

第三章 阿恩其人其事

第一節 多才多藝的人生

與盧利 (J. -B. Lully, 1632-1687)、奧芬巴哈 (J. Offenbach, 1819-1880)、葛路克、麥亞白爾 (G. Meyerbeer, 1791-1864) 等在法國享有盛名的作曲家一般，雷納多·阿恩也非法國本籍出身，他於 1874 年 8 月 9 日出生於委內瑞拉的首都卡拉卡斯 (Caracas)，¹⁸母親艾蓮娜 (Elena Maria Echézagucia) 爲天主教徒，來自一個自十八世紀以來就在委內瑞拉落地生根的西班牙家族；擁有猶太血統的父親卡羅 (Carlos Hahn) 出生於德國漢堡，年輕時爲了謀求財富而來到南美洲的卡拉卡斯。阿恩在十二個小孩的大家庭中排行老么，在他未滿四歲的時候，由於南美洲政權的變化和複雜局勢，讓一向謹慎的父親在事業進展正好的時候，於 1878 年 4 月帶著家人移居巴黎。¹⁹童年時的阿恩常參與家裡舉辦的音樂聚會，開始展現不凡的音樂天賦，除了開始學習鋼琴與作曲，他最早的音樂記憶之一就是跳到父親的膝上，聽他哼唱奧芬巴哈的輕歌劇片段。

六歲時，他在拿破崙一世 (Napoleon I) 的姪女瑪蒂德公主舉辦的音樂聚會中，首次登台演出，開始演奏生涯的他，不久就呈現出巴黎社交界應有的儀態與風格；由於天賦使然，吸引了許多重要人士到他身邊，古諾就是其中一位，讓從小就著迷於浮士德 (*Faust*, 1859) 的阿恩有機會受教於他，多年後，老師的歌曲成爲他在巴黎沙龍裡喜愛演唱的曲

¹⁸ Lorraine Gorrell, "Reynaldo Hahn: Composer of song, mirror of an era," *The music review* 46:4 (November 1985): 284.

¹⁹ Mario Milanca Guzman, "Los años caraqueños de Reynaldo Hahn Echenagucia," (The Caracas years of Reynaldo Hahn Echenagucia) *Revista nacional de cultura Venezuela*, vol. 51, no.278 (July-September 1990): 184.

目之一。

1885年10月阿恩進入托瑪斯執掌的巴黎音樂院 (Paris Conservatoire)，與拉威爾、寇爾托 (A. Cortot, 1877-1962)、²⁰許密特、里斯勒爾成爲同儕，在學校裡展現了早熟的作曲天份與值得注意的光明前途。他向拉維涅克 (A. Lavignac) 和杜伯瓦 (T. Dubois) 學習和聲，鋼琴和作曲則分別師事德孔伯 (E. Decombes) 和馬斯奈，後者十分器重這位年輕的學生，不但將他引薦給自己的出版商鄂捷 (G. Heugel)，²¹還不餘遺力地向大眾宣揚他的音樂，成爲影響最爲深遠的老師。儘管日後離開學校的阿恩，跟隨聖桑學習了一陣子的作曲課程，馬斯奈的音樂也隨時間退了流行，但他終其一生都是老師忠心的門徒。

學生時代的阿恩很快地以流暢而優雅細緻的歌曲建立了早期的名聲，尤其是十三歲時以雨果的詩寫下的歌曲《如果我的詩句擁有翅膀》，在《費加洛報》(*Le Figaro*) 爲它出版後，一直受到世人的喜愛；阿恩將這首歌曲題獻給姊姊瑪莉亞 (Maria Hahn)，在她與畫家姊夫德·馬德拉湊 (R. de Madrazo) 的家中，阿恩結識了許多當代藝術家。1890年作家都德 (A. Daudet, 1840-1897) 邀請他爲戲劇《阻礙》(*L'Obstacle*) 寫作配樂，並請他至家中歌唱，以緩和自己的病痛，他將阿恩的音樂視爲「親密的音樂愛人」(*chère musique préférée*)，²²當時阿恩已經常在高級沙龍和音樂會中自彈自唱自己的歌曲、歌劇

²⁰ 寇爾托後來成爲法國鋼琴家兼指揮家。

²¹ 鄂捷出版了阿恩畢生創作的大部分歌曲，多集中於1912年前發表，只有少數遲至1921年才收在《第二冊歌曲集》(*Deuxième volume de vingt mélodies*) 中出版；他的出版公司爲 Heugel & Cie，現爲巴黎的 Alphonse Leduc & Cie。

²² Graham Johnson, notes to Reynaldo Hahn, *Songs by Reynaldo Hahn*, CD (Hyperion CDA67142, 1996), 6.

詠嘆調、和當時的流行歌曲，以擁有一副吸引人的嗓音而知名。1893年他為知名的歌唱家珊德森 (S. Sanderson, 1865-1903) 伴奏，²³於作家的府邸首演他為馬斯奈的作曲功課所創作的《灰色香頌》(Chansons grises, 1887-1890)，這組以魏爾連的詩寫成的曲集，包含了最為人所知的歌曲《美好的時刻》。據說詩人魏爾連也出席了這場盛會，雖然他身體衰老且健康不佳，但他還是能夠聽出早年的詩句被賦予了自己能瞭解的音樂生命，對佛瑞以自己的詩譜寫的歌曲一向冷漠的詩人，此時不禁掉下淚來。²⁴

1894年，阿恩在勒梅爾夫人家中與長他三歲的普魯斯特 (M. Proust, 1871-1922) 相識，兩人旋即成為熱戀中的伴侶。對雙方而言，阿恩了解文學，而普魯斯特是個熱切的音樂迷，兩人共享對繪畫的喜愛，一同出入巴黎的社交圈，結伴前往鄉間和海邊旅遊，並且在藝術創作上彼此激勵合作，阿恩曾為普魯斯特以四位畫家為主題的詩譜寫鋼琴伴奏，這個綜合藝術的作品《畫家描寫》(Portraits de peintres) 於1896年在後者著作《歡樂與時光》(Les Plaisirs et les jours) 中出版。因此在普魯斯特已出版的信件中，揭露了不少阿恩的生活、個性及興趣，他還將阿恩的形象放入小說的人物中，如《尚·桑德伊》(Jean Santeuil) 中與主人翁形影不離的朋友雷維庸 (Henri de Réveillon) 就是一例，²⁵作家在這裡展現了慣用手法，“Henri de Réveillon”的字母開頭正好是“Reynaldo Hahn”的倒反，此外，“Réveillon”則令人想起這對好友展開羅曼史的渡假處——雷維庸城堡

²³ 她是馬斯奈鍾愛的女高音，擔任其歌劇《泰綺絲》(Thaïs, 1894) 和《艾絲克拉蒙德》(Esclarmonde, 1889) 首演的女主角。

²⁴ Graham Johnson 1996, 6.

²⁵ 普魯斯特於1895年夏天，和阿恩前往布列塔尼 (Bretagne，法國西北部的半島，與英國遙望) 旅行時開始寫作此書，這本自傳性小說於身後出版。

(Château Réveillon，是勒梅爾夫人的莊園，1894年8月熱戀中的普魯斯特和阿恩曾到此度假一個月)。對阿恩來說，這段情誼開發了他的文學寫作技巧，在日後的著作中，常充滿了近似普魯斯特風格的寫作筆調，也就是一種運用表面上似乎不重要的細節描述來喚起對某個人事物之印象的手法。兩人之間的愛戀從1894年6月持續到隔年夏天，後來轉變為終生的摯友，這對於一向將舊情人驅逐於生活之外的普魯斯特來說是很不尋常的，阿恩甚至是他寫作《追憶似水年華》(A la recherche du temps perdu)時，唯一不需通報就能進入他著名的軟木塞房間的人，這份友誼一直持續到1922年作家去逝為止。

1895年出版商鄂捷為阿恩出版了《第一冊歌曲集》(*Premier volume de vingt melodies*)，為他帶來了許多名聲，也帶來了小說家兼冒險家洛第(P. Loti)的允許，讓阿恩改編他的自傳《洛第的婚禮》(*Le mariage de Loti*)譜寫成歌劇《夢之島》(*L'île du rêve*)，1898年首演於喜歌劇院(Operá Comique)，得到樂評的贊賞。然而當時的法國正處於德雷福斯事件(Affaire Dreyfus, 1894-1906)所引起的混亂分歧中，²⁶阿恩和朋友都選擇支持德雷福斯的陣營，這場政治醜聞影響了全法國人的生活，甚至在1906年德雷福斯獲得平反後依然餘波盪漾，對阿恩而言，部分的猶太血統與對法國的歸屬感讓他在這場鬥爭中受到強烈的內心衝突。

在世紀轉換之際，雖然阿恩持續創作歌曲，如曲集《拉丁語習作》(*Etudes latines*, 1900)、《傷之葉》(*Les feuilles blessées*, 1901-1906)...等，也譜寫了一系列收集成冊的鋼琴作品《困惑的夜鶯》(*Le rossignol éperdu*, 1902-10)，和獲得重大勝利的芭蕾舞音樂《艾

²⁶ 事件肇因於法國軍官德福雷斯被人誣陷洩露軍機，而遭判重刑，由於其猶太身份，引起各方的正反意識之對抗，挑起了法國內部種族、宗教、與上下階層間的分裂及對立，影響深遠。

斯特家貝德莉絲的舞會》(Le bal de Béatrice d' Este, 1909)，但是他開始將注意力轉向評論和指揮，先後接下多家雜誌的樂評工作，並且逐漸成爲受人矚目的指揮。出於對早期音樂的熱愛，他在巴黎的許多劇院中指揮自己和許多早期大師的作品演出，尤其是以對莫札特的詮釋而聞名，與其長期合作的著名女高音泰特 (M. Teyte, 1888-1976) 就認爲他是莫札特的最佳詮釋者與指揮；除此之外，他爲拉摩的作品集校定了數部歌劇和芭蕾舞作品，在巴黎籌辦莫札特音樂節，他也爲少數自己欣賞的歌者伴奏，灌錄當時流行的留聲機唱片，使他與歌者的合作以及自己的自彈自唱演出在錄音中保存了下來。1903 年他推出歌劇唐喬望尼 (Don Giovanni, 1878)，由莉莉·雷曼 (Lilli Lehmann, 1848-1929) 飾唱安娜 (Donna Anna)，首度恢復了此劇的常態演出；由於對阿恩的指揮留下深刻印象，這位歌唱家於 1906 年邀請他至薩爾茲堡，爲莫札特誕辰一百五十週年的節慶指揮同齣歌劇的演出，²⁷當時其他的指揮爲馬勒 (G. Mahler, 1860-1911) 和理查史特勞斯 (R. Strauss, 1864-1949)，這次演出的成功爲阿恩在歐洲建立了名聲。

阿恩於 1909 年取得法國國籍，於 1914 年大戰爆發後加入軍隊的行列，最後晉升爲下士，並且獲得勳章。在前線的日子裡，阿恩組織管絃樂團爲士兵演奏音樂，以史蒂文森 (R. L. Stevenson, 1850-1894) 的五首童詩譜寫歌曲，同時草擬以莎士比亞 (W. Shakespeare, 1564-1616) 的《威尼斯商人》(The Merchant of Venice) 爲藍本的歌劇。

戰後返回巴黎的阿恩，於 1919 年接任坎城 (Cannes) 賭城 (Casino) 的音樂總監一

²⁷ 當時的節慶是在著名指揮家的支持下，陸續舉行的音樂節，至 1910 年固定舉辦的念頭才成形，演變爲後來的薩爾茲堡音樂節；莉莉·雷曼爲當時的資助人之一，這位德國女高音是 1876 年拜魯特音樂節的指環首演的萊茵少女之一，也曾演出布倫妮爾德 (Brünnhilde) 一角。

職，負責樂季的歌劇和管絃樂演出。²⁸然而週遭的社會環境已經有了很大的轉變，面對好友普魯斯特、伯恩哈德特 (S. Bernhardt, 1844-1923，當代著名女演員) 接連的死訊以及音樂潮流的更替，都讓阿恩對嚴肅音樂的創作越來越缺乏興趣，遂寄情於娛樂性的表演舞台，開始寫作不受時代影響、能發揮自己旋律特長的輕歌劇，開發了新的聽眾群，這也意味著一直以歌曲為主的創作階段告一段落。他的重大勝利於 1920 年代來到，三幕輕歌劇《席卜雷特》(Ciboulette) 於 1923 年首演於巴黎，全劇以莫札特時代的形式設計，充滿了宣敘調、詠嘆調、開場與結束的合唱，這齣充滿 19 世紀巴黎的懷舊召喚的歌劇，為阿恩帶來最具商業性的成功，這個作品後來仍有持續的表演及錄音，被認為是他在此領域最大膽的冒險。接者 1925 年，阿恩又以喜歌劇《莫札特》(Mozart) 獲得掌聲，這齣以年輕的莫札特在巴黎的冒險經歷為主題的喜歌劇，有著巧妙模仿莫札特風格的音樂，首演由劇作家桂特里 (S. Guitry) 的妻子普蘭彤 (Y. Printemps) 飾唱這位天才神童。相較於嚴肅的音樂作品，輕歌劇無疑展現了阿恩的絕佳天賦，由於旋律的獨創性、和聲的和諧風味、以及在結構和文字配置上的才能，讓他迅速地受到人們的歡迎，然而他很清楚地意識到，此種商業性的成功和真正給予藝術家的尊重完全不同。當時較為著名的音樂作品，還包括了鋼琴協奏曲，由塔格莉雅費洛 (M. Tagliaferro, 1893-1986) 擔任首演，以及巴黎歌劇院委託創作的歌劇《威尼斯商人》。

儘管音樂創作的數量龐大，他仍設法找出時間到處旅行，除了未成行的美國之旅外，義大利、俄羅斯、德國、奧地利和埃及等地都有他的足跡，不論是到薩爾茲堡指揮

²⁸ 當時這些音樂演出是地中海沿岸的知名避寒處，如坎城、尼斯 (Nice)、和蒙地卡羅 (Monte Carlo) 等地文藝生活中不可少的部分，坎城以為期約四個月的冬季樂季為主，而阿恩的職責就是負責所有的音樂行政與演出事宜。

莫札特歌劇的演出、與女高音瓦蘭 (N. Vallin, 1886-1961) 在德國的巡迴演出、或是於布加勒斯特 (Bucharest) 與羅馬尼亞皇室會面，他都會在日記中詳細地寫下旅遊見聞，以及對於每個國家的繪畫、雕刻之心得。歌曲集《拉丁語習作》就是深受古老的羅馬藝術感動而寫下，而多次的威尼斯之行更讓他先後寫下歌曲集《威尼斯之歌》(Venizia, 1901) 和歌劇《威尼斯商人》。

在二十世紀前半的數十年間，逐漸年華老去的阿恩依然受到歡迎和倚重，只是不再身為社交界中心人物的他，眼看著大戰後全然轉變的社會，週遭的年輕人出入爵士俱樂部、抽鴉片，所謂的美麗社交界幾乎已不復在，讓他對這一切都感到很不舒服；雪上加霜的是，一向以自身魅力和冷靜自持的風度得到他人高度評價的阿恩，由於謹慎保守的個性，和此生最大的悲劇 — 身為「不想公開的同性戀」(the closet)，讓他無法對自己和自身的生活方式產生認同。漸漸地，現代化的生活使他充滿了壞脾氣，在他心中，現在的一切都無法與當年他被大詩人暱稱為「年輕的阿波羅」、以個人風采通行於各大沙龍的輝煌年代相比。

1940 至 44 年納粹佔據法國，擁有猶太血統的阿恩被迫離開巴黎，遭到音樂被禁的命運，使年邁的作曲家只能過著半隱居的生活，但是他仍繼續創作歌曲、器樂、和最後的舞台作品《年輕姑娘的贊同》(Le oui des jeunes filles, 1949)。戰爭結束後，阿恩自蒙地卡羅返回巴黎，1945 年成為巴黎歌劇院的總監，同年在歌劇院和喜歌劇院指揮莫札特歌劇的演出，並且重新上演十九世紀初著名作曲家梅胡 (E. -N. Méhul, 1763-1817) 的歌劇《約瑟夫》(Joseph, 1807)，使他的音樂事業似乎有了新的契機。然而好景不常，他在

指揮一場《魔笛》(Die Zauberflöte, 1791) 時感到身體不適，經診斷後發現罹患了腦瘤，不久，於 1947 年 1 月 28 日逝世於巴黎。

第二節 歌唱、文學觀與著作

雷納多·阿恩將大部分的創作生涯都奉獻在對於「歌唱與文字」的讚頌中，這從他的主要作品為歌曲、歌劇和輕歌劇可輕易看出，儘管後者曾為他帶來一時的成功，然而長久以來，真正為他在人們心中保留印象的是歌曲，在被忽略的歲月中，《如果我的詩句擁有翅膀》和《美好的時刻》的旋律始終流淌在人們的記憶中。除了一生持續創作的歌曲之外，身兼數職的阿恩還是頗受當代巴黎沙龍歡迎的明星歌手，同時寫了許多有關歌者和歌唱的文章和評論，也曾在文章中多次提及自己的演出，雖然他堅稱自己非歌唱方面的專家：「我不是歌者，也不是聲樂老師 ... 我是一位作曲家，僅僅因此而擁有相關的職權來講述這樣一門複雜、艱難、甚至連專家們都常常自相矛盾的藝術。」²⁹但是從字裡行間，卻展現了對歌唱藝術的熟悉見解和高度的音樂文學修養。如果說，歌曲是集合作曲家的天賦和理念的結晶，那麼他的歌聲和文章就是實踐它們的最佳方式，從中透露出阿恩的生活、氣質、音樂與文學觀。

當年輕的阿恩以早期的歌曲創作建立名聲的同時，也憑著動人的男中音演唱、純熟的鋼琴技巧、和機智風趣的迷人特質，在美好時代的巴黎以歌手的身份闖出名聲，不但受邀在一些場合中為皇室演唱，更是大受巴黎高級沙龍和音樂會的歡迎；他常常以自彈自唱的方式演出，曲目除了古諾、馬斯奈、夏布里耶、聖桑、杜巴克、德布西、和自己的藝術歌曲以外，還包括了不同語言的歌曲，這令人想起 *romance* 盛行時，要求作曲家

²⁹ Reynaldo Hahn, *On Singers and Singing: Lectures and an Essay (Du Chant)*, trans. Leopold Simoneau (Portland, Oregon: Amadeus Press, 1990), 23.

量產及擁有發表新曲之能力的競爭條件下，身兼歌手的作曲家們在沙龍演出新作的情形，這點或許也是阿恩日後被冠上懷舊音樂家的原因之一。早熟的經驗讓阿恩成爲一位從容圓滑、擁有絕佳風度的表演者，總是受到聽眾的熱烈歡迎，在普魯斯特的筆下，阿恩的歌聲被形容爲「...你所能想像的最悲傷也最溫暖的歌聲。...自舒曼以來，從來沒有出現如此帶有真摯與美麗的輕撫、天性描繪著憂傷、親切和寧靜的音樂。」³⁰阿恩的傳記作者之一嘉沃提 (B. Gavoty) 曾聽過他的歌聲，當時這位曾擁有輝煌生涯的歌手已遠離事業的巔峰，其描述如下：

我只... 聽過一次他的演唱，雖然因為唱的不多而無法詳細敘述，但卻足以令人陶醉。歌聲美麗嗎？不，但令人難忘。聲音並不特殊... 為纖細的男中音音色，不特別宏亮，如青草般靈活的聲音由非凡的智慧，也就是某種反射性的直覺支配著。他的唇邊斜叨著似永遠抽不完的香煙，這不是姿態而是由於習慣。他唱歌就如同我們呼吸一般...。³¹

此外，由於當時錄音技術的進步，讓阿恩的歌聲也在少數灌錄的唱片中保留下來。從許多當代的文獻與後世評論中不難發現，由於阿恩的歌聲受過非常少的正式訓練，只是偶而會向寶琳娜·維亞竇等歌唱家尋求聲樂上的建議和指導，³²因此在音域和音量上自有限制，但是被形容爲如說話般地流暢纖細、帶有倦怠的優雅、自發而充滿感染力的演出等等，都彰顯其與生俱來的直覺天賦；對後世的歌者而言，這些都是演唱阿恩的歌曲時必備的特質，而且這些作品都體現了他一生中不斷強調的信念——「從文字自發」。

³⁰ Graham Johnson 1996, 12.

³¹ Lorraine Gorrell, "Reynaldo Hahn: Composer of song, mirror of an era," *The music review* 46:4 (November 1985): 288.

³² Debra Spurgeon, "The Melodies and Songs of Reynaldo Hahn," *NATS* 47:4 (March 1991): 5.

從早期的歌曲創作開始，阿恩就將音樂情感和對文學的喜愛緊密地連在一起，他認為歌唱的純真美麗在文字的引導下，存在於旋律和話語神秘而和諧的結合中，他曾在一封提及舒曼的信中向朋友里斯勒爾表示：「... 舒曼以敏感的風格和對詩詞意義的尊重結合了深刻的表達與真實的情感。他所擁有的靈魂是多麼驚人地熟悉於文學！對我而言，我著迷於文學和音樂的結合，這是一流的且最重要的質。」³³在另一封信中，阿恩清楚地表達聲樂和器樂所給予的不同感受：

我只有在劇院裡或是有文字存在的時候才會深受感動！這是一種無法說明的現象，卻是無庸置疑的。在聆聽純器樂作品時，我的感受只有讚賞，但無法置身其中。一個美妙的樂句能吸引我、取悅我，但無法感動我：只有感情和情緒能打動我！³⁴

顯然能讓他感動的是伴隨文字而來的情感。此外，1895年5月一封普魯斯特寫給蘇才特(Suzette Lemaire，梅勒爾夫人的女兒)的信中，更是傳達了文字在阿恩心中的地位，這個普魯斯特心中的「文學音樂家」認為音樂從屬於文字和想法，³⁵是詩詞的侍女。因此反映在創作上，文字一直是阿恩的靈感來源，加上對人聲的熱愛和身為歌手的表演經驗，使他在創作歌曲時，能敏感地掌握歌詞的節奏和抑揚變化，讓歌曲隨著詩詞清楚地流露出法式抑制的特質，沒有戲劇性和過度的熱情，也沒有任何炫耀的成分，而是充滿了微妙雅緻的音調氛圍，抒情而具敘事性。象徵派詩人馬拉梅曾以四行詩讚美他：「在

³³ Jeremy Filsell, notes to Reynaldo Hahn, *Violin Sonata, Piano Quartet No.3, and other chamber Music*, CD (Hyperion, CDA67391, 2004): 4.

³⁴ Lorraine Gorrell 1985, 287.

³⁵ Frank Rosengarten, *The Writings of the Young Marcel Proust (1885-1900): An Ideological Critique*, (New York: Peter Lang, 2001), 63.

詩人字句中歌唱的眼淚，雷納多·阿恩，溫柔地釋放它們，如小徑旁的噴泉一般。」³⁶但是在阿恩保守的音樂風格下，這種端賴於文字啓發的歌曲對後世的歌者而言，語言的熟悉度幾乎代表了詮釋的一切，因此相較於更依賴語言的朗誦調歌曲，現在較爲人所知的阿恩歌曲幾乎爲旋律優美者。

如同許多十九、二十世紀的音樂家一樣，阿恩被視爲有寫作技巧的散文作家，長年擔任樂評工作的他，逐漸以寫作有關音樂及音樂家的文章聞名，尤其是在聲樂研究方面。他曾爲《新聞報》(*La Presse*)、《精益報》(*L'Excelsior*) 等寫作樂評，1933年後成爲《費加洛報》的樂評家，是一位嚴格、專注、過於理想化、愛語帶嘲意的評論家。他十分注意音樂界的情形，對當代的重要音樂話題常提出深刻的見解，曾談論過 *café-concert*、前衛派的音樂、和創新的錄音技術，也評論過許多重要的音樂演出；比較偏愛過去大師的阿恩常常高度批評當代的藝術家，對自己的喜惡一向直言不諱，雖然曾經引起作曲家之間好壞論定的爭戰，³⁷但是當代的演員和歌手們仍是爲他著迷，進而成爲好友。阿恩曾經出版了兩本擔任 *Le Figaro* 樂評時每週發表的文章選集，分別爲《聽覺的窺探》(*L'oreille au guet*, 1937) 和《匯文集》(*Thèmes varies*, 1946)，他將後者的第一部分獻給莫札特，呈現了一系列相關的文章，對於這位自己最心儀的作曲家，他在其作品上作了最深入的思考和研究。除了樂評之外，他的著作還包括了爲好友伯恩哈德特寫的回憶錄《偉大的莎拉》(*La Grande Sarah*, 1930)、《一位音樂家的日記》(*Journal d'un*

³⁶ Alfred J. Wright, "Paroles et musique: Verlaine's composers," *Nineteenth-Century French Studies* 5:3-4 (1977): 324.

³⁷ 主要是阿恩與德布西之間的互評，請見 Suzanne L. Moulton, "A musical anachronism: Reynaldo Hahn and his music," *Ars musica Denver*, vol. 1, no.2 (spring 1989): 1-2.

musician, 1933)、以及當時被視為歌唱藝術專家的他，在聲樂研究上最重要的《歌唱》(Du chant, 1920)，此外，他與家人、朋友的持續通信，也產生了為數眾多的信件資料，這些文獻不僅展現了阿恩的文學素養、旅遊經歷、工作理念、和對於當代藝術潮流的熟悉，還概觀了當時美好年代的社會和巴黎的音樂情形。

阿恩曾在 1913 至 1914 年間，為安那列斯大學 (University of Annales) 帶來兩系列以歌唱為主題的演講，編輯成冊後以《歌唱》之名出版，1990 年由阿瑪廸斯出版社發行英文版《論歌者與歌唱》(On Singers and Singing)。這本書談論了許多有關歌唱方面風格詮釋和音樂喜好的問題，阿恩常以當代歌唱家的範例或是進行音樂分析來加以說明，他常表示歌唱是一種更加美麗的說話方式，所以歌曲的基礎在於文字，是歌者最需要掌握的部分。他曾引用古諾的話來解釋為何發音可以輕易地劫掠音樂樂句的情感：

吐字是文字的具暗示性的外在形式，而發音則是它清晰的內在形式。耳朵接收了吐字，而心靈則接收了發音。... 簡言之，吐字是話語的骨架身軀；但是發音構成了它的靈魂和生命。³⁸

除了闡述說話在歌唱中的重要性，阿恩也藉著許多聲樂技巧的談論，如胸聲、發音吐字、軟口蓋、高音、呼吸的支持等，讓人重新想起了他的歌手身份；不過，儘管阿恩的多才多藝與身分，讓他的見識具備了全面性和權威性，但是他在這裡對歌者所提出的嚴苛要求，卻著實令人懷疑是年僅三十餘歲的阿恩令人驚異的豐富涵養所造成，或是其

³⁸ Reynaldo Hahn, *On Singers and Singing: Lectures and an Essay (Du Chant)*. Translated by Leopold Simoneau. (Portland, Oregon: Amadeus Press, 1990), 77-78. 原文為 “Articulation is the external and suggestive form of the word; pronunciation is its internal and intelligible form. The ear perceives the articulated word, while the mind perceives the pronounced word. ... In a word, articulation is the skeleton and body of the spoken word; but pronunciation constitutes its soul and life.”

對於歌唱藝術過於理想化的一廂情願。此外，他一直強調不是要教大家如何去做，而僅僅是對於應該去追求的概略成果的建議，這份過度的謙虛與他在評論中所展現的自信及高要求形成怪異的對比，也間接地透露出作曲家對於自身的批判與成就之間的矛盾心理。整體而言，這些友善、如聊天般的演講內容，雖然偶而會出現反覆性的嘮叨，有時也會鋪陳太多文字來闡述一個觀念，但是在距離近百年的今天，裡面的許多觀點如上述的摘錄一般仍是正確而成立的，而文字至上的觀念，多少也為阿恩被冠上「只是擁有漂亮旋律的沙龍產物」的歌曲，做了平反的努力。

第三節 被遺忘的作曲家

阿恩的一生正值法國的藝術輝煌年代，除了作曲的才能之外，他也在指揮、歌手、評論家和作家等身份上展現光芒，是當代受到尊敬的重要人物，雖然他創作了許多不同種類的作品，包括歌劇、輕歌劇、協奏曲、四重奏、芭蕾音樂和鋼琴作品均為他帶來賞識與名聲，但是仍以歌曲最為人所知。在他逝世後，他的音樂遭受到長期的忽略及過低的評價，直到二十世紀末才開始被學者們注意到其應有的藝術價值，逐漸地，相關的研究論述和唱片錄音陸續出現，到了二十一世紀初的今日，他的歌曲已在許多表演曲目中佔有一席之地。

回顧阿恩的一生，早期的藝術生涯可說發展得十分順利，曾被當時的法國樂評認為將是擁有美好前途的重要作曲家，然而這個預言並沒有成真。³⁹長大後的阿恩身處世紀交接的年代，面對巴黎音樂界一次又一次的革新轉變，他始終選擇跟隨老師馬斯奈和聖桑的信念，持續創作被形容為「帶有抒情、流暢、悅耳特質」的音樂，並且在著作中為此種令人愉悅的音樂辯護：「當音樂似乎合宜地吸引人、有其魅力、或令人愉悅時會貶低自己嗎？在音樂中，這些嚴苛的評斷要如何來拒絕擁抱、多情的溫柔、和滿足感官的事物...？」⁴⁰他冷漠地看待當時的音樂改革者，特別是德步西、法國六人組與史特拉汶斯基，前者曾被他評為不懂得聲樂。夏邦提耶 (G. Charpentier, 1860-1956) 在提及阿恩時說：

³⁹ Suzanne L. Moulton 1989, 1.

⁴⁰ Debra Spurgeon 1991, 5-6.

這就是他的作品，在一群自負的人中展現著強大的無畏，不妄求革命性的創新，也不走向艱深難懂，只是純粹地做自己，且深具魅力的；在這兒它是纖美而耐聽的...⁴¹

這些為阿恩抗拒的前衛派，儘管走在潮流的尖端，但其歷史地位和當時獲得的名聲相比可說是截然不同，相反地，許多法國浪漫晚期的歌曲作曲家和阿恩一樣，即使當時比佛瑞、德步西或拉威爾等人出名，現在卻幾乎為人遺忘，例如他的恩師馬斯奈寫了逾兩百首歌曲，可說居法國作曲家之冠，是當代最受歡迎的作曲家，然而在荷蘭音樂學者諾斯克 (F. Noske, 1920-1993) 的眼中，他的歌曲「與已消逝的世紀末沙龍有著牢不可破的關連，因此要重新流行起來是不太可能的」，⁴²而此種沙龍印象，卻也是長久以來人們對阿恩歌曲的批評。

事實上，阿恩的音樂在他逝世後被遺忘了近三十年，這多少意味著他的名聲依然停留在「時髦的表演者」，⁴³而非作曲家的成就上。1950 和 60 年代的樂評就認為，阿恩的音樂僅能喚起 1900 年代對於巴黎沙龍的回憶，雖然有人將他在歌曲創作上流暢而悅耳的魅力比作英國作曲家奎爾特 (R. Quilter, 1877-1953)，但也有人將他視為「一個喜歡道人長短的人，他的天賦讓他用功地寫出無限量的輕歌劇和短小高雅的歌曲」。⁴⁴由於當時的音樂學者，尤其是德國學者，在法國藝術歌曲方面的研究都集中在佛瑞、德步西、和拉威爾的身上，忽略了與他們同時期的其他作曲家，形成研究上的未知領域，因此直到

⁴¹ Ibid., 1.

⁴² Frits Noske, *French song from Berlioz to Duparc: The Origin and Development of the Mélodie*, trans. by Rita Benton (New York: Dover Publications, Inc., 1970), 211.

⁴³ Patrick O'Connor, "Reviving Reynaldo: The Music of Reynaldo Hahn," *Gramophone* 79:946 (November 2001): 31.

⁴⁴ James Day, notes to Reynaldo Hahn, *Chansons Grises and other songs by Reynaldo Hahn*. CD (Hyperion CDH55040, 2000), 3.

阿恩逝世近三十年後，學者才開始為這些仍受人喜愛的歌曲進行重新評估：

似乎有其必要來檢視這些作品的藝術價值，和這些被古諾、馬斯奈和聖桑影響的聲樂作品之社會功能，特別是這些歌曲在大眾的認同和接受度上扮演著比德布西更重要的角色。在這些被忽略和幾乎被遺忘的重要作曲家中，我們發現了雷納多·阿恩...⁴⁵

而作家波特 (F. Pott) 認為，阿恩從小即以自彈自唱的方式演出，雖然這份不尋常的才能讓他廣受沙龍的歡迎，但是「毫無疑問地這促成了對其天賦的過低評價：坐在鋼琴前的歌手令人有業餘消遣的印象，在他成名的歌曲領域中太容易引起先入為主之見，這也許會使他正式的音樂作品遭受打擊。」⁴⁶雖然阿恩的音樂一直帶有似馬斯奈的優雅和流暢的抒情性，但是以其較佳的獨創性和藝術性看來，實在不應該只列於「專門製造多愁善感的沙龍樂匠」之列。在學者眼中，阿恩的歌曲精巧而不複雜，歌詞配置十分符合語言的節奏和重音，音樂風格明確地落在古諾和馬斯奈的浪漫傳統中，被視為法國浪漫歌曲晚期的最佳典範，同時它們也精確地抓住了美好年代的氛圍特質，雖然那是一個現代人不熟悉的時代，使阿恩的音樂不可能回到主流，但在藝術歌曲的領域中，它們應該受到更多的重視和評價。

在這段被遺忘的歲月裡，阿恩的音樂除了輕歌劇《席卜雷特》和少數歌曲之外，幾乎被踢除在法國的表演曲目之外；直到 1970 年代，人們對他的音樂產生新的興趣之後，才開始出現一連串的演出，尤其是歌曲，許多二十世紀後半的著名歌唱家都曾挑選他的

⁴⁵ Debra Spurgeon 2005, 9.

⁴⁶ Brian Zeger, notes to Reynaldo Hahn, *La Belle Époque: The Songs of Reynaldo Hahn*. CD (Sony, SK 60168, 1998), 7.

歌曲作為演唱曲目，包括圖蕾 (J. Tourel, 1900-1973)、沙傑 (M. Singher, 1904-1990)、蘇才 (G. Souzay, 1920-2004)、梅斯普蕾 (M. Mesplé, 1931-)、阿梅琳 (E. Ameling, 1933-) 等人，⁴⁷證明了這些歌曲在時代的洪流中依然有其魅力。此外，一直為歌曲的光芒所掩蓋的其他作品，也開始吸引人們的注意，如歌劇《席卜雷特》、《莫札特》和《威尼斯商人》的首度完整錄音等，前者雖然充滿了阿恩對巴黎表達的愛和音樂雙關語，在法國之外難為大眾所瞭解，但是它在演出曲目上已佔有一席之地；後者則在 1997 年，也就是阿恩逝世五十週年時，由波特蘭歌劇院 (Portland Opera) 推出了美國首演，⁴⁸這也預示了其他阿恩的舞台作品的未來發展性。

瀏覽近年來的唱片目錄，令人驚訝地發現阿恩作品的錄音數量持續地成長，相較於三十年前僅有的歌曲錄音，現在的錄音曲目在持續的擴充下，已包括了協奏曲、室內樂、芭蕾舞音樂、歌劇、輕歌劇、和幾乎所有的藝術歌曲，⁴⁹其中葛拉漢·強森 (Graham Johnson, 1950-) 在最近幾十年來，對於阿恩歌曲的復興付出了很多努力。雖然阿恩在歐洲享有一定的名聲，約莫有七十首歌曲仍在法國出版，但在英語系國家中僅有少數歌曲被編入合集，以及少數有關的評論文章出版，因此在某種程度上，很難成為一個引人注目的人物；不過，由於和普魯斯特的親密友誼，反而使法國文學的研究學者都對他有一定的認

⁴⁷ 圖蕾為定居巴黎的美國次女高音，曾擔任普朗克與亨德密特 (P. Hindemith, 1895-1963) 的許多歌曲首演；沙傑為法國男中音，長期於巴黎歌劇院、大都會歌劇院演出，退休後曾任教於柯提斯音樂院 (Curtis Institute)；蘇才與梅斯普蕾為法國著名的男中音與花腔女高音；阿梅琳為荷蘭女高音，演出曲目常以藝術歌曲為主。

⁴⁸ Andrew Porter, "Opera Around the World: America – The Best of Hahn.," *Opera* 48:1 (January 1997): 47.

⁴⁹ Patrick O'Connor 2001, 28.

識。無論如何，在這位「美好年代的音樂家」死後近六十年的今天，其優雅而充滿懷舊之情的音樂，打開了巴黎昔日的大門，讓現代的聽眾在一片主流中多了一份選擇。