

貝爾格無調歌劇【伍采克】第一幕中

主導動機的運用與發展

黃燕忠

台南女子技術學院音樂系 講師

摘要

奧地利作曲家貝爾格採用絕對音樂的曲式所創作之無調歌劇【伍采克】，一九二五年於柏林首演，是二十世紀音樂史的里程碑，全劇共有三幕十五場。本文以第一幕為例，分析劇中主導動機的運用及其發展。

【伍采克】第一幕中的角色主導動機包括上尉、貧困的伍采克、安德列斯、瑪莉、倉皇的伍采克、醫師及樂隊長，思想主導動機包括伍采克的幻覺、瑪莉的等待、瑪莉的懼怕、誘惑；事物主導動機包括軍營號角、軍樂隊及搖籃曲。

第一幕中主導動機的發展可分為五種型態以配合劇情之演進，反覆型與移調型是主導動機的再次陳述，加深劇中人物角色的印象；變化型表達主觀情緒的起伏；同動機模仿型以對位法製造戲劇性張力，而多動機對位型則加強立場相對的戲劇性衝突。

關鍵詞：貝爾格、【伍采克】、主導動機、主導動機的發展

The Leitmotive and Its Development in the First Act of Berg's Atonal Opera *Wozzeck*

HWANG , Yann - Jong

Lecturer, Department of Music, Tainan Woman's College of Arts & Technology

Abstract

Premiered in Berlin 1925, the atonal opera *Wozzeck* by Austrian composer Alban Berg has become a milestone in the twentieth-century music history. The opera has three acts each of which contains five scenes composed with formal design of absolute music. A number of leitmotives and its development in the first act are analyzed in this essay to exam the interaction between musical and dramaturgical elements.

The leitmotives in the first act of *Wozzeck* can be grouped under three categories. The character corresponding leitmotives belong to the first kind, and it includes Captain, *Wozzeck* (the Poor), Andres, Marie, *Wozzeck* (the Hurry), Doctor and Drum Major; The second category is the thought-process corresponding leitmotives, it contains the Hallucination of *Wozzeck*, the Waiting and the Fear of Marie, the Seduction of Drum Major and the third category is the object corresponding leitmotives that includes Fanfare, Military March and Lullaby.

These three kinds of leitmotive are developed in five different forms according to the dramaturgical structure. Repetitions and transpositions are stated as a reminiscence of the leitmotives to the audience; variants of the leitmotives appear to provide subjective emotions; same leitmotives are imitated in order to create dramatic tensions and the simultaneous statement of different leitmotives is composed contrapuntally to build up a dramatic conflict.

Keywords: Alban Berg, “Wozzeck”, Leitmotive, Development of leitmotive.

壹、緒論

貝爾格（Alban Berg, 1885-1935）、荀白克與魏本三位代表「第二維也納樂派」（Die Zweite Wiener Schule【德】，又稱「新維也納樂派」）的作曲家，在二十世紀音樂的創作史上有著相當重要的地位及影響力，他們雖然擁有相同的作曲技巧演進過程，皆從第一期擴張調性（Erweiterte Tonalität）的後浪漫主義，到第二期自由無調（Freie Atonalität）的表現主義（註 1），至第三期十二音列（Dodekaphonie）的古典主義，但音樂風格卻是同中有異，各具個人的特色，其中尤以貝爾格的【伍采克】（Wozzeck, Op. 7）在第二期自由無調歌劇創作領域上更為顯著。魏本一生沒寫過歌劇，而荀白克的獨角戲 Op. 17【期待】與音樂劇（註 2）Op. 18【幸福之手】創作年代雖早於【伍采克】，但不論從樂曲的結構與長度或是從歌劇院的演出率與音樂界的普及度而言，後者都遠超過前兩者。

調性時期魏本的 Op.1 管弦樂變奏曲【帕薩卡利亞】與貝爾格的 Op. 1【鋼琴奏鳴曲】都不及老師荀白克的作品 Op. 4 弦樂六重奏【昇華之夜】知名，該曲雖受華格納及布拉姆斯的影響（註 3），但仍不失為鉅作而經常被演奏。進入無調時期魏本逐漸展露個性，創作了許多如 Op. 9【六首弦樂四重奏小品】等格言主義（Aphorismus）的精簡作品，成為他個人獨特的曲風，荀白克與貝爾格也曾短暫地使用過這種無主題（Athematik）的作曲技巧（註 4），但旋即回歸傳統的動機發展手法（Motivische Arbeit）以創作規模較大的樂曲，貝爾格 Op. 6【三首管弦樂曲】與歌劇【伍采克】便是此一時期的鉅構，但隨後他與魏本便逐漸放棄無調音樂的作曲手法，開始採用荀白克所創的十二音列技巧，走入第三期的音列作品風格已然不同，【伍采克】便成為貝爾格自由無調時期的代表作。

貝爾格費了多年的時間才完成了【伍采克】的創作，他所遺留下來的草稿，今以 F21 Berg 13/ I-XIV, 28/ XXXVII 及 70/ I-III 的編號收藏在奧地利國家圖書館裡（註 5），這些貝爾格的親手筆跡最早可追溯至一九一四年，其中值得一提的是編號 13/I 第三十至三十四頁與 13/VII f.6（註 6），因為這裡面包含了【伍采克】一劇中所有重要的主導動機（Leitmotiv）之設計草稿，這些主導動機雖然是極為簡短的音樂素材，卻是連貫劇情及架構整體音樂的最基本單位。本文即以第一幕為範例，探究貝爾格在【伍采克】中根據戲劇結構對主導動機的運用與更進一步的主導動機發展。歌劇是一個綜合藝術的樂種（Gesamtkunstwerk，華格納語），因此在檢視這些主導動機時，須適當地以戲劇及曲式的角度輔佐之，才能夠掌握歌劇作品的整體性。

第二場：伍采克與安德列斯在野外景

(一) 安德列斯 — 角色主導動機

安德列斯 (Andres) 是伍采克的同僚，但單純的他感受不到伍采克的痛苦，無法伸出援手，這個角色由抒情男高音 (Lyrischer Tenor) 扮演。伍采克在此場景中因焦慮而導致的幻覺與吶喊，三度被安德列斯愉快的獵歌打斷，而第 213 小節這首獵歌的開始兩小節，就成為代表安德列斯的主導動機 (譜 3)，由前四個 G 大調自然音階 (d-g-a-b) 及後四個全音音階 (b-a-c[#]-d[#]) 所構成。

譜 3
安德列斯

Das ist die Schoe - ne Jae - ge - rei.

(二) 伍采克的幻覺 — 思想主導動機

「這是個被詛咒過的地方！」(Der Platz ist verflucht!)，伍采克一開場就以荀白克在【月光小丑】(Pierrot Lunaire, Op. 21) 中所創的唸唱方式 (Sprechstimme) 說了這句話，但安德列斯卻開始唱愉快的獵歌，這一唸一唱，一戲劇一抒情的對比象徵了兩人不同的心境。代表伍采克看到天火及世界末日的幻覺主導動機，出現在第 275-278 小節 (譜 4)，由法國號以 *pp* 到 *ff* 的漸強方式奏出，這個主導動機幾乎涵蓋了十二個半音，並以大跳的音程展現出伍采克精神的焦慮。

譜 4

(二) 軍樂隊 — 事物主導動機

代表軍樂隊的主導動機，出現在此場景中的第 334-335 小節，這兩小節的主導動機也是一首軍樂隊進行曲的開始，由後台兩隻小號以平行三度的C大調音階奏出，卻有著C[#]大調的低音伴奏，這個有著複調性的主導動機預告了主角之一的樂隊長即將現身，因此也可以視為象徵樂隊長的另一個主導動機（譜 6）。



(三) 瑪莉 — 角色主導動機

瑪莉 (Marie) 由女高音 (Sopran) 扮演，也必須兼具聲樂上抒情與戲劇的音色表現，當她在窗口觀賞軍樂隊經過家門前，並以仰慕的心情唱和軍隊進行曲時，卻被鄰居瑪格麗特 (Margret) 嘲笑，瑪莉一氣之下關上窗子，在後台演奏的軍樂嘎然而止，弦樂即刻在第 363 小節演奏出代表瑪莉的主導動機（譜 7），由下行的小三度及小二度構成，有著f小調主和弦 (a^{b2}-f²) 到屬和弦導音 (f²-e²) 的外貌，傾小調個性的瑪莉主導動機也顯示了貝爾格對女主角的悲憫。



(四) 搖籃曲 — 事物主導動機

瑪莉生氣地關上窗子後在第 372 小節開始唱一首搖籃曲，這首搖籃曲以四小節為一個樂句，八小節為一個樂段，共有十六小節，並在第 388 小節以不同的歌詞反覆再唱一次，是一首詩節式 (Strophenlied) 民謠風AB兩段式樂曲。代表搖籃曲的主導動機（譜 8）是由前半段B^b大調的主音到屬音 (b^{bl}-f¹-b^{bl}) 及後半段瑪莉主導動機的音程 (b¹-d²-b¹-b^{bl}) 結合而成，也可以視為象徵瑪莉的另一個主導動機，這個動機也是第二幕第一場奏鳴曲式中的第二主題。



(五) 瑪莉的等待 — 思想主導動機

瑪莉唱了搖籃曲後自己也進入半睡眠狀態，音樂逐漸轉弱，並演奏著搖籃曲的尾聲與殘響，在第 415 小節出現了由弦樂分部演奏的空心五度a¹-e²兩音，這兩個音與低音的C-F產生一個類印象派風的F大調 I 級大七和弦，這便是瑪莉的等待動機（譜 9），這個主導動機有雙重意義，現實生活上瑪莉總等待著很少回家的伍采克，而內心中她也期盼與樂隊長的邂逅。

譜 9

譜 9 展示了貝爾格無調歌劇《伍采克》第一幕中的一段樂譜。樂譜包含四種樂器：第一小提琴（第一小提琴）、第二小提琴、大提琴和倍大提琴。樂譜的拍號為 3/4 拍。第一小提琴部分標有 *pp* 和「第一小提琴」。第二小提琴部分標有 *pp* 和「第二小提琴」。大提琴和倍大提琴部分標有 *pp* 和「大提琴」及「倍大提琴」。樂譜顯示了樂器間的協奏，包括長音和短音。

(六) 倉皇的伍采克 — 角色主導動機

瑪莉好夢方酣之際突然被驚醒，伍采克回家了，但他神色驚惶語無倫次，也沒有看他的小孩一眼就走了，這個出現在第 427 小節的動機由 e^b 小調和聲小音階的 I 級七和弦 ($g^b-b^b-e^b-d$) 外加一個經過音 a^b 所構成（譜 10），以倉促的三十二分音符呈現，既象徵伍采克來去匆忙，也代表伍采克內心的焦慮狀態。「倉皇的伍采克」與主導動機「貧困的伍采克」有著相同的小調個性。

譜 10

譜 10 展示了「倉皇的伍采克」的角色主導動機。樂譜在低音管（Bassoon）聲部，拍號為 3/4 拍。動機由一系列三十二分音符組成，標有 *f*（強）。

(七) 瑪莉的懼怕 — 思想主導動機

當伍采克過門不入又倉皇地歸營後，瑪莉突然有一種不祥之感，她望著孩子說「你為什麼如此安靜，你害怕嗎？」（Was bist so still, Bub. Fürch' st Dich?），此時在第 462 小節由兩把加弱音器的法國號以 *pp* 的音量吹出這個主導動機（譜 11），由兩組全音音階交織而成 ($d-e-g^b-a^b$, d^b-e^b-f-g)，平行大二度的和弦結構與掛留的三連音讓這個主導動機有著極不安定的特色。

譜 11

譜 11 展示了「瑪莉的懼怕」的思想主導動機。樂譜在加弱音器法國號（Muted French Horn）聲部，拍號為 3/4 拍。動機由兩組全音音階交織而成，標有 *pp*（極弱）。

第四場：醫師檢查伍采克景

醫師 — 角色主導動機

這一場以帕薩卡利亞變奏曲來展現偏執狂的不人道醫師，這個角色由詼諧男低音（Bassbuffo）扮演。他把伍采克當活體實驗品，也有四個星期醫死二十幾個癌症病人的記錄，甚至覺得解剖屍體很有趣，這個相當富有諷刺性的主導動機（譜 12）首次出現在第 562-564 小節的第十三個變奏，由小提琴奏出，是以 E 大調自然音階中的五個音所構成 ($e^1-f^{\#1}-c^{\#2}-d^{\#2}-a^1$)。這個動機也是第二幕第二場中三重賦格的第二主題。

譜 12



第五場：樂隊長誘惑瑪莉景

(一) 樂隊長 — 角色主導動機

帥氣的樂隊長 (Tambourmajor) 由英雄男高音 (Heldentenor) 扮演，在劇中他是促成伍采克殺死瑪莉並發狂淹死在湖中的最直接迫害人，而代表樂隊長的主導動機 (譜 13) 則首次出現在這一景的第 666 小節，由軍樂隊常用的 E^b 調豎笛演奏出來，有著 F[#] 大調屬音到主音上行完全四度的音程，一個很有朝氣及活力的主導動機。

譜 13



(二) 誘惑 — 思想主導動機

代表樂隊長對瑪莉的誘惑主導動機，出現在第 673 小節 (譜 14)，由長笛與雙簧管奏出，此時瑪莉也以同音高欽羨地唱出「沒人比你強！」 (So ist Keiner!) 這句歌詞，這個主導動機由連續上行的完全四度構成，因此是由樂隊長的主導動機進一步發展而來的。

譜 14



參、主導動機的發展

動機發展是重要的作曲技巧之一，從巴哈賦格曲的插入句到貝多芬奏鳴曲式中的發展部，甚而華格納的樂劇結構中，都少不了動機發展的作曲技巧，貝爾格在維也納成長，自然也繼承這個德奧地區古典與浪漫樂派的傳統，加上與荀白克學習作曲六年多的訓練 (註 8)，使貝爾格的作品中不但充滿了浪漫主義濃厚的情感表達，而且也有著嚴謹的古典曲式結構 (註 9)，達到了感性與理性、頭腦與心靈相互融合成一體的平衡境界。貝爾格使用這些曲式 (註 10) 結構也兼顧了戲劇上的考量，如第一幕是與伍采克相關的五個角色之個別呈示，第二幕張力逐漸增強，是戲劇性的發展部，第三幕是悲劇無可避免的發生及其結局。

【伍采克】第一幕第一場以「組曲」(Suite)展現思想保守古板的上尉，第二場以「狂想曲」(Rhapsodie)及「獵歌」(Jägerlied)展現伍采克的幻覺與安德列斯的質樸性，第三場以「軍隊進行曲」(Militärmarsch)及「搖籃曲」(Wiegenlied)展現瑪莉的母性與她對樂隊長的仰慕，第四場以變奏曲「帕薩卡利亞」(Passacaglia)展現堅持學術不朽的頑固醫師，第五場以「類迴旋曲」(Quasi Rondo)展現樂隊長與瑪莉的曖昧糾纏。介於場景之間間奏曲除了更換布景(Verwandlung)的功能外，也扮演著曲式結構的角色，第一至二場的間奏曲是前一場音樂的再次發展；第二至三場是前一場內容的回顧；第三至四場是前一場在曲式上的延續與成；第四至五場則作為下一個場景的前奏曲(註11)。

【伍采克】第一幕中主導動機的發展手法，若再次出現時與原動機音高及節奏一模一樣，或為了適應歌詞音節的多寡而作了微量的加減音，統稱為動機發展的「反覆型」，反覆型的主導動機若由不同樂器演奏或聲樂演唱，由於音高不變，不再附加譜例；若主導動機改變音高，稱為「移調型」；有些則更進一步加以改變音高及節奏，稱為「變化型」；若以對位法的寫作技巧發展，則相同主導動機在不同節拍重音上先後出現者，稱為「同動機模仿型」；而不同主導動機以多聲部的手法同時呈示者，稱為「多動機對位型」(註12)。下文分別以上述五個種類的動機發展並輔以各幕不同的曲式逐一論述之：

第一場：伍采克為上尉刮鬍景 — 組曲

貝爾格選擇巴洛克組曲(表1)作為此景的曲式結構是為了配合上尉不同的談話主題，在前奏曲(Präludium)中上尉囑咐伍采克動作慢一點；巴望舞曲裡(Pavane)上尉對光陰易逝感傷；吉格舞曲(Gigue)上尉問伍采克天氣狀況；嘉禾舞曲(Gavotte)中上尉批評伍采克未婚生子；變奏一(Double I)伍采克打破沉默為無辜的小孩辯解；變奏二(Double II)上尉反駁；抒情調(Aria)中伍采克說明如果他是有錢人也可以具有品德；在尾聲同時也是前奏曲的再現(Reprise)裡上尉打斷伍采克的辯解回到動作慢一點的話題，而裝飾奏(Cadenza)則作為不同舞曲間的橋樑，在此場景中的兩個主要的動機發展如下：

表 1

小 節	曲 式
1 - 29	前 奏 曲
30 - 50	巴 望 舞 曲
51 - 64	裝 飾 奏
65-108	吉 格 舞 曲
109-114	裝 飾 奏
115-126	嘉 禾 舞 曲
127-132	變 奏 一
133-136	變 奏 二
136-153	抒 情 調
153-173	尾 聲

(一) 上尉 — 反覆型

代表上尉的主導動機在第4小節首度呈示後，在此場景中三次被反覆，第一次是在第26-29小節，由雙簧管奏出，以銜接第30小節的巴望舞曲；第二次在第47-49小節，由上尉本人唱出，歌詞是「不然我會感傷」(Oder ich werde melancholich!)，作為巴望舞曲的結束；第三次在第164-165小節的尾聲中由大提琴呈現。

(二) 貧困的伍采克

這個重要的主導動機在伍采克所唱的抒情調中有下列幾種發展：

1. 反覆型

這個動機在第 136 小節由伍采克首次唱出後，馬上由倍低音管與低音豎笛在第 139 小節以低兩個八度的音域反覆奏出，低沉的音色使這個動機更顯凝重。

2.移調型

在第 136 小節由倍低音管與低音豎笛在第 139 小節以低兩個八度的音域上反覆奏出後，法國號也在第 142 小節在降 b 和聲小音階奏出 I 級七和弦的四個音（譜 15）。

譜 15

法國號



3.同動機模仿型

第 145-146 小節由伍采克憤慨地唱出「我很想要有品德！」（Ich wollte schon tugenhaft sein!）後由獨奏小提琴在高三個八度上加以模仿，獨奏中提琴與獨奏大提琴隨即在低八度上加以模仿（譜 16），獨奏弦樂的音色深具孤寂與悲苦感。

譜 16

4.變化型

第 148 小節，伍采克激動地唱出「我是個貧苦的傢伙！」（ich bin ein armer Kerl）時（譜 17），此動機也以變化型展現，但仍可看出它傾向e^b小調的個性。

譜 17

伍采克

第一場與第二場間奏曲

貧困的伍采克 — 反覆型

這個間奏曲是第一場音樂的再次發展，除了上述巴洛克組曲中的前奏曲與尾聲外，巴望舞曲、吉格舞曲、嘉禾舞曲與抒情調都以複音音樂的對位技巧交織展現（註 13），而抒情調的主導動機「貧困的伍采克」e^{b3}-b²-e²-g²（e^{b3}與 d^{#3}等音異名）也在第 191-192 小節由小提琴以 *ff* 的音量清楚地以反覆的型態呈現。

第二場：伍采克與安德列斯在野外景 — 三個和弦的狂想曲

第二場的曲式(表2)是三個和弦的狂想曲與獵歌的交替展現，根據一九二九年貝爾格的演講這三個和弦扮演著類似調性音樂裡主、下屬以及屬和弦的角色，從第一個和弦在此場景中出現的頻繁度與持續不變的低音C，以及C上行到E^b、F又回到C的循環，即可理解貝爾格的說明。從戲劇的角度而言，這三個不和諧的和弦同時也象徵驚嚇伍采克內心，揮之不去的幻聽與幻覺。這三個和弦在第二幕第五場也由男聲五部以無歌詞的移調型態(低音G^b-A-c^b)再次唱出，代表士兵們的酣聲，也象徵讓伍采克無法入睡，揮之不去的夢魘。與狂想曲產生音樂對比的是安德列斯的獵歌，這是首八小節詩節一段式民謠，在反覆時(第249-257小節)加了許多花腔裝飾音，既是一種變奏手法，也使男高音在聲樂上有所表現。最後狂想曲與獵歌以對位法交織在一起，達到音樂上的高潮及戲劇上的衝突。

表 2

小 節	曲 式
201-211	狂想曲
212-222	獵 歌
223-248	狂想曲
249-257	獵 歌
257-270	狂想曲 與獵歌
271-301	狂想曲
302-306	尾 聲

第二場與第三場間奏曲

安德列斯 — 反覆型

這個間奏曲是第二場音樂內容的回顧，代表安德列斯的主導動機在第320—323小節以反覆的型態再次呈現，由D調的法國號以*pp*奏出，貝爾格在譜上註明「有如遠方傳來」(Wie aus der Ferne)，雖然與首次出現時音高一樣，但因為多了兩小節的回聲(d-g-a, d-g)，因此造成了主導動機逐漸消逝的效果。

第三場：瑪莉觀賞軍樂隊歸營景 — 軍隊進行曲與搖籃曲

三段式是傳統進行曲的結構(表3)，在此場景中由舞台上的樂隊奏出，作為對比的B段則由瑪莉唱出，真正的進行曲不會有聲樂，因此貝爾格在譜上註明B是類似中段(Quasi Trio)，值得一提的是瑪莉唱出的旋律(歌詞Soltaten, e^{bi}-c²-e^{bi})是引用了馬勒的歌曲「起床號」(Revelge)的片段，貝爾格受馬勒的影響在此可見端倪。不完整的A'則因瑪莉關上窗戶而中斷，而搖籃曲則是詩節二段式歌謠。這一場是男女主角首度同時登場，為了呈現二者在戲劇結構中的關係與彼此間內心狀況的衝突，主導動機在這個場景的有著較戲劇性的發展：

表 3

曲 式	小 節	段落
進行曲	325-333	序奏
	334-345	A
	346-361	B
	362-363	A'
搖籃曲	363-371	序奏
	372-379	A
	380-387	B
	388-395	A'
	396-403	B'
	403-416	尾聲

(一) 軍營號角 — 同動機模仿型

代表號角的主導動機於地 328 小節呈示後，在第 330 小節先由長笛與豎笛先以上行減五度 ($b-f^1$)，繼以上行小六度 (增五度, f^1-D^b2) 的音程在第 331 小節模仿之 (譜 18)。

譜 18

長笛與豎笛
(Wirkung pp)
法國號與低音管
cresc.

(二) 瑪莉 — 同動機模仿型

第 363 小節代表瑪莉的主導動機由小提琴首度呈示後，在第 364 小節馬上由瑪莉以低三全音的音程模仿唱出(譜 19)，歌詞是「來，我的小孩」(Komm, mein Bub!)

譜 19

瑪莉
f
mf
mp
Komm, mein Bub!

(三) 搖籃曲 — 移調型

搖籃曲主導動機在第 403-416 小節的尾聲中，四次以越來越低的移調型態展現(譜 20)，第一次的中心音在 c^1 ，由豎笛與豎琴奏出；第二次中心音在 a^b ，由長號與豎琴奏出；第三、四次的中心音在 A 與 F，由倍低音管與豎琴奏出，越來越低的音域象徵瑪莉逐漸進入半睡眠狀態。

譜 20

豎笛與豎琴
pp
長號與豎琴
pp
倍低音管與豎琴
pp

(四) 軍營號角 — 反覆型

瑪莉唱完搖籃曲後，號角聲在第 419-420 小節瑪莉的睡夢中再次呈現，表達瑪莉對樂隊長的仰慕，由法國號奏出，小號模仿之。

(五) 軍樂隊 — 反覆型

反覆型的號角動機出現後，代表軍樂隊的主導動機在第 422 小節瑪莉的睡夢中以片斷的型態再次呈現，雖只有短暫的一小節，卻足以表達瑪莉對樂隊長的遐思。

(六) 伍采克的幻覺 — 變化型

瑪莉唱完搖籃曲後進入半睡眠狀態，代表軍營號角與軍樂隊的主導動機相繼在她夢中反覆出現，此時伍采克突然回家而驚醒瑪莉，他精神異常地說「它一路尾隨我進城」（Es ist hinter mir hergegan-gen bis vor die Stadt.），代表幻覺的主導動機也在第 448 小節以變化的型態展現（譜 21）。

譜 21

伍采克

Es ist hin - ter mir her - ge - gan - gen bis vor die Stadt

Detailed description: This is a musical score for a bass line in 4/4 time. It features three triplet markings over the notes. The lyrics are 'Es ist hinter mir hergegan-gen bis vor die Stadt'.

(七) 倉皇的伍采克 — 變化型

當伍采克說「現在我必須走了」（Jetzt muß ich fort.）時，代表倉皇的伍采克之主導動機也在第 454 小節以變化型態展現，此次的音高是在 d 小調 I 級分解七和弦上（譜 22），主奏樂器是豎笛與低音管。

譜 22

豎笛與低音管

mf *hastig*

Detailed description: This is a musical score for a bass line in 4/4 time, marked 'mf' and 'hastig'. It shows a rapid sixteenth-note pattern.

(八) 瑪莉的等待 — 反覆型

伍采克過門不入又言語反常，他倉皇地離去後瑪莉與小孩又陷入孤寂狀態，象徵瑪莉的等待之主導動機也在第 455 小節適時地反覆，但此次由兩支雙簧管、兩支豎笛及長笛以逐次高八度的不同音色展現 a^1-e^1 兩音構成的空心五度。

(九) 瑪莉與瑪莉的懼怕 — 同動機模仿型及多動機對位型

伍采克過門不入而且語無倫次，也沒看小孩一眼，瑪莉有不祥之感，第 467 小節，伍采克離去，獨奏小提琴先奏出代表瑪莉的主導動機（ $a^b3-f^3-e^3$ ），瑪莉也唱出「我們窮苦人家」（Wir arme Leut!）相模仿，並與由木管群演奏的瑪莉的懼怕之主導動機以對位的型態在第 467 小節交織展現（譜 23）。

譜 23
瑪莉

Acht wir ar - me Leut.

小提琴 *ff* *p* *f*

H

3 3

Detailed description: This musical score is for the vocal line and strings. The vocal line is in 3/4 time, starting with a half note 'Acht', followed by a quarter note 'wir', a quarter note 'ar', a quarter note 'me', and a half note 'Leut.'. The strings consist of violin and viola parts. The violin part starts with a half note 'Acht', followed by a quarter note 'wir', a quarter note 'ar', a quarter note 'me', and a half note 'Leut.'. The viola part starts with a half note 'Acht', followed by a quarter note 'wir', a quarter note 'ar', a quarter note 'me', and a half note 'Leut.'. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs. There are dynamic markings *ff*, *p*, and *f*, and a hairpin crescendo. There are also markings 'H' and '3' (triplets).

(十) 瑪莉的懼怕 — 變化型及同動機模仿型

象徵瑪莉懼怕的主導動機先以和弦式主音音樂型態與瑪莉的主導動機對位展現，當瑪莉唱完「我們窮苦人家」的第 468 小節後，便以變化的型態呈現，且開始由中提琴與加弱音器的長號以 *ff* 的音量相互八度模仿（譜 24），製造戲劇張力，直到瑪莉唱出「我不能再忍受」（Ich halt' s nit aus）的第 470 小節為止。

譜 24

中提琴 *ff*

H

加弱音器長號 *ff*

N

Detailed description: This musical score shows the string accompaniment for the vocal line. It features a violin part and a viola part. The violin part starts with a half note 'Acht', followed by a quarter note 'wir', a quarter note 'ar', a quarter note 'me', and a half note 'Leut.'. The viola part starts with a half note 'Acht', followed by a quarter note 'wir', a quarter note 'ar', a quarter note 'me', and a half note 'Leut.'. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs. There are dynamic markings *ff* and a hairpin crescendo. There are also markings 'H' and 'N'.

第三場與第四場間奏曲

這個間奏曲由於是第三場音樂在曲式結構上的延續與完成，因此比前兩個間奏曲有著更豐富的動機發展：

(一) 瑪莉的懼怕 — 變化型及同動機模仿型

當瑪莉唱完「我很懼怕！」（Es schauert mich!）跑出屋外後雖然幕已落下，但象徵瑪莉懼怕的主導動機仍然繼續發展，直到第 473-474 小節又產生另一個變化型態，由加弱音器的法國號與小號作小六度模仿（譜 25），旋律型態雖有改變，但從大二度的音程結構及三連音的節奏仍可看出它與原主導動機的同源關係。

譜 25

小號 *f*

H

加弱音器法國號 *f*

Detailed description: This musical score shows the brass accompaniment for the vocal line. It features a trumpet part and a French horn part. The trumpet part starts with a half note 'Acht', followed by a quarter note 'wir', a quarter note 'ar', a quarter note 'me', and a half note 'Leut.'. The French horn part starts with a half note 'Acht', followed by a quarter note 'wir', a quarter note 'ar', a quarter note 'me', and a half note 'Leut.'. The brass play a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs. There are dynamic markings *f* and a hairpin crescendo. There are also markings 'H' and '3' (triplets).

(二) 瑪莉 — 同動機模仿型

象徵瑪莉懼怕的主導動機邊發展邊增加音量，將音樂推向高潮，直到第 476 小節時代表瑪莉的主導動機再度呈示，此次是以三聲部的對位型態展現（譜 26），高聲部由弦樂群演奏，中聲部由銅管群以低減八度（小七度）的音程加以模仿，低聲部則由大提琴、倍大提琴與土巴號以倒影的型態奏出，交織成一個非常緊密的 *fff* 網狀音樂段落。

譜 26

(三) 軍營號角 — 變化型

代表瑪莉的主導動機發展到極致後，音量逐漸轉弱，到第 483-484 小節時由獨奏中提琴奏出軍營號角主導動機的變化型態（譜 27），作為第三場的尾聲，同時以一樣的起音（E^b）為第四場的帕薩卡利亞主題作準備。值得一提的是第三場以軍營號角主導動機作為起始，也以它的變化型作為結束，在曲式結構上前後呼應而統一，這與傳統的作曲法並無二致。

譜 27

第四場：醫師檢查伍采克景 — 帕薩卡利亞(主題與變奏)

回顧西方音樂史上著名的帕薩卡利亞（或夏康Chaconne）變奏曲，如巴哈c小調管風琴帕薩卡利亞變奏曲、貝多芬第三號E^b大調英雄交響曲與布拉姆斯e小調第四號交響曲的終樂章，即可瞭解貝爾格與德奧音樂傳統曲式的密切關係。這一場以學者型醫師主導動機為主題的帕薩卡利亞變奏曲，共有二十一個變奏（表 4）。變奏曲的主題在第 488-495 小節由獨奏的大提琴以頑固低音的型態呈示，既代表了醫師想創造新理論使自己永垂不朽的偏執思想，由

表 4

小節	段落	小節	段落
488-495	主題	554-560	變奏 11
496-502	變奏 1	561	變奏 12
503-509	變奏 2	562-568	變奏 13
510-516	變奏 3	569-575	變奏 14
517-523	變奏 4	576-582	變奏 15
524-530	變奏 5	583-589	變奏 16
531-537	變奏 6	590-596	變奏 17
538	變奏 7	597-610	變奏 18
539-545	變奏 8	611-619	變奏 19
546-552	變奏 9	620-637	變奏 20
553	變奏 10	638-644	變奏 21

它發展而成的學院派變奏曲式也可以視為醫師身為學者的象徵與反諷（註 14）。這個場景的主導動機的發展如下：

（一）倉皇的伍采克 — 反覆型

醫師責備伍采克在街上任意咳嗽，伍采克在第五變奏第 524 小節開口申辯，唱出這個主導動機，歌詞是「醫師先生，您知道人有時候有一種特性」（Seh' n Sie, Herr Doktor, manchmal hat man so'nen Charater），為了適應歌詞，這個主導動機在音高上作了些微的改變（e^{b1}與d¹互換），但仍然保有原動機的e^b小調外貌；在第 530 小節也是同樣的情況，但改由獨奏中提琴及大提琴奏出。

（二）瑪莉的等待、倉皇的伍采克與軍營號角 — 多動機對位型

第 528-529 小節（譜 28），伍采克申辯人的本能是自然的之時，瑪莉的等待動機、倉皇的伍采克與軍營號角動機以對位的型態同時呈現，但醫師卻認為科學至上，人可以用自由意志控制自然。

譜 28

獨奏小提琴

法國號

獨奏中提琴

The musical score for Specter 28 consists of three staves. The top staff is for Violin Solo in G major, 4/4 time, with dynamics *pp* and *p*. The middle staff is for French Horn in G major, 4/4 time, with dynamics *p* and *mf*. The bottom staff is for Viola Solo in G major, 4/4 time, with dynamics *mf* and *p*. The score shows a complex contrapuntal texture with overlapping melodic lines.

（三）瑪莉 — 移調型

伍采克在第 539 及第 606 小節（譜 29）兩次感慨地唱出瑪莉動機，歌詞是「啊！瑪莉！」（Ach ! Marie!），顯示他為了多賺點錢而充當醫學實驗品的悲哀。

譜 29

伍采克

The musical score for Specter 29 is a single staff for Wagner in G major, 4/4 time. It features two phrases of the Marie motif. The first phrase is marked *f* and the second is marked *mf*. The lyrics "Ach! Ma - rie!" and "Ma - rie!" are written below the notes.

第四場與第五場間奏曲

軍營號角與倉皇的伍采克 — 變化型及多動機對位型

這個間奏曲是第五個場景的序奏，融合了已呈示主導動機的發展及未呈示主導動機的預告。從第 656-658 小節（譜 30）可以看出由長笛與小提琴演奏的軍營號角主導動機的變化型，由E^b調豎笛演奏的倉皇伍采克主導動機的變化型，正以對位法同時交織展現。這兩個變化型的主導動機發展幅度雖然較大，但仍可從軍營號角的上行八分音符（比

較譜 5) 及倉皇伍采克的上下行急促三十二分音符 (比較譜 10)，觀察出它們衍生自原主導動機的痕跡；另外軍營號角主導動機變化型的上行完全四度音程也預告了即將在第五場出現的樂隊長及誘惑的主導動機，錯綜複雜的動機發展與對位法暗示了伍采克與樂隊長即將在戲劇上產生的關聯性與衝突性。

譜 30

降E調豎笛
N
mf

長笛與小提琴
H
mf

木管與弦樂群

第五場：樂隊長誘惑瑪莉景 — 熱情的行板(類迴旋曲)

從第五場的名稱「類迴旋曲」即可知道，此場景的曲式並非是很傳統的古典迴旋曲結構，但仍然有一個一再出現的副歌 (Ritornello)，也就是代表樂隊長的主導動機，這個主導動機的不斷發展賦予此場景有著迴旋曲的特性：

(一) 樂隊長

1. 反覆型

代表樂隊長的主導動機首度在第 666 小節呈示後，馬上於第 667、668 小節反覆兩次加深印象，在瑪莉唱完「我是所有女性中最驕傲的人」(Ich bin stolz von allen Weibern) 後的第 676 小節又反覆一次以銜接樂隊長的首次開唱。第 668 小節不完整的反覆巧妙地與軍營號角主導動機結合在一起。

2. 同動機模仿型

樂隊長試圖非禮瑪莉時遭到拒絕，瑪莉又掙脫不了樂隊長，當兩人糾纏不清時，代表樂隊長的主導動機在第 693-696 小節以 *ff* 四聲部的緊接 (Stretto) 型態發展 (譜 31)，每一個聲部都比前一個聲部晚兩拍出現，其中第一、二及三、四聲部分別由小號及長號演奏，這是本場景的音樂高潮段落，充滿戲劇張力。

譜 31

小號

小號

長號

長號

3.變化型

上述四聲部的緊接段落後，代表樂隊長的主導動機逐漸由對位式的模仿進入和聲式的三連音變化型態（譜 32），較緩和的動機發展象徵瑪莉暫時擺脫了樂隊長長的侵犯。

譜 32

小號與雙簧管

長號與低音管

4.移調型

瑪莉最後還是禁不起樂隊長誘惑，說出「反正都是一樣」（Es ist Alles eins）這句話後，在極大音量的管弦樂段後，她與樂隊長兩人雙雙進入屋內，在第 714-715 小節由豎笛、雙簧管與木琴以 *pp* 最後一次奏出代表樂隊長的主導動機的移調型態（譜 33），作為本場景的尾聲（Coda）。

譜 33

雙簧管及豎笛與木琴

(二) 誘惑 — 變化型

代表誘惑的主導動機發展在此場景主要由樂隊長以變化的型態唱出，第一次在第 677 小節（譜 34），歌詞是「當我在星期日」（Wenn ich erst am Sonntag）；第二次在第 679 小節（譜 34），歌詞是「還有白色的手套」（Und die weißen Handschuh!）；第三次在第 681 小節（譜 34），歌詞是「王子總是說」（Der Prinz sagt immer.），

三次的發展是越唱越高，一來讓男高音有所表現，同時也呈現戲劇上樂隊長對自己帥氣外表的驕傲心態。

譜 34
樂隊長 *cantabile*

Wenn ich erst am Sonntag und die weißen Handschuhe Der Prinz sagt immer:

(三) 軍樂隊 — 反覆型

這是本場景第三個主導動機的發展，第 669-670 小節，當瑪莉以仰慕的語氣讚賞出現在家門口的樂隊長時，長笛與雙簧管此刻也以平行三度適時地演奏出這個主導動機的反覆型。

肆、結論

「……我想請觀眾們下星期二或以後觀賞任何一場【伍采克】的演出時，忘了所有我剛才講解過的音樂理論或美學……」，從貝爾格在一九二九年著名演講中的結束語中可知道，他並不想讓【伍采克】的作曲手法成為作品的鑿痕，而是將技術與美學、音樂與戲劇作最嚴謹的融合，綜合上述無調歌劇【伍采克】第一幕主導動機的運用與發展之過程後即可瞭解，貝爾格確實已達到了這個目標：

一、主導動機的運用

就【伍采克】第一幕主導動機的份量而言，男主角有三個主導動機，分別代表他的社會地位（貧困的伍采克）、心理狀況（伍采克的幻覺）及生活型態（倉皇的伍采克），而且前四場都有他的戲份，第五場也以隱喻的方式（倉皇的伍采克變化型）出現在前奏曲中；女主角有四個主導動機，分別代表她為人婦（瑪莉）、為人母（搖籃曲）的身份以及心理狀況（瑪莉的等待與懼怕），搖籃曲主導動機後半段與瑪莉的主導動機音程相同，所以嚴格來說，她一樣有三個主導動機，雖然她只出現在第三、五場，但第四場代表她的主導動機也被提及（瑪莉與瑪莉的等待）。兩位男女主角所占的音樂份量說明了他們在戲劇結構中的主要地位，而代表他們主導動機的小調傾向也透露了貝爾格對男女主角的側隱之心。

第二男主角有四個主導動機（軍營號角、軍樂隊、樂隊長與誘惑），但前三個都只是代表他的社會地位，而且樂隊長與誘惑的主導動機也包含了相同的音程，軍營號角的上行音程也與樂隊長的主導動機類似，所以嚴格來說，他只有兩個主導動機，而誘惑雖是思想主導動機，卻均分了樂隊長與瑪莉的心理狀況，第三場代表他主導動機有被短暫提及，而他本人卻只在第五場有戲份。男配角上尉只有一個代表他的社會地位的主導動機，且不論本人或主導動機都只局限於四次沒有移調的第一個場景中，顯示他在戲劇及

音樂結構中的次要地位；另一男配角安德列斯在第二場有一個代表他的主導動機，但也在間奏曲中沒有移調地反覆一次，說明了他在伍采克生命中不具舉足輕重的地位；醫師的主導動機只在該場出現一次，而四位次要角色的大調傾向也與男女主角有著明顯的差異。

二、主導動機的發展

主導動機隨著劇情的演進而發展成五種型態，反覆型與移調型只客觀地扮演加深聽眾對劇中人物角色的印象，相當於主導動機的再次陳述；變化型出現在反覆型與移調型之後，主觀地表達戲劇情緒的起伏與波動；同動機模仿型以對位法製造戲劇性張力，而多動機對位型則闡明人物角色不同立場的戲劇性衝突：

（一）反覆型與移調型

上尉與安德列斯主導動機在第一場及第二至三場間奏曲的反覆並不帶任何主觀的情緒因素；軍營號角與軍樂隊都是客觀的事物主導動機，也幾乎以不變音高的反覆型展現；搖籃曲主導動機只在第三場移調幾次，瑪莉的等待主導動機雖多次反覆但 a^1-e^1 二音也始終未變；呈示樂隊長的主導動機也只在第五場的開始與結束時以反覆型展現。

（二）變化型

貧困的伍采克主導動機在第一場反覆與移調一次後立即在第 148 小節出現變化型，他以義憤填膺的 f 的音量唱出「我是個貧苦的傢伙！」；伍采克的幻覺與倉皇的伍采克都是不穩定的主導動機，因此分別在第 448 與 454 小節以變化型展現；更明顯的是瑪莉的懼怕主導動機，它數次在第三場與第三至四場間奏曲以變化型展現，刻劃出非常振撼的戲劇效果。

（三）同動機模仿型

貧困的伍采克主導動機在第 145-146 小節由伍采克唱出「我也很想要有品德！」後由獨奏小提琴在高三個八度及獨奏中提琴與大提琴分別在低八度上模仿，反覆加強伍采克身為無產階級的淒楚與悲苦感；瑪莉主導動機幾度在第三場、第三至四場間奏曲及第四場以同動機模仿型展現，同樣製造出一種令人悲憫的氣氛；樂隊長主導動機在第五場四聲部的銅管緊接樂段，更是第一幕第五場的音樂高潮，充滿強大的戲劇性張力。

（四）多動機對位型

如果將同動機模仿型視為巴哈單主題的賦格或卡農，那麼多動機對位型就是複賦格或複卡農了，這種也經常出現在貝多芬奏鳴曲式發展部的作曲手法，本身就充滿了戲劇性。第三場瑪莉與瑪莉的懼怕主導動機在 467 小節以多動機對位型交織展現，營造出一個非常緊湊的樂段；第四場瑪莉的等待、倉皇的伍采克與軍營號

角主導動機的對位織體，表達了伍采克零亂的思緒；而第四至五場間奏曲中軍營號角、倉皇的伍采克兩個變化型主導動機的隱喻性交織展現，更以極抽象的手法暗示了伍采克與樂隊長在戲劇上的對立關係。

三、新歌劇特殊範例

一九一四年貝爾格在維也納觀賞完畢希諾（Georg Büchner, 1813-1837）的劇作《伍采克》後便開始著手將此作品譜寫成歌劇，第一次世界大戰的軍旅生涯貝爾格親身體驗了身為士兵的痛苦與戰爭的殘酷，使他對《伍采克》的內心世界有更深一層的瞭解與認同，流露出音樂創作與人生經驗相互融合為一的真情表述，而費時多年的創作終於在一九二二年完成。一九二五年【伍采克】在柏林國家歌劇院的首演（註 15）獲得了空前的成功與回響，貝爾格也因為這部歌劇而功成名就，晉身為國際知名的作曲家，從此確立他在第二維也納樂派的地位，而【伍采克】也成為貝爾格自由無調時期的巔峰之作，二十世紀新歌劇的特殊範例。

附註

註 1：Expressionismus（Ausdruckskunst）是二十世紀初德奧地區一種表達「內在」情感的文學與藝術潮流，中文譯為「外在」的「表現主義」並不貼切，但約定俗成，欲改為「表達主義」應屬不易。

註 2：音樂劇（Drama mit Musik）在此處不是指百老匯的歌舞劇（Musical），而是指音樂與劇場的結合。【期待】（1909）與【幸福之手】（1908-1913）長度各約只有三十分鐘左右，必須兩部同時演出才能湊足一場歌劇的時間。兩劇創作時間雖早，卻遲至一九二四年才得以分別在布拉格及維也納首演，此時【伍采克】已然完成。

註 3：Willi Reich 1971” Schönberg- A Critical Biography”, p.7.

註 4：魏本的 Op.5-11、荀白克的 Op.19【六首鋼琴小品】及貝爾格的 Op.4【五首管弦樂歌曲】與 Op. 5【四首豎笛與鋼琴小品】皆屬於不反覆主題、不作動機發展的精簡格言主義之作，這類作品必須掌握內在主觀情緒的剎那間靈感，無法發展成較大的結構，因此貝爾格在 Op.6 就放棄這種作曲技巧，才能完成鉅構 Op.7【伍采克】。荀白克後來使用十二音列手法也是為了與傳統的曲式及動機發展接軌，以創作時間較長與結構較龐大的樂曲。

註 5：Peter Peterson 1985 “Alban Berg- Wozzeck”, p.76.

註 6：同上註, pp.82-88.

註 7：如同表現主義在中文已成為專業學術用語一般，荀白克在一九二一年也曾提出泛調（Pantonal）或多調（Polytonal）的名稱想取代無調（反調，Atonal）這個較具負面性的字眼，但那時大眾及媒體已習慣「無調音樂」此一用語難以更改。見 Eberhard Freitag , p.52.

- 註 8：一九零四年秋貝爾格的二哥 Charley 看到荀白克在報上登的教學廣告，便帶著貝爾格所作的一些歌曲（Jugendlieder, 1901-1904）去找他，荀白克從歌曲中看出貝爾格的才華，便收他為徒，二者師生關係直到一九一一年初。
- 註 9：George Perle 1980 “The Operas of Alban Berg, Volome One/ Wozzeck”, p.6.
- 註 10：【伍采克】的曲式結構是貝爾格在有意識下的使用，不是後來理論學者分析的結果，這種把絕對音樂的曲式使用在歌劇創作領域上的做法，被他的學生，【伍采克】鋼琴伴奏譜改編者克萊恩（Fritz Heinrich Klein, 1892-1977）譽為創舉，並於一九二三年撰文在維也納環球出版社（Universal Edition）所屬的音樂雜誌（Musikblätter des Anbruch, 15, pp.216-219）上予以披露。貝爾格也曾幾次撰文或公開解說他的無調歌劇，其中以一九二九年在 Oldenburg 的演講最為詳盡，見 Douglas Jarman（1989），pp. 149-170。
- 註 11：Dave Headlam 1996 “The Music of Alban Berg”, p.51.
- 註 12：在「同動機模仿型」及「多動機對位型」的段落裡，貝爾格沿襲荀白克始創的 H（Hauptstimme）代表主要聲部，N（Nebenstimme）代表次要聲部。
- 註 13：George Perle 1980 “The Operas of Alban Berg, Volome One/ Wozzeck”, p.48.
- 註 14：Douglas Jarman 1989“Alban Berg- Wozzeck”, p. 44.
- 註 15：柏林國家歌劇院（Staats-Theater Opernhaus）指揮克萊柏（Erich Kleiber, 1890-1956）一九二四年在維也納聽過貝爾格與他的友人以鋼琴演奏【伍采克】後，決定將此作品推向舞台，經過數十次辛苦的排練後終於在一九二五年十二月十四日成功地首演。見 Willi Reich. 1974, “Alban Berg”, p.58。

參考文獻

一、中文書目

- 1.吳祖強主編（民 89/1）。《貝爾格：伍采克》，台北市：世界文物出版社。
- 2.林勝儀譯（民 91/5）。《新維也納樂派》，台北市：美樂出版社。

二、德文書目

- 1.Floros, Constantin. (1992). *Alban Berg -Musik als Autobiographie*. Wiesbaden : Breitkopf Härtel.
- 2.Freitag, Eberhard.(2004). *Schönberg*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- 3.Hilmar, Ernst. (1975). *Wozzeck von Alban Berg*. Wien: Universal Edition A. G.
- 4.Krämer, Ulrich. (1996). *Alban Berg Studien- Alban Berg als Schüler Arnold Schönbergs*. Wien: Universal Edition.
- 5.Petersen, Peter.(1985). *Alban Berg – Wozzeck*. München: Johannesdruck Hans Pribil KG, Nachf. F. Kriechbaumer.

三、英文書目

- 1.Adorno, Theodor W. (1991). *Alban Berg- Master of the Smallest Link*. Trns. by Juliane Brand and Christopher Hailey, Cambridge: Cambridge University Press.
- 2.Headlam, Dave. (1996). *The Music of Alban Berg*. Michigan: BookCrafters, Inc., Chelsea.
- 3.Jarman, Douglas. (1989). *Alban Berg- Wozzeck*. Cambridge, Cambridge: University Press.
- 4.Perle, George. (1980). *The Opera of Alban Berg, Volume One/ Wozzeck*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- 5.Pople, Anthony. (1997). *The Cambridge Companion to Berg*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 6.Reich, Willi. (1971). *Schönberg- A Critical Biography*. Trans. By Leo Black, New York: Praeger Publishers, Inc.
- 7.Reich, Willi. (1974) . *Alban Berg*. Trans. By Cornelius Cardew, New York: Vienna House.

四、樂譜

- 1.Berg, Alban, *Wozzeck*. Partitur, Wien: Universal Edition
- 2.Berg, Alban, *Wozzeck*. Klavierauszug von Fritz Heinrich Klein, Wien: Universal Edition

附錄：【伍采克】的歌劇腳本溯源

壹、畢希諾原著（Woyzeck, 1837）

喬治·畢希諾（Georg Büchner, 1813-1837）是德國十九世紀初少數幾個具有前瞻性的作家之一，但一直到二十世紀後他的作品才廣被世人所知，同時也被譽為社會主義、表現主義及存在主義的先驅。一八一三年在德國達姆城（Darmstadt）附近的哥多嶗（Goddelau）鎮，畢希諾出生於一個世代執壺為醫的家庭，一八三一年他也受影響而進入吉森（Giessen）大學醫學院就讀，而寫作便是他最喜愛的課後業餘嗜好。

一八一五年，拿破崙在滑鐵盧戰敗後，法國大革命反抗特權的理念「自由、平等、博愛」也隨著奧國首相梅特涅（C. Metternich）主持的維也納會議（Wiener Kongress）而受挫，會後被拿破崙罷黜的舊君主封建政權紛紛復辟，當時德國的普魯士王朝和奧地利帝國統治者不但沒有建立民主與憲政制度的準備，甚至與俄國簽訂「神聖同盟」（Die Heilige Allianz），斷絕人民的自由民主思想，鞏固王公貴族的既得利益，此時歐洲已進入工業時代，先進的經濟社會與陳舊的政治制度因無法相容而衝突日深。一八三零年，法國再度爆發了七月革命，推翻了波旁王室查理十世，而革命的浪潮也傳播到萊茵河對岸，新德國（Junges Deutschland）的思想與運動正醞釀不已。

一八三四年，年輕又富民主思想的畢希諾注意到此時國家種種的不公現象，相當同情農民勞工等社會下層無產階級，對他們飽受地主與王公貴族經濟上的剝削非常不滿，便和同道至友暗中創立了一個非法的地下「人權組織」（Gesellschaft der Menschenrechte），並且寫作了一本帶有革命理念的宣傳小冊《赫森快報》（Der hessische Landbote），他們的口號是「給茅屋平民和平！給宮殿貴族戰爭！」（Friede den Hütten! Krieg den Palästen!），呼籲社會大眾起來反抗資產與特權階級的壓迫；同年七月，這本非法的刊物雖已付梓，但卻在運送傳播期間被無知的農民交給警局，畢希諾的同志中有兩位遭到逮捕，所幸畢希諾在吉森的住處並未留下任何證據，他因此可以順利地從吉森逃回家鄉達姆城，在那裡他用了五、六個星期完成了生平第一個劇作《唐通之死》（Dantons Tod）。但數月後當局還是確立畢希諾的罪名並下達緝捕令，他只好潛逃至法屬的史特拉斯堡（Strasbourg）繼續習醫。一八三六年秋畢希諾通過以法文寫成的博士論文《魚鬚的神經系統》後，獲聘為瑞士蘇黎世大學自然歷史學系講師，但短短三個月後，一八三七年的二月十九日竟死於惡性傷寒症，終年只有二十三歲，葬於蘇黎世。

除了《赫森快報》外，畢希諾僅有的四部作品都是在生命中的最後兩年中完成的，其中只有寫於一八三五年春的《唐通之死》在他生前曾經被以媚俗的刪改形態出版過，這部描述一位獻身於法國大革命卻同時也被革命所毀的人物悲劇，直到一九零二年才在

柏林由一個業餘劇團搬上舞台，是畢希諾看穿神聖革命背後隱藏的墮落人性之作。一八三六年畢希諾在史特拉斯堡完成了兩部作品，一部名為《雷翁且與雷娜》（Leonce und Lena），這部略帶感傷浪漫又具諷刺性的喜劇也是到一八八五年才在慕尼黑由業餘劇團演出；另一部是寫於一八三五至一八三六年間有關德國狂飆時期（Sturm und Drang）發狂而死的詩人及劇作家連咨（Jakob Michael Reinhold Lenz, 1751-1792）精神錯亂的敘述性散文《連咨》（Lenz），上述兩部作品在畢希諾死後也曾由作家古次可夫（Karl Gutzkow, 1811-1878）加以出版。至於另一部畢希諾臨終前的劇作手稿《彼得·阿連替諾》（Pietro Arentino）則已消失無蹤，可能因劇中的無神論思想太過激進，被畢希諾的未婚妻 Minna Jaegle 在他死後焚燬了。最後則是描述大兵《伍乙采克》（Woyzeck）非人道遭遇的著名劇作手稿，而這部畢希諾的代表作卻一直到一八七九年才得以出版，更遲於一九一三年才在慕尼黑舉行了首演。

《伍乙采克》是根據真人真事引發靈感所寫成的劇作。一八二一年在德國萊比錫市有一位曾在荷蘭當過職業軍人，現職理髮師的退伍大兵名喚約翰·克里斯提安·伍乙采克（Johann Christian Woyzeck, 1780-1824）因為殺害了不忠於他的情婦而被法庭逮捕，在審判期間被告律師答辯伍乙采克因患有精神妄想症，下意識時常聽見潛伏不明的說話聲因此產生幻覺而殺人，所以他的犯罪行為應該是屬於外在性被迫而非蓄意性謀殺，不過當法醫 Dr. J. C. A. Clarus 在經過一段時間的檢驗調查後卻認為伍乙采克並不具有任何不穩定的精神狀況，必須為罪行負責，伍乙采克也因此被判死刑並於一八二四年在萊比錫的市集廣場公開處決了。

一八二五年法醫 Clarus 在《國家醫學雜誌》（Zeitschrift für Staatsarzneikunde）中發表他對伍乙采克的檢驗過程報告，本身正是醫師的畢希諾父親也訂購並時常捐贈支持這份刊物，而畢希諾從小耳濡目染，《伍乙采克》便是由此得到素材的來源，從而寫下了他個人生平的第三部劇作，同時也是德國文學史上第一部以下層無產階級人物為悲劇英雄的作品，劇中甚至直接運用了這份醫學報告中伍乙采克本人述說過的部份供詞，而隱藏在寫實主義劇本外表後的社會主義思想，直到二十年後馬克思著作的問世才廣被人理解。不過畢希諾的家族在他過世後一直沒敢讓《伍乙采克》出版，一方面因為畢希諾有上過政治黑名單，二來他們害怕該劇的譴詞用語太過憤世嫉俗而得罪當權者。

貳、福嵐左司改編版（Wozzeck, Franzos-Ausgabe, 1879）

一八七五年，小說家福嵐左司（Karl Emil Franzos, 1848-1904）拿到《伍乙采克》的殘稿，因年代久遠紙張枯黃，須藉助化學藥物才能閱讀，而畢希諾的字跡又很潦草，劇中的場景無編號與編幕、先後次序不清楚、角色名稱也不一致，如伍乙采克有時亦稱路易斯（Louis），福嵐左司為了《伍乙采克》能及早問世，主觀運用自己的想像力，創作出一個與原著有差距的改編版，他不但將原著的劇名誤植為《伍采克》（Wozzeck），

且其劇情及台詞與原著亦不盡相同，原著中男女主角存在主義無神論傾向也被基督教思想所取代，而貝爾格後來也將錯就錯地沿用了這個劇名。一八七九年《畢希諾作品全集》及他的手稿在福嵐左司的促成下由法蘭克福（Frankfurt am Main）的出版社 J. D. Sauerländers' Verlag 發行，這是《伍采克》的首次出版，劇中二十六個場景次序在福嵐左司版的編排如表 5：

表 5

1.伍采克爲上尉刮鬚景	9.樂隊長誘惑瑪莉景	18.瑪莉讀聖經景
2.市集攤販景一	10.大街景	19.雜貨店景
3.市集攤販景二	11.伍采克嫉妒景	20.老婦人描述童話景
4.瑪莉欣賞珠寶景	12.打鬥景	21.伍采克與安德列斯景
5.醫師教導學生景	13.警衛室景	22.伍采克殺害瑪莉景
6.伍采克與安德列斯在野景	14.酒店景	23.酒店景
7.瑪莉觀賞軍樂隊歸營景	15.市郊夜景	24.伍采克淹死湖中景
8.醫師檢查伍采克景	16.寢室景	25.伍采克小孩騎木馬景
	17.軍營景	26.解剖室景

註：灰底部分表示後來被貝爾格刪除的場景

參、藍道改編版（Wozzeck, Landau-Ausgabe, 1909）

一九零九年，藍道（Paul Landau, 1877-1938）重新整理福嵐左司改編版，保留了台詞但是將場景的順序作一些調動，劇中二十五個場景（表 6）在藍道的重新編排後使劇情發展更合邏輯，藍道版由柏林的 Berlin W 出版社發行，是第二個《伍采克》的改編版。比較表 5 與表 6 的場景，可以發現福嵐左司版的不合理處，因為第四場瑪莉在樂隊長未上場時就有他送的珠寶，似乎瑪莉與樂隊長的相識是在開幕之前，而藍道版把軍樂隊歸營從第七調到第三場，再把瑪莉欣賞珠寶從第四調到第九景，使瑪莉認識軍樂隊長在先，接受他的珠寶在後，讓劇情更合理；而藍道版讓五個與伍采克相關的角色上尉、安德列斯、瑪莉、樂隊長及醫師在前四景中都已經上場，比起安德列斯與樂隊長在福嵐左司版中，直到第六、七場才出現的安排更爲緊湊；藍道也將第十二場伍采克與樂隊長的打鬥併到第十六場，使打鬥景成爲軍營景的註腳。

表 6

1.伍采克爲上尉刮鬚景	9.瑪莉欣賞珠寶景	17.瑪莉讀聖經景
2.伍采克與安德列斯在野景	10.大街景	18.雜貨店景
3.瑪莉觀賞軍樂隊歸營景	11.伍采克嫉妒景	19.老婦人描述童話景
4.醫師檢查伍采克景	12.警衛室景	20.伍采克與安德列斯景
5.市集攤販景一	13.酒店景	21.伍采克殺害瑪莉景
6.市集攤販景二	14.市郊夜景	22.酒店景
7.樂隊長誘惑瑪莉景	15.寢室景	23.伍采克淹死湖中景
8.醫師教導學生景	16.軍營景	24.伍采克小孩騎木馬景
	16a.打鬥景	25.解剖室景

註：灰底部分表示後來被貝爾格刪除的場景

肆、貝爾格歌劇腳本（Wozzeck, Libretto, 1914-1917）

一九一四年五月五日，繼前一年慕尼黑的世界首演後，《伍采克》也正式在奧匈帝國維也納的首都劇院（Residenzbühne）上演，貝爾格觀賞完此次精彩的演出後非常感動，劇中男女主角那沒有給教會受洗過的小孩，讓他聯想起自己在十七歲時也曾與家裡廚房女傭 Marie（與《伍采克》女主角同名）有過一段年少懵懂的感情，並且於生一九零二年生下一個女孩名叫 Albine，一九二零年當歌劇【伍采克】終於在貝爾格的故鄉維也納首演時，私生女 Albine 得到一張父親寄給她的入場卷，貝爾格對《伍采克》的情有獨鍾並非偶然。

雖然有了為《伍采克》譜寫歌劇的念頭，但三個月後第一次世界大戰爆發，貝爾格應召入伍，創作也暫被擱置。在一封一九一八年給荀白克的書信中，貝爾格表達他在軍隊裡感受了「極深的壓迫，被貶低到甚至於連自己都歧視自己的地步」。另一封給妻子海倫的書信裡更直接說出了他從軍的痛苦經驗：「在伍采克這個角色中有一些我的投射，因為我也是在被自己所怨恨的人的束縛，捆綁，不自由地順從，病態般地凌辱下，渡過這些戰爭的歲月，如果沒去當兵的話，我想我會跟從前一樣地健康。」。貝爾格體驗了士兵的生涯的痛苦，使他對《伍采克》的內心世界有了更深的了解與認同，因此在歌劇腳本的撰寫過程中便加入了許多主觀的詮釋，他將福嵐左司、藍道改編版的《伍采克》部分台詞修改或刪除，同時也在導演手法指示（Regieanweisung）上加了一些獨特的註解。

貝爾格從十五歲便患有困擾他一生的氣喘病，在有如苦役般的三年參戰期間（1915-1918）使他的病情更加嚴重，雖然貝爾格曾經懇求軍醫的協助，但軍醫仍然覺得他的病情並沒有嚴重到不能服役的地步，在軍中多次的氣喘病發造成貝爾格生不小的傷害，這些切身的經驗直接影響了【伍采克】歌劇腳本的內容，如第一幕第四景醫師對伍采克的談話：「我又看見你在街頭小便了，像狗一樣地小便！」（Ich hab's gesehn, Er hat wieder gepißt, auf der Straße gepißt, gepißt wie ein Hund!），這段台詞後來被貝爾格更改為：「我又看見你在街頭咳嗽了，像狗一樣地吼叫！」（Ich hab's gesehn, Er hat wieder gehustet, auf der Straße gehustet, gebellt wie ein Hund!），可見得貝爾格對卑微人物伍采克的認同與憐憫，使他刻意地將自我投射到伍采克這個角色的塑造上；還有第二幕第二景，舉止笨拙又緩慢的上尉在市街無法追趕上行動敏捷的醫師時，福嵐左司改編版只寫了「喘不過氣」（Schnauft）來作為演員表演上的導引，而貝爾格卻用了「深呼吸」（Atmet tief）「完全不能呼吸」（Ganz atemlos）「咳嗽」（Hustet）「高亢緊張地咳嗽」（Hustet vor Aufregung und Anstrengung）「咳嗽越來越弱」（Hustet immer schwächer）等多重字眼來作為導演手法上更清楚的具體指示，貝爾格對氣喘病痛的深刻體驗在此表露無遺。

【伍采克】歌劇脚本第二幕第五景開始六部男高、中、低音的無詞合唱，生動地重現了士兵們夜晚睡覺時此起彼落的擾人鼾聲，靈感來源其實是得自貝爾格三年軍旅生涯的深刻記憶，一九一五年貝爾格在一封給友人的書信中提到：「您曾經聽過很多人同時一起打鼾的聲音嗎？這些多聲部的呼吸、喘息、呻吟，是我此生從未聽過的特殊合唱，有如一種天籟，一種從靈魂深處裡昇起的音樂。」；而戰爭時期因物資缺乏，難以下嚥的軍隊伙食，也成了第一幕第四景醫師讓伍采克服用的實驗食品，醫師問伍采克：「吃豆子了嗎？」(Ißt seine Bohnen?)，伍采克回答：「總是按時吃了！」(Immer ordentlich!)，醫師繼續說：「吃豆子！羊肉！同時保持你的既定觀念！」(Bohnen essen, dann Schöpsenfeisch essen, dazwischen die fixe Idee pflegen!)，豆子與羊肉正是貝爾格在軍中每天一層不變的食物，而這些對話也呈現了貝爾格必須服從醫師命令，沒有自由與自尊的無奈面。

深具人文思想的貝爾格，對於醫師這個狂妄驕傲，認為科學研究成果可以使他精神不死的角色極盡嘲諷能事，第一幕第四景醫師對伍采克說：「你有一個美麗的既定觀念，這其實是一種精神性半失常症狀！」(Er hat eine schöne fixe Idee, eine köstliche aberratio mentalis partialis)，這句台詞其實是貝爾格用來諷刺缺乏人性的醫師，因為他自認為科學至上、可以掌控生命、時間，並留芳百世的觀念，正已陷入了一種精神失常的病態症狀中而不自覺。

上尉這個軍人角色在【伍采克】歌劇脚本的草稿中，乃是被貝爾格寫下「不是東西」(Eine Null)的一種人物設計，養尊處優而害怕時間快速流逝的上尉最常說的一句話是：「慢一點！」(Langsam)，貝爾格故意在第一幕第一景的開始與結束都讓上尉說出這句口頭禪，不但加深了觀眾對上尉人物個性的印象，也造成了序奏與尾聲相互揮應的音樂效果，這句在畢希諾原著及福嵐左司、藍道改編版中都不存在的台詞，是貝爾格將文學戲劇與音樂理念相結合的最佳創作範例。

伍采克淹死後有兩位不知名的路人甲、乙正好經過湖邊，並聽見有人溺斃的聲音，貝爾格將此二人改為由害怕時間的上尉與想征服時間的醫師扮演，讓他們無意中參與並見證了伍采克的死亡而不自知，使戲劇的諷刺及控訴性增強，而上尉的一句：「快走吧！」(Kommen Sie schnell!)更是神來之筆，因為在整齣【伍采克】劇中希望一切都過得很緩慢的他，竟然有快速離開的念頭，這句特殊的單一台詞不但顯現上尉的怕死與怕事，更隱喻了由上尉與醫師所代表的不義社會，對集體罪行的無知與責任的逃避，人性的黑暗與世間的不仁讓貝爾格刻劃得極為深刻及生動。

除了上述對福嵐左司、藍道改編版中的台詞、表演者及導演指示的更改外，貝爾格還將藍道改編版中的二十五個場景刪除了其中他認為沒有必要的八個：

- 一、第五景：伍采克與瑪莉逛市集攤販。
- 二、第六景：伍采克與瑪莉在市集觀賞猴子表演。

- 三、第八景：醫師將伍采克當動物般給學生們作教學示範。
- 四、第十二景：伍采克尋找瑪莉與樂隊長。
- 五、第十四景：夜裡伍采克在市郊野外聽見瑪莉與樂隊長跳舞的音樂聲。
- 六、第十八景：伍采克在猶太人開的雜貨店里裡買了一把刀。
- 七、第二十景：伍采克給安德列斯他的外衣。
- 八、第二十五景：外科醫師、法官與醫師在解剖室裡討論。

被貝爾格刪除的八個場景的第五、六景中，伍采克輕鬆愉快的說了一句全劇裡稀有的正面台詞：「嗨！瑪莉！真好玩！世界很美！是嗎？」（He! Marie, lustig! Schöne Welt! Gelt?），伍采克與瑪莉在一起的短暫歡樂時光因而消失；第八景中的學生們屬於社會上層階級，在此景中伍采克備受凌辱，他們本也扮演了伍采克眾多的迫害者之一；第十八景伍采克在猶太人開的雜貨店里裡買刀的情節省去後，殺害瑪莉成爲伍采克因妒嫉與精神崩潰的被動性自然結果，而非主動的計劃性謀殺；第二十五景外科醫師、法官與醫師在解剖室裡對話的刪除，讓父母雙亡的小孩騎木馬成爲全劇的最後一景，營造出一個顯得格外淒涼的劇終。貝爾格也進一步成功地將藍道改編版中的軍營、寢室、打鬥三景合而爲一，又把第十四景伍采克在市郊野外聽見音樂聲的元素加進來，使劇情的演進既不拖泥帶水，且變爲更快速及緊湊；而老婦人描述童話一景也合併到瑪莉讀聖經景中，但改爲由女主角瑪莉本人敘述出一個孤兒的故事，不相關角色的刪除既使劇中人物更爲精簡，又不失童話描述的原著劇情。

總而言之，從一九一四至一九一七年，貝爾格根據福嵐左司及藍道改編版爲藍本，更改了部分的台詞，註明了更爲清楚的導演指示，刪除且合併了部分的場景，替換了部分場景的地點及演員，將二十五個渙散的場景濃縮成三幕十五景，寫成了一部節奏緊湊，結構嚴謹並充滿戲劇張力的歌劇腳本【伍采克】，爲音樂與戲劇的結合奠下了良好的基礎。貝爾格改編後的歌劇腳本場景順序如下表：

表 7

第一幕	第二幕	第三幕
1.伍采克爲上尉刮鬚景	1.瑪莉欣賞珠寶景	1.瑪莉讀聖經及童話景
2.伍采克與安德列斯在野外景	2.大街景	2.伍采克殺害瑪莉景
3.瑪莉觀賞軍樂隊歸營景	3.伍采克嫉妒景	3.酒店景
4.醫師檢查伍采克景	4.酒店景	4.伍采克淹死湖中景
5.樂隊長誘惑瑪莉景	5.軍營寢室打鬥景	5.伍采克小孩騎木馬景

