

東海大學音樂系碩士班  
畢業製作

舒曼《狂歡節：四個音符的小景》  
之探究

A Study of Schumann's Carnival: Scènes  
mignonnes sur quatre notes

研究生：蘇品媛

指導教授：林得恩 博士

中華民國一〇三年十一月

# 東海大學音樂系碩士班畢業製作

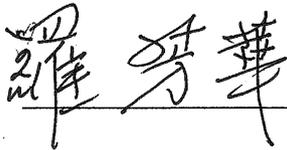
研究生：蘇品媛

舒曼《狂歡節：四個音符的小景》之探究

A Study of Schumann's Carnaval: Scènes mignonnes sur  
quatre notes

本畢業製作業經審查及評鑑合格特此證明

畢業製作考試委員：，指導教授


中華民國一〇三年十一月

# 摘要

「狂歡節」一名詞為「謝肉祭」，原意是禁止天主教徒在整個封齋的四十天裡食肉、娛樂、婚配等一切喜慶活動，後來又被稱作「嘉年華」但本質已經脫離宗教的慶祝，變成娛樂性的大型攤位活動了。雖然嘉年華會源於歐洲，不過卻在巴西發揚光大，於是巴西便成為嘉年華會的代名詞一直沿用至今，當時參加這個盛會的人們沒有現今如此華麗的服裝以及遊行花車，於是他們利用身旁可以拿到的用具，例如鍋碗瓢盆……等，通通派上用場，甚至是拿起了食物如麵粉、水、雞蛋當作「武器」在街上互相嬉鬧。此部作品《狂歡節》(Carnaval) 為浪漫派最具有代表性的作曲家羅伯特·舒曼 (Robert Schumann, 1810-1856) 於一八三四年到一八三五年間所創作的特性樂曲。舒曼創作以及思想方面影響他最深的是其最崇拜的文學作家尚·保羅 (Jean Paul, 1763-1825)，於尚·保羅《年少氣盛》(Flegeljahre, 1804) 一書中的一章標題即為〈假面舞會〉，於是舒曼作品第九號《狂歡節》與他欣賞之文學家的〈假面舞會〉有著密不可分的關係了。舒曼根據〈假面舞會〉中不同人物的性格、服裝以及舞會場景中的氛圍帶領聽眾者進入一個虛幻與現實交替的想像世界。另外《狂歡節》有個副標題為〈四個音符的小景〉，來自於舒曼最擅長文字遊戲的創作，他以師妹又為其初戀情人的恩妮絲汀 (Ernestine von Fricken) 之故鄉阿許 (Asch) 的四個英文字母轉成為四個音的動機，因而創造出具有豐富性的作品。

# 內容目次

摘要 .....	iii
內容目次 .....	iv
附譜目次 .....	v
附表目次 .....	vii
附圖目次 .....	ix
第一章 緒論 .....	01
第二章 舒曼的生平背景 .....	03
第三章 舒曼《狂歡節-四個音符的小景》 .....	07
第一節 創作靈感與手法運用 .....	07
第二節 曲式架構及樂曲解說 .....	16
第三節 演奏問題探討 .....	41
第四章 結論 .....	45
參考資料 .....	47

## 附譜目次

【譜例 1】舒曼《阿貝格變奏曲》作品 1 mm. 1-2 .....	08
【譜例 2】舒曼《狂歡節》作品 9, Sphinxes 的三個動機.....	09
【譜例 3】舒伯特《憧憬華爾滋》作品 9 第 2 首.....	14
【譜例 4】舒曼《蝴蝶》作品 2.....	14
【譜例 5】克拉拉·舒曼《夜曲》作品 2.....	15
【譜例 6】十七世紀德國古老民謠《老祖父圓舞曲》.....	15
【譜例 7】前奏曲 D 段: mm. 92-98.....	20
【譜例 8】休息 A 段: mm. 6-12.....	20
【譜例 9】打倒菲力斯汀人的大衛同盟進行曲 A 段: mm. 1-8.....	20
【譜例 10】前奏曲 序奏 a: mm. 1-6.....	21
【譜例 11】前奏曲 序奏 b: mm. 7-14.....	21
【譜例 12】打倒菲力斯汀人的大衛同盟進行曲 B 段 a、b: mm. 25-42.....	21
【譜例 13】第 2 首〈皮耶羅〉A 段: mm. 1-10.....	25
【譜例 14】第 3 首〈阿萊金〉A 段: mm. 1-9.....	25
【譜例 15】第 15 首〈潘達隆與柯倫賓娜〉A 段: mm. 1-4.....	25
【譜例 16】第 15 首〈潘達隆與柯倫賓娜〉B 段: mm. 13-17.....	26
【譜例 17】琪安莉娜 A 段: mm. 1-5.....	27

【譜例 18】艾斯特拉 A 段: mm. 1-8.....	27
【譜例 19】歐瑟比斯 A 段: mm. 1-8.....	29
【譜例 20】佛羅倫斯坦 A 段: mm. 1-6.....	29
【譜例 21】第 12 首〈蕭邦〉(Chopin) A 段: mm. 1-3.....	31
【譜例 22】第 16 首〈間奏曲: 帕格尼尼〉(Paganini) A 段: mm. 1-4.....	31
【譜例 23】高貴的圓舞曲 A 段: mm. 1-6.....	33
【譜例 24】文字之舞 A 段: mm. 1-8.....	33
【譜例 25】阿勒曼圓舞曲 A 段: mm. 1-8.....	33
【譜例 26】妖豔女子 A 段: mm. 1-5.....	35
【譜例 27】蝴蝶 A 段: mm. 1-5.....	35
【譜例 28】回應 A 段: mm. 1-5.....	36
【譜例 29】相逢 A 段: mm. 1-5.....	38
【譜例 30】傾訴 A 段: mm. 1-6.....	38
【譜例 31】漫步 A 段: mm. 1-7.....	38
【譜例 32】相逢 B 段: mm. 17-21.....	39
【譜例 33】歐瑟比斯 A 段: mm. 1-5.....	40
【譜例 34】第 12 首〈蕭邦〉A 段: mm. 1-6.....	41
【譜例 35】〈間奏曲: 帕格尼尼〉mm. 1-4.....	42
【譜例 36】〈相逢〉A 段: mm. 1-4.....	42
【譜例 37】相逢 B 段: mm. 17-21.....	43
【譜例 38】潘達隆與柯倫賓娜 A 段: mm. 1-4.....	43

# 附表目次

【表 1】Sphinxes 的三組排列形式.....	10
【表 2】義大利喜歌劇丑角(Commedia dell'arte).....	10
【表 3】與舒曼有關的兩位女人.....	11
【表 4】大衛同盟成員(Dauidsbüundler).....	12
【表 5】歐瑟比斯(Eusebius)與佛羅倫斯坦(Florestan).....	12
【表 6】起始動機(Head motive).....	13
【表 7】開頭的主題回應(Reply).....	13
【表 8】主題套用(自己與他人的旋律).....	13
【表 9】《狂歡節》全曲大綱.....	17
【表 10】第 1 首〈前奏曲〉(Préambule)曲式架構表.....	18
【表 11】第 19 首〈休息〉(Pause)曲式架構表.....	18
【表 12】第 20 首〈打倒菲力斯汀人的大衛同盟進行曲〉 (Marche des “Dauidsbüundler” contre les Philistins)曲式架構表.....	19
【表 13】第 1 首、第 19 首、第 20 首之動機安排.....	20
【表 14】第 1 首、第 19 首、第 20 首的旋律相同處.....	22
【表 15】第 2 首〈皮耶羅-白衣丑角〉(Pierrot)曲式架構表.....	23
【表 16】第 3 首〈阿萊金-彩衣丑角〉(Alequin)曲式架構表.....	23
【表 17】第 15 首〈潘達隆與柯倫賓娜-父女檔〉(Pantalon et Colombine) 曲式架構.....	24

【表 18】第 2 首、第 3 首、第 15 首之動機安排.....	25
【表 19】第 11 首〈琪安莉娜-克拉拉〉(Chiarina)曲式架構表.....	26
【表 20】第 13 首〈艾斯特拉-恩妮絲汀〉(Estrella)曲式架構表.....	27
【表 21】第 11 首、第 13 首之動機安排.....	27
【表 22】第 5 首〈歐瑟比斯〉(Eusebius)曲式架構表.....	28
【表 23】第 6 首〈佛羅倫斯坦〉(Florestan)曲式架構表.....	28
【表 24】第 5 首、第 6 首之動機安排.....	29
【表 25】第 12 首〈蕭邦〉(Chopin)曲式架構表.....	30
【表 26】第 16 首〈間奏曲：帕格尼尼〉(Paganini: Intermezzo)曲式架構表.....	30
【表 27】第 4 首〈高貴的圓舞曲〉(Valse noble)曲式架構表.....	31
【表 28】第 10 首〈文字之舞〉(A. S. C. H.-S. C. H. A. 〈Lettres dansantes〉) 曲式架構表.....	32
【表 29】第 16 首〈阿勒曼圓舞曲〉(Valse allemande)曲式架構表.....	33
【表 30】第 4 首、第 10 首、第 16 首之動機安排.....	33
【表 31】第 7 首〈妖豔女子〉(Coquette)曲式架構表.....	34
【表 32】第 8 首〈回應〉(Réplique)曲式架構表.....	35
【表 33】第 9 首〈蝴蝶〉(Papillons)曲式架構表.....	35
【表 34】第 7 首〈妖豔女子〉之動機安排.....	36
【表 35】第 14 首〈相逢〉(Reconnaissance)曲式架構表.....	37
【表 36】第 17 首〈告白〉(Aveu)曲式架構表.....	37
【表 37】第 18 首〈漫步〉(Promenade)曲式架構表.....	38
【表 38】第 14 首、第 17 首、第 18 首之動機安排.....	38

# 第一章

## 緒論

### 壹、研究動機與目的

筆者以浪漫樂派中最具代表性的作曲家羅伯特·舒曼所創作眾多特性樂曲之一最富想像空間的第九號作品《狂歡節》(Carnaval)來作深入的研究探討。

瓊恩·芝賽兒 (Joan Chissell) 在《舒曼鋼琴曲》裡提及舒曼在一八三八年寄給太太克拉拉信中這麼說著：「這世上所發生的一切事項，都是我創作上的刺激。無論是政治、文學抑或是人類，我都會先用我的方法思考，然後表現出自己的感情，最後才會把它們歸納為音樂作品。所以我的作品有時候很難理解，那是因為每一個作品的造就都有其不同的出發點和旨趣。」從信中的內容筆者認為舒曼的思想與樂念肯定十分的豐富。在過去筆者演奏過許多舒曼的作品，因而發現其音樂段落之間情緒的轉換極為極端，或許是來自於家庭的因素以及經歷過婚姻的抗爭……等原因，以及舒曼常在其一八三三年所創立的新音樂雜誌中以不同筆名如佛羅倫斯坦 (Florestan) 與歐瑟比斯 (Eusebius) 提出不一樣的觀點作評論，因而反映出其多重人格和極為躁動的狂暴熱情。鋼琴是舒曼最常並且最能夠表現出他個人思想的樂器，雖然在他眾多的鋼琴特性樂曲中幾乎都有隱藏著佛羅倫斯坦與歐瑟比斯這兩種典型的性格於樂曲中，但對筆者而言富有想像空間的假面舞會的情景更是讓筆者決定深入舒曼的創作背景和其作品內涵做探究。由衷希望藉此可以更深層地認識舒曼並能在日後演奏此套經典之作時，更能夠傳達出舒曼對音樂的熱情與感動。

## 貳、研究範圍與方法

筆者將本論文分為四個章節，第一章為緒論；第二章為舒曼的生平，透過了解舒曼學習歷程及生活的經歷，有助於了解其作品的風格特色；第三章為深入分析討論《狂歡節》，本章分為三節，分別是創作源起、曲式架構和調性分析、演奏技巧問題的討論，在此章節中筆者會提出自身演奏此套作品的經驗，並且參考現今具有權威的鋼琴家們的演奏，加以綜合出一些看法，提供後續研究或演奏《狂歡節》的學者做為資料的參考；第四章為結論，期盼透過此研究，能夠使讀者有更深一層的思考。

筆者於研究之初，先廣泛地蒐集國內外相關書籍、期刊、文獻、音樂辭典以及各學術論文等相關的資料。在樂譜方面，筆者選擇以 Schumann, Clara. (Ed.). *Schumann: Carnival, op. 9* 作為主要研究的版本。另外還有蒐集有聲資料作為演奏詮釋的標準及依據。最後將所有探討的內容融會貫通、加以整合，並歸納出結論。

## 第二章

### 舒曼的生平背景

德國浪漫時期中最具個人獨特風格的羅伯特·舒曼，於西元一八一〇年六月八日出生於德國薩克森（Saxony）的茲維考（Zwickau），他的父親奧斯特·舒曼（August Schumann, 1773-1826）是一位書商以及出版商，於一八〇八年時與其弟弟合夥經營出版社，更是一位小有名氣的作家。其母親是一位熱愛歌唱的人，因此舒曼也深受母親的影響，在小時候就展現出對唱歌的天分和興趣。而舒曼是家裡五個孩子中排行老么，從小就在生長在一個書香氣息的家庭裡，家中蘊藏許多豐富的書籍，使得他漸漸從閱讀中培養出興趣來，自然而然地喜愛文學以及音樂。<sup>1</sup>

由於出生於書香世家的舒曼，從小就很能寫詩以及小戲劇，上了中學以後更是自行研究與翻譯著名的古典文學。他的父親非常希望舒曼在文學方面發光發熱，但也意外發覺他在音樂上顯露出不凡的才華。為了鼓勵並讚揚舒曼對音樂的創意，於是父親特地去買了樂譜、音樂架、以及他人生中第一架優質的維也納大鋼琴<sup>2</sup>送給舒曼，使得他喜悅不已，從此開始專注練琴與演出。<sup>3</sup>舒曼在六

---

<sup>1</sup> 許寶真。舒曼《帕格尼尼音樂會練習曲》作品十，（國立臺灣師範大學，2010），21。

<sup>2</sup> 「維也納大鋼琴」除了是舒曼一直以來最愛彈奏的鋼琴，連太太克拉拉以及摯友布拉姆斯都非常喜歡這架琴，它有一套撞擊連動裝置，六個八度音域，三個踏板（兩個是弱音，則另一個是常見的延音）。資料來源：約翰保羅·威廉斯（John-Paul Williams）著。王加紅譯。《鋼琴鑑賞手冊》。（香港：萬里機構出版，2005），56。

<sup>3</sup> 彼得·奧斯華（Peter F. Ostwald）著，張海燕譯，《魔鬼的顫音-舒曼的一生》，（台北：高談文化，2006），34。

歲時就跟從雖然稱不上音樂大師的約翰·哥佛列德·孔曲（Johann Gottfried Kuntzsch, 1775-1855）學習鋼琴，在老師的引導下，舒曼很短時間內學會了即興演奏，因此開啟了創作之路，甚至為老師做了作品 56 以及 58 的鍵盤曲，但不久，舒曼便發現他對於鍵盤技巧與基本和聲方面懂得幾乎和老師一樣多，也發覺孔曲的彈琴技巧非常的「平庸」。<sup>4</sup>舒曼在成年以前從未接受過正統的音樂訓練，雖然音樂領域的起步比其他音樂家晚了許多，因此舒曼深刻地體會到「天賦」的重要性，不論是對於創作者或是演奏者而言，「天賦」對於創作者與演奏者都具有很大的助力，這些並非能藉由接受正規的學習訓練得到的。<sup>5</sup>

一八二六年舒曼父親去世，這一年是影響舒曼很深的一年，家裡突然失去了經濟的重要支柱，而舒曼母親為了希望兒子能夠謀取一個穩當的職業，便要求他選擇念法律系，因為在當時的年代律師能夠賺大錢，於是舒曼忍痛順從母親的期望前往萊比錫修習法律。雖然被迫只能業餘地學習音樂，但舒曼在萊比錫的這些年大量地閱讀文藝論著、研究各個哲學思想，並且學習外語和歷史，大大地開闊了他的視野。但事實上，舒曼對枯燥乏味的法律相關課程並沒有感到極大興趣，反而抑制不住自己的心，越來越嚮往藝術方面的追尋。由於萊比錫擁有豐富的文化資源，舒曼於是利用了母親允許他將音樂當成業餘興趣的承諾，始終不放棄的幾乎課餘時間都積極去參與歌劇欣賞等音樂活動。一八二八年經由舒曼的心理醫生結識了兩位日後影響其重大的人—鋼琴老師佛雷德里希·維克（Friedrich Wieck, 1785-1873）<sup>6</sup>和當時未滿九歲的克拉拉·維克（Clara Wieck, 1819-1896）<sup>7</sup>，就已瞞著自己的母親，於私下向維克進行短暫的學習。

---

<sup>4</sup> 彼得·奧斯華（Peter F. Oswald）著，張海燕譯，《魔鬼的顫音—舒曼的一生》，（台北：高談文化，2006），31。

<sup>5</sup> 林公欽 著，《舒曼鋼琴變奏曲》（台北：國立編譯館，2003），1。

<sup>6</sup> 一位開明的鋼琴教師和樂器零售商，此外他還銷售一些稀奇古怪的小東西，如中世紀配鎧甲的鐵手套、手指擴張器、練習用鍵盤等等。資料來源：約翰保羅·威廉斯（John-Paul Williams）著。王加紅譯。《鋼琴鑑賞手冊》。（香港：萬里機構出版，2005），56。

<sup>7</sup> 為著名德國鋼琴家與作曲家羅伯特·舒曼之妻，也是浪漫主義最重要的鋼琴家之一。

在一次的偶然機會下，舒曼欣賞了德籍鋼琴家伊格納茲·莫歇勒斯（Ignaz Moscheles, 1794-1870）<sup>8</sup> 那神乎其技的彈奏後，更加確立了想往音樂深入發展的決心。<sup>9</sup>一八三〇年，舒曼專程趕往法蘭克福聆聽著名小提琴家尼可羅·帕格尼尼（Niccolò Paganini, 1782-1840）<sup>10</sup>的演奏，這一次又被精彩炫技以及熱情演奏的帕格尼尼深深地感動了，他也清醒地認識到藝術真正的涵義，於是這次他決定跨出一大步寫信向母親懇求，讓自己去從事非常熱愛的音樂。在信中舒曼信道：

「媽媽，早安！  
.....

這二十年來，我一直掙扎在詩與文，或可說是，音樂與律之間。但無論在彼處，或在此處我都深為藝術所吸引。如今我在十字路口，不知何去何從？我的才能傾向藝術，我也逐漸確信，走這條路才是對的……。」<sup>11</sup>

同年，舒曼又回到萊比錫，再次拜維克為師，並委託維克寫一封信給母親，成功說服了她讓舒曼在音樂之路上挑戰看看。維克也因此保證若舒曼能堅持學習至少三年，必定可以使他成為一位偉大的鋼琴家。從此舒曼終於解開法律系學生的束縛，專研音樂方面的知識。<sup>12</sup>住在維克家認真學琴的這段期間使舒曼正式踏上音樂之路，也與克拉拉漸漸熟識，兩人平時常互相鼓勵也互相欣賞對方的音樂才華，這樣的環境促使了兩人的姻緣，在一八三九年不顧維克極力的阻撓，走入了婚姻。

<sup>8</sup> 猶太血統的捷克作曲家兼鋼琴家，他的作品體現出從古典主義過渡到浪漫主義的特徵，具有旋律優美且雅緻，結構清晰的特徵，他還經常採用各國的民間曲調，營造出獨特的氛圍。作為一名鋼琴家，他寫作的鋼琴練習曲在鋼琴教學上有很高的價值，目前仍然被廣泛使用。

<sup>9</sup> 彼得·奧斯華（Peter F. Ostwald）著，張海燕譯，《魔鬼的顫音-舒曼的一生》，（台北：高談文化，2006），33。

<sup>10</sup> 義大利小提琴家、作曲家，屬於歐洲晚期古典樂派，早期浪漫樂派音樂家。他是歷史上最著名的小提琴大師之一，對小提琴演奏技術進行了很多創新。資料來源：約翰·蘇局登（John Sugden）著，楊敦惠譯，彭廣林審訂，《偉大作曲家羣像-帕格尼尼》，（台北：智庫文化，1995）。

<sup>11</sup> 提姆·道雷（Tim Dowley）著，朱健慧譯，《偉大作曲家羣像-舒曼》，（台北：智庫文化，1995），2。

<sup>12</sup> 同註1，23。

舒曼曾抱怨維克的教學進度緩慢，於是他使用了朋友介紹的『雪茄型練習機』(Cigar-mechanism)來輔助練琴，沒想到卻讓他的右手中指癱瘓，再也無法彈琴了，<sup>13</sup>一瞬間，舒曼一直以來想成為優秀鋼琴家的理想就破滅了。雖然舒曼在精神上受到嚴重的打擊，卻沒有擊垮他學習音樂的決心，毅然決然地轉向作曲、指揮以及音樂評論的工作，繼續在新的領域鑽研發展。

一八五三年四月舒曼突然中風導致了失眠及心情沮喪，健康狀況已大不如前，漸漸開始遭受到疾病的困擾。同年的十月，他的耳朵出現了聽覺障礙，使得他在樂團指揮工作遭受到嚴重的打擊，心情更為低落。舒曼曾經歷過父親的驟然辭世、母親姊妹相繼離世以及兒子愛彌兒(Emil Schumann)夭折，這些長期累積下來極大的壓力與打擊，帶給他無限的傷痛。本身就多愁善感的舒曼因為這些種種的因素綜合起來，使得他感覺得越來越孤獨和悲觀，因而患上精神方面的疾病，還一度想投身萊茵河。雖然企圖自殺不成功，但最終仍然敵不過病魔的糾纏，於一八五六年七月與世長辭。

---

<sup>13</sup> 同註1，23。

# 第三章

## 舒曼《狂歡節：四個音符的小景》

### 第一節 創作靈感與手法運用

#### 一、主題的由來

一八三四年四月，正於青春年華二十四歲的舒曼在其恩師維克老師的撮合之下和芳年十八歲師妹恩妮絲汀陷入熱戀，並有婚約在身。同年的十二月，舒曼在家鄉茲維考開始創作兩套皆與恩妮絲汀有關的作品《狂歡節》(Carnaval, Op. 9) 和《交響練習曲》(Symphonic Etudes, Op. 13) 的草稿。舒曼曾在寫給母親的信中描述著：

「恩妮絲汀是一位秉性純樸、思想細膩、天真無邪的女孩，對於我獻身藝術的熱情，給了我很多的鼓勵，而她那驚人的音樂性，對我而言更像是一位妻子那樣重要的人物。」<sup>14</sup>

從信的內容看來，相信舒曼已深深為恩妮絲汀所著迷，這其中除了恩師維克的撮合，另外舒曼之密友-萊比錫最富有的藝術贊助者之一的妻子佛格特·亨利葉特 (Henriette Voigt) 從中給予幫助、牽線。而舒曼為了想表達其感恩之意，

<sup>14</sup> 瓊恩·芝賽兒 (Joan Chissell) 著，《舒曼鋼琴曲》，林勝儀譯，(台北:全音出版，1994)，32。

根據其最崇拜的舒伯特 (Franz Schubert, 1797-1828) 之作品《憧憬華爾滋》(Sehnsuchtswalzer) 創作了變奏曲，並把這些作品稱作《音樂之愛情故事》(Musical Love-Story)，題獻給佛格特，並公開發表此曲。舒曼與恩妮絲汀交往的同時，得知她未婚妻的故鄉在阿許 (Asch)，生性浪漫多情的舒曼竟然能夠聯想到 Asch 這四個字母恰恰好鑲嵌於自己的姓氏舒曼 (Schumann) 當中<sup>15</sup>，於是將地名轉譯為音樂的主題動機 A、E<sup>b</sup>、C、B。舒曼巧妙地將這四音動機以各種不同的形式出現在《狂歡節》的每一小曲之中。一八三五年完成此作，原先以德文命名為《狂歡節：四個音的遊戲》(Fasching: Schwänke auf vier Noten)，後來一八三七年出版時改為法文命名為《狂歡節：四個音符的小景》(Carnaval: Scènes mignonnes sur quatre notes)，但最終並不是獻給佛格特，而是題獻給舒曼於一八三五年到一八三六年間在萊比錫相識的波蘭籍小提琴家兼作曲家利賓斯基 (Karol Józef Lipinski, 1790-1861)。

舒曼非常喜歡且擅長文字遊戲，並將其設計於音樂的創作上。將「文字轉化成音名」最具代表性的手法表現在《阿貝格變奏曲》(Abegg Variations, Op. 1)，舒曼以德文姓氏阿貝格<sup>16</sup>為名的五音動機，於開門見山的方式清楚呈現(譜例 1)。

【譜例 1】舒曼《阿貝格變奏曲》作品 1, mm. 1-2

A - B - E - G - G

<sup>15</sup> 德文的 AS 發 S 的音，所以 Asch 的 As，被舒曼解讀為其名字的第一個字母。

<sup>16</sup> 舒曼在一次的舞會所認識的一位名為 Abegg 的美麗女孩，浪漫的他，以這名女孩的名字 Abegg 創作了這一首鋼琴曲。

舒曼在《狂歡節》的四音動機做了三種不同的排列組合，在此套作品的第 8 首與第 9 首之間，舒曼插入了〈史芬克斯之謎〉(Sphinxes) 的三組動機 (譜例 2)。在希臘神話中，希拉<sup>17</sup>派人面獅身獸的史芬克斯坐在城外的懸崖上，只要有路人經過，牠就用謬思所傳授的謎語考他們，若猜不中就會遭受懲罰，被牠吃掉，這個謎語是：「什麼動物早晨用四條腿走路，中午用兩條腿走路，晚上用三條腿走路？腿最多的時候，也正是他走路最慢，體力最弱的時候。」伊底帕斯猜中了正確答案，謎底是「人」。於是史芬克斯羞愧萬分，跳崖自盡，但也有另一說法是被伊底帕斯所殺害的。

舒曼將希臘神話中謎底的想法放進《狂歡節》中，利用三組動機交替出現，並且巧妙地安排於不同的聲部或節奏裡，似乎是希望彈奏此作品的演出者能猜中以及體會作曲者精心的設計與安排，完美呈現字謎的趣味性。第三種排列 A-S-C-H，明顯表示舒曼 (SCHumAnn) 和地名阿許 (ASCH) 這兩名字的字母重疊，依照克拉拉·舒曼的說法，此曲是可以不需要被演奏出來的<sup>18</sup>，而許多演奏家也都採取此意見，但也有一些演奏者有彈奏此部分，由此一來更為《狂歡節》增添神祕密碼之意。

【譜例 2】舒曼《狂歡節》作品 9，Sphinxes 的三個動機

**Sphinxes.**



No. 1 E<sup>b</sup> - C- B- A No. 2 A<sup>b</sup> - C- B No. 3 A- E<sup>b</sup> - C- B

<sup>17</sup> 希拉是古希臘神話中的天后、奧林帕斯山眾神之中地位及權力為最高的女神，她負責掌管婚姻和生育，被視為婚姻神、婦女的庇護者、孕產婦的救助者。羅馬人稱她為「帶領孩子看到光明」的女神。資料來源 <http://zh.wikipedia.org/wiki/%E8%B5%AB%E6%8B%89>

<sup>18</sup> 陳玉芸著，《舒曼鋼琴代表之研究》，(台北:全音出版社，1997)，75。

【表 1】Sphinxes 的三組排列形式:<sup>19</sup>

1	S - C - H - A	E <sup>b</sup> - C - B - A
2	As - C - H	A <sup>b</sup> - C - B
3	A - S - C - H	A - E <sup>b</sup> - C - B

## 二、四大類角色人物

### (一) 義大利藝術喜劇丑角 (Commedia dell' arte) :

「義大利藝術喜劇」又稱「即興喜劇」，是流行於十六世紀中葉到十八世紀中葉歐洲的一門專業劇種。「藝術」是指演員為藝術家或職業性的演員，而非演出學術戲劇的業餘演員。題材和表演方式貼近庶民生活，從義大利發源，盛行全歐洲。<sup>20</sup>

<sup>21</sup> 【表 2】義大利藝術喜劇丑角 (Commedia dell' arte)

樂曲 順序	角色	性格與裝扮
2	白衣丑角 (Pierrot)	代表一位流浪尋找真愛的詩人，他不斷地向求愛的對象獻殷勤，卻屢屢遭到拒絕。他散發出陰暗憂鬱以及荒唐滑稽的神秘氣質，全身的裝扮以白色為主，如白帽、白褲，甚至臉也塗上厚厚白色的粉。
3	彩衣丑角 (Arlequin)	代表著機靈、敏銳、個性狡猾大膽，並且時常替主人出歪點子的角色，身手敏捷，常秀出跳耀的特技，他的打扮以繽紛色彩和花格拼湊的服裝為主。
15	父女檔 (Pantalon et Colombine)	代表一對非常不契合的父女，貪財好色的父親潘達隆 (Pantalon) 整天擔心他人對他的財產動歪腦筋，卻因為女兒柯倫賓娜 (Colombine) 與窮小子阿萊金 (Arlequin) 相戀而爭吵不休。

<sup>19</sup> 德文的音名: C-D-E-F-G-A-H, 升記號「is」、降記號「s」, 所以 es = E<sup>b</sup>, As = A<sup>b</sup>, B = H<sup>b</sup>。

<sup>20</sup> <http://mypaper.pchome.com.tw/2002120818/post/3067024>

<sup>21</sup> 王靖如。舒曼《狂歡節》之樂曲探究與演奏詮釋, (國立台中教育大學, 2009), 28。

## (二) 與舒曼有關的兩位女人

【表 3】與舒曼有關的兩位女人

樂曲順序	人名
11	克拉拉 (Chiarina)
13	恩妮絲汀 (Estrella)

## (三) 大衛同盟成員 (Davidsbündler)

「大衛同盟」<sup>22</sup>是由舒曼創造半真實半想像的一個虛擬團體，指的是由一群對抗世俗音樂、認真創作嚴肅音樂的有志之士，例如莫札特、孟德爾頌、蕭邦、帕格尼尼、維克、克拉拉等人。這些成員是舒曼個人認為在音樂思想上與他相似的音樂家，他們的任務是打倒音樂中的反派「菲力斯汀人」，「菲力斯汀人」是影射當時被舒曼視為保守派文化與庸俗的羅西尼 (Giacchino Rossini, 1792-1868)<sup>23</sup>、梅耶貝爾 (Giacomo Meyerbeer, 1791-1864)<sup>24</sup>和當代空泛炫技派的二流鋼琴家赫茲 (Henri Herz, 1803-1888)<sup>25</sup>等人。

<sup>22</sup> 「大衛同盟」是舒曼取材舊約聖經的故事，由於聖經中的大衛是被神從萬人中挑選出來成為的以色列國王，他會彈琴並且創作詩篇來讚揚真神，還帶領以色列人去攻打異教徒菲力斯人，所以舒曼將自己影射為大衛。

<sup>23</sup> 羅西尼的雙親都是音樂家，父親吹小號，母親是鋼琴家。他在孩童時代就學習小號，變聲前還在家鄉的歌劇院中唱過歌劇。羅西尼的一生寫了近四十部歌劇，至今仍歷久不衰，在歐洲各地都受到歡迎，最令人印象深刻的是《塞爾維亞的理髮師》以及《威廉泰爾》。資料來源：尼可拉·提爾 (Nicholas Till) 著，陳澄和譯，羅基敏審訂，《偉大的作曲家羣像-羅西尼》，(台北：智庫文化，1995)，4。

<sup>24</sup> 梅耶貝爾為十九世紀的法國歌劇的鼻祖也是一位成功的作曲家。

<sup>25</sup> 赫茲是一位奧地利出生鋼琴家和作曲家。曾任教於在巴黎音樂學院，他的主要作品有 8 首鋼琴協奏曲、奏鳴曲、迴旋曲、小提琴奏鳴曲、夜曲、圓舞曲、進行曲和幻想曲。

【表 4】大衛同盟成員 (Davidsbündler)

樂曲順序	成員
5	歐瑟比斯 (Eusebius)
6	佛羅倫斯坦 (Florestan)
11	琪亞莉娜 (Chiarina)
12	蕭邦 (Chopin)
13	艾斯特拉 (Estrella)
16 (Intermezzo)	帕格尼尼 (Paganini)
20	大衛同盟團體 (Davidsbündler)

(四) 歐瑟比斯 (Eusebius) 與佛羅倫斯坦 (Florestan)

一八三三年時，舒曼創立了《新音樂雜誌》，創建之初名為 Neue Leipziger Zeitschrift für Musik，後來於一八四五年改名為 Neue Zeitschrift für Musik，簡稱為 NZFM。舒曼時常於雜誌中借用成員的名字來發表文章，其中最具代表性的兩位完全不同個性人物的是歐瑟比斯 (Eusebius) 以及佛羅倫斯坦 (Florestan)。而這雙重的性格，卻也代表著舒曼不同的面貌。

【表 5】歐瑟比斯 (Eusebius) 與佛羅倫斯坦 (Florestan)

樂曲順序	筆名	來源	象徵性格
5	歐瑟比斯	十四世紀的牧師 <sup>26</sup> Bishop	抒情溫柔
6	佛羅倫斯坦	貝多芬 Fidelio <sup>27</sup>	狂暴熱情

<sup>26</sup> 彼得·奧斯華 (Peter F. Ostwald) 著，張海燕譯，《魔鬼的顫音-舒曼的一生》，(台北:高談文化，2006)，92。

<sup>27</sup> 貝多芬的歌劇《費黛里奧》(Fidelio) 中，佛羅倫斯坦是一位人們心中的英雄人物，他象徵舒曼個性外向、果斷、富男子氣概的一面。資料來源：彼得·奧斯華 (Peter F. Ostwald) 著，張海燕譯，《魔鬼的顫音-舒曼的一生》，(台北:高談文化，2006)，90。

### 三、連章手法 (Cyclic)<sup>28</sup>

(一) 起始動機 (Head motive) : 【表 6】

動機	樂曲順序
A-ES-C-H (A-E <sup>b</sup> -C-B)	2, 3, 4, 5, 6, 7, 9
A-S-C-H (A <sup>b</sup> -C-B)	10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20

(二) 主題轉回 (Recurrent theme) :

第 1 首前奏曲的旋律在接近尾聲的第 19 首和 20 首再現。

(三) 開頭的主題回應 (Reply) : 【表 7】

樂曲順序	聲部分配
7	Bass (左手)
8	Soprano (右手)

### 四、主題套用(自己與他人的旋律)【表 8】

樂曲順序	出處
1	舒伯特《憧憬華爾滋》作品 9 第 2 首 (譜例 3)
6	舒曼《蝴蝶》作品 2 (譜例 4)
11	克拉拉·舒曼《夜曲》作品 2 (譜例 5)
20	十七世紀德國古老民謠《老祖父圓舞曲》(譜例 6)

<sup>28</sup> 林亮至。2014 上半季功學社音樂講堂-舒曼狂歡節。2014 年 4 月 24 日。

【譜例 3】舒伯特《憧憬華爾滋》作品 9 第 2 首

Piano

【譜例 4】舒曼《蝴蝶》作品 2

Introduzione.  
Moderato.

Componirt 1829 und 1831.

Nº 1.  
*p dolce*

【譜例 5】克拉拉·舒曼《夜曲》作品 2<sup>29</sup>

Clara  
Andante con moto

*dolce* *sf*

【譜例 6】十七世紀德國古老民謠《老祖父圓舞曲》<sup>30</sup>

<sup>29</sup> 同註 14，79。

<sup>30</sup> 陳瑜滢，舒曼《狂歡節》作品 9 演奏詮釋與探討，（國立台北教育大學，2005），57。

## 第二節 曲式架構及樂曲解說

《狂歡節》是由許多不同風格的小曲所組合成套的一部傑作，而每一首小曲都各自代表或象徵著某些人物和性格。關於曲數的問題，各自的說法不一，最常討論的說法有二十首、二十一首甚至是二十二首。在筆者參考的資料中，各版本討論的曲數差異在於〈回應〉(Réplique)和〈蝴蝶〉(Papillons)這兩小曲之間安插的〈史芬克斯之謎〉(Sphinxes)是否列入曲數的計算範圍。曲數看作二十一首的是，將〈史芬克斯之謎〉算作第9首。另外算成二十二首的是除了將〈史芬克斯之謎〉算作第9首以外，也把〈阿勒曼圓舞曲〉(Valse allemande)和〈帕格尼尼-間奏曲〉(Paganini-Intermezzo)視為各自獨立的小曲。但筆者藉由自身演奏過後，因考慮〈史芬克斯之謎〉不須演奏，以及希望小曲間能有更好的連貫性，於是更加確定將〈阿勒曼圓舞曲〉、〈帕格尼尼-間奏曲〉以及緊接於後再現的〈阿勒曼圓舞曲〉當作一整小曲來看待，較能夠達到前後的統一性，故筆者以整套有二十首小曲來作樂曲探討，並將這二十首小曲依照段落、標題、調性、拍號、速度來歸列成表，一覽全曲的大綱(表9)。

於本節，筆者根據第三章第一節所分類的角色人物：義大利藝術喜劇丑角、與舒曼有關的兩位女人、大衛同盟成員，並加上序曲、休息、終曲和假面舞會中的音樂以及所描述舞會中男女互動狀態這六大組來做每一組小曲之間的比較和討論。

【表 9】《狂歡節》全曲大綱

樂曲 順序	標題	調性	拍 號	表情或速度術語
1	Préambule 前奏曲	A <sup>b</sup>	3/4	Quasi maestoso
2	Pierrot 皮耶羅 (白衣丑角)	E <sup>b</sup>	2/4	Moderato
3	Alequin 阿萊金 (彩衣丑角)	B <sup>b</sup>	3/4	Vivo
4	Valse noble 高貴的圓舞曲	B <sup>b</sup>	3/4	Un poco maestoso
5	Eusebius 歐瑟比斯	E <sup>b</sup>	2/4	Adagio
6	Florestan 佛羅倫斯坦	g	3/4	Passionato
7	Coquette 妖豔女子	B <sup>b</sup>	3/4	Vivo
8	Réplique 回應	B <sup>b</sup> -g	3/4	Listesso tempo
9	Papillons 蝴蝶	B <sup>b</sup>	2/4	Passionato
10	A. S. C. H.-S. C. H. A 〈Lettres dansantes〉文字之舞	E <sup>b</sup>	3/4	Presto
11	Chiarina 琪亞莉娜-克拉拉	c	3/4	Passionato
12	Chopin 蕭邦	A <sup>b</sup>	6/4	Agitato
13	Estrella 艾斯特拉-恩妮絲汀	f	3/4	Con affetto
14	Reconnaissance 相逢	A <sup>b</sup>	2/4	Animato
15	Pantalon et Columbine 潘達隆與柯倫賓娜-父與女	f	2/4	Presto
16	Valse allemande 阿勒曼圓舞曲	A <sup>b</sup>	3/4	Molto vivace Presto
	Paganini: Intermezzo 間奏曲：帕格尼尼	f	2/4	
	Valse allemande 阿勒曼圓舞曲	A <sup>b</sup>	3/4	
17	Aveu 傾訴	A <sup>b</sup>	2/4	Passionato
18	Promenade 漫步	D <sup>b</sup>	3/4	Comodo
19	Pause 休息	A <sup>b</sup>	3/4	Vivo
20	Marche des “Davidsbündler” contre les Philistins 打倒菲力斯汀人的大衛同盟進行曲	A <sup>b</sup>	3/4	Non Allegro

## 第一組

### 開場、休息、落幕

#### 第 1 首 開場：〈前奏曲〉(Préambule)

【表 10】曲式架構表

曲式架構	段落		小節數
A <sup>b</sup> Major 序奏+A-B-C-D+尾奏	序奏	a (反覆)	mm. 1-6
		b	mm. 7-14
		a	mm. 15-24
	A 段	a (反覆)	mm. 25-35
		b	mm. 35-46
	B 段	a	mm. 47-54
		b	mm. 55-66
		a' (不完整)	mm. 67-70
	C 段		mm. 71-86
	D 段		mm. 87-113
	尾奏		mm. 114-139

#### 第 19 首 〈休息〉(Pause)

【表 11】曲式架構表

曲式架構	段落	小節數
A <sup>b</sup> Major A	A	mm. 1-27

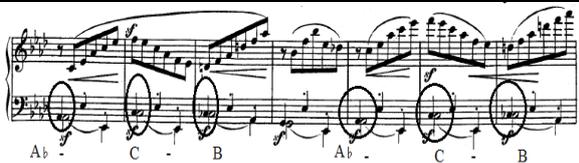
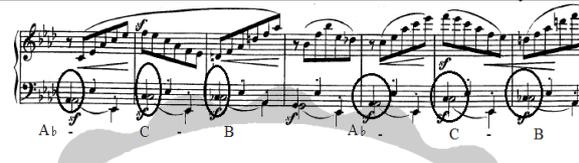
第 20 首 落幕：〈打倒菲力斯汀人的大衛同盟進行曲〉

(Marche des “Davidsbündler” contre les Philistins)

【表 12】曲式架構表

曲式架構	段落		小節數
A <sup>b</sup> Major A-B-C-D-B'-C'-D'+ Coda	A	a (反覆)	mm. 1-8
		b (反覆)	mm. 9-16
		a'	mm. 17-24
	B	a	mm. 25-40
		b	mm. 41-67
		a'	mm. 68-82
	C		mm. 83-98
	D		mm. 99-121
	B'	a	mm. 122-136
		b	mm. 137-163
		a'	mm. 164-178
	C'		mm. 179-194
	D'		mm. 195-224
	Coda		mm. 225-283

【表 13】第 1 首、第 19 首、第 20 首之動機安排

樂曲 順序	組合	動機的片段譜例	位置安排
1	A <sup>b</sup> - C - B	 <p>【譜例 7】〈前奏曲〉D 段: mm. 92-98</p>	於 mm. 92-98 每小節左手第一拍的二分音符。
19	A <sup>b</sup> - C - B	 <p>【譜例 8】〈休息〉A 段: mm. 6-12</p>	於 mm. 6-12 每 小節左手第一 拍的二分音 符。
20	A <sup>b</sup> - C - B	 <p>【譜例 9】〈打倒菲力斯汀人的大衛同盟進行曲〉A 段: mm. 1-8</p>	於 m. 1 右手八 度音程。

第 1 首〈前奏曲〉和第 20 首〈打倒菲力斯汀人的大衛同盟進行曲〉的一開始皆以雙手莊嚴的大和弦齊奏，猶如管弦樂團的龐大聲響。前者為宣告《狂歡節》之假面舞會準備揭開序幕；後者意味著假面舞會即將落幕。筆者發現從第一首序奏到尾奏之間可分為六個段落（表 10）。舒曼在每一段落的開頭皆細心標上清楚的速度或表情術語，分別是序奏（莊嚴地）、A（華麗燦爛的）、B、C（激動地）、D（生動活潑地）、尾奏（急板），目的希望演奏者能注意各段落情緒的轉變，更增添音樂的豐富變化。在第 1 首的前奏曲與第 20 首使用了許多附點音型以及後起拍節奏，是製造全曲緊湊度的重要關鍵（譜例 10、11、12）。譜例 11 的第 9 小節、第 10 小節旋律是取材於同樣為降 A 大調之舒伯特《憧憬圓舞曲》（Sehnsuchtwalzer, Op. 9, No. 2）（譜例 3 第 9、10 小節）。第 20 首 B 段 a 以及 B'段 a 旋律來源是引用十七世紀德國古老民謠《老祖父圓舞曲》（譜例 6）進而做素材的發展，也象徵著代表守舊派的菲力斯汀人，例如譜例 12。《老祖父圓舞曲》也在舒曼作品 2《蝴蝶》的終曲出現。第 19 首〈休息〉是完整擷取第

1 首〈前奏曲〉的 D 段，舒曼連續使用多組的模進音群，時而高時而低，那排山倒海的氣勢帶給聽眾極大的緊張情緒，準備迎接聲勢浩大的終曲。

【譜例 10】〈前奏曲〉序奏 a: mm. 1-6

【譜例 11】〈前奏曲〉序奏 b: mm. 8-13

【譜例 12】〈打倒菲力斯丁人的大衛同盟進行曲〉B 段: mm. 25-42

【表 14】第 1 首、第 19 首、第 20 首旋律相同之處

相同譜例	出現的段落	備註
	<p>第 1 首 mm. 71-88</p>	
	<p>第 20 首 mm. 83-121</p>	<p>於 20 首 mm. 179-196 將原旋律提 高四度。</p>
	<p>第 1 首 mm. 114-131</p>	
	<p>第 20 首 mm. 225-242</p>	
	<p>第 1 首 mm. 87-113</p>	<p>mm. 102-106 左手伴奏為 完整的三和 弦（重複根 音）。</p>
	<p>第 19 首 mm. 1-27</p>	<p>mm. 16-19 左 手伴奏每一 組三和弦最 高聲部與前 一拍低音成 八度音程。</p>

## 第二組

### 義大利藝術喜歌劇丑角

#### 第 2 首〈皮耶羅-白衣丑角〉(Pierrot)

【表 15】曲式架構表

曲式架構	段落		小節數
E <sup>b</sup> Major A+B+A'+Coda	A	a	mm. 1-8
		a'	mm. 1-8
	B	a	mm. 9-16
		a'	mm. 17-24
	A'	a	mm. 25-32
		a'	mm. 33-40
	Coda		mm. 41-49

#### 第 3 首〈阿萊金-彩衣丑角〉(Alequin)

【表 16】曲式架構表

曲式架構	段落		小節數
B <sup>b</sup> Major A+B+A'	A	a	mm. 1-8
		a'	mm. 9-16 (旋律移高八度)
	B	a	mm. 17-20
		a'	mm. 21-24
		b (link)	mm. 25-28
	A'	a	mm. 29-36
		a'	mm. 37-44 (旋律移高八度)

在《狂歡節》中，皮耶羅和阿萊金這兩位人物都是舒曼頭腦中代表反面的角色。分別代表著庸夫俗子頑固死守舊音樂，毫無進取精神；只願賣弄技巧、華而不實的兩種門派<sup>31</sup>。第2首〈皮耶羅〉以中庸的速度開始，主題安排於象徵男低音的聲部，四個小節後主題交換至女高音。旋律時而沉悶時而跳躍，完全展現出白衣丑角憂鬱、滑稽的性格（譜例13）。相反地第3首〈阿萊金〉呈現的是較活潑與生動的性格。此曲雖然為3/4拍的曲子，但重音放置第二拍是為了展現彩衣丑角的詼諧和幽默感（譜例14）。

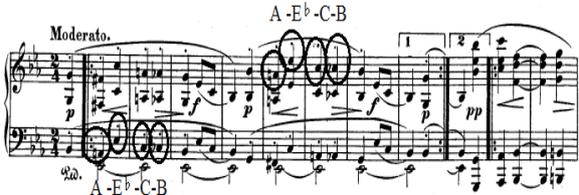
### 第15首〈潘達隆與柯倫賓娜-父女檔〉(Pantalon et Colombine)

【表17】曲式架構表

曲式架構	段落		小節數
f minor A+B+A'+Coda	A	a	mm. 1-4
		b	mm. 5-8
		a'	mm. 9-12
	B	a	mm. 13-16
		a'	mm. 17-20
	A'	a	mm. 21-24
		b	mm. 25-28
		a'	mm. 29-34
	Coda		mm. 35-38

<sup>31</sup> 劉韜，標題音樂與藝術形象的完美結合，（四川，2010），92。

【表 18】第 2 首、第 3 首、第 15 首之動機安排

樂曲 順序	組合	動機的片段譜例	位置安排
2	A-E <sup>b</sup> -C-B	 <p>【譜例 13】〈皮耶羅〉A 段：mm. 1-10</p>	第一次於 mm. 1-2 左手上聲部，第二次於 mm. 5-6 右手上聲部以八度音程呈現。
3	A-E <sup>b</sup> -C-B	 <p>【譜例 14】〈阿萊金〉A 段：mm. 1-9</p>	於 m. 1 右手上聲部旋律。
15	A <sup>b</sup> -C-B	 <p>【譜例 15】〈潘達隆與柯倫賓娜〉A 段：mm. 1-4</p>	於 m. 1 和 m. 3 右手十六分音符的旋律，並將原動機前兩個上行音改為下行。

第 15 首〈潘達隆與柯倫賓娜〉中「潘達隆」是源自十七世紀威尼斯的諷刺性丑角，他被影射那些自大狂妄令人討厭的人。「柯倫賓娜」是個溫柔的女花丑。<sup>32</sup>此曲為急板並在 A 段大量使用十六分音符斷奏，以強的力度彈奏，生動地描繪出言語爭吵的情景，象徵潘達隆急躁、激進和狂妄的性格（譜例 15）。B 段整體與 A 段相較起來旋律柔和許多、樂句較長，以弱的力度來彈奏，描繪出柯倫賓娜溫和婉約、與世無爭的性格（譜例 16）。

<sup>32</sup> 同註 14，86。

【譜例 16】第 15 首〈潘達隆與柯倫賓娜〉B 段：mm. 13-17



### 第三組

### 與舒曼有關的兩位女人

第 11 首〈琪安莉娜-克拉拉〉(Chiarina)

【表 19】曲式架構表

曲式架構	段落		小節數
C Minor A+B+A'	A	a	mm. 1-8
		a'	mm. 9-16 (旋律移高八度)
	B		mm. 17-24
	A'	a	mm. 25-32
a'		mm. 33-40 (旋律移高八度)	

### 第 13 首〈艾斯特拉-恩妮絲汀〉(Estrella)

【表 20】曲式架構表

曲式架構	段落		小節數
F Minor A+B+A'	A		mm. 1-12
	B	a	mm. 13-20
		a'	mm. 21-38 (旋律移高八度)
	A'		mm. 29-36

【表 21】第 11 首、第 13 首之動機安排

樂曲 順序	組合	動機的片段譜例	安排位置
11	A <sup>b</sup> -C-B	 <p>【譜例 17】〈琪安莉娜〉A 段: mm. 1-5</p>	於 m. 1 右手以附點節奏呈現。
13	A <sup>b</sup> -C-B	 <p>【譜例 18】〈艾斯特拉〉A 段: mm. 1-8</p>	於 mm. 1-2 右手以八度程。

第 11 首〈琪安莉娜〉全曲右手統一使用附點節奏型，象徵著舒曼這對夫婦對彼此情感的堅持。舒曼為了表達對妻子克拉拉的愛意，便取材克拉拉鋼琴作品 2《夜曲》的主題（譜例 5）隱藏於〈琪安莉娜〉A 段右手旋律裡（譜例 17）。第 13 首〈艾斯特拉〉一開始就以強而有力的八度將恩妮絲汀的故鄉 Asch 道出，熱烈展現出對恩妮絲汀的追求。筆者發現以上兩首接大量使用八度音程來描繪出兩位性格，意味著舒曼傾向欣賞有著堅毅般性格、有理想的女性（譜例 18）。

**第四組**  
**大衛同盟成員**

**第 5 首〈歐瑟比斯〉(Eusebius)**

**【表 22】曲式架構表**

曲式架構	段落		小節數
E <sup>b</sup> Major A+B+A'	A	a	mm. 1-8
		b	mm. 9-16
	B		mm. 17-24 (將 A 的 b 段八度音呈現)
	A'	a	省略
		b	mm. 25-32

**第 6 首〈佛羅倫斯坦〉(Florestan)**

**【表 23】曲式架構表**

曲式架構	段落		小節數
G Minor A+B+Coda	A	a	mm. 1-10
		a'	mm. 11-22
		a''	mm. 23-28
	B	a (反覆)	mm. 29-36
		b	mm. 37-44
	Coda		mm. 45-56

【表 24】第 5 首、第 6 首之動機安排

樂曲 順序	組合	動機的片段譜例	位置安排
5	A - E <sup>b</sup> - C - B	<p>Adagio. A - E<sup>b</sup> - C - B</p>  <p>【譜例 19】〈歐瑟比斯〉A 段：mm. 1-5</p>	隱藏於 mm. 1-8 旋 律中。
6	A - E <sup>b</sup> - C - B	<p>Passionato.</p>  <p>【譜例 20】〈佛羅倫斯坦〉A 段：mm. 1-6</p>	隱藏於 mm. 1、3 旋 律中。

第 5 首〈歐瑟比斯〉和第 6 首〈佛羅倫斯坦〉是表現舒曼自己塑造出的虛擬角色，並代表著自己個性的兩面。從舒曼標示的速度和表情術語中，可明確得知前者屬於富於幻想、沉穩內斂的個性；後者屬於無畏懼地衝動、熱情外放的性格。例如第 5 首 m. 17 「molto teneramente」（非常細緻、細膩地）（譜例 19）。第 6 首開頭標示「Passionato」（熱情地），以及曲中彈性速度變化豐富。而第 6 首 m. 19 突然插入舒曼作品 2《蝴蝶》甜美風格的八度旋律動機，在短暫的 4 小節後瞬間轉回情緒激動並象徵熱情狂妄的代表人物佛羅倫斯坦。這種敏感、瞬間變化情緒是舒曼最具特色的作曲手法（譜例 20）。

同樣為大衛同盟成員的〈琪安莉娜〉和第〈艾斯特拉〉請見此章節的第三組「與舒曼有關的兩位女人」。

## 第 12 首〈蕭邦〉(Chopin)

【表 25】曲式架構表

曲式架構	段落		小節數
A <sup>b</sup> Major A	A	a	mm. 1-4
		b	mm. 5-7
		c	mm. 8-11
		d	mm. 12-14

## 第 16 首〈間奏曲：帕格尼尼〉(Paganini: Intermezzo)

【表 26】曲式架構表

曲式架構	段落		小節數
A <sup>b</sup> Major A+B+A'+Coda	A	a	mm. 1-4
		a'	mm. 5-8
	B	a	mm. 9-12
		a'	mm. 13-16
		b (transition)	mm. 17-20
	A'		mm. 21-24 (將 A 移低八度)
	Coda		mm. 25-37

第 12 首〈蕭邦〉和第 16 首〈間奏曲：帕格尼尼〉是沒有使用文字動機的兩首小曲。蕭邦和帕格尼尼兩位皆是舒曼崇拜景仰的音樂家，也是舒曼自己認為的大衛同盟裡的名譽成員。第 12 首以流動的左手琶音及右手優美的高音旋律模仿蕭邦的語法（譜例 21）。第 16 首並不是模仿帕格尼尼的作曲手法，而是以迅速的分解八度來模仿帕格尼尼小提琴中的超炫技巧（譜例 22）。

【譜例 21】第 12 首〈蕭邦〉(Chopin) A 段: mm. 1-3



【譜例 22】第 16 首〈間奏曲: 帕格尼尼〉(Paganini) A 段: mm. 1-4



第五組  
舞會音樂

第 4 首〈高貴的圓舞曲〉(Valse noble)

【表 27】曲式架構表

曲式架構	段落		小節數
	A	B	
B <sup>b</sup> Major A+B+A'	A (反覆)		mm. 1-8
	B	a	mm. 9-16
		a'	mm. 17-24
	A'	a'	mm. 25-32
		a'	mm. 33-40

第 10 首〈文字之舞〉 (A. S. C. H.-S. C. H. A. 〈Lettres dansantes〉)

【表 28】曲式架構表

曲式架構	段落		小節數	
E <sup>b</sup> Major A+B+A'+C+ A''+B+A'''	A	a	mm. 1-4	
		a'	mm. 5-8	
	B A'	反 覆	a'	mm. 9-12
			a'	mm. 13-16
			a'	mm. 17-20
			a'	mm. 21-24
	C	a	mm. 25-38	
		b	mm. 29-32	
	A''	a	mm. 1-4	
		a'	mm. 5-8	
	B	a	mm. 9-12	
		a'	mm. 13-16	
	A'''	a	mm. 17-20	
		a'	mm. 21-24	

## 第 16 首〈阿勒曼圓舞曲〉(Valse allemande)

【表 29】曲式架構表

曲式架構	段落		小節數
A <sup>b</sup> Major A+B+A'	A		mm. 1-8
	B	反 覆	mm. 9-16
	A'		mm. 17-24

【表 30】第 4 首、第 10 首、第 16 首之動機安排

樂曲 順序	組合	動機的片段譜例	位置安排
4	A-E <sup>b</sup> -C-B	<p>A-E<sup>b</sup>-B-C Valse noble</p>  <p>【譜例 23】〈高貴的圓舞曲〉A 段：mm. 1-6</p>	於 m. 1 右手八度音，將動機後兩個音的順序調換。
10	A <sup>b</sup> -C-B	<p>A<sup>b</sup>-C-B</p>  <p>【譜例 24】〈文字之舞〉A 段：mm. 1-8</p>	於 m. 1 右手，以輕巧的裝飾音的旋律呈現。
16	A <sup>b</sup> -C-B	<p>A<sup>b</sup>-C-B</p>  <p>【譜例 25】〈阿勒曼圓舞曲〉A 段：mm. 1-8</p>	於 m. 1 右手旋律，將原動機前兩個上行音改為下行。

以上三首都是描述舞會中的場景，第 4 首〈高貴的圓舞曲〉最主要是以「一個附點四分音符和三個八分音符」這組節奏型來當作素材並貫穿全曲。在 mm. 1-4 左手的第一拍以下行半音階的線條做支撐，相反地右手做八度上行音階，形成兩聲部音域擴大（譜例 23），營造出舞會中高貴優雅以及氣勢開闊的氣氛。第 10 首〈文字之舞〉大量使用裝飾音斷奏，另外曲中的重音記號時常落在第三拍，這樣與傳統三拍子相反的重音位置，使得聽覺上有種不穩定的活潑和詼諧感（譜例 24）。第 16 首〈阿勒曼圓舞曲〉起源於德國，所以也被稱為〈德式圓舞曲〉，A 段一開始為降 A 大調，結束在屬調降 E 大調。mm. 1-4 的旋律以附點節奏型為主，從 mm. 5-8 的附點節奏型則轉為伴奏的層次，而旋律由上聲部的「二分音符加上四分音符」的節奏型將旋律線條拉長帶進 B 段。左手伴奏皆以傳統的三拍子圓舞曲「強-弱-弱」來貫穿全曲（譜例 25）。B 段接續 A 段最後的調性於降 E 大調上做發展。

## 第六組

### 舞會中男女互動狀態

#### 第 7 首 〈妖豔女子〉(Coquette)

【表 31】曲式架構表

曲式架構	段落		小節數
B <sup>b</sup> Major 導奏+A+B+A'	序奏		mm. 1-3
	A	a	mm. 4-19
		a'	mm. 20-35
	B		mm. 36-43
	A'		mm. 44-59

## 第 8 首〈回應〉(Réplique)

【表 32】曲式架構表

曲式架構	段落		小節數
B <sup>b</sup> Major - G Minor A	A (反覆)	a	mm. 1-4
		b	mm. 5-8
		a	mm. 9-16

## 第 9 首〈蝴蝶〉(Papillons)

【表 33】曲式架構表

曲式架構	段落		小節數
B <sup>b</sup> Major A+B+A'	A	a	mm. 1-8
		a'	mm. 9-16
	B	a	mm. 17-24
		b	mm. 25-32
	A'	a	mm. 1-8
		a'	mm. 9-16

【表 34】第 7 首〈妖豔女子〉之動機安排

樂曲 順序	組合	動機的片段譜例	位置安排
7	A-E <sup>b</sup> -C-B	 <p>【譜例 26】〈妖豔女子〉A 段：mm. 1-5</p>	於 m. 4 右手旋律，以附點節奏呈現。
9	A-E <sup>b</sup> -C-B	 <p>【譜例 27】〈蝴蝶〉A 段：mm.1-5</p>	於 m. 1 小節右手 16 分音符中，將動機最後一個音符改為同音異名「C <sup>b</sup> 」。

第 7 首〈妖豔女子〉以連續的附點節奏音型來貫穿全曲，每句的開頭皆由後起拍開始。輕快、跳躍的感覺，生動地描繪出舞會中賣弄風情的女人與場中之男士們互動的情景（譜例 26）。第 8 首〈回應〉是直接完整套用第 7 首前三小節序奏的左手旋律來加以發展，所以沒有使用到文字動機。第一樂句旋律以右手的八度形式呈現，而第二樂句以原來的形式做應答，完全符合標題〈回應〉。此曲共四個樂句不斷地轉調，似乎是在尋求一個解答（譜例 28）。第 9 首命名為〈蝴蝶〉，情境上與第 7 首雷同，表示在假面舞會中，男男女女戴上面具，精心裝扮自己，此曲藉由連續不斷的快速音群來描繪舞會中身穿艷麗衣裳的風騷舞者，猶如翩翩飛舞的蝴蝶，在舞會中起舞和追逐，並且相互爭豔的樣子（譜例 27）。

【譜例 28】〈回應〉A 段: mm. 1-5



第 14 首 〈相逢〉 (Reconnaissance)

【表 35】曲式架構表

曲式架構	段落		小節數
A <sup>b</sup> Major A+B+A'	A	a (反覆)	mm. 1-8
		b (反覆)	mm. 9-16
	B	a	mm. 17-28
		b	mm. 29-44
	A'	a	mm. 45-52
		b	mm. 53-60

第 17 首 〈告白〉 (Aveu)

【表 36】曲式架構表

曲式架構	段落		小節數
A <sup>b</sup> Major A+B+A'	A (反覆)		mm. 1-4
	B	反	mm. 5-8
	A'	覆	mm. 9-12

## 第 18 首〈漫步〉(Promenade)

【表 37】曲式架構表

曲式架構	段落		小節數
D <sup>b</sup> Major A+B+A'+Coda	A	a	mm. 1-8
		b	mm. 9-16
		c	mm. 17-32
	B	a	mm. 33-40
		b	mm. 41-48
	A'	a	mm. 49-56
		b	mm. 57-64
		b'	mm. 65-71
	Coda	a	mm. 72-79
		a'	mm. 80-93

【表 38】第 14 首、第 17 首、第 18 首之動機安排

樂曲 順序	組合	動機的片段譜例	安排位置
14	A <sup>b</sup> -C-B	 <p>【譜例 29】〈相逢〉A 段：mm. 1-5</p>	m. 1 右手 上聲部(圓 滑奏)、下 聲部(同音 反覆斷 奏)。
17	A <sup>b</sup> -C-B	 <p>【譜例 30】〈傾訴〉A 段：mm. 1-6</p>	於 m. 1 右 手以切分 節奏呈 現。

18	A <sup>b</sup> -C-B	 <p>【譜例 31】〈漫步〉A 段: mm. 1-7</p>	於 m. 1 右手以八度音程呈現，並將原動機前兩個上行音改為下行。
----	---------------------	---	-----------------------------------

第 14 首〈相逢〉描繪在熱鬧氣氛的舞會中，巧遇久別的朋友，相互關心聊天的場景。A 段的伴奏以波卡舞曲 (Polka)<sup>33</sup> 的節奏為主，搭配著以十六分音符所組成的右手中聲部，整段顯現出輕鬆愉悅的感覺 (譜例 29)。B 段以卡農的手法做高低聲部的主題呼應，而內聲部的和聲以切分節奏呈現，猶如寒暄中老朋友你一言我一語般的回應 (譜例 32)。

【譜例 32】〈相逢〉B 段: mm. 17-21



第 17 首〈傾訴〉雖然曲式短小，但如耳語般的小品，在情感方面卻格外地細膩。全曲以切分節奏型貫穿，熱切地表現出濃厚的愛意 (譜例 30)。第 18 首〈漫步〉曲風較悠閒，在舒曼曾寫給鋼琴家莫歇勒斯 (Moscheles) 的信中提及：「Promenade 是一種漫步，彷彿在德國是舞會中，人們和自己的太太挽手漫步一

<sup>33</sup> 波卡舞曲 (Polka) 源自於十九世紀中期的波西米亞，是捷克的一種民間舞蹈音樂。以男女對舞為主，基本動作是由兩個踏步和一個跳踏步組成，其音樂特點是二拍子、節奏快速、活潑，在第二拍的後半拍上常稍作頓挫。資料來源：

<http://zh.wikipedia.org/zh-tw/%E6%B3%A2%E5%B0%94%E5%8D%A1>

樣。」<sup>34</sup>A 段由兩個主要動機組成，動機 1 為 mm. 1-3 小節的第一拍，動機 2 為 mm. 5-7 小節第一拍，利用以上兩個動機作發展並不斷地轉調改變和聲色彩。B 段以四個小節為單位做一次的模進後將主題交給左手的低音來吟唱（譜例 31）。



---

<sup>34</sup> 同註 14，92。

### 第三節 演奏問題探討

我們彈鋼琴者應該具備的條件之一，必定要了解自己的手型、手掌的大小、手部的肌肉與關節的構造……等，才能夠以正確的方式達到最有效率的練習。由於每個人手的比例不盡相同，因此在彈奏所面臨到的技巧困難度以及練習的方法也會有所不一樣。筆者在此部份就實際的演奏經驗將提出自身練習《狂歡節》的過程其中特別的幾個段落所面臨到的彈奏問題以及解決的方法，分為如歌似的音色、大跳音程、多聲部、連續的單音斷奏，以上三大項目來個別討論。

#### 一、如歌似的音色

鋼琴歸類為打擊樂器，使得演奏時不容易做出像弦樂或歌者延續性的線條，最大的原因是按下琴鍵後的音量只會隨著時間漸弱，因此在音符與音符間的連接性比起其他的樂器來得困難。筆者以第5首〈歐瑟比斯〉(Eusebius)、第12首〈蕭邦〉(Chopin)為例。彈奏〈歐瑟比斯〉A段右手的七連音時(譜例33)，手指、手腕和手的關節保持有彈性地而並非軟弱無力地，避免過度的抬指，應該降低指腹觸鍵的速度，並特別注意手指力量的平均度，小心出現不必要的重音。

【譜例 33】〈歐瑟比斯〉A 段：mm. 1-5

The image shows a musical score for the first five measures of the piece 'Eusebius' by Frédéric Chopin. The score is written for piano and consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The time signature is 2/4 and the key signature has one flat (B-flat major). The tempo is marked 'Adagio.' The right hand part is marked 'sotto voce' and the left hand part is marked 'senza f.'. The right hand part features a series of eighth notes, while the left hand part features a series of quarter notes.

彈奏〈蕭邦〉(譜例 34)的左手分解和絃的伴奏，以上手臂來帶動指尖彈奏，關節基本上是處於一個被動並且極少緊繃的狀態。右手 mm. 1-2 以及 mm. 4-5 重複音的旋律，筆者建議使用不同的手指來彈奏，例如用第 4-3-2 指來改變音色，避免垂直的聲響。

【譜例 34】第 12 首〈蕭邦〉A 段: mm. 1-6

## 二、大跳音程

大跳音型在鋼琴彈奏上無疑是一項具有挑戰的技巧，當兩音之間的距離擴大時，手部的移動速度必須相對地增加，難度上也提升了許多。此套作品中有多處大跳的音型，其中大跳的篇幅占得最重也是技巧難度最高的是第 16 首〈間奏曲：帕格尼尼〉(譜例 35)，筆者以此曲為例來討論練習的方法。首先以很慢的速度彈奏是必要的，為的是能夠建立兩音之間準確的距離感，等待熟悉鍵盤位置之後，進而漸漸加快速度。筆者提供以下兩個方法：

1. 此曲右手皆以八度的分解貫穿全曲，為了增強音程之間的距離感，可以八度齊奏練習，讓手穩定地保持固定的模型。

2. 改變節奏練習，例如  等不同的組合，彈奏時，刻意停留於音值長的音符上，眼睛看著鍵盤確定自己有找到正確位置再繼續彈奏下一組，不斷地反覆練習。

【譜例 35】〈間奏曲：帕格尼尼〉 mm. 1-4



### 三、多聲部

浪漫樂派的旋律和伴奏的位置不如古典樂派單純，有時旋律在上聲部，有時在下聲部，甚至隱藏在內聲部由大拇指控制，彈奏多聲部的曲子時，首先分析不同聲部所擔任的角色，旋律的線條需流暢地表達出來；伴奏的聲部則是特別留意音量的控制，單一手來呈現出多聲部音量的差異以及音色的變化。筆者以第 14 首〈相逢〉討論。A 段（譜例 36）右手上聲部由小指彈出圓滑奏，手腕避免緊繃，藉著手臂帶動旋律，並將重心集中於小指上。下聲部由大拇指彈斷奏擔任伴奏的角色，大拇指在力道方面本身就占了優勢，因此音量上需要特別的控制小聲與輕巧。

【譜例 36】〈相逢〉A 段: mm. 1-4

上聲部(小拇指)

下聲部(大拇指)

*pp*  
*sempre staccato*

B 段(譜例 37)右手上聲部和左手下聲部的對唱旋律是由最弱的第四指、第五指彈奏，所以需要格外留意力量的支持，並且集中音色。右手下聲部和左手上聲部第一指、第二指的三度音應貼鍵並且盡可能地放輕彈奏。

【譜例 37】〈相逢〉B 段: mm. 17-21



#### 四、連續的單音斷奏

斷奏基本上是一個拋擲的動作，此動作與整個手臂、手和手指有著密切的關係。彈斷奏的方式有很多種，如手指斷奏、手腕加手臂斷奏。<sup>35</sup>較輕巧的樂段適合用手指斷奏，反之音量較豐厚的樂段需要手腕和手臂兩者並用，筆者以第 15 首〈潘達隆與柯倫賓娜〉探討。彈奏 A 段(譜例 38)時，由於此段為較強的音量，所以使用的斷奏方式是屬於手腕加上手臂，在彈奏上可將手臂略高於鍵盤的位置，手自然地往下垂放，手指自然地彎曲，不必刻意在每顆音符上加過多的外力，否則會使得聲響聽起來太過垂直沒有方向感，筆者建議以四個十六分音符作為一個群組，每組的第一音由手臂帶動手腕向琴鍵拋擲，其餘的三個音符為拋擲後所反彈的動作，因此在彈奏此曲時能夠省力許多又可以達到強大音量的效果。

【譜例 38】〈潘達隆與柯倫賓娜〉A 段: mm. 1-4



<sup>35</sup> 喬治·桑多爾 (Gyorgy Sandor) 著，葉乃菁譯，《論鋼琴彈奏》，(桃園：原笙國際出版，2009)，140。

# 第四章

## 結論

盛行於十九世紀的個性小品中，充滿著難以解釋的個性，多半是表現單一情緒或傳達出標題所附帶的意念。舒曼的《狂歡節》是二十首完全不同標題的小曲所組合而成的套曲，由音樂帶出每一標題的意念，都值得聽眾細細品嚐及回味。舒曼第一套受到尚·保羅直接影響的作品是《蝴蝶》，從中可以察覺舒曼以尚·保羅的小說《年輕氣盛》中一對雙胞胎（神似的兩個人，卻有著完全不同個性）的概念作為創作的軸心，於是創造出「大衛同盟團體」裡的歐瑟比斯和佛羅倫斯坦這兩個角色人物。而舒曼也陸續將此想法放置《狂歡節》、與《大衛同盟》……等作品中。舒曼曾經在日記中解釋：「從睡夢中醒來，感覺到好像一個客觀的人（似佛羅倫斯坦的出現）想要區分開主觀的人（歐瑟比斯），好像他正站在「存在」與「外在」之間、在「外形」與「影子」之間；他們都是「我的知心朋友……我的自我。」<sup>36</sup>從上述明顯看出其實這兩角色就是代表著完全反差性格的舒曼。

彼得·奧斯華在《魔鬼的顫音-舒曼的一生》一書裡頭提到尚·保羅關於雙重人格的寫作技巧提供舒曼精神上的慰藉，其作品所營造出的想像空間也填補了舒曼面對親人過世的缺憾，使其情感有所投射與依靠，同時也間接開啟了舒曼與尚·保羅之間密不可分的關係。所以舒曼自身的精神狀態一直以來是廣受注目的議題，除了於音樂領域之外，也成為在醫學界和心理學界納入研究範圍的一位音樂家。或許這就是為何舒曼的音樂的情緒轉換迅速、虛實之間不斷交錯的最主要原因。

<sup>36</sup> 林公欽，《舒曼鋼琴曲集》，（台北：國立編譯館，2005），16。

舒曼曾經在克拉拉代替自己上場演奏完《蝴蝶》這套作品以後，批評克拉拉的彈奏「缺乏溫柔……像一名騎兵一樣」。事後舒曼也在自己日記上寫道：「來賓們面面相覷，不知曲子中快速的旋律對比蘊含什麼意義」<sup>37</sup>。由上述了解到舒曼對於自己所創作作品中的音樂詮釋上有其特殊的音樂語法以及表現的方式，於是「旋律性格對比」成為日後掌握舒曼作品風格的重點之一。

筆者透過深刻的探究以及對樂曲的分析和解說，的確幫助自己在演奏此套作品時更加體悟舒曼所想傳達的音樂意念和感動，進而更深入感受《狂歡節》迷人之處，也希望藉由此研究，在探討舒曼的風格和詮釋上，能提供學生參考的依據。



---

<sup>37</sup> 彼得·奧斯華 (Peter F. Ostwald) 著，張海燕譯，《魔鬼的顫音-舒曼的一生》，（台北：高談文化，2006），102、103。

# 參考資料

## 一、中文書目

方之文著。《舒曼—詩的音樂。音樂的詩》。台北:世界文物出版, 2001。

尼可拉·提爾 (Nicholas Till) 著。陳澄和譯。羅基敏審訂。《偉大的作曲家羣像—羅西尼》。台北:智庫文化, 1995。

林公欽著。《舒曼鋼琴變奏曲》。台北:國立編譯館, 2003。

彼得·奧斯華 (Peter F. Ostwald) 著。張海燕譯。《魔鬼的顫音—舒曼的一生》。台北:高談文化, 2006。

約翰保羅·威廉斯 (John-Paul Williams) 著。王加紅譯。《鋼琴鑑賞手冊》。香港:萬里機構出版, 2005。

約翰·蘇局登 (John Sugden) 著。楊敦惠譯。彭廣林審訂。《偉大作曲家羣像—帕格尼尼》。台北:智庫文化, 1995。

陳玉芸著。《舒曼鋼琴代表之研究》。台北:全音出版社, 1997。

喬治·桑多爾 (Gyorgy Sandor) 著。葉乃菁譯。《論鋼琴彈奏》。桃園:原笙國際出版, 2009。

提姆·道雷 (Tim Dowley) 著。朱健慧譯。《偉大作曲家羣像-舒曼》。智庫文化，1995。

楊沛仁著。《音樂史與欣賞》。台北:美樂出版社，2003。

鮑里斯·柏曼 (Boris Berman) 著。廖皎含譯。《鋼琴彈奏法》。台北:五南出版社，2005。

瓊恩·芝賽兒 (Joan Chissell) 著。林勝儀譯。《舒曼鋼琴曲》。台北:全音出版，1994。

鮑里斯·柏曼 (Boris Berman) 著。廖皎含譯。《鋼琴彈奏法》。台北:五南出版社，2005。

## 二、中文期刊及講義

吳雅婷。關於鋼琴技巧教學的一些想法。藝術研究期刊，第九期，2013。

黃少亭。舒曼《狂歡節》的創作背景解析其作品內涵。華岡藝術學報，2003。

劉韜。標題音樂與藝術形象的完美結合。四川，2010。

林亮至。2014 上半季功學社音樂講堂-舒曼狂歡節。2014 年 4 月 24 日。

### 三、中文論文

王靖如。舒曼《狂歡節》之樂曲探究與演奏詮釋。國立台中教育大學，2009。

陳怡孜。舒曼《狂歡節》作品九之探討。國立中山大學，2003。

陳怡婷。音樂的詩意：十九世紀鋼琴個性小品中的文字與音樂—以舒曼與孟德爾頌為例。國立臺灣師範大學，2013。

陳瑜滢。舒曼《狂歡節》作品9演奏詮釋與探討。國立台北教育大學，2005。

許寶真。舒曼《帕格尼尼音樂會練習曲》作品十。國立臺灣師範大學 2010。

### 四、英文書目

Chissell, Joan. *Schumann*. London: J. M. Dent, 1989.

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

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

Schumann, Robert. *Schumann on Music-A Selection from the Writings*. (Henry Pleasants, Trans. ). New York: Dover Publications, 1988.

### 五、樂譜資料

漢斯·奧圖·希克（編訂）。舒曼：作品9狂歡節。全音樂譜出版社。

Schumann, Clara. (Ed.). *Schumann: Carnival, op.9*. Breitkopf & Härtel, 1879.

## 六、網路資料

<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E8%B5%AB%E6%8B%89>

<http://mypaper.pchome.com.tw/2002120818/post/3067024>

<http://zh.wikipedia.org/zh-tw/%E6%B3%A2%E5%B0%94%E5%8D%A1>

