

第一章 引論

舒曼於 1849 年在德勒斯登以民族風格創作了五首大提琴與鋼琴的小品，作品第 102 號，當時政治正處於不穩定的狀況，因此筆者將探討當時社會的時空背景對於創作此作品的關聯性。

舒曼所屬的浪漫時期，當時對於民族風是如何定義？而舒曼在本曲使用的民族風是某個地區的民謠、一種精神或是想法呢？筆者將對民族風的歷史及特色做概略性的敘述。

此作品的題詞 (motto) 為「虛空」“Vanitas Vanitatum”，而此題詞給予全曲或是第一首，並不能清楚地確定；此題詞在舊約聖經中曾出現過，而歌德也有以此題詞為標題創作的詩，舒曼使用此題詞是否和歌德的詩有相關性呢？

在第一首小品中舒曼以「幽默」作為表情指示，在他其它的作品中也有以幽默作為曲名，如：《幽默曲》(*Humoreske*, op. 20)，給小提琴、大提琴和鋼琴《幻想曲》(*Phantasiestücke*, op. 88) 的第二樂章 (*Humoreske*)，由以上這些曲子可猜測，幽默這詞對舒曼來說有著不同的意義，本文將會討論舒曼想法中的幽默。除了探討以上的重點，也將分析五首小品中較為特別的作曲手法。

第二章 民族風的定義

浪漫時期，中產階級是國族意識抬頭的幕後推手，我們可將中產階級和國族做些連結。中產階級追求獨立、自主的信念，熱衷於改革甚至革命，進而尋求國家獨立。舒曼身屬中產階級，而此階級眼中的民族風為何？¹本文將以 Carl Dahlhaus 所著的《十九世紀音樂》(*Nineteenth-Century Music*) 做介紹。²

十八世紀最後十年在歐洲開始出現有系統的民謠採集，同時也產生何謂自然的民謠的爭論；而這些爭論都代表著自十八世紀至二十世紀的年代思潮。

海德堡一位熱衷音樂的律師 Justus Thibaut (1772-1840) 曾區分「街歌」(street songs，德文稱 Gassenhauer，意指大街小巷中流行的歌曲) 和「民謠」(folk songs)；他形容街歌是短暫的，民謠則是在普羅大眾中持續成熟、發展。在他的《論音樂的純粹性》(*Über Reinheit der Tonkunst*, 1825) 一書中如此說著：「這些歌曲有著孩子純真亮麗的靈魂，一般說來他們有些源自於人民，被人民所接受，因此在人民當中長期的保存。這些歌曲總是呼應著我們強健與自由的人性，藉由連結偉大的國族特色，使這些歌曲獲得了獨特的價值。」³

¹一般說來 folk 可解釋為民族或民俗，由於舒曼對於自己民族有深切的認同感，因此本文將以民族做解釋。尼采曾說：「在舒曼的音樂中只有德國而沒有歐洲的情懷；他的德國音樂有著失去了歐洲的靈魂只剩下自己祖國情懷在內的聲音的危險。」引自 John Daverio, "Einheit-Freiheit-Vaterland: Intimations of Utopia in Robert Schumann's Late Choral Music," in Celia Applegate, ed., *Music and German National Identity* (Chicago: Chicago University Press, 2002), 59.

² Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music* (Berkeley: University of California Press, 1989), 105-111.

³ "In contrast, pure and bright as the soul of a child are those songs, generally, which proceeded from the Folk itself or, having been adopted by the Folk, were conserved therein for long periods of time. These songs almost always correspond to our image of strong, vibrant human beings untainted by culture, and attain a value all their own by partaking of the great attributes of a nation." 引自 Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, 107.

上述的說法已經表達出當時部份人對民謠熱衷的主因，他們對民謠有著較完美的想法，這屬於規範性的立場。實際上民謠也有低俗的一面，只是當時採取實證性立場的學者不會排斥它們。在那時人民積極地追求國族精神，他們認為此精神可在源自人民的歌曲中找到，因此民謠是國族思想下的產物。民謠其中一個意思是指國歌，例如：God Save the King (1744)這首民謠，就視為富有國族特色。

民謠規範性的概念在浪漫時期大致和啓蒙時期是相同的。真正的民謠以音樂及詩意表達出「純粹的人性 (purely human)」；但美學上或道德上顯為低俗的民謠並不會很快消失。而不同於啓蒙時期能接受當代創作含有民族風的曲子，浪漫主義則懷念過去，並認為真的民謠應該是從民間而來，且經過時間考驗而留下的曲子。

然而在十九世紀早期，人們還是可以接受民謠是由作曲家所創作的，這些曲子中帶有民族風的元素。浪漫主義想追求古遠的民謠，但他們也接受當時所創作的新作品中含有古老的民族元素。例如：Wilhelm von Zuccalmaglio 的創作，他隱藏自己是作者的身分，宣稱這些是古老的民謠，雖然他的作品在之後也成為流行的民謠。十八世紀的作曲家 Johann Abraham Peter Schultz，他的想法和 Zuccalmaglio 恰為相反，不隱藏其作曲者的身分。因此可看出啓蒙時期與浪漫時期對民謠觀念的差別。

Wilhelm Heinrich Riehl⁴和 Raphael Georg Kiesewetter⁵是少數區分來自於平民的「真實的民謠」和「民族風歌曲」，後者只不過是寫給平民的所謂民謠。然而學者一旦放棄起源說，則要區分民謠和民族風歌曲是件困難的事情。

⁴ Wilhelm Heinrich Riehl (1823-1897)，德國小說家、民俗學研究者。

⁵ Raphael Georg Kiesewetter (1773-1850)，奧地利音樂理論家。

十九世紀，中產階級復興了民謠。然而中產階級同時著迷於民謠與國族的獨立的概念中，因此把民謠的復興和國族主義連在一起，在其中不分階級與教派。

愛國歌曲雖由上層社會而來，但還是歸類於民謠之中。「人民」這字顯示出混合多方的意義，如：政治、歷史和許多其他的思想，在此意義之下，人民有著努力推動的動機。相對應來說，Zuccalmaglio 認為國歌是狹義的民謠，因為它是國族性最深沉的表達，也顯示民眾對自己和國君尊嚴的認同。

Dahlhaus 認為：那時代鮮少有人察覺民謠歷史的真實性已被國族性的精神扭曲。民謠其實不屬於某個國族，它摻雜不同區域、專業階層和語言的特色，透過往返於各地的各行各業人士，使民謠有著國際化的面貌。然而，上述的事實因國族的觀念而犧牲，使民謠變得較為狹隘，成爲一個國族的歌曲。

因此在本文所探討的曲中，舒曼究竟是使用哪個地區的民謠，或有無使用，已不再是探討的重點；但可從上述的討論中看出舒曼這一代的中產階級對民謠與藝術的想像，追求理想中純粹的人性，以及對國族的認同。由於對國族產生的認同感，中上社會階層將代表精緻藝術的室內樂加入民族的元素，以此連結低下階層的人民，因此國族的音樂融合了不同階層的人民。

第三章 舒曼在德勒斯登之時空背景

1844 年舒曼離開萊比錫，搬到德勒斯登，搬家的其中一個理由是爲了健康，因爲他的精神問題一直不見好轉；1845 年七月，舒曼寫信告訴孟德爾頌：「我有好多話要跟你說。這個冬天真是難過，我有嚴重的精神問題，還有一大堆隨之而來的可怕想法，讓我幾乎陷入絕望；不過現在好多了，音樂又再度在我心中響起，希望我能很快康復。」⁶儘管舒曼的精神狀況不穩定，但 1845 至 1850 年這段期間是舒曼作品很多的年代，曲種也相當廣泛，例如：鋼琴獨奏曲、鋼琴四手聯彈、男女混聲合唱曲、管弦合唱曲等，在 1849 年完成的作品共約有四十首；其中室內樂的作品在當年就有四首，而本文所要探討的曲子作品第 102 號是在四月完成的。

1849 年四月十號，舒曼寫給他的好友希勒 (Ferdinand Hiller) 的一封信提到：「我一直忙個不停，這真是豐收的一年，彷彿外在的風暴更驅使我深入內在。因爲唯有工作，才能使我從外界猝發的可怕風暴中得到慰藉。」⁷1849 年五月爆發了革命，戲劇性地打斷了舒曼的寫作生涯。由於舒曼的自由主義思想是眾人皆知的，因此他擔心會被軍隊徵召，連夜和妻子克拉拉逃離德勒斯登。

搬至克雷夏 (Kreischa) 村莊之後，舒曼過著隱居般的生活，而克拉拉以驚人的毅力保護著全家，使舒曼不受動盪不安的時局影響而繼續創作，當時正創作的作品有：

《青少年歌曲集》 (*Lieder-Album für die Jugend*, op. 79)，《五首獵人之歌》 (*Fünf*

⁶ 南西·瑞區 (Nancy B. Reich)，《克拉拉·舒曼》 (Clara Schumann: the artist and the woman)，陳秋萍、游淑峰譯，(臺北：高談文化，2003)，162。

⁷ 提姆·道雷 (Tim Dowley)，《偉大作曲家群像：舒曼》 (The Illustrated Lives of the Great Composers—Schumann)，朱健慧譯，(臺北：智庫文化，1995)，100。

Gesänge, op. 137)。克拉拉驚訝地觀察到舒曼：「外界的恐怖行為喚醒他內心詩意般的情感，形成強烈對比。」同時也察覺舒曼有能力讓「每一首歌都洋溢著至高無上的和平氣氛，它們提醒我春天的腳步已近，和那如花朵綻放般的愉悅。」⁸

儘管是逃離，但舒曼只要一有安身之處，還是持續不斷地寫作。舒曼受到自由思想的鼓舞，但他將革命的情感昇華，創作具有革命氣息的樂曲，如：給鋼琴的《四首進行曲》(*Four Marches*, op. 76)。關於四首進行曲，舒曼曾說：「這些曲子不是昔日的進行曲式，但是帶有著革命氣息的精神。」⁹由此可知，舒曼對於此次的革命是認同的，只是不像華格納積極的參與革命。

此四首曲子的調性圍繞著降 E 大調並作調性上的組合，如第一首：降 E 大調、第二首：G 小調，但中段轉到降 E 大調、第三首：降 B 大調、第四首：降 E 大調，這個創作手法在早期的作品中也可看到，如：《幻想曲》(*Phantasiestücke*, op. 12)、《克萊斯勒魂》(*Kreisleriana*, op. 16)。舒曼爲了要讓曲子聽起來有較多的變化性，且在約二十五分鐘長度的曲子中，讓節拍與節奏不至於單調無變化，因此他在這四首曲子都加入了像抒情詩般的中段；也使用當時流行的主題，而這些主題的節奏多變化且節拍是不規則的，如：第一首進行曲開頭的六小節（譜例 3-1），樂句的組合是 3+2+1，因此第一至第三小節一組，第四至第五小節一組，然後第六小節爲一組，而第六小節使用減值，將前兩組的節奏在一個小節內呈現。¹⁰此曲另一個特色是大量的使用三連音

⁸ 彼得·奧斯華 (Peter F. Oswald)，《天使與魔鬼之舞—舒曼的一生》(*Schumann: music and madness*)，張海燕譯，(臺北：高談文化，2003)，296。

⁹ “...the pieces were not “of the old, Dessau [march] type, but rather republican in spirit.”” 引自 John Daverio, *Robert Schumann: Herald of a “New Poetic Age,”* 426.

¹⁰ 引自 John Daverio, *Robert Schumann: Herald of a “New Poetic Age,”* 426.

及附點節奏。

【譜例 3-1】 *Four Marches*, op. 76: No. 1, mm. 1-6.

I.

Mit grösster Energie.



rit. * rit. * rit. *

第三首舒曼加入了「軍營的場景」(Lager-Scene) 這個標題，給了演奏者關於打仗的聯想，此曲和其他三首較不一樣，音樂屬於比較樸實、不華麗，樂曲在右手以 *piano* 呈現八分音符伴奏的音型，左手開始了此曲的旋律（譜例 3-2），第 76 小節低音聲部以半音向下進行，類似「哀傷低音」(lamento bass) 音型，第 78 小節回到降 B 大調，高音聲部以降 B 為持續低音，第 78-79 小節中的第三拍為半減七和旋，表達出人民對於打仗的憂鬱氣氛，樂曲在安靜中結束（譜例 3-3）。

【譜例 3-2】 *Four Marches*, op. 76: No. 3, mm. 1-3.

III.

LAGER-SCENE.

Sehr mässig.



【譜例 3-3】 *Four Marches, op. 76: No. 3, mm. 73-81.*

Musical score for measures 73-77. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment. The right hand plays a melody with eighth notes and quarter notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. A *pp* (pianissimo) dynamic marking is present in measure 75. The score includes a fermata over the final chord of measure 77. A *rit.* (ritardando) marking is placed below the bass staff in measure 76, and an asterisk (*) is placed below the bass staff in measure 77.

Musical score for measures 78-81. The score continues the piano accompaniment from the previous system. The right hand plays a melody with eighth notes and quarter notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The score ends with a final chord in measure 81.

半減七
和絃

半減七
和絃



第四章 「虛空的虛空」

舒曼的五首民俗風作品的題詞為“Vanitas Vanitatum”。筆者參考三種不同年代出版的版本，分別為：約 1880 年 (圖 1)、1954 年 (圖 2)、1998 年 (圖 3)，其中 1880 年的版本將虛空標示於第一首，1954 年的版本並未標示虛空，而 1998 年的版本則將虛空標示為此曲的副標題。所以這個題詞，雖然不能確定是給予全曲或是第一首，卻仍為演奏者提供了詮釋的靈感。

圖 1



圖 2

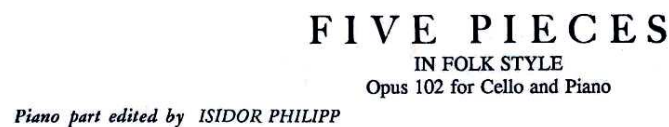
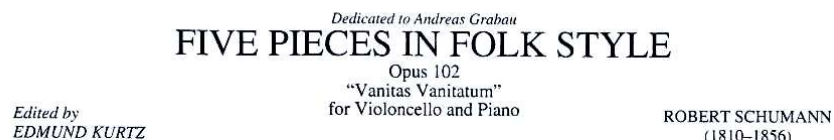


圖 3



此題詞源自於拉丁文聖經舊約傳道書一章二節：“vanitas vanitatum dixit Ecclesiastes vanitas vanitatum omnia vanitas”（傳道者說：虛空的虛空、虛空的虛空·

凡事都是虛空)。此題詞也是歌德於 1806 年所作的詩的標題。詩中提到人生中所追求的：財富（第二段）、愛情（第三段）、文化（第四段）、榮譽感（第五段）及 戰爭（第六段）；上述的這些，詩人似乎曾經追尋或經歷過，也瞭解到在追求的過程中，正面與負面的感受。

關於戰爭，歌德是如此寫著：

我又曾一心去參軍打仗。
嗆咳！
我們打了好幾次勝仗。
嗆咳！
我們開進了敵國境內，
戰友們損失都不輕微，
我喪失了一條腿。¹¹

詩中描述去參軍打仗，雖然打了勝戰，戰友們傷亡卻不輕，詩中的主角也失去一條腿。這首詩整體的想法為：「執迷」之後體驗到當中的道理而轉向「放空」。

舒曼在寫作品 102 時，政治狀況不穩定，而他使用的副標題是否因為讀到聖經或是歌德的詩，對於詩中描述到戰爭的段落有所感觸？筆者認為，舒曼固然懷有民族情感，但面對戰爭殘酷的現實，轉而將情感昇華在純樸的民俗風創作上。結合上一章所提到舒曼內心和此章節革命及虛空的想法，可給予我們在詮釋此曲時一個不同的角度。

¹¹ 歌德，《歌德詩集》，錢春綺譯，（上海：上海譯文出版社，1982），198。

第五章 幽默的元素

一般認為幽默這詞的涵義是滑稽而有情趣的，對於舒曼來說，他是謹慎、嚴肅看待著幽默。舒曼曾說：他創作上的一些特色，使得他的曲子是帶有著典型的德國特性，因此對於非德國人（尤其是法國人）而言，是不容易理解的。然而對法國人來說，《幽默曲》更是一個難以理解的詞彙。關於尚·保羅 (Jean Paul)，¹²舒曼說：“你們知道我們偉大的作家—尚·保羅嗎？我從他那兒學習的對位法比從其他音樂老師那兒學習得還多”。尚·保羅的美學思想給予幽默一個重要的地位，而舒曼的美學中也有類似的觀念。¹³在尚·保羅的一些著作中，他發揮聯想，描述心中的概念，將不同的思想交織成複雜矛盾的故事；他的小說主角經常具有兩種不同的性格，而「雙重人格」的主角在當時正蔚為風潮。¹⁴尚·保羅所作的幽默理論中有著較為複雜的想法，闡述如下：無盡的對比、似是而非的矛盾、無關痛癢的結論、上流社會與低下階層的對抗，以上這些想法和舒曼作品的縮影有著相似之處。¹⁵

舒曼使用幽默的手法包含了以下幾點：

1. 以舒曼的《大衛同盟舞曲》(*Davidsbündlertänze*, op. 6) 為例：舒曼使用不同的筆名 (Eusebius 和 Florestan) 於曲子的結尾之處，在每首曲子結束的地方都會

¹² Jean Paul (1763-1825)，德國小說家，諷刺作家與美學家。

¹³ 引自 John Daverio, *Nineteenth-Century Music and the German Romantic Ideology*, 64.

¹⁴ 彼得·奧斯華(Peter F. Ostwald)，《天使與魔鬼之舞—舒曼的一生》(Schumann: music and madness)，張海燕譯，(臺北：高談文化，2003)，47。

¹⁵ “The complex of ideas that converge in Jean Paul's theory of Humor --infinite contrast, implausible contradictions, trivial conclusions, higher versus lower worlds-- finds ready analogues in Schumann's miniature collections.” 引自 John Daverio, *Nineteenth-Century Music and the German Romantic Ideology*, 65.

寫上“E”、“F”或是“E”和“F”同時出現；舒曼的《幻想曲》(Phantasiestücke, op. 12) 中也是使用這兩個筆名的例子，在較新的譜中已不存在，但在第一次出版的版本中是有標示的。

Eusebius 和 Florestan 分別代表舒曼最常使用的兩個筆名，他想像著自己有著雙重人格，當舒曼想展現害羞且被動或細膩敏感的一面時會使用 E；而想展現英雄氣概或熱情豪放的一面時會使用 F。這兩個筆名代表著相反的個性，符合前述幽默的理論一對比及矛盾。

2. 舒曼在表示幽默的另一種方式為：使用不規則的節奏、拍子或用其他方式直接的表示如舞蹈節奏般的想法，以舒曼《幻想曲》中的“Grillen”為例，在中段的部份結合了拍子的錯置，第 62-65 小節使用完整的三比二 (hemiola) 節拍及第 66-67 小節使用不完整的三比二節拍，雖然不以拍號直接表示卻可以看出有拍子的交替在其中 ($\frac{4}{4} + \frac{3}{2} + \frac{3}{4} + \frac{4}{2}$)；在前面的音樂中是規則的三拍重音，在此卻有不同的重音出現方法，這對比是非常明顯的 (譜例 5-1)。¹⁶

¹⁶ 引自 John Daverio, *Nineteenth-Century Music and the German Romantic Ideology*, 67-68.

【譜例 5-1】 *Phantasiestücke*, op. 12, “Grillen,” mm. 61-80.

The musical score for 'Grillen' (measures 61-80) is presented in three systems. The first system (measures 61-66) is in 3/4 time and features a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 67-73) is in 3/4 time and features a fortissimo (*ff*) dynamic. The third system (measures 74-80) is in 3/4 time and features a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.



由上述舒曼使用的節奏方式在 op. 102 第一首小品中可清楚的看到。第一首小品的拍號為 $\frac{2}{4}$ 拍，在第 1-4 小節當中，開頭四小節大提琴的聲部，旋律組合由小節來看為 $1\frac{1}{2} + 1\frac{1}{2} + 1$ (3 拍+3 拍+2 拍)，以較活潑的方式呈現，而鋼琴聲部則維持規律二拍子的節奏，形成三對二不對稱的進行方式 (譜例 5-2)。

【譜例 5-2】 *Five Pieces in Folk Style*, op. 102: No. 1, mm. 1-9.

The image shows a musical score for two instruments: Violoncello and PIANO. The Violoncello part is written in bass clef with a 2/4 time signature. It begins with a dynamic marking of *p* and is marked "Mit humor". The first nine measures are shown, with some measures containing slurs and accents. The PIANO part is written in bass clef with a 2/4 time signature. It begins with a dynamic marking of *p* and includes the instruction "ten." (tenuendo) under the first two measures. The piano accompaniment consists of chords and single notes, with some measures featuring slurs and accents.

3. 舒曼在調性上採用幽默的二元性 (humorous duality)。二元論，這個理論認為大小兩個調的調性關係並非「首要」，「次要」，而是兩個價值相等的兩個現象，其一為其二的倒逆。¹⁷以舒曼《蝴蝶》(*Papillons*, op. 2)的第二、四和七首為例，第二首的開頭為降 E 大調，至結尾以降 A 大調結束，第四首的開頭為 A 大調，至結尾以升 F 大調結束，第七首的開頭為 F 小調，至結尾以降 A 大調結束。¹⁸由上述舒曼使用調性的手法在第一首小品中可找到以下的關連：在呈式部使用 A 小調，在發展部使用 F 大調，回到再現部使用 A 小調。一般說來，在一首曲子中的轉調通常會轉至該調之關係大小調，而本曲直接轉入一個非關係大小調的調性，A 小調與 F 大調為兩個價值相等的調性，由此可知，舒曼使用幽默的二元性。

¹⁷ 康謳，〈二元論〉《大陸音樂辭典》(臺北：大陸書店)，341。

¹⁸ John, Daverio. "Schumann's Systems of Musical Fragments and Witz." In *Nineteenth-Century Music and the German Romantic Ideology*, 67。

第六章 五首小品的分析

分析五首小品的特色前，筆者先將調性、節拍和曲式做整體的分析。

調性分別為：A 小調、F 大調、A 小調-A 大調、D 大調、A 小調，可看出整首作品的調性呈現 Rondo 的形式。第二首 F 大調與 A 形成三度關係，而第四首 D 大調與 A 為屬調關係。

節拍分別為： $\frac{2}{4}$ 、 $\frac{2}{4}$ 、 $\frac{6}{8}$ 、 $\frac{4}{4}$ 、 $\frac{2}{4}$ 。節拍以兩大拍為原則，沒有三拍子。但第一首的第 1-3 小節，大提琴聲部的節拍隱藏著三拍的組合；第五首的第 1-5 小節，大提琴聲部的節奏以三連音和八分音符交錯出現，有明顯二拍與三拍的衝突。

曲式皆為 A、B、A、Coda，而第五首則以輪旋曲主題的形式 (Rondo Theme) 呈現。

筆者在網路資料中看到給予五首小品不同的曲名，¹⁹如：第二首：搖籃曲、第三首：民謠歌曲 (最神經質的)、第四首：進行曲和第五首：假正經的意象。其中第二首由於鋼琴規律的伴奏型態，加上大提琴純樸的旋律，的確呈現搖籃曲的風格。第三首形容為民謠歌曲則過於籠統，但神經質的部份出現於第 2 小節鋼琴急促的斷奏，和大提琴如歌般的旋律呈現強烈的對比。第四首在第 3 小節開始後，以明確的節奏型態呈現進行曲的風格。第五首以三連音開始但又立刻轉換成二分法的音型，形成節奏上被拉住的感覺，雖然不一定是假正經，但多少有些造作的感覺。

¹⁹ Stringflamer, 對<舒曼 五首給大提琴和鋼琴的五首民謠風小品 Op. 102>的回應，stringflamer 部落格，回應於 2007 年 4 月 24 日，<http://blog.xuite.net/stringflamer/chambermusic/11231422> (檢索於 2008/1/20)

一、 Mit Humor (幽默的)

使用幽默的方式為：

1. 開頭四小節大提琴的旋律，旋律組合為 $1\frac{1}{2} + 1\frac{1}{2} + 1$ (3拍+3拍+2拍)，旋律以較活潑的方式呈現，而鋼琴以正規的二拍進行方式，形成三對二的不規則的進行方式 (譜例 6-1-1)。
2. 第 4 小節的第二拍，大提琴和鋼琴均使用重音記號，此拍正好為這一個小樂句的結尾，似幽默感中描述的對比現象 (譜例 6-1-1)。

【譜例 6-1-1】 *Five Pieces in Folk Style*, op. 102: No. 1, mm. 1-9.

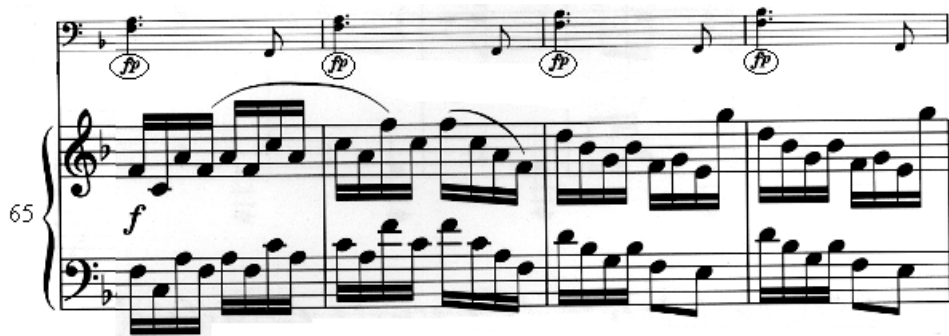
The image shows a musical score for Violoncello and Piano. The Violoncello part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The score is in 2/4 time and marked 'Mit humor'. The Violoncello part starts with a melody of eighth notes, and the Piano part provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. A blue watermark 'NATIONAL SUNG-YUAN UNIVERSITY' is visible in the background. Circled annotations highlight the 2nd measure of the 4th measure for both instruments, showing accents on the second beat.

3. 第 25 小節進入第二主題，大提琴奏出十六分音符的音群，鋼琴則是附點音型的節奏，第大提琴和鋼琴的第一拍均使用 *sfp* (譜例 6-1-2)。第 65-68 小節中，兩聲部的節奏型態與第 25-26 小節互換，但音量方面是相似的，大提琴在這四小節中的附點四分音符皆以 *fp* 呈現，表現舒曼幽默且神經質的一面 (譜例 6-1-3)。

【譜例 6-1-2】 *Five Pieces in Folk Style*, op. 102: No. 1, mm. 25-28.



【譜例 6-1-3】 *Five Pieces in Folk Style*, op. 102: No. 1, mm. 65-68.



4. 調性方面使用了幽默的二元性，呈式部為 A 小調，進入發展部，調性直接轉至 F 大調，回到再現部時由 C 大調轉為 A 小調做結束。

具民族風的有：

1. 鋼琴低音聲部使用持續低音的進行 (Drone)，分別以 A-E-A-E 進行著，似蘇格蘭地區風笛的使用（譜例 6-1-1）。
2. 雖然樂句的節拍組合是不規則的，但整體以四小節為一小樂句，八小節為一大樂句是規律的，而持續低音以八小節為單位替換著（譜例 6-1-1）。

尾奏 (coda) 部分，第 121-124 小節的和聲進行為 V-i-V-i，有不安定的感覺，第 127-128 小節以半音的音型往上進行，有著明確的方向感，而第 131 小節以升

D-E 兩音輪流進行，直到第 133 小節和聲進行至 i - V 的半終止(譜例 6-1-4)。

【譜例 6-1-4】 *Five Pieces in Folk Style*, op. 102: No. 1, mm. 122-134.

122

129



二、 Langsam (緩慢的)

大提琴在開始時奏出的第一主題旋律有如搖籃曲一般（譜例 6-2-1），此旋律有著純樸的感覺，筆者認為這是舒曼表達民族風的方式。

在樂句方面，除尾奏之外，其他段落以七小節為一樂句，組合方式為三小節加四小節或是四小節加三小節（譜例 6-2-1）。在不規則的分句法中，常見的變化用於旋律、和聲及和聲節奏上，此處則以不規則的音節進行著。

鋼琴低音聲部和第一首樂曲相同，採用持續低音的進行方式（譜例 6-2-1）。

【譜例 6-2-1】 *Five Pieces in Folk Style*, op. 102: No. 2, mm. 1-7.

The musical score is titled "Langsam (Slowly)". It is in 2/4 time and F major. The score consists of three staves. The top staff is for Violin, the middle for Piano, and the bottom for Cello/Bass. The Violin part begins with a melody marked "p" (piano). The Piano part has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Cello/Bass part has a sustained bass line with chords marked "p".

進入發展部，第 22-28 小節，調性由 F 大調轉成 F 小調；鋼琴高音聲部奏出第二主題（譜例 6-2-2），而大提琴高五度輪流演奏此旋律，此主題與第一主題的旋律風格上有著強烈的對比。

【譜例 6-2-2】 *Five Pieces in Folk Style*, op. 102: No. 2, mm. 22-28.

整曲中鋼琴的高音聲部音域與大提琴極為相似，回到再現部時，第 43-63 小節鋼琴奏出高音聲部奏出大提琴的第一主題，並與大提琴輪流演奏此旋律，而伴奏型態則有些微的改變，但整體的織度不變（譜例 6-2-3）。

此曲在風格與速度方面和第一首有著極大的差異性，似前述的雙重人格特徵。

【譜例 6-2-3】 *Five Pieces in Folk Style*, op. 102: No. 2, mm. 38-64.

三、 Nicht schnell, mit viel Ton zu spielen (不太快，以豐厚的音演奏)

第 1-6 小節大提琴的旋律分為兩個樂句，以 $2\frac{1}{2} + 3\frac{1}{2}$ 的小節組合（譜例 6-3-1），此樂句大提琴如同說話般的方式表達，但在第 2 和 4 小節中的第六小拍，及第 6 小節的第一拍標有 *fp*（譜例 6-3-1），*fp* 的出現產生了突兀的感覺，似乎可感受到舒曼神經質的一面。

【譜例 6-3-1】 *Five Pieces in Folk Style*, op. 102: No. 3, mm. 1-9.

The musical score is presented in two systems. The first system shows the beginning of the piece, with the cello line in the upper staff and the piano accompaniment in the lower staff. The tempo/mood is indicated as 'Nicht schnell, mit viel ton zu spielen (Not fast, with full tone)'. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and rests, while the cello part has a melodic line with some slurs and accents. The second system continues the piece, with the piano part showing a 'cresc.' marking and the cello part showing a 'fp' marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

第 2 小節鋼琴以跳躍式的節奏呼應大提琴優美的旋律，此伴奏型態與舒曼歌曲集《詩人之戀》(*Dichterliebe*, op. 48)中的第十三首相似（譜例 6-3-2）。²⁰除了跳躍式的音型，第 5-7 小節中鋼琴高音聲部也有與大提琴一樣的旋律同向進行（譜例 6-3-1）；由上述可推測舒曼使用尚·保羅的幽默理論：無盡的對比。

²⁰ 李哲洋，《名曲解說全集 15 獨奏曲 2》，（臺北：大陸書店，1983），414。（作品編號有誤）

【譜例 6-3-2】 *Dichterliebe*, op. 48: No. 13, mm. 1-4.

The image shows the first four measures of the song 'Dichterliebe, op. 48: No. 13'. The vocal line (Singsstimme) is in G minor, marked *Leise.* and *p*. The lyrics are 'Ich hab' im Traum ge-wei-net. Mir'. The piano accompaniment (Pianoforte) is in 6/8 time, with a *pp* dynamic marking in the final two measures. A blue circular watermark with a gear and the year '1896' is overlaid on the score.

第 17 小節由 A 小調轉至 A 大調，大提琴使用連續的六度雙音進行，而鋼琴高音聲部與大提琴演奏相似的旋律線條（譜例 6-3-3）；在第 29-36 小節中，是五首曲子中舒曼唯一加入的表情指示：溫柔的（*dolce*）（譜例 6-3-4），而此段大提琴的旋律和樂曲開頭的旋律動機有著緊密的關連性；此處鋼琴低音聲部延續著前兩首使用的持續低音進行方式（譜例 6-3-4）。

【譜例 6-3-3】 *Five Pieces in Folk Style*, op. 102: No. 3, mm. 15-27.

The image shows measures 15 through 27 of the piece 'Five Pieces in Folk Style, op. 102: No. 3'. The score is in 2/4 time and features a complex texture with multiple staves. The piano part includes a prominent sixteenth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line. Dynamics range from *p* to *f*. A blue circular watermark with a gear and the year '1896' is overlaid on the score.

【譜例 6-3-4】 *Five Pieces in Folk Style*, op. 102: No. 3, mm. 29-32.

29

p dolce

p dolce



四、 Nicht zu rasch (不太急促的)

第 1 小節旋律 (譜例 6-4-1) 的音程與舒曼《幻想曲》(*Fantasiestücke*, op. 73) 中的第三首 (Finale) 開頭的旋律相似 (譜例 6-4-2)。

【譜例 6-4-1】 *Five Pieces in Folk Style*, op. 102: No. 4, mm. 1-6.

Nicht zu rasch
(Not too lively)



【譜例 6-4-2】 *Fantasiestücke*, op. 73: No. 3, mm. 1-2.

Rasch und mit Feuer ♩ = 160.



開頭的旋律和小二度的音程動機可常在本曲中聽到，第 17 小節中，鋼琴的高音聲部出現開頭旋律的動機，而鋼琴彈奏此動機時為不完全小節，大提琴卻是以完全小節來呈現另一條旋律線，有互相交錯的感覺 (譜例 6-4-3)。尾奏 (第 64 小節) 的鋼琴低音聲部使用持續低音進行方式 (譜例 6-4-4)。

呈式部與發展部的風格對比為五首小品中最明顯的一曲，筆者認為這兩段的旋律

各代表著舒曼不同個性的筆名，呈式部的節奏感較為強烈且此段的音量為大聲(*f*) (譜例 6-4-1)，代表著“F”，發展部則以小聲的音量表達歌唱性的旋律線條 (譜例 6-4-3)，代表著“E”。

【譜例 6-4-3】 *Five Pieces in Folk Style*, op. 102: No. 4, mm. 14-24.

The musical score for Five Pieces in Folk Style, op. 102: No. 4, mm. 14-24, is presented in two systems. The first system (measures 14-19) shows a piano accompaniment with a strong rhythmic pattern in the bass and a more melodic line in the treble. Dynamics range from *sf* to *p*. The second system (measures 20-24) continues the piece, with dynamics ranging from *f* to *p*. A watermark '1896' is visible in the center of the page.

【譜例 6-4-4】 *Five Pieces in Folk Style*, op. 102: No. 4, mm. 64-67.

The musical score for Five Pieces in Folk Style, op. 102: No. 4, mm. 64-67, is presented in one system. The piano accompaniment features a strong rhythmic pattern in the bass and a more melodic line in the treble. Dynamics range from *p* to *sf*.

五、 Stark und markirt (強而明確的)

第 1-19 小節，樂句組成爲不規則式 5 + 6 + 2 + (2) + 4。第 1-15 小節大提琴的旋律中，三連音與八分音符的節奏交錯，此節奏型態給人欲往前走卻被拉住的感覺（譜例 6-5-1），而三連音是此曲中重要的音型動機。

【譜例 6-5-1】 *Five Pieces in Folk Style*, op. 102: No. 5, mm. 1-5.

The image shows a musical score for the first five measures of 'Five Pieces in Folk Style, op. 102: No. 5'. The score is in 2/4 time and is marked 'Stark und markirt (Strong and marked)'. It features a cello part (top staff) and a piano part (bottom two staves). The cello part consists of a triplet of eighth notes followed by a quarter note, then a quarter note, and finally a quarter note. The piano part features a triplet of eighth notes followed by a quarter note, then a quarter note, and finally a quarter note. The piano part is marked with a forte 'f' dynamic.

第 16 小節，大提琴演奏大聲且持續的長音，而鋼琴的高音聲部則以小聲的斷奏奏出連續三度的三連音，大提琴與鋼琴之間的對比，展現了舒曼幽默的一面。鋼琴低音聲部在持續低音前出現短小倚音的裝飾音，這似乎是要爲持續低音帶來不同聲響的效果，且給人俏皮的感覺（譜例 6-5-2）。

【譜例 6-5-2】 *Five Pieces in Folk Style*, op. 102: No. 5, mm. 10-13.

The image shows a musical score for measures 10-13 of 'Five Pieces in Folk Style, op. 102: No. 5'. The score is in 2/4 time and is marked 'Stark und markirt (Strong and marked)'. It features a piano part (bottom two staves). The piano part consists of a triplet of eighth notes followed by a quarter note, then a quarter note, and finally a quarter note. The piano part is marked with a forte 'f' dynamic. The piano part is marked with a piano 'p' dynamic and a forte 'sf' dynamic.

在調性方面，呈式部為 A 小調，進入發展部時則直接轉為 F 大調，這二元性的轉調手法和第一首相似，顯示舒曼使用幽默的元素。

第 89-92 小節，舒曼使用斷奏三連音為動機，在全曲中第一次將兩個樂器以銜接對話的方式呈現（譜例 6-5-3），雖然是相同的音域，但音色的變化，帶給人不同的聽覺感受。

【譜例 6-5-3】*Five Pieces in Folk Style*, op. 102: No. 5, mm. 87-92.

87

1896

第七章 結論

五首小品中，舒曼使用的旋律是否為當時的民謠已不再是探討的重點，而十九世紀民族風著重於追求理想中純粹的人性，對自己的國族有強烈的認同感。分析此曲後，最明顯的民族風元素是每首小品都出現持續低音，除此之外，筆者認為在第二和第三首樂曲的開頭，大提琴的旋律所給人純樸的感覺。

此作品完成於動盪不安的 1849 年。雖然舒曼並不像華格納一樣積極的參與革命，但內心依然深切的關心，轉而將民族風以及虛空的元素放入曲中。筆者認為舒曼對於所追求的事情，最終還是要放空，分析後可發現雖然五首小品的結束方式各有特色，而虛空的想法還是在其中，如：第一和第五首中以快速、有力的和弦結尾，給人乾淨俐落的感覺；第二和三首相似，以分解和絃小聲做結束，讓聲音在空中流逝。

舒曼受到尚·保羅的影響很深，雖然幽默的表情指示只有在第一首明確的寫出，但五首小品中還是可找到此元素，其中無盡的對比為最常使用的手法，而舒曼雙重人格的精神特質也表現在曲中。

民族風、虛空和幽默三者之間既矛盾卻又彼此關連：面對革命所帶來的虛空，舒曼嘗試將國族的情懷化為藝術創作，並以幽默來降低對現實的無奈感。經由上述的探討，筆者希望能提供詮釋本曲的一些面向。

引用書目

一、中文書目

- 李哲洋。《名曲解說全集 15：獨奏曲 2》。臺北：大陸書店，1983。
- 彼得·奧斯華 (Peter F. Ostwald)。《天使與魔鬼之舞—舒曼的一生》(*Schumann: Music and Madness*)。張海燕譯。臺北：高談文化，2003。
- 南西·瑞區 (Nancy B. Reich)。《克拉拉·舒曼》(*Clara Schumann: The Artist and the Woman*)。陳秋萍、游淑峰譯。臺北：高談文化，2003。
- 康謳。《大陸音樂辭典》。臺北：大陸書店，2002。
- 提姆·道雷 (Tim Dowley)。《偉大作曲家群像：舒曼》(*The Illustrated Lives of the Great Composers: Schumann*)。朱健慧譯。臺北：智庫文化，1995。
- 歌德。《歌德詩集》。錢春綺譯。上海：上海譯文出版社，1982。

二、西文書目

- Dahlhaus, Carl. "The Idea of Folk Song." In *Nineteenth-Century Music*, 105-111. Berkeley: University of California Press, 1989.
- Daverio, John. "Schumann's Systems of Musical Fragments and Witz." In *Nineteenth-Century Music and the German Romantic Ideology*, 49-88. New York: Schirmer Books Press, 1993.
- . "Unbounded Creativity." In *Robert Schumann: Herald of a "New Poetic Age,"* 388-395, 426. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- . "Einheit-Freiheit-Vaterland: Intimations of Utopia in Robert Schumann's Late Choral Music." In *Music and German Identity*. Edited by Celia Applegate and Pamela Potter, 59-77. Chicago: Chicago University Press, 2002.
- , and Eric Sams. "Schumann, Robert." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40704> (accessed January 14, 2009).

三、樂譜

- Schumann, Robert. *Five Pieces in Folk Style*, Op. 102, edited by Edmund Kurtz. New York: International Music, 1998.
- . "Four Marches." In *Piano Music of Robert Schumann Series III*, edited by Clara Schumann and Johannes Brahms. New York: Dover Publications, 1980.
- . *Dichterliebe*, Op. 48. Leipzig: C. F. Peters, 1844.
- . *Fantasiestücke*, Op. 73. Leipzig: Breitkopf & Härtel, n.d.

四、網路資料

Stringflamer ◦ stringflamer 部落格 ◦ <http://blog.xuite.net/stringflamer/chambermusic/11231422> ◦

