

# 許瑞克歌劇《遠方的聲音》

邱映潔

## 摘 要

長久以來，藝術的題材取自於神話、童話、傳說、歷史、或異國素材等等，當弗洛伊德發表《夢的解析》(*Traumdeutung*, 1900) 後，世紀末的維也納藝術文學領域，紛紛借用權威的心理分析理論，擴展個人創作視野。在這股跨界相互切磋的交流氛圍下，歌劇這個樂種，顯然也受到相當衝擊，其中所反映出該時代的跨學科現象正是本文研究起點。

文中將以下列三點進行討論：首先介紹作曲家許瑞克 (Franz Schreker, 1878-1934)，透過他最成功的歌劇《遠方的聲音》(*Der ferne Klang*, 1912 年首演)，簡述他一生的創作歷程。然後詳細說明該劇劇情，並提出現有學術研究文獻，來統整戲劇層次內的男女心理面向；最後以音樂分析第一幕結束前的女高音獨唱段落〈森林場景〉(*Die Waldszene*)，端看作曲家如何受到夢境研究影響，藉此呼應成為個人音樂語彙，並突顯《夢的解析》如何衝擊歌劇題材，呈現其所帶來的面貌。有鑒於創作題材的延伸，音樂作品表面的故事之外，已埋藏了更多的隱喻，也提供接受者更大的詮釋空間；由於許瑞克歌劇標題《遠方的聲音》，暗示著許多層次的交結，其象徵涵意將作為本文的思考源頭，並透過觀看音樂與夢境的相關元素及其交集，來透視「現代音樂」(*Moderne Musik*) 發展所留下的烙印。

關鍵字：音樂、夢境、許瑞克、弗洛伊德、《遠方的聲音》

# Franz Schreker's *Der ferne Klang*

Ying-Chieh Chiu

## Abstract

The publication of Sigmund Freud's *The Interpretation of Dreams* in 1900 had a transformative impact on art and literature of the Fin de Siècle, with artists finding new sources of inspiration in the universe of unconscious forces. The composers of that time in particular drew heavily on the methods and findings of psychoanalysis in order to bring new thematic substance to their opera. This constellation of art and science forms the point of departure of my paper.

The first part of this paper has three main sections: first, an overview of Schreker and his work. The second part focuses on the new narrative possibilities in opera that were enabled by the practice and discoveries of psychoanalysis. Finally, the third part turns directly to Schreker's opera *Der ferne Klang*, to examine how Schreker used music at the end of the first act – 'Die Waldszene' – to reflect and express the content of dreams.

The title of the Schreker's opera *Der ferne Klang* is suggestive of a range of sophisticated meanings and themes. The second part of this paper attempts to identify and explain the symbolic elements in the plot, text, and orchestration of the opera that directly relate to the ambiguous associations of the title. It also attempts to demonstrate the depths of influence that Freud's work exerted on this Fin de Siècle opera, through a demonstration of its role as a force of innovation, renewal, and creativity in the history of "modern music".

**Key words :** Music, Dream, Franz Schreker, Sigmund Freud, *Der ferne Klang*

「顯然的，許瑞克透過這部歌劇在歷史中掙得一份地位，從跟隨後華格納音樂到採用浪漫印象等素材豐富色彩，即使許瑞克作品中不斷帶來不同變動性，但已能從其第一部作品中看出他傾向於創作一部與寫實主義相關的歌劇。」

阿多諾談《遠方的聲音》<sup>1</sup>

一般來說，歌劇題材往往取自於神話、童話、傳說或是歷史等等，歌劇名稱通常早已有所定見，觀眾對於故事的理解，依循著劇情發展，並不會有太大困難。反之，本篇論文主要探討的許瑞克（Franz Schreker, 1878-1934）歌劇《遠方的聲音》（*Der ferne Klang*, 1912 年首演），因為它抽象的劇情意涵，使得《遠方的聲音》這個標題聯想，讓聽者對作品所要表達的核心，常陷入混淆臆測中，到底這《遠方的聲音》意指為何？其中音樂與文字相互交織的暗示，成為本文出發點。首先，《遠方的聲音》這齣歌劇以一對戀人：符立茲（Fritz）與葛雷特（Grete）為核心，由兩人間的愛情關係與追尋藝術價值的衝突，開展出三幕歌劇劇情。在直述的劇情之外，故事中各段事件之間的連接存在許多斷層，編排上宛如夢境般，時常出現獨立不連貫的跳躍場景。以下的提問，像是哪段屬於現在陳述？哪段是回憶？哪段也許是夢境？而劇情終了，以男主角的死亡做結，是否意味著許瑞克承接了華格納（Richard Wagner, 1813-1883）《崔斯坦與伊索德》（*Tristan und Isolde*）中，對於死亡代表的救贖與解脫？甚至是昇華了的愛情與夢想？許瑞克是否透過藝術作品，顯露個人對前輩的認同與註解？為何劇情安排男主角在臨終前，留下了一部未修改完成的歌劇遺作？這個戲劇上的設計，足以解釋成當時看待未完成作品，所賦予的傳奇性謎思嗎？這一連串的問題，與接下來在音樂學上的詮釋與分析，目的即在揭開《遠方的聲音》

---

<sup>1</sup> 引自：“Unter den Linden: *Der ferne Klang*.” 此文為阿多諾寫於 1929 年，也就是《遠方的聲音》在柏林菩提大道國家劇院演出後，當時阿多諾二十六歲，文字中採用許多歌劇及音樂史上的專有名詞如青年風格（Jugendstil）、寫實主義（Verismo）、印象（Impression）、浪漫（Romantik）等，並嘗試討論他對二十世紀初期歌劇發展的脈絡，盡管當時歌劇研究尚未如今日蓬勃發展，但文中反映出的時代觀點，為本文論述的一個重要思考來源。請參照 Theodor W. Adorno, “Unter den Linden »Der ferne Klang«, in *Franz Schreker: Der ferne Klang*, Staatsoper Unter den Linden 節目冊 (Berlin: Insel, 2001), 53-54.

歌詞裡：「夢中夢」<sup>2</sup>般的陷阱。

《遠方的聲音》劇本雖接近世俗愛情故事，但劇作家卻以相當抽象的心理概念來作為其陳述手法、刻意安插許多心理分析研究才能解開的伏筆，由於作曲家個人身兼劇作家，從這縱合體中，後人得以了解一個時代背景下，間接傳遞下來的訊息。如果觀賞者僅對劇情有著粗淺的認識，將難以在看似單純的故事發展外，剖析出劇本最初的設計理念。因此，本文擬先對歌劇名稱《遠方的聲音》加以抽絲剝繭，再進一步理出許多互為鑲嵌的心理喻意層次，其中有四個佛洛伊德（Sigmund Freud, 1856-1939）專有名詞，像是：「自我」（Ich）、「意識」（Das Bewußtsein）、「夢」（Der Traum）、「歇斯底里症候群」（Hysterie），更是許瑞克用來編排其故事內含與戲劇手法的核心概念。有鑑於此，下文將舉第一幕女主角葛雷特的終曲獨唱段落〈森林場景〉（Die Waldszene）為例，透過這一個「換景」（Verwandlung）的轉折段落，端看許瑞克如何在劇情與音樂的描繪上，呈現多元風格。

就劇本與音樂的關係而言，從十七世紀的義大利歌劇開始，即有零星作曲家亦兼劇作家的例子，後來在歌劇創作發展上，兩者分野漸漸走向各司其職，只是歌劇研究跨越歐洲數國，細節繁複龐雜，此議題至今仍未有系統性的研究結果問世。若就德國十九世紀的歌劇劇目為例，較為確信的範例是德國大文豪霍夫曼（E. T. A. Hoffmann, 1776-1822），在一部歌唱劇（Singspiel）《面具》（Die Maske, 1799 年首演）<sup>3</sup>中，嘗試身兼劇作家與作曲家雙重身分。到了華格納，打破傳統歌詞與音樂關聯性，再創文字與音樂內涵的高度契合，讓他成為同是作曲家，也是劇作家最經典的代表，而後所謂的死忠華格納崇拜者，跨越德語地域侷限，將這股風潮帶向義大利、法國等其他歌劇傳統，不分國界皆秉持遵循大師典範，逐一形成作曲家不假他人之手，自行完成歌劇劇本的潮流。

這個時代氛圍接觸歌劇創作的許瑞克，自然也走上相似的道路，一九一二年在德國法蘭克福首演成功的《遠方的聲音》，不僅開啟他在二十世紀初歌劇界的地位，也確立他往後劇本幾乎皆由自己撰寫的習慣，像是許瑞克一生創作

<sup>2</sup> 原文為 ein Traum im Traum，見歌劇劇本：Franz Schreker, *Der ferne Klang*, Textbuch (Wien: UE, 1911), 40.

<sup>3</sup> Sandro M. Moraldo (ed.), *Das Land des Sehnsucht. E. T. A. Hoffmann und Italien* (Heidelberg: Winter, 2002), 127-143.

九齣歌劇中，其中僅有第一齣《火焰》(*Flammen*, 創作時間 1901 至 1902 年)，與最後一齣《根特鐵匠》(*Der Schmied von Gent*, 創作時間 1929 至 1932 年)的歌劇劇本，非直接出自作曲家本人。<sup>4</sup>許瑞克在世時，更因《遠方的聲音》聲名大噪，一直被視為德語歌劇界的華格納接班人。費時數年完成的《遠方的聲音》(1903-1910)，<sup>5</sup>是許瑞克於維也納時期的歌劇創作，更是其一生最重要、也最成功的代表作。二次世界大戰之後，許瑞克流亡新世界學生們重返歐洲大陸，與許瑞克遺孀 (Maria Schreker)<sup>6</sup>等人合作，共同推動許瑞克作品的演出，進而成立「許瑞克基金會」(Franz Schreker Foundation) 等相關機構，於七〇年代開始，才有了許瑞克研究。另一方面，廿世紀末以來，受到德國音樂學界「墮落音樂」(Entartete Musik) 研究的風潮，使得許瑞克與其相關領域近年備受關注。

## 壹、許瑞克生平簡介

出生於摩洛哥的奧匈帝國國民許瑞克，跟隨母親成長於維也納近郊，因攝影師父親早逝，導致家庭頓失經濟依靠，陷入貧困，但仍因個人音樂天賦而得到完善的音樂教育培養，並進入維也納音樂院，修習作曲，與馬勒 (Gustav Mahler, 1860-1911) 及柴林姆斯基 (Alexander von Zemlinsky, 1871-1942) 等人一同師事於名作曲教授福克斯 (Robert Fuchs, 1847-1927) 門下。<sup>7</sup>在結束維也納音樂院的學業後 (1900)，許瑞克除邁向職業作曲家道路外，一九一二年成功首演的《遠方的聲音》，更是讓他獲得維也納音樂院作曲教授一職 (1912-1920) 的推手，在聲樂作品之外，他也漸漸增加管絃樂作品的寫作，同時亦活躍於各合唱團、樂團指揮台上，其中首演荀白克 (Arnold Schönberg, 1874-1951) 巨型管絃合唱編制的《古勒之歌》(*Gurrelieder*, 1913 年首演)，更

<sup>4</sup> 作品表請參見: Christopher Hailey, *Franz Schreker. 1878-1934. A Cultural Biography* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 382-383.

<sup>5</sup> Hailey 1993, 382.

<sup>6</sup> 二十世紀初名女高音，亦常擔任許瑞克歌劇女主角的演出，其在 1920 年代為丈夫歌劇片段留下的錄音請參見 SYMPOSIUM 1271-1273。

<sup>7</sup> Ulrike Kienzle, *Franz Schreker*, in *MGG, Personenteil 15* (Kassel: Bärenreiter, 2006), 33-42.

是其擔任指揮一職的巔峰代表。

這個「世紀末」(Fin de siècle)的維也納，同時也是孕育許瑞克精銳創作的搖籃，尤其要說明歌劇與心理學為何能有所連結，可以追溯到當時十分多元的維也納社交圈。<sup>8</sup>在這個城市裡，不僅僅當時音樂界人士時常有機會參與跨界交流，知識分子亦等同於一個大的共同體，像是當時引領風騷的藝文期刊《火炬》(Die Fackel, 1899-1936)創辦人克勞斯(Karl Kraus, 1874-1936)，自己不僅僅是「維也納精神分析學會」(Die Wiener Psychoanalytischen Vereinigung)的一員，更兼辦數個不同領域的學會組織。身居知識分子圈中的許瑞克，自然也相當容易接觸不同學者專家們的精闢言論。如此豐富知性的環境，足以讓各界人士在討論切磋中，激盪出對音樂、繪畫、建築、舞蹈、文學、心理學等領域間的相互融合，也漸漸發展成為息息相關，不可分割的維也納「世紀末」現象。<sup>9</sup>由阿多諾針對二零年代末，《遠方的聲音》於柏林演出後，所寫下的相關文獻中，便可看到這世紀末多元影響的交流，可惜的是，雖然阿多諾定義《遠方的聲音》為：「這就是一部青年風格的作品。」<sup>10</sup>但我們卻無法在他所提出的論點中，找到這部歌劇與青年風格更有利與清楚的連結，即使他點出第一幕結尾前的〈森林場景〉幾處刻意安排的畸異場景如：「女主角彎弧坐臥湖岸、欲溺死於湖底以表達對自由愛情的奮不顧身、對原生家庭的反動、企圖藉由藝術突破社會階層等。」<sup>11</sup>仍無法給讀者對所謂「青年風格」一個清晰的概念，要嚴謹闡釋音樂上的「青年風格」卻是遲至近幾年才見得的研究成果。<sup>12</sup>另外，阿多諾也指出《遠方的聲音》故事裡的森林概念，乃源自浪漫風格的背景，這其中也反應許瑞克從浪漫主義中尋求不同變化素材，藉以滲入歌劇題材的用意。

許瑞克一生創作中，除最重要的歌劇外，大多以藝術歌曲和合唱曲為主，早年也有數首大編制的管弦樂作品，以及唯一的一首小提琴奏鳴曲，這首器樂

---

<sup>8</sup> Carl E. Schorske, *Fin-de-siècle Vienna. Politics and Culture* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), 181-207.

<sup>9</sup> Edward Timms, *Karl Kraus. Satiriker der Apokalypse. Leben und Werk 1874-1918*, transl. by Max Looser & Michael Strand (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999), 24.

<sup>10</sup> Theodor W. Adorno, „Unter den Linden »Der ferne Klang«“, in *Franz Schreker. Der ferne Klang*, Staatsoper Unter den Linden 節目冊 (Berlin: Insel, 2001), 53.

<sup>11</sup> Ibid.

<sup>12</sup> Federico Celestini, *Die Unordnung der Dinge: Das musikalische Groteske in der Wiener moderne (1885-1914)* (Stuttgart: Steiner, 2006).

曲的寫作顯然與其個人音樂道路由小提琴背景開始有關。大體上，許瑞克作品風格嚴守典型後浪漫曲式，音樂結構進行也均可由調性分析出和聲關聯。學者紐威特（Gösta Neuwirth）在針對《遠方的聲音》和聲分析的文獻中，透視該作品和聲與曲式的關聯，並指出：

許瑞克在這部作品中，並不像德布西、史克里亞賓等人使用中心聲響，整部《遠方的聲音》並沒有一個共同的核心取向，它是不同曲式的結合，在不同段落間有其各自的聲響組合群，藉以突顯其中各自的主題與動機，當然這片段式的和聲結構範例，不只著重縱向和弦，其和弦連結的過程與關係，清楚呈現出，許瑞克以調性中心為主軸的和聲進行模式，清楚切割出不同段落，卻又讓各自架構完整。<sup>13</sup>

第一次世界大戰後，奧匈帝國的哈布斯堡王朝走向沒落之際，德語區的藝文發展漸移向德國柏林，而許瑞克也在德國「威瑪共和」時期（Weimarer Republik, 1918-1933）的「黃金二零年代」，接受邀請擔任國立柏林音樂院（Die Staatliche Hochschule für Musik in Berlin）院長（1920-1933），這段時期裡，因他的名聲與地位，雖有眾多學生跟隨，但仍將重心放在個人歌劇演出上。1925年，在經歷了創作上重大危機的考驗後，更不斷透過媒體等不同音樂領域發展，試圖開發新的創作可能，像是兩首為廣播（*Kleine Suite für Kammerorchester*, 1928; *Vier kleine Stücke für großes Orchester*, 1930）所寫的管絃作品，及後來為電影配樂的改編（Franz Liszt, *Second Hungarian Rhapsody*, 1933）等，便足以看出他試圖突破固有侷限與窘境的嘗試，直到希特勒（Adolf Hitler, 1889-1945）「第三帝國」（Drittes Reich, 1933-1945）掌權，礙於猶太家族淵源，許瑞克被迫離職；1934年，準備前往葡萄牙前，許瑞克因病逝世於柏林。

## 貳、《遠方的聲音》劇情說明

歌劇《遠方的聲音》在許瑞克筆下，男主角符立茲代表著理想的化身，因

---

<sup>13</sup> Gösta Neuwirth, *Die Harmonik in der Oper »Der ferne Klang« von Franz Schreker* (Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1972), 197.

為遙遠神秘的聲響，推動著他追尋自我。對作曲家而言，也許這份未知的聲響，正是潛藏在他意識裡最真實的自我。從這個角度，我們看到許瑞克歌劇劇本裏，不僅試圖跨界文學，遵循著華格納劇本留下的文學價值，另外也從心理學上獲取諸多養分，不論是頌揚美的事物、對人性情感的描繪、或是刻劃人類心靈陰暗等面相，都讓二十世紀前半葉的歌劇題材，進入更趨多元的發展。

《遠方的聲音》除一般故事性陳述外，特意在劇中清楚交代角色的家庭與成長背景等依據，顯然有意循著心理分析方式，提供戲劇上更多詮釋線索，更利用出現多重無固定形象的人物和相似名字稱呼等，來劃分個人意識與無意識等不同層次的自我對話。以下將依各幕順序詳述故事情節：第一幕呈現葛雷特與符立茲即將要分別了的愛情，女主角深愛著男主角，對於他追求做為一位作曲家找尋「遠方聲響」的企盼，願意成全，<sup>14</sup>另一方面，男主角也堅定自己對愛情能有成熟處理，並允諾女主角，當找到心目中崇高的藝術理念後，即返回她身邊。但一個不知名的女士卻在女主角心底呼喚著，並提醒她思考與符立茲愛情間真正的關係。這位義無反顧愛上年輕作曲家的少女，將男主角視為其生命出口，在愛情中尋求其家庭缺憾所帶來的不安與恐懼，並也信誓旦旦述說，即使沒有這一段感情，自己也不願再委身於受壓迫的惡質家庭關係中。女主角成長於一個與父親關係極不愉快的家庭中，一個退休的老父將家用全花費在酒館中，母親亦受傳統父權壓制，無力改善家庭衝突，當父親再度閒蕩酒館，跟其他狐群酒伴要為女兒介紹婚姻對象時，激怒了葛雷特，並觸犯她對符立茲的深情，憤而出走，到森林裡，欲投湖自盡。銀月升起，魔力充斥林間，葛雷特變得昏眩神迷，那位曾經恍惚出現過的女士，再度讚美不醒人事中的葛雷特是如何美麗，並且帶走了葛雷特。

第二幕裡，十年後的葛雷特化名為葛雷塔（Greta）<sup>15</sup>，她是威尼斯高級妓院中眾星拱月的焦點，不但長袖善舞周旋於不同常客間，亦獲得許多男士的呵護與青睞，當大伙談論著伯爵對她的熱烈追求時，讓她惦記起少女時代對符立茲的愛戀，也敞開心胸述說著自己對尋求真實愛情的幻滅與遺憾，說著說著，葛雷塔向來尋花問柳的男士們提議，進行一場追憶愛情故事的競賽遊戲，最令她心動者，將能與她共度一夜春宵。當全場男士才藝盡出之際，一艘船停靠進

<sup>14</sup> Franz Schreker, *Der ferne Klang*, Studienpartitur (Schliengen: Edition Argus, 1998), 15.

<sup>15</sup> Gösta Neuwirth, „Greta-Grete“, in *Franz Schreker. Der ferne Klang*. Hrsg. von der Staatsoper Unter den Linden (Berlin: Insel, 2001), 86-96.



妓院的海灣前，<sup>16</sup>「遠方的聲音」把符立茲帶到這座島上，他加入了競賽，呢喃著自己遭神秘力量的引領，殷切追尋藝術創作的夢想，描繪自身為了聲響放棄了青澀愛戀，這段情事不僅感動葛雷特，也允諾他成為競賽的勝利者，但符立茲依然不為所動，甚至辱罵葛雷特願為其獻身的風塵行徑，並冷漠斷然地離開了小島。葛雷特只好轉而選擇伯爵。

第三幕將場景放在歌劇《豎琴》(*Die Harfe*)首演的劇院，作曲家正是男主角符立茲。透過後台人的討論，間接透露前台首演過程是否順遂。聽完歌劇前兩幕的葛雷特，在中場休息時，因深受震撼，全身虛弱而被帶至後台，被人指認她是不符合這身份場合的娼妓，當場羞辱她。原來這位陌生人口中的娼妓(Tini)在離開伯爵後，便當起街頭應召女郎，自力更生。歌劇院裡恰巧在場見狀的父執輩酒友，回憶起數十年前的行徑，造就葛雷特命運多舛，同感罪惡。當觀眾失望走出劇院，葛雷特心碎得知最後一幕竟造成作品失敗，此時一心追求功名成就與夢想的作曲家顯得失魂落魄，回到自己的工作室，端坐在書桌前，忘神投入於窗外森林中的鳥鳴絮語，同時為彌補他內心的愧疚與不安，決定找回他在首演中認出的葛雷特。延遲了近十五年之久，這對戀人終於重拾舊愛。身處落寞無助的符立茲，在葛雷特的呵護照料下，對於愛情有所覺悟，態度轉變。當他因軟弱無助依偎在情人臂膀上時，符立茲耳裡，終於再度清晰響起嚮往追尋已久的遠方神秘之聲。即使這最接近他理想的聲響靈感，讓他欲加緊腳步完成歌劇終曲的改寫，但無能力不從心，耗弱的靈魂讓他拖著疲憊的倦容，步步邁向死亡，只能留下一頁未完成的樂章，抱憾辭世。

身為藝術創作者，符立茲用最大的熱誠，尋找未知與期待中的可能，不只為求超越侷限、衝破框架；透過「作曲家」這個角色，來呈現男主角面臨的自我存在價值、藝術創作的意義、以及自我追尋等等心理面向。在這些憧憬背後，歌劇末了時，符立茲卻意外在曾經擁有的愛情懷抱裡，終能覓得慰藉。這一路符立茲到底追尋到了些什麼？成為我們發覺故事深藏寓意的線索。許瑞克將《遠方的聲音》內容游離於普世價值間，企圖框架出一個有關生命、情感、家庭與愛情的議題，透過抽象且模糊界線的意象空間，以及女主角的悲情宿命和男主角的熱情夢想，編織出這樣的劇情發展，似乎間接呼應了佛洛伊德的《夢的解析》(*Traumdeutung*, 1900)，書裡，透過心理分析文字紀錄，來治癒病人

<sup>16</sup> 劇本中沒有指出明確的島名，只說明是威尼斯海灣島嶼上的一個島。

心理疾病。許瑞克以類似的方式，透過劇本與音樂，經由藝術傳達「夢中夢」提供聽眾思考，藉著聲響媒介，經驗一場體認世界與心理現象的探討。

《遠方的聲音》中，男主角符立茲繞了一大圈，卻在最後讓觀眾直覺感受到，原來最遙不可及的，竟是早已擁有的；意識與無意識錯綜的錯覺，時常賦予人莫名的勇氣，跳脫理智、掙脫舊有框架，符立茲係被看似追尋「自我實現」終極理想的尋夢者：撇開被矇蔽了的主觀與客觀上所謂的「現實」，他堅決一路義無反顧，勇往直前。追根究底，這股力量其實源自於「錯覺」(Illusion)一字，增添理想、幻覺，便讓人擁有更多的能量與勇氣向前走；如果故事中，符立茲沒有對神秘聲響有所憧憬，就沒有一連串的苦難與考驗。這樣的概念，也呼應了十九世紀裡，馬克思(Karl Max, 1818-1883)曾說的「要能做到沒有錯覺，除非要能摒棄生命中對錯覺根本的需求。」<sup>17</sup>換言之，錯覺是本能性的與生物性的，而追求幻境夢想的錯覺案例中，早些世紀前，塞凡提斯(Miguel de Cervantes Saavedra, 1547-1616)筆下的《唐吉柯德》(*Don Quixote*)更是佳例。許瑞克有意識地，以「夢」為核心理念，開啟《遠方的聲音》的劇本，無非也企圖透過另一種方式，進一步呼應佛洛伊德心理分析上，對愛情、對人的情緒思考做不同詮釋。整齣作品最大的意義，應是在觀賞者心理，種下對於夢的科學研究種子；進一步地，也彰顯了藝術作品與時代發展相互連結的例子。

關於「夢」的討論，許瑞克不只借用了佛洛伊德理論，賦予男主角符立茲許多心理層面細微變化，讓他成為追求夢想的化身；另一方面，因應女主角人生的轉變，在劇情裡，也加入一段若有似無的夢境，用樂團上極小聲的音量，以弦樂器為主體，豎琴零星與管樂點綴，襯托出場景中，湖岸邊陰森的幽靜；這段帶著濃鬱飄忽色彩的音樂，<sup>18</sup>不只貼切地將心理學研究成果轉化成音樂元素，更成功地透過配器色彩，傳達夢境裡摸不著時間與空間的飄渺情境。一般來說，人們不只是藉由夢來滿足對夢想的期待，其他如害怕、恐懼等負面情緒，也有可能是在夢中顯現出來。再者，夢裡表達出來的，也有可能是身邊碰觸到的他人的思考，或是自我潛意識中更深層的觀點與想法，這些諸多的不同，都得視個人心理及生理狀態而定。

劇中女主角在家庭不和諧的氣氛中，因備受壓抑轉而逃向對愛情的期待，

<sup>17</sup> Karl Max, *Die Frühschriften*, ed. by Siegfried Landshut (Stuttgart: Kröner, 1971), 208.

<sup>18</sup> Franz Schreker, *Der ferne Klang*, Studienpartitur (Schliengen: Edition Argus, 1998), 15.

這份落空的寄託，卻讓她逐步走向一連串的情感迷惘中。許瑞克利用許多意識、無意識、夢、錯覺、死亡等概念，讓故事持續發展，這個女主角名稱在第二幕刻意從葛雷特（Grete）更改為葛雷塔（Greta），甚至第三幕變成了悌妮（Tini），均有其戲劇上的考量。最表面的意義即是在區分同人，但不同時空、地域而造成的差異，當然其不同名稱與角色特質的關係，也正符合她在劇情中，心境游離於不同心理上的呈現。夢境特殊的地方在於，人們不像醒著的時候，能辨識出空間、時間等不同環境；意識清醒時，我們必須去遵循規範，學會掌控自己；相對地，在睡眠中，我們不必去完成外在世界賦予的特定任務，即便處在一種毫無防備的狀態，但卻得以從現實拘束裡獲得解脫，全然回歸到純粹的自我狀態，也因如此，能充分擁有自由，同時亦得以享受自我意識的權益，這種睡眠時的自由意識狀態，也使得心理學學者時常將睡眠比擬成死亡。<sup>19</sup>類似於這樣心理學上的討論，亦被許瑞克運用於第一幕第七景〈森林場景〉的歌詞中。在此，歌詞上刻意連結了「睡眠」與「死亡」兩個關鍵概念，它不只是單純的女主角葛雷特終曲獨唱段落，在進入第一幕最後一景結束前，作曲家特意在樂譜上註記：「將布幕緩緩拉下」<sup>20</sup>，也在戲劇上補充說明：「火車的鳴笛聲漸漸遠去……」這兩個段落，不只突顯夢與死的分隔，同時刻意切割了劇情連貫性的安排，也說明接下來的第七景，是一段填充進去的附屬段落。這與夢境本質相當符合，而且合理地在音樂戲劇上，轉化了心理學對於解釋夢的理論基礎。許瑞克透過一位女性角色，更進一步貼切呈現了渴求愛情，卻遭遇被拋棄命運的女性，如何在夢裡獲得解脫，徘徊在生與死中，何以再度找回自我？如何強烈表達內在情緒？可以說，在這個段落裡，真正讓女主角在夢境場景下，卸下生命包袱，真實表達出個人情感，並藉由個人獨白，呢喃宣洩出心中最深的傷痛。

第二幕裡女主角葛雷特交代了她淪落為娼妓的歷程轉折，其中的手法，不僅彰顯出許瑞克企圖運用心理分析中，抽象虛擬的「夢境」空間，<sup>21</sup>更成功地

<sup>19</sup> Erich Fromm, *Sigmund Freuds Psychoanalyse - Größe und Grenz* (München: dtv, 1981), 97.

<sup>20</sup> Franz Schreker, *Der ferne Klang*, Studienpartitur (Schliengen: Edition Argus, 1998), 84.

<sup>21</sup> Giangiorio Satragini, „Der Traum eines ‚Fernen Klangs‘ in Schrekers gleichnamiger Oper“, in: Peter Csobádi et al. (eds.) *Traum und Wirklichkeit in Theater und Musiktheater: Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposium 2004* (Anif/Salzburg: Mueller-Speise, 2006), 484-497.

將虛無飄渺的劇情停在第一幕結束；這般嘗試，清楚印證許瑞克本人對心理分析發展內涵上的熟稔。失魂落魄的清純少女，因為被所愛的男子遺棄，而到森林邊湖畔，想藉由死亡終了痛楚，但卻被撼動人心的山水美景所感召，劇情就在這女主角躺臥於大自然的半夢半醒間，結束主角們青春年華時的故事，並在接下來的第二幕，將鏡頭拉向威尼斯的一處小島，跳躍式地繼續闡述數年後的人生閱歷。許瑞克透過中年的葛雷塔，一方面遙想少女時代的記憶，一方面藉著歌者間的對話，交代故事的發展，將曾經發生過的夢境，藉著回憶手法逐一重組；但音樂結構的曲式，完全獨立於劇情陳述的手法之外，而是在段落間採用了前後工整對稱的架構。<sup>22</sup>第一幕裡的終曲，雖是一段破碎的、模糊的夢，表面上像是方便觀眾更加清楚劇情，實際上其敘述的模式，反映出佛洛伊德在《夢的解析》中，一一陳列病患描繪夢境的影子，也就是以倒敘，重建夢中發生的一切，下面將詳加探討第一幕第七景〈森林場景〉中，歌詞所表達的心理面向。<sup>23</sup>進入討論前，先列出歌詞，以供後續參考：

---

<sup>22</sup> Ulrike Kienzle, *Das Trauma hinter dem Traum. Franz Schrekers Oper „Der ferne Klang“ und die Wiener Moderne* (Schliengen: Edition Argus, 1998), 371.

<sup>23</sup> Franz Schreker, *Der ferne Klang*, Studienpartitur (Schliengen: Edition Argus, 1998), 84-91.

第一幕第七景歌詞原文<sup>24</sup>

GRETE  
Fritz find' ich nicht mehr.  
Ach, er ist wohl schon weit.  
Doch so einsam ist's hier im Wald  
und so finster —  
ah — —ich fürcht' mich!  
Doch nach Hause zurück —  
der Vater — der Wirt —  
niemals — eher sterben!  
Sterben —?  
So jung — und schon sterben—?  
Und schön — sagt Fritz —  
wär' ich auch —  
und er kommt zurück,  
der Arme — und sucht mich.—  
Und sein Gretel liegt  
tief drunt im See —  
tot —  
im See — —?  
Da ist ja schaurig und kalt —  
Doch nein —  
er liegt so still — so ruhig —  
voll Frieden —  
Im See —  
da ist's wohlig und warm.  
Da find' ich ein Bettchen so weich und süß,  
da wiegen mich selige Nixen im Arm,  
da komm' ich wohl bald ins Paradies,  
wo niemand mehr greint  
und mich niemand mehr schlägt —  
da hör' ich ihn auch, jenen herrlichen Klang —  
den Fritz gemeint —  
lieber Gott —verzeih —

歌詞中譯

葛雷特  
我再也找不到符立茲。  
啊，他老早已遠走他處。  
林子裡讓人感到好孤寂  
好陰鬱 —  
啊——我感到好害怕！  
還是返家吧 —  
父親 —酒館主人—  
不了— 寧願尋死！  
死亡—？  
如此年輕的歲月—就此結束—？  
並且很美—符立茲說—  
我也算美麗—  
哪，他回來了，  
可憐人 — 他找我—  
而他的葛雷特靜躺在  
湖底深處 —  
死亡—  
在湖裡——？  
湖中多麼荒蕪又冷冽—  
噢，不 —  
湖在那兒，多靜謐 —  
充滿祥和 —  
湖中 —  
是多麼安適又溫暖。  
在那兒我找到柔適甜美小床，  
可愛水精在臂膀裡搖我入睡，  
我很快就會到達樂園，  
一個沒人嫌棄我的地方  
也沒人能再打了我 —  
在那裡我聽到那完美的聲響 —  
符立茲告訴我的—  
天主—求您諒解 —

【隨後接入一段描繪大自然場景，葛雷特改變自盡意念，然後沉睡著……】

<sup>24</sup> Franz Schreker, *Der ferne Klang*, Textbuch (Wien: UE, 1911), 26-27.

## 參、音樂配器色彩

根據劇情與歌詞的配合，許瑞克在葛雷特獨唱的第一幕第七景〈森林場景〉中，僅扼要使用了兩個關鍵性的動機，一個代表了葛雷特「愛的動機」(Liebesmotiv)，另一個則是象徵符立茲的「藝術家野心」(Künstlerehrgeiz)【譜例一】，<sup>25</sup>兩者皆根基於三度音程的級進上行，然後再加以做節奏上的變化，葛雷特採用三連音，符立茲選用附點節奏，兩者間的差異足以清楚區別各自的人格特質。第一幕第七景裡，首先出現的葛雷特「愛的動機」由人聲（女高音）唱出，並於第一小節到第三小節，在小提琴與中提琴做「愛的動機」的增值，來加強樂想，女主角離開酒館後，出走進入森林的原始痛苦，來自惦念著已離去的愛人，歌詞裡唸著縈繞思緒的男主角名，配器上也襯托出第三小節低音管獨奏的符立茲「藝術家野心」，這個動機在之後第四小節和第七小節，出現於四支法國號聲部中，這兩個小節都位在兩句歌詞間僅有管絃樂銜接空檔處。同時讓兩個動機以不同聲響配器出現，不管是先前的雙簧管和英國管八度重疊「愛的動機」，還是後來到了第七小節轉交由中提琴和大提琴八度重疊奏出，實為顯示許瑞克配器構思與戲劇元素細膩配合之佳例。

擅長於對位作曲技巧的許瑞克，在樂團中反覆將兩動機時而重疊、時而前後相接，一方面既突顯女主角與樂團聲部間的迥異，同時卻又將樂團裡的動機，緊密纏繞著女主角歌唱線條；甚至樂團還輪番在小提琴與長笛以及小提琴與豎笛交替色彩上，使用了附點三連音符【譜例二】，<sup>26</sup>在代表女主角的節奏動機上，同時結合了男主角的節奏動機，這般音樂層次上的考量，暗示著葛雷特夢境中，盼望兩人愛情水乳交融的期待；除了這一個附點三連音符相結合的動機外，在長笛與第一小提琴，以及豎笛與第一小提琴間，不同色彩的輪番交替，讓器樂跳脫女主角晦暗的歌唱線條，使男女主角的原始動機更為鮮明突出。除此之外，不複雜不炫技的樂團，讓出極為乾淨的空白聲響，在缺乏低音樂器的支撐下，僅以第二小提琴與中提琴做為最低聲部，借用中音域來扮演和

<sup>25</sup> 關於全劇使用的動機，請參考 Ulrike Kienzle, *Das Trauma hinter dem Traum. Franz Schrekers Oper „Der ferne Klang“ und die Wiener Moderne* (Schliengen: Edition Argus, 1998) 一書書末附的「動機表」(Motivtafel)。

<sup>26</sup> Franz Schreker, *Der ferne Klang*, Studienpartitur (Schliengen: Edition Argus, 1998), 88.

聲支撐的功能；配合著歌詞，隱含著對步入死亡的憧憬，許瑞克細膩地用音樂切割出夢想的空間，讓觀眾隨著聲響，悄然跟著葛雷特邁入大自然夢境的環抱中；葛雷特終能在此敞開自我，拋開擔憂痛苦，盡情傾訴愛情帶給她的折磨。之後，樂團中的豎琴帶入分解三和絃，同時下方加入鋼片琴的簡單三和絃上行，並不斷重複著此一基礎音型，然後透過豎琴與不同樂器，像是法國號或者長笛的混合聲響，表現聲響上的敏銳，藉此呈現聲響色彩上，極其些微的層次轉折，同時也加強了女主角於夢裡柔腸寸斷的戲劇張力。

66



【譜例二】許瑞克《遠方的聲音》第一幕第七景中間段落。

[illegible]

## 肆、《遠方的聲音》裡的男女心理夢境

另一段夢的聯想，則是許瑞克自身的投射。《遠方的聲音》雖然不能看作是一部自傳式歌劇，<sup>27</sup>但創作的元素與真實人生卻有諸多重疊。這部《遠方的聲音》寫作的當時，正也是許瑞克邁入歌劇作曲家一途，初出茅廬之際，這與《遠方的聲音》的劇情十分吻合；加上已證實的私人情感關係，還有音樂學者找到的個人書信往來，<sup>28</sup>清楚顯示故事的女主角葛雷特，應該就是許瑞克當時愛戀女學生「葛雷特」(Grete Jonasz)的化身。比對劇本歌詞與生活日記，不難發現許瑞克將真實生活下的情感，逐字逐句融入創作劇本間，<sup>29</sup>何為真實愛戀？何為虛構愛情？兩者實已難以區別。

音樂上以聲響為核心，也可將劇中男主角符立茲看作是許瑞克個人夢想的縮影，許瑞克曾經寫下：「最純粹的、不具添加動機意涵的聲響，如能加以細膩處理，就能成為表達音樂戲劇最本質的媒介之一。」<sup>30</sup>對於「聲響」一詞，他更直接表示：「聲響！這個字，是我時常會警醒學生們的。」<sup>31</sup>《遠方的聲音》會將故事起點與核心都擺在「聲響」上，顯然不是一個巧合。許瑞克透過作曲家這一角色，嘗試融入更多自己實際創作的歷練，讓男主角實驗著主題、和聲、配器等作曲技巧，第三幕更進一步將劇情中男主角符立茲所創作的歌劇《豎琴》，藉以傳達許瑞克自己對聲響的具體意念，並讓其自身對事業宏圖等無限憧憬，先在藝術創作中付諸實踐；另一方面，亦透過女主角對他的眷戀、無助

<sup>27</sup> Gösta Neuwirth, „Greta-Grete“, in *Franz Schreker. Der ferne Klang*. Hrsg. von der Staatsoper Unter den Linden (Berlin: Insel, 2001), 93.

<sup>28</sup> Christopher Hailey, „Inszenierung der Liebe. Zur Entstehung der Oper *Der ferne Klang*“, in *Schreker. Der ferne Klang*, Staatsoper Unter den Linden 節目冊 (Berlin: Insel, 2001), 101-102.

<sup>29</sup> 請參見第二幕裡，編號 114 的歌詞段落。Franz Schreker, *Der ferne Klang*, Studienpartitur (Schliengen: Edition Argus, 1998), 164.

<sup>30</sup> Franz Schreker, „Meine musikdramatische Idee“, in *Musikblätter des Anbruch*. 1. Jg. 1. November, 1919 (Wien: UE, 1919) 9. 原文為：„Der reine Klang, ohne motivische Beigabe, ist, mit Vorsicht gebraucht, eines der wesentlichen musikdramatischen Ausdrucksmittel.“

<sup>31</sup> Franz Schreker, „Zwiespältiges aus meinem Leben“, in *Franz Schrekers Bühnenerke. Eine Biographie in Selbstzeugnissen und Analysen*, Magali Zibaso (Hrsg.) (Saarbrücken: Pfau, 1999) 141. 原文為：„Klanggeklänge! Ein Wort, das ich meinen Schülern gegenüber oft warnend gebrauche.“

與無法割捨，迂迴彰顯他個人的自私與愧疚，讓劇情轉回有情人終成眷屬的結局。劇末許瑞克以男女主角愛情的昇華做結，即使整齣歌劇有許多介於藝術與現實人生真真假假的著墨，但作品在某種層面上，無疑透露了許瑞克將音樂視為最崇高之夢想，而愛情則是創造聲響泉源最高貴的靈感。

歌劇中的音樂內涵彰顯出許瑞克專注於聲響理念的堅持，藉由聲響這個概念，將作曲配器技巧發揮極致；在音樂結構安排下，整齣歌劇前前後後，音樂主題與聲響配器循環再現，層次緊密，這也讓故事中男主角追求神秘聲響的原始夢想更具說服力。音樂設計配合著故事，「聲響」的暗示大部份隱藏在樂團中，許瑞克讓歌者置於前景，由豎琴、鋼片琴等扮演角色內在層面的暗喻功能，像由豎琴跨越好幾個音域滑奏出的「遙遠聲響」，一開始即明示於「前奏」（Vorspiel）段落內，<sup>32</sup>此動機貫穿過第二幕，到了第三幕卻作為呼應歌劇首演失敗的回響，音樂上亦配合劇情結尾，再次把男女主角間的情感關係，藉由樂團裡的動機，暗示兩人已回歸到最初的兩情相悅；縱使這是一段虛幻似的完美結局，但許瑞克多少也在相同的音樂元素與動機中，表達了不願放棄理想的烏托邦境界，企圖藉由藝術呵護一個偉大的夢想。

在音樂設計上，到底什麼樣的聲響代表著《遠方的聲音》，這不只是深入解開歌劇男主角符立茲的夢之關鍵所在，更是研究許瑞克音響色澤的核心基礎。符立茲在劇本第一幕裡曾對葛雷特說：「這個聲響像是一陣風，輕彈劃過有著魔法般十指的豎琴琴弦。」<sup>33</sup>這個譬喻一方面符合許瑞克賦予樂團裡，豎琴與鋼片琴等不斷運用的滑奏音型，同時也暗示出，符立茲對於新作《豎琴》的殷殷期盼。這齣新劇之所以稱之為《豎琴》，顯然與符立茲心中對《遠方的聲音》的意念，互為相符。在《豎琴》首演失敗後，符立茲將自己關在工作室裡，陷於苦思之際，許瑞克藉機透過這段落，微妙的反應了實際作曲過程的描述，並進一步提出關於「完成創作藝術過程與達成夢想」兩者關聯的疑問，透過符立茲作曲專業上的投入與渾然忘我，<sup>34</sup>這段戲劇性十分接近精神病中「歇斯底里症候群」的傾向，顯然亦屬於心理學範疇討論之內。或許許瑞克想告訴

<sup>32</sup> Franz Schreker, *Der ferne Klang*, Studienpartitur (Schliengen: Edition Argus, 1998), 2-3.

<sup>33</sup> Franz Schreker, *Der ferne Klang*, Studienpartitur (Schliengen: Edition Argus, 1998), 27.

<sup>34</sup> 總譜上，許瑞克特別說明舞台設計上，要在符立茲工作房裡，掛一幅瑞士畫家柏克林（Arnold Böcklin, 1827-1901）的畫作《隱士》（*Der Eremit*），這個小細節再次證明了世紀末另一跨領域的例子。請參考總譜 Franz Schreker, *Der ferne Klang*, Studienpartitur (Schliengen, Edition Argus 1998), 66.

我們，正因有無盡寬廣的想像，才能讓夢想有所寄託；藉由瘋狂理念，才有可能成就藝術上豐碩的果實。此時，音樂與心理的關係，無形中又加深了一層。正如音樂之於符立茲，是一個夢境的追尋，許瑞克透過這齣歌劇實踐了他所想的：「音符劃過豎琴弦，飄蕩於空氣中的聲響」，<sup>35</sup>用散落於不同樂器上的聲響符碼，成功地完成了符立茲不顧一切找尋的、遙遠的神秘之聲。

《遠方的聲音》不只是一部有關尋找聲響的作品，更是一部描寫追尋聲響夢想的歌劇。表面上，透過戲劇元素彰顯心理面向，實際上卻經由音符成就了不可言喻的神祕過程與轉變，樂團同時也扮演了歌詞以外，男女主角心境轉折的關鍵角色。換言之，音樂進一步表達了文字無法表達的層次，作曲家用音樂重新審視夢想，也用音樂消化闡釋夢中的寄託。不管是許瑞克真實的夢，或是為符立茲虛構的夢，身兼劇本與作曲的許瑞克不單單留給後人一個反映時代精神的藝術作品，更重要的是，他創造出藝術無限的意想空間，讓觀眾以心理分析來化解他所刻畫的愛情與人性課題。劇中提出的反思議題，無疑地，也讓這部連結「音樂與夢境」的歌劇，超越作曲與心理學，延續著人類文明生生不息的力量，為「世紀末」傳奇世代，增添了另一齣不朽的歌劇藝術作品。

---

<sup>35</sup> Franz Schreker, *Der ferne Klang*, Studienpartitur (Schliengen: Edition Argus, 1998), 21.

## 參考文獻

- Freud, Sigmund. Traumdeutung. Berlin: Volk und Welt, 1990.
- Fromm, Erich. Sigmund Freuds Psychoanalyse. München: dtv, 1981.
- Hailey, Christopher. Franz Schreker. 1878-1934. A Cultural Biography. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Hailey, Christopher (ed.). Musik des Aufbruchs. Franz Schreker. Grenzgänge – Grenzklänge. Wien: Mandelbaum Verlag, 2004.
- Harders-Wuthenow, Frank. "Ferne Klänge aus dem hetarischen Zeitalter: Der nichtwahrgenommene Antifeminismus der Philosophie der Neuen Musik", in "Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft: Das Andere - Eine Spurensuche in der Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts", Annette Kreutziger-Herr (Hrsg.), Band 15. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1998, 75-92.
- Kienzle, Ulrike. Das Trauma hinter dem Traum. Franz Schrekers Oper »Der ferne Klang« und die Wiener Moderne. Schliengen: Edition Argus, 1998.
- Lee, Sherry D. "A Minstrel in a World without Minstrels: Adorno and the Case of Schreker", in Journal of the American Musicological Society, 58/3 (Fall 2005). 639-696.
- Max, Karl. Die Frühschriften, edited by Siegfried Landshut. Stuttgart: Kröner, 1971.
- Neuwirth, Gösta. "Greta-Grete", in Franz Schreker. Der ferne Klang. Staatsoper Unter den Linden 節目冊, Berlin: Insel, 2001.
- Satragni, Giangiorgio. "Der Traum eines ‚Fernen Klangs‘ in Schrekers gleichnamiger Oper". in: Peter Csobádi et. al. (eds.). Traum und Wirklichkeit in Theater und Musiktheater: Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposium 2004. Anif/Salzburg: Mueller-Speiser, 2006, 484-497.
- Schorske, Carl E. Fin-de-siècle Vienna. Politics and Culture. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- Schreker, Franz. "Meine musikdramatische Idee", in Musikblätter des Anbruch. 1.

Jg, 1. November, 1919. Wien: UE, 1919.

Stein, Leonard (ed.). Arnold Schoenberg. Structural Functions of Harmony. London: faber and faber, 1954.

Timms, Edward. Karl Krauss. Satiriker der Apokalypse. Leben und Werk 1874-1918. transl. by Max Looser und Michael Strand. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.

Zur Entstehung der Oper "Der ferne Klang". in Schreker. Der ferne Klang, Staatsoper Unter den Linden 節目冊. Berlin: Insel, 2001.

\_\_\_\_\_. Der ferne Klang, Textbuch. Wien: UE, 1911.

\_\_\_\_\_. Der ferne Klang, Studienpartitur (Schliengen: Edition Argus, 1998).

\_\_\_\_\_. "Zwiespältiges aus meinem Leben", in Franz Schrekers Bühnenerke. Eine Biographie in Selbstzeugnissen und Analysen, Magali Zibaso (ed.). Saabrücken: Pfau, 1999.

## 影音資料

Der ferne Klang, Capriccio 60 024-2, Gerd Albrecht / RSO Berlin; 10/16-20/1990.

Der ferne Klang, Marco Polo 8.223270-271, Michael Halász / Hagen Opera; 01/2-7/1989.