

第一章 作品背景

第一節 創作過程

此曲為舒曼（Robert Alexander Schumann，1810-1856）在 1850 年 10 月於杜塞爾多夫市（Düsseldorf）所完成的作品。1850 年舒曼移居到杜塞爾多夫接管音樂總監一職，定居此地讓身為作曲家的他有機會領導一個合唱團及樂團，享有充分的創作資源，但也讓舒曼背負著身兼指揮家與作曲家的沉重壓力，於是在 1850 年的九月底舒曼安排了一趟萊茵河之旅，並於旅遊期間作了這首大提琴協奏曲。

舒曼在出版這首協奏曲前，先拜訪了當時在杜塞爾多夫相當有名的大提琴家 Robert Emil Bockmül，雖然他沒有成為首演的演奏家，但是幫助舒曼寫下獨奏大提琴部分的弓指法，並且對於這部作品另外提出了一些建議，他認為舒曼應該將第一樂章的開頭速度 $\text{♩}=144$ 降低至 $\text{♩}=96$ ，而舒曼最後只將速度降於 $\text{♩}=130$ 。¹舒曼與布克米勒對於速度安排的分歧，原因也許是當時的演奏技術無法駕馭，或者是布克米勒無法理解舒曼想表達的音樂情緒而欲轉化成自己詮釋的方法來拉奏，真實情形我們不得而知，但是舒曼標示的節拍器速度的確常因為過快或過慢而導致演奏起來不舒適，所以經常為演奏家質疑，包括他的妻子克拉拉，「克拉拉在 1855 年於《柏林新音樂雜誌》中就有一個小聲明，以舒曼夫人的名義昭告大眾：舒曼的速度標示是不正確的，許多的指示比他構想的要快。」²克拉拉為

¹ 轉引自 Joachim Draheim, *Das Cellokonzert a-Moll op. 129 von Robert Schumann: neue Quellen und Materialien*, in: *Schumann-Forschungen*, vol. 3: *Schumann in Düsseldorf. Werke – Texte – Interpretationen. Bericht über das 3. Internationale Schumann-Symposium am 15. und 16. Juni 1988...*, ed. Bernhard R. Appel, (Mainz 1993), 249–264.

² 南西·瑞區，《克拉拉·舒曼》，陳秋萍、游淑峰譯，（台北：宜高文化，民 92 年），343。

舒曼編輯的舒曼鋼琴作品指導版裡，就更改了許多舒曼初版的速度標示。³

第二節 作品被接受過程

舒曼在尋找出版商的過程中不甚如意，在歷經幾家公司的委婉拒絕後，好不容易於 1853 年的 11 月 3 日被萊比錫的 Breitkopf & Härtel 接受，之後舒曼一直修改至 1854 年 2 月 21 日，樂譜最終的修改版本才寄予出版商，並於 8 月出版。現今常見的首演紀錄為 Ludwig Ebert 於 1860 年 6 月在萊比錫音樂院為紀念舒曼五十歲的音樂會上的表演，為鋼琴伴奏版本，但是依據原典版樂譜之序言敘述，艾伯特早在同年的 4 月 23 日已與奧登堡的大公爵宮廷管弦樂團(Grand-Ducal Court Orchestra) 合作演出。

首演過後，有一篇匿名的評論文章發表於 1860 年 5 月 1 日的奧登堡報紙 (*Oldenburger Zeitung*) 上，我們從這篇評論可以看出此曲在當時期的獨特性，筆者摘錄其片段內容如下：

演奏家太容易在演奏時屈服於通融自己和討好觀眾口味的誘惑，以致於無法展現曲子本身的內涵。然而，舒曼這首協奏曲對於獨奏者或是聽眾都沒有做出任何的讓步，就像是貝多芬和孟德爾頌後期的協奏曲一樣，這首協奏曲新穎之處在於它的交響性，其中獨奏只是比樂團稍為突出而已。...；我們可以聲稱這首協奏曲在大提琴的演出曲目中為最有價值的貢獻之一，最終它無疑會成為大提琴家們自豪的曲目。⁴

³ 南西·瑞區，《克拉拉·舒曼》，陳秋萍、游淑峰譯，(台北：宜高文化，民 92 年)，345。

⁴ “It is all too easy for a soloist to succumb to the temptation of accommodating himself to the taste of the broad public and of aiming to ‘ingratiate’ himself among the public instead of revealing the inner qualities of the work in question. However, this Schumann concerto is far from making any concessions, either to the public or to the soloist. Like the later concertos of Beethoven, Mendelssohn, etc., it is a symphonically fashioned work in which the solo instrument only enjoys a more privileged position than the other instruments in the orchestra. ...; but we do feel justified in claiming that it is a most valuable addition to the cello repertoire.” 轉引自 *Oldenburger Zeitung* No. 68 of 1 May 1860.

這首協奏曲在被認同過程中屢受質疑，其實是有理可循的，18世紀末，受到法國大革命的影響，自由思想在整個歐洲蔓延開來，加上工商業的發展，19世紀的社會產生了劇變，貴族沒落而中產階級抬頭，音樂演出頻繁，作曲家多了更多發揮的空間。「自1825年開始到1900年，大多數作曲家都致力於挖掘舒伯特與韋伯引用的新材料，這些材料的要點如下：...在器樂裏，是指結構的彈性與變化，加上新的管弦樂效果。」⁵ 舒曼當然也搭上這股風潮，而協奏曲在19世紀的音樂文化裡又是一個重要的表演形式，它同時可以開發獨奏樂器和管弦樂團的可能性，但是當時許多作曲家廣泛地濫用協奏曲表演形式，其目的只為了迎合大眾，於是那時期的協奏曲被許多沒有音樂內容的作品支配著，寫炫技式的作品已成為流行，而舒曼不願在此環境中低頭，他曾於寫給克拉拉的信中表示過：「我不能為了賣弄技巧而寫協奏曲，我非另想別的東西不可。」⁶，此協奏曲的寫法不是只為取悅觀眾而炫耀演奏家技術的音樂，大提琴和樂團為相互依存的關係，樂團的功能並不是純為獨奏樂器伴奏，樂曲結構（連樂章的曲式、前所未見的長樂句）的新穎安排，使演奏家在詮釋理解的過程中遇到挑戰。

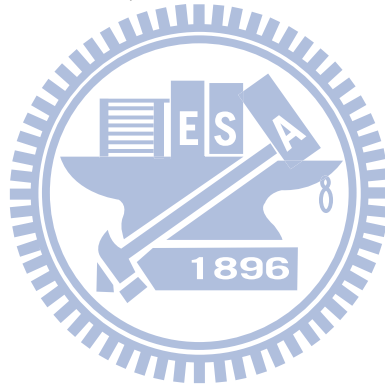
「舒曼於青年時期學習過大提琴，並與幾位出眾的大提琴家保有連繫」⁷，再加上「大提琴從十八世紀中期後，人們對演奏風格的喜好似乎有了一些改變，要

⁵ 鄔里希，《音樂欣賞》，康謳譯，（台北：全音樂譜，民71），189。

⁶ 李哲洋編，《名曲解說全集8》，（台北：全音樂譜，民71），245。

⁷ “Schumann played the cello in his youth and had close personal contact with many eminent cellist,” 引自 Robin Stowell and David Wyn Jones, “The Concerto,” in *The Cambridge Companion to the Cello*, ed. Robin Stowell (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 95.

求有長的旋律線條、更大的力度變化和短的跳弓」⁸，已給予舒曼發展此樂器潛力的靈感，以至於讓他選擇以大提琴作為主奏來「創新」協奏曲，使得浪漫時期的第一首大提琴協奏曲就此誕生，並為大提琴與管弦樂團的結合樹立了一個新的典範，克拉拉於 1851 年 10 月 11 日的日記裡記載對於此曲的看法「大提琴與管弦樂團的交織令人著迷」⁹。不過，舒曼的管弦配器一直受世人質疑，他的交響樂作品時常會被後人加以修改，此曲也不例外，蕭士塔高維契就曾經認為此協奏曲的管弦樂色彩太過單調，而於 1963 年重新編寫樂團部分，並編號為自己的作品 125 號，但是現今的錄音版本，依然以舒曼原始創作的版本為多。



⁸ 瑪格莉特·坎貝爾著，《不朽的大提琴家》，張世祥譯，（台北：世界文物，民 85），39。

⁹ “...the fascinating interweaving of the cello and orchestra.” 轉引自 Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, 2nd vol.: *Ehejahre (1840-1856)*, (Leipzig 1918), 258-259.

第二章 速度詮釋與演奏探討

這首連樂章協奏曲必須一氣呵成地拉奏完成，於是如何將三個相異速度的樂章串連起來是一項重要的詮釋關鍵，第一節筆者先從此曲所欲表現的音樂內容，以及潛伏的情緒為角度來探討舒曼指示的速度術語與節拍器速度，並闡述自己的詮釋方式，第二節主要以速度變化最複雜的第二樂章為探討範圍，以有聲資料的詮釋為輔闡述筆者的詮釋觀點。

第一節 速度標示與演奏考量

三個樂章的速度術語暗示了舒曼對於全曲音樂情緒氛圍的基本架構，不太快的（Nicht zu schnell）第一樂章，♩=130；緩慢的（Langsam）第二樂章，♩=63；非常生動活潑的（Sehr lebhaft）第三樂章，♩=114，為快—慢—快的安排。

第一樂章舒曼標示不太快的，其實並不是很明確的速度術語，如果依照 Johann Nepomuk Maelzel 設計之音樂的節拍器刻度（Metronome scale）來看（圖一），第一樂章標示的♩=130 速度，屬於甚快板（Vivace）的範圍。

【圖一】Johann Nepomuk Maelzel 設計之節拍器刻度¹⁰

40	Grave	42
44	Largo	46
48	Larghetto	50
52	Adagio	54
56		58
60	Andante	63
66	Andantino	69
72		76
80	Moderato	84
88		92
96	Allegretto	100
104		108
112	Allegro	116
120	Vivace	126
132		138
144	Presto	152
160		168
176	Prestissimo	184
192		200
208		



Vivace 意指活潑快速的，但是筆者認為第一樂章的音樂風格很明顯不是這樣，樂譜上多處以力度記號強調裝飾和弦的不諧和音程（譜例 1-1），弱拍上低音的推動感（譜例 1-2）以及伴奏部分切分音節奏的不穩定感（譜例 1-3），皆暗示出這個樂章不是活潑而是激情的音樂。獨奏大提琴所演奏之主旋律是在許多長音值音符的主要音上，加入許多裝飾性的音型所構成，屬於朗誦調（recitative）風格的旋律，需要使用彈性速度來演奏，亦因如此，容易有彈性速度過於氾濫而導致失去音樂速度的問題發生。綜合以上兩點考量，筆者認為 ♩ =130 的節拍器速度，只是為了避免演奏者在使用彈性速度時將速度放慢過多，以至於讓音樂失去激情

¹⁰ Clive Brown, *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*, (New York, 1976. University Press, 1999), 306-307.

與流動感而設計的，並不一定要完全遵從。筆者在詮釋第一樂章時，為了演奏出浪漫樂派的抒情風格，以及將旋律中突然的力度標記、急速的裝飾音群、多處大跳音程做到盡善盡美，選擇降低速度至大約 $\text{♩} = 100$ ，如果依照樂譜上的速度演奏，很難展現大提琴所擁有的豐富音色，另外，筆者會在演奏時將節拍想成兩大拍的律動，以控制彈性速度的範圍。

【譜例 1-1】作品 129，mm. 17-18



【譜例 1-2】作品 129，mm. 1-6

【譜例 1-3】作品 129，mm. 13-14

舒曼除了在每樂章的開頭標示速度術語外，也在樂曲多處寫下速度術語，給予演奏者明確的音樂性格指示，像是具有橋樑功能的第二樂章，全曲中速度的安排以具有銜接功能的第二樂章最為重要，僅僅以五十九個小節組成的第二樂章，速度的轉換變化多端，筆者將於下一節仔細探討這個樂章。第一樂章與第二樂章連接之間有一句稍微緩慢的（Etwas zurückhaltend）過橋（第 280 小節至第 285 小節），其目的是為了將音樂緩和下來以便進入慢板樂章，利用速度的改變與和聲色彩的變化（進行至 F 大調 V⁷ 和弦的過程），消退第一樂章結尾的激情。長音是變化速度最好的橋樑，單獨的長音總讓音樂的速度感呈現未知，於是可以藉由第 281 小節樂團的長音開始漸慢速度（譜例 1-4），並延續至下一樂章，筆者於第 282 小節以八小拍的律動拉奏，以便從容刻劃旋律的輪廓與和聲色彩，亦容易將速度帶入第二樂章，其方法為將八分音符轉化成第二樂章三連音節奏的八分音符速度（譜例 1-4）。

【譜例 1-4】作品 129，mm. 280-286

第三樂章為非常生動活潑的，觀看此樂章由短音值的音符組成的旋律，附點音符與十六分音符構成的節奏型（譜例 1-5），與廣泛使用十六分音符的快速音群

(譜例 1-6)，皆相當符合此性格。依照 Georg Simon Löhlein 於 1774 年將義大利的速度術語依照原意翻譯成德語的說法，Lebhaft 意指義大利文的 *Vivace*，¹¹根據 Johann Nepomuk Maelzel 所列之節拍器刻度，♩=114 雖然只屬於快板的速度，不過因為曲中許多大跳的快速音群（譜例 1-7），比較近似於鋼琴的演奏語法，在大提琴演奏上較為艱難，需要使用許多快速跨弦與換把的技巧，為求將快速音群拉奏清楚，筆者使用的速度為 ♩=110-114，並不需要調整速度至 *Vivace* 的範圍。

【譜例 1-5】作品 129，mm. 345-350

【譜例 1-6】作品 129，mm. 390-391

¹¹ Clive Brown, *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*, (New York, 1976. University Press, 1999), 337-338.

【譜例 1-7】作品 129，mm. 538-540



第 684 小節開始是大提琴的華彩段落 (Kadenz)，先由獨奏旋律以自由速度演奏，隨後進入第 690 小節時，樂譜上標示回到原速 (Im Tempo)，此處為獨奏展示技巧的樂段，由主奏大提琴帶領整體速度。此段落建立在持續屬調 (E) 上，為進入回到主調 (A) 的加快尾奏作準備，其樂句結構的變化 (以小節為單位)：(4+4)(2+2+2+2) (2+2+1+3)(2+2+1+3)，與最後大提琴由三連音增至十六分音符的過程，皆使音樂呈現加速感，與此呼應，筆者以一小節兩拍的律動拉奏第 690 小節至第 705 小節，而至第 706 小節大提琴聲部變為反向轉動的音型時，則改為一小節一拍的律動 (譜例 1-8)。

【譜例 1-8】作品 129，mm. 690-721

第二節 有聲資料分析

第二樂章在整首樂曲中扮演了相當重要的轉淚點，以下是舒曼在第二樂章透過速度變化的設計以轉化情緒氛圍的速度變化術語。緩慢的第二樂章主體結束後，從第 320 小節開始的音樂，就像是轉到 A 小調第三樂章的過渡樂段(transition)，舒曼從此處開始連續標示了速度術語，以稍為生動活潑的 (Etwas lebhafter) 速度回顧第一樂章的開頭主題，使用一開始的速度 (Erstes Tempo) 來回顧第二樂章的慢板主題，接下來音樂轉為快速的 (Schneller) 以及速度越來越快 (Schneller und Schneller)，銜接到非常生動活潑的 (Sehr lebhaft) 第三樂章 (表一)。

【表一】第二樂章之速度變化表

小節數	m. 286	m. 320	m. 328	m. 331	m. 339	m. 345
速度術語	Langsam ♩=63	Etwas lebhafter	Erstes Tempo	Schneller	Schneller und schneller	Sehr lebhaft ♩=114
音樂功能	第二樂章 主體	過渡樂段				第三樂章

下表為筆者取材的錄音版本：

【表二】有聲資料一覽表

國籍	演出者	錄音年份
俄	Gregor Pavlovich Piatigorsky (1903-1976)	1934 年
匈牙利	Tibor de Machula (1912-1982)	1942 年
俄	Mstislav Rostropovich (1927-2007)	1960 年
英	Jacqueline du Pré (1945-1987)	1969 年
俄	Mstislav Rostropovich	1976 年
俄	Mischa Maisky (1948-)	1986 年
美	Lynn Harrell (1944-)	1994 年

筆者將每張錄音版本第二樂章的每一個變化速度樂段做出平均，並與原樂譜上所標示的速度做比對（表三），但是演奏家在這個樂章運用許多彈性速度，所以在平均數據的過程中，速度彈性較大的小節被筆者特意省略，以便紀錄出較為合理的數據，另外，在標示越來越快的樂段，筆者以樂句的起頭（也就是術語標示的前兩個小節開始），紀錄了各個版本在這一過橋樂句所演奏的速度範圍（從慢速至快速）。

【表三】有聲資料速度比較表

譜上標示	Langsam ♩=63	Etwas lebhafter	Erstes Tempo	Schneller	Schneller und schneller	Sehr lebhaft ♩=114
錄音版本	平均每分鐘演奏的四分音符〔小數點四捨五入取到整數〕					
Piatigorky 1934	46	112	61	127	112-207	94
Machula 1942	41	102	57	124	115-218	122
Rostropovich 1960	32	109	55	137	70-155	109
du Pré 1969	38	91	59	117	75-173	110
Rostropovich 1976	30	111	69	147	70-169	104
Maisky 1986	38	87	59	117	82-218	110
Harrell 1994	35	115	55	123	86-242	120

依據 Georg Simon Löhlein 將緩慢的速度術語歸類為哀傷情緒中的慢板（Adagio），與上節提到之節拍器刻度搭配來看，節拍器速度應該規定於 ♩=52-58 的範圍內，舒曼定的 ♩=63 其實有些過快；根據 Robert Philip 對於錄音版本的研究指出「現代的演奏者在抒情的段落會將速度緩慢下來，尤其是浪漫時期的作品」

¹²，從此表的數據的確可以看到這一個現象，每位演奏者在演奏第二樂章時，使用的速度都比樂譜上所標記的還要緩慢許多。

為了表現第二樂章富有表情的（mit Ausdruck）表情術語，旋律中的大跳音程（譜例 2-1），需要使用滑音技術的潤飾，以模仿聲樂者的歌唱方式，另外，曲中許多的力度記號，像是第 289 小節為強調和聲中九度音程張力的漸強與漸弱（<>）（譜例 2-1），為加強和聲色彩的功能，以上兩點在實際演奏時皆需要緩衝的時間，再加上按照呂萊的說法「哀傷分成許多的層級，Larghetto 與 Adagio 都是在描述內心裡較為和平、深思的平靜」¹³，如果使用 ♩=63 的速度，在使用滑音與表現力度記號時難以展現出平靜的氣氛，筆者大約使用 ♩=40 的速度演奏。

【譜例 2-1】作品 129，mm. 286-289

The image shows a musical score for Example 2-1, measures 286-289. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a 'p dolce' marking and a melodic line with 'Mit Ausdruck' and 'Langsam (♩ = 63)' markings. A circled section of the score is labeled '九度張力' (Ninth Interval Tension).

從第 320 小節稍為生動活潑的（Etwas lebhafter）段落，為回顧第一樂章的主題旋律，舒曼以管樂演奏的長音帶入以改變速度，似乎為了將大提琴從沉浸在美夢般的第二樂章中喚醒。筆者希望伴奏至少以 ♩=110（拉奏第一樂章的速度）帶入此樂段，甚至可以稍快一些，其原因為陪襯在下的伴奏為不安定的切分音節

¹² “Modern performers still sometimes slow down at lyrical passages, particularly in works of the Romantic period,” 引自 Robert Philip, *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900-1955*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 35.

¹³ “Clive Brown, *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*, (Oxford: Oxford University Press, 1999), 340.

奏，比起第一樂章如波浪般的八分音符伴奏型激進許多，而獨奏朗誦般的強奏(*f*、*piu f*)與管樂密切接應，使主題旋律在第二樂章轉變為生動的性格（譜例 2-2），在有聲資料中，Piatigorky 與 Rostropovich（1976 年）的版本，甚至提升至比第三樂章還快的速度，此大幅度變化的速度詮釋，亦製造出更顯著的戲劇張力。



【譜例 2-2】作品 129，mm. 320-326



第 327 小節為標示回到一開始速度（Erstes Tempo）回顧第二樂章主題的段落前的漸慢，其狀況與第一樂章銜接第二樂章時雷同，差別在於此處的速度轉化是為進入快板樂章所設計。筆者會以八小拍的律動拉奏第 327 小節，並將大提琴漸慢至第八小拍的速度作為下一段落八分音符的速度（譜例 2-3），但是速度不會漸慢過多，以免使得已在前段落澎湃起來的音樂情緒與速度再度削弱而失去緊湊感與流暢度。

【譜例 2-3】作品 129，mm. 327-332



因為進入快速的（Schneller）樂段前（第 330 小節）為一裝飾性音型，可以彈性速度演奏，筆者藉由先拖再推的速度特性，將速度前進中之最後一拍之速度作為下一段落二分音符的速度（譜例 2-3），此作法能讓此段落增快一倍以上的速度，使音樂速度比稍微活潑生動的段落又更往前推進。

快速的樂段最後停止於第 339 小節由 A 為根音所建構的屬七和弦上，筆者藉由強調和聲較明確的屬七和弦而加重拉長 g 音，順勢將速度拖緩下來，讓接下來華彩的連結(Link)能更具越來越快的演奏效果。從標示越來越快的樂句開始，筆者以一個小節為單位增快速度，使音樂氣氛逐漸高漲，便直接以最後四個八分音符的速度作為下一樂章的前一預備拍(譜例 2-4)，此詮釋方法使大提琴在達到炫技效果之餘，亦能夠使樂章間連接的速度合理化。在有聲資料中，有另一種承接到下一樂章的詮釋方法(Piatigorky、Machula、Rostropovich 的演奏版本)，在持續漸快至第三樂章的前一小節時，稍為拖回速度，並以最後兩個八分音符的速度作為下一樂章的前一預備拍(譜例 2-5)，此詮釋雖能讓直接進入第三樂章的樂團更易掌握到速度，但作曲家希望一氣呵成連接終樂章的氣勢也較易削弱。

【譜例 2-4】作品 129，mm. 339-344

Musical score for Example 2-4, measures 339-344. The score is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It features a 'Schneller und schneller' section starting at measure 339, marked with 'cresc.'. A box highlights the final four eighth notes of measure 344, labeled '下一樂章之預備拍' (Preparation for the next movement).

【譜例 2-5】作品 129，mm. 339-344

Musical score for Example 2-5, measures 339-344. The score is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It features a 'Schneller und schneller' section starting at measure 339, marked with 'cresc.'. A box highlights the final two eighth notes of measure 344, labeled '下一樂章之預備拍' (Preparation for the next movement).

第三章 配器詮釋與演奏探討

全曲音樂氛圍的改變，從舒曼設計的管弦配器裡亦能看到蛛絲馬跡，這首協奏曲的管弦色彩是循序漸進的，隨著樂章與樂章的轉化，色彩愈趨豐富多樣，獨奏大提琴與樂團的互動，也是愈趨頻繁緊湊，從配器色彩與互動模式的改變，可以觀察到獨奏大提琴從憂鬱轉至活潑性格的過程。

第一節 配器色彩

一、 弦樂

第一樂章的配器色彩較為樸素，弦樂與管樂除了樂曲的間奏外，鮮少有一起合奏的狀況，尤其又以弦樂搭配主奏大提琴的情況居多，有時也會加入與弦樂音質較為接近的法國號與低音管。弦樂的音質較為溫厚，高低音域的音色融合度高，在此配器陪襯下，演奏時需留意處理細微的音色變化與瞬間的情緒轉變，以下列舉幾個例子。

第 5 小節至第 12 小節，在弦樂波動的伴奏音型與弱拍上的低音營造之忐忑不安的氣氛下，大提琴主旋律透過弱奏 (*p*) 歌唱出纖細多變的情感，筆者建議在演奏時特別刻劃旋律中升 d^{\flat} 、 d^{\sharp} 、升 g^{\flat} 等音符的和聲色彩，亦是由 I - V 和聲變化過程中較具色彩張力之七和弦與增六和絃（譜例 3-1）。

【譜例 3-1】作品 129，mm. 1-7

第 13 小節至第 20 小節樂團伴奏透過不安定切分音型節奏的音樂脈動，襯托高低音間二個不同性格的對唱旋律（譜例 3-2）。低音旋律建立在內聲部藏有期待被解決的和聲外音和絃上，筆者在演奏長音值音符時使用貼近琴橋的位置與大而快的抖音，而以略帶炫技的自由風格演奏快速竄升的七連音琶音，並依照譜上之重音、漸強記號與強奏，表現渾厚熱情的聲響描繪出陽剛的性格；高音旋律底下則是穩定的和聲進行，筆者以密集的抖音帶領右手拉奏出富有表情的音色，表現此處高音纖細柔和的性格。

【譜例 3-2】作品 129，mm. 13-17

另外，在此曲中主旋律經常與內聲部和聲產生不諧和音程，這些音程衝突以及所搭配的力度記號為音樂製造的戲劇性，似乎在表達內心掙扎的情感，筆者會以更具張力的音色詮釋這些音符，以下列舉幾種情況：

1. 長音中的變化：第 13 小節的 c 音進行到第三拍時與樂團的升 c 音產生不諧和的小二度音程（譜例 3-2），筆者演奏 c 音至第三拍時，除了加速抖音的頻率，也將弓下移至靠橋的位置，靠橋拉奏的音色可以強化小二度的衝突性。
2. 旋律的起頭音：第 18 小節 c# 音屬於和聲中的強倚音（譜例 3-3），筆者演奏此音之突強（*sf*）時，右手運弓與左手抖音給予動力的同時，製造出瞬間膨

脹的聲音形狀。

3. 旋律的進行音：第 53 小節的升 g 音屬於和聲中的強經過音，筆者拉奏 g 音連接至升 g 音時會做一個漸強（抖音從緩至急），與樂團強化和聲衝突的強後隨即弱（*fp*）作呼應（譜例 3-4）。

【譜例 3-3】作品 119，mm.18

18

Vc. solo

強倚音

7

VI. I

VI. II

Va.

Vc., Kb.

ES A

1896

【譜例 3-4】作品 129，mm. 52-54

Vc. solo

演奏想法

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Kb.

pizz.

p

ES A

1896

二、管樂

高音木管樂器與小號是比弦樂音色亮度高的樂器，它們的出現往往為音響帶來明

亮的色彩，並襯托出光明的樂念，例如樂曲開頭四個小節的簡單終止，由木管樂器和法國號的和聲演奏，並以清透的弦樂撥奏（*pizz*）點綴，為上行四度音型動機添上如曙光般的色彩（譜例 3-5）。

【譜例 3-5】作品 129，mm. 1-3

在第一樂章中，管樂出現的樂段皆賦予主旋律鮮明的人物性格，例如以下的樂段：

1. 第 66 小節至第 72 小節第一拍的樂句，是以管樂與獨奏將第二主題旋律轉變

為俏皮的性格——管樂的斷奏與大提琴的三連音（譜例 3-6），伴隨輕盈的配器

色彩，第 68 小節大提琴以女高音般清晰靈巧的音色接應，筆者建議以靠橋的位置拉奏此樂句，刻劃旋律中具有張力的大跳七度音程，以抖音增強音符共鳴強調樂譜上的重音記號，並以手指運弓拉奏活潑的三連音符，需要特別注意右手的手腕放鬆與食指扣弦。

【譜例 3-6】

作品 129，mm. 57-63



作品 129，mm. 65-71

2. 一樣由管樂吹奏第二主題的動機，在第 133 小節卻以陪襯主奏的風貌呈現，不同於由弦樂伴奏樂段的音樂風格，獨奏旋律變化為下行大二度的節奏性動機（譜例 3-7），依照樂譜標示的斷奏（*Marcato*），筆者建議演奏此動機時使用弓根與靠橋的位置拉奏，身體重心下沉，利用弓垂直的重量與寬大的抖音，拉奏出厚重又有共鳴的音色，如同男低音威嚴的宣示般，表達出果決的意念。

【譜例 3-7】作品 129，mm.130-135

The image shows a page of a musical score for measures 130-135. The score is for a symphony orchestra. The instruments listed are Flute I & II, Oboe I & II, Clarinet I (A) & II, Bassoon I & II, Trumpet I & II, Violin solo, Violin I & II, Viola, and Violoncello/Double Bass. The key signature is one flat (B-flat major or E-flat minor). The time signature is 4/4. The tempo is marked 'Allegro'. The score shows various dynamics such as *p* (piano) and *f* (forte). A specific rhythmic motif in the Violin solo part is highlighted with a box and labeled '下行大二度動機' (Descending Major Second Motif) and 'Marcato'.

第二樂章的音樂色彩從第一樂章多愁善感的 A 小調轉至抒情柔和的 F 大調，從第 286 小節至第 294 小節的樂段，弦樂部分被標示以溫柔的（*Dolce*）撥奏演奏，流動的小提琴與中提琴的三連音撥奏，襯托富有表情的（*Mit Ausdruck*）獨奏旋律，在主旋律之下，樂團的首席大提琴與獨奏重奏，加強低音線條與共鳴，並於第 289 至 290 小節與第 293 至 294 小節，提供半終止與完全正格終止所需之

明確的根音進行，而主旋律之上，由木管回應主旋律片段，不同音色性質的器樂開始相互交織，使配器色彩由溫厚朦朧轉變為清澈明亮（譜例 3-8），此處大提琴的旋律，如同在歌詠美好的事物，於是筆者演奏此處時，會以平穩的運弓與換把來模仿歌者沉靜的運氣方式。

【譜例 3-8】作品 129，mm. 280-291

三、樂團整體

至第 345 小節第三樂章開始，一直未使用的低音鼓終於加入樂團整體的合奏，配器色彩轉變成豐富飽滿—管樂和弦樂已經不避諱地在伴奏時同時出現，像是在

宣示新的獨奏面貌出現，音樂的聲響與氣氛煥然一新。例如第 355 小節，舒曼讓樂團大部分樂器搭配主奏大提琴，為了突顯主旋律，樂團演奏比主奏短小的節奏音符，除了能夠避免過於厚重的音響壓制住大提琴的情況出現，也能夠增加主旋律的俏皮感，而第 357 小節樂團在弱拍上的重音，亦給予支持主旋律的推動力(譜例 3-9)，而主旋律激昂的高音域 (a^1 - a^2) 與比 $>$ 更尖銳的 \blacktriangle 之重音記號，使主奏在豐厚的音響裡脫穎而出。筆者會以短弓與靠橋的位置演奏此處，並搭配急促有力的抖音，展現出明亮光采的音色。

【譜例 3-9】作品 129，mm. 355-360

The image shows a page of a musical score for Op. 129, measures 355-360. The score is arranged in a grand staff format with multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left are: Fl. I & II, Ob. I & II, Klar. I (A) & II, Fag. I & II, Hn. I (F) & II, Trp. I (F) & II, Pauken in A, e, Vc. solo, VI. I & II, Va., and Vc., Kb. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'cresc.'. A blue decorative graphic is positioned above the score. A specific annotation '相異的重音記號' (Different accent markings) is placed above the Vc. solo staff, with arrows pointing to a circled note and a note with a triangle accent mark.

第 684 小節開始為為此曲之特色之一——有伴奏的裝飾段落 (Kadenz)，透過大提琴的炫技帶領樂團，回顧全曲音樂氛圍的轉化過程，也作為進入尾聲的橋樑。

第三樂章光明燦爛的音樂持續至此凝結，先由獨奏演奏兩句自由速度的旋律後，進入第 690 小節時樂團再度加入，隨著大提琴旋律樂句結構的改變，樂團聲部逐一加入，音樂情緒也隨著愈趨豐富的音響逐漸高漲（表四），就如同整首作品情緒氛圍的轉變過程。

【表四】第 690 至 721 小節之配器色彩變化表

小節數	樂句結構	配器	音樂氛圍
mm.690-697	(4+4)	僅以弦樂四分音符的撥奏點綴。	神秘朦朧
mm.698-705	(2+2+2+2)	加入長笛與雙簧管的長音和聲。	漸趨明亮流動
mm.706-721	(2+2+1+3) (2+2+1+3)	再加入單簧管與法國號，管樂吹奏附點動機。	明朗活潑



第二節 主奏與樂團的互動

一、主奏與弦樂

第一樂章直至發展部，獨奏與樂團才開始增強互動關係，不過，主要是與絃樂，為了音響上的平衡，大提琴仍需以內斂的音色與情感表現，於是主奏與樂團互動的過程，便刻劃出自我對話般的趣味。獨奏與樂團各代表不同風格的動機，前者為歌唱性的旋律，後者為節奏性的三連音，藉由兩動機互動模式的轉變，亦呼應出大提琴旋律蘊藏的情緒轉折，其過程如下：

1. 對話（第 104 小節至第 114 小節）：透過大提琴獨奏思索般的旋律（例如第 111 至 114 小節獨奏旋律的重覆性），與樂團以弱音斷奏表現轉動的思緒（第 107 至 108 小節重覆的連續級進下行三連音與和聲）共同對話形成。此處之力度記號，皆強化了具發展性的和絃；筆者將其詮釋為各種不同的疑問語氣，像是第 106 小節大提琴突強的（*sf*）D 音，建立在不穩定的重音（>）六和絃上，如同強烈地詢問「為什麼？」；第 108 小節，大提琴以強後隨即弱（*fp*）的升 f 音打斷三連音，重疊於待解決的減七和絃上，似乎以急欲想通的語氣問出「到底是？」；於第 111 小節與第 113 小節先強後弱的 a^1 音，建立在不知欲往何處的 VI 和絃，似乎在反覆詢問「是這樣嗎？」（譜例 4-1）。

【譜例 4-1】作品 129，mm. 104-117

The musical score for Example 4-1, measures 104-117, is presented in three systems. The first system (measures 104-117) is titled "相互對話樂句" (Dialogue Sentence). It features a Solo Violoncello part with a melodic line and a Violoncello/Double Bass part with a rhythmic accompaniment. The Violin I and II parts have a similar rhythmic pattern. The Viola part has a melodic line. The Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon parts have a similar rhythmic pattern. The score is annotated with "sul G", "marcato", "sfz", "pizz.", and "重覆" (repeated). The second system (measures 118-121) shows the continuation of the dialogue. The third system (measures 122-125) shows the end of the dialogue. The score is annotated with "sfz", "pizz.", and "重覆" (repeated).

2. 對峙 (第 115 小節至第 118 小節): 透過大提琴延遲解決增六和絃與急速攀升的琶音表現的僵持, 與第二小提琴建立在解決和絃上強奏三連音的堅定, 描繪出雙方的對峙 (譜例 4-2)。第 115 與 117 小節大提琴突強的 (*sfz*) 降 E 音

與 F 音，筆者欲以大而快速的抖音搭配靠橋與弓根的位置表現渾厚彈性的聲響給予樂團動力，而第 116 與 118 小節大提琴強而有力重音. \wedge 的升 C 音與升 D 音，筆者會回弓以下弓拉奏，弓根的位置較能夠拉奏出與樂團對抗的份量，以刻劃小二度的衝突性。

【譜例 4-2】作品 129，mm. 112-123

相互對峙樂句

3. 重疊（第 119 小節至第 124 小節）：大提琴之歌唱性旋律從前述之思索般的旋律轉變為向上爬升的線條，第 122 與 124 小節大提琴聲部之下的三連音動機，透過漸強的推動力及聲部的遞增幫助主旋律堆積能量，至第 124 小節標示突強的升 f^1 音時，大提琴傳達出內化後的堅定意念（譜例 4-3），筆者在拉奏時盡量選擇在 A 弦的第一把位拉奏此樂句，以明亮的音色來展現旋律性格的轉換。

【譜例 4-3】作品 129，mm. 118-129

相互重疊樂句

聲部遞增

聲部遞增

二、與管樂的互動關係

不同於第一樂章大致為獨奏與弦樂的互動方式，樂曲接進第二樂章時，獨奏與管樂的互動漸趨頻繁，管樂與獨奏的交會，總為音樂添上出乎意料之感，有以下的例子：

進入第二樂章前，第 280 小節稍微緩慢的（Etwas zurückhaltend）插入句，由管樂的長音和聲演奏的上行四度動機（E-A），似乎準備帶領音樂回到樂曲開

頭的 A 小調，但是卻由主奏大提琴強後隨即弱 (*fp*) 的 d^2 音，強化出音樂的轉折與新的方向—這個樂句主要為緩和第一樂章結尾的激情，其和聲進行為轉至 F 大調屬和弦的過程，如同描述大提琴乍然遇見一直追尋的曙光，而漸漸緩下腳步。筆者為了承接管樂的音色與音量，亦為了描繪此畫面的戲劇效果，突弱後弓仍維持在靠橋的位置拉奏，並特別強調 d^2 、 a^1 、 f^1 等重點音符（此三音分別建立在 F 大調之 ii、vii^o、I 與 IV 和絃上，強後隨即弱的 d^2 音為強化與樂團內聲部強後隨即弱的倚音（升 F）， a^1 音為借用小調vii^o 和絃的和聲外音， f^1 音包含 I 轉變至 IV 之色彩變化），以詮釋出音樂轉折後張力的緩和過程（譜例 4-4）；第二樂章主體內也有類似之互動情形，例如從第 294 小節第三拍開始，管樂又回憶起第一樂章的主題，似乎欲將音樂帶領至 A 大調，這次大提琴建立在解決和絃上之突強後隨即弱 (*sfp*) 的 g^1 音與 a^1 音，接應了管樂減七和絃的張力（譜例 4-5），不過之後弦樂合力循着第 301 至 302 小節的五度循環 ($D^7-G^7-C^7$)，才再回到第二樂章之 F 大調（譜例 4-6）。

【譜例 4-4】 作品 129， mm. 280-285

280 **Etwas zurückhaltend** ♩

Fl. I
Fl. II

Ob. I
Ob. II

Klar. I
(A)
Klar. II

Fag. I
Fag. II

Hn. I
(F)
Hn. II

Vc. solo

VI. I

VI. II

Va.

Vc., Kb.

p dolce

p dolce

p dolce

p dolce

p

fp

p

fp

p

fp

p

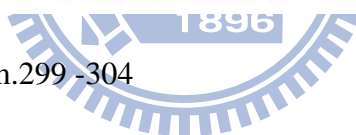
ii vii° I IV

Vc.
Kb.

1896

【譜例 4-5】作品 129，mm. 294-298

Musical score for Example 4-5, measures 294-298. The score includes parts for Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet I and II (B-flat), Bassoon I and II, Horn I and II (F), Violin solo, Violin I and II, Viola, Violin I, and Violin II/Contra Bass. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). The Violin solo part features a melodic line with accents and dynamic markings like *ff* and *pp*.



【譜例 4-6】作品 129，mm.299-304

Musical score for Example 4-6, measures 299-304. The score includes parts for Violin solo, Violin I and II, Viola, Violin I, and Violin II/Contra Bass. Dynamics range from fortissimo (ff) to piano (p) dolce. The Violin solo part features a melodic line with accents and dynamic markings like *ff* and *p dolce*. The bass line includes chords D7, G7, and C7. The Viola part is marked *arco* and *pp*.

三、頻繁的互動

第三樂章最大的特色，即是出現前面兩個樂章未曾演繹的互動方式—獨奏與樂團頻繁切割樂句，有時單獨與某項樂器合作，有時又與全部的高音樂器接應，

甚至大致整個樂團，使配器色彩達到閃爍燦爛的效果。例如第三樂章開頭從第 345 小節至 351 小節，獨奏與樂團分成兩組，互相接應主旋律的片段(譜例 4-7)。

為了使被切割的主旋律連接流暢，大提琴的音色需有足以抗衡樂團的飽滿度與穿透力，除了維持在弓根區拉奏，旋律中附點音型的咬字亦要清晰，筆者建議在演奏時將附點八分音符的音值縮短成八分音符拉奏，十六分休止符的時間作為右手咬弦的預備動作。



【譜例 4-7】 作品 129， mm. 340-354

The image displays a musical score for Example 4-7, Op. 129, measures 340-354. The score is divided into two systems. The first system (mm. 340-354) is marked "Schneller und schneller" and "Sehr lebhaft (♩=114)". The second system (mm. 355-368) continues the piece. The score includes parts for Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet I and II (A), Bassoon I and II, Horn I and II (F), Trumpet I and II (F), Percussion (A, e), Violoncello solo, Violin I and II, Viola, and Cello/Double Bass. The score features various dynamics such as "cresc.", "a 2", "a 2 (offen)", "p", and "sf".

第四章 結論

Lawrence Kramer 認為舒曼這首協奏曲開放性的大提琴主題，反映出中產階級社會的主流價值觀—發展、成熟、成長，為一個新自我的誕生。¹⁴筆者歷經探討速度與配器詮釋的過程後，與此觀點作呼應，為獨奏大提琴做了人格化的聯想，並將此曲的音樂內容想像了三幅畫面：

第一樂章的音樂是描述人在追尋真理的路途上所經歷的情緒轉折，在茫然無所向時，不免有困惑、憂鬱、焦躁的情緒出現，但是仍然積極朝著遠端那股溫暖光芒前去；第二樂章如同頓然領悟到追尋的真理，愉悅地沐浴在溫和的曙光之中，前樂章激動的情緒被漸漸平撫，人的心靈接受洗滌後得到了寧靜與祥和；第三樂章的音樂在講述已蛻變成長的勇士，以開朗的胸懷，昂首面對人生路上的大小波折。

John Daverio 指出「這首大提琴協奏曲展示出許多晚期風格的特徵：內省、動機與形式的濃縮、結構的透明。」¹⁵，除了上段所述之音樂的內省過程，單樂章的音樂內容中沒有多餘的贅述，舒曼拋棄傳統協奏曲開頭慣有的樂團呈示部，使大提琴直接進入音樂的主題，而樂團間奏也不如傳統協奏曲功能—只複述主題旋律，而是不斷發展新的樂念，看似被打破的音樂結構，舒曼藉由管樂的上行四度動機貫穿全曲，成為樂章與樂章連接的主要橋梁，在不間斷的連樂章中，以速

¹⁴ Lawrence Kramer, “A New Self: Schumann at 40.” *The Musical Times* 148, no. 1898 Spring (2007): 12.

¹⁵ “The Cello Concerto, Op.129, composed in October 1850, displays many of the features of late style: introspection, motivic and formal concentration, and textural transparency.” 引自John Daverio, “Song of dawn and dusk: coming to terms with the late music,” in *The Cambridge Companion to Schumann*, ed. Beate Julia Perrey, (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 270.

度的設計營造出完美的起承轉合，最後再以配器色彩為全曲透明的音樂結構上色，從第一樂章的激情、第二樂章的詩情，至最後第三樂章的熱情，皆可感受到全曲的活力，如舒曼自己形容：「這是一首相當快活的協奏曲」¹⁶。

這首舒曼大提琴協奏曲在出版時，克拉拉·舒曼完全遵從舒曼所標示的節拍器速度，沒有做任何修改，也許是因為這個樂器不是她所擅長的，她並沒有提出任何的建議，從第二章第二節參考有聲資料錄音的過程中，明顯看到演奏家對於樂譜上節拍器速度的更改，從第三樂章適合鋼琴語法的快速音符可猜測，較擅長鋼琴演奏的舒曼也許在創作過程中，不免以鋼琴音色的詮釋角度來想像大提琴適合的速度，不過他注意到大提琴的歌唱特質是無庸置疑的，以至於在曲中多處寫作不少如歌的旋律。

大提琴低音域的低沉特質不利於在協奏曲擔任獨奏（古典時期的大提琴協奏曲演奏的主旋律，音域大多都在中央 C 以上），但是舒曼沒有放棄挖掘它這項迷人的特質，從管弦配器與大提琴音域的搭配設計，可以看出作曲家的用心，舒曼選擇大提琴為自己革新協奏曲的使命感發聲，如同他領導之新音樂雜誌的精神，在協奏曲目上添加一個劃時代的音響革新。

¹⁶ “The concerto is also really quite a jolly piece.” 轉引自 *Robert Schumanns Briefe Neue Folge*. ed. F. Gustav Jansen. (Leipzig 1904), 485.

參考文獻

一、中文書目

- 李哲洋編。《名曲解說全集 8》。台北：全音樂譜。民國 71 年。
林姆斯基·高沙可夫。《管弦樂法原理》。蔡盛通譯。台北：樂韻出版社。民國 89 年。
彼得·奧斯華。《魔鬼的顫音—舒曼的一生》。張海燕譯。台北：高談文化。民國 95 年。
南西·瑞區。《克拉拉·舒曼》。陳秋萍、游淑峰譯。台北：宜高文化。民國 92 年。
鄔里希。《音樂欣賞》。康謳譯。台北：全音樂譜。民國 71 年。
瑪格莉特·坎貝爾。《不朽的大提琴家》。張世祥譯。台北：世界文物。民國 85 年。

二、西文書目

- Brown, Clive. *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
Hudson, Richard. *Stolen Time: The History of Tempo Rubato*. Oxford: Clarendon Press, 1994.
Kerman, Joseph. *Concerto Conversations*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999.
Kramer, Lawrence. "A New Self: Schumann at 40." *The Musical Times* 148, no. 1898 Spring (2007): 3-17.
Ostwald, Peter F. *Schumann: The Inner Voices of a Musical Genius*. New and expanded ed. Boston: Northeastern University Press, 2010.
Perrey, Beate Julia, ed. *The Cambridge Companion to Schumann*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
Philip, Robert. *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900-1950*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
Rosen, Charles. *The Romantic Generation*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995.
Stowell, Robin, ed. *The Cambridge Companion to the Cello*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

三、樂譜

總譜

- Schumann, Robert. *Cello Concerto in A minor, op.129*, edited by Joachim Draheim. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1997.

鋼琴縮譜

- Schumann, Robert. *Cello Concerto in A minor, op.129*, edited by Joachim Draheim, Heinrich Schiff. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1995.
Schumann, Robert. *Cello Concerto in A minor, op.129*, edited by Leonard Rose. New York: International Music Company.

四、有聲資料

- Gregor Pavlovich Piatigorsky, Danish State Radio Symphony Orchestra, Nicolai Malko, *Schumann: Cello Concerto in A minor, op.129*, Naxos CD 8.111069.
Jacqueline Du Pré, Chicago Symphony Orchestra, Daniel Barenboim, *Schumann: Cello Concerto in A minor, op.129*, EMI CD 7243 5 67341 2 8, © 2000, © 2000.
Lynn Harrell, Cleveland Orchestra, Neville Marriner, *Schumann: Cello Concerto in A minor, op.129*, DECCA CD 443 106-2, © 1994.
Mischa Maisky, Wiener Philharmoniker, Leonard Bernstein, *Schumann: Cello Concerto in A minor, op.129*, Deutsche Grammophon CD 445 574-2, © 1986.
Mstislav Rostropovich, Orchestre National de France, Leonard Bernstein, *Schumann: Cello Concerto in A minor, op.129*, EMI CD 7243 5 66965 2 5, ©1977&1976, © 1998

Mstislav Rostropovich, Leningrad Philharmonic Orchestra, Gennadi Rozhdestvensky, *Schumann: Cello Concerto in A minor*, op.129, Deutsche Grammophon CD 471 620-2, ©2002.
Tibor de Machula, Berliner Philharmoniker, Wilhelm Furtwängler, *Schumann: Cello Concerto in A minor*, op.129, Deutsche Grammophon CD UCCG-3683, © 1989.

