

# 理查·史特勞斯的「鋼琴藝術歌曲樂團化」—創作、演出與出版

蔡永凱

## 摘 要

理查·史特勞斯(Richard Strauss, 1864-1949)，在樂團歌曲的發展上是最具有代表性的人物之一。按照作品生成的步驟，他的樂團歌曲又可分為「鋼琴藝術歌曲樂團化」與「原創樂團歌曲」兩類，並以前者為大宗。作曲家將自身的藝術歌曲由鋼琴版本改編為樂團版本，所反映出的不只是單一「樂類」之發展與變異，它其實突顯出在十九世紀末至廿世紀初之音樂產業中，如何將「藝術歌曲」視為一商品來操作。本研究藉由相關史料的爬梳，說明史特勞斯當時將自身鋼琴藝術歌曲樂團化的動機，同時，亦將整理作品演出乃至於出版的情形，以「創作—演出—出版」的互動關係，說明這一類作品特殊的文本性。

關鍵字：理查·史特勞斯、藝術歌曲、樂團藝術歌曲、鋼琴藝術歌曲樂團化、音樂出版

# **Richard Strauss's *Klavier-Orchestrierung*: Composition, Performance and Publication**

Yung-Kai Tsai

## **Abstract**

Richard Strauss (1864-1949) is a representative figure of the genre *Orchesterlieder*. Judging from his creative process, we can divide his work for this genre into two sub-categories: the original *Orchestergesang* and the *Klavierlied-Orchestrierung*. Strauss's orchestral arrangement of his own *Lied* embodies both the historic evolution and its derivation from this specific music genre; but more importantly it illuminates how *Lied* was viewed and even manipulated as a commercial product in the fin-de-siècle music industry. By re-examining primary sources, including Strauss's correspondence, documents pertaining to these works' performance history and their publication, the author investigates the motivation of Strauss's orchestration for his own piano *Lieder*, especially the commercial factors involved, and unfolds the textual interplay between composition — performance — publication of *Klavierlied-Orchestrierung*.

**Key words:** Richard Strauss, Lied, Orchesterlied, Klavierlied-Orchestrierung, music publishing

## 一、史特勞斯的「鋼琴藝術歌曲樂團化」 (Klavierlied-Orchestrierung)

理查·史特勞斯可說是樂團藝術歌曲(Orchesterlied)(或稱「樂團歌曲」(Orchestergesang))<sup>1</sup>發展的關鍵人物。他的相關創作數量眾多，且涵蓋了三個主要領域：創作之初即以樂團構思的，稱為「原創樂團歌曲」(originärer Orchestergesang)，最知名的此類作品非《四首最後的歌》(*Vier letzte Lieder*)莫屬；由鋼琴藝術歌曲改編為樂團版本的，則又可細分為兩類：少數為他人所樂團化，包括《小夜曲》(*Ständchen*)、<sup>2</sup>《致獻》(*Zueignung*)之第一版本<sup>3</sup>等；另一類則是「作曲家自行樂團化的鋼琴藝術歌曲」<sup>4</sup>，鋼琴與樂團版本均為史特勞斯所作。

史特勞斯的「鋼琴藝術歌曲樂團化」，雖然常被演奏、錄音，在學界的研究卻相當稀少。<sup>5</sup>這可由兩個原因來解釋：首先，史特勞斯將自己的鋼琴歌

---

<sup>1</sup> 「樂團藝術歌曲」(Orchesterlied)與「樂團歌曲」(Orchestergesang)皆指為獨唱人聲與管絃樂團所譜寫的藝術歌曲。前者將這一類歌曲視為「鋼琴藝術歌曲」(Klavierlied)之分支，使用較為普遍；後者則為1977年由達努瑟(Hermann Danuser)提出，他藉由這個新名詞，試圖突顯出這類作品與鋼琴藝術歌曲之間，在美學與作品特色上的差異。詳細討論請參考蔡永凱，〈「樂團歌曲？」！——反思一個新樂類的形成〉，收錄於《少年魔號——馬勒的詩意泉源》，羅基敏、梅樂互編著（台北：華滋，2010），75-88 與蔡永凱，〈理查·史特勞斯樂團歌曲研究〉（國立臺灣師範大學博士論文，2013），1-65。達努瑟原文則見 Hermann Danuser, "Der Orchestergesang des Fin de siècle: Eine historische und ästhetische Skizze," *Musikforschung* 30/4 (1977): 425-451。

<sup>2</sup> 參考本文第二部份說明。

<sup>3</sup> 《致獻》前後共有兩個版本，較知名且較常被演唱的版本，為當代指揮家黑格(Robert Heger, 1886-1978)所作；第二版本則於1940年由史特勞斯所作，請參見本文第二部份與蔡永凱，〈理查·史特勞斯...〉，179-187。

<sup>4</sup> 因本文討論重心為作曲家親自樂團化的作品，為求行文方便，以「鋼琴藝術歌曲樂團化」指稱「作曲家自行樂團化的鋼琴藝術歌曲」。

<sup>5</sup> 直接處理此樂類相關作品之研究，目前除註1所提蔡永凱之博士論文外，僅有 Barbara Petersen, "Ton und Wort: The Lieder of Richard Strauss" (PhD. diss., New York University, 1977)（之後由作者增訂，以德語出版為專書 Barbara Petersen, *Ton und Wort: Die Lieder von Richard Strauss* (Pfaffenhofen: W. Ludwig, 1986)；Timothy

曲加以樂團化時，通常只將原為鋼琴的器樂部份移植至管絃樂團上，甚少大幅改動原來的音樂結構，<sup>6</sup> 因此，在傳統以和聲、曲式或音韻為主的藝術歌曲分析觀點下，改編前後的兩個版本，在上述這些面向上，並無太多差異。再者，「樂團版本」與「鋼琴版本」最大的不同係樂團之使用，但因涉及「配器法」與「管絃樂法」的分析，這亦是目前在音樂學研究界仍然發展較慢的領域。<sup>7</sup> 在缺乏有力論述方法的情形下，導致大部份傳統的研究資料，如作品目錄與傳記，<sup>8</sup> 都只述及這些作品的存在。近年來，才逐漸有研究者試圖將「樂團化」視為一創作階段，討論「樂團化」過程的技法與美學意義。<sup>9</sup>

達努瑟在論及「樂團歌曲」之興起時，將「鋼琴藝術歌曲樂團化」視為這股潮流的先鋒，由它逐漸引領出「原創樂團歌曲」的蓬勃發展。換句話說，「鋼琴藝術歌曲樂團化」的作品，不只蘊含了相關作曲技法在當代的發

---

Jackson, "Ruhe, meine Seele! and the Letzte Orchesterlieder," in *Richard Strauss and His World*, ed. Bryan Gilliam (Princeton: Princeton University Press, 1992), 90-137 與 Christian Thomas Leotmeir, "Orchesterlieder," in *Richard Strauss Handbuch*, ed. Walter Werbeck (Stuttgart: Metzler, 2014), 348-361。關於當代「鋼琴藝術歌曲樂團化」的綜論式研究則有 Edward Kravitt, "The Orchestral Lied: An Inquiry into its Style and Unexpected Flowering around 1900," *Music Review* 37, no. 3 (1976): 209-226 與 Danuser, "Der Orchestergesang..."。

<sup>6</sup> 蔡永凱，〈理查·史特勞斯...〉，175-179。

<sup>7</sup> Jürgen Maehder, "Klangfarbenkomposition und dramatische Instrumentationskunst in den Opern von Richard Strauss," in *Richard Strauss und das Musiktheater*, ed. Julia Liebscher (Berlin: Henschel Verlag, 2005), 139-143。該文中文選譯見梅樂互著，羅基敏譯，〈王爾德與史特勞斯的《莎樂美》——世紀末交響文學歌劇誕生的條件〉，收錄於《多美啊！今晚的公主——理查·史特勞斯的《莎樂美》》，羅基敏、梅樂互編著（台北：高談文化，2006），285-307。

<sup>8</sup> 理查·史特勞斯目前通行的作品目錄共有兩套，包括 Erich H. Mueller von Asow, *Richard Strauss: Thematisches Verzeichnis*, 3 Bd. (Wien: Verlag Doblinger, 1959, 1962 & 1974) 與 Franz Trenner, *Richard Strauss: Werkverzeichnis* (Wien/München: Verlag Doblinger, 1985)。最具有代表性的傳記則有 Max Steinitzer, *Richard Strauss* (Berlin: Max Hesses Verlag, 1927); Willi Schuh, *Richard Strauss. Jugend und frühe Meisterjahre. Lebenschronik 1864-1898* (Zürich: Atlantis, 1976); Norman Del Mar, *Richard Strauss: A Critical Commentary on His Life and Works*, 3 vols. (New York: Cornell University Press, 1986) 與 Michael Kennedy, *Richard Strauss* (1995; reprint, New York: Schirmer, 1996)。

<sup>9</sup> 關於史特勞斯「鋼琴藝術歌曲樂團化」之配器手法研究，請參考蔡永凱，〈理查·史特勞斯...〉，104-199。

展高度，亦反映出當代音樂實務不同面向的運作模式。從創作、演出到出版，每個環節都牽涉作曲家、出版商與演出者在藝術價值與商業利益之間的複雜考量。雖然史特勞斯與音樂產業的關係，早有不少研究。但其牽涉的內容，大致不脫兩個範疇：作曲家與出版商之糾紛以及對作曲者之作品「演出權」(Aufführungsrechte)的爭取。<sup>10</sup> 這些研究多以史特勞斯的「交響詩」與「鋼琴藝術歌曲」作品為主要討論對象，對與音樂產業的市場邏輯具有密切關連的「鋼琴藝術歌曲樂團化」，卻幾乎未曾觸及。本研究即試圖由這些相關研究所提供的音樂演出與出版生態為背景，對照史特勞斯的信件與個別作品出版的相關歷史，一方面理解這些作品之誕生經過，另一方面也試圖描繪出當代音樂商業活動裡，「鋼琴藝術歌曲樂團化」所被賦予的特殊商品性質，為檢視這一類作品提供更全面的角度。

## 二、史特勞斯「鋼琴藝術歌曲樂團化」之創作

達努瑟指出，「樂團歌曲」在十九世紀的興起，與「大眾音樂會」的成形有直接關連。所謂的「大眾音樂會」，在十八世紀末隨著中產階級的興起開始風行。起初，音樂會的曲目應有盡有，從管絃樂曲、炫技獨奏曲、歌唱、合唱甚至雜耍等，不一而足。<sup>11</sup> 到了十九世紀中期，基於商業成本與音樂品味的雙重考量，「大眾音樂會」的曲目漸漸地確定以「管絃樂團」為主的框

---

<sup>10</sup> 與史特勞斯有過激烈紛爭的出版商包括「艾柏」(Aibl)及「波特與柏克」(Bote & Bock)兩出版商，請參見本文後續討論。相關研究包括 Alfons Ott, "Richard Strauss und sein Verlegerfreund Eugen Spitzweg," in *Musik und Verlag. Karl Vötterle zum 65. Geburtstag am 12. April 1968*, ed. R. Baum & W. Rehm (Kassel: Bärenreiter, 1968), 466-475; Ernst Roth, *The Business of Music: Reflections of a Music Publisher* (London: Cassell, 1969); Barbara Petersen, "Die Händler und die Kunst: Richard Strauss as Composer's Advocate," in *Richard Strauss: New Perspectives on the Composer and His Work*, ed. Bryan Gilliam (Durham: Duke University Press, 1992), 115-132 與 Scott Warfield, "Strauss and the Business of Music," in *The Cambridge Companion to Richard Strauss*, ed. Charles Youmans (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), 242-256。

<sup>11</sup> 十九世紀「大雜燴」的音樂會內容，參考南西·瑞區著，陳秋萍、游淑峰譯，《如果，不是舒曼》(台北：高談文化，2006)，298-306。

架，形成「序曲—協奏曲—交響曲」的曲目安排邏輯。<sup>12</sup> 這個安排一方面兼顧了「嚴肅」與「消遣」的功能；另一方面也讓所費不貲的樂團可以「物盡其用」。在「協奏曲」的部份，除了器樂協奏曲之外，也可安插炫技演唱的「歌劇詠唱調」選曲、「音樂會詠唱調」（英 concert aria；德 Konzertarie）或者「戲劇場景」（英 scene；德 Szene）。但是，隨著歌劇風格改變，「編號歌劇」式微，大眾音樂會對於「歌唱協奏曲」的需求，也轉向了當時在沙龍音樂會裡風行的「藝術歌曲」。<sup>13</sup> 不少知名的作曲家曾經受邀，將當時最受歡迎的舒伯特藝術歌曲改編為樂團版本，包括李斯特(Franz Liszt, 1811-1886)、布拉姆斯(Johannes Brahms, 1833-1897)以及後來的雷格(Max Reger, 1873-1916)。<sup>14</sup> 以創作藝術歌曲為主的作曲家沃爾夫(Hugo Wolf, 1860-1903)也曾將自己的鋼琴藝術歌曲改編為樂團版本，以增加歌曲被演出的機會。在 1891 年一封給好友考夫曼(Emil Kaufmann, 1891-1953)的信中，沃爾夫提到：

如果您方便的話，在您的音樂會裡是否能安排一些我的樂團歌曲(Lieder mit Orchester)？我在這幾天剛剛將 *Denk' es, o Seele* 配器。同時也以小型樂團為 *Gebet, An den Schlaf, Schlafendes Jesuskind, Auf ein altes Bild, Seufzer, Karwoche, Christblume, Anakreons Grab, Mignon*（為大型樂團）等等配器……我想讓這些歌曲有被聽到的機會，您覺得如何？我絕對會衷心地感謝您。<sup>15</sup>

這個事實說明，作曲家們有意識地使用「樂團化」的手段，將自己的鋼琴藝術歌曲推入音樂會曲目中，以推廣作品，冀望能刺激鋼琴版本的樂譜銷量。由此也可理解，十九世紀末大量「鋼琴藝術歌曲樂團化」之誕生，背後最主要的推手，實為商業動機。在年輕時即以藝術歌曲聞名的史特勞斯，也循這樣的策略推銷自己的鋼琴藝術歌曲。他從 1897 年開始將自己的鋼琴藝術

<sup>12</sup> 參考 Carl Dahlhaus, "Die Musik des 19. Jahrhunderts," in *Gesammelte Schriften* 5, ed. Hermann Danuser (Laaber: Laaber, 2003), 58-60。

<sup>13</sup> 參考 Danuser, "Der Orchestergesang des Fin de siècle...", 428-429。

<sup>14</sup> 參考 Kravitt, "The Orchestral Lied..."。

<sup>15</sup> Hugo Wolf, *Briefe an Emil Kaufmann*, ed. Edmund Hellmer (Berlin: Fischer, 1903), 40-42。此封信雖被收錄於信件集裡，卻未註明詳細的寫作月日。對照信中所述事件與其他 1891 年信件，推測應寫於 1891 年 4 月 22 日至 6 月 1 日間，詳細討論請參考蔡永凱，〈理查·史特勞斯...〉，14。

歌曲改編為樂團版本，至死前（即 1948 年）共留下 27 首「鋼琴藝術歌曲樂團化」。表一即按作品編號，列出這些歌曲的作品編號與名稱。

表一：史特勞斯鋼琴藝術歌曲樂團化作品一覽表

作品編號	德文原名	中文譯名
10-1	Zueignung	致獻（亦常譯為「奉獻」）
27-1	Ruhe, meine Seele!	安息吧！我的靈魂
27-2	Cäcilie	賽西莉
27-4	Morgen!	明天！
32-3	Liebeshymnus	愛之頌歌
37-3	Meinem Kinde	給我兒
36-1	Das Rosenband	玫瑰花環
37-2	Ich liebe dich	我愛你
37-4	Mein Auge	我的眼睛
39-3	Der Arbeitsmann	工人
39-4	Befreit	釋放
43-2	Muttertändelei	母親的俏皮歌
41-1	Wiegenlied	搖籃曲
47-2	Des Dichters Abendgang	詩人的傍晚散步
48-1	Freundliche Vision	幸福的幻象
48-4	Winterweihe	冬之獻
48-5	Winterliebe	冬之愛
49-1	Waldseligkeit	林間幸福
56-5	Frühlingsfeier	春之慶典
56-6	Die heiligen drei Könige aus Morgenland	東方三聖王
68-1	An die Nacht	致夜晚
68-2	Ich wollt ein Sträusslein binden	我想編織小小一束花
68-3	Säusle, liebe Myrthe	沙響吧！我的桃金娘！
68-4	Als mir dein Lied erklang	當你的歌向我響起
68-5	Amor	愛神
68-6	Lied der Frauen	女人之歌
88-1	Das Bächlein	小溪

史特勞斯的「鋼琴藝術歌曲樂團化」開始於 1897 年。但其實他早在 1885 年就已創作鋼琴藝術歌曲，並得到出版機會。<sup>16</sup> 為何事隔 12 年後才開始「鋼琴藝術歌曲樂團化」？目前尚無直接的證據，但檢視他所留下的信件，或許與同儕之間的競爭有關。

1893 年 12 月 1 日，史特勞斯在他寫給父親的信裡提到，他在法蘭克福參加一場博物館音樂會的彩排，指揮為摩特(Felix Mottl, 1856-1911)，摩特夫人史丹哈德特納(Henriette Mottl-Standhardtner, 1866-1933)則演唱由丈夫所樂團化的華格納歌曲。<sup>17</sup> 摩特比史特勞斯年紀稍長，是當代最重要的華格納歌劇指揮家，深受華格納遺孀柯西瑪(Cosima Wagner, 1837-1930)賞識。史特勞斯在拜魯特音樂節與慕尼黑的職務，摩特都曾是他強勁的對手。1895 年 7 月 12 日，史特勞斯在給指揮家好友許齡司(Max von Schillings, 1868-1933)的信件裡，抱怨摩特未經史特勞斯同意，就將他的《小夜曲》改編為樂團版本。<sup>18</sup> 史特勞斯對摩特的不以為然，顯然是因為諸多工作上的瑜亮情結所致。但摩特夫婦的「夫妻音樂會」，卻似乎給了能寫、能編、能指揮也能彈琴的史特勞斯靈感，將妻子再度帶上舞台。史特勞斯之妻寶琳娜(Pauline Strauss-de Ahna, 1863-1950)生於將軍之家，兩人由史特勞斯母方親戚牽線結識。兩人在 1887 年認識時，寶琳娜已從慕尼黑音樂院結束聲樂訓練，卻遲遲未能開始正式的職業歌者生涯。因此，1889 年史特勞斯赴威瑪擔任皇家劇院指揮時，也努力為寶琳娜爭取演出機會。一直到 1891 年，還獲得柯西瑪的同意，在拜魯特音樂節演唱《唐懷瑟》(*Tannhäuser*)的依莉莎白(Elisabeth)一角，該場指揮當然由史特勞斯自己擔任。兩人在 1894 年結婚後，寶琳娜原本計劃放棄歌唱生涯，隨夫婿

---

<sup>16</sup> 即《出自吉爾姆詩集《最後冊頁》的八首詩》(*Acht Gedichte aus "Letzte Blätter" von Hermann von Gilm, Op. 10*)，知名的〈致獻〉與〈萬靈節〉(*Allerseelen*)皆出自這套歌曲集。

<sup>17</sup> 即華格納(Richard Wagner, 1813-1883)於 1857 至 1858 年創作的《魏森董克之歌》(*Wesendonck-Lieder*)。特別注意的是，該歌集總共有五首歌曲，有鋼琴與樂團兩版本，但樂團歌曲僅〈夢〉(*Träume*)為華格納自己所樂團化，其餘四首則由摩特完成。史特勞斯信件詳 Richard Strauss, *Brief an die Eltern*, ed. Willi Schuh (Zürich: Atlantis Verlag, 1954), 190。

<sup>18</sup> 見 Richard Strauss, *Richard Strauss – Max von Schillings: Ein Briefwechsel*, ed. Roswitha Schlötterer (Pfaffenhofen: W. Ludwig Verlag, 1987), 34。



工作遷居。<sup>19</sup> 但或許因為摩特「夫妻同台」的刺激，從 1897 至 1919 年，史特勞斯夫妻以「夫妻音樂會」的形式風靡歐美，也為新婚夫妻奠定了良好的經濟基礎。

為了讓「夫妻音樂會」在曲目上更吸引人，史特勞斯在 1897 年 9 月 20 至 27 日短短一個星期間，迅速地樂團化四首鋼琴藝術歌曲，其中《賽西莉》、《明天！》與《愛之頌歌》為之前所作，而《玫瑰花環》的鋼琴版本則完成於樂團版本前兩天，可視為特別為這一系列演出所譜寫。由當時所保留之一場演出海報，可以看到史特勞斯「夫妻音樂會」的曲目安排。

---

<sup>19</sup> 參考 Petersen, *Ton und Wort*, 188-190。

【圖一：史特勞斯夫妻音樂會演出海報】

Abbildung 9

# Tonhalle Zürich.

—+ Dienstag, den 25. Januar 1898 +—

im grossen Saale:

## ❖ KONZERT ❖

zum Besten der Hilfs- und Pensionscassa des Tonhalleorchesters

unter Mitwirkung von

Frau Pauline Strauss-de Ahna aus München,  
des Gemischten Chors Zürich, des grossen Konzertorchesters  
und unter Leitung des

Herrn Hofkapellmeister *RICHARD STRAUSS* aus München.

### PROGRAMM:

#### I. Abteilung.

1. Wandrers Sturmlied von Göthe für sechsstimmigen  
Chor und grosses Orchester . . . . . *Richard Strauss*
2. Vier Gesänge für Sopran mit Orchesterbegleitung *Richard Strauss*
  - a. Rosenband, von Klopstock.
  - b. Liebeshymnus, von Henckell.
  - c. Morgen, von Mackay.
  - d. Cäcilie, von Hart.Vorgetragen von Frau Strauss-de Ahna.

#### II. Abteilung.

3. „Also sprach Zarathustra“, Tondichtung, frei nach  
Friedr. Nietzsche, für grosses Orchester. . . . . *Richard Strauss*
4. Drei Lieder mit Klavierbegleitung . . . . . *Richard Strauss*
  - a. Sehnsucht, von Liliencron.
  - b. Traum durch die Dämmerung, von Bierbaum.
  - c. Ständchen, von Graf Schack.Vorgetragen von Frau Strauss-de Ahna.
5. Ouverture zur Oper „Der Freischütz“ . . . . . *Weber*

Öffnung der Thüren um 7 Uhr. — Beginn des Konzertes punkt 7 1/4 Uhr. — Ende 9 1/4 Uhr.

Sonntag, den 30. Januar 1898:

### V. Kammermusikaufführung.

Dienstag, den 8. Februar 1898:

### VIII. Abonnementkonzert.

Solist: Frau Schumann-Helck.

Konzertprogramm von Richard und Pauline Strauss am 25. Januar 1898 (verkleinert).

這場在 1898 年 1 月 25 日於蘇黎世音樂廳所舉行的演出，由史特勞斯指揮蘇黎世音樂廳樂團，並邀請寶琳娜擔任獨唱。上半場第一首為史特勞斯的合唱曲《流浪者的風暴之歌》(*Wanderers Sturmlied*, Op. 14)，之後由寶琳娜演唱四首史特勞斯的「鋼琴藝術歌曲樂團化」，由史特勞斯指揮樂團；下半場先演奏交響詩《查拉圖斯特如是說》(*Also sprach Zarathustra*, Op. 30)，之後寶琳娜再度登台，演唱三首史特勞斯的鋼琴藝術歌曲，並由史特勞斯親自演奏鋼琴，整場音樂會結束於韋伯(Carl Maria von Weber, 1786-1826)的《魔彈射手》(*Der Freischütz*)序曲。有趣的是，曲目如此安排，不但份量繁重，亦不符合前述「大眾音樂會」的曲目邏輯；但卻更能突顯史特勞斯夫妻之明星光環，已經超越了前述的成本考量。主辦單位在下半場寧可讓樂團稍作休息，也要讓史特勞斯夫妻一起上台，以「婦唱夫隨」滿足觀眾對音樂佳偶幸福美滿的想像。

夫妻音樂會的成功，讓史特勞斯夫妻倆乘勝追擊。在 1900 年 10 月 14 日給父親的信件中，作曲家提及他再度樂團化三首鋼琴藝術歌曲：《給我兒》、《母親的俏皮歌》與《搖籃曲》。這三首歌曲日後亦被統稱為「母親之歌」(*Mutterlieder*)。如此一來，夫妻音樂會便有兩套曲目可以使用。而這七首最早期的鋼琴藝術歌曲樂團化，亦與寶琳娜之名連結在一起。

1906 年，史特勞斯譜寫了鋼琴藝術歌曲《東方三聖王》，並近乎同時地將其樂團化，目前只知此作係題獻給史特勞斯信仰虔誠的母親，但是否首演？由誰首演？目前尚未能得知；相隔 12 年後，史特勞斯再一次密集樂團化，在 1918 年 6 月 15 日至 7 月 1 日間，完成了《詩人的傍晚散步》、《林間幸福》、《冬之獻》、《冬之愛》、《幸福的幻象》五首歌曲。史特勞斯似乎將這套樂團化成果稱為「以樂團伴奏的五首藝術歌曲」(*Fünf Lieder mit Orchesterbegleitung*)。<sup>20</sup> 因為此時寶琳娜已不再頻繁演唱，傑克森認為這套作品係特別為女高音舒曼(*Elisabeth Schumann*, 1888-1952)所樂團化，<sup>21</sup> 但並未提供任何證據。依目前所能找到的資料，只能說明作曲家於 1920 年前往美洲演出時，舒曼的確隨行演出。<sup>22</sup> 但是否作曲家在 1918 年樂團化時，即屬

<sup>20</sup> 參見 Trenner, *Werkverzeichnis*, 49。

<sup>21</sup> 參見 Jackson, "Ruhe, meine Seele!...", 100。

<sup>22</sup> 參見 Kennedy, *Richard Strauss*, 71-72。

意由舒曼演唱，仍缺乏具體的證據來支持。在這五首作品後，1918 年 12 月 12 日，作曲家還樂團化了一首《工人》，這部作品的出版歷經相當崎嶇的過程，將於下段討論。

與女高音烏蘇拉契(Viorica Ursuleac, 1894-1985)的合作，形成史特勞斯在「鋼琴藝術歌曲樂團化」創作的第二個高峰。烏蘇拉契為當代最知名的女高音，是指揮家克勞斯(Clemens Krauss, 1893-1954)的第二任妻子。史特勞斯最後一部歌劇《隨想曲》(*Capriccio*)的劇本亦由克勞斯協助完成。兩夫妻憑著靈活的交際手腕，在納粹政權裡成為活躍的人物。在史特勞斯因為劇作家褚威格(Stefan Zweig, 1881-1942)的猶太背景而失勢時，克勞斯夫婦安排了许多史特勞斯作品的演出，讓作曲家生活不致匱乏，可說是史特勞斯晚年的恩人。史特勞斯共為烏蘇拉契樂團化了六首歌曲，而他與克勞斯夫妻在這一段時間的書信往復，也透露出很多當時「鋼琴藝術歌曲樂團化」在音樂演出、出版等音樂產業中的特殊情形。

1933 年 9 月 3 至 22 日間，史特勞斯快速地樂團化了四部作品：《春之慶典》、《我的眼睛》、《釋放》和《女人之歌》。在 1933 年 9 月 8 日，由克勞斯寄給史特勞斯的信件上，開頭即提到：

深深敬愛的、親愛的博士先生！《春之慶典》與《我的眼睛》兩部總譜(*Partituren*)都收到了。您在改編中加入了不凡的速度處理，我們感到相當的驚喜。這些歌曲聽起來會非常棒。樂團的聲響，將會賦予《春之慶典》一個真正的讚美詩般的風格，而那是鋼琴所未能完美勝任的。而第二首歌曲的絃樂，彷彿已經在我耳邊響起。

我已把總譜交由我的謄寫員製作複本(*Abschrift*)，我是否還要讓他製作分譜(*Stimmen*)呢？

前兩日我與烏蘇拉契女士在此碰面，她對您所作的深深感動。您為她將這些歌曲配器，這個尊榮讓她不知道要怎麼表達對您的感謝。她在 10 月 13 日將於柏林演唱這些歌曲，希望演奏會的彩排與《阿拉貝拉》(*Arabella*)的彩排不會撞期。自然地，她希望能搭配樂團將這些歌曲演唱兩遍（她知道一遍是絕對不夠的！），將它們完整地走過。

她會親自寫信給您。我將在自己的音樂會裡演出這些歌曲，在德勒斯登，也許在巴黎也能演出...<sup>23</sup>

相隔兩日（即 9 月 10 日），作曲家完成此系列的第三首歌曲《釋放》，並隨即將作品寄予克勞斯。

親愛的朋友！謝謝您有趣的回信！這裡是「第三號」！我還在思考第四首是什麼，應該就是《女人之歌》！希望我能在期限之前完成。如果不能的話，烏蘇拉契女士（請幫我帶上誠摯的問候）可將《搖籃曲》當成第三號曲目演唱，它由「羅伊卡特」（Leuckart）（萊比錫）出版。

在同一封信裡，針對克勞斯製作分譜的問題，史特勞斯亦回答：

麻煩您在維也納就將分譜摘錄出。她們可歸烏蘇拉契女士所有，供她個人使用。<sup>24</sup>

在這四首「烏蘇拉契歌曲」之後，史特勞斯還零星地樂團化兩首歌曲。1935 年 4 月 6 日，他將《小溪》樂團化的手稿直接寄予烏蘇拉契。《小溪》是史特勞斯於 1933 年創作的鋼琴藝術歌曲，題獻給當時納粹政權的文宣部長郭柏斯(Joseph Goebbels, 1897-1945)。歌曲乍聽是描述潺潺溪流，但是在最後，歌詞連續重複三次「我的領導者」(mein Führer)，係納粹政權對於希特勒(Adolf Hitler, 1889-1945)的稱號。克勞斯夫妻或許也是因為政治因素，需要在某些場合演出此曲，才邀請史特勞斯將《小溪》樂團化。手稿頁面下方，作曲家寫下如此文字：

1935 年 4 月 6 日，於嘎米許(Garmisch)。這份手稿歸薇奧麗卡·烏蘇拉契女士所有。來自深感謝意的海倫娜作曲家(Der dankbare Komponist der Helena)。<sup>25</sup>

<sup>23</sup> 參見 Richard Strauss, *Richard Strauss – Clemens Krauss: Briefwechsel*, ed. Götz Klaus Kende & Willi Schuh (München: Verlag C. H. Beck, 1963), 27。本文之德語與英語引文，均由本文作者中譯。

<sup>24</sup> 參見 Strauss, *Clemens Krauss Briefwechsel...*, 28。

<sup>25</sup> 參見 Strauss, *Clemens Krauss Briefwechsel...*, 296。

所謂的「海倫娜」，指的是作曲家的歌劇《埃及的海倫娜》(*Die ägyptische Helena*)。這部作品的首演於 1928 年 6 月 6 日在德勒斯登國家劇院舉行，指揮為布許(Fritz Busch, 1890-1951)，由瑞特貝格(Elisabeth Rethberg, 1894-1976)擔綱演唱女主角。由於首演的反映平平，作曲家在重新修訂後，卻因為人聲部份異常艱難，加上他在當時早已失去樂壇影響力，遲遲無法順利演出。直到克勞斯與烏蘇拉契於 1933 年 8 月 14 日為修訂版「首演」，這部歌劇才重見天日。值得注意的是，不僅《埃及的海倫娜》，史特勞斯之後所完成的歌劇，從《阿拉貝拉》、《和平之日》(*Friedenstag*)、《達奈兒的愛情》(*Die Liebe der Danae*)到《隨想曲》之首演，女主角均為烏蘇拉契，<sup>26</sup> 可見當時她對史特勞斯的重要性。

對於「烏蘇拉契—海倫娜」的謝意，還持續至 1940 年《致獻》之樂團化。《致獻》鋼琴版本創作於 1885 年，為《出自吉爾姆詩集《最後冊頁》的八首詩》第一首歌曲，推出之後即相當風行。這首歌曲其實早有黑格所改編的樂團版本，並且廣被演出。黑格曾將作曲家數首當時已經風行的鋼琴藝術歌曲改編成樂團版本，包括：《萬靈節》、《我攜著我的愛》(*Ich trage meine Minne*)、《穿越黃昏的夢》(*Traum durch die Dämmerung*)與《秘密的邀約》(*Heimliche Aufforderung*)，這些版本也獲得作曲家的認可。在 1934 年 10 月 19 日給指揮家貝姆(Karl Böhm, 1894-1981)的信中，史特勞斯建議可以安排演出這幾首作品，因為「這幾部作品聽起來雖然不壞，不過總是被歸在我自己的名字下，被認為是由無名氏所編。」<sup>27</sup> 史特勞斯為了實際的考量，通常不會再次樂團化已經被他人改編的作品，但他卻為烏蘇拉契親自將這部作品改編。不僅大刀闊斧地改變後奏，在第 28 小節處，鋼琴版本原為器樂間奏，作曲家在樂團版本則添加旋律與歌詞「你這不可思議的海倫娜」(*du wunderbare Helena*)。<sup>28</sup>

回應作曲家的熱情餽贈，克勞斯於 6 月 21 日回信道：

<sup>26</sup> 參見 Trenner, *Werkverzeichnis*, 118-127。

<sup>27</sup> 參見 Richard Strauss, *Richard Strauss – Karl Böhm: Briefwechsel 1921- 1949*, ed. Martina Steiger (Mainz: Schott, 1999), 33。

<sup>28</sup> 詳細改編分析及與黑格版本的配器手法比較，請參考蔡永凱，〈理查·史特勞斯...〉，179-187。

親愛的博士先生，我剛從柏林回來，就看到了您的《為摯愛女性友人的致獻》(*Zueignung für die liebe Freundin*)！請容我對您這美好的禮物表達最誠摯的感謝。我們很高興，我們手上的「史特勞斯珍品」(*Strauss-Schatz*)越來越豐富。薇奧麗卡將會親自寫信給您。她很感動。<sup>29</sup>

雖然接連六首樂團化歌曲，都專為烏蘇拉契量身訂作。但是奇怪的是，緊接著《致獻》所改編的《布倫塔諾之歌》(*Brentanolieder*)，卻在首演的歌者選擇上有一番波折。史特勞斯在 1940 年 6 月 29 日致克勞斯的信中提到：

……出於偶然，我近來把我的 Op. 68【即《布倫塔諾之歌》】演奏一次，覺得這個作品的確不錯。我很不解，為什麼它出乎我意料之外地少被演唱，我現在就來為它們配器。<sup>30</sup>

8 月 6 日，作曲家剛完成《布倫塔諾之歌》的配器，因為該曲集之第六首《女人之歌》係 1933 年為烏蘇拉契改編的四首歌曲之一。他看到自己的手稿(*Manuskript*)，想起當時為《女人之歌》所設計的配器或許過於厚重，便去信要求克勞斯，請克勞斯用克勞斯自己的總譜(*Partitur*)，標記出銅管與木管的缺點，再寄回給他。<sup>31</sup> 到 1940 年 9 月 7 日，史特勞斯還沒有收到總譜，寫信去催克勞斯。<sup>32</sup> 對照 1933 年的信件，史特勞斯當初為烏蘇拉契所樂團化的四首歌曲，也許都直接將總譜寄給演出者，在手邊只留下手稿，這些手稿的內容可能相當不完全的，所以才這麼急。13 天後（1940 年 9 月 20 日），克勞斯回信，說會儘速把樂譜(*Material*)寄給出版商「富斯特納」(*Fürstner*)。克勞斯之所以將樂譜寄給出版商，而非直接給史特勞斯本人，或許因為當時作曲家因為戰事暫居巴德·基辛根(*Bad Kissingen*)且可能再度遷居，由出版商較能掌握史特勞斯的居處。<sup>33</sup>

---

<sup>29</sup> 參見 Strauss, *Clemens Krauss Briefwechsel...*, 147。

<sup>30</sup> 參見 Strauss, *Clemens Krauss Briefwechsel...*, 148。

<sup>31</sup> 參見 Strauss, *Clemens Krauss Briefwechsel...*, 152。

<sup>32</sup> 參見 Strauss, *Clemens Krauss Briefwechsel...*, 163。

<sup>33</sup> 參見 Strauss, *Clemens Krauss Briefwechsel...*, 165。

按常理推斷，《布倫塔諾之歌》樂團化之演出，應非克勞斯夫婦莫屬，有多項原因：第一、在 1933 年為烏蘇拉契所樂團化的四首歌中，《女人之歌》就屬於《布倫塔諾之歌》系列；第二、作曲家在修訂《女人之歌》時，還勞煩克勞斯為配器之修改提供意見；第三、克勞斯夫妻在當時的政權與樂壇都正當紅，不僅能確保演出順利，同時也是票房保證。但是《布倫塔諾之歌》的首演，卻由他人擔綱。1940 年 10 月 12 日，作曲家看到指揮家巴爾策 (Hugo Balzer, 1894-1985) 發佈消息，宣稱自己得到《布倫塔諾之歌》首演權 (Uraufführungsrecht)。作曲家連忙寫信給克勞斯解釋。他強調，那是因為在同年二月份時，巴爾策曾對外宣稱將演出樂團藝術歌曲，之後作曲家透過管道向巴爾策介紹了自己正在創作的《布倫塔諾之歌》，但前提是作品必須在巴爾策演奏會前就已經出版。因此，與巴爾策的協議，是無關「首演」(Ur) 的，只要烏蘇拉契有意願演唱，即使要在巴爾策宣稱的「首演」之前，史特勞斯也絕對同意。<sup>34</sup>

最後，《布倫塔諾之歌》在 1941 年 2 月 7 日由巴爾策指揮、許呂特 (Erna Schlüter, 1904-1969) 演唱，於杜賽朵夫成功首演。<sup>35</sup> 即使作曲家曾去信向克勞斯解釋，但他的動機的確也有可疑之處。對比之前的六首歌曲，作曲家在完成《布倫塔諾之歌》後，並沒有馬上寄給克勞斯。並且，這套作品在 1941 年隨即出版，與其他六首歌曲的情形非常不同。<sup>36</sup> 因此作曲家對克勞斯也許只是客套，至於詳細的原因，目前仍無從得知。

在《布倫塔諾之歌》後，作曲家還分別在 1943 年與 1948 年樂團化了《我愛你》與《安息吧！我的靈魂》兩首歌曲。但並未留下資料，證明這兩部作品是否為特定歌者所作。

---

<sup>34</sup> 參見 Strauss, *Clemens Krauss Briefwechsel...*, 172。史特勞斯在此以德語構字法玩了一個文字遊戲。德語中的「演出」為 *Aufführung*，「首演」則為 *Uraufführung*，因此首演也常簡稱為 *Ur*。碰巧烏蘇拉契的姓氏開始亦為 *Ur*，因此史特勞斯開玩笑說，姓氏有 *Ur* 的人，將一定得到 *Ur*（首演）的權利。

<sup>35</sup> 參見 Trenner, *Werkverzeichnis*, 65。

<sup>36</sup> 史特勞斯「鋼琴藝術歌曲樂團化」的出版情形，參見本文後段討論。



### 三、史特勞斯「鋼琴藝術歌曲樂團化」之出版

史特勞斯大部份的重要作品，在生前或者死後不久均已被出版。直至近年，學界仍持續不斷蒐集、整理與編訂其他較不為人知的作品，力求更完整的版本。目前最有代表性的成果為「理查·史特勞斯博士出版社」(Verlag Dr. Richard Strauss)所出版的《理查·史特勞斯作品集》(*Richard Strauss Edition*)。這個出版社，專為出版史特勞斯作品全集所組成，結合握有史特勞斯不同作品版權的眾多出版商，包括「富斯特納」與「布希與霍克斯」等等。《理查·史特勞斯作品集》目前共出版三十冊：第一至十八冊為「舞台作品」(*Bühnenwerke*)，包含歌劇、舞劇、戲劇音樂，於 1996 年出版；第十九至三十冊則為「樂團作品」(*Orchesterwerke*)，於 1999 年出版，包含交響曲、交響詩、協奏曲、合唱曲、由舞台音樂改編之組曲等等。

《理查·史特勞斯作品集》並未包含作曲家的鋼琴藝術歌曲與樂團歌曲。不過，早在 1964 年，「布希與霍克斯」就已經出版了由特雷納(Franz Trenner)主編的《理查·史特勞斯藝術歌曲全集》(*Richard Strauss, Lieder: Complete Edition*) (以下簡稱《歌曲全集》)。這部《歌曲全集》包含四冊，前三冊為鋼琴藝術歌曲，第四冊則為作曲家的樂團歌曲，包括「原創樂團歌曲」與作曲家將自己的鋼琴藝術歌曲樂團化的作品。

雖然如此，回顧史特勞斯「鋼琴藝術歌曲樂團化」的出版，過程與情形仍然相當複雜，也反映出當代的出版運作機制。所牽涉的出版商，包括在柏林的「夏理耶」(Challier)、「波特與柏克」及「富斯特納」，倫敦的「布希與霍克斯」，巴德·郭德斯堡(Bad Godesberg)的「佛貝格」(Robert Forberg)，維也納的「環球版本」(Universal-Edition)與慕尼黑的「羅伊卡特」等等。表二按照樂團化前後，列出史特勞斯「鋼琴藝術歌曲樂團化」的出版情形。

表二：史特勞斯鋼琴藝術歌曲樂團化出版情形

作品（或曲集名稱）	鋼琴版本 創作／出版	樂團化／ 首次出版	樂團版本 首演	樂團版本 出版商
賽西莉	1894/1894	1897/1911	1898	環球版本
明天！	1894/1894	1897/1911	1898	環球版本
愛之頌歌	1896/1896	1897/1911	1898	環球版本
玫瑰花環	1897/1898	1897/1911	1898	環球版本
給我兒	1897/1898	1897/1911	1900?	環球版本
母親的俏皮歌	1899/1899	1900/1911	1900?	夏理耶
搖籃曲	1899/1899	1900?/1916	1900?	羅伊卡特
東方三聖王	1906/1906	1906/1934		波特與柏克
詩人的傍晚散步	1900/1900	1918/1918		富斯特納
幸福的幻象	1900/1901	1918/1918		富斯特納
冬之獻	1900/1901	1918/1918		富斯特納
冬之愛	1900/1901	1918/1918		富斯特納
林間幸福	1900/1901	1918/1918		富斯特納
春之慶典	1906/1906	1933/1934	1933	波特與柏克
《布倫塔諾之歌》：				富斯特納
致夜晚	1918/1919	1940/1941	1941	
我想編織小小一束花	1918/1919	1940/1941	1941	
沙響吧！我的桃金孃！	1918/1919	1940/1941	1941	
當你的歌向我響起	1918/1919	1940/1941	1941	
愛神	1918/1919	1940/1941	1941	
女人之歌	1918/1919	1933/1941	1933	
釋放	1898/1898	1933/不詳 <sup>37</sup>	1933	佛貝格？

<sup>37</sup> 在 1964 年出版之《歌曲全集》中，第四冊尾端的〈修訂資訊〉(Revisionsbericht) 說明《釋放》的樂團版本出版商為「佛貝格」公司，未註明年代。由《歌曲全集》編訂者特雷納在 1985 年所著的《理查·史特勞斯作品目錄》(Richard Strauss: Werkverzeichnis)裡，視《歌曲全集》為《釋放》樂團版本的第一次出版。由此判斷，較早所著的〈修訂資訊〉所提供的資訊可能有誤。詳 Franz Trenner, "Revisionsbericht," in *Lieder Complete Edition: Band 4 Lieder mit Orchesterbegleitung*, by Richard Strauss (London: Boosey & Hawkes, 1964), 606-609 與 Franz Trenner, *Werkverzeichnis*, 45。

我的眼睛	1898/1898	1933/1964 《歌曲全集》	1933	布希與霍克斯
小溪	1933/1951 (1964)	1933/1964 《歌曲全集》	1942	布希與霍克斯
致獻	1885/1887	1964 《歌曲全集》	1940	布希與霍克斯
我愛你	1898/1898	1933/1964 《歌曲全集》		布希與霍克斯
安息吧，我的靈魂！	1894/1894	1933/1964 《歌曲全集》		布希與霍克斯
工人	1898/1898	1918/ 尚未出版	1918	

表二所提供的訊息，由左到右依序為「鋼琴藝術歌曲樂團化」各作品之「作品名稱」、「鋼琴版本之創作與出版時間」、「樂團版本之創作與出版時間」、「樂團版本之首演時間」與「出版商」。其中因為「樂團版本之首演時間」資料並不完全，因此，在表二中將其與「樂團版本之創作與出版時間」分開列出。

史特勞斯於 1918 年前出版的「鋼琴藝術歌曲樂團化」，分別由不同公司出版；在 1918 年後，才大致統一交給「富斯特納」與「布希與霍克斯」。這是因為按照史特勞斯當時的出版協定，鋼琴版本出版之後的「衍生版本」，其版權亦由擁有鋼琴版本版權的同一出版商所有。以三首「母親之歌」為例，即使這幾首歌曲在相近的時間樂團化，也同時被首演，但因為當時三首歌曲（《給我兒》、《母親的俏皮歌》與《搖籃曲》）的鋼琴版本係由不同出版商出版，樂團版本的出版也隨之不同。另外，當出版商被收購時，版權亦隨之轉至併購者。例如作曲家早期的鋼琴藝術歌曲，多由慕尼黑的「艾柏」出版。該公司於 1904 年被「環球版本」公司收購，<sup>38</sup> 這也說明了，為什麼在 1911 年出版的五首「鋼琴歌曲樂團化」由「環球版本」出版，係因其鋼琴版本當初皆由「艾柏」發行，樂團版本亦隨之轉移。柏林的出版商「富斯特納」，在 1918 年後穩定地處理史特勞斯的作品出版。但因富斯特納具猶太人身份，在納粹政權期間輾轉與英國的「布希與霍克斯」合併，作品的版權也被轉至「布希與霍克斯」。兩者現今為同一公司，這也說明為什麼《歌曲全集》是由「布希與霍克斯」出版。

<sup>38</sup> 參考 Ott, "Richard Strauss und sein Verlegerfreund..."。

由表二亦可觀察到，《我的眼睛》、《小溪》、《致獻》、《我愛你》、《安息吧！我的靈魂》都是到 1964 年《歌曲全集》中才首獲出版。

《我的眼睛》和《春之慶典》、《釋放》和第一版的《女人之歌》同屬史特勞斯於 1933 年為烏蘇拉契樂團化的作品，但屬於「波特與柏克」的《春之慶典》在隔年就已經出版，屬於「布希與霍克斯」的《我的眼睛》卻遲至作曲家死後，才在《歌曲全集》首次出版，除了出版商政策之差異外，「波特與柏克」與史特勞斯間曾有的尖銳紛爭，或許也導致出版商急於確認自己的版權，以免錯失應有的利潤。

表二所列的最後一首《工人》，其樂團版本並未收錄在《歌曲全集》中。根據特雷納《作品目錄》記載，這部作品的鋼琴與樂團版本，版權由「佛貝格」公司所有。不過，兩個版本出版情形卻不同。《工人》的鋼琴版本在 1898 年已由「佛貝格」出版，亦在 1964 年被收錄於《歌曲全集》；樂團版本則未正式出版，即使在《歌曲全集》中亦未收錄。特雷納在《理查·史特勞斯作品目錄》(*Richard Strauss: Werkverzeichnis*)（以下簡稱《作品目錄》）中說明，《工人》的樂團版本手稿被收藏於以色列臺拉維夫，為一名為凱斯登堡(Leo Kestenberg, 1882-1962)之個人收藏。這從史特勞斯的通信紀錄中可以得到證明，因為在 1919 年 2 月 7 日，凱斯登堡曾去信作曲家，感謝作曲家將總譜寄給他。不過，特雷納在《作品目錄》中《工人》的說明裡，並未如其他管絃樂團作品般列出樂團編制，顯見他在完成《作品目錄》前，並未親見這部總譜。<sup>39</sup> 史特勞斯傳記學者甘乃迪(Michael Kennedy)則指出，這部於 1918 年樂團化的作品，在 1919 年柏林首演之後即軼失，推測應落入私人收藏家手中。1986 年，樂譜出現在蘇富比拍賣會(Sotheby)上。<sup>40</sup> 目前相關研究所使用的，則為奧地利國家圖書館(Österreichische Nationalbibliothek)音樂部門(Musiksammlung)裡的手抄總譜。<sup>41</sup>

在本文前段曾提及的《小溪》，也在《歌曲全集》才首次出版。史特勞斯在生前，習慣親自為出版的作品編目，但卻忽略這部作品，似乎是因為政治聯想，而刻意想與這部《小溪》脫離關係。這也反映在作品的編目上：

---

<sup>39</sup> 參見 Trenner, *Werkverzeichnis*, 45。

<sup>40</sup> 參見 Michael Kennedy, *Richard Strauss*, 190。

<sup>41</sup> 奧地利國家圖書館編目系統中並未說明該手抄譜的來源。

《小溪》在最早的出版的《主題目錄》裡先被編為 o. Op. AV. 118，在 1964 年出版的《歌曲全集》裡則被編為 Op. 88, Nr. 1，在最晚出版的《作品目錄》裡則為 Tr. 264，且為該編號內唯一一部作品。這是因為，《小溪》在作曲家死後的 1951 年，才首次由「環球版本」出版，當時不僅只出版鋼琴版本，也並未賦予作品編號。一直到 1964 年出版的《歌曲全集》裡，才同時收錄鋼琴與樂團版本，而兩版本都被出版商「布希與霍克斯」訂為作品編號 88 之第一號作品，而非出自作曲家個人的編碼。

表二第二欄列出這些「鋼琴藝術歌曲樂團化」之鋼琴版本的創作與出版時間，用以參照「樂團版本」之創作與出版時間之差距。可以看到，除了《小溪》之外，其餘的鋼琴藝術歌曲皆在創作是年，最遲兩年間就已經出版。反觀樂團版本，尤其是 1918 年前所樂團化的作品，即使已由史特勞斯的夫妻音樂會大受歡迎，許多都遲至十幾年後才得到出版。如此的差異當然與出版商的積極程度與合約內容有關，然而「樂團版本」的出版與否？又何時出版？其實牽涉到更深刻的利潤考量。其所反映的，係「鋼琴藝術歌曲樂團化」這一類作品在音樂市場中所扮演的功能。

## 四、音樂市場中的「鋼琴藝術歌曲樂團化」

十九世紀的音樂市場裡，由於出版技術與音樂教育的普及，大量的「改編曲」應運而生。這些來自大眾熟悉曲目的改編版本，少數為炫技表演者之公開表演所作，大部份則是技巧難度不高的獨奏或四手聯彈版本。在錄音與播放技術尚未出現的年代，這些版本讓聽眾在居家場合，也能夠藉由自行演奏來回憶、聆聽經典作品。克理斯騰森(Thomas Christensen)指出，這一類的四手聯彈作品，讓大眾有機會熟悉巴哈、海頓、莫札特與貝多芬等前代作曲家之重要作品，在「時間」與「空間」上都有效地延續、推廣了音樂歷史中的「正典」(canon)脈絡。<sup>42</sup> 其實簡易版本的改編，也常被使用在新創作的宣

---

<sup>42</sup> 參考 Thomas Christensen, "Four-Hand Piano Transcription and Geographies of Nineteenth-Century Musical Reception," *Journal of American Musicological Society* 52/2(1999): 255-298。

傳上。以史特勞斯的交響詩《查拉圖斯特拉如是說》【圖二】為例，該作品出版時，出版商便同時推出「總譜」、「欣賞總譜」(Taschen-Partitur)、「分譜」、「四手聯彈」、「雙鋼琴」與「鋼琴獨奏」五個版本。由於總譜售價昂貴，且購買者大多僅限極少數音樂專業人士；「分譜」則一向由樂團演出時租借用；大部份消費者所購買的是「四手聯彈」、「雙鋼琴」與「鋼琴獨奏」的版本，它們才能真正為出版商帶來收益。<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> 參考 Ott, "Richard Strauss und sein Verlegerfreund...", 248-249。

【圖二：《查拉圖斯特如是說》封面】



**„Also sprach Zarathustra“**  
**Tondichtung**  
(frei nach Friedr. Nietzsche)  
**FÜR GROSSES ORCHESTER**  
von  
**Richard Strauß**  
OP. 30.

Partitur (zum Privatgebrauch) . . . . . netto Mk. 16.—  
Dieselbe in Taschenform (U. E. 1113) . . . . . netto Mk. 5.—  
Orchesterstimmen (nach Vereinbarung).  
Klavierauszug zu 4 Händen v. O. Singer (U. E. 1114) . . . . . Mk. 6.—  
Für 2 Klaviere zu 4 Händen v. O. Singer (U. E. 1115) . . . . . Mk. 6.—  
(Zur Aufführung sind 2 Exemplare erforderlich.)  
Für Klavier zu 2 Händen v. K. Schmalz (U. E. 1116) . . . . . Mk. 6.—

IN DIE „UNIVERSAL-EDITION“ AUFGENOMMEN.  
Aufführungsrecht vorbehalten.  
Die Erlaubnis zu öffentlichen Aufführungen wird von der Verlagshandlung nur gegen Revers erteilt.  
Preis für öffentliche Aufführungen unterliegt besonderer Vereinbarung.  
Eigentum des Verlegers für alle Länder  
Eingetragen in das Vereinsarchiv.  
Copyright including the right of performance 1896 by Jos. Aibl Verlag.

**LEIPZIG, JOS. AIBL VERLAG, G. m. b. H.**

但是同樣屬於「改編」後的「衍生版本」，「鋼琴藝術歌曲樂團化」在音樂市場中的功能卻有很大不同，因而與上述的鋼琴改編版本相比，「鋼琴藝術歌曲樂團化」明顯受到出版商漠視。這不僅牽涉「藝術歌曲」與「鋼琴藝術歌曲樂團化」之間的文本屬性關連，也關係到作曲家、出版者與演出者三方的實務考量。

按照一般的認知，「藝術歌曲」在創作後，由作曲家售予出版商，由出版商按照合約條件，歷經翻譯、移調、製譜、設計封面、印刷等過程，直至紙本產生。作曲家除在售予出版商時可能獲得的一筆稿酬(Honorarium)，在開始銷售後，亦按實際銷售的份數與金額獲得一定比例的版稅(Royalty)。當出版商或作曲家，應演出者邀請，將藝術歌曲樂團化為樂團版本，供大眾音樂會演出時，則應由出版商付給作曲家本人或改編者稿酬，待改編完成後，送交出版商印行成總譜與分譜，再供演出者租借使用。租借樂譜的收益則由出版商與作曲家依合約分配。

但上述的卻是過度理想化的情形。首先，出版畢竟是營利事業，對於尚未出名的作曲家，出版商往往吝於給予機會。即使願意出版，條件也相當嚴苛。這說明史特勞斯成名之初，必須周旋在眾出版商間兜售自己的作品，這亦可解釋為何他早期的歌曲，先後交給多個出版商來出版。但即使如此，對一個年輕作曲家來說，「出版」仍是不能逃避的考驗，原因如下：第一、在剛起步的階段，贏得名氣比賺錢來得重要。如果能列名知名出版商的目錄內，不僅增加其曝光的機會，對其「作曲家」身份也無疑是一種肯定。因此，史特勞斯第一首正式出版的作品—《慶典進行曲》(*Festmarsch*, Op. 1)於1881年由「大熊版」(*Breitkopf & Härtel*)出版時，就由舅舅全額資助；他的第二首正式出版的作品《交響曲》(*Sinfonie*, Op. 2)，製版費用則由史特勞斯父親出資。<sup>44</sup> 根據沃爾菲德(*Scott Warfield*)的說法，史特勞斯一直到《五首歌曲》(*Fünf Lieder*, Op. 15)才拿到稿酬。<sup>45</sup> 第二個原因為出版商所提供的宣傳管道。在沒有廣播與電子媒體的時代，公開音樂會為音樂作品最有效的宣傳管道。然而在十九世紀的傳統下，藝術歌曲除「藝術歌曲之夜」

---

<sup>44</sup> 參考 Warfield, "Strauss and the Business...", 244-245。

<sup>45</sup> 參考 Warfield, "Strauss and the Business...", 246 與 Petersen, "Die Händler und die Kunst...", 115-116。



(Liederabend)，大部份都為私人形式的沙龍音樂會演出。因此，作曲家必須依賴出版商在各地的零售處(Sortiment)之門市銷售員，以各種推銷手法誘使上門的顧客購買這些藝術歌曲的鋼琴版本，回家自行彈奏、演唱。耶格(Georg Jäger)的研究指出，這一類大型的零售門市，多半兼售演奏會門票，<sup>46</sup>銷售員可向演奏會聽眾順勢推銷所聆聽曲目的改編樂譜。另外，大型出版商也會出版月刊、小冊、目錄，或在其他刊物上購買廣告，對新作曲家與新作品的曝光度都有很大的助益。<sup>47</sup>

當出版商向作曲家購買某一個作品時，隨作品的編制與性質亦有不同考量。如前所述，如果購買的是管絃樂曲目或歌劇等大型作品，出版商所著眼的，是隨後的「衍生版本」，即眾多改編版本之收益。但當出版商向作曲家購買的是鋼琴藝術歌曲時，所購買的最初版本（鋼琴版本）其實就是商品本身。出版商所願意投資的，頂多是移調、歌詞翻譯、封面設計與印刷成本。當然，當時的出版商不會不清楚「大眾音樂會」對「鋼琴藝術歌曲樂團化」的曲目需求，因此，出版商也有可能委託專業的編曲者，將受歡迎的鋼琴藝術歌曲樂團化，爭取更多被演出的機會。前述由摩特所改編的《小夜曲》，於 1912 年也由原本發行史特勞斯鋼琴版本的出版商「拉特」(D. Rahter)出版，極可能就是受到出版商委託所作。但更多的作曲家，如沃爾夫、史特勞斯等人則自行配器，一方面，如《布倫塔諾之歌》之例所示，作曲家自己決定哪些曲子該被樂團化，才能伺機宣傳較不為人知的曲子；另一方面，作曲家自己決定進度，避免因出版商的猶豫而延誤了鋼琴版本的銷售時機；還有另一種情形，是作曲家給予特定演出者「專屬演出權」(exclusive performing rights)以確保這些作品演出的水準與頻率，例如史特勞斯專為寶琳娜和烏蘇拉契改編歌曲，即是出於這一類考量。

按照習慣，「鋼琴藝術歌曲樂團化」的版權自然歸屬於原鋼琴版本的出版商，因此出版商完全不須擔心這些樂團化版本是否會被其他出版商所購買。對出版商而言，雖然樂團化的版本有助於鋼琴版本之宣傳，但卻非是直接被銷售的產品，因此，對「鋼琴藝術歌曲樂團化」所投資的成本，越低越好且非當務之急。這也說明，為什麼史特勞斯有許多樂團化作品，即使創作

---

<sup>46</sup> 參考 Jäger, "Der Musikalienverlag", 11-15。

<sup>47</sup> 參見 Beer, "Musikverlag", 524-525。

之後被頻繁演出，樂團版本卻等待許久才出版。而在史特勞斯與克勞斯的信件往復中，關於由演出者自行摘錄分譜，找人謄寫等舉動，也足以說明出版商對這一類作品「能省則省」的態度。更何況在這個案例裡，史特勞斯將「專屬演出權」給了克勞斯與烏蘇拉契夫婦，在其他演出者無從演出該作品的情形下，供樂團演出的「分譜」與「總譜」並不需要太多，藉郵寄流通便可。<sup>48</sup> 梅力(Melly)的當代觀察，就清楚指出了出版商的盤算：

在音樂出版產業裡，對於為樂團或合唱團所作的大型作品，通常都希望能夠只印分譜，而不須印製總譜。出版商鮮少同意印製所費不貲的總譜，而只印製分譜，主要的目的是因為，音樂演出的機構需要不少份數的分譜，而總譜卻只有指揮需要，且只使用一次。因此當訂購作品時，總譜僅提供抄本。<sup>49</sup>

當史特勞斯藉交響詩漸趨走紅之後，當然也握有更多與出版商協商的籌碼。此時他考量的除了稿酬高低之外，也包括「如何分擔印製成本」與「只出版單一作品或承諾出版數部作品」等條件。<sup>50</sup> 但當時的大環境，作曲家在與出版商之間的爾虞我詐裡，仍然處於弱勢。正是因為親身經歷過樂譜出版與銷售條件之嚴苛，史特勞斯才會在日後積極地爭取作曲家之作品「演出權」。雖然在 1870 年後，「演出權」在法理上就屬於作曲家，而任何一項公開演出，都必須經由作曲家的允許。但在實際上卻窒礙難行。例如，當演出者與作曲家來自不同國家，其中所經歷的繁複程序，將會大幅降低新創音樂被演奏的機會，導致演出者寧可演奏大眾所熟悉，最好是過了版權年限的作品。因此，當時業界的慣例，通常由出版商在出版某作品時，一併以低廉的價錢順道購買該作品的演出權。<sup>51</sup> 透過出版商本身的規模，以處理繁雜的程序。然而如此一來，出版商同時向演出者賺取「樂譜租借」與「演出權」費用，作曲家卻一毛未得。

---

<sup>48</sup> 參考 Petersen, "Die Händler und die Kunst...", 115-132。

<sup>49</sup> 原文出處為 Melly, "Nachdruck von Musikmaterial durch Abschreiben," *Börsenblatt* (136, 1886): 3201-3203, 本文間接引自 Jäger, "Der Musikalienverlag", 27。

<sup>50</sup> 參考 Ott, "Richard Strauss und sein Verlegerfreund..."。

<sup>51</sup> 參考 Jäger, "Der Musikalienverlag", 50。

史特勞斯在 1899 年時，首先透過「德意志作曲家協會」(Genossenschaft Deutscher Tonsetzer，簡稱 GDT)<sup>52</sup> 成立「音樂演出權機構」(Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht，簡稱 AFMA)，修訂「演出權」法規，以保障作曲家對於作品的權力不至於完全落入出版商手中。在相關人士的爭取下，作曲家對個別作品的版權，延長至死後五十年；<sup>53</sup> 同時，成立第三方機構，當作品被演出時，演出者繳交一定成數的票房收益給第三方機構，再由此機構轉付作曲家。按照規定，作曲家必須依照合約，將演出費用的部份交還給出版商。<sup>54</sup> 這對同時身為作曲家與演出者的史特勞斯來說，無疑是多重保障，在安排自己的曲目演出時，除了演出酬勞之外，亦能收取到版稅。<sup>55</sup> 而這也說明，史特勞斯對克勞斯夫婦的感謝，因為隨著「演出權」制度的健全化，當克勞斯在史特勞斯晚年努力安排作曲家曲目的演出，對作曲家的經濟情況有著多麼大的挹注！

## 五、結 語

長久以來，史特勞斯因為在信件往來中常赤裸裸地計算演出與出版的報酬，常被形容為貪婪、愛錢的作曲家，而他與「艾柏」和「波特與柏克」等出版商之間的尖銳關係<sup>56</sup> 更是批評者最常援引的例證。然而，同樣是史特勞

---

<sup>52</sup> 該組織於 1915 年後更名為「音樂著作權利益協會」(Genossenschaft zur Verwertung der musikalischen Aufführungsrechte，簡稱 GEMA)，因應錄音技術之發展，至 1933 年改為「音樂演出與錄製著作權協會」(Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte，簡稱沿用為 GEMA)，至今仍在運作中。

<sup>53</sup> Ott, "Richard Strauss und sein Verlegerfreund...", 472。

<sup>54</sup> 參考 Warfield, "Strauss and the Business...", 253 與 Jäger, "Der Musikalienverlag", 50-57.

<sup>55</sup> 按照羅特(Ernst Roth)所述，在六〇年代，作曲家出版作品時，可能的收益如下：所有實際售出樂譜價錢之 10-15%；分譜租借費用之 25-50%；歌劇、音樂劇與芭蕾舞等大型戲劇作品演出費之 66-75%；錄音等有聲出版品作品使用費之 50-66%等等。參見 Roth, *The Business of Music...*, 65。另外，1965 年後，著作權亦從作曲家死後五十年增加為七十年。

<sup>56</sup> 最知名的例子，不外乎他在 1918 年所創作的藝術歌曲集《小販的鏡子》

斯的出版商，「布希與霍克斯」的負責人羅特(Ernst Roth)卻說：「史特勞斯完全沒有生意頭腦」(Strauss had no business sense at all.)。<sup>57</sup> 在釐清當代作曲家與出版商的特殊關係後，從作曲家在當時所承受的不公平待遇，亦不難理解史特勞斯對「演出權」的捍衛。羅特甚至進一步指出，史特勞斯早已察覺到，隨著新音樂的興起，廿世紀的音樂活動，其核心作品將會從當代音樂大幅地轉向、侷限至前代之音樂遺產；並且，他也似乎預知，錄音技術的發明將直接衝擊到紙本樂譜的銷售。因此，確保作曲家之作品「演出權」與「著作權」，所直接受益的是所有的作曲家，而非只有史特勞斯自己。

回到作品上，近來陸續已有研究者開始關注，史特勞斯在「鋼琴藝術歌曲樂團化」之「樂團化」過程裡對配器的細膩掌握，包括對於華格納手法的承襲、新樂器的試驗，甚至將「樂團化」過程視為另一「創作」階段，加入鋼琴版本裡所未蘊含的訊息。<sup>58</sup> 對照「鋼琴藝術歌曲樂團化」在音樂產業中有限的直接價值，亦不得不佩服史特勞斯在商業利益與藝術成就間取得平衡的努力。

---

(*Krämerspiegel*, Op. 66)。當時「波特與柏克」出版商以合約為由，要求作曲家無償履行剩餘的十二首歌曲作品，為表示抗議，史特勞斯採用柯爾(Alfred Kerr, 1847-1968)的諷刺詩，以公羊或公鹿(Bock)的諧音，諷刺同樣名為 Bock 的出版商面對藝術作品之貪婪。參考 Jäger, "Der Musikalienverlag", 57-58; Beer, "Musikverlag", 520。這部作品最後於 1921 年由柏林的「卡西勒」(Paul Cassirer)公司出版。

<sup>57</sup> 參見 Roth, *The Business of Music...*, 181。

<sup>58</sup> 請參考蔡永凱，〈理查·史特勞斯...〉，104-116 與 179-197。

## 參考文獻

### 一、作品目錄

- Asow, Erich H. Mueller von. *Richard Strauss: Thematisches Verzeichnis Band I Opus 1-59*. Wien/Wiesbaden: Doblinger, 1959.
- \_\_\_\_\_. *Richard Strauss: Thematisches Verzeichnis Band II Opus 60-86*. Wien/München: Doblinger, 1962.
- \_\_\_\_\_. *Richard Strauss: Thematisches Verzeichnis Band III Werke ohne Opuszahlen*. Wien/München: Doblinger, 1974.
- Trenner, Franz. *Die Skizzenbücher von Richard Strauss: aus dem Richard-Strauss-Archiv in Garmisch*. Tutzing: Hans Schneider, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Richard Strauss: Werkverzeichnis*. Wien/München: Doblinger, 1985.

### 二、信件

- Strauss, Richard. *Brief an die Eltern 1882-1906*. Edited by Willi Schuh. Zürich: Atlantis Verlag, 1954.
- \_\_\_\_\_. *Richard Strauss-Clemens Krauss: Briefwechsel*. Edited by Götz Klaus Kende & Willi Schuh. München: Verlag C. H. Beck, 1963.
- \_\_\_\_\_. *Richard Strauss- Max von Schillings: Ein Briefwechsel*. Edited by Roswitha Schötterer. Pfaffenhofen: W. Ludwig Verlag, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Richard Strauss- Karl Böhm: Briefwechsel 1921-1941*. Edited by Martina Steiger. Mainz: Schott, 1999.

### 三、相關研究

- Beer, Axel. "Musikverlag." In *Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert: Die Weimarer Republik 1918-1933*. Edited by Ernst Fischer & Stephan Füssel, 509-528. München: K. G. Saur, 2007.
- Christensen, Thomas. "Four-Hand Piano Transcription and Geographies of

- Nineteenth-Century Musical Reception." *Journal of American Musicological Society* 52/2 (1999): 255-298.
- Dahlhaus, Carl. "Die Musik des 19. Jahrhunderts." In *Gesammelte Schriften* 5. Edited by Hermann Danuser, 9-930. Laaber: Laaber, 2003.
- Danuser, Hermann. "Der Orchestergesang des Fin de siècle: Eine historische und ästhetische Skizze." *Musikforschung* 30/4 (1977): 425-451.
- Jackson, Timothy. "*Ruhe, meine Seele!* and the *Letzte Orchesterlieder*." In *Richard Strauss and His World*. Edited by Bryan Gilliam, 90-137. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- Jäger, Georg. "Der Musikalienverlag." In *Geschichte der deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert: Das Kaiserreich 1871-1918*. Edited by Georg Jäger, 7-61. Frankfurt am Main: MVB Marketing- und Verlagsservice des Buchhandels GmbH, 2003.
- Kennedy, Michael. *Richard Strauss*. 1995. Reprint, New York: Schirmer, 1996.
- Kravitt, Edward. "The Orchestral Lied: An Inquiry into its Style and Unexpected Flowering around 1900." *Music Review* 37, no. 3 (1976): 209-226.
- Leitmeir, Christian Thomas. "Orchesterlieder." In *Richard Strauss Handbuch*. Edited by Walter Werbeck, 347-361. Stuttgart: Metzler, 2014.
- Del Mar, Norman. *Richard Strauss: A Critical Commentary on His Life and Works*. 3 vols. New York: Cornell University Press, 1986.
- Maehder, Jürgen. "Klangfarbenkomposition und dramatische Instrumentationskunst in den Opern von Richard Strauss." In *Richard Strauss und das Musiktheater*. Edited by Julia Liebscher, 139-181. Berlin: Henschel Verlag, 2005.
- Ott, Alfons. "Richard Strauss und sein Verlegerfreund Eugen Spitzweg." In *Musik und Verlag: Karl Vötterle zum 65. Geburtstag am 12. April 1968*. Edited by R. Baum & W. Rehm, 466-475. Kassel: Bärenreiter, 1968.
- Petersen, Barbara. *Ton und Wort: Die Lieder von Richard Strauss*. Pfaffenhofen: W. Ludwig, 1986.
- Petersen, Barbara. "Die Händler und die Kunst: Richard Strauss as Composer's Advocate." In *Richard Strauss: New Perspectives on the*

- Composer and His Work*. Edited by Bryan Gilliam, 115-132. Durham: Duke University Press, 1992.
- Roth, Ernst. *The Business of Music: Reflections of a Music Publisher*. London: Cassell, 1969.
- Schuh, Willi. *Richard Strauss. Jugend und frühe Meisterjahre. Lebenschronik 1864-1898*. Zürich: Atlantis Verlag, 1976.
- Steinitzer, Max. *Richard Strauss*. Berlin: Max Hesses Verlag, 1927.
- Warfield, Scott. "Strauss and the Business of Music." In *The Cambridge Companion to Richard Strauss*. Edited by Charles Youmans, 242-256. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Wolf, Hugo. *Briefe an Emil Kaufmann*. Edited by Edmund Hellmer. Berlin: Fischer, 1903.
- 梅樂互著，羅基敏譯。〈王爾德與史特勞斯的《莎樂美》—世紀末交響文學歌劇誕生的條件〉。收錄於《理查·史特勞斯的《莎樂美》》，羅基敏、梅樂互編著，265-307。台北：高談文化，2006。
- 蔡永凱。〈「樂團歌曲？！」--反思一個新樂類的形成〉。收錄於《少年魔號—馬勒的詩意泉源》，羅基敏、梅樂互編著，47-88。台北：華滋出版，2010。
- 。〈理查·史特勞斯樂團歌曲研究〉。國立臺灣師範大學博士論文，2013。
- 南西·瑞區(Nancy B. Reich)著。《如果，不是舒曼》。陳秋萍、游淑峰譯。台北：高談文化，2006。