

國立臺灣師範大學音樂學院音樂學系碩士班

碩士論文

Department of Music, College of Music

National Taiwan Normal University

Master's Thesis

舒曼《狂歡節，作品九》之樂曲分析與詮釋

An Analysis and Interpretation of R. Schumann's *Carnaval*,

*Op. 9*



黃麗蓉

Huang, Li-Rong

指導教授：林瑋祺 博士

Advisor : Lin, Wei-Chi, Ph.D.

中華民國 113 年 4 月

April 2024

## 摘要

德國作曲家和音樂評論家舒曼(Robert Schumann, 1810–1856)以鋼琴音樂、藝術歌曲以及交響樂和室內樂作品聞名，為浪漫時期的音樂做出重大貢獻，並發展許多新的音樂形式。對音樂和文學的雙重興趣，培養他成為歷史知名的音樂評論家。舒曼是浪漫主義音樂的重要人物，他的創作深深影響後世的作曲家。

舒曼受奧地利作曲家舒伯特(Franz Schubert, 1797-1828)的音樂和德國詩人尚·保羅(Jean-Paul Richter, 1763-1825)的文學影響，舒曼的許多音樂評論都帶有明顯的尚·保羅風格的印記。舒曼的作品主要受到貝多芬、舒伯特，甚至是與他同一個時期像是孟德爾頌、蕭邦等人的影響，但尚·保羅對他在音樂創作上的影響也和這些人一樣的重要。

分析作品《狂歡節，作品九》(*Carnaval, Op. 9*)之前，本文將瞭解舒曼的生平與其如何受尚·保羅文學之影響，並介紹舒曼早期創作中與《狂歡節，作品九》相關的作品，針對《狂歡節，作品九》的創作背景，以及音名密碼、引用之虛擬角色與套曲形式，對此曲與舒曼早期作品共同之創作特色做概述。第二部分為論述作品在曲式、旋律、節奏、和聲上的獨特性，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。在本文中將以《狂歡節，作品九》樂曲詮釋為主體，探討並分析二十一首個性小品中的暗示，並分享對此獨特音樂風格的詮釋見解。

關鍵字: 舒曼、《狂歡節，作品九》

## Abstract

The purpose of this article is to analyze musical form in Robert Schumann's piano work *Carnaval, Op. 9*. By establishing an unparalleled link with the German-speaking poets of the period (such as Jean Paul), he would appear to appreciate narrative techniques previously belonging exclusively to the realm of literature, distancing himself definitively from the traditional formal logic of musical form, still very present in composers that were his contemporaries.

To come to an understanding of Schumann's use of form, this paper begins with a brief description of the influence of the music of the Austrian composer Franz Schubert (1797-1828) and the literature of the German poet Jean-Paul Richter (1763-1825), with additional references to the system of cycle affects.

The last section discusses the works in form, melody, rhythm and harmony, and analyzes the creations in terms of tonality, structure, speed and expression terms. And through examination of the literary ideas in music from the context of music motivation and virtual characters, offers performance recommendation for Schumann's piano cycle *Carnaval, Op. 9*.

Keywords: Robert Schumann; *Carnaval, op. 9*

# 目錄

摘要 .....	i
Abstract .....	ii
目錄 .....	iii
表格目錄 .....	vi
譜例目錄 .....	viii
內文：	
第一章 緒論 .....	1
第一節 研究動機 .....	1
第二節 研究目的與研究方法 .....	2
第二章 舒曼 .....	3
第一節 舒曼生平 .....	3
第二節 影響舒曼的文學與音樂 .....	5
第三章 《狂歡節》 .....	8
第一節 創作背景 .....	8
第二節 創作特色 .....	13
2.1 音名密碼 .....	13
2.2 文學影響與虛擬角色 .....	19
2.3 假面舞會 .....	21
2.4 義大利喜歌劇 .....	23

2.5 套曲形式.....	25
第四章 分析與詮釋.....	26
第一節 開場.....	30
第二節 皮耶羅.....	37
第三節 阿萊金.....	40
第四節 高貴的圓舞曲.....	44
第五節 歐瑟比斯.....	47
第六節 佛羅倫斯坦.....	50
第七節 婀娜多姿的少女.....	56
第八節 回覆.....	60
第九節 蝴蝶.....	64
第十節 文字舞.....	68
第十一節 柴莉娜.....	71
第十二節 蕭邦.....	75
第十三節 艾斯特蕾拉.....	78
第十四節 相逢.....	81
第十五節 潘達隆與哥倫賓.....	85
第十六節 阿勒曼圓舞曲.....	89
第十七節 帕格尼尼間奏曲.....	92
第十八節 告白.....	96
第十九節 漫步.....	98
第二十節 休息.....	102

第二十一節 打倒菲力士人的大衛同盟進行曲.....	104
第五章 結語.....	111
參考書目.....	113



## 表格目次

【圖表 3-1】音名對照表.....	15
【圖表 3-2】英德音名對照表.....	16
【圖表 3-3】音名密碼型式比較表.....	18
【圖表 3-4】義大利喜歌劇角色與形象表.....	24
【圖表 4-1】舒曼《狂歡節》套曲順序表.....	26
【圖表 4-2】舒曼《狂歡節》〈開場〉曲式結構表.....	31
【圖表 4-3】舒曼《狂歡節》〈皮耶羅〉曲式結構表.....	37
【圖表 4-4】舒曼《狂歡節》〈阿萊金〉曲式結構表.....	40
【圖表 4-5】舒曼《狂歡節》〈高貴的圓舞曲〉曲式結構表.....	44
【圖表 4-6】舒曼《狂歡節》〈歐瑟比斯〉曲式結構表.....	47
【圖表 4-7】舒曼《狂歡節》〈佛羅倫斯坦〉曲式結構表.....	50
【圖表 4-8】舒曼《狂歡節》〈婀娜多姿的少女〉曲式結構表.....	56
【圖表 4-9】舒曼《狂歡節》〈回覆〉曲式結構表.....	60
【圖表 4-10】舒曼《狂歡節》〈蝴蝶〉曲式結構表.....	64
【圖表 4-11】舒曼《狂歡節》〈文字之舞〉曲式結構表.....	68
【圖表 4-12】舒曼《狂歡節》〈柴莉娜〉曲式結構表.....	71
【圖表 4-13】舒曼《狂歡節》〈蕭邦〉曲式結構表.....	75

【圖表 4-14】舒曼《狂歡節》〈艾斯特蕾拉〉曲式結構表.....	78
【圖表 4-15】舒曼《狂歡節》〈相逢〉曲式結構表.....	81
【圖表 4-16】舒曼《狂歡節》〈潘達隆與哥倫賓〉曲式結構表.....	85
【圖表 4-17】舒曼《狂歡節》〈阿勒曼圓舞曲〉曲式結構表.....	90
【圖表 4-18】舒曼《狂歡節》〈帕格尼尼間奏曲〉曲式結構表.....	92
【圖表 4-19】舒曼《狂歡節》〈告白〉曲式結構表.....	96
【圖表 4-20】舒曼《狂歡節》〈漫步〉曲式結構表.....	99
【圖表 4-21】舒曼《狂歡節》〈休息〉曲式結構表.....	102
【圖表 4-22】舒曼《狂歡節》〈打倒菲力士人的大衛同盟進行曲〉曲式結構表..	105



## 譜例目次

【譜例 3-1-1】舒克《舒伯特變奏曲，作品十四》第 1-16 小節.....	9
【譜例 3-1-2】舒曼《舒伯特變奏曲》第 1-24 小節.....	10
【譜例 3-1-3】舒曼《狂歡節》〈開場〉第 1-29 小節.....	11
【譜例 3-1-4】舒曼《狂歡節》與舒曼《舒伯特變奏曲》差異之第 15-16 小節...12	
【譜例 3-2-1】舒曼《狂歡節》〈獅身人面獸〉.....	14
【譜例 3-2-2】舒曼《大衛同盟舞曲集》第 1-7 小節.....	17
【譜例 3-2-3】克拉拉·舒曼《音樂晚會》〈第五號 G 大調厝卡〉第 1-18 小節.....	17
【譜例 4-1-1】舒曼《狂歡節》〈開場〉第 1-6 小節.....	32
【譜例 4-1-2】舒曼《狂歡節》〈開場〉第 22-29 小節.....	33
【譜例 4-1-3】舒曼《狂歡節》〈開場〉第 44-52 小節.....	34
【譜例 4-1-4】舒曼《狂歡節》〈開場〉第 71-77 小節.....	34
【譜例 4-1-5】舒曼《狂歡節》〈開場〉第 85-91 小節.....	35
【譜例 4-1-6】舒曼《狂歡節》〈開場〉第 92-98 小節.....	35
【譜例 4-1-7】舒曼《狂歡節》〈開場〉第 107-116 小節.....	36
【譜例 4-1-8】舒曼《狂歡節》〈開場〉第 117-127 小節.....	36
【譜例 4-2-1】舒曼《狂歡節》〈皮耶羅〉第 1-8 小節.....	38
【譜例 4-2-2】舒曼《狂歡節》〈皮耶羅〉第 11-20 小節.....	39
【譜例 4-2-3】舒曼《狂歡節》〈皮耶羅〉第 21-31 小節.....	39
【譜例 4-3-1】舒曼《狂歡節》〈阿萊金〉第 1-8 小節.....	42

【譜例 4-3-2】舒曼《狂歡節》〈阿萊金〉第 15-22 小節.....	43
【譜例 4-4-1】舒曼《狂歡節》〈高貴的圓舞曲〉第 1-6 小節.....	45
【譜例 4-4-2】舒曼《狂歡節》〈高貴的圓舞曲〉第 7-12 小節.....	46
【譜例 4-4-3】舒曼《狂歡節》〈高貴的圓舞曲〉第 19-25 小節.....	46
【譜例 4-5-1】舒曼《狂歡節》〈歐瑟比斯〉第 1-5 小節.....	48
【譜例 4-5-2】舒曼《狂歡節》〈歐瑟比斯〉第 6-11 小節.....	49
【譜例 4-5-3】舒曼《狂歡節》〈歐瑟比斯〉第 17-20 小節.....	49
【譜例 4-6-1】舒曼《狂歡節》〈佛羅倫斯坦〉第 1-6 小節.....	51
【譜例 4-6-2】舒曼《狂歡節》〈佛羅倫斯坦〉第 7-11 小節.....	52
【譜例 4-6-3】舒曼《狂歡節》〈佛羅倫斯坦〉第 24-30 小節.....	53
【譜例 4-6-4】舒曼《狂歡節》〈佛羅倫斯坦〉第 31-36 小節.....	53
【譜例 4-6-5】舒曼《狂歡節》〈佛羅倫斯坦〉第 37-43 小節.....	54
【譜例 4-6-6】舒曼《狂歡節》〈佛羅倫斯坦〉第 44-49 小節.....	55
【譜例 4-6-7】舒曼《狂歡節》〈佛羅倫斯坦〉第 50-56 小節.....	55
【譜例 4-7-1】舒曼《狂歡節》〈婀娜多姿的少女〉第 1-5 小節.....	58
【譜例 4-7-2】舒曼《狂歡節》〈婀娜多姿的少女〉第 33-38 小節.....	58
【譜例 4-7-3】舒曼《狂歡節》〈婀娜多姿的少女〉第 57-59 小節.....	59
【譜例 4-8-1】舒曼《狂歡節》〈回覆〉第 1-5 小節.....	61
【譜例 4-8-2】舒曼《狂歡節》〈回覆〉第 14-16 小節.....	62
【譜例 4-8-3】舒曼《狂歡節》〈獅身人面獸〉.....	63
【譜例 4-9-1】舒曼《狂歡節》〈蝴蝶〉第 1-5 小節.....	65
【譜例 4-9-2】舒曼《狂歡節》〈蝴蝶〉第 11-15 小節.....	66

【譜例 4-9-3】舒曼《狂歡節》〈蝴蝶〉第 17-20 小節.....	66
【譜例 4-9-4】舒曼《狂歡節》〈蝴蝶〉第 22-26 小節.....	67
【譜例 4-9-5】舒曼《狂歡節》〈蝴蝶〉第 27-32 小節.....	67
【譜例 4-10-1】舒曼《狂歡節》〈文字之舞〉第 1-8 小節.....	69
【譜例 4-10-2】舒曼《狂歡節》〈文字之舞〉第 9-16 小節.....	70
【譜例 4-10-3】舒曼《狂歡節》〈文字之舞〉第 25-32 小節.....	70
【譜例 4-11-1】克拉拉·舒曼《音樂晚會》〈第二號夜曲〉第 1-6 小節.....	72
【譜例 4-11-1】舒曼《狂歡節》〈柴莉娜〉第 1-5 小節.....	73
【譜例 4-11-2】舒曼《狂歡節》〈柴莉娜〉第 7-12 小節.....	73
【譜例 4-11-3】舒曼《狂歡節》〈柴莉娜〉第 13-20 小節.....	74
【譜例 4-12-1】舒曼《狂歡節》〈蕭邦〉第 1-3 小節.....	76
【譜例 4-12-2】舒曼《狂歡節》〈蕭邦〉第 8-11 小節.....	77
【譜例 4-13-1】舒曼《狂歡節》〈艾斯特蕾拉〉第 1-8 小節.....	79
【譜例 4-13-2】舒曼《狂歡節》〈艾斯特蕾拉〉第 9-26 小節.....	80
【譜例 4-14-1】舒曼《狂歡節》〈相逢〉第 1-5 小節.....	82
【譜例 4-14-2】舒曼《狂歡節》〈相逢〉第 6-16 小節.....	83
【譜例 4-14-3】舒曼《狂歡節》〈相逢〉第 17-21 小節.....	84
【譜例 4-15-1】舒曼《狂歡節》〈潘達隆與哥倫賓〉第 1-4 小節.....	86
【譜例 4-15-2】舒曼《狂歡節》〈潘達隆與哥倫賓〉第 13-16 小節.....	87
【譜例 4-15-3】舒曼《狂歡節》〈潘達隆與哥倫賓〉第 34-38 小節.....	88
【譜例 4-16-1】克拉拉·舒曼《浪漫圓舞曲，作品四》第 1-14 小節.....	89
【譜例 4-16-2】舒曼《狂歡節》〈阿勒曼圓舞曲〉第 1-8 小節.....	90

【譜例 4-16-3】舒曼《狂歡節》〈阿勒曼圓舞曲〉第 9-15 小節.....	91
【譜例 4-16-4】舒曼《狂歡節》〈阿勒曼圓舞曲〉第 16-24 小節.....	91
【譜例 4-17-1】舒曼《狂歡節》〈帕格尼尼間奏曲〉第 1-5 小節.....	93
【譜例 4-17-2】舒曼《狂歡節》〈帕格尼尼間奏曲〉第 6-10 小節.....	94
【譜例 4-17-3】舒曼《狂歡節》〈帕格尼尼間奏曲〉第 16-25 小節.....	95
【譜例 4-18-1】舒曼《狂歡節》〈告白〉第 1-12 小節.....	97
【譜例 4-19-1】舒曼《狂歡節》〈漫步〉第 1-7 小節.....	100
【譜例 4-19-2】舒曼《狂歡節》〈漫步〉第 31-37 小節.....	101
【譜例 4-19-3】舒曼《狂歡節》〈漫步〉第 45-52 小節.....	101
【譜例 4-20】舒曼《狂歡節》〈休息〉第 1-7 小節.....	103
【譜例 4-21-1】〈祖父之舞〉第 1-8 小節.....	104
【譜例 4-21-2】舒曼《狂歡節》〈打倒菲力士人的大衛同盟進行曲〉第 1-16 節.....	106
【譜例 4-21-3】舒曼《狂歡節》〈打倒菲力士人的大衛同盟進行曲〉第 23-60 小節.....	107
【譜例 4-21-4】舒曼《狂歡節》〈打倒菲力士人的大衛同盟進行曲〉第 83-96 小節.....	108
【譜例 4-21-5】舒曼《狂歡節》〈打倒菲力士人的大衛同盟進行曲〉第 112-126 小節.....	109
【譜例 4-21-6】舒曼《狂歡節》〈打倒菲力士人的大衛同盟進行曲〉第 179-185 小節.....	109
【譜例 4-21-7】舒曼《狂歡節》〈打倒菲力士人的大衛同盟進行曲〉第 225-240 小節.....	110
【譜例 4-21-8】舒曼《狂歡節》〈打倒菲力士人的大衛同盟進行曲〉第 263-283 小節.....	110

# 第一章 緒論

## 第一節 研究動機

本文研究主題為舒曼的《狂歡節，作品九》，在演奏舒曼《狂歡節，作品九》後引發筆者好奇，《狂歡節，作品九》音樂中試圖傳達「假面舞會」的場景，舒曼從尚·保羅小說《年少氣盛》的最後一章〈假面舞會〉得到靈感，作品中可以發現舞會中不同的人性格、樣貌及情緒轉變。本文共有四個章節，第一章說明本文的研究動機以及研究目的與研究方法。第二章將探討舒曼的生平與其如何受尚·保羅文學之影響。第三章將針對《狂歡節，作品九》的創作背景，以及音名密碼、引用之虛擬角色與套曲形式，對此曲與舒曼早期作品共同之創作特色做概述。第四章進而深入研究《狂歡節，作品九》之樂曲分析與音樂詮釋，期盼藉由對此曲的分析與探討，呈現出音樂更多不同的樣貌與意義。

## 第二節 研究目的與研究方法

期望透過此研究，對《狂歡節，作品九》更深入的了解，並理解文學與音樂的關聯、創作方式與所揭示的意涵，增加演奏時對樂曲的想像。筆者將以三大主線為主軸：

- 一. 舒曼生平與影響
- 二. 《狂歡節》創作背景與創作特色
- 三. 《狂歡節》樂曲分析與詮釋

首先藉由瞭解舒曼生平，與他如何受尚·保羅的文學、舒伯特的音樂影響。第二軸線將探究《狂歡節，作品九》之創作背景與創作特色，並探究舒曼早期作品與《狂歡節，作品九》共同的創作特色，例如音名密碼、文學影響與虛擬角色、套曲形式等相同創作的手法。最後分析與詮釋舒曼《狂歡節，作品九》，透過瞭解結構與音樂標題的關聯，閱讀國內外專書、期刊、論文以及樂譜資料，先提出大結構與文學之關連後，再個別分析二十一首短曲、提出個人想法與論點。

## 第二章 舒曼

### 第一節 舒曼生平

德國作曲家和音樂評論家舒曼以鋼琴音樂、藝術歌曲以及交響樂和室內樂作品聞名，為浪漫時期的音樂做出重大貢獻，並發展許多新的音樂形式。舒曼的父親奧古斯特·舒曼(August Schumann, 1773-1826)是茨維考(Zwickau)有名的書商，因此舒曼從小便有機會接觸大量的文學作品。童年的舒曼熱衷於寫作小說和散文，在舒曼 12 歲的時候組織了一個小型的管弦樂團之後，出於對文學的熱情組織了一個文學社，並開始寫作關於藝術和詩歌的論文。對音樂和文學的雙重興趣，培養他成為歷史知名的音樂評論家。

1828 年舒曼遵守母親願望在萊比錫大學學習法律，在萊比錫，舒曼遇見了在這他一生中影響他最大的兩個人，弗里德里希·維克(Friedrich Wieck, 1785-1873)與他的女兒克拉拉·維克(Clara Wieck, 1819-1896)。舒曼向萊比錫最有名的鋼琴老師弗里德里希·維克學習鋼琴，在學習苦悶的法律時音樂同樣佔舒曼心中重要的地位。然而對音樂充滿熱情與自我期許的舒曼，使用不尋常的練習方式造成右手肌腱損傷、手指麻痺等傷害而無法再彈琴，最終打斷了舒曼的鋼琴演奏家生涯，使舒曼轉而從事作曲及樂評工作，成為他日後生活的重心。因此舒曼早期創作期間，以他最熟悉的鋼琴為主要題材，創作鋼琴獨奏作品包括奏鳴曲、變奏曲、練習曲、幻想曲和套曲形式等，早期的作品以鋼琴獨奏為主。

除了作曲之外，舒曼由於自幼廣泛閱讀培養而來的深厚文學功力，讓他除了持續發表樂評，也讓他更進一步地於 1834 年創辦《新音樂雜誌》(*Neue Zeitschrift für Musik*)。在舒曼的散文及樂評中，常出現代表自己對比性格的兩個虛構人物「佛羅倫斯坦」(Florestan)和「歐瑟比斯」(Eusebius)，以這兩個角色為筆名創作與評論。舒曼批評當時音樂界中以炫技為首要考量，而音樂內容、情感則為次要的情況，極力讚揚如布拉姆斯(Johannes Brahms, 1833-1897)、蕭邦(Fryderyk Chopin, 1810-1849)等，不隨著時代搖擺、音樂中帶有思想的音樂家。

到 1840 年時，舒曼和克拉拉終於結為連理，這時的舒曼創作熱情高漲，此年也為舒曼的「歌曲之年」，共創作了一百三十八首歌曲，在此之後他開始創作一些管絃樂曲、交響曲、室內樂以及合唱曲。

舒曼晚年深受精神疾病所擾，在 1844 年舒曼精神狀況開始有不穩定的現象，經常被幻覺困擾。這段期間，他曾接任杜塞朵夫(Düsseldorf)的音樂總監的職位，並在任職期間受科隆大教堂啟發創作《第三號交響曲萊茵河》(*The Symphony No. 3 in Eb major, Op. 97 "Rhenish"*)，由於精神狀況不穩定導致出現古怪行為、與管弦樂團和合唱團人員的交流困難而去職。後期舒曼的音樂作品以清唱劇、戲劇音樂和教堂音樂為主。樂曲以尋找、探索自我的方式，來表達隱藏在表面下躁動不安的幻想世界。1854 年，舒曼精神崩潰並試圖投萊茵河自盡，最終在療養院去世。

舒曼的一生創作出許多流傳深遠的作品，自由浪漫的風格也深深影響著後輩和音樂界，舒曼的音樂影響後世德布西(Claude Debussy, 1862-1918)、拉威爾(Maurice Ravel, 1875-1937)、柴可夫斯基(Pyotr Ilyich Tchaikovsky, 1840-1893)和布列頓(Baron. Britten, 1913-1976)等著名作曲家。

## 第二節 影響舒曼的文學與音樂

舒曼受奧地利作曲家舒伯特的音樂，和德國詩人尚·保羅<sup>1</sup>的文學影響，舒曼的許多文學創作，例如舒曼的自傳小說《霍特多魂》(*Hottentottiana*)等，都帶有明顯的尚·保羅風格的印記。舒曼音樂評論的筆名與音樂作品中的虛擬角色，與尚·保羅原作的《年少氣盛》(*Flegeljahre*)相呼應。例如使用《年少氣盛》中虛擬角色的概念自創筆名、以音樂的形式創作《年少氣盛》的故事場景。在 1854 年舒曼的全集作品的介紹中：

為了表達對藝術問題的不同觀點，創造對比鮮明的藝術性角色似乎是合適的，虛擬角色中的代表：佛羅倫斯坦和歐瑟比斯非常重要。

在 1834 年創立的《新音樂雜誌》中，除了使用兩個虛構人物當作筆名外，舒曼常以「大衛同盟<sup>2</sup>」(*Dauidsbundet*)（大衛同盟角色與介紹詳見第三章第二節 2.2 文學影響與虛擬角色）中的虛擬角色作為作者，將自己隱藏在這些虛擬角色之後，利用每個角色各自的特點與個性更精確地書寫觀點，體現多樣的音樂評論面向。在舒曼對白遼士(Hector Berlioz, 1803-1869)《幻想交響曲》(*Symphony Fantasia, Op.14*)的評論中，以虛擬角色佛羅倫斯坦和歐瑟比斯作為筆名，運用擁有對比性格的兩種角色詳細分析樂曲。這種兩種不同觀點詳細分析的方式，在回應其他音樂家批評樂曲白遼士《幻想交響曲》缺乏音樂結構的部分發揮了重要作用。

---

<sup>1</sup> John Daverio and Eric Sams. "Schumann Robert" *Grove Music Online. Oxford Music Online*, 2001. Accessed, 2022. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40704>

<sup>2</sup> 舒曼的虛擬藝術家秘密集會。「大衛同盟」首次出現在舒曼 1833 年發表的一部同名音樂散文(*Die Dauidsbundet*)中。1838 年以此為靈感創作鋼琴獨奏曲作品六《大衛同盟舞曲集》。

不只如此，文學深刻影響了舒曼的音樂作品，舒曼早期創作的《蝴蝶，作品二》(*Papillons, Op. 2*)套曲，就是在閱讀尚·保羅的小說《年少氣盛》所得到的靈感而寫下的，他曾在日記中說道：

尚·保羅在《年少氣盛》中所呈現的創作概念，正是我在《蝴蝶》組曲中想要表達的東西。<sup>3</sup>

如同尚保羅之於文學在舒曼心目中的地位，在音樂方面舒曼則受舒伯特影響。舒曼在青少年時期對舒伯特(Franz Schubert, 1797-1828)音樂產生熱情，更在書信中提及：

舒伯特仍然是我永遠的「唯一的舒伯特」,尤其是他和我的「唯一的尚·保羅」有共同之處。每當我彈奏舒伯特時,就彷彿在讀尚·保羅的小說…請寄給我所有舒伯特的圓舞曲作品吧...<sup>4</sup>

他發現舒伯特的音樂與尚·保羅(Jean-Paul Richter, 1763-1825)的散文在內在思想上有不同尋常的聯結<sup>5</sup>。尚·保羅反對古典主義著重形式的寫法，因此在他的創作中，可以見到他破懷固有的形式，運用誇張的作詩技巧與不拘形式的散文體。而舒伯特的《鱒魚鋼琴五重奏》(*Die Forelle*)由五個樂章構成，形成別於一般為四個樂章的規模，成為形式較大的室內樂作品。在樂器編制方面，《鱒魚鋼琴五重奏》由鋼琴與小提琴、中提琴、大提琴、低音大提琴所組成，打破舊有的鋼琴加上一組絃樂四重奏（兩

---

<sup>3</sup> Writing to his mother and to the critic Ludwig Rellstab in April 1832, Schumann maintained that *Papillons* 'actually transforms the masked ball from *Flegeljahre* into notes', but in a letter of 22 August to his friend Henriette Voigt he asserted: 'I've underlaid the text to the music, and not the reverse ... Only the last piece ... was inspired by Jean Paul'. While seemingly contradictory, these points of view merely emphasize that Jean Paul's novel stands in both a reflective and a catalytic relation to Schumann's keyboard cycle. Eric Frederick Jensen. *Explicating Jean Paul: Robert Schumann's Program for "Papillons," Op. 2*. University of California Press, 1998. Accessed, 2022. <https://www.jstor.org/stable/746854>

<sup>4</sup> 陳玉芸，《舒曼鋼琴代表作之研究》台北：全音樂出版社，1991。39。

<sup>5</sup> John Daverio and Eric Sams. "Schumann Robert" *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, 2001. Accessed, 2022. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40704>.

把小提琴、一把中提琴、一把大提琴)鋼琴五重奏編制,編制增加低音大提琴,使作品的低音聲部更為渾厚、深沉、有表現力。再者,尚·保羅擅長寫作諷刺文學,譬如他的作品中描述「一種笑…包含著痛苦和廣大<sup>6</sup>」。如同舒伯特《鱒魚鋼琴五重奏》使用 18 世紀德國詩人舒伯特(Christian Schubart, 1739-1791)所作的詩,舒伯特因政治因素而遭囚禁,長時間牢獄生活讓他渴望自由而作《鱒魚》這首詩,描寫小鱒魚在水中遊動的靈巧形象以及受騙上當的經過,借對小鱒魚不幸遭遇的同情,抒發對自由的謳歌與嚮往,也諷刺政府的迫害。

舒伯特的作品如波蘭舞曲、鋼琴四手聯彈變奏曲,都是舒曼早期作品的範本。而舒曼的作品《C 小調鋼琴四重奏,作品三十二》(*Piano Quartet in C minor, WoO 32*),第一樂章中華麗的鋼琴裝飾奏樂段、小步舞曲中的快速轉調和結尾樂章的推進節奏,都反映舒伯特《Eb 大調第二號鋼琴三重奏,作品九二九》(*Piano Trio No.2 in E-flat Major, D. 929*)的音樂影響。

舒曼曾在日記<sup>7</sup>透露,自己將音樂創作視作為詩歌創作的概念,因此舒曼的文學理念呈現在他的音樂創作中,在作品中常出現含有詩意的音樂情感。舒曼的歌曲和鋼琴作品都注入豐富的文學特性,大部分作品創作以體現自己敏感細膩的性格和文學引起的情感,以及在音樂中刻畫文學虛擬角色為特色<sup>8</sup>。這些在音樂中運用虛擬角色與音樂結合的方式,以及文學思維(如以尚保羅作品《年少氣盛》為靈感創作樂曲《蝴蝶》等)融入音樂創作手法,無疑能帶給演奏者與聽者更多的啟發。

---

<sup>6</sup> “A Kind of laughter...which contains pain and reatness.” John Daverio. *Reading Schumann by Way of Jean Paul and his Contemporaries. College Music Symposium xxx, no.2, 1990. 38*

<sup>7</sup> In *Hottentottiana*, the diary he began on 2 May 1828: ...Schumann toyed with the notion of musical composition as a kind of poetic activity. Vera Micznik. *The Absolute Limitations of Programme Music: The Case of Liszt's 'Die Ideale'*, Oxford University Press. Published, 1999. Accessed, 2022. <https://www.jstor.org/stable/855179>

<sup>8</sup> John Daverio and Eric Sams. “Schumann Robert” *Grove Music Online. Oxford Music Online*, 2001. Accessed, 2022. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40704>

## 第三章 《狂歡節》

### 第一節 創作背景

舒曼在 1833 到 1835 年創作三首鋼琴作品——《狂歡節，作品九》、《升 F 小調第一號鋼琴奏鳴曲，作品十一》(*Sonata No.1 in F-sharp minor, Op.11*)，以及《交響練習曲，作品十三》(*Symphonic Etudes, Op. 13*)。在創作《狂歡節》時舒曼在維克老師門下學琴，與師妹愛妮斯汀娜(Ernestine Fricken, 1816-1844)熱戀並且訂婚，雖然這段戀情最後沒有成功，卻激發舒曼以愛妮斯汀娜的故鄉阿什(Asch)譯成的德文音名，作為動機創作樂曲。在完成《狂歡節》時，舒曼與維克的女兒克拉拉的感情日漸加深並開始交往，因此在《狂歡節》這部作品，舒曼自己、音樂家蕭邦與帕格尼尼，以及兩位女主角都出現在其中，並引用意大利喜歌劇(*commedia dell'arte*)中的角色當作套曲背景<sup>9</sup>作音樂，組成二十一個短曲。在鋼琴獨奏作品《狂歡節》中，舒曼以狂歡節熱鬧氣氛譜寫作品，將二十一個簡短的作品角色組合在一起。狂歡節不只是舒曼的樂曲標題，在樂曲中，舒曼將在假面舞會可能遇到的人物、情景、情緒和舞蹈，加入許多義大利即興喜歌劇的角色，以及每個人物在盛大的狂歡節中發生的事創作音樂。

---

<sup>9</sup> 狂歡節最初的起源與新約聖經的一段魔鬼試探耶穌的故事有關，魔鬼將耶穌困於荒郊野外四十天沒有給耶穌吃東西，耶穌雖極度飢餓卻沒有受到魔鬼的誘惑。信徒為紀念耶穌並感同身受耶穌在那四十天裡受的苦，便將每年復活節即春分後月圓的第一個禮拜天的前四十天作為齋戒期，信徒不能吃肉、喝酒和娛樂。然而，因為在齋戒的日子是禁食期，狂歡節代表了執行嚴酷的四旬齋精神之前的最後一段盛宴和慶祝活動，人們在進入苦悶的四十天之前的數週會舉辦宴會、舞會來盡情狂歡作樂，這樣的習俗漸漸演變成狂歡節。。

舒曼的創作曾在 1833 年陷入停頓<sup>10</sup>，患上瘧疾以及哥哥朱利葉(Julius)和他老婆羅莎莉(Rosalie) 夫婦在幾個月內相繼去世，讓他感到心煩意亂而陷入深深的抑鬱以及懼高和害怕獨自睡覺的恐慌症狀之中。在同年，舒曼認識才華橫溢的年輕鋼琴家舒克<sup>11</sup> (Ludwig Schunke, 1810-1834)，舒克陪伴並且幫助舒曼從這些症狀恢復。在音樂方面，舒克的《舒伯特變奏曲，作品十四》<sup>12</sup> (*Schubert Variation, Op. 14*) (譜例 3-1-1) 與舒曼的《舒伯特變奏曲》<sup>13</sup> (*Schubert Variation of Schubert's Sehnsuchtswalzer, a conflation of D365 no.2 and D972 no.2*) (譜例 3-1-2) 互相影響；在舒曼的虛擬藝術家秘密集會「大衛同盟」中，舒曼也將舒克化身為大衛同盟盟友角色之一。



---

<sup>10</sup> John Daverio and Eric Sams. “Schumann Robert” *Grove Music Online. Oxford Music Online*, 2001. Accessed, 2022. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40704>

<sup>11</sup> 路德維希·舒克是德國鋼琴家和作曲家，因患肺結核死於 23 歲。在作曲方面與密友舒曼在很大程度上相互影響。

<sup>12</sup> 舒克的《舒伯特變奏曲，作品十四》是以舒伯特音樂作品《第二號圓舞曲，作品三六五》(*Schubert's Trauerwalzer, D365 no.2*)為主題而做的鋼琴和管弦樂曲。

<sup>13</sup> 舒曼《舒伯特變奏曲》是以舒伯特的音樂作品《憧憬的圓舞曲》(*Sehnsuchtswalzer, a conflation of D365 no.2 and D972 no.2*) 為主題而做的鋼琴獨奏曲。

【譜例 3-1-1】舒克《舒伯特變奏曲，作品十四》第 1-16 小節

ANDANTE MAESTOSO.

INTRODUZIONE.

Tutti.

Ped.

fp

Solo.

Ped.

mf

loco.

cresc.

p

舒曼創作的《舒伯特變奏曲》（譜例 3-1-2）使用舒伯特的圓舞曲音樂，當作基礎來發展樂曲。這首作品體現舒曼對鍵盤變奏曲形式，以富有想像力的方式創作樂曲。舒曼覺得舒克為鋼琴和管弦樂的《舒伯特變奏曲，作品十四》（譜例 3-1-1）創作手法過於陽剛，無法表現舒伯特作品的溫柔，因此著手以更細膩的方式，來創作《舒伯特變奏曲》給鋼琴獨奏<sup>14</sup>。在《舒伯特變奏曲》曲初稿中，舒曼通過添加回復段<sup>15</sup>(Ritornelli)，讓變奏曲式的段落之間更具有連接性。他在 1833 和 1834 年創作《舒伯特變奏曲》，儘管最後並沒有完成，但這首未完成的《舒伯特變奏曲》的前奏，後來確實被重新使用，成為《狂歡節，作品九》的〈開場〉音樂素材。

<sup>14</sup> John Daverio and Eric Sams. "Schumann Robert" *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Published, 2001. Accessed, 2022. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40704>

<sup>15</sup> 回復段和結尾段的意思，也可稱為回復曲式(Ritornello Form)。國家教育研究院，雙語詞彙、學術名詞暨辭書資訊網 <http://terms.naer.edu.tw/detail/3244341/>

【譜例 3-1-2】舒曼《舒伯特變奏曲》第 1-24 小節

The image displays a musical score for the first 24 measures of Schumann's 'Schubert Variations'. The score is written for piano and is in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor). It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The first system starts with a forte (ff) dynamic. The second system includes first and second endings. The third system features a fortissimo (ff) dynamic. The fourth system is marked 'sempre ff'. The fifth system concludes the 24 measures. A large, faint watermark of a university logo is visible in the center of the page.

根據未完成的《舒伯特變奏曲》的影音資料<sup>16</sup>，《狂歡節》的〈開場〉與《舒伯特變奏曲》錄音檔的前二十四小節，兩首樂曲確實在第三樂句第十五、十六小節的從在第一拍突強改變成強調弱拍，在第二拍增加低八度和弦與突強差異除外，在其他的旋律、和聲及動機等方面皆相同。舒曼《狂歡節》的〈開場〉與《舒伯特變奏曲》差異可見以下譜例（譜例 3-1-4）。

<sup>16</sup> Andreas Boyde, reconstructed this 'lost' work from the sketched manuscripts and thus this the premier (only, so far) recording. Published, 2015. Accessed, 2022. [https://www.youtube.com/watch?v=gRd\\_R7xRojw](https://www.youtube.com/watch?v=gRd_R7xRojw)



## 第二節 創作特色

### 2.1 音名密碼

舒曼在 1835 年初完成《狂歡節》和《交響練習曲》，這兩首重要的作品都與他當時的情人愛妮斯汀娜<sup>17</sup>有關係。《狂歡節》的創作主題來源於愛妮斯汀娜她的家鄉的名字阿什<sup>18</sup>(Asch)，而《交響練習曲》據稱是以愛妮斯汀娜父親所寫的旋律為基礎創作。

舒曼稱《狂歡節》二十一個作品之間循環的音樂動機為「獅身人面獸」(Sphinxes)，副標題<sup>19</sup>是「四音符上的小場景」(*Scènes mignonnes sur quatre notes*)。舒曼將這四個音符(Asch)轉換為四個音高加以排列組合，得到三種不同的音列（譜例 3-2-1）當作音名密碼，形成這首大型的套曲中許多的短曲動機，這些音樂短曲的名稱來自大衛同盟盟友到舒曼生活中各個領域認識的人、當時的音樂家，如克拉拉、愛妮斯汀娜、帕格尼尼和蕭邦等。

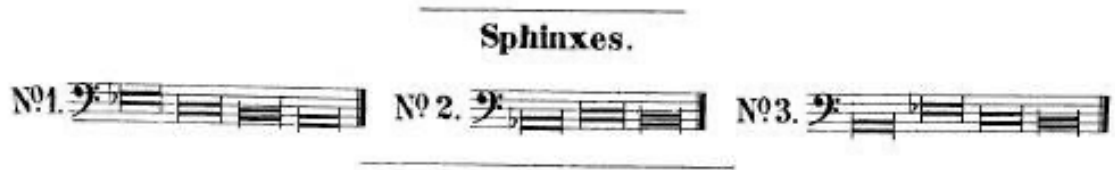
---

<sup>17</sup> 是奧地利鋼琴家，曾是舒曼的未婚妻。

<sup>18</sup> 是捷克共和國西北部波希米亞的一個小鎮。在中世紀到 1918 年的奧匈帝國時期是紡織工業的中心。

<sup>19</sup> 最初的標題是 *Fasching: Schwänke auf vier Noten für Pianoforte von Florestan*。

【譜例 3-2-1】舒曼《狂歡節》〈獅身人面獸〉



《狂歡節，作品九》中將音名密碼動機自由地使用，創造不一樣的樂曲主題。舒曼以情人愛妮斯汀娜的故鄉阿什，與他自己的名字 (Schumann) 的字母之間的相似之處改換成德文音名<sup>20</sup>，創作第一個動機；接下來動機再次使用出現在舒曼名字中的字母順序，對狂歡節音樂的動機進行改變。以舒曼名字全名(Alexander Schumann)的排列方式當作第二個版本的音名密碼；第三個版本使用情人家鄉的名稱阿什(Asch)，在德語語詞中 Asch 與 Ash 的發音與意義相同，又可以代表四旬期的第一天(Ash Wednesday)，也就是狂歡節那一天。

舒曼運用音名密碼作為《狂歡節，作品九》作品基礎的創作動機，將狂歡節的二十一首短曲通過反復出現的音名密碼動機串連起來。

---

<sup>20</sup> 德語以 H 代替英語音名 B。

在狂歡節的每個短曲作品，都會出現音名密碼(Musical Cryptogram)<sup>21</sup>系列的音

符：

【圖表 3-1】音名密碼表

順序	音樂謎底	音名密碼	特性
1	E $\flat$ , C, B, A	S-C-H-A	舒曼名字中的字母順序
2	A $\flat$ , C, B	AS-C-H	舒曼名字全名
3	A, $\flat$ E, C, B	A-S-C-H (德語 E 發音為字母 S 的單詞)	愛妮斯汀娜的家鄉、 四旬期的第一天(也代表狂歡節)

在德國音名體系裡，ASCH 音名密碼的 S 代表降記號，因此 AS 表示 A $\flat$ 、ES 表示 E $\flat$ 。另外德國音名的 H 代表 B，所以 A、S、C、H 就代表了 A $\flat$ 、C、B 三個音。

舒曼為了增加旋律變化，還將 S 簡略比作 E $\flat$ ，這樣一來 A、S、C、H 就還可表示 A、E $\flat$ 、C、B 四個音。這樣把愛人所居住的城市名和自己的姓名作為材料來創作音樂，藉由描寫狂歡節的情景表達自己的心境和思想，就成為了他創作的直接動機。

<sup>21</sup> 又稱音樂密碼，樂曲中使用的重要動機。作曲家通常使用有特殊代表意義的文字，其中的字母對應的音名當作音樂動機創作樂曲。

【圖表 3-2】英德音名對照表

	音名								
德語	C	D	E(S)	(E)S	F	G	AS	A	H
英語	C	D	E	E $\flat$	F	G	A $\flat$	A	B

《狂歡節，作品九》的大部分短曲中都出現以音名密碼創作的動機，在 1830 年完成的《阿貝格變奏曲，作品一》中，舒曼就使用了音名密碼發展動機。舒曼除了以情人愛妮斯汀娜的家鄉發展《狂歡節，作品九》的動機之外，克拉拉動機也成為舒曼創作音樂的素材之一。1837 年舒曼著手創作《大衛同盟舞曲集，作品六》（譜例 3-2-2），使用克拉拉·舒曼的名字當作音名密碼，以及引用克拉拉·舒曼的作品《音樂晚會，作品六》<sup>22</sup>(*Soirées musicales*) 的〈第五號 G 大調馬厝卡〉(*Mazurka, Op.6 No.5*)而做（譜例 3-2-3）。舒曼直接在樂譜上標記此動機來自克拉拉·舒曼的作品（譜例 3-2-2），而舒曼是否真的運用克拉拉音名密碼在幾個套曲中加密克拉拉的名字仍未被證實，但 1809 年《大衛同盟舞曲集，作品六》(*Davidsbündlertänze Op. 6*)手稿中描述的音名密碼系統與所說的克拉拉動機並不相近<sup>23</sup>。

<sup>22</sup>英譯(*Musical Evenings*)，組曲音樂形式之一。

<sup>23</sup> The musical cipher system described in Johann Klüber's *Kryptographik* of 1809 (the manual that Schumann is said to have used to render 'Clara' in tones, though it is nowhere mentioned in his writings) fails to yield anything remotely resembling the pitch configurations often identified as 'Clara' ciphers (C-B-A-G $\sharp$ -A and D-C $\sharp$ -B-A $\sharp$ -B).

John Daverio and Eric Sams. "Schumann Robert" Grove Music Online. Oxford Music Online. Published, 2001. Accessed, 2022. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40704>.

【譜例 3-2-2】舒曼《大衛同盟舞曲集》第 1-7 小節

**Lebhaft.**

Nº 1.

Motto von C.W.

\* Ped. \*

【譜例 3-2-3】克拉拉·舒曼《音樂晚會》〈第五號 G 大調馬厝卡〉第 1-18 小節

**Con moto.**

Nº 5.

*f sempre con Pedale.*

*p*

*Risoluto.*

*f*

*sf f*

*p*

*leggieramente.*

*poco ri - te - nu - to a tempo.*

*p dolce.*

【圖表 3-3】音名密碼型式比較表

曲名	時間	音名密碼	密碼	音名
阿貝格變奏曲	1830	阿貝格·寶琳 伯爵夫人	Abegg	A-B-E-G-G
狂歡節	1834	舒曼、阿什	Asch	S-C-H-A A-S-C-H A-C-H
大衛同盟舞曲 集	1838	克拉拉	Clara ciphers	C-B-A-G#-A D-C#-B-A#-B



## 2.2 文學影響與虛擬角色

舒曼的音樂作品常從文學中汲取靈感，且運用虛擬角色的手法創作。在《蝴蝶，作品二》中有源自尚·保羅《年少氣盛》的最後一章〈假面舞會〉描述性格迥異的「維特」(Walt)與「福特」(Vult)兩兄弟參與一場假面舞會，並同時愛上一名女子薇娜(Wina)的場景<sup>24</sup>。舒曼以自我投射創造的兩個對比性格的角色「佛羅倫斯坦」和「歐瑟比斯」，交替出現在《大衛同盟舞曲集，作品六》之中。以及《狂歡節》中，使用許多來自他虛構創立之「大衛同盟」的角色。

舒曼受霍夫曼(E. T. A. Hoffmann, 1776-1822)的作品《克萊斯勒言集<sup>25</sup>》(*Kreisleriana*)，以及他和朋友們在柏林成立的文學和社交圈謝拉皮翁兄弟會<sup>26</sup>(Serapion brothers)為靈感，在1833年舒曼刊登的第一篇音樂評論著作(*Die Davidsbündler*)中，發表了虛擬的藝術家秘密集會「大衛同盟」。舒曼認為這是一個具有崇高藝術理想的組織，在大衛同盟中有許多虛擬角色的出現，其中的成員均暗指現實世界中某一特定的人物，舒曼將自己想像成大衛同盟的領導人「大衛」(David Bundler)，並將鋼琴老師維克化身為「瑞羅大師」(Meister Raro)，其他如「艾斯克蕾拉」(Esterella)、「柴莉娜」(Cilia or Chiara)、「梅拉迪斯」(Meritis)等，則分別為當時的情人艾妮斯汀娜、克拉拉、音樂家孟德爾頌(Felix. Mendelssohn, 1809-1847)的化身。

---

<sup>24</sup> 從舒曼收藏的《年少氣盛》影本中自己寫下的註解，與《蝴蝶》樂譜中舒曼節錄置於各樂曲之前的小說中某些場景，以及在舒曼寄給雷斯達布(Ludwig Rellstab, 1799-1860)的信中提及，舒曼認為在樂曲之前加上一些敘述，可以使樂曲更貼近其來源(origins)，並且讓整首樂曲的思路更加鮮明，之後甚至直接地說出，他所附加的文字的確會讓人想起《年少氣盛》的最後場景：〈假面舞會〉－〈維特〉－〈福特〉－〈面具〉－〈薇娜〉－〈福特之舞〉－〈交換面具〉－〈告白〉－〈憤怒〉－〈發覺〉－〈急忙地逃逸〉，以及〈最終場景與離去的兄弟〉(信件內容以及小說最後場景的段落標題，取自樂譜 Robert Schumann, *Papillons, op. 2*. Munchen: Henle Verlag, 2002 的序言中)。

郭鎧榕。〈舒曼《蝴蝶》中尚保羅意念之探討〉。國立中山大學音樂所碩士論文。2004。22

<sup>25</sup> 霍夫曼作品《克萊斯勒言集》創作於1813年。

<sup>26</sup> 霍夫曼以及他和朋友們在柏林成立的文學和社交圈謝拉皮翁兄弟會(Serapion brothers)成立於1818年。

在《狂歡節》中可以看到許多「大衛同盟」的角色，如亦為舒曼對比性格的角色〈歐瑟比斯〉和〈佛羅倫斯坦〉，以及〈柴莉娜〉、〈蕭邦〉、〈艾絲特蕾拉〉、〈帕格尼尼〉<sup>27</sup>，最後一首短曲〈打倒菲力士人的大衛同盟進行曲〉更是將「大衛同盟」直接移植進曲名中。曲中對「大衛同盟」的角色性格刻畫十分生動，例如〈歐瑟比斯〉以蜿蜒的旋律及節奏拉扯表現〈歐瑟比斯〉內斂的性格，〈佛羅倫斯坦〉以快速的速度、強烈的力度對比、突強記號、頻繁的速度變化，來描繪〈佛羅倫斯坦〉衝動、外向的性格等。

在舒曼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。如《狂歡節》舒曼用「幽默」的音樂、背景，想像小丑的模樣和動作創作〈皮耶羅〉、〈阿萊金〉短曲，以及利用好色又市儈的虛擬角色潘達隆創作短曲〈潘達隆與哥倫賓〉。最後一首短曲〈打倒菲力士人的大衛同盟進行曲〉中，舒曼在這首進行曲中，引用一首名為〈祖父之舞〉(*Grossvatertanz*) 的古老德國曲調（祖父之舞譜例與應用，詳見第四章第二十一節打倒菲力士人的大衛同盟進行曲），「隱喻」和「諷刺」老頑固的菲力士人。

---

<sup>27</sup> 描寫小提琴家帕格尼尼(Niccolò Paganini, 1782 – 1840)。

## 2.3 假面舞會

尚·保羅的小說《年少氣盛》的最後一章〈假面舞會〉中，舞會中不同的人物性格、裝扮和面具等，給了舒曼無限的想像。舒曼在《蝴蝶》描述源自〈假面舞會〉的兩個角色，性格迥異的雙胞胎「維特」與「福特」愛上同一位女子的情節。除了作品《蝴蝶》外，《狂歡節》亦受到尚·保羅的小說《年少氣盛》的終章〈假面舞會〉的影響，兩首樂曲的終曲甚至使用相同的旋律〈祖父之舞〉創作。尚保羅在〈假面舞會〉這章節<sup>28</sup>中說：

由於日食，星星彼此可見，這些靈魂雖然離面具遙遠，但卻能更清楚地看見彼此。

舒曼在《狂歡節》音樂中構思、穿插狂歡節期間，精緻和繁華的假面舞會情節，樂曲深刻地將假面舞會中發生的故事與不同角色的個性刻畫出來。舒曼曾說：

《大衛同盟舞曲》與《狂歡節》相比較，就好比真臉與假面面具一樣。<sup>29</sup>

《大衛同盟舞曲》與《狂歡節》這兩首舒曼的早期作品相比，《狂歡節》舒曼運用華麗的假面舞會當做背景創作音樂，對舒曼而言《狂歡節》是如戴上面具、喬裝打扮，修飾裝扮後的面貌。雖然靈魂隱藏在華麗又漂亮的面具之後，但也因為如此更了解真正的自己；《大衛同盟舞曲》舒曼在樂譜上標示字母 F. (Florestan)和 E. (Eusebius)，分別表示「佛羅倫斯坦」和「歐瑟比斯」代表自己互相矛盾的性格，沒有修飾和裝扮的揭露這些舞曲的意義，揭開面具後真實的自己，對於舒曼而言是更貼近

---

<sup>28</sup> James Munroe, *Jean Paul: Walt and Vult, II*, Boston, 1846. 285-295.

<sup>29</sup> Schumann note in a letter to Clara that the Davidsbündlertänze were "totally different from the Karneval [sic], standing in relation to them as faces to masks," John Daverio and Eric Sams. "Schumann Robert" *Grove Music Online. Oxford Music Online*, 2001. Accessed, 2022. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.407048>

內心的作品。



## 2.4 義大利喜歌劇

義大利喜歌劇是十六世紀在義大利出現的一種戲劇，直至十八世紀末期沒落，其蓬勃發展兩百多年，特點是每一位角色都有固定的性格、台詞、穿戴專屬於這類角色的服裝和面具。起初是商販為推銷商品，僱用演員在市集中表演以招徠人群，因此義大利喜歌劇一開始是為平民而做的戲劇。

舒曼將義大利喜歌劇中角色與短曲的特性結合，在《狂歡節》中使用四個義大利喜歌劇丑角，如義大利喜歌劇特色之一的小丑角色，戴著白色面具，穿著一件帶有大鈕扣的寬鬆白色襯衫和寬大的白色褲子，有時帶著褶邊領子和帽子出現的小丑〈皮耶羅〉(Pierro)<sup>30</sup>；身手敏捷，個性精明、活潑，且身穿佈滿不規則彩色格子補丁的服裝，戴著紅黑相間面具的小丑〈阿萊金〉(Arlequin)<sup>31</sup>。以及短曲〈潘達隆與哥倫賓〉(Pantalon et Colombine)中，使用的義大利喜歌劇中經典的老人角色，駝背又個性好色<sup>32</sup>的〈潘達隆〉，在〈潘達隆〉面具和服飾上能看見當時一般人民對於猶太人樣貌的刻板印象長長的鷹鉤鼻，這個角色代表一般人民對於富人的刻板印象和嘲諷，因此也賦予這個角色商業繁榮之城威尼斯的商人形象；與年輕漂亮的女人角色〈哥倫賓〉，這個角色通常不戴面具穿著破舊的連身裙，並戴著帽子和金屬頸鏈。〈哥倫賓〉有時與〈潘達隆〉配對，扮演被〈潘達隆〉追求的僕人角色<sup>33</sup>，有時也扮演〈皮耶羅〉的妻子同時為〈阿萊金〉的情人的角色<sup>34</sup>。

---

<sup>30</sup> Dave Calvert. "From Pedrolino to a Pierrot: the origin, ancestry, and ambivalence of the British Pierrot Troupe". *Popular Entertainment Studies* 4 (1). 2013. 6–23.

<sup>31</sup> Giacomo Oreglia. *The Commedia dell'arte*. New York: Hill and Wang, 1968. 55–70.

<sup>32</sup> John Rudlin. *Commedia Dell'arte: An Actor's Handbook*. 1994. 48

<sup>33</sup> Louis Moland. *Molère et la Comédie Italienne*. Paris: Dider et Cie, 1867. 168–169.

<sup>34</sup> Barry Grantham. *Playing Commedia: A Training Guide to Commedia Techniques*. 2000.

《狂歡節，作品九》中出現的義大利喜歌劇角色與形象：

【圖表 3-4】義大利喜歌劇角色與形象表

角色	皮耶羅	阿萊金
形象		
角色	潘達隆	哥倫賓
形象		

## 2.5 套曲形式

在樂曲中為統一結構，在後來的樂章或樂曲的一部分中重複前樂章的動機、主題或整個部分為特徵的作曲形式，稱為套曲形式(Cyclic Form)<sup>35</sup>。套曲型式在舒曼的鋼琴曲中佔相當多的數量，舒曼將數個富有個性的短曲串連成一套完整樂曲，短曲間雖各自獨立，但可以運用調性或其他關聯當作整體性的表達。舒曼鋼琴獨奏作品中常見的套曲，依標題與內容的關係可以分為二種<sup>36</sup>，第一種類型是每首短曲都有標題，而標題間有敘述性質需要完整的演奏，如《狂歡節》。第二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短曲，集結而成的作品，如《大衛同盟舞曲集，作品六》、《克萊斯勒魂》、《蝴蝶》等…。

《狂歡節》將每曲具開放想像式的文學背景角色與故事的短曲，運用音名密碼動機、序曲〈開場〉素材穿插和回歸的手法，將套曲形式的循環概念提升。樂曲中主題轉換（音名密碼的三種變化已於同章第二節 2.1 音名密碼介紹）、二十一首短曲中廣泛應用音名密碼等，這種套曲型式的手法在《狂歡節》獨立的短曲之間，建立了更緊密的凝聚力。

---

<sup>35</sup> Hugh Macdonald, "Cyclic form" Grove Music Online. Oxford Music Online. Published, 2001. Accessed, 2022. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000007001?rskey=JkrG39&result=1>.

<sup>36</sup> Peter Kaminsky, *Principles of Formal Structure in Schumann's Early Piano Cycles*, Oxford University Press, 1989. Accessed, 2022. <https://www.jstor.org/stable/745936>.

## 第四章 樂曲分析與詮釋

《狂歡節，作品九》中二十一首短曲的標題、特性及樂譜指示分列如下：

【圖表 4-1】舒曼《狂歡節》套曲順序表

短 曲 編 號	曲名標題	特性	速度表情	調性	拍 號
1	開場 <b>Préambule</b>	無角色	響亮而有力 <b>Quasi maestoso</b>	A $\flat$	3/4
2	皮耶羅 <b>Pierrot</b>	〈皮耶羅〉和〈阿萊金〉皆是小丑。	中板 <b>Moderato</b>	E $\flat$	2/4
3	阿萊金 <b>Arlequin</b>		充滿活力的 <b>Vivo</b>	B $\flat$	3/4
4	高貴的圓舞曲 <b>Valse noble</b>	類似間奏曲特性，作為分隔〈皮耶羅〉和〈阿萊金〉組合，與〈歐瑟比斯〉和〈佛	稍微莊嚴 <b>Un poco maestoso</b>	B $\flat$	3/4

		羅倫斯坦〉組合間的 間奏曲。			
5	歐瑟比斯 Eusebius	〈歐瑟比斯〉和〈佛 羅倫斯坦〉描寫作曲 家兩個截然不同的個 性。	慢板 Adagio	E $\flat$	2/4
6	佛羅倫斯坦 Florestan		熱情 Passionato	g	3/4
7	婀娜多姿的少女 Coquette	婀娜多姿的少女與人 調情的場景，和短曲 〈回覆〉一組。	活潑 Vivo	B $\flat$	3/4
8	回覆 Replique	回應前一首短曲。	同速 L'istesso tempo	g	3/4
	人面怪獸 Sphinxes	音名密碼的三種形 式，根據表演者自行 決定是否演奏。			
9	蝴蝶 Papillons	蝴蝶飛舞，或是假面 舞會人們翩翩起舞的 描寫。	最急板 Prestissimo	B $\flat$	2/4
10	文字舞		急板 Presto	E $\flat$	3/4

	A.S.C.H.-S.C.H.A.: Lettres dansantes				
11	柴莉娜 Chiarina	代表真實世界的克拉拉。	熱情的 Passionato	C	3/4
12	蕭邦 Chopin	第十一到十三短曲，對應真實的朋友做的三個角色，克拉拉、蕭邦和愛妮斯汀娜。	激動的 Agitato	Ab	6/4
13	艾斯特蕾拉 Estrella	對應真實世界的愛妮斯汀娜。	和藹地 Con affetto	F	3/4
14	相逢 Reconnaissance		生動活潑 Animato	Ab	2/4
15	潘達隆與哥倫賓 Pantalon et Colombine	源義大利喜歌劇的丑角。	急板 Presto	f-F	2/4
16	阿勒曼圓舞曲 Valse Allemande	〈阿勒曼圓舞曲〉和〈帕格尼尼間奏曲〉，兩首短曲組成大的三段體。	十分活潑的 Molto vivace	Ab	3/4
17	帕格尼尼間奏曲 Paganini	間奏曲。	急板 Presto	f-Ab	2/4
18	告白 Aveu		熱情的 Passionato	f-Ab	2/4

19	漫步 <b>Promenade</b>		速度稍快地 <b>Con moto</b>	<b>Db</b>	<b>3/4</b>
20	休息 <b>Pause</b>	開場的中段部分再 現，銜接華麗的終 曲。	活潑的 <b>Vivo</b>	<b>Ab</b>	<b>3/4</b>
21	打倒菲力士人的大衛 同盟進行曲 <b>Marche des Davidsbündler contre les Philistins</b>	呼應第一首〈開 場〉，素材來自〈開 場〉。	不太快的 <b>Non Allegro</b>	<b>Ab</b>	<b>3/4</b>



## 第一節〈開場〉(Préambule)

〈開場〉是《狂歡節，作品九》的序幕，採用典型的三段式。《狂歡節，作品九》一系列虛擬人物(如佛羅倫斯坦、柴莉娜和艾斯特蕾拉等角色)相互交織的關係下，〈開場〉為其中少數沒有角色的短曲。

〈開場〉第一段是響亮而有力的主題，用喧鬧的和弦慶祝狂歡節的盛大開場。隨後的第二段動機是快速和活潑的舞曲，在第二段之中還可以分為三段，中間段轉換到柔和情緒。〈開場〉描寫人們在狂歡節號角聲中走進舞廳中後遇到的不同情景和情緒插曲。在《狂歡節，作品九》套曲中，〈開場〉是少數將阿什音名密碼隱藏在低音聲部的短曲。並且〈開場〉的部分樂段將在最後的兩首短曲回歸，以這種循環的套曲形式手法（已於前方第三章第二節創作特色 2.5 套曲形式介紹）結束整個樂曲。

【圖表 4-2】舒曼《狂歡節》〈開場〉曲式結構表

曲式結構 (Song Forms )	段落 (Parts )	樂句	小節	動機使用的音名 密碼	密碼小節
Ternary Form	A	a	1-24	ACH  (Ab-C-Cb(B))	92-94
		a1			
		a2			
	B	b	25-46		
		b1			
	C	c	47-113		
		d			
		c2			
		e			
	Coda		114- 139		

前二十四小節旋律取自舒曼未完成的《舒伯特變奏曲》鋼琴獨奏曲，第一段以帶有附點節奏的進行曲風格開場，右手 Eb 響亮的八度齊奏的和弦作旋律，在強而有力的 (*f*) 力度層級下重複具有推進力的 Eb-F 音動機三次，節奏隨著每次演奏減值，並運用位開離和聲配置以及踏板將樂句引導到 Ab 大調一級第一轉位。導奏部分以弱起拍開始並在第一、二小節強調正拍加上強音記號，如假面舞會要開始的號角聲信號，右手上行並漸強到 Ab 屬調 Eb 大調；同時左手從八度變成十度的分解和弦向下行，並且在左手的每個和弦加上重音，更為開頭增添了響亮的氣氛。

在第一段(A)中以三種樂句形式(a, a1, a2)呈現，第一樂句(a1)用相同上行旋律當作動機，從 Eb 大調到 Eb 大調的降六級 Cb 同音的 B 大調，隨後轉調到同音的 E 大調，再次回到 Eb 大調。第一段再次回到 Eb 大調(a2)，第二次的(a1)同樣是(ff)很強的音量層級，第一、二小節沒有強調正拍而加上強音記號，比(a)多四小節的延伸。筆者認為此段八度和弦需要使用固定且放鬆的手腕，並運用手臂的力量塑造飽滿的聲響，清楚地將不同時值的附點節奏與重音分別出來。（譜例 4-1-1）

【譜例 4-1-1】舒曼《狂歡節》〈開場〉第 1-6 小節

第二段(B)用快速、活潑的舞蹈氛圍展開兩個樂句(b, b1)模進，且每一樂句重複兩次，以第二小節下行的動機變化，從屬調 Eb 調回到了 Ab 大調。第二段的音樂是速度更快(Piu moto)、音量很強(ff)，且華麗的(Brillante)八度齊奏，同樣地以弱起拍開始後，旋律上行大跳八度，用突強(sf)強調這個段落的鄰音下行動機，第 27 小節左手重複第一拍突強動機，與右手弱拍動機輪奏；同小節中，右手在第二拍加上重音強調動機進行，在三拍子舞曲裡達到兩拍的音樂效果(hemiola)<sup>37</sup>。第二樂句(b1)是第一段(b)的下二度 Eb 到 Db 音的模進，第二變奏(b1)重複華麗的八度齊奏、突強鄰音下行動機後，

<sup>37</sup> hemiola 是利用連結線或重拍，達到如在三拍子音樂中出現 3 對 2，交錯效果的節奏手法。

突然出現減七和弦與增八度不協和的聲響，左手幽默的在降六級上、下行減七度，回到降六級 b 音假裝解決回到 Eb 屬調，又很大聲的馬上到 Db 再次重複第二變奏，第二次的第二變奏回到降六級 b 音之後，這次真的到 Eb 屬音解決回到 Ab 大調第三段。樂曲的第二段華麗且速度更快，筆者認為小動機的方向性與重複性是此段的特色，此段中不同動機的流動感與樂譜標記的重音記號，在演奏時可以遲一點出現，讓節奏交錯效果更明顯（譜例 4-1-2）。

【譜例 4-1-2】舒曼《狂歡節》〈開場〉第 22-29 小節

第三段(C)是比較慢和安靜的音樂風格，以稍微柔和的中強(*mf*)演奏旋律，旋律上行跳進八度後短暫休止半拍，再次出現第二段的八度大跳、鄰音下行的動機；四十九小節的 Ab、G 音以小連線分成一組，第三拍轉調到 Gb 音弱起拍漸強重複 Gb 音五次，與左手伴奏節奏交錯，聽覺上達到 3: 2、3: 4 節奏交錯的效果。彈奏時須留意此段的風格，與前段音樂做出區別，音樂更具輕鬆的性格與樂句線條更長。之後，同第 47-50 前四小節在 Gb 音上模進，並用鄰音下行的動機動機反向當作延伸(*extension*)十二個小節，再回到 Ab 調鄰音動機的音樂（譜例 4-1-3）。

【譜例 4-1-3】舒曼《狂歡節》〈開場〉第 44-52 小節

接下來，從很小聲(*pp*)但是生動活潑(*Animato*)的  $A_b$ 調導音 G 大調(d)開始，旋律以複附點節奏和三十二分音符，當做弱起拍並加上俏皮的小連線增加流動感，以四小節樂句的旋律上行倚音五度到 C 音並模進，轉到 F 調慢和安靜的 (*c2*)段後，重複兩次變八個小節。右手的三十二分音符可當作裝飾音演奏，真正的旋律重點在下方的複附點音，演奏時將利用手腕帶動力量，即輕鬆地彈出富有彈性、輕巧的裝飾音與複附點旋律線條（譜例 4-1-4）。

【譜例 4-1-4】舒曼《狂歡節》〈開場〉第 71-77 小節

第 87 小節開始為富有生機(*Vivo*)風格的過門，右手以快速音群半音且大跳、左手八度半音上行模進兩次，再接上三小節(b)連音動機的變化（譜例 4-1-5），其左手屬調、主調的分解和弦，以突強強調  $A_b$ 、C、 $C_b$ (B)音的阿什(ACH)音名密碼（譜例 4-1-

6)；接著又重複一小節右手快速音群與三小節(b)連音動機的變化，並一口氣漸強的右手快速音群三小節、左手兩拍一組，達到三拍子中兩拍交錯的(hemiola)律動感，最後到很大(*ff*)的延長，八個小節重音在正拍的(b)樂句動機後，使用四小節的五級 E $\flat$ 屬調和聲作過門銜接到 A $\flat$ 大調尾奏。此樂段為速度更快而活潑，筆者認為應該以輕巧又有彈性的觸鍵演奏，需將(ACH)音名的密碼動機特別強調出來，並且彈出流暢的圓滑奏。樂句持續圓滑奏慢慢累積音量、能量，直到回應舞會開始的號角聲的雙手八度齊奏，使用重音與長達四小節的踏板，速度漸慢的運用手臂力量彈出厚實而華麗的音色，為尾奏準備。

【譜例 4-1-5】舒曼《狂歡節》〈開場〉第 85-91 小節

【譜例 4-1-6】舒曼《狂歡節》〈開場〉第 92-98 小節（音名密碼）

尾奏出現非常熱鬧的舞曲音樂（譜例 4-1-7），舞會中的舞蹈隨著樂句進行堆疊，旋律與伴奏節奏交錯的不平衡活潑感，讓聽眾也感染了熱鬧的氣氛，最後用三聲響亮的號角聲結束樂曲。尾奏(Coda)標記為急板(Presto)，整段尾奏的左手持續 A $\flat$ 音以

此強調一級，伴奏音型呈現二分法，搭配右手切分音節奏的旋律。在第 120 小節出現四拍子且重音（譜例 4-1-8），更加強音樂中節奏交錯的趣味，之後用更大聲(*ff*)、更快(*stringendo*)和八度齊奏的方式重複旋律，最後重複三次一級的和弦簡短俐落的結束音樂。

【譜例 4-1-7】舒曼《狂歡節》〈開場〉第 107-116 小節

此樂譜展示了舒曼《狂歡節》〈開場〉第 107-116 小節的音樂。樂譜為鋼琴伴奏，右手的旋律具有切分音節奏。圖中標註了 *Presto rinforzando* 和「切分音」，以及「兩拍的音型」。

【譜例 4-1-8】舒曼《狂歡節》〈開場〉第 117-127 小節

此樂譜展示了舒曼《狂歡節》〈開場〉第 117-127 小節的音樂。樂譜顯示了鋼琴伴奏，右手的旋律以八度齊奏的方式重複。圖中標註了「改為八度齊奏」、*ff* 和 *stringendo*。

## 第二節〈皮耶羅〉(Pierrot)

〈皮耶羅〉短曲代表狂歡節從華麗的開場進入喜劇的世界，使用意大利喜歌劇中的角色。源於 17 世紀意大利喜歌劇中的悲傷小丑角色皮耶羅，是舒曼在作品中眾多虛擬角色中第一個出場的角色。皮耶羅是一個雖然有點笨拙但優雅、常吹口哨的小丑角色。〈皮耶羅〉是帶有重複性的、緩慢的舞蹈樂曲，音樂中帶有神秘色彩的氣氛，其中兩個明顯的主題都圍繞著音名密碼第二個變形，用三個音當作動機。

【圖表 4-3】舒曼《狂歡節》〈皮耶羅〉曲式結構表

曲式結構	段落	樂句	小節	音名密碼	密碼小節
Binary Form (A, B/ A, Coda)	A	a	1-8	SCH(A)	1-2
		(a)		(Eb-C-B)	3-4
	B	b	9-24		5-6...
		b			
	A	a	25-40		
		a			
Coda		41-49			

〈皮耶羅〉樂曲第一段(A)以小聲且平靜風格開始，兩小節倚音上行接到半音下行的第一動機，連續不斷的與下行三個音的第二動機輪奏，主調 Eb 長音在左手持續出現。兩個動機都使用 Eb、C、B 音當作動機，源自第三類(ASCH)阿什音名密碼。第一動機以阿什音樂密碼當作基礎，在右手八度齊奏，兩手以相差六度的方式，嚴肅的齊奏同一個動機；〈皮耶羅〉使用的音名密碼先出現在左手動機。笨拙的第二動機在弱起拍突然大聲(*f*)的出現，跟嚴肅的第一動機小聲音量(*p*)行成對比（譜例 4-2-1）。第 5-8 小節，再次重複第一動機、第二動機，這次右手八度演奏音名密碼、左手下六度齊奏，和第一次出現的第一動機雙手旋律相反。第二動機隨後出現。樂曲的每個樂句皆使用平穩的四分音符開始，描寫皮耶羅嚴肅正經的樣子，而後半樂句突然大聲的後起拍到正拍節奏，幽默地模擬皮耶羅跌倒的模樣。演奏時以樂句的多層次音色當作重點，強調兩種對比的素材。

【譜例 4-2-1】舒曼《狂歡節》〈皮耶羅〉第 1-8 小節

〈皮耶羅〉短曲由停止線分隔為兩個部分，兩個部分都以第二組阿什音名密碼當作動機發展變型。第二段(B)右手是假裝更正經、更小聲(*pp*)的第一動機的倒影，這段(B)的第一主題與第一段的不同，沒有使用音名密碼。第二段出現的第一動機左手部分不是單旋律齊奏右手旋律，而是用八度齊奏一個四度上行。第二段再次出現幾乎相

同的第二動機，這次音名密碼出現在右手的中音聲部，在屬調 B $\flat$ 大調的五級、一級和弦中（譜例 4-2-2）。

【譜例 4-2-2】舒曼《狂歡節》〈皮耶羅〉第 11-20 小節

第二段中四小節的第一動機與第二動機，和第一段(A)一樣同樣重複兩次。第二段的樂句重複第十三到十五小節中，第二動機(ASCH)和聲從屬調 B $\flat$ 大調的五級到一級和弦，在第二段中和聲轉變到 g 小調的五級、一級和弦。八小節的樂句(b)再重複一次後，第二段再現第一段(A)（譜例 4-2-3），同樣重複兩次第一、二主題組成的樂句(a)。這次不同的是，第一樂句(a)後半開始持續漸強，將音樂導向尾奏樂段。

尾奏以華麗的(*ff*)音量，兩拍上行段奏、下行圓滑奏的音名密碼(ASCH)堆疊，到五級七和弦突然(*sf*)停止，悄悄回到一級 E $\flat$ 大調結束。

【譜例 4-2-3】舒曼《狂歡節》〈皮耶羅〉第 21-31 小節

### 第三節 〈阿萊金〉 (Arlequin)

〈阿萊金〉描繪另一個來自意大利喜歌劇角色中的小丑，又譯 *Arlequin* 或 *Harlequin*。阿萊金負責表演觀眾期待的雜技，是一個敏捷靈活的小丑<sup>38</sup>。〈阿萊金〉短曲描繪的是比〈皮耶羅〉更精力充沛和靈活的小丑，音樂的特點是頻繁的重複跳躍旋律、優雅的音符和節奏的突然變化。

【圖表 4-4】舒曼《狂歡節》〈阿萊金〉曲式結構表

曲式結構	段落	樂句	小節	音名密碼	密碼小節
Ternary Form	A	a	1-16	ASCH	1-2
		a		(A-Eb-C-B)	3-4
	B	b	17-28	SCH	
		c		(Eb-C-B)	
	A	a	29-44		
		a			

<sup>38</sup> Nicolette Wong, *Hidden meanings*, Interlude, 2015. Accessed, 2022. <https://interlude.hk/hidden-meanings-anecdotes/>

〈阿萊金〉短曲主題中出現(ASCH)、(SCH)兩種阿什音名密碼。整首樂曲以如雜技表演的第 1、2 小節為主題。第 1、2 小節以左手低音持續出現在五級 F 調上，右手輕巧(*p*)又滑稽的減五度 A、Eb 音上行，十六分音符短暫休止後，突然(*sf*)在第二拍到 C 音再下行到 B 音嚇唬觀眾，右手幽默、搞怪的上下起伏，又馬上俏皮的反向跳音四度回到 Eb 音。右手旋律 A、Eb、C、B 音使用第三種阿什音名密碼(ASCH)。第 3、4 小節更活潑，右手上行 Eb、G 大跳到十度。同樣的十六分音符短暫休止後，突然(*sf*)在第二拍到 C 音再下行到 B 音，右手幽默、搞怪的上下起伏，又馬上反向四度回到 Eb 音。第 3、4 小節是 1、2 小節的模仿，使用樂曲中少數的第一類(SCH)阿什音名密碼 Eb、C、B 三個音。

第一段(A)是八個小節的樂句(a)重複兩次(a, a)，由四次 1、2 小節的模進構成第一樂句(a)，右手每次跳躍更大、更遠，第四次的模進最後從 F 音下行 Eb、D、C 解決到主調 Bb。在第一段(A)的第二句(a)，音樂與表情記號都相同，都是小聲(*p*)之後突強(*sf*)嚇人一跳，整體比第一次出現的高八度。

筆者將第一拍快速的 A、Eb 音上行小連線，想像成阿萊金將雜耍的瓶棒丟擲到空中，第二拍突強的長音則是阿萊金假裝沒接到瓶棒來嚇觀眾，第二小節的三個上行跳音是阿萊金玩笑得逞之後又嬉笑跑開的樣子。樂曲因為節奏短促，需要注意保持輕巧靈活的觸鍵，在第二拍長重音保持彈性，並隨音型漸強增加動態感（譜例 4-3-1）。

【譜例 4-3-1】舒曼《狂歡節》〈阿萊金〉第 1-8 小節

第二段(B)運用同樣像是雜技表演的第 1、2 小節動機的做四次模進，在下屬調 E $\flat$  調快速上行、暫停，和第二拍突然出現後上行解決。這次是華麗的、大聲(*f*)的音量層級，右手從雙音轉變成八度和聲，隨著上行漸強解決；八小節樂句(b)可再分為重複兩組的四小節，原先在(a)樂句第四次模進才出現的 F、E $\flat$ 、D、C、B $\flat$  五度下行，再第二段樂句(b)的第二次與第四次皆出現五度下行，(b)樂句重複兩次（譜例 4-3-2）。

接著再現的(A)段又回復使用第 1、2 小節動機，動機經過刪減重複四次，組成更小聲(*pp*)的四小節過門，並且後半句漸慢(*ritard.*)。再現部(A)與第一段(A)大致相同，第一樂句承接過門的音量(*pp*)開始，第二次改為明亮的(*f*)表情與音量，最後沒有結尾或預告地突然的結束。緊緊接著下一個短曲。樂曲第一樂句演奏需要清晰、乾淨的觸鍵，然而演奏到過門的時候，樂句隨著旋律的圓滑線和伴奏節奏時值增長，需加上踏板幫助左手連接，並注意第二拍的重音來營造切分音的律動，達到與樂曲前、後不同風格聲響層次，讓樂曲顯得更華麗、奔放。

【譜例 4-3-2】舒曼《狂歡節》〈阿萊金〉第 15-22 小節

5度下行

改成八度和聲

過門

*pp*



#### 第四節〈高貴的圓舞曲〉(Valse noble)

〈高貴的圓舞曲〉是緩慢而抒情的華爾茲樂曲，〈高貴的圓舞曲〉短曲是當作間隔有背景關係的〈皮耶羅〉—〈阿萊金〉組合、〈歐瑟比斯〉—〈佛羅倫斯坦〉組合過渡的間奏樂曲使用。為 A-B-A 三段體的結構，第一段代表華爾茲主題，第二段是相反風格的較慢、抒情的旋律。

【圖表 4-5】舒曼《狂歡節》〈高貴的圓舞曲〉曲式結構表

曲式結構	段落	樂句	小節	動機使用的音名密碼	密碼小節
Rounded Binary Form	A	a	1-8	ASHC <sup>39</sup> (A-Eb-B-C)	1-2
		a			
	B	b	9-24		
		b			
	A	a	25-40		
		a			

<sup>39</sup> 第三組音名密碼為(ASCH)，〈高貴的圓舞曲〉中使用與調換原本順序 A、Eb、C、B 音，變形的 A、Eb、B、C 音名密碼(ASHC)。

〈高貴的圓舞曲〉短曲使用音名密碼第三組(ASCH)開場。以稍微莊嚴的氛圍在 B $\flat$ 大調開始，使用導音的減七和弦第三轉位和聲，嚴肅、高雅的呈現前八小節樂句 (a)。前八小節樂句像是呼應突然而沒有結尾〈阿萊金〉的尾奏，左手比旋律提早一拍半在第一拍呈現八度圓舞曲伴奏；右手旋律八度齊奏、強而有力的(*f*)唱出經過變化的音名密碼(ASHC)。之後從 c 小調主音開始級進上行並漸強、突強(*sf*)到 c 音，將音域提升一個八度；再以 c 音級進下行四度結束樂句，伴奏則是回到 B $\flat$ 大調一級第一轉位和聲（譜例 4-4-1）。接著第二樂句前兩小節同樣重複變化的(ASHC)阿什音名密碼動機當作旋律，到第 7 小節漸強走到 F#之後小幅度下降，作倚音到 B $\flat$ 大調一級的中音，伴奏則真的回到原位 B $\flat$ 大調一級。〈高貴的圓舞曲〉樂曲為圓舞曲型態，伴奏的音形與節奏展示典型的圓舞曲形式、律動。演奏時需如俯視整個舞會全景，保持完整、長的樂句旋律線，配合反向的伴奏低音級進，營造開闊的氣氛與氣勢。

【譜例 4-4-1】舒曼《狂歡節》〈高貴的圓舞曲〉第 1-6 小節

由兩個相同的樂句(b)組成溫柔的第二段(B)，和華麗、莊嚴的第一段(A)風格形成對比。第 9、10 小節以關係小調 g 調的屬音 d 音開始，並使用小聲(*p*)、流動的 2+1 節奏當作動機。右手上行八度加下行四度的旋律模進，左手分解和弦伴奏；旋律則是從屬音 d 音大跳後走到上行四度到 g 調主音，後半句在上方四度模進到高八度音域的

屬音 d 音之後，下行兩次五度回到屬音 d 音。樂曲再重複一次八小節樂句(b)（譜例 4-4-2）。彈奏時配合隱藏的低音級進線條、旋律的連續音與圓滑線讓樂句延展，使用更溫柔(*molto teneramente*)的觸鍵在中音區域大幅度緩慢的上行與下行，隨即接入再現部。

【譜例 4-4-2】舒曼《狂歡節》〈高貴的圓舞曲〉第 7-12 小節

再現(A)段包含兩個樂句(a)，第一個(a)樂句將原本右手的八度齊奏變化為單音旋律呈現，而左手圓舞曲伴奏改變為織度比較薄的附點節奏（譜例 4-4-3）。第二次再現的(a)前半樂句與第一段(a)完全相同，從更強(*ff*)的音量到達頂點 c 音後隨即級進下行，回到 Bb 大調主和弦結束。

【譜例 4-4-3】舒曼《狂歡節》〈高貴的圓舞曲〉第 19-25 小節

## 第五節 〈歐瑟比斯〉 (Eusebius)

〈歐瑟比斯〉和接下來的〈佛羅倫斯坦〉兩個短曲，指的是在舒曼的著作中經常提到兩個大衛同盟的成員。這兩個角色實際上也代表舒曼本人兩種不同的個性；歐瑟比斯代表舒曼內向、壓抑，又詩意、夢幻的一面，而佛羅倫斯坦則是他暴風雨般熱情與好戰的另一面。

〈歐瑟比斯〉短曲描繪舒曼冷靜、深思熟慮的情感面。是由單一個安靜、緩慢、抒情的旋律組成主題搭配織度稀疏的伴奏的音樂。

【圖表 4-6】舒曼《狂歡節》〈歐瑟比斯〉曲式結構表

曲式結構	段落	樂句	小節	音名密碼	密碼小節
複二段體	A	a	1-16	ASCH	與其他音符混合在一起的隱藏字母密碼
		a			
		a'			
		a			
	B	a'	17-32		
		a			
		a'			
		a			

〈歐瑟比斯〉緩慢(adagio)的 Eb 調樂曲，右手歌唱阿什音名密碼(ASCH)，與其他音符混合在一起隱藏在浮動旋律中。第一段(A)像迷失在夢幻般的、渴望的想像中，呢喃(sotto voce)、乾淨沒有踏板(senza ped.)的音樂。四小節(a)的動機重複的樂句結構 A 段(a a 、 a' a )、 B 段( a' a 、 a' a ) 兩段。

全曲具有幾乎相同的旋律、和聲和節奏。右手前三小節動機模仿，第四小節下行五度 Ab、G、F、Eb 音，左手和聲以四度長音上行，從一級六開始到四級、五級，再解決回 Eb 調一級和弦原位，音名密碼與其他音符混合在旋律之中。樂曲使用交錯拍節奏而出現節奏糾纏的特性，如同個性優柔寡斷的歐瑟比斯（譜例 4-5-1）。第一次出現的(a)動機右手旋律與前一樂句(a)相同，然而變奏為兩倍的速度，在四個小節樂句中每個小節漸強，右手四度模進下行；左手低音和聲進行轉調且變奏到屬調。隨即，再回到最初緩慢、夢幻的旋律(a)，和弦解決回主調 Eb 大調（譜例 4-5-2）。

【譜例 4-5-1】舒曼《狂歡節》〈歐瑟比斯〉第 1-5 小節

The image shows a musical score for the first five measures of Schumann's 'Oresteia'. The score is in Eb major, 4/4 time, Adagio. The right hand features a melodic line with a circled motif labeled 'ASCH' and 'sotto voce'. The left hand has a bass line with a 'senza ped.' marking. Blue annotations include '模進' (modulation) with arrows pointing to the bass line and '級進下行4度' (stepwise descent of 4th degree) pointing to the right hand's descending line in measure 4.

【譜例 4-5-2】舒曼《狂歡節》〈歐瑟比斯〉第 6-11 小節



第二段(B) 是第二種節奏型的樂句(a')，樂句前兩小節第二拍大跳重音，再走到情緒與音量更大(*f*)的五級，再接上第一樂句(a) (譜例 4-5-3)。這段樂曲質地更厚而且增加踏板，聲音更響亮華麗，因此與眾不同。雖然與第一段相比第二段(a') 標記為更慢 (*piu lento*)、更細膩(*molto teneramente*)的風格，但八度齊奏的旋律、中強(*mf*)的音量和左手更豐富的十度和弦琶音伴奏，讓它成為樂段高潮，讓 17-20 小節成為〈歐瑟比斯〉的高潮。激情後隨即卻又退縮，再次回到平穩的七連音節奏八度齊奏的主題(a)，後半樂句有預示的漸慢到 E<sup>b</sup>一級主音。接著最後一次出現(a', a)的配對，回到沒有踏板的乾燥、柔和又私密、內斂的聲音。

【譜例 4-5-3】舒曼《狂歡節》〈歐瑟比斯〉第 17-20 小節

*Più lento molto teneramente.*

## 第六節 〈佛羅倫斯坦〉 (Florestan)

〈佛羅倫斯坦〉代表舒曼熱情、浮躁的個性。在〈歐瑟比斯〉之後，舒曼展現出性格，狂野、熱情和好戰的佛羅倫斯坦面。這首短曲的第二主題，由舒曼 1831 年鋼琴作品《蝴蝶，作品二》的華爾茲主題當作動機改編而成。右手的前四個音符是阿什音名密碼(ASCH)。

【圖表 4-7】舒曼《狂歡節》〈佛羅倫斯坦〉曲式結構表

曲式結構	段落	樂句	小節	動機使用的音名密碼	密碼小節
Binary Form	A	a	1-28	ASCH  (A-Eb-C-B)	1、3、8...
		a			
		a			
	B	b	29-44		
		b			
		b'			
	Coda	coda	45-56		

〈佛羅倫斯坦〉可以分為兩段式結構，第一段以特點是快速、充滿激情的 (Passionato) 的旋律，與由《蝴蝶，作品二》的華爾茲主題變奏的更慢 (Adagio)、類似〈歐瑟比斯〉的音樂風格的第二主題動機交替出現。第一樂句(a)的右手前半旋律，由第三類阿什(ASCH)音名密碼的動機發展而成。第 1 至 4 小節左手在 g 小調五級九和弦和聲伴奏，配合右手第 1 小節旋律上行聲部漸強，和第 2 小節在弱拍的導音 f# 音突強 (sf)、第三拍 Eb 音的重音、左手第三拍的突強，帶來節奏交錯的緊張效果（譜例 4-6-1）。第 5 小節左手延續前四小節的持續低音 D 音，將和聲從具張力的七級帶回一級（譜例 4-6-2）。右手下行音型、在第三拍重音，使緊張的氣氛逐漸緩和。第 7、8 小節再次出現前半樂句，第 1、2 小節的阿什音名密碼在上行的動機再次出現，但這次導音 f# 音到降七級的還原 F 大調，速度指示突慢 (ritenuto)，緊張感大幅降低，自然地接到《蝴蝶，作品二》旋律。

【譜例 4-6-1】舒曼《狂歡節》〈佛羅倫斯坦〉第 1-6 小節

第 9 小節旋律與作品《蝴蝶，作品二》的旋律相同，轉變為緩慢(adagio)、輕巧(leggiero)的音樂風格，在關係調 B $\flat$  大調五級七和弦短暫停留（譜例 4-6-3）。左手低音隨即出現 g 小調的五級 d 音的九和弦，將和聲引導回到 g 小調。樂曲大量使用 d 音的九和弦、音域快速變化，與激動與溫柔的對比性格樂句交錯，將舒曼極端的個性對比呈現出來。(a)樂句前半出現右手快速音群，與全踏板的使用堆疊出張力後，隱藏在第 5、6 小節的左手低音 D、E、F 音將和聲解決，像是暗示克服內省、火熱的一面，走到與《蝴蝶》相同的溫暖、輕巧的圓舞曲音色。

緊接著第 10 小節的第三拍利用右手掛留音，隨即回到樂曲開頭(a)的速度(a tempo)和情緒，再次出現第 1、2 小節的阿什音名密碼(ASCH)的動機，配合第三拍左手和弦與第 11 小節第一拍的小連線，強調旋律大跳瞬間爆發力的特色。

【譜例 4-6-2】舒曼《狂歡節》〈佛羅倫斯坦〉第 7-11 小節

第二段第 29、30 小節的(b)樂句，開頭承接第一樂句(a)的尾句，也使用第 1、2 小節的動機來做變化。旋律原先結束在 g 小調導音 f $\sharp$  音，此處則到 g 小調下降大二度 F 音；伴奏和聲從 g 小調改變為 B $\flat$  大調的五級接到一級。

第 31、32 小節外聲部銜接前兩個小節的樂句，四度下行到 B $\flat$  大調主音（譜例 4-6-4）；內聲部以兩手齊奏上行半音階，和聲在 B $\flat$  大調一級。後半樂句重複前四小

節，但第 36 小節停在 Bb 大調假終止上，完成完整樂句(b)（譜例 4-6-5）。相較 A 段張力減緩。

【譜例 4-6-3】舒曼《狂歡節》〈佛羅倫斯坦〉第 24-30 小節

【譜例 4-6-4】舒曼《狂歡節》〈佛羅倫斯坦〉第 31-36 小節

第二段第二句(c)在節奏和力度改變，並增加使用半音階在上行，讓這個樂段充滿激情。旋律是由第一句(b)第 31、32 小節的音型當作動機變化，更密集的使用半音階上行動機。前半樂句一、兩小節是呼應三、四小節。後半樂句第 41、42 小節節奏開始更緊湊，下行四度從兩拍重音變成一拍的突強、一拍休止符，並且在音域向上推進同時做漸強，走到這個短曲的高潮（譜例 4-6-6）。

【譜例 4-6-5】舒曼《狂歡節》〈佛羅倫斯坦〉第 37-43 小節



尾奏可分為三個四小節的小樂句，先再次使用第 1、2 小節的(ASCH)阿什音名密碼動機，並加強低音；第二部分將阿什音名密碼擴充用休止符拆開；第三部分將 1、2 小節的阿什音名密碼動機，八個音每音一拍呈現（譜例 4-6-7）。整段尾奏(Coda)使用 g 小調的 d 音九和弦支撐，標示更大(rinforzando)、漸快(accelerando sempre piu)的表情與音樂風格，使用九和弦加快速度推動到高潮，最後仍保持九和弦突然停止，將音樂引導到下一首樂曲。

演奏時需確實彈出音與音間的連接，將原滑奏完整彈出來，並隨著熱情的旋律與和聲進行增加張力；第五到七小節左手標記重音的隱藏的連續三個上行低音，將樂曲從擺盪的情緒引導到安定感，連接《蝴蝶，作品二》緩慢又溫暖的旋律。隨即再次利用掛留音。瞬間推出音樂張力，表現出佛羅倫斯坦迅速的情緒轉變，再次回到熱情、緊湊的樂段。

第二段增加半音階的動機，音樂張力減少一些，隨著音型上揚、下降做音量起伏變化。尾奏節奏改為八分音符、音量漸大，並由減七和弦當作和聲伴奏，支撐從(ASCH)阿什音名密碼動機做變化的右手旋律，搭配全踏板，將樂曲氣氛堆疊到高潮突然停止，引導到下一首〈婀娜多姿的少女〉解決。



## 第七節 〈婀娜多姿的少女〉 (Coquette)

〈佛羅倫斯坦〉短曲正如佛羅倫斯坦激昂和浮躁個性那樣，在懸而未決的情緒上終止。因此，舒曼在下一個短曲〈婀娜多姿的少女〉中，讓佛羅倫斯坦腳踏實地的結束。〈婀娜多姿的少女〉又譯〈風騷〉，第四小節使用愛妮斯汀娜的家鄉(ASCH)阿什音名密碼。

【圖表 4-8】舒曼《狂歡節》〈婀娜多姿的少女〉曲式結構表

曲式結構	段落	樂句	小節	音名密碼	密碼小節
Binary Form	Introduction		1-3	ASCH (A-Eb-C-B)	4
	A	a	4-35		
		a			
	B	b	36-59		
		a			

〈婀娜多姿的少女〉前四小節為簡短而緩慢的前奏，像是為在屬七和弦突然停止的〈佛羅倫斯坦〉做結束（譜例 4-7-1）。前奏左手弱起拍以四分音符為單位， $f\sharp$ 音解決到  $Bb$ 大調主音。右手十六分音符弱拍和八分音符正拍用小連線分組，穿插十六分休止符，達到後半拍往下一拍進行的動力、緊湊感；右手小連線下行減四、完全四度交替，以及有趣的在同正拍以倚音，八分音符與十六分音符相差小二度的關係，結束前奏。

第一段(A)音樂由具有跳躍節奏的舞蹈曲調做變化，讓人聯想到〈阿萊金〉的跳躍旋律組成的動機，雖然兩首短曲的正弱拍附點節奏是相反的，但都使用愛妮斯汀娜家鄉的第三組阿什音名密碼(ASCH)，A、 $Eb$ 、C、B 音當作旋律。與第十六小節開始出現的第二次的樂句(a)組成第一段，樂句(a)在第四、五與六、七小節問答，四到七小節在  $Bb$ 大調的一級與四級上做屬七和弦到主和弦的和聲伴奏。第十二、十三和十四、十五小節是前半樂句，也就是第十和十一小節的模進。之後動機節奏間的十六分音符消失，轉變為音值更長的附點音符節奏，並用圓滑線拉長音樂語法，因此產生另一種婉轉、圓融的性格。

第十六到十九小節是句尾的擴充，以第十四小節增長時值的上行附點節奏動機，增加八分音符節奏的下一上一下行旋律起伏構成樂句；左手連續再第一拍低音做四個半音上行。第一樂段中的第二句(a)是第一個樂句(a)的重複。

筆者想像〈婀娜多姿的少女〉為有點苦澀、調情氛圍的短曲，描繪一個多情和魅力的女孩。演奏時需注意像俏皮的少女跳著小碎步一樣，的導奏開始的弱起的後附點節奏，手腕放鬆且使用指尖的力量跟隨節奏彈奏，掌握後半拍往下一拍進行的節奏律動力。

【譜例 4-7-1】舒曼《狂歡節》〈婀娜多姿的少女〉第 1-5 小節

第二段(B)段包含八小節的樂句(b)，和一個再次出現的第一段樂句(a)（第 4-7 小節）。樂句(b)（第 8-11 小節）以樂句(a)的第四小節當作旋律動機，使用第十六到十九小節擴充的連續八分音符節奏，後半句四小節是前半樂句的高五度模進。後半樂句中，左手第三十六和三十七小節的第二、三拍小連線分組，右手第三十八小節七度分解和弦下行的四個音分組，達到在三拍子中與二拍節奏交錯的效果。右手七度下行分解和弦做模進，且每組第一音以大二度上行模進，銜接再次出現的樂句(a)（第 4-7 小節）。演奏時需注意旋律的節奏以及增加圓滑奏的改變，此段音樂氛圍轉變，訴說少女受到人群注目的害羞情緒，需使用更多的踏板並增加低音共鳴。

第二段的樂句(a)（第 33 節開始）中，第 44 到 56 小節與第一段(a)樂句的第 4 到 16 小節相同，第 57 到 59 最後三個小節再敘前奏（譜例 4-7-2）。重複第二段(B)後，雙手突強(sf)彈奏 Bb 主音強烈的結束樂曲（譜例 4-7-3）。

【譜例 4-7-2】舒曼《狂歡節》〈婀娜多姿的少女〉第 33-38 小節

【譜例 4-7-3】舒曼《狂歡節》〈婀娜多姿的少女〉第 57-59 小節

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with numerous triplets and slurs. The lower staff is in bass clef and contains a supporting accompaniment. The key signature has one flat (B-flat). The score includes dynamic markings such as *sf* and *mf*. The piece ends with a repeat sign and two endings, labeled '1.' and '2.', each with a final cadence.



## 第八節〈回覆〉(Replique)

〈回覆〉使用前一首短曲〈婀娜多姿的少女〉相同的動機，感覺到與少女同樣害羞、俏皮心情的反應。對比先前〈婀娜多姿的少女〉短曲在最後一個音突強(*sf*)結束，〈回覆〉短曲以優雅(*un poco con grazia*)、委婉(*p*)的音樂開始，當作回應。〈回覆〉是少數使用代表舒曼名字的第一型(SCHA)阿什音名密碼的短曲，更有趣的是，阿什音名密碼在樂曲中倒著演奏，隱藏在樂曲結尾附近的音樂中（譜例 4-8-2）。

【圖表 4-9】舒曼《狂歡節》〈回覆〉曲式結構表

曲式結構	段落	樂句	小節	音名密碼	密碼小節
One- Part Form	A	a	1-16	SCHA(AHCS) (A-B-C-Eb)	14-15
		b			
		c			

〈回覆〉與〈婀娜多姿的少女〉短曲搭檔為一組，〈回覆〉樂曲特性像是當作〈婀娜多姿的少女〉的尾奏(Coda)一樣。〈回覆〉短曲速度標示與前一曲相同(L'istesso tempo)，與〈婀娜多姿的少女〉保持同速度，且同樣生動活潑(Vivo)的表情演奏。前半樂句、後半樂句為問答，前半樂句右手旋律性格沈穩，答句右手為俏皮的少女跳步節奏，左手則呼應穩重的問句旋律，筆者想像在短曲〈回覆〉描述與前一首短曲中迷人的少女調情的人，對少女的回應。演奏時需依照樂譜將沈穩與俏皮兩種不同性格表現出來。

這個短曲以與〈婀娜多姿的少女〉相同的簡短前奏，F#、G、Bb、A、Bb 音型開始。〈回覆〉在第五小節音樂突慢(ritenuto)、旋律四個音圓滑奏並漸強，旋律更慢、更沉穩。全曲隱晦但貫徹始終的使用〈婀娜多姿的少女〉節奏，像是表明少女仍在那裡調情一樣（譜例 4-8-1）。

【譜例 4-8-1】舒曼《狂歡節》〈回覆〉第 1-5 小節



在短曲樂句結尾第 14、15 小節，右手以舒曼名字(SCHA)的阿什音名密碼，與〈婀娜多姿的少女〉相同弱拍十六分音符與正拍八分音符的節奏動機，八度同音倒著演奏隱藏在旋律中的 A、B、C、Eb阿什音名密碼(AHCS)。

【譜例 4-8-2】舒曼《狂歡節》〈回覆〉第 14-16 小節

ASCH

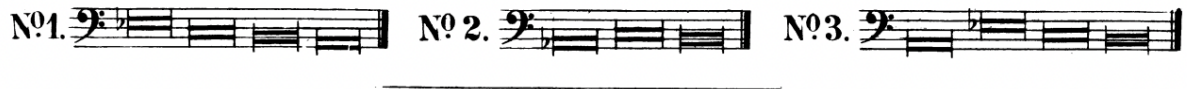
1. 2. *poco ritenuto*



## 〈獅身人面獸〉 (Sphinxes)

【譜例 4-8-3】舒曼《狂歡節》〈獅身人面獸〉

**Sphinxes.**



The image shows three musical staves, labeled N°1, N°2, and N°3, each containing a single eighth-note chord. N°1 is Eb, N°2 is C, and N°3 is B. The staves are connected by a horizontal line above and below them.

〈獅身人面獸〉是由三種變化的阿什音名密碼組成（關於阿什音名密碼之介紹已於第三章第二節「創作特色」中敘述），每個部分由單個低音譜號的一個小節組成，沒有音符、速度或表情動態等指示。以雙全音符分別給出代表舒曼名字的(SCHA)音名密碼 Eb、C、B、A 音、代表舒曼全名的(aSCH)音名密碼 Ab、C、B 音，和未婚妻家鄉阿什(ASCH)音名密碼 A、Eb、C、B 音。

許多作曲家包括克拉拉·舒曼和其他著名演奏家，主張在演奏中省略〈獅身人面獸〉。也有許多著名的音樂家支持在演奏《狂歡節，作品九》套曲時，將〈獅身人面獸〉彈奏出來，如科爾托(Alfred Cortot, 1877-1962)和拉赫瑪尼諾夫(Sergei Rachmaninov, 1873-1943)等人。筆者認為演奏《狂歡節，作品九》樂曲時應強調各個短曲的音樂個性，以及短曲間的角色與場景轉換。然而〈獅身人面獸〉與前、後短曲的音樂與背景不連貫，因此不演奏〈獅身人面獸〉。

## 第九節 〈蝴蝶〉 (Papillons)

〈蝴蝶〉這首短曲作品與舒曼早期同名的作品《蝴蝶，作品二》無關。短曲中由非常快速的節奏和飄揚的旋律構成，用音樂描繪拍動的蝴蝶翅膀意象。樂曲標示隨意從頭反覆(D. C. ad libitum)，結構可以解釋為二段體或三段體。

【圖表 4-10】舒曼《狂歡節》〈蝴蝶〉曲式結構表

曲式結構	段落	樂句	小節	音名密碼	密碼小節
Binary Form (Ternary Form)	A	a, a	1-16	ASCH  (A-Eb-C-B)	1
		b, b			
	B	c, c	17-32		
		d, c			
		(d, c)			
(A)		1-16			

〈蝴蝶〉短曲包括兩個樂段，第一段中的樂句(a)由右手和左手各自彈奏兩個聲部，並以右手高音聲部當作旋律。第三、四聲部則是和聲伴奏，和第二聲部搭配成和弦。左手部分標記「如號角般」(quasi corni)，因此演奏時需注意和聲的共鳴，保持圓潤、明亮的音色，並隨著節奏搭配踏板輔助。

第一聲部的十六分音符描寫蝴蝶翅膀快速震動飛行的聲音，也讓人聯想到舞會上的翩翩起舞的舞者。右手旋律是從阿什音名密碼的 A、Eb、C 和 B 四音符開始，它是愛妮斯汀娜家鄉的第三類(ASCH)版本，樂句和聲走到 Bb 大調五級 F。第一樂句(a)由兩個同樣的四小節組成（譜例 4-9-1）。

【譜例 4-9-1】舒曼《狂歡節》〈蝴蝶〉第 1-5 小節

第一段(A)的第二句則是由(b)、(b)組成（譜例 4-9-2）。第九小節兩手反向，從小聲(*p*)音量隨著雙手反向擴張，並隨著漸強到第十一小節音量大聲(*f*)。樂句(b)的後伴部分第十一、十二小節，左手重現第 1 小節阿什音名密碼(ASCH)的旋律動機，與右手使用跳音、重音，將和聲引導回到 Bb 大調一級。

【譜例 4-9-2】舒曼《狂歡節》〈蝴蝶〉第 11-15 小節

第二段(B)主要以兩手交錯的十六分音符為動機（譜例 4-9-3）。呈現兩次完全相同的(c)樂句，樂句從左手的 B $\flat$  主音開始，彈奏八度並加上突強(*sf*)，音樂以半音上行進行並漸強到五級 F 音，右手在後半拍用相同節奏的八度和聲回應，組成第二段的第一樂句。筆者認為演奏時需注意小動機推進到下一拍的節奏動力，將每個半拍的律動感與完整的樂句線條呈現。

【譜例 4-9-3】舒曼《狂歡節》〈蝴蝶〉第 17-20 小節

第二樂句(d, c)的前半樂句(d)第 25、26 小節，用第二段第一樂句(c)節奏做變化，左手十六分音符節奏動機，四個半音模進下行，這次小連線跨十度；並以第一段第一樂句(a)的阿什音名密碼(ASCH)的旋律動機，從正拍改成後半拍開始，運用連節線將後半拍節奏延長到正拍當作右手旋律。樂句(d)的後兩小節第 27、28 小節，完全回到兩手交錯的十六分音符節奏。在小聲音量(*p*)上，和聲不停使用附屬和弦轉調（譜例

4-9-4)。最後四個小節再次出現樂句(c)，這次不同的是左手正拍突強從 B $\flat$  主音變成 C 音，在後半拍做半音階上行到 B $\flat$  大調的 F 屬音，並將五級屬音解決到一級結束樂曲。樂曲結尾標記隨意從頭反覆(D. C. ad libitum)，演奏家如若認為此短曲為三段體式，演奏時將反覆第一段(A)至第十六小節的結束處(Fine)結束短曲（譜例 4-9-5）。

【譜例 4-9-4】舒曼《狂歡節》〈蝴蝶〉第 22-26 小節

【譜例 4-9-5】舒曼《狂歡節》〈蝴蝶〉第 27-32 小節

## 第十節〈文字之舞〉{A. S. C. H.- S. C. H. A (Lettres Dansantes)}

〈文字之舞〉是第十首短曲，短曲標題中出現第三類(ASCH)、第一類(SCHA)兩種阿什音名密碼，但使用的是第二類(SCH)的阿什音名密碼創作〈文字之舞〉短曲音樂。跳舞是〈文字之舞〉短曲的特色，模擬在狂歡節之中在跳舞的字母（阿什音名密碼）。與〈歐瑟比斯〉短曲創作手法一樣，舒曼以不同動態的節奏，而不是旋律來創造變化。

【圖表 4-11】舒曼《狂歡節》〈文字之舞〉曲式結構表

曲式結構	段落	樂句	小節	音名密碼	密碼小節
Ternary Form	A	a	1-8	SCH	1
	(A)	a		(Ab-C-B)	
	B	b	9-24		
		b			
	A	a			
		(BA)			
	C	c	25-32		
d					
ABA (D. C. sin' al Fine)					

即使在標題中同時引用了原始順序(A.S.C.H.)和引用舒曼自己名字的順序(S.C.H.A.)，在這個樂章中卻只隱晦地使用，三音符的舒曼的全名順序的音名密碼。

〈文字之舞〉以急板(Presto)的速度演奏，曲調中沒有完全出現動機，而是在右手的旋律和裝飾音組合出現 Ab、C、B、C、A 音，第二類(As C H C As)的音名密碼（譜例 4-10-1）。

整首短曲以數個小的四小節樂句做變化和重複，第一段(A)由樂句(a)與(a') 組合。左手在每個小節第一拍持續演奏，低音 Eb 調的五級 B b 音。右手利用裝飾音開始這個快速、非常輕巧(*leggierissimo*)的舞曲。第一小節第三拍重音，還有第二到四小節的第三拍突強、跨小節到正拍的結合線，將舞曲中重拍位置移到第三拍，達到類似切分的效果。樂句(a)和聲到附屬和弦，二級的屬七；第五到八小節稍作改變的(a')，則是回到 Eb 調一級結束。第一段(A)反覆一次後到第二段(B)。

【譜例 4-10-1】舒曼《狂歡節》〈文字之舞〉第 1-8 小節



重複四次樂句(a)後，進入第二段(B)。曲調隨著力度的增加，走到較慢的節奏而變化。樂句(b)與第一段樂句(a)的第一小節相同，第二小節的第二拍之後旋律變化。改做大跳上行爬升引導，到十一、十二小節節奏實質更長的八度，齊奏圓滑的下行旋律 F、Eb、D 三個音（譜例 4-10-2）。接者第二樂句(b')是上個樂句(b)的上行大二度模

仿。然後第二段再次回到第一樂句(a)，和第一次出現的樂句(a)不同的地方是，這次音量更小(*pp*)。第二段的樂句(b)、(a)標示反覆記號再重複一次後，接到(C)段。樂曲第一段在右手大量使用裝飾音，並利用小連線語法和重音記號，將三拍子律動轉移，營造出活潑的樂曲性格。演奏時需使用輕巧、有彈性的音色，並將音樂線條視為八小節的樂句演奏。

【譜例 4-10-2】舒曼《狂歡節》〈文字之舞〉第 9-16 小節

第三段(C)延續第三拍推進到第一拍的律動，旋律以四度當作動機稍做變化。此段(C)由樂句(c)和上五度模進的樂句(d)組成，左手持續屬音 B $\flat$ 、右手重音主音 E $\flat$ 和 B $\flat$ 音，從很小聲(*pp*)漸強到假終止六級的 C 音，樂曲結束處標記必須返回從頭反覆直到標示不再反覆演奏(D. C. *sin' al Fine senza replica*)，演奏 A-B-A-C-A-B-A 的結構。最後以一個一級六和弦結束（譜例 4-10-3）。

【譜例 4-10-3】舒曼《狂歡節》〈文字之舞〉第 25-32 小節

## 第十一節 〈柴莉娜〉 (Chiarina)

舒曼在接下來的幾個短曲，將故事場景拉回到了真實世界，以真實世界的人物創造角色。柴莉娜(Chiarina)是克拉拉名字(Clara)的意大利語形式，指的是當時年輕美麗的克拉拉。柴莉娜(Chiarina)的前兩個字母 C 和 H，表示英文音名中的 C 和 B 音。在〈柴莉娜〉這個樂章的中間聲部，這 C 和 B 兩個音符伴隨著和弦，像不願錯過任何能與克拉拉有關的聯繫，癡迷地重複在整首短曲中。

【圖表 4-12】舒曼《狂歡節》〈柴莉娜〉曲式結構表

曲式結構	段落	樂句	小節	音名密碼	密碼小節
Rounded Binary Form	A	a	1-16	SCH  (Ab-C-B)	1
		a'			
	B	b	17-24		
	A	a	25-40		
a'					

旋律的開頭再次使用地第二型(SCH)三個音符的阿什音名密碼，舒曼在與愛妮斯汀娜訂婚時已經愛上了克拉拉，〈柴莉娜〉像是一封舒曼對當時十五歲，熱情的克拉拉的情書。由激情澎湃的舞蹈旋律和獨特又激動的附點節奏組成。第一段(A)的第一樂句(a)由c小調四級小三和弦到七級四三和弦；右手第一聲部在弱起拍到第一小節第二拍，用(SCH)阿什音名密碼 Ab、C、B 音做旋律，前四個小節模仿第一小節音名密碼 Ab、C、B，小二度上行堆疊情緒；第二聲部在第三拍加重音，並使用連結線延長節奏，演奏四個大二度下行 Ab、G、F、Eb 音，第二聲部使用克拉拉〈夜曲〉(Notturmo of Soirees Musicales Op.6, No.2)的動機，連續五個大二度下行的變形（譜例 4-11-1）。第 1 到 4 小節左手正拍並重音的連續下行 F、Eb、D、C 四個音，與右手正拍 C、D、Eb、F 四個音反向（譜例 4-11-2）。第一樂句(a)後半部分，第 5 到 8 小節情緒繼續上升，原本在第三拍結合到第一拍的重音，不再掛留，改變成重複音在正拍上而且突強(sf)。右手附點節奏的上聲部、使用克拉拉動機的第二聲部和左手低音，後半樂句三聲部同向下行。

【譜例 4-11-1】克拉拉·舒曼《音樂晚會》〈第二號夜曲〉第 1-6 小節



【譜例 4-11-2】舒曼《狂歡節》〈柴莉娜〉第 1-5 小節

第二樂句(a')的旋律和第一樂句(a)相同，右手上聲部改以八度呈現（譜例 4-11-3），結合第一樂句(a)前後半句的重音，在第一拍和第三拍都加重音；左手伴奏每個小節第一拍改用八度齊奏。音量則是從大聲(*f*)到更大(*ff*)，情緒更迫切與熱情。在第十五、十六小節改變和聲，從五級到 c 小調一級結束。

【譜例 4-11-3】舒曼《狂歡節》〈柴莉娜〉第 7-12 小節

第二段(B)由兩小節為單位的語法組成一個樂句(b)，在上聲部以附點節奏掛留、重複的方式，持續 Ab 音。與第一樂句(a)相似的三個音動機，密合-開離組合重複組成 17 到 20 小節（譜例 4-11-4）。後四小節，使用 17 小節開離的動機發展旋律；左手低音隱藏的四個音下行的克拉拉動機再次出現，右手下聲部 17 小節到第一段(A)第一個和弦，也出現四度下行動機。之後再現段(A)與第一段(A)相同，演奏時第二段(B)、再現段(A)需反覆一次。演奏時做如後附點到正拍的音量漸強，可運用手臂力量，彈出扎實的音色。除了右手旋律線條以外，應同時注意左手低音聲部與右手中音聲部的對

位。樂曲尾聲運用重音、八度，加強音色與節奏的穩定性，以渾厚的聲響結束在沈穩的音樂中。

【譜例 4-11-5】舒曼《狂歡節》〈柴莉娜〉第 13-20 小節

The musical score shows two measures of the right hand melody highlighted with blue boxes. Above each box is the label '密合-開離' (Close-Distant), indicating a specific rhythmic or phrasing technique. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a bass line with chords and rests.



## 第十二節〈蕭邦〉(Chopin)

舒曼在這部蕭邦式的作品之中，描繪當時他正在《新音樂雜誌》中積極推廣的著名音樂家，蕭邦的音樂。〈蕭邦〉是第一個在狂歡節上出現的，舒曼親密朋友圈之外的著名音樂家角色。在〈蕭邦〉整個短曲中，都沒有直接使用音名密碼。

【圖表 4-13】舒曼《狂歡節》〈蕭邦〉曲式結構表

曲式結構	段落	樂句	小節	音名密碼	密碼小節
One-Part Form	A	a	1-14		
		a'			
		b			
		c			

〈蕭邦〉是舒曼對鋼琴家，也是作曲家蕭邦的音樂風格的致敬。樂句(a)標示激動(Agitato)、音量大聲(*f*)的表情，以 Ab 大調一級開始左手伴奏，演奏琶音上行同時漸強，並且在頂點突強(*sf*)，強調 3+3 的律動；為旋律增添華麗的戲劇性，情緒急劇上升。右手歌唱後半拍開始的輕柔、抒情的旋律，偶爾出現的慢節奏與彈性速度，為樂曲注入激情。左手的琶音伴奏在前三小節上下起伏，和聲從主調轉到二級屬音再解決到二級的主音 Bb 和弦，帶出第二樂句(a')。樂句(a')是前樂句(a)旋律的模仿，在上方大二度上模進（譜例 4-12-1）。筆者認為演奏第一樂句(a)時可先以很響亮的音色表現，隨著樂句 (a') 重複音樂表情逐漸變得更慢、更柔和。

【譜例 4-12-1】舒曼《狂歡節》〈蕭邦〉第 1-3 小節

The image shows a musical score for the first three measures of Schumann's 'Paganini' from Carnival. The score is written for piano in 6/8 time with a key signature of two flats (B-flat major). The tempo is marked 'Agitato.' and the dynamics are 'f' and 'sf'. The left hand plays a series of ascending and descending arpeggios, while the right hand plays a melodic line. There are asterisks and 'ad.' markings under the bass line.

第三樂句(b)左手爬音的伴奏，模仿第一樂句(a)隱藏著三個級進下行音在每個小節第一個低音，並更進一步呈現四個連續半音下行，並在第十小節使用屬七和弦讓和聲更豐富。演奏此短曲時需注意左手伴奏需彈出激動、充滿熱情般的波動感（譜例 4-12-2）。最後一個樂句(c)，使用第一樂句(a)旋律變化，曲調隨著開闊的節奏逐漸消失，伴奏隨後分解成單獨的音符也逐漸消失。〈蕭邦〉像是〈柴莉娜〉和〈艾斯特蕾拉〉短曲之間的夜曲。在這個〈蕭邦〉短曲中，浪漫之中帶有憂鬱的風格、簡短的個性小品、使用優美的旋律與豐富的和聲等，筆者認為舒曼相當有說服力的模仿了蕭邦的音樂風格。

【譜例 4-12-2】舒曼《狂歡節》〈蕭邦〉第 8-11 小節

The image shows a musical score for the 'Paganini' movement from Schumann's 'Carnival of the Animals'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 2/4. The score covers measures 8, 9, 10, and 11. The treble staff features a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 4). The bass staff contains a complex rhythmic accompaniment with many sixteenth notes, slurs, and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). There are dynamic markings such as *sf* and *ped.* (pedal) throughout. A large bracket spans across the top of both staves, grouping the measures. There are also asterisks (\*) under the bass staff in measures 9 and 10.



### 第十三節 〈艾斯特蕾拉〉 (Estrella)

〈艾斯特蕾拉〉描繪舒曼當時的未婚妻愛妮斯汀娜，艾斯特蕾拉是舒曼對她的暱稱，並以此創作同名為的〈艾斯特蕾拉〉短曲。舒曼以她家鄉阿什創作音名密碼，在短曲〈艾斯特蕾拉〉中使用第二類三個音的音名密碼 Ab、C、B 音開頭，當作這個短曲的旋律。

【圖表 4-14】舒曼《狂歡節》〈艾斯特蕾拉〉曲式結構表

曲式結構	段落	樂句	小節	音名密碼	密碼小節
Ternary Form	A	a	1-12	ASCH	1
	B	b	13-28	(Ab-C-B)	
		b'			
	A	a'	29-36		

〈艾斯特蕾拉〉為非常簡短的三段體(ABA)型式，第一樂句(a)是熱情風格的旋律，而第二樂句(b)是一個柔和的插曲音樂。樂曲以深情(*con affeto*)的表情和很大(*ff*)的音量開始，第一樂句(a)以右手八度齊奏 Ab、C、B 音當作旋律開始，旋律由第二型阿什音名密碼(ASCH)當作動機變化；第 1 到 4 小節、第 5 到 8 小節，以及第 9 到 12 小節旋律使用的是相同節奏型的動機，旋律不停的上下起伏，左手每個小節第二拍使用長音，造成重音位移的切分音節奏型態。後半句的旋律以兩小節為語法單位，半音上行模進同時漸強，旋律與和聲一起走到 f 小調五級（譜例 4-13-1）。

【譜例 4-13-1】舒曼《狂歡節》〈艾斯特蕾拉〉第 1-8 小節

Con affetto. ASCH

模進

切分音型效果

第二段(B)有(b)、(b')兩個樂句，接續前面結尾的 f 小調五級，從五級七和弦開始，音量呈現對比，從很大聲(*ff*)突然到小聲(*p*)的層級。右手旋律在第三拍掛留到下一個小節，歌唱一個柔和的單音線條；左手中音聲部如第一段(A)，持續在每個小節第二拍使用長音，造成切分音的節奏型態，並且使用掛留音增加演奏長度；下聲部每個小節第三拍連結到第一拍，並在第一拍連續出現低音 c 音。第二樂句(b)與(b')動機相同，右手單旋律改八度齊奏，隨著音型上下行漸強、漸弱呈現（譜例 4-13-2）。

第三段是第一段的再現，再次出現第一段的樂句。在聽者期待聽到完整第一段(A)時，突然轉換和聲色彩，第六小節的第二拍大聲(*f*)的來到拿坡里 Gb 六和弦，隨即齊奏旋律、八分休止符變化的附點節奏五級和弦，強而有力的到一級結束。像是為〈柴莉娜〉—〈蕭邦〉—〈艾斯特蕾拉〉對應真實世界角色的短曲組合，熱情、中間抒情，又回到強烈性格的三首短曲組合，提供明確果斷的結束。

【譜例 4-13-2】舒曼《狂歡節》〈艾斯特蕾拉〉第 9-26 小節

Più presto molto espressivo.

掛留音交錯造成切分音節奏的效果

改為八度齊奏旋律

## 第十四節〈相逢〉(Reconnaissance)

〈相逢〉描繪重逢的喜悅和激情。法語標題的字面意思是認可或承認的意思。使用第二變化的阿什音名密碼(SCH)，在樂曲一開始的旋律出現。〈相逢〉與〈文字之舞〉以及〈歐瑟比斯〉一樣，樂曲中沒有新的旋律出現，運用阿什音名密碼(SCH)，在不同的節奏、力度與和聲做變化，創造出三段式的樂曲結構。

【圖表 4-15】舒曼《狂歡節》〈相逢〉曲式結構表

曲式結構	段落	樂句	小節	音名密碼	密碼小節
Ternary Form	A	a	1-16	SCH	2
		a'		Ab-C-B	
	B	b	17-44		
		b'			
	A	a	45-60		
		a'			

〈相逢〉是帶有歡快伴奏的活潑舞曲風格的形式，筆者想像此曲描述在假面舞會中撞見戀人的情景。這個短曲為三段體(ABA)的樂曲結構。樂曲右手上聲部為圓滑奏的長線條旋律，與下方八度的下聲部用十六分音符節奏與跳音的伴奏互補，右手兩聲部分別呈現出，穩定風格的旋律、活潑表情的舞曲伴奏。左手則是持續斷奏(*sempre staccato*)的以波卡舞曲(*Polka*)節奏伴奏<sup>40</sup>，賦予音樂歡樂、俏皮的氣氛（譜例 4-14-1）。

第一段的兩個樂句(a)、(a')，各以四小節為語法單位，動機和節奏的形態相同。樂句(a)的一到三小節、四到六小節，旋律動機相同；但第五小節將旋律 Ab 音，帶到八度更高、華麗的音域。和聲上，第四小節先到 Ab 調主和弦，後半樂句第八小節則是到五級七和弦銜接第二個樂句。

第二樂句(a')使用第一樂句(a)的動機，右手上聲部為穩定的旋律，與下方八度的用十六分音符節奏跳音伴奏互補；左手用持續斷奏的波卡舞曲節奏伴奏。一開始和聲短暫到平行調 ab 小調上，第 9、10 小節與 11、12 兩個小節做上行的模進發展。後半樂句 13-16 小節下行到降六級 Cb 和弦，以 Cb 同音 B 音，轉調到 B 大調銜接第二段（譜例 4-14-2）。

【譜例 4-14-1】舒曼《狂歡節》〈相逢〉第 1-5 小節

<sup>40</sup> 波卡舞曲，舞曲大致分為急速、和馬厝卡節奏等類型。一般為二拍子，三聲部的結構，節奏活潑跳躍，在第二拍的後半拍上常稍作頓挫。

【譜例 4-14-2】舒曼《狂歡節》〈相逢〉第 6-16 小節

第二段(B)是在 B 大調的一個較慢、更具裝飾性的主題，第二段中的兩個樂句 (b)、(b')樂句仍以第一樂段(A)旋律主題當作動機。但現在伴奏改變成圓滑奏呈現，而不是活潑生動的波卡舞曲節奏，讓人感到心情變得比較沉穩和嚴肅。樂句(b)左、右手的中間聲部，共同在後半拍的彈奏切分音型做和聲伴奏。右手高音聲部和左手低音聲部以一小節之差，卡農式輪奏旋律。到第二十六小節樂句(b)旋律到高音 D#音後，逐漸下降與和聲一起回到五級 F#。下一樂句(b')同樣使用樂段(A)旋律主題，第 29 和 30 小節開始以兩小節為單位，小二度下行模進。第 33、34 小節做第三組模進之後擴充兩小節，並在第 37 到 40 小節重複一次，左手低音聲部稍加變化；句尾的兩小節將屬七和弦三音，也就是 B 大調的導音 A#音，同音譯名變為 Bb音，並使用二度轉調手法，自然的導向第三段（譜例 4-14-3）。

第三段再現第一段(A)，完整重複第一段的十六個小節，回到原來快速的、活潑的  $A\flat$  大調主題。但第 54 小節開始，右手旋律的節奏增加了切分音的變化。第三段不再反覆，和聲完整的從五級回到  $A\flat$  大調上音樂逐漸消失。筆者想像〈相逢〉為舒曼在假面舞會上與愛妮斯汀娜相遇，並相認的場景。在演奏時應注意不同段落的性格轉換與對比，將不同節奏特性的第一(A)、第二(B)段精確描繪出來。並以放鬆的手指與適度的踏板，輔助旋律線條完整呈現溫暖的音色。

【譜例 4-14-3】舒曼《狂歡節》〈相逢〉第 17-21 小節

The musical score for measures 17-21 of Schumann's 'Encounter' (相逢) from Carnival (狂歡節) is presented in piano (p) dynamics. The piece is in 4/4 time and A-flat major. The right-hand part features a melody with syncopated rhythms, including eighth and sixteenth notes, and rests. The left-hand part provides a harmonic accompaniment with chords and eighth-note patterns. The score includes fingering numbers (1-5) and dynamic markings. A large watermark of a university logo is visible in the background.

## 第十五節 〈潘達隆與哥倫賓〉 (Pantalon et Colombine)

經過三個來自真實世界人物構成虛擬角色的短曲〈柴莉娜〉—〈蕭邦〉—〈艾斯特蕾拉〉後，在〈潘達隆與哥倫賓〉這個短曲再次回到假面舞會的世界。使用來自義大利喜歌劇的兩個角色，潘達隆和哥倫賓。在《狂歡節》下半部中，呼應樂曲前半部分使用義大利喜歌劇角色（第二首短曲〈皮耶羅〉、第三首短曲〈阿萊金〉）的手法，使用套曲形式。同樣使用第二版本的阿什音名密碼(aSCH)，構成右手旋律的前三個音符。

【圖表 4-16】舒曼《狂歡節》〈潘達隆與哥倫賓〉曲式結構表

曲式結構	段落	樂句	小節	音名密碼	密碼小節
Ternary Form	A	a	1-12	ASCH  (Ab C B)	1
		b			
		a			
	B	c	13-20		
	c				
	A	a	21-34		
	b				
	a				
	Coda		35-38		

筆者根據潘義大利喜歌劇的角色，想像潘塔隆是個吝嗇的商人，年老且個性貪婪又好色，卻試圖掩飾自己的衰老和不堪的一面。潘達隆看上了阿萊金俏皮漂亮的僕人哥倫賓，而哥倫賓是一個善良的女人，在潘達隆的眼裡總是散發智慧和魅力，因此潘達隆想追求她。<sup>41</sup>〈相逢〉與〈潘達隆與哥倫賓〉組合，筆者將其解釋為對〈回覆〉和〈婀娜多姿的少女〉組合的模仿，兩者都描繪曖昧、緊張的情緒。

第一段(A)是快速而匆忙的樂曲風格，帶有誇張的十六分音符斷音，代表著潘達隆對哥倫賓精力充沛、不懈的追求。第一段包括(a)、(b)、(a)三個樂句，第一段(A)以大聲(*f*)的音量在 I 級、V 或 V/V 級和聲架構呈現音樂。使用 2+2 小節為語法，將第一、二小節覆述一次（譜例 4-15-1）。樂句(b)在 f 小調的五級 C 音上做發展，原樂句(a)的旋律在右手聲部，樂句(b)則在左手低音聲部演奏，並且在正拍突強(*sf*)的持續彈奏 C 音，右手則在後半拍突強(*sf*)彈奏連續四音 G、A、B、C 音上行的和聲，和左手低音聲部互相交錯。第二樂句同樣使用 2+2 小節當作語法，將第五、六小節在七、八小節覆述一次。

【譜例 4-15-1】舒曼《狂歡節》〈潘達隆與哥倫賓〉第 1-4 小節

The image shows a musical score for the first four measures of the piece. The right hand part features a descending eighth-note motif in the first two measures, highlighted by a blue box and labeled '小三度級進下行的動機'. The left hand provides a consistent eighth-note accompaniment. The tempo is marked 'Presto'.

<sup>41</sup> Wayseeker. *The Classical Piano Music of Robert Schumann: "Carnaval"*, Spinditty, 2021. Accessed, 2022. <https://spinditty.com/genres/Classical-Piano-The-Schumann-CarnavalRecording-Program-Notes>

第二段(B)基於第一段(A)動機做哥倫賓的主題，和聲從 f 小調轉調到明亮的 Db 大調，速度轉慢(Meno presto)、音量改為小聲(*p*)。旋律使用圓滑奏和平順溫柔的級進音型，和第一段形成對比。樂段以卡農式的輪奏展開，到第十五小節以大跳四度模進後，隨即下行九度；而左手從 Db 大調接第二拍 f 小調附屬和弦，之後回到 f 小調色彩，再反向上行回到一級，緊湊的接到做為第 13 到 17 小節覆述的下個樂句（譜例 4-15-2）。第二樂句反覆第一樂句(c)，反覆後的樂句(c)在第十九、二十小節，改用半音下行轉調到降七級和弦後，和聲回 f 小調導向後面再現的第一段(A)。

【譜例 4-15-2】舒曼《狂歡節》〈潘達隆與哥倫賓〉第 13-16 小節

第三段再現的第一段(A)，速度指示同樣回到第一個速度(Tempo I)，第一段的急板(Presto)的速度。再現部中完整的返回(A)段代表潘達隆的第一到十二小節後，句末使用第二段(B)平和的風格擴充連接溫柔的尾奏。第 33 小節將第 32 小節反覆一次，但加上第二段(B)音樂性格的圓滑奏；第 34 小節使用 32 小節第一拍的素材重複兩次，用更長的圓滑線、更溫柔的旋律打斷再現部中預期的對稱樂句，從而突出一種侵入感<sup>42</sup>。和聲停留在 f 小調的五級，相當於平行調 F 大調的五級，將尾奏轉調到 F 大調。

<sup>42</sup> Moris Senegor, *Schumann Carnival* (1835), MS, 2022. Accessed, 2022. <https://morissenegor.com/musical-conversations/schumann-carnaval-1835/>

尾奏的伴奏來自第一段左手音型，呼應第一段(A)潘達隆的舞步，但雙手旋律皆以第二段(B)長線條圓滑奏語法呈現，似乎是在說哥倫賓溫柔的婉拒潘達隆的追求。尾奏旋律素材來自第 1、2 小節右手上聲部隱藏的三度級進下行 Ab、G、F 音動機，和聲以五度的關係下行模進解決。結尾右手中音聲部 D 音一個很長的結合線記號延長，和兩個堅定的 E、F 和弦，以反向的小三度下行動機完整得敘述溫柔、圓滑的尾奏後結束（譜例 4-15-3）。演奏時需確保旋律流動，同時確實做出斷奏與重音，將具諷刺性的潘達隆個性描繪出來。第二段(B)情緒轉換，在段落銜接處需要迅速地呼吸，轉換情緒與速度，此段需改變音色、保持流動音樂性，並注意平均的音色與十六分音符節奏技巧。

【譜例 4-15-3】舒曼《狂歡節》〈潘達隆與哥倫賓〉第 34-38 小節

The image shows a musical score for Schumann's 'Carnival of the Animals' (Pandaemonium and Columbine), measures 34-38. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment. The right hand has a melodic line with a long note on D in the final measure, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Performance markings include 'a tempo', 'rilasciando', 'dolce', and 'ritenuto'. A blue box highlights a specific melodic phrase in the right hand, with a label '小三度動機反向' (Minor third motive reverse). Another label '動機源a樂句' (Motive source a phrase) points to the beginning of the piece. An asterisk is placed at the end of the score.

## 第十六節〈阿勒曼圓舞曲〉(Valse Allemande)

〈阿勒曼圓舞曲〉又叫〈德國式圓舞曲〉，短曲中間接上〈帕格尼尼間奏曲〉，再回到〈阿勒曼圓舞曲〉。第 16 和 17 首短曲實際上可以構成一個 A-B-A 形式的完整樂曲，由第十六首短曲〈阿勒曼圓舞曲〉組成初始第一部分 A，隨後是第十七首的〈帕格尼尼間奏曲〉第二部分當作 B，和再次重現的〈阿勒曼圓舞曲〉A 完整呈現樂曲。

在下半套曲部分的〈阿勒曼圓舞曲〉短曲，與上半場中〈高貴的圓舞曲〉對應使用圓舞曲風格，運用套曲形式的方式，在樂曲的下半部中呼應樂曲前半部分使用圓舞曲風格的手法。〈阿勒曼圓舞曲〉再次以第二類的阿什音名密碼做旋律開始樂曲，短曲靈感來自克拉拉的《浪漫圓舞曲，作品四》(*Valses romantiques für Klavier Op.4*)，對照(譜例 4-16-1)第 8-14 小節動機。

【譜例 4-16-1】克拉拉·舒曼《浪漫圓舞曲，作品四》第 1-14 小節

The image displays a musical score for Clara Schumann's 'Romantic Waltzes, Op. 4', measures 1 through 14. The score is written for piano in 3/4 time. The first system (measures 1-7) is marked 'Andante' and includes a 'ritenuto' instruction. The second system (measures 8-14) is marked 'Allegro'. Blue boxes highlight specific melodic motifs in measures 8, 9, 10, 11, and 14, which correspond to the 'Ash Sound Name Code' mentioned in the text.

【圖表 4-17】舒曼《狂歡節》〈阿勒曼圓舞曲〉曲式結構表

曲式結構	段落	樂句	小節	音名密碼	密碼小節
Ternary Form	A	a	1-8	SCH	1
	B	b	9-16	(Ab-C-B)	
	A	a'	17-24		
	(BA)	b, a'			

整個〈阿勒曼圓舞曲〉以三拍子圓舞曲節奏伴奏。(A)段是安靜、抒情旋律，以第一小節後附點節奏和下行音型發展動機，第二小節反向，第三、四小節持續相同音型發展，並向下音域模進，第四小節回到 Ab 大調一級（譜例 4-16-1）。第五到八小節持續使用第一小節後附點節奏和下行音型動機，但轉為中音聲部伴奏，旋律以（2 拍 +1 拍）二分音符和四分音符節奏音型級進上行，轉調至屬調 Eb 大調。第八小節的中音伴奏聲部，出現半音下行 Eb、D、Db 三個音連接到下一段。筆者認為演奏時可著重在觸鍵變化，以較淺的踏板搭配連接右手旋律，隨著級進上行雙手向外擴張，增加稍深、長的踏板連結。

【譜例 4-16-2】舒曼《狂歡節》〈阿勒曼圓舞曲〉第 1-8 小節

Molto vivace. SCH

semptice pp

後附點、2+1節奏動機

(B)段接續(A)段的調性，在 Eb大調發展大聲(f)、更響亮、類似進行曲的旋律，與(A)段對比。右手使用 1+2 節自型態，一拍與四個連續的八分音符節奏組合的第二、三拍節奏型；左手利用第二、三拍結合線語法和突強，製造推動到下一個小節的節奏律動。和聲到第十一小節轉調到 c 小調，第十三小節出現附屬七和弦；左手低音半音上行到 c 小調，中音聲部同時做三個連接半音下行 F、E、Eb 音，連接到第三段(a') (譜例 4-16-2)。此段演奏需注意每個小節第一拍的觸鍵，並在動機堆疊間，持續強調樂句的方向性。樂曲隨著音型改變，呈現出更活潑的音樂風格。

【譜例 4-16-3】舒曼《狂歡節》〈阿勒曼圓舞曲〉第 9-15 小節

第三段回到 Ab 主調，再現的樂句(a')復述樂句(a)前四小節，第十八小節開始加上節奏與和聲外音變化，並在第二十一小節出現(B)句的節奏型變化，之後雙手八度齊奏兩手向外擴張，同時漸強到很大(ff)的音量，以飽滿的和聲聲響結束這個短曲 (譜例 4-16-3)。

【譜例 4-16-4】舒曼《狂歡節》〈阿勒曼圓舞曲〉第 16-24 小節

## 第十七節 〈帕格尼尼間奏曲〉 (Intermezzo: Paganini)

〈帕格尼尼間奏曲〉為來自舒曼真實世界之外的另一個音樂角色，當時已經成名，且讓整個歐洲的觀眾驚嘆不已的小提琴演奏家帕格尼尼(N. Paganini, 1782-1840)。

〈帕格尼尼間奏曲〉短曲使用大跳的技巧組成精湛樂段，讓聽眾想起帕格尼尼小提琴快速、炫技的演奏。〈帕格尼尼間奏曲〉短曲只是在它尾奏中，稍微暗示三個音的音名密碼(SCH)。這是《狂歡節》套曲中，唯一單獨被標記作為間奏曲出現的短曲，給人一種在假面舞會中跳舞遇到小提琴家的感覺。在〈帕格尼尼間奏曲〉之後，沉穩的德國華爾茲〈阿勒曼圓舞曲〉再回歸。

【圖表 4-18】舒曼《狂歡節》〈帕格尼尼間奏曲〉曲式結構表

曲式結構	段落	樂句	小節	音名密碼	密碼小節
Ternary Form	A	a	1-8	SCH	25
		a		(Ab-C-B)	38
	B	b	9-20		
		b'			
	A	a	21-24		
	Coda		25-37		
Valse Allemande		38-61			

〈帕格尼尼間奏曲〉緊隨〈阿勒曼圓舞曲〉後，與柔和的華爾茲形成鮮明、充滿活力的對比。〈帕格尼尼間奏曲〉快速、忙碌的旋律，讓人想起潘塔龍，兩首短曲都需要一定的鋼琴演奏技巧。第一段(A)旋律為左手後起拍十六分音符的分解和弦開始，弱起拍的和弦低音加上重音、右手正拍分解八度同音，讓兩個音為單位分組的方式更明顯。樂曲以左手為旋律開始，音量分別標示左手(*ff*)和右手(*p*)，左手弱起拍和右手正拍交錯的切分音節奏、分組方式，增加技巧難度和樂曲的趣味性。樂句在第五到八小節重複一次後進入第二段（譜例 4-17-1）。

【譜例 4-17-1】舒曼《狂歡節》〈帕格尼尼間奏曲〉第 1-5 小節

(B)段與(A)段音型相同動機，右手為正拍分解八度同音、左手後起拍十六分音符的分解和弦搭配。但在(B)段分組語法改成每四個音加上圓滑線，四個音一組（譜例 4-17-2）。雙手音量轉為小聲(*p*)，第九、十小節右手旋律持續五級 C 音向下組成音成，用四個級進 A $\flat$ 、G、F、E $\flat$ 音四度級進下行並模進；左手持續著低音 A $\flat$ 音，並在聲部間隱藏半音 E $\flat$ 、E、F 上行級進，與右手相對，雙手反向向內呈現愈來愈密集的效果。第十一、十二小節向上小二度，模仿第九、十小節，然後覆述一次樂句(b)。第二段的第二個樂句(b)後，有五個小節過門。旋律帶有樂句(b)的圓滑線語法、左手由樂句(a)分散和弦的方式演奏低音並加重的語法，融合兩個樂句特色的過門句，漸強到大聲回到 f 小調。

【譜例 4-17-2】舒曼《狂歡節》〈帕格尼尼間奏曲〉第 6-10 小節

雙手交錯節奏動機源A段

第三段再現第一段(A)前四小節，覆述樂句(a)但音域移低一個八度，句首的四個音重音位置改變，之後雙手跳音進行至尾奏。第二十五小節尾奏帶入(ASCH)阿什音名密碼動機，並在第二十六小節模進；到第二十七、二十八小節則出現新的旋律，並再重複一次；第三十一到三十三小節中，高音、低音聲部雙手旋律級進下行，到持續音 F 音；第三十三、三十四小節維持持續音 F 音，將雙手旋律一致中間聲部，加上重音突顯旋律線條；最後第三十五、三十六小節連續四個突強(*sf*)的主和弦後，突然以極小(*ppp*)的音量彈出延長的 A $\flat$ 大調的屬七和弦，響亮、有力的和弦和開放的和聲結束（譜例 4-17-3）。

停頓後，〈阿勒曼圓舞曲〉回歸，如變魔術般地回到優雅的舞會中，同樣以有力地音樂風格結束，兩首〈阿勒曼圓舞曲〉和〈帕格尼尼間奏曲〉結合起來形成 ABA 的樂曲結構。

【譜例 4-17-3】舒曼《狂歡節》〈帕格尼尼間奏曲〉第 16-25 小節

再現A 低八度音域

重音改變

ASCH



## 第十八節 〈告白〉 (Aveu)

短曲〈告白〉描寫對愛人坦白的場景，標示熱情(Passionato)的表情演奏。樂曲以 f 小調開始一個延續感傷的情緒的樂曲，最後到關係調 Ab 大調結束。使用第二組的阿什音名密碼當作旋律，開始這首樂曲。

【圖表 4-19】舒曼《狂歡節》〈告白〉曲式結構表

曲式結構	段落	樂句	小節	動機使用的音名密碼	密碼小節
Binary Form	A	a	1-4	SCH (Ab-C-B)	1
	B	b	5-8		
	A	a	9-12		

〈告白〉直譯為懺悔，但舒曼將這個短曲描述為告白的場景。以第一小節的兩個十六分音符、一個十六分休止符，再一個十六分音符的節奏型，當作全曲動機。(A)段後半句第三、四小節是第一、二小節的模進，節奏和音型相同，但音程擴大和音域變高，和聲從安靜而抒情的 f 小調轉到更明亮的 Ab 大調（譜例 4-18-1）。

(B)段是相同的節奏動機，旋律更小声(*pp*)在 Ab 調主音開始，向上同音八度到更高和亮音域，漸強同時級進下行回到 f 小調的 V 級。銜接再次出現的(A)段，同樣在句尾第十二小節，雙手分別在 Eb 重音和突強，從 Ab 大調五級七和弦解決到一級結束。短曲使用反覆後，結構為 A-A-B-A-B-A。演奏使運用手腕與指尖製造飽滿的音色，需強調短曲的節奏動機，並注意音與音的連結，同時彈出長的線條感。

【譜例 4-18-1】舒曼《狂歡節》〈告白〉第 1-12 小節

## 第十九節 〈漫步〉 (Promenade)

舒曼在 1837 年給莫舍萊斯(Ignaz Moschele, 1794-1870)的一封信中<sup>43</sup>，描述〈漫步〉短曲代表，與舞伴手挽著手在舞會那樣的場景。全曲大約兩分半鐘，是《狂歡節》中最長的短曲之一。〈漫步〉儘管名稱暗示步行，但短曲中描述的是舞蹈的氛圍。此樂章中沒有節奏或其他音型來暗示散步，說明不能總是按字面作品的標題，來解釋音樂的內容。

舒曼巧妙地保留假面舞會的三拍子節奏，同時混合悠閒漫步的情緒。仍然是用三音符的音名密碼，當作動機展開旋律。對應舒曼所說漫步的速度、情緒。樂曲可分為 A、B、A 和尾聲三段的結構，全曲以 A 段第一到四小節、第五到八小節，兩種八度齊奏的旋律，來作音型動機。

---

<sup>43</sup> This is “the walk, such as is taken in German balls, arm in arm with your partner.” (Schumann, in a letter to Ignaz Moscheles, 1837) Nicolette Wong. *Hidden meanings*, Interlude, 2015. Accessed, 2022. <https://morissenegor.com/musical-conversations/schumann-carnaval-1835/>

【圖表 4-20】舒曼《狂歡節》〈漫步〉曲式結構表

曲式結構	段落	樂句	小節	音名密碼	密碼小節
Ternary Form	A	a	1-32	SCH  (Ab-C-B)	1
		a'			
		b			
		b'			
	B	c	33-48		
		c'			
	A	a	49-71		
		d			
		d'			
	Coda	e	72-93		
		e'			

(A)段由三個樂句(a)、(a')、(b)和(b')組成。第一段是由問、答的短語組成的四個樂句變奏，曲首術語標示是悠閒的(Comodo)的表情，音樂平靜，在 Db大調開始（譜例 4-19-1）。樂句(a)從右手使用阿什音名密碼(SCH)動機呈現，中強(*mf*)的八度齊奏旋律，和第二、三小節音量很小(*pp*)的單音旋律問答，前兩個小節右手使用連結線和附點節奏，在兩小節三拍子(3+3)的節奏語法中，出現三個兩拍子(2+2+2)的律動感，達到(hemiola)節奏交錯的型態。接著回到八度齊奏演奏第二種動機，每小節正拍突強(*sf*)強調三拍子舞曲的律動，和聲到關係調 bb小調。第二樂句(a')是(a)樂句的變化，前四小節第一動機大二度級進模仿，第二動機相同。整首短曲伴奏形態相同，演

奏時需控制伴奏的速度穩定，使用手指緊貼琴鍵並自然有彈性的觸鍵，營造輕盈、溫暖的音色。

(b)樂句使用在第一到四小節出現的第一動機的節奏，不同的是這次音型向下行並漸強，到與第一句(a)相同節奏的答句；第二十一小節開始，使用(a)動機後半段的附點節奏發展，上行級進到高音域，和聲經過 C 大調終指示五級到一級，隨即旋律下行並轉調回 bb 小調。(b')句為(b)樂句的上行六度模進，和聲經過 G 大調終指示後，到 bb 小調屬和弦 F 上。

【譜例 4-19-1】舒曼《狂歡節》〈漫步〉第 1-7 小節

第二段(B)以源自第一段(A)第五到八小節的第二動機，在 F 大調上作發展。樂句(c)旋律更安靜，和出現不和諧二度的伴奏對比；小聲(*p*)從 C 音八度齊奏向上跨進四度做變化後，向下級進四度連接到後半個樂句首，後半樂句是前面四個小節下四度的模進。樂句(c')與(c)樂句相同，皆是第二動機變形的八度旋律，但(c')這裡旋律在左手聲部，右手每小節的第二、三拍結合線和重音，改變三拍子原本強一弱一弱的韻律，創造出向後引導的節奏律動推進力。(c')樂句同樣是四小節為語法單位，後半樂句模仿並轉調到最初的 Db 大調，四十七、四十八小節持續 Db 和弦，右手上行級進五度漸強到再現(A)段（譜例 4-19-2）。

【譜例 4-19-2】舒曼《狂歡節》〈漫步〉第 31-37 小節

第三段再次返回到(A)段(a)樂句，(a)、(d)、(d')三個樂句組成第三段（譜例 4-19-3）。這次聲音更大(*f*)的開始(a)樂句，接著的(d)樂句，同樣以(a)樂句前四個小節的第一音型變化，裝飾更豐富，節奏變化更大。(d)樂句音量層級大聲(*f*)地從弱起拍開始，八度齊奏的旋律使用同音重複、休止符、掛留音穿插雙向裝飾音大跳。旋律兩小節為語法單位，下二度級進做模仿。(d)與(d')樂句相同，(d')樂句在句首改變加上三個裝飾音，並以更大(*ff*)的音量層級演奏。

尾聲隨著第三段中節奏變化的動機逐漸消失，樂句(e)以小聲的音量開始，整個尾奏持續低音 Db 音，並使用四十七、四十八小節的上行級進五度當作動機，旋律向上行與下行擴充。樂句(e')句末擴充，最後低音延長節奏而停滯，在分解和弦音型漸慢和漸弱中，安靜的結束樂曲。

【譜例 4-19-3】舒曼《狂歡節》〈漫步〉第 45-52 小節

## 第二十節 〈休息〉(Pause)

〈休息〉使用未解決的和聲將音樂引導到下一首短曲，短曲特性是為最後〈打倒菲力士人的大衛同盟進行曲〉做簡短的介紹與準備，短曲完整再現第一首短曲〈開場〉的最後第八十七到一百一十三小節，以套曲形式的方式，在後半樂曲中呈現樂曲前半部分的手法與音樂。〈休息〉樂曲不僅沒有停頓，音樂也快速而響亮的開始。使用〈開場〉的尾聲沒有停頓地引導音樂，向明亮、開放和聲的終曲進行。

【圖表 4-21】舒曼《狂歡節》〈休息〉曲式結構表

曲式結構	段落	樂句	小節	音名密碼	密碼小節
One-Part Form	A		1-26	SCH (Ab-C-B)	6-8



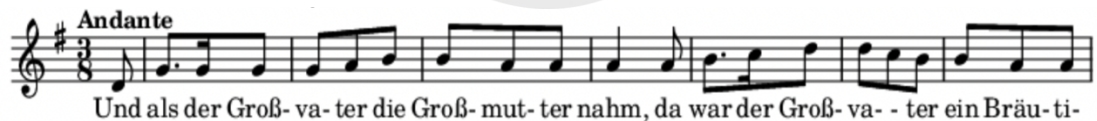
## 第二十一節 〈打倒菲力士人的大衛同盟進行曲〉

### (*Marche des Davidsbündler contre les Philistins*)

前一個短曲〈休息〉作品以來自〈開場〉音樂，在其令人眼花繚亂（沒有解決和聲）的結局中，銜接到終曲〈打倒菲力士人的大衛同盟進行曲〉為套曲做結束。

〈打倒菲力士人的大衛同盟進行曲〉短曲中提到的菲利士人、大衛同盟，菲力士人代表那些不願跟上時代的頑固分子。大衛同盟則是舒曼虛構的角色同盟會（詳見第二章第一節舒曼的文學與音樂），推動當時新藝術的浪漫主義美學。舒曼在最後這首進行曲中，引用一首名為〈祖父之舞〉的古老德國曲調（譜例 4-21-1），筆者認為舒曼以此嘲笑老頑固的菲力士人。

#### 【譜例 4-21-1】〈祖父之舞〉第 1-8 小節



Andante

Und als der Groß-va-ter die Groß-mut-ter nahm, da war der Groß-va- - ter ein Bräu-ti-

【圖表 4-22】舒曼《狂歡節》〈打倒菲力士人的大衛同盟進行曲〉曲式結構表

曲式結構	段落	樂句	小節	音名密碼	密碼小節
Ternary Form	A	a	1-24	SCH	2
		a'			
		a			
	B	b	25-121		
		b1			
		b2			
		b'			
	C	c			
		d			
		e			
		f			
	B'	b1'	122-224		
		b 1''			
		b2			
		b2'			
	C'	c			
		d			
		e			
		e'			
	D(Coda)	g	225-283		
g					
g'					
g'					

全曲結構順序為〈大衛同盟進行曲〉 - 〈菲力士人〉 - 〈終曲〉。〈大衛同盟進行曲〉以響亮、英勇的三拍子進行曲開始，使用全踏板。三段式的樂曲結構為 AA-BC-BC-(Coda)。第一段(A)使用一個新的、充滿活力的進行曲主題，由單純的四分音符與八分音符構成一長短短長的節奏，雙手八度齊奏和弦組成。全段(A)以三個樂句(a)、(a')、(a)組成，樂句(a)從 Ab 大調開始，第一小節右手使用阿什音名密碼(SCH)動機 Ab、C、B 音齊奏八度的和弦旋律，第二小節之後每個正拍突強，第二到四小節旋律使用級進完全下行四度當作動機，在第五到八小節覆述後，和聲停留在六級附屬和弦，產生 f 小調音響。

第二樂句(a')使用前面樂句(a)的四度級進下行動機，兩小節為一個語法單位做模仿，將音域拉低，結束在 Gb 大調變格終止。第一次演奏時再現樂句(a)，再反覆第二樂句(a')、第一樂句(a)；第二次的樂句(a)句尾轉向 c 小調，引導至第二段(B)。此段樂曲雖為三四拍，演奏時需以每個小節當作一大拍，並運用整個手臂的力量，和穩定、堅固的手型，彈奏號角般豐厚、明亮的音色（譜例 4-21-2）。

【譜例 4-21-2】舒曼《狂歡節》〈打倒菲力士人的大衛同盟進行曲〉第 1-16 小節

**Marche des Davidsbündler contre les Philistins.**

Non Allegro. ASC

*And. grande*  
A 3/4

G<sup>b</sup> (F<sup>#</sup>)

(B)段以弱起拍的樂句開始，並使用同樣整齊的使用四小節為語法單位，使用上行四度的動機。此段使用〈祖父之舞〉的附點節奏，代表頑固的菲力士人，並以數個〈祖父之舞〉變化形式出現。第 29 到 32 小節做上行三度模進，接著後半樂句使用附點節奏為動機，四度級進下行發展。左手和弦伴奏標記重音，強調四度下行的動機。(b1)樂句從 c 小調五級開始，以小聲(*p*)的音量繼續使用(b)前半樂句〈祖父之舞〉音形素材變化，做三次模進同時漸強、漸快堆疊；在下個樂句(b2) 引用〈祖父之舞〉在左手低音聲部八度呈現，接到右手並以更大聲(*ff*)的又重音的覆述。再次到樂句(b)，使用上行四度的動機，這次音量小聲，和聲到 c 小調五級，句尾左手 G、A、A#、B (C) 四音，上行銜接到第二段後半(C)段（譜例 4-21-3）。

【譜例 4-21-3】舒曼《狂歡節》〈打倒菲力士人的大衛同盟進行曲〉第 23-60 小節

Molto più vivace.

B段 代表菲力士人

引用〈祖父之舞〉節奏動機

四度級進下行動機

第一樂句的變奏

使用十七世紀的〈祖父之舞〉旋律

Thème du XVII ème siècle.

(C)段再現第一首段曲〈開場〉的第 71 到 86 小節，但〈開場〉的第 91 到 95 小節中，右手為單音，對應〈打倒菲力士人的大衛同盟進行曲〉第 102 小節為八度齊奏（譜例 4-21-4）。樂句(d)旋風式的下行，接到快速爬升音行的樂句(e)，並在句末擴充六個小節，先重複第 105、106 兩個小節，第 109、110 小節再以第 105 小節模進下行，最後兩個小節在五級附屬和弦的和聲，左手彈奏半音階。在旋轉起伏音型下，展現華麗璀璨的氣質。樂句(f)持續使用半音階的當做旋律音型，右手半音上行，左手和弦反向與半音階分離，低音呈現四度音型動機，同時大聲和漸強堆疊情緒；後半樂句雙手相反，左手演奏半音動機，右手同向演奏四個級進上行的和弦，每個和弦突強，到 E 音，同音開始再次出現的樂段(B')。

【譜例 4-21-4】舒曼《狂歡節》〈打倒菲力士人的大衛同盟進行曲〉第 83-96 小節

Animato.  
pp stringendo sempre 四度級進動機  
piu e piu  
acc. s.

第三段的使用第二段素材，在和聲上做變化（譜例 4-21-5）。前半段落(B')的 (b1)、(b2)樂句調性在 f 小調和 Ab 大調上，是第二段(B)中對應樂句的上四度移調；第三段後半(C')的三個樂句(c)、(d)、(e)是對應第二段後半(C)的上四度模進（譜例 4-21-6）。第三樂句複述(e')的第 205 小節，使用 204 小節的節奏動機變化，樂句以兩小節為單位複述、逆行。接著第 213 小節開始，將左手節奏動機移到左手，到 217 小節起雙手齊奏節奏動機，和聲停在 Ab 大調屬七和弦，引導出終曲尾奏。

【譜例 4-21-5】舒曼《狂歡節》〈打倒菲力士人的大衛同盟進行曲〉第 112-126 小節

【譜例 4-21-6】舒曼《狂歡節》〈打倒菲力士人的大衛同盟進行曲〉第 179-185 小節

尾奏將 Ab 大調屬七和弦解決到一級，速度轉快(Piu stretto)重複第一首短曲〈開場〉的尾奏，第 114 到 129 小節。第 241 小節樂句(g')開始，同樣以〈開場〉的尾奏發展變化，將旋律擴充加大樂句規模，尾奏在與〈開場〉尾奏相同的(hemiola)的節奏型態下，將特殊的律動從單純的旋律再改以八度呈現（譜例 4-21-7）。音樂隨後進入結尾，以〈開場〉的回歸為特色，在第 267 小節回到主調 Ab 調一級，最後十二個小節延續主和弦，華麗地結束全曲（譜例 4-21-8）。

【譜例 4-21-7】舒曼《狂歡節》〈打倒菲力士人的大衛同盟進行曲〉第 225-240 小節

尾奏 Piu stretto.  
重複〈開場〉尾奏

rinforzando

sf

segue

stringendo

sempre ff col

【譜例 4-21-8】舒曼《狂歡節》〈打倒菲力士人的大衛同盟進行曲〉第 263-283 小節

〈開場〉尾奏旋律的擴充

sf

ff

12個A b 調主和弦

H.S. 47.

## 結語

本文以探討《狂歡節，作品九》樂曲為主旨，這首樂曲創作於 1833-35 年，舒曼以其豐富的生活經歷與人生經驗，集結出這首兼具音樂與文學性的創作風格作品。透過分析《狂歡節，作品九》，除了看到舒曼藉由音樂精確地塑造人物性格的巧妙手法，亦可感受到舒曼高度的文學素養，以及對藝術融合的能力。

《狂歡節，作品九》於 1835 年中期完成，在創作時舒曼正與愛妮斯汀娜訂婚，與此同時，舒曼亦愛上 1835 年少女時期的克拉拉·維克。《狂歡節，作品九》恰逢舒曼和克拉拉，以及愛妮斯汀娜三角關係的動盪和迷人時期的開始，對應克拉拉與愛妮斯汀娜短曲的順序、虛擬角色、〈蕭邦〉與〈阿勒曼圓舞曲〉中使用的樂曲風格安排等，都標誌著舒曼喜愛使用個性小品及套曲形式創作的特性，讓這個鋼琴作品充滿如同尚·保羅曾說：「音樂，是經過耳朵的浪漫詩。<sup>44</sup>」這樣的理念。

舒曼《狂歡節，作品九》全曲共有二十一首短曲，舒曼稱《狂歡節，作品九》作品之間循環的音名密碼動機為「獅身人面獸」(Sphinxes)，副標題是「四音符上的小場景」(*Scènes mignonnes sur quatre notes*)。這首樂曲屬於每首短曲都有標題，而標題間有敘述性質需要完整演奏的套曲種類，舒曼在設計貫穿全曲的三組阿什音名密碼動機時，將音樂與文字做字謎般的連結。筆者在探究舒曼生平的過程中體認到，舒曼為這三組動機冠上的〈獅身人面像〉標題，讓阿什音名密碼達到視覺上的神秘效果之外，更進一步地塑造動機的神秘性格。

---

<sup>44</sup> Jean Paul Richter: "Music is the poetry of the air." Classic fM, 24 inspirational quotes about classical music. Accessed 2022. <https://www.classicfm.com/discover-music/latest/quotes-about-classical-music/richter/>

筆者根據標題與調性及樂段性格的特點加以分段，在演奏時可將狂歡節中的樂段分為五組。第一組為〈開場〉至〈高貴圓舞曲〉。在這一組當中，拍號都是三四(3/4)拍子，其中包含了白衣丑角〈皮耶羅〉與彩衣丑角〈阿萊金〉，兩個來自義大利喜歌劇成對的丑角。接下來的第二組為〈歐瑟比斯〉至〈蝴蝶〉，舒曼的兩個筆名、一組大小調配對，再以〈蝴蝶〉結束，其中第六首小曲〈佛羅倫斯坦〉中，引用了舒曼本身的鋼琴作品《蝴蝶，作品二》旋律。在短曲中片段的旋律《蝴蝶，作品二》亦是舒曼閱讀尚·保羅的小說作品《年少氣盛》之〈假面舞會〉章節，得到靈感而寫的作品。第三組則是從〈文字之舞〉開始到〈艾斯特蕾拉〉，與第四組從〈相逢〉到〈帕格尼尼間奏曲〉，皆是關係調的組合。最後一組是從〈告白〉到〈打倒菲力士人的大衛同盟進行曲〉，短一長的兩首短曲組合方式分組，簡短的〈告白〉配上較長的〈漫步〉，如同〈休息〉接著〈打倒菲力士人的大衛同盟進行曲〉。

筆者綜合各項資料及個人詮釋心得，認為演奏《狂歡節，作品九》樂曲時需強調各個短曲的音樂個性，短曲間的角色場景轉換，以及情緒鋪陳和音響層次的變化，更需用心體會並掌握舒曼的動機設計，與表情或速度術語給演奏者的提示，及節奏的特性，來描繪各個人物獨特的姿態性格與場景的氣氛，用這些個性特徵串聯起整部樂曲，塑造出二十一首各具趣味的短曲，使整首樂曲具豐富表現力。因此對於演奏者而言，必須發揮想像力找出音樂中的暗示與象徵，詮釋出音樂與文字間的趣味性，提供聽眾更豐富的聯想。

## 參考文獻

### 中文書目

Schonberg, Harold C. 《浪漫樂派》 (*The Live of the Great Composers-Romanticism*)。陳琳琳譯。台北：萬象，1990。

瓊恩·芝賽兒。舒曼鋼琴曲。( *Chissell, Joan. Schumann Piano Music* ) 林勝儀譯。台北：全音，1994。

陳玉芸。《舒曼鋼琴代表作之研究》台北：全音，1991。

黃祈彥。〈舒曼《克萊斯勒魂》與虛擬人物「克萊斯勒」之關聯既樂曲分析與詮釋〉。國立台灣師範大學音樂學系碩士論文。2020。

陳亞伶。〈舒曼《狂歡節作品九》之演奏與詮釋〉。國立台灣藝術大學音樂學系碩士論文。2013。

陳怡帆。〈羅伯特·舒曼《狂歡節》作品九之演奏詮釋與探討〉。台北市立教育大學音樂學系碩士學位班碩士論文。2008。

王靖如。〈舒曼《狂歡節》之樂曲探究與演奏詮釋〉。國立臺中教育大學音樂學系碩士班碩士論文。2009。

郭晨節。〈演奏詮釋探討—舒曼作品九《狂歡節》〉。國立交通大學音樂研究所碩士論文。2007。

張碩修。〈威尼斯面具嘉年華的由來〉。《隱藏在華麗面具背後的歷史》。2007。

郭鎧榕。〈舒曼《蝴蝶》中尚保羅意念之探討〉。國立中山大學音樂所碩士論文。2004。

Chissell, John. 《舒曼鋼琴音樂》(*Schumann Piano Music*)。若澤譯。台北：世界文物，1997。

## 外文書目

Chou, Chllung-Wei. *Aspects of Historical Background, Literary Influence, Form, and Performance Interpretation in Robert Schumann's Carnival*. The Ohio State University, 1998.

Munroe, James. *Jean Paul: Walt and Vult, II*. Boston, 1846.

Chernaik, Judith. "Schumann's Doppelgänger: Florestan and Eusebius revisited", *The Musical Time*. Vol.152, 2011.

Calvert, Dave. "From Pedrolino to a Pierrot: the origin, ancestry, and ambivalence of the British Pierrot Troupe". *Popular Entertainment Studies* 4 (1), 2013.

Rudlin, John. *Commedia Dell'arte: An Actor's Handbook*, 1994.

Moland, Louis. *Molère et la Comédie Italienne*. Paris: Dider et Cie, 1867.

Grantham, Barry. *Playing Commedia: A Training Guide to Commedia Techniques*, 2000.

Oreglia, Giacomo. *The Commedia dell'arte*. New York: Hill and Wang, 1968.

Perry, Beate. *The Cambridge Companion to Schumann*, Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

MacAuslan, John. *Carnaval, op. 9*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

Henry, Robert Mc. "Carnival." *The New Encyclopaedia Britannica. 15th edition, Vol. 2.* Chicago: Encyclopaedia Britannica, Inc., 1992.

Daverio, John. *Reading Schumann by Way of Jean Paul and his Contemporaries. College Music Symposium xxx, no.2*, 1990.

## 樂譜

Schumann, Robert. 《舒曼: 狂歡節》。漢斯·奧圖·希克編訂。台北市: 全音樂譜出版社。

Schumann, Robert. *Carnaval Opus 9*. Ed. Hans Joachim Köhler. London: C. F. Peter, 1975.

Schumann, Robert. *Carnaval for piano op.9*. Schumann, Clara (Ed.). Breitkopf & Härtel, 1846.

Schumann, Robert. *Carnaval Opus 9*. Ed. Wolfgang Boetticher. München: Henle Verlag, 1977.

Schunke, Ludwig. *Variations concertantes sur la Valse funèbre de François Schubert, Op.14*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1834.

Schumann, Robert. *Papillons, op. 2*. München: Henle Verlag, 2002.

Schumann, Robert. *Davidsbündlertänze, Op.6*. Schumann, Clara (Ed.). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887.

Schumann, Clara. *Soirées musicales, Op.6 No.5*. Leipzig: Friedrich Hofmeister, 1836.

Schumann, Clara. *Soirées musicales, Op.6 No.2*. Leipzig: Friedrich Hofmeister, 1836.

Schumann, Clara. *Valses romantiques op. 4*. Friedrich Hofmeister, 2022.

## 影音資料

Boyde, Andreas. *Schumann-The Schubert Variations* (Divine art recordings, 2015)

Grutzmann, Susanne. *Clara Schumann: Valses romantiques, Op. 4* (Naxos of America, 2007)  
<https://www.youtube.com/watch?v=RKZoK8vySWk>

## 網路資料

Brendel, Alfred. *Schumann Variations on a Theme by Schubert "Sehnsuchtswalzervariationen."* Accessed, 2022.  
<https://www.andreasboyde.com/schumann-variations>.

Wong, Nicolette. Hidden meanings, *Interlude*. 2015. Accessed, 2022.  
<https://interlude.hk/hidden-meanings-anecdotes/>.

Wayseeker. The Classical Piano Music of Robert Schumann: "Carnaval", *Spinditty*. 2021.  
Accessed, 2022. <https://spinditty.com/genres/Classical-Piano-The-Schumann-CarnavalRecording-Program-Notes>.

Senegor, Moris. *Schumann Carnival (1835)*. MS, 2022. Accessed, 2022.  
<https://morissenegor.com/musical-conversations/schumann-carnaval-1835/>.

Abbott, Graham. Schumann's Carnaval. *Graham's Music*. 2020. Accessed, 2022.  
<https://www.grahamsmusic.net/post/schumann-s-carnaval>.

Daverio, John. and Sams, Eric. "Schumann Robert" *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. 2001. Accessed, 2022.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40704>.

Jensen, Eric Frederick. *Explicating Jean Paul: Robert Schumann's Program for "Papillons," Op. 2*, University of California Press, 1998. Accessed, 2022.  
<https://www.jstor.org/stable/746854>.

Micznik, Vera. *The Absolute Limitations of Programme Music: The Case of Liszt's 'Die Ideale'*, Oxford University Press, 1999. Accessed, 2022.  
<https://www.jstor.org/stable/855179>.

Kaminsky, Peter. *Principles of Formal Structure in Schumann's Early Piano Cycles*, Oxford University Press, 1989. Accessed, 2022.  
<https://www.jstor.org/stable/745936>.

Macdonald, Hugh. "Cyclic form." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Published, 2001. Accessed, 2022.  
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000007001?rskey=JkrG39&result=1>.

