

## 第四章 演奏詮釋探討

舒曼的音樂所要表達的意境與情節大過於譜面上的資訊，身為詮釋者要賦予更多想像力，將音樂作彈性的調整。作品《狂歡節》的標題雖然是一首熱鬧而喧囂的節慶音樂，但當中角色的種種情緒包含了人生的情感投射，有期待、瘋狂、激情、活潑等，所以詮釋者在詮釋的當下，除了理性區分音樂上的材料外，也必須感性地投入音樂，尋找詮釋上更多的趣味性。

在前一個章節，筆者以《狂歡節》的文本為討論對象，對音樂素材作了初步的分析，這一章節將針對演奏上的各個層面，包含力度、速度、觸鍵、踏板等，作實際演奏上的詮釋探討，希望藉由這個過程，更能掌握到文本中豐富的表情，更貼近舒曼的音樂內涵。

### 4.1 整體性

十九世紀初期的作曲家，常藉由性格小品(Character-piece)來描繪特定的情緒，有時作曲家會加上標題來確定音樂的意涵，若沒有標題時，演奏家便要根據音樂素材去想像、發揮。舒曼就是擅長以性格小品寫作的作曲家，自舒曼之後，性格小品漸漸被廣泛使用，因為性格小品的曲式結構簡明而單純，以三段體為主，是一種主觀、自我、感情、個人化的創作，很符合浪漫主義的精神，而《狂歡節》就是屬於此類型的作曲，有 22 首小品集結而成。在《狂歡節》這個大標題下，有一個附標題「由四個音符所作的小景」，我們可以了解舒曼想要在作品的動機上作變奏，形成許多不同的主題群，創造大型的套曲架構，而且在這 22 首小品中各自都具有標題。

對於這類型的作品，為了表達整體性，演奏家必須一氣喝成地演奏，這時，短曲之間速度上的銜接是非常重要的。承襲前一時期古典樂派的奏鳴曲速度的法則，樂章排列分別為快板、慢板、快板，《狂歡節》也有許多快慢穿插的樂段。速度的快慢會影響演奏者的呼吸，雖然音樂中的元素自然會形成規律的呼吸系統，但演奏者在執行演奏時有時會因為情緒緊張而無法找到最佳的自然呼吸點，所以必須根據樂句，運用不同的呼吸技巧，來幫助詮釋作品。

在 22 首短曲中，每一首的速度略有不同，銜接的時間可以根據前後樂曲的速度與風格來判斷，例如「開場白」、「德國風圓舞曲」與「帕格尼尼」，「開場白」為獨立的導奏樂段，類似前奏曲的功能，所以在開場白最後一個和絃音響結束後，演奏者可以釋放掉前面急促的情緒，準備進入第二首較為內斂的短「Pierrot」(譜例 3.3);而「帕格尼尼」為間奏曲，反覆「德國風圓舞曲」後才結束，因此，可將這兩首短曲視為一體，所以「德國風圓舞曲」銜接「帕格尼尼」時可較為緊湊些，結束後深深地吸氣後再彈奏「告白」(譜例 3.26 至 3.29)。

另外，若以和聲作為考量，和聲尚未解決時，銜接的時間可以緊湊些，例如

「Florestan」的最後一個和絃，和聲上為g小調的屬九和絃(譜例 4.1 虛線表示)，沒有結束在主調上，而是經由「Coquette」第一個樂句轉而結束在降B大調(譜例 4.2)，所以演奏上建議可以銜接快一點。另外，我們在「Chopin」短曲結束的地方也發現有相似的手法，因為「Chopin」結束在降A大調主和絃上，最後一個和聲為琶音音型，結束音在降A音，而降A音同時也是下一首短曲「Estrella」的第一個音，所以在「Chopin」最後一音延長後，演奏者的心理持續著降A的音高，緊接著彈奏下去，音樂上會更具接續的效果(譜例 4.3 及 4.4)。此外，依據樂曲標題的成對性(筆者在第二章所提到的角色成對現象)，例如丑角人物「白衣丑角」(Pierrot)與「彩衣丑角」(Arlequin)、虛構人物「尤塞畢斯」與「佛羅倫斯坦」，在演奏上皆不宜停留太長的時間，必須視為一組，讓聽眾能強烈感受到標題人物的對比。整體而言，《狂歡節》為一個完整的作品，所以在多處銜接的地方，建議都不宜過久，必須考量作品的完整性，使音樂保持流暢。

#### 4.1 Florestan mm.45-56

#### 4.2 Coquette mm.1-5

#### 4.3 Chopin mm.11-14

#### 4.4 Estrella mm.1-12

## 4.2 速度

速度在實際演奏中扮演著非常重要的角色，不同的速度會造成樂曲不同的性格，演奏者若採取不適當的速度，甚至會扭曲了作曲家創作的原意，造成錯誤的詮釋。在上述 4.1 部分已討論了有關銜接的速度掌握，現在，筆者將針對樂譜上的術語及文本的指引作探討。

### (一) 開頭的術語

《狂歡節》22 首小品的開頭術語，有的是直接標示出速度術語，例如「開場白」最後的急板樂段(Presto)、「白衣丑角」(Pierrot)的速度為中板(Moderato)、「尤塞畢斯」為慢板(Adagio)、「文字之舞」、「潘達隆與哥倫賓」與「帕格尼尼」為急板(Presto)等。而且，舒曼有時也會表示希望演奏者彈奏的速度與上一短曲一樣，例如「回答」(Replique)開頭的術語是 *L'istesso tempo*(同樣的速度)(譜例 4.5)，而「帕格尼尼」後面反覆的「德國風圓舞曲」是 *Tempo I ma più vivo*，指的是速度要像之前第一次出現「德國風圓舞曲」時一樣，但可以更加活潑(譜例 4.6)。

至於其他的短曲，舒曼則多以表情術語來表示，所以，身為詮釋者必須明智地選擇最適切的速度來彈奏，例如開場白的五個段落，依據舒曼所寫的術語 (*Quasi maestoso-Più moto-Animato-Vivo-Presto*)，我們可以推測出舒曼欲作漸層式的安排，即速度越來越快。另外，在《狂歡節》整部作品中，為了配合節慶愉快

熱鬧的氣氛，有幾個術語出現的頻率較高，例如 Vivo(充滿活力的)、Animato(活潑、活躍的)和 Passionato(熱情的)，其中 Vivo 與 Animato 雖然在字面上意思差不多，但是，在開場白的段落分配上，Animato 在 Vivo 之前(譜例 4.7)，而且 Animato 段落中舒曼表示了要加快速度至下一樂段(Vivo)，所以筆者推論，對於舒曼而言，Vivo 的速度可能較 Animato 快。有了這樣的想法後，再觀察其他的曲子，除了「開場白」與「進行曲」中的片段外，筆者發現標示 Vivo 表情術語的曲子還有「彩衣小丑」(Arlequin)和「婀娜多姿的少女」(Coquette)，這兩首小品的特色皆具有許多音程較大的跳進斷奏，而且樂曲中都有突兀的力度表現(譜例 4.8)，然而，開頭術語為 Animato 的「相逢」(Reconnaissance)則是速度上較為緩和的兩拍子樂曲(譜例 4.9)，這也再度證明了對於舒曼而言，Vivo 的速度較 Animato 更為活潑、輕快。

至於 Passionato(熱情的)，舒曼在第六首短曲「佛羅倫斯坦」(Florestan)第一次使用 Passionato，為了表達舒曼在兩個虛構的筆名「尤塞畢斯」與「佛羅倫斯坦」性格的對比，舒曼選用熱情來形容個性外向的佛羅倫斯坦，在音型上，舒曼運用第一小節快速的上升音型、第二小節不對稱的重音記號(*sf*)和第四小節的大跳表現出熱情衝動的佛羅倫斯坦(譜例 4.10)，另外，舒曼對於克拉拉的化身 (Chiarina)也用熱情的術語描述，除了音量以 *f* 表示，隨著旋律上的音高越來越高，到了第八小節以八度音層疊的聲響讓音樂充滿了更多熱情(譜例 3.16)。

#### 4.5 Réplique mm.1-3

Réplique

#### 4.6 Paganini mm.33-45

38 *Tempo I ma più vivo*

*pp* *Pedal*

4.7 Prélude mm.63-94

63

*mf* *accelerando*

71 *Animato*

*pp* *sempre più e più*

*pp* *Animato* *sempre più e più*

77

*p* *dolce*

*Pedal*

*p* *dolce* *Pedal*

83 *Vivo*

*pp*

*pp* *Vivo*

89

*sf*

*sf*

4.8 Arlequin mm.1-7 及 Coquette mm.1-5

**Arlequin**

*Vivo*

*p sf sf ff sf*

*Pedal*

**Coquette**

*Vivo*

*pp p ff (p)*

*Pedal*

4.9 Reconnaissance mm.1-6

*Animato*

*pp*

*sempre staccato*

*Pedal*

4.10 Florestan mm.1-6

**Florestan**

*Passionato*

*sf p*

*Pedal*

## (二) 文本中的術語

除了上述提及樂曲開頭的速度術語與表情術語外，在文本當中也有許多與速度相關的術語，例如 *rit*(漸慢)、*accelerando*(漸快)等，在演奏時可以很明顯觀察到這些記號，只要依照舒曼的指示去做即可，但是，至於速度改變的幅度，仍有賴演奏者根據文本的前後文，做最適切的判斷。

舒曼喜歡在段落轉變的地方加上速度術語，也就是體裁結構 ABA 中 A 段接 B 段或 B 段回到 A 段時，所以，在實際執行演奏時，對於上述這些地方，雖然舒曼給予了清楚的指示，演奏者仍要斟酌速度，如果接下去的段落更為快速，演奏者對於漸慢或突慢的記號要小心處理，不宜過慢，會失去音樂的緊湊性，例如「開場白」最後一個段落(譜例 4.11 mm.110-114)，110 小節是張力的最高點，112 小節上標示了 *ritenuto*(突慢)，然而，因為接下去樂段的速度為 *Presto*(急板)，所以筆者建議此處不宜太早轉慢，不然音樂的張力會鬆懈，所以到了 113 小節(加上重音記號的三個音)再將速度放慢一些就好。其他段落間轉變速度例子還有「艾斯特雷拉」(*Estrella*)的(譜例 4.12 m.13)與「潘達隆與哥倫賓」(*Pantalon et Colombine*)(譜例 4.13 m.13)的中段等，「*Estrella*」的中段速度較開頭更快，加上了重音使拍點混淆(*Più presto*)，然而「*Pantalon et Colombine*」的中間段落則因為要清楚聽到對位手法，採取的速度較慢(*Meno presto*)，舒曼在這些地方強調了段落間風格的對比，每個段落運用速度的變化讓音樂更加豐富。

此外，在「潘達隆與哥倫賓」的第 34 接 35 小節的地方(譜例 4.14)使用的速度術語比較少見，舒曼用了 *rilasciando*(意指放鬆地、放慢地)，除了速度放慢的意思，觸鍵也可以較為輕盈，連接處的雙縱線表示可以稍微停頓些，展現了音樂幽默的一面，回到原速後(*a tempo*)，在 36 小節的第二拍，舒曼又加上 *ritenuto*(突慢)，強調了旋律線條的六度音程(D 音與 F 音)，所以演奏者在詮釋上必須讓聽眾明顯感受到這些速度的巧妙變化。*ritenuto* 指的是立即變慢，後面的樂句按照慢速繼續進行，不再變慢，雖然 *ritenuto* 與 *ritardato*(漸慢)、*rallentando*(漸慢)的區別有時會被一些作曲家所忽視，但是兩者在意義上還是不一樣，在此樂曲中必須視為不同，因為在「蕭邦」中我們可以得到印證，*ritardato* 先出現，再接著 *ritenuto*，兩者標示的地方有重疊(譜例 4.3)，意思是速度漸慢後再突慢，繼續保持在突慢的速度上結束，舒曼在一個樂句中同時出現這兩個術語，意義上必然不同。

上述所論及的是速度術語的範疇，然而，表情術語除了表達音樂的情境外，有時也可以影響樂曲的速度，例如「回答」(*Réplique*) (見譜例 3.13)，第一個樂句的表情術語為 *un poco con grazia*(稍微優雅地)，與後面跳躍的答句形成對比，對於詮釋者而言，第一個樂句在速度上也許可以較為徐緩，接下去的答句再拉回速度，加強兩樂句的對比性。另外，「尤塞畢斯」(*Eusebius*)第 17 小節處舒曼標示了 *molto teneramente*(非常溫柔的)，同時，因為織度增加，速度上也較為緩和(*Più lento* 稍慢)，因此，在「高貴圓舞曲」(*Valse noble*)第 13 小節出現 *molto teneramente* 的地方筆者建議可以在 14 小節高音部最後三個音處緩和一些，表現音樂上溫柔優雅的姿態，同時觸鍵上也可以輕一點(譜例 3.6 及 3.9)。

4.11 Prélude mm.101-121

Musical score for Prélude mm.101-121. The score is in G-flat major (three flats) and 3/4 time. It consists of three systems of music. The first system (mm. 101-106) features a treble clef with flowing sixteenth-note passages and a bass clef with block chords. Dynamics include *ff* and *sf*. The second system (mm. 107-113) continues the treble line with *sf* and *sf con forza* markings. A *ritenuto* marking is circled in the final measure of this system. The third system (mm. 114-121) begins with a *Presto* marking circled in the first measure, followed by *rinforzando*. The piece concludes with a *Pedal* marking and a final *sf* dynamic.

4.12 Estrella mm.13-20

Musical score for Estrella mm.13-20. The score is in G-flat major (three flats) and 3/4 time. It consists of two systems of music. The first system (mm. 13-17) features a treble clef with a *Più presto* marking circled in the first measure, and a bass clef with a *p* dynamic. The tempo is marked *molto espressivo*. The second system (mm. 18-20) continues the treble line with a *sf* dynamic.

4.13 Pantalon et Colombine mm.13-20

Musical score for Pantalon et Colombine mm.13-20. The score is in G-flat major (three flats) and 3/4 time. It consists of two systems of music. The first system (mm. 13-17) features a treble clef with a *Meno presto* marking circled in the first measure, and a bass clef with a *p* dynamic. The second system (mm. 18-20) continues the treble line with a *ff* dynamic. The piece concludes with a first ending bracket.

#### 4.14 Pantalon et Colombine mm.34-38

### (三) 彈性速度

彈性速度會給予音樂更多的想像空間，增加音樂的張力，如果演奏者完全按照節拍器演奏，速度上不加以彈性處理，會淪為機械化的演奏，喪失了音樂的生命力。

文本中的表情術語、音型、節奏、樂句長短都會影響速度的變化，例如「開場白」62小節的高音部在節奏上變為Hemiola，先前的音樂在左手的節奏已經先為了此處Hemiola鋪陳，用重音的方式暗示了即將轉變的韻律，而且這裡的樂句較長，把前面緊繃的張力稍微釋放，所以在速度上可以較為緩和(譜例4.16)。

相反地，如果從長的樂句轉變為短的樂句，音樂會比較急促，例如「彩衣小丑」(Pierrot)，自35小節開始漸強，到了40小節音量為 $ff$ ，而且變為斷奏與圓滑奏交錯的三個音短樂句(E flat-C-B flat)，重複強調主題的答句，音樂在此處的方向性往上之後再一路向下走，所以詮釋上可以增加推動力，到了46小節第二拍的突強記號後再拉回速度(譜例4.17)。

此外，「尤塞畢斯」(Eusebius)的七連音表現了舒曼的幻想即興風格，舒曼用音色來變化聲響，此處的七連音在兩拍子的韻律上不易劃分，演奏者如果刻意要把七連音的拍子劃分清楚，音樂反而會聽起來僵硬，所以，筆者建議在這裡左手的節拍要穩定，右手保持速度的流動，不要強調小節線的重要性，除了聽右手長線條的旋律，也要聽到低音聲部的對位(見譜例3.7)。

此外，在某些較為快速、激動的短曲，結束的地方舒曼為增加音樂緊湊的張力，例如「Florestan」(mm.45-56)與「Paganini」(mm.33-34)，舒曼在文本上給予了戲劇性的變化，這時演奏者在速度上要更加衝刺，像演員般著魔地去表現，才能誇張地演譯舒曼的瘋狂(譜例4.1與4.6)。

4.15 Prélude mm.56-70

Musical score for Prélude mm.56-70. The score is in G-flat major (three flats) and 3/4 time. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 56 and ends at measure 62. The second system starts at measure 63 and ends at measure 70. The right hand features intricate sixteenth-note patterns, while the left hand provides a steady accompaniment. Dynamics include *sf* (sforzando) and *mf* (mezzo-forte). The piece concludes with the instruction *accelerando*.

4.16 Pierrot mm.34-51

Musical score for Pierrot mm.34-51. The score is in G-flat major (three flats) and 3/4 time. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 34 and ends at measure 42. The second system starts at measure 43 and ends at measure 51. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs. The left hand provides a steady accompaniment. Dynamics include *sempre cresc.* (sempre crescendo), *al* (allargando), *ff* (fortissimo), and *pp* (pianissimo). The piece concludes with a first and second ending. Pedal markings are present at the end of the first and second endings.