

國立交通大學

音樂研究所

碩士論文

呂佳芳鋼琴演奏會

含輔助文件

舒曼阿貝格變奏曲作品一之分析與演奏詮釋

CHIA-FANG LU PIANO RECITAL

WITH A SUPPORTING PAPER :

AN ANALYSIS AND INTERPRETATION OF SCHUMANN'S
ABEGG VARIATIONS, OP. 1

研究生：呂佳芳

演奏指導教授：蔣茉莉

輔助文件指導教授：蔣茉莉

中華民國九十九年六月

呂佳芳鋼琴演奏會

含輔助文件

舒曼阿貝格變奏曲作品一之分析與演奏詮釋

CHIA-FANG LU PIANO RECITAL

WITH A SUPPORTING PAPER :

AN ANALYSIS AND INTERPRETATION OF SCHUMANN'S
ABEGG VARIATIONS, OP. 1

研究生：呂佳芳 STUDENT: CHIA-FANG LU

演奏指導教授：蔣茉莉 PERFORMANCE ADVISOR: MOLI CHIANG

輔助文件指導教授：蔣茉莉 SUPPORTING PAPER ADVISOR: MOLI CHIANG

國立交通大學

音樂研究所

碩士論文

A THESIS SUBMITTED TO
THE INSTITUTE OF MUSIC
COLLEGE OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES
NATIONAL CHIAO TUNG UNIVERSITY
IN PARTIAL FULFILLMENT OF
THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF
MASTER OF MUSIC
(PIANO PERFORMANCE)

HSINCHU, TAIWAN

JUNE, 2010

中華民國九十九年六月

呂佳芳鋼琴獨奏會

研究生：呂佳芳

演奏指導教授：蔣茉莉博士
輔助文件指導教授：蔣茉莉博士

演奏會曲目

海頓：F 大調鋼琴奏鳴曲，作品二十三
普羅高菲夫：第七號鋼琴奏鳴曲
舒曼：散曲集，第一首與第七首
舒曼：阿貝格變奏曲，作品一
德布西：第一冊前奏曲，第十首與第十二首
德布西：快樂島

上列曲目已於西元 2010 年四月十六日下午四點在國立交通大學演奏廳演出，該場演奏會錄音 CDs 將附錄於本文。

輔助文件：舒曼阿貝格變奏曲作品一之分析與演奏詮釋



輔助文件摘要

本文以《阿貝格變奏曲》為觀察對象，第一章介紹舒曼創作此曲時的理念與手法；第二章詳細分析其音樂的結構與段落的设计，以和聲、旋律、節奏、音樂織度四大方向分析此曲音樂內容的編制；第三章則為本文最重要的部份，以舒曼為了強調貫穿全曲的音樂素材而使用的術語及符號，提出筆者自身彈奏時的詮釋想法。

關鍵字：舒曼，變奏曲

Chia-Fang Lu Piano Recital

Student: Chia-Fang Lu

Advisor: Moli Chiang

Supporting Paper Advisor: Moli Chiang

Recital Program

F. J. Haydn: Piano Sonata in F Major, No. 38, Hob. XVI 23

S. Prokofiev: Piano Sonata, No. 7

R. Schumann: Novelletten, Op. 21, No. 1; 7

R. Schumann: Abegg Variations, Op. 1

C. Debussy: Prelude, Book I, No. 10; 12

C. Debussy: L'isle Joyeuse

The program above was performed on Friday, April 12, 2010, 4:00 pm in the Recital Hall of the National Chiao Tung University. The recording CDs of the recital are appended on this paper.

Supporting Paper: An Analysis and Interpretation of Schumann's Abegg Variations, op. 1

Paper Abstract

This essay on Schumann's Abegg Variations op.1 will have its focus in the first two chapters on the composer's musical thoughts and the understanding of his stylistic writing. Schumann's presentation of the variation from and his musical idioms in harmony, melody and rhythm are also parts of the discussion. In the last chapter of this essay, I will also include my interpretative inputs on performing this master work.

Key Word: Schumann, Variations

誌謝

回顧這三年來的學習歷程，我對鋼琴有了更敏銳的感受、對音樂有了更成熟的想法，三年充實的研究生涯讓我思緒成長，更確立了我對音樂的熱愛。

感謝對我影響極為深遠的指導教授——蔣茉莉教授，您不僅給予細心的專業鋼琴指導，讓我的琴藝在這三年突飛猛進；也不時教導我做學問的道理，引導我完成這三年的研讀。謝謝您在每一堂的個別課中，教我如何傾聽鋼琴的聲音，並耐心帶我作出不一樣的音色；陪我研究旋律線條的建構，教我以豐富的情感唱出更美的音樂。

感謝系所許多教授在音樂上給予我意見與啟發，謝謝辛幸純老師在室內樂課程中，給予我彈奏上的悉心建議；謝謝董昭民老師的即興課程，讓我破除對音樂封閉的思想，認識並接觸新音樂；謝謝洪億津老師、楊聰賢老師於音樂分析與理論方面的訓練；感謝金立群教授在課堂上對於論文寫作的講解。

感謝身邊的朋友們在這三年的過程中不時給我支持，首先感謝我的得力助手——王雨潔同學與陳映如同學，謝謝你們幫我修改論文的一字一句，讓我對音樂的想法能透徹地由文字表達；感謝古必任同學在我無助的時候給予力量；謝謝所有同班的同學與許多好朋友們在我失落時給予安慰，陪我面對一次次的考驗。

最後，感謝我摯愛的家人無私的支持與鼓勵，陪伴著我走過這段充實又顛簸的學習歷程。

佳芳 2010年7月

目錄

前言	1
第一章 《阿貝格變奏曲》之創作背景	2
第一節 簡介	2
第二節 舒曼的音樂創作特色	4
第三節 舒曼對於變奏曲式的創作理念	11
第二章 《阿貝格變奏曲》之分析	16
第一節 段落設計	16
第二節 單一變奏的分析	17
第三章 演奏詮釋探討	32
第一節 如何突顯貫穿全曲的音樂素材？	32
第二節 彈性速度的掌控與詮釋	44
第三節 如何將此曲不同性格的變奏一氣呵成？	46
結語	50
參考文獻	51

前言

古典與浪漫風潮交替的十九世紀初期，音樂的發展因當時自由與幻想的概念崛起而引伸出新的風格。本文所要論述的《阿貝格變奏曲》，為舒曼二十歲時發表的首部鋼琴作品，此作品將他本身創新的音樂想法，以多采多姿的變奏手法呈現，雖然未臻成熟，但每個變奏仍展現出豐富獨特的樣貌。

《阿貝格變奏曲》在舒曼的創作生涯中，具承先啟後的重要地位，不僅讓舒曼決心創作更多優秀的作品，也為其獨特的創作手法築下根基。此曲乃是由五個音組成的動機，以相似的手法裝飾變奏的旋律，筆者在此論文中，將觀察變奏間獨特的內涵與音樂整體的豐富性，探討此曲是如何由簡單的音樂素材發展而成。

本文從演奏者的角度分析探討《阿貝格變奏曲》，第一章介紹舒曼創作此曲時的理念與手法，其音樂理念主要來自於廣泛接觸浪漫文學作品，而展現的創作手法有些來自於前作曲家的風格模仿，但大多來自舒曼對於音樂素材的獨特嘗試；第二章詳細分析其音樂的結構與段落的设计，以和聲、旋律、節奏、音樂織度四大方向分析此曲音樂內容的編制；第三章則為本文最重要的部份，以舒曼為了強調貫穿全曲的音樂素材而使用的術語及符號，提出筆者自身彈奏時的詮釋想法，並給予彈性速度的掌控與建議，將《阿貝格變奏曲》的整體性及段落間的相異性，一氣呵成地展現。

第一章、阿貝格變奏曲之創作背景

第一節、簡介

《阿貝格變奏曲》完成於西元 1830 年，這時正是舒曼決定放棄修習法律，轉而拜鋼琴教師威克先生（Friedrich Wieck, 1785-1873）為師，接受其作曲及鋼琴的專業指導。此曲是舒曼在創作初期寫了許多作品後，首次覺得滿意且決定公開的作品，所以次年即以法文「Thème sur le nom Abegg varié pour le pianoforte, op. 1」之名出版。而《阿貝格變奏曲》不管是主題或變奏，都是以展現演奏技術為目標所創作，簡單優美的旋律線條滿足了公眾的需求，所以相當適合在舞臺上表現。

舒曼編寫《阿貝格變奏曲》的動機時，不採取當時變奏曲式常擷取歌劇樂段作為主題的慣例，而是將拼成名字的字母（A-B-E-G-G），以德國的音樂系統改成音名（La-Si^b-Mi-Sol-Sol）（譜例一）。此做法其實並不是由舒曼所獨創，巴洛克時期的巴赫（J. S. Bach, 1685-1750）在作品《賦格的藝術》（*Art of Fugue*）中即以自己的名字（B-A-C-H）作為導奏的靈感。此舉讓舒曼得以將他熱愛的文學與音樂結合，動機自文字轉化成音符，而音符組成的旋律線條如語言般向外界表達情感。

譜例一



阿貝格（Abegg）此名源自於舒曼在曼海姆（Mannheim）的一場舞會中，認識了一位名為阿貝格（Meta Abegg）的女士。舒曼曾為此提到，引用此名為動機並不是因為思念及愛慕，而是因為她的名字擁有發展出音樂的可能性。而舒曼最後將此曲題獻給名字隱射了樂曲標題的葆琳（Pauline von Abegg）女士。

《阿貝格變奏曲》由主題及三個變奏、一個如歌似的（Cantabile）樂段及終曲所組成。主題以華爾茲的風格展現，三個變奏在遵循自古承襲的變奏曲式架構下，藉由舒曼在鋼琴作品中常用的素材作為旋律變奏的依據，亦集結了他獨特的創作的手法形成變奏間的風格轉換。全曲在三個變奏後告一段落，如歌似

（Cantabile）的樂段主要模仿同時期蕭邦（F. F. Chopin, 1810-1849）華麗炫技的風格，大量裝飾旋律的即興手法也可看到舒曼受當時歌劇發展的影響，因此筆者認為此樂段為連結前三個變奏及終曲的間奏樂段。最後，舒曼採取浪漫早期漸盛行的幻想曲風，結合前面幾個變奏所使用的音樂素材，完成了具有統整性的終曲。

《阿貝格變奏曲》的段落間沒有過於誇張的情緒起伏，也沒有太多不協和音程的嘗試，是舒曼所有鋼琴作品中較墨守成規的一首。此變奏曲的結構編排可感受到舒曼還未成熟的作曲手法仍受傳統框架的束縛，卻也顯示浪漫時期的幻想即興風格已深深影響舒曼往後的創作理念。

此作品的問世，使舒曼受到當時樂界的肯定，因而奠定了他創作的信心，更給了他嘗試新音樂素材的勇氣，讓舒曼決定了將自己的一生奉獻給音樂為目標，開啟其無止境的創作靈感。

第二節、舒曼的音樂創作特色

舒曼音樂的獨特性來自其受文學影響的人格特質，以及豐富的創作手法。其創作理念承襲浪漫時期的音樂風格－音樂自長期固定的規格中解放，藉由音符將自我情緒勇敢表達，使旋律富於幻想且自由¹－讓他因接觸文學而產生的性格特質，藉由旋律、和聲、節奏、織度的獨特處理方式，在作品中自然流露，為《阿貝格變奏曲》增添繽紛的變奏花樣。

一、文學對舒曼性格與其創作特質的影響

舒曼極端的人格特質，為他的創作增添戲劇性，其作品常藉由調性的快速轉換與速度的頻繁變化，讓人感覺到段落間突兀的對比與驟變的情緒，正突顯出舒曼時而激動狂放，時而含蓄內斂的雙重性格。

影響舒曼此雙重性格最深的文學作品，是湘·保羅（Jean Paul Richter）的小說《妄自尊大的時期》（*Flegeljahre*），作者藉著「瓦特（Walt）」和「伍特（Vult）」一對雙胞兄弟的迥異個性，塑造出「現實」與「幻想」兩種相異的人性理念，²此舉影響了當時舒曼的想法，使他在《新音樂期刊》問世時，以筆名「佛洛斯坦」（Florestan）和「歐賽必斯」（Eusebius）兩位分別代表積極與消極的虛擬人物，針對當時音樂提出兩種極端的評論。也因為他常以兩種不同的角度思考，故導致日後的精神分裂情況漸趨嚴重。

如果我們說浪漫文學的創作靈感來自於豐富的幻想，那麼舒曼的音樂即來自於生活所產生的音符聯想，其作品中湧現的旋律，有時來自於情感的宣洩，有時描繪特定或虛構的人事物。《阿貝格變奏曲》的動機即來自於現實生活中的人名，

¹陳玉芸，《舒曼鋼琴代表作之研究》，全音樂譜出版社，民國 86 年，頁 16。

²陳玉芸，《舒曼鋼琴代表作之研究》，全音樂譜出版社，民國 86 年。頁 15。

其段落的安排以四小節為樂句最小單位，正如同文學詩作的韻律常由偶數段落組成。這種由浪漫文學所影響的創作特色，不僅昇華舒曼內在的樂念，也藉由其創作手法展現於外在聽覺上。

二、舒曼在此曲所使用的創作手法

舒曼獨特的手法將其豐富的樂念對外展現，筆者分別以旋律、節奏、和聲、音樂織度四大方向，列舉出《阿貝格變奏曲》中獨特的創作手法。

1. 旋律

(1) 旋律線偏愛從弱拍開始：

如變奏一的第一小節



(2) 常以多次同樣的音型模進使氣氛累積至高潮：

如終曲的第十二小節



(3) 常模仿巴哈多聲部對位的手法：

如變奏二的第八小節起



(4) 半音大量地使用，使之具有情緒擴張的效果：

如《阿貝格變奏曲》變奏一的第五小節



(5) 使用倚音來點綴簡單的主旋律：

如《阿貝格變奏曲》主題



(6) 使用和弦分解音組織成旋律線：

如《阿貝格變奏曲》變奏一第八小節起的高聲部旋律



(7) 將裝飾音給予時值組織成旋律線：

如《阿貝格變奏曲》cantabile 樂段的第十九小節



2. 節奏

節奏讓旋律擁有生命力，是音樂表達瞬間起伏最直接的手法，如同馬歇爾曾

在其著作中提及：「在舒曼內心深處，常會出現些無法抗拒的瞬間意念，豐富靈感、千變萬化……」。³舒曼喜愛嘗試變化多端的節奏素材，其作品中能看到新穎的節奏素材與重音記號的交錯運用，筆者即以《阿貝格變奏曲》為例，介紹舒曼常用的節奏特色：

(1) 經常安排不規則的重音及切分節奏：

如變奏一的第二十三小節



(2) 重音特別在弱拍的落下，造成切分的感覺，製造出另一種搖擺的韻味：

如終曲第六十三小節的低聲部



(3) 旋律與伴奏線條相互交錯成為互補節奏：

如終曲第十二小節的低聲部



(4) 旋律與伴奏以不等分的節奏同時間結合，呈現舒曼在現實與幻想間的衝突感：

³ Marcel Beaufils, *Shumann* (Paris: Editions Rieder).

如 Cantabile 樂段的第八小節



(5) 舒曼常將音樂以大樂段的整體性或和聲走向來進行，樂句的劃分常不顧小節線的分隔：

如終曲的第四十九小節起



三、和聲

舒曼的和聲運用有時使用簡單純樸的古典和聲，有時嘗試創新的不諧和音響效果。我們可以說“舒曼和聲”的主要特性，是必須達到和聲的擴展及調性的模糊，才符合其對和聲的理想。

尼曼 (Alfred Nieman, 1914-1997) 曾對舒曼的作曲手法做了以下的描述：「一個作曲的秘密，在於和聲律動上的多變化，寬廣的樂句橫跨小節線，快速變化的掛留音與不諧和音交替著，造成聽覺上的刺激，似乎不被人注意同音異名的改變而持續流動，這也是舒伯特喜歡使用的手法之一。」⁴ 舒曼對和聲的重視，在《新音樂期刊》中也有提及，他以「佛洛斯坦」為筆名寫道：「音樂就好像西洋棋，

⁴ “One of its secrets lies in the variety of its harmonic rhythm, which traces larges spans across the bar lines, alternating with quick changes. Suspensions and dissonances, too, stimulate the ear in a seemingly reckless flow of enharmonic changes that Schubert would have loved.” Alfred Nieman, 255.

旋律就是皇后，擁有很大的權利；和聲就是國王，決定遊戲的輸贏」。⁵

以下則列舉舒曼豐富和聲的手法：

(1) 樂段結束避免完全終止：

如 *cantabile* 樂段的最後一小節



(2) 變化和弦的運用帶來調性的擴張：

如終曲第三十小節的「義大利增六和弦」



(3) 舒曼常藉由持續低音來組成漂浮不定的和聲進行，在不諧和音的級進下使橫向線條綿延不斷的發展：

如終曲的第一小節起



⁵ “music resembles chess. The queen (melody) has the great power, but the king (harmony) decides the game.” Robert Schumann. “Aphorisms” on *Music and Musicians*. Konrad Wolff, ed. translated by Paul Rosenfeld. (New York: Pantheon Book Inc., 1964), 40.

四、音樂織度

凱薩琳·阿伯辛 (Kathryn Obshain) 提出：「舒曼最佳的鋼琴小品中，我們發現有趣的雷同，時常發現不尋常的織度—每一隻手有四到五個音組成和弦，甚至有兩倍的音符在另一隻手，…，因為不斷地出現在鋼琴作品中，因此令人聯想到管弦樂的色彩。」⁶

史學家羅奈爾德·泰勒 (Ronald Taylor) 也曾提到：「舒曼鋼琴音樂稠密的織度，像是需要連續彈奏厚實和弦的技巧，從此音域跳到另一個音域，總之，他緊迫地挑戰兩手的極限，…這不禁讓人思考舒曼在聽學的尋求，是以管弦樂的角度來考量。」⁷

舒曼在寬廣的音域內使用多聲部的旋律編排，正顯示其以鋼琴達到交響化的意圖，這樣的意圖呈現在樂譜上，讓我們在比較同時期其他作曲家的作品時，更具有獨特的辨識度。

以《阿貝格變奏曲》Cantabile 樂段的第一小節為例，聲部間的安排如同讓五種樂器同時間合奏。(譜例二)

譜例二

⁶ “An interesting parallel may be found in the piano works, generally conceded to be Schumann’s finest compositions. How often one finds an unusually thick texture, with four- and five-note chords in each hand, frequently duplicating the notes of one hand in another..., over and over in the piano works there are suggestions of orchestral color...” Kathryn Obshain. “Schumann as Symphonist” *The American Teacher*, Vol. 23, no. 6 (July, 1974), 31.

⁷ “The persistent thickness of texture of Schumann’s piano music, like the technical demands it makes in its successions of massive chords, its full-blooded leaps from one register to another, in short, the sense that it is pressing toward the limits of what two hands can encompass, ... this tempts one to think that Schumann hears such music in terms of full orchestral sound.” Ronald Taylor, 2006.

第三節、舒曼對於變奏曲式的創作理念

變奏曲式在音樂史上是很常見的曲種，隨著時代的變遷，作曲家運用此曲式的手法各有不同，而舒曼以此曲式所譜寫的《阿貝格變奏曲》，承襲著前作曲家主題與變奏的發展技巧，也延伸出自己獨特的變奏手法。此節首先介紹變奏曲式在浪漫時期前後的變革，再統整出舒曼於此曲中，靈活運用動機素材來發展變奏的手法，初步了解《阿貝格變奏曲》的創作型態。

一、變奏曲式的演變

變奏曲式是一種將主題透過多種手法修飾，再多次呈現的曲式，在器樂作品的曲式種類中具重要的地位。隨著各個樂派風格的傳承，主題與變奏間的變化手法越來越複雜且多樣。

變奏曲式發展至古典時期後期，漸漸可看到自由且即興的風格。代表性作曲家之一——貝多芬 (L. V. Beethoven, 1770-1827) 處於古典與浪漫風格交替的時代，多以當時流行的歌劇詠嘆調或歌曲為動機的靈感。他的變奏手法多以即興的方式開展變化旋律的樂思，在原主題與變奏間展現不同的性格與情緒，並強調主題動機的無限發展，及變奏間情感對比的戲劇化表現，是具引導浪漫風格創作的作曲家。其著名的變奏曲作品有迪亞貝里變奏曲 (*Diabelli Variations*) 及英雄變奏曲 (*15 Variations and Fugue “Eroica”*)。

浪漫時期的音樂因和聲概念的拓展，使得創作跳脫傳統的束縛；幻想風格崛起，使樂段間的情緒轉折也成為變奏需達到的目標。變奏曲曲式在此時的發展以「旋律輪廓變奏曲」(Melodic-outline Variation)⁸與「幻想變奏曲」(Fantasy

⁸ 主題的旋律主要音符與和聲等架構不變，經由潤飾與裝飾的變化來變奏，此種變奏類型的特色

Variation)⁹為主，變化風格已轉向「性格變奏」¹⁰。舒曼也是採用「性格變奏」的代表性作曲家之一，利用簡單的動機發展出不同性格寫照的變奏，他反對當時以炫技為變奏素材的作品，強調變奏曲作品應表現知性與情感的融合。他曾在西元一八三六年公開信中提到：「變奏曲必須將重心放在主題，並將全曲視為一個整體…人們應該去尋找內心的想法，連結至外在的樂思中，就如同全身浸在清新的幻想力中」。¹¹

變奏曲在舒曼鋼琴音樂中具重要的地位，創作動機的靈感來自於文字與音樂結合。本篇論文主題《阿貝格變奏曲》，動機即採用人名“ABEGG”化為音名所組成；在其他作品中，動機有時來自特定對象作為變奏曲的靈感，如作品五《克拉拉主題變奏曲》的低音聲部，一開始即顯現代表克拉拉舒曼（Clara Josephine Wieck-Schumann, 1819-1896）的動機（C-F-G-C）。

舒曼在動機與變奏之間的變化手法，除了沿襲前期作曲家的變化技巧外，亦額外在自己的作品中添加和聲、節奏、旋律線方面新穎的作曲素材，華麗的旋律變化隱藏著多重情感與色彩。舒曼曾提到：「主題應該保持其易解性，可以戴上不同顏色的鏡片來觀察。如同透過各種不同顏色的玻璃窗來看景色，有時可見日落般的玫瑰色，有時映現夏日金色的早晨，色彩是不停地在改變的…」。¹²

接下來，筆者將探討舒曼如何將浪漫時期的變奏曲式，以多樣的變奏手法與豐富的想像力，將每個變奏發展出具獨特性的面貌。

是不論主題的變化甚至調性差異極大，主題的基本架構還是清楚可辨。

⁹變奏由主題的旋律縮小至動機或片段來做變化，形式結構依舊保持，所有元素都能改變，變奏間各有獨特的獨立性，個別都是從主題的動機做發展，與主題毫無相關性，又可稱「自由變奏曲」（Free Variation）或「形式輪廓變奏曲」（Formal-outline Variation）。

¹⁰馬克思（A.B.Marx,1795-1866）所提出。「性格變奏」指主題用不同風格改造呈現主題的變化。

¹¹ “…Variations should create as a whole, whose center is the theme…Now one strive for *Thought*, for *Inner connection*, with the whole bathed in fresh fantasy.” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001), S. V. “Variations” by Elaine Sisman, 310.

¹² Joan Chissell, “Schumann Piano Music” (BBC Music Guide), 1972, 23.

二、《阿貝格變奏曲》的動機運用

筆者整理出舒曼在《阿貝格變奏曲》中所使用的動機發展手法，分別以「動機不變型」與「動機發展型」兩種類別來表示，讓我們清楚看到舒曼如何將簡單的主題動機自由發展，湧現出無窮盡的樂段與性格鮮明的變奏。

1. 動機不變型

「動機不變型」的發展手法，是保留原動機的旋律，再搭配不同的音樂素材來展現樂段的變化。

(1) 搭配不同的旋律線或伴奏而發展的變奏：

如終曲的第八小節起，舒曼將新旋律轉由低聲部呈現，高聲部則以半音延伸的快速音群來搭配之，呈現不同的變奏風貌。(譜例三)

譜例三
終曲新旋律



終曲第八小節起的變奏樂段



2. 動機發展型

「動機發展型」的發展手法，是由動機的部分素材來作為發展變奏的靈感，通常不見動機原貌完整呈現。

(1) 以原主題旋律添加和聲外音，形成新的變化旋律：

如終曲第四十小節起，舒曼以新旋律加入倚音來發展變奏旋律，左手也以分解和絃來組成旋律線搭配之。(譜例四)

譜例四
終曲的新旋律



終曲第四十小節起的變奏樂段



(2) 原動機在變奏時創造出另一新旋律再往後發展：

如《阿貝格變奏曲》的終曲，是以原動機的前兩音延伸出新旋律，再以此新旋律往後發展。(譜例五)

譜例五
原動機



終曲新旋律



(3) 變奏旋律以完全不同的面貌呈現，卻保留原主題的和聲安排：

舒曼將《阿貝格變奏曲》主題的和聲進行，原封不動地作為變奏一的基礎，
 旋律由動機前兩音的半音關係作延展，展現出不同的風貌。(譜例六)

譜例六
 原主題

變奏一

(4) 擷取動機的部分素材來發展變奏

如《阿貝格變奏曲》的變奏二，高聲部是擷取動機前兩個音的半音關係，往
 後延伸出半音階構成新的旋律線，低聲部則以對位的手法產生另一旋律與其對
 唱。(譜例七)

譜例七
 原動機

變奏二

第二章、《阿貝格變奏曲》之分析

變奏曲式在浪漫時期以「性格變奏」來發展，舒曼的《阿貝格變奏曲》即以與主題相似的結構下，發展出三個不同風格的變奏，另外以即興手法加入如歌似的（Cantabile）樂段，最後以幻想曲風格的終曲結束。以下透過分析《阿貝格變奏曲》的段落設計及曲式結構，使我們除了察覺此曲主題與變奏間緊密的連結，也能感受到浪漫時期的樂念。

第一節、段落設計

筆者於下列表格中，分別標示舒曼在《阿貝格變奏曲》的段落設計中，每一個變奏之調性、拍號、樂句劃分以及速度，讓我們能初步了解舒曼賦予每一個變奏的性格寫照。（表一）

表一

	拍號	調性	最分小句	分段	速度表情	速度
Thema	$\frac{3}{4}$	F	4	2 (<u>a</u> 、 <u>a'</u> 、 <u>b</u> 、 <u>b'</u>)	Animato	$\text{♩}=108$
Var. I	$\frac{3}{4}$	F	4	2 (<u>a</u> 、 <u>a'</u> 、 :b:)	energico	$\text{♩}=104$
Var. II	$\frac{3}{4}$	F	4	2 (<u>a</u> 、 <u>a'</u> 、 :b:)	il Basso parlando	$\text{♩}=112$
Var. III	$\frac{3}{4}$	F	4	2 (為 <u>a</u> 、 <u>a'</u> 、 :b:)	corrente	$\text{♩}=80$
Cantabile	$\frac{9}{8}$	A ^b	4	無	Cantabile Non troppo tento	$\text{♩}=126$
Finale	$\frac{6}{8}$	F	4	3 (ABA)	Vivace	$\text{♩}. =80$

第二節、單一變奏的分析

Theme 主題， $\frac{3}{4}$ 拍，F 調

主題由兩段體(a、a`、b、b`)組成，開頭以表情術語「活潑生動」(Animato)來標示輕快不急促的速度，展現出優雅的華爾滋舞曲風格。

a 段 (mm. 1-8) 是由動機 (音名 A-B^b-E-G-G) 發展的主題樂段，由弱起拍的 A 音進行至第一小節強拍的 B^b 音，藉以強調開頭半音級進的關係，也可視為倚音解決至主音的關係。在半音級進之後，舒曼以他喜愛的素材—和弦分解音完成旋律的編排，所以半音及和弦分解音遂成為之後旋律發展的主要手法。整個主題由動機前兩個半音為靈感來作為延伸，以同樣的節奏與音型往下模進四次 (譜例八)；a` 段 (mm. 8-16) 藉由音量 (*pp*) 與琶音彈奏的方式，將 a 段以較內斂的情緒重複一次。

譜例八

第二段 (mm. 16-32) 的旋律則將主題反向發展，以倒序後的五音動機 (G-G-E-B^b-A) 連續往上模進四次 (譜例九) 形成 b 段 (mm. 16-24)，再一次用琶音以不同的氣氛作反覆 (b` 段)。

譜例九

和聲在主題（a 段）的使用較為單純，b 段最後是以 F 調 $V_7/V - V_7 - I$ 的和聲進行，將模進四次的旋律作為結束（譜例十），而 b' 段則改以 F 調 $VII_{7b}/V - V - I$ 進行作結束，減七和弦此時具有增加音樂張力的作用，更成為其後發展的重要素材（譜例十一）。

譜例十
B 段後三小節



譜例十一
b' 段後三小節



Var. I 第一變奏， $\frac{3}{4}$ 拍，F 調

第一變奏亦為兩段體，樂段結構與主題相同（a、a'、||:b:||）。此變奏主要以原動機前兩個音（A-B^b）為旋律的發展素材，加入大量的切分音與不規則重音，讓此變奏除了因半音呈現出不穩定的音響效果外，節奏感的不規則性更讓音樂激盪出生動又燦爛的火花。

a 段（mm. 1-8）開始即以減七和弦解決至屬七和弦的和聲向上進行，強調動機前兩個音（A-B^b）的半音關係，於第二小節再移高半音（B-C 音）仿效前

兩小節的音型往更高一層級繼續向上攀升（譜例十二）。接著，舒曼展現獨特的細密織度，在第一聲部以 F 調主要和弦音（G—C—F）同音反覆的陪襯下，第二聲部以半音（F[#]—G）延伸出半音階，緊湊地將此句帶往原調的 V 級，格外讓人期待原調 I 級的解決或是新旋律線的出現（譜例十三）。接著 a 段（mm. 8-16）開始，主題（譜例七）的前四小節在中音部完整地出現，而高音部也根據此變奏 a 段的和聲結構，以和弦分解音來陪襯主旋律（譜例十四）。

譜例十二

Musical score for Example 12, showing piano accompaniment. The score is in 3/4 time and features a complex texture with multiple voices. Dynamic markings include *mf*, *energico*, *f*, and *mf*. A tempo marking of $\text{♩} = 104$ is present. The score includes a *legato* marking and a fermata over a measure. A large blue watermark with the year '1896' is visible in the background.

譜例十三

Musical score for Example 13, showing piano accompaniment. The score is in 3/4 time and features a complex texture with multiple voices. Dynamic markings include *>p* and *f*. The word *crescendo* is written across the score. A red marking 'F: V' is visible at the bottom right. A large blue watermark with the year '1896' is visible in the background.

譜例十四

Musical score for Example 14, showing piano accompaniment. The score is in 3/4 time and features a complex texture with multiple voices. Dynamic markings include *pp* and *f*. Chord symbols *A*, *B*, *E*, and *G* are visible. A large blue watermark with the year '1896' is visible in the background.

如同主題 b 段與 a 段間動機反向的關聯性，此變奏 b 段開始即以減七和弦解決至屬七和弦的和聲向下進行，急切往下降至 B^b—A 音（此變奏一開始兩個半

音的倒序)，接著再以模進手法，下降至 D^b 上的德國增六和絃，解決至原調 V_7 級。(譜例十五) b 段後半 (mm. 21-24) 由右手內聲部的附點節奏，強調出增二度音程，預示了舒曼發展第二變奏的手法 (譜例十六)。

譜例十五

譜例十六

此變奏 a 段的和聲進行與主題的 a 段完全相同，雖然旋律只採用動機的前兩音為素材而有極大的變動，但和聲的架構卻保持不變，正符合前一章所說明的舒曼常用變奏手法之一——旋律以完全不同的面貌呈現，卻保留原主題的和聲安排。其中，舒曼頻繁製造出帶有倚音的減七和弦來為主要的旋律線做裝飾，結合不規則的重音符號，強調出不諧和的音響效果。

Var. II 第二變奏， $\frac{3}{4}$ 拍，F 調

第二變奏同樣以樂段 a、a'、|| : b : || 構成兩段體，展現橫向線條與直向線條穿插而成的細密織度。舒曼在此變奏延續前變奏增二度音程的使用，以等音關係的小三度配置以及對位手法，譜出左右手一高一低的旋律進行；此外，他大量採

用於和聲手法上的創作特色－保留一個持續音，利用其餘三音級進－作為發展其綿延不斷旋律的內在驅動力。

a 段 (mm. 1-8) 承接動機的前兩音 (A-B^b) 延伸出半音階，低聲部則使用與其相差小三度的對位旋律，兩者的旋律音一前一後錯落在正拍及後半拍，呈現兩個聲部細密緊連的現象 (譜例十七)。a' 段 (mm. 8-16) 仿效主題的段落安排，以更微弱的音量營造出與 a 段不同的氣氛，舒曼在此段保留了高聲部的旋律，左手則將 a 段的低音旋律移高八度進行，產生與高聲部相隔六度的區別，營造出左右手距離漸遠的夢幻氛圍 (譜例十八)。

譜例十七



譜例十八



b 段 (mm. 16-24) 同樣以半音作為發展的素材，高音聲部以反向的方式來增加聽覺上異於 a 段的變化，低音聲部則改以八度音程呈現 (譜例十九)。於第二十小節的第三拍起，樂曲以保留共同音 (F 音) 的方式，在上聲部 Bⁿ-C 兩音的反覆之下，讓下聲部相鄰的和聲音由 G[#]-A 音轉為 G-A^b 音，從不穩定的狀態慢慢回歸至 F 調 V₇ 級，完整回到原調作結尾 (譜例二十)。

譜例十九



譜例二十



Var. III 第三變奏， $\frac{3}{4}$ 拍，F 調

此變奏同樣為兩段體（a、a'、||:b:||），以和聲與節奏的多樣性，展現出相當華麗的圓舞曲風格。此變奏的旋律僅由動機 A—B^b 的半音作延伸，倚音因圓滑線的特別劃分而被突顯出來，與左手規則的舞曲節奏形成不平衡的晃動。

a 段（mm. 1-8）由右手的快速音群堆疊出華麗的旋律線，一開始旋律由動機前兩音（A—B^b）的半音關係為靈感，以 F[#]—G 音往後延伸，而左手則以和絃大跳的方式為伴奏。此時，和聲是以 V 級解決至 I 級的進行為主，直線和聲在第三小節出現的減七和絃，不偏不倚有了裝飾 I 級主和弦的趣味性（譜例二十一）。第四小節出現特殊的不諧和音響，是由 F 音上的大三和絃與鄰音和絃（E 音上的大三和絃）堆疊而成，而後保留 B^b 音經由主調 $\frac{V}{V}$ 再回到 V 級（譜例二十二），正當 V 級似乎要回到原調 I 級時，舒曼卻快速帶過本位 I 級，以 $\frac{VII^4_{3b}}{V}$ （減七

和弦) 至V的進行，迎接 a`段的到來 (譜例二十三)。a`段 (mm. 8-16) 開始，動機清楚地由左手伴隨著和絃顯現，右手則以 a 段再現成為背景音樂，高低聲部的角色在此的互換就如第一變奏的 a`段 (譜例二十四)。

譜例二十一

Example 21 shows a piano accompaniment and vocal line. The piano part features a rhythmic pattern in the left hand and a more melodic line in the right hand. The vocal line is marked with dynamics such as *mf corrente*, *crescendo*, and *scen - do*. A red box highlights a specific chord in the piano part.

譜例二十二

Example 22 shows a piano accompaniment and vocal line. The piano part features a rhythmic pattern in the left hand and a more melodic line in the right hand. The vocal line is marked with dynamics such as *diminuendo*, *con accuratezza*, and *crescen*. A red box highlights a specific chord in the piano part.

譜例二十三

Example 23 shows a piano accompaniment and vocal line. The piano part features a rhythmic pattern in the left hand and a more melodic line in the right hand. The vocal line is marked with dynamics such as *f* and *v*. A red box highlights a specific chord in the piano part.

譜例二十四

Example 24 shows a piano accompaniment and vocal line. The piano part features a rhythmic pattern in the left hand and a more melodic line in the right hand. The vocal line is marked with dynamics such as *pp* and *p narrato e legato*. A red box highlights a specific chord in the piano part.

b 段 (mm. 16-24) 開始即在 F 調 V 級作擴充，在調性上呈現模糊的狀態，力度也隨著高聲部音型的起落而變化。右手旋律在借用小調的 D^b 音上加入重音符號，來強調 C-D^b 的半音關係 (譜例二十五)。最後在第二十二小節的第三拍，以附屬和絃的概念在低聲部製造出半音 B[♯]-C 的進行，再一次強調了半音素材在此曲中的重要性。(譜例二十六)

譜例二十五



譜例二十六



IV. Cantabile 如歌似的樂段， $\frac{9}{8}$ 拍， A^b 調

舒曼在此樂段拋棄了原主題與前三個變奏共有的兩段體型態，主要以即興手法譜寫而成，有著如同間奏曲的性質。開頭即以表情術語—「如歌似的」

(Cantabile)作為標示，將動機發展成自由且富幻想的旋律，拍號由單拍子($\frac{3}{4}$ 拍)轉換成複拍子($\frac{9}{8}$ 拍)，以較緩慢從容的步調，表現出如歌者吟唱詠嘆調時的豐富情感。

第一小節至第十小節建立在與原 F 調相差小三度的 A^b 調上，筆者將此段分為主旋律與即興旋律。主旋律主要由動機發展而成，低聲部以 I – V 級的和聲低音穩定調性（譜例二十七）；另穿插其中的即興樂句，以半音素材延伸而來，偶爾使用減七和絃來增加音樂的張力，如第八小節的第三拍，具裝飾 A^b 調 V 級的功能（譜例二十八）。

譜例二十七

musical score for Example 27, showing piano accompaniment with harmonic analysis. The score is in A-flat major (A♭). The bass line features chords labeled I, V7, ii, and V. Performance markings include "non troppo lento" and "dim.".

譜例二十八

musical score for Example 28, focusing on a specific passage starting at measure 8. The score is in A-flat major (A♭). A red box highlights a chord progression from D7 to F:ivb. Performance markings include "poco cresc.".

在第十小節的第二拍起，舒曼持續了 A^b 調的屬音 (E^b 音)，將屬和絃的五音 (G 音) 下降半音至 G^b 音後，以 E^b 音上的減七和絃解決至 B^b 上的小三和絃，而筆者將此和絃解釋為 F 調的 IV₆ 級，預示了《阿貝格變奏曲》原調即將再現 (譜例二十九)。

譜例二十九

musical score for Example 29, showing piano accompaniment with harmonic analysis. The score is in A-flat major (A♭). A red box highlights a chord progression from D7 to F:ivb. Performance markings include "poco cresc.".

第十一小節起的即興樂段，快速音群的音符數量由多變少，使每顆音的時值增加，而達到漸慢增強的效果。隨著 F 音的持續，讓主旋律進入 f 小調 IV₆ 後，低聲部也以 IV 級三音 (D^b) 為持續音，在 F 音與 D^b 音的延續下，右手在第十二小節的第二大拍，以 B^b - B[♯] 半音進入 F 調的法國增六和絃，再順其將 B^b 與 A[♯] 音以同音異名的方式，讓高聲部旋律以 A[♯] - B[♯] - C 半音上行至 F 調的 V 級，回歸原《阿貝格變奏曲》的調性。(譜例三十)

譜例三十

接下來，和聲維持在 F 大調的 V 級上，使用有半音之差的和弦（D^b 上的大三和弦）作裝飾，讓旋律參差出現許多半音的效果（譜例三十一），以模進的手法將氣氛堆疊至高潮。低聲部以不規則的節奏型態，使樂句破除了小節線的限制，一氣呵成地朝目標 F 調的 V₇ 級邁進。而目標和弦 V₇ 級在第十七小節第二拍達成後（譜例三十二），接著由 V 級和弦分解音，在鄰音和弦（B 音上的大三和弦）的裝飾下，發展成一段向下滾落的音群，更加强 F 調 V 級的功能性（譜例三十三）。

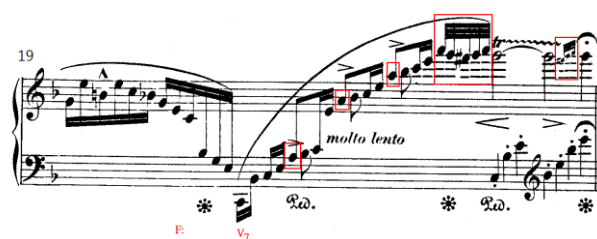
譜例三十一

譜例三十二

譜例三十三

在一大句的快速音群滾落後，和聲依舊停在原調 V_7 級上，高聲部以 V_7 級和弦分解音，由原本六音一組轉為四音一組的節奏型態，並以音符時值的增加來強調調倚音（A）與主要和弦音（ B^b ）的半音關係，再次提示原動機前兩個音在此的重要性。低聲部最後將 V_7 和弦分解音，以更長的時值慢慢地奏出，直到延長記號將和聲停留在原調 V 級上，製造出待解決的冥想氣氛。（譜例三十四）

譜例三十四



V. Finale alla Fantasia 幻想式的終曲， $\frac{8}{8}$ 拍，F 調

終曲的開始，由上一個變奏的 V_7 和弦，以阿貝格變奏曲原動機的前兩個音（A— B^b ）發展出新旋律，延續至第四小節的 F 調 I 級。此曲是以變奏手法組織的幻想曲，承襲了幻想曲式的自由風格，故其樂句劃分不如主題般有規則性，而和聲的豐富變化讓音樂在不同的調區間穿梭，呈現出高潮迭起的戲劇性。另外，此曲的創作手法使用了《阿貝格變奏曲》至目前出現的音樂素材，以做為具統整性的終曲特色。

第一段（mm. 1-40）開頭前四小節為終曲之新旋律，其組成是在持續音（C）上，以半音進行來鋪陳各聲部的旋律線，完全建構在 F 調 V 級上，句末解決至 I_4^6 級，隱藏著無限發展的可能性。新旋律因複拍子的使用，而產生不同於原《阿貝

格變奏曲》主題的韻律，也因橫向線條超越了小節的限制，而讓新旋律更富流暢度。(譜例三十五)

譜例三十五

Musical score for Example 35, showing a piano piece in 6/8 time with a tempo marking of "Vivace. ♩ = 80." and dynamics "p" and "f". The score includes the instruction "p semplice e tutto crescendo".

新旋律經由四小節完整地呈現後，開始了一連串的變奏樂段，如第四小節至第八小節，新旋律移至低聲部來呈現，高聲部以巴哈常使用的換音 (a.c.n.) 技巧來組織成快速音群陪襯。(譜例三十六)

譜例三十六

Musical score for Example 36, showing a piano piece with dynamics "pp" and "poco cresc.". The score includes a red arrow pointing to the bass line and a blue watermark.

第十二小節起，舒曼開始以模進的方式將音樂往上推進，低聲部以 F 大調音階漸強而上，在第十五小節出現了 F[#] 音，瞬間以 F 調 II 級的附屬和弦解決至 II 級。(譜例三十七)

譜例三十七

Musical score for Example 37, showing a piano piece with dynamics "mf" and "f". The score includes annotations for harmonic progression, such as "F:" and "ii", and a blue watermark.

一連串同音型的快速音群模進且往上堆疊，似乎欲將這股能量持續累積至下

一樂段，但舒曼在此忽然以弱奏（*p*）將情緒轉化，以減七和弦為開始，在一連串高低起伏的旋律後，回到 F 調的主音，使此載浮載沉的樂句終究回歸平靜。（譜

例三十八）

譜例三十八

Musical score for Example 38, starting at measure 16. The score is in F major. The piano part begins with a *p* dynamic. The bass line features several chords: $vii^{\circ}7/V$, V_7/V , V_7 , and I . The melody is highly rhythmic and melodic. A red box highlights a *diminuendo* section, and another red box highlights a *pp* section. The score ends with a I chord.

新的樂段（mm. 22-31）以八度的曲調音程呈現主旋律，如同主題的 a 段使用八度琶音的手法再述主題。此樂段主旋律其實是將新旋律的前四個音（A—B \flat —B \natural —C）為發展動機；第二十七小節的低音部，由 F 調的主音進入至 VI 級（d 調），並以經過音（C 音）到達 B \flat 音，組成 d 小調拿坡里和弦的附屬和弦（譜例三十九）；而在第三十小節的第二拍，舒曼使用同音異名的方式，以 G \sharp 音形成 d 小調的德國增六和弦，讓 G \sharp 音解決至 d 小調 V 級調區（A 調）。（譜例四十）

譜例三十九

Musical score for Example 39, starting at measure 25. The score is in F major. The piano part features a *crescendo* dynamic. The bass line includes a V_7/N_6 chord. The melody is highly rhythmic and melodic.

譜例四十

Musical score for Example 40, starting at measure 29. The score is in F major. The piano part features a *ff* dynamic. The bass line includes a $Der^{\#6}$ chord resolving to $A: I$. The melody is highly rhythmic and melodic.

接下來是長達十小節的過門樂段（mm. 31-40），調性由 d 調的屬調（A 調）

來發展，旋律由一連串的快速音群所組成，特別值得注意的是從第三十三小節起，於弱拍出現的突強記號，強調出鄰音和弦與主和弦的半音關係（譜例四十一），而後，音樂以漸慢的方式，重複 A 音與 G[#]音來引導出下一樂段。（譜例四十二）

譜例四十一

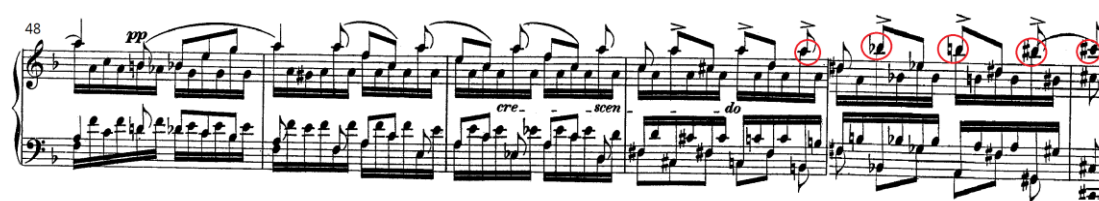


譜例四十二



第二段（mm. 40-74）的發展是將新旋律以更複雜的方式作變奏，和聲與織度也較為豐富，其中包含前幾個變奏常用的減七和弦與增減音程來裝飾主要和弦的手法，圓滑線的劃分方式也再度顯示出舒曼跨小節的樂思，高聲部在第四十九小節起，組成樂句的旋律音開始遽減，讓音樂越來越急促且緊湊。第五十一小節意外地出現 C[#]音與 F[#]音後，高聲部由 A—B^b—Bⁿ—B[#]—C[#]半音進行至前過門樂段 A 調的 VI 級附屬和弦上（譜例四十三）。

譜例四十三



第七十一小節起，舒曼以 F 調的德國增六和弦與 I_4^6 級來回重複，強調出 $D^b - C$ 、 $B - C$ 的半音關係，接著在第七十三小節，以 C 音為持續音，再現了全曲中最重要的和聲—F 調 vii_{3b}^4 / ii 級，此減七和弦可回溯到變奏一、變奏二及終曲的開頭，皆是以原動機首音（A）建構出的和聲，為裝飾動機中 F 調 V_7 級的和弦分解音（ $B^b - E - G - G$ ）而存在。而完整的原《阿貝格變奏曲》動機“ $A - B^b - E - G - G$ ”，於第七十三小節的第二拍，以自由的速度與加長的時值，在特別添加的重音記號下被強調出來。（譜例四十四）

譜例四十四

第三段是第一段的再現，新旋律有些細微的變化，整體的音域拓寬增添音響的效果，在第二段複雜的和聲擴充之後，此段在 F 調中穩定地進行，不再有偏離的跡象。第一百零一小節起，在漸漸消失的 F 調主音中，左手仍可聽見由重音符號強調出的 $C - D^b$ 音，此即《阿貝格變奏曲》動機前兩個音（ $A - B^b$ ）所引發的半音靈感；右手快速音群在 F 調 I 級及 V_7 級間迴旋交替，與左手的半音線條互相拉扯，最後，這樣的拉扯在規則的和聲解決（ $V_7 - I$ ）之下，為《阿貝格變奏曲》劃下了圓滿的尾聲（譜例四十五）。

譜例四十五

第三章、演奏詮釋探討

根據前兩章節分析《阿貝格變奏曲》的內部結構後，此章節即是筆者以譜面的資訊，來作演奏實務的探討與經驗分享，主要分為三節來探討—第一節，探究如何配合舒曼的手法，顯現構成此曲的重要音樂素材；第二節，彈性速度的掌握與詮釋；第三節，探究如何將此曲不同性格的變奏一氣呵成地演出。

第一節、如何突顯貫穿全曲的音樂素材？

《阿貝格變奏曲》由動機（A—B^b—E—G—G）貫穿全曲，為銜接不同性格的變奏而出現，旋律發展的主要素材，也主要採自動機前兩音（A—B^b）的半音關係，所以舒曼將這些動機素材呈現時，都會使用特別的術語或標示，使其被強調，故筆者將分別探討如何根據舒曼譜面的提示，將這些重要的音樂素材在彈奏時顯現出來。

筆者將舒曼為顯現動機而於譜面記載的標示，分為速度術語、力度記號、踏板標示、運音法四單元來探討：

一、速度術語

速度的變化，是最能直接呈現音樂情緒的方式之一，其快慢的調整在音樂進行中，能強調出作曲家欲顯現的音樂素材，演奏者如能根據作曲家所標示的速度術語，掌握速度的詮釋，則能更貼近作曲家賦予速度術語的意義。

Cantabile 樂段的第十一小節，出現速度術語—「將速度儘可能即刻放慢」

(*riten. quasi*)，在此術語下，上行的快速音群將解決至此樂段的高潮，隨著一拍內的音符數量遽減（由八連音轉至五連音），音符的時值變長，讓人感覺樂曲速度趨緩，瞬間增加了音樂的凝聚力與張力。舒曼使用此術語來突顯以減七和弦為首，半音級進的和聲進行，因此筆者建議，在此術語（*riten. quasi*）之後，以相同速度維持至第十三小節的頂點（C 音）。（譜例四十六）

為了將音樂帶入終曲，舒曼在同樂段的最後一個小節，安排了另一個速度術語——「將速度轉變成非常慢」（*molto lento*），從六連音組成的快速音群，減少成四音一組，每個音的時值拉長後，再度讓樂曲有漸慢的感覺，進而強調出帶有重音「>」的 A 音與後面 B^b 音的半音關係，而此兩音也正是動機為首的兩個音，在此將偏離主題調性的 *cantabile* 樂段帶回原調的終曲。（譜例四十七）

終曲第七十三小節，由過門樂段引出音樂的高潮後，舒曼為了最後一次回溯阿貝格變奏曲的初貌，以速度術語——「速度自由」（*ad libitum*），顯現隱藏於和聲進行中的動機旋律。筆者建議此時能以慢速顯現動機旋律，除了將動機清楚表達，也能終止前過門樂段所造成的慌亂與調性模糊。（譜例四十八）

此變奏的第九十九小節，速度術語「漸慢且漸弱」（*perdendosi-sino-al-*）是為了使高聲部的快速音群呈現消逝在遠處的意象，強調出低聲部於第一百零一小節帶有重音「>」的 C 音與 D^b 音，以貫穿全曲的半音關係來結束《阿貝格變奏曲》。（譜例四十九）

譜例四十六



譜例四十七



譜例四十八



譜例四十九



二、力度記號

力度記號於十八世紀中期開始被大量使用，讓音樂作品更富張力與戲劇性

¹³，當時以代表小聲的符號「*p*」(*piano*)與大聲「*f*」(*forte*)為基礎標示，慢慢發展出許多不同層級的力度記號。十九世紀的作曲家開始嘗試在不同的力度觸鍵中，產生音色的變化；而舒曼為了突顯貫串全曲之動機素材，會使用局部的重音記號，或改變樂句間的漸層力度，以不同的觸鍵方式製造出音響的層次。

¹³ Howard Ferguson. *Keyboard Interpretation from the 14th to 19th century*. (New York Melbourne: Oxford University Press, 1975), 159.

1. 局部的重音記號

舒曼的《阿貝格變奏曲》中，使用多樣的力度記號來增加音樂的戲劇性，其中最常用的重音，有適用在單一音符或和弦作突強的標示－「**sf**」（Sforzando）、「**fz**」（forzando）、「>」（horizontal accent）、「^」（vertical accent）；有適用於一個樂句或樂段的突強標示－「**rf**」（rinforzando）。這些重音在彈奏實務上的力度層級為「**sf**」>「**rf**」>「^」>「>」>「**fz**」，所產生的不同音色突顯出舒曼欲特別強調的音樂素材。

變奏三的第七小節，舒曼藉由音量漸強（crescendo），將左手中聲部的 C 音，以半音進行（C-D^b）至 D^b 音上的減七和弦，並以重音「**rf**」強調之。此重音以厚實不直接的音響，承接前段音樂所帶來的高潮之外，也呈現減七和弦製造的氣氛轉折感。筆者認為此重音適合用放鬆的手臂與手腕來輔助指腹，將身體的自然重量慢速下放後，再讓手臂的外側釋放餘力，作出厚實強壯但不直接的音色。（譜例五十）

變奏一第十六小節的後半拍即加入重音標示－「**sf**」，以不規則節奏所帶來的突兀感，強調減七和弦解決至大三和弦所製造的半音進行（左手的 D[#] 音上行至 E 音）；在後一小節的最後半拍起，左手 B^b 音與 A 音各有重音記號「>」，突顯的半音正是動機首兩音的倒序。重音標示「**sf**」在彈奏力度及音響上是大大於重音記號「>」，重音「**sf**」在此時的彈奏方法，較適合快速地觸鍵產生突強的效果，但筆者建議如欲避免刺耳不舒服的音響，彈奏時需放鬆手臂與手腕，作出有

彈性且響亮的強音。（譜例五十一）

變奏二的第一小節，左手的圓滑線之下，為首的四個旋律音都帶有重音符號「>」，顯現由動機前兩音的半音關係所延伸的橫向旋律，配合舒曼在此變奏使用的性格術語－「如說話般抑揚清楚的」－（*il Basso parlando*）。筆者建議此重音適合使用指尖，以較稍微快速的觸鍵作出些微突強的感覺，將旋律音以如同說話的語韻加強表現。（譜例五十二）

變奏三的第八小節，左手在第三拍加上「>」記號，於 *pp* 的音量中帶出動機旋律。此時筆者建議以持音（*tenuto*）的方式來彈奏，用溫暖的音色來呈現動機旋律，以放鬆的手腕輔助指腹慢慢地觸鍵，而後在鍵盤上多停留一些時間再離開。（譜例五十三）

另外，如果需要在旋律中突顯單音，除了以重音「>」來標示外，舒曼也會使用突強記號「^」來強調，而對於此兩者重音的使用，是依據當時樂段的音量來考量，例如大聲的樂段多使用突強記號「^」，小聲的樂段則使用重音「>」。如變奏三的第十七小節，舒曼於一連串的圓滑奏中，在 D^b 音上加上突強記號「^」，強調出此音與前一音的半音關係（ $C-D^b$ ）。此突強記號「^」的演奏實務，如弦樂擊弦的效果，以快速的觸鍵呈現出清亮且具穿透力的音色。（譜例五十四）

2. 樂句間的漸層力度

變奏一的第一小節起，以減七和弦半音級進至屬七和弦為一組，以膨脹的音量記號「<>」，往上堆疊成為一樂句。而此樂句的力度漸層，強調出的不僅是A-B^b的半音關係，也突顯出第一小節最後的減七和弦級進至第二小節屬七和弦的和聲進行。此樂段隨著音域的提高，樂曲本身的音量已有擴張的效果，筆者建議以不晃動的手腕將手往上平移，讓彈奏的力量平均釋放，再特別注意最後一組減七和弦級進至屬七和弦的解決即可。(譜例五十五)

此變奏第四小節的第三拍，舒曼以瞬間的漸弱「>」轉變情緒，由突然轉變的音量，強調出帶重音「>」的F[#]音以半音進行至G音。筆者建議在第四小節第三拍作明顯的音量收縮，突顯以F[#]音—G音為首的半音旋律線在第五小節加入。(譜例五十六)

Cantabile 樂段的第八小節，持續向上的半音階，伴隨著力度的變化—「漸強」(poco cresc.) 與不等分節奏的結合，在音樂的張力增加之下，強調左手減七和弦解決至大三和弦製造出的半音關係(A—B^b與G^b—Gⁿ)，而也正是動機的前兩音。筆者認為彈奏此樂句時，需刻意聽到這些半音被強調且緊密連結，達成和聲圓滿解決的效果。(譜例五十七)

譜例五十

The image shows a musical score for Example 50, consisting of two staves (treble and bass clef). The music is in a minor key and features a complex, chromatic melody in the right hand. A red box highlights a section of the score, indicating a crescendo and a dynamic marking of *mf*. The score is marked with 'con accuratezza' and includes a measure number '5' at the beginning and '8' at the end of the highlighted section.

譜例五十一

Musical score for Example 51, measures 16-18. The score is in 3/4 time and features a complex, chromatic melody in the right hand. The left hand provides a steady accompaniment. Red circles highlight specific notes in the right hand, and red rectangles highlight chords in the left hand.

譜例五十二

Musical score for Example 52, measures 1-4. The tempo is marked $(\text{♩} = 112.)$. The score is in 3/4 time. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a bass line. Red circles highlight notes in the right hand, and a red box highlights the text "il Basso parlando" in the left hand.

譜例五十三

Musical score for Example 53, measures 1-4. The score is in 3/4 time. The right hand has a melodic line with slurs and a *pp* dynamic marking. The left hand has a bass line with a *p marcato e legato* marking. Red circles highlight notes in the right hand, and a red box highlights a note in the left hand.

譜例五十四

Musical score for Example 54, measures 17-18. The score is in 3/4 time. The right hand has a melodic line with slurs and a *f* dynamic marking. The left hand has a bass line. Red circles highlight notes in the right hand, and a red box highlights a note in the left hand. A blue watermark "1896" is visible in the background.

譜例五十五

Musical score for Example 55, measures 1-4. The tempo is marked $(\text{♩} = 104.)$. The score is in 3/4 time. The right hand has a melodic line with slurs and a *legato* marking. The left hand has a bass line with a *mf energico* marking. A *f* dynamic marking is also present. Red circles highlight notes in the right hand.

譜例五十六

Musical score for Example 56, measures 4-6. The score is in 3/4 time. The right hand has a melodic line with slurs and a *f* dynamic marking. The left hand has a bass line with a *>p* dynamic marking. Red circles highlight notes in the right hand, and a red box highlights a note in the left hand.

譜例五十七

Musical score for Example 57, measures 8-10. The score is in 3/4 time. The right hand has a melodic line with slurs and a *poco cresc.* marking. The left hand has a bass line. Red circles highlight notes in the right hand, and a red box highlights a note in the left hand.

三、踏板標示

舒曼於《阿貝格變奏曲》中並未頻繁的標示踏板記號，他偏愛單純由手指連結旋律音（finger pedal），但有時會因特定意義而建議適量的踏板輔助。此曲中，只有出現延音踏板（damper，又稱「制音踏板」）的使用建議，為了強調重要音樂素材而標示踏板記號的例子如下：

舒曼於主題並無標上任何踏板的輔助，只有在第三十小節以踏板強調減七和弦的出現，增添音樂的張力。筆者彈奏主題時，以和聲的轉換為踏板變換（pedal change, 簡稱 P. C.）的依據，而第三十小節則以彈性速度與漸強的音量，來強調此減七和弦的出現。（譜例五十八）

延音踏板能留住音的殘響，將音與音緊密的連結，也能製造出一種模糊的氛圍。如變奏一第八小節的後半拍起，低聲部帶出動機旋律後，踏板於樂句的後半段加入，將音樂連結至下一樂句，顯現主題的前四個小節；而也因踏板於第十小節加入，製造出 G 與 G[#] 間的半音不和諧音響（譜例五十九）。再者，如 Cantabile 樂段的第十九小節，隨著 A 與 B^b 音的突顯，舒曼特別加上難得一見的長踏板，強調出此半音製造的不和諧音響（譜例六十）。

變奏三的第八小節第三拍起，舒曼在低聲部 A 與 B^b 音各加上踏板記號，強調出動機旋律的顯現，也突顯全曲重要的和聲進行—減七和弦解決至屬七和弦。筆者會在第九小節的第一拍踩下踏板後，將踏板留至下一小節的第一拍踩換，強調此時屬七和弦的圓滿解決。（譜例六十一）

Cantabile 樂段第十小節的第三拍起，舒曼以踏板強調此時的和聲進行，由減七和弦的倚音顯現氣氛的轉折。筆者認為在第十小節的最後一個音不需將踏板拿開，而使殘響滯留至下一小節的第一拍。(譜例六十二)

同樂段的第十四小節起，踏板隨著低聲部不規則的節奏踩換，強調出 C、D^b、G 音，即是以 D^b 音為和聲外音，點綴這段在 F 調 V₇ 和弦上的過門樂段。彈奏者需準確於後半拍踩換踏板，即能顯現半音素材來裝飾此長樂段。(譜例六十三)

譜例五十八

譜例五十九

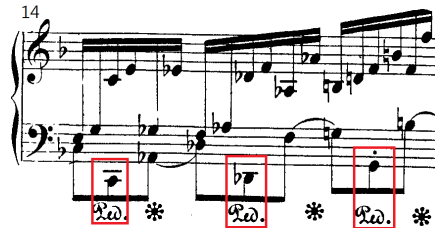
譜例六十

譜例六十一

譜例六十二



譜例六十三



四、運音法 (Articulation)

運音法原是指器樂發音的方式，在鍵盤上延伸為彈奏方式，它能因為手指觸鍵的控制、手指部位的使用等，而產生出不同的音色與音量。面對《阿貝格變奏曲》的樂譜中，有著複雜且多樣的音樂語法，其相異的色彩會依不同的彈奏指示或記譜而使用不同的運音技巧來產生，由此帶來樂曲豐富的情感變化。

筆者即探討舒曼於《阿貝格變奏曲》中，使用圓滑奏、長斷奏與斷奏等不同的運音法，來強調動機素材的顯現，並分享自己彈奏的方式。

1. 圓滑奏

十八世紀至十九世紀初的作曲家，如將旋律音以短的圓滑線 (Legato) 劃分，即代表有重要的音樂素材需被注意¹⁴，而此類的圓滑奏，通常以較富情感的重音為開始，再漸弱結束，來準備下一個圓滑奏的呈現。《阿貝格變奏曲》之變奏三的第一小節起，舒曼在長線條的快速音群中，依據半音的位置劃分出不規則的圓

¹⁴ Clive Brown. *Classical and Romantic performing practice 1750-1900*. (New York: Oxford University Press, 1999), 235.

滑線，藉由以上對於圓滑奏的概念，強調出貫徹此曲的半音素材。筆者建議彈奏此段時，要將每個圓滑線清楚地隔開，配合著手腕的轉動（Rotation），將圓滑線結尾由手腕帶起，再將手腕放下準備彈奏下一個圓滑線。（譜例六十四）

圓滑線的安排有時是為了將旋律音連結，呈現綿延不斷的橫向線條。例如第三變奏的第八小節起，舒曼將低聲部符桿往下的音符以圓滑線連接，顯現出動機旋律。筆者建議彈奏時需配合踏板的適度運用與平穩的手腕，盡量以手指將動機的旋律音緊密連結，讓動機在平靜中顯現。（譜例六十五）

2. 長斷奏

如有旋律線需強調並連結，舒曼也會使用圓滑線之下的斷奏記譜，希望彈奏者以長斷奏（Portato）的彈奏方式，表現出乾淨且富表情的旋律音。此曲 Cantabile 樂段的第十二小節，筆者認為左手的和聲進行使此段音樂富漸層感，所以舒曼在左手的各和弦上加入圓滑線帶點記號（譜例六十六）；終曲第四小節，於左手的新旋律上也有同樣的記號，為的是將新旋律強調出來（譜例六十七）。筆者建議彈奏時可先想像不離開琴弦的弓微壓且平移推送所製造出來的聲音，在彈奏前手指不需離開琴鍵太遠，以指腹觸鍵後停留稍長的時間，且手腕在進行時平放、不可晃動，維持住平穩放鬆的音色。

3. 斷奏

十九世紀初的作曲家對於斷奏（Staccato）的使用，與以重音來強調某音的

想法相似，使用較短的時值來呈現與其他音的不同，具強調的效果¹⁵。如此曲變奏一的第十九小節 D 音，為了在音群中突顯而被以點（•）標示，強調出全曲重要的半音進行（D—D^b—C）。筆者建議以讓指尖快速落下再彈起，表現出明亮且具穿透性的跳音，進而加深與圓滑奏的對比性，將其音在旋律中突顯出來。

（譜例六十八）

譜例六十四

譜例六十五

譜例六十六

譜例六十七

¹⁵ Clive Brown. *Classical and Romantic performing practice 1750-1900*. (New York: Oxford University Press, 1999), 215.

譜例六十八



第二節、彈性速度的掌控與詮釋

彈性速度是指在固定的節拍中，以適當的自由速度將音樂感性地表達，也能藉由將音符固有的時值稍微拉長或縮短，使某旋律線條被強調。適當的彈性速度不只能輔助演奏者展演出音樂的生命力，也能發揮演奏者自身擁有的內在情感及想像力，是演奏實務中不可或缺的元素。

筆者彈奏《阿貝格變奏曲》時，分別會根據旋律音的音程關係、樂句劃分、音型起伏、音量變化、和聲進行、節奏力度而採用彈性速度，以下則分享自身演奏此曲時對於彈性速度的掌控與設計：1896

一、因音程關係而採用彈性速度

- 1.倚音解決至主旋律音的半音過程，會將倚音的音值稍微拉長，再進行至主旋律音，呈現圓滿解決的感覺，如主題樂段的每個樂句首兩音。(譜例六十九)
- 2.同音反覆是舒曼用來加強語氣所使用的音樂素材，如動機後兩個音（G-G），筆者會以稍微漸慢的方式，來達到強調的效果。(譜例六十九)

譜例六十九



二、因圓滑線不規則的劃分而採用彈性速度

《阿貝格變奏曲》變奏三的第一小節，筆者會以較緩的速度，來強調出小樂句的開頭，明顯將樂句區隔，並呈現韻律的不規則性。(譜例七十)

譜例七十



三、因音量變化而採用彈性速度

變奏三的第八小節，音型向上的快速音群，在漸弱的音量下，帶出全曲重要的動機旋律，所以筆者會隨著音量的漸弱，將速度漸緩來吸引聽者的注意力，強調動機的出現。(譜例七十一)

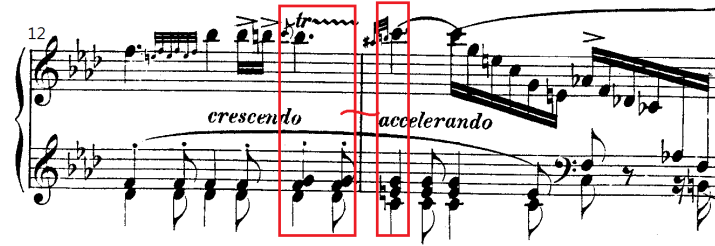
譜例七十一



四、因和聲進行而採用彈性速度

和聲的變化與進行能給予音樂直接的氣氛轉換，而此時的彈性速度不只能增加和聲變化間的美感，也能展現和聲的功能性意義。Cantabile 樂段的第十二小節，最後一個和弦（法國增六和弦）將解決至原調 F 調的 V 級，筆者建議將法國增六和弦的音值拉長，以較緩的速度進入到原調 F 調的 V 級上，順勢加強此時音樂的張力。(譜例七十二)

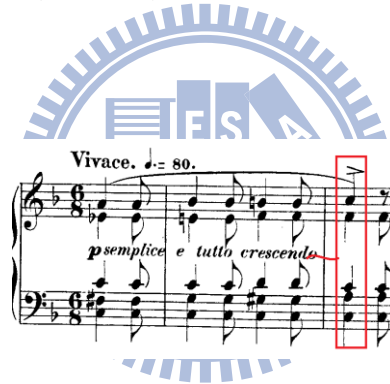
譜例七十二



五、因重音符號而採用彈性速度

由 Cantabile 樂段所延伸的終曲新旋律，以半音進行至第二小節 F 調主和弦的 C 音上，故舒曼以重音「>」來強調之。筆者在即將進入此音時，會稍微放慢的速度，以突顯此音的重要性。(譜例七十三)

譜例七十三



第三節、如何將此曲不同性格的變奏一氣呵成？

舒曼以「性格變奏」產生的《阿貝格變奏曲》，每個變奏開頭各標示著速度與性格術語來展現不同的風格，讓演奏者產生畫面情境的想像。筆者認為，演奏者需掌握每個變奏相異的內涵，再緊密銜接變奏間短暫的空白，將此曲如同述說精彩的故事情節般，一氣呵成地演出。

在分析譜面資訊後，於下分享筆者表達全曲整體性的處理方式：

主題開頭以表情術語來標示速度－「活潑生動的」(Animato)，展現華爾滋

的舞曲風格；最後一個小節由終止線結束主題，但因此小節與變奏一的弱起拍構成完全小節，所以演奏者在最後帶有重音「>」與琶音的 F 調 I 級結束此曲後，則需利用後面的八分休止符呼吸，直接進入變奏一。

變奏一的速度承接主題而來，性格術語於第一小節標示著「有力地」(energico)，展現富戲劇張力的風格，彈奏者能以較直接的觸鍵方式作為開始，強調與主題的力度對比。此變奏最後也由終止線結束，亦因此小節與變奏二的弱起拍構成完全小節，故筆者建議將帶有重音 (*fz*) 與琶音的 F 調 I 級完整為此變奏畫下句點後，大約於一個四分休止符的時間內呼吸，直接進入變奏二。

變奏二因性格術語於第一小節低聲部標示著「如說話般抑揚清楚的」— (il Basso parlando)，表示一開始的低聲部需如說話咬字清楚地呈現每個帶有重音「>」的音符，故此變奏的速度會稍微緩慢些，展現較平緩的風格。此變奏因最後一小節以雙綜線與下一變奏作劃分，代表此時在帶有延長記號 (fermata) 的 F 調 I 級和弦結束後，必須將音樂盡快銜接至下一變奏，所以筆者建議在此 I 級殘響中注意高聲部的 F 音，多停留一拍後，將 F 音直接帶入變奏三。

由前一變奏的 F 音半音級進至此變奏首音 (F[#]) 開始，變奏三以性格術語「快速的」(corrente) 標示，藉由高聲部快速音群與低聲部規律的和絃大跳，展現快速的三拍子舞曲風格。最後一個小節在音型急速往上至 F 調 I 級和弦琶音後，以雙綜線與下一變奏作劃分，所以筆者建議以一個四分休止符的時間內呼吸，將最後的 I 級和弦三音 (A) 與五音 (C)，銜接至「如歌似的」(cantabile)

樂段的 A^b 音與 D^b 音。

由前一變奏的半音級進下，此樂段轉以複拍（ $\frac{9}{8}$ 拍）表現，「如歌似的」（cantabile）的表情術語與第一小節的速度術語「不要過慢」（non troppo lento），呈現如詠嘆調般較富表情的風格。最後一小節以終止線結束此樂段，卻將音樂停留於附延長記號的 F 調 V₇ 和弦音上，未解決的現象讓此和弦的延長不宜過久，筆者建議此音只能多停留一拍，即將此 V₇ 和弦銜接至終曲。

終曲的開始，承接前一樂段的 V₇ 和弦而來，並以複拍（ $\frac{6}{8}$ 拍）與「甚快板」（vivace）呈現華麗且自由的幻想曲風格。最後一個小節由 F 調 I 級和弦將全曲作結束，而後的第三拍八分休止符卻加上了延長記號，代表著 I 級和弦的彈奏後，不能完全鬆懈，應繼續凝聚此音樂氣氛至第三拍結束。

筆者藉由分析舒曼於音樂語法的提示，將音符與幻想情境結合，對於演奏此曲時有相當的輔助功能。主題，在動機旋律（A-B^b-E-G-G）的顯現下，一名叫阿貝格的女孩緩緩走入舞池中心，為舞會開啟序幕，在她簡潔而優美的步伐中，呈現古典圓舞曲的高雅形象。最後一小節的 F 調 I 級琶音，如同阿貝格立於舞池中心，以最美的姿態邀請賓客一同加入這場狂歡。

緊接著主題的變奏一，如同一群按耐不住興奮的青少年，分為兩組人馬翻筋斗跳進舞池中央，他們簇擁著阿貝格共舞，剎那間，舞池瀰漫著青春洋溢的歡笑聲。歡騰的氣氛過後，在第二變奏的開始，舞池人潮漸漸散開，紳士們紛紛找尋自己美麗的舞伴，靜靜地相擁著搖擺。紳士們堅定的腳步，帶領著淑女們輕柔的

步伐，阿貝格放眼看去，男男女女錯落有致的雙足，就如第二變奏綿延的高低線條相互呼應，融洽而美好。

接著，在慢舞過後，一群年輕少女展現他們華麗的舞姿，阿貝格也一起跟著轉圈、滑步，她們美麗的裙襬隨著流動卻規律的音樂揚起，為整場舞會帶來繽紛的高潮。熱鬧的歡笑過後，樂團奏出優美浪漫的間奏樂段，此時舞池又剩下阿貝格一人，在變得柔美的燈光氣氛下，她展開了一段感性而自由的獨舞，此時窗外靜靜落下的雪花陪伴著她，使在場的觀眾如癡如醉。獨舞那如夢似幻的氣氛還未平息，音群卻在隱約中昂揚，彷彿欲將賓客拉回現實般，阿貝格的腳步配合著上揚的樂聲愈加急促，暗示著賓客再次齊聚舞池，為舞會的最後一曲展現曼妙的風采。

終曲是所有賓客以齊舞來劃下完美的句點，隨著音樂，大家肩並肩輕巧地踏入舞池中央，展現活潑且生動的圓舞曲風格。舞會的樂聲漸漸弱下，賓客們漸漸散去，但那份熱情仍縈繞在阿貝格的心中，就如終曲最後一個休止符的延長，帶給筆者餘韻猶存的感受。



結語

本論文於前兩章仔細探究《阿貝格變奏曲》的創作背景，與分析其架構內容後，筆者觀察到舒曼於此曲中安排的音樂術語與表情符號各富深層的意義；多樣的和聲變化與不諧和音程的嘗試，使音樂產生源源不絕的流動性；而多變的節奏與不規則的重音，更為此曲增添生命力與趣味性。

筆者於第三章以演奏者的角度探討此曲的演奏詮釋，除了強調特別劃記的音樂語法而將樂曲內在的情緒和豐富的表情層次分明呈現，以貼近舒曼創作此曲時內心的想法，更隨著自由幻想的旋律融入生活的聯想，將《阿貝格變奏曲》中不同性格的變奏展現獨特的風味。

舒曼的譜面指示讓筆者對此曲的展演有了基本的認知與想法，筆者認為，在實際彈奏前必須要有敏銳的聽覺與觸鍵技巧，配合踏板、手腕、力度、音量、速度、運音法等，掌握多樣的音色來輔助音樂情緒的轉折，因此能將此曲多旋律線條編織而成的緊密織度立體化。

最後，本論文的宗旨為給予讀者另一方向的詮釋參考，筆者認為，演奏《阿貝格變奏曲》除了以理性探討譜面語法的設計外，更需要以感性連結旋律音符與演奏者的內心世界，因而能隨著《阿貝格變奏曲》的音樂旋律，自由翱翔於音樂幻想中。

參考書目

一、西文書目

Brown, Clive. *Classical and Romantic performing practice 1750-1900*. New

York: Oxford University Press, 1999.

Brown, Howard Mayer. *Performance practice: music after 1600*. England: MacMillan

Press, 1989.

Ferguson, Howard. *Keyboard Interpretation from the 14th to 19th century*. New York

Melbourne: Oxford University Press, 1975.

Hudson, Richard. *Stolen Time "The History of Tempo Rubato"*. Oxford: Clarendon

press, 1994.

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

University Press, 1997.

Konrad Wolff, ed., *Music and Musicians*. Translated by Paul Rosenfeld. New York:

Pantheon Book Inc., 1964.

Marcel Beaufils. *Shumann*. Paris: Editions Rieder.

Nieman, Alfred. "The Concerto" (Alan Walker ed.) *Robert Schumann: The Man and*

His Music. London: Barrie and Jenkins Ltd., 1972.

Obenshain, Kathryn. "Schumann as Symphonist" *The American Music Teacher*.

Val.23, number 6 (July, 1974) : 31-33.

Todd, R. Larry ed. *Schumann and His World*. N.J.: Princeton University Press, 1994.

Taylor, Ronald. *Robert Schumann: His Life and Work*. London: Granada Publishing Limited, 1982.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2001) . S. v. “Variations” by Elaine Sisman.

二、中文書目

Dowley, Tim 著。《偉大作曲家群像—舒曼》。朱健慧譯。台北市：智庫文化。民國 94 年。

陳玉芸著。《舒曼鋼琴代表作之研究》。台北市：全音樂譜出版社。民國 86 年。

林公欽著。《舒曼鋼琴變奏曲》。台北市：國立編譯館。民國 92 年。

林公欽著。《舒曼鋼琴曲集》。台北縣：四章堂文化事業有限公司。民國 94 年。

辛幸純著。《巴赫、舒伯特與舒曼的演奏詮釋：鍵盤 作品選輯》。台南市：樂韻出版社。1999 年。第 53-63 頁。

Berman, Boris 著。《鋼琴彈奏法：鋼琴大師演出備忘錄》。廖皎含譯。台北市：五南圖書出版公司印行。民國 92 年。第 3-76 頁。

Schnabel, K. U. 著。《現代鋼琴踏板技巧》。盧昭洋譯。台北市：全音樂譜出版社。1987 年。

郭晨節著。《演奏詮釋探討—舒曼作品九“狂歡節”》。新竹市：國立交通大學碩士論文。民國 96 年。

鍾佩琪著。《舒曼“A小調鋼琴協奏曲”之研究》。高雄市：國立中山大學碩士論文。民國91年。

三、譜例版本

Robert Schumann. “Variations über den Namen Abegg” In *Piano music*, edited by Clara Schumann. New York: Dover Publications, 1972.

