

國立交通大學

音樂研究所

碩士論文

## 郭晨節鋼琴演奏會

(含輔助文件:演奏詮釋探討-舒曼作品九《狂歡節》)

### Chen-chieh Kuo Piano Recital

(with a Supporting Paper: *An Essay on Schumann's "Carnaval", Opus9: Context and Performance Practice*)



研究生：郭晨節

演奏指導教授：蔣茉莉博士

輔助文件指導教授：蔣茉莉博士

中華民國九十六年六月十三日

# 郭晨節鋼琴演奏會

(含輔助文件:演奏詮釋探討-舒曼作品九《狂歡節》)

## Chen-chieh Kuo Piano Recital

(with a Supporting Paper: *An Essay on Schumann's "Carnaval", Opus9: Context and Performance Practice*)

研究生: 郭晨節

演奏指導教授: 蔣茉莉博士

輔助文件指導教授: 蔣茉莉博士

Student : Chen-chieh Kuo

Advisor : Dr. Moli Chiang

Advisor : Dr. Moli Chiang



音樂研究所

碩士論文( 演奏會與輔助文件 )

A Thesis ( presented in the format of a Recital and its Supporting Paper )

Submitted to Institute of Music

National Chiao Tung University

In Partial Fulfillment of the Requirements

For the Degree of

Master of Arts

June 2007

HsinChu, Taiwan, Republic of China.

中華民國九十六年六月十三

# 郭晨節鋼琴演奏會

研究生:郭晨節

演奏指導教授：蔣茉莉博士

輔助文件指導教授：蔣茉莉博士

國立交通大學音樂研究所

## 演奏會曲目

- 一、莫札特：c 小調鋼琴奏鳴曲，KV 457
- 二、蕭邦：船歌，作品六十
- 三、齊瑪諾夫斯基：前奏曲，作品一，第二首、第五首、第八首
- 四、舒曼：狂歡節，作品九



以上曲目已在九十五年十二月二日於國立交通大學演藝廳演出，這場演奏會的實況錄音都收錄在所提出的 CD 上。

### 輔助文件: 舒曼作品九《狂歡節》之演奏詮釋探討

這篇文章主要以舒曼作品九《狂歡節》為對象，作深入的探討，藉由對作曲家鋼琴作品創作手法的了解，以本文為主要依據，由速度、力度、運音法與踏板等面向切入，討論作品狂歡節之詮釋方向。

# Chen-Chieh Kuo Piano Recital

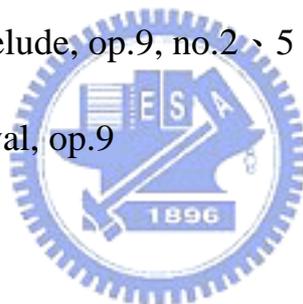
Student : Chen-Chieh Kuo

Advisor : Dr. Moli Chiang

Institute of Music  
National Chiao Tung University

## Recital Program

1. W.A Mozart : Piano Sonata in c minor, KV457
2. F.Chopin : Barcarolle, op.60
3. C.Szymanowsky : Prelude, op.9, no.2 、 5 、 8
4. R.Schumann : Carnival, op.9



The program above was performed in the Recital Hall of The National Chiao Tung University on December 2, 2006. The recording of the performance can be heard on the submitted CD.

## Supporting Paper :

*An Essay on Schumann`s "Carnaval" , Opus9: Context and Performance Practice)*

This essay will have its main focus on the performance and interpretation of Schumann`s "Carnaval", Opus9. A research on its musical context is also included to support the performer with a better understanding of the composer`s writing style.

## 致謝

三年的研究所生涯，我經歷了許多變化，對於音樂有了更敏銳的感受，慢活的步調使我的思維能超越固有的思想，心靈生活也隨之沉澱而充實。

現在，即將要畢業了，這段時間感謝許多人的幫忙，最感謝的，是我的指導教授-蔣茉莉老師，在我的鋼琴演奏上悉心的指導，讓我開始懂得辨識音樂，善用聆聽去揣摩、想像音色，每一次的個別課，都是畫龍點睛的指導與提醒，也教導我許多解決技巧問題的能力。

另外，也要感謝辛幸純所長在我彈奏上給予的意見與啟發，吳丁連教授開啟我對生命深度的不同思惟，李子聲及楊建章教授對於理論、邏輯思考的訓練，感謝我的好姊妹靖玟、聿容的陪伴，以及陳昕、立偉、佳穎、依頻、維真的鼓勵。最後，感謝我摯愛的父母，在我最軟弱的時候給我信心與力量，提醒我樂觀的態度與方向。

音樂，實是一條漫長的路，期許自己能把對於生命的感受及生活中的觸動帶入音樂，我懷著感激與執著，繼續追尋!

## 目錄

中文摘要 .....	i
英文摘要 .....	ii
誌謝 .....	iii
目錄 .....	iv
前言 .....	1
第一章 關於舒曼 .....	2
1.1 生平概述 .....	2
1.2 音樂與文學背景 .....	4
1.3 鋼琴語法 .....	5
第二章 作品《狂歡節》 .....	12
2.1 創作背景 .....	12
2.2 動機架構 .....	13
2.3 段落設計 .....	14
第三章 單一小品的分析 .....	17
第四章 演奏詮釋探討 .....	38
4.1 整體性 .....	38
4.2 速度 .....	40

4.3 力度 .....	48
4.4 相似樂段與反覆樂段 .....	52
4.5 運音法與觸鍵 .....	57
4.6 踏板.....	59
結論 .....	62
參考文獻 .....	63



## 前言

舒曼的作品在架構及樂念上充滿獨特性，反映出內在的情感和思想內容。舒曼出生之際，正值歐洲浪漫主義思潮蓬勃發展之時，這個運動大致自 18 世紀末到 19 世紀初，在德國捲起了一股浪漫哲學思潮，其強調感性、直覺、及追求個體表達等特質，對舒曼一生的創作觀點有深厚的影響。

在浪漫思潮的背景下，舒曼同時也非常熱愛文學，尤其推崇尚·保羅的作品，在他的音樂中不時出現文學性的暗示，類似尚·保羅小說中的寫作手法，例如隱喻、幽默、諷刺..等。舒曼在他的兩部作品《大衛同盟》與《狂歡節》中，充滿活力的「佛羅倫斯坦」(Florestan)與溫柔內省的「尤塞畢斯」(Eusebius)就是取自尚·保羅作品《年少氣盛》(*Fliege! Jahre*)中的孿生兄弟-「伍特 (Vult)」與「瓦特 (Walt)」的概念，這兩個虛構的人物同時也代表了舒曼不同性格的自我。而《年少氣盛》這部小說倒數第二章標題的「Larventanz」-假面舞會這個字，本身具有雙重的意義，第一種意義為「幼蟲」，另一個意義則為「假面舞會」。第一種意義直接影響了舒曼的早期作品，例如《蝴蝶》的標題，舒曼不僅替蝴蝶這個標題創作了一部作品，在《狂歡節》中也有暗示性地出現《蝴蝶》曲中的片段；第二種意義代表了舒曼崇拜的舒伯特圓舞曲風格，指的就是當時歐洲盛行的舞會場景，所以在《狂歡節》中，也出現了許多圓舞曲的片段及三拍子的樂段。另外，舒曼再由尚·保羅的另一部小說《假面舞會》得到了靈感，因為假面舞會中的人物會依序出場，不同的人物個性(服裝和面具所展現的)給予了狂歡者勇氣，甚至向權威挑戰或是愚弄現有的社會規範，在《狂歡節》中的標題人物也是依序成對出場，並且充滿著嘲諷與對比的性格。《狂歡節》這部作品在這樣的概念下展開，全曲 22 首中的標題有些來自義大利喜劇中的丑角扮相，有些來自舒曼虛構的人物，有些是舒曼身邊親密的友人。所以，對於演奏者而言，必須發揮想像力找出音樂中的暗示與象徵，並且詮釋出音樂與文字間的趣味性，提供聽眾有更豐富的聯想。

有鑑於此，在本篇論文中筆者主要針對《狂歡節》作詮釋的探討，並論及舒曼在標題上的文學性暗示。第一章首先介紹舒曼的生平、鋼琴語法與十九世紀音樂與文學的背景，鋼琴語法的部分為論述舒曼鋼琴作品在曲式、旋律、節奏、和聲上的獨特性，了解舒曼的鋼琴創作風格。第二章說明鋼琴作品《狂歡節》的創作背景、動機與段落設計，並在調性、結構、速度及表情術語等面向，分析舒曼的創作手法。第三章進入文本的實際觀察，著重於標題風格與主題動機的關係及樂段之間的對比，討論舒曼如何運用音樂的材料構思這部作品。最後一個章節是演奏的觀點，筆者嘗試分享演奏過程中的經驗，探究細部的技術層次及如何掌握音樂語言與表情張力，期望將文本的內涵達成更客觀的詮釋。

# 第一章 關於舒曼

## 1.1 生平概述

舒曼(Robert Schumann,1810-56)誕生於德國東部萊比錫附近的小城-茨維考(Zwickau)，父親是一位書商，曾將拜倫(Byron)的培柏“Beppo”與哈洛德“Harold”兩部作品譯成德文，舒曼自幼就埋首於父親的書堆中，任其閱讀品味自由發展，13歲時舒曼能自編詩集，也曾在筆記本裡翻譯了不少荷拉茲(Horace)的讚美歌“Odes”——它們也曾深受貝多芬的鍾愛。1820年，舒曼表現出在音樂及文學上的天賦，當父親看到了舒曼的音樂天賦，特地買了一台史特萊赫(Streicher)的鋼琴送給他作為肯定，文學上，盛行的浪漫文學最能激發舒曼的想像，例如尚·保羅(Jean Paul Richter,1763-1825)、霍夫曼(E.T.A.Hoffmann,1776-1822)、替克(Ludwig Tieck, 1773-1853)、諾華利斯(Novalis,1772-1801)、海涅(Heinrich Heine, 1797-1856)、夏米梭(Adelbert von Chamisso,1781-1838)、克萊斯特(Heinrich von Kleist, 1777-1811)、荷德琳(Friedrich Hölderlin,1770-1843)，這些作家在極力追尋人性中不可知的世界時，形成了兩個方向，一為大膽嘗試宇宙乃至於人類心靈的神秘世界，但卻走上死亡的門檻及瘋癲之路，另外一個方向則以反諷的心態和俏皮的幻想，克服恐懼，這兩種思維，都影響了舒曼的人格發展和藝術精神<sup>1</sup>。其中，他的典範特別是德國感傷派小說家尚·保羅，尚·保羅激發了舒曼寫作小說、散文、及日記，我們可以從舒曼寫給友人的信件中，觀察到舒曼模仿尚·保羅的語調：

「老友阿，與你歡度的時光仍歷歷在目，我感傷地奔向大自然，一再展讀來信不下十次，直到落日餘暉吻別甜翠漸退的高崗林梢，而金色的薄雲在純淨的蒼天裡飄著…」<sup>2</sup>

在舒曼的父親過世後，舒曼聽從母親的建議攻讀法律，但在海德堡的那段期間，身邊圍繞的好友皆喜愛音樂，時常一起聚會表演，這時的舒曼，生活上已經以音樂為主，在1828年舒曼的筆記本上寫著：

「夜晚的狂喜，每天持續作即興練習。仍著迷於尚·保羅風格的文學，對舒伯特、貝多芬特別狂熱…」<sup>3</sup>

終於在1830年，舒曼作出了決定，寫信給母親透露自己二十年來，在詩與文，或可說是音樂與法律之間的掙扎，央求母親成全他全心投入學音樂，

<sup>1</sup> 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。

<sup>2</sup> Dowley, Tim 著，《偉大作曲家群像-舒曼》，朱健慧譯，智庫文化，民國94年。頁8。

<sup>3</sup> 同上註，頁12。

在得到母親的支持後，舒曼前往萊比錫<sup>4</sup>，向維克(Friedrich Wieck)習琴。維克從未否定舒曼的音樂才能，但舒曼過於隨性、敏感不安而情緒化的性格時常激怒他，更何況他還得操心女兒克拉拉的演奏前途，所以，這段習琴的過程不太穩定，因為維克與克拉拉時常必須外出演奏，舒曼便遭受冷落。然而，這段期間舒曼在精神生活上仍然充實，除了詢問其他的老師外，亦埋首研讀巴哈的十二平均律，舒曼曾說：「平均律對我的幫助頗大，似乎對一個人的整個體系有道德加強作用，因巴哈是個徹底的人，健全而不病態，他的作品似是為永恆而寫。」<sup>5</sup>另外，舒曼也在寫一本名為《大衛同盟》(Die Davidsbündler)的小說，其中兩個角色就是舒曼杜撰的筆名「佛洛倫斯坦」(Florestan)與「優瑟畢斯」(Eusebius)<sup>6</sup>，在1831年，他也曾於「大眾音樂報」<sup>7</sup>的十二月期刊中第一次以隱喻性格的佛洛倫斯坦與優瑟畢斯發表了對蕭邦作品的評論性文章，以稱讚的口吻讚揚蕭邦：「…如你所知，佛洛倫斯坦擁有罕見的音樂心靈，一向能預見巧妙、新奇或不凡的事物，然而今天，連他都感到驚訝。優瑟畢斯在琴蓋上放下一本樂譜說：『脫帽致敬吧，各位先生，這是個天才的作品!』...」。1832年，舒曼出版了作品第一號《阿貝格變奏曲》(Abegg Variations, Op.1)，還寫了一組鋼琴小品《蝴蝶》(Papillons, Op.2)，靈感來自尚·保羅的小說《青春年少》中的化妝舞會。1834年，「新音樂雜誌」問世，舒曼藉由他虛構的團體「大衛同盟」為名，撰文討論音樂<sup>8</sup>。同年，與維克另一位學生愛妮斯汀娜(Ernestine)相戀，就在此時，舒曼開始譜寫《狂歡節》，而且作品的動機就來自愛妮斯汀娜的故鄉之名——Asch，但兩人最後受到愛妮斯汀娜的父親佛利肯男爵的反對，戀情無法發展。

從1830年跟維克習琴以來，舒曼練琴時，總有一位技巧典範克拉拉(Clara Wieck)在身邊，雖然克拉拉小舒曼九歲，但兩人日久生情的情誼仍是事實，維克多次的反對下，經過一番折騰，法院終於在1839年宣判兩人勝訴。結婚後的舒曼洋溢著幸福，創作的中心轉向管絃樂、聲樂及室內樂，也經常專注於同一類型的作品，1840年可稱之為舒曼的歌曲年，1841年是交響曲年，1842年是室內樂年，但到了1844年，三十五歲的他精神狀況開始有不穩定的現象，經常被幻覺所困擾，所以後來不得不為此辭去萊比錫音樂院的教授工作。幾年後，他曾接任杜塞朵夫的音樂總監一職，但又因為精神狀況不穩定而去職。1854年，舒曼終於精神崩潰，並試圖投萊茵河自盡，獲救後即被送往療養院接受治療。年輕的布拉姆斯(Johannes Brahms, 1833-1897)在舒曼入院之後，經常前往探望。兩年後，

<sup>4</sup> 萊比錫自巴哈任職湯瑪斯教堂唱詩班音樂指揮以來，在德國音樂上一直扮演領導者的地位，它本來是繁榮的商業中心，音樂活動至十八世紀才逐漸興起，起初在私宅及咖啡廳舉辦小型的音樂會，後來發展成演奏協會，會長希勒(JA Hiller)的推動下，1781年協會買下市中心布商大廈，更確定了萊比錫音樂重鎮的地位。此外，德國首要的出版商Breitkopf&Härtel的總部亦設址在此。

<sup>5</sup> Dowley, Tim, 《偉大作曲家群像—舒曼》，朱健慧譯，智庫文化，民國94年。頁40。

<sup>6</sup> 舒曼常在日記裡寫下他們兩者針鋒相對的談話，1831年十月日記裡寫著：「現在佛洛倫斯坦是我的知己。在小說裡，他真是我自己的化身。」出處同上註，頁40。

<sup>7</sup> 由加菲德·哈特爾(Gottfried Härtel)所創，是為了培養德國人的品味辦的雜誌，在萊比錫出版。

<sup>8</sup> 「大衛同盟」其名稱源自於聖經，大衛是上帝揀選的以色列國王，其一生敬畏上帝，並以音樂及詩歌讚美祂，此外，大衛並領軍攻打異教的「非力士人」(philistines)。舒曼自比為大衛，終其一生的職志是要帶領大衛同盟的成員來打擊音樂上的非力士人。

舒曼在療養院去世。從此克拉拉積極從事起鋼琴演奏家的事業，堅強承擔起撫育五個子女的重任，成為音樂史上傑出女性的典範。

## 1.2 音樂與文學背景

十九世紀前期，浪漫主義的思潮在各藝術領域之間相互激盪，以探究個人內在奧秘、強調個性及表現內心深處的情感為目的。在這時期，歌德(Johann Wolfgang von Goethe,1749-1832)與貝多芬(Ludwig van Beethoven ,1770-1827)的去世雖宣告了古典主義的結束，但對十九世紀的藝術家有著深刻的影響。歌德在德國文學史上開拓了浪漫文學的範本，他所寫的《浮士德》(Faust)在藝術界甚至神學界興起了一陣旋風；貝多芬預示了音樂上的浪漫主義，雖然，在莫札特和海頓的創作中已有一定的浪漫主義傾向，但是，推動古典主義向浪漫主義過渡的決定性人物卻是貝多芬，他的音樂作品具有鮮明的個人主義色彩，並且強調音樂的「象徵意義」和「表情力量」。

此外，十九世紀的文學家與音樂家們之間也時常相互交流、影響。例如海涅與同年出生的音樂家舒伯特(Franz Peter Schubert, 1797-1828)也有著極好的友誼及藝術作品上的互動。而 1809 至 1813 年間，六位偉大的音樂家相繼誕生於這黃金五年之中：包括了孟德爾頌(Bartholdy Felix Mendelssohn,1809-47)、蕭邦(Frederic Chopin,1809-49)、舒曼(Robert Schumann,1810-56)、李斯特(Franz Liszt,1811-86)、及兩位歌劇史上的巨擘華格納(Richard Wagner,1813-83)與威爾第(Giuseppe Verdi,1813-1901)，除了蕭邦以外，另外五位作曲家對於文學皆有著濃厚的興趣。另外，也由於中產階級的興起，表演風氣很盛行，音樂活動走向世俗化，演出機會逐漸增多，主要以歌劇和音樂會兩種形式。作曲家發揮所長的機會很多，對於藝術的態度也產生轉變，不再只是追求均衡、對稱的形式，更增加了對美感的追求，表現細膩的情感。當時的德國樂壇主要分為兩大派，一派以孟德爾頌、舒曼、及布拉姆斯為主，擁護貝多芬以來的音樂傳統；另一派提倡「新音樂」，以李斯特、華格納為首，希望在古典的基礎上擴大音樂語言的可能性，雖然兩派時常爭論，但十九世紀時代背景下具有感性、主觀、幻想的浪漫思潮，已經在當時所有的文學家與音樂家心中產生了迴盪。

舒曼在這樣的背景下對於文學有著顯著的愛好，在他的鋼琴作品中，音樂與文學的關聯性成為其獨特的風格，他將文學運用於音樂創作，形式可分為三種：首先，舒曼會在作品前，引用現存的詩作為引導，為曲子增添豐富的想像空間，如作品 17《幻想曲》，最後出版時在樂譜前加上了許雷格(Fr.Schlegel,1772-1929)的《引詩》(motto)：

在五光十色的夢境裡  
經由所有的聲響

一個輕柔的聲音延伸下去  
為了秘密而傾聽著

另一首作品 82 《森林情景》(Waldszenen, Op.82)，在 1849 年完成的初稿中，九首小曲前均附有一首短詩，最後出版時只留下第四首「陰森的地方」的附詩，是由黑伯爾(C.F.Hebbel, 1813-1863)所寫。第二種創作型式是舒曼受到大型文學作品的啟發所獲的靈感，例如作品 2 《蝴蝶》及作品 16 《克萊斯替那》(Kreisleriana, Op.16)，前者已在前言論述過，而後者是舒曼受到霍夫曼(E.T.A.Hoffmann, 1776-1822) 1815 年的作品《以卡羅特形式所寫的幻想小品》(Phantasiestücke in Callot's Manier) 影響下創作的樂曲。最後一種型式是舒曼把具有象徵性的字母，轉換成音名而形成主題素材創作曲子，著名的有 1830 年完成的《阿貝格變奏曲》及 1834 年完成的《狂歡節》。

### 1.3 鋼琴語法

舒曼的音樂，相較於形式至上，反倒以靈感為主，詩人般的個性時常影響其音樂創作，表現出即興式的幻想、標題的聯想與語言特性(樂句具有詩節般的特性)的旋律。舒曼的作品雖較為抽象，但透露出多愁善感的真情，反應出他縝密的思想，很耐人尋味。

舒曼的作品類型很廣泛，從器樂獨奏、室內樂、管絃樂至聲樂作品，都有相當程度的涉略。而舒曼的鋼琴曲目在他所有作品類型中，佔有相當重要的份量，大部分重要的作品，幾乎都是完成在 1840 年以前，以一個主題為創作的中心，充滿了豐富的想像力，表現出不同的情緒，例如激烈、含蓄、夢幻、狂放、飄逸、保守等，似萬花筒一般多變，非常迷人。而且，他也受到尚·保羅音樂詩化的影響<sup>9</sup>，尚·保羅曾說：「音樂，是經過耳朵的浪漫詩。」，這樣的理念使得舒曼的音樂內含幻想詩的特質<sup>10</sup>。以下就舒曼的鋼琴作品在曲式、旋律、節奏、和聲上的獨特性，分項論述：

---

9 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。

10 舒曼認為，作為藝術家，必須努力達到詩的悟性。

## 一、曲式

舒曼鋼琴曲中的曲式，主要有三種：

### 1. 奏鳴曲式

這種曲式承襲了古典的風格再加以擴展，一樣運用主題貫串發展，重要作品有作品 11、作品 14 及作品 22 三首奏鳴曲及《幻想曲》(Fantasie, Op.17)。

### 2. 變奏曲

在變奏曲式上，舒曼並不像與他同時期的其他作曲家(例如布拉姆斯等..)在技巧結構上做複雜、艱難的處理，重點仍放在詩意的效果，舒曼曾說：「主題應該經過不同顏色的鏡片來表現。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…」<sup>11</sup>，而變奏曲的取材，主要來源有二，其一為舒曼個人所認為某些對他具有意義的字母，把這些「字母」轉換成「音名」，例如作品一的《阿貝格變奏曲》；另一則為來自某些對於舒曼有重要意義的人所譜寫的旋律，例如作品五《克拉拉主題變奏曲》。

### 3. 套曲

此種曲式在舒曼的鋼琴曲中佔了相當多的數量，舒曼將富有詩意的特性小品(character-piece)串連成一套曲，小品間雖各自獨立，但運用調性或其他的關聯作整體性的表達。這些結合成章的小品，大都以二段體、三段體、或迴旋曲式為基本架構，但依標題與內容的關係仍然可以分為三種，第一種類型，每首小品均有標題，但這些標題之間沒有密切的關聯，可選取其中一首單獨演出，例如《兒童曲集》(Album für die Jugend Weihnachtsalbum, Op.68)及《幻想曲集》(Fantasiestücke, Op.12)；第二種類型是每首小品都有標題，而標題間有敘述性質，大多需要完整的演奏，作品有《狂歡節》；第三種套曲型式則由一連串不具單獨標題但包含整體敘事性的小曲集結而成的作品，如《大衛同盟》(Davidsbündlertänze, Op.6)、《克萊斯替那》、《蝴蝶》等…。

## 二、旋律

古典時期的音樂以主音音樂為主，也就是旋律導向的音樂，到了浪漫樂派時期，內聲部的地位提升，逐漸成為音樂作品的重心之一，和聲體系內部的分化導致旋律的主導地位日益動搖。在這個時期，轉調手法和半音階的普遍使用產生了各式各樣的調性色彩，舒曼細膩的表情變化與這個時期的音樂風格相呼應，他所運用旋律線條的手法分為筆直跟波浪兩種，筆直的方式就是級進，在快板樂章，比較多是級進運作，如作品 2《蝴蝶》的第一首(譜例 1.3.1)及作品 22《第二號鋼琴奏鳴曲》的起始樂句。而在慢板較為柔性的旋律中，舒曼則採取波浪式的作法，例如《狂歡節》中的「優塞畢斯」的七連音音型(譜例 1.3.2)。

<sup>11</sup>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 17。



### 3. 弱拍

舒曼的作品中很多弱拍起始的曲子，例如作品 1 《阿貝格》的主題、作品 16 《克萊斯麗娜》、作品 9 《狂歡節》及作品 26 《維也納狂歡節》的開場白。

### 4. 對位和賦格手法

舒曼在苦心鑽研巴哈的作品後，得到了一些領會，在作品中可以常見他使用對位及賦格的手法，例如作品 13 《交響練習曲》的第一段、作品 15 《兒時情景》的第七首「夢幻曲」(譜例 1.3.4)。以及專為賦格而作的作品 72 與作品 126。

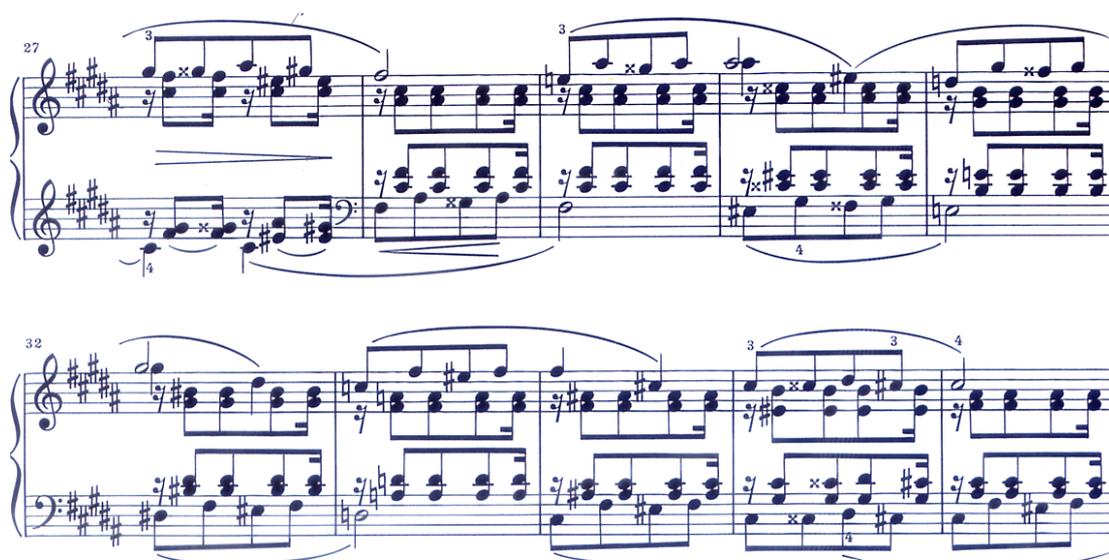
譜例 1.3.4 Kinderszenen Opus15 「Träumerei」 mm.1-4



### 5. 模進的樂句

樂句的長度到了浪漫樂派，不再追求對稱，強調的是歌唱性。然而當為了要達到擴展及轉調的目的時，很多作曲家常以模進的方式寫作，進而強化樂曲的張力。例如《狂歡節》中第 15 首「相逢」裡的中間樂段 29 至 36 小節處(譜例 1.3.5)及第 20 首「漫步」的 33 小節至 47 小節處(譜例 1.3.6)。

譜例 1.3.5 Carnival Opus 9 「Reconnaissance」 mm.27-36



譜例 1.3.6 Carnival Opus 9 「Promenade」 mm.29-40

三、節奏

節奏與拍子間的巧妙變化，形成舒曼的節奏特色。舒曼的作法除了使用規律的等節奏(Harmony-rhythm)(譜例 1.3.7)外，也大量使用切分音(syncopation)及不規則的重音(譜例 1.3.8)，造成節奏的飄逸性和不安定的感覺。此外，舒曼也喜愛使用交錯節奏(cross-rhythm)，如二對三的手法，例如作品 17《幻想曲》的第三樂章(譜例 1.3.9)。

譜例 1.3.7 Symphonic Etudes Opus 13 Var. III

譜例 1.3.8 Carnival Opus 9 「Estrella」 mm.1-6



譜例 1.3.9 Fantasia Opus 17 mov. III



#### 四、和聲

浪漫樂派的作曲家經常使用豐富的聲響來發揮「浪漫主義」的精神。基本上，舒曼的和聲理念承襲貝多芬和舒伯特，他們三個人對於和聲的創作手法，在音樂史上的確具有承先啟後的地位，但舒曼更加豐富多彩的音樂語言，提供了更多變的和聲層次，在調性上達到擴展和模糊的理想。舒曼為了用來暗示、象徵、轉化情緒，所以在和聲上避免使用原位主和絃，經常使用轉位和絃，而且大量使用和聲外音，例如倚音(譜例 1.3.10 第一小節之 B 音)為及掛留音，此外，也喜愛使用副屬和絃和拿玻里和絃來作調性的擴展，用持續低音造成調性的混淆，讓音樂產生不協和的音色。

譜例 1.3.10 Carnival Opus 9 「Valse noble」



譜例 1.3.11 Carnaval Opus 9 「Réplique」

*p*  
*un poco con grazia*  
*pp*  
*Pedal*

譜例 1.3.12 Carnaval Opus 9 「Promenade」

*Comodo*  
*mf*  
*pp*  
*Pedal*



## 第二章 作品《狂歡節》

### 2.1 創作背景

1834 至 1835 年間，舒曼為鋼琴創作了三首作品-《狂歡節》《交響練習曲》及《升F小調第一號鋼琴奏鳴曲》，其中，《狂歡節》就是在舒曼充滿虛構人物的想像世界中所衍生的作品。《狂歡節》創作於 1834 年，當時舒曼在老師維克(Friedrich Wieck)門下學琴，與師妹愛妮斯汀娜(Ernestine von Fricken)陷入熱戀，並且與她訂婚，雖然這段戀情受到愛妮斯汀娜父親的阻撓，最後沒有成功，但是卻激發舒曼以愛妮斯汀娜的故鄉 Asch 譯成的音符—德文的 A、降 E、C、B 作為動機，創作了這首曲子。當愛妮斯汀娜被帶回故鄉後，舒曼與維克的女兒克拉拉的感情日漸加深，在完成《狂歡節》時，已開始與克拉拉交往，所以在這部作品中，兩位女主角都出現在其中，舒曼對於愛妮斯汀娜的化身(Estrella)與克拉拉的化身(Chiarina)也都有熱情的描述。

然而最後，《狂歡節》並沒有獻給愛妮斯汀娜，而是獻給一位波蘭籍小提琴家兼指揮家查爾斯·李賓斯基(Karol Lipinski, 1790-1861)，他同時也是小提琴家帕格尼尼的朋友，於 1939-50 年擔任德勒斯登的樂團首席，舒曼也曾在萊比錫聽完他的音樂會後，於新音樂雜誌上發表對他的讚賞。

此曲原本的德文標題為：“*Fasching: Schwänke auf vier Noten für Pianoforte von Florestan.*” (狂歡節：四個音的有趣小故事，由佛羅倫斯坦為鋼琴而作)，我們可以看到舒曼以代表熱情性格的「佛羅倫斯坦」署名。起初，舒曼於 1836 年要求萊比錫出版商 Friedrich Kistner 以此標題出版，並將曲長刪減為現在的 22 首短曲，以便集結成冊，其他被刪減的短曲，舒曼將之編在其他的作品內，包括 1852 年出版的《彩頁集》中第六首和 1854 年出版的《鋼琴曲集》第 4、11、17 首，但是，Kistner 最後還是沒有出版。因此，舒曼先將一個版本賣給法國巴黎的出版商 Schlessinger，1837 年又決定另尋出版商，找到 Breitkopf & Härtel，因出版商的要求，改為法文的標題 “*Carnaval: Scènes mignonnes sur quatre notes, Opus 9*”<sup>12</sup>。而舒曼在此曲標題下方又加入了一個副標題「由四個音符所作的小景」(Scènes mignonnes sur quatre notes)，恰巧的是，這四個字母(S、C、H、A)也包含在舒曼的姓氏當中-SCHumAnn。

<sup>12</sup> 參考自克拉拉·舒曼編輯的《狂歡節》序言，由 Joachim Draheim 撰寫。

## 2.2 動機架構

舒曼將 Asch 譯成的四個音符轉換為四個音高，在德國，“AS”代表降 A 音、“ES”代表降 E 音、H 代表 B、C 就是 C，舒曼加以排列組合後，得到了三種不同的音列，透過這三組音列來作變奏，形成了許多的主題群，創造這首大型的套曲組織架構。

第一組：E $\flat$ 、C、B、A= SCHA (包含舒曼的姓氏，代表舒曼)

第二組：A $\flat$ 、C、B= AsCH

第三組：A、E $\flat$ 、C、B= ASCH

在《狂歡節》中，第八首「回答」(Réplique)與第十首「蝴蝶」(Papillons)兩曲之間加入了一首「人面怪獸」(Sphinxes)<sup>13</sup>(譜例 2.1.1)，雖然是具有標題的短曲，以二全音符(Breve)出現，但基本上不需要演奏，只為解出狂歡節中的文字之謎。

譜例 2.1.1

舒曼在動機架構上可分為兩段，前半段(第二首到第十首短曲)運用第三組動機，後半段(第十一首到第二十二首)則運用第二組動機(如下圖示)，然而，代表舒曼的第一組動機都沒有出現，即使文字之舞《A.S.C.H.—S.C.H.A. (Letters dansantes)》中在標題上甚至特別暗示，舒曼還是躲了起來。另外，在第一首開場白中，只有在 92 至 94 小節的左手低音部分有暗示性的第二組動機，並不如其他樂曲由動機形成主題的關係，所以筆者不列入其表。<sup>14</sup>

動機	組別	短曲順序
Sphinxes	no.3	第二首《Pierrot》至第十首《Papillons》
Sphinxes	no.2	第十一首《Letters dansantes》至第二十二首《Marche des Davidsbundler Contre les Philistins》

此外，《狂歡節》中的每一個短曲和下一曲常形成互補、對比的關係，例如

<sup>13</sup> Sphinxes指的是埃及人面獅身雕像，傳說中這種怪物常坐在路邊，出謎問路過的人，如果答不出就殺害他們。

<sup>14</sup> 全曲有兩首-(回答)(Réplique)與(蕭邦)(Chopin)並未使用Sphinxes動機。

丑角人物《白衣丑角》與《彩衣丑角》、虛構人物《尤塞畢斯》與《佛羅倫斯坦》在性格上的對比。而且，在標題上，筆者也發現很多成對的現象，例如開始與結束的樂曲《開場白》和《大衛同盟討伐非利士人的進行曲》<sup>15</sup>、《潘達隆與哥倫賓》、舒曼的兩位愛人《Chiarina》與《Estrella》、樂壇友人《Chopin》和《Paganini》、關於舞曲描繪的《高貴的圓舞曲》與《德國風圓舞曲》、有關動機之謎的《Sphinxes》和《A.S.C.H.—S.C.H.A. (Letters dansantes)》。

## 2.3 段落設計

關於舒曼在《狂歡節》中每一個段落在結構、調性、拍號、速度的安排，筆者在此作歸納及說明，幫助演奏上整體性的理解<sup>16</sup>。

短曲標題	結構	調性	拍號	速度表情
<b>Préambule</b> 開場白	五個段落	$\flat A$	3/4	Quasi maestoso Più moto Animato Vivo Presto
<b>Pierrot</b> 白衣丑角	RBF	$\flat E$	2/4	Moderato
<b>Arlequin</b> 彩衣丑角	RBF	$\flat B$	3/4	Vivo
<b>Valse noble</b> 高貴的圓舞曲	RBF	$\flat B$	3/4	Un poco maestoso
<b>Eusebius</b> 尤塞畢斯	BF	$\flat E$	2/4	Adagio
<b>Florestan</b> 佛羅倫斯坦	BF	$g$	3/4	Passionato
<b>Coquette</b> 婀娜多姿的少女	RBF	$\flat B$	3/4	Vivo
<b>Replique</b>	一段體	$g$	3/4	L'istesso tempo

<sup>15</sup> 兩首在音樂的功能上類同，一首是節慶似般的開幕音樂，另一首類似閉幕音樂。

<sup>16</sup> TF代表Ternary form，曲式結構為ABA;BF代表Binary form，曲式結構為AB;RBF代表Rounded Binary Form，曲式結構為ABABA。

回答				
<b>Papillons</b> 蝴蝶	TF	$\flat B$	2/4	Prestissimo
<b>Letters dansantes</b> 文字之舞	迴旋曲式 Rondo	$\flat E$	3/4	Presto
<b>Chiarina</b> 柴麗娜	RBF	c	3/4	Passionato
<b>Chopin</b> 蕭邦	一段體	$\flat A$	6/4	Agitato
<b>Estrella</b> 艾斯特雷拉	TF	f	3/4	Con affetto
<b>Reconnaissance</b> 相逢	TF	$\flat A$	2/4	Animato
<b>Pantalon et Colombine</b> 潘達隆與哥倫賓	TF	f	2/4	Presto
<b>Valse Allemande</b> 德國風圓舞曲	RBF	$\flat A$	3/4	Molto vivace
<b>Paganini</b> 帕格尼尼	TF	$f \rightarrow \flat A$	2/4 → 3/4	Presto Tempo I ma più vivo
<b>Aveu</b> 告白	RBF	$\flat A$	2/4	Passionato
<b>Promenade</b> 漫步	TF	$\flat D$	3/4	Comodo
<b>Pause</b> 停頓	一段體	V/ $\flat A$	3/4	Vivo
<b>Marche des Davidsbundler</b> <b>Contre les Philistins</b>  大衛同盟討伐 非利士人的進 行曲	六個段落	$\flat A$	3/4	Non Allegro Molto più vivo Animato Vivo Animato molto Vivo Più stretto

從上述的歸納可以觀察到一些特徵，在曲式結構上大多為二段體或三段體，一段體較少(只有回答、蕭邦和停頓)，作為最前面及最後面的兩個樂段則採用分段的方式。在二段體或三段體曲式中，A 段素材常常會引導出 B 段的內容，但有時 B 段也會出現完全不同的寫作手法，與 A 段形成對比。

除了上述各樂段標題有對比外，在調性上也有成對的現象，例如「佛羅倫斯坦」與「婀娜多姿的少女」，「佛羅倫斯坦」前面為「尤塞畢斯」，它們已是成對而且具有對比的氣氛，舒曼把接下來的「婀娜多姿的少女」設計為降 B 大調，與「佛羅倫斯坦」的 g 小調成為關係調的性質，而且「佛羅倫斯坦」的最後一個和聲為沒有解決的屬九和絃，由接下來「婀娜多姿的少女」的第一個樂句銜接，類似問句與答句的效果，在音樂上提升了更多接續性。除此之外，「婀娜多姿的少女」與接下來的「回答」、「文字之舞」與「柴麗娜」、「蕭邦」與「艾斯特雷拉」、「相逢」與「潘達隆與哥倫賓」、「德國風圓舞曲」與「帕格尼尼」也都運用關係調的手法作為樂曲間的銜接。

在速度術語的部分，舒曼有時會直接在樂曲的左上角標示出來，有時則用表情術語來代替速度術語，表達出個別樂段的性格，例如「高貴圓舞曲」的術語為 *Un poco maestoso* (莊嚴而高雅)、「佛羅倫斯坦」和「柴麗娜」同為 *Passionato* (熱情地)、「艾斯特雷拉」為 *Con affetto* (激烈地)、「相逢」為 *Animato* (活潑地)。大體上，在《狂歡節》這部作品中的速度多為中板至快板，而且很多圓舞曲樂段，例如「高貴圓舞曲」和「德國風圓舞曲」，這也許跟舒曼深受喜愛的舒伯特圓舞曲風格有關，而且，在拍號上，大多為三四拍子，聽起來也很像圓舞曲風格，韻律上也有許多的弱起拍，例如作為開頭的「開場白」、「回答」及「柴麗娜」。

《狂歡節》全曲共有 22 首短曲，在背譜上很需要方法，演奏者根據上述的標題與調性成對及拍號的特點，在心中會有自己的分段方式，筆者在演奏時，也嘗試將範圍縮小，把狂歡節中的樂段分組，例如第一組為「開場白」至「高貴圓舞曲」，在這一組當中，拍號都是三四拍子，其中包含了「白衣丑角」與「彩衣丑角」兩個成對的丑角。接下來的第二組為「尤塞畢斯」至「蝴蝶」，這一組裡面有舒曼的兩個筆名「尤塞畢斯」與「佛羅倫斯坦」，而「婀娜多姿的少女」與「回答」則為大小調配對，最後由「蝴蝶」收尾。第三組則是從「文字之舞」開始到「艾斯特雷拉」，這一組在調性上剛好是兩組關係調，在節拍上都是複拍。第四組從「相逢」到「帕格尼尼」，也是呈現調性上的配對，為降 A 大調與 f 小調關係調，最後一首「帕格尼尼」為間奏曲，調性回到降 A 大調。最後一組是從「告白」到「進行曲」，編制上，簡短的「告白」配上較長的「漫步」，如同「停頓」接著「進行曲」，一氣喝成完成全曲。