

德語歌劇歷史的空白與先機—— 馮·索登與 E.T.A.霍夫曼《長生藥酒》 之早期浪漫的探討

沈雕龍*

摘要

1800年前後，德語歌劇作曲家試圖建立一種異於義語歌劇及法語歌劇的風格，然因德語歌劇缺乏原創性的劇本，致使這個理想難以實現。十九世紀初，德語歌劇逐漸循著「浪漫歌劇」類型，發展出屬於自我的特色，並且藉由 E.T.A.霍夫曼 1816 年的《水精》以及韋伯 1821 年的《魔彈射手》等首演成功的代表性作品，開創「德語浪漫歌劇」之歷史。

然而，在這些被歷史認同的作品之前，已誕生了許多其他的浪漫歌劇，這些更為早期的浪漫歌劇，標誌了一段鮮為人知的德語歌劇過渡性發展歷程。本文擬以馮·索登 1806 年的「浪漫歌劇」《長生藥酒》劇本手稿為例，並以作曲家霍夫曼的浪漫歌劇美學為視角，探究該劇劇情中的浪漫特質與劇本手稿中的音樂戲劇結構，並分析霍夫曼 1808 年面對這份劇本手稿時的譜曲策略，嘗試指出早期浪漫歌劇在德語歌劇發展中的特殊面向。

關鍵詞：E.T.A.霍夫曼、馮·索登、浪漫歌劇、劇本手稿

* 電子郵件：silvershen@hotmail.com

投稿日期：2015.07.15；接受刊登日期：2015.10.13；最後修訂日期：2015.10.26

The Blank and the Opportunity in the History of German Opera: A Survey of the Early Romanticism of *The Drink of Immortality* by Julius von Soden and E.T.A. Hoffmann

Diau-Long Shen *

Around 1800, German composers attempted to establish an operatic style that differed from Italian and French operas. However, they could not achieve it, as authentic German librettos hardly existed then. These composers gradually developed their style in early nineteenth century by applying the subject matter of romantic opera to their work, finally creating a history of German opera. Representative works include E.T.A Hoffmann's *Undine* (1816) and Carl Maria von Weber's *Der Freischütz* (1821), both of which enjoyed a successful premiere.

Prior to the representative and more renowned works, a large number of operas contributed to the transition to and making of the German opera history in this era. In this article, I will use Julius von Soden's *The Drink of Immortality – Romantic Opera in Four Acts* (1806) as my primary case study. My major source is the manuscript of libretto of this work. I will focus on the romantic essence of the narrative, which will be examined hand in hand with Hoffmann's romantic opera aesthetic. I will also consider its dramaturgical structure and Hoffmann's compositional strategy to situate early romantic opera in the context of German opera's development in the 19th century.

Keywords: E.T.A. Hoffmann, Julius von Soden, Romantic Opera, Manuscript of Libretto

* Received July 15, 2015; accepted October 13, 2015; last revised October 26, 2015

壹、前言

十八世紀中形成的德語歌劇，亦即所謂的德語歌唱劇（das deutsche Singspiel），在初期是以吸納他國歌劇特色作為發展的動力，尤其是法語喜歌劇（opéra comique）的劇本和音樂為德語歌唱劇直接仿效的對象。¹ 莫札特（Wolfgang Amadeus Mozart, 1765-1791）和劇作家小史蒂凡尼（Johann Gottlieb Stephanie d. J., 1741-1800）於 1782 年創作的《後宮誘逃》（*Die Entführung aus dem Serail*），能夠成為德語歌唱劇發展新里程碑的原因之一，是靠著在劇本中引入義語喜歌劇的音樂戲劇結構，尤其是重唱與終曲。² 《後宮誘逃》的成功，雖然為德語歌劇的發展指出了一條明路，小史蒂凡尼依然在 1792 年指出，德語歌唱劇尚未走出「幼兒」（Kindheit）期，而致使這個劇種無法往前邁進的原因，則要追究到「缺乏好的原創性歌劇」（der Mangel gutter Originaloper）。³ 即便在《後宮誘逃》後，莫札特和另一位劇作家席卡內德（Emanuel Schikaneder, 1751-1812）於 1791 年，藉由維也納地區傳統的「魔幻歌劇」（Zauberoper）題材創作了《魔笛》，打開一種新的可能性，⁴ 然整體

¹ Arnold Jacobshagen 尤其指出，1800 年之前的法語喜歌劇和德語歌唱劇共用同一套同劇目的現象，兩者的關係實為「一體的兩面」（zwei Seiten derselben Medaille）。Arnold Jacobshagen, “Konversationsoper und Opéra comique im europäischen Kontext,” in *Albert Lortzing und die Konversationsoper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Bericht vom Roundtable aus Anlaß des 200. Geburtstages von Albert Lortzing am 22. und 23. Oktober 2001 in der Lippischen Landesbibliothek Detmold*, ed. Irmlind Capelle (München: Allitera, 2004), 230.

² Jörg Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert*, vol. 1 (Tübingen: Niemeyer, 1998), 409-410.

³ Johann Gottlieb Stephanie, “Vorrede zu den Singspielen,” in *Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert. Quellen und Zeugnisse zu Ästhetik und Rezeption*, ed. Renate Schusky (Bonn: Bouvier, 1980), 92-93.

⁴ Jörg Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert*, vol. 1, 410.

來說，德語歌劇作曲家直到十九世紀初，依舊十分仰賴國外來的劇本，例如，貝多芬譜寫的唯一一部德語歌唱劇《費黛里歐》（*Fidelio*, 1805-1814），亦是改編自法國劇作家布依（Jean Nicolas Bouilly, 1763-1842）的法語喜歌劇劇本《雷歐諾拉或結髮之愛》（*Léonore ou L'amour conjugal*, 1798）。歌劇學者貝茲韋瑟（Thomas Betzwieser）指出：「能[在 1800 年前後]造就義語半莊劇（*opera semiseria*）和法語革命歌劇（*Revolutionsoper*）成就的劇本類型，在德語地區是沒有的。德語歌劇歷史的空白，主要肇因於缺乏純粹原創的劇本」。⁵

十九世紀初，德語歌劇逐漸以浪漫歌劇類型，發展出具有自我特色的歷史。這種歌劇類型的劇本，運用了鄉土角色、大自然情境、童話、迷信與奇蹟等元素，作為鋪陳劇情之動力。以歷史回顧的眼光觀之，開啟德語浪漫歌劇風潮的里程碑作品，包括霍夫曼（E.T.A. Hoffmann, 1776-1822）1816 年的《水精》（*Undine*）、史博（Louis Spohr, 1784-1859）同為 1816 年首演的《浮士德》（*Faust*）與韋伯（Carl Maria von Weber, 1786-1826）1821 年的《魔彈射手》（*Der Freischütz*）。然而，在這些被認同的作品之前，已誕生了相當多以「浪漫」為名的歌劇，這些早期的浪漫歌劇標誌了一段德語歌劇於歷史空白處的過渡性發展歷程。

為了能有效地指出這種過渡性歷程之特色，本文擬以霍夫曼 1808 年根據馮·索登（Julius von Soden, 1754-1831）劇本，所譜寫的「四幕浪漫歌劇」（*romantische Oper in 4 Akten*）《長生藥酒》（*Der Trank der Unsterblichkeit*）為例進行探究。除了明確的「浪漫歌劇」標題之外，選擇《長生藥酒》為探討對象之動機尚有兩點。其一，在十九世紀初，作

⁵ Thomas Betzwieser, "Spielarten der deutschen Opernästhetik um 1800: Denkfiguren im Spannungsfeld von Gattungsreflexion und Bühnenkonvention," in *Oper im Aufbruch. Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800*, ed. Marcus Chr. Lippe (Kassel: Bosse, 2007), 43.

曲家霍夫曼同時為權威的器樂與歌劇評論家，除了對當時的德語歌劇做出一般性建言外，他在 1813 年的《詩人與作曲家》（*Der Dichter und der Komponist*）一文中，提出了浪漫歌劇理念，被後人視為對往後十九世紀德語浪漫歌劇發展深具意義的美學性草稿，⁶ 在此亦提供了一個明確的評價基礎來解析《長生藥酒》劇本內容中的浪漫特質。其二，馮·索登的《長生藥酒》劇本在當時並未出版，只留有手稿反映了劇作家原初的想法。霍夫曼在 1807 到 1808 年間，因求職之外在現實因素，譜寫《長生藥酒》劇本時，並無與劇作家交換意見以調整劇本的機會。是以，比較馮·索登之劇本手稿和霍夫曼最後完成之總譜，提供了一個機會，觀察十九世紀初德語歌劇作曲家譜寫歌劇時，所面臨可能來自劇本最直接的技術性問題，以及克服這些問題可以使用的策略。

本文先從霍夫曼的歌劇創作、歌劇評論及其浪漫歌劇理念梳理出他指向未來的歌劇美學，再以此立基，探討與分析馮·索登《長生藥酒》劇情之浪漫精神與劇本手稿中的音樂戲劇結構，以及霍夫曼如何藉由其作曲技巧修正這份劇本手稿中存在的問題，甚至進一步譜出劇本手稿中潛在的浪漫精神。透過一份手稿、霍夫曼的歌劇美學和譜曲策略，本文嘗試指出早期浪漫歌劇的特色，以及該特色與未來被歷史承認之德語浪漫歌劇特點之間的關係。

⁶ Sieghart Döhring and Sabine Henze-Döhring, *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert* (Laaber: Laaber, 1997), 99.

貳、E.T.A.霍夫曼的歌劇美學

在文學上亦相當有貢獻的作曲家霍夫曼，⁷ 對歌劇的文字劇本自然有相當的要求，他採用的劇本大多是他親自撰、編寫或是精心挑選的。1799 年的第一部德語歌唱劇《面具》(*Die Maske*)，劇本是由霍夫曼自己所寫；1807 年的另一部歌唱劇《愛與忌妒》(*Liebe und Eifersucht*) 劇本，亦由他親手改編自浪漫主義文學家 A. W. 史雷格 (August Wilhelm Schlegel, 1767-1845) 於 1803 年翻譯西班牙作家卡爾德隆 (Pedro Calderón de la Barca, 1600-1681) 的話劇《飾帶與花》(西：*La Banda y la Flor*, 1632；德：*Die Schärpe und die Blume*)。至於霍夫曼的其他歌劇，大部分採用當代知名文學家創作的劇本，例如 1801 年的歌唱劇《詼諧、計謀與復仇》(*Scherz, List und Rache*)，劇本是歌德 (Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832) 1784 年的作品；1805 年的歌唱劇《歡樂的樂師》(*Die lustigen Musikanten*) 劇本，是浪漫主義詩人和小說家布倫塔諾 (Clemens Brentano, 1778-1819) 1802 年的作品；1816 年的「魔幻歌劇」(*Zauberoper*) 《水精》(*Undine*) 劇本，是 1812 年霍夫曼主動邀請另一位浪漫主義小說家富凱 (Friedrich de la Motte Fouqué, 1777-

⁷ 霍夫曼 1810 到 1814 年的故事集《克萊斯勒魂》(*Kreiseriana*)，促使舒曼 (Robert Schumann, 1810-1856) 於 1838 年創作了同名鋼琴小品集《克萊斯勒魂》(*Kreiseriana*, op. 16)；1819 年的兩篇故事《歌手的戰爭》(*Der Kampf der Sänger*) 和《筒匠馬丁師父和他的學徒們》(*Meister Martin der Kűfner und seine Gesellen*)，分別成為華格納 (Richard Wagner, 1813-1883) 1845 年的歌劇《唐懷瑟》(*Tannhäuser*) 與 1868 年的歌劇《紐倫堡的名歌手》(*Die Meistersinger von Nürnberg*) 的靈感來源。奧芬巴赫 (Jacques Offenbach, 1819-1880) 生前的最後一部歌劇《霍夫曼的故事》(*Les Contes d'Hoffmann*, 1881 首演)，組合了霍夫曼的三篇故事《除夕夜冒險》(*Die Abenteuer der Sylvester-Nacht*, 1815)、《睡魔》(*Der Sandmann*, 1816) 及《克雷斯普參事》(*Rat Krespel*, 1819)。霍夫曼 1816 年的童話《胡桃鉗與老鼠王》(*Nußknacker und Mausekönig*)，是柴可夫斯基 (Peter Ilyich Tchaikovsky, 1840-1893) 1892 年的芭蕾舞劇《胡桃鉗》(*The Nutcracker*) 的背景故事來源。

1843)，改編後者自己 1811 年的同名故事《水精》（*Undine*）而成。可以說，霍夫曼自選的歌劇劇本，幾乎清一色來自於當代著名的文學家之手，對他而言，歌劇的題材和內容，必須符合當代的文學潮流與精神。

這些作品在霍夫曼生前演出過的，只有《歡樂的樂師》和《水精》。前者在 1805 年於華沙的演出並不成功，霍夫曼自己將原因歸咎於劇本係對「民眾而言的魚子醬」（*Kaviar für das Volk*），⁸亦即，劇本的品味高過當地觀眾的欣賞程度。從這個自我評估中，亦可見得霍夫曼對於劇本內容之堅持。《水精》在 1816 年於柏林首演之後，獲得相當大的成功。不僅韋伯在 1817 年的樂評中，高度評價霍夫曼在《水精》中，所呈現的音樂戲劇理念，該劇亦常被視為導向十九世紀德國浪漫歌劇的先驅性作品。⁹然而，1817 年演出《水精》的劇院發生大火，該劇無法繼續上演，致使這部霍夫曼最成功的歌劇，對之後德語歌劇發展的影響力有限。

相較霍夫曼的歌劇創作較少為人所知，他討論歌劇的文章對當代則有廣泛的影響力。在這些文章中，霍夫曼觸及的不僅是音樂，也透露出他對於德語歌劇劇本的思考與建議，尤其是對傳統德語歌唱劇之批判，例如他在 1813 年針對貝多芬《艾格蒙》（*Egmont*, 1810）劇樂的評論裡談到：

凡是那種「我們何不唱一首小歌（*Liedchen*）？」，「親愛的女兒，唱一下我最喜歡的歌曲（*Leiblied*）？」等等[的歌唱動機]因此都是無比可笑的，因為這些動機在歌劇中自發性的毀壞了歌

⁸ E. T. A. Hoffmann, *Briefwechsel*, vol. 1, ed. Hans von Müller and Friedrich Schnapp (München: Winkler, 1967-1969), 193.

⁹ Carl Dahlhaus, “Webers *Freischütz* und die Idee der romantischen Oper,” *Österreichische Musikzeitschrift* 38, no. 7-8 (July 1983): 381.

劇。相反地，在話劇裡，歌曲就應該是歌曲，就像我們在生活中能唱出來的。¹⁰

霍夫曼藉由話劇的音樂特質，批評了德語歌唱劇的傳統。十八世紀的德語歌唱劇，源自於民間鄉土性音樂戲劇形式，並傾向於「帶有音樂的話劇」(Schauspiel mit Musik) 特質，¹¹ 歌曲多採用簡單的、如同能在現實生活中發生的置入性民謠曲調。霍夫曼認為在這種以口說對白為主的歌劇形式裡，即使有音樂亦難以展開，如同他在 1814 年針對柯策布爾之歌劇劇本年鑑評論中提及：「長大、叨絮的散文，會扼殺歌曲的效果」；¹² 此外霍夫曼亦在 1816 年針對梅育 (Étienne Nicolas Méhul, 1763-1817) 的法語喜歌劇《阿利歐當》(Ariodant, 1799) 評論中指出：「被口說對白撕裂開的歌劇，實在是沒道理，我們只是習慣了去容忍這個狀態。我們應該身處於一個更高的、語言就是音樂的詩意境界。」¹³ 從以上的看法中，我們可以見到對霍夫曼而言，音樂和歌唱本身是一個詩意的境界，而口說對白以及配合對白劇情現實性而設計出來的置入性歌曲，則是扼殺歌劇詩意的元素。法語喜歌劇和德語歌唱劇，都是有口說對白之歌劇劇種，霍夫曼在 1814 年針對玻瓦笛厄 (François-Adrien Boieldieu, 1785-1834) 的法語喜歌劇《新莊園主》(Le nouveau Seigneur de Village) 樂評中，甚至貶抑地稱法語喜歌劇為「法語喜歌唱劇」(französisches komisches Singspiel)。¹⁴ 歌唱劇這個詞語，在霍夫曼的歌劇美學裡，代表的是來自於傳統的、缺乏音樂的劇種。

¹⁰ E.T.A. Hoffmann, *Schriften zur Musik* (München: Winkler, 1978), 174.

¹¹ Stefan Kunze, *Mozarts Opern* (Stuttgart: Reclam, 1984), 183.

¹² Hoffmann, *Schriften zur Musik*, 266.

¹³ *Ibid.*, 311.

¹⁴ *Ibid.*, 269.

反之，歌劇這個名詞表示的，則是音樂性的劇種。霍夫曼對德語歌劇要求的音樂性，並非義語歌劇那種全譜曲式歌劇，而是透過整體的設計與安排，製造曲目之間的關聯。在針對柯策布爾之歌劇劇本年鑑的評論中，霍夫曼說道：「歌劇係透過音樂而成為歌劇，所以整體場景的安排和設計，要能有效地去發展音樂性題材。」¹⁵ 針對能帶動音樂的整體場景之安排，霍夫曼又提到：「詠嘆調、合唱、二重唱等等，如果不是以一個整體性互相扣連的順序，而只是隨每個場景產生的方式，沒有秩序地丟出來，只會使作曲家無法發揮音樂性。」¹⁶ 霍夫曼的說法其實呼應了 1792 年時，小史蒂凡尼以義大利喜歌劇模式，給予德語歌劇劇本的建議。¹⁷ 誠如亨策·多林 (Sabine Henze-Döhring) 所指出 1800 年前後，存在於德語歌劇作曲家之間的信念：德語歌劇唯有遠離話劇的特質並且向義語歌劇靠攏，才有繼續發展的機會。¹⁸

霍夫曼對德語歌劇想法的另外一個特色，是強調劇本中詩意性的一面，作為引發音樂的動機。在《艾格蒙》樂評裡，他認為「在歌劇中，[……]唱歌的動機，[……]是被提昇的詩意狀態，這個狀態使得人類的語言，在熱情之中自發地成為歌唱。」¹⁹ 霍夫曼所謂的詩意作為動機以引發歌唱和音樂，一方面是歌劇傳統中一直存在的，因情感提昇而進入歌

¹⁵ Ibid., 266.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ 「歌唱劇中必須以一首音樂會樂曲開始，每一幕必須以一個行動終曲[……]作結。要盡量避免兩首詠嘆調以上接續出現，這些絕不能由一位角色演唱；一首二重唱、三重唱或四重唱，必須一起製造一個段落。」Stephanie, “Vorrede zu den Singepielen,” 94.

¹⁸ Sabine Henze-Döhring, “Gattungskonvergenzen – Gattungsumbrüche. Zur Situation der deutschsprachigen Oper um 1800,” in *Oper im Aufbruch. Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800*, ed. Marcus Chr. Lippe (Kassel: Bosse, 2007), 49.

¹⁹ Hoffmann, *Schriften zur Musik*, 174.

唱狀態的時刻，如從宣敘調進入詠嘆調；另一方面，就像霍夫曼親選作為譜曲之歌劇劇本，都符合當代的文學潮流與精神，他在樂評中對德語歌劇所要求的詩意，也和當時的浪漫主義結合起來，促使其浪漫歌劇理念的誕生。

霍夫曼第一次談到歌劇與浪漫主義的關係，是在 1810 年針對懷格（Joseph Weigl, 1766-1846）的歌唱劇《孤兒院》（*Waisenhaus*, 1808）評論裡。他認為孤兒院這個題材中的人事物雖然能觸發同情，但是那些展現人類在塵世中，受需求所壓抑的凡庸市民生活景象，難以為舞台上「藝術呈現的對象」：「歌劇提昇人類的本質，讓語言變成歌唱，就像和絃迴蕩在童話裡仙子的話語中、熱情的面容裡，如同在於神奇的浪漫王國中；所以，將尋常的生活場景，選作歌劇的主題是不當的，是違反浪漫主義的。」²⁰ 在 1812 年對基洛維茲（Adalbert Gyrowetz, 1763-1850）的歌唱劇《眼科醫生》（*Augenarzt*, 1812）所寫的評論中，霍夫曼再度質疑市民的一般生活，作為歌劇題材的適當性：「當歌劇降到表現狹隘市民生活的平庸紛擾時，我們劇場的音樂，會變成什麼樣子呢？市民的生活會麻痺那要上升到浪漫王國的精神之翅膀，壓抑我們的幻想力。市民式的廚房小品，能夠給我們什麼刺激，讓我們進入音樂神秘的深度裡？[.....]就像莎士比亞的鬼魂問到：『這些悲慘中到底能遇見什麼偉大？』」²¹ 霍夫曼反對以市民階級受壓抑的生活，作為歌劇的題材，並強調浪漫主義精神在歌劇中可以呈現的，是被提昇和激勵的熱情、超越凡塵的經驗，甚至一種偉大的境界。

霍夫曼在 1813 年的短篇故事《詩人與作曲家》中，繼續發展他在樂評中提出來的主張，並且凝聚成他的浪漫歌劇理念。霍夫曼鼓勵劇作

²⁰ Ibid., 53.

²¹ Ibid., 106.

家在浪漫歌劇中，「喚起鬼怪國度中神奇人物的生命。」²² 因為歌劇對霍夫曼而言，應該是充滿了音樂的劇種，浪漫歌劇的情境，可以賦予歌劇更多展開音樂的契機：「在歌劇中，更高的自然界要在我們的眼前發生，浪漫的存在必須在我們眼前展開。在這裡，語言被升高強化了，或是從遠方的音樂王國取來，成為歌曲；在這個王國中，劇情和景況，漂浮在強力的樂音和聲響中，猛力地抓住和拉扯著我們。」²³ 霍夫曼堅信：「只有浪漫歌劇才是唯一真正的歌劇，因為只有在浪漫主義的王國中，音樂才找到屬於自己的地方。」²⁴ 浪漫歌劇因此成為德語歌劇要轉向音樂性劇種，一條最具未來性的道路。

霍夫曼在《詩人與作曲家》一文中，還提醒浪漫歌劇的劇作家，切勿為了取悅大眾的眼睛，而設計「可笑、無神的鬼怪，或是讓奇蹟接著奇蹟，沒有理由和效果地堆疊累積」，²⁵ 以此，他將自己的浪漫歌劇，和十八世紀末於維也納地區盛行的以童話、鬼怪為題材，且以刺激性、喜劇性和娛樂性為導向的歌唱劇區別開來。²⁶ 此外，霍夫曼亦在文中，以義大利劇作家勾齊（Carlo Gozzi, 1720-1806）的童話戲劇《烏鴉》（*Il corvo*, 1761）為例，說明自己的浪漫歌劇訴求，除了超自然與奇蹟等元素外，尚有「英雄式自我犧牲」（*heroische Aufopferung*）、「英雄式行為」（*Heldentat*）以及這些事件帶來的一種「偉大」（*Größe*）。霍夫曼補充到，這種「偉大」，正是當時那些忙於日常生活煩庸的「道德性話劇作家」（*moralische Schauspieldichter*）所不能理解的。²⁷

²² E. T. A. Hoffmann, *Die Serapions-Brüder* (München: Winkler, 1963), 84.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Jürgen Schläder, *Undine auf dem Musiktheater. Zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Spieloper* (Bonn: Systematische Musikwissenschaft, 1979), 141-142.

²⁷ Hoffmann, *Die Serapions-Brüder*, 87.

霍夫曼倡導的浪漫歌劇，因此是一種帶有超自然元素與悲劇性嚴肅精神的歌劇類型。這種類型的確反映在十九世紀上半葉，發展出來的德語浪漫歌劇中：從霍夫曼自己的《水精》、韋伯的《魔彈射手》、馬須納（Heinrich Marschner, 1795-1861）的《漢斯·海靈》（*Hans Heiling*, 1831），到華格納（Richard Wagner, 1813-1883）的《漂泊的荷蘭人》（*Der fliegende Holländer*, 1843），其劇情中最核心的部份，都不再是塵世裡個人與個人間的衝突，而是人間與靈界（《水精》、《漢斯·海靈》）以及神聖與邪惡（《魔彈射手》、《漂泊的荷蘭人》）之間，關乎死與救贖的糾結。²⁸

霍夫曼對德語歌劇所作的種種建言，反映了 1800 年前後德語歌唱劇轉型中的狀況，他所提出的浪漫歌劇理念，則為十九世紀上半葉德語歌劇中興起的浪漫歌劇潮流指出一個未來的方向。然而，霍夫曼第一部名為浪漫歌劇的創作，1808 年的《長生藥酒》卻誕生在這些建議與理念之前。《長生藥酒》劇本中的浪漫歌劇特質為何？和霍夫曼的浪漫歌劇理念相合或相異？係下一個段落的比較與探討之重點。

參、《長生藥酒》劇本手稿的內容、結構與配樂

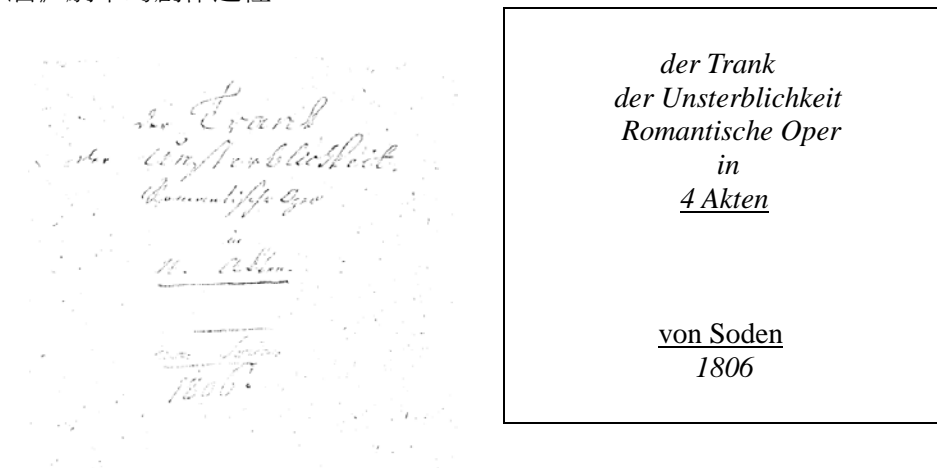
馮·索登出生於巴伐利亞貴族家庭，一生中曾擔任過政治家、劇院經營者、作家、翻譯家，亦是一位經濟學理論家。出版於 1805 年至 1825 年間的九冊《國家經濟學》（*Nationalökonomie*），為其頗有貢獻的著作。²⁹ 在劇本方面，他寫過話劇劇本、「音樂話劇」（*Melodram*）劇

²⁸ Sieghart Döhring and Sabine Henze-Döhring, *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, 100.

²⁹ Peter Hanke, Peter Hanke, *Ein Bürger von Adel. Leben und Werk des Julius Soden 1754-1831* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1988), 181.

本、輕歌劇劇本（operette）及歌劇劇本。³⁰ 1807 年霍夫曼應徵邦貝爾格（Bamberg）劇院的音樂指導一職，當時身為劇院經營者的馮·索登為了測試霍夫曼作曲的能力，於該年十一月寄給他兩份自己的劇本，分別為「四幕浪漫歌劇」《長生藥酒》與「音樂話劇」《約瑟夫在埃及》（*Joseph in Ägypten*）。³¹ 霍夫曼挑選了前者，並在 1808 年一、二月間完成總譜後寄回給馮·索登，而得到邦貝爾格劇院的工作。

1808 年的《長生藥酒》創作在霍夫曼的作曲生涯中標誌了一個特殊的情況，亦即，霍夫曼第一次為自己以外的未成名文學家撰寫的劇本譜曲。由〈圖一〉該劇本手稿的封面亦可得知，這部劇本早完成於 1806 年；對於劇本品質甚為講究的霍夫曼，並沒有參與馮·索登《長生藥酒》劇本的創作過程。



〈圖一〉：《長生藥酒》劇本手稿的封面³²

³⁰ *Ein Bürger von Adel. Leben und Werk des Julius Soden 1754-1831*, 247-352.

³¹ 《約瑟夫在埃及》是一份連完成日期都沒有記載的手稿。Peter Hanke, *Ein Bürger von Adel. Leben und Werk des Julius Soden 1754-1831*, 353.

³² Julius von Soden, *Der Trank der Unsterblichkeit, romantische Oper in vier Akten*, Manuscript (Neufraunhofen: Familienarchiv, 1806), 1.

《長生藥酒》在 1808 年譜曲完成後一直沒有機會演出，其劇本因而長期處於手稿的狀態，³³ 致使該劇的劇情及劇本結構一直鮮為人知。尤其《長生藥酒》屬於帶有口說對白的歌劇種類，這些口說對白的文段由於不用譜成音樂，作曲家在慣例上亦不將這些對白登載於總譜中，而使得對話歌劇的總譜往往無法呈現一部作品的劇情全貌。2009 年帕赫爾（Peter P. Pachl）出版霍夫曼《長生藥酒》的總譜手稿摹本（Faksimile）時，³⁴ 也僅在該出版品的前言中，提供每一首歌曲的內容大意。直到 2012 年，《長生藥酒》在德國艾佛特市（Erfurt）首演時，該劇本才隨節目單首次被印製出版。³⁵ 然經過與手稿的比對後，卻有不少問題浮現在此印製版劇本裡，例如該印製版劇本，在無特別說明的情況下，亦摻雜了霍夫曼在譜曲時於總譜上自行添加的文字；³⁶ 此外，這個印製版劇本中的單曲名稱，時而來自於馮·索登劇本，時而來自霍夫曼總譜，甚至有單曲名稱既不存在於原劇本，亦不存在於總譜中。這些情況造成此 2012 年的《長生藥酒》印製版劇本，無法還原馮·索登創作原意之全貌。因此，要釐清《長生藥酒》這部早期浪漫歌劇劇本的劇情內容、原

³³ 根據學者杭克（Peter Hank）所整理出來的作品列表（*Ein Bürger von Adel. Leben und Werk des Julius Soden 1754-1831, 247-352.*），馮·索登有過半數的戲劇和歌劇劇本尚處於未出版的手稿狀態。《長生藥酒》的劇本手稿正本，目前收藏於德國巴伐利亞邦南部紐依佛勞恩候芬（Neufraunhofen）鎮的馮·索登家族檔案室中。據德國音樂學家及歌劇導演帕赫爾（Peter P. Pachl）的說法，他從霍夫曼研究者阿爾羅根（Gerhard Allrogen）取得這份手稿的影本。帕赫爾於 2012 年四月在德國艾佛特市（Erfurt）艾佛特劇院（Theater Erfurt）排練《長生藥酒》期間，重製一份手稿影本給該劇院的戲劇諮詢主任（Chefdramaturg）郎格（Arne Lange）。筆者於同年四月二十八日觀賞《長生藥酒》首演時，郎格另製一份手稿影本贈與筆者。

³⁴ 請參考 E.T.A. Hoffmann, *Der Trank der Unsterblichkeit. Romantische Oper in 4 Akten*, ed. Peter P. Pachl (Berlin: Ries & Erler, 2011).

³⁵ 請參考 Julius von Soden, *Der Trank der Unsterblichkeit* (Berlin: Ries & Erler, 2012).

³⁶ 請參考文後關於第一幕終曲的討論。

初的音樂戲劇構造，以及比較霍夫曼對此所採用的譜曲策略，尚需要回到馮·索登的劇本手稿來做解讀。

一、《長生藥酒》劇情的「浪漫性」？

《長生藥酒》的劇情發生在古代波斯的伊斯法罕（Isphahan），以下分幕敘述之：

第一幕：波斯的年輕貴族南滿郎（Namarand），坐擁令人羨慕的財富與妻妾，卻因想及當下所擁有的一切，將會隨著生命的結束而消失而感到困擾。南滿郎與僕人哈森（Hassem）在荒野中冒險，尋找解決問題的智慧。他們來到一間寺廟，並在祭壇邊接受祭司給他的指示：「美德是長生不死的」。然而南滿郎誤解了該指示，錯將「長生不死」當作化解困擾的方式。蘇丹王玄查丁（Schemzaddin）和其宮廷隨員查姆格拉德（Zamgrad），來到南滿郎伊斯法罕的宅院，欲賜給他大臣職位，然南滿郎執意追求長生不死，而拒絕了蘇丹王的美意。蘇丹王滿懷怒意離去後，派使者將南滿郎的愛妾迷茶（Mirza）從他身邊召走。

第二幕：南滿郎悲傷於失去迷茶，他的妻子曼達娜（Mandane）出現，傳達蘇丹王的想法給南滿郎：對長生不死的追求，會傷害人與人之間的友誼。蘇丹王的使者再度出現，宣佈王上的旨意：給南滿郎三小時考慮，若不放棄追求長生不死就得接受死刑。南滿郎呼喚著自己的守護神直到睡去，睡夢中守護神出現，賜他一杯「長生藥酒」後便消失。

第三幕：飲下「長生藥酒」的南滿郎，對自己的不死之身感到十分滿意。志得意滿的他，甚至不把蘇丹王放在眼裡，並和來訪的查姆格拉德透漏他謀反的意圖。南滿郎在家享受妻妾成群，曼達娜此時獻上一杯「愛情藥酒」，南滿郎喝下後睡去。

第四幕：南滿郎醒來，發現自己的庭園一片殘破荒蕪。僕人哈森出現並告知主人他已沈睡了三十年，其妻妾都已過世，家產被蘇丹王沒收。現任的蘇丹王，即當年蘇丹王玄查丁的孫子，派使者到來，宣佈南滿郎謀反的意圖被告發，判他永恆的牢獄監禁。南滿郎意識到，他在地牢中的長生不死，將變成無盡的苦難，他向守護神祈求撤回其長生不死的能力。一陣閃電雷鳴中，地牢變成皇宮，眾人一起出現。蘇丹王向南滿郎說明，後者之前所經歷的守護神、長生藥酒和三十年的睡眠，都是為了讓執迷於長生不死的南滿郎醒悟而精心策劃的戲劇。南滿郎終於承認自己的錯誤，接受蘇丹王賜與的大臣職位，眾人在歡欣中讚頌智慧、凡人有限的生命與美德的永恆不死。

馮·索登的「浪漫歌劇」《長生藥酒》題材，可回溯至十八世紀歌劇中「異國風情魔法童話」(Zaubermärchen mit exotischem Einschlag)的傳統，³⁷ 例如法國作曲家葛雷特里 (André Grétry, 1741-1813) 和劇作家馬蒙特 (Jean-François Marmontel, 1723-1799) 於 1771 年合作的《采迷和阿左》(Zémire et Azor)，亦是以波斯為背景發生的冒險與愛情故事，並有精靈與仙子出現的超自然場景。德國作曲家史博 (Louis Spohr, 1784-1859) 於 1819 年，根據同樣劇本的德文版創作了另一部《采迷和阿左》(Zemire und Azor)，並且多了一個副標題「浪漫歌劇」(Romantische Oper)。由此觀之，在十九世紀被形容為「浪漫」的題材，並非十九世紀才誕生。而是十九世紀的藝術家，從往日的傳統中揀選出能體現當代浪漫主義思潮的題材，重新以浪漫的觀點來強調之。

如前所提，霍夫曼的浪漫歌劇理念有其不同於以往的特色。按照這個理念來觀察《長生藥酒》劇本，其童話幻境提供了讓語言變成歌唱，

³⁷ Carl Dahlhaus, *Die romantische Oper als Idee und als Gattung*, in *Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften in Göttingen* (Göttingen: Ruprecht, 1983), 52.

讓事件變成音樂的契機，如守護神在第二幕結尾出現的場景，被霍夫曼譜曲成一首終曲（比較〈表一〉）。然而，劇情中主角南滿郎追求長生不死之行為，展現的是人性的愚貪，在地牢中放棄這個身份的動機，亦出自於人性的怯懦。蘇丹王設局使南滿郎悔改轉而滿足於有限的生命，散發著一股道德勸說的寓意。《長生藥酒》的劇情缺乏霍夫曼所期待的「英雄式自我犧牲」，以及這種英雄行為所喚起的「偉大」。

此外，霍夫曼的浪漫歌劇理念亦主張排除可笑、無神的鬼怪，或是沒有緣由而引發的、只是為了刺激觀眾眼睛的奇蹟場景。而《長生藥酒》中第四幕第七景接第八景的過程，正是一個牴觸霍夫曼浪漫歌劇理念的段落。第四幕第七景中，南滿郎被關在地牢裡，想到自己因為不死之身將要承受永恆的牢獄之苦，而再度呼喚自己的守護神，希望換回凡人之驅。第八景於此之際接入，劇本上的舞台指示如下：

一陣雷鳴與閃電。地牢轉換成蘇丹王玄查丁的宮殿。玄查丁在王座上，被高大的人和他的侍衛所圍繞。在他旁邊是帶著面紗的守護神；南滿郎跪下。玄查丁步下王座向他走近。³⁸

第七景轉到第八景，是歌劇舞台上一定會有的「短舞台」（地牢場景）接「長舞台」（宮殿場景）的轉換過程，³⁹也是歌劇在結尾處常常出現的安排，例如莫札特的《唐喬望尼》（*Don Giovanni*, 1787）第二幕結尾的第十二場景安娜（*Donna Anna*）的房間（短舞台），緊接第十三場景唐喬望尼城堡的大廳（長舞台）。然而，在《唐喬望尼》與《長生藥酒》中同樣的換景位置，卻有不一樣的人員上下場安排：在《唐喬望尼》中的第十二景的房間裡，安娜唱完她的詠嘆調後下場，奧大維歐（*Ottavio*）也隨後離去，接下來的第十三場景則是全新的大廳佈景，登

³⁸ Von Soden, *Der Trank der Unsterblichkeit*, Manuscript, 122.

³⁹ 關於歌劇中「短舞台」與「長舞台」的運作方式，請參考：John A. Rice, *Mozart on the Stage* (Cambridge: Cambridge Press, 2009), 181-194.

場的角色亦和上一場景完全不同（唐喬望尼、雷波瑞樓〔Leporello〕等等）。在《長生藥酒》中，當第四幕第七場景地牢，換成第八場景宮殿時，南滿郎卻留在舞台上沒有下場。這樣的安排，使得地牢換到宮殿的過程，彷彿是一瞬間魔法造成的結果，舞台指示中的「雷鳴與閃電」，也說明了劇作家要製造驚奇效果的意圖。然而，劇中真實的情況是，玄查丁在第八景中向南滿郎坦承，後者所經歷的一切守護神、長生藥酒和三十年的沉睡，都只是自己安排的戲劇。是以，劇情的邏輯發展產生了矛盾：既然《長生藥酒》中不存在真正的超自然力量與魔法，地牢怎能一瞬間變成宮殿？馮·索登《長生藥酒》中的超自然元素，因此也淪為娛樂大眾的舞臺效果，成為霍夫曼 1813 年浪漫歌劇理念批判的對象。

二、馮·索登的音樂戲劇結構與霍夫曼的譜曲策略

霍夫曼欲將德語歌劇提昇到浪漫歌劇境界的背後動機，是為了讓德語歌劇成為更富音樂性的劇種。藉由比較馮·索登的《長生藥酒》劇本手稿音樂戲劇結構與霍夫曼的總譜（見〈表一〉），亦可發現作曲家強化該劇本中音樂性段落的意圖，其實際的譜曲策略包括：（一）新增單曲、（二）整合樂段、（三）補救缺漏。以下將就這三點分項說明。

〈表一〉：馮·索登《長生藥酒》劇本手稿的音樂戲劇結構與霍夫曼總譜上的音樂配置⁴⁰

幕	佈景	場景	登場人物	樂曲	霍夫曼總譜上的音樂
	野 外 隱 士	1	一群信徒	〈信徒的合唱〉	第一曲， 〈開場曲〉
		2	南滿郎、哈森	（對白）	（對白）
		3	南滿郎、哈森、隱	（對白）	（對白）

⁴⁰ 整理自 Von Soden, *Der Trank der Unsterblichkeit*, Manuscript, 3-127

第一幕	小屋		士		
		4	信徒	〈信徒的合唱〉	
	寺廟外	5	信徒、南滿郎、哈森	〈二重唱與宣敘調〉	第二曲， 〈宣敘調與合唱〉
		6	哈森	(對白)	
	寺廟內的祭壇	7	大祭司、信徒們	〈信徒的合唱〉 (對白)	(對白)
		8	南滿郎	〈宣敘調〉	第三曲， 〈宣敘調與二重唱〉
		9	南滿郎、哈森	〈二重唱〉	
	南滿郎依斯法罕家裡的花園	10	玄查丁、查姆拉德、南滿郎的僕人	(對白)	第四曲， 〈土耳其進行曲〉 (對白)
		11	玄查丁、查姆拉德	(對白)	(對白)
		12	玄查丁、南滿郎	(對白) 〈宣敘調與詠嘆調〉 (玄查丁)	第五曲， 〈宣敘調與詠嘆調〉
		13	南滿郎	(對白)	(對白)
		14	南滿郎、哈森	(對白)	(對白)
		15	南滿郎、迷茶	〈二重唱〉 (對白) 〈詠嘆調〉 (迷茶)	第六曲， 〈行板〉 (對白) 第七曲， 〈詠嘆調〉
		16	南滿郎、迷茶、軍官、南滿郎隨從與僕人	(對白) 〈終曲〉 〈合唱〉	(對白) 第八曲， 〈終曲〉

第二幕	南滿郎宮殿的一個房間	1	哈森、曼達娜	(對白) 〈詠嘆調〉 (曼達娜) (對白)	第九曲， 〈開場曲〉 (對白) 第十曲， 〈小詠嘆調〉(對白)
		2	哈森	(對白)	(對白)
		3	哈森、查姆格拉德	(對白)	(對白)
		4	哈森	(對白)	(對白)
		5	南滿郎、哈森	(對白)	第十一曲， 〈最緩板〉 (對白)
		6	南滿郎	(對白)	(對白)
		7	南滿郎、曼達娜	(對白)	(對白)
		8	南滿郎、曼達娜、 軍官	(對白)	(對白)
		9	南滿郎、蘇丹王使 者	(對白)	(對白)
		10	南滿郎	〈宣敘調〉	第十二曲， 〈終曲〉
		11	南滿郎、他的守護 神、其他守護神	〈終曲〉 〈看不見的 守護神合 唱〉	
第三幕	南滿郎的寶物室	1	南滿郎	(對白)	第十三曲， 〈開場曲〉 (對白)
		2	南滿郎、哈森	(對白)	(對白)
		3	南滿郎	〈宣敘調〉 〈詠嘆調〉	第十四曲， 〈宣敘調和 詠嘆調〉
		4	南滿郎、查姆格拉 德	(對白)	(對白)

		5	南滿郎	(對白)	(對白)
	南滿郎的花園	6	南滿郎、哈森、曼達娜、隨從、男女奴隸	〈終曲〉 〈詠嘆調〉 (曼達娜)	第十五曲， 〈終曲〉
第四幕	南滿郎家荒蕪的花園，遠方是南滿郎宮殿的遺跡	1	南滿郎、一群老女人、老奴隸、老化的哈森	〈宣敘調〉 〈女奴隸合唱〉	第十六曲， 〈開場曲〉
		2	南滿郎	(對白)	(對白)
		3	南滿郎、哈森	(對白)	(對白)
		4	南滿郎	〈宣敘調〉 〈甚緩板〉	第十七曲， 〈宣敘調和詠嘆調〉
		5	南滿郎、蘇丹王使者	(對白)	(對白)
		6	男女奴隸	〈女、男奴隸的合唱〉	第十八曲， 〈終曲〉
	地牢	7	南滿郎	〈詠嘆調〉	
		蘇丹王的宮殿	8	南滿郎、玄查丁、哈森、迷茶、曼達娜、男女奴隸	〈終曲〉 〈合唱〉 〈三重唱〉 (南滿郎、迷茶、曼達娜) 〈詠嘆調〉 (玄查丁) 〈尾聲合唱〉

(一) 新增單曲

從〈表格一〉中可以見到，馮·索登的「浪漫歌劇」依然不脫德國歌唱劇的基本特色，即夾雜了相當多的口說對白段落。依照霍夫曼的觀點，這些口說對白會降低歌劇的音樂性，而他改善此問題的實際作法是

增加新的音樂單曲，一共有四首：第四曲〈土耳其進行曲〉、第九曲〈開場曲〉、第十一曲〈最緩板〉及第十三曲〈開場曲〉。這些單曲皆出現在一處新的佈景開頭（第四曲、第九曲、第十三曲）或是新的人物登場（第十一曲）之際，不僅描繪當下的背景氣氛或是反映人物的心境，亦隨著這些新導入的畫面和人物，強調這些段落的起始感，讓戲的節奏更緊密地與音樂結合在一起。

霍夫曼在第三幕開場時的第十三曲〈開場曲〉中，甚至從描繪氣氛的音樂中，延伸出一首劇本上不存在的獨唱歌曲。這首獨唱曲的歌詞，來自此處南滿郎登場時的口說獨白。〈表二〉是這個獨白中被霍夫曼選來譜曲的文字：

〈表二〉

馮·索登劇本手稿	中譯
<p>NAMARAND Unsterblich! Welche Gedanken! Ha! Die Flamme des Himmels lodert in meinen Adern! – Unsterblich! Unsterblich! – Alle diese Wesen um mich her! Wie tief unter mir! – Der Sultan selbst – nur ein gemeiner Sterblicher! [...] ⁴¹</p>	<p>南滿郎 長生不死！何種想法！哈！來自上天的火焰在我血液中熊熊燃燒！— 不死！不死！— 所有圍繞我的這些！都遠遠地在我之下！— 就連蘇丹王 — 也只不過是一位會死的凡人！ [……]</p>

然而，這段文字是給南滿郎口說的散文，非一般配成歌曲用的韻文。莫札特 1781 年的聲明：「對音樂而言，韻文是最不可或缺的」，⁴² 說

⁴¹ Von Soden, *Der Trank der Unsterblichkeit*, Manuscript, 86.

⁴² Wolfgang Amadeus Mozart, *Briefe*, ed. Stefan Kunze (Stuttgart: Reclam, 2005), 270-271.

明此一慣例。霍夫曼打破這個慣例的動機，來自於歌詞的內容。此處的劇情：南滿郎剛剛（在第二幕結尾）喝下長生藥酒，此時（第三幕開頭）他自覺已是不死之身，超越了凡人的界限，甚至睥睨凡間的蘇丹王。這個超越凡塵感受的動機接近霍夫曼浪漫歌劇的訴求：人類的本質被提昇，語言因而可以變成歌唱。以下的〈表三〉以及〈譜例一〉，分別顯示這段散文與曲式，散文與譜出的旋律之間的關係：

〈表三〉

小節	馮·索登劇本手稿 歌詞	速度	音樂段落（調性）
24-26	Unsterblich! Welche Gedanken! Ha! Die Flamme des Himmels lodert in meinen Adern! –	Recitativo	A 段（E 大調）
28-45		Allegro assai	
46-58	Alle diese Wesen um mich her! Wie tief unter mir! – Der Sultan selbst – nur ein gemeiner Sterblicher!	Andante affettuoso	B 段（B 大調）
59-77	Unsterblich! Welche Gedanken! Ha! Die Flamme des Himmels lodert in meinen Adern! –	Allegro	A' 段（E 大調）

The musical score is divided into several sections with varying tempos:

- Recitativo** (mezzo-soprano): Measures 24-32. Lyrics: "Un-sterb-lich. Wel-cher Ge-dan-ke. Ha! Ha! Die Flam-me des Him-mels lo-dert in mei-nen A-der-n! Flam-me des Him-mels. Flam-me des Him-mels, sie lo-dert in mei-nen A-der-n in mei-nen A-der-n! Un-sterb-lich! Wel-cher Ge-dan-ke wel-cher Ge-dan-ke!"
- Andante affettuoso** (soprano): Measures 35-38. Lyrics: "Al-le-die-se We-sen um mich her, wie tief un-ter mir. Der Sul-tan selbst nur ein ge-mei-ner Sterb-li-cher." (Note: The original image has some transcription errors in the lyrics for this section, e.g., "Al-le die-se" instead of "Alle die-se").
- Allegro** (soprano): Measures 41-49. Lyrics: "Un-sterb-lich! Wel-cher Ge-dan-ke! Ha! Ha! Des Him-mels Flam-me lo-dert in mei-nen A-der-n. Die Flam-me des Him-mels lo-dert in mei-nen A-der-n. Flam-me des Him-mels. Flam-me des Him-mels. Sie lo-dert in mei-nen A-der-n, in mei-nen A-der-n. Sie lo-dert in mei-nen A-der-n, in mei-nen A-der-n lo-dert sie!"

〈譜例一〉：第三幕，第十三曲，〈開場曲〉24-77 小節，南滿郎聲部⁴³

從以上的〈表三〉中可見，雖然這段散文無詩節可以區別，霍夫曼依舊將其分成兩段並譜成一首 A-B-A'三段式的歌曲（A'段反覆 A 段歌詞）。透過在 A 段開頭導入宣敘調段落（Recitativo）以及將全曲譜以三種不同之速度，霍夫曼賦予這個外觀上簡易的三段式曲式更為豐富及靈

⁴³ 筆者根據總譜手稿摹本編打的樂譜。

活的外貌。進一步觀察〈譜例一〉中歌詞與旋律的關係，還可以發現，霍夫曼將 A 段及 A' 段的散文歌詞譜成流動性強、且有對句關係的旋律，但賦予 B 段的散文則為宣敘調式個性，以此營造三段之間的明顯對比。另外值得一提的是，開頭宣敘調段落的歌詞與旋律動機（第 24 小節到第 26 小節），亦再現於 A 段進入 B 段以及 B 段進入 A' 段的轉接處（第 40 小節到第 44 小節、第 53 小節到第 57 小節），且每次都有不同的變形與延伸，讓三個大段落進行過程中，不斷產生乍聽一致又出其不意的效果。綜合觀之，散文體裁雖然不符合傳統中以韻文譜曲的慣例，但這個無慣例可尋的情況，反倒給予霍夫曼極大的自由，在傳統曲式中創造更多的可能性。

（二）整合樂段

從〈表一〉中還可以見到，馮·索登在劇本手稿中寫下許多單一的唱段，被霍夫曼重新整合起來。例如第一幕第五、六、七場景原為〈二重唱與宣敘調〉、口說對白與〈信徒的合唱〉，霍夫曼將第六景的口說對白刪除，合併前後兩場景的單曲，建構出一首規模較大的第二曲〈宣敘調與合唱〉；劇本中第四幕開頭的〈宣敘調〉〈女奴隸合唱〉，被霍夫曼合併成第十六曲〈開場曲〉；劇本中第二幕的第十場景和第十一場景，原來是分開的〈宣敘調〉與〈終曲〉，霍夫曼將兩者合併成為第二幕的〈終曲〉。同樣地，馮·索登劇本中第四幕的第六、七、八場景，原是分開的〈女、男奴隸的合唱〉、〈詠嘆調〉、〈終曲〉，亦被霍夫曼串聯成為一個橫跨三個場景的〈終曲〉。

霍夫曼對〈終曲〉的重新編排，尤其讓我們看見來自於義語喜歌劇終曲的思考。義語喜歌劇的終曲劇本，是由一連串個別的場景構成多段式的動態戲劇發展。從這一點來看，馮·索登劇本中的終曲，全部都是單一場景且沒有角色的變動，呈現出來的戲劇為靜態的。霍夫曼盡可能

將不同場景與人員，重新合併在一首終曲裡，為的就是要製造一個規模較大的、動態發展的音樂性戲劇。整體觀之，霍夫曼對劇本手稿中零星樂段的整合，都有製造動態音樂性戲劇意圖。

(三) 補救缺漏

馮·索登《長生藥酒》劇本手稿中某些段落明顯存在著設計上的缺失，而霍夫曼則巧妙地運用不同的譜曲方式，補救了這些劇本中的問題，以下將舉出兩例說明。第一個例子是劇本手稿中第一幕第十五場景的南滿郎與迷茶〈二重唱〉，〈表三〉顯示該二重唱的歌詞：

〈表四〉

馮·索登劇本手稿歌詞	中譯
Duett	二重唱
MIRZA An deinen Busen!	迷茶 到你的胸膛！
NAMARAND (<i>in ihre Arme stürzend</i>) O meine Mirza!	南滿郎 (投入她雙臂) 啊，我的迷茶！
MIRZA Treuer Gatte! Du weiltest lange.	迷茶 親愛的丈夫！你外出
NAMARAND Sprich! Was bedeutet dieses	好久。
Fest!	南滿郎 你說！這場慶祝是怎
MIRZA Ein Jahr ist's heute, da wurde	麼回事！
dein erster Sohn geboren.	迷茶 到今天已經一年了，
NAMARAND Namarands Sohn!	從你第一個兒子出生後。
MIRZA Dein Sohn.	南滿郎 南滿郎的兒子！
[...] ⁴⁴	迷茶 你的兒子。

⁴⁴ Von Soden, *Der Trank der Unsterblichkeit*, Manuscript, 50.

觀察這一段標為二重唱的段落，可以發現這些文字非用來譜成歌曲的韻文，而是散文。此外，其文字結構亦不顯示一般二重唱中，兩個聲部從輪唱發展至合唱的過程。整體來說，這個劇本段落在結構上並不提供能夠被譜成二重唱的條件。對霍夫曼而言，這個段落的劇情內容亦沒有特殊或是激烈的情感，需要像是第十三曲〈開場曲〉中的例子，將散文體話語提昇為歌唱。霍夫曼面對這個劇本中特殊的情況，採取了折衷的譜曲策略：他將散文段落保留給劇中人物口說，另譜寫音樂作為兩人對話的襯底，讓二重唱變成一段譜上標為第六曲〈行板〉(Andante)，實為兩人對話的「音樂話劇」(Melodram)，如〈譜例二〉所示：

The image shows a page of a musical score for an opera. It features ten staves of music. The instruments listed on the left are Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Fg. (Bassoon), Hn. (Horn), Mir. (Clarinet), Nam. (Bassoon), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), and C./Cb. (Cello/Double Bass). The score is in 3/4 time and begins at measure 36. The lyrics are written below the vocal staves: "Teurer Gatte! Du weilstest lange." and "Sprich! Was bedeutet dieses Fest?". The music includes various notations such as rests, notes, and trills (tr).

〈譜例二〉：第一幕，第六曲〈行板〉(Andante)，36-44 小節⁴⁵

⁴⁵ 筆者根據總譜手稿摹本編打的樂譜。

第二個要舉的例子是第一幕第八曲〈終曲〉，馮·索登雖然在每一幕的結尾都撰寫了終曲，但如前所提，這些終曲都是單一場景，而且沒有角色變動，缺少多段式的動態戲劇發展。霍夫曼雖然能在第二幕及第四幕〈終曲〉裡，透過整合前方樂段和場景的方式增加音樂戲劇的段落，卻因為第一幕〈終曲〉之前沒有可譜成音樂的段落，而進行類似的處理。加強第一幕〈終曲〉動態感的工作，必須從該終曲本身的歌詞來著手。〈表五〉顯示第一幕〈終曲〉的歌詞：

〈表五〉

馮·索登劇本手稿歌詞	中譯
Finale	終曲
NAMARAND Mächtige Götter!	南滿郎 強大的神啊！
MIRZA Ruhig, Geliebter!	迷茶 冷靜，愛人！
NAMARAND Unmöglich! Unmöglich!	南滿郎 不可能的！不可能的！
OFFIZIER Hier des Sultans Siegelring.	軍官 這裡是蘇丹王的印戒。
NAMARAND Wut und Rache!	南滿郎 憤怒與復仇！
MIRZA (<i>zum Offizier</i>) Herr! Ich folge!	迷茶 (對軍官) 大人，我跟你走！
NAMARAND Haltet ein! O haltet ein!	南滿郎 等等！喔，等等！
MIRZA Trau, oder nie siehst du mich wieder.	迷茶 信任我，否則你再也看不到我。
NAMARAND Nimmermehr werd ich dich lassen!	南滿郎 我永遠不會讓你走的！
OFFIZIER	軍官 不要怕，有公正和智慧

Fürchtet nichts; gerecht und weise ist der Sultan Schemzaddin. CHOR DES GEFOLGES UND DER DIENER NAMARANDS Wir fürchten nichts! Gerecht und weise ist der Sultan Schemzaddin! ⁴⁶	的蘇丹王玄查丁。 南滿郎的隨從與僕人合唱 我們無所畏懼！有公正和 智慧 的蘇丹王玄查丁
---	---

《長生藥酒》第一幕〈終曲〉的前情為：蘇丹王派一位軍官來到南滿郎的住所，命令其愛妾迷茶前往蘇丹王的皇宮。在〈終曲〉裡：南滿郎深怕迷茶一去不回，表現出悲憤複雜的情緒，迷茶願隨軍官晉見蘇丹王，眾人呼喊對蘇丹王的信任。

從〈表五〉中可以見到，第一幕〈終曲〉的劇情單一，只有迷茶表示願意晉見蘇丹王的段落，推動了劇情的進展。馮·索登若是按照十八世紀末以來的〈終曲〉慣例，⁴⁷ 其實可以讓第一幕中的另一位要角，南滿郎的僕人哈森參與第一幕〈終曲〉的劇情，讓這個角色的登場在劇本中增加一段場景，也增加一個聲部，以豐富此〈終曲〉的音樂與戲劇。

此外，馮·索登的第一幕〈終曲〉歌詞只有十三行，遠不及一般歌劇終曲的歌詞長度。對此，霍夫曼的補救策略之一，是反覆劇本中情緒性的呼喊，盡可能發揮單一歌詞能延伸出來的最大效果，例如〈終曲〉裡最簡短的歌詞「強大的神！」(Mächtige Götter!) 與「憤怒與復仇！」

⁴⁶ Von Soden, *Der Trank der Unsterblichkeit*, Manuscript, 53-54.

⁴⁷ 按照這個慣例，劇作家通常會讓歌劇某一幕中出現過的要角，在該幕〈終曲〉裡依序上場，製造一種導向聲勢浩大結尾的發展，使〈終曲〉成為一幕的戲劇高潮。Sabine Henze-Döhring, *Opera seria, Opera buffa und Mozarts Don Giovanni. Zur Gattungskonvergenz in der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts* (Laaber: Laaber, 1983), 98.

(Wut und Rache!) 都分別反覆三次行進了九小節(第 4 到第 12 小節), 以及反覆四次行進了九小節(第 31 到第 39 小節), 如〈譜例三〉所示:

南滿郎:「強大的神!」, 1-14 小節

Mäch - ti - ge Göt - ter!
Mäch - ti - ge Göt - ter! Mäch - ti - ge Göt - ter.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It contains a melodic line with lyrics 'Mäch - ti - ge Göt - ter!' written below it. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with lyrics 'Mäch - ti - ge Göt - ter!' written below it. The lyrics are repeated across the two staves.

南滿郎:「憤怒與復仇!」, 29-44 小節

Wut und Ra-che! Wut und Ra-che! Wut und
Ra-che! Wut und Ra-che!

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It contains a melodic line with lyrics 'Wut und Ra-che!' written below it. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with lyrics 'Ra-che! Wut und Ra-che!' written below it. The lyrics are repeated across the two staves.

〈譜例三〉: 第一幕, 第八曲, 〈終曲〉 1-14 小節與 29-44 小節, 南滿郎的聲部⁴⁸

霍夫曼補救第一幕〈終曲〉劇本過短的策略之二, 是在馮·索登劇本中添加新的歌詞於自己的音樂中。這些新加的歌詞出現在「南滿郎的隨從與僕人合唱」之前, 皆為呼喊性的話語, 它們包括迷茶:「啊, 我的愛人, 再會!」(O mein Geliebter, Lebe wohl!)、軍官:「來吧, 所以我們走吧!」(Kommt, so kommt nun fort!)及南滿郎:「啊, 等等!」(O! haltet ein.)。霍夫曼將迷茶和軍官的話與在總譜上反覆多次, 以延伸〈終曲〉的長度, 如〈譜例四〉所示:

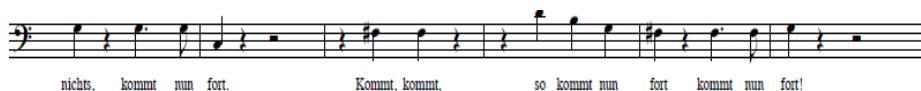
迷茶:「啊, 我的愛人, 再會!」, 106-111 小節

O mein Ge - lieb - ter, le - - - be wohl! Le - be wohl!

The image shows a musical score for a single staff in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It contains a melodic line with lyrics 'O mein Ge - lieb - ter, le - - - be wohl! Le - be wohl!' written below it. The lyrics are repeated across the staff.

⁴⁸ 筆者根據總譜手稿摹本編打的樂譜。

軍官：「來吧，所以我們走吧！」，106-111 小節



〈譜例四〉：第一幕，第八曲，〈終曲〉106-111 小節，迷茶和軍官的聲部⁴⁹

此外，從〈表五〉還可觀察到，馮·索登設計的〈終曲〉音樂戲劇發展，是主要角色對話般地交替唱出自己的聲部之後（第一到第十一行），直接進入隨從與僕人的結尾合唱（第十二、十三行）裡。眾聲部從交替演唱發展到合唱的過程，在義語喜歌劇〈終曲〉中，標誌一個劇情與音樂的發展段落。⁵⁰ 這種各聲部聚集成聲響洪流的過程一再反覆，讓〈終曲〉的音樂得以一波波地往前高潮處堆疊推進。若按照馮·索登劇本手稿的第一幕〈終曲〉原設計直接譜曲，會使得整首〈終曲〉只呈現一次性的發展。霍夫曼的補救策略之三，是不遵循原劇本手稿中的文字限制，讓三個主要角色在第 53 到第 115 小節的段落裡多次地進行交替演唱發展到合唱的過程。〈譜例五〉顯示其中一段這樣的歌唱過程：



59
Treu o - der nie siehst du mich wie - der! Treu o - der
mehr kann ich dich las - sen. Nim - mer mehr kann ich dich las - sen.
59
Fürch - tet

⁴⁹ 筆者根據總譜手稿摹本編打的樂譜。

⁵⁰ John Platoff, "Music and Drama in the Opera Buffa Finale: Mozart and His Contemporaries in Vienna, 1781-1790." (Ph.D. diss., University of Pennsylvania, 1984), 41.



65
nie siehst du mich wieder! Treu o - der nie siehst du mich wie - - - der.
Nim - mer mehr kann ich dich las - sen, nim - mer mehr kann ich dich las - - - sen!
65
nichts ge - recht und wei - se, ge - recht und wei - se ist der Sul - tan Schem - zad - din.

〈譜例五〉：第一幕，第八曲，〈終曲〉59-71小節，三聲部由上而下分別為迷茶、南滿郎、軍官⁵¹

通常在合唱中要一起結束的各聲部，其韻文詩行的尾韻必須要相同或相似。然我們於〈譜例五〉中見到，在第71小節一起結束的三個聲部結尾歌詞（wieder, lassen, Schemzaddin），不具有任何尾韻相呼應的關係。這說明了霍夫曼在此刻意忽略劇本設計上的限制，而以音樂性句法織體為優先考量，以達到延伸〈終曲〉之目的。

霍夫曼運用反覆、加詞與來自義語歌劇的句法織體，使得缺乏多段式動態劇情的第一幕〈終曲〉劇本，經過譜曲之後，在聽覺上也具有多層次的轉折與起伏。馮·索登原劇本手稿中僅有十三行歌詞的第一幕〈終曲〉，最後在霍夫曼的總譜上轉變為稍具規模的169小節音樂。

肆、結語：從空白通往歷史的軌跡

1800年前後的德語歌劇歷史顯得空白，主要肇因於缺乏屬於自己的原創性劇本。十九世紀初，德語歌劇逐漸在浪漫歌劇這個題材類型中，尋得一條可以發展的方向，然而要獲得成功並受到認可，仍有一條漫長的道路要走。馮·索登1806年的劇本：「四幕浪漫歌劇」《長生藥

⁵¹ 筆者根據總譜手稿摹本編打的樂譜。

酒》，是這條德語歌劇往浪漫歌劇發展道路上的早期作品之一。劇作家馮·索登能夠將過往的異國風情魔法童話，改寫成名為浪漫歌劇的劇本，顯見其對於時興的歌劇潮流有著相當的敏銳度。然而按照其作曲家霍夫曼於 1813 年提出的浪漫歌劇理念，《長生藥酒》中的超自然情節仍屬於舊時歌唱劇「魔幻歌劇」類型中娛樂大眾的視覺效果元素，且其劇情寓意旨在傳達道德訓誡之意，缺乏英雄式自我犧牲的偉大格局。《長生藥酒》這部早期的浪漫歌劇，因此與往後代表德語歌劇歷史的浪漫歌劇主題——即人與超自然世界之悲劇性對抗，尚有一段相當的距離。

《長生藥酒》劇本手稿中的音樂戲劇結構，尚透露出劇作家馮·索登缺乏在劇本中建構多段落音樂戲劇的經驗。將德語歌劇這種對話歌劇盡可能地音樂化，是這個時期的德語歌劇除了找尋原創性題材之外，另一個重要的努力方向。此外，劇本手稿中第一幕第十五場景的〈二重唱〉以散文寫成，並缺乏該有的重唱結構，讓人不禁推想，《長生藥酒》這部標示為 1806 年的劇本手稿，是否尚未完成？抑或是劇作家馮·索登不熟稔撰寫重唱音樂所需要的韻文結構？顯見在這段德語歌劇歷史空白的時期，歌劇劇本缺乏的不只是原創性的題材，亦在設計音樂戲劇結構方面缺乏有技巧和經驗的劇作家。1814 年，霍夫曼仍在其評論中指出當時德語歌劇作曲家譜寫歌劇時普遍遭遇的問題：「我的音樂總監朋友與著名作曲家 Y，不久前還痛苦地抱怨著良善歌劇劇本之極度缺乏，以及那些頑固的詩人，完全不願意順從音樂家的需求。」⁵² 事實上，德語歌劇缺乏劇本的困境還要持續到十九世紀中，成為華格納不得不親撰其所需劇本的主因之一。⁵³

⁵² Hoffmann, *Schriften zur Musik*, 266.

⁵³ Stefan Kunze, "Richard Wagners Idee des Gesamtkunstwerks," in *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert*, vol. 2 (Frankfurt am Main: Klostermann, 1972), 199.

面對馮·索登劇本手稿中音樂戲劇結構的不足之處，霍夫曼的譜曲策略：(一) 新增單曲、(二) 整合樂段、(三) 補救缺漏，反而清楚地說明其對於德語歌劇該如何音樂化的想法：每一段新的佈景或是重要人物登場，都應該要有相應的音樂伴隨，當合適的歌唱動機產生時，即使是散文都能譜成歌曲；劇情推進當中出現的個別音樂段落，應盡量合併為一個較長的單曲；終曲作為一幕的音樂戲劇高潮，應包涵盡可能多段的結構，以增加劇情在音樂中連續進行的範圍。霍夫曼面對《長生藥酒》劇本手稿的譜曲策略，透露出他對德語歌劇邁向音樂性戲劇的理想，亦即，一段戲劇的開頭、發展與結尾，都必須在音樂中進行。霍夫曼的這份理想，其實已經預見德語歌劇在一八二〇年代逐漸轉向全譜曲（*through-composed*）結構的發展方向。⁵⁴

儘管霍夫曼不能藉由馮·索登的《長生藥酒》劇本譜出一部傳世的浪漫歌劇，但此 1808 年的早期經驗，促使霍夫曼開始注意到德語歌劇的問題，並思考德語歌劇該如何藉由浪漫性的題材走出新的道路。爾後，霍夫曼按自己提出的浪漫歌劇理念，與文學家富凱的合作創作出《水精》，該劇在 1816 年首演後即獲得一般聽眾與樂界的肯定，最終成為開創德語浪漫歌劇歷史的代表性作品之一。

（本論文承兩名匿名審查委員細心閱讀，並惠予寶貴建議。筆者大抵已於文中根據這些建議進行修正補充，在此謹致由衷的謝意。）

⁵⁴ 1823 年出現了兩部以宣敘調取代口說對白的全譜曲德語歌劇：史博的《耶頌達》（*Jessonda*），和韋伯的「偉大英雄浪漫歌劇」（*große heroisch-romantische Oper*）《尤莉安特》（*Euryanthe*）。此後，這種全譜曲的形式，逐漸成為德語歌劇發展的主流。

徵引文獻

(一)、古籍

Hoffmann, E.T.A. *Briefwechsel*, vol. 1, edited by Hans von Müller and Friedrich Schnapp. München: Winkler, 1967-1969.

_____. *Die Serapions-Brüder*. München: Winkler, 1963.

_____. *Schriften zur Musik*. München: Winkler, 1978.

Mozart, Wolfgang Amadeus. *Briefe*, edited by Stefan Kunze. Stuttgart: Reclam, 2005.

(二)、近人編輯、論著

Betzwieser, Thomas. “Spielarten der deutschen Opernästhetik um 1800: Denkfiguren im Spannungsfeld von Gattungsreflexion und Bühnenkonvention.” In *Oper im Aufbruch. Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800*, edited by Marcus Chr. Lippe, 27-43. Kassel: Bosse, 2007.

Dahlhaus, Carl. “Die romantische Oper als Idee und als Gattung.” In *Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften in Göttingen*, 52-64. Göttingen: Ruprecht, 1983.

_____. “Webers *Freischütz* und die Idee der romantischen Oper.” *Österreichische Musikzeitschrift* 38, no. 7-8 (July 1983): 381-388.

Döhring, Sieghart and Sabine Henze-Döhring. *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*. Laaber: Laaber, 1997.

Hanke, Peter. *Ein Bürger von Adel. Leben und Werk des Julius Soden 1754-1831*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1988.

- Henze-Döhring, Sabine. *Opera seria, Opera buffa und Mozarts Don Giovanni. Zur Gattungskongvergenz in der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts.* Laaber: Laaber, 1983.
- Jacobshagen, Arnold. "Konversationsoper und Opéra comique im europäischen Kontext." In *Albert Lortzing und die Konversationsoper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Bericht vom Roundtable aus Anlaß des 200. Geburtstages von Albert Lortzing am 22. und 23. Oktober 2001 in der Lippischen Landesbibliothek Detmold*, edited by Irmlind Capelle, 229-258. München: Allitera, 2004.
- Krämer, Jörg. *Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert*, vol. 1. Tübingen: Niemeyer, 1998.
- Kunze, Stefan. *Mozarts Opern*. Stuttgart: Reclam, 1984.
- _____. "Richard Wagners Idee des Gesamtkunstwerks." In *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert*, vol. 2. 196-229. Frankfurt am Main: Klostermann, 1972.
- Macdonald, Hugh. "The prose libretto." *Cambridge Opera Journal* 1/2 (1989): 155-166.
- Platoff, John. "Music and Drama in the Opera Buffa Finale: Mozart and His Contemporaries in Vienna, 1781-1790." PhD. diss., University of Pennsylvania, 1984.
- Rice, A. John. *Mozart on the Stage*. Cambridge: Cambridge Press, 2009.
- Schläder, Jürgen. *Undine auf dem Musiktheater. Zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Spieloper*. Bonn: Systematische Musikwissenschaft, 1979.
- Schnapp, Friedrich. *E. T. A. Hoffmann in Aufzeichnungen seiner Freunde und Bekannten*. München: Winkler, 1974.

Stephanie, Johann Gottlieb. “Vorrede zu den Singepielen.” In *Das deutsche Singepiel im 18. Jahrhundert. Quellen und Zeugnisse zu Ästhetik und Rezeption*, edited by Renate Schusky, 91-96. Bonn: Bouvier, 1980.

(三)、手稿

Von Soden, Julius. *Der Trank der Unsterblichkeit, romantische Oper in vier Akten*, Manuscript. Neufraunhofen: Familienarchiv, 1806.

(四)、樂譜來源

Hoffmann, E.T.A. *Der Trank der Unsterblichkeit. Romantische Oper in 4 Akten*, edited by Peter P. Pachl. Berlin: Ries & Erler, 2011.