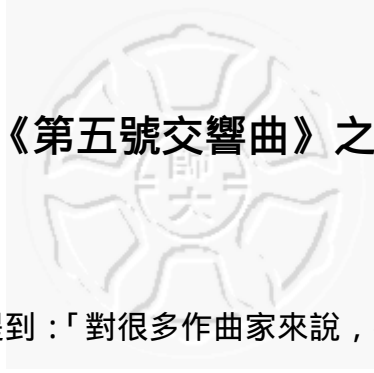


第二章 《第五號交響曲》之創作背景



德國音樂學者佛羅斯曾提到：「對很多作曲家來說，要依據確切的生平傳記或是風格的理由將作品加以分期，並非容易達成之事。然，在馬勒交響曲，卻可清楚分成幾個階段。」¹確實，馬勒作品中明確的創作分期，已受到多數學者之認同，並成為廣泛接受之意見。他的交響曲與歌曲作品分期相符，不論是與馬勒極為親近的華爾特或是馬勒自己，都曾針對這個創作分期作一番解釋。

1910年6月德國指揮家兼鋼琴家華爾特(Bruno Walter, 1876-1962)寫給馬勒的信中，首次提出馬勒作品的前兩個創作時期：

你的歌曲作品中，第一個階段包含為《少年魔號》(*Des Knaben Wunderhorn*, 1892-1901)詩集譜曲之作品，第二階段則包含為呂克特(Friedrich Rückert, 1788-1866)詩詞譜曲之創作。而你的交響曲正好依據與歌曲相同之階段創作：第一階段包含你的《第一號交響曲》到《第四號交響曲》，第二階段包含你的《第五號交響曲》到《第八號交響曲》。前面四首交響曲讚賞永恆的事物，一部分藉由文字表達，一部分將文字隱藏起來轉為絕對音樂形式。之後的《第五號交響曲》《第六號交響曲》《第七號交響曲》，則完全未受任何隱蔽文字之影響，而全然以音樂成形。《第八號交響曲》所有一切都是新穎的，最後關於神秘教義之音樂，則由文字提供。²

雖然華爾特在寫這封信時，還不知道之後將由他首演的《大地之歌》(*Das Lied von der Erde*)以及《第九號交響曲》兩部作品，但他提出的分期，卻恰巧呼應馬勒自己的看法。如同馬勒好友卡塞拉(Alfred Casella)所紀錄，馬勒將其交響曲作品理解為三個時期：「一開始四首交響曲其中幾首是交響清唱劇，它們屬於第一個時期；中間三首純器

¹ Floros 1994, 17.

² Bruno Walter, *Briefe 1894-1962*, ed. Lotte Walter Lindt (Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1969), 115.

樂的交響曲——《第五號交響曲》、《第六號交響曲》、《第七號交響曲》，以及另一個交響清唱劇《第八號交響曲》，屬於第二個時期。至於《第九號交響曲》，則開啟一個新的風格。」³

佛羅斯從馬勒生平傳記之觀點，認同此創作分期是合理的：

不論是生平傳記及風格、表達特色之證據，都支持了馬勒將其作品分為三個階段：《第一號交響曲》到《第四號交響曲》(1887-1900)，《第五號交響曲》到《第八號交響曲》(1901-1906)，《大地之歌》到《第十號交響曲》(1907-1910)。單從生平傳記的理由來看，1901年11月與阿瑪的相遇對馬勒而言是一個關鍵；而1907年馬勒大女兒過世以及發現心臟病之悲劇性，則是另一個深刻的印記。⁴

佛羅斯提出馬勒與阿瑪的相遇，作為開啟《第五號交響曲》嶄新創作階段之關鍵。

然事實上伴隨馬勒《第五號交響曲》創作背後之關鍵是否僅止於此？此疑惑引發筆者欲在第二章探討馬勒創作《第五號交響曲》前後之人生經歷及音樂思維，了解作曲家伴隨此嶄新創作時期遭遇之外在環境及內在思想之轉變。

首先我將討論《第五號交響曲》創作背後的人生經歷，從馬勒的生平傳記了解影響《第五號交響曲》創作背後之關鍵為何。其次，筆者將討論馬勒《第五號交響曲》取消標題之作法，背後隱含之特殊意義，藉此探討馬勒一路以來對標題音樂與絕對音樂思之轉變。最後，筆者欲探討《第五號交響曲》跨越新的創作分期，其首演情形如何？並探討修改議題。

³ Alfredo Casella, "Gustav Mahler et sa deuxième symphonie," *S.I.M. Revue musicale mensuelle* 6 (1910), 240.

⁴ Floros 1994, 17-18.

第一節 創作經歷

如同德國浪漫詩人呂克特所宣稱：「我從未思考時不作詩，也從未作詩而不思考。」

⁵馬勒亦言：「當我經歷時我創作，當我創作時我經歷。」⁶

馬勒承認個人的生活經驗提供他的創作之動力，而交響曲作品更是馬勒探索人生、追求生命真理之後的結晶。如同馬勒所說：「我的交響曲完全是在表現我的人生，我把我的人生體驗、苦惱完全注入其中。交響曲是我化作音樂的人生真理與詩歌。」⁷

因此我們在探討馬勒音樂時，必先了解創作背後的生活經歷，才能體會支配音樂創作背後的偉大靈魂。以下將探討馬勒《第五號交響曲》的創作背景，從創作情境與人生經歷，探知作曲家在作品誕生前後經歷的一切。

壹 創作情境與過程

在夏季幾個月中的生活撇除了一切渣質，達到幾乎非人類的純潔。他心裡一點俗世間的功名富貴的念頭都沒有，我們過著心如止水般的寧靜生活，只有歌劇院偶爾來的信才擾亂了我們的清靜...。⁸

⁵ Friedrich Rückert, 'Muft Du denn immer dichten?' in the collection "*Pantheon*," *Friedrich Rückert's gesammelte Poetische Werke* (Frankfurt am Main: Sauerländer, 1868-9), 159.

⁶ 馬勒 1897 年 2 月 17 日寫給友人賽得(Arthur Seidel, 1863-1928)的信 參考 Herta Blaukopf, ed., *Gustav Mahler Briefe* (Vienna and Hamburg: Zsolnay, 1924), no. 216.

⁷ Natalie Bauer-Lechner, *Erinnerungen an Gustav Mahler* (Leipzig: EP Tal & Co, 1923), 8.

⁸ Alma Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters*, trans. Basil Creighton, 3rd ed. Donald

這段阿瑪的回憶，描繪了她與馬勒 1901 年夏季在麥亞尼希(Maiernigg)的生活，這裡，正是馬勒完成《第五號交響曲》創作之地。

當代的馬勒以「作曲家」身分聞名世界，然在他所處的時代，卻是以「指揮家」身份聞名當世。他先後任職的，都是歐洲著名的樂團或歌劇院指揮。⁹指揮工作佔去馬勒生活大多的時間與心力，使得他往往只能利用工作剩餘的時間，或是夏季假期從事他的創作，也因此馬勒有夏日作曲家之稱號。

1897 年，馬勒接任維也納宮廷歌劇院總監職務，他在此任職長達十年之久，《第五號交響曲》亦是在擔任這個職位期間完成的作品。此刻馬勒面臨的是當時全歐洲最大的歌劇院，擔負歐洲最德高望重的指揮位置，龐大的工作量可想而知！加以他本身對於工作的狂熱與嚴苛要求，使得馬勒的創作，往往得暫擺一旁。¹⁰然，繁忙的指揮生活並未澆熄馬勒創作的熱情，這仍是他靈魂深處夢想之所在，為此，馬勒開始尋找一個寧靜並適於創作之環境。

1899 年，馬勒於沃特湖(Wörthersee)畔的麥亞尼希購置土地，為日後於此地建造避暑別墅，以利夏季假期到此創作。森林創作小屋隨即在隔年完工，因此 1900 年夏天，

Mitchell and Knud Martner (Seattle: University of Washington Press, 1975), 47.

⁹ 1883-85 年馬勒任職卡塞爾的宮廷樂長，1885-86 年轉任布拉格德國歌劇院第二指揮，1886-1888 年為萊比錫歌劇院的第二樂長，1888-91 年至布達佩斯歌劇院擔任指揮，1891-97 年為漢堡歌劇院指揮，1897 年-1907 年則擔任維也納宮廷歌劇院指揮。

¹⁰ 自從馬勒 1897 年就任這個職位之後，一直遲至 1899 年夏天，馬勒才又開始他的創作，這時創作的便是《第四號交響曲》。這首交響曲前半段是馬勒於 1899 年暑假至舒泰爾的阿特奧斯賽(Alt-Aussee)避暑時所創作。

馬勒首度至此地創作，完成他未完成的《第四號交響曲》後半段。

1901年春天，馬勒前來此地修養、靜待身體康復，¹¹此年夏天展開《第五號交響曲》以及數首歌曲之創作；隔年，馬勒於麥亞尼希完成《第五號交響曲》。這是創作上的一個轉折點，建立馬勒接下來四首交響曲共同的嶄新創作環境，也就是：1902-1907年馬勒持續利用夏季假期，前來麥亞尼希進行創作。因而他的交響曲《第五號》—《第八號》以及為呂克特詩詞譜曲的《五首呂克特之歌》(*Fünf Lieder nach Gedichten von Rückert*)及《悼亡兒之歌》(*Kindertotenlied*)，皆是在麥亞尼希完成之作。

這裡開啟馬勒不同前面四首交響曲之嶄新創作情境，時間點正好與馬勒由第一創作階段跨越到第二個創作階段相符。¹²這不僅與早期交響曲(除《第四號交響曲》的後半段)創作情境得以區分，也與之後的《大地之歌》、《第九號交響曲》、《第十號交響曲》創作情境得以區隔開。因而筆者特此提出《第五號交響曲》在「嶄新的創作環境」具有之特殊意義。¹³

此外，麥亞尼希別墅位處怎樣的環境，得以吸引馬勒至此地避暑創作？我們根據阿瑪描述得以窺知一二。

馬勒在麥亞尼希建造的房子多少帶點俗氣，它是沃特湖畔的鄰居所建造，其環境之優美與內部裝修可怕程度成正比。...大陽台有兩個，一個是露天的，一個是有遮蓋的；露天陽台通到會客室和我的臥室，有遮蓋的陽台通向飯廳跟備用臥室。馬勒的

¹¹ 原因為這一年年初經歷的一場大病，第一章第一節將討論此事件。

¹² 《第五號交響曲》完成於1901-02年，《第六號交響曲》是1903-04年，《第七號交響曲》是1904-05年，《第八號交響曲》是1906-07年。

¹³ 《大地之歌》、《第九號交響曲》、《第十號交響曲》是馬勒前往美國之後完成的創作。前往美國這段期間，馬勒總是利用春季及夏季休假期間回國，前往托布拉赫(Toblach)的阿爾特舒德巴赫(Alt-Schluderbach)度假森林小屋創作。

臥室高高在上，他的露天陽台可以看到壯麗的湖景，他的工作臥室很大，有一張巨大的寫字台…。¹⁴

阿瑪對別墅內部裝潢之抱怨，多少掩蓋此別墅緊鄰湖畔且環境優美之事實，然這正是吸引馬勒選擇於此地建造度假別墅之主因。由於別墅緊鄰沃特湖，並且環繞在森林及大自然優美景緻中，因而馬勒自 1900 年後，一到夏季便前往此地避暑並且專心創作。

然而，馬勒的創作活動並非在此別墅進行，他總是爬上陡峭的山路，前往比別墅高出二百英尺的樹林小屋進行創作。「那是一間簡陋的石屋，有三扇窗跟一道門。我始終擔心這個房子對他的健康有害，因為它被樹木包圍，而且沒有防潮屋；但是他實在太喜歡這個隱居所，我無計可施。」阿瑪如是描述了馬勒進行創作之小屋。關於這間小屋的擺設，她繼續說道：「他在那裡有一架鋼琴，書架上有歌德跟康德的全集；音樂方面，只有巴赫。」¹⁵巴赫創作手法對於馬勒《第五號交響曲》之影響，由此下了一個重要的預言。

由於馬勒創作時需要完全的安靜環境，因此他選擇寧靜、環繞大自然美景，並且與外在世界隔絕之麥亞尼希森林小屋，作為他夏季創作的定所。為了創作，馬勒亦不惜每天爬上幾乎垂直的山徑、穿過樹林，直達他位於樹林中的小屋。

馬勒對於聲音敏銳之程度，我們由以下阿瑪之描述得以深刻領會：

...我們小心翼翼地講話，這是我們的習慣，因為馬勒的耳朵能聽到最細微的聲音，而任何細微的聲音都會騷擾到他。...他最喜歡用的名句之一是叔本華的《意志和想像力的世界》中的「多少天才的靈感在鞭子的劈啪聲中化為烏有。」¹⁶

¹⁴ Alma 1975, 43.

¹⁵ Ibid., 45.

¹⁶ Ibid., 47.

由此可知馬勒生性敏銳之一面，此特質也將呈現在他的音樂之中，展現細膩多變之情感。

深入了解馬勒創作《第五號交響曲》所置身之環境，筆者同時也對馬勒在《第五號交響曲》之後展開的密集創作深感興趣，¹⁷這是否與他人生遭遇有關，轉變馬勒之生活重心？下一節將探討馬勒創作《第五號交響曲》背後瀕臨死亡之人生境遇，剖析此命運性的經歷對馬勒創作之影響。

貳 致命的一擊

一 過度勞累引發之危機

1900年夏天完成《第四號交響曲》後，至1901年《第五號交響曲》創作之前，馬勒繼續背負龐大的指揮工作，1900下半年至1901年初，陸續有多場音樂會進行著。包含：1900年11月《第一號交響曲》在維也納首演；¹⁸1900年聖誕節指揮華格納(Richard Wagner, 1813-1883)整部《尼貝龍根指環》(*Der Ring des Nibelungen*)；1901年1、2月指揮華格納的《黎恩濟》(*Rienzi*)並親自指揮《悲嘆之歌》(*Das Klagende Lied*)之首演，同時還有維也納愛樂三場音樂會演出，其中包含貝多芬(Ludwig von Beethoven,

¹⁷ 筆者之所以使用「密集」形容《第五號交響曲》之後之創作，理由在於：馬勒完成交響曲《第一號》至《第四號》，一共花費達十六年的時間(1884-1900年)，而交響曲《第五號》至《第八號》則是於六年時間完成的作品，兩個階段明顯的在創作時間上有很大的差距，顯見《第五號交響曲》之後創作之密集程度。

¹⁸ 《第一號交響曲》首演並不順利，滿場一片噓聲和謾罵、嘲笑、批評，這給予馬勒不少打擊。

1770-1828)《第九號交響曲》。¹⁹

繁重的指揮工作加上《第四號交響曲》繼續不斷的樂譜修訂工作，1900年冬天馬勒身體就已經極度疲累，有些疾病徵兆。²⁰但他仍繼續承擔龐大的工作份量帶給他的疲勞與精神耗損。

二 1901年2月24日面臨生死攸關的一刻

正由於龐大的工作負擔造成的負荷，在1901年2月24日那天，馬勒突然嚴重大出血，這個緊急事件嚴重危及他的生命！²¹在紐約大學教授克拉威特(Edward F. Kravitt)文章中提及當時事件發生經過：

那天下午，他先指揮一場愛樂音樂會，曲目包含布魯克納的《第五號交響曲》。傍晚，又有另一場歌劇：《魔笛》(*Die Zauberflöte*)一百週年紀念演出。²²由於疲累過度，馬勒當天晚上突然嚴重出血並立即倒下。²³兩位醫生趕至給予援助，聽他的心跳，並且不斷量他的脈搏，當時他置身生死攸關的一刻。...最後嚴重的出血情形止住了。²⁴

¹⁹ 1900年初，馬勒就因為擅自的更改貝多芬譜上要求，遭受外界與團員諸多的不滿與批評，馬勒與樂團團員之間的關係因之受到影響，呈現緊繃的狀態，加以他這段時間指揮的許多歌劇、音樂會也遭到評論界的猛烈抨擊，整個事件至此發展到了巔峰，帶給馬勒很大的精神壓力。

²⁰ 據說馬勒此時因過度疲累，引發嚴重的扁桃腺周膿傷。有關馬勒長期的疾病歷史，與最後導致1911年死亡之間的關係，可參考 Nicholas P. Christy, Beverly Christy, and Barry G. Wood, "Gustav Mahler and his Illnesses," *Transactions of the American Clinical & Climatological Association* (1970), 200-17.

²¹ 有關之討論文章如 Edward F. Kravitt, "Mahler's Dirges for his Death: February 24, 1901," *The Musical Quarterly* 64, no.3 (July 1978), 329-353.以及 Henry-Louis de La Grange, *Mahler* (New York: Garden City, 1973), 607-614.

²² 阿瑪有另一說法，指出當晚演出作品是華格納的《紐倫堡的名歌手》(*Die Meistersinger von Nürnberg*)，參見 Alma Mahler 1975, 14.

²³ 這次出血主要是過去的痔瘡舊疾引發的腸內出血。參考 Norman Lebrecht, *Mahler Remembered* (New York: W. W. Norton, 1988), 127.

²⁴ Kravitt 1978, 329-330.

這一天的兩場音樂會，阿瑪正好也都有參加，她紀錄當晚對馬勒的感覺：

他看起來像撒旦，面孔像石灰一樣白，一對眼睛像燃燒著的煤塊，我為他擔心，我對跟我在一起的人說：『他肯定受不了了。』晚上內出血就發作了。考慮到他演出作品的強烈程度，同一天要創造兩個奇蹟是不可能不毀滅的。²⁵

這一次因舊疾而引起的嚴重出血，使馬勒面臨生死攸關的時刻。即使馬勒的人生經常苦思徘徊於死亡與永恆間，然這一次情況之危急，使馬勒也不免沮喪地說出：「我想，我人生最後的時刻來臨了。」²⁶可見得此次病痛造成馬勒心靈上之打擊與恐懼。

華爾特曾在馬勒生病後前往探視他，之後談及此次訪視之情形：

他那時變得蒼老些，並且更溫和，一種極度堅決的平靜蔓延著他整個人。幾年後我告訴他，我對於這次的轉變感到如此感動。他回答說：「是的，那之後我學習到了一些東西，但這些屬於無法用言語去談論的。」我了解他已體會過死亡的逼近...。²⁷

這次死亡經歷，成為馬勒創作《第五號交響曲》前的一個重要轉捩點，因為馬勒自己曾說過：「正因我肉體生活的不斷變化，才有我作品中繼續不斷的延續性。」²⁸馬勒對生死的體驗以及親身經歷的人生處境，將深深影響他的音樂創作，因為音樂是他一生體會生命、思索人生後產物。以下將探討經歷這場浩劫之後，影響馬勒產生什麼轉變。

? 瀕臨死亡後對生命的反擊—多產的創作、與阿瑪結婚生子

²⁵ Alma 1975, 14.

²⁶ Kravitt 1978, 330.

²⁷ Lebrecht 1988, 127.

²⁸ Ludwig Schieder, *Musikalische Begegnungen* (Cologne: Stauf, 1948), 43-44.

在經歷 2 月 24 日的浩劫後，馬勒出血情況雖受到控制，但之後仍須進行兩次手術。因此馬勒暫停了指揮職務，於 1901 年的 3 月及 6 月各進行一次手術。手術後需要長時間的修養、復原，馬勒因而有長達半年的時間，過著遠離世人的生活。這次與世隔絕的全新生活，深深影響他之後的創作，以及這段時間對人生的體驗、感受。²⁹因而美國精神分析學家費德爾 (Stuart Feder) 說：「馬勒快速的投入人生中另一個嶄新生活，是他對最近瀕臨死亡遭遇，一個直接的反應。」³⁰費德爾所說的「嶄新的生活」，反映在馬勒 1901 年夏季之創作活動，及與阿瑪相遇兩件事情上。

或許是補償心理，伴隨這次身體之浩劫，某種程度也讓馬勒更積極從事他過去經常因指揮而忽略的作曲家身分。如同費德爾對修養期間的馬勒，作了以下的心理分析：

就在手術之後，短暫於醫院修養之期間...相關的恐懼以及衝突開始增強，下意識的，供選擇的生活方式以及潛在的解決方式開始成形。這對他〔馬勒〕而言，似乎就像是把他彈射進入中年期...，結束就在他的前方，並且時間變得更為珍貴。」³¹

也因此我們看到 1901 年夏天對馬勒而言，是特別多產的。根據佛羅斯說法：「他創作至少八首的歌曲以及《第五號交響曲》五個樂章中的三個樂章。」³²而馬勒在 1901 年 8 月 20 日的信件中亦陳述：「有這一年的豐收成果，可以感到非常滿足了！」³³顯示這

²⁹ 第一次手術之後，馬勒到阿巴齊業(Abbazia)修養了一段時間；等到 6 月 4 日結束第二次手術，馬勒便前往麥亞尼希靜待身體的康復，也於此地開始展開創作活動，這段時間除了妹妹賈斯蒂娜(Justine)及少數摯友陪伴在身邊之外，馬勒幾乎很少跟外人接觸。

³⁰ Stuart Feder, ‘‘Gustav Mahler, Dying,’’ *International Review of Psychoanalysis* 5 (1978), 131.

³¹ Ibid.

³² Floros 1994, 139.

³³ 寫給史派格勒(Nina Spiegler)的信，參見 Herta Blaukopf ed., *Gustav Mahler Briefe:*

期間馬勒在創作上之努力。死亡的逼近，確實讓馬勒更投入於創作中，這次致命的一擊，是個危機也是一個轉機，引發馬勒想要把握時間創作音樂的動力，《第五號交響曲》便是在這樣的背景下產生的。

除此之外，生死攸關的一刻激起了馬勒內心另一個願望，便是愛情以及繁育下一代。

1901年秋天馬勒回到工作崗位上，³⁴沒幾個月後，馬勒便遇見他之後的太太阿瑪，她激起他內心熾熱的情感，他們迅速在隔年春天結為連理。這也是馬勒人生中一個重要的關鍵點，帶領馬勒躍向另一個人生階段，而《第五號交響曲》之創作過程，正好見證這樣一個關鍵時刻。³⁵

阿瑪在馬勒創作上一個最直接的關係建立於：根據荷蘭指揮家兼馬勒好友孟伯格 (Willem Mengelberg, 1871-1951) 描述，《第五號交響曲》中的第四樂章，是馬勒對阿瑪表達愛意之作。雖然這個說法引起部分學者的質疑，但大部分人卻也無法反駁孟伯格所言為假。³⁶另一方面，《五首克特之歌》之中的 若你愛的是美 (*Liebst du um schönheit*)，阿瑪曾親口證實是馬勒為她創作的。這兩個例子，證實阿瑪於 1901 年走入馬勒的生命，成為馬勒此時期部分創作之靈感來源。

費德爾從心理分析者角度，認為馬勒在接下來的修養期間進行大量創作，並且與阿

1879-1911 (Hamburg: Publications of the International Gustav Mahler Society, 1982), 263.

³⁴ 這幾月中，馬勒面臨評論界一連串的造謠、誹謗，這些生活的不順遂難免對他產生衝擊。其中最悲慘的，是《第四號交響曲》在慕尼黑初演的當兒，聽眾肆無忌憚地以口哨與噓聲作回禮，《第四號交響曲》的首演，可說是慘遭失敗。評論界甚至稱其為「瘋狂的音樂」，這必然深深打擊馬勒內心。

³⁵ 1901年11月馬勒初次在社交場合上遇到阿瑪，12月底宣布訂婚，隔年3月9日結婚，時間與《第五號交響曲》創作時間完全重疊。

³⁶ 這部分將於第三章第五節單獨談《第五號交響曲》第四樂章時，再加以討論。

瑪相遇之後快速的走入婚姻生活，極欲擁有屬於他們倆人的小孩，某種程度都反映出一個曾經瀕臨死亡的人，對於生命的渴望及複雜心理。他提出以下四點見解：(1)馬勒的危機使其感到震驚，並且急欲擁有一個小孩，作為得以永生的途徑。(2)他向阿瑪的求婚，起因於他渴望擁有小孩。(3)他藉由生來征服死亡的概念，解除他長期以來思想、藝術及生活全神貫注於死亡衝突上。(4)他以一個哀悼的父親出現在《悼亡兒之歌》中，象徵性表示他極欲擁有小孩之願望，他藉由生，表達了與死亡相對立之概念。³⁷

費德爾強調了這個時期「生」的概念。姑且不論多數音樂學者是否接受從心理分析角度解讀馬勒之生活及創作，特別是《悼亡兒之歌》的創作，是否象徵馬勒急欲擁有小孩之渴望？這點我們已無法加以求證。然而，不可否認的，馬勒在瀕臨死亡之遭遇後，他開始不尋常地從事密集而大量的音樂創作，並且在短時間內與阿瑪結婚並且生子，這些充分展現了馬勒對死亡的反擊。「生活與死亡」的對抗，形成這個時期盤據馬勒生活中的兩股勢力，也滲透至馬勒《第五號交響曲》創作中。

³⁷ Feder 1978, 131

第二節 從《第五號交響曲》標題的摒棄，探討馬勒對絕對音樂及標題音樂思維之轉變

經歷生死攸關的一刻，馬勒開始投入密集而大量的創作活動中，《第五號交響曲》代表著此嶄新階段的首部交響作品。在接下來的第二階段交響曲創作中，最引人注目的，便是《第五號交響曲》至《第七號交響曲》皆捨棄人聲作為交響曲表達之素材，成為純器樂交響曲，加上《第五號》與《第七號》皆摒棄標題，因而許多人認定馬勒在第二創作階段進入絕對音樂創作時期。

這個顯著的轉變，成為《第五號交響曲》之特色，也標示出接下來幾年馬勒創作的方向。因此在這一節，筆者欲探討馬勒對絕對音樂與標題音樂思維之轉變過程，藉以了解馬勒《第五號交響曲》捨棄標題與人聲之因，探討馬勒創作《第五號交響曲》背後之構想與理念。

壹 馬勒對標題及文字解說之看法

觀察馬勒過往創作交響曲的過程，我們不難發現馬勒面對標題的態度是非常複雜的。以前面四首交響曲為例，馬勒經常為整首交響曲或各個樂章加上標題或文字說明，然而卻又總是一再修改，或乾脆加以取消。《第一號交響曲》是最顯著的例子。《第一號

交響曲》最初 1889 年首演時，是五個樂章的《交響詩》作品，馬勒為它附上第一、第二部分之標題。之後在漢堡(1892 年)及威瑪(1894 年)的演出，馬勒更為每個樂章作詳細說明；並且 1893 年賦予全曲《巨人》(*Titan*)之標題。至此看來，馬勒似乎接受為他的作品賦予標題、提供文字之解說。

然而，1892 年馬勒卻說道：「他害怕她要求他對於所寫的東西作解釋，並對於這樣的要求感到退縮。這或許是因為害羞，但對他而言，要對一項藝術作品作解釋，聽起來是十分愚蠢的一件事。」³⁸顯示馬勒內心的掙扎與矛盾。

終究，這些文字解說與《巨人》之標題，還是在 1996 年於柏林演出時被馬勒刪除了。如同馬勒在 1896 年寫給朋友的信中，描述了他當時作此決定之心境：「為了讓一般聽眾更容易理解此首交響曲，我曾經使用好友建議的標題，可是這些標題現在已不太需要了，為避免引起聽眾誤解，我把它給丟了。」³⁹

面對接下來的三首交響曲，馬勒亦出現類似之情形。馬勒曾出版說明《第二號交響曲》五個樂章內容的文章，但後來唯恐招致誤解、引發反效果，而加以撤回。《第三號交響曲》創作期間(1895-96 年)，馬勒在許多信件及對話中，都提供《第三號交響曲》詳細的標題意涵。像是馬勒 1896 年寫給樂評家好友(Richard Batka)巴特卡的信中，曾闡述標題存在之目的：

我覺得奇怪的是，為何很多人談到大自然時，都只想到鳥語花香或是松林的風景，卻沒有人注意到戴奧尼索司的酒神或偉大的潘神呢？這時就需要一種標題，也就是

³⁸ Mitchell and Nicholson, ed., 1999, 236.

³⁹ 音樂之友社編，《作曲家別名曲解說珍藏版—馬勒》，林勝儀 譯，(台北：美樂出版社，1999)，22。

告訴你：我如何創作音樂之範例...我不允許不同方式的標題，至少我的作品不允許。如果我現在給予它們標題，我希望可以為其中的情感及意象提供暗示。⁴⁰

文字間，馬勒肯定標題之存在是為提供音樂表達之真正意象。因此佛羅斯曾指出：「欲證明馬勒以標題構思交響曲創作的人，可以在《第三號交響曲》獲得充裕證據。」⁴¹然令人驚訝的是，馬勒之後幾年，仍決定將《第三號交響曲》各樂章標題刪去。

至於《第四號交響曲》，馬勒也曾在構思之初賦與它《幽默曲》(*Humoresque*)之標題，並為部分樂章命名，然，後來亦刪除之。⁴²這與他 1900 年十月於慕尼黑公開宣稱反對標題音樂有關。雖然馬勒在過往的交響曲中，似乎傾向於賦予作品標題加以闡釋音樂內容，但在 1900 年，他卻宣稱希望他的交響曲作品能被理解為絕對音樂作品，並決定撤回先前交響曲之標題，要求未來這些作品演出時，不附上標題。⁴³

貳 馬勒善於借助人聲，表達交響曲欲傳達之樂思

馬勒面對標題音樂的態度，除展現在交響曲所附加之文字解說及標題上，亦可從馬勒借助聲樂歌詞表達交響曲樂念之觀點探討起。

關於馬勒為何在交響曲中加入人聲的部分，馬勒在 1895 年創作《第三號》期間，曾向女小提琴家兼馬勒密友納塔麗(Natalie, Bauer-Lechner, 1858-1921 年)提及他創作此

⁴⁰ Blaukof 1982, 180.

⁴¹ Floros 1994, 83.

⁴² Ibid., 111.

⁴³ Ibid., 112.

類交響曲之想法：

在《第二首交響曲》中，我於我認為需要清楚呈現之處，加上歌詞與人聲。很可惜的是，在《第一號交響曲》裡，我並沒有這樣做。到了《第三首交響曲》，我不再感到拘束了。使用兩首來自《少年魔號》的詩作和一首尼采的詩，便成為其中短樂章之歌曲基礎。⁴⁴

這段話，顯示馬勒這個時期偏愛於交響曲中加入歌詞與人聲。如同他在完成《第三號》隔年(1897年)寫給賽度的信上陳述：「每當我構思大型音樂創作時，我總是訴諸於文字，來體現我的音樂意念。這相當類似於貝多芬的《第九號交響曲》。」⁴⁵

這個時期的馬勒，傾向借助聲樂歌詞，建構交響曲的世界。他渴望透過文字之輔助，將音樂中豐富的思想、內涵傳達給觀眾。因此人聲是馬勒傳遞樂思之媒介，成為《第二號交響曲》至《第四號交響曲》之共同特徵。然，這並不代表馬勒接受自身作品被視作以標題音樂為基礎在進行創作的。

馬勒的猶豫與掙扎，顯示身為一位作曲家的矛盾心態。一方面，他渴望聽眾了解他音樂中欲表達之情感、哲思，因此藉由聲樂歌詞，有助於闡述音樂欲表達之內涵。然另一方面，作曲家卻又害怕聽眾仰賴或是誤解標題及文字意涵，甚而忽略音樂本身之價值。因此這種矛盾的心理，造成馬勒考慮是否放置標題時猶豫不決之態度。

馬勒面對標題態度上所表現之踟躇不安，至創作《第五號交響曲》，終於有了新的重大決議！在這首交響曲中，馬勒不僅摒棄了標題，同時也未包含人聲及歌詞部分。因

⁴⁴ Constantin Floros, *Gustav Mahler : Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1977), 42-43.

⁴⁵ 馬勒 1897 年 2 月 17 日之信件，參見 Martner, ed., 1979, 212.

此當大眾試圖在馬勒交響曲中尋找一首絕對音樂典範時，他們通常指向《第五號交響曲》，因為這裡未有任何為作品寫下之標題或文字說明。馬勒這樣的一個安排究竟何種用意？是巧合抑或精心安排？

一個事件的發生似乎是導火線，促使馬勒更深信呈現標題對一般觀眾是沒必要的。這個事件便是《第四號》在慕尼黑初演的當下，聽眾肆無忌憚地以口哨與噓聲作回禮的情景。馬勒曾說：「他們對標題音樂的態度，竟墮落到這種程度，要他們單純地、嚴密地從音樂之觀點去品味作品原有的樣貌，似乎是不可能了！」⁴⁶於是馬勒在接下來的三首交響曲中，堅持創作純器樂作品，未加入人聲及標題，這似乎是對觀眾態度失望之際，所提出之反擊。

在馬勒創作《第五號》前，一場音樂會後的社交場合，⁴⁷有人帶來當晚音樂會節目單，德國音樂學家希德邁爾(Ludwig Schiedermair, 1876-1957)記錄馬勒當晚之激烈反應，足以證明此時馬勒面對音樂附上標題及解說文字之強烈反對情緒：

這時就好像一個風光明媚的風景區突然出現了閃電！馬勒的目光突然變得銳利，他的眉頭上揚，並激動地從位置上跳出來，情緒化地大聲呼喊：「遠離那些節目單，他們給予不正確的描述。請讓大眾能對演奏作品形成自己的想法，而不要在他們聆賞音樂時，強迫他們讀其他人之預先判斷。如果作曲家能使聽眾感受到他全神貫注的情感，那他就達到他的目標了。音樂的語言與文字的語言很接近，但音樂所能表達的，遠勝於文字所能夠表達的...」...馬勒喊著：毀掉那些節目單。⁴⁸

⁴⁶ Marc Vinal, 《馬勒》，李哲洋 譯，(台北市：大陸書店，1992)，109。

⁴⁷ 當晚是 1900 年 10 月 20 日於慕尼黑舉辦的胡果 沃爾夫(Hugo Wolf)紀念音樂會，馬勒指揮《c 小調交響曲》。

⁴⁸ Lebrecht 1988, 126.

馬勒的反應，極力辯護了音樂所能表達之境界，遠勝於文字所能表達之境界。因此馬勒在《第五號交響曲》後，不再加入標題及人聲部分，也就不足為奇了！

關於《第五號交響曲》，華爾特曾表示：「沒有任何音樂之外的思想或情感對《第五號》之音樂施行影響力。它是音樂—熱情的、瘋狂猛烈的、感傷的、全面的、莊嚴的、溫和的，充滿了人類心靈中各種情緒與情感，但就只是音樂，沒有任何形而上學問題之描繪，進入這純粹的音樂進展中。」⁴⁹

而現在，亦有越來越多人傾向以內在標題之觀點看待馬勒之交響曲。這個內在標題之說法，源自於馬勒寫給德國重要音樂作家卡爾貝克(Max Kalbeck, 1850-1921)的一封信件內容。信中馬勒描述：「貝多芬之後，沒有現代音樂作品不具有其內在標題的。」⁵⁰這使得多數人認為馬勒的純器樂交響曲，同樣隱藏欲藉由音樂表達之內在哲思、意涵。

特別值得我們注意的是：馬勒在信件後面繼續加以解釋，「任何與此相關之音樂，作曲家試圖告訴聽眾作品中充斥怎樣的經驗、或是有意去經驗什麼，都是無意義的。...放下標題，每個人都只需要帶著他的耳朵及心來聆聽...。」⁵¹由此可知，在馬勒心中，音樂所表達的，純粹是音樂本身隱含之自然情緒變化，觀眾僅需借由自身感受，從作曲家那兒獲得情感之連結，不需要借由外在文字輔助之。

總而言之，標題在《第五號》中成功地被抑制了，音樂本身之敘事手法形成《第五號》賴以表達之工具，它產生自馬勒對於主題、動機之構思發展、以及調性和聲、配器

⁴⁹ Bruno Walter, *Gustav Mahler. Ein Porträt*, 2nd ed. (Berlin: Frankfurt am Main, 1957), 91.

⁵⁰ Blaukop 1982, 254.

⁵¹ Ibid.

色彩之設計配置，所有內在深刻意涵都將伴隨音樂發展而呈現，使音樂傳達出精神性的
遙想，而這也是伴隨《第五號》所展現嶄新階段之重要特徵。

第三節 修改與首演

壹 關於《第五號交響曲》之修改

《第五號交響曲》已經完成了，它幾乎全部需重新進行配樂。很難相信的是，這一刻，我再次的像個初學者一樣地創作，我在過去創作前四首交響曲時所獲得的經驗，卻使我在這首曲子中感到氣餒，因為一個完全新的風格需要一個新的技巧。⁵²

馬勒在 1911 年過世前幾個月敘述的這段話，標示出馬勒企圖在《第五號交響曲》建立一條不同前四首交響曲的新路，也使我們確知馬勒直到死前，都還不斷對於這部交響曲重新進行配器。事實上，馬勒再也沒有一部交響曲如同《第五號交響曲》這樣三易其稿，⁵³儘管 1902 年便已完成此首交響曲，但不久後與樂團的排練，便開啟馬勒對於這部交響曲不斷的修改歷程，並延續至馬勒過世之前幾個月。這條漫長的修改道路，我們從很多文件中都可以觀察到此事實。⁵⁴

馬勒與樂團的每一場演出，都加深他欲修改之意圖。阿瑪在《回憶錄》中便記載了 1904 年首演前的一次彩排情形，這次彩排促使馬勒對樂譜作修改：

今年初愛樂樂團一次試奏彩排中，我站在迴廊裡聽其演奏，但不讓人看見。當初我謄寫樂譜時，我曾可以聽見每一個主題，然而現在的演出，我根本聽不到這

⁵² Blaukopf 1982, 403.

⁵³ 參考 Bruno Walter, *Thema und Variationen* (Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1960), 219.

⁵⁴ Eriz Ratz 曾比較《第五號交響曲》前後幾次的出版，顯示許多音樂細節是不一樣的。可參考 Eriz Ratz, *Revisionsbericht to the Fifth in the Critical Complete Edition* (New York, 1964).

些主題。馬勒過份狂熱且持續的使用敲擊樂器和小鼓，除了節奏之外，我幾乎什麼也聽不到。我大聲啜泣著跑回家，馬勒跟隨我，我曾有很長的時間拒絕和他說話。最後我一邊哽咽一邊說：「你只為敲擊樂而創作，除此之外沒了。」他笑了，然後拿出樂譜，他以紅筆把小鼓和一半打擊樂劃掉。⁵⁵

除這次修改之外，馬勒之後又陸續作了幾次修訂，像是 9 月 26 日馬勒與維也納愛樂進行另一次彩排隔天，馬勒便寫信給出版商亨利韓森(Heinrich Hinrichsen)：「從今以後，它仍然需要一些修改與潤飾，特別是敲擊樂過重之負荷，可能扭曲這首作品帶給他人之印象。」⁵⁶馬勒的修改顯示他對於《第五號交響曲》之管絃樂配器，始終缺乏信心。

正如同阿瑪《回憶錄》所記載：「自《第五號交響曲》開始，他持續的對於自己感到不滿意；《第五號交響曲》幾乎每一次演出後，都重新進行配器...。」⁵⁷而她之後的描述，提出關於修改之重要概念：「這是一個轉捩點，直到《第八號交響曲》他才再度的肯定自己。《大地之歌》是死後出版的作品，但我無法想像他對它修改任何一個音。」⁵⁸顯示馬勒之不斷修改，確實與《第五號交響曲》在創作道路上位居一個嶄新的階段有關。

根據筆者了解，在馬勒生平共有二次的《第五號交響曲》出版，二次出版內容也因馬勒的修改而有所更動，甚而第二次出版後馬勒仍繼續進行修改，這些修改細節將等到馬勒死後的出版品，才會納入這些修改內容。

以下【表格 1】摘要馬勒生前《第五號》之出版及修改情形。⁵⁹

⁵⁵ Alma 1975, 73.

⁵⁶ Mitchell and Nicholson, ed., 1999, 281.

⁵⁷ Alma 1949, 180.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ 主要參考 Mitchell and Nicholson, ed., 1999, 242.

【表格 1】馬勒生前《第五號交響曲》出版、首演及修改情形簡略年代表

1903 年 10 月	馬勒將阿瑪的手抄譜寄給萊比錫的佩特斯(Peters)出版社之出版商亨利韓森
1904 年 9 月	佩特斯出版社試印《第五號交響曲》
1904 年 9 月 17 日 -26 日之間	馬勒進行與維也納愛樂之彩排，加深他對這部作品之不滿意情形，故又做了部分修改
1904 年 10 月 18 日	《第五號交響曲》於科隆首演
1904 年 11 月	《第五號交響曲》樂譜第一次正式出版，譜中已納入這段期間馬勒之修改
1907 年 10 月 22 日	至此仍不斷修改《第五號交響曲》 ⁶⁰
1908 年	《第五號交響曲》第二次出版
1908 年至 1911 年	仍不斷進行修改

根據英國作曲家馬修(Colin Matthews, 1946-)之記錄，我們得以了解部分修改細節：事實上，這份第一次出版譜比起手稿，在第一樂章有多一些的打擊樂器(阿瑪所指的部分)。而第二個版本中，馬勒僅刪去了中強的鈸及兩個甚弱的低聲部鼓聲。這些器樂之修改主要關心重點都是如何使織體更輕快且清晰，因為第一版本之譜曲顯得較為笨重且不完美，就好像連馬勒自己都不確定如何處理由這首交響曲將預示出的關於中期風格之轉變。⁶¹

本人在此論文不打算比較所有手稿及出版譜之間的相異之處，同時比較各版本間之修改細節亦非筆者研究之焦點。本人僅在此提出《第五號》經歷馬勒不斷修改之事實，並從中了解促使馬勒進行修改之動機，探究其背後隱含之意義。馬修的說法，確實提供我們對此疑惑之重要解答：「清晰織體」是馬勒在修改中欲達到之主要目標，而這也顯示了馬勒企圖在《第五號交響曲》創造出的新風格，此與《第五號交響曲》展現顯著的

⁶⁰ Alma 1975, 295.

⁶¹ Colin Matthews, *Mahler at Work: aspects of the creative process* (New York : Garland Publication, 1989), 59.

複音創作技法，有著密不可分的关系。

進入《第五號交響曲》之後，我們可以清楚看到馬勒此時對於創作複音音樂之濃厚興趣。不僅在其麥亞尼希的創作小屋中，馬勒放置了巴赫的作品，可見得巴赫的複音音樂手法對於馬勒此時期創作的影響。同時在《第五號交響曲》幾個樂章中，都展現了馬勒純熟的複音創作技法，像是第三樂章設計精密而複雜的對位手法，以及第五樂章包含許多賦格樂段，皆為很好的例子。馬勒在複雜的複音織體下，仍十分強調每個樂器聲部旋律及獨特音色能被清晰地聽到，這正是他至死前仍不斷地為此作品修改其配器細節之主因。同時，這也顯示馬勒從少年魔號時期跨越到呂克特時期，此關鍵時刻之轉變結果。進入呂克特時期後，馬勒更加重視管絃樂配器上的纖細音響，呈現了馬勒交響曲創作另一嶄新風貌。這些，都解釋了《第五號交響曲》之所以經歷不斷修改之原因。

貳 《第五號交響曲》之首演

馬勒《第五號交響曲》的首演訂於 1904 年 10 月 18 日，於科隆舉行。阿瑪原本不惜一切代價深怕錯過這場首演音樂會，⁶²但是最後還是因生病而無法出席。馬勒似乎已經預見到《第五號交響曲》的演出會有問題，但科隆首演的聽眾反應，仍令他大感挫餒！

馬勒在這場首演後惱怒的說：「《第五號交響曲》是首受詛咒的作品，沒有人能瞭解

⁶² 這是因為《第五號交響曲》是阿瑪首度參與馬勒的生活及工作，並且抄寫了所有的樂譜，阿瑪曾說過：「九月底馬勒要我盡快給小女兒斷奶，我照做了，但是懷著一顆沉重的心，這只是為了到科隆首次聆聽《第五號交響曲》，這是不惜任何代價都不願錯過的。」參見 Alma 1975, 73.

它。」⁶³就連華爾特後來都說，馬勒親自指揮自己樂作之演出，向來都是讓他心悅誠服，唯有這次演出是個例外。

事實上，《第五號交響曲》的首演有著複雜的接受度，其中以稍慢板樂章及及輪旋曲樂章最為歡迎，然而理察 史特勞斯(Richard Strauss, 1864-1949)則較喜愛前三個樂章，他在 1905 年 3 月 5 日寫信給馬勒曾提及：

你的《第五號交響曲》在完整的預演中，再一次的帶給我極大的愉悅滿足，唯有稍慢板樂章有些讓我失望，但它卻是最令觀眾滿意的樂章，因而你獲得你應得的。特別要提出來的是，一開始兩個樂章相當傑出，詼諧曲擁有極佳的創造才能，只是似乎有點太長...。⁶⁴

無論如何，《第五號交響曲》的演出情況，很快就有了轉變。1905 年所舉行的幾場演出，一場比一場成功，而 12 月於維也納舉辦的一場音樂會演出，聽眾開始對此曲從一極端跨越至另一個極端的全新風格，有了意會與掌握。而我們近年來更可看到，此曲中由絃樂器及豎琴演奏的稍慢板樂章，其婉約動人、一唱三歎的曲韻，受到多數世人的青睞，《第五號交響曲》成為演奏會上之熱門曲目。

⁶³ Alma 1949, 336.

⁶⁴ Herta Blaukof ed. *Gustav Mahler, Richard Strauss: correspondence, 1888-1911*, trans. Edmund Jephcott (Chicago : University of Chicago Press, 1984), 75.