

國立台灣師範大學

舒曼鋼琴奏鳴曲作品二十二號研究



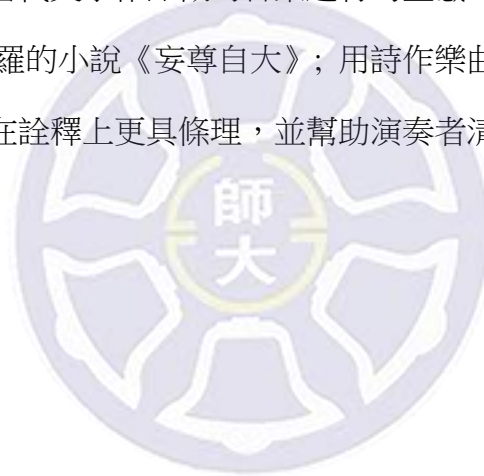
姓名：蔡欣潔

指導教授：李媿媿

中華民國 99 年 11 月

中文摘要

透過這份詮釋報告的解析，筆者期望可以更正確地詮釋本曲，並彈奏出作曲者所寫要表現的意境。舒曼出身於書香之家，習樂過程中接受過正統的音樂訓練，也曾受教於非學派的老師，甚至自修作曲，深厚的文學涵養、多采多姿的習樂經歷和與生俱來的音樂天賦，成就了他不受拘束，渾然天成的音樂風格，使他得以承繼之前的音樂大師，更進一步開放了浪漫時期。寓文學的音樂，是舒曼與其他音樂家最大的不同。他一手創辦的《新音樂雜誌》和筆下「大衛同盟」的各個人物，成功地將評論文學與音樂結合，並且善用音樂以外的素材來創作，如以當代文學作品做為音樂題材的靈感，比如《蝴蝶，作品二》就是取材於珍.保羅的小說《妄尊自大》；用詩作樂曲的引言。充分了解曲式結構可使演奏者在詮釋上更具條理，並幫助演奏者清晰地背譜，更客觀的彈奏。



中文關鍵字

舒曼

鋼琴作品二十二號

目錄

第一章 緒論.....	3
第一節 研究動機與目的.....	4
第二章 羅伯特·舒曼之生平概述	
第一節 時代背景.....	5
第二節 舒曼的成長背景.....	9
第三節 舒曼的創作生涯.....	17
第三章 《鋼琴奏鳴曲 op.22 in g minor No.2》樂曲分析與詮釋	
第一節 《鋼琴奏鳴曲 op.22 in g minor No.2》概述.....	22
第二節 第一樂章 Il piu presto possibile (1835/38)	24
第三節 第二樂章 Andantino.....	33
第四節 第三樂章 Scherzo.....	35
第五節 第四樂章 Rondo Presto.....	38
第四章 結語.....	43
第五章 參考書目.....	45

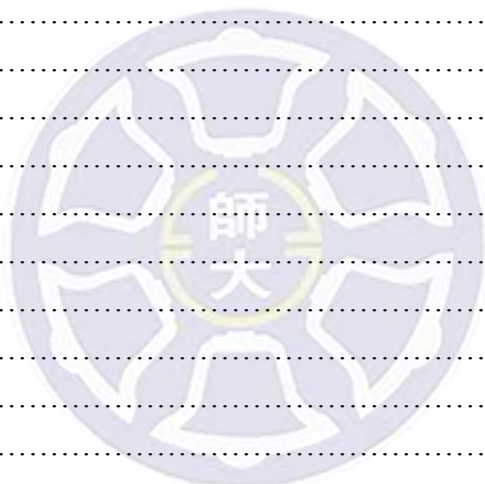
圖次

圖 1.....	24
圖 2.....	33
圖 3.....	35

圖4.....	38
---------	----

譜次

譜例1.....	25
譜例2.....	26
譜例3.....	26
譜例4.....	27
譜例5.....	27
譜例6.....	28
譜例7.....	28
譜例8.....	28
譜例9.....	29
譜例10.....	29
譜例11.....	30
譜例12.....	30
譜例13.....	30
譜例14.....	31
譜例15.....	32
譜例16.....	34
譜例17.....	34
譜例18.....	35
譜例19.....	36
譜例20.....	37
譜例21.....	37
譜例22.....	39
譜例23.....	39
譜例24.....	40
譜例25.....	40
譜例26.....	41
譜例27.....	41
譜例28.....	41
譜例29.....	42



第一章 緒 論

前 言

浪漫時期作曲家羅勃·亞歷山大·舒曼（Robert Alexander Schumann, 1810-1856）是一位性格獨特的德國浪漫時期作曲家。以作曲家的觀點看之，他可說是一位非常早熟的作曲家；他極早就表現出作曲方面的特殊天賦，並非是經過嚴格的音樂訓練成果，而是舒曼藉由自修式的方式對傳統音樂理論、創作方式的認識與學習，以及個人對詩詞、文學、藝術等方面的修養，而形成非模式的個人獨特作曲創作手法。於 1830 年，年僅二十歲的舒曼，已找尋到自己創作、表達音樂的方向。舒曼因未接受長期正規音樂訓練的因素，在他的鋼琴音樂創作中所呈現出的樂思，有時較難理解，但確有其旨趣。其音樂成就在歷史上雖已受到高度的肯定，但舒曼也可說是一位未被充分瞭解的音樂家。對他而言音樂是一種語言，他將世上一切的情、物作為創作泉源的思考，並將其心底深處的情感秘密也傳達、表現於音樂之中。在音樂創作歷程中，巴赫、莫札特、貝多芬以及舒伯特等多位著名作曲家給予舒曼相當大的影響，尤其在早期的舒曼鋼琴音樂作品中多處可察覺；¹1830 至 1840 年間是舒曼在鋼琴樂曲創作最旺的時期，他創作出了無數精華、優秀的鋼琴作品。

¹ 林公欽。《舒曼鋼琴曲集》。台北市：國立編譯館、2003 年，頁 9。

第一節 研究動機與目的

羅勃.舒曼為浪漫樂派代表作曲家之一，對當時的樂種如：室內樂、交響曲、獨奏曲、協奏曲、藝術歌曲、合唱曲等皆有貢獻。這些作品的創作動機很多源自於對於克拉拉的愛情與思念，並由於舒曼在文學上的興趣，不僅使得他在音樂評論上佔有一席之地，在其音樂中亦經常出現「克拉拉動機」。身為音樂上浪漫主義的領導人物，舒曼對之後歐洲的作曲家有很大的影響力。筆者一向喜愛舒曼的鋼琴音樂，以往彈奏其作品時往往流於音樂表面的音群彈奏，無法充分詮釋作曲者的內心精神，故想藉此研究主題探討舒曼的創作風格，並對《鋼琴奏鳴曲第二首: g 小調》作深入且完整的曲式。筆者期望經由這個分析研究的過程，在詮釋這首作品時，音樂能走向正確的思考方向，幫助彈奏更具說服力，同時也提供想要瞭解及彈奏這首作品的學習者更多資訊及詮釋之概念。

本文將探討羅勃.舒曼的時代背景、音樂生涯與十九世紀歐洲音樂社會的演進、創作歷程與其作品風格，並針對舒曼鋼琴奏鳴曲第二首 作品二十二号，（Piano Sonata No.2, Op.22 in g minor）作深入的研究探討，包括創作時代背景、樂曲分析與音樂詮釋。筆者擬用資料透過各圖書館豐富的中西文藏書與網際網路資源，搜尋國內外相關論文、期刊、書籍、音樂百科全書與樂譜等圖書資料，加上有聲資料作為參考依據。內文包含第一章：緒論、第二章：舒曼演奏生涯與鋼琴音樂、第三章：《鋼琴奏鳴曲 Op.22 no 2 in g minor》樂曲分析與詮釋、第四章：結語。

第二章 舒曼的生平與作品

第一節 時代背景

一、社會思潮對音樂之影響

在歐洲歷史上，十八世紀末至十九世紀初期，也就是法國大革命(發生於 1789 年)前後約莫三四十年光景，是一個非常值得探討的時期。法國大革命¹是 1789 年在法國爆發的一場革命，法國的君主專制政體被推翻，此時期西歐各國政治經濟的發展並不平衡：英國新興階級基本上掌握了政權，法國新興階級力量雖已上升，但其能力尚未雄厚到足以壓倒深植於歐洲社會的封建勢力，此點可由法國大革命的爆發與失敗詳其端倪。而此時的德國仍是由若干小王國所組成，政治分裂，經濟落後，佔統治地位的還是強大而腐敗的封建勢力，德國人民渴望的並不是政治革命而是民族統一。然而當時的歐洲，在歷經法國大革命的洗禮及啟蒙運動的影響之下，封建制度逐漸解體，自由主義與民主主義的思潮瀰漫於各個角落，興起了一股反抗極權封建，建立民族國家的風潮，接二連三發生在各個國家的革命事件，都加速了封建勢力的瓦解與平民社會的建立。政治上的動盪不安導致了整個社會文化也處於一種不穩定的狀態之下，前進的思想與保守的思想任地相爭，而此種思想的對立與社會不安定的現象，乃由於日漸顯著的民主趨勢所引起。而十九世紀社會最顯著的特徵之一便是民主的傾向。

¹ 維基百科全書 舒曼

在以前，歷史是由少數的領導階級所支配的，但是到了十九世紀，由於民主思想的誕生，使任何階級的人們都能在社會上主張自己的理念與想法。這種民主的傾向對文化也產生了很大的作用，使文化藝術不再是貴族階級獨佔的社會產物。當平民社會逐漸形成且建立穩固之後，音樂進入平民的生活，藝術家不需再受貴族的控制，並且也能擁有大批的支持者。如此一來，藝術家們的地位，便大大地被提高。如此的現象自然而然破壞了特殊階級獨佔藝術的局面，而產生了一個很重要的現象，也就是「藝術的公開化」。藝術的公開意味著藝術與藝術家是屬於一般社會大眾的，另一方面也直接地顯示宮廷音樂的崩潰和民間音樂的成立。在中世紀時，宗教音樂與世俗音樂成對立之狀態，十八世紀則產生宮廷音樂與世俗音樂的對立。但是到了十九世紀，世俗音樂得到了極大的進展，幾乎佔有了整個社會。也由於這些現象，種種新型態的音樂活動也就自然地隨著世俗音樂的發展而產生。

在十九世紀的作曲家或是演奏家，若是想要公開自己的音樂會活動，必須選擇開始出現於當代的劇院或是演奏廳來公開發表。例如早期浪漫樂派的兩位大師 舒伯特（Franz Schubert, 1797-1828）和韋伯（Carl Maria von Weber, 1786 - 1826）：一位在演奏廳中把「藝術歌曲」介紹給大眾，一位則於德國劇院中創造了「國民歌劇」。在當時，常常在演奏廳演出的有：歌曲、鋼琴曲、室內樂曲和管弦樂曲；在劇院舞台上表演的則包含了各式各樣的歌劇，於是音樂便在這兩個場所得到了確立與發展。另外尚有一個重大的轉變便是：音樂作品的產生已由過去為少數貴族階級而作的方式，逐漸轉向針對廣大市場，配合大眾喜好而作，音樂在此時已是一種大眾化的藝術，如此一來更刺激了音樂作品的大量生產。特別值得一提的是，十九世紀初成為音樂發展中心的日耳曼地區，在政治經濟方面的發展並無法與英、法等國相提並論。當時的德意志並不能算是一個完整型態的國家，而只是一個由諸多小國七拼八湊聯合起來的政體。

當日耳曼人民寄予厚望的 1814 年維也納會議和 1815 年德意志同盟 (Deutscher Bund) 皆未能達成他們民族統一的心願之後，大失所望的知識份子與中產階級便從此鮮少干預政治，而將注意力集中在對文學與藝術方面的追求，使得十九世紀的日耳曼樂壇蓬勃發展，對後世產生了不小的影響。

二、文學對舒曼的影響

舒曼的父親是一位書商，舒曼從小在耳濡目染之下非常愛好文學。他所涉獵的書籍從早期希臘時代的吟遊詩人荷馬 (Homer)，到當代的大文豪拜倫 (George Gordon Nonnel Byron, 1788-1824) 及史考特 (Walter Scott, 1771-1832) 的作品都有。他個人最喜歡的還是德國作家²尚·保羅 (Jean Paul, 1763-1822) 和兼具作家、畫家、音樂家身份的霍夫曼 (E.T.A.Hoffmann, 1776-1822)。這些文學著作陶冶了他的性格，同時也使舒曼成為一個敏感、孤癖、喜歡沉思的人。除此之外，舒曼在學生時期創立過文學社團，足見他對文藝創作的酷愛。1834 年 4 月 3 日舒曼自行創辦《新音樂雜誌》(Neue Zeitschrift fur Musik)，將音樂和評論文學結合一起。

³ 他常使用不同的筆名撰稿，這些人物組成了一個想像的「大衛聯盟 (Davidbundler)」。

² 其原名為 Johann Paul Friedrich Richter，為十九世紀德國小說家，諷刺詩文作家以及美學家。

³ 舒曼賦予這些不同筆名的角色不同的性格，例如「弗羅倫斯坦」(Florestan) 熱情充滿活力，而「奧塞比斯」(Eusebius) 則充滿浪漫情懷，此兩者分別代表著他熱情外向與內斂敏感的內在特質，也可以看出舒曼在精神狀態上潛在的分裂性格。

舒曼也以大衛同盟中這些「人物」筆名發表音樂作品，總共作了 18 首小曲，合稱為⁴《大衛同盟舞曲集 作品六 (Davidsbundlertanze Op. 6)》。此作品寫於 1837 年的秋天，以「弗羅倫斯坦」(Florestan) 和「奧塞比斯」(Eusebius) 為筆名。此作品特別的是舒曼會在每首小曲的末尾署名 F 或是 E：如果署名 F，即代表「弗羅倫斯坦」，如果署名 E，就代表「奧塞比斯」；兩者不同性格在各曲中強烈的反應出來，也說明了舒曼極端的人格特質。

舒曼在譜寫這首《大衛同盟舞曲，作品六》時，已經和克拉拉私定終生，但女方父親堅決反對兩人的交往，兩人只好以通信的方式來聯絡感情。在這段時期，舒曼對於結婚的希望依然堅決，他在內心裡對大衛同盟的同志傾吐自己的心聲，並沉浸在結婚的幻想中，藉著音樂把未來即將舉行的婚禮譜出，更藉由「弗羅倫斯坦」與「奧塞比斯」來集合同盟同志一起高談闊論，而誕生《C 大調幻想曲，作品十七》也是兩人魚雁往返的作品。舒曼也經常在其音樂作品中表達對特定文學作品的感想，例如《蝴蝶，作品二》(Papillons Op. 2) 就是取材於珍·保羅的小說《妄尊自大 (Fleheljahre)》，主要是敘述一個舞會中雙胞胎兄弟華爾特與胡爾特 (Walt and Vult Brother)、為了爭奪一位女子的故事。

⁴《大衛同盟舞曲集 (Davidsbundlertanze Op. 6)》取名的意義在引用舊約聖經時代大衛王討伐非力士人 (Philistines) 的歷史故事，意指同盟的化名角色與世俗音樂的對抗。

十九世紀的歐洲音樂界產生了不少既是作曲家，又是文字筆耕者的多才多藝音樂家；像韋伯，年輕時參與過音樂期刊、報紙的撰寫工作；偉大的鋼琴家及交響詩創立者李斯特，也為後世留下為數不貲的音樂文章；法國浪漫主義的人物白遼士更是樂評不可忽視的人物，但比他們更出類拔萃的則是德國的作曲家舒曼。舒曼一生崇敬巴哈和貝多芬，在他的作品裡，有著這兩位大師的作品中所流露的奔放，熱情和光輝的氣質。他掙脫古典樣式，以自由的想像作為主體，然後和曲式相調和，取用新的節奏與新的色彩，使自己的作品充滿優美的幻想。他以敏銳的感受性，將旋律與和聲，富於個性地自由驅使。

第二節 舒曼的成長背景

一 舒曼成長背景概述

舒曼生於 1810 年，其誕生地為德國東部萊比錫附近的一個小城市茲維考 (Zwickau)。舒曼的出生地 - 茲維考是薩克森的首府，約 1200 年左右即已發展成斯拉夫-塞爾維亞的居民聚集中心。到了十四世紀，茲維考在世俗音樂方面已領先日耳曼許多城市、地區。十五世紀初期，茲維考出現了最早的世俗音樂專職人員，也就是職業音樂家。十五世紀末，教堂附設的合唱團開始積極參與當地的公共音樂活動，隨著音樂會的頻繁增加，合唱團也成立了小型管弦樂團，以配合演出。從十六世紀起，經過音樂教師和詩人們的共同努力，茲維考成為在薩克森的一個音樂培訓中心。十七、十八世紀時，由於戰爭和幾次瘟疫的蹂躪，一切文化動作停擺，除了文人雅士聚集的少數地方外，音樂的發展非常有限。十九世紀初，在音樂人士的推動之下公共音樂活動才再次大幅展開。

舒曼出身於書香之家，他的父親奧古斯都·舒曼 (August Schumann, 1773-1826)為書商兼出版商，且深愛文學，自己也有文才，當年曾翻譯⁵拜倫 (George Gordon Byron, 1788-1824)的作品,相當受到讀者的歡迎。舒曼本身就具有非常好的文學素養，自小沉浸於文學之中，在他的成長過程中，文學一直是他的良伴，他尤其喜好浪漫文學，特別是尚.保羅、艾辛朵夫、海涅、提克等作家的作品。而母親約翰娜·舒曼 (Johanna Schumann) 則是位擁有浪漫氣質的婦人，由於從小耳濡目染的關係，舒曼繼承了其父親在文學方面的興趣和造詣，從母親身上遺傳了熱誠且敏感的性格，這些都變成其成人後個性及表現上的特色。舒曼七歲時開始與康曲 (J.G.Kuntsch, 1775-1855)學習鋼琴，之後對音樂的興趣未曾間斷，雖然舒曼後來在母親的期望下於 1828 年前往萊比錫 (Leipzig)學習法律，但一直私下練習鋼琴與作曲，而舒曼在此時為業餘的鋼琴好手，亦享有一定名聲。這時舒曼的作品包括十三首歌曲，鋼琴室內樂作品及一些鋼琴曲，這些樂曲並未在其生前出版，有的甚至只留下片刻手稿，但其中有不少影響或直接融入之後的創作中，如歌曲《致安娜 II》 (An Anna II,1828)後來即改為其第一號鋼琴奏鳴曲之第二樂章。

年幼的舒曼當時就已經展露出他本身的天份和才能。舒曼在十歲時欣賞了莫薛勒斯 (Ignaz Moscheles)的演奏之後，在父親的支持下，就立下志願想成為鋼琴家，在他十六歲(1826 年)那一年父親過世，對舒曼而言不旦失去了親人，同時也失去一位在經濟和精神上強而有力的支持者。

⁵喬治·戈登·拜倫，第六代拜倫男爵 (George Gordon Byron, 6th Baron Byron, 1788 年—1824 年)，中文又譯「擺倫」，英國詩人、作家，引領風騷的浪漫主義文學泰斗。世襲男爵，人稱「拜倫勳爵」 (Lord Byron)。他熱愛自由，除了支持英國的民主改革外，十分同情希臘的獨立運動，1823 年他號召一，前往希臘支援作戰，不幸於 1824 年因瘧疾死於希臘。其代表作有《恰爾德·哈羅爾德遊記》，《唐·璜》等。《唐·璜》是一部未完的作品。維基百科，自由的百科全書

1828年，母親要求他放棄音樂前往萊比錫改念法律，此決定讓舒曼感到非常痛苦。同年舒曼在萊比錫認識了鋼琴教師威克（Friedrich Wieck, 1785-1873）和他九歲的女兒克拉拉·維克。1829年，舒曼的音樂之路有了轉捩點，當時舒曼的教授蒂寶（A.F.J. Thibaut），不但是一位法學專家，同時也是一位音樂愛好者，他鼓勵舒曼繼續朝音樂方面發展。1830年9月，舒曼終於得到母親肯首，正式開始其音樂生涯；10月他搬到威克家住，成為威克入室弟子。這是舒曼正式接受有系統的音樂訓練，這些訓練包括了演奏技巧、和聲和對位法；然而威克的精力與重心多半放在克拉拉身上，常帶克拉拉巡迴演奏而長期不在家，迫使舒曼在1831年9月即試圖尋找新的鋼琴老師並離開威克；舒曼發現了自己無法忍受按部就班的學習方式，於是另外追隨了指揮家多恩（Heinrich Dorn, 1804-1892）學習作曲。這年舒曼也完成了他第一號的作品《阿貝格變奏曲》（Abegg Variation Op. 1），⁶並開始在《全民音樂報》（Allgemeine Musikalische Zeitung）上撰寫樂評。

1832年春，多恩也離開了萊比錫，多恩便拒絕再幫舒曼上課，此後舒曼一直靠自學創作；舒曼根據馬朋（Marpurg）的作曲理論書籍（Abhandlung von der Fuge）及巴赫的《平均律鋼琴曲集》（The Well-Tempered Clavier）自修作曲。舒曼在無人指導的情況下，竟然異想天開，綁住了右手的無名指來練習鋼琴，導致手指嚴重受傷，他從此再也無法從事演奏事業，之後舒曼就專心致力於作曲。

⁶（註）此曲表面上獻給寶麗娜·馮·阿貝格伯爵千金（Pauline von Abegg），其實是為了自己心儀的女子梅塔·阿貝格（Mata Abegg）而寫，舒曼將其姓名的字母設計此曲的主題而作一系列變奏，使此曲有言外之意，這樣的雙關意涵在舒曼的作品中時常出現。

而當威克與克拉拉巡迴結束，於 1832 年 5 月初返家時，舒曼也沒有再回威克；不過離開並不代表失去聯繫，舒曼仍與威克家持續交流。 1833 年 6 月，舒曼與威克及一些朋友考慮創立新的音樂刊物，並於 10 月擬定好計劃書，此份〈新音樂雜誌〉(Neue Leipziger Zeitschrift für Musik) 在 1834 年 4 月正式發行。此後舒曼在十年間持續在此刊物上發表樂評，直到 1844 年刊物轉售給布倫德爾(Karl Franz Brendel,1811-1868)為止。舒曼與克拉拉的熱戀始於 1835 年，然而威克在 1836 年 1 月帶克拉拉離家去德勒斯登 (Dresden)，可能即因察覺此戀情而想將兩人隔開。 1836 年 2 月，舒曼與克拉拉趁威克不在時悄悄會面，威克得知後震怒之下禁止兩人見面，並阻絕所有溝通管道。舒曼與克拉拉中斷聯繫一年半後，終於在 1837 年 8 月秘密恢復通信。 1840 年 9 月，歷經五年的苦戀與擾人的官司，兩人終結成連理。

自 1830 年至 1840 年，舒曼創作大量鋼琴作品，到作品 32 之前幾乎囊括所有舒曼重要鋼琴創作，如〈蝴蝶〉(Papillons, Op.2, 1830-31)、〈大衛同盟舞曲〉(Davidsbundlertanze, Op. 6,1837)、〈狂歡節〉(Carnaval,Op.9, 1834-35)、〈幻想小曲集〉(Fantasiestücke,Op. 12,1837)、〈交響練習曲〉(Etudes Symphoniques,Op. 13, 1834-37)、〈兒時情景〉(Kinderszenen, Op. 15, 1838)、〈克萊斯勒諸事〉(Kreisleriana, Op. 16, 1838)、〈幻想曲〉(Fantasia in C Major, Op.17, 1836-38)、〈小故事曲集〉(Novelletten, Op.21,1838) 及三首鋼琴奏鳴曲作品。婚後克拉拉持續其演奏生涯，舒曼則貫注精力於創作及樂評上。 1840 年，與克拉拉的婚姻驅使舒曼在短短一年間寫下大量藝術歌曲，著名作品如〈新娘花〉(Myrthen, Op. 25,1840)、〈女人的愛情與生命〉(Frauenliebe und leben,Op.42,1840)、〈詩人之戀〉(Dichterliebe, Op.48, 1840)等，使 1840 年被稱為舒曼的「歌曲之年」。

之後在克拉拉的鼓勵與期望下，舒曼轉向較大型作品創作，1841 年完成〈第一號交響曲〉(Symphony No.1 in B-flat Major, Op.38, 1841)，1842 年又在很短的時間內完成數首傑出室內樂作品，包括作品 41 的三首弦樂四重奏、降 E 大調鋼琴五重奏(Op. 44)及降 E 大調四重奏(Op. 47)，為舒曼的「室內樂之年」。1843 年舒曼應孟德爾頌 (Felix Mendelssohn, 1809-1847)之邀，在新成立的來比錫音樂院 (Leipzig Conservatory)教鋼琴與作曲，不過舒曼似乎不適合這份工作，於 1844 年離職。之後舒曼一家搬到德勒斯登六年，在此期間舒曼指導私人學生並專心作曲，陸續完成重要作品如〈第二號交響曲〉 (Symphony No.2 in C major,Op.61,1845-46)、兩首鋼琴三重奏 (Piano Trio in D Minor, Op. 63, 1847; Piano Trio in F Major, Op. 80,1847)、鋼琴協奏曲(Piano Concerto in A Minor, Op. 54, 1846)等；此外，舒曼很早即想嘗試歌劇創作，1850 年〈吉諾維瓦〉(Genoveva, Op. 81,1847-48)的首演亦達成他的心願。

1850 年，舒曼繼悉勒 (Ferdinand Hiller, 1811-1885)接任杜塞爾多夫 (Dusseldorf)音樂指揮職位，負責當地管弦樂團及合唱團的練習與演出。然而舒曼並不適合指揮一職，團員較喜歡其助理指揮陶屈 (Julius Tausch, 1827-1895)的指導，曾為此與舒曼起衝突，杜塞爾多夫音樂協會會員也曾指責舒曼不適任。不過在這樣強大壓力下，舒曼依然完成為數不少的作品，如 1851 年的 G 小調鋼琴三重奏 (Op.110)，1851 年的〈第四號交響曲〉(Symphony No. 4 in D Minor, Op. 120)、大提琴協奏曲 (Cello Concerto in A Minor, Op. 129) 等。1854 年初春，他為一種無名的恐懼所驅使竟投萊茵河自殺；但被人救了出來，之後在 3 月被送往恩德尼希 (Endenich)的精神病院，享年 46 歲。可是自此後他再也沒有恢復理智，最後兩年間他生活在精神病院裡，1856 年 7 月 29 日辭世，遺體被葬在波昂 (Bonn)。

二 舒曼與「弗羅倫斯坦」(Florestan) 和「奧塞比斯」(Eusebius)

舒曼之所以能成為傑出的音樂文學家、樂評家，主要來自於青少年時期的文學薰陶和寫作。文學的天分和活動並沒有阻礙他在音樂上發展，他曾立志成為職業鋼琴家，卻不幸在訓練的過程中拉傷了手指，因而轉向評論與作曲。舒曼天性敏感，好沉思，加上豐富的浪漫文學薰陶，使他充滿幻想，喜愛神秘色彩，連及他的作品也深受影響。他們兩人皆為舒曼所創造之人物，第一次出現在舒曼的手記中是 1831 年，弗羅倫斯坦先於六月出現，舒曼稱他為「即興者(improvisatore)」；七月時弗羅倫斯坦和奧塞比斯並肩成為舒曼「最好的兩個朋友」，而 10 月時弗羅倫斯坦成為舒曼的「知心朋友」，是他的「真實自我」。⁷此後，弗羅倫斯坦和奧塞比斯成為代表舒曼不同性格的兩個人物，前者是外向、熱情、積極的，後者則是內向、被動、愛幻想的，兩者不斷地在其音樂評論與樂曲中出現。

弗羅倫斯坦和奧塞比斯的出現，明顯地是受到舒曼在文學上的偶像尚·保羅(Jean Paul, 1763-1825)影響；舒曼自小生長在文學氣息濃厚的環境，年輕時已開始對尚·保羅的小說的主角常具有兩種不同的性格；如「青澀歲月」(Flegeljahre) 中的⁸主人翁福特(Vult)和 瓦特(Walt)，即為一對個性相反的孿生兄弟，福特個性衝動、獨立，瓦特則害羞、內向；這部小說直接影響舒曼「蝴蝶」(Op. 2) 的創作。

⁷ 而這對雙胞胎兄弟的個性也影響了舒曼創造的弗羅倫斯坦和奧塞比斯。

⁸ Op.cit,Gerald Abraham,p.833.

]

在鋼琴作品，有一些樂曲舒曼標明為弗羅倫斯坦和奧塞比斯共同題獻，其中有直接標出弗羅倫斯坦和奧塞比斯的樂曲，一是「狂歡節」(Op. 17)；而其中有直接有兩段分別描述此兩角色；另一是「大衛同盟舞曲」(Op. 6)，幾乎每段舞曲皆有標明作曲者是 F (弗羅倫斯坦)或 E (奧塞比斯)，或是兩者共同創作。事實上弗羅倫斯坦和奧塞比斯在音樂方面所代表的個性與特色一直存在於舒曼的音樂中，而欲瞭解其分別呈現出的音樂特色所代表的個性與特色一直存在於舒曼的音樂中，而欲瞭解其分別呈現出音樂特色，筆者認為從這些樂曲開始探究是最容易與明確的。

先從術語開始，與奧塞比斯相關的術語及情緒指示有：溫和的 (tenderamente)、內心深處的 (Innig)、單純的 (Einfach)、不要快速地彈奏、伴隨著極為強烈的感情 (Nicht schnell mit auberst starker Empfindung)、柔和且歌唱著 (Zart und singend)等，⁹與弗羅倫斯坦相關的則有：熱情的 (Passionato)、有些性急的 (Etwas hahnbucher)、急躁的 (Ungeduldigung)、很快速，富含內在熱情的 (Sehr rasch und in sich hinein)、生氣勃勃的 (Frisch)、幽默的 (Mit Humor)等，舒曼的音樂特色如拼貼、馬賽克般、情緒、音響、旋律轉換快速，舉例來說，當時曾對其《蝴蝶》有如下的樂評：…對聽眾來說不是很容易接受，他們不能抓住那些快速的變化而驚訝地面面相覷；變太迅速…聽眾還在思考上一頁時，演奏者已快彈完了。

⁹ 上述術語出現出現的樂曲依序為<狂歡節>中的「奧塞比斯」、「大衛同盟舞曲」上冊第二首、第五首、第七首、下冊第五首。

¹⁰其實弗羅倫斯坦和奧塞比斯兩者角色之間的轉換正是這種特色的表現。奏鳴曲包含情緒、速度等主題、樂章間對比，這種對比很適合以弗羅倫斯坦和奧塞比斯分別呈現。這兩個人物弗羅倫斯坦和奧塞比斯，分分顯露舒曼自己內在的分裂。舒曼察覺到他內在自我與日常生活的衝突，兩種強烈的對比性格，成下意識認知的一種精神分裂症，趨向後來毀掉他的重要原因之一。舒曼虛構的兩個同伴，在他的文學以及音樂發展過程中的想法或是當他內心悲痛的時段給予相當的支持。對於孩童時期而言，創造想像的人物提供陪伴以及慰藉是正常的，但是當長大後仍需這樣的支撐，就會使其形成一種不正常的想像，會日漸趨於精神病的傾向。對舒曼而言，弗羅倫斯坦和奧塞比斯的調和是完美的；舒曼將他們視為好朋友，認為他們是他快樂的泉源，他們給予了舒曼創作的方向，這對舒曼在創意上的矛盾有了新的解讀。舒曼小說式的創作源自於他景仰的尚·保羅，弗羅倫斯坦和奧塞比斯亦很明顯都是模仿尚·保羅的化裝舞會裡的瓦特和福特。弗羅倫斯坦和奧塞比斯的誕生似乎使得舒曼得到相當的解脫，他們似乎是抑制舒曼分裂的幻想。在舒曼的鋼琴作品中一再的出現這兩位人物，如作品六 大衛同盟舞曲集、作品九 狂歡節、作品十三 交響練習曲、以及作品十六 克萊斯勒魂。

¹¹舒曼有著截然不同的兩種自我，他不斷的面對依賴與獨立、依附或分離、女性特質或男子氣概的衝突。他的憂慮是與日俱增，不只在獨處時，就連平日與別人接觸時也是同樣的狀況，促使他的社交行為在孤立與親密之間擺盪，對同一個人同時感受到愛與恨的情感更添加了不安的情緒。

¹⁰Op.cit, Anthony Newcomb, p.308.

¹¹林公欽《舒曼鋼琴曲集》林公欽。台北市：國立編譯館、2003年，頁17。

第三節 舒曼的創作生涯

舒曼的鋼琴創作結構主要分為三大類型：一類是奏鳴曲式的樂曲，舒曼並未做太多特殊的創新，大都是繼承了古典時期的奏鳴曲規則，再加以擴展。第二類是變奏曲式的樂曲，變奏曲的樂曲裡，舒曼常喜愛使用有趣的主題取材，如運用一些對他有意義的字母轉換變成為音名，音樂表現上，舒曼則強調即興與幻想，曲與變奏的融合，製造出詩情畫意的效果。第三類是由性格小品所組成的曲集形式。曲集形式的創作是舒曼在鋼琴創作上的一大特色，也是他最為擅長的，舒曼將他的內心世界像日記般地記載在這精簡而富有特性的小品中，然後串連成曲集。在舒曼的鋼琴曲作品裡標示了豐富的表情術語，大都是提示音樂的表達，當然最特別的是詩情般的音樂表達，其呈現的是豐富的感情表現力以及內在的感受，而非華麗的外表和燦爛的技巧。更由於舒曼極高的文學素養，在他的鋼琴作品中所顯露的大都為富於情感的表現，內斂而不虛華的線條。舒曼的思想和他的生活決定了他的音樂創作，舒曼的鋼琴作品是不沉寂的，尤其是他的鋼琴曲集，多變化，富於詩情，且具親和力。

和聲方面也是舒曼在創作鋼琴曲時的一大特色，舒曼在和聲方面的理念大都承襲自貝多芬和舒伯特，但由於對浪漫主義的見解以及其本身浸透於夢幻的主觀性格，舒曼呈現其特殊風格的手法，趨向於多樣化且富於特性的和聲效果。舒曼在創作方面，年輕時所表現出裝腔作勢的誇張情感表達，在結婚後他卻改變為受抑制以及妄想的衝動。舒曼嘗試運用他的創造力改善失調的狀況，弗羅倫斯坦和奧塞比斯是他創作小曲且詩化的呈現手法，舒曼在他的音樂注入內在的和諧情感，然而這樣的詩情畫意，乎顯得不足夠，當連續壓抑的事件，以及他健康的問題漸漸使他變的失控，一個自大、多疑甚至偏執的性格更加明顯於他的創作中。

¹²舒曼達成了許多藝術上的目標、詩詞、演奏、小說、報刊、日記、鋼琴曲、歌曲、交響樂、室內樂、清唱劇、以及歌劇作品的創作。在這些作品中都可以一窺他的內心世界，他廣泛地實驗了各樣式的音樂類型：即興曲、自由聯想、朗讀式、寫實、超現實、規律、不規律、流行的、不流行的等等。舒曼在這些創作中不但表現出自己音樂藝術的專長，也鞏固了其獨特的歷史地位。音樂心理學家維拉迪米·史坦梭（Vladimir Stassow）形容舒曼是描繪人性特徵、面容、性格、情感的音樂大師，這些讓他的生活更顯多采多姿，他將藝術視為最崇高的興趣。

舒曼擁有良好的文學修養，深厚的理論基礎及精密的分析能力，因此他的文章在評論界能一新耳目。他的文章有長有短，短文中他多半馬上切入主題，長篇的評論，他則多半從一些氛圍開始，他的評論能夠主、客觀兼顧，和二十世紀以後的當代樂評論重在演出實際有很大的不同。他也為浪漫主義提出他的看法，並為他的創作理念辯解，可能因為熱愛文學的緣故，舒曼文章的焦點較偏重於美學觀的探討，而較少是技巧方面的，文章深入淺出，能兼顧非音樂專業的。舒曼主編〈新音樂雜誌〉這份專業期刊將近二十年的貢獻，將原本可能走向頹廢的音樂風格扭轉至富於創意的浪漫主義。而他的樂評風格也影響後世甚鉅，寫作格式，遣詞用字方面，或是理性感性，主觀客觀間的拿捏，以及一位樂評家的專業素養，人格修養都是獨一無二的典範。舒曼有關音樂理論性的分析與美學觀之概述，很少用艱深的文字，通常都是以清晰、扼要的筆觸呈現，既能滿足音樂專業者和有修養的愛樂者之需求，亦能顧到廣大讀者的接受度。在他有生之年，他的音樂評論家的聲望比他在作曲方面的成就更受到推崇。舒曼的音樂評論不僅提供給十九世紀前半葉愛樂者一些新的想法與知識，更重要的是舒曼抨擊低俗不餘遺力，而提升了樂界的品味。

¹² 林公欽。《舒曼鋼琴曲集》。台北市：國立編譯館，2003年，頁25。

¹³ 舒曼的創作是從鋼琴的寫作開始，他從小就喜歡在鋼琴上彈奏自創的一些小曲，並以琴音來描述自己的感受，在舒曼創作邁向豐收的十年間（1830-1840）的作品中，創作的重點幾乎都在鋼琴曲方面。舒曼的鋼琴作品裡顯示著其特殊風格的曲式與創見，音樂詩化不由自主的表露，也在證明舒曼的文學素養。舒曼鋼琴曲集的內含圍繞著他個人生活的點點滴滴，幾乎是自傳的性質，多從各類舒曼的相關文件資料搜尋，才能登堂入室。

舒曼的作品中總是燃燒著浪漫主義理想的高遠音樂，由於他具備了文學家的敏銳性，在他的音樂世界中，實現尚保羅文學中所追求的目標，舒曼的鋼琴音樂中與尚保羅從未脫節。音樂對舒曼而言是無比自然的感覺表現，而創作則是如湧泉般的思緒與靈感能量，舒曼以他的藝術心靈及敏銳感受力，創作出令人稱賞的鋼琴音樂。舒曼年紀很大時才立志成為音樂家，雖然所受的音樂教育也不完整，但他靠自學而成。舒曼的一生中，1831年是關鍵性的一年。他開始全心投入音樂，也以樂評家的身份在藝文界嶄露頭角。這一年，他出版了阿貝格變奏曲和完成蝴蝶這兩首重要的作品。他創辦了一份音樂雜誌，並以為安身立業的所在。為了成為專業而成功的音樂家，他奮鬥了二十幾年，最後卻因為精神崩潰而使得之前所花費的努力都全功盡棄，令人不勝唏噓。他的音樂作品是在去世後才為人所研究重視，而於音樂史上掙得一席之地。1839年舒曼想將雜誌遷到更具國際色彩的都市 - 維也納，因他是外地人，無法取得印刷許可，此事只得作罷。隔年的9月12日，他與克拉拉成婚。舒曼婚後進入創作的旺盛期，寫了許多嚴肅、高雅的樂曲，到1854年被送入精神病院為止的十四年中，共寫約一百一十件作品，且涉及了所有類型，而之前的一、二十年中，他只作了四十首。

¹³ 林公欽。《舒曼鋼琴曲集》。台北市：國立編譯館、2003年，頁49。

舒曼是一位典型的浪漫主義者，他的創作皆反映出他內在的情感、思想內容。在樂曲創作上，舒曼表現出的是非常個人化的風格。他曾說，外界的任何事物都會影響到他。而他則藉著獨立的思考，將這些影響轉化成情感、思想，並由音樂表達出來。所以舒曼的音樂，可說是他對世界的一種觀察結果，同時也是他內在世界的一種表徵。其中藏納著他的人格特質及心理狀態，以致他的作品難以被了解及接受。舒曼是浪漫主義早期的代表性作曲家，是繼舒伯特之後，德國最重要的藝術歌曲創作者之一。其作品類型呈多樣性，除歌劇之外，都有傑出的成績，一般可以將他的創作分為兩個時期，第一期是在婚前，從 1830 年到 1840 年。第二期是婚後，從 1840 年到他住進精神病院治療為止。第一期作品都是鋼琴曲，第二期作品則包含了各類型的聲樂、器樂創作。

婚前舒曼共寫了三首奏鳴曲，每一首所耗用的時間都很長。第二號鋼琴奏鳴曲起草於 1833 年，兩年後才完成，舒曼將它呈請給好友享麗葉塔·懷克特夫人（Henriette Witkert）。她與舒曼年紀相當，是萊比錫富商之妻，經常為舒曼扶危解困。此曲不管在結構或形式上，都相當周延，並具古典特徵，而在技巧方面，則沒有第一號的艱深，全曲所流露出的濃厚浪漫氣息，非常討人喜歡，所以此曲被演奏的機會較多。

舒曼創作的音樂反映了很多強烈的內心活動，包括奔放的熱情和激烈的衝動等，它表現出情感的無限豐富美妙和力量。舒曼的創作很多是有標題性的，他喜歡從文學著作中汲取自己作品的形象和主題，而且極力把音樂寫得同文學和詩歌異常接近，為此匈牙利作曲家李斯特就曾稱譽他能夠用音樂使聽者產生同標題所提示的實際事物相一致的印象。最能自由發抒他的思想感情的，主要是他的鋼琴和聲樂作品。他的鋼琴作品，如《狂歡節》和《大衛同盟舞曲集》等，描繪了形形色色的人物和情景，形象鮮明突出而富有特徵。他著名的聲樂曲基

基本上都是在 1840 年，即所謂他的“歌曲年”寫成，他的聯篇歌曲集《詩人之戀》和《女人的愛情和生活》對各種感情和心理狀態的刻劃體貼入微，變化多端，獨樹一格。由於舒曼的交響曲所表現的內容基本上依然以孤獨的個人內心體驗為基礎，同要求擁有宏偉構思的交響曲這種體裁並不十分適應，加上舒曼對管弦樂器的掌握遠不及他對鋼琴表現技術的透徹了解，他很少使用各組樂器的對比，樂隊的色彩沒有足夠的發揮而顯得比較單調，這些都有損於他的管弦音樂的藝術價值。

鋼琴對於舒曼的意義，一如對於蕭邦，是自我的延伸，舒曼的作品顯示他對鋼琴的音色及特性有與生俱來的直覺。他喜愛強而有力的和弦架構，但並不打算將鋼琴轉化為管弦樂團，也不像李斯特那樣要展現鋼琴家燦爛的技巧。相反的，舒曼是要徹底利用了平台式鋼琴的響亮聲音、結構上的豐富感。舒曼所有的鋼琴音樂，幾乎都有所指涉，試圖將文學閱讀產生的情緒具象化，或是描寫真實或想像的人物，以及這些人物在舒曼的心靈構思，小說及抒情詩篇之間的交互作用。舒曼鋼琴作品在曲式上所表現的獨特性，最主要乃源自其“音樂詩化”之理想。他曾說過：“音樂是詩的最大潛能”。

舒曼認為做為藝術家，應成為一個“詩人”，並且努力達到‘詩的悟性’。這種銘刻於心的理念，使他的音樂如同富於幻想的詩，自由地從凝固的形式中解放出來，用以表達自己的理想世界。每一小曲音樂的起伏表達著舒曼內心的情緒變化，且各自有其素材上的魅力。舒曼吸收了貝多芬，舒伯特以及韋伯等這些名家鋼琴創作中的優點和特色，以及更大膽的創作與具體的發展以及詩境般的效果，加以合併來呈現出他所追求的理想。舒曼內在強烈的對比性格，把弗羅倫斯坦和奧塞比斯這兩位虛構的人物，忠實的反映在他的音樂節奏裡，錯綜的節奏變化，顯示著舒曼風節奏特有的飄盪與不定。

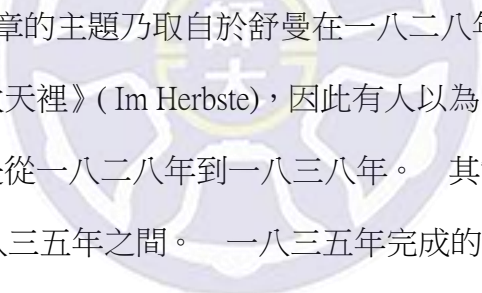
第三章 《第二號鋼琴奏鳴曲》之樂曲分析與詮釋

第一節 《第二號鋼琴奏鳴曲》之概述

舒曼本質上是個浪漫主義者，他既是激烈的佛羅倫斯坦（Florestan），也是溫和的奧塞布司（Eusebius）的雙重人格，讓舒曼的靈魂長久以來被幻象籠罩，也許精神仰鬱的痛苦反倒造就他音樂裡廣泛多元的情感。他在婚前共寫了三首奏鳴曲，每一首都耗費相當長的時間創作。第二號鋼琴奏鳴曲，是舒曼三首鋼琴奏鳴曲中最常被演奏的一曲。這首演奏時間短、精簡有力的曲子，較接近古典的鋼琴奏鳴曲形成。雖說本奏鳴曲是第二號，卻是在第三號奏鳴曲之後完成。儘管少了第一號與第三號的奔放，在舒曼的奏鳴曲中，本曲還是許多人心中的最愛，包括舒曼的妻子克拉拉在內。

第二號鋼琴奏鳴曲起草於 1833 年，兩年後才完成，舒曼將它呈請給好友享麗葉塔·懷克特夫人。她與舒曼年紀相當，是萊比錫富商之妻，經常為舒曼扶危解困。此曲不管在結構或形式上，都相當具有古典特徵，而在技巧方面，則沒有第一號的艱深，全曲所流露出的濃厚浪漫氣息，非常討人喜歡，所以此曲被演奏的機會較多。不但演奏時間比第一號與第三號短，作品也更為精簡有力。而且在三首奏鳴曲中，也只有本曲較接近古典的鋼琴奏鳴曲形成。雖可感覺到成熟的作曲技巧，但並不像第一號與第三號那樣奔放。此外其小調風格的一種悲愴感也是受歡迎的因素之一。

第一樂章 (g 小調,四分之二拍子)中,開頭就用德文(So rasch wie möglich) 記為更快,結尾第二群(Noch schneller)的開頭記為更快。 第二樂章, 小行板, C 大調, 八分之六拍子 是根據舒曼的歌曲「在秋天」(Im Herbste)寫成的樂曲。 第三樂章,「詼諧曲」(Scherzo) 非常快速而明晰的 g 小調, 四分之三拍子, 具有活潑跳躍的節奏。 第四樂章,「輪旋曲」(Rondo) g 小調, 四分之二拍子, 再度具有追逐速度的興奮感, 記為裝飾奏風格, 最急板的結尾, 便使曲子輕快的滑入。 原先是預定以另一個完全不同的漫長樂章做為第四樂章, 這個舊樂章後來獨立出版「急板遺作」。 作曲年為 1833-1838 年, 作品編號是 No. 22, 出版年: 1839 年, 呈獻給 亨利耶特 . 佛伊格特, 演奏時間: 約十七分。



由於此曲第二樂章的主題乃取自於舒曼在一八二八年以柯諾 (Kerner) 的詞而寫作的歌曲《在秋天裡》(Im Herbste), 因此有人以為, 這個奏鳴曲的作曲的時間長達十年, 也就是從一八二八年到一八三八年。 其實, 舒曼真正的構思期是在一八三三年到一八三五年之間。 一八三五年完成的第四樂章, 雖然內容精深, 但因技巧的難度已超過當時所能接受的範圍, 甚至連克拉拉都指謫「過於艱難」(Viel zu schwer), 因而促成舒曼重新譜作。 他自認為新作的第四樂章「非常簡單, 但內在和第一樂章極像」。 一八三九年由 Breitkopf und Hartel 公司出版。 題獻給舒曼一位親密的朋友—韓莉德 . 佛依特 (Henritte Voight)。

第三章 《第二號鋼琴奏鳴曲》樂曲分析與詮釋

第二節 第一樂章 儘可能快速 (Il piu presto possibile) (1835/38)

一 曲式

第一樂章曲式如下表:

圖一

段落	呈式部			發展部		
	第一主題	橋段	第二主題	發展部前奏	群 1	
小節數	1-24	24-58	59 - 94	94-97	98-106	106-114
調性	g	g	B flat	G	G	G

段落	發展部				再現部	
	群 2	群 3	群 4		第一主題	橋段
小節數	122-150	150-168	168-174	174-197	198-218	218-252
調性	G	g	B flat	G	g	g- G

段落		
	第二主題	coda
小節數	252-295	295-319
調性	G	g

由上表可知，舒曼還是持守著貝多芬的奏鳴曲式來創作。不一樣的地方在於舒曼在表達曲子的張力上比古典時代的作曲家來得大。

第一主題 (T.1~T.92)在一個突然的主和弦及其回響的引導下，源自「克拉拉動機」的第一主題在高音部熱情地呈示。最初的和弦是裝飾音，所記的最低音G音要清楚。第一主題的本題，共出現三次 (4-9小節,10-15小節,16-20小節)。第一次是 *f*，末尾要 *dim*，第二次是 *p*，第三次要用 *f* 彈成像管弦樂團的總奏。全曲自始至終，由十六分音符的節奏貫穿而成，製造出猛烈的激流。“*rasch*”這個字，雖然可以翻譯成「盡量快」，但不是只有速度上的意義，而應該解釋成具有「激烈的快」等表情上的含義。如果不是這樣，尾奏第 278 個小節起的「更快」之意，就無法成立。

譜例 1



So rasch wie möglich M.M. ♩ = 144
Il più presto possibile

Robert Schumann, Op. 22
(1838/38)

這個樂章的速度是快速的，通常快速的曲子會用短一點的節奏來幫助樂章的氣勢，所以舒曼在這個樂章的倚音也使用的特別多。 在這段過橋依然是在 g 小調，但是運用倚音來製造緊張的氣氛。

譜例 2



Example 2 shows a musical score for measures 90-100. The score is written for piano and features a complex, fast-paced melody with many grace notes (倚音) and slurs. The key signature is G minor (two flats). The tempo is marked 'Allegro'.

第 11 小節開始，以屬音位置在低音對位模仿（譜例 3）。

譜例 3



Example 3 shows a musical score for measures 11-14. The score is written for piano and features a complex, fast-paced melody with many grace notes (倚音) and slurs. The key signature is G minor (two flats). The tempo is marked 'Allegro'.

第二次呈示時，以高八度和弦進行，並以卡農曲式構成高低對唱的熱鬧效果
(譜例 4)

譜例 4



連接段 (T. 24~ T. 58) 以切分的上升音型將音樂帶進激動的氣氛中，下
行之後，在低音的半音模進起伏中，轉入降 B 大調，並出現八度跳躍的高潮 (譜
5)。

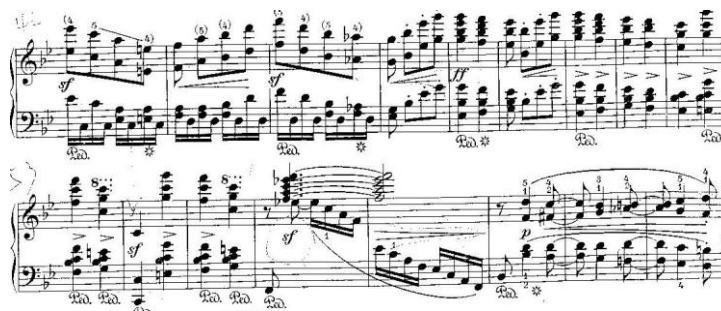
演奏者很容易將 (譜例 5) mm40-46 認為是第二主題，可能是因為在於它的
力度指示 f 和強壯和聲所照成的錯覺。 但因為它帶有不穩定的和聲進行，
所以無法成為第二主題。

譜例 5



最後以屬七和弦的下行琶音舒緩激動的情緒，轉入柔和的第二主題，到第
二主題前的部份，要以確實的技巧，把十六分音符的音型彈出來。 第二主題中，
我認為彈得稍慢些較為妥當，然後在 67-70 小節處逐漸加快，返回原來速度。在
57 和 58 小節可以做出稍許的 rit. 。 這裡要彈的充分歌唱，跟第一主題形成強列
的對比。(譜例 6)

譜例 6

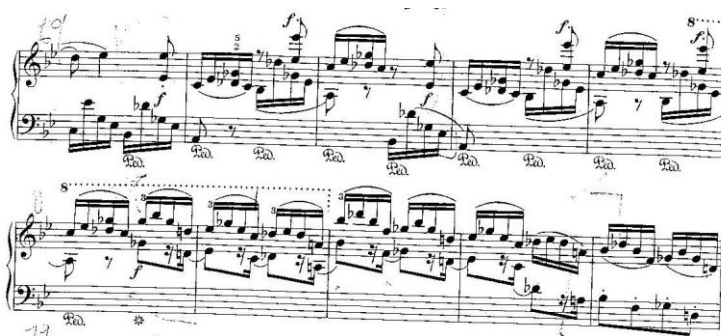
Musical score for Example 6, consisting of two systems of piano notation. Each system has a treble staff and a bass staff. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various chordal textures. Dynamics such as *sf* and *ff* are indicated. The key signature is one flat (F major/D minor).

第二主題 (T. 59 ~ T. 70) 雖然轉趨柔和，卻因其持續的切分音型而顯示出不安定的氣氛。 譜例 7

Musical score for Example 7, consisting of two systems of piano notation. Each system has a treble staff and a bass staff. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various chordal textures. Dynamics such as *sf* and *p* are indicated. The key signature is one flat (F major/D minor). A large watermark with the characters '師大' is visible in the background.

第 64 ~ 66 小節漸慢之後，十六分音符的伴奏音與第二主題再度進入，以降 b 小調的大跳連續減七和弦模進，製造呈式部最後的高潮，進入小尾聲(譜例 8)

譜例 8

Musical score for Example 8, consisting of two systems of piano notation. Each system has a treble staff and a bass staff. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various chordal textures. Dynamics such as *sf* and *f* are indicated. The key signature is one flat (F major/D minor). A large watermark with the characters '師大' is visible in the background.

小尾聲 (T. 71~ T. 92) 以第一主題的反行動機在低音部做模倣對位。 六小節後，經減七和弦轉回 g 小調。

發展部 (T.93~T. 197)

左手以裝飾屬和弦進行四小節分散音型後，進行屬七和弦。此時，右手以八度進行加進，第 102 小節開始運用第一主題動機 a 展開高低的對話。然後，轉入 c 小調重複一次 (譜例 9)。

譜例 9

Musical score for Example 9, consisting of two systems of piano notation. The first system has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The second system also has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The music features various chords, including diminished seventh chords, and dynamic markings such as *sf* and *p*.

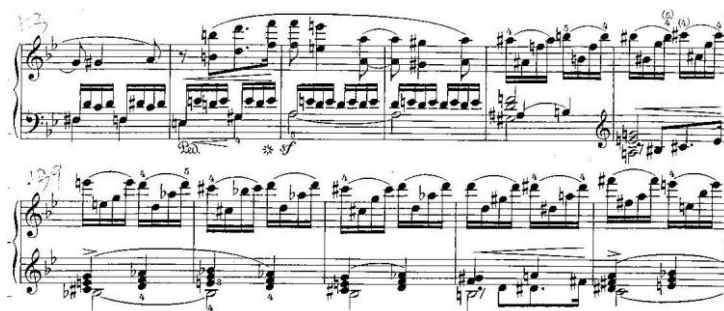
緊接著以八小節的經過句，轉入 F 大調。隨之而起的是源自第二主題的開展。抒情迷人的旋律，伴隨著喃喃耳語的優雅音型 (譜例 10)。這個開展在 F 大調、g 小調、a 小調吟唱後，進入較長的轉調經過段。

譜例 10

Musical score for Example 10, consisting of two systems of piano notation. The first system has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The second system also has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The music features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand, with dynamic markings such as *p* and *sf*.

經過段 (T. 137~T. 172) 在 高 音 域 先 以 減 七 和 弦 引 導 十 二 小 節，由 掛 留 音 和 弦 裝 飾 的 屬 七 和 弦，在 避 免 主 音 出 現 的 運 行 中，造 成 了 極 具 幻 想 的 浪 漫 風 格 (譜 例 11)。

譜例 11



Musical score for Example 11, consisting of two systems of piano accompaniment. Each system has a treble and a bass staff. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and various articulations like slurs and accents. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

然後從第 149 小節運用第一主題動機做聲部模進轉調，分別以 f 小調、降 E 大調出現。(譜例 12)

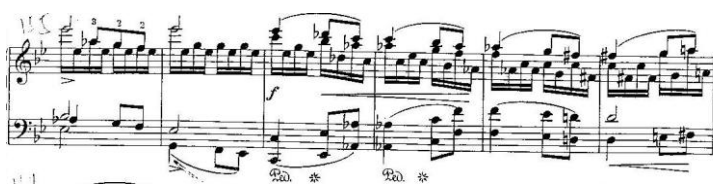
譜例 12



Musical score for Example 12, consisting of four systems of piano accompaniment. Each system has a treble and a bass staff. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and various articulations like slurs and accents. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

此時音樂進入發展部的高潮，低音以八度反行動機有力地呼應，分別在降 A、降 E 大調展開後，轉入 d 小調 (譜例 13)。

譜例 13



Musical score for Example 13, consisting of two systems of piano accompaniment. Each system has a treble and a bass staff. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and various articulations like slurs and accents. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

接著，舒曼以 g 小調、 f 小調、 c 小調造成假性再現 (T.173~T. 196)(譜例 14)，巧妙地強化了展開部的戲劇性，同時以十六分音符的陪襯來突顯第一主題的旋律。 然後在漸強聲中進入 g 小調，並以三小節主和弦接下屬和弦做出拖延性的音樂張力，再以屬九和弦結束展開部，導進再現部。

譜例 14

The image displays a musical score for piano accompaniment, consisting of four systems of music. Each system has a treble clef on the right and a bass clef on the left. The key signature is G minor, indicated by two flats (Bb and Eb). The music features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment of sixteenth notes in the left hand. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' and 'f'. There are also asterisks and other symbols scattered throughout the score, possibly indicating specific performance instructions or editorial markings. The score is presented in a standard musical notation style with a large, faint watermark in the background.

再現部 (T. 197~T. 277)

第二主題以平行大調處理，但立即回到 g 小調 (譜例 15)

譜例 15

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of staves. The notation is in G minor and 3/4 time. The score is highly detailed, with various dynamics (piano, forte) and articulations. The fifth system includes the instruction 'Schneller Più presto' in both Italian and Chinese characters. The score is set against a background with a faint watermark of a university logo.

尾聲 (T. 278~T. 318)

舒曼在尾聲開始時，即加上「快些」(schneller) 的速度指示，使半音上行的分散和弦，充滿了緊張與神祕的氣氛。同樣的進行在高八度重複一次後，第一主題以極為華麗的姿態出現，舒曼又加上「還要快些」(Noch schneller) 的指示。最後，音樂在高低音有力的齊奏聲中燦爛地結束。

第三節 第二樂章 小行板 (Andantino)

第二樂章曲式如下表：

這個樂章的浪漫主題取自舒曼 1828 年間創作的歌曲《秋天》，主題呈示後，這個樂章是歌謠曲式，是 ABA 三段體。這是舒曼獨特的，慢板歌曲式樂章。乘在左手柔和的伴奏上，要以歌曲般的感覺，使右手旋律豐富地浮現出來。

圖二

段落	A	B	A	Coda
小節數	1-21	22-38	38-49	49-61
調性	C	g	C	C

在本作品第二樂章中，舒曼則以一節詩的型態，運用細微的伴奏音型加以修飾，並適時地以速度變化來加深浪漫的色彩，使全曲充滿了柔靜的抒情氛圍。（譜例 16）。這個旋律線是從升 F 音開始，到第 10 小節的 F 音時成為最高音，形成有秩序的起伏。同時在左手伴奏部，也有潛在的線條。從 12 小節開始，旋律雖然相同，整個卻變成四聲部的線條。特別是 Alto 的聲部最為重要，這時要適當地浮現出第二小提琴般的補助旋律。隨後的部分，顯示出弦樂四重奏般的結構。

譜例 16

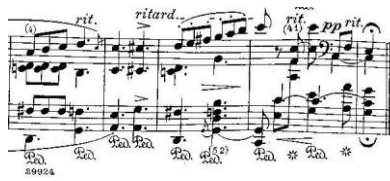
第 22 至 37 小節是纖小的展開，以 g 小調開始後，即經過不斷的和聲變化模進，以上升的音型推進到熱情的頂點（譜例 17），然後漸慢導回主題。第 22 節之後的部分，儘可能的使每個聲部的線條，充分的歌唱出來。主旋律都必須比別的旋律更清楚的呈現。從第 31 小節起，旋律線逐漸升高，到了第 35 小節時達到最高音的 C 音，然後急速下行。第 35 小節的 rit.，是達到興奮點時的表情。

譜例 17

尾聲（T. 38 ~ T. 61）以反覆的三度音程伴隨著沉思性旋律，在高低兩聲部互相呼應。

最後，在再三的漸慢聲中，結束於變格終止之上（譜例 18）。第 38 小節起是主題的復歸。雖然稍許加入補助式的線條，但和第一段沒有太多的差別。從第 49 小節開始的尾奏，依然取用了主題的要素。第 56 小節開始起，音域幅度擴大，在豐滿的音響中結束。第 59 小節起要充分的作出 rit，而且很充沛。

譜例 18



第四節 第三樂章 詼諧曲 (Scherzo)

圖三

段落	A		B		A	
	a 第一主題	b 第二主題	a 過門	b	a 第一主題	b 第二主題
小節數	1-4	5-12	13-16	17-20	21-24	25-32
調性	g	g	g		g	

段落	C		A	
	a	b 過門	a	b
小節數	33-41	41-53	53-56	57-64
調性	E flat	g	g	

由上表所知，本樂章是詼諧曲，是一個五段體。

此詼諧曲，為 **g** 小調，一開始即標註表情註號為極為快速而明晰地 (**Rondo**)。開頭和弦性導入的 4 小節成為整個樂章核心，中段以切分音為主，降 **E** 大調開始，第三段是省略第一段中間部的再現。一八五三年原先的終樂章是一首延長的奏鳴 - 迴旋曲，常常在音型法上過分裝飾，它缺乏壓縮和適當的安排。

A 段 (T.1~T.32) 包含 a、b 兩段。

A 段 (T.1~T.12) 先以節奏音型詢問，再以八度的克拉拉下行動機回應。A 段的第 1 小節與第 3 小節頗具特徵的銳利節奏，特別要彈的輕巧。(譜例 19)

譜例 19



B 段 (T.13~T.20) 轉入降 **B** 大調，以舒曼風的切分音型做寧靜的合唱進行 (譜例 20)。八小節後 A 段再現 (T. 21~ T. 32)。

譜例 20



The image shows two systems of musical notation for Example 20. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a minor key with a 3/4 time signature. The notation includes various chords, arpeggios, and melodic lines. There are some markings like 'p' and 'ff' indicating dynamics, and some asterisks and 'ff' markings at the bottom of the staves.

C 段 (T. 33~T. 52)

運用反行的克拉拉動機，以降 E 大調、c 小調，交替地在高低音模倣，並伴以切分的和聲，和 A 段造成極大的對比效果。前八小節反覆後，音樂又進入厚重有力的和聲音型和八度下行動機的交替聲中，由 c 小調轉 g 小調（譜例 21），然後漸慢進入縮短的 A 段（T. 53~T. 64）。C 段的基調是圓滑奏與弱奏。Legato staccato 在實際彈奏時，琴聲是不切斷的。

譜例 21



The image shows three systems of musical notation for Example 21. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a minor key with a 3/4 time signature. The notation includes various chords, arpeggios, and melodic lines. There are some markings like 'p' and 'ff' indicating dynamics, and some asterisks and 'ff' markings at the bottom of the staves.

第五節 第四樂章 輪旋曲的急板 (Rondo Presto)

圖四

段落	A	B		A	C	A
	第一主題 a	第二主題 b	過橋	第一主題 a1		第一主題 a
小節數	1-28	28-60	60-92	92-112	112-132	132-158
調性	g	E flat		b flat minor		

段落	B		A	C	A	Coda
	第二主題 b	過門	第一主題 a2		第一主題 a	
小節數	158-190	190-222	222- 241	241-262	262-280	280-236
調性	E flat major	g				

此樂章為 g 小調 2/4 拍 極快板 含奏鳴曲風的輪旋曲曲式。急板，回旋曲，g 小調，結構為：A (g 小調) —B (降 B 大調) —A (降 B 小調) —C (c 小調—降 A 大調) —A (g 小調) —B (降 E 大調) —A (降 e 小調) —C (g 小調) —A (g 小調)。結尾從最弱音至最強音。 這個樂章必須努力鍛練手指的動作，音粒不能彈的粗糙。 由於音域很廣，有許多段落主要聲部移到內聲或低聲部，所以必須要確實的按鍵。

A 段(T. 1 ~ T. 60)包含兩個對比性主題，以奏鳴曲呈式部的手法進行。 在一級六四和弦的八度分散音型引導下，第一主題呈顯出激動的情緒。 並以旋風般的氣勢將音樂推進戲劇性的高點，最後停住於延長的八分休止符上(譜例 22)。 主旋律是在上聲，這時必須使它浮現出來。

譜例 22

第 29 小節源自克拉拉動機的降 B 大調第二主題，以「稍慢」的速度來平衡第一主題激動的情緒，並且以柔靜的氛圍來與第一主題呈現強烈的對比。 三次相同的語調，在二問一答中，運用速度漸慢的處理，來達到動人的效果。

第 41 小節，主題以屬音位置在男高音聲部吟唱，四小節後，交回高音並擴展為六小節(譜例 23)。 漸慢後，回到下屬和弦主題，在三度上行進入六級和弦主題後，漸慢轉入 F 大調。

譜例 23

這個瞬間的寧靜的轉換，立即就被以十六分音符以及切分音型所構成的「經過段」（T. 61~T.92）所改變。此時，克拉拉動機以全音下行先後在 F、降 E、降 D、C 以及 C、降 B、降 A、G 浮現於高音部（譜例 24），同時以半音以及等音轉調手法做轉調模進。

譜例 24



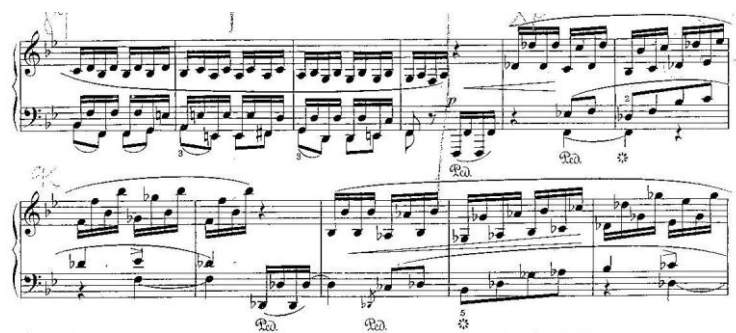
相同的手法在高八度以減值進行，造成音色上的透亮效果（譜例 25），然後經過極弱的經過句進入 B 段。

譜例 25



B 段 (T. 93 ~ T. 132) 第一主題在降 b 小調、降 G 大調、降 e 小調以連續的一級六四和弦出現三次後，音樂進入強勁的卡農樂段，以降 d 小調、A 大調進行 (譜例 26)。

譜例 26

Musical score for Example 26, showing a canon in piano. The score consists of two systems of staves. The first system has a treble and bass staff. The second system has a treble and bass staff. The music is in a minor key and features a strong canon texture.

半終止後，弱奏的二度模進音型在轉入 c 小調後，導出源自第一主題的低音旋律。低三度模進後，以半音轉調終止於 g 小調的屬和弦上 (譜例 27)。

譜例 27

Musical score for Example 27, showing a piano piece. The score consists of three systems of staves. The first system has a treble and bass staff. The second system has a treble and bass staff. The third system has a treble and bass staff. The music is in a minor key and features a piano texture.

在第 133 ~ 296 小節之間，A 段首先完整地再現，但第二主題改以降 E 大調呈示。經過段由降 B 大調開始模進轉調。B 段則由降 e 小調開始再現，轉調手法與第一次相同。第三次的 A 段回到 g 小調，並有力地終止於延長的減七和弦上 (譜例 28)。

譜例 28



極快板的裝飾性「尾聲」(T. 297~T. 337)，以裝飾屬和弦極輕巧地製造出有如星光般的幻想世界。

譜例 29



第四章 結語

優秀的演奏家除了能夠流暢的彈奏出樂曲外，還必須對於作曲家之創作意念、創作背景，樂曲結構以及內容作深入的探討，這是演奏者在樂曲詮釋前須具備之重要項目。一首音樂作品的傑出表現，依賴著作曲家在樂曲中所表達的藝術心靈，然後透過演奏者的技巧深度與詮釋藝術才能，將音樂達到最大之藝術可塑性傳達給聽眾。

舒曼的創作生涯中，他捕捉過、且嘗試過每一種音樂的型式，他的創作是大膽而自由的、深不可測的，但卻時時感受到自然、浪漫的氣氛。舒曼的思想和他的生活決定了他的音樂創作，音樂所表達的是他內在敏感且豐富的情感和心理情緒錯綜複雜的變化。舒曼的鋼琴作品是不沉寂的，尤其是他的「鋼琴曲集」，多變化、富於詩情、且具親和力；舒曼是一位詩人，他將情感用詩來表達，正所謂的「興於詩，成於樂」。要用言語來表達舒曼的音樂魅力，實在非常的困難，他的作品中燃燒著浪漫主義理想的高遠音樂，由於他具備了文學家的敏銳性，在他的音樂世界中實現珍·保羅 Jean. Paul 文學中所追求的目標，舒曼的音樂中與尚·保羅從未脫節。舒曼是一位評論家，所以深入理解、探究其他作曲家的作品，但卻似乎很少人能對舒曼的鋼琴作品有深入的理解，那是由於他的作品太具獨創性以及極端的個性化，或許那神來之筆只有他自己能理解與欣賞。

舒曼鋼琴曲集的內容圍繞著他個人生活的點點滴滴，幾乎是自傳的性質。舒曼創作的「鋼琴曲集」，是由精簡的多首小曲串連而成，在小曲的樂句中充滿著模擬反射的旋律，並洋溢著主觀性與抒情性，排除格律的限制，只著重感覺的形式；小曲內兼有了文學與詩的意境，將舒曼獨特的綜合式樂思展現出來。精緻細微的描繪、適切或幻想的標題，除表現出樂曲的情境外也讓人感受到舒曼的優雅心靈。音樂對舒曼而言是無比自然、深邃的感覺表現，而創作則來是如湧泉般的思緒與靈感能量，舒曼以他的藝術心靈及敏感受力，創作出令人稱賞的鋼琴音樂。

在撰寫這份詮釋報告的過程中，研讀了許多相關的文獻之後，才發現舒曼的音樂內涵是非常廣泛複雜的，他不僅以單純的音符作為創作題材，也常常引用文學等非音樂的素材來創作，更特別的是舒曼以自己的想像創造了多位虛構的音樂評論家，來表現不同角度的音樂觀點。透過這份詮釋報告的解析，筆者期望可以更正確地詮釋本曲，並彈奏出作曲者所寫要表現的意境。舒曼出身於書香之家，習樂過程中接受過正統的音樂訓練，也曾受教於非學派的老師，甚至自修作曲，深厚的文學涵養、多采多姿的習樂經歷和與生俱來的音樂天賦，成就了他不受拘束，渾然天成的音樂風格，使他得以承繼之前的音樂大師，更進一步開放了浪漫時期。寓文學的音樂，是舒曼與其他音樂家最大的不同。他一手創辦的《新音樂雜誌》和筆下「大衛同盟」的各個人物，成功地將評論文學與音樂結合，並且善用音樂以外的素材來創作，如以當代文學作品做為音樂題材的靈感，比如《蝴蝶，作品二》就是取材於珍·保羅的小說《妄尊自大》；用詩作樂曲的引言。充分了解曲式結構可使演奏者在詮釋上更具條理，並幫助演奏者清晰地背譜，更客觀的彈奏。

在詮釋舒曼音樂方面可以提出三點來做歸納：第一點為速度的掌握，第二點為旋律線條的處理，第三點為節奏的特色，舒曼喜歡用後起拍子與切分節奏來混淆正拍，以及用突強記號來改變重拍的感覺，附點節奏也是舒曼喜愛用的節奏之一。明瞭曲式架構，才能依照音樂的需求來做技巧上的調整；體會作曲者的心境，才能對音樂做適當的詮釋。相信再這樣仔細的分析之後，詮釋上將更加客觀且具說服力。然而，筆者認為最困難的地方還是音樂境意的表達，除了實際練習之外，還要多方面接觸其他相關的藝術領域，尤其是詩詞文學更與舒曼作品關係密切，再者，舒曼的內心情感與精神狀態也是必須了解的一環，只有用心聆聽，才能真實感受到舒曼的音樂特質。

參考書目

一. 中文參考書目

- 陳玉芸。《舒曼鋼琴代表作之研究》。台北：全音樂譜出版社，1989。
- 林公欽。《舒曼鋼琴變奏曲》。台北：國立編譯館，民 92。
- 賴麗君。《賴麗君鋼琴獨奏會》。台北：師大書苑有限公司，民 89。
- 賴麗君。《音的色彩》。台北：師大書苑有限公司，民 89。
- 賴麗君。《曲式與風格》。台北：師大書苑有限公司，民 89。
- 王沛綸著。《音樂辭典》。台北：樂友書房，樂友書房，民 68 年。
- 邵義強譯。《鋼琴名曲的演奏詮釋 II》。台北：全音樂譜出版社，民 78。
- Hans Gal 著；曉蘭譯。《舒曼：管弦樂》。台北：世界文物，1997。
- 方銘健。《西洋音樂史－理念與建構》。台北：全華科技圖書總經銷，2005[民 94]
- 顏綠芬。《音樂評論 歷史、人物、理論、實例》。台北：美樂出版社，2003。
- 許鐘榮。《浪漫派的旗手》。台北：錦繡出版事業股份有限公司，1999。
- 淺香 淳。《古典名曲欣賞導聆 6 鋼琴曲》。台北：美樂出版社，1997。
- Tim Dowley 著 朱健慧譯。《偉大作曲家羣像－舒曼》。台北：智庫文化股份有限公司
- 屈內敬三著 邵義強譯。《西洋音樂史》台北：全音樂譜出版社，民 90。

二. 西文參考書目

Grout D & Palisca C A history of western music W.W.Norton & Company . New York.London

Marston, Nicholas. “Schumann Fantasie, Op. 17” Cambridge University Press,Inc.,1839.

三. 論文期刊

李宜芳。〈大衛同盟舞曲集，作品六 之詮釋報告〉。師範大學，音樂學系碩士論文，民國九十年五月。

尤懿心。〈舒曼 C 大調幻想曲作品十七 之詮釋報告〉。師範大學，音樂學系碩士論文，民國八十七年六月。

陳韋琳。〈舒曼 C 大調幻想曲作品十七 之詮釋報告〉。師範大學，音樂學系碩士論文，民國九十四年六月。

黃郁雅。〈舒曼 C 大調第二號交響曲作品六十一 之研究〉。師範大學，音樂學系碩士論文，民國八十八年六月。

洪巧如。〈舒曼第一號鋼琴奏鳴曲 之詮釋與探討〉。師範大學，音樂學系碩士論文，民國九十六年二月。

郭建霖。〈舒曼的艾辛朵夫歌曲集 Liederkreis Op.39 之詮釋〉。師範大學，音樂學系碩士論文，民國九十四年一月。

郭鎧榕。〈舒曼蝴蝶中尚保羅意念 之詮釋〉。中山大學，音樂學系碩士論文，民國九十三年六月。

四. 網路資料

Oxford Music Online “Schumann, Robert.” in The New Grove Dictionary of Music and Musicians,1980 edition, vol.

“Schumann, Robert.” Wikipedia The Free Encyclopedia

五. 樂譜

Schumann,Robert. Complete Piano Works. Wiesbaden:Bretikopf & Hartel.,1987.

