

泰戈爾詩與廿世紀早期英國歌曲： 以羅納德、法爾茲與布瑞基之創作 為主要考察對象

蔡永凱

摘 要

孟加拉詩人泰戈爾不僅在 1910 至 1930 年代的英國文壇引發熱議，也吸引當代英國作曲家將其文字譜寫成歌曲。雖然已有少數研究討論此現象，卻多聚焦在相關作曲家及作品的資訊蒐集，少見深入的作品分析。本論文探討其中三位最具代表性的作曲家及他們的泰戈爾歌曲，特別著重個別樂類傳統對作曲家詩文處理的影響。本文發現，最早創作泰戈爾歌曲的羅納德，在 1913 年所創作的第一系列《歌曲奉獻》中還顯示出深刻的「客廳敘事歌」傳統，1920 年完成的第二系列《歌曲奉獻》則更富宗教性，並可見到十九世紀德語藝術歌曲的痕跡。法爾茲在 1919 年為戲劇《犧牲》創作的兩首歌曲中，將印度傳統樂器融入西方的弦樂室內樂，預告了他日後結合東、西方音樂的努力。布瑞基自 1922 年起陸續創作的三首泰戈爾歌曲使用擴張調性的和聲語言。他以宣敘調保留了詩文的語言韻律，再利用鋼琴部分清楚的素材邏輯補強成完整架構。布瑞基的泰戈爾歌曲象徵他對藝術歌曲創作的告別，也揭示了他日後更國際化的前衛路線。

關鍵詞：泰戈爾、羅納德、法爾茲、布瑞基、英國歌曲

Rabindranath Tagore's Poetry and English Songs in the Early Twentieth Century: On Musical Settings by Landon Ronald, John Foulds and Frank Bridge

Yung-Kai TSAI

Abstract

The Bengali poet Rabindranath Tagore not only stirred a fierce debate in the English literary world from the 1910s to 1930s but also evoked contemporary English composers to set his words to music. Most of the researches on the musical renditions of Tagore's poems focus on compilation of materials on the composers and their works; yet very few studies actually analyze the relationship between music and the poetic texts closely. The present study focuses on Landon Ronald, John Foulds and Frank Bridge and their musical renditions of Tagore's poems with special attention to the characteristics of musical genres selected and their implication to the composition of these songs. Ronald's *Song-Offerings* is the first musical adaptation of Tagore's poetry in the Western world. Whereas the first series of *Song-Offerings* composed in 1913 was branded with characteristics of the "drawing-room ballad," the second done in 1920 was more religious and bore imprints of the romantic German *Lieder*. In the two songs he composed for Tagore's play in 1919, *Sacrifice*, Foulds incorporated Indian musical instruments on top of a conventional Western string ensemble. This attempt predicts his lifelong interest in hybridizing the musical traditions of the East with the West. Bridge moved a step further to set Tagore's three works to music in extended tonality, which are basically recitatives with slight variations achieved through the linguistic prosody of the poems. The loose vocal part is to be cemented by the clear logic constructed in the piano part. With these three songs dated from 1922 to 1925, Bridge bid farewell to his career as a song-composer and manifested his metamorphosis into an avant-garde composer.

Keywords: Rabindranath Tagore, Landon Ronald, John Foulds, Frank Bridge, English Songs

一、廿世紀初期英國的泰戈爾歌曲

一次大戰前夕，來自英屬印度（British Raj）孟加拉地區的詩人泰戈爾（Rabindranath Tagore, 1861-1941）在歐美文壇興起一陣風潮。1912 至 1913 短短兩年間，泰戈爾的三部英文詩集，《吉檀迦利》（*Gitanjali*）、《園丁集》（*The Gardener*）和《新月集》（*The Crescent Moon*），先後在倫敦出版。¹ 他更於 1913 年獲得諾貝爾文學獎，是第一位獲此殊榮的非白人作家。此後他的作品被翻譯成不同語言，以完整作品或選輯的方式持續出版，歷久不衰的情形超越多數其他諾貝爾文學獎得主。以文學作品知名的泰戈爾，與音樂有更深的淵源。嚴格來說，他所創作的「詩」，其實都是他自創歌曲的歌詞。他留下超過 2500 首孟加拉語歌曲，這些歌曲被暱稱為「拉賓達拉音樂」（音譯 Rabindrasaṅgīt，英譯 Rabindra-music）。現今的印度國歌《人民的意志》（音譯 *Jana Gana Mana*）及孟加拉國歌《金色的孟加拉》（音譯 *Amar Shonar Bangla*）都出自他筆下。²

雖然西方對泰戈爾本身所創作的歌曲認知仍少，但這些歌曲的文字卻以詩作的形式被眾多西方作曲家以不同語言譜成歌曲，³ 於 1910 至 1930 年代累積出大量的成果，其中不乏在廿世紀具有代表性的作曲家，如雅納捷克（Leoš Janáček, 1854-1928）、易波里托夫－伊凡諾夫（Mikhail Mikhaylovich Ippolitov-Ivanov, 1859-1935）、澤姆林斯基（Alexander von Zemlinsky, 1871-

¹ Rabindranath Tagore, *Gitanjali (Song Offerings)* (London: Macmillan, 1913); Tagore, *The Gardener* (London: Macmillan, 1913); Tagore, *The Crescent Moon: Child Poems* (London: Macmillan, 1913)。這三部英文詩集的內容多數來自作者先前發行的孟加拉文詩集。其寫作方式並不是單純翻譯，而是更近似於自由改編。關於泰戈爾英文詩集與孟加拉文詩集之間的翻譯問題，請參見下文「二、泰戈爾在當代英國文壇的接受」。

² William Radice, "Tagore, Rabindranath," *Grove Music Online, Oxford Music Online*, published online 2001, accessed July 22, 2021, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27380>。關於泰戈爾孟加拉語歌曲的結構特色，請參見 William Radice, "Keys to the Kingdom: The Search for How Best to Understand and Perform the Songs of Tagore," *University of Toronto Quarterly* 77, no. 4 (Fall 2008): 1095-1109, <https://doi.org/10.3138/UTQ.77.4.1095>。

³ 為方便論述，本文以「泰戈爾歌曲」（Tagore settings）來簡稱歐美作曲家以泰戈爾詩文譜寫成的歌曲，除非特別說明，否則均未指涉泰戈爾自己的音樂創作。

1942)、卡本特 (John Alden Carpenter, 1876-1951)、阿爾法諾 (Franco Alfano, 1876-1954)、布瑞基 (Frank Bridge, 1879-1941)、雷斯匹基 (Ottorino Respighi, 1879-1936)、法爾茲 (John Foulds, 1880-1939)、齊馬諾夫斯基 (Karol Szymanowski, 1882-1937) 與米堯 (Darius Milhaud, 1892-1974) 等，更還有許多被音樂史遺漏的作曲家。⁴ 由此觀之，廿世紀初樂壇的確存在過某種程度的「泰戈爾現象」。

1980 年代起，陸續有學者關注此議題：柯波拉 (Carlo Coppola) 於 1984 年發表〈拉賓達拉納特·泰戈爾與西方作曲家：一個初探〉(“Rabindranath Tagore and Western Composers: A Preliminary Essay”),⁵ 在該文附錄裡列出 100 多位曾以泰戈爾詩作譜曲的作曲家，雖然其中約有三分之一資料不完整，仍為後續研究提供了豐富的資訊。柯波拉也在正文裡介紹了其中幾位作曲家，並簡略提供作曲家的生平。柯波拉總結西方泰戈爾歌曲產出時間的分佈：

大部分的泰戈爾歌曲都在 1910 年代中期至 1930 年代中期的二十年間所創作。至今所發現，超過百分之八十的作品都是在這幾年間寫下。多數的作曲家歌詞採用自 1913 年所出版的《園丁集》，亦是詩人獲得諾貝爾獎當年所出版的詩集。在《園丁集》後，作曲家們也轉向《吉檀迦利》尋找詩文，即泰戈爾的獲獎作品。1930 年代之後，對於泰戈爾詩作的興趣似乎有所消褪。1940 年代僅六位作曲家由泰戈爾的文字譜寫出音樂。1950 年代萎縮至兩位，到了 1960 年代則僅有一位作曲家。⁶

柯波拉的研究對黑德 (Raymond Head) 有直接的影響，他於 1989 年發表〈長笛與豎琴：拉賓達拉納特·泰戈爾與西方作曲家〉(“The Flute and the Harp: Rabindranath Tagore and Western Composers”),⁷ 文中除了補充更多曾創

⁴ 學者柯波拉 (Carlo Coppola) 曾指出，就他 1984 年為止所蒐集到，曾取泰戈爾詩文譜寫的作曲家有 102 位，但只有約 30 位的名字被收錄在《葛洛夫音樂暨音樂家辭典》(Grove's Dictionary of Music and Musicians) 第五版中。請參見 Carlo Coppola, “Rabindranath Tagore and Western Composers: A Preliminary Essay,” *Journal of South Asian Literature* 19, no. 2 (Summer, Fall 1984): 41-61。

⁵ Coppola, “Rabindranath Tagore and Western Composers.”

⁶ Coppola, “Rabindranath Tagore and Western Composers,” 43。本文之引文中譯，包括研究、書信與歌詞等，皆出自本文作者。

⁷ Raymond Head, “The Flute and the Harp: Rabindranath Tagore and Western Composers,”

作泰戈爾歌曲的作曲家，也從印度文化在歐洲的接受史來檢視泰戈爾於樂壇所引發的現象。

綜合兩人的資料與討論，可以得到幾個有趣的觀察。首先，柯波拉所提供的清單裡，缺漏了至少 24 位作曲家的國籍及作品相關資訊；另有多筆資料，即使國籍經確認，作品標題或創作年代也多有不清之處。這反映出其中大部分作品都未經流傳，在造成影響力前就已絕跡。至於有明確資訊的作品，其作曲家則分佈在不同國家。除了在廿世紀初的樂壇佔重要地位的德、法、義、俄等國，美國、捷克、波蘭、瑞典、荷蘭也都曾留下數筆紀錄，甚至不乏墨西哥、土耳其或澳洲等非傳統認知下的古典音樂中心地區。

由現有資料看來，最早開始出現泰戈爾歌曲的國家為泰戈爾現象起源地——英國，應為羅納德（Landon Ronald, 1873-1938）於 1913 年所創作的《歌曲奉獻》（*Song-Offerings*），⁸ 該歌曲集的四首歌曲，歌詞皆取自是年公開出版的英文版《吉檀迦利》。到了次年，才又有美國、捷克與法國作曲家加入此行列。⁹ 然而在英國卻要等到六年後，才再次出現泰戈爾詩文相關的音樂創作：1919 年法爾茲為泰戈爾話劇《犧牲》（*Sacrifice*）創作配樂，其中包含兩首歌曲。之後則有當時相當活躍的女性音樂家麗晶絲（Ethel Liggins, 1886-1970）。她早期曾以波蘭風味的藝名「麗晶絲卡」（Ethel Leginska）巡迴歐洲，兼具鋼琴家、作曲家、教育家與指揮家等多重身分。她在 1920 年創作了

in *Rabindranath Tagore: Perspectives in Time*, ed. Mary Lago and Ronald Warwick (London: Macmillan, 1989), 122-140.

⁸ 特別要說明的是，柯波拉附錄中最早之作品創作年代為 1910 年，出自義大利作曲家蓋地尼（Giorgio Federico Ghedini, 1892-1965），但泰戈爾最早的歐語詩集版本遲至 1912 年才在倫敦出版，因此柯波拉可能記載錯誤。根據筆者查證義大利羅馬的「國立聖則濟利亞學會音樂圖書館與檔案」（Biblioteca e Archivio musicale dell'Accademia nazionale di S. Cecilia）之線上資料庫，所登記之出版時間為「1900-1920 年間」；蓋地尼國家音樂院（Conservatorio Statale di Musica “G. F. Ghedini”）的「蓋地尼檔案」裡，本作品出版日期則記載為「廿世紀前半」，可見本作品正確出版日期仍待釐清。除此之外，柯波拉在列表附錄中將羅納德的姓名錯置為 Landon, Ronald，並僅註明其為英國人且使用英文詩文，未列出作品名稱與出版年分；黑德則在文中提供較完整資訊。請參見 Coppola, “Rabindranath Tagore and Western Composers,” 57 與 Head, “The Flute and the Harp,” 127, 136。

⁹ 分別為美國的卡本特、捷克的費爾斯特（Josef Bohuslav Foerster, 1859-1951）與法國的米堯。

一首鋼琴獨奏曲《根據泰戈爾的詼諧曲》(*Scherzo after Tagore*)。¹⁰ 1921 年，年僅十八歲的佛格 (Eric Fogg, 1903-1939) 創作了歌曲集《愛與生命之歌》(*Songs of Love and Life*)，歌詞出自《園丁集》。佛格兼具作曲家、指揮家與廣播主持人身分，音樂深受早期斯特拉溫斯基 (Igor Stravinsky, 1882-1931) 影響。或許因為前衛主義的色彩未獲英國聽眾認同，其作品大部分已散佚，相關資料也不易取得。¹¹

由英國作曲家所譜寫的泰戈爾歌曲，還有布瑞基 1922 年起陸續創作的《日復一日》(*Day after Day*)、《對我說，吾愛》(*Speak to Me, My Love*) 及《我不死夢境裡的居住者》(*Dweller in My Deathless Dreams*)，歌詞皆取自《園丁集》。¹² 布瑞基曾經長時間被窄化為布瑞頓 (Benjamin Britten, 1913-1976) 的老師，僅憑後者之《法蘭克·布瑞基主題變奏》(*Variations on a Theme of Frank Bridge*) 一曲為人所記憶。直到 1970 年代，布瑞基才開始受到研究者的垂青及重新評價，推崇其在英國現代音樂發展上的地位。布瑞基在當代實為一知名的歌曲作曲家，而這三首泰戈爾歌曲，因為其前衛的和聲語言，被視為作曲家轉型時期的關鍵作品，值得更深入的觀察。

柯波拉與黑德除了為泰戈爾相關的西方音樂作品提供資訊，也試圖以文化角度進行詮釋。然而美中不足的是，兩人在作品的音樂面向著墨甚少。檢視上述的幾位作曲家的作品，特別是羅納德、法爾茲與及布瑞基，可發現他們的泰戈爾歌曲反映出當代英國歌曲，乃至英國音樂所處的環境與所面對的

¹⁰ 麗晶絲生平請參考 Carol Neuls-Bates, "Leginska [Liggins], Ethel," *Grove Music Online, Oxford Music Online*, published online 2001, accessed July 23, 2021, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.42464>。作品創作資訊請參見 Coppola, "Rabindranath Tagore and Western Composers," 57。

¹¹ 佛格的生平請參考 Lewis Foreman, "Fogg, (Charles William) Eric," *Grove Music Online, Oxford Music Online*, published online 2001, accessed July 23, 2021, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09915>。歌曲創作相關資訊請參見 Coppola, "Rabindranath Tagore and Western Composers," 43, 55。

¹² Coppola, "Rabindranath Tagore and Western Composers," 53。布瑞基完整的作品目錄請參見 Paul Hindmarsh, ed., *Frank Bridge (1879-1941): The Complete Works* (Poynton, UK: PHM Publishing, 2016), 33-223。布瑞基歌曲作品資訊亦可參考 Karen R. Little, *Frank Bridge: A Bio-Bibliography* (Westport, CT: Greenwood Press, 1991), 72-90；以及 Fabian Huss, *The Music of Frank Bridge* (Woodbridge, UK: Boydell Press, 2015), 220-235。

挑戰。因此，本文將從這三位作曲家的泰戈爾歌曲出發，爬梳作品背後的多股脈絡：首先，將討論泰戈爾在英國文壇的接受，嘗試理解 1910 至 1930 年代的英國作曲家如何認知泰戈爾的詩文；第二部分則從樂類發展角度切入，搭配實際的作品分析，探討這些英國歌曲作曲家如何再現泰戈爾的詩文。

二、泰戈爾在當代英國文壇的接受

討論英國當代的泰戈爾接受，必須先瞭解泰戈爾聲名在英國崛起的歷史，其中，英國畫家羅滕斯坦（William Rothenstein, 1872-1945）是泰戈爾在歐洲名聲的催生者。¹³ 他曾在 1910 年造訪印度，就藝術問題請教當地英人，包括東方學家伍德羅夫（John Woodroffe, 1865-1936）與法官史蒂芬（Harry Stephen, 1860-1945），但熟識泰戈爾家族的兩人都未曾向羅滕斯坦提及拉賓達拉納特·泰戈爾，羅滕斯坦甚至渾然不覺詩人泰戈爾曾出現在他與當地人的聚會裡。¹⁴

羅滕斯坦返回倫敦後，讀到一篇刊登在英國雜誌《現代評論》（*Modern Review*）上的泰戈爾短篇小說英譯，讀畢後，他寫信給加爾各達的友人，詢問是否有更多翻譯。不久後，他收到一本筆記本，係孟加拉邦當地教師查克拉瓦第（Ajit Kumar Chakravarty, 1886-1918）¹⁵ 所翻譯的泰戈爾詩作。羅滕斯坦回憶：「這些詩作，有著高度的神秘（mystical）性格，雖然是相當粗糙的翻譯。」¹⁶ 他於是發動身邊的印度友人一起說服泰戈爾親自造訪英國。¹⁷ 詩人欣然同意，原計畫 1912 年 3 月 19 日由加爾各達出發，卻因身體不適，

¹³ 羅滕斯坦的回憶錄詳實記載了他與泰戈爾相識，以及他在英國為泰戈爾打開知名度的過程，請參見 William Rothenstein, *Men and Memories: A History of the Arts 1872-1922*, vol. 2, 1900-1922 (New York: Tudor Publishing, 1936), 228-378。羅滕斯坦之後的泰戈爾傳記，寫到有關泰戈爾在英國初期的紀錄時，大致上都引用羅滕斯坦的記述，例如 Krishna Kripalani, *Rabindranath Tagore: A Biography*, rev. ed. (New Delhi: UBS Publisher's Distributors, 2012), 214-215。

¹⁴ Rothenstein, 1900-1922, 249-250.

¹⁵ 根據克里帕拉尼（Krishna Kripalani）所言，查克拉瓦第係泰戈爾在桑蒂尼蓋登（Santiniketan）創辦之學校的同事，請參見 Kripalani, *Rabindranath Tagore*, 200。

¹⁶ Rothenstein, 1900-1922, 262.

¹⁷ Rothenstein, 1900-1922, 262.

臨時被醫師禁止出行。取消行程後，泰戈爾改至最愛的雪里達（Shelidah）家族莊園休養，也在那裡開始系統性地將自己的孟加拉文詩作翻譯為英文，成為日後英文版《吉檀迦利》的主體。1912 年 5 月 27 日，泰戈爾獲得醫師同意，由兒子和兒媳陪同前往歐洲。他在航程中繼續英譯，並在抵達倫敦後，馬上將翻譯簿交給羅滕斯坦。羅滕斯坦回憶道：

在那個晚上，我讀了那些詩。那是一種更高階的詩藝；對我來說像是位在一個屬於偉大神秘者（mystics）的層次。我拿給布拉德里（Andrew Bradley, 1851-1935）看時，他同意道：「貌似吾人中終於有了一位偉大的詩人。」我傳話給葉慈（William Butler Yeats, 1865-1939）時，他並未回應；後來再寫信給他，他要求我把詩寄去。他閱讀時所感受到的熱切與我相當。他來倫敦時，我們仔細檢視這些詩，在許多地方給出建議，但僅對詩文做相當少的修改。¹⁸

1912 年 6 月 30 日，羅滕斯坦邀請眾多藝文界友人至他位於漢普斯特（Hampstead）的家中，除了葉慈之外，還包括當時正在英國發展的美籍詩人龐德（Ezra Pound, 1885-1972）、英國詩人辛克萊爾（May Sinclair, 1863-1946）、英國作家瑞斯（Ernest Rhys, 1859-1946）、音樂評論家福克斯·斯特朗威斯（Arthur Henry Fox Strangways, 1859-1948）等人，大家一起聆聽泰戈爾本人誦讀自己的詩作。這些人成為泰戈爾在倫敦初期最有力的宣傳者。¹⁹

在羅滕斯坦建議下，倫敦的「印度協會」（India Society）於 1912 年 11 月 1 日限量發行 750 本《吉檀迦利》，²⁰ 並由葉慈撰寫〈導言〉（Introduction）；評價旋即從文學界傳開，促使羅滕斯坦繼續努力，最終說服了馬可米蘭公司（Macmillan）在 1913 年 3 月公開發行《吉檀迦利》。當時泰戈爾還未獲得諾貝爾獎，要說服出版商冒險出版一位不知名印度詩人的作品實有難度。然而，這本書在該年 4、5、6、7、9、10、11、12 月多次再版，再加上詩人於同年 11 月 13 日獲頒諾貝爾獎，馬可米蘭公司顯然做出了正確的決定。除了積極再版《吉檀迦利》，出版商也乘勝追擊，在 1913 年同年再推出《園丁

¹⁸ Rothenstein, 1900-1922, 262-263.

¹⁹ Kripalani, *Rabindranath Tagore*, 201.

²⁰ Kripalani, *Rabindranath Tagore*, 218.

集》與《新月集》的英譯。這三套詩集成為泰戈爾在歐洲最為人所知的作品，亦是大部分作曲家在譜寫泰戈爾歌曲時的取材來源。²¹

由於英文版《吉檀迦利》收錄了由葉慈撰寫的〈導言〉，後者對泰戈爾的詮釋成為泰戈爾在英國早期接受的重要參考。²² 葉慈把來自印度的泰戈爾視為英國「新文藝復興」的可能，卻又強調泰戈爾的天賦係承襲自一個充滿文學與音樂的家庭，甚至是一整個文明：

它們是至高文化的創作，看起來卻像是由一般土壤裡成長的草木。一個把詩藝和宗教視為同一的傳統，經歷了數個世紀，匯集嚴謹與不嚴謹的比喻和情感，再將這些學術與高貴的思考帶回至大眾。如果孟加拉的文明會延續不斷，如果不會如同我們一般被預言，將一個從中奔跑過的平凡心靈打碎成十個不認識彼此的心靈，那麼這些詩句中最精緻的那些東西，到一些世代後，也可以在路上的乞者處求得。²³

葉慈將泰戈爾的詩作等同「民俗」(folk)文學，與其說展現泰戈爾的個人詩藝，不如說是由血統所源出。將這個觀點推到極致，孟加拉路上的乞者即使未受教育，也能出於血統而吟唱出如泰戈爾般精緻的詩歌。葉慈的說法不僅簡化印度文學的長久歷史、多元語言及嚴格的社會階級制度，他似乎也忘記了出身名流的泰戈爾來自印度最國際化的港都加爾各達，姑且不論英屬印度

²¹ 必須說明的是，雖然泰戈爾的英文詩集常可對應至他自己先前完成的同名孟加拉文詩集，然而內容與出版順序卻不見得一致。例如 1912 年首次出版《吉檀迦利》英文版裡共有 103 首詩，其中來自 1910 年孟加拉文版《吉檀迦利》的僅 53 首，其餘詩作中，最早可推至 1896 年就已經出版的孟加拉文詩，但也有幾首詩是之後才在 1914 年被納進孟加拉文詩集；1913 年所出版的《園丁集》不見孟加拉文的相應版本，85 首詩大部分都取自 1900 年之前就已經出版的孟加拉文詩集；《新月集》過半內容取自 1903 年就出版的孟加拉文詩集《西蘇》(Sisu)。從舊作被頻繁翻譯與出版的情形，也說明了泰戈爾在當時文壇有多麼熱銷。請參見 Edward Thompson, *Rabindranath Tagore: Poet and Dramatist* (New Delhi: Oxford University Press, 1991), 317；以及 K. V. Gilevych, “‘Gitanjali’ and ‘The Gardener’ by Rabindranath Tagore: Peculiarities of Style,” *Cxiðnuü cëim*, 2009/no. 2: 146。

²² Ana Jelnicar, “W.B. Yeats’s (Mis)Reading of Tagore: Interpreting an Alien Culture,” *University of Toronto Quarterly* 77, no. 4 (Fall 2008): 1005, <https://doi.org/10.3138/utq.77.4.1005>.

²³ William Butler Yeats, *Introduction to Gitanjali (Song Offerings)* by Rabindranath Tagore (London: Macmillan, 1913), xiii-xiv.

的教育內容，泰戈爾不僅在出版英文詩集前，就曾將多首英詩經典譯介給孟加拉文讀者，²⁴ 並於 1878 至 1880 年間短暫留學英國，在大學裡旁聽英國文學，導致他的創作中不可避免也具有英美文學的影響。葉慈當然察覺到泰戈爾詩歌中有他所熟悉的西方元素：

一整個民族，一整個文明，無法度量地讓我們感到陌生，像是佔據了這個想像；但我們之所以感動，並不是由於他們的奇異，而是我們已從中遇到我們自己的意象，如同走在羅塞蒂（Christa Rossetti, 1830-1894）的柳徑，或者——也許是在文學中的第一次——像在夢中一樣聽見我們自己的聲音。²⁵

葉慈卻將這一點相同性轉化為對逝去凱爾特（Celtic）文明的投射，透過他個人具有國族主義色彩的文學理念，將古印度與自我所源出的古愛爾蘭文明連結，呼應他在當時對愛爾蘭統一的主張。²⁶

除了國族主義之外，流著孟加拉血液，傳承自印度教《奧義書》（*Upanishads*）的詩歌，在葉慈眼中也帶有基督宗教苦行者的智慧：

我們知道我們最終都必須放棄（forsake）這個世界，而我們已經習慣在厭倦或喜悅中來考慮自願放棄；但在讀了這麼多詩，看了這麼多畫，聽了這麼多音樂後，當肉體與靈魂呼求合一之後，我們又怎能如此殘忍而冷酷地放棄？我們所共有的，是如同聖伯爾納鐸（Bernard of Clairvaux, 1090-1153）將其雙眼遮蓋，以免其停駐在瑞士湖泊美景上，或如聖經《啟示錄》一般暴力的修辭？如果可以，我們會如同在這本書裡找到一些充滿禮貌的語詞。……而這是我們自己的心緒，當它即使離肯皮斯（Thomas à Kempis, c. 1380-1471）或聖十字若望（John of the Cross, 1542-1591）甚遠，當他高呼著：「且因為我愛生命，我應該一同愛死亡。」但並非只有我們關於

²⁴ 泰戈爾對英國文學的認識，請參考 Thompson, *Rabindranath Tagore*, 313-316。

²⁵ Yeats, Introduction to *Gitanjali (Song Offerings)*, xvi-xvii.

²⁶ 請參考 Harold M. Hurwitz, “Yeats and Tagore,” *Comparative Literature* 16, no. 1 (Winter 1964): 58-59, <https://doi.org/10.2307/1769883>。關於葉慈與泰戈爾國族理念的比較，可參考 Louise Blakeney Williams, “Overcoming the ‘Contagion of Mimicry’: The Cosmopolitan Nationalism and Modernist History of Rabindranath Tagore and W. B. Yeats,” *The American Historical Review* 112, no. 1 (February 2007): 69-100, <https://doi.org/10.1086/ahr.112.1.69>。

「離開」的思想可以用以測量。我們曾經不知道我們愛神，也許我們甚少相信過祂。²⁷

這段引文反映了泰戈爾研究裡常出現的「神秘主義」(Mysticism) 議題。²⁸《吉檀迦利》書名原含意為「以歌曲奉獻上神」，103 首詩裡充滿對神的呼求，並為自然萬物賦予神性聯想。《吉檀迦利》的扉頁插畫描繪詩人冥想、沉思的神態，彷彿這些文字來自詩人與上帝的思想交流，近似基督宗教中聖伯爾納鐸、肯皮斯至聖十字若望所代表的「靈修」概念。詩集後半部有多首詩以「死亡」為題材，面對死亡的淡然、有禮，似乎也都讓葉慈聯想起基督宗教裡的殉道聖者。然而這些都是葉慈一廂情願的詮釋。在牛津大學教授孟加拉文，且長期與泰戈爾保持密切聯繫的學者湯普森 (Edward Thompson) 就明確表示：

在英文版《吉檀迦利》出版後有許多討論，牽涉他作品中可能有的基督宗教影響。在我看來，直接的影響非常輕微。他似乎不曾直接閱讀過《新約聖經》。²⁹

葉慈溢美至極的〈導言〉所產生的影響，更激發出英國文學界對泰戈爾作品孟加拉文原版的興趣：

我的印度友人跟我說——這些詩歌是原創的，充滿節奏的細緻，充滿無法逡譯的色彩饗宴，充滿格律的創新，將它們的思想展現在一個我這用盡一生持續夢想的世界裡。³⁰

曾經與葉慈一同協助泰戈爾潤飾英文的龐德，也在 1913 年為《吉檀迦利》所撰的評論裡，清楚說明孟加拉語文的特色：「孟加拉文是一個曲折的語文，因此易於安排押韻。你可以像希臘文或德文般地結合字詞。」³¹ 他甚至

²⁷ Yeats, Introduction to *Gitanjali (Song Offerings)*, xvii-xviii.

²⁸ 除上文引述的 Hurwitz、Blakeney 與 Jelnikar 的研究外，亦可參考 Humayun Kabir, "Mysticism and Humanity of Tagore," *East and West* 12, no. 2/3 (1961): 103-109；以及 Rakib Farooq Matta and Morve Roshan K., "An Evaluation of Mysticism in Rabindranath Tagore's *Gitanjali* (1910)," *Scholedge International Journal of Multidisciplinary & Allied Studies* 4, no. 11 (2017): 103-107, <http://dx.doi.org/10.19085/journal.sijmas041101>。

²⁹ Thompson, *Rabindranath Tagore*, 81.

³⁰ Yeats, Introduction to *Gitanjali (Song Offerings)*, xiii.

³¹ Ezra Pound, "Rabindranath Tagore," *Fortnightly Review* 93, no. 555 (March 1913): 572.

在文章中列舉了兩首詩，詳細分析其在孟加拉文中的押韻模式！³² 然而對照眾人對孟加拉文原版之推崇，即使《吉檀迦利》的扉頁清楚標明係由作者親自進行的「散文式翻譯」(prose translation)，泰戈爾的英文能力仍引起很大的議論。正面的評價中，有曾經參加泰戈爾倫敦聚會的辛克萊爾：

這些散文的處理顯然在分句、音值與振鳴 (vibrations) 上都沒有偏差。雖然那些通曉這些詩作之原文版本的人，仍覺得它們無法帶出孟加拉語中最纖細、最隱晦的美，還有它豐富的聯想、透明的織體，它的光彩與音樂品質，它節奏的可塑性、微妙和多變性。……但泰戈爾先生的翻譯不只保留了它詩藝的精華與永恆，還有很多那奇異的魔力。³³

更多的質疑則類似倫敦《新世紀》(*New Age*) 報紙在 1913 年 11 月 20 日的一篇評論：「我們之中有許多人都可以輕易揮就這一類東西；但是不該有人被欺騙而認為這是好的英文，好的詩藝，好的品味或好的道德。」³⁴

泰戈爾時常謙稱自己的英文能力不佳，他將手稿帶給羅滕斯坦時，就感到羞怯。³⁵ 但除了語氣與選字等較為主觀的因素外，泰戈爾的翻譯問題，卻混雜了「是否忠實呈現原作」與「英文語法」兩個層面。湯普森在比較泰戈爾的話劇《齊塔蘭加答》(*Chitrangada*) 兩個語文的版本後，指出泰戈爾常在英文版本中將語句濃縮得方正簡潔，也會刪除具有特定文化或宗教背景的詞彙。³⁶ 克里帕拉尼則發現，泰戈爾曾在 1890 年與 1918 年兩度翻譯同一首詩，兩個英文版本之間有著極大的差異：

後者像是對原作進行「嚴重殘害式的自由改編」(mutilated paraphrases)，幾乎沒有保留任何原詩的魅力或魔力，甚至在許多案例裡，連整體骨架都未見保留。³⁷

³² Pound, "Rabindranath Tagore," 578-579.

³³ May Sinclair, "The 'Gitanjali': Or Song-Offerings of Rabindra Nath Tagore," *The North American Review* 197, no. 690 (May 1913): 663.

³⁴ 間接引用自 Alex Aronson, *Rabindranath through Western Eyes* (Allahabad, India: Kitabistan, 1943), 10。

³⁵ Kripalani, *Rabindranath Tagore*, 198-199.

³⁶ Thompson, *Rabindranath Tagore*, 121-123.

³⁷ Kripalani, *Rabindranath Tagore*, 130-132.

雖然大部分評論者都沒有閱讀孟加拉文的能力，無法判斷譯文與原文的落差，但卻主觀認定泰戈爾日後在英國名聲之所以急速下墜，係英文能力導致。成名之後的泰戈爾，即使沒有葉慈及龐德的協助，仍持續發表大量英文著作，除了詩歌之外，還有散文、戲劇等。學者賀維茲（Harold Hurwitz）指出：「在葉慈生命的最後十年，他對泰戈爾的晚期詩藝充滿批判。他對這位印度人受歡迎程度的衰退感到沮喪，宣稱他翻譯的粗劣品質是主因。」³⁸ 葉慈曾在 1935 年一封寫給羅滕斯坦的信中，直言不諱地批評道：

該死的泰戈爾（Damn Tagore）！我們出了三本好書，包括摩爾（Thomas Sturge Moore, 1870-1944）和我，之後就因他把認識英國人看得比當一位偉大的詩人還重要，產出感傷的垃圾，破壞自己的名聲。³⁹

泰戈爾在英國評價的快速起落，是否純為翻譯問題呢？亞隆森（Alex Aronson）發現，泰戈爾於 1913 年 11 月獲得諾貝爾獎後，做為殖民母國的英國卻遲遲未認可泰戈爾在英國文學上的成就：1913 年 12 月出版的名人錄《誰是誰》（*Who's Who*）未提到泰戈爾；1916 年出版的《劍橋英國文學史》（*Cambridge History of English Literature*）中，即使闢有「盎格魯-印度」（Anglo-Indian）文學專段，也未提及泰戈爾。⁴⁰ 對照上文所述英國文壇對泰戈爾孟加拉文原版的想像式推崇，與對其英文版本的嚴厲抨擊，呈現出一個相當典型的「東方主義」（Orientalism）案例。

薩依德（Edward Said, 1935-2003）《東方主義》（*Orientalism*）中之核心概念，係殖民者透過科學或文學等論述，將意識形態轉換為道德以鞏固權力。殖民者試圖「認識」（to learn）被殖民者，並加以馴化，但又必須持續把所認識的被殖民者「他者化」（Otherization），才能合理化自身的統治行為。把泰戈爾等同於「靈性」、「神秘」概念，與西方社會的理性、文明形成對比，如此「刻板印象」（stereotypes）的建構與強加，成為「他者化」過程的有效手段。即使泰戈爾的作品在孟加拉語境中含有西化成分，卻被英國知識分子簡化為正統的孟加拉民俗歌謠，保留「事物之自然階層」（natural order

³⁸ Hurwitz, "Yeats and Tagore," 63.

³⁹ 間接引用自 Hurwitz, "Yeats and Tagore," 63。

⁴⁰ Aronson, *Rabindranath through Western Eyes*, 3.

of things)。⁴¹ 矛盾的是，雖然大部分評論者所閱讀的都是詩人自譯的英文版本，他們卻一面倒地推崇他們自己也無法深入理解的孟加拉文版本！評論者藉由強調語言的不可翻譯性，否定泰戈爾藉由英譯所意圖拉近的距離，讓泰戈爾持續成為「他者」，被限制在殖民者所設定的形象框架裡。⁴²

更甚者，泰戈爾在獲得諾貝爾獎後，除了持續寫作詩歌、戲劇之外，也發表大量關於政治、教育、哲學的相關論述，並積極走訪各國演講，宣傳政治人權的主張，顯示文學家只是他多重身分中的其中一面而已。1919 年 4 月 13 日，英國軍隊向印度人民開槍，導致上千人死傷，史稱「阿姆利則慘案」（Amritsar massacre）。泰戈爾為抗議殖民政府迴避追究責任，宣告退回騎士封號，之後甚至與甘地（Mohandas Karamchand Gandhi, 1869-1948）合作印度獨立運動。這些舉動都挑戰了殖民者為泰戈爾設計的刻板印象，及殖民者單方面所設計的權力關係。對照詩人二次大戰期間在德國、義大利、拉丁美洲與亞洲掀起的熱潮和英國媒體的冷漠，這更可能是泰戈爾在英國的名聲於 1930 年代快速消退的主因。⁴³

三、羅納德的泰戈爾歌曲： 《歌曲奉獻》與「客廳敘事歌」傳統

泰戈爾的《吉檀迦利》1913 年在倫敦公開出版，同年就誕生了第一部西方作曲家以泰戈爾詩文所創作的歌曲集。這部由羅納德譜寫的《歌曲奉獻》，副標題為「四首以拉賓達拉納特·泰戈爾《吉檀迦利》詩歌所寫的歌曲」（Four Songs to Poetry from *Gitanjali* of Rabindranath Tagore），由艾諾赫父子（Enoch & Sons）出版。⁴⁴ 羅納德為當時倫敦樂壇的知名人物，擔任過多個樂團指揮；1900 年代初期受邀擔任英國新成立的唱片公司「留聲機公司」

⁴¹ Jelnikar, "W.B. Yeats's (Mis)Reading of Tagore," 1009.

⁴² 關於泰戈爾與葉慈的東方主義觀點分析，請見 Jelnikar, "W.B. Yeats's (Mis)Reading of Tagore," 1005-1015。薩依德東方主義的主要方法論，請參見 Edward W. Said, *Orientalism* (London: Penguin Books, 1995), 31-112。

⁴³ 關於泰戈爾的英國接受，請見 Aronson, *Rabindranath through Western Eyes*，特別是第一、第五及第六章。

⁴⁴ Landon Ronald, *Song-Offerings* (London: Enoch & Sons, 1913).

(Gramophone Company) 顧問；1910 年獲遴選成為「市政廳音樂學院」(Guildhall School of Music) 校長。他在 1921 年獲頒「皇家音樂學會會員」(Fellow of the Royal Academy of Music)，隔年也受母校肯定獲頒會員，同一年再獲封爵士，足見其在樂壇的地位。

羅納德雖曾創作不少管弦樂作品，如組曲、交響詩或序曲等，但最受歡迎的是歌曲。⁴⁵《音樂時代》(*The Musical Times*) 在他逝世時有專文介紹：「他創作了大量的歌曲，其中一些擁有非凡的流行度。」但同一篇文章也感嘆他大部分的作品在他死前就已幾乎被遺忘：

隨著「客廳敘事歌」(drawing-room ballad) 時尚的過去，即使是擁有極高流行度的〈一條蜿蜒的小路〉(“A Little Winding Road”)、〈噢，可愛的夜晚〉(“O Lovely Night”)，甚或更為馳名的〈森林深處〉(“Down in the Forest”)，也可能都無法再激起新世代的興趣。⁴⁶

「敘事歌」(ballad) 一詞在音樂史中具有多樣含意，在十九世紀的英國，「敘事歌」則常被拿來稱呼一般的流行「歌曲」(song)。所謂「客廳敘事歌」，係因經常在沙龍聚會中被演唱而得名。這些歌曲也常被稱為「版稅敘事歌」(royalty ballad)：出版社會尋求特定歌者合作，以演唱促銷歌曲樂譜，知名的歌者可根據銷量獲得樂譜銷售的版稅分紅。⁴⁷ 主導著十九世紀英國聲樂市場的「客廳敘事歌」，前身包括十八世紀的英國流行歌曲，即詩節式的敘事歌曲；也可見德語藝術歌曲和義語歌劇的痕跡。⁴⁸ 雖很難同一而論，但音樂上常見詩節間由前奏（或間奏）區隔，且以伴奏提示所接續人聲線條的頭幾個音；伴奏常為簡單的和弦形式，未充分利用當代的鋼琴表現語彙。受到義語歌劇影響，這類歌曲常在段落末端延長特定音符，或在人聲線條中插入

⁴⁵ 關於羅納德的生平，請參見《音樂時代》的兩篇專文。第一篇刊登於 1910 年，作者不明：“Landon Ronald,” *The Musical Times* 51, no. 806 (1910): 217-219；第二篇則是羅納德 1938 年逝世時，他的秘書為他撰寫的紀念文字：H. Saxe Wyndham, “Sir Landon Ronald, 1873-1938,” *The Musical Times* 79, no. 1147 (1938): 696-697。

⁴⁶ Wyndham, “Sir Landon Ronald,” 696.

⁴⁷ Stephen Banfield, *Sensibility and English Song: Critical Studies of the Early Twentieth Century* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), 3-4.

⁴⁸ John Caldwell, Anne Daye, and James Porter, “England (Land),” *MGG Online*, ed. Laurenz Lütteken, published online July 2017, accessed July 26, 2021, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13896>.

「宣敘調」(recit.)處理。⁴⁹ 至於這些歌曲所使用的詩文，幾乎一致地偏向感傷風格，因此也被稱為「感傷敘事歌」(sentimental ballad)。雖然也有一些「客廳敘事歌」的歌詞取自知名詩人，但就如班費爾德(Stephen Banfield)所指出的，無論修辭優劣，作曲家只在乎是否有海涅(Heinrich Heine, 1797-1856)式的元素：「簡單、傷感、居家之愛，經常透過花朵、花園、黑鳥、陽光、春天等指涉來擄獲消費者的心，使他們落下眼淚。」⁵⁰ 詩文雖然啟發音樂靈感，但隨即臣服於膚淺的表現力，如另一位學者所述：

維多利亞時期的人需要唱歌。急切地需求曲調，被用來放在丁尼生(Lord Alfred Tennyson, 1809-1892)和朗費羅(Henry Wadsworth Longfellow, 1807-1882)那些關於栗樹、風車、登山健行、造訪花園、小溪、碎浪、阿拉伯駿馬，遠行的燕子與五月花女王(Queen of the May)的文字上。著魔的女高音們在這些成規中找到合適的理由，拼命追逐高音。作曲家急著要討好她們，深陷一種為所欲為的瘋狂局面，畢竟當時沒有著作權來限制他們。所有人在同一段時間抓緊同一句詩。⁵¹

就客廳敘事歌的商業邏輯來看，羅納德在《吉檀迦利》出版同年，就取其詩文創作歌曲，雖不能以此就認定泰戈爾詩文價值低劣，但至少可以反映出他的文字在當時英國的「時尚」色彩。羅納德《歌曲奉獻》的四首歌曲，〈摘起這朵小花〉(“Pluck This Little Flower”)、〈我所要的是你，只有你〉(“That I Want Thee, Only Thee”)、〈他來了且曾坐在我身邊〉(“He Came and Sat by My Side”)及〈光，我的光〉(“Light, My Light”)，分別出自《吉檀迦利》的第 6、38、26 和 57 首。原詩皆無標題，歌曲的標題皆取自詩文第一句。〈摘起這朵小花〉特別能呈現前述「客廳敘事歌」的歌詞美學。泰戈爾原詩與中譯對照如下：

⁴⁹ 請參考 James Porter et al., “Ballad,” *Grove Music Online, Oxford Music Online*, last modified July 25, 2013, accessed August 11, 2021, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01879>，特別是其中「英國感傷敘事歌」(The English sentimental ballad)一段，該段作者為滕普利(Nicholas Temperley)。

⁵⁰ Banfield, *Sensibility and English Song*, 10.

⁵¹ Maurice Willson Disher, *Victorian Song: From Dive to Drawing Room* (London: Phoenix House, 1955), 117.

- | | | |
|---|--|--|
| 一 | Pluck this little flower and take it, delay not! I fear lest it droop and drop into the dust. | 摘起這朵小花，且帶著它，不要拖延！否則我怕它會垂頭且掉進塵土裡。 |
| 二 | I may not find a place in thy garland, but honour it with a touch of pain from thy hand and pluck it. I fear lest the day end before I am aware, and the time of offering go by. | 我或許無法在你的花環裡找到空間，但榮耀它，以你手的一個痛感，且摘起它。否則我怕白日就要結束，在我察覺之前，而奉獻的時辰已過。 |
| 三 | Though its colour be not deep and its smell be faint, use this flower in thy service and pluck it while there is time. | 雖然它的顏色不深且它的味道淡薄，用這朵花，在你的儀式裡，且摘起它，當還及時。 |

原詩屬泰戈爾英文版本典型的散文詩體，分節但不分行。雖沒有明確的押韻或音節樣式，疊句或排比句型仍製造出韻律感：如第一詩節與第二詩節之第二句皆以「否則我怕」(I fear lest) 開頭；第三詩節裡「它的顏色不深」(its colour be not deep) 與「它的味道淡薄」(its smell be faint) 句型類似。此外，泰戈爾在詩裡常用祈使句，光是第一詩節的第一句就有三處：「摘起」(pluck)、「帶著它」(take it)、「不要拖延」(delay not)。羅納德在譜寫時，刪去了第二詩節第二句「否則我怕白日就要結束，在我察覺之前，而奉獻的時辰已過」。這破壞了第一、二詩節之間的結構相似性，對詩意也造成影響：原本「詩意我」(das lyrische Ich) 殷切地提醒對方及時前往敬拜，刪掉這一句後，宗教意味降低，轉而強調「詩意我」對另一方的關愛。

歌曲採降 A 大調，3/4 拍。五小節的前奏在第五小節漸慢，人聲出現後回復原速，並被指示要「單純地」(semplice) 演唱。作曲家串連第一、二詩節，結束後的第一段間奏內容則和前奏一致。音樂在第三詩節轉為 f 小調，搭配鋼琴穩定的切分音暗示著花朵的不起眼。直到「摘起它」(pluck it) 再度轉回降 A 大調。作曲家重複了一次「當還及時」(while there is time)，並在第二次的「時」(time) 一字延長，增強氣勢。第二段間奏雖與前奏不同，但仍最後一小節漸慢，如【譜例 1】所示。

【譜例 1】羅納德：〈摘起這朵小花〉，第 38-43 小節

The musical score is for the song 'Pluck this little flower and take it, delay' by Ronald. It is in G minor, 3/4 time. The score consists of two systems. The first system shows the vocal line and the piano accompaniment. The vocal line starts with 'Pluck this lit - tle' and ends with 'flower and take it, de - lay'. The piano accompaniment includes a 'rall.' marking and a 'Più lento.' marking. The score is marked 'pp' (pianissimo) and 'R.H.' (Right Hand).

從【譜例 1】也可以看到，羅納德在曲末重複第一詩節的第一句歌詞與旋律，除了指示「更慢」(più lento)外，還在「小」(little)處加上延長音，切斷了與後一字「花」(flower)的語氣。最後兩次「不要拖延」也以長音處理。由此可觀察到，作曲家在刪去原詩裡較細微的重複後，改在全曲製造更大規模的重複，形成更容易辨識的頭尾呼應結構。此外，「小花」處的延長處理，並不符合英語語韻，卻透過長音製造情緒張力。作曲家在語意和音樂情緒上選擇後者，呼應了前段所述的「客廳敘事歌」慣語。羅納德筆下的〈摘起這朵小花〉少了原詩的宗教意味，成為清新中帶有熱情的愛情歌曲。

第二首〈我所要的是你，只有你〉，詩文以「黑夜」(night)、「風暴」(storm)暗示生命困境，等待神的救援。歌曲採 g 小調，人聲旋律裡藉臨時記號製造出 d—升g 的音程，以弗里吉安調式聲響提供異國情調風味。作曲家將第一、二詩節串連，於第三詩節切換情緒。由於原詩在最尾端即重複第一句歌詞「我所要的是你，只有你」(I want thee, only thee)，作曲家也循此利用鋼琴重複前端旋律，人聲則在漸慢中演唱增值的高音做結。

第三首〈他來了且曾坐在我身邊〉的鋼琴寫作有較多創意。原詩與中譯對照如下：

- | | | |
|---|--|--|
| 一 | He came and sat by my side but I woke not. What a cursed sleep it was, O miserable me! | 他來了且曾坐在我身邊，但我未曾醒來。這是什麼被詛咒的睡眠，噢，悲慘的我！ |
| 二 | He came when the night was still; he had his harp in his hands, and my dreams became resonant with its melodies. | 他來了且夜曾如此寂靜；他手持著豎琴，而我的夢伴隨它的旋律亦發共鳴。 |
| 三 | Alas, why are my nights all thus lost? Ah, why do I ever miss his sight whose breath touches my sleep? | 唉！為什麼現今我的夜晚都如是逝去？啊！為什麼如此思念他的形影，那以氣息觸摸我睡眠者？ |

原詩裡，第一詩節的第一句「他來了且曾坐在我身邊」(He came and sat by my side) 和第二詩節的第一句「他來了且夜曾如此寂靜」(He came when the night was still) 句型類似，且都為七音節，製造出平行的可能，但兩者之間又呈現對比：前者失落、後者幸福。歌曲採升 f 小調，3/4 拍。前奏為無伴奏的右手旋律，弗里吉安調式的旋律猶如異國的悠長笛聲。人聲出現之後，鋼琴擷取片段相互呼應。頭兩詩節的第一句使用一樣的旋律，至「他手持著豎琴」(He had his harp in his hands) 處，鋼琴以上行琶音模仿豎琴，但僅持續三個小節就再回歸如夢境裡的笛聲。原詩第三詩節第一句之句型與前兩詩節不同，作曲家卻搭配了類似前兩詩節第一句的旋律。直至三個詩節結束，再重複第一詩節的第一句，強調整首歌曲的悵然。

〈他來了且曾坐在我身邊〉使人想起舒伯特 (Franz Schubert, 1797-1828) 《冬之旅》(*Winterreise*) 的最末首〈手搖風琴師〉(“Der Leiermann”)。1913 年《歌曲奉獻》第四首〈光，我的光〉開頭鋼琴那豐滿的和弦則有如理查·史特勞斯 (Richard Strauss, 1864-1949) 《賽西莉》(*Cäcilie*) 的豪氣；第二與第三詩節裡八分音符三連音的重複和弦，係舒曼 (Robert Schumann, 1810-1856) 的常用手法，如《奉獻》(*Widmung*) 的中段。泰戈爾原詩已有四個詩節，但作曲家重複第一與第二詩節，讓整體篇幅更為巨大，符合了「光，我的光，充滿世界的光」(Light, my light, the world-filling light) 的壯闊意象。

雖然缺乏明確的證據，但羅納德 1913 年的《歌曲奉獻》應相當成功，才得以在 1920 年由同一出版社出版四首新創作的泰戈爾歌曲。羅納德並未採用較晚出版，且較受其他作曲家們歡迎的《園丁集》，而是繼續採用《吉檀迦利》。新的歌曲集被稱為《歌曲奉獻：第二系列》(*Song-Offerings: Second*

Series)，⁵² 其四首歌曲，〈今天早些時，耳語著〉（“Early in the Day It Was Whispered”）、〈我生命，我的確應該試〉（“Life of My Life, I Shall Ever Try”）、〈是，我知道，這無非是你的愛〉（“Yes, I Know, This Is Nothing but Thy Love”）及〈讓所有喜悅的曲調〉（“Let All the Strains of Joy”），分別出自詩集的第 42、4、59 和 58 首。與 1913 年選取的詩文相比，1920 年四首歌曲的詩文較內省、嚴肅，充滿與自我的對話，而這也體現在歌曲的人聲處理上。

第一首〈今天早些時，耳語著〉原詩與中譯對照如下：

- | | | |
|---|--|--|
| 一 | Early in the day it was whispered that we should sail in a boat, only thou and I, and never a soul in the world would know of this our pilgrimage to no country and to no end. | 今天早些時，耳語著我們應該共乘一艘船去航行，只有你和我，而沒有世界上的任何一個靈魂將會知道，我們這趟朝聖不到任何國家，不到任何終點。 |
| 二 | In that shoreless ocean, at thy silently listening smile my songs would swell in melodies, free as waves, free from all bondage of words. | 在那無岸的汪洋，就你安靜聆聽著的微笑，我的歌曲將在旋律裡鼓起，自由如浪，自由不被言語束縛。 |
| 三 | Is the time not come yet? Are there works still to do? Lo, the evening has come down upon the shore and in the fading light the seabirds come flying to their nests. | 時間還沒到嗎？還有工作要做嗎？看！傍晚已來，降至海岸，而在衰退的光線中，海鳥飛回它們的巢穴。 |
| 四 | Who knows when the chains will be off, and the boat, like the last glimmer of sunset, vanish into the night? | 誰知道何時鎖鍊將會落下？而這船，就像日落的最後餘暉，將消逝至夜裡？ |

原詩描繪一場心靈朝聖所見的內在地景。「汪洋」（ocean）與「小船」（boat）形成視覺對比，時間則從早晨至夜晚。原本的詩意安排裡，第一詩節啟程航向未知，第二詩節以歌唱暗示朝聖旅程的愉悅，第三、四詩節才漸漸帶出「返家」與「解脫」之間的辯證關係，特別是「鎖鍊」（chains）一詞，讓人不禁思索是否關乎死亡。羅納德在譜寫歌曲時將第二詩節完全刪去，更加重了「苦海」般意味。歌曲的鋼琴前奏在 a 小調與 e 音弗里吉安調式擺盪，且在鄰近節拍裡轉換降 E 與還原 E 音，不時帶出的三全音音程增加了異國風味。作曲家以音樂疊句為平鋪直敘的詩文提供框架，製造出輪旋曲

⁵² Landon Ronald, *Song-Offings: Second Series* (London: Enoch & Sons, 1920).

的效果。此外，雖然第二詩節中有「鼓起」(swell)與「海浪」(wave)的意象，但鋼琴中卻未使用常代表波浪的琶音音型。空心五度的沈重和弦，反而更接近歐洲常見的步行朝聖。人聲的處理也和 1913 年《歌曲奉獻》常見的高張語氣不同。歌曲在末段並未使用延長記號的高音，而是在 G 音上如宣敘調般唱出「消逝至夜裡？」(vanish into the night?)，鋼琴再以「極弱」(ppp)力度重現疊句至結束。

第二首〈我生命的生命，我的確應該試〉採用 g 小調。鋼琴裡繁複的和弦織體類似第一系列中的〈光，我的光〉。泰戈爾在原詩裡祈禱自己心靈的美善，前三詩節都出現了「我確實應該」(I shall ever)，並由「知道……」(knowing that)的片語補充。直到第四詩節開頭，「我確實應該」改變為「而應該是」(And it shall be)，但仍保留了後續的「知道……」。在歌曲中，第一與第二詩節之旋律反映出排比結構，第三詩節則有所不同。作曲家在第三和第四詩節根據語意做了精彩的設計。原詩第三與第四詩節中譯如下：

- | | | |
|---|---|---|
| 三 | I shall ever try to drive all evils away from my heart and keep my love in flower, knowing that thou hast thy seat in the inmost shrine of my heart. | 我確實應該嘗試去驅趕走有我心 裡的邪惡，且將我的愛保存在花 裡，知道在我內心最深的神龕 裡，有你的寶座。 |
| 四 | And it shall be my endeavour to reveal thee in my actions, knowing it is thy power gives me strength to act. | 而應該是我的努力，在我的行動 中揭露你，知道是你的權柄給予 我行動的力量。 |

順著第三詩節的「神龕」(shrine)，作曲家在第四詩節陸續標示必須「說話式地」(parlando)、「虔誠地」(religioso)演唱。人聲旋律中的宣敘調莊重、平板，鋼琴部分的平行三和弦，頂端音 D—F—E—D—E—D—A—B 構成聖歌般旋律，似有德布西 (Claude Debussy, 1862-1918)《前奏曲》第一卷裡〈沈默的教堂〉(“La cathédrale engloutie”)的影子。

《歌曲奉獻：第二系列》第三、四首在和聲上也添加了異國情調。第三首〈是，我知道，這無非是你的愛〉是這套曲集裡唯一一首，人聲在全曲最後，進行到高音強音；同時，鋼琴左手模進的全音階旋律，卻慢慢將「而我的心觸碰到你的雙足」(And my heart has touched thy feet)的狂喜帶至平靜的結束。第四首〈讓所有喜悅的曲調〉前奏裡，鋼琴演奏空心五度組成的八分音符低音，搭配右手演奏利地安調式的旋律。笨重的腳步與迴繞不絕的曲

調，如舒曼《詩人之戀》（*Dichterliebe*）裡〈這是長笛與提琴〉（“Das ist ein Flöten und Geigen”）的鄉村婚禮；相對於後者的苦戀，羅納德在此帶出的卻是想像中的東方歌舞與喜悅笛聲。

羅納德並未在回憶錄裡留下對兩套泰戈爾歌曲集的具體描述，但他前後兩套《歌曲奉獻》之間的差異，相當符合當代樂評家安特克利福（Herbert Antcliffe, 1875-1964）對英國歌曲發展走向的觀察。他在 1925 年發表的文章〈十年間的英國歌曲〉（“A Decade of English Song”）裡提及：

使用在歌曲的詩文標準持續提升，至今已經很難找到有哪首歌曲，文字嚴重地劣於音樂。這個事實在商店敘事歌（shop-ballads）與藝術歌曲中都出現。前者雖然繼續沿用傳統的處理方式，具有鮮明的、且有意識地討好膚淺歌者與聽眾的動機，它們仍然越來越接近藝術歌曲。⁵³

即使如此，在廣播與唱片工業陸續興起後，「客廳敘事歌」仍舊很快地被流行歌曲所取代。超過一個世紀的大量作品，包括羅納德的兩套《歌曲奉獻》，都快速地因新的時尚而被淡忘。

四、法爾茲的泰戈爾歌曲： 《犧牲》配樂中的東西合璧配器

在討論泰戈爾於樂壇所引發的現象時，黑德指出一個有趣的情形。早在十八世紀開始，西方世界，特別是英國，就開始大量探索印度文學、哲學等領域。⁵⁴ 在音樂上最鮮明的例子應屬霍爾斯特（Gustav Holst, 1874-1934）。他曾為創作需要而自學梵語，也留下多部取材自印度經典的作品，包括歌劇

⁵³ Herbert Antcliffe, “A Decade of English Song,” *The Musical Quarterly* 11, no. 2 (April 1925): 227.

⁵⁴ 印度文化傳至歐洲的歷史，特別是英國，包括經典翻譯、博覽會與哲人來訪等多面向，請參考 Raymond Head, “Holst and India (I): ‘Maya’ to ‘Sita’,” *Tempo*, no. 158 (September 1986): 2-3。霍爾斯特於「印度時期」的創作成果，請參考同一作者的系列研究：Head, “Holst and India (I),” 2-7；Head, “Holst and India (II),” *Tempo*, no. 160 (March 1987): 27-36；與 Head, “Holst and India (III),” *Tempo*, no. 166 (September 1988): 35-40。

《希塔》(Sita)、《薩維特利》(Savitri)，清唱劇《雲的信使》(The Cloud Messenger)與多首《梨俱吠陀》(Rig Veda)獨唱與合唱歌曲。但自 1912 年泰戈爾以《吉檀迦利》在倫敦藝文圈掀起風潮後，霍爾斯特卻從未選擇將泰戈爾的文字譜寫成音樂作品。究竟霍爾斯特是如何評價泰戈爾，目前尚無相關證據顯示。唯一可以印證的，是他的確在 1913 年後即不再創作有明顯印度關連的作品，而那正是泰戈爾風潮初開始時。

然而，霍爾斯特對泰戈爾的態度並不能代表所有當代英國樂壇中的「知印度者」。廿一世紀的學者們挖掘出更多在廿世紀初期對印度音樂投入心力的人物，包括以創作《世界安魂曲》(World Requiem)聞名的法爾茲。⁵⁵ 法爾茲出生於 1880 年，由在管弦樂團中演奏大提琴開始音樂生涯，也嘗試自學作曲，早年時創作許多流行的管弦樂作品，例如 1911 年的《凱爾特輓歌》(Keltic Lament)。1915 年他結識了莫德·麥卡錫 (Maud MacCarthy, 1882-1967)，開啟對印度音樂的興趣。

麥卡錫少女時期曾為享譽歐美的天才小提琴家，後因神經炎惡化而退出舞台。1907 年她獨自前往印度，先學習南印度卡內提克 (Carnatic) 的音樂演唱，再到北方考察，精通烏爾都 (Urdu) 和印地語 (Hindi)，成為英國最早一批具有實際田野經驗的印度音樂研究者。麥卡錫 1909 年回到倫敦後，積極籌辦講座式音樂會，吸引學術界、藝術家與熱愛藝術的名流參加，蔚為風潮。霍爾斯特曾向她請教印度調式問題，泰戈爾在羅滕斯坦家聚會的座上賓福克斯·斯特朗威斯也受她影響而前往印度考察，成為印度音樂學者。麥卡錫自己甚至在日記上記載，她有次公開演唱泰戈爾歌曲後，在場的詩人誇獎她「卓越地適合將印度音樂介紹給西方聽眾」。⁵⁶

法爾茲與麥卡錫兩人認識時雖然各有婚姻，卻很快墜入愛河。法爾茲除了向麥卡錫學習印度音樂，兩人也展開許多計畫，包括將麥卡錫在印度所搜集、演唱的資料以西方記譜法加以採譜、紀錄。當時來自孟加拉的劇作家達

⁵⁵ 有兩部代表性的研究出版時間相近，且都有關於法爾茲的討論，分別為 Bob van der Linden, *Music and Empire in Britain and India: Identity, Internationalism, and Cross-Cultural Communication* (New York: Palgrave Macmillan, 2013)；以及 Nalini Ghuman, *Resonances of the Raj: India in the English Musical Imagination, 1897-1947* (Oxford: Oxford University Press, 2014)。

⁵⁶ Van der Linden, *Music and Empire in Britain and India*, 84.

斯·古普踏（Kedar Nath Das Gupta, 1878-1941）在倫敦組織「東西一體」（Union of East and West）團體，安排一系列印度戲劇的演出，其中 1918 年在阿罕布拉劇院（Alhambra Theatre）的《沙昆達拉》（*Sakuntala*）製作與 1920 年在威爾斯王子劇院（Prince of Wales Theatre）的泰戈爾話劇《犧牲》（*Sacrifice*）都由法爾茲譜寫劇樂，後者包含兩首歌曲，〈我在這個世界踽踽獨行〉（“I Am Going Alone in This World”）及〈你這屋裡的居住者〉（“Ye Dweller in the House”）。唯 1917 年於倫敦出版的《犧牲》英文版本中並未出現「我在這個世界踽踽獨行」或「你這屋裡的居住者」等文句，⁵⁷ 在泰戈爾其他重要的詩歌英譯中也未見。

由於法爾茲的這兩部劇樂都沒有出版，現今研究者多半只能依賴學者麥克道納（Malcolm MacDonald）的記述。若麥克道納對這兩首歌曲的認定無誤，也可能係泰戈爾特別為這場戲劇演出所作。麥克道納提到，製作人達斯·古普踏要求在配樂裡同時使用歐洲與印度的樂器，因之法爾茲這兩首歌曲使用了獨唱人聲及由小提琴與丹布拉琴（tampura）組成的弦樂四重奏：⁵⁸

兩首簡短的、令人難忘的歌曲，為拉賓達拉納特·泰戈爾《犧牲》的製作所譜寫，在極致單純處呈現出一種嘗試。人聲旋律被烘托在嗡嗡作響的持續長低音上。歌曲的其中一個版本伴奏中使用了丹布拉琴，這是法爾茲第一次在樂曲中使用真實的印度樂器，雖然他早在 1915 年，無疑是受到莫德·麥卡錫的影響，就已經在學習演奏塔布拉鼓（tabla）。⁵⁹

麥克道納的描述應為可信，因為在印度音樂的演奏傳統上，丹布拉琴的確大都發揮持續長音的功能。此外，法爾茲早在 1898 年就曾在弦樂四重奏裡實驗微分音，⁶⁰ 上述編制提供呈現此手法的可能性。麥克道納也指出，除了這兩首歌曲之外，法爾茲另外還寫過四首泰戈爾歌曲，但已遺失，僅知係為獨唱及豎琴所作。

⁵⁷ Rabindranath Tagore, *Sacrifice: And Other Plays*. London: Macmillan, 1917.

⁵⁸ Malcolm MacDonald, *John Foulds and His Music* (New York: Pro/Am Music Resources, 1989), 136.

⁵⁹ MacDonald, *John Foulds and His Music*, 40.

⁶⁰ MacDonald, *John Foulds and His Music*, 115-118.

法爾茲和麥卡錫合作完成的《世界安魂曲》於 1923 年的「停戰之夜」(Armistice Night) 盛大首演，一度造成轟動，但他的作曲之路並未就此一帆風順。他於 1927 至 1935 年間先後在巴黎與倫敦譜寫電影音樂謀生，且始終不忘試驗更前衛的音樂手法。1935 年是他人生的另一個轉捩點。他與麥卡錫組成的新家庭一同前往印度田野調查，次年受「全印度廣播電台」(All-India Radio) 聘請為歐洲音樂部門總監。他的節目受眾主要是在印英人。他將印度音樂採譜，改編給西方與印度傳統樂器組成的融合樂團。⁶¹ 這樣的作法雖然扭曲了印度音樂的原真性，同時也落入了以西方音樂「改善」印度音樂的東方主義式思考，在當時卻有效地增加了歐美人士對印度音樂的瞭解，同時也提升印度樂人的社會地位。日後，他的創舉被曾在同一電台服務的拉維·香卡 (Ravi Shankar, 1920-2012) 發揚光大，成為廿世紀後半盛極一時的話題。

法爾茲 1939 年死於霍亂，隨後很快被遺忘，直到 1970 年代才因麥克道納為他撰寫的傳記而開始有復興趨勢。期盼在更多資料浮現的同時，能公開更多作品手稿，讓研究者得以清楚定位《犧牲》之劇樂在法爾茲整體創作生涯的意義，釐清其音樂與泰戈爾自己創作的歌曲之關連。雖然現階段缺乏樂譜來進行更深入的分析，但從目前可及的資料片段，法爾茲的泰戈爾創作仍可以引發幾個思考：首先，包括麥克道納等研究者，都認為《犧牲》的兩首歌曲預告法爾茲餘生對於印度音樂之投入，以及將印度音樂與歐洲音樂結合的嘗試。⁶² 這樣的詮釋雖然符合歷史事實，但不能忽視的是，法爾茲早期也曾對凱爾特、古希臘的音樂文化抱持強烈興趣。就這一點來看，法爾茲其實更接近「國際主義」，相信各文明中音樂元素的互通，並進而融入到自己開發出來的現代語彙中。

再者，上文提過泰戈爾在英譯詩歌時，常簡化或刪去具有特定宗教意義的名詞，保留較為普遍的情感部分。這樣的做法在戲劇中卻較為困難，例如《犧牲》主要在批判婆羅門教徒對迦梨 (Kali) 女神的血腥崇拜，⁶³ 英譯時

⁶¹ Malcolm MacDonald, "Foulds, John," *Grove Music Online, Oxford Music Online*, published online 2001, accessed August 5, 2021, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10048>.

⁶² 關於樂壇對法爾茲的重新關注，請參考 Thomas Schulz, "Zwischen Indien und England: Der wiederentdeckte Komponist John Foulds (1880-1939)," *Neue Zeitschrift für Musik* 176, no. 6 (2015): 35。

⁶³ 《犧牲》的劇情意涵與英譯解析，請參考 Thompson, *Rabindranath Tagore*, 91-94。

必須適度地保留宗教與時空指涉，避免減損劇情張力。製作團隊選擇在配樂中融入印度樂器與音樂特色，可能也是想藉由音樂來強化戲劇情節的發生背景。此外，泰戈爾與達斯·古普踏皆參與了 1920 年的《犧牲》製作，就現今留下的配器線索顯示，當時在音樂上所呈現的「非正統」印度形象，係包含母語文化者本人的意向。縱使在殖民理論中，被殖民者也常見自我制約的情形，但至少在《犧牲》的配樂裡，法爾茲之所以混用東、西方樂器，應不是出於他個人對印度音樂的誤解或去脈絡化的操弄。

五、布瑞基的泰戈爾歌曲： 向藝術歌曲告別

就英國作曲家所創作的泰戈爾歌曲來說，布瑞基的三首歌曲，是至今少數仍被持續演唱的。布瑞基生於 1879 年，1899 年進入皇家音樂學院就讀，主修小提琴，也跟隨史丹福（Charles Villiers Stanford, 1852-1924）學習作曲。他在畢業後成為炙手可熱的中提琴室內樂演奏家，也曾擔任許多大樂團的客席指揮。但布瑞基始終熱愛作曲，且聚焦在室內樂上，這在當代英國作曲家中相當罕見。

在音樂語言上，布瑞基與沃恩·威廉斯（Ralph Vaughan Williams, 1872-1958）等人主導的「民謠主義」（folklorism）潮流⁶⁴ 保持距離，反而更接近包括佛瑞（Gabriel Fauré, 1845-1924）、德布西及第二維也納樂派在內的歐陸現代音樂浪潮，導致他的作品在英國的接受度不高。直到 1970 年代，他的室內樂、管弦樂及少數獨奏作品，才重獲學者重視，肯定其在英國現代音樂上的先驅地位。⁶⁵ 或許是因為音樂學界對於樂類史觀的既定印象，至今大部分研究仍經常忽略布瑞基在英國藝術歌曲發展的重要貢獻。反觀廿世紀初期在英

⁶⁴ 「民謠主義」在英國音樂復興運動中的重要性，請參考 Meirion Hughes and Robert Stradling, *The English Musical Renaissance 1840-1940: Constructing a National Music*, 2nd ed. (Manchester: Manchester University Press, 2001)。

⁶⁵ 廿世紀後半學界布瑞基的關注，可回溯至學者派恩（Anthony Payne）的專著《布瑞基的音樂》（*The Music of Frank Bridge*），該書經擴充後成為 Anthony Payne, *Frank Bridge: Radical and Conservative* (London: Thames Publishing, 1984)。

國深具影響力的法國樂評家尚·歐必理（Georges Jean-Aubry, 1882-1950），他於 1922 年以法文書寫，介紹各國最新音樂發展的《音樂與國家》（*La musique et les nations*）書中，曾如此介紹布瑞基：

除了艾爾蘭（John Ireland, 1879-1962），我們也必須提到布瑞基。他目前已在英國奠定聲譽，可惜不在他最好的作品上：他最成功的歌曲，如《伊索別》（*Isobel*）或《愛奔馳而去》（*Love Went A-Riding*），可惜都形似英國聽眾習慣的敘事歌，那卻是最應該被譴責的品味。長久以來，甚至到今日，大部分英國作曲家並不關注他們用以譜寫歌曲的歌詞：他們滿足於挑選一些感傷的詩文，以開展那些淺薄的外在情感，即使那些最好的作曲家也是如此。……我們在音樂會的節目上所看到的詩，與地方城鎮的時尚雜誌相去不遠。幸好，一場對此做出回應的運動已在大約十年前成形：我們不再滿足於外在的夜鶯，或者傳統的花園。現在的年輕作曲家更關注詩文與音樂間的關係……。⁶⁶

該文下段，尚·歐必理為英國藝術歌曲的發展提出處方，認為不只要慎選詩文，更重要的是「對『語言韻律』（prosody）更好的考量」。⁶⁷ 上文曾論及「客廳敘事歌」的文化工業如何影響作曲家對詩文的處理，並以羅納德〈摘起這朵小花〉為例，呈現作曲家為了爭取人聲的表現而犧牲歌詞的原始語韻。尚·歐必理則更清楚地點出，「客廳敘事歌」傳統帶給新興英國藝術歌曲的包袱，係詩文品味並不符合英國詩藝的發展高度。事實上，類似的質疑並不少見。學者霍爾德（Trevor Hold）也認為布瑞基的詩文選擇是「任意的」（haphazard）、如同「機會主義者」（opportunist），不像艾爾蘭、奎爾特（Roger Quilter, 1877-1953）或沃恩·威廉斯抱持鮮明的文學標準或偏好：

人們可以感覺到並未廣泛地讀詩，非常可能只是為了音樂來找詩。他偏好輕巧的、經優雅寫作的文字，那樣的詩藝設置了一個清晰、不模糊的情緒，並且不帶有太多哲學深度。⁶⁸

⁶⁶ Georges Jean-Aubry, *La musique et les nations* (Paris: Éditions de la Sirène, 1922), 213-214.

⁶⁷ Jean-Aubry, *La musique et les nations*, 214.

⁶⁸ Trevor Hold, *Parry to Finzi: Twenty English Song-Composers* (Woodbridge, UK: Boydell Press, 2002), 165.

布瑞基在藝術歌曲的詩文取材實比上述批評還要複雜。他的創作生涯大致可分為四個階段：早期（1901-1912）、中期（1912-1920）、轉型期（1920-1925）與晚期（1925-1941）。⁶⁹ 他的 55 首歌曲分布於前三期，且不時有相當長的中斷，例如 1908 至 1912、1914 至 1917、1920 至 1922 年間，均無歌曲產出，由此可見他在歌曲創作上持較隨興的態度。

布瑞基早期曾大量採用海涅詩作的英譯版本，例如 1903 年的《甚至如一朵可愛的花》（*E'en as a Lovely Flower*）來自弗雷利格拉特·克羅克（Kate Freiligrath Krocker, 1845-1904）英譯的《你就像是一朵花》（*Du bist wie eine Blume*）。選用英譯德語詩文譜寫歌曲看似奇特，但同一譯本其實也曾被多位當代英國作曲家譜成歌曲，搭配上文所提海涅在「客廳敘事歌」工業裡所受的偏愛，布瑞基的選擇係反映出當代的歌詞時尚。

1912 年開始的「中期」歌曲呈現更豐富的情形。起初布瑞基的詩文選擇仍偏離文壇與樂壇的主流，如尚·歐必理引文中所提到的《伊索別》，歌詞來自高達德－芬維克（Digby Goddard-Fenwick），這位詩人的背景現已難查找；1912 年採用藍多（Walter Savage Landor, 1775-1864）的《噢！那曾是如此》（*O That It Were So*），1913 年選用阿諾德（Matthew Arnold, 1822-1888）的《不再灑下玫瑰》（*Strew No More Roses*），這兩首詩似乎都不曾獲其他作曲家採用。布瑞基甚少擷取同一詩人的多部詩作譜寫歌曲，遑論聯篇歌曲；少數能獲得作曲家青睞的，除了上述的阿諾德，還有女詩人柯立芝（Mary Coleridge, 1861-1907），1914 年的《她所躺睡之處》（*Where She Lies Asleep*）與《愛奔馳而去》即以其詩作譜成。之後長達三年，可能受大戰所影響，抑或專注在第二號弦樂四重奏與合唱作品的委託創作，完全沒有譜寫歌曲。1917 年重拾歌曲創作時，布瑞基的詩文品味有了顯著改變。新階段的第一首仍為柯立芝的詩作，《你的手在我的手中》（*Thy Hand in Mine*），後續則選用更多知名詩人的作品，例如 1919 年的《最後的召喚》（*The Last Invocation*）出自惠特曼（Walt Whitman, 1819-1892）1900 年出版的《草葉集》（*Leaves of Grass*）；1920 年的《當你老而灰白》（*When You Are Old and Grey*）來自葉慈 1892 年的詩集《玫瑰》（*The Roses*）。

⁶⁹ 請參考 Payne, Frank Bridge。

布瑞基轉型期的五首歌曲中，有三首歌詞來自泰戈爾的《園丁集》；另外兩首則是《金色髮絲》（*Goldenhair*）和《旅程的終點》（*Journey's End*），前者來自喬伊斯（James Joyce, 1882-1941），後者選自當年度（1925）新出版的詩集《未知的女神》（*The Unknown Goddess*），詩人為當時初露頭角的沃爾福（Humbert Wolfe, 1885-1940）。⁷⁰

針對布瑞基的詩文選擇，胡斯（Fabian Huss）提出相對客觀的看法。他認為布瑞基早期對於詩文的保守取向，為的是配合歌曲的單純風格：「確實在他生涯的這個時期，似乎沒有這種抱負，要將複雜的詩藝譜寫成難以理解的歌曲，來挑戰他自己或他的市場。」但「生涯較晚時，他譜寫了較細緻的詩文，包括喬伊斯與泰戈爾，並且獲致卓越的成果」，這暗示著「他的閱讀或許比他早期保守的選擇更為寬廣」。⁷¹

布瑞基未曾說明他為何選擇泰戈爾的詩文來譜寫歌曲。黑德推測此選擇是經由羅滕斯坦的推薦，因為布瑞基曾於 1924 至 1925 年間與羅滕斯坦同住，在西倫敦的荷蘭公園（Holland Park）附近。⁷² 但這個推測相當牽強，因為布瑞基的第一首泰戈爾歌曲《日復一日》譜寫於 1922 年，早於兩人的鄰居關係，且離《園丁集》出版已逾九年！興德馬許（Paul Hindmarsh）在作品目錄中簡略提及，此建議係來自法絲（Marjorie Fass, 1886-1968）。⁷³ 法絲是布瑞基的鄰居，之後成為布瑞基夫婦的密友，也擔任布瑞基的秘書。她曾熱中舉辦「客廳音樂會」，這讓興德馬許的說法頗具說服力。

班費爾德概括布瑞基的歌詞取材，不脫「睡眠」（sleep）、「夢」（dreams）、「交流屏障」（the communication barrier）與「死亡」（death）四個主題。⁷⁴ 其中的第三點「交流屏障」的確出現在布瑞基所採用的三首泰戈爾詩作裡，例如取自《園丁集》第 20 首的《日復一日》，原詩為兩詩節，歌詞中譯及主題運用如【表 1】所示：

⁷⁰ 四年後（1929）《旅程的終點》也被霍爾斯特譜寫成歌曲。

⁷¹ Huss, *The Music of Frank Bridge*, 30-31.

⁷² Head, "The Flute and the Harp," 127-128.

⁷³ Hindmarsh, *Frank Bridge (1879-1941)*, 175-176.

⁷⁴ Banfield, *Sensibility and English Song*, 345.

【表 1】布瑞基《日復一日》歌詞中譯與主題運用

| 段落 | 原詩（英文） | 中譯 | 音樂主題 |
|----|---|---|-------------------------------|
| 前奏 | | | A |
| 一 | Day after day he comes and goes away. Go, and give him a flower from my hair, my friend. If he asks who was it that sent it, I entreat you do not tell him my name— For he only comes and goes away. | 日復一日，他來了又走。 去，且給他一朵我髮上的花， 我的朋友。 如果他問起送它的是誰， 我懇求你別告訴他我的名字—— 因他只會來了又走。 | B+C D, E A A C |
| 間奏 | | | A |
| 二 | He sits on the dust under the tree. Spread there a seat with flowers and leaves, my friend. His eyes are sad, and they bring sadness to my heart. He does not speak what he has in mind; He only comes and goes away. | 他坐在樹下的塵土上。 在那裡佈上花席且離開，我的朋友。 他的眼神哀傷，而它們為我的心帶來哀傷。 他不說他心底有什麼； 他只會來了又走。 | B D, E A, B A B+C |

詩中的「詩意我」似為女性，且應具有貴族甚至皇室身分；經常來到樹下打坐、讓她感嘆「只會來了又走」的那位男性，則可能是修行者。或許礙於階級身分或婚姻關係，女子雖然遭人關懷，卻不願意透露自己的姓名，在交流的渴望中自我壓抑。

布瑞基經常在歌曲裡使用大量的七和弦與增和弦模糊調性並製造張力，在他的三首泰戈爾歌曲中更是明顯。班費爾德曾將《日復一日》中「坐在塵土上」等描述理解為印度意象，由此解釋音樂中多重的四度，係為了增加異國風味。⁷⁵ 但在麥卡錫的日記中，卻發現布瑞基曾參加她的講座式音樂會，並在她演唱時以其他人都可聽到的聲量站起來，走出門外。⁷⁶ 從麥卡錫的回憶可以推論，布瑞基對於東方素材並不具強烈興趣。換句話說，即使布瑞基想用音樂描繪東方色彩，也很可能傾向不直接引用。

⁷⁵ Banfield, *Sensibility and English Song*, 348.

⁷⁶ Ghuman, *Resonances of the Raj*, 35.

【譜例 2】列出《日復一日》的五個音樂主題（歌詞與主題之搭配如【表 1】所示）。

【譜例 2】布瑞基《日復一日》的五個音樂主題

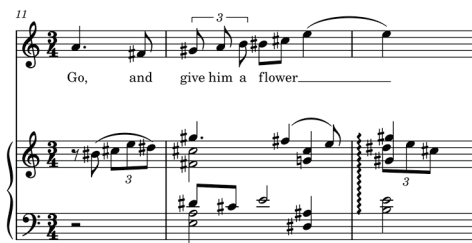
主題 A



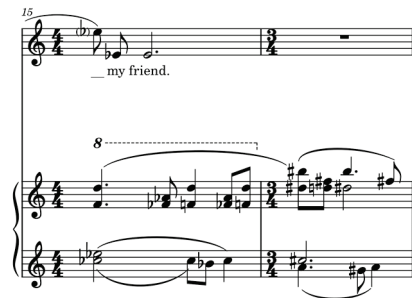
主題 B 與 C



主題 D



主題 E



第 1-4 小節由鋼琴帶出的主題 A，為呈現半音下行的一連串轉位七和弦，這也是整部作品中最常被使用的主題。第 5 小節人聲出現時，鋼琴則以空心五度疊加成七和弦，形成緩慢踱步的頑固低音，此為主題 B。與 B 搭配的五聲音階人聲旋律「日復一日，他來了又走」為主題 C；人聲結束後鋼琴又重複其旋律片段，猶如回聲。第 11-16 小節人聲唱出「去，給他一朵我髮上的

花」時，鋼琴右手一個具飛揚神態的三連音旋律可視為主題 D；它也在第二詩節的「在那裡佈上花席」出現，與「花」的意象產生連結。第 15-16 小節有個在半音間游移的七和弦，上方聲部則製造出三全音音程；這個主題 E 兩度用來呈現「我的朋友」，之後也都帶出主題 A。人聲在宣敘調風格下，以多變的節奏忠實傳達詩文的「語言韻律」。上述五個主題，不僅以音樂對應詩文，也為鬆散的和聲與人聲樂句提供了結構框架。

《日復一日》的音樂結構具有器樂作品般的素材使用；取自《園丁集》第 29 首的《對我說，吾愛》則巧妙轉化藝術歌曲的形式傳統。原詩描繪黎明時，兩人告別夜裡繾綣之情慾（見下方原詩與中譯對照），使人想起西方文學典型裡的「晨歌」（法 *Aubade*；德 *Tagelied*），亦即「破曉離別歌」。但細讀後會發現，除了最初與最末的疊句為祈使句，中間段落幾乎都使用未來式，即尚未發生之事。可能是「詩意我」在等不及對方回答前就已經幻想大片劇情；也可能是問者根本不在乎對方在說些什麼。兩人即使面對面，卻還是沒有交流。

- | | | |
|---|---|---|
| 一 | Speak to me, my love! Tell me in words what you sang. | 對我說，吾愛。用話語告訴我你唱了什麼。 |
| 二 | The night is dark. The stars are lost in clouds. The wind is sighing through the leaves. | 夜色黝黯。星辰迷失在雲裡。風正吹拂過樹葉間。 |
| 三 | I will let loose my hair. My blue cloak will cling round me like night. I will clasp your head to my bosom; And there in the sweet loneliness murmur on your heart. I will shut my eyes and listen. I will not look in your face. | 我將鬆開我的髮。我的藍色大衣將如夜晚般環抱著我。我將把你的頭扣向我胸；而在你心上將會有一陣甜美的孤獨呢喃。我將會閉上雙眼而傾聽。我將不會看你的臉。 |
| 四 | When your words are ended, we will sit still and silent. Only the trees will whisper in the dark. | 當你的話語結束，我們將會安靜且無聲地坐著。只有樹林將會在黑暗中絮語。 |
| 五 | The night will pale. The day will dawn. We shall look at each other's eyes and go on our different paths. | 夜晚將會淡白。白日將會黎明。我們將會望向彼此的雙眼，且走向不同的路途。 |
| 六 | Speak to me, my love! Tell me in words what you sang. | 對我說，吾愛。用話語告訴我你唱了什麼。 |

布瑞基在前奏裡，由鋼琴中聲部帶出使用八聲音階的旋律，搭配右手的上行琶音，有如自彈自唱的遊唱詩人曲調，即詩中的「吾愛」(my love)。第一及第六詩節設計為同一旋律，後者為前者的擴充，既符合原詩的結構特色，也加強布瑞基偏愛的呼喊語氣。第二至第五段則多經串連，以宣敘調的風格朗誦詩句，但隨各段詩意不同而有所差異。第二段人聲多為重複音，鋼琴則演奏前奏的吟唱主旋律與琶音。第三段將原本於鋼琴中聲部的旋律轉至右手，並以八度呈現，提高力度。到了第四段，「只有樹林將會在黑暗中絮語」(Only the trees will whisper in the dark)處，鋼琴並未做出任何音畫，反而在人聲結束後重複了前奏的吟唱與琶音，以此帶入第五段歌詞，一直到「望向彼此的雙眼」(look at each other's eyes)才以寬幅分解和弦及音量到達情感高峰，延續至第六段的吶喊。然而，即使呼喚拉長，最終仍回到弱聲，鋼琴兀自吟唱前奏曲調，琶音已不見，猶如歌聲遠颺。作曲家將散文式的詩句串連，並以宣敘調處理，力求原詩句的語文韻律不被扭曲。但他也利用了藝術歌曲中的詩節概念，為鬆散的獨白賦形。音域狹窄的吟唱旋律，有如節制的情感，唯獨在爆發的瞬間，聽眾才猛然覺察，這平淡的語氣裡藏有多巨大的渴望。

《我不死夢境裡的居住者》出自《園丁集》第 30 首，歌名取自最後一句歌詞。此曲係受愛爾蘭男高音麥科馬克(John McCormack, 1884-1945)委託所作，於 1925 年 6 月首演。⁷⁷ 原詩與中譯對照如下：

- | | | |
|---|--|---|
| 一 | You are the evening cloud floating in the sky of my dreams. I paint you and fashion you ever with my love longings. You are my own, my own, Dweller in my endless dreams! | 你是向晚的雲，漂流在我夢境的天空裡。我描繪你，形塑你，以我對愛的渴求。 你是我自己的，我自己的，在我無邊夢境裡的居住者。 |
| 二 | Your feet are rosy-red with the glow of my heart's desire, Gleaner of my sunset songs! Your lips are bitter-sweet with the taste of my wine of pain. You are my own, my own, Dweller in my lonesome dreams! | 你的雙足玫瑰般紅，帶著我渴望的熾焰，我黃昏歌曲的拾穗者！你的雙唇苦帶著甜，有我痛苦之酒的味道。 你是我自己的，我自己的，在我孤寂夢境裡的居住者。 |

⁷⁷ Little, *Frank Bridge*, 76-77.

- 三 With the shadow of my passion have I darkened your eyes, Hunter of the depth of my gaze! I have caught you and wrapt you, my love, in the net of my music.
You are my own, my own, Dweller in my deathless dreams!
- 以我激情的陰影，黯黯了你的雙眼，我深沈凝視的獵捕者！我已抓住了你且綑綁了你，我的愛，在我音樂的網裡。
你是我自己的，我自己的，在我不死夢境裡的居住者。

原詩裡雖然充滿壯闊的意象，但終究都只發生在「詩意我」自己「無邊」(endless)「孤寂」(lonesome)與「不死」(deathless)的夢境裡。或許因為係委託創作，布瑞基保留許多傳統藝術歌曲常見的樣式：例如三個詩節最後的疊句，被賦予長音的深情呼喚旋律；鋼琴中大量的琶音、分解和弦處理，也有史特勞斯般的流動感。這些特色都讓《我不死夢境裡的居住者》成為布瑞基這三首泰戈爾歌曲中最見傳統精髓者。

為次女高音所作的《日復一日》創作於 1922 年 1 月，《對我說，吾愛》則為 1924 年 10 月。布瑞基似乎將這兩首歌曲視為一體，於 1925 年交由他慣常合作的奧格納 (Augener) 一起出版，但未見當時的首演紀錄。《我不死夢境裡的居住者》創作於 1925 年 1 月，由麥科馬克委託暨首演；雖然在 1926 年由奧格納出版時，樂譜上亦標明題獻給麥科馬克，但根據興德馬許的研究，布瑞基將手稿贈送給庫立吉夫人 (Elizabeth Sprague Coolidge, 1864-1953)，⁷⁸ 並寫上：「給伊莉莎白，以法蘭克·布瑞基的愛。原稿，1925 年 6 月，倫敦。法蘭克·布瑞基。」

從原詩出處、創作、編制、出版、首演及題獻，前兩首與第三首歌曲都看似兩個不同群體，但學者皮爾京頓 (Michael Pilkington) 卻主張，這三首泰戈爾歌曲其實構成了一個整體：《日復一日》裡按捺不住單方面等待的女性，在《對我說，吾愛》中終於與對方面對面接觸；被等待的男性則在《我不死夢境裡的居住者》熱切回應，即使最終女方必須離去。⁷⁹ 這個觀點也可以解釋《對我說，吾愛》與《我不死夢境裡的居住者》在圓舞曲節奏及音響特徵上的關連性，因此具有相當高的參考價值。

⁷⁸ 關於庫立吉夫人對現代音樂發展的贊助與貢獻，請參考黃均人，《捆包「阿帕拉契」之夜》(臺北：高談文化，2005)。

⁷⁹ Michael Pilkington, program notes, in booklet of *The Songs of Frank Bridge*, Hyperion CDD22071, 2014, 2 CDs.

1925年10月，為慶祝法絲的莊園落成，布瑞基取喬伊斯詩作譜寫了《金色髮絲》，歡快愉悅的氣氛、清楚的調性，都近似他的早期歌曲。有趣的是，這首歌曲卻不是由奧格納、而是由夏貝爾公司（Chappell）於該年發行。一個月後，他在《旅程的終點》再度回到不具清楚調性的音樂語言，呈現天真兒子與疲累父親關於死亡的問答。這首為男高音或高男中音的作品，雖然在1926年就已經出版，卻同樣缺乏當代的首演紀錄。直到1974年，《旅程的終點》與三首泰戈爾歌曲被匯集成《四首歌曲》（*Four Songs*），由購併奧格納的斯泰納與貝爾公司（Stainer & Bell）出版。⁸⁰

「旅程的終點」看似隱喻死亡，如同布瑞基較早之前的《最後的召喚》，都顯示出他對一次大戰中死傷友人的懷念。但就布瑞基當時的處境來說，「旅程的終點」或許另有所指。他的指揮生涯雖獲好評，尖銳的性格卻令他始終未能得到專任職位。大戰期間的經濟衰敗，迫使他必須教更多弦樂學生才能維持生活所需。然而在這麼困頓的環境下，布瑞基仍在1921年展開鋼琴奏鳴曲的創作，足見他對作曲的鍾愛。1922年5月，布瑞基第一次與庫立吉夫人會面，這位傾全力贊助現代音樂的美國富孀，很快就提出鉅額贊助的承諾。布瑞基幾經遲疑，最終還是接受了庫立吉夫人的好意，讓自己能專心創作，⁸¹進而在日後完成多部頂尖作品，除了上述鋼琴奏鳴曲外，尚有第三號弦樂四重奏、鋼琴三重奏及第四號弦樂四重奏等，讓他的名聲得以遠傳至歐陸及美國。由此觀之，「旅程的終點」似乎也是他藝術歌曲創作生涯上的一個隱喻，宣告他終於可以不用因為經濟考量來創作符合市場口味的歌曲。即使是告別之作，這四首歌曲細膩的情感表現與不落俗套的語言，都讓布瑞基這個告別的手勢顯得優雅而莊嚴。

六、結 語

柯波拉曾如此評述泰戈爾所引發的音樂創作：

⁸⁰ Frank Bridge, *Four Songs* (London: Stainer & Bell), 1974.

⁸¹ 關於庫立吉夫人說服布瑞基接受贊助的過程，請參考 Stephen Banfield, “‘Too Much of Albion’? Mrs. Coolidge and Her British Connections.” *American Music* 4, no. 1 (Spring 1986): 59-88. <https://doi.org/10.2307/3052185>.

整體來說這些早期的歌曲，相較於 1920 年代後期以後，即泰戈爾在西方名聲開始下降時之創作，前者看來較不成功。這些早期的作品在創作時顯得時尚，當時的泰戈爾在西方是一個紅人（fad），大眾在他的作品上堆滿奉承，同時卻經常誤解詩人真正在說的。似乎要到這個騷動平息下來，作曲家們才得以在不那麼狂熱的氣氛下仔細思索泰戈爾的作品，以賦予它們嚴肅的音樂思考。⁸²

柯波拉所言符合一般觀念裡對創作行為的觀感，強調具有藝術價值的創作通常需要較長的醞釀過程。將這個看法對照羅納德與布瑞基的泰戈爾歌曲，可發現兩位作曲家皆傳承自英國十九世紀以來的「客廳敘事歌」傳統，但作法大不相同。羅納德的《歌曲奉獻》，特別是 1913 年的第一系列，具有多重的時尚成分。他在《吉檀迦利》英文版出版的同一年就推出四首歌曲，搭上泰戈爾於英國文壇名聲竄起的風潮。以〈摘起這朵小花〉為例，詩文的刪減削弱了宗教暗示，使其更接近當代偏愛的海涅式清新風格。歌曲中刻意安排數處突顯歌者聲樂表現力的長音，凌駕詩文的語言韻律，則可見到作曲家如何被「客廳敘事歌」的市場取向所制約。反觀布瑞基，他在《園丁集》出版九年後才開始創作，大膽地將三首原本並無明確關連的詩歌構築成詩意整體。他並未刪減泰戈爾的詩文，且試圖以宣敘調保留原有詩歌韻律，再透過鋼琴所承載的素材建構出作品的結構邏輯。布瑞基擺脫「客廳敘事歌」語彙的泰戈爾歌曲，或許因高度擴張調性的聲響外觀而無法馬上獲得共鳴，卻在半個世紀後重新獲得認識與定位：研究者將其稱為布瑞基藝術歌曲成就的總結，也是作曲家在晚期展現旺盛創新能力的先兆。這些評價，應能擔當柯波拉所言之「嚴肅的音樂思考」。

然而，對照本文針對泰戈爾於英國文壇接受情形的分析，柯波拉上述引文不免也落入類似的盲點。泰戈爾詩歌在英國文壇所掀起的討論，除了將其比附為基督宗教的神秘主義，也曾被弱化西方成分，窄化為純粹的孟加拉民俗文學。影響最深遠的評論，則是對其英文能力的質疑，以及對孟加拉文版本想像式的推崇。柯波拉所指的「詩人真正在說的」究竟是什麼？就文類來說，答案可能是泰戈爾孟加拉文的歌詞與旋律；就文學史來說，答案可能包括漫長的印度與西方文學的大量經典；就哲學來說，則會陷入多重複雜的印

⁸² Coppola, “Rabindranath Tagore and Western Composers,” 49.

度宗教思想的浩瀚範疇。然而，對於以音樂來詮釋泰戈爾的西方作曲家來說，這些是他們在意的嗎？

回到本文所討論的作品。羅納德在《歌曲奉獻》，特別是第二系列裡，將泰戈爾詩文中的宗教情懷，轉化為基督宗教世界裡的朝聖傳統、聖歌音樂及節慶歌曲。法爾茲的《犧牲》配樂固然有其時空背景的限制，但他從中實驗如何融合東、西方樂器，並將其納為日後開發個人新音樂語言的資源。布瑞基則讀到了「交流屏障」的情感：詩文裡的疏離激發出不妥協的和聲語言，似乎觸動了作曲家在創作生涯中的懷才不遇、不被理解；三首歌曲中多次的探問、呼喊，或許也可以被理解成作曲家的心境寫照？

這幾位作曲家的泰戈爾歌曲，都未曾使用泰戈爾自創歌曲的音樂素材，在音樂上或許都未能符合所謂「詩人真正在說的」。但就如本文所示，泰戈爾質樸、淺白的英文詩歌，能在文學與音樂間激發出不同閱讀與延伸，評價正反皆有，卻從未能趨於一致。從這一點來看，泰戈爾的詩歌最引人深思的，不見得是「詩人真正在說的」，反而更在於他總是能讓不同讀者找到共鳴，反映出「他們真正在渴望著的」。

參考文獻

一、原始文獻

(一) 書籍

- Tagore, Rabindranath. *The Crescent Moon: Child Poems*. London: Macmillan, 1913.
———. *The Gardener*. London: Macmillan, 1913.
———. *Gitanjali (Song Offerings)*. London: Macmillan, 1913.
———. *Sacrifice: And Other Plays*. London: Macmillan, 1917.

(二) 樂譜

- Bridge, Frank. *Four Songs*. London: Stainer & Bell, 1974.
Ronald, Landon. *Song-Offerings*. London: Enoch & Sons, 1913.
———. *Song-Offerings: Second Series*. London: Enoch & Sons, 1920.

(三) 錄音

- Bridge, Frank. *The Songs of Frank Bridge*. Hyperion CDD22071, 2014. 2 CDs.

二、研究文獻

(一) 書籍與書籍文章

- Aronson, Alex. *Rabindranath through Western Eyes*. Allahabad, India: Kitabistan, 1943.
Banfield, Stephen. *Sensibility and English Song: Critical Studies of the Early Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
Disher, Maurice Willson. *Victorian Song: From Dive to Drawing Room*. London: Phoenix House, 1955.
Ghuman, Nalini. *Resonances of the Raj: India in the English Musical Imagination, 1897-1947*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

- Head, Raymond. "The Flute and the Harp: Rabindranath Tagore and Western Composers." In *Rabindranath Tagore: Perspectives in Time*, edited by Mary Lago and Ronald Warwick, 122-140. London: Macmillan, 1989.
- Hindmarsh, Paul, ed. *Frank Bridge (1879-1941): The Complete Works*. Poynton, UK: PHM Publishing, 2016.
- Hold, Trevor. *Parry to Finzi: Twenty English Song-Composers*. Woodbridge, UK: Boydell Press, 2002.
- Hughes, Meirion, and Robert Stradling. *The English Musical Renaissance 1840-1940: Constructing a National Music*. 2nd ed. Manchester: Manchester University Press, 2001.
- Huss, Fabian. *The Music of Frank Bridge*. Woodbridge, UK: Boydell Press, 2015.
- Jean-Aubry, Georges. *La Musique et les Nations*. Paris: Éditions de la Sirène, 1922.
- Kripalani, Krishna. *Rabindranath Tagore: A Biography*. Rev. ed. New Delhi: UBS Publisher's Distributors, 2012.
- Little, Karen R. *Frank Bridge: A Bio-Bibliography*. Westport, CT: Greenwood Press, 1991.
- MacDonald, Malcolm. *John Foulds and His Music*. New York: Pro/Am Music Resources, 1989.
- Payne, Anthony. *Frank Bridge: Radical and Conservative*. London: Thames Publishing, 1984.
- Rothenstein, William. *Men and Memories: A History of the Arts 1872-1922*. Vol. 2, 1900-1922. New York: Tudor Publishing, 1936.
- Said, Edward W. *Orientalism*. London: Penguin Books, 1995.
- Thompson, Edward. *Rabindranath Tagore: Poet and Dramatist*. New Delhi: Oxford University Press, 1991.
- Van der Linden, Bob. *Music and Empire in Britain and India: Identity, Internationalism, and Cross-Cultural Communication*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- Yeats, William Butler. Introduction to *Gitanjali (Song Offerings)* by Rabindranath Tagore, vii-xxii. London: Macmillan, 1913.

黃均人。《捆包「阿帕拉契」之夜》。臺北：高談文化，2005。

【Huang, Chun-Zen. *The Night of Appalachian Spring*. Taipei: Cultuspeak, 2005.】

（二）期刊文章

Antcliffe, Herbert. “A Decade of English Song.” *The Musical Quarterly* 11, no. 2 (April 1925): 219-230.

Banfield, Stephen. “‘Too Much of Albion’? Mrs. Coolidge and Her British Connections.” *American Music* 4, no. 1 (Spring 1986): 59-88. <https://doi.org/10.2307/3052185>.

Coppola, Carlo. “Rabindranath Tagore and Western Composers: A Preliminary Essay.” *Journal of South Asian Literature* 19, no. 2 (Summer, Fall 1984): 41-61.

Gilevych, K. V. “‘Gitanjali’ and ‘The Gardener’ by Rabindranath Tagore: Peculiarities of Style.” *Східний свм*, 2009/no. 2: 145-153.

Head, Raymond. “Holst and India (I): ‘Maya’ to ‘Sita’.” *Tempo*, no. 158 (September 1986): 2-7.

———. “Holst and India (II).” *Tempo*, no. 160 (March 1987): 27-36.

———. “Holst and India (III).” *Tempo*, no. 166 (September 1988): 35-40.

Hurwitz, Harold M. “Yeats and Tagore.” *Comparative Literature* 16, no. 1 (Winter 1964): 55-64. <https://doi.org/10.2307/1769883>.

Jelnikar, Ana. “W.B. Yeats’s (Mis)Reading of Tagore: Interpreting an Alien Culture.” *University of Toronto Quarterly* 77, no. 4 (Fall 2008): 1005-1024. <https://doi.org/10.3138/utq.77.4.1005>.

Kabir, Humayun. “Mysticism and Humanity of Tagore.” *East and West* 12, no. 2/3 (1961): 103-109.

“Landon Ronald.” *The Musical Times* 51, no. 806 (1910): 217-219.

Matta, Rakib Farooq, and Morve Roshan K. “An Evaluation of Mysticism in Rabindranath Tagore’s *Gitanjali* (1910).” *Scholedge International Journal of Multidisciplinary & Allied Studies* 4, no. 11 (2017): 103-107. <http://dx.doi.org/10.19085/journal.sijmas041101>.

- Pound, Ezra. "Rabindranath Tagore." *Fortnightly Review* 93, no. 555 (March 1913): 571-579.
- Radice, William. "Keys to the Kingdom: The Search for How Best to Understand and Perform the Songs of Tagore." *University of Toronto Quarterly* 77, no. 4 (Fall 2008): 1095-1109. <https://doi.org/10.3138/UTQ.77.4.1095>.
- Schulz, Thomas. "Zwischen Indien und England: Der wiederentdeckte Komponist John Foulds (1880-1939)." *Neue Zeitschrift für Musik* 176, no. 6 (2015): 33-35.
- Sinclair, May. "The 'Gitanjali': Or Song-Offerings of Rabindra Nath Tagore." *The North American Review* 197, no. 690 (May 1913): 659-676.
- Williams, Louise Blakeney. "Overcoming the 'Contagion of Mimicry': The Cosmopolitan Nationalism and Modernist History of Rabindranath Tagore and W. B. Yeats." *The American Historical Review* 112, no. 1 (February 2007): 69-100. <https://doi.org/10.1086/ahr.112.1.69>.
- Wyndham, H. Saxe. "Sir Landon Ronald, 1873-1938." *The Musical Times* 79, no. 1147 (1938): 696-697.

(三) 網路

- Caldwell, John, Anne Daye, and James Porter. "England (Land)." *MGG Online*, edited by Laurenz Lütteken. Published online July 2017. Accessed July 26, 2021. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13896>.
- Foreman, Lewis. "Fogg, (Charles William) Eric." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Published online 2001. Accessed July 23, 2021. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09915>.
- MacDonald, Malcolm. "Foulds, John." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Published online 2001. Accessed August 5, 2021. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10048>.
- Neuls-Bates, Carol. "Leginska [Liggins], Ethel." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Published online 2001. Accessed July 23, 2021. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.42464>.

Porter, James, Jeremy Barlow, Graham Johnson, Eric Sams, and Nicholas Temperley. “Ballad.” *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Last modified July 25, 2013. Accessed August 11, 2021. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01879>.

Radice, William. “Tagore, Rabindranath.” *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Published online 2001. Accessed July 22, 2021. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27380>.

(四) CD 手冊

Pilkington, Michael. Program notes. In booklet of *The Songs of Frank Bridge*. Hyperion CDD22071, 2014. 2 CDs.

Rabindranath Tagore's Poetry and English Songs in the Early Twentieth Century: On Musical Settings by Landon Ronald, John Foulds and Frank Bridge

Yung-Kai TSAI

Summary

Shortly before the outbreak of World War I, Rabindranath Tagore (1861-1941), a poet from the British Raj, published three volumes of poetry, *Gitanjali*, *The Gardener*, *The Crescent Moon* between 1912 and 1913, which instantly caught the attention of the literary circle in London. Tagore was awarded the Nobel Prize in Literature in 1913 and was the first non-Caucasian laureate for the category. As a musician himself, the poet selected lyrics of his own Bangali songs and recast them into prose translations and published them in the above three volumes. With his international acclaim, these English poems were translated into different languages and published in many countries around the world. From 1913 to 1930, the poetry of Tagore inspired many composers in the West who tried to adapt the poetic texts for their songs. From the currently available materials, the author finds that the great fervor to set Tagore verse into songs originated from England, where the popularity of his poetic works first began. Landon Ronald (1873-1938) composed two sets of *Song-Offerings* in 1913 and 1920 which were based upon the poems from *Gitanjali*, John Foulds (1880-1939) wrote incidental music for *Sacrifice* and two of the songs were based upon Tagore's poems, and Frank Bridge (1879-1941) set three poems from *The Gardener* into music. These musical renderings reflect the challenges posed against the writing of English songs, and the development of English music in general due to the complex political and social environment. Taking into consideration the political tension between UK and India, the author investigates the

above-mentioned works within a broader context. The first part of the essay reviews the reception of Tagore's poetry in England and how they were interpreted by the musical world. The second part examines these works through their generic characteristics and the musical languages of each composer to show how the poems were represented in these songs.

The Irish poet William Butler Yeats (1865-1939) played a pivotal role in the early reception of Tagore in England. At first, he and the American poet Ezra Pound (1885-1972) helped fine-tune the English translation of Tagore's poems, then he wrote an introduction to the English edition of *Gitanjali* when it was first published. Yeats's misreading of Tagore has been widely discussed but this did not repudiate the fact that his interpretation has dominated the understanding of Tagore's poetic works. Although Yeats did not understand Bangali, he constantly praised the musicality of Tagore's poetry and regretted that it was not translatable into English. His comments further instigated disagreements among the literati: whereas some adored the rhythm in the prose translation of Tagore's poems, others criticized the poor quality of English. Behind these debates, there was an over-riding ideology of Orientalism, which treated Tagore's poems as "the other" and attempted to confine his works within the stereotype of the colonized constructed by the colonizer. The antagonism reflected the resentment of the English people against the Indian Independence Movement.

Landon Ronald composed four songs with poetic texts from *Gitanjali* the same year of its first publication by Macmillan. As a renowned conductor, consultant of the newly established Gramophone Company and chairman of Guildhall School of Music, Ronald was famous for his songs, most notably, "Down in the Forest." Ronald's songs were usually categorized as the "drawing-room ballad," also known as "sentimental ballad" or "royalty ballad." Take the first song "Pluck This Little Flower" from the first series of *Song-Offerings* for example, Ronald made several changes, such as: deleting texts with explicit religious implication in order to emphasize the affection of "the lyrical I" to the addressee. Nonetheless, his alteration also unraveled the parallel structure between the 1st and 2nd stanzas. At the end of the song, the composer set the vocal line in high register with a fermata to create an

emotional climax, a practice that conforms to the trope commonly used in drawing-room ballads, but inevitably the change breaks down the prosody in the poetic text. Such musical features were rarely used in the second series of *Song-Offerings*. Compared to the first series, the four poems chosen in 1920 are more introspective and contemplative with internal dialogues. In composition techniques, we can observe the influence of Claude Debussy (1862-1918) and Robert Schumann (1810-1856) on these later works, which broke through the limitations of drawing-room ballad and the artistry moved a step closer to romantic art songs.

John Foulds is famous for his *World Requiem*, composed between 1919 to 1921. His lover Maud MacCarthy (1882-1967) inspired his interest in Indian music, so when the Union of the East and West commissioned him to compose the incidental music for *Sacrifice*, Tagore's play produced by Prince of Wales Theatre, he happily accepted. The whole piece includes two songs, namely "I Am Going Alone in This World" and "Ye Dweller in the House," unfortunately they were never published. The only source available for research into these works is the account written by Malcolm MacDonald, which indicated that the work contains solo voice, a string quartet with violins and a tamping. This unique instrumentation anticipates his works after 1936 when he started working for All-India Radio, during which he collected Indian folk music and wrote hybrids featuring elements from both western and Indian musical traditions. However, considering the abundant musical elements from Ancient Greek and Celtic cultures embedded in his earlier works, Foulds was considered more an "internationalist" when he composed incidental music for *Sacrifice* because he believed in the intercommunication of musical principles in different civilizations. By incorporating materials from far and wide, he could reinvent the modern musical language and appropriate them for his own works.

Frank Bridge's earlier songs are also branded with characteristics of drawing-room ballads. In the choice of texts, he was often criticized to be "haphazard" or "opportunistic." Nevertheless, he started working on verse written by highly accomplished poets, including Walt Whitman (1819-1892), Tagore and James Joyce (1882-1941) after 1917. His *Day after Day*, composed in 1922 for mezzo-soprano, showcases Tagore's prose-like prosody written in recitatives and conveys

authentically the cadence in Tagore's poems with constantly changing rhythms. The music constitutes of five musical themes, which not only correlate with the texts but also provide a structural support for the vocal phrases which are loosely connected and tonally ambiguous. The lyrics of *Speak to Me, My Love*, composed in 1924, are also set in recitative. The varied repetitions of the main melody in piano part see an intelligent transformation of the strophic convention in art songs. *Dweller in My Deathless Dreams*, commissioned by the Irish tenor John McCormack (1884-1945), observes the convention of the romantic *Lied*. As Michael Pilkington points out, these three songs can be read as a poetic entity in itself: it begins with the female speaking voice in *Day After Day* who could hardly contain herself in the long wait. The longing was fulfilled with a face-to-face encounter in *Speak to Me, My Love*, and finally the male speaking voice responded passionately in *Dweller in My Deathless Dreams*. This interpretation can be accepted when the closely linked waltz rhythm in the 2nd and 3rd songs can be interpreted to suggest the man's response to the woman. Bridge stopped writing art songs in 1926 after he finished the composition of *Journey's End*, and turned his focus to instrumental music that are radical with avant-garde style. Even though he never returned to song compositions, his Tagore songs can be seen as the summit of his song writing and they are now regarded as the milestone of the Tagore phenomenon in the history of English art song during the early twentieth century.

In conclusion, written in 1913, Ronald's *Song-Offerings* signals a pursuit after the literary and musical fashions of the time. It was not until his second series of *Song-Offerings* and Bridge's Tagore songs that the fad created by Tagore's poetry started to fade out. At this point, composers had more critical distance which allowed them to understand Tagore's poems with more depth and arrange the music with more sophistication and subtlety. For example, Bridge chose to set Tagore's unique language style to recitatives which gave his works a modernistic twist. With the new harmonic language of extended tonality, the composer underlined the communication barrier in Tagore's portrayal of the human mind in his verse. These analyses indicate that the literary and musical reception of Tagore's poetry deserve to be re-read and re-examined with close readings. The artistic value of Tagore's

poetry is still tensely debated, but through the mediation of music, his poetry has undoubtedly mirrored the musical intentions of these composers.

Keywords: Rabindranath Tagore, Landon Ronald, John Foulds, Frank Bridge, English Songs

蔡永凱，國立臺灣大學資訊管理學系學士，國立臺灣大學音樂學研究所碩士，國立臺灣師範大學音樂學博士，現為東海大學音樂學系專任助理教授。專長研究領域為藝術歌曲與歌劇。

Yung-Kai TSAI is assistant professor at the Department of Music of the Tunghai University. His main research fields include Lied and opera.