

東海大學音樂系碩士班

畢業製作

論佛羅倫斯坦、尤瑟比烏斯與舒曼性格於音樂
作品中的隱現—以《給鋼琴與小提琴的 A 小調
奏鳴曲，作品 105》為例

The Florestan, Eusebius and Robert Schumann
Character in Music : “Sonata for Piano and Violin
in A Minor, op.105”

系所：音樂研究所

研究生：許芳瑜 撰

指導教授：吳璧如 教授

中華民國一〇一年十二月

東海大學音樂系碩士班畢業製作

研究生：許芳瑜

論佛羅倫斯坦、尤瑟比烏斯與舒曼性格於音樂作品中的隱現—以《給鋼琴與小提琴的 a 小調奏鳴曲作品 105》為例

本畢業製作業經審查及評鑑合格特此證明

畢業製作考試委員：吳曉如，指導教授

杜明臨

黃亭綺

中華民國一〇一年十二月

摘要

本文研究舒曼《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》中所富涵佛羅倫斯坦、尤瑟比烏斯與舒曼的性格特質。透過分析探討這三個性格對本曲戲劇性的創作手法與內容意境的影響，提供詮釋上的觀點及與鋼琴合奏時相互配合的技巧。

本曲主要展現出舒曼的三個性格：英雄式的佛羅倫斯坦，深思熟慮的尤瑟比烏斯，以及舒曼本身沉重陰鬱的性情。其中，由舒曼創造出的兩個性格，即為他於現實中所壓抑與封閉的自己，藉由音樂，舒曼將自己的內心化為具體的角色，以鮮明的型態呈現在世人面前。

本文共分五章，內容包含（1）研究動機與目的（2）舒曼的一生（3）佛羅倫斯坦、尤瑟比烏斯及舒曼性格的呈現（4）詮釋與演奏技巧探討（5）研究總結。

關鍵字：舒曼、奏鳴曲作品 105、佛羅倫斯坦、尤瑟比烏斯

目次

畢業製作合格頁.....	ii
摘要.....	iii
目次.....	iv
附譜目次.....	vi
附表目次.....	xii
第一章 緒論	
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 研究方法.....	2
第二章 細膩的天才—羅伯特·舒曼	
第一節 舒曼的一生.....	3
第二節 創作分期與作曲風格.....	5
第三節 佛羅倫斯坦與尤瑟比烏斯.....	6
第三章 樂曲分析	
第一節 佛羅倫斯坦、尤瑟比烏斯及舒曼於樂曲中的性格呈現.....	8
第二節 創作背景.....	9
第三節 樂曲曲式及和聲分析.....	10
壹、第一樂章：舒曼與佛羅倫斯坦的性格特質.....	11
貳、第二樂章：尤瑟比烏斯與佛羅倫斯坦的性格特質.....	23
參、第三樂章：佛羅倫斯坦、尤瑟比烏斯與舒曼的性格特質.....	31

第四章 樂曲演奏詮釋	
第一節 風格詮釋探討.....	41
第二節 鋼琴合作藝術.....	48
第五章 結語	59
參考書目	61
附錄：音樂會節目單	64



附譜目次

【譜例一】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章，第 1~9 小節：第一主題.....	12
【譜例二】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章，第 6~10 小節：鋼琴演奏第一主題.....	12
【譜例三】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章，第 11~18 小節：VI 級附屬和絃上的第一主題.....	13
【譜例四】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章，第 16~19 小節：鋼琴彈奏八度厚重色調的第一主題.....	13
【譜例五】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章，第 1 小節：動機 I	14
【譜例六】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章，第 23 小節：拿坡里六和絃.....	14
【譜例七】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章，第 23 小節：動機 II	14
【譜例八】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章，第 27 小節：動機 III	15
【譜例九】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章，第 27~29 小節：動機 III—樂句 I	15
【譜例十】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章，第 31~34 小節：動機 III 的減值模進.....	15
【譜例十一】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章，第 39~41 小節：小提琴切分音節奏伴奏型態.....	16

【譜例十二】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章，第 35~39 小節：第二主題.....	16
【譜例十三】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章，第 47~55 小節：第二主題後半段圓舞曲節奏型態.....	17
【譜例十四】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章，第 59~63 小節：再次出現的樂句 I	17
【譜例十五】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章，第 71~75 小節：動機 I 變形型態.....	18
【譜例十六】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章，第 75~81 小節：動機 III—樂句 II	18
【譜例十七】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章，第 87 小 節：懸而未決的增三和絃.....	18
【譜例十八】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章，第 88~95 小節：小提琴與鋼琴互相呼應的過渡段.....	19
【譜例十九】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章，第 110~113 小節：高八度象徵舒曼內心吶喊的第一主題.....	20
【譜例二十】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章，第 114~118 小節：不同和聲的第一主題.....	20
【譜例二十一】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章，第 148~153 小節：A 大調第二主題	21
【譜例二十二】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章，第 177~188 小節：鋼琴級進的半音音型	21
【譜例二十三】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章，第 193~199 小節：小提琴動機 II 旋律，鋼琴動機 I 變形	22
【譜例二十四】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第二樂章，第 0~1 小節：動機 I	24

【譜例二十五】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第二樂章，第 0~3 小節：第一主題（尤瑟比烏斯）.....	24
【譜例二十六】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第二樂章，第 7~8 小節：第一主題—樂句 II 結尾和聲變化.....	24
【譜例二十七】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第二樂章，第 8~12 小節：第二主題（佛羅倫斯坦）.....	25
【譜例二十八】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第二樂章，第 8~9 小節：動機 II.....	25
【譜例二十九】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第二樂章，第 16~25 小節：第三主題（尤瑟比烏斯的孤寂）.....	26
【譜例三十】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第二樂章，第 41 小節：C 段中動機 II 的節奏素材.....	27
【譜例三十一】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第二樂章，第 41~48 小節：重音位置改變.....	27
【譜例三十二】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第二樂章，第 56~57 小節：C 段停在 V 級半終止，以三連音回到 A' 段.....	27
【譜例三十三】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第二樂章，第 57 小節：附屬和絃的 A' 段.....	28
【譜例三十四】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第二樂章，第 64 小節：終止式改變的第一主題—樂句 II.....	28
【譜例三十五】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第二樂章，第 64~70 小節：A' 段的第二主題（佛羅倫斯坦的平靜）.....	29
【譜例三十六】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第二樂章，第 68~72 小節：動機 I 的連續模進.....	30
【譜例三十七】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第二樂章，第 75~76 小節：卡農式的動機 II.....	30

【譜例三十八】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第三樂章，第 0~1 小節：動機 I	32
【譜例三十九】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第三樂章，第 0~4 小節：第一主題.....	32
【譜例四十】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第三樂章，第 25~29 小節：過渡段.....	32
【譜例四十一】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第三樂章，第 30~31 小節：動機 II	33
【譜例四十二】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第三樂章，第 29~33 小節：第二主題.....	33
【譜例四十三】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第三樂章，第 31~33 小節：鋼琴與小提琴的問答.....	34
【譜例四十四】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第三樂章，第 55~58 小節：V ₇ /vi 和絃下行音階.....	34
【譜例四十五】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第三樂章，第 61~63 小節：V ₇ /V 和絃下行音階.....	35
【譜例四十六】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第三樂章，第 63~64 小節：動機 III.....	35
【譜例四十七】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第三樂章，第 64~67 小節：第三主題.....	36
【譜例四十八】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第三樂章，第 76~87 小節：三連音的鋼琴伴奏型態.....	36
【譜例四十九】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第三樂章，第 78~84 小節：第四主題.....	37
【譜例五十】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第三樂章，第 78~93 小節：佛羅倫斯坦與尤瑟比烏斯的對話.....	37

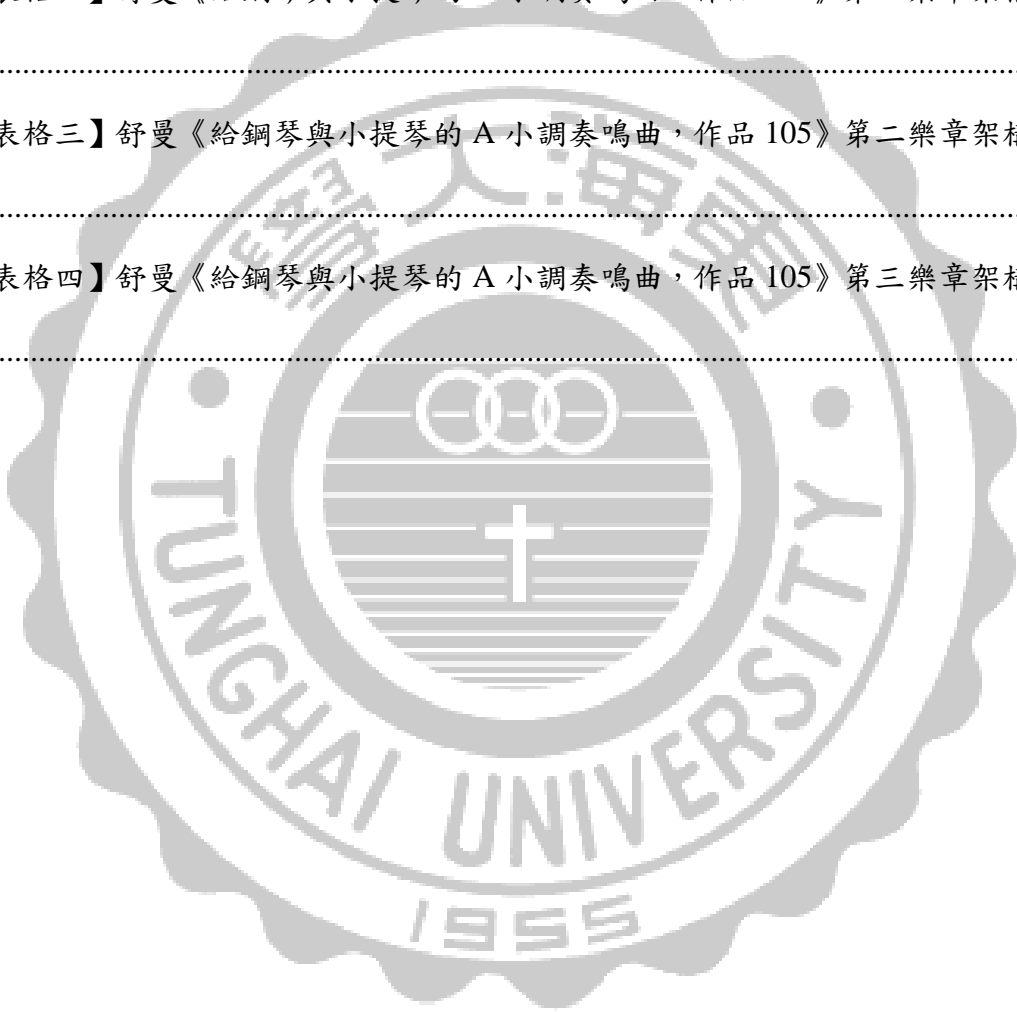
【譜例五十一】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第三樂章，第 101 小節：共同和絃轉入 e 小調.....	38
【譜例五十二】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第三樂章，第 141~145 小節：C 大調上的過渡段.....	38
【譜例五十三】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第三樂章，第 149 小節：共同和絃轉入 A 大調.....	39
【譜例五十四】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第三樂章，第 168~175 小節：呼應第一樂章的第一主題.....	39
【譜例五十五】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第三樂章，第 198~204 小節：切分音節奏的動機Ⅲ.....	40
【譜例五十六】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第三樂章，第 206~209 小節：小提琴演奏三十二分音符的第一主題.....	40
【譜例五十七】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章：舒曼性格—相同旋律不同和聲.....	42
【譜例五十八】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章：舒曼性格—相同音程度數但不同調性.....	43
【譜例五十九】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章，第 1~9 小節：舒曼性格出現時的重音方式.....	44
【譜例六十】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一、三樂章：佛羅倫斯坦英雄式的重音.....	44
【譜例六十一】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第二、三樂章：佛羅倫斯坦激動性格的重音.....	45
【譜例六十二】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第二樂章：尤瑟比烏斯性格的長樂句.....	47
【譜例六十三】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章：鋼琴與小提琴主題及樂句互相銜接的卡農式主題段落.....	48

【譜例六十四】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章：鋼琴與小提琴動機之間的銜接.....	50
【譜例六十五】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第二樂章：鋼琴與小提琴演奏同音的段落.....	52
【譜例六十六】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第二樂章：前後互相回應的樂句.....	54
【譜例六十七】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第三樂章：不能過長的八分音符斷奏.....	56
【譜例六十八】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第三樂章：互相銜接的卡農式主題.....	57



附表目次

【表格一】舒曼《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》曲式架構表	10
【表格二】舒曼《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章架構表	11
【表格三】舒曼《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第二樂章架構表	23
【表格四】舒曼《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第三樂章架構表	31



第一章

緒論

第一節 研究動機與目的

舒曼擁有相當多的樂迷，許多研究者費盡心思，嘗試著了解其作品中蘊含的意念。由於人們對於舒曼的好奇，從他的鋼琴、交響樂與室內樂作品，一直到生平、婚姻與精神狀況，累積了許多的文獻以及研究資料，但是對於本曲《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》（Sonata for Piano and Violin in A Minor, op.105）的相關研究卻不多，大部份的資料僅提到創作年代、曲式解析，並只淺述本曲與佛羅倫斯坦、尤瑟比烏斯的相關性，但多無深入的論述及探討。¹

本曲對演奏者來說，不論是在演奏技巧或是音樂情感的表達，都有著相當的難度，筆者將於本篇論文中，針對較困難的片段與演奏風格詮釋提出可能的練習方式。事實上，理解舒曼的作品並不是一件容易的事情，他的創作常常與生活、愛情及身患的病痛息息相關，為此他創造出不同的性格角色如尤瑟比烏斯以及佛羅倫斯坦，來刻劃自己無法直接表達的情緒。本曲中尤瑟比烏斯傳達了舒曼溫暖、柔和、孤寂的一面，而佛羅倫斯坦展現出舒曼主動熱情與勇往直

¹ 此部分參考文獻書目包含林勝儀翻譯的《作曲家別名曲解說珍藏版》第 23 冊、John Daverio 著的《Robert Schumann: Herald of a “New Poetic Age”》與《Crossing Paths: Schubert, Schumann, and Brahms》、Marcel Brion 著的《Schumann & the Romantic Age》、Gerald Abraham 著的《Schumann: a Symposium》、Eric Frederick Jensen 著的《Schumann》以及 Martin Geck 著的《Robert Schumann: The Life and Work of a Romantic Composer》。

前的性格，舒曼則是建立起本曲掙扎、沉重、陰沉詭譎的心境與氣氛。而這三個面向卻非尋常的對比性格可以說明，舒曼在曲中安排了性格間的互動，增添了曲子的戲劇性，且性格間各抱持不同的想法互相爭鬥、影響，最後讓曲子呈現出深層的意涵以及多面向，與其他作曲家常用的對比性動機寫作手法，有相當的不同。

筆者希望藉由對本曲相關的研究與分析，來深入了解舒曼及其創造的兩個人格，進而呈現舒曼此首奏鳴曲期望表達的意境。

第二節 研究方法

本篇論文第一章為研究緒論，第二章介紹羅伯特·舒曼的生平、創作風格及他創造出的兩個性格—尤瑟比烏斯與佛羅倫斯坦，第三章為本樂曲的性格呈現、創作背景與樂曲分析，第四章主要針對性格詮釋、演奏技巧以及與鋼琴合奏時需互相配合演奏的部分做詳細的分析介紹，第五章為結語。

筆者藉由參考中英文書籍、電子期刊資料與博碩士論文等相關文獻，確立文章資料來源的正確性，以及對於筆者觀點的旁證。並透過音樂樂曲分析以及樂曲詮釋，對曲中的曲式及和聲使用、細部的動機發展與性格特色加以論述，綜合以上來對本樂曲進行整體結構的分析研究。

第二章

細膩的天才—羅伯特·舒曼

第一節 舒曼的一生

羅伯特·舒曼（Robert Schumann, 1810-1856）出生於德國東部的小鎮茨維考（Zwickau），在書商兼出版商父親的耳濡目染下，從小即接觸許多文學作品，七歲時跟隨管風琴家約翰·哥特弗列德·孔曲（Johann Gottfried Kuntsch）²學習音樂。舒曼在九歲那年欣賞了伊格納茲·莫歇勒斯（Ignaz Moscheles）³的鋼琴演奏之後，深深地受到吸引並自許成為一位鋼琴演奏家，日後在因緣際會之下認識了鋼琴家菲德烈·維克（Friedrich Wieck），一面私下向他學習鋼琴演奏，並繼續在萊比錫學習法律⁴。1830年，欣賞了帕格尼尼（Niccolò Paganini）的演出後，期望轉向音樂道路的欲望更加強烈，在極力向母親爭取之後，決意放棄學習法律，開始在維克門下專心學習鋼琴，並向多恩（Heinrich Dorn）⁵學習音樂理論。舒曼的母親在跟他往來的書信中提到：「你這個重大的決定唯有你自己

² 約翰·哥特弗列德·孔曲（Johann Gottfried Kuntsch, 1775-1855），是舒曼家鄉茨維考當地有名的鋼琴兼管風琴師。

³ 伊格納茲·莫歇勒斯（Ignaz Moscheles, 1794-1870），歐洲當時有名的鋼琴演奏家。舒曼曾將自己的作品《第三號鋼琴奏鳴曲》獻給他，並於1853年再版時聽取莫歇勒斯的建議，將原本的名稱改為《大奏鳴曲》。

⁴ 後來於1829年轉學至海德堡大學繼續學習法律。

⁵ 海因里希·多恩（Heinrich Dorn, 1804-1892），德國作曲家、指揮家、教育家及樂評家。舒曼曾向他學習音樂理論。

能夠承擔，希望上帝祝福你成功；這就是我的願望。我將為你祈禱。」⁶。

開始專心學習音樂的舒曼，為了盡快提升自己不足的技術，在自己發明的練琴工具「雪茄式機械裝置」(Cigar-Mechanism)⁷下練習，每天練琴時間超過六、七個小時，最後在 1832 年的冬天，因右手嚴重受傷而無法繼續朝鋼琴家之路邁進，便轉而進行作曲與寫作音樂評論。1834 年，舒曼創立了《新音樂雜誌》(Neue Zeitschrift für Musik)⁸週刊，在未來的十年裡，經常於週刊中以兩個筆名：「佛羅倫斯坦」(Florestan) 以及「尤瑟比烏斯」(Eusebius) 代表不同性格的角色與觀點來述說他對音樂的看法與見解，並在此週刊中提拔許多新興音樂家，如蕭邦、布拉姆斯等。

與維克學習鋼琴的期間，舒曼認識了他的女兒克拉拉·維克 (Clara Weick)，雖然在相戀的過程中屢遭維克極力反對，但最後兩人仍於 1840 年結婚。在結婚後的幾年裡，舒曼開始他人生中豐富的創作時期，1840 年大量創作百餘首藝術歌曲，是舒曼的歌曲之年⁹；克拉拉曾在日記中提到：「要是舒曼能創作交響曲就好了！他的想像力在鋼琴上，找不到足夠的發揮空間，因為他的音樂充滿了交響曲的味道！」¹⁰，因此克拉拉積極鼓勵舒曼創作交響曲，使得 1841 年成為他的交響曲之年¹¹；1842 年，因舒曼創作了多種類別的室內樂作品而被稱為室內樂之年¹²，如降 E 大調鋼琴五重奏作品 44 (Piano Quintet in E-flat Major, op.44)、降 E 大調鋼琴四重奏作品 47 (Piano Quartet in E-flat Major, op.47)、三部弦樂四重奏作品 41 (Three String Quartets, op.41) 等。

⁶ 許鐘榮，〈浪漫派的旗手〉，第 4 冊，《古典音樂 400 年》(台北：錦秀出版社，1999)，62。

⁷ 張海燕譯(彼得·奧斯華著)，《魔鬼的顫音—舒曼的一生 (Schumann: Music and Madness)》，(台北：高談文化，2006)，101。

⁸ 《新音樂雜誌》(Neue Zeitschrift für Musik)，正式成立於 1834 年 3 月 26 日，由舒曼、維克、克諾爾、舒恩克與出版商哈特曼一同創刊；隔年 7 月只剩下舒曼一人負責，並持續經營了大約十年的時間。此週刊奠定了舒曼在當時樂評家中重要的地位。

⁹ 同註 6，83、99。

¹⁰ 愛樂電台，《愛樂充電站—作曲家：舒曼 (Robert Schumann, 1810-1856)》，http://www.e-classical.com.tw/headline_detail.cfm?id=1796 (2012/09/20)。

¹¹ 林勝儀譯(音樂之友社編)，〈舒曼〉，第 23 冊，《作曲家別名曲解說珍藏版》(日本：音樂之友社，2006)，37、316。

¹² 同前註，77、316。

舒曼於 1843 年受邀擔任萊比錫音樂院的鋼琴與作曲教授，但由於憂鬱症持續發作而逐漸間斷教學與作曲的工作。1850 年接任杜塞道夫管弦樂團及合唱團指揮，後來也因精神狀態每況愈下，於 1853 年辭去其職。1854 年舒曼企圖跳河自殺遭漁夫救起後，即被送往精神療養院，於 1856 年 7 月 29 日逝世。

第二節 創作分期與作曲風格

舒曼的創作分期若從作品種類的角度去區分，可分為婚前（1830-1840）與婚後（1840-1856）兩個階段。婚前，舒曼主要的創作以鋼琴曲居多，重要作品如：阿貝格變奏曲（Abegg Variationen, op.1）、蝴蝶（Papillons, op.2）、《大衛同盟舞曲集》（Davidsbündlertänze, op.6）、《狂歡節》（Carnaval, op.9）、第一號鋼琴奏鳴曲（Piano Sonata No.1, op.11）、交響練習曲（Etudes Symphoniques, op.13）、鋼琴曲集《兒時情景》（Kinderszenen, op.15）等。

婚後作品因受到克拉拉的影響與激勵，開始了多樣性的發展，創作了許多藝術歌曲、交響曲、管弦樂作品與室內樂作品，其中較為代表性如：歌曲集《女人的愛與生涯》（Frauenliebe und Leben, op.42）、歌曲集《詩人之戀》（Dichterliebe, op.48）、第一號交響曲《春》（Symphony No.1, op.38）、A 小調鋼琴協奏曲（Piano Concerto in A Minor, op.54）、三首弦樂四重奏 op.41、降 E 大調鋼琴五重奏等。

舒曼身處浪漫主義（Romanticism）¹³盛行的時期，作曲風格深受影響，他將身邊的人事時地物以及對各種事物的感受，融入在創作之中。其中影響他最深的事，莫過於舒曼 15 歲時姊姊自殺以及父親過世，這兩件事在他的心中與精神上造成了極大的創傷，也埋下了日後精神疾病的種子。

¹³ 相較於古典主義（Classicism）而出現的新思維，強調情感或是個人情緒抒發，這些特點都是為了能夠讓藝術更為緊密地表達人類情感。

在文學上，對舒曼影響最深的人為尚·保羅（Jean Paul）¹⁴與霍夫曼（Ernst Theodor Amadeus Hoffmann）¹⁵，由於受到當時浪漫主義的刺激，尚·保羅創作的作品中時常有「雙重人格」出現，進而影響到舒曼日後創作時的構思與想法。

第三節 佛羅倫斯坦與尤瑟比烏斯

舒曼大於約 1826 年開始閱讀尚·保羅的作品，受到其小說《青澀歲月》（Adolescent Years）的影響，開始想像自己也擁有雙重人格，進而在 1831 年塑造出兩個不同的人格，一個是佛羅倫斯坦，另一個則為尤瑟比烏斯。

佛羅倫斯坦出自貝多芬著名歌劇作品《費黛里奧》（Fidelio），劇中的佛羅倫斯坦是一位追求自由平等的英雄，但遭受政治迫害而入獄，最後由他的妻子雷歐羅那（Leonora）喬裝的費黛里奧所營救。

在彼得·奧斯華的著作《魔鬼的顫音—舒曼的一生》中，有提及尤瑟比烏斯這個名字的出處，然而舒曼賦予尤瑟比烏斯的性格並非其人在歷史上的角色，而是舒曼希望尤瑟比烏斯呈現的樣貌：

「尤瑟比烏斯是一位西元四世紀的基督教殉教者。他認為耶穌的出現實現了希伯來預言，因極力辯護耶穌與聖父上帝的關係而遭到迫害。在尤瑟比烏斯聲稱的希臘思想中，每件值得稱讚的事都是源自於古老的猶太教。作為一個歷史學家，他著作一部分包含文學創作，一部分包含寓言故事。八月的聖徒紀念日中，也出現尤瑟比烏斯這個名字，八月中

¹⁴ 尚·保羅（Jean Paul, 1763-1825）為其筆名，本名尚·保羅·腓德烈·李希特（Johann Paul Friedrich Richter），德國大詩人兼著名作家，是德國浪漫主義的先驅，舒曼非常欣賞他並曾親自拜訪過。

¹⁵ 霍夫曼（Ernst Theodor Amadeu Hoffmann），本名恩斯特·特奧多爾·威廉·霍夫曼（Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann），德國詩人兼作曲家，舒曼曾寫作《克萊斯勒魂》（Kreisleriana, op.16）來描繪他。

有連續三天的日期與名字有關，分別是 12 日—克拉拉 (Clara)，13 日—奧蘿拉 (Aurora)¹⁶，14 日便是尤瑟比烏斯。」¹⁷

這兩個角色代表著不同的舒曼，尤瑟比烏斯象徵的是充分內省、極度敏感且孤獨憂鬱的舒曼，而佛羅倫斯坦代表的則是外向熱情、獨斷且具有英雄氣概的舒曼。除了將兩個角色融入自己的創作，舒曼在新音樂雜誌中也常以這兩個筆名來述說不同的音樂觀點與看法，並且在舒曼創立的虛擬組織「大衛同盟」(Davidsbünd)¹⁸中，這兩個人格也包含在成員內。舒曼曾向他的對位老師多恩說：「佛羅倫斯坦與尤瑟比烏斯代表我的雙重性格。我希望和拉羅 (Raro)¹⁹一樣，將他們合而為一」²⁰，這樣極端對立的性格也成為舒曼創作的特色與風格之一。

除此之外，這兩個相異的個性也經常扮演紓解舒曼內心不安的角色，每當舒曼出現人格失衡時，即會藉由創作來抒發，不論是文學上或是音樂上：「他創造了兩個名字『佛羅倫斯坦』及『尤瑟比烏斯』——這兩個聲音在幻想世界裡對著他說話，啟發他在文學及音樂上的靈感，在情緒低落時給他勇氣。」²¹。

¹⁶ 奧蘿拉 (Aurora)，希臘神話中的曙光女神，象徵著為人間帶來光明。

¹⁷ 同註 7，92。

¹⁸ 大衛同盟 (Davidsbünd)，舒曼創造的虛構組織，成員大多為虛擬人物。舒曼曾對此組織下過簡短的定義，其中提到創造的主要原因是為了討論音樂概念的各種不同意義及內涵特色，他創造出一些對立的藝術品格，其中持中立立場的是拉羅老師，而最重要的代表人物則是佛羅倫斯坦與尤瑟比烏斯。

¹⁹ 拉羅 (Raro)，為克拉拉與羅伯 (Clara & Robert) 的縮寫，代表他們兩人互相交換音樂的主題與心得。

²⁰ 同註 7，121。

²¹ 同註 7，87。

第三章 樂曲分析

第一節 佛羅倫斯坦、尤瑟比烏斯及舒曼於樂曲 中的性格呈現

本首《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》創作於舒曼的晚期，舒曼當時深受精神疾病所苦，因此樂曲中時常充滿焦躁不安與極端對比的情緒，而此種對比的情緒，即是源自於舒曼自己想像創造的性格。

在開始閱讀尚·保羅的作品後，舒曼就時常想像自己有雙重人格，一個是柔和內省又孤獨憂鬱的尤瑟比烏斯，另一個是熱情外向且具有英雄氣概的佛羅倫斯坦，並將自己創造出的兩個性格融入自己的作品之中。

本曲充分的展現出三種不同的舒曼，平時的他、佛羅倫斯坦的他以及尤瑟比烏斯的他。在第一樂章中，舒曼述說著他心中極度的沉重與痛苦，並使佛羅倫斯坦的性格表露於其中，展現出他期望英雄的拯救與協助；而第二樂章是尤瑟比烏斯與佛羅倫斯坦對話的樂章，傳達了舒曼所期待的寧靜、愉悅，以及他面對痛苦時孤寂的感受；最後的第三樂章尤如瘋狂的舒曼，在佛羅倫斯坦性格的帶領下，他充滿了興奮與激動，展現出舒曼想追求某種事物的心情，中途出現的尤瑟比烏斯性格，好似正回憶著曾經擁有的快樂過往，之後積極爭取的佛羅倫斯坦性格再次出現，並在其後帶入第一樂章第一主題，彷彿回應著已不存

在的一切，最後進入本曲充滿壓迫情緒的尾聲。

在本章第三節的樂曲曲式及和聲分析中，我們可以發現舒曼喜歡藉由卡農式的追逐手法營造緊張的壓迫氛圍，並在一問一答的樂句之間尋找自己真正渴望的答案；此外在刻劃佛羅倫斯坦的英雄式性格時，舒曼會運用大量的十六分音符與切分音、短小互相銜接的動機、強調式的力度記號與和絃齊奏以及快速的樂曲速度；而在尤瑟比烏斯出現時，則是使用時值較長的節奏及樂句、富有情感和抒情性格的主題與緩慢平和的樂曲速度，來表達其平和以及深思熟慮的性格。在本曲中，舒曼以充滿壓迫感的掙扎與沉重的心情來描繪自己，並賦予了佛羅倫斯坦積極爭取與前進的力量，而尤瑟比烏斯則是理性的思考與孤獨。

第二節 創作背景

《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》創作於 1851 年 9 月 12 至 16 日，為舒曼晚期作品。此時的舒曼深受精神疾病所苦，因此全曲中充滿了焦躁不安、灰暗痛苦的情緒。本曲 1852 年 3 月 21 日於萊比錫進行首演，為舒曼為杜塞道夫樂團首席瓦西列夫斯基（Wilhelm Joseph von Wasielewski）²²所創作的作品，但最後首演由好友費迪南·大衛（Ferdinand David）²³及克拉拉擔綱演出。事實上，舒曼的第一號與第二號小提琴奏鳴曲即是在大衛的鼓勵下所誕生，在兩人 1850 年 1 月 18 日往來的信件中，大衛曾提到：「我本人很喜歡你為鋼琴與豎笛而寫的《幻想小曲集》（Fantasiestücke für Klavier und Klarinette, op.73）。你為什麼不創作一些為小提琴與鋼琴的作品呢？……如果你也能寫作可以讓我

²² 瓦西列夫斯基（Wilhelm Joseph von Wasielewski, 1822-1896）德國小提琴家、指揮家。師從孟德爾頌等人，後隨舒曼至杜塞道夫管絃樂團擔任小提琴首席。1850 年應舒曼之約赴杜塞朵夫從事小提琴演奏與教學，並曾於 1858 年寫出第一本舒曼的傳記。

²³ 費迪南·大衛（Ferdinand David, 1810-1873），德國小提琴家與作曲家，為萊比錫布商大廈管絃樂團首席。

跟你夫人一起演奏給你欣賞的樂曲，那該是一件多麼美好的事情呀」²⁴。雖然第一號並不像第二號小提琴奏鳴曲來的龐大（第二號擁有四個樂章），但其高超技巧且充滿詩意又熱情洋溢的風格，卻得以讓演奏者本身的實力充分發揮。

第三節 樂曲曲式及和聲分析

本曲分為三個樂章：第一樂章為奏鳴曲式（sonata form），由呈示部、發展部、再現部及尾奏組成；第二樂章為輪旋曲式（rondo form），共有 A-B-A-C-A 五個段落；第三樂章也是奏鳴曲式，包含呈示部、發展部、再現部及尾奏。

【表格一】舒曼《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》曲式架構表

樂章	標題	調性	拍號
I	Mit leidenschaftlichem Ausdruck	a-C-a-藉由附屬和 絃不斷模進轉調 -a-A-a	6/8
II	Allegretto	F-f-F-d-F	2/4
III	Lebhaft	a-F-a-e-E-e-a-A-a	2/4

²⁴ 同註 11，110。

壹、第一樂章：舒曼與佛羅倫斯坦的性格特質

【表格二】舒曼《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章架構表

段落		小節數	調性
呈示部	第一樂段	1-27	A Minor
	過渡段	27-34	
	第二樂段	35-62	C Major
	過渡段	63-67	A Minor
發展部	第三樂段	68-87	藉由附屬和絃 不斷模進轉調
	過渡段	88-95	
	第四樂段	96-113	
再現部	第五樂段	114-141	A Minor
	過渡段	141-148	
	第六樂段	149-176	A Major
	過渡段	177-188	A Minor
尾奏		189-209	A Minor

第一樂章為奏鳴曲式，分為呈示部、發展部、再現部及尾奏，主要由三個動機與兩個主要主題構成，從頭至尾毫不停歇的連貫、模進，穿梭於小提琴與鋼琴之間，深刻刻劃出舒曼沉重焦慮以及佛羅倫斯坦激動熱情的情緒。

樂曲從呈示部 A 小調的第一樂段開始，由小提琴率先帶出沉重抑鬱的第一主題（見【譜例一】），和聲上除了由持續低音所產生的 A 小調基本和絃色彩，也使用附屬和絃以及許多和聲外音來加強音響色彩的變化性。

整個第一樂段共出現四次第一主題，皆由小提琴與鋼琴互相銜接。調性與和聲色彩不斷的轉變，加上交互切換的正拍與切分音符節奏，營造出舒曼不穩定且焦躁的情緒。

【譜例一】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章，第 1~9 小節：第一主題

Violin

p \leftarrow *sf* \rightarrow

fp

4

7

Detailed description: This musical score shows the first theme for the violin in measures 1 through 9. The music is in A minor, 8/8 time. It begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo to fortissimo (*sf*), and then a decrescendo to fortissimo-piano (*fp*). The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some notes marked with accents. Measure numbers 4 and 7 are indicated at the start of their respective staves.

鋼琴從第 6 小節銜接小提琴奏完的第一主題，從 iv 級和絃開始演奏第二次第一主題（見【譜例二】）：

【譜例二】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章，第 6~10 小節：鋼琴演奏第一主題

Violin

Piano

6

6

Detailed description: This musical score shows the piano's second performance of the first theme in measures 6 through 10. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The melody is primarily in the right hand, featuring a sequence of eighth and sixteenth notes with accents. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Measure numbers 6 and 6 are indicated at the start of the violin and piano staves respectively.

接著在第 11 小節，小提琴承接於鋼琴之後奏出第三次第一主題，這次較特別的是開始於 VI 級附屬和絃上，使得主題呈現 F 大調的和絃色彩（見【譜例三】）：

【譜例三】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章，第 11~18 小節：VI 級附屬和絃上的第一主題

Violin

Piano

a: V_5^6/VI VI V_5^6/VI VI ii6

鋼琴接入的第四次第一主題是第 16 小節，旋律改由左手八度彈奏，音響呈現出較為厚重的色調（見【譜例四】）。

【譜例四】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章，第 16~19 小節：鋼琴彈奏八度厚重色調的第一主題

Violin

Piano

第一主題是由動機 I 所組成，動機 I 的型態如下（見【譜例五】）：

【譜例五】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章：動機 I，
第 1 小節



接續在相互交替的第一主題之後，開始由小提琴在動機 I 上作模進，慢慢堆疊、模進推至不同調性色彩的拿坡里六和絃（見【譜例六】），進入本樂章第一次的情緒高點，同時，動機 II 也出現於此處（見【譜例七】）：

【譜例六】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章，第 23 小節：拿坡里六和絃

【譜例七】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章，第 23 小節：動機 II



接在動機Ⅱ之後，是由動機Ⅲ（見【譜例八】）組成的樂句Ⅰ（見【譜例九】），此樂句Ⅰ將於發展部時再度出現繼續擴展。

【譜例八】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章，第 27 小節：動機Ⅲ



【譜例九】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章，第 27~29 小節：動機Ⅲ—樂句Ⅰ



鋼琴與小提琴各演奏一遍樂句Ⅰ後，便使用動機Ⅲ減值模進四個小節，此處的功能是作為第一樂段進入第二樂段的橋樑（見【譜例十】）。

【譜例十】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章，第 31~34 小節：動機Ⅲ的減值模進

第二樂段呈現出英雄式熱情、激烈與光明的性格，並於小提琴的伴奏型態中使用切分音節奏（見【譜例十一】），清楚呈現出佛羅倫斯坦的性格表徵²⁵。

【譜例十一】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章，第 39~41 小節：小提琴切分音節奏伴奏型態



進入第二主題（見【譜例十二】）後，A 小調轉移至關係大調 C 大調上；節奏部分，第二樂段的後半段不再如第一樂段一樣大量使用正拍與切分音，而是使用較多第二主題圓舞曲般輕鬆活潑的節奏（見【譜例十三】）；力度記號上，運用“sf”（sforzando）與“<”（accent），使得第二主題呈現明亮、熱情的氣息，象徵佛羅倫斯坦的出現。

【譜例十二】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章，第 35~39 小節：第二主題



²⁵ 林冠伶，《舒曼（大衛同盟舞曲集）之版本比較與詮釋》（台灣師範大學音樂系在職進修碩士班學位論文，2007）。16-22。林冠伶於此篇論文研究中指出，佛羅倫斯坦的性格於大調樂曲中會帶有幽默活潑、生氣蓬勃的氣息，小調時則是熱情、快速急躁且擁有強烈情感以及切分音節奏型態居多；音樂表現上則為快速、大跳、斷奏、具力度且切分音較多。

【譜例十三】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章，第 47~55

小節：第二主題後半段圓舞曲節奏型態



接著有如呼應佛羅倫斯坦先前的到來般，從 59 小節開始再次出現樂句 I（見【譜例十四】），並進入 vi 級和絃接回 A 小調，接著使用半音來回級進的不安定感，帶回在命運中掙扎般的第一主題；此處第一主題和聲轉變為 i 級進入附屬 V₇/V 和絃，營造出忐忑與緊張的感受，隨後即帶入發展部，開始在小提琴與鋼琴之間不斷應用動機、主題作模進與轉調，呈現出舒曼內心的努力與掙扎。

【譜例十四】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章，第 59~63

小節：再次出現的樂句 I

發展部一開始的第三樂段是運用第一主題作模進轉調，接著出現動機 I 的變形（見【譜例十五】），在發展部後半段的第四樂段中會取這個動機 I 變形作發展。

【譜例十五】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章，第 71~75

小節：動機 I 變形型態



接著於 75 小節出現由動機 III 組成的另一個句型—樂句 II (見【譜例十六】)，並於鋼琴與小提琴各演奏一次樂句 II 之後，隨即使用動機 III 作連續模進，接著再次展現出佛羅倫斯坦出現時的樂句 I，最後和聲停留在 87 小節的增三和絃上 (見【譜例十七】)，製造出懸而未決感後，進入一段全新素材的過渡段。

【譜例十六】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章，第 75~81

小節：動機 III—樂句 II



【譜例十七】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章，第 87

小節：懸而未決的增三和絃

88 小節至 95 小節，鋼琴與小提琴交替著奏出不同音高但同樣節奏的音型，以卡農的形式相互追逐著。小提琴用肯定的語調唱出旋律，如同佛羅倫斯坦正侃侃而談，而鋼琴使用十六分音符緊湊的伴奏型態以及半音級進，象徵舒曼的回話（見【譜例十八】），接著進入發展部的第四樂段。

【譜例十八】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章，第 88~95 小節：小提琴與鋼琴互相呼應的過渡段

第四樂段採用動機 I 的變形（見【譜例十五】），不斷的模進轉調穿梭於鋼琴與小提琴之間，尤如舒曼在對抗命運與病痛的努力與掙扎。最後經由增和絃帶回比一開始高八度的第一主題（此處和聲為 i 級到附屬 V_7/V 和絃，與進入發展部的時候相同），好似訴說著無法逃離這一切的最後吶喊（見【譜例十九】），並正式轉回 A 小調，進入再現部。

【譜例十九】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章，第 110~113

小節：高八度象徵舒曼內心吶喊的第一主題

Violin

Piano

再現部一開始小提琴依然奏出相同的第一主題旋律，但此時鋼琴在和聲上再次出現了變化，由原本的 i 級持續低音轉為進入充滿和諧感的 VI 級大和絃，象徵著短暫的安逸與幸福感，但隨後又立即轉為令人忐忑不安的 V/V₇ 和絃（見【譜例二十】），象徵著舒曼心中掙扎的回音與重新面對的決心。

【譜例二十】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章，第 114~118

小節：不同和聲的第一主題

Violin

Piano

Vln.

Pno.

Etwas zurueckhaltend *Im Tempo*

Etwas zurueckhaltend *Im Tempo*

i VI V7/V i

V7/V vii₄⁶/V V₅⁶

再現部大致上與呈示部的第五樂段相同，直至 149 小節開始的第六樂段才有了明顯的轉變，第二主題轉入 A 小調的平行調 A 大調，因此更加顯現出佛羅倫斯坦輝煌、光明與熱情的感受（見【譜例二十一】）。

【譜例二十一】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章，第 148~153 小節：A 大調第二主題

Violin

Piano

a: I V7/ii A: ii7 V7

接在第六樂段之後於 177 小節的過渡段轉回 A 小調，在這 12 小節的過渡段中，可以聽見鋼琴左右手來回級進的半音音型，在下方呼應著演奏動機 I 的小提琴（見【譜例二十二】），在此過渡段中不斷累積能量與情感，最後進入了狂風暴雨般的尾奏。

【譜例二十二】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章，第 177~188 小節：鋼琴級進的半音音型

Piano

從尾奏開始，鋼琴使用點綴性的和絃與八度旋律線條襯托小提琴快速的十六分音群，並從 193 小節開始由小提琴奏出動機 II 的旋律，搭配上鋼琴彈奏的動機 I 變形（見【譜例二十三】），其中附點音符的音型更加增添了舒曼在掙扎、努力時的感受，直到和聲停在充滿不安定感的 ii 級半減七和絃上，最後進入鋼琴與小提琴的 V_7 和 i 級和絃齊奏，結束在充滿英雄式的結尾。

【譜例二十三】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章，第 193~199 小節：小提琴動機 II 旋律，鋼琴動機 I 變形

The image displays two systems of musical notation for Violin and Piano. The first system covers measures 193 to 195, and the second system covers measures 195 to 199. The Violin part is written in a single staff, and the Piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (A minor), and the time signature is 3/4. The Violin part features a melodic line with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes. The Piano part provides accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *sf* (sforzando), and articulation marks like accents (^) and slurs. The final measure (199) shows a chord marked with an accent (^).

貳、第二樂章：尤瑟比烏斯與佛羅倫斯坦的性格特質

【表格三】舒曼《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第二樂章架構表

段落	小節數	調性
A	1-15	F Major
B	16-25	f minor
A	26-40	F Major
C	41-56	d minor
A'	57-74	F Major
小尾奏	75-79	F Major

第二樂章為輪旋曲式，由A、B、A、C、A'及小尾奏組成。本樂章從柔和的F大調開始，A段主要由第一與第二主題所構成，第一主題是輕鬆愉悅的大調式抒情旋律，其弱起拍開始的長樂句讓人感受到尤瑟比烏斯溫柔的個性。²⁶

整個A段以輕快柔和的弱起拍動機I（見【譜例二十四】）開始唱出第一主題（見【譜例二十五】），並無使用太多的節奏變化，因此流露出祥和、寧靜的感受，並在每一樂句結尾時使用漸慢（rit.）記號，非正拍音上使用重音記號。到樂句II結束時，和聲明顯做了改變，轉至vi級上的i級至V₇和絃（見【譜例二十六】），形成了強烈的半終止疑問句效果。

²⁶ 同前註。林冠伶研究的《舒曼（大衛同盟舞曲集）之版本比較與詮釋》論文中，提到尤瑟比烏斯的特性，在大調的樂曲中，會展現出輕鬆愉悅與柔順平和的感受，在小調樂曲中則是憂鬱且沉悶，在音樂表現上為抒情、級進、樂句長且速度較和緩。

【譜例二十四】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第二樂章，第 0-1

小節：動機 I



【譜例二十五】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第二樂章，第 0~3

小節：第一主題（尤瑟比烏斯）



【譜例二十六】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第二樂章，第 7~8

小節：第一主題—樂句 II 結尾和聲變化

接著進入節奏較為輕快調皮的第二主題（見【譜例二十七】），同時出現了動機 II（見【譜例二十八】）。在這短暫的四小節中，和聲上使用許多充滿緊張感的屬七或減七和絃解決至 I 級的和聲音響，好似佛羅倫斯坦在跟尤瑟比烏斯述說著他不同意的想法，並將重音位置移至後半拍上，與弱起拍的第一主題形成強烈對比感。在四個小節的第二主題結束後，馬上又回到第一主題的旋律，並帶入本樂章的 B 段。

【譜例二十七】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第二樂章，第 8~12

小節：第二主題（佛羅倫斯坦）

Violin

Piano

F : V7/vi vi vii6/ii ii V7 V⁵₆/V vii/vi V7/ii V7/V V7 I

【譜例二十八】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第二樂章，第 8~9

小節：動機 II

B 段進入平行調的 f 小調，節奏型態與 A 段相較之下沒那麼緊湊，使用的音符時值也較長，因此將整個樂句拉長許多，象徵尤瑟比烏斯內心憂鬱、孤寂的感受。使用的是第三主題（見【譜例二十九】），此主題為四個半小節，小提琴唱的是長樂句，而鋼琴則持續演奏著十六分音符帶動整個 B 段往前進的能量，除了在節奏時值上增加、樂句較長之外，和聲的使用也較中規中矩，除了借用降 A 大調和絃外，並無使用其他附屬和絃，加上使用小調的調性感受，可以清楚感受到尤瑟比烏斯孤獨且憂鬱的一面。

【譜例二十九】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第二樂章，第 16~25

小節：第三主題（尤瑟比烏斯的孤寂）

The image shows a musical score for Violin and Piano, measures 16-25. The score is in 2/4 time, A minor key. It features a Violin part and a Piano part. The tempo is marked 'Im Tempo'. The dynamics are 'pp' (pianissimo) for measures 16-20 and 'p' (piano) for measures 21-25. The Violin part has a melodic line with slurs and accents. The Piano part has a rhythmic accompaniment with slurs and accents.

經過 10 小節的 B 段後，再次拉回至 A 段悠揚的 F 大調第一主題，A 段結束後進入本樂章情緒最激昂的 C 段。此段為佛羅倫斯坦性格的再次展現，調性轉為 d 小調，速度稍為加快，節奏上使用動機 II 的節奏素材（見【譜例三十】），在重音的使用上一開始是轉移至正拍，但隨後從 45 小節開始又將重音放在弱拍（見【譜例三十一】），造成節奏強烈的不穩定感，更加顯現了其焦躁的情緒；讓樂曲橫向與縱向的織度上更為密集與豐富，鋼琴和聲增厚，小提琴旋律節奏也更為緊湊，讓人感受到激動的佛羅倫斯坦，最後和聲停在 V 級半終止上（見【譜例三十二】），漸弱並漸慢的以半拍三連音帶回 F 大調柔和悠揚的 A' 段。

【譜例三十】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第二樂章，第 41

小節：C 段中動機 II 的節奏素材



【譜例三十一】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第二樂章，第 41~48

小節：重音位置改變

【譜例三十二】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第二樂章，第 56~57

小節：C 段停在 V 級半終止，以三連音回到 A' 段

最後這次的 A' 段與先前稍有不同，除了進入 A' 段時在和絃上的使用為 ii 級一轉，也加入了附屬和絃的使用（見【譜例三十三】），使得整體和聲增加了更多的色彩；A' 段的樂句 II 中，和絃也與前兩次的 A 段不同，不再使用 vi 級上的 i 級到 V 級的半終止，而是使用 IV 級上的 V₇ 到 I 級的正格終止（見【譜例三十

四】)，這樣強烈的終止感，讓人覺得問題似乎得到了解決，也象徵著尤瑟比烏斯與佛羅倫斯坦終於在意見上達到共識。

【譜例三十三】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第二樂章，第 57

小節：附屬和絃的 A' 段

Violin

Piano

Erstes Tempo

p

Erstes Tempo

p

d : V F : I6 ii6 V_5^6/V V vii6/V

【譜例三十四】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第二樂章，第 64

小節：終止式改變的第一主題一樂句 II

Violin

Piano

fp

fp

V7 V7/IV IV

A'段的第二主題中，力度記號改為 *pp*，和聲上不再如 A 段使用許多強烈緊張進入解決的音響，而是改為停在一轉或二轉較無終止感的音響上，象徵著佛羅倫斯坦心情轉為平靜與接受（見【譜例三十五】）。在第二主題後，使用鋼琴連續模進七次、小提琴連續模進三次共十次的動機 I（見【譜例三十六】），好似在述說兩人對此看法的反應，最後在 V_7 半終止的引導下進入小尾奏。

【譜例三十五】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第二樂章，第 64~70 小節：A'段的第二主題（佛羅倫斯坦的平靜）

The musical score for Example 35 consists of two systems. The first system covers measures 64-70 and includes Violin and Piano parts. The Violin part features trills and a *pp* dynamic. The Piano part also has a *pp* dynamic. The second system covers measures 67-70 and includes Violin and Piano parts. The Violin part has a *dimin.* marking. The Piano part also has a *dimin.* marking. The harmonic analysis below the staves is as follows:

Violin: $F : IV$ vii_4^6 I_6 IV vii_4^6 V_2^4 vii_5^6 / ii Ger_5^6 / V

Piano: v_4^6 ii v_4^6 ii V_7 ii_2^4 ii

【譜例三十六】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第二樂章，第 68~72

小節：動機 I 的連續模進

The image displays two systems of musical notation for Violin and Piano. The first system covers measures 68 to 71, and the second system covers measures 72 to 75. The Violin part (labeled 'Violin' and 'Vln.') features a melodic line with a trill (tr) in measure 70 and a fortissimo piano (fp) dynamic marking in measure 71. The Piano part (labeled 'Piano' and 'Pno.') provides a rhythmic accompaniment with a fortissimo piano (fp) dynamic marking in measure 71. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4.

小尾奏一開始由鋼琴奏出動機 II，接著由小提琴接續在鋼琴後以卡農的方式跟隨鋼琴奏出相同的動機 II 與旋律節奏（見【譜例三十七】），最後進入和平寧靜的 I 級大三和絃，結束在 pp 的小提琴撥奏上。此處寧靜的感受與第三樂章強烈而狂暴的情感形成對比。

【譜例三十七】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第二樂章，第 75~76

小節：卡農式的動機 II

The image displays two systems of musical notation for Violin and Piano, covering measures 75 and 76. The Violin part (labeled 'Violin') begins in measure 75 with a fortissimo piano (pp) dynamic marking and a trill (tr) in measure 76. The Piano part (labeled 'Piano') also begins in measure 75 with a fortissimo piano (pp) dynamic marking and a trill (tr) in measure 76. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4.

參、第三樂章：佛羅倫斯坦、尤瑟比烏斯與舒曼的性 格特質

【表格四】舒曼《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第三樂章架構表

段落		小節數	調性
呈示部	第一樂段	1-24	a
	過渡段	25-29	a
	第二樂段	29-47	F
	過渡段	48-57	a
發展部	第三樂段	58-77	a→e
	第四樂段	78-101	E
	過渡段	101-116	e
再現部	第五樂段	117-140	a
	過渡段	141-145	a
	第六樂段	145-164	a→A
	過渡段	164-167	A
尾奏		168-213	a

第三樂章是奏鳴曲式，分為呈示部、發展部、再現部以及尾奏。呈式部分為兩個樂段，從 A 小調的第一樂段開始，以動機 I 作開展（見【譜例三十八】），首先由鋼琴奏出充滿緊張氛圍的十六分音符第一主題（見【譜例三十九】），小提琴以卡農的方式緊接在後奏出主題，營造出佛羅倫斯坦一絲興奮卻又焦慮不安、強烈追求的感受。本樂章在創作手法上使用幾乎不停歇的十六分音群貫穿全樂章，進入發展部、再現部與尾奏前的過渡段都是使用動機 I 作為主要的連結方式。

【譜例三十八】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第三樂章，第 0~1

小節：動機 I



【譜例三十九】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第三樂章，第 0~4

小節：第一主題



第一樂段結束後的四個半小節過渡段，由鋼琴與小提琴相互交錯彈奏三個小節的八度強音（見【譜例四十】），為準備進入的第二主題開場，並進入第二樂段。

【譜例四十】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第三樂章，第 25~29

小節：過渡段

進入第二樂段之後，調性轉至 F 大調上，象徵著佛羅倫斯坦看見了希望而喜悅的心情，並出現了強而有力的新動機—動機 II（見【譜例四十一】），弱起拍的八分音符動機搭配上小提琴奏出第二主題（見【譜例四十二】），使得力度對比明顯增加，給人佛羅倫斯坦自問自答的感受；此處鋼琴處於伴奏的地位，隨著小提琴旋律起伏給予強音的支持，並在旋律的後半拍演奏出對於小提琴旋律線的節奏回應，讓平順的線條加入了輕快的節奏感（見【譜例四十三】）。

【譜例四十一】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第三樂章，第 30~31 小節：動機 II

Violin

Piano

【譜例四十二】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第三樂章，第 29~33 小節：第二主題

Violin

【譜例四十三】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第三樂章，第 32~33

小節：鋼琴與小提琴的問答

Violin

Piano

從第 48 小節開始的過渡段是使用動機 I 作模進與發展，最後帶入兩句在 vi 級附屬和絃上的 V_7 和絃下行音階（見【譜例四十四】）銜接至 A 小調進入發展部。

【譜例四十四】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第三樂章，第 55~58

小節： V_7/vi 和絃下行音階

Violin

Piano

vi V_7/vi vi V_7/vi i

發展部開始的前六小節仍延續過渡段，先奏出動機 I，隨後接著兩句下行音階，並藉由這次使用的 V 級上的 V_7 和絃轉入 e 小調，緊接著即進入第三樂段第三主題（見【譜例四十五】）。

【譜例四十五】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第三樂章，第 61~63 小節： V_7/V 和絃下行音階

第三主題借用動機 II 的元素轉型成為動機 III（見【譜例四十六】），主題一開始即出現弱起拍切入的八分音符錘奏（martelé），先後由小提琴與鋼琴以卡農的方式接續著（見【譜例四十七】），搭配大跳音程與重音的使用，前後相接的主題象徵著佛羅倫斯坦內心交戰的過程，隨後第三主題持續降低切入的音高，直到進入轉換氣氛的 V 級附屬和絃上 vii 級減和絃，鋼琴才奏出新的伴奏型素材，使用三連音（見【譜例四十八】）帶入 E 大調色彩的第四樂段。

【譜例四十六】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第三樂章，第 63~64 小節：動機 III

【譜例四十七】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第三樂章，第 63~67

小節：第三主題

【譜例四十八】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第三樂章，第 76~87

小節：三連音的鋼琴伴奏型態

第四樂段為 E 大調，使用新的素材三連音作為鋼琴襯托小提琴主旋律的伴奏型態，此時小提琴也奏出新的第四主題（見【譜例四十九】），這個突然轉換的氣氛不禁讓人想起與佛羅倫斯坦相對的角色尤瑟比烏斯，柔和的情境與之前激烈緊張的感受形成強烈對比，好似尤瑟比烏斯正向佛羅倫斯坦提供放鬆與喘息的機會；鋼琴伴奏的部分，除了右手持續不斷的三連音，左手同時搭配著半音模進上行以及本樂章的動機 I（見【譜例五十】），象徵佛羅倫斯坦與尤瑟比烏斯正持續對話著。

【譜例四十九】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第三樂章，第 78~84

小節：第四主題

Violin

【譜例五十】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第三樂章，第 78~93

小節：佛羅倫斯坦與尤瑟比烏斯的對話

Violin

Piano

Vln.

Pno.

第四樂段最後在正格終止的引導下進入過渡段，並藉由 E 大調的 I 級共同和絃轉入 e 小調（見【譜例五十一】），在此過渡段中，使用的是在 e 小調上的第一主題，象徵佛羅倫斯坦逐漸平復與重拾戰鬥力，並使用樂句減值的方式，慢慢帶回再現部。

【譜例五十一】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第三樂章，第 101

小節：共同和絃轉入 e 小調

Violin

Piano

E: I₄⁶ V7 I e: i

再現部的第五樂段與第一樂段同樣為 A 小調，直到進入過渡段才有所轉變，此處是借用 C 大調的和絃，在鋼琴與小提琴間輪流奏出強而有力的八度和絃（見【譜例五十二】），接著進入第六樂段，先是在 A 小調上奏出一次第二主題，接著同樣使用 i 級的共同和絃轉入 A 大調（見【譜例五十三】），並持續使用鋼琴左右手交替彈奏的十六分音符及小提琴起伏的旋律製造出往前推進的動力，接入動機 I 組成的四小節過渡段後，進入本樂章的尾奏。

【譜例五十二】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第三樂章，第 141~145 小節：C 大調上的過渡段

Violin

Piano

【譜例五十三】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第三樂章，第 149

小節：共同和絃轉入 A 大調

V7 A: I

經過四小節的過渡段後，隨之迎來的是突然轉入的 A 小調，以及呼應第一樂章的第一主題（見【譜例五十四】），此時的鋼琴左手仍持續彈奏著 VI 級上的十六分音符持續低音 F，而右手則不時彈奏著第三樂章的動機 I，經過這八小節突然的轉折後，小提琴隨即加入鋼琴不斷持續的十六分音符，再次奏出本樂章第一主題，並逐漸將樂句長度減值，讓整個尾奏的情緒累積至第三主題出現。

【譜例五十四】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第三樂章，第 168~175 小節：呼應第一樂章的第一主題

此處的第三主題在演奏兩次之後，隨即將動機Ⅲ轉換為切分音的節奏型態（見【譜例五十五】），並加以模進發展，直到再次接回鋼琴以動機Ⅰ帶出小提琴演奏的三十二分音符第一主題，（見【譜例五十六】），並在這一連串四小節的上行動機Ⅰ後由鋼琴做下行琶音、小提琴奏出強烈*i*級和絃，結束這個充滿壓迫情緒的樂章。

【譜例五十五】《給鋼琴與小提琴的A小調奏鳴曲，作品105》第三樂章，第198~204小節：切分音節奏的動機Ⅲ

Musical score for Example 55, measures 198-204. The score is for Violin and Piano in 2/4 time. The Violin part features a melodic line with accents and dynamic markings of *sf*. The Piano part provides harmonic support with chords and moving bass lines, also marked with *sf*.

【譜例五十六】《給鋼琴與小提琴的A小調奏鳴曲，作品105》第三樂章，第206~209小節：小提琴演奏三十二分音符的第一主題

Musical score for Example 56, measures 206-209. The score is for Violin and Piano in 2/4 time. The Violin part features a 32nd-note theme starting at measure 206, with dynamic markings of *p* and *sf*, and a *cresc.* hairpin. The Piano part provides accompaniment with chords and moving bass lines, marked with *sf*.

第四章

樂曲演奏詮釋

第一節 風格詮釋探討

本曲《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》詮釋上較為特殊的地方，在於如何將三種不同個性明顯的區別出來：舒曼、佛羅倫斯坦以及尤瑟比烏斯；在樂曲中，舒曼呈現的是陰沉詭譎與神經質，佛羅倫斯坦則是明亮、正直及英雄式的感受，尤瑟比烏斯則較為沉穩內斂、深思熟慮，因此需要使用極大的對比性來表現不同性格的差異，方能深刻展現此作品的特別處。

在演奏代表舒曼個性的樂段時，會使用相同旋律但不同和聲進行（見【譜例五十七】），或是相同音程度數但不同調性色彩的樂句（見【譜例五十八】），這是創造其陰沉、詭譎的方式，因此在和聲進行以及調性色彩的變化上需要特別留意。

【譜例五十七】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章：舒曼
 性格—相同旋律不同和聲

第一樂章：第 1~2 小節

Violin

Piano

a : i

第一樂章：第 65~66 小節

Vln.

Pno.

a : i

V7/V

第一樂章：第 114~116 小節

Vln.

Pno.

a : i

VI

V7/V

i

【譜例五十八】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章：舒曼
性格—相同音程度數但不同調性

第一樂章：第 1~9 小節

1
a小調

5
F大調

第一樂章：第 11~16 小節

11
F大調

14
d小調

第一樂章：第 67~70 小節

67
d小調

另外在演奏舒曼個性的重音方式上，其力度與佛羅倫斯坦性格的重音方式是相異的：舒曼呈現的是隨著旋律高點而出現的重音，因此在演奏時需要多加考量旋律線條的起伏（見【譜例五十九】）。

【譜例五十九】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章，第 1~9

小節：舒曼性格出現時的重音方式

舒曼的主題

演奏代表佛羅倫斯坦性格的樂段時，較需注意力度強弱以及重音的使用；其重音大致上可分為兩種，一種為英雄式的展現（見【譜例六十】）：

【譜例六十】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一、三樂章：

佛羅倫斯坦英雄式的重音

第一樂章：第 88~89 小節

第三樂章：第 25~29 小節

另一種則是激動性格的表現（見【譜例六十一】）。除了節奏密度變高之外，不規則重音以及漸強記號也常用於營造其緊張興奮情緒的段落。

【譜例六十一】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第二、三樂章：

佛羅倫斯坦激動性格的重音

第二樂章：第 43~49 小節

Violin

Piano

Pno.

第三樂章：第 29~33 小節

Violin

Piano

第三樂章：第 61~63 小節

Musical score for Violin and Piano, measures 61-63. The score is in 2/4 time. The Violin part starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Piano part starts with a grand staff (treble and bass clefs) and the same key signature. The tempo is marked 60. The score includes dynamic markings: *cresc.* and *sf*. A red box highlights the final two measures (62-63) of the section.

第三樂章：第 198~205 小節

Musical score for Violin and Piano, measures 198-205. The score is in 2/4 time. The Violin part starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Piano part starts with a grand staff (treble and bass clefs) and the same key signature. The tempo is marked 198. The score includes dynamic markings: *sf*. A red box highlights the final two measures (204-205) of the section.



尤瑟比烏斯性格樂段的表現困難處，在於長樂句的旋律線條較多（見【譜例六十二】），因此在換弓的時候需要特別留意樂句的延續性以及弓速的掌握。

【譜例六十二】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第二樂章：尤瑟比烏斯性格的長樂句

第二樂章：第 1~8 小節

Violin

Violin

p *rit.* *fp*

5

rit.

第二樂章：第 16~25 小節

Violin

Violin

pp *Im Tempo*

16

21

p

第二節 鋼琴合作藝術

本曲在第一樂章中使用許多主題樂句與動機互相銜接的段落，因此與鋼琴演奏者在練習時，彼此銜接的樂句都需要特別注意。以下列出主題樂句有互相銜接的卡農式主題段落（見【譜例六十三】）：

【譜例六十三】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章：鋼琴與小提琴主題及樂句互相銜接的卡農式主題段落

第一主題：第 1~10 小節

The musical score is presented in three systems. The first system features a Violin part (treble clef) and a Piano part (grand staff). The Violin part begins with a *p* dynamic and a *sf* dynamic marking. The Piano part begins with a *p* dynamic and a *cresc.* marking. The second system shows the Violin part (treble clef) and the Piano part (grand staff). The Violin part begins with a *fp* dynamic marking. The Piano part continues with a *cresc.* marking. The third system shows the Violin part (treble clef) and the Piano part (grand staff). The Piano part continues with a *cresc.* marking. Red boxes highlight the first theme in the Violin part and the corresponding piano accompaniment in the Piano part across all three systems.

動機Ⅲ組成的樂句 I：第 75~81 小節

Violin

Piano

Vln.

Pno.

第一主題於發展部：第 96~103 小節

Violin

Piano

Vln.

Pno.

另一種動機之間的銜接，需要注意由鋼琴與小提琴互相銜接而成的樂句在音量變化與情緒堆疊上的處理方式（見【譜例六十四】）：

【譜例六十四】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第一樂章：鋼琴與小提琴動機之間的銜接

第一樂章：第 31~34 小節

Violin

Piano

Vln.

Pno.

第一樂章：第 51~53 小節

Violin

Piano

第一樂章：第 81~84 小節

The image displays a musical score for Violin and Piano, covering measures 81 to 84. The Violin part is written in a single staff, and the Piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The time signature is 6/8. The score includes dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *sfz* (sforzando). Red boxes highlight specific musical phrases: one in the Violin part at the end of measure 81, and another in the Piano part spanning measures 82 and 83. The background features a faint watermark of a university seal with the year 1955.

第二樂章為了營造出一問一答的感受，因此在速度上有較多的變化，加上來到樂句結尾時，舒曼讓鋼琴與小提琴演奏同一個音（見【譜例六十五】），這需要鋼琴與小提琴演奏者在樂句的處裡及想法上要先有同一個大方向，並彼此互相幫助協調速度，才不至於一起演奏但卻演奏出不同的感覺。另外在本樂章中也有使用部分前後互相回應的樂句（見【譜例六十六】）。

【譜例六十五】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第二樂章：鋼琴與小提琴演奏同音的段落

第二樂章：第 0~3 小節

Violin

Piano

p

rit.

fp

Im Ten

第二樂章：第 7~8 小節

Violin

Piano

p

rit.

fp

Im Tempo

第二樂章：第 14~15 小節

Violin

Piano

p

rit.

fp

Im Tempo

第二樂章：第 23~25 小節

Violin

Piano

23

23

p

p

第二樂章：第 47~48 小節

Violin

Piano

47

47

第二樂章：第 73~74 小節

Violin

Piano

73

73

fp

fp

【譜例六十六】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第二樂章：前後
互相回應的樂句

第二樂章：第 3~4 小節

Musical score for Violin and Piano, measures 3-4. The score is in 2/4 time and A minor. The Violin part starts with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) on measure 3, followed by a half note (C5) on measure 4. The Piano part starts with a triplet of eighth notes (C4, D4, E4) on measure 3, followed by a half note (F4) on measure 4. The tempo marking is *Im Tempo* and the dynamic marking is *fp*. Red boxes highlight the corresponding phrases in both parts: the first box covers measures 3-4 of both parts, and the second box covers measures 3-4 of both parts, showing the mirrored structure.

第二樂章：第 11~12 小節

Musical score for Violin and Piano, measures 11-12. The score is in 2/4 time and A minor. The Violin part starts with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) on measure 11, followed by a half note (C5) on measure 12. The Piano part starts with a triplet of eighth notes (C4, D4, E4) on measure 11, followed by a half note (F4) on measure 12. The tempo marking is *Im Tempo* and the dynamic marking is *fp*. Red boxes highlight the corresponding phrases in both parts: the first box covers measures 11-12 of both parts, and the second box covers measures 11-12 of both parts, showing the mirrored structure.

第二樂章：第 75~77 小節

The image displays a musical score for Violin and Piano, covering measures 75 to 77. The score is in 2/4 time with a key signature of one flat. Measures 75 and 76 are highlighted with red boxes and dashed lines. The Violin part has a trill (tr) and piano (pp) dynamic. The Piano part has a trill (tr) and piano (pp) dynamic. Measure 77 shows a pizzicato (pizz.) instruction for the Violin.

第三樂章在斷奏的音色使用上要注意，在卡農式銜接的第一主題的起頭音及最後的八分音符斷奏，鋼琴與小提琴都需特別注意演奏時的長度不能過長，以免造成在樂句之間銜接時節奏感的破壞（見【譜例六十七】）。

【譜例六十七】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第三樂章：不能過長的八分音符斷奏

第三樂章：第 0~2 小節

Violin

Piano

p

p

第三樂章：第 13~17 小節

Violin

Piano

p

1955

第三樂章：第 48~55 小節

Violin

Piano

53

Vln.

Pno.

p

cresc.

cresc.

p

sf

sf

sf

另外在卡農式的主題互相銜接時，要特別注意旋律的延續以及主題的呈現（見【譜例六十八】）。

【譜例六十八】《給鋼琴與小提琴的 A 小調奏鳴曲，作品 105》第三樂章：互相銜接的卡農式主題

第三樂章：第 63~67 小節

Violin

Piano

63

f

sf

f

分析演奏三個不同的個性後，筆者發覺舒曼個性出現時，需要特別注意和聲進行及調性色彩的變化，在重音的演奏上也需多加以橫向的旋律線條下去考量，因為這都是創造其陰沉、詭譎的方式；演奏佛羅倫斯坦性格的段落時，其重音較以垂直的方向下去詮釋，並區分為英雄式與激動性格兩種不同的表現方式，而這些不規則重音、漸強記號的使用與速度節奏密度的轉變，都是營造其緊張興奮情緒的方式；演奏尤瑟比烏斯的性格段落時，需要注意長樂句的延續性，以避免將音樂演奏的過於單調或是無法展現其溫柔內斂的性格。

性格間的對話藉由卡農式的主題動機銜接及情緒的堆疊，幾乎不曾間斷的在鋼琴與小提琴之間交替著，在第一樂章之中，演奏者需要注意銜接時的音量變化與情緒堆疊的處理；第二樂章則是在速度上互相幫助協調，才能完整的營造出一問一答的感受；第三樂章則是在銜接斷奏音色上要特別注意，以避免過長的斷奏造成銜接樂句間節奏感的破壞，並需特別注意卡農式旋律的延續及主題的呈現。

第五章

結語

舒曼是一個心思細膩且相當敏感的人，生活、愛情、身體病痛與周遭的事物總是深深地影響他的創作，除此之外，舒曼對於文學的感受力亦相當出色，思想上深受尚·保羅與霍夫曼影響，尤其尚·保羅創作中常出現的雙重人格亦對舒曼音樂的創作有相當的啟發，使其於 1831 年塑造出兩個不同的性格，一個是佛羅倫斯坦，另一個則為尤瑟比烏斯，代表不同性格的角色與觀點來述說他對音樂的看法與見解。

舒曼不願輕易讓人摸透，因此不會直接表達出真實的自己與真實的想法，在這樣的狀態下，使自己成為極度壓抑的人，所以他透過不同性格間的交流與互動來展現心中真正的期望；期待有人可以帶領他走出痛苦迎向光明，這就是佛羅倫斯坦存在的原因，盼望著活在想像中成熟穩重且深思熟慮的人物有實現的可能，這就是尤瑟比烏斯；然而舒曼每次回歸現實中時，卻只能感覺到身處於痛苦中的自己。

本曲為舒曼創作晚期的作品，此時舒曼深受病痛所苦，因此曲中充滿了焦躁不安、灰暗痛苦的情緒。曲中呈現著舒曼的三個面向，舒曼本身呈現的是陰沉詭譎與神經質，佛羅倫斯坦是明亮、正直及英雄式的感受，尤瑟比烏斯則較為沉穩內斂、深思熟慮；舒曼使用了相當不同的寫作手法來呈現三者的差異性，因此在演奏時需要使用極大的對比性來表現不同性格的特色。

在樂曲分析中，我們可以發覺舒曼在展現自己的性格時經常藉由卡農式相

互追逐的手法營造緊張壓迫的氣氛，並會在一問一答的樂句之間尋找自己真正渴望的解答；在刻劃佛羅倫斯坦英雄式的性格上，舒曼會使用大量十六分音符與切分音、短小互相銜接的動機、強調式的力度記號、和絃齊奏以及快速的樂曲速度；尤瑟比烏斯出現時，則是使用時值較長的節奏及樂句、富有情感和抒情性格的主題與緩慢平和的樂曲速度來表達其溫柔與深思熟慮的性格。

經過對本曲的分析與研究，筆者推論舒曼是個極度壓抑的人，他創造出佛羅倫斯坦與尤瑟比烏斯來為他抒發自己無法發洩的情緒及欲表達的情感，並在作品中藉由這兩個極端對立的角色，讓自己在美好的想像中成為能爭取一切的英雄，亦可成為成熟溫柔又深思熟慮的人。



參考書目

中文書目

林公欽。《舒曼鋼琴曲集》。台北：四章堂文化事業有限公司，2005。

林勝儀譯（音樂之友社編），〈舒曼〉，第二十三冊。《作曲家別名曲解說珍藏版》。
音樂之友社。日本：音樂之友社，2006。

邵義強編，〈浪漫派樂曲賞析（二）〉，第二冊。《古典音樂400年》。台北：錦繡出版社，1999。

高士彥主編。《小提琴家詞典》。台北：世界文物，2001。

陳玉芸。《舒曼—鋼琴代表作之研究》。台北：全音樂譜出版社，2005。

張海燕譯（彼得·奧斯華（Ostwald, Peter F.）著）。《魔鬼的顫音—舒曼的一生（Schumann: Music and Madness）》。台北：高談文化，2006。

許鐘榮，〈浪漫派的旗手〉，第四冊。《古典音樂400年》。台北：錦繡出版社，1999。

貓頭鷹編譯組譯（安默兒（Ammer, Christine）著）。《音樂辭典》。台北：貓頭鷹出版社，2004。

西文書目

Abraham, Gerald. *Schumann: a Symposium*. Oxford: Greenwood Press, 1977.

Chissell, Joan. *Schumann: The Master Musicians Series*. London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1977.

Daverio, John. *Robert Schumann: Herald of a "New Poetic Age"*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

Hefling, Stephen E.. *Nineteenth-Century: Chamber Music*. New York: Schirmer Books, 1988.

Walker, Alan and Cooper, Frank. *Robert Schumann: The Man & His Music*. London: Barrie & Jenkins Ltd.,1972.

期刊

閔妮。「舒曼—最具代表性的浪漫派作曲家」《都市家教：下半月》第1期（民國99年）：頁數106、108。

李正堯。「淺談克拉拉·舒曼」《國教新知》第55卷第2期（民國97年）：頁數79-85。

孫家聰。「浪漫的音樂詩人—舒曼」。《MUZIK 古典樂刊》第39期（民國99年）：頁數80-93。

論文

林冠伶。《舒曼“大衛同盟舞曲集”之版本比較與詮釋》（台灣師範大學音樂系在職進修碩士班學位論文，2007）。

陳韋琳。《舒曼“C大調幻想曲，作品十七之詮釋報告”》（國立台灣師範大學音樂學系碩士班學位論文，2004）。

樂譜

Schumann, Robert. *Sonata for Piano and Violin in A Minor, Op.105*. München: G. Henle Verlag,1994.

中文網路資料

《新音樂雜誌：Schumann》。奇摩無名小站。

<http://www.wretch.cc/blog/pianohsiang/16137269> (資料取得日期 2012/09/20)。

國立台灣大學。《辭條：舒曼 (Robert Schumann, 1810-1856)》。全人教育百寶箱。

<http://hep.ccic.ntnu.edu.tw/browse2.php?s=730> (資料取得日期 2012/09/20)。

曾智寧。《第十三集主題：樂評作曲家「舒曼」》。廣達音樂餐和節目。

<http://www.quanta-edu.org/upfiles/quanta/quanta-music/quantamusicCplay-13.htm> (資料取得日期 2012/09/20)。

愛樂電台。《愛樂充電站—作曲家：舒曼 (Robert Schumann, 1810-1856)》。愛樂電台。http://www.e-classical.com.tw/headline_detail.cfm?id=1796, (資料取得日期 2012/09/20)。

西文網路資料

Midori. "*Robert Schumann: Sonata in A Minor, Op. 105*". Midori Music Note.

<http://www.gotomidori.com/english/musicnote-200302/musicnote-14schumann.html>. (accessed October 10, 2012).

Tunghai University
Department of Music

Presents

Fang-Yu Hsu, violin
 Jou-Ching Huang, piano
 許芳瑜，小提琴
 黃柔菁，鋼琴

In

Graduate Violin Recital II

December 29, 2012

Recital Hall

2:00 p.m.

§ Program §

Sonata for Piano and Violin in G Major, Op. 30, No. 3

L. v. Beethoven

Allegro assai
 Tempo di Minuetto
 Allegro vivace

Four Pieces for Violin and Piano

Q. Porter

Pastorale
 Scherzando
 Melody
 Rondo

§ Intermission §

Sonata for Piano and Violin in A Minor, Op. 105

R. Schumann

Mit Leidenschaftlichem Ausdruck
 Allegretto
 Lebhaft

Rondino on a theme by Beethoven

F. Kreisler

Slavonic Dance in E minor, Op.46, No.2

A. Dvořák (trans. by F. Kreisler)

Danse Espagnole, from “La Vida Breve”

M. de Falla (trans. by F. Kreisler)

This recital is in partial fulfillment for the degree of Master of Arts in Music.

Student of Dr. Ming-Shi Du.