

國立臺灣師範大學
音樂學系碩士班音樂學組學位論文

歷史的遺珠？—觀舒伯特的歌劇《費耶拉伯拉斯》



指導教授：羅基敏 教授

研究生：林惟萱 撰

2015 年 6 月

目錄

摘要.....	iii
表格目錄.....	iv
譜例目錄.....	vi
第一章 緒論.....	1
第一節 《費耶拉伯拉斯》首演與後續演出.....	1
第二節 《費耶拉伯拉斯》相關研究.....	5
第二章 《費耶拉伯拉斯》的形成歷史.....	12
第一節 十九世紀初維也納的歌劇環境.....	12
第二節 舒伯特的歌劇創作概覽.....	15
第三節 《費耶拉伯拉斯》角色與劇情.....	27
一、 角色.....	27
二、 劇情大意.....	28
三、 場景與號碼表.....	33
第四節 取材來源.....	39
一、 劇本來源相關研究.....	39
二、 從 1170 年中世紀法國的《費耶拉伯拉斯》到 1809 年「布新一哈根」 的《愛之書》.....	42
三、 傅凱的戲劇《艾金哈德和艾瑪》.....	45
第三章 《費耶拉伯拉斯》音樂戲劇結構.....	48
第一節 獨唱、重唱與合唱.....	48
一、 獨唱.....	48
(一) 標題為詠唱調的獨唱曲.....	48
(二) 其他獨唱曲.....	56
二、 重唱.....	59
(一) 二重唱.....	60
(二) 三重唱.....	65
(三) 四重唱與五重唱.....	67
三、 合唱.....	70
(一) 男聲合唱.....	71
(二) 女聲合唱.....	76
(三) 混聲合唱.....	78
第二節 Melodram.....	78
一、 第一幕.....	80

(一) 第 4 曲的 Melodram.....	80
二、 第二幕.....	84
(一) 第 8 曲中的進行曲 Melodram.....	84
(二) 第 15 曲中的 Melodram.....	87
(三) 第 16 曲中的 Melodram.....	88
(四) 第 17 曲中的 Melodram.....	91
(五) 第二幕第 11-13 景，第 15-17 曲中的 Melodram.....	93
三、 第三幕.....	95
(一) 第 21 曲中的 Melodram.....	95
第三節 Ensemble：集結曲與重唱.....	96
一、 第一幕第 4 曲 Ensemble.....	97
(一) 查里曼的角色功能.....	98
(二) 戲劇化的宣敘調.....	99
(三) 劇情重點的音樂處理.....	102
(四) 大整體的形成.....	104
二、 第二幕第 8 曲：進行曲中的宣敘調，以及重唱與合唱.....	106
三、 第三幕第 22 曲：合唱與重唱.....	109
第四節 終曲.....	111
一、 第一幕終曲第 6 曲.....	112
(一) 音樂戲劇的動靜安排.....	114
(二) 兩大劇情重點的音樂處理.....	114
(三) 角色動機的使用.....	116
(四) 整體的調性設計.....	117
二、 第二幕終曲第 17 曲.....	117
三、 第三幕終曲第 23 曲.....	118
第五節 序曲.....	121
一、 導奏.....	121
二、 呈式部.....	125
三、 發展部.....	128
四、 再現部.....	131
第六節 小結.....	131

第四章 歷史的遺珠？.....136

參考文獻.....141

摘要

《費耶拉伯拉斯》是舒伯特第八部、也是最後一部完成的歌劇，因著先前累積的創作經驗與技巧，該劇亦是舒伯特最具規模與代表性的歌劇作品。然而，不論在 19 世紀還是今日，舒伯特的歌劇作品都未能獲得普遍的讚揚。即使經過 1988 年阿巴多指揮和 2014 年薩爾茲堡藝術節的製作演出，這部歌劇也未能重新獲得正面的評價與接受。舒伯特的歌劇作曲家身份，也因此遺失於人們的記憶之中。這個情況令人不禁要問，《費耶拉伯拉斯》究竟是被歷史忽略的大師之作，亦或，作品本身存在著某些本質性問題？本論文嘗試自費耶拉伯拉斯誕生的背景，劇本的形成、音樂戲劇的建構以及後人的接受，來解答上述的問題。透過這些檢視，可以解釋《費耶拉伯拉斯》的歷史地位，何以演變成我們今日對它的認知。

關鍵字：舒伯特、歌劇、德語歌唱劇、英雄浪漫歌劇、費耶拉伯拉斯

Abstract

Fierrabras is the eighth and the last completed opera by Franz Schubert. Composed with accumulated composing experiences and techniques, *Fierrabras* is generally recognized as the most representative and the largest opera by Schubert. However, neither in the 19th century nor today has *Fierrabras* received general acclamation. Even two performances conducted by Claudio Abbado in 1988 and the latest production of Salzburger Festspiele in 2014 did not bring this opera much positive recognition. Schubert's status as an opera composer is therefore consigned to oblivion. This situation makes researchers ask if *Fierrabras* is a diamond in the rough, namely a neglected masterpiece in the history, or, if this opera does have certain problems per se. To answer these questions, this thesis takes a closer look at the background of the creation of *Fierrabras*, the formation of its libretto, the construction of its music for drama and its reception from the later generations. Those examinations will lead to the explanation why *Fierrabras*'s historical position turned out to be such as we perceive nowadays.

Keywords: Franz Schubert, Oper, Opera, Singspiel, Heroisch romantische Oper, *Fierrabras*

表格目錄

【表 2-4-2-1】手稿日期與每幕創作時間對照.....	24
【表 2-4-3-1】《費耶拉伯拉斯》角色表.....	27
【表 2-4-4-1】「布新一哈根」的章節與庫柏維瑟劇本場景的對照.....	44
【表 3-1-1-1】佛羅琳達兩首詠唱調的曲式與相關資訊.....	48
【表 3-1-1-2】第二幕第 13 曲歌詞與曲式對照.....	49
【表 3-1-1-3】第三幕第 21 曲的詠唱調和合唱，段落與相關資訊.....	54
【表 3-1-1-4】標題未標明詠唱調的獨唱段與相關資訊.....	56
【表 3-1-1-5】第 6 曲中費耶拉伯拉斯獨唱段，歌詞與曲式對照與相關資訊.....	59
【表 3-1-2-1】《費耶拉伯拉斯》中，以二重唱為標題的單曲和相關資訊.....	60
【表 3-1-2-2】《費耶拉伯拉斯》中，位於多段落單曲中的二重唱段落.....	60
【表 3-1-2-3】第 6 曲艾瑪和艾金哈德愛情二重唱，曲式段落和相關資訊.....	61
【表 3-1-2-4】第 9 曲曲式、歌詞與相關資訊.....	63
【表 3-1-2-5】第 9 曲二重唱 B 段歌詞順序與原詩節順序.....	64
【表 3-1-2-6】《費耶拉伯拉斯》中所有的三重唱.....	65
【表 3-1-2-7】《費耶拉伯拉斯》中所有四重唱與五重唱的段落與相關資訊.....	67
【表 3-1-3-1】第一幕合唱段落與相關資訊.....	70
【表 3-1-3-2】第二幕合唱段落與相關資訊.....	70
【表 3-1-3-3】第三幕合唱段落與相關資訊.....	70

【表 3-1-3-4】第 1 曲和第 18 曲相關資訊的對照.....	77
【表 3-2-1】Melodram 段落與相關資訊.....	79
【表 3-2-2-1】第 15 曲的段落與相關資訊.....	87
【表 3-2-2-2】Ö nb 版本、Wst 版本與舒伯特手稿中的編排與相關資料.....	94
【表 3-3-1】《費耶拉伯拉斯》中，標有 Ensemble 的段落與相關資訊.....	97
【表 3-3-1-1】第 4 曲段落與劇情和相關資訊.....	97
【表 3-3-1-2】第 4 曲宣敘調的段落與相關資訊.....	100
【表 3-3-2-1】舒伯特手稿和新舊全集的第 8 曲標題.....	106
【表 3-3-2-2】第 8 曲的段落與相關資訊.....	106
【表 3-3-3-1】第 22 曲合唱與重唱的段落與相關資訊.....	109
【表 3-4-1】《費耶拉伯拉斯》三幕終曲的段落與相關資訊.....	111
【表 3-4-1-1】第一幕終曲第 6 曲的段落與相關資訊.....	113
【表 3-4-1-2】第 6 曲第四段三重唱的曲式段落與相關資訊.....	114
【表 3-4-1-3】第 6 曲第 6 段宣敘調和三重唱，曲式與段落的相關資訊.....	116
【表 3-4-2-1】第二幕終曲第 17 曲段落與相關資訊.....	118
【表 3-4-3-1】第三幕終曲第 23 曲，段落與歌詞角色和調性.....	119
【表 3-5-1】序曲曲式架構.....	121

譜例目錄

【譜例 3-1-1-1】第 13 曲詠嘆調樂團導奏，弦樂的琶音音型和木管的掛留音型，中低音弦樂的三度跳進音程斷奏（第 3-6 小節）.....	51
【譜例 3-1-1-2】第二幕第 13 曲詠嘆調 B 段，佛羅琳達唱到「死亡」時（第 67 小節）.....	52
【譜例 3-1-1-3】第 13 曲詠嘆調 A 段，佛羅琳達唱到「你的祝福是鮮血」（Dein Segensspruch ist Blut），為 C# 音上的減七和弦（第 19 小節）.....	53
【譜例 3-1-1-4】第三幕第 21 曲詠唱調與合唱的樂團導奏（第 1-6 小節）.....	56
【譜例 3-1-1-5】「費耶拉伯拉斯動機」.....	57
【譜例 3-1-1-6】第一幕終曲第 6 曲中，費耶拉伯拉斯宣敘調和詠唱調的樂團導奏，嘆息音型和掛留音型（第 1-8 小節）.....	58
【譜例 3-1-2-1】第 6 曲愛情二重唱樂團導奏，與旋律素材 1 和素材 2（第 1-5 小節）.....	62
【譜例 3-1-2-2】第 9 曲二重唱 B 段，短暫的終止效果（第 53 小節）和卡農的聲部關係（第 54 小節開始）.....	65
【譜例 3-1-2-3】第 4 曲中的四重唱與合唱結尾處（第 406-416 小節）.....	69
【譜例 3-1-3-1】第 14 曲無伴奏合唱（方框處為重複段段）.....	73
【譜例 3-1-3-2】第 8 曲摩爾合唱的旋律（第 74-77 小節）.....	75
【譜例 3-1-3-3】第 12 曲摩爾合唱的旋律（第 34-39 小節）.....	75
【譜例 3-1-3-4】第 12 曲三重唱與合唱，摩爾合唱一長兩短節奏型（第 135-137 小節）.....	76
【譜例 3-1-3-5】流浪者幻想曲（第 1-4 小節）.....	76

【譜例 3-1-3-6】第 1 曲樂團部分的中提琴音型（第 1-5 小節）	77
【譜例 3-1-3-7】《紡紗機旁的葛麗欽》鋼琴音型（第 1-4 小節）	77
【譜例 3-2-1-1】第 4 曲的 Melodram 段落（第 271-280 小節）	83
【譜例 3-2-1-2】第 4 曲 Melodram 段落的大提琴聲部（第 271-275 小節）	83
【譜例 3-2-2-1】舊全集第八曲中的 Melodram（第 56-70 小節）	85
【譜例 3-2-2-2】「新全集」第 8 曲中的 Melodram（第 56-70 小節）	86
【譜例 3-2-2-3】第 16 曲 Melodram 弦樂使用的音型（第 74-80 小節）	91
【譜例 3-2-2-4】第 16 曲 Melodram 的號角（第一次，第 43-49 小節）	91
【譜例 3-2-2-5】第 15 曲力度 <i>f</i> 斷音跳進和力度 <i>pp</i> 長音的和弦（第 129-142 小節）	92
【譜例 3-3-1-1】第 3 曲進行曲和合唱，「查理曼進行曲動機」（僅擷取弦樂三個聲部，第 1-2 小節）	99
【譜例 3-3-1-2】第 4 曲第一個宣敘調段落（第 5-9 小節），樂團的「費耶拉伯拉斯動機」片段（第 6 小節）和「查里曼進行曲動機」（第 8 小節）	101
【譜例 3-3-1-2】第 4 曲第二個宣敘調段落的「費耶拉伯拉斯動機」（第 115-117 小節）	102
【譜例 3-3-2-1】第 8 曲 Ensemble 與合唱，第一次出現的法國號號角（第 71-72 小節）	108
【譜例 3-5-1-1】序曲導奏第一段（第 1-9 小節）	122
【譜例 3-5-1-2】序曲導奏第一段的和聲進行（第 1-9 小節）	122
【譜例 3-5-1-3】序曲導奏第二段，引用第 14 曲無伴奏合唱旋律（第 9-23 小節）	124
【譜例 3-5-1-4】序曲導奏第三段（第 23-30 小節）	125
【譜例 3-5-2-1】序曲呈示部第一主題（第 31 小節開始）	126

【譜例 3-5-2-2】序曲呈示部第二主題（第 61 小節開始）	127
【譜例 3-5-3-1】序曲發展部，由雙簧管吹奏出的發展部主題（第 119 小節開始）	129
【譜例 3-5-3-2】序曲發展部主題後半段（第 126 小節開始）	129
【譜例 3-5-3-3】序曲發展部過門樂段（第 241-242 小節框起處為連接音型）	130
【譜例 3-5-3-4】序曲呈示部第二主題，中低音弦樂聲部（第 61-67 小節）	130
【譜例 3-5-4-1】序曲尾奏定音鼓 C 音震音和弦樂呈示部第一主題（第 393 小節開始）	131



第一章 緒論

第一節 《費耶拉伯拉斯》首演與後續演出

近日，除了韋伯的《魔彈射手》和克羅策(Conradin Kreutzer)的《潛水夫》在宮廷劇院演出外，凱特納門劇院還有一部，眾所期待的舒伯特第一部大型歌劇……：《費耶拉伯拉斯》，根據卡德隆原作，由庫柏維瑟創作的劇本。

這是 1823 年 10 月 11 日，《維也納大眾劇院報》的報導(*Wiener Allgemeinen*

Theaterzeitung)，¹ 從報導可以看出當時對於舒伯特這部德語歌劇上演的期待，然而到該年度樂季結束，《費耶拉伯拉斯》都未能如期上演。直至 1829 年 1 月 6 日，在一場維也納的私人音樂會中，《費耶拉伯拉斯》序曲被用為開場曲目，這部作品的音樂，才首次向世人展示。在這場音樂會之後，除序曲外，還有歌劇的多首單曲，被以音樂會的形式演出。但整齣歌劇完整的演出，即《費耶拉伯拉斯》的首演，卻遲至 1897 年才於劇院上演，距離舒伯特創作此部歌劇的時間，已過了 74 年。

《費耶拉伯拉斯》的首演由莫投(Felix Mottl, 1856-1911)指揮，於 1897 年 2 月 9 日在卡爾斯魯厄宮廷劇院 (Karlsruher Hoftheater) 上演。必須一提的是，這場演出的劇本由奈策爾(Otto Neitzel, 1852-1920)修訂與改寫，音樂部分則由莫投校訂，原預定要在 1897 年 1 月 31 日為紀念舒伯特一百歲冥誕上演，但因指揮家母親過世，他必須返回維也納奔喪而延期，最後僅演出兩場(1897 年 2 月 9、16 日)。有些學者對於「首演」(*Uraufführung*)一詞也有爭論，認為此版本的演出對劇本有大幅修改與刪減，且在演出時因應當時觀眾

¹ 見 Till Gerrit Waidelich, “Schuberts Ambitionen als Musikdramatiker im Spiegel zeitgenössischer Dokumente,” in Salzburg Festspiele Programmhefte, 2014, 106. 原文使用 Fierobras 的拼法，而非 Fierrabras，為《維也納大眾劇院報》使用的拼法，其他拼法相關討論請見本論文第一章第二節。

的喜好，在第一幕中加入芭蕾舞和武器表演(Waffenspiele)，非照原作全本演出，因而使用「首演」一詞是有爭議的，這些學者們認為 20 世紀後才有真正的首演。即 1982 年由畢爾麥而(Hans Norbert Bihlmaier)指揮，於奧古斯堡(Augsburg)的演出，是第一次完整未刪減的版本。²

布拉姆斯(Johannes Brahms, 1833-1897)也曾嘗試要搬演《費耶拉伯拉斯》。1865 年他給指揮列維(Hermann Levi, 1839-1900)翻閱《費耶拉伯拉斯》樂譜，布拉姆斯說：「現在我想要問，是否你和施洛德·戴芙禮安能以崇敬和虔誠看看這部歌劇，是否能演出？有可能可以適度合理的刪除歌詞的呈現？你們會想要演出嗎？」³ 然而，兩人的結論是認為有其限制性，因為先決條件是這個歌詞能經得起修訂。後來，布拉姆斯也將樂譜給出版商畢德曼(J. Rieter-Biedermann)，但出版商對此作品並沒有太大的興趣。⁴

20 世紀第一次的舞台演出，為 1926 年在布魯塞爾的演出，劇本使用上一個世紀奈策爾修定的版本，總共演出 11 次；1980 年才再有第二次舞台演出，但不在歐洲大陸，而是來到美國的費城，以英文版演出；1982 年奧格斯堡(Augsburg)的製作，係以庫柏維瑟的原始版本全本上演，才是作品第一次完整的演出。20 世紀最重要且影響最大，讓《費耶拉伯拉斯》鄭重展現在世人面前的演出，當屬 1988 年 5 月維也納音樂節(Wiener Festwochen)中，由阿巴多(Claudio Abbado, 1933-2014)指揮、於 5 月 8、10、12、16、19、

² Liane Speidel, *Franz Schubert – Ein Opernkomponist? Am Beispiel des “Fierrabras”* (Wien: Böhlau, 2012), 186-192.

³ Speidel, *Franz Schubert – Ein Opernkomponist? Am Beispiel des “Fierrabras,”* 182。施洛德·戴芙禮安(Wilhelmine Schröder-Devrient, 1804-1860)為當代重量級女高音。

⁴ Speidel, *Franz Schubert – Ein Opernkomponist? Am Beispiel des “Fierrabras,”* 182.

23 日連續六場於維也納河畔劇院的演出。在當時樂譜版本僅有舊舒伯特全集的情況下，阿巴多仔細研究舒伯特的草稿，並修正當時印刷樂譜版本的錯誤，因此較 1982 年的演出，更具有指標性意義。《費耶拉伯拉斯》終於如作曲家所願在維也納上演，5 月也正是舒伯特開始創作此部歌劇的月份。阿巴多與導演貝爾格豪斯(Ruth Berghaus, 1927-1996)合作，歌者卡司與製作團隊陣容完整，他說：「就我們所知，舒伯特從未見過自己的歌劇上演。我們的意圖便是希望重新建立作品豐富的理念，是一個充滿戲劇性力量和詩意緊湊的傑作，具有能與同時代偉大作品並列的價值。」⁵

阿巴多在受訪時，談到當初決定演出《費耶拉伯拉斯》的動機始於波里尼(Maurizio Pollini, 1942 生)，他有一回在鋼琴上彈了《費耶拉伯拉斯》的音樂，鋼琴家對阿巴多說，自己覺得這音樂真美，真想有朝一日由自己指揮演出，但波里尼認為，憑己之力無法勝任，因此希望阿巴多能替他完成，即便阿巴多覺得，連舒伯特的交響曲都不常被演出，更何況歌劇作品。當阿巴多決定實行這項計畫時，也有許多人持保留和懷疑態度，因他們認知的同時代德語歌劇的偉大傑作，僅有貝多芬(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)的《費黛里奧》(*Fidelio*, 1814)。從訪問可以看出，阿巴多對於在《費耶拉伯拉斯》中，舒伯特所寫的音樂部分滿是讚賞，他提到的缺點皆集中在庫柏維瑟劇本的對白上，因而在演出時，刪除修改了許多對白的部分，但也為此曾與導演意見相左，因導演認為每一句對白都很重要。這六場演出後，評論與報章雜誌大致都給予相當正面的評價，《法蘭克福廣訊報》(*Frankfurter Allgemeine Zeitung*)在 1988 年 5 月 11 日以大膽的標題聲稱演出：

⁵ Claudio Abbado, “Fierrabras Originalgetreu,” in *Fierrabras* CD Booklet, DG 427 341-2(CD), 70-71.

「對抗了歷史的批判：舒伯特的《費耶拉伯拉斯》被貝爾格豪斯和阿巴多勝利地拯救了」，⁶ 標題同時點出了《費耶拉伯拉斯》接受的歷史困境。維也納演出後的評論，不盡然都是正面，當然也有負面批評的聲音，阿巴多在訪問中也針對批評的聲音，提出了自己的看法：「你可以這樣說我們演出的不好，但你不應該反對舒伯特。」⁷ 他認為許多批判的角度在於「你看，大眾習慣穿這些鞋子或者特定的襯衫，它們總是一樣的，當您看到些新的東西，也應該對新的觀點，保持開放的態度。」⁸ 阿巴多認為，批判者不應仍是用舊的鞋子，也就是用習慣的框架，來評斷這部作品。阿巴多表示，舒伯特這部作品是一個不同於眾人習慣與印象中的歌劇，需要時間來讓大家都能接受和理解，而非如羅西尼的歌劇作品，輕巧淺顯具幽默感，可以立即且自然地被接受。⁹ 無論如何，維也納的演出帶起作品短暫的復興，不論研究上亦或是演出上皆然。

演出上有 2002 年蘇黎世和法蘭克福劇院合作的製作以及 2005 年蘇黎世劇院的製作。近期的首要製作，則是 2014 年的薩爾茲堡藝術節(Salzburger Festspiele)，由梅次馬赫(Ingo Metzmacher, 1957 生)指揮維也納愛樂的演出，著名導演史坦(Peter Stein, 1937 生)執導，歌手皆活躍於當今歌劇舞台，卡司陣容堅強，如飾演費耶拉伯拉斯的沙德(Michael Schade, 1965 生)等。在一篇 85 歲生日前夕的《薩爾茲堡新聞報》(Salzbürger Nachrichten)訪問中，指揮家哈農庫特(Nikolaus Harnoncourt, 1929 生)提及近年引起他興趣的演出，

⁶ Speidel, *Franz Schubert – Ein Opernkomponist? Am Beispiel des “Fierrabras,”* 335.

⁷ Speidel, *Franz Schubert – Ein Opernkomponist? Am Beispiel des “Fierrabras,”* 175.

⁸ Speidel, *Franz Schubert – Ein Opernkomponist? Am Beispiel des “Fierrabras,”* 175.

⁹ Speidel, *Franz Schubert – Ein Opernkomponist? Am Beispiel des “Fierrabras,”* 175.

其中之一便是薩爾茲堡藝術節的《費耶拉伯拉斯》，原來預計 2014 年薩爾茲堡藝術節是由他指揮，但因為健康緣故無法勝任，改由梅次馬赫指揮，哈農庫特表示曾與梅次馬赫一同討論演出細節，他並讚賞梅次馬赫做出自己個人的風格。¹⁰ 在此次演出之前，1989 年梅次馬赫便曾在布魯塞爾，以音樂會的形式指揮過這部歌劇。

今日可以找到的《費耶拉伯拉斯》有聲資料出版，有四種版本：第一個為 1959 年於伯恩(Bern)，由克雷(Hans Müller-Kray, 1908-1969)指揮的錄音，音樂經過刪減且沒有對白，這個錄音於 1994 年發行，2010 年再版。第二個為留聲機(DG)公司 1990 年發行，為 1988 年阿巴多指揮於維也納河畔劇院演出的現場實況錄音，但刪除了對白部分，2001 年再版；1988 年由奧地利電台(ORF)出版實況演出的 VHS，今仍未有正式的 DVD 發行。第三個為 2005 年由莫爾斯特(Franz Welser-Möst)指揮，於蘇黎世歌劇院的現場演出，由 EMI 以 DVD 的方式發行，導演為古特(Claus Guth)。這個製作以後設手法，於舞台上呈現一位作曲家（舒伯特），有台詞但不歌唱，作曲家角色如同導演般，將筆下的人物在舞台上推移調整，導演試圖以此種雙線條，即作曲家和原始劇情的情節安排，增加演出的可看性和戲劇性。第四個是 2015 年最新發行，2014 年薩爾茲堡藝術節實況演出 DVD，在此 DVD 中也收錄歌劇製作過程的紀錄。

第二節 《費耶拉伯拉斯》相關研究

針對《費耶拉伯拉斯》的相關研究，至今仍相當缺乏，早期提到此部歌劇的研究，

¹⁰ APA, "Für Harnoncourt ist Repertoire "ein Horror"", *Salzburger Nachrichten*, November 3, 2014. <http://www.salzburg.com/nachrichten/oesterreich/kultur/sn/artikel/fuer-harnoncourt-ist-repertoire-ein-horror-126620/> (accessed March 27, 2015)

大部分出現在舒伯特的傳記中。19 世紀由海爾伯(Heinrich Kreissle von Hellborn, 1812-1869)寫作的第一本舒伯特傳記裡，¹¹ 作者逐幕逐曲介紹《費耶拉伯拉斯》整個劇情的發展與概略的音樂設計，其中對於劇本對白多有批判，也質疑舒伯特處理標題英雄角色費耶拉伯拉斯，不若佛羅琳達角色刻劃的成功。這些觀點對於往後 20 世紀出版的舒伯特傳記，在《費耶拉伯拉斯》的論述方向上，不無影響。這些傳記裡，關於《費耶拉伯拉斯》的作品闡述，大致與海爾伯無異，但增加了一些形成歷史的交代，如舒伯特作品目錄(*Franz Schubert: thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge*)¹² 的編纂者德意曲(Otto Erich Deutsch, 1883-1967)在《舒伯特的文獻傳記》(*Schubert: A Documentary Biography*, 1947)中，提到了庫柏維瑟劇本的來源；¹³ 1958 年布朗的《舒伯特的評論傳記》(*Schubert: A Critical Biography*, 1958)說明了《費耶拉伯拉斯》的拼法由來等；麥凱《舒伯特傳記》(*Franz Schubert: A Biography*, 1996)和紐堡《舒伯特：其樂和其人》(*Schubert: The Music and The Man*, 1997)書中，¹⁴ 皆更進一步說明當時舒伯特創作的環境與條件，也提出作品未能上演的原因推論。從上述傳記中的描述可以發現，學者們對於《費耶拉伯拉斯》都有部分稱許的地方，有些學者如麥凱和布朗甚至認為，若能有機會於舞台演出，將會一改歷史予《費耶拉伯拉斯》的評價。

¹¹ Heinrich Kreissle von Hellborn, *The Life of Franz Schubert* (London: Longmans, Green, and Co., 1869): 293-307.

¹² Otto Erich Deutsch, *Franz Schubert: Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge* (Kassel: Bärenreiter, 1978)

¹³ Otto Erich Deutsch, *Schubert: A Documentary Biography*, tran. By Eric Blom (London: Dent, 1947).

¹⁴ Newbould, *Schubert: The Music and The Man*.

自 1920 年代起，始有學者針對舒伯特的歌劇創作進行研究，包括德語歌唱劇到舒伯特所有創作的舞台作品(Bühnenwerk)，如克羅特(Rudolfine Krott)和安德特(Walter van Endert)、金(Alexander Hyatt King)等人的文章。¹⁵ 然而，直到 1982 年的麥凱，都仍以舒伯特歌劇創作的統整性探討為研究方向，¹⁶ 而未有針對《費耶拉伯拉斯》單一作品的討論。1988 年，對於《費耶拉伯拉斯》是一個重要的年代，除了波拉克(Christian Pollack)編輯的《舒伯特舞台作品歌詞全集》(*Bühnenwerke: Kritische Gesamtausgabe der Texte*)出版，¹⁷ 也有波拉克另以專文討論舒伯特戲劇性作品問題的文章。¹⁸ 同年的 5 月開始，由阿巴多指揮於維也納河畔劇院的演出，帶起一股《費耶拉伯拉斯》的復興和舒伯特歌劇研究的風潮，其後，針對單一歌劇作品的研究開始出現，如 1995 年黑格(Birgit Heger)的論文，便是第一次以《費耶拉伯拉斯》為專題做討論。¹⁹ 1990 年留聲機唱片公司(Deutsche Grammophon)發行了 1988 年於維也納河畔劇院演出的實況錄音，其中附帶的唱片手冊，除了有導演詳實的說明每幕每景的詮釋細節外，麥凱也為文重述 1982 年文

¹⁵ 如 Rudolfine Krott, *Die Singspiel Schubert* (Wien: Musikwissenschaftliches Institut der Universität Wien, 1921); Walter van Endert, "Schubert als Bühnenkomponist," (Ph. D. Thesis for Leipzig Universität, 1925); Alexander Hyatt King, "Music for the Stage," in *Schubert: A symposium*, ed. G. Abraham (London: L. Drummond, 1947), 198-216. 此處文獻資料參考自 Speidel, *Franz Schubert – Ein Opernkomponist? Am Beispiel des "Fierrabras,"* 14-25.

¹⁶ Elizabeth Norman McKay, "Schubert as a Composer of Opera," in *Schubert Studies*, ed. Eva Badura Skoda and Peter Branscombe (New York: Cambridge University Press, 1982).

¹⁷ Franz Schubert, *Bühnenwerke: kritische Gesamtausgabe der Texte*, ed. C. Pollack (Tutzing, 1988). 此處文獻資料參考自 Speidel, *Franz Schubert – Ein Opernkomponist? Am Beispiel des "Fierrabras,"* 21.

¹⁸ Christian Pollack, "Problemstellungen zum dramatischen Schaffen Schuberts," in *Schubert durch die Brille 1* (Wien: Internationales Franz-Schubert-Institut, 1988). 此處文獻資料參考自 Speidel, *Franz Schubert – Ein Opernkomponist? Am Beispiel des "Fierrabras,"* 21.

¹⁹ Birgit Heger, "Fierrabras: Theatergeschichtliche Aspekte einer Oper der frühen Romantik," (Ph. D. Thesis for Wien Universität, 1995). 此處文獻資料參考自 Speidel, *Franz Schubert – Ein Opernkomponist? Am Beispiel des "Fierrabras,"* 24.

章的諸多論點，最終更進一步強調《費耶拉伯拉斯》過去的失敗與被遺忘，並非音樂本身的缺憾，而是 1820 年代德語歌劇的原罪，麥凱認為舒伯特欠缺的不是戲劇性營造的能力，而是一個可以發揮的舞台。²⁰ 2003 年布魯斯(Richard Douglas Bruce)的博士論文《舒伯特成熟的歌劇：一個分析的研究》(Schubert's Mature Operas: An Analytical Study)，又回到整體的舒伯特歌劇作品研究，²¹ 但以音樂的分析作為切入點，而不僅只是概略性的文字敘述。近年，關於《費耶拉伯拉斯》最新的研究資料是 2012 年出版，由史拜德(Liane Speidel)的所著《舒伯特，一位歌劇作曲家？以費耶拉伯拉斯為例》(*Franz Schubert – Ein Opernkomponist? Am Beispiel des “Fierrabras”*)，除了對過去所有研究文獻的整理外，也包含整個歌劇的接受史和指揮阿巴多等人的訪談，歷史內容與資料整理詳實，但卻缺少最根本的關於《費耶拉伯拉斯》音樂通盤分析。除了上述對於整部作品的概括性討論外，也有針對樂種和音樂敘述的問題、²² Melodram 的使用，²³ 或是手稿研究²⁴ 等不同面向的討論文獻。

從現今研究文獻，可以看出一個大致的共通點，即大多強調劇中部分的優點與特殊

²⁰ Elizabeth Norman Mckay, “Schubert’s Fierrabras: An Introduction,” In *Fierrabras* CD Booklet, DG 427 341-2 (CD), 1990.

²¹ Bruce Richard Douglas, “Schubert's mature operas: an analytical study,” (Ph. D. thesis for Durham University, 2003)

²² Brian Locke, ““Ever More Fearful Grows the Confusion”: Genre and the problem of musical narrative in Schubert’s Fierrabras,” in *The Unknown Schubert*, ed. Barbara Reul and Lorraine Byrne Bodley (Aldershot: Ashgate, 2008).

²³ Madeleine Häusler, “Das Melodram als Mittel der Durchkomposition in Schuberts “Fierrabras”,” (D 796), in *Schubert-Jahrbuch*, 1998 (Duisburg, 2000).

²⁴ Christine Martin, “Die Particell-Entwürfe zu Schuberts Fierabras und ihre Bedeutung für den Kompositionsprozeß der Oper,” In: *Schubert : Perspektiven*, Heft 1, (Stuttgart: Steiner, 2008).

之處，企圖為作品的負面歷史評價平反。從《費耶拉伯拉斯》演出情形和研究的現況，引起對於這部作品的三個疑問，也是本論文的研究動機，第一個是甚麼樣的時空環境，致使作品未能上演而被淡忘？第二個是舒伯特如何在《費耶拉伯拉斯》中，建構音樂戲劇結構？第三個是作品本身的缺憾亦或是時代潮流的改變，形成今日的評價？為期解決這三個疑問，本論文將於第二章說明《費耶拉伯拉斯》的形成歷史，包括當時維也納的歌劇環境與舒伯特的歌劇創作，以及《費耶拉伯拉斯》劇本、情節角色等相關討論；第三章將以編制類型來分析音樂戲劇結構，而非順序以單曲討論，企圖能有較整體的視野和角度呈現作品的特質；結語的第四章，則是回應本論文的標題，將從劇本與音樂、評價與接受，來為這部作品在歌劇史上定位。

本論文使用兩個樂譜版本，也是兩個今日可取得的《費耶拉伯拉斯》樂譜版本，一為舊舒伯特全集(*Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe*，後簡稱「舊全集」，縮寫為 SW)²⁵；一為新舒伯特全集(*Neue Ausgabe sämtlicher Werke*，後簡稱「新全集」，縮寫為 NSA)。²⁶「舊全集」為 1884 年到 1897 年間，由布拉姆斯和曼迪雀夫斯基(E. Mandyczewski)編輯，萊比錫(Leipzig)的 Breitkopf & Härtel 出版社出版（台灣稱大熊版），共 21 個系列，分為 33 冊，其中《費耶拉伯拉斯》為第 15 系列第 6 冊，於 1965 年由紐約的多美出版社(Dover

²⁵ Franz Schuberts Werke, *Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe*, ed. E. Mandyczewski, J. Brahms and others (Leipzig, 1884–97/R).

²⁶ Franz Schubert, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, ed. W. Dürr, A. Feil, C. Landon and others (Kassel, 1964–).「新全集」的資料來源，參考舒伯特新作品全集的官方網站，<http://schubert-ausgabe.de/> (accessed March 30, 2015).

Publications)再版。²⁷ 「新全集」為 1964 年開始，由杜爾(Walther Dürr)和費爾(Arnold Feil)編輯，卡賽爾(Kassel)的 Bärenreiter-Verlag 出版(台灣稱小熊版)，共 8 個系列 83 冊，《費耶拉伯拉斯》為第 2 系列第 8 冊，第一幕為 8a 冊於 2005 年出版，第二幕 8b 冊於 2007 年出版，第三幕 8c 冊於 2009 年出版，三部分有其評論報告(*Kritische Berichte*)說明樂譜修訂的細節，於 2011 年出版。²⁸ 「舊全集」出版的當時，缺少了今日製作作品全集時，被認為是必須要具備的評論與學術編輯。²⁹ 為了修正「舊全集」的缺失，《費耶拉伯拉斯》「新全集」的樂譜，根據舒伯特手稿，重新做了詳盡的考據與編輯，同時加上了由編輯者丹尼(Thomas Denny)和馬丁(Christine Martin)的前言，對劇本和作品形成的背景與來源，有著詳實的說明，為《費耶拉伯拉斯》提供了完整的作品背景資訊。另外，「新全集」附上庫柏維瑟的劇本和每一冊樂譜都有的附錄「歷史譜稿與相關版本」(*Quellen und Lesarten*)³⁰。整體來說，「新全集」的樂譜提供相當完整的資訊，且細節處也處理得相當仔細，包括附上小節數、每頁樂器的標示等，但針對《費耶拉伯拉斯》的標題拼法並未統一，在「新全集」樂譜標題和樂譜內角色表使用的拼法為 **Fierabras**，僅一個 r，但在丹尼所寫的前言中，除了引用其他來源資料外，皆為 **Fierrabras**，兩個 r 的拼法，用法未能統一且也未加以說明。針對拼法的不同，布朗的舒伯特傳記中曾指出，在 19 世紀庫柏維瑟的劇本和舒伯特手稿中，皆是使用兩個 r 的拼法，但 20 世紀《葛羅英辭典》中

²⁷ 參考自 [http://imslp.org/wiki/Franz_Schubert's_Werke_\(Schubert,_Franz\)](http://imslp.org/wiki/Franz_Schubert's_Werke_(Schubert,_Franz)) (accessed March 30, 2015).

²⁸ 參考自 <http://schubert-ausgabe.de/> (accessed March 30, 2015).

²⁹ 參考自 <http://schubert-ausgabe.de/en/about-us/history/> (accessed March 30, 2015).

³⁰ 「歷史譜稿與相關版本」為說明這部作品所有原稿的保存狀況，和後人修改與編訂的情形。

僅使用一個 r，³¹ 德意曲的著作中也是使用一個 r，布朗認為乃因費耶拉伯拉斯的名字源自西班牙文，其拼法僅有一個 r，意為吹牛的人(Braggart)或者自誇者(Boaster)，即便如此，布朗認為應使用庫柏維瑟和舒伯特的拼法較為適當。根據布朗的考證和「新全集」附上的劇本抄本照，以及近期的演出和參考文獻，大多採取兩個 r 的拼法，因此本文中也以兩個 r 的拼法(Fierrabras)表示。³² 在本論文中，主要使用「新全集」樂譜，然在部分章節處，使用「舊全集」樂譜，是希望藉由兩個不同樂譜版本的對照，得以看見造成其中的差異和轉變的原因。

在劇本方面，「新全集」的前言，提及現存的兩個劇本抄本，分別由不同的抄寫員(Kopisten)，於不同的時間所抄寫，現存放在不同的圖書館。因此，以圖書館的縮寫作為辨別不同劇本抄本的簡稱，一個存放在維也納的奧地利國家圖書館(Österreichische Nationalbibliothek Wien，縮寫為 Önb-Libretto，本文於後簡稱 Önb 版)，另一個存放於維也納市立圖書館(Wiener Stadt- und Landesbibliothek，縮寫為 Wst-Libretto，本文於後簡稱 Wst 版)。³³ 本論文在部分章節討論時，將藉由這兩不同時期劇本的對照，呈現劇作家原始想法與作曲家詮釋之異同。

³¹ 此處的《葛羅芙辭典》應為舊版，因《新葛羅芙線上音樂辭典》已改為兩個 r。

³² Maurice Brown, *Schubert: A Critical Biography* (London: Macmillan, 1958), 131-132.

³³ 縮寫方式參考自 Thomas A. Denny, *Vorwort zu Fierabras in Neuen Schubert-Ausgabe*, (Kassel: Bärenreiter), XV-XVI.

第二章 《費耶拉伯拉斯》的形成歷史

第一節 十九世紀初維也納的歌劇環境

沒有任何一個歐洲的城市，有如維也納一般，劇院的角色位居整個城市社交和政治生活的中心。除了有兩座在 18 世紀中期以前，便開始運作的宮廷劇院(Hoftheater)，凱特納門劇院(Kärntnertortheater)和城堡劇院(Burgtheater)外，18 世紀中期後，在維也納郊區又有四間劇院陸續落成，分別為 1769 年的李奧波城劇院(Theater in der Leopoldstadt)、1787 年的維登劇院(Theater auf der Wieden)、1788 年的約瑟夫城劇院(Theater in der Josefstadt)和 1801 年建立至今仍在運作的維也納河畔劇院(Theater an der Wien)，³⁴ 到了 19 世紀前半，這些劇院依舊是相當重要的城市文化中樞，其中又以宮廷劇院在歌劇演出與歷史發展上最為重要。³⁵ 兩座宮廷劇院分別是 1708 年落成的凱特納門劇院，和 1741 年落成，位在米謝勒廣場(Michaelerplatz)的城堡劇院。³⁶ 到了 19 世紀，城堡劇院主要演出戲劇，而凱特納門劇院則以演出歌劇為主（以下所稱宮廷劇院，皆指凱特納門劇

³⁴ Raymond Erickson, *Schubert's Vienna* (New Haven: Yale University Press, 1997), 219-220.

³⁵ 郊區的劇院大多上演一些輕鬆的、規模較小的德語歌唱劇和滑稽劇，除了維登劇院在施卡耐德(Emanuel Schikaneder, 1751-1812)主導期間仍盡力維持正規歌劇劇目的上演，待爾後施卡耐德離開維登劇院到新建的維也納河畔劇院，劇院雖然曾首演貝多芬的歌劇《費黛里奧》和貝多芬的音樂會，但除此之外未能有一致的藝術方向，其他劇院如李奧波劇院幾乎很少演出完整的歌劇，約瑟夫城劇院則直到 1830 年代前，並非歌劇上演的重要舞台。參考自 Herbert Seifert, et al. "Vienna." *The New Grove Dictionary of Opera*. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, <http://0-www.oxfordmusiconline.com.opac.lib.ntnu.edu.tw/subscriber/article/grove/music/O905465>. (accessed March 25, 2015)

³⁶ 在 18 世紀時，兩座宮廷劇院皆上演歌劇、芭蕾舞和話劇(Schauspiel)。

院)。³⁷ 一如 18 世紀，19 世紀初的宮廷劇院，仍以演出義語歌劇為主，義語歌劇仍舊受到大眾的喜愛。當 1816 年 11 月，羅西尼(Gioachino Rossini, 1792-1868)的歌劇《幸運的欺騙》(*L'inganno felice*, 1812)第一次在凱特納門劇院上演後，維也納吹起一發不可收拾的羅西尼旋風。到了 1821 年，拿坡里聖卡羅劇院(Teatro San Carlo)的經理人巴巴牙(Domenico Barbaja, 1777-1841)，來到維也納經營凱特納門劇院時，更推波助瀾維也納的羅西尼熱，這段期間也正是舒伯特創作最多歌劇的時期。英國評論者赫曼斯(Edward Holmes, 1799-1859)於 1827 年來到維也納時，描述了當時羅西尼風潮的盛況：「在維也納的人們都為羅西尼瘋狂，且不僅只為羅西尼瘋狂，甚至是他最糟糕的模仿者。」³⁸ 這股羅西尼熱，壓縮到了本來就在義語歌劇與法語歌劇間，夾縫求生存的德語歌劇。在羅西尼歌劇的大軍壓迫下，1820 年代德語歌劇仍僅作為劇院的補充劇目之用，即便 1821 年 12 月韋伯(Carl Maria von Weber, 1786-1826)的《魔彈射手》(*Der Freischütz*, 1821)在凱特納門劇院的維也納首演，獲得極大的成功，也未能改變這個情形。維也納的劇院圈形成一種「媚外」的態度，也引發了一場顯見的衝突，即多數擁護羅西尼與義語歌劇和部分支持韋伯與德語歌劇的陣營形成對立。³⁹ 在這樣的環境下，德語歌劇受到當時流行的浪漫主義文學的鼓舞與影響，開始有意識地運用中古騎士傳說中，比較嚴肅一面的題材，來突破德語歌唱劇原本的框架，試圖建立一個能與義語和法語歌劇分庭抗禮的德語歌劇新典範。霍夫曼(E. T. A. Hoffmann, 1776-1822)和史波爾(Louis Spohr, 1784-1859)，如同

³⁷ Speidel, *Franz Schubert – Ein Opernkomponist? Am Beispiel des “Fierrabras,”* 29-31.

³⁸ Mckay, “Schubert as a Composer of Opera,” 88.

³⁹ Mckay, “Schubert as a Composer of Opera,” 88.

韋伯和舒伯特，也持續創作德語歌劇，並企圖在傳統上大多是由多愁善感，或是喜劇的情節所主宰的德語歌唱劇中，去尋找並建立一個莫札特和貝多芬式的典範，有效提升有對白媒介的歌劇，能適當表現浪漫的英雄和騎士主題。⁴⁰ 但從這個期間，史波爾僅有兩部作品於維也納上演，⁴¹ 可以看到，這種不同於傳統輕巧的德語歌唱劇，以較大型規模與嚴肅內容呈現的德語歌劇，似乎仍未能引起廣大維也納觀眾的共鳴。

當 1823 年 10 月 25 日，韋伯受凱特納門劇院委託創作的第二部歌劇，大型的英雄浪漫歌劇《尤莉安特》(*Euryanthe*, 1823)，在擁護德語歌劇的萬眾期待下，卻以失敗收場，使得德語歌劇再次墜入深淵。舒伯特在 1823 年，寫給修伯(Franz von Schober, 1796-1882)的信中，也提到他的擔憂與無奈：

我的兩部歌劇情況不樂觀。庫柏維瑟一離開劇院，韋伯的尤莉安特演出結果不理想，非常不受歡迎，我認為是必然的。這些情況，和近來帕菲 (Palfy, 公爵) 與巴巴牙間的分裂，讓我對於我的歌劇 (上演) 幾乎不抱期望。順帶一提，這實在是命運無情的打擊，所有的事情發展至今，都令人難以置信的糟糕。⁴²

之後的發展證實了舒伯特的擔心，韋伯《尤莉安特》的失敗導致劇院對演出類似題材的德語歌劇，抱持保留的態度，也影響了舒伯特第二部大型英雄浪漫歌劇《費耶拉伯拉斯》的上演。

⁴⁰ Thomas Denny, "Schubert's Operas: The Judgment of History?" in *The Cambridge Companion to Schubert*, ed. Christopher H. Gibbs (New York: Cambridge University Press, 1997), 225.

⁴¹ 1818 年在維也納河畔劇院上演的《浮士德》(*Faust*, 1816)，和 1821 年在凱斯特門劇院上演的《策米爾與安佐爾》(*Zemire und Azor*, 1819)。

⁴² 自 Waidelich, "Schuberts Ambitionen als Musikdramatiker im Spiegel zeitgenössischer Dokumente," 106.

第二節 舒伯特的歌劇創作概覽

1829年，舒伯特的好友兼長期的資助者史邦(Joseph von Spaun, 1788-1865)為舒伯特所寫的悼文中，回憶自己在1812年領著年僅15歲的舒伯特，到宮廷劇院（凱特納門劇院）觀看歌劇演出的經驗：

除了一個好的歌劇，舒伯特在15歲時已創作很多作品。舒伯特第一次看的歌劇是維格的《孤兒院》(*Das Waisenhaus*)，舒伯特對於這個年輕的藝術家，感到興趣；接著他也觀賞了由歌手米爾德(Milder)、佛格(Vogl)和維艾米勒(Weinmüller)共同演出的大型歌劇，維格的《瑞士家庭》(*Schweizerfamilie*)。晚一點的史波替尼的《女祭司》也是由他們演出，表現出不一樣的深沉柔軟，另外仍有葛路克的《在陶利德的伊芙潔妮》。這些歌劇震撼著舒伯特的內心深處，使其感動落淚。難忘的是，舒伯特總會在這些對演出印象深刻的夜晚，拿出所有葛路克的樂譜來學習。舒伯特對此充滿著愉快的感覺，但隨即又會感覺悲傷，擔憂著這些美好的時光是否終將消失？⁴³

從上述的回憶，可以看見舒伯特對於歌劇的喜愛，甚至是熱衷學習，舒伯特自己似乎有種做為戲劇音樂創作者的感覺，並從許多志趣相投的朋友和老師獲得了鼓勵，因此舒伯特為一位作曲家的職業生涯，直到1824年為止，花費許多精力於創作歌劇此樂種上。舒伯特現存為戲劇音樂創作的作品（包括完成和未完成），將近二十部之多，其中有八部已完成的歌劇，其他從規模較短小的滑稽劇(Posse)到具有野心的大型英雄浪漫歌劇皆有。

丹尼將舒伯特的歌劇創作分為三個時期，其中以1819-1823年間的第二個時期，在風格與規模上最趨成熟：⁴⁴（一）青少年時期(1811-1816)、（二）危機的年代(1819-1823)、（三）生命最後兩年(1826-27)。

⁴³ Waidelich “Schuberts Ambitionen als Musikdramatiker im Spiegel zeitgenössischer Dokumente,” 96.

⁴⁴ Denny, “Schubert’s Operas: The Judgment of History?” 226.

舒伯特於青少年時期便開始嘗試創作歌劇，他的歌劇老師為薩里埃利(Antonio Salieri, 1750-1825)，一周二次的課程持續了四年，直到 1817 年為止。在這段期間，舒伯特完成了兩個版本的三幕魔法歌劇《撒旦的行宮》、兩個獨幕的德語歌唱劇《四年的崗哨》(*Der vierjährige Posten*, D190)和《費爾納多》(*Fernando*, D220)，另外還有兩幕的德語歌唱劇《薩拉曼卡的朋友們》(*Die Freunde von Salamanka*, D326)以及以歌德(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832)劇本創作的三幕德語歌唱劇《克勞狄娜》(*Claudine von Villa Bella*, D239)。這些早期的德語歌唱劇（一部或者多部可能是為了家庭劇院(Haustheater)的私人演出而作）皆沒有在專業的劇院公開演出，⁴⁵ 但這些非公開的演出，也為舒伯特累積歌劇創作經驗，這也是薩里埃利除了創作歌劇的指導外，給予舒伯特的實質幫助。

1816 年，舒伯特離開父親的學校，專心從事創作，以一個專業作曲家維生。到 1819 年的三年間，舒伯特創作重心不在歌劇，但因在此時期結識了一群宮廷劇院的歌手，搭起與維也納劇院生活的連結。這些歌手們激發出舒伯特最重要的聲樂音樂作品，並且也在往後為舒伯特演出並推廣其歌劇作品，其中最知名的人物，便是 1817 年舒伯特透過好友修伯認識的男中音佛格(Johann Michael Vogl, 1768-1840)。佛格透過演出舒伯特歌劇的經驗，見證舒伯特早期歌劇特色，是舒伯特不可或缺良師益友和贊助者，即便在舒伯特死後，仍有很長一段時間，他是舒伯特歌曲最佳的詮釋者。⁴⁶ 除了歌手外，這期間

⁴⁵ Denny, “Schubert’s Operas: The Judgment of History?” 227.

⁴⁶ Waidelich, “Schuberts Ambitionen als Musikdramatiker im Spiegel zeitgenössischer Dokumente,” 98.

也結識了往後對推廣舒伯特歌劇作品不遺餘力的胡坦貝倫納(Joseph Hüttenbrenner, 1796–1882)，他後來成為舒伯特私人的助理，留下許多歷史文獻，見證了舒伯特的歌劇創作，從這些文獻中也可看見舒伯特作為一個歌劇作曲家的觀點和選擇，以及他亟欲建立歌劇事業的企圖和野心。⁴⁷

1819年，舒伯特接到凱特納門劇院第一個委託創作，完成的作品為《孿生兄弟》(*Die Zwillingsbrüder*, D647)，是一部獨幕的有音樂滑稽劇(Farce with music/Posse)，佛格扮演裡面的主角—孿生兄弟。該劇於1820年6月首演，一共演出六次，大約是當時上演的平均次數。⁴⁸ 1819年到1823年的五年間，是舒伯特歌劇創作快速發展成熟的階段，在他的歌劇作品首次於維也納的劇院上演後，當地和其他城市的音樂報章，也開始報導舒伯特作品的演出和接下來的舞台創作計畫。1820年6月17日《維也納大眾音樂日報》(*Wiener Allegemeine musikalische Zeitung*)有著關於《孿生兄弟》的評論：

……它證明作者有一個具天分的腦袋，充滿力量和創造力，是一大優點，因為其他所有都可以在劇中成功達到；它同時也證明了，舒伯特先生營造悲劇能力更甚喜劇。……舒伯特先生過於專注在歌詞細節上，將它與聽者皆不間歇被轉調追趕，沒有休息的地方；他企圖藉由音樂本身演繹出歌詞語彙的意涵，而非單透過作品中角色的言語對話來傳達。⁴⁹

同年的10月4日，《萊比錫大眾音樂日報》(*Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung*)

⁴⁷ Waidelich, “Schuberts Ambitionen als Musikdramatiker im Spiegel zeitgenössischer Dokumente,” 102-103.

⁴⁸ Brian Newbould, *Schubert the Music and the Man* (California: University of California Press, 1997), 165.

⁴⁹ Waidelich, “Schuberts Ambitionen als Musikdramatiker im Spiegel zeitgenössischer Dokumente,” 100.

寫到：「一個田園優美的素材，非常合年輕作曲家的個性，擴大更多的滿足...。」⁵⁰ 從報章的報導可以看出，這個第一部上演作品的風格，也將成為舒伯特往後歌劇的特色之一。舒伯特在凱特納門劇院主要擔任聲樂指導工作，但也同時和劇院的劇作家合作，甚至為其他劇院演出的委託創作，如 1820 年 8 月於維也納河畔劇院首演，以霍夫曼(Georg von Hofmann, 1771-1845)劇本創作的 Melodram 《魔琴》(*Die Zauberharfe*, D644)，這部作品與 6 月首演的《孿生兄弟》，是僅有的兩部在舒伯特生前得以上演的舞台作品。在采里斯(Zseliz，今位於斯洛伐克)的艾斯特哈奇公爵(Johann Karl Esterhazy)⁵¹ 形容《孿生兄弟》：「舒伯特以一個小的第一部歌劇達到榮耀，但還沒站上帕那索山(Parnasses)頂峰。」隨後，又形容《魔琴》為一個充滿奇觀的歌劇，是在維也納的一部美麗音樂創作。⁵²

雖然有了兩部作品上演，但皆非正式的德語歌劇創作。舒伯特在這期間以歌劇(Oper)或德語歌唱劇(Singspiel)為題的嘗試，有四部未完成，完成的卻未能上演，它們是獨幕德語歌唱劇《陰謀者》(*Die Verschworenen*, D787)，劇本出自卡斯特利(Ignaz von Castelli, 1780-1862) 改編古希臘喜劇作家阿里斯托芬尼(Aristophane)的《軍隊解散》(*Lysistrata*)，以及兩部三幕的大型歌劇《阿方索和艾斯特拉》(*Alfonso und Estrella*, D732)和《費耶拉伯拉斯》。

⁵⁰ Waidelich, “Schuberts Ambitionen als Musikdramatiker im Spiegel zeitgenössischer Dokumente,” 100.

⁵¹ 舒伯特在 1818 年的夏天，短暫的為艾斯特哈奇公爵家族的家庭教師，教授公爵女兒鋼琴和作曲。

⁵² 參考自 Waidelich, “Schuberts Ambitionen als Musikdramatiker im Spiegel zeitgenössischer Dokumente,” 100.

《阿方索和艾斯特拉》劇本為舒伯特的摯友修伯所寫，修伯自己卻形容「如此一個悲慘的，不成功的混合的劇本，即便是天才如舒伯特仍無法賦予使它復生。」⁵³ 這也是佛格對於此劇劇本的批評，認為劇本非常糟糕，根本不適宜作為歌劇演出，並認為舒伯特不應該為此創作。⁵⁴ 劇本題材融合當時流行的騎士類型故事，包含愛情故事與戰爭場景，並加入許多靜態的田園元素，但靜態田園場景對於應具舞台動作效果的騎士戲劇(Ritterdrama)，卻顯得過多，且令人容易膩煩，使得應有的戲劇性淤塞。⁵⁵ 這部作品最終沒能在凱特納門劇院上演，胡坦貝倫納的一篇文章中提到，劇本有提交審查並且通過，因此是被允許上演的，但官方卻在最後選擇不演出，胡坦貝倫納認為，除了劇本的缺陷，導致整齣歌劇對比性張力不足和不適宜演出的批評外，或許佛格的離開（1822年11月30日與凱特納門劇院的合約終止），也有很大的影響，因舒伯特是以佛格為標準，設計出國王佛洛黎雅(Frolia)角色的音樂部分。⁵⁶

在《阿方索和艾斯特拉》之後，舒伯特和劇作家卡斯特利創作了《陰謀者》，劇本在審查時被糾正改為《家庭的戰爭》。卡斯特利為維格《瑞士家族》的劇作家，不同於過去創作的幽默喜劇類型劇本，卡斯特利在《陰謀者》裡加入多愁善感和柔軟的元素，將古希臘原作轉為德文，並將時間設定為十字軍東征的時代。1897年，漢斯力克(Eduard

⁵³ Denny, "Schubert's Operas: The Judgment of History?" 230.

⁵⁴ Waidelich, "Schuberts Ambitionen als Musikdramatiker im Spiegel zeitgenössischer Dokumente," 101.

⁵⁵ Denny, "Schubert's Operas: The Judgment of History?" 230-231.

⁵⁶ Waidelich, "Schuberts Ambitionen als Musikdramatiker im Spiegel zeitgenössischer Dokumente," 103.

Hanslick, 1825-1904)看了此部作品在宮廷劇院的新製作演出後，於《新自由報》(*Die Neue Freie Presse*)上發表了評論：

關於這部歌劇並沒有甚麼新的東西；誰不是已經知道而愛它呢？騎士的勇氣，溫柔的奉獻，戀愛的逗弄和淘氣的幽默—所有都生動和閃動在音樂中，以其天真的親切和熱誠，較近期許多音樂戲劇都更好且恆久。⁵⁷

漢斯力克對於這部作品的喜愛溢於言表，可惜它也未能在舒伯特生前獲得演出的機會，但 1861 年首演後，在往後數十年間深受喜愛，成為當時除了莫札特和洛欽(*Gustav Albert Lortzing, 1801-1851*)的作品外，仍保留在演出劇目內的德語歌唱劇。⁵⁸

1823 年 5 月，舒伯特開始創作下一部歌劇，主角是一個年輕的騎士魯迪格，但僅留下兩首單曲的草稿。⁵⁹ 作品雖未完成，但與接下來 5 月底開始創作的《費耶拉伯拉斯》有許多相同和相互呼應之處。⁶⁰ 從 1823 年的春天開始到秋天，舒伯特完成了一部大型的英雄浪漫歌劇(*Heroisch-Romantische Oper*)《費耶拉伯拉斯》，也是舒伯特最後一部完成的歌劇，與前兩部作品相同，劇本也採用了中古騎士傳說故事，作為主要情節。「我在這裡生活得很簡單，勤奮的散步，努力寫我的歌劇，和讀史考特的作品。」⁶¹ 這是舒伯特在 1823 年 8 月 14 日寫給摯友修伯的一封信，那部「我的歌劇」正是《費耶拉伯拉斯》。

⁵⁷ Mckay, "Schubert as a Composer of Operas," 89.

⁵⁸ Mckay, "Schubert as a Composer of Operas," 89-90.

⁵⁹ Elizabeth Norman Mckay, *Franz Schubert: a Biography* (New York: Oxford University Press, 1996), 170.

⁶⁰ Mckay, *Franz Schubert: a Biography*, 170.

⁶¹ Waidelich, "Schuberts Ambitionen als Musikdramatiker im Spiegel zeitgenössischer Dokumente," 105.

1819 年，約瑟夫·胡坦貝倫納建議當時二十歲的弟弟海利西·胡坦貝倫納(Heinrich Hüttenbrenner, 1799-1830)：「你現在要關心的，是為舒伯特寫一個歌劇劇本……你的名字將會被全歐洲認識。」⁶² 海利西最終沒有替舒伯特寫作歌劇劇本，反倒是另一位舒伯特畫家好友李奧波·庫柏維瑟(Leopold Kupelwieser)的哥哥，約瑟夫·庫柏維瑟(Joseph Kupelwieser, 1791-1866)⁶³ 替舒伯特寫了劇本，而為全世界所認識。李奧波為舒伯特的摯友，活躍於舒伯特圈(Schubertiade)的各式場合，並繪製了多幅舒伯特和當時舒伯特圈生活樣貌的畫作，這些畫作至今仍是畢德麥雅時期重要的代表作，因此，今日提到庫柏維瑟，想到的都是畫家庫柏⁶⁴。相形之下，雖然時任多處歌劇院的秘書、總監的劇院庫柏，如今卻為世人遺忘，唯一留名的，便是為舒伯特創作的《費耶拉伯拉斯》劇本。

1821 年庫柏維瑟就任宮廷劇院秘書，⁶⁵ 同時也從事翻譯、劇作家(Theaterdichter)和歌劇劇作家(Librettist)的工作。1822 年 6 月 1 日成為扶植德語歌劇發展的音樂委員會委員，也因為任職劇院職務關係，庫柏維瑟得以經驗各種歌劇的製作。⁶⁶ 根據庫柏維瑟自

⁶² Waidelich, “Schuberts Ambitionen als Musikdramatiker im Spiegel zeitgenössischer Dokumente,” 99. 安塞姆·胡坦貝倫納(Anselm Hüttenbrenner, 1794-1868)是舒伯特的作曲家好友，約瑟夫和海利西(Heinrich Hüttenbrenner, 1799-1830)都是他的弟弟。海利西為格拉茨大學的法學教授，也創作抒情詩，舒伯特曾將海利西的詩作譜成作品，如藝術歌曲《山丘上的少年》(*Der Jüngling auf dem Hügel*, D702)。海利西的生平參考自維基線上百科 http://de.wikipedia.org/wiki/Heinrich_H%C3%BCttenbrenner (accessed 9 April, 2015).

⁶³ 1791 年 1 月 14 日生於維也納，1866 年 2 月 2 日逝世於維也納，為家中的長子。Rita Steblin, *Die Unsinnsgesellschaft: Franz Schubert, Leopold Kupelwieser und ihr Freundeskreis* (Wien: Böhlau, 1998), 98.

⁶⁴ 當時人稱李奧波·庫柏維瑟為畫家庫柏，約瑟夫為劇院庫柏。Volker Mertens, “Heldenmut, Freundestreue und Grosse Gefühle – Schuberts Fierrabras: Die Entdeckung des Mittelalters für die Opernbühne,” in *Salzburger Festspiele Programmhefte*, 2014, 88.

⁶⁵ 當時秘書的工作，相當於現在歌劇院中 Dramaturg 的職位。

⁶⁶ Speidel, *Franz Schubert – ein Opernkoponist? Am Beispiel des "Fierrabras,"* 80.

己的回憶，1822年他開始創作《費耶拉伯拉斯》的歌劇劇本，在此之前，沒有過任何寫歌劇劇本的經驗，這是庫柏維瑟的處女作。在劇院的工作，同時見識到了維也納的羅西尼風潮，和當時義大利歌手的狂妄，⁶⁷ 這也為之後離開凱特納門劇院職留下伏筆。1823年11月9日，庫柏維瑟辭掉了凱特納門劇院的工作。⁶⁸ 於今，未有留下舒伯特與劇作家庫柏維瑟的任何通信，因而無從了解兩人合作和互動的軌跡，但從舒伯特創作的習慣、留下的總譜速記(Particell-Entwurf)，⁶⁹ 與其他友人間（包括庫柏維瑟的弟弟）的通信，以及當時期刊報章的報導，乃至庫柏維瑟的回憶，仍可大略拼湊出整齣歌劇的創作過程。

「劇本是1822年由宮廷劇院總監—巴巴牙委託約瑟夫·庫柏維瑟的創作（當時庫柏維瑟是約瑟夫城劇院的秘書，我資訊的來源），並獲得一筆大額的酬勞。」⁷⁰ 這是在19世紀出版的最早的舒伯特傳記中，海爾伯對於《費耶拉伯拉斯》創作起源的說明。日後大部分的研究資料都同樣延續此說法，認為《費耶拉伯拉斯》是一部委託創作的作品。⁷¹ 但是，海爾伯在庫柏維瑟「委託」說法後面，還有補充說明，卻被許多人忽略：「兩

⁶⁷ Speidel, *Franz Schubert – ein Opernkoponist? Am Beispiel des "Fierrabras,"* 80.

⁶⁸ 在新作品全集前言提到的日期為1823年11月9日，史拜德為1823年10月9日，本文以新作品全集的日期標示。

⁶⁹ 譯名參考自 Hermann Danuser, 《《大地之歌》之形成歷史與原始資料》(Gustav Mahler: Das Lied von der Erde), 羅基敏 譯 (台北: 信實文化, 2011), 90.

⁷⁰ Heinrich Kreissle von Hellborn, *The life of Franz Schubert* (London: Longmans, Green, and Co., 1869): 293-294.

⁷¹ Brigitte Massin, *Franz Schubert* (Paris: Fayard, 1977), Elizabeth Norman McKay, *Fierrabras*, in Grove Music Online, Arthur Hutchings, *Schubert* (London: J. M. Dent, 1973)等著作，皆說明作品源起為委託創作，參考自 Denny, Vorwort zu *Fierabras*, IX.

年後，當整個巴巴牙的管理團隊解散，沒有任何關於這部歌劇的演出，也沒有支付劇本的酬勞。」⁷² 亦即是，海爾伯對庫柏維瑟的說法存疑。事實上，至今依舊未能找到委託相關文獻資料，如合約等佐證，因此無法確認雙方的委託關係。即便如此，當時的報章期刊卻有多次有關《費耶拉伯拉斯》演出訊息的報導，一篇 1822 年 9 月 21 日，由維也納記者為柏林的《同伴》(*Der Gesellschafter*)的報導提到韋伯、維格與舒伯特等人，都將以對祖國的愛，為凱特納門歌劇院，創作新的歌劇作品。⁷³ 舒伯特的名字，出現在這些已於凱特納門劇院上演過德語歌劇的作曲家之中。⁷⁴ 劇本最後於 1823 年 8 月 19 日獲得批准通過，因此，可以將這個「委託」解釋為巴巴牙或劇院的委員會接受了這個劇本，並在 1823 年的春夏間，決定了上演《費耶拉伯拉斯》的計畫。

1823 年 5 月，舒伯特開始創作《費耶拉伯拉斯》，並在總譜手稿上，仔細地在每一幕的開頭和結束標註日期，總共有五個日期，每幕開始與完成的時間整理於下【表 2-4-2-1】，最後完成的序曲，日期為 1823 年 10 月 2 日。⁷⁵

⁷² Hellborn, *The life of Franz Schubert*, 293-294.

⁷³ 參考自 Denny, *Vorwort zu Fierabras*, X.

⁷⁴ 當時在凱特納門劇院上演的德語歌劇，是由歌劇委員會所遴選。這個委員會的成立，為巴巴牙與官方協商延長租約的結果，因此劇院必須每年皆有上演德語歌劇，委員會的功用，便是為巴巴牙提供演出劇目的參考。從委員會成立目的與運作，回頭來看庫柏維瑟口中的「委託」，可以推測巴巴牙或許對於舒伯特的創作有興趣，但沒有任何實際的協定。一個證明是，今日留存的最後的劇本抄本（*Kopisten*）*Wst* 版劇本，抄本的簽名為 *Gr.*，這個抄寫員為當時宮廷劇院經常性配合的抄寫員，這個 *Wst* 版劇本，最後由劇院方面送交審查。在 1818 年到 1823 年間，簽名為 *Gr.* 的抄寫員為宮廷劇院抄寫十部歌劇劇本，包括舒伯特的《孿生兄弟》、韋伯《尤利安特》、羅西尼《奧泰羅》、《穆罕穆德二世》(*Maometto II*)、威格(*Joseph Weigl*)《夜鶯與烏鴉》(*Nachtigall und Rabe*)、《巴利的陷落》(*Baals Sturz*)、《鐵門》(*Die eiserne Pforte*)、克羅策(*Conradin Kreutzer*)《寇迪里亞》(*Cordelia*)。參考自 Denny, *Vorwort zu Fierabras*, XI.

⁷⁵ 參考自 Denny, *Vorwort zu Fierabras*, XIX-XX.

【表 2-4-2-1】手稿日期與每幕創作時間對照

時間	幕
5.25-5.30	I
5.31-6.5	II
6.7-9.26	III 和全曲修訂
10. 2	序曲

從【表 2-4-2-1】來看，有將近三百頁的管弦樂樂譜，或者說幾乎接近兩小時的音樂，舒伯特僅用了 12 天便完成。完成總譜草稿後，舒伯特接下來進行配器的草擬，做法是照順序，連續地從第一幕一路做到第三幕。在 6 月底到 9 月中間，舒伯特帶著他的歌劇手稿，來到上奧地利找他的朋友佛格(Johann Michael Vogl)，並於 8 月 14 日寫信給修伯，「我努力寫我的歌劇」。自上奧地利返回維也納後，在 9 月 26 日完成他的樂譜修訂，隨後仍陸續有修改。配器方面，舒伯特沒有做根本上的調動，大都以原始的概念與方向進行，偶爾做小細節上的調整，但歌劇其他部分的修訂較多，有插入新的段落或者刪除原來的頁數。在修訂完三幕的配器後，10 月 2 日舒伯特開始創作序曲，由於手稿已經遺失，僅能從留下的 116 小節的總譜速記(Parcell-Entwurf)發現，序曲的發展部在速記中已有大致的輪廓。⁷⁶

1823 年 9 月，克羅策(Konradin Kreutzer, 1780-1849)寫給史波爾的信裡，表示期待在維也納上演的舒伯特歌劇。⁷⁷ 同年 10 月 19 日《維也納大眾劇院報》的報導中，宣告了演出的消息：「近日……凱特納門劇院將上演，眾所注目舒伯特的第一部大型歌劇—費

⁷⁶ 參考自 Denny, Vorwort zu *Fierabras*, XIX-XX.

⁷⁷ Denny, Vorwort zu *Fierabras*, XI.

耶羅伯拉斯(Fierobras)」，⁷⁸ 之後，10月25日韋伯《尤莉安特》在凱特納門劇院的首演，並未獲得好評，11月9日庫柏維瑟離開了凱特納門劇院的職務，一連串不利於《費耶拉伯拉斯》上演的發展，終至11月29日由《維也納大眾劇院報》宣告：「費耶羅伯拉斯(Fierobras)暫時不會上演。」⁷⁹ 接下來一年，劇院陷入財務危機，巴巴牙於1825年離開後，《費耶拉伯拉斯》上演的可能，亦隨之消逝。

譜寫完《費耶拉伯拉斯》之後，舒伯特持續著嘗試歌劇創作，1825年夏天，舒伯特的畫家朋友史溫德(Moritz von Schwind)告訴舒伯特，詩人葛利帕策(Franz Grillparzer)為貝多芬所寫的劇本《梅魯希納》(*Melusina*)，有機會可以交由舒伯特譜曲，但最終詩人賣掉了他的版權，計畫便不了了之。⁸⁰ 1827年秋天，舒伯特來到格拉茲(Graz)，與當地的劇院談委託創作一部新的歌劇《葛萊先的公爵》(*Der Graf von Gleichen*, D918)，並將《阿方索與艾斯特拉》列入協商的條件中。⁸¹ 奇特的是，鮑爾菲爾德(Eduard von Bauernfeld)的劇本當時已被維也納的劇本審查拒絕，很可能因為其中有重婚的議題，但舒伯特仍繼續創作，或許此種違抗可以回應在維也納劇院生活的那些絕望，也可能舒伯特以實用主義概念，覺得這樣的劇本可以找到更廣大德國市場的接受。⁸² 舒伯特終於還是未能完成這部作品，僅留下草稿便辭世。

⁷⁸ 報導的內容，請參考第二章第三節劇情來源。

⁷⁹ Waidelich, "Schuberts Ambitionen als Musikdramatiker im Spiegel zeitgenössischer Dokumente," 106.

⁸⁰ Gibbs, *The Life of Schubert*, 113.

⁸¹ Waidelich, "Schuberts Ambitionen als Musikdramatiker im Spiegel zeitgenössischer Dokumente," 107.

⁸² Denny, "Schubert's Operas: The Judgment of History?" 229.

從整個舒伯特歌劇創作的情形來看，早期創作的德語歌唱劇，大都為較輕薄短小的結構，常常是獨幕的歌劇，並在很短的時間內完成多部作品，如 1815 年間，連續完成的四部歌劇作品《四年的崗哨》、《費爾納多》、《克勞狄娜》、《薩拉曼卡的朋友們》。在這些歌劇中，有的加入當時流行的魔法元素，如同於維也納郊區劇院上演的「魔法歌劇」，如《魔鬼的行宮》；有的則是充滿畢德麥雅時期的風格，有大自然場景，充滿對田園的嚮往，如《四年的崗哨》、《阿方索和艾斯特拉》。就取材而言，可以看到一個共通特點，即是經常以中古騎士傳說做為劇情的背景，即便如《陰謀者》，雖然參考自阿里斯托芬尼著作，但在劇情角色設定上，則改為騎士與少女，而非原著中的古希臘的年輕男女。從這裡又可以看到另一個共通點，舒伯特歌劇的重心，皆在年輕男女身上，這些角色中有些有保衛國家的義務在身，但仍專注對於自己愛情或理想的追求，如《四年的崗哨》的法國軍人杜佛(Duval)；有些則本身就為一個年輕人冒險和成長的旅程，如《鏡中騎士》。這些共通之處，在《費耶拉伯拉斯》裡亦可看到，即便沒有魔法的元素，沒有田園的場景，內容與角色關係更為複雜，真實歷史的故事架構更為清晰，但不變的是，仍然為中古時代背景與騎士角色，雖然有真正的統治者角色，但主導整個情節發展的，實為年輕的騎士、少女，甚至是敵對陣營的年輕勇士，且不再僅只是對於田園的想望，而是提升至對於整個世界的和平期待。副標題上，早期作品僅以德語歌唱劇、魔法歌劇等體裁類型稱之，到了《阿方索和艾斯特拉》則以歌劇(Oper)標示，《費耶拉伯拉斯》中轉以「浪漫英雄歌劇」表示，可以看見舒伯特對於歌劇中所要呈現的內容，有了更具體的想法，更可以看到舒伯特試圖突破德語歌劇框架的傾向，藉由英雄人物的選材，意圖

提升德語歌唱劇層次。音樂結構上，舒伯特透過早期這些小規模的戲劇形式與小框架的音樂設計，讓自己的創作技巧漸趨成熟，從早期獨幕或簡單風格的德語歌唱劇開始，到最後成為結構漸趨複雜和龐大的作品，《費耶拉伯拉斯》便是舒伯特歌劇創作技巧與經驗累積的果實。

第三節 《費耶拉伯拉斯》角色與劇情

一、角色

【表 2-4-3-1】《費耶拉伯拉斯》角色表⁸³

法國陣營			
卡爾 (查里曼)	Karl	法國國王	男低音
艾瑪	Emma	法國公主	女高音
法國軍隊的將領(Fränkische Heerführer)			
羅蘭	Roland	騎士	男中音
歐基兒	Ogier		合唱(Coro)/說話者 (Sprechrolle)
古伊	Gui von Burgund		
理查	Richard von der Normandie		
葛拉德	Gerard von Mondidur		
艾金哈德	Eginhard	宮廷騎士 (Ritter an Karls Hofe)	男高音
摩爾陣營			
波蘭特	Boland, Hispaniens Admiral ⁸⁴	摩爾王	男低音
費耶拉伯拉斯	Fierrabras	摩爾王子	男高音
佛羅琳達	Florinda	摩爾公主	女高音

⁸³ 角色依查里曼陣營、摩爾陣營、合唱分開，為本文作者的分類。

⁸⁴ 在劇本裡沒有「西班牙的將軍」(Hispaniens Admiral)這個詞，而是寫成摩爾王(Fürst der Mauren)，但在舒伯特手稿樂譜中，又出現了 Admiral 這個字，因而一起放入角色表中。這個字在 Büsching-Hagen 的《愛之書》中有說明，為薩拉森人的領袖，在阿拉伯文中 Emir 這個字代表領導者或領袖的意思。參考自新作品全集—角色表(Personen)的註 1。

瑪拉宮德	Maragond	侍女	女中音
布魯達蒙特	Brutamonte	軍隊領導者	男低音
沒有名字	Maurischer Hauptmann ⁸⁵	摩爾上尉	說話者
合唱			
法國騎士、摩爾戰士、艾瑪的仕女、人民			

二、劇情大意

第一幕

地點：查理曼城堡

艾瑪和宮中少女們紡著紗並歌唱，但艾瑪的歌聲失落，聽不到希望。艾瑪擔憂著自己與艾金哈德的愛情，會不被父親查理曼所接受，因為艾金哈德雖然是貴族出身，卻窮困且非為父親的手下愛將。這時，艾金哈德帶來查理曼軍戰勝摩爾軍的消息，騎士大軍正在返回城堡的路上，同時，艾金哈德也沮喪於兩人的未來，不知道面對查理曼和眾人時，要如何隱藏那份愛。艾瑪要艾金哈德贏得王的信任，才是最好的解決辦法。

查理曼和凱旋歸來的騎士大將羅蘭和其他騎士們，一同進入大殿中，少女們為贏得勝利的勇士獻上花冠，眾人稱頌查里曼的勝利與光榮。查理曼決定派遣羅蘭和艾金哈德與騎士們，做為和平大使，前往摩爾人的陣營，商談和平協議。羅蘭希望查禮曼能夠釋放他們所俘虜的摩爾軍，查理曼允諾給予囚犯們，在他王國領土內的自由，眾人更讚頌查里曼的決然大度。但在摩爾俘虜中，有一位桀傲不遜，且站立著不願跪下的摩爾人，引起查理曼的注意。在查里曼的質問下，那位不願屈服的摩爾人，仍舊低頭不語，羅蘭急忙出來緩頰，希望查里曼能諒解，為此羅蘭描述這位俘虜的英雄事蹟，最後說出他的

⁸⁵ 劇本中並沒有將這個角色放入角色表中，在舒伯特的樂譜中，則出現在第三幕，是通報波蘭特法國軍隊準備攻入的傳令官。

身分，其實是摩爾王子費耶拉伯拉斯，一位驍勇善戰的英雄。此時，艾瑪欲將勝利的花冠獻給查理曼，查理曼則要艾瑪將花冠轉為獻給贏得勝利的功臣羅蘭，在一旁的費耶拉伯拉斯見到艾瑪，驚訝的發現，這位國王的女兒，正是他在四年前於義大利時，一見鍾情的少女，雖然少女全然不知他的心意。號角響起，眾人離去，留下心情激動的費耶拉伯拉斯和羅蘭。費耶拉伯拉斯道出與艾瑪的相遇，羅蘭聽了大為吃驚，因為四年前，他也在義大利與一位摩爾女子相愛，而今已沒有了聯繫，而那名摩爾女子，正是費耶拉伯拉斯的妹妹佛羅琳達，兩人在恍然大悟後，心裡猶生對未來的希望。

在城堡的一處花園中，艾金哈德希望在離開故土前，確認艾瑪的心意，兩人彼此互訴愛意，隨後艾瑪讓艾金哈德偷偷的進入城堡內。此時，費耶拉伯拉斯也來到花園內，心裡痛苦著對艾瑪那份得不到報償的愛，突然一陣騷動，侍衛們在城堡中尋找艾瑪，情急下艾瑪便帶著艾金哈德逃出城堡，沒想到一出來，便撞見費耶拉伯拉斯。費耶拉伯拉斯自此全然明瞭了自己的摯愛，竟已心有所屬。艾瑪懇求費耶拉伯拉斯，讓艾金哈德離開而不揭穿兩人的戀情，雖然費耶拉伯拉斯內心天人交戰，但最後仍答應幫助他們，讓艾金哈德離開。沒想到艾金哈德一離開，查理曼卻突然出現，正巧撞見艾瑪與費耶拉伯拉斯，查理曼勃然大怒，不敢相信女兒竟然會與野蠻的摩爾人在一起，決定將違背諾言的費耶拉伯拉斯，關進大牢。查理曼隨即召喚艾金哈德，要求艾金哈德將費耶拉伯拉斯囚禁，艾金哈德見到此狀，因為內心恐懼害怕而沒有勇氣挺身，與查理曼澄清這個誤會。天亮了，號角響起，和平大使的任務準備啟程。

第二幕

地點：摩爾王國與法國領土邊界

騎士們來到了邊界，和故土道別，艾金哈德心中充滿內疚，在心裡躊躇著，是否應回去城堡坦承自己的罪過，解救被誤會的費耶拉伯拉斯。其他的騎士們，留下艾金哈德先行上路，艾金哈德遂下定決定，回去解救費耶拉伯拉斯，沒想到，竟遇到埋伏已久的摩爾軍。摩爾軍不相信艾金哈德以及他口中的和平任務，便將艾金哈德強行帶回摩爾宮殿，聽到艾金哈德求助的號角聲，折返原地的騎士們，此刻卻遍尋不著艾金哈德蹤影，決定循著艾金哈德可能離開的途徑找尋。

在摩爾宮殿中的佛羅琳達，為羅蘭而憔悴心傷，儘管侍女瑪拉宮德告誡與勸阻，佛羅琳達仍準備好，為了摯愛而與父親和祖國分離。摩爾王波蘭特與甫被挾持來的艾金哈德進入宮殿中，從艾金哈德口中，知道了自己的兒子費耶拉伯拉斯，在爭戰中落敗，決心復仇。法國騎士的和平使團，以莊嚴的行進隊伍進入摩爾領地內，摩爾百姓也懷抱著同樣對和平的期待。波蘭特一開始表面上同意協商，要求騎士們放下武裝，當騎士們允諾並放下武器後，波蘭特卻翻臉不認人，將全部騎士都抓起來，囚禁在塔樓上。站在一旁蒙著面紗的佛羅琳達，在人群中認出了摯愛羅蘭，央求父親施捨仁慈未果，決心冒險救出摯愛，不論會失去甚麼。

被囚禁的騎士們，面對近在眼前的死亡威脅，遙想起故國故土，感到絕望與孤寂。艾金哈德也與騎士們坦承了與艾瑪的戀情，和對費耶拉伯拉斯的背叛。這時，塔外一陣騷動，佛羅琳達前來營救羅蘭和騎士們，羅蘭幾乎不敢置信自己仍有一日能與佛羅琳達

重逢，此時，摩爾軍已包圍塔樓，羅蘭決定奮死一搏殺出重圍，想辦法回到查里曼陣營，尋求支援。沒想到在激烈的戰鬥中，羅蘭被圍困，最後被摩爾人擄走，其他騎士們眼見情勢不妙，全數撤退回塔中，僅有艾金哈德順利逃脫，在塔樓上看到這一切的佛羅琳達，感到絕望，騎士們雖安撫佛羅琳達，卻也難掩失望與無助。

第三幕

地點：查理曼城堡

艾瑪和少女們在編織花冠，眾人對於和平任務都充滿信心，也使艾瑪抱持著希望。查理曼因仍未有遠方騎士們的消息，對艾瑪抒發心中擔憂，沒想到竟意外發現艾瑪與艾金哈德的戀情，以及費耶拉伯拉斯的無辜入獄。查里曼訓斥艾瑪，也釋放牢裡的費耶拉伯拉斯。此時，自戰鬥中辛苦逃脫的艾金哈德回來，報告了前線的狀況，查理曼決定讓其帶兵營救被囚的騎士們，以彌補罪過，費耶拉伯拉斯一起同行，艾瑪則憂慮著也許再也見不到艾金哈德。

在塔樓裡，充滿了死亡的陰影，這時葬禮進行曲響起，騎士從塔的窗口，目擊將被送上火行臺上的羅蘭和行刑隊伍。佛羅琳達決心營救羅蘭，她從窗口大喊投降，並趕在行刑前，指揮騎士們盡速行動，來到塔前廣場，廣場周圍全是帶著復仇之心的摩爾軍。佛羅琳達向父親表明她深愛羅蘭，央求父親大發慈悲放過羅蘭，不料波蘭特更加憤怒，決定送女兒與羅蘭共同赴死，做為背叛家國的代價。情急之時，摩爾軍指揮官布魯達蒙特衝進來警告波蘭特，要其趕緊逃離，因法國軍隊正迅速朝此地前進。費耶拉伯拉斯和艾金哈德先行一刻趕到，解救了所有的騎士，羅蘭趁勢拔劍衝向波蘭特，千鈞一髮之

際，費耶拉伯拉斯阻止了羅蘭，解救了父親波蘭特。這時，查理曼和艾瑪與隨從們也來到摩爾陣營，波蘭特看見費耶拉伯拉斯一切安好，遂決定接受查理曼的提議，締結和平協議，法國騎士們也決定接納費耶拉伯拉斯成為其中一員，羅蘭與佛羅琳達和艾金哈德與艾瑪，終能有情人終成眷屬。



三、場景與號碼表⁸⁶

舒伯特：費耶拉伯拉斯，作品七十六

Franz Schubert: Fierrabras, Op. 76

三幕英雄浪漫歌劇

Heroisch romantische Oper in 3 Akten

Ouverture 序曲

Akt I 第一幕

1. Scene 第一景

No. 1 Chor 合唱: Der runde Silberfaden 〈圓形的銀色絲線〉 (Chor-Jungfrauen, Emma)
(少女合唱、艾瑪)

Dialog (Emma)

2. Scene 第二景

Dialog (Emma, Eginhard)

3. Scene 第三景

Dialog (Emma, Eginhard)

No. 2 Duett 二重唱: O mög' auf froher Hoffnung Schwingen 〈噢，也許我們愉悅的希望搖擺〉 (Eginhard, Emma) (艾金哈德、艾瑪)

4. Scene 第四景

No. 3 Marsch und Chor 進行曲和合唱: Zu Hohen Ruhmespforten 〈到達高聳的聲譽大門〉 (Ritter, Jungfrauen) (騎士、少女)

Dialog (Karl)

No. 4 Ensemble 集結曲

- Recitative: Die Beute laß, o Herr, die Krieger teilen 〈我的王，讓勇士們分享戰利品〉

⁸⁶ 根據「新全集」樂譜而作的整理，若為多段落單曲，僅翻譯單曲標題，小段落則不另行翻譯，第三章的討論若有提及其中小段落，會另有翻譯說明之。場景與號碼表中所有的歌詞開頭皆有翻譯，故後文中若提及，便不再提供原文。

(Ogier, Roland, Karl)

- Chor: Des Siegers Lohn, der Feinde Zahl 〈勝利的獎賞，敵人的數量〉 (Ritter, Jungfrauen)

- Ensemble und Chor

Arioso: Des Krieges Los hat euch mir übergeben 〈戰爭將你帶到我這裡〉 (Karl)

Chor: Dem Fürsten Heil 〈王子的救贖〉 (Ritter, Jungfrauen)

- Rezitativ und Erzählung

Rezitativ: Wer bist du, dessem tiefgesenkter Blick 〈你是誰，目光低垂〉 (Karl, Roland, Fierrabras)

Erzählung: Am Rand der Ebene 〈在平原的邊緣〉 (Roland)

Rezitativ: Darum ward er besiegt von einem Helden 〈因此，他被英雄所擊敗〉 (Karl, Roland)

5. Scene 第五景

- Ensemble und Chor: Der Landestöchter fromme Pflichten 〈王國的女兒虔誠的敬意〉 (Emma, Jungfrauen; Karl, Fierrabras, Roland)

- Melodram: Ha! Was ist dir? 〈哈！你甚麼回事？〉 (Fierrabras, Roland) p. 108

- Quartett mit Chor: Dem Erfolg vertrauen 〈相信勝利〉 (Emma, Eginhard, Fierrabras, Roland; Ritter, Ogier, Karl)

- Marsch und Chor (Nr. 3 da capo)

6. Scene 第六景

Dialog (Fierrabras, Emma)

No. 5 Duett 二重唱: Laß uns mutvoll hoffen 〈讓我們大膽地希望〉 (Fierrabras, Roland)
(費耶拉伯拉斯、羅蘭)

7. Scene 第七景

No. 6 Finale 終曲

- Romanze (Duett): Der Abend sinkt auf stiller Flur 〈夜晚落在寂靜的地面上〉 (Emma, Eginhard)

8. Scene 第八景

9. Scene 第九景

- Rezitativ und Arie: Was quälst du mich, o Mißgeschick... In tiefbewegter Brust 〈厄運，你如何折磨我……在我深深憂慮的胸口〉 (Fierrabras)

- Ensemble: Doch horch! Was regt sich noch in stiller Nacht 〈但，聽！甚麼在這寧靜的夜活動著〉 (Fierrabras, Männerchor, Emma, Eginhard)

10. Scene 第十景

- Szene und Terzett: Ha, hier waltet ein Verrat! 〈哈，這裡有背叛！〉 (Fierrabras, Eginhard, Emma)
- 11. Scene 第十一景
 - Rezitativ: Nun fasset Mut 〈現在請鼓起勇氣〉 (Fierrabras, Emma)
- 12. Scene 第十二景
 - Rezitativ: Ha/ Wie, Emma hier? 〈哈／甚麼，艾瑪在這裡？〉 (Emma, Fierrabras, Karl)
 - Trezett: Das Blut fühl' ich erstarren 〈我感覺到血液凝結〉 (Emma, Fierrabras, Karl)
- 13. Scene 第十三景
 - Ensemble: Dich rief ich, Eginhard 〈我叫你，艾金哈德〉 (Karl, Eginhard, Emma, Fierrabras)
 - Quartett mit Chor: Fort zum Siegesreigen 〈向勝利前進〉 (Ritter; Emma, Eginhard, Fierrabras, Karl)

Akt II 第二幕

1. Scene 第一景

No. 7 Lied mit Chor 歌曲與合唱: Im jungen Morgenstrahle 〈在清晨的曙光中〉
(Eginhard, Roland; Ritter) (艾金哈德、羅蘭；騎士)

Dialog (Roland, Ogier, Eginhard, Ritter)

2. Scene 第二景

Dialog (Eginhard)

No. 8 Rezitativ unterm Marsch und Ensemble mit Chor 進行曲中的宣敘調，以及重唱與合唱

- Rezitativ: Beschlossen ist's, ich löse seine Ketten 〈我決定，將你自枷鎖中解救〉
(Eginhard)

3. Scene 第三景

- Marsch (mit Melodram): Verwegene! Was führt euch hieher 〈大膽！你怎麼來到這裡？〉 (Eginhard, Brutamonte)

- Ensemble: Was mag der Ruf bedeuten 〈這回應是甚麼意思？〉 (Brutamonte, Mauren, Eginhard)

4. Scene 第四景

- Duett mit Chor: Was ist ihm geschehn? 〈他發生甚麼事了？〉 (Roland, Ogier; Ritter)

5. Scene 第五景

Dialog (Florinda, Maragond)

No. 9 Duett 二重唱: Weit über Glanz und Erdschimmer 〈遠在大地微光之上〉
(Florinda, Maragond) (佛羅琳達、瑪拉宮德)

6. Scene 第六景

Dialog (Boland, Brutamonte)

7. Scene 第七景

Dialog (Boland, Eginhard)

No. 10 Quintett 五重唱: Verderben denn und Fluch 〈接著毀滅和災難〉 (Boland, Florinda, Maragond, Eginhard, Brutamonte) (波蘭特、佛羅琳達、瑪拉宮德、艾金哈德、布魯達蒙特)

8. Scene 第八景

Dialog (Hauptmann, Eginhard, Boland)

9. Scene 第九景

No. 11 Chor 合唱: Laßt Friede in die Hallen 〈讓和平進入大廳〉 (Boland, Roland, Florinda; Ritter, Mauren) (波蘭特、羅蘭、佛羅琳達；騎士、摩爾軍)

No. 12 Terzett mit Chor 三重唱與合唱: Im Tode sollt ihr büßen 〈你在死亡中贖罪〉
(Boland, Roland, Florinda; Ritter, Mauren) (波蘭特、羅蘭、佛羅琳達；騎士、摩爾軍)

- Sie sollen erblassen in heimlicher Noth 〈他們要在神祕的危難中蒼白失色〉

10. Scene 第十景

Dialog (Florinda)

No. 13 Arie 詠唱調: Die Brust, gebeugt von Sorgen 〈在我滿懷焦慮的胸口〉 (Florinda) (佛羅琳達)

11. Scene 第十一景

No. 14 Chor a cappella 無伴奏合唱: O teures Vaterland 〈噢，親愛的祖國〉 (Eginhard, Ogier, Roland; Ritter) (艾金哈德、歐基兒、羅蘭；騎士)

Dialog (Eginhard, Ogier, Roland; Ritter)

No. 15 Melodram, Rezitativ und Duett mit Chor Melodram、宣敘調和二重唱與合唱

- Melodram: Ha! Was ist das? 〈哈！這是甚麼？〉 (Ritter, Olivier, Ogier)

12. Scene 第十二景

- Rezitativ und Ensemble: Wo ist er? 〈他在哪裡?〉 (Florinda, Roland; Ritter)
 - Duett mit Chor: Selbst an des Grabes Rande〈即使在墳墓的邊緣〉 (Florinda, Roland; Ritter)
- Dialog (Ogier, Florinda, Roland)

No. 16 Chor und Melodram 合唱和 Melodram

- Chor: Der Hoffnung Strahl, den du gegeben 〈你帶來的希望的光束〉 (Ritter, Ogier, Roland)
 - Melodram: Ha, neue Qual 〈哈, 一個新的折磨〉 (Ritter, Florinda, Roland, Ogier, Eginhard)
- Dialog (Florinda, Roland, Eginhard, Ogier)

No. 17 Finale 終曲

- Terzett mit Chor: Uns führt der Vorsicht weise Hand 〈謹慎之手會引導我們〉 (Eginhard, Roland, Florinda; Ritter)

13. Scene 第十三景

- Melodram: Schützt ihn, ihr ew'gen Mächte〈保護他, 永恆的力量〉 (Florinda, Ritter)

Akt III 第三幕

1. Scene 第一景

No. 18 Chor 合唱: Bald tönet der Reigen 〈不久歌舞會響起〉 (Jungfrauen, Emma) (少女、艾瑪)

2. Scene 第二景

Dialog (Karl, Emma)

No. 19 Quartett 四重唱: Bald wird es klar 〈很快的一切都會明朗〉 (Karl, Emma, Fierrabras, Eginhard) (查理曼、艾瑪、費耶拉伯拉斯、艾金哈德)

3. Scene 第三景

- (Vorige. Fierrabras)

4. Scene 第四景

- (Vorige. Eginhard) Wo ist mein königlicher Herr 〈我的王在哪裡〉
- Dialog (Karl)

5. Scene 第五景

Dialog (Eginhard, Emma, Fierrabras)

No. 20 Terzett 三重唱: Wenn hoch im Wolkensitze 〈坐在雲端高處時〉 (Fierrabras, Eginhard, Emma) (費耶拉伯拉斯、艾金哈德、艾瑪)

6. Scene 第六景

Dialog (Ogier, Florinda)

No. 21 Arie mit Chor 詠唱調與合唱: Des Jammers herbe Qualen 〈災難的痛苦折磨〉 (Florinda, Ritter) (佛羅琳達、騎士)

Macia funebre (mit Melodram) und Ensemble

- Melodram: Welch neuer Schreck 〈發生甚麼事了〉 (Florinda, Olivier, Ritter)
- Ensemble: Ha, Erbarmen, halte ein! 〈哈，憐憫，停止〉 (Florinda, Ritter)

7. Scene 第七景

No. 22 Chor mit Ensemble 合唱與重唱

- Chor: Der Rache Opfer fallen 〈復仇的犧牲者倒下〉 (Mauren)
- Ensemble: Erbarmen fleht zu deinen Füßen 〈在你腳邊請求憐憫〉 (Florinda, Boland; Ritter, Mauren)

8. Scene 第八景

Dialog (Brutamonte, Florinda und Ritter, Boland)

9. Scene 第九景

No. 23 Finale 終曲

- Rezitativ: Er ist mein Vater, halte ein 〈他是我父親，住手〉 (Fierrabras, Florinda; Chor)

10. Scene 第十景

- Ensemble: Der Sieg begleitet meine tapfern Heere 〈勝利伴隨我勇敢的軍隊〉 (Karl, Boland; Eginhard, Emma, Fierrabras, Florinda, Roland; Chor)
- Rezitativ: Nun laßt des langersehnten Glücks uns freuen 〈現在讓我們慶祝渴望已久的喜悅〉 (Karl)
- Schlußgesang (Final Song): Vereint durch Bruderbande 〈透過兄弟之盟團結〉 (Karl; Tutti)

第四節 取材來源

「在戰爭中看見和平，在敵人中遇見朋友」(Im Frieden den Krieg finden, im Feind den Freund)，這是尼夫為《費耶拉伯拉斯》劇本所下的註解，⁸⁷ 梅爾登斯更精簡地以「英雄行動和愛的故事」(Heldentaten und Liebesgeschichten)稱之，不僅概括了整部歌劇情節的主旨與精隨，也勾勒了《費耶拉伯拉斯》的大致輪廓，一個由信仰的戰爭、珍貴的友誼，和對家的渴望(Sehnsucht)架構出的作品。劇作家庫柏維瑟以當時流行的中古騎士傳說為背景，同時參考不同的戲劇劇本，將情節與角色重新組合，編排進《費耶拉伯拉斯》的劇本中，這些來源影響了整部劇本的人物設定與故事架構。

一、劇本來源的相關研究

早期的舒伯特研究文獻對於庫柏維瑟劇本評價不高，因此也沒有特別針對劇本的研究，直到近期研究才開始認真去看待劇本本身。⁸⁸ 德意曲(Otto Erich Deutsch, 1883-1967)是第一個企圖去尋找庫柏維瑟劇本取材的學者，在他 1947 年出版的舒伯特傳記(*Schubert: A documentary biography*)中便提到：「這是一個融合法國古老傳奇「費耶拉伯拉斯」，和德國傳說「艾金哈德和艾瑪」的主題。」⁸⁹ 1959 年，布朗根據劇中出現的角色，即羅

⁸⁷ Sigrid Neef, “Franz Schuberts Heroisch-Romantische Oper *Fierrabras*,” in CD-Booklet zu DGG 427 341-2, 1990, 12.

⁸⁸ 丹尼認為與劇本相關的研究文獻，主要基於兩個觀點去探究劇本：一個是以十九世紀文化的內容去詮釋劇本，另一個是緊密的包含劇本本身去辨認庫柏維瑟參考的文學模範。第一個給予現代演出的詮釋空間，如同 1988 年阿巴多指揮，貝爾格豪斯導演的製作；第二個方式以對照歌詞為基礎，企圖找出參考源頭的典型，並以當時的時空如何決定在文本裡面的特別細節，釐清庫柏維瑟的藝術決定。參考自 Denny, Vorwort zu *Fierabras*, XI。

⁸⁹ Otto Erich Deutsch, *Schubert: a Documentary Biography*, trans. by Eric Blom (London: Da Capo Press, 1949), 283.

蘭和艾金哈德，推斷國王卡爾正是查里曼；⁹⁰ 波洛克則是第一個找出艾金哈德與艾瑪的 19 世紀文本來源，即傅凱(Friedrich de la Motte-Fouques)的戲劇「艾金哈德和艾瑪」(1811) 和柴斯(Helmina von Chézys)的戲劇(1817)。但真正對劇本作整體分析，並歸納出參考來源的學者是哈特維區(Wolf-Daniel Hartwich)和丹尼。丹尼在新作品全集的前言中，對於其他學者提出的來源進行批判與討論，他提出相似性最大的兩個參考來源，第一個為布新(Johann Gustav Büsching)和哈根(Friedrich Heinrich von der Hagen)編著的《愛之書》(*Buch der Liebe*, 1809) (本文於後簡稱「布新－哈根」 Büsching-Hagen)，第二個則為傅凱的戲劇「艾金哈德和艾瑪」。除了上述兩個參考來源外，丹尼也對其他研究文獻提到的可能參考來源，有所反駁，以下概述之。

近日，除了韋伯的《魔彈射手》和克羅策的《潛水夫》在宮廷劇院演出外，凱特納門劇院還有一部：眾所期待的舒伯特，第一部大型歌劇……：費耶拉伯拉斯，卡德隆原作，由庫柏維瑟創作的劇本。⁹¹

這是 1823 年 10 月 11 日，《維也納大眾劇院報》(*Wiener Allgemeinen Theaterzeitung*) 的報導，這裡指的「卡德隆原作」，為卡德隆 1630 年創作，1636 年出版的戲劇《曼提博之橋》(*La puente de Mantible*)，在 1809 年柏林出版了由史雷格(W. A. Schlegel)翻譯的德文版。維也納在 1820 年代有上演西班牙戲劇的風潮，具代表性的西班牙劇作家卡德隆，當然也在其行列，庫柏維瑟應當也相當瞭解這部作品，因此報章報導和後來的研究學者皆認為，庫柏維瑟是以這部戲劇作品，改編為歌劇劇本。⁹² 丹尼指出，雖然庫柏維瑟有

⁹⁰ Maurice J. E. Brown, "Schubert's Two Major Operas: A Consideration of the Possibility of Actual Stage Production," *The Music Review* 20 (1959), 104-118.

⁹¹ Waidelich, "Schuberts Ambitionen als Musikdramatiker im Spiegel zeitgenössischer Dokumente," 106.

⁹² 德意曲也是根據這篇報導，推估庫柏維瑟劇本的參考來源；蘇麗文將庫柏維瑟的《費耶拉伯拉

參考卡德隆的戲劇，但大多是一些次要的情節，如第 9 首佛羅琳達與馬拉宮德的二重唱，參考自卡德隆的第一幕第一景，或是佛羅琳達與羅蘭相認的場景（第二幕第 12 景）等。再者從角色的名字來看，會發現幾乎完全不相同，卡德隆的劇本再經德文翻譯後，都和庫柏維瑟的拼法不相同，如 Roldan-Roland, Fierabras-Fierrabras, Oliveros-Oliver, Guido-Gui，或是完全不同的名字如卡德隆的 Irene 和庫柏維瑟的馬拉宮德，另外卡德隆劇本中也沒有歐基兒的角色，波蘭特甚至是一開始便死亡，接下來的摩爾領導者為法國死敵，既殘暴且不願意談和，更沒有庫柏維瑟劇本中，兩陣營間的和解角色。

尼夫除了認為卡德隆的戲劇為庫柏維瑟劇本的參考來源外，並認為中世紀的《羅蘭之歌》(Rolandslied)也是參考來源之一，其中關於男人間的友誼和對祖國的愛，都與庫柏維瑟劇本傳達的意念相似，在舒伯特的音樂部分，尼夫認為法國號和小號的信號也有羅蘭之歌的影子。⁹³ 丹尼卻提出質疑，他認為庫柏維瑟劇本中的主要角色，如費耶拉伯拉斯、艾金哈德和艾瑪等，在羅蘭之歌皆沒有，另外當時也沒有同時代的翻譯版本可以閱讀，⁹⁴ 丹尼認為這對庫柏維瑟來說應當難以閱讀，因此也不可能成為其參考的來源。

95

斯》，視為卡德隆戲劇在德國的改編與影響，請參見 Henry W. Sullivan, *Calderón in the German Lands and the Low Countries – His Reception and Influence, 1654–1980*, 2ed. Digitally print (New York: Cambridge University Press, 2009), 439. 尼夫認為庫柏維瑟劇本的三個引用原型其中之一為卡德隆的戲劇，請參見 Neef, “Franz Schuberts Heroisch-Romantische Oper *Fierrabras*,” 14.

⁹³ Neef, “Franz Schuberts Heroisch-Romantische Oper *Fierrabras*,” 12.

⁹⁴ 德文的翻譯版本出版於 12 世紀，1838 年才有新的德文版。

⁹⁵ Denny, Vorwort zu *Fierabras*, XII.

二、從 1170 年中世紀法國的《費耶拉伯拉斯》到 1809 年「布新一哈根」的《愛之書》

梅爾登斯稱這個 1170 年法國的傳奇《費耶拉伯拉斯》(*Fierabras*)是一個「高傲和高貴的英雄之歌」(*stolze und adlige Heldenlied*)，⁹⁶ 充滿藝術性的長詩節，多達有六千五百行(*verse*)。故事從卡爾開始，結束在費耶拉伯拉斯(西班牙國王之子)的敘述(*Erzählung*)，費耶拉伯拉斯是第二主角，是薩拉森人，但最後成為基督徒，逝世之後封聖為 *Florens von Roie*。同一個傳奇的第二個情節重心為佛羅帕斯(*Floripas*)，她是費耶拉伯拉斯的妹妹，愛上法國騎士古伊(*Gui de Bourgogne*)。如同多數的法國英雄之歌(*Heldenlieder*)，都有一個核心的歷史事件，在這裡是 846 年於羅馬聖彼得大教堂的薩拉森人大掠奪。⁹⁷ 從各種語言的翻譯版本可以得知，這個法國英雄傳奇很快地傳遍全歐，有多種語言譯本。德文版則是根據 1478 年日內瓦的改編版本，於 1533 年出版。1809 年，柏林出版了布新和哈根所編纂，將中世紀的浪漫轉為現代版本的《愛之書》，與 1478 年日內瓦版不同的是，不再強調軍事和歷史的風格，而是一種介於散文傳奇《崔斯坦與伊索德》，和易感的騎士敘述《龐圖斯與西都尼亞》(*Pontus und Sidonia*)之間的風格，如同柴斯的《尤莉安特》，皆以愛情故事凌駕於英雄傳奇之上。⁹⁸

⁹⁶ 法文的 *Fierabras* 僅有一個 *r*，庫柏維瑟和舒伯特的樂譜，因為德文發音而有兩個 *r*，因此寫法為 *Fierrabras*。請參見第一章第三節《費耶拉伯拉斯》的相關研究。

⁹⁷ Mertens, "Heldenmut, Freundestreue und Grosse Gefühle – Schuberts *Fierrabras*: Die Entdeckung des Mittelalters für die Opernbühne," 93.

⁹⁸ Mertens, "Heldenmut, Freundestreue und Grosse Gefühle – Schuberts *Fierrabras*: Die Entdeckung des Mittelalters für die Opernbühne," 93.

若由角色和劇情⁹⁹ 來看庫柏維瑟的劇本和「布新一哈根」的相同與相異之處，可以看到，除了艾瑪與艾金哈德外，庫柏維瑟劇本的角色皆出自「布新一哈根」，些微不同之處在於部分角色的名字拼法或命名，如波蘭特在「布新一哈根」為領袖(Ammiral)，佛羅琳達為佛羅琳帕(Floripes)。在劇情上，可以從兩個指標性的人物來看，即費耶拉伯拉斯和波蘭特，費耶拉伯拉斯在兩個文本中，都扮演法國基督陣營與西班牙摩爾陣營的和解角色，最後成為基督徒。不同的是，在庫柏維瑟的劇本中，波蘭特從決絕的反派領袖，沒有任何寬容與人性，竟在最後大反轉為一個參與所有人大和解的角色之一；在「布新一哈根」中，波蘭特卻是因為不願悔改，沒有履行承諾而被處死。

庫柏維瑟劇本中因為加入了艾金哈德的角色與和艾瑪的故事情節，基於敘事邏輯和演出考量，將「布新一哈根」多個騎士的角色，混合集中成為一個角色，如在「布新一哈根」中佛羅琳帕愛上的騎士是古伊，到了庫柏維瑟的劇本，卻將佛羅琳達愛人的角色和騎士軍團的年輕領導者結合，形成羅蘭的角色。又例如艾金哈德的和平外交任務，正是在「布新一哈根」由古伊、萊希哈德(Reichard)和奧利佛(Olivier)所受命。若比較「布新一哈根」的章節與庫柏維瑟劇本的關係，可以看到粗略引用相關性，【表 2-4-2-1】為「布新一哈根」的章節與庫柏維瑟劇本場景的對照：¹⁰⁰

⁹⁹ 角色和劇情的比較，整理與參考自 Denny, Vorwort zu *Fierabras*, XI-XV。

¹⁰⁰ 【表 2-4-2-1】為本文作者根據「新全集」中，劇本來源研究整理出的對照表格。Denny, Vorwort zu *Fierabras*, XI-XV.

【表 2-4-2-1】「布新一哈根」的章節與庫柏維瑟劇本場景的對照

「布新一哈根」	Kupelwieser
第 4-8 章	劇本的故事背景
第 10、12 章	第一幕
第 9-11 章	第二幕
第 25、27、29、31 章	第三幕

在第一幕第四曲中，羅蘭描述的戰爭場景，是以「布新一哈根」的第 4-8 章為基礎，除此之外不管是查里曼對於費耶拉伯拉斯的憐憫與寬容，或是羅蘭和費耶拉伯拉斯的情誼，都或多或少看見「布新一哈根」的影響。在第二幕幾乎所有的場景都是從「布新一哈根」而來，只是順序有重新編排，丹尼認為這是庫柏維瑟為了避免中世紀史詩中，常見的不連貫組織與敘述而做的調整，如庫柏維瑟在第二幕第 6 景開始的情節順序是：艾金哈德坦承是自己陷害了費耶拉伯拉斯、波蘭特下令處死、騎士們進入談和卻被捕、佛羅琳達替騎士們求情；在「布新一哈根」卻是佛羅琳達求情在第 11 章，艾金哈德的坦承在第 10 章等等的情節順序與庫柏維瑟劇本不相同，又如第二幕第 12 景第 16 曲，佛羅琳達在塔中找到武器交與騎士，在「布新一哈根」卻是在第 22 章節出現的情節。除了順序上的調換外，庫柏維瑟在細節上也做了調整，如第二幕第 14 曲，在「布新一哈根」文本中，是第 11 章的佛羅琳達聽見了法國人的激烈悲傷泣訴，接著騎士便坦白：「誰被俘虜便更應該唱歌，他會忘記他的悲傷和痛苦」，歌劇中則是以無伴奏合唱「噢，親愛的祖國」呈現。第三幕不像第二幕有許多相對應的段落引用關係，直到艾金哈德回到查里曼的宮中（第三幕第 4 景），請求援兵之時，是以「布新一哈根」的第 25 章為基礎，但這裡回到宮中的是萊希哈德，再次證明庫柏維瑟將多個騎士角色，合成一個艾金哈德

角色的做法。第三幕第 8 接第 9 景，查里曼援軍瞬間攻入摩爾宮殿，第 9 景一開始費耶拉伯拉斯立即阻止了羅蘭刺殺波蘭特，這個查里曼（法國國王）與波蘭特（摩爾王）第一次的正面對峙，很快地有了結果。但在「布新一哈根」中，從查里曼軍隊步步巧妙通過摩爾人的防守開始，直至兩王見面為止，有一整段的軍事過程，但庫柏維瑟省略了這個軍事段落。¹⁰¹

三、傅凱的戲劇「艾金哈德和艾瑪」(1811)

相較於「布新一哈根」，庫柏維瑟劇本對於傅凱戲劇的引用相對少了許多，但重要的是，庫柏維瑟加入了艾金哈德和艾瑪的愛情故事，在兩個文本中，這對戀人同樣因擔心查里曼的反對阻礙他們的戀情。在庫柏維瑟劇本，有許多相會的橋段，如第一幕第六曲（終曲）一開始，艾金哈德站在艾瑪寢宮外的花園，等待艾瑪的回應與心意的確認，這是一首浪漫曲；同樣的傅凱的第二幕，也有此場景，只是傅凱的艾金哈德苦苦等候艾瑪的回應卻未果之時，庫柏維瑟的戀人已彼此相許。但在用詞上皆同樣表現了等待的內心折磨（傅凱的艾金哈德：害怕和懷疑的叫喊／耳邊有數千妖魔；庫柏維瑟的艾金哈德：他的內心顫抖）。

同樣是遇見的場景，被撞見的艾瑪和艾金哈德，使得兩人的秘密關係曝光，在傅凱的戲劇中，是查里曼觀察兩人一整晚，直到隔天早晨才與艾金哈德面對面，但庫柏維瑟的劇本因有費耶拉伯拉斯的角色存在，顯得更為複雜。在第一幕終曲，費耶拉伯拉斯成為第一個撞見兩人的角色，並讓艾金哈德離開，導致之後又再度被查里曼撞見，而被懷

¹⁰¹ Denny, Vorwort zu *Fierabras*, XI-XV.

疑和誤會，諷刺的是，查里曼信任艾金哈德，並交由他來帶走費耶拉伯拉斯。

結局方面，關於中世紀的歷史，艾金哈德與艾瑪的戀情是以悲劇收場，查里曼並不諒解兩人，遂將之流放，但傅凱以畢德麥雅時代的偏好，改以大和解的皆大歡喜收場，以一個大主教作為審判者，勸告查里曼以父親的身分而非以君王來看待這對戀人，最後以查里曼祝福兩人的婚姻結束；庫柏維瑟甚至沒有這個審判的角色，而是將查里曼的寬容大度發揮到極致，直接赦免了兩人的罪過，贏得眾人的尊敬與頌讚，且所有的人包括身為艾金哈德情敵的費耶拉伯拉斯，都以友誼和信仰為重，誠摯祝福這對戀人，所有人皆獲得身心的自由。黑格形容第三幕的終曲，是一個令人不可置信的皆大歡喜結局，他認為原因出在歌劇歷史創作慣例和審查制度的結果，並比喻這個缺乏說服力的和平，與梅特涅時代的表面和平一樣令人難以置信，且十分諷刺。¹⁰²

在浪漫文學盛行的年代，舒伯特應該也與其他同時代作曲家一樣，對於中古騎士傳說與戲劇，有著深深的喜愛，從其對史考特(Walter Scott, 1771-1832)的著迷與懷抱的熱誠即可見得。¹⁰³ 梅爾登斯認為，「布新一哈根」的《愛之書》，成為庫柏維瑟創作劇本的參考來源，並不令人感到意外，因為當時這樣的取材，是一種流行，推想庫柏維瑟或許希望能藉由搭上這一股潮流，讓自己與舒伯特合作的歌劇，能與韋伯和羅西尼的一樣成功，¹⁰⁴ 如此意念，或許便成了庫柏維瑟選擇上述這些文本，作為劇本依據的主因。

¹⁰² Speidel, *Franz Schubert – Ein Opernkomponist? Am Beispiel des “Fierrabras,”* 88.

¹⁰³ Denny, *Vorwort zu Fierabras*, XI. 史考特為蘇格蘭小說家和詩人，舒伯特曾將史考特的史詩《湖中少女》(*The Lady of the Lake*, 1810)，譜成作品編號 52 的套曲，其中包含七首單曲，最著名的為第 6 首〈愛倫之歌 III〉(Ellens dritter Gesang)，今多俗稱〈聖母頌〉(Ave Maria)。

¹⁰⁴ Mertens, “Heldenmut, Freundestreue und Grosse Gefühle – Schuberts Fierrabras: Die Entdeckung des

梅爾登斯認為這樣的騎士歌劇取材，與《費黛里奧》之流的拯救歌劇類型相比，更具有情感的多樣和複雜性，這些真實的情感和多愁善感的風格，能夠激發觀眾的同情與同理心。同時他也認為，中世紀引領了那個時代的作曲家，進入一個新的原始荒原，在那裏可以拋下傳統的歌劇習慣，讓不尋常的人物角色可以被盡情塑造，進而有新的發展，這個發展在二十年後由華格納完成，但那些特殊性在《費耶拉伯拉斯》就已可得見。¹⁰⁵



Mittelalters für die Opernbühne,” 90.

¹⁰⁵ Mertens, “Heldenmut, Freundestreue und Grosse Gefühle – Schuberts Fierrabras: Die Entdeckung des Mittelalters für die Opernbühne,” 96.

第三章《費耶拉伯拉斯》音樂戲劇結構

第一節 獨唱、重唱與合唱

一、獨唱

依照各曲的標示，《費耶拉伯拉斯》的獨唱可分為兩種類型，一種是於標題上標明詠唱調(Arie)的獨唱曲，如第 13 曲詠唱調與第 21 曲詠唱調與合唱(Arie mit Chor)；第二種是雖未於標題標明詠唱調，實為角色的獨唱段落，這種類型的獨唱曲，有時出現在大型場景的多段落單曲中，作為其中一個小的獨唱段落，如第 4 曲中查理曼的似詠唱調(Arioso)、羅蘭的敘述(Erzählung)，和第一幕終曲的費耶拉伯拉斯宣敘調與詠唱調(Recitative und Arie)；有時是於標題非獨唱的單曲裡，卻有獨唱的段落，如第 1 曲標題為合唱，但實際上在中段有一個艾瑪的獨唱段。接下來，將分別討論兩種不同類型的獨唱曲。

(一) 標題為詠唱調的獨唱曲

第 13 曲與第 21 曲兩首標明為詠唱調的獨唱曲，皆為第二女主角佛羅琳達的獨唱曲，分別位於第二幕與第三幕中，曲式與相關資訊見【表 3-1-1-1】：

【表 3-1-1-1】佛羅琳達兩首詠唱調的曲式與相關資訊

幕/景	號碼	標題	小節	詩的結構	曲式	調性
II/10	13	詠唱調	1-129	民謠詩節	三段式 ABA'	b-f-b
III/6	21	詠唱調與合唱	1-164	民謠詩節	貫穿式 ¹⁰⁶	f—F—F [#]

¹⁰⁶ 這裡的「貫穿式」譯自英文 through-composed，德文為 durchkomponiert，指的是歌曲曲式上並

第二幕第 13 曲的詠唱調，沒有宣敘調的開場，而是佛羅琳達以口白方式呈現的獨白進入。從音樂戲劇的角度來看這首詠唱調，與《魔笛》夜后的「復仇詠唱調」(Rachearie) 相似，但因歌詞傳達的角色心境並非是復仇，而是強調內心的憤怒，呈現角色不惜犧牲一切，來拯救愛人，因此以「炫技詠唱調」(Bravour-Arie)稱之，可能更為合適。若以欲解救愛人的堅忍女性角色來看，佛羅琳達又似「拯救歌劇」(Rettungsoper)的女英雄，如貝多芬《費黛里奧》中的雷奧諾拉(Leonore)。歌詞上，詩的結構為兩個四詩行(vierzeilige)的「民謠詩節」(Volksliedstrophe)，¹⁰⁷ 押 abab 韻；音樂上，搭配歌詞的曲式為三段式 ABA' 的返始詠唱調形式，調性為 b 小調，速度為憤怒的快板(Allegro furioso)；【表 3-1-1-2】

為第 13 曲曲式與歌詞對照：

【表 3-1-1-2】第二幕第 13 曲歌詞與曲式對照

小節	曲式段落	歌詞	調性
1-49	A	Die Brust, gebeugt von Sorgen Bestürmt des Schmerzes Glut; Ja, tage, wilder Morgen, Dein Segensgruß ist Blut.	b
50-81	B	Des Weibes sanfte Sitten Zerstört der Drang der Not, Und mit der Furien Wüten Verbreit' ich Schreck und Tod!	f

未有重複的音樂段落。然而，在德語歌劇研究中，德文 *durchkomponiert* 亦被用來指所有台詞均以歌唱呈現，也就是沒有以口白方式呈現台詞的歌劇。為區分兩者不同的意義，以下將以「全譜寫」稱這種譜寫歌劇的方式。

¹⁰⁷ 「民謠詩節」自民謠的結構而來，因為民謠大都是四詩行組成一個詩節，其韻的結構(Reimschema)是 abab，大都是男女交替發聲，因此將這種詩節稱作民謠詩節。民謠詩節的詩行組成，有一個很清楚的單元；鄰近的韻會強調其相似性，因此詩節非常的流動。一個大的高潮處或是強烈的激動感在這裡是沒有的，聲音採取一種輕巧的姿態，幾乎沒有其他的詩節比起民謠詩節，在運行與聲音上如此充滿音樂感。抑揚格(Iambus)的四行詩民謠詩節，為德語詩中最常見，浪漫主義者偏愛使用這種通俗的抒情詩，也有六行或七行或八行詩的詩節，具有藝術性的詩節，會有不同長度的詩行做一整體的連接。在海涅的《歌謠集》(Buch der Lieder)中，四行詩的民謠詩節佔大多數。參考自 Wolfgang Kayser, *Kleine Deutsche Versschule* (Bern und München: Francke, 1984), 40-41.

82-129	A'	Die Brust, gebeugt von Sorgen Bestürmt des Schmerzes Glut; Ja, tage, wilder Morgen, Dein Segensgruß ist Blut.	b
--------	----	--	---

全曲以 8 小節的樂團導奏開始，帶出整首詠唱調重要音型動機。第 1-2 小節的樂團導奏，弦樂為兩小節快速的 b 小調下行音階，隨後第 3 小節開始，樂團管樂的木管與弦樂為兩群組，分別演奏不同的頑固音型，強調不同的音樂性格，管樂為與聲樂旋律相同的嘆息音型，但以掛留音方式延長聲樂的嘆息線條；弦樂則為分解和弦的琶音音型【譜例 3-1-1-1】。這個琶音的跳進音型，於 B 段歌詞第 67 小節，第一次出現「死亡」(Tod) 時，改以樂團全體(tutti)的三度下型音型，並以突強加重跳動的效果【譜例 3-1-1-2】。當進入 A'段結尾時，此突強的三度下型音型，更執拗地重複三次，隨即接回開頭的 b 小調下行音階和主和弦琶音作結。中低音弦樂，如中提琴、大提琴和低音大提琴，在整首詠唱調扮演一個和聲支持的角色，但藉由演奏法上的斷奏(Staccato)效果，增加整體聲響的力度感【譜例 3-1-1-1】。聲樂部分由嘆息音型組成，隨著情緒漸高漲，從迂迴的嘆息疾步向上，以不斷地級進上型，當張力的推升至關鍵歌詞時，拉長符值停在減七和弦上並延遲解決，如 A 段第 19 小節，第一次唱到「你的祝福是鮮血」(Dein Segensspruch ist Blut) 時，停在 C#音上的減七和弦。樂團的低音聲部則是以 *ff* 力度強調 B^b 音，B^b 為同音異名的 b 小調導音 A[#]，以強調導音的方式，加強欲解決聲響效果，將音樂張力瞬間拉緊【譜例 3-1-1-3】。整首詠唱調共 129 小節，篇幅不算長，曲式上為簡單的三段式，音樂素材的使用也不多，但卻看得出舒伯特在藝術歌曲上，表達歌詞意境的熟練手法，簡約地利用幾個音樂元素，呈現一戲劇性強烈的獨唱段落，使佛羅琳達角色性格頓時鮮明，予人

深刻印象。

【譜例 3-1-1-1】第 13 曲詠嘆調樂團導奏，弦樂的琶音音型和木管的掛留音型，中低音弦樂的三度跳進音程斷奏（第 3-6 小節）

Allegro furioso

The score is for the beginning of the 13th movement, marked **Allegro furioso**. It features the following parts:

- Flauto I, II**: Treble clef, starting with a dynamic of *ff* and a *a 2* marking. The first staff has a whole note chord, and the second staff has a whole note chord.
- Oboe I, II**: Treble clef, starting with a dynamic of *ff* and a *a 2* marking. The first staff has a whole note chord, and the second staff has a whole note chord.
- Clarinetto I, II in La/A**: Treble clef, starting with a dynamic of *ff* and a *a 2* marking. The first staff has a whole note chord, and the second staff has a whole note chord.
- Fagotto I, II**: Bass clef, starting with a dynamic of *ff*. The first staff has a whole note chord, and the second staff has a whole note chord.
- Violino I**: Treble clef, starting with a dynamic of *ffz*. The first staff has a sixteenth-note pattern, and the second staff has a sixteenth-note pattern.
- Violino II**: Treble clef, starting with a dynamic of *ffz*. The first staff has a sixteenth-note pattern, and the second staff has a sixteenth-note pattern.
- Viola**: Bass clef, starting with a dynamic of *ffz*. The first staff has a sixteenth-note pattern, and the second staff has a sixteenth-note pattern. The second staff has a *staccato* marking.
- FLORINDA**: Treble clef, starting with a dynamic of *ffz*. The first staff has a sixteenth-note pattern, and the second staff has a sixteenth-note pattern.
- Violoncello e Basso**: Bass clef, starting with a dynamic of *ffz*. The first staff has a sixteenth-note pattern, and the second staff has a sixteenth-note pattern. The second staff has a *staccato* marking.

The score is in 2/4 time and G major. The first two staves are woodwinds, and the remaining staves are strings. The woodwinds play sustained chords, while the strings play a rhythmic pattern of sixteenth notes. The string parts for Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Basso are marked *staccato* in the second staff.

【譜例 3-1-1-2】第二幕第 13 曲詠嘆調 B 段，佛羅琳達唱到「死亡」時（第 67 小節）

FL

Ob.

Cl.
(in La)

Fog.

Cor. I, II
(in Mi)

Cor. III, IV
(in Re)

Trb.
(in Re)

Trn.

Trnp.
(in Re-Fa#)

V. I

V. II

Va.

Flor.

Vc. e B.

ich Schreck und Tod, und mit der Fu - rien

【譜例 3-1-1-3】第 13 曲詠嘆調 A 段，佛羅琳達唱到「你的祝福是鮮血」(Dein Segensspruch ist Blut)，為 C# 音上的減七和弦（第 19 小節）

The image shows a page of a musical score for a vocal and instrumental work. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line and a full orchestral accompaniment. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl. in La), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor. I, II in Mi), Cor Anglais (Cor. III, IV in Re), Trumpet (Trb. in Re), Trombone (Trn.), Timpani (Timp. in Re-Fa#), Violin I (V. I), Violin II (V. II), Viola (Va.), Flute (Flor.), and Violoncello/Double Bass (Vc. e B.).

The vocal line is in German. The lyrics are: "Mein Segen, dein Segensspruch ist Blut, dein Segen". The score includes various musical markings such as dynamics (cresc., ff, ffz), articulation (acc.), and phrasing slurs. A specific chord in the bass line at the end of the 19th measure is circled in red, corresponding to the text in the caption.

第 21 曲中包含三個小的段落，段落與相關資訊如【表 3-1-1-3】：

【表 3-1-1-3】第三幕第 21 曲的詠唱調和合唱，段落與相關資訊

小節	段落	詩的結構	速度	調性
1-84	Arie mit Chor	民謠詩節	Andante con moto	f – F – F [#]
85-92	Marcia funebre (Melodram)	自由詩句	Andante – 92 小節後 Allegro assai	b
92-164	Ensemble	民謠詩節	Allegro assai – 117 小節後 piú moto	D-b

第 1-84 小節是貫穿式的曲式，聲部進行的方式是獨唱－合唱－獨唱－獨唱＋合唱，直到最後一個詩節，獨唱聲部與合唱聲部才一起出現。騎士合唱在此扮演一個參與劇情的角色，編制以獨唱與合唱，形成如一問一答的音樂處理，呈現佛羅琳達表達絕望後，騎士出言安撫佛羅琳達情緒的情節對應方式，此段最後同時呈現佛羅琳達的絕望與騎士的希望，兩對比的情緒，調性自 f 小調走到 F 大調上，暗示佛羅琳達與騎士所抱持的不同情緒消長。這種以同名調關係表達相對歌詞意境的設計，在舒伯特藝術歌曲中尤為常見，在這個段落中也以此種方式，在明亮與陰暗聲響色彩間擺盪。

第 1-4 小節為樂團導奏，第 5 小節後半，人聲才進入。【譜例 3-1-1-4】第 2 小節的木管和中提琴聲部，以八分音符和兩個十六分音符的音型組合，預示了聲樂的節奏動機；第一和第二小提琴，則是從頭至尾皆演奏如分解和弦的音型，且每一組分解和弦音型的前兩個十六分音符，皆是以大跳的方式呈現，提供一種搖擺晃盪的聲響背景。值得一提的是，這樣的音型呈現，與作曲家同一年(1823 年)稍晚完成的《美麗的磨坊少女》(*Die Schöne Müllerin*, D795)中，鋼琴聲部的「溪流音型」，有著相似的旋律和節奏輪廓，

尤其是第 4 首〈感謝小溪〉(Danksagung an den Bach)¹⁰⁸。不僅如此，人聲的旋律，與《美麗的磨坊少女》中的最後一首歌，第 20 首〈小河的搖籃曲〉(Des Baches Wiegenlied)相似，兩者都傳達類似的絕望心情。¹⁰⁹

在人聲於第 79 小節，以 F 大調主和弦作正格終止後，經過四小節的過門，樂團轉至遠系的 b^b 小調，短暫停留兩小節，最後停在調性更遠的 F[#] 大調上，與全曲開始呈現半音關係，F[#] 主和弦正好是下一段送葬進行曲的 V 級和弦。在整部歌劇的多段落單曲中，經常可以看到這種手法，為下一個段落的調性預先準備，讓該曲的多段落之間，彼此有調性和聲上的緊密關聯，得以完成全曲的整體性。



¹⁰⁸ Elizabeth Norman Mckay, "Schubert as a Composer of Operas," in *Schubert Studies: Problem of Style and Chronology*, ed. Eva Badura-Skoda & Peter Branscombe (New York: Cambridge University Press, 1982), 102.

¹⁰⁹ 從《葛羅美線上音樂辭典》(*Grove Music Online*)的舒伯特作品列表，可以得知《美麗的磨坊少女》創作時間是 1823 年 10 月到 11 月間（於 1824 年出版），從創作時間上來看，《美麗的磨坊少女》是緊接著於 1823 年 5 月 25 日到同年的 10 月 2 日創作的《費耶拉伯拉斯》之後。Robert Winter, et al. "Schubert, Franz." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, <http://0-www.oxfordmusiconline.com.opac.lib.ntnu.edu.tw/subscriber/article/grove/music/25109> (accessed February 24, 2015).

從上表可以看到，這些未以標題標示的獨唱段落，集中在第一幕中，因大部分的主要角色，皆在第一幕上場。一如莊劇的傳統，這些獨唱段落在此有著抒發角色情感，提示角色身分的功能。表中四個角色的獨唱，除了費耶拉伯拉斯外，皆是該角色第一次登場的獨唱段落。值得一提的是，艾金哈德也於第一幕登場，¹¹¹ 但卻沒有獨唱段落。

標題英雄的「費耶拉伯拉斯動機」，第一次出現於第 4 曲集結曲(Ensemble)¹¹² 中，當查里曼質問費耶拉伯拉斯身份時，由樂團奏出這個「費耶拉伯拉斯動機」【譜例 3-1-1-5】。這個動機，同樣應用於第一幕終曲中的費耶拉伯拉斯獨唱段落。

【譜例 3-1-1-5】「費耶拉伯拉斯動機」



費耶拉伯拉斯的獨唱段落並非出現在第一次上場，而是於第二次上場的第一幕終曲中，也是這個角色在全劇中唯一有完整宣敘調和詠唱調形式的獨唱段落。「費耶拉伯拉斯動機」雖並未完整地出現在這段音樂裡，但動機中的附點節奏元素，乃是主導詠唱調 B 段的節奏型。

宣敘調為伴奏宣敘調(recitativo accompagnato)，以 c 小調開始，費耶拉伯拉斯埋怨命運的無情。第 1-31 小節為樂團導奏，第 1-5 小節的樂句，以兩種不同的素材組合，第 1-3 小節弦樂的嘆息音型，和第 4-5 小節由低音管、第二小提琴掛留音式的旋律【譜例 3-1-1-6】。導奏使用的嘆息音型，與舒伯特於同年稍早創作的 a 小調鋼琴奏鳴曲(Piano

¹¹¹ 劇情請參見第二章第二節劇情與角色，艾金哈德第一次登場為一首二重唱。

¹¹² 集結曲(Ensemble)的討論，請參見第三章第三節集結曲。

Sonata in a minor, Op. 143, D784)第一主題(第 10-14 小節)，在音程上幾乎相同。¹¹³ 導奏

使用的音樂素材，不僅烘托宣敘調段落的角色情緒，也在其後詠唱調中，成為主導樂團

音樂的重要音型，甚至在整部歌劇中，同樣扮演重要的角色。¹¹⁴

【譜例 3-1-1-6】第一幕終曲第 6 曲中，費耶拉伯拉斯宣敘調和詠唱調的樂團導奏，嘆息音型和掛留音型（第 1-8 小節）

詠唱調的歌詞為兩四詩行的民謠詩節，音樂上搭配的曲式為四段式 ABA'B'，【表

3-1-1-5】為歌詞與曲式的對照：

¹¹³ a 小調鋼琴奏鳴曲的創作時間較《費耶拉伯拉斯》早，為 1823 年 2 月的創作。Robert Winter, et al. "Schubert, Franz." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press, <http://0-www.oxfordmusiconline.com.opac.lib.ntnu.edu.tw/subscriber/article/grove/music/25109> (accessed June 7, 2015).

¹¹⁴ 序曲中的嘆息音型使用，請參見第三章第五節序曲。

【表 3-1-1-5】第 6 曲中費耶拉伯拉斯獨唱段，歌詞與曲式對照與相關資訊

小節	曲式段落	歌詞	調性
146-172	A	In tiefbewegter Brust Regt sich ein leises Sehnen. Kaum meiner selbst bewußt, Darf ich dies Glück nicht wännen.	C
173-193	B	O schweig, betrog'nes Herz! Verstummt, Vergeb'ne Klagen! Dem Manne ziemt nicht Schmerz, Er muß mit Fassung tragen.	c
194-225	A'	In tiefbewegter Brust Regt sich ein leises Sehnen, Kaum meiner selbst bewußt, Darf ich dies Glück nicht wännen.	C
226-260	B'	O schweig, betrog'nes Herz! Verstummt, Vergeb'ne Klagen! Dem Manne ziemt nicht Schmerz, Er muß mit Fassung tragen.	c C

A 段為費耶拉伯拉斯意識到自己的處境，告訴自己必須將對艾瑪的感覺壓抑下來；B 段則是從因愛而受苦的情緒中奮起，不願自怨自艾，音樂上便以不同的方式，呈現角色的心情轉折。A 段聲樂聲部以長線條的旋律為主，導奏的嘆息音型，在這裡以原型出現於樂團中(第 152-153 小節)，聲樂聲部則是嘆息音型的變化(第 148 和 150 小節)，不論是聲樂聲部亦或樂團，皆反應費耶拉伯拉斯內心的思緒；B 段音樂轉為以附點音型，加上強拍掛留音的方式呈現，除提示角色性格外，也帶來強烈的節奏感，力度在此也大幅增強。調性遊走在 c 小調和 C 大調間，反映費耶拉伯拉斯心情的轉折。

二、重唱

全劇有一半以上的單曲為重唱，從二重唱到五重唱皆有。如同前一年 1822 年創作

的歌劇《阿方索和艾斯特拉》，舒伯特避開獨立的詠唱調，以重唱支持劇情推展。¹¹⁵ 這些重唱中，除了一般以人數編制標示的二重唱、三重唱等外，亦有標以 **Ensemble** 的單曲。由於 **Ensemble** 一詞在本劇中的使用，並非僅指編制上的重唱，另有意義，故另闢章節，於本章第三節討論。以下本段討論的重心為編制上的重唱曲，其中也包含 **Ensemble**(集結曲)單曲中的重唱段落。

(一) 二重唱

在《費耶拉伯拉斯》中，以二重唱為標題的單曲共有三首，【表 3-1-2-1】列出三首以二重唱為標題的單曲和相關資訊：

【表 3-1-2-1】《費耶拉伯拉斯》中，以二重唱為標題的單曲和相關資訊

幕/景	號碼	小節	詩的結構	曲式	角色	調
I/3	2	1-154	民謠詩節	Cantabile-Cabaletta	艾金哈德、艾瑪	A ^b
I/6	5	1-103	民謠詩節	三段式 ABA'	費耶拉伯拉斯、羅蘭	A
II/5	9	1-97	民謠詩節	三段式 ABA'	佛羅琳達、馬拉宮德	A ^b

從【表 3-1-2-1】可以看出五個主要角色皆有一首二重唱，曲式除了第 2 曲為慢到快的二段式外，其餘兩首皆為三段式。除了以二重唱為標題的單曲外，仍有於多段落單曲中的二重唱段落，【表 3-1-2-2】列出所有位於多段落單曲中的二重唱段落：

【表 3-1-2-2】《費耶拉伯拉斯》中，位於多段落單曲中的二重唱段落

幕/景	號碼	小節	段落	詩的結構	曲式	角色	調
I/7	6	1-103	Romance	民謠詩節	三段式 ABA'	艾瑪、艾金哈德	a-E-a
I/10	6	296-330	Duett mit Chor	不規則韻文	貫穿式	艾瑪、艾金哈德、男聲合唱	D ^b -f
II/4	8	177-266	Duett mit	民謠詩節	二段式 AB	羅蘭、歐基兒、騎士	F

¹¹⁵ Brian Locke, ““Ever More Fearful Grows the Confusion”: Genre and the problem of musical narrative in Schubert’s *Fierrabras*”, *The Unknown Schubert*, by Barbara M. Reul and Lorraine Byrne Bodley (Farnham: Ashgate, 2008): 105.

			Chor			合唱	
II/12	15	145-213	Duett mit Chor	民謠詩節	ABA'B'	佛羅琳達、羅蘭、騎士合唱	A

整體來說，二重唱詩的結構皆為民謠詩節，搭配的為二段或三段式曲式，唯第一幕第十景的二重唱與合唱，詩的尾韻處於一種規則與不規則的交錯狀態，韻腳也不規則，尤其是最後四行詩句。其不規則的尾韻和韻腳的韻文構造，暗示了一種較自由的配樂方式，正如同舒伯特以貫穿式手法替這段音樂譜曲。

除了第一幕終曲第 6 曲中的浪漫曲(1-103 小節)，多段落單曲中的二重唱段落，大多搭配合唱出現。這些二重唱段落大多以一個靜態圖景呈現，反應前一個段落事件發展的角色心情狀態，即便是作為大型單曲中的一個段落，這些二重唱仍然有完整的結構。只有第一幕第十景二重唱與合唱(296-330 小節)，因是一個經過的段落，沒有一個完整架構。

第一幕終曲第 6 曲中的浪漫曲為艾瑪和艾金哈德的愛情二重唱，曲式段落和相關資訊見【表 3-1-2-3】：

【表 3-1-2-3】第 6 曲艾瑪和艾金哈德愛情二重唱，曲式段落和相關資訊

小節	曲式段落	速度	角色	調性
1-13	導奏	Andante		A
13-35	A		艾金哈德	a-E-a-E-a
36-43	(插入)			
44-65				
66-73	插入			A
73-84	B		艾瑪	
85-103	A'		艾金哈德和艾瑪	

第 6 曲愛情二重唱樂團的導奏，因其親密性和其激起憐憫的深沉情感，可以視為舒

伯特精巧的室內樂音樂展現，¹¹⁶ 單簧管和其他木管形成一問一答的對話，並且單簧管與艾金哈德聲樂聲部經常一起出現，呼應著第一幕第 2 曲兩人二重唱中的單簧管，宛若艾金哈德的化身，主導整首二重唱的旋律輪廓走向。樂團導奏【譜例 3-1-2-1】的弦樂，模仿艾金哈德彈著魯特琴的撥奏，作為和聲的支撐。導奏使用的兩旋律素材，為以下行音型組成的素材 1（問）和附點音型的素材 2（答），成為之後整個第 6 曲愛情二重唱的音樂素材。

【譜例 3-1-2-1】第 6 曲愛情二重唱樂團導奏，與旋律素材 1 和素材 2（第 1-5 小節）

The image shows a page of a musical score for an orchestra. The tempo is marked 'Andante'. The score includes parts for Flauti, Oboi, Clarineti in A, Fagotti, Corni in A, Violino I, Violino II, Viola, Emma, Eginhard, and Violoncello e Basso. Two specific melodic motifs are highlighted with boxes and labels: '素材 1' (Motif 1) in the Clarinet part and '素材 2' (Motif 2) in the Flute part. The string parts are marked 'pizz.' (pizzicato) and '仿魯特琴撥奏' (imitating lute strumming).

第 9 曲佛羅琳達和馬拉宮德的二重唱，雖非主要角色的二重唱，但在和聲、節奏，亦或曲式結構等各方面上都別樹一格。許多學者都對此曲有著極高評價。¹¹⁷ 介於第 8

¹¹⁶ Brian Newbould, *Schubert the Music and the Man* (California: University of California Press, 1997), 206.

¹¹⁷ Thomas A. Denny (“Schubert’s Operas: “the Judgment of History?”), Douglas (“Schubert’s mature operas: an analytical study,”) 等，都在著作中對此曲有高度評價。

曲和第 10 曲兩劇情緊湊的動態場景間，第 9 曲提供一個令人驚奇的靜滯空間，非以單純地重複，做樂曲的發展，而是將兩相不同的情緒，以互補的聲樂旋律線條結合，將角色意見的分歧，化為一個音樂整體。第 9 曲為有活力的行板(Andante con moto)，【表 3-1-2-4】列出曲式、歌詞與相關資訊：

【表 3-1-2-4】第 9 曲曲式、歌詞與相關資訊

小節	段落	歌詞	中文翻譯	調
1-15	導奏			A ^b
12-41	A	Florinda: Weit über glanz und Erdenschimmer Ragt meiner Wünsche hohes Ziel; Und jedem Glück entsag' ich immer, Lohnt mich der Liebe süß Gefühl.	佛羅琳達： 在地表之上閃著微光處 轟立著我想望的崇高目標； 我放棄的那永恆的快樂， 甜美情感的愛會回報我。	A ^b (a ^b)
41-65	B	Maragond: O mög' der Schein dich nicht betören, Verrat ist der Gedanke schon. Florinda: Nur seiner Stimme Klang zu hören Is taller Leiden höchster Lohn.	馬拉宮德： 不要讓幻覺蒙蔽你， 背叛已在你思想中。 佛羅琳達： 只有聽見他的聲音 才是所有苦難最高的報償。	c ^b e ^b
65-97 91-97	A' Coda	Florinda: O Könnt ich es umfassen Das liebliche holde Bild! Mein glühendes Verlangen Wird nimmer wohl erfüllt. Maragond: Von trostlos stillem Bangen Ist meine Brust erfüllt; Ach, nie wird ihr Verlangen, Nie ihre Lust gestillt.	佛羅琳達： 噢，我可以只是擁抱 那英俊令人喜愛的印象！ 我熱烈的想望 永遠不會滿足。 馬拉宮德： 我的胸口充滿 淒涼陰暗的驚懼； 啊，他的想望和渴求 永遠不會被平息。	a ^b A ^b

A 段的聲樂旋律素材和樂團和聲架構，皆源自樂團導奏。和聲上，樂團導奏樂句 a 停在 A^b 大調主和弦，聲樂聲部 A 段則停在 V 級屬和弦上。同時，和聲徘徊在 A^b 大小調間，除藉此打開新的和聲空間，也透過在對立調性間的游移，擺盪出此曲的主題，愛

與痛苦的一體兩面。這樣矛盾的情緒，令人聯想到舒伯特曾說過的：「當我企圖去唱頌愛，就會變成痛苦，再一次當我企圖唱頌痛苦，它就會變成愛，因此愛和痛苦在我當中分裂。」¹¹⁸ 小三和大三和弦的轉變，出現在兩段歌詞中間，第 22-27 小節的「我放棄的那永恆的快樂，甜美情感的愛會回報我」(Und jedem Glück entsag' ich immer, Lohnt mich der Liebe süß Gefühl.)，彷彿是給予拋下所有快樂的佛羅琳達，一個希望的回報。¹¹⁹

B 段第 41 小節馬拉宮達聲部進入，表達反對意見，和聲則帶入新的調性色彩，第 42 小節 F^b 音帶來 a^b 小調 iv 級和弦。四詩行的詩節，由兩人以一問一答的對話方式呈現，彼此互為押韻【表 3-1-2-5】，第 49 小節當兩人回到和聲式織體後，和聲於第 53 小節解決至帶有主和弦色彩的 A^b 大調 III^b 上，形成一短暫的休止，隨後便是一段卡農，和聲在大小三和弦中交替，節奏也呈現漂浮與不穩定感【譜例 3-1-2-2】。第 53 小節單簧管獨奏的過門樂句後，進入以變化 A 段呈現的 A' 段。紐伯認為佛羅琳達和馬拉宮德的二重唱，預示了《岩石上的牧羊人》(*Der Hirt auf dem Felsen*, D965)的音樂，在這首藝術歌曲中，單簧管成為了馬拉宮德，那第二位女高音。¹²⁰

【表 3-1-2-5】第 9 曲二重唱 B 段歌詞順序與原詩節順序

角色	歌詞順序	原詩節順序
Maragond	O mög' der Schein dich nicht betören,	O mög' der Schein dich nicht betören,
Florinda	Nur seiner Stimme Klang zu hören	Verrat ist der Gedanke schon.
Maragond	Verrat ist der Gedanke schon.	Nur seiner Stimme Klang zu hören
Florinda	Ist aller Leiden höchster Lohn.	Ist aller Leiden höchster Lohn.

¹¹⁸ Douglas, "Schubert's mature operas: an analytical study," 229.

¹¹⁹ Douglas, "Schubert's mature operas: an analytical study," 227-229.

¹²⁰ Newbould, *Schubert the Music and the Man*, 206.

【譜例 3-1-2-2】第 9 曲二重唱 B 段，短暫的終止效果（第 53 小節）和卡農的聲部關係（第 54 小節開始）

52

Lei - den höch - ster Lohn.

der - Ge - dan - ke schon.

O mög der

卡農

55

Nur sei - ner stim - me Klang zu hö - ren ist höch ster

Schein dich nicht be - thö - ren o mög der Schein dich nicht be -

A^b: III^b

cresc.

(二) 三重唱

標題為三重唱的單曲，有第二幕第 12 曲和第 20 曲兩首；在多段落單曲中出現的三重唱段落，共有三段，包括第一幕終曲第 6 曲中有兩段，和第二幕終曲第 17 曲中的一段。【表 3-1-2-6】列出所有三重唱的段落與相關資訊：

【表 3-1-2-6】《費耶拉伯拉斯》中所有的三重唱

幕/景	小節	號碼	段落	角色	曲式
II/9	1-203	12	三重唱與合唱	波蘭特、羅蘭、佛羅琳達、 摩爾合唱、騎士合唱	AB
III/5	1-80	20	三重唱	艾瑪、艾金哈德、費耶拉伯	三段式 ABA'

				拉斯	
多段落單曲中的三重唱					
I/10	331-543	6	場景與三重唱	費耶拉伯拉斯、艾金哈德、艾瑪	貫穿式 中段為卡農
I/12	613-645	6	三重唱	費耶拉伯拉斯、艾瑪、查理曼	三段式 ABA'
II/12	1-89	17	三重唱與合唱	佛羅琳達、羅蘭、艾金哈德、騎士合唱	三段式 ABA'

不同於二重唱大都以靜態方式呈現，三重唱則有動靜不同的呈現，例如第 12 曲前段為動態呈現，第 20 曲整曲為靜態呈現。在多段落單曲中的三重唱則皆是靜態，表達對前一場景戲劇衝突後，角色心理的狀態，如第一幕終曲兩次撞見場景後，皆為靜態的三重唱。¹²¹

第二幕第 12 曲的三重唱與合唱(Terzett mit Chor)，為有戲劇性進展的三重唱，而非只是反映先前對白段落的角色心情。¹²² 整曲可以分為動靜兩段落 AB，速度從活潑的快板(Allegro vivace)至甚快板(Allegro assai)，由三個主要角色波蘭特、佛羅琳達和羅蘭加上兩不同陣營的合唱，織度上顯得豐富。即便劇情上包括真實時間的對話，內心的獨白和劇情的評論，音樂上主要仍以群組做發展，其中佛羅琳達聲部大多為獨立的線條，但時而與羅蘭和騎士聲部結合，成為同一群組的和聲式織體。

第 20 曲三重唱則為一靜態的時空凝滯，以三段式 ABA' 曲式，表現戀人與費耶拉伯拉斯不同的心情。在音樂上為費耶拉伯拉斯聲部對上艾金哈德與艾瑪聲部，以不同的節奏韻律呈現，整曲雖皆以附點節奏發展聲樂旋律，但 A 段費耶拉伯拉斯旋律，是連續的

¹²¹ 關於終曲的討論，請參見第三章第四節終曲。

¹²² Speidel, *Franz Schubeert – ein Opernkoponist? Am Beispiel des "Fierrabras,"* 105.

附點音型且多大跳音程，又以斷奏強調節奏特性；B 段艾金哈德與艾瑪旋律則是多圓滑奏的附點音型，音程以級進關係為主，形成較抒情的風格。調性上，配合不同的心理層面轉調，A 段在 C 大調上，B 段則轉至 a 小調，A' 段回到 C 大調上，B 段雖然有加入費耶拉伯拉斯角色，但音樂上仍以艾瑪與艾金哈德的抒情風格主導，A' 段回到以費耶拉伯拉斯角色主導的強有力音樂，三個聲部以和聲式織體呈現，僅於「再見」(Lebt wohl) 一詞時，以對位式織體呈現取自 B 段素材的旋律。配器上，A 段弦樂與費耶拉伯拉斯的旋律相同，B 段則是艾金哈德與單簧管、艾瑪與長笛相同，因此不僅聲樂聲部間有對話，樂團樂器間也有對話。

(三) 四重唱與五重唱

以四重唱和五重唱為標題的單曲，各有一首；在多段落單曲中，則是有二個四重唱的段落，【表 3-1-2-7】列出所有四重唱與五重唱的段落與相關資訊：

【表 3-1-2-7】《費耶拉伯拉斯》中所有四重唱與五重唱的段落與相關資訊

幕/景	小節	號碼	段落	角色	曲式
II/7	1-102	10	五重唱	波蘭特、艾金哈德、佛羅琳達、馬拉宮德、布魯達蒙特	貫穿式
III/2-4	1-203	19	四重唱	查理曼、艾瑪、艾金哈德、費耶拉伯拉斯	貫穿式
多段落單曲中的四重唱					
I/5	281-416	4	四重唱與合唱	費耶拉伯拉斯、艾金哈德、艾瑪、查理曼、騎士合唱	三段式 ABA'
I/13	758-873	6	四重唱	費耶拉伯拉斯、艾瑪、艾金哈德、查理曼、騎士合唱	三段式 ABA'

在這些四重唱與五重唱中，經常是不同角色心境與情緒的並置，但有其不同的音樂處理，亦或同時使用不同的音樂設計於同一曲中。音樂處理上，有將角色對比情緒以相

同旋律和聲式的呈現，也有以卡農等對位式織體的處理，或是將角色以群組的方式做聲部間的發展，這種群組關係的音樂戲劇處理，普遍使用於劇中的重唱曲中。

第 19 曲四重唱橫跨三景，第二景是查理曼和艾瑪的二重唱，第三景加入費耶拉伯拉斯成為三重唱，第四景艾金哈德進入後，先是有一段獨唱，接著才是其他角色對於艾金哈德獨唱內容的內心反映，最後才有四聲部疊置的四重唱，形成從二重唱、三重唱到四重唱的角色聲部增加呈現。在最後四重唱的部分，艾瑪、費耶拉伯拉斯和查理曼成為一群組，對艾金哈德提出的要求，表達內心的看法，形成群組與個體的對話。在此曲中，角色間時而在真實時空對話，時而轉回表達內心反映與感受，形成動靜交替的音樂戲劇呈現。

第 4 曲中的四重唱，歌詞皆為民謠詩節，依角色不同心境分為三群組，騎士合唱僅有一詩節，其餘兩群組，皆有兩個四詩行的詩節，三個群組押著相同的 abab 韻腳。織體上，透過角色間以獨唱的對位式織體，和群組間和聲式織體交替出現，有時亦有角色在群組間的交換，來呈現不同音樂戲劇處理。這種織體頻繁交替，在轉換的瞬間除了突顯強調的歌詞外，搭配著速度和力度瞬息變化，更強烈呈現角色間心情與處境的矛盾與衝突，如第 407-411 小節【譜例 3-1-2-3】。於此，四個主要角色，停在「快樂」(Glück) 的五小節長音上，合唱呼應著唱出「寧靜將返回」(Kehrt die Ruh' zurück)。最後所有聲部以層疊的方式進入，直到最後的延長(fermata)，合唱聲部以「返回」(zurück)率先進入而置於所有聲部之下，四主要角色分為兩群組，輪流唱出「我的快樂」(mein Glück)的長音，以全段最大的力度 *ff* 出現，隨後快速漸弱，於曲終以 *pp* 消逝【譜例 3-1-2-3】。

三、合唱

【表 3-1-3-1】到【表 3-1-3-3】列出三幕所有合唱的段落：

【表 3-1-3-1】第一幕合唱段落與相關資訊

幕/景	號碼	標題	段落	合唱類型	陣營	角色	
I/1	1	Chor		女聲合唱	查理曼	少女	
I/4	3	Marsch und Chor		混聲合唱		眾人	
I/4	4	Ensemble	Rezitativ und Chor	混聲合唱		少女	
			Arioso und Chor	混聲合唱			
I/5			Ensemble und Chor	女聲合唱			
			Quartett mit Chor	男聲合唱			騎士
			Marsch und Chor	混聲合唱			眾人
I/9	6	Finale	Ensemble	男聲合唱		騎士	
			Duett mit Chor	男聲合唱			
I/13			Quartett mit Chor	男聲合唱			

【表 3-1-3-2】第二幕合唱段落與相關資訊

幕/景	號碼	標題	段落	合唱類型	陣營	角色
II/1	7	Lied mit Chor		男聲合唱	查理曼	騎士
II/3	8	Recitativ unterm Marsch		男聲合唱	摩爾	摩爾軍
II/4		und Ensemble mit Chor		Duett mit Chor	男聲合唱	查理曼
II/9	11	Chor		混聲合唱	摩爾	眾人
II/9	12	Terzett mit Chor		男聲合唱	摩爾 查理曼	摩爾軍 騎士
II/11	14	Chor		男聲合唱	查理曼	騎士
II/11	15	Melodram, Rezitativ und Duett mit Chor		男聲合唱		
II/12	16	Chor und Melodram		男聲合唱		
II/12	17	Finale	Terzett und Chor	男聲合唱		

【表 3-1-3-3】第三幕合唱段落與相關資訊

幕/景	號碼	標題	段落	合唱類型	陣營	角色
III/1	18	Chor		女聲合唱	查理曼	少女
III/6	21	Arie mit Chor		男聲合唱	查理曼	騎士

			Marcia funebre und Ensemble	男聲合唱		
III/7	22	Chor mit Ensemble		男聲合唱	摩爾 查理曼	摩爾軍 騎士
III/9	23	Finale	Rezitativ	男聲合唱	查理曼	騎士
			Ensemble	混聲合唱		
			Schlussgesang	混聲合唱		

從以上三個表中可以看到，全劇 23 曲中，有 17 曲中有合唱。有些為單純的合唱曲，如第 1、11、14、18 曲，有些是在標題中搭配其他的編制，做為一個眾人的角色，如第 7、12、16、21、22 曲。劇中使用的合唱分為三種類型，男聲合唱、女聲合唱和混聲合唱，依劇情可分為兩個不同陣營的合唱，查理曼陣營有騎士男聲合唱和少女女聲合唱，摩爾陣營則有摩爾軍的男聲合唱，而沒有女聲合唱，混聲合唱則代表不同陣營的人民。合唱在劇中不只扮演傳統歌劇中的旁觀者，也有積極參與劇情的時候。《費耶拉伯拉斯》每一幕皆以合唱開場，第一幕是紡紗少女與艾瑪的合唱，第二幕為羅蘭和艾金哈德的歌曲與騎士合唱，第三幕又是少女們與艾瑪的女聲合唱。由上述諸點可看出，舒伯特確實給予合唱吃重的角色戲分。

(一) 男聲合唱

舒伯特以不同的音樂處理，呈現不同陣營的男聲合唱角色性格，在數量上也有相當的落差，藉此突顯特定陣營的重要性。騎士合唱為全劇中戲分最重的合唱角色，從第一幕大多僅是伴隨查理曼，並頌讚統治者的臣民角色，到第二幕中積極參與劇情的發展，提升為推動情節發展的騎士軍角色，直到第三幕結束。第二幕開始的第 7 曲以踏上和平任務的騎士合唱開場，輝煌光明的 C 大調象徵著希望，騎士合唱雖多是附和，羅蘭和艾

金哈德才是音樂戲劇的領導角色，但隨著情節發展到進入摩爾領地後，騎士合唱參與劇情的程度增加；第 12 曲來到波蘭特大殿，是兩不同陣營男聲合唱同時呈現的大型合唱場景，騎士合唱表明身分和來意，音樂上羅蘭和騎士合唱以和聲式織體成為一個聲部群組，與波蘭特和摩爾合唱的聲部群組，以對位式織體呈現戲劇上的對抗。

第 14 曲被囚禁在塔樓中的騎士，以無伴奏合唱呈現絕望的心情，是全劇中唯一一首無伴奏合唱。歌詞的結構是輪旋式(Rondeux)，重複的歌詞為「噢，親愛的祖國」(O, Teures Vaterland.)，曲式上便順應詩的結構為輪旋曲式(ABACA)，重複段(Refrain)的 A 段即為重複的詩行。A 段似宗教音樂的氛圍，緩慢的和聲節奏，¹²³ 以及段落結束停在延長記號上，呈現了一種似聖詠的織體(Chorale-like texture)。另外，A 段和 B 段的旋律【譜例 3-1-3-1】和序曲的慢板導奏主題相同，此種法國號音型(Horn-like figuration)呈現的聲響，令人聯想到韋伯在《魔彈射手》序曲裡的法國號。¹²⁴

¹²³ 這裡的和聲節奏(harmony rhythm)，指的是變換和聲與和弦的速度。

¹²⁴ Bruce Richard Douglas, “Schubert's Mature Operas: an Analytical Study,” (PhD. Diss., Durham University, 2003), 271. 同樣在一片弦樂的顫音後，法國號清晰悠揚的出現，詳細將在第三章第五節序曲討論。

【譜例 3-1-3-1】第 14 曲無伴奏合唱（方框處為重複段 A 段）

Tenore I
 O teu - res Va - ter - land! Ver - las - sen weit dei - ner Söh - ne treu - e Schar, den soll des To - des Graun er -
 Tenore II
 O teu - res Va - ter - land! Ver - las - sen weit dei - ner Söh - ne treu - e Schar, den soll des To - des Graun er -
 Basso I
 O teu - res Va - ter - land! Ver - las - sen weit dei - ner Söh - ne treu - e Schar, den soll des To - des Graun er -
 Basso II
 O teu - res Va - ter - land! Ver - las - sen weit dei - ner Söh - ne treu - e Schar, den soll des To - des Graun er -

8
 ff
 fas - sen, der dei - nes Ruh - mes Käm - pfer war. O teu - res Va - ter - land! Ach, fern von hei - mi - schen Ge -
 ff
 fas - sen, der dei - nes Ruh - mes Käm - pfer war. O teu - res Va - ter - land! Ach, fern von hei - mi - schen Ge -
 ff
 fas - sen, der dei - nes Ruh - mes Käm - pfer war. O teu - res Va - ter - land! Ach, fern von hei - mi - schen Ge -
 ff
 fas - sen, der dei - nes Ruh - mes Käm - pfer war. O teu - res Va - ter - land!

15
 ff
 fil - den droht des Ver - der - bens bitt - re Schmach, und bald zer - fließt in Luft - ge - bil - den die Hoff - nung, die
 ff
 fil - den droht des Ver - der - bens bitt - re Schmach, und bald zer - fließt in Luft - ge - bil - den die Hoff - nung, die
 ff
 fil - den droht des Ver - der - bens bitt - re Schmach, die Hoff - nung, die
 ff
 droht des Ver - der - bens bitt - re Schmach, und bald zer - fließt in Luft - ge - bil - den die Hoff - nung, die

21
 Hoff - nung, die das Schick - sal brach. O teu - res Va - ter - land, o teu - res Va - ter - land, o teu - res Va - ter - land!
 Hoff - nung, die das Schick - sal brach. O teu - res Va - ter - land, o teu - res Va - ter - land, o teu - res Va - ter - land!
 Hoff - nung, die das Schick - sal brach. O teu - res Va - ter - land, o teu - res Va - ter - land, o teu - res Va - ter - land!
 Hoff - nung, die das Schick - sal brach. O teu - res Va - ter - land, o teu - res Va - ter - land, o teu - res Va - ter - land!

C 段【譜例 3-1-3-1】第 17-23 小節，與舒伯特 1821 年首演的和聲歌曲(part song)《小村莊》(*Das Dörfchen*, D598)旋律相似。¹²⁵ 歌詞意涵上，傳達渴望神和家的意念，令人聯想到舒伯特 1819 年創作的藝術歌曲《滿天星斗》(*Himmelsfunken*, D651)歌詞中，「神的溫柔地、寧靜地吹拂，渴望被喚起」(*Der Odem Gottes weht, in Wundersüßem Ach.*)。¹²⁶ 同樣的，也是一種拋棄的象徵，那些兒子（騎士）的沮喪與絕望，在於被他們的父親送上戰場，但卻也同時體現了同志情誼的美好，這對舒伯特來說，具相當大的意義。¹²⁷

相較於騎士合唱，摩爾合唱的段落少了許多，僅在第 8、12、21、22 曲中出現，並且沒有真正獨立的單曲。其中第 12 曲和第 22 曲，是兩男聲合唱同時在舞台上的對峙，第 8 曲和第 21 曲兩男聲合唱則是先後上場。除此之外，摩爾合唱有較固定風格的音樂段落，且不僅是調性，還有使用的音樂素材所產生的強烈節奏感。調性上，第 8 曲和 22 曲摩爾合唱的段落皆為 d 小調，第 12 曲則為 f 小調，三者皆為小調。音樂素材上有兩種主要的節奏音型，第一種取自「費耶拉伯拉斯動機」中的附點節奏音型，第二個則是一長兩短，似歌曲《流浪者》(*Der Wanderer*, 1816)的節奏動機¹²⁸。費耶拉伯拉斯的身分

¹²⁵ Douglas, “Schubert's Mature Operas: an Analytical Study,” 218. 第一版為無伴奏合唱版本於 1821 年首演，第二版有鋼琴的版本於 1822 年首演。

¹²⁶ Douglas, “Schubert's Mature Operas: an Analytical Study,” 218.

¹²⁷ Hans-Klaus Jungheinrich, “Fünf Liebende Abenteurer: Franz Schuberts *Fierrabras* auf dem Weg zur Romantischen Deutschen Oper,” in Salzburg Festspiele program note, 2014, 24.

¹²⁸ 歌曲《流浪者》(D493)第 23-30 小節的鋼琴部份，為長短短的節奏音型，後也被舒伯特使用在 1822 年創作的鋼琴曲(D760)中，成為貫穿全曲的節奏動機，後人稱之為《流浪者幻想曲》(*Wanderer-Fantasie*)。參考自 Kristina Muxfeldt, “Schubert's Songs: the Transformation of a genre” in *The Cambridge Companion to Schubert*, ed. Christopher H. Gibbs (New York: Cambridge University Press, 1997), 126; William Kinderman, “Schubert's Piano Music: Probing the Human Condition” in *The Cambridge Companion to Schubert*, ed. Christopher H. Gibbs (New York: Cambridge University Press, 1997), 165.

為摩爾王子，因而其角色動機也暗示了摩爾陣營，當摩爾合唱出現時，音樂上便擷取「費耶拉伯拉斯動機」的附點節奏，做為加深摩爾合唱性格和強調所屬陣營的處理，如第 8 曲【譜例 3-1-3-2】和第 12 曲【譜例 3-1-3-3】。第 12 曲以摩爾合唱使用的第二種節奏音型【譜例 3-1-3-4】，帶出速度加快的 B 段，因為這種一長兩短的節奏，與舒伯特的流浪者幻想曲(Fantasie in C Major, D760)中使用的流浪者步伐音型相似，因而以此稱之【譜例 3-1-3-5】。¹²⁹ 這種節奏型搭配力度 *fp*，使得節奏感更為強烈，表現了摩爾軍角色的激烈性格。

【譜例 3-1-3-2】第 8 曲摩爾合唱的旋律（第 74-77 小節）

71

Brut. **BRUTAMONTE**
Was mag der Ruf be - deu - en? Seid wohl auf eu-rer

Mrs. **MAUREN (eine Zeit lang aufmerksam)**
pp Was mag der Ruf be - deu - en? Seid wohl auf eu-rer

Was mag der Ruf be - deu - ten? Seid wohl auf eu-rer

【譜例 3-1-3-3】第 12 曲摩爾合唱的旋律（第 34-39 小節）

31

Mrs. **MAUREN**
p Bald
p Bald

35

Mrs. sol - len sie's er - fah - ren, daß sei - ne Ra - che wacht, daß sei - ne
sol - len sie's er - fah - ren, daß sei - ne Ra - che wacht, daß sei - ne

¹²⁹ 流浪者幻想曲取自藝術歌曲流浪者(Der Wanderer, D649)的構思，鋼琴的幻想曲創作於 1822 年，於 1823 年首演。亦請參考本節註腳 128。

【譜例 3-1-3-4】第 12 曲三重唱與合唱，摩爾合唱一長兩短節奏型（第 135-137 小節）

Allegro assai
a 2

Ob.
Cl. (in Sib)
Fag.
V. I
V. II
Va.
Adm.
Mm.
Vc. e B.

(Die RITTER werden, nicht ohne Widerstand, von maurischen Kriegern umgeben.)

ADMIRAL
MAUREN

Sie sol - len er - blas - sen in
Sie sol - len er - blas - sen in
Sie sol - len er - blas - sen in

fp fp fp fp fp fp fp fp pp pp pp

【譜例 3-1-3-5】流浪者幻想曲（第 1-4 小節）

Allegro con fuoco ma non troppo

ff

(二) 女聲合唱

女聲合唱的角色較男聲合唱為單純，僅有查理曼陣營有女聲合唱，代表查理曼宮廷中的少女，且每次都與艾瑪一同登場。少女合唱獨立出現的單曲有三首，兩首是以合唱為標題的單曲如第 1 曲、第 18 曲。比較做為兩幕開場的第 1 曲和第 18 曲，【表 3-1-3-4】列出兩曲相關資訊的對照：

【表 3-1-3-4】第 1 曲和第 18 曲相關資訊的對照

	第 1 曲	第 18 曲
幕/景	I/1	III/1
歌詞結構	民謠詩節 (abab 對偶韻)	民謠詩節 (abab 對偶韻)
速度	68 拍，小行板(Andantino)	68 拍，中庸的快板(Allegro Moderato)
曲式	三段式(ABA') (A 段為合唱—B 段為獨唱—A 段為合唱加上獨唱)	三段式(ABA') (A 段合唱—B 段獨唱—A' 合唱加上獨唱)
調性	C-g-c	G-C-G
劇情	少女們以輕柔和愛，紡著銀色絲線，編織成衣裳	少女們編織著花冠，滿心期待著痛苦會過去，快樂將到來

由【表 3-1-3-4】可以看到兩曲戲劇內容相似，歌詞結構相同，音樂處理上，則不論是速度、曲式，甚至是段落的聲部配置，合唱與獨唱的交替也都相似，皆為 A 段合唱-B 段獨唱-A'段獨唱加上合唱的形式。整體來看，兩曲令人有種相同音樂重複出現的錯覺。值得一提的是，在第 1 曲的紡紗少女合唱中，中提琴的音型如同轉動的紡紗機【譜例 3-1-3-6】，和藝術歌曲《紡車旁的葛麗倩》(Gretchen am Spinnrade, D118)同樣表現紡紗機轉動的鋼琴音型相似【譜例 3-1-1-7】。

【譜例 3-1-3-6】第 1 曲樂團部分的中提琴音型 (第 1-5 小節)

【譜例 3-1-3-7】《紡紗機旁的葛麗欽》鋼琴音型 (第 1-4 小節)

(三) 混聲合唱

混聲合唱做為眾人的角色，代表不同陣營的眾臣民，扮演評論的角色。混聲合唱詩的結構，皆為四詩行的民謠詩節，音樂上除第 3 曲在聲部編排上，以男聲、女聲、混聲合唱順序出現略有不同外，¹³⁰ 其他皆以混聲合唱編制出現。第 23 曲的混聲合唱，則是由少女合唱和騎士合唱所組成，與主要角色一起形成終曲的大合唱。查理曼陣營眾臣民的混聲合唱，為期待和平與讚頌統治者，搭配的調性皆為大調，呈現光明的聲響效果，如第 3 曲進行曲合唱。第 11 曲合唱為摩爾百姓加上騎士合唱的混聲合唱，摩爾人民在此與摩爾軍的立場不同，是以中立的角色呈現，與騎士大使團一起期待和平來臨。曲式為 ABAB'，調性為 E 大調，與其他摩爾軍合唱的小調不同，烘托出歌詞中的光明氛圍。在第 3 曲和第 11 曲的混聲合唱中，皆利用卡農的對位式織體，與同曲中其他部分的和聲式織體，形成對比與反差，藉以強調重要的歌詞。

第二節 Melodram

Melodram 作為一種戲劇的類型，或者戲劇的一部分，由角色在樂團的休止符處或是樂團音樂伴奏下說話，這種簡短的管絃樂樂段，將對白清楚分離出來。¹³¹ 在歐洲語言裡，Melodram 一詞有著多種意義，共通處在於有音樂、有文字，但這裡的文字並非用唱的，而是用說台詞的方式呈現，因此音樂在這裡有其獨特的襯托意義，音樂與文字

¹³⁰ 第 4 曲最後的進行曲合唱，為第 3 曲的重複。

¹³¹ Peter Branscombe. "Melodrama." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, <http://0-www.oxfordmusiconline.com.opac.lib.ntnu.edu.tw/subscriber/article/grove/music/18355> (accessed April 1, 2015).

間形成了某種特定的關係。¹³² 也因為如此，本論文不擬將其譯為中文。《費耶拉伯拉斯》全劇三幕中，共有六個 Melodram 的段落，集中在幾個主要角色身上，其中有些段落於標題就直接標出 Melodram，如第 15 曲；另一種情形則是在多段落單曲間的一個段落，實際上使用了 Melodram，但並未於標題標出，如第 4 曲。¹³³ 在音樂與文字的關係層面上，舒伯特以兩種不同的方式安排，第一種最常見的，是將角色的台詞寫在樂譜中，和所使用的音樂並列，為樂譜上的另一行，註明以「說」(gesprochen)的方式呈現；第二種是在音樂的連續進行中，會有休止符的使用，台詞在音樂的休止符時進入，和音樂進行形成一種此起彼落的情形。¹³⁴ 【表 3-2-1】列出全劇中 Melodram 的段落與相關資訊，其中音樂與文字的關係（僅以關係兩字表示），將以數字 1 表示前述第一種音樂與文字關係的處理，數字 2 表示第二種：

【表 3-2-1】Melodram 段落與相關資訊

幕/景	號碼	標題	小節	角色	劇情	調性	關係
I/5	4	Ensemble	271-280	費耶拉伯拉斯 羅蘭	費耶拉伯拉斯認出眼前的艾瑪正是他在羅馬時愛上的少女，向羅蘭求證艾瑪的身分	A	1
II/3	8	Rezitativ unterm	56-70	艾金哈德 布魯達蒙特	艾金哈德向布魯達蒙特表達身分	F d	1

¹³² 羅基敏，〈由劇樂論音樂特質－以麥耶貝爾《斯楚恩賽》為例〉，《談音論樂：音樂演出與音樂研究學術會議論文集》（台北：高談，2000），279。

¹³³ 第 4 曲的部分，請參考第三章第三節集結曲(Ensemble)。

¹³⁴ 參考自羅基敏，〈由劇樂論音樂特質－以麥耶貝爾《斯楚恩賽》為例〉，279-281。羅基敏提到，麥耶貝爾《斯楚恩賽》中，Melodram 文字與音樂關係，有三種不同層面的安排。對照之下，在《費耶拉伯拉斯》中，舒伯特僅使用了其中的兩種。

		Marsch und Ensemble mit Chor			並表明為查理曼和平任務而來		
II/11	15	Melodram, Rezitativ und Duett mit Chor	1-26	羅蘭和騎士	騎士在塔裡聽到外頭有聲響，發現有人正往塔裡來，感到未知的焦慮	a	2+1
II/12	16	Chor und Melodram	27-144	佛羅琳達和羅蘭與騎士	外頭號角聲響起，佛羅琳達找到武器交與騎士，羅蘭認為必須衝出塔突圍	E ^b (號角) 模進轉調	1
II/13	17	Finale	94-190	佛羅琳達與騎士	佛羅琳達從塔的窗戶望下觀看戰事，敘述整個打鬥的過程，直到羅蘭被捕騎士撤回塔。	E ^b -e ^b b-C D ^b -E ^b	1+2
III/6	21	Arie mit Chor	85-92	佛羅琳達與騎士	葬禮進行曲響起，佛羅琳達詢問在窗戶邊觀察塔下狀況的騎士，發現羅蘭正被送上火刑台	b	1

從上表可以看出 Melodram 的使用主要在第二幕，以 Melodram 為標題的兩曲也皆在第二幕，此幕也是充滿軍事力量場景和戲劇衝突最多的一幕，以下將分幕說明每幕 Melodram 的使用與呈現。

一、第一幕

(一) 第 4 曲的 Melodram

第 4 曲集結曲(Ensemble)是多段落的一曲，其中 Melodram 的段落介於第五景艾瑪與

少女合唱的重唱與合唱和四重唱與合唱間，僅有 10 個小節【譜例 3-2-1-1】。調性上，延續少女合唱的 A 大調開始，在最後一個小節（第 280 小節），樂團還原了 A 大調的 G 音和 C 音，為下一段落四重唱的調性 F 大調做準備，最後停在 F 大調的屬音(C)上，於四重唱第一小節（第 281 小節）接到 F 大調的主音，這樣為下一段預做準備的調性設計，在全劇中隨處可見，此處也不例外。從全劇開始到第 4 曲為止，費耶拉伯拉斯為一個被捕且保持沉默的角色，音樂上皆避免以歌曲表達其個人情緒與想法，此段 Melodram 大提琴聲部以「費耶拉伯拉斯動機」¹³⁵ 的變形出現，【譜例 3-2-1-2】帶出費耶拉伯斯的尷尬處境。樂團力度從第 271-275 小節的 *pp*，到第 276-280 小節更弱的 *ppp*，在整個十小節的 Melodram 中，維持著極弱的音量，整體樂團力度的轉變與後退，與費耶拉伯拉斯內心的騷動形成一個巨大的對比。第 276-280 小節，費耶拉伯拉斯脫口而出，艾瑪正是他的愛人(Und meine Liebe!)，一旁的羅蘭聽到後，要求費耶拉伯拉斯「住口」(Schweig!)。在此時樂團的力度以 *ppp* 呈現，呼應著羅蘭要求費耶拉伯拉斯「住口」，費耶拉伯拉斯喊「神啊！」(Götter!)結束這段短暫的 Melodram。

由劇情來看，這是一個「關鍵發現」(Anagnorisis)的時刻。¹³⁶ 郝絲勒(Madeleine Häusler)認為舒伯特有意識在這個「關鍵發現」的認出時刻使用 Melodram，短短幾秒間，充分地交代了費耶拉伯拉斯可怕的處境，在音樂上，這個 Melodram 連接著前後段落的合唱，得以於不打斷音樂平順流動情況下，讓角色以念誦的方式，清楚地呈現歌詞，因

¹³⁵ 關於費耶拉伯拉斯動機的說明，請參見第三章第一節獨唱、重唱與合唱。

¹³⁶ 古希臘劇場中的「關鍵發現」，是一種舞台戲劇經常使用的橋段。

此，Melodram 在此扮演全譜寫的連接角色。¹³⁷ 湯瑪仕提到，在這個時刻，舒伯特沒有將音樂停下，而是以完整的器樂音樂語法呈現，讓力度從 *pp* 退回到 *ppp*，產生一個新的張力，這時說話是資訊，音樂卻超越了功能。¹³⁸ 許多研究認為，這一段 Melodram 在全曲間扮演著連接，讓音樂不中斷的功能給予肯定，並認為此種力度與內心騷動間的相反呈現，實為舒伯特詮釋劇情的巧思。¹³⁹



¹³⁷ Madeleine Häusler, “Das Melodram als Mittel der Durchkomposition in Schuberts *Fierrabras* (D 796),” in *Schubert-Jahrbuch, 1998: Bericht über den internationalen Schubert-Kongreß Duisburg 1997* (Kassel: Bärenreiter, 2000): 25-33. 關於「全譜寫」一詞，請參考本論文第三章第一節註腳 1。

¹³⁸ Werner Thomas, “Bild und Aktion in “*Fierrabras* ” Eine Beitrag zu Schuberts musikalischer Dramaturgie,” in *Franz Schubert, Jahre der Krise, 1818-1823 : Bericht über das Symposium, Kassel, 30. September bis 1. Oktober 1982 : Arnold Feil zum 60. Geburtstag am 2. Oktober 1985*, ed. Arnold Feil, Werner Aderhold und Walther Dürr; Walburga Litschauer (Kassel : Bärenreiter, 1985), 102.

¹³⁹ Häusler “Das Melodram als Mittel der Durchkomposition in Schuberts *Fierrabras* (D 796),” 26. Thomas, “Bild und Aktion in “*Fierrabras* ” Eine Beitrag zu Schuberts musikalischer Dramaturgie,” 176.

二、第二幕

(一) 第 8 曲中的進行曲 Melodram (第 56-70 小節)：

從第 8 曲開頭的宣敘調、樂團進行曲再到合唱的段落，進行曲與合唱間以不中斷音樂的 Melodram，帶入摩爾軍隊登場。樂團使用的附點音型，是「費耶拉伯拉斯動機」的主要節奏型，暗示費耶拉伯拉斯所屬的摩爾陣營。新舊全集在此處標示台詞的位置不同：「舊全集」中，台詞部分位於樂譜間，為樂譜上的另一行【譜例 3-2-2-1】；「新全集」中，兩人的對話僅有最後兩句是擺在樂譜第 66-69 小節中，¹⁴⁰ 其餘皆於樂譜最上方，並在對白的開頭寫上「接下來的對話要在進行曲中說出。」(Folgendes wird noch unterm Marsch gesprochen.)。在此頁樂譜下方另有一段補充說明，表示舒伯特手稿裡，並未將這段台詞置於樂譜中，但置於第 66-69 小節間的台詞，明顯地緊跟在進行曲進行時的對話後面【譜例 3-2-2-2】¹⁴¹，這意味僅有寫在第 66-69 小節這部分的台詞需在這三小節念出，樂譜上方的台詞僅需在第 66 小節前完成念述即可，並非如舊全集的方式，固定了台詞與音樂搭配的方式，而能更自由地呈現台詞。

¹⁴⁰ 最後兩句為布魯達蒙特：「你打算欺騙我們嗎？」(Uns willst du hintergehen?)，艾金哈德回應：「這個，你等下就會看見了。」(Wohlan, bald sollt ihr's sehen.)

¹⁴¹ 參考自「新全集」樂譜第 314 頁最下方的星號說明。

【譜例 3-2-2-1】舊全集第八曲中的 Melodram (第 56-70 小節)

245

Eginhard: Verwegene! Was führt Euch hieher?
Brutamonte: Du trottest, Franke? Wohl, setz dich zur Wehre.
Eginhard: Und gegen Einen wollt Ihr Alle streiten?

Brutamonte: Du willst dir selbst dein Todesloos bereiten.

Eginhard: Nicht Furcht ist's, die von Euch mich zitternd hält,
 Doch soll vergebens hier kein Blut mehr fließen.
 Drum hört: Vom König bin ich auserwählt
 Mit einer Ritterschaar, in Eil' beflissen,
 Dem Maurenfürsten Frieden anzubieten;
 Die Brüder folgen schützend meinen Schritten.

Brutamonte: Uns willst du hintergehn?
Eginhard: Wohl an, bald sollt Ihr's seh'n. (er stöszt in sein Horn, welches nach einer Weile in der Entfernung und dann während des Folgenden immer lauter und näher erwidert wird.)

【谱例 3-2-2-2】「新全集」第 8 曲中的 Melodram (第 56-70 小节)

(Folgendes wird noch unterm Marsch gesprochen.)

EGINHARD
Verwegene! Was führt Euch hierher?
BRUTAMONTE
Du trotzest, Franke? Wohl setz' dich zur Wehr.
EGINHARD
Und gegen einen wollt ihr alle streiten?
BRUTAMONTE
Du willst dir selbst dein Todeslos bereiten.

EGINHARD
Nicht Furcht ist's, die von euch mich zitternd hält,
Doch soll vergebens hier kein Blut mehr fließen.
Drum hört: vom König bin ich auserwählt
Mit einer Ritterschar, in Eil beflissen,
Dem Maurenfürsten Frieden anzubieten;
Die Brüder folgen schützend meinen Schritten. *)

56

Fl. mf

Ob. mf

Cl. (in Do) mf

Fag. mf

Cor. I, II (in Fa) a 2 mf

V. I mf

V. II mf

Va. mf

Vc. e B. mf

cresc.

p

62

Fl.

Ob.

Cl. (in Do)

Fag.

Cor. I, II (in Fa) pp decresc.

V. I p

V. II p

Va. p

Vc. e B. p

BRUTAMONTE EGINHARD

Uns willst du hintergehn? Wohlan, bald sollt ihr's sehn. arco

pizz.

pp

*) Diesen Text hat Schubert nicht unterlegt, der zu Takt 66-69 notierte Text setzt aber wohl den während des Marsches geführten Dialog voraus.

(二) 第 15 曲中的 Melodram

第 15 曲是多段落單曲，結合了 Melodram、宣敘調、重唱與合唱。洛克形容第 15 曲的 Melodram，推動劇情猛然向前至佛羅琳達上場，從第 14 曲的靜態轉變為第 15 曲的動態流動，Melodram 扮演著中介的角色，當騎士的 Melodram 於第 29 小節開始轉變為佛羅琳達歌唱的瞬間（佛羅琳達的似詠唱調），敘事的事件從舞台外的塔外聲響，在佛羅琳達出現尋找羅蘭時，來到舞台上。¹⁴²【表 3-2-2-1】為第 15 曲的段落與相關資訊：

【表 3-2-2-1】第 15 曲的段落與相關資訊

幕/景	小節	段落	速度	調性
II/11	1-26	Melodram	Allegro Molto	a
II/12	27-144	Rezitativ und Ensemble	Allegro molto-Recit-Andante-Allegro	a-E
	145-213	Duett mit Chor	Allegretto	A
		Dialog		

第 15 曲 Melodram 由騎士們呈現台詞，26 小節裡，使用了兩種音樂與文字關係的方式，開頭先使用了第二種，第 15 小節後使用第一種。騎士先是感知塔外的動靜，認為摩爾軍正在靠近，這種在音樂休止符處的台詞念誦，因而有一種凝神諦聽的效果；第 15 小節後，騎士來到窗邊往外看塔下的動靜，發現守門人被撈倒，有人闖進塔中，且竟然是一個女人（佛羅琳達），從此處開始樂團皆以 *fp* 力度演奏，讓台詞可以更清楚地被聽見，樂團不間斷的音樂，烘托出緊張的氣氛。Melodram 段落，調性為 a 小調，和聲上僅有 I 級、vii 級和 V 級。雖然和聲上僅有三個和弦的交替，但卻充滿力度的變化，

¹⁴² 參考自 Brian Locke, ““Ever More Fearful Grows the Confusion”: Genre and the problem of musical narrative in Schubert’s *Fierrabras*,” *The Unknown Schubert*, ed. Barbara M. Reul and Lorraine Byrne Bodley (Farnham: Ashgate, 2008): 112-3.

從第 1 小節震音的 *pp* 開始，當騎士喊到「大門被關上了」(Die Pforte wird geschlossen.)、
「樓梯上有聲響」(Auf der Treppe ein Geräusch.)力度突然來到 *mf* (第 11 小節)，當騎士
更進一步發現「一個受傷的摩爾人消失了」(Verwundet flieht ein Maure vom Thor des
Thurm's)，驚訝於那正是守門人時，力度轉為 *fz* 和 *fp* (第 15-17 小節)，和聲停在減七和
弦上。從開頭側耳傾聽時的弱音，到看見事情意料之外發展的突強，樂團接著以不斷的
漸強襯托出騎士們忐忑的心情，最後當佛羅琳達登場時，來到最大的力度 *ff*，整個
Melodram 力度的轉變，隨著騎士心情轉折與實際情境改變，輔以音型和和聲的變化，
描繪並推升戲劇的張力。

(三) 第 16 曲中的 Melodram

從第 16 曲直到第 17 曲的第二幕結束，皆在合唱、Melodram 和重唱間交替，在停
止和前進不穩定的平衡間，試圖保持整體音樂戲劇效果。第 16 曲的 Melodram 文字與音
樂以第一種方式呈現，台詞對應的弦樂音型僅有兩種，一為跳進的音程，一為震音音型
【譜例 3-2-2-3】，整體來看是不斷級進向上的音型模進，加上夾雜在跳進音程與震音音
型間的半音階上行（如第 83-84、90-91 小節），烘托出緊張的氣氛，形成文字與音樂的
互補性，擴大了戲劇性張力。整段 Melodram 以四次的號角聲，作為劇情推進的關鍵點，
號角聲出乎意料且措手不及的告知塔裡人們，他們絕望的處境。第一次的號角聲，出現
在第 16 曲一個短的騎士合唱後，開啟 Melodram 段落，騎士合唱表達對佛羅琳達的闖入，
感覺見到希望曙光後，緊接著塔外便傳來於舞台後(auf den Theater)的號角聲【譜例
3-2-2-4】，以及摩爾軍的叫喊；當騎士們於封閉的塔內，感受到外在危險的脅迫，第二

次的號角聲出現；這時佛羅琳達找出武器給騎士們，宛如救命錦囊的出現，但死亡的威脅仍越來越靠近，不知如何是好之時，羅蘭深感此處無法久留，第三次的號角聲響起；當第四次號角聲響起時，羅蘭決定拚死一搏。

音樂上以八種方式營造劇情越趨緊張的氣氛，第一種為在每一次吹奏號角聲的小號樂譜旁皆標有指示，依序為「遠處」(ferne)、「自遠處來」(von ferne)到「靠近」(nahe)、「更靠近」(näher)，以越來越近的聲響，呈現越來越近的危機與威脅。最後更在 Melodram 結束時，樂譜上指示號角與小鼓演奏的戰鼓聲，越來越大且越來越近，這段指示在劇本中並沒有，為舒伯特自己的更改，企圖製造更強烈的戲劇性。

第二種是改變速度，雖然整段 Melodram 並未標示速度轉變，但在準備近入 Melodram 時，樂團從第 16 曲中庸的快板(Allegro moderato)，在第 35 小節轉為快板(Allegro)，因此 Melodram 便以快板的速度進行。

第三種是以模進拉升音域，整體來看從第一次號角到第三次號角出現間，音域藉由不同音型的模進不斷爬升，到第四次號角響起時停止，才又回到與號角相同的主音 C 音上。第一次號角響起的第 43 小節開始，直到第二次號角聲結束的第 68 小節，弦樂的跳進音程以模進的方式推升音域，第二次號角響起後，第 81 小節開始到第 107 小節為止的半音階上行模進，也是一次比一次提高半音階開始的主音，從第 81 小節的 D^b、第 88 小節的 E、第 95 小節的 F、第 102 小節的 F[#]，最後停在第 107 小節的 G[#]延長音上。

第四種是改變模進的音程關係，如第二次和第三次號角聲間的段落，第 95 小節開始，半音階上行的終點不再是震音音型，而是大跳兩個八度的音程。

第五種是利用增值，如第二次號角聲後的第 81 小節開始，樂團在三次的兩小節四個二分音符的主音後，接著兩小節半音階上行的模進，到了第 95 小節的第三次模進，除了前一點提到的，結束在大跳兩個八度的音程外，隨後第 97 小節開始的半音階上行拉長為四個小節（第 97-100 小節），以音型的增值，拉長音樂的張力。

第六種是調性的連接與改變，調性從一開始合唱結束的 C 大調（第 35 小節），直接降一個全音來到 B^b 音，和弦為 E^b 大調屬和弦（第 39 小節），準備接入 E^b 大調的號角，以調性連接截然不同的場景情境，當第二次至第三次號角響起之間（第 81-114 小節），羅蘭與騎士們雖然拿到佛羅琳達找到的武器，但仍不知道下一步該如何，調性在此經由不斷的模進級進轉調(D^b→E^b→F(D^b)→f[#]→E^b)，表現徬徨與躊躇，最後一次的號角聲回到 C 大調，接入佛羅琳達的對白。

第七種為力度的使用，整段 Melodram 為了使台詞朗誦部分更清晰，樂團力度經常是 *fp*，也因為這種倏忽即現的突強突弱對比，加深了戲劇的不穩定和緊張的效果。

第八種為號角聲搭配以連續的滾奏，模仿戰鼓喙鳴聲響的小鼓。共出現兩次，一次為佛羅琳達告訴騎士，自己父親將以武力脅迫（第 73-81 小節）；第二次為羅蘭想出一個冒險突圍的方法（第 128-135 小節），兩個象徵著塔外威脅的聲響，此起彼落的輪流出現，做為襯底的聲響來拉緊張力，增加緊張的氣氛。

【譜例 3-2-2-3】第 16 曲 Melodram 弦樂使用的音型（第 74-80 小節）

ROLAND (*der ebenfalls hinaufgestiegen*)
Fürwahr! – Doch was nun tun? Nicht widerstehn
Kann dies Gebäude lange ihrem Wüten.

【譜例 3-2-2-4】第 16 曲 Melodram 的號角（第一次，第 43-49 小節）

（四）第 17 曲中的 Melodram

第 17 曲第十三景為佛羅琳達的 Melodram，¹⁴³ 佛羅琳達在塔中窗旁，觀看摩爾軍與騎士激烈的戰鬥，經由佛羅琳達的敘述，可以明白戰爭進行的情形。在佛羅琳達呼喊中，僅有三句是在空白小節或音樂終止處出現，為發生轉機的時候，分別是第 121、141、144 小節。佛羅琳達的呼喊不僅傳達了戰況的激烈，也反映出佛羅琳達的心情起伏，樂譜以 107 小節完整呈現一個第二幕終曲最大的衝突事件。樂團不僅是為佛羅琳達話語中

¹⁴³ 有關第二幕終曲第 17 曲，整體架構與相關討論，將在終曲章節做更詳盡說明。

的戰爭，做音畫的描繪，同時也讓她的懼怕和希望被聽見，除了在休止符處念出對白外，台詞大都搭配 *fp* 力度的震音出現，緊跟隨台詞後出現的樂團音樂，充滿各種對比的組合，力度 *f* 斷音的跳進音型，緊接力度 *pp* 長音的和弦進行【譜例 3-2-2-5】，混合各種極端的可能，表現情節的高潮起伏。舒伯特將 Melodram 交響化，以管弦樂法強調並突出歌詞意念，不只是一個指示，而是一個真實的標題音樂。¹⁴⁴ 第 17 曲的 Melodram，實為「戲劇類型」的 Melodram。

【譜例 3-2-2-5】第 15 曲力度 *f* 斷音跳進和力度 *pp* 長音的和弦（第 129-142 小節）

The image shows a musical score for Schubert's *Fierrabras*, Op. 35, No. 15. It consists of four staves: Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), Viola (Va.), and Violoncello/Double Bass (Vc. e B.). The music is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as *f*, *fz*, and *ff*. The lyrics are in German: "sie fallen, er ist frei -" and "(kniend) Darf ich für seine Rettung euch schon danken?".

¹⁴⁴ Häusler, "Das Melodram als Mittel der Durchkomposition in Schuberts *Fierrabras* (D796)," 31.

晚的則是舒伯特手稿：¹⁴⁵

【表 3-2-2-2】Ö nb 版本、Wst 版本與舒伯特手稿中的編排與相關資料

Ö nb 版			Wst 版	舒伯特樂譜手稿
位置	標題	位置	標題	標題與開始歌詞
第十二景 No.14	“Ha, was ist da?” “Wo ist er?”	No.15 第十二景	<i>Melodram</i> <i>Gesang</i>	<i>Melodram</i> “Ha, was ist da?” “Wo ist er?”
	Chor der Ritter “Der Hoffnung Strahl” (沒有 Canon)	No.16	<i>Chor</i> <i>Canon</i>	<i>Chor</i> “Der Hoffnung Strahl” “Von herber Leiden Qualen’
No.15	<i>Musik</i> Die Ritter”Ha, neue Qual!”		<i>Melodram</i>	Die Ritter”Ha, neue Qual!”
No.16	<i>Recitativ bis Finale</i> <i>Nr. 17</i> Die Ritter “Gefunden ist der Schatz!”			(Unter dem hier folgenden Dialog bis zum Finale ertönen die oben angegebenen Tromben und Trommeln immer näher und lauter.) Florinda “Nein, nimmermehr!”
	Roland und Eginhard “Uns führt der Vorsicht weise Hand”	No.17	<i>Finale</i>	<i>Finale</i> Roland und Eginhard “Uns führt der Vorsicht weise Hand”
No.17	<i>Finale</i> Die Ritter und Florinda “Das Schwert mit Macht zu			Die Ritter und Florinda “Das Schwert mit Macht zu schwingen”

¹⁴⁵ 不同版本劇本的說明，請參考第一章第二節《費耶拉伯拉斯》相關研究。因 Wst 版劇本在樂曲「位置」上與手稿相同，僅部分標題與手稿不同，表格呈現便將「標題」欄依 Wst 劇本和手稿，另外劃分兩各自的欄位。表格內容參考自 Häusler, “Das Melodram als Mittel der Durchkomposition in Schuberts *Fierrabras* (D796),” 30-32. 和「新全集」的劇本，746-749。

	schwingen”			
第十三景	Florinda “Schützt ihn, ihr ew’gen Mächte!”	第十三景	<i>Melodramati- sch unter Musik</i>	Florinda “Schützt ihn, ihr ew’gen Mächte!”

從上表可以看出幾個不同之處，¹⁴⁶ 其中包括兩個與 Melodram 有關，在戲劇設定上的差異：第一個是可以明顯看出 Melodram 的增加，如第 15 曲 Ö nb 版僅標示「音樂」(Musik)，在 Wst 版改為 Melodram，並在 Melodram 結束後音樂便中斷，舒伯特手稿在這裡與 Wst 版的處理相同；第二個是在第十三景處，Wst 版加上了 Melodram 的標示。由上述可以看見 Melodram 成為舒伯特詮釋塔中情緒最高漲與情節最緊張之處的表達方式。從段落上來看，第 15-17 曲間，雖皆有對白造成音樂上的中斷，且調性無明顯的近系調關係，但三曲間皆是以一共同音的方式作為連結：第 15 曲最後停在 A 音上，第 16 曲便以 A 音開頭，並停在號角獨奏的 C 音上，第 17 曲便以 C 音開始，以此來看，將三曲視為一大的、整體的三個段落似乎並無不可。

三、第三幕

(一) 第 21 曲中的 Melodram

之前，第 20 曲的第六景，撤退回塔的騎士和佛羅琳達轉述剛才塔外的戰況，羅蘭

¹⁴⁶ 兩劇本版本除了 Melodram 的增加外，還有幾處差異：第一，因 Ö nb 版第一幕一開始的編號差異，導致之後的號碼與後來的 Wst 版有一曲的落差外 (Ö nb 版的第 14 曲為 Wst 版的第 15 曲)；第二，第二幕終曲的段落也不同，Ö nb 版直接是佛羅琳達與騎士的重唱開始，Wst 版則是提前以羅蘭和艾金哈德短的二重唱開始。另外，Wst 版本與舒伯特手稿，會發現舒伯特的音樂大致依照 Wst 版而架構，但仍有些許的更動，如第 16 曲庫伯維瑟寫了一個卡農，但舒伯特並沒有照做，而是寫成合奏(tutti)的和聲式織體。比較的部份，出自 Häusler, “Das Melodram als Mittel der Durchkomposition in Schuberts *Fierrabras* (D796),” 30-32. 另外，舒伯特也在第 16 曲佛羅琳達開始的對白前，加入一段文字說明，即「在接下來的對白到終曲之前，小號和鼓的聲音將越來越近，越來越大聲」，和上述提到的此段和前兩個劇本的對照，對白實為舒伯特的選擇。

被捕但艾金哈德順利脫逃。到了第 21 曲，佛羅琳達的詠唱調表達其深沉的悲傷和絕望，騎士合唱安慰她，希望佛羅琳達仍能抱持希望，就在此時，塔外又有了新的動靜，葬禮進行曲響起，此時音樂與文字的關係如同第二幕第 8 曲進行曲的 *Melodram*，在樂譜上方標示必須在進行曲間念述的台詞。當騎士來到窗邊，觀察外邊動靜，口述所見，卻發現正被送上火刑台的是羅蘭，在這驚駭發現之後，音樂便從 *Melodram* 方式轉為歌唱。

第三節 Ensemble：集結曲與重唱

Ensemble 一詞，源自法文，原意為「一起」或者「共同」。在《歷史與當代的音樂》（*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*，通常簡稱為 MGG）的 *Ensemble* 詞條中，歸納了 *Ensemble* 在音樂的使用有三種意義，第一種指的是在劇場中的使用，由獨立的演員、歌者和器樂演奏者組成一個團體，獨唱／奏者間互動和合作，這裡的 *Ensemble* 和合唱、樂團不一樣；第二種指的是一種特定的樂句形式(*Satztypen*)，由獨立的演員、歌者和器樂演奏者，經由獨奏式引導的聲部，相互合作和對抗，組成此樂句形式，這種獨奏型態的對位式與和聲式織體，與合唱的複音音樂有些差異；第三種則是一種音樂戲劇的型態，在歌劇、輕歌劇等舞台樂種，亦或是協奏曲中，由歌者和演奏者直接地相互合作，一般都以二重唱（奏）、三重唱（奏），或是二重唱的詠唱調等方式呈現。¹⁴⁷ 舒伯特在《費耶拉伯拉斯》中，將本來分屬不同景的單曲，綜合成一個橫跨多景的音樂複合

¹⁴⁷ Gerd Rienäcker, "Ensemble," in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausgabe, ed. Ludwig Finscher (Stuttgart: Bärenreiter, 1996), Sachteil 3: 99.

體。在這個音樂複合體中，劇中角色輪番上場，造成聲部間的獨唱、輪唱、共唱的三種歌唱形式，構成一個多聲部音樂織體。這種音樂複合體，在傳統上與 Ensemble 的句法一致，如同 MGG 對 Ensemble 一詞解釋的第二點，一種特定的音樂句法織體的種類 (Satztypen)。從這裡我們可以理解，舒伯特在手稿中，為何將第 4 曲和第 8 曲稱作 Ensemble。【表 3-3-1】列出《費耶拉伯拉斯》所有標有 Ensemble 的段落與相關資訊：

【表 3-3-1】《費耶拉伯拉斯》中，標有 Ensemble 的段落與相關資訊

幕/景	號碼	小節	標題	角色
I/4-5	4	1-502 (424-502 為第 3 曲的重複)	Ensemble	騎士合唱、少女合唱 羅蘭、查理曼、費耶拉伯拉斯、艾瑪、艾金哈德
II/2-4	8	1-266	Rezitativ unterm Marsch und Ensemble mit Chor	艾金哈德、布魯達蒙特、摩爾合唱、羅蘭、騎士合唱
III/7	22	1-146	Chor mit Ensemble	摩爾合唱、佛羅琳達波蘭特、騎士合唱

即便都標以 Ensemble 一詞，但不同段落的 Ensemble 仍有不同的處理方式，第 4 曲與第二種意義的 Ensemble 使用較為相似，為一集結曲；第 8 曲和第 22 曲的 Ensemble 段落，屬於第三種意義的 Ensemble，是較單純指獨唱角色間，直接的互動合作重唱。

一、第一幕第 4 曲集結曲

【表 3-3-1-1】列出第 4 曲段落、劇情和相關資訊：

【表 3-3-1-1】第 4 曲段落與劇情和相關資訊

幕/景	開頭歌詞	小節	段落	角色	劇情	調
I/4	Die Beute laß, o Herr Des Siegers Lohn	1-21 22-45	宣敘調 合唱	歐基兒 羅蘭	騎士向查理曼匯報戰事結果；合唱重述騎士的匯報，	B ^b

				查理曼 混聲合唱	表示俘虜皆已來到王座前	
	Des Krieges Los Dem Fürsten Heil	45-114	似詠唱調 合唱	查理曼 混聲合唱	查理曼向俘虜宣告，在其領土內的自由，臣民的合唱讚頌查理曼的寬容	F
	Wer bist du Am Rand der Ebene Darum ward er besiegt	115-140 141-178 179-216	宣敘調 敘述 宣敘調	查理曼 費耶伯拉斯 羅蘭	查理曼質問費耶伯拉斯身分；羅蘭敘述過去戰場中的英雄事蹟；聽完羅蘭的敘述，查理曼對費耶伯拉斯展現尊敬之意	d - D
I/5	Der Landestöchter fromme Pflichten Ha!	216-280 271-280	重唱和合唱 Melodram	艾瑪與女聲合唱 羅蘭 查理曼 費耶伯拉斯	女士們獻上桂冠給王與騎士們；費耶伯拉斯認出艾瑪並情緒激動	A
	Dem Erfolg vertrauen	281-416	四重唱與合唱	艾瑪與艾金哈德 費耶伯拉斯與羅蘭 男聲合唱與查理曼	三群組各自闡述不同的心境：艾瑪和艾金哈德對戀情焦慮；騎士和查理曼為和平感到希望；費耶伯拉斯和羅蘭為命運感到不安	F
	Zu hohen Ruhmesporten	471-502	進行曲和合唱	混聲合唱	重複第 3 曲進行曲合唱	D

在角色的進退場上，除了最後查理曼與隨眾退場，獨留費耶伯拉斯和羅蘭外，整個第 4 曲並沒有角色的進退場。標題英雄角色也在第 4 曲首次登場，但統治者查理曼才是串連戲劇劇情的領導角色。從【表 3-3-1-1】可知在這 502 小節的單曲中，有各種不同的編制，在段落間交替，接下來從角色、動機使用、宣敘調和整體調性設計的串連，來看舒伯特如何將多段落的第 4 曲集結曲，架構成一個整體。

(一) 查理曼的角色功能

戲劇結構上，查理曼的登場，帶出被騎士軍所俘虜的摩爾軍角色，呈現本劇基督宗

教和回教世界戰爭的背景，查理曼的質問也帶出標題英雄角色；另外，羅蘭作為一個騎士英雄的角色身分，也是由查理曼所點出。音樂上，除了退場的進行曲段落外，整個第4曲皆有查理曼的演唱，同時，也有一首展現其角色性格的似詠唱調，這也是查理曼於全劇中，唯一一段完整的獨唱。

身為統治者的角色，查理曼在第3曲上場和第4曲退場時，皆有具氣勢的進行曲合唱聲響烘托，¹⁴⁸ 這個輝煌的動機，代表著查理曼陣營的基督教勢力，也象徵光明、崇高和勝利，為第4曲暗示劇情與角色身分的重要動機，在之後的討論稱之為「查理曼進行曲動機」【譜例 3-3-1-1】。除了進行曲合唱外，查理曼似詠唱調的開始與結束，也都有混聲合唱，特別的是，後段的混聲合唱相較前段，顯得較抒情和柔和，因配合其搭配的歌詞為讚頌統治者查理曼的仁德仁能，因而改變聲響效果。

【譜例 3-3-1-1】第3曲進行曲和合唱，「查理曼進行曲動機」（僅擷取弦樂三個聲部，第1-2小節）

Violino I
Violino II
Viola

(二) 戲劇化的宣敘調

由【表 3-3-1-1】可以發現，宣敘調在第4曲扮演的角色，不僅只是作為一個重唱的

¹⁴⁸ 歌劇中統治者的角色，都有合唱搭配角色的上下場，如莫札特《狄多的仁慈》的狄多，和《魔笛》中的薩拉斯托。狄多於第5曲的登場和退場，合唱皆為「維護偉大的神」(Serbate, O Dei eustodi)，採用相同的音樂與歌詞。

開場，而是以一個具戲劇性的連接角色呈現。【表 3-3-1-2】為第 4 曲宣敘調出現的段落與角色：

【表 3-3-1-2】第 4 曲宣敘調的段落與相關資訊

小節	角色
5-21	Ogier, Roland, Karl
115-139	Karl, Roland, Fierrabras
192-216	Karl, Roland

使用宣敘調的段落，都具有一定的戲劇張力與衝突，而非僅只是作為單純的開場。黑格認為，從宣敘調在《費耶拉伯拉斯》中參與戲劇的情形，看出舒伯特欲走向全譜寫的傾向，宣敘調不再只是單純在樂曲間引導，而是以盡可能自然的方式連接並參與其中。¹⁴⁹ 布朗則認為宣敘調為一個加強角色歌詞的情感背景角色，亦同時總結情緒，架構出一個作曲家自己或許沒有察覺，甚至無法辨識的暗示，留待往後由華格納來解決。¹⁵⁰ 第 4 曲中的宣敘調，實具備學者們提到的這些特性，亦皆為伴奏宣敘調，樂團不僅提供一個情境氛圍，也暗示歌詞所指的角色對象。在第一個宣敘調段落，樂團導奏率先奏出「查理曼進行曲動機」，但當歐基兒對查理曼說：「王願將戰利品同戰士們分享」(Die Beute lass, O Herr, die Krieger theilen)時，弦樂奏出「費耶拉伯拉斯動機」的片段，雖然僅是片段，但卻是此動機第一次的呈現，暗指騎士口中的戰利品，從摩爾軍而來。接著，當歐基兒繼續說：「您的恩惠對我們來說已足夠」(uns lohnet deine Gunst.)，整個樂團又回到「查理曼進行曲動機」，代表著歐基兒讚頌的對象，正是偉大的領袖查理曼【譜例

¹⁴⁹ Speidel, *Franz Schubert – ein Opernkoponist? Am Beispiel des "Fierrabras,"* 95.

¹⁵⁰ Speidel, *Franz Schubert – ein Opernkoponist? Am Beispiel des "Fierrabras,"* 95.

3-3-1-2】。相同的，第二個宣敘調段落中，在查理曼尚未開口質問費耶拉伯拉斯身分前，樂團便由中低音樂器的低音管、中提琴和大提琴、低音大提琴，重複奏出「費耶拉伯拉斯動機」【譜例 3-3-1-3】，這是該動機第一次完整的呈現，強烈地暗示那個桀驁不馴的戰俘，正是費耶拉伯拉斯。力度上，樂團藉由突強突弱的方式，升高張力，搭配以連續的震音音型，營造一種風雨欲來的聲響背景，這種表現角色處境氛圍的樂團音樂處理，在第二個宣敘調段落尤為明顯。到了第三個宣敘調段落，查理曼聽完羅蘭對費耶拉伯拉斯的敘述，表示「因為他是為英雄所擊敗。振作！我不會為如此高貴的犧牲者上銬。」(Darum ward er besiegt von einem Helden. Nur Mut! Solch edle Beute fessl' ich nicht.)，劇本指示後面一句話是轉向對費耶拉伯拉斯述說，樂團隨即以「費耶拉伯拉斯動機」呼應，以音樂確認查理曼所談話對象的角色身分。總結三個宣敘調的段落，可以發現伴奏宣敘調的樂團，積極參與劇情，呼應和暗示角色台詞，並以戲劇性音樂，烘托整個情節發展。

【譜例 3-3-1-2】第 4 曲第一個宣敘調段落（第 5-9 小節），樂團的「費耶拉伯拉斯動機」片段（第 6 小節）和「查里曼進行曲動機」（第 8 小節）

The image displays a musical score for Example 3-3-1-2, featuring orchestral and vocal parts. The orchestral parts include Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), Viola (Va.), and Violoncello/Double Bass (Vc. e B.). The vocal parts are for Ogier and Roland. The score is in 5/4 time and features dynamic markings such as *fp* (fortissimo piano) and *f* (forte). The lyrics for Ogier are: "Die Beu-te laß, o Herr, die Krie-ger teil-len, uns loh-net dei-ne Gunst." The lyrics for Roland are: "Ein". The score includes a large watermark of a university logo in the background.

【譜例 3-3-1-3】第 4 曲第二段宣敘調的「費耶拉伯拉斯動機」(第 115-117 小節)¹⁵¹

109

Fag. *ffz* *fp*

Va. *ffz* *fp*

Vc. e B. *ffz* *fp*

117

Fag. *fp*

Cor. I, II (in Re) *fp*

V. I *fp*

V. II

Va. *p*

K. *fp*

Vc. e B. *fp*

KARL (nachdem er den noch immer unbeweglich stehenden FIERABRAS scharf beobachtet)

Wer bist du, des-sen tief-ge-senk-ter Blick die Er-de sucht, ob Zorn, ob Scham dich lei-te, sag

(三) 劇情重點的音樂處理

音樂上，以宣敘調呈現查理曼質問的過程，接著以羅蘭的敘述(Erzählung)，陳述費耶拉伯拉斯在戰場上的無懼無畏，最後羅蘭在敘述段後的宣敘調，確認查理曼願意原諒，並赦免費耶拉伯拉斯的無理，遂說出費耶拉伯拉斯之名；之後，舒伯特以 Melodram

¹⁵¹ 第 115-116 小節，僅擷取有「費耶拉伯拉斯動機」的聲部，為低音管、中提琴、大提琴與低音大提琴，第 117 小節開始則是所有編制，查里曼的宣敘調，從第 118 小節開始。

呈現「關鍵發現」¹⁵² 的音樂。

羅蘭獨唱的敘述段，以速度的變化，可分為兩個段落。第一個段落為第 140-156 小節，速度為活潑的快板(Allegro Vivace)，d 小調；第二個段落為第 157-191 小節，速度轉快為甚急速地(Allegro assai)，調性來到 c[#]小調，並持續模進轉調。第一段羅蘭的旋律，幾乎是以持續的半音級進上行呈現，樂團的弦樂，以正拍帶有重音的十六分音符的快速音群，做一狂亂的聲響背景，力度上每一小節第一拍皆為 *fp*，增加戲劇性的聲響效果。第二段以「戰鬥」(Kampf)一詞開始，接著是「復仇」(Rache)，樂團的弦樂，轉為一個音階下行的動機，這種襯托激烈情緒的音階下行動機，於第 13 曲中佛羅琳達誓言復仇時也可見到。第 176 小節來到羅蘭獨唱段旋律的最高音 F 音，也是力度最大處 *ffz*，對應的歌詞為「戰勝」(übermannen)，羅蘭最終戰勝費耶拉伯拉斯，整個情緒也升到最高點。第 180 小節開始，整體力度轉弱為 *p*，弦樂開始半音級進上行的震音長音，為羅蘭的歌詞做準備：「眼前這位站立的囚犯，是囚犯卻也是一個英雄」(Gefangen steht er hier, gefangen, doch Held.)鋪陳。這句歌詞對應的羅蘭旋律，也是不斷的半音級進上行，最後停在「英雄」(Held)一字上，調性來到 D 大調上，樂團以「查理曼進行曲動機」，¹⁵³ 燦爛的聲響做結。這個進行曲動機，在敘述段結尾的「英雄」後出現，不僅暗示費耶拉伯拉斯的崇高身分，也為其信仰和態度的轉變埋下伏筆。

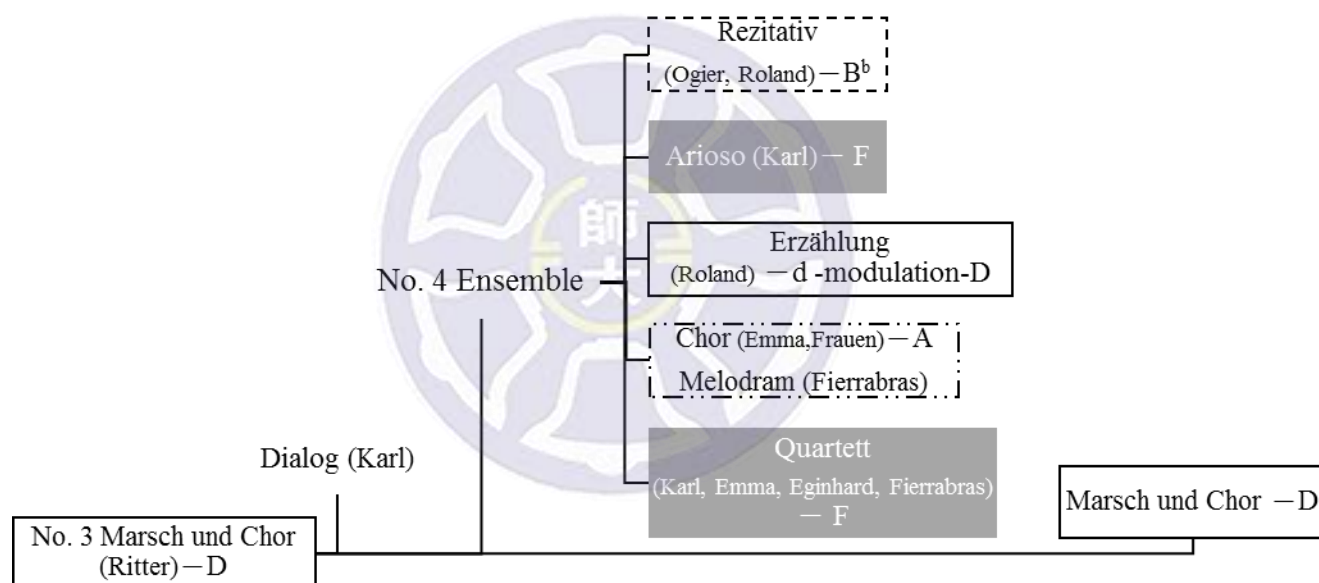
¹⁵² 意即認出的時刻，請參見第三章第二節 Melodram。

¹⁵³ 「查理曼進行曲動機」參考本節【譜例 3-3-1-1】。

(四) 大整體的形成

第 4 曲裡，串連各段落成為一個大整體最重要的關鍵，當屬整曲的調性設計。郝絲勒提到第 4 曲和聲邏輯的連接與全譜寫創作的關係，她舉了 D 大調第 3 曲和 B^b 大調第 4 曲的三度關係，以及 A 大調女聲合唱與 F 大調四重唱與合唱，也為三度關係。【圖例 3-3-1-1】以郝絲勒的觀點為基礎，整理第 3 至第 4 曲的調性，並補充郝絲勒未提到的段落調性；圖例中框式相同表示調性相同。

【圖例 3-3-1-1】第 3 曲進行曲至第 4 曲重唱段落的調性設計



宏觀地來看，從【圖例 3-3-1-1】可知第 3 曲全曲和第 4 曲第三段羅蘭敘述，以及最後第六段的進行曲和合唱，皆為 D 大調；第 4 曲第二段和第五段主要調性為 F 大調；第 4 曲第一段宣敘調與第二段似詠唱調，呈現屬調關係，同樣的第三段敘事曲，也與第四段少女合唱為屬調關係。在連接上，第 3 曲接第 4 曲間，雖然有一段查理曼說的獨白，此獨白必然使音樂流動中斷，但舒伯特在第 4 曲第一小節第三拍，來到 D 音上，即第 4

曲開頭調性 B^b 大調的中音，喚起第 3 曲 D 大調的調性感；到了第 4 曲最後的第六段，重複了第 3 曲，同樣是以三度音程關係做連接，第 4 曲第五段最後停在 F 音上，接到第六段小號號角的獨奏 A 音上。

微觀地來看，段落與段落間的調性連結，也有一定的連接模式。第一種方式，通常使用在段落與段落間，為近系調或關係調上：前一個段落經常停在下一個段落的屬和弦上，順理成章地於下一段落以主和弦開始，形成 V-I 的和聲解決，因此前一段最後一小節，不是停在原調主和弦上做終止，而是提前幾個小節做正格終止，隨後有一段過門，結束時停在下一段調性的屬和弦上，如第二段混聲合唱接入第三段宣敘調的方式。第二種方式，通常出現在段落間為遠系調關係時，前一個段落會預先轉好下一段落的調性，如第四段最後的 Melodram，最後的第 280 小節，還原了原調 A 大調的 G 音和 C 音，為下一段的 F 大調作調性準備。

從以上調性連結與布局，看出其具有對稱的模式。僅從這個調性模式來看，可以將第 3 曲與第 4 曲視為一曲，甚至是一個大的三段體，第 3 曲為 A、第 4 曲為 B、第 4 曲第六段為 A。羅蘭的敘述為在兩曲段落的中心，其頻繁地轉調遠離了原始調區，可以視為整個大中段的中心，為一個音樂戲劇的高潮處。¹⁵⁴ 在羅蘭的敘述後，查理曼的宣敘調雖然回到 D 大調上，但於第 193 小節卻又升了 G 音，暗示下一個少女合唱段落的 A 大調，可以看出舒伯特不論在大的段落銜接處，亦或小的於段落中的暗示，都再再強調

¹⁵⁴ 舒伯特在前一部歌劇《阿方索與艾斯特拉》(Alfonso und Estrella, 1822)中並未使用對白，而是宣敘調。本段關於 Madeleine Häusler 的論點參考自 Madeleine Häusler, “Das Melodram als Mittel der Durchkomposition in Schuberts *Fierrabras* (D 796),” in *Schubert-Jahrbuch, 1998: Bericht über den internationalen Schubert-Kongreß Duisburg 1997* (Kassel: Bärenreiter, 2000): 25-33.

調性的串聯關係。舒伯特在這裡以一個對稱且循環的調性設計，成功地連接多個段落，完成一個大整體。

二、第二幕第 8 曲：進行曲中的宣敘調，以及重唱與合唱

第 8 曲是多段落的單曲，在 Wst 劇本、舒伯特手稿和新舊全集的標題中，卻有不同的劃分和表示方式。三者標題對照以【表 3-3-2-1】表示：

【表 3-3-2-1】舒伯特手稿和新舊全集的第 8 曲標題

Wst 劇本	舒伯特手稿	舊全集	新全集
Rezitativ unterm Marsch →Gesang	Ensemble	Recitativ, Marsch und Ensemble. Duett mit Chor	Rezitativ unterm Marsch und Ensemble mit Chor

由上表可見，舒伯特手稿第 8 曲的標示方式為 Ensemble，與第 4 曲相同，推測舒伯特原意可能是以類似的概念來創作。【表 3-3-2-2】標示第 8 曲的段落與相關資訊：

【表 3-3-2-2】第 8 曲的段落與相關資訊

幕/景	小節	段落	速度	曲式	調性
II/2	1-23	Rezitativ	Allegro Vivace	有伴奏的宣敘調	F
II/3	23-70	Marsch		三段式 ABA'	d-F-d-F
	56-70	(Melodram)	A'段	F	
	71-72	號角		A 音、F 音	
	73-176	Ensemble mit Chor	Allegro Moderato-Piú moto	三段式 ABA'	d-F-d
II/4	177-266	Duett mit Chor	Allegro Molto Vivace	兩段式 AB	F

全曲以宣敘調呈現艾金哈德的心情轉變與決心開始，再以進行曲帶出摩爾軍的登場，並搭配以 Melodram 作為艾金哈德與布魯達蒙特的言語交鋒。第 73 小節起，摩爾軍的男聲合唱，表達其內心的猜忌與不安，艾金哈德和布魯達蒙特的旋律與男聲合唱交

錯，形成重唱與合唱的形式。騎士軍的返回，以兩個主要的騎士，羅蘭和歐基兒為一聲部群組，搭配騎士的男聲四部合唱，在 B 段為緊接段(*Stretta*)，以加快的速度與緊湊聲響效果，結束這一曲。

第 1-3 小節樂團導奏，奏出「查理曼進行曲動機」，暗示艾金哈德的身分。明亮的 F 大調，展現艾金哈德贖罪的決心，當其表示將坦然接受懲罰時(*Der Wunsch erfüllt mich ahnungsvoll und heiß*)，木管奏出「費耶拉伯拉斯動機」，暗示艾金哈德感到愧疚並誓言救出的對象，隨後弦樂以「查理曼進行曲動機」的反向回應，帶出艾金哈德的騎士身分。

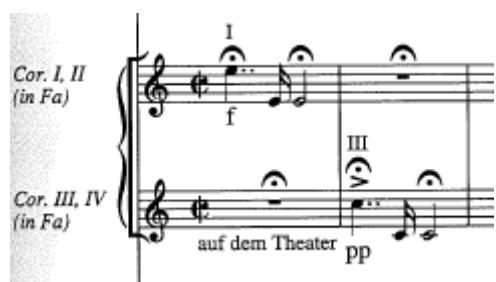
「費耶拉伯拉斯動機」的附點節奏，也成為下一段進行曲的主要節奏型，帶出摩爾軍的登場，不僅預告下一個段落登場的角色身分，也成為兩段落間的銜接。接著，*Melodram* 以進行曲音樂為底，呈現艾金哈德和布魯達蒙特的對話。¹⁵⁵

第 73-176 小節的重唱與合唱，曲式為 ABA' 三段式，從第 71-72 小節的號角聲，進入段落的開始，接著又有第 84-87 小節、第 104-107 小節、第 126-129 小節，三次 A 和 F 音的號角貫穿全段【譜例 3-3-2-1】，號角出現的位置，都位於曲式段落的連接處。摩爾軍的男聲合唱與艾金哈德的歌詞，皆為四詩行的民謠詩節；調性除了 A 段艾金哈德獨唱轉到 F 大調外，其餘皆在 d 小調上，代表摩爾軍的 d 小調，主導整段的調性，在段落與段落連接處作調性準備，其中三度關係的調性設計與分隔第 8 曲重唱與合唱中曲式段落的號角音程相同，從這裡也可以看出舒伯特在多段落單曲中，試圖連結段落關係的調性設計。聲部安排上，兩個男高音聲部與艾金哈德聲部，有時形成一個和聲式織體群組，

¹⁵⁵ 此段 *Melodram* 的討論，請參考第三章第 2 節 *Melodram*。

對抗布魯達蒙特與男中音、男低音和聲式織體群組的聲部，即便艾金哈德與兩男高音聲部是表達對比的情緒，音樂上仍以此方式，來平衡聲部間交錯與互動時的聲響比例。

【譜例 3-3-2-1】第 8 曲重唱與合唱，第一次出現的法國號號角（第 71-72 小節）



第四景的二重唱與合唱，與前段重唱與合唱 A 段第二主題的艾金哈德旋律，同為 F 大調。曲式為兩段式 AB，B 段又可以細分為小的 ABA 段，第 177-205 小節為 A 段，是羅蘭與歐基兒和騎士合唱，僅有一四詩行的民謠詩節；第 206-266 小節為 B 段。速度上，A 段為有生氣的快板(*Allegro molto vivace*)，B 段於樂譜上標示「匆忙的」(*hastig*)，因此在速度感上從 A 段到 B 段是加快的，B 段成為一個緊接段(*Stretta*)。A 段弦樂以震音音型，呈現騎士內心的緊張與焦慮，聲樂以聲部的交錯進入，呈現大隊人馬分頭尋人的聲響效果；B 段音樂則是致力於製造快速緊急的效果，聲樂聲部從上段較抒情線條，轉而為節奏感十足的旋律，相較前段縮短了符值，全部改以八分音符做為旋律的組成，如此製造速度加快的效果，呼應了歌詞的「快速」(*Schnell*)，將激動興奮情緒拉升。從第 8 曲舒伯特留下的總譜速記(*Particell-Entwurf*)，發現 B 段有大幅的修改，從原始的設計到最後版本的呈現，可以看到舒伯特如何使音樂的呈現更具戲劇性，以更能符應歌詞的意涵。¹⁵⁶ 自總譜速記的原始概念，做進一步發展的最終樂譜版本，顯得更具變化與多樣

¹⁵⁶ Christine Martin, “Die Particell-Entwürfe zu Schuberts Fierabras und ihre Bedeutung für den Kompositionsprozeß der Oper,” in *Schubert: Perspektiven*, Jahrgang 8, Heft 1 (Stuttgart: Franz Steiner Verlage,

性，音樂也更能清楚傳達角色的歌詞意涵。¹⁵⁷ 第 8 曲最後第 264-266 小節，樂團以持續漸強的 F 音，於第 266 小節進入燦爛的「查理曼進行曲動機」結束，暗示騎士光榮的和平任務，和對於找尋艾金哈德的信心。

第 8 曲主要調性為 F 大調，因應不同陣營合唱的角色轉換，而與關係調 d 小調交替出現，調性上雖為近系調關係，但舒伯特仍然運用一些音程設計，如以法國號號角三度音程，作為與下一個段落連接的音程關係。另外，第 8 曲第 1-4 小節的樂團導奏與結束的第 266 小節，皆演奏相同的「查理曼進行曲動機」，形成首尾呼應。

三、第三幕第 22 曲：合唱與重唱

第三幕終曲前的第 22 曲，是第三幕劇情衝突的最激烈處，【表 3-3-3-1】為第 22 曲的段落與相關資訊：

【表 3-3-3-1】第 22 曲合唱與重唱的段落與相關資訊：

小節	速度	段落	角色	調性
1-38	Tempo I di Marcia	Chor	摩爾軍	d
39-146	Allegro agitato	Chor mit Ensemble	佛倫琳達 波蘭特 羅蘭 騎士合唱 摩爾合唱	a-D

從第 21 曲接入第 22 曲的過門樂段，有一個突兀的轉調：第 21 曲第 159 小節，停在 b 小調主音的終止上，到第 160-161 小節，以兩小節 b 小調曲調小音階上型，進入第

2008), 6-7.

¹⁵⁷ Martin, “Die Particell-Entwürfe zu Schuberts Fierabras und ihre Bedeutung für den Kompositionsprozeß der Oper,” 7.

162 小節的 d 小調，直接將原來的主音 b 降半音為 b^b，最後停在 d 小調的 V⁷ 和弦的延長音，在第 22 曲第一段摩爾軍合唱第 1 小節，解決至 d 小調的 I 級和弦。突兀地轉調，產生令人驚訝的聲響，並拉升戲劇張力，以進入戲劇衝突劇烈的第 22 曲。

第 1-38 小節的摩爾合唱，以進行曲的音樂呈現，歌詞的結構為兩個四詩行的民謠詩節，不論是樂團還是聲樂聲部，皆充滿了附點的節奏型，強烈的暗示摩爾軍角色，雖然僅有 39 小節，卻頻繁地轉調製造了一種聲響的不穩定感。這個進行曲的摩爾合唱，也是全劇在配器中，唯一使用鈸的段落，具軍事力量的暗示，與同樣為進行曲合唱的第 3 曲，僅因一個配器的差異，便產生很不同的聲響效果。

第二段合唱與 Ensemble，速度加快至激動的快板(Allegro agitato)，先是主要角色佛羅琳達和波蘭特一來一往的對話：第 43-55 小節 a 小調上的佛羅琳達獨唱，央求父親寬恕，第 54-61 小節波蘭特的獨唱，表示要與佛羅琳達斷絕關係，且沒有任何抵抗，可以阻止羅蘭的火刑，第 60-72 小節，轉為 f 小調，佛羅琳達向父親坦承對羅蘭的愛，這份愛使她不惜拋棄所有快樂甚至是血親關係，第 72 小節開始，波蘭特升高的憤怒與瘋狂，以附點的半音級進向上的音型鋪陳，低音大提琴以持續的 B^b 音，作調性的聲響支撐，第 83 小節持續的半音級進來到最高音 D 上，為樂句的終點，隨後以大跳八度的 D 音重複歌詞「我不懂你！」(ich kenn' euch nicht!)，調性於第 86 小節，回到開頭佛羅琳達獨唱的 a 小調。佛羅琳達與波蘭特的應答一結束，騎士合唱與摩爾合唱，便以節奏卡農的方式接連進入，為前面兩人的應答做評論。第 90 小節波蘭特聲部再度進入，表達佛羅琳達的痛苦並不能使他改變心意，調性從這裡開始不斷模進轉調，織度上波蘭特聲部有

時與騎士合唱同時，有時與騎士合唱和摩爾合唱，形成三聲部交錯的關係。羅蘭與佛羅琳達於第 105 小節進入，佛羅琳達的旋律與樂團的模進，皆採半音級進向上的方式，最後第 111-112 小節，接入波蘭特憤怒地宣告「滾開」(fort!)。雙小節線後的第 113 小節，一個延長記號後，波蘭特下令抓住佛羅琳達和所有的騎士，佛羅琳達與羅蘭已不再出聲，摩爾合唱宣告騎士們的命運，便是以鮮血來贖罪，騎士合唱表達已看見地獄的黑暗力量，在這個死亡迫臨時刻，調性竟諷刺地轉到 D 大調上。

從上面的分析可以看出第 22 曲的 Ensemble，實為第三種意義的重唱，為主要角色間聲部的交替，最後加入合唱以壯大聲響，拉升整體張力，並沒有多段落式單曲的結構設計。



第四節 終曲

《費耶拉伯拉斯》中，每一幕皆有一個終曲，皆為多段落的形式，但在音樂和結構上不盡相同，【表 3-4-1】為三幕終曲的段落與相關資訊：

【表 3-4-1】《費耶拉伯拉斯》三幕終曲的段落與相關資訊

幕/景	小節	號碼	主要調性
I/7-13	1-873	6	a-C
II/12-13	1-220	17	C-E ^b
III/14-15	1-301	23	B ^b

從【表 3-4-1】可以看出第一幕終曲的篇幅最長，幾乎為第二幕和第三幕終曲的三到四倍之多。調性上，第一幕與第二幕皆呈現小三度音程的關係，第三幕主要調性維持在 B^b 調上，與第二幕終曲結束的調性為主屬關係。終曲間調性與單曲間調性關係相似，

不脫主屬與三度關係。

一、第一幕終曲第 6 曲

在第一幕終曲中，為主要角色的內在痛苦，混合了誤解與三角愛情，兩個男人都愛上同一個女孩，而他們都企圖逃離查理曼的束縛。¹⁵⁸ 從第 6 曲中七個景的角色上下場，可以觀察其戲劇情節的架構，其中〔 〕為簡要劇情，下場角色以底線表示並於冒號後說明：

I/7 : Eginhard 〔對於即將離開愛人感到憂慮與不捨〕

I/8 : Eginhard, Emma 〔Emma 正向回應 Eginhard，兩人堅定彼此心意〕: Eginhard 隨 Emma 進入城堡一同下場

I/9 : Fierrabras, 侍衛 〔Fierrabrs 嘆命運作弄的痛苦獨白，後聽見侍衛的騷動〕

I/10 : Emma, Eginhard, 侍衛, Fierrabras 〔侍衛找尋 Emma，驚懼的 Emma 和 Eginhard 跑向另一頭，撞見 Fierrabras〕: 三重唱結束後，Eginhard 下場

I/11 : Fierrabras, Emma 〔Emma 懇求 Fierrabras 保密，Fierrabras 答應幫助 Emma〕

I/12 : Fierrabras, Emma, Karl 〔Fierrabras, Emma 撞見 Karl，Karl 勃然大怒〕

I/13 : Fierrabras, Emma, Karl, Egingard, 騎士們 〔Karl 召喚 Eginhard，並逮捕 Fierrabras，Eginhard 希望王能寬恕，Emma 和 Fierrabras 要 Eginhard 不說話。天亮後，騎士們準備啟程，角色懷抱各自心事〕

¹⁵⁸ Locke, “‘Ever More Fearful Grows the Confusion’: Genre and the problem of musical narrative in Schubert’s *Fierrabras*,” 108.

音樂上，可以分為七個段落，【表 3-4-1-1】為第 6 曲的段落與相關資訊：

【表 3-4-1-1】第一幕終曲第 6 曲的段落與相關資訊

幕/景	小節	段落	拍號	速度	詩的結構	角色	調	行動/表情
I/7 I/8	1-103	Romance	4/4	Andante	民謠 詩節	艾金哈德 艾瑪	a A	表情
I/9	104-260	Rezitative und Arie	2/2	Un poco piu moto	民謠 詩節	費耶拉伯拉斯	c-C	行動/ 表情
I/10	261-295	Ensemble	2/2	Un poco piu moto	自由 詩句	費耶拉伯拉斯、男聲合唱、艾瑪、艾金哈德	A ^b	行動
	296-330	Duett mit Chor				艾瑪、艾金哈德、男聲合唱	D ^b -f	表情
	331-543	Terzett	3/4	Allegro Vivace	自由/ 民謠	費耶拉伯拉斯、艾金哈德、艾瑪	b-B	行動/ 表情
I/11	544-594	Rezitative	4/4	Allegro	自由 詩句	費耶拉伯拉斯、艾瑪	E	行動
I/12 I/13	595-612 613-645	Rezitative und Terzett	4/4- 6/8	Allegro-Andante	自由/ 民謠/ 自由	艾瑪、費耶拉伯拉斯、查理曼	C	行動/ 表情/ 行動
	646-757	Ensemble	4/4	Allegro Vivace-Allegretto		艾瑪、費耶拉伯拉斯、查理曼、艾金哈德	c-E ^b	
	758-873	Quartett mit Chor	2/2	Allegro Vivace	民謠 詩節	男聲合唱、艾瑪、費耶拉伯拉斯、艾金哈德、查理曼	C	表情

從角色人物進出的說明和【表 3-4-1-1】，可以看出第一幕終曲，因有角色的進出，使得動靜轉換的複雜度，更甚第 4 曲 Ensemble，相對應的，在速度的轉變也顯得較為頻繁，整體有轉快的趨勢，如【表 3-4-1-1】。整個第一幕終曲，有兩個大的劇情重點，皆是撞見的場景，但在音樂處理則有些不同。接下來將從音樂戲劇的動靜安排、兩大劇情重點的音樂處理，以及角色動機的使用和整體的調性設計等四個面向，來看長達 873 小節的第一幕終曲，如何有效達到一個整體的音樂戲劇效果。

(一) 音樂戲劇的動靜安排

從【表 3-4-1-1】可以看到第一幕終曲，在動靜之間不斷地交替，是由「行動段落」(action)和「表情段落」(expression)構成的循環，¹⁵⁹「行動段落」大都以宣敘調或者似詠唱調的方式呈現，「表情段落」則是以重唱呈現。篇幅上，靜態重唱的長度都較動態場景長得多。從這個動靜分配和角色上下場，可以將整個第一幕終曲，分成兩大段落，第一個段落以艾金哈德和艾瑪的浪漫曲開始，結束在艾瑪、艾金哈德與費耶拉伯拉斯的三重唱；第二個段落以費耶拉伯拉斯和艾瑪的宣敘調開始，到所有角色的四重唱與合唱結束。兩個段落皆有三個主要角色與男聲合唱，但前半段為艾瑪、艾金哈德與費耶拉伯拉斯，當艾金哈德下場後，後半段由查理曼取代，最後一個段落艾金哈德被查理曼召回，終曲曾上場的所有角色，回到舞台上的合唱，結束整個第一幕。

(二) 兩大劇情重點的音樂處理

第一個劇情重點，為三重唱〈哈，背叛遍布此〉(Ha, Hier waltet ein Varrat)，這是第一次的撞見。【表 3-4-1-2】為三重唱的曲式段落與相關資訊：

【表 3-4-1-2】第 6 曲第四段三重唱的曲式段落與相關資訊

小節	曲式段落	詩的結構	行動/表情	調性
331-347	A	自由詩句	行動	b
347-373		自由詩句		
374-426	B	民謠詩節	表情	
427-463		自由詩句	行動	
464-543	C	自由詩句	表情	B

¹⁵⁹ 在此感謝沈雕龍博士提供關於歌劇終曲構造的描述建議。亦請參考：沈雕龍，〈「歌劇裡，詩必需是音樂恭順的女兒」—從韻文入樂的角度看莫札特歌劇創作的特性〉。(進行中)

從前段的二重唱與合唱結束後，僅有六小節的過門，接入費耶拉伯拉斯的撞見，延續前面動態發展的情節。這個撞見的時刻，僅以第 331-347 的 17 小節表達，費耶拉伯拉斯以似詠唱調的方式，唱出「哈，這裡竟然有背叛」(Ha, hier waltet ein Verrat!)的震驚，艾金哈德和艾瑪聲部卡農式的唱「啊！費耶拉伯拉斯」(Ah, Fierrabras!)。A 段以對位式織體，讓三個聲樂聲部交替出現，伴隨休止符的短暫空白，除營造瞬間的緊張凝滯，也藉以使樂團的角色動機可以被清楚聽見，如當費耶拉伯拉斯指責艾金哈德的背叛後，第 335 小節聲樂聲部為兩拍的休止，樂團為「查理曼進行曲動機」，暗示艾金哈德違背了自己光榮的騎士身分。B 段開始一長的卡農段落，使得令人驚懼的撞見時刻，停在內心的衝擊上，形成一種短暫的時空凝滯。當聲樂聲部的卡農結束，樂團再度回到顫音音型，第 413 小節艾瑪的呼喊，央求費耶拉伯拉斯饒過艾金哈德，即從內在世界返回外在情節，結束了內心的煎熬，費耶拉伯拉斯終於決定放艾金哈德離開。費耶拉伯拉斯以 *p* 的力度，演唱一連串上型的半音級進旋律，呈現一個從掙扎然後漸下定決心的進程，弦樂雖仍是半音反覆的音型，卻以圓滑奏取代震音的演奏，使聲響回歸平靜。自第 331 小節開始，戲劇情節迅速自撞見時刻，發展至第 427 小節費耶拉伯拉斯的決定，動靜簡練的交替，卻結束在 C 段過長的「再見」(Leb wohl)。前面以對位式主導聲部發展的織體，轉為和聲式，累積的衝突感，在此快速冷卻。¹⁶⁰

第二處的劇情重點，為第二次的撞見，查理曼撞見艾瑪和費耶拉伯拉斯，【表 3-4-1-3】

為此宣敘調和三重唱曲式與段落的相關資訊：

¹⁶⁰ Locke, “‘Ever More Fearful Grows the Confusion’: Genre and the problem of musical narrative in Schubert’s *Fierrabras*,” 108-109.

【表 3-4-1-3】第 6 曲第 6 段宣敘調和三重唱，曲式與段落的相關資訊

小節	曲式段落	詩的結構	行動/表情	調性
595-612	recitative	自由詩句	行動	b
613-645	Terzett			
613-622	A	民謠詩節	表情	
622-629	B			
629-645	A'			

在第二次的撞見，舒伯特改以 18 小節的伴奏宣敘調呈現，接著速度轉為整個終曲中最慢的行板(Andante)的 31 小節三重唱〈我感覺我的血液變冷〉(Das Blut fuehl'ich erstarren)，以和聲式的織體，並置艾瑪與費耶拉伯拉斯和查理曼間，兩種不同心情反應。以 g 小調上半音級進方式一波波推進，在大小三和弦的間頻繁轉換，充滿了半音色彩變化的閃爍聲響，弦樂的震音與法國號在弱拍上的短符值附點音符，更加強了忽明忽滅的顫抖效果，最後第 645 小節以突強的皮卡第終止結束。在短暫動態的戲劇衝突後，前景仍未明朗下的角色恐懼不安，以一種音樂上的速度和調性等對比表現。

(三) 角色動機的使用

除了前面提到的「查理曼進行曲動機」，在第一次撞見的第 6 曲第四段三重唱，用來暗示艾金哈德對身分的背叛外，接入第二次撞見前的第 582 小節過門段，木管聲部便已出現「查理曼進行曲動機」，預示下一段查理曼的出現。除此之外，也多次使用「費耶拉伯拉斯動機」，第 3 段中該動機更是貫穿全曲，不僅只是樂團部分，聲樂旋律也以附點的節奏動機做變化。第 3 段重唱，費耶拉伯拉斯聽見騷動，發現侍衛在尋找艾瑪和艾金哈德，但並未與艾瑪和艾金哈德碰到面，此時，樂團不斷奏出費耶拉伯拉斯動機，暗示費耶拉伯拉斯角色，也預示接下來第一次撞見的戲劇衝突。角色動機將情節發展，

更緊密地交織於各段落的音樂中。

(四) 整體的調性設計

整個第一幕終曲裡，舒伯特在段落間的過門，以各種調性銜接的方式，將段落一一串聯起來。在劇情發展段落性較強的段落，通常停在一個具強烈終止效果的正格終止上，形成一個較封閉的結構，如第一段的浪漫曲、第四段的三重唱和最後的四重唱。從劇情發展和調性的面向，更可看出第四段的三重唱，為第一幕終曲前半與後半段劃分位置。段落間有時沒有過門段，而是以五度關係作為銜接下一段調性的音程關係，如第一段的浪漫曲最後第 103 小節停在原調主音 A 上，接入第二段宣敘調和詠唱調第 104 小節的 E 音。調性為了突顯情節上突如其來的變化或轉折，經常以遠系調的關係呈現，在段落間的過門樂段，經常是突兀的轉調，以直接降半音的方式，先行轉到下一個段落的調性上，如從第二段的宣敘調和詠唱調，一直到第四段的三重唱為止，皆是以突然的半音轉變，為下一段作調性的準備。也因此，形成一種難以劃分段落的音樂進行，如此劇情發展與情緒轉變，得以不被中斷，一個接著一個進行下去。在段落間的調性呈現，也有一個共通之處，當單一角色的情緒轉折，或角色間對比情緒並置的狀況下，經常是以同名大小調作為調性表現的方式，如第二段費耶拉伯拉斯的宣敘調與詠唱調，在 C 大調和 c 小調間轉換等。這樣具邏輯性的調性設計，也因此架構出多段落單曲間的整體性。

二、第二幕終曲第 17 曲

第 17 曲僅有兩個段落，【表 3-4-2-1】列出第二幕終曲第 17 曲段落與相關資訊：

【表 3-4-2-1】第二幕終曲第 17 曲段落與相關資訊

小節	段落標題	開頭歌詞	角色	劇情	調
1-89	Terzett mit Chor	Uns führt der Vorsicht weise Hand	艾金哈德 羅蘭 佛羅琳達 男聲合唱	騎士們決心做最後一戰，彼此互道再見	C-A ^b -C
90-220	Melodram	Schützt ihn, ihr ewigen Mächte!	佛羅琳達 男聲合唱	佛羅琳達觀看兩戰營的戰鬥，羅蘭被捕後，騎士撤退	E ^b -e ^b

第 17 曲第一段的三重唱與合唱，曲式為三段式，詩的結構為民謠詩節，聲樂聲部從頭至尾幾乎皆為和聲式織體，男聲合唱和男生獨唱角色旋律甚至幾乎相同。聲部間，有時以群組方式，對位式地交替演唱，呈現出似混聲合唱的聲部效果。簡單的曲式和織度，呈現一種穩定的效果，作為第 16 曲和接下來 Melodram 間的一個靜態圖景。與第一幕終曲第四段三重唱相同之處在於，結尾皆有一個「再見」段(Lebt wohl!)，做角色情緒的收尾與延長，音樂從開頭表現騎士們決心的強而有力聲響，轉而為抒情式的呈現。最後第 82 -89 小節樂團結束段，與第 1-6 小節樂團導奏相同，呈現一個首尾呼應。最後第 89 小節停在 C 大調的半終止上，接著兩小節的空白小節，加強了待解決的聲響效果，但進入 Melodram 後第 90 小節，竟是 E^b 大調主和弦，並未完成和聲的解決，拚死一戰的結果，未能盡如人願。

三、第三幕終曲第 23 曲

第 23 曲有四個段落，段落設計類似義語歌劇在終曲經常使用的「梭利塔模式」(La

solita forma)¹⁶¹，【表 3-4-3-1】列出第 23 曲段落與相關資訊：

【表 3-4-3-1】第三幕終曲第 23 曲，段落與歌詞角色和調性

小節	段落	開頭歌詞	速度	角色	調
1-19	Rezitativ	Er ist mein Vater, halte ein!	Allegro Moderato	費耶拉伯拉斯、佛羅琳達、男聲合唱	B ^b
19-154	Ensemble	Der Sieg begleitet meine tapfern Heere		查理曼、波蘭特、費耶拉伯拉斯、艾金哈德、艾瑪、混聲合唱	B ^b (g, D ^b , F, E ^b 等調)
155-161	Rezitativ	Nun laßt des langersehnten Glücks uns freuen		查理曼	B ^b
162-301	Schlußgesang	Nach langer Leiden Qualen	Allegro vivace	全體	B ^b

第一個宣敘調段落，相當於梭利塔模式的 Scena 段，Ensemble 則為 Tempo d'attacco，第二個 recitative 為 Tempo di mezzo 段，結束歌曲(Schlußgesang)則相當於 Stretta 段，雖然第三幕終曲乍看與梭利塔模式有些類似，但卻少了一個對比的慢速段落 pezzo concertato，因此，少了一個終曲營造戲劇張力不可獲缺的對比段落設計。以下是第三幕終曲的戲劇結構，列出角色上場和〔劇情大意〕：

III/9：Fierrabras, Florinda, 騎士, Eginhard, Boland, Roland（後三個角色沒有對白和音樂）〔費耶拉伯拉斯阻止羅蘭殺波蘭特，騎士們感謝艾金哈德的營救〕

III/10：Karl, Boland, Eginhard, Emma, Fierrabras, Florinda, Roland 混聲合唱〔查理曼來到摩爾宮殿，和波蘭特言和，寬恕有罪之人；費耶拉伯拉斯加入騎士行列，有情人終

¹⁶¹ 黃柳蕙，〈威爾第歌劇之「梭利塔模式」研究：以《弄臣》、《遊唱詩人》與《茶花女》為例〉（國立臺灣師範大學音樂學系碩士班音樂學組論文，2007），5-6。

成眷屬，眾人大和解〕

III/10：Karl, Eginhard, Emma, Fierrabras, Florinda, Roland, 混聲合唱〔眾人內心鼓舞，在漫長的磨難後，和平再次到來〕

第9景從原先就在場上的波蘭特、佛羅琳達、羅蘭和騎士，加入了費耶拉伯拉斯和艾金哈德，隨後於第10景查理曼和艾瑪與隨從一起上場，所有主要角色全部聚集於舞台上。即便如此，最後的大合唱段落，並沒有波蘭特和摩爾軍合唱的加入，是以基督教陣營的讚頌和平作結。動靜結構的安排上，第三幕終曲的兩個宣敘調雖然短，卻是戲劇重點處，整個大的重唱段，也有小的動靜間交替，查理曼與主要角色的對話為動，合唱的評論為靜。速度上，沒有配合動靜結構做相應的改變，前三段皆停留在第一段中庸的快板，最後一段的 *Stretta* 才加快為生動的快板。音樂上，宣敘調開始前，樂團的導奏第1-10小節，為小號獨奏的號角聲，第10-12小節三小節中，弦樂琶音式的震音音型，迅速自力度 *p* 漸強到 *f*，這個12小節的導奏，表現費耶拉伯拉斯及時趕到，並阻止羅蘭一劍殺死波蘭特的情節。這個衝突很快以第12-19小節的八小節化解，並停在延長的半終止上，隨後解決至主和弦，帶出查理曼的登場。角色安排上，在接下來的三個段落中，查理曼作為串連段落和主導音樂戲劇進行的角色，整個重唱段，查理曼皆以較多的詩行歌詞，搭配較長的獨唱旋律呈現，並與至多僅兩詩行其他主要角色對話。另外，根據不同的對話對象，調性也有相應的轉調。混聲合唱在此作為旁觀的評論角色，詩的結構皆為規律的四詩行，當查理曼一一與其他個別角色互動結束後，合唱便會為這個對話做評論。角色動機的使用上，在第三幕終曲已不見費耶拉伯拉斯動機，取而代之的，是一個

完整的「查理曼進行曲動機」，在第 19-24 小節出現，引導查理曼的進場。

第五節 序曲

《費耶拉伯拉斯》的序曲手稿上標示 1823 年 10 月 2 日，是舒伯特從 5 月開始寫作《費耶拉伯拉斯》後，整部作品最後完成的部分。《費耶拉伯拉斯》序曲如同十九世紀大部分的序曲，以奏鳴曲式(sonata form)寫成，¹⁶² 有一慢板導奏作為序曲的開始。曲式架構如下表：

【表 3-5-1】序曲曲式架構

段落	小節	速度	調性
導奏	1-30	Andante	f-F-f
呈示部	31-118	Allegro ma non troppo	f-C-A ^b
第一主題區	31-60		f
第二主題區	61-84		F
結束主題	85-118		f-F-C-A ^b
發展部	119-213		B ^b -C
過門	214-222	c-d-c-G-f	
再現部	223-340	f-F-E ^b -C-F	
尾奏	341-396	f-F	

一、導奏

導奏以行板的速度開始，以延長的休止符做為分界，分為三個段落，第一段為第 1-9 小節，第二段為第 9-23 小節，第三段為第 23-30 小節，與導奏第一段相似。導奏第一段以整個弦樂震音(tremolo)的 9 個小節的和弦進行呈現，如【譜例 3-5-1-1】。

¹⁶² 羅基敏，〈由劇樂論音樂特質－以麥耶貝爾《斯楚恩賽》為例〉，《談音論樂：音樂演出與音樂研究學術會議論文集》（台北：高談，2000），274。

【譜例 3-5-1-1】序曲導奏第一段（第 1-9 小節）

若將弦樂聲部濃縮為一個聲部的和聲進行，可以更清楚地看出整個和聲的進行，如

【譜例 3-5-1-2】：

【譜例 3-5-1-2】序曲導奏第一段的和聲進行（第 1-9 小節）

第 1 小節 f 小調主和弦，於第 3 小節下行來到 D^b 大調主和弦(f 小調的 VI 級和弦)，第 5 小節通過一個經過和弦 f[#]和弦，於第 6 小節回到 D^b 大調，很快的第 7 小節又回到 f 小調主和弦，最後第 8 小節停在 C 音延長音上。從 f 和弦到 D^b 和弦的進行，一種意料之外的和聲進行，呈現出一股神祕詭譎的氛圍；力度上，僅以第 3-4 小節兩小節的漸強，便從第 1 小節的 *pp* 來到第 5 小節的 *ff*，且最大的力度出現在與開頭調性最遠的經過和弦上，更模糊了整個段落的調性感。這種調性關係和頻繁變換的大小三和弦，烘托出整個序曲開頭的一種晦明不定氛圍。

導奏第二段，以法國號和長號開始，再加入整個管樂聲部，素材來自第二幕第 14

曲無伴奏的男聲合唱第 1-13 小節，為整個序曲中唯一清楚引用歌劇中旋律的段落。¹⁶³ 這 13 小節的歌詞為「噢，親愛的祖國！這些忠誠的兒子們被拋下：死亡的恐懼，捉住那些為你的光榮而戰的他們。噢，親愛的祖國！」¹⁶⁴ 以無伴奏寧靜地方式，表達被波蘭特監禁於塔中的騎士們，內心的孤寂和絕望。序曲中，舒伯特用法國號以 F 大調，奏出原為 D 大調的無伴奏合唱重複段旋律，接著其他的管樂漸次加入【譜例 3-5-1-3】。



¹⁶³ 此段譜例請參見第三章第一節獨唱、重唱與合唱。

¹⁶⁴ 原文為：O teures Vaterland! Verlassen Weilt deiner Söhne treue Schar: Den soll des Todes Graun erfassen, Der deines Ruhmes Kämpfer war. O teures Vaterland!

【譜例 3-5-1-3】序曲導奏第二段，引用第 14 曲無伴奏合唱旋律（第 9-23 小節）

The musical score is divided into two systems. The first system starts at measure 9 and the second system starts at measure 18. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Remains silent throughout the passage.
- Ob. (Oboe):** Remains silent throughout the passage.
- Cl. (in Do) (Clarinet in D):** Enters at measure 18 with a melodic line. Dynamics: *p*, *cresc.*, *ff*.
- Fag. (Bassoon):** Enters at measure 18 with a melodic line. Dynamics: *p*, *cresc.*, *ff*.
- Cor. (in Fa) (Cor Anglais in F):** Provides harmonic support. Dynamics: *p*, *f*, *p*, *pp*, *fz*, *p*, *cresc.*, *ff*.
- Cor. (in Mib) (Cor B-flat):** Provides harmonic support. Dynamics: *pp*, *fz*, *p*, *cresc.*, *ff*.
- Trn. (Trombone):** Provides harmonic support. Dynamics: *p*, *f*, *p*, *pp*, *fz*, *p*, *cresc.*, *ff*.

The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), *pp* (pianissimo), *fz* (forzando), *cresc.* (crescendo), and *ff* (fortissimo). The key signature is one flat (B-flat major/D minor).

導奏最後的第 23-30 小節，回到第一段弦樂震音和弦的進行，不同的是改以 F 大調

開始，如【譜例 3-5-1-4】：

【譜例 3-5-1-4】序曲導奏第三段（第 23-30 小節）

F: I V⁷/IV D^b: I V⁷/IV I f: i V⁷

這裡從 F 和弦到 D^b 和弦的和聲進行，與第 4 曲的查理曼似詠唱調中樂團導奏相同。

導奏的前兩個段落，在配器上為弦樂對上管樂，調性上為 f 小調對上 F 大調，和聲結構為不穩定對上穩定，皆以對比的方式呈現，這樣的對立關係，帶出整個歌劇的背景，為基督宗教與摩爾人兩勢力的對抗。30 個小節的導奏，對於此首序曲的重要性，可從接下來奏鳴曲式段落與導奏的關聯上看出，樂團導奏不僅做為主要段落的素材來源，甚至是主導整曲音樂發展的重要角色。

二、呈示部

第 30 小節導奏的最後，由第二小提琴奏出的半音級進下行音型 D^b-C 音【譜例 3-5-2-1】，帶出第 31 小節呈示部的第一主題嘆息音型。由低音管、法國號第三部和低音

號第三部的低音管樂，演奏由半音級進下行的嘆息音型組成的 f 小調呈示部第一主題，為較旋律性的主題呈現【譜例 3-5-2-1】。第一主題區最後於第 60 小節停在 V 級上，進入第 61 小節由樂團齊奏的 F 大調第二主題，為和弦式進行曲風格的第二主題【譜例 3-5-2-2】。

【譜例 3-5-2-1】序曲呈示部第一主題（第 31 小節開始）

The image displays a musical score for Example 3-5-2-1, titled "Allegro ma non troppo". The score is for a symphony orchestra and begins at measure 31. The key signature is one flat (F minor). The tempo is marked "Allegro ma non troppo". The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl. in D), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor. in F), Cor Anglais (Cor. in Bb), Trumpet (Trn.), Tympani (Timp. in F-D), Violin I (V. I), Violin II (V. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (B.). The first theme starts at measure 31, with dynamics marked "pp" (pianissimo). The score shows the first theme starting at measure 31, with dynamics marked "pp" (pianissimo).

【譜例 3-5-2-2】序曲呈示部第二主題（第 61 小節開始）

F: I vi IV v/v V I

從兩個主題的呈現，可以看出呈示部與導奏的相同之處，即有兩主題的對立，在呈示部是小調嘆息音型與大調進行曲主題的對抗。歌劇中也有如同呈示部第一主題的嘆息音型的應用，如第一幕第 6 曲中，費耶拉伯拉斯的宣敘調與詠唱調，樂團導奏的弦樂聲部，即為嘆息音型的呈現，這個音型也主導整個費耶拉伯拉斯獨唱段音樂的發展。在第

二幕第 13 曲的佛羅琳達詠唱調中，佛羅琳達的聲樂聲部也是以嘆息音型組成。¹⁶⁵

三、發展部

第 119 小節由雙簧管奏出 B^b 大調發展部主題【譜例 3-5-3-1】，五小節後第 123 小節便轉到 C 大調上，整個發展部與呈示部呈現一種截然不同的聲響風格。發展部主題的後半段（第 126-134 小節），在節奏上有呈示部第二主題節奏拆解重組的意味，即以附點二分音符接四分音符、連續四個四分音符、兩個二分音符組成【譜例 3-5-3-2】。發展部最後的過門樂段，取呈示部第一和第二主題片段，以不斷轉調發展，主題片段間如第 190-191、214、241-242 小節等，皆有快速八分音符連接【譜例 3-5-3-3】，這個連接的八分音符音型，先前出現在呈示部第二主題的中低音樂器上，為低音管和中、大和低音大提琴聲部【譜例 3-5-3-4】。

¹⁶⁵ 第 6 曲費耶拉伯拉斯的宣敘調與詠唱調，第 13 曲佛羅琳達的詠唱調討論，請參見第三章第一節獨唱曲。

【譜例 3-5-3-1】序曲發展部，由雙簧管吹奏出的發展部主題（第 119 小節開始）

119

Fl.

Ob.

Cl. (in Do)

Fag.

Cor. (in Mib)

V. I

V. II

Va.

Vc. e B.

B^b: vii/iii I V⁷ I C: V

【譜例 3-5-3-2】序曲發展部主題後半段（第 126 小節開始）

125

Fl.

Ob.

Cl. (in Do)

Fag.

Cor. (in Mib)

V. I

V. II

Va.

Vc. e B.

staccato

staccato

staccato

【譜例 3-5-3-3】序曲發展部過門樂段（第 241-242 小節框起處為連接音型）

This musical score is for Example 3-5-3-3, depicting the transition section of the first movement. It features a woodwind section with Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in D (Cl. in Do), Bassoon (Fag.), and Cor Anglais (Cor. in Fa), and a string section with Trumpets (Trp. in Fa-Do), Violins I and II (V. I, V. II), Viola (Va.), Violoncello and Double Bass (Vc. e B.), and Trombones (Trn.). The woodwinds play a melodic line with slurs and accents, while the strings provide a rhythmic accompaniment. A box highlights the connection motif in the Bassoon and Violoncello/Double Bass parts at measures 241 and 242. Dynamics include *ff* and *fz*.

【譜例 3-5-3-4】序曲呈示部第二主題，中低音弦樂聲部（第 61-67 小節）

This musical score is for Example 3-5-3-4, showing the second theme of the first movement in the lower string section. It includes the Viola (Va.) and Violoncello/Double Bass (Vc. e B.) parts. The Viola plays a melodic line with slurs and accents, while the Vc. e B. provides a rhythmic accompaniment. Dynamics include *ff* and *fz*.

四、再現部

第 223 小節開始，呈示部第一與第二主題再現，並在 281 小節開始，不斷半音模進推升音域，接入發展部主題，但發展部主題轉以 e^b 小調呈現，再現部最後結束在第二主題的 B 段，兩空白小節後進入尾奏。尾奏以同導奏第一段最後兩小節的定音鼓與低音弦樂 C 音震音進入後，震音仍如頑固音般持續。於序曲最後的第 393 小節，再次出現定音鼓的 C 音震音，兩小節後第 395 小節改以弦樂奏出呈示部第一主題【譜例 3-5-4-1】，而非像在呈示部時，是先由管樂奏出。最後，樂團齊奏結束在燦爛 F 大調。

【譜例 3-5-4-1】序曲尾奏定音鼓 C 音震音和弦樂呈示部第一主題（第 393 小節開始）

389

Score for Example 3-5-4-1, starting at measure 389. The score is in 2/4 time and features four staves: Timp. (in Fa-Do), V. I, V. II, and Vc. e B. The Timp. part shows a series of C notes with a 'pp' dynamic. The string parts (V. I, V. II, Vc. e B.) show a complex rhythmic pattern with 'ffz' dynamics. The V. I part also shows a 'pp' dynamic at the end of the excerpt.

第六節 小結

序曲導奏發軔以一個陰鬱、渾沌未明的聲響，如同一段引言，帶出了戰爭的背景，隨後響起來自第 14 曲無伴奏合唱〈噢，親愛的祖國〉旋律，隱喻了後現劇情中，騎士們絕望的心境。呈示部裡清楚地響起兩段個性截然不同的主題：以嘆息音型為特徵的第

一主題，以及以進行曲節奏風格為特徵的第二主題；這兩個主題暗示了後現劇情中，角色所歷經的內心兒女私情想望與外在現實迫使之國家義務之對比。發展部中，為一段迥異於呈式部第一與第二主題的雙簧管主題，彷彿在二元無解的衝突之外，另有一道希望之光亮起。

第一幕開場的合唱中，艾瑪的身分被點出，在合唱間的獨唱段中表現對戀情的擔憂；此時艾金哈德登場，與艾瑪在二重唱中，傾吐對彼此的情意及對未來的惴惴難安。在進行曲與合唱中，查里曼在騎士和少女的簇擁下登場；在接下來的多段落集結曲中，查理曼以似詠唱調表達追求和平的信念；接著，其他主要角色依序登場：羅蘭在似詠嘆調中說明了費耶拉伯拉斯的背景與立場，接著，在一段 *Melodram* 中帶出費耶拉伯拉斯命運的糾結與捉弄。羅蘭和費耶拉伯拉斯兩人相似的心境，在一首二重唱中被強調出來。第一幕終曲以艾金哈德和艾瑪的愛情二重唱開始；隨後費耶拉伯拉斯也在宣敘調和詠唱調中，闡明自己將自命運苦難中振作的立場。緊接著的重唱中，分處宮廷內外的角色，同時表達著內心的不安與騷動，尤其在靜態的三重唱中，同時發生著被撞見的秘密戀人內心之恐懼和標題英雄的震驚和心碎；面對無解的困境，費耶拉伯拉斯的心境在伴奏宣敘調中轉為退讓求全。接著同樣是在伴奏宣敘調中，發生第二次撞見，親見女兒與摩爾人在一起的查里曼，感覺遭到背叛，其憤怒的情緒在三重唱中與艾瑪和費耶拉伯拉斯的恐懼形成強烈的對比。接下來重唱中，查里曼召喚甫歷劫歸來、內心尚充滿矛盾的艾金哈德前來，交付其和平任務。在最後的四重唱與合唱中，遭誤解的費耶拉伯拉斯、驚魂未定的艾瑪、被賦予重任艾金哈德以及期盼和平的查里曼與眾人，共同交織出一片

個人情感、騎士職責、國家大任之間難以共容的矛盾衝突，與將執行榮耀和平任務的愷切激昂。

第二幕以歌曲(lied)與合唱開場，騎士合唱從評論的旁觀者眾人，提升為參與劇情的騎士軍角色；接著的多段落單曲裡，艾金哈德在宣敘調中鼓起勇氣面對自己的過錯，決定返回查里曼宮中，解救含冤入牢中的費耶拉伯拉斯，不料卻遇見埋伏已久的摩爾軍，接下來的進行曲描繪了摩爾軍的行動，擄走了艾金哈德，重唱與合唱呈現返回卻不見夥伴的騎士軍，決定速往敵營前進，接下來情節發展轉往摩爾領地；緊接著的二重唱中，第二女主角佛羅琳達與瑪拉宮德登場，佛羅琳達表達對戀人的思慕與渴望；接下來的五重唱首次呈現了全劇中不同陣營角色，衝突的立場；摩爾百姓的混聲合唱，傳達出異於其統治者的對和平之想望；三重唱與合唱中，爆發了進入摩爾大殿的騎士軍和摩爾王及其軍隊的衝突，摩爾王波蘭特的冷酷無情在此表露；佛羅琳達在她的詠唱調中，表達誓死解救愛人的決心。場景移至囚禁騎士的塔樓。在無伴奏合唱裡，絕望的騎士表達出對祖國的思念；隨後的三段 Melodram 裡，發生了佛羅琳達闖入塔樓營救騎士、摩爾軍向塔樓進逼、騎士與摩爾兩軍間的對抗與衝突；衝突之中，角色情緒的轉折抒發於夾雜於其中的重唱；第二幕最後結束在佛羅琳達從激昂終至絕望的 Melodram 段落裡。

第三幕再次以艾瑪和少女合唱開場，在合唱中，少女鼓舞艾瑪，所有苦痛終將遠離。接下來的四重唱中，查里曼、費耶拉伯拉斯與艾金哈德間的誤會得到釐清，眾人和解。費耶拉伯拉斯、艾金哈德和艾瑪，在緊接著的三重唱中，抒發即將前往摩爾陣營拯救騎士軍的心情。下一個場景變換至摩爾陣營的塔樓，在受困的眾騎士合唱中，佛羅琳達以

她的第二首詠唱調加入，帶出內心的痛苦與折磨，之後響起的送葬進行曲帶來羅蘭將赴刑場的消息；佛羅琳達與騎士軍的合唱與重唱，陳述他們決定拼死一搏的決心。第三幕終曲為基督宗教與回教世界領導者對峙與衝突：查里曼援軍抵達，費耶拉伯拉斯在宣敘調音樂中，從羅蘭刀下挽救了父親的性命，在雙方誤會冰釋之下，波蘭特同意談和；查里曼王的寬容和基督宗教世界的最後勝利，昇華在最終的重唱與合唱裡。所有的角色彼此和解，有情人終成眷屬，費耶拉伯拉斯最終皈依基督教。

從序曲到三幕的音樂戲劇結構可以發現幾個特點：

第一、透過奏鳴曲式的曲式特性，舒伯特在序曲中清楚地呈現接下來將主宰整部歌劇，所有情節發展的主題思想；

第二、音樂素材和動機使用經常來自導奏，也是舒伯特藝術歌曲中常見的手法；

第三、詠唱調的分配，集中在第二女主角佛羅琳達，加上費耶拉伯拉斯並非統治者，在第二幕甚至沒有上場，為一個消極和被動的標題英雄，也因此引起諸多研究對於標題角色戲份的質疑；

第四、為數不多的戲劇化伴奏宣敘調，藉由在樂團中安置不同角色動機，使行動中的人物情感、個性和意志都得到強化；

第五、重唱在全劇中有著很重要的份量，有行動和表情不同的動靜呈現，支持劇情推展；

第六、合唱在每一幕裡都有一定的重要性，除每幕開場皆為合唱外，不僅是旁觀者的眾人，也提升至積極參與劇情的角色；

第七、藉由 Melodram 使整個音樂型態間的對白段落，得以結合成一體；

第八、多段落的集結曲(Ensemble)，以調性設計等方式達到整體性，並以豐富且具變化的方式，呈現角色不同的心境與立場。

全劇中有多首精彩的單曲和段落，但有時在戲劇性的鋪陳中，會出現如第一幕第 4 曲至第 6 曲的音樂戲劇結構，呈現一種戲劇張力不斷地在加速與停滯間的拉扯；有時相似角色心境以相同方式的重述，會削弱戲劇性的緊湊，如兩首少女合唱，這些未能一氣呵成的音樂戲劇思維，使得作品整體的戲劇效果不可避免地有了缺憾。



第四章 歷史的遺珠？

「維也納的歌劇經營者都太笨，都沒有上演我那些最美的歌劇。」1818年9月8日，在采里斯(Zseliz)短暫停留的舒伯特，對修伯和其他來自維也納的朋友這麼說。¹⁶⁶ 這樣的言詞似乎一語成讖，因為舒伯特終其一生，都沒能見證自己任何一部歌劇在維也納上演，¹⁶⁷ 然而，真的是維也納人有眼無珠？還是那些「最美的歌劇」存在一些根本的問題？本研究的最後，要援用其他評論者對於劇本與音樂的觀點與說法，試著回答這個問題。

首先是劇本方面，漢斯力克(Eduard Hanslick, 1825-1904)在1858年，看了一場音樂會形式演出後的評論表示：「讓我們停住微弱的安慰，劇本的本質，就是先前歌劇演出最主要的障礙。」¹⁶⁸，漢斯力克認為《費耶拉伯拉斯》的劇本，是歌劇未能演出的主因；1897年首演後報章的評論則認為，劇本乏味也缺少力量；¹⁶⁹ 近來的研究也有相同的看法，黑格稱劇作家庫柏維瑟缺乏戲劇技巧；¹⁷⁰ 麥凱表示：「最嚴重的錯誤在於歌劇的結尾，因為短時間發生太多事情。」¹⁷¹ 麥凱的看法，如同許多評論對於第三幕終曲的批

¹⁶⁶ Waidelich, “Schuberts Ambitionen als Musikdramatiker im Spiegel zeitgenössischer Dokumente,” 98-99.

¹⁶⁷ 這裡指的未能上演的歌劇，並未包括1820年首演的Melodram《魔琴》和滑稽劇(Posse)《孿生兄弟》。

¹⁶⁸ Eduard Hanslick, *Sämtliche Schriften: Aufsätze und Rezensionen, 1857-1858* (Wien: Böhlau, 2002), 252.

¹⁶⁹ Speidel, *Franz Schubert – Ein Opernkomponist? Am Beispiel des “Fierrabras,”* 188-189.

¹⁷⁰ Speidel, *Franz Schubert – Ein Opernkomponist? Am Beispiel des “Fierrabras,”* 231.

¹⁷¹ Mckay, “Schubert as a Composer of Opera,” 101.

評。在上述這些 19 世紀到 20 世紀的評論中，都直指《費耶拉伯拉斯》的問題，在於劇本。就像韋伯《尤莉安特》當年的不成功，也與劇本有很大的關係一樣，十九世紀前半的德語歌劇作曲家，所共同面對的問題就是，當時的德語歌劇缺乏深諳發揮歌劇劇場效果的專業劇作家。這也是為什麼後來的華格納要自己寫作劇本。¹⁷²

除了劇本之外，舒伯特的歌劇音樂，似乎也不能讓後世的評論者感到滿意。居爾克認為：「三幕的發展，像是一股從抒情壟罩的諸場景中綿延出來的漸強。」¹⁷³ 言下之意，他認為整部歌劇基本上是由抒情場景所串連，缺少了突出的戲劇性。這部歌劇中音樂的抒情性，也被各種評論提及，例如漢斯力克便認為：「他天賦的有活力的聲響，可能決定了相較於抒情和田園的題材，他較不適合英雄和悲劇。」¹⁷⁴ 策勒(Leopold Alexander Zellner, 1823-1894)¹⁷⁵ 也指出：「在小的抒情形式中，舒伯特可以展現對於字詞的天賦旋律和巧思設計。然而，令人懷疑的是，【這樣的抒情性】是否可以達到歌劇舞台所需的戲劇效果。」¹⁷⁶

從上述兩個觀點，使人不禁要問，為什麼舒伯特會採用這樣一個有缺點的劇本，來譜寫出一部在音樂上也差強人意的歌劇？也許，正如同漢斯力克說的，舒伯特在這部作

¹⁷² Michael Tusa, *Euryanthe and Carl Maria von Weber's Dramaturgy of German Opera* (New York: Oxford University Press, 1991), 265.

¹⁷³ Speidel, *Franz Schubert – Ein Opernkomponist? Am Beispiel des “Fierrabras,”* 231.

¹⁷⁴ Hanslick, *Sämtliche Schriften: Aufsätze und Rezensionen, 1857-1858*, 253.

¹⁷⁵ 策勒是位作曲家，在當時也是《音樂、劇場與藝術週報》(*Blätter fuer Musik, Theater und Kunst*) 編輯，這段評論出自 1858 年 3 月 5 日的週報內容。

¹⁷⁶ Speidel, *Franz Schubert – Ein Opernkomponist? Am Beispiel des “Fierrabras,”* 185.

品中，展現了自己的自然和天真，因為「他泉湧般的音樂創造力，鬥志昂揚的擁抱這個題材。」¹⁷⁷，因此舒伯特秉持的，應是自己的直覺，整部歌劇八百多頁的樂譜，僅花了五個月便完成。最後的結果是，如同漢斯力克 1858 年的評論中指出：「在整個的形式方面，舒伯特嚴格地遵守了當時的慣用手法；他沒有動搖任何一丁點劇院演出的慣例。」可以想見，舒伯特的確在當時意識到了時代的潮流，嘗試用他的音樂，實現一部浪漫的英雄歌劇。沃瑞克(John Warrack, 1928)所言也呼應了漢斯力克的觀點：「音樂強加形式在戲劇上，而不是讓戲劇的必然性創造音樂形式。」¹⁷⁸ 意即在《費耶拉伯拉斯》中，是以音樂去框架戲劇，而非由戲劇中產生音樂。因此，對於歌劇創作而言，舒伯特似乎並沒有甚麼突破性的革命，他的創新與突破，保留在藝術歌曲中。

隨著時代的改變，《費耶拉伯拉斯》本來即存在的問題，便愈加明顯。漢斯利克在 1882 年，觀賞完《阿方索與艾斯特拉》演出後，寫了一篇演出評論，評論中，他再一次提到了《費耶拉伯拉斯》，並表示他對上演這部作品的看法：

撇除對於舒伯特的喜愛，我反對《費耶拉伯拉斯》的演出。這個作品我已看過原始樂譜，和聽過一場音樂會形式的部分演出（赫爾貝的指揮）。音樂會形式將可以成功演出其中幾首曲子；今日的歌劇院（舞台）還是與實驗保持距離較好，依我之見，這個實驗對他們或者舒伯特自己都沒甚麼好處。¹⁷⁹

1882 年文中所指的「今日的歌劇舞台」，已經由華格納樹立新的標竿，漢斯力克的考量顯然是，在這個德語歌劇發展已經進入新境界的時空下，若是演出《費耶拉伯拉

¹⁷⁷ Eduard Hanslick, *Aus dem Opernleben der Gegenwart: neue Kritiken und Studien*, (Farnborough: Gregg, 1971), 161.

¹⁷⁸ John Warrack, Reviewed *Franz Schubert's Music for the Theatre*, by Elizabeth Norman McKay, *Music & Letters*, Vol. 73, No. 2 (May, 1992): 288.

¹⁷⁹ Hanslick, *Sämtliche Schriften: Aufsätze und Rezensionen, 1857-1858*, 253.

斯》，可能只會更加突顯這部作品原來即有的缺陷。在此，漢斯力克成為一位時代的見證者，他的話不僅呼應了其他評論家對於《費耶拉伯拉斯》的觀察，也指出了德語歌劇從 19 世紀前半發展至後半的巨大轉變。¹⁸⁰

在舒伯特創作歌劇的年代，也是德語歌劇仍處於摸索的年代，當時德語歌劇作曲家所面臨的問題與困境，不僅只是舒伯特所獨有。這個時代留至今日，仍經常演出的德語歌劇為數不多，由這個事實，便可知一二。以同為 1823 年，韋伯創作的《尤莉安特》為例，圖撒(Michael C. Tusa)舉了許多關於劇本與音樂的問題，最後其為作品下的整體評價是：

當我們接觸西洋音樂史，企圖尋找偉大和完美的作品，這些作品是能跨越世代談論而不需要解釋的，然後我們幾乎不會提到《尤莉安特》，或是先前的研究。用任何標準來看，《尤莉安特》是有瑕疵的作品，即使在當時，對於觀眾也未能有立即的吸引力。以這個觀點來看，《尤莉安特》是一個好的且令人感興趣的歷史經驗，看待這部作品，較不是以作品本身的特色，而是從它留下的影響力來看。¹⁸¹

上述對於《尤莉安特》的描述，幾乎可以完全套用在《費耶拉伯拉斯》上，《尤莉安特》即便是一部有問題的且稱不上完美的作品，至少在當時還有演出，因而能留下一定程度的影響力，為德語歌劇發展的未來方向，起一定程度的帶領作用。遺憾的是，《費耶拉伯拉斯》在這個德語歌劇發展的關鍵時刻，錯過演出的時機，也就失去了留下影響力的機會。

透過分析作品以及參照其他不同評論者的說法，本研究呈現出，即使《費耶拉伯拉

¹⁸⁰ 1858 年漢斯力克的說法相較 1882 年顯得較為保守，評論中可看出對於這部作品接受較高，但到了 1882 年卻增加了這樣一段評論，說明《費耶拉伯拉斯》這樣的作品，與當時那個時代更加脫節，1858 年德語歌劇的發展仍在轉變中，但到了 1882 年華格納已經席捲全歐，最後一部樂劇《帕西法爾》(*Parsifal*) 那年於拜魯特首演。

¹⁸¹ Tusa, *Euryanthe and Carl Maria von Weber's Dramaturgy of German Opera*, 265.

斯》當年得以被演出，應也難成為傳世傑作：劇本與音樂都是原因。然則，《費耶拉伯拉斯》記錄了時代的樣貌，提供了後人得以還原與重溯劇種發展軌跡的一塊拼圖，它最終的意義，不是創造了新的歷史，而是讓我們更深入地認識了作品誕生的背景：那是一個德語歌劇正以實驗的精神，蓬勃發展的時代。倘若沒有了這些實驗，便不會有下一個成功的時代來臨。



參考文獻

一、樂譜

Schubert, Franz. *Fierrabras, D796*. Vol.10 of *Franz Schubert Complete Works*. New York: Dover, 1965.

_____, *Fierrabras, D796*. Ed. Thomas Denny and Christine Martin. *Neue Schubert-Ausgabe*, Serie II, Bühnenwerke, Band 8, Teil a-c. Kassel: Bärenreiter, 2005.

二、劇本

Kupelwieser, Josef. *Fierrabras*. In *Neue Schubert-Ausgabe*, Serie II, Bühnenwerke, Band 8, 735-754. Kassel: Bärenreiter, 2005.

三、中文書籍與文章

羅基敏，梅樂互編著。《大地之歌—馬勒的人世心聲》。台北：高談文化，2011。

羅基敏。《文話／文化音樂：音樂與文學之文化場域》。台北：高談文化，1999。

羅基敏編著。《彈音論樂：音樂演出與音樂研究學術會議論文集》。台北：高談文化，2000。

沈雕龍，〈「歌劇裡，詩必需是音樂恭順的女兒」—從韻文入樂的角度看莫札特歌劇創作的特性〉。(進行中)

四、外文書籍與文章

Branscombe, Peter. "Schubert and the Melodram." In *Schubert Studies*, ed. Eva Badura Skoda and Peter Branscombe. New York: Cambridge University Press, 1982, 105-141.

Denny, Thomas. "Schubert's Operas: The Judgment of History?" In *The Cambridge Companion to Schubert*, ed. Christopher H. Gibbs, 224-238. New York: Cambridge University Press, 1997, 224-238.

_____, Thomas. Vorwort zu *Fierabras*. In *Neuen Schubert-Ausgabe*. Kassel: Bärenreiter. 2005, VII-XXIII.

- Deutsch, Otto Erich. *Schubert: A Documentary Biography*. Trans. Eric Blom. London: Dent, 1947.
- Erickson, Raymond. *Schubert's Vienna*. New Haven: Yale University Press, 1997.
- Gibbs, Christopher H. *The Life of Schubert*. New York: Cambridge University Press, 2000.
- Greenwald, Helen M. *The Oxford Handbook of Opera*, 1 ed. New York: Oxford University Press, 2014.
- Gross, Arthur and Roger Parker ed. *Reading Opera*. New Jersey: Princeton University Press, 1988.
- Hanslick, Eduard. *Sämtliche Schriften: Aufsätze und Rezensionen, 1857-1858*. Wien: Böhlau, 2002.
- _____. *Aus dem Opernleben der Gegenwart: Neue Kritiken und Studien*. Farnborough: Gregg, 1971.
- Hartwich, Wolf-Daniel. "Der Christlich-Islamische Konflikt in Schuberts *Fierrabras*. Kulturwissenschaftliche Aspekte des Librettos und Seiner Vorlagen." In *"Dialekt ohne Erde." Franz Schubert und das 20. Jahrhundert*, ed. O. Kolleritsch, Graz: Studien zur Wertungsforschung, 1998, 150-175.
- Häusler, Madeleine. "Das Melodram als Mittel der Durchkomposition in Schuberts *Fierrabras* (D 796)." In *Schubert-Jahrbuch, 1998: Bericht über den internationalen Schubert-Kongreß Duisburg 1997*, Kassel: Bärenreiter, 2000, 25-33.
- Hellborn, Heinrich Kreissle von. *The Life of Franz Schubert*. London: Longmans, Green, and Co., 1869.
- Locke, Brian. "“Ever More Fearful Grows the Confusion”": Genre and the problem of musical narrative in Schubert's *Fierrabras*." In *The Unknown Schubert*, ed. Barbara Reul and Lorraine Byrne Bodley, Aldershot: Ashgate, 2008, 99-117.
- Martin, Christine. "Die Particell-Entwürfe zu Schuberts *Fierabras* und ihre Bedeutung für den Kompositionsprozeß der Oper," In: *Schubert: Perspektiven*, Heft 1. Stuttgart: Steiner, 2008, 1-16.

Mckay, Elizabeth Norman "Schubert as a Composer of Opera." In *Schubert Studies*, ed. Eva Badura Skoda and Peter Branscombe. New York: Cambridge University Press, 1982, 85-104.

_____. *Franz Schubert a Biography*. New York: Oxford University Press, 1996.

Newbould, Brian. *Schubert the Music and the Man*. California: University of California Press, 1997.

Speidel, Liane. *Franz Schubert – Ein Opernkomponist? Am Beispiel des "Fierrabras"*. Wien: Böhlau, 2012.

Steblin, Rita. *Die Unsinnsgesellschaft: Franz Schubert, Leopold Kupelwieser und Ihr Freundeskreis*. Wien: Bohlau, 1998.

Sullivan, Henry W. *Calderón in the German Lands and the Low Countries – His Reception and Influence, 1654–1980*, 2nd ed., Digitally print. New York: Cambridge University Press, 2009.

Thomas, Werner. "Bild und Aktion in Fierabras. Ein Beitrag zu Schuberts Musikalischer Dramaturgie." In *Franz Schubert. Jahre der Krise. 1818–1823. Arnold Feil zum 60. Geburtstag*, ed. Werner Aderhold. Kassel: Bärenreiter, 1985, 85-112.

Tusa, Michael. *Euryanthe and Carl Maria von Weber's Dramaturgy of German Opera*. New York: Oxford University Press, 1991.

Warrack, John. *German Opera: From the Beginnings to Wagner*. New York: Cambridge University Press, 2001.

Kayser, Wolfgang. *Kleine Deutsche Versschule*, 2nd ed. Bern und München: Francke, 1984.

五、外文期刊

Brown, Maurice. "Schubert's *Fierrabras*." *The Musical Times*, 112, No. 1538 (Apr., 1971): 338-339.

Mckay, Elizabeth Norman. "Schubert's Music for the Theatre." *Proceedings of the royal Musical Association*, 93rd Sess. (1966-1967): 51-66.

Warrack, John. Reviewed *Franz Schubert's Music for the Theatre*, by Elizabeth Norman McKay. *Music & Letters*, Vol. 73, No. 2 (May, 1992): 287-288.

六、學位論文

黃柳蕙。〈威爾第歌劇之「梭利塔模式」研究：以《弄臣》、《遊唱詩人》、《茶花女》為例〉。國立臺灣師範大學音樂學系碩士班音樂學組論文，2007。

Douglas, Bruce Richard. “Schubert's mature operas: an analytical study.” PhD. Diss., University of Durham, 2003.

七、節目單

Jungheinrich, Hans-Klaus. “Fünf Liebende Abenteurer: Franz Schuberts *Fierrabras* auf dem Weg zur Romantischen Deutschen Oper.” In *Salzburger Festspiele Programmhefte*, 2014, 19-25.

Mertens, Volker. “Heldenmut, Freundestreue und Grosse Gefühle — Schuberts *Fierrabras*: Die Entdeckung des Mittelalters für die Opernbühne.” In *Salzburger Festspiele Programmhefte*, 2014, 85-93.

Metzmacher, Ingo. “Über Schwankendem Grund: Gedanken zu *Fierrabras*.” In *Salzburger Festspiele Programmhefte*, 2014, 69-74.

Waidelich, Till Gerrit. “Schuberts Ambitionen als Musikdramatiker im Spiegel zeitgenössischer Dokumente.” In *Salzburg Festspiele Programmhefte*, 2014, 96-109.

八、CD 手冊

Abbado, Claudio “*Fierrabras* Originalgetreu.” In *Fierrabras* CD Booklet, DG 427 341-2 (CD), 1990, 70-77.

Berghaus, Ruth. “Zur Handlung.” In *Fierrabras* CD Booklet, DG 427 341-2 (CD), 1990, 35-41.

Mckay, Elizabeth Norman. “Schubert's *Fierrabras*: An Introduction.” In *Fierrabras* CD Booklet, DG 427 341-2 (CD), 1990, 27-33.

Neef, Sigrid. “Franz Schuberts Heroisch-Romantische Oper *Fierrabras*.” In *Fierrabras* CD

booklet, DG 427 341-2 (CD), 1990, 11-17.

九、影音資料

Schubert, Franz. *Fierrabras*, conducted by Claudio Abbado. DG 427 341-2 (CD), 1990.

Schubert, Franz. *Fierrabras*, conducted by Franz Welser-Möst. EMI-DVB 5 00969 9 (DVD), 2007.

