

國立臺灣師範大學音樂學院音樂學系

碩士在職專班

碩士論文

Continuing Education Program of Music

Department of Music

College of Music

National Taiwan Normal University

Master's Thesis

舒曼《兒時情景，作品十五》與《森林情景，作品八十二》之樂曲分析與演奏詮釋

An Analysis and Interpretation of *Kinderscenen* Op.15  
and *Waldscenen* Op.82 by Robert Schumann

聶憫恩

Nieh, Min-En

指導教授：楊舒婷 博士

Advisor : Yang, Shu-Ting, DMA

中華民國 110 年 1 月

January, 2021

## 謝辭

首先，謝謝楊舒婷老師細心的指導，使我能在鋼琴演奏上精益求精，以及協助撰寫論文中所有問題的解答。老師不僅在學業上給予指導，也同時在生活中關心我的身體健康，在此謹向楊舒婷老師致以誠摯的謝意和崇高的敬意。

再者，我也要感謝一起愉快渡過所有研究所課程的同學們，我從你們身上學到了很多，不論是口頭報告，或是互相交流演奏的技巧。有了你們的幫助和支持，我才能克服課堂中發生的困難和疑惑。

最後，謝謝我的家人，在求學期間每次的車程接送、飲食的照顧，都讓我能專心和安心的完成學業。三年的時間不算短，但也即將邁入尾聲。我期待自己能夠將所學的學以致用，傳承給我的學生們，使他們能在演奏中找到人生的目標與學習音樂的幸福。



## 摘要

羅勃·舒曼 (Robert Schumann, 1810-1856) 為十九世紀浪漫樂派重要作曲家。自幼受到父親經營的出版事業所影響，栽培了舒曼的文學素養。文學中幻想與想像的成份、個人情感的表達，皆深深影響舒曼的音樂創作。在舒曼的鋼琴作品當中，個性小品 (character piece) 是最具代表性的。短而小的篇幅但具自由想像的風格，從本文所探討的《兒時情景》(Kinderscenen Op.15) 與《森林情景》(Waldscenen Op.82) 可以一探究竟。

《兒時情景》以套曲呈現 13 首小品，為舒曼懷念童年回憶的作品，創作於 1838 年，正是舒曼鋼琴作品活躍的年代。《森林情景》以套曲呈現 9 首小品，與詩詞連結，是一首含有森林一日生活想像的作品，創作於 1848 年，屬創作於舒曼較晚期的作品。兩曲相隔了 10 年的時間。

本詮釋報告共分為六個章節，第一章的緒論先說明了此研究的動機與目的；第二章就著舒曼的生平與其重要之個性小品創作風格，說明選定研究《兒時情景》與《森林情景》之原因；第三章與第四章則分別研究《兒時情景》與《森林情景》的創作背景、曲式結構設計、旋律動機與節奏動機使用的探討。透過不同層面的研究，在第五章比較兩首作品創作手法的異同處，並於第六章總結在兩作品中，舒曼內心欲表達之意涵，以給予演奏上之建議與詮釋。

關鍵字：舒曼、個性小品、兒時情景、森林情景

## Abstract

Robert Schumann (1810-1856) is one of the most important Romantic composers of the 19th century. Since childhood, he had witnessed the publishing business run by his father, who had also cultivated Schumann's literacy for literature. The fantastical and imaginary elements in literature, the expression of personal emotions deeply influenced Schumann's musical creations. Among Schumann's piano works, the character pieces are the most representative. Short in size, free in style, that's what can be explored in this thesis. I'll focus on the analysis and interpretation of Schumann's *Kinderscenen Op.15* and the *Waldscenen Op.82*.

*Kinderscenen* presents 13 pieces in a set, which is the work of Schumann's childhood memories. It was composed in 1838, the period that Schumann composed mostly for piano. *Waldscenen* presents 9 pieces in a set, which has a strong link with poetry. This work describes an illusive day in the forest. Composed in 1848, it belongs to the late period of Schumann. These two works were composed ten years apart.

This Analysis and Interpretation report is divided into six chapters. First, the composer's life and composing styles will be stated. In addition, the author will introduce the background, structural analysis, and motives used in *Kinderscenen* and *Waldscenen*. It is hoped that through the different aspects of research, we can understand the similarities and differences between these two compositions, and then try to figure out Schumann's hidden desire in order to give suggestions to further research and performance.

Keywords: Schumann, Character piece, Kinderscenen, Waldscenen

# 目錄

謝辭.....	i
摘要.....	ii
Abstract.....	iii
目錄.....	iv
表目次.....	v
譜例目次.....	v
第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 研究方法與範圍.....	2
第二章 舒曼生平與個性小品創作風格.....	3
第三章 《兒時情景》寫作手法與特色.....	7
第一節 樂曲分析.....	8
一、調性設計.....	8
二、曲式結構.....	10
三、旋律動機的使用.....	12
第二節 演奏詮釋.....	37
第四章 《森林情景》寫作手法與特色.....	55
第一節 樂曲分析.....	56
一、調性設計.....	56
二、曲式結構.....	57
三、節奏動機的使用.....	59
第二節 演奏詮釋.....	75
第五章 創作手法比較.....	98
第六章 結語.....	102
參考文獻.....	104

## 表目次

表 2-2-1 舒曼個性小品列表.....	5
表 3-1-1 《兒時情景》之調性統整.....	9
表 3-1-2 《兒時情景》曲式結構.....	11
表 4-1-1 《森林情景》調性設計.....	57
表 4-1-2 《森林情景》曲式結構.....	58
表 4-1-3 《森林情景》之節奏動機.....	60
表 4-2-1 〈森林入口〉序文.....	75
表 4-2-2 〈埋伏的獵人〉序文.....	78
表 4-2-3 〈詛咒之地〉序文.....	83
表 4-2-4 〈預言鳥〉序文.....	91
表 4-2-5 〈獵歌〉序文.....	93
表 4-2-6 〈告別〉序文.....	95
表 5-1-1 《兒時情景》與《森林情景》創作對照表.....	98
表 5-1-2 《兒時情景》與《森林情景》曲式結構對照表.....	99
表 5-1-3 《兒時情景》與《森林情景》術語對照表.....	101

## 譜例目次

譜例 3-1-1 《阿貝格變奏曲》第 1-2 小節 ABEGG 動機.....	13
譜例 3-1-2 《狂歡節》之〈人面獅身獸〉SCHA 與 ASCH.....	13
譜例 3-1-3 《兒時情景》第一首第 1-3 小節所藏之 BACH 音符.....	14
譜例 3-1-4 舒曼《第三號鋼琴奏鳴曲》第三樂章第 1-8 小節克拉拉主題下行五度音.....	15
譜例 3-1-5 舒曼《聯篇歌曲集》第 1-3 小節克拉拉下行五度音.....	15
譜例 3-1-6 舒曼《A 小調鋼琴協奏曲》第 12-16 小節克拉拉主題下行五度音.....	15
譜例 3-1-7 《兒時情景》旋律動機 I 〈未知的國度與人們〉第 1-2 小節.....	16
譜例 3-1-8 《兒時情景》旋律動機 II 〈未知的國度與人們〉第 1-3 小節.....	16
譜例 3-1-9 《兒時情景》旋律動機 III 〈未知的國度與人們〉第 13-14 小節.....	17
譜例 3-1-10 第一首〈未知的國度與人們〉第 1-4 小節動機 I、II.....	17
譜例 3-1-11 第一首〈未知的國度與人們〉第 9-14 小節動機 II 與動機 III.....	18
譜例 3-1-12 第二首〈奇妙的故事〉第 1-4 小節動機 I.....	19
譜例 3-1-13 第二首〈奇妙的故事〉第 16-18 小節動機 II.....	19

譜例 3-1- 14 第二首〈奇妙的故事〉第 38-39 小節 A 段再現後的結束動機 III .....	20
譜例 3-1- 15 第三首〈捉迷藏〉第 1-4 小節動機 I.....	20
譜例 3-1- 16 第三首〈捉迷藏〉第 1-8 小節模進的手法 .....	21
譜例 3-1- 17 第四首〈請願的小孩〉第 1-4 小節動機 I.....	22
譜例 3-1- 18 第四首〈請願的小孩〉第 5-8 小節動機 II 變型.....	22
譜例 3-1- 19 第四首〈請願的小孩〉第 9-12 小節動機 III .....	23
譜例 3-1- 20 第四首〈請願的小孩〉第 17 小節結束於屬七和弦.....	23
譜例 3-1- 21 第五首〈心滿意足〉第 1-2 小節動機 I.....	24
譜例 3-1- 22 第五首〈心滿意足〉第 1-9 小節模仿與模進手法 .....	25
譜例 3-1- 23 第五首〈心滿意足〉第 21-24 小節動機 III .....	25
譜例 3-1- 24 第六首〈大事〉第 1-8 小節動機 I、II .....	26
譜例 3-1- 25 第六首〈大事〉第 1-8 小節四次的克拉拉動機 .....	27
譜例 3-1- 26 第六首〈大事〉第 13-15 小節動機 I、III .....	27
譜例 3-1- 27 第七首〈夢幻曲〉第 1-8 小節動機 I、II .....	28
譜例 3-1- 28 第八首〈爐火邊〉第 1-4 小節動機 I.....	29
譜例 3-1- 29 第八首〈爐火邊〉第 9-15 小節模進手法 .....	29
譜例 3-1- 30 第九首〈木馬騎士〉第 1-8 小節模仿手法 .....	30
譜例 3-1- 31 第九首〈木馬騎士〉第 1-3 小節動機 II.....	30
譜例 3-1- 32 第九首〈木馬騎士〉第 9-14 小節動機 I.....	31
譜例 3-1- 33 第十首〈假正經〉第 1-5 小節動機 I、II .....	31
譜例 3-1- 34 第十首〈假正經〉第 11-18 小節動機 II、III.....	32
譜例 3-1- 35 第十一首〈鬼來了〉第 1-12 小節動機 I、II .....	33
譜例 3-1- 36 第十一首〈鬼來了〉第 21-28 小節動機 II.....	34
譜例 3-1- 37 第十二首〈寶寶睡著了〉第 1-4 小節動機 I.....	34
譜例 3-1- 38 第十二首〈寶寶睡著了〉第 9-11 小節 B 段動機 I.....	35
譜例 3-1- 39 第十三首〈詩人的話〉第 1-12 小節動機 I、II .....	36
譜例 3-1- 40 第十三首〈詩人的話〉第 26-28 小節 A 段再現之動機 II.....	36
譜例 3-2- 1 第一首〈未知的國度與人們〉第 1-8 小節 A 段三樂句 .....	38
譜例 3-2- 2 第二首〈奇妙的故事〉第 1-4 小節倚音與重音踏板之使用 .....	39
譜例 3-2- 3 第二首〈奇妙的故事〉第 16-23 小節 B 段第一樂句.....	39
譜例 3-2- 4 第三首〈捉迷藏〉第 1-4 小節 A 段樂句 .....	40
譜例 3-2- 5 第三首〈捉迷藏〉第 13-16 小節 B 段跳音與半音階.....	41
譜例 3-2- 6 第四首〈請願的小孩〉第 1-2 小節 A 段樂句 .....	41
譜例 3-2- 7 第四首〈請願的小孩〉第 9-13 小節 B 段上行五音.....	42
譜例 3-2- 8 第四首〈請願的小孩〉第 14-17 小節結束在 V7 和聲 .....	42
譜例 3-2- 9 第五首〈心滿意足〉第 1-6 小節 A 段左右手呼應 .....	43
譜例 3-2- 10 第五首〈心滿意足〉第 22-24 小節 B 段結束於 I 級 .....	44

譜例 3-2- 11 第六首〈大事〉第 10-15 小節 B 段重音 .....	44
譜例 3-2- 12 第七首〈夢幻曲〉第 1-4 小節 A 段中聲部.....	45
譜例 3-2- 13 第八首〈爐火邊〉第 3-4 小節指法與施力運用.....	46
譜例 3-2- 14 第八首〈爐火邊〉第 8-16 小節 B 段強音位置 .....	46
譜例 3-2- 15 第九首〈木馬騎士〉第 15-24 小節重音位置.....	47
譜例 3-2- 16 第九首〈木馬騎士〉第 1-8 小節持續低音.....	48
譜例 3-2- 17 第十首〈假正經〉第 1-8 小節切分節奏與手腕的使用.....	49
譜例 3-2- 18 第十一首〈鬼來了〉第 1-4 小節 A 段音量與調性.....	49
譜例 3-2- 19 第十一首〈鬼來了〉第 9-12 小節 B 段速度術語與斷奏彈奏.....	50
譜例 3-2- 20 第十一首〈鬼來了〉第 21-24 小節 C 段跳音掌握原則.....	51
譜例 3-2- 21 第十一首〈鬼來了〉第 25-28 小節 C 段音色轉變.....	51
譜例 3-2- 22 第十二首〈寶寶睡著了〉第 1-8 小節強音彈奏法.....	52
譜例 3-2- 23 第十二首〈寶寶睡著了〉第 9-16 小節 B 段.....	52
譜例 3-2- 24 第十二首〈寶寶睡著了〉第 32 小節 A'段 V 和聲結束 .....	53
譜例 3-2- 25 第十三首〈詩人的話〉第 1-12 小節動機 I、II.....	54
譜例 3-2- 26 第十三首〈詩人的話〉第 27-32 小節全曲結尾 .....	54
譜例 4-1- 1 第一首〈森林入口〉A 段第 1-4 小節節奏動機 I 與 II.....	61
譜例 4-1- 2 第一首〈森林入口〉B 段第 9-12 小節節奏動機 I.....	62
譜例 4-1- 3 第一首〈森林入口〉C 段第 28-33 小節 .....	62
譜例 4-1- 4 第二首〈埋伏的獵人〉第 1-4 小節節奏動機.....	63
譜例 4-1- 5 第二首〈埋伏的獵人〉第 1-8 小節節奏動機 I、II 與糾纏節奏.....	64
譜例 4-1- 6 第三首〈孤獨的花〉第 1-6 小節穩定的八分音符節奏動機.....	64
譜例 4-1- 7 第四首〈詛咒之地〉第 1-8 小節節奏動機 I、II.....	65
譜例 4-1- 8 第五首〈心曠神怡的風景〉第 1-9 小節三連音動機 I、II.....	66
譜例 4-1- 9 第五首〈心曠神怡的風景〉第 1-20 小節二分音符吟唱樂句結尾.....	67
譜例 4-1- 10 第五首〈心曠神怡的風景〉第 32-38 小節模仿手法.....	67
譜例 4-1- 11 第六首〈旅館〉第 1-4 小節節奏動機 I、II.....	68
譜例 4-1- 12 第六首〈旅館〉第 6-11 小節節奏動機 II .....	68
譜例 4-1- 13 第六首〈旅館〉第 1 小節與 B 段〈孤獨的花〉第 19 小節旋律變型.....	69
譜例 4-1- 14 第六首〈旅館〉第 25-28 小節 A'段由低音聲部再現節奏動機 I.....	69
譜例 4-1- 15 第六首〈旅館〉第 25 小節運用到第 48 小節尾奏低音聲部旋律線 .....	70
譜例 4-1- 16 第七首〈預言鳥〉第 1-6 小節 A 段節奏動機加倚音的設計.....	71
譜例 4-1- 17 第七首〈預言鳥〉第 8-10 小節 A 段節奏動機.....	71
譜例 4-1- 18 第七首〈預言鳥〉第 19-24 小節 B 段鄰音進行 .....	72
譜例 4-1- 19 第八首〈狩獵之歌〉第 1-8 小節節奏動機.....	72
譜例 4-1- 20 第八首〈狩獵之歌〉第 37-46 小節二連音節奏運用 .....	73
譜例 4-1- 21 第八首〈狩獵之歌〉第 49-52 小節 B 段左右手交叉演奏 .....	73

譜例 4-1- 22 第九首〈告別〉第 1-8 小節節奏動機 I 與 II .....	74
譜例 4-2- 1 第一首〈森林入口〉第 1-4 小節 A 段主旋律.....	76
譜例 4-2- 2 第一首〈森林入口〉A 段第 1-2 小節主旋律對換.....	77
譜例 4-2- 3 第一首〈森林入口〉第 8-9 小節 B 段同音強弱.....	77
譜例 4-2- 4 第一首〈森林入口〉C 段第 38-40 小節不須踏板.....	78
譜例 4-2- 5 第二首〈埋伏的獵人〉第 1-4 小節節奏動機之詮釋 .....	79
譜例 4-2- 6 第二首〈埋伏的獵人〉第 9-16 小節 A 段觸鍵方式.....	80
譜例 4-2- 7 第二首〈埋伏的獵人〉第 23-25 小節 B 段力度與和聲.....	80
譜例 4-2- 8 第二首〈埋伏的獵人〉第 35-39 小節尾奏音量與調性變化 .....	81
譜例 4-2- 9 第三首〈孤獨之花〉第 1-4 小節 A 段主旋律線.....	82
譜例 4-2- 10 第三首〈孤獨之花〉第 19-25 小節 B 段主旋律線織度.....	82
譜例 4-2- 11 第三首〈孤獨之花〉第 45-56 小節 C 段織度變化.....	83
譜例 4-2- 12 第四首〈詛咒之地〉第 6-8 小節避免踏板處 .....	84
譜例 4-2- 13 第四首〈詛咒之地〉第 13-14 小節 B 段音量變化的控制.....	84
譜例 4-2- 14 第五首〈心曠神怡的風景〉第 1-2 小節序奏之圓滑奏演奏方式 .....	85
譜例 4-2- 15 第五首〈心曠神怡的風景〉第 27-28 小節 B 段使用術語「稍慢」緩和氣氛 .....	86
譜例 4-2- 16 第五首〈心曠神怡的風景〉第 43-45 小節 B 段使用八分音符緩和氣氛.....	86
譜例 4-2- 17 第五首〈心曠神怡的風景〉 <i>fp</i> 吟唱手法.....	87
譜例 4-2- 18 《森林情景》第一首到第五首起音 D 音的比較.....	88
譜例 4-2- 19 第六首〈旅館〉第 1-4 小節 A 段主旋律線.....	89
譜例 4-2- 20 第六首〈旅館〉第 7-10 小節 B 段力度控制.....	89
譜例 4-2- 21 第六首〈旅館〉第 19-20 小節過門段力度控制 .....	90
譜例 4-2- 22 第六首〈旅館〉第 15-16 小節 B'段力度控制.....	90
譜例 4-2- 23 第七首〈預言鳥〉第 1-3 小節 A 段觸鍵與踏板.....	91
譜例 4-2- 24 第七首〈預言鳥〉A 段第 8-10 小節.....	92
譜例 4-2- 25 第七首〈預言鳥〉A 段第 14-15 小節.....	92
譜例 4-2- 26 第七首〈預言鳥〉B 段第 19-24 小節和聲式歌唱.....	93
譜例 4-2- 27 第八首〈獵歌〉第 1-8 小節力度的控制 .....	94
譜例 4-2- 28 第八首〈獵歌〉第 49-55 小節 B 段觸鍵方式.....	94
譜例 4-2- 29 第八首〈獵歌〉第 124-126 小節結尾氣勢 .....	95
譜例 4-2- 30 第九首〈告別〉第 1-4 小節序奏與 A 段主旋律線.....	96
譜例 4-2- 31 第九首〈告別〉序奏與過門之比較.....	96
譜例 4-2- 32 第九首〈告別〉第 29-40 小節 B'段素材 .....	97
譜例 4-2- 33 第九首〈告別〉第 46-53 小節尾奏 .....	97

# 第一章 緒論

## 第一節 研究動機與目的

羅勃·舒曼於 1830 年創作第一首《阿貝格鋼琴變奏曲》(*Abegg Variations Op. 1*)時，年僅 20 歲。此時的舒曼明確知道自己對音樂的喜好，已經超越攻讀法律所帶來的快樂。自小在優渥的環境中成長，父親奧古斯特·舒曼(August Schumann, 1773-1826)經營的出版事業，啟發他在文學中的素養與想像，由此所培養的文學造詣更進一步影響他的創作思維。不難發現在其作品中，文學與音樂的結合常常能展現舒曼作品的獨特性與多元性。而心底深處的情感表達，也同樣表現在音樂創作中。

「我被世界上所發生的一切事情所震動，我用我自己的觀點將所有的事情想一遍，...，於是我渴望表達我的感受，在音樂中我為他們找到了表達途徑。... 因為所有不平常的事情都使我感動，並驅使我在音樂中表達出來<sup>1</sup>。」

舒曼被視為浪漫時期重要的作曲家之一，其作品中最具代表性的風格，莫過於他的「個性小品」。不被過去的樂曲結構所限制，在樂曲動機的設計上，也常慣用將文字隱含在旋律中。每首小品的標題或主題，有關聯性或是沒有關聯性，都是具有情感脈絡的連結。可以在其中發現隱藏的含意，多元的節奏設計，隨時可以激發演奏者的想像。

在舒曼與克拉拉·舒曼(Clara Schumann, 1819-1896)結婚前，也就是 1840 年前，幾乎所有的作品都是鋼琴曲。舒曼將對於家庭生活的想像寄託於鋼琴曲的創作。《兒時情景》Op.15 (*Kinderscenen*, 1838)<sup>2</sup>正是此時期的作品。舒曼對於回憶的湧現，藉由此小品表達出內心的情感，至今仍為後人所熟知的曲目。

---

<sup>1</sup> Chissell, Joan, 《舒曼鋼琴音樂》(Schumann piano music), 苦僧譯(臺北：世界文物出版社，1997)，9。

<sup>2</sup> 本詮釋報告提及之作品名稱，採用古式德文拼法 *Kinderscenen*，為十九世紀的拼法，與現今通用的拼法 *Kinderszenen* 不同。

經過了婚姻生活與人生不同階段，1848 年《森林情景》Op.82 (*Waldscenen*, 1848)<sup>3</sup>結合了詩與音樂，在不同的創作背景下可看到舒曼創作的手法有了不一樣的設計。同樣是對情景的想像，標題的設計、動機的使用、節奏的變化、表情術語的運用、音樂的線條等，《兒時情景》和《森林情景》之間有了很大的不同。

過去論文並無將兩者並列探討的文獻，深覺這是分析研究的契機。再者，演奏個性小品時，每一頁都是新的風景，滿滿驚喜。音樂線條中所帶有的情感，以及舒曼想要傳達的自我表白，讓筆者希望對舒曼這位作曲家以及《兒時情景》和《森林情景》兩首小品能有更深層的認識，進而找出兩首的相同點、相異點，使演奏者能在詮釋樂曲時，更貼近舒曼創作的原意。

## 第二節 研究方法與範圍

本詮釋報告的研究方向分為四個主要部份，分別是背景、樂曲分析、演奏詮釋與兩首小品之比較探討。背景的部分包含舒曼成長過程中深厚文學涵養的累積，以及文學對其在音樂創作上的啟發；另一方面，個性小品的探討與創作的風格，都為研究《兒時情景》與《森林情景》兩首作品所必備的理解。在樂曲分析方面，從曲式、調性、旋律、節奏動機等，能夠更深切體認最適合的演奏詮釋。經由以上的分析與歸納，能深入瞭解舒曼於人生不同時期，所創造的音樂以及其品味與處理方式的轉變，在比較兩首作品間的異同處後，使演奏者融入作品中所呈現的音樂語法，加入演奏者個人的想法和特質，進而能重新詮釋舒曼的鋼琴作品。

筆者是利用搜尋國內外的書籍、論文、電子期刊、與樂譜等圖書資料，自身的練習經驗作為參考依據。在研究過程中，對資料進行彙整與歸納，並提出演奏技巧和音樂詮釋的建議，以呈現於紙本的詮釋報告中。

---

<sup>3</sup> 本詮釋報告提及之作品名稱，採用古式德文拼法 *Waldscenen*，為十九世紀的拼法，與現今通用的拼法 *Waldszenen* 不同。

## 第二章 舒曼生平與個性小品創作風格

當提到十九世紀浪漫時期前半的重要作曲家，必定會提到羅勃·舒曼。舒曼為當時的音樂做出了重大貢獻，並培育了許多音樂新人，對後世的歐洲作曲家產生了深遠的影響<sup>4</sup>。

舒曼 1810 年 6 月 8 日出生於出生於德國薩克森州(Saxony)茨維考鎮(Zwickau)。父親奧古斯特·舒曼(August Schumann, 1773-1826) 為一名書商及出版商，有著極深的文學素養與優異文筆，母親是約翰娜·克利絲汀(Johanna Schumann, 1767-1836)，她熱愛唱歌且富有浪漫氣質<sup>5</sup>。因此，舒曼從小受到父、母親的影響，情感的豐富和對文學濃厚的興趣，加上在經濟優渥的環境中成長，舒曼能發展他在文學方面的天賦。

1817 年舒曼開始向約翰·昆斯(Johann Gottfried Kuntsch, 1775-185)學習鋼琴，從小便展現音樂的才華與天賦，聆聽音樂會時也能盡力的試圖模仿<sup>6</sup>，昆斯十分賞識舒曼的音樂天份。但於 1826 年 8 月，舒曼的父親驟然逝世，根據父親的遺囑，舒曼獲得遺產的資格取決於他必須完成在三年制大學學習的課程，為了順應母親的意願，舒曼於 1828 年 3 月下旬同意在萊比錫大學攻讀法學專業，但這與舒曼的興趣相左<sup>7</sup>。最終，舒曼決定放棄法律，並跟隨拜費德希·維克(Friedrich Wieck, 1785-1873)學習鋼琴彈奏技巧。在維克的說服與保證下，舒曼的母親終於能諒解，也同意他朝音樂之路發展，正式開始了他的音樂生涯。因著想精進彈奏技巧，舒曼使用輔助裝置來練習時，造成右手極大的傷害，再也無法專精於演奏事業，從此舒曼將重心轉為作曲。對舒曼來說，文學、音樂與人的情感是不可分割

---

<sup>4</sup> F.E.Kirby, *Music for Piano: A Short History* (U.S.A.: Amadeus Press, 1995),164.

<sup>5</sup> Tim Dowley, 《偉大作曲家羣像：舒曼》(Schumann)，朱健慧譯（臺北市：智庫文化，1995），2。

<sup>6</sup> 林公欽，《舒曼鋼琴曲集》，（臺北：四章堂文化事業，2005），18。

<sup>7</sup> John Daverio and Eric Sams, *Schumann, Robert*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40704>, 2001, 摘錄於 21 Sep 2019.

的，音樂能夠傳達人的情感，也能表達文學、詩詞的意涵。而其所創作的個性小品正能說明三者缺一不可的作品形式。

*Five Centuries of Keyboard Music* 一書中提到，最能展現舒曼創作實力的曲目莫過於藝術歌曲(*art song*)和鋼琴短曲(*short piano piece*)<sup>8</sup>。《*Music for Piano*》一書中也提到舒曼的鋼琴創作中，個性小品(*Character piece*)占了極重要的地位<sup>9</sup>。個性小品泛指十九世紀的短曲，通常是鋼琴獨奏，用來表達單一的情境或藉由一個名稱來定義標題的意念，傳達作曲家心境和情感，或是暗示某種氣氛、場景、或情緒。早在十七世紀時，庫普蘭(F. Couperin, 1668-1733)、拉摩(J. P. Rameau, 1683-1764)等作曲家就已開始創作似個性小品風格的曲目。十八世紀時，貝多芬(L. v. Beethoven, 1770-1827)創作的《短曲》(*Bagatelles*)，也可視為「個性小品」的前身<sup>10</sup>。但在十九世紀集大成且更進一步發展的，可歸於舒曼的貢獻。

舒曼的鋼琴作品大多創作於 1829 年到 1839 年間，每一小曲的音樂起伏訴說著舒曼內心的情緒、情感、多愁善感、富主題性，且大多與他周圍的事物有關。在這個時期的多愁善感是正面的，他將內心世界所想的表達至鋼琴曲的創作上。

根據 F.E.Kirby 在 *Music for Piano* 一書中的整理，舒曼的個性小品共有 22 首曲目，如表 2-2- 1 所示。同時，此書也將舒曼的鋼琴作品分為三大類型<sup>11</sup>：

第一類為較大型的獨立樂曲，可歸類為舒曼的鍵盤奏鳴曲類。

第二類為各自獨立的作品，其可分開演奏彼此並無關聯性，集結成一首鋼琴小品。曲目如《間奏曲》(*Intermezzi, Op.4*)、《青少年曲集》(*Album für die Jugend*,

---

<sup>8</sup> John Gillespie, *Five Centuries of Keyboard Music*.(New York: Dover, 1972), 210.

<sup>9</sup> F.E.Kirby, *Music for Piano: A Short History* (U.S.A.: Amadeus Press, 1995), 165.

<sup>10</sup> John Daverio and Eric Sams, *Schumann, Robert*,

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40704>, 2001, 摘錄於 04 September 2019.

<sup>11</sup> F.E.Kirby, *Music for Piano: A Short History* (U.S.A.: Amadeus Press, 1995), 168.

Op.68)等。

第三類為組曲或套曲，彼此之間有關連或是主題上有連貫性，此為舒曼創作的最大宗。曲目具代表性的有《蝴蝶》(*Papillons, Op.2*)、《大衛同盟舞曲》(*Davidsbündlertänze, Op.6*)、《兒時情景》(*Kinderscenen, Op.15*)、《森林情景》(*Waldscenen, Op.82*)等。

《蝴蝶》與《大衛同盟舞曲》在創作上皆為同一大標題下集結的小品，各小品以編號呈現不具個別標題，但具一致的敘述性。而《兒時情景》與《森林情景》則是每首小品皆具有標題，且透過對標題的想像，使演奏者對於舒曼音樂作品當中的畫面或意境，可以得到更明確的詮釋想法。

表 2-2-1 舒曼個性小品列表

作品編號	作品名稱	小品數	完成於
Op.2	《蝴蝶》( <i>Papillons</i> )	12	1831
Op.4	《間奏曲》( <i>Intermezzi</i> )	6	1832
Op.5	《克拉拉主題即興曲》 ( <i>Impromptus über ein Thema von Clara Wieck</i> )	10	1833
Op.6	《大衛同盟舞曲》( <i>Davidsbündlertänze</i> )	18	1837
Op.9	《狂歡節》( <i>Carnaval</i> )	21	1835
Op.12	《幻想曲集》( <i>Phantasiestücke</i> )	8	1837
Op.15	《兒時情景》( <i>Kinderscenen</i> )	13	1838
Op.16	《克萊斯勒亞那》( <i>Kreisleriana</i> )	8	1838
Op.18	《阿拉貝斯克》( <i>Arabeske</i> )		1839
Op.19	《花曲》( <i>Blumenstück</i> )		1839
Op.20	《幽默曲》( <i>Humoreske</i> )		1839
Op.21	《敘事曲集》( <i>Novelletten</i> )	8	1838
Op.23	《夜曲》( <i>Nachtstücke</i> )	4	1839
Op.26	《維也納狂歡節》( <i>Faschingsschwank aus Wien</i> )	5	1840
Op.28	《三首浪漫曲》( <i>Drei Romanzen</i> )	3	1839
Op.68	《青少年曲集》( <i>Album für die Jugend</i> )	43	1848

作品編號	作品名稱	小品數	完成於
Op.76	《四首進行曲》( <i>Vier Märsche</i> )	4	1849
Op.82	《森林情景》( <i>Waldscenen</i> )	9	1849
Op.99	《彩頁集》( <i>Bunte Blätter</i> )	14	1849
Op.111	《三首幻想曲集》( <i>Drei Phantasiestücke</i> )	3	1851
Op.124	《冊頁集》( <i>Albumblätter</i> )	20	1854
Op.133	《晨歌》( <i>Gesänge der Frühe</i> )	5	1853



### 第三章 《兒時情景》寫作手法與特色

《兒時情景》於 1838 年創作完成。舒曼與妻子克拉拉 1840 年結婚前，是舒曼鋼琴作品創作最多的時期。在《兒時情景》構思與創作的這段期間內，剛好是克拉拉的父親維克(Friedrich Wieck, 1785-1873)阻擾他們結婚成立的時期，與克拉拉透過書信的來往，成為舒曼創作的來源。在 1839 年前至少有 275 封書信的來往<sup>12</sup>。1838 年的書信中，舒曼曾對克拉拉說：

“I have found out that nothing sharpens one’s imagination so much as to be expecting and longing for something, and this has been my case for the last few days. I have been waiting for your letter. ... Whether it was an echo of what you said to me once, “that sometimes I seemed to you like a child,” anyhow, I suddenly got an inspiration, and knocked off about thirty quaint little things, from which I have selected twelve, and call them “Kinderscenen.” They will amuse you, but of course you must forget that you are a performer. ... They have titles ... they all explain themselves, and what’s more they are as easy as possible<sup>13</sup>.”

「我發現沒有甚麼比期待與渴望某些事更激發人的想像力，而前幾天我就是這樣渡過的。我一直在等你的信。… 你曾對我說過：有時在你面前我真像個孩子。而這句話讓給予我寫 30 首奇特有趣小品的靈感，我從中選了 12 首，並且命名為《兒時情景》。這首曲子會使你高興，但你必須暫時忘記自己是一個演奏家。它們是有標題的…且已經完全的表達了自己，而且它們已經盡可能的簡單了。<sup>14</sup>」

雖然在曲集的標題有「兒時」字樣，但《兒時情景》並非專為兒童所寫，而是舒曼以音樂來描述兒時的情景，可以當作是成年人對童年的回憶。甚或是想像為舒曼嚮往家庭生活與成為一位父親的一首作品<sup>15</sup>。在每首小品中的調性安排、

---

<sup>12</sup> John Daverio and Eric Sams, *Schumann, Robert*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40704>, 2001, 摘錄於 21 Sep 2019.

<sup>13</sup> Robert Schumann, *Early Letters of Robert Schumann*, trans. May Herbert (London:George Bell and Sons, 1888), 264 and 265.

<sup>14</sup> 筆者譯自註解 11

<sup>15</sup> 林公欽，《舒曼鋼琴曲集》(臺北：四章堂文化事業，2005)，263。

動機使用以及曲式上皆有相當縝密的安排。這首舒曼是以成人的心態而回憶起童年的情景，如兒時的日常生活與願望，因此，在詮釋上需要極為高度的表現力。

《兒時情景》由十三首小品所組成，每一首小品雖擁有獨立的標題，但是為具有連貫性想像的小品。標題分別是〈未知的國度與人們〉Von fremden Ländern und Menschen、〈奇妙的故事〉Kuriose Geschichte、〈捉迷藏〉Hasche-Mann、〈請願的小孩〉Bittendes Kind、〈心滿意足〉Glückes genug、〈大事〉Wichtige Begebenheit、〈夢幻曲〉Träumerei、〈爐火邊〉Am Kamin、〈木馬騎士〉Ritter vom Steckenpferd、〈假正經〉Fast zu ernst、〈鬼來了〉Fürchtenmachen、〈寶寶睡著了〉Kind im Einschlummern、〈詩人的話〉Der Dichter spricht。雖然其中所描寫的內容，每一首都不同，但筆者依照個人兒時的經驗，的確標題都環環相扣兒時經歷過、遊戲過的情景，也能勾起筆者對於兒時畫面一連貫的想像，可見舒曼對標題設計的巧思。

接下來將透過分析調性的運用、曲式結構、旋律動機的使用，更進一步了解舒曼的創作手法與特色。

## 第一節 樂曲分析

### 一、調性設計

各小品間的調性中心明確，以 G 大調為中心。第一小品〈未知的國度與人們〉開始於 G 大調，最終第十三小品〈詩人的話〉也為 G 大調結束，起始皆為相互呼應的 G 大調。而小品之間調性多以主調、屬調，與其關係大小調的進行為主，是調性間關聯性較高的近系調轉換。

第二小品〈奇妙的故事〉從第一小品的 G 大調轉到了屬調 D 大調；第五小

品〈心滿意足〉為 D 大調，在第六小品〈大事〉時轉到屬調 A 大調；第八小品〈爐火邊〉為 F 大調，在第九小品〈木馬騎士〉時轉到屬調 C 大調。

而在關係大小調上的轉換則是發生於第二小品到第三小品〈捉迷藏〉間，由 D 大調轉到關係小調 B 小調；而到第四小品〈請願的小孩〉，又轉回到關係大調 D 大調；第十一小品〈鬼來了〉為 G 大調，到第十二小品〈寶寶睡著了〉時轉到關係小調 E 小調；而在第十三首〈詩人的話〉則轉回到關係大調 G 大調。

因此，總共有三次屬調的調性轉換、四次關係大小調的轉換，由此可見舒曼使用調性在此首中多為近系調、具統一性。不過，使用遠系調能增加音色與個性上的轉換，舒曼也設計了兩首轉換是遠系調的轉換，增加了樂曲的變化性與活潑度。在前六首小曲間數次近系調的轉調後，剛好在這十三首小品的一半，也就是第七小品〈夢幻曲〉採用了遠系調的轉換，由第六小品〈大事〉A 大調到遠系調 F 大調。剛好落在整個樂曲的中間，帶給人們驚喜度與新鮮感。而後，第七到第九首的調性停留在以 F 大調為中心的屬調轉換。到了第九小品〈木馬騎士〉再一次使用遠系調，從 C 大調轉至第十小品〈假正經〉的 G# 小調，讓全曲調性回到了以 G 大調為中心的首尾呼應。

筆者依照上述各小品的調性，在表 3-1-1《兒時情景》之調性統整中整理出來，可更清楚呈現小品間調性轉換的方式。

表 3-1-1 《兒時情景》之調性統整

序號	曲名《兒時情景》 <i>Kinderscenen (Scene of Childhood)</i>	調性	與前一小品間之 調性關係
1	〈未知的國度與人們〉 <i>Von fremden Ländern und Menschen (About Strange Lands and People)</i>	G 大調	
2	〈奇妙的故事〉 <i>Kuriose Geschichte (Curious Story)</i>	D 大調	屬調

序號	曲名《兒時情景》 <i>Kinderscenen (Scene of Childhood)</i>	調性	與前一小品間之 調性關係
3	〈捉迷藏〉 <i>Hasche-Mann (Blindman's Buff)</i>	B 小調	關係小調
4	〈請願的小孩〉 <i>Bittendes Kind (Pleading Child)</i>	D 大調	關係大調
5	〈心滿意足〉 <i>Glückes genug (Perfectly Contented)</i>	D 大調	不變
6	〈大事〉 <i>Wichtige Begebenheit (Important Even)</i>	A 大調	屬調
7	〈夢幻曲〉 <i>Träumerei (Reverie)</i>	F 大調	遠系調
8	〈爐火邊〉 <i>Am Kamin (At the Fireside)</i>	F 大調	不變
9	〈木馬騎士〉 <i>Ritter vom Steckenpferd (The Knight of the Rocking-horse)</i>	C 大調	屬調
10	〈假正經〉 <i>Fast zu ernst (Almost Too Serious)</i>	G# 小調	遠系調
11	〈鬼來了〉 <i>Fürchtenmachen (Frightening)</i>	G 大調	遠系調
12	〈寶寶睡著了〉 <i>Kind im Einschlummern (Child Falling Asleep)</i>	E 小調	關係小調
13	〈詩人的話〉 <i>Der Dichter spricht (The Poet Speaks)</i>	G 大調	關係大調

## 二、曲式結構

在十三首小品的曲式結構中，總共有十首小品為 A-B-A 三段體(Ternary)形式，也就是主題呈現、中段與主題再現的三段形式，是貫穿《兒時情景》的主要曲式。另外非三段體的三首小品中，〈心滿意足〉屬於沒有 A 段再現的曲式，僅為 A-B 二段體(Binary)；〈假正經〉與〈鬼來了〉則屬於輪旋曲式(Rondo)。

在篇幅上，每首小品平均為 30 小節，屬於較短小的，舒曼雖將每首小品壓縮至最小空間，藉由曲式二段體與三段體的設計，卻也能簡單地將每一小品的中心、主要意念傳達出來。這樣的曲式選擇，也能使音樂呈現簡約、儉樸、自然，正如同想起兒時一般，雖然只是回憶的片段，但卻留給演奏者一些想像空間。並且這樣的設計使總共十三首的小品，不會顯得太冗長、繁雜。

表 3-1-2 《兒時情景》曲式結構

序號	曲名	曲式結構	小節	小節長度
1	〈未知的國度與人們〉	A-B-A'	A: 第 1-8 小節 B: 第 9-14 小節 A': 第 15-22 小節	22
2	〈奇妙的故事〉	A-B-A'	A: 第 1-16 小節 B: 第 17-32 小節 A': 第 33-40 小節	40
3	〈捉迷藏〉	A-B-A'	A: 第 1-8 小節 B: 第 9-16 小節 A': 第 17-20 小節	20
4	〈請願的小孩〉	A-B-A'	A: 第 1-4 小節 B: 第 5-12 小節 A': 第 13-17 小節	17
5	〈心滿意足〉	A-B	A: 第 1-16 小節 B: 第 17-24 小節	24
6	〈大事〉	A-B-A	A: 第 1-8 小節 B: 第 8-16 小節 A: 第 16-24 小節	24
7	〈夢幻曲〉	A-B-A'	A: 第 1-8 小節 B: 第 9-16 小節 A': 第 17-24 小節	24
8	〈爐火邊〉	A-B-A'-CODA	A: 第 1-8 小節 B: 第 9-16 小節 A': 第 17-24 小節 Coda: 第 25-32 小節	32
9	〈木馬騎士〉	A-B-A'	A: 第 1-8 小節 B: 第 9-16 小節 A': 第 17-24 小節	24

序號	曲名	曲式結構	小節	總共 小節數
10	〈假正經〉	A-B-A'-B'-A"	A: 第 1-8 小節 B: 第 8-21 小節 A': 第 21-34 小節 B': 第 34-47 小節 A":第 48-57 小節	57
11	〈鬼來了〉	A-B-A-C-A-B-A	A: 第 1-8 小節 B: 第 9-12 小節 A: 第 13-20 小節 C: 第 21-28 小節 A: 第 29-36 小節 B: 第 37-40 小節 A: 第 41-48 小節	48
12	〈寶寶睡著了〉	A-B-A'	A: 第 1-8 小節 B: 第 9-24 小節 A': 第 25-32 小節	32
13	〈詩人的話〉	A-B-A'	A: 第 1-13 小節 B: 第 14-17 小節 A': 第 18-30 小節	30

### 三、旋律動機的使用

文字、人物、人名常常是舒曼創作時的靈感來源。也就是說，在舒曼創作時，時常將文字、人物或人名隱含在作品的旋律裡，而這樣的做法，就成為他常用的創作手法。例如，《阿貝格變奏曲》(*Abegg Variation, Op.1*)的第 1-2 小節，即以 A-B-E-G-G 六個音組成，如譜例 3-1-1。第 1-2 小節所出現的前五個音，分別為 A、B $\flat$ 、E、G 和 G，暗示著作品名稱 Abegg<sup>16</sup>。

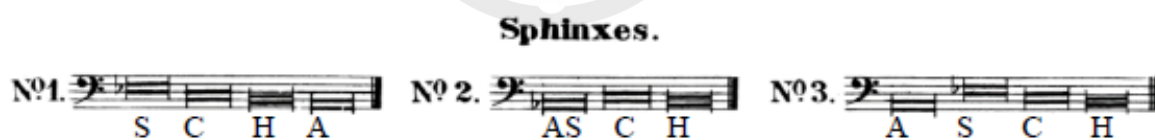
<sup>16</sup> 胡小萍，《從鋼琴教學觀點探究舒曼青少年曲集》(桃園：原笙國際，2009)，14。

譜例 3-1-1 《阿貝格變奏曲》 第 1-2 小節 ABEGG 動機



再以《狂歡節》(*Carnaval, Op.9*)為例，舒曼將自己名字中的 SCHA 字母，運用了德國記譜法，轉化為音名 Eb、C、B、A。而不同排列方式 A-S-C-H 與 As-C-H 也轉化為 A、Eb、C、B 與 Ab、C、B 的音。《狂歡節》中的〈人面獅身獸〉(Sphinxes) 就是結合了這三組文字動機所轉換的音名，做為主題與變奏，串連在 20 首小曲中<sup>17</sup>，如譜例 3-1-2 所示。

譜例 3-1-2 《狂歡節》之〈人面獅身獸〉SCHA 與 ASCH



舒曼也表達對巴赫(J.S. Bach, 1685-1750)的敬重，視巴赫創作的十二平均律(*Das wohltemperirte Clavier*)為作曲學習的範本<sup>18</sup>。在《兒時情景》的第一首〈未知的國度與人們〉，也將 BACH 轉換為音名 Bb、A、C、B 放在小品中，如譜例 3-1-3 所示。

<sup>17</sup> John Gillespie, *Five Centuries of Keyboard Music*.(New York: Dover, 1972), 214.

<sup>18</sup> John Daverio and Eric Sams, *Schumann, Robert*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40704>, 2001, 摘錄於 21 Sep 2019.



譜例 3-1-4 舒曼《第三號鋼琴奏鳴曲》第三樂章第 1-8 小節克拉拉主題下行五度音

C B $\flat$  A $\flat$  G F

**QUASI VARIAZIONI.**

1 Andantino de Clara Wieck.  $\text{♩} = 84.$

C B $\flat$  A $\flat$  G F

譜例 3-1-5 舒曼《聯篇歌曲集》第 1-3 小節克拉拉下行五度音

1 Langsam.

Dein Bild - niss wun - der - se - lig

譜例 3-1-6 舒曼《A 小調鋼琴協奏曲》第 12-16 小節克拉拉主題下行五度音

7 SOLO

C B A E D C B A

反轉型 ABC

而《兒時情景》經過分析後，可發現十三首小品除了故事性銜接外，所有曲目都建立在三個動機上，由三個動機貫穿全曲。第一首〈未知的國度與人們〉即揭示了此三動機。所有十三首小品的旋律動機都緊扣第一首所揭示的三個動機，因此，這三個動機能貫穿全曲，可看見舒曼在動機構思的統一設計。以下藉由譜例與說明，做為動機的整理。

1. 動機 I：上行跳進加下行四度音。下行四度音可視為克拉拉動機變型，由五度音下行去掉一音，如譜例 3-1-7 所示。

譜例 3-1-7 《兒時情景》旋律動機 I 〈未知的國度與人們〉第 1-2 小節

動機 I：上行跳進加下行四度音

上行跳進                      下行四度音

2. 動機 II：BACH 轉為音名 B $\flat$ -A-C-B 的下行鄰音的運用，如譜例 3-1-8。

譜例 3-1-8 《兒時情景》旋律動機 II 〈未知的國度與人們〉第 1-3 小節

動機 II：B $\flat$ -A-C-B 的下行鄰音的運用

3. 動機 III：是克拉拉動機下行五度音所反轉的上行五度音型，如譜例 3-1-9。

譜例 3-1-9 《兒時情景》旋律動機 III 〈未知的國度與人們〉第 13-14 小節

第一首〈未知的國度與人們〉

第一首〈未知的國度與人們〉第一小節帶出了動機 I 的呈現，即為上行跳進加下行四度音，原本克拉拉動機應為五度下行，但本動機去掉了一音，形成下行四度音，因此可視為克拉拉動機變型。此動機不斷在第一首的 A 段前六小節緊密出現，如譜例 3-1-10。男高音聲部則有動機 II 的進行。

譜例 3-1-10 第一首〈未知的國度與人們〉第 1-4 小節動機 I、II

當進入第一首的 B 段第 9-12 小節，運用了動機 II 的變化型上行鄰音兩次，B-C-A-B 與 G-A-F-G。在同一段落中，動機 III 的上行音階音型於第 13 小節出現，以連接 B 段到 A' 的兩段落，如譜例 3-1-11。

譜例 3-1-11 第一首〈未知的國度與人們〉第 9-14 小節動機 II 與動機 III

動機 II 變化型：上行鄰音的運用

13 動機 III：上行音階音型，連接兩段落

第二首〈奇妙的故事〉

在第二小品〈奇妙的故事〉中，動機 I 也持續在女高音聲部多次的出現，同時如同第一首一樣，此動機是在第一小節就帶出。不過特別的是，第二小節的動機 I 下行四度音的頭兩個是由裝飾音組成，如譜例 3-1-12 的 F#-B-A-G- F#，緊接著立刻反轉成上行的級進 F#-G-A。再者，本首第二次的動機 I 結束於 A 音，此音也同時是下一次動機 I 使用的第一音。

譜例 3-1- 12 第二首〈奇妙的故事〉第 1-4 小節動機 I

在進入 B 段的第 16 到 19 小節，如譜例 3-1- 13，女中音聲部開始使用動機 II，不像第一首是變型的上行鄰音，此首是使用動機 II 原型下行的鄰音，並轉為 G 大調，是明亮的調性顏色，卻跟著下行的音階，帶給人一種很像欲言又止的發想。

譜例 3-1- 13 第二首〈奇妙的故事〉第 16-18 小節動機 II

在譜例 3-1- 14 動機 III 的上行音階音型，《兒時情景》中主要是使用在連接兩段落。不過在本曲，動機 III 除了使用在 A 段連接到 B 段上，他也使用在回到 A 段再現後的結束。

譜例 3-1-14 第二首〈奇妙的故事〉第 38-39 小節 A 段再現後的結束動機 III

第三首〈捉迷藏〉

在第三首〈捉迷藏〉中，所使用的動機 I 呈現方式稍有不同，是巧妙的藏在跳躍的主題中，如譜例 3-1-15，因此乍看之下會認為是下行四音 16 分音符的模進手法，A-G-F-E、G-F-E-D、D-C-B-A，如譜例 3-1-16。但仔細分析後也能發現動機 I 的蹤影。若把動機 I 拉大成兩小節來看，不單單只侷限於是相鄰的上行跳進，就可發現第 1 到第 4 小節其實共使用了兩次的動機 I，而上行跳進隱藏於第 1 與第 3 小節的四分音符。

譜例 3-1-15 第三首〈捉迷藏〉第 1-4 小節動機 I

譜例 3-1-16 第三首〈捉迷藏〉第 1-8 小節模進的手法

M.M. ♩ = 138.  
No. 3.  
sf  
Q.w.  
5  
sf  
模進手法

第四首〈請願的小孩〉

第四首〈請願的小孩〉雖轉至 D 大調，但第一首 G 大調的動機 I 音符完全相同 B-G-F#-E-D，主題即為動機 I 本身，如譜例 3-1-17。A 段藉著重複主題動機 I 的音符有四小節 mm. 1-4，共兩樂句，營造孩子一次又一次請願的心情。到了 B 段也運用相同手法，重複動機 II 的音符，如譜例 3-1-18，只是音量第一次使用 *p* 而第二次使用 *pp*，彷彿是請求的回音型態，也是四小節一組。不過此首動機 II 並非使用兩度音程上下鄰音的運用，而是動機 II 的變型，擴大為三度音程的運用。

譜例 3-1- 17 第四首〈請願的小孩〉第 1-4 小節動機 I

譜例 3-1- 18 第四首〈請願的小孩〉第 5-8 小節動機 II 變型

在第 9-12 小節中，轉至 A 大調且以漸慢的手法呈現動機 III，因為是上行的音型，彷彿是願望有機會得到回應的安撫，如譜例 3-1- 19。第 13-16 小節為 A 段的再現，也是使用動機 I，並且也是四小節一組，不過此首並不是停在 16 小節，而是又多設計第 17 小節停在屬七和弦，給人一種懸而為決的感受，如譜例 3-1- 20。因此，請願小孩的願望在此首有種尚未實現的感覺。

譜例 3-1- 19 第四首〈請願的小孩〉第 9-12 小節動機 III

Musical score for Example 3-1-19, measures 7-12. The score is in G major and 4/4 time. It features piano accompaniment and vocal lines. Motive III is highlighted with blue brackets and red circles. The lyrics are: 7 *ri - tar*, 10 *dan - do.*, *ri - tar - dan - do.*

譜例 3-1- 20 第四首〈請願的小孩〉第 17 小節結束於屬七和弦

Musical score for Example 3-1-20, measure 17. The score is in G major and 4/4 time. It features piano accompaniment and vocal lines. Motive I is highlighted with blue brackets and red circles. The lyrics are: *ri - tar*, *dan - do.* The final chord is a dominant seventh chord (V7), highlighted with a red box.

## 第五首〈心滿意足〉

〈心滿意足〉中的主題樂句，使用動機 I 變型，將下行由四個音減少成三個音，在女高音聲部帶出，如譜例 3-1-21。

譜例 3-1-21 第五首〈心滿意足〉第 1-2 小節動機 I

The image shows a musical score for the first two measures of the piece. The score is in 2/4 time, marked 'M.M.' and '132.'. The first measure is marked 'p'. The melody in the treble clef is circled in blue and labeled '動機 I'. The bass line in the first measure is circled in blue and labeled '模仿'. A watermark '師' is visible in the background.

而第二小節的男高音聲部則是使用了模仿的手法，如譜例 3-1-22 所示，使用不同的音高和不同的聲部，帶出動機 I。此後，從第六小節開始，主題樂句的動機 I 就不斷在女高音聲部以模進的方式出現，有此起彼落的緊湊感，訴說著上一小品的〈請願的小孩〉在〈心滿意足〉得到回應。

不間斷的模進手法堆疊到最後一樂句時，轉至 F 大調，動機 III 上行也在此時於低音聲部支撐，動機 III 下行音階變型則在高聲部呼應，旋律線在逐漸漸慢中結束。如譜例 3-1-23。

譜例 3-1-22 第五首〈心滿意足〉第 1-9 小節模仿與模進手法

1 M.M. ♩ = 132.

Nº 5.

4

7

模仿

模進

模進

模進

譜例 3-1-23 第五首〈心滿意足〉第 21-24 小節動機 III

19

22

ritar - - dan - do.

D.C.

動機 III 變型: 反轉為下行級進

動機 III: 上行級進音型

## 第六首〈大事〉

第六首〈大事〉中的動機 I 將跳進的第一音省略，直接以下行的四音開頭，且最後 E 音與緊接的動機 II 共用，如譜例 3-1-24。A 段落中的三個樂句，都是以同樣的手法構成，總共有三次模進，音量皆為 *f*，彷彿強調有重要事情要表達的情緒。

譜例 3-1-24 第六首〈大事〉第 1-8 小節動機 I、II

The image shows a musical score for No. 6, measures 1-8. The score is in 3/4 time and G major. The first system (measures 1-4) shows the initial motifs. Motif I is a descending four-note sequence (G4-F#4-E4-D4) starting at measure 1. Motif II is a variation of Motif I, starting at measure 2. A blue bracket labeled '動機 I' spans measures 1-2, and another blue bracket labeled '動機 II 變型' spans measures 2-4. A blue circle highlights the E4 note in measure 2, with a label 'E 為動機 I & II 共用音'. The second system (measures 5-8) shows the development of these motifs. A blue bracket labeled '模進' spans measures 5-8, indicating a sequence of three measures where the motif is transposed. The score includes dynamic markings like *f* and *mf*.

另外，在此段落使用的動機，也可以看做為克拉拉名字動機改為音名呈現。在 Eric Sams 於 *The Schumann Ciphers* 一文中所提到，克拉拉字母 CLARA 可對應為 C、Bb、A、G#、A 的音名<sup>20</sup>。在〈大事〉使用同樣音型但不同音名的手法創作，由譜例 3-1-25 所示，在 A 段就使用了四次的克拉拉動機，音名依序為 A-G#-F#-E-F#，D-C#-B-A-B，與往下八度的 A-G#-F#-E-F#，D-C#-B-A-B。

<sup>20</sup> Eric Sams, *The Schumann Ciphers*, *The Musical Times* Vol. 107, No. 1479 (May, 1966), 392.

譜例 3-1-25 第六首〈大事〉第 1-8 小節四次的克拉拉動機

於 B 段的 13 小節，動機 III 於低音聲部出現，如譜例 3-1-26，第 14、15 小節用省去第一音的動機 I 變型，銜接 A 段的再現。特別之處在於此首第 13 小節的動機 III 並不是用在連接兩個段落，而是在 B 段落的中間出現。

譜例 3-1-26 第六首〈大事〉第 13-15 小節動機 I、III

## 第七首〈夢幻曲〉

〈夢幻曲〉是舒曼創作中，眾人耳熟能詳的曲目，第一樂句由動機 I 與動機 II 組成，此處動機 I 的上行跳進為四度音程，動機 II 使用鄰音二度音程，如譜例 3-1-27。在第二樂句時，動機 I 則使用上行跳進為六度音程，動機 II 的鄰音同樣為變型使用，擴大成三度音程。此曲中的動機 III 則較模糊，沒有明顯連接段落的音階型。

譜例 3-1-27 第七首〈夢幻曲〉第 1-8 小節動機 I、II

The image shows a musical score for Schumann's 'Träumerei' (Op. 9, No. 7), measures 1-8. The score is in G major, 3/4 time, marked 'M.M. ♩ = 100.' and 'p'. The first system (measures 1-4) shows the first melodic phrase. The second system (measures 5-8) shows the second melodic phrase. Red circles highlight specific intervals: a 4th interval in measure 2 and a 6th interval in measure 5. Blue brackets and labels identify '動機 I' (Motif I) and '動機 II 變型' (Motif II variant). A 'ritard.' marking is present at the end of measure 8.

## 第八首〈爐火邊〉

〈爐火邊〉的 A 段由動機 I 變型所組成，高音聲部下行音階的部分使用半音階的下行，而在第三小節，有低音聲部使用同樣手法與高音聲部呼應，如譜例 3-1-28。而 B 段則使用上行的模進進行，增加了樂曲的張力，彷彿與前首夢幻曲營造的想像感覺有了對比，是實際的生活情景，如譜例 3-1-29。

譜例 3-1-28 第八首〈爐火邊〉第 1-4 小節動機 I

譜例 3-1-29 第八首〈爐火邊〉第 9-15 小節模進手法

第九首〈木馬騎士〉

〈木馬騎士〉整首曲子以連續不間斷的切分音構成，強拍落在第三拍，也在 A 段落使用持續低音，A 段使用 G 音，後來的 A 段再現也使用了 C 音的持續低音。第一樂句與第二樂句是以模仿的方式構成，第二樂句中的女中音聲部是模仿第一樂句的女高音聲部，如譜例 3-1-30。動機 II 變型則使用在男中音的伴奏音型上，如譜例 3-1-31。

譜例 3-1-30 第九首〈木馬騎士〉第 1-8 小節模仿手法

Example 3-1-30 illustrates the imitation technique in the first 8 measures of the piece. The score is in 3/4 time, marked *M.M.* and *♩ = 80*. The first staff (treble clef) shows a melodic line starting at measure 1, with notes circled in red and enclosed in a blue box. The second staff (bass clef) shows a similar melodic line starting at measure 5, also with notes circled in red and enclosed in a blue box. The word "模仿" (imitation) is written in blue above the second staff. The piece is marked *Nº 9.* and *mf*.

譜例 3-1-31 第九首〈木馬騎士〉第 1-3 小節動機 II

Example 3-1-31 highlights Motive II in the first 3 measures of the piece. The score is in 3/4 time, marked *M.M.* and *♩ = 80*. The bass clef staff shows a descending stepwise melodic line in measures 1-3, with notes circled in red and connected by a blue bracket. The text "動機 II 變型" (Motive II variation) is written in blue above the staff. The piece is marked *Nº 9.* and *mf*.

第三動機的出現於 B 段 mm. 9-16，下行級進音型在 B 段落中的低音聲部出現，在 13 小節中轉為高音聲部延續動機 III，如譜例 3-1-32。

譜例 3-1-32 第九首〈木馬騎士〉第 9-14 小節動機 I

5

10

動機III: 下行級進音型

第十首〈假正經〉

動機 I 在〈假正經〉的第一樂句中出現，但為變型的使用，下行四音減少為三音，第三音雖為重升的 F，也可視作為 G 音。動機 III 上行五音緊接動機 I 後出現，如譜例 3-1-33。

譜例 3-1-33 第十首〈假正經〉第 1-5 小節動機 I、II

1

M.M. ♩ = 69.

動機 I

動機 III

No. 10.

p

5

ritard.

進入 B 段後，第 11 小節動機 III 的上行音型推高了〈假正經〉的氣氛，而後以動機 II 上行變型於 17 小節，將氣氛緩和下來，結束 B 段落，如譜例 3-1-34。

譜例 3-1-34 第十首〈假正經〉第 11-18 小節動機 II、III

The image shows two staves of musical notation. The top staff starts at measure 11, marked with a blue bracket and the label '動機 III'. It features an ascending melodic line with several notes circled in red. The bottom staff starts at measure 17, marked with a blue bracket and the label '動機 II 變型'. It features a descending melodic line with several notes circled in red. Both staves include a 'ritard.' marking. A large, faint watermark of a university logo is visible in the background.

第十一首〈鬼來了〉

〈鬼來了〉的動機 I，第一音位於第 1 小節與接續的第 5 小節下行四音，相隔了四個小節才出現。音量上使用極弱 *pp*，同時也運用三度音程的下行半音階，如第 1-3 小節所標示，與動機 I 相隔四小節的設計，一同醞釀猜疑鬼甚麼時候會出現的氣氛，如譜例 3-1-35。

當進入 B 段落第 9-12 小節，主旋律移到低音聲部，第二樂句 11-12 小節，以模進的進行呈現。而在高音聲部雖為伴奏型態，卻也藏著動機 II 音型。

譜例 3-1-35 第十一首〈鬼來了〉第 1-12 小節動機 I、II

The image displays a musical score for Example 3-1-35, titled '第十一首〈鬼來了〉' (The 11th 'Ghost Came'). It covers measures 1 through 12. The score is in 2/4 time, marked 'M.M.' (Moderato) with a tempo of 96. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into three systems:

- System 1 (Measures 1-4):** Labeled 'Nº 11.' and 'pp'. A blue arrow points to a circled note in measure 1, labeled '動機 I' (Motif I). A blue bracket highlights a tritone interval in measure 2, labeled '三度音程下行' (Tritone interval descending).
- System 2 (Measures 5-8):** Labeled '5' and 'pp'. A blue arrow points to a circled note in measure 5, labeled '動機 I'. The tempo marking 'Schneller.' (Faster) appears at the start of measure 8.
- System 3 (Measures 9-12):** Labeled '10'. A blue bracket highlights a circled note in measure 9, labeled '動機 II' (Motif II). A blue arrow points to a circled note in measure 10, labeled '模進' (Sequence).

C 段 mm. 21-28 中，由動機 II 的變型上行鄰音組成主要旋律。第一樂句中高低聲部同時使用動機 II 的 16 分音符形態，展現快而有力的氣勢。到了第二樂句，前兩音則是用了倒影技巧並非下行，而是上行的鄰音，並且動機 II 使用了增值至四分音符的形態，如譜例 3-1-36。

譜例 3-1-36 第十一首〈鬼來了〉第 21-28 小節動機 II

20

動機 II 變型

動機 II 變型

25

動機 II 倒影

ritard.

動機 II 倒影

第十二首〈寶寶睡著了〉

結束了〈鬼來了〉緊張的氣氛，接著是〈寶寶睡著了〉的平靜安穩。主題源自動機 I，但分散於第 1-4 小節呈現，左手男高音聲部則是以相同音符、相同節奏，營造寶寶安穩睡在搖籃中的景像，如譜例 3-1-37。

B 段的第 9 小節中，使用了變型動機 I，省去最後一音改為下行的三度音，則是在不同音域各進行一次，如譜例 3-1-38。

譜例 3-1-37 第十二首〈寶寶睡著了〉第 1-4 小節動機 I

1

M.M. ♩ = 92.

動機 I 變型

相同音符與節奏

譜例 3-1-38 第十二首〈寶寶睡著了〉第 9-11 小節 B 段動機 I

The image shows a musical score for the piece 'Baby Sleeps' (第十二首), measures 9-11. The score is written for piano in G major and 3/4 time. The upper staff (treble clef) contains the melody, and the lower staff (bass clef) contains the accompaniment. A blue bracket labeled '動機 I 變型' (Motif I Variation) spans measures 9, 10, and 11. Red circles highlight specific notes in the upper staff: the first note of measure 9 (G4), the first note of measure 10 (A4), the first note of measure 11 (B4), and the second note of measure 11 (A4). The dynamic marking 'ppp' is present in measure 9.

第十三首〈詩人的話〉

〈詩人的話〉為整首《兒時情景》的最後一小品，舒曼以合唱和詠嘆調 (Aria) 的手法創作此曲。A 段中第 1-11 小節為合唱的手法，第 12 小節帶入了詠嘆調。不過，仍可見動機 I、II 隱藏其中，如譜例 3-1-39，動機 I 是省去下行第四音的變型，只留了下行三音。動機 II 則是使用變型的上行鄰音。

另外，在 A 段再現的最後第 26 與 28 小節漸弱的音量中，也可看出使用動機 II 變型的上行鄰音用法，如譜例 3-1-40。而音域在第 29-31 小節也向下了八度至低音，停在漸慢與延長記號中，為兒時的時光留下無限的懷念。

譜例 3-1- 39 第十三首〈詩人的話〉第 1-12 小節動機 I、II

1 M.M.  $\text{♩} = 112$  **動機 I 變型**

Nº 13. *p*

7 *rit.* **動機 II 變型**

12 *pp* **詠嘆調樂段** *rit.*

譜例 3-1- 40 第十三首〈詩人的話〉第 26-28 小節 A 段再現之動機 II

26 **動機 II 變型**

*tar* *dan* *do.*

(.all sob.)

## 第二節 演奏詮釋

第一首 〈未知的國度與人們〉 G 大調 2/4 拍 ABA' 三段體 ♩= 108<sup>21</sup>

此首為 2/4 拍，左手的音符以不間斷的 3 連音組成。在聆聽過兩種版本的演奏速度後，Vladimir Horowitz 在 1987 年演奏速度為 ♩= 75<sup>22</sup>，與 Martha Argerich 在 2018 年的演奏速度 ♩= 72<sup>23</sup>，筆者在演奏時也有相同速度的感受，♩= 108 的確會過於太快，因此，此小品的速度選擇，建議與兩位演奏者相似的速度 ♩= 72 進行，才不至於過快無法營造未知的不確定感。同時，需注意高音聲部旋律線的圓滑進行。男高音聲部的三連音第三音，由右手大拇指彈奏，不選擇使用左手大拇指彈奏的原因是，旋律線會因橫跨 13 度的音程而導致無法圓滑奏，因此建議需左右手交替，維持整體的平衡。踏板的使用上，建議跟著和聲的變化，即為每一拍換一次踏板。

A 段 mm.1-8 以三個樂句構成，為 2+2+4 小節。音量也以弱 *p* 開始，為了有聽覺上樂句的層次感，mm.1-2 建議以 *p* 彈奏，可手指貼鍵不至於漏音。mm.3-4 音量上可增加一點至中弱 *mp*，mm.5-6 則再增加至 *mf*，以避免聽者認為只是音量弱 *p* 的三樂句重複而沒有變化。同時，mm.5-6 增加至 *mf*，也能夠給 mm.7-8 漸弱的空間。

B 段 mm.9-14 僅有一個樂句，必須以持續而穩定的 *p* 音量支撐至 mm.9 漸強，mm.12-14 漸弱並停在延長記號上，給人對未知的想像，如同旅行中看到的

---

<sup>21</sup> 參考樂譜 Schumann, Robert. *Kinderscenen Opus 15*. (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1839) 的標示

<sup>22</sup> Schumann, Robert. *Kinderscenen, Op. 15*. Vladimir Horowitz, <https://www.youtube.com/watch?v=jeoFfK0iAAI>, 摘錄於 21 September 2019.

<sup>23</sup> Schumann, Robert. *Kinderscenen, Op. 15*. Martha Argerich, Concert de la 34a Temporada Ibercamera, live. 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=zrOb06weHu4>, 摘錄於 21 September 2019.

新奇事，讓人想停下腳步。上下聲部都需以圓滑奏進行。

A'段 mm.15-22 樂句構成如 A 段，為三個樂句 2+2+4 小節，速度與音量的堆疊同 A 段。

譜例 3-2-1 第一首〈未知的國度與人們〉第 1-8 小節 A 段三樂句

第二首〈奇妙的故事〉D 大調 3/4 拍 ABA'三段體 ♩=112

此曲的 A 段 mm. 1-16 與再現 A' 段 mm. 33-40 皆使用圓滑奏、倚音以及附點節奏進行，要用手腕迅速提起表現非常短暫的 16 分休止符，需要再輕落在下一個 16 分音符上，勿演奏成強音，因為所標示的重音是第 3 小節的第三拍四分音符上，與一般認知三拍子的重音在第一拍上有所不同。A 段中踏板的使用並非用在圓滑奏使音相連，而是運用在重音記號上，如第 3 小節的重音記號，踏板可輔助增加音量，如譜例 3-2-2。而第一小節倚音上的圓滑奏則使用指法 5-4-3 彈奏 B-A-G，不需施加踏板避免音混濁在一起。

譜例 3-2-2 第二首〈奇妙的故事〉第 1-4 小節倚音與重音踏板之使用



B 段 mm. 17-32 則開始營造不同的氣氛，第一樂句 mm. 17-20 橫跨四小節的圓滑奏，以弱 *p* 的力度開始，隨著音型向上而漸強，向下而漸弱，如譜例 3-2-3。高音聲部要清楚彈奏，並有旋律線向前進的感覺。踏板建議以小節為單位換一次，而不是著重在重音上。

譜例 3-2-3 第二首〈奇妙的故事〉第 16-23 小節 B 段第一樂句



第三首 〈捉迷藏〉 B 小調 2/4 拍 ABA'三段體 ♩= 138

為滿足捉迷藏情緒緊張的鋪陳，有類似追逐、上升又下降的 16 音符音形，A 段 mm. 1-8 共包含兩個樂句，每一樂句的第一音力度都是使用 *sf*，即音符突強後立即會轉弱，且轉弱都是以 16 分音符跳音進行。突強的音符手腕與手肘動作不宜過大，因速度有達 ♩= 116，可避免 16 分音符跳音部分落拍，如譜例 3-2-4。踏板的使用在圓滑奏部分，跳音部分則不踩踏板。

譜例 3-2-4 第三首 〈捉迷藏〉 第 1-4 小節 A 段樂句

B 段 mm. 9-16 的第一個樂句 mm. 9-12 同 A 段，第一音也有 *sf* 的表現與跳音，但轉至 G 大調。第二樂句 mm. 13-16 中聲部使用跳音，高低音聲部為圓滑奏，踏板只要碰到跳音處要立即放掉，因此不宜深踩踏板，掌握需特別小心，第二樂句的氣氛也有陳明捉迷藏分不清大家身在何處的低迷，如譜例 3-2-5。

B 段的 F#音突強 *sf* 後加上半音階銜接至 A'段 mm. 17-20，轉回 B 小調，樂句的第一音 *sf* 的與跳音的表現孩子奔跑玩著捉迷藏的情景再現。

譜例 3-2-5 第三首〈捉迷藏〉第 13-16 小節 B 段跳音與半音階

13

第四首〈請願的小孩〉D 大調 2/4 拍 A-B-A' 三段體 ♩=138

〈請願的小孩〉全曲圍繞在回音式的請求上。A 段 mm. 1-4 包含兩樂句，第一樂句 mm. 1-2 使用弱音 *p* 開頭，到第二樂句 mm. 3-4 則是極弱 *pp*，彷彿回音式請求，演奏者可使用弱音踏板 *una coda* 彈奏。A 段的高音聲部是右手彈奏，為維持弱音一致性，除第一小節的 G-E 兩音是右手彈奏外如譜例 3-2-6，其餘皆為左手彈奏。

譜例 3-2-6 第四首〈請願的小孩〉第 1-2 小節 A 段樂句

M.M. ♩ = 138.

B 段 mm. 5-8 也使用相同的回音式樂句，第一樂句 mm. 5-6 使用 *p* 弱音，相對的第二樂句 mm. 7-8 就使用 *pp* 極弱。但到了第三樂句 mm. 9-10 時，用了上行的五個音，給人小孩的請願有機會實現的氣氛，如譜例 3-2-7，但在第四樂句 mm.

11-12 則又回到了 *pp* 極弱並漸慢。

譜例 3-2-7 第四首〈請願的小孩〉第 9-13 小節 B 段上行五音

A'段 mm. 13-17 並不僅僅是四小節的再現，反而增加了第 17 小節，使全曲停在  $V_7$  並延長。第七音所帶出的和聲，對於請願的孩子最後有沒有願望實現，打了一個問號，如譜例 3-2-8。〈請願的小孩〉雖結束在  $V_7$ ，但是在接下來的〈心滿意足〉與〈大事〉中，結束都回到了一級，感受到也許孩子的願望在這兩曲中獲得了滿足。踏板的使用，建議全曲都可每一拍換一次踏板。

譜例 3-2-8 第四首〈請願的小孩〉第 14-17 小節結束在  $V_7$  和聲

第五首 〈心滿意足〉 D 大調 2/4 拍 AB 兩段體  $\text{♩} = 132$

在〈心滿意足〉中，左右手高音聲部呼應的對唱感，A 段 mm.1-16 的第 1 小節需突顯右手的高音聲部，第 2 小節換成左手高音聲部的旋律線，第 3 小節又再換回了右手高音聲部。直到 mm. 6-8 才全由右手高音聲部表現，如譜例 3-2-9 所示。

譜例 3-2-9 第五首〈心滿意足〉第 1-6 小節 A 段左右手呼應

The image shows a musical score for No. 5, 'Heart Satisfied'. It is in D major, 2/4 time, with a tempo of 132. The score is divided into two systems. The first system covers measures 1-3, and the second system covers measures 4-6. Red circles highlight specific notes in both hands, and blue arrows indicate the alternating focus between the right and left hands. The right hand starts with a melodic line in measure 1, then the left hand takes over in measure 2, and the right hand resumes in measure 3. The score includes dynamics like 'p' and 'péd.' and a watermark of a university logo.

B 段 mm. 17-28 中，僅在第 17、18 小節有左右手呼應的表現，其餘仍以右手的旋律線為主。演奏難度上，需要注意最後一樂句 mm. 21-24 向下的 16 分音符音程要小心，不要切斷了高聲聲部旋律線的進行，如譜例 3-2-10。

最後第 24 小節結束於 D 大調的 I 級，有滿足了前曲結束在 V7 和聲的期望。再者，此首是全曲中唯一一首沒有回到 A 段再現的小品，因此〈心滿意足〉又給人了不太滿足的想法。

譜例 3-2- 10 第五首〈心滿意足〉第 22-24 小節 B 段結束於 I 級



第六首 〈大事〉 A 大調 3/4 拍 ABA 三段體 ♩=138

〈大事〉為 3/4 拍，而全曲的重音位置並非都在第一拍，如同〈奇妙的故事〉。A 段為弱起拍，很容易在重音加上後，聽起來變成 4/4 拍的感覺，因此在拍子上的掌握需注意。

此曲中有相當多使用 > 強音(Marcato)演奏的音符，建議仍不要使用過強的力氣彈奏造成死板的敲擊琴弦產生的聲音，需保留演奏跳音的彈性，如 B 段左手部分，強音後可帶出稍有跳音的八度音程，如譜例 3-2- 11。

譜例 3-2- 11 第六首〈大事〉第 10-15 小節 B 段重音



第七首 〈夢幻曲〉 F 大調 4/4 拍 ABA'三段體 ♩= 100

在力度處理上，〈夢幻曲〉全曲的音量皆控制在弱 *p* 的範圍，營造夢幻的、做夢的想像。A 段 mm. 1-8 可採用弱音 *p*，主要旋律線在右手的高音聲部，也需特別第 1 小節中聲部的音程彈奏時，不要切段旋律線，以更弱並且貼鍵的觸鍵彈奏，如譜例 3-2-12。B 段 mm. 9-16 則可稍微增加至中弱 *mp*，當回 A' 再現段 mm. 17-24 時，可使用弱音踏板。

譜例 3-2-12 第七首 〈夢幻曲〉 第 1-4 小節 A 段中聲部

在速度處理上，舒曼在每一段的轉換前都先以漸慢處理最後一小節，使氣氛緩和轉換情緒，A-B-A' 三段落就如同做了三段不同的夢。在 A 段的第 8 小節、B 段的第 16 小節，另外更在 A' 再現段最後三小節 mm. 22-24 都標示了漸慢的指示，建議可以演奏原速的一半，最後停在 *Lento* 並延長記號上。

另外，此首至少會彈奏四聲部以上，踏板的使用必須建立在主要旋律線不會模糊的基礎上、樂句能連續上，因此大致為每 2-3 拍需更換踏板。

第八首 〈爐火邊〉 F 大調 2/4 拍 A-B-A'-CODA 四段體 ♩= 138

〈爐火邊〉的力度處理，A 段 mm. 1-8 是以弱 *p* 的音量開始，隨著第二小節

音型升高 D-E-F-G 音量可稍微增強，指法使用為 2-3-4-5，但在連接第 3 小節的 C 時，C 也是使用指法 5，因此注意 G 到 C 的跳進手指不要下太重的力氣，會使 C 聽起來過重，如譜例 3-2-13。

譜例 3-2-13 第八首〈爐火邊〉第 3-4 小節指法與施力運用



進入 B 段 mm. 9-18 後音量轉為中強，且開始使用強音。強音的位置如同先前小品〈大事〉一樣，強音位置不在第一拍，且是左右手輪流有強音出現，如譜例 3-2-14。

在樂句處理上，主旋律皆在右手，所以左手彈奏強音時，強音不宜過大切斷旋律線。

譜例 3-2-14 第八首〈爐火邊〉第 8-16 小節 B 段強音位置



第九首 〈木馬騎士〉 C 大調 3/4 拍 ABA'三段體 ♩= 80

〈木馬騎士〉與前小品〈爐火邊〉在音量上有強烈的對比，是以 *f* 開始，想像童年有精神地玩著木馬遊戲的興奮情景。右手的 ABA' 三段，第三拍持續以強音彈奏，並且在 A' 段 mm. 17-24 更是以極強 *ff* 表現。速度上也是搭配著強音的使用，是有活力的、偏快的，此時彈奏應避免手臂僵硬而影響彈奏的速度與力度，如譜例 3-2- 15。

譜例 3-2- 15 第九首〈木馬騎士〉第 15-24 小節重音位置

舒曼在此小品中，特別使用持續低音於左手的低音聲部，在故事性上營造了木馬前後移動的穩定與持續感。A 段 mm. 1-8 使用持續低音 G 音，A' 段則使用 C 音，見譜例 3-2- 15 與譜例 3-2- 16。

譜例 3-2-16 第九首〈木馬騎士〉第 1-8 小節持續低音

Nº 9.

1

mf

5

第十首〈假正經〉G#小調 2/8 拍 A-B-A'-B'-A" 輪旋曲式  $\text{♩} = 69$

〈假正經〉整首使用了相同的節奏，也就是持續不間斷地切分節奏，因著速度是  $\text{♩} = 69$ ，並無重音標示，使演奏者須著重在旋律的線條上，圓滑線與漸強都需清楚彈奏出來，而非因節奏而帶出的速度感。

同時，此首也是整個《兒時情景》中使用最多延長記號的小品，共七處。每一次的延長記號前都有漸慢，都是讓演奏者換一口氣，將前段所堆積的情緒清空，再彈奏下一段重新累積。因此，演奏觸鍵上需使用較多的指腹推動旋律線向前，手腕帶動中音聲部與高音聲部的來回，如譜例 3-2-17。

譜例 3-2- 17 第十首〈假正經〉第 1-8 小節切分節奏與手腕的使用

N°10. M.M. ♩ = 69. *p* 手腕的使用

5 *ritard.*

第十一首〈鬼來了〉G 大調 2/4 拍 A-B-A-C-A-B-A Rondo ♩ = 96

〈鬼來了〉雖為 G 大調，但 A 段 mm. 1-8 的前兩小節先以關係小調 E 小調開頭，並極弱 *pp* 的音量，營造出神秘又有點害怕的氣氛，如譜例 3-2- 18。

譜例 3-2- 18 第十一首〈鬼來了〉第 1-4 小節 A 段音量與調性

M.M. ♩ = 96. *pp*

當進入 B 段 mm. 9-12 短短四小節，舒曼標示了要以 *Schneller*(更快)的速度演奏，一掃 A 段呈現的神秘，在 B 段開始了左右手互相追逐的層次，左手為主要旋律線，右手為斷奏形態的伴奏，而觸鍵應短且音量弱，遇到休止符時手雖離

開鍵盤，但不能過高造成來不及反應在速度上，如譜例 3-2- 19。

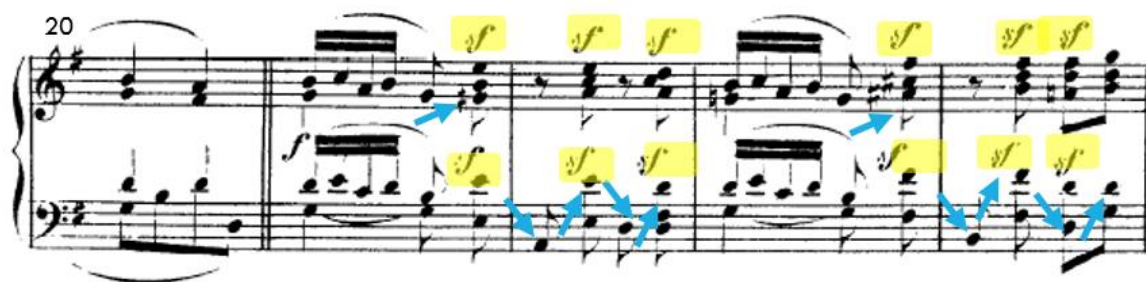
第 12 小節重音位置在第四拍，接到再現 A'段 mm. 13-20，音量建議回到弱 *p*，因此 B->A'的情緒要能收起，手臂與手腕第 12 小節重音後要回到原來的位置以謹慎的觸鍵彈奏 A'段，如譜例 3-2- 19。

譜例 3-2- 19 第十一首〈鬼來了〉第 9-12 小節 B 段速度術語與斷奏彈奏



C 段 mm. 21-28 的開始即以緊湊的 16 分音符，後接八分音符和弦，並且標示突強，左右手需利用手臂從按住的 G 音跳躍至突強和弦，左手更是需要準確的利用手臂左右跳躍單音到和弦間的轉換，如譜例 3-2- 20。因此跳音的密度與強度和遠距的跳躍準確，是彈奏的首要考量。進入 mm. 25-28 用弱 *p* 並圓滑演奏，與前四小節相對，音色做出綿延的變化以突顯對比感的圓滑奏，如譜例 3-2- 21，並結束於漸慢中回到 A 段再現。

譜例 3-2- 20 第十一首〈鬼來了〉第 21-24 小節 C 段跳音掌握原則



譜例 3-2- 21 第十一首〈鬼來了〉第 25-28 小節 C 段音色轉變



第十二首 〈寶寶睡著了〉E 小調 2/4 拍 ABA'三段體 ♩= 92

〈寶寶睡著了〉A 段 mm. 1-8 以左右手相同且穩定的節奏完成，彷彿寶寶安穩的睡在嬰兒床中，如譜例 3-2- 22。因此手臂與手腕移動的幅度需縮小，以維持穩定的音量與節奏。雖有強音，也不能以直接敲擊琴鍵而發出，可以按下琴鍵後稍用推的力量，能有稍大聲但卻飽滿的音色。

譜例 3-2- 22 第十二首 〈寶寶睡著了〉第 1-8 小節強音彈奏法

1 M.M. ♩ = 92.  
 N° 12.  
 p  
 5  
 > >

進入 B 段 mm. 9-24 雖有八度音程，音域也使用較廣，但音量上反而是極弱 *pp*，力道與踏板的控制就極為重要，踏板可淺踩並每一拍換一次，力道控制可盡量貼鍵，手型呈現固定且用力，反而力氣能集中在手掌而不是直接傳達到琴鍵上，因此弱音能掌握，如譜例 3-2- 23。

譜例 3-2- 23 第十二首 〈寶寶睡著了〉第 9-16 小節 B 段

9  
 pp  
 音域寬大  
 13

A'段 mm. 25-32 再現與〈請願的小孩〉相當相似之處在於，最後一和弦並非解決回到 E 小調的 I，而是停在 V，且都有漸慢與延長記號，如譜例 3-2-24。透過和聲告訴聽眾，仍有下一小品尚未演奏完，和聲可在下一小品中解決。

譜例 3-2-24 第十二首〈寶寶睡著了〉第 32 小節 A'段 V 和聲結束

28

ri - tar - dan - dc

Ad.

V和弦

第十三首 〈詩人的話〉 G 大調 4/4 拍 ABA'三段體 ♩=112

承接上一小品未完成的和聲，〈詩人的話〉第一小節的和弦即使用  $V_7$  和弦，音量也用弱音  $p$  處理。全曲以合唱與詠嘆調的手法鋪陳，《兒時情景》的最後，〈詩人的話〉就像是在述說舒曼的心境，往日兒時的夢想無法回去，但藉由速度自由的詠嘆調，能將舒曼深藏的往日情懷表達出來，如譜例 3-2-25。演奏合唱時的高音聲部旋律線需清楚，而每一拍子的和聲要把握整齊，要點在於使手掌出力手型不用太大的變化，就能不將力氣直接傳達到鍵盤上，因演奏需用弱音  $p$ 。

譜例 3-2-25 第十三首〈詩人的話〉 第 1-12 小節動機 I、II

1 M.M. ♩ = 112

Nº 13.

動機 I

7 動機 II

12 詠嘆調樂段

樂曲最後 A'段 mm. 18-31，結束於 I 級的極弱音 pp 與漸慢中，使整首《兒時情景》停在了深邃、柔美的與無限的回憶中，如譜例 3-2-26。

譜例 3-2-26 第十三首〈詩人的話〉 第 27-32 小節全曲結尾

27 動機 II

tar dan do. (ad lib.)

## 第四章 《森林情景》寫作手法與特色

舒曼於 1848 年 12 月底開始創作《森林情景》，並在 1849 年 1 月初完成了九首個性小品<sup>24</sup>。分別給予了故事性的標題，標題的選擇在 1849 年的一月完成，每一標題都是舒曼謹慎選過，因為經由合適的標題，能產生對音樂更深入的印象，也因此《森林情景》能使人更容易理解<sup>25</sup>。其標題依序為〈森林入口〉Eintritt、〈埋伏的獵人〉Jäger auf der Lauer、〈孤獨的花〉Einsame Blumen、〈詛咒之地〉Verrufene Stelle、〈心曠神怡的風景〉Freundliche Landschaft、〈旅館〉Herberge、〈預言鳥〉Vogel als Prophet、〈狩獵之歌〉Jagdlied、〈告別〉Abschied。

《森林情景》的創作靈感也來自當時文學家的作品，如費德里希·黑貝爾(Friedrich Hebbel, 1813-1863)、海因里希·勞貝(Heinrich Laube, 1806-1884)、約瑟夫·封·艾辛朵夫(Joseph von Eichendorff, 1788-1857)和古斯塔夫·普法里尤斯(Gustav Pfarrius, 1800-1884)等的作品，並摘錄他們的詩文附於每首小品前當做序文的導引，寫在《森林情景》手稿的最後一頁<sup>26</sup>。但在出版之前，除了第四曲《不祥之地》所附的序文被留下以外，其餘的都被刪除了。

〈森林入口〉與〈告別〉是舒曼最先決定的標題。在進入森林後的風景，有兩首與狩獵有關，取自勞貝的《獵人祈禱經》(*Jagdbrevier*)；再者，森林中有參雜著古怪詭異氣息的〈詛咒之地〉，取自黑貝爾詩中邪惡與陰險的意涵。〈預言鳥〉的序文僅取《微暗朦朧》(*Zwielicht*)的最後一句「當心！提防點！」就足夠使演奏者對未知空間的想像。

---

<sup>24</sup> 陳玉芸，《舒曼鋼琴代表作之研究》(臺北市：全音樂譜出版社，1991)，223。

<sup>25</sup> Eric Frederick Jensen. *A New Manuscript of Robert Schumann's Waldszenen Op. 82*. The Journal of Musicology Vol. 3, No. 1, 85.

<sup>26</sup> Eric Frederick Jensen. *A New Manuscript of Robert Schumann's Waldszenen Op. 82*. The Journal of Musicology Vol. 3, No. 1, 82-84.

《森林情景》屬於舒曼較晚期的鋼琴作品。經過將近兩年的時間修改，直到1850年才由 Bartholf Senff 出版。舒曼所使用的文學色彩、詩詞的運用以及相關連的故事性，能夠給予演奏者非常明確的指引。以下將著墨於調性的運用、曲式結構、樂句的安排以及踏板的運用做分析。

## 第一節 樂曲分析

### 一、調性設計

舒曼在《森林情景》調性的設計中，將近有一半、共四首的小品圍繞在  $B^b$  大調上，見表 4-1-1 之調性統整。從第一首到第五首，以  $B^b$  大調為中心，往返於相差三度音程的近系調  $D$  小調，分別是  $B^b$  大調— $D$  小調— $B^b$  大調— $D$  小調— $B^b$  大調。而最後一小品〈告別〉則回到了  $B^b$  大調，形成了首尾呼應皆為的  $B^b$  大調的設計。 $D$  小調為  $B^b$  大調的屬調  $F$  大調之關係小調。

第六首〈旅館〉轉至  $B^b$  大調的下屬調  $E^b$  大調，開始了另一組相差三度的調性設計。第六首至第八首的調性與前五首相似設計，同樣往返於相差三度音程的  $E^b$  大調— $G$  小調— $E^b$  大調。 $G$  小調同時也是  $B^b$  大調的關係小調。

從降記號與升記號的角度來說，舒曼在《兒時情景》的調性設計以升記號為主，而《森林情景》的調性則全都是使用降記號，給予相當的一致性。而為了增加音色的色彩，除了節奏、拍號、曲式結構每首小品不同外，舒曼還是藉由了近系調調性的大小調轉換，賦予樂曲色彩變化相似卻又不相同的微妙。

表 4-1-1 《森林情景》調性設計

序號	曲名《森林情景》 Waldscenen (Forest Scenes)	調性	與 Bb大調調性 關係
1	〈森林入口〉 <i>Eintritt (Entry)</i>	Bb大調	
2	〈埋伏的獵人〉 <i>Jäger auf der Lauer (Hunters on the lookout)</i>	D 小調	屬調 F 之關係 小調
3	〈孤獨的花〉 <i>Einsame Blumen (Lonely Flowers)</i>	Bb大調	
4	〈詛咒之地〉 <i>Verrufene Stelle (Haunted Place)</i>	D 小調	屬調 F 之關係 小調
5	〈心曠神怡的風景〉 <i>Freundliche Landschaft (Friendly Landscape)</i>	Bb大調	
6	〈旅館〉 <i>Herberge (Wayside Inn)</i>	Eb大調	下屬調
7	〈預言鳥〉 <i>Vogel als Prophet (Bird as Prophet)</i>	G 小調	關係小調
8	〈狩獵之歌〉 <i>Jagdlied (Hunting Song)</i>	Eb大調	下屬調
9	〈告別〉 <i>Abschied (Farewell)</i>	Bb大調	

## 二、曲式結構

《森林情景》為舒曼 1848 年末至 1849 年初所譜寫的作品，與《兒時情景》譜寫時間相差了十年，因此在份量上和曲式結構上稍有不同。以份量上而言，《兒時情景》每首小品的平均小節數為 30 小節，而《森林情景》則增加至 58 小節。在曲式結構上，《兒時情景》以三段體 A-B-A 為主，《森林情景》除了保有三段體的特性，還藉由增加序奏 (Introduction)、過門 (Transition)、C 段與尾聲 (Coda)，使得每一曲目都稍加了豐富性。

表 4-1-2 整理出《森林情景》九首小品的曲式結構，第一首〈森林入口〉A-B-A'-C-A 為輪旋曲式，第四首〈詛咒之地〉、第七首〈預言鳥〉、第八首〈狩獵之歌〉則是工整的三段體，而且〈狩獵之歌〉A-B-A 三段更是在再現 A 段時，完整重覆了開頭的 A 段，此與《兒時情景》中的〈大事〉設計相同。

除此之外其他小品中，含有序奏的有三首，分別為第二首〈埋伏的獵人〉、第五首〈心曠神怡的風景〉、第九首〈告別〉。含有尾奏的有五首，〈埋伏的獵人〉、〈孤獨的花〉、〈心曠神怡的風景〉、〈旅館〉、〈告別〉。含有過門的有兩首，〈旅館〉與〈告別〉。

《兒時情景》含有一首兩段體〈心滿意足〉，《森林情景》同時也有一首兩段體〈埋伏的獵人〉在其中，不過同時伴隨有序奏與尾奏，使旋律變化更增添了色彩和想像。

表 4-1-2 《森林情景》曲式結構

序號	曲名	曲式結構	小節	小節長度
1	〈森林入口〉 <i>Eintritt (Entry)</i>	A-B-A'-C-A	A: 第 1-8 小節 B: 第 9-16 小節 A': 第 17-28 小節 C: 第 28-37 小節 A: 第 38-44 小節	44
2	〈埋伏的獵人〉 <i>Jäger auf der Lauer (Hunters on the lookout)</i>	序奏-A-B-尾奏	序奏: 第 1-8 小節 A: 第 9-22 小節 B: 第 23-34 小節 尾奏: 第 35-39 小節	39
3	〈孤獨的花〉 <i>Einsame Blumen (Lonely Flowers)</i>	A-B-A'-C-尾奏	A: 第 1-18 小節 B: 第 19-26 小節 A': 第 27-44 小節 C: 第 45-64 小節 尾奏: 第 65-76 小節	76
4	〈詛咒之地〉 <i>Verrufene Stelle (Haunted Place)</i>	A-B-A'	A: 第 1-13 小節 B: 第 10-23 小節 A': 第 23-35 小節	35

序號	曲名	曲式結構	小節	小節長度
5	〈心曠神怡的風景〉 <i>Freundliche Landschaft</i> ( <i>Friendly Landscape</i> )	序奏-A-B-尾奏	序奏: 第 1-4 小節 A: 第 4-20 小節 B: 第 20-46 小節 尾奏: 第 47-56 小節	56
6	〈旅館〉 <i>Herberge (Wayside Inn)</i>	A-B-過門-A'-B'-尾奏	A: 第 1-8 小節 B: 第 9-18 小節 過門: 第 19-24 小節 A': 第 25-32 小節 B': 第 33-47 小節 尾奏: 第 48-56 小節	56
7	〈預言鳥〉 <i>Vogel als Prophet</i> ( <i>Bird as Prophet</i> )	A-B-A'	A: 第 1-18 小節 B: 第 18-24 小節 A': 第 25-42 小節	42
8	〈狩獵之歌〉 <i>Jagdlied</i> ( <i>Hunting Song</i> )	A-B-A	A: 第 1-48 小節 B: 第 49-80 小節 A: 第 81-128 小節	128
9	〈告別〉 <i>Abschied (Farewell)</i>	序奏-A-過門-B-A-B'-尾奏	序奏: 第 1-2 小節 A: 第 3-10 小節 過門: 第 11-12 小節 B: 第 13-20 小節 A: 第 21-28 小節 B': 第 29-45 小節 尾奏: 第 46-53 小節	53



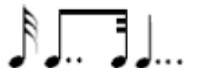

### 三、節奏動機的使用

在動機的使用上，《兒時情景》是以旋律動機為切入點，由動機 I、II、III 貫穿十三首小品，各小品都能看到動機 I 或 II 或 III 的身影，甚或是動機的變型等。而《森林情景》分析的角度則是從節奏動機切入，因為在各小品間的旋律上並無明顯的共通點；但在節奏的設計上，舒曼則賦予小品間節奏的變化，也就是每首小品都選擇適合標題的節奏動機。因此，能精準掌握節奏變化所突顯的音樂風格，





將是演奏舒曼鋼琴曲目時，重要的表達手法之一<sup>27</sup>。若能精準掌握節奏變化才能突顯與標題相符的音樂風格，進而賦予小品間情境的變化與想像。

在此九首小品中，舒曼共有四首小品使用附點與複附點節奏的動機，占了全部的一半，分別為〈森林入口〉、〈詛咒之地〉、〈旅館〉、與〈預言鳥〉。再者，也有三首使用了三連音的節奏，共全部的三分之一，即為〈埋伏的獵人〉、〈心曠神怡的風景〉與〈告別〉。而只要有使用三連音的小品，必定會出現二對三的節奏。在情境的想像裡，〈埋伏的獵人〉中的二對三的節奏，就彷彿出現獵人與獵物糾纏的畫面；〈告別〉中則是有種森林風景的發現還有即將告別森林的心境拉扯。筆者在表 4-1-3 中統整出九首小品的節奏動機，接下來將就各小品分別使用的節奏動機進行研究與說明。

表 4-1-3 《森林情景》之節奏動機

序號	曲名	節奏動機	節奏說明
1	〈森林入口〉	1.  2. 	1. 附點四分音符 2. 八分休止符、八分音符、加級進的兩個八分音符圓滑奏
2	〈埋伏的獵人〉	1.  2. 	1. 二分音符加八分音符 2. 三連音
3	〈孤獨的花〉	1. 	1. 平穩的八分音符
4	〈詛咒之地〉	1.  2. 	1. 複附點 2. 十六分音符
5	〈心曠神怡的風景〉	1. 	1. 三連音

<sup>27</sup> 林公欽，《舒曼鋼琴曲集》(臺北：四章堂文化事業，2005)，10。

序號	曲名	節奏動機	節奏說明
6	〈旅館〉	1.  2. 	1. 附點四分音符 2. 附點八分音符
7	〈預言鳥〉	1. 	1. 附點八分音符加上 32 分音符三連音
8	〈狩獵之歌〉	1. 	1. 四分音符加上八分音符
9	〈告別〉	1. 	1. 三連音

### 第一首〈森林入口〉

全首以兩種節奏動機貫穿全曲附點，第一節奏動機為附點四分音符；第二節奏動機為八分休止符、八分音符、加另一級進的兩個八分音符圓滑奏，如譜例 4-1-1 所示。A 段第 1 與 2 小節的低音聲部即呈示了第一節奏動機，於第 3 小節第一節奏動機移至高音聲部呈示出來。而第二節奏動機則如伴奏型態，先是出現於主旋律對應的第 1 與 2 小節的高音聲部，於第四小節轉至女中音聲部。

### 譜例 4-1-1 第一首〈森林入口〉A 段第 1-4 小節節奏動機 I 與 II

節奏動機II: 八分休止符、八分音符、  
加另一級進的兩個八分音符圓滑奏

1 Nicht zu schnell. M.M.♩ = 132.



節奏動機I: 附點四分音符

於 B 段的 mm. 8-16，高低聲部同時都使用了附點的節奏動機 I，如譜例 4-1-2。另外，舒曼於第 9、10 小節延續的長音 E 音上，與第 11 小節 C 音上，使

用了長音漸強漸弱的記號(<>)，在鋼琴上無法在同音上做到漸強漸弱，但在情緒上，應強調此旋律的吟唱以呈現旋律綿延的效果。根據 Grove 線上字典所列出舒曼的作品種類與年代中，筆者發現在創作《森林情景》時間點的一兩年間，也就是在 1849 至 1850 年左右，是舒曼創作較多人聲作品的時期<sup>28</sup>，因此，筆者推敲這是舒曼將人聲同音強弱的構想，應用到鋼琴作品上的創作手法之一。

譜例 4-1-2 第一首〈森林入口〉B 段第 9-12 小節節奏動機 I

同樣在 C 段的 28、29 小節的高音聲部也在同和弦上使用了漸強漸弱記號，在情緒上，也需強調此旋律的綿延效果，如譜例 4-1-3 黃色標記高音聲部所示。同小節的低音聲部使用四個音符一組的模進，總共模進三次，到高音聲部則以模仿的方式呈現，為增添變化，於每四個一組的音符前增加短倚音。

譜例 4-1-3 第一首〈森林入口〉C 段第 28-33 小節

<sup>28</sup> John Daverio and Eric Sams, *Schumann, Robert*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40704>, 2001, 摘錄於 21 Sep 2019.

## 第二首 〈埋伏的獵人〉

〈埋伏的獵人〉主要使用了兩種節奏動機，序奏營造出獵人埋伏準備進入森林與獵物追逐的預備，二分音符加上八分音符跳躍，能夠給與聽者想像獵人埋伏再探頭的準備捕捉的景像，同時也在序奏揭開了節奏動機的使用。節奏 I 為二分音符加上八分音符跳躍，節奏 II 為三連音的節奏型態並且貫穿全曲，如譜例 4-1-4。

譜例 4-1-4 第二首〈埋伏的獵人〉第 1-4 小節節奏動機

The musical score for the first four measures of the second piece, 'The Hunter in Ambush', is shown. The tempo is marked 'Höchst lebhaft. d = 76'. The score is in 2/4 time. The first measure shows Motif I (a half note followed by an eighth note jump) in the right hand and Motif II (a triplet) in the left hand. The second measure shows Motif II in both hands. The third measure shows Motif I in the right hand and Motif II in the left hand. The fourth measure shows Motif II in both hands. The score is marked with 'p' in the first measure and 'sf' in the third measure. A large watermark of a university logo is visible in the background.

A 段 mm. 9-22 開始了追逐與熱鬧的景像，第九小節的節奏動機 I 像是獵狗俯伏在地，看到獵物後跳起想抓住獵物，第十小節高音聲部三連音和弦節奏動機 II 的跳音彷彿是槍響以及獵人與獵物的追逐，到 13、14 小節三連音轉至低音聲部，並出現二對三的交叉節奏（cross rhythm），如譜例 4-1-5，追逐的緊張氣氛蕪露無疑，第 14 小節的音量 *sf* 更是模擬出槍響發射。

譜例 4-1-6 第二首〈埋伏的獵人〉第 1-8 小節節奏動機 I、II 與糾纏節奏

第三首〈孤獨的花〉

相對於〈埋伏的獵人〉的緊張氣氛，〈孤獨的花〉整首以平穩的八分音符節奏動機完成，主要旋律線都維持在高音的一、二聲部。同時，高音的一、二聲部持續使用模仿的手法連接旋律線，如譜例 4-1-7 所示，使第二聲部彷彿是回應式的旋律。

譜例 4-1-7 第三首〈孤獨的花〉第 1-6 小節穩定的八分音符節奏動機

#### 第四首 〈詛咒之地〉

〈詛咒之地〉是初版時唯一留下附屬短詩的小品<sup>29</sup>，使用 *Ziemlich langsam* 「相當慢」的速度術語，也是九首小品中標示速度最慢的一首。因此讓不安的情緒逐漸累積升高，再搭配上複附點的節奏動機 I 與十六分音符節奏動機 II，營造時而不安、時而緊張的情緒，此手法讓曲子的旋律起伏不會因速度緩慢而沒有情緒波動。此氣氛相當呼應黑伯爾（F. Hebbel）的詩。

在第 7、8 小節低音聲部帶出的節奏動機 II，如同沉重的腳步、低沉的聲音，也營造出了如同受詛咒之地的氛圍。如譜例 4-1-8 所示。

譜例 4-1-8 第四首〈詛咒之地〉第 1-8 小節節奏動機 I、II

The image shows a musical score for the piece "Verrufene Stelle" by F. Hebbel. The score is in piano accompaniment, with a tempo marking of "Ziemlich langsam. ♩ = 60." and a dynamic marking of "pp". The score is divided into two systems, numbered 4 and 5. The first system (measures 1-4) shows a rhythmic motif I, which is a dotted quarter note followed by an eighth note, highlighted with a red box. The second system (measures 5-8) shows a rhythmic motif II, which is a sixteenth note followed by a sixteenth rest, then a quarter note, highlighted with a red box. The score includes the title "Verrufene Stelle." and the lyrics in German. The composer's name "F. Hebbel." is also present.

**Verrufene Stelle.**

Die Blumen, so hoch sie wachsen, | Die hat es nicht von der Sonne;  
Sind blass hier, wie der Tod; | Nie traf sie deren Gluth;  
Nur eine in der Mitte | Sie hat es von der Erde,  
Steht da in dunkeln Roth. | Und die trank Menschenblat.

F. Hebbel.

1 *Ziemlich langsam. ♩ = 60.*

4. *pp*

5 *pp*

*creso.*

*molto*

節奏動機I:複附點

節奏動機II:16分音符

<sup>29</sup> 陳玉芸，《舒曼鋼琴代表作之研究》（臺北市：全音樂譜出版社，1991），225

## 第五首 〈心曠神怡的風景〉

〈心曠神怡的風景〉標示 *Schnell* 快速的，M.M. = 160，為九首小品中速度最快的曲目。整首曲目的節奏動機為三連音，而其中又可再細分為上行的級進三連音動機 I，以及跳進的三連音動機 II，如譜例 4-1-9 所示。序奏除了揭示上行級進三連音動機 I 之外，卻也使用三度下行的模進手法，使得聽者雖有上行三連音帶出的愉悅心情，卻也有像雲霄飛車般一次次往下到達另一風景的感受。

譜例 4-1-9 第五首〈心曠神怡的風景〉第 1-9 小節三連音動機 I、II

A 段的第 6 小節則開始使用了跳進的三連音動機 II。2/4 拍再加上三連音的流暢轉動呈現，令人有離開〈詛咒之地〉漫步在心曠神怡的田園風景中的舒暢感。A 段 mm. 4-20 中的每一樂句結尾，於第 7、11、19 小節，皆以一個二分音符做為類似吟唱的結尾，有如不同的風景不斷在一個個樂句中揭示開來，如譜例 4-1-10。

譜例 4-1- 10 第五首〈心曠神怡的風景〉第 1-20 小節二分音符吟唱樂句結尾

1  
5. *p*  
7 *Mit Pedal.*  
13  
19

B 段的 mm. 32-38 使用聲部交換的手法，低音聲部三連音上行 mm. 36-38 模仿了高音聲部旋律，如譜例 4-1- 11。

譜例 4-1- 11 第五首〈心曠神怡的風景〉第 32-38 小節模仿手法

31  
38  
模仿手法

## 第六首 〈旅館〉

〈旅館〉共使用了兩種節奏動機，節奏動機 I 為附點四分音符、節奏動機 II 為附點八分音符。在 A 段中，同一小節若節奏動機先出現在高音聲部，那麼在低音聲部也會有同樣的動機模仿一次，如譜例 4-1-12。B 段也使用同樣的手法，增加了緊湊性，如譜例 4-1-13。

譜例 4-1-12 第六首〈旅館〉第 1-4 小節節奏動機 I、II

1

節奏動機I:附點四分音符

節奏動機II:附點八分音符

*p*

*Mit Ped.*

譜例 4-1-13 第六首〈旅館〉第 6-11 小節節奏動機 II

6

*p*

*ff*

*ff*

*ff*

B 段第 19、21 小節兩樂句的旋律動機是使用第三首〈孤獨的花〉的第一樂句的變型，每個八分音符中間多了八分休止符，形成了節奏的跳躍感，如譜例 4-1-14。

譜例 4-1-14 第六首〈旅館〉第 1 小節與 B 段〈孤獨的花〉第 19 小節旋律變型

〈旅館〉使用〈孤獨的花〉的旋律變形

1 Einfach. ♩ = 96. 19

當 A 段再現時，並非維持在高音聲部，而是由低音兩聲部呈現，增加後重感，而後主旋律線於第 26 小節回到高音聲部，如譜例 4-1-15。

譜例 4-1-15 第六首〈旅館〉第 25-28 小節 A'段由低音聲部再現節奏動機 I

主旋律線由低音回到高音聲部

25 Im Tempo. 26 27

尾奏段除了使用切分音外，低音聲部的主旋律線也利用第 25 小節 A'再現段的高音聲部旋律，並做了增值處理，如譜例 4-1-16。在最後結尾兩小節，第 55、56 小節以節奏動機 I 結尾，並且使用相同的旋律做開頭與結尾的呼應，從原本的兩聲部增加到四聲部，但音量降為極弱 pp，彷彿在旅館休息中悄悄結束。

譜例 4-1- 16 第六首〈旅館〉第 25 小節運用到第 48 小節尾奏低音聲部旋律線

The image shows a musical score for the sixth piece, 'The Inn' (第六首). It consists of three systems of music. The first system starts at measure 25, marked 'A'' and 'Im Tempo.'. The second system starts at measure 47, marked 'Coda' and 'Im Tempo.'. The third system starts at measure 52, marked 'Etwas langsamer.' and 'Im Tempo. 節奏動機!'. Red circles highlight specific notes in measures 25, 47, and 52. A blue arrow points from measure 25 to measure 47. The score includes dynamics like 'p', 'dimin.', and 'pp'.

### 第七首 〈預言鳥〉

〈預言鳥〉的節奏動機使用的是附點八分音符加上三連音三十二分音符的組合，雖然舒曼沒有標示三連音在譜上，若不是判斷為三連音則此節奏動機加總會多於一拍。mm. 1-8 將此動機使用在高音聲部，並時而搭配八度倚音，可見於第 1、5、10 小節等，因此聽起來彷彿預言鳥高聲鳴叫，又帶了點神祕的氛圍，如譜例 4-1- 17。到第九小節，低音聲部回應了高音聲部，兩次的上行節奏動機跨入了高音聲部的音域，似乎是兩隻預言鳥的神秘的訊息交錯，第 10、15 小節皆出現左手跨越右手彈奏，如譜例 4-1- 18。

譜例 4-1-17 第七首〈預言鳥〉第 1-6 小節 A 段節奏動機加倚音的設計

節奏動機

節奏動機加上短倚音的手法

7. *pp*

4

譜例 4-1-18 第七首〈預言鳥〉第 8-10 小節 A 段節奏動機

高低音聲部模仿

7

10

低音聲部銜接節奏動機

左手跨越右手彈奏

B 段 mm. 19-24 轉調使用平行調 g 小調轉至 G 大調，聲響轉為明亮，並且以合唱的方式進行，最高音都是用鄰音的進行，每兩音一組，如譜例 4-1-19。

譜例 4-1- 19 第七首〈預言鳥〉第 19-24 小節 B 段鄰音進行

第八首 〈狩獵之歌〉

〈狩獵之歌〉的速度到達  $\text{♩} = 120$ ，搭配著節奏動機以四分音符加上八分音符的組合，高低聲部齊唱的聲響與大量的八度音，形成五聲部到七聲部，音響效果較厚重，在快速的節奏下，有如號角響起，具有戲劇性的狩獵而滿載而歸的景象，如譜例 4-1- 20。以重音的分佈來看，此首 6/8 拍可以視作為 3+3 拍，重音都落在每三拍的第一拍。

譜例 4-1- 20 第八首〈狩獵之歌〉第 1-8 小節節奏動機

在進入 B 段前，第 37 小節使用了 6/8 拍的二連音節奏跳進下行，而後在第 45、46 小節直接將拍號轉變為 2/4 拍，在狩獵欣喜之餘緩和氣氛，做為進入 B

段的準備，如譜例 4-1- 21。

譜例 4-1- 21 第八首〈狩獵之歌〉第 37-46 小節二連音節奏運用

級進二連音的節奏手法

33

41

轉變為2/4拍節奏

*dimin.*

B 段 mm. 49-80 仍使用相同節奏動機，不過，也搭配左右手的交叉演奏，在弱奏中帶了一點變化，如譜例 4-1- 22。

譜例 4-1- 22 第八首〈狩獵之歌〉第 49-52 小節 B 段左右手交叉演奏

49

L. H.

L. H.

*p*

*♩.* \*

*♩.* \*

## 第九首 〈告別〉

〈告別〉與前曲同為使用三連音，但在速度上和音量上處理大不相同。全曲使用兩種節奏動機，第一為三連音的節奏動機 I，再者為二對三的節奏動機 II。序奏以弱音彈奏三連音，第一音出現後第二音往下跳進，第三音接著反轉往上跳躍，同時，穩定的持續低音對應著三連音，有如形成一種面對告別的拉扯，如譜例 4-1-23。此節奏的使用，又可稱為「互補節奏」(Komplementarrhythmus) 是浪漫樂派作曲家喜愛運用的手法，也就是在等值和基本節奏旋律線下，伴隨著持續節奏進行的和聲或琶音，在互相交錯中產生無窮的運動效果<sup>30</sup>。

譜例 4-1-23 第九首〈告別〉第 1-8 小節節奏動機 I 與 II

The image shows a musical score for the first 8 measures of the 9th piece, 'Adieu'. The score is in 3/4 time and features a trill in the right hand and a steady bass line in the left hand. Annotations highlight 'Rhythmic Motif I: Trill' and 'Rhythmic Motif II: 2:3 Rhythm'. The tempo is marked 'Nicht schnell. ♩ = 80.'

<sup>30</sup> 陳玉芸，《舒曼鋼琴代表作之研究》(臺北市：全音樂譜出版社，1991)，24

## 第二節 演奏詮釋

在 1849 年的一月份，舒曼完成了《森林情景》九首小品的標題命名，同時，為了使音樂和文學結合在一起，有六首小品前摘錄了詩詞當做序文，藉著序文，使演奏者能對小品的認知甚或是詮釋上更進一步<sup>31</sup>。或許舒曼認為音樂本身就能表達音樂自己的含義，又或是深怕詩詞侷限了演奏者的想像，因此，出版時舒曼只留下第四首〈詛咒之地〉的序文。

但不難發現，舒曼的所做的音樂與文學間有很大的關連，筆者認為對詩詞序文的認識能增加對樂曲情境的想像，藉以運用到踏板與觸鍵的使用。《森林情景》與《兒時情景》不同處就在於力度的變化，速度與速度術語也有明確標示，因此，情境的想像、節奏、力度、速度的相輔相成，能更純熟地詮釋《森林情景》。

第一首〈森林入口〉

降 B 大調，4/4 拍，A-B-A'-C-A，♩= 132，Nicht zu schnell 不要太快的<sup>32</sup>

表 4-2-1 〈森林入口〉序文

<i>Wildlieder, Komm mit, 3 Strophe</i> 《森林之歌》〈來吧〉 古斯塔夫·普法里尤斯	
Wir geh'n auf tannumzäuntem Pfad, Durch schlankes Gras, durch duft'ges Moos Dem grünen Dickicht in den Schoss. <sup>33</sup>	我們漫步在冷杉圍繞著的小徑上 穿越瘦高的草叢 經過蒙著薄霧的苔蘚 懷抱著青蔥的灌木叢 <sup>34</sup>

<sup>31</sup> Eric Frederick Jensen. *A New Manuscript of Robert Schumann's Waldszenen Op. 82*. The Journal of Musicology Vol. 3, No. 1, 82.

<sup>32</sup> 參考樂譜 Schumann, Robert. *Waldszenen Opus 82*. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887) 的標示

<sup>33</sup> Eric Frederick Jensen. *A New Manuscript of Robert Schumann's Waldszenen Op. 82*. The Journal of Musicology Vol. 3, No. 1, 82.

<sup>34</sup> 中文翻譯取自劉忠欣，〈舒曼《森林情景，作品八十二》之探究〉(國立臺北藝術大學碩士論文，2003)，39。

速度的呈現上，搭配標題森林入口以及速度術語 *Nicht zu schnell* 不要太快， $B^b$  大調的氣氛塑造下，在樂曲情境上的想像是漫步在森林小路中、空氣舒爽、心情愉悅的，所以觸鍵也不宜過緊而造成緊張的旋律，從手臂至手腕需多放鬆。

A 段第 1、2 節，附點四分音符的節奏動機 I 由低音聲部帶出，右手的八分休止符加上八分音符圓滑奏的級進，成為伴奏的型態，因此主要旋律線應由左手呈現，演奏時左手觸鍵可將指力重心放在大拇指，使和弦的最高音能表現出來，如譜例 4-2-1 所示的音符。至第三小節開始，主旋律轉至右手高音音域，此類型右手主旋律演奏方式是一般演奏者較習慣的呈現方式。

〈森林入口〉標示同音強弱的演奏法，即為 < > 的力度符號，出現於第四小節，且七首小品中都有使用到，這是《兒時情景》中所沒有的，不過同音強弱因著鋼琴的構造，是無法達到的，能達到的是弦樂器、或是人聲的唱法。因此觸鍵上可使用斷連奏(*portato*)，在音上使用推按的觸鍵。筆者認為舒曼使用此手法是希望演奏者能將歌唱性帶入演奏中，使得情感吟唱表達出來，而非只是單一音色的呈現。

譜例 4-2-1 第一首〈森林入口〉第 1-4 小節 A 段主旋律

1 *Nicht zu schnell. M.M. ♩ = 132.*

伴奏型態

主要旋律線轉至高音

同音強弱

主要旋律線

伴奏型態

A 段第 7 小節有一從頭反覆記號，為了愉悅的情緒堆疊建議可反覆，不過可藉由第 1、2 節左右手的主旋律線對換，形成不一樣的聽覺效果，如譜例 4-2-2。

譜例 4-2-2 第一首〈森林入口〉A 段第 1-2 小節主旋律對換

1 Nicht zu schnell. M.M. ♩ = 132.

主要旋律線

伴奏型態

進入 B 段的第 8、9 小節轉調至 g 小調，並且使用前所提到的<>同音強弱的演奏法，將森林帶入另一個未知的領域。觸鍵可弱音，<>同音強弱上可再使用按推，將未知與小心翼翼的情景聯想在一起，如譜例 4-2-3。

譜例 4-2-3 第一首〈森林入口〉第 8-9 小節 B 段同音強弱

8 同音強弱

pp cresc.

在踏板的運用上，舒曼在〈森林入口〉使用相當多的和聲齊奏與變化，踏板的運用建議可以淺踩即可，若是音過於混濁，則要立即更換踏板，原則是每兩拍更換一次踏板。但也有地方，如第 38-40 小節，可以完全不用踏板，使用手指緊密的圓滑奏即可營造漸強漸弱的效果，如譜例 4-2-4。

譜例 4-2-4 第一首〈森林入口〉C 段第 38-40 小節不須踏板

第二首〈埋伏的獵人〉

d 小調，4/4 拍，序奏-A-B-尾奏，♩ = 76，Höchst lebhaft 極其生動

表 4-2-2 〈埋伏的獵人〉序文

<i>Jagdbrevier</i> 《獵人祈禱經》 海因里希·勞貝	
Früh steht der Jäger auf Und beginnt den Tageslauf. Das erste Licht auf's Buchsenkorn Bringt mehr als ein ganzer Tagesborn. Dämmer ist Wildes Braut, Dämmer macht Wild vertraut, Was man früh angeseh'n, Wird uns nicht entgeh'n. <sup>35</sup>	清晨獵人醒來 開始一天的生活 早晨的第一道曙光照在獵槍上 這個光帶來了比一整天的開始還要多 黎明是狂野的新娘 黎明讓狂野更加劇烈 以前人們所看見的 我們也不能倖免 <sup>36</sup>

<sup>35</sup> Eric Frederick Jensen. *A New Manuscript of Robert Schumann's Waldszenen Op. 82*. The Journal of Musicology Vol. 3, No. 1, 83

<sup>36</sup> 中文翻譯取自劉忠欣，〈舒曼《森林情景，作品八十二》之探究〉(國立臺北藝術大學碩士論文，2003)，42。

〈埋伏的獵人〉轉調至 d 小調，與前曲明亮的旋律有了反差，透過節奏的轉換，三連音帶給聽者緊張、緊湊的感覺。藉由詩詞的前導，可以發現獵人出發前期待獲取豐富獵物的心情，以及做好與獵物追逐的心理準備。除了此小品取自《獵人祈禱經》外，第八首小品〈獵歌〉也是取用此詩。另外，舒曼之後的作品《獵歌》(Jagdlieder, op.137)也是以勞貝的《獵人祈禱經》為創作來源。

序奏第一小節中，鮮明的節奏動機 I 二分音符出現，再加上跳音，彷彿訴說著獵人先埋伏等待著，而後接著似乎有獵物的出現探頭準備射擊的跳音，演奏二分音符時全身姿態稍低，手指觸鍵挺直，跳音時以手指與琴鍵的最小接觸面積全力彈起，營造又短又俐落的聲響。也同時搭配踏板，踩在第一拍上，換在第三拍上，如譜例 4-2-5。舒曼雖標示漸強記號，但以鋼琴的構造，無法做到同音漸強，不過卻能用情緒上和肢體動作上，做到像是獵人往前撲的景象。在第二小節所出現的三連音動機，首先的八分休止符，像是獵物突然發現有人接近，暫停下所有動作，然後發現不對勁立刻開始暗地亂竄準備逃跑。

譜例 4-2-5 第二首〈埋伏的獵人〉第 1-4 小節節奏動機之詮釋

A 段 mm. 9-22，經由序奏的鋪陳，開始從兩聲部增加至四聲部以上。音量也採用漸強 *crese.*、強 *f*、突強 *sf*，森林中一片熱鬧的景像。獵人與獵物的糾纏追逐，藉由二對三的節奏型態表現出來，更激烈的槍聲也經由三連音跳音來呈現。因著速度是快的，三聲部的跳音若是完整的全按，會造成過重或是笨重的聲響，因此在第 10 小節，觸鍵可以使用 G 二分音符為軸心，G-B<sup>b</sup>-E 的和弦用

拍擊琴鍵的方式，就能達到強但又短促的聲響，如譜例 4-2-6，第 11、12 小節亦同。

譜例 4-2-6 第二首〈埋伏的獵人〉第 9-16 小節 A 段觸鍵方式

進入 B 段第 23、24 小節第一拍皆是 *sf* 突強的力度，緊接第 25 小節六聲部 I 級 VII 級 V 級和弦，織度與力度的厚重，以及高音聲部上行、低音聲部八度下行的開闊感，有著獵人已包圍獵物的情境。踏板在第 25 小節，第一拍與第二拍上完全不踩，使和弦有乾淨俐落的跳躍。

譜例 4-2-7 第二首〈埋伏的獵人〉第 23-25 小節 B 段力度與和聲

第 35 小節進入尾奏時，轉入 D 大調使用 I 級，且運音標示 *ten.* 按足拍數的和弦，有如吹起勝利號角，彷彿在弱音中獵人結束狩獵逐漸遠離森林的景象，而

第 37、38 小節連續的三連音音群轉回了 d 小調，要以圓滑不顆粒感的旋律演奏，結束在強而短的 d 小調 I 級和弦，如譜例 4-2-8 所示。

譜例 4-2-8 第二首〈埋伏的獵人〉第 35-39 小節尾奏音量與調性變化

第三首〈孤獨之花〉

B<sup>b</sup>大調，2/4 拍，A-B-A'-C-尾奏，♩= 96，Einfach簡單純樸的

舒曼在〈孤獨之花〉沒有提到任何序文，不過表情給予Einfach簡單純樸的表情術語。與之呼應的是，節奏動機也是使用穩定的八分音符和模進的手法貫穿全曲。旋律以兩聲部為主，且不超過三聲部。有如訴說孤獨之花簡單、單獨的生長於森林中。A段右手兩聲部的交叉進行，除了掌握樂句的開始與結束，演奏者也需確切知道想帶出的旋律和聲在哪一聲部，不一定是較高音的為主旋律。筆者於第二小節的選擇在第二聲部，想帶出和聲外音D音的聽覺效果；而第四小節維持帶高音聲部，如譜例 4-2-9所示。左手低音聲部較為簡單詮釋，是平穩伴奏音型。踏板可跟著左手伴奏，每拍換一次。

譜例 4-2-9 第三首〈孤獨之花〉第1-4小節A段主旋律線

1

帶第二聲部

帶第一聲部

*p*

*dimin.*

B段進入g小調的前兩樂句，第一樂句mm 19-22為單旋律，第二樂句mm. 23-26增加了和弦的織度呈現，因此呈現最高音的主旋律上需多加一些指力，音量也可筆第一樂句更多加一些，營造不同的層次，如譜例 4-2- 10。

譜例 4-2- 10 第三首〈孤獨之花〉第19-25小節B段主旋律線織度

17

*p*

C 段第一樂句 mm. 45-48 與第三樂句 mm. 53-56 高音聲部為同音，但第三樂句增加織度左右手同時操作反向的分解和弦進行，左右手彈奏的音量需維持相同和流暢，如譜例 4-2- 11 踏板的使用為維持同一和弦的完整性，可以一小節換一次即可。

譜例 4-2- 11 第三首〈孤獨之花〉第 45-56 小節 C 段織度變化

第四首〈詛咒之地〉

D 小調，2/4 拍，A-B-A'，♩= 60，Ziemlich langsam 相當慢

表 4-2- 3 〈詛咒之地〉序文

費德里希·黑貝爾	
Die Blumen, so hoch sie wachsen, Sind blass hier, wie der Tod; Nur eien in der Mitte Steht da im dunkeln Rot. Die hat es nicht von der Sonne: Nie traf sie seren Glut; Sie hat es von der Erde, Und die trank Menschenblut <sup>37</sup> .	儘管百花盛開 這裡卻如同死亡般地蒼白 只有中間那一朵 略呈深紅色 它的顏色不是來自於陽光 因為它從來未與太陽相遇 它的花色來自大地 而大地吸取了人類的血 <sup>38</sup>

對舒曼而言，進入森林後有兩方面的感受，一是美麗的、好的，一是邪惡的<sup>39</sup>。藉由序文的描述，〈詛咒之地〉透露出其對森林的另一個感受。全曲藉由複附

<sup>37</sup> Schumann, Robert. *Waldscenen Opus 82*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

<sup>38</sup> 中文翻譯取自陳玉芸，《舒曼鋼琴代表作之研究》（臺北市：全音樂譜出版社，1991），228

<sup>39</sup> Eric Frederick Jensen. *A New Manuscript of Robert Schumann's Waldscenen Op. 82*. The

點的動機，營造森林中陰森的感覺。複附點音符與 32 分音符皆需準確處理，才不致於使陰森感消失。32 分音符觸鍵是快的，但卻要清楚，不要囫圇吞棗彈過，因此，踏板建議碰到 32 分音符時就離開不踩。另一不踩踏板處在第 6、7、8 小節的節奏動機 II，舒曼標示 *markiert* 明顯的、加重的，不踩可避免音符混濁，而無法表達 *markiert* 的觸鍵，如譜例 4-2-12。

譜例 4-2-12 第四首〈詛咒之地〉第 6-8 小節避免踏板處

The image shows a musical score for piano, measures 5 through 8. Measure 5 is marked with a '5' and includes the instruction 'cresc.'. Measures 6, 7, and 8 are enclosed in a red rectangular box. Above this box, the text 'markiert' is written in red. Below the box, the text '節奏動機II:16分音符' is written in blue. The score consists of two staves, treble and bass clef.

B 段 mm. 20-46 開始音量有明顯的對比，出現 *cresc.*、*sf*、*pp* 等，短短的兩個 16 音符中也標示了 <> 的音量，如第 13 小節的 F-D，彈奏 F 時可藉由手肘力氣加指力，但 D 時立刻收回，如譜例 4-2-13。而第 15 小節的節奏動機 II 連續 16 分音符的頭兩個 E、F 舒曼標示斷奏，踏板也不踩避免音混濁。

譜例 4-2-13 第四首〈詛咒之地〉第 13-14 小節 B 段音量變化的控制

The image shows a musical score for piano, measures 12 through 14. Measure 12 is marked with a '12' and includes the instruction 'pp'. Measure 13 is highlighted with a yellow rectangular box. Measure 14 is circled in red. The score consists of two staves, treble and bass clef.

## 第五首〈心曠神怡的風景〉

B<sup>b</sup> 大調，2/4 拍，序奏-A-B-尾奏，♩= 144，Schnell 快速的

相對於〈詛咒之地〉♩= 60 的速度，此首以序奏增加至少兩倍的速度♩= 144 揭開〈心曠神怡的風景〉的序幕。根據標題所給的情境，愉悅、舒適的風景，是觸鍵的掌握方向，因此筆者建議以輕巧的觸鍵，能用指尖快速滑過序奏的圓滑奏。再者，此曲的節奏動機為三連音，但舒曼的圓滑奏卻是以四個上行音為一組演奏，要謹慎斷開的地方，如序奏的開始不完全小節 D-E-F-G 是一組，但在演奏 G 音的同時，下一圓滑奏 B-C-D-E 的 B 音也要同時開始演奏，因此 B-C 中間不能斷開，如譜例 4-2-14。

譜例 4-2-14 第五首〈心曠神怡的風景〉第 1-2 小節序奏之圓滑奏演奏方式



除了遵照 Schnell 快速的術語進行，舒曼仍舊設計了第 26、27 小節的分解和弦稍慢(Etwas langsamer)為宜人風景的音樂情緒做不匆忙與緩和的氣氛，如譜例 4-2-15。

譜例 4-2-15 第五首〈心曠神怡的風景〉第 27-28 小節 B 段使用術語「稍慢」緩和氣氛

除了使用稍慢(Etwas langsamer)做為氣氛緩和的方式，在樂曲中每一次使用八分音符而非三連音之處，都可以感受到節奏緩和下來，可用吟唱營造氣氛往上堆疊或是往下緩和的感受，如第 15、16、43-46 小節，譜例 4-2-16。

尾奏 mm. 47-56，在音量受有使用到 *fp*，此處與同音強弱<>有異曲同工之手法，因鋼琴無法達到同音立刻轉弱，但此處應使用手肘與手腕推鍵盤，使之有吟唱的情緒，如譜例 4-2-17，因此踏板在此也需要踩滿一小節後再換。

譜例 4-2-16 第五首〈心曠神怡的風景〉第 43-45 小節 B 段使用八分音符緩和氣氛

譜例 4-2- 17 第五首〈心曠神怡的風景〉*fp* 吟唱手法

另外值得探討的是第一首到第五首的起音，舒曼設計皆為弱、極弱的音量，並且每一首都是從 D 音開始，如譜例 4-2- 18。但根據每一首的氣氛、音域的位置不同，觸鍵方式也跟著改變，能營造出的情景也就豐富多。

第一首〈森林入口〉為絕對音名的  $d^1$  音，位在節奏動機 I 的開頭，因此觸鍵需要比高音聲部強，但同時需要保有旋律線開始的音量，不宜粗暴；第二首〈埋伏的獵人〉所傳達的懸疑感，D 音為  $d^1$  與低八度的  $d$  音的組合，後面的第二音接和弦跳音並漸強，因此觸鍵需直立、穩定，以帶出第二音緊實有力的跳躍動作；第三首〈孤獨的花〉 $d^2$  音，節奏動機為持續綿延的八分音符，旋律吟唱帶著溫柔，因此觸鍵宜使用多一點指腹，帶著手腕帶至下一音的演奏；第四首〈詛咒之地〉所透露出森林中陰森、詭異的訊息，32 分音符的 D 音又再比〈埋伏的獵人〉低音  $d$  再往下八度，更能營造低沉、黑暗的感覺，指法用最弱的第五指，快速卻需清楚的觸鍵彈奏後，滑到下一音  $B^b$ ；第五首〈心曠神怡的風景〉的速度到達  $J=144$ ，快速轉動的三連音為其節奏動機，情景中帶有輕鬆愉悅的心情，所以需以手腕帶動三連音的旋律， $d^2$  音的觸鍵輕巧且以越小面積接觸琴鍵越能快速彈奏。

譜例 4-2-18 《森林情景》第一首到第五首起音 D 音的比較

The image displays five musical staves, each representing a different piece from the 'Forest Scenery' collection. Each staff is labeled with its title in Chinese: 第一首〈森林入口〉, 第二首〈埋伏的獵人〉, 第三首〈孤獨的花〉, 第四首〈詛咒之地〉, and 第五首〈心曠神怡的風景〉. The notation includes treble and bass clefs, time signatures, and dynamic markings such as *pp* and *p*. Red circles highlight the starting notes of each piece, which are all D notes. The pieces are arranged in two rows: the first two on top and the last three on the bottom.

第六首〈旅館〉

E<sup>b</sup> 大調，4/4 拍，A-B-過門-A'-B'-尾奏，♩= 132，Mäßig 適中的

A 段第一小節高音聲部帶出主旋律線以及節奏動機 I 的附點四分音符，低音聲部則以以舒適的 I 級分解和弦反轉向下跨越三個八度開始，給人開闊感。速度 Mäßig 是適中的，根據標題示意，可以想像為旅人經過一天穿越森林的奔波後，短暫於旅館休息的舒適、愉悅。第三小節的節奏動機 II 附點八分音符，右手第一拍首先大跳六度音程，接著二分音符的吟唱；第二拍緊接左手跳八度音程，接著四分音符的吟唱，觸鍵使用多一點指腹，營造柔和聲響，使大跳之後的音彈奏不至於粗暴，如譜例 4-2-19。第 2、4 小節的切分音，宜輕巧彈奏讓旋律能生動活潑，踏板有切分音時，每拍換一次。

譜例 4-2-19 第六首〈旅館〉第 1-4 小節 A 段主旋律線

1

觸鍵輕巧

旋律吟唱

*mf*

*Mit Fing.*

E♭I級反轉向下

B 段第 9 小節使用節奏動機 II 的三度音程且跳八度音，後接的二分音符以 *sfp* 的力度變化改變了樂曲的豐富性，高低聲部輪流使用此手法，使得驚喜之情此起彼落出現，因此需特別注意力度的控制和變化，譜例 4-2-20。

譜例 4-2-20 第六首〈旅館〉第 7-10 小節 B 段力度控制

6

*sfp*

*sfp*

*sfp*

*sfp*

過門段 mm. 19-24 的第 19 小節，低音聲部 B 音有一個短倚音跳躍八度到拍點的 B 音上，此時由於快速的衝擊力，有可能正拍的 B 音因大拇指力道太大會敲擊太重，所以要盡量貼鍵彈奏，以弱音演奏 mm. 19-24。到第 20 小節的短倚音跳躍十度後的正拍 D 音才可使用強音，如譜例 4-2-21。

譜例 4-2- 21 第六首〈旅館〉第 19-20 小節過門段力度控制

A'段再現時，第 25 小節節奏動機 I 是出現在低音聲部，因此音量上應比高音聲部多，第 26 小節才轉回到高音聲部，同譜例 4-1- 15 第六首〈旅館〉第 25-28 小節 A'段由低音聲部再現節奏動機 I。

B'段第 15、16 小節的力度變化，舒曼除了標示 *f* 外也使用了 >強音(Marcato) 與 ^ 特別強音(Marcatissimo)兩種變化。>強音時，觸建完成後慢慢轉弱；^特別強音時，觸建完成後要持續力度完成音符長度，譜例 4-2- 22。

譜例 4-2- 22 第六首〈旅館〉第 15-16 小節 B'段力度控制

## 第七首〈預言鳥〉

g 小調，4/4 拍，A-B-A'，♩=63，Langsam, sehr zart 慢弱而柔和的

表 4-2-4 〈預言鳥〉序文

<i>Zwielicht</i> 《微暗朦朧》 約瑟夫·封·艾辛朵夫	
Hüte dich! Sei wach und munter! <sup>40</sup>	當心！提防點！ <sup>41</sup>

全曲節奏動機複點八分音符加上 32 分音符三連音，A 段即以上行揭示，慢弱而柔和(Langsam, sehr zart)表情，搭配相當精簡的序文「當心！提防點！」，以及一拍半的休止符，預言鳥彷彿暗示森林中未知的神秘。32 分音符三連音保持圓滑奏，短而快速的觸鍵。第一小節以 g 小調 I 級和絃加上和聲外音 C<sup>#</sup>，傳達出預言鳥的叮嚀與提醒。踏板在每一處休止符都需拿起保持乾淨，讓人屏息等待下一個節奏動機，如譜例 4-2-23。◁同音強弱處也需帶著吟唱的手腕觸鍵。

譜例 4-2-23 第七首〈預言鳥〉第 1-3 小節 A 段觸鍵與踏板

Langsam, sehr zart. ♩ = 63.

踏板第2拍立即停

踏板第2拍立即停

<sup>40</sup> Eric Frederick Jensen. *A New Manuscript of Robert Schumann's Waldszenen Op. 82*. The Journal of Musicology Vol. 3, No. 1, 83

<sup>41</sup> 中文翻譯取自 Chissell, Joan, 《舒曼鋼琴音樂》(Schumann piano music), 苦僧譯(臺北：世界文物出版社，1997)，123。

A 段 mm. 8-10 高低音聲部模仿的節奏動機，在彈奏時需表達清楚，譜例 4-2-24。而此類似鳥兒的叫聲般旋律，在 mm. 14-15 小節左右手輪替彈奏節奏動機，更營造緊湊與此起彼落的鳥叫聲，如譜例 4-2-25。

譜例 4-2-24 第七首〈預言鳥〉A 段第 8-10 小節

高低音聲部模仿

低音聲部銜接節奏動機

左手跨越右手彈奏

譜例 4-2-25 第七首〈預言鳥〉A 段第 14-15 小節

不同聲部銜接節奏動機

B 段 mm. 19-24 使用和聲式的歌唱，演奏時注意和聲的整齊。第 21 小節有如慢一拍的卡農進行，左手可帶出此弦律線，譜例 4-2-26。

譜例 4-2- 26 第七首〈預言鳥〉B 段第 19-24 小節和聲式歌唱

第八首〈獵歌〉

E<sup>b</sup> 大調，6/8 拍，A-B-A，♩= 120，Rasch, kräftig 迅速有力的

表 4-2- 5 〈獵歌〉序文

<i>Jagdbrevier - Zur hohen Jagd</i> 《獵人祈禱經》— 為了更多的狩獵 海因里希·勞貝	
Frisch auf zum fröhlichen Jagen, Ihr Jäger auf zur Pirsch! Wir wollen den Hirsch erjagen, Den edlen rothen Hirsch, Der Tag steht auf in Frische, Der Hirsch kehrt heim von Feld, Frisch auf den in's Gebüsch, Woe r den Wechsel halt: <sup>42</sup>	快樂的去打獵 你們這些獵人悄悄的追擊 我們想要追捕鹿群 那些珍貴朱紅的鹿 這一天是如此清新的展開 鹿從田野上回家 並走進叢林 那個地方是牠常轉身回家之處 <sup>43</sup>

序文與第二首〈埋伏的獵人〉同樣是取自《獵人祈禱經》，也是形容獵人一

<sup>42</sup> Eric Frederick Jensen. *A New Manuscript of Robert Schumann's Waldszenen Op. 82*. The Journal of Musicology Vol. 3, No. 1, 83.

<sup>43</sup> 中文翻譯取自劉忠欣，〈舒曼《森林情景，作品八十二》之探究〉(國立臺北藝術大學碩士論文，2003)，52。

日打獵的生活。但此小品使用 Eb 大調，有大調明亮的氛圍。A 段 mm. 1-48 即以 *f* 強的音量開頭，以及和弦的 *sf* 突強與<sup>^</sup>特別強音，塑造了號角吹奏、狩獵獵物豐收的豪邁，如譜例 4-2-27。舒曼運用了八度、十度音程，塑造的厚實感，實現力度需使用到身體、手臂、手肘的力量。身體前傾靠近琴鍵，手臂帶動手肘向外旋轉，強音就可帶出有彈性不粗暴的強音。此小品共有 128 小節，是全曲最多小節數的小品，身體力量的運用也可幫助彈奏者施力不至於受傷。

譜例 4-2-27 第八首〈獵歌〉第 1-8 小節力度的控制

B 段 mm. 49-80 轉為弱音彈奏，中間聲部雖然維持節奏動機，但是需維持穩定的音量與節奏進行著，高音和低音聲部由單音所組成的旋律，舒曼指示用跳音進行，但不宜跳躍過大，觸鍵建議以滑過琴鍵的方式營造短而清楚的聲響，如譜例 4-2-28。

譜例 4-2-28 第八首〈獵歌〉第 49-55 小節 B 段觸鍵方式

樂曲結尾的第 124-126 小節拍號轉換至 2/4 拍，悠揚的情緒加上力度的增強，逐步級進下行結束在延長記號中，樂曲的氣勢結束於此，彷彿也說明了獵人的勝利，譜例 4-2- 29。

譜例 4-2- 29 第八首〈獵歌〉第 124-126 小節結尾氣勢

第九首〈告別〉

B<sup>b</sup> 大調，4/4 拍，序奏-A-過門-B-A-B'-尾奏，♩= 80，Nicht schnell 不要太快

表 4-2- 6 〈告別〉序文

Wildlieder – Heimgang 《森林之歌》—回家 古斯塔夫·普法里尤斯	
Leise dringt der Schatten weiter, Abendhauch schon weht durchs Tal, Ferne Höhn nur grussen heiter Noch den letzten Sonnenstrahl <sup>44</sup> .	夜幕低垂 晚風吹過山谷 只有明晰的遠山 仍然閃耀著落日的光輝 <sup>45</sup>

〈告別〉的序文取自與第一首〈森林入口〉相同的《森林之歌》，調號也回到了相同的 B<sup>b</sup> 大調，做為頭尾呼應的設計。曲式結構最豐富，包含序奏、過門和尾奏。

<sup>44</sup> Eric Frederick Jensen. *A New Manuscript of Robert Schumann's Waldszenen Op. 82*. The Journal of Musicology Vol. 3, No. 1, 82.

<sup>45</sup> 中文翻譯取自劉忠欣，〈舒曼《森林情景，作品八十二》之探究〉(國立臺北藝術大學碩士論文，2003)，55。

節奏動機三連音在序奏以弱音和不要太快(Nicht schnell)揭幕，如譜例 4-1-23 第九首〈告別〉第 1-8 小節節奏動機 I 與 II 所示，第一音出現後第二音往下跳進，第三音接著反轉往上跳躍，形成一種面對告別的心理層面不捨。因此外聲部彈奏時帶著對告別情景的想像，高音拍點旋律線多加力量能清楚吟唱出來。三連音也用手腕的力量帶動跳進音程的左右移動。持續的低音，營造日落的光輝持續而堅定，踏板運用可跟著持續低音的拍子而更換，使情緒能延續。因此，中聲部的三度、四度音程需要以弱音行進著，音量避免蓋過主旋律與持續低音，如譜例 4-2-30。

譜例 4-2-30 第九首〈告別〉第 1-4 小節序奏與 A 段主旋律線

過門段 mm. 11-12 使用與序奏相同主旋律，譜例 4-2-31。

譜例 4-2-31 第九首〈告別〉序奏與過門之比較

B'段 mm. 29-45 的素材取自 B 段 mm.13-20，但從 8 小節更擴大為 17 小節。其中有模進的手法，也可見克拉拉五度下行音型。左右手彈奏節奏時需能掌握二

對三的不等分節奏，此節奏特色也在此段使用更多。傳達出的依依不捨的告別心情，曲子標題和序文相呼應，如譜例 4-2- 32。

譜例 4-2- 32 第九首〈告別〉第 29-40 小節 B'段素材

二對三不等分節奏

二對三不等分節奏

克拉拉五度下行

第 46 小節進入尾奏，音量以越來越輕弱(immer schwacher)進行，B<sup>b</sup> 大調飽和的 I 級和弦綿延著，中間聲部仍保持弱音以突顯主弦律，踏板的更換以低音聲部的節拍來更換，如第 46 小節為每兩拍更換一次。最後整首小曲以半音上行和 I 級分解和弦琶音下行，結束在 I 和弦，一日終了並期待明天日出的心情，如譜例 4-2- 33。

譜例 4-2- 33 第九首〈告別〉第 46-53 小節尾奏

飽滿I級和弦

Immer schwächer.

半音上行、I級分解和弦琶音下行

## 第五章 創作手法比較

### 一、樂曲創作背景比較

《兒時情景》與《森林情景》在舒曼的個性小品曲集作品中，皆屬於有邏輯性、連續性精神的曲集。標題能引導演奏者詮釋的方向，賦予各小品生命力與想像的空間。以下表格整理出兩首小品的創作對照表。

表 5-1-1 《兒時情景》與《森林情景》創作對照表

	《兒時情景》	《森林情景》
小品數	13	9
創作年代	1838	1848
創作背景	舒曼將日常中看到的、接觸到的、感受到的藉由音樂譜寫出來，是描述懷念兒時時光的一首作品。如〈捉迷藏〉、〈請願的小孩〉、〈爐火邊〉等標題，與日常生活連結，皆讓演奏者藉由鋼琴傳達標題所賦予的情景	舒曼描述從日出到日落，一日進入森林的情景。創作靈感來自於當時文學的作品，手稿中也摘錄詩文於曲子前當做序文，賦予演奏者對森林畫面的想像
動機使用	<p>旋律動機：</p> <p>使用三種旋律動機，由原型或變型貫穿十三首小品，以及將文字轉化為音符創作。</p> <p>如巴赫 BACH 轉為音名 B<math>\flat</math>、A、C、B，與克拉拉 CLARA 轉為音名 C、B<math>\flat</math>、A、G<math>\sharp</math>、A</p>	<p>節奏動機：</p> <p>使用節奏的變化，每首小品給予不同的節奏動機，主要以附點與三連音為主，節奏變化包含了：</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1.三連音</li> <li>2.附點音符</li> <li>3.複附點音符</li> <li>4.八分音符</li> <li>5.二對三不等分節奏</li> <li>6.切分音節奏</li> <li>7.互補節奏</li> </ol>

## 二、曲式結構設計

舒曼曾被批評作品擁有即興的想像，卻沒有正式的曲式架構，但舒曼是浪漫時期的作曲家，曲式已不是他最大的考量。因此短小的個性小品正適合舒曼的創作<sup>46</sup>。主題是簡單的，最多不超過四小節。以《兒時情景》而言，採用 ABA 三段體的小品就占了十首，平均每首小品的小節數只在 30 小節左右，舒曼用了簡單的結構、短的篇幅，卻能貼切的將標題的內涵表達出來，還能給予人想像的發揮。

而《森林情景》，九首中也有三首小品是以 ABA 三段體為主，不過其餘小品則包含了似輪旋曲的曲式設計 A-B-A'-C-A，或是含序奏、過門、尾奏的設計，以增加小品的在豐富性。因此，平均每首小品的小節數增加至 58 小節左右。最長的〈狩獵之歌〉有 128 小節。隨著標題的引導，加上含有詩意的序文，《森林情景》的設計篇幅《兒時情景》大，卻也多了些讓演奏者情緒醞釀的成分，藉由樂句、段落的擴增，使情緒能堆疊出來。下表 5-1-2 《兒時情景》與《森林情景》曲式結構對照表。

表 5-1-2 《兒時情景》與《森林情景》曲式結構對照表

	《兒時情景》	《森林情景》
曲式結構設計	1.採用 ABA 三段體 2.尚有似輪旋曲的曲式設計 3.平均每首小節數 30	1.ABA 三段體 2.尚有似輪旋曲的曲式設計，或是含序奏、過門、尾奏的設計 3.平均每首小節數 58 小節

<sup>46</sup> John Gillespie, *Five Centuries of Keyboard Music*.(New York: Dover, 1972), 211.

### 三、速度、表情、力度術語的運用

統整《森林情景》與《兒時情景》不同處就在於力度的變化，速度與速度術語的標示。因此，情境的想像、節奏、力度、速度的相輔相成，就能更純熟地詮釋此兩首曲目。

《兒時情景》在 1839 年的初版中，有指示速度如♩=100 的標示，也有速度術語，如更快地(*schneller*)，但曲子沒有標示到任何表情術語，筆者推想是依照標題的引導，給予詮釋者自由發揮的空間。力度的使用上，最弱用至 *pp* 最強用至 *ff*，*sf*、 $\wedge$ 、 $>$ 、漸強漸弱等力度符號，皆有使用到。

《森林情景》在速度的標示上同《兒時情景》有如♩=100 的標示，但更進一步有文字的速度和表情術語的運用，如〈埋伏的獵人〉的極其生動(*Höchst lebhaft*)、〈孤獨的花〉的簡單純樸的(*Einfach*)、〈預言鳥〉的慢弱而柔和的(*Langsam, sehr zart*)等標示，給予更清楚的詮釋想法。

在力度符號上，除了《兒時情景》所用到的力度，值得一提的是《森林情景》有使用到 $\lt\gt$ 同音強弱的符號，這是違反鋼琴物理構造的，同音無法達到轉強再立刻轉弱的音量。但是如此的設計，除了給予演奏者想像對旋律線的綿延外，觸鍵上也需營造吟唱的感覺。在創作《兒時情景》時，舒曼尚未成家，此作品是對婚姻生活的憧憬、與對兒時回憶的想像所譜出的，是一種將生活周遭的景象運用到鋼琴作品創作的手法。但到了創作《森林情景》的 1849 至 1850 年間，舒曼有比較多人聲的作品了，能創作的種類和想像都更豐富了，因此筆者推敲這也許是另一個創作的層次，也就是能將不同的作品種類互相融合的方式，使人聲唱法運用到鋼琴作品的另一種創作手法，讓力度的想像範圍又更擴大。另外，相似處還有〈埋伏的獵人〉的第一小節，和弦的跳音不是使用 *sf* 的方式，而是使用漸強，

如譜例 4-2-5，鋼琴無法同音漸強 D 音兩拍的構造，不過仍可透過演奏者肢體語言例如全身俯伏向下而營造出來。

表 5-1-3 《兒時情景》與《森林情景》術語對照表

	《兒時情景》	《森林情景》
速度、表情、力度術語的運用	1.有速度標示和速度術語，但無表情術語 2.力度最弱用至 pp 最強用至 ff，sf、^、>、及漸強漸弱等	1.有速度標示，有文字的速度和表情術語的運用 2.力度含<>同音強弱符號。觸鍵需要營造歌唱的感覺



## 第六章 結語

舒曼的創作生涯的起步是由鋼琴開始，在一生中鋼琴的作品也占有重要的地位。自由的創作風格、豐富的旋律與節奏設計，舒曼可說是將個性小品集大成的一位作曲家。對他而言，沒有甚麼能比音樂更能傳達心靈感情的了。在 1838 年他給克拉拉的信中曾說，這世界上所發生的一切事情都影響著我，包含政治、文學和人們。我會用我自己的方式，也就是藉由音樂表達出來<sup>47</sup>。

《兒時情景》的創作是舒曼日常生活藉音樂表達出來的很好說明。舒曼經歷人生中婚姻的難題，但藉由與克拉拉的書信訴說著創作《兒時情景》的喜悅，舒曼回憶自己像個孩子般，是對於兒時的記憶所譜的樂曲。所賦予的標題皆能勾起對於兒時畫面一連貫的想像，可見舒曼對標題設計的巧思。

A-B-A 三段體是貫穿《兒時情景》的主要曲式，但也有小品穿插為 A-B 二段體與輪旋曲式。每小品平均只有 30 小節，舒曼雖將每首小品壓縮至最小空間藉由曲式二段體與三段體的設計，簡單地將每一小品的中心、主要意念傳達出來，同時也使總共十三首的小品，不會顯得太冗長、繁雜，使音樂呈現簡約、儉樸、自然，正如同想起兒時一般，是回憶片段但卻留給演奏者想像空間。

《兒時情景》所使用的三個旋律動機有一個共通點，就是使用小於三度的音程，包括大小二度及小三度。筆者推敲使用小音程的巧思在於《兒時情景》並不是一味模仿兒歌，而是要揣摩孩童兒時的特徵，不論是彈奏或歌唱都屬於較小音程旋律。站在接觸兒童的立場上，不論舒曼是否是刻意的設計，但能夠看出舒曼連最小的音符元素都有考量進去，可看出舒曼作曲的功力深厚。

---

<sup>47</sup> 翻譯自 Taylor, Ronald, *Robert Schumann: His Life and Work* (New York: Universe Books, 1982), 106.

雖然《兒時情景》對於一位鋼琴家的手指技巧來講並沒有過於嚴苛的要求，但是需要將童年的遊戲與內心感受，清楚呈現於樂曲間，在風格與詮釋上反而是更艱難的事情。需要能表達不同情緒與旋律上的對比，並且依照每首樂曲之標題，揣摩心境、意境的表現，好掌握速度、氣氛與音色的變化，實在是相當不容易。

《森林情景》的創作則是文學與音樂交互影響。各個小品內能兼具詩與小說的意境，結合標題的設計，讓舒曼的文學素養藉由樂曲表露出來。豐富的表情術語、如詩般的音樂表達都相當具有親和力，彷彿能夠感受到演奏者進入森林中一日有可能發生的所有事情，都藉由樂曲張力表達出來。

在曲式設計中，沿用與《兒時情景》相同的 A-B-A 三段體，但每首小曲的篇幅增加至 58 小節左右。因此曲式可以更增加含序奏、過門、尾奏的設計，甚至最長有〈狩獵之歌〉的 128 小節。隨著標題的引導，加上含有詩意的序文，給予演奏者更多情緒醞釀的成分，藉由樂句、段落的擴增，使演奏情緒能堆疊出來。

附點節奏、三連音、二對三不等分節奏、切分音節奏與互補節奏等節奏的設計，串連了十三首小品的故事性，也使得演奏時的畫面更加清楚，如〈埋伏的獵人〉第一小節的二分音符圓滑奏加上八分音符的斷奏，讓筆者演奏時都能有獵人埋伏後跳起捕捉獵物的畫面。

本詮釋報告選擇同為個性小品的《兒時情景》與《森林情景》做分析，從兩首曲目的創作手法、背景、素材的整理，點出將相同點與相異點，更將標題所引導出的音樂想像空間更清楚呈現出來，希望藉由學習曲子中觸鍵之音色、樂句之處理、速度與力度的控制與踏板的運用等等整體的練習，進而表現出樂曲的內在精神。

## 參考文獻

### 一、樂譜

Schumann, Robert. *Kinderscenen Opus 15*. (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1839)

Schumann, Robert. *Waldscenen Opus 82*. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887)

### 二、西文期刊

Eric Frederick Jensen. *A New Manuscript of Robert Schumann's Waldszenen. The Journal of Musicology Vol. 3, No. 1* (Winert 1984). 69-89.

Peter Kaminsky. *Principles of Formal Structure in Schumann's Early Piano Cycle. Music Theory Spectrum, Vol.11, No. 2* (1999). 207-225.

Eric Sams. *The Schumann Ciphers. The Musical Times Vol. 107, No. 1479* (May, 1966). 392-400.

### 三、西文書目

Burkholder, J. Peter/ Grout, Donald J./ Palisca, Claude V. *A History of Western Music*. New York: Norton, 2006

Chissell, Joan. *Schumann Piano Music*. London: BBC Publications, 1972.

Gordon, Stewart. *A History of Keyboard Literature*. New York: Schirmer Books, 1996.

Gillespie, John. *Five Centuries of Keyboard Music*. New York: Dover, 1972.

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

Reiman, Erika. "Schumann's and Jean Paul's Idyllic Version." *Schumann's Piano Cycle and the Novels of Jean Paul*. Rochester: University of Rochester Press, 2004.

Schumann, Robert. *Early Letters of Robert Schumann*. trans. May Herbert. London: George Bell and Sons, 1888.

Taylor, Ronald. *Robert Schumann: His Life and Work*. New York: Universe Books, 1982.

Todd, R. Larry. Ed.. *Nineteenth-century piano music*. New York: Schirmer Books, 1990.

#### 四、中文論文

吳以邗。〈舒曼《森林情景》，作品八十二之樂曲分析與演奏詮釋〉。天主教輔仁大學音樂研究所碩士論文，2014。

劉忠欣。〈舒曼《森林情景，作品八十二》之探究〉。國立臺北藝術大學碩士論文，2003。

吳樹正。〈舒曼《兒時情景》op.15 的分析與詮釋原則探討〉。輔仁大學音樂研究所碩士論文，2001。

#### 五、中文書目

林公欽。《舒曼鋼琴曲集》。臺北：四章堂文化事業，2005。

胡小萍。《從鋼琴教學觀點探究舒曼青少年曲集》。桃園：原笙國際，2009。

徐頌仁。《音樂演奏的實際探討》。臺北：全音樂譜出版，1987。

陳玉芸。《舒曼鋼琴代表作之研究》。臺北：全音樂譜出版，1991。

Chissell, Joan. 《舒曼鋼琴音樂》(Schumann piano music)。苦僧 譯。臺北：世界文物出版社，1997。

Dowley, Tim. 《偉大作曲家羣像：舒曼》(*Schumann*)。朱健慧 譯。臺北市：智

庫文化，1995。

## 六、網路資源

John Daverio and Eric Sams. Schumann, Robert. Grove Online.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40704>, 摘錄於 21 September 2019.

## 有聲資料

Schumann, Robert. *Kinderscenen, Op. 15*. Martha Argerich, Concert de la 34a Temporada Ibercamera, live. 2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=zrOb06weHu4>, 摘錄於 21 September 2019.

\_\_\_\_\_. *Kinderscenen, Op. 15*. Vladimir Horowitz

<https://www.youtube.com/watch?v=jeoFfK0iAAI>, 摘錄於 21 September 2019.

