



A handwritten signature in cursive script that reads "Richard Strauss".

## 理查·史特勞斯的音詩 《唐吉訶德》(上)

楊小華

國立中央大學藝術學研究所碩士

理查·史特勞斯

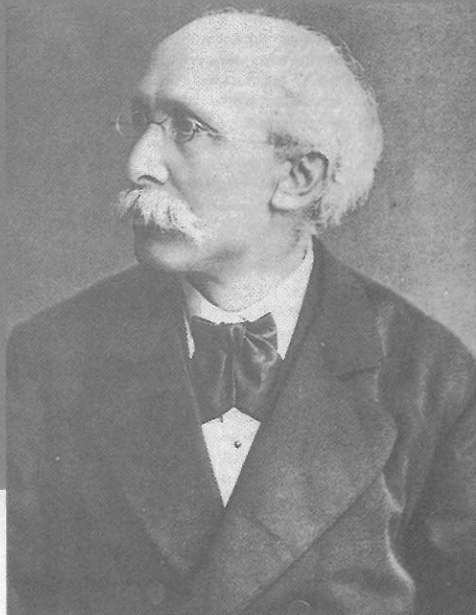
(圖片來源：M.Kennedy, Richard Strauss, Oxford Univ. Press)

理查·史特勞斯 (Richard Georg Strauss, 1864-1949) 的一生可謂是相當多采而豐富的，從一八六四年到一九四九年近乎一世紀的漫長歲月中，親身歷經了兩次世界大戰，及音樂史上各種理念大放異彩的關鍵時期。主要的音樂創作在於交響詩與歌劇上，此外，藝術歌 (Lied) 的成就亦相當卓絕。今年適逢史特勞斯逝世五十周年，謹以這首交響詩傑作紀念這位將浪漫主義延伸至二十世紀的偉大作曲家。當各種新音樂的潮流傾巢而出之際，史特勞斯的浪漫音樂語法顯得過時而陳腐，然而就是這份執著的個性，使德奧的古典音樂傳統得以畫下

完美的休止符。在《唐吉訶德》(Don Quixote) 中，我們可以看見浪漫音樂語法淋漓盡致的表現，幾乎無人能再超越其巔峰。

### 一、作曲家的生平與音樂創作

理查·史特勞斯誕生於巴伐利亞 (Bayern) 的首都慕尼黑，為法蘭茲·史特勞斯 (Franz Joseph Strauss, 1822-1905) 及其繼室約瑟芬·蕭爾 (Josephine Pschorr, 1837-1910) 的長子。由於父親法蘭茲任慕尼黑宮廷樂團的首席法國號手長達四十二年之久 (1847-1889)，且母親來



理查·史特勞斯的父親法蘭茲·史特勞斯  
(圖片來源：大衛·尼斯著，理查·史特勞斯，智庫文化)

自啤酒廠的富有家庭，理查·史特勞斯與小他三歲的妹妹約翰娜·史特勞斯（Johanna Strauss）便在這樣經濟無虞匱乏的環境，擁有一個快樂無憂的童年；同時因為父親與慕尼黑宮廷樂團的淵源，少年時代便有很好的機會發表個人的作品，其中流露的才華使他很早即獲得賞賜及高度評價。

早期的作品受父親保守態度的影響甚鉅，曲風流露對莫札特、貝多芬、舒曼、孟德爾頌及布拉姆斯等大師的尊崇，曲式亦多謹守古典的標準形式，但在幾首作品中已可窺見其後創作的雛型。第一首讓史特勞斯在音樂界占有一席之地的《為十三隻木管樂器的小夜曲》（*Serenade für 13 Blasinstrumente in Es-dur*, 1881），表現木管樂器的沉穩曲風，令漢斯·畢羅（Hans von Bülow, 1830-94）

相當激賞，不僅納入其樂團巡迴的曲目中，亦力邀這位年輕作曲家再創作一首類似的小品，即《木管組曲》（*Suite für 13 Blasinstrumente in B-dur*, 1884）。十七、八歲時的史特勞斯開始接觸華格納的文章及作品，當他生平第一次聽到這位歌劇改革家的創作時，受到極大的震撼。在其晚年的著作《省思與回憶》（*Betrachtungen und Erinnerungen*）中這樣說道：<sup>1</sup>

偏頗的教導影響我相當強烈，我一直未違背父親的規定，直到研讀《崔斯坦與易索德》（*Tristan und Isolde*）的總譜，著迷於這個神奇的作品後，才又進入《尼貝龍指環》（*Der Ring des Nibelungen*）的世界。

自幼的古典啟蒙教育至此有了重要的轉變，藉由與這些浪漫時期大師的交遊，二十一歲前已被推崇為布拉姆斯與華格納的繼承者；而從絕對音樂跨越到標題音樂的主要關鍵，主要在於受到好友里特（Alexander Ritter, 1833-1896）鼓勵他向「未來音樂」（*Zukunftsmusik*）及李斯特式的路線邁進。史特勞斯經常提及這位恩師的教誨：<sup>2</sup>

經由從小的教養，內心存在著反對華格納甚至李斯特的藝術作品之成見，我幾乎完全不知道華格納的著作。里特耐心堅持地解釋，才讓我瞭解熟悉華格納和叔本華；他並表示，從貝多芬以來的表現音樂的路……經由李斯特及華格納的引導，使人理解貝多芬已將奏鳴曲形式發展到極致……其追隨者，尤其是布拉姆斯，使之成為一個空殼……新理念必須尋找新形式——這是李斯特寫作他的交響作品的基本原則；事實上，其詩的意



理查·史特勞斯與妹妹約翰娜合影

(圖片來源：大衛·厄斯著，理查·史特勞斯，智庫文化)

畢羅是當時著名的指揮家，亦為華格納的擁護者。史特勞斯從他學習到指揮的藝術，及進步的音樂理念。

(圖片來源：大衛·厄斯著，理查·史特勞斯，智庫文化)



念同時也是形式構成的要素—從此亦成為我自己的交響創作之主導中心。

這個影響釀成的轉變首先表現在幻想曲及音詩的創作上：一八八六年的《來自義大利》交響幻想曲 (*Aus Italien, Op. 16*) 為音詩作品揭開序幕，經過七首充分表現其音樂特質，且愈趨成熟完美的音詩後<sup>3</sup>，最終以兩首名為交響曲的音詩作結，即一九〇三年的《家庭交響曲》(*Sinfonia domestica, Op. 53*) 及一九一一至一九一五年的《阿爾卑斯山交響曲》(*Eine Alpensinfonie, Op. 64*)。在這些作品中，史特勞斯發揮其本質天賦，找尋出自己的發展方向，在其精煉的管弦樂法之配合下，很快便取得華格納之後德國最重要作曲家的頭銜。

一九九〇年後興趣轉移至歌劇上，史特

勞斯的歌劇如同音詩一般，是他最重要的音樂貢獻，但不同於音詩多以男性為主要角色，歌劇中的主角大多由女性擔綱。從《哀特拉》(*Guntram, 1893*) 到最後一部《隨想曲》(*Capriccio, 1941*) 的創作過程中，漸漸擺脫華格納等浪漫後期的影響，而終於發展出

自我的風格。其歌劇中的音樂與戲劇占有同等重要的地位，但對文字的清晰表達是其主要思想，並在最後一部《隨想曲》中討論文字與音樂相對重要性的爭辯中達到巔峰。就其作品的數量及後世的評價而論，歌劇占有較音詩重要及特別的地位，甚至決定了他在二十世紀音樂中扮演的角色與意義<sup>4</sup>；因此或謂音詩是其歌劇的墊腳石，是通往歌劇創作必經的預備過程<sup>5</sup>。誠然，史特勞斯在其音詩的年代中，愈益成熟地展現處理音樂之外理念的能力，並積極挑戰音樂語法表現的極限，因此不僅在音詩創作上卓然有成，也為其歌劇音樂的創作奠定堅固的基礎。

## 二、標題音樂 (Programmusik) 與交響詩

標題音樂領域中的樂種，包括自由形式的標題管絃樂曲、標題序曲、標題交響曲及交響詩，皆是以標題音樂手法所創作的樂曲，尤以後三者有密切聯繫的發展關係。標題序曲乃為序曲 (Ouvverture) 的一種類型，係為十九世紀浪漫主義下的產物，來源包括歌劇序曲、戲劇序曲及音樂會序曲。標題交響曲是交響曲的分支，濫觴於貝多芬的《田園交響曲》，雖然之前已有一些含有標題的交響曲，但其單純表達感受或氣氛的意圖，與貝多芬基於想像及體驗作出對自然的真實描繪是不可同日而語的。交響詩的名稱在李斯特《塔索》(Tasso) 於一八五四年的演出時確立，隨後即普遍適用於此類的作品中，甚至包含之前所作的序曲；交響詩主要脫胎於標題序曲，但更為開闊及自由。

交響詩 (Symphonic poem [英] Symphonische Dichtung [德]) 此名稱首次由

李斯特提出後，旋即發展成為標題音樂的重要樂種。理查·史特勞斯跟隨李斯特的詩意理念，以其卓越的音樂語法，將交響詩的表現推展至巔峰。但史特勞斯及西貝流士等少數作曲家較喜用「音詩」(Tone poem [英]、Tondichtung [德]) 此名稱，緣於此一樂種鮮少與傳統奏鳴曲三段體形式關聯，而多依標題程序決定曲式，並展開音調及音色上的變化，因此放棄「交響」一詞，改以「音詩」來指稱此一樂種。而兩者的定義相同，即根據文學、詩及其他音樂之外理念所作的單樂章管絃樂作品，其富含詩意及文學性敘述本質的標題，可能是簡短的暗示，亦可能為冗長的程序，提供聽眾樂曲的方向與說明；大約活躍於十九世紀後半至二十世紀初期，主要特色在於整體性的結構及詩的意念。

雖然史特勞斯創作重心皆在標題音樂的領域中，但其對於標題或程序的安排，原是為了刺激作曲的靈感，或出於形式結構上的考量，意不在主導聽眾的想像能力，曾提出如下的看法<sup>6</sup>：

一首音詩必須兼顧音樂性的思考，如在《唐吉訶德》中，雖然極力於音樂呈現主人公的瘋癲及徒然的想像，但我不希望強迫聽者在聽音樂時去考慮他，而是可以如絕對音樂一般地去欣賞它。

此對於形式結構的考量，是自李斯特至史特勞斯對標題音樂創作態度的轉變關鍵；在李斯特的交響詩中，未曾顯現如史特勞斯對形式多方嘗試的傾向，因此在史特勞斯描繪大量情節的音詩中，仍可清楚分析章法架構的安排，其音樂的自律或形式美學是融合在他律與情感美學的表現中。



里特是邁寧根宮廷樂團的小提琴手，追隨華格納·李斯特與白遼士的音樂理念，並成為引誘史特勞斯邁向「未來音樂」的恩師。

(圖片來源：大衛·尼斯著，理查·史特勞斯，智庫文化)

理查·史特勞斯與霍夫曼斯塔爾合影於嘉美許；霍夫曼斯塔爾是奧地利的劇作家兼詩人，與史特勞斯合作多部著名歌劇，包括《伊雷克特拉》(Elektra)、《玫瑰騎士》(Der Rosekavalier)等。

(圖片來源：M.Kennedy, Richard Strauss, Oxford Univ. Press)

### 三、史特勞斯與塞萬提斯的《唐吉訶德》

史特勞斯一生共創作九首音詩，《唐吉訶德》是最後一部根據文學著作譜曲的作品。《唐吉訶德》這部充滿著理想主義與浪漫色彩的西班牙騎士小說，長久以來便是極受歡迎的音樂題材之一。而究竟是什麼樣的内容造成這樣的風潮，甚至塞萬提斯（Cervantes, 1547-1616）本人亦體認到這股不可抗拒的吸引力，於一六〇五年發表《唐吉訶德》上卷後，十年後繼續出版了下卷，並成為近代小說的開山祖師。就其時代背景來看，騎士小說是中世紀騎士精神反映在文學創作上的具體成果，廣泛流傳於王公貴族與平民百姓間，然因盛行而有千篇一律與華麗不實的陋習，塞萬提斯乃決定模仿騎士小說的格式，創作一部與眾不同的作品；塞萬提斯的作品不僅嘲弄當時的騎士小說，亦對於



十六至十七世紀之交的西班牙社會狀況，作了諷刺性的描繪。唐吉訶德雖滿懷濟弱扶傾與拯救苦難的崇高理想及善良願望，然而在現實的社會環境中，他肩負的騎士精神與遊俠事業卻無法伸展、四處碰壁，成為理想與現實相互矛盾下的犧牲者；如同塞萬提斯身

處的西班牙封建社會，儘管充斥著壓迫與奴役，卻無力使它恢復公平正義的理想國度，這是塞萬提斯一生坎坷的生活感受，藉由唐吉訶德這位理想主義者的瘋狂，獲得心靈解脫的抒發。

而史特勞斯創作《唐吉訶德》的動機，在於以唐吉訶德不為人所諒解的騎士理想精神，與周遊途中的不幸遭遇，用來反映身處於慕尼黑人事紛擾中的心情，長串的標題點明作品的主旨：〈騎士性格主題的幻想變奏曲〉(*Fantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Characters für großes Orchester*)。在音樂形式及樂器的使用上，皆相當符合原著的精神。在音樂形式上，採用自由的幻想變奏曲形式，除了導奏與終曲之外，樂曲中部內含十段變奏插段。導奏中描述唐吉訶德因閱讀過度的騎士小說而走火入魔，逐漸喪失理智決定展開騎士鋤強扶弱、冒險救難的生活；十段變奏則述說了他與僕人桑丘(Sancho Panza) 遭遇的各段經歷，其中包含一些對聲音寫實再現的著名樂段，如羊鳴聲及木馬行空的風動聲；終曲流露虛幻悲哀的騎士主題，描寫唐吉訶德被迫放棄騎士的理想，回歸故里。在樂器的使用上，獨特地以不同樂器的音色喚起對主角性格的圖像描繪，如以獨奏大提琴代表唐吉訶德；桑丘則分別由低音豎笛表示動作遲緩，以 Tenor 低音號顯示狡猾機靈，以獨奏中提琴代表他的饒舌多話。由於獨奏樂器於樂曲多處皆有精湛艱難的技巧表現，使這首音詩在某些樂段中呈現出協奏曲風格。全曲完成於一八九七年十二月，在伍納(Franz Wüllner)指揮下於科隆首演。

#### 四、《唐吉訶德》各段標題大綱

由《唐吉訶德》的副題〈導奏、主題與變奏及終曲〉(Introduzione, Tema con Variazioni e Finale) 可清楚看出全曲的結構，亦即由導奏、主題、十段變奏及終曲所組成。史特勞斯曾為此曲寫下各段的標題，但未記於總譜上，而是提供在鋼琴的改編曲上；基於音樂本身能優先被聆賞的考量下，首演時未公諸於聽眾。各段標題的敘述僅顯示事件表面的狀況，亦即唐吉訶德幻想所致的奇異經歷，而非實際遭遇的真相，其標題大綱與原著出處列表如次頁表一。

熟讀塞萬提斯的《唐吉訶德》，是瞭解史特勞斯於此所作結構安排的前提。雖然音詩僅揀選部分章節，目前後倒置，但藉由塞萬提斯對形象深刻的生動描繪，即便是抽離出各章任意結合，亦能感受主角的性格與情節的要述。史特勞斯應是熟稔小說的內容，從其所挑選的章節可見一斑，其中不僅包括唐吉訶德最精妙絕倫的荒誕經歷，亦忠實描述了他的主觀內心世界，充分掌握文學內容的整體精神。(待續)

#### 註

- 1 參見 Kennedy, Michael: Richard Strauss, N. Y.: Oxford University Press, 1995, p.2。
- 2 參見 Deppisch, Walter: Richard Strauss, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1994, S. 37-38。
- 3 七首音詩包括：《馬克白》(*Macbeth, 1886/1890 rev.*)、《唐璜》(*Don Juan, 1888*)、《死與淨化》(*Tod und Verklärung, 1889*)、《狄爾的惡作劇》(*Till Eulenspiegels lustige Streiche, 1895*)、《查拉圖斯特拉如是說》(*Also sprach Zarathustra, 1896*)、《唐吉訶德》(*Don Quixote, 1897*) 及《英雄的生涯》

(*Ein Heldenleben*, 1898)。

4 參見 Gilliam, Bryan. ed.: *Richard Strauss and his world* ., p14; 史特勞斯於 1910-1941 年間所作的歌劇，其評價與成就仍是現今學者議論的課題，一派認為此際是新音樂蓬勃展開之時，其歌劇的浪漫特質是退步的徵兆；一派則肯定此時的創作延續其於《莎樂美》(*Salome*, 1905) 及《伊蕾克特拉》(*Elektra*, 1908) 的進步語法，並且在形式設計上多所革新，是史特勞斯有意識地超越華格納歌劇的成就，意圖建立

本身獨特的「音樂戲劇」風格的關鍵時期。

5 舒赫在史特勞斯八十大壽時記敘其歌劇成果及其對當世的影響時說道：“*The symphonic poem,.....as a preparatory stage for his operatic creations.*” 參見 Schuh, Willi: *Richard Strauss at Eighty*, in Gilliam, Bryan. ed.: *Richard Strauss and his world.*, p.290。  
6 參見 Fleming, William & Macomber, Frank: *Musical Arts & Styles*, Gainesville: Uni. of Florida Press, 1990, p.53。

表一：《唐吉訶德》各段標題大綱

段落	標題	出處
導奏	唐吉訶德讀了大量的騎士小說，終於喪失了理智，決定去作一名漂泊的騎士。	I / 1 (指上卷第一章，以下同)
主題	唐吉訶德一帶著悲傷面容的騎士（獨奏大提琴）；桑丘（低音豎笛、Tenor 低音號及獨奏中提琴）。	
第一變奏	古怪的主僕在美麗的托波左的達辛尼亞之信號下出遊；及與風車的冒險。	I / 8
第二變奏	戰勝阿利芬法倫大帝的軍隊（與羊群之戰）。	I / 18
第三變奏	騎士與侍從的對話；桑丘的要求、問題和格言，唐吉訶德的勸導、安撫和預告。	I / 10
第四變奏	與苦修者隊伍的不幸遭遇。	I / 52
第五變奏	唐吉訶德徹夜不眠守鎧甲；並向遠方的達辛尼亞傾訴衷曲。	I / 3
第六變奏	遇到一位農家少女，桑丘告訴主人她是受妖術迷惑的達辛尼亞。	II / 10 (指下卷第十章，以下同)
第七變奏	木馬行空。	II / 40-41
第八變奏	乘魔船的不幸航行。（船歌）	II / 29
第九變奏	與假想的魔鬼—兩位騎驢的小教士的戰鬥。	I / 8
第十變奏	與白月騎士的決鬥。唐吉訶德被擊倒在地，向武器告別，並決定成為一位牧羊人，回到家中。	II / 64-67
終曲	再度恢復理智，決定在寧靜中度過餘年；唐吉訶德之死。	II / 73



教育采錄

Education

Education