

諷諧劇、悲喜劇和複合遊戲：

數世紀以來音樂劇場的《吉訶德》¹

埃克哈德·韋伯（Eckhard Weber）著

陳正芳 譯

摘 要

塞萬提斯的《吉訶德》真可謂世界之書，於是乎，我們毫不驚訝本書自十七世紀啟發了許多音樂作品。大量且具代表性的音樂作品——本論文要處理的是歌劇作品——展現了在音樂上接收《吉訶德》的沿革趨向。我們可以藉由此路徑，剖析數個世紀以來每個階段如何以歌劇詮釋《吉訶德》。根據本文的討論，我們發現此一詮釋的演變，有著諷諧的、悲劇的和實驗性的差異。

關鍵詞：《吉訶德》，歌劇，桑丘，諧劇，芭蕾舞劇，英雄喜劇，法雅

* 本文 94 年 7 月 19 日收件；94 年 10 月 12 日審查通過。

¹ 本文承蒙師大音樂學博士羅基敏教授在德文和音樂概念上的翻譯，提供詳盡且熱心的指導和協助，特此致謝。

Burlesque Drama, Tragicomedy and Complex Play:

Don Quijote in Musical Theater throughout the Centuries

Eckhard Weber *

Abstract

Miguel de Cervantes's *Don Quijote* (1605/1615) is a truly universal work; many composers have been inspired by it since the 17th Century. Some representative musical works from the great quantity of the repertoire—the lyrical theater in this case—can demonstrate certain tendencies in the musical reception of *Don Quijote*. A comparison of operatic adaptations of *Don Quijote* throughout the centuries shows that each epoch has its own interpretation and musical vision, shown in the various forms adopted, such as burlesque, tragicomedy, experimental musical theater, and so forth.

Keywords: *Don Quijote*, opera, Sancho Panza, opera buffa, opera-ballet, heroic comedy, Falla

* Eckhard Weber, a musicologist and writer, has taught at the Free University of Berlin.

德國作家湯瑪斯·曼（Thomas Mann）稱塞萬提斯的《吉訶德》為一本“Weltbuch”（Mann 2003: 14），意為世界之書。這本西班牙的「國家聖經」（Unamuno 1985: 843）是「西班牙文學最高層及代表性的作品，是……四或五大世界文學經典傑作中的一部」（Rosenblat 1971: 11）。也是除聖經以外，被翻譯成最多種語言的書（Bihler 1986: 82-83）。一如劍俠璜先生（Don Juan）和浮士德（Fausto），書中主角吉訶德，已成為真正的世界級傳奇人物（Coytisoló 1989: 71）。通過不同的面向、文學觀點，以及特別是出現在這兩冊塞萬提斯小說的現代性，所累積的討論文獻已充斥所有的圖書館。²

因此，自十七世紀以降，塞萬提斯的小說激發許多作曲家的創作靈感，就不足為奇，今天對作曲家的啟發仍然持續著。若只列舉所有音樂類作品，舉凡歌劇、芭蕾、歌曲和器樂曲，靈感來自《吉訶德》的作品已經遠遠超過本論文所能討論的空間。現在我僅就歌劇（teatro lirico）、劇樂（la música incidental）和芭蕾舞（el ballet）中最具代表性的例子，來呈現「吉訶德」主題的發展趨勢。於此，我也將刪除有著《吉訶德》主題的室內樂作品和各類的管弦樂作品。

最早的《吉訶德》音樂作品中，有一部英國作曲家普賽爾（Henry Purcell, 1659-1695）的劇樂。此劇樂係為杜菲（Thomas D’Urfey）的戲劇改編本而寫，該劇名為《吉訶德的喜劇故事》（*The Comical History of Don Quijote*），在十七世紀末於倫敦首演，1694年演出第一、二部，1695年演出第三部（Purcell 1984）。正如標題為「喜劇故事」，作家們皆強調「吉訶德」裡凸顯妙事的喜劇面向，這是英國音樂界對《吉訶德》最典型的認知（Esquivel-Heinemann 73-85）。

除了少數的例外，義大利巴洛克的莊劇（opera seria）大多是以諸神、神話英雄和帝王為人物主軸，而忽略「吉訶德」（Esquivel-Heinemann 19-21）。反之，諧劇（opera buffa）或稱義大利歌劇中的喜劇，則是強調這個騎士王國裡的悲劇人物。帕伊西艾洛（Giovanni Paisiello, 1740-1816）的《曼查高原的吉訶德》（*Don Chisciotte della Mancía*）可作為此「音樂喜劇」（Commedia per musica）的範例。《拉》劇採用巴地斯塔（Giovanni Battista Lorenzi）的歌劇劇本，在1769年夏天於那不勒斯（Napoles）首演（Leopold 1991: 630-32；Esquivel-Heinemann 1993: 17; 29-32）。本作品敘述吉訶德的幻想和瘋癲，如何提供其他人藉機嘲弄這位帶悲劇色彩的騎士。

² 請參考下列作家之論述，例如：J. Canavaggio, *Cervantes* (Zurich and Munich: Artemis, 1986); Strosetzki 1991; Á. Basanta, *Cervantes y la creación de la novela moderna* (Madrid: Anaya, 1992); Reichenberger 1994; J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote* (Madrid: Cátedra, 1995); J. Á. Asunce Arrieta, *Los quijotes del Quijote. Historia de una aventura creativa* (Kassel: Edition Reichenberger, 1997); Reichenberger and Ribas 2002.

歌劇的故事情節發生在一座俄式莊園，女伯爵和其好友女公爵在莊園內享樂。她們想要戲弄來訪的吉訶德，同時間，另開兩個俏公子哥兒的玩笑。兩位公子哥兒各是卡藍福隆聶（Calafrone）和布拉通聶（Platone）先生，他們追求著女伯爵。因此在這部作品裡，兩位好開玩笑的女士捉弄著兩位俊俏卻略帶愚蠢的公子哥兒，而所有的逗樂子最終在兩場婚禮下落幕。

在帕伊西艾洛的作品裡，吉訶德幾乎只是製造怪誕和趣味的託詞。總之，他是個次要角色，搞笑人物，但卻以被動的形式出現，因為他的行動是由其他角色所決定和操作，他的功能只是娛樂這些貴族東道主。

舉例言之，女伯爵和女公爵聯手她們的僕人，運用一隻想像的神駒，製造騎士隊伍的假象。在第二幕的重唱曲（pezzo concertato）裡，吉訶德和桑丘被矇著雙眼。這段插曲是取自塞萬提斯的小說版本第二冊第四十一章，神駒可賴木淚扭（Clavileño）和〈飛天〉（“vuelo”）的情節（Cervantes 1991: 327-37）。這些女人讓吉訶德主僕二人進入接近太陽的火海幻境中，面對著兩人的恐懼和高聲咒罵，女人們興致昂揚地看著這一齣自己所設計的絕妙景觀。她們歡欣地高喊著：「真實無偽的美麗景象」（Paisiello 1963: 383）。

吉訶德：

親愛的桑丘，坐穩馬上，
馬正快速奔馳。

桑 丘：

主子我知馬飛馳……
如果絆腳了，那我就麻煩大了。

女伯爵：

無須害怕，我在這裡呢！

卡爾摩席娜：

我在這裡，我俊美的偶像。

吉訶德：

美麗的小嘴巴啊！

桑 丘：

美麗的小親親啊！

女伯爵、卡爾摩席娜、卡藍福隆聶和布拉通聶：

真實無偽的美麗景象，真實無偽的美麗景象。

(Paisiello 1963: 371-81)

法國作曲家布摩提爾 (Joseph bodin de Boismortier, 1689-1755) 以詩人法霸特 (Charles-Simon Favart) 的歌劇劇本創作了《吉訶德在公爵夫人家》 (*Don Quichotte chez la duchesse*)，³這是一部喜劇形式的「芭蕾歌劇」 (Opéra Ballet)，融合了歌劇和宮廷芭蕾。此劇於 1743 年 2 月 12 日在巴黎的音樂皇家學院首演。正如劇名所示，劇情描述吉訶德和桑丘拜訪公爵和公爵夫人的城堡，在那裡有一些冒險的經歷。在塞萬提斯的小說，拜訪城堡這個段落是出自第二冊第三十一章到五十七章。⁴

整齣布摩提爾的作品是以劇中劇的形式表現，混合多種「嬉遊舞曲」 (divertissements) 以提供宮廷芭蕾展現的場景。故事情節在公爵城堡的戲劇中呈現，但是賓客吉訶德卻被說服是生活在真實的冒險裡。我們現在距離有西班牙地方色彩的音樂還很遠，這得等到十九世紀的歌劇才蔚為風潮，儘管如此，仍有此類樂種的十八世紀民俗風：在布摩提爾的歌劇第一幕提供了一個令人著迷的森林和一隻怪獸，事實上是女公爵的兩個僕役所扮。這隻怪獸想要吞噬女侍阿爾迪西多拉 (Altisidora)。伴隨著桑丘呼喊救命的尖叫，吉訶德戰勝了怪獸。布摩提爾在這裡譜了狩獵曲 (chasse)，這是打獵的場景，在音樂上使用了以獵號、雙簧管和巴松管組合的聲響，寫出典型的號角音樂。

第一幕

第一場 在森林中

桑丘：救命啊！救命啊！一隻憤怒的怪物要置我於死地，我們快逃離它的蠻纏，救命啊！救命啊！救命啊！我瞧見它了！我全身血脈全凝結了！唉！可憐的我，天啊！我該往那裏逃？我該往那裏跑？我命要絕啦！唉！我成了該死的獵物啦！這該被詛咒的獵殺！

³ 請參考 S. Perreau, *Joseph Bodin de Boismortier 1689-1755. Un musicien lorrain-catalan à la cour des Lumières* (Montpellier: Les Presses du Languedoc, 2001) 147 頁及接下數頁；同上，191 頁及接下數頁。

⁴ 塞萬提斯小說第二冊，1991 年版本，258 頁。

第二幕 吉訶德—桑丘

吉訶德：受死吧，這粗蠻的魔物，若沒有我，魔物們早就遍佈全地了！
桑丘：我們可說是萬夫莫敵呀。

第三場 吉訶德—桑丘—阿爾迪西多拉

吉訶德：我打敗巨獸，阿爾迪西多拉，你們得救啦！我是不曾讓倚靠我的人失望的。

阿爾迪西多拉：你是說巨獸嗎？

桑丘：那些邪門的巨獸還可任意變化身形，他們甚至可變成巨大磨坊，差點就讓我們的英勇奮戰成為別人的笑柄！

阿爾迪西多拉：為了這可貴的勝利，意氣風發的征服者啊，不，這樣還不足以表達我心中的無限感激。（讓我們假裝一下，至少可讓他停止這激進的熱誠）我的心裡，對你們，存著一種更誠摯的情意。⁵（Boismortier 1971: 7）

女侍阿爾迪西多拉為吉訶德所救，便愛戀上他，細節在普賽爾的劇樂已經呈現過。由於吉訶德始終無法忘情於杜西內婭（Dulcinea），阿爾迪西多拉相當生氣。巧合地是，阿爾迪西多拉也是日本皇后（這是歌詞作者法霸特的個人點子），她將杜西內婭放逐於這個東方國家。然而阿爾迪西多拉未能贏得吉訶德的愛情，即便她以杜西內婭的生命威脅，騎士不為警言所動，冒險投入蒙得西諾斯地洞。但是包括這個地方，桑丘和浪跡天涯的騎士再次遇見阿爾迪西多拉。原來她是個施妖術的女巫，最後她所被激起的報復之心，促使她將吉訶德變為一隻熊，桑丘變為一隻猴。並且只允許吉訶德和桑丘本人可以看到他們過去的人形，其他在公爵殿堂的人看到的是他們的獸形。經由他人的表情反映，吉訶德和桑丘始發現事情的原委。最後巫師梅林（其實是帶著面具的公爵）進來澄清整個鬧劇的始末：騎士的傲氣和堅忍不拔令眾人印象深刻。布摩提爾的「芭蕾舞劇」是芭蕾舞劇目裡的例外，因為直到十九世紀

⁵ 譯者加註：此處由法文翻譯，感謝楊靜芬女士協助。

末，這個樂種幾乎專以有錢農人卡麻丘（Camacho）的婚禮為主要劇情，此乃取材自《吉訶德》下冊第十九、二十和二十一章。婚禮在鄉野間慶祝，源由這個場景有許多芭蕾舞，故此，這段情節安排了大量的芭蕾舞。這個傳統在其他許多作品皆可見到，諸如：《吉訶德或卡麻丘的婚禮》（*Don Quichot oder Les Noces de Gamacheu*）有依貝丁·方·威文（Franz Hilverding van Wewen, 1710-1768）設計的舞蹈，於 1753 年在維也納的克恩特城門劇院（Kärntnertheater）首演；《吉訶德在卡麻丘的婚禮》（*Don Quixote auf Gamachos Hochzeit*），有法國芭蕾大師及舞者陸雪瑞（Etienne Lauchery, 1732-1798）的芭蕾舞創作，和卡那畢希 Christian Cannabich, 1731-1798 及托厄斯契（Carlo Toeschi, 1768-1843）的音樂，於 1798 年在柏林皇家歌劇院首演；《吉訶德在卡麻丘的婚禮上》（*Don Quixote ved Camacho's bryllup*），由知名舞蹈家布農維爾（August Bournonville）編舞，於 1837 年在哥本哈根（Copenhagen）首演；《卡麻丘的婚禮或吉訶德》（*Die Hochzeit des Gamache, oder Don Quixote*）（Wien, 1807）由著名的王室舞者成員塔格里奧尼（Paul Taglioni, 1808-1884）創作，首演採用溫勞夫（Michael Umlauff, 1781-1842）的音樂（Stoetzki 2000: 591）。這一連串芭蕾舞的作品清單講述了卡麻丘婚禮的演出歷史，一直持續到舞蹈家佩提帕（Marius Petipa, 1818-1910）的《吉訶德》芭蕾舞劇，這齣舞劇配上奧地利作曲家明庫斯（Ludwig Minkus, 1726-1907）的音樂於 1869 年在莫斯科首演。⁶舞蹈家佩提帕用柴可夫斯基（Peter Tschaiowsky, 1840-1893）的音樂創作了許多有名的芭蕾舞劇，像是《天鵝湖》（1877）、《睡美人》（1890）、《胡桃鉗》（1892）。此外，尚有兩部主題是卡麻丘婚禮的歌劇演出，其作曲者皆大有名聲。第一部出自泰雷曼（Georg Philipp Telemann, 1681-1767）的筆下，名為《吉訶德在卡麻丘的婚禮上》（*Don Quichotte auf der Hochzeit Camacho*）。作品於 1761 年在漢堡（Hamburg）首演時，作曲家已經垂垂老矣。這個作品不是芭蕾，而是由一個新的歌劇種類，即是德國的「說唱劇」（Singspiel），誠如宙恩（Zohn）所言：

雖然在 1738 年漢堡鵝市歌劇院（Gänsemarkt Opera）關閉，使得泰雷曼的歌劇創作暫時停止，但是他清楚地追隨著德語歌唱劇（Singspiel）最新的發展。他創作的《吉訶德》屬於早期歌唱劇中最重要的作品之一，

⁶ 請參考 V. Espinos, *El "Quijote" en la Música* (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1947) 73 ; W. Krassowskaja, "Marius Petipa: 'Don Kichot,'" *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, ed. Carl Dahlhaus et al., t. IV (Munich and Zurich: Piper, 1991) 715 頁及接下數頁；《佩提帕與明庫斯的〈吉訶德〉》（Programa de sala *Don Quixote de Marius Petipa y Ludwig Minkus*, 1993）。

裡面有著類似歌曲的獨唱和重唱、模仿莊劇的風格及具有地方色彩的味道。⁷ (Zohn 2001: 207)

第二齣援用卡麻丘婚禮為情節的知名歌劇是巴托爾 (Felix Mendelssohn Bartholdy, 1809-1847) 的作品。他的歌劇《卡麻丘的婚禮》(*Die Hochzeit des Camacho*) 於 1827 年在柏林的衛隊市集劇院 (Schauspielhaus am Gendarmenmarkt) 首演，當時，作曲家年僅十八歲。⁸

整個十九世紀，也是浪漫主義居主導地位的世紀，《吉訶德》在音樂上的展現已有轉變，捨棄喜劇和怪誕想像的面相，因此突顯了角色的悲劇特質 (Strosetzki 124)。奧地利作曲家京叢 (Wilhelm Kienzl, 1857-1941) 將吉訶德型塑為浪漫悲劇英雄。1898 年，這一部京叢最具野心的《吉訶德》，op.50〈三幕音樂悲喜劇〉，在柏林皇家歌劇院首演。⁹雖然作曲家在自傳《我生命中的轉變》(*Meine Lebenswanderung*) 寫到，這齣歌劇已然脫離了華格納 (Richard Wagner) 音樂的影響，¹⁰但是我們在《吉訶德》的樂譜上，第一眼就會發現許多華格納音樂的影子，特別是來自《尼貝龍根的指環》(*Der Ring des Nibelungen*) 的影響 (Bayreuth 1876)。

在京叢的歌劇裡，吉訶德的騎士幻想都是一些癥狀：主角的悲劇幻想、現實世界的逃離、無法忍受真實人生之人的致病性甜美渴望。此行為清楚地在第三幕第五場憂傷的詠歎調 (aria) 歌詞裡陳明，有一段哲理性的結論是這樣的：

⁷ 並請參考 Esquivel-Heinemann 1993: 50 頁及接下數頁；Espinós 1947: 69 頁及接下數頁；W. Menke, *Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann*, t. II (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1983) 79；W. Hirschmann, "Georg Philipp Telemann: 'Don Quichotte auf der Hochzeit des Camacho,'" *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, ed. Carl Dahlhaus et al., t. VI (Munich and Zurich: Piper, 1991) 263 頁及接下數頁。

⁸ 請參考 F. Mendelssohn Bartholdy, *Die Hochzeit des Camacho*, Partitura de Orquesta, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel (= Repr. Farnborough, Gregg Press, 1967)；E. Werner, *Mendelssohn. Leben und Werk in neuer Sicht* (Zürich and Freiburg: Atlantis, 1980) 83 頁及接下數頁；W. Konold, *Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit* (Laaber: Laaber, 1984) 225；J. Warrack, "Mendelssohn's Operas," *Music and Theatre: Essays in Honour of Winston Dean*, ed. Nigel Fortune (Cambridge: Cambridge UP, 1987) 263 頁及接下數頁；R. Nichols, *Mendelssohn Remembered* (London and Boston: Faber and Faber, 1997) 120 頁及接下數頁；P. Mercer-Taylor, *The Life of Mendelssohn* (Cambridge: Cambridge UP, 2000) 60 頁及接下數頁；D. Seaton, "Mendelssohn's Dramatic Music," *The Mendelssohn Companion*, ed. id. (Westport and London: Greenwood, 2001) 143 頁及接下數頁；C. Brown, *A Portrait of Mendelssohn* (New Haven and London: Yale UP, 2003) 337 頁及接下數頁。

⁹ 請參考 Kienzl 1904: 61 頁及接下數頁。

¹⁰ 請參考同上內容及 1926 年作品之 308 頁。

愛，在受苦時我想起／你不停地挑釁我／我只想一死以終結我強烈的痛苦／但是當我抵達位於我那暴風雨之海的港口／對我而言那是何等甜美，除死別無所想。／如此生即化為死／而死令我再生。／啊！我的痛是多麼巨大／我必須懸宕在生存和死亡之間！（Kienzl 1897: 87）

在歌劇裡，吉訶德的悲劇觀點一直被保留到二十世紀前半葉。法國作曲家馬斯奈（Jules Massenet, 1842-1912）的作品可為一例。在他的「英雄喜劇」（Comédie héroïque）《吉訶德》第五幕裡，作曲家將塞萬提斯小說的動機轉化為「音樂戲劇」（Drame lyrique），並為其披上遊俠騎士的外衣。¹¹「英雄喜劇」這個類別的名稱似乎是個誤用，因為在這部作品裡，只有很小成份的喜劇，但是「喜劇」這個法文字想表達的卻是超過嘲弄方面的戲劇性，因此，在法式喜劇裡，提供了法國古典主義的偉大悲劇。

《吉訶德》是馬斯奈最後幾部音樂作品的一部，在 1910 年於蒙地卡羅首演，故事內容是有關吉訶德和杜西內婭。馬斯奈呈現的杜西內婭是以黃金時期為背景的浪漫而有致命吸引力的女人：對照原小說的人物，這裡的杜西內婭不是單純的農家女，亦即吉訶德計畫裡幻想的美麗女士，而是一位二十歲年輕的美女，從她的高級妓女生活的舉止，顯出她的輕浮無聊。馬斯奈和劇本作者肯恩（Henri Cain）取材自法國詩人樓瑞恩（Jacques le Lorrain）的英雄戲劇《高個子騎士》（*Le Chevalier de la Longue Figure*, 1904）的這些特點，具現在第一幕杜西內婭的第一首詠歎調。她親身在陽台，面對著仰慕者和村民，這些群眾欣喜地集體逢迎著：

杜西內婭，輕佻地，佇立在陽台：唉！當女人 20 歲時，崇高的極致年華啊，不應當太嬌豔，女人可以有過人的才貌，但那又如何呢？我的朋友，那又如何？現在是受人尊崇，過著受人嬌寵的日子，但總覺得少了點什麼！也許是少了個人吧？是少了個人嗎？唉！又能怎麼樣呢？

¹¹ 請參考 C. Dahlhaus, “Jules Massenet: ‘Don Quichotte,’” *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, ed. id., t. III (Munich and Zurich: Piper, 1989) 770 頁及接下數頁；J. Massenet, *Mes souvenirs* (Paris: Éditions Plume, 1992) 273 頁及接下數頁；D. Irvine, *Massenet. A Chronicle of His Life and Times* (Portland, OR: Amadeus, 1994) 279 頁及接下數頁。

貝德羅、賈西亞、羅德里歌、璜，以及群眾熱切地讚美杜西內婭：
「美人啊！你的美便是你的王冠啊；杜西內婭，我們的后啊！請妳當我們的皇后吧！」¹² (Massenet 1909: 61)

吉訶德對杜西內婭的愛是真正的狂人之愛 (amour fou)，是瘋癲的冒險，也就因為這份愛，開始他的冒險之旅。遊俠騎士的崇高理想之一的要素，就是有教養的愛情，但在馬斯奈的作品裡，這種騎士精神的愛情與吉訶德行爲的動機，無甚相干。

歌劇的現實，杜西內婭真的就是個美麗、魅力十足的女子，不會讓吉訶德在現實和夢想世界發生衝突。這部作品另有焦點：吉訶德愛的客體是真實的，並非幻想。只是他沒能擄獲這個二十歲年輕女子的愛，是因為她較喜歡其他獻殷勤的追求者。如此一來，吉訶德不能與他摯愛的女士結合，她不愛他，只是玩弄他，騎士年紀已大，悲劇性的衝突無法倖免。馬斯奈為俄國男低音夏理亞平 (Fiodor Chaliapin) 寫了這齣歌劇。穆索斯基 (Modesto Musorgsky) 寫作的歌劇《包利斯·戈杜諾夫》 (*Boris Godunow*) 於 1908 年在巴黎作法國的首演，由夏理亞平詮釋劇中的主要角色，他以卓越的才華在舞台上創造了一個人格複雜的角色，從此成為歌劇世界的大師。這位扮演吉訶德的演員歌者，成功地征服了整個歐洲，他彷彿是此悲劇性格騎士的化身。

毫無疑問地，二十世紀西班牙最有名的作曲家就是法雅 (Manuel de Falla, 1876-1946)，他改編了《吉訶德》完整的一章，幾乎是一字不改地放在他的宮廷歌劇《貝德羅師傅的傀儡戲》 (*El retablo de Maese Pedro*)，於 1923 年在巴黎首演，演出地點位於波麗奈的愛德蒙公主皇宮裡的私人劇場，她是本世紀傑出文學藝術家的支持者。此作品敘述耍傀儡戲人貝德羅師傅的戲劇表演，故事取自《吉訶德》下冊二十六章。

吉訶德和桑丘到達一間客棧，那裡演傀儡戲的貝德羅師傅和他年輕的徒弟度魯哈曼正在表演一齣古老的騎士故事：天主教徒梅麗珊德拉公主被摩爾人囚禁在桑蘇威尼亞城，就是現在的薩拉果薩 (Zaragoza)；她的愛慕者蓋斐羅斯先生獲得卡羅·馬革挪大帝國王的命令前往解救。蓋斐羅斯先生尋獲了公主，但是兩人卻為莫爾人所追捕。

法雅想在他的歌劇《貝德羅師傅的傀儡戲》裡創造獨特的色彩，他使用了西班牙民歌，然而不是採用安達魯的佛朗明歌，也就是一般被視為創作「西班牙音樂」

¹² 譯者注：此處原文為法文，感謝楊靜芬女士協助翻譯。

的重鎮，而是大量地採用西班牙北方的地方民歌元素。¹³爲了賦予作品歷史色彩，他使用葛利果聖歌的模式、古羅馬的旋律和用來彈奏吉吉他和西班牙吉他音樂的微型動機。基於上述元素法雅創作出一種完全現代的音樂語言，取代了僅僅是古老音樂形式的重建。¹⁴

法雅以傀儡戲設計他的作品。場景擺設的理想情況是讓在客棧的演員，包括吉訶德、桑丘、貝德羅師傅、度魯哈曼和其他人，以大傀儡木偶展演。騎士故事的人物（梅麗珊德拉、蓋斐羅斯先生等），用小傀儡木偶表現。這個概念挑起兩個現實的不同層次的疑慮，因爲當貝德羅師傅的小戲劇人物和客棧人物都是傀儡時，現實的問題（客棧的情形）和虛構的問題（梅麗珊德拉和蓋斐羅斯先生的騎士故事）並不容易解決。然而法雅越加強化問題：巧妙地在他的作品裡操作敘事戲劇的再現，以便邏輯地呈現現實和吉訶德作夢似的瘋狂。

法雅以此目標給予他的作品特別的形式：對照於塞萬提斯的原著，同樣是度魯哈曼講述梅麗珊德拉的故事之處，在《貝德羅師傅的傀儡戲》裡，度魯哈曼出現的時刻，是比梅麗珊德拉故事演出時的各個部分，都來得早。梅麗珊德拉獲自由的情節因此被切割成幾個部分（參見附表一）。在戲劇裡，這種雙重敘述的技巧是現代敘事戲劇最重要的元素之一（我們可以思考布萊希特〔Bertolt Brecht〕的例子）。這種反亞里斯多德式（anti-aristotélico）的方法，目的是要在舞台的表演和觀眾之間，製造一個心理距離，因爲經由反詩學戲劇的技巧，度魯哈曼總是分階段地，提早敘述貝德羅師傅的傀儡戲裡再現的情節。從這個方式，故事情節將在每一場被兩次敘述：首先是度魯哈曼的口頭評論，接著是由貝德羅師傅的傀儡戲啞劇，伴隨樂器音樂演出。¹⁵

建構度魯哈曼的旋律如同一陣吶喊，是慷慨激昂的典型叫喊，就像一連串的誦禱，開始時幾乎沒有樂器伴奏。反之，貝德羅師傅的傀儡戲場景有非常多彩的小片段樂器音樂，譬如在〈卡羅·馬革挪的宮廷〉（“La corte de Carlo Magno”）這一場的故事開端（Falla 1924a: 16-）。

¹³ 請參考 M. García Matos, “Folklore en Falla II,” *Música. Revista trimestral de los Conservatorios Españoles* 2.6 (octubre-diciembre 1953): 33 頁及接下數頁；E. Weber, *Manuel de Falla und die Idee der spanischen Nationaloper* (Frankfurt: Peter Lang, 2000) 286 頁及接下數頁。

¹⁴ 請參考 A. Gallego, “Dulcinea en el Prado (verde y florido),” *Revista de Musicología* 10.2 (1987): 685 頁及接下數頁；Weber 2000: 296 頁及接下數頁。

¹⁵ 請參考 E. Weber, “‘Los Titeres de Cachiporra’ und ‘El retablo de Maese Pedro’: Manuel de Fallas Beschäftigung mit dem Puppentheater und die neuen Tendenzen im Musiktheater seiner Zeit,” *Falla y Lorca. Entre la tradición y la vanguardia*, ed. Susana Zapke (Kassel: Edition Reichenberger, 1999) 117 頁及接下數頁。

在法雅歌劇的發展中，他逐次在度魯哈曼的部分和貝德羅師傅傀儡戲亞劇的四重唱之間縮減差異，通過音樂讓兩個層次愈加接近。法雅企圖「音樂化」度魯哈曼的部分，換言之，一次比一次朝向組成作品的樂器部分靠近。每次當度魯哈曼出現時，有更多的樂器加入樂器的伴奏，伴奏的形式也越加活潑。此外，度魯哈曼的口述旋律也漸次如歌、愈見靈動。這個趨勢是清楚可見的，舉例而言，度魯哈曼描述蓋斐羅斯先生到達桑蘇威尼亞城，站在囚禁梅麗珊德拉的高塔前（Falla 1924a: 54-）。最後，在第六首四重唱〈追捕〉（“La persecución”）中，這兩個層次的演出合而為一：當度魯哈曼描述摩爾人的追捕時，同時講述木偶人的動作。在眾多的樂器、器樂演奏、音樂結構的複雜性和活躍度中，達到了音樂的高峰。¹⁶而度魯哈曼的敘述和貝德羅師傅的傀儡戲亞劇之間的對立一旦減少，心理距離也縮小了，觀眾的想像空間越形增加，觀眾也會更投入劇情。同樣的方式增加了劇中吉訶德的情感關切，正如法雅結合度魯哈曼的敘述和梅麗珊德拉故事演出的音樂景象，吉訶德混淆了貝德羅師傅的小傀儡戲劇的虛構和客棧的現實：事實上，到了戲劇的尾聲，吉訶德視那些穿著摩爾人衣服，追蹤梅麗珊德拉和蓋斐羅斯先生的小傀儡為真實的敵人。因此，他向想像的敵人展開攻擊，很快地他拔出劍，摧毀了貝德羅師傅的整個劇場，因為他認為他正在戰場上：

吉訶德躍身跳上傀儡戲舞台，從劍鞘抽出劍來：

站住！你們這群壞胚子、流氓，別再跟蹤追捕，如果不聽從我，就準備迎戰吧！別逃！懦夫、惡棍、卑鄙小人，我這騎士要單槍匹馬攻擊你們！

吉訶德，情緒激動，以從未有的怒氣，開始揮劍如雨，戳刺、翻覆，以及劈向裝扮摩爾人的傀儡，將一些傀儡砍倒了、折斷腦袋；將另一些傀儡破壞、剝成塊。他有一劍狠狠地從上直劈下來，險些傷及貝德羅師傅的腦袋瓜子。貝德羅師傅從藏身的後臺離開，彎身、蜷縮踉蹌一旁以免挨揍。桑丘做出極大恐懼的手勢（在最後一場中，手勢不斷重複），在客棧的其他觀眾則是熱烈地討論這場意外的演出。（Falla 1924b: 53）

我們從法雅的《貝德羅師傅的傀儡戲》一例看出，二十世紀的吉訶德讓作曲家感到興趣，係在於他提供了反映現實概念的可能性。相似的趨勢也可以在法雅的同胞的作品中看到，傑拉（Roberto Gerhard）的《吉訶德》芭蕾舞劇，在1950年於倫敦的柯

¹⁶ 請參考 Falla 1924a: 69 頁及接下數頁。Falla 1924b: 44 頁及接下數頁。

芬園皇家歌劇院演出。這裡我們發現作曲家呈現不同層面的現實，然後又質疑它的意圖。¹⁷以《曼查高原的吉訶德》作品為本，這些詮釋吉訶德的趨勢達到了高峰。曾德（Hans Zender）的《三十一場戲劇性冒險》（1989-1991），在 1993 於斯圖佳特（Stuttgart）的鄔登堡國家劇院演出（Zender 1994）。曾德以音樂劇場的不同變數玩弄複雜的遊戲。全球公演後，有評論者認為這是「劇場的完全音樂化」。¹⁸曾德質疑音樂劇場本身。在這部歌劇的導言中，他說明著：「作曲家在戲劇再現的某些面相上，擴展他的結構性思想。組成作品的五個基本元素是熱情歌曲、語言、器樂、影像和戲劇動作」（Zender 1994: XII）。¹⁹在 31 個小場景裡的每一場，每次曾德都重新混合使用這五個音樂劇场的元素。

在曾德創作之後七年，亦即 2000 年，在剛整修的馬德里皇家戲院演出一幕《吉訶德》歌劇，作曲家是哈弗特（Cristóbal Halffter Jiménez-Encina, 1930 年生），²⁰他是西班牙當代最重要的一位作曲家，本劇採用阿摩洛斯（Andrés Amorós）的歌劇劇本。哈弗特在他的作品裡，讓塞萬提斯本人充滿冒險的人生和他的小說主角建立關係，因此增添了比歌劇情節還要複雜的現實層面。

在本論文分析列舉的例子裡，可以看到在音樂方面，每個世紀對於吉訶德的關注焦點各有殊異：十八世紀的吉訶德只是一個喜劇人物，被嘲弄的對象。十九世紀的詮釋則是悲劇或悲喜劇英雄，目的是要落實理想和當代逃避現實的想法。最後，在二十世紀取材吉訶德這個人物，是為展現對現實認知的複雜性。每個時代的作曲家，各自在塞萬提斯的《吉訶德》裡發現吸引人的觀點。毫無疑問地，來自塞萬提斯小說的啟發，二十一世紀將會產生新的音樂作品。當然我們仍無法得知其關注重點為何，然而，塞萬提斯的小說有如此多面相，好讓這些作品開展對於《吉訶德》新的觀點，是幾乎可以確定的。

¹⁷ 請參考 Roberto Gerhard, *Don Quixote*, partitura de orquesta (London: Boosey and Hawkes, 1991); Roberto Gerhard, *Gerhard on Music. Selected Writings*, ed. Meirion Bowen (Aldershot: Ashgate, 2000) 88 頁 sqq。

¹⁸ 請參考 E. Roelcke, "Mit Augen hören, mit Ohren schauen," *Die Zeit* 41.8 (octubre 1993): 60 頁的德文原文: "...die totale Musikalisierung des Theaters..."。

¹⁹ 曾德寫道：「作曲家在戲劇再現的某些面相上，擴展他的結構性思想。組成作品的五個基本元素是熱情歌曲、語言、器樂、影像和戲劇動作。三十一場戲裡的每一場都以不同的方式融合了這五個不同的元素，只有一場〔第一部份的終曲〕用了所有的五個元素」（Zender 1994: XII）。

²⁰ C. Halffter, *Don Quijote*, partitura de orquesta (Wien: Universal Edition, 1999). 此外，哈弗特的劇樂也有相同主題。哈弗特·伊斯葛雷切（Ernesto Halffter Escriche, 1905-1989）另有《杜西內婭》的「喜劇女英雄」（"farsa heroica"），在 1944 年於里斯本首演。

引用書目

- Bihler, H. “Miguel de Cervantes: *Don Quijote*.” *Der spanische Roman vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Ed. V. Roloff and H. Wentzlaff-Eggebert. Düsseldorf: Schwann-Bagel, 1986. 82-108.
- Boismortier, J. B. *Don Quichotte chez la duchesse*. Partitura de orquesta. Ed. R. Blanchard. Paris: Heugel, 1971.
- Cervantes Saavedra, M. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. J. J. Allen. Tt. I y II. Madrid: Cátedra, 1991.
- Esquivel-Heinemann, B. P. *Don Quijote's Sally into the World of Opera. Libretti between 1680 and 1976*. New York: Peter Lang, 1993.
- Falla, M. *El retablo de Maese Pedro*. Adaptación musical y escénica du [!] un episodio de *El ingenioso cavallero don Quixote* de la Mancha de Miguel de Cervantes, partitura de orquesta. London: Chester Music / Edition Wilhelm Hansen, 1924 (= 1924 a).
- . *El retablo de Maese Pedro*. Adaptación musical y escénica du [!] un episodio de *El ingenioso cavallero don Quixote* de la Mancha de Miguel de Cervantes, partitura de canto y piano. London: Chester Music / Edition Wilhelm Hansen, 1924 (= 1924 b).
- Goytisoló, J. *Spanien und die Spanier*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.
- Henry Purcell et al. *Don Quixote: The Music in the Three Plays of Thomas Duffey* (facs.). Ed. Curtis A. Price. Turnbridge Wells: R. Macnutt, 1984.
- Kienzl, W. *Don Quixote. Eine musikalische Tragikomödie*. Partitura de orquesta. Berlin: Bote & Bock, 1897.
- . “Don Quixote—ein musikalisches Drama?” *Aus Kunst und Leben. Gesammelte Aufsätze*. Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur, 1904. 61-73.
- . *Meine Lebenswanderung. Erlebtes und Erschautes*. Stuttgart: J. Engelhorn's Nachf., 1926.
- Leopold, S. “Giovanni Paisiello: ‘Don Chisciotte della Mancianza.’” *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*. Ed. Carl Dahlhaus et al. T. IV. Munich and Zurich: Piper, 1991. 630-32.
- Mann, T. *Meerfahrt mit Don Quijote*. Fischer: Frankfurt am Main, 2003.
- Paisiello, G. *Don Chisciotte della Mancianza*. Partitura de orquesta. Milano: Ricordi, 1963.
- Programa de sala. *Don Quixote de Marius Petipa y Ludwig Minkus*. Ed. Staatsoper Unter den Linden Berlin. Berlin: Staatsoper Unter den Linden, 1993.
- Reichenberger, K., ed. *Cervantes. Estudios sobre Cervantes en la víspera de su centenario* (I–II). Kassel: Edition Reichenberger, 1994.
- , and Ribas, R. *Ein kryptischer Cervantes. Die geheimen Botschaften im “Don Quixote.”* Kassel: Edition Reichenberger, 2002.

Rosenblat, Á. *La lengua del Quijote*. Madrid: Gredos, 1971.

Strosetzki, C. *Miguel de Cervantes, Epoche–Werk–Wirkung*. München: C. H. Beck, 1991.

—. Artículo “Cervantes.” *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Ed. Ludwig Finscher, Personenteil. T. 4. Kassel: Bärenreiter; Weimar: Metzler, 2000. 587-95.

Unamuno, M. “Sobre la lectura e interpretación del ‘Quijote.’” *Obras completas*. Ed. M. García Blanco. T. 3. Madrid: Afrodisio Aguado, 1958. 842-60.

Zender, H. *Don Quijote de la Mancha*. 31 theatralische Abenteuer (Neufassung 1994). Partitura de orquesta. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1994.

Zohn, St. Artículo “Telemann, Georg Philipp.” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie and John Tyrellt. 2nd ed. T. XV. London: Macmillan, 2001. 199-232.

韋伯 (Eckhard Weber) 為音樂學家及自由撰稿人，曾任柏林自由大學助理教授。
陳正芳，國立暨南國際大學中文系助理教授。