

### 4.3 力度

聲音的力度變化包含了整體聲響的改變、漸強漸弱及重音，整體聲響會直接影響到樂曲的風格，舒曼在大部分樂曲或樂段開始的地方會加上力度記號，說明樂段的主要聲響，而在樂曲中，舒曼再運用漸強漸弱表現更多的心理張力，至於重音，舒曼有著豐富的想像力，特別在《狂歡節》中運用了相當多的重音記號來突顯節奏，或是改變節拍中正拍的位置，強化音樂戲劇性的張力與對比。

#### 一、局部重音記號

在古典時期，L.Mozart曾提出根據旋律的形狀決定重音位置，也就是強調旋律的最高音，把最高音加上多一點的力度，同時，他也提出在切分節奏中，長音符觸鍵自然要比較重的說法。而當代的理論學家Quantz與Türk則說明不諧和音會引起較多的力度，演奏者必須強調音樂中不諧和的音符。另外，L.Mozart與Quantz對於圓滑線樂句中的第一個音符，也強調可以加上些微的重量，即使這一個音符發生在弱拍上，也要讓第一個音突顯出來<sup>21</sup>。

局部加重的力度記號包含了*pf(poco forte)*、*sf*、*fz*、*rinf(rfz,rinforzando)*、*fp*、*mfp*、*sfp*、*ffp*等，作曲家們對於這些重音記號也有特別的偏好，例如莫扎特較常用*sf*，海頓慣用*fz*。另外，重音記號中另有<，它原本的意義來自漸弱記號，適用在不只一個音的樂句中，到了十八世紀末至十九世紀，它變成了單純加重的意義，而且多是在斷奏(staccato)音上加重音符的力度。十八世紀末理論學家寇赫(Heinrich Christoph Koch,1749-1816)對於重音的程度提出了差別，他認為記號比*sf*弱一些，而*fz*比*sf*更強，所以演奏者在面對這些重音記號時，可以找出作曲家慣用的重音記號，也必須審慎考慮其程度上的差別<sup>22</sup>。

在舒曼《狂歡節》中，<和*sf*出現的頻率最高，如果需要更強的重音，舒曼會以*rfz*或*sfz*表示，所以力度上的差別從強到弱分別是*rfz*→*sf*→<。而舒曼在曲風較為柔和或是中等速度的樂段，重音的選擇偏好以<表示，例如在《狂歡節》中的「Valse noble」、「Eusebius」、「Chiarina」、「Estrella」、「Aveu」等，相反的，如果樂曲的速度較為急促，舒曼就多用*sf*來表達突兀的力度變化，例如

「Arlequin」、「Florestan」、「Letters dansantes」，這樣的用法並非完全絕對，在一些曲子中，不同的重音記號仍是可以同時出現，所以這時演奏者必須小心地做出不同的層次，例如「Florestan」第46小節出現了三種不同的重音，右手第二拍的二分音符為*sfz*，演奏者必須特別強調#F音，因為*sfz*在這裡是最重的重音記號，而第三拍在高音聲部疊置了降E音(<)，而同時左手和絃為*sf*，所以第三拍的重音使的音樂聽起來混淆了拍點，打亂了正拍的重音位置，對於筆者建議也可以想像迅速承接右手的重力，演奏者可以多聽第三拍左手的減七和絃，這樣的節

<sup>21</sup> 資料來源:Jackson,Roland John. Performance Practice:A Dictionary-Guide for Musicians,p.2

<sup>22</sup> 同上

奏錯置(Metrical displacement)直到 49 小節才回到正拍，尾段的張力累積到最高點，速度上也不斷地往前衝刺(見譜例 4.1)。

除了上述所討論過的樂段，就重音記號的功能而言，筆者認為在舒曼《狂歡節》中的重音可再分為數種不同的作用，有的是為了強調正拍的拍點，例如

「Préambule」第 7、36、37、39、88、90 小節，而第 103 小節為了讓前面節奏上的不諧和(Hemiola)，加上重音使節奏更加明確回到正拍位置(譜例 4.17)。相反地，也有刻意要改變重拍位置的例子，例如「Paganini」左手重音的先現，有種搶拍的意味(譜例 3.27)，還有「Estrella」的中段及「Letters dansantes」(譜例 3.19 及 3.15)，這些都是為了混淆拍點，增加節奏上的趣味。另外，舒曼的幽默體現在重音上，常常使音樂充滿驚喜，例如「Pierrot」的第 46 小節第二拍突兀的 *sf*，而這個拍點的後半拍加上的休止符，就像驚嚇後呼吸的暫停，所以 47 小節的和絃筆者建議可以晚一點彈奏，增加音樂的戲劇性(譜例 4.16)。此外，「Estrella」A 段的重音的寫作手法相當特別，除了樂句的圓滑線多由第三拍開始，開始的音自然形成重音，而且，其他的重音記號也多落在第二拍，所以在詮釋上必須把這些地方表現出來(譜例 4.4)。最後，舒曼為了強調某一單音或是某聲部線條，也常使用重音加強音樂的力度，例如「Préambule」第 13、14 及 21、22 小節，為了強調某些單音及伴隨漸強記號的做法(譜例 4.18)，還有最後「進行曲」的 59、60 小節，為了凸顯進入新的段落，所以在這六個拍點上加了重音(譜例 4.19);至於聲部線條，則如「Chiarina」與「Pantalon et Colombine」的例子，「Chiarina」用重音記號隱約巧妙地表現出內聲部的克拉拉主題，「Pantalon et Colombine」的 B 段則是以重音告訴聽眾聲部加入的地方(譜例 3.16 及 3.24)。

#### 4.17 Préambule mm.95-113

The image displays a musical score for the piece 'Préambule' by Robert Schumann, specifically measures 95 through 113. The score is written for piano and bass. The piano part (top staff) features a melodic line with various articulations, including slurs and accents, and dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *ff* (fortissimo). The bass part (bottom staff) provides harmonic support with chords and single notes, also marked with dynamics like *sf* and *ff*. The key signature is three flats (B-flat major/D-flat minor), and the time signature is 3/4. The score includes measure numbers 95, 101, and 113, along with various musical notations like slurs, accents, and dynamic markings.

107 *sf* *sf* *sf* *sf con forza* *ritenuito*  
*Pedal*

4.18 Préambule mm.7-25

7 *sf* *sf* *sf* *ff* *sf*

13 *ff* *sf* *sf* *sempre ff*

19 *ff* *brillante* *Più moto*

4.19 Marche des Davidsbundler Contre les Philistins mm.51-66

51 *f* *Thème du XVII<sup>me</sup> siècle* *ff*

59 *sf* *Pedal*



## 二、整體聲響及力度張力

雖然舒曼在大部分樂段開始的地方會加上力度記號，但也有例外，如「Florestan」、「Eusebius」、「Papillons」、「Aveu」與「Pantalon et Colombine」，在這些樂段，演奏者必須根據樂曲的速度、節奏、織度或標題風格去判斷最適切的力度，例如「告白」(Aveu)(譜例 3.29)，雖然此曲的調性是小調，而且織度並不厚重，配合標題告白，似說話般的速度不宜過快，所以對於此處的音量強度建議不要太多，但是，為了與 B 段(mm.5-8)的音量(pp)呈現多一點對比，筆者認為如果音量为 p，較難呈現音量上的對比，所以，在這裡可以 mf 來彈奏，配合表情術語熱情地唱出旋律，效果會更好。

舒曼常用漸強與漸弱的記號表現音樂的張力及詮釋者心理的起伏，這些記號常發生在圓滑線的長樂句中，漸強記號會伴隨樂句的方向性，增加更多的推動力，例如「開場白」(Préambule)的第一個樂句(譜例 3.1)運用了漸強記號來推動樂句的方向及「Estrella」的第二個樂句(譜例 4.4 mm.5-12)，此外，「Chopin」的低音部琶音音型加了漸強記號漸強至 *sf*，在創作手法上是較為特殊的地方，又因為表情術語為 *Agitato*(激動地)，詮釋者可以發揮其想像力，對於此處可以想像海浪推進的感覺，表現出心理的張力。相反地，漸弱記號在樂曲當中則多是表現逐漸消逝的感覺，如果在句尾會使張力鬆懈，緩緩結束樂曲後，再開啟下一短曲，例如「Eusebius」「Chopin」「Promenade」的結尾處。

除了長樂句之外，舒曼也會在幾個音符上加上漸弱記號，例如「高貴圓舞曲」(Valse noble)的第 10 小節高音部最後的三個音降 B、A、G(譜例 4.20 虛線)，然而，在下一次高八度模進的地方(m.13-14)並沒有標示漸弱記號，而改為表情術語 *molto teneramente*(非常溫柔地)，所以，詮釋上如果在第十小節的漸弱處作彈性速度，第 14 小節作音色上的改變就可，速度上不宜再次變緩，這樣會導致速度的拖延，使音樂的流動感消失，相反地，如果第 10 小節只詮釋音量的減少，保持速度的流暢，第 14 小節便可以在速度上稍微減緩，如同論文第 45 頁下方論述的內容，第 15 小節再回到原本的速度。

最後，筆者也發現舒曼喜歡在單一樂句裡同時標示漸強及漸弱記號，漸強後馬上再漸弱造成聲響上更具戲劇性的張力變化，例如「Pierrot」(譜例 3.3 mm.2-3、6-7)與「Promenade」(譜例 3.30 mm.3-4)的第一個樂句，「Pierrot」在此處也同時運用了這樣的漸強漸弱的效果突顯了左手的動機音型。

#### 4.20 Valse noble mm.7-24

#### 4.4 相似樂段與反覆樂段

作曲家為了強調音樂中某些素材，常常會反覆某些樂段，或是擷取樂句的一部份藉由擴充、發展的手法再重複，對於這些同質性高的樂段，演奏者必須在音樂上多加構思，增加其變化性，避免因為重複帶來的枯燥感。針對演奏上的處理，筆者以《狂歡節》中的三首短曲舉例說明：

《狂歡節》這部作品中各短曲的曲式多以三段體及複合二段體為主，結構上為ABA和A(A)BABA，以「婀娜多姿的少女」(Conquette)為例，曲式架構為AABABA，雖然和聲上有些許的變化，A段仍多次反覆主題樂句，一共有六次之多，主題樂句由跳躍的音型及突兀的力度構成，前兩個樂句(mm.4-7)在和聲上有問答句的效果(屬和絃至主和絃)，而後的樂句因為和聲沒有解決，使得音樂上繼續向前推進，而且，由於第13接14小節處左手音量變為*f*，我們可以知道在音量上也是逐漸增加，直到第19小節A段才結束，但在整首短曲中，這樣的A段一共反覆了四次，演奏者必須做一些不同的詮釋，筆者建議在此曲中，前面的兩次A段既然在音量記號上完全相同，演奏者可以選擇用彈性速度作不同的詮釋，也就是不按照規律的拍子演奏，而在某一些拍點上增減一些時間，例如A

段第一次出現(mm.4-19)可以在主題樂句大跳前休止符的地方預留多一點時間(m.5 和 m.9 虛線處)，讓接下來右手的八度音晚一點出來，增加趣味性，也可以讓 *ff* 的地方多一些驚喜，而第 9 和第 11 小節大跳處的音程相較下，第 9 小節的跳進較大，所以彈性速度可以多一點，第 11 小節則可以回到較接近原本的速度，接下來因為上述已說明的和聲因素，在 13 及 15 小節筆者就不建議以彈性速度演奏，保持原速，甚至把速度加快一點都是較好的選擇。第二次的 A 段從 20 小節開始，到 35 小節為一個段落，這一次筆者認為可採取較流暢的速度，前一次讓音樂充滿驚喜，這一次在彈奏上可以輕鬆一點，保持流暢的速度即可，到了第 32 小節長樂句開始再適度作一些彈性，因為 32 小節為附點節奏，在速度上較為穩定，33 及 34 小節可以加快一些，35 小節再稍微減緩，讓音樂隨著漸強及漸弱記號作多一點表情(同 mm.16-19, 參考譜例 4.21)。而結構 AABABA 中最後重複的兩次 A 段(mm.44-59)在樂譜上已有一些變化，如 51 小節的 *sf*，前面兩次 A 段中的八度音型都是以 *ff* 表示，這裡改為 *sf*，而且只標示在一個音符上，所以彈法要做修正，強調最後一音(譜例 4.22，與譜例 4.21 第 12、13 小節作比較)。而對於反覆的兩次，因為「Conquette」結束的音符加上了 *sf*，建議彈奏者可以在第二次(最後一次 BA)的整體音量上增加一些，累積張力讓尾音結束的方式更加簡短而有力。

此外，第九首短曲「蝴蝶」(Papillons)也有很多相似與反覆樂句，上述的「Conquette」在本身二段體中反覆了多次主題樂句，「Papillons」也有類似的做法，雖然曲式是三段體(ABA)，但在 A 段中將兩個樂句 a(m.1-4)與 b(m.9-12)各重複了一次，B 段也是採一樣的方式，最後再回到 A 段，造成許多的重複樂句，所以，在詮釋上必須要有更多想法，多增加變化性，所以筆者建議第二次重複樂句(m.5-8、m.21-24)可以在音量上稍微減弱，與第一次做對比，也就是第一次音量多一點，第二次較為小聲，但是，為了不讓整體音量變化太規律，筆者認為在 13 至 16 小節不要減弱音量，與第 9 到 12 小節一樣大聲，因為此處為反覆後結束的地方，為求音樂上肯定一些，音量不要減少，保持力度結束(譜例 4.23)。

最後一個例子為「潘達隆與哥倫賓」(Pantalon et Colombine)，這首短曲也是三段體曲式，ABA 架構中的 A 段(mm.1-12)樂句排列為 aba，a(m.1-2)、b(m.5-6)兩樂句皆各自反覆一次，樂曲開始的地方，舒曼標示了(*f*)，筆者推論可能是要與第 21 小節再次回到 A 段音量上的 *f* 作區別，舒曼既然在 *f* 上加上了括弧，表示音量可以作一些調整，對於此筆者建議可以 *mf* 彈奏，才不致因為不斷反覆造成音樂的無趣，但如果依據此曲的音樂風格，開始的地方就不宜小聲，A 段的跳躍音型展現許多活力，與 B 段(m.13-20)的對位風格呈現對比，而舒曼在 B 段音量標示為 *p*，如果 A 段作 *mp*，音量上的對比會太小，所以對於 A 段開始的音量筆者認為以 *mf* 彈奏最為適合(譜例 4.24)。此外，第 29 小節最後一次出現 a 樂句時(虛線處)，舒曼並未標示音量，在這裡筆者認為可以小聲一些，以輕鬆的風格表現跳音，這樣一方面可與前面第 21 小節的 *f* 呈現對比，也可以在音樂上承接 35 小節溫柔的表情記號，讓音量伴隨漸緩的語調結束在 *p*。至於 b 樂句，第 5 到第



8 小節的重複的兩次樂句略有不同，第 5、6 小節每半拍都加上了重音記號 *sf*，右手加上 *sf* 突顯了後半拍的節奏，第 7、8 小節只有第一拍加上重音，其他地方的重音都去除掉，到了反覆 A 段的 b 樂句(mm.25-28)，重音出現的位置與第 7、8 小節相同，所以在演奏上要注意這些細節，明確地做出重音位置，對於重複句的音量也要小心處理(譜例 4.24)。

#### 4.21 Conquette mm.1-21

Vivo  
Coquette

#### 4.22 Conquette mm.51-61





## 4.24 Pantalon et Colombine

Presto

5

*Pedal*

9

13

Meno presto

*p*

*Pedal*

18

1. 2.

21

(Tempo I)

*f staccato*

25

*Pedal*