

東海大學音樂系碩士班  
畢業製作

舒曼《克萊斯勒魂》之創作手法與演奏詮釋  
The Interpretation of Schumann's Kreisleriana, Op. 16

研究生：林玉君

指導教授：謝采芝博士

中華民國一〇四年六月

東海大學音樂系碩士班畢業製作

研究生：林玉君

舒曼《克萊斯勒魂》之創作手法與演奏詮釋

本畢業製作業經審查及評鑒合格特此證明

畢業製作考試委員： 謝采芝

Thomas Fuchs  
羅芬華

中華民國一〇四年六月

## 摘要

《克萊斯勒魂》（*Kreisleriana, Op. 16, 1838*）為作曲家舒曼（**Robert Schumann, 1810-1856**）重要的鋼琴作品之一，曲中音樂文學的概念及特殊的情緒對比為其創作精華。

本論文共分為六個章節：第一章為緒論；第二章探究十九世紀初德國音樂發展概況；第三章為舒曼之生平及音樂風格介紹；第四章以《克萊斯勒魂》的創作背景為開端，進而由各面向探討創作手法；第五章則為演奏詮釋及彈奏技巧建議；第六章為結論。筆者希藉此研究，從理性角度提供演奏者多方面的詮釋想法。



# 目錄

摘要.....	iii
目錄.....	iv
附譜目次.....	v
第一章 緒論.....	1
第二章 十九世紀初德國音樂發展概況.....	3
第三章 舒曼之生平及音樂風格.....	5
第一節 舒曼之生平簡介.....	5
第二節 舒曼之鋼琴音樂風格.....	7
第四章 《克萊斯勒魂》創作背景及創作手法.....	9
第一節 《克萊斯勒魂》之創作背景.....	9
第二節 《克萊斯勒魂》之創作手法.....	10
第五章 《克萊斯勒魂》之演奏詮釋及彈奏技巧.....	19
第六章 結論.....	26
附錄.....	28
參考文獻.....	32

## 附譜目次

〔譜 4-1〕舒曼《克萊斯勒魂》第二首之第 38-41 小節及第 91-92 小節.....	11
〔譜 4-2〕舒曼《克萊斯勒魂》第四首之第 1-3 小節及第 10-12 小節.....	12
〔譜 4-3〕舒曼《克萊斯勒魂》之第七首，第 1-4 小節.....	12
〔譜 4-4〕舒曼《克萊斯勒魂》第三首之第 1-4 小節及第四首之第 1-3 小節....	13
〔譜 4-5〕舒曼《克萊斯勒魂》之第二首，第 119-122 小節.....	13
〔譜 4-6〕舒曼《克萊斯勒魂》之第八首，第 5-14 小節.....	14
〔譜 4-7〕舒曼《克萊斯勒魂》之第八首，第 24-28 小節.....	14
〔譜 4-8〕舒曼《克萊斯勒魂》第一首之第 24-28 小節與第三首之 1-5 小節....	15
〔譜 4-9〕舒曼《克萊斯勒魂》之第三首，第 48-54 小節.....	15
〔譜 4-10〕舒曼《克萊斯勒魂》之第四首，第 22-24 小節.....	16
〔譜 4-11〕舒曼《克萊斯勒魂》第三首之第 41-44 小節、第四首之第 19-21 小 節、第五首之第 5-13 小節中的模進手法呈現.....	17
〔譜 4-12〕舒曼《克萊斯勒魂》之第七首，第 36-46 小節.....	18
〔譜 4-13〕舒曼《克萊斯勒魂》之第七首，第 86-104 小節.....	18
〔譜 5-1〕舒曼《克萊斯勒魂》之第一首，第 25-28 小節.....	21
〔譜 5-2〕舒曼《克萊斯勒魂》之第一首，第 1-2 小節.....	22
〔譜 5-3〕舒曼《克萊斯勒魂》之第五首，第 81-88 小節.....	22
〔譜 5-4〕舒曼《克萊斯勒魂》之第三首，第 132-147 小節.....	22
〔譜 5-5〕舒曼《克萊斯勒魂》之第三首，第 33-37 小節.....	23
〔譜 5-6〕舒曼《克萊斯勒魂》之第三首，第 26-37 小節.....	24
〔譜 5-7〕舒曼《克萊斯勒魂》之第七首，第 105-116 小節.....	24
〔譜 5-8〕舒曼《克萊斯勒魂》之第二首，第 1-6 小節.....	25

# 第一章

## 緒論

十九世紀的歐洲社會掀起了一股浪漫主義的熱潮，此運動徹底改變人們對生命的態度，也為音樂領域開啟了一條新道路。在當時，不論是文學、藝術或是哲學開始擺脫理性主義的枷鎖，追求以表達個人情感及探究個人內在奧秘為目的，亦促使文學與藝術緊密的結合。此時生於德國的舒曼，以巴赫（Johann Sebastian Bach, 1685-1750）、貝多芬（Ludwig van Beethoven, 1770-1827）及舒伯特（Franz Schubert, 1797-1828）等人所建構的音樂基礎之上，加入文學思維，富含強烈的個人主義色彩，樹立截然不同的新樣貌。另一方面，舒曼因工業革命致使鋼琴大量生產，順勢創作為數不少的鋼琴作品；再配合鋼琴製作技術的發展，音色表現上更具多樣性，易於將浪漫主義之風格展現於作品之中。唯有理解舒曼作品中之文學理念、探究其內心世界、體會作曲家藉由音色所傳達之浪漫情緒，才能瞭解舒曼之音樂語彙。

筆者首次接觸舒曼，始於初中時期彈奏其鋼琴作品《兒時情景》（*Kinderszenen, Op. 15*），當時即被音樂中的樸實、真摯的氣質所吸引，更欽佩舒曼擅於將標題生動逼真的展現於音樂中，極具想象力且富有情趣。其後，筆者開始閱讀舒曼的相關文獻資料，接觸舒曼更為浪漫的面向，進而選擇以

《克萊斯勒魂》為研究報告之主題。文中透過瞭解舒曼的時代背景、作品之創作動機及手法，再提出演奏《克萊斯勒魂》的詮釋建議，期望讀者能藉由此研究而具更多角度之思考。



## 第二章

### 十九世紀初德國音樂發展概況

十八世紀末的歐洲社會，在啟蒙運動（Age of Enlightenment）與法國大革命的衝擊下，產生巨大的變動。此時音樂已擺脫古典時期的優雅風格（galant style）及善感風格（emphindsamer stil），展現理性主義中自由、平等、博愛之精神，配以當時浪漫主義的風潮，形成十九世紀音樂的主流。<sup>1</sup>

浪漫主義最早體現於文學中，後來亦影響美術、建築及音樂之領域，並在十九世紀時期達到鼎盛；浪漫主義跳脫理性，以表達內心主觀的感受為主，徹底影響十九世紀音樂之發展。另一方面，工業革命造就大量的中產階級人口，致使歐洲音樂社會發生巨大的變革：樂譜廣泛流傳、音樂表演增多、更多家庭擁有私人鋼琴等，促使更多人接觸音樂。作曲家也順此潮流，再因樂器整體的表現力大為提升，炫技作品及個性小品<sup>2</sup>（character piece）因而成為多數音樂家的創作首選，藉此更能彰顯浪漫主義精神。

同處此時代背景的舒曼，亦順著這股浪漫風潮，創作出具獨特風格的音樂作品。舒曼在寫給克拉拉·舒曼（Clara Schumann, 1819-1896）的信中一再強調反對為炫耀而創作：「這就是為什麼令我滿意的（現代）樂曲太少了，因為除了在結構上的缺點以外，它們還論述著最低品味的音樂情感與陳詞濫調的感

---

<sup>1</sup>“Romanticism,” *Wikipedia*, 29 June 2015 <<https://en.wikipedia.org/wiki/Romanticism>>.

<sup>2</sup> 個性小品在十九世紀泛指表現某種特定情緒或標題的鋼琴音樂。

情傾瀉。」<sup>3</sup>由此推知，舒曼樂曲中之情感宣洩更甚於技巧之炫技。他因此藉以創作個性小品來傳遞自身豐富的思想情緒，或將之串連成套曲，並將浪漫主義的文學精神與音樂作緊密的結合。



---

<sup>3</sup> Joan Chissel, *Schumann Piano Music* (London: Whitefriars Press Ltd, 1972), 7.

# 第三章

## 舒曼之生平及音樂風格

### 第一節 舒曼之生平簡介

舒曼誕生於德國薩克森州（Saxony）的茨維考（Zwickau），在五兄弟中排行老么。父親奧古斯都·舒曼（August Schumann, 1773-1826）是個書商、出版商兼作家，為舒曼埋下了深厚的文學底子；他的母親瓊安·克莉斯丁·舒曼（Johanne Christiane Schumann, 1771-1836）熱愛歌唱，惟其患有慢性憂鬱症，或多或少對舒曼未來的人格發展造成影響。

舒曼於一八一七年開始跟隨管風琴師約翰·哥弗列德·孔曲（Johann Gottfried Kuntsch, 1775-1855）學習鋼琴及作曲，之後轉而自習音樂。一八二八年，舒曼應母親的要求前往萊比錫大學修習法律，但他依然將絕大部分的時間投入在音樂創作及文學研究上。<sup>4</sup>此時的文學研究致使舒曼日後的音樂創作深受德國浪漫主義詩人弗里德里希·席勒（Friedrich von Schiller, 1759-1805）、文學作家尚·保羅（Jean Paul, 1763-1825）及霍夫曼（E. T. A. Hoffmann, 1776-1822）等人的影響；如其早期的鋼琴作品《蝴蝶》（*Papillons, Op. 2*）便是取

---

<sup>4</sup> 張海燕譯（彼得·奧斯華（Peter Ostwald）著），《魔鬼的顫音——舒曼的一生（*Schumann: Music and Madness*）》，（台北市：高談文化事業有限公司，2006），49。

材自尚·保羅的小說《妄自尊大的時期》（Flegeljahre）中的「假面舞會」（Laverntanz）章節。<sup>5</sup>

一八三〇年，舒曼在法蘭克福親眼目睹小提琴家帕格尼尼（Niccolò Paganini, 1782-1840）的精湛演出後深受激勵，立志成為一名鋼琴演奏家；他繼而勸服母親放棄希望他攻讀法律的念頭，轉而跟隨弗德列西·維克（Friedrich Wieck, 1785-1873）學習鋼琴，也同時向作曲家海因里希·道恩（Heinrich Dorn, 1804-1892）學習對位法，從此正式踏上音樂的道路。不幸的是，由於過度及錯誤的手指練習，導致舒曼的右手受傷，再也無法彈琴，他只得放棄演奏生涯，並以作曲家及樂評家的身份繼續活躍於樂壇中。<sup>6</sup>一八三四年，舒曼和志同道合的友人出刊發行《新音樂雜誌》（Neue Zeitschrift für Musik），並創立「大衛同盟」<sup>7</sup>（Davidsbund）組織；經舒曼的音樂評論，蕭邦（Frederic Chopin, 1810-1849）及布拉姆斯（Johannes Brahms, 1833-1897）等樂壇新秀更為大眾所知。

舒曼在一八三六年經歷喪母之痛後，與維克的女兒克拉拉的關係愈加親密，但維克試圖拆散他們，甚至迫使他們短暫分離。此時的舒曼為了抒發自己對克拉拉的愛戀與思慕之情，不時在音樂中以所謂「克拉拉音型」<sup>8</sup>來傳達對其之情。一八四〇年，克拉拉終究不顧父親的反對，與舒曼成婚；婚後的舒曼創作靈感劇增，並在接下來的幾年內大量創作鋼琴獨奏曲以外的作品：如一八四〇年為「歌曲之年」、一八四一年為「交響曲之年」及一八四二年則為「室內樂之年」。<sup>9</sup>

---

<sup>5</sup> Chissel, *Piano Music*, 11.

<sup>6</sup> Stewart Gordon, *A History of Keyboard Literature: Music for the Piano and Its Forerunners* (New York: Schirmer, 1996), 248.

<sup>7</sup> 為舒曼幻想中的一群盟友，他們以對抗他們所謂的通俗音樂為其主要精神。舒曼幻想其盟友包括莫扎特、蕭邦、帕格尼尼、孟德爾頌、莫謝萊斯及詩人海涅等人。

<sup>8</sup> 連續下行五音的音型動機，例如：《幻想曲》第一樂章開頭部分之 A、G、F、E、D。

<sup>9</sup> Ostwald, 199.

舒曼一生雖飽受精神疾病的困擾，但其音樂創作卻絲毫不受影響，作品依舊條理分明且細膩動人，最後順利躍身成為德國浪漫時期最傑出的代表音樂家之一。

## 第二節 舒曼之鋼琴音樂風格

在學習音樂的過程中，舒曼展現出極高的天分，他能將思緒中的人、事、物繪聲繪影地描述出來，如同音樂心理學家維拉迪米·史坦梭（Vladimir Stassow）所言：「舒曼是描繪人性特徵、面容、性格、情感的音樂大師。」<sup>10</sup>舒曼的音樂，也似如他的「心靈日記」，富含自傳性的色彩，述說著其生活周遭的感受與經歷，曲中充滿著舒曼內心的情緒變化。他於音樂中，常以兩種對比的人格特質「佛羅倫斯坦」（Florestan）及「約瑟比烏斯」（Eusebius）來呈現自己兩極化的情緒：當舒曼積極、正面、並展現英雄氣概時，就稱自己為「佛羅倫斯坦」；當他消極、含蓄、且多愁善感時，則稱自己為「約瑟比烏斯」。<sup>11</sup>在其作品《狂歡節》（*Carnival, Op. 9*）中，舒曼甚至直接將其中兩首冠以此名稱，並以慢速內省及快速熱情的音樂傳達此對比形象。

舒曼音樂中多變的主題動機處理，亦是他作品中饒富興味的一環。如前所提，他藉由「克拉拉音型動機」，透露出與克拉拉之間的情感。此外，舒曼亦仿效巴哈，在音樂中使用文字遊戲作為主題動機：早期的鋼琴作品《阿貝格變奏曲》（*ABEGG Variations, Op. 1*）便是使用阿貝格的人名「Abegg」為主題進行變奏；而《狂歡節》中出現的三種動機「ASCH」、「AsCH」及「SCHA」，則是以舒曼的故鄉阿許（Asch）所分別表示的 A、降 E、C 及 B 音四音加以排列組合貫穿全曲。<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Ostwald, 32.

<sup>11</sup> Gordon, 249.

<sup>12</sup> 舒曼於《狂歡節》的「人面獅身像」（Sphinxes）中譜寫出三種音型動機，分別為降 E、C、B、A，降 A、C、B 以及 A、降 E、C、B。

另一方面，舒曼的音樂創作中也以豐富且多變的和聲、多樣化的節奏呈現、精緻的對位手法、特殊的調性編排以及動人的旋律，表達其自身細膩的情緒起伏變化。舒曼在傳統的和聲基礎上，廣泛運用半音、附屬和弦、拿坡里和弦等，豐富音樂中的和聲色彩；或是在曲中突然改變調性，顛覆傳統的五度轉調過程，帶給聽眾意外的驚喜；更藉以多樣化的節奏表現，顯露出自己掙扎於現實與理想的衝突中，藉以顯現強烈浪漫主義的個人特質。

依筆者之研究，以上多變的創作手法，舒曼透過形式較為自由的個性小品，使其思維得以完整呈現。舒曼的個性小品大致可分成三種類別：<sup>13</sup>第一類是主題和樂思之間具有關聯性的套曲，如《蝴蝶》、《大衛同盟舞曲集》（*Davidsbündlertänze, Op. 6*）、《狂歡節》、《兒時情景》及《克萊斯勒魂》等；第二類是彼此之間沒有關聯性的套曲，如《新事曲》（*Novelletten, Op. 21*）以及《幻想曲集》（*Fantasiestücke, Op. 12*）等；第三類則為較大型的獨立作品，如《阿拉貝斯克》（*Arabeske, Op. 18*）以及《幽默曲》（*Humoreske, Op. 20*）等。

在下一章節中，筆者將以作品《克萊斯勒魂》為例，探討其創作手法，包含曲式結構、節奏、和聲與轉調、對位手法等特色，使演奏者更深入瞭解舒曼的鋼琴音樂風格。

---

<sup>13</sup> F. E. Kirby, *Music for Piano: A Short History* (Cambridge: Amadeus Press, 1995), 168.

# 第四章

## 《克萊斯勒魂》創作背景及創作手法

### 第一節 《克萊斯勒魂》之創作背景

一八三八年，舒曼只花四天的時間，便完成《克萊斯勒魂》的創作，冠以副標題「幻想曲」，並將此曲提獻給蕭邦。舒曼對於標題中「克萊斯勒」（Kreisler）的解釋為：「克萊斯勒是一個由 E. T. A. 霍夫曼創造出來的人物，一位古怪、野蠻，機智的宮廷樂長。」<sup>14</sup>

霍夫曼是十九世紀德國浪漫主義文學家、作曲家與樂評家，在當時的文藝界中佔有舉足輕重的影響力。《克萊斯勒魂》是他的著名作品之一，主要描述一位多愁善感、睿智嚴肅又狂妄不羈的宮廷樂長克萊斯勒，穿梭於各種奇幻世界的故事。在小說中，克萊斯勒大膽嘲諷市民階級的音樂品味，並討論海頓、莫扎特與貝多芬的音樂思想。克萊斯勒身處虛實交合的社交場合中，其內心飽受虛假與真實之衝擊，這些人格特點正與舒曼不謀而合；故音樂理論家瓦西勒夫斯基（Wilhelm Joseph von Wasielewski, 1822-1896）認為《克萊斯勒魂》亦可稱為「舒曼偶記」（Schumanniana）。<sup>15</sup>至於其副標題「幻想曲」，

---

<sup>14</sup> 沈雕龍，〈音樂中的文學，鋼琴個性小品中的詩意——舒曼如何在鋼琴邊抓住 E. T. A. 霍夫曼筆下的《克萊斯勒「魂」》？〉，《繆斯客》No. 98（六月號，2015）：36。

<sup>15</sup> Joan Chissel, *Schumann* (London: J. M. Dent & Sons Ltd, 1967), 86.

則不同於標題中的「克萊斯勒」一詞具有隱喻性，單純為個性小品之標題。

雖然舒曼多次提及《克萊斯勒魂》是為克拉拉而寫，並在致克拉拉的信中提到：「常彈奏我的《克萊斯勒魂》；在某些樂章中有真實的、狂熱的愛，還有你的生活和我的，以及你的倩影。」<sup>16</sup>，但克萊斯勒的性格特點卻與克拉拉優雅的形象不相符合。根據筆者所搜集的文獻，此套曲與克拉拉的形象相衝突之原因有三：<sup>17</sup>克拉拉在維也納的巨大成就刺激了舒曼、克拉拉欣賞帥氣而迷人的李斯特，引發舒曼內心的醋意、或是維克為阻止舒曼與克拉拉之間的關係而對其惡言相向。

《克萊斯勒魂》由八首獨立樂曲組成，各曲間之音樂性格反差極大；是以「克萊斯勒」此人物形象為構思，透過音型動機、調性、節奏等素材來呈現此人物性格，繼而寫出交替、多變化的套曲。

## 第二節 《克萊斯勒魂》之創作手法

筆者將就曲式與調性結構、旋律、節奏、和聲與轉調以及巴洛克的作曲手法詳細論述《克萊斯勒魂》之創作手法特色。

### 壹、曲式與調性結構

舒曼由多首個性小品組成的套曲，常以三段體（ABA）或迴旋曲式（ABACA）作為基本架構<sup>18</sup>，而《克萊斯勒魂》亦以基本曲式呈現。其中第一

<sup>16</sup> Chissel, *Piano Music*, 43.

<sup>17</sup> Peter Ostwald, *Schumann: The Inner Voices of a Musical Genius* (Boston: Northeastern University Press, 1985), 140-141.

<sup>18</sup> Gordon, 250.

、三、四、五及第七首為三段體；而第二、六及第八首則為迴旋曲式（各首之曲式分析表參見附錄）。

每首樂曲主要以不同的音型來區隔各段落，而這些段落音型之間的關係，有的只是變奏，有的則呈現強烈的對比：<sup>19</sup>第二首中的第二間奏曲部分，便是由第一間奏曲的三度音型動機變奏而來（見譜 4-1）；至於第四首，則由一開始的抒情樂段，於第 12 小節發展到流動性強的段落（見譜 4-2）。此外，各曲開頭標示的速度術語，除最後兩首皆為快速度以外，其餘各曲開頭則以快慢交替的方式呈現。

調性編排上，整組套曲主要以 g 小調及其關係調降 B 大調為主，除了第一及第七首的調性為 g 小調的五度調性 d 小調及 c 小調外，其餘各曲間皆以 g 小調及降 B 大調交替形成。

綜觀以上分析，《克萊斯勒魂》在結構上的獨特性在於其以交替不同的段落音型、速度與調性的方式，將八首相互獨立的樂曲，構成一個整體，展現出與眾不同的創作手法。

〔譜 4-1〕舒曼《克萊斯勒魂》第二首之第 38-41 小節及第 91-92 小節

**Intermezzo I**  
Sehr lebhaft M.M. ♩ = 96  
Molto vivace

**Intermezzo II**  
Etwas bewegter M.M. ♩ = 112  
Foco più mosso

3度音型變化而成

<sup>19</sup> 沈雕龍，37。

〔譜 4-2〕舒曼《克萊斯勒魂》第四首之第 1-3 小節及第 10-12 小節

## 貳、旋律

舒曼常以海涅（Christian Johann Heinrich Heine, 1797-1856）等詩人的四行詩作為靈感來源<sup>20</sup>，所以方正的二小節、四小節或八小節的樂句是舒曼旋律結構上的一大特點，同時他也在此結構上以旋律中節奏的長短呈現詩句的押韻。在第七首開頭左手呈現之三個重音，舒曼於第三音處標上突強記號（sf），似乎藉此表現出「短短長格」<sup>21</sup>（anapaestic）的詩歌韻腳（見譜 4-3），充分展現一股文學韻味。舒曼對於旋律的呈現方式，在激烈的樂段，大多以短小的動機音型連續組織而成，抒情樂曲的旋律則多以如歌性的線條呈現（見譜 4-4）；樂曲中的織度因聲部間的對位線條而顯得厚實且豐富（見譜 4-5）。

〔譜 4-3〕舒曼《克萊斯勒魂》之第七首，第 1-4 小節

<sup>20</sup> Chissel, *Schumann*, 89.

<sup>21</sup> 源自古希臘的詩與拉丁詩，以音符長短有規律的交替形成節奏，包括短長格、長短格、長短短格等，短短長格是其中的一種。

〔譜 4-4〕舒曼《克萊斯勒魂》第三首之第 1-4 小節及第四首之第 1-3 小節

〔譜 4-5〕舒曼《克萊斯勒魂》之第二首，第 119-122 小節

## 參、節奏

舒曼常將個人化的情感、內心各種糾結與矛盾不安的情緒，展現在多變的節奏上，所以節奏可說是代表舒曼特性中最重要的一種表現手法。<sup>22</sup>他於《克萊斯勒魂》中使用多種不規則的節奏形態，包含切分音（syncopation）、衝突節奏（conflicting rhythm）、節奏移位（metrical shift）等，打亂原本樂曲該有的韻律，形成音樂中的不安定及飄移感。以第八首為例，第 9 小節右手是穩定的附點節奏形態，其和聲與旋律同樣穩定，但左手長音卻不時在弱拍處轉換音高，形成節奏移位，在聽覺上製造出顛簸的效果（見譜 4-6）。同曲的第 25 至

<sup>22</sup> H. Wiley Hitchcock, ed., *Nineteenth-Century Romanticism in Music* (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc., 1969), 70.

28 小節中，右手延續開頭的 6/8 拍，但左手卻以 2/4 拍的想法呈現，形成衝突節奏，似乎流露出矛盾糾結的心境（見譜 4-7）。

〔譜 4-6〕舒曼《克萊斯勒魂》之第八首，第 5-14 小節

固定節奏音型

節奏移位

〔譜 4-7〕舒曼《克萊斯勒魂》之第八首，第 24-28 小節

右手6/8拍，左手2/4拍的衝突節奏

舒曼擅長在樂曲中使用某種固定節奏形態，藉以傳達特定的樂思或情感。另外，若進一步思考第八首開頭的音樂表現，便能察覺舒曼嘗試藉由節奏的編排傳達出「克萊斯勒」跛腳走路的意象，這也是舒曼在節奏技巧中展現的另一獨特魅力。「克萊斯勒」人物中飄浮、瘋狂、不安定的形象便是透過第一首緊湊的十六分音符三連音，或是第三首的八分音符及十六分音符所組成的固定節奏形態來呈現（見譜 4-8）。

〔譜 4-8〕舒曼《克萊斯勒魂》第一首之第 24-28 小節與第三首之第 1-5 小節

Äußerst bewegt M.M. ♩ = 104  
*Agitatissimo* 三連音固定節奏音型表達瘋狂、不安  
 定形象

Sehr aufgereggt M.M. ♩ = 112  
*Molto agitato* 十六分音符三連音與八分音符固定節奏表達不  
 安定情緒

#### 肆、和聲與轉調

在《克萊斯勒魂》中，舒曼以浪漫派的和聲語彙，包含半音、附屬和弦、替代和弦<sup>23</sup>（chord substitution）、平行大小調、持續音、掛留音、轉位音程等的使用，形成和聲上的不協和以及調性上的模糊，藉以表達各種情緒轉變，營造出特殊的音樂氛圍。舒曼在第三首的第 49 至 52 小節間，以共同具有降 B 音的二級半減七和弦替代原來的降 B 大調主和弦（見譜 4-9），看似穩定的四小節樂句隨即轉變色彩，增添音樂的趣味性，並使得音樂呈現一股幻想即興風格。

〔譜 4-9〕舒曼《克萊斯勒魂》之第三首，第 48-54 小節

Bb: V7      *pp*      替代和弦      \*

iiø65

<sup>23</sup> 以其他具有共同音的和弦替代原本的和弦。

至於轉調方面，舒曼在樂曲段落間也以浪漫時期廣泛使用的三度關係、半音或同音異名轉調，不預期的改變調性，顯現出「克萊斯勒」複雜多變的個性與細膩的情緒起伏變化。比方第一首以 d 小調開始，在 B 段處轉到降 B 大調上，之後的 A 段再回到 d 小調，正為一個三度轉調關係。另外，第四首則出現同音異名的轉調手法：在第 23 小節之處，舒曼以 g 小調的屬和弦 D 大和弦中的三音，採同音異名的降 G 直接轉到下一小節的降 B 大調的減七和弦上（見譜 4-10）。

〔譜 4-10〕舒曼《克萊斯勒魂》之第四首，第 22-24 小節

總括來說，舒曼在各曲的「大框架」間，延用古典主義時期傳統的關係調手法，而在曲中各段落的「小框架」間則選擇以浪漫派的音樂語彙，如三度轉調、同音異名等表現手法呈現，恰好印證了舒曼於古典主義的基礎上，積極發展出具浪漫主義精神的新道路理念。

## 伍、巴洛克作曲手法

根據文獻的記載，舒曼常鑽研巴赫的作品，並將巴洛克對位手法的理念與精華表現在樂曲中。他對於對位手法的情有獨鐘，在其與克拉拉的一句對話中真實的反映出來：「非常離奇的是我寫的一切幾乎都是卡農（*canon*）形式，並且在事後才察覺到模進（*imitation*）的存在，進而發現轉位、反向的節奏等等。」<sup>24</sup>若仔細觀察《克萊斯勒魂》，便能發現大量模進手法：第三首的 41 至 44 小節、第四首的 19 至 21 小節、第五首的 5 至 13 小節處（見譜 4-11）等；

<sup>24</sup> Chissell, *Piano Music*, 8.

舒曼以這些模進手法，來擴展曲長或是當做轉調時的功能性手法。除了模進以外的類似賦格的對位手法亦出現在第七首從第 40 小節開始的中間樂段中（見譜 4-12）。此外，舒曼也將十七世紀流行的聖詠風格運用在第七首的尾段部分（見譜 4-13），展現出豐富的巴洛克色彩。

〔譜 4-11〕舒曼《克萊斯勒魂》第三首之第 41-44 小節、第四首之第 19-21 小節、第五首之第 5-13 小節中的模進手法呈現

3. 38 (64)

44 ritard. a tempo a tempo ritard.

4. 19 ritard.

5. 1 Sehr lebhaft M.M. ♩ = 160 Vivace assai

6 11

〔譜 4-12〕 舒曼《克萊斯勒魂》之第七首，第 36-46 小節

36 類似賦格樂段

41

〔譜 4-13〕 舒曼《克萊斯勒魂》之第七首，第 86-104 小節

86 聖詠風格段落 *Etwas langsamer*  
*Un poco più lento*

93

## 第五章

### 《克萊斯勒魂》之演奏詮釋及彈奏技巧

古典樂派的典型特徵是以理性的態度創作，多以合乎理論的原則，將「方法」置於「情感」之上。但到了十九世紀浪漫主義蓬勃的年代，一切開始跳脫理性的框架，常以感性的態度看待世界；此時期的音樂風格則多以表達強烈的個人情感為主軸。基於此點，要瞭解浪漫派的音樂語彙，或許得先探究音樂家們的個人特質，找出一切影響他們的人、事、物，才能知曉作品所要傳達的真正意涵，並將作品適切的詮釋呈現。

筆者在探討《克萊斯勒魂》的主要詮釋之前，發現此作品與舒曼其他套曲的一大相異之處。舒曼在《克萊斯勒魂》的大標題之下，各曲並未附上獨立標題，僅以德文或義大利文標示出速度與表情術語；這與舒曼在創作其他的標題音樂作品，如《兒時情景》、《狂歡節》時清楚標示各曲標題的做法大不相同。經筆者演奏、詮釋過後之思考，舒曼或許只希靠著霍夫曼作品中「克萊斯勒」的形象傳達一種意念，而非要演奏者完全依循霍夫曼作品的情節。

對於舒曼賦予音樂標題的觀點，筆者再以研究相關文獻得知，舒曼的女兒尤金·舒曼（Eugenie Schumann, 1851-1938）曾經說道：「父親只有在作品完成以後，才會為作品想出一個標題。它們（標題）都是很貼切的，也能幫助理解作品，但它們不是必要的。」<sup>25</sup>我們無法知曉舒曼是先構思音樂，再賦予適合的標題，亦或反之，又或者音樂及標題於創作中其實是相互並行的；但無庸置疑的，舒曼希望演奏者能藉著標題線索，企圖傳達音樂中適切的情緒氛圍或思想理念。以此研究主題的《克萊斯勒魂》為例，當筆者將「克萊斯勒」人物形象的性格特點與舒曼自身的人格特質作一比較時，舒曼似乎是將自身多變的情緒與個性寫照，藉由「克萊斯勒」投射於音樂中；使不同情緒的「魂」，以各種速度與音色將其具象化。

因此，要完美詮釋《克萊斯勒魂》，筆者認為速度與音色變化的掌握是最重要的關鍵。以下，筆者將針對影響音色最主要的觸鍵以及速度方面的問題分別探討之。

## 壹、觸鍵

舒曼曾在作品《帕格尼尼主題狂想練習曲》（*6 études pour le piano d'après des caprices de Paganini, Op. 3*）的前言裡提到：「彈奏者最後應該將焦點落在觸鍵中靈巧及純淨飽滿的音色上，再配上各細節的精確度與整體的明亮感和流暢度。」<sup>26</sup>讀者不難由此段文獻中理解到，音色是舒曼認為影響詮釋的重要關鍵之一，而適合的觸鍵正是音色變化的重要元素。

基本上，鋼琴的觸鍵方法與其演變緊密相連著，至浪漫時期，鋼琴的製造技術大為提升：其音域變寬、整體架構以鋼架呈現，也因如此，浪漫派的曲子表現力大為提升，具備了強烈的個人風格及更具戲劇張力。藉此點，此時期的

<sup>25</sup> Thomas Alan Brown, *The Aesthetics of Robert Schumann* (New York: Greenwood Press, 1968), 162.

<sup>26</sup> Alan Walker, ed., *Robert Schumann: The Man and His Music* (Great Britain: Barrie and Jenkins Ltd., 1972), 94.

觸鍵方法則無法只靠指力呈現，必須採手腕、手臂、肩膀甚至全身力量的統一協調使用，進而將力學觀念運用在鋼琴演奏上。

事實上舒曼已在各曲標示詮釋所需的觸鍵，只是以術語的方式呈現。《克萊斯勒魂》各曲開頭所標示的德文表情術語依序為：非常激動地（Äußerst bewegt）、非常內在且不要太快（Sehr innig und nicht zu rasch）、非常興奮地（Sehr aufgeregt）、非常慢（Sehr langsam）、非常活潑（Sehr lebhaft）、非常慢（Sehr langsam）、非常快（Sehr rasch）、快速且遊戲地（Schnell und spielend）。顯而易見的，根據舒曼透過術語的情緒指示，各曲所選擇的觸鍵則不盡相同。

演奏者在彈奏第一及第七首的連續快速分散和弦時，應以貼鍵的指力觸鍵，並以手腕、手肘作為力量的輔助，以彈奏出清亮而有力的音色。但在第一首的弱音分散和弦樂段，則應減少手腕、手肘的力量，以轉換至輕盈的音色（見譜 5-1）。若要進一步達到圓滑又快速流暢的效果，以第一首為例，筆者認為演奏者可以手肘的快速移動輔助，並在練習時先將手肘的移動拆解成以三個音為動作的一單位做慢速練習，恢復到原速後，再以最小的手肘移動幅度彈奏，才不至於影響快速技巧的呈現（見譜 5-2）。此外，在彈奏第五首中垂直而強而有力的和弦時，可靠自然落鍵的重量，從手指、手腕到手臂皆保持穩定且有力的支持，以避免過度堅硬的音色詮釋（見譜 5-3）。但一些橫向進行的強和弦，如第三首中右手連續八度強和弦，則無法單靠自然落鍵的重量彈琴，因易產生垂直的音響，打斷旋律線條。故演奏者可配以最微小的動作橫向移動手臂，使其在彈奏強和弦時亦能保持圓滑的旋律線條（見譜 5-4）。

〔譜 5-1〕舒曼《克萊斯勒魂》之第一首，第 25-28 小節

弱音分散和弦樂段減少手肘手腕的力量



〔譜 5-2〕舒曼《克萊斯勒魂》之第一首，第 1-2 小節

Äußerst bewegt M.M. ♩ = 104  
Agitatissimo

以三音為動作的一單位移動手肘

〔譜 5-3〕舒曼《克萊斯勒魂》之第五首，第 81-88 小節

強而有力的和弦使用自然落鍵的重量

〔譜 5-4〕舒曼《克萊斯勒魂》之第三首，第 132-147 小節

以手臂的橫向移動彈奏橫向的八度強和弦

至於抒情樂段的部分，勢必講求歌唱性的呈現及厚實的聲響；而「歌唱性」的旋律線彈法來自於好的連音（legato）。「克萊門蒂就曾經提到，當作曲家讓演奏者自己決定彈奏連音或斷音時，最好的規則是，主要選擇連音；把斷音留給比較有精神的段落，藉此帶出連音更高的美感。」<sup>27</sup>以《克萊斯勒魂》第

<sup>27</sup> Giuseppe Mariotti, 〈探索舒伯特鋼琴演奏風格之原貌〉，林若琪譯，《革命的年代論文集》（台中市：東海大學音樂系，2013），124。此段原文為：「Muzio Clementi wrote: “When the composer leaves the LEGATO and STACCATO to the performer’s taste; the best rule is, to adhere chiefly to the LEGATO; reserving the STACCATO to give SPIRIT occasionally to certain passages and to set off the HIGHER BEAUTIES of the LEGATO”。」

三首之抒情樂段為例，右手橫向的旋律線條，若以慢速的指腹貼鍵加上手指踏板的使用，並以腳踏板為輔助，便能達到好的連音效果（見譜 5-5）。

〔譜 5-5〕舒曼《克萊斯勒魂》之第三首，第 33-37 小節

Etwas langsamer M.M. ♩ = 92  
Un poco più lento

歌唱性旋律可使用手指連音

L.H. R.H.

## 貳、速度

波蘭鋼琴家雷協悌茲基（Theodor Leschetizky, 1830-1915）曾說道：「速度是鋼琴演奏的生命或運動，而這些並不是像每天單調的日課般沒有趣味的生命，更不是節拍器般的運動……風格的魅力，乃是從不斷的速度變化，以及速度的對比產生而來的。」<sup>28</sup> 由此可見，速度變化的尺度拿捏是詮釋中重要的一環，此點於舒曼的鋼琴作品詮釋中更是重要。

根據文獻的探討及筆者的觀察，舒曼常在曲子之始標示速度術語或是節拍器速度，作為風格上的指示參考。這些譜上所標示的節拍器速度是舒曼心中認為最符合「自然」的原始風貌，但當現代音樂家實際演奏時，卻常產生過快或過慢的問題。雖然如此，筆者認為若以舒曼在《克萊斯勒魂》各曲中所提供的節拍器速度演奏，還算合乎邏輯，但演奏者仍能以各面向之依據，符合心所嚮往之詮釋，按比例調整曲子速度。

在《克萊斯勒魂》各曲之中，漸慢（ritardando）的速度記號在樂譜中頻繁出現，筆者認為是此作品詮釋中最難掌控的一環。舒曼的漸慢記號大多出現在段落轉換處，以提示演奏者情緒轉變的準備。以第三首為例，舒曼在 A 段結尾

<sup>28</sup>井口基成，《彈奏鋼琴的技巧》，邵義強譯（台北市：全音樂譜出版社，1989），92。

處的第 31 小節上方標示漸慢記號，讓演奏者在彈奏緊接著的 B 段抒情對比樂段之前，有呼吸或思考情緒轉變的空間（見譜 5-6）。此外，舒曼也在某些特殊和聲之處使用漸慢記號，讓演奏者在連續、無間斷的音樂進行中，亦有時間感受其和聲色彩的轉變。如第七首尾奏的聖詠樂段中，在第 105 及 109 小節和聲轉為小調色彩之時標上漸慢記號，藉以提示音樂的特殊感染力（見譜 5-7）。

〔譜 5-6〕舒曼《克萊斯勒魂》之第三首，第 26-37 小節

〔譜 5-7〕舒曼《克萊斯勒魂》之第七首，第 105-116 小節

筆者在演奏過程中體會到一重要的論點，在瞭解舒曼譜上漸慢記號的意義之際，演奏者更需思考這些漸慢記號的時間分配。首先，演奏者必須以不打斷音樂的流暢度為考量，因為過度的漸慢通常容易使音樂失去緊湊性，而突然的漸慢，也會使音樂顯得生硬而不自然。演奏者尤需特別留意如上述的第七首尾奏部分，在短短的十二小節裡便出現三次的漸慢記號。根據前述及筆者的詮釋

，前兩個漸慢記號應僅做為強調和聲色彩變化之用，演奏者只需在彈奏時感受其和聲上的色彩轉變，音樂便會自然地慢下來；而最後的漸慢記號則可以加長彈奏時間，讓樂曲安靜且平緩的走向尾聲（見譜 5-7）。

另外，筆者強烈認為曲中「彈性速度」的運用，是增加音樂獨特魅力和趣味性的必要條件。彈性速度意即「偷來的時間」，在原來速度的基礎上，將音樂中某部分的音符時值「偷走」（變快），再將其「歸還」（變慢）。對於《克萊斯勒魂》的詮釋，筆者認為彈性速度可使用在一些重複的樂句或樂段之處，藉以增加詮釋的多變性。如第二首開頭的前四小節，舒曼已在樂譜中標示兩個漸強的力度記號，但卻在第 1 及第 3 小節右手旋律的上方以括號再標示兩個小的漸強與漸弱力度記號，筆者認為是舒曼用來替代彈性速度記號的寫法，藉以表現音樂中的張力變化（見譜 5-8）。

〔譜 5-8〕舒曼《克萊斯勒魂》之第二首，第 1-6 小節

以力度記號替代彈性速度記號

1

2

1955

# 第六章

## 結論

舒曼的《克萊斯勒魂》，是其藉由霍夫曼小說中的「克萊斯勒」形象，並於古典的理性框架中，以浪漫派的和聲、轉調手法、多變的節奏等形態，建構出八首情緒與個性迥異的小品套曲；他巧妙的以交替的音樂素材將其串連，也藉此隱喻自身多變複雜的情感。舒曼的音樂泉源來自於自然或現實生活，正如其所言：「我被世界上所發生的一切事情所震動，我以自己的觀點將所有的事情想一遍：政治、文學和人民。於是我渴望表達我的感受，在音樂中我為它們找到了表達途徑。」<sup>29</sup>舒曼音樂的藝術價值也因其個性化的音樂語彙，好比孟德爾頌（Felix Mendelssohn, 1809-1847）的《無言歌》（*Songs without Words*），僅藉以單純的音符，傳達出似存在歌詞的深意，給予聽眾無限的想象空間。曲中所包含的多層思維，常帶給演奏者詮釋上的困難，只能透過作曲家的書信等文獻的考究，從中找出寶貴的資訊，配以分析樂譜上的各種線索，以瞭解舒曼音樂背後所隱藏的內涵。

舒曼的鋼琴音樂，將歐洲音樂發展推上一個新的台階：他以古典時期的音樂為模範，將具浪漫主義精神的創作風格及創作手法貫徹其中。舒曼獨具風格的音樂語彙，不論是節奏的運用或是詩意色彩的呈現，亦影響十九世紀中、後期的作曲家如布拉姆斯、格拉納多斯（Enrique Granados, 1867-1916）等人的音

---

<sup>29</sup> Chissel, *Piano Music*, 7.

樂創作；而以半音化的和聲語彙模糊調性的手法，更預示二十世紀無調性音樂的崛起，使舒曼的音樂扮演著承先啟後的角色，亦開拓浪漫派音樂的盛世。



## 附錄

〔表 1〕 第一首之曲式結構表

段落		小節	調性
A	a	1-8	d
	b	9-16	d
	a'	17-24	d
B	c	25-32	B <sup>b</sup> -F
	d	33-40	c
	c'	41-48	B <sup>b</sup>
A	a	49-56	d
	b	57-64	d
	a'	65-72	d

〔表 2〕第二首之曲式結構表

段落		小節	調性
A	a	1-8	B <sup>b</sup>
	b	9-20	E <sup>b</sup> -F
	a'	21-28	B <sup>b</sup>
	coda	29-37	B <sup>b</sup>
B	c	38-45	B <sup>b</sup>
	d	46-50	D <sup>b</sup>
	c'	51-54	B <sup>b</sup>
A	a	55-62	B <sup>b</sup>
	b	63-74	E <sup>b</sup> -F
	a'	75-82	B <sup>b</sup>
	coda	83-91	B <sup>b</sup>
C	e	92-99	g-D
	f	100-109	d-g
	e'	110-118	g
	g	119-142	d-F <sup>#</sup> -B <sup>b</sup>
A	b'	143-146	B <sup>b</sup>
	a'	147-154	B <sup>b</sup>
	coda'	155-173	B <sup>b</sup>

〔表 3〕第三首之曲式結構表

段落		小節	調性
A	a	1-32	g
B	b	33-48	B <sup>b</sup>
	b''	49-68	B <sup>b</sup> -D <sup>b</sup> -G <sup>b</sup>
	b'	69-84	B <sup>b</sup>
A	a	85-115	g
	a'	116-136	g
	coda	136-156	g

〔表 4〕第四首之曲式結構表

段落		小節	調性
A	a	1-5	B <sup>b</sup> -c
	b	5-8	F
	a'	8-11	B <sup>b</sup>
B	c	12-17	g
	c'	18-23	g
A	a''	24-27	B <sup>b</sup> -g

〔表 5〕第五首之曲式結構表

段落		小節	調性
A	a	1-14	g
	b	15-38	B <sup>b</sup> -F- D <sup>b</sup> -A <sup>b</sup>
	a'	38-51	g
B	c	51-87	g-d-g
	d	88-112	E <sup>b</sup>
	c'	113-123	g
A	b	124-147	B <sup>b</sup> -F- D <sup>b</sup> -A <sup>b</sup>
	a''	148-160	g

〔表 6〕第六首之曲式結構表

段落	小節	調性
A	1-8	c
	9-32	g
	33-40	g
B	41-68	c
A	69-80	c
	81-88	c
	89-116	B <sup>b</sup>

〔表 7〕第七首之曲式結構表

段落	小節	調性
A	1-5	B <sup>b</sup>
B	6-10	c-g-B-e <sup>b</sup>
A'	11-18	B <sup>b</sup>
C	19-34	B <sup>b</sup>
A''	35-39	B <sup>b</sup>

〔表 8〕第八首之曲式結構表

段落	小節	調性
A	1-24	g
B	25-48	B <sup>b</sup>
A'	49-72	c-g
C	73-112	d-c-g-a-g
A''	113-145	c-g

## 參考文獻

### 一、中文書目

- 方文之。《舒曼——詩的音樂，音樂的詩》。台北市：世界文物出版社，2001。
- 井口基成。《彈奏鋼琴的技巧》。邵義強譯。台北市：全音樂譜出版社，1989。
- 沈雕龍。〈音樂中的文學，鋼琴個性小品中的詩意——舒曼如何在鋼琴邊抓住 E. T. A. 霍夫曼筆下的《克萊斯勒「魂」》？〉。《繆斯客》No. 98。六月號，2015。
- 林公欽。《舒曼鋼琴曲集》。台北市：四章堂文化事業有限公司，2005。
- 陳玉芸。《舒曼鋼琴代表作之研究》。台北市：全音樂譜出版社，1991。
- 梁友梅。《舒曼的音樂生活》。台北市：天同出版社，1978。
- 張洪島等譯（弗朗茨·李斯特（Franz Liszt）著）。《李斯特論白遼士與舒曼（*Liszt on Berlioz and Schumann*）》。台北市：世界文物出版社，1994。
- 張海燕譯（彼得·奧斯華（Peter Ostwald）著）。《魔鬼的顫音——舒曼的一生（*Schumann: Music and Madness*）》。台北市：高談文化事業有限公司，2006。

### 二、英文書目

- Abraham, Gerald. *Schumann: A Symposium*. London: Oxford University Press, 1952.
- Chissel, Joan. *Schumann*. London: J. M. Dent & Sons Ltd, 1967.
- . *Schumann Piano Music*. London: Whitefriars Press Ltd, 1972.

- Daverio, John. *Robert Schumann: Herald of a "New Poetic Age."* New York: Oxford University Press, 1997.
- Gordon, Stewart. *A History of Keyboard Literature: Music for the Piano and Its Forerunners.* New York: Schirmer, 1996.
- Hitchcock, H. Wiley, ed. *Nineteenth-Century Romanticism in Music.* Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc., 1969.
- Kirby, F. E. *Music for Piano: A Short History.* Cambridge: Amadeus Press, 1995.
- Kullak, Adolph. *The Aesthetics of Pianoforte Playing.* New York: Da Capo Press, 1972.
- Maxwell, Carolyn, and William Devan. *Schumann: Solo Piano Literature- A Comprehensive Guide: Annotated and Evaluated with Thematics.* Colorado: Maxwell Music Evaluation, 1984.
- Meier, Barbara. *Robert Schumann.* Trans. Rosemary Smith. London: Haus Publishing, 2004.
- Ostwald, Peter. *Schumann: The Inner Voices of a Musical Genius.* Boston: Northeastern University Press, 1985.
- Perrey, Beate. *The Cambridge Companion to Schumann.* New York: Cambridge University Press, 2007.
- Reiman, Erika. *Schumann's Piano Cycles and the Novels of Jean Paul.* New York: University of Rochester Press, 2004.
- Storck, Karl, ed. *The Letters of Robert Schumann.* Trans. Hannah Bryant. London: Billing and Sons, Ltd., 1907.
- Walker, Alan, ed. *Robert Schumann: The Man and His Music.* Great Britain: Barrie and Jenkins Ltd., 1972.

### 三、論文

- Giuseppe Mariotti. 〈探索舒伯特鋼琴演奏風格之原貌〉。林若琪譯。《革命的年代論文集》。台中市：東海大學音樂系，2013。

#### 四、樂譜資料

Schumann, Robert. *Kreisleriana, Op. 16*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1885.

#### 五、網路資料

“Romanticism.” *Wikipedia*. 29 June 2015 <<https://en.wikipedia.org/wiki/Romanticism>>.

