

前言

舒曼的《慢板與快板》是由法國號的作品改編而來，樂曲中豐富的情緒轉折，讓筆者感受到此曲迷人的特質：時而柔美，時而陽剛。慢板樂章的沉靜祥和，與快板樂章迅速且熱情如火的反差甚大，且舒曼在快板樂章中，也穿插了幾段溫柔的旋律，與慢板呼應，讓筆者不禁想窺探舒曼創作此曲的內心想法。本文中，筆者將藉由探討舒曼的寫作手法與簡單的樂曲分析，來詮釋此曲的風格與演奏技巧。

本論文將介紹作曲家的生平、樂曲分析、詮釋和演奏技巧，透過以上的分享，希望有助於演奏者了解此曲，並在演奏上有更深刻的詮釋，也更貼近作者創作此曲的中心思想與意念。第一章介紹舒曼的生平；第二章以簡單的樂曲介紹及分析表格呈現此曲；第三章則以第二章為基礎，以節奏、旋律、和聲、音樂的呼吸與樂段間的關聯性……等，及大提琴和鋼琴聲部的互動關係，作為詮釋的探討，並在技巧上給予演奏者些許的建議與提醒，期盼如此能幫助演奏者在演奏此曲時，能夠有更深入的了解，也將心理層面及樂曲風格的轉折，更生動的呈現給聽眾。

第一章 舒曼生平概述

羅伯·舒曼（Robert Schumann，1810-1856）出生於德國薩克森的次維考（Zwickau）的書商家庭中，父親（August Schumann）對文學充滿熱忱，因此舒曼很早就接觸文學，也養成喜歡看書的嗜好，進而對他的音樂和散文寫作產生很重要的影響，也孕育他日後在浪漫樂派中的卓越表現。

舒曼的母親瓊安·克莉絲汀·舒曼（Johanne Christiane Schumann）來自醫生世家，她的父親和哥哥都是醫生，因此家族聲望極高，作風也相當保守。她本身有慢性憂鬱症，對孩子的人格發展深具影響¹。

舒曼於七歲時就學於私立學校，開始跟隨管風琴教師約翰·哥特弗列德·孔曲（Johann Gottfried Kuntzsch）學音樂；九歲時跟著父親去卡爾斯巴特，聽到鋼琴家莫瑟列斯（Ignaz Moscheles）的演奏，因而引發了他對音樂的興趣和研習的心願。

舒曼十六歲時，父親因病去世、姐姐自殺身亡，帶給舒曼極深的傷痛，也造成難以抹滅的陰影，而原本想要就讀音樂院的志願，也因為母親及監護人的反對而作罷，因此舒曼違背自己的心願，進入萊比錫大學研讀法律，但這無法阻止舒曼對音樂的熱愛，他私下追隨鋼琴家非德烈·威克（Friedrich Wieck，1785-1873）學琴，也因此認識了威克的女兒克拉拉·威克（Clara Wieck，1819-1896）。雖然舒曼有成為鋼琴家的遠大志向，但因使用錯誤的練習方式，導致右手癱瘓，因此被迫放棄了夢想。

舒曼與克拉拉經常一起討論對於音樂的想法與觀點，因此在朝夕相處中，培養出

¹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），30。

真誠的情誼，但兩人的戀情，卻受到威克的百般阻撓，舒曼與克拉拉展現了絕對的堅持，終於在 1840 年，透過法律的判決，有情人終成眷屬。

1834 年舒曼與朋友創辦了「新音樂雜誌」(Neue Zeitschrift für Musik)，目的是要提供一個公開的園地為音樂界褒善貶惡，擔任主編長達十年之久。舒曼還創立了「大衛同盟」，以此同盟的成員作為新音樂雜誌的評論員；經過舒曼的評論，蕭邦、蓋德、布拉姆斯等人都成名了，而舒伯特、孟德爾頌也受到他的崇拜²。當時大多數的音樂雜誌都相當保守，而舒曼用不同的筆名，推薦評論當時的音樂創作，並嚴詞批評守舊的音樂家們。

1854 年舒曼獨自出走，來到萊茵河上的一座橋，投河自殺。幸而馬上被人救起，但他已神智不清，嘴裡嚷著沒有意義的話，於是被親友送至精神病院，1856 年，逝世於波昂的恩德尼西 (Endenich)，結束了音樂文學家的一生。

十九世紀的音樂家中，很少有人能像舒曼一樣，集結作曲家、文學家、評論家和思維啓蒙於一身。除了作曲外，他透過自己創辦的「新音樂雜誌」，利用樂評力量，將當時處於低迷的樂壇振興起來，而他自身的理念，就是「致力推展精緻的音樂藝術」；另一方面，他藉此雜誌提攜了蕭邦和布拉姆斯等音樂家的音樂創作。

浪漫樂派的作曲家追求抒發、傳達個人情感的的特質，舒曼更是最典型的作曲家之一。在其作品中，他將深厚的文學背景結合想像力注入音樂中，作品具有文學式的音樂精神，因此產生擁有自傳特色且獨樹一格的作品。

² 《你不可不知道的音樂大師及其名作 II》(The most famous musician In the World)。(台北：高談文化，2003)，6。

這位具有音樂心靈的書商之子，受到當代文學名家、及音樂居一切藝術首位的美學觀點影響，最為崇拜的便是十八世紀著名小說家尚·保羅（Jean Paul, 1763-1825），例如：《年少氣盛》（Flegeljahre）中以瓦爾特（Walt）及伍爾特（Vult）呈現兩個截然不同個性的學生兄弟，這影響了舒曼以創作弗洛瑞斯坦（Florestan）及尤瑟比斯（Eusebius）來隱喻自己兩種矛盾的個性，這兩種極端的性格常先後或同時出現在舒曼的作品中，造成極大的對比及張力，也讓作品因富於幻想的特質，而充滿焦慮的詩意美感。



第二章 樂曲分析

舒曼居住在德勒斯登的五年（1845-1850），是他音樂創作的高峰期。他不但比其他時期寫出更多風格迥異的曲子，也體認到自己最終的心願是創作大型的德國歌劇。他同時擔任指揮，並協助別人舉辦音樂活動，然而這幾年舒曼過得很辛苦，陣陣的病痛接踵而致，他常用「憂鬱」、「疲憊」、「虛弱」來形容自己³。

1849年戰爭在德勒斯登爆發，而舒曼的創意受到大革命的刺激，這一年的創作豐富，「慢板與快板」就是此時期的作品。此時的作品有鋼琴獨奏曲、鋼琴二重奏、藝術歌曲、器樂曲、聲樂作品、管弦樂曲、協奏曲、管弦合唱曲、分部合唱曲，以及戲劇音樂。寫給希勒(Ferdinand Hiller)的信中提到：「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。因為唯有工作，才能使我從外界猝發的可怕風暴中得到慰藉⁴。」

慢板與快板這首曲子的調性是A^b大調，分為兩個部份，第一部分是慢板樂章，第二部分為快板樂章，兩個樂章都是鋼琴與大提琴相互唱和，主旋律輪流出現在兩個樂器上。這個作品原本是寫給豎笛和法國號的曲子，但是舒曼又將它改編給小提琴及大提琴演奏。

³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)，278。

⁴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)，302。

2.1 慢板

慢板樂章的曲式為一段式的流水體，沒有明顯的分段，總共有 61 個小節，分為五個樂段，在此樂章中，兩樂器的互動協調，且旋律交接緊密，每個樂句的尾音與下樂句的起音大多相同，以下用表格來呈現：

【表 2-1】

樂段	小節	調性	備註
A	1-15	A ^b : I-V →	半終止
B	15-31	E ^b : V-I E ^b : I-V-VI	假終止
C	31-42	E ^b : V ⁷ → A ^b : I	完全正格終止
D	42-50	A ^b : I-V-I	完全正格終止
E	50-61	A ^b : I	變格終止

2.2 快板

快板樂章總共有 161 個小節，為有反覆的五段輪旋曲式（Coda 前的 ABA 為反覆樂段），曲式為 A、B、A、C、A、B、A、Coda。

由於快板樂章的樂句不似慢板樂章可以明顯的區分出來，此樂章的樂句較連貫，所以快板樂章用小樂段來區分，以下用表格來呈現：

【表 2-2】

樂段	小節	調性	備註
A	61-78	A ^b : I-V ⁷ -V	半終止
B	78-102	e ^b : i-v f : i-v A ^b : V ⁷	半終止
A	102-119	同上述 A	同上述 A
C	120-146	B : I B : IV=E : I A ^b	由於 B 大調的同音異名為 C ^b 大調，因此在聽覺上不似樂譜上轉到遠系調之音響。 採用共同和弦轉調法進入 E 大調。 E : V-I 解決 使用教會終止結束 E 大調，隨即使用同音異名轉調

			法 ($G^\sharp=A^b$) 進入 139 小節之 A^b 大調。
A	146-163	A^b : $II_5^6-V^7-V$	大提琴聲部前面三小節主奏從下中音 F 開始，之後又完全回到 A 段的音高。 半終止
B	163-187	同上述 B	同上述 B
A	187-195	A^b : I-V	此樂段隨即進入 Coda，加強緊湊感，因此沒有終止示。
Coda	196-221	A^b : V-I	217-218 小節之分解和弦為屬七和弦，但鋼琴的低音聲部 (bass) 卻演奏主音的長音，因此提示了 A^b 大調的音響。

第三章 演奏詮釋

《慢板與快板》這首曲子，給聽者一種矛盾、情緒不穩定的感覺，筆者以拍分與節奏造成音樂的流動特性，作為詮釋的主軸，首先從慢板部分來探討。

3.1 慢板

慢板樂章的樂曲性格是開頭與結尾相呼應，因此演奏者的情緒也是如此，起頭（1-20 小節）最平靜，中段（20-42 小節）情緒起伏的波動變化大，到達慢板樂章的高潮，而尾聲（42-61 小節）又回到先前寧靜的感覺，因此筆者在此用演奏者的情緒，將慢板樂章分為三個階段：起頭、中段、尾聲，本文先從起頭來探討：

3.1.1 起頭

此階段從 1 到 20 小節，樂曲第一小節的鋼琴低音聲部為主音 A^b ，大提琴則演奏屬音 E^b ，此完全五度構成和諧且寧靜的氛圍；從和聲上來看，大提琴的主旋律為 $E^b - E^b - G - F$ ，在第四拍時出現了經過音 E^a ，配合上鋼琴增三度的音響效果，因此給人有不妥且猶豫的纖細情感；再從鋼琴高音聲部的節奏來看，舒曼使用弱起拍的寫作方式，因此在演奏此節奏型態時，需要用吸氣的方式產生推動力，因而會有欲言又止的律動感；而鋼琴低音聲部的長音，與大提琴的主旋律，在穩定中向前行進，所以筆者認為，外聲部與內聲部配合起來，使聽者感受到寧靜中帶有些許不安的心情(譜例 3-1-1-1)。

【譜例 3-1-1-1】 1-3 小節

演奏此曲時，一開始的長樂句以小聲（*p*）開頭，且音符時值較長，因此演奏者的情緒需要非常穩定、平靜；而演奏 17 到 20 小節時，兩個樂器出現片段的曲調和主題動機，與先前完整的樂句不同，且透過和聲及音程變化，開始醞釀出不同的情緒（譜例 3-1-1-2）。因此，筆者從開頭的長樂句，與 17 到 20 小節的短樂句，來比較演奏者在心裡哼唱樂句的方法與呼吸、運弓及抖音時所使用的不同技巧。

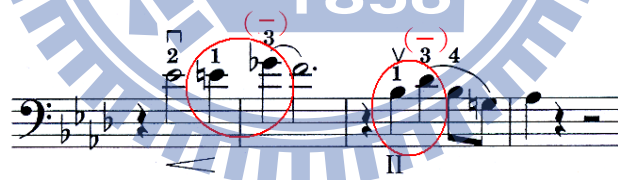
【譜例 3-1-1-2】 17-20 小節

首先從內心哼唱與呼吸上探討，筆者在開頭需要用緩和且長的吸氣與吐氣，來穩定自己的情緒與身體的節奏，讓生理與心理都能夠使樂曲表現出沉穩平靜的感覺；而 17 小節時，因樂句變短，筆者的吸氣轉變為頻率較急短的方式，但由於小樂句串聯的樂段，要醞釀即將進入大樂句的高亢情緒，因此吐氣依然是長的，這時內心的哼唱轉變為有張力的小樂句，從此可看出此兩部分的截然不同。

再從抖音的幅度與運弓來看，爲了配合樂曲開頭寧靜的感覺，筆者演奏時，大提琴的第一個 E^b 會先不抖音，長弓搭配較少的弓毛及靠近指板的音色，讓聲音呈現出遙遠輕柔的感覺，緩緩地帶出來；因爲起頭是從 p 開始漸強再漸弱，因此建議由上弓開始，這樣漸強漸弱的感覺較爲自然，也較不費力。而左手一開始靜止的狀態，需要配合音樂的方向與表情，逐漸慢慢地開始抖音，振幅小且速度緩慢，兩手配合下來，讓聲音從單薄的長音，逐漸溫暖起來，呈現輕柔且綿延的音色。

在 17 小節時，筆者的抖音幅度，轉變成較大且快速，運弓也從輕柔變成較沉的音色，並且在 E^b 到 G^b 的減三度、 B^b 到 D^b 的小三度（譜例 3-1-1-3），用持續音（*tenuto*）的演奏方式，加強這二個音程的張力。筆者建議持續音的演奏技巧爲：拿弓的食指微壓，讓弓的壓力變大、弓速變慢，並且加上抖音，聲音較會呈現有張力與緊度的感覺。

【譜例 3-1-1-3】17-20 小節



3.1.2 中段

從 20 小節到 42 小節是樂曲情緒起伏最大的階段，此樂段到達慢板樂章的高潮，首先從表情記號便可看出。本樂章從開頭到 27 小節都是小聲中的漸強漸弱

(< >)，而在 23 小節中，雖然仍是以小聲為主，但舒曼第一次在慢板樂章中使用 *cresc.* 的表情記號，而不是侷限於使用 < > (譜例 3-1-2-1)；由於 *cresc.* 的力度與張力，比 < 還強，因此筆者認為，舒曼在此向演奏者預告樂曲逐漸蘊釀出不同的情緒，即將走向更有張力的表情力度。

【譜例 3-1-2-1】23 小節

在 28 小節中，第一次出現了突強 (*sf*) 的力度，帶出較強烈的感情；而 30 小節時，樂曲的張力透過減七和弦特有的和聲效果，帶出第一個強後即弱 (*fp*) 的表情記號，從 28 小節到 44 小節中，作者的表情力度，已不再拘泥於小聲中，開始有 *sf*、*fp*、*sfp* 以及 *f* 的出現 (譜例 3-1-2-2)，且筆者發現，這些力度符號都放在附屬和弦上，因此讓樂曲調性開始遊移，也多了緊張感；樂曲張力直到 40 小節使用漸弱 (*dim.*) 而逐漸減緩 (譜例 3-1-2-3)，並在 42 小節時回到 A 樂段平緩的感覺。

【譜例 3-1-2-2】 28-34 小節

Musical score for Example 3-1-2-2, measures 28-34. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with triplets and slurs. Dynamics include *sf*, *fp*, *sf*, *sf*, and *f*. Chord symbols are provided below the bass line: A^\flat , V^\flat/ii , vii^\flat/vi , V^\flat/V , V^\flat/IV , and V^\flat/V .

【譜例 3-1-2-3】 40-42 小節

Musical score for Example 3-1-2-3, measures 40-42. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with slurs and triplets. Dynamics include *dim.* and *sf*.

此樂段的律動以二分音符的和聲進行向前走，且由上面譜例（3-1-2-2）可知，*sf*、*fp* 及 *f* 的力度記號，大多集中在第三拍上。若以兩大拍來看四四拍，第二大拍為弱拍，而整曲中，舒曼多次把張力強的表情與力度放在此拍上。因此筆者認為，作曲家欲透過此手法，引導聽眾進入矛盾的情緒中，讓節拍有更多樣性的變化。

舒曼在此樂段的開頭（20-23 小節），使用新的節奏素材（切分音）與鋼琴相呼應，筆者認為作曲家利用切分音之累積與堆疊，蘊釀出較浮動的情緒（譜例 3-1-2-4）。而在 20 到 27 小節中，樂曲的調區可分為兩部份，從 20 到 23 小節，以切分音堆疊的二小樂句為 F 小調，24 小節回到 A^\flat 大調的下屬和弦（譜例 3-1-2-5），使此樂句多了穩定感。

【譜例 3-1-2-4】 20-23 小節

【譜例 3-1-2-5】 20-27 小節

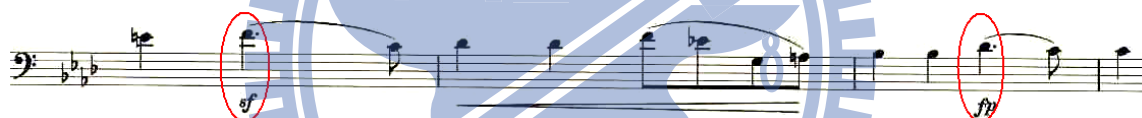
從上面譜例（3-1-2-5）用方塊括起來的切分音小樂句看來，21 小節（第三拍）為屬七和弦解決到小三和弦（22 小節），而 23 小節則解決到大三和弦，因此後樂句較有確立感，筆者建議大提琴演奏 21 小節的小樂句時，配合樂譜上的表情記號 *p*，及回應鋼琴小樂句的唱法，運弓以輕且快的方式，表現出輕而柔美的音色；而 23 小節則可用中弱（*mp*）的音量演奏，弓速與 21 小節相同，都是快速的，但力道卻沉下去，以展現兩樂句不同之音色。

舒曼在 24 到 27 小節的樂句中，放入音階上行的素材，筆者認為作曲家想藉由 F 到 D^b 的音響，連接 20 到 27 小節之調區，使音響在 F 小調（和聲小音階）與 A^b 大

調間遊移，此音階素材在 27 小節到 E^b 音（ A^b 大調之屬音）時確立調性，且舒曼在 25 小節鋼琴伴奏的部分使用三連音節奏，加強此樂句的推動力與方向感，襯托樂曲醞釀的情緒。此樂句在 24 小節時，弓在 p 的音量中漸強，筆者建議在 26 小節八度大跳的音程中，用壓緊與慢的弓速，靠橋演奏，並加上大幅度抖音，將張力完全展現出來。

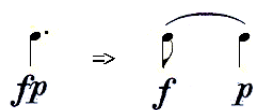
從 24 到 27 小節的釋放後，接下來的呼吸又回到原先的長樂句，這時舒曼在樂曲上使用 sf 和 fp （譜例 3-1-2-6），帶出樂曲不同的性格，以下筆者就這兩者來探討演奏上的不同。

【譜例 3-1-2-6】28-31 小節



從演奏技巧來看，雖然 sf 與 fp 都必須做出強的力道，但在演奏兩者時，音響的呈現卻有所不同：演奏 sf 時，抖音快速，弓咬緊弦，拉出去後有力且快速的運弓，呈現出突強的力道；而就筆者的角度來演奏 fp ，會如同譜例所示（譜例 3-1-2-7）：在八分音符時用 f 的力道演奏，掛留的四分音符轉為 p 。從技巧來看，演奏 f 的力道後，將弓速瞬間放慢，並收回力氣，而抖音的幅度也配合弓速的快慢而改變，在 f 時瞬間加快且振幅大，到 p 時速度放慢且振幅變小。為了與 sf 有更明確的差異，並強調演奏 fp 的轉折，因此筆者建議在此使用 D 弦第四把位，如此可呈現較柔和的音色，也可表現出較內斂的樂曲性格。

【譜例 3-1-2-7】*fp* 的演奏法



大提琴旋律的下一樂句（32-42 小節），可謂是慢板樂章中最長的一句（譜例 3-1-2-8），此旋律在樂句開頭的一拍附點節奏中，力度就應到達 *sf*，因此演奏者要在一拍內，將運弓的力氣匯聚到此力度上，而抖音的速度與力氣也要配合運弓，所以筆者演奏時，會用整個身體一同下降的力氣，強調突強的份量感。之後的樂句隨著音型的高低，透過漸強與漸弱，表現情緒張力的轉折，最後大提琴演奏此曲的主音（A^b），從和聲上看有回到家的感覺，而樂曲澎湃的情緒也走到尾聲，回到起頭的平靜。

【譜例 3-1-2-8】32-42 小節



中段（20-42 小節）的和聲、表情與情緒變化都很豐富，因此演奏時，建議要仔細聆聽上述鋼琴豐富的和聲色彩，如此可幫助演奏者表現出更多細膩變化的音色。舒曼在此樂段用了多種力度記號，筆者提醒演奏者在詮釋樂曲時，必須確切掌握表情記號的演奏技巧，才能使樂曲的聲響呈現出忠於樂譜的深刻意涵。

3.1.3 尾聲

尾聲從 42 到 61 小節，在此樂段中，演奏者的情緒回到起頭柔和的感覺，採用前後呼應的手法。

此樂段從大提琴演奏連續的長音開始(譜例 3-1-3-1)，筆者認為第一個長音(A^b)回到主音，欲令聽者有回到家(調性回歸)的感覺，因此演奏此音時，筆者的情緒會逐漸沉澱下來；第二個長音 D^b，舒曼使用 $\leftarrow \rightarrow$ 來加強它的方向感及張力，且配合半終止的音響與弱起拍的重音，更強調推進到 E^b 音的感覺。筆者建議演奏時，可用身體的律動及重量帶動長音的張力，與鋼琴一同前進到屬七和弦；而演奏 E^b 音時，建議可加上持續音演奏，抖音速度稍快，讓半終止的音響與方向性更明顯。連續四個小節的長音，雖然就譜面上看來會覺得單調，但透過和聲的變化，賦予每個長音不同的意涵，也增加音響的豐富色彩。

【譜例 3-1-3-1】42-45 小節

46 到 50 小節這一樂句，從音色與情緒上看，又可分為兩個部份(譜例 3-1-3-2)。46 到 47 小節為第一部分，筆者配合漸強的張力，讓樂曲流動的速度稍微加快，有往前走之感；但在 D^b 音的時候，配合上延遲解決的和聲音響與漸弱之術語，情緒較和緩，筆者在此將張力放鬆，使 D^b 音呈現出輕柔延伸之感。

【譜例 3-1-3-2】 46-50 小節

The image shows a musical score for measures 46-50. It consists of three staves. The top staff is the bass clef, the middle is the treble clef, and the bottom is the bass clef. The key signature has three flats. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are red annotations: a box around the first two measures of the top staff, a circle around the first measure of the second system, and an arrow labeled '延遲解決' (delayed resolution) pointing to the final measure. Chord symbols A♭, V3, V, V7, and p I are also present.

而第二部份是 48 到 50 小節，這邊八分音符琶音的大跳音程，因為經過和弦而延續先前和緩的情緒，E^b 到 C 的大跳運用輕柔的音色，與彈性速度（rubato）演奏，讓此音程帶出有空間的距離感，如此能讓樂句聽起來較從容，樂曲的情緒也較緩和；而 D^b 到 G 音的下行跳進，配合飽滿的正格終止和聲，也會拿捏時間，如此較有解決與收尾感。

接下來50到53小節，樂曲轉到D^b大調的和聲上，但舒曼在鋼琴的低音聲部運用主音（A^b），讓音樂迴盪主調的音響，有延續原調的穩定效果（譜例3-1-3-3）。同時，音樂配合鋼琴右手聲部的切分素材，讓整體情緒稍有浮動，因此樂曲有欲語還休之感。此句旋律的安排上，舒曼在小聲的音量中，於鋼琴部分使用下五度模進之手法，與大提琴的旋律相呼應，因此筆者認為作曲家欲藉模進之手法，以及越趨平靜的情緒，讓聽者有「內心悵然若失」的感覺，筆者建議演奏此樂句時，弓速與抖音都平均、緩慢的前進。

【譜例 3-1-3-3】 50-53 小節

在 54 到 57 小節，作曲家在鋼琴的高音聲部，帶出開頭之主題，並在最後的琶音素材中，再次加強 D^b - F - E^b 的動機，展現頭尾呼應之創作手法。從大提琴聲部來看，54 到 60 小節的長音，配合鋼琴半終止的和聲，延續前面惆悵的情緒，最後的長音 E^b ，則在變格終止的和聲中，結束此樂章。

筆者認為此時情緒的控制非常重要，從技巧上言，弓速要越來越慢，慢慢停止直到剩下琴的共鳴；而抖音則要在長音快消失前加強，以保持內心情緒的張力，但不能影響到長弓，直到弓停止。至於情緒上面，配合鋼琴變格中止的和聲（譜例 3-1-3-4），使色彩變明亮，也讓音樂有憂愁逐漸昇華的感覺。筆者認為這裡的情緒要到達完全平靜的狀態，因此演奏長音時，呼吸需配合鋼琴的節拍，越來越和緩，在鋼琴的和弦演奏完畢前，身體也要完全靜止，如此才可將慢板與快板的對比，確切地顯現出來。

【譜例 3-1-3-4】 54-61 小節

The musical score consists of two systems. The first system shows measures 54-57. The piano part has a melodic line with red circles around the notes G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Chord symbols below the piano part are A♭: ivi6, V7, ivi6, V7. The second system shows measures 58-61. The piano part has a melodic line with red circles around the notes G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Chord symbols below the piano part are ivi6, I, I, attacca. Performance markings include pp, dim., and attacca.

在慢板樂章中，大提琴的主旋律與鋼琴的低音線條相呼應，此二聲部大多透過音值較長且在拍點上的音符，建構出安穩前進的旋律線；而貫穿整首慢板的弱起拍搖擺及切分音型，則呈現出不安且帶有焦慮感的內聲部和聲。此兩者對比的性格，形成某種在矛盾中拉扯的張力，好似醞釀著將在快板樂章中爆發出的熱情。筆者在此提醒演奏者，演奏大提琴的旋律線條時，要聆聽鋼琴的和聲色彩，與之呼應，如此較能展現室內樂作品（Chamber music）之迷人特質。

3.2 快板

快板樂章銜接慢板樂章的第四拍（弱拍）上，標示鋼琴要用 *f* 的力度來演奏第一個和弦，筆者認為舒曼用此寫作手法，欲讓聽者有出其不意之感，以下為筆者之說明：

- 一、 此樂章一開始就以 *f* 的音量，透過鋼琴強而有力且飽滿的 A^b 大調主和弦，在後起拍以出其不意的手法劃破寧靜，且緊接著出現大提琴快速的三連音音群，使情緒瞬間從慢板的寧靜安詳中抽離，壟罩在熱情奔放的性格中（譜例 3-2-1）。

【譜例 3-2-1】 60-63 小節

The image shows a musical score for three staves. The top staff is in Bass clef, the middle in Treble clef, and the bottom in Bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The tempo marking 'Rasch und feurig (Allegro con brio)' is centered above the staves. The first staff begins with a fermata over a whole note chord, followed by the word 'attacca' and a forte (*f*) dynamic. The second staff begins with a piano-piano (*pp*) dynamic, then transitions to forte (*f*). The third staff begins with 'attacca' and then transitions to forte (*f*). The score shows a clear transition from a slow, quiet section to a fast, loud section.

- 二、 舒曼在慢板的最後一小節，標示緊接著下去立刻演奏，不需停頓（*attacca*）之術語，但卻在第三拍的休止符上放置延長記號（*fermata*）。筆者認為作曲家在此運用延長記號，欲讓樂曲消失於寧靜的氛圍中；而在 *attacca* 之後，演奏者透過快速且強而有力的呼吸，瞬間凝聚進入快板樂章，迅速與熱情（*Rasch und feurig*）的力量。

快板樂章爲一輪旋曲式，以下筆者就 A（61-78、102-119 小節、146-163、187-195 小節）、B（78-102、163-187 小節）、C（120-146 小節）、尾聲（196-221 小節）四個樂段來探討，並加以詮釋。



3.2.1 A 樂段

此樂段大提琴的音域是 A、B、C 三個樂段中最廣的，從 c 到 e^{b2}，快板中最低與最高的音都出現在此（譜例 3-2-1-1）；大提琴聲部以大跳音程的快速三連音連續音型（譜例 3-2-1-2），讓聽者從慢板樂章沉穩、緩和的感覺，進入到有強烈推進力，並帶有緊迫感的熱情中，即快板開頭之術語：快速與熱情如火（*Rasch und feurig*）。

【譜例 3-2-1-1】 68 小節


74 小節




【譜例 3-2-1-2】 61-63 小節



從譜上舒曼使用的表情記號：*f*、*sf*、*crecs.*、 與 *ff*，可得知此樂段使用強烈的力度記號，讓樂曲有生氣勃勃、充滿魄力的性格，也驅使音樂向前推動，往熱情蓬勃的性格邁進；且此樂段沒有出現漸弱的指示，因此樂曲的情緒不斷向上爬升，帶給聽者輝煌燦爛的感受。

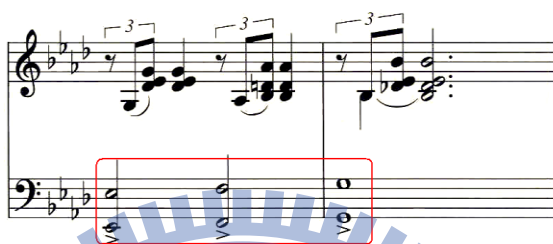
舒曼在鋼琴第 62、63 小節出現的和弦中，使用音量飽滿的 *f* 與 “”

（*staccatissimo*）的彈奏方式（譜例 3-2-1-3），使和聲簡潔有力且果決；在 64、65（譜例 3-2-1-4）與 69 小節（譜例 3-2-1-5）的八度音程上，標示出 “”（*accent*）的力度，加強低音聲部向前邁進的肯定與方向感。

【譜例 3-2-1-3】 62-63 小節



【譜例 3-2-1-4】 64-65 小節



【譜例 3-2-1-5】 69 小節



此樂段的開頭以鋼琴彈奏 A^b 大調的主和弦，帶給大提琴推動的力量。整個樂段調性一致，帶有凱旋的英雄氣魄。

爲了將此樂段迅速與熱烈的情緒呈現出來，筆者建議幾乎全部使用 A 弦演奏（61-67 小節），使快速的節奏配合上明亮的音色，帶出絢麗燦爛及一氣呵成的感覺（譜例 3-2-1-6）。

【譜例 3-2-1-6】 61-78 小節 原譜之奏法

Rasch und feurig (Allegro con brio)

The original score consists of three staves. The first staff starts with a forte (*f*) dynamic and includes a triplet of eighth notes. The second staff features a *sf* dynamic and a *cresc.* marking. The third staff begins with a fortissimo (*ff*) dynamic and ends with a *sf* dynamic. Numerous fingering numbers (1-4) and bowing directions (up and down bows) are indicated throughout the piece.

筆者之奏法

Rasch und feurig (Allegro con brio)

This version of the score highlights the author's performance techniques. Red lines and circles are used to mark specific bowing strokes and accents. For example, a red line is drawn under the first staff to indicate a specific bowing pattern, and red circles are placed around certain notes in the second and third staves to denote accents or specific bowing techniques. The dynamics and fingering remain the same as in the original score.

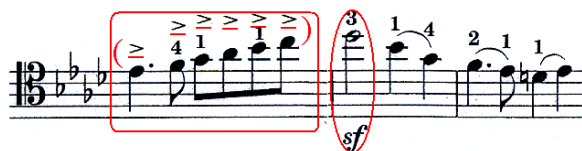
演奏快速的三連音節奏時，下弓時用力，上弓則手腕放鬆推回來，並可透過快速抖音，及靠橋演奏來加強力度與精神抖擻的感覺，筆者提醒演奏者，弓不能壓力過大，每個音的共鳴才會好。

另外，爲了強調此樂段激昂的情緒，建議運用重音（*accent*）與持續音，來加強聲音的飽滿與力度。

舒曼在 65、66 小節音階上行的最高音 D^b ，寫上突強的力度（譜例 3-2-1-7），筆者認爲演奏時可透過重音、持續音與抖音的技巧，強調音階上行的每一個音符，讓樂

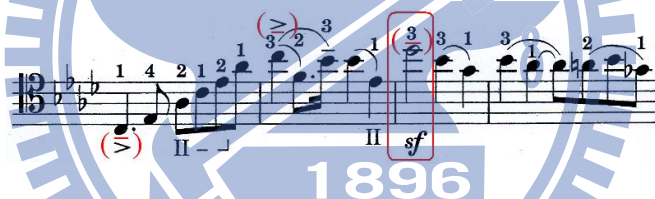
句的方向感更明確，如此支撐 D^b 音的突強力度，也會更有肯定感。

【譜例 3-2-1-7】 65-67 小節



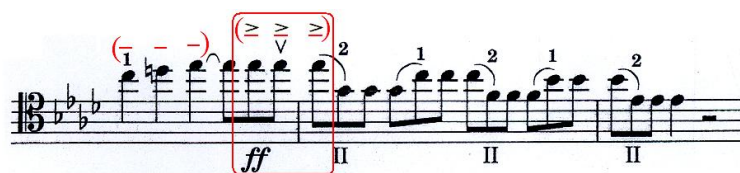
接著 68 到 69 小節的琶音音型（譜例 3-2-1-8），音域從此樂段的最低音 C，往上爬兩個八度，建議同樣運用重音、持續音及抖音，來演奏琶音音型的兩個 C 音，加強其節奏感。筆者希望可以讓樂句的層次更明顯，因此在 70 小節突強的 D^b 音，運用持續音來演奏，使音色有較抒情的音響效果。

【譜例 3-2-1-8】 68-71 小節



最後在 74 小節（譜例 3-2-1-9），作曲家同樣採用音階上行的手法，在此樂句的最高音 E^b ，運用快板中最強的音量術語 ff ，強調此音及三連音主題素材。演奏主題時，筆者建議此高把位明亮的音色，可運用持續音、重音和快且振幅大的抖音來強調 ff 之力度，展現出高亢的熱情。

【譜例 3-2-1-9】 74-76 小節



在此樂段中，筆者曾因快速的節奏、大跳的音程導致左右手的不協調，而使得三

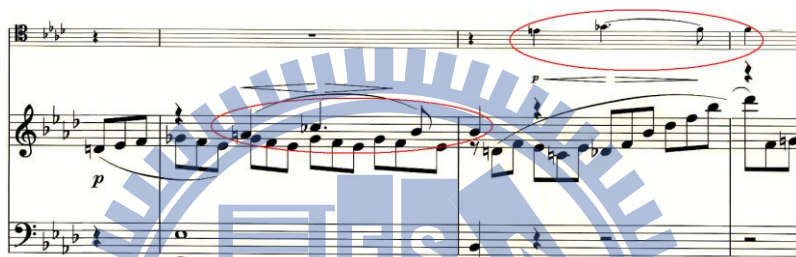
連音不平均，以及身體太僵硬而讓音色緊繃；左手大跳的部份，也曾因情緒緊張而影響生理，以致於關節無法自然地伸展。因此筆者建議，在練習此樂段時，注意要放鬆右手拿弓的手腕，左手則需不斷練習大跳換把位的預備動作及音準，先用慢速練習，並仔細聆聽大提琴發出的共鳴來調整，如此可減少大跳不夠準確的窘況。



3.2.2 B 樂段

B 樂段首先由鋼琴奏出貫穿整曲的三連音節奏，並將鋼琴與大提琴的小樂句穿插其中（譜例 3-2-2-1），此小樂句承接慢板樂章的旋律素材（譜例 3-2-2-2），使用其音樂元素，節奏為 $\overset{\frown}{\text{r}} \overset{\frown}{\text{r}} \overset{\frown}{\text{r}}$ ，因符值較大，且此樂段的三連音節奏使用級進，所以讓速度感覺較慢，也較從容。

【譜例 3-2-2-1】 78-81 小節



【譜例 3-2-2-2】 17-18 小節 慢板之旋律素材



樂曲從 A 樂段大調明亮且強而有力的半終止和聲，瞬間轉換到 B 樂段 E^b 小調的小三度音程，鋼琴內聲部用 G^b-F-E^b 構成圓滑的三連音^b，在小聲中好似有原地反覆的猶豫心情（譜例 3-2-2-3），讓聽者察覺出 A、B 樂段性格的轉換。

【譜例 3-2-2-3】 78-79 小節



從起頭的和聲發展出陰鬱氛圍後，鋼琴的高音聲部在 79 小節，由 $A^{\natural}-C^{\flat}-B^{\flat}$ 構成減三度音程的小樂句，透過漸強漸弱之術語，其張力令聽者感受到晦暗的緊迫感。筆者建議，在此可運用弦樂器微調之音準，突顯和聲色彩的明暗度，藉此將舒曼神經質的纖細情感，刻畫得更為鮮明與深刻：

大提琴在 80 與 82 小節都有出現減音程，第一次是 E^{\natural} 到 G^{\flat} ， G^{\flat} 可以拉出比鋼琴音高稍微偏低的音準，且用弓壓弦，讓緊密的音色加強減音程帶來的緊張感；第二次是 F^{\sharp} 到 A^{\flat} ，在演奏 F^{\sharp} 時，演奏者可以讓音準較高於鋼琴，如此音色亦較亮，而 A^{\flat} 音較低於鋼琴，音色相對地較暗，帶給聽者更明顯的壓迫感，也較可突顯此樂段憂鬱的特質（譜例 3-2-2-4）。筆者在此提醒演奏者，演奏時音準還是不能偏離鋼琴太多，才不會喪失了和聲的功能。

【譜例 3-2-2-4】80-83 小節 原譜之奏法

演奏 $p < >$ 時，需透過抖音及運弓，表現出樂句的張力。在 G^{\flat} 及 A^{\flat} 上，將抖音變快變大，並用弓壓弦，使聲音形成較大的張力。筆者建議將此三個音連為一弓，如此樂句會較抒情和圓滑（譜例 3-2-2-5）。

【譜例 3-2-2-5】80-83 小節 筆者之奏法

舒曼在此樂段使用小調之和聲進行（主和弦到屬和弦），並運用模進的手法連續轉調：79 到 80 小節為 E^b 小調；而 81 到 82 節裡，鋼琴的低音聲部爬高大二度到 F 小調，因此從 78 到 83 小節中，聽者會感受到樂曲在小調中轉換，和聲色彩充滿變化（譜例 3-2-2-6）。之後 84 小節開始，調性又回到大調上，因此聽者在和聲中會感受回到大調的明亮感（譜例 3-2-2-7）。

【譜例 3-2-2-6】78-83 小節



【譜例 3-2-2-7】84-85 小節



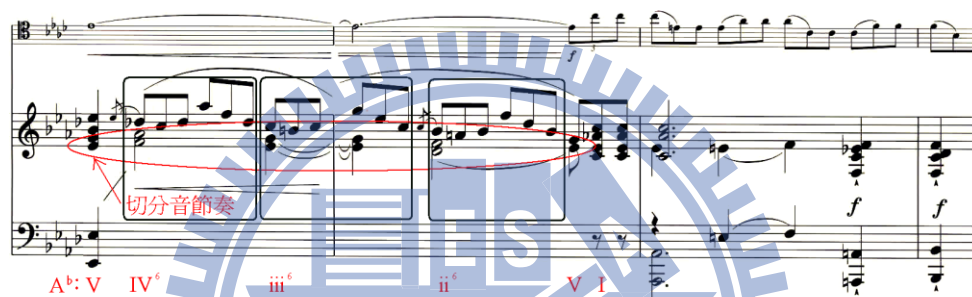
86 小節回到 A^b 大調，在 93 小節鋼琴低音聲部的和弦中，舒曼用半音階上行之手法（譜例 3-2-2-8），讓樂曲有逐漸攀升的趨勢。B 樂段的樂尾，和聲以兩大拍的切分音節奏改變樂曲律動的重心，並透過模進的手法，及鋼琴右手旋律的正格中止和

聲，有力地回到 A 樂段（譜例 3-2-2-9）。

【譜例 3-2-2-8】93-95 小節




【譜例 3-2-2-9】101-104 小節



筆者希望從 B 樂段回到 A 樂段的銜接較為自然，因此建議在運弓時，以譜例標示數字的樂句為單位（譜例 3-2-2-10），弓速與運弓一句比一句快且大，讓每個樂句的力度逐漸增強，並且在演奏 E^b 的長音時，透過彈性速度（rubato）將速度加快，將 A 樂段興奮明亮的情緒帶出來。

【譜例 3-2-2-10】94-103 小節 原譜之奏法

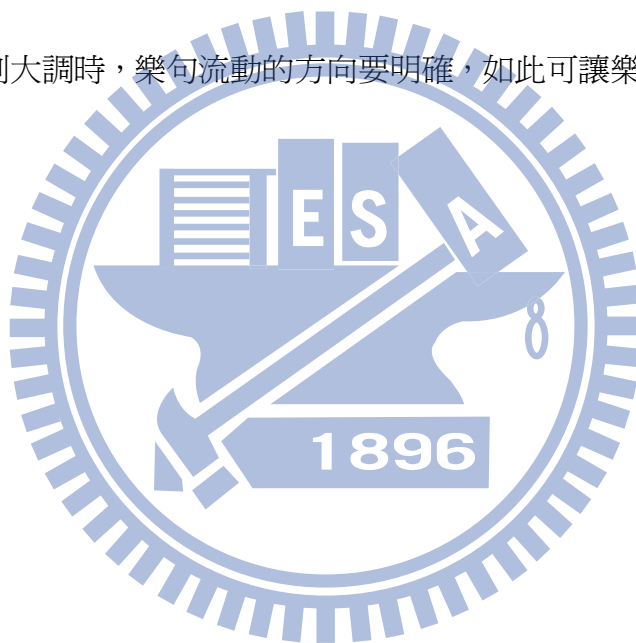


從樂句的音色來看，為了突顯 95 小節 *fp* 的 D^b 音，因此筆者建議可從此音開始用 D 弦演奏，使之呈現較溫柔的音色；在 97 小節回到「」的節奏時，再度回到明亮的 A 弦演奏，這樣銜接到 A 樂段時會更有整體感（譜例 3-2-2-11）。

【譜例 3-2-2-11】 94-103 小節 筆者之奏法



B 樂段之旋律在大提琴與鋼琴間游走，加強了兩樂器的互動與緊密性，且舒曼在此樂段使用調性轉換，以及運用 $\langle \rangle$ 強調減音程的張力，讓此樂段賦予聽者較陰晴不定之感。筆者在此似乎感受到作曲家神經質一面，但穿插上大調的明亮色彩，又讓此段稍有果決感，因此建議演奏者，在演奏此樂段時，張力的對比（ $\langle \rangle$ ）可盡量明顯；回到大調時，樂句流動的方向要明確，如此可讓樂曲的音樂性格更加鮮明。



3.2.3 C 樂段

C 樂段是 A、B、C 三個樂段中，音域是最低的。從大提琴聲部運用低音譜表，以及開頭標示的術語：稍微平靜、安靜 (*Etwas ruhiger*)，顯示此樂段在較低沉的音域中，呈現出平穩、寧靜的情緒。

C 樂段的調性回到穩定的大調，且舒曼用同音異名 (Enharmonic) 的手法，將 C^b 大調寫成 B 大調 (譜例 3-2-3-1)。筆者認為升記號會帶給聽者上昇地救贖感，加上此樂段閒靜從容的氛圍，使樂曲有溫馨與希望的感覺。

【譜例 3-2-3-1】120-123 小節

節奏素材上，大提琴透過緩慢的節拍、旋律線長的樂句 (譜例 3-2-3-2)，扮演較為安穩的角色；而鋼琴右手聲部的和聲，延續慢板樂章之切分音節奏 (譜例 3-2-3-3)，此節奏在慢板中具有推動力與催促感，在此卻與大提琴的旋律附和，呈現出合諧的狀態。

【譜例 3-2-3-2】120-123 小節

【譜例 3-2-3-3】 50-57 小節 慢板之切分音節奏



透過大提琴與鋼琴的外聲部旋律線來看，在 120 到 129 小節時，鋼琴使用下完全五度之模進手法，緊追在大提琴後，而到 129 小節則將主副關係對調（譜例 3-2-3-4）；且每個樂句之開頭關係緊密，更加強了緊湊地呼應關係。筆者認為作曲家使用兩樂器交替追隨的手法，表達兩者同樣重要、互動關係協調。綜合上述之探討，筆者感受到兩個樂器在此樂段，展現出纏綿悱惻的情感。

【譜例 3-2-3-4】 120-134 小節

從 120 到 138 小節（譜例 3-2-3-5），筆者希望大提琴可呈現溫暖的音色，因此建議使用 D 弦演奏 C 樂段的前半段（譜例 3-2-3-6），而運弓用靠指板的音色來襯托，

並加上稍快的抖音，更能加強此特性；譜上的漸強指示，應以開頭標示的術語（沉靜、寧靜）為依據，因此筆者認為力度對比不需太大，建議在此都以 120 小節標示的小聲為基礎；此樂段較為寧靜和緩，筆者建議由大提琴的樂句來帶動其方向性，呈現出音樂的流動感。

【譜例 3-2-3-5】120-147 小節 原譜之奏法

【譜例 3-2-3-6】120-147 小節 筆者之奏法

模進手法直到 137 小節出現些許的變化：在大提琴旋律的句尾，舒曼用二分音符的切分節奏做發展，鋼琴右手聲部則回到 A 樂段的三連音素材，筆者認為作曲家用此節奏，提示樂曲即將回到 A 樂段（譜例 3-2-3-7）。

【譜例 3-2-3-7】 137-138 小節



大提琴演奏切分音時，舒曼透過鋼琴低音聲部的推動、右手和聲的發展，讓樂曲有即將回到 A^b 大調的色彩，筆者希望在此強調音樂的方向性，因此二分音符需是有彈性的音色：建議演奏第一拍時弓撐住，在第二拍稍微放鬆，而隨著漸強的力道，撐住的時間越來越長，以此加強旋律之前進感（譜例 3-2-3-8）。

【譜例 3-2-3-8】 切分音的演奏法



樂曲在 139 小節回到 A^b 大調，樂曲性格也再度轉變，筆者在此想要表現出性格分明的特色，因此建議用改變力度，與換弦的音色呈現（譜例 3-2-3-9）：在 139 到 140 小節，用稍重的運弓，展現較渾厚的音色，使之有回到主調（A^b 大調）的確定感；從 141 小節開始，抖音與運弓，再次加大振幅與弓速，且運用 A 弦明亮的音色，帶動回到 A 樂段的明快感。

【譜例 3-2-3-9】 139-147 小節



C 樂段是快板中，唯一整個樂段使用切分音素材，並用其表現出較具安定感的樂段。快板樂章中的三樂段，樂曲性格都很鮮明，若從輪旋曲式（A、B、A、C、A、B、

A) 的銜接來看，A 樂段到 B 樂段，筆者認為有從積極亢奮的情緒，跳到陰晴不定的樂曲性格中；而 A 樂段銜接到 C 樂段，則有從精神奕奕的勝利感，瞬間轉換到柔和色彩的從容、安閒感；因此從上述的觀察中，可大致了解此三樂段之性格與樂曲風格，以及音樂銜接之情緒轉折，以作為演奏者參考的方向。



3.2.4 尾聲

此樂段銜接 A 樂段激昂高亢的樂曲風格，且舒曼多次運用反覆的技巧，加強樂思的意念、增強樂曲情緒的感染力：首先在 198 到 199 小節反覆前兩小節的樂句（譜例 3-2-4-1），使音樂的張力持續延伸。爲了維持樂曲的高亢地情緒，筆者建議在演奏 *sf* 的長音後，回收些許力氣，但張力要維持住；而 198 小節反覆時，再度強調 C、D[♯]、E^b 三音，引導樂曲的情緒，使之保持高昂。

【譜例 3-2-4-1】196-199 小節

在 204 到 205 小節，舒曼再度透過反覆的手法加強樂思的意念（譜例 3-2-4-2）。在音階下行漸強的樂句後（200-201 小節），筆者建議運用突弱（*sp.*）的音量，以出其不意的音效吸引聽眾的注意力，以下爲建議使用此手法較可呈現的音響：

- 一、 從較低音域，漸強到突強，可將力度的對比襯托出來。
- 二、 此抒情樂句反覆的張力，可爲最後一次以 *ff* 爲力度的主題再現做鋪陳，更可鮮明地表現出此樂句的明確與直接（譜例 3-2-4-3）。

【譜例 3-2-4-2】 200-207 小節

音階下行

在 206 到 209 小節中，舒曼把最後一次再現的主旋律音程，從小六度（C-E^b、A^b-C）改成完全四度（C-G、A^b-Eⁿ），且再度使用反覆的手法加強樂曲張力（譜例 3-2-4-3）。筆者建議可穿插使用 D 弦稍柔的音色，讓樂句回到 A 弦時，因明亮朝氣的音色，呈現出奮力上衝的力量。

【譜例 3-2-4-3】 206-209 小節

ff

接下來鋼琴彈奏穩固的 A^b 主和弦時，大提琴奏出手法類似裝飾奏（*Cadenza*），帶有炫技意味的琶音樂句（210-211 小節），筆者建議在此可用較自由（*rubato*）的速度延伸樂句張力；接著舒曼使用旋律齊奏（*unison*）之手法，奏出正格中止之肯定感（譜例 3-2-4-4），一起有力地邁向更快的速度（*Schneller*）。從 *Schneller* 開始，和聲

在主和弦與屬七和弦間徘徊，讓樂曲在期待解決的音響中延續其亢奮地張力（譜例 3-2-4-5）。

【譜例 3-2-4-4】 210-213 小節

Musical score for Example 3-2-4-4, measures 210-213. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano part with a forte (*ff*) dynamic and a violin part. A red box highlights measures 211 and 212, showing a dominant seventh chord (*V⁷*) in the piano part and a first inversion (*I*) in the violin part. The tempo marking "Schneller (Più mosso)" is present above the violin staff.

【譜例 3-2-4-5】 213-216 小節

Musical score for Example 3-2-4-5, measures 213-216. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano part with a forte (*sf*) dynamic and a violin part. A red box highlights measures 213 and 214, showing a dominant seventh chord (*V⁷*) in the piano part and a first inversion (*I*) in the violin part. The tempo marking "Schneller (Più mosso)" is present above the violin staff.

在 217 到 218 小節中，鋼琴高音聲部用分解和弦的手法演奏屬七和弦，大提琴也奏出其七音的長音，強調此和弦待解決之音響；但鋼琴的低音聲部卻彈奏八度主音 A^b ，筆者認為舒曼欲透過長音的聲響，提示並鞏固其和聲色彩（譜例 3-2-4-6）。大提琴的長音部分，筆者建議可從小聲開始醞釀氣氛，配合鋼琴上行的旋律，與之一同漸強，帶入到 *sf* 的力度。在此提醒演奏者，演奏八拍的長音時，分配好弓長與控制好弓速是很重要的，如此較可避免在力道最強且需維持住張力時，反而沒弓可用的窘境。

【譜例 3-2-4-6】 217-218 小節

作曲家在 219 小節使用兩樂器反向之手法（譜例 3-2-4-7），加強樂曲和聲的穩固感，及往外擴展的張力。筆者建議演奏結尾最後三個四分音符時，可配合鋼琴跳音的和弦，一同收回力道，讓快板在簡潔有力的和弦中，燦爛的結束。

【譜例 3-2-4-7】 219-221 小節

舒曼在尾聲中，延伸了 A 樂段高亢的情緒，且曲中多次運用反覆的手法，增強樂思的意念，也拓展樂曲的層次，使之展現出極致的熱情。筆者在演奏時，曾因為弓壓太緊，使音色沒有彈性，而無法襯托出尾聲所需的情緒，因此演奏出熱情並有彈性的音色，是筆者經常練習的重點之一。

第四章 結論

綜合上述章節所述，筆者發現到舒曼創作《慢板與快板》時，藉由作曲手法，樂曲的動機、素材，以及兩個樂器間的互動，讓此曲展現出極富張力的樂曲性格與豐富色彩。

演奏這首作品時，除了透過樂曲詮釋了解其創作手法的運用，更讓筆者在詮釋時增加多方面思考：更精確、整體性的讀譜，筆者觀察到術語的運用，使樂曲的性格更鮮明；看似簡單的旋律線條，卻蘊藏著張力豐富的樂曲情感；曲中延遲解決的和聲手法，增強了音響的張力、轉調及附屬和弦的運用，更豐富樂曲的色彩與情緒變化；而原本單調的節奏素材，加入和聲的變化與內外聲部的旋律線條後，賦予整曲極其纖細的情感，舒曼神經質的特性，蘊藏在其中；作曲家在曲中運用兩樂器輪唱、呼應與問答的手法，是室內樂作品中，最吸引筆者的地方，在探討此曲後，也讓筆者更加了解樂器互動的重要性與樂趣。

讓筆者驚喜的收穫還有，藉由音準微調的小動作，就可輕易變化音色的明暗度，增強音樂的張力，筆者演奏此曲時，多次運用此手法，讓樂曲情緒的對比更鮮活；而從樂曲性格、情緒的轉換，可感受到作曲家雙重人格的面向。以快板為例，許多情緒的轉折，顯示出舒曼內在情感的強烈起伏：不斷地在熱情、憂愁與閒靜的氛圍中迴旋。

舒曼為自己取的兩個筆名：弗洛瑞斯坦與尤瑟比斯，前者表現他本性中熱情光明的一面，後者則反映其神經質並帶有憂鬱焦慮的內向個性。而聆聽快板樂章時，筆者

好似感受到此二人格，不斷地交錯其中，樂曲在其變換的性格中，張力的對比更鮮明。

藉由了解作曲家的個性與人格，也幫助筆者在表現樂曲時，有更深刻的了解與詮釋。

筆者經過撰寫本文，確切了解演奏樂曲不只是隨自己的喜好，更要有所依據，如此在演奏時，才會讓音樂的詮釋更有說服力，也更貼近作曲家想要表達的音樂意念。

在研究這首樂曲的同時，筆者希望在台灣能有更多的人了解並喜愛這首作品，本論文若有不足之處，希望讀者能不吝指導，並希望這份報告能為對《慢板與快板》有興趣的讀者有所幫助。



參考書目

一、中文書目

江昭蓉著。〈舒曼為單簧管與鋼琴之幻想小品 作品七十三號——動機發展與音樂的詮釋〉。國立交通大學音樂所，碩士論文，2004。

吳祖強著。《曲式作品分析》。台北：世界文物，1994。

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。

服部龍太郎《100個偉大音樂家》。張淑懿譯。台北：志文出版，1999。

林詩婕著。〈羅伯特·舒曼的《三首浪漫曲》之演奏技巧與詮釋分析〉。國立交通大學音樂所，碩士論文，2008。

許麗雯主編。《你不可不知道的音樂大師及其名作 II》(The most famous musician In the World)。台北：高談文化，2003。

許鐘榮主編。《浪漫樂派的旗手》。台北：錦繡出版，1999。

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。台北：智庫文化，1995。

楊沛仁著。《音樂史與欣賞》。台北：美樂出版，2001。

赫洛德·荀伯格 (Harold C. Schonberg)。《浪漫樂派》。陳琳琳譯。台北：久大文化，1988。

黎翁斯坦 (Leon Stein)。《音樂的結構與風格》。康謳譯。台北：全音出版，1989。

二、西文書目

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.

三、譜例版本

Robert Schumann. "Adagio and Allegro" For Violoncello and Piano, edited by Edmund Kurtz. New York:

International Music Company, 1997

