臺大文史哲學報　第七十八期
2013年5月　　頁165~208
臺　灣　大　學　文　學　院

器樂曲的「兩個事實」：Franz Brendel 的標題音樂美學

劉　彥　玲*

摘　要

漢斯利克於 1854 年出版的《論音樂美》挑戰了標題音樂的擁護者，但是華格納與李斯特這兩位新德國樂派的重量級作曲家，不是「姍姍來遲」就是並未直接地回應漢斯利克。針對漢斯利克的論點做出直接回應的人，反而是來自支持李斯特與華格納的盟友，Franz Brendel 即為其中之一。這位歐洲十九世紀中葉以推動前衛音樂聞名的音樂評論家與音樂史家，是鋼琴炫技家兼作曲家李斯特最堅強的盟友之一，樂劇作曲家華格納的支持者，也是新德國樂派的發言人。他於 1856 年發表的〈標題音樂〉，係從音樂歷史的角度建構與闡述標題音樂的美學基礎。受到黑格爾歷史哲學的影響， Brendel 強調標題音樂是音樂歷史發展中的必然結果，是十九世紀中期前衛音樂的表徵，表達了與漢斯利克陣營相左的美學立場。令人驚訝的是，在〈標題音樂〉中他並未全然推翻漢斯利克的見解；相反的，他的部份論點與漢斯利克產生交集。針對這個部份，加拿大學者 James Deaville 認為 Brendel 試圖透過〈標題音樂〉為整場美學論爭做出一種妥協式的總結。不同於 Deaville 的解讀，筆者將檢視與分析 Brendel 於〈標題音樂〉所呈現的主要論點，並以他的音樂史論著為輔，呈現這位音樂評論家對標題音樂所抱持的雙重態度。筆者挪用 Carl Dahlhaus 解釋華格納對器樂曲美學意義的雙重態度，建議將 Brendel 看似妥協的態度，視為反應新德國樂派作曲家不同程度地承認器樂曲的「兩種事實」：在強調器樂曲應具有明確的表達性的同時，也不願放棄器樂曲的抽象與不確定性。Brendel 那「兼容並蓄」的觀點，體現了他這位浪漫主義者在黑格爾歷史哲學的影響下，於標題音樂美學的論述中所表現出的烏托邦嚮往。

關鍵詞：標題音樂　新德國樂派　黑格爾歷史哲學　漢斯利克　烏托邦

100.08.16 收稿，101.08.17 通過刊登。

* 美國南卡羅萊納州 College of Charleston 兼任助理教授。

> 歷史家，尤其是音樂史者，通常很少與藝術前衛派打交道。在外行人的眼裡，他們冥想的生活風格與像學者般那種對研究古物的興趣，讓他們與保守派劃上等號。但是有一種歷史家，尤其是遵從某種歷史理論的歷史學家，明顯地與前衛派結盟，不將自己視為被動的事件報導者，而是積極的參與者。
>
> ——Richard Taruskin[1]
>
> 音樂是當今的至尊藝術。
>
> ——Franz Brendel[2]

一、導論

歐洲十九世紀中期最重要的美學之戰，就屬以漢斯利克（Eduard Hanslick, 1825-1904）主張的絕對音樂（absolute music）或純音樂與「新德國樂派」（the New German School, Neudeutsche Schule） 所支持的標題音樂（program music）之間的爭論最為激烈，前者強調器樂曲的本質在於純粹的聲音運動，而後者強調透過與其它媒介的結合，器樂曲能增強自身的表達能力。[3]這兩種觀點之間的

1 "Historians generally, and musicologists in particular, are seldom associated with the avant-garde. Their contemplative lifestyle and their antiquarian scholarly interests lend them an air, in uninitiated eyes, of conservatism. But historians of a certain type—or rather, adherents to a certain theory of history—have conspicuously allied themselves with avant-garde movements, seeing themselves not only as passive recorders of events but as active participants in their making." 參見 Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, vol. 3 (Oxford: Oxford University Press, 2010), p. 411.

2 "Music is the sovereign art of the present." 此句為 Taruskin 引於 Franz Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart*, 5th ed. (Leipzig: 1875), p. 594.

3 漢斯利克是十九世紀中期重要的美學評論者之一。出生於布拉格，漢斯利克的父親 Joseph Adoph Hanslik 是音樂老師，並在大學的圖書館工作，而母親 Caroline 則是來自維也納具有猶太背景的商人的女兒。雖然在維也納大學拿的是法律的學位，漢斯利克對音樂卻有著充沛的熱情。由於對音樂美學的熱忱，從 1840 年代末期開始，他於布拉格與維也納的期刊與報紙發表音樂評論，而逐漸成為專業的音樂評論者。他那清晰與深具邏輯性的思路，不但令專業音樂家與學者佩服，也吸引了業餘讀者的注意。漢斯利克與當時重要的音樂家像華格納與舒曼（Robert Schumann, 1810-1856）熟識，但由於美學立場上的分歧，甚至種族議題上的對立，他與華格納的關係每況

主要差異表現在器樂曲（音樂）是否必須（能）在美學意義上維持其獨立性（self-contained）的議題上。儘管華格納（Richard Wagner, 1813-1883），白遼士（Hector Berlioz, 1803-1869） 與李斯特（Franz Liszt, 1811-1886） 這三位代表新德國樂派的作曲家之間在某些創作與美學議題上存有歧見，但皆強調音樂與其它藝術或文學融合後所釋放出的表達性（representational ability）；李斯特的交響詩（symphonic poems, symphonische Dichtungen）與華格納的樂劇（music drama） 就是他們在舉著標題音樂的旗幟之下所捍衛的新興樂種。此樂派的重量級發言人Karl Franz Brendel（1811-1868），在同樣的觀點上，與這些前衛作曲家站在同一陣線，力抗與漢斯利克同盟，強調音樂的美學本質與表達性無關，而在於樂音本身的形式主義者（formalist）。Brendel 是一位什麼樣的音樂評論家呢？在音樂歷史學者眼中，他又是一位什麼樣的音樂評論者呢？

Brendel是第一位以黑格爾（Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831） 的歷史哲學做為音樂史敘述基礎的音樂評論家；透過等身般的著述，他推廣了黑格爾的歷史觀與美學思考，並進一步建立，鞏固與捍衛當時所謂的音樂前衛派（avant-garde）與標題音樂美學。除了專書以外，Brendel於其擔任主筆的《新音樂雜誌》 中發表無數的論文，[4]涵蓋的主題從宣揚其音樂史史觀，到以貝多芬或李斯特做為特定焦點的探討。[5]Richard Taruskin對他那簡短且扼要的評價

愈下，爾後與布拉姆斯（Johannes Brahms, 1833-1897） 結為盟友。他曾在維也納大學擔任音樂史與美學的教授，直到辭世以前，漢斯利克從未間斷與音樂評論相關的寫作。

4 《新音樂雜誌》（*New Journal of Music, Neue Zeitschrift für Musik*）係為舒曼與他的岳父（Friedrich Wieck, 1785-1873） 於萊比錫所創辦的期刊，第一期於 1834 年出刊。舒曼當時成立此期刊的動機，是為了改善當時音樂評論的劣質環境與實現他對寫作的熱忱。於 1845 年時，Brendel 接手了《新音樂雜誌》的編輯工作，這份雜誌在當時與代表保守派立場的《泛音樂雜誌》（*General Music Journal, Allgemeine musikalische Zeitung*）相抗衡。《新音樂雜誌》目前在德國還是一個提供重要音樂評論的園地，其涵蓋的主題相當的廣泛，從古典音樂，爵士樂到搖滾樂的討論都有。

5 Brendel 著名的專書包括 1852 年出版的《義大利，德國與法國的音樂史：從早期的基督時期到現今》，1854 年的《現代音樂與未來的整體藝術》，1855 年出版的《音樂史的主要特色》，與在 1859 年出版的小冊子《李斯特：做為一位交響樂作曲家》 等。在這些著述中，最受注目的就是於 1852 年出版的《義大利，德國與法國的音樂史：從早期的基督時期到現今》。這本音樂史到 1906 年以前，共經歷了九個版本的修定，而第一版與後續的版本呈現出相當的差異：在後續的版本中，Brendel 增加了對李斯特，華格納與新德國樂派的討論。詳細的版本比較請參閱 Golan Gur, “Music and ‘Weltanschauung’: Franz Brendel and the Claims of Universal History,” *Music & Letters*,

（正文前的第一段引文），充分地形容了Brendel身兼音樂史家與樂評家的雙重身分而富有的獨特見解：有別於「古物研究般」的歷史學家，Brendel對十九世紀音樂發展的使命感，與對美學，文化與社會等議題上的積極參與凸顯了一位歷史學者以罕有的創造態度對待歷史。

與其它德國十九世紀音樂評論者如E. T. A. Hoffmann或是A. B. Marx所接受的關注度相比，相對地，Brendel在音樂學的研究中受到較少的青睞。[6]他龐大的著作量，撰寫音樂通史的野心與學者們對他所表現出的意興闌珊可說是不成比例。儘管他對美學與歷史的見解從未在相關的研究中缺席，但是針對其專文專著所作的分析與討論，並不如想像中的多。就德語學術圈重要的論著來看，學者J. Besser曾分析了Brendel與黑格爾哲學之間的關係；[7]英美學圈中包括了美國學者James Deaville對華格納與李斯特眼中的Brendel所作出的討論，一本以Brendel的音樂評論為主的博士論文，與最近於美國音樂學期刊出版的一篇透過Brendel與黑格爾哲學觀間的差異，以「世界觀」（world-view, Weltanschuung）為切入點，以呈現Brendel如何形塑對「未來的音樂」這一個概念的獨到見解，以與其它新德國樂派成員區隔。[8]英美音樂學學術文獻中尚未出現相關翻譯或是

vol. 93, No. 3 (2012), p. 364.

6 Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann（1776–1822）是浪漫派時期最重要的文學作家與音樂評論家之一，也是德國浪漫主義運動的關鍵人物。他所寫作的小說，以充滿幻想的元素聞名。A. B. Marx（1795–1866）為另一位德國著名的音樂理論家與評論家。他對於貝多芬作品的評釋與分析，一直是貝多芬文獻中的經典。他撰寫的如何學習理論作曲的書籍，一直是十九世紀時最具影響力的教科書之一。E. T. A. Hoffmann 與 A. B. Marx 皆為專業的作曲家，他們在音樂評論的文章中，經常加入音樂的分析，以釐清或強化他們的論點。

7 參見J. Besser, 'Die Beziehungen Franz Brendels zur Hegelschen Philosophie: ein Beitrag zur Musikanschauung des Schumann-Kreises,' in *Robert Schumann: aus Anlass seines 100. Todestages*, ed. H.J. Moser and Eberhard Rebling (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1956), pp. 84–91。另外根據匿名審稿委員的提點，於德語圈出現關於 Brendel 的討論還包括 Robert Determann, *Begriff und Äesthetik der Neuedeutschen Schule: Ein Beitrag zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* (Körner: Valentin, 1989) 與 Peter Rahmroth, *Robert Schumann und Richard Wagner im geschichtsphilosophischen Urteil von Franz Brendel* (Frankfurt am Main, 1991)。

8 參見 James Deaville, 'Franz Brendel: ein Neudeutscher aus der Sicht von Wagner und Liszt,' in *Liszt-Studien*, vol. 3 (1986), pp. 36–47； K. M. Stevenson, *The Music Criticism of Franz Brendel* (diss., Northwestern U., 1994)，與 Gur, "Music and 'Weltanschauung,'" pp. 350-373.

較為全面的研究的現象，或許間接地說明音樂學學者們對其著述的淡漠態度。在這種學術氛圍之下，以關心音樂史撰寫與探究史觀意識形態見長的美國音樂學者Taruskin，於其近期出版的音樂史巨著中，因以Brendel的歷史觀作為切入點與主軸，介紹新德國樂派的創作精神與美學思考，而展現了「另類」的書寫方式。由於這個新視角，Taruskin豐厚了討論的織度與深度而與其它撰寫相關主題的音樂史有所區隔。[9]在殷實地解釋以Brendel的史觀做為出發點的理由之餘，Taruskin以中肯並帶有感性的語調表示「Brendel也許已經被大家遺忘了，但卻值得我們再度喚起對他的記憶。」[10]筆者將加入Taruskin的行列，希望透過分析Brendel對標題音樂美學的論證，並對照他對十九世紀音樂歷史甚至整部音樂史的闡述，能讓讀者對這位浸淫於黑格爾哲學的音樂評論家所持有的美學態度與歷史哲學觀有所認識。更重要的是，筆者希望在十九世紀中期美學爭論的脈絡下，透過這些討論，能為Brendel在新德國樂派美學論述中的角色做一個定位與詮釋。

目前筆者所參閱的相關文獻資料，多以檢視Brendel的歷史觀與哲學背景或是Brendel與新德國樂派之間包括華格納與李斯特的關係為主要的研究範疇，尚未有在參酌其音樂史論著之下，針對他在標題音樂上的各種觀點所做的分析。雖與形式主義者的美學立場相左，Brendel並非無條件地支持標題音樂的走向，而這種態度部份地反映了在這場戰爭中，尤其是標題音樂支持者的論證，並非是「選邊站」或「非黑即白」。由於辯證的思考，哲學流派的影響與社會動機的考量，持不同美學立場的人，偶爾會用到共通的語言（包括漢斯利克），而一個人的主張也會「朝夕令改」（這種情況尤其發生在標題音樂支持者的身上，尤其是華格納）。如Mark Evan Bonds在近期最新的研究中指出由於漢斯利克對「自然哲學」（Nature Philosophy, Naturephilosophie）的重視，而將音樂美與宇宙的法則（音樂以外的事物）相連結，但這樣的連結卻與他堅持的音樂自律之美相衝突，而陷入美學論證的兩難。[11]以華格納與標題音樂的關係為例，這位樂劇作曲家對標題音樂的態度並非始終如一，再加上他與尼采（Friedrich Nietzsche, 1844-1900）和叔本華（Arthur Schopenhauer, 1788-1860）這二人之間

9 參見 Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, vol. 3, pp. 411-442.

10 "He may be forgotten today, but his memory is worth reviving." 參見 Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, vol. 3, p. 411.

11 Mark Evan Bonds, "Aesthetic Amputations: Absolute Music and the Deleted Endings of Hanslick's *Vom Musikalisch-Schönen*," *19th-Century Music*, Vol. 36, No. 1 (Summer 2012), pp. 3-23.

在美學主張上的「糾纏」關係，要釐清其標題美學立場誠屬不易。[12]為了集中焦點，本文將以Brendel的〈標題音樂〉一文為主，其相關著作為輔，以檢視這位十九世紀中期多產的音樂評論家在這場美學戰爭中的美學態度與角色。筆者選擇〈標題音樂〉的理由有二：一方面此文是新德國樂派陣營中較早對漢斯利克的回應，一方面希望能夠凸顯即使在一篇以標題音樂為當代音樂新趨勢為主要意旨的文章中，Brendel亦隱約透露出不願放棄德國自十九世紀以降強調器樂曲的自律性（autonomy）的訊息；而這其中所顯現的包容性（或矛盾性），正體現了十九世紀標題音樂美學評論者與作曲家，在強調器樂曲的表達性的同時，也企欲兼顧器樂作品的獨立性。Brendel同時強調「音樂是當今的至尊藝術」與音樂和文學或其它藝術結合的雙重立場，透露出的是一種秉持器樂曲的「兩個事實」的觀念，與在浪漫主義影響下所衍生出的烏托邦嚮往。

除了第一部份的導論外，本文另由四個部份組成：在第二個部份中，筆者將著墨於Brendel遊走於音樂評論家與音樂史家之間的獨特身分，以及他那積極參與社會與當代藝術的精神。這些面向說明了他是一位「尚今」的音樂史學者，而這種歷史態度與他推崇標題音樂的立場實為一體的兩面；於第三個部份中，筆者將勾勒出Brendel對於從中世紀到他所處的當代（十九世紀中葉）的音樂發展的看法。他挑戰典範的大膽見解，印證了他對黑格爾歷史哲學的消化，而黑格爾式那種消融矛盾與差異的哲學傾向，又可以在Brendel對標題音樂的論述中一覽無疑。在這兩個部份中，筆者並無完整呈現Brendel著作淵源與思想脈絡的企圖，而僅聚焦在與他的音樂史論述與標題音樂美學論述相關的哲學思考，以建立之後的討論脈絡。十九世紀中期美學之戰的戰況為第四部份的討論核心，為了定位Brendel在這場戰爭中的位置，筆者將試圖勾勒出華格納，李斯特，與漢斯利克等人之間所形成的美學爭論。這些人在不同觀點上，無論從表面的到實質的互動，都將是筆者觀察的重點；在第五個部份中，筆者透過檢視Brendel的〈標題音樂〉，並參酌他之後在《義大利，德國與法國的音樂史》中所提出的相關論點，分析他對標題音樂這一個議題的看法與檢視其各個看法之間的一致性。最後，筆者將透過分析Brendel的論證特色，施萊格爾（Friedrich Schlegel, 1772-1829）的現代詩理論與新德國樂派對前衛音樂的社會功能等觀點來解釋Brendel承認不同美學立場的烏托邦式（utopian）思維 。這是一種無所不包

12 與此議題上相關的文獻可說是多不勝數，筆者這此僅提供兩筆論述清晰的文獻。請參見 Carl Dahlhaus, “The Twofold Truth in Wagner’s Aesthetics: Nietzsche’s Fragment ‘On Music and Words,”’ in *Between Romanticism and Modernism* (Berkeley: University of California Press, 1989), 19-39 與 Thomas S. Grey, *Wagner’s Musical Prose: Texts and Contexts* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995)。

（all-encompassing） 的思考機制，在黑格爾式的辯證思維下（dialecticism) 原先欲避免二擇一的簡化性（reductive） 思考但反而洩露出同化（assimilation）差異與矛盾後的另一種簡約性，而呈現出一種過度理想化的嚮往（over-idealized aspiration）。Brendel標題音樂美學中那種純然理論上的思考，論證上缺乏解釋的兩難與冀望於未來的暗示，在黑格爾哲學歷史觀的強化下，賦予標題音樂作曲家一個不可能的任務。

二、「入世」的音樂評論家

與李斯特同年出生的Brendel，僅受過粗淺的鋼琴訓練（舒曼的岳父為其鋼琴老師），而在音樂理論上的訓練也不夠深入，但早期於萊比錫時接觸的黑格爾哲學，卻強烈地激發了他對哲學，歷史與美學的熱忱，日後指導他撰寫的音樂史史觀就是建立在黑格爾的歷史哲學之上。[13]從1841到1844年的這幾年之間，Brendel於Dresden擔任音樂史的教學工作，而在1850年代，任教於萊比錫音樂學校（Leipzig Conservatory），這段時間裡透過教學所累積的智識，也具體地反映在他陸續出版與音樂史相關的論著之中。他對著述音樂史的熱忱，也與他認為音樂史的學習不但對音樂家來說是必要的，也是一種達成全人教育的關鍵之一的觀點相互呼應。[14]

Brendel在音樂史上的名聲首先來自於他一手鑄造了「新德國樂派」這一個名稱。於1859年慶祝《新音樂雜誌》成立二十五週年的演講中，他提出以「新德國樂派」取代帶有負面含義的「未來的音樂」（Music of the Future, Musik der Zunkunft）。[15]此名稱的出現，尤其在華格納，白遼士與李斯特這三位音樂家的國族認定上，旋即引起當時的評論家與音樂家的高度質疑。Brendel有時以「華格納—李斯特樂派」（Wagnerian-Lisztian School）取代「新德國樂派」，而這樣的指稱與將這三人納入同一樂派的企圖自相矛盾；[16]而批評者認為「新德國

13 與其他十九世紀的音樂評論家身兼作曲家不同（像是 E. T. A. Hoffmann 與 A. B. Marx），Brendel 並未接受全方位的音樂訓練，尤其是理論作曲方面的訓練。

14 參見 Franz Brendel, *Grundzüge der Geschichte der Musik* (Leipzig : Matthes, 1861), p. 7. 相關的評註請參閱 Gur, "Music and 'Weltanschauung,'" p. 361.

15 Brendel 於《新音樂雜誌》的二十五週年紀念所發表的演講名為《促進瞭解》（"Advancing an Understanding" or "Towards an Initiation of Understanding," "Zur Anbahnung einer Verständigung" ）。此篇演講後來於同年出版於《新音樂雜誌》: Frazn Brendel, "Zur Anbahnung einer Verständigung," *NZfM*, 50/51 (1859).

16 參見 Gur, "Music and 'Weltanschauung,'" p. 369.

樂派」不具（國族的）包容性，而提出以 「新浪漫派主義」取而代之，以適切地表達當時的藝術革新。[17]其實 Brendel 早已預料到他的新名詞可能引起的軒然大波，在他的演講中已就「新德國樂派」在國族上的議題做出說明：雖然李斯特來自匈牙利，而白遼士是法國人，但是他們皆承襲了貝多芬的德國精神（specifically German）；再者，他認為德國精神也包括了以莫札特（Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791）或韓德爾（George Frideric Handel, 1685-1759） 所代表的將法國與義大利的風格融入德國的傳統之中「泛德國精神」（universal German）。對他而言，無論從狹義或廣義的角度來看，李斯特與白遼士一方面繼承了貝多芬的傳統，一方面能夠融合不同的創作元素，豐富德國的傳統風格，他們絕對有資格與華格納並列為新德國樂派的首席作曲家。[18]Brendel對跨越了國界，以融合不同的「異國」元素的期待，展現了他將德國音樂傳統視為「世界音樂」（world music, Weltmusik）的烏托邦式嚮往做為定義新德國樂派的基礎。[19]

17 詳細的討論請參見 Serge Gut, “Berlioz, Liszt und Wagner. Die französischen Komponenten der Neudeutschen Schule,” in *Musikalische undgeistesgeschichtliche Grundlagen der neudeutschen Schule*, ed. Serge Gut (Munich: Emil Katzbichler, 1986), 48-55. Gut 除了釐清當時的批評與紛爭，也提出自己的見解，認為所謂「新德國樂派」的實質意義是在於將文學融入音樂的法國美學精神。

18 “My proposal is the designation ‘New German School’ (*neudeutsche Schule or neue deutsche Schule*). If this new name surprises you, given that the said ‘school’ includes two non-German masters, then allow me a few comments toward mitigating the alienating effect. …it has long been recognized that these two took their point of departure from Beethoven, and this they are fundamentally German in their roots. …In my “History of Music” I have proven how two development paths coexist in Germany, one specifically German and one universal, the latter based on an amalgamation of German, Italian, and French styles. On the one hand we have Seb. Bach, Beethoven, et al.; on the other we have Handel, Gluck, Mozart et al. I have recommended the designation New German School for the entire post-Beethovenian development.” 請參見 Franz Brendel, “Advancing an Understanding,” trans. James Deaville in *Richard Wagner and his World*, ed. Thomas S. Grey (Princeton: Princeton University Press, 2009), pp. 327-328. 不過根據 Deaville 為這篇所做的註解，他質疑 Brendel 在通篇演講中，除了華格納，並未提及白遼士與李斯特的名字，因而研判這可能是 Brendel 不願面對「新德國樂派」一詞可能產生的後遺症的心虛表現。

19 Gur 從 Brendel 對歌劇史發展的論述，指出 Brendel 在建立新德國樂派的概念背後，有一種將音樂史的發展視為從狹隘的國族主義到普遍主義（universalism）的烏托邦式思考。參閱 Gur, “Music and ‘Weltanschauung,’” p. 369.

除了製造了一個具爭議性的名詞外，Brendel 的名聲也來自於他繼承了舒曼（Robert Schumann, 1810-1856）的《新音樂雜誌》（*Neue Zeitschrift für Musik, NZfM*）。儘管他的編輯作風與舒曼迥異，Brendel 卻始終能將雜誌的評論水準維持在一定的程度以上，而他對此雜誌的奉獻一直持續到他過世以前。在編輯《新音樂雜誌》之外，他也與志同道合的盟友Richard Pohl（1826-1896）創辦《對藝術，生活與科學的建議》（*Anregungen fuer Kunst, Leben und Wissenschaft, Hints for Art, Life and Science*）。[20]也許被《新音樂雜誌》的光芒給掩蓋了，也許與Brendel之後因投身音樂工會的活動而未能繼續參與《對藝術，生活與科學的建議》的編輯，這份以強調「進化」（progression）為題旨與實現華格納總體藝術（total work of art, Gesamtkunstwerk）為目的雜誌，壽命並不長久，從1856年創刊到1861年，僅僅維持了六年。[21]由《對藝術，生活與科學的建議》所牽涉的議題的廣度可得知，Brendel除了關注當代音樂美學的走向以外，也重視當代藝術與社會之間的聯繫。 這份由音樂家發起，卻強調跨領域交流的雜誌，反映了Brendel視音樂為文化社會的產物，與文學和其它藝術像是視覺藝術，藝術史，舞蹈等環環相扣。他對「未來的音樂」這一個名詞所產生的疑義（而以「新德國樂派」取而代之）也是出於他對藝術之間的整合的重視，因為「未來的音樂」對他而言，暗示了音樂與其他藝術之間那種各自為政的狹隘態度。[22]除了著重藝術間的多元交流以外，Brendel也在這份雜誌中不時的發表他對弭平社會階級與婦女解放運動的支持，藝術的革新無法自外於社會的改革。[23]整體而言，與《新音樂雜誌》中所採取的手段不同，透過《對藝術，生活與科學的建議 》，Brendel將觸角伸至不同的藝術領域，以更寬廣的眼光檢視社會與文化的各種議題，以達成藝術改革的目的。

除了以筆桿改革藝術與社會，Brendel也以成立工會的方式參與與音樂生活有關的社會活動。他於1861年成立了以現在的眼光來看所謂的音樂家工會

20 Richard Pohl 可算是華格納與李斯特最堅強的盟友之一。在當時，他也是素負盛名的音樂評論家，多用筆名 「 Hoplit 」出版文章。

21 創辦《 對藝術，生活與科學的建議 》這份雜誌的原始目的，在於實現由華格納領導的前衛藝術的理想。但是由於華格納逐漸喪失對 Brendel 實現其理想的信任，之後並未以實際的行動支持這份雜誌的誕生與後續成長。在這份雜誌日後的運作中，Brendel 遂轉向李斯特尋求相關的諮詢。這也是為什麼華格納的名字並未出現在雜誌中列有貢獻者的名單裡。此雜誌的創建始末請參見 James Deaville, "*Anregungen für An Introduction and Index*," in *Periodica Musica*, vol. 2 (1984), p. 1.

22 參見 Brendel, "Advancing an Understanding," p. 326.

23 參見 Deaville, "Anregungen für An Introduction and Index," p. 2.

（All-German Musical Society, Allgemeiner Deutscher Musikverein），且擔任此工會的第一屆會長；透過定期的聚會，他集合了來自德國與奧地利有志一同的音樂家，投入新音樂的演出與討論。由於工會的運作牽涉到政府的態度，Brendel經常對政府部門該如何在音樂工會這一組織上扮演好輔助的角色上給予相關的建議。[24]將音樂評論融入社會議題，將藝術的革新視為社會文化革新中的一個環節，Brendel可說是一位「入世」音樂評論家，而這種態度也反映在Brendel的音樂史書寫中。例如除了在筆墨間充滿了使命感與道德意識外，他那兼具音樂評論者與歷史學者身分，讓他特別地獨厚於當代史的撰寫。在他出版的音樂史（在《義大利，德國與法國的音樂史 》的二十五個章節中，十九世紀當代史就佔了五章，從中世紀到十八世紀時期的討論則平均分配於前二十章）。[25]

由於對藝術文化等議題的投入，再加上推廣李斯特的交響詩與華格納的樂劇時所表現出的前衛精神，Brendel不可避免地讓自己成為反對者像是Johann Christian Lobe（1979-1881）口誅筆伐的目標。這也說明了為什麼在慶祝 《新音樂雜誌》成立二十五週年所發表的演講中，雖然指出新德國樂派的反對者是造成誤解的最大原因，他再三呼籲持不同立論的雙方，勿再進行基於誤會的「口水戰」，而應以瞭解的態度面對彼此的歧見：

> 我希望透過誤會的冰釋以達成彼此的瞭解。因為我發現在大部份的狀況下，我們的差異來自誤會。我期待與能和敏銳的反對者們達成共識並促進彼此的瞭解，希望這樣的瞭解能夠建立在彼此都是為了藝術的出發點上，慢慢的溝通，這樣就不會有真正的歧見存在。[26]

---

24 根據美國學者 Thomas S. Grey，Brendel 受到 1848 年革命氛圍的影響，而成為一個關注政治議題的音樂評論者。他曾於同年撰寫請願書，向法蘭克福的人民國會表達該如何將音樂平民化。請參見
Thomas S. Grey, “Brendel, Karl Franz,” *Grove Music Online. Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03929 (accessed August 15, 2011).

25 本書共分為二十五個章節，從第一章談論宗教音樂的起源，亦即葛立果聖歌（Gregorian chant）的興起到最後一章以反省音樂的現在與未來為主。在按照年代順序陳述音樂史中的事件與作曲家的生平之餘，Brendel 會在某些主題告一段落時，提出具有結論形式的討論，以分析，整合與評註先前章節中已介紹過的知識。

26 “I desire an understanding through the elimination of misunderstandings in those extraordinarily many cases where the differences really only arise from misunderstandings. I desire understanding, agreement with sensible opponents through becoming mutually clearer, through agreeing for the sake of art in all of those equally numerous cases where no differences of opinion can really exist.” 參見 Brendel,

從演講稿中的這段陳述可以推知，即使Brendel對音樂發展的方向與藝術改革的道路有著鮮明的立場，他並未拒絕與反對者溝通，反而試圖瞭解反對方的立場，在避免無意義的爭執之餘，更期待以良性溝通的方式達成共識。由於通篇演講中Brendel並未提及消除歧見的具體方針，或是指出雙方真正的誤解為何，這種期待和解的語調與言辭，難免予人一種空泛感。立論基礎不同的雙方，要如何消除歧見？雖然Brendel指出溝通是朝向大融合的手段，但是真正的歧見會因為「慢慢的溝通」而化解嗎？持不同立場的雙方有可能「為了藝術」而放棄基本立場嗎？難道不是「為了藝術」，不同立場的雙方更可能爭鋒相對？這種類似口號般的宣言，帶有了一種理想主義者的色彩，這種心態也可從Brendel處理標題音樂的相關議題上透露出來。

可能由於早期未接受完整的音樂理論訓練，與其它音樂音樂評論家不同，Brendel鮮少從音樂理論分析的角度來看待個別的作品，這與Brendel在美學，文化與社會議題上所展現的豐厚學識形成反差。由於缺乏對作品細緻的討論，他的分析與論證常顯得空泛而抽象，這個遺憾或缺點可從我們即將檢視的〈標題音樂〉一文中獲得明證。例如在此文中，他以巴哈與白遼士的作品作為論證的重點之一，但是在做出價值判斷之餘，並未以樂曲結構或是創作技巧作為論證上的輔佐，其結論難免予人空泛，主觀與意猶未盡的印象。尤其是當Brendel以標題音樂與絕對音樂之間的平衡點做為美學的評斷依據時，由於缺乏對作品的實際討論，只是凸顯了其論證中的「想像」與理想化特質。不過身為一位音樂評論者，Brendel透過討論音樂作品的產製（production） 與接收（reception）在文化中的影響與意義，不但承襲了舒曼強調音樂評論在整體音樂文化中的重要性的信念，也企圖透過音樂評論來捍衛自己的美學立場，以達成文化改革，Brendel 可說是早期歐洲現代主義的代言人之一。

三、以「進化」為原則的音樂史

在黑格爾歷史哲學的影響下，Brendel所勾勒的音樂史，是一種以進步為原則而呈現線性發展的歷史。黑格爾於《歷史哲學》中指出，「歷史所載述的種種滄桑變異，久已在一般上被特解為一種達到更完善，更完美的境界之進展。」[27]

"Advancing an Understanding," p. 312.

27 "The mutations which history presents have been long characterized in the general, as an advance to something better, more perfect." 參見 G. W. F. Hegel, *The Philosophy of History*, trans. J. Sibree (New York: Dover Publications, 1956), p. 54. 中文翻譯請參閱黑格爾（Georg Wilhelm Friedrich Hegel），謝詒徵譯，《歷史哲學》（臺北：水牛出版

由於歷史處於一種不斷變動，不斷改進的狀態，某特定時期的音樂典範不再具有無時間（timeless） 與不可取代的特性。對黑格爾來說，「世界歷史表現著那個原則發展的階程，那個原則便是以『自由』意識為實體的旨趣的。」[28]由於歷史係以實現人類自由為進化的原則，因此樂觀性，目的性，邏輯性，對美好未來的期待性甚至是預言性是黑格爾式歷史進化觀點中所衍生出來的重要特質，而這些基本的觀點與相關的特質成為了Brendel建構音樂史發展的磐石；如同 Taruskin 所分析，Brendel的音樂史的敘述模式就是建立在一種「解放」（emancipation） 的過程之中。[29]這個理解精準地指出 Brendel如何挪用「人類自由」這個在黑格爾歷史定律中的主要原則，來看待音樂風格的變遷。由Brendel所建構的音樂史發展，是一部進化史，是一部作曲家或是音樂家在自由意識的引導下以打破窠臼，逐步創出新局的歷史，因此無論從作曲技巧或是美學思辨的角度來看，音樂史的後期會比前期更「進步」。Brendel重視的是發掘歷史發展中的鐵律與結構，如同 Gur 所指出，這是一種從歷史普遍性（universal view of history）角度出發的思考。[30]為了充分理解Brendel對十九世紀中期標題音樂的看法，我們必須先對他在《義大利，德國與法國的音樂史》一書中所勾勒出的音樂史做一個梗概式的瞭解。[31]

十六世紀對Brendel來說是音樂發展開始走向進步的轉淚點。十六世紀以前，亦即從中世紀到文藝復興的這段時期是前史（prehistory, Vorgeschichte）的音樂，也是「原始」的音樂。[32]這種原始性可從兩個互為依賴的面向上表現出

社，1996），頁 133。

28 “Universal history exhibits the *gradation* in the development of that principle whose substantial *purport* is the consciousness of Freedom.” 參見 Hegel, *The Philosophy of History*, 56. 中文翻譯請參閱黑格爾《歷史哲學》，頁 138。 黑格爾另外在《世界歷史的哲學演講》（*Lectures on the Philosophy of World History*, 1837）提到世界歷史的遷移基本上是從東方到西方，歐洲可說是歷史發展史上的末端，而亞洲則是發展的開始。請參見 G. W. F. Hegel, *Lectures on the Philosophy of World History*, trans. H. B. Nisbet (Cambridge: Cambridge University, Press, 1984).

29 參見 Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, vol. 3, p. 413.

30 參見 Gur, “Music and ‘Weltanschauung,’” p. 366.

31 筆者接下來與此書相關的討論，以第四版為主。Franz Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart*, 4th ed. (Leipzig: 1867).

32 “Ich kann mich nach diesen einleitenden Bemerkungen sogleich zur Sache selbst wenden, und gebe Ihnen in der heutigen und in der nächsten Vorlesung einen Ueberblick über die Vorgeschichte unserer Kunst im Mittelalter bis zur Zeit des höhern Aufschwunges

來：第一，早期作曲家的創作動機來自於服務教會，所創作的音樂意不在於表達個人獨立的情感與想法，這種缺乏獨立性與自主性的創作，是落後的象徵。第二個面相在於十六世紀前的作曲家所採用的創作手法，也在教會的規範之下。由於以創作教會音樂為主，作曲家連同演出的音樂家都是教會的「奴隸」，在不能依照「人類自由」的原則下選擇創作題材時，他們必須依照教會的信條（dogma）行事，對位技法（contrapuntal skill）的應用與定旋律（cantus firmus）的使用 ，就是在這個信條的規範之下所產生的創作機制。雖然Brendel承認所有的藝術都源自於宗教，但是藝術必須慢慢地走上為自己而生的道路，[33]而第一位能在不違反教會原則下表達誠摯信仰的偉大作曲家是文藝復興末期的Giovanni Pierluigi da Palestrina（1525/1526-1594）。對Brendel而言，雖然還是以服侍教會為前提，Palestrina的聖樂卻充滿了強勁的表達力，這使得Palestrina在風格上與純熟度上與他的前輩們有所區隔，音樂的自律性透過如火純青的對位技巧而發揮了出來。[34]Palestrina及其作品所表現出音樂家與音樂的自主性與自律性，賦予了聖樂一種美學上的意義。Brendel對Palestrina能夠平衡「規範」與「自律性」的尊崇，彰顯了黑格爾式辯證原則（dialectic）在其論述中的作用。

從十七世紀前半開始，根據Brendel的闡述，新的音樂風格與樂種陸續地開始出現，部份當時的新發展仍然活躍於十九世紀的音樂檯面上。[35]雖然聖樂或教會音樂在十七世紀或巴洛克時期並未喪失其重要性，但是俗樂像是器樂曲，尤其是從牧歌（madrigal） 發展出來的歌劇（opera），是讓十七世紀成為進步的世紀的里程碑。[36]除歌劇以外，其它獨立於教會音樂與歌劇脈絡的器樂曲種也開始展露頭角，並朝炫技的方向發展，成為「解放」的標誌。[37]這種脫離教會而發展出來的樂種，正是作曲家逐漸脫離教會束縛，展現了為「人」而非為「神」而創作的精神。器樂曲的自主性在十八世紀則達到了頂峰，器樂作曲家像莫札特與海頓，將器樂曲完全地從外於音樂的層面包括實際功能與其他的藝術媒介中抽離出來，為器樂曲開創了新的紀元。尤其是莫札特的器樂曲成就，對Brendel來說，在於將不同的音樂風格加以融合，而將歐洲音樂的發展帶向了

derselben im 16. Jahrhundert.” Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*, p. 7.

33 參見 Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*, pp. 130-131.

34 Ibid., p. 49, p. 55, pp. 62-63.

35 Ibid., pp. 94-95.

36 Ibid., p. 109.

37 Ibid., p. 136.

巔峰，沒有莫札特，就沒有十八世紀器樂曲的完美進化。[38]

從古典時期末期到十九世紀中葉，是Brendel所關注的「當代」，而貝多芬是離他這個世代最接近的音樂先驅者之一。貝多芬賦予了器樂曲一種特殊的表達力，而將莫札特建立的器樂曲的美學地位，帶入另一個新紀元。貝多芬一方面繼承了器樂曲的純自主性，另一方面由於給予器樂曲一種表達情感的能力，而與海頓莫札特不同。與此休憩相關的現象是，這位樹立交響曲創作典範的音樂家，將音樂創作從滿足於某種社會階級的功能中抽離，而讓作品成為表達作曲家想法與情感的媒介。在器樂曲的表達上，Brendel指出了莫札特與貝多芬的不同之處：與莫札特相較，貝多芬更為主觀，「他向世界呈現了他的內心；」而莫札特「展現生命的豐富，個體無盡的多樣性。」[39]貝多芬交響曲中對個人情感的表達與他所凸顯的作曲家自律性，對將黑格爾歷史「進化論」奉為圭臬的Brendel來說，是另一個體現歷史變動的辯證過程與發揮自由意志的明證。在貝多芬之後，浪漫派作曲家繼續探索器樂曲的各種表達力，試圖挑戰器樂曲的表達極限，在這個方向上，以突破貝多芬典範為己任的樂派，就是他所擁護的新德國樂派。

縱觀Brendel所勾勒的音樂史，我們可以歸納出三個呼應黑格爾歷史哲學的鮮明特色。Brendel對音樂史的理解，是建立在一種火炬接棒的模式上：每一個時期音樂風格的樹立，都是作曲家在承襲上一個時期的傳統之餘，注入新的元素，並留下一個可資努力的方向，讓下一個世代的作曲家去承襲與發展。這種歷史史觀強調逐步革新汰舊的過程，與有目的性的線性發展，而這個史觀邏輯上的必然結果就是Brendel自認他所處的世代是整個音樂史發展以來的頂峰。其次，德國音樂家對Brendel而言是領導整個音樂史進程的最大功臣，巴哈（J. S. Bach, 1685-1750），韓德爾（George Frideric Handel, 1685 – 1759），莫札特，貝多芬與新德國樂派等在他的音樂史敘述中皆具有承先啓後的歷史意義。最後，猶如Taruskin所言，Brendel史觀中最具挑撥性的觀點在於所謂大師級作曲家像是貝多芬與莫札特的地位，不再是獨一無二，或是「前無古人，後無來者」，因為在每一個發展階段，都會有完美典範的出現。這個觀點在當時威脅了秉持典範的「不可替換」性與「不可改進」性的歷史史觀。[40]這種緊密跟隨黑格爾模式，強調進步性與目的性的歷史哲學思考，卻也透露出了歷史書寫中過於強

38 Ibid., p. 307, p. 309.

39 “Beethoven is einseitiger subjectiver, er offenbart die Welt seines eigenen Innereen, Mozart den Reichtum des Lebens, die unendliche Mannigfaltigkeit der Individualitäten.” Ibid., p. 329.

40 參見 Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, vol. 3, p. 414.

調自律性的意識形態。例如在分析貝多芬的歷史地位時，由於這個意識形態的牽制，Brendel僅強調與建構了以全人類為創作對象，而非受制於某階級的貝多芬，而選擇性地忽略了由其它社會面相決定其創作動機與風格的貝多芬。學者Tia DeNora透過指出與印證貝多芬的成功，與當時十八世紀末與十九世紀初維也納貴族階級的支持有著密不可分的關係，挑戰了Brendel這種無條件地將貝多芬視為革命者，為音樂歷史進步的關鍵人物的這種具理想主義色彩的迷思。[41]

雖然這種過度強調自主性而帶來了書寫上的偏頗，Brendel的史觀間接地為十九世紀作曲家提供了美學的評判標準，也提升了音樂評論的地位。在自主性這個原則的主導之下，音樂史的發展建立在作曲家逐漸地捐棄在「落後」時期以「天真」（innocent）的直覺從事創作的形態，身為Brendel世代的十九世紀中期的作曲家，在整個音樂史發展歷程中，是最能有意識地以服務歷史的終極目標而創作。Brendel所傳達的史觀，遂轉化成對當代作曲家的要求，因為要身為一位稱職的當代作曲家，必須具備歷史的知識與意識，必須懷有使命感，凡創作的作品未能符合此目標，這樣的創作就是與歷史無關，這樣的創作則就失去了意義。身為評論家，則必須具備相當的評判能力，從美學或歷史意義的角度對新的作品提出針貶，因此音樂評論不再是評論者的主觀抒懷之作，而是以提升藝術品質為目的批判之作，透過評論，音樂評論者還可進而教化大眾，以激勵出更具藝術性與前瞻性的音樂作品。由於Brendel的影響，自十九世紀中期以降，具有把關功能的評論者，作曲家和聽眾之間，形成了互相牽引的機制。音樂的發展，不再單方面地依賴作曲家的領導；透過具有生產性的音樂評論（productive musical criticism）的「介入」，評論者參與了音樂風格的走向與培養聽眾的聆賞態度：[42]

> 今天藝術的本質，最重要的在於它不再建立在以自然的方式所形成的根基上，相反的，是建立在透過理論與評論的介入，對昨天與今

41 “Just as compositional choice does not occur in a vacuum, neither does reception. Beethoven’s recognition, for example, is often explained in ways that overemphasize his ‘own’ talent at the expense of the social bases of his acceptance and celebration [in late eighteenth-century Vienna.]” 請參閱 Tia DeNora, *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792-1803* (Berkeley: University of California Press, 1995), p. 6.

42 相關評註可參見 Thomas S. Grey, “Hanslick,” in *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, ed. Theodore Gracyk and Andrew Kania (New York: Routledge, 2011), p. 360.

天的藝術的瞭解，與建立在具有前提性的藝術理論與評論上。[43]

從音樂評論與接收之間的關係來看，十九世紀音樂評論者與中產階級聽眾之間，存在一種溝通的關係，評論者不但需要「指導」與「教育」聽眾如何培養好的音樂品味或鑒賞力，也須透過他們的文字，將作品的意義傳達給聽眾。Brendel對標題音樂的態度，其實與評論者或甚至寫音樂評論與詮釋的作曲家，自十九世紀開始，逐漸成為作品與聽眾之間的溝通橋梁有關，針對這個部份，筆者將於本文的第六個部份中加以闡述。

四、新德國樂派與「三十年戰爭」

Brendel對標題音樂的看法正是當時激烈的美學論爭中的一個重要的聲音。華格納於1879年時，回溯了所謂未來音樂（前衛音樂）的三十年戰爭—「thirty-years war of the music of the future。」[44]依照他的算法，這場戰爭起始於1846年華格納在他對貝多芬第九號交響曲的評釋中提出絕對音樂一詞開始，[45]一直持續到將近1880年；而從1850到1860年的這十幾年間，可說是這場戰爭的白熱化時期。這場耗時之久，爭辯之激烈，影響之深遠的美學之戰，應該是這位樂劇作曲家在1846年提出此名詞時所始料未及。讓我們把焦點移到此爭辯的白熱化時期。

與新德國樂派互別苗頭的領導者，非漢斯利克莫屬了。於1854年，也是他邁入三十歲之際，出版了《論音樂美》（*On the Musically Beautiful: A Contribution towards the Revision of the Aesthetics of Music, Vom Musikalisch-Schönen: ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*），這是一本集合他對歷史，美學與評論等觀點於一書的論著。[46]從接收的角度來看，這本書可說是絕對音樂與

43 "Das Wesen der gegenwärtigen Kunst besteht vor Allem darin, dass sie nicht mehr in alter naturalistischer Weise auf den gegebenen Grundlagen weiter baut, im Gegentheil, dass Theorie und Kritik zwischen das Frühere und das Gegenwärtige getreten sind, dass unsere Kunst Theorie und Kritik in sich als Voraussetzung hat." 參見 Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*, p. 624.

44 參見 Richard Wagner, "Über das Opern-Dichten und Komponieren im Besonderen," in *Sämtliche Schriften und Dichtungen* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911-16), vol. 10, p. 171.

45參見 Richard Wagner, "Beethoven's Ninth Symphony," in *Richard Wagner and His World*, trans. Thomas S. Grey (Princeton: Princeton University Press, 2009), p. 486.

46 這本書在漢斯利克的有生之年，共經歷了十個版本的校訂，而最後的一個版本出現在 1902 年。最具權威性的英文翻譯請參見 Eduard Hanslick, *On the Musically*

音樂形式主義的「代言人」：全書起始於否定的命題—音樂不具有撩撥主觀的情感與客觀地描摹情感的能力—到以身為一個歷史家與評論家所該擔負的責任做為總結。雖然漢斯利克並未自稱為形式主義者，但是由於他強調音樂在形式上的自律性與明確指出音樂缺乏表達與語意上的能力，而被視為形式主義者。他不諱言音樂具有挑起情感的效果，但卻堅持情感既不是音樂的內容，也不是音樂的形式，更不是音樂的本質：

> 這「明確音樂特質」部份正是藝術精神的創造物，直觀的精神變與它結合成為完整的理解。作品的精神內涵就是在這具體的樂音結構中，而不是在抽象情感的一般的模糊印象中。被視為與情感（自稱自許的假內容）對立的形式（樂音結構），正式音樂的真正內容，即音樂本身；作品產生的情感既不能稱作內容，也不能稱作形式，只是實際的影響。[47]

漢斯利克清楚地表達了全書的意旨—樂音的結構才是音樂的本質與內容。透過樂音結構所表達出的是音樂的理念（musikalische Idee），美的判斷在於理念本身，而不在於此理念是否能有效地表達情感或思想，因此，對他而言，深入的音樂分析是瞭解音樂美的唯一途徑。雖然學者們透過漢斯利克在版本與版本間

Beautiful: A Contribution towards the Revision of the Aesthetics of Music, trans. and ed. Geoffrey Payzant (Indianapolis: Indiana: Hackett Publishing Company, 1986). Payzant 的英文翻譯版係出自於 1891 年的第八版。

47 "Allein gerade der 'specifisch-musikalische' Theil ist die Schöpfung des künstlerischen Geistes, mit welchem der anschauende Geist sich verständnissvoll vereinigt. In diesen concreten Tonbildungen liegt der geistige Gehalt der Composition, nicht in dem vagen Totaleindruck eines abstrahirten, als vermeintlichem Inhalt, gegenübergestellte blosse Form (das Tongebilde) ist gerade der wahre Inhalt der Musik, ist die Musik selbst; während das erzeugte Gefühl weder Inhalt noch Form heissen kann, sondern factische Wirkung." 參見 Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (Mainz: Schott Musikwissenschaft, 1990), 131-132. "Precisely, the "specifically musical" part is the creation of the artistic spirit, with which the contemplating spirit unites in complete understanding. The ideal content of the composition is in these concrete tonal structures, not in the vague general impression of an abstract feeling. The form (as tonal structure), as opposed to the feeling (as would-be content), is precisely the real content of the music, is the music itself, while the feeling produced can be called neither content nor form, but actual effect." 參見 Hanslick, *On the Musically Beautiful*, 60. 中文翻譯參照漢斯利克著，陳慧珊譯，《論音樂美：音樂美學的修改芻議》（臺北：世界文物出版社，1997），頁 106。

的增刪與他晚期的美學態度以指出他在論證上的矛盾，[48]漢斯利克眼中的音樂美在於「聲音的運動形式」（“tonally animated forms”, “tönend bewegte Formen”）的基本論調並不受這些部份的影響。[49]

首先讓我們來看華格納如何看待與回應漢斯利克的命題。在表達對李斯特交響詩的看法的長文中，華格納毫不保留地抨擊「支持絕對音樂的人根本不知道他們自己在說什麼。」[50]發表於1857年，亦即是漢斯利克出版《論音樂美》後的三年，華格納在這篇名為〈論李斯特的交響詩〉中，一方面頌讚李斯特的交響詩，另一方面宣揚自己所支持的美學立場。這篇批判支持絕對音樂者的散文，其目的與其說是將矛頭指向漢斯利克，不如說是華格納延續了他在1846年時對純器樂曲的蔑視。如前文所述，漢斯利克並非創造絕對音樂一詞的「始作俑者」，而這一詞的使用在他這本收到立即迴響的書中，也僅出現過一次。[51]根據美國音樂學者Thomas S. Grey的觀察，「絕對音樂」與「純音樂」在漢斯利克的《論音樂美》中，是可互換且不具有強烈美學價值判斷的兩個概念；相反

48 例如 Grey 分析了漢斯利克為了保持與觀念主義之間的距離，在其後的修訂版本中，刪除了與觀念主義親近的陳述。參見 Grey, “Hanslick,” p. 368. 另外 Kevin Karnes 透過漢斯利克晚期的反省指出這位代表維也納保守派的音樂評論家，於晚年時承認了將音樂美學的有效論述定為一義的不可能性。參見 Kevin Karnes, *Music, Criticism, and the Challenge of History* (Oxford: Oxford University Press, 2008), pp. 48-75. 提出漢斯利克在修訂版本之間所呈現論點上的差異，還可見於 Mark Evan Bonds, “Idealism and the Aesthetics of Instrumental Music at the Turn of the Nineteenth Century,” *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 50, no. 2/3 (Summer-Autumn, 1997), pp. 387-402 與 Bonds, “Aesthetic Amputations,” pp. 3-23. Bonds 在這篇最近出版的文章中，試圖跳脫以往將漢斯利克在版本增刪之間所呈現的各種論證視為矛盾的研究，而從不同的角度檢視漢斯利克增刪文字的動機。

49 “Töned bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik.” 參見 Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, p. 75. 英譯版請參見 Hanslick, *On the Musically Beautiful*, 28. 英文翻譯參見 Bonds, “Aesthetic Amputations, p. 3.

50 參見 Richard Wagner, “On Franz Liszt’s Symphonic Poems,” trans. Thomas S. Grey, in *Wagner’s Musical Prose: Texts and Contexts* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), p. 425.

51 「絕對」一詞出現在《論音樂美》的第二章〈感情的表現並非音樂的內容〉 (“Die ‘Darstellung von Gefühlen ist nicht der Inhalt der Musik”, “The Representation of Feeling is not the Content of Music”)。“Was die Instrumentalmusik nicht kann, von dem darf nie gesagt werden, die Musik könne es; denn nur sie ist reine, absolute Tonkunst.” 參見 Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, 52. 英譯版請參見 Hanslick, *On the Musically Beautiful*, p. 15.

的，受到Ludwig Feuerbach（1804-1872）這位代表「年輕德國」（Young Germany）潮流與意識形態的影響，「絕對」一詞在華格納的論述中被貶為一個負面的形容詞，凡事與「絕對」掛鉤的概念，像是「絕對詩」，「絕對宣敘調」，或是「絕對歌劇演唱者」，由於與當代精神背道而馳，而成為華格納所輕視的過時概念。[52]何謂華格納眼中的當代精神呢？根據德國音樂學者 Carl Dahlhaus（1928-1929）的解釋，Feuerbach 反對黑格爾以形而上的虛榮（metaphysical pretension）做為底蘊的「絕對哲學」（Absolute Philosophy），對 Feuerbach 而言，「絕對」這個觀念指涉的是與人類經驗（earthly, human matters） 切割後的狀態。這個概念被華格納挪用以定義與綜合藝術相左的「絕對」，以羅西尼（Gioachino Antonio Rossini, 1792－1868）的歌劇風格為例，華格納視其詠嘆調為與語言或詩意切割的「絕對旋律」。因此，「絕對音樂」對此時期的華格納來說，不一定僅涉及純器樂曲；無語言支持，無詩意基礎，無根的聲樂作品，由於與當代綜合藝術的概念背道而馳，而成為「絕對音樂」。[53]即使後期受到叔本華的影響，華格納在思想上皈依了「純音樂」的形而上的意義，而與早期反對絕對音樂的態度大相逕庭，但在後期的美學論著中，也未再使用「絕對音樂」來指涉無文字輔助的器樂曲，Dahlhaus認為華格納似乎刻意地在此名詞與負面價值之間保持一種聯繫與一致性，以掩飾他在前後期觀點上所顯現出的矛盾。[54]

儘管華格納於1857年的〈論李斯特的交響詩〉中，透過自己創造的辭彙—「絕對音樂」—批評支持絕對音樂者那種不切合時代潮流與歷史變動的冥頑態度，但是在這篇文章裡，他並未針對漢斯利克抨擊「標題音樂」時所提出的觀點做出「問與答」或「一對一」的回應； 再者，從時機點來看，華格納遲了三年。是否可視〈論李斯特的交響詩〉一文為新德國樂派對漢斯利克的《論音樂美》的直接回應，值得商榷。更重要的是，在這篇文章中，華格納「意外」的說出音樂本身是最高的藝術：「音樂從未停止它是最高，具救贖力的藝術道路。音樂的本質在於能夠立即地表達明確的真理，而其它的藝術僅能用暗示的方式揭露真理。」[55]這段敘述儼然與蔑視絕對音樂的論調相互矛盾，也似乎「背叛」

52 參見 Grey, *Wagner's Musical Prose*, pp. 1-3.

53 參見 Carl Dahlhaus, *The Idea of Absolute Music*, trans. Roger Lustig (Chicago: The University of Chicago Press, 1989), pp. 20-22.

54 請參閱 Dahlhaus, *Between Romanticism and Modernism*, p. 35.

55 "I firmly believe that music can never, in any union into which it may enter, cease to be the highest, the redeeming art. It is the nature of music to reveal with absolute certainty immediate, definite truths which the other arts can only hint at or suggest." 請參見

了他在1851年的〈歌劇與戲劇〉中強調音樂必須服事戲劇那種斬釘截鐵的態度。[56]部份學者回溯式地來看待這個「意外」，認為華格納在〈論李斯特的交響詩〉中已開始顯露出他對早先在〈 歌劇與戲劇 〉中所宣揚的美學立場有所動搖。[57]簡言之，若要將 〈論李斯特的交響詩〉一文視為擅於筆伐的華格納以代表新德國樂派作曲家的身分回應漢斯利克，這篇文章出現的時機不但「慢半拍」，其攻擊力道也不夠直接，而且還有論證上的矛盾。

不只華格納，李斯特這位新德國樂派的領導人也未針對漢斯利克對標題音樂的抨擊做出直接的回應。於漢斯利克出版《論音樂美》後的一年，李斯特於1855年同時發表〈白遼士幻想交響曲〉與論舒曼的鋼琴作品的兩篇長文，[58]尤其是對白遼士交響曲的解析，可說是李斯特對標題音樂大力支持之下的嘔心瀝血之作。通篇文章以強調音樂參與當代文學（現代音樂）的重要性與分析白遼士五個樂章的音樂動機與表達力為著墨的焦點。與華格納類似，李斯特並未提到漢斯利克所提出的命題，也未如漢斯利克從本體，歷史與哲學等角度討論標題與音樂之間的關係，〈白遼士幻想交響曲〉是否可被視為李斯特對漢斯利克命題的直接挑戰，也頗耐人尋味。從接收的角度來看，〈白遼士幻想交響曲〉並未對李斯特的支持者起著推波助瀾的作用，也並未重創反對者。根據音樂學者James Deaville，除了白遼士曾透過書信表達由衷的感謝以外，持不同美學立場的正反兩方，也甚少援引這篇文章以示擁護或反對漢斯利克陣營的立場。[59]如果Deaville並未誇大這篇文章對整體美學爭論那種「不痛不癢」的影響， 〈白遼士幻想交響曲〉一文在擁護標題音樂美學的角色上似乎有限。

然而我們不能因為李斯特並未直接提到漢斯利克與其相關的論點，不能因為他沒有針對漢斯利克的論證予以處理，就認定李斯特是此美學之爭中的邊緣

Wagner, “On Franz Liszt’s Symphonic Poems,” p. 425.

56 〈歌劇與戲劇〉（*Oper und Drama, Opera and Drama*）係華格納於 1850 年代初期所寫的長篇散文之一，藉由這篇文章，華格納宣揚了改革傳統歌劇的理念，認為戲劇是最高指導原則，而其它的藝術媒介包括音樂，必須以服務戲劇為目的。

57 Dahlhaus 認為華格納的〈論李斯特的交響詩〉是這位樂劇作曲家改變思考路徑的起點。參見 Dahlhaus, *Between Romanticism and Modernism,* pp. 35-36.

58 Franz Liszt, “*Berlioz und seine Harold Symphonie*” in *Gesammelte Schriften*, vol. 4, ed. Lina Ramann (Leipzig, 1897; facsimile ed, Hildesheim, 1978) ; “Robert Schumanns Klavierkompositionen: Opus 5, 11, 14,” in *Gesammelte Schriften*, vol. 2. (Hildesheim: Breitkopf und Härtel, 1978).

59 參見 James Deaville, “The Controversy Surrounding Liszt’s Conception of Program Music,” in *Nineteenth-Century Music: Selected Proceedings of the Tenth International Conference*, ed. Jim Samson and Bennett Zon (Aldershot: Ashgate, 2002), p. 110.

人物。在〈白遼士幻想交響曲〉一文中，這位交響詩作曲家在捍衛標題音樂所表達的某些論點，說明了他對絕對音樂者基本論調了然於心。例如李斯特明確地表示「音樂特定」的作曲家（specifically musician）僅耽溺於樂音材料，而不能創造新曲式；又如形式主義者並不會比以樂作詩的音樂家得更懂得如何善用曲式來表達感情與理念等。[60]李斯特對形式主義者僅重視以創作素材定義音樂美而未重視音樂創作技巧的開發的不苟同，可視為他對漢斯利克陣營的反擊。無可否認，李斯特「回應」漢斯利克的方式較為迂迴，而這樣的風格可能與他不願意透過文章的撰寫，指名道姓地與漢斯利克交鋒有關，此傾向已可見於他在1849年出版評論華格納歌劇《唐懷瑟》（Tannhäuser）序曲的散文中。[61]在這篇評論中，李斯特並未提到已在1846年以褒多餘貶的態度評論同一個序曲的漢斯利克，但從他強調此序曲應以一個獨立的器樂曲之姿而存在的觀點來看，可說是針對與他見解不同的漢斯利克而來。[62]我們很難以慣性說解釋李斯特在表達美學觀點上與漢斯利克的關係，但是可以確定的是，漢斯利克曾邀請李斯特為其《論音樂美》寫序，可見這兩人在美學立場上的對立關係，在漢斯利克籌

60 "Der specifisch musikalische Komponist, welcher Werth und Accent nur auf die formelle Gestaltung des Stoffes legt, besitzt nicht die Fähigkeit, ihm neue Formeln abzugewinne oder neue Kräfte einzuhauchen. Denn ihn zwingt keine geistige Nothwendigkeit neue Hilfsmittel zu finden, ihn treibt und drängt keine glühende Leidenschaft, die ans Licht will! Darum auch sind insbesondere diejenigen berufen die Form zu bereichern, zu erweitern, geschmeidig zu machen, die sich ihrer nur als eines Mittels zum Ausdruck, als einer Sprache bedienen, die sie nach den Erfordernissen der auszudrückenden Ideen gestalten. Die Formalisten dagegen vermögen nichts besseres und klügeres als das, was jene errungen haben, zu benutzen, zu verbreiten, zurechtzulegen und gelegentlich zu verarbeiten." 參見 Franz Liszt, *Hector Berlioz und seine "Harold Symphonie,"* ed. L. Ramann (Leipzig: Breitkopf and Härtel, 1881), pp. 362-363.

61 參見 Franz Liszt, essay on Wagner's *Tannhäuser*, trans. John Sullivan Dwight, in *Dwight's Journal of Music, A Paper of Art and Literature 6*, no. 8 (November 1853).

62 請參見 Franz Liszt, "The Overture to *Tannhäuser*," trans. John Sullivan Dwight, in *Richard Wagner and His World*, ed. Thomas S. Grey (Princeton: Princeton University Press, 2009), 251-260. David Trippett 曾對此文做出相關的評註，請參見 David Trippett, "The Overture to *Tannhäuser*," in *Richard Wagner and His World*, ed. Thomas S. Grey (Princeton: Princeton University Press, 2009), p. 255. 漢斯利克於 1846 年以正面肯定的態度表示對華格納 *Tannhäuser* 序曲的支持，當時的華格納還未在歐洲建立穩固的地位與名聲。參見 Eduard Hanslick, "Richard Wagner, und seine neueste Oper Tannhäuser," in *Sämtliche Schriften*, 1, 1/65, ed. Dietmar Strauss (Vienna, 1993). 漢斯利克對華格納序曲評論的英文翻譯可見於 Eduard Hanslick, *Hanslick's Music Criticism*, trans. and ed. Henry Pleasants (New York: Dover, 1988), p. 37.

劃出版其書之際，應該還尚未成型。[63]《論音樂美》第一版的攻擊標靶應該是華格納的《未來的藝術》（1849）與《歌劇與戲劇》（1851）而非李斯特與其新作交響詩，因此漢斯利克在當時還希望李斯特能支持他的美學立論。很可能在這樣的氛圍之下，李斯特並不願意在其文章中指名道姓地與漢斯利克交鋒。李斯特之後在整個美學戰爭中的涉入，與他陸續以新發表的交響詩作品「惹惱」漢斯利克有關（在《論音樂美》第二版（1858）的序言中，漢斯利克指名道姓的批判新德國樂派作曲家，而在當時，李斯特的交響詩例如《前奏曲》（Les Préludes）已於1854 在威瑪上演），也與他所建立的威瑪圈（Weimar circle） 將此戰爭的情緒升高有關。

華格納與李斯特支持音樂與其他藝術之間的溝通性與透過這樣的溝通強化音樂的表達性，與漢斯利克堅持音樂的本質在於樂音結構，而音樂理念則建立在此結構中的立場對峙。但是華格納與李斯特對漢斯利克論點的回應方式，不是遲來，不夠直接且迂迴，就是使用了有矛盾的論證。反而是圍繞在這些作曲家身邊的人，對漢斯利克做出直接的回應。從1854年《論音樂美》問世後到1870年代末期，無論是從支持者或是反對者那所激發出的回應，可說是不勝枚舉，尤其是此書發表後的幾個月，幾乎每本音樂期刊都有出版相關的書評。圍繞在華格納與李斯特身邊的支持者，包括美學評論者與作曲家，前仆後繼地向漢斯利克迎戰。Peter Cornelius（1824-1874）在1854年於《新音樂雜誌》發表的文章可說是第一位從李斯特的威瑪圈子裡跳出來回應漢斯利克的作曲家，可惜這篇文章並未受到重視。根據 Deaville 的理解， Cornelius 以 Richard Würst 這位二流作曲家的作品作為論證，這個例子弱化了他的論點，也導致這篇文章不受學術界重視的原因之一。[64]而第一位以出版專題著作站在反對漢斯利克的立場的是作曲家兼音樂史學者A. W. Ambros（1816-1876）。這本Ambros於1856年出版的《音樂與詩的界限》（*The Boundary of Music and Poetry, Die Grenzen der Musik und Poesie*）明確地以標題音樂為核心，認定器樂曲應該透過與其它媒介的結合，尤其是文字，以達成表達的目的：

> 但是每個人在這樣的〔貝多芬〕音樂作品裡，或多或少，在自身喚起了海涅所描述的「聲音圖像天份」。這樣的音樂，用盡所有的力氣掙扎，驅策著自己往特定的表達的方向前進；就像一個被施過法的神怪，他的救贖仰賴於他面對的那一個人類所說出的一個字—這

63 參見 Deaville, “The Controversy Surrounding Liszt’s Conception of Program Music,” pp. 107-108.

64 Ibid.

個神怪是不允許說出一個字的，而這個站立在神怪面前的人剛好又是個啞巴，疑惑地，熱切地與渴望地試圖找出一個適當的字說出來。[65]

Ambros用了豐富的比喻來形容貝多芬交響曲與聽者的關係：當聽者企圖用文字表達這樣偉大的音樂的熱切與渴望，猶如一位啞巴殷切地欲用文字來表達感受。另一位以新德國樂派支持者的身分，與Ambros的觀點貼近， 比華格納早一步，比李斯特更直接地以標題音樂為切入點向絕對音樂支持者宣戰的人就是Brendel。

五、Brendel的標題音樂理論

依據黑格爾的歷史進化論原則，Brendel將他的世代視為音樂史中最為進步的階段，而十九世紀中期發展出來的標題音樂，在這個邏輯下就是最進步，最前衛的樂種。在這篇名為〈標題音樂〉的文章中，他從歷史與美學的角度出發，縝密地分析標題音樂的歷史意義與美學地位，〈標題音樂〉可說是Brendel對漢斯利克的積極回應，一個以此樂派代言人的身分所打出的第一仗。

〈標題音樂〉收錄於Brendel在1856年出刊的《對藝術，生活與科學的建議》雜誌裡，除了Deaville，甚少學者對這篇文章做出評論。[66]雖然這篇文章看似精簡，但是Brendel卻勾勒出整個標題音樂的簡史，從中分析與比較當代標題音樂與早期標題音樂的差異，更進一步以此差異為準則，給予美學價值上的評斷。弔詭的是，在這篇以推廣標題音樂為主而與絕對音樂理論支持者互別苗頭的文章中，這位代言人卻透露出對標題音樂兩種難以妥協的態度。當代標題音樂的優勢對Brendel而言在於音樂與詩意結合後，在表達上所產生的確定性，但他也表明了維持音樂自主性的重要，此論點的微妙之處在於音樂既是一種「手段」也是一種「目的」。當作曲家藉由音樂與其它媒介的結合以表達情感與思想時，音樂就是一種手段；但是當音樂自身成為一種具自主性的實體時，它的本身即是目的。

---

65 “Freilich fühlt solchen Tonwerken gegenüber wohl jeder mehr oder minder jenes ‘Klangbildertalent,’ welches sich Heine zuschreibt, in sich erwachen. Diese Musik drängt mit gewaltigem Ringen zu bestimmtem Ausdrucke, sie ist wie ein gebannter Geist, dessen Erlösung an das Aussprechen eines einzigen Wortes durch den, dem er erscheint, geknüpft ist—er selbst darf das Wort nicht sagen und der andere steht stumm, rathen, ja mit leidenschaftlichem Antheil nach dem rechten Worte suchend vor der Erscheinung.” August Wilhelm Ambros, *Die Grenzen der Musik und Poesie* (Prag: 1856), p. 131.

66 請參閱註解 54。

〈標題音樂〉開宗明義即指出十九世紀中期的作曲家，成就了音樂的明確表達性，而這個概念正為貫穿全文的主要思路：「器樂曲的發展，自從貝多芬以降，愈來愈趨向表達的確定性（Definiteness of Expression, Bestimmteit des Ausdrucks）。」[67]這個立基於黑格爾的歷史觀點，亦即標題音樂是音樂走向進步與解放（emancipation）的結果，係為Brendel大部份美學文章中的「引導主題」。於1848年《新音樂雜誌》發表的〈海頓，莫札特與貝多芬：一個比較的特色〉，1850年於同雜誌發表的〈對音樂中的繪畫的想法〉與1852年《音樂史》對器樂發展的論述，皆以音樂的內容愈趨近於精準的表達性為主要的題旨。詩意（the poetic）在標題音樂的發展中，具有關鍵的角色：一位作曲家有意識地將音樂發展成具有精準的表達能力的藝術，與特意將音樂與詩意結合的企圖相輔相成。雖然Brendel在〈標題音樂〉裡並未指出這一個論點，但是在《義大利，德國與法國的音樂史》卻清楚地指出，隨著音樂朝向表達的方向發展，音樂與詩（或詩意）的結合就愈顯得重要。[68]黑格爾那種對音樂抽象特質的懷疑，但透過與詩的結合卻可得到救贖的觀念，深深地影響了Brendel對標題音樂的思考。但Dahlhaus提醒了讀者，在黑格爾論述的背後，聲樂曲是這位哲學家所青睞的樂種，而非器樂曲；而Brendel挪用了黑格爾的觀念，將其擴充至對標題器樂曲的解釋。[69]

早期的標題音樂與 Brendel 當代的標題音樂有什麼不同呢？根據 Brendel

67 參見 Franz Brendel, “Programmusik,” in *Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft* (Leipzig: C. Merseburger, 1856), p. 82. 在這一觀點上，Brendel 與李斯特不同。李斯特對於器樂曲是否能毫無障礙的表達情感的態度較為保留：雖然李斯特也強調音樂的表達能力，他卻曾經暗示音樂僅能表達最強烈的情感，而非具有細膩差異的情感，因此，標題的功能對李斯特而言在於引導聽者走上正確的方向，讓聽眾免於因器樂曲的抽象性而產生理解上的疑惑。

68 “Wichtiger gestaltet sich das Verhältniss der Musik zur Poesie und das Ineinanderschweissen beider Gebiete.” Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*, p. 40.

69 Dahlhaus 引述了黑格爾於《美學》中的陳述: “Our feelings, moreover, proceed from their element of indefinite inward immersion in some substance and of subjective involvement with it, on beyond to a more concrete observation and a more general idea of this content. Even in a musical work this can happen, as soon as the feelings it arouses in us, according to its own nature and artistic animation, develop in us to more precise observations and ideas and thereby bring to consciousness, in more stable observations and more general ideas, the definiteness of emotional impressions.”參見 Carl Dahlhaus, “Program Music,” in *Aesthetics of Music*, trans. William W. Austin (Cambridge: Cambridge University Press, 1982), pp. 57-58.

的論證，巴赫（Johann Sebastian Bach, 1685-1750）著名的奇想曲《贈別親愛的兄長》（*Capriccio on the Departure of his Beloved Brother*）為早期標題音樂的例子；[70]由於早期的器樂曲未能精準地表達感情與概念，巴赫為達成溝通與表達的目的，必須仰賴文字與音樂間那種「強迫性」的結合。在巴赫之後，根據 Brendel 的論證，作曲技巧逐步地翻新，作曲家愈來愈能夠透過器樂音樂表達細膩與深刻的情感，到了現代（Brendel 的世代），作曲家透過大膽的和聲進行，複雜的節奏組織，與新穎的曲式鋪陳，將器樂曲的表達能力帶到了一個爐火純青的地步。[71]在這個新階段，詩意與音樂密切融合，在詩意的刺激與帶領下，作曲家也必須透過音樂完整地表達詩意，因此，標題與音樂是相互刺激下的整體，而非建立在「外掛」的關係上。

在這個以進化論為基調的闡述中，我們不免產生一個疑問，難道巴赫的標題音樂創作技巧較為「粗略」嗎？僅從〈標題音樂〉所呈現的論證來看，Brendel 的確予人一種巴赫在創作技巧上不如華格納或李斯特的印象，然而 我們可以在《義大利，德國與法國的音樂史》中為這個問題找到更細緻的答案。於此書的第二十三章中，Brendel指出音樂創作史上的進展為從「直覺式」（instinctive, instinctartig）創作到「表現意識式」（expressive consciousness, ausdrücklich Bewusstsein）的創作。[72]創作技巧的翻新係出自於作曲家有意識地融合詩與音樂以做為表達的原則，而這個原則與巴赫甚至於貝多芬偏向以直覺的方式來實踐創作不同。標題音樂那種強烈與清晰的表達性，對Brendel來說，正是現代（當代）作曲家以音樂表達詩意為念的結果。因此，根據Brendel的二分法，在巴赫作品中標題與音樂的外掛關係，並非是二等創作手法的結果，而是巴赫僅以直覺的方式處理標題與音樂的關係，而非以「念茲在茲」的態度，透過音樂對標題做出最深刻的描摹。

即使Brendel提出「直覺式」與「表現意識式」這兩種截然不同的標題音樂創作典範，他還是「隱約地」對早期與當代標題音樂做出美學價值上的評斷。在〈標題音樂〉的導論中勾勒出標題音樂的歷史進程後，Brendel隨後話鋒一轉，以具有「同理心」的口吻指出反對標題音樂者的立場與早期標題音樂的「不足」有關。由於早期標題音樂作曲家如巴赫，將文字與音樂作外部性的結合，聽眾對音樂的理解，一半來自音樂，而另一半來自文字。這種半仰賴文字達成與聽

70 李斯特認為巴赫的《贈別親愛的兄長》是標題器樂曲的開山始祖。請參見 Liszt, "Berlioz *und seine Harold Symphonies*," pp. 336-337.

71 參見 Brendel, "Programmusik," p. 84.

72 參見 Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*, p. 594.

眾溝通的標題音樂與強調音樂的真正本質在於樂音自身的觀念相距千里，因而讓秉持純音樂概念者鄙視與質疑標題音樂的藝術價值。[73]而在巴洛克「落後」的標題音樂之後，海頓（Franz Joseph Haydn, 1732 –1809）與莫札特（Wolfgang Amadeus Mozart, 1756 – 1791）將器樂曲提升到另一個境界：標題在海頓的音樂中只是一種偶然與意外，僅僅是海頓創作靈感的來源，與聽眾無關；而莫札特甚至捐棄了標題，而成為真正的「絕對音樂家」（absolute musician）。視貝多芬為莫札特的後繼者，Brendel認為貝多芬開啓了現代標題音樂的新紀元，他融合了莫札特在器樂曲上的成就，於其第二時期的器樂作品中，更能精確地表達各種情感。貝多芬的追隨者，亦即十九世紀初至中期的作曲家，持續推動他所開拓的新路線，讓器樂曲不僅可以表達情感，甚至可以表達想法與概念。[74]

除了表達的範圍更加擴大以外，貝多芬的後繼者在標題音樂的創作上與貝多芬有什麼主要的差別呢？Brendel並未在〈標題音樂〉中提出這樣的差異，但從他在《義大利，德國與法國的音樂史》裡解釋詩意在李斯特創作過程中的角色時，我們可以找到相關的答案：

> 詩意與音樂的統一，往前邁向形成一種意識，這意識在藝術創作裡成為一種本質上的創新，李斯特的交響詩體現了這種創新。在早期的階段，特別是貝多芬的階段，有意識的樂思想法—具有優勢的詩意—是伴隨著偉大的（音樂）理念與莊重的（音樂）內容而產生，換句話說，這些因素成為出發點，是整體創作的基礎，詩意則為最終的結果：但是在李斯特的作品中，這個有意識的面相成為最主要的意義。在李斯特的作品裡，我們看到之前的創作過程已然終結，樂思形成頂峰，一切都往它湧進，樂思被以確定性來理解，詩意的優勢被提升為原則。[75]

---

73 參見 Brendel, “Programmusik,” p. 85.

74 Ibid.,” pp. 85-86.

75 “Es ist ferner die Einheit des Dichterisch-Musikalischen, der Fortgang zu einem solchen Bewusstsein hin als das wesentlich Neue in den in Rede stehenden Kunstschöpfungen zu bezeichnen. Wenn sich auch den vorausgegangenen Stufen, namentlich aber bei Beethoven, der bewusste Gedanke, das Uebergewicht der poetischen Idee nur erst herausringt zugleich mit dem idealen Fluge und der Schwere des Inhalts als endliches Resultat, so bilden diese Factoren hier den Ausgangspunct, sind die Grundlage des gesammten Schaffens. Diese bewusste Seite hat demnach gegenwärtig eine principielle Bedeutung. In Liszt’s Werken sehen wir jenen früheren Process beendet, die Spitze des Gedankens, nach der Alles hindrängt, ist mit Bestimmtheit ergriffen, und damit das Uebergewicht der Idee zum Princip erhoben.” 請參見 Brendel, *Geschichte der Musik in*

詩意在貝多芬的標題音樂中是一種隨著音樂思考而附帶產生的結果，而李斯特將詩意概念做為創作的動機，繼而駕馭音樂的思考。這段陳述呼應了他所謂「 表現意識式 」的標題音樂創作（猶如白遼士）：當代標題音樂作曲家先有了詩意概念，再透過音樂，企圖做出最準確的表達。透過這段在《義大利，德國與法國的音樂史》的敘述，我們可以瞭解Brendel指涉的當代標題音樂，是以詩意為主導，音樂為詩意的追隨者，詩意與音樂之間儼然有了主屬的關係。但是Brendel也警告了讀者，具凌駕性的詩意地位如果無限地上綱，則會損害標題音樂的美學價值，關於這個部份，我們必須再回到〈標題音樂〉一文，以充分地瞭解他眼中「不適當」的標題音樂。

Brendel從音樂所要精確表達的對象為何，與詩意在何種程度上可以「合理地」凌駕音樂的這兩個層面，來定義不適當的標題音樂。「過度」或「極端」的標題音樂所產生的美學價值危機在於當器樂作曲家將表達的野心無限地擴展至概念的傳達，企圖描寫情感以外的範圍，包括概念，事物與對象等，而非僅止於情感的描寫，現代標題音樂則會越過了器樂曲的界線，而變相地回歸到早期標題音樂那種仰賴文字與音樂的外部性結合，反而呈現美學上的退化。白遼士的標題作品在Brendel的眼中，就是這種「過度發展」同時又「退化」的標題音樂：白遼士一方面在音樂表現力上超越了貝多芬的成就，一方面過度地用音樂描寫大量的細節而侵犯了器樂曲的範疇，同時呈現藝術的進步與倒退。[76]如此一來，白遼士作品中的藝術整體性，不再是透過樂音而是概念而呈現出來，聽眾也愈來愈仰賴標題內容作為導聆的工具。透過對白遼士的批判，Brendel凸顯了兩個定義理想標題音樂的重要特質：第一， 情感的描摹是理想的與進步的標題音樂音樂家所能表達的安全範圍，當作曲家試圖超越這個範圍，意欲表達情感以外的事物，像是思緒與想法時，則已經逾越了器樂曲的範疇，而危及器樂曲的美學意義與價值。第二，聽眾對標題文字的仰賴必須「適可而止」， 在不能完全依賴其它媒介輔佐的情況下，聽者必須能自然地接收到作品（樂音）所傳達的情感，這考驗了器樂曲作曲家精準的表達能力，也是進步的標題音樂的前提。簡言之，標題音樂作曲家，必須在不過度的情況下，維持標題（詩意）與音樂之間的平衡。

為何過度的標題音樂會損害器樂曲的美學地位呢？ 在強調具體的表達性為標題音樂的前提下，難道愈具體的表達不會愈加凸顯出藝術的進步嗎？標題音樂作曲家又該如何在標題與音樂之間取得平衡呢？Brendel並未在〈標題音

Italien, Deutschland und Frankreich, p. 634.

76 參見 Brendel, “Programmusik,” pp. 88-89.

樂〉中明確地回答這些問題，但是他在《義大利，德國與法國的音樂史》對白遼士《幻想交響曲》的分析，透露了極端的標題音樂在美學上所呈現出的問題：[77]

> 在貝多芬的作品中，詩意看來透過許多相關的音樂元素交織在一起，然而在白遼士的作品中，詩意則顯得太過於獨立，太過具有一面倒的強勢，在明確表達出的目的性裡，被視為作品整體形態中最具決定性的條件。在貝多芬的作品中，音樂所表達的不確定性與概括性消融了具象性的描述；相反的，在白遼士的作品中，具象性的描述則被強化到一種極限，讓我們感受到一個具體且可觸摸的人物浮現在眼前，但卻又是一個光禿禿的現實，毫無詩意的激動，毫無內在生命與心緒的顫動。[78]

Brendel以貝多芬作為典範，認為在貝多芬的作品中，器樂曲的那種非確定性（Unbestimmtheit）必須被保留，因為這個特質能消融（verschwimmen）具像的表達。相反的，白遼士那赤裸裸的現實主義對Brendel來說則喪失了美感，因為他並未讓器樂曲的抽象性與概括性中和具體的描述，而讓詩意的概念遠遠凌駕在音樂的考量之上，標題音樂反而變成醜陋的音樂。當Brendel在強調器樂曲愈來愈朝向確定的表達而邁入進步階段的同時，也認為器樂曲中的不確定特質與籠統性必須被適當的保存。Brendel對器樂曲的不定性的重視，似乎呼應了浪漫主義者E. T. A. Hoffmann透過貝多芬的交響曲，指出器樂曲的那種不確定

77 《幻想交響曲》（*Symphonie Fantastique*）是白遼士於 1830 年於巴黎首演的標題交響曲。這部具有傳記性質的作品體現了十九世紀中期以怪誕的人物與事件做為藝術主題的法國浪漫主義。這部作品共包含五個樂章，透過標題的說明，白遼士敘述了一個具有藝術天賦的年輕人，因無法獲得心愛的人的芳心，企圖吸鴉片自殺，由於自殺未遂而陷入昏迷，夢到了殺了心愛的人而上斷頭台的場景，最後，他死後的靈魂被女巫所環繞。這部充滿幻想的標題交響曲其實反映了白遼士當時單戀一位英國女演員 Harriet Smithson，但由於遲遲得不到她的回應而痛苦不已的心境。

78 “Wenn bei Beethoven die poetische Idee, so zu sagen, immer noch gebunden erscheint von dem übergreifenden musikalischen Element, so tritt dieselbe bei Berlioz zu selbstständig hervor, tritt zu einseitig an die Spitze des Werkes, und wird mit deutlich ausgesprochener Absicht als das die gesammte Gestalt Bestimmende und Bedingende erkannt. Wenn dort die bestimmte Charakerzeichnung häufig auch wieder in der Unbestimmtheit und Allgemeinheit des musikalischen Ausdrucks verschwimmt, so zeigt sich dieselbe hier bis zu einer Höhe gesteigert, dass wir mit Händen zu greifende Gestalten vor uns zu haben meinen, aber eine kahle Wirklichkeit, ohne poetische Erregung, ohne das innere Leben und Weben der Stimmungen.” Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*, p. 552。

性，無限的渴望（infinite longing），與不可用言語形容的優勢，[79]而這些概念正是器樂曲形而上（metaphysical） 的核心特質，也是德國傳統觀念主義（idealism） 的體現。[80]在批評白遼士「醜陋」的標題音樂之時，Brendel悄然地將重視精神層面的傳統德國形而上或觀念主義的思考，融入了他的標題美學理論之中。

「兼容並蓄」可說是 Brendel所定義的適當的標題音樂中的重要精神。第一， 器樂曲的不確定性是不能被推翻的美學傳統，而器樂曲邁向確定性的路徑卻又是歷史發展的必然路徑，因此一位稱職且前衛的標題器樂作曲家必須兼顧器樂曲的不確定性與確定性，這種對「兼顧」的強調，反映在他對這場美學論戰中對兩造雙方以狹隘偏頗的態度看待歷史的批評中。在〈標題音樂〉的導論中，Brendel指出支持絕對音樂與標題音樂的人，都太執著於對自己有利的觀點，而忽略了與他們觀點相左的歷史事實。例如絕對音樂或純音樂的辯護者，選擇性的忽略像貝多芬《田園交響曲》中所呈現的表達性的事實，繼而對音樂的表達性價值視而不見。[81]第二，雖然Brendel所堅持的音樂表達性與漢斯利克強調音樂不具表達性的觀點相互抵觸，但他卻認為「不逾矩」的標題音樂的關鍵在於音樂結構的獨立性的保持，一旦音樂需要文字或其它視覺的輔佐才能建立它自己的藝術性，它就不是真正的器樂曲：

> 一部音樂作品，撇開與它相關的標題，必須總是留下一個令人滿意的印象……如果此作品以魯莽的方式，透過各種異質所組成的狀態轟炸聽眾，而這些狀態僅能依賴做為作品基礎的幻想圖像來闡明……這樣的音樂就踰越了器樂曲的界限。[82]

79 E. T. A. Hoffmann 對於浪漫主義與器樂曲的定義可見於他對貝多芬交響曲的討論中。參見 “Beethoven's Instrumental Music” and “Review of Beethoven's Fifth Symphony,” in E.T.A. *Hoffmann's Musical Writings: Kreisleriana, the Poet and the Composer, Music Criticism*, ed. David Charlton and trans. Martyn Clarke (Cambridge: Cambridge University Press, 1989).

80 Mark Evan Bonds 曾撰文闡釋德國觀念主義在十九世紀初期與器樂曲美學的關係。根據 Bonds， 觀念主義是一種強調精神勝於物質或事件的論述。觀念主義起源於十九世紀初期，為一種美學的規範與形而上思考的機制。根據他的論證，E. T. A. Hoffmann 對貝多芬交響曲中所產生的「 無限的渴望 」即是立基於德國觀念主義傳統的思考。參見 Mark Evan Bonds, “Idealism and the Aesthetics of Instrumental Music at the Turn of the Nineteenth Century,” *Journal of the American Musicological Society*, vol. 50, nos. 2-3 (1997), pp. 387-420.

81 參見 Brendel, “Programmusik,” pp. 83-84.

82 “Das Tonstück muss stets als solches, auch abgesehen von seinem Programm, einen

這段陳述可說是與漢斯利克強調音樂的本質在於樂音結構本身的基本觀點相仿。綜括Brendel定義的適當且前衛的標題音樂，我們可以說他意欲在器樂曲的表達性（與文字結合的標題音樂），器樂曲的形而上美學傳統（音樂的不確定性），與器樂曲的獨立意義（音樂的自律性）這三者之間取得一個平衡點。

六、器樂曲的「兩個事實」與浪漫主義中的烏托邦嚮往

在〈標題音樂〉中肯定標題音樂發展的方向但又堅持器樂曲在標題音樂中該有的獨立性（自律性與抽象性），對Deaville而言，是Brendel試圖協調十九世紀中期美學爭論或為整個爭論做出和解的明證。[83]換句話說，〈標題音樂〉的目的在於為整個美學爭論尋找一個妥協的平台。如果這是Brendel的企圖，我們不禁要問的是，這個企圖有可能達成嗎？或者，什麼是判斷達成此企圖的依歸？Brendel真的可以在強調音樂能夠表達詩意與富有戲劇特質和敘事能力的同時，也可與強調器樂曲的形而上特質的觀念主義者取得共識嗎？Brendel 真的可以在強調音樂的表達性的同時，也可與堅持音樂的本質不在於表達性而是在於樂音本身的漢斯利克妥協嗎？他可以在嚮往音樂與文學的美好結合之餘，也能與將音樂與文學的結合定義為貴賤通婚的形式主義者達成和解嗎？要達成這些層面上的妥協，Brendel必須對標題在標題音樂中的功能提出解釋，而這方面的解釋也是他是否能與漢斯利克等取得共識的關鍵；但是令人驚訝的是，Brendel並未在這個關鍵問題與相關的子議題做出釐清與縝密的分析。這些子議題包括：如果器樂曲在某程度可以獨立地透過樂音表達情感，那麼標題存在的理由為何？其存在的理由與意義是否僅在於提供作曲家靈感或僅是象徵音樂家積極地參與文學的發展？沒有了標題，器樂曲真的可以透過自身而傳達感情嗎？如果答案是可以，我們還需要標題嗎？不同於李斯特清楚地指出標題的功用在於引導聽眾（預防聽眾迷失方向），Brendel並未指出標題的存在與器樂曲獨立性之間的關係。[84]

---

befriedigenden Eindruck hinterlassen…Wirft aber eine Composition unvermittelt den Hörer in ganz heterogenen Zuständen umher, die sich nur durch das zu Grunde liegende Phantasiebild erklären…so ist die der Instrumentalmusik gesteckte Grenze überschritten.” 參見 Brendel, “Programmusik,” p. 91.

83 參見 Deaville, “The Controversy Surrounding Liszt’s Conception of Program Music,” pp. 111-112.

84 李斯特強調與聽眾之間那種立即的溝通在標題音樂中的重要性。他認為標題的使

若說Brendel企圖藉由〈標題音樂〉和漢斯利克陣營達成和解與共識，其手段不是透過對關鍵議題的充分論證，而是對雙方偏頗的態度提出針貶（如Brendel認為不同立場的雙方忽略了與其立場相左的歷史事件），或是承認對方部份論證上的優點（Brendel分享了絕對音樂者對器樂曲自律性的要求）。姑且不論這樣的手段（論證）是否有效，這些手段背後的思考所透露出的是一種烏托邦式的思維：無論是標題音樂或是絕對音樂的擁護者，支持或違背其美學立場的音樂事件都要考慮進去；再者，各個立場皆有其論證上的優勢與瑕疵（標題音樂的價值在於彰顯音樂與文學的融合，和肯定器樂曲的表達能力，但是過於具象的描述，會損及器樂曲的自律性；絕對音樂支持者重視器樂曲的自律性與獨立性，但卻對綜合藝術發展的新趨勢視而不見），應該綜合考量各種互相排斥的論點，不宜極端地偏向一方來做美學上的思考。Brendel的標題音樂思考，頗具有「中庸之道」的精神，讓經常被視為保守派的漢斯利克陣營，反而

用，在於引導聽眾在聆聽音樂時能有正確的方向可以遵循。他認為像貝多芬的器樂曲，若果有標題的輔助，就更能讓他的聽眾用正確的想像來理解這些作品。“Few books today appear without being preceded by a long preface that is, as it were, a second book about the book. Is not this precaution, superfluous in many respects when it concerns a book written in a vernacular language, absolutely necessary—not, in truth, for instrumental music such as it has been conceived until now, excepting Beethoven and Weber, music totally dictated by a symmetrical plan and which one could, so to speak, measure by cubic feet—but for the compositions of the modern school, generally aspiring to become the expression of a sharply defined individuality? Surely we must regret, for example, that Beethoven, so difficult to understand and concerning whose intentions it has been so difficult to find consensus, did not summarily indicate the intimate thought of many of his great works and the principal changes of this thought?” “Il paraît peu de livres aujourd’hui qu’on ne fasse précéder d’une longue preface, qui est, en quelque sorte, un second livre sur le livre. Cette precaution, superflue à beaucoup d’égards, lorsqu’il s’agit d’un livre écrit en langue vulgaire, n’est-elle pas d’absolue nécessité, non pas à la vérité pour la musique instrumentale, telle qu’on la concevait jusqu’ici (Beethoven et Weber exceptés), musique ordonnée carrément d’après un plan symétrique, et que l’on peut, pour ainsi dire, mesurer par pieds cubes; mais pour les compositions de l’école moderne, aspirant généralement à devenir l’expression d’une individualité tranchée? N’est-il pas à regretter, par example, que Beethoven, d’une si difficile comprehension, et sur les intentions duquel on a tant de peine à tomber d’accord, n’ait pas sommairement indiqué la pensée intime de plusieurs de ses grandes oeuvres et les modifications principales de cette pensée?” 此段來自李斯特於 1837 年一月寫給 George Sand 的信。這封信非常冗長，幾乎像是一篇李斯特表達他的音樂立場的告白。這封信收錄於 Franz Liszt, *Sämtliche Schriften*, vol. 1, ed. Rainer Kleinertz (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2000), pp. 94-96.

顯得前衛與激進。

Brendel的烏托邦式思維首先反映在他所提出的「不可能的任務」。一位作曲者若想依照他的美學標準創作前衛的標題音樂（一方面要讓器樂曲的表達性充分地發揮，一方面又要保持器樂曲樂音結構的獨立性），應該會發現這是一個兩難的任務；尤其將詩意做為標題音樂先決要件的前提（以李斯特為例），難以與維持器樂曲獨立性的這一命題共存。根據Brendel對貝多芬典範的兩種闡述，這位交響樂大師（類似巴赫）使用了「直覺式」來創作標題音樂，另外，貝多芬能藉由器樂曲中的不確定性來中和具象的表達性；但是如果進化的標題音樂是建立在作曲家愈來愈有意識地運用各種音樂元素來表達情感與想法，標題音樂作曲家是否必須保留一部份的「直覺式」創作，或是要有「意識」地，「刻意」地保留音樂中「模糊」的那個特質？在這些問題之下，又要該如何複製貝多芬典範呢？換句話說，一位標題作曲家要如何在Brendel承認器樂曲的雙重原則之下，實際地在器樂曲的不確定性與確定性之間找到平衡點？是否音樂結構與詩意結構在不同的時機可以取得不同的優先權？在缺乏實際的音樂討論之下（如前文所述，可能與Brendel有限的音樂理論訓練有關），Brendel對於兼顧與平衡標題與樂音結構的呼籲反而易變質為空泛的口號或是流於一種在理想主義心態驅使之下的想像。

這種強調包容性的思考，也反應在Brendel將適當的融合德國與法國風格的創作精神做為定義現代標題音樂的原則之一。即使白遼士是被認可的「新德國樂派」的成員之一，這位法國作曲家「過度」的法國美學卻常讓他成為Brendel筆下過度的標題音樂的代罪羔羊。在〈標題音樂〉一文中，Brendel 提到白遼士的法國美學背景讓他悖離了德國美學強調精神層面的傳統（inwardness, Innerlichkeit）；[85]而在《義大利，德國與法國的音樂史》中則指出白遼士厚重的法國美學讓他僅追求寫實與表層的感觀刺激：「白遼士的音樂表達是建立在全然的寫實上，這與法國詩與法國繪畫的美學精神一致……在白遼士的作品中，描繪的尖銳與寫實性的外表，讓美感的犧牲產生效果。」[86]在他的眼中，白遼士音樂中所缺乏的內省，抽象與形而上的特質，正是德國觀念主義的精

85 參見 Brendel, “Programmusik,” p. 90.

86 “Berlioz’s Darstellung ferner ist überwiegend realistisch, ganz so, wie es auch in Poesie und Malerei bei den Franzosen der Fall ist…So bei Berlioz, wo die Schärfe der Zeichnung und die realistische Einkleidung sich vielleicht hier und da auf Kosten der Schönheit geltend macht.” 參見 Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*, p. 564.

髓。[87]白遼士的「法國精神」是Brendel強調器樂曲具體的表達性中的理想典範，但是對白遼士所缺乏的「德國精神」的批評，卻顯露出他對德國傳統觀念主義無法割捨的情懷，在標題音樂創作的表現上，Brendel以評論者之姿在他「創造」的新德國樂派三巨頭裡做了孰優孰劣的評判。對標題音樂美學的雙重甚至多重態度（同時承認器樂曲的表達性，自律性與形而上的特性）可說與Brendel忠於德國重視內省與器樂曲獨立性的傳統休戚相關，而Deaville主張Brendel在〈標題音樂〉中與漢斯利克的妥協應該只是遵循此傳統下所展現出的表面結果而非目的。

Brendel在標題音樂這一議題上的烏托邦嚮往與華格納的樂劇美學態度有著異曲同工之妙。大體而言，早期的華格納認為音樂應該做為一種手段以服侍戲劇，爾後受到叔本華的影響，認為音樂才能真正地表達形而上的本質，而其它與音樂相結合的藝術媒介必須透過音樂的精神才能夠觸及這個本質。這種前後期論證的不一致，不僅指反應了華格納在美學態度上的改弦易轍，也顯示了他的矛盾態度。根據Dahlhaus的評析，在早期1851年的著作*Oper und Drama*（*Opera and Drama*, 《歌劇與戲劇》）中，華格納已經洩露出將音樂視為被其它媒介決定的角色，同時亦為決定其它媒介的角色的矛盾。[88]他一方面堅持著將音樂與其他媒介結合的基本信念，一方面又承認受叔本華與自E. T. A. Hoffmann以降的浪漫主義傳統，強調音樂是本體的語言的事實，前者是華格納的外顯（exoteric）語言，後者則是隱秘（esoteric）的修辭。[89] Dahlhaus以「兩

87 “In the broadest terms, idealism gives priority to spirit over matter. Without necessarily rejecting the phenomenal world, it posits a higher form of reality in a spiritual world beyond: objects in the phenomenal world—including works of art—are understood as reflections of noncorporeal ideals. From an aesthetic standpoint, idealism holds that art and the external world are consonant with one another not because art imitates that world, but because both reflect a common, higher ideal. Through idealism, the work of art became a central means by which to sense the realm of the spiritual, the infinite. By the early nineteenth century, the field of aesthetics was beginning to emerge as ‘the basic discipline and the organ of metaphysics.’” Bonds, “Idealism and the Aesthetics of Instrumental Music at the Turn of the Nineteenth Century,” p. 390.

88 “In Opera and Drama, however, he [Wagner] also designates such operatic music as is not determined by and founded in drama, but attempts instead to create drama or the appearance of drama out of itself, as ‘absolute’ music, because it has no foundation or reason for existence.” 請參見 Dahlhaus, *Between Romanticism and Modernism*, p. 33.

89 “Opera and Drama, officially his [Wagner’s] principal theoretical work, propagates an ‘exoteric’ aesthetic, but there is another, ‘esoteric,’ Wagenerian theory of aesthetics, the components of which are to be found scattered throughout the later writings.” 請參見

個事實」（twofold truth, doppelte Wahrheit）來解釋華格納承認音樂能做為手段以表達情感的同時，也沒有放棄傳統德國美學對音樂自律性與超驗性的要求。[90]透過美學史，Dahlhaus進一步地將華格納的態度合理化：當形而上學的美學範疇在十八世紀末崛起時，情感美學（Gefühlsästhetiker）這個已歷經了啓蒙時代與十七世紀末的情感主義時期（empfinsamkeit）的傳統，從未在音樂的實踐中被形上學理論取而代之。[91]換句話說，形而上美學與情感美學自十八世紀末開始，一直是共存的兩個美學典範，華格納的「兩個事實」觀，是這個「共存」之下的產物。Brendel同時認可音樂的自律性，抽象性與表達性的態度與華格納的樂劇美學態度類似，皆以融合標題音樂與絕對音樂的特質來定義前衛音樂的本質，Dahlhaus提出用來解釋華格納在美學中具「精神分裂症」的「兩個事實」觀，也可用來理解 Brendel 的標題音樂美學。基於對黑格爾哲學觀的擁抱，黑格爾哲學中以整合面對差異的思維更強化了Brendel的「兩個事實」觀。我們或許還可以嘗試著藉由當代文學思潮中那種追求融合，完美與冀望未來等浪漫主義的特質來理解Brendel甚至新德國樂派在美學立場上所表現出的烏托邦嚮往。

十九世紀初期德國浪漫主義強調「融合」（mixture）與「超越」（transcendence）的意識形態，是施萊格爾（Friedrich Schlegel）文學理論中的主要題旨，也是「烏托邦式處方」中的基本要素；而這兩個概念特別表現在施萊格爾對現代詩那種「兼具史詩性，抒情性，與戲劇性」，以「超越」單一文體的限制的期待中。[92]歌德（Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832）在《威廉邁斯特的學徒》（*Wilhelm Meister’s Apprenticeship*）的這部小說中，由於混合了歌曲、敘事、對話，而被視為施萊格爾文學理論的具體實踐。[93]John Daverio將施萊格爾的文學理論視為德國浪漫主義的基礎，也是浪漫主義運動下的始源

Dahlhaus, *Between Romanticism and Modernism*, p. 32.

90 此名詞源自於 Dahlhaus 討論尼采論華格納的說法。參見 Carl Dahlhaus, “Die doppelte Wahrheit in Wagners Ästhetik. Zu Nietzsches Fragments ‘Über Musik und Wort,’” in *Gesammelte Schriften*, vol. 7, ed. Hermann Danuser (Laaber: Laaber Verlag), pp. 412-426.

91 參見 Carl Dahlhaus, *The Idea of Absolute Music, trans. Roger Lustig* (Chicago: The University of Chicago Press, 1989), p. 71.

92 參見 “Der Roman kann episch, lyrisch, dramatisch sein.” 參見 Friedrich Schlegel, Literary Notebooks 1797-1801: *Fragmente zur Poesie und Literatur II und Ideen zu Gedichten* (1798-1801), ed. Hans Eichner (Toronto: University of Toronto Press, 1957), p. 35。

93 參見 Hans Eichner, “Friedrich Schlegel’s Theory of Romantic Poetry,” *Modern Language Association* 71 (December 1956), p. 1028。

理論「*Ur*-Theory」。[94]這種超越界限，無所不包的態度對Daverio而言不但呈現於 E. T. A. Hoffmann 對貝多芬器樂曲的形而上意義的看法之中，也呈現在華格納的總體藝術概念（Gesamtkunstwerk）裡。雖然Daverio並未將Brendel的標題音樂理論與施萊格爾 的文學理論做聯繫，但Brendel標題音樂理論中那種強調文學與器樂曲的融合，表達性，自律性與抽象性的平衡，以期許現代標題器樂曲能超越巴洛克時期那種（以巴赫為例）文字與音樂分離的狀態，也能超越缺乏精準表達力的純器樂曲，Brendel的理論也可視為一種以「融合」與「超越」為依歸的始源理論。

但在挪用施萊格爾的現代詩理論來解釋新德國樂派的標題美學理論中的烏托邦思考之際，也要釐清這兩種理論之間的細微差異。雖未明示不協調與衝突的特質在理想的現代詩中的角色，但是從施萊格爾對現代詩發展進程的描述，我們可以判定這些負面特質是現代詩發展過程中的必然：

> 明顯的，現代詩還尚未達到它所奮鬥的終極目標；亦即，它的奮鬥還尚未完成，在此之前，現代詩的發展，缺乏一個明確的方向，而它至目前的歷史，也缺乏連貫性與整體性。[95]

現在的詩體可能不完美，但透過持續的演化與進程，其完美性在未來成為可能，對現代詩的期許投注在未來是施萊格爾現代詩理論中烏托邦嚮往的另一種體現。[96]從施萊格爾的視角出發來理解受到黑格爾歷史進化觀影響的Brendel將十九世紀中期的標題音樂視為歷史發展中最進步的階段，這暗示了標題音樂或是美學爭論中未能解決的諸多議題，應可留待未來的世代來解決，因為歷史發展是持續進步的過程，未來會更好。但與施萊格爾視當代詩的發展處於一種懸而未決的狀態不同，能融合絕對音樂與標題音樂特質的「理想」的標題音樂，對Brendel來說卻是一個毋庸置疑的發展方向。

Brendel在其標題美學理論中的烏托邦嚮往，除了與浪漫主義的思潮有關，還參雜著一種社會動機，而這些動機非但沒有削弱反而強化了這種嚮往。根據〈標題音樂〉中對海頓附有標題的交響樂曲的分析，Brendel並未從標題音樂的角度定義海頓的交響樂曲，因為這些器樂曲中所呈現的客體（object），或使用的主題或對象，並不是以聽眾為出發點，而是海頓純粹且附帶的主觀觀點，與

94 John Daverio, *Nineteenth-Century Music and the German Romantic Ideology* (New York: Schirmer, 1993), pp. 3-4.

95 參見 Friedrich Schlegel, *On the Study of Greek Poetry*, trans. and ed. Stuart Barnett (New York: State University of New York Press, 2001), p. 17.

96 參見 Schlegel, *On the Study of Greek Poetry*, p. 17.

作品本身之間沒有聯繫。[97]由此可推知，Brendel定義的標題音樂必須基於一個由作曲家與聽眾之間所建立起的溝通或互動機制，而這個必要性，可與自律音樂美學中對聽者角色的界定相比而更加清楚。

在超驗性或自律性為依歸的美學立場中，聽眾對作品的回應並非關鍵。以德國觀念主義或形而上思考為例，在十八世紀末與十九世紀初德國作家像E. T. A. Hoffmann， Wilhelm Wackenroder （1773-1798）與Ludwig Tieck（1773-1853）的形而上的美學論述中，音樂是超越語言的語言，是最高，超驗的語言，也是本體的語言。當聽者接觸到音樂這神祕的語言時，其音樂經驗是建立在一種凝思苦想（contemplation）自身與這個世界的關係的過程，一種孤獨的聆賞過程。雖然聽眾積極（active）地「凝思苦想」的過程是此美學論述中的必要要件，但是一部音樂作品的美學價值卻主要落在作品本身，與聽眾如何反應無關。而以音樂自律性為圭臬的漢斯利克，企圖透過一種科學式或是客觀式的角度來檢視或定義音樂的美，音樂美的不變本質在於作品本身，而那具有極大變動性的聽眾反應（情感反應），與音樂美無關，勢必被排除在音樂美的考量之外。

相對於重視形而上與音樂自律性的美學理論家，將表達情感視為目的的標題音樂支持者，承襲了情感美學的概念，重視音樂與聽者之間的聯繫與溝通，強調一個共感的，具社會性的聆賞經驗。由於對於聽眾的重視，標題音樂形成的原因不能與社會動機（social motive）切割開來，換句話說，標題音樂的興起，與作曲家，評論家與聽眾間的互動有關。李斯特於〈白遼士幻想交響曲〉一文中指出在他過去的十五年來，他看到了為貝多芬的交響曲，絃樂四重奏與奏鳴曲做出解釋與評論的企圖，而這些企圖是為了引導或是協助聽眾，為貝多芬的純器樂作品建立一個以詩意為主的穩定詮釋。[98]又以華格納為例，他曾經賦予貝多芬的第九號交響曲，英雄交響曲與《*Coriolan* 序曲》具詮釋性的標題內容，而這些企圖可說是針對當代聽眾的需要而發展出來。在擁有選擇聆聽經驗的自

97 “Diese Objecte aber waren für Haydn jetzt schon weiter nichts mehr, als rein subjective Anhaltepuncte, die den Hörer nichts angehen, etwas ganz Zufälliges und Beiläufiges, was mit dem Kunstwerk selbst in keiner näheren Verbindung steht, in demselben gar nicht zum Ausdruck gekommen ist.” 參見 Brendel, “Programmusik,” p. 85.

98 “Der seiner Cis-moll-Sonate gegebene und, wenn auch ungeschickt romantisierte, aber doch allgemein angenommene Beiname Mondscheinsonate, sowie die seit etwa fünfzehn Jahren immer häufiger werdenden Versuche, seine Symphonien, Quartette und Sonaten zu kommentieren und die Eindrücke, welche sie uns geben, die Bilder, die sie in uns wachrufen, in poetischen und philosophischen Abhandlungen zu erklären und zu fixieren, beweisen, wie groß das Bedürfnis ist, den leitenden Gedanken großer Instrumentalwerke genau bezeichnet zu sehen.” Liszt, “Berlioz und seine Harold Symphonies,” pp. 24-5.

由之下，當代的聽眾是可以不用選擇以音樂的抽象性與自律性做為聆賞的原則；換句話說，一位十九世紀的聽眾，在欣賞貝多芬交響曲時，不一定要遵從 E. T. A. Hoffmann 強調的昇華與孤獨的聆賞經驗，不一定要按照漢斯利克那種以樂音結構為主的聆聽過程，他可以選擇閱讀華格納所做出的詮釋，來幫助他理解與欣賞貝多芬的第九號交響曲。

不可否認的，華格納與李斯特為器樂作品所撰寫的評論，滿足了聽眾想用一種更「自然」的方式瞭解與聆聽抽象的純器樂曲。就像 Grey 所主張，華格納挪用情感美學做為修辭的手段，是為了能跟非專業音樂家或廣泛的中產階級聽眾溝通。[99]以李斯特於1853年以德文出版原於1849年為華格納的《唐懷瑟》所撰寫的散文為例，為了幫助華格納能在巴黎成功地推銷他的歌劇，文中不乏充滿詩意性與表達性的語言，像是「絲一般的柔軟下有著暴君般的音調」，「小提琴散發出燐光般的火花」與「鼓聲讓我們顫抖，像是從遠方傳來狂歡的回音」等。[100]我們可以想見當時的聽眾，被這樣的標題內容給吸引，並期待這樣的聆聽機制。Dahlhaus曾指出十九世紀中葉的聆聽經驗泰半建立在「閱讀」（reading）的機制上，音樂文獻（literature on music）中對音樂的描寫與解釋和音樂作品本身一樣的重要。 他甚至指出，若缺乏當時這樣的文化氛圍，僅利用標題音樂是歷史自然發展的結果的論述，是無法成功地將標題音樂推廣出去。[101]

可以想見，Brendel這位多產的樂評家也利用了當時社會文化中的聆聽經驗來提倡標題音樂。如本文之前所述，這位音樂評論家將自身設定為作曲家與聽眾之間的橋梁，而以入世的態度看待音樂評論在社會文化中的作用，利用介紹具影響力的音樂作品，引導與教化大眾，以達到文化改革的目的。Brendel甚至認為音樂必須從奢侈的教育階級中（“luxury of the educated classes”）解放出來，成為平民的藝術，標題音樂美學自然是最符合這樣的社會需求。[102]可是，前衛音樂有可能普及化嗎？普及化的後果為何？Brendel在支持「前衛音樂普及化」的觀點之餘，也表達了疑慮，因為當藝術普及化時，尤其是前衛藝術的普及化，

99 參見 Grey, *Wagner's Musical Prose*, pp. 29-30.

100 參見 Liszt's essay on Wagner's *Tannhäuser*, trans. John Sullivan Dwight, in *Dwight's Journal of Music*. 全文收錄於 Grey, *Richard Wagner and His World*, p. 258.

101 “Program music, to oversimplify somewhat, is the music of an era when experience was shaped by reading and when literature on a subject was scarcely less important than the subject itself.” 參見 Dahlhaus, “Program Music,” p. 60.

102 請參見 Thomas S. Grey, “Brendel, Karl Franz,” *Grove Music Online. Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03929 (accessed August 15, 2011).

其美學意義會被大眾消費所犧牲。[103]前衛的音樂，亦即現代標題音樂，能符合社會（聽眾）的需求，但是前衛音樂之所以為前衛音樂，就在於音樂中的「精英主義」特質。從作曲家擔負著革新藝術的責任來看，前衛音樂必須與大眾保持適當的距離。在讚揚李斯特交響詩的藝術價值時，他指出若欲瞭解前衛音樂，聽眾必須擁有相應的專業知識，必須熟悉作品的結構，而反覆的聆聽甚至學習樂譜是必要的過程。[104]從重視樂音結構的觀點來看，Brendel 也挪用了漢斯利克的觀點做為修辭上的策略，以確保標題音樂中的「疏離」特質。在不願犧牲前衛音樂的精英特質之際，也強調符合聽眾期待的現代音樂，Brendel儼然將自己逼入了一個論證的牆角，一個充滿矛盾但理想化的死胡同。Brendel這種「好的流行」（good popularity）的概念，反映了十九世紀中期新德國樂派所面對的困境（如華格納對未來的音樂的宣揚但是又要求其普及性），正是一種「烏托邦式的希望（utopian hope）」的表現。[105]

「當絕對音樂的支持者愈激烈地拒絕標題音樂的美學地位，標題音樂的擁護者就愈加堅定他們的美學方向。」[106]這句Brendel用來總結〈標題音樂〉一文的敘述，指出了一個在絕對音樂與標題音樂美學立場之間存有情緒之爭的事實，而這高漲的情緒容易掩蓋一個不同美學立場之間會使用共同語言的情況。企圖檢視這些共通的語言，並不是要將標題音樂美學的基本主張模糊化，而是

103 “Our music is too widely distributed to be a self-contained art, to count among its admirers only participants who have followed their calling, but also too narrowly: it is too unpopular in its innermost being to appear as the genuine art of the people, to be truly and fundamentally theirs. We therefore find in the present the preponderance of a bad dilettantism, which always imperils art…On the level that our music has assumed particularly since the second half of the [eighteenth] century, it cannot stand up to such profusion. It is destroyed in its innermost substance without being able to have a lasting fertilizing effect in the masses.” 此文來自 Franz Brendel, *Die Musik der Gegenwart und die Gesammtkunst der Zukunst* (Leipzig: Bruno Hinze, 1854), 68. 英文翻譯來自於 Alexander Rehding, *Music and Monumentality: Commemoration and Wonderment in Nineteenth-Century Germany* (Oxford: Oxford University Press, 2009), p. 80.

104 Franz Brendel, *Franz Liszt als Symphoniker* (Leipzig: C. Merseburger, 1859), pp. 6-7.

105 “In Brendel’s analysis of the situation, progressive German music—‘our music’—found itself in an unhappy medium: on the one hand, it was not exclusive enough to withdraw into splendid isolation completely, while on the other, it would never attain mass popularity. Brendel conceded that in principle there was such a thing as ‘good’ popularity, but this was an almost utopian hope, which he could not bank on.” 請參見 Rehding, *Music and Monumentality*, p. 80.

106 參見 Brendel, “Programmusik,” p. 82.

更要以細膩的態度探討根據不同的動機與背景所產生的論述與修辭。標題音樂美學的支持者猶如Brendel，在黑格爾的歷史哲學，浪漫主義的烏托邦嚮往，與當代社會動機的相互牽制與影響下，展現出了對標題音樂的多元思考模式。在黑格爾歷史哲學的影響下，他重視音樂與文學結合後而產生的表達性，而這正是器樂曲的進步指標與音樂發展中不可避免的路徑；但是在面對德國形而上美學的傳統與漢斯利克的形式主義美學時，音樂的超驗性與自律性也被保留了下來，德國傳統觀念主義中強調音樂的不確定性與形而上的意義，滿足了 Brendel 對德國傳統的堅持，也順勢將不合口味的「異國」（法國）風格貼上標簽。在面臨廣泛中產階級的聽眾時，標題音樂美學成為將音樂從階級解放出來的論述工具，但當眼光聚焦在前衛性音樂的創作時，階級的意識就被推到了前景，而強調現代音樂與聽眾保持距離的重要性。綜合這些論述來看 Brendel 對標題音樂美學的定義，與其說他企圖與絕對音樂的支持者和解，或僅緊咬著他那充滿矛盾與不一致的論證不放，不如說 Brendel 美學思考中那種在烏托邦嚮往下的兼容並蓄與無所不包的精神，一種承認器樂曲「兩個事實」或是多重事實的態度，而在黑格爾哲學思維的強化下，Brendel 企求融合異質，超越現在與冀望未來。Brendel 在建構理論時所呈現的烏托邦期待，與他那入世且實際的態度從事音樂評論形成了有趣的反差，而那種追求「好的流行」與漢斯利克一致地以菁英主義的態度面對藝術截然不同；再者，實際的音樂分析與討論在 Brendel 論證中的缺席呼應了烏托邦式的理論想像，這與漢斯利克企圖從客觀與科學的角度建立音樂美學的思維大相逕庭，這種差異只有可能加深彼此論述意識上的鴻溝，遑論妥協與和解的可能性。

引用書目

一、中文文獻

黑格爾 (Hegel, Georg Wilhelm Friedrich) 著，謝詒徵譯，《歷史哲學》（*Lectures on the History of Philosophy*）， 臺北：水牛出版社， 1996 年。

漢斯利克（Eduard Hanslick）著，陳慧珊譯，《論音樂美：音樂美學的修改芻議》（*Vom Musikalisch-Schönen*），臺北：世界文物出版社，1997 年。

二、西文文獻

Ambros, August Wilhelm. *Die Grenzen der Musik und Poesie*. Prag: 1856.

Besser, J. “Die Beziehungen Franz Brendels zur Hegelschen Philosophie: ein Beitrag zur Musikanschauung des Schumann-Kreises.” *In Robert Schumann: aus Anlass seines 100. Todestages*. Eds. H.J. Moser and Eberhard Rebling. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1956, pp. 84–91.

Bonds, Mark Evan. “Idealism and the Aesthetics of Instrumental Music at the Turn of the Nineteenth Century.” *Journal of the American Musicological Society* 50, nos. 2-3 (1997): 387-420.

Brendel, Franz. *Die Musik der Gegenwart und die Gesammtkunst der Zukunst*. Leipzig: Bruno Hinze, 1854.

---. “Aesthetic Amputations: Absolute Music and the Deleted Endings of Hanslick’s *Vom Musikalische-Schönen*.” *19th- Century Music* 36, no. 1 (Summer 2012): 3-23.

---. “Programmusik” *Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft*. Leipzig: C. Merseburger, 1856.

---. “Zur Anbahnung einer Verständigung,” *NZfM* 50/51. 1859.

---. *Franz Liszt als Symphoniker*. Leipzig: C. Merseburger, 1859.

---. *Grundzüge der Geschichte der Musik*. Leipzig: Matthes, 1861.

---. *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart*. 4th ed. Leipzig: 1867.

---. “Advancing an Understanding.” Trans. James Deaville in *Richard Wagner and his World*. Ed. Thomas S. Grey. Princeton: Princeton University Press, 2009.

Dahlhaus, Carl. "Program Music." *Aesthetics of Music*. Trans. William W. Austin. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

---. *Realism in Nineteenth-Century Music*. Trans. Mary Whittall. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

---. "The Twofold Truth in Wagner's Aesthetics: Nietzsche's Fragment 'On Music and Words."' *Between Romanticism and Modernism*. Berkeley: University of California Press, 1989.

---. *The Idea of Absolute Music*. Trans. Roger Lustig. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

Daverio, John. *Nineteenth-Century Music and the German Romantic Ideology*. New York: Schirmer, 1993.

Deaville, James. "*Anregungen für An Introduction and Index*." Periodica Musica 2 (1984): 1-6.

---. "The Controversy Surrounding Liszt's Conception of Program Music." *Nineteenth-Century Music: Selected Proceedings of the Tenth International Conference*. Ed. Jim Samson and Bennett Zon. Aldershot: Ashgate, 2002.

DeNora, Tia. *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna*, 1792-1803. Berkeley: University of California Press, 1995.

Grey, Thomas. S. *Wagner's Musical Prose: Texts and Contexts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995

---. "Brendel, Karl Franz." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*.

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03929 (accessed August 15, 2011).

---. "Hanslick." *The Routledge Companion to Philosophy and Music*. Ed. Theodore Gracyk and Andrew Kania. New York: Routledge, 2011.

Gur, Golan. "Music and 'Weltanschauung': Franz Brendel and the Claims of Universal History." *Music & Letters*, Vol. 93, No. 3 (2012): 350-373.

Gut, Serge. "Berlioz, Liszt und Wagner. Die franzosischen Komponenten der Neudeutschen Schule." *Musikalische undgeistesgeschichtliche Grundlagen der neudeutschen Schule*, ed. Serge Gut. Munich: Emil Katzbichler, 1986.

Hanslick, Eduard. *On the Musically Beautiful: A Contribution towards the Revision*

of the Aesthetics of Music. Trans. and ed. Geoffrey Payzant. Indianapolis: Indiana: Hackett Publishing Company, 1986.

---. *Hanslick's Music Criticism*. Trans. and ed. Henry Pleasants. New York: Dover, 1988.

---. *Vom Musikalisch-Schönen: Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik in der Tonkunst*. Mainz: Schott Musikwissenschaft, 1990.

---. "Richard Wagner, und seine neueste oper Tannhaeuser." *Sämtliche Schriften*, 1, 1/65. Ed. Dietmar Strauss. Vienna, 1993.

Hegel, G. W. F. *The Philosophy of History*. Trans. J. Sibree. New York: Dover Publications, 1956.

Karnes, Kevin. *Music, Criticism, and the Challenge of History*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

Liszt, Franz. "Wagner's *Tannhäuser*." *Dwight's Journal of Music, A Paper of Art and Literature* 6, no. 8, November 1853.

---. "Berlioz *und seine Harold Symphonies.*" *Gesammelte Schriften*, vol. 4, ed. Lina Ramann. Leipzig, 1897; facsimile ed, Hildesheim, 1978.

---. "Robert Schumann's Klavierkompositionen: Opus 5, 11, 14." *Gesammelte Schriften*, vol. 2. Hildesheim and New York: Breitkopf und Härtel, 1978.

---. "From Berlioz and his *Harold* Symphony." *Source Readings in Music History*. Ed. Oliver Strunk. New York: W. W. Norton & Company, 1998.

Rehding, Alexander. *Music and Monumentality: Commemoration and Wonderment in Nineteenth-Century Germany*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

Schlegel, Friedrich. *Literary Notebooks 1797-1801: Fragmente zur Poesie und Literatur II und Ideen zu Gedichten* (1798-1801). Ed. Hans Eichner. Toronto: University of Toronto Press, 1957.

---. *On the Study on Greek Poetry*. Trans. and ed. Stuart Barnett. New York: State University of New York Press, 2001.

Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music*, vol. 3. Oxford: Oxford University Press, 2010.

Trippett, David. "The Overture to *Tannhäuser*." *Richard Wagner and His World*. Ed. Thomas S. Grey. Princeton: Princeton University Press, 2009.

Wagner, Richard. “On the Operatic Poetry and Composition in Particular.” *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911-16.

---. “On Franz Liszt’s Symphonic Poems.” *Wagner’s Musical Prose: Texts and Contexts*. Trans. Thomas S. Grey. Cambridge: Cambridge University Press, 1995

---. “Beethoven’s Ninth Symphony.” *Richard Wagner and His World*. Trans. Thomas S. Grey. Princeton: Princeton University Press, 2009.

The "Twofold Truth" of Instrumental Music: Franz Brendel's Writings on Program Music

Annie Yen-ling Liu *

Abstract

Franz Brendel, one of Franz Liszt's strongest allies and a spokesman for the New German School, was closely engaged in the aesthetic debates concerning program music in the mid-nineteenth century. Influenced by the Hegelian philosophy of history (*Geschichtsphilosophie*), Brendel's music criticism emphasized the importance of artistic progression that also respected traditional German aesthetics. This dialectical perspective informed his aesthetic defense of program music, which prompted opposition from the adherents of "absolute music" led by Eduard Hanslick. Although Hanslick's aesthetic treatise *On the Musically Beautiful* (*Vom Musikalisch-Schönen*, 1854) would provoke responses from defenders of program music, neither Richard Wagner and Liszt replied immediately to Hanslick. One of the immediate responses to Hanslick from the New German School was offered by Brendel, who examined the historical and aesthetic basis of programmatic music in his article "Program Music" ("Programmmusik," 1856). Surprisingly, Brendel did not attempt to refute Hanslick's position; on the contrary, he adopted a conciliatory tone. James Deaville has argued that through the article, Brendel was attempting to conclude the entire aesthetic debate. Differing from Deaville, this paper examines the arguments laid out in Brendel's article along with his other writings to highlight Brendel's dual perspective regarding instrumental music. Adopting a term introduced by Carl Dahlhaus to describe Wagner's complex attitude towards instrumental music, the paper suggests that we conceive Brendel's seemingly compromising tone as a reflection of the "twofold truth" held by composers of the New German School: the indeterminate quality of German music could coexist with an admission of the representational quality of music. This paper argues that this assimilation of diverse aesthetic positions embodies a utopian aspiration conditioned by Hegelian philosophy and German Romantic ideology.

Keywords: Brendel, program music, the New German School, Hegelian philosophy of history, Eduard Hanslick

* Adjunct Professor, Music Department, College of Charleston, U.S.A.