複合樂類性質，而是採取較廣義的解釋，說明其結構上的特點。這個宏大的樂章同樣明顯地可分成「交響曲」（第 1-471 小節）和「清唱劇」（第 472-764 小節）兩大部分，[205] 且兩個部分同樣藉著「由器樂先現的人聲主題」[206] 建立緊密的連結。不過，這部「交響清唱劇」畢竟是個「樂章」，想要了解其結構，須仰賴曲式的分析。

第五樂章在曲式上和第一樂章有相似的問題：兩者大致上都具有「奏鳴曲式」的樣貌，但對於段落該如何劃分，學者們卻有不同的看法。如前所述，第一樂章的歧見主要是發生在「發展部」開始的位置；相對地，在第五樂章裡，引發不同意見的卻是「呈示部」和「再現部」的起始點。

意見之所以分歧，是因為樂章特殊的段落安排：樂章開始於三個氣氛迥異，但都具有「前奏」性質的段落（第 1-25 小節、第 26-42 小節以及第 43-61 小節），[207] 第一主題直到第 62 小節才正式登場；此外，第一主題於第 472 小節再現，在這之前，同樣有著可與樂章開頭相對應的三個「前奏」段落（第 402-417 小節、第 418-447 小節及第 448-471 小節）。對於這特殊的安排，學者們各自根據不同的理由提出其看法【表 3-3-6】：拉葛朗吉和美國學者墨菲（Edward W. Murphy）都以樂曲開頭為「呈示部」的起始，但拉葛朗吉以第一主題的再現（第 472 小節）做為「再現部」的開始，墨菲則主張「再現部」起始於第一個「前奏」段落的再現（第 402 小節）；諾德那格爾和

[204] Stephan, *II. Symphonie*, 62.

[205] 史提芬明確指出第 472 小節起為「清唱劇」，請參見：Stephan, *II. Symphonie*, 72.

[206] 請參見本論文第四章第一節。

[207] Stephan, *II. Symphonie*, 66.

萊利（Edward R. Reilly）分別認為前兩個和第一個「前奏」段落是為樂章的「導奏」，也因此又產生另外兩種不同的「再現部」起始點（第 448 小節和第 418 小節）。[208]

【表 3-3-6】第二號交響曲第五樂章不同分段方式的比較

	諾德那格爾（1903）	拉葛朗吉（1974）	墨菲（1975）	萊利（1999）
呈示部起始	43（前奏３）	1（前奏１）	1（前奏 1）	26（前奏２）
再現部起始	448（前奏３）	472（第一主題）	402（前奏 1）	418（前奏２）

其中，諾德那格爾的分段方式，和兩個重要的標題性指示有關：初版總譜上，第 43 小節和第 448 小節分別寫有「曠野中的呼喊者」（*Der Rufer in der Wüste*）[209] 和「大點召」（*Der grosse Appell*）。[210] 這應是諾德那格爾決定呈示部和再現部位置的重要原因。仔細考慮各種分段方式的優缺點後，個人決定採用墨菲的方式，以免忽視了三個「前奏」段落依序「再現」的事實；且如此一來，發展部將和第一樂章的情形一樣，以最高的高潮收尾。下面列出第五樂章的曲式架構和主題使用情形【表 3-3-7】：

【表 3-3-7】第二號交響曲第五樂章曲式架構

小節	段落	調性
	呈示部	
1-25	前奏１：可怕動機[211]	降 b／C
26-42	前奏２：永生—飛升主題	C
43-61	前奏３：「曠野中的呼喊者」	f
62-77	第一主題：末日經—復活主題	f－F
78-96	間奏：呼喊者動機	F－f－降 b

[208] 諾德那格爾和墨菲的分段方式整理自：Stephan, *II. Symphonie*, 67-68. 拉葛朗吉的分段方式請參見：La Grange, *Mahler,* 792-793. 分析第五樂章時，拉葛朗吉又再兩次算錯小節數。【表 3-3-6】當中「小節」和「拉葛朗吉（1974）」兩欄位的對照，是仔細核對並修正後的結果。萊利的分段方式請參見：Reilly, "*Todtenfeier* and the Second Symphony," 113.

[209] 符洛羅斯認為「曠野中的呼喊者」明確指向《聖經》〈以賽亞書〉第四十章第三至五節：「有人聲喊著說：『在曠野預備耶和華的路，在沙漠地修平我們神的道。一切山窪都要填滿，大小山岡都要削平。高高低低的要改為平坦，崎崎嶇嶇的必成為平原。耶和華的榮耀必然顯現，凡有血氣的必一同看見。因為這是耶和華親口說的。』」參見：Floros, *Die Symphonien*, 68.

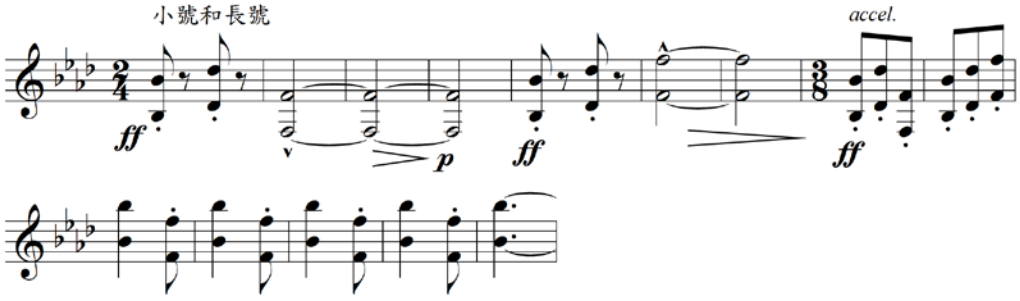
[210] 馬勒後來決定將這兩個標題性指示刪除，因而 1906 年之後出版的樂譜版本，都不再有這兩個指示。請參見初版總譜頁面摹本，上有馬勒劃掉 *Der grosse Appell* 的筆跡：Renate Stark-Voit and Gilbert Kaplan eds., *Partitur* of *Symphonie Nr. 2 in fünf Sätzen für großes Orchester,* ed., vol. 2 of *Neue kritische Gesamtausgabe* (Vienna: Universal Edition, 2010), XXIII.

[211] 動機與主題的名稱皆源自「標題文字」或歌詞；命名方式主要參考自：Floros, *Die Symphonien*, 65-66.

97-141	第二主題：懇求主題	降 b
142-161	第一主題：末日經—復活主題	降 D－C
162-190	間奏：呼喊者動機	C－c
191-193	大地震動	-
	發展部	
194-219	前奏：可怕動機、末日經動機	f－降 B－F
220-288	第一主題素材	F－降 A－降 b
289-309	複合主題與動機：末日經—復活—永生（源自第一樂章第 270-290 小節）	降 b－降 A－降 B－降 b
310-324	間奏：可怕動機、末日經動機	降 b
325-401	第二主題素材	降 e－f－b
	再現部	
402-417	前奏１：可怕動機、末日經動機	b／升 C
418-447	前奏２：永生—飛升主題	降 D
448-471	前奏３：「大點召」	升 f
472-493	第一主題：復活主題（詩節１）	降 G
493-511	間奏：呼喊者動機、飛升主題、永生主題	降 G
512-536	第一主題：復活主題（詩節２）	降 G
536-559	間奏：飛升主題、永生主題	降 G
560-617	第二主題：懇求主題（詩節３）	降 b
618-639	第一主題：復活主題（詩節４）	降 b－降 E
640-672	新主題：二重唱（詩節５和６）	降 A－降 E
672-711	飛升主題、永生主題（詩節７）	降 E
712-732	第一主題：復活主題（詩節８）	降 E
732-764	後奏：永生主題	降 E

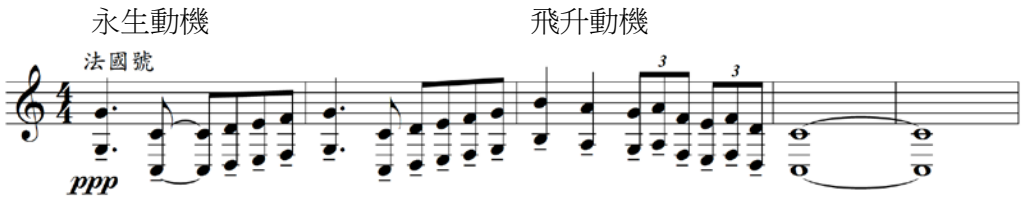
前奏１基本上是詼諧曲樂章那段「可怕的叫喊」的重現，但另外加上了新的「可怕動機」【譜例 3-3-2】。

【譜例 3-3-2】第二號交響曲第五樂章，第 5-18 小節，可怕動機



前奏２的氣氛變得莊嚴穩重，小號奏出詼諧曲樂章裡出現過的號角式動機，法國號則輕聲唱出由兩個動機複合而成的「永生—飛升主題」[212]【譜例 3-3-3】；其中，「飛升動機」同樣在詼諧曲樂章裡已呈現過（參見【譜例 3-3-1(a)】第一小提琴最後四小節）。

【譜例 3-3-3】第二號交響曲第五樂章，第 31-36 小節，永生—飛升主題



前奏３即馬勒標示為「曠野中的呼喊者」的段落。全然靜默裡，由法國號吹奏的「呼喊」自遠方幽幽傳響，之後才加入其他樂器；整個段落呈現室內樂式的音響。

三個前奏段落之後，兩個主題以 A-B-A'的順序呈示。第一主題同樣為複合主題，包含「末日經」和「復活」兩個部分；[213] 主題之後緊隨著一段以「呼喊者動機」為主的間奏，隨後是降 b 小調的第二主題。第二主題由一聲聲的懇求構成，風格上近似於吟誦調；再現部裡，這個主題將由獨唱女中音演唱，其開頭的歌詞為：「噢，要相信，我的心！」第二主題告一段落後，第一主題以不大相同的面貌再度呈現，其後同樣伴隨著呼喊者動機構成的間奏。呈示部末尾，馬勒用打擊樂綿長的滾奏漸強，寫實地描繪「大地震動」[214]，同時開啟充滿末日恐怖景象的發展部。

發展部大致上可分成兩大段（第 194-324 小節、第 325-401 小節），分別以第一和第二主題素材為主要的發展對象。第一大段又可明顯地分成四個段落。一開始是一段氣氛和「前奏１」相近的喧鬧前奏，即馬勒所說的「大地震動，墓穴崩裂」；接著，是一段震撼人心的末日進行曲，其旋律素材主要由第一主題變化而來，描繪的是「死

[212] 名稱源自此主題最終由合唱團演唱時的歌詞，參見第 696 小節起的「我要死去，為了重生！」以及第 672 小節起的「乘著我為自己掙得的雙翼，我要飛升！」

[213] 關於末日經—復活主題的詳細討論，請見本論文第四章第一節。

[214] 請參見附錄三裡摘錄的第三份「標題文字」。

者爬起，緩步邁進，排成無盡行列」[215] 的景象。進行曲的高潮落在「複合主題與動機」的第三個段落——這個改寫自第一樂章第 270-290 小節的段落，是連結樂曲頭尾兩個樂章的重要關鍵。最後的間奏裡，音樂從頂點迅速墜落，歸於沉寂。

不同於激烈的第一大段，第二大段以發自內心的懇求開始（第二主題素材）；然而，隨著遠方新加入的鼓號聲越來越逼近，懇求的旋律也越來越激動，最終變成粗野的嘶吼，掀起一波更高的高潮，將發展部結束在一片狂亂之中。

發展部結束後，三個「前奏」段落依序再現，但都經過若干改造，且調性通通上移半音，從原本的降 b 小調（長低音 C 音）、C 大調和 f 小調，變成 b 小調（長低音升 C 音）、降 D 大調和升 f 小調。

因「可怕動機」採減值的方式呈現，前奏 1 的再現較樂章開頭更緊湊；相反地，前奏 2 的再現，比起呈示部裡的呈現更為祥和平靜。形成強烈對比的兩個段落，清楚地為發展部恐佈的末日景象畫上句點，同時為其後令人屏息的「大點召」做好準備。

前奏 3 的再現（第 448-471 小節）即是馬勒標註為「大點召」的段落。這回，除了來自遠方的呼喊（法國號），還出現此起彼落的末日號角聲（四支小號，安置在舞台外四個不同方位），以及「像是人間生活最後一絲顫抖餘音」的「夜鶯歌聲」[216]（舞台上的長笛和短笛）。這極其神秘而迷人的樂段，創造一個奇異的氛圍，「一切看似終止」[217]，靜候最終的解答。

呈式部裡以複合方式呈現的「末日經—復活主題」，此時完全拋開了象徵死亡的「末日經」部分；「來自天堂的神聖合唱」[218] 輕輕唱出「復活主題」的歌詞：「復活，

[215] 請參見附錄三裡摘錄的第三份「標題文字」。

[216] 請參見附錄三裡摘錄的第三份「標題文字」。

[217] 請參見附錄三裡摘錄的第一份「標題文字」。

[218] 請參見附錄三裡摘錄的第三份「標題文字」。

的確，你要復活……」，正式開啟總結全曲、提供解答與救贖的「清唱劇部分」。主題的再現大致上維持呈示部裡 A-B-A'的順序，但經大幅擴充與重新組織，並且插入兩段新主題。

A 段包含兩個詩節（詩節１和２）的復活聖詠。如同呈示部的安排方式，這兩段聖詠後方，亦各自伴隨有一段間奏；不過，因為「呼喊者」的任務至此已接近完成，「呼喊者動機」因而漸漸被「飛升主題」和「永生主題」取代。

B 段是第二主題簡短的再現，由兩位獨唱接力唱出詩節３的歌詞。隨後，A'段仍以兩個詩節（詩節４和８）的復活聖詠為主體，但中間插入了兩個新段落。第一個新段落裡，二重唱運用先前未出現過的新主題 [219]，唱出詩節５和６；第二個新段落則由合唱團先後以飛升主題和永生主題唱出詩節７，將氣氛推向最高點。樂章最後，第四段復活聖詠（詩節８）和其後的樂團後奏，構成一個強而有力的「輝煌結局」（Apotheose）[220]，盛大地結束全曲。

[219] 雖是新主題，但其中一個樂句和第四樂章有密切的關聯。兩段旋律的比較請參見【譜例 3-1-1】。

[220] Stephan, *II. Symphonie*, 73.

第四章　「從黑夜到光明」的進程

第一節　由器樂先現的人聲主題

為了連結這兩部人聲交響曲的器樂部分與人聲部分，使作品更具統一性，兩位作曲家各自做了許多設計。例如，《讚美歌》當中，Sinfonia 第２樂章中段的管樂聖詠和第八樂章的人聲聖詠，以相同的調性和相似的風格遙相呼應；[221] Sinfonia 第３樂章發展部開頭的絃樂附點伴奏音型，隨後亦擔負開啟清唱劇部分的重要任務。[222] 又如，馬勒第二號交響曲第三樂章那「可怕的叫喊」樂段，以及隨之出現的兩個動機音型，稍後都在終樂章的前奏裡出現；[223] 第四樂章〈原光〉的部分旋律音型，成為終樂章二重唱最後一個樂句的旋律基礎。[224]

除上述設計之外，兩部作品各以一個由器樂先現的人聲主題，做為器樂部分與人聲部分之間最重要的連結。這兩個主題分別是《讚美歌》的「Motto 主題」和第二號交響曲的「末日經—復活主題」。在寫給克林格曼的信裡，孟德爾頌提到：「整部作品，不論聲樂或器樂部分，都是根據『凡有氣息的，都要讚美耶和華』的歌詞創作的。」[225] 這行關鍵歌詞所搭配的旋律，正是 Motto 主題，它出現在 Sinfonia 的前兩個樂章，以及清唱劇部分的第二樂章和第十樂章，串連起整部作品。馬勒的作品當中，由兩個主題複合而成的末日經—復活主題，出現在首尾兩個樂章，其後半段的「復活主題」同時是傳達聖詩〈復活〉的載體。

---

[221] 請參見第二章第二節「第２樂章」和「第八樂章」的討論；亦請參見第四章第三節關於「無伴奏聖詠」的分析。

[222] 請參見第二章第二節「第３樂章」和「第二樂章」的討論。

[223] 請參見第三章第三節「第三樂章」和「第五樂章」的討論。

[224] 請參見第三章第一節的「五、中間樂章的順序」，以及第三章第三節「第五樂章」的相關討論。

[225] Konold, *Die Symphonien*, 101. 信件上下文的中譯，請參見第二章第一節的「三、1840 至 1841 年：首演與修訂」。

這兩個主題均由無歌詞的器樂先現，再以人聲賦予意涵，不但使作品的器樂部分和人聲部分產生緊密的連結，更有效彰顯作品「從黑夜到光明」的意象。本節分成三個部分，首先分別分析這兩個主題在其作品中的使用情形，最後再對照兩者的處理方式，觀察兩位作曲家如何透過相似的主題運用手法，展現「從黑夜到光明」的進程。

一、《讚美歌》Motto 主題的使用情形

在《讚美歌》當中，Motto 主題最先是以廿一個小節的莊嚴導奏，開啟奏鳴曲式的 Sinfonia 第 1 樂章和整部作品；之後，它是構成第 1 樂章過門、發展部和尾聲的重要素材；在詼諧曲第 2 樂章，它又隱約浮現在中段的聖詠旋律當中。進入清唱劇部分後，Motto 主題同樣擔任開場的重要任務，合唱團也終於唱出其歌詞，賦予它「氣息」。最後，在第十樂章終曲合唱的結尾，Motto 主題再度以莊嚴的速度出現，首尾呼應地結束全曲。以下依照主題在樂曲中出現的順序，逐一進行詳細的分析。

1. 第 1 樂章導奏

在「莊嚴而流動」的速度標示下，Motto 主題的前半句先由三支長號齊聲奏出，隨後由樂團全體（除了小號、長號和定音鼓）配上豐厚的和聲回應之，接著後半句也依此順序呈現。採如此應答（responsorial）的方式開場，讓人馬上就意識到作品所具有的宗教音樂性質；[226] 尚無歌詞的 Motto 主題，也因而清楚地帶著聲樂的思考。[227] 選用三支長號（而非其他樂器）來擔當領唱的重任，亦有清楚的象徵性：它們是「管絃樂團裡和合唱聲部關係最親密的聲部」[228]，更是《路德聖經》裡讚美神的「角聲」。[229]

---

[226] 關於《讚美歌》裡「應答」手法的使用，請參見第四章第三節的分析。

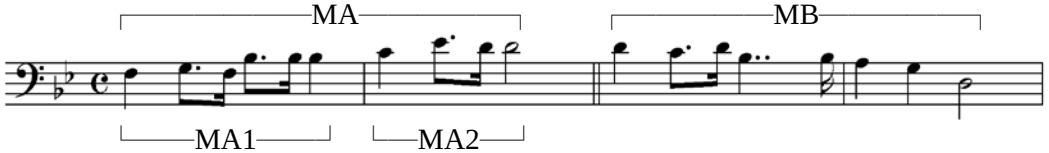
[227] Konold, *Die Symphonien*, 111.

[228] Riemann, “Lobgesang,” 5.

[229] 《聖經》中多處提及古代以色列地區使用的各種銅管樂器，馬丁・路德進行經文的德譯時，大多將之譯成「長號」(Posaune)，這在德語地區常形成一種「長號是自紀元前就存在的古老樂器」的印象，使「長號」在象徵意義上，和《聖經》所處的時空背景產生獨特的連結；請參見 Christian Ahrens,

Motto 主題在樂曲中的後續運用，主要和前半句相關，有時候是前半句的完整重現或變形，有時候只運用其第一小節或第二小節做為動機；相對地，後半句除樂曲開頭的第一次呈現、以及第 1 樂章結尾經過變化的第二次出現以外，再無其他的運用。為方便討論，以下將主題的前半句稱為 MA，後半句稱為 MB；前半句包含的兩個動機則分別以 MA1 和 MA2 來稱呼【譜例 4-1-1】。

【譜例 4-1-1】《讚美歌》第 1 樂章，第 1-2 和第 5-6 小節，Motto 主題（長號）

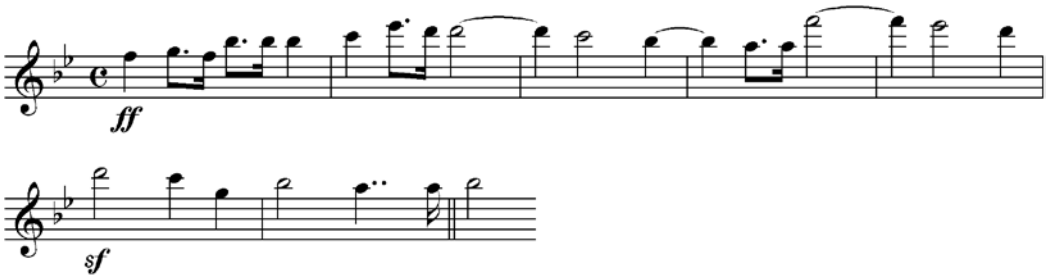


MA 包含兩次向上躍進的音型，第一小節從 f 往降 b 前進，第二小節再向上至頂點的降 e'，然後結束在 d'；MB 則從 d'開始，向下進行，同樣先在降 b 暫留，後結束在比開始音還低的 d【譜例 4-1-1】。觀察樂團回應所配上的和聲，MA 從降 B 大調主和絃開啟，經過幾個屬功能和絃之後又回到主和絃；MB 同樣從降 B 大調主和絃出發，卻一下轉入 g 小調，最後以半終止結束在 g 小調的屬和絃。不論音型或和聲，MA 和 MB 都呈現迥然不同的姿態，前者高聲讚美，後者則顯得較為陰暗。

相隔兩個小節的應答，到了第 9 小節起，間隔縮減成一個小節，以 MA1 進行兩次應答，先從 d'起始，然後是降 b。到了第 13 小節，長號再次從 f 開始，奏出兩個小節完整的 MA，且這次加上了木管和法國號的和聲支持，不再是單獨出現；接著再次由全樂團做出回應，這次小號和定音鼓也加入讚頌的行列。導奏的最後五個小節，MA 繼續向前發展【譜例 4-1-2】，構成一個壯盛的終止，同時開啟快板的第一主題。

"Posaunenchor," in: Ludwig Finscher (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2nd ed. (Kassel: Bärenreiter, 1997), Sachteil 7:1751. 對照中文《和合本聖經》，相應的詞彙在《舊約》中多半譯成「角」，《新約》裡則譯成「號」，例如：《舊約》〈詩篇〉第一百五十篇第三節，路德譯成「Lobet jn mit Posaunen / Lobet jn mit Psalter vnd Harffen」，和合本則是「要用角聲讚美他，鼓瑟、彈琴讚美他」；又如《新約》〈啟示錄〉第八章第六節，兩個版本的翻譯分別是：「Vnd die sieben engel mit den sieben posaunen hattet sich gerüstet zu posaunen」與「拿著七枝號的七位天使就預備要吹」。

【譜例 4-1-2】《讚美歌》第 1 樂章，第 15-22 小節（長笛、第一小提琴）



2. 第 1 樂章過門

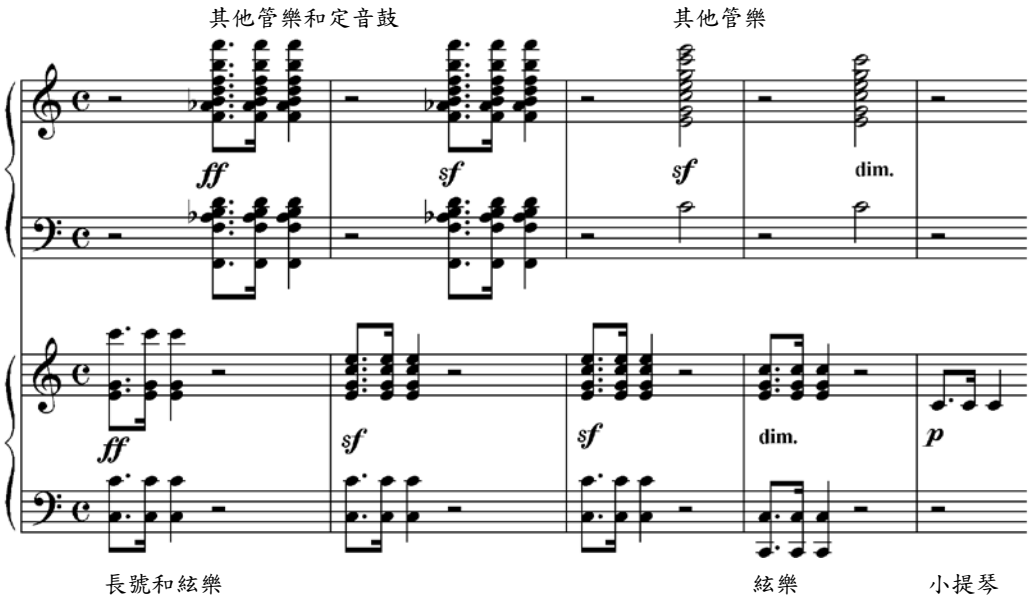
第一主題和第二主題之間的過門樂段（第 55-82 小節）先以第一主題頭兩個小節的音型開啟，八個小節當中進行了四次模進。接著，長號和低音樂器群從第三拍（而非第一拍）開始，齊聲奏出 MA（第 63-65 小節）。兩個小節後（第 65 小節），第一小提琴在高處重申 MA；下一個小節，木管群和第二小提琴奏出 MA1，和第一小提琴的 MA2 相疊，同時形成終止式。下一個樂句，法國號和中提琴改在 g 小調上演奏 MA（第 67-69 小節），隨後，第一和第二小提琴相隔兩拍，分別從 d'和 e'啟動，拉奏 MA1。其中第一小提琴的演奏是從第一拍開始，這在整個過門樂段是唯一的一次。接著，低音長號和低音絃樂在 d 小調上奏出 MA，然後利用兩次 MA2 的模進，終止在 C 大調上（第 70-74 小節）。

過門樂段的最後一個樂句，先有 MA1 連續四次的呈現，每次均相距一小節，以類似賦格的方式一一進入：雙簧管和第一小提琴從 c"音開始，長笛、雙簧管和第二小提琴改從 g"音，低音管和低音絃樂從 c 和 C 音；最後一次則加入豎笛、法國號、長號和中提琴，以 MA1 的節奏型，強力地從 B 減七和絃解決到 C 大調主和絃。樂句的最後五個小節（第 78-82 小節），是一段由絃樂和管樂相隔半小節更替演奏的「漸弱」（Diminuendo）[230]，除力度的漸弱外，音型與和絃濃度也隨著越來越簡化。柯諾德認為，這樣的運用是孟德爾頌對貝多芬《英雄》（Op. 55, 1805）和《命運》（Op. 67, 1808）

[230] Konold, *Die Symphonien*, 128.

當中類似手法的風格引用。[231] 這段「漸弱」也再度顯示了長號在樂曲中的特殊性：它們被分配和絃樂一同演奏前半小節，而不是加入後半小節其他管樂和定音鼓的行列【譜例 4-1-3】。

【譜例 4-1-3】《讚美歌》第 1 樂章，第 78-82 小節



3. 第 1 樂章發展部

根據使用素材的不同，發展部（第 145-259 小節）可以分成五個段落，其中 Motto 主題出現在前三個段落，是發展部裡運用最頻繁的主題素材。第一個段落（第 145-167 小節）和過門段落相似，同樣以 MA 和 MA1 的模進為主體；兩個段落最大的不同在於伴奏的音型：過門段落是連綿流竄的十六分音符快速音群，此處則交替使用有力的四分音符音型，以及來自第一主題開頭的附點音符分解和絃。這個段落一共廿三個小節，包含五個樂句，除最後一個樂句為七個小節外，其餘皆為四個小節。

第一樂句再度由長號領軍，率先奏出 MA（和過門一樣是從第三拍開始），調性上是承接呈示部結尾的屬調 F 大調；兩個小節後木管樂器回應以 MA1，將樂句終止

[231] Konold, *Die Symphonien*, 128. 雖然柯諾德沒有明確指出孟德爾頌是以這兩部交響曲的哪個部分為模型，但很明顯地，他指得應該是這兩部作品第一樂章再現部之前的「漸弱」段落：《英雄》第一樂章的第 366-389 小節，以及《命運》第一樂章的第 196-239 小節。

在 D 大三和絃上。第二樂句和前一句結構相同，但改由雙簧管和第一小提琴演奏 MA（起始音為 d'音）、其餘木管和第二小提琴進行回應，同時以 D 大調半終止結束。第三和第四個樂句的前三個小節，均由兩部小提琴和中提琴，相距半個小節緊密地接力拉奏 MA1；使用的音高和音程，隨著和聲進行不斷變換。兩個樂句都在最後一次 MA1 加入管樂器，用以增強終止式的力度和厚度：第三樂句用長笛、雙簧管和長號來加強，終止在 F 大三和絃上；第四句改用法國號和長號，以 c 小調半終止結束。

最後一個樂句，除了小提琴和中提琴之外，管樂也加入 MA1 模進接力的行列。在前三個小節裡，模進的間距兩度拉開至一個小節，之後間距就保持在半個小節。隨著不同樂器的搭配使用，這個樂句充滿豐富的色彩，最後再次由長號的加入推向終止，將段落結束在降 E 大調上，同時開啟下一個段落。

第二個段落（第 168-188 小節）是以第一主題為主要的發展素材，由兩個六小節的樂句和九小節的第三樂句組成。Motto 主題在這個段落的使用，是由長號和低音絃樂合作，兩次（前兩個樂句）以 *f* 或 *ff* 的力度奏出 MA1，強力地打斷第一主題素材的呈現（力度為 *p*），構成樂句的終止（第 171-173 和第 177-179 小節）。

第三個段落（第 189-226 小節）再度以 Motto 主題為主要的發展素材，與之搭配的包括兩種第一次出現的伴奏音型：一個是不斷上下起伏、由絃樂拉奏的八分音符三連音，作為段落的背景音響；另一個是跟在 Motto 主題之後出現，由木管樂器演奏的下行二度「嘆息音型」（Seufzerfiguren）[232]。和前兩個段落不同的是，這個段落的 Motto 主題不再由長號帶頭演奏。從降 b'開始的 MA，先由雙簧管、單簧管和第二小提琴演奏，兩個小節後由第一小提琴，如回聲一般地再次誦唱，隨後是木管樂器的嘆息音型（第 189-195 小節）。與此同時，低音管、法國號和中提琴從 g 出發演奏下一個 MA，後面再度緊跟著嘆息音型（第 194-198 小節）。再下一個 MA 是由低音管和

[232] Konold, *Die Symphonien*, 131.

大提琴演奏（開始音為 d），和前一回一樣，夾在兩次嘆息音型之中出現。

這個段落相對而言力度較輕，配器也較為「透明」（durchsichtig），[233] 因此當全樂團以 *ff* 的力度席捲而來時（第 205 小節起），效果相當顯著：在銅管的塊狀和聲與絃樂的三連音音群伴奏下，高音木管、法國號和第一小提琴宏亮地奏出 MA，接著由高音木管作為回聲，兩次演奏 MA1（第二次由法國號加強）。四個小節的高潮之後，孟德爾頌再度運用了「貝多芬式的縮減技法」。[234] 這一回，絃樂、管樂交替演奏的「漸弱」長達十八個小節，一步步將激昂的氣氛慢慢地緩和下來；與此同時，由單簧管奏出變形自 MA2 的旋律音型（第 217 小節起），帶出略顯憂鬱的情緒。

發展部的第四和第五個段落，分別以第二主題和第一主題為素材，Motto 主題不再出現。再現部裡，不但第一主題的長度大幅縮減，且第二主題緊跟其後出現，呈示部裡包含 Motto 主題素材的過門段落，在此完全省略。銷聲匿跡將近三分之一個樂章之後，Motto 主題在尾聲裡再度成為最重要的旋律素材。

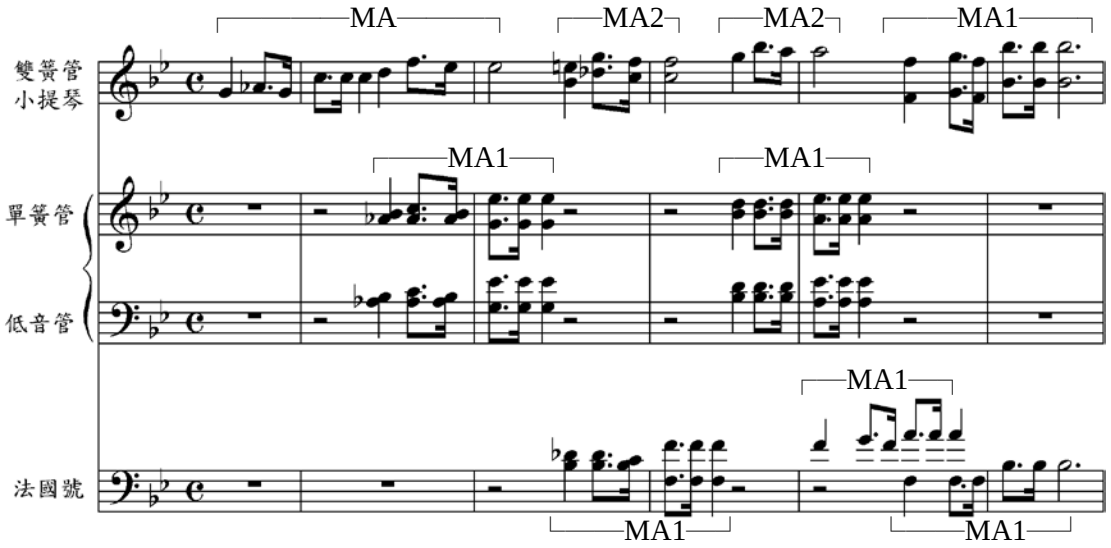
4. 第 1 樂章尾聲

尾聲一開始是由 Motto 主題主導，構成四小節、九小節和八小節三個不等長的樂句（第 338-358 小節）。除了調性不同，第一樂句和發展部開頭幾乎相同：長號和大提琴奏出 MA，高音木管和法國號回應以 MA1。第二樂句的前六個小節，作曲家巧妙運用密接（stretto）和模進等手法，將 MA、MA1 和 MA2 等素材疊置、串聯在一起，形成豐富的音響【譜例 4-1-4】。

[233] Konold, *Die Symphonien*, 131.

[234] Konold, *Die Symphonien*, 132.

【譜例 4-1-4】《讚美歌》第 1 樂章，第 342-347 小節，Motto 主題的運用情形

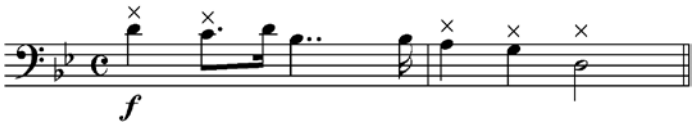


第三樂句是在屬音（f、F 和 F'）的長低音上，一連串 MA1 的模進：每個小節第三拍起，都有不同的樂器或樂器組合，在不同的音高上奏出 MA1，逐步導向樂段的高潮。進入高潮之前，第一小提琴和第二小提琴甚至一度將相隔一小節的密接減半，只處理 MA1 的前三個音，使張力大幅增強（第 357-358 小節）。高潮再度建立在絃樂、管樂的對唱上頭，且這次不再「漸弱」，而是持續向前推展，熱鬧地步向快板的結束。

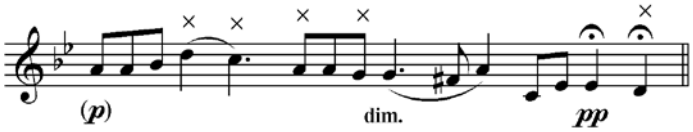
快板以半終止強力地結束之後，速度突然回到樂曲開頭的「莊嚴而流動」（第 376 小節起），三支長號再次齊聲唱誦 Motto 主題，並由樂團全體搭配以點狀的和聲伴奏。不過，這一次長號的讚頌沒能得到樂團豐盛的回應，取而代之的是單簧管和低音管回聲似的 MA2。樂章最後，單簧管奏出經過變形的 MB【譜例 4-1-5】，不間斷地進入下一個樂章。

【譜例 4-1-5】MB 的原型和變形，以「×」標示出兩者相對應的音

(a) MB 原型，《讚美歌》第 1 樂章，第 5-6 小節



(b) MB 變形，《讚美歌》第 1 樂章，第 382 小節



從長號洪亮的 MA，經過兩次越來越虛弱的 MA2 回聲，到最後氣若游絲的 MB 變形，我們可以看到：樂章最後這短短七個小節，一方面完整重申開啟樂章的 Motto 主題，首尾呼應地結束樂章；另一方面更是重要的橋樑，帶領我們暫別第 1 樂章歡騰的氣氛，為進入憂愁的第 2 樂章做好準備。此外，最後幾個小節以單簧管演奏 Motto 主題素材，做為氣氛轉換的工具，讓人回想起發展部第三段裡相似的設計（第 217-226 小節）。

5. 第 2 樂章中段

第 2 樂章的中段使用一種類似雙合唱團（Doppelchor）的形式構成：不論風格、聲響或聲部技巧都形成強烈對比的兩個器樂合唱團，以樂句為單位相互交替呈現。[235] 其中一個是除小號之外的所有管樂器一同唱誦的聖詠旋律，調性在 G 大調上，共八句。雖然旋律並不相同，但這段散發「寧靜的希望之光」（a quiet ray of hope）[236] 的器樂聖詠，和同為 G 大調的第八樂章〈今我們稱謝主〉創造異常相似的氛圍，彼此遙相呼應。穿插在這八句聖詠當中的，是七段延續自詼諧曲的旋律片段，編制上和詼諧曲段落一樣，由第一小提琴和大提琴相隔八度拉奏主旋律，其餘絃樂用撥奏來伴奏。

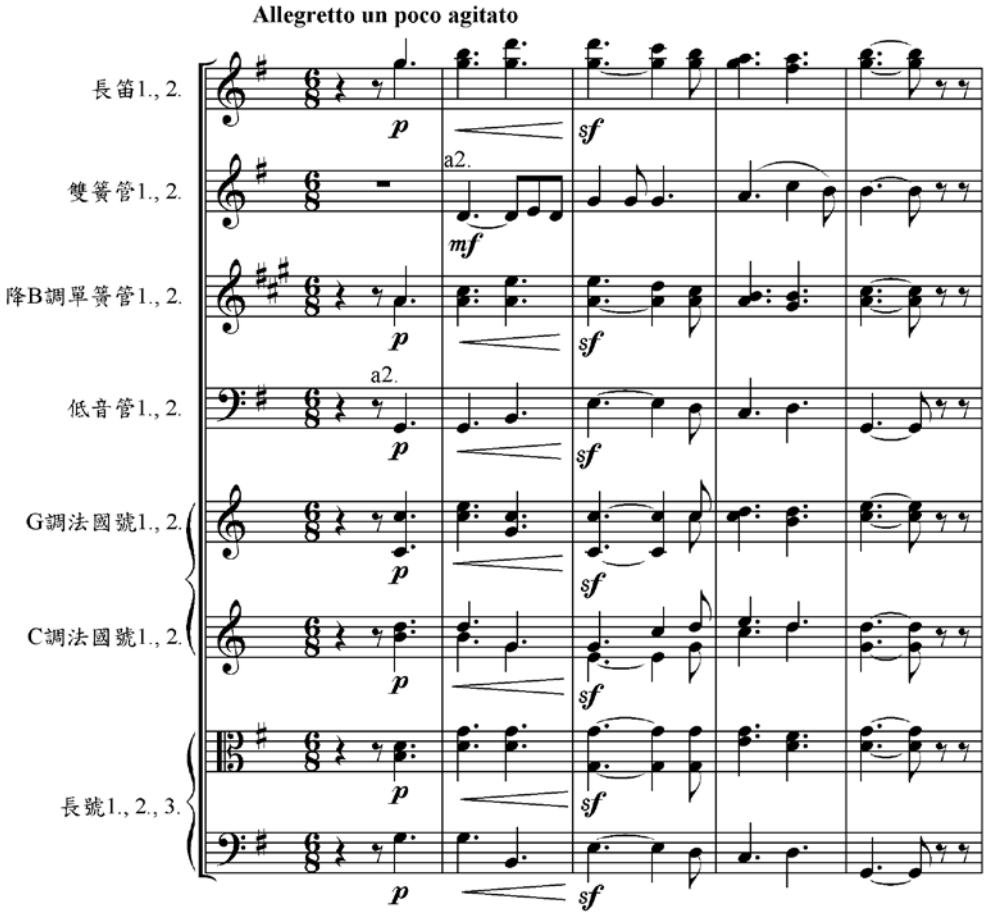
在管樂聖詠的第一、第三和第五句，節奏上經過些許變形的 MA，隱藏在內聲部

[235] Konold, *Die Symphonien*, 147.

[236] Grey, “The Orchestral Music,” 432.

中，和聖詠旋律形成對位。從配器和力度的安排，可發現作曲家一方面雖不以它為主旋律，故而將其置於內聲部，且只用少數樂器來演奏（第一和第五句是兩支雙簧管，第三句除雙簧管外還加上兩支單簧管）；另一方面，卻又擔心這重要的主題素材沒能適切地展現，因而安排較強的力度，讓它能夠清楚地被聽見【譜例 4-1-6】。

【譜例 4-1-6】《讚美歌》第２樂章，第 72-76 小節



對於這個樂章整體的印象，以及中段裡聖詠和 Motto 主題素材的使用，在評論者之間幾乎沒有共識，各種各樣的詮釋都有。樂曲首演之後不久的 1842 年，有一篇不具名的評論刊載於《新音樂雜誌》（*Neue Zeitschrift für Musik*）上，這位評論者認為第２樂章的旋律比起第１樂章「較不虔誠」，是「一首永不停歇的哀歌」；論及中段隱藏的 Motto 主題，他說：「即便出現一個安慰的『定旋律』（cantus firmus）企圖打斷這首哀歌，卻是枉然！【哀歌】持續發響，直到我們聽見慢板【指第３樂章】那溫和、

預告的聲音，用平靜和信賴將心填滿。」[237] 半個世紀後，黎曼卻在相同的樂章中看到完全不同的意象，他認為：「這個樂章的氣氛是種期望和滿足的混合體，即便在不幸之中亦給予信徒們對神的信賴；某種急迫的渴求是不容忽視的，但充滿幸福的平靜還是佔上風。」[238] 兩段評論顯然對於構成樂章主體的詼諧曲素材，抱持著近乎相反的看法；但都認為中段的聖詠以及 Motto 主題素材的運用，具有正面的意義，它們是「安慰的『定旋律』」，同時帶來「充滿幸福的平靜」。原本應該由人聲唱誦的聖詠，在這裡使用器樂來呈現，因而沒有歌詞；相對地，隱藏在聖詠當中的 Motto 主題，負載有讚美神的歌詞意涵。這兩條旋律以對位的方式互相結合之後，形成一種虔誠的宗教音樂音響，用最崇敬的心讚美與頌揚，表達「信徒們對神的信賴」。

6. 第二樂章

第二樂章分成「盛大合唱」以及「獨唱與合唱」兩個段落（參見【表 2-2-7】），Motto 主題在盛大合唱當中，擔任開場和收尾的重要任務，並帶出全曲最關鍵的歌詞：「凡有氣息的，都要讚美耶和華！」

第二樂章開頭十六個小節的前奏，是個長大的「漸強」，不論力度、厚度或密度，都不斷向上提升。一開始，大提琴和低音提琴輕聲演奏連續的附點音型，一個小節後其他絃樂加入，在 d 小調上奏出緊張的伴奏音型，[239] 接著長笛和低音管奏出和絃長音。一切準備就緒後，第二部長號從第三拍開始，獨自唱出 MA1，兩個小節後由雙簧管和法國號再奏一次，然後是第一部長號，調性則慢慢轉向降 B 大調（第 3-8 小節）。隨後，法國號和小號依序回應以 MA1 後半部的附點音型，配合木管樂器的連續切分音，將氣氛持續推高（第 9-10 小節）；終於，三部長號從第一拍開始，齊聲奏出完整

[237] Grey, “The Orchestral Music,” 433.

[238] Riemann, “Lobgesang,” 10.

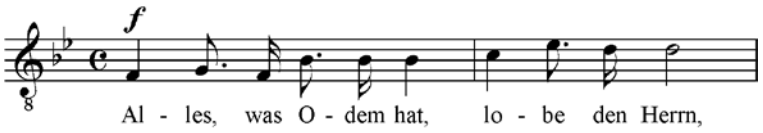
[239] 幾乎相同的伴奏音型亦出現在 Sinfonia 第 3 樂章的發展部，是第 3 樂章和清唱劇部分唯一的連結。

的 MA，然後木管和法國號越來越密集地重複 MA1 的動機音型，在屬功能和絃上將張力繃緊，準備迎接合唱。

合唱團在樂團全體（包括管風琴）的伴奏下，以最強的力度唱出「凡有氣息的，都要讚美耶和華！你們要讚美耶和華！」旋律上沒有採用 Motto 主題，而是一個聖詠似的新主題。段落後半（第 25 小節起），歌詞以節奏較緊密的旋律音型再次呈現（其節奏源自 Motto 主題），最後停在半終止上，開啟下一個段落。

新的段落標示為「活躍的」，在這裡，Motto 主題第一次配上歌詞，真正被「唱誦」【譜例 4-1-7】：合唱團以男高音、男低音、女高音、女中音的順序，相隔一小節輪流唱出主題；前一個段落豐滿的樂團伴奏在此幾乎淨空，僅留下定音鼓和絃樂每小節一次的點狀和聲（第 32-36 小節）。

【譜例 4-1-7】《讚美歌》第二樂章，第 32-33 小節（合唱男高音）



接著，主題以男高音、男低音、女高音的順序第二次進入，間隔同樣是一小節（第 37-40 小節）。此時絃樂的點狀伴奏配合較複雜的和聲進行，增為一小節兩次；輪到女高音進入時，不再有和聲伴奏，而是用雙簧管和第一小提琴來加強女高音的主題旋律。主題的第三次進入，間隔縮小成半個小節，順序是男低音、女中音與男高音、男低音、女中音，同時以第二小提琴和大提琴加強外聲部的旋律線（第 41-42 小節）；最後，樂團全體加入伴奏的行列，和合唱團一起呈現經延伸發展的 MA，輝煌地結束樂段（第 43-49 小節）。這段結尾基本上是將 Sinfonia 第 1 樂章導奏的結尾，整個搬過來應用（參見【譜例 4-1-2】），但這次加上了合唱團和管風琴，氣勢更為宏大。

在「很快的快板」的新速度下，合唱團繼續唱出另外兩行歌詞；當精彩的雙重賦

格（第 102-128 小節）帶來段落的高潮時，Motto 主題有力地再現（第 129-139 小節）。合唱的各個聲部，再度以 Motto 主題輪流唱出「凡有氣息的，都要讚美耶和華！」進入的順序和「活躍的」樂段的開頭相同；接著聲部間發展成為和聲式的進行，形成強而有力的終止。和「活躍的」樂段相比，這一次伴奏的點狀和聲增加為每個小節兩次，長度也從半拍增長為一拍，配器上除定音鼓和絃樂外，還加上部分管樂與管風琴。為了與如此厚實的伴奏相抗衡，作曲家使用長號和高音木管做為合唱聲部的助奏樂器；在十六至十七世紀的教會音樂裡，我們可以找到如此配置的模型。[240]

「【第二樂章】到此為止算是清唱劇部分的第一樂章，」黎曼如此說道：「……它可以說是位於整部作品中間的重要基座、重要支柱，並且以最出色的方法，拴住器樂和聲樂這麼兩個相異的部分。」[241] 事實上，在首演的版本當中，這段盛大合唱的確被標記為「第一樂章」，是貨真價實的「清唱劇部分第一樂章」；[242] 由此可見，在孟德爾頌最初的設計裡，交響曲部分和清唱劇部分的第一個樂章，都以 Motto 主題開啟，也由 Motto 主題結束。

7. 終曲合唱

在第二樂章之後，Motto 主題不再被使用，直到樂曲的最後才再度出現。終曲合唱的快板部分熱鬧地結束在 C 屬七和絃上，形成半終止；隨後，在「莊嚴的，如同第 1 樂章」（Maestoso come I°）的指示下，三支長號再一次齊聲奏出 MA；兩個小節後，由男聲合唱配上歌詞再唱一次；最後，合唱團和樂團全體熱烈地回應，完整呈現整節經文，光輝燦爛地結束全曲。最後六個小節的旋律，再度來自 Sinfonia 第 1 樂章

[240] 十六至十七世紀，教會裡經常使用長號和木管號（Zink）作為合唱團的助奏樂器。請參見：Christian Ahrens, “Posaune,” in: Ludwig Finscher (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2nd ed. (Kassel: Bärenreiter, 1997), Sachteil 7:1737-1738.

[241] Riemann, “Lobgesang,” 14.

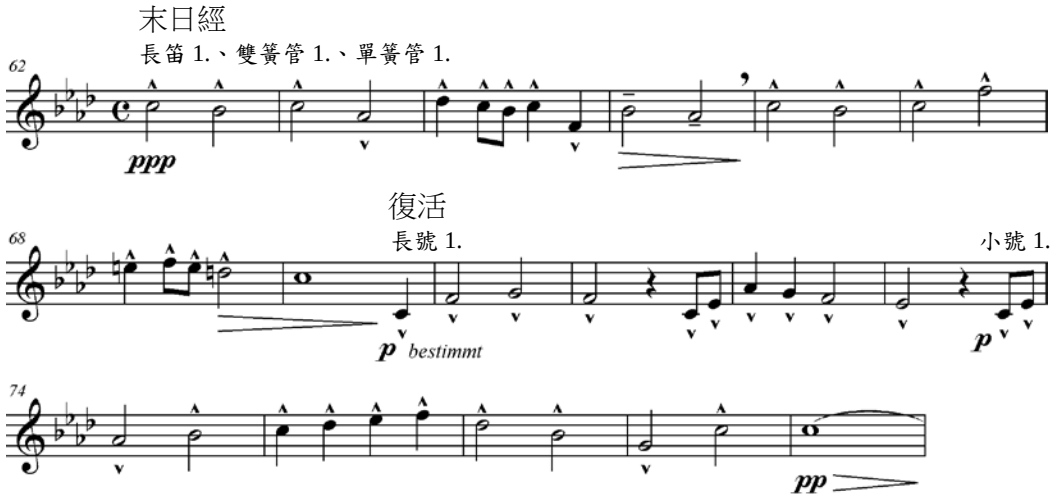
[242] 請參見第二章第二節「一、複合樂類『交響清唱劇』」裡的討論。

導奏的結尾（參見【譜例 4-1-2】），惟中間刪減了兩個小節。值得注意的是，Motto 主題的歌詞：「凡有氣息的，都要讚美耶和華！你們要讚美耶和華！」係出自〈詩篇〉第一百五十篇第六節，即整部〈詩篇〉的最後一節經文。做為這部歌詞大半來自〈詩篇〉的作品的最後一句話，它也為《讚美歌》畫下完美的句點。

二、第二號交響曲末日經—復活主題的使用情形

馬勒在第二號交響曲設計了一個複合的「末日經—復活主題」，它連結了樂曲的首尾兩個樂章，同時是構築龐大終樂章的重要素材。主題分為前後兩個段落，各自帶著清楚的象徵意涵：前者開頭的音型，明顯源自安魂彌撒（Requiem）[243] 所使用的繼抒詠（sequentia）〈末日經〉（*Dies irae*）；[244] 後者在終樂章的再現部裡，經由合唱團的唱誦，成為傳達聖詩〈復活〉的載體。為方便討論，以下分別以「末日經」和「復活」來稱呼主題的前段和後段【譜例 4-1-8】。

【譜例 4-1-8】第二號交響曲第五樂章，第 62-78 小節，末日經—復活主題



針對這個複合主題，史提芬說道：「【兩個段落】呈現不同的非音樂內容……第一

[243] 又稱追思彌撒、殯葬彌撒或亡者彌撒，天主教會用來紀念亡者的禮儀。

[244] 又稱〈主怒之日〉，十三世紀方濟會士多瑪斯（Tommaso da Celano, c. 1200-c. 1265）所寫的繼抒詠。

段處在死亡的領域裡，第二段則進入努力得來的更高生命。這幾乎是不言而喻的……」[245] 由兩個「呈現不同非音樂內容」的段落組合而成的這個複合主題，最先是以不甚完整的「雛型」，出現在第一樂章的發展部；到了終樂章，主題才在呈示部裡兩度完整呈現。進入發展部後，源自「末日經」和「復活」的動機進行各種變化和發展，有時也互相結合，或交織對位。再現部裡，合唱團讓「復活」真正活了過來，以之做為半數詩節的旋律基礎；同時，這裡「不再有任何空位留給死亡旋律【指「末日經」】，【主題的】第一段就此消失。」[246] 以下先檢視第一樂章裡的主題「雛型」，接著詳細討論主題在終樂章裡的使用情形。

1. 第一樂章

第一樂章的第二發展部以一段驚天動地的過門開啟（第 244-253 小節）；[247] 隨後，音樂在一片晦暗之中慢慢開展。突然，六支法國號以相對突出的力度，「非常堅定地」（sehr bestimmt）[248] 奏出一條全新的旋律（第 270 小節起）。這是「末日經」在樂曲中的首次登場。八個小節的完整樂句，宣告著「主怒之日」（dies irae）的到來，同時開啟這個「對於此樂章的闡釋具有重要意義」[249] 的「複合主題與動機」樂段。末日宣告結束後不久，小號為首的管樂群以劇烈的漸強奏出勝利的音型，這是「整個樂章裡第一次也是唯一一次，出現指向未來的補充」[250]：先是「復活」前四小節的雛形，後頭緊跟著同樣在終樂章裡頻繁出現的「永生動機」【譜例 4-1-9】。

---

[245] Stephan, *II. Symphonie*, 69-70.

[246] Stephan, *II. Symphonie*, 70.

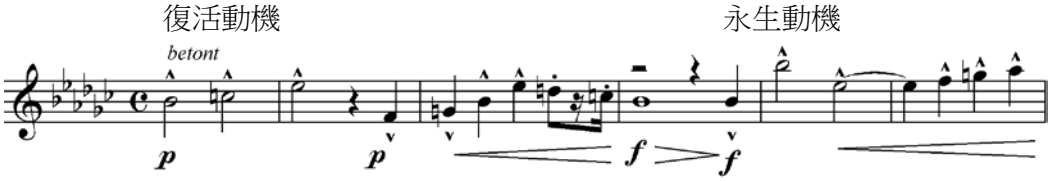
[247] 這段過門是樂章經過修訂之後才出現的，其目的很可能是為了突顯「複合主題與動機」樂段的重要性；詳細的討論請參見第三章第三節的「一、第一樂章」。

[248] 總譜上的表情術語，Stark-Voit and Kaplan eds., *Partitur,* 47.

[249] Floros, *Die Symphonien*, 56.

[250] Bekker, *Mahlers Sinfonien*, 81.

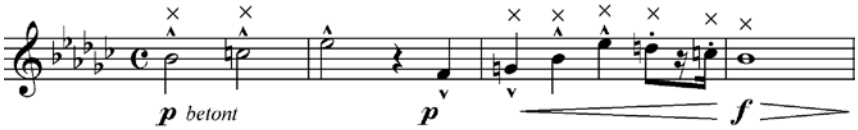
【譜例 4-1-9】第二號交響曲第一樂章，第 282-287 小節，復活和永生動機（小號）



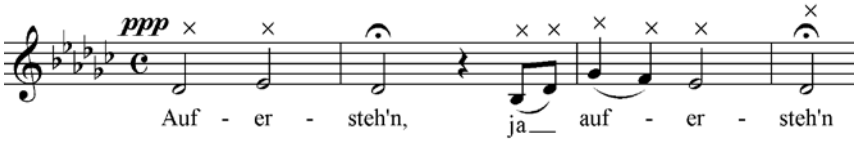
比較此處的「復活動機」和終樂章合唱聖詠的第一行，我們可以發現馬勒 1894 年為聖詩〈復活〉譜曲時，旋律的靈感正是得自六年前完成的「死亡儀式」交響詩【譜例 4-1-10】。[251]

【譜例 4-1-10】比較「復活動機」和「復活聖詠」，以「×」標示出兩者相互對應的音

(a) 復活動機，第二號交響曲第一樂章，第 282-285 小節（小號）



(b) 復活聖詠，第二號交響曲第五樂章，第 472-475 小節（女高音）



對 1888 年的「死亡儀式」而言，這個段落出現的「末日經」，「無疑是個簡單的引用，不只是聖歌（Kirchengesang）的引用，也是白遼士（幻想交響曲）和李斯特（死之舞）標題性應用之動機的引用」[252]；跟隨其後出現的若干音型，亦僅是曇花一現的新樂思。然而，以第二號交響曲做為整體來理解的話，這個段落將成為終樂章的重要預告，是「一個遙望遠方目的地的片刻」[253]；此外，透過與終樂章的連結，亦賦予此段落相當生動的標題意涵：[254] 從象徵死亡的「末日經」，經過「復活」，到達「永生」。

[251] Floros, *Die Symphonien*, 57.

[252] Stephan, *II. Symphonie*, 38. 白遼士的《幻想交響曲》（*Symphonie fantastique*, 1830）和李斯特的《死之舞》（*Totentanz*, 1865）是取用〈末日經〉旋律做為標題性素材的兩個知名前例。

[253] Bekker, *Mahlers Sinfonien*, 81.

[254] Floros, *Die Symphonien*, 56.

這個戲劇性段落的最後，法國號和小號以 *ff* 的力度奏出「末日經」的開頭動機，粗野地打斷「復活」及「永生」的宣告（第 288-290 小節）。

2. 終樂章呈示部

「末日經—復活主題」分別在終樂章呈示部的 A 段和 A'段兩度完整呈現，但兩次的處理方式不太一樣。A 段的「末日經」是由三支木管（長笛、雙簧管和單簧管各一）以 *ppp* 的力度齊奏，絃樂運用連串的八分音符撥奏，構築「幽靈似的背景」[255]；後半段的「復活」則交由獨奏的長號和小號接力完成，力度維持在 *p*，同時伴奏轉為較緊張的八分音符三連音，讓人回想起第一樂章開頭的低音旋律 [256]（參見【譜例 4-1-8】）。

主題在 A'段的呈現不再只是一條單純的旋律，而是配上和聲，以「管樂聖詠」的方式詠唱；這樣的配置不但讓人回想起第四樂章前奏裡類似的處理，更是再現部合唱聖詠的預示。一片寂靜之中，「末日經」由四支長號、低音號和倍低音管以 *pp* 的力度低聲吟誦，樂句最後出現絃樂撥奏的上行音階，導入「復活」。銅鈸輕響。在第一小提琴緻密的震音裡，長號和低音號繼續唱出「復活」前半句。接著，速度稍快的後半句陸續加入六支小號和倍低音管，和聲更顯豐厚；同時，力度上展現令人印象深刻的「漸強」：隨著主旋律兩次四個四分音符的推進（第 156 和第 159 小節），力度先從 *p* 上升至 *f*，然後推到 *ff*；最後兩個小節又一次從 *p* 出發，一層層推升至寬廣的下一個段落。

兩次主題的呈現在調性上也有微妙的差異。在 A 段裡，不論「末日經」或「復活」，調性都維持在 f 小調上；A'段的「末日經」改由降 D 大調出發，「復活」則和第一次一樣是從 f 小調開始。兩次「末日經」調性的差異，亦明顯地展現在旋律的音程

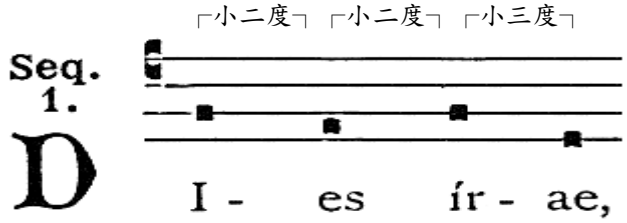
[255] Bekker, *Mahlers Sinfonien*, 95.

[256] Bekker, *Mahlers Sinfonien*, 96.

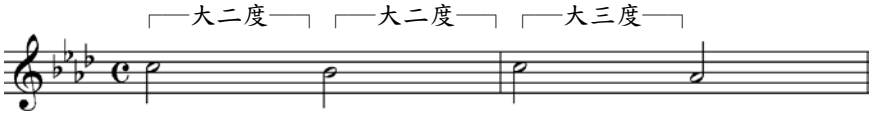
關係上。對照繼抒詠〈末日經〉和這兩段「末日經」的開頭，可發現 A 段的呈現其實是個經過變形的、「不正確」的引用：繼抒詠旋律裡本為小二度和小三度的音程，在 A 段裡被擴大成為大二度和大三度；相對地，A'段的呈現才是「正確」的音程【譜例 4-1-11】。

【譜例 4-1-11】〈末日經〉和第五樂章呈示部兩次「末日經」開頭音程關係的比較

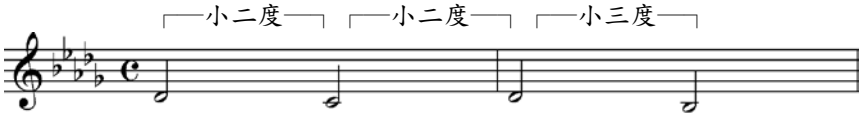
(a) 繼抒詠〈末日經〉開頭



(b) 第二號交響曲第五樂章，第 62-63 小節（長笛 1.、雙簧管 1.、單簧管 1.）



(c) 第二號交響曲第五樂章，第 143-144 小節（長號 1.）

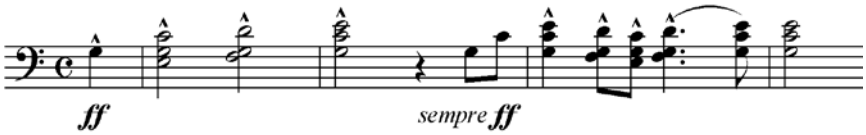


在第一樂章以及終樂章的發展部裡，「末日經」開頭的音程關係大多都和 A'段的呈現相同，這也使得 A 段裡的「末日經」顯得「與眾不同」。雖然在曲式上 A 段相當於終樂章第一主題的首次呈示，但這裡的「末日經」卻不能算是主題的「原型」，而是「變體」。

呈示部裡，主題除了兩次完整的呈現，還在 A'段後半的間奏裡，出現一段由長號演奏、變化自「復活」的新旋律【譜例 4-1-12】。貝克在他的分析裡特別指出，這段旋律代表著第一樂章所遙望的遠方目的地，至此雖尚未抵達，但已經可以看出輪廓了。[257] 這個旋律音型在發展部裡將得到更進一步的發展。

[257] Bekker, *Mahlers Sinfonien*, 96.

【譜例 4-1-12】第二號交響曲第五樂章，第 165-169 小節，復活變形（長號 1.-4.）



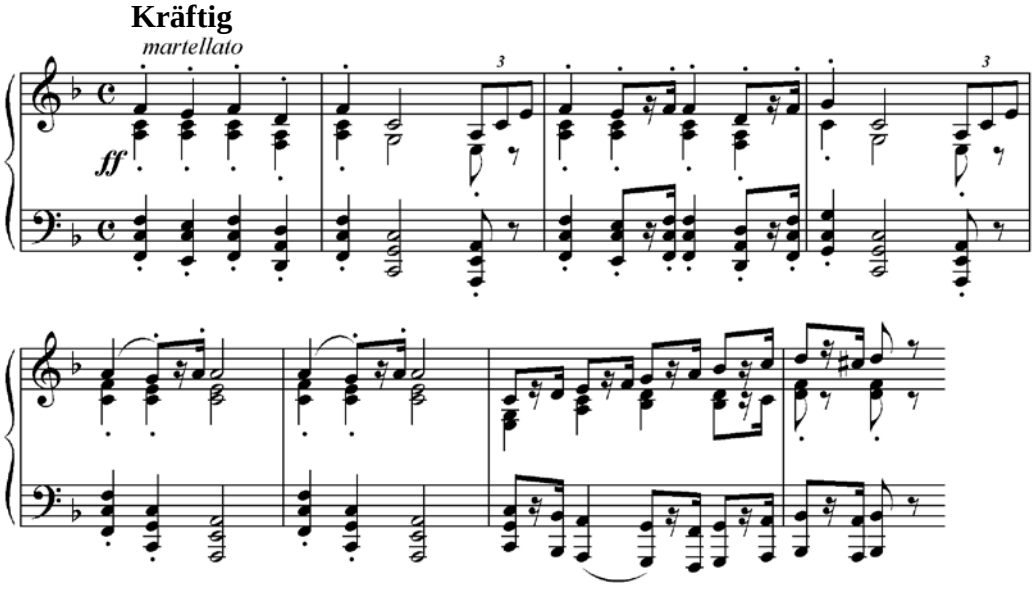
3. 終樂章發展部

在發展部第一大段的四個段落當中，「末日經—復活主題」都是重要的發展素材（參見【表 3-3-7】）。其中，具前奏性質的第一段，運用了「末日經」前四個音構成的動機；進行曲式的第二段，「末日經」和「復活」成為兩條獨立的旋律，以對位的方式交織呈現；第三段和第一樂章裡主題的呈現關係密切；第四段為間奏，再度運用了「末日經動機」。

發展部第一個段落包含數個不同的動機音型，前半段（第 194-205 小節）主要由開啟終樂章的「可怕動機」構成。四個小節的間奏之後，長笛和小提琴以 *ff* 的力度演奏「末日經動機」，和銅管的「可怕動機」形成對位；隨後「末日經動機」改由十三支高音木管用 *fff* 的力度齊奏，將樂句推至高潮。在這個段落裡，「末日經動機」第三和第四音之間的音程，不再是原來的小三度，而是擴大成為完全四度。

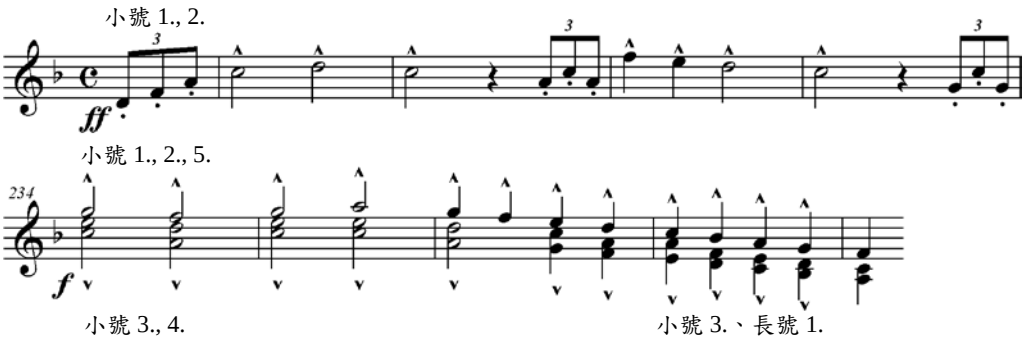
發展部第二段，四個音的「末日經動機」在 F 大調上發展成為一個新的進行曲主題，由低音管和標示著「錘擊」（martellato）的絃樂群共同演奏【譜例 4-1-13】。

【譜例 4-1-13】第二號交響曲第五樂章，第 220-227 小節，末日經主題（低音管和絃樂群）



在這個「末日經主題」的第二個樂句上，小號英雄式地奏出「復活」的變形【譜例 4-1-14】，兩條旋律形成對位（第 230-237 小節）。

【譜例 4-1-14】第二號交響曲第五樂章，第 229-238 小節，復活變形

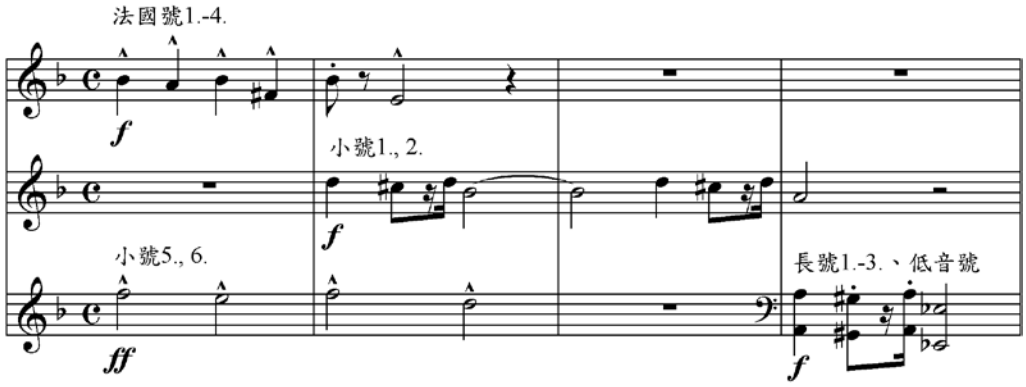


接著是一個連續轉調的過渡句，共十三個小節。在此，以絃樂聲響為主的「末日經主題」持續發展，與之對位的是源自呈示部 A'段後半、變化過的「復活」旋律（參見【譜例 4-1-12】）。首先，木管和第一小提琴從 c"起始，奏出旋律的前三個音（第 238-239 小節）；稍後小號改由 d"出發，唱出整句旋律（第 242-245 小節）。緊接著，長號從 b 開始，重申此旋律（由第三部和第一、二部接力完成），同時長號一、二部和小號一、二部相隔一小節分別從升 d'和升 d"出發，密接演奏旋律的前三個音（第

245-247 小節）。最後，十支抬高號口的法國號，以 *fff* 的音量奏出旋律的變體，準備進入新的樂句。新的樂句（第 251 小節起）建立在降 A 大調上，絃樂群再度有力地奏起進行曲式的「末日經主題」；對位線條由小號演奏，將承接自法國號的音型繼續發展，形成新的主題旋律。

進行曲在兩個樂句之後結束，「末日經動機」（高音木管和小提琴）和「可怕動機」（小號）的同時出現，開啟騷動不安的過渡樂段（第 267 小節起）。這個過渡樂段和發展部開頭的前奏相似，由許多動機交織而成，其中最重要的便是以多種不同樣貌呈現的「末日經動機」。以第 270-273 小節為例，短短四個小節便交疊有五次動機的呈現【譜例 4-1-15】。

【譜例 4-1-15】第二號交響曲第五樂章，第 270-273 小節，交疊出現的末日經動機

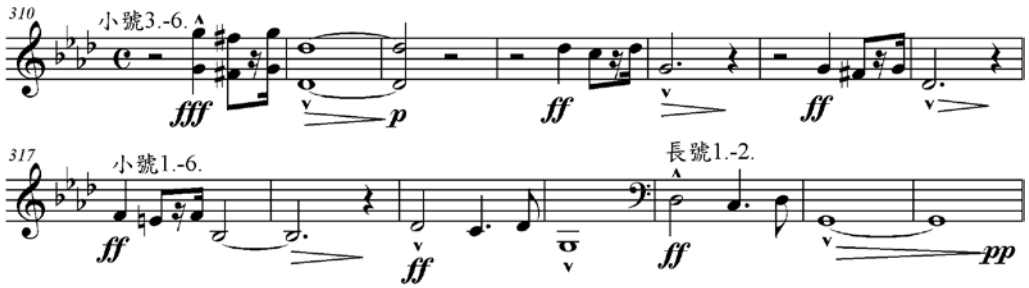


四支法國號像是仍在回憶之前的進行曲一樣，以四分音符展現動機；同一時間小號五、六部以較強的力度奏出二分音符的動機原型；小號一、二部利用帶著附點的新節奏型，連著吹奏兩次動機；最後，三支長號和低音號，以相同的節奏型回應小號一、二部。五次展現除了音域、節奏型和使用的樂器不盡相同，動機第三和第四音之間的音程，更是隨著和聲進行，從減四度（法國號）、小三度（小號五、六部）、大三度（小號一、二部）、完全四度（小號一、二部）到刺耳的增四度（低音銅管），不斷變換。帶著魔鬼音程的動機，稍後又出現了兩次（第 277-278 和第 280 小節）；隨後，動機

第三、四音的音程固定在完全四度。段落最後，這些由長號和小號輪番吹奏的「末日經動機」，帶領樂團持續累積能量，準備進入發展部第三段的高潮。

發展部第三段（第 289-324 小節）大致上改寫自第一樂章第二發展部的「複合主題與動機」樂段（第 270-294 小節），是第一樂章「未來預言」[258] 的印證。不同於第一樂章的晦暗陰森，這次「末日經」是在「突然較為強有力地」（Mit einem Male etwas wuchtiger）和「沉重地」（Pesante）標示下，[259] 由小號和長號以 *ff* 的力度奏出，同時木管與絃樂以附點音型進行伴奏。「末日經」八個小節的樂句之後，原本第一樂章裡以該樂章主題素材構成的四小節過渡（第 278-281 小節），在此改由法國號和長號，兩度吹奏「復活」前三個音構成的短小動機（第 297-300 小節），做為緊接著出現的「復活動機」的前導。「復活動機」這次同樣由小號領頭奏出，但少了第一樂章裡劇烈的力度變化，取而代之的是不斷向前驅動的熱烈氣氛。「復活」與「永生」的宣告再度被銅管的「末日經動機」打斷，且這次導向更長、更複雜的「崩潰」[260]（第 310-324 小節）：除了和第一樂章相同的長音、震音和三連音下行音階，馬勒在此還加入了「可怕動機」和帶有魔鬼音程的「末日經動機」，前者由長號吹奏，後者先由小號負責，音域一次比一次低，最後一次交由長號收尾【譜例 4-1-16】。

【譜例 4-1-16】第二號交響曲第五樂章，第 310-323 小節，末日經動機



[258] Bekker, *Mahlers Sinfonien*, 97.

[259] Stark-Voit and Kaplan eds., *Partitur,* 226.

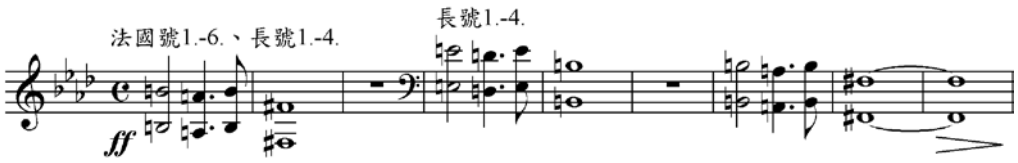
[260] Floros, *Die Symphonien*, 72.

在第一份和第三份「標題文字」裡，馬勒用相當生動的詞彙，描繪發展部第二和第三段這精彩的進行曲。1896 年他對鮑爾萊希納說道：「現在所有人匯聚成為一個巨大的行列：乞丐和富翁、平民和國王、作戰的教會、教宗。所有人一樣恐懼、哭喊且發抖，因為在神面前沒有義人。」[261] 1901 年為德勒斯登的演出所撰寫的解說裡，也有類似的記述：「死者爬起，緩步邁進，排成無盡的行列。世間最偉大和最渺小的、君王和乞丐、義人和惡人——所有人都要入列。」[262] 不過，這短短幾句話其實遠不能傳達馬勒這段音樂的豐富，正如貝克所言：「【這個段落的】語言表現力……是如此傑出，詩意的附加想法即便是依其精神而來，也只會造成妨礙。比起那溫順的評論，從音樂自身流露出來的想像，更容易記住且生動鮮明得多。」[263]

4. 終樂章再現部

再現部的前奏 1（第 402-417 小節）由「可怕動機」猛烈的叫囂開始；段落最後，銅管三次奏出「末日經動機」【譜例 4-1-17】，其音程為大二度和完全四度，讓人回想起呈示部裡主題的第一次呈現。這是「末日經」素材在樂曲中的最後一次展現。

【譜例 4-1-17】第二號交響曲第五樂章，第 409-417 小節，末日經動機



「這是合唱音樂裡最輕柔的進入。當它在首演音樂會上初次發響，觀眾席傳來深深吸氣的聲音。這是馬勒第二號交響曲的復活聖詠。」[264] 開啟「清唱劇」的「復活

[261] 請參見附錄三的第一份「標題文字」。

[262] 請參見附錄三的第三份「標題文字」。

[263] Bekker, *Mahlers Sinfonien*, 97.

[264] Gilbert E. Kaplan, "The Creation of the Resurrection Chorale," in *Mahler: The Resurrection Chorale* (New York: Kaplan Foundation, 1994), 7.

聖詠」，是採用類似「四詩節頌歌」（vierstrophige Ode）[265] 的形式鋪排，分別佔據了清唱劇部分八個詩節當中的詩節１、詩節２、詩節４和詩節８。四個詩節的旋律都屬「復活」的延伸，配置基本上也都以合唱聖詠為主體。其中，歌詞改寫自聖詩〈復活〉的詩節１和２，經黑福陵細密的手稿研究，認為是馬勒進行終樂章的創作時，最先完成的部分，[266] 這「強烈地暗示馬勒的首要目標，是文字和音樂的結合」。[267] 根據這項研究的成果，我們可以推斷，除了明顯改寫自第一樂章的發展部第三段之外，終樂章呈示部和發展部裡由器樂演奏的「復活」，大抵都是從這幾段「復活聖詠」變化而來。然而，在整部交響曲的脈絡下，這以聖詩〈復活〉為歌詞的合唱聖詠，卻是直到樂曲接近結束時，才終於完整呈現。如此的安排，讓前面沒有歌詞且相對較不完整的器樂先現，帶著濃厚的預告意味，也讓最後出現的聖詠，成為圓滿的終點和解答。

源自克婁普施托克詩作的詩節１和２，稍後將在第四章第三節「無伴奏聖詠」的段落，做更詳細的分析與討論。

在這兩個詩節之間的間奏裡，出現了「復活」素材最後一次純器樂的呈現：曾被運用在呈式部和發展部裡的「復活變形」（參見【譜例 4-1-12】），於此由法國號再一次吹響（第 496 小節起）。

詩節４前兩行歌詞的宣告，搭配有長號、低音號和小號的支持（第 617-624 小節），使之不論在旋律音型、和聲進行或聲響效果上，都和呈示部 A'段裡的「復活」（第 151-157 小節）十分接近，可說是該段落相當忠實的再現。針對詩節４更進一步的分析，會在第四章第三節討論「應答」的段落裡進行。

從詩節５的二重唱開始，氣氛不斷累積推升，直到合唱團齊聲高呼「我要死去，

[265] Stephan, *II. Symphonie*, 73.

[266] Hefling, “Content and Context of the Sketches,” 13.

[267] Hefling, “Content and Context of the Sketches,” 16.

為了重生！」（第 696-711 小節），將張力推至頂點，開啟全曲最終的高潮：詩節８。「對力度和聲音之個別價值的知覺，幾乎迷失在這極度緊張激動的潮湧裡頭，」貝克形容道：「一種無法理解的震動包圍所有感官，……那已經【超越聲音】向上至一個體驗世界，在那裡聲音的短暫只不過是種比喻，藉以啟示人類情感的深層象徵。」[268] 在管樂的長低音、絃樂的震音和音栓全開（volles Werk）的管風琴那包覆一切的豐厚和絃之中，小號和長號金光閃耀地奏出「復活」的旋律音型，同時，兩位獨唱和合唱團「用最強的力量」（mit höchster Kraft）[269] 在對位旋律上高聲宣告：「復活，的確，你要復活」（第 712-715 小節）。後半句，人聲接下「復活」的旋律線，繼續唱出「我的心，在轉瞬間」；銅管則轉為對位線條。接著，兩次「你所奮鬥的」（„was du geschlagen“）的呈現，馬勒巧妙地在重音音節「schla-」上頭，用大量打擊樂器（Schlaginstrument）來加強（第 721 和 724 小節）。最後，隨著「要領你回到神那裡去！」的宣告，力度再度推高至 *fff*，以最大的信心結束詩節，進入天啟般的器樂後奏。

三、兩個主題使用方式的比較

綜觀兩個主題的使用方式，可發現兩者都擔負連結作品器樂部分和聲樂部分的重要任務，但連結的手法不太一樣。在《讚美歌》裡，連結主要建立在 Sinfonia 第１樂章和第二樂章之間，這兩個樂章同時也是交響曲部分和清唱劇部分的第一個樂章；Sinfonia 第２樂章那隱晦的運用，以及樂曲最終的呼應，亦更加強化 Motto 主題統合樂曲的功能。在第二號交響曲當中，首尾樂章之間的連結當然有其重要性，但更重要的連結，發生在龐大的終樂章裡，在器樂先現的呈示部、發展部和人聲唱誦的再現部之間——也就是，發生在終樂章這部「交響清唱劇」的交響曲部分和清唱劇部分之間。

[268] Bekker, *Mahlers Sinfonien,* 100.

[269] Stark-Voit and Kaplan eds., *Partitur,* 269.

兩部作品的連結手法不同，但先由器樂展現主題，再由人聲提供解答的原則，是相通的。然而，人聲只選擇性地提供解答。比較「末日經—復活主題」在器樂部分和聲樂部分的呈現，可發現人聲只唱誦主題的一半，即後半「復活」的部分，前半的「末日經」在作品中並未被賦予歌詞。回頭觀察 Motto 主題的運用，也會發現類似的情形：主題前半的 MA 承載著「凡有氣息的，都要讚美耶和華」的歌詞，後半的 MB 卻從未被人聲唱誦。

進一步比較兩個主題，可發現更多巧合。若以高聲讚美的 MA，呼應爭取永生的「復活」，那麼較為陰暗的 MB，正可對照處在死亡領域的「末日經」。MA 前三個音的音程關係，是大二度的向上、向下，這和「復活」前三個音如出一轍；MB 前三個音則相反地採大二度先下後上，和「末日經」在終樂章呈示部的第一次呈現相同（參見【譜例 4-1-1】和【譜例 4-1-8】）。

藉由負載的歌詞而帶著正面意涵的 MA 和「復活」，在器樂部分的展現自然也透顯著某種光明的象徵。《讚美歌》Sinfonia 第２樂章中段那無言的聖詠是個絕佳的例子；第二號交響曲第一樂章那勝利的復活宣告也是如此。相對地，MB 和「末日經」雖然沒有歌詞，但清楚地隱含另一種較為負面的情緒，其中，後者因為引用自家喻戶曉的聖歌旋律，其黑暗的意涵更是不言自明。

「從黑夜到光明」的進程不但展現在兩個主題「器樂先現、人聲解答」的設計上，更藉由主題前後半段大不相同的運用方式，進一步得到強化。隱含負面情緒的 MB 和「末日經」都只運用在作品的器樂部分：前者僅兩度出現在 Sinfonia 第１樂章；後者雖然在第一樂章和終樂章的呈示部與發展部裡扮演重要的角色，卻在終樂章再現部人聲進入之後，完全缺席。相對地，具光明象徵的 MA 和「復活」才真正是「由器樂先現的人聲主題」，兩者分別是兩部作品清唱劇部分最重要、份量也最重的主題。

觀察兩個主題呈現時使用的樂器，也略有共通之處。在《讚美歌》當中，Motto 主題在 Sinfonia 第 1 樂章的展現，最常使用的樂器即是最先奏出主題的長號。在 Sinfonia 第 2 樂章中段的聖詠裡，雖然 MA 是由雙簧管和單簧管吹奏，但長號還是被使用在該段聖詠當中，是兩個中間樂章裡唯一運用長號的段落。在第二樂章的盛大合唱當中，長號除了在前奏裡吹奏 MA 之外，只在人聲唱頌「凡有氣息的，都要讚美耶和華」的歌詞時，擔任助奏或伴奏；這也是清唱劇部分少數使用長號的段落之一。相對地，「末日經—復活主題」在第二號交響曲中的呈現，使用的樂器較為多樣複雜，但亦可明顯地觀察到銅管樂器所扮演的重要角色。不論是第一樂章的主題雛形、終樂章呈示部的主題展現、發展部主題的動機化與變形，都可看見象徵末日號角的銅管樂器的大量運用。

這兩個由器樂先現的人聲主題，分別使得這兩部結構奇特的作品更具統一性。此外，主題旋律本身隱含的非音樂內容，與其頻繁複雜的運用，更帶給聽者尋求解答的熱切想望；待到終於由人聲唱出主題的歌詞，提供解答時，也因而更顯得有力而深刻。貝多芬在他第九號交響曲的終樂章裡頭，已經有「人聲主題由器樂先現」的安排；十多年後，在孟德爾頌的《讚美歌》裡，主題更進一步成為統合全曲的中心素材。再半個世紀後，馬勒運用性格分明的複合主題，做為第二號交響曲首尾兩個樂章間的連結，更以之架構他宏偉精巧的終樂章。除了獨特的樂曲結構以外，這是三部作品另一項值得對照的共通之處。

第二節　呼求光明：《讚美歌》第六樂章和第二號第四樂章〈原光〉

在這兩部人聲交響曲當中，孟德爾頌和馬勒各自運用一個獨唱樂章，戲劇化地呈現身處幽暗的困苦以及對於光明的呼求，兩個樂章分別是《讚美歌》的第六樂章和第二號交響曲的第四樂章〈原光〉。前者是給男高音獨唱的詠唱調和場景，後者則是給女中音獨唱的歌曲。做為樂曲中「從黑夜到光明」的意象最直接而有力的呈現，兩者於其所屬的作品中，均扮演著相當關鍵的角色。

孟德爾頌對《讚美歌》進行修訂時，最滿意的修訂成果即為第六樂章；修訂版於萊比錫的首演時，第六樂章也的確帶給聽眾深刻的印象：「最令我高興的是，我的新段落【指第六樂章的場景】能有如此的影響力。大家可都當它是個主要段落。」[270] 談及第六樂章的重要性時，希頓說道：「對於從黑暗邁向光明最突出的音樂描繪，就在第六和第七樂章之間光明照耀的重要時刻。……這個過渡以最明確而高潮迭起的表現，建構《讚美歌》詩意和音樂上的中心圖像。」[271]

做為第二號交響曲的第四樂章，〈原光〉不論篇幅或編制，都是五個樂章當中最小的，是「作曲節約的產物」[272]，同時也是「藝術地塑造樸實的典範」[273]。在第二號交響曲的脈絡中，樸實的〈原光〉具有承先啟後的重要功能，它是「暴風雨前的寧靜」（die Ruhe vor dem Sturm），音樂的各個層面都在此回歸原點，戲劇性地導向終樂章開場的風暴。[274] 在第一份「標題文字」當中，馬勒提到：「若前三個樂章是陳述，則

[270] Konold, *Die Symphonien*, 102. 請參見第二章第一節的「1840 至 1841 年：首演與修訂」。

[271] Seaton, foreword to *Lobgesang*, VI.

[272] Stephan, *II. Symphonie*, 60.

[273] Stephan, *II. Symphonie*, 60.

[274] Schmidt, "O, Röschen rot," 133-134.

最後一個全是內在的事件。」[275] 呼求光明的第四樂章，正是外在「陳述」的前三樂章轉入「內在事件」的終樂章之間的橋樑，是「靈魂對神和自身永恆存在的提問和奮鬥」[276]，是「全曲的精神核心」[277]。

對照這兩個關鍵性的樂章，可發現兩者在整體氛圍上，正好處於兩個極端：第六樂章以最強烈的張力呼求光明；〈原光〉卻以最樸實內斂的心情訴說。從兩個樂章南轅北轍的力度範圍，最能明顯看出這樣的差異。孟德爾頌在第六樂章當中大量使用強弱的對比，*pp* 或 *ff* 的力度頻頻出現，這讓第六樂章成為整部作品當中，力度變化最大的樂章。相反地，〈原光〉的力度安排異常微妙，整個樂章的力度，竟介於 *p* 和 *ppppp* 之間！這極度輕柔的撫觸，使〈原光〉和樂曲的其他樂章形成極大的對比。

雖然擁有截然不同的整體情緒，兩個樂章在調性和配器的安排上，卻有著許多異曲同工的相似手法；而這些相似的手法，皆與樂章「呼求光明」的目的息息相關。以下將分別針對兩個樂章的調性和配器運用進行分析與比較，以觀察兩位作曲家如何透過相似的安排，在黑夜之中「呼求光明」。

一、《讚美歌》第六樂章

《讚美歌》第六樂章分成「詠唱調」和「場景」兩個部份，詠唱調的歌詞選自〈詩篇〉和〈以弗所書〉，共七行；場景的前六行歌詞來自〈以賽亞書〉，最後的女高音宣告則選自〈羅馬書〉。[278] 以下就兩個部分的運用情形分別討論。

---

[275] 請參見附錄三的第一份「標題文字」。

[276] 請參見附錄三的第一份「標題文字」。

[277] Bekker, *Mahlers Sinfonien*, 91.

[278] 歌詞的詳細出處請參見附錄一。

1. 詠唱調

詠唱調分成 A-B-A'-B'四個段落：[279] A 和 A'段兩次呈現第 1-3 行歌詞，講述身處黑暗的痛苦；做為回應的第 4-7 行歌詞出現在 B 和 B'段，宣告光明的來臨【表 4-2-1】。

【表 4-2-1】《讚美歌》第六樂章詠唱調的段落結構

段落	小節	詩行	歌詞	調性
A	1-19	1	Stricke des Todes hatten uns umfangen, 死亡的繩索纏繞我們，	c
		2	und Angst der Hölle hatte uns getroffen, 陰間的痛苦抓住我們，	
		3	wir wandelten in Finsternis. 我們行過幽暗。	
B	19-39	4	Er aber spricht: 但是主說：	降 A
		5	Wache auf, der du schläfst! 當醒過來，你這睡著的人！	
		6	Stehe auf von den Toten! 從死裡復活！	
		7	Ich will dich erleuchten! 我就要光照你了！	
A'	40-54	1	死亡的繩索纏繞我們，	c
		2	陰間的痛苦抓住我們，	
		3	我們行過幽暗。	
B'	54-77	4	但是主說：	C
		5	當醒過來，你這睡著的人！	
		6	從死裡復活！	
		7	我就要光照你了！	

在調性安排上，「詠唱調」四個段落的調性分別是 c 小調、降 A 大調、c 小調和 C 大調。A 段以 c 小調開啟；雖然根據歌詞的結構，B 段是從第 19 小節開始，但此時和聲仍停留在 c 小調屬和絃上，之後才經過降 E 增三和弦（第 21 小節），解決至降 A 大三和絃（第 22 小節），正式轉到 B 段的降 A 大調。[280] A'段的調性再度回到 c 小調，並在段落最後利用半終止轉入 C 大調的 B'段。孟德爾頌在這裡兩度運用「小

[279] 第六樂章的分段參考自陶恩的分析：Town, “Mendelssohn’s ‘Lobgesang’,” 21-22.

[280] 陶恩認為 B 段先後建立在 G 大調和降 A 大調上（參見：Town, “Mendelssohn’s ‘Lobgesang’,” 21）；而柯諾德在他的專書中提到這個地方的轉調時，只提到在第 19 小節轉到了 G 大調，之後就沒有繼續討論調性，完全沒提到 B 段是落在降 A 大調上（參見：Konold, *Die Symphonien*, 184）。個人認為，第 19-20 小節雖然出現 G 大三和絃，但第 21 小節的降 E 增三和絃仍屬於 c 小調，因此不應視為「轉到了 G 大調」。此外，柯諾德在專書中指稱 B'段是從第 65 小節開始，且建立在 G 大調上，應為筆誤（Konold, *Die Symphonien*, 185）；事實上 B'段是從 54 小節開始，且明顯是在 C 大調上。

調到大調」的轉換，反映歌詞中「從黑夜到光明」的意涵；其中，第二次轉調比第一次明確，且相對於 B 段因複雜的和聲進行和扭曲的旋律音型，造成些許陰影效果，B'段更為溫暖地展現光明與希望。

除了調性轉換，孟德爾頌也使用不同的配器來加強黑暗和光明的對比。A 段以絃樂為主體，利用「上氣不接下氣」（atemlos）的伴奏音型 [281] 呈現身處幽暗的愁苦；A'段和 A 段一樣由絃樂伴奏，但原先沉重的喘息被流動的對位線條取代，情緒更為激動。相對地，在迎接光照的 B 和 B'段，絃樂只留下中提琴與大提琴，同色彩鮮明的木管樂器一起演奏規律的四分音符和絃，氣氛轉為明亮而安慰。[282]

2. 場景

場景運用較複雜的段落設計，呈現對光明的呼求【表 4-2-2】。

【表 4-2-2】《讚美歌》第六樂章場景的段落結構

段落	小節	詩行	歌詞	調性
前奏	77-81	-	-	f
吟誦調 1	82-88	8 9	Wir riefen in der Finsternis: 我們在幽暗中呼喊： Hüter, ist die Nacht bald hin? 守望的啊，夜裡如何？[283]	f
詠唱調風 1	88-100	10 11 12	Der Hüter aber sprach: 守望的說： Wenn der Morgen schon kommt, so wird es doch Nacht sein; 早晨將到，黑夜也來； wenn ihr schon fraget, so werdet ihr doch wieder kommen und wieder fragen: 你們若要問，可以回頭再來，可以再問：	f－降 b

[281] Konold, *Die Symphonien*, 184.

[282] 柯諾德認為這個段落的管絃樂音響讓人聯想起《義大利》交響曲的開頭，只是速度較為緩和，參見：Konold, *Die Symphonien*, 184.

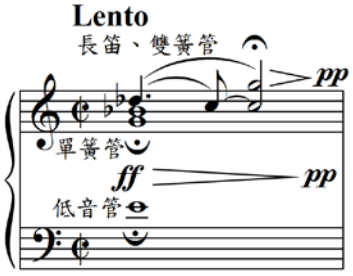
[283] 這句經文出自〈以賽亞書〉第廿一章第十一節的最後一句，原文（希伯來文）為「מִלֵּיְלָה שֹׁמֵר מַה־ מִלֵּיל: שֹׁמֵר מַה־」，其中「שֹׁמֵר」意為「守望者」、「מַה־」為「如何」、「מִלֵּיְלָה」為「夜晚」，查詢自：Biblos, “Bible Hub,” http://biblehub.com/text/isaiah/21-11.htm (accessed July 1, 2013). 「和合本」直截了當地將其譯為「守望的啊，夜裡如何？」路德則採經過釋義的譯法，將其翻成「Hüter ist die nacht schier hin?」（守望者，夜差不多過了嗎？）編寫歌詞時，孟德爾頌再把其中的「schier」（差不多）換成了意思相仿的「bald」（就快）。路德的釋義，有可能是孟德爾頌以如此戲劇化的方式，呈現這句歌詞的重要原因；然而，為尊重「和合本」的權威性，此句歌詞的中譯仍採「和合本」。

吟誦調 2	101-105	13	Hüter, ist die Nacht bald hin? 守望的啊，夜裡如何？	g
詠唱調風 2	105-117	10 11 12	守望的說： 早晨將到，黑夜也來； 你們若要問，可以回頭再來，可以再問：	g – c
吟誦調 3	118-126	13	守望的啊，夜裡如何？	a
女高音回答	126-129	14	Die Nacht ist vergangen! 黑夜已深！[284]	D

在樂團的前奏之後，男高音先以吟誦調唱誦 8-9 兩行歌詞，接著 10-12 行改用詠唱調風（arioso）的方式演唱，先後呈現兩次；兩次詠唱調風後面，都跟著吟誦調的第 13 行（其歌詞和旋律與第 9 行相同）。[285] 樂章最後「夜裡如何？」的詢問一再重複，直到女高音以「黑夜已深！」的回答結束樂章，不間斷地進入第七樂章。

場景在調性上有相當戲劇化的安排。猛烈陰沉的前奏建立在 f 小調屬七和絃上，接著男高音不安地唱出「我們在幽暗中呼喊」和兩次「守望的啊，夜裡如何？」，三句歌詞之間穿插兩次木管樂器的吶喊【譜例 4-2-1】。

【譜例 4-2-1】《讚美歌》第六樂章，第 84 小節



[284] 這句經文出自〈羅馬書〉第十三章第十二節的頭一句，原文（希臘文）為「ἡ νὺξ προέκοψεν」，其中「ἡ」為定冠詞、「νὺξ」為「夜晚」、「προέκοψεν」意為「挺進、進步」，查詢自：Biblos, “Bible Hub,” http://biblehub.com/text/romans/13-12.htm (accessed July 1, 2013). 「和合本」將其翻成「黑夜已深」、天主教「思高本」則譯為「黑夜深了」，都是相當直接的翻譯；相對地，路德的翻譯是「Die nacht ist vergangen」（黑夜已經過去了），亦是經過釋義以使意涵更為明確的做法。這句歌詞的戲劇化展現，同樣與路德的釋義脫不了關係；然此處還是以「和合本」為中譯，以尊重其權威性。

[285] 陶恩將「你們若要問可以回頭再來，」視為第 12 行，第 13 行則是「可以再問：守望的啊，夜裡如何？」，這和經文的分句並不相符；接著，在分析時，他將跟在詠唱調風後頭的吟誦調視為第 9 行歌詞的再現。依照陶恩分行與分析的方式，第 13 行後半的「守望的啊，夜裡如何？」要等到第 9 行歌詞的第二次再現（第 119-120 小節）之後才出現（第 121-126 小節），亦即第 13 行歌詞被分成前後兩半、中間硬生生插進第 9 行歌詞（參見：Town, “Mendelssohn’s ‘Lobgesang’,” 20-22）。由於這樣的分析實在相當不合邏輯，本文因此依照經文的分句重新分行，並依新的分行方式進行分析。

這個刺耳的木管吶喊亦由 f 小調的屬七和絃組成，[286] 男高音唱誦的吟誦調旋律也一直圍繞著 c'音（f 小調屬音）進行，讓前奏和整個吟誦調段落都保持在 f 小調的屬功能和絃上，得不到解決，呼應那「渴望拯救的靈魂恐懼不安的呼喊」[287]。接著的詠唱調風，男高音唱出守望者的回答，和聲才第一次解決到 f 小調主和絃。然而，守望者的回答沒有帶來安慰，隨著「你們若要問，可以回頭再來」的歌詞，調性漸漸移往降 b 小調，最後的「可以再問」再度停留在屬七和絃，沒有解決直接進入第二次吟誦調。

第二次吟誦調，木管吶喊和男高音的呼喊再度兩次交錯呈現，但全部向上移動一個全音，建立在 g 小調的屬功能和絃上。隨後，第二次詠唱調風以 g 小調開始，但隨即因為 B 音的還原（第 107 小節起），讓人產生調性在 g 小調和 G 大調之間游移的錯覺；實際上，整個段落可視為是保持在 c 小調的屬功能和絃上，持續強化「期待拯救而不可得」的印象。第三次吟誦調同樣由木管吶喊和男高音呼喊交錯進行，且再度向上移動全音，建立在 a 小調屬功能和絃上；隨著「夜裡如何？」的詢問一遍又一遍，和聲也持續停留在屬功能和絃上，直到女高音以「光芒四射的 D 大調」[288] 唱出「黑夜已深！」，和聲才終於在第七樂章獲得解決。

整個「場景」因調性和聲的安排而張力十足，一方面對拯救和光明的渴望因屬功能和絃的連續使用而不斷強化，另一方面，從 f 小調、g 小調、a 小調到 D 大調，不斷攀升的調性將情緒拉升至高潮，也將我們從幽暗的深淵帶向光明與希望。

回頭觀察場景的配器方式。正當詠唱調最後的光照預言帶來希望時，場景猛烈的

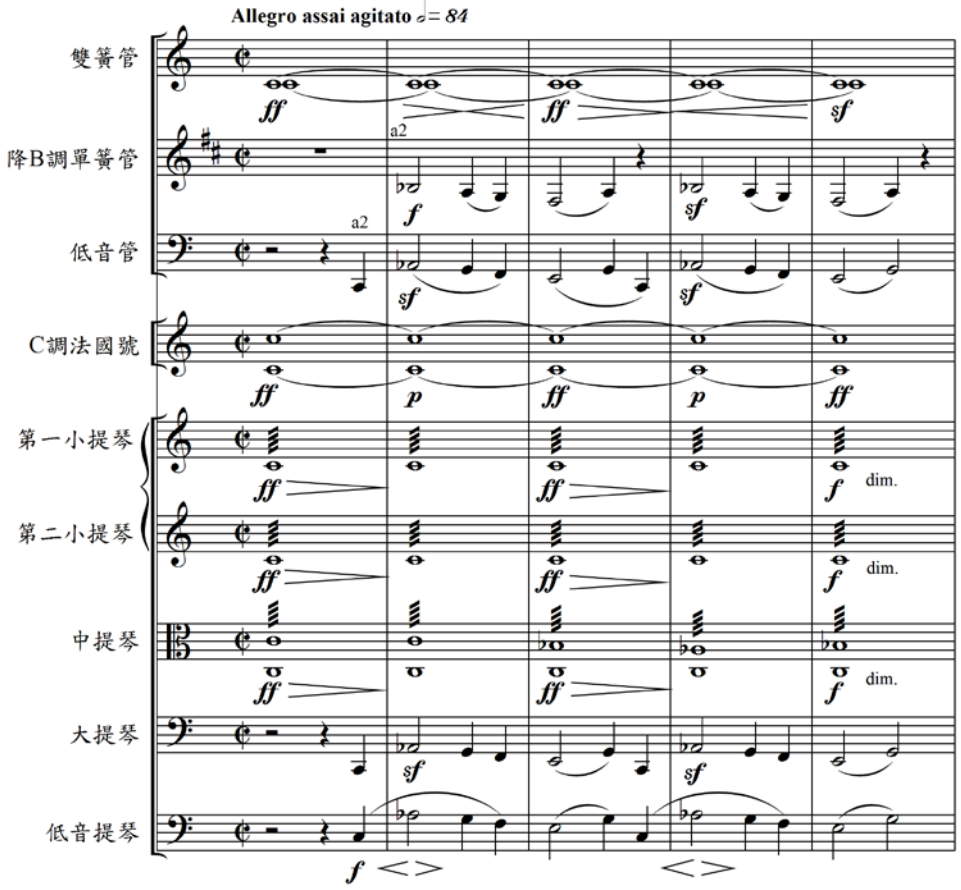
[286] 此處的分析係將降 D 音視為和聲外音，故而木管吶喊這整個小節可視為根音延遲出現的 f 小調屬七和絃第一轉位。柯諾德亦針對這個木管吶喊進行了和聲分析（參見 Konold, *Die Symphonien*, 185），他認為這個小節是「沒有根音的 D 大調屬九和絃（三音上位），解決到 C 大三和絃第一轉位。」（dem Septnonakkord von D-Dur ohne Grundton in Terzlage, der sich zum C-Dur-Sextakkord auflöst.）這樣的分析方式不僅令人匪夷所思（完全無功能性），且有明顯的不妥與謬誤之處，例如：為了湊成 D 大調屬九和絃，降 D 被迫要當成升 C 來看待，道理何在？另外，第二個和絃包含七音（降 B），應為屬七和絃，非大三和絃！

[287] Riemann, “Lobgesang,” 16.

[288] Seaton, foreword to *Lobgesang*, VI.

前奏提醒我們黑夜尚未過去：小提琴、中提琴深沉的快速震音（tremolo）和法國號、雙簧管的長低音構成背景，接著低音提琴、低音管和單簧管奏出陰沉的動機音型[289]【譜例 4-2-2】。

【譜例 4-2-2】《讚美歌》第六樂章，第 77-81 小節



小提琴和中提琴的震音稍後也成為詠唱調風的基底，為守望者的回答伴奏，低音管則奏出前奏那陰沉的動機音型，作為對位。第二次詠唱調風不但調性向上升高一個全音，小提琴和中提琴的震音也從八分音符的重複變成八分音符三連音，加強了不安的感覺。緊接著，第三次吟誦調不再由木管獨自吶喊，而是加上第二小提琴和中提琴的快速震音（和前奏的震音相同），其他絃樂稍後也一齊加入（第 120 小節），將騷動不安的情緒帶到最高點。

[289] Riemann, “Lobgesang,” 16.

相對於前奏和詠唱調風陰鬱低沉的音響，吟誦調裡不斷出現的木管吶喊顯得尖銳刺耳，像是深陷幽暗的人們痛苦的哭求（參見【譜例 4-2-1】）。[290] 前兩次吟誦調，這痛苦的吶喊總是一閃即逝；到了第三次吟誦調，配合背景濃厚的絃樂震音，木管以最強的力度奮力吶喊，之後更和男高音相互應答（第 121 小節起），不斷呼求光明。接著，在令人屏息的休止之後，女高音的回答帶出光輝燦爛的第七樂章，由合唱團和樂團齊聲讚頌光明。

二、第二號交響曲第四樂章〈原光〉

〈原光〉的歌詞共有 10 行，馬勒譜曲時，在「前奏-A-B-A'」的架構下，刻意重複了第 4、第 7 行和第 9 行前半【表 4-2-3】。

【表 4-2-3】第二號交響曲第四樂章的段落結構

段落	小節	詩行	歌詞	調性
前奏	1-13	1	O Röschen rot! 噢，小紅玫瑰！	降 D
A 前	14-17	2	Der Mensch liegt in größter Not! 人處在極大的困境中！	升 c
	18-22	3	Der Mensch liegt in größter Pein! 人處在極大的苦難裡！	降 E
A 後	23-35	4	Je lieber möcht' ich im Himmel sein, 我多寧願身在天堂， je lieber möcht' ich im Himmel sein! 我多寧願身在天堂！	降 D
B1	36-43	5	Da kam ich auf einen breiten Weg; 那裡我來到寬廣的道路上；	降 b
B2	44-49	6	da kam ein Engelein und wollt' mich abweisen. 那裡有小天使迎來，要我離開。	A－a
B3	50-54	7	Ach nein! Ich ließ mich nicht abweisen! 啊不！我絕不離開！ Ach nein! Ich ließ mich nicht abweisen: 啊不！我絕不離開：	升 f
A'前	55-56	8	Ich bin von Gott und will wieder zu Gott! 我從神那裡來，也要回到神那裡去！	降 G－G
	57-58	9	Der liebe Gott, der liebe Gott 慈愛的神，慈愛的神	降 A
A'後	59-60		wird mir ein Lichtchen geben, 要賜我一束微光，	降 D
	61-68	10	wird leuchten mir bis in das ewig selig Leben! 要光照我，直到那極樂永生！	降 D

[290] 柯諾德認為這些木管吶喊是「幸災樂禍的回聲」（höhnisch Echo），參見：Konold, *Die Symphonien*, 185.

女中音以「噢，小紅玫瑰！」開啟樂章，跟著出現一段純器樂的聖詠，此為前奏。A 段呈現第 2-4 行歌詞，帶有「光明」意涵的第 4 行在重複之後，得以和象徵「黑暗」的第 2、3 行相抗衡。[291] B 段包含三個可明顯區別的段落，分別呈現第 5、6、7 三行歌詞；其中被重複的第 7 行，一方面作為第 5-6 行情節描述的回應，另一方面必然導向之後的第 8-10 行：因為，造成如此堅決宣示的原因，需要被說明。[292] A'段前半的旋律音型和 A 段前半類似，但音值減半，氣氛也更加緊迫；後半段氣氛轉緩，旋律和 A 段後半密切相關，以「直到那極樂永生」呼應第 4 行的「多寧願身在天堂」，幸福安詳地結束樂章。

1. 前奏和 A 段

在〈原光〉當中，也可觀察到利用調性轉換來呼應歌詞意涵的情形。樂章開頭的「噢，小紅玫瑰！」和跟隨其後的管樂聖詠落在降 D 大調上；進入 A 段後，在黑暗中吶喊的頭兩行歌詞，先後建立在兩個關係甚遠的調性上：升 c 小調（第 15-17 小節）和降 E 大調（第 18-20 小節）。相較於這兩行歌詞劇烈的轉調，帶有「光明」意涵的「我多寧願身在天堂，我多寧願身在天堂！」回到樂章的主調降 D 大調上，直到 A 段結束。

配器方面，開啟樂章的「噢，小紅玫瑰！」僅由絃樂伴奏，緊接著是一段純器樂的聖詠，由九把管樂器演奏（低音管、倍低音管、四支法國號和三支小號）。馬勒在總譜上指示「本樂章這些樂器必須比鄰而坐，最好安排在舞台的後方。」（Diese Instrumente sollen zu dieser Nummer neben einander, am besten im Hintergrunde des Orchesterraumes aufgestellt sein.）[293] 這樣的安排讓這段聖詠從遠方飄送而來，「彷彿

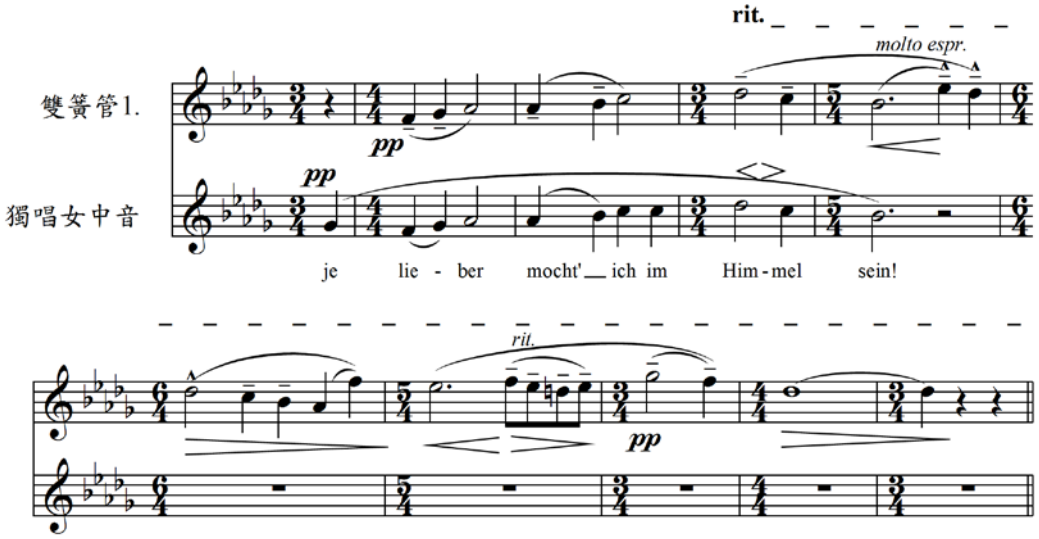
[291] Schmidt, “O Röschen rot,” 126.

[292] Schmidt, “O Röschen rot,” 127.

[293] Stark-Voit and Kaplan eds., *Partitur,* 175. 這項指示在音樂會演出時有執行上的困難：第三樂章必須

一架管風琴」[294]，亦像是來自天堂的歌聲，預示終樂章同樣從遠方傳來的末日號角。[295] 女中音的訴說將我們帶回塵世，A 段再度由絃樂伴奏，只分別在前半和後半的尾聲加入少量的管樂：前半是兩支小號（在舞台後方！）呼應著人們的困境和苦難（第 20-22 小節）；後半用一支雙簧管來加強第四行歌詞的第二次呈現，且「極富表情地」將旋律繼續延伸，一波波向上帶到高音降 g"之後，才慢慢消失【譜例 4-2-3】。

【譜例 4-2-3】第二號交響曲第四樂章，第 27-35 小節，主旋律



2. B 段

依照歌詞情節的進行，馬勒為 B 段的三個段落安排了各不相同的調性和配器。B1（第 36-43 小節）落在降 b 小調上，這個段落使用的配器非常精簡，卻有效地營造出神秘的氛圍：雙簧管、兩支法國號、鐘琴和豎琴一同奏出空洞的和絃，單簧管於其中奏著簡單的動機音型；相同的音響以小節為單位，一再重複。在這陌生的薄霧之中，「我來到寬廣的道路上」。人聲旋律最後由獨奏小提琴承接（第 40 小節起）。不同於

不間斷地進入此樂章，之後也必須不間斷地進入第五樂章，實在沒有足夠的時間讓樂手移動位置，但在錄音室裡，就可以（也應該要）遵照馬勒的指示，參見：Stark-Voit and Kaplan eds., *Textband*, 76.

[294] Bekker, *Mahlers Sinfonien*, 90.

[295] Schmidt, “O Röschen rot,” 125.

以二分音符和四分音符為主的人聲旋律，這段小提琴獨奏使用更多短的時值，包括本樂章首次出現的十六分音符，其靈巧活潑的音型預示著稍後小天使的到來。

進入 B2 時（第 44 小節起）調性突然轉為明亮的 A 大調，因為「那裡有小天使迎來」；可是，迎來的小天使卻「要我離開」，不幸的事實伴隨著三音的降低，A 大調瞬間變成了 a 小調。在這個段落當中，豎琴和絃樂的分解和絃構成雲霧繚繞的背景；在這背景之上，出現兩條相互對位的旋律線。其中一個是較低緩的人聲旋律；另一個是清亮活躍的高音線條。這高音線條先由第一部短笛吹奏，之後加入第二部短笛和兩支獨奏小提琴；其旋律音型源自前一段的獨奏小提琴。荀白克（Arnold Schönberg, 1874-1951）認為這條獨立於人聲旋律之外的線條，某種程度上帶有主要旋律的意味，[296] 就好像是那高高在上、「要我離開」的小天使。

最後，在調號與 A 大調相同的升 f 小調上，女中音「狂熱但輕柔地」（leidenschaftlich, aber zart）[297] 唱出「啊不！我絕不離開！」（第 50-54 小節）。B2 裡絃樂夢幻的分解和絃，在 B3 這裡被愁雲慘霧的震音和顫音取代，搭配上長笛最低音域的長音（b 和升 c'）之後，其音響不禁讓人想起《讚美歌》第六樂章場景的前奏（參見【譜例 4-2-2】）。

3. A'段

A'段的前半（第 55-58 小節），絃樂的快速震音搭配低音管和法國號的長音，延續前一段急切的心情。前半最後，四部長號的加入將氣氛帶至頂點，接著，大幅度漸慢和配器色彩的轉換將情緒舒緩下來，進入後半段。和 A 段後半相呼應，A'段後半再度以絃樂為主體，但加入許多其他元素，例如：演奏琶音和分解和絃的豎琴，以及歌詞提到「永恆」（ewig）和「極樂」（selig）時，暫時接手伴奏任務的單簧管和低音管，這些都讓 A'段比起 A 段帶有更濃厚的天堂氛圍。

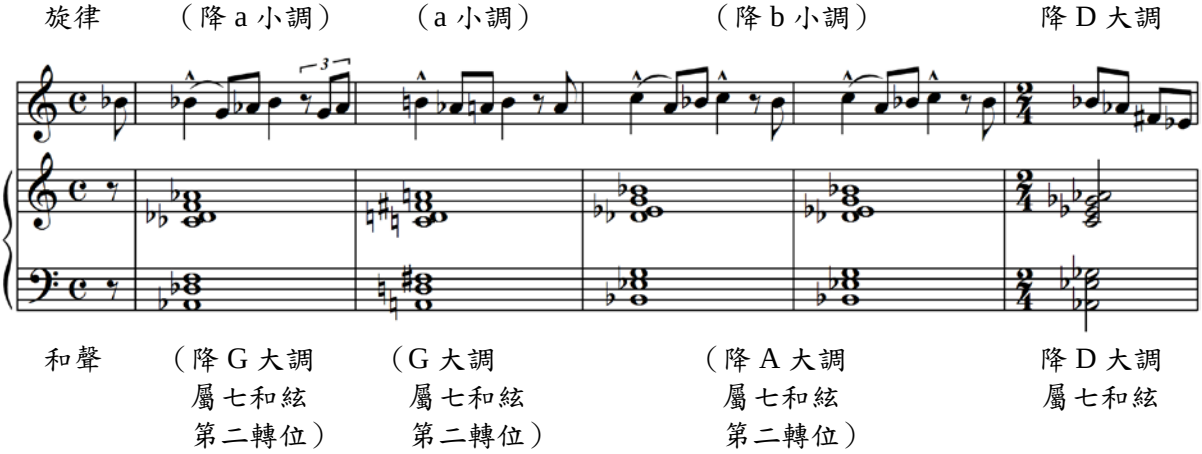
---

[296] Schmidt, “O Röschen rot,” 125.

[297] Stark-Voit and Kaplan eds., *Partitur,* 180.

在調性安排方面，A'段前半的主旋律和伴奏和聲，細看就像是分別落在不同的調性上，產生相當特別的效果【譜例 4-2-4】。

【譜例 4-2-4】第二號交響曲第四樂章，第 55-59 小節，主旋律和伴奏和聲的調性轉換



由女中音唱誦、兩把獨奏小提琴和第一小提琴加強的主旋律，可視為從降 a 小調出發，然後兩度上移半音，經過 a 小調到降 b 小調。與此同時，由低音管、法國號、豎琴和其他絃樂演奏的伴奏和聲，先是奏出降 G 大調的屬七和絃第二轉位，之後兩次向上移動半音，變成 G 大調和降 A 大調的屬七和絃第二轉位。

主旋律和伴奏和聲所處的調性看似無關，其實目標都是 A'後半的降 D 大調：第 57-58 小節，主旋律的降 b 小調與伴奏和聲的降 A 大調，分別是降 D 大調的關係小調和屬調！這幾個小節的半音轉調造成相當的戲劇性，一方面心急地解釋著「啊不！我絕不離開」的原因，另一方面將情緒帶向高潮，導入幸福的後半段，迎向光明和救贖。

三、兩個樂章的比較

對照上述兩個樂章調性和配器的安排，可以整理歸納出幾個相似的用法。首先，為呈現黑暗和光明的對比，兩位作曲家都有運用小調代表黑暗、大調象徵光明的例子。比如第六樂章的詠唱調裡，調性兩度從小調轉到大調，適切地表現「行過幽暗」和宣告「光照」的對比；〈原光〉的 A 段從升 c 小調轉到降 D 大調，傳達困境和苦難

中的人們「寧願身在天堂」的企盼；又如〈原光〉的 B2 裡，進入天國的希望因為小天使「要我離開」而落空，調性也因此從 A 大調變成 a 小調。此外，黑暗和光明的對比亦反映在伴奏樂器的選擇上。絃樂某種程度上代表塵世的幽暗和困苦，色彩鮮明的管樂則帶著「光明」或「天堂」的象徵。此用法出現在第六樂章的詠唱調當中，也讓〈原光〉的諸多段落有了塵世和天堂的區隔。

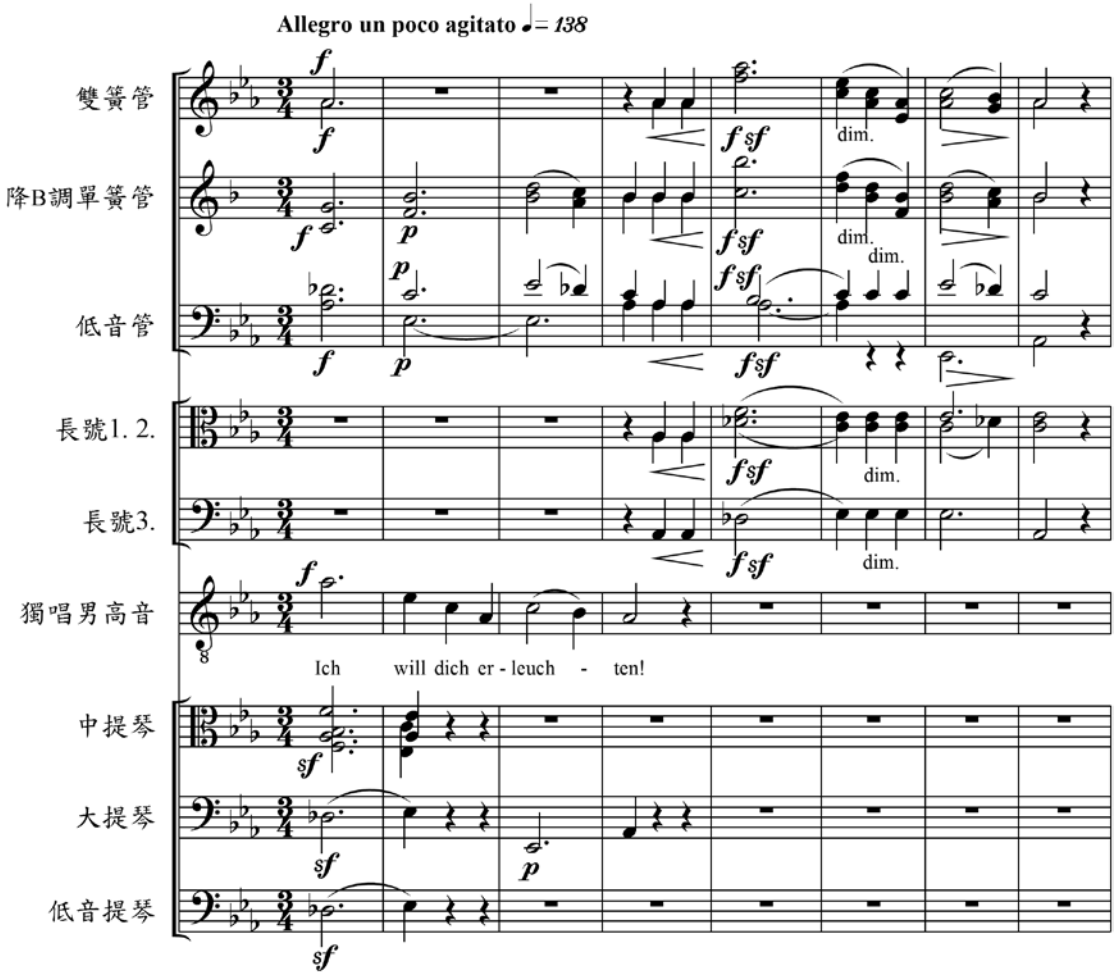
屬功能和絃的連續使用和向上轉調，讓第六樂章的場景，得以不斷累積能量，將看似平常的問答激化成為深切的哭求。在〈原光〉裡，從小天使迎來的 B2 段開始，不論轉換到什麼調性，和聲都一直保持在屬功能和絃上，直到樂章最後的終止式才終於解決。不同於第六樂章場景裡頭是以「段落」為單位、上移「全音」的轉調，〈原光〉的 A'段前半以「小節」為單位上移「半音」，非常緊密地將情緒拉升至高潮。在調性攀升的同時，兩位作曲家也不約而同地運用絃樂的震音來表現內心的激盪。這種種安排加在一起，創造出強大的戲劇張力，深刻傳達對於光明的渴望和呼求。

除此之外，兩個樂章配器上最奇妙的巧合，是長號這項樂器的運用。長號的使用在這兩個樂章當中皆屬畫龍點睛，只用來強調樂章中的一句歌詞。在《讚美歌》第六樂章，三部長號僅用在詠唱調 B 段和 B'段的結尾（第 35-39 小節和第 70-76 小節），和木管樂器（在 B'段還包括中提琴）一起重複詠唱調最後一行歌詞的旋律，用光彩豐厚的音響重申主的話語：「我就要光照你了！」【譜例 4-2-5(a)】。在〈原光〉裡，長號的運用更侷限於單一個小節（第 58 小節）；[298] 在這裡，四部長號加入低音管、法國號、第二小提琴和中提琴的行列，一同演奏降 A 大調屬七和絃，為和絃增加厚度，形成段落的高潮，因為「慈愛的神要賜我一束微光，要光照我」【譜例 4-2-5(b)】。

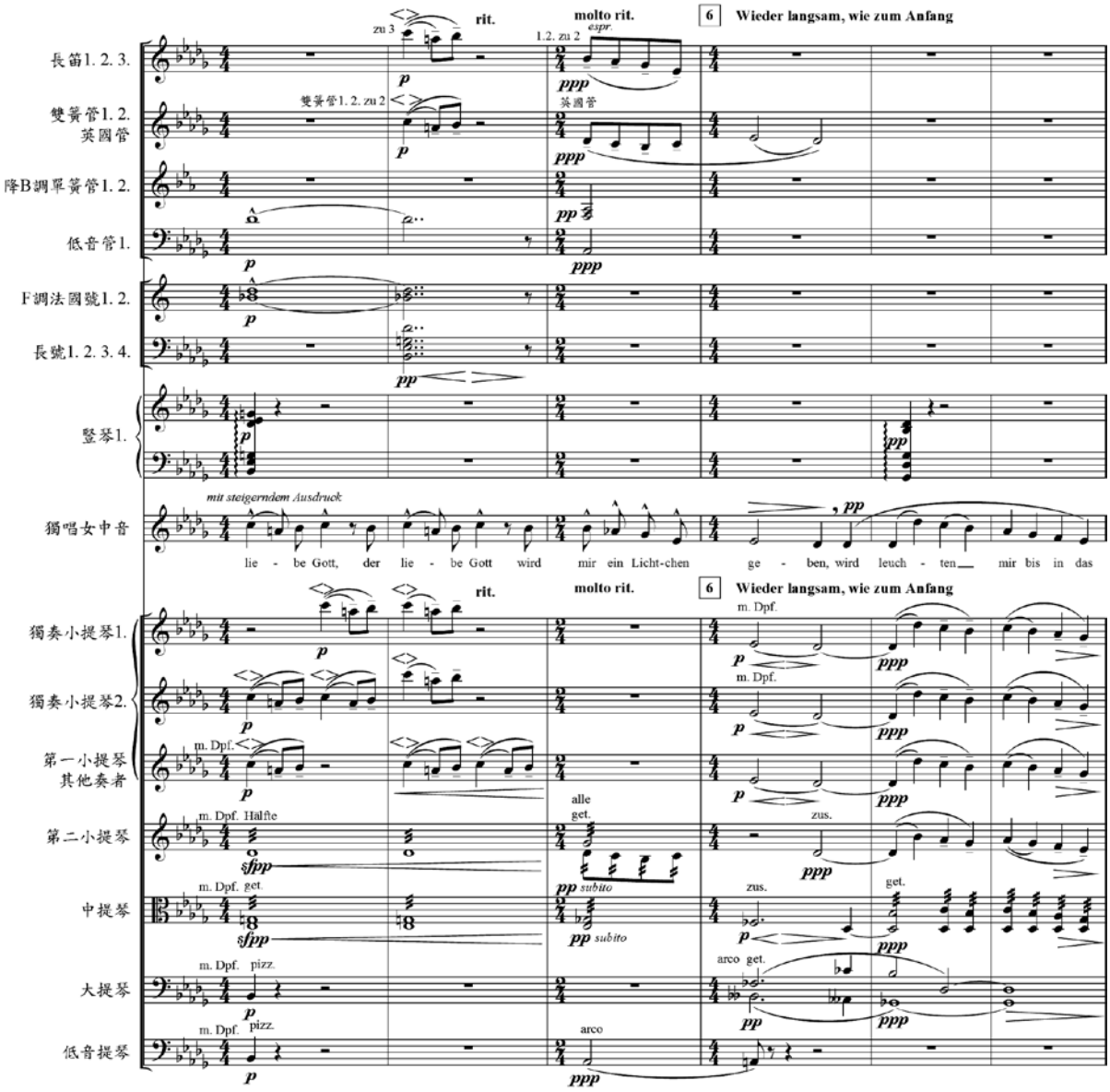
[298] 除了長號，施密特還提到另一項在整個樂章中只出現一次的樂器：第 59-60 小節的英國管（參見 Schmidt, “O Röschen rot,” 126）。然而，英國管在此處的使用，主要應是為了在較低的音域延續前一個小節雙簧管的音色，因為此音域已達雙簧管的最低音域，音色極為粗啞，幾乎不可能以極弱的音量來演奏；相反地，第 58 小節長號的使用卻是刻意選擇的結果。

【譜例 4-2-5】《讚美歌》第六樂章和第二號交響曲第四樂章的長號運用

(a) 《讚美歌》第六樂章，第 32-39 小節



(b) 第二號交響曲第四樂章，第 57-62 小節



兩處長號的運用顯然都是刻意選擇的結果，除了採用其莊重的音色，更因為這項樂器蘊含的象徵性。從十五世紀以來，長號的使用和宗教音樂總是關係密切；直到十九世紀中葉長號漸漸成為管絃樂團的標準編制之前，長號在歌劇中的使用則經常作為地獄或超自然現象的象徵，同時帶有一定程度的宗教指涉。[299]

就《讚美歌》的情況而言，不看第六樂章的話，整個清唱劇部份，長號和小號一樣只用在第二、第七和第十這幾個包含盛大合唱的樂章，獨唱或重唱的樂章法國號是

[299] 相關的討論請見註 229。

唯一被使用的銅管樂器。況且，第六樂章的這個樂句，長號所演奏的和絃可輕易地用法國號取代，其音響甚至更為明亮；然而孟德爾頌選用三部長號來演奏第六樂章的這個樂句，必然有著特殊的考量。詠唱調 B 段的經文來自〈以弗所書〉第五章第十四節，參照同為保羅書信的〈帖撒羅尼迦前書〉，在第四章第十六節我們可以發現作曲家如此考量的可能原因：「因為主必親自從天降臨，有呼叫的聲音和天使長的聲音，又有神的號（《路德聖經》：posaunen）吹響；那在基督裡死了的人必先復活。」

〈原光〉的情況更為明顯：這首《少年魔號》歌曲剛完成管絃樂配器、尚未決定用作第二號交響曲的第四樂章時，編制並不包含長號，第 58 小節的和絃是由單簧管、低音管和法國號共同演奏。[300] 之後，為了呼應整部交響曲的脈絡，馬勒才特地調整配器，改由長號加入低音管和法國號的行列，演奏這個和絃。

兩位作曲家不約而同選擇長號作為帶來「光照」的使者，賦予這兩處原本就相當突出的處理新一層的意義，也讓這兩個「呼求光明」的樂章產生跨越時空的特殊連結。

針對《讚美歌》第六樂章，陶恩指出，其「創作的元素幾乎完全順從歌詞」，樂章的曲式「不是強加在歌詞之上的死板構造，而是產生自歌詞」，這讓樂章的「曲式和戲劇融為一體。」[301] 對於〈原光〉細膩的配器，貝克如此說道：「管絃樂表達本身退居次位，從屬於人聲和歌詞。……這些給予〈原光〉伴奏的支持和圍繞的聲部，屬於真摯，而非前三個樂章那種交響樂團。它們自成一群，僅被指派為歌者效勞。」[302] 經過以上分析與討論，我們清楚看到，孟德爾頌和馬勒皆運用最戲劇化的音樂語言，極其生動地傳達歌詞的意涵，讓這兩個承先啟後、負載樂曲精神核心的關鍵樂章，發揮最大的力量。

---

[300] Mahler, *Des Knaben Wunderhorn*, 147.

[301] Town, "Mendelssohn's 'Lobgesang'," 20.

[302] Bekker, *Mahlers Sinfonien*, 91.

第三節　清唱劇部分

《讚美歌》的清唱劇部分共有九個樂章，其中第二、第七和第十樂章是盛大的合唱；以這三個大型樂章為起點、中點和終點，又可將整個清唱劇部分畫分成前後兩大段。第一大段裡，透過連串的「應答」手法，張力得以慢慢堆疊；經過第七樂章的高潮之後，則有樸實的「無伴奏聖詠」（第八樂章）撫平熱烈的情緒，為邁向第十樂章的最後高潮做準備。

第二號交響曲終樂章的清唱劇部分則有八個詩節，整個清唱劇部分從靜謐的「無伴奏聖詠」開始（詩節１和２），經過兩次「應答」手法的推展（詩節３至４以及詩節６至７），最後結束在炙熱無比的盛大合唱（詩節８）。

本節分為兩部分，分別針對兩部作品「應答」和「無伴奏聖詠」兩種人聲寫作的手法，進行分析和比較。

一、應答：《讚美歌》第三、第四樂章和第二號終樂章詩節３、４

「應答」這種由獨唱領頭、合唱回應的頌唱方式，是彌撒禮儀裡頌唱經文的一種重要方式，具濃厚的宗教意味。兩部作品的清唱劇部分，皆多次運用應答的手法，藉由主觀的訴請（獨唱或二重唱）到客觀的答覆或宣告（合唱），建構「黑夜到光明」的進程。

應答在《讚美歌》當中扮演相當重要的角色。孟德爾頌不但以長號和樂團的應答宣告樂曲的開始，更透過多種不同形式的人聲應答，為清唱劇部分的前半部（第二至第七樂章）帶起一波又一波的高潮。考慮到《讚美歌》創作的目的，西登（Douglas Seaton）也特別點出，像這樣一連串應答手法的運用，正象徵著上帝話語的廣布。[303]

第一種應答的方式，出現在第二樂章的最後一段（第 139-185 小節）：女高音獨

[303] Seaton, foreword to *Lobgesang*, VIII.

唱的訴願，由女聲合唱唱和。合唱主要是在樂句重複出現時，強調句首的「我的心哪，你要稱頌耶和華！」（如：第 144-145 小節和第 154-156 小節）。同樣在樂句間呈現應答的，還有第五樂章的前兩段（第 7-31 小節和第 31-55 小節）。這裡，作曲家運用合唱來重申三個樂句當中的第三句，藉此清楚地展現「黑夜到光明」的進程：先後運用獨唱和二重唱呈現的前兩句，是身處黑夜的祈求（我曾耐性等候耶和華，他垂聽我的祈求）；由合唱重申的第三句，則是往向光明的保證（那倚靠耶和華的便為有福）。

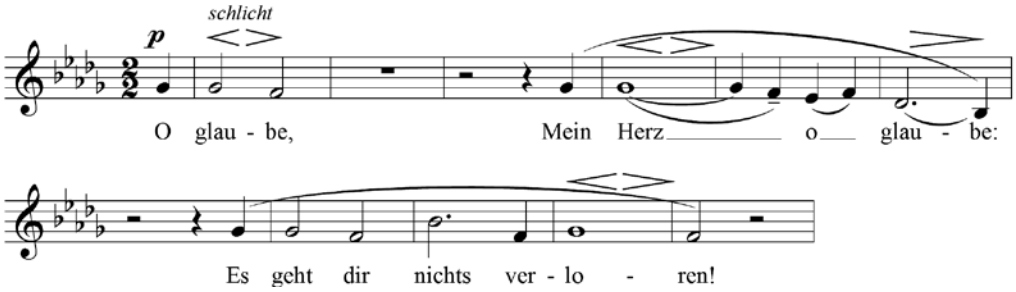
第三樂章的男高音獨唱和第四樂章的合唱，則呈現跨樂章的應答：第四樂章的兩行歌詞分別接收自第三樂章的吟誦調和詠唱調，且第二行所搭配的旋律音型亦變化自詠唱調。應答亦出現在第六和第七樂章的銜接處。第六樂章最末，獨唱男高音對光明的呼求，終於由獨唱女高音回答：「黑夜已深！」緊接著在第七樂章，同樣一句話，依序由銅管樂器、男聲合唱和女聲合唱一次又一次地宣告，形成應答。

第二號交響曲的清唱劇部分，亦可見應答手法的運用。詩節 3 由兩位獨唱者接力演唱的懇求，於詩節 4 由合唱團戲劇化地做出回應；詩節 6 裡二重唱的祈願，於詩節 7 經合唱熱烈重申。

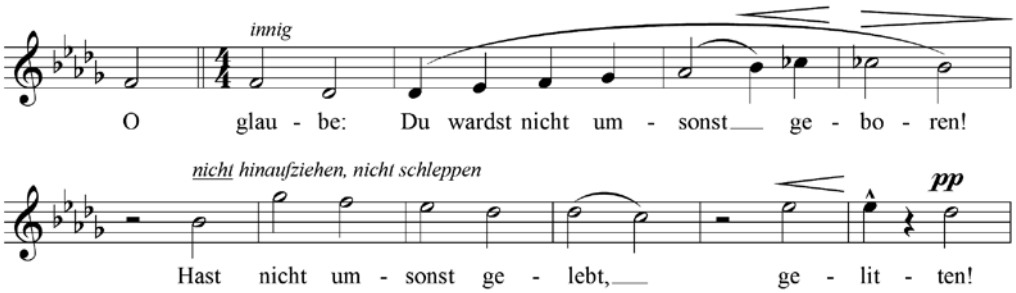
比較兩部作品應答手法的使用，可發現若干共通性，尤其《讚美歌》第三、第四樂章和第二號交響曲的詩節 3、4 之間，在許多層面都有著相近的思考。首先，詩節 3、4 的段落安排，和《讚美歌》第三、第四樂章頗為相似，都依著清唱劇裡常見的「吟誦—詠唱—合唱」的順序推展。詩節 3 共有六行歌詞，前四行由獨唱女中音演唱（第 560-601 小節），後兩行由獨唱女高音接手（第 602-617 小節），兩個段落擁有截然不同的音樂性格。女中音演唱的懇求主題，明顯具有吟誦調的特徵【譜例 4-3-1(a)】；女高音所演唱的旋律雖變化自懇求主題，但明確的樂句、規律的節拍以及富歌唱性的音型，都明顯不同於前一個段落，性格上較接近詠唱調【譜例 4-3-1(b)】。

【譜例 4-3-1】第二號交響曲第五樂章詩節 3 兩段落旋律型態的比較

(a) 吟誦調性質的女中音獨唱，第二號交響曲第五樂章，第 562-572 小節



(b) 詠唱調性質的女高音獨唱，第二號交響曲第五樂章，第 602-611 小節



詩節 3 這兩個段落的歌詞看似訴求相同，配上音樂後，卻形成完全不同的情緒：前者呈現黑夜裡徬徨心靈的殷切懇求，後者則以更加肯定的口吻給予信心和安慰【表 4-3-1】。如此的情緒轉換，也剛好可和《讚美歌》第三樂章遙相呼應：吟誦調強調黑暗中的悲苦，詠唱調則宣告神的撫慰。

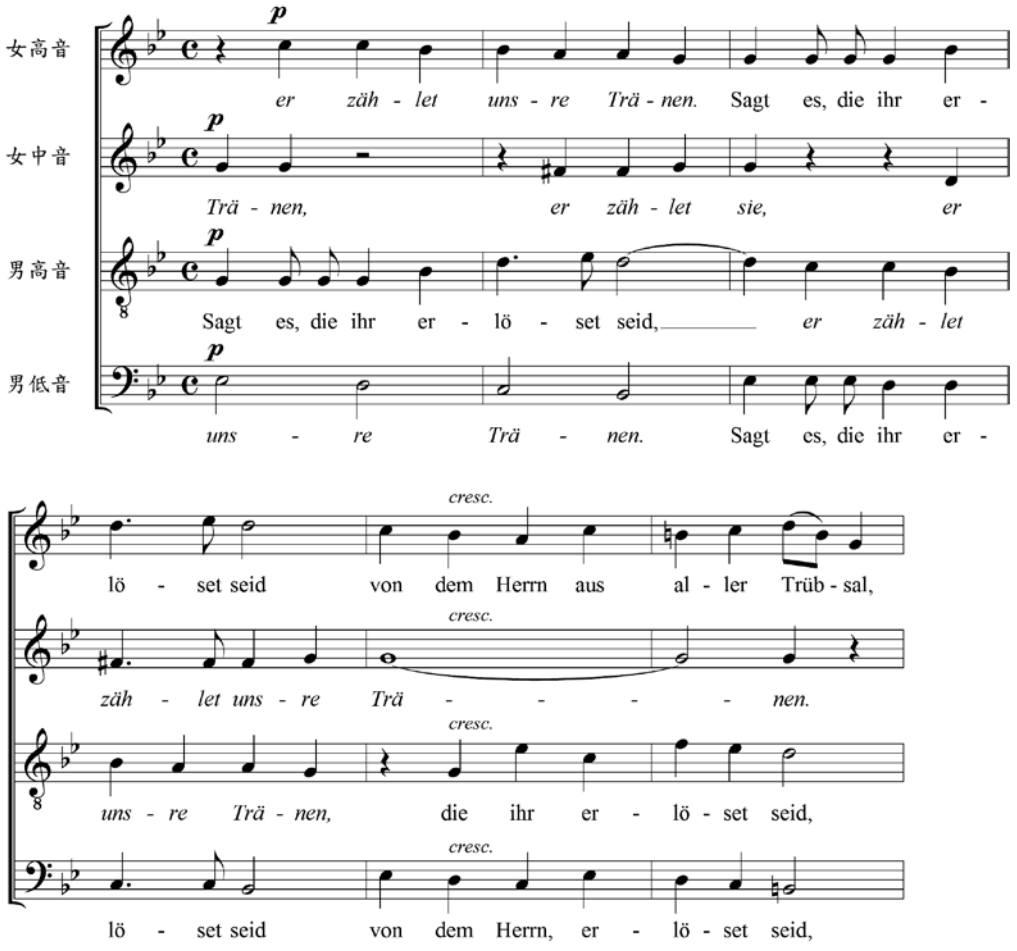
【表 4-3-1】《讚美歌》第三樂章和第二號交響曲第五樂章詩節 3 歌詞對照

《讚美歌》第三樂章	第二號交響曲第五樂章詩節 3
吟誦調 願耶和華的贖民說這話，就是他從敵人手中所搭救的，從沉重的傷痛、從恥辱和綁索，那些被捆鎖在黑暗中的人，凡他從敵人手中所救贖的，說這話！稱讚他、讚美他的慈愛！	女中音 噢，要相信，我的心！噢，要相信：這一切不是徒勞無功！是你的，的確，你所渴望的是你的！你所喜愛的、你所爭奪的是你的！
詠唱調 他記數我們患難日子的眼淚，用他的話安慰我們的悲傷，說這話！稱讚他、讚美他的慈愛！	女高音 噢，要相信：你的出生不會白費！你沒有白活、不會白白受苦！

緊接在第三樂章和詩節 3 之後的合唱樂段，第四樂章和詩節 4，亦享有值得注意的共通性：兩者的多數樂句皆由男聲開始，稍後才加入女聲，藉此強化「黑夜至光明」的意象。

第四樂章的第一個樂句（第 3-14 小節）是由合唱男高音率先發聲，唱出完整的第一行歌詞「願耶和華的贖民說這話，從所有的傷痛」，其他聲部於四個小節後才一齊加入。短小的第二樂句（第 15-18 小節），則是由合唱男低音先唱，兩個小節後再由女聲合唱回應。接著，第三樂句（第 19-31 小節）再度由合唱男高音領頭，演唱第二行歌詞前半「他記數我們的眼淚」，其他聲部分別於一個小節（女中音）和兩個小節（女高音和男低音）之後加入，形成豐富的對位。第四樂句一開始（第 31 小節起），當其他聲部仍延續第二行歌詞的演唱時，合唱男高音卻回頭唱起第一行；兩個小節後，第一行歌詞由外聲部接手，使樂句隨著兩行歌詞的精彩交織，邁向樂章的高潮【譜例 4-3-2】。最後一個樂句（第 44-52 小節）先由男聲和女聲輪流唱出第二行歌詞前半，接著兩者一起輕輕唱誦完整的第二行歌詞「他記數我們患難日子的眼淚」。

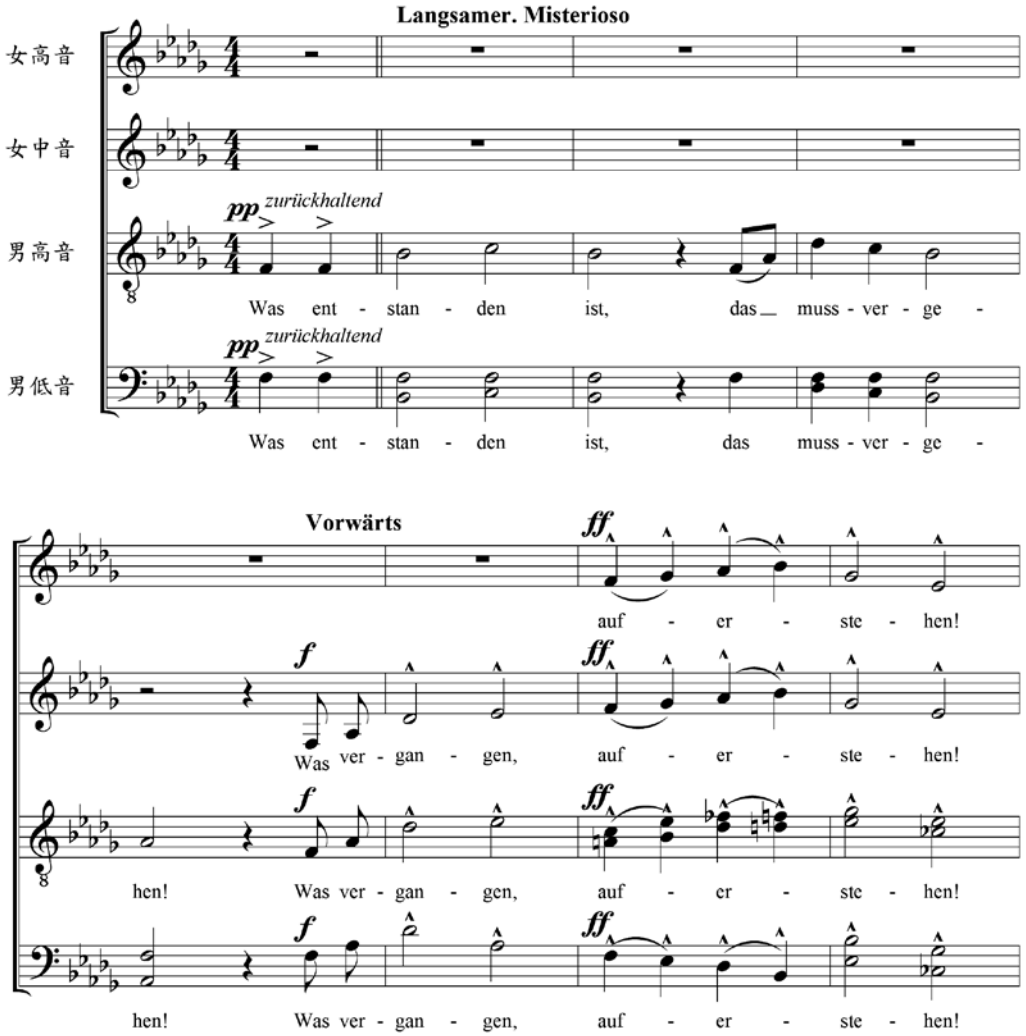
【譜例 4-3-2】《讚美歌》第四樂章，第 31-36 小節（合唱）[304]



[304] 為方便辨識，譜例上第二行歌詞皆標示以斜體（*Er zählet unsre Tränen*），第一行歌詞則否（Sagt es, die ihr erlöset seid von dem Herrn aus aller Trübsal）。

在馬勒的作品當中，詩節４第一個樂句的前半句（第 617-621 小節）由男聲合唱負責，輕緩神秘地[305] 唱出「生者，必須死滅！」女聲合唱於後半句（第 621-624 小節）加入，快速強力地[306] 宣告「死者，復活！」兩者一輕一重、一慢一快，形成劇烈的對比【譜例 4-3-3】。

【譜例 4-3-3】第二號交響曲第五樂章，第 618-624 小節（合唱）



以低音銅管為主的間奏（第 625-628 小節）逐步將速度和力度帶向靜止；接著，在一片神秘之中，男聲合唱極其輕柔地唱道「停止顫抖！」兩個小節後，女中音獨唱和女

[305] 此處力度為 *pp*，人聲旋律上標註有「收斂」（Zurückhaltend）的指示，且段落的速度術語為「較慢的、神秘的」（Langsamer. Misterioso）。

[306] 後半句力度以 *f* 開始 *ff* 結束，且標示有「向前」（Vorwärts）的速度術語。

聲合唱一齊加入，用同樣緩和的口吻[307] 再次申告。在「較快地」（Schneller）的速度指示下，無伴奏的男聲合唱突然大聲喊出「準備！」最後，女中音獨唱帶領合唱團漸輕漸緩地[308] 唱出「準備，迎接新生！」結束這極具戲劇張力的樂段。

雖然第四樂章和詩節４的多數樂句都採用「男聲—混聲」的模式進行，但兩相對照之後，可發現一項值得注意的區別：第四樂章多以單一聲部（男高音或男低音）開始，後由其他聲部加入回應，可視為應答手法的另一種呈現；詩節４卻非如此。詩節４裡，男聲合唱經常進一步細分成三或四個聲部，女聲合唱卻多以齊唱的方式呈現【譜例 4-3-3】。也因此，第四樂章強調的主要是個體（單聲部）和群體（多聲部）之間的對比，詩節４所突顯的則是男聲和混聲之間微妙的音色變化。

除了人聲配置的相似性之外，樂團部分亦有可以互相對照之處。如同第六樂章詠唱調裡「以絃樂呈現幽暗、以管樂迎接光照」的情形，[309] 訴說著黑夜傷痛的第三樂章，完全只運用絃樂來伴奏，管樂至第四樂章才重新加入，主要用來為合唱助奏。詩節３的樂團部分以絃樂為主要的伴奏，並使用少量管樂擔任人聲的助奏或演奏延伸的副旋律，其產生的音響效果，和〈原光〉的 A 段相當類似；詩節４的樂團伴奏則是以中低音域的銅管為主體，其配置一方面直接呼應呈式部裡末日經—復活主題的第二度呈現（第 142-161 小節），另一方面也令人回想起〈原光〉前奏的管樂聖詠（第 3-13 小節）。

二、無伴奏聖詠：《讚美歌》第八樂章和第二號終樂章詩節１、２

《讚美歌》的歌詞當中，只有第八樂章不是改寫自《聖經》；這兩詩節共十六行

[307] 此樂句所有人聲聲部的力度皆維持在 *ppp*，且馬勒特地指示獨唱者「不要亮出來」（ohne hervorzutreten）。

[308] 此處以「較慢的」速度開始，後又指示要「收斂」（zurückhalten, 第 637 小節）；此外，合唱團的力度由 *mf* 開始，劇烈地漸弱至 *ppp*，之後還持續漸弱。

[309] 請參見第四章第二節的分析與討論。

的路德教派聖詠，也因此成為作品當中唯一的韻文，具有相當特殊的地位。[310] 相對地，第二號交響曲終樂章的八個詩節當中，只有詩節１和２是來自克婁普施托克的詩作，其餘詩節則是馬勒自己的創作；此外，如前所述，這兩個詩節亦是整個樂章最早譜寫完成的段落，[311] 巍峨龐大的終樂章便由此出發，慢慢成形。

兩位作曲家取用原來的詩作做為歌詞時，為了使其更加符合樂曲的背景，各自以完全不同的方式進行了若干修改。

《讚美歌》第八樂章使用的聖詠〈今我們稱謝神〉原本共有三個詩節，但孟德爾頌在作品當中只擷取詩節１和詩節３，成為兩詩節的形式。此外，對照聖詠原詩和第八樂章的歌詞，可發現作曲家依照自己的需求，更動了許多字句【表 4-3-2】。

【表 4-3-2】聖詠〈今我們稱謝神〉和《讚美歌》第八樂章歌詞對照

〈今我們稱謝神〉詩節１和３	音節	《讚美歌》第八樂章	音節
Nun danket alle Gott 今我們稱謝神	6	Nun danket alle Gott 今我們稱謝神	6
mit Herzen, Mund und Händen. 以心、以口、以雙手。	7	mit Herzen, Mund und Händen, 以心、以口、以雙手，	7
Der große Dinge tut 他行偉大工程	6	[der sich in aller Not] 〔應允我們所求〕	6
an uns und allen Enden, 為我們所有目的，	7	[will gnädig zu uns wenden;] 〔他慈愛轉向我們；〕	7
Der uns von Mutterleib 從那母親子宮	6	[der so viel Gutes tut;] 〔他行如此恩惠；〕	6
und Kindesbeinen an 和幼年時開始	6	[von] Kindesbeinen an 〔自〕幼年時開始	6
Unzählig viel zu gut 數不盡的恩惠	6	[uns hielt in seiner Hut,] 〔我們受他保護，〕	6
bis hierher hat getan. 至今皆已完成。	6	[und allen wohlgetan.] 〔一切完美無缺。〕	6
Lob, Ehr und Preis sei Gott, 讚美、榮耀、稱頌，	6	Lob, Ehr und Preis sei Gott, 讚美、榮耀、稱頌，	6
dem Vater und dem Sohne 神是聖父和聖子，	7	dem Vater und dem Sohne 神是聖父和聖子，	7
Und Gott, dem Heilgen Geist 神也是那聖靈，	6	[und seinem heil'gen Geist] 〔和自己的聖靈，〕	6
im höchsten Himmelsthrone, 在至高天國寶座，	7	im höchsten Himmelsthrone! 在至高天國寶座！	7

[310] 《聖經》經文的原文有許多是韻文，尤其《讚美歌》當中大量引用的〈詩篇〉更是如此（原文為希伯來文），但孟德爾頌採用的德文《路德聖經》，並沒有刻意將這些經文譯成韻文；相反地，第八樂章取用的路德教派聖詠，原文即以德文寫成，具有相當嚴格的格律與押韻。

[311] Hefling, "Content and Context of the Sketches," 16. 參見第四章第一節「終樂章再現部」段落的討論。

ihm, dem dreieinen Gott, 他是那三一神，	6	[Lob] dem dreiein'gen Gott, 〔讚美〕那三一神，	6
wie es im Anfang war 如同起初那般，	6	[der Nacht und Dunkel shied] 〔隔離黑夜幽暗，〕	6
Und ist und bleiben wird 同當下和未來，	6	[von Licht und Morgenrot,] 〔得見光明晨曙，〕	6
so jetzt und immerdar. 從現在到永遠。	6	[ihm danket unser Lied.] 〔用詩歌稱謝他。〕	6

＊經更動的字句以〔〕標示。

第一個詩節除頭兩行外，其餘皆有更動的情形，但更動之後文意大致上相差不遠，主要仍在稱謝神為我們所行的一切恩惠。第二個詩節的頭五行基本上維持原樣，僅有幾處小地方做了更動；相反地，詩節的最後三行，卻出現了文意完全不同的重新改寫。和第三樂章的詠唱調以及第六樂章的場景一樣，這三行歌詞的改寫，是在首演後的修訂才完成的。首演時，第八樂章的最後三行歌詞雖已有更動，但仍和原詩大同小異：「ihm der im Anfang war / und ist und bleiben wird / Lob sei ihm immerdar」（他從起初就在／同當下和未來／讚美他到永遠）。[312] 修訂時，孟德爾頌決定捨棄對上帝永恆性的強調，改而利用聖詠的結語強化「從黑暗到光明」的意象，並要我們「用詩歌稱謝他」。

孟德爾頌雖然大量更動聖詠的字句，但依然保持其格律和押韻方式；相反地，馬勒對聖詩〈復活〉進行的調整，卻完全不受限於詩的韻律。克婁普施托克的詩作原有五個詩節，每個詩節有五行，各行的音節數分別為 9-6-5-7-4，並採用 a-a-b-b-c 的規則押韻。馬勒只取用詩作的前兩個詩節，且譜曲時經由樂句的安排，相當程度地打亂了原詩的韻律【表 4-3-3】。

[312] 根據 2005 年首演版演出所發行之 CD 的手冊：Felix Mendelssohn Bartholdy, *A Midsummer Night's Dream Overture, op. 21. Original 1826 version* and *"Lobgesang" in B flat major, op. 52. 1840 premiere version*, Gewandhausorchester, conducted by Riccardo Chailly, Decca 475 6939 (CD), 2005.

【表 4-3-3】聖詩〈復活〉和第二號交響曲第五樂章歌詞對照

〈復活〉詩節１和２	音節	第二號交響曲終樂章 詩節１和２ （依樂句分行）	音節
Auferstehn, ja auferstehn wirst du, 復活，的確，你要復活， Mein Staub, nach kurzer Ruh! 我的塵土，在短暫歇息後！ Unsterblichs Leben 不朽的生命 Wird, der dich schuf, dir geben! 創造你的，要賜予你！ Halleluja! 哈利路亞！	9 6 5 7 4	Aufersteh'n, ja aufersteh'n 復活，的確，復活 wirst du, mein Staub, nach kurzer Ruh! 你要，我的塵土，在短暫歇息後！ Unsterblich Leben! Unsterblich Leben 不朽的生命！不朽的生命 wird, der dich rief, dich rief, dir geben! 召喚你的，要賜予你！	7 8 10 9
Wieder aufzublühn werd ich gesät! 被種下的我要再次開花！ Der Herr der Erndte geht, 收穫之主前來 Und sammelt Garben 將死去的我們 Uns ein, uns ein, die starben! 收集，收集成捆！ Halleluja! 哈利路亞	9 6 5 7 4	Wieder aufzublüh'n, wirst du gesät! 被種下的你，要再次開花！ Wieder aufzublüh'n, wirst du gesät! 被種下的你，要再次開花！ Der Herr der Ernte, der Herr der Ernte geht 收穫之主，收穫之主前來 und sammelt Garben uns ein, die starben! 將死去的我們收集成捆！	9 9 11 10

最明顯的更動，是刪去了兩詩節最後一行的「哈利路亞」，一方面因為對上帝的熱情讚頌，並不符合馬勒想要賦予這兩個詩節的輕柔氛圍；另一方面，每詩節四行在形式上更接近聖詠。透過字句的重複和旋律的安排，馬勒得以突顯他認為更加重要的字詞，如「Leben」（生命）和「Ernte」（收穫）等；經過這麼一番調整之後，各行的音節數變得較為平均，使樂句的長短不致差異太大，這也是聖詠的特徵之一。然而，有兩處調整破壞了押韻的規則：為了強調「aufersteh'n」（復活）這個字詞，詩節１第一行末尾的「你要」被移至第二行，使得前兩行喪失了原本相同的韻腳（du 和 Ruh）；詩節２的前兩行擴充成三行後，原本第三、第四行的押韻（Garben 和 starben）也消失了。[313]

不同於孟德爾頌的大量更動字句，馬勒對字詞的改動寥寥可數；其中，最重要的字詞替換出現在詩節１的第四行：「創造你的，要賜予你」當中的「創造」（schuf），

[313] Stephan, *II. Symphonie*, 64-65.

馬勒曾一度替換成「愛」(liebt),[314] 最終則決定改成「召喚」(rief)。[315] 不論是「愛」或「召喚」,都和《新約聖經》產生一定的連結,同時直接呼應馬勒自身的末日想像:前者預示著沒有審判的末日,屆時將有「全能的愛之感,以幸福的意識和存在照亮我們」[316];後者則用以回應前一段落的「大點召」(第 448-471 小節)。

譜曲時,孟德爾頌和馬勒不約而同選擇用無伴奏的方式來開啟聖詠,用樸實內斂的演唱,激起虔敬的心。而這樣的氛圍,在兩部作品當中都不是第一次出現,早在人聲出現之前,兩位作曲家已各自安排了一段「管樂聖詠」,形成風格上的「器樂先現」。《讚美歌》的管樂聖詠出現在 Sinfonia 第2樂章的中段(第 72-126 小節),[317] 第二號交響曲則出現在第四樂章〈原光〉的前奏(第 3-13 小節)。[318]

《讚美歌》第八樂章的兩個詩節,孟德爾頌用完全不同的方式呈現。第一個詩節裡,樂團完全休止,無伴奏的合唱團細分成六至七個聲部,採和聲式地進行,用最純樸的方式誦唱【譜例 4-3-4】。樂團在第二個詩節加入,一方面作為合唱團的伴奏,另一方面構成前奏、樂句間的間奏和後奏,這也將段落的長度擴充至卅二個小節,比起第一個詩節的十六個小節足足多出一倍。木管和絃樂連綿不斷的十六分音符琶音,有如滿溢心中的洶湧意念,是此段落最鮮明的元素。在這樣豐富的背景之上,合唱團以齊唱的方式歌詠,僅最後一行歌詞用四部和聲來呈現(第 41-44 小節,十六分音符琶音亦在該處出現唯一的一次中斷)。

---

[314] 參見樂譜草稿摹本:Kaplan ed., *The Resurrection Chorale*, 26-27, 30-31.

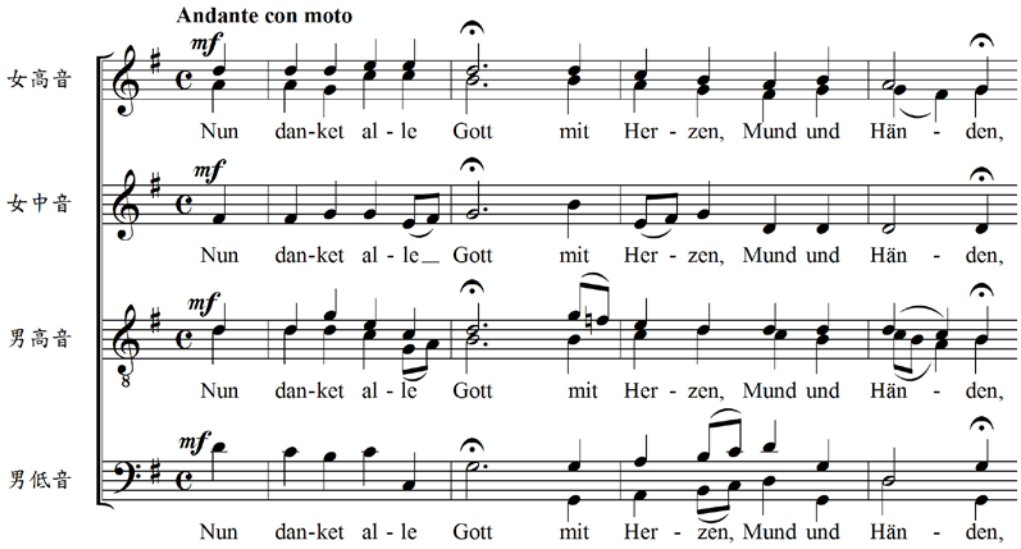
[315] 史提芬認為,若考慮當時進化論正流行的時代背景,這項更動很有可能是出於對創世論的懷疑,參見:Stephan, *II. Symphonie*, 65.

[316] 請參見附錄三的第三份「標題文字」。

[317] 請參見第四章第一節的分析與討論。

[318] 請參見第四章第二節的分析與討論。

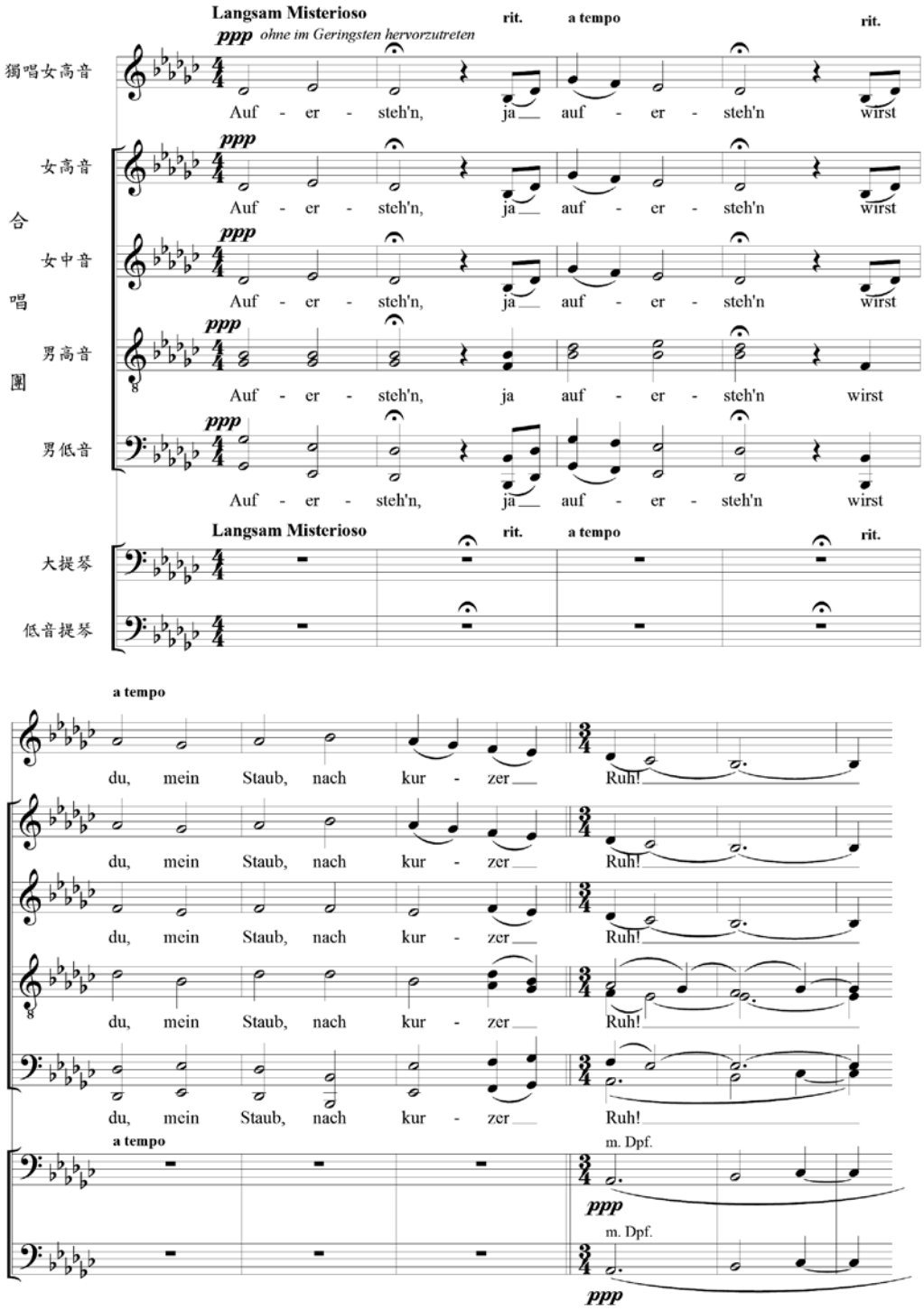
【譜例 4-3-4】《讚美歌》第八樂章，第 1-4 小節



第二號交響曲的詩節 1 開始於一片靜謐之中，女高音獨唱和合唱團無伴奏地以 *ppp* 的力度，在降 G 大調上緩緩唱出前兩句歌詞：「復活，是的，你要復活，我的塵土，在短暫歇息後！」當人聲唱出最後一個字詞「Ruh」（歇息）的時候（第 479 小節），加了弱音器的低音絃樂悄悄進入，用以支持合唱的最低聲部【譜例 4-3-5】。隨著兩次「不朽的生命」的輕聲呼喚，調性非常奇異地轉向 E 大調，之後更徘徊於 E 大調和 e 小調之間（第 481-486 小節）；接著，低音絃樂不再助奏，無伴奏的人聲回到降 G 大調上繼續唱出「召喚你的，要賜予你」，同時女高音獨唱漸漸脫離合唱團，「好似一球形光體飄揚在一團昏暗之上」，[319] 以內斂的情感領頭邁向終止。

[319] Bekker, *Mahlers Sinfonien*, 98.

【譜例 4-3-5】第二號交響曲第五樂章，第 472-481 小節



詩節２亦大致維持在 *ppp* 的力度。在低音絃樂的支持下（這次未加弱音器），合唱的男聲部分低聲唱出「被種下的你，要再次開花」；隨後，女高音獨唱和合唱的女聲部分一齊加入，重述這句歌詞。這兩個樂句和詩節１的前兩句，享有相同的旋律音

高和相似的和聲進行；但在節奏上，為配合歌詞的音韻和斷句，進行了大幅調整。像這樣頻繁變換拍號以緊密搭配歌詞音韻的情形，在第四樂章〈原光〉的 A 段也看得到。接下來，轉至 E 大調的「收穫之主前來」，同樣由男聲起頭，隨後加入女聲；回到降 G 大調後，合唱團再度由女高音獨唱帶領，唱出「將死去的我們收集成捆」，這回還多加了由小號和長號演奏的對位旋律（第 529-536 小節）。

在功能上，《讚美歌》的第八樂章和第二號交響曲的詩節１、２具有相似的重要性：兩者都出現在熱烈的情緒之後，以無伴奏聖詠的形式，帶著最內斂而虔敬的心情重新出發，迎接樂曲最終的高潮。如此的安排所形成的絕佳效果，令人難以忘懷。1840 年九月廿三日，《讚美歌》於伯明罕音樂節上演；根據莫歇勒斯的親身見證，演出來到第八樂章時，聽眾紛紛「不由自主地站起身來——在英國這樣的習慣通常僅限於哈利路亞合唱的演出。」[320] 馬勒的妹妹尤斯蒂娜回憶第二號交響曲 1895 年年底於柏林的首演時，如此描述復活聖詠那令人屏息的開場：「當下整個音樂廳籠罩在一片死寂當中，似乎連睫毛都沒人敢動一下。然後，當合唱進入時，所有人都顫抖地鬆了口氣。其造成的印象是難以形容的！」[321]

[320] Todd, *Mendelssohn,* 404. 「哈利路亞合唱」係指韓德爾神劇《彌賽亞》（*Messiah,* 1742）第二部分的最後一曲。

[321] Killian, ed., *Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner,* 39.

第五章　結論

孟德爾頌選擇「從黑夜到光明」的意象做為《讚美歌》的中心主旨，用以紀念為人們帶來光明的《古騰堡聖經》和宗教改革；馬勒因為畢羅葬禮上的「聖靈感孕」，決定藉由聖詩〈復活〉來傳達自己的宗教觀，運用「從黑夜到光明」的意象整合他龐大複雜的第二號交響曲。為了適切傳達此共通的中心主旨，兩位作曲家甘願冒著被指為「模仿貝九」的風險，各自完成了一部「由器樂樂章開始、以人聲樂章結束」的「人聲交響曲」，透過器樂和人聲的對比，於結構上呈現「從黑夜到光明」的進程。

仔細對照《讚美歌》和第二號交響曲之後，可發現兩位作曲家於創作方式上的許多共通點；而這些相似的手法，同樣也和「從黑夜到光明」的進程關係密切。

延續結構上「器樂開始、人聲結束」的安排，兩部作品各運用一個「由器樂先現的人聲主題」來串連作品的器樂樂章和人聲樂章。這兩個主題，《讚美歌》的 Motto 主題和第二號交響曲的末日經—復活主題，各自又可分成兩個部分，一部分於清唱劇部分由人聲賦予歌詞，具有光明的意涵；另一部分僅出現在器樂樂章，隱含著黑暗的象徵。

為了強調「從黑夜到光明」的進程，兩位作曲家都安排了一個「呼求光明」的獨唱樂章。這兩個樂章，《讚美歌》的第六樂章和第二號交響曲的〈原光〉，依據歌詞的意涵，各自包含象徵黑夜和光明的段落；為了區別這些段落，兩位作曲家在調性和配器的安排上，運用了相似的設計。其中最奇妙的巧合，是長號的運用：兩位作曲家不約而同地選擇用長號這項樂器來強調上帝的「光照」。長號和《路德聖經》的獨特連結，以及這項樂器與宗教音樂的深厚淵源，應是兩人做出相同選擇的重要原因。

兩部作品的清唱劇部分，亦有許多相似的安排。兩位作曲家都運用「獨唱（重唱）至合唱」的「應答」手法，做為清唱劇部分堆疊張力的最佳工具，同時建構「從黑夜

到光明」的進程。其中，最為相像的安排，出現在《讚美歌》的第三、第四樂章和第二號交響曲的詩節３、４，兩者都以「吟誦—詠唱—合唱」的順序鋪陳，且同樣在合唱段落裡使用「男聲—混聲」的設計，更進一步強化「從黑夜到光明」的意象。

深具宗教意涵的「無伴奏聖詠」，亦出現在兩部作品當中，且藉由「管樂聖詠」風格上的「器樂先現」，以另一種方式展現「從黑夜到光明」的進程。《讚美歌》Sinfonia 第２樂章中段的管樂聖詠，以相同的調性和相似的風格，無言地預告第八樂章的無伴奏聖詠；第二號交響曲〈原光〉前奏裡柔和靜謐的管樂聖詠，亦預示了終樂章詩節１神祕的天堂氛圍。

運用「從黑夜到光明」的意象，孟德爾頌和馬勒分別建構出《讚美歌》和第二號交響曲；透過這兩部以宗教為題材的獨特作品，兩位作曲家也各自克服了大型作品的創作困境，穿越黑夜、迎向光明。

《讚美歌》的成功，讓孟德爾頌重拾創作大型作品的信心，於《讚美歌》完成後的三年內，接續完成擱置多年的兩項創作計畫，《蘇格蘭》交響曲和交響清唱劇《第一個女巫之夜》；此外，雖然規模不如神劇那般宏大，《讚美歌》仍是神劇《保羅》之後，提供孟德爾頌精進大型合唱作品寫作技巧的關鍵作品，為幾年後神劇《以利亞》的創作打下重要的基礎。

史提芬認為：「**第二號交響曲在馬勒的作品當中，於許多方面都佔有一特殊的地位；藉著第二號交響曲，馬勒確立了他作曲家的身分。**」[322] 的確，做為馬勒第一部獲得出版機會的管絃作品，第二號交響曲的成功帶給馬勒的信心是不容忽視的。第二號交響曲出版後，包括《行腳徒工之歌》、第一號交響曲和《少年魔號》等先前完成的作品，也陸續獲得出版的機會。第二號的成功，以及創作過程中逐步確立的作曲習慣，也讓馬勒從此不再有長時間的靈感枯竭，幾乎每兩年就完成一部新的交響曲。

[322] Stephan, *II. Symphonie*, 14.

雖然兩部作品各自為其創作者驅離黑夜、帶來光明，但兩者大不相同的創作歷程，應是形成結構上「組合」和「融合」之對比的重要原因。由於《讚美歌》是為了古騰堡節慶所創作，在時間的壓力下，「組合」兩項未完成之創作計畫的想法應運而生；相反地，第二號交響曲的創作時間長達七年，這當中馬勒經歷多次工作職位的更換、第一號交響曲的首演失敗及父母先後病逝[323]等許多重大事件，最終創造出一部「融合」多重風格的作品，似是再自然不過了。

必須注意的是，孟德爾頌看似急就章的「組合」舉動，完全無損於作品的品質，反而，在他的巧手設計之下，這部結合世俗和宗教、器樂和人聲的交響清唱劇，成為能夠完美傳達古騰堡節慶精神的成功作品。一開始曾提出質疑的舒曼，後來亦高度讚賞其樂類「組合」的形式，他認為：「對此用途而言，實在無法找到更出色的設計了。」[324]同樣地，馬勒雖然「把當時音樂傳統（以及好些音樂以外的）所提供的一切，全部擠進了第二號交響曲當中」[325]，多重風格所「融合」而成的，卻絕非紊亂無章的大雜燴，而是具備高度統一性的巨大整體。

除了創作歷程的差異，兩部作品結構上「組合」和「融合」的對比，與兩者所處時代背景的不同亦有密切的關係。根據施密特於其專文中的討論，身處十九世紀中葉的孟德爾頌，面對的是兩大音樂傳統的相互激盪：一方面是維也納古典音樂的傳承，尤以貝多芬為代表；另一方面是大師之作的復興，如巴赫和韓德爾的宗教作品。《讚美歌》正是在此背景下一個巧妙的嘗試：一方面是「器樂音樂／交響曲／貝多芬」，另一方面是「人聲作品／清唱劇／巴赫」，兩種面向各自以相當完整的樣貌，「組合」

[323] 馬勒的父親病逝於 1889 年二月十八日，母親隨後於同年十月十一日離開。

[324] Schmidt, “O Röschen rot,” 123.

[325] Stephan, *II. Symphonie*, 14.

成為一部作品。[326] 相對地，身處世紀末的馬勒，面對的是傳統樂類系統的逐步瓦解；作曲家們傾向融合各式手法來創造一個獨特的作品，不再拘泥於各個樂類專門的表達形式。「融合」多重樂類和風格的第二號交響曲，正是這當中一個絕佳的範例。[327]

在不同的時代背景之下，《讚美歌》和第二號交響曲所引起的效應亦大不相同。雖然承受著諸多「模仿貝九」的惡評，但《讚美歌》所採用的「交響清唱劇」形式，本質上和貝九的思考很不一樣，可說是開創了一種新的樂類。可惜的是，這個全新的「複合樂類」就只這麼曇花一現，幾乎沒能發揮任何影響力。除了《讚美歌》之外，唯一以此複合樂類的概念創作的作品，就只有孟德爾頌自己的《第一個女巫之夜》。「交響清唱劇」的後繼無人，致使後世對這個用詞相當陌生，這也讓孟德爾頌眼中屬於同一範疇的這兩部作品，經常被分開歸類成為一部「交響曲」（《讚美歌》）和一部「清唱劇」（《第一個女巫之夜》）。

《讚美歌》之後，雖有李斯特的兩部加入人聲的「標題交響曲」，但其美學思考和形式內容，既非承襲自《讚美歌》，也和貝九相去甚遠。接著，人聲交響曲的創作出現了近四十年的斷層，直到馬勒第二號交響曲的出現。[328] 藉著第二號交響曲，馬勒將人聲交響曲提升至新的高度。在第二號交響曲的成功經驗後，馬勒持續對人聲交響曲進行探索；他完成的十部交響曲當中，有半數加入人聲，且每一部使用的方式都不同。他在第三號交響曲的第四樂章加入女中音獨唱、第五樂章除獨唱外再加入童聲合唱和女聲合唱，但最後以純器樂的第六樂章結束樂曲，使這部作品成為歷史上第一部不以合唱結束的人聲交響曲。第四號交響曲採傳統的四樂章結構，其中第四樂章為獨唱女高音演唱的歌曲。最後，馬勒在第八號交響曲和《大地之歌》（*Das Lied von der*

[326] Schmidt, "*Lobgesang* und *Zweite Symphonie*," 120.

[327] Schmidt, "*Lobgesang* und *Zweite Symphonie*," 120.

[328] Schmidt, "O Röschen rot," 123.

Erde），以南轅北轍的方式創造出兩部完全由人聲主導的交響曲：前者以類似神劇的方式呈現兩個巨大的樂章，使用的人聲包含八位獨唱、兩個混聲合唱和童聲合唱；後者則是由兩位獨唱輪流演唱六個獨唱樂章，形成一部由歌曲串接的交響曲。[329]

在馬勒之後，於交響曲當中加入人聲變得普遍許多。對廿世紀的作曲家而言，「人聲交響曲」不再是交響曲創作的特例，「貝九」也不再是人聲交響曲的唯一典範；馬勒豐富多樣的成果，激發無數作曲家更進一步探索人聲與器樂結合的各種可能性。

孟德爾頌和馬勒，兩位相隔半世紀的猶太作曲家，同樣在卅歲左右，各自創作了一部以宗教為題材的人聲交響曲，向慈愛的上帝呼求光明。其成果，《讚美歌》和第二號交響曲，不僅為作曲家本人照亮人生的道路，更成為人聲交響曲的兩個新典範，是充滿上帝榮光的兩部獨特傑作。

[329] 《大地之歌》是另一部在樂類上引發諸多討論的作品，請參見：Hermann Danuser, 〈馬勒的交響曲《大地之歌》之為樂類史的問題〉，羅基敏 譯，《《大地之歌》——馬勒的人世心聲》，羅基敏、梅樂亙 編著（台北：九韵文化，2011），65-83。

附錄一：孟德爾頌《讚美歌》歌詞德中對照

1. 歌詞出處若無特別說明，便是參考自柯諾德的整理。[330]

2. 除第八樂章外，其餘各樂章的歌詞皆引用自《路德聖經》，出處欄所標註的是經文的書名和章節。

3. 經文的中譯採「和合本」，各書書名簡寫如下：〈詩篇〉簡寫為〈詩〉、〈以賽亞書〉簡寫為〈賽〉、〈那鴻書〉簡寫為〈鴻〉、〈羅馬書〉簡寫為〈羅〉、〈以弗所書〉簡寫為〈弗〉。

4. 歌詞以〔 〕標示者，代表引用的經文字句經過作曲家的改寫。

歌詞原文	中譯	出處
2. Chor	**第二樂章　合唱**	
Alles, was Odem hat, lobe den Herrn! Halleluja, lobe den Herrn!	凡有氣息的，都要讚美耶和華！你們要讚美耶和華！	詩 150:6
[Lobt den Herrn mit Saitenspiel, lobt ihn mit eurem Liede!]	〔你們應當彈琴稱頌耶和華，你們應當唱歌稱頌他！〕	詩 33:3
Und alles Fleisch lobe seinen heiligen Namen.	惟願凡有血氣的，都稱頌他的聖名。	詩 145:21
Alles, was Odem hat, lobe den Herrn!	凡有氣息的，都要讚美耶和華！	詩 150:6
Sopran und Frauenchor	**女高音和女聲合唱**	
Lobe den Herrn, meine Seele, und was in mir ist, seinen heiligen Namen!	我的心哪，你要稱頌耶和華，凡在我裡面的，也要稱頌他的聖名！	詩 103:1
Lobe den Herrn, meine Seele, und vergiß es nicht, was er dir Gutes getan!	我的心哪，你要稱頌耶和華，不可忘記他的一切恩惠！	詩 103:2
3. Tenor – Rezitativ und Arie	**第三樂章　男高音吟誦調和詠唱調**	
[Saget es, die ihr erlöst seid durch den Herrn, die er aus der Not errettet hat,]	〔願耶和華的贖民說這話，就是他從敵人手中所搭救的，〕	詩 107:2, 6
[aus schwerer Trübsal, aus Schmach und Banden, die ihr gefangen im Dunkel waret, alle, die er erlöst hat aus der Not,]	〔從沉重的傷痛、從恥辱和綁索，那些被捆鎖在黑暗中的人，凡他從敵人手中所救贖的，〕	詩 107:10
[Saget es! Danket ihm und rühmet seine Güte!]	〔說這話！稱讚他、讚美他的慈愛！〕	詩 107:8
[Er zählet unsre Tränen in der Zeit der Not,]	〔他記數我們患難日子的眼淚，〕	詩 56:8、鴻 1:7
[er tröstet die Betrübten mit seinem Wort,]	〔用他的話安慰我們的悲傷，〕	詩 119:25
[Saget es! Danket ihm und rühmet seine Güte!]	〔說這話！稱讚他、讚美他的慈愛！〕	詩 107:8

[330] Konold, *Die Symphonien,* 171-174.

4. Chor	**第四樂章　合唱**	
[Sagt es, die ihr erlöset seid von dem Herrn aus aller Trübsal.]	〔願耶和華的贖民說這話，從所有的傷痛。〕	詩 107:2
[Er zählet unsre Tränen in der Zeit der Not.]	〔他記數我們患難日子的眼淚。〕	詩 56:8、鴻 1:7
5. Duett Sopran I und II, Chor	**第五樂章　女高音二重唱和合唱**	
Ich harrete des Herrn, und er neigte sich zu mir und hörte mein Flehn.	我曾耐性等候耶和華，他垂聽我的祈求。	詩 40:1
Wohl dem, der seine Hoffnung setzt auf den Herrn! Wohl dem, der seine Hoffnung setzt auf ihn!	那倚靠耶和華的便為有福！那倚靠他的便為有福！	詩 40:4
6. Tenor – Arie und Szene	**第六樂章　男高音詠唱調和場景**	
Stricke des Todes hatten uns umfangen, und Angst der Hölle hatte uns getroffen,	死亡的繩索纏繞我們，陰間的痛苦抓住我們，	詩 116:3
[wir wandelten in Finsternis.]	〔我們行過幽暗。〕	詩 23:4[331]
Er aber spricht: Wache auf, der du schläfst! Stehe auf von den Toten! Ich will dich erleuchten!	但是主說：當醒過來，你這睡著的人！從死裡復活！我就要光照你了！	弗 5:14
[Wir riefen in der Finsternis:][332] Hüter, ist die Nacht bald hin?	〔我們在幽暗中呼喊：〕守望的啊，夜裡如何？	賽 21:11
Der Hüter aber sprach: Wenn der Morgen schon kommt, so wird es doch Nacht sein; wenn ihr schon fraget, so werdet ihr doch wieder kommen und wieder fragen:	守望的說：早晨將到，黑夜也來；你們若要問，可以回頭再來，可以再問：	賽 21:12
Hüter, ist die Nacht bald hin?	守望的啊，夜裡如何？	賽 21:11
Sopran	**女高音**	
Die Nacht ist vergangen!	黑夜已深！	羅 13:12
7. Chor	**第七樂章　合唱**	
Die Nacht ist vergangen, der Tag aber herbeigekommen. So laßt uns ablegen die Werke der Finsternis, und anlegen die Waffen des Lichts, [und ergreifen die Waffen des Lichts.]	黑夜已深，白晝將近，我們就當脫去暗昧的行為，帶上光明的兵器，〔取用光明的兵器。〕	羅 13:12
[Die Nacht ist vergangen, der Tag ist gekommen.]	〔黑夜已深，白晝已至。〕	羅 13:12

[331] 這行歌詞的出處是由本文作者進一步查詢所得。

[332] 這裡的經文原本為「Man rufft zu mir aus Seir」（有人聲從西珥呼問我說），進行改寫應是一方面為了避開和歌詞脈絡無關的地名「西珥」，另一方面則為了呼應上文的「我們行過幽暗」。

8. Choral	**第八樂章　聖詠**[333]	
Nun danket alle Gott mit Herzen, Mund und Händen, der sich in aller Not will gnädig zu uns wenden; der so viel Gutes tut; von Kindesbeinen an uns hielt in seiner Hut, und allen wohlgetan.	今我們稱謝神， 以心、以口、以雙手， 應允我們所求， 他慈愛轉向我們； 他行如此恩惠； 自幼年時開始， 我們受他保護， 一切完美無缺。	路德教派聖詠集第二百二十八首，1636 年由 Martin Rinckart 作詞
Lob, Ehr und Preis sei Gott, dem Vater und dem Sohne, und seinem heil'gen Geist im höchsten Himmelsthrone. Lob dem dreiein'gen Gott, der Nacht und Dunkel schied von Licht und Morgenrot, ihm danket unser Lied.	讚美、榮耀、稱頌， 神是聖父和聖子， 和自己的聖靈，[334] 在至高天國寶座。 讚美那三一神， 隔離黑夜幽暗， 得見光明晨曙， 用詩歌稱謝他。	
9. Duett: Sopran und Tenor	**第九樂章　二重唱：女高音和男高音**	
[Drum sing' ich mit meinem Liede ewig dein Lob, du treuer Gott!]	〔為此我唱我的詩歌永遠讚美你，誠實的神啊！〕	詩 28:7, 31:5
[und danke dir für alles Gute, das du an mir getan.]	〔頌讚你的一切恩惠，你為我所行的。〕	詩 103:2
[Und wandl' ich in Nacht und tiefem Dunkel,]	〔我行過黑夜和深深幽暗，〕	賽 59:9
[und die Feinde umher stellen mir nach,]	〔敵人到處設下網羅，〕	詩 38:12
[so rufe ich an den Namen des Herrn,]	〔我便求告耶和華的名，〕	詩 116:4
[und er errettet mich nach seiner Güte.]	〔他按他的慈愛救拔我。〕	詩 7:1, 51:1
10. Schlusschor	**第十樂章　終曲合唱**	
Ihr Völker, bringet her dem Herrn, bringet her dem Herrn Ehre und Macht![335]	民中的萬族啊，你們要將榮耀能力歸給耶和華，都歸給耶和華！	詩 96:7
Ihr Könige, bringet her dem Herrn, bringet her dem Herrn Ehre und Macht!	列邦的諸王啊，你們要將榮耀能力歸給耶和華，都歸給耶和華！	
Der Himmel bringe her dem Herrn, bringe her dem Herrn Ehre und Macht!	願諸天將榮耀能力歸給耶和華，都歸給耶和華！	
Die Erde bringe her dem Herrn, bringe her dem Herrn Ehre und Macht!	願大地將榮耀能力歸給耶和華，都歸給耶和華！	

[333] 聖詠由本文作者中譯。

[334] 這兩行是在說明神是聖父、聖子和聖靈三位一體。

[335] 僅第一行出自〈詩篇〉，後三行是依第一行改寫而成。

[Alles danke dem Herrn! Danket dem Herrn und rühmt seinen Namen und preiset seine Herrlichkeit!]	〔你們都要稱謝耶和華！要稱謝耶和華，要以他的名誇耀，要讚頌他的大德！〕	詩 105:1, 3, 150:2
Alles, was Odem hat, lobe den Herrn! Halleluja, lobe den Herrn!	凡有氣息的，都要讚美耶和華！你們要讚美耶和華！	詩 150:6

附錄二：馬勒第二號交響曲歌詞德中對照

歌詞原文	中譯[336]
4. Satz „Urlicht“ (aus „Des Knaben Wunderhorn“)[337]	**第四樂章〈原光〉** （選自《少年魔號》）
Alt	**女中音**
O Röschen rot!	噢，小紅玫瑰！
Der Mensch liegt in größter Not!	人處在極大的困境中！
Der Mensch liegt in größter Pein!	人處在極大的苦難裡！
Je lieber möcht’ ich im Himmel sein,	我多寧願身在天堂，
je lieber möcht’ ich im Himmel sein!	我多寧願身在天堂！
Da kam ich auf einen breiten Weg;	那裡我來到寬廣的道路上；
da kam ein Engelein und wollt’ mich abweisen.	那裡有小天使迎來，要我離開。
Ach nein! Ich ließ mich nicht abweisen!	啊不！我絕不離開！
Ach nein! Ich ließ mich nicht abweisen:	啊不！我絕不離開：
Ich bin von Gott und will wieder zu Gott!	我從神那裡來，也要回到神那裡去！
Der liebe Gott,	慈愛的神，
der liebe Gott wird mir ein Lichtchen geben,	慈愛的神要賜我一束微光，
wird leuchten mir bis in das ewig selig Leben!	要光照我，直到那極樂永生！
5. Satz[338]	**第五樂章**
Sopran und Chor	**女高音和合唱**
Auferstehˊn, ja auferstehˊn wirst du,	復活，的確，你要復活，
mein Staub, nach kurzer Ruh!	我的塵土，在短暫歇息後！
Unsterblich Leben! Unsterblich Leben	不朽的生命！不朽的生命，
wird, der dich rief, dir geben!	召喚你的，要賜予你！
Wieder aufzublühˊn, wirst du gesäˊt!	被種下的你，要再次開花！
Der Herr der Ernte geht	收穫之主前來
und sammelt Garben	將死去的我們
uns ein, die starben!	收集成捆！

[336] 〈原光〉的歌詞中譯參考自：沈雕龍 譯，〈原光〉，〈少年的魔號〉（節目冊，國家交響樂團，國家音樂廳，台北，2010 年十一月廿八日），34；第五樂章的歌詞由本文作者中譯。

[337] 原詩和歌詞的對照可參見 Stark-Voit and Kaplan, *Textband,* 189.

[338] 前兩節歌詞出自克婁普施托克的宗教歌曲〈復活〉，且經過馬勒的修改；其餘的歌詞皆出自馬勒之手。原詩和歌詞的對照參見 Stark-Voit and Kaplan, *Textband,* 189-190.

Alt	**女中音**
O glaube, mein Herz! O glaube:	噢，要相信，我的心！噢，要相信：
Es geht dir nichts verloren!	這一切不是徒勞無功！
Dein ist, ja Dein, was du gesehnt!	是你的，的確，你所渴望的是你的！
Dein, was du geliebt, was du gestritten!	你所喜愛的、你所爭奪的是你的！
Sopran	**女高音**
O glaube: Du wardst nicht umsonst geboren!	噢，要相信：你的出生不會白費！
Hast nicht umsonst gelebt, gelitten!	你沒有白活、不會白白受苦！
Chor	**合唱**
Was entstanden ist, das muss vergehen!	生者，必須死滅！
Was vergangen, auferstehen!	死者，復活！
Alt und Chor	**女中音和合唱**
Hör’ auf zu beben!	停止顫抖！
Bereite dich, zu leben!	準備，迎接新生！
Alt	**女中音**
O Schmerz! Du Alldurchdringer!	噢，無孔不入的苦痛！
Dir bin ich entrungen!	我已從你那掙脫！
Sopran und Alt	**女高音和女中音**
O Tod! Du Allbezwinger!	噢，無堅不摧的死亡！
Nun bist du bezwungen!	如今你已被征服！
Mit Flügeln, die ich mir errungen,	乘著我為自己掙得的雙翼，
in heißem Liebesstreben	在熱烈的愛的追求之下，
werd’ ich entschweben	我要飛升，
zum Licht, zu dem kein Aug’ gedrungen!	飛向人所未見的光！
Chor	**合唱**
Mit Flügeln, die ich mir errungen,	乘著我為自己掙得的雙翼，
werde ich entschweben!	我要飛升！
Sterben werd’ ich, um zu leben!	我要死去，為了重生！
Aufersteh’n, ja aufersteh’n wirst du,	復活，的確，你要復活，
mein Herz, in einem Nu!	我的心，在轉瞬間！
Was du geschlagen,	你所奮鬥的，
zu Gott wird es dich tragen!	要領你回到神那裡去！

附錄三：馬勒第二號交響曲「標題文字」德中對照

「標題文字」原文

1. Aus den *Erinnerungen* von Natalie Bauer-Lechner, Jänner 1896[339]

Der erste Satz enthält das titanenhafte Ringen eines in der Welt noch befangenen kolossalen Menschen mit dem Leben und dem Geschick, dem er immer wieder unterliegt; sein Tod. Der zweite und dritte Satz, Andante und Scherzo, sind Episoden aus dem Leben des gefallenen Helden. Das Andante enthält die Liebe. Das im Scherzo Ausgedruckte kann ich nur so veranschaulichen: Wenn du aus der Ferne durch ein Fenster einem Tanze zusiehst, ohne daß du die Musik dazu hörst, so erscheint dir Drehung und Bewegung der Paare wirr und sinnlos, da dir der Rhythmus als Schlüssel fehlt. So mußt du dir denken, daß einem, der sich und sein Glück verloren hat, die Welt wie im Hohlspiegel, verkehrt und wahnsinnig erscheint. – Mit dem furchtbaren Aufschrei der so gemarterten Seele endet das Scherzo.

Das „Urlicht" ist das Fragen und Ringen der Seele um Gott und ihre eigene ewige Existenz.

Während die ersten drei Sätze erzählend sind, ist im letzten alles ein inneres Geschehen. Es beginnt mit dem Todesschrei in Scherzo. Und nun die Auflösung der furchtbaren Lebensfrage, die Erlösung. Zunächst, wie Glaube und Kirche sie sich über dieses Leben hinaus schufen: der Tag des jüngsten Gerichts. Ein Beben geht über die Erde. Hör' dir den Trommelwirbel an, und die Haare werden dir zu Berge stehen! Der große Appell ertönt: die Gräber springen auf und alle Kreatur ringt sich heulend und zähneklappernd von der Erde empor. Nun kommen sie alle aufmarschiert im gewaltigen Zuge: Bettler und Reiche, Volk und Könige, die ecclesia militans, die Päpste. Bei allen gleiche Angst, Schreien und Beben, denn vor Gott ist keiner gerecht. Dazwischen immer wieder – wie aus einer anderen Welt – von jenseits der große Appell. Zuletzt, nachdem alle im ärgsten Durcheinander aufgeschrien, nur noch die langhintönende Stimme des Totenvogels vom letzten Grabe her, die endlich auch erstirbt. – Und nun kommt nichts von all dem Erwarteten; kein himmlisches Gericht, keine Begnadeten und keine Verdammten; kein Guter, kein Böser, kein Richter! Alles hat aufgehört zu sein. Und leise und schlicht hebt an: „Aufersteh'n, ja aufersteh'n…", wozu die Worte selbst Kommentar sind. Und mit keiner Silbe werde ich mich je mehr herbeilassen, eine Erklärung zu geben!

中譯

一、出自鮑爾萊希納的《回憶錄》，1896 年一月

第一樂章描寫一個困於這世界的巨人的奮力掙扎，以其人生和那一再擊敗他的命運；他的死。第二和第三樂章，行板和詼諧曲，是逝去的英雄生命中的插曲。行板描寫的是愛。詼諧曲所要表達的，我只能如此說明：當你從遠方，隔著窗觀看一場舞會，你聽不到任何音樂，因而一對對舞伴的旋轉和舞動，對你而言顯得混亂又愚蠢，因為你找不到那關鍵的節奏。你必須想像，當一個人喪失了自我和幸福，世界就像在那凹面鏡裡，顯得顛倒又荒唐。——受盡折磨的靈魂用可怕的叫喊結束詼諧曲。

〈原光〉是靈魂對神和自身永恆存在的提問和奮鬥。

若前三個樂章是陳述，則最後一個全是內在的事件。它以詼諧曲的死亡呼喊開始。接著是那可怕的生命提問的解答，救贖。起先，如同信仰和教會於此生所創造出來的：最後審判的日子。大地震動。注意聽那震天鼓聲，你將毛髮豎立！大點召開始：墓穴崩裂，所有受造物鬼哭神號地自地底奮力站起。現在所有人匯聚成為一個巨大的行列：乞丐和富翁、平民和國王、作戰的教會[340]、教宗。所有人一樣恐懼、哭喊且發抖，因為在神面前沒有義人。一次又一次地——彷彿來自另一世界——從彼岸傳來大點召。最末，所有人於最嚴重的混亂之中高聲喊叫之後，僅剩死之鳥拉長的鳴叫聲從最後一座墓穴裡傳來，而這最終也漸漸止息。——接著而來的完全出乎大家的預料；沒有天國的審判，沒有人受恩寵也沒有人受詛咒；沒有善人，沒有惡人，沒有審判者！一切看似終止。然後輕柔而純樸地響起：「復活，的確，你要復活……」，於此歌詞自己會做出解釋。我就不再繼續勉強自己吐出任何字眼，提供說明了！

339 Killian ed., *Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner,* 40.

340 或稱「戰爭的教會」，指為了抵抗三仇（魔鬼、世俗、情欲）以爭取永生，仍生活於現世之教會（教友）。與「受苦的教會」（煉獄）和「得勝的教會」（天堂）同屬基督奧體。

Die Steigerung und der Aufschwung, der jetzt bis zum Schlusse folgt, ist ein so ungeheurer, daß ich selbst hinterher nicht weiß, wie ich dazu gelangen konnte.

從這裡開始到結尾的增強和提升，是如此地非比尋常，我自己後來也不清楚，當初是如何辦到的。

2. Aus dem Brief Mahlers an Max Marschalk vom 26. März 1896[341]

Ich habe den ersten Satz „Totenfeier“ genannt, und wenn Sie es wissen wollen, so ist es der Held meiner D-dur-Symph, den ich da zu Grabe trage, und dessen Leben ich, von einer höheren Warte aus, in einem reinen Spiegel auffange. Zugleich ist es die große Frage: Warum hast du gelebt? Warum hast du gelitten? Ist das alles nur ein großer, furchtbarer Spaß? – Wir müssen diese Frage[n] auf irgend eine Weise lösen, wenn wir weiter leben sollen – ja sogar, wenn wir nur weiter sterben sollen! In wessen Leben dieser Ruf einmal ertönt ist – der muß eine Antwort geben; und diese Antwort gebe ich im letzten Satz.

Der 2. u. 3. Satz ist als Interludium gedacht: der 2. Satz, eine Erinnerung! Ein Sonnenblick, rein und ungetrübt, aus dem Leben dieses Helden.

Es ist Ihnen doch schon begegnet, daß Sie einen lieben Menschen zu Grabe getragen, und dann vielleicht auf dem Rückweg erstand plötzlich das Bild einer längst vergangenen Stunde des Glücks, das sich Ihnen nun wie ein Sonnenstrahl in die Seele legt – durch nichts verdüstert – beinahe können Sie vergessen, was eben geschehen! Das ist der 2. Satz! – Wenn Sie dann aus diesem wehmütigen Traum aufwachen, und in das wirre Leben zurückmüssen, so kann es Ihnen leicht geschehen, daß Ihnen dieses unaufhörlich bewegte, nie ruhende, nie verständliche Getriebe des Lebens grauenhaft wird, wie das Gewoge tanzender Gestalten in einem helle erleuchteten Ballsaal, in den Sie aus dunkler Nacht hineinblicken – aus so weiter Entfernung, daß Sie die Musik hierzu nicht mehr hören! Sinnlos wird Ihnen da das Leben, und ein grauenhafter Spuk, aus dem Sie vielleicht mit einem Schrei des Ekels auffahren! – Dies ist der 3. Satz! Was hierauf folgt, ist Ihnen ja klar! – – –

Also eigentlich knüpft meine 2. Symph direkt an die erste an!

二、出自馬勒寫給馬夏克的信，1896年三月廿六日

我將第一樂章命名為「死亡儀式」，而您可能會想知道，我在此埋葬的，正是我 D 大調交響曲的英雄，我從高處觀察其人生，像是面對一純淨的鏡子。同時是這重大的提問：你為甚麼活著？你為甚麼受苦？這一切難道只是個可怕的大笑話？——我們無論如何都必須解決這些問題，如果我們要繼續活下去——甚至，如果我們只是在步向死亡！生命中一旦響起這樣的呼喚——就必須給個答案；這就是我在終樂章所給的答案。

第二和第三樂章被視為插曲：第二樂章，一段回憶！一道陽光，純淨而明亮，出自那英雄的人生。

您一定有過埋葬至親摯友的經驗，之後，或許在回去的路上，一段消逝已久的幸福時光突然重現，就好像進到您靈魂裡的一道陽光——沒有任何遮蔽——您差點忘了剛剛發生甚麼事！這是第二樂章！——當您接著從這憂傷的夢中醒來，被迫回到混亂的生活，很有可能發生的是，這不斷推進、從不止歇、從來無法理解的生活奔忙，變得糟糕透頂，就好像許多舞動的身形在燈火通明的舞廳裡翻騰起伏，而您卻是在深黑暗夜裡向內望去——從如此遙遠的距離，以致您不再聽得見音樂！此時生命變得沒有意義，一個恐怖的幽靈，對此您可能會爆出噁心的呼喊！——這就是第三樂章！接下來的情形，您已經很清楚了！— — —

因此我的第二交響其實是直接接著第一號而來的！

[341] Blaukopf ed., *Gustav Mahler Briefe*, 172-173. 底線強調出自信件原文。

3. Programm für die Aufführung in Dresden am 20. Dezember 1901[342]

Sinfonie in C-moll.

I. Satz. Wir stehen am Sarge eines geliebten Menschen. Sein Leben, Kämpfen, Leiden und Wollen zieht noch einmal, zum letzten Male an unserem geistigen Auge vorüber. – Und nun in diesem ersten und im Tiefsten erschütternden Augenblicke, wo wir alles Verwirrende und Herabziehende des Alltags wie eine Decke abstreifen greift eine furchtbar ernste Stimme an unser Herz, die wir im betäubenden Treiben des Tages stets überhören: Was nun? Was ist dieses Leben – und dieser Tod? Giebt es für uns eine Fortdauer? Ist dieß Alles nur ein wüster Traum, oder hat dieses Leben und dieser Tod einen Sinn? – Und diese Frage müssen wir beantworten, wenn wir weiter leben sollen. –

Die nächsten 3 Sätze sind als Intermezzi gedacht.

—— • ——

2. Satz – Andante: ein seliger Augenblick aus dem Leben dieses theuren Todten, und eine wehmüthige Erinnerung an seine Jungend und verlorene Unschuld.

3. Satz – Scherzo: der Geist des Unglaubens, der Verneinung hat sich seiner bemächtigt, er blickt in das Gewühl der Erscheinungen und verliert mit dem reinen Kindersinn den festen Halt, den allein die Liebe giebt, er zweifelt an sich und Gott. Die Welt und das Leben wird ihm zum wirren Spuck; der Ekel vor allem Sein und Werden packt ihn mit eiserner Faust und jagt ihn bis zum Aufschrei der Verzweiflung.

4. Satz Urlicht (Alt-solo). Die rührende Stimme des naiven Glaubens tönt an sein Ohr

„Ich bin von Gott, und will wieder zu Gott!
Der liebe Gott wird mir ein Lichtchen geben,
wird leuchten mir bis in das ewig' selig' Leben! ["]

—— • ——

5. Satz.

~~Mit dem Schrei der Verzweiflung setzt er ein, den~~ Wir stehen wieder vor allen furchtbaren Fragen, und der Stimmung am Ende des 1. Satzes. –

Es ertönt die Stimme des Rufers: Das Ende alles Lebendigen ist gekommen, das jüngste Gericht kündigt sich an, und ~~aller~~ der ganze Schrecken des Tages aller Tage ist hereingebrochen. – Die Erde bebt, die Gräber springen auf, die Todten erheben sich und schreiten in

三、為 1901 年十二月廿日德勒斯登的演出撰寫的解說

c 小調交響曲

第一樂章。我們站在受敬愛之人的棺木旁。他的人生、奮鬥、苦難和想望，再一次，也是最後一次在我們的心眼前閃現。——接著，在這第一次且最深刻的震撼時刻，我們擺脫籠罩我們的平日的混亂與墮落，一個可怕而嚴肅的聲音在我們心中響起，使我們對喧鬧的日常活動充耳不聞：現在呢？這人生——還有這死亡？我們還能繼續存在嗎？這一切只是個混亂的夢，或者這人生和死亡有個意義？——如果要繼續活下去，我們就必須回答這個問題。——

接下來的三個樂章是間奏曲的設計。

—— • ——

第二樂章——行板：出自這受敬愛的死者人生當中的幸福時刻，也是關於他的青春和失去的純潔的憂傷回憶。

第三樂章——詼諧曲：無信仰的靈魂，否定感侵襲著他，他望著熙攘雜亂的表象，喪失了純真的赤子之心，以及只有愛能給予的堅定依靠，他懷疑自己和上帝。對他而言，世界和生活變得一團混亂；尤其對現在和將來的噁心，以鐵拳揪住他，驅使他絕望地叫喊出來。

第四樂章 原光（女中音獨唱）。純真信仰的動人歌聲在他耳邊響起

「我從神那裡來，也要回到神那裡去！
慈愛的神要賜我一束微光，
要光照我，直到那極樂永生！」

—— • ——

第五樂章。

~~樂章以絕望的呼喊開啟，那~~ 我們再次面對所有可怕的提問，以及第一樂章結束時的氣氛。——

呼喚者的聲音響起：所有受造物的結局已到來，最後的審判已宣告，那日中之日的~~所有~~全部恐怖也已降臨。——大地震動，墓穴崩裂，死者爬起，緩步邁進，排成~~綿長~~無盡的行列。世間最偉大和最渺小的、

[342] 手稿摹本請見：Mitchell, *The Wunderhorn Years*, 179-182. 底線強調和刪除線出自手稿。

~~langem~~ endlosem Zuge daher. Die Großen und die Kleinen dieser Erde, die Könige und die Bettler, die Gerechten und die Gottlosen – Alle wollen dahin, ~~schaudernd und erzitternd in endlosem Zuge~~; der Ruf nach Erbarmen und Gnade tönt schrecklich an [?] an unser Ohr. – Immer furchtbarer schreit es daher – alle Sinne vergehen uns, alles Bewußtsein schwindet uns beim Herrannahen des ewigen Gerichts. Der „grosse Apell“ ertönt; die Trompeten aus der Apokalypse rufen ~~alles Fleisch und alle Seelen~~; – mitten in der grauenvollen Stille glauben wir eine ferne, ferne Nachtigall zu vernehmen, wie einen letzten zitternden Nachhall des Erdenlebens! Leise erklingt ein Chor der Heiligen und Himmlischen:

„Auferstehen, ja auferstehn wirst du![“]

Da erscheint die Herrlichkeit Gottes!

Ein wundervolles, mildes Licht durchdringt uns bis an das Herz – Alles ist stille und selig! – Und siehe da: Es ist kein Gericht – Es ist kein Sünder, kein Gerechter – Kein Großer und kein Kleiner – Es ist nicht Strafe und nicht Lohn! Ein allmächtiges Liebesgefühl durchleuchtet uns mit seligem Wissen und Sein!

君王和乞丐、義人和惡人[343]——所有人都要入列，~~毛骨悚然且全身顫抖地排成無盡的行列~~；對憐憫和恩典的呼喊，恐怖地在我們耳邊響起。——傳來的呼喊越來越可怕——隨著永恆審判的逼近，我們喪失所有知覺，我們失去所有意識。「大點召」開始；末日的小號喚起~~所有肉體和所有靈魂~~；——在可怕的靜默之中，我們似乎聽見了來自遠方的夜鶯歌聲，像是人間生活最後一絲顫抖的餘音！來自天堂的神聖合唱輕輕響起：

「復活，的確，你要復活！」

上帝的榮光於此顯現！

一道奇異又溫柔的光穿透我們，直至內心——萬物皆平靜而幸福！——且看：這裡沒有審判——這裡沒有罪人、沒有義人——沒有偉大的人也沒有渺小的人——這裡沒有懲罰也沒有酬賞！全能的愛之感，以幸福的意識和存在照亮我們！

[343] 「義人」（Gerechte）和「惡人」（Gottlose）的譯法參考自《和合本聖經》，例如〈詩篇〉第卅七篇第卅二節：「惡人窺探義人，想要殺他。」（該節經文《路德聖經》譯為「Der Gottlose lauret auff den Gerechten / Vnd gedenckt jn zu tödten.」）

參考書目

樂譜

Mahler, Gustav. *Des Knaben Wunderhorn. Gesänge für eine Singstimme mit Orchester-begleitung.* Edited by Renate Hilmar-Voit. Vol. 14/2 of *Kritische Gesamtausgabe.* Vienna: Universal Edition, 1998.

————. *Symphonie Nr. 2 in fünf Sätzen für großes Orchester, Sopran- und Altsolo und gemischten Chor.* Edited by Erwin Ratz. Vol. 2 of *Kritische Gesamtausgabe.* Vienna: Universal Edition, 1970.

————. *Symphonie Nr. 2 in fünf Sätzen für großes Orchester. Partitur* and *Textband.* Edited by Renate Stark-Voit and Gilbert Kaplan. Vol. 2 of *Neue kritische Gesamtausgabe.* Vienna: Universal Edition, 2010.

————. *Totenfeier: Symphonische Dichtung für großes Orchester.* Edited by Rudolf Stephan. Suppl. vol. 1 of *Kritische Gesamtausgabe.* Vienna: Universal Edition, 1988.

Mendelssohn Bartholdy, Felix. *Die erste Walpurgisnacht. Ballade von Goethe für Chor und Orchester. Op. 60.* Edited by Julius Rietz. Serie 15, No. 118 of *Felix Mendelssohn Bartholdy's Werke: kritisch durchgesehene Ausgabe.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1877.

————. *Lobgesang. Eine Symphonie-Cantate nach Worten der heiligen Schrift. Op. 52.* Edited by Julius Rietz. Serie 14, No. 93 of *Felix Mendelssohn Bartholdy's Werke: kritisch durchgesehene Ausgabe.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1882.

————. *Lobgesang op. 52. Sinfonie-Kantate nach Worten der heiligen Schrift.* Edited by Douglass Seaton. Stuttgart: Carus, 1990.

————. *Symphony No. 2 Lobgesang Op. 52.* Edited by Roger Fiske. London: Eulenburg, 1980.

外文書目

Adorno, Theodor W. *Mahler: A Musical Physiognomy.* Translated by Edmund Jephcott. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

Barham, Jeremy, ed. *The Cambridge Companion to Mahler.* Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Bekker, Paul. *Gustav Mahlers Sinfonien.* 1921. Reprint, Tutzing: Hans Schneider, 1969.

Blaukopf, Herta, ed. *Gustav Mahler – Richard Strauss: Briefwechsel, 1888-1911*. Munich: Piper, 1980. Translated by Edmund Jephcott as *Gustav Mahler – Richard Strauss: Correspondence, 1888-1911* (London: Faber and Faber, 1984).

————, ed. *Gustav Mahler Briefe.* 2nd ed. Vienna: Zsolnay, 1996.

Eggebrecht, Hans Heinrich. *Die Musik Gustav Mahlers.* Munich: Piper, 1986.

Elvers, Rudolf, ed. *Felix Mendelssohn: A Life in Letters.* Translated by Craig Tomlinson. London: Cassell, 1986.

Floros, Constantin. *Gustav Mahler III: Die Symphonien.* Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1985. Translated by Vernon Wicker as *Gustav Mahler: The Symphonies* (Portland, OR: Amadeus, 1993).

————. "Sterben, um zu leben: Mahlers Auferstehungssymphonie und seine Weltanschauung." *Neue Zeitschrift für Musik* 151 (October 1990): 13-17.

Foerster, Josef Bohuslav. *Der Pilger.* Prague: Artia, 1955.

Geck, Martin. *Felix Mendelssohn Bartholdy.* Hamburg: Rowohlt, 2009.

Hefling, Stephen E. "Mahler's 'Todtenfeier' and the Problem of Program Music." *19th-Century Music* 12, no. 1 (Summer 1988): 27-53.

Kaplan, Gilbert E., ed. *Mahler: The Resurrection Chorale.* New York: Kaplan Foundation, 1994.

Kapp, Reinhard. "Lobgesang." In *Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag,* 241-249. Laaber: Laaber, 1990.

Killian, Herbert, ed. *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner.* Rev. ed. Hamburg: Karl Dieter Wagner, 1984.

Konold, Wulf. *Die Symphonien Felix Mendelssohn Bartholdys.* Laaber: Laaber, 1992.

La Grange, Henry-Louis de. *Mahler: Volume One.* London: Victor Gollancz, 1974.

Mahler, Alma. *Gustav Mahler: Memories and Letters.* Translated by Basil Creighton. Edited by Donald Mitchell and Knud Martner. 4th ed. London: Cardinal, 1990.

Mahler, Gustav. *Gustav Mahler: Letters to his Wife.* Revised and translated by Antony Beaumont. Edited by Henry-Louis de La Grange and Günther Weiß. London: Faber and Faber, 2004.

Martner, Knud, ed. *Selected Letters of Gustav Mahler.* London: Faber and Faber, 1979.

Marx, Adolf Bernhard. "Ueber die Form der Symphonie-Cantate. Auf Anlass von Beethoven's neunter Symphonie." *Allgemeine musikalische Zeitung* 49, no. 29 and 30 (July 21 and 28, 1847): 489-498, 505-511.

Mercer-Taylor, Peter, ed. *The Cambridge Companion to Mendelssohn.* Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Mitchell, Donald. *Gustav Mahler. Volume II: The Wunderhorn Years.* Rev. ed. Berkeley: University of California Press, 1995.

Mitchell, Donald, and Andrew Nicholson, eds. *The Mahler Companion.* Oxford: Oxford University Press, 1999.

Nodnagel, Ernst Otto. *Jenseits von Wagner und Liszt.* Königsberg: Ostpreußische Druck- und Verlagsanstalt, 1902.

Riemann, Hugo. “Felix Mendelssohn-Bartholdy, Lobgesang. Eine Symphonie-Kantate nach Worten der heiligen Schrift. op. 52.” *Der Musikführer* 119 [1897]: 1-22.

Schmidt, Christian Martin. “Mendelssohns *Lobgesang* und Mahlers *Zweite Symphonie.*” In *Gustav Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts,* edited by Bernd Sponheuer and Wolfram Steinbeck, 113-121. Frankfurt: Peter Lang, 2001.

————. “‚O Röschen rot‘ – Lied und Symphonie.” In *Gustav Mahler und das Lied,* edited by Bernd Sponheuer and Wolfram Steinbeck, 121-134. Frankfurt: Peter Lang, 2003.

Seaton, Douglass ed. *The Mendelssohn Companion.* Westport, CT: Greenwood Press, 2001.

Steinbeck, Wolfram. “Die Idee der Vokalsymphonie. Zu Mendelssohns ‚Lobgesang.‘” *Archiv für Musikwissenschaft* 53, no. 3 (1996): 222-233.

Stephan, Rudolf. *Gustav Mahler: II. Symphonie c-moll.* Meisterwerke der Musik 21. Munich: Wilhelm Fink, 1979.

Todd, R. Larry. “Mendelssohn.” In *The Nineteenth-Century Symphony,* edited by D. Kern Holoman, 78-107. New York: Schirmer Books, 1997.

————. *Mendelssohn: A Life in Music.* Oxford: Oxford University Press, 2003.

Town, Stephen. “Mendelssohn’s ‘Lobgesang’: A Fusion of Forms and Textures.” *Choral Journal* 33, no. 4 (November 1992): 19-26.

Walter, Bruno. *Gustav Mahler.* Berlin: S. Fischer, 1957. Translated by Lotte Walter Lindt as *Gustav Mahler* (New York: Alfred A. Knopf, 1972).

中文書目

Moshansky, Mozelle. 《孟德爾頌》。陳素英 譯。偉大作曲家群像 13。台北：智庫，1995。

Seckerson, Edward. 《馬勒》。白裕承 譯。偉大作曲家群像 22。台北：智庫，1995。

陳怡文。〈理查‧史特勞斯三部早期音詩《馬克白》、《唐璜》與《死與淨化》之幻化〉。碩論，台師大，2009。

黃暐婷。〈李斯特的《一首浮士德交響曲》：交響曲還是交響詩？〉。碩論，台師大，2011。

盧文雅。〈馬勒音樂中的世界觀意象〉。博論，北藝大，2007。

羅基敏、沈雕龍 譯著。〈少年的魔號〉。節目冊，國家交響樂團，國家音樂廳，台北，2010 年十一月廿八日。

羅基敏、梅樂亙 編著。《少年魔號——馬勒的詩意泉源》。台北：華滋文化，2010。

羅基敏、梅樂亙 編著。《《大地之歌》——馬勒的人世心聲》。台北：九韵文化，2011。

影音資料

Mendelssohn Bartholdy, Felix. *A Midsummer Night's Dream Overture, op. 21. Original 1826 version* and *"Lobgesang" in B flat major, op. 52. 1840 premiere version.* Gewandhausorchester, conducted by Riccardo Chailly. Decca 475 6939 (CD), 2005.