

第一章 緒論

第一節 緣起

山姆爾·巴伯 (Samuel Barber, 1910-1981) 是一位九歲即寫紙條告訴母親自己已確認未來志向的美國作曲家，求學期間除了學習作曲之外，另還修習指揮、鋼琴以及聲樂，且他亦是一位文學愛好者，隨時都閱讀著英文、德文以及法文文學與詩集；詹姆斯·喬伊斯 (James Joyce, 1882-1941) 則為一位以九歲之齡即由其父親出資付印他第一首詩作的愛爾蘭小說家、詩人與劇作家，求學期間的廣泛學習使他除了在文學領域上大放異彩，也使得他的人生志願裡含括醫生、吟遊詩人以及職業歌手，後者的影響使他的文學作品充滿音樂性。這兩位自幼即展現不凡天賦、各自代表美國與愛爾蘭的音樂家與作家，他們的創作結合所展現的歌曲之藝術性實在不容小覷。

巴伯一生創作約有一〇一首聲樂歌曲作品，而目前已出版且給聲樂及鋼琴的獨唱作品有四十六首，當中有九首藝術歌曲的歌詞是出自喬伊斯之筆，包含喬伊斯所創作的六首詩作以及選自其兩部小說片段的兩首歌曲之歌詞，另有一首歌曲是喬伊斯翻譯德文詩作的英譯歌詞。然而，關於巴伯的外文專書雖有不少，但是與巴伯的藝術歌曲作品之相關研究卻為數不多，國內也僅有一篇論文研究巴伯的聲樂作品——〈那克斯維勒：一九一五年夏天〉（“Knoxville: Summer of 1915,” op.24）（給女高音與管弦樂團）；再者，國內的歌者於音樂會上演唱巴伯的藝術歌曲頻率日益增加，但其相關著作卻無增長趨勢，對於巴伯的獨唱聲樂作品之理解以及詮釋方式並無太多資訊，有鑑於此，加上由於喬伊斯富有的高度文學涵養與寫作技巧，以及其本身通曉多國語言的特性使得他的作品更為艱深難懂，因此，筆者在眾多曲目與詩詞中，針對巴伯以喬伊斯的文學作品為詞譜曲的歌曲進行研究探討。

第二節 建構

上述提到巴伯以喬伊斯之作譜出九首藝術歌曲，其歌曲分別為選自喬伊斯的詩集《室內樂》（*Chamber Music*）中的六首詩作而創作的歌曲：〈那如此甘甜的監禁〉（“Of that so sweet imprisonment”）、〈大地和空氣中的琴弦〉（“Strings in the earth and air”）、〈在幽暗的松樹林〉（“In the dark pinewood”）、〈下雨了〉（“Rain has fallen,” op.10, no.1）、〈睡吧〉（“Sleep now,” op.10, no.2）與〈我聽見一支軍隊〉（“I hear an army,” op.10, no.3）；選自喬伊斯的小說《芬尼根守靈記》（*Finnegans Wake*）當中文字片段所創作的歌曲：〈諾芙蕾塔〉（“Nuvoletta,” op.25）；以及同樣選自喬伊斯的小說《尤利西斯》（*Ulysses*）其中的文字片段所創作的歌曲：〈孤零的旅館〉（“Solitary hotel,” op.41, no.4）；最後則是使用喬伊斯的翻譯所創作的歌曲：〈現在我吃了受其困擾的玫瑰〉（“Now have I fed and eaten up the rose,” op.45, no.1）。由於最後一首歌曲〈現在我吃了受其困擾的玫瑰〉的歌詞並非喬伊斯本人的原著，而是其翻譯自瑞士作家凱勒（Gottfried Keller, 1819-1890）的德文原詩，因此本論文並無將此首作品納入研究範圍，僅探討前八首選自喬伊斯著作為詞的歌曲。

本論文除了簡述巴伯與喬伊斯的生平與背景資料外，另簡略介紹美國藝術歌曲概述、巴伯的音樂與創作、以及與本論文探究歌曲相關的喬伊斯的三部文學作品，希望能幫助讀者認識歌詞的背景、風格特色與意義；在歌曲的分析與詮釋方面則從演唱者的角度來著手，除了歌詞與音樂的基本分析外，最重要的是探究音樂與歌詞兩者之間的關係以及兩者結合所展現出的歌曲個性及氛圍。最後，希望透過這些研究，能夠使聲樂愛好者得進一步地得到關於巴伯藝術歌曲的相關資訊，也期許能夠幫助演唱者增進對巴伯這八首藝術歌曲的了解與詮釋。

第三節 相關文獻

有關巴伯的專書主要以傳記為主，第一本巴伯的傳記是由納森·布羅得（Nathen Broder）撰寫的《山姆爾·巴伯》（*Samuel Barber*. NY: G. Schirmer, 1954.），內容有巴伯大量的第一手資料，包括書信、手稿以及訪談記錄等；另一本書為芭芭拉·賀曼（Barbara B. Heyman）所著的《山姆爾·巴伯：作曲家與他的音樂》（*Samuel Barber: The Composer and His Music*. NY: Oxford University Press, 1992.），內容帶來巴伯的音樂知識及其創作背景；最後，由韋恩·溫策（Wayne C. Wentzel）所著的《山姆爾·巴伯：研究導引》（*Samuel Barber: A Guide to Research*. 1st ed. NY: Routledge, 2001.），內容提供了按年代排列的作品、書目的註解以及錄音資訊。

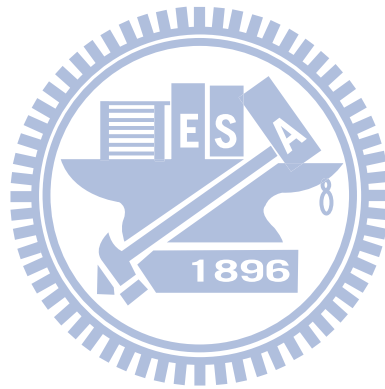
關於喬伊斯的傳記，最具有權威的著作則是理查·艾爾曼（Richard Ellmann）的《詹姆士·喬伊斯》（*James Joyce*. NY: Oxford University Press, 1959, revised edition 1983.），內容除了喬伊斯的生平外，亦有主要作品的介紹。由於國內研究「喬學」的人口增加，因此出版了一些關於喬伊斯生平著作的中文翻譯及研究，而較具完整性的兩本著作為：白裕承翻譯原著為伽斯特·安德森（Chester G. Anderson）的《喬伊斯》（台北市：貓頭鷹，1999。）以及陳榮彬翻譯原著為艾德娜·歐伯蓮（Edna O'Brien）的《喬伊斯—永遠的都柏林人》（台北縣：左岸文化，2006。）。

美國藝術歌曲概述主要的參考文獻為：維多利亞·維爾米（Victoria Etnier Villamil）著作的《歌者指南～一八七九至一九八〇年間美國藝術歌曲》（*A Singer's Guide to the American Art Song 1879-1980*. Metuchen, N.J., & London: The Scarecrow Press, 1993.），其內容針對美國藝術歌曲曲目給予相關的資訊，包括作曲家簡短的生平介紹、歌曲作品、樂譜與錄音出版、歌曲的訊息描述以及參考書目等等；另外，美國國會圖書館

(Library of Congress) 於網站上發表〈美國藝術歌曲：序言〉(“The American Art Song: An Introduction”) 的文章中，概略闡述美國藝術歌曲的演進 (<http://www.loc.gov/creativity/hampson/artsong.html>) 。

在論文方面，美國的北卡羅林納大學 (University of North Carolina, Chapel Hill) 於一九八六年發表一篇由強·路易斯·克萊林 (Jean Louise Kreiling) 所著作的博士論文〈山姆爾·巴伯的歌曲：文學品味以及歌詞設置的研究〉(“The songs of Samuel Barber: A study in literary taste and text-setting”)，內容為透過各式分析與查閱以探討巴伯歌曲所使用的歌詞的選擇以及處理。

藉由以上文獻的幫助，提供了撰寫本論文的思考與實踐。



第二章 美國藝術歌曲概述

「藝術歌曲（Art Song）是與傳統或是流行歌曲對照，意欲為音樂會曲目的歌曲，且通常被運用在獨唱歌曲而非於複音歌曲上；」¹「藝術歌曲的音樂意念藉由文字的啓發，對於聲樂及鋼琴的配置都使之具體化，因此音樂與文字兩者皆提供了形式上的一致性，並且增加其細節的詳述而以一種藝術的形式呈現，此外，藝術歌曲基本上是隨著偉大詩人的詩作而開始；」²而美國藝術歌曲簡單來說即是由出生美國或是入籍美國的美國人所創作的藝術歌曲，歌詞的設置大多選用英文的詩或散文。「美國歌曲是兼容並蓄的，其音樂意念、風格以及形式等，以不拘一格的根基勾勒出作曲家的創作靈感」³而多元文化的環境與影響也創造出真正屬於美國的歌曲。

第一節 開端：十八、十九世紀的影響與發展

一、十八世紀：第一首美國藝術歌曲

雖然美國的歌曲傳統與歐洲相比較是相當年輕，但在美國仍有超過兩個世紀的歌曲作品呈現，因為美國歌曲的產生與這個國家的誕生時間是相一致的。「十八世紀中期以後出現了一批美國本土音樂家，較著名的是波士頓的威廉·畢林斯（William Billings, 1746-1800）以及費城的霍普金森（Francis Hopkinson, 1737-1791），前者為聖歌作曲家，後者則寫下不少的民歌，他們所寫的歌曲曲調既通俗又平易近人，常帶有濃厚的鄉土味，音樂散發著道地的民俗情感。」⁴而現存的第一首美國藝術歌曲作品是由前美國總統喬治·華盛頓的朋友、亦是「獨立宣言」（Declaration of Independence）

¹ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 2, 2nd ed., s.v. “Art Song.”

² *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 14, 2nd ed., s.v. “Lied.”

³ Victoria Etnier Villamil, *A Singer's Guide to the American Art Song 1879-1980* (Metuchen, N.J., & London: The Scarecrow Press, 1993), ix.

⁴ 楊沛仁，《音樂史與欣賞》（台北市：美樂出版社，2001），367。

簽署人之一的霍普金森所創作，他的第一首歌曲〈我的生活是如此精彩自由〉（“My days have been so wondrous free”）創作於1759年。「在1788年，霍普金森譜寫了一組作品《給豎琴或鋼琴的七首歌曲》（*Seven Songs for the harpsichord or fortepiano*）獻給喬治·華盛頓，在這組作品中實際上共有八首歌曲，是作曲家依據英國作曲家阿恩（Thomas Augustine Arne, 1710-1778）以及司托瑞斯（Stephen Storace, 1762-1796）的作品為範本而創作。」⁵

二、十九世紀初：英國歌謠與義大利歌劇

到了十九世紀初，盛行於英國非藝術性的民間歌謠影響著美國作曲家的作品，此類歌曲領導著美國的音樂領域，因而也迅速訂定此時美國歌曲的形態以及風格之路。在一八〇〇年左右，英國歌謠加入愛爾蘭與蘇格蘭風味的曲調吸引著美國作曲家；之後，義大利歌劇以英語在美國首演，美國人深深地被義大利作曲家羅西尼（Gioachino Antonio Rossini, 1792-1868）、貝利尼（Vincenzo Salvatore Carmelo Francesco Bellini, 1801-1835）以及多尼才悌（Domenico Gaetano Maria Donizetti, 1797-1848）的美聲唱法（bel canto）⁶旋律所吸引，並且將這些詠嘆調的旋律放入美國歌曲的作品中，此外，美國作曲家也將義大利的歌曲元素置入他們的歌曲裡。

三、滑稽歌舞劇與靈歌的影響

一八一二英美戰爭（Anglo-American War）至美國內戰（Civil War, 1861-1865）期間，美國對英國音樂風格的依賴逐漸衰退，作曲家開始找尋自己的聲音，滑稽歌舞劇

⁵ The Library of Congress and Thomas Hampson, *The American Art Song: An Introduction*, in the The Library of Congress, <http://www.loc.gov/creativity/hampson/artsong.html> (accessed February 19, 2009).

⁶ 美聲唱法。義大利文為「美麗的歌聲」之意，特別指義大利十七至十九世紀歌劇的演唱風貌，除了重視聲音的流暢美感外，也重視高超演唱技巧的表現。{楊沛仁，《音樂史與欣賞》，481。}

(minstrel show)⁷以及非裔美國人的靈歌 (Spirituals) 抓住了廣泛國民的注意。

滑稽歌舞劇是第一種美國式的舞台娛樂。一七九九年葛勞納 (Gottlieb Graupner) 在波士頓演出的一齣戲中，於幕與幕間身著戲裝演唱〈一個快樂的小孩〉 (“A Gay Negro Boy”) 而成爲滑稽歌舞劇的先驅者之一；「這種娛樂表演由於萊斯 (Thomas Dartmouth Rice, 1808-1860) 於一八三〇年左右，身穿借自黑人的服裝並模仿黑人唱歌而流行，從那時開始，滑稽歌舞劇團有幾十個之多。」⁸「靈歌是美國的黑奴歌曲，在一八六〇年代黑人靈歌這個名詞才被廣泛運用，黑奴以『靈歌』 (spiritual) 這個名詞形容在一個地方或坐或站著演唱的宗教歌曲，最原始的靈歌爲依靠口語相傳的民謠形式，並非由一人獨唱，而是集體一起演唱；靈歌的吶喊或靈歌的舞蹈 (spiritual shouts or dance) 則爲包含舞蹈的音樂。」⁹

滑稽歌舞劇以及靈歌逐漸流行的原因在於內戰之後，許多旅行演唱團到全國各地演唱，其節目表重點放在黑人靈歌或宗教歌曲上，本土黑人包括靈歌的歌唱和歌曲即舉國皆知。此外，除了歌舞劇團到各地演出使得黑人歌曲的能見度提升外，以教會爲媒介也促進歌曲的廣泛流通，「北方人」因此開始認識這些非裔美國黑人於工作時所唱的歌曲以及靈歌，而寫作此類歌曲的作曲家也大多爲北方的美國白人，他們所具有關黑人音樂的知識，主要來源即是這些黑人的方言歌曲。「黑人民歌包括勞動歌

(work song)¹⁰、藍調 (Blues)¹¹以及靈歌，這些歌曲皆是黑奴們在工作時、憂鬱時以及祈禱時所演唱的歌曲，且這些黑人民歌中的素材也流傳於二十世紀產生的爵士音

⁷ 十九世紀起源於美國，常由白人塗黑面孔，模仿黑人歌唱和舞蹈的演出。

⁸ 康謳主編，《大陸音樂辭典》(台北市：全音，1994)，796-797。

⁹ Wikipedia, s.v. “Spiritual,” [http://en.wikipedia.org/wiki/Spiritual_\(music\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Spiritual_(music)) (accessed March 12, 2009).

¹⁰ 初到美洲的黑人爲了排解工作辛勞所發展出的吟唱歌曲，工作歌中輪流應答具有即興的特色也是爵士樂表演的重要技巧，它可以應用在演唱者樂團之間也可以應用在樂器的演奏之間，不論何種形式都能產生一問一答的呼應樂趣。{Wikipedia, s.v. “Work song” http://en.wikipedia.org/wiki/Work_song (accessed March 12, 2009).}

¹¹ 十二小節爲一形式，通常以慢速唱出 4/4 拍，而伴奏則常以 12/8 拍彈奏，在大調音階中降低三音和七音，伴奏亦在和絃中加入七音，歌者和伴奏會加上圓滑線及滑音的使用。{康謳主編，《大陸音樂辭典》(台北市：全音，1994)，579。}

樂 (Jazz) 裡。」¹²「非裔美國歌曲通常是以簡單與輕快的舞蹈節奏形式呈現，主題通常以美國黑奴文化為元素，且當中許多的歌曲是選用英裔美國人 (Anglo-American) 的民族曲調。」¹³

史提芬·佛斯特 (Stephen Collins Foster, 1826-1864) 就是一位迷戀南方音樂傳統的「北方人」；出生於賓州的佛斯特創作超過兩百首的歌曲，並創作其中大部分的歌詞，他的一些著名歌曲如：〈喔！蘇珊娜〉 (“Oh! Susanna,” 1847) 以及〈老夥計在家〉 (“Old Folks at Home,” 1851) 即是為了滑稽歌唱劇所寫；佛斯特亦寫作一些朗朗上口的民謠，其晚期創作的著名敘事歌謠〈美麗的夢〉 (“Beautiful Dreamer,” 1864) 則沒有南方的特性。其他受到非裔美國歌曲影響的作曲家包含俄亥俄的安梅特 (Daniel Decatur "Dan" Emmett, 1815-1904)，他的作品〈船夫的舞蹈〉 (“De Boatman's Dance,” 1843) 之後還被科普蘭 (Aaron Copland, 1900-1990) 改編；而現今最受人記得的歌曲則是他稱頌南方的〈南方聯邦〉 (“Dixie,” 1859)。滑稽歌唱劇對美國歌曲的影響於一九〇〇年前衰弱，但卻成為影響二十世紀爵士樂的因素之一。

延續上段內容，於此對爵士樂稍作介紹：「爵士樂是二十世紀在美國產生的音樂，是一種充滿實驗性、不斷演變的藝術，源自數種早期的美國音樂，如扮演黑人的滑稽歌唱劇 (minstrel show)、早期的銅管樂隊、早期的弦樂隊、繁音拍子 (Ragtime) ¹⁴以及藍調。」¹⁵它為西非和美洲人多元文化的共同產品，著重節奏並以即興演奏為中心的器樂舞蹈音樂，其本質上是美國一種大眾化的藝術，可是對於嚴肅的作品亦具

¹² 劉志明，《西洋音樂史與風格》(台北市：全音，1998)，373。

¹³ Anthony Marcus Lien, “Against the grain: Modernism and the American art song, 1900 to 1950” (PhD diss., University of California, Davis, 2002), 70.

¹⁴ 繁音拍子的音樂特色在於持續不斷的切分節奏。

有相當的影響力；二十世紀的美國作曲家蓋西文（George Gershwin, 1898-1937）即是使用多元文化的素材融入其音樂作品的先鋒以及主導者，而科普蘭以及伯恩斯坦（Leonard Bernstein, 1918-1990）的作品亦有引用這些多元文化的素材。

四、十九世紀中葉後：首批歐洲留學的風潮

十九世紀中期以後，隨著經濟的富裕、交通的便利以及物資的快速流動，使得美國對音樂的想法與發展相對改觀，歐洲的許多文化傳統逐漸成爲美國人急欲追尋的目標，於是年輕一輩的音樂家們遠赴重洋取經。他們在歐洲大陸大量的接觸德文藝術歌曲（Lied）以及法文藝術歌曲（Mélodie），而這些歌曲的形式強調詩與樂的融合；曾受過歐洲音樂訓練的作曲家包含：契德維克（George Whitefield Chadwick, 1854-1931）、麥克道爾（Edward Alexander MacDowell, 1860-1908）、帕克（Horatio Parker, 1863-1919）等等，由於他們所學均爲傳統的音樂創作理論、技法，因此他們所寫的作品普遍具有傳統歐洲音樂的風貌。「現今回顧十九世紀的美國音樂作品時，可以發現當時有許多作品並未有新意，甚至有許多模仿之作，顯然的，年輕一輩的音樂家一逕學習歐陸風潮卻使他們忽略美國本土的音樂素材，因而缺乏個性致無法擄獲本國人心。」¹⁶

第二節 結實：二十世紀的轉變與創新

到了二十世紀初期，作曲家們變得更具有野心，逐漸發展出現今我們所知道的著名音樂，並且將他們創造性的能量轉換爲更加嚴肅的藝術歌曲。「一九一〇年之後，美國藝術歌曲可反應出其混合了各式各樣的風格，例如實驗主義（Experimentalism）

¹⁵ 康謳主編，《大陸音樂辭典》，578。

¹⁶ 楊沛仁，《音樂史與欣賞》，367。

、序列技巧（Serial Technique）¹⁷、後浪漫風格（Late Romantic style）¹⁸、新古典風格（Neo-Classical style）¹⁹、美國流行音樂等；²⁰另外還有：民謠的風格特色、以華格納與第二維也納樂派為主的德國表現主義（Expressionism）²¹、以及以德布西為首的法國印象樂派（Impressionism）²²等等。

一、二十世紀早期至中葉：漸變

美國二十世紀的藝術歌曲逐漸將模仿歐洲大陸創作的藝術歌曲提升、轉換為自己國家所擁有的藝術美學，使其充滿著多元的音樂和文化素材。此時留學歐洲的美國藝術歌曲作曲家包括雷夫勒（Charles Martin Loeffler, 1861-1935）與葛利菲斯（Charles Tomlinson Griffes, 1884-1920）等等。本節段將舉出二十世紀早期與中葉六位重要的美國藝術歌曲代表作曲家：第一位是留學歐洲的代表作曲家葛利菲斯，第二位是美國著名的女性作曲家艾咪·畢琦（Amy Marcy Cheney Beach, 1867-1944），第三位是融入特殊美國素材創作的艾維茲（Charles Edward Ives, 1874-1954），接下來的三位作曲家卡本特（John Alden Carpenter, 1876-1951）、湯姆森（Vigil Thomson, 1896-1990）以及杜克（John Woods Duke, 1899-1984）的作品皆受到法國印象樂派的影響，此外，湯姆

¹⁷ 根據一組音樂元素的排列放置於一個特定的順序或是序列中所建造的音樂為序列音樂。其技巧為：在一定限制的範圍內任意排列，避免大小三和絃與音階的跡象，序列可變成四種樣式，包括原形（Prime）、逆行（Retrograde）、倒影（Inversion）、逆行加倒影（Retrograde inversion）。

¹⁸ 後浪漫樂派風格沿用浪漫樂派風格的重主觀、重情感、標題性，只是將和聲、節奏、音響和調性方面加入新的發展。

¹⁹ 始於一九二〇年左右，以重回浪漫樂派以前的音樂為目標，使音樂具客觀性、內容清晰、簡化樂曲的素材與形式（曲式），是一種融合傳統以及現代風尚的創作風格。

²⁰ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 23, 2nd ed., s.v. "Song."

²¹ 「表現主義」是德國在二十世紀初發展的一種新的繪畫藝術創作觀，以最坦白的方式去表達創作者個人的內心世界，而不在乎畫面合理與否。音樂上泛指一九一〇年至一九三〇年間，部份德國音樂對法國印象派音樂的對抗，表現主義是表現自我內在的意義，與印象派表現外在事物的觀念相對立。這種音樂的表現是不在意作品是否合乎音樂的傳統形象，目標是要以劇烈的聲響呈現強烈的情緒。{楊沛仁，《音樂史與欣賞》，364。}

²² 音樂受到象徵派詩作與印象派繪畫的影響，以含沙射影的方式製造一個充滿想像的世界，並以韻律和音色的結合達到圓融合一的境界，不取其意而用其聲，具有象徵或暗示的意味。

森和杜克的作品雖橫跨戰前和戰後兩個階段，但因他們的大部分歌曲創作於一九六〇年前，因而將他們歸類為二十世紀中葉的代表作曲家。

1. 葛利菲斯 (Charles Tomlinson Griffes, 1884-1920) 從十一歲開始向他的姊姊學習鋼琴，四年後即向他姊姊的老師再學習四年，由於老師看出他的潛力而於一九〇三年資助他到德國柏林學習鋼琴與作曲，他吸收著柏林豐富的文化後於一九〇七年回到美國在學校教授鋼琴、擔任管風琴手以及合唱指揮，即使他認為這些工作很乏味，但其餘生皆堅守崗位。一九〇九年他拿到席莫爾 (G. Schirmer) 出版社的合約，他的作品開始廣為流傳，直至一九一九年達到巔峰後卻在隔年辭世。

葛利菲斯的聲樂作品來自在德國與歌手合作以及接觸德文藝術歌曲 (Lieder) 傳統而有的經驗，但回到美國後，他卻對法國印象樂派與亞洲音樂相當有興趣，後期則是尋找更為現代的外來詩作來譜曲以顯出他的作品表現力，且其所創作出來的樂曲就如同小型的音詩²³ (tone poem) 一般，而「其準確地對歌詞與音樂適當融合的感覺，也造就出具有張力的聲音線。」²⁴著名的歌曲有：〈驕傲伊恩的悲歎〉 (“The Lament of Ian the Proud”)、□〈你那雙對著我的深邃雙眼〉 (“Thy Dark Eyes to Mine”)、〈夜晚的玫瑰〉 (“The Rose of the Night”) …等等。

2. 艾咪·畢琦 (Amy Marcy Cheney Beach, 1867-1944) (Mrs. H. H. A. Beach) 為新英格蘭拓殖者的後裔，是美國首位重要的女性作曲家，她對於創作美國藝術歌曲的貢獻良多，也因而為其他女性作曲家鋪路，如：浦籟絲 (Florence Beatrice Price, 1887-1953) 以及艾莉諾·華倫 (Elinor R. Warren, 1900-1991)。畢琦四歲開始向她的

²³ 「音詩」為單樂章的大型管絃樂曲，作品常帶有強烈的個人情感，並有主標題、次標題說明音樂所欲傳達的內容。

²⁴ Villamil, *A Singer's Guide to the American Art Song 1879-1980*, 183-184.

母親學鋼琴，十六歲就首次登台鋼琴演奏，而她十八歲即嫁給一位波士頓著名的醫師亨利·畢琦（Henry Harris Aubrey Beach），在婚後的二十五年裡都致力於作曲。她的作曲技巧大多是自學，第一首歌曲作品〈小詠嘆調〉（“Ariette”）於婚後一年即出版，其他小型作品也陸續地發表，她的降 E 調彌撒於波士頓演出而成爲首位創作大型作品的女性作曲家。她的丈夫於一九一〇年去世後，畢琦離開波士頓而到歐洲四年之久，在那兒她又開始了音樂會鋼琴家的職業，也成爲第一位受到國際認可的美國女性作曲家。畢琦創作了近一百二十首歌曲，歌詞的選用多樣化，包括古典的、現代的，以及她和她的丈夫所創作的詩作，也有許多歌曲是採用法文和德文的作品。所有的原創作品都已個別出版，有些歌曲還有附上助奏的部份。

3. 艾維茲（Charles Edward Ives, 1874-1954）於一八七四年出生在新英格蘭的丹伯利（Danbury）小鎮，他堪稱爲當時美國樂壇有史以來最具原創才能的音樂家，他創作了一些與其他歌曲不同的曲風，而成爲美國歌曲傳統的一部份。身爲一位受人敬重的保險代理業務經理人，上班以外的時間都埋頭在音樂創作之中，大多是在夜晚以及週末作曲，也由於他的經濟收入穩定，以致能夠自行出版他的第一本歌曲選《一百一十四首歌曲》（*114 Songs*, 1922），這些歌曲是於一八八七年至一九二一年間的創作，並於一九七五年再版。艾維茲有一位熱愛音樂的父親，並經常和他一起「玩」音樂，也時常使用不同的調子演唱同一首歌曲，以及實驗四分之一音的效果，這些經驗使他的聽覺與音樂感都異於常人，也讓他埋下寫作「複調」²⁵（bi-tonality）的種子。其特殊的音樂品味在他十六歲時已十分明確，若將其作品和同一時期歐陸的前衛音樂相較

²⁵ 「複調」爲兩個不同調性一起演出（或呈現）。

，即可發現他的音樂更早一步預示了二十世紀音樂的新變革；²⁶即使他進入耶魯大學接受正規音樂教育，但他仍不改其特殊的創作方式。一九一八年心臟病發後他變得越來越古怪，期間也曾中斷作曲，直至一九四七年他那已發表四十三年作品《第三交響曲》（*Third Symphony*）獲得了一座普立茲獎（*The Pulitzer Prize*），此後他也持續地給予同僚們及其作品資金上的幫助。

艾維茲大部分的作品都因相當「與眾不同」而與音樂世界隔離，在他去世後，人們才開始審視他的作品，也因此成為美國最著名的作曲家之一。他的音樂觀十分奇特，其音樂充斥著各式各樣嘈雜扭曲的聲響，直至今日仍招人議論。一八九〇年至一九二二年是艾維茲創作的豐盛期，其中創作了兩百首歌曲。他的歌曲引用了柴可夫斯基、貝多芬、布拉姆斯的音樂旋律，以及美國的讚美詩、戰爭歌曲、流行音樂以及牛仔民謠的片段，而這些融合一些奇特技巧和效果的歌曲具有其特例、不拘一格的特徵。他的作品雖演出不易，但其中透露的無調性、多重調性，口多重節奏、音堆、賦格式、複樂團，另外缺少調號、小節線以及拍號等新奇創作手法，都在一九五〇年後逐一成為音樂創作的流行。

4. 卡本特（John Alden Carpenter, 1876-1951）擺脫了德國音樂的枷鎖，他的作品主要偏向法國的印象樂派，但也包含了美國的流行元素，成為第一位照亮美國音樂的人。五歲時他就跟著母親學習音樂，之後更學習鋼琴以及音樂理論，並且進入哈佛大學（*Harvard University*）就讀，一八九七年以最高榮譽畢業後回到芝加哥經營自己的家族企業，在忙碌經營之際仍設法繼續短暫地學習音樂，如在羅馬向英國作曲家艾爾噶（*Sir Edward William Elgar, 1857-1934*）學習，而他的早期聲樂聯篇歌曲作品《吉坦亞

²⁶ 楊沛仁，《音樂史與欣賞》，370。

里》（*Gitanjali*）以及管弦樂組曲《於漫遊者的冒險》（*Adventures in a Perambulator*）都獲得良好評價。卡本特於六十歲退休後致力於作曲上，他創作了超過五十首各種類型的歌曲，且由於其本身的修養使得他的詩詞選用相當適切，如同詞與樂已合為一體，而他有不少適合中低音演唱的歌曲。

5. 湯姆森（Vigil Thomson, 1896-1990）的祖父母來自肯他基州（Kentucky）以及維吉尼亞州（Virginia），有蘇格蘭、愛爾蘭以及威爾斯的血統。他於五歲時跟隨親戚學習鋼琴，十二歲開始接受正規音樂教育，有一段時間他擔任聲樂以及無聲電影的伴奏來賺取零用金。他在一九一九年進入哈佛大學跟隨的老師們皆是受法國音樂的影響，並於一九二一年隨哈佛重唱社（Harvard Glee Club）到歐洲巡迴演出，爾後完成哈佛的學業前在巴黎向法國作曲家、音樂教育家娜迪亞·布朗惹（Nadia Boulanger, 1887-1979）學習一年。他於一九二五年至一九四〇年於巴黎居住，並於此時認識了兩位對他作品影響甚深的藝術家，一位是法國作曲家薩梯²⁷（Éric Alfred Leslie Satie, 1866-1925），另一位為美國流放詩人葛楚德·史坦茵²⁸（Gertrude Stein, 1874-1946），湯森森的三幕歌劇作品《四個聖徒》（*Four Saints*）即是因為與史坦茵的合作而建立出他的好名聲。一九四〇年他回到美國定居，並在音樂評論報刊上執筆以抒發對自己作品的看法，他持續寫作、指揮以及演講，但晚年卻遭受逐漸失聰的困擾而影響餘生。

「湯姆森大約有七十首歌曲已經出版，一九二六年至一九八〇年之間創作的作品程度參差不齊，最好的歌曲擁有鮮明的旋律、精湛的和聲、才氣煥發的節奏創造以及精簡的音符；但最差的歌曲卻毫無價值、以平庸的旋律構成、不斷地以固定音型伴奏、

²⁷ 薩梯所追求的是十九世紀音樂過度發展的淨化。

²⁸ 史坦茵給予文字更重要的意義在於聲音與字的結合（或聯想）而非其本身的意思。

且是個毫無目的散漫的樂曲。」²⁹從他開始住在巴黎時，他就常以法文創作許多歌曲，他擁有流利的語言天分，並且對於他的歌詞配置有著相當大的驕傲；他的大多數歌曲都還保留著手稿，且已有大量的歌曲由各家出版商出版印行。

6. 杜克 (John Woods Duke, 1899-1984) 是美國重要的藝術歌曲作曲家之一。自小的音樂教育是受其母親的教導，十一歲時開始學習鋼琴，十六歲獲得巴爾的摩的琵琶地音樂院 (Peabody Conservatory in Baltimore) 獎學金，學習鋼琴與作曲。在第一次世界大戰期間於學生軍事訓練團 (Student Army Training Corps) 服役後定居紐約，在錄音實驗室工作，並且繼續音樂的學習，一九二〇年首次登台成為音樂會鋼琴演奏家。他的第一本歌曲集於一九二三年由席莫爾出版，同年，他接受學校的教職工作直至一九六七年榮譽退休，期間他曾休假一年到柏林向奧地利鋼琴家阿圖·許納伯 (Arthur Schnabel, 1882-1951) 學習鋼琴、到巴黎向布朗惹學習作曲。杜克早期的歌曲是充滿活力的，也受到一九二〇及三〇年代趨勢的影響；一九四〇、五〇以及六〇年代早期則是他作品最豐饒、名聲最響亮的時期，這時期的作品較少冒險創新的元素，而是為教易讓人接受的風格；他致力於將歌詞與音樂進行奇妙非凡的化學集成，他也相信文字能夠成為音樂元素的一份子。

「二十世紀音樂作曲的方向分成兩種潮流：一種是延續傳統的作曲風格，另一種則是以序列音樂 (serial music) 與機率音樂 (aleatoric music) ³⁰ 呈現前衛派 (avant-garde) ³¹ 音樂風格的誕生。」³²雖然傳統的作曲風格能促使人們進入音樂廳聆聽音樂

²⁹ Villamil, *A Singer's Guide to the American Art Song 1879-1980*, 359-360.

³⁰ 慎重地運用機會或是可能性所構成的音樂，例如，以擲骰子執行一些隨機的行進來操縱特定的作曲手法。

³¹ 對音樂(或聲音)發展的可能性進行各種實驗創作。

會，但現代音樂的概念與實驗卻深深地影響整個二十世紀音樂作曲手法至今。

二、二次大戰後：傳承與創新

美國藝術歌曲創作作品最豐盛的時期在於二十世紀中葉以後，藝術歌曲作曲家在二十世紀中期透過成功地選用現代音樂概念，以及在二十世紀初所產生的風格特色來發展。第二次世界大戰之後，許多的發展對於美國藝術歌曲的創作都有顯著的影響，其中，最重要的是美國作家的詩作愈趨繁榮，作曲家能夠獲得豐富的美國本土文字與文學，因此詩人自身的聲音在創作歌曲中扮演著不可或缺的角色。下面列舉六位二十世紀中葉後著名的美國藝術歌曲作曲家及其重要作品：

1. 科普蘭 (Aaron Copland, 1900-1990) 的創作跨度整個二十世紀，被公認為美國最受人景仰的作曲家，在長時的作曲職業生涯中包含了許多類型的作品以及不同時期的作曲方式，而他的歌曲創作雖為數不多，但首首皆有非凡的品質。科普蘭十三歲即確立自己將成為一位音樂家，一九二〇年到巴黎向當時還沒沒無聞的布朗惹學習作曲，一九二四年回到紐約從事教職、演講、演奏、指揮和作曲的工作，並且致力於提倡美國的音樂；他最後的作品創作於一九七一年，而最後的公開出現則是在一九八〇年。

科普蘭的歌曲創作可以二十二年為一期，分成兩組。一九二八年開始的第一時期歌曲作品算是他學生時期各種的創作；第二時期主要歌曲作品則有選用美國詩人愛蜜莉·狄克森 (Emily Elizabeth Dickinson, 1830-1886) 的詩作譜寫的聯篇歌曲《愛蜜莉

³² Ji-Yeon Park, "Mid-twentieth century British and American song compositions written for the soprano voice" (DMA diss., University of Maryland, College Park, 2003), 1.

·狄克森的十二首詩》（*Twelve Poems of Emily Dickinson, 1949-50*）、改編的兩組《古老美國歌曲》（*Old American Songs, 1950 and 1952*）作品，以及最後一首歌曲〈樹林裡的輓歌〉（“Dirge in the Woods”）。兩組《古老美國歌曲》共有十首歌曲，描繪著多樣化的美國風情，第一組改編作品含括科普蘭改編丹·艾麥特的〈船夫的舞蹈〉，以及使用震顫教派³³曲調（The Shaker Tune）的〈單純的禮物〉（“Simple Gifts”）；然而，「第二組的改編作品則有改編福音讚美詩的作品〈在河上〉（“At the River”）以及滑稽歌舞劇歌曲的〈繞口令〉（“Ching-a-Ring Chaw”），後者又以其充滿音節胡言亂語的合唱聞名。」³⁴「他曾經說過他討厭『充滿情感的聲音』（an emotion-drenched voice），而較喜歡一種純粹表現聲音線的聲音，他也不希望歌者將自己的情感置入於作品中，但他的作品絕不會因此缺乏旋律以及表現力。」³⁵

2. 巴伯（Samuel Osborne Barber II, 1910-1981）本身是一位有造詣的男中音作曲家，他以優秀的品味及二十世紀的音樂感支配著他的音樂情感，而他的風格發展在多年的錯綜複雜裡養成，但從未喪失其音樂固有的抒情性。他的國際性品味也在歌詞的選擇上顯現出來，其中大部分的聲樂作品之歌詞是選自歐洲大陸的作家或是詩人的作品，包含英國、愛爾蘭、法國的詩文以及其他外文詩作的翻譯，但也有些許作品的歌詞是選用美國作家的文字，如以詹姆士·艾吉（James Rufus Agee, 1909-1955）的文學作品創作出〈在此明亮的夜晚〉（“Sure on This Shining Night,” op.13, no.3, 1937-40）以及給女高音與管絃樂團的作品〈那克斯維勒：一九一五年夏天〉（“Knoxville: Summer of 1915,” op.24）。較完整的生平與作品介紹將於下章敘述。

³³ 為基督二次出現的信徒聯合社群，是新教的信仰教派。

³⁴ The Library of Congress and Thomas Hampson, *The American Art Song: An Introduction*, in the The Library of Congress, <http://www.loc.gov/creativity/hampson/artsong.html> (accessed February 19, 2009).

³⁵ Villamil, *A Singer's Guide to the American Art Song 1879-1980*, 104.

3. 羅倫 (Ned Rorem, b.1923) 其身爲挪威後裔的父親是一位著名的醫學經濟學者，母親則是一位和平主義運動的支持者，而羅倫和姊姊的音樂生活是在教會裡養成的。他於孩童時代就嘗試創作並開始學習鋼琴，曾於西北大學以及寇蒂斯音樂院 (Curtis Institute of Music) 學習音樂，最後在一九四八年拿到茱莉亞 (Juilliard School) 的碩士學位，他也曾私底下向科普蘭和湯森學習；同年因歌曲〈高傲的哈德遜〉 (“The Lordly Hudson”) 而獲得音樂圖書協會 (Music Library Association) 所頒發的年度最佳出版歌曲獎項以及喬治·蓋希文紀念獎 (George Gershwin Memorial Prize) 而使他能夠出國旅遊。前兩年他到了摩洛哥，後七年則在巴黎，他一面努力作曲，一面卻過著放蕩的生活。在女子爵瑪莉·羅荷·德諾亞耶 (Marie Laure de Noailles) 的資助下，提供羅倫工作的地方、介紹當地著名仕紳，並且給予他很多表現的機會，他也創作出許多重要作品，當他於一九五七年回到美國時已小有名氣了。他也是位有名的散文作者，曾於期刊上發表文章，並寫作一些音樂的文章，多年後集成文選集。

由於羅倫堅守創作品質並作出好幾百首優秀的的歌曲作品，他的作品也隨著時間愈趨成熟。一九四〇年代以及五〇年代早期的作品是較簡單、抒情的作品，一九六〇年代則逐漸複雜、困難以及有著較寫實的表現力。隨著聽眾對織度和音樂性有著更多的需求而使得他的作品更完善，即使因此喪失了早期歌曲的特性。在一九七六年以後，除了在一九八九年以美國詩人懷特曼³⁶ (Walter Whitman, 1819-1892) 的文字創作兩首歌曲以外，他暫時終止了他的歌曲創作。隨著羅倫精巧的文學品味以及對於言辭上的感知，歌者一般都能發現聲音的文字是如此優雅，且能夠清晰發出歌詞的音韻。其早期作品對聲音的要求並不困難，成熟期的創作則富有挑戰性，晚期的作品通常都運用更多抽象的詩文、音域較爲廣大、也開始延伸技巧的展現，而較長的旋律線也需要歌者使用智慧換氣演唱，節奏與鋼琴部份也都變得更爲複雜。

³⁶ 懷特曼也是散文作家、新聞工作者以及人類學者。

4. 李·霍比 (Lee Hoiby, b.1926) 最為人熟知的是歌劇作品，但他對歌曲創作的貢獻也是不遺餘力。五歲開始學習音樂，一開始的志願是想成為鋼琴家，在威斯康辛大學 (University of Wisconsin) 獲得大學學位，之後到加州的米爾斯學校 (Mills College in California) 就讀，期間向米堯 (Darius Milhaud, 1892-1974) 學習作曲，並於一九五二年得到碩士學位，之後他預計在紐約舉辦的第一場鋼琴獨奏，卻因為得到與作曲家梅諾梯 (Gian Carlo Menotti, 1911-2007) 一起在寇蒂斯音樂院工作的機會而延宕至一九七八年才登台，梅諾梯鼓勵他試著創作自己的歌劇，而霍比的天賦也很快地被展現出來，他的第一個成功之作是於一九五八年在義大利首演的《圍巾》 (*The Scarf*)，接下來的創作委託邀約不斷，使他成為一位真正的作曲家。

霍比拒絕使用太過於調性的元素創作音樂，並將觸角深入到無調世界，不過他認為是莫札特 (Johann Chrysostom Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)、理查·史特勞斯 (Richard Georg Strauss, 1864-1949)、浦契尼 (Giacomo Antonio Domenico Michele Secondo Maria Puccini, 1858-1924)、□巴伯、梅諾梯以及最重要的舒伯特 (Franz Peter Schubert, 1797-1828) 等作曲家教導他如何使用人聲。此外，於一九七〇年代時，他也很推崇流行歌曲作家運用「拱型旋律線」 (arching melodic line) 以及簡單的和聲方式來創作歌曲。霍比對歌唱以及了解每位歌者的特性有著很大的熱忱，其中包括女高音雷昂婷·浦籟絲 (Mary Violet Leontyne Price, b.1927)。浦籟絲的發聲法激勵他創作出許多好作品，並且也支持他的作品；但是他卻常因為寫出過長的旋律線以及過高的音域，導致無法清晰發音而陷入泥沼，其節奏偶爾為之的複雜性也使得他的作品技巧性大過於音樂性。

5. 阿爾簡多 (Dominick Argento, b.1927) 創作的歌曲、歌劇以及合唱作品皆相當出色。他的父母是義大利西西里島的移民者，經營一間飯店，而阿爾簡多從小愛看作曲家傳記，也自學理論與和聲，直到十六歲生日他的父親送他一架鋼琴才開始接受正規的學習。一九四七年，他進入琵琶第音樂院 (Peabody Conservatory of Music) 就讀獲得學士與碩士學位，之後在伊斯曼音樂學校 (Eastman School of Music) 取得博士學位。在得到傅爾布萊特 (Fulbright) 和古根漢 (Guggenheim) 獎學金後，他到義大利繼續學習，其音樂作品除了受到美國多位老師的影響之外，在義大利時亦將個人情感投射於作品當中，特別是在佛羅倫斯，許多作品皆於此地完成。在擔任巴爾的摩山頂歌劇院 (Hilltop Opera) 音樂總監以及於伊斯曼音樂院教授理論作曲等工作後，一九五八年他接受明尼蘇達大學教職直至一九九七年退休，並且為「中心歌劇公司」(現為明尼蘇達歌劇院) 的創始人之一。他於一九七五年以聯篇歌曲《維吉尼亞·吳爾芙的日記》(From the Diary of Virginia Woolf) 獲得普立茲音樂獎之殊榮，也為他的知名度提升不少。

「對於歌唱聲音有深切感受成爲他歌曲創作的根基，他曾說過：『聲音是最原始的樂器，音樂由此而生。』因爲歌者不可能與自己的樂器分離，所以他必定相當了解歌者的弱點，因此才能創作歌者所能夠承受的刺激性、危險的作品，他認爲『自我發現』(self-discovery) 是他大多數作品的宗旨。」³⁷ 無論是使用大三和絃或是十二音列，他的作曲風格基本上是傳統的，他的文學造詣豐富，且擅長將複雜精緻的歌詞入樂，而他自稱女高音妻子凱落琳·貝里 (Carolyn Bailey) 是其聲樂作品的靈感來源。

剛接觸阿爾簡多的作品時會覺得很困難，作品中充滿著精巧的細節、變換速度與拍號、複雜的節奏模式和表情記號皆須花時間去理解，特別在於與鋼琴的聯結；但這種經過設計的音樂作品也能使演出者很快就理解這些困難點，並且能夠自然的表現與

³⁷ Villamil, *A Singer's Guide to the American Art Song 1879-1980*, 5.

克服。他的歌曲作品不僅可以展現歌者聲音的優點，也可以深入觸動其音樂情感以及藝術性的養成。聯篇歌曲作品除了有《維吉尼亞·吳爾芙的日記》外，另有《關於春天的歌曲》（*Songs About Spring*, 1951）、□《六首伊麗莎白時期的歌曲》（*Six Elizabethan Songs*, 1957）、《來自作曲家的信》（*Letters from Composers*, 1968）、《安德烈探險》（*The Andrée Expedition*, 1982）、《房屋指南》（*Casa Giudi*, 1983）、《關於柴柯夫的一些文字》（*A Few Words about Chekhov*, 1996）和《音樂上的曼尼斯小姐》（*Miss Manners on Music*, 1996）等等。

6. 理查·亨德利（Richard Hundley, b.1933）於肯他基州長大，自從父母親離異後他就與祖母一起生活，其一生都致力於歌曲的創作。他於八歲開始學習鋼琴，也喜好歌唱，並且爲了娛樂祖母的朋友們而創作一些歌曲。青少年時他進入辛辛那提學院（Cincinnati College Conservatory）就讀，一九五二年前往紐約擔任歌者指導（Coach）與伴奏，並且學習作曲，一九六〇年以清亮男中音的身分加入大都會歌劇院（Metropolitan Opera）合唱團並且捉住機會介紹他的作品給著名的藝術家們認識，一九七〇年代一些著名的歌劇院巨星都將他的作品納入音樂會曲目中。

一些人認爲亨德利的歌曲作品太過有民間風味、太過好聽，但大多數人則認爲這樣的音樂可以「慰藉他們疲憊的喉嚨與耳朵」；而他選用的歌詞來自墓誌銘、詩文等，都是簡練、抒情、清晰的文句，非常適合歌曲形式，主題也較受人接受且易懂。他認爲四年在歌劇院合唱團以及擔任伴奏和歌者指導的經驗提供他美聲的基礎，且給予其作品抒情性風格的養分；然而其靈活的聲樂線以及輕巧的鋼琴織度則不允許有沈重或緊的歌聲出現，至於少量複雜的節奏使得這些歌曲展現些許音樂上的難度。

美國藝術歌曲的旅程尚未結束，仍有廣大的地方值得讓我們去探索，新一代著名的藝術歌曲作曲家有羅利·賴特曼（Lori Laitman, b.1955）、傑克·賀吉（Jack Heggie, b.1961）…等人，於此不多作介紹；至於經由歷史延續或轉變的許多元素是否會持續帶領著二十一世紀的創作，在於作曲家們對美國多樣的音樂及多元文化的反應。在簡述美國藝術歌曲的演進後，接下來即要進入本論文的主題 - 巴伯創作的藝術歌曲作品研究，首先介紹作曲家巴伯以及詩人作家喬伊斯（James Augustine Aloysius Joyce, 1882-1941）的生平及其作品。



第三章 山姆爾·巴伯與詹姆士·喬伊斯

第一節 巴伯的生平及其創作簡介

一、音樂家庭

山姆爾·歐斯本·巴伯（Samuel Osborne Barber II）在一九一〇年三月九日於賓州（Pennsylvania）的西徹斯特（West Chester）出生。他的父親羅伊（Roy）是一位著名的醫生、社會的棟樑、當地長老教會的理事、以及教育委員會的會長，他的母親貝緹（Daisy Beatty）則出生名門之後。而巴伯的家庭亦是音樂世家：除了母親貝緹為鋼琴家，阿姨露意絲·霍墨（Louise Homer, 1871-1947）是大都會歌劇院（Metropolitan Opera）的首席女低音演唱家，姨丈席德尼·霍墨（Sidney Homer, 1864-1953）則是卓越的藝術歌曲作曲家。阿姨露意絲在自己的音樂會中演唱過許多巴伯早期創作的歌曲，姨丈霍墨則與巴伯通信長達三十年以上，由於他們的鼓勵、建議以及學識上的幫助，鞏固了巴伯跟隨自己腳步的決心；他們兩位啓發了巴伯的音樂天份，並且對於他的藝術品味有深切的影響力。

巴伯六歲開始向母親學習鋼琴，並於此時陪伴姨丈去大都會歌劇院，觀賞阿姨與著名的義大利歌劇男高音卡羅素（Enrico Caruso, 1873-1921）一同演出威爾第（Giuseppe Fortunino Francesco Verdi, 1813-1901）的歌劇《阿伊達》（*Aida*, 1871），不久，他便在母親的協助下創作屬於自己的歌調。當巴伯九歲時，寫了一張紙條給母親，宣告著他打算成為一位作曲家的志願，而且他也確信自己會達成，並希望母親不要要求他忘記這個夢想而去踢足球；「同年，他即企圖寫作第一部歌劇作品，名為《玫瑰樹》（*The Rose Tree*），劇本是由當時家中的廚師所創作。十二歲時，巴伯將他的作品給姨丈鑑賞，霍墨肯定他確實有作曲的能力，並且給予這位欲追求成為偉大

作曲家的甥兒一些建議和忠告：首先要發展品味，可以從研究大師作品開始；其次要向好的作曲老師學習；最後要熟練至少一種器樂，無論是學習鋼琴、小提琴或者兩者兼具，並且千萬別把音樂當作兒戲，以及要努力學習。」³⁸兩年後，霍墨更建議他開始發展自己的風格，他認為每個人所創作出的音樂都取決於自身的品味和鑑賞力，並且會毫無遮掩地展露出來。

二、寇蒂斯音樂院

儘管巴伯強烈地表達其音樂志向，他的父母親對此仍有所遲疑，但在霍墨的認可與鼓勵下，父母也轉而支持巴伯。上了中學的巴伯不僅是位鋼琴家也是一位管風琴手，他在學校的教堂以及管絃樂團裡演奏，並且因為有著一雙不同於一般孩子的敏銳耳朵而聞名全校。當巴伯十四歲時，他為琵琶蒂音樂院（Peabody Conservatory）的院長演奏一些他的作品後，院長建議他申請進入剛成立於費城的寇蒂斯音樂院（Curtis Institute of Music）學習，由於考量巴伯需要接受更廣大的刺激和挑戰後，父親便安排十四歲的他至寇蒂斯音樂院學習，成為第二位於此就讀的學生。

巴伯向俄羅斯教授凡潔洛瓦（Isabelle Vengerova, 1877-1956）學習鋼琴，向義大利作曲家史卡雷洛（Rosario Scalero, 1870-1945）學習作曲，史卡雷洛接受維也納的音樂訓練，並將他所學到嚴謹的作曲規則和曲式授與給巴伯；此外，巴伯也向西班牙裔美國男中音果格札（Emilio de Gogorza, 1872-1949）學習聲樂，向匈裔美籍指揮家弗利茲·賴納（Fritz Reiner, 1888-1963）學習指揮。在學期間的巴伯已是為多產的作曲家，包括許多鋼琴作品以及藝術歌曲。一九二八年，義大利作曲家梅諾梯（Gian Carlo Menotti, 1911-2007）亦進入寇蒂斯音樂院就讀，梅諾梯當時只會說一點英文，而巴伯

³⁸ Daniel Felsenfeld, *Benjamin Britten and Samuel Barber: Their Lives and Their Music* (Pompton Plains, NJ: Amadeus Press, 2005), 45.

則是他在音樂院遇到的第一個人，從那時開始，他和巴伯成爲形影不離的朋友，並且長達四十年之久。「巴伯在學校比同齡學生年紀稍微大一些，有著無與倫比的天分，也是位有魅力的人，更是學校中的明星，因此他常被其他學生談論，認爲他是「第四 B」（fourth B），亦是繼巴赫（Bach）、貝多芬（Beethoven）及布拉姆斯（Brahms）之後的第四人—巴伯（Barber）。」³⁹

巴伯的小提琴奏鳴曲於一九二八年獲得「伯恩斯獎」（Bearn's Prize）⁴⁰，此時的他常去參加費城交響樂團（Philadelphia Orchestra）的音樂會，並會在演出前先準備好樂譜以在演出時可讀譜，在這樣的環境下，巴伯廣泛熟知各種不同的曲目。一九三一年，巴伯從寇蒂斯音樂院畢業，已經完成的作品包括數首歌曲、給弦樂四重奏的小夜曲、給男中音與弦樂四重奏的〈多佛海邊〉（“Dover Beach,” op.3, 1931）、鋼琴協奏曲、大提琴奏鳴曲以及〈醜聞學校〉序曲（“The School for Scandal,” op.5, 1931）等等。而巴伯以〈醜聞學校〉序曲於一九三三年二度獲得「伯恩斯獎」，因此給予他機會在歐洲停留久一點，也讓他參與此作於八月的首演；一九三三年夏天，巴伯和梅諾梯在沒有受到邀請之下，即突發奇想的造訪義大利指揮家托斯卡尼尼（Arturo Toscanini, 1867-1957）的島嶼別墅，令他們感到驚訝的是，他們受到熱切地歡迎，且托斯卡尼尼還邀請巴伯提交他的作品讓他演出，並歡迎他們再次造訪。當巴伯回到美國時，他獲得寇蒂斯音樂院創辦人寇蒂斯·柏柯（Mary Louise Curtis Bok）的賞識，這位富有的女性贊助者決定幫助這位年輕作曲家的職業生涯，並爲他介紹許多具有影響力的人物，包括席莫爾出版社（G. Schirmer）的恩格爾（Carl Engel），恩格爾立刻替巴伯出版多首新作。

³⁹ Felsenfeld, *Benjamin Britten and Samuel Barber*, 46.

⁴⁰ 「伯恩斯獎」是由 Lillia M. Bearn's 紀念父親 Joseph H. Bearn's 於一九二一年創立，其目的爲鼓勵美國有天分的年輕作曲家。

三、短暫的歌唱事業

巴伯曾在一九三五年宣稱：「作曲一直都是我的第一興趣，但我也喜歡唱歌，我喜歡演唱我自己的歌曲也喜歡演唱其他人的歌曲。」⁴¹爲了增加收入以能夠專致於作曲，巴伯意欲發展成爲一位聲樂音樂會的演唱家，而「收音機」則提供了他追求這個計畫的機會，透過廣播的媒介，他很快即展現出自己多場的聲樂音樂會，有些節目甚至還傳遍全國，巴伯每個星期都需要製作一系列的廣播音樂會，而他通常是演唱十七世紀至二十世紀的曲目，並且爲自己伴奏。一九三五年他也受邀與寇蒂斯弦樂四重奏一同錄製他自己的作品〈多佛海邊〉，儘管他未曾在公開場合演唱這首作品，但他仍把握這個錄音的機會。巴伯因爲於五月獲得「羅馬獎金」（Prix de Rome）得以到歐洲兩年而終止了他的歌唱事業。



四、作曲生涯

一九三五年，巴伯在訪談中談到：「我的目標是要寫出儘可能讓許多人們能夠理解的好音樂，而非寫給在大城市中少數、自負的社群聽，而收音機使這個目標得以達成。」⁴²巴伯的作曲生涯於二十五歲的時候開始向前行進、大放異彩，他的音樂在當時保留了保守主義的風格，一方面維持他真正的個人特質，另一方面則發展並表達富有創造力的聲音，使他的作品受到廣泛的歡迎。在獲得「羅馬獎金」後至歐洲留學，於一九三五年至一九三七年間，他完成了給聲樂和鋼琴的《歌曲作品第十號》（op.10），以及一九三六年在羅馬首演的第一號交響曲，之後於一九三六年九月完成了弦樂四重奏的初稿，並於一九三七年將慢板樂章改編爲管弦樂版本，提名爲〈文章〉

⁴¹ Jean Louise Kreiling, "The Songs of Samuel Barber: A study in literary taste and text-setting" (PhD diss., University of North Carolina, Chapel Hill, 1986), 7.

⁴² Walter Simmons, *Voice in the Wilderness Six American Neo-Romantic Composers* (Lanham, Maryland, and Oxford: The Scarecrow Press, 2004), 248.

（“Essay,” op.12, 1937）。

巴伯於一九三七年回到美國，並和梅諾梯一同搬至紐約市的一間公寓居住。當時他的〈醜聞學校〉序曲一週演出兩次，由紐約愛樂以及參訪的克里夫蘭交響樂團（Cleveland Orchestra）擔綱演出。一九三八年初他終於回應托斯卡尼尼五年前的邀約，將已完成的一個樂章管弦樂作品〈文章〉以及改編自其作品十一、第一號弦樂四重奏第二樂章的〈為弦樂團所寫的慢板樂章〉（“Adagio for Strings,” op.11, 1938）寄給這位指揮大師，之後樂譜被寄回給巴伯並且沒有給予任何的評論，巴伯覺得被冷落，並在托斯卡尼尼下一次的邀約以生病為藉口謝絕出席，僅由梅諾梯單獨前往，但托斯卡尼尼竊笑回應梅諾梯道：「喔！他的作品非常好，他是在對我生氣吧！不過他實在沒理由這麼做，因為我將會指揮這兩首作品。」⁴³之後，這位大師指揮國家廣播公司交響樂團（NBC Symphony Orchestra）演出這兩首作品，而〈給弦樂團的慢板〉更成為美國作曲家最為人熟知的音樂會曲目之一。當時，一般認為托斯卡尼尼對美國作曲家很反感，所以當他選擇巴伯這位美國本土作曲家的作品成為他指揮美國作品的處女作時，即受到相當大的注目並引起相當多的爭論，雖然他的演出仍受到聽眾以及評論家的推崇，但某些人仍是現代樂派的擁護者，巴伯也因而受到這些人的攻擊，他們認為巴伯的音樂是晦暗的、過時的，並引起一連串激烈的辯論交流。

一九三〇年代晚期，巴伯接受在寇蒂斯音樂院的教職工作，成立並且指揮一個牧歌合唱團（a madrigal chorus），為這個合唱團創作許多作品。然而，他並不喜愛教書，因此，在他三十歲時轉戰至國家藝術文學學會（National Institute of Arts and Letters）專心作曲。此時的主要作品為他接到的第一個委託創作《小提琴協奏曲》（*Violin Concerto*, op.14, 1939）以及單樂章的管弦樂作品〈第二篇文章〉（“Second Essay,” op.17, 1942）。

⁴³ Felsenfeld, *Benjamin Britten and Samuel Barber*, 50.

一九四三年，巴伯和梅諾悌受到寇蒂斯音樂院創辦人寇蒂斯·柏柯（Mary Louise Curtis Bok）的資助，在紐約的奇斯柯山鎮（Mount Kisco）買了一間稱之為「魔羯宮」（Capricorn）的房子，並成了他們為所有具有創造力的藝術家設置的智力、文化、社交的生活網絡中心。

著名的俄裔美國鋼琴家霍洛維茲（Vladimir Samoylovich Horowitz, 1903-1989）於一九四五年演出巴伯的鋼琴作品《遊覽》（*Excursions*, op.20, 1942-44），之後他還創作了《大提琴協奏曲》（*Cello Concerto*, op.22, 1945）。在一九四〇年代，現代舞蹈的拓荒者瑪莎·葛蘭姆⁴⁴（Martha Graham, 1894-1991）積極委託美國作曲家為他的編舞作品創作音樂，一九四五年他委託巴伯為他的舞作《心之洞穴》（*Cave of the Heart*）譜曲，巴伯隨後將之改編為芭蕾舞組曲《米迪亞》（*Medea*, op.23, 1946），此組作品使用了比之前的所有樂曲更多尖銳的和聲語彙。在創作《米迪亞》期間，巴伯的父親病情惡化，於是他將其下一作品〈那克斯維勒：一九一五年夏天〉（“Knoxville: Summer of 1915,” op.24, 1947）獻給父親，此曲是受到一位年輕歌手斯蒂葆（Eleanor Steber, 1914-1990）的委任創作，亦為第一位美國歌者要求給聲樂和管絃樂團的一首作品。一九四八年，巴伯受到委託創作《鋼琴奏鳴曲》（*Piano Sonata*, op.26, 1948），並由霍洛維茲首演，巴伯一開始前往羅馬欲專心作曲，但他卻遇上週期性的創造阻礙而在數個月後返回美國，一九四九年他終於完成三個樂章的創作，並決定以慢板樂章結束。

五、嘗試指揮

一九四〇年代晚期，巴伯開始尋找指揮自己作品的機會，雖然他在寇蒂斯音樂院被他的老師賴納裁定為「永遠無法成為指揮家」，但他認為親自指揮能夠給予自己的

⁴⁴ 瑪莎·葛蘭姆為美國舞者以及編舞者，被視為現代舞蹈最主要的先驅者。

作品更多色彩。一九五〇年十二月，受邀至倫敦指揮錄製他的三首管弦樂作品，包括第二交響曲、大提琴協奏曲以及芭蕾舞組曲《米迪亞》，爲了這個機會，他租借丹麥歌劇交響樂團（Danish Opera Orchestra）一連串的練習時間，以建立他的指揮技巧和信心。由於錄音順利，且受到音樂總監的讚揚，巴伯深具信心，之後更到了德國舉行音樂會並指揮自己的作品，一九五一年春季回到美國指揮波士頓交響樂團（Boston Symphony）演出他的第二交響曲，但此時卻結束了他短暫的指揮職業。在巴伯晚期被問到爲何放棄指揮，他回應：「因爲在舞台上投射出我的緊張，且我覺得排練我自己的音樂很無聊…我不相信作曲家可以成爲一位好的指揮家…在波士頓指揮我的第二交響曲時，我很清楚中提琴在哪裡拉錯了，且我必須不斷地做一樣的事，無論是否指揮你自己的音樂，你如何能夠對這件事保持興趣？」⁴⁵

六、一九五〇年初的聯篇歌曲與合唱作品

巴伯於一九五〇年代早期花了很多時間停留在歐洲。在法國，他和法國作曲家浦浪克（Francis Jean Marcel Poulenc, 1899-1963）成爲朋友，並爲他創作聯篇歌曲《短暫的旋律》（*Mémoires Passagères*, op.27, 1950-1951），此外他還創作了一組短小的樂曲的鋼琴四手聯彈。巴伯於一九五三年完成了一組十首，由中世紀修士創作為詞的聯篇歌曲《隱士之歌》（*Hermit Songs*, op.29, 1953），並選定美國女高音雷昂婷·普籟絲（Mary Violet Leontyne Price, b.1927）首演，此後，普籟絲和巴伯維持了多年的合作關係。一九五〇年代早期的重要作品還有以管弦樂團伴奏的合唱作品，如一個樂章的清唱劇《齊克果的祈禱》（*Prayers of Kierkegaard*, op.30, 1952-1954），普籟絲亦擔任首演時的女高音獨唱。

⁴⁵ Walter Simmons, *Voice in the Wilderness Six American Neo-Romantic Composers* (Lanham, Maryland, and Oxford: The Scarecrow Press, 2004), 254-255.

七、作曲生涯的另一高峰—歌劇《凡內莎》

在成爲美國主要的旋律作曲家之際，巴伯也被認爲能夠成爲歌劇作曲家，在接受多年的建議後，他決定開始著手創作這個曲種，不過這對巴伯來說是件艱鉅的挑戰，他最後採用梅諾悌的建議以丹麥作家狄尼森（Isak Dinesen, 1885-1962）創作的故事爲主軸，在創作歌劇的同時，巴伯同時也創作了給木管五重奏的作品〈夏日音樂〉（“Summer Music,” op.31, 1956）。梅諾悌於一九五六年夏天將劇本寫好，巴伯則於一九五七年完成歌劇《凡內莎》（*Vanessa*, op.32, 1957），而巴伯原本欲將主角設定給希裔美籍歌劇女神瑪麗亞·卡拉絲（Maria Callas, 1923-1977）演唱，但卻被謝絕了，第二人選爲南斯拉夫女高音尤莉娜茲（Sena Jurinac, b. 1921），她卻於開幕夜前六個星期取消演出，最後由美國女高音斯蒂傑不畏時間的短促接下了演出。《凡內莎》於一九五八年一月首演，並獲得前所未有的成功，巴伯曾形容他在謝幕時觀眾像是發狂似的發出震耳欲聾的歡呼，評論也給予相當的好評，而這部歌劇作品於一九五九年爲巴伯贏得了第一座「普立茲音樂獎」。

早期巴伯爲了能夠多賺取生活費而想成爲一位職業歌手，但他很快地即發現，爲了能夠成爲一位偉大的歌者，需要不是非常聰穎就是非常愚笨，而他認爲自己兩者皆非；但此時的他卻很慶幸曾經夢想成爲一位職業歌手，且他亦感謝他的聲樂老師果格札教導他許多關於歌唱的知識，以致於他能夠寫作一齣歌劇。「在巴伯和梅諾悌認識初期，他們曾訂下一種不創作歌劇的契約，因從義大利米蘭來的梅諾悌對創作歌劇並沒有興趣，而他也曾說過，在史卡拉（La Scala）歌劇院聆聽過多的歌劇以致使他只能創作出形式化的作品，就如同創作弦樂四重奏一般。」⁴⁶多年過去後，他倆先後違背當初所訂下的約定，梅諾悌在巴伯創作《凡內莎》以前已創作出許多的歌劇作品，而

⁴⁶ Elliott Schwarts and Barney Childs, eds, *Contemporary Composers on Contemporary Music* (NY: Da Capo Press, 1978), 167.

《凡內莎》更是兩人共同創作的成功之作。

在《凡內莎》成功的首演後，巴伯完成了數件編制較小的作品，其中包括一部一幕十分鐘的室內歌劇作品《橋牌》（*A Hand of Bridge*, op.35, 1959），此齣歌劇是爲了梅諾梯在義大利的斯波列多（Spoleto）所開創「兩個世界的音樂節」（The Festival of Two Worlds）的展演而創作，劇本同樣也是出自梅諾梯之筆。

一九五〇年晚期至一九六〇年初間，紐約市中心計畫創立一個新的表演藝術中心「林肯中心」（Lincoln Center），這個巨大的藝術中心涵蓋了大都會歌劇院、紐約愛樂、茱莉亞音樂院（Juilliard School）、紐約市立歌劇院（New York City Opera）、一間圖書館以及其他相關機構，這個世界的藝術重鎮預計於一九六〇年初期開幕。許多新的作品因這個場合而被委任創作，美國最具代表性的作曲家巴伯也不例外地被要求提供多首作品以應開幕季。首先是席莫爾出版社委託巴伯爲出版社開創百年紀念創作，《鋼琴協奏曲》（*Piano Concerto*, op.38, 1962）由此而生，並在開幕週由美國鋼琴家布勞寧（John Browning, b.1933）擔任獨奏，於愛樂廳（Philharmonic Hall）首演，一九六二年至一九六四年間，布勞寧演奏和錄製的《鋼琴協奏曲》更是多達五十次。此作於一九六三年爲巴伯獲得第二座「普立茲音樂獎」，亦得到「一九六四年音樂評論獎」（The 1964 Music Critics' Circle Award）。

八、低潮期

在《凡內莎》首演後一年，大都會歌劇院總監魯道夫·賓（Sir Rudolf Bing, 1902-1997）即委任巴伯爲新開幕的歌劇院再創作一齣新的歌劇。巴伯原本打算自己依據英國劇作家莎士比亞（William Shakespeare, 1564-1616）的劇作《安東尼與克利奧派翠拉》（*Antony and Cleopatra*）之劇情爲主軸創作劇本，但魯道夫·賓卻於一九六四年

邀請歌劇製作人、新劇院的導演柴費瑞里（Franco Zeffirelli, b.1923）介入劇本創作，巴伯和柴費瑞里對於新劇的構想卻相差甚遠，因而成爲歌劇失敗的導火線；當截止日接近時，巴伯如火如荼創作音樂，並請求具有天賦的美國作曲家李·霍比協助他完成最後的階段。

一九六六年至一九七三年間對巴伯來說，是一段不愉快的時期。新的歌劇《安東尼與克利奧派翠拉》（*Antony and Cleopatra*, op.40, 1966）於一九六六年九月十六日的開幕夜首演並無如外界預期般地獲得好評，甚至可以說是一個災難。爲了忽視演出反應的壓力，巴伯在《安東尼與克利奧派翠拉》首演隔日一早離開美國前往歐洲，當他從朋友那兒得知此齣歌劇受到嚴厲的批判後，變得相當沮喪，並立誓不再創作歌劇。

這個時期的另一個打擊是母親於一九六七年去世，他的沮喪加劇，以至於需要依靠酒精麻痹自己，並且逐漸減少作曲。雖然此時巴伯川流不息的創造力也縮減爲涓涓細流，但從一九六六年至他去世的一九八一年止，巴伯仍創作出些許非常傑出的歌曲，包括一九六八年將《安東尼與克利奧派翠拉》的詠嘆掉改寫成爲音樂會作品，並由普籟絲演唱錄製，之後更爲了普籟絲創作一組五首聯篇歌曲《儘管依舊》（*Despite and Still*, op.41, 1968-1969），直到一九七二年又創作了最後的《三首歌曲》（*Three Songs*, op.45, 1972）。另外，他還創作一首短小的給鋼琴的敘事曲、一九七一年首演的大型清唱劇《愛人》（*The Lovers*, op.43, 1971）以及管弦樂作品〈第三篇文章〉（“Third Essay,” op.47, 1978）等。原本巴伯認爲他無法再次創作出大型的音樂作品，但在「魔羯宮」外的鳥鳴賦予他精神力量，讓他能夠創作出由費城交響樂團委任的作品《愛人》，這部三十五分鐘、有著巨大力量的作品需要一個交響樂團和一個二百人的合唱團，其成功的演出被視爲巴伯的另一巔峰，但此作品在接下來的二十年都沒有再次演出過。

在飽受歌劇失敗痛苦的期間，他與梅諾梯四十年的關係也變得相當緊張而逐漸疏遠，雖然至巴伯去世時他們仍是朋友。一九七〇年代初期，梅諾梯開始要求巴伯出售「魔羯宮」，但巴伯視之為情感的附著地、私人的庇護所，更為他與梅諾梯關係的象徵而堅持守住，雖然最後於一九七三年賣出，巴伯也在紐約林肯中心附近買了一間公寓，但他仍認為他就像是無家可歸的人一般。於「魔羯宮」居住時，巴伯在樹木和湖水的環繞下寫出許多優秀的作品，如〈那克斯維勒：一九一五年夏天〉、《鋼琴奏鳴曲》、《鋼琴協奏曲》、歌劇《安東尼與克利奧派翠拉》、清唱劇《齊克果的祈禱》和《愛人》以及聯篇歌曲《隱士之歌》等。巴伯在多年後的一個訪談中說到：「我認為我是一個鄉下人。我已創作過各類曲種的作品，我在鄉村作曲，且我在城市寫作的作品一般來說也是從鄉村開始的…如同梅湘⁴⁷（Olivier Messiaen, 1908-1992）一樣我也喜歡鳥兒。我需要鄉村絕對的寂靜，我也需要地方可以散步。」⁴⁸

巴伯於一九七〇年代早期同意與梅諾梯一同重建《安東尼與克利奧派翠拉》，修改過後的歌劇得到認同，評論者也對這出作品最初失敗的印象改觀，但巴伯對於遠離酒精的控制力卻每況愈下，他的智力甚至也因而受損，體重也成為健康負擔，他試著作瑜珈以及禪學，並且接受酗酒的精神治療。他的狀況直至一九七〇年代後期好轉，一九七六年他獲得美國藝術文學學會頒授「金牌獎」（Gold Medal），一九七八年還廣邀他的朋友參加生日宴會，但在同年卻被診斷罹患淋巴瘤，當時他正在創作給雙簧管與弦樂團的雙簧管協奏曲，但接受化療和住院的期間阻礙他完成這部作品。他於一九八〇年完成慢板樂章，將此作品命名為《短歌》（*Canzonetta*, op.48），並且留下管絃樂團部份給他早期的學生，亦是他近三十年的朋友透納（Charles Turner, 1936-2006

⁴⁷ 梅湘為法國作曲家、管風琴家以及鳥類學家。

⁴⁸ John Browning, CD Booklet *Barber: The Complete Songs* (Deutsche Grammophon, 459 506-2, CD, 1994), 7.

)；同年九月他到蘇格蘭拜訪梅諾悌，但他卻因中風在當地短暫住院後返回紐約，直至他於一九八一年一月二十三日逝世時皆有朋友們陪在身旁，為他演奏他的音樂。在他逝世的隔日，紐約時報（New York Times）在封面登上巴伯的訃告，以示對他的尊崇：

山姆爾·巴伯，兩次贏得普立茲音樂獎的美國作曲家，他的〈為弦樂團所寫的慢板樂章〉更是成為最受歡迎的曲目之一，在長期受到病痛的煎熬後於昨日逝世於他位於第五大道的公寓裡，享年七十歲。⁴⁹

九、與義大利的淵源

巴伯與梅諾悌的數次歐洲之旅為年輕的巴伯打開嶄新的大門，並且就此開始他與義大利的一生牽連。一九二八年夏天，巴伯在梅諾悌的陪同下踏入義大利，這是他第一次到義大利的旅遊，還參觀了梅諾悌於孩童時期成長的地方。一九三三年夏天是巴伯二度造訪義大利，且因獲得「伯恩斯獎」而有能力在義大利稍作停留，並於此時結識義大利指揮家托斯卡尼尼。一九三五年五月他因贏得「羅馬獎金」而到歐洲學習兩年，在那段期間他脫離了史卡雷洛與霍墨所授予的極端保守作曲風格的影響，並且發現了自己的和聲語彙，期間創作了作品第十號的聲樂作品以及第一號弦樂四重奏。一九四八年，巴伯為了創作鋼琴奏鳴曲再次抵達羅馬，但卻因無法專心而回到美國。由於梅諾悌於一九五九年在義大利開創音樂節，巴伯因而創作一齣室內歌劇在義大利首演。一九六一年，巴伯的妹妹去世，他因太過沮喪而無法作曲，便花了一段時間至歐洲，並在北義大利建造一座農場。義大利除了對於巴伯的作曲生涯有著顯著的影響之外，另也是他的精神以及心靈的寄託之處。

⁴⁹ Simmons, *Voice in the Wilderness Six American Neo-Romantic Composers*, 263.

十、音樂風格

巴伯普遍被視為美國新浪漫主義（American Neo-Romanticism）⁵⁰的代表作曲家，他的音樂受到國際的認同，且不受當時音樂風潮改變的影響，他將音樂創作視為一種個人情感的表達方式。他認為阻礙作曲家創作的最大因素，是這些作曲家認為他們必須於每年都能創造出一個新的風格，但對巴伯來說，他只持續做好自己的事，堅持自己的音樂之路。綜觀他的一生，他倔強、固執地堅持自己的音樂風格，並且拒絕跟隨其他作曲家的潮流而行。

聲樂作品〈多佛海邊〉以及〈醜聞學校〉序曲是巴伯成熟之作的起始，此時亦為他特別熱衷於布拉姆斯（Johannes Brahms, 1833-1897）的時期。對布拉姆斯的熱衷情形包括他於一九二八年在威尼斯購買布拉姆斯的手稿，以及在維也納購買布拉姆斯的作品全集，同年，巴伯在前往歐洲的途中又與寇蒂斯音樂院的友人一同演出布拉姆斯的大提琴奏鳴曲，並且在寇蒂斯音樂院演出布拉姆斯的一些鋼琴作品等等。「巴伯的傳統傾向在於其旋律以及和聲語彙都亟欲接近布拉姆斯，那注重作曲技巧以及美學觀點上的傳統『浪漫』音色的態度，因此，巴伯的作品顯示出十九世紀後期的風格，特別是帶有布拉姆斯的德國抒情性，亦顯示出他對於藝術看法及其運用方式的浪漫自由。」⁵¹而「巴伯的一生不僅崇拜布拉姆斯，也對於舒伯特（Franz Peter Schubert, 1797-1828）、舒曼（Robert Schumann, 1810-1856）以及其他十九世紀的作曲家有著高度的讚賞，此外，在一九三六年聽過指揮家福特萬格勒（Wilhelm Furtwängler, 1886-1954）於拜魯特指揮華格納（Wilhelm Richard Wagner, 1813-1883）的作品後，更曾短暫地受

⁵⁰ 「Neo」意味著復甦，以新的方法或詮釋表現過去的概念。美國新浪漫主義似歐洲的後浪漫主義，強調熱切的情感表達、極其豐富的音色音響以及起源於擴展三和絃的和聲，以作出豐富的、半音的和聲語言，包括增加大七度、減九度、增九度、增十一度…等等。另外，除了沿用先前的曲式，更添加了某種屬於美國的特徵，其中最重要的是節奏的裝置，包括頻繁出現不規則的節奏、非對稱以及切分節奏等等。{ Simmons, *Voice in the Wilderness Six American Neo-Romantic Composers*, 12. }

⁵¹ Kreiling, "The Songs of Samuel Barber," 5.

其影響。」⁵²「巴伯的音樂語彙受到後浪漫風格的影響比浪漫樂派時期的影響多，因此其作品更具有現代性，而他的現代性則源於德布西（Achille-Claude Debussy, 1862-1918）、拉威爾（Joseph-Maurice Ravel, 1875-1937）、理查德·史特勞斯（Richard Georg Strauss, 1864-1949）、斯克里亞賓（Alexander Nikolayevich Scriabin, 1872-1915）、西貝流士（Johan Julius Christian Sibelius, 1865-1957）以及伊戈·斯特拉溫斯基（Igor Fyodorovich Stravinsky, 1882-1971）等。」⁵³

巴伯在音樂處理上，最大的長處在於抒情性的旋律、豐富的和聲織度以及純熟的複音音樂之運用，如果任何欲創造出的風格無法融合這些元素，即是違背了他最初的音樂靈魂本質。他的音樂有著如詩人的語言，他可以透過華麗的和聲裝飾傳達迅速變化的心境，或是瀟灑陰鬱與孤寂的氣氛，並且以絕佳的品味來掌控每個音符。巴伯的作品在一九三五年以前顯示出一種旋律線與形式的意向，和聲上的處理通常也是保守的，但他在歐洲的兩年期間（一九三五年至一九三七年），很快地發展出高度獨特、清楚可辨、並且無與倫比和聲語彙，此時他的藝術素養已完備，並且開始創作傑出的樂曲。

三十歲時，巴伯已經擁有無所不包的音樂知識，作曲技法也已磨練完成、蓄勢待發，沒有任何音色、織度或形式可以超脫他的才能，他個人的和聲風格亦並不狹隘。他所運用的二十世紀常用技巧，包括完全四度、五度，二度、七度、九度減和絃，十二音列以及調性模糊，以此增加他的藝術性，而非使用他覺得受到拘束的那些刻板方式作曲；晚期作品則充斥著半音階的進行，因而給予他的音樂一種特殊的尖銳感。

「對於巴伯的風格轉變可以描述為：從簡單的節奏到複雜、複節奏形式以及頻繁的拍

⁵² Howard Pollack, "Samuel Barber, Jean Sibelius, and the making of an American Romantic," *The musical quarterly*, 84, no.2 (summer 2000): 175-176.

⁵³ Pollack, "Samuel Barber, Jean Sibelius, and the making of an American Romantic," 177。

號轉換；從傳統的和聲到半音以及獨特的音程；從和諧到不和諧的對位。」⁵⁴巴伯會隨處使用持續音（pedal point），顯示出似理夏德·史特勞斯在對位聲部相交時的進行及其解決方式；他也會創作出簡明、純粹的樂句，讓人憶起舒伯特的歌曲形態；另外，深入研究巴赫（Johann Sebastian Bach, 1685-1750）作品的經驗，也讓他能夠輕易地創作八聲部對位的複音音樂。簡言之，巴伯以優秀的品味及二十世紀的音樂感支配著他的音樂情感，而他的風格發展在多年的錯綜複雜裡養成，但從未喪失其音樂固有的抒情性。

十一、歌曲創作

巴伯所受的音樂訓練及其學習背景並非為「斯特拉溫斯基－布朗惹的新古典主義⁵⁵學派」（Stravinsky-Boulangier school of Neo-Classicism），一般而言，是被視為和義大利歌劇以及聲樂音樂相連結的。巴伯的床邊始終都放有書本或者詩集，詩文的存在對他來說如同生命中的氧氣，而他也總是在閱讀的同時尋找適於譜曲的歌詞。在一九七

八年的廣播訪談中，巴伯提到對歌詞的看法：

歌詞對我來說具有重大的意義，我隨時都閱讀著無數的詩文，因此我瀏覽過大量可能成為歌曲的詩，但是非常難找得到…他們不是太冗長就是太內斂…對我來說，很難就其本身而言去享受這些詩文，我總是在我的腦海中感受那些我應該可用的歌詞。當我第一次讀到那些可能成為歌詞的詩文時，我會為它們作記號，之後再回過頭來試著領會這些單純的詩。然而，我很喜歡讀現代詩，不只是英文的現代詩，還有法文詩以及德文詩。⁵⁶

⁵⁴ Kreiling, “The Songs of Samuel Barber,” 9.

⁵⁵ 新古典主義（Neo-Classicism）在音樂上指在兩次世界大戰之間流行的一種創作風尚。以運用十八世紀巴洛克時期、古典樂派時代的曲式、技法、風格從事創作為特徵。{楊沛仁，《音樂史與欣賞》，484。}

⁵⁶ Browning, CD Booklet *Barber: The Complete Songs*, 10.

巴伯於青少年時期即對於凱爾特語（Celtic）⁵⁷的詩文產生終身的熱情，特別是愛爾蘭的詩人小說家斯蒂芬（James Stephens, 1882-1950）、喬伊斯（James Augustine Aloysius Joyce, 1882-1941）以及葉慈（William Butler Yeats, 1865-1939）等人的作品。中晚期歌曲的歌詞亦選用英國及美國詩人的作品，另外也有零星的波蘭語以及德文翻譯英文的詩作，而他唯一使用外國語言譜曲的作品是聯篇歌曲《瞬間的旋律》（*Mémoires passagères*, op.27, 1950-51），歌詞為奧地利籍詩人小說家里爾克（Rainer Maria Rilke, 1875-1926）的法文詩文。

給男中音與弦樂四重奏的著名歌曲〈多佛海灘〉是巴伯二十一歲的創作，在完成〈多佛海灘〉的最後修訂後，巴伯立刻為英國作曲家馮威廉斯（Ralph Vaughan Williams, 1872-1958）演出此作，這位年長的作曲家熱烈的回應巴伯：「我多次嘗試要為英國詩人阿諾德（Matthew Arnold, 1822-1888）於一八六七創作的詩作〈多佛海灘〉譜曲始終沒有成功，但你確實做到了。」⁵⁸

巴伯在一九三〇年代發現美國詩人詹姆士·艾吉（James Rufus Agee, 1909-1955）的文學作品，他認為他和艾吉年齡相近並具有相似的背景，在一九三八年為艾吉的詩作〈在此閃亮的夜晚〉（“Sure on This Shining Night”）譜曲，之後巴伯更是為他深刻且詩意的文章譜曲，名為〈那克斯維勒：一九一五年夏天〉，為一首給女高音與管絃樂團的作品。

巴伯著名的聯篇歌曲《隱士之歌》則是他閱讀根據八世紀至十三世紀愛爾蘭修士與學者所寫的無名詩選集，並由奧登（Wystan Hugh Auden, 1907-1973）、卡爾曼（Chester Simon Kallman, 1921-1975）、瓊斯（Howard Mumford Jones, 1892-1980）、

⁵⁷ 凱爾特語族是印歐語系下的一族語言，古時曾在西歐廣泛使用，但今日講述此族語言的地方只存在於不列顛群島上的一些地區和法國的布列塔尼半島上，因此，凱爾特語廣泛來說包括愛爾蘭語、威爾斯語、蘇格蘭蓋爾語以及布列塔尼語。{*Wikipedia*, s.v. “Celtic languages” http://en.wikipedia.org/wiki/Celtic_language (accessed March 28, 2009).}

⁵⁸ 同註 19。

傑克森 (Kenneth Hurlstone Jackson, 1909-1991) 以及法歐蘭 (Seán Proinsias Ó Faoláin, 1900-1991) 等詩人作家翻譯成現代英文後，譜出共有十首歌曲的作品。

雖然巴伯的作品常被定位為「新浪漫主義」的音樂風格，但他卻不侷限於此；且儘管巴伯的音樂風格有著浪漫的趨向，但他沒有一個作品能夠顯示為十九世紀的音樂複製品，在他的後期歌曲中可以發現當代的節奏、旋律以及和聲的技巧，卻也不失當代作品已消滅的悅耳旋律線。

由於巴伯本身為優秀的抒情男中音，因此他擅長於創作抒情的、戲劇性的或是朗誦式 (declamatory) 風格的歌曲，而且許多歌曲的演繹都需要有遼闊的、圓潤嗓音的、甚至歌劇似的發聲法。也許因為本身是一位受過訓練的歌手而有著特別的體認和感知，巴伯對於聲樂線的作曲習慣總是充滿著自然、優美的抒情性，即使其中伴有半音旋律，但總能傳達詩意的想像和心情，且大多數的歌者皆能夠勝任其作，因為這些歌曲有著舒適的音域、可控制的音程以及自然的節奏。當他被問及關於歌曲的作曲方法時，巴伯說道：「當我為文字創作音樂時，我會將我自己沈浸在這些文字中，並讓音樂自然湧現。」⁵⁹

在巴伯的聲樂作品中，大部份的聲樂線主要都有著和諧的織度，然而，歌者偶爾遇到的不和諧音程以及和聲，則是經由對位式的衍生與頻繁的和聲變換而創造出的短暫音色，如此，不和諧的音色即不會中斷音樂的織度以及歌詞的意境。另外，「巴伯的創意也致力於節奏與拍號上兩者不規則性的運用，他也常以複雜的節奏表達說話的語調。」⁶⁰ 其中，「在巴伯的歌曲作品裡，為了因應歌詞的需求和節奏而經常出現變

⁵⁹ Bruce Leslie Gibbons, "The role of the piano in Samuel Barber's *Despite and Still*" (DMA diss., Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College, 1987), 16.

⁶⁰ Kreiling, "The Songs of Samuel Barber," 7-8.

換拍號。」⁶¹而儘管在作曲技巧上有相當多的變化以及錯綜性，巴伯的歌曲對歌者來說依舊是悅人的。

「巴伯在歌曲中的鋼琴部份通常具有高度的對位性，演出者需要具有專業藝術性的技巧能力，通常在節奏方面有著不規則以及不斷變化的拍號，這個特徵在一些較快速的歌曲中特別難以演奏，在旋律方面則有大量的半音進行以及和聲轉換，造成調性的模糊。」⁶²「美國鋼琴家布勞寧對於巴伯歌曲創作的見解為：巴伯的早期歌曲在和聲、音色、調性以及曲式上較具有實驗性質，此後則可以聽到他的歌曲逐漸發展延伸成為成熟之作。」⁶³

十二、合作藝術家

巴伯除了是一位作曲家，也是一位歌者、指揮家，他真誠地去了解各個音樂廳以及演出者。當巴伯選擇了一位藝術家首演他的新作前，他會花好幾天的時間要求聽到器樂演出者或是歌者演奏（唱）廣泛多樣化的曲目，他會聚精會神地聆聽並且汲取這些藝術家的音樂特質，此外，他喜歡與那些同他一樣敏銳的藝術家合作，並為他們創作需要精湛技藝的作品。

與巴伯合作過的藝術家為數眾多，包含現代舞蹈的拓荒者瑪莎·葛蘭姆，義大利指揮家托斯卡尼尼、德國指揮家瓦爾特（Bruno Walter, 1876-1962）、匈裔美國指揮家塞爾（George Szell, 1897-1970）、俄裔美國指揮家庫瑟維茲基（Sergei Aleksandrovich Koussevitzky, 1874-1951）、美國小提琴家斯包定（Albert Spalding, 1888-1953）、俄裔美國鋼琴家霍洛維茲、美國鋼琴家布勞寧、法國作曲家浦浪克、法國男中音貝納克（Pierre Bernac, 1899-1979）、德國男中音費歇－迪斯考（Dietrich Fischer-Dieskau,

⁶¹ Gibbons, "The role of the piano in Samuel Barber's *Despite and Still*," 15.

⁶² Villamil, *A Singer's Guide to the American Art Song 1879-1980*, 24.

⁶³ Browning, CD Booklet *Barber: The Complete Songs*, 11.

b.1925)、芬蘭男中音克勞瑟(Tom Krause, b.1934)、美國次女高音班普頓(Rose Bampton, 1907-2007)以及美國女高音雷昂婷·普籟絲…等諸位藝術家皆曾發表巴伯的作品。

第二節 喬伊斯的生平簡介及其作品

一、父母家庭

詹姆士·奧古斯丁·艾羅伊修斯·喬伊斯(James Augustine Aloysius Joyce, 1882-1941)是愛爾蘭的小說家、劇作家、以及詩人，生於一八八二年二月二日愛爾蘭都柏林(Dublin)近郊的拉斯加(Rathgar)，卒於一九四一年一月十三日瑞士蘇黎士。喬伊斯為約翰·史坦尼斯勞斯·喬伊斯(John Stanislaus Joyce)與瑪麗·珍·穆雷(Mary Jane Murray)的次子(長子夭折，因此也等同於家中的長子)，家中原有十六個孩子，有些在嬰孩時期即告夭折，有些則是在童年早逝，最後僅有十位子女存活下來。喬伊斯的基本個性是受到父母親的陶養，弟妹對他的影響不是太大，他們僅是家中的一份子而已，在他的書中也僅是驚鴻一瞥的出現，但與他年齡最相近的弟弟史坦尼斯勞斯(Stanislaus Joyce, 1884-1955)，則畢生都和他保持密切的關係。

父親約翰·喬伊斯在都柏林是一位著名喜愛揮霍、富有機智，但又尖酸刻薄、嗜酒如命的好事者，他也是位貧窮的紳士，在蒸餾釀酒廠的生意失敗後轉向各式各樣的職業，包括政治活動以及收稅官，雖然他才華橫溢、是位傑出的男高音，但總是用各種粗鄙的行徑來掩飾自己內在的智慧；而詹姆士·喬伊斯和他的父親一樣，除了擁有一副好歌喉外也是個講求生活品味、揮霍無度的人。「雖然驕奢淫逸的生活通常會毀掉一個二流的作家，但是對喬伊斯而言，他必須讓生活充滿這些經驗才能夠把它們寫

出來。」⁶⁴

喬伊斯的母親瑪麗·穆雷比約翰·喬伊斯小十歲，是酒商之女，其精通歌舞、舉止賢淑有禮、亦是位有造詣的鋼琴家，她的一生都受到羅馬天主教會以及她的丈夫所掌控。喬伊斯的宗教信仰受其母親影響甚大，他童年時把母親當作是聖母瑪莉亞，並且整個人全心全意地沈浸在天主教會的儀式與訓誡之中。但他在青少年時期就與天主教會決裂，因此不願在他的母親臨終前跪下禱告，且在母親逝世後也不願意依復活節習俗告解並受領聖餐禮。

喬伊斯的童年不斷地在遷徙中渡過，家中的人口愈來愈多，而家中財運卻每下愈況、日漸衰為，但也因為喬伊斯一家人多年來都必須一直搬家，因此讓喬伊斯能夠在心中勾勒出一幅都柏林地圖，也使得在往後的作品中，對於都柏林影像聲音的描繪都顯得栩栩如生；對他而言，家庭就好像一張把人困住的天羅地網，總有一天必須從裡面逃出來，因此，除了受到童年頻繁遷徙的影響之外，這也成為造就喬伊斯成年後流離生活的因素。

二、學校教育

喬伊斯幾乎都受著耶穌會專門學校的教育，於一八八八至一八九一年間在克萊恩（Clane）鄉間最具聲望的克倫果斯·伍德（Clongowes Wood College）寄宿學校就讀小學，之後因為經濟因素輾轉至都柏林市區裡較便宜的一般基督兄弟會（Christian Brothers）學校就讀，並於一八九三至一八九七年間就讀貝爾維德中學（Belvedere College），並在這間學校建立他優異的寫作能力，且常因寫作獲獎補貼家用。此外，由於他信教虔誠，獲准加入「聖母慈善會」（Sodality of the Blessed Virgin），並於一

⁶⁴ Edna O'Brien, 《喬伊斯—永遠的都柏林人》，陳榮彬譯（台北縣：左岸文化，2006），167。

八九六年當選貝爾維德中學學生最高榮譽的會長，然而在最後一學年對宗教喪失了信心，不久與天主教教會決裂。在校期間他顯示出音樂、遊戲和宗教知識方面的才能，也開始寫作詩歌和散文，廣泛閱讀當代作家的作品；終其一生，喬伊斯都恨不得能夠遍覽群書。

喬伊斯於一八九八年進入都柏林大學，除了研讀希臘哲學家亞里斯多德（Aristotle, 384 BC-322 BC）以及阿奎那斯⁶⁵（Saint Thomas Aquinas, 1225-1274）的著作外，同時學習拉丁文、義大利文、法文、德文等，並且爲了能夠閱讀易卜生⁶⁶（Henrik Johan Ibsen 1828-1906）的著作而學習挪威文，其第一篇投稿的內容就是關於易卜生新劇作的文章，於一九九〇年四月發表在《雙週評論》（*Fortnightly Review*）雜誌上，使得他以十八歲之齡，即展開了正式的職業寫作生涯。

喬伊斯終其一生都沒有出版任何最早期的創作作品，包括一些短詩以及「靈啓示現」（epiphanies），「『靈啓示現』的內容爲散文雜記、對話、內心獨白、夢境描寫、精神生活的意象等，亦指某種『透視』或是某種事物的『本質揭露』，是洞見詩意的剎那，讓人得窺『事物純然無二的本質』」⁶⁷；另還有爲了對抗愛爾蘭國家劇院而寫作的論文：〈暴民的一天〉（“The Day of the Rabblement”），喬伊斯有私下印行其中的些許部份；一些書的評論；兩部易卜生似的戲劇作品創作；翻譯易卜生以及豪普特曼⁶⁸（Gerhart Hauptmann, 1862-1946）的劇作。雖然他的作品是具有實驗性質的，但此時他的寫作方式卻是帶有偏向自然主義的寫實派；喬伊斯曾跟葉慈⁶⁹（William Butler

⁶⁵ 阿奎那斯爲義大利經院神學家，著有《神學大全》（*Summa Theologica*）。

⁶⁶ 易卜生爲十九世紀重要的挪威劇作家以及詩人，以社會劇和歷史劇見長，晚年則傾向於象徵主義，被尊稱爲「現代戲劇之父」，著有《玩偶之家》、《群鬼》、《野鴨》等。

⁶⁷ Chester G. Anderson, 《喬伊斯》，白裕承譯（台北市：貓頭鷹，1999），38。

⁶⁸ 豪普特曼是德國劇作家，於1912年獲得諾貝爾文學獎。

⁶⁹ 葉慈爲愛爾蘭詩人及劇作家，並爲二十世紀文學典範的先驅者之一。

Yeats, 1865-1939) 說過，他已經放棄了格律詩體，以淬鍊出一種行雲流水、口和心靈律動相應和的文體。

三、振翅高飛

一九〇二年喬伊斯拿到了學士學位，在一時的衝動下，於一九〇二年十二月去了巴黎學醫，但因為母親發出病危電報而在一九〇三年四月中回到都柏林。母親於八月逝世後，喬伊斯在都柏林待了十八個月，他大量閱讀、寫書評被退稿、口上幾堂法律課及醫學課，因有志難伸只好從社會主義、口無政府主義及尼采⁷⁰ (Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900) 哲學中尋求慰藉，這印證了他冷酷自私、尋歡作樂而面不改色的假面具，同時也讓他更加堅信人必須選擇在「此時此刻」救贖自我。喬伊斯後來想成為歌手，於是他去上了一陣子的聲樂課並參加比賽，之後又教了幾個星期的書，一九〇四年六月遇見了他未來的妻子—諾拉·巴尼可 (Nora Barnacle, 1884-1951)，與她同居至一九三一年，喬伊斯才與諾拉正式結婚。在都柏林的這十八個月期間，喬伊斯開始了他的第一個主要作品〈藝術家的畫像〉 (“A Portrait of the Artist”)，一開始只是個故事，之後重新編排至較長的〈斯蒂芬英雄〉 (“Stephen Hero”)，最後減縮為適當的長度而成爲《青年藝術家的畫像》 (*A Portrait of the Artist as a Young Man*)，歷經十年。《青年藝術家的畫像》可算是喬伊斯的自傳式小說，內容包含了最原始及最專注之寫作年代的心靈驗證元素；書中的英雄人物，亦可說是反英雄式的人物—斯蒂芬·迪達勒斯 (Stephen Daedalus)，選擇以「沈默、流放、狡猾」的人生態度而使自己能夠從「民族主義、語言、宗教」裡逃脫。

⁷⁰ 尼采是十九世紀德國哲學家以及古典文學家。

一九〇四年十月，喬伊斯偕同諾拉一起回到歐洲，在貝里茲語言學校（Berlitz School of Languages）找到一份教授英文的工作，不久之後的一九〇五年三月，他回到里亞斯德（Trieste）做同樣的工作，他和諾拉花了近十年的時間於此地生活，直至第一次世界大戰才先遷居至蘇黎士，後到巴黎。他們的兒子喬喬（Giorgio）於一九〇五年七月出生，喬伊斯的弟弟史坦尼斯勞斯於同年十月同意加入他們的家庭生活，也在貝里茲學校任職，他和喬伊斯就像是警察和無賴、平常人與喜劇演員般的關係，兩兄弟也如同喬伊斯在《芬尼根守靈記》（*Finnegans Wake*）中描寫的郵差沈恩（Shaun the postman）與作家沈姆（Shem the penman），一個送信一個執筆，一個是石頭一個是樹幹，好似弟弟是哥哥的管家一般，喬伊斯也曾在《芬尼根守靈記》裡描述：「我黃金般打造的弟弟幾乎逼得我發狂...」（My goldfashioned brother near drave me roven mad.）⁷¹。一九〇六年七月，喬伊斯搬到羅馬，在一家銀行負責對外國通信的工作，但他不喜歡羅馬，不久就搬回到里亞斯德；在頻常的醉態復發以及與諾拉爭吵之間，他仍抽空著手他的小說以及《都柏林人》（*Dubliners*）裡的故事。

喬伊斯的第一本文學出版品是由倫敦的艾爾金·馬修斯（Elkin Matthews）於一九〇七年所發行的詩歌集《室內樂》（*Chamber Music*）。在一九〇三年，他第一次去巴黎後的兩個月，「在寫給母親的一封信上擬出他未來十五年的藍圖，其中包含了：『我的詩歌集將在一九〇七年春天出版。』」⁷²此刻似乎驗證了他自己所擬出的藍圖。而他們的女兒露西亞（Lucia）亦於同年七月出生。

喬伊斯於一九〇九年回到都柏林，並與都柏林的書商茂恩瑟（Maunsel and Company）公司簽了出版《都柏林人》的合約，之後，書商不僅延遲出版並且取消合

⁷¹ Joyce, James, 1882-1941 from Literature Online biography, in the Literature Online, http://140.113.39.244:2112/searchFulltext.do?id=BIO002751&divLevel=0&trailId=11EDD6F968A&area=ref&forward=critref_ft (accessed February 15, 2009).

⁷² Anderson, 《喬伊斯》，白裕承譯，48。

約，這讓喬伊斯大感不解。在的里亞斯德時，他爲了增加收入曾經天馬行空地想著各種可以賺錢的方式，且一天到晚都跑到劇院去看戲，到了一九一〇年，他向企業家集資設立了都柏林的第一間電影院—伏爾他（Volta）戲院，同時也達成他之前欲經商的夢想成爲花呢布代理商。由於伏爾他戲院經營不善，回到的里亞斯德的喬伊斯仍然很窮，並持續嘗試以各種方式賺錢，包括繼續當英文教師、公眾演講者、記者以及花呢布銷售員。一九一二年是喬伊斯最抑鬱不得志的一年，他的家庭境況仍不穩定，茂恩瑟公司堅持還不出版《都柏林人》，於是喬伊斯決定帶著諾拉和孩子們最後一次回到愛爾蘭當面說服出版商，但仍無法成功，最後，喬伊斯一事無成地回到的里亞斯德。

喬伊斯的運勢於一九一三年底開始好轉，龐德（Ezra Weston Loomis Pound, 1885-1972）透過葉慈認識喬伊斯，在看過喬伊斯的作品後開始銷售他的詩與故事，因爲龐德在幾家雜誌頗有影響力，於是《青年藝術家的畫像》於一九一四年二月至一九一五年九月開始連載於《利己主義》（*The Egoist*）雜誌上，對許多作家來說，龐德不只爲文學經紀人，更是良師。而因爲龐德的關係，格蘭特·理查茲最後同意出版《都柏林人》，這本書歷經十年，終於在一九一四年六月十五日問世。

受到《都柏林人》得以出版的鼓勵，喬伊斯終於有動力去完成《青年藝術家的畫像》，在至少五家出版商拒絕出這本書、七間印刷商拒絕爲這本書排版後，最後由在紐約剛踏入出版界的胡布許（B. W. Heusch）於一九一六年出版。

《青年藝術家的畫像》的中心人物斯蒂芬·迪達勒斯再次於喬伊斯的作品《尤利西斯》（*Ulysses*）中露臉，只是他的重要位置在此書中被一位更爲「普通的」男人—匈牙利猶太裔的都柏林人利奧波德·布魯姆（Leopold Bloom）所取代。龐德同樣支持喬伊斯的作品《尤利西斯》，並且替此作奔走、尋求刊登的機會，前三篇於一九一八年在紐約的《小評論》（*The Little Review*）月刊開始連載，後來還受到美國的言論檢

察官群起對付這本書，就像愛爾蘭以及英國的言論檢察官圍攻《都柏林人》和《青年藝術家的畫像》一樣；而即使「龐德覺得應該以『一般感官的男性』替代以『藝術家』稱呼這位主角，但這就是喬伊斯與偉大現代作家之不同之處，他的大眾的含意蘊含著藝術家是一般人，而一般人民也可能是藝術家的意念。」⁷³

義大利在一九一五年加入了世界大戰，的里亞斯德馬上被宣佈成爲佔領區，於是喬伊斯與其家人搬至中立的蘇黎士，他在蘇黎士結交了不少從事藝術的朋友，也持續地在創作《尤利西斯》，且完成了他唯一留存、模仿易卜生風格的劇本《流亡者》（*Exiles*），並於一九二〇年由格蘭特·理查茲（Grant Richards）出版。

一九二〇年喬伊斯一家人搬到巴黎居住，一住就二十年。當年的巴黎是世界文學輻輳之地，而龐德也爲喬伊斯在巴黎鋪好了路，除了宣傳他的著作也爲他多方引薦，讓各界認識這位含蓄自持但頗工心計的文學家。儘管受到青光眼的折磨，喬伊斯最後終於在巴黎完成《尤利西斯》這部鉅著。許多文學贊助者，特別是《利己主義》雜誌的主編—海莉葉·蕭·威佛（Harriet Shaw Weaver, 1876-1961）給予他經濟上的支柱也使得他的家境好轉，而《尤利西斯》也於一九二二年二月二日，作者四十歲生日的這天，由雪維兒·畢奇（Sylvia Beach, 1887-1962）的莎士比亞公司（Shakespeare and Company）出版，這天也可說是二十世紀的文學歷史上最重要的一天。

一九二三年三月，喬伊斯開始動筆寫他的最後一部作品—《芬尼根守靈記》，這部以十六年的時間完成的浩瀚大作，直至一九三九年才出版。在這期間，這件〈創作中的作品〉（“Work in Progress”）⁷⁴一丁一點地陸續在不同的期刊上發表，或是以限量版的形式發行，其中，最主要是在尤金·喬拉斯（Eugene Jolas）夫婦以巴黎爲根基所

⁷³ Joyce, James, 1882-1941 from Literature Online biography, in the Literature Online, http://140.113.39.244:2112/searchFulltext.do?id=BIO002751&divLevel=0&trailId=11EDD6F968A&area=ref&forward=critref_ft (accessed February 15, 2009).

⁷⁴ 因爲《芬尼根守靈記》是陸陸續續在雜誌上發表的，所以也稱爲〈創作中的作品〉。

創辦的前衛派國際期刊《轉型》（*Transition*）上發表。《芬尼根守靈記》雖然是一本豐富且富有喜感的書籍，但比起其他之前的作品更難親近；喬伊斯創造了一個他稱之為「夜語」（*night language*）的文字，是一種所有語言的大雜燴，他將他所知的所有語言堆疊在各式各樣不同的愛爾蘭方言上，有些充滿諷刺與詼諧，有些則沒有。

當納粹於一九四〇年進入法國，喬伊斯與他的家人流亡至蘇黎士，於此，他遭受到十二指腸穿孔的病痛，在一九四一年動過手術後兩天，於一月十三日與世長辭，享年五十九歲。

第三節 巴伯與喬伊斯

一、巴伯對歌詞的選擇

我們可以在巴伯的音樂作品中發現，他對於文學作品的興趣範圍很廣泛，其對於文學價值的感知以及對於文學的譜曲，有充滿創造力的專業。此外，在巴伯的歌曲作品中，其風格的關鍵在於回應歌詞的展現，他自己曾經說過：「我的歌曲，就如同德文藝術歌曲，傾向於強調歌詞。」⁷⁵當他人詢問巴伯為何總是將歌詞本身的形式創作為歌曲的曲式（如詩段式或應詞歌式），他回答道：「假如你不希望曲解歌詞本意，就不要喪失一首詩的自然節奏，假如破壞了詩的原有節奏，那麼字意即會遭到曲解，我非常希望大眾都能夠理解這些字詞。」⁷⁶

巴伯對於選擇文學作品成為歌詞的範圍很廣，從八世紀的修士遺稿到喬伊斯與葉慈這類作家所寫的現代作品；從英國詩人阿諾德（*Matthew Arnold, 1822-1888*）最有名的詩作〈多佛海邊〉，到美國、菲律賓、波蘭的詩人所寫的超現實主義詩文；從嚴謹

⁷⁵ Kreiling, "The Songs of Samuel Barber", 9.

⁷⁶ Kreiling, "The Songs of Samuel Barber", 9.

的英國古典詩人豪斯曼（Alfred Edward Housman, 1859-1936）的詩作，到美國作家艾吉（James Rufus Agee, 1909-1955）的狂想散文作品；此外，巴伯還閱讀中國詩、俄國與德國的現代小說以及許多其他國家的英文文學作品。「巴伯對於歌曲歌詞的挑選準則包括：對特殊的文學主題有著特別的嗜好、某些文學結構對音樂感知的順應性、對多樣化和挑戰的渴望，每個巴伯挑選的歌詞都誘出他對於文字的一種特殊音樂應答。」⁷⁷

二、喬伊斯作品的音樂性

有時候，喬伊斯對於音樂的迷戀超過他對文學的喜好。青年的喬伊斯想要成爲一位成功的歌手勝過於成爲一位作家，而他也曾於一九〇三年以響亮清澈的男高音獲得國際歌曲藝術節中聲樂比賽的第三名，他也喜歡以魯特琴（lute）爲自己演唱古老的英語歌曲時伴奏，更嘗試自己作曲。喬伊斯的詩集《室內樂》（*Chamber Music*, 1907）代表他最早期對於音樂和文學藝術結合的成就，且也可算是喬伊斯對於歌唱之旅的展望所產生的替代品。「他自己認爲這部作品是一個音樂的企劃，早在一九〇五年他就指示這些詩文是音樂，更在一九〇九年聲稱這些詩文極適合創作成歌曲。」⁷⁸

喬伊斯著手進行的小說《尤利西斯》（*Ulysses*, 1922）對於文學和音樂的結合有更大膽的創新，他在《尤利西斯》中更著重於透過聲音來溝通，由於「意識流」（stream-of-consciousness）⁷⁹或「內心獨白」（interior monologue）技巧的運用，使得喬伊斯能夠發展出更多音樂的可能性。如同《室內樂》一般，喬伊斯在《尤利西斯》

⁷⁷ Kreiling, "The Songs of Samuel Barber", 10.

⁷⁸ Kreiling, "The Songs of Samuel Barber", 65-66.

⁷⁹ 「意識流」一詞是心理學詞彙，人類的意識活動是一種連續不斷的流程，意識並不是片斷的銜接，而是流動的。意識流文學泛指注重描繪人物意識流動狀態的文學作品，既包括清醒的意識，更包括無意識、夢幻意識和語言前意識，是現代主義文學的重要分支，主要成就局限在小說領域，在戲劇、詩歌中也有表現。（<http://zh.wikipedia.org/w/index.php?title=意識流&variant=zh-tw>）

中提及許多音樂的形式，更使用大量音樂主題的素材，因而使音樂變成一種基礎的敘述體及戲劇性之催化劑；另外，他也運用音樂的技巧在此部小說中，例如，在〈賽壬女妖〉（“Sirens”）一章中即使用了「八聲部的賦格卡農（eight-part fuga per canonem）手法。」⁸⁰《尤利西斯》的「旋律線」似乎表達一種情緒或是意念，但是沒有人能夠很精確的表明其意義，且每位聆聽者所能察覺到的意義也不盡相同，此外，聆聽者很少會去爲了分析這些意義而中斷鑑賞，取而代之的是僅僅去領會並享受這瞬間的聽覺效果。

立即表達聽覺效果的感受在喬伊斯的晚期小說《芬尼根守靈記》（*Finnegans Wake*, 1939）中變得更受人注目，他以全然變形的語言以及如夢般邏輯（dream-logic）的句法寫成，此部作品似乎阻擋了理智的理解，而必須以完全專注的聽覺感受取代之。「喬伊斯曾表示這部作品很簡單，假如有任何人不了解其中的一個段落，僅需將這個段落大聲唸出即可。」⁸¹接觸這部作品的最佳方式是透過耳朵而非眼睛，需要聆聽朗誦這些段落的聲調，就音樂的技巧和形式而論，《芬尼根守靈記》的重點就是在於聲音與節奏，以及形式的意義。

三、巴伯與喬伊斯的藝術結合

在巴伯已出版的歌曲當中可發現，他一生都對喬伊斯的文字著作有所迷戀，他爲喬伊斯的文筆譜了九首歌曲，創作時間橫跨其作曲生涯近四十年之久，喬伊斯的文字風格、結構、主題以及基調皆提供了巴伯對各類文學作品做音樂回應的刺激。巴伯廣讀喬伊斯的書籍，並對他的作品有著一定程度的了解。

⁸⁰ Kreiling, “The Songs of Samuel Barber”, 68 又

⁸¹ Richard Ellmann, *James Joyce*, Rev. ed. (NY: Oxford University Press, 1982), 590.

喬伊斯通常指稱他的作品為「音樂」，他的文筆非常複雜，且其個人特質和性格也與巴伯的定位相距遙遠，但巴伯了解喬伊斯的筆觸，而在他的音樂中混合各式變化的詩意以回應，使得喬伊斯的風格準則滲透其中，以豐富他的音樂，並協助其闡明這些來自喬伊斯對文學藝術特殊態度的獨特文字。

巴伯與喬伊斯的藝術結合將於第五章「八首藝術歌曲的詮釋與分析」中，作更近一步的介紹。



第四章 八首藝術歌曲之歌詞創作背景

喬伊斯創作的文學作品雖然在當時並不盛行，除了在出版時受到層層關卡的阻撓外，出版後又受到眾多打壓、書商還因其作品而鬧上法庭，但現今卻是學習、探究英語文學的師生學者必讀的刊物，且喬伊斯的作品在美國的文學暢銷排行榜上也佔有一席之地，有關他的研究著作和評論文章層出不窮。

音樂瀰漫在喬伊斯的所有作品中，包括其主要作品：一九〇七年出版的詩集《室內樂》、一九一四年出版的短篇小說集《都柏林人》、一九一六年出版的長篇小說《青年藝術家的畫像》、一九二〇年出版的劇本《流亡者》、一九二二年出版的長篇小說《尤利西斯》以及一九三九年出版的《芬尼根守靈記》…等。「對喬伊斯的作品來說，音樂是必不可少的元素，他注重作品中聲音的傳達、節奏和重音的流暢性、並謹慎運用旋律線的措辭等技巧，以爲了創造出音樂的語言。」⁸²由於本論文所探究的八首歌曲選自喬伊斯的三部文學作品—《室內樂》、《尤利西斯》與《芬尼根守靈記》，因此本章僅就這三部作品以及歌詞背景作簡介。

第一節 《室內樂》（*Chamber Music*）

一、詩集簡介

喬伊斯於一九〇七年出版的第一部詩集《室內樂》裡有三十六首抒情短詩（見附錄二），他自稱之爲「自我表現的開端」⁸³。的確，喬伊斯於九歲時即寫作一首爲愛爾蘭民族自治運動領袖查爾斯·斯特瓦特·巴涅爾（Charles Stewart Parnell, 1846-1891）打抱不平的詩作，寫詩即成爲他以文筆抒發的創始；此外，雖然他是以小說聞名於世

⁸² M.T. Russel ed., *James Joyce's Chamber Music: The Lost Song Settings* (IN: Indiana University Press, 1993), xvi.

⁸³ James Joyce, 《喬伊斯詩全集》，傅浩譯（石家莊市：河北教育出版社，2002），249。

，但對自己的詩才不無自負之感。

《室內樂》裡的詩作創作於一九〇一至一九〇四年間，有些詩作後來被收入在龐德主編的《意象主義詩選》（*Des Imagistes*, 1914）中（包括第三十六首詩作（“I hear an army charging upon the land”））。「這些詩作是喬伊斯當時情感的抒發，其中第十八首、□第六首以及第七首是喬伊斯於一九〇四年送給諾拉的詩作，」⁸⁴而詩作的風格受到英國伊莉莎白（Elizabethan）時期抒情詩⁸⁵、浪漫主義詩、以及愛爾蘭民歌的影響，雖不無模仿痕跡，但極富音樂感。「喬伊斯認為這部詩集的全部作品就像是一組歌（a suite of songs），這些歌不僅充滿了音樂意象，而且藉助主導思想以及重現主題般有節奏的結構而形成一個整體，有許多詩文描述著愛情的歌唱、器樂演奏、自然界的歌曲。」⁸⁶而貫串這些歌的主旋律是愛情，前三首可以說是序詩，寫實有或虛無的音樂喚起寂寞的聽者心中對愛的渴望；第四至第十四首詩，描寫對想像中的愛人的浪漫追求，如同一主題不同變奏；此後，各詩的情緒逐漸低落，從愛的孤寂到愛的短暫；「按照喬伊斯的說法，樂章情緒一直下降至第三十四首結束，而最後兩首詩原本可能作為『第二部份—靈魂之旅的開篇』但並未繼續進行，因此作為《室內樂》的補尾詩，從內容和情緒方面來看，最後兩首詩與前面的作品確有不同，特別是最後一首，其詩風開始從模仿傳統轉向接受當代影響。」⁸⁷

從《室內樂》大部分的詩作中可看出，「這些詩作有著伊莉莎白抒情詩所慣用的

⁸⁴ Richard Ellmann, *James Joyce*, Rev. ed. (NY: Oxford University Press, 1982), 165.

⁸⁵ 伊莉莎白一世（Elizabeth I, 1533-1603；在位時期為 1558-1603）在位時期的文學類型是些餘暇遺興、戀人唱和的抒情詩作。此時期的詩作通則是不矯飾的，傾向於簡單且客觀的情感。{ Jean Louise Kreiling, “The Songs of Samuel Barber: A study in literary taste and text-setting” (PhD diss., University of North Carolina, Chapel Hill, 1986), 75. }

⁸⁶ Russel ed., *James Joyce's Chamber Music*, 17-18.

⁸⁷ Joyce, 《喬伊斯詩全集》，傅浩譯，2-5。

韻律節奏：詩體用四個重音與三個重音的詩行相互交替，並以四個重音模式結束較短的最後一行詩句；另外，其押韻結構也與伊莉莎白抒情詩相似，特別為『ababcc / dedeff』、『abab / cdcd』以及『abcb / defe』。然而，喬伊斯的詩作結構特徵更為彈性，有一種隨性的敘事特質，與伊莉莎白時期的抒情詩相較似乎缺乏了藝術性，但卻充滿了巧妙的效果，其重音詩行的轉換使延長的詩句也不著痕跡，不完整的韻律也是謹慎安排，此外，其措辭與句法的風格特徵亦能展現古體的風味。」⁸⁸

「在弟弟史坦尼斯勞斯的建議下，喬伊斯於一九〇四年就將手稿詩集命名為《室內樂》，同年夏天他帶著手稿朗誦給一位娼妓聽，沒多久這位娼妓因為內急，隔著屏風使用夜壺（chamber-pot）小解而發出叮咚的聲響，喬伊斯卻因而深慶自己的書名相當切題，這件軼事卻也巧妙地指出喬伊斯的許多作品都具有雙重性質：混和了宗教性的與非宗教的、崇高的與世俗的……等等。」⁸⁹

儘管《室內樂》中不乏成功之作，但是喬伊斯之後卻對它不甚滿意，在詩集出版前的一九〇六年，他曾經蔑的稱之為「年輕人的書」，甚至還想取消出版的計畫；雖然他後來不認為這是一本愛情詩集，但是他認為其中有些很漂亮的詩足以配曲，而巴伯即是將其詩配曲的其中一人。而「巴伯既不是選自這些詩作譜曲的第一位作曲家，也不是最後一位，喬伊斯的研究學者列出在一九〇七年至一九八五年間共有五十五位作曲家以此詩集中的一首或多首詩作譜曲。」⁹⁰

二、六首詩作

⁸⁸ Kreiling, "The Songs of Samuel Barber," 73-74.

⁸⁹ Joyce, James, 1882-1941 *from Literature Online biography*, in the Literature Online, http://140.113.39.244:2112/searchFulltext.do?id=BIO002751&divLevel=0&trailId=11EDD6F968A&area=ref&forward=critref_ft (accessed May 10, 2009).

⁹⁰ Kreiling, "The Songs of Samuel Barber," 72.

巴伯從《室內樂》中選擇的六首詩作譜曲包括：第一首〈大地和空氣中的琴弦〉（“Strings in the earth and air”）、第二十首〈在幽暗的松樹林〉（“In the dark pine-wood”）、第二十二首〈那如此甘甜的監禁〉（“Of that so sweet imprisonment”）、第三十二首〈雨下了一整天〉（“Rain has fallen all the day”）、第三十四首〈睡吧，喔，睡吧〉（“Sleep now, O sleep now”）以及第三十六首〈我聽見一支軍隊在這土地上衝鋒〉（“I hear an army charging upon the land”），其中後三首更被巴伯選用創作爲一個組曲《作品第十號》（op.10, no.1, 2, and 3）。就如同前文所述，第一首詩可以說是序詩，描寫實有或虛無的音樂喚起寂寞的聽者心中對愛的渴望；第二十首、第二十二首、第三十二首、第三十四首以及第三十六首各詩的情緒逐漸低落，從愛的孤寂到愛的短暫，表達戀愛事件尾聲中懊悔與悲傷的情緒；簡言之，「這些詩作混合結構上的規律性與彈性、風格上的因循性與新鮮感、以及主題上的簡明性與富於表現力。一般來說，《室內樂》中所有的詩作都有著相似的格律與押韻，並且提供所有的作曲家對其音韻有易感知的效果而譜曲，特別是最後一首詩作〈我聽見一支軍隊在這土地上衝鋒〉，此詩作有著更深沉的音調、脈動的節奏、及其內心的哭泣聲，以此預示喬伊斯的完善。」⁹¹

巴伯從《室內樂》中選擇的六首詩作將在下一章中呈現，筆者另將喬伊斯的《室內樂》詩集一覽表附在本研究的附錄中，以供讀者參考。

第二節 《尤利西斯》（*Ulysses*）

一、小說簡介

第一次世界大戰將喬伊斯一家人遷往瑞士蘇黎士，在眼疾日益惡化、經濟依然拮

⁹¹ Russel ed., *James Joyce's Chamber Music*, xii.

據的情況中，喬伊斯開始寫作長篇小說《尤利西斯》。紐約文學雜誌《小評論》於一九一八年開始連載這部小說，直到一九二〇年被美國政府斥之為「淫穢」之作後禁止刊登；戰後，龐德設法幫助他得到美國崇拜者們的捐贈，使他完成這部傑作，並於一九二二年在巴黎出版，頓時引起轟動。歐美評論界或褒或貶，美國官方禁售這本書的法令直至多年後才解除，如今這部「驚世駭俗」的小說被公認為現代英語文學中的經典作品，被譯為包括中文等多種語言出版，並改編成電影劇本以及錄音唱片。

「艾德娜·歐伯蓮認為，《尤利西斯》可以說是集合了喬伊斯的生活經驗之大成，凡是他雙眼所見、偶然之間聽到的、神聖的、褻瀆神明的都被寫進去。書的內容一方面嚴肅真誠，一方面又像喜劇一樣語帶微笑；一方面神秘兮兮，一方面輕浮善變；有時影響重大，有時又無關宏旨；有時充滿嘈雜塵音，有時又萬籟俱寂；書裡面有醇酒也有詩歌，有馬蹄雜沓與牛步砰然落下之聲，還有一群都柏林人扮演而成的小丑，他以連續不斷、毫無滯礙的思想把故事描繪出來。」⁹²喬伊斯也在《尤利西斯》裡顛覆「家」的刻板模式，布魯姆的家中併存著忠誠和背叛、和諧與衝突，喜劇式的生命活力，背後卻潛藏著死亡的悲劇暗影。

書名《尤利西斯》是古希臘荷馬（Homer）史詩《奧德賽》（*Odysseus*）的拉丁名。故事內容描述在一九〇四年六月十六日⁹³這一天，早晨八點至夜間兩點四十五分間，將近十九個小時內的活動與思想。這部小說中沒有悲劇人物，也沒有任何英雄，只有一群都柏林百姓，其中主要人物有廣告推銷員利奧波德·布魯姆、青年作家斯蒂芬·迪達勒斯、以及布魯姆的歌手妻子—莫莉（Molly）。布魯姆的一日活動為一早起床買早餐、上班工作拉廣告、吃午飯、洗蒸汽浴、參加一場朋友的葬禮、去圖書館、

⁹² Edna O'Brien, 《喬伊斯—永遠的都柏林人》，陳榮彬譯（台北縣：左岸文化，2006），155-156。

⁹³ 現今喬迷慶祝此日為「布魯姆日」，這一天亦為喬伊斯與諾拉第一次約會的日子。

買東西、逛酒店、吃晚餐、散步、去醫院探望一位難產婦女、晚上在一家妓院遇見斯蒂芬並邀他到家裡，與此同時，他的妻子莫莉與人私通，之後布魯姆與斯蒂芬回家，小說最後以長達四十頁、無標點的莫莉睡前之內心獨白作結。

全書共有十八章，喬伊斯在每一章的前面都會註明這一章的「標題」、「場景」、「時刻」、「器官」、「學科」、「顏色」、「象徵」以及「技巧」，「器官」指的是每章內文都會提到一種器官，如他在第四章寫到布魯姆上街買腎臟，因此這一章的「器官」就是腎臟。由於每一章的風格不盡相同、截然有別，因此可以認為這十八個故事是收錄在同一本書的十八部小說。

這部小說除了名稱使用古希臘荷馬史詩《奧德賽》的拉丁名外，就連故事內容也採用與《奧德賽》情節相平行的結構，但將其英雄置換成小人物布魯姆（布魯姆、迪達勒斯及莫莉分別與奧德賽、特勒馬科斯和博涅羅伯相對應），過去與現在互相反應、互相提示，從而賦予平庸瑣碎的現代城市生活以悲劇深度，使之成為象徵普遍人類經驗的神話或預言；喬伊斯曾經說過：「如果你想閱讀《尤利西斯》，首先，最好從圖書館借出一本荷馬的《奧德賽》的翻譯本。」⁹⁴

整部小說是透過人物的心裡活動展開的，以非常規的手法敘述，而敘事技巧則依每個章節的需要而有所不同，如內心獨白、複音散文、諷刺性模仿詩文與混合作品等等，其中革命性的文學技巧 - 「意識流」，把人物內心意識乃至潛意識中自然流動的思緒堆砌，不斷地直接呈現給讀者，其效果就好像是一張具有可塑性的複寫紙，充斥著如萬花筒一般瞬息萬變的各種印象。這種技巧雖不是喬伊斯首創，但他在《尤利西斯》中有意識地系統運用，使之達到前所未有的完善，對現代西方小說創作產生了深遠的影響。至於「選用字彙的方式為：對它們進行正確的排序，除了顧慮了字彙的韻

⁹⁴ Kreiling, "The Songs of Samuel Barber," 135.

律、意義、適當性、美感、是否引發聯想，還要顧慮這些字彙是否具有預言性的功能，每個字彙和每個意象都必須經過反覆的斟酌。」⁹⁵

喬伊斯除了本身具有音樂造詣之外，也因善用字彙而造就了書中文字的音樂性，蕭媽媽在〈愛爾蘭，母親：《尤利西斯》中母親的群像〉一文中提到關於小說裡文字音樂性的部份：

在舞台展演的莫莉擅長不同風格的曲目，包括宗教音樂和莫札特的歌劇《唐喬凡尼》（*Don Giovanni*）等，喬伊斯完美地融合文字與音樂，他不僅創造文字的音樂性，也執著於音樂的文字性。音樂以對位法的技巧支撐《尤利西斯》的敘述結構，和文字同等重要，整部小說以音樂和樂曲的歌詞敘述呈現書中人物的心裡情境，愛爾蘭歌謠以及宗教和古典音樂彼此交響，譜成尤利西斯之旅的樂章。⁹⁶

由此可見，繼法國十九、二十世紀藝術歌曲得以選用象徵派詩人極富詩韻的詩作譜曲後，喬伊斯從早期的詩集《室內樂》至此，提供了適於譜曲且富有語韻的文學作品，並在其最後一部作品《芬尼根守靈記》中發揮得更為淋漓盡致。

《尤利西斯》出版後，無論是讚賞或是責難都是在所難免，作家、書評家、朋友以及論者都有毀譽參半的兩極化反應。有人認為這本書是一個黃色笑話，近親們則認為這是一本「無聊透頂的書」；「維吉尼亞·吳爾芙⁹⁷（Adeline Virginia Woolf, 1882-1941）認為「這是一本無師自通的勞工寫的書」（the book of a self-taught working man）；法國詩人、劇作家以及身兼外交官的保羅·克勞德（Paul Claudel, 1868-1955）則把有喬伊斯親筆簽名的書退回。」⁹⁸除了貶抑之外，也有人持讚賞的意見，「英國作

⁹⁵ ULYSSES BY JAMES JOYCE (1922) from *Encyclopedia of the Novel*, in the Literature Online, http://140.113.39.244:2480/searchFulltext.do?id=R00791881&divLevel=0&queryId=../session/1237188700_13919&trailId=11F73B2A1DA&area=ref&forward=critref_ft (accessed March 16, 2009).

⁹⁶ 莊坤良主編，《喬伊斯的都柏林—喬學研究在台灣》（台北市：書林，2008），157。

⁹⁷ 維吉尼亞·吳爾芙是英國小說家以及評論家，她被認為是二十世紀最重要的現代文學人物之一。

⁹⁸ ULYSSES BY JAMES JOYCE (1922) from *Encyclopedia of the Novel*, in the Literature Online, http://140.113.39.244:2480/searchFulltext.do?id=R00792280&divLevel=0&queryId=../session/1237188700_13919&trailId=11F73B2A1DA&area=ref&forward=critref_ft (accessed February 19, 2009).

家穆瑞（John Middleton Murry, 1889-1957）讚揚這是一本『幾近瘋狂的天才終於得以發洩情緒的作品』；英國小說家班奈特（Enoch Arnold Bennett, 1867-1931）則表示書中〈潘內洛琵〉（“Penelope”）一章可以說是大師級的作品；愛爾蘭籍的外交官與作家香恩·雷斯利（Sir John Randolph Leslie, 3rd Baronet, 1885-1971）說：『《尤利西斯》在人類的歷史與思想中所佔有之地位，還有待後人評斷，目前不能予以完整評估。』⁹⁹「艾略特¹⁰⁰（Thomas Stearns Eliot, 1888-1965）認為這本書就和『發現科學一樣重要』（importance of a scientific discovery），且他發現這是本因為巧妙的處理『將古今拿來作持續的操縱對比』（a continuous parallel between contemporaneity and antiquity）而如此生氣勃勃的一本書。雖然喬伊斯的表妹曾告訴他，她的母親，亦就是與喬伊斯很親的舅媽認為這是一本不適合閱讀的書，但喬伊斯卻回應：『如果這是一本不適合閱讀的書，那麼生命也不適合活下去。』¹⁰¹以示對其的看重及不可或缺性。

二、第十七章〈伊瑟卡〉（“Ithaca”）

歌曲〈孤零的旅館〉（“Solitary hotel,” op.41, no.4）的歌詞選自《尤利西斯》第十七章〈伊瑟卡〉中間的文字段落。喬伊斯於一九二一年十月間完成此章，他對〈伊瑟卡〉這一章的描述如下：「我將〈伊瑟卡〉以一種精確的天主教教義問答（catechism）的形式寫成，所有的事物都會被解析為它們無限的、自然法則的、靈魂的等量物…因此讀者將會知道所有的事，並且以最赤裸、最冷酷的方式了解它。」¹⁰²這一章由超過三百個問答所組成，這些非個人的教義問答的提問方式通常是直接的詢問，但偶爾也以科學的方式詢問；而回答的方式通常也是直接的，但會附加論據、邏輯以及統計

⁹⁹ O'Brien, 《喬伊斯—永遠的都柏林人》，陳榮彬譯，199-200。

¹⁰⁰ 艾略特是出生美國移居英國的詩人、劇作家以及文學評論家。他於一九四八年獲得諾貝爾文學獎。

¹⁰¹ Kreiling, “The Songs of Samuel Barber,” 72.

¹⁰² Kreiling, “The Songs of Samuel Barber,” 136.

數值，且在回答的過程中不會重複到問題的字詞。「這一章致使斯蒂芬和布魯姆兩人的第一次會面時間延長，並且展現兩個極端不同的角色：唯美主義與實用主義、唯心論與唯物論、主觀與客觀、少壯與成熟等；而他們也可代表喬伊斯自己所擁有的兩種個人特質。」¹⁰³

此章所設定的時間：凌晨兩點。地點：布魯姆家。寫作綱要：器官－骨骼；學科－科學；象徵－彗星；技巧：天主教教義問答（非個人的）。也許〈伊瑟卡〉這一章最主要的重點在於一開始，斯蒂芬和布魯姆分享一杯熱可可，這是許多評論家相互交流的一個象徵，但巴伯選擇譜曲的段落卻較少有如此的象徵；巴伯所選擇的段落是關於「一位藝術家的努力」的討論：布魯姆為一位廣告銷售員，他認為「儘管獨創性能產生各自的報酬，但未必總能導致成功」¹⁰⁴；布魯姆首先敘述他的一個「李樹牌肉罐頭」（Plum Tree Meat Pot）的廣告概念（讓牲口拉一輛有照明裝置的陳列車，由兩個衣著時髦的姑娘坐在裡面正埋頭寫著什麼……）並不成功，隨後斯蒂芬即提供他自己的草圖，而斯蒂芬在故事中提及的旅館名稱恰好與布魯姆的父親自殺的旅館相同，於是布魯姆開始仔細地重建父親的自殺事件。換言之，原始段落的第一段是布魯姆不成功的廣告概念，第二段文字則為巴伯節錄的歌詞內容，第三段是布魯姆對父親自殺事件的回憶。巴伯節錄的歌詞內容會在下一章中呈現，筆者並將原文段落附在本研究的附錄中，以供讀者參考。

第三節 《芬尼根守靈記》（*Finnegans Wake*）

一、小說簡介

¹⁰³ Ellmann, *James Joyce*, Rev. ed., 359.

¹⁰⁴ 見附錄二之原文段落。

喬伊斯用十六年的餘生完成了他最後一部力作《芬尼根守靈記》，由十七個章節組成，分爲四冊，第一冊有八章，第二冊與第三冊各有四章，第四冊則只有一個短小的一章，於一九三九年出版。在《尤利西斯》中，喬伊斯不時上窮天文下通地理地引經據典，在《芬尼根守靈記》裡則是運用數十種語言，寫出一部「基本上是英文」的作品；與《尤利西斯》相對應，這部小說的故事在一夜之內，呈現故事主人翁沈睡不醒的腦海中種種夢境的記錄，而主人翁正是現代普通人的象徵，因此喬迷稱《尤利西斯》爲「日之書」，而《芬尼根守靈記》則爲「夜之書」。

「一九二三年三月，喬伊斯開始動筆寫『磨坊輪轉式的維柯巡迴計時表』（mill-wheeling vicociclometer）的浩瀚大作，他曾跟奧古斯特·蘇特說，從一開始它就「像是一座山，我從各個方向鑽隧道進去，但不曉得會找到些什麼。」¹⁰⁵而他這隧道一鑽就是十六年。寫這本書的時候，喬伊斯仍將都柏林設定爲主要的故事背景，然而這部作品和先前的小說唯一稍有不同的地方在於，小說的舞台背景擴大到全世界。這本書不僅是愛爾蘭和世界的歷史，更爲普世的神話學、地理學、聖徒行傳、心理學以及人類學。「故事中有著各種典型世間男女的生活、他們的子女、祖先、朋友與敵人；他們的墮落失足，他們行經過去及現在的夢幻國度，遭遇到戰爭、愛戀、審判、受難、肢解及復活，其時間訂在『在聖經所載的大洪水之前與之後』。喬伊斯也曾跟奧古斯特·蘇特說：『我已走到英文的盡頭。』（Je suis au bout de l'anglais）」¹⁰⁶正因如此，他遂借用拉丁文、義大利文、德文、法文、挪威文、芬蘭文、阿拉伯方言…等等數十種語言，以塑造雙關語；另外，喬伊斯認爲他的每個句子都能說出一番道理，他的語言是無所不能的，而在這本小說的許多地方也可以發現，他注重音聲與節奏韻律感的程度更甚於文字的意義。

¹⁰⁵ Chester G. Anderson，《喬伊斯》，白裕承譯（台北市：貓頭鷹，1999），117。

¹⁰⁶ Anderson，《喬伊斯》，白裕承譯，119。

《芬尼根守靈記》裡充滿著神話與「變形」(transubstantiation)的情節，巨人可以化身為人類，人類也可以化身為巨人，然後兩者終究都變成樹木、浮雲或河流。整個故事裡最具有主導地位的是「河流」—密西西比河、密蘇里河以及利非河。利非河的出海口在豪斯堡，豪斯堡裡埋葬著巨人芬·麥庫爾(Finn MacCool)，他是愛爾蘭的巨人英雄，而故事中號稱為建築大師的提姆·芬尼根(Bygmister Tim Finnegan)是芬·麥庫爾的後代子孫，也是個磚瓦工人，生性就是「猶豫不決」。這本小說就是提姆·芬尼根的故事，也就是歌謠中那愛喝威士忌的挑夫。某個星期四早晨，愛喝酒的他在摩天大樓上工作時，失足摔了下來而一命嗚呼，大夥吵吵鬧鬧的為他守靈，結果威士忌潑到他身上時，他就活轉了過來，但經過這麼一跌，芬尼根的身分變成了酒館主人韓佛瑞·秦普登·易爾威克(Humphrey Chimpden Earwicker)。而這本以「守靈、復甦」(wake)這個一語雙關字建構出來的書，也意味著它的樂趣十足。

這部小說最偉大的創新在於整部小說為一個夢，而做夢者就是易爾威克。《芬尼根守靈記》可分為五個原型的角色，包括：酒館主人韓佛瑞·秦普登·易爾威克、他的太太安娜·莉維亞·普拉貝爾(Anna Livia Plurabelle)、一對互相敵視對方的雙胞胎兒子沈姆(Shem)與沈恩(Shaun)、以及在書中具有多重身分的女兒易西(Issy，也就是伊莎貝爾—Isabelle)。這本書的場景設在都柏林的近郊查伯利佐(Chapelizod)，但也可說是設在任何地方，是關於喬伊斯與其家人，也是關於所有人的故事。故事的意義十分複雜隱晦，其最表面的層次涉及一個愛爾蘭家庭的生活，它也代表著所有歷史時期、所有國家和地區的人類家庭。書裡面有男男女女，每個人都懷抱著符合人性的希望與報復，以及太過於符合人性的弱點，但這一切與書中的大自然相較，卻顯得無關緊要，或者最後甚至於變成每個人嘴裡嘟嘟囔囔的話語而已，終沒付諸實現。

「小說的結構猶如一個無始無終的環（結尾的半句與開頭的半句銜接相合），亦象徵歷史的循環，隨著頻繁的引用愛爾蘭歷史以及世界歷史，它們交織在一個過去、現在以及未來的時間之中。喬伊斯再次使用韻律變化的散文以及複合的聯想來展現人類狀況的原型特徵，《芬尼根守靈記》可以說是表達二十世紀生活以及創造力的迷人晦澀之泉源。」¹⁰⁷喬伊斯展現他的彎曲語法以及片段講述的思路，以作為多層意義的暗示以及人類經驗循環的證明。「雖然喬伊斯承認他想讓往後三百年的評論家都因其作品而忙個不停，但有時他卻認為這本書其實很簡單，且每個人都能讀得懂；書中真正的英雄包括：時間、河流與山岳、男人與女人、生產、童年、夜間的睡眠、婚姻、禱告與死亡。」¹⁰⁸他試圖建立起一個多層面的敘事架構，但是在美學上的目的卻是單一的。

「艾德娜·歐伯蓮認為喬伊斯對語言進行了富於想像的實驗，創造出一種特殊的夢幻語言，他把從古至今多種語言混合、創造新詞、使用大量引文和典故，從而使幾乎每一個句子都具有雙關意義和多種暗示，而他決心要做的就是打破意識與潛意識之間的藩籬，做一些別人在睡夢中才會去做的事。喬伊斯凝神斟酌地把一般的字句與方言都用於創造一種嶄新的語言，破舊立新，而讓他深信不疑的是，這種語言擁有未受破壞的純粹性，不因個別語言的差異而有所混淆，因此他用最原始的語言重新創造出四十種語言。對於喬伊斯而言，藝術的真理是神聖的，等同於他的宗教信仰，即使是最細微之處，風格都得追求完美，講究各種不同的音韻，如音樂一般的表達方式，並且要營造一種令人蝕骨銷魂的抒情意境。」¹⁰⁹有時他過於投入工作，就像是失去了意

¹⁰⁷ *FINNEGANS WAKE BY JAMES JOYCE (1939) from Encyclopedia of the Novel*, in the Literature Online, http://140.113.39.244:2480/searchFulltext.do?id=R00791881&divLevel=0&queryId=../session/1237188700_13919&trailId=11F73B2A1DA&area=ref&forward=critref_ft (accessed March 16, 2009).

¹⁰⁸ O'Brien, 《喬伊斯—永遠的都柏林人》，陳榮彬譯，222。

¹⁰⁹ O'Brien, 《喬伊斯—永遠的都柏林人》，陳榮彬譯，259。

識，在原有的兩個字之間他可以再插入兩百字以上，而一頁的文字則可以被擴充到十頁或二十頁，因為他的思緒中那如雪片般不斷飛來的文字實在太多了。

即使許多讀者認為這是語言自身的戰爭而不能理解，但現今許多評論認為這是部二十世紀的偉大巨作。這部多層次的困難鉅著使得喬伊斯在當時喪失了先前作品擁護者的支持，並且提供了先前對他誹謗的人們有再次抨擊的機會：「喬伊斯的弟弟史坦尼斯勞斯對他哥哥的作品從來就不是一位熱切的愛慕者，他稱〈創作中的作品〉如同『滿口冗長胡說』（driveling rigmarole）的作品，並在看過喬伊斯給他的幾頁內容後認為這是『文學最後滅絕前發瘋錯亂的作品』（the witless wandering of literature before its final extinction），而喬伊斯一生的朋友、贊助者威弗小姐則覺得喬伊斯在這部新作中揮霍他的天賦。」¹¹⁰

二、歌曲〈諾芙蕾塔〉（“Nuvoletta,” op.25）的來源

歌曲〈諾芙蕾塔〉（“Nuvoletta,” op.25）的歌詞選自《芬尼根守靈記》的第一冊第六章中第一五七頁至第一五九頁的內文。巴伯從複雜的小說《芬尼根守靈記》節錄其中三頁文字的片段，他除了刪除瑣碎枝節且漫無邊際的說話部份，也刪除諾芙蕾塔因被男人拒絕而欲自殺的動機敘述，因此形成相對而言較能夠使人理解的文字，且大體上使得歌詞成為較整齊的敘述結構，也使得內容的重點強調在諾芙蕾塔這個角色上，並且敘述她那奇異地、非悲劇性的自殺行為。

「諾芙蕾塔這個角色可說是與小說中的易西（小說主人翁易爾威克的女兒）相等，易西代表著小說中純真少女的典範，且她具有多重身份：易爾威克的女兒、諾芙蕾

¹¹⁰ FINNEGANS WAKE BY JAMES JOYCE (1939) from *Encyclopedia of the Novel*, in the Literature Online, http://140.113.39.244:2480/searchFulltext.do?id=R00791881&divLevel=0&queryId=../session/1237188700_13919&trailId=11F73B2A1DA&area=ref&forward=critref_ft (accessed March 16, 2009).

塔、伊蘇特¹¹¹…等等」；另外，『nuvoletta』在義大利文的意思為『一朵小雲』，因此諾芙蕾塔亦可表示為無實質的自然界角色，因此更顯出她的自殺行為之怪誕。」¹¹² 巴伯節錄的歌詞內容會在下一章中呈現，筆者在附錄中提供原始的完整三頁文章，以供讀者參考。



¹¹¹ 故事中的伊蘇特（Iseult）為古代布列塔尼的公主，四處找尋自己的情人崔斯坦（Tristan）（後來成為她的丈夫）。

¹¹² Kreiling, “The Songs of Samuel Barber,” 121.

第五章 八首藝術歌曲之詮釋與分析

在第四章認識歌詞的背景、風格特色與意義後，本章開始八首藝術歌曲之詮釋與分析，歌詞來源分別為選自喬伊斯的詩集《室內樂》（*Chamber Music*）中的六首詩作而創作的歌曲：〈那如此甘甜的監禁〉（“Of that so sweet imprisonment”）、〈大地和空氣中的琴弦〉（“Strings in the earth and air”）、〈在幽暗的松樹林〉（“In the dark pinewood”）、〈下雨了〉（“Rain has fallen,” op.10, no.1）、〈睡吧〉（“Sleep now,” op.10, no.2）與〈我聽見一支軍隊〉（“I hear an army,” op.10, no.3）；選自喬伊斯的小說《芬尼根守靈記》（*Finnegans Wake*）當中文字片段所創作的歌曲：〈諾芙蕾塔〉（“Nuvoletta,” op.25）；以及同樣選自喬伊斯的小說《尤利西斯》（*Ulysses*）其中的文字片段所創作的歌曲：〈孤零的旅館〉（“Solitary hotel,” op.41, no.4）等。筆者依據巴伯的作品編號為此章內容之排列順序，但其中〈那如此美妙的監禁〉、〈大地和空氣中的琴弦〉以及〈在幽暗的松樹林〉等三首早期歌曲並無作品編號，因此筆者將之排在《歌曲作品第十號》之前，並將此三首歌曲依據席莫爾出版社的曲目順序排列之。而本章之詮釋與分析將從演唱者的角度著手，除了歌詞與音樂的基本分析外，最重要的是探究音樂與歌詞兩者之間的關係以及兩者結合所展現出的歌曲個性及氛圍。

早期無作品編號的三首歌曲出自席莫爾出版社於一九九四年始出版之歌曲集《山姆爾·巴伯：早期十首歌曲》（*Samuel Barber: Ten Early Songs*）。歌曲皆創作於一九二五年至一九三七年間，這些歌曲提供了對巴伯早期作曲風格之洞悉，而雖然這些歌曲沒有令人難以演奏的鋼琴技巧或是絢麗的聲樂線條，亦並不如巴伯較成熟的作品般精緻，但卻也預示了他晚期複雜且富有表現力的作品。

第一節 <那如此甘甜的監禁> (“Of that so sweet imprisonment”)

一、歌詞與翻譯

Of that so sweet imprisonment
My soul, dearest, is fain --
Soft arms that woo me to relent
And woo me to detain.
Ah, could they ever hold me there
Gladly were I prisoner!

我的靈魂，最親愛的，樂於
受那如此甘甜的監禁——
那溫柔的雙臂懇求我憐惜
懇求我久留。
啊，但願它們能夠永遠把我擁住
我欣然地在那兒成為囚徒！

Dearest, through interwoven arms
By love made tremulous,
That night allures me where alarms
Nowise may trouble us;
But sleep to dreamier sleep be wed
Where soul with soul lies prisoned.

最親愛的，藉著愛情
使得交纏的手臂微微顫抖，
那晚引誘我到一處
那兒的警報聲絕不會打擾我們；
睡眠會與更美妙的睡夢結合
在靈魂與靈魂被囚禁共臥之處。

二、詮釋與分析

「巴伯於一九三五年十一月二十一日完成此曲之創作，」¹¹³此詩為《室內樂》中的第二十二首詩作，詩文內容中，擁有愛情以及喪失愛情之間的張力反映於此首歌曲的情緒表達上，例如頻繁的大小調轉換以及拍號變更之運用貫穿全曲。歌曲為變化詩段式，共有兩個詩段（A-A'），樂曲從F大調開始，而在第六小節可視之為轉至關係調—D小調（譜例一），調性展現了歌詞欲傳達的不確定感。

【譜例一，<那如此甘甜的監禁>，第一小節至第六小節】

Con moto

Of that so sweet im - pris - on - ment My soul, dear - est, is fain-

¹¹³ Andrea Jane Ehrenreich, “A discussion and analysis of Samuel Barber: Ten early songs” (DMA diss., University of Miami, 2002), 55.

第一詩段的譜上無任何的力度表情記號，僅在全曲之首標示「*Con moto*」（速度略快），因此演出者須保持流動的韻律，並忠實地演出譜上之節奏且將歌詞娓娓道出；樂曲到了第十四小節開始給予音樂的表情記號，此時的強音（*f*）表達說話者的強烈懇求「*Ah, could they ever hold me there*」（啊，但願它們能夠永遠把我擁住），接著爲了後方歌詞「*Gladly were I prisoner!*」（我欣然地在那兒成爲囚徒！）展現短暫的戲劇性而以漸弱再次重述歌詞；筆者認爲，演唱者在第一次的「*Ah...*」樂句時，藉由鋼琴彈奏的琶音和絃之助，需讓聲音大膽呈現，第二次則是爲表現出不知是否能夠成真之意，而將聲音稍微收斂。

第二十一小節開始，調性由D小調轉至平行調之D大調，以明亮的D大調闡明此處說話者夢想愛情的結合「*Dearest, through interwoven arms By love made tremulous,*」（最親愛的，藉著愛情使得交纏的手臂微微顫抖）（譜例二），因此演唱者於此亦須唱出明亮、甜蜜的聲音語調，

【譜例二，〈那如此甘甜的監禁〉，第二十小節至第二十四小節】



The musical score for Example 2, measures 20-24, is presented in two staves. The upper staff is the vocal line, and the lower staff is the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The tempo/mood is marked *p* (piano). The lyrics are: "er! Dear - est, through in - ter - wov - en arms". The score shows a melodic line for the voice and a harmonic accompaniment for the piano.

然而到了第二十六小節至第二十七小節，D大調突然地轉至其關係小調—B小調，隨即於第二十八小節更換調號並改變調性，且以極弱（*pp*）表達歌詞「*That night allures me ...*」（那晚引誘我到一處）誘惑之迷幻（譜例三），演出者於此需展現出似神祕的氛圍。

【譜例三，〈那如此甘甜的監禁〉，第二十六小節至第二十九小節】

第三十三小節開始，巴伯將詩中愛情的積極與消極同時放入音樂，以六連音的伴奏音型與聲樂部份的二分法節奏相抗衡（譜例四），此時演唱者須保持節奏的穩定性。

【譜例四，〈那如此甘甜的監禁〉，第三十三小節至第三十四小節】

鋼琴以六連音傳達出如夢境般的效果，另外，爲了配合聲樂的音型以模進方式複述歌詞，鋼琴的和聲也以模進方式向下進行而加深夢的虛幻。歌曲最後以D大調的教會終止（I-IV-I）作結束（譜例五），教會終止於此處顯示說話者虔誠祈求的氣氛，並以D大調表示懷抱希望的音調。

【譜例五，〈那如此甘甜的監禁〉，第三十九小節至第四十二小節】

此首歌曲並無固定拍號，似顯示巴伯是以詩韻的發音單位為準則而劃上小節線，因此幾乎每個小節都在變換拍號；而節奏的自由性也促成他可在任何地方開始自己希望強調的地方，如在第十四小節表達強烈的懇求之前使用長音。

無論說話者與他的愛人是否因愛而結合，詩中的說話者對於成為愛情的囚徒是渴望至極的，因此在平穩的旋律和伴奏之下，演出者在內心仍須保持積極的律動節奏，以示渴望之心。

第二節 <大地和空氣中的琴弦> (“Strings in the earth and air”)

一、歌詞與翻譯

Strings in the earth and air
Make music sweet;
Strings by the river where
The willows meet.

There's music along the river
For Love wanders there,
Pale flowers on his mantle,
Dark leaves on his hair.

All softly playing,
With head to the music bent,
And fingers straying
Upon an instrument.



大地和空氣中的琴弦
奏出美妙的樂音；
琴弦的鳴響在河岸邊
那兒柳樹接合成蔭。

沿著河岸有音樂悠揚
因為愛神在那裡徜徉，
白花撒在他的斗篷上，
黑葉落在他的頭髮上。

全然輕柔地演奏，
低著頭鑑賞音樂，
而一根根的手指漫遊
在樂器上面。

二、詮釋與分析

此詩為《室內樂》中的第一首詩作，此詩作「似乎在描繪愛情之柔和以及樂觀的特性，巴伯於一九三五年十二月五日完成譜曲。」¹¹⁴此首歌曲為變化詩段式，共有三

¹¹⁴ Ehrenreich, “A discussion and analysis of Samuel Barber,” 59.

個詩段（A-A'-A''）。全曲的音樂使用了傳統的和聲進行（I-V-I），歌曲隨著鋼琴以簡單的兩個平行三度音程、C大調開始，而平行三度音程構成的主要旋律線也貫穿整首歌曲；另外，鋼琴部份於第二小節的左手出現第二旋律線，這兩個旋律線在第一和第二詩段的鋼琴部份左右手交替呈現（譜例六），此種旋律線的交替呈現似乎也在呼應詩詞所描繪的大地和空氣中的琴弦，一同奏出美妙的樂音，筆者建議，鋼琴演奏者於此需將左右手之旋律線以極度圓滑般彈奏出，如同連綿不斷的樂音。

【譜例六，〈大地和空氣中的琴弦〉，第一小節至第十四小節】

爲了表達詩中音樂的悠揚，演唱者亦須如同樂譜上鋼琴部份所標示之圓滑奏般地演唱。此外，歌曲的譜曲方式緊密地依附在詩節架構上，詩文的中心意念「音樂」（music，第三小節）以及「愛」（love，第九小節）於第一詩段與第二詩段中出現，雖然這兩個字詞在詩中處於稍微不顯著的位置，但卻是落在全曲的最高音上，且以七度音程大跳的方式表現這兩個重要的字詞，此時演唱者需特別注意演唱時聲音位置的一致性。

平行三度音程的主要旋律線於第十五小節重回到鋼琴部份的右手，並開始進入第

三詩段，和絃則於第十六小節開始產生變化，此時巴伯捨棄一般規律的詩段式旋律，而在聲樂部份的前半詩段給予一個新的旋律樂句，也是他使用級進音階進行的第一首歌曲，伴奏模式則因旋律的改變而隨之更改為 V/vii 的長音和絃，並於第二十一小節解決至 V（譜例七）；另外，巴伯在第二十小節的聲樂部份給予一個特別的下行減五度音程以闡明歌詞「music bent」（低頭鑑賞音樂）之意。

【譜例七，〈大地和空氣中的琴弦〉，第十五小節至第二十一小節】

15

All soft - ly play ing, With

下行級進新旋律

mp

V/vii

20 *rit.*

head to the mu - sic bent,

V

由於第十八小節的鋼琴為長音，且樂譜於第二十小節標示漸慢的術語，因此筆者建議演唱者於此樂句中以朗誦似的唱法表現，並需注意減五度音程的音準。第三詩段的後半段又回到前兩詩段的音樂材料中，最後以C大調的V-I和聲進行結束此曲。

這首歌曲由於詩文的特徵而產生如此清楚的曲式，且如同前首歌曲〈那如此甘甜的監禁〉，此首歌曲並無固定拍號，這亦顯示巴伯似乎是以詩韻的發音單位為準則而劃上小節線，不用固定的拍號。然而，「資料顯示，此曲在巴伯的手稿草圖中並無標示拍號，有些小節只有一個四分音符，其他小節甚至有七個四分音符之長度，因此可

以臆測巴伯是在完成整曲的音樂架構後才劃上小節線，且最後才填上拍號。」¹¹⁵此外，「儘管曲式與節奏的特性都使得巴伯將這首歌曲列入歌曲出版的選擇之一，但是在他的草稿集中，巴伯卻在這首歌曲的頁面上畫了一個很大的 X 記號，」¹¹⁶因此最初席莫爾出版社並無出版這首歌曲。¹¹⁷

雖然「霆道爾（William York Tindall）在他的著作《詹姆士·喬伊斯的室內樂介紹》（*Introduction to James Joyce Chamber Music*. NY: Columbia University Press, 1954）中分析喬伊斯的《室內樂》，認為此詩的用詞透露出這首詩作是在描繪較陰鬱的愛情，如『pale flowers』（白花）、『dark leaves』（黑葉）、『willows』（柳樹）、『mantle』（斗篷）等，其中『willows』在傳統的印象中代表悲傷和死亡，另外，『mantle』則顯示出葬儀的景像，」¹¹⁸但是巴伯將此詩作譜曲為似在描繪愛情之柔和、正向樂觀的特性，因此筆者認為，演出者在柔和平順的樂音襯托之下，不需給予太多的情緒表達，以表現出實有或虛無的音樂，喚起聽者心中對愛的渴望之陰鬱氣氛。

第三節 <在幽暗的松樹林> (“In the dark pinewood”)

一、歌詞與翻譯

In the dark pine-wood
I would we lay,
In deep cool shadows*
At noon of day.

願我們躺在
幽暗的松樹林，
在日中正午時分
於深邃涼爽的樹蔭裡。

How sweet to lie there,

躺在那裡是多麼美好，

¹¹⁵ Ehrenreich, “A discussion and analysis of Samuel Barber,” 64.

¹¹⁶ Jean Louise Kreiling, “The Songs of Samuel Barber: A study in literary taste and text-setting” (PhD diss., University of North Carolina, Chapel Hill, 1986), 80.

¹¹⁷ 第二十首以及第二十二首詩作的譜曲亦無在當時出版，直至一九九四年，席莫爾出版社才將其收錄製另行出版的巴伯無作品編號之《早期十首歌曲》（*Ten Early Songs*）。

¹¹⁸ Ehrenreich, “A discussion and analysis of Samuel Barber,” 58.

Sweet to kiss,
Where the great pine-forest
Enaisled is!

親吻是多麼甜美，
廣大的松樹林
成為長廊通道！

Thy kiss descending
Sweeter were
With the** soft tumult
Of thy hair.

你俯就的親吻
更添美好
隨著你的頭髮
輕柔地騷動。

O unto the pine-wood
At noon of day
Come with me now,
Sweet love, away.

喔，到那松樹林
在日中正午時分
現在就隨我去，
美好的愛人。

*原詩為「shadow」，譜上為「shadows」。

**原詩為「a」，巴伯譜曲時改為「the」。

二、詮釋與分析

此詩為《室內樂》中的第二十首詩作，詩中描繪著講述者夢想與愛人在樹林中幽會的情境。「巴伯的手稿上並無完成此曲的確切日期，僅在存於美國國會圖書館的手稿中最後標示『St. Wolfgang-37』」¹¹⁹應為巴伯於一九三五年五月獲得「羅馬獎金」(Prix de Rome) 得以到歐洲兩年，旅歐期間於一九三七年在奧地利的創作。歌曲為應詞歌（或稱連貫式歌曲）(Through-composed song)，聲樂與鋼琴同時以C大調開始，但整曲的調性持續在C大調和C小調間遊走徘徊，以示講述者不確定這浪漫的約會是否可成真，聲樂和鋼琴部份也以持續的八分音符之上下行音型貫穿全曲（譜例八）。

¹¹⁹ Ehrenreich, "A discussion and analysis of Samuel Barber," 82.

【譜例八，〈在幽暗的松樹林〉，第一小節至第八小節】

[p]
In the dark pine wood I would we lay In deep cool shadows
At noon of day How sweet to lie there, Sweet to kiss
Where the great pine forest En-aisled is

雖然作曲家於聲樂部份沒有如鋼琴部份在樂譜上有標示漸強與漸弱記號，但演唱者隨著音型的上行與下行即可達到此種表情效果，因此不需刻意做出過分的強弱力度，且演唱者另需注意聲樂線條的圓滑流暢性。

爲了強調詩意的變化，第九小節至第十一小節的音樂調性脫離了C調而以E大調的V和弦取代，拍號也隨之改變，此外，聲樂部份的節奏以及鋼琴部份的左右手也從三分法的拍子變爲二分法的拍子，造成「Hemiola」¹²⁰的節奏效果，因此使得旋律線顯得更

¹²⁰ 爲一種節奏韻律的形態，此種節拍的方式爲現代音樂語彙。簡單來說即是在三拍子中有二拍子的感覺，在二拍子中有三拍子的感覺。

加柔和，而音型也逐漸下降以符合歌詞的描述「Thy kiss descending Sweeter were」

（你俯就的親吻更添美好）（譜例九），此時演唱者需注意，不應隨著音型的下降而使歌唱位置也跟著降落；此外，因調性突然轉變至遠係調，使得此樂句更顯出歌詞所描繪的、如夢境般的甜蜜情景，筆者建議演出者於此句呈現輕柔之聲響。

【譜例九，〈在幽暗的松樹林〉，第九小節至第十一小節】



歌曲於第十二小節直接回到C大調，因此E大調的V和弦並無解決，但因其前後樂句皆為C大調的V和弦，因此第九小節至第十一小節可視為五級和弦的擴充，而此種大小平行調的轉換以及和弦調性的擴充之作曲方式，皆可視為表現詩文中模稜兩可的情況。

上述「Hemiola」的節奏再次於第十四小節至第十九小節出現，這種速度變慢的錯覺強調了詩中講述者強烈期望他的愛人能夠隨他而去的渴求（譜例十），此時演唱者需唱出堅定的語氣以表現熱切的期盼和邀請。

【譜例十，〈在幽暗的松樹林〉，第十四小節至第十九小節】





歌曲在第二十小節於C小調上呈現原始的拍號與節奏，並以較短小的兩個樂句敘述講述者心中忐忑的乞求之意，特別在「away」上以漸弱表示消散、離去之感，全曲最後以I大三和絃結束，似乎也代表著以懷抱希望之情結束。

整首曲子的聲樂與鋼琴部份都以連綿不斷的聲線，讓人進入詩中講述者的幻想世界中，並以此體會講述者強烈的期待和渴望之感，因此演出者不需有過多的表情力度，僅需隨著巴伯所創作的音樂律動前進即可。



* 《歌曲作品第十號》（op.10, no.1, 2, and 3）

在巴伯的最後手稿上，《歌曲作品第十號》所記載的完成日期為一九三五年以及一九三六年，因此可以斷定這些歌曲與前三首歌曲的創作時間幾乎並存，但其音樂風格以及作曲手法卻大相逕庭。巴伯在一九三九年時將《歌曲作品第十號》的三首歌曲集結成爲一組歌曲作品出版，而這三首歌曲的織度以及音樂的連結也創造出一種在情感上成爲一體的組曲：都爲關於戀愛事件尾聲的一種情緒。然而，在這成爲一體的組曲中，無論在歌詞或是音樂方面都展現出技巧的多樣性，特別是在第一首以及第三首歌曲中，詩文顯出喬伊斯對於相似的主題所給予不同的文學處理，而巴伯則是以音樂的技巧給予對比的回應。

「這三首歌曲分別使人聯想起巴伯慣用的音樂處理方式以及文學品味的代表類型」¹²¹：第一首歌曲〈下雨了〉（“Rain has fallen”, op.10, no.1）代表巴伯的「抒情性」；第三首歌曲〈我聽見一支軍隊〉（“I hear an army”, op.10, no.3）可稱爲是巴伯的「戲劇性」；第二首歌曲〈睡吧〉（“Sleep now”, op.10, no.2）則較難明確地歸類，其音樂語彙可說是介於「抒情性」與「戲劇性」之間，亦可爲兩者的綜合體。

第四節 <下雨了> (“Rain has fallen,” op.10, no.1)

一、歌詞與翻譯

Rain has fallen all the day.	雨下了一整天。
O come among the laden trees:	喔，到結滿果實的樹林深處：
The leaves lie thick upon the way	落葉厚厚鋪滿
Of mem'ries*.	記憶的道路。
Staying a little by the way	稍停在記憶的道路旁
Of mem'ries* shall we depart.	我們就將分手。
Come, my beloved, where I may	來，親愛的，在此我將
Speak to your heart.	對你的心傾訴。

* 原詩爲「memories」，巴伯譜曲時改爲「mem'ries」。

二、詮釋與分析

此詩爲《室內樂》中的第三十二首詩作，巴伯於一九三五年完成此詩之譜曲。「此首歌曲具有巴伯的歌曲作品中最常見的特徵，包括一首充滿鄉愁的（nostalgic）歌詞、一個與詩作相呼應的清楚曲式、以及對於詩作的選擇與譜曲都有浪漫的傾向。」¹²²

¹²¹ Kreiling, “The Songs of Samuel Barber,” 81.

¹²² Kreiling, “The Songs of Samuel Barber,” 81.

歌詞引出了渴望與回憶的主題，而巴伯則立刻給予鄉愁與浪漫的聲調以回應；歌詞內容描述的是一位愛人不僅僅停留在回憶（memories）裡，並試著勸服他的愛人能夠聆聽他的乞求，而且將他本身的情緒移情至「雨」（rain）和「落葉」（leaves）中。

在意象方面也在兩個詩段中延續，如第二詩段喚醒第一詩段的自然意象「the way of mem'ries」（記憶的道路），此外，第二詩段更以「speak to your heart」（對你的心傾訴）增強了兩位愛人一同到來的意念。

歌曲為變化詩段式，共有二個詩段加上一個短小的尾聲（A-A'-Coda），而這首歌曲的譜曲方式依然依附在詩節架構上，由以上所述，第二詩段可說是重複第一詩段的情緒，只是以些微不同的角度描述。樂曲一開始的調性並不明確，鋼琴右手以六連音精巧地表達出下雨及落葉之景，並幾乎以此音樂材料貫穿全曲；而第二小節與第三小節之每組六連音中的第一個音符和第四個音符構成第五小節出現的聲樂旋律線（見譜例十一之箭頭指向），成為名符其實的序奏。

【譜例十一，〈下雨了〉，第一小節至第三小節】



聲樂旋律從第五小節開始，壓抑的、渴望的聲樂線在兩個詩段間醞釀，直到第二十小節，講述者在表達強烈的乞求之意時才迸發熱情「Come, my beloved, where I may Speak to your heart」（來，親愛的，在此我將對你的心傾訴），因此筆者建議，演唱者在第一詩段以及第二詩段的前半段需以敘事的口吻唱出詩詞所描繪的大自然景象，其中雨和落葉表示講述者內心情緒的傷愁。

兩個詩段開頭的聲樂旋律樂句相似，只有節奏為因應詩詞重音的改變而有些許的

節奏變化，且鋼琴部份的音域相差八度，顯示第二詩段代表著更沈重的心情，力度也因而稍多一些（譜例十二、十三）。

【譜例十二，〈下雨了〉，第五小節至第六小節】

Musical score for Example 12, measures 5-6 of 'It Rains'. The score is in G minor (two flats) and 3/4 time. The vocal line starts with a piano (*p*) dynamic and features a triplet of eighth notes in the final measure. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with a triplet of eighth notes in the final measure. The lyrics are: "Rain has fall - - en all the day. O".

【譜例十三，〈下雨了〉，第十六小節至第十七小節】

Musical score for Example 13, measures 16-17 of 'It Rains'. The score is in G minor and 3/4 time. The vocal line starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a tempo marking of *a tempo*. The piano accompaniment features a more active eighth-note pattern in the right hand and a bass line with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The lyrics are: "Stay-ing a lit - tle by the way Of".



此外，聲樂和鋼琴部份的節奏則混合了二分法和三分法，亦即雙拍子和三拍子（三連音）的同時使用，此種方式使得聲樂和鋼琴產生柔和的衝突，這也可顯示出巴伯對於布拉姆斯音樂手法的傳承（運用布拉姆斯常用的四對三節奏）（譜例十二、十三），因此演唱者於此首歌曲亦需保持穩固的節奏韻律。

爲了強調記憶中的愛情，巴伯在第十小節開始漸強，並在演唱歌詞「mem'ries」（記憶）時漸慢且符值也增長，此處的張力隨即於第十三小節的突弱記號（*pp subito*）而更甚，好似從記憶中回到現實所呈現的下雨及落葉之景象，且景象隨著音量增加越來越清晰。第十六小節開始第二詩段，音樂也回到第一詩段的材料（譜例十三）。隨處可見的下行半音音型使兩個詩段的音樂旋律更具一致性，無論是一般的下行音程或是下行的半音音型都在在顯示雨和樹葉「降落」的意思，而此種類似嘆息的「降落」

音型除了在字義上表示實質的降落外，另也顯示出一種憂鬱的內涵。

如果將第二詩段的最後一詩句與第一詩段的最後一詩句之旋律線相較，除了詩文本身的重音模式與文法結構有所差異之外，其音樂的配置也不相同，雖然兩詩段的最後兩個音皆是使用下行半音的音型，但第二詩段的音高比第一詩段的音高更高、□力度更強，而巴伯亦在第二十小節上方的術語上標示「*poco a poco più appassionato*」（越來越熱情），似乎在表示講述者對他的愛人欲傳達更強烈的請求之意（譜例十四、十五），

【譜例十四，〈下雨了〉，第十一小節至第十二小節】

【譜例十五，〈下雨了〉，第二十二小節至第二十三小節】

演唱者於此時需持有強烈的情感演唱至最後，不可有鬆懈之意，在聲樂線看似欲結束的時候，鋼琴伴奏部份卻以八度音階漸強段落開始另一個更強烈的情感抒發，並達到整首歌曲的高潮點（譜例十六），此時的鋼琴演奏者需要按照譜上之需求以延續詩文

的情感訴求。

【譜例十六，〈下雨了〉，第二十四小節至第二十六小節】

The musical score for Example 16 shows three systems of piano accompaniment. The first system is marked *passionato* and *ff*. The second system is marked *allargando*. The third system is marked *sempre allargando* and *sf dim. sub.*. The score includes right-hand (r.h.) and left-hand (l.h.) parts with various articulations and dynamics.

巴伯於樂曲的最後以一個新的樂句以及和絃式的鋼琴伴奏重述歌詞的最後一詩句，好似闡述對愛人請求的孤注一擲（譜例十七）。

【譜例十七，〈下雨了〉，第二十七小節至第二十九小節】

The musical score for Example 17 shows three systems of music. The top system is vocal with lyrics "Speak to your heart." and markings *largamente*, *mf*, *p*, *a tempo*, and *rit.*. The middle system is piano accompaniment with markings *mf*, *p*, *a tempo*, and *rit.*. The bottom system is piano accompaniment with markings *mf*, *p*, *a tempo*, and *p*.

此首樂曲的調性是難以定位的，雖然一開始C小調的聽覺音響似乎很明確，但是曲中第八小節卻缺乏了C小調終止式的呈現，反而在終止上強調F音（譜例十八）。

【譜例十八，〈下雨了〉，第八小節】

The musical score for Example 18 shows three systems of music. The top system is vocal with lyrics "lad - en trees: The" and a marking *p*. The middle system is piano accompaniment with a marking *p*. The bottom system is piano accompaniment.

到了第二十八小節，長音C無論在聲樂線或是鋼琴伴奏上似乎都為樂曲的最終結束點，但在最後一小節中，聲樂線和鋼琴伴奏都將C音下行移至F音，因此破壞了C音的主導性，而使F音成為樂曲的最終音，亦即成為此首歌曲的主音（譜例十七）。這種主音的轉換可表示為愛人找尋情感解答的挫敗，音樂中難以理解的調性基礎（包括旋律和伴奏的半音進行）則可表達喬伊斯對於無望的不確定感，演出者透過巴伯的譜曲而能更深刻地演出此曲，至於情感的定向將在接下來的兩首歌曲中更趨開展。

鋼琴部份的右手以六個音為一組平緩地流動，混合了和聲與對位的技巧，大部分是以分解三和絃加上其他的音為依據組成，並與聲樂線的音型相互作用，如在第五小節鋼琴伴奏的左手為C小調和聲，但卻與右手和聲樂線的還原B音相抗衡，而在第五小節的第二大拍則因降B小調和聲加上六音而變得更為複雜（譜例十二）。此種和聲特色來自於十九世紀，功能和聲因為加入較多的線性半音階以及旋律間的關係而更富音響色彩，而屬音到主音的終止式也較少出現；巴伯的眾多歌曲都富含此種抒情風格，這些織度的特徵也是他對於喬伊斯的詩詞之演繹方式。

第五節 <睡吧> (“Sleep now,” op.10, no.2)

一、歌詞與翻譯

Sleep now, O sleep now,
O you unquiet heart!
A voice crying "Sleep now"
Is heard in my heart.

The voice of the winter
Is heard at the door.
O sleep, for the winter
Is crying "Sleep no more."

睡吧，喔，睡吧，
喔，你不安的心！
一個聲音呼喊著「睡吧」
在我心中迴響。

寒冬的聲音
在門外迴響。
喔，睡吧，
因為寒冬在呼喊著「別再睡了。」

My kiss will give peace now
And quiet to your heart -
Sleep on in peace now,
O you unquiet heart!

我的親吻會給你的心
平靜與安寧－
繼續安靜地睡吧，
喔，你不安的心！

二、詮釋與分析

此詩為《室內樂》中的第三十四首詩作，巴伯於一九三五年完成此詩之譜曲。相對於第一首歌曲的詩文〈下雨了〉所散發出和緩的悲傷氣氛，第二首詩〈睡吧〉在情緒上展現出較大的動盪，表達了喪失愛人的痛苦情緒，而巴伯也將此詩的譜曲予以更戲劇性的對比。大體來說，第一詩段與第三詩段運用了相似的字詞以及同樣祈望平靜的情緒，而第二詩段則是使用自然界的嚴酷冬季以顯示內心動盪的情緒，因此巴伯在第二詩段改變旋律、節奏、調性與伴奏形式，以給予不同於第一詩段和第三詩段的音樂情緒，從音樂情緒的角度來看，此曲可說是三段曲式（A-B-A'）。

鋼琴以二度音開始歌曲的呈現，無論聲樂或鋼琴的旋律音型皆不斷重複在相近的音域中，到了第五小節開始，樂曲改變拍號並將旋律逐漸推展至高音G5，以醞釀戲劇性動盪的中段；演出者隨著音樂的變化展現歌曲的情緒，一開始以平靜的語調訴求，到了第五小節，按耐不住心中的不平靜而使得語調稍微激動。歌曲的原始動機出現在第一詩段「Sleep now」（睡吧）的下行三度音型，其他於第一和第三詩段出現的「Sleep now」及「Sleep on in peace now」僅予以重複、反向、移位及增值的變化（譜例十九、二十、二十一），而鋼琴總在聲樂唱畢後始奏出，好似聲樂的迴聲音響。

【譜例十九，〈睡吧〉，第二小節】

p tenderly

Sleep now, O sleep now, O

【譜例二十，〈睡吧〉，第六小節】

⁶

"Sleep now" Is

【譜例二十一，〈睡吧〉，第二十四小節至第二十五小節】

²⁴

Sleep on in peace now, O

鋼琴於第八小節延續聲樂歌詞按耐不住的情緒以次強的力度 (*mf*) 呈現，但卻在第九小節的最後八分音符轉至極弱的力度 (*pp*)，隨即於第十小節變換速度並以激動的強音 (*f marcato*) 開展，且使用頻繁轉變的力度以及和聲變化貫穿整個中段。接著，「巴伯的傳記作家布羅德 (Nathan Broder) 提到『溫柔的第一段和最後一段…包圍著一個激動的中段』，並且特別表示，無論在聲樂或是鋼琴部份 (中段裡)，『九度音程畫出一個暴風雨音型的略圖』」¹²³ (譜例二十二)。

¹²³ Nathan Broder, *Samuel Barber* (NY: G. Schirmer, 1954), 61.

【譜例二十二，〈睡吧〉，第十小節至第十五小節】

Piu mosso e agitato $\text{♩} = 72$ *mf*
The voice of the

聲樂畫線部份之第一與第三音為九度音程

f marcato

鋼琴畫線部份之第一與第四音為九度音程

ten. win - ter... *ten.* Is heard at the door...

f marc. *sempre f*

f O sleep, for the

與第一段及第三段相對，在第二段第二次出現的「Sleep」以大跳下行四度音程與單音節裝飾句（melisma）持續展現第二段的戲劇性風格，此外，「Sleep no more」（別再睡了）也使用變化速度、戲劇性的力度以及較活躍的節奏，達到與「Sleep now」的情緒呈現對比的樂句，與第一首歌曲〈下雨了〉的尾句相同，巴伯將第二段中的「Sleep no more」再度重述，以示作曲家欲增強喬伊斯詩中情緒的動盪（譜例二十三）。演出者於此須遵照作曲家譜上之力度與表情記號的指示，依據指示，筆者認為三次的

「Sleep no more」皆有不同的情緒表達：第一次如同寒冬冷咧地咆哮，第二次則似無奈的自我訴說，但在尾端卻以漸慢漸強的表情記號準備第三次所欲呈現的既定事實，

有著強烈的懇求之意，此時氣息的支持與運用則相當重要。

【譜例二十三，〈睡吧〉，第十七小節至第十九小節】

17 *f a tempo*
"Sleep no more, sleep no more, sleep no more."
p cresc. allarg. molto f pp

a tempo f p allarg. molto f p

第二段於第十九小節極弱力度的和弦音結束，並在第二十一小節來到第三段平和的樂曲，第三段延續第一段欲祈望平靜的情緒，但伴奏音型稍有不同，以分解和絃呈現。

在節奏特徵方面，無論旋律線或是伴奏部份都追尋著詩詞韻律的自由而變換節拍（四四拍—五八拍—三四拍—四四拍...），另外，第二段也使用較快的節奏以表達激動的情緒，且其朗誦式的聲樂線亦增加此段意念的強度。至於第一段的聲樂線中則穿插了休止符，並且使音高交替出現，傳達著愛人躊躇在平靜與心亂的狀態；然而在第三段則少了休止符的穿插，使得旋律更加流動且平和，這也意味著詩詞中，愛人有自信給予心靈平靜的力量「My kiss will give peace now」（我的親吻將會給你和平之心）。每段的鋼琴音型部份也因詩詞的情緒而有所不同（第一段和第三段相似，第二段與兩者相異），但休止符的增加都在展現整首詩不平靜的氣氛，如譜例十九的第二小節以及譜例二十三的第十七小節。

和聲部份亦是相當地優柔寡斷，在歌曲起始處的鋼琴部份，A音上的小三和絃在經過前兩小節不完整且加入非諧和音的呈現後，於第三小節完整展出（譜例二十四），

【譜例二十四，〈睡吧〉，第一小節至第三小節】

Example 24 shows the first three measures of the piece. The music is in 4/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The bass line includes the instruction *con pedale*. A callout box points to the A minor triad (A-C-E) in the right hand of the third measure.

而第四小節與第七小節出現的屬和絃才確定了此曲的調性為A 小調（譜例二十五），但是在第八小節時卻主音化到A大調，直到第九小節最後又回到A小調（譜例二十六）

【譜例二十五，〈睡吧〉，第四、第七小節】

Example 25 highlights measures 4 and 7. Both measures feature the A minor dominant chord (F#-C-E). Callout boxes identify these as the A minor dominant chord (A 小調屬和絃).

【譜例二十六，〈睡吧〉，第八小節至第九小節】

Example 26 shows measures 8 and 9. Measure 8 is marked *mf* and measure 9 is marked *pp*. The music transitions from A major to A minor.

這種主音化（tonicization）以及調式轉換（change of mode）的用法在第二段使得和聲調性更難以辨認，而不和諧音則幫助傳達詩詞的激烈情緒。第三段開頭（第二十一小節至第二十二小節）與第一段的第一小節至第二小節相同，雖以不和諧音呈現，但在經過第二段混亂的和聲調性之後，這種不和諧音似乎沒有那麼令人不安，和聲到了最後一詩句變得更加明確，為三個長和絃的級數進行為 III-V/V-V（譜例二十七），直至第二十九小節回到主和絃上，亦可意味著「愛」終究會使不安的心平靜下來。

【譜例二十七，〈睡吧〉，第二十六小節至第二十八小節】

The musical score consists of two staves, treble and bass clef, in 3/4 time. The key signature has one sharp (F#). The tempo/dynamics marking is *mf*. The first measure (26) contains a triad of G4, B4, and D5. The second measure (27) contains a V/V chord (D5, F#5, G5). The third measure (28) contains a V chord (G4, B4, D5). Roman numerals III, V/V, and V are written below the respective measures.

第二十九小節至第三十小節，鋼琴部份帶回到第二段那暴風雨般的音型和節奏，但隨即在第三十一小節開始又回到穩定的調性及和聲進行，並且改變調式以 I 大三和絃結束，似乎一切都已底定。

總的來說，筆者認為此詩文可說是包含三種不同的敘述角度，其中第一詩段的第二行「O you unquiet heart!」（喔，你不安的心！）似乎表示此詩段是以第二人稱的角度訴說，但在最後一詩句「Is heard in my heart」（在我心中迴響）則是以第一人稱的角度表達，此時說話者的角色才豁然開朗。第一詩段是以第一人稱的角度對自己不平靜的心訴說；第二詩段則可視為第三人稱的描述，詩文藉由外在的自然景象以傳達內心的冷冽，而由於詩詞內容在於表述寒冬景象，因此筆者建議，演唱者可以說書人所善用之較誇張的口氣表達；最後，第三詩段以第一人稱「My kiss...」破題，筆者認為此詩段需展現比第一詩段更直接、更深刻的情緒，以表達詩詞欲傳達的情感。藉由以上三種不同敘述角度的詮釋演唱，更能幫助傳送詩詞中描述喪失愛人痛苦所展現的不同層次。

第六節 <我聽見一支軍隊>（“I hear an army,” op.10, no.3）

一、歌詞與翻譯

I hear an army charging upon the land,
我聽見一支軍隊在這土地上衝鋒，

And the thunder of horses plunging, foam about their knees:
戰馬衝進水中聲如雷鳴，水花濺及牠們的雙膝：
Arrogant, in black armour, behind them stand,
驕橫傲慢，身披黑甲，馬後站立著
Disdaining the reins, with flutt'ring* whips, the charioteers.
藐視韁繩、揮舞皮鞭的駕馭指揮官。

They cry unto the night their battlename:
他們向著夜空吶喊他們的戰鬥口號：
I moan in sleep when I hear afar their whirling laughter.
當聽見他們在遠處迴旋的笑聲，我在睡夢中呻吟。
They cleave the gloom of dreams, a blinding flame,
他們有如眩目的火焰，劈開夢境的幽暗，
Clanging, clanging upon the heart as upon an anvil.
鏗鏘，鏗鏘聲敲打著人心彷彿敲打著鐵砧。

They come shaking in triumph their long, green hair:
他們耀武揚威搖動著他們的綠色長髮而來：
They come out of the sea and run shouting by the shore.
他們自海上出現且沿岸奔馳叫囂。

My heart, have you no wisdom thus to despair?
我的心，難道你沒有智慧而如此絕望？
My love, my love, why have you left me alone?
我的愛，我的愛，你為何留我獨自一人而去？

* 原詩為「fluttering」，巴伯譜曲時改為「flutt'ring」。

二、詮釋與分析

〈我聽見一支軍隊〉是《室內樂》裡的第三十六首詩作，亦是最後一首詩，徹底地與詩集中其他具有伊莉莎白風格的詩作大相逕庭，事實上，「此首詩作被認為是當時詩文的新興學派—『意象派』（Imagism）¹²⁴最早的代表。」¹²⁵明確的說，喬伊斯遵循「意象派」的原則，使得這首詩作的重點在其所敘述的「事件」本身，因而激起我們對於這些「事件」產生視覺與聽覺的印象，一種絕望以及生動的驚恐氣氛。「巴伯

¹²⁴ 意象派為二十世紀初期英美的詩文運動，它們傾向於使用精確的意象以及清晰、銳利的措辭，反對多愁善感與散漫的詩作。{ *Wikipedia*, s.v. “Imagism” <http://en.wikipedia.org/wiki/Imagism> (accessed May 20, 2009). }

¹²⁵ Kreiling, “The Songs of Samuel Barber,” 102.

於一九三六年七月十三日完成此詩之譜曲，」¹²⁶譜曲方式為應詞歌式。

樂曲開始的鋼琴伴奏以強音呈現，其音型展現了貫穿全曲鋼琴部份的節奏和旋律素材（譜例二十八），

【譜例二十八，〈我聽見一支軍隊〉，第一小節】

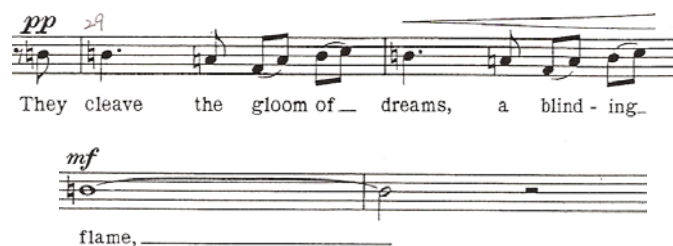


緊接著的聲樂部份亦以強音唱出激動的旋律線，如同鋼琴的動機貫穿全曲，第二小節至第五小節聲樂線的旋律動機（譜例二十九）也不定期地以變化後的形式於聲樂部份再現，如第二十九小節至第三十一小節（譜例三十）；

【譜例二十九，〈我聽見一支軍隊〉，第二小節至第五小節】



【譜例三十，〈我聽見一支軍隊〉，第二十九小節至第三十二小節】



歌曲中複雜的和聲、較快的速度、力度的展現以及活躍的織度等音樂特色，都造

¹²⁶ Ehrenreich, "A discussion and analysis of Samuel Barber," 58.

就此曲令人感到情緒動盪的效果。首先，鋼琴以弱起拍開始，且樂曲於開始的前七個小節即使用了五種拍號（四四拍—二四拍—五八拍—四四拍—三四拍），讓人對於此曲之節奏韻律感到捉摸不定，也增加樂曲的緊張感，此時無論是演唱者或是鋼琴演奏者皆需保持穩固的節奏感，特別在第四小節的五八拍（譜例三十一），演出者應確實將音符上方的持音記號（*tenuto*）演唱（奏）出。

【譜例三十一，〈我聽見一支軍隊〉，第四小節】



此外，聲樂部份常在一個短小的拍子內橫跨一個大的音程（譜例三十二），此時歌者需注意，不應隨著音程下降而使氣息也跟著降落，應保持一致的歌唱位置而彰顯歌曲的張力；

【譜例三十二，〈我聽見一支軍隊〉，第十小節至第十一小節】



鋼琴部份則在第十二小節運用開頭動機的十六分音符節奏，描繪出馬匹奔馳、駕馭者威風之景（譜例三十三），加上先前聲樂部份在一個小節內橫跨九度音程的演唱，皆使得歌曲欲展現的效果加劇。

【譜例三十三，〈我聽見一支軍隊〉，第十二小節】



馬匹奔馳的節奏持續到了詩句第五行「They cry unto the night their battlename:」（他們向著夜空吶喊他們的戰鬥口號），仍以尚武精神展現氣魄，力度卻在第二十五小節立刻變弱，且譜上的鋼琴部份更標示圓滑奏以示歌詞中所訴說的睡夢中呻吟，在此樂句尾端漸強後，鋼琴部份短暫回到強烈的動機音型，力度隨即在第二十九小節再度變極弱，以敘述劈開幽暗夢境的神秘感，並逐漸漸強為接下來的鏗鏘聲響作預示。演出者應確實展現作曲家以力度表達詩詞之戲劇性，雖然鋼琴部份以圓滑奏展現，但聲樂部份則需保持積極的節奏感，以在弱音上展現樂曲的張力。

詩句第五行和第九行「They come shaking in triumph their long, green hair:」（他們耀武揚威搖動著他們的綠色長髮而來）的旋律線同樣有著平行的結構，亦分別屬於第二詩段和第三詩段第一行的位置，只是詩句第九行的音高更高、力度更強，且鋼琴部份也加入聲樂的旋律線，呈現樂曲的逐漸堆疊（譜例三十四、三十五）。

【譜例三十四，〈我聽見一支軍隊〉，第二十小節至第二十三小節】

【譜例三十五，〈我聽見一支軍隊〉，第三十八小節至第四十二小節】

38 *ff majestic, more broadly*
They come shak-ing in

ff more broadly

f proudly
tri - - umph their long, green hair: They

全曲的情緒轉折關鍵在於第十一行詩句「My heart, have you no wisdom thus to despair?」（我的心，難道你沒有智慧而如此絕望）。敘述者突然地從驚恐景象的鮮明描述轉換至內心情緒的註解，向自己的「心」訴說、向自己的「愛」訴說；其轉換方式從描述到直接說話、從陳述到提問、從具體的意象到抽象的思索。於此，巴伯並無將樂曲中斷，而是給予另一種更具戲劇性的方式譜曲，在第四十七小節至第四十八小節的譜上演奏指示點出許多重要的轉變，包括漸慢（*rallentando*）、突然強烈的轉弱（*p with sudden intensity*）、更延宕的（*more sustained*），速度也從♩= 116 變慢至♩= 84，鋼琴部份轉變為穩定的三連音，聲樂部份則被創造出平靜的節奏以及平穩的旋律線（譜例三十六），但演唱者在弱音展現對自己內心提問的同時須保持聲音的豐富性，除了表現歌詞表現的懊悔，另也助於下一樂句的演唱。

【譜例三十六，〈我聽見一支軍隊〉，第四十六小節至第五十小節】

shore. My heart, have you no
wis - dom thus to de - spair?

rallentando *p with sudden intensity*
rallentando *sf* *dim.* *legato* *p*
f molto marcato (moving ahead)

為了使演唱者在第五十二小節能夠唱出寬廣的「My love」（我的愛），鋼琴從第五十小節開始營造氣氛，使用相當強而有力的強音（*f molto marcato (moving ahead)*）向前推進，到了第五十二小節，巴伯將聲樂部份的三句「My love」於不同的音程以及音高呈現，第一句為八度的大跳、第二句是下行減四度音程、第三句為半音上行的進行（譜例三十七）。

【譜例三十七，〈我聽見一支軍隊〉，第五十一小節至第五十四小節】

My love, my love, my love,

ff very broadly *rall.* *lunga*
cresc. molto *ff very broadly* *rall.* *lunga*

巴伯於此運用了三種不同的音樂表達方式，則可認為這三個「愛」代表著三種不同的意義；「學者霆道爾（Tindall）表示，這三個愛分別代表『國家、教會、母親』，以示斯蒂芬在《青年藝術家的畫像》¹²⁷中對這三個情感的反叛，」¹²⁸筆者認為，演唱者於此處需表達出分別對三個不同對象傾訴的傳達。第五十五小節聲樂以長音符、鋼琴則以簡單的和弦長音表示詩中最沈痛的疑問，而聲樂雖於第五十七小節唱出最後一個音，但鋼琴部份並無結束，反而回到開頭動機，將全曲的絕望驚恐之氣氛持續到最後。

樂曲中有許多上述重複以及相似的樂句音型於全曲頻繁出現，造就了整體的一致性，但其旋律音型皆是非規律性的，如下行四度音程的使用（譜例三十二），於第十六小節、第二十一小節及第二十三小節亦有出現。此外，聲樂和鋼琴亦常分享動機的使用：瀰漫於鋼琴的節奏音型一兩個十六分音符加上一個較長的符值（譜例二十八），也出現在聲樂線中，如第二十一小節、第二十五小節至以及第三十九小節等。

此曲的調性辨認比前兩首歌曲更加難以定義，但因C音上的小三和絃頻繁地再現使得我們可以聽到主要的和聲調性，除了最後的終止外，曲中唯一的正格終止式僅在第十九小節至第二十一小節出現（譜例三十八）。

¹²⁷ 《青年藝術家的畫像》（*A Portrait of the Artist as a Young Man*）是喬伊斯歷經十年、於一九一六年出版的長篇小說，可算是喬伊斯的自傳式小說。

¹²⁸ Kreiling, "The Songs of Samuel Barber", 105.

【譜例三十八，〈我聽見一支軍隊〉，第十九小節至第二十一小節】

cm: V vii°7 i

此曲在希望與絕望的衝突中顯示出其明確的戲劇性，隨著詩詞以及巴伯譜曲方式的變更，演唱者亦需有口氣上的轉變，特別於最後一段，似乎在前四十七個小節都是為了最後的兩行詩句作準備，逐漸地將心中悲痛的情緒迸發而出；而演唱者亦需要有穩固的中音和高音，如此才能將歌曲的抒情性和戲劇性表現得淋漓盡致。

巴伯處理這首詩作所使用的技巧與情感皆有別於此組歌曲的前兩首。首先，他不再侷限於以詩文的結構譜曲，而是給予較多戲劇性的熱情；其次，對於這首較具現代風格與氣氛的詩作，巴伯也使用一種較現代的和聲特色且較少浪漫的聲調回應，他透過使用應詞歌式以及無解決的非和諧音等手法，闡明這首有著較自由結構的詩作。儘管此曲與前兩首歌曲有著不同的風格，但巴伯仍保有著一組作品的一慣性：在音樂個性上，此曲可說是承接了第一首歌曲以半音進行轉換和聲，以及第二首歌曲中段的戲劇性；在調性關係上也致力於整組歌曲的一致性，三首歌曲分別為C小調-A小調-C小調；最後，三首歌曲在歌詞上也提供主題與印象的一致性，皆在描述逝去的愛情，從懷舊之情到動盪不安，最後到達驚恐之狀。

* 選自兩部小說為詞的歌曲概念

<諾芙蕾塔> (“Nuvoletta”, op.25) 與<孤零的旅館> (“Solitary Hotel”, op.41, no.4) 的歌詞分別節錄自喬伊斯的兩部小說鉅著：《芬尼根守靈記》第一冊第六章中第一五七頁至第一五九頁的內文片段，以及《尤利西斯》第十七章的片段。由於喬伊斯對這兩部鉅著的寫作技巧雖有相似之處，但不盡相同，因此巴伯的譜曲亦給予相當不同的方式呈現，其呈現方式皆使得欣賞者較能夠體會歌詞之意。

<諾芙蕾塔>

當人們尋問喬伊斯，《芬尼根守靈記》是否為音樂和文學的結合時，喬伊斯回答：「不，這是純音樂。」¹²⁹如同喬伊斯所說的，此部作品著重於聽覺的效果，必須以聽覺的感受取代理智的理解。雙關語句如同音樂裡的複音音樂一般，一個字或一個句子的音調可以想起其他的字詞，且同樣的音調也不一定有相同的意義；而文字的稠密度則可能產生雙聲帶，就好似唸出了一句文字但卻有另外一句文字在讀者的心中產生。

巴伯則曾被問道，是否曾經為詩作文字譜曲但卻不完全懂其真意的經驗，巴伯回答：「有的，<諾芙蕾塔>就是這種情況。」¹³⁰他從複雜的整部小說《芬尼根守靈記》中，節錄其中相對而言較能理解的一小部份文字，形成<諾芙蕾塔>的歌詞，內容的重點強調諾芙蕾塔這個角色，並且敘述她那奇異地、非悲劇性的自殺行為，因此巴伯使用輕快的華爾滋（waltz）節奏作為整首歌曲的基調，以代表諾芙蕾塔和這瘋狂文字欲呈現的特徵。他於此曲使用了一些常見的音樂手法，以有趣、輕鬆的方式描繪諾芙蕾塔，除了華爾滋節奏之外，另有朗誦調（recitative）、單音節裝飾句

¹²⁹ Ellmann, *James Joyce*, Rev. ed., 703.

¹³⁰ Kreiling, “The Songs of Samuel Barber,” 120.

(melisma)¹³¹或裝飾樂段(cadenza)，以及音畫(word-painting)¹³²等等。

<孤零的旅館>

此首歌曲最引人注目的即是樂曲的氣氛。對於這段節錄出的歌詞，巴伯並無使用常見的抒情性模仿結構或是戲劇性的不和諧音，也並非選用如<諾芙蕾塔>般詼諧性的衝突曲風，取而代之，他創造了一種有特性的聲調，並以此種具有特殊的聯想以及言外之意的氣氛瀰漫整首歌曲。

第七節 <諾芙蕾塔> (“Nuvoletta,” op.25)

一、歌詞與翻譯

Nuvoletta in her light dress*, spunn of sisteen shimmers, was looking down on them, leaning over the bannistars and list'ning** all she childishly could.... She was alone. All her nubied companions were asleeping with the squir'ls***.... She tried all the winsome wonsome ways her four winds had taught her. She tossed her sfumastelliacious hair like *la princesse de la Petite Bretagne* and she rounded her mignons arms like Mrs. Cornwallis-West and she smiled over herself like the image of a pose of a daughter of the Emerour of Irelande**** and she sighed after herself as were she born to bride with Tristis Tristor Tristissimus. But, sweet madonine, she might fair as well have carried her daisy's worth to Florida....

諾芙蕾塔穿著睡衣，微光閃亮的紗布材質，向下看著他們，在欄杆的上方傾斜並且聆聽她的童言童語...她獨自一人。她所有適齡的同伴們偕同松鼠睡著了...她試著風兒曾教過她的所有迷人方式。她拋著她那似星星般閃亮飄逸的頭髮，就如同小布列塔尼公主的一般，她環抱著她那小巧玲瓏的雙臂就如同康瓦爾·威斯特太太一般，她對自身微笑如同愛爾蘭君王的女兒應有的姿態一般，她為自己嘆息如同她生來要成為崔斯坦（悲傷）的新娘一般。然而，可愛的女士，她也可能好到可以帶著她的絕美資產到佛羅里達...

Oh, how it was duusk! From Vallee Maraia to Grasyaplaina, dormimust echo! A dew! Ah dew! It was so dusk that the tears of night beagn to fall, first by ones and twos, then by threes and fours, at last by fives and sixes of sevens, for the tired ones were wecking, as we

¹³¹ 儀式聖歌中一字對多音（五或六個以上）或一字對應一條花彩旋律的設計。{楊沛仁，《音樂史與欣賞》，484。}

¹³² 音畫是指設計音樂的旋律起伏、節奏、和聲，使之能夠恰當描繪出歌詞文字意義和內容的情形，是十六世紀牧歌作品常見的設計。{楊沛仁，《音樂史與欣賞》，487。}

weep now with them. *O! O! O! Par la pluie!*

喔，多麼幽暗！從萬福瑪莉亞到充滿聖寵、上帝與你同在的回聲！啊，露珠！啊，淚珠！如此幽暗，以至於夜晚之淚開始滑落，首先由一、二滴淚珠開始，之後三滴與四滴，最後五滴、六滴、七滴，為了疲倦的人們醒來，如同我們現在與他們同哭泣。喔！喔！喔！經由淚雨...

Then Nuvoletta reflected for the last time in her little long life and she made up all her myriads of drifting minds in one. She cancelled all her engagements. She climbed over the bannisters; she gave a childy cloudy cry: *Nuée! Nuée!* A light dress fluttered. She was gone. 之後諾芙蕾塔最後一次為她不短的一生反省，並且她將所有無數遊蕩的心合為一體。她取消所有的諾言。她爬越欄杆；她發出一個孩童似的含糊哭喊：雲！雲！一件輕巧衣裳飄揚。她消逝了。

*原文為「lightdress」，巴伯譜曲時改為「light dress」。

** 原文為「listening」，巴伯譜曲時改為「list'ning」。

*** 原文為「squirrels」，巴伯譜曲時改為「squir'ls」。

**** 此句原文為「like the beauty of the image of a pose of a daughter of the queen of the Emerour of Irelande」，巴伯譜曲時刪除畫線部份。

***** 歌詞之詳盡註釋請見附錄三。

二、詮釋與分析

巴伯為《室內樂》的詩作譜曲十年後，再次於一九四七年十月十七日為喬伊斯的文學著作譜曲，與《室內樂》常見的文字結構相較，巴伯對於節錄自喬伊斯複雜的小說《芬尼根守靈記》的歌詞更難以處理。音樂和歌詞兩者所使用的技巧皆非上述歌曲之抒情性或是戲劇性，反而著重在逐字的以及不相稱的元素上，巴伯的音樂主旨則在於闡明喬伊斯稠密的文章中喜劇般的潛流，並使文章的意義和聲調變得明晰。

從歌詞與翻譯即可看出，此曲可視為三段曲式（A-B-A'），巴伯將複雜的文字以簡單的曲式譜曲，給予文章明晰以及可了解性；然而，喬伊斯的文句有著長度變化不一、且不時地重複文字與印象的特徵，因此巴伯亦將樂句長度的彈性擴大、旋律動機不規律地頻繁再現，於是，也可將各個段落視為應詞歌式。此曲三段的規模也並不對稱，分別佔據九十八小節、二十小節以及五十一小節，第一段和第三段皆在描述諾芙蕾塔本身、為她命名，以變化字形敘述她擁有天真的特性；中段則描繪一個自然移情

的景象，以黑暗和雨水強調奇特的悲傷心境，雖然中段的的小節數較短，但因歌詞的描述而使此段速度較緩慢，因此以時間的長度與前後段相較，差異並不大。

歌曲以鋼琴的平行四度音程開始，無論在調性對位或是功能和聲的音樂中，四度音程皆被視為不和諧音程，而巴伯於此曲開頭即以四度音程呈現，似乎在開門見山地宣示此曲的特異（譜例三十九）。

【譜例三十九，〈諾芙蕾塔〉，第一小節至第三小節】

聲樂歌詞出現的第四小節開始，鋼琴以華爾滋（三拍）節奏為固定音型，且幾乎以三八拍子貫穿第一段，並以此節奏音型於第三段再現，而這種規律性的伴奏節奏正好與喬伊斯的複雜且非常規的歌詞形成強烈對比，其中第十小節為了詩詞的節奏韻律而短暫地變換拍號，這種變換拍號的情況於此曲偶爾為之；此外，鋼琴左手以穩固的E大調呈現三拍子的節奏，卻與鋼琴右手和聲樂部份所強調在升F的調性相抗衡（譜例四十），這種華爾滋節奏加上不和諧音響的產生，亦給予喬伊斯這部夢語般的故事一種反諷之意味。

【譜例四十，〈諾芙蕾塔〉，第四小節至第十小節】

mp con grazia
Nu - - vo - let - ta in her light dress, spunn of sis - teen shim - mers,
con grazia
con pedale

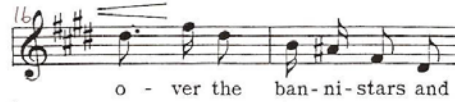
由於第一段和第三段皆在描述諾芙蕾塔本身，因此第三段重複了許多第一段出現的樂句，僅予以些微的變化，而第一段和第三段所重複的旋律樂句通常是依相同的字詞和意念而產生，因此使得喬伊斯的文章與巴伯的音樂兩者潛在的一致性更加清楚，如兩段的起始處（譜例四十、四十一）：

【譜例四十一，〈諾芙蕾塔〉，第一一八小節至第一二七小節】

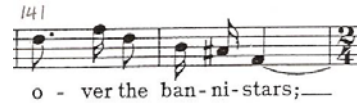
Tempo I°
Nu - - vo - let - ta re - flect - ed for the last
p
time in her lit - tle long life

此外，兩段所出現的「over the bannistars」（在欄杆上方）亦有相同的旋律結構，並使用了起始樂句之尾端動機（譜例四十二、四十三），

【譜例四十二，〈諾芙蕾塔〉，第十六小節至第十七小節】



【譜例四十三，〈諾芙蕾塔〉，第一四一小節至第一四二小節】

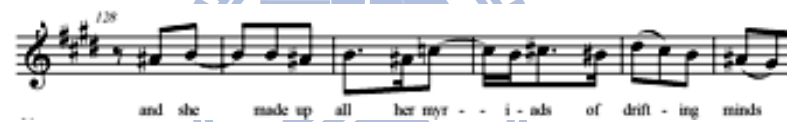


在描述諾芙蕾塔使用對策（情境發生與行動）時，兩段也給予相同的旋律（譜例四十四、四十五），

【譜例四十四，〈諾芙蕾塔〉，第三十一小節至第三十六小節】



【譜例四十五，〈諾芙蕾塔〉，第一二八小節至第一三三小節】



此曲在音畫的運用也使得華爾滋動機更顯奇特。第一個較短小的例子在第三十六小節至第三十七小節的「She tossed」（她拋著），此處使用了大跳音程以表示諾芙蕾塔將髮絲向上拋的景象（譜例四十六），力度隨即漸弱，且鋼琴部份右手的上行十六分音符之精巧音型似表示頭髮像夜晚的星星般閃亮飄逸、晶瑩剔透。

【譜例四十六，〈諾芙蕾塔〉，第三十六小節至第四十小節】

伴奏音型於第四十七小節稍有變化，且速度因承接上句的漸慢加上巴伯於譜上標示

「*poco più sostenuto*」（稍微延宕）而較先前緩慢，此時的演唱者須確實地將譜上之漸強漸弱唱出，戲謔似地模仿女演員康瓦爾·威斯特太太的姿態（譜例四十七）。

【譜例四十七，〈諾芙蕾塔〉，第四十七小節至第五十三小節】

poco più sostenuto
g *poco più sostenuto*
p
rall.
rall.
p

此樂句結束後立刻回到原速，巴伯於此處給予兩個平行結構的句子相似的旋律，以加深音樂印象（譜例四十八、四十九），雖然第二次的「and she...」並無標示延宕，但為了表現此兩平行樂句，筆者建議此處可稍微延宕。

【譜例四十八，〈諾芙蕾塔〉，第五十四小節至第五十七小節】

p *al tempo*
and she smiled o-ver her-self

【譜例四十九，〈諾芙蕾塔〉，第六十四小節至第六十七小節】

and she sighed af-ter her-self

第二個出現音畫的例子於第七十二小節至第七十六小節（譜例五十），此處喬伊

斯提及「崔斯坦與伊索德」的故事，巴伯於此使用了華格納同名歌劇的音樂動機之一：無解決的上行半音階進行。「巴伯傳記作家布羅德認為，此曲所運用之音畫手法並非為彰顯反諷的意向而作，而是因此處引用典故並使用怪異的文字遊戲，於是巴伯只能讓自己照字面之意譜曲。」¹³³「Trist」在此處除了可以代表人物「崔斯坦」，亦可解釋為法文的「悲傷」（Triste）之意，因此三次的文字變化可視為悲傷的原級、比較級與最高級。筆者認為演唱者需將文字所代表的三種不同情感強度確切表達，第一個「悲傷」逐漸增強至第二個「更悲傷」，到了「最悲傷」時，反而呈現肝腸寸斷、欲哭無淚的狀態，因而在力度上最弱。

【譜例五十，〈諾芙蕾塔〉，第七十二小節至第七十七小節】

The image shows a musical score for the piece 'Trist' from 'The Songs of Samuel Barber'. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'Tris - tis Tris - ti - or Tris - - tis - si - mus.' The piano accompaniment has a 'cresc.' marking and a 'p dolce' marking. A box highlights the piano accompaniment with the text '無解決的上行半音階進行'.

「凱瑞琳（Jean Louise Kreiling）認為，以上譜例之旋律動機皆可代表著不同的意義，如譜例四十和譜例四十六的大跳音程可表示諾芙蕾塔的天真無邪、生氣滿溢之感：譜例四十和譜例四十四之三度和二度音程構成擺動的音型可視為諾芙蕾塔的古怪無常、搖擺不定：譜例四十尾端之拱型動機為最常出現旋律音型，可代表著整曲夢幻的氛圍，從想像力的奔放到再三地墜落。」¹³⁴

歌曲的第一段在極弱且近似滑奏的音型上結束，第九十九小節開始為歌曲的第二

¹³³ Broder, *Samuel Barber*, 63-64.

¹³⁴ Kreiling, "The Songs of Samuel Barber," 127-128.

段，並以一個較慢的速度進入另一個不同前段聲調的悲傷氛圍。而第三個使用音畫的例子於「Ave Maria」樂句中（譜例五十一）出現，巴伯將這些歌詞以單一音高譜曲、使用一個長音和絃伴奏，並在譜上標示「*senza misura, recitativo*」（沒有小節拍子，朗誦調），以示彌撒儀式的聖歌風格，但由於喬伊斯在原始的《聖母經》禱詞上作了文字遊戲，再加上參考由女高音普籟絲演唱、巴伯鋼琴演奏於1953年的現場演出錄音¹³⁵演繹，因此筆者建議演唱者在此不需完全以教會聖詠般莊嚴的方式演唱，可刻意使用無聲調變化的語氣、較無震幅且直接的聲音唱出，以符合喬伊斯的文字展現出的反諷、雙關之意；而朗誦調後的「回聲」（echo）由極弱的不和諧之九度音程呈現，於此更顯奇特。

【譜例五十一，〈諾芙蕾塔〉，第一〇二小節】

爲了展現接下來歌詞「Ah dew!」（啊，淚珠！）的悲傷氣氛，巴伯於此將速度設定爲慢板，演唱者有充裕的時間可仔細地演唱這一語雙關的字詞。歌曲隨即在慢板後的第一〇四小節開始將速度變快，此處亦爲第四個音畫的例子（譜例五十二）：歌詞「the tears of night began to fall」（夜晚之淚開始滑落）中除了表示「墜落」（fall）而使用下行的音程外，接下來的「淚珠」開始以文字遊戲出現，從一滴、二滴，到後來的數滴淚水，伴奏亦因而隨著數字的不同而產生不同數值的分法，在一拍的符值中從一個四分音符到兩個八分音符，再從三連音至四個十六分音符，最後出現五連音、六

¹³⁵ Leontyne Price, sop. *Leontyne Price sings Barber*, BMG CD 09026-61983-2, © 1994, © 1994.

連音和七連音；此外，聲樂旋律和鋼琴旋律於此樂句產生對位式的複音音樂（第一〇四小節的聲樂的旋律至第一〇八小節轉變為鋼琴的旋律線，而鋼琴的旋律則轉變為聲樂的旋律線），如同上述所及，「文字的稠密度產生雙聲帶，就好似唸出了一句文字但卻有另外一句文字在讀者的心中產生」，只是此時讀者心中的另一文句由巴伯的鋼琴旋律線帶出。

【譜例五十二，〈諾芙蕾塔〉，第一〇四小節至第一一一小節】

Più mosso $\text{♩} = 72$
 164 pp
 dew! It was so dusk that the tears of night began to fall, first by ones and twos, — then by threes and fours, — at last by fives and six - es of sev - ens, for the

legatissimo
sempre con pedale
sost. ped.

2分

旋律互換

3 4 5 6 7

歌曲到了第一一六小節以聲樂的裝飾樂段表現，主要在表達不同大小音調的哭泣聲，亦為夜晚的眼淚（雨）降落之聲，此時演唱者可自由地抒發，惟要注意巴伯對三次哭泣的譜曲所給予之符值並不相同，因此亦須表達不同的節奏韻律。

在聲樂的裝飾樂段之後，鋼琴延續樂曲之自由，直到第一一七小節預備到達第三段。第三段於第一一八小節開始呈現與第一段相似的音樂材料，惟諾芙蕾塔含糊的哭喊「雲」（*Nuée*）時，巴伯再度將速度改變為慢板，並使用停留記號以示欲表達強烈

的情緒，但隨即在第二次的哭喊回到原速，似又回到現實，最後聲樂以極弱長音宣告諾芙蕾塔的消逝，而鋼琴部份則改變調性回到開頭的四度音程旋律，直到最後逐漸消失（*morendo*）。

「巴伯在譜曲多年後聲稱，他在處理這複雜的文字和句子所使用的技巧為『憑直覺譜曲，好似抽象的音樂，幾乎像是一種發聲法。』（to set them instinctively, as abstract music, almost like a vocalise）」¹³⁶一般公認掌管夢境潛意識的部份之一為「本能」，因此，此種依直覺本能作曲的方式正好符合喬伊斯此部文學作品的含意。另外，巴伯使用「發聲法」一詞，也暗示此首歌曲需要有靈活、彈性的聲樂技巧：從第一段輕快的華爾滋風格，之後聲樂線在「Ave Maria」處變為朗誦調，不久又出現多愁善感的單音節裝飾句（裝飾樂段，第一—六小節），這些聲樂風格的誇張轉變在在顯示直覺的自由以及充溢著異想天開的內容。



第八節 <孤零的旅館> (“Solitary Hotel,” op.41, no.4)

一、歌詞與翻譯

Solitary hotel in (a)* mountain pass.

Autumn. Twilight. Fire lit.

In dark corner young man seated.

Young woman enters.

Restless. Solitary. She sits.

She goes to window.

She stands. She sits. Twilight. She thinks.

On solitary hotel paper she writes.

She thinks. She writes. She sighs.

Wheels and hoofs. She hurries out.

He comes from his dark corner.

He seizes solitary paper.

山隘裡一座孤零零的旅館。

秋日。暮色。壁火。

一位年輕人坐在幽暗的角落裡。

一位年輕的女人走了進來。

心裡忐忑不安。孤單單的。她坐下。

她踱到窗口。

她站起來。她坐下。薄暮。她思索。

她在孤零零的旅館便條紙上寫著。

她思索。她寫著。她嘆息。

車輪與馬蹄聲。她衝向外頭。

他從幽暗的角落裡踱過來。

他攫住那張孤零零的紙。

¹³⁶ Kreiling, “The Songs of Samuel Barber,” 131.

He holds it towards fire. Twilight.
He reads. Solitary. What?
In sloping, upright and backhands:
Queen's hotel, Queen's hotel, Queen's ho**....

他迎著火光舉起信。暮色滄茫。
他閱讀。孤獨的。什麼？
用斜體的、直的左斜體字寫著：
王后飯店，王后飯店，王后飯...

*原文有「a」。

**原文共有四次「Queen's hotel」。

二、詮釋與分析

在〈諾芙蕾塔〉後，巴伯未曾再為如此困難的文章或詩作譜曲，但他仍對喬伊斯的著作保持高度的好奇心，只是將其文學的興趣從創造性的文字轉向為能夠理解的歌詞上，並於一九六八年自喬伊斯的小說《尤利西斯》中選詞，創作了歌曲〈孤零的旅館〉，並成為聯篇歌曲《儘管依舊》（*Despite and Still*, op.41, 1968-1969）中的第四首歌曲；「此組聯篇歌曲獻給了美國的女高音雷昂婷·普籟絲，於一九六九年四月二十七首演。」¹³⁷雖然《尤利西斯》仍無法被視為一般普通的小說，但對讀者來說，它與《芬尼根守靈記》相較之下較不困難，無論如何，巴伯顯然受到此詭祕氣氛的文章所吸引，因而進一步挑戰此作、為之譜曲。「巴伯曾表示，歌曲作品第四十一號和第四十五號需要比先前的歌曲有更多的不和諧音，為了表達調中心的模糊而以三全音、半音階進行與三和弦以及全音音階相衝突。」¹³⁸

喬伊斯捨棄抒情的文學風格，將《尤利西斯》第十七章的寫作技巧改用問答形式的內容，巴伯為了回應，也因此捨棄聲樂部份慣用的抒情旋律，而給予歌者大量的朗誦聲線，此種朗誦似的聲樂線依據文字的音節而產生旋律的節奏，並頻繁地重複相同音高，且引用不規律的樂句結構，這些手法都使得聲樂旋律有如說話的特質。此外，

¹³⁷ Barbara B Heyman, *Samuel Barber: The Composer and His Music* (NY: Oxford University Press, 1992), 465.

¹³⁸ Heyman, *Samuel Barber*, 465.

巴伯爲此曲設定爲具有異國情調的探戈爲其樂曲之基調，並使用大量的力度變化以符合每個字句的情緒特質。

此曲廣泛來說爲應詞歌式，由鋼琴以內聲部下三連音半音階開始，巴伯於譜上標示「held back」，因此演奏者需以非直接的觸鍵方式彈奏出似隔著一層紗之聲響；而在鋼琴的引導下，聲樂於起始處即展現精確的朗誦聲線，而巴伯於樂譜上方標示「free」，筆者建議在演唱此處時，應強調字詞本身的語調和節奏，以符合巴伯同樣在譜上所填寫之節奏（譜例五十三）。

【譜例五十三，〈孤零的旅館〉，第一小節至第二小節】

The image shows a musical score for the first two measures of a piece. The title is "Sol-i-tar-y ho-tel in moun-tain pass." The tempo and style are indicated as "Like a rather fast tango in 2 ♩ = 60 (free) mf". The score is in 2/2 time and G major. The vocal line (top staff) starts with a rest in the first measure, followed by a melodic line in the second measure. The piano accompaniment (bottom two staves) features a triplet of eighth notes in the first measure, marked "mf held back", and a legato line in the second measure. A blue decorative graphic is at the bottom of the score.

第四小節在前三小節的序奏後開始歌曲的主體，與聲樂部份相較之下，鋼琴部份較具有明晰的旋律線，並且運用了探戈的頑固節奏（譜例五十四）（巴伯於樂譜上的速度標示爲「Like a rather fast tango in 2 = 60」），

【譜例五十四，〈孤零的旅館〉，第四小節至第十一小節】

此段樂譜展示了歌曲的第四小節至第十一小節。樂譜包含人聲和鋼琴伴奏。鋼琴伴奏部分有明顯的三連音節奏，被標註為「探戈的基本節奏」。歌詞內容為：Au-tumn. Twi-light. Fire lit, In dark cor-ner young man seat-ed.

此曲的聲樂線常見使用下行三度音程以與一般說話的語調相似又相異（譜例五十五），展現出此曲雖有力度上的變化，但在情緒上並無太大的改變，因此產生令人感到冷漠的聲調，而更彰顯出歌曲的神祕氣氛以及歌詞所闡述之情節。

【譜例五十五，〈孤零的旅館〉，第十三小節至第十五小節】

13

此段樂譜展示了歌曲的第十三小節至第十五小節。歌詞內容為：Young wo-man en-ters. Rest-less. So-li-tar-y.

雖然樂曲中仍有半音階進行的和聲轉換，但中心調性仍為清楚的 E 小調，惟在第二十八小節至第三十二小節短暫地轉調至 F 小調，隨後藉由第三十二小節的最後滑奏轉回 E 小調。而歌曲的探戈節奏以頑固音型出現，且幾乎不被間斷，此頑固的探戈節奏一直到歌詞描述女子衝向外頭的第三十二小節才突然地被中斷、並短暫地消失，因而使得樂曲有了戲劇性的情緒轉變，此外，第三十二小節的旋律節奏變得較不平穩，且鋼琴伴奏的力度與音型也變得較具衝擊性，以此回應歌詞之激動的心境。此小節的

鋼琴部份亦是全曲唯一使用音畫之處，前四拍表示車輪與馬蹄聲，爾後鋼琴以快速的三十二分音符描繪女子發狂似的離去，最後，在延長的四分休止符後的滑奏除了表示男子從角落的位置上起身的動作，亦為女子離去、場景焦點回至旅館內的轉折（譜例五十六）；筆者認為，演唱者於「Wheels and hoofs.」（車輪與馬蹄聲）應特別強調驚訝的語氣，而在「She hurries out.」（她衝向外頭）時則應唱出激動的情緒。

【譜例五十六，〈孤零的旅館〉，第三十二小節】

The musical score for Example 56, measure 32, is presented in two systems. The top system shows the vocal line in G major, starting with the lyrics "Wheels and hoofs. She hurries out." The tempo and dynamics are marked "(free) agitato" and "f". The bottom system shows the piano accompaniment, also in G major, with a tempo marking of "agitato" and dynamics of "sf". The piano part features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, followed by a glissando on the white keys. The score is numbered 32 in the top left corner.

小說的情節在第三十三小節開始再度回到男子以及神祕的氛圍上，音樂也跟著回到原始的探戈節奏；但在第四十五小節，歌詞描述男子閱讀信件時發出驚呼「What?」而使得音樂意象亦有所改變，並以樂曲開頭之自由地朗誦聲線呈現下一句歌詞「In sloping, upright and backhands」（用斜的、直的左斜體字寫著），筆者建議演唱者於此句歌詞展現出誇張的驚嘆口氣，此外，鋼琴伴奏也於第四十七小節奏出序奏之三連音下行音階音型。最後，整首歌曲的情緒被複誦的「Queen's hotel」（王后飯店）以漸弱且漸慢的方式淹沒。

雖然巴伯已給予這首歌曲一些戲劇性的指示，但與其他歌曲相較，此曲氣氛的展現更須仰賴演出者的詮釋；平淡的朗誦聲樂線需要演唱者的語調變化，至於鋼琴部份在此曲很難稱為「伴奏」，因為它主導著整首歌曲欲傳達的情境氛圍，因此鋼琴演奏者可說是掌控整首歌曲的領導者，而曲中朗誦風格的自由節奏、許多的休止符以及延

長記號都爲了強調男子和女子的斷續動作與思考。由於歌詞內容爲小說主角之一的斯蒂芬在與布魯姆的問答對話中說出他所構思的廣告情節，其場景設於飯店（hotel）而使情節內容「充滿著描繪旅館環境的神祕氣氛之意象」，¹³⁹ 因此巴伯以探戈節奏成爲歌曲的主要元素。筆者建議，鋼琴演奏者在此須如同於飯店內演奏鋼琴的琴師，彈奏出似即興演奏般令人感到舒服自在的音樂，而非過於精準地、呆板地演奏譜上的所有記號；此外，演唱者需以類似獨白的方式演唱，好似自言自語般的說話，但必須遵守巴伯所給予的力度標誌，以達巴伯欲表達各個字詞所呈現的風味。整首歌曲充滿強烈探戈節奏性的鋼琴旋律以及朗誦的聲樂線之結合，使得整曲的詭祕音樂織度更爲豐富，也讓歌詞的意象更爲生動，致使單調的聲樂朗誦調與鋼琴的探戈之並列創造出一種「情緒上疏遠的氣氛，如同一個被保存在褪色相片中的回憶。」¹⁴⁰



¹³⁹ Nedra Patrice Cobb, “Rhyme and Reason: A critical view of poetry and prose used in the twentieth-century American art song” (DMA diss., University of Wisconsin-Madison, 1992), 49.

¹⁴⁰ Heyman, *Samuel Barber*, 469.

第六章 結論

本論文所探討的八首歌曲作品顯示出巴伯受廣泛的文學主題及寫作技巧之魅力吸引，因而他對這些文學作品亦給予廣大的音樂技巧之變化。透過以上研究可知歌詞的創作背景，而歌曲的分析則顯出一些音樂內容：無論不和諧音是如何展現每首歌曲都有一個中心調性、都有一個清楚的曲式個性，鋼琴部份為表達這些歌曲的效果，於和聲與對位的元素中扮演一個重要的角色，這些歌曲在在反應出巴伯對於不同織度所需技巧而展現的順應性。

一九九四年始出版的三首早期歌曲〈那如此甘甜的監禁〉、〈大地和空氣中的琴絃〉和〈在幽暗的松樹林〉以較簡單的音樂織度呈現巴伯早期的歌曲創作。《歌曲作品第十號》的第一首歌曲〈下雨了〉展現巴伯常見的抒情風格，以簡單的結構處理鄉愁似的主題；第二首歌曲〈睡吧〉連結了抒情和戲劇的方式以符合同樣為複合性的歌詞；第三首歌曲〈我聽見一支軍隊〉則有著更多的戲劇性，巴伯將這首複雜且強而有力的意象詩作以活潑的節奏、較自由的曲式以及較多的不和諧音呈現。歌曲〈諾芙蕾塔〉代表巴伯對於幽默與晦澀歌詞的品味，他巧妙的操作音樂素材中所慣用的手法，以輕鬆愉快的聲調進一步地幫助展現這特異的故事。最後，在歌曲〈孤零的旅館〉中，巴伯利用特殊的動機與風格以創造不同以往、瀟灑於喬伊斯的文字所散發出奇特且詭祕之氣氛。

巴伯從喬伊斯的詩集《室內樂》中選出六首詩作予以譜曲，其歌曲的創作時間雖皆在一九三五年至一九三七年間，但所呈現的音樂風格和作曲手法卻大相逕庭，筆者在此並無進一步研究其中之關係或其影響，而此論點可成為未來的研究方針，甚至可更深入地探究巴伯於當時創作的其他聲樂作品。

簡言之，身為二次大戰後代表作曲家之一的巴伯，他的歌曲作品也代表著美國藝術歌曲的重要資產。爲了讓字詞在複雜的情況下依然可被理解，作曲家需要做許多努力，而讓詮釋者和欣賞者得以透過音樂了解歌詞的意義；巴伯的音樂譜曲即反射出詩的格式以及歌詞的音調，他的創作亦顯露出他對文學的特殊洞察以及音樂的技能，也因此能夠增加我們對音樂、文學以及作曲家的了解，而巴伯對於本論文研究之八首藝術歌曲的譜曲即足以視爲幫助闡明喬伊斯那富有挑戰性風格歌詞的音樂讀物。



附錄一

【表一，喬伊斯《室內樂》詩集一覽表】

編號	原文詩名	中文詩名
I	Strings in the earth and air	大地和空氣中的琴弦
II	The twilight turns from amethyst	暮色從淡紫變作
III	At that hour when all things have repose	在那萬物都以安眠之時
IV	When the shy star goes forth in heaven	當那顆羞澀的星星高興地向前行
V	Lean out of the window	從窗口探出來
VI	I would in that sweet bosom be	我願依偎在那甜蜜的胸懷
VII	My love is in a light attire	我愛人身穿一襲輕薄的衣著
VIII	Who goes amid the green wood	是誰在綠色的樹林裡
IX	Winds of May, that dance on the sea	在海上舞蹈的五月風
X	Bright cap and streamers	鮮豔的帽子和飄帶
XI	Bid adieu, adieu, adieu	說別了、別了、別了
XII	What counsel has the hooded moon	戴風帽的月亮有何高論
XIII	Go seek her out all courteously	去，殷勤地把她找出來
XIV	My dove, my beautiful one	我的鴿子，我的美人兒
XV	From dewy dreams, my soul, arise	從帶露的夢中，我的靈魂，醒來
XVI	O cool is the valley now	喔，現在那山谷多麼涼爽
XVII	Because your voice was at my side	因為你的聲音在我身邊
XVIII	O Sweetheart, hear you	喔，心肝兒，你聽聽
XIX	Be not sad because all men	不要因為所有人而悲傷
XX	In the dark pine-wood	在幽暗的松樹林
XXI	He who hath glory lost, nor hath	他，失去了榮譽，卻找不到
XXII	Of that so sweet imprisonment	那如此甘甜的監禁
XXIII	This heart that flutters near my heart	在我心旁飛舞的這顆心
XXIV	Silently she's combing,	默默地她在梳理
XXV	Lightly come or lightly go	輕輕地來或輕輕地去
XXVI	Thou leanest to the shell of night	你向夜的貝殼
XXVII	Though I thy Mithridates were	雖然我是你的萬應解藥
XXVIII	Gentle lady, do not sing	溫婉的女士，不要歌唱
XXIX	Dear heart, why will you use me so?	親愛的心，你為何要如此待我？
XXX	Love came to us in time gone by	愛神在過去的時間裡來到我們面前
XXXI	O, it was out by Donnycarney	喔，那是在冬尼綜藝團外邊
XXXII	Rain has fallen all the day	雨下了一整天
XXXIII	Now, O now, in this brown land	現在，喔，現在，在這褐色的土地上
XXXIV	Sleep now, O sleep now	睡吧，喔，睡吧
XXXV	All day I hear the noise of waters	整日我都聽見海水的喧鬧
XXXVI	I hear an army charging upon the land	我聽見一支軍隊在這土地上衝鋒

附錄二

*巴伯節錄喬伊斯小說《尤利西斯》的原文段落，文字下方畫線的部份則為〈孤獨旅館〉的歌詞：

Which example did he adduce to induce Stephen to deduce that originality, though producing its own reward, does not invariably conduce to success?

His own ideated and rejected project of an illuminated showcart, drawn by a beast of burden, in which two smartly dressed girls were to be seated engaged in writing.

What suggested scene was then constructed by Stephen?

Solitary hotel in mountain pass. Autumn. Twilight. Fire lit. In dark corner young man seated. Young woman enters. Restless. Solitary. She sits. She goes to window. She stands. She sits. Twilight. She thinks. On solitary hotel paper she writes. She thinks. She writes. She sighs. Wheels and hoofs. She hurries out. He comes from his dark corner. He seizes solitary paper. He holds it towards fire. Twilight. He reads. Solitary.

What?

In sloping, upright and backhands: Queen's Hotel, Queen's Hotel, Queen's Hotel. Queen's Ho...

What suggested scene was then reconstructed by Bloom?

The Queen's Hotel, Ennis, county Clare, where Rudolph Bloom (Rudolf Virag) died on the evening of the 27 June 1886, at some hour unstated, in consequence of an overdose of monkshood (aconite) self administered in the form of a neuralgic liniment composed of 2 parts of aconite liniment to 1 of chloroform liniment (purchased by him at 10. 20 a.m. on the morning of 27 June 1886 at the medical hall of Francis Dennehy, 17 Church street, Ennis) after having, though not in consequence of having, purchased at 3.15 p.m. on the afternoon of 27 June 1886 a new boater straw hat, extra smart (after having, though not in consequence of having, purchased at the hour and in the place aforesaid, the toxin aforesaid), at the general drapery store of James Cullen, 4 Main street, Ennis.

Did he attribute this homonymity to information or coincidence or intuition?

Coincidence.¹⁴¹

¹⁴¹ James Joyce, *Ulysses* (New ed. NY: Modern Library, 1961), 684-685.

附錄三

*巴伯節錄喬伊斯小說《芬尼根守靈記》的原始三頁內文，文字下方畫線的部分則為〈諾芙蕾塔〉的歌詞，在此，筆者僅針對巴伯所節錄的字詞加註：

FW 157

And they viterberated each other, *canis et coluber* with the wildest ever wielded since Tarriestinus lashed Pissasphaltium.

— Unuchorn!

— Ungulant!

— Uvuloid!

— Uskybeak!

And bullfollly answered volleyball.

Nuvoletta¹⁴² in her lightdress¹⁴³, spunn of sixteen¹⁴⁴ shimmers, was looking down on them, leaning over the bannistars¹⁴⁵ and listening all she childishly could. How she was brightened when Shouldrups in his glaubering hochskied his welkinstuck and how she was overclused when Kneesknobs on his zwivvel was makeacting such a paulse of himshelp! She was alone. All her nubied¹⁴⁶ companions were asleeping with the squirrels. Their mivver, Mrs Moonan, was off in the Fuerst quarter scrubbing the backsteps of Number 28. Fuvver, that Skand, he was up in Norwood' sokaparLOUR, eating oceans of Voking's Blemish. Nuvoletta listened as she reflected herself, though the heavenly one with his constellatria and his emanations stood between, and she tried all she tried to make the Mookse look up at her (but he was fore too adiaptotously farseeing) and to make the Gripes hear how coy she could be (though he was much too schystimatically auricular about *his ens* to heed her) but it was all mild's vapour moist. Not even her feigt reflection, Nuvoluccia, could they toke their gnosos off for their minds with intrepifide fate and bungles curiasity, were conclaved with Heliogobbleus and Commodus and Enobarbarus and whatever the coördinal dickens they did as their damprauch of papyrs and buchstubs said. As if that was their spiration! As if theirs could duiparate her queendim! As if she would be third perty to search on search proceedings! She tried all the winsome wonsome¹⁴⁷ ways her four winds had taught her. She tossed her sfumastelliacious¹⁴⁸ hair like la princesse de la Petite¹⁴⁹ Bretagne¹⁵⁰ and she rounded her mignons¹⁵¹ arms like Mrs Cornwallis-West¹⁵² and she smiled over herself like the beauty of

¹⁴² 諾芙蕾塔可說是易西，亦可說是一朵小雲。

¹⁴³ 「lightdress」等同「nightdress」，睡衣的意思。

¹⁴⁴ 指梵諦岡的西斯汀禮拜堂（Sistine Chapel），延續後一句而指稱為禮拜堂內的穹頂上由米開朗基羅所創作的著名溼壁畫《創世紀》。

¹⁴⁵ 「bannistars」等同「banisters」，欄杆的意思，此指頂篷旁維護畫作的欄杆。

¹⁴⁶ 「nubied」等同「nubile」，適婚年齡的意思。

¹⁴⁷ 等同「winsome」，屬於文字遊戲。

¹⁴⁸ 可將「sfumastelliacious」拆解為義大利文「sfumato」和「stellia」，為柔和的、消散的和小星星的意思，亦有其他多層意義，如「luminous」（光輝的）、「sumptuous」（豪華的）等，在此筆者翻譯為「如同星星般閃亮飄逸的」。

¹⁴⁹ 為法文，小（little）的意思。

¹⁵⁰ 法國西北區的布列塔尼。

¹⁵¹ 等同「mignon」，小巧可愛的意思。

¹⁵² 在此指稱英國舞台劇女演員康貝爾太太（Mrs Patrick Campbell, 1865-1940），亦即後來的「Mrs Cornwallis-West」。

the image of the pose of the daughter of the queen of the Emperour of Irelande and she sighed after herself as were she born

FW 158

to bride with Tristis¹⁵³ Tristor Tristissimus. But, sweet madonine¹⁵⁴, she might fair as well have carried her daisy's worth to Florida. For the Mookse, a dogmad Accanite, were not amoused and the Gripes, a dubliboused Catalick, wis pinefully obliviscent.

--I see, she sighed. There are menner.

The siss of the whisp of the sigh of the softzing at the stir of the ver grose O arundo of a long one in midias reeds: and shades began to glidder along the banks, greepsing, greepsing, dusk unto duusk, and it was as glooming as gloaming could be in the waste of all peacable worlds. Metamnisia was allsoonome coloroform brune; citherior spiane an eaulande, innemorous and unnumerose. The Mookse had a sound eyes right but he could not all hear. The Gripes had light ears left yet he could but ill see. He ceased. And he ceased, tung and trit, and it was neversoever so dusk of both of them. But still Moo thought on the deeps of the undths he would profoundth come the morrokse and stillGri feeled of the scripes he would escipe if by grice he had luck enoupes.

Oh, how it was duusk¹⁵⁵! From Vallee Maraia to Grasyaplaina, dormimust echo¹⁵⁶! Ah dew! Ah dew¹⁵⁷! It was so duusk that the tears of night began to fall, first by ones and twos, then by threes and fours, at last by fives and sixes of sevens¹⁵⁸, for the tired ones were wecking¹⁵⁹, as we weep now with them. O! O! O! Par la pluie¹⁶⁰!

Then there came down to the thither bank a woman of no appearance (I believe she was a Black with chills at her feet) and she gathered up his hoariness the Mookse motamourfully where he was spread and carried him away to her invisible dwelling, thats hights, *Aquila Rapax*, for he was the holy sacred solem and poshup spit of her boshop's apron. So you see the Mookse he had reason as I knew and you knew and he knew all along. And there came down to the hither bank a woman to all important (though they say that she was comely, spite the cold in her heed) and, for he was as like it as blow it to a hawker's hank, she plucked down the Gripes, torn panicky autotone, in angeu from his limb and cariad away its beotitubes with her to her unseen

FW 159

shieling, it is, *De Rore Coeli*. And so the poor Gripes got wrong; for that is always how a Gripes is, always was and always will be. And it was never so thoughtful of either of them. And there were left now an only elmtree and but a stone. Polled with pietrous, Sierre but saule. O! Yes! And Nuvoletta, a lass.

¹⁵³ 「Tristis Tristor Tristissimus」可視為法文「悲傷」的形容詞變化，亦即英文的「sad sadder saddest」；另亦可說是以人名崔斯坦（Tristan）做文字遊戲。

¹⁵⁴ 等同義大利文的「madonna」，女士的意思。

¹⁵⁵ 等同「dusk」，幽暗的意思。

¹⁵⁶ 「Vallee Maraia to Grasyaplaina, dormimust echo」即為「Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum」之意，在此筆者翻譯為：從「萬福瑪莉亞到充滿聖寵、上帝與你同在」的回聲。

¹⁵⁷ 延續上句，於此可視為「Amen」，而連接下句文字亦可視為露珠、淚珠，亦為雨滴之意；也可解釋為與法文「adieu」的諧音，再見之意，意為諾芙蕾塔向白晝道別、向世界道別。

¹⁵⁸ 「first by ones and twos, then by threes and fours, at last by fives and sixes of sevens」此句亦為文字遊戲。

¹⁵⁹ 等同「wake up」，醒來的意思。

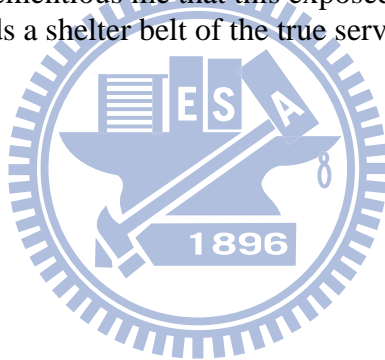
¹⁶⁰ 法文「雨」的意思，於此亦可為淚水之意。

Then Nuvoletta reflected for the last time in her little long life and she made up all her myriads¹⁶¹ of drifting minds in one. She cancelled all her engauzements¹⁶². She climbed over the bannistars; she gave a chilyd cloudy cry: Nuée¹⁶³! Nuée! A lightdress fluttered. She was gone. And into the river that had been a stream (for a thousand of tears had gone eon her and come on her and she was stout and struck on dancing and her muddied name was Missisliffi) there fell a tear, a singult tear, the loveliest of all tears (I mean for those crylove fables fans who are 'keen' on the pretty-pretty commonface sort of thing you meet by hopeharrods) for it was a leaptear. But the river tripped on her by and by, lapping as though her heart was brook: Why, why, why! Weh, O weh! I'se so silly to be flowing but I no canna stay!

No applause, please! Bast! The romescot nattlefaker will go round your circulation in *diu dursus*.

Allaboy, Major, I'll take your reactions in another place after themes. Nolan Browne, you may now leave the classroom. Joe Peters, Fox.

As I have now successfully explained to you my own naturalborn rations which are even in excise of my vaultybrain insure me that I am a mouth's more deserving case by genius. I feel in symbathos for my ever devoted friend and halfaloafonwashed, Gnaccus Gnoccovitch. Darling gem! Darling smallfox! Horose-shoew! I could love that man like my own ambo for being so baileycliaver though he's a nawful curillass and I must slav to methodiousness. I want him to go and live like a theabild in charge of the night brigade on Tristan da Cunha, isle of man-overboard, where he'll make Number 106 and be near Inaccessible. (The meeting of mahogonies, be the waves, remention me that this exposed sight though it pines for an umbrella of its own and needs a shelter belt of the true service sort to keep its¹⁶⁴



¹⁶¹ 等同「myriad」，無數的意思。

¹⁶² 等同「engagement」，婚約、約會、諾言的意思。

¹⁶³ 法文「雲」的意思。

¹⁶⁴ James Joyce, *Finnegans Wake*. 3rev. ed. (London: Faber & Faber, 1975), 157-159.

附錄四

【表二，巴伯已出版的歌曲作品一覽表】

	歌曲名稱	作詞者	年代	備註
1	A Slumber Song of the Madonna	Alfred Noyes	1925	voice and organ
2	There's nae lark	Algernon C. Swinburne	1927	
	<i>Three Songs, Op. 2</i>			
3	a. The Daisies	James Stephens A.	1927	
4	b. With rue my heart is laden	E. Housman James	1928	
5	c. Bessie Bobtail	Stephens	1934	
6	Dover Beach, Op. 3	Matthew Arnold	1931	baritone/contralto and string quartet
7	Love at the Door	Meleager, trans. J. A. Symonds	1934	
8	Serenader	George Dillon	1934	
9	Love's Caution	W. H. Davies	1935	
10	Night Wanderers	W. H. Davies	1935	
11	Of that so sweet imprisonment	James Joyce	1935	
12	Strings in the earth and air	James Joyce	1935	
	<i>Three Songs, Op. 10</i>			
13	a. Rain has fallen		1935	
14	b. Sleep now		1935	
15	c. I hear an army		1936	
16	Beggar's Song	W. H. Davies	1936	
17	In the dark pinewood	James Joyce	1937	
	<i>Four Songs, Op. 13</i>			
18	a. A Nun Takes the Veil	Hopkins	1937	arr. for chorus, Heaven Haven, 1961
19				
20	b. The Secrets of the Old	W. B. Yeats James	1938	
	c. Sure on this shining night	Agee	1938	arr. for orch. and voice; and for chorus and pf, 1941
21				
	d. Nocturne	Frederic Prokosch	1940	arr. for voice and orchestra
	<i>Two Songs, Op. 18</i>			
22	a. The queen's face on the summery coin	Robert Horan	1942	
23	b. Monks and Raisins	J. G. Villa	1943	
24	Knoxville: Summer of 1915, Op. 24	James Agee	1948	soprano and orchestra (arr. soprano and chamber orchestra, 1950).
25	Nuvoletta, Op. 25	James Joyce	1947	
	<i>Mémoires passagères, Op. 27</i>	Rainer Maria Rilke		

26	a. Puisque tout passe		1950	
27	b. Un cygne		1951	
28	c. Tombeau dans un parc		1951	
29	d. Le clocher chante		1950	
30	e. Départ		1950	
	<i>Hermit Songs</i> , Op. 29	Irish texts of 8th to		trans.
31	a. At Saint Patrick's Purgatory	13th centuries	1952	Sean O'Faolain
32	b. Church Bell at Night		1952	Howard Mumford Jones
33	c. Saint Ita's Vision		1953	Chester Kallman
34	d. The Heavenly Banquet		1952	Sean O'Faolain
35	e. The Crucifixion	from "The Speckled Book"	1952	Mumford Jones
36	f. Sea-Snatch		1953	W. H. Auden
37	g. Promiscuity		1953	W. H. Auden
38	h. The Monk and His Cat		1953	W. H. Auden (arr. for chorus, 1967)
39	i. The Praises of God		1953	W. H. Auden
40	j. The Desire for Hermitage		1953	Sean O'Faolain
41	Andromache's Farewell, Op. 39	from Euripides: <i>The Trojan Women</i> , trans. J. P. Creagh	1962	soprano and orchestra
	<i>Despite and Still</i> , Op. 41		1968	
42	a. A Last Song	Robert Graves		
43	b. My Lizard	Theodore Roethke		
44	c. In the Wilderness	Robert Graves		
45	d. Solitary Hotel	James Joyce		
46	e. Despite and Still	Robert Graves		
	<i>Three Songs</i> , Op. 45		1972	trans.
47	a. Now have I fed and eaten up the rose	Gottfried Keller,		James Joyce
48	b. A Green Lowland of Pianos	Jerzy Harasymowicz,		C. Milosz
49	c. O boundless, boundless evening	Georg Heym, trans.		C. Middleton

參考文獻

中文書目

- Anderson, Chester G.。《喬伊斯》。白裕承譯。台北市：貓頭鷹，1999。
- Joyce, James。《喬伊斯詩全集》。傅浩譯。石家莊市：河北教育出版社，2002。
- Joyce, James。《尤利西斯〔上〕、〔下〕》。蕭乾、文潔若譯。台北市：貓頭鷹，1999。
- O'Brien, Edna。《喬伊斯—永遠的都柏林人》。陳榮彬譯。台北縣：左岸文化，2006。
- 莊坤良主編。《喬伊斯的都柏林—喬學研究在台灣》。台北市：書林，2008。
- 康謳主編。《大陸音樂辭典》。台北市：全音，1994。
- 楊沛仁。《音樂史與欣賞》。台北市：美樂出版社，2001。
- 劉志明。《西洋音樂史與風格》。台北市：全音，1998。

西文書目

- Broder, Nathan. *Samuel Barber*. NY: G. Schirmer, 1954.
- Cobb, Nedra Patrice. "Rhyme and Reason: A critical view of poetry and prose used in the twentieth-century American art song." DMA diss., University of Wisconsin-Madison, 1992.
- Ehrenreich, Andrea Jane. "A discussion and analysis of Samuel Barber: Ten early songs." DMA diss., University of Miami, 2002.
- Ellmann, Richard. *James Joyce*. Rev. ed. NY: Oxford University Press, 1982.
- Felsenfeld, Daniel. *Benjamin Britten and Samuel Barber: Their Lives and Their Music*. Pompton Plains, NJ: Amadeus Press, 2005.
- Gibbons, Bruce Leslie. "The role of the piano in Samuel Barber's *Despite and Still*." DMA diss., Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College, 1987.
- Heyman, Barbara B. *Samuel Barber: The Composer and His Music*. NY: Oxford University Press, 1992.
- Joyce, James. *Finnegans Wake*. 3rev. ed. London: Faber & Faber, 1975.
- Joyce, James. *Ulysses*. New ed. NY: Modern Library, 1961.
- Kreiling, Jean Louise. "The Songs of Samuel Barber: A study in literary taste and text-setting." PhD diss., University of North Carolina, Chapel Hill, 1986.
- Lien, Anthony Marcus. "Against the grain: Modernism and the American art song, 1900 to 1950." PhD diss., University of California, Davis, 2002.
- Park, Ji-Yeon. "Mid-twentieth century British and American song compositions written for the soprano voice." DMA diss., University of Maryland, College Park, 2003.
- Pollack, Howard. "Samuel Barber, Jean Sibelius, and the making of an American Romantic." *The musical quarterly*, 84, no.2 (summer 2000): 175-205.
- Roem, Ned. "The American Art Song: Dead or Alive?" *Opera News*, 61, no.2 (August 1996): 14-21.
- Russel, M.T. ed. *James Joyce's Chamber Music: The Lost Song Settings*. IN: Indiana University Press, 1993.
- Sadie, Stanley ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 2&14, 2nd ed. New York: Grove's Dictionaries, 2001.
- Schwartz, Elliott, and Barney Childs, eds. *Contemporary Composers on Contemporary Music*. NY: Da Capo Press, 1978.
- Simmons, Walter. *Voice in the Wilderness Six American Neo-Romantic Composers*. Lanham, Maryland, and Oxford: The Scarecrow Press, 2004.
- Villamil, Victoria Etnier. *A Singer's Guide to the American Art Song 1879-1980*. Metuchen, N.J., & London: The Scarecrow Press, 1993.

樂譜

- Barber, Samuel. *Ten Early Songs*. NY: G. Schirmer, 1994.
- Barber, Samuel. *Collected Songs for High Voice*. NY: G. Schirmer, 1971.

影音資料

- Alexander, Roberta, sop. *Barber: Songs*. EtCxtera CD KTC 1055, © 1988, © 1995.
- Horne, Marilyn, mezzo-sop. *Songs of Barber, Bernstein & Bolcom*. BMG CD 09026-68771-2, © 1998, © 1998.
- Price, Leontyne, sop. *Leontyne Price sings Barber*. BMG CD 09026-61983-2, © 1994, © 1994.
- Studer, Cheryl, sop., and Thomas Hampson, bar. *Barber: The Complete Songs*. DG CD 459 506-2 (2 CD), © 1994, © 2002.

網路資料

Glosses of Finnegans Wake. <http://finwake.com/index-all.htm>

Literature Online. <http://lion.chadwyck.co.uk/marketing/index.jsp>

The Library of Congress. <http://www.loc.gov/creativity/hampson/artsong.html>

The Modern Word. <http://www.themodernword.com/joyce/music/barber.html>

Wikipedia. http://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page

