

國立臺灣師範大學音樂學院音樂學系

書面報告

Department of Music

College of Music

National Taiwan Normal University

Written Report

舒曼《大衛同盟舞曲，作品六》之分析與詮釋

An Analysis and Interpretation of Schumann's

Dauidsbündlertänze, Op. 6



Chu, Yi-Chen

指導教授：林季穎 博士

Advisor: Lin, Chi-Yin, D.M.

中華民國 112 年 6 月

June 2023

## 摘要

在十九世紀百花齊放、多采多姿的浪漫樂派時期，羅勃特·舒曼（Robert Schumann, 1810-1856）為十分具代表性的德國音樂家。舒曼在學習與創作的路上，受到許多音樂大師影響、文學思想的啟發，加上與生俱來的天賦與敏銳度，使他在鋼琴音樂的創作中展現了無拘無束、充滿想像力的獨特風格。

在舒曼的創作生涯中，德國文學家尚·保羅（Jean Paul, 1763-1825）對他的影響尤其深遠，且帶給他創造虛構角色的靈感——積極外向的弗羅倫斯坦（Florestan）與溫和內省的歐澤比烏斯（Eusebius），讓他矛盾的內心世界得到寄託。這兩個對比角色也成為他文學評論與音樂創作的發言人，經常出現在他的文章和樂曲中。《大衛同盟舞曲》便是一個最佳範例，鮮明的對比性格穿梭在十八首小品中，筆者期盼能透過研究此作品更加了解舒曼的創作特色以及在樂曲中賦予的心境，進而對演奏詮釋有充分的體悟。

本論文於第一章提出研究此作品之動機與展演理念，並說明研究方法與學理基礎參考；第二章探討舒曼鋼琴音樂的分期特色以及他所創作的性格小品；第三章陳述《大衛同盟舞曲》的創作背景以及將樂曲特色作分析統整；第四章針對演奏此作品時的各種詮釋面向作探討與整合；最後於第五章歸納出結論。

關鍵字：舒曼、性格小品、大衛同盟舞曲、鋼琴

## Abstract

Robert Alexander Schumann (1810-1856) was one of the representative German musicians in the splendid romantic period in nineteenth-century. Schumann was influenced by many music masters and inspired by literary ideas on the way of learning and composition, coupled with his innate talent and sensitivity, which made his piano music show a unique style that is unrestrained and imaginative.

During Schumann's creative career, the German writer, Jean Paul (1763-1825) made a profound impact on him, particularly, and inspired him to create fictional characters—the positive and extroverted Florestan and the mildly introspective Eusebius, which gave his contradictory inner world a sustenance. These two contrasting characters have also become his spokesperson of literary criticism and music composition, and frequently appear in his articles and compositions. The *Davidsbündlertänze*, Op. 6 is a perfect example. The sharp contrasting characters are shuttled through the eighteen pieces. The author hopes to learn more about Schumann's composition features and the mood he imparts in the music by studying this piece, and have a well understanding of performance interpretation.

The first chapter puts forward the research motivation and performance concept of this work, and explains the research method and theoretical reference; the second chapter

discusses the periodical characteristics of Schumann's piano music and the character pieces he composed; The third chapter tells about the background of the Op. 6, and the analysis and integration of the characteristic of the piece; the fourth chapter discusses and integrates the performance interpretation of the Op. 6; finally, the fifth chapter concludes with a conclusion of the thesis.



Keywords: Schumann, character piece, Davidsbündlertänze, piano

# 目錄

摘要 .....	i
Abstract .....	ii
目錄 .....	iv
表目錄 .....	v
譜例目錄 .....	vi
圖例目錄 .....	ix
第一章 緒論 .....	1
第一節 研究動機與展演理念 .....	1
第二節 研究方法與學理基礎 .....	3
第二章 舒曼的鋼琴音樂 .....	5
第一節 創作分期與特色 .....	5
第二節 舒曼的性格小品 .....	10
第三章 《大衛同盟舞曲》樂曲分析 .....	14
第一節 創作背景 .....	14
第二節 作品架構與特色 .....	22
第四章 《大衛同盟舞曲》演奏詮釋 .....	50
第一節 速度 .....	50
第二節 節奏 .....	58
第三節 力度 .....	61
第四節 運音法 .....	68
第五節 踏板 .....	73
第五章 研究結論與成果貢獻 .....	81
參考文獻 .....	84

## 表目錄

【表 1】舒曼的性格小品列表 .....	11
【表 2】《大衛同盟舞曲》兩版本之差異比較 .....	21
【表 3】《大衛同盟舞曲》作品架構表 .....	22
【表 4】《大衛同盟舞曲》中各曲的表情術語、速度標示與曲末署名之對照 .....	50



## 譜例目錄

【譜例 1】被刪除的 G 小調舞曲草稿.....	18
【譜例 2】II/2，第 1 至 24 小節.....	24
【譜例 3】II/6，第 1 至 16 小節.....	25
【譜例 4】II/7，第 37 至 41 小節；II/8，第 1 至 5 小節.....	26
【譜例 5】II/8，第 48 至 62 小節.....	27
【譜例 6】I/1，第 6 至 17 小節.....	28
【譜例 7】II/6，第 28 至 44 小節.....	28
【譜例 8】II/7，第 8 至 16 小節.....	29
【譜例 9】I/7，第 28 至 32 小節.....	29
【譜例 10】II/4，第 1 至 12 小節.....	30
【譜例 11】II/4，第 51 至 59 小節.....	30
【譜例 12】I/4，第 10 至 18 小節.....	31
【譜例 13】II/7，第 13 至 20 小節.....	32
【譜例 14】II/8，第 1 至 5 小節.....	32
【譜例 15】I/1，第 40 至 56 小節.....	33
【譜例 16】I/3，第 63 至 68 小節.....	34
【譜例 17】II/1，第 25 至 42 小節.....	34
【譜例 18】I/6，第 32 至 39 小節.....	35
【譜例 19】I/6，第 1 至 4 小節.....	36
【譜例 20】I/6，第 40 至 47 小節.....	36
【譜例 21】I/9，第 1 至 2 小節.....	36
【譜例 22】I/1，第 6 至 23 小節.....	37
【譜例 23】I/7，第 28 至 48 小節.....	38
【譜例 24】I/6，第 25 至 35 小節.....	41
【譜例 25】I/1，第 12 至 17 小節.....	41
【譜例 27】I/5，第 13 至 27 小節.....	42

【譜例 28】 I/3，第 31 至 37 小節.....	43
【譜例 29】 I/9，第 27 至 29 小節.....	43
【譜例 30】 《音樂晚會，作品六》，第五首〈馬厝卡〉，第 1 至 5 小節.....	44
【譜例 31】 I/1，第 1 至 5 小節.....	44
【譜例 32】 I/2，第 1 至 5 小節.....	44
【譜例 33】 II/3，第 5 至 8 小節.....	45
【譜例 34】 II/9，第 1 至 10 小節.....	45
【譜例 35】 《蝴蝶》，第一首，第 1 至 8 小節.....	46
【譜例 36】 I/3，第 6 至 18 小節.....	46
【譜例 37】 《狂歡節》，〈弗羅倫斯坦〉，第 19 至 25 小節.....	46
【譜例 38】 I/3，第 6 至 11 小節.....	47
【譜例 39】 I/2，第 1 至 5 小節.....	47
【譜例 40】 I/3，第 74 至 79 小節.....	48
【譜例 41】 I/4，第 1 至 4 小節.....	48
【譜例 42】 I/5，第 1 至第 6 小節.....	48
【譜例 43】 I/7，第 1 至 5 小節.....	49
【譜例 44】 II/2，第 1 至 5 小節.....	49
【譜例 45】 II/2，第 1 至 14 小節.....	52
【譜例 46】 I/3，第 1 至 11 小節.....	53
【譜例 47】 II/4，第 88 至 94 小節.....	54
【譜例 48】 I/7，第 1 至 5 小節.....	54
【譜例 49】 I/7，第 24 至 28 小節.....	55
【譜例 50】 II/4，第 108 至 122 小節.....	55
【譜例 51】 II/8，第 67 至 97 小節.....	57
【譜例 52】 I/1，第 6 至 12 小節.....	58
【譜例 53】 I/1，第 35 至 39 小節.....	58
【譜例 54】 I/4，第 1 至 4 小節.....	59
【譜例 55】 II/1，第 9 至 14 小節.....	60

【譜例 56】 I/6，第 1 至 4 小節.....	60
【譜例 57】 I/6，第 36 至 39 小節.....	60
【譜例 59】 I/8，第 1 至 16 小節.....	63
【譜例 60】 I/1，第 6 至 17 小節.....	64
【譜例 61】 I/1，第 40 至 61 小節.....	65
【譜例 62】 II/7，第 1 至 16 小節.....	66
【譜例 63】 II/1，第 1 至 8 小節.....	67
【譜例 64】 II/5，第 1 至 5 小節.....	67
【譜例 65】 I/3，第 44 至 49 小節.....	69
【譜例 66】 II/3，第 1 至 4 小節.....	69
【譜例 67】 II/7，第 24 至 32 小節.....	70
【譜例 68】 I/6，第 1 至 4 小節.....	70
【譜例 69】 I/6，第 25 至 35 小節.....	71
【譜例 70】 I/6，第 40 至 47 小節.....	71
【譜例 71】 II/6，第 23 至 32 小節.....	72
【譜例 72】 I/1，第 1 至 5 小節.....	74
【譜例 73】 I/1，第 6 至 17 小節.....	74
【譜例 74】 I/1，第 40 至 56 小節.....	75
【譜例 75】 I/7，第 1 至 18 小節.....	76
【譜例 76】 I/5，第 1 至 6 小節.....	77
【譜例 77】 I/5，第 13 至 22 小節.....	77
【譜例 78】 II/2，第 1 至 11 小節.....	78
【譜例 79】 I/3，第 6 至 18 小節.....	78
【譜例 80】 II/7，第 1 至 8 小節.....	79
【譜例 81】 II/7，第 13 至 20 小節.....	80

## 圖例目錄

【圖例 1】 II/7 與 II/8 的樂曲架構.....	26
【圖例 2】 第一冊樂曲調性關係 .....	39
【圖例 3】 第二冊樂曲調性關係 .....	40
【圖例 4】 I/3，A 段至 B 段的調性轉換 .....	40
【圖例 5】 II/3，ABA' 三段的調性轉換.....	40



# 第一章 緒論

## 第一節 研究動機與展演理念

十九世紀浪漫主義興起，人們逐漸開始重視並積極追求自身的價值和權益，而音樂發展也逐漸脫離較客觀理性的古典樂派，轉而邁向自由、崇尚個人主觀情感的浪漫時期。音樂家們不再只是為了教會和貴族創作，他們在作品中投入大量主觀的情感，也許是愛情、幻想，抑或是憤怒、哀傷等。除了情感的表達，也有許多對大自然的描寫和寄託，或許正因為以上種種元素皆貼近人的生活，這個時期的音樂也往往更能讓我們感到共鳴。舒曼在這樣多采多姿的時代下，也展現出獨特的音樂風格。在他的鋼琴音樂中，或許沒有太多華麗、複雜的裝飾性旋律，但其多元的節奏變化、忽然的調性和聲轉換，以及錯綜複雜的內心情感表達等，使他的音樂充滿了無限的幻想。

筆者第一次被舒曼的音樂吸引，是聽到了他的連篇藝術歌曲《詩人之戀》（*Dichterliebe*, Op. 48），<sup>1</sup> 雖然此音樂作品是以人聲作為主角，但仍可感受到鋼琴在曲中佔有十分重要的地位。鋼琴部份不僅僅是純粹的伴奏，細膩的和聲變化、與聲樂相呼應的旋律，以及具有一定篇幅的前奏與後奏，將歌詞所想傳達的意境和情緒描繪地更加清晰。因此，筆者進而對舒曼的鋼琴作品產生了興趣與好奇。

---

<sup>1</sup>舒曼的連篇歌曲代表作品之一，由十六首短曲串連而成，描述愛情的過程與心境。其歌詞選自德國詩人海涅（Heinrich Heine, 1797-1856）的詩作《抒情插曲》（*Lyrisches Intermezzo*）。

經過一些研究與聆賞後，筆者認為《大衛同盟舞曲》（*Davidsbündlertänze*, Op. 6）為能充分展現出舒曼內在心境的作品之一。作品中以各式各樣的音樂面貌與樂曲型態，展現了鮮明的性格對比，自然地流露出貼近人心的喜怒哀樂。在此部作品的十八首小品中，音樂時而熱情激動，時而溫和含蓄，彷彿在不斷快速轉變的情緒中刻劃出舒曼最真實的內心情感。筆者彈奏此作品時亦深受感動，故選擇《大衛同盟舞曲》作為本次研究的主題，希望透過閱讀舒曼的相關著作、分析探究其音樂作品以及實際的彈奏練習，能對其鋼琴音樂特色與創作手法更加了解，並豐富自己對於音樂詮釋的想法與感受力，也期盼將研究後所得出的看法，提供給日後有興趣的讀者參考。



## 第二節 研究方法與學理基礎

筆者以舒曼的《大衛同盟舞曲》作為研究主題核心。本文先從舒曼的鋼琴音樂著手，討論其鋼琴作品的創作分期與特色，並將舒曼的性格小品作分類與概述；接著聚焦於《大衛同盟舞曲》，講述其創作背景以及分析作品架構與樂曲特色統整；最後綜合樂曲分析進行演奏詮釋方面之探討。

研究方法從蒐集各項參考文獻開始，包含舒曼和其音樂創作的相關書籍、期刊論文，以及線上電子資料庫等，並先閱讀關於舒曼生平之專書，如瓊·奇賽爾（Joan Chissell, 1919-2007）的《舒曼》（*Schumann*）、彼得·奧斯華（Peter Ostwald, 1928-1996）的《舒曼：音樂天才的內心之音》（*Schumann: The Inner Voices of a Musical Genius*）與拉瑞·陶德（R. Larry Todd, 1952- ）的《舒曼與他的世界》（*Schumann and his World*）等。透過閱讀相關著作，對於舒曼一生的經歷、音樂背景與發展有初步的了解，也作為書寫創作背景之參考。

接著，研讀所蒐集的文獻資料，並開始擬定論文大綱，同時將所需資料進行記錄與彙整。其中，有關舒曼鋼琴音樂的創作分期與性格小品的分類，主要參考依據為安東尼·紐科姆（Anthony Newcomb, 1941-2018）撰寫的學術論文〈舒曼與市場：從蝴蝶到家庭音樂〉（*Schumann and the Marketplace: From Butterflies to Hausmusik*），以及弗蘭克·尤金·柯比（Frank Eugene Kirby, 1928- ）的《鋼琴音樂：簡史》（*Music for Piano: A Short History*）。

在研讀文獻資料的同時，也開始進行樂曲分析與詮釋探討，並綜合自身實際彈奏以及練習過程中得出的看法作統整。其中，樂譜版本的選用以 2006 年出版的亨樂版《大衛同盟舞曲，作品六》(*Davidsbündlertänze, Op. 6*) 為主，並作為本論文的譜例使用；樂曲分析則以彼得·卡明斯基 (Peter Kaminsky) 的論文〈舒曼的《蝴蝶》、《狂歡節》與《大衛同盟舞曲》中的和聲、節奏和曲式之特色〉(*Aspects of Harmony, Rhythm and Form in Schumann's Papillons, Carnival and Davidsbündlertänze*) 作為輔助參考。

本論文的格式是參照《Chicago 論文寫作格式：Turabian 手冊》的第九版書寫；音樂專有名詞的定義與解釋，以及音樂作品之原文和年份，則主要參考《新格羅夫音樂與音樂家辭典》(*New Grove Dictionary of Music and Musicians*)。

本論文於第一章提出研究此作品之動機與展演理念，並說明研究方法與學理基礎參考；第二章探討舒曼鋼琴音樂的分期特色以及他所創作的性格小品；第三章講述《大衛同盟舞曲》的創作背景，並將樂曲分析分為曲式、旋律與織度、節奏、調性和聲與動機素材等五個部分作特色統整；第四章針對演奏此作品時的速度、節奏、力度、運音法與踏板等五個詮釋面向作探討與整合；最後於第五章歸納出研究結論與心得。

## 第二章 舒曼的鋼琴音樂

### 第一節 創作分期與特色

舒曼一生的音樂創作種類廣泛，包含鋼琴曲、協奏曲、交響樂與室內樂等器樂作品，以及聲樂相關的藝術歌曲、合唱曲，甚至還創作過歌劇。其中，鋼琴對舒曼來說尤其重要，與鋼琴相關的創作在他的音樂作品中佔有相當大的份量，除了鋼琴獨奏曲、鋼琴協奏曲以及四手聯彈等，其藝術歌曲與室內樂也經常有鋼琴的參與。

依據音樂學者安東尼·紐科姆所撰寫的相關文獻，舒曼長達約二十五年的鋼琴音樂創作生涯（1828-1853）分為以下三個時期：<sup>2</sup>

#### 一、第一時期（1839 年之前）

1830 年代為舒曼創作鋼琴獨奏曲的黃金時期。此時期創作的鋼琴作品類型豐富多元，主要有變奏曲、奏鳴曲以及由多首性格小品（Character Piece）組成的連篇套曲，許多現今廣為人知的作品皆為此時期的創作，包含本篇論文所探究的《大衛同盟舞曲》。另外，舒曼內心想像的兩位虛構人物—弗羅倫斯坦和歐澤比烏斯也是在此時期誕生，兩者迥然不同的個性深深影響了舒曼的鋼琴作品，使他的音樂經常由對比性格交織而成、情緒轉變迅速。如在《大衛同盟舞曲》的第一版樂譜中，舒曼透過他們的名字來暗示作品中每一曲的性格與情感表達。

---

<sup>2</sup> Anthony Newcomb, "Schumann and the Marketplace: From Butterflies to Hausmusik," in *Nineteenth-Century Piano Music*, ed. R. Larry Todd (New York: Schirmer Books, 1990), 258.

舒曼早期的創作亦受到許多當代音樂家的影響。如最早舒曼曾以舒伯特(Franz Schubert, 1797-1828)的波蘭舞曲和鋼琴變奏曲作為典範，於1828年創作八首同樣是給四手聯彈的《波蘭舞曲》(*Acht Polonaisen für Klavier zu Vier Händen*, WoO. 20)；<sup>3</sup> 還有受到帕格尼尼的炫技風格影響，創作了一些較具技巧性的作品，如《C大調觸技曲》(*Toccata*, Op. 7)運用快速的十六分音符雙音，以同樣的節奏型態，充滿源源不絕的動力向前。<sup>4</sup> 以及1832年時，舒曼曾於日記中提到他計畫將帕格尼尼的隨想曲變成「提供給鋼琴家增進技巧的練習曲」，<sup>5</sup> 隨後他便於同年完成了《帕格尼尼隨想曲主題練習曲》(*Studien nach Capricen von Paganini*, Op. 3)，於次年完成《六首帕格尼尼隨想曲主題音樂會練習曲》(*Sechs Konzertstudien nach Capricen von Paganini*, Op. 10)。

另外，文學也帶給此時期的舒曼許多創作音樂的靈感與想法。如由十二首小品組成的《蝴蝶》(*Papillons*, Op. 2)，其創作靈感便是來自德國文學家尚·保羅的小說《妄自尊大時期》(*Flegeljahre*)中的〈假面舞會〉；《幻想小品集》(*Fantasiestücke*, Op. 12)和《克萊斯勒亞那》(*Kreisleriana*, Op. 16)，則是受到德國作家兼音樂家霍夫曼(E. T. A. Hoffmann, 1776-1822)的著作《卡洛特風格的幻想小品》

---

<sup>3</sup> Daverio, John and Eric Sams, "Schumann, Robert," *Grove Music Online*, Oxford University Press, accessed March 9, 2022, <https://doi.org/opac.lib.ntnu.edu.tw/10.1093/gmo/9781561592630.article.40704>.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid.

(*Fantasiestücke in Callots Manier*) 以及他筆下的虛擬人物—宮廷樂長克萊斯勒 (Kapellmeister Johannes Kreisler) 的啟發。

除了與文學的結合，舒曼十分喜愛關於文字方面的巧合，他經常將字母轉換為音名，作為樂曲的重要動機，他於此時期創作的《阿貝格變奏曲》(*Abegg Variations Op. 1*) 和《狂歡節》(*Carnaval, Op. 9*) 等鋼琴作品皆運用到了此手法。1829 年，舒曼在一次曼海姆 (Mannheim) 的舞會中，邂逅一位迷人的舞伴—其好友的未婚妻，美塔·阿貝格 (Meta Abegg)，而舒曼將阿貝格的姓氏字母「ABEGG」轉換為音名「A-B $\flat$ -E-G-G」<sup>6</sup>，作為《阿貝格變奏曲》之主題。《狂歡節》則是舒曼將他當時的戀人愛妮絲汀娜 (Ernestine von Fricken, 1816-1844) 的故鄉—阿許 (Asch) 所組成的四個字母「ASCH」，轉換為音名「A-E $\flat$ -C-B」<sup>7</sup>，作為此曲的基本動機，十分湊巧地，「SCHA」正好也是舒曼姓氏中的四個字母。<sup>8</sup>

## 二、第二時期 (1845 年)

綜觀舒曼一生的音樂作品，可發現他在不同階段時，常會特別著重於某種類型的創作。<sup>9</sup> 在經過 1830 年代頻繁地創作鋼琴曲之後，1840 年可稱作舒曼的「歌曲之年」(*Liederjahr*)，他寫作了大量的藝術歌曲，如著名的《詩人之戀》等。接著，

---

<sup>6</sup> 德文音名中，「B」是指 B $\flat$ 音，「H」才為 B $\natural$ 音。

<sup>7</sup> 德文音名中，「S」是指 E $\flat$ 音。

<sup>8</sup> 陳玉芸，《舒曼鋼琴代表作之研究》(臺北：全音，1991)，29、59。

<sup>9</sup> “Viewing Schumann’s output as a whole, one cannot help noticing his tendency to focus on individual genres at various points during his life.” John Daverio and Eric Sams, “Schumann, Robert,” *Grove Music Online*, Oxford University Press, accessed March 9, 2022, <https://0-doi.org.opac.lib.ntnu.edu.tw/10.1093/gmo/9781561592630.article.40704>.

1841 年創作較多管弦樂作品；1842 年創作室內樂作品；1843 至 1844 年轉而創作合唱作品，而鋼琴作品則是直到 1845 年左右才再度有較密集的創作。

巴赫 (Johann Sebastian Bach, 1685-1750) 一直是舒曼從早期成為音樂家開始就十分景仰的學習對象，加上或許受到十九世紀中期的「巴赫復興」(Bach Revival)<sup>10</sup> 影響，他於 1845 年開始鑽研對位法。同時，他也對於當時為了學習管風琴基礎技巧而租用的踏板鋼琴 (pedal piano) 產生興趣，<sup>11</sup> 最後陸續創作了一系列的複音音樂作品，如《六首巴赫賦格曲》(*Sechs Fugen über den Namen Bach, Op. 60*)、《四首賦格曲》(*Vier Fugen, Op. 72*) 等；以及為踏板鋼琴創作了《踏板鋼琴練習曲》(*Studien für den Pedalflügel, Op. 56*) 與《四首踏板鋼琴小品》(*Skizzen für den Pedalflügel, Op. 58*)。

### 三、第三時期 (1848 年之後)

舒曼晚期的鋼琴作品轉而朝「家庭音樂」(*Hausmusik*)<sup>12</sup> 的方向創作。因此，這個時期的作品起初皆不是為了公開音樂會而創作，而是以鋼琴教育為主要目的，樂曲大多較平易近人、技術層面要求較不高，如《青少年曲集》(*Album für die Jugend, Op. 68*)、《三首少年奏鳴曲》(*Drei Klaviersonaten für die Jugend, Op. 118*) 等，皆為

---

<sup>10</sup> 為了娛樂和教學，提供家人與朋友們自己在家中演奏的音樂。

<sup>11</sup> 1829 年，孟德爾頌 (Felix Mendelssohn, 1809-1847) 作為指揮，於巴赫逝世後首次公開演出他的《馬太受難曲》(*Matthäuspassion, BWV 244*)，使世人開始重新認識並重視巴赫的音樂。

<sup>12</sup> John Daverio and Eric Sams, "Schumann, Robert," *Grove Music Online*, Oxford University Press, accessed March 9, 2022, <https://0-doi.org.opac.lib.ntnu.edu.tw/10.1093/gmo/9781561592630.article.40704>.

設計給孩子們練習的作品。關於《青少年曲集》，舒曼曾經提到：「該曲集的最初幾首是我為長女瑪麗（Marie）的生日寫的，然後一首一首地加上去。」<sup>13</sup> 他為此作品中的四十三首小曲賦予充滿想像力的標題，甚至堅持要以童話插畫聞名的德國畫家路德維西·里希特（Ludwig Richter, 1803-1884），為該作品設計一個吸引人的封面。《三首少年奏鳴曲》同樣是為女兒所創作，三首分別是寫給當時八歲的茱莉（Julie）、十歲的艾麗莎（Elise）與十二歲的瑪麗。

除了作為教育用途的樂曲，舒曼在此時期也創作了一些如同早期的《蝴蝶》般充滿幻想的鋼琴作品，如《森林情景》（*Waldscenen*, Op. 82）；另外，他還集結了從1832年至1849年間所創作的多首未出版的曲子，將它們以《彩葉集》（*Bunte Blätter*, Op. 99）和《冊葉集》（*Albumblätter*, Op. 124）分別於1852年和1854年出版。

---

<sup>13</sup> Joan Chissell, 《舒曼鋼琴音樂》（*Schumann Piano Music*），苦僧 譯（臺北：世界文物，1997），113。

## 第二節 舒曼的性格小品

舒曼曾於 1838 年，與克拉拉的通信中提到：「世界上所發生的任何事情皆影響著我；例如政治、文學、人們等；我以自己的方式反思這些事情，並將這些感觸反映在音樂中。這也是我的許多音樂作品會讓人難以理解的原因…。」<sup>14</sup> 舒曼的音樂總是充滿著各種幻想、難以捉摸，而如同前一節所述，他一生中創作了大量且豐富的鋼琴作品，在這些各式各樣的作品類型中，又以性格小品最具代表性，也最能貼切地表達舒曼如此豐富多變的內心情感。

性格小品盛行於十九世紀浪漫樂派，通常為鋼琴獨奏曲，特色是表達某種情緒，或是具有一個標題來表示想法。<sup>15</sup> 許多浪漫時期的作曲家皆有性格小品的創作，如舒伯特的《樂興之時》(*Moments Musicaux*, D. 780)、孟德爾頌的《無言歌》(*Lieder ohne Worte*) 等。而舒曼則經常將他的數首性格小品串連成了較龐大的鋼琴套曲，他的創作靈感經常來自於他所喜愛的德國文學小說，如尚·保羅、霍夫曼等人的作品，並將其內心情感與文學的連結，巧妙地在音樂中展現出來。如《蝴蝶》的創作

---

<sup>14</sup>“Anything that happens in the world affects me; politics, for example, literature, people; and I reflect about all these things in my own way—and these reflections then seek to find an outlet in music. This is also the reason for which so many of my compositions are hard to understand…” Robert Schumann, *On Music and Musicians*, ed. Konard Wolff. trans. Paul Rosenfield (Berkeley: University of California Press, 1983), 260.

<sup>15</sup>“A piece of music, usually for piano solo, expressing either a single mood or a programmatic idea defined by its title.” Maurice J. E. Brown, “Character piece,” *Grove Music Online*, Oxford University Press, accessed March 9, 2022, <https://0-doi.org.opac.lib.ntnu.edu.tw/10.1093/gmo/9781561592630.article.05443>.

靈感便是來自尚·保羅的小說《妄自尊大時期》中的〈假面舞會〉，其故事主要敘述雙胞胎兄弟伍特（Vult）與瓦特（Walt），在舞會中為了共同的愛人薇娜（Wina）而引發的愛情之爭。舒曼曾在 1832 年給家人的信中提到：「告訴大家盡快閱讀尚·保羅的小說《妄自尊大時期》，因為《蝴蝶》想要成為〈假面舞會〉的音樂象徵。然後，問他們是否可以發現音樂中影射『薇娜』的天使般之愛、『瓦特』的詩人氣質，或『伍特』的精明點慧。」<sup>16</sup>

筆者參考《新格羅夫音樂與音樂家辭典》中舒曼的鋼琴作品列表，<sup>17</sup> 將其所創作的性格小品，依照作品編號順序整理成以下表格（表 1）。

【表 1】舒曼的性格小品列表

作品編號	曲名	創作年份
2	《蝴蝶》(Papillons)	1830-1831
4	《間奏曲》(Intermezzi)	1832
6	《大衛同盟舞曲》(Davidsbündlertänze)	1837
9	《狂歡節》(Carnaval)	1834-1835
12	《幻想小品集》(Fantasiestücke)	1837
15	《兒時情景》(Kinderszenen)	1838
16	《克萊斯勒亞那》(Kreisleriana)	1838
18	《阿拉貝斯克》(Arabeske)	1838-1839
19	《花曲》(Blumenstück)	1839
20	《幽默曲》(Humoreske)	1838-1839
21	《敘事曲集》(Novelletten)	1838
23	《夜曲》(Nachtstücke)	1839-1840
26	《維也納狂歡節》(Fashingschwank aus Wien)	1839-1840
28	《三首浪漫曲》(Drei Romanzen)	1839

<sup>16</sup> 陳玉芸，〈舒曼鋼琴代表作之研究〉（臺北：全音，1991），39。

<sup>17</sup> Daverio, John and Eric Sams, "Schumann, Robert," *Grove Music Online*, Oxford University Press, accessed March 9, 2022, <https://doi.org/opac.lib.ntnu.edu.tw/10.1093/gmo/9781561592630.article.40704>.

68	《青少年曲集》( <i>Album für die Jugend</i> )	1848
76	《四首進行曲》( <i>Vier Märsche</i> )	1849
82	《森林情景》( <i>Waldscenen</i> )	1848-1849
99	《彩葉集》( <i>Bunte Blätter</i> )	1852
111	《三首幻想曲集》( <i>Drei Fantasiestücke</i> )	1851
124	《冊葉集》( <i>Albumblätter</i> )	1854
133	《晨歌》( <i>Gesänge der Frühe</i> )	1853

觀察表 1 可發現，舒曼大多數的性格小品皆是於 1830 年代完成，其餘則是屬於較晚期的創作。根據學者弗蘭克·尤金·柯比 (Frank Eugene Kirby, 1928- ) 的著作，舒曼的性格小品大致分為以下三個種類：<sup>18</sup>

(一) 由數首小品組成的套曲，每一首小品之間具有統一的主題性或是音樂上的密切關聯，為舒曼的性格小品中佔比最多的一類，如《蝴蝶》、《大衛同盟舞曲》、《狂歡節》、《幻想曲集》、《兒時情景》、《克萊斯勒亞那》、《夜曲》、《維也納狂歡節》、《森林情景》以及《晨歌》。

(二) 由數首小品組成的套曲，每一首小品是各自獨立、不具關連性的，如《間奏曲》、《敘事曲集》、《三首浪漫曲》、《四首進行曲》、《青少年曲集》、《彩葉集》、《三首幻想曲集》以及《冊葉集》。

(三) 規模較大的獨立小品，如《阿拉貝斯克》、《花曲》以及《幽默曲》。

本論文所探討的《大衛同盟舞曲》便屬於第一類，其中的十八首小品無論是活潑熱情，抑或是溫和內省，皆展現了舒曼充滿幻想的內心；此作品前後呼應的

<sup>18</sup> F. E. Kirby, *Music for Piano: A Short History* (Portland: Amadeus Press, 1995), 168.

樂曲結構、每一曲之間的調性關係，以及同一動機素材之運用，也顯示了小品之間的密切關聯，以上將於第三章的創作背景與樂曲分析做更詳細的說明。



### 第三章 《大衛同盟舞曲》樂曲分析

#### 第一節 創作背景

在十九世紀的德國，不論是詩作、小說或文章等，「雙重身分」(Doppelgänger) 皆被廣泛地運用，<sup>19</sup> 而舒曼從他喜愛的文學家的作品中找到雙重身分的靈感，並將其放入自己的鋼琴作品中。1831 年的七月，舒曼在日記中寫道：「全新的人物在今天進入到我的日記中——我最好的兩位朋友，儘管我從未見過他們。他們是弗羅倫斯坦與歐澤比烏斯。」<sup>20</sup> 弗羅倫斯坦與歐澤比烏斯是舒曼所想像的虛構人物中，最具代表性的兩位，其靈感來自德國文學家尚·保羅的小說《妄自尊大時期》中的雙胞胎兄弟——伍特與瓦特，兩人在書中分別代表了「現實」與「幻想」兩種意念。弗羅倫斯坦與歐澤比烏斯也具有兩種迥然不同的對比性格，前者積極外向、自由大膽；後者則溫和內省、孤獨敏感，他們就如同舒曼內心世界的發言人，不僅作為舒曼發表音樂評論時的筆名，兩人也出現在他的鋼琴作品中，如《狂歡節》(Carnaval, Op. 9) 中的第五首〈歐澤比烏斯〉(Eusebius) 和第六首〈弗羅倫斯坦〉(Florestan)，

---

<sup>19</sup> “19th-century Germany was awash with doppelgängers — they inhabited poems, novels and essays.” Catherine Kautsky, “Eusebius, Florestan and Friends: Schumann and the Doppelgänger Tradition in German Literature,” *American Music Teacher*, Vol. 61, No. 2 (October 2011): 31, accessed July 31, 2021, <https://www.jstor.org/stable/43540628>.

<sup>20</sup> “Completely new personae are entering my diary today — two of my best friends whom, nevertheless, I have never seen before. They are Florestan and Eusebius.” Beate Perrey, “Schumann’s lives, and afterlives: an introduction,” in *The Cambridge Companion to Schumann*, ed. Beate Perrey (New York: Cambridge University Press, 2007), 13.

以及將他們作為《升 F 小調奏鳴曲》(Sonata in F-sharp Minor, Op. 11) 與《大衛同盟舞曲》第一次出版的作曲者。

1834 年，舒曼成立了「大衛同盟」(Davidsbündler)。「大衛同盟」是舒曼為了對抗守舊派、音樂中的「菲利斯人」(philistines)<sup>21</sup> 而假想的一個組織，其中主要成員包括代表他自己的弗羅倫斯坦與歐澤比烏斯，以及他的一些親近好友。舒曼將他們重新命名，給予新的身分，如他的鋼琴老師維克(Frederich Wieck, 1785-1873) 被改稱作拉羅大師(Meister Raro)；他後來的妻子克拉拉(Clara Schumann, 1819-1896) 則被改稱為琪雅拉(Chiara)、琪雅莉娜(Chiarina) 或琪莉雅(Zilia)；以及好友孟德爾頌被改稱作梅里提斯(Felix Meritis) 等。同年，舒曼成立《新音樂雜誌》(Neue Zeitschrift für Musik)，且親自職掌雜誌編輯長達十年。雜誌中除了評論音樂，還會討論當時較新的音樂議題，或是推崇認可的音樂家以及其音樂作品，而舒曼經常藉由大衛同盟的成員作為筆名來撰寫這些文章，尤其是弗羅倫斯坦與歐澤比烏斯最為常見。最終，這兩位代表舒曼內心的人物成為他創作《大衛同盟舞曲》時的重要角色，甚至在首次出版時，舒曼以他們的名字取代了自己作為此曲的作者。

《大衛同盟舞曲》創作於 1837 年的 8 月 20 日至 9 月 21 日，舒曼用了非常短的時間就完成了這部龐大的作品。當時舒曼與克拉拉分離已久，但在 1837 年 8 月 13 日克拉拉演奏會的前一天，舒曼寫信給她，表達了求婚的想法，克拉拉在 8 月

---

<sup>21</sup> 代表在當時的音樂藝術領域中，保守且品味低俗之人。

14 日給了肯定的回覆，於是他們不顧克拉拉的父親維克尚未同意，便自行祕密訂婚。舒曼曾表示：「8 月 12 日至 9 月 13 日是我一生中幸福純粹的日子。」<sup>22</sup>

但在 9 月 13 日克拉拉十八歲生日當天，舒曼親自將求婚書交給維克，向他表達希望與克拉拉結婚的請求後，卻遭到維克嚴厲地拒絕，甚至命令兩人不准再私下見面。<sup>23</sup> 可想而知，《大衛同盟舞曲》是舒曼在既喜悅又難受的複雜心情中寫下的，且整部作品與克拉拉有著密切的關係，包括樂曲開頭的序奏便引用了克拉拉《音樂晚會，作品六》中的第五首〈馬厝卡〉（*Soirées musicales*, Op. 6, No. 5, Mazurka），且選擇了與此作品相同的作品編號；<sup>24</sup> 以及在作品中運用了象徵克拉拉的下行五度動機。<sup>25</sup> 1839 年 9 月 5 日，舒曼在寫給他的音樂理論老師多恩（Heinrich Dorn, 1804-1892）的信內也提到：「協奏曲、奏鳴曲、《大衛同盟舞曲》、《克萊斯勒那》，以及《故事曲集》的創作，實際上都是由克拉拉一個人引起的。」<sup>26</sup>

---

<sup>22</sup> “the most blissful and purest days of my life, from 12<sup>th</sup> August to 13<sup>th</sup> September.” Ernst Hertrich, preface to *Davidsbündlertänze*, Op. 6, by Schumann (München: G. Henle Verlag (Urtext), 2006), VI.

<sup>23</sup> Peter Ostwald, *Schumann: The Inner Voices of a Musical Genius* (Lebanon: University Press of New England, 1985), 129-130.

<sup>24</sup> “It is possible that *Davidsbündlertänze*, Op. 6, even though composed later than *Carnaval*, has a lower opus number than *Carnaval* in order to preserve the opus number from Clara’s *Mazurka*.” Peter Kaminsky, “Aspects of Harmony, Rhythm and Form in Schumann’s *Papillons*, *Carnaval* and *Davidsbündlertänze*,” (PhD diss., University of Rochester, 1989), 17, UR Research.

<sup>25</sup> 舒曼經常運用五度音型來象徵與克拉拉的愛情，且具有五度關係的音名「E-B-E」，在德文音名中則為「E-H-E」，剛好構成德文中「婚姻」（Ehe）一詞的拼音。

<sup>26</sup> “Writing to his teacher Heinrich Dorn on 5 September 1839, he remarked in retrospect that “the Concerto, the Sonata, the *Davidsbündlertänze*, the *Kreisleriana*, and the *Novelletten* were practically all occasioned by Clara alone.” Ernst Hertrich, preface to *Davidsbündlertänze*, Op. 6, by Schumann (München: G. Henle Verlag (Urtext), 2006), VI.

1838年1月5日，舒曼在與克拉拉的通信中訴說道：「舞曲中有許多關於我們婚禮的想法，它們是來自我記憶中最美好的事物。」隨後，舒曼將樂譜寄給克拉拉，並於2月7日的信中說道：「無論舞曲中的含意是什麼，我的克拉拉一定會發現並理解，因為這部作品比我寫的任何其他曲子都更加專屬於她。整個故事是一個『鬧婚之夜』(Polterabend)，<sup>27</sup>現在你便能想像出它從頭到尾的意義了。如果我曾經在鋼琴前快樂過，那就是我在創作這首樂曲時。」然而，克拉拉並沒有立刻了解此作品中的所有含意，她曾坦白地認為《大衛同盟舞曲》和她最喜愛的《狂歡節》有點相似。舒曼對此完全不認同，並且提出了以下對於兩者的比較：「妳只隨意瀏覽了一下《大衛同盟舞曲》。我認為它與《狂歡節》非常不同，兩相比較就好比真臉之於假面具……我所知道的就是，它們是在快樂中寫下的，而其他則完成於艱苦的工作與哀愁中(1838年3月)。」<sup>28</sup>儘管如此，克拉拉在舒曼逝世之前從未將《大衛同盟舞曲》納入她的演奏會曲目中，直到1860年5月7日才首次公開演奏其中的十首曲子。雖然《大衛同盟舞曲》與克拉拉有著如此緊密的關聯，但舒曼卻沒有將此曲獻給她，而是題獻給詩人約翰·沃夫岡·歌德(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832)的孫子華特·歌德(Walter von Goethe, 1817-1885)。華特曾與孟德爾頌一起在萊比錫學習，在舒曼心中，他或許是屬於大衛同盟中的一員。

---

<sup>27</sup> 德國的一種婚禮習俗，類似於現今的告別單身派對。在婚禮前夕，人們會打破各種陶器與瓷器來祝福新人。

<sup>28</sup> Joan Chissell,《舒曼鋼琴音樂》(Schumann Piano Music), 苦僧譯(臺北:世界文物, 1997), 69。

《大衛同盟舞曲》共由十八首樂曲組成，並分為兩冊，一冊各有九首。<sup>29</sup> 根據舒曼的親筆手稿，除了最後出版的十八首樂曲之外，當初還有一首未完成的 G 小調舞曲，但最終被舒曼刪除。值得注意的是，此舞曲開頭的前兩小節，結合了《大衛同盟舞曲》出版後 I/1 和 I/3 的動機：低音聲部與 I/1 同樣引用了克拉拉《音樂晚會》中的動機；高音聲部則是將 I/3 開頭的上行動機加以變化（譜例 1）<sup>30</sup> 且此舞曲與 I/1 和 I/3 皆互為平行調。<sup>31</sup> 另外，I/7 和 II/1 在手稿中註明的日期分別為 9 月 11 日和 9 月 7 日，可見《大衛同盟舞曲》中的十八首樂曲並不是依序創作的。

【譜例 1】被刪除的 G 小調舞曲草稿

Ex. 1. Vienna, Gesellschaft der Musikfreunde, MS A-281, fol. 7r; fol. 8v. Schumann, Op. 6  
第一冊第三首開頭動機的變形



引用克拉拉的動機

<sup>29</sup> 筆者將以 I、II 分別代表第一冊和第二冊；I/1 代表第一冊第一首，I/2 代表第一冊第二首… II/9 代表第二冊第九首，以此類推。

<sup>30</sup> Linda Correll Roesner, “The Sources for Schumann’s Davidsbündlertänze, Op. 6: Composition, Textual Problems, and the Role of the Composer as Editor,” in *Mendelssohn and Schumann*, ed. Jon W. Finson and R. Larry Todd (Durham: Duke University Press, 1984), 59.

<sup>31</sup> Peter Kaminsky, “Aspects of Harmony, Rhythm and Form in Schumann’s Papillons, Carnival and Davidsbündlertänze,” (PhD diss., University of Rochester, 1989), 18, UR Research.

《大衛同盟舞曲》共出版了兩次，第一次出版時，舒曼可能是想將此作品作為送給克拉拉的訂婚禮物，急於印刷出來，因此他並沒有去嘗試找較著名的音樂出版商，而是選擇交給替他出版新音樂雜誌的萊比錫書商弗里斯（August Robert Friese, 1805-1848），且自費發表此作品。經過反覆的確認與校稿後，《大衛同盟舞曲》於1838年1月正式印刷出版，舒曼也在他1月7日的日記中簡略地記錄此事：「完成了《大衛同盟舞曲》。」<sup>32</sup>

如同本節先前所提到的，在第一版的封面上，舒曼以「弗羅倫斯坦與歐澤比烏斯」取代自己成為此作品的作曲者，且在樂譜中，除了 I/9 和 II/9 之外，舒曼在每一曲的最後一個小節後署名弗羅倫斯坦（F.）、歐澤比烏斯（E.）或是弗羅倫斯坦與歐澤比烏斯（F. und E.）的縮寫，用以暗示每一曲所展現的性格特色。另外，在此版本中舒曼還加上一些暗示情感般的敘述，如樂譜扉頁上一段苦樂參半的題詞：

「我們所走的，是悲喜交集的路，喜時保持信心，悲時拿出勇氣。」（In all' und jeder Zeit verknüpft sich Lust und Leid: bleibt fromm in Lust und sey dem Leid mit Muth bereit）<sup>33</sup> 以及 I/9 和 II/9，雖然舒曼沒有在曲末署名弗羅倫斯坦或歐澤比烏斯，但他透過加入一些敘述來傳達，如 I/9 的上方寫著：「弗羅倫斯坦在此停下腳步，他的雙唇痛苦地顫抖。」（Hierauf schloß Florestan und es zuckte ihm schmerzlich um die

---

<sup>32</sup> Ernst Herttrich, preface to *Davidsbündlertänze*, Op. 6, by Schumann (München: G. Henle Verlag (Urtext), 2006), VI-VII.

<sup>33</sup> Peter Ostwald, *Schumann: The Inner Voices of a Musical Genius* (Lebanon: University Press of New England, 1985), 132.

Lippen) <sup>34</sup> II/9 則是：「歐澤比烏斯認為以下皆是多餘的，他的眼中閃爍著強烈的幸福光芒。」(Ganz zum Überfluss meinte Eusebius noch Folgendes ; dabei sprach aber viel Seligkeit aus seinen Augen) <sup>35</sup>

1838 年 10 月，舒曼將此作品第二次出版，且將作曲者改回自己的名字。然而這次他意識到，應該要將作品交給專業的音樂出版商來出版較為合適。1842 年 11 月 5 日，舒曼找到了音樂出版商霍夫梅斯特 (Friedrich Hofmeister, 1782-1864)，並且表明《大衛同盟舞曲》曾給弗里斯出版，但因為不是專業音樂出版商，所以此作品實際上仍然沒沒無聞，若有合適的出版商願意出版，狀況一定會有所改變。因為他認為即便是在業餘的音樂愛好者中，此作品也會受到認可與喜愛，並且他希望將作品名稱改為《十二首性格小品》(Twelve Character Pieces) 出版。<sup>36</sup> 然而，霍夫梅斯特拒絕了舒曼，且他隨後嘗試的其他幾家出版商也都以失敗收場，直到 1850 年 3 月 19 日，漢堡 (Hamburg) 的音樂出版商舒貝斯 (Schuberth, 1804-1875) 可能是對於舒曼 1848 年出版的《青少年曲集》所獲得的成功印象深刻，因此同意協助他出版。最終，《大衛同盟舞曲》第二版於 1850 年的秋天發行。<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> Ernst Herttrich, comments to *Davidsbündlertänze*, Op. 6, by Schumann (München: G. Henle Verlag (Urtext), 2006), 49.

<sup>35</sup> Ernst Herttrich, comments to *Davidsbündlertänze*, Op. 6, by Schumann (München: G. Henle Verlag (Urtext), 2006), 51.

<sup>36</sup> Ernst Herttrich, preface to *Davidsbündlertänze*, Op. 6, by Schumann (München: G. Henle Verlag (Urtext), 2006), VII.

<sup>37</sup> Ibid.

在第二個版本中，舒曼刪去樂譜開頭的詩句、I/9 和 II/9 的文字敘述，以及所有的曲末署名，並標示了每一首的速度，而樂譜上的一些音樂內容，包括音符、術語和各種音樂記號等，也有些微的更改。筆者將《大衛同盟舞曲》兩個版本中較明顯的差異整理成以下表格：

【表 2】《大衛同盟舞曲》兩版本之差異比較

版本	第一版	第二版
內容差異	樂譜開頭附有一段短詩	刪除開頭短詩
	I/9 和 II/9 上方皆附有一段文字敘述	刪除兩段的文字敘述
	除了 I/9 和 II/9，每一首的曲末皆有署名 F.、E. 或 F. u. E.	刪除所有曲末署名
	無速度標示	每一曲皆有速度標示
	反覆段落較少	反覆段落較多

雖然第一版的樂譜中顯露了較多關於舒曼內心情感的暗示，但筆者認為第二版的樂譜表達了舒曼對於此作品最終的想法，且第二版中有清楚的速度標示，以及較多的反覆段落，使樂句能表達得更加充足完整，而不會稍縱即逝，加上參考鋼琴家莫里斯·辛森（Maurice Hinson, 1930-2015）在其著作《鋼琴家曲目指南》（*Guide to the Pianist's Repertoire*）中的建議後，<sup>38</sup> 筆者選擇了根據第二版所編訂的亨樂版（G. Henle Verlag）作為接下來樂曲分析與演奏詮釋的參考樂譜。

<sup>38</sup> Maurice Hinson, *Guide to the Pianist's Repertoire* (Bloomington: Indiana University Press, 2013), 890.

## 第二節 作品架構與特色

《大衛同盟舞曲》分為兩冊，一冊九首，共十八首樂曲組成，筆者將此套作品的兩個版本在樂曲中的標示（包含第一版才有的曲末署名、第二版增加的速度標示，以及兩個版本分別標示的表情術語），綜合整理成以下表格：

【表 3】《大衛同盟舞曲》作品架構表

樂曲 編號	調性	拍號	表情術語 (第一版/第二版)	速度標示 (第二版)	曲式	曲末署名 (第一版)
第一冊	1	G 大調	3/4 Lebhaft 活潑生動的	$\text{♩}=160$	序奏+ABA'	F. u. E.
	2	B 小調	3/4 Innig 發自內心、真誠的	$\text{♩}=138$	ABA'	E.
	3	G 大調	3/4 Etwas hahnbüchsen 有些笨拙的/ Mit Humor 幽默的	$\text{♩}=60$	ABA'+Coda	F.
	4	B 小調	3/4 Ungeduldig 急躁的	$\text{♩}=80$	ABA'+Coda	F.
	5	D 大調	2/4 Einfach 簡單的	$\text{♩}=116$	ABA'	E.
	6	D 小調	6/8 Sehr rasch und in sich hinein 非常迅 速且內在的/Sehr rasch 非常迅速的	$\text{♩}=132$	ABA'+Coda	F.
	7	G 小調	3/4 Nicht schnell. Mit äusserst starker Empfindung 不快的 的、伴隨非常強烈 的情感/ Nicht schnell 不快的	$\text{♩}=92$	ABA'	E.
	8	C 小調	2/4 Frisch 充滿活力與朝氣的	$\text{♩}=100$	ABA'	F.
	9	C 大調	3/4 Lebhaft	$\text{♩}=112$	ABA'+Coda	Florestan 之

				活潑生動的			敘述
第二冊	1	D 小調	3/4	Balladenmässig. Sehr rasch 民謠般的、非常迅速的	♩=80	ABA'	F.
	2	D 大調	2/4	Einfach 簡單的	♩=80	AA' (A)	E.
	3	E 小調	2/4	Mit Humor 幽默的	♩=104	ABA'+Coda	F.
	4	B 小調→ B 大調	2/4	Wild und lustig 狂野且有趣的	♩=144	ABA'+Coda	F. u. E.
	5	降 E 大調	3/4	Zart und singend 柔和且歌唱般的	♩=138	AB+Coda	E.
	6	降 B 大調 →降 E 大調 (→降 B 大調)	3/4	Frisch 充滿活力與朝氣的	♩=160	序奏+ABA' (+序奏)	F. u. E.
	7	G 大調→ B 小調	3/4	Mit gutem Humor 很幽默的	♩=160	ABA'+Trio	F. u. E.
	8	B 大調→ B 小調	3/4	Wie aus der Ferne 彷彿來自遠方的	♩=126	ABA'+I/2 (ABA') +Coda	
	9	C 大調	3/4	Nicht schnell 不快的	♩=152	AA'+Coda	Eusebius 之 敘述

筆者在分析完此套作品後，發現各首樂曲間有一些類似的創作手法與元素，或是一些特別之處，以下將以曲式、旋律與織度、節奏、調性和聲與動機素材等五個面向作分析統整。

### 一、曲式

觀察表 3 後可發現，《大衛同盟舞曲》的十八首樂曲中，曲式大多為 ABA' 三段體，以及少數二段體。比較特別的是，舒曼在 I/4、II/2 和 II/6 的曲末皆標示了

「隨意地從頭開始」( *ad lib. D. C.* )。因此，除了 I/4 的曲式不受影響之外，II/2 原本為 AA'二段體，A'段為 A 段之變奏，但 A'段結束時，演奏者若選擇再從頭演奏，此曲則為 AA'A 三段體，使樂曲前後呼應 ( 譜例 2 )。

【譜例 2】II/2，第 1 至 24 小節

The musical score is for a piece titled "Einfach" in 2/4 time, marked "Einfach" and "♩ = 80". It is in G major (one sharp). The score is divided into sections A and A'. Section A (measures 1-5) is marked *mf* and includes a "Pedal" section. Section A' (measures 6-11) is marked *mf* and includes a "ritard." marking and a circled "Schluss" (End) marking. A text annotation above measures 6-11 reads "若選擇再從頭演奏，則樂曲結束於此" (If you choose to play from the beginning again, the piece ends here). Section A' continues with first and second endings (measures 12-15). The first ending leads back to the beginning of section A, and the second ending leads to the end of the piece. The piece concludes with a "Da Capo" instruction in a box at the bottom right.

II/6 原本為序奏加 ABA' 曲式，其中序奏為降 B 大調，A 段為降 E 大調，且兩個段落不論是在力度、旋律與節奏型態以及性格等是具有對比性的。若是選擇於 A' 段結束時再從頭演奏，樂曲便會結束在序奏的最後一小節，因此演奏者的選擇不僅會影響樂曲架構，也會決定此曲銜接至下一曲時的調性及氛圍（譜例 3）。

【譜例 3】II/6，第 1 至 16 小節

**序奏** 序奏為降B大調，此段為強而有力的和弦進行

Frisch ♩ = 160

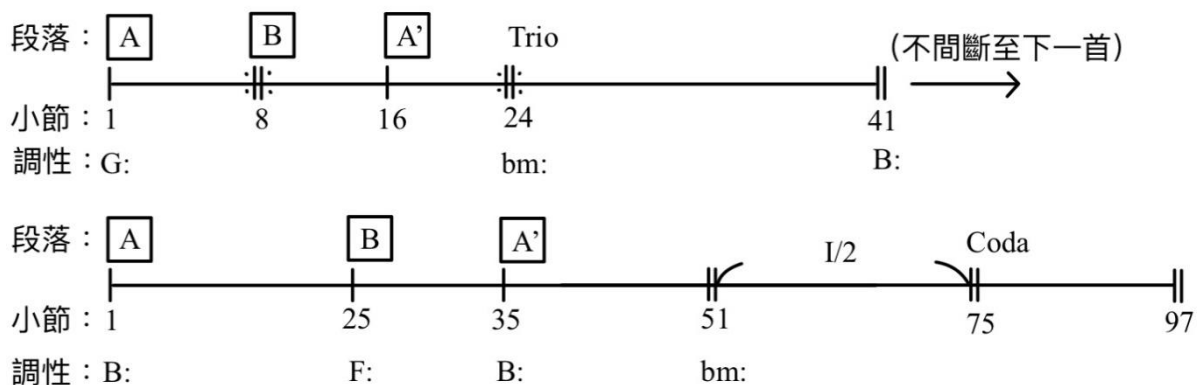
*f* *Pedal*

*Schluß* **A** *p*

A段為降E大調，此段力度較弱，轉為較抒情的橫向旋律

此作品為「連章形式」(cyclic form)，觀察表 3 可看到在 II/8 的 A' 段之後，完整再現了 I/2，使作品達到前後呼應的效果。另外，II/7 與 II/8 又為此作品中唯一相連接的兩曲，形成較特殊的樂曲架構（圖例 1）。

【圖例 1】II/7 與 II/8 的樂曲架構



由圖例 1 得知，II/7 以 G 大調的段落開始，隨後是 B 小調的中段（Trio），但 Trio 段落在此處是類似一個具對比性的過渡段落，它結束後並沒有再回到 G 大調段落，而是直接進入到下一曲，將 II/7 與 II/8 連接在一起（譜例 4）。II/8 以 B 大調開始，隨後轉至平行調 B 小調，完整再現了 I/2（譜例 5），並將其延伸至尾奏（Coda）發展，最後結束於 B 小調。

【譜例 4】II/7，第 37 至 41 小節；II/8，第 1 至 5 小節

以屬音F#銜接進入第八首

Wie aus der Ferne ♩ = 126

Pedal

【譜例 5】II/8，第 48 至 62 小節

48 *ritard.*

53 1.

58b 2.

Bm: *Pedal* 完整再現第一冊第二首

二、旋律與織度

在《大衛同盟舞曲》中可發現，舒曼的旋律樂句大多並不長，旋律音型常以分解和絃琶音為基礎，時而鮮活靈巧，時而恬然自得；且兩手之間的距離都不會太遠，較少使用到靠近鍵盤兩端的音域。如 I/1 便是以活潑的琶音音型為基礎，加入一些半音，有時上行、有時下行，在低音及高音聲部中不斷出現（譜例 6）。

【譜例 6】I/1，第 6 至 17 小節

Musical score for Example 6, measures 6-17. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features a piano (*p*) dynamic and includes markings for *Pedal*, *ritard.*, and *Im Tempo*. The music consists of a treble and bass staff with various melodic lines and chords, including triplets and sixteenth-note passages.

II/6 則較為特殊，此曲的 B 段模仿蕭邦的風格，運用了不斷上下行的琶音分解和弦伴奏，且音域範圍較為寬廣，並出現舒曼鋼琴作品中少見的長顫音，高音旋律線還長達了 13 小節，為這套作品中樂句最長的一首（譜例 7）。

【譜例 7】II/6，第 28 至 44 小節

Musical score for Example 7, measures 28-44. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats (Bb). It features a piano (*p*) dynamic and includes markings for *大量的琶音分解和弦* (Large arpeggiated chords) and *長顫音* (Long tremolos). The music consists of a treble and bass staff with various melodic lines and chords, including arpeggiated chords and tremolos.

另外，舒曼還經常使用卡農、對位手法，使音樂的聲部層次更加複雜多變。如 I/3（第 9 至 12 小節；第 75 至 78 小節）和 II/7（第 8 至 13 小節）皆有出現卡農的片段，尤其 II/7 最為明顯，右手不斷以相同的八度旋律模仿左手，如同追逐般，將音樂層層堆疊至樂曲高點（譜例 8）。

【譜例 8】II/7，第 8 至 16 小節

運用卡農手法，不斷模仿

堆疊漸強至樂曲最高點

ritard. Im Tempo

ff pp

I/7 的 B 段（第 28 至 31 小節）中，舒曼將對位手法運用的十分巧妙。此處高音與低音聲部的旋律同時以反向彈奏，且旋律音互為逆行，兩聲部相互唱和，使旋律層次更加豐富（譜例 9）。

【譜例 9】I/7，第 28 至 32 小節

兩聲部的旋律互為逆行

rit.

II/4 的聲部織度安排也很特別，幾乎全曲皆為塊狀的和絃進行。此曲 A 段的低音聲部旋律以八度呈現；高音聲部旋律則多為和弦進行，且兩聲部的節奏型態以交錯的手法呈現（譜例 10），直到第 50 小節兩聲部的節奏才轉為一致，以齊奏銜接至 B 段。

【譜例 10】II/4，第 1 至 12 小節

A Wild und lustig ♩-144 以兩個八分音符和一個四分音符，在兩聲部交錯呈現

隨著節奏穩定，B 段的織度轉為四部和聲進行，且旋律開頭為前一小節的增值，此段旋律線變得較長、富歌唱性（譜例 11）。

【譜例 11】II/4，第 51 至 59 小節

51 節奏轉為穩定

B 旋律增值

### 三、節奏

舒曼內在強烈的對比性格，忠實地反映在他的音樂節奏裡。<sup>39</sup> 因此，他的音樂中經常出現複雜多樣的節奏變化，在《大衛同盟舞曲》中，他經常運用切分節奏、重音錯置和 Hemiola 等手法，或是以常動節奏(Perpetual motion)和節拍錯置(Metric displacement)來創作樂曲。

#### (一) 切分節奏

切分節奏最為明顯的使用是在 I/4 中。此曲幾乎是全曲以切分節奏呈現，直到結束前四小節才變為齊奏，也因此旋律音皆落在後半拍，僅有 B 段（第 17 至 24 小節）旋律換至左手時，旋律才短暫轉為正拍（譜例 12）。綿延不絕的切分節奏使兩手不斷地交錯彈奏，營造出緊繃、焦躁不安的情緒。

#### 【譜例 12】I/4，第 10 至 18 小節

高音旋律音皆落在後半拍

14 旋律轉為正拍

<sup>39</sup> 林公欽，《舒曼鋼琴曲集》（臺北：四章堂，2005），49。

II/7 中也出現了和 I/4 類似的節奏手法。II/7 的 A'段（第 16 小節至 23 小節）

同樣運用了兩手交替彈奏的切分節奏，將原本高音聲部的旋律音移至後半拍，使整體氛圍顯得更加急促、充滿動能（譜例 13）。

【譜例 13】II/7，第 13 至 20 小節

高音聲部旋律音皆移至後半拍

The musical score for Example 13, II/7, measures 13-20, is presented in two systems. The first system covers measures 13-16, and the second system covers measures 17-20. The music is in 3/4 time and G major. The right hand features a melodic line with syncopated rhythms, where notes are placed on the back half of the beat. Dynamics range from *sf* (sforzando) to *pp* (pianissimo). Performance markings include *ritard.* (ritardando) and *In Tempo*. The left hand provides a steady accompaniment with a similar syncopated feel.

II/8 的切分節奏音型隱藏在內聲部，在此曲中如同心跳般，綿延不斷地將樂曲向前推進（譜例 14）。

【譜例 14】II/8，第 1 至 5 小節

Wie aus der Ferne ♩ = 126

The musical score for Example 14, II/8, measures 1-5, is presented in a single system. The music is in 3/4 time and G major. The right hand features a melodic line with a syncopated rhythm. Dynamics include *p* (piano). A *Pedal* marking is present at the bottom. The left hand provides a steady accompaniment with a syncopated feel.

## (二) 重音錯置

重音錯置將原本的弱拍強調出來，使音樂的節奏變得較不安定，經常讓人產生一種搖擺不定的錯覺。如 I/1 的 B 段（第 41 至 61 小節），此段如同奏鳴曲的發展部，在和聲調性變化的同時，舒曼還將重音置於小節中的第二或第三拍，營造出較不穩定的節奏感（譜例 15）。

### 【譜例 15】I/1，第 40 至 56 小節

I/3 中，在再現 A 段之前（第 61 至 68 小節），重音被置於每一小節的第三拍，隨著漸強不斷地推動音樂（譜例 16）。

【譜例 16】I/3，第 63 至 68 小節

推動漸強至V7級，接至再現A段



(三) Hemiola

Hemiola 是舒曼音樂中常出現的特殊節奏型態，聲部間以二拍子和三拍子相互拉扯、牽制，又或是在音樂進行時，利用二分法與三分法的節拍切換來打破原本的韻律。II/1 便是全曲皆運用了此手法，雖然拍號為 3/4 拍，但旋律卻以兩大拍的附點四分音符呈現，因此右手為二分法，左手為三分法。此節奏營造的拉扯感在 B 段（第 29、37 小節）左手彈奏三個斷奏四分音符時最為明顯（譜例 17）。

【譜例 17】II/1，第 25 至 42 小節

高音聲部為二分法

低音聲部為三分法



I/6 的 B 段（第 27 至 47 小節）也出現 Hemiola 手法的運用。第 36 小節時，舒曼在弱拍加上重音記號，打破了原本 6/8 拍二分法的韻律感，改為如 3/4 拍般的節奏，且在接下來的兩小節又不斷變換重音的位置，使音樂在此處呈現較緊湊、緊張的氛圍（譜例 18）。

【譜例 18】I/6，第 32 至 39 小節

運用 Hemiola 手法，改變原本的韻律感

（四）常動節奏

常動節奏是舒曼常用的創作手法之一，不斷強調同樣的節奏音型，並貫穿整首樂曲，使音樂持續充滿著無窮的動能。此套作品中有三首曲子運用了常動節奏，如 I/6，除了尾奏之外，左手聲部不斷以三個八分音符一組的音型呈現，使音樂不間斷地流動，彷彿無法休息一般（譜例 19）。

【譜例 19】I/6，第 1 至 4 小節

Sehr rasch  $\text{♩} = 132$

6. *p*  
Pedal 低音聲部不斷以相同節奏音型呈現

此曲唯一比較緩和之處是在回到再現 A 段之前（第 40 至 47 小節），此時原本的節奏型被較長的音符打斷，整體變得較圓滑、歌唱（譜例 20）。

【譜例 20】I/6，第 40 至 47 小節

40 *p\*\*)*  
44 *ritard.*

兩手轉為相同節奏音型，並以較長的圓滑奏呈現，為此曲唯一較富歌唱性之處

I/9 的旋律則是以連續附點節奏音型，綿延不絕地貫穿整首樂曲，且舒曼在正拍加上了突強記號，使此曲充滿活潑、有精神的氛圍（譜例 21）。

【譜例 21】I/9，第 1 至 2 小節

Lebhaft  $\text{♩} = 112$

9. *f*  
*Pedal*

### (五) 節拍錯置

節拍錯置手法是運用旋律或和聲的劃分，將樂句的強拍（downbeat）從每小節的第一拍移至其他位置，使原本樂譜上的正拍變得較為模糊，產生特殊的韻律感。此套作品的 I/1，以及 I/7 的 B 段皆運用此手法。I/1 中，不論左手或右手，旋律樂句的強拍皆移至每小節的第三拍，改變了原本三拍子舞曲強 - 弱 - 弱的韻律，且兩手之間如同拋接問答般交替出現，使音樂充滿活潑的律動感。此節拍錯置的手法直到第 19 小節時才暫時結束，兩手的節奏也隨著韻律回到正拍而終於合在一起（譜例 22）。

#### 【譜例 22】 I/1，第 6 至 23 小節

樂句從第三拍開始

Pedal

樂句回到正拍

ritard.

Im Tempo

pp

I/7 的 B 段（第 24 至 44 小節）也出現了節拍錯置的手法。此段以連續級進的三個和聲為一組，並運用跨小節的圓滑線劃分樂句，將強拍移至每小節的第三拍，直到此段落最後兩小節的終止式（第 43 至 44 小節）才又回到正拍（譜例 23）。

【譜例 23】I/7，第 28 至 48 小節

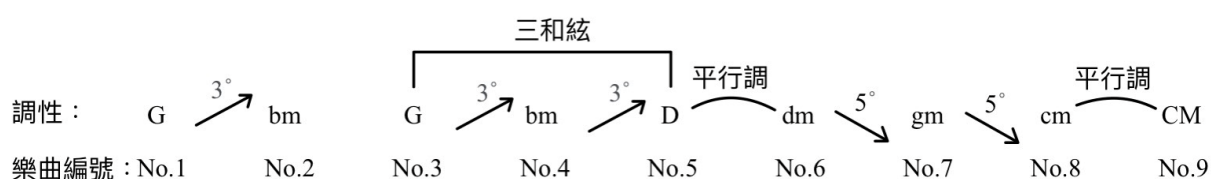
強拍回到每小節的第一拍

四、調性和聲

仔細研究後，可發現《大衛同盟》中十八首樂曲的調性安排是有其關聯性的。從表 3 中可看出，無論是第一冊或第二冊，各曲間的調性關係經常為三度、五度、平行調或關係調，以下將兩冊樂曲的調性關係依序說明：

首先，I/1 至 I/4，為連續兩次相同的上行三度（G 大調至 B 小調）；接著 I/5 又再上行三度（D 大調），與前兩首的調性建立起一組三和弦琶音（G-B-D）。I/6 為 I/5 的平行小調（D 小調），接著從 I/6 至 I/8 為連續的下行五度關係（D 小調至 G 小調至 C 小調），最後 I/9 為 I/8 的平行大調（C 大調）（圖例 2）。

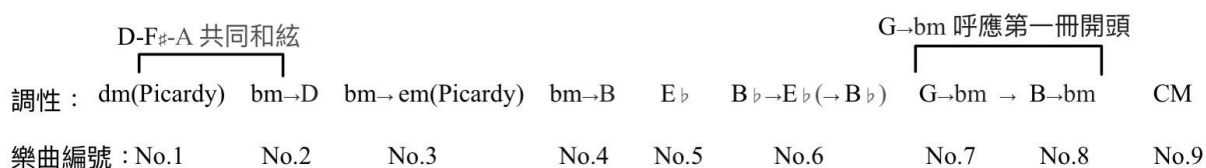
【圖例 2】第一冊樂曲調性關係



I/9 至 II/1 的調性（C 大調至 D 小調），首次出現了上行二度的級進關係，加強劃分了第一冊與第二冊。<sup>40</sup> 第二冊中各曲間的調性變化相較第一冊更加豐富，除了 II/5 和 II/6 出現新的調性（降 E 大調、降 B 大調）之外，還有幾首是開頭與結束段落為不同調性，或是運用皮卡第終止（Picardy cadence）來連接樂曲。II/1（D 小調）最後便是運用皮卡第三和弦作為共同和弦（D-F#-A），銜接至 II/2 的開頭（B 小調）；特別的是，接下來從 II/2 至 II/4，皆是由 B 小調開始。II/7 至 II/8 作為整套作品中唯一連接在一起的兩曲，在調性上也有十分巧妙的安排，為 G 大調—B 小調—B 大調—B 小調，由 G 大調開始至 B 小調結束，剛好呼應了第一冊開頭的調性關係。最後的 II/9 與 I/9 同樣以 C 大調結束（圖例 3）。

<sup>40</sup> Peter Kaminsky, “Aspects of Harmony, Rhythm and Form in Schumann’s Papillons, Carnival and Davidsbündlertänze,” (PhD diss., University of Rochester, 1989), 162, UR Research.

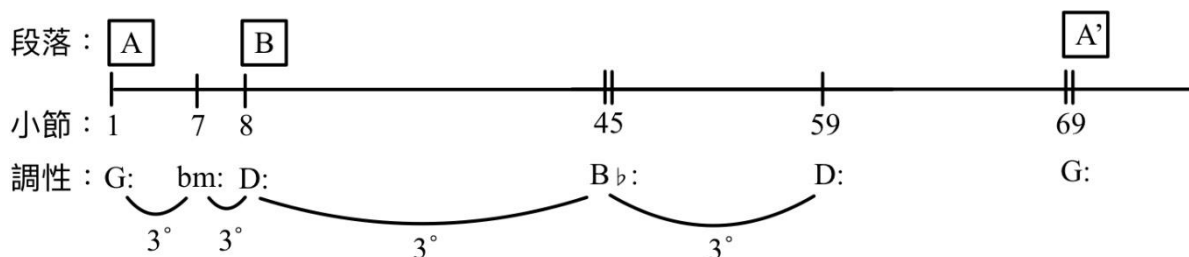
【圖例 3】第二冊樂曲調性關係



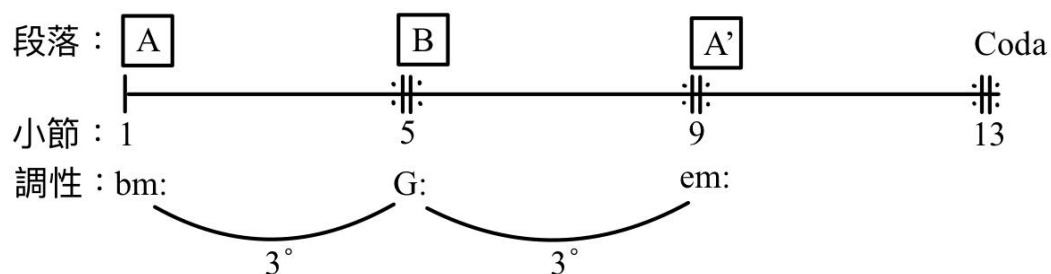
相較於傳統的關係調、主調與屬調等近系轉調，舒曼在樂曲中喜愛運用平行調、三度轉調、半音轉調、同音異名轉調或甚至無預警地直接轉調。B 小調與 B 大調的平行調關係在此作品中最為常見，如 I/2 和 II/4 皆是 A 段為 B 小調，B 段為 B 大調；II/7 和 II/8 則是從 II/7 中 Trio 段落的 B 小調，至 II/8 的 A 段轉到 B 大調，最後 I/2 再現時又回到 B 小調（圖例 1）。

三度轉調也是舒曼常用的轉調手法之一，I/3 與 II/3 便皆運用此手法，其中 I/3 的 A 段至 B 段的調性轉換為 G 大調 - B 小調 - D 大調 - F 大調 - D 大調(圖例 4)；II/3 的 ABA' 三段調性轉換為 B 小調 - G 大調 - E 小調。(圖例 5)

【圖例 4】I/3，A 段至 B 段的調性轉換



【圖例 5】II/3，ABA' 三段的調性轉換



I/6 的 B 段則出現連續的半音轉調運用，以兩小節為一個單位，將調性從 D 大調轉至 B 小調，再轉至 E 小調（譜例 24）。

【譜例 24】I/6，第 25 至 35 小節

在和聲方面，舒曼的音樂中經常會出現突然的明暗色彩變化，或是運用拿坡里六和絃、增六和絃等特殊和絃。如 I/1 的 A 段（第 13 至 17 小節），在連續兩次的下行旋律中，第二次借用了 G 小調的 IV 級七和絃，運用 Bb 和 Eb 音使和聲色彩忽然轉變，搭配音量變化和速度漸慢，最後停在 G 大調 V 級，成為此段的一個轉折點（譜例 25）。

【譜例 25】I/1，第 12 至 17 小節

I/3 在最後的 Coda (第 85 至 88 小節) 中, 也同樣借用 G 小調的和弦音 (Eb), 忽然出現一段小調色彩的琶音, 似乎在預告具有強烈小調氛圍的下一曲 (譜例 26)。

【譜例 26】I/3, 第 85 至 89 小節

拿坡里六和絃出現在 I/5 和 I/6 中。在 I/5 中, A 段與 B 段的開頭皆以較單純的和聲進行 (ii<sub>6</sub>-V<sub>7</sub>-I) 反覆呈現, 不一樣的是, B 段的第 21 至 22 小節以及第 29 至 30 小節以拿坡里六和絃代替原本的二級六和絃, 使音響較為豐富多變 (譜例 27)。

【譜例 27】I/5, 第 13 至 27 小節

I/3 和 I/9 則皆出現德國增六和絃的使用。I/3 的德國增六和絃出現在 B 段的第 34 小節，使此時不斷堆疊漸強的和聲更具情緒張力（譜例 28）。I 的德國增六和絃則是在 Coda 段落的第 29 小節，加上內聲部 D 音和 E $\flat$ 音的半音旋律，營造出特殊的音響效果（譜例 29）。

【譜例 28】I/3，第 31 至 37 小節

【譜例 29】I/9，第 27 至 29 小節

## 五、動機素材

在《大衛同盟舞曲》中，有時可以發現其他作品的蹤跡。舒曼將這些作品的動機作為發展素材，或是巧妙隱藏在樂曲中。整部作品的開場，也就是 I/1 序奏（第 1 至 4 小節）的前兩小節，便是引用了克拉拉《音樂晚會，作品六》中的第五首〈馬厝卡〉的開頭（譜例 30），而後兩小節便以此動機作發展，其中下行二度的旋律動機也成為此作品的重要素材之一（譜例 31）。

【譜例 30】《音樂晚會，作品六》，第五首〈馬厝卡〉，第 1 至 5 小節

**MAZURKA.**

Con moto.

N<sup>o</sup>. 5.

【譜例 31】I/1，第 1 至 5 小節

Lebhaft  $\text{♩} = 160$

Heft I 以前兩小節的動機作發展

Opus 6

1.

引用自克拉拉作品  
Motto von C.W.\*)

*f* Pedal

除了 I/1 之外，來自克拉拉作品的下行二度旋律動機還出現在《大衛同盟舞曲》的多首樂曲中。如 I/2 的主要旋律便是下二度音型，且兩個音的關係為倚音至和弦音，因此，倚音搭配低音和弦的衝突感，加上下二度的嘆息音型，使此曲富有強烈的內在感受與深刻的情感（譜例 32）。

【譜例 32】I/2，第 1 至 5 小節

Innig  $\text{♩} = 138$  下二度旋律

2.

倚音 *p* 和弦音

Pedal

bm:  $\text{vii}_2$

II/3 中也有出現下二度的動機，且動機是隱藏在內聲部，兩個音在此處的節奏關係，為後半拍至正拍，營造出較活潑有趣的律動感（譜例 33）。

【譜例 33】II/3，第 5 至 8 小節

II/9 的旋律進行是比較動機式的，主要旋律以兩個四分音符為一組，與四分休止符交替串連而成。而在這些兩個音符為一組的旋律動機中，也經常出現下行二度音型（譜例 34）。

【譜例 34】II/9，第 1 至 10 小節

另外，舒曼在《大衛同盟舞曲》中，也引用了他的其他性格小品作品中的動機。如 I/3 的 B 段開頭，便與《蝴蝶》中第一首的級進上行旋律動機（譜例 35）有著密切關聯，其調性同樣為 D 大調，但舒曼在此段使用了對位模仿手法，並改以斷奏呈現，成為此曲的主要發展素材之一（譜例 36）。

【譜例 35】《蝴蝶》，第一首，第 1 至 8 小節

【譜例 36】I/3，第 6 至 18 小節

特別的是，在《狂歡節》的第六首〈弗羅倫斯坦〉中也出現了與上述相同的旋律動機，舒曼甚至在樂譜上直接標註了關於《蝴蝶》的暗示；而在《大衛同盟舞曲》的第一版樂譜中，I/3 的曲末署名也為弗羅倫斯坦（F.），似乎暗示了此動機為弗羅倫斯坦的代表，展現其積極活潑的性格（譜例 37）。

【譜例 37】《狂歡節》，〈弗羅倫斯坦〉，第 19 至 25 小節

除了引用其他作品的動機，《大衛同盟舞曲》的各曲之間也有出現具密切關連性的素材。在前面關於調性的討論中，可以發現 B 小調在此作品中頻繁出現，在各曲的調性關係中佔有相當重要的地位，而上述所提到的關聯性素材，也同樣是以 B 小調呈現。如 I/3 中，A 段銜接至 B 段的 B 小調下行五度音階（譜例 38），其實在 I/2 的 A 段就已經以完全相同的節奏出現過（譜例 39），而此下行五度動機的運用也象徵了與克拉拉的密切關聯。

【譜例 38】I/3，第 6 至 11 小節

【譜例 39】I/2，第 1 至 5 小節

I/3 的 A'段中，此下行五度動機再次出現，且緊接其後的是另一個重要素材：以 B-A#-B-C# 四個音為一組的動機（以下簡稱四音動機）。此動機在接下來的幾首樂曲中，會以不同的面貌再次出現，而此處低音聲部的伴奏型態，似乎也在悄悄地預告下一曲（譜例 40）。

【譜例 40】I/3，第 74 至 79 小節

I/4 便將前一曲預告的伴奏型態加以擴展，並在 A 段開頭前四小節就同樣於低音聲部出現四音動機（譜例 41）。

【譜例 41】I/4，第 1 至 4 小節

I/5 中，四音動機則移至高音聲部，改以單音旋律的型態呈現，且只運用四音動機的後面三個音（A#-B-C#）來作為此曲 A 段的旋律開頭（譜例 42）。

【譜例 42】I/5，第 1 至第 6 小節

I/7 中，四音動機轉至 G 小調，且同樣只運用了四音中的後面三個音、同樣為此曲的旋律開頭，不同的是，此處的旋律為琶音式的和絃進行，和聲色彩也更加豐富多變（譜例 43）。

【譜例 43】I/7，第 1 至 5 小節

Nicht schnell ♩ = 92

7. *rit.* *sf* *rit.* *rit.*

gm: *Pedal* 只運用動機的後面三個音  
(轉至G小調)

四音動機最後一次出現是在 II/2 的開頭，也是最為明顯的一次，此曲一開始便以兩手齊奏，直接彈奏出完整的動機，並以此為主題旋律，不斷地在此曲出現（譜例 44）。

【譜例 44】II/2，第 1 至 5 小節

A 兩手齊奏出完整的四音動機

Einfach ♩ = 80

2. *mf* *bm: Pedal*

## 第四章 《大衛同盟舞曲》演奏詮釋

### 第一節 速度

演奏速度為詮釋樂曲時十分重要的一環，即便是同一首樂曲，不同的演奏速度也會影響整體的音樂性格，帶給聽者不一樣的感受。舒曼於《大衛同盟舞曲》的第二版樂譜中特別加上了每一曲的速度標示，對照表情術語以及第一版樂譜中的曲末署名（表 4），可以發現這套作品展現了兩種截然不同的音樂性格。在署名弗羅倫斯坦的樂曲中，舒曼經常標示「幽默的」(Mit Humor)、「非常迅速的」(Sehr rasch) 等表情術語，音樂充滿活力、富節奏感，展現熱情外放的性格，整體的速度標示也較快一些；而在署名歐澤比烏斯的樂曲中，表情術語則經常為「簡單的」(Einfach)、「不快的」(Nicht schnell) 等，且音樂通常較柔和抒情、旋律線條富歌唱性，展現溫和內斂的性格，整體的速度標示相較前者稍慢一點。

【表 4】《大衛同盟舞曲》中各曲的表情術語、速度標示與曲末署名之對照

樂曲編號	表情術語（第二版）	速度標示（第二版）	曲末署名（第一版）
I/1	活潑生動的 (Lebhaft)	♩=160	F. u. E.
I/2	發自內心、真誠的 (Innig)	♩=138	E.
I/3	幽默的 (Mit Humor)	♩=60	F.
I/4	急躁的 (Ungeduldig)	♩=80	F.
I/5	簡單的 (Einfach)	♩=116	E.
I/6	非常迅速的 (Sehr rasch)	♩=132	F.
I/7	不快的 (Nicht schnell)	♩=92	E.
I/8	充滿活力與朝氣的 (Frisch)	♩=100	F.
I/9	活潑生動的 (Lebhaft)	♩=112	Florestan 之敘述

II/1	民謠般的、非常迅速的 (Balladenmässig. Sehr rasch)	$\text{♩}=80$	F.
II/2	簡單的 (Einfach)	$\text{♩}=80$	E.
II/3	幽默的 (Mit Humor)	$\text{♩}=104$	F.
II/4	狂野且有趣的 (Wild und lustig)	$\text{♩}=144$	F. u. E.
II/5	柔和且歌唱般的 (Zart und singend)	$\text{♩}=138$	E.
II/6	充滿活力與朝氣的 (Frisch)	$\text{♩}=160$	F. u. E.
II/7	很幽默的 (Mit gutem Humor)	$\text{♩}=160$	F. u. E.
II/8	彷彿來自遠方的 (Wie aus der Ferne)	$\text{♩}=126$	
II/9	不快的 (Nicht schnell)	$\text{♩}=152$	Eusebius 之 敘述

而在實際彈奏後，筆者發現不論是活潑激動，或是較柔和抒情的曲子，舒曼標示的速度普遍都偏快一點，尤其是像 I/2 與 II/5 兩首較富內心情感且充滿歌唱性的曲子，舒曼皆標示了  $\text{♩}=138$  這個相對來說稍快的速度；還有 II/9，雖然此曲的表情術語為「不快的」(Nicht schnell)，但速度標示也高達了  $\text{♩}=152$  (表 4)。在研究舒曼上頗有成就的音樂學者邁克爾·斯特魯克 (Michael Struck, 1952-) 曾在訪談中提到：「舒曼 (以及與他同時代的人) 將『慢』解釋為一種更流暢、不停滯的速度，總而言之，是比現在還要更活潑生動的。」<sup>41</sup> 這或許可以解釋舒曼為何在上述提到的幾首曲子中，皆標示了較快、較流動的速度。因此，筆者認為在詮釋這些曲子時，需要仔細斟酌並拿捏好實際演奏速度與舒曼標示速度之間的平衡。

<sup>41</sup> Wolf-Dieter Seiffert, "Schumann's Metronome Markings. A bother or a benefit?," Schumann Forum 2010, G. Henle Verlag, June 15, 2010, accessed February 17, 2022, <https://www.henle.de/us/music-column/schumann-jahr-2010/schumann-anniversary-2010/schumanns-metronome-markings-a-bother-or-a-benefit/>.

如  $1/2$ ，若完全依照舒曼標示的速度演奏，則會顯得較急促，難以表達發自內心、由衷的情感，同時，筆者也參考了蓋札·安達（Géza Anda, 1921-1976）、毛利齊奧·波里尼（Maurizio Pollini, 1942-）和安德拉斯·席夫（András Schiff, 1953-）等著名演奏家的演奏速度，發現三人演奏此曲的速度皆低於舒曼所標示的  $\text{♩}=138$ ，其中，安達甚至選擇僅以大約  $\text{♩}=90$  的速度演奏。因此，筆者在實際練習後，認為彈奏此曲的速度可稍緩一些（約  $\text{♩}=110-120$ ），既能較充分地表達，又不過於偏離舒曼原訂的速度，維持音樂的流暢感。另外，曲中也可加入一些彈性的速度使用，如 A 段銜接至 B 段時，可隨著調性變化、情緒轉變而稍慢一點再進入 B 段；第 13 至 14 小節，出現漸強與連續的上下行時，則可稍快一點，將音樂向前推進（譜例 45）。

【譜例 45】II/2，第 1 至 14 小節

A Innig  $\text{♩}=138$  實際演奏速度建議可稍緩一些

調性與情緒轉變，銜接至B段時可稍慢一點

隨著音樂起伏，速度可稍快一點

除了在曲首標示明確的演奏速度，舒曼也經常會在樂曲中標示「加快」(Schneller)、「慢一點」(Etwas langsamer)等速度立即轉變之術語，展現出段落之間的情緒轉折、性格對比。如 I/3 中的 A 段與 B 段就出現不一樣的速度對比，A 段是聲部較厚一點的和絃進行，且兩手的節奏音型幾乎相同，如同肩並肩般一齊前進，演奏的速度相對較平穩；B 段速度加快，兩手的斷奏要彈得更加輕巧，不同於 A 段的並行前進，此段由左手聲部開始，緊接著右手聲部模仿，兩手如同互相追逐般展現出此曲活潑幽默的性格（譜例 46）。

【譜例 46】I/3，第 1 至 11 小節

II/4 的尾奏段落則標示了「快一點」(Schneller)，此時的音樂是十分活潑愉悅的，彈奏上行與下行的旋律時需移動快速、輕巧；伴奏聲部的八分音符和絃則可以彈得稍短一些，符合較活潑輕快的速度氛圍，伴隨著琶音音型的旋律不斷地推進（譜例 47）。

【譜例 47】II/4，第 88 至 94 小節

另外，舒曼在樂曲中也標示了許多漸進式的速度變化術語，如「漸慢」(*rit.*)、「愈來愈快」(*Immer schneller und schneller*) 以及「逐漸加快」(*Nach und nach schneller*) 等，不僅展現樂曲的氛圍，這些速度變化有時也可以用來銜接不同性格之樂曲。

如 I/7 中，A 段標示了大量的漸慢術語，且與 B 段分別具有不同的調性與節奏音型，呈現出兩段之間明顯的性格對比。此曲的表情術語為「不要快的」(*Nicht schnell*)，A 段因為有較多的漸慢標示，整體速度較為彈性，但樂句十分整齊，以四小節為一句，且樂句起伏也大致相同，皆為由低至高再回到低，建議在彈奏時，一開始可以隨著旋律上行而加快推進，接著出現漸慢記號時將速度拉回來一些，以準備強調旋律最高點的突強，隨後在樂句結尾漸弱時，速度也一同漸慢(譜例 48)。

【譜例 48】I/7，第 1 至 5 小節

B 段轉為明亮溫暖的大調，出現了連續的八分音符伴奏音型，且漸慢記號的標示也少了許多，使整體的速度感更加流暢。彈奏時，樂思必須跟著旋律不斷地向前走，才能保持音樂的綿延不斷與歌唱性（譜例 49）。

【譜例 49】I/7，第 24 至 28 小節

(24) **B 整體速度較為流暢**

較流動的八分音符伴奏音型 *p*

在 II/4 原本速度就轉快的尾奏中，至第 108 小節時，譜上又標示了「愈來愈快」(*Immer schneller und schneller*)，使音樂更加快速地流動。當樂曲彷彿就要在這樣歡快的氛圍下結束時，第 120 小節出現了漸慢記號 (*ritard.*)，在最後三小節讓音樂緩和下來，並於最後一拍使用延長記號，使情緒稍微沉澱後再進入較柔和的 II/5 (譜例 50)。

【譜例 50】II/4，第 108 至 122 小節

108 *Immer schneller und schneller* 速度愈來愈快

115 *ritard.* 速度緩和下來

II/8 銜接至 II/9 時也出現了相似的例子。II/8 於第 51 小節開始再現了 I/2，與先前不一樣的是，舒曼於第 67 小節標示了「逐漸加快」(*Nach und nach schneller*)，並且音量也逐漸增強，筆者建議可以運用低音聲部不斷重複的八度音型做速度加快，來幫助音樂持續推進。進入到尾奏時，情緒更是隨著漸快與漸強而愈來愈高漲，最終於第 90 小節堆疊至最高點，但隨即第 94 小節又出現了漸慢的標示，力度也開始漸弱，音樂在最後的短短四小節中緩和下來，且舒曼於最後一拍同樣運用了延長記號，以平靜的氛圍銜接至 II/9 (譜例 51)。



【譜例 51】II/8，第 67 至 97 小節

*Nach und nach schneller* 速度逐漸加快

67 *p*

72 Coda *sf*

運用八度音型  
推進音樂速度

77 *sf*

82 *f*

87 最高點 *f*

92 *sf* *ritard.* 氣氛逐漸緩和下來

## 第二節 節奏

如前一章的樂曲分析所提到，舒曼的節奏是交錯複雜、具有衝突性的，即便在《大衛同盟舞曲》的十八首樂曲中，大多數的曲子皆為 3/4 拍或 2/4 拍，他也能在如此單純的三拍子與二拍子中，巧妙地運用各種節奏來碰撞、激盪出不一樣的火花。

如 I/1 的 A 段與 B 段皆運用了節拍錯置手法，舒曼將樂句的強拍移至每小節的第三拍，但在實際彈奏時，仍需掌握原本 3/4 拍樂曲中，每小節「強 - 弱 - 弱」的節奏韻律，在唱出高音旋律的同時，稍微強調每小節的第一拍，避免改變了整段的音樂結構，也失去節拍錯置帶來的衝突與趣味性（譜例 52）。

【譜例 52】I/1，第 6 至 12 小節

節拍錯置: 1 2 3 1 Pédal 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3  
3/4拍節奏韻律: 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3

此外，A 段的第 35 至 36 小節還出現了 Hemiola 節奏，此時需特別注意右手聲部旋律重音的強調，營造二對三節奏相互拉扯、衝突之感（譜例 53）。

【譜例 53】I/1，第 35 至 39 小節

觸鍵集中，強調旋律重音

舒曼也經常運用相同的節奏手法貫穿整首樂曲。如 I/4 中，除了樂曲的最後四小節為齊奏之外，從頭到尾皆以兩手交錯的切分節奏呈現。此節奏的運用使 A 段（第 1 至 16 小節）的旋律音皆落在後半拍，且一開始旋律隱藏在內聲部，彈奏時需要特別留意，將其突顯出來，才能清楚彈出旋律與伴奏不斷交錯的急促感，也因為節奏十分緊密，彈奏時的節奏韻律可以一小節為單位，使音樂產生源源不絕的前進感（譜例 54）。

【譜例 54】I/4，第 1 至 4 小節

彈奏時的節奏韻律可以一小節為單位

A Ungeduldig  $\text{♩} = 80$

4.

主要旋律聲部需突顯出來

II/1 則是以 Hemiola 節奏貫穿全曲，雖然樂曲的基本框架為 3/4 拍，但主旋律是以如 6/8 拍般的二分法建構而成，且伴隨著流動的八分音符，不斷地向前奔馳；而低音聲部則以穩定的三分法進行，雖然是作為和聲支撐，但有時也會出現較旋律性的片段，如 A 段的第 13 至 16 小節，以及 B 段的第 28 至 32 小節與第 36 至 40 小節等，因而在彈奏此曲時，需要特別留意兩聲部之間，二對三節奏的相互抗衡（譜例 55）。

【譜例 55】II/1，第 9 至 14 小節

高音聲部為二分法

f 低音聲部為三分法

I/6 為 6/8 拍，是這部作品中唯一一首複拍子的樂曲，全曲充滿強烈的節奏感。

A 段的高音聲部具有塔朗泰拉的風格，彈奏時要將旋律音突顯出來；低音聲部則需保持穩定的節奏來支撐上方的高音旋律（譜例 56）。

【譜例 56】I/6，第 1 至 4 小節

Sehr rasch  $\text{♩} = 132$

6. *p*

Pedal 踏板只需淺踩，並隨著低音更換

B 段時氛圍改變，並出現了舒曼經常使用的 Hemiola 手法，彈奏時可搭配踏板在重音上強調，除了突顯節奏韻律的變化衝突，也能稍微給予一點時間，避免彈奏時過於急促（譜例 57）。

【譜例 57】I/6，第 36 至 39 小節

加入踏板強調

### 第三節 力度

關於力度的詮釋可分為橫向與縱向。在橫向的力度變化中，舒曼於《大衛同盟舞曲》所使用的力度記號範圍大致是由「甚弱」(*pp*)至「甚強」(*ff*)，力度「最強」(*fff*)僅出現了一次，是標示在 I/6 中。雖然如此的幅度範圍並不是特別寬廣，但在這樣基本的框架中，舒曼仍展現出豐富的力度變化與層次安排，以及充滿戲劇張力的音量對比，時而活潑激動，時而單純柔美，並經常標示突強與重音記號等，突顯出其強烈的音樂性格。在橫向音量變化的同時，也必須顧及縱向的力度層次分配，且此作品中的多首樂曲是聲部較多、織度較複雜的，因此彈奏時需多加留意各個聲部的力度掌控，透過不同的音量與觸鍵方式將旋律線條突顯出來。

如 I/6 與 I/8 中皆出現明顯的橫向力度鋪陳，在 I/6 的 A 段中，由「弱」(*p*)的音量展開此曲，因此除了高音聲部的旋律之外，其餘聲部皆要控制在較弱的音量，觸鍵不能太重，踏板也只需淺踩，並隨著低音更換。隨後於第 12 小節開始，力度逐步增強，先是一段四小節的長漸強，伴隨著重音與突強記號，將音量推進至「強」(*f*)，緊接著又以兩小節為單位漸強至「甚強」(*ff*)、「最強」(*fff*)，情緒愈來愈激動，此時踏板也要逐漸加深，使和聲音響更加厚實飽滿（譜例 58）。

【譜例 58】I/6，第 1 至 20 小節

Sehr rasch  $\text{♩} = 132$

6. *p*

*Pedal* 踏板只需淺踩，並隨著低音更換

5

9 開始漸強

13 *f*

隨著力度漸強，踏板可逐漸加深

17 *ff* *fff*

I/8 的 ABA' 三段中也出現了「弱 (*p*) - 中強 (*mf*) - 強 (*f*)」三個層次的力度安排。首先，A 段以「弱」(*p*) 的音量由較低的音域展開，雖然一開始的音量較弱，但仍可從不斷交錯的斷奏中，感受到其按捺不住的活潑性格，並於第 4 小節開始迅速地漸強至力度「強」(*f*)，但隨即而來的 B 段並沒有將力度持續，而是由「中

強」(mf) 開始，此段如同發展部，運用類似的動機素材將情緒層層堆疊至高點，最後進入力度為「強」(f) 的 A' 段，此段將 A 段的單音旋律擴展至八度，彈奏時的觸鍵需更加果斷並充滿精神，使此曲在強而有力的氛圍中作結（譜例 59）。

【譜例 59】I/8，第 1 至 16 小節

**A** 需留意三個層次的力度分配

Frisch ♩. 100

8. *p* *sf* *sf* *sf* *mf*

**B**

9. *sf* *sf* *sf* *mf*

13. *f* *sf*

A' 觸鍵需更加果斷、有精神

除了上述漸進式的力度變化，舒曼的音樂中也經常出現突然的力度改變，展現出捉摸不定的思緒，增添樂曲的戲劇張力。如 I/1 中，第 14 至 17 小節猶如 A 段的轉折點，不僅忽然在高音聲部出現下行分解和絃動機，並將下行二度旋律移至低音聲部，打斷了原來的模式，且兩次下行樂句的音量分別為「強」(*f*) 與「弱」(*p*)，彈奏時需作出明顯的力度與音色對比（譜例 60）。

【譜例 60】I/1，第 6 至 17 小節

兩聲部動機動機素材交換，打斷原本的模式

兩樂句需作出明顯的力度與音色對比<sup>5</sup>

進入 B 段後，隨著和聲不斷地推進發展，力度也逐漸增強，並於第 61 小節到達了此曲的最高點。但在同一小節中，最後一拍的力度隨即轉至「甚弱」(*pp*)，呈現忽然的力度變化與情緒對比。彈奏此段時需留意漸強的層次分配，讓樂曲推至高點時展現足夠的張力；並拿捏好第 61 小節中強弱對比之間的空間，從容不迫地將情緒從熱情激動銜接至溫暖柔和（譜例 61）。

【譜例 61】I/1，第 40 至 61 小節

40 **B**

46

52

57 *ritard.* 最高點 *Im Tempo*

pp 力度轉弱

II/7 中，突然的力度轉變更為頻繁，如 A 段一開始的力度記號為「弱」(*p*)，但在第 4 小節時卻標示了「強」(*f*)，隨即於小節的最後一個八分音符又轉為「弱」(*p*)；以及 B 段最後樂曲堆疊至高潮點，準備銜接至 A'段時，力度由「甚強」(*ff*)驟降至「甚弱」(*pp*) (譜例 62)。這些立即性的力度變化充分展現了此曲的幽默性格與戲劇張力，彈奏時應將各種音量 (*pp, p, f, ff*) 區別清楚，做出明顯的對比。

【譜例 62】II/7，第 1 至 16 小節

Mit gutem Humor ♩ = 160

7. *p* *Pedal*

突然的力度對比

4 *f* *p*

力度驟降展現戲劇張力

13 *sf* *ff* *pp* *ritard.* *Im Tempo*

在 II/1 中，舒曼特別標示了大量的突強記號（*sf*）在旋律音上。彈奏此曲時需注意各聲部的力度分配，除了將旋律音以較明亮的音色強調出來，緊跟其後的八分音符分解和絃也需控制在較弱的音量，才能在不斷變換的和聲中突顯出清楚的旋律線條（譜例 63）。

【譜例 63】II/1，第 1 至 8 小節

Balladenmäßig. Sehr rasch  $\text{♩} = 80$

1. 八分音符需保持在弱的音量

旋律音要以明亮的音色強調出來

Pedal

5.  $\text{sf}$   $\text{mf}$   $\text{sf}$

另外，I/2 與 II/5 雖然整體皆保持在較弱的音量，但兩曲的聲部織度較為錯綜複雜，同樣也需特別留意縱向的力度分配。如 II/5 中，高音旋律因多為長音，容易被穿梭於各聲部間的八分音符蓋過，故建議彈奏旋律音時，多使用一些指腹以及手臂的重量，讓音色更加飽滿明亮，突顯旋律線條；八分音符雖然為襯托旋律的角色，彈奏的力度需放輕，但此聲部卻是讓音樂流動的關鍵，因此彈奏時要如流水般綿延不絕地向前推進，並且幫助高音旋律做出漸強與漸弱的音量變化；最低音聲部的力度次於高音旋律，但觸鍵需沉穩紮實，以支撐旋律並平衡整體的音響（譜例 64）。

【譜例 64】II/5，第 1 至 5 小節

彈奏旋律音時可多用一些指尖，讓音色亮出來

Zart und singend  $\text{♩} = 138$

5. 八分音符的彈奏力度較輕，並需不斷地向前流動

Pedal 低音的觸鍵需紮實飽滿

## 第四節 運音法

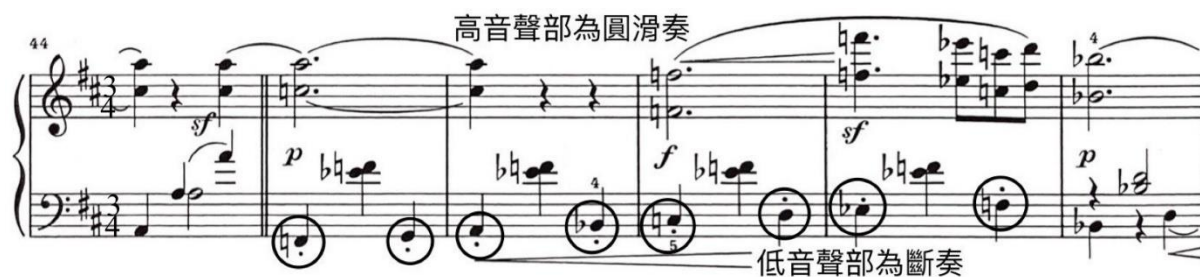
對演奏者來說，運音法（Articulation）用於指示樂譜上特定音符與樂句的演奏方式，<sup>42</sup> 而不同的運音法就如同我們說話時不一樣的發音和語氣，在音樂中綜合節奏與力度，將樂句的抑揚頓挫表現出來。舒曼在《大衛同盟舞曲》中的運音法標示多為斷奏（Staccato）、圓滑奏（Legato）、重音（Marcato），以及少數的斷連奏（Portato），而不同的運音法在此作品中也具有不同的涵義，如舒曼常將斷奏大量運用於幽默性格的樂曲中；簡單的、較柔和歌唱的樂曲則經常通篇以圓滑奏呈現，這些運音法有時也會同時或交錯出現，使音樂富有層次感。

如 I/3 的 B 段，一開始兩手皆為斷奏，呈現出活潑幽默的個性，但音樂推展至第 45 小節時，隨著調性轉換，高音聲部出現了圓滑的歌唱性旋律，低音聲部則為一開始的斷奏上行音型，因此，彈奏時要特別留意兩手不同的觸鍵方式，高音聲部需以圓滑奏唱出具有大小聲對比的旋律，而低音聲部的上行音型為此曲的重要動機，需以清楚的斷奏彈出（譜例 65）。

---

<sup>42</sup> Clive Brown, "Articulation marks," *Grove Music Online*, Oxford University Press, accessed February 20, 2022, <https://0-www.oxfordmusiconline.com.opac.lib.ntnu.edu.tw/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-0000040671?rskey=LHPpyx>.

【譜例 65】I/3，第 44 至 49 小節



II/3 中，舒曼以不同的運音法與節奏，在低音聲部的旋律線上呈現，首先，樂句由後半拍進入，並以圓滑的三十二分音符如裝飾音般快速點綴，接著是連續的八分音符斷奏，而當音符躍至最高點時，又改以帶有重音記號的四分音符作結。因此彈奏時，需遵照樂譜上的標示，以不同的觸鍵做出音符的輕重長短，方能充分展現樂曲的幽默感與趣味性（譜例 66）。

【譜例 66】II/3，第 1 至 4 小節



II/7 的 Trio 段落為銜接 II/7 與 II/8 的橋樑，除了整體速度轉慢之外，於第 24 小節開始的連續三組類似音型中，也呈現了三次不同的運音法變化：第一組為與先前段落相同的斷奏；接著第二組則轉為沒有任何標示的「非圓滑奏」(non-legato)；最後一組則在右手聲部以圓滑奏呈現，如此三個層次的運音法轉變，伴隨著速度漸慢，彷彿預告了 II/8 將以較平靜緩和的氛圍展開，而彈奏這三組樂句時，觸鍵的變化也需遵照樂譜標示循序漸進、由短到長（譜例 67）。

【譜例 67】II/7，第 24 至 32 小節

需做出三個層次的觸鍵變化

Trio  
*Etwas langsamer*

在 I/6 中，則是於不同的段落使用了不一樣的運音法。如 A 段的左手低音聲部以三個八分音符為一組，並以第一個音斷奏、後兩音圓滑奏的方式呈現，因此彈奏時需做出運音上的區別（譜例 68）。

【譜例 68】I/6，第 1 至 4 小節

A Sehr rasch  $\text{♩} = 132$

6. *p*  
斷奏  
Pedal 圓滑奏

進入 B 段時，和聲轉為大調色彩，力度轉弱，且兩手的運音方式皆改為斷奏，此時的觸鍵需乾淨集中，展現活潑輕巧的氛圍（譜例 69）。

【譜例 69】I/6，第 25 至 35 小節

至第 40 小節時，兩手又皆改以圓滑奏呈現，整體氣氛看似較緩和下來，但在和聲上仍不斷地出現緊繃的減七和絃，預備著接下來的 A'段。因此彈奏時，除了需圓滑地唱出最高音的旋律，也要將標有重音記號的減七和絃強調出來( 譜例 70)。

【譜例 70】I/6，第 40 至 47 小節

在此作品中，僅有 II/6 出現了斷連奏的運音方式，於此曲中分別標示在序奏銜接至 A 段、B 段以及 B 段銜接回 A 段時。筆者認為斷連奏的運用讓此曲在抒情、歌唱的旋律中，增添源源不絕的生命感，呼應了此曲開頭所標示的表情術語「充滿活力與朝氣的」。特別是在轉為小調色彩的 B 段，右手的琶音分解和絃皆以斷連奏呈現，彈奏時需作出與圓滑奏的區別，如脈動般推進和聲（譜例 71）。

【譜例 71】II/6，第 23 至 32 小節

23

**B**

28

右手的斷連奏需彈出與圓滑奏的區別

## 第五節 踏板

觀察樂譜後，可發現舒曼對於踏板的標記較少，他經常僅在樂曲開頭處標示一個使用踏板的記號 (*Pedal*)，只有少數地方會特別標示踏板的踩放，給予了演奏者很大的空間去思考並安排踏板的運用。舒曼曾在他於 1836 與 1840 年兩次出版的《升 F 小調奏鳴曲，作品十一》中提到關於踏板的註解：「由於和聲的需求，作曲家幾乎於每個小節都會使用踏板，並隨著和聲變化更換。但有些地方是例外，在他不希望使用踏板之處，會標示  $\oplus$ ；而當下一個「踏板 (*Pedale*)」記號再次出現時，則代表又開始不斷地使用踏板。」<sup>43</sup> 由此可知，除了有特別標示的地方，舒曼的樂曲基本上是根據和聲變化而不斷更換的，但踏板的深淺與長短，是需要演奏者去思考斟酌的。

以 I/1 為例，此曲的序奏猶如整部作品的開場白，雖然僅有短短四小節，但在力度安排上可以隨著聲部增加、音域變廣而逐漸增強，踏板的部份可在跟隨和聲變換的原則下，調整更換的頻率，並且在序奏的最後一拍時稍微延長，達到隆重地展開序幕的效果（譜例 72）。

---

<sup>43</sup> “The composer uses the pedal in nearly every measure, always as the changes of harmony demand, Exceptions, where he wishes that it not be used, are marked  $\oplus$  ; with the next “*Pedale*” marking, its constant use begins again.” Joseph Banowetz, *The Pianist’s Guide to Pedaling* (Bloomington: Indiana University Press, 1985), 199.



【譜例 74】I/1，第 40 至 56 小節

I/7 中也有出現較特別且明確的踏板指示。由於此曲的和聲隨著旋律進行不斷地改變，踏板幾乎是每一拍皆要作更換，唯有 A 段的第 10 至 11 小節與第 14 至 15 小節，舒曼標示了較長的踏板，且兩處的力度安排也十分特別：高音聲部標示了突強記號；低音聲部則為「弱」(p) 的音量，兩聲部同時出現極端的力度對比，加上音域忽然拉開，以及長踏板的使用，營造出了特殊的空間感與和聲音響效果（譜例 75）。

【譜例 75】I/7，第 1 至 18 小節

A Nicht schnell ♩ = 92

7. *rit.* *sf* *rit.* *rit.* *rit.*

Pedal 踏板原則上為每一拍更換

6 *sf* *rit.* *rit.* *f* *sf* *pp* *rinf.* *ped.* *p* \*

13 *rit.* *sf* *sf* *rit.* *rit.* *sf* *rinf.* *ped.* *p* \*

I/5 為這部作品中第一首 2/4 拍的樂曲，旋律圓滑並富有歌唱性，呈現出單純、美好的氛圍。由於此曲的旋律多為級進與半音進行，且包含了許多和聲外音，因此筆者認為可以四分音符為單位來更換踏板，使音響較為純淨透明，但若是遇到如第 2 和第 6 小節等，兩手的音域集中在中高音聲部時，則不需換踏板，以免少了低音的支撐而使和聲空掉（譜例 76）。

【譜例 76】I/5，第 1 至 6 小節

5. **A** Einfach ♩ = 116

B 段時旋律改以三連音呈現，整體較活潑流動，也因為出現更多的半音與和聲外音，踏板需要多加留意是否換乾淨，並避免踩得太深，導致旋律音響變得模糊( 譜例 77)。

【譜例 77】I/5，第 13 至 22 小節

**B**

13

1. 2.

5

2 1 4 3 3

18

1 3 1 5 5 4 1 1 8 4 b

旋律的半音與和聲外音較多，踏板需淺踩並換乾淨

與 I/5 相似的例子可見於 II/2。此曲同樣為 2/4 拍，表情術語也為「簡單的」(Einfach)，主要旋律以兩手齊奏悠悠地唱出，音程關係也多为級進，因此踏板的踩法可同樣以四分音符為單位更換，且若是遇到最低音聲部為休止符時，原則上可不需踩踏板，但筆者認為在第 2 小節和第 6 小節的第一拍，可隨著旋律進行到高

點而踩一點踏板強調出來；第 9 小節時，隨著不斷變換的低音與音階式的下行旋律，踏板可以八分音符為單位，更加密集地更換，使旋律線條保持清晰(譜例 78)。

【譜例 78】II/2，第 1 至 11 小節

Einfach ♩ = 80

mf

Pedal

ritard.

Schluss

mf

更加密集地換踏板

另外，由於舒曼沒有明確的指示，而作品中又經常出現大量的斷奏樂段，因此斷奏的踏板踩法也是演奏者需多加思考的課題。如 I/3 的 B 段一開始，兩手皆為斷奏，此處的踏板可踩在每小節的第一拍，且踩得稍長一點，使聲音較具有彈性，並強調活潑的三拍子韻律(譜例 79)。

【譜例 79】I/3，第 6 至 18 小節

B Schneller

f

sf

踏板踩在每小節的第一拍

II/7 的 A 段中，兩手同樣皆為斷奏，且以較快速的八分音符齊奏呈現，筆者建議在一開始音量較弱時，踏板僅需輕踩在第 1 小節和第 3 小節的第一拍上，稍微潤飾一下和聲；至第 4 小節力度轉強時，則改為每個八分音符皆踩一次踏板，強調每一拍的和絃，使整體的音量對比更加顯著（譜例 80）。

【譜例 80】II/7，第 1 至 8 小節

Mit gutem Humor ♩ = 160

7. *p*

Pedal

僅輕踩在第一和第三小節的第一拍上

4 *f* *p*

力度轉強時，每個八分音符皆踩一次

A'段時，由於音量轉為「甚弱」(*pp*)，且兩手改以交替的切分節奏呈現，斷奏變得更加密集，彈奏時需乾淨俐落，因此踏板可只踩在力度轉強的和絃上，避免模糊聲響（譜例 81）。

【譜例 81】II/7，第 13 至 20 小節

Musical score for Example 81, measures 13 to 20. The score is in G major and 2/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system (measures 13-16) features a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *sf* (measures 13-14), *ff* (measures 15-16), and *pp* (measure 16). The second system (measures 17-20) continues the accompaniment with a more active treble part. Dynamics include *f* (measure 17) and *p* (measures 18-20). Performance markings include *ritard.* and *Im Tempo* at the end of measure 16. A large watermark logo is centered on the page below the score.

## 第五章 研究結論與成果貢獻

雖然與許多同為浪漫時期的音樂家相比，舒曼的鋼琴音樂並沒有太多華麗、複雜的裝飾性旋律，但他豐富多變的內在情感，以及文學的影響，使他發展出自己獨樹一幟的音樂風格。在舒曼創作大量鋼琴作品的 1830 年代，他不僅將音樂與喜愛的文學融合，並且運用對於文字的敏銳度與想像力，在音樂中發揮創意。同時，他也迎來了兩位最具代表性的虛構人物——弗羅倫斯坦與歐澤比烏斯，兩人也在舒曼隨後創立的「大衛同盟」組織、《新音樂雜誌》，以及他的多首音樂作品中，擔任了相當重要的角色。也因為這兩種極具對比的性格，使舒曼的音樂往往充滿幻想，時而活潑大膽、熱情外向；時而又轉為溫柔內斂、孤獨自省，如此活靈活現的音樂性格便在《大衛同盟舞曲》中展露無遺。

此作品為前後呼應的「連章形式」，其中的十八首小品雖然曲式結構單純，多為三段體或二段體，但各曲皆具有鮮明的性格，且在形式也較為自由，如於曲末標示「隨意地從頭開始」，以及 II/7 和 II/8 不間斷地連接。舒曼的旋律通常較短小精練，但常為多聲部的織度，以及使用對位手法等，使音樂在單純中富有層次感。節奏上的運用豐富多元，包含切分節奏、重音錯置、Hemiola、常動節奏和節拍錯置等，且時常相互碰撞、衝突，展現複雜而有趣的韻律感。在調性方面，各曲之間也有所關聯，彼此間的調性關係經常為三度、五度、平行調或關係調；在曲中調性轉換與和聲使用上也較為大膽，經常運用三度轉調、半音轉調或同音異名轉調等，以

及出現突然的和聲色彩變化；或是運用拿坡里六和絃、增六和絃等特殊和絃，增添不一樣的和聲音響。另外，樂曲中還可以發現許多其他作品的影子，如開頭引用克拉拉的鋼琴作品《音樂晚會，作品六》，以及後來在曲中出現舒曼其他作品的旋律等；而此套作品本身也有相同的動機素材不斷出現，如四音動機，顯示各曲間的密切關聯。

本論文關於演奏詮釋的探討包含了速度、節奏、力度、運音法和踏板。演奏的速度會影響每一曲的性格，而由於舒曼在較柔和的樂曲中所標示的速度普遍偏快，因此決定彈奏速度時，需在所想表達的情感與速度標示之間取得平衡；另外，舒曼也經常使用漸慢、加快等速度術語，或是在同一首樂曲中段落間標示不同的速度，因此彈奏時需清楚做出速度的變化，以展現情緒轉折與性格對比。舒曼的節奏型態複雜多元且經常具有衝突性，不論是改變節奏韻律，或是二對三的 **Hemiola** 節奏等，演奏時都需多加留意並適時地強調出來，方能展現節奏的碰撞與趣味性。在力度方面，除了需安排好橫向力度變化的鋪陳，同時也要掌握縱向聲部層次的音量分配，在複雜的織度中將旋律突顯出來。而關於運音法，舒曼經常以斷奏呈現活潑幽默的個性，運用圓滑奏表達溫和內省的情感，又或者將不同的運音法混和運用，因此彈奏時需根據不一樣的運音法，選擇觸鍵的輕重長短，表現每一曲的性格。舒曼雖然在踏板上的標記較少，但也給予演奏者較大的空間去思考斟酌，演奏時需依據旋律進行、聲部織度、和聲變化、力度強弱、不同的運音法與樂曲性格等，來決定踏板的深淺長短。

雖然舒曼的音樂似乎充滿著各式各樣的幻想、難以捉摸，但筆者透過本次的研究，閱讀其傳記、蒐集相關資料、分析樂譜以及彈奏樂曲的過程，對於舒曼的心境與音樂想法也產生了更深一層的體會與感觸。此外，筆者在本篇論文中選擇以大方向的統整，來歸納出此作品的樂曲特色和詮釋想法，期盼本篇論文能呈現給讀者不同角度的觀點，對於作品有新的認識與發現。



## 參考文獻

### 一、樂譜

Schumann, Robert. *Davidsbündlertänze*, Op. 6. Leipzig: Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1887.

Schumann, Robert. *Davidsbündlertänze*, Op. 6. München: G. Henle Verlag (Urtext), 2006.

### 二、外文資料

Brown, Clive. "Articulation Marks." *Grove Music Online*. Oxford University Press.

<https://0->

[www.oxfordmusiconline.com.opac.lib.ntnu.edu.tw/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040671?rskey=LHPpyx](http://www.oxfordmusiconline.com.opac.lib.ntnu.edu.tw/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040671?rskey=LHPpyx)

(accessed February 20, 2022).

Brown, Maurice J. E. "Character Piece." *Grove Music Online*. Oxford University Press.

<https://0-doi.org.opac.lib.ntnu.edu.tw/10.1093/gmo/9781561592630.article.05443>

(accessed March 9, 2022).

Burkholder, J. Peter. *A History of Western Music (Ninth Edition)*. New York: W. W.

Norton & Company, 2014.

Chernaik, Judith. "Schumann's Doppelgänger: Florestan and Eusebius Revisited." *The*

*Musical Times*, Vol. 152, No. 1917 (Winter, 2011): 45-55.

<https://www.jstor.org/stable/41440730> (accessed July 31, 2021).

Chissell, Joan. *Schumann*. London: J. M. Dent & Sons Ltd, 1977.

Daverio, John and Eric Sams. "Schumann, Robert." *Grove Music Online*. Oxford

University Press. [\[doi.org/opac.lib.ntnu.edu.tw/10.1093/gmo/9781561592630.article.40704\]\(https://doi.org/opac.lib.ntnu.edu.tw/10.1093/gmo/9781561592630.article.40704\) \(accessed](https://0-</a></p></div><div data-bbox=)

March 9, 2022).

Finson, Jon W. and R. Larry Todd, eds. *Mendelssohn and Schumann*. Durham: Duke

University Press, 1984.

Gillespie, John. *Five Centuries of Keyboard Music*. New York: Dover, 1965.

Hinson, Maurice. *Guide to the Pianist's Repertoire*. Bloomington: Indiana University

Press, 2013.

Kaminsky, Peter. "Aspects of Harmony, Rhythm and Form in Schumann's Papillons,

Carnaval and Davidsbündlertänze." PhD diss., University of Rochester, 1989. UR

Research.

Kaminsky, Peter. "Principles of Formal Structure in Schumann's Early Piano Cycles."

*Music Theory Spectrum*, Vol. 11, No. 2 (Autumn, 1989): 207-225.

<https://www.jstor.org/stable/745936> (accessed Sep 23, 2021).

Kautsky, Catherine. "Eusebius, Florestan and Friends: Schumann and the Doppelgänger

Tradition in German Literature." *American Music Teacher*, Vol. 61, No. 2 (Oct. ,

2011): 31-34. <https://www.jstor.org/stable/43540628> (accessed July 31, 2021).

Kirby, F. E. *Music for Piano: A Short History*. Portland: Amadeus Press, 1995.

Moattar, Nasim. "Eusebius, Florestan, and Other Friends: Robert Schumann's Use of Literary Figures in his Writings and Piano Compositions." Master's thesis, California State University, 2020.

<https://scholarworks.calstate.edu/downloads/w6634691q>.

Ostwald, Peter. *Schumann: The Inner Voices of a Musical Genius*. Lebanon: University Press of New England, 1985.

Perrey, Beate, ed. *The Cambridge Companion to Schumann*. New York: Cambridge University Press, 2007.

Schumann, Robert. *On Music and Musicians*. ed. Wolff, Konard. trans. Rosenfield, Paul. Berkeley: University of California Press, 1983.

Todd, R. Larry, ed. *Nineteenth-Century Piano Music*. New York: Schirmer Books, 1990.

Todd, R. Larry. *Schumann and his World*. New Jersey: Princeton University Press, 1994.

### 三、中文資料

Chissell, Joan. 《舒曼鋼琴音樂》 (*Schumann Piano Music*)。苦僧 譯。臺北：世界文物，1997。

Ostwald, Peter. 《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，2000。

林公欽。《舒曼鋼琴曲集》。臺北：四章堂，2005。

陳玉芸。《舒曼鋼琴代表作之研究》。臺北：全音，1991。

#### 四、網路資料

Seiffert, Wolf-Dieter. “Schumann’s Metronome Markings. A bother or a benefit?”

<https://www.henle.de/us/music-column/schumann-jahr-2010/schumann-anniversary-2010/schumanns-metronome-markings-a-bother-or-a-benefit/>  
(accessed February 17, 2022).

#### 五、影音資料

Anda, Géza. *Troubadour of the Piano*. Deutsche Grammophon GmbH, 2005. Apple Music streaming audio.

Pollini, Maurizio. *Robert Schumann: Davidsbündlertänze & Concert sans Orchestre*. Deutsche Grammophon GmbH, 2001. Apple Music streaming audio.

Schiff, Andrés. *Solo Piano Music*. Warner Classics, Warner Music UK, 2007. Apple Music streaming audio.