歡迎貨比貨 ～從貝多芬的《命運交響曲》談起～

鍾育恆*

摘要

這個社會有比例很高的人是不聽古典音樂的，比較典型的理由至少包括：「1. 很難懂；2. 好多樂曲都太冗長了；3. 即使有些好聽的樂曲常常聽到，但就是記不得那些樂曲的名稱；4. 比較之下，聽一聽旋律動聽的歌曲、電影配樂，或者輕鬆的爵士樂，都不會帶來負擔，真的輕鬆多了。」更有趣的則是筆者在籌辦臺北市信義社區大學的階段，對當時的信義區和松山區，總共發出去超過六千份選課意願的調查表，在收回來超過四千份的資料中，經過統計，最受社區民眾青睞的課程竟然是《古典音樂欣賞》，而且點選這門課的人數就是遙遙領先，獨占鰲頭。可是當我們興致勃勃的按照調查統計的先後順序進行招生之後，第一學期選擇來上《古典音樂欣賞》這門課的社區朋友卻只剩下區區 9 位，身為這門課的任課講師，又是招生計畫的規劃與執行者，看到電腦班一班 30 人，一班不夠，加開一班還不夠；歌唱班一班就達到 102 位學員；鄭氏太極拳一報名就額滿……，內心真是五味雜陳，百感交集啊！而筆者的《古典音樂欣賞》課程教學生涯就是這樣起步的。再看看許多電台和電視節目，每每訪問來賓談起興趣，最高比例的答案又總不外運動和聽音樂，一談到《古典音樂》，被最常提起的音樂家總是貝多芬，最常被提起的樂曲則是大名鼎鼎的《第 5# 交響曲》，所以本文也就從善如流，以這首樂曲作為論述的起點。

關鍵詞：古典音樂、頑固低音、音樂詮釋、版本比較、直覺與客觀的論證

*作者為書法家、音樂評論家；台北市內湖、文山社區大學講師；行政院人事行政總處公務人力發展學院及臺北市政府公務人員訓練處音樂欣賞講座。

本論文經兩位雙向匿名審查通過。收件：2025/6/1。同意刊登：2025/6/17。

壹、前言

聽古典音樂，很高比例的人會很在意旋律好不好聽，以及有沒有聽懂。不過這個來自西方源自巴洛克（甚至更早）時期的藝術，除了基於旋律、節奏、和聲以及各種曲式所構成的樂章，還必須加上不同作曲家所慣用的音樂語法（譬如：「用連續的下降音型來表達負面情緒」；「用連續的上升音型來表達正面情緒」；「用比一般長許多的頑固低音¹來營造或積累煩躁情緒」；「在設定範圍內的頑固低音完成時，來一個非常豐美的和弦與旋律，讓聆聽的人瞬間獲得舒展和滿足」；「用格外的不諧和音來表達特定情緒」；「用及時的轉調來轉換氛圍」；「用兩個有對位關係²的主題，來表彰情緒或原本對立的融合」…）；還有作曲當下重要背景（譬如：特定舞曲；當地民謠；從遠漸近；或從進而遠）…等等元素，我們除了依賴天賦的直覺能力可以對所聽的音樂產生不同感受，如果再透過適當的媒介或管道，對於上述與樂曲相關的創作元素，有適當的理解和體會，便可以進一步累積欣賞音樂的能力和素養，而逐漸達到豐富且提昇生活內涵與美感的目標。

貳、樂曲詮釋與理解的主客關因素

一、樂曲詮釋的客觀因素和條件

（一）樂譜與註記

就以貝多芬第 5#交響曲為例，打開樂譜映入眼簾的重要訊息至少包括：

- 1.三個降記號，主音 La 落在樂譜 C 的位置，所以這首樂曲是「C 小調」。
- 2.L. van Beethoven. Op.67 顯示這是出自貝多芬所創作的第 67 號作品。
- 3.在第一行樂譜的左上角標示著《Allegro con brio》意思是「生氣蓬勃的快板」，也就是貝多芬具體表達了對這首樂曲第一樂章演奏所該有的速度和表情的指示。
- 4.緊跟在《Allegro con brio》後面的記號是（♩ =108），則是更為具體的表達了貝多芬對於第一樂章演奏速度的期待是：「要以二分音符為一拍，每分鐘 108 拍的速度來進行」。

¹ 所謂「頑固低音」指的是在樂曲進行中，無論其他聲部如何進行，在特定低音聲部，就一直有一個像夏天冷氣引擎的噪音般的聲音持續鳴響，時間一長便開始影響聆者情緒，這樣的長持續低音被稱為「頑固低音」。

² 對位關係：指的是樂曲合奏的時候，不同聲部在所設定的小節範圍裡，讓不同旋律或節奏的聲部，或者同時開始，或者先後開始，卻可以同時結束，而且不同聲部之間，卻始終維持非常嚴整的和聲關係之調。這種作曲的手法特別是在巴赫和韓德爾的作品當中最為常見。

5. "ff"是表達樂曲的音量要很強。

(二) 參考在貝多芬之後，不同作曲家或指揮家對於演繹這首《C 小調交響曲作品編號 67》的詮釋主張，或者演奏錄音。

(三) 其中最明確的比較因素就是所採曲的演奏速度：

1. 查一下基礎樂裡的書籍，便可以知道單就 Allegro (快板) 而言，一般的慣例大約就是每分鐘應該控制在 126-138 拍之間。

2. 而貝多芬對於樂曲所該採取演奏速度，則是很明確的標示了 (♩ =108)，於是就現場音樂會，或者各個不同錄音的快快慢慢，就具體顯示了不同指揮家對於樂曲速度的主觀認定了。

二、用版本比較來具體說明

以下是以筆者所收藏不同的 CD 與 DVD 的實際速度分別列舉：

(一) 偏向較快的版本列舉

1. 卡洛斯·克萊伯 (Carlos Kleiber) 指揮維也納愛樂管絃樂團 (錄於 1975 年) (唱片編號：DG4474002) 每分鐘 114 拍。

2. 卡拉揚 (HERBERT VON KARAJAN) 指揮柏林愛樂管絃樂團 (錄於 1963 年) (唱片編號：DG429 036-2) 每分鐘 112 拍。

3. 卡拉揚 (HERBERT VON KARAJAN) 指揮柏林愛樂管絃樂團 (錄於 1982 年) (DVD 編號：SONY SVD 46366) 每分鐘 112 拍。

4. 阿巴多 (Claudio Abbado) 指揮柏林愛樂管絃樂團 (錄於 2000 年) (DVD 編號：DG4474002) 每分鐘 110 拍。

(二) 偏向較慢或接近理想的版本列舉

1. 伊塞斯泰德 (Hans Schmidt-Isserstedt) 指揮維也納愛樂管絃樂團 (錄於 1993 年) (唱片編號：DECCA 440 855-2) 每分鐘 108 拍。

2. 約夫姆 (Eugen Joghum) 指揮倫敦交響樂團 (錄於 1977 年) (唱片編號：EMI TOCE-6921-26 日本版) 每分鐘 100 拍。

3. 布隆許泰特 (HERBERT BLOMSTEDT) 指揮德勒斯登歌劇院管絃樂團 (錄於 1977 年) (唱片編號：Dautzche Schallplattan 35TC-16 日本版) 每分鐘 98 拍。

4. 伯恩斯坦 (Leonard Bernstein) 指揮維也納愛樂管絃樂團 (錄於 1977 年) (唱片編號：DG 423 481-2) 每分鐘 98 拍。

5. 克倫貝勒 (Otto Klemperer) 指揮愛樂管絃樂團 (錄於 1959 年) (唱片編號：

EMI CC30-3275-77 日本版) 每分鐘 98 拍。

6. 蕭提 (Carlos Kleiber) 指揮維芝加哥交響樂團 (錄於 2007 年) (唱片編號: DECCA 4759090) 每分鐘 102 拍。

7. 帕沃·葉維 (Paavo Järvi) 指揮布萊梅德意志室內愛樂管弦樂團 (錄於 2000 年) (DVD 編號: SONY 88697787569) 每分鐘 104 拍。

8. 提勒曼 (Christian Thielemann) 指揮維也納愛樂管絃樂團 (錄於 2009 年) (DVD 編號: DG4474002) 每分鐘 104 拍。

9. 貝姆 (Karl August Leopold Böhm) 指揮維也納愛樂管絃樂團 (錄於 1970 年) (唱片編號: DG 2530 662) 每分鐘 98 拍。

(三) 單就樂曲速度進行版本比較的意義與價值

1. 作曲家在樂譜上的曲速指示與節拍器成為實質可靠的客觀指標

是人, 就很難避免一些來自於主觀所累積的成見。首先筆者自己就必須承認, 在對著以上所選則的 CD 或 DVD, 分別按照各自的演奏, 在節拍器上核對進行速度核對之後, 才突然驚覺到包括帕沃·葉維、蕭提這二位原本被自己列為演奏速度偏快的指揮家, 竟然是曲速實質偏慢的。

2. 一般慣例上的 Allegro 與貝多芬所寫每分鐘 108 拍的實質意義與價值

(1) 如果貝多芬在樂譜上所標明的 ($\text{♩} = 108$) 是絕對值, 那麼上述所有指揮家, 就只有伊塞斯泰德 (Hans Schmidt-Isserstedt) 是完全符合標準的。

(2) 從作曲家的角度來看, 貝多芬對於這個第一樂章演奏速度的指示既然不光是 Allegro con brio, 在緊跟著就註記了 ($\text{♩} = 108$), 這一定是他反覆推敲之後所做的決定, 所以無論偏快或偏慢, 至少應該是愈接近這個絕對值, 就愈會符合貝多芬的原創意圖的。就此而言, 那麼阿巴多版本的 110, 葉維與提勒曼的 104, 卡拉揚的 112, 克萊伯的 114, 都可以算是極為接近每分鐘 108 拍, 而都應該列為合理且可以接受的抉擇。

三、回到音樂藝術的本質來看

(一) 選擇充分尊重作曲家的原創精神

從單純詮釋樂譜的角度出發, 伊塞斯泰德 (Hans Schmidt-Isserstedt) 版本完全符合樂譜指示曲速來演奏, 當然應該受到極高推崇。

(二) 究竟應該如何全面且正確看待音樂的詮釋

在華靜慈 (2018, 頁 233-262) 所撰「高達美《真理與方法》之遊戲概念與音樂連結」一文的第四大段裡, 針對「音樂意涵」與「詮釋學」有著很明

確且通俗易懂的論述，要以「藝術包含音樂，在音樂的變遷歷史中，他們存在的方式就是表現，也迫使我們需要去探討在音樂背後的原型及內涵，好試圖理解和它們有關的符號、象徵與關係。但是音樂的普遍意義，又不該只限於在音樂史的階段，因為符號、象徵與詮釋學的任務，都是重構與綜合，它們與音樂更有著連帶關係，值得去深入了解。」此所以若要正確看待音樂藝術的詮釋，最基本的關注元素，至少應該將包括樂曲的創作背景，作曲家在樂譜上有關調性、節奏、和聲、曲式和所有相關符號所明確表達的意圖，以及若有專家學者曾經針對作品所發表過的言論、主張，加以重構與綜合。

按此理解將焦點回到貝多芬的《C 小調第 5#交響曲 作品編號 67》。僅按照音樂史的相關記載，和樂曲的鋪陳，我們便至少可以有以下幾點理解：

- 1.這首作品是從 1804 到 1807 年底花了四年的時間才創作完成的；
 - 2.這首傑作中的傑作，是因為他好友兼秘書的辛德勒有次問他：「那開頭的四個音是什麼意思？」貝多芬回答：「那是命運敲門的聲音」，這首樂曲從此就常被稱為「命運交響曲」了。
 - 3.樂曲從一開頭在節奏上所呈現被稱做「命運動機」的「短-短-短-長」，不僅在第一樂章中隨處可聞，它還以快慢、強弱配上不同旋律，衍生成貫徹全曲的主要動機，這在音樂史上可謂空前的創舉，還深刻的影響到後來包括華格納和李察·史特勞斯...等在內的許多作曲家；
 - 4.既然稱為「命運敲門的動機」，那麼允許樂曲速度快一點點或慢一點點，便可藉以具體表達出命運在不同時空、個人所可能存在的不同狀況；
 - 5.包括「命運動機」在內，樂曲的演奏，如果採取稍稍緩慢的曲速，就可以讓許多主旋律之外的內聲部，可以有更為從容的演繹空間。
- (三) 藝術的表現或詮釋本就應該保有適當的空間和可能

既然音樂是藝術的重要向度之一，指揮家們在取決樂曲速度的時候，會有一些出於客觀標準與主觀看法的抉擇，自然也應該是被適當允許甚至鼓勵的。我們從日本 500 名曲對本曲的介紹來看，包括克倫貝勒（98），蕭提（102），伯恩斯坦（98），貝姆（98）等四個最受推崇的版本，則全部都是曲速明顯偏慢的。這個現象（或者稱之為日本著名樂評人的高度共識），至少說明了這幾位在古典樂壇裡，素以演奏貝多芬交響曲獲得極高令名的指揮大師，他們所選擇明顯較貝多芬樂譜所示曲速為慢的演奏，是實質獲

得眾多資深愛樂人（當然包括筆者在內）的高度喜愛的。

參、馬勒所帶來的啟示和影響

因為談到樂曲的詮釋，所以筆者就從素以作曲會時總是會在樂譜上進行極頻繁且細膩的音樂註記的馬勒談起。

一、馬勒的重要生平與個性特質

（一）馬勒的重要生平記事

- 1.馬勒在 1860 年 7 月 7 日出生於波希米亞喀里斯特（今捷克境內），雖然出身並非顯貴，但在很早就顯露出了音樂才華。18 歲那年從維也納音樂學院畢業，二年後他就在林茲歌劇院展開指揮生涯。
- 2.從 1897 年起，他更受聘擔任維也納宮廷歌劇院（就是如今的維也納國家歌劇院）的音樂總監前後長達十年。
- 3.也由於這個前後長達 29 年的指揮生涯，使他自然成為古今中外眾多音樂家之中，最深刻理解管絃樂團所有樂器的性能，和所具音色特質的作曲家。此一經驗若是從對於在創作交響曲時，總是能驅使樂器合奏達到所要效果這件事來看，他的境界基本就是無出其右的。

（二）從一些具體事實來理解馬勒

- 1.根據記載，馬勒在擔任維也納歌劇院音樂總監期間，長期選擇住在沙荷飯店一間窗戶就面對劇院後門的二樓房間（2009 年我辦理”奧捷音樂之旅”就曾經實際參觀過那裡），因為這樣他就可以長時間很輕易且持續的觀察到劇院與樂團人員的進出與相關訊息。
- 2.在維也納的十年裡，馬勒因為格外恐懼死亡，在得知聖經有關耶穌為了洗淨人的罪被定十字架，三天後又從死裡復活，帶給凡信祂從死裡復活的人就可以得到永生的信息，便把信仰從不信耶穌就是彌賽亞的猶太教果決轉向天主教。
- 3.正因為他從 20 歲便開始擔任樂團指揮，深知道在指揮樂曲的時候，指揮對於詮釋樂曲有很大的發揮空間，所以他在創作樂曲時，便會對樂曲速度、表情和與演奏相關的要求，都標註得既細且密，好藉此有效限縮演奏他樂曲的指揮家都在儘可能的控制範圍之內。僅以他的第一號交響曲從第 1 到第 29 小節為例，依序羅列如次：

(1)第 1 小節上方標註「Langsam. Schleppend. *Wie ein Naturlaut.*」正確的

意思是：「緩慢且拖曳遲滯的」、「像自然的聲音」。

- (2)第 10 小節“Piú mosso”是「更快、更活躍」，在此地的正確含意是「樂曲速度應比之前加速」。
- (3)第 12 小節對長笛和短笛要求“accel”是逐漸加速，的意思；對巴松管要求“In sehr weiter Entfernung aufgestellt”是「設置在很遠的位置」，也就是「從遠方傳來一般」的意思；另外在第一和第二小提琴的位置又標示“Drittel”是「只要三分之一的樂手演奏」的意思。
- (4)第 13 小節末標示“rit”是「漸慢」。
- (5)第 14 小節標示“morendo”是「逐漸減弱至消失」的意思。
- (6)第 17 小節標示“Tempo I”是「樂曲的演奏速度要回到剛開始」的意思。
- (7)第 18 小節標示“Flag”是「弦樂器加上弱音器」的意思。
- (8)第 23 小節標示“Piú mosso”如前述是「更快、更活躍」，在此地的正確含意是「樂曲速度應比之前加速」。
- (9)第 24 小節標示“in der Ferne”是「在遠方或從遠方」的意思。
- (10)第 25 小節標示“accel”為意大利文音樂術語“accelerando”的簡寫，是「逐漸加速」的意思。
- (11)第 26 小節標示“Schnell”隨即又標示“accel”是「快速的並更加快速」的意思。
- (12)第 27 小節隨之再度標示“Schnell”隨即又標示“accel”是「還要加速」的意思。
- (13)在第 27 小節末則立即給了一個“mf ——— p”，是「快速從中強減弱至弱」的意思。
- (14)隨即第 28 小節立即標示“molto rit.”，“Mit Dämpfer”是「立即而且非常明顯的漸慢」，以及「弦樂器加弱音器」的意思。
- (15)第 29 小節再度標示“Tempo I”是「樂曲的演奏速度要回到剛開始」的意思。

以上所揭馬勒對樂曲註記的鉅細靡遺，可說是通篇皆然，而且曲曲如是，這樣的特質，至少到目前為止，肯定是空前的。

其實，從樂曲的內涵來探討，樂曲開頭由弦樂部「緩慢且拖曳遲滯的」「像自然的極輕的顫音」，是在描繪清晨大地逐漸甦醒；當樂曲回到第

17 小節所標示的“Tempo I”「樂曲的演奏速度要回到剛開始」，接著便以木管連續下降的音型，和加上弱音器的弦樂部，以更輕的聲音來加強清晨的氛圍；然後音樂轉強、轉快，此時木管群以從遠方發聲的感覺，迅速轉快、轉強至中強的嘈雜聲響，來表達清晨時分來自動物的喧鬧。

（因此，前後 29 小節那麼多的音樂符號、註記，和包括弦樂、長笛、短笛和木管群這麼細膩的指示與演奏，加總起來所要表達的就是黎明後，大地逐漸甦醒的氛圍）。

4.就算是創作於 1901-1902 年間，從遇見深懂音樂，也會作曲，甚至讓馬勒覺得是碰到了真正知音的艾瑪，到迅速結為夫婦的幸福時刻，他當下所創作第 5#交響曲的第一樂章，依然標示的是「送葬進行曲」，升 C 小調，「以精準的步伐、嚴格地、像送葬般」，營造出一種沉重、濃烈的感覺，這就是典型的馬勒。

5.由於在他的性格深處，同時存在「對生的強烈盼望」，以及「對死的異常恐懼」，他又慣常於希望藉由樂曲所刻意規劃的「正」、「反」、「合」（也就是藉由清楚分別的主題，以及在樂曲進行中，製造出二個（甚至是三個）主題，在和聲與對位上融合為一），來企求其內心所強烈希冀的「臻於永恆」，所以聽他的樂曲，恆常都會在不同的強烈對比、融合，最終卻總是無法避開強烈負面情緒的輪迴中打轉，這對於特別是感受力敏銳的愛樂者，影響程度是暨深且鉅的。

（三）馬勒異於常人的性格特質

綜上所述，便可以約略勾勒出獨屬於馬勒的性格特質：

- 1.異於常人的多疑；
- 2.對人、對事都具有極為強烈的掌控欲；
- 3.對於所想追求的事物，其相關考量與手段總是顯得鉅細靡遺；
- 4.典型的雙重（或可稱之為分裂）人格；
- 5.總是在潛意識裡過於高估自己。

二、詮釋馬勒交響曲的便給、難處與重點

基於上述對馬勒重要生平事蹟，以及個性特質的重要認知，僅針對詮釋馬勒交響曲的詮釋、難處和賞析重點，擇要列述如次：

（一）儘可能的嚴謹遵循樂譜的所有標註

1. 正因為馬勒對於管絃樂團裡各種樂器性能、特質和音色的深刻理解，那些清晰的註記，就如同馬勒親臨一般，清楚的告知樂團所有聲部（甚至個人）演奏時所必須貫徹的細節，這也形同大大減省了身為樂曲指揮必須對樂曲有夠深度的理解和詮釋，原本所必須承受的巨大壓力。

2. 在真正留有詮釋空間的樂段做足功課，展現知能：

就像在之前（三）第 3. 的(1) 第 1 小節上方所示「緩慢」與「拖曳」的本身就不是一個絕對的概念。“*Langsam. Schleppend. Wie ein Naturlaut.*” 正確的意思是：「緩慢且拖曳遲滯的」「像自然的聲音」其中「緩慢且拖曳遲滯的」演奏速度就是留有彈性的，因為：

還有在之前（三）第 3. 的(2) 第 10 小節“*Piú mosso*”是「更快、更活躍」，在此地的正確含意是「樂曲速度應比之前加速」，也是一個典型的比較概念。

擔任樂曲的指揮，只要在這些相類似的地方做足功課，而且對各聲部的首席，以及在註記樂譜的階段給出合理且明確的觀點，這些便都可以成為成功展現深厚素養的亮點。

（二）詮釋馬勒樂曲一定會碰到的難處

就像在之前（三）第 3. 的(3)（第 12 小節對長笛和短笛要求“*accel*”是逐漸加速的意思；對巴松管要求“*In sehr weiter Entfernung aufgestellt*”是「設置在很遠的位置」，也就是「從遠方傳來一般」的意思；另外在第一和第二小提琴的位置又標示“*Drittel*”是「只要三分之一的樂手演奏」的意思）。這種在同一小節，對於不同聲部有分別且清晰指示的類似樂段，就是指揮和樂團團員都必須仔細消化並且充分理解，才会有合宜表現的地方。這對於演奏時間動輒超過一個小時的樂曲，必須始終維持針對合宜詮釋的精確理解與共識，其實困難度是比想像要高得多的。

（三）理解和詮釋馬勒交響曲的重點

無論是指揮、團員、錄影分鏡、錄音細節，或是聆賞者，乃至樂評人都不能對以下重點有所輕忽：

1. 對於馬勒所有的樂譜註記，都必須建立充分且細膩的理解；
2. 單憑印象或者記憶，是非常容易犯下嚴重錯誤的；特別針對樂評人，**筆者**的具體建議是「想要對指揮的詮釋和樂團的表現做出任何誇讚、建議甚至批評，馬勒在總譜上的所有註記，必須是下筆時最起碼的依據」。

3.很多愛樂人，特別是發燒友，常常會把華格納和馬勒作品的龐雜結構和磅礴音響歸類為一，筆者個人對此則是有所保留的：

- (1)在樂曲的結構上，華格納是創新的，馬勒則是復古的。這一點可以從華格納的無限旋律³發展、樂曲動機⁴的靈活運用，以及無論樂曲篇幅如何龐雜巨大，馬勒依然謹守來自莫札特、貝多芬的作曲模式（包括大量的運用奏鳴曲式、三段式，和賦格的技巧），這都是區隔非常明顯的。
- (2)在精神格局上，華格納縱然有點失之於狂囂，卻是在音樂史上足堪與貝多芬並列的大師；而馬勒卻相對顯得小心翼翼，總是把太多的生命能量花在處理生之盼望與死之恐懼的衝突、對立和融合，使許多作品恆常陷入一種基於哲思和衝突的陷阱，以致相對損耗了原本應該可以更高、更遠、更大的精神格局。
- (3)華格納的音樂，總是配合戲劇性的需要，而充滿官能性的美感和能量；馬勒則非常懂得在龐大的結構和音響中，維持許多段落所精心設計的旋律之美，讓樂曲一段段的曼妙，透過有機的串連次第展開。
- (4)所以我個人則寧願相信：「華格納在管絃樂曲所展現的，是雄辯式的、官能性的大格局；而馬勒的交響曲所展現的，則是表面磅礴，實則構造纖細的，這也使得他的樂曲往往美得秀氣，帶一點神經質，甚至還有一點病態。」

三、基於以上理解，以下便針對馬勒第 1#交響曲第一樂章進行版本比較

基於閱讀本文，以及讀者多半並沒有實質聆賞筆者所準備的 CD 或 DVD，所以在版本比較的時候，首要的重點當然是序奏從第 1 到第 29 節的實質表現，我在文裡會將這一段重點稱之為序 1，其後至樂章結束則統稱之為序 2。還有一件很重要的事：這首交響曲的第一樂章，是冠有一個長大序奏的奏鳴曲⁵樂章，而這個序奏，基本上就是在描繪大地從黎明到天亮的過程，其中包括木管和銅管表達自遠方傳來的喧囂，和單簧管用布穀聲描繪天色大亮。

³ 無限旋律：這是一個相對於有限旋律的概念。一般的歌曲、音樂，無論一段式（生日快樂歌、蘭花草）、二段式（聖歌因祂活著、我心靈得安寧）或三段式（水調歌頭），主要旋律都不長，故都被歸類為「有限旋律」；華格納的歌劇，音樂和歌曲常常是隨著劇情需要一直延伸和發展的，所以相對於有限旋律，這樣的旋律發展遂被稱為「無限旋律」。

⁴ 動機：貝多芬命運交響曲的「短-短-短-長」，和華格納歌劇每一位主角都被賦予一個特定的旋律；還有威爾第歌劇《命運之力》從頭至尾都有一個代表命運影響力的短輪轉上升音型都是。

⁵所謂「奏鳴曲」指的是一種作曲的格式，就像一般寫文章或演講會有「起、承、轉、合」一樣，奏鳴曲一般會分成「呈示部」（就是起）、「發展部」（就是承和轉）、「再現部」（就是合）。通常在呈示部會有兩個重要的主題（或稱主旋律），清楚演奏之後就會進入發展部，針對其中一個或是兩個主題加以充分發揮，之後進入再現部。有些奏鳴曲則會加上序奏和尾奏。

第一樂章

D 大調，4/4 拍子，為冠上一段長大序奏的奏鳴曲形式。樂曲以指示「緩慢甚至有點遲滯且如同大自然聲響」的序奏開始。在弦樂器長大的 a 音持續音之上，雙簧管與低音管奏出下降音型之後，接著豎笛奏出如從遠處傳來清晨的喧囂，充滿了平靜安寧之美感（這就是「序 1」的內涵）。

序 1. (00:00) 樂曲以極輕的弦樂部顫音⁶來描繪清晨大地逐漸清醒時的聲響：

(00:08) 木管從 A 到 E 逐漸轉強的下降音型，代表清晨聲音逐漸變大（當然這個下降音型也成為此後許多動機或主題的主要元素）；(00:32) 代表從遠處傳來清晨喧囂的木管合奏響起；(00:41) 雙簧管二聲部突強的上行大跳動機，代表天色自此更亮。本文所指「序 1」至此同時結束，這也代表本文之前第參大段，第一段，第（二）的 3.從(1)到(15)那麼鉅細靡遺的標示，在伯恩斯坦這個版本的演奏時長共計 41 秒。所以演奏這首一般都需要超過 56 分鐘的樂曲，對於指揮和樂團團員而言，需要多麼細膩且深刻的讀譜是可以理解的（以上樂曲加上時間的說明就是用以下這個版本作為依據的）。

（一）伯恩斯坦指揮維也納愛樂管絃樂團（1974，DVD 編號 DG 0040 073 4089）

筆者會用這個版本來寫樂曲說明，是因為 2015 年筆者在社大課程規劃了一個名為「我所喜愛的 100 首世界名曲」裡，馬勒的第 1#交響曲《巨人》被筆者列入第 26 首樂曲，然後上課的教材用的就是 1974 年伯恩斯坦指揮維也納愛樂管絃樂團在維也納音樂廳（Wiener Konzerthaus）演出的實況錄影，當然這也代表筆者個人對這個版本的高度肯定，不用另行贅述。

（二）伯恩斯坦指揮阿姆斯特丹皇家大會堂管絃樂團（1986，CD 編號 DG427 303-2）

1. 時隔 12 年，這份錄音已經由類比錄音轉為數位錄音了。雖然很多發燒友至今都堅定維護類比錄音的優越，筆者還是覺得到 1986 年的數位錄音，已經非常成熟，而且效果優異了。

2. 從錄音得時值觀之，時隔 14 年，伯恩斯坦的指揮竟然像時鐘那樣精確，從序奏開始，到木管喧囂聲響起，竟然秒差都沒有，而且對樂譜的詮釋，特別是在漸強、漸弱的處理，顯得更為細緻，木管的第一次合奏也顯得更為鮮活，這太讓筆者驚嘆了。

⁶ 所謂的「顫音」指的是：從主音開始，讓它和比它高半度的音符極快速的輪流出現，發出一種快速震動的聲響，這樣的作曲或演奏技法，通常是用來強化情緒或氛圍用的

(三) 羅林·馬傑爾 (Lorin Maazel) 指揮維也納愛樂管絃樂團 (1985, CD 編號 SONY SK42141)

- 1.向以嚴厲著稱的馬傑爾，由於本身就是一位優秀的小提琴家，所以他對於弦樂部合奏的密度和音色的要求自然是非常高的，所以這個版本一開始高音弦在貫徹馬勒「Langsam. Schleppend. *Wie ein Naturlaut.*」“緩慢且拖曳遲滯的”“像自然的聲音”是極為優異的。
- 2.演奏的時間也遠較之前伯恩斯坦的版本為長：(00:00) 樂曲以極輕的弦樂部顫音來描繪清晨大地逐漸清醒時的聲響：(00:10) 木管從 A 到 E 逐漸轉強的下降音型，代表清晨聲音逐漸變大（當然這個下降音型也成為此後許多動機或主題的主要元素）；(00:40) 代表從遠處傳來清晨喧囂的木管合奏響起；(00:54) 雙簧管二聲部突強的上行大跳。由於演奏的密度、表情、質量都十分優異，所以這段形容黎明大地乍醒的樂段是十分到位的。

(四) 鄧許泰特 (Klaus Tennstedt) 指揮 倫敦愛樂管絃樂團 (1977, 唱片編號：EMI CMS 7 64471 2)

- 1.描寫黎明初開的高音弦是以幾乎弱不可聞的弱音起奏的，這麼細緻的音色安排，是這張早有極高評價的名盤所帶來的第一印象，真是厲害。
- 2.演奏的時間比之前馬傑爾的版本還長：(00:00) 樂曲以極輕的弦樂部顫音來描繪清晨大地逐漸清醒時的聲響：(00:11) 木管從 A 到 E 逐漸轉強的下降音型，代表清晨聲音逐漸變大（當然這個下降音型也成為此後許多動機或主題的主要元素）；(00:44) 代表從遠處傳來清晨喧囂的木管合奏響起；(01:00) 雙簧管二聲部漸強的上行大跳。由於演奏的密度、表情、質量同樣十分優異，所以這段形容黎明大地乍醒的樂段感覺更是非常到位，讓筆者衷心欽佩。
- 3.明顯不同於之前用突強來代表自此天色更亮，本版(01:00) 雙簧管二聲部所採曲的是以柔順漸強的上行大跳來表達，就大自然的清晨而言，這樣的詮釋顯然是更有說服力的。

(五) 阿巴多 (Klaudio Abbado) 指揮 柏林愛樂管絃樂團 (1991, 唱片編號：DG 00289 479 1468)

- 1.描寫黎明初開的高音弦是以比鄧許泰特版更弱不可聞的弱音起奏的，這麼細緻的音色安排，當然代表了阿巴多能成為卡拉揚的繼承人，在讀譜這件事上，顯然更為深刻入味。

2.演奏的時間竟然比之前鄧許泰特的版本還長：(00:00) 樂曲以極輕的弦樂部顫音來描繪清晨大地逐漸清醒時的聲響：(00:16) 木管從 A 到 E 逐漸轉強的下降音型，代表清晨聲音逐漸變大（當然這個下降音型也成為此後許多動機或主題的主要元素）；(00:54) 代表從遠處傳來清晨喧囂的木管合奏響起；(01:08) 雙簧管二聲部漸強的上行大跳動。由於演奏的密度、表情、質量同樣十分優異，所以這段形容黎明大地乍醒的樂段感覺更是非常到位，讓筆者衷心欽佩。

3.和之前鄧許泰特版本比較，本版(01:08) 雙簧管二聲部所採曲的雖然也是以柔順漸強的上行大跳來表達，但是起音卻比較明亮，這也代表阿巴多是希望表達此時天色已經比之前要亮，這樣的詮釋顯然也非常高明。看到這裡，讀者會不會覺得即使馬勒在樂譜上的註記已經非常仔細，甚至嚴苛，但是到了卓越的指揮手裡，卻依然可以有既符合作曲家的本意，又可以有基於深厚音樂素養所能夠找到的演繹空間呢？

序 2. (00:41) 以雙簧管二聲部突強的上行大跳動機，來表達天色自此更亮；同樣的音樂表達以類同而更有層次的音色延續，(01:41) 明亮的杜鵑之啼，進一步劃破寧靜，也帶出大地更具活力的景象；(01:45) 法國號美妙的合奏則進一步帶出更為明亮的氛圍；(02:37)，大聲響起的定音鼓，或許可以視為天色終於大亮吧；(03:25) 在布穀鳥連續的啼聲之後，代表清晨大地景象的序奏結束，大提琴奏出了以布穀鳥啼聲為基礎所發展而來十分輕巧動聽的第一主題，樂曲也正式進入奏鳴曲式的第一主題；(05:07) 明亮流動的第二主題則在樂曲加快聲中悄悄現身；(07:49) 在呈示部重複奏之後，長笛首席以第二主題的破碎動機⁷將樂曲帶進發展部；(07:55) 就在第二主題的破碎動機，與布穀鳥的啼聲交錯中，大提琴奏出了夢囈的動機，者使我不禁想起《歸去來辭》裡的「舟搖搖以輕颺，風飄飄而吹衣。問征夫以前路，恨晨光之熹微。乃瞻衡宇，載欣載奔。童僕歡迎，稚子候門。」那種陶淵明在清晨時分到訪久未見面的老友的心境和情景。(10:19) 在法國號鮮活靈動的引奏之後，原先夢囈似的大提琴終於甦醒，奏出一段與第二主題可以充分呼應與對位的清新主題，這也是強化歡欣的表現吧！（11:20）就在一片田園氛圍的祥和與歡喜之中，小號首席奏出第一主題，將樂曲悄

⁷所謂「破碎動機」或可稱為「破碎旋律」所指的是：將一段完整的旋律或者主題，僅取其中一小節加以呈現、延伸或演繹之謂。

悄悄帶進奏鳴曲式的再現部。(11:57)長笛首席更輕巧的奏出第一主題，使這個樂章至此顯現出更為素雅秀氣的氛圍；(12:55)不久，樂曲序奏時所出現由銅管合奏表現清晨動物嘈雜的聲響再起，然後在發展部由大提琴所奏，相對於第二主題具有對位關係的破碎動機隨之響起，樂曲也同時進入愈來愈磅礴盛大的終曲。

(六)伯恩斯坦 指揮 維也納愛樂管絃樂團(1974, DVD 編號 DG 0040 073 4089)

重新處理過的影像是意外的出色的，顯然已經很有年紀的小號首席的技巧與音色都格外動人，再現部長笛首席的表現可圈可點，1975年的錄音可以達到這樣的水準，真是讓人激賞。

(七)伯恩斯坦 指揮 阿姆斯特丹皇家大會堂管絃樂團(1986, CD 編號 DG427 303-2)

(00:46)以雙簧管二聲部漸強的上行大跳動機，來表達天色自此更亮；同樣的音樂表達以類同而更有層次的音色延續，(01:41)明亮的杜鵑之啼，進一步劃破寧靜，也帶出大地更具活力的景象；(01:46)法國號美妙的合奏則進一步帶出更為明亮的氛圍；(02:43)，隱隱響起的定音鼓，或許可以視為天色終於大亮吧；(03:38)在布穀鳥連續的啼聲之後，代表清晨大地景象的序奏結束，大提琴奏出了以布穀鳥啼聲為基礎所發展而來十分輕巧動聽的第一主題，樂曲也正式進入奏鳴曲式的第一主題；(05:10)明亮流動的第二主題則在樂曲加快聲中悄悄現身；(08:03)在呈示部重複奏之後，長笛首席以第二主題的破碎動機將樂曲帶進發展部；(08:10)就在第二主題的破碎動機，與布穀鳥的啼聲交錯中，大提琴奏出了夢囈的動機，者使筆者不禁想起《歸去來辭》裡的「舟搖搖以輕颺，風飄飄而吹衣。問征夫以前路，恨晨光之熹微。乃瞻衡宇，載欣載奔。童僕歡迎，稚子候門。」那種陶淵明在清晨時分到訪久未見面的老友的心境和情景。(11:22)在法國號鮮活靈動的引奏之後，原先夢囈似的大提琴終於甦醒，奏出一段與第二主題可以充分呼應與對位的清新主題，這也是強化歡欣的表現吧！

(12:07)就在一片田園氛圍的祥和與歡喜之中，小號首席奏出第一主題，將樂曲悄悄帶進奏鳴曲式的再現部。(12:45)長笛首席更輕巧的奏出第一主題，使這個樂章至此顯現出更為素雅秀氣的氛圍；(13:44)不久，樂曲序奏時所出現由銅管合奏表現清晨動物嘈雜的聲響再起，然後在發展部由大提琴所奏，相對於第二主題具有對位關係的破碎動機隨之響起，樂曲也

同時進入愈來愈磅礴盛大的終曲。

1. (00:46) 以雙簧管二聲部已從上個版本的突強轉為漸強的上行大跳動機；
2. 從 (08:10) 開始間歇出現一大段的大提琴夢囈似的動機，顯然不如前一個版本那麼鮮活生動；
3. (12:07) 在一片田園氛圍的祥和與歡喜之中小號首席將樂曲帶進再現部所奏出的第一主題顯得不夠清晰。
4. (12:45) 長笛首席奏出的第一主題既不清晰，更欠輕巧。

總的來說，與之前維也納愛樂的版本相較，中段部分顯然佔有比較重的份量，但是整體的表現，卻不如維也納版本的細膩和精緻。

(八) 羅林·馬傑爾 (Lorin Maazel) 指揮維也納愛樂管絃樂團 (1985, CD 編號 SONY SK42141)

(00:54) 以雙簧管二聲部漸強的上行大跳動機，來表達天色自此更亮；同樣的音樂表達以類同而更有層次的音色延續，(01:57) 明亮的杜鵑之啼，進一步劃破寧靜，也帶出大地更具活力的景象；(02:03) 法國號美妙的合奏則進一步帶出更為明亮的氛圍；(02:54)，隱隱響起的定音鼓，或許可以視為天色終於大亮吧；(至 03:48 跳第 2 軌 00:00) 在布穀鳥連續的啼聲之後，代表清晨大地景象的序奏結束，大提琴奏出了以布穀鳥啼聲為基礎所發展而來十分輕巧動聽的第一主題，樂曲也正式進入奏鳴曲式的第一主題；(01:38) 明亮流動的第二主題則在樂曲加快聲中悄悄現身；(04:40) 在呈示部重複奏之後，長笛首席以第二主題的破碎動機⁸ 將樂曲帶進發展部；(04:48) 就在第二主題的破碎動機，與布穀鳥的啼聲交錯中，大提琴奏出了夢囈的動機，者使我不禁想起《歸去來辭》裡的「舟搖搖以輕颺，風飄飄而吹衣。問征夫以前路，恨晨光之熹微。乃瞻衡宇，載欣載奔。童僕歡迎，稚子候門。」那種陶淵明在清晨時分到訪久未見面的老友的心境和情景。(07:45) 在法國號鮮活靈動的引奏之後，原先夢囈似的大提琴終於甦醒，奏出一段與第二主題可以充分呼應與對位的清新主題，這也是強化歡欣的表現吧！(08:31) 就在一片田園氛圍的祥和與歡喜之中，小號首席奏出第一主題，將樂曲悄悄帶進奏鳴曲式的再現部。(09:13) 長笛首席更輕巧的奏出第一主題，使這個樂章至此顯現出更為素雅秀氣的氛圍；(10:15) 不久，樂曲序奏時所出現由銅管合奏表現清晨動物嘈雜的聲響再起，然後在發展部由大提琴所奏，相對於第二主題具有對位關係的破碎動機隨之響

起，樂曲也同時進入愈來愈磅礴盛大的終曲。

1. (02:54) 用隱隱響起的定音鼓，來顯示天色終於大亮，讓筆者覺得這是本版的一大亮點，很有氛圍和見地。
2. 從進入呈示部到整段呈示部的重複奏，馬傑爾帶著樂團都表現出非常從容優雅的樣態，而且每個聲部、小號首席、長笛首席、低音弦、高音弦，獨奏與合奏的細緻精巧，都堪稱前此之最，值得給予大聲喝采。
3. 由於我是在夜深人靜的情況下仔細聆賞的，對於從大提琴聲部夢囈似的動機，一路醞釀到大提琴聲部終於如夢初醒，奏出新的主題這一段，非僅從容依舊，而且樂曲氛圍的醞釀，真是到位極了，這應該也是維也納愛樂者個舉世聞名的天團，最為頂尖的表現之一了。筆者甚至覺得，如果馬勒地下有知，應該會對這個演奏極為讚賞和滿意吧！

(九) 鄧許泰特 (Klaus Tennstedt) 指揮 倫敦愛樂管絃樂團 (1977, 唱片編號: EMI CMS 7 64471 2)

(01:00) 以雙簧管二聲部漸強的上行大跳動機，來表達天色自此更亮；同樣的音樂表達以類同而更有層次的音色延續，(02:00) 明亮的杜鵑之啼，進一步劃破寧靜，也帶出大地更具活力的景象；(02:04) 法國號美妙的合奏則進一步帶出更為明亮的氛圍；(02:54)，隱隱響起的定音鼓，或許可以視為天色終於大亮吧；(03:43) 在布穀鳥連續的啼聲之後，代表清晨大地景象的序奏結束，大提琴奏出了以布穀鳥啼聲為基礎所發展而來十分輕巧動聽的第一主題，樂曲也正式進入奏鳴曲式的第一主題；(05:09) 明亮流動的第二主題則在樂曲加快聲中悄悄現身；(07:56) 在呈示部重複奏之後，長笛首席以第二主題的破碎動機將樂曲帶進發展部；(08:02) 就在第二主題的破碎動機，與布穀鳥的啼聲交錯中，大提琴奏出了夢囈的動機，者使我不禁想起《歸去來辭》裡的「舟搖搖以輕颺，風飄飄而吹衣。問征夫以前路，恨晨光之熹微。乃瞻衡宇，載欣載奔。童僕歡迎，稚子候門。」那種陶淵明在清晨時分到訪久未見面的老友的心境和情景。(10:56) 在法國號鮮活靈動的引奏之後，原先夢囈似的大提琴終於甦醒，奏出一段與第二主題可以充分呼應與對位的清新主題，這也是強化歡欣的表現吧！(11:39) 就在一片田園氛圍的祥和與歡喜之中，小號首席奏出第一主題，將樂曲悄悄帶進奏鳴曲式的再現部。(12:19) 長笛首席更輕巧的奏出第一主題，使這個樂章至此顯現出更為素雅秀氣的氛圍；(13:19) 不久，樂曲序奏時所

出現由銅管合奏表現清晨動物嘈雜的聲響再起，然後在發展部由大提琴所奏，相對於第二主題具有對位關係的破碎動機隨之響起，樂曲也同時進入愈來愈磅礴盛大的終曲。

- 1.筆者必須承認在此之前，在筆者心目中鄧許泰特這個版本是具有崇高地位的。但是這次用更嚴苛，而且完全遵照樂譜所示的仔細聆賞之下，我聽出了在呈示部以及呈示部重複奏的第二主題後半，樂團的合奏密度就不是很理想，特別是在和馬傑爾的版本比較之後，感覺就更為明顯了。
- 2.從大提琴奏出夢囈似的動機，到奏出新的主題這一段，處理得很有層次，情緒的醞釀也很到位。
- 3.從再現部開始，曲速不夠從容，甚至有一點點急躁，是我對這個版本全新的發現。

(十) 阿巴多 (Klaudio Abbado) 指揮柏林愛樂管絃樂團 (1991, 唱片編號: DG 00289 479 1468)

(01:08) 以雙簧管二聲部漸強的上行大跳動機，來表達天色自此更亮；同樣的音樂表達以類同而更有層次的音色延續，(02:15) 明亮的杜鵑之啼，進一步劃破寧靜，也帶出大地更具活力的景象；(02:20) 法國號美妙的合奏則進一步帶出更為明亮的氛圍；(03:13)，隱隱響起的定音鼓，或許可以視為天色終於大亮吧；(03:58) 在布穀鳥連續的啼聲之後，代表清晨大地景象的序奏結束，大提琴奏出了以布穀鳥啼聲為基礎所發展而來十分輕巧動聽的第一主題，樂曲也正式進入奏鳴曲式的第一主題；(05:24) 明亮流動的第二主題則在樂曲加快聲中悄悄現身；(08:11) 在呈示部重複奏之後，長笛首席以第二主題的破碎動機將樂曲帶進發展部；(08:17) 就在第二主題的破碎動機，與布穀鳥的啼聲交錯中，大提琴奏出了夢囈的動機，這使筆者不禁想起《歸去來辭》裡的「舟搖搖以輕颺，風飄飄而吹衣。問征夫以前路，恨晨光之熹微。乃瞻衡宇，載欣載奔。童僕歡迎，稚子候門。」那種陶淵明在清晨時分到訪久未見面的老友的心境和情景。(11:05) 在法國號鮮活靈動的引奏之後，原先夢囈似的大提琴終於甦醒，奏出一段與第二主題可以充分呼應與對位的清新主題，這也是強化歡欣的表現吧！(11:47) 就在一片田園氛圍的祥和與歡喜之中，小號首席奏出第一主題，將樂曲悄悄帶進奏鳴曲式的再現部。(12:27) 長笛首席更輕巧的奏出第一主題，使這個樂章至此顯現出更為素雅秀氣的氛圍；(13:24) 不久，樂曲

序奏時所出現由銅管合奏表現清晨動物嘈雜的聲響再起，然後在發展部由大提琴所奏，相對於第二主題具有對位關係的破碎動機隨之響起，樂曲也同時進入愈來愈磅礴盛大的終曲。

- 1.用非常輕的持續高音弦來描繪黎明後的清晨，再加上連續三段音量同樣非常節制，從木管到銅管描繪清晨自遠方傳來的喧囂聲，顯然是極為高明的樂曲解讀與詮釋，當然，這是一定需要像柏林愛樂這樣水準的樂團，才能達到的境界。
- 2.在（02:10）起二段法國號美妙合奏之後緊接著的小號喧囂聲合奏，真是把來自遠方的感覺表現到了極致。
- 3.從大提琴奏出夢囈似的動機，到奏出新的主題這一段，這個版本的表現應該就是典範，已經不太可能再好了。
- 4.從每一軌的時間可以察覺，到了再現部開始不久，阿巴多便讓樂曲的速度逐漸加快，但卻一點也不感覺匆忙，這真是高明的演奏和詮釋啊！

綜上所述，用了這麼大的篇幅，像擺了檢核表一樣反覆針對馬勒第一號交響曲第一樂章來做版本比較的結果，筆者必須對馬傑爾/維也納愛樂，和阿巴多/柏林愛樂表達最高的崇敬之意，因為這兩個版本的合奏表現與樂曲詮釋，都已經達到一種超乎尋常非常了不起的境界了。

肆、結論

音樂被稱為「聲音的藝術」，華靜慈（2018，頁 233-262）指稱「藝術包含音樂，在音樂的變遷歷史中，他們存在的方式就是『表現』，這就迫使我們需要去探討在音樂背後的原型及內涵，好試圖理解和它們有關的符號、象徵與關係。」

聽貝多芬的 C 小調第 5 號交響曲《命運》，光從樂曲演奏的速度切入，就可以列舉出遠比本文所列更多著名指揮與學者專家的論述；再從馬勒的性格特質，以及在其所創作樂曲的總譜上，總是習慣加註務求詳盡且鉅細靡遺的指示來看，從那之後歷來的指揮無不窮盡所能，去尋求既忠於樂譜，又有自己創見的演奏可能，這些都具體而微的突顯出詮釋音樂所無可避免的殫精竭慮和百家爭鳴。

由於真正理解音樂的內涵，很難避免需要了解樂譜、樂理，甚至曲式、和聲等相關知識，於是在極高比例的愛樂人都在靠天賦的直覺去聆賞音樂的現實之下，我只想通過儘可能不涉及艱澀知識的前提之下，用比單靠直覺相對客觀許多的解構方式，來引導讀者有機會突破成見與心防，進一步進入所謂「古典音樂」的真

正核心，從而因為所產生的理解和共鳴，而自然愛上這項在西方世界已經流傳超過三百年的文明精粹。

參考文獻

- 李哲洋（1982）。**名曲解說全集-交響曲**。大陸書店。
- 孫清吉（1991）。**樂學原論**。大陸書店。
- 波克曼 (Bockmon, G. A.)、司塔 (Starr, W. J.) (1992)。音樂欣賞教程 (林肇華、林肇富譯)。天同出版社。(原著出版於 1962)
- 張繼高（1995）。**樂府春秋**。九歌。
- 淺香 淳（1948）。**貝多芬第五號交響曲總譜**。音樂之友社。
- 邵義強（1986）。**500 首名曲名片（上）**。天同出版社。
- 邵義強（1999a）。**古典音樂 400 年-維也納古典樂曲賞析**。錦繡。
- 邵義強（1999b）。**古典音樂 400 年-浪漫樂派賞析**。錦繡。
- 鮑考雷斯科 (Boucourechliev, A.) (1981)。貝多芬 (李哲洋譯)。全音樂譜
- 蔡素貞（1988）。**實用基礎樂理**。浩恩音樂。
- 華靜慈（2018）。高達美《真理與方法》之遊戲概念與音樂連結。**應用倫理與評論**，39 (3)，1-39。
- Weinberger, J. (1987). *Gustav Mahler Symphony No. 1*. Dover Publications.

Compare to Believe

~ Starting with Beethoven's Symphony No.5 ~

Yu-Heng Chung *

Abstract

A significant proportion of people in society do not listen to classical music. Some of the most common reasons include: (1) "It's too hard to understand"; (2) "Many pieces are too long"; (3) "Even if some pieces are beautiful, I can never remember their names"; and (4) "Compared to classical music, listening to melodic pop songs, film scores, or light jazz is much more relaxing and doesn't feel like a burden."What's even more

interesting is that when I was preparing to establish the Xinyi Community College in Taipei, we distributed over 6,000 course preference surveys to residents in Xinyi and Songshan Districts. From the more than 4,000 responses we received, statistical analysis revealed that the most popular course was—surprisingly—Classical Music Appreciation, with a significant lead over all other options. However, when we enthusiastically proceeded with enrollment based on the survey rankings, only a mere nine community members actually signed up for the Classical Music Appreciation *course in the first semester. As both the instructor of this course and the planner and executor of the enrollment program, seeing the computer classes fill up—with one class of 30 students quickly expanding to two, then still not meeting demand; the singing class reaching 102 students in a single session; and the Zheng-style Tai Chi class immediately filling to capacity—I was left with mixed emotions and deep reflection. And so, my teaching career in* Classical Music Appreciation began in this way. Furthermore, in many radio and TV interviews, when guests are asked about their hobbies, the most common answers are invariably sports and listening to music. Yet when it comes to classical music, the most frequently mentioned composer is always Beethoven, and the most cited work is, without fail, the world-famous Symphony No. 5 (the "Fifth Symphony"). Therefore, in keeping with popular opinion, this article will also take this piece as its starting point for discussion.

* The author is a senior classical music critic and a lecturer at Neihu and Wenshan Community Colleges in Taipei. He has also been appointed as a music appreciation lecturer for the Civil Service Development Institute of the Directorate-General of Personnel Administration, Executive Yuan, and the Taipei City Government Civil Servant Training Center.

The paper was published under two double-blind reviews.

Received: June 1, 2025. Accepted: June 17, 2025.