

國立交通大學

音樂研究所 演奏組

碩士論文

李佳蔚小提琴演奏會

含輔助文件

試探柴可夫斯基第五號交響曲序奏主題之「命運意念」

CHIA-WEI LEE VIOLIN RECITAL

WITH A SUPPORTING PAPER

A DISCUSSION ON THE “FATE IDEA” IN THE INTRODUCTORY
THEME OF TCHAIKOVSKY'S SYMPHONY NO. 5

研究生：李佳蔚

演奏指導教授：吳庭毓

輔助文件指導教授：李子聲

中華民國九十八年七月

李佳蔚小提琴演奏會

含輔助文件

試探柴可夫斯基第五號交響曲序奏主題之「命運意念」

CHIA-WEI LEE VIOLIN RECITAL

WITH A SUPPORTING PAPER

A DISCUSSION ON THE “FATE IDEA” IN THE INTRODUCTORY
THEME OF TCHAIKOVSKY'S SYMPHONY NO. 5

研究生：李佳蔚

STUDENT: CHIA-WEI LEE

演奏指導教授：吳庭毓

PERFORMANCE ADVISOR: TING-TU WU

輔助文件指導教授：李子聲

SUPPORTING PAPER ADVISOR: TZYY- SHENG LEE

國立交通大學

音樂研究所 演奏組

碩士論文

A THESIS SUBMITTED TO
THE INSTITUTE OF MUSIC
COLLEGE OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCE
NATIONAL CHIAO TUNG UNIVERSITY
IN PARTIAL FULFILLMENT OF
THE REQUIRMENTS FOR THE DEGREE OF
MASTER OF MUSIC
(VIOLIN PERFORMANCE)

HSINCHU, TAIWAN

JULY 2009

中華民國 九十八 年 七 月

李佳蔚小提琴演奏會

研究生：李佳蔚

演奏指導教授：吳庭毓 教授

輔助文件指導教授：李子聲 教授

演奏會曲目

- 約翰·瑟巴斯提安·巴哈：第三號小提琴無伴奏組曲，作品 1006
- 托瑪梭·安東尼歐·維塔利：G 小調夏康舞曲—給小提琴與鍵盤—
- 馬克斯·布魯赫：蘇格蘭幻想曲，作品 46
- 阿斯托·皮耶佐拉：第三號探戈練習曲—給小提琴

上列曲目已於九十八年六月二十七日下午二點半在國立交通大學演奏廳演出，該場演奏會的錄音(Compact Disc)將附錄於本文。

輔助文件：試探柴可夫斯基第五號交響曲序奏主題之「命運意念」

輔助文件中文摘要

本文第一章由第五號的創作背景為主，並以「標題性」想法為輔來看柴可夫斯基的音樂。第二章便縮小範圍，以序奏主題的來源歷史，與其包含的「命運意念」開始介紹，接下來是序奏主題本身的樂曲分析，並將情感表達(Emotional expression)運用在序奏主題的和弦與音程上，最後再針對其具有「連章型式」(Cyclical form)的做法來討論。本文目的是藉由第五號的創作歷程，並以這段膾炙人口的主題為例，來探究此交響曲的生命與命運意念，從中慢慢發掘這十小節的藝術價值與內涵。

關鍵字：柴可夫斯基、柴可夫斯基第五號交響曲、命運意念、情感表達、連章型式。

Chia-Wei Lee Violin Recital

Student: Chia-Wei Lee

Advisor: Ting-Yu Wu

Supporting Paper Advisor: Tzyy-Sheng Lee

Recital Program

Johann Sebastian Bach: Partita no. 3 for Solo Violin in E Major, BWV 1006

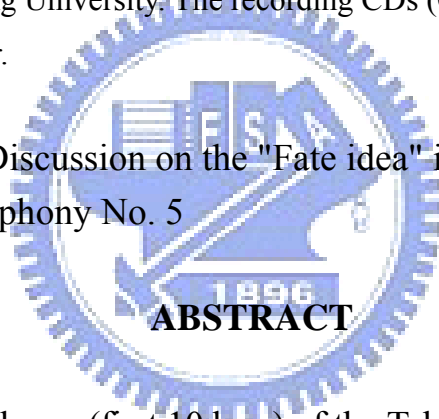
Tomaso Antonio Vitali : Chaconne for Violin and Keyboard in G Minor

Max Bruch: Scottish Fantasy, op.46

Astor Piazzolla: Tango Etudes no.3 for Solo Violin

The Program above was performed on Saturday, June 27, 2009, 2:30 pm in the Recital Hall of the National Chiao Tung University. The recording CDs (Compact Disc) of the recital are appended on the paper.

Supporting Paper: A Discussion on the "Fate idea" in the Introductory Theme of Tchaikovsky's Symphony No. 5



The introduction theme (first 10 bars) of the Tchaikovsky's symphony no. 5 is the main subject of this thesis. In the first chapter, we described the background of this symphony, and later, studied the introduction theme in the second chapter which, includes its "fate idea", source, name, spirit, affections (Emotional expression) and cyclical form. With respect to the detail of the form, we analyzed the phrasing, material and orchestration, and then used the theory of harmony and interval to explain the affections. The appendix is an interview with Mr. Ting-Yu Wu who is the concertmaster of National Symphony Orchestra since 1987. We talked about the 5th symphony, Tchaikovsky's personality and some experiences of performance.

Keyword: Tchaikovsky, Tchaikovsky's symphony no. 5, "fate idea", Emotional expression, cyclical form.

李佳蔚小提琴畢業演奏會之節目與錄音

鋼琴：蕭宏浥

時間：九十八年六月二十七日(六) 下午二點三十分

地點：國立交通大學學生活動中心二樓演藝廳

音軌、中英文曲名

作曲家

1. Chaconne for Violin and Keyboard in G Minor

G 小調夏康舞曲—給小提琴與鍵盤—

Tomaso Antonio Vitali

維塔利(1663-1745)

Partita No. 3 for Solo Violin in E Major, BWV1006

第三號小提琴無伴奏組曲，作品 1006

Johann Sebastian Bach

巴赫(1685-1750)

2. I. Preludio 前奏曲

3. II. Loure 魯爾舞曲

4. III. Gavotte en Rondeau 迴旋曲式的嘉禾舞曲

5. IV. Minuet I 小步舞曲一

V. Minuet II 小步舞曲二

6. VI. Bourrée 布雷舞曲

7. VII. Gigue 基格舞曲



8. Tango Etudes No. 3 for Solo Violin

第三號探戈練習曲—給小提琴

Astro Piazzolla

皮耶佐拉(1921-1992)

Scottish Fantasy, Op. 46

蘇格蘭幻想曲，作品 46

Max Bruch

布魯赫(1838-1920)

9. I. Grave- Adagio cantabile 緩慢—如歌的行板

10. II. Allegro 快板

III. Andante sostenuto 持續的行板

11. IV. Allegro guerriero 如戰爭的快板

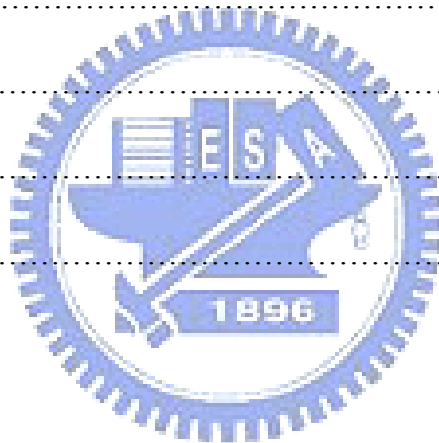
目錄

演奏會曲目與輔助文件中文摘要	i
Recital Program and Abstract	ii
李佳蔚小提琴畢業演奏會之節目與錄音	iii
正文目錄	iv
表目錄	vi
譜例目錄	vii

輔助文件：試探柴可夫斯基第五號交響曲序奏主題之「命運意念」

緒論	1
第一章 第五號交響曲創作背景	2
1-1 「標題性」音樂與柴可夫斯基的交響曲	3
1-2 第五號交響曲之創作歷程	5
1-3 第五號交響曲之首演過程	10
第二章 序奏主題的探討	13
2-1 序奏主題的「命運意念」追溯	13
2-1-1 序奏主題與「命運」一詞的關聯	15
2-1-2 序奏主題的其他稱呼	16
2-2 序奏主題的來源	18
2-3 序奏主題的分析	21
2-3-1 序奏主題的樂句與素材分析	22

2-3-2	序奏主題的管弦樂法.....	23
2-4	序奏主題的情感表達(Emotional expression).....	27
2-4-1	以和聲運用來看序奏主題的「情感表達」.....	28
2-4-2	以曲調音程來看序奏主題的「情感表達」.....	30
2-5	序奏主題之「連章型式」運用 — Cyclical symphony.....	33
2-5-1	第一樂章.....	33
2-5-2	第二樂章.....	34
2-5-3	第三樂章.....	35
2-5-4	第四樂章.....	36
結論	37
附錄	38
參考文獻	43



表格目錄：

表格 1-3 柴可夫斯基第五號交響曲展演的過程..... 10



譜例目錄：

譜例 1-2a	柴可夫斯基第二號交響曲第四樂章之主題〈窩瓦河船夫之歌〉.....7
譜例 1-2b	柴可夫斯基第二號交響曲第四樂章之第二主題〈仙鶴〉.....7
譜例 2-1a	貝多芬第五號交響曲第一樂章起頭動機.....14
譜例 2-2a	葛令卡之歌劇《為沙皇獻身》第一幕三重唱詠嘆調〈歡迎！親友們！〉18
譜例 2-2b	柴可夫斯基第五號交響曲序奏主題之旋律與復活節讚美詩〈基督升天〉 的歌詞結合.....19
譜例 2-3	柴可夫斯基第五號交響曲序奏之鋼琴縮編版，第 1~37 小節.....21
譜例 2-3-1a	柴可夫斯基第五號交響曲序奏主題之總譜.....22
譜例 2-3-1b	柴可夫斯基第五號交響曲序奏主題之主旋律樂句劃分.....22
譜例 2-3-1c	柴可夫斯基第五號交響曲序奏主題之和聲樂句劃分.....23
譜例 2-3-2a	柴可夫斯基第四號交響曲序奏總譜，第 1 小節.....25
譜例 2-3-2b	第五號交響曲序奏總譜 — 第 5~10 小節之弦樂部份.....26
譜例 2-4-1a	柴可夫斯基第五號交響曲序奏主題，第 1~10 小節之和聲進行.....28
譜例 2-4-1b	柴可夫斯基第一號弦樂四重奏之第二樂章，第 1~2 小節.....29
譜例 2-4-1c	柴可夫斯基弦樂小夜曲第一樂章第 20~21 小節.....30
譜例 2-4-2 a	柴可夫斯基第五號交響曲序奏主題，第 1~2 小節之單簧管聲部.....30
譜例 2-4-2 b	連續級進的下行六度.....31
譜例 2-4-2 c	柴可夫斯基第五號交響曲第一樂章之第一主題.....31
譜例 2-4-2 d	柴可夫斯基第五號交響曲第一樂章之第一主題的第一推衍主題.....32
譜例 2-5a	柴可夫斯基第五號交響曲之序奏主題.....34

譜例 2-5b	柴可夫斯基第四號交響曲之序奏主題.....	34
譜例 2-5c	柴可夫斯基第五號交響曲第一樂章，第 512 小節.....	34
譜例 2-5d	柴可夫斯基第五號交響曲之第二樂章，第 99 小節.....	35
譜例 2-5e	柴可夫斯基第五號交響曲之第三樂章，第 241 小節.....	35
譜例 2-5f	柴可夫斯基第五號交響曲之第四樂章，第 1 小節.....	36



緒論

本文寫作動機，是偶然在圖書館裡，利用 JSTOR 電子期刊網站搜索柴可夫斯基第五號的資料時，發現到克魯斯在 1991 年發表一篇文章 *Tonal Plan and Narrative Plot in Tchaikovsky's Symphony No. 5 in e minor*，內容並非全樂章的曲式分析介紹，而是針對全首的調性轉換，E 小調 – G 大調 – D 大調 – A 大調 – E 大調幾個調性之間的關係，並結合情緒與音樂的關係做細部的詮釋，覺得第五號交響曲的分析點可以有新的方向。因此經由李子聲教授的指點並閱讀有關第五號交響曲的文獻後，便捨去原本做全樂章曲式分析的方向，專注在第一樂章序奏的主題，包含其「命運意念」的意義與運用，以及序奏的前十小節之探討(內文稱序奏主題)。本文第一章由第五號的創作背景為主，並以「標題性」想法為輔來看柴可夫斯基的音樂。第二章便縮小範圍，以序奏主題的來源歷史，與其包含的「命運意念」開始介紹，接下來是序奏主題本身的樂曲分析，並將「情感表達」運用在序奏主題的和弦與音程上，最後再針對其具有「連章型式」的做法來討論。本文目的是藉由第五號的創作歷程，並以這段膾炙人口的主題為例，來探究此交響曲的生命與命運意念，並且從中慢慢發掘這十小節的藝術價值與內涵。

第一章 第五號交響曲創作背景

1888/4/15 年春季札記簿上註解：

第五交響曲第一樂章內容

引子:完全屈從命運，或者說，完全屈從不可預卜的天意

快板(I)幽怨、疑慮、訴苦、譴責 xxx 等等

(II) [第二樂章]是否投入信仰的懷抱？如果能完成，這將是驚人的標題。

[第二樂章]法語:「Consolation (慰藉)，一線光明」

俄語:「Нет, нет надежды (不!沒有希望。)」^{1, 2}

上述是柴可夫斯基擬定第五號交響曲時做的日記。在此之前八個月(一八八七年八月)，柴可夫斯基正陪伴一位友人³走過生命的最後一程，在面對生命的衰亡與年邁的事實，更激發出對命運的不確定感，充滿失望或者必須盲從，同時也將複雜的情緒帶入第五號交響曲的內在生命。其中較被注意是筆記中的「xxx」，具有多項含意，這是否為特定人物？或只是柴可夫斯基心中對疑慮、幽怨等情緒的忍耐似乎是要對信仰更加依賴，並且從不愉快的評論與謊言中解脫出來呢？在此可藉由日記的文字，顯出心境的反覆與起伏，已些微透露出第五號的創作情緒。

¹ 高士彥 (譯) (1993)。Tchaikovsky 原著。柴科夫斯基論音樂 (頁 38)。台北：世界文物。

² 英文:

“Introduction. Complete resignation before Fate, or, which is the same, before the inscrutable predestination of Providence.

Allegro. (I) Murmurs, doubts, plains, reproaches against XXX . . .

II) Shall I throw myself in the embrace of *faith*? A wonderful programme, if only it can be fulfilled.” (英譯者：Nicolas Slonimsky)

³ 尼可拉·康德拉提夫(Nikolai Kondratev, 1832-1887)，為律師、柴可夫斯基的摯友。

1-1 「標題性」音樂與柴可夫斯基的交響曲

柴可夫斯基的前三首交響曲是帶有標題的，例如第一號交響曲為《冬之夢》(*Winter Daydreams*)，第二號是《小俄羅斯》(*Little Russian*)，第三號為《波蘭》(*Polish*)，但從第四、五號交響曲便無明確文字指示標題的名稱，而到第六號才又出現。針對第五號交響曲無明確標題的情況，可由書信來看「標題」之於柴可夫斯基的實質存在意義。一封一八八八年六月十一日寄給羅曼諾夫公爵(Grand Duke Konstantin Konstantinovich Romanov, 1858-1915)的信提到：「目前我忙於寫交響曲(第五號)，無標題的，希望夏季末以前可以完成。」⁴ 另外，在一八七八年三月二十七日他寄給塔涅耶夫⁵(Sergey Taneyev, 1856-1915)的回信，也論述交響曲的標題存在的意義：

您說我的交響曲(第四號)是標題性的，對此我完全同意，但我不明白為什麼您認為這是一個缺點。... 這個標題卻是絕不可能形諸文字，這樣做會引起嘲笑。... 我曾經天真地設想，這首交響曲的思想是十分清楚的，即使沒有標題，它(第四號)的意念也是大致可辨的。⁶

柴可夫斯基對於「標題」的意念是存在於音樂中，試圖讓人以聽覺感悟標題，而非由標題感悟音樂，除非是刻意以標題為軸心，否則標題是不必述諸文字的。「標題」音樂在層次區分上，有文章⁷將其分為兩種：“Programmatic music” (標題音樂) 與 “Depictive music” (描述性音樂)；前者是指可具追溯的題材、事件或是故事而寫成

⁴ 高士彥 (譯)(1993)。Tchaikovsky 原著。柴科夫斯基論音樂 (頁 39)。台北：世界文物。

⁵ 柴可夫斯基的學生，為鋼琴家，曾任莫斯科音樂院的院長，被喻為「俄國的布拉姆斯」。他的著名的學生有拉赫曼尼諾夫(Sergei Rachmaninoff, 1873-1943) 與史克里亞賓 (Alexander Scriabin, 1872-1915)。

⁶ 出處同註 1。塔涅耶夫寫的信：「構成引子以及前後不時出現的銅號聲與第二主題的速度變換，這些都令人認為這是標題音樂！」

⁷ Adam Bruce. (2008). The Rise of Programmatic Music. Retrieved May 31, 2009, from http://www.classicalforums.com/articles/Rise_of_Programmatic_Music.html

的音樂，例如：白遼士的幻想交響曲(*Symphonie Fantastique*)；後者是只有一小段的文字做導聆與聯想(association)的作用，例如：貝多芬第六號交響曲 —《田園》。而「標題性」音樂是指具備描述性的音樂，用“*Depictive music*”來形容意思已相近，但「標題性」音樂又比「描述性」音樂來得抽象，作曲家沒有給予特定的文字、故事情節、圖片等，而是靠聽覺做聯想。比方說柴可夫斯基的《羅密歐與茱麗葉》幻想序曲(*Romeo and Juliet Overture - Fantasy, 1869*)是一首標準的「標題」音樂，有具體的故事情節與相對應主題，而第四號與第五號交響曲卻沒有特別的標題名稱，但在聽覺上以及追溯的文獻裡，多少可了解柴可夫斯基在創作過程中的心境與狀態等變化，或是希望此曲包含的意念為何，所以稱之為具「標題性」的音樂。



1-2 第五號交響曲之創作歷程

根據作曲家與梅克夫人的通信，第五號交響曲大約於六月開始寫作，於一八八八年七月初完成草稿，八月初進度為一半的管絃樂配器總譜，並於八月二十六日完成全首配器，九月底交予出版商尤根森(Pyotr I. Jürgenson) 進行發行。本曲題獻給德國漢堡愛樂協會(Committee of Hamburg Philharmonic Society)的總裁亞威•拉爾蒙(Theodor Avé-Lallement, 1806-1890)⁸；有關柴可夫斯基與此總裁的關係，是源自一則樂評。柴可夫斯基在一八八七年末至一八八八年四月之間在歐洲巡迴，於一八八八年一月初從萊比錫來到漢堡，在漢堡指揮一場自己的作品的音樂會，內容包含第一號鋼琴協奏曲與弦樂小夜曲。但是漢堡的觀眾反應平淡，樂評家約瑟夫•西塔德(Josef Sittard)在漢堡通訊(Hamburg Correspondent)發表一篇文章：

我們無法否定柴可夫斯基的才華與創意，或是一些瘋狂的想像力，他總是不顧一切地推翻其他的限制來成就他的種族精神。...以往符合常理的配器全被管樂占據，這如同女巫祭典的音響令我們的呼吸與聽覺感到不適，他的才華與腐敗的音樂交相混雜(...)⁹

身為漢堡愛樂協會總裁 — 拉爾蒙先生曾對此評論做出回應，他公開表示，他不喜歡柴可夫斯基的音樂，但是他強調，柴可夫斯基的音樂，會呈現粗糙不已的聲音，乃因為他沒有長期接受德國文化的薰陶才會如此。對於拉爾蒙的觀點，柴可夫斯基的日記中記錄下這件事情：

拉爾蒙先生坦承，我在漢堡演出的許多作品，其實並不合他的胃口。

⁸ 另有亞威•拉爾蒙特伯爵(Count Avé-Lallement)之稱呼。

⁹ Wilson Strutte. (1983). *The illustrated lives of the great composers-Tchaikovsky* (p.110). Australia: Omnibus Press. 原文：“We can not deny to Tchaikovsky originality, temperament, or a bold flight of fancy, although when he is possessed by the spirit of his race he overthrows every limitation. All logic is then thrown to the winds, and there begins a witches’ Sabbath of sound which offends our sight and our hearing, especially the latter. Flashes of genius mingle with musical banalities (...)”

他無法忍受我作品中嘈雜的配器，也不喜歡我對打擊樂器的運用。他懇求我留在德國，因為在德國精緻文化下的古典習氣與傳統，一定能矯正我的缺點。但，我出生於離德國這麼遠的地方，受教於如此不文明的國家，這個事實已經解釋了我的缺點...。我們從此沒有來往。¹⁰

日記透露著柴可夫斯基的不愉快，但他還是稍具諷刺性的將第五號交響曲題獻給拉爾蒙先生。但是，等到第五號交響曲在漢堡演出時(一八八九年三月十五)，拉爾蒙先生已經病入膏肓(一八九零逝世)，所以無法得知這個作品是題獻給他的。

日記中的「不文明(unenlightened)」字眼，是否解釋成柴可夫斯基對於生長在俄國的事實抱持惋惜？閱讀一些他與家人的通信後，可以發現到，俄國之於柴可夫斯基，是如同母親的懷抱般，令人眷戀與熟悉，一些長期的出國巡演途中，若接觸到與俄國的相關人事物，都會讓他產生強烈的思鄉情緒。柴可夫斯基會有如此強烈的依靠感，除了本身面對許多親人逝世的經歷、以及敏感的情緒外，與十九世紀整個歐洲各國的民族主義思潮蔓延也有關。其中，表現最明顯的是藝術方面的創作，而音樂又比文學來的顯著，當時的文學家有普希金(Alexander Pushkin, 1799-1837)、屠格涅夫(Ivan Turgenev, 1818-1883)、杜斯妥也夫斯基(Fyodor Dostoevsky, 1821-1881)等人；音樂方面有葛令卡(Mikhail Glinka, 1804-1857) 以及承接其後的俄國「五人組」(“The Five”或稱“The Mighty Handful”)等。柴可夫斯基與俄國五人組的關係密切，但有別於五人組的保守，柴可夫斯基對於音樂的接受力相當廣泛，能吸收其他西歐國家的音樂色彩並加以運用，史特拉汶斯基說：「柴可夫斯基音樂中的俄羅斯風格，雖不是人人肯定，但一直以來不停地被討論的所謂俄羅斯風格的音樂，柴可夫斯基這方面表現地相當深刻。」¹¹

在旋律創作方面，柴可夫斯基喜歡運用俄羅斯的民歌或是創作出類似民歌的旋

¹⁰ 林光餘(譯)(1997)。Alan Rich 著。柴可夫斯基-第五號交響曲與《羅密歐與茱麗葉》幻想序曲。台北: 智庫。

¹¹ 出處不詳。

律，當成作品中的主要主題，例如¹²：第一號交響曲第四樂章的主題是採用民歌〈綻放吧！小花〉（“The Gardens Bloomed”）；第二號交響曲第一樂章的序奏便是烏克蘭的民謠〈窩瓦河船夫之歌〉（“The Song of Volga Boatmen”）（譜例 1-2a）來做不同的變奏，第四樂章中的第二主題，也是利用烏克蘭民歌〈仙鶴〉（“The Crane”）（譜例 1-2b），而此交響曲的名稱亦為《小俄羅斯》¹³。

譜例 1-2a 柴可夫斯基第二號交響曲第四樂章之主題〈窩瓦河船夫之歌〉



譜例 1-2b 柴可夫斯基第二號交響曲第四樂章之第二主題〈仙鶴〉



柴可夫斯基非常重視俄羅斯民歌的存在價值，他視此為珍貴的文化資產，並不時地在俄羅斯新聞報裡發表且彰顯民歌的優點，在此取其於一八七五年十一月二十三日的文章之其中一段：

音樂藝術家和俄羅斯民歌的關係而論，就像一位園丁，懂得應該用什麼樣的土壤，在什麼樣的時間，處於什麼樣的氣溫條件下，才能栽培他寶貴的種子。¹⁴

柴可夫斯基以園丁與栽種植物的關係，來表現音樂家與民歌之間的相輔相成，他也表明，一位出色的音樂藝術家，才能讓民歌的精髓發揮到淋漓盡致，即使民歌本身屬於較粗糙、較原始的素材，但出色的音樂藝術家會被民歌特殊的氣質與精神

¹² Preston Stedman. (1992). *The Symphony* (p. 162). New Jersey, US: Prentice-Hall.

¹³ 在沙皇時代，烏克蘭被稱作是「小俄羅斯」。

¹⁴ 高士彥 (譯)(1993)。Tchaikovsky 原著。柴科夫斯基論音樂 (頁 114)。台北：世界文物。

意念吸引，進而享受這由純粹本能創作的產物。不過柴可夫斯基本身不從事搜集與編目民歌，理由是他重視這項工作的意義，認為這需要專業、耐心與時間，而他需要時間創作，無暇兼顧。

柴可夫斯基開始寫作第五號交響曲時，距離前一首交響曲達十年之久¹⁵，中間創作的作品如：《義大利隨想曲》(*Capriccio Italien*, 1880)、《一八一二》序曲(*1812 Festival*, 1882)、A 小調鋼琴三重奏(*Piano Trio in a minor, op.50*, 1882)、四首組曲(*Suite no.1-4*, 自 1879-1887)、《曼弗列德》交響詩(*Manfred*, 1886)等。一八八八年二月，柴可夫斯基從歐洲巡迴演出結束與拜訪莫斯科音樂院的考試等活動後，便想要寫一首新的交響曲。同年五月初，柴可夫斯基再次翻閱第四號交響曲，雖然是十年前的作品，但他對於第四號交響曲仍十分滿意，內心的熱情不減，覺得是目前為止自己最好的一首交響曲。也許是因為第四號交響曲的成功，所以讓他在創作第五號交響曲的初期，不停地懷疑自己的創作能力，感覺靈感的泉源已經枯竭，甚至認為自己應該轉向園藝的工作。柴可夫斯基向來對文學與園藝相當有興趣，據了解，他熱衷俄羅斯的大自然，喜好種花以及採集蘑菇、朗誦書籍、彈奏音樂作品與散步。不過，創作第五號的不順利與搖擺不定的情緒，在六月時逐漸掃去，他寫信給梅克夫人提到：「雖然開頭的創作十分困難，不過現在靈感似乎已經出現了，讓我們一同期待吧！」

在七月初，柴可夫斯基已寫完交響曲的草稿，他如此地描述目前對第五號的雛型的想法：

現階段，要將它與其他作品比較很困難，尤其是「我們的交響曲」，相較之下，它(五號)似乎沒有明亮的色彩。而之前看來很直接與簡單或

¹⁵ 第四號交響曲初演為一八七八年。

理所當然的東西，現在看來已非如此了。¹⁶

經由此言，多少解讀到柴可夫斯基對新的交響曲具有不確定感，如同本章開頭所引用的日記裡也記下作曲家的充滿疑慮的情緒，或許可以更大膽的假設，他的創作心思仍停留在第四號，且不停地想將第五號與第四號交響曲做比較。隨著作品日漸完成，柴可夫斯基慢慢以客觀與欣賞的角度看待第五號交響曲，認為這首是到達自我巔峰的作品，且不會比以前的作品還差。一八八八年八月十六日，作曲家請求塔涅耶夫將交響曲改成鋼琴聯彈版本，同年八月二十六日，柴可夫斯基也完成交響曲的總譜，與鋼琴二重奏版一同交予出版商尤根森。

創作這首交響曲的起迄時間為何，是眾說紛紜，但大致可歸納出兩種說法：(一)以他與梅克夫人的通信，以及真正開始動筆寫作的時間做推算，若一八八八年七月初草稿已經擬定，代表六月底就開始動筆寫作，到八月底完成全部交響曲，約兩個多月。(二)從一八八八年五月下旬構思靈感開始，到秋天(約九月底)尤根森出版作品，約五個多月。



¹⁶ 信件集之第三六零零封 — 1888年7月4日致梅克夫人。「我們的交響曲」即第四號交響曲。

1-3 第五號交響曲之首演過程

柴可夫斯基在籌劃第五號交響曲的首演前，已讓許多朋友聆聽過他的新作品，他寫信給弟弟安那托利(Anatoli Tchaikovsky)表示，朋友們都很喜歡，尤其是塔涅耶夫對第五號交響曲抱持極大的希望與熱情，柴可夫斯基覺得自己以前的擔心都是多餘的，他的靈感並沒有枯竭。

以下是自一八八八年十一月後，第五號交響曲首演的過程：(表格 1-3)

表格 1-3 柴可夫斯基第五號交響曲展演的過程

日期	地點	演出者或指揮
1888. 11. 07	俄羅斯貴族聚會(Noble's Society) ¹⁷ — 鋼琴二重奏版本	塔涅耶夫與齊羅第 ¹⁸ 演奏第二與第三樂章
1888. 11. 17	聖彼德堡愛樂協會(Philharmonic Society)—交響曲首演	柴可夫斯基指揮
1888. 11. 24	聖彼德堡之俄羅斯音樂協會(Musical Society)。曲目增加《哈姆雷特》序曲(Hamlet) ¹⁹	柴可夫斯基指揮
1888. 11. 30	布拉格(捷克)	柴可夫斯基指揮
1888. 12. 22	莫斯科俄羅斯音樂協會	柴可夫斯基指揮
1889. 03. 15	漢堡演出 ²⁰	柴可夫斯基指揮

柴可夫斯基的友人卡什金²¹在一段回憶錄裡說到對第五號交響曲的評價：「整個終曲樂章出於高人之手，雖然其主題遜於以前幾個樂章，但在展開手法和藝術的完

¹⁷ Brett Langston. (2006). Symphony no.5. Retrieved November 24, 2008, from <http://www.tchaikovsky-research.net/en/Works/Symphonies/TH029/index.html>

¹⁸ 亞歷山大·齊羅第(Aleksandr Il'ich Ziloti, 1863-1945)，柴可夫斯基的學生，為鋼琴家、指揮家。

¹⁹ 為柴可夫斯基同一期的作品，草稿約在 1888 年 7 月初擬完，幾乎與第五號交響曲一起寫作。

²⁰ 根據 1889 年 3 月 10 日的日記，作曲家曾經修改過第四樂章的聲部。

²¹ 尼可拉·卡什金(Nikolay Dimitriyevich Kashkin, 1835-1920)，俄國音樂評論家、鋼琴家。

整性方面可以說是各個樂章中最好的！」²²卡什金也說明，柴可夫斯基本身不喜好指揮的工作，他始終把它視為一件難事，尤其是指揮別人的作品。但他還是願意以指揮家的身份應邀去各地演出，只是有時候因為個性與自信度的問題，導致一首傑出的作品走向失敗的路，第五號交響曲就是一個例子：

柴可夫斯基演出一首新的作品，他會缺乏自信，進而影響排練以及演出，因此造成《第五》初次演出的失敗也使人們懷疑到作品本身的素質。他赴聖彼德堡和漢堡指揮《第五》時，同樣效果不佳。音樂報刊上幾乎只有我一個人對此作品加以好評，而俄國和德國音樂評論界則態度冷漠，甚至全盤否定。以致柴可夫斯基本人對此作品無好感，甚至一度對我說過，如果不是因為《第五》已經刊印，他會把它銷毀。這首際遇不佳的作品從此很少被演出，直到尼基許²³在倫敦、柏林、萊比錫、莫斯科等地指揮演出《第五》大獲成功後，此曲才取得它應有的地位。²⁴

從卡什金的話裡，可以發現柴可夫斯基的第五號交響曲在最初幾場演出是失敗的，且樂評家多數發表負面的評論，例如十一月十七日在聖彼德愛樂協會首演後的評論，俄國五人組之一也是樂評家的庫宜(César Cui, 1835-1918)便說明：「第五號交響曲的聲響效果遠超過音樂性(“sound over music.”)²⁵。」，更有人將第五號交響曲揶揄為「擁有三首圓舞曲的交響曲」²⁶。去莫斯科與漢堡的音樂會之前(一八八八年十二月二十二日以前)，柴可夫斯基曾在十二月十四日時寄信給梅克夫人，說明第五號在俄羅斯與布拉格首演的狀況，他以令人厭煩、不必要、無法調合與虛偽等形容詞來描述首演的慘敗，並再次懷疑自己在創作上了無新意。在信中也提到，他重新翻

²² 高士彥 譯(1995)。Arnold Alshvange 著。柴可夫斯基(下)。台北：世界文物。

²³ 尼基許(Arthur Nikisch, 1855-1922)，為二十世紀偉大的指揮家之一。

²⁴ 申元 譯(1998)。Herman Laroche 等著。柴科夫斯基其人其事。台北：世界文物。

²⁵ Wilson Stratte. (1983). *The illustrated lives of the great composers-Tchaikovsky*. Australia: Omnibus Press.

²⁶ 孫愛光 (民 81)。柴高夫斯基第五號交響曲作品六十四之研究，頁 57。國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文，未出版，臺北。

閱第四號的總譜，發現，相較於第五號交響曲來說，第四號是無比的精彩，因此，他對新作品抱持失望的態度：「我得到一個結論，這是個敗筆！」²⁷

不過，在莫斯科與漢堡的首演就開始出現正向的評論，這與卡什金所言有異。柴可夫斯基在這兩場的演出是成功的，並且讓他的自信心稍長，並寫信給他的姪子鮑伯·大衛朵夫(Bob Davidov, 1871-1906)：「縱使我不是華格納第二，但我在德國得到的讚美是俄羅斯人所嚮往與滿意的。」²⁸ 在漢堡首演音樂會，布拉姆斯(Johannes Brahms, 1833-1897)也特地去聆聽彩排，並與柴可夫斯基有短暫的會面。布拉姆斯表明不喜歡柴可夫斯基的音樂，對於第五號交響曲，除了最後一個樂章以外，其餘的樂章勉強認同，柴可夫斯基對此亦欣然接受。

不論第五號交響曲在十九世紀末的首演是成功或是失敗，以現今觀點的聽覺接受度而言，是首成功且優美的曲子，擁有膾炙人口的旋律主題。蕭士塔高維契(Dmitry Shostakovich, 1906-1975)曾說：「擁有所有喜悅與痛苦的人類，是這首抒情作品的基本概念。」²⁹因此，探究柴可夫斯基第五號交響曲的創作歷程，可以由最初其陪伴友人的去世，轉而回顧整個生命、對命運掙扎與信仰的認同，在心理上對藝術的執著堅持、對創作思想的困境突破等，因此一部交織情緒和心路歷程的交響曲就此誕生。

²⁷ Alan Rich(1995). *Play By Play: Pyotr Ilich Tchaikovsky- Symphony No.5& The Romeo and Juliet Fantasy Overture*. New York: Harper Collins.

²⁸ Wilson Strutte. (1983). *The illustrated lives of the great composers-Tchaikovsky*. Sydney, Australia: Omnibus Press. 原文：“Certainly I am not a second Wagner, but it would be desirable for Russia to learn how I have been received in Germany.”

²⁹ 巫如雪 (譯)(民 81)。David Mountfield 著。音樂圖像系列 4 柴可夫斯基，頁 88。臺北：萬象。

第二章 序奏主題的探討

柴可夫斯基的第五號交響曲共有四個樂章，第一與第四樂章皆具有行板序奏，之後再轉入快板主題(Andante - Allegro)，而第二樂章為行板(Andante)，第三樂章則是中庸快板的圓舞曲(Valse, Allegro moderato)。整首交響曲裡，除了各樂章擁有各自的第主題外，在每個樂章裡更可以額外聽到一個貫穿四個樂章的主題，這個主題的基本型，是來自第一樂章之慢板序奏的前十小節，為此序奏的主要主題(本文中稱之為「序奏主題」)；它以各種不同的速度、調性、管弦樂法、情緒等面貌在第五號交響曲的每一個樂章呈現(詳見 2-5「連章形式」的運用)，在聽覺上十分明顯且容易辨識，並影響整首交響曲的意念與一致性的效果，因此在本章中，將針對此序奏主題做四個部份的討論：意念追溯、旋律分析、情緒分析與連章形式。

2-1 序奏主題的「命運意念」追溯

第一樂章序奏的速度為行板。柴可夫斯基本人沒有直接註明整首交響曲的副標題，或是在文字記錄上希望此序奏主題被命名為何，然而，後人卻給它許多描述與名稱，所依據的，多數以柴可夫斯基之前的作品，例如第四號交響曲的創作過程記錄，或是參考與梅克夫人的通信、作曲家的日記、此主題之調性與旋律走向和它在第五號交響曲裡所占有的地位等等，去做延伸討論。命名起源不像柴可夫斯基第六號交響曲的副標題 — 《悲愴》(*Pathétique*)一般，是由作曲家直接記載在樂譜上³⁰，因此研究的過程上，則較類似後人在追溯貝多芬(Ludwig von Beethoven, 1770-1827)的第五號交響曲(1804-1807/08)的副標題 — 《命運》的來源。貝多芬此首交響曲的

³⁰ 標題為作曲家根據其弟 — 莫德斯特(Modest Tchaikovsky)之建議而決定使用。

2-1-1 序奏主題與「命運」一詞的關聯

由之前第四號交響曲創作過程的方向來看，柴可夫斯基在一八七八年寫給梅克夫人的信件，曾經說明第四號交響曲第一樂章的序奏是全曲的核心與精髓：「它代表『命運』！」³⁴，這句話當中是以“fate”來加以描述序奏所包含的核心精神；柴可夫斯基也曾對他的第四號交響曲做說明：「我不是模仿貝多芬第五號的音樂思想，而是採用他基本的想法—『命運』(英文：fate, 德文：Schicksal)。」因此，「命運」一詞在文獻上便逐漸被運用來稱呼這段第四號交響曲的序奏。英文“fate”在字面上的意義是命運，代表一種無形中的安排，這個安排令人帶有正向順服的意志；同樣翻譯為命運的有另一字是“destiny”，但是較偏向宿命的意義，也就要屈就因無力改變而接受的事實，所以，就柴可夫斯基在創作第四號的狀態與心境，會取其具正向涵意的字“fate”來詮釋較妥，且作曲家間接透露希望該主題要表達的便是「命運」的精神，因此這段在樂曲啓始中，由低音管與法國號吹奏的主題便成為代表「命運意念」的主題。至於要將柴可夫斯基的第五號與第四號之「命運意念」做聯結，首先引用作曲家先前對第四號交響曲的序奏動機想法：

我不是模仿貝多芬第五號的音樂思想，而是採用他基本的想法 —
『命運』(fate)。³⁵

再引用克魯斯在一九九九年發表的文章 — *Tonal Plan and Narrative Plot in Tchaikovsky's Symphony No.5 in e minor* 之內容所提出觀念：

³⁴高士彥 (譯)(1993)。Tchaikovsky 原著。柴科夫斯基論音樂 (頁 38)。台北：世界文物。

³⁵Joseph C. Kraus. (1991). Tonal Plan and Narrative Plot in Tchaikovsky's Symphony No.5 in E minor, *Music Theory Spectrum*, 13(1), 27. 原文：“In essence my symphony imitates Beethoven's Fifth; that is, I was not imitating its musical thoughts, but the fundamental ideas.” *約瑟夫·克魯斯，佛羅里達州立大學音樂院之音樂理論教授。

由柴可夫斯基的草稿裡，明示出在創作第五號交響曲時，他的思維仍存在第四號交響曲的基本原型³⁶。

此觀念亦為克魯斯本人的假設，似乎無立足點，倘若加入當時第五號交響曲在首演時，樂評家所付予的評論：「第五號交響曲是第四號交響曲的另一首『命運』交響曲而已。」³⁷來做進一步思考的話，在聽覺的效果上便確立第五號延用了「命運」的精神。筆者亦逐步推測，配合之前“fate”的字意(具備正向順服的意志)，根據柴可夫斯基在一八八八年四月十五日的日記中記載：「引子：完全屈從命運，或者說，完全屈從不可預卜的天意」之前句的「完全屈從命運」，顯示出第五號交響曲的命運意念，後句「屈從不可預卜的天意」暗示一種順服天意的精神與態度，再融合之前克魯斯的假設後，因此以「命運」代表第五號序奏主題的觀點似乎相當合理。在其他文獻上亦可尋找到相同的支持，阿諾·艾爾謝范吉(Arnold Alshvange)所著之柴可夫斯基(下)³⁸裡，內文之翻譯者便以「命運」一詞，稱呼第五號的序奏主題。

2-1-2 序奏主題的其他稱呼

除了用「命運」(“fate”)來描述第五號的序奏主題外，普勒斯頓·史帝曼(Preston Stedman)在其著作 **The Symphony**³⁹一書中則以“motto”這個字來描述此序奏主題所包含之「命運」的意義(克魯斯亦用過“motto”)。“motto”是義大利文，用在一般文章的意義與用在音樂文章不同，在一般的文章裡，“motto”翻譯為英文的字是“maxim”，意思是座右銘；座右銘的指的是一般個人、組織等欲引為自我警惕的短

³⁶ 原文：“Tchaikovsky’s notes for his next symphony, the Fifth, suggest that the basic archetype from the Fourth was still very much in his thoughts as he struggled to complete the composition in 1888(…)”

³⁷ 孫愛光(1992)。柴高夫斯基第五號交響曲作品六十四之研究，頁 57。國立師範大學音樂研究所碩士論文。未出版，臺北。(著作者未提及樂評家為何者。)

³⁸ 高士彥(譯)(1995)。Arnold Alshvange 著。柴可夫斯基(下)。台北：世界文物。* Arnold Alshvange (1898-1960)為蘇聯音樂史學家、作曲家與鋼琴家。

³⁹ Preston Stedman. (1992). *The Symphony*. New Jersey, US: Prentice-Hall.

句或文字，是象徵精神、意志與信念的指標。在音樂裡，“motto”是「啓始動機」的意思⁴⁰(字典裡沒有針對中文的「動機」一字而附加“motif”，而是直接用“motto”釋意)，源自十五與十六世紀的彌撒曲，主要在形容每一樂章所使用之同一個「啓始動機」，因此，“motto”亦稱“hand-motif”——起頭動機。而在麥可·甘迺迪(Michael Kennedy)所編輯的音樂辭典⁴¹中，“motto theme”有專門的解釋，意思是主題會做反覆(recur)出現的動作，但每一次出現都有些微的變化。(此為在章節 2-5 所討論的「連章型式」)所以，普勒斯頓·史帝曼會用“motto”這個字，除了具備信念與意志的意義外，“motto”在音樂方面也具備足夠的理由來描述此段序奏主題，因此，“motto”在第五號交響曲的作用，可稱為一個「命運意念」的動機。另外，若以單純的角度看待序奏主題，用“refrain”(副歌)⁴²來形容序奏主題重覆出現的情形，如同在本文使用「序奏主題」的稱呼一般，是屬於不帶情緒與假設的詞彙。



⁴⁰ 康謳(主編)(2003)。大陸音樂辭典(第十五版)。台北：全音。

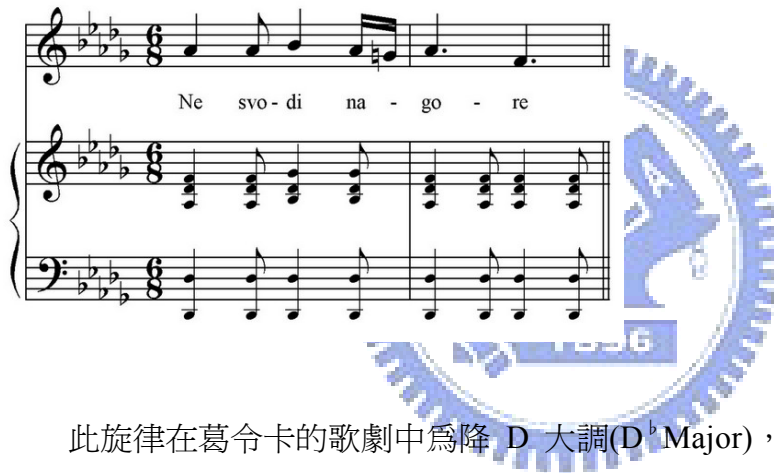
⁴¹ Michael Kennedy(2005). *Dictionary of Music*. British: Grange.

⁴² Joseph C. Kraus. (1991). Tonal Plan and Narrative Plot in Tchaikovsky's Symphony No.5 in E minor, *Music Theory Spectrum*, 13(1), 24.

2-2 序奏主題的來源

序奏主題的精神意義具備命運的考量與信念的指標，因此在旋律上自然表達某種無法駁斥、肯定以及宣告般的聽覺印象。根據參考文獻指出⁴³，序奏主題的靈感是來自俄國作曲家葛令卡(Mikhail Ivanovich Glinka, 1804-1857)的歌劇《為沙皇獻身》⁴⁴(*A life for the Tsar*, op.4)裡的第一幕，其中一首三重唱的詠嘆調〈歡迎！親友們！〉(“Zdravstvuyte, rodniye!”，英文：“Greetings, Kinsfolk!”)，譜例 2-2a：

譜例 2-2a 葛令卡之歌劇《為沙皇獻身》第一幕三重唱詠嘆調 — 〈歡迎！親友們！〉



此旋律在葛令卡的歌劇中為降 D 大調(D^b Major)，占此首三重唱的小部份，在此之前為小調的旋律並在此轉為大調，具有豁然開朗與充滿希望的感覺。調性轉換方式與柴可夫斯基第五號交響曲的序奏主題用法，頗具雷同；在第一樂章的序奏主題為 E 小調，但在第四樂章的序奏主題卻轉為明亮的 E 大調，整體呈現出一線曙光。另外，歌詞“ne svodi nagore”的原意為「切勿悲傷」，也可與柴可夫斯基最先開始的徬徨不定的心，到最終樂章所表達出安定且充滿希望的情緒做呼應。因此，序奏主題與葛令卡的這段三重唱，除了顯在的節奏、音程進行有相似外，在心境上也有

⁴³ 孫愛光 (1992)。柴可夫斯基第五號交響曲作品六十四之研究，頁 57。國立師範大學音樂研究所碩士論文。未出版，臺北。

⁴⁴ 葛令卡在 1836 年所做的歌劇，原名為《伊凡·蘇薩寧》(*Ivan Susanin*)。

所關聯。

另外，針對這段序奏主題的來源，葛洛夫字典(New Grove Dictionary)裡提出一項有趣的觀察。文章作者羅倫·威利(Roland John Wiley)提出一個假設，他發現序奏主題的旋律與復活節的讚美詩 — 〈基督升天〉(“Christ is risen”)的歌詞之韻律，有穩合之處(譜例 2-2b，此譜例由原作者威利所做)，而這段歌詞正巧描述：「基督已從死亡中復活！」倘若，柴可夫斯基也曾參考，或是有意無意地將此讚美詩的節奏韻律做些許更動，而用來創作序奏主題的話，那第五號序奏主題所具有的命運意念與信仰關聯，便更加明澈⁴⁵。

譜例 2-2b 柴可夫斯基第五號交響曲序奏主題之旋律與復活節讚美詩〈基督升天〉的歌詞結合

Khri stos vos kre - - Khri stos vos kre iz mert-vikh, smert-iyu
smert iz mert-vikh, smert-iyu smert po ptav

歌詞英譯為“Christ is risen from the dead, he has conquered death with death.”(基督已復活，祂以死亡戰勝死亡)。

我們無法否決威利將序奏主題與復活節讚美詩，做節奏性的聯想之可能性，因為這可以間接關係到俄羅斯的宗教音樂與歐洲音樂之間的互動。在西元八九九年，基督教的信仰與文化傳到俄國，為早期俄國接觸西方宗教的開始。到十六世紀，俄國自身的宗教音樂慢慢發展出來；十七世紀，基於俄國的西化政策，俄國的宗教音

⁴⁵ The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. Stanley Sadie and John Tyrell. 2nd ed. vol.25. New York: Macmillan. 163-164. 原文：“A solution to this enigma may lie in verbal rhythms. Recalling the composer’s habit of modifying references slightly in musical allusions, the rhythm of his motto corresponds to the prosody of the Orthodox Easter hymn, ‘Christ is risen!’. If that connection was intentional, various aspects of meaning in the Fifth Symphony would be clarified.”* 羅倫·威利(1942-) 為密西根大學之音樂學教授。

樂也開始融合西方宗教音樂的元素。十九世紀，許多俄國的作曲家紛紛受到西歐音樂的影響，連帶作曲手法與和聲結構，尤其是十九世紀德國音樂霸權的時代，如狂風般襲捲全歐洲，各地爲之瘋狂，而在這股潮流進行的同時，也出現一些爲鞏固自身民族或國家音樂的團體，如俄國五人組等。但，有別於一些狹隘的國家音樂擁護者，柴可夫斯基對西歐的文化接受度高，且根據資料所示，柴可夫斯基也曾經爲詩篇的第一篇，創作出一首四聲部的人聲曲調⁴⁶，若進一步大膽推測，柴可夫斯基可能熟悉許多讚美詩的歌詞，藉由其中一首歌詞的韻律寫作出符合的序奏，這也是不無可能的事。



⁴⁶ 陳韻琳(1995)。俄國宗教音樂簡介。2009年1月10日，取自
<http://life.fhl.net/Music/russian/russian.htm>

2-3-1 序奏主題的樂句與素材分析

譜例 2-3-1a 柴可夫斯基第五號交響曲序奏主題之總譜

Andante

The score shows the following dynamics for the instruments:

- 2 Clarinet in A: *p*, *piu f*, *mf*, *mf*, *p*
- Violin II: *p*, *piu f*, *mf*, *mf*
- Viola: *p*, *piu f*, *mf*, *p*, *mf*, *p*
- Cello: *p*, *piu f*, *mf*, *p*, *mf*, *p*
- Contrabass: *p*, *piu f*, *mf*, *p*, *mf*, *p*

序奏主題為序奏的前部份，該部份可以用兩種方式分析。第一種是以主旋律(單簧管聲部)為主，分出以兩個小節為一個樂節。細部的劃分上，乃先以 *a* 代表第一、二小節，再來的第三、四小節是前兩小節的模進(sequence)，因此用 *a'* 代表。第五、六、七、八小節為另一樂節的開始，用 *b* 代表；其中的第七、八小節為重覆音型(亦為 *b*)。第九、十小節為第八小節的延伸(extended)，也替此段落做一個終止式，所以在劃分上是： $a(2) + a'(2) + [b(2+2) + 2]^{48}$ 。(譜例 2-3-1b)

譜例 2-3-1b 柴可夫斯基第五號交響曲序奏主題之主旋律樂句劃分(單簧管演奏譜)

The score shows the following phrase structure annotations:

- Measures 1-2: *a*
- Measures 3-4: *a'*
- Measures 5-8: *b*
- Measures 9-10: *b* (extended)

第二種以考量織體與和聲的變化為主，以譜例 2-3-1c 的和聲進行來看。第一到第四小節的和聲進行皆為一級到四級再到一級(i-iv-i)，而原本在單簧管聲部的旋律

⁴⁸ (2)：共兩個小節；(2+2)：四個小節。

做重覆的第五至八小節，卻在和聲進行上略有異動(如譜例 2-3-1c 之箭頭所指的和弦)，而令差別清楚地顯現，且利用轉位 $^6_5 - ^6_3 - ^6_4 - ^7_5 - (^8) - ^7_5 - ^8_5 - ^8_6 - ^8_5 - ^8_8$ ，讓低聲部連續上行，造究出整體織體的豐厚度可慢慢遞減，所以在分句上，將第五小節設為 b ，則第七小節就以 b' 表示，整體劃分上為： $a(2+2) + b(2) + b'(2) + 2$ 。

譜例 2-3-1c 柴可夫斯基第五號交響曲序奏主題之和聲樂句劃分

可以歸納出，在第一到四小節是以節奏特徵為主，第五至八小節則以和聲與織體變化為主，間接地劃分出此旋律的素材。序奏主題的素材劃分，以單簧管的旋律特性為依據，以譜例得知(參看譜例 2-3-1c)， a 與 a' 部份(簡稱 A 素材)是屬於節奏的特性，此與第四號交響曲第一樂章的序奏特徵頗為相似，皆具備強烈的附點節奏。而 b 部份(簡稱 B 素材)則屬於和弦織體的特性(chordal style)，為齊唱之姿，因此兩者前後呈現的對比十分明顯。

2-3-2 序奏主題的管弦樂法

從譜例 2-3-1a 可以發現，第一樂章的序奏主題之結構為主音層次(homophony)的配置；柴可夫斯基在第五號交響曲裡，旋律大部份是主音層次，可以很清楚地聽到與看到主要音型與次要音型。在本節的前部份(m)，將針對 A、B 兩素材的旋律特性，來比較管弦樂的寫法，後部份(o)，觀察整體的管弦樂法，以音色的選擇、弦樂

和弦的分置⁴⁹這兩項目做討論。

(m) A、B 兩素材的比較：(參看譜例 2-3-1c)

(一)A 素材：是一段類似號角宣告 (fanfare) 般的附點音型，且強調節奏表現，因此在音高變化上沒有連續跳進或是大跳的音程，為級進的走向，而聲部間的對位也不明顯，因此連帶在管弦樂法上呈現的是音響簡單的主音層次配置。弦樂以中低聲部的樂器為主，出現在一、三強拍上，代表和聲之變換。

(二)B 素材：相較 A 素材，聲響是飽滿與柔和的，且較著重音高的變化與聲部對位，所以節奏上趨於單純；之間聲部的對位走向為外聲部反向，並在配器上做層次遞減(配合章節 2-3-1 之和聲轉位)。管弦樂法已離開主音層次的配置，呈現五聲部相同節奏的方式合奏。

可以發現 A 素材與 B 素材的關係，如同是在節奏與音高變化這兩項特性做平衡點的拿捏，A 素材強調的是節奏，因此作曲家將可能干擾節奏特性，乃「音高的多變化」的元素除去，因為過多的音高變化會將節奏的特性降低，而造成聽覺焦點模糊的情況。換過來說，若將 B 素材加入節奏的元素，則同樣會產生特性與焦點不明的旋律。

(o)整體管弦樂法的使用：

(一)音色的選擇：由譜例 2-3-1a 所示，主要音型是兩隻單簧管吹出序奏主題。柴可夫斯基安排兩部齊奏(unison)，除了讓單簧管的主旋律音量增大，在音色上也顯得較為飽滿，相較他的第四號交響曲中，序奏的配器雖然也是齊奏，卻以不同的面貌呈現(譜例 2-3-2a)。

⁴⁹ Samuel Adler. (2002). *The Study of Orchestration* (3rd ed.)(p.588). New York: Norton.

譜例 2-3-2a 柴可夫斯基第四號交響曲序奏總譜，第 1 小節

Bassoon
Horn in F 1,2
Horn in F 3,4

使用樂器是低音管(Bassoon)與法國號(Horn)；柴可夫斯基將上述六隻樂器以兩個八度重覆(doubling)的效果來奏出主題，除了讓音色豐厚外，更讓音響寬闊、音色集中、張力增強的效果，同時也因應強奏(*ff*) 的音量。而在第五號的序奏主題使用單簧管的目的，除了在樂器學裡是歸類於「容易搭配與融合」的角色外，在西方文化使用的意義上，是葬禮樂中不可或缺的樂器。

在馬勒的第一號交響曲之第三樂章為葬禮進行曲，亦使用單簧管吹奏主旋律與對旋律，所以柴可夫斯基會在第五號交響曲的序奏使用單簧管，或許與其悼念友人(康德拉提夫)的去世有關。總之，第五號的序奏主題是屬於安靜沉穩，因此在選擇音色上，除了避開嘹亮的銅管外，在木管樂器裡也偏向融合性強的單簧管，而不會選擇穿透性強的樂器如同長笛或是雙簧管。此外，柴可夫斯基配器的特點是，他不會將不同種類的樂器做混和的音色，他喜歡乾淨、明朗的效果，而且他偏愛木管吹奏低音域的音色，因此在這段序奏主題也將此特點發揮得淋漓盡致⁵⁰。

(二)弦樂和弦的分配：(譜例 2-3-2b)弦樂在這段是做背景的角色，可以發現，柴可夫斯基沒有使用所有的弦樂器，他將聲部分給中提琴、大提琴與低音提琴，在第四小節之後，第二部小提琴銜接進來；第二部小提琴在此是輔助的角色，

⁵⁰ Preston Stedman. (1992). *The Symphony* (p.160). New Jersey, US: Prentice-Hall.

增加第五小節的音色豐厚度，也增強第六小節需要的次強奏音量(*mf*)，之後隨著小提琴本身音域的遞減達到漸弱的效果(*dim.*)，將弱奏音量(*p*)留給中低音域的弦樂器。第八小節開始，由中提琴與大提琴的組合，到下一小節變由大提琴與低音提琴的組合(譜例 2-3-2b 之箭頭處)，此安排除了利用樂器的特性而增加音色的豐滿度外，也可引導終止式的進行，直至第十小節在中提琴聲部加入五級(V)屬和弦的三音，又令和聲織體的飽滿性達到完整，是一個二聲部轉入三聲部的效果，因此，縱使一些樂器出現是零散的片段，但整體效果是非常細膩的。此外，柴可夫斯基在對位的安排，高音聲部與低音聲部為反向進行，不僅營造內部的張力變化，也勾勒出優美的旋律輪廓。

譜例 2-3-2b 第五號交響曲序奏總譜 — 第 5-10 小節之弦樂部份

The image shows a musical score for four string instruments: Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The score covers measures 5 through 10. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The Violin II part starts in measure 5 with a dynamic marking of *mf* and features a series of eighth notes. The Viola part also starts in measure 5 with *mf*, followed by a dynamic change to *p* in measure 6, and then *mf* again. The Cello and Contrabass parts provide a harmonic foundation with chords and moving lines. Dynamic markings of *mf* and *p* are used throughout. An arrow in the Contrabass staff points to a note in measure 9. The score is labeled 'm.5' at the beginning.

2-4 序奏主題的情感表達(Emotional expression)

音樂所包含的情緒，是音樂與人之聽覺結合後產生的想像物，在這個十小節的序奏主題裡，自然地附加許多情緒的假想，除了之前提及有關柴可夫斯基的經歷與「命運意念」外，其它的假想可能來自和聲變化、音程進行、節奏、管弦樂法的音色改變或是一個樂句的輪廓(shape)，當然轉變最明顯的調性(tonality)也是其中一環。

克魯斯在其文章中⁵¹提到 Emotional expression(情感表達)，也就是用情緒表示出音樂。這種學說在開始時不受重視，被視為是主觀意識的產物，但現在的一些學術研究推翻其負面的意義，許多人也開始對這塊領域做研究，並研究「情感表達」對於音樂本身的價值，以及其對於聽者在聆聽音樂時產生的影響力。在克魯斯的文章裡，他亦舉出彼德·基維(Peter Kivy)對於「情感表達」的想法：「客觀的概念適用於『情感表達』，比方說“fine tuning”，只是一段詳細的文字來單純形容聲音，不必想說它有另外特別的意義。」，基維也認為：「『情感表達』有助於聽者了解音樂本身的屬性，因為音樂類似我們的肢體語言，比方說話的姿態配合著哪一種情緒都是有關聯的。因此就公認的情緒而言，常常是某種音樂代表某種情緒(原文：Certain musical features with certain emotive ones.)，最一般的聯想就是大調與小調，它們經常用來表示積極與憂鬱的態度。」

另外，同一文章作者克魯斯也引用安東尼·紐康 (Anthony Newcomb)⁵²所提出的有關十九世紀對於交響曲的詮釋方式的理念，來說明藉由聲響效果表現情緒的部份，也舉出比較明顯的例子如貝多芬第五號交響曲、舒曼(Robert Schumann,

⁵¹ Joseph C. Kraus. (1991). Tonal Plan and Narrative Plot in Tchaikovsky's Symphony No.5 in E minor, *Music Theory Spectrum*, 13(1), 28.*彼德·基維(Peter Kivy)為羅特格斯大學 (Rutgers University) 哲學管理者理事會教授。

⁵² 安東尼·紐康(Anthony Newcomb, 1941-)，美國音樂學家。

終止(Amen)，它不像正統的終止式一樣在調性音樂中占重要的角色，且通常加在完整正格終止(Perfect authentic cadence)的後面，做最後的餘音⁵⁵，但變格終止卻替正格終止做了一個更完美的結束感，也帶給聽覺上和平的精神。在第五號交響曲裡，柴可夫斯基將四級到一級的進行放在序奏主題的第一小節(譜例 2-4-1a)，產生聽覺上具宗教的平靜感，另外，會使用四級到一級的原因，不禁想到葛洛夫字典中有關復活節詩律的假設，因此，若將序奏主題、復活節的詩律、命運與信仰的寄託這些做結合，那四級到一級的進行，便顯出柴可夫斯基在序奏主題裡所包含的「命運意念」！另外，四級到一級的進行也是柴可夫斯基的特色做法，除了第一樂章的序奏主題外，在第五號交響曲第三樂章的最後四小節，也利用一連串四級到一級，強調出 A 大調的主音與作曲家的內在渴望，更替整段結尾增添神聖的精神。在柴可夫斯基的其他作品也可以發現；第一號弦樂四重奏(String quartet no.1 in D major, op.11)之第二樂章的第一、二小節，是一級到四級再到一級(I-IV-I)的進行(如譜例 2-4-1b)；《羅密歐與茱麗葉》幻想序曲(*Romeo and Juliet* Overture - Fantasy, 1869)的第一、二小節亦是，可見柴可夫斯基對此和聲進行也偏愛用於一曲的起始處。

譜例 2-4-1b 柴可夫斯基第一號弦樂四重奏之第二樂章，第 1-2 小節



第二個要討論的和聲進行為四級一轉到五級(iv⁶-V)，弗里吉安半終止(Phrygian

⁵⁵ Stefan Kostka & Dorothy Payne. (1995). *Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth-Century Music* (3rd ed.). New York: McGraw-Hill.

half cadence) (譜例 2-4-1a) 在序奏主題的第九小節至第十小節。弗里吉安半終止常用在小調，柴可夫斯基十分喜愛此終止式進行，在其作品弦樂小夜曲第一樂章 (Serenade for String Orchestra, Op.48，創作年為一八八零年) 的第二十到二十一小節 (譜例 2-4-1c)，隱藏著弗里吉安終止式，讓音樂散發安靜的氣息。相同地在第五號交響曲的序奏主題裡，柴可夫斯基也以一級接入弗里吉安終止式(i- iv⁶-V)來成就出神聖的進行與內心的歸屬感。

譜例 2-4-1c 柴可夫斯基弦樂小夜曲第一樂章第 20-21 小節

a : iv⁶(ii₆⁶) V

2-4-2 以曲調音程來看序奏主題的「情感表達」

音程是構成音樂進行的元素，而在第五號的序奏主題中，以單簧管所吹奏的二度與連續級進的下行六度兩種曲調音程(melodic interval)的出現最為明顯，其中的二度是不協和音程進行，六度是不完全協和的進行，在聽覺上就出現兩種不同的刺激。

首先是二度音程，在序奏主題的第一小節到第二小節之單簧管部份 (譜例 2-4-2a)。

譜例 2-4-2a 柴可夫斯基第五號交響曲序奏主題，第 1-2 小節之單簧管聲部

譜例所呈現為 E 小調的三音與四音，進行的音為 G → A → G，包含上行二度與下行二度。柴可夫斯基在序奏主題的前四小節連續使用兩次上、下行二度音程，每一小節配合著 E 小調的悲劇特性以及四級到一級的進行，將旋律的氣氛帶向不確定感，似乎也帶出柴可夫斯基對命運的掙扎，而旋律進行到第五小節時，更出現他最喜愛使用的下行六度。

序奏主題的六度是一個「連續級進的下行六度」⁵⁶(譜例 2-4-2b)。此下行六度在柴可夫斯基的作品裡運用極為廣泛，例如在本文討論的重點 — 序奏主題，其第五小節到第六小節便包含此下行六度。另外，六度在第五號也是個靈魂音程，例如第一樂章的第一主題(譜例 2-4-2c)、過門主題⁵⁷(譜例 2-4-2d)、第三樂章第一主題開頭亦為六度的進行。艾倫·瑞奇(Alan Rich)在其著作⁵⁸中，曾以“Tchaikovskian sigh”來形容第五號第一主題的過門主題(譜例 2-4-2d, m.118)，由譜例可以看出連續級進的下行六度。因此，就此稱呼而言可以明顯得知，下行六度是柴可夫斯基的特色做法，同時，在情緒的表達則像一個嘆息(sigh)，更反應出第五號交響曲之序奏主題的「命運意念」。

譜例 2-4-2 b 連續級進的下行六度



⁵⁶ 名稱為李子聲教授所予。

⁵⁷ 過門主題：為繼第一主題之後的次要主題(連接第二主題)，重要性不高於第二主題。

⁵⁸ Alan Rich. (1995). *Play By Play: Pyotr Ilich Tchaikovsky- Symphony No.5& The Romeo and Juliet Fantasy Overture*. New York: Harper Collins.

譜例 2-4-2 c 柴可夫斯基第五號交響曲第一樂章之第一主題



譜例 2-4-2 d 柴可夫斯基第五號交響曲第一樂章之第一主題的過門主題(虛線為上行)



在克魯斯的文章中，他引用德瑞克·庫克(Deryck Cooke)⁵⁹的想法，說明序奏主題的二度與六度音程，即使並不代表具備實際的情緒張力，但在整體的音樂裡，二度與六度是有助於促進與表達音樂張力⁶⁰。因此，從序奏主題的和聲進行與音程運用，可以發現情緒的元素與這十小節具密切的關聯，不僅僅明示出柴可夫斯基的作曲特色，也讓「命運意念」滲透到第五號交響曲的音符裡。



⁵⁹ 德瑞克·庫克(Deryck Cooke, 1919-1976)，為英國音樂學家。

⁶⁰ Joseph C. Kraus. (1991). Tonal Plan and Narrative Plot in Tchaikovsky's Symphony No.5 in E minor, *Music Theory Spectrum*, 13(1), 28. 原文: "This observation is not meant to imply that the upper neighbor pattern or the falling sixth in themselves cause a particular emotional state to be produced ...since the constituent elements of the theme – its pitch motives- may carry an association with that state."

2-5 序奏主題之「連章型式」運用 — Cyclical symphony

柴可夫斯基的序奏主題，在其後續的樂章皆有出現，如此的安排，可以歸類在「連章型式」的交響曲(Cyclical symphony)裡。cyclical 與 cyclic 皆是循環的意思，在音樂的意義為「連章」⁶¹，具備「連章型式」的曲子，如奏鳴曲或交響曲，它們的特色是，各樂章或某些樂章的主題之間，有關聯性與相似性的，也就是單一動機、主題或曲調，會出現在多樂章或是多段落裡；它不像變奏曲一樣，將主題做加花等裝飾性與變化性的手法，「連章型式」的主題只會略做改變，可能是調性，也可能是管弦樂配器的增加(或減少)等等。在十九世紀時，有類似「連章型式」的作曲手法，是以李斯特(Franz Liszt, 1811-1886)的幾首交響詩作品，與提出「固定樂思」(idée fixe)的白遼士(Hector Berlioz, 1803-1869)的《幻想》交響曲(*Symphonie fantastique*)為明顯的例子。柴可夫斯基的第五號交響曲，也運用「連章形式」的手法在序奏主題上，以下為各樂章裡所出現的形態。



2-5-1 第一樂章

在第一小節出現(配合譜例 2-3 之 x 段落)，為 E 小調，是序奏主題的原始型，由兩隻單簧管齊奏主旋律，弦樂為和聲伴奏角色。附點的音型、E 小調，總譜標記的音量為弱奏(*p*)，營造出命運低聲呢喃以及憂黯的氣氛(譜例 2-5a)，與其對照的旋律，不難聯想到第四號交響曲的序奏，附點音型製造出沉重的效果，對比出接在附點之後激昂的十六分音符三連音(譜例 2-5b)。

⁶¹ 康謳(主編)(2003)。大陸音樂辭典(第十五版)。台北:全音。

譜例 2-5a 柴可夫斯基第五號交響曲之序奏主題

Cl.
p
pff
mf
Strings

譜例 2-5b 柴可夫斯基第四號交響曲之序奏主題

Bassoon, Horn
m1
ff (motto theme)

接續行板序奏後，第一樂章主要發展的音型著重在快板的第一主題上，因此除了在序奏的部份有運用序奏主題外，其它並無完整地出現在後續的音樂裡，而是以動機的形式出現，例如在五百一十二小節的小號(trumpet)聲部(譜例 2-5c)。

譜例 2-5c 柴可夫斯基第五號交響曲第一樂章，第 512 小節

m.512
Tbe.

2-5-2 第二樂章

第二樂章引用序奏主題在其再現部之前(第九十九小節，譜例 2-5d)，為經過樂段的性質，由銅管與木管樂器奏出序奏主題，加入三連音的素材為呼應，帶有宣告的意味，極強奏(*fff*)，定音鼓與弦樂的大提琴、低音提琴共同演奏震音為伴奏音型。

譜例 2-5d 柴可夫斯基第五號交響曲之第二樂章，第 99 小節

(Fl.Ob.,Cl,Trp.)
fff
(Fg., Vc&Cb-tremolo)
(+V.I, II, Vla.)
(Tbne.)

第二樂章所引用的序奏主題乃為原始型 x 的節奏特徵，旋律上是不完整引用。整段是具爆發性經過樂段，除了聲量為極強奏，調性也從原先的 F[#] 小調(f[#] minor)轉為 D 大調，並且使用五級的第三轉位(V₂⁴)，讓五級的七音為最低音(由低音管與第四部長號吹奏)，與上方第三部長號呈現二度的音響，更添音響的緊張度，讓序奏主題在第二樂章裡，呈現出不協和但又張力十足的橋段。

2-5-3 第三樂章

第三樂章引用序奏主題在其結尾處(第二百四十一小節，譜例 2-5e)，使用調性為 A 大調，由單簧管與低音管共同奏出，弦樂以撥奏擔任伴奏的音型。在此的序奏主題是採用原始型 x 的音程進行，並配合第三樂章的 Valse (圓舞曲)標題，由原先的二分法的附點音型轉成三拍子的韻律，旋律同樣為不完整引用，之後再接入一段宣告式的四級到一級(IV-I)之終止式做尾聲。

譜例 2-5e 柴可夫斯基第五號交響曲之第三樂章，第 241 小節

(Strings)
pp
(Cl.,Fg.)

2-5-4 第四樂章

承接第三樂章，第四樂章如同第一樂章般，擁有一段行板序奏 (Andante maestoso)，同樣引用序奏主題(譜例 2-5f)，使用調性由 E 小調轉為 E 大調，一洗先前在第一樂章那低聲呢喃與憂黯的氣氛。序奏主題在第四樂章是最完整的引用，整體序奏的段落分配不同於第一樂章的序奏，為 X- Y- transition(過門)- X-Y-extend(延伸)，在曲風上改為進行曲風格，帶有光明的色彩，不同於之前的配器，弦樂與管樂的角色互換，由弦樂主奏，管樂為和聲伴奏，厚實的弦樂表現出強大的生命力。在結尾處也一再地重覆這個主題，例如：第四百二十六小節利用 E 大調的屬七和弦(V⁷)做複格對位的手法、四百三十六小節為序奏主題的延長(extend)運用，同樣為屬七和弦(V⁷)，之後轉入第四百七十二小節的再現部，回到主調 E 大調並持續到第五百零三小節才完整結束序奏主題的呈現。

譜例 2-5f 柴可夫斯基第五號交響曲之第四樂章，第 1 小節

The musical score shows the first measure of the fourth movement. The top staff is for strings, marked (Strings) and mf. The bottom staff is for woodwinds, marked (Cl, Fg, Horn). The key signature is E major (one sharp) and the time signature is 4/4. The music begins with a half note E4 in the strings, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The woodwinds enter with a half note E4, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The measure ends with a double bar line.

結論

經由本文，可以發現到第五號交響曲的創作背景裡，涵蓋一些關聯性的探討，例如：柴可夫斯基對於信仰的疑慮與依賴、具備「標題性」的音樂與作曲家在心境融合、作曲風格的影響，再由作曲風格來觀察柴可夫斯基個人敏感的心思，而這些關聯性探討也可以慢慢延伸到第二章節的序奏主題。

從信仰與標題性音樂的角度切入此序奏主題，提出“fate”、“motto”的字義與釋義來表現「命運意念」，之後再用宗教與信仰來探討序奏主題的來源，進一步假設基督教的精神與復活節詩律對柴可夫斯基創作序奏主題的靈感，是具有一定的影響力。之後，針對其和聲模進、旋律模進的特徵分出兩種不同的樂段劃分，又依旋律特性分出 A、B 兩素材，並依 A、B 素材做延伸，分析兩者在管弦樂法的差別。而情感表達這部份，是配合之前的信仰理念，推衍到教會終止進行，和弗里吉安終止進行，也由序奏主題的旋律來探討二度、六度旋律音程，並提出「柴可夫斯基嘆息六度」的說法，將更多的「命運意念」帶入第五號的序奏主題。最後利用「連章型式」來看序奏主題在四個樂章中所出現的型態，由此更可提高序奏主題在第五號的地位與重要性。

附錄

本附錄為訪談國家交響樂團首席—吳庭毓先生

議題：柴可夫斯基第五號交響曲之演奏經驗與個人想法。

日期：2009年2月11日

受訪者簡介：

吳庭毓先生出生於高雄，1982年以第一名畢業於國立藝專音樂科弦樂組(小提琴)，1988年赴法留學，於 Melle Brignon 門下學琴。1989年畢業於法國 Ville de Rueil-Malmaison Conservatoire National de Region 國立音樂院最高級班，之後受聘擔任國家交響樂團之首席至今。吳庭毓先生演奏不論是技術、音色、風格等皆具成熟精確風範，且累積了豐富的舞臺演出經驗，活躍於各項音樂活動，並積極致力於教學工作、室內樂及指揮演出。

李佳蔚(以下簡稱「李」)：「在音樂歷史裡，柴可夫斯基是大家都不陌生的作曲家，對於他的一些記載與作品等等，可能或多或少有一些了解。可以談談您個人對柴可夫斯基的認識嗎？」

吳庭毓(以下簡稱「吳」)：「演奏柴可夫斯基的音樂，常常都是附有標題的，感覺上他都是有一個想法與標題存在，然後再延伸到他的作品裡，很多都是一個型式與曲式上，在我閱讀一些書籍與文章裡，都說明到他通常都是有一個情節在(他的音樂)。而他似乎想把標題音樂與絕對音樂做一個結合，他常常在嘗試一些新的東西，但可能朋友還是樂評給他一些建議後，他又會退回去，回到現實裡，這樣的情況在第五號裡更嚴重。」

李：「所以，之前塔涅耶夫有寫信給柴可夫斯基，問說為什麼其第四號交響曲都帶有標題性存在的感覺。」

吳：「對！其實從他的手稿裡面，可以發現到，柴可夫斯基都標記很多他的心情，可能這一段他是有如何的心情存在，所以他寫這段音樂的。在標記手稿上，很多作曲家也相當仔細，比方說馬勒與布魯克納兩個人是最誇張的，連弓要用在哪用多少都清清楚楚的表示了，非常的詳細，而柴可夫斯基的剛剛說過，就是以記載心情上為主。」

李：「如果論到柴可夫斯基的個性，我們知道一個人的個性跟音樂是有絕對性的關聯，而柴可夫斯基在這一方面被談論的特別多，其中一個原因是因為他的個人情感！因此就他的個性與音樂之間互相影響的多寡，是否可以請您稍微描述一下比方在作曲風格、管弦樂法等。」

吳：「音樂跟柴可夫斯基的個人情感絕對有關係，他的個性表現出就是『細膩』！他寫作手法比當時同樣在作曲的俄國派音樂家們都還要細膩，不論是在曲式、和聲、結構還是配器，都是個傑出的安排。」

李：「他的旋律通常都相當動聽而且有名，都可以朗朗上口。」

吳：「旋律動聽這一點，其實要視聽眾的角度。有些人是第一次聽，所以覺得很好聽，可是就我們時常在演出的，聽久了不免有些『油』的效果，也就是令人乏味，不免與濫情的旋律脫不了關係，」

李：「在您演出的經驗裡，您認為從他的早期管弦樂作品，到晚期的作品有什麼顯著的區別，足以讓您一聽到便區分出這是早期或是晚期的？」

吳：「就交響曲來說好了，他的第四號交響曲之後的作品都比較成熟，第四、五、六號三首的成熟度其實都差不多了。第四號的手法是成熟的，在表達精神所在，也就是日本說的『元氣』，是一種光明活力的象徵，而整個第五號，已經在探討內心的東西，是種掙扎的情緒，到了第六號，則如同他的人生起伏一般，漸漸趨向老人的心態與形態。早期作品相較上，比方說第一號交響曲《冬之夢》，結構便鬆散許多，似乎是以拼湊的方式所組成的作品。」

李：「在柴可夫斯基的記載與一些文獻中有提到，雖然四號與五號中間隔了十年，但是第五號仍然承接第四號命運的軸心，您對這樣的解釋是否表示認同呢？或是在演奏上覺得第五號一直有第四號的影子存在？」

吳：「第五號的最後一個樂章跟第四號有連結，在慣用的樂器(配器手法)，還是說樂段之間的銜接或是情緒轉折上，通常用哪一種樂器帶領，柴可夫斯基在這點上就有共通性，最常看到是用單簧管跟低音管做搭配。」

李：「那，根據您多年的演奏經驗，您覺得兩首在音樂處理或是心理認知上需要做什麼調整，是否可以往大方向的特點說一下！」

吳：「其實演這麼多次，都滿熟悉音樂的走向了，看到譜大多具備反射性的表達力。不過就演奏方面，在第四號時會用比較開的音色，第五號反而就要收斂一些，像弦樂，運弓就不用太開，保持一個 *sostenuto* ([義]延續) 的聲響，聲音不太悶，運弓慢，這樣表達出來的內涵不同，聲音密度也不同。比方第五號第一樂章的第二主題⁶²，同一段旋律，(或同一樣都是慢的東西)用的弓速度快慢與多少，就會製造不同的感覺。2008年3月，巴夏⁶³來指揮第五號的時候，就有特別要求，但有些指揮就不會要求。在演奏上面常常會有一種人性的反射，比方用同一個例子好了(第一樂章第二主題)，我們會覺得這段旋律好美，所以弓就用得相對豪放些，但是聽者可能會覺得，到底在高興什麼，因此在選擇上要避免用到不對的弓速，第五號這個例子需要的，可能就是前面說到那種不要太開也不要太悶的音色。還有一點，我覺得柴可夫斯基跟貝多芬有一點很相似，就是在『漸強』的使用，他們會要求的很細，而且都擅長設計用一段很長的漸強，讓音樂的情緒與張力都可以慢慢累積，到最後聽起來就會很熱血。」

李：「這次我的論文內容，主要是針對第五號第一樂章的序奏做延伸討論，包含它的來源、命名、出現在四個樂章的型式、曲式分析等，請問您對這個序奏有特別的想法或是認知嗎？」

吳：「我想想，我記得這個主題出來的型態都不同，在第二樂章裡面尤其瘋狂，我說過，第五號表達的就是一個矛盾的心理，到底是要認同命運還是要掌控命運，所以他常常一整段飆完了，到一個熱度後，就又回到原來要順從的想法。」

李：「所以就這段序奏主題而言，是否有一些不同的切入點？」



⁶³ 巴夏(Rudolf Barshai, 1924-)，俄羅斯人，為指揮家、中提琴家。

吳：「其實這段可以聯想到他之前參加朋友的葬禮後，所產生的想法。他的第五號交響曲，是從人的死亡往回寫，在一開頭體驗到生老病死，然後再寫到對生命的體悟。柴可夫斯基在做這首曲子也受到他自己的作品《哈姆雷特》(Hamlet)的影響很深，如果你知道這部的劇情的話，你可以發現死亡對於柴可夫斯基的影響之深，從幼年一些親人的去世到長大後朋友的離去等等，造成柴可夫斯基開始探討生命，究竟要征服還是順從。」

李：「我們現在來談一下，您在樂團裡演奏這首交響曲的經驗。您一定經歷過許多不同指揮家詮釋這首曲子，在眾多指揮要求的過程中，就整體方面而言，是不是有那些項目是指揮們都共同要求的？」

吳：「共同的是比較沒有。可能在早期有一些啦！不過請到的指揮家都是俄國來的，所以在要求上有共同性，經過不停地修正後，我們已經具備一些知識，可能有些也定型了，所以再來的指揮家會往不一樣、也較個人的東西做要求，我就講一些差異的東西。比方說林克昌⁶⁴，他也是來自共產國家的指揮家，是中國人，待過俄國跟法國，幾乎跟柴可夫斯基差不多，而他指得柴可夫斯基也相當好。他在面對柴可夫斯基一些比較濫情的旋律，他會加入滑音(glissando)來做詮釋，他覺得滑音就像唱歌一樣，從這個音到下一個音，中間的過程都是一個氣上去；不過他聽完我們做滑音後，又補充一句：『滑音有分高級跟低級的！』不過我也是第一次聽到柴可夫斯基要做滑音，這是我遇到特別不一樣的。」

李：「您之前有提過，各國的指揮家都有自己詮釋的語言，比方說歐洲的指揮家就與俄羅斯的指揮家不同，但是俄羅斯的卻通常都有相近之處，是否可以請您就差異性說明一下嗎？」

吳：「比方在收尾音的感覺，不管哪一個作品好了，德國的指揮就要求乾乾淨淨！而俄國的收法，你聽俄國的語言就跟德國不一樣，它有一種特定的尾音，就像臺語說的『牽絲』一樣，所以俄國的指揮家來，就會要求在正確的時間內用最美的方式結束尾音！法國的話，就可能連開頭的點都沒了。」

李：「那有美國的指揮家來詮釋過第五號交響曲嗎？」

⁶⁴ 林克昌(1928-)生於印度尼西亞，為指揮家、小提琴家。

吳：「美國的指揮家通常比較講求華麗與濫情的效果，我個人覺得在詮釋上比較不會將其納入考量。」

李：「回到序奏主題上，那不同的指揮應該也會給不同的方式來讓樂團解讀，您可否舉幾個例子？比方在給點的方式或是要求的速度有哪些差異等等。」

吳：「歐洲的指揮家，給點通常會比較早，有些甚至會早半拍，因為他想要主導音樂，要樂團跟著他，有些會在拍點上，就是跟著樂團一起，至於一些比樂團慢的就沒有主導性，反而被拖著走，這就比較不好。所謂的早半拍的指揮家，他的點通常都是上來後，樂團的聲音才出來，最常見就是撥奏（pizzicato），聲音都是跟手不同的時間，尤其以觀眾的角度更明顯。比方以梅塔⁶⁵來說，雖然他在美國的時間很長，不過他的指法跟歐洲的很像，拍點都比較早。」

李：「像阿巴多就是屬於在拍點上的。」

吳：「對！其實在拍點上是比較好的，樂團在跟也比較好跟，而且不容易出錯。」

李：「臺灣人比方說簡文彬老師等等，是否也有指過這首？」

吳：「喔！他沒有指過這一首，不過第四號與第六號有。我比較有印象的，以華人指揮來說就是林克昌，其它像陳秋盛、呂紹嘉都是很早很早以前的合作，沒有什麼特別的記憶。其實說實在，我本身沒有很喜歡柴可夫斯基的音樂，如果講白一點，他的音樂就容易聽容易懂，不像德奧派比方說布拉姆斯的音樂，內容就豐富一些，不過布拉姆斯跟柴可夫斯基本身是不能比較的，他們在織度上完全不同。」

李：「這點我認同。那您對這篇論文寫作方向有什麼特別的心得嗎？」

吳：「剛聽完你講完一些東西，覺得有很多想法很有意思，比方在終止式方面的聯想，東碰西碰，想法有串在一起還不錯。這讓我想到，其實論文這東西有原創性很重要，學生要多想多看，比方有些奏鳴曲還是什麼，已經很多人寫過，就可以換一個角度做不同的事情，這在做研究上面也較具意義，不然資料不停地重覆，感覺起來不免有些欠缺想法。這是我對目前接觸到的學生論文來說，最有感想的一點。」

⁶⁵ 梅塔(Zubin Metha, 1936-)，為印度籍指揮家。

參考文獻

中文書目：

- 申元 (譯)(民 87)。Herman Laroche 等著。柴可夫斯基其人其事。臺北：世界文物。
- 李懷東 (主編)(民 89)。文化巨人叢書 柴可夫斯基。香港：三聯。
- 巫如雪 (譯)(民 81)。David Mountfield 著。音樂圖像系列 4 — 柴可夫斯基。臺北：萬象。
- 林光餘 (譯)(民 86)。Alan Rich 著。柴可夫斯基：第五號交響曲，〈羅密歐與茱麗葉幻想序曲〉。臺北：智庫。
- 林勝義 (譯)(民 89)。音樂之友社 編。作曲家別 名曲解說珍藏版 — 柴可夫斯基。臺北：美樂。
- 高士彥 (譯)(民 84)。Arnold Alshvange 著。柴可夫斯基(下)。臺北：世界文物。
- 高士彥 (譯)(民 82)。Pyotr Ilich Tchaikovsky 著。柴可夫斯基論音樂。臺北：世界文物。
- 孫愛光 (民 81)。柴可夫斯基第五號交響曲作品六十四之研究。國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文，未出版，臺北。
- 康謳 (譯)(民 91)。大陸音樂辭典(第 15 版)。臺北：大陸書店。
- 焦元溥 著(民 96)。遊藝黑白 世界鋼琴家訪問錄(上)。臺北：聯經。
- 貓頭鷹編譯組 (譯)(民 94)。Christine Ammer 著。大學辭典系列(102) 音樂辭典(第二版)。臺北：貓頭鷹。



西文書目/電子期刊：

- Alan Rich. (1995). *Play By Play: Pyotr Ilich Tchaikovsky- Symphony No. 5 & The Romeo and Juliet Fantasy Overture*. New York: Harper Collins.
- Joseph C. Kraus. (1991). Tonal Plan and Narrative Plot in Tchaikovsky's Symphony No. 5 in E minor. *Music Theory Spectrum*. vol.13. (NO.1). Retrieved July 23, 2008, from <http://www.jstor.org/stable/745972>
- J. A. Westrup. (1940). Tchaikovsky and the Symphony. *The Musical Times*, Vol. 81. (No.1168). Retrieved July 23, 2008, from <http://www.jstor.org/stable/924016>
- Merton Shatzkin. (1993). *Writing for the Orchestra- An Introduction to Orchestration*. New Jersey: Prentice Hall.
- Michael Kennedy. (2005). *Dictionary of Music*. British: Grange
- Philip Ball. (2008, May 8). Science & Music: Facing the Music. *Nature*, vol.453.160-162. Retrieved from <http://140.113.39.244:2164/nature/journal/v453/n7192/full/453160a.html>

Preston Stedman. (1992). *The Symphony* (2nd. edition). New Jersey: Prentice Hall.

Samuel Adler. (2002). *The Study of Orchestration* (3rd. edition). New York: Norton.

Stefan Kostka & Dorothy Payne. (1995). *Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth- Century Music*. New York: McGraw- Hill.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. Stanley Sadie and John Tyrell. 2nd ed. vol.25. New York: Macmillan.

Wilson Strutte. (1983). *The Illustrated Lives of the Great Composers- Tchaikovsky*. New York: Omnibus.

樂譜：

Otto Singer (1898). “Symphony No.5, Op.64- Arrangements and Transcription- For Piano 2 hands”, in *International Music Score Library Project*. Retrieved from http://imslp.org/wiki/Main_Page

Pyotr Ilyich Tchaikovsky. “Symphony No.5 in e minor”. 交響曲第5番(短調)。東京：日本樂譜。

Pyotr Ilyich Tchaikovsky. “String Quartet No.1, Op.11”. Edited by Anatoly Nikolayevich Alexandrov. New York: Dover, 1955.

網路(網頁/資料庫)：

陳韻琳(1995)。俄國宗教音樂簡介。2009年1月10日，取自
<http://life.fhl.net/Music/russian/russian.htm>

Adam Bruce. (2008). The Rise of Programmatic Music. Retrieved May 31, 2009, from
http://www.classicalforums.com/articles/Rise_of_Programmatic_Music.html

Alexander Poznansky. (2007). Tchaikovsky: A Life, 1887-1892. Retrieved May 31, 2009, from
<http://www.tchaikovsky-research.net/en/features/life6.html>

Brett Langston. (2006). Symphony no. 5. Retrieved November 24, 2008, from
<http://www.tchaikovsky-research.net/en/Works/Symphonies/TH029/index.html>

Elizabeth Schwarm Glesner. (2000). Piotr Ilyich Tchaikovsky - Symphony No. 5, Op. 64. Retrieved August 4, 2008, from
http://w3.rz-berlin.mpg.de/cmp/tchaikovsky_sym5.html

Maros Gazdarica. (2001). Peter Ilyich Tchaikovsky. Retrieved May 10, 2009, from
<http://www.tchaikovsky.host.sk/life.htm>

Maros Gazdarica. (2001). Peter Ilyich Tchaikovsky. Retrieved May 31, 2009, from
<http://www.tchaikovsky.host.sk/work/sym5.htm>

Paul Serotsky. (1995). Tchaikovsky- Symphony No.5. Retrieved from
http://www.musicweb-international.com/programme_notes/tchaik_sym5.htm

Pyotr Ilyich Tchaikovsky. (n.d.). Retrieved August 1, 2008, from
<http://en.wikipedia.org/wiki/Tchaikovsky>

Richard E. Rodda. Biography of Pyotr Ilyich Tchaikovsky. Retrieved April 16, 2009, from http://www.kennedy-center.org/calendar/?fuseaction=composition&composition_id=2080

Roland John Wiley. Tchaikovsky, Pyotr Il' yich, §5: Return to life, 1885-8. Retrieved July 31, 2008, from *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51766pg5>

Symphony No.5 (Beethoven). (n. d.). Retrieved April 29, 2009, from [http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._5_\(Beethoven\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_No._5_(Beethoven))

