

東海大學音樂系碩士班

碩士研究報告



舒曼《為中提琴和鋼琴而作的童話畫冊，  
作品號碼 113》之研究

研究生：詹慧芳 撰

中華民國九十一年六月

## 摘要

本研究報告乃針對筆者畢業音樂會所演奏的曲目：舒曼《為中提琴和鋼琴而作的童話畫冊，作品號碼 113》，做樂曲及演奏方面的研究。本研究報告分別就此作品之作者生平、創作背景、樂曲分析、演奏技巧探討等方面提出討論。

## 內容目次

摘要-----	iii
內容目次-----	iv
附譜目次-----	vi
附表目次-----	ix
第一章 緒論-----	1
第一節 研究動機與目的-----	1
第二節 研究範圍與方法-----	2
第二章 作曲家生平介紹-----	3
第一節 舒曼生平簡介-----	3
第二節 舒曼作品風格-----	9
第三章 《童話畫冊》之創作背景-----	15
第一節 《童話畫冊》之創作背景-----	15
第二節 舒曼與性格小品-----	20
第四章 樂曲分析-----	22
第一節 第一曲-----	24
第二節 第二曲-----	33
第三節 第三曲-----	44
第四節 第四曲-----	55
第五章 演奏技巧與風格詮釋-----	64
第一節 《童話畫冊》風格概述-----	64
第二節 演奏技巧的探討-----	67
第六章 結論-----	89
參考書目與文獻-----	90

## 附譜目次

譜例 1-1：第一首，第 1-8 小節，中提琴部份，導奏主題-----	27
譜例 1-2：第 58-65 小節，中提琴導奏主題再現-----	27
譜例 1-3：第一首，第 9-10 小節，鋼琴右手旋律，音型 a <sub>1</sub> ---	28
譜例 1-4：第 33-35 小節，中提琴部份，音型 b <sub>1</sub> -----	28
譜例 1-5：第一首，第 38-41 小節，音型 a <sub>1</sub> 和音型 b <sub>1</sub> 交纏演奏 -----	29
譜例 1-6：第一首，第 42-45 小節，以音型 a <sub>2</sub> 做模仿-----	29
譜例 1-7：第一首，第 58-59 小節，以音型 a <sub>1</sub> 和 Introduction 做模仿-----	30
譜例 1-8：第一首，第 13 小節，以共同和弦轉調-----	31
譜例 1-9：第一首，A 段，裝飾性減七和弦的運用-----	32
譜例 2-1：第二首，第 1-14 小節，主題 A、音型 a <sub>1</sub> 和音型 a <sub>2</sub> -----	36
譜例 2-2：第二首，第 51-58 小節，主題 B1 和主題 B2-----	37
譜例 2-3：第二首，第 119-122 小節，主題 C-----	39
譜例 2-4：第二首，第 119-128 小節，主題 C 的各種連結方式 -----	39
譜例 2-5：第二首，第 129-134 小節，主題 C 的節奏變化-----	40
譜例 2-6：第二首，第 28-29、第 34-35 小節，A 段的裝飾和弦 -----	41
譜例 2-7：第二首，第 51-58 小節，vii <sup>7</sup> -i 的和聲進行-----	42

譜例 2-8：第二首，第 191-193 小節，A 段到 Coda 的和聲進行	
-----	43
譜例 3-1：第三首，第 1-13 小節，主題 A-1 和主題 A-2-----	47
譜例 3-2：第三首，第 37-42 小節，主題 B -----	48
譜例 3-3：第三首，第 92-107 小節，Coda-----	49
譜例 3-4：第三首，第 5、14 和 27 小節，減七和弦與拿坡里	
和弦的使用-----	51
譜例 3-5：第三首，第 36-37 小節，進入 B 段的轉調手法----	51
譜例 3-6 第三首，第 44-55 小節，B 段在 C#小調上呈現-----	53
譜例 4-1：第四首，第 1-22 小節，主題 A 和音型 a -----	58
譜例 4-2：第四首，第 31-50 小節，主題 B、音型 b <sub>1</sub> 和音型 b <sub>2</sub>	
-----	60
譜例 4-3：第四首，第 91-94 小節，Codetta -----	61
譜例 4-4：第四首，第 59-63 小節，轉調過門-----	62
譜例 4-5：第四首，第 91-94 小節，Codetta 的終止式-----	63
譜例 5-1：第一首，第 1-8 小節，中提琴部份，導奏主題----	71
譜例 5-2：第四首，第 1-22 小節，中提琴部份，主題 A-----	72
譜例 5-3：第一首，第 57-58 小節，中提琴部份-----	74
譜例 5-4：第二首，第 1-14 小節，序奏與主題 A-----	79

譜例 5-5：雙音練習，由單音手型橫向擴充至雙音手型-----	81
譜例 5-6：第二首，第 1 小節，中提琴部份-----	82
譜例 5-7：第二首，第 57-66 小節-----	84
譜例 5-8：第三首，第 1-4 小節，主題 A-1 的音型 a <sub>1</sub> -----	85

## 附表目次

表 1	樂曲結構分析表-----	22
表 2	第一首樂曲的曲式分析表-----	24
表 3	第二首樂曲的曲式分析表-----	33
表 4	第三首樂曲的曲式分析表-----	44
表 5	第四首樂曲的曲式分析表-----	55

# 第一章

## 緒論

### 第一節 研究動機與目的

《為中提琴和鋼琴而作的童話畫冊，作品號碼 113》  
(Märchenbilder: Vier Stücke für Klavier und Viola, Op. 113) 是舒曼晚年的成熟作品，曲風精緻優美。中提琴的演奏曲目常改編自其他樂器，例如：小提琴、大提琴、豎笛、法國號 等，專門為中提琴而寫的曲子並不多。《童話畫冊》是中提琴演奏曲目中重要的浪漫派作品之一，此曲充滿作曲家浪漫的詩人情懷，旋律非常漂亮，是深為筆者個人所喜愛的作品；而且曲中某些演奏技巧對筆者而言頗具挑戰性，因此，決定挑選本曲作為論文研究的題目，期盼藉由這次的研究，能帶給筆者在音樂性和演奏技巧上的成長。



## 第二節 研究範圍與方法

本篇論文的研究範圍與方法如下：

### 一、 作曲家生平與風格介紹

透過作曲家的生平資料和他作品風格的研究，來瞭解其個性與內在思想，以及他在樂曲中所要傳達的想法。

### 二、 創作背景的介紹

這部份將從本曲創作年代、環境背景、以及作曲家的精神層面來探討。

### 三、 樂曲分析

先列出全曲的總表，再依序介紹每首小曲的曲式結構、音型與發展、和聲架構，每曲都附有各自的總表與相關譜例。

### 四、 演奏技巧的探討

筆者將針對幾項此曲所需要的演奏技巧來做探討，包含有：發音、雙音和跳弓的練習探討。

五、 本論文採用的版本為 Masters Music Publications 所出版。

## 第二章

### 作曲家生平介紹

#### 第一節 舒曼生平簡介

羅伯特 舒曼 ( Robert Schumann ), 西元 1810 年六月八日生於德國小鎮次維考 ( Zwickau ), 1856 年死於波昂附近的精神病院。他是早期浪漫主義的代表作曲家，在人世短暫的 46 年裡，留下許多作品，樂曲種類繁多，涵蓋了鋼琴曲、室內樂、交響樂、藝術歌曲、管弦樂，特別在鋼琴曲、歌曲和室內樂方面，有很大的成就，對德國浪漫樂派深具影響力。除此之外，他於 1834 年所創辦的新音樂月刊 ( Neue Zeitschrift für Musik ), 更具有左右當代樂壇走向的力量。舒曼雖然筆鋒犀利，抨擊庸俗的音樂，但他很樂於提攜後進，透過他的生花妙筆，一些有才華的年輕音樂

家，如：布拉姆斯（Johannes Brahms）、蕭邦（Frederic Chopin）等人，得以被世人認識。

舒曼生性敏感、情感豐富、喜愛幻想，他的父親是一位書商，十分喜愛文學、音樂，本身也有多種著作，舒曼受其薰陶，不僅擁有豐富的音樂才華，也具備很好的文學造詣。他與當代浪漫派文學活動的精神相合，深受浪漫派作家尚保羅（Jean Paul）的影響，包括他的美學觀點和創作，例如：舒曼於 1831 年完成的《蝴蝶》組曲（Papillons, Op. 2）。此曲由十二首曲子所構成，其排列順序，有如一隻蝴蝶從幼蟲蛻變成蟲的過程，這個作品的創作靈感和素材，主要來自尚保羅的小說《生氣蓬勃》（Flegeljahre）倒數第二章「假面舞會」<sup>1</sup>。舒曼是將文學思想與音樂結合的第一人，他常常以詩人角度來譜曲，因此他的音樂中，總是充滿詩意，許多人給他「音樂詩人」的稱號，實在當之無愧<sup>2</sup>。

在十七到十九世紀，大部分德奧語系國家的音樂家都是家學

---

<sup>1</sup> 許鐘榮 主編，《古典音樂 400 年—浪漫派的旗手》，（台北：錦繡出版事業股份有限公司，1999），72-73。

<sup>2</sup> 李鴛英 譯（民國 74 年），H. C. Schonberg 著。修曼生平—溫馴與叛逆集於一生。《全音音樂文摘》第 10 卷第 10 期：77-79。

淵源，或者在幼年時就已接受完整的音樂教育，但是舒曼並非如此。雖然他在成長的過程中持續接觸音樂，不過一直到了二十歲時( 1830 年 )，他才決定以音樂為終生的志業，並開始在腓德烈威克 ( Friedrich Wieck ) 的門下接受正統的鋼琴教育，預備在三年內成為優秀的演奏家。可惜，因著舒曼練琴方法的失誤，造成他手指受傷，無法再演奏，只好轉向作曲家的路。舒曼的音樂才能其實主要是靠自修而來<sup>3</sup>，他不喜歡接受嚴格而系統化的理論教育，他住進威克家中時，曾從跟隨海恩利希 多爾恩 ( Heinrich Dorn ) 學習音樂理論；到了 1832 年因著手受傷無法再彈琴的打擊，他終止了與多爾恩的學習，此後他的音樂理論學習，主要來自巴哈 ( Johann Sebastian Bach ) 的《平均律鋼琴曲集》( The Well-Tempered Clavier )<sup>4</sup>。

1840 年舒曼與恩師的女兒克拉拉 威克 ( Clara Wieck ) 結為連理，由於威克的阻撓，他們經過很多的波折，甚至與威克對簿公堂，才得來這份愛情的果實。這段幸福的婚姻生活，帶給舒

---

<sup>3</sup> 陳琳琳 譯 ( H. C. Schonberg 著 )，《袖珍系列 21：浪漫樂派》，(台北：久大文化股份有限公司)，86-88。

<sup>4</sup> 朱健慧 譯 ( Tim Dowley 著 )，《偉大作曲家群像：舒曼 ( The Illustrated Lives of the Great Composers: Schumann )》(台北：智庫股份有限公司，1995)，38-40。

曼很大的精神安定感，讓他能專心從事創作，使他的創作進入成熟期，不僅創作數量大增，作品種類也更為廣泛，不再僅限於鋼琴音樂，逐漸成為一位全方位的作曲家。而他的鋼琴家妻子克拉拉，在他的創作和作品推廣方面，都有極多的助益。

舒曼的家族有著遺傳性的精神問題，他從少年時代起，就經常擔憂自己不知何時會發瘋，這個憂慮直到他死時才得解脫。或許是他內在精神的分裂特質，讓他在腦海中可以同時出現多個不同或相抵觸的想法，他在「新音樂雜誌」上成立一個虛構的團體：「大衛同盟」( Davidsbund )，其目的是為了推廣真正的藝術，反對保守、市儈的美學觀念。這個團體的成員大部分是他根據周遭人物所幻想出來的，也可以說是他自己內心世界的投射，最常出現的人物有：拉羅大師 ( Meister Raro )、內省的優塞比斯 ( Eusebius ) 和專斷的弗洛瑞斯坦 ( Florestan )。通常後兩者的看法是對立的，爭執不下之際，拉羅大師便會出來當和事佬，最典型的例子是 1832 年舒曼對蕭邦所寫的著名樂評，引述如下<sup>5</sup>：

不久前，優塞比斯進門了，又是那張蒼白的臉孔，一貫諷刺的微笑，若有所期，我

---

<sup>5</sup> 同註 4，44-46。

則挨著弗洛瑞斯坦坐在鋼琴前。

如你所知，弗洛瑞斯坦擁有罕見的音樂心靈，能遇見巧妙、新奇或不凡的事物，但他今天碰到意外的驚喜。優塞比斯放下一首樂曲說：「脫帽敬禮吧，各位先生，這是個天才！」他不許我們看標題頁，我茫然翻閱著，無人聽到的音樂幽趣隱含神奇。「現在可以彈了。」弗洛瑞斯坦說，優塞比斯點點頭。我們則在窗台邊聆聽，優塞比斯似乎靈思泉湧，彷彿此刻靈感給了他平日不及的力量。但當他翻到首頁，卻驚訝地唸道：「蕭邦作曲」，我們同聲驚呼：「作品第二號？」真是不可思議！我們尋思時容光煥發，叫道：「蕭邦？沒聽說過，他會是誰呢？直無論如何，必是天才之輩。」酒酣耳熱之際，我們滿懷熱情地把蕭邦的作品帶去給拉羅大師看，他微笑著，看完作品僅淡淡表示：「請蕭邦來吧，我很明白你們對新奇事物的熱情！」

舒曼不僅在樂評上使用這些筆名，在自己生活中的日記、信件、鋼琴作品，都經常使用這些虛構的人物，例如在下列這些鋼琴作品中，都可以發現「大衛同盟」成員的蹤影：《大衛同盟舞曲》( Davidsbündlertanze, Op. 6 ) 《狂歡節》( Carnaval, Op. 9 ) 《C大調幻想曲》( Phantasie in C, Op. 17 )。或許，這些他所幻想出來的角色，都隱含了某部份的舒曼自己。

雖然舒曼以非專業的背景進入音樂的領域，作品風格也常

受爭議，但他在世時仍得到世人的肯定。在 1843 年舒曼受邀至萊比錫音樂院（The Leipzig Conservatory）教授鋼琴和作曲；而在 1850 年擔任杜塞道夫（Düsseldorf）的管弦樂團和合唱團指揮。不過，就在 1850 年因著沈重的工作壓力，他的精神開始出現異常的狀態，之前他的憂鬱症就已經斷斷續續地出現過，到了 1854 年舒曼甚至投身萊茵河自殺未遂，被人送往一座靠近波昂的私人精神病院做療養，無法再與他深愛的克拉拉會面。由於他們只能透過信件往返，舒曼的精神狀態每況愈下，經常出現幻覺和幻聽，到了 1855 年 9 月時，醫師診斷他已完全瘋狂，失去味覺、嗅覺，無法痊癒，隔年 7 月舒曼便撒手人世，愛妻克拉拉隨後才趕到，一代浪漫派大師的一生就終止於精神病院，享年四十六歲。

## 第二節 舒曼作品風格

## 壹 舒曼的創作風格

李斯特（Franz Liszt）認為舒曼是一位直接繼承貝多芬（Ludwing van Beethoven）而且比孟德爾頌（Felix Mendelhssohn）更屬於「嫡親直系」的藝術家，不僅承受了貝多芬深刻的認真精神，創作方式也如貝多芬一般，以浪漫主義精神貫穿古典形式<sup>6</sup>。雖然他的作品保有古典的形式，但他並非根據形式來創作，相反地，他乃是以當時心中泉湧而出的樂思為主要依據，尋求合適的曲式、素材，以做為表達思想情感的手段。採用這些曲式的目的只是為了將他內心波濤洶湧的情感與天馬行空的幻想匡制住，並給予一個合宜的宣洩方向。因此，在當時有些人會批評他的作品，說是結構凌亂、形式不完整。但這些評論並無損其作品的藝術價值。舒曼的音樂猶如一顆璀璨的寶石，在音樂史上，綻放出自己的光芒。

---

<sup>6</sup> 張洪島 等譯（Franz Liszt 著），《李斯特論白遼士與舒曼（Berlioz and his Harold Robert Schumann）》，（台北：世界文物出版社，1994，初版），118-119。



一般而言,舒曼的作品可分為兩個時期:第一期為 1830-1839 年,此期的作品以鋼琴曲為主,他最著名的鋼琴曲大部份是在此時期完成的,例如:《蝴蝶》組曲、《交響練習曲》(Études symphoniques, Op. 13)《大衛同盟舞曲集》、《兒時情景》(Kinderszenen, Op. 15)等。1839 年之後,約有 9 年之久,他沒有單獨為鋼琴作曲;第二期為 1840-1854 年,也就是從他婚後直到進入精神病院的這段時間,此期的作品種類較多,包含了各樣的聲樂和器樂作品,著名的有:歌曲集《女人的愛與生活》(Frauenliebe und Leben, Op. 42) 歌曲集《詩人之戀》(Dichterliebe, Op. 48) A 小調大提琴協奏曲 (Piano Concerto in A minor, Op. 54) 第一號交響曲 (Symphony No. 1) 等。基本上,舒曼的創作思維是鋼琴式的,鋼琴是他最鍾愛的樂器,他的創作生涯從鋼琴開始,他在其他曲種的寫作方式是從鋼琴創作的基礎發展而來,甚至我們可以從他全部的鋼琴作品中,看見舒曼一生風格轉變的軌跡<sup>7</sup>。因此,筆者也會從他的鋼琴作品中來探討其

---

<sup>7</sup> K Marie Stolba, The Development of Western Music: A History. (New York: Wm. C. Brown Publishers, 1990), 649.

風格。

由於舒曼擁有深厚的文學素養，使得他在創作時，能將文學與音樂這兩種藝術巧妙地結合在一起，他以音樂來表達文學的意境，特別是藝術歌曲的創作，由於這些歌曲大部份是舒曼與克拉拉的愛情結晶，因此更展現了他的詩人氣質。在藝術歌曲作品中，舒曼繼承了舒伯特的風格，他們都喜歡引用偉大詩人的作品來當做歌詞，因著舒曼深厚的文學造詣，他能精確地掌握詩作的內涵，然後用音樂來營造出詩作的意境。最重要的是，舒曼提升了鋼琴的地位，不僅只是為聲樂伴奏而已，乃是與人聲同等重要的合作關係，並在歌曲前後加上鋼琴的前奏和尾奏，讓詩詞的意境更完整的傳遞出來。他也擴充了藝術歌曲的形式，首創了「連篇歌曲」( Lieder Kreis ) 的作法，即將多首歌曲收錄在一起，然後給予一個稱號。不過，並非每組連環歌曲都有統一的主題或故事性，有些只是具有相似的情緒或氣氛，例如《聲樂套曲》( Lieder Kreis, Op. 24 ); 而《女人的愛與生活》和《詩人之戀》則有較明確的故事性。通常舒曼在同一組歌曲集中，都採用同一詩人的作品，例如《詩人之戀》是選自德國詩人海涅 ( Heinrich Heine ) 的

作品《歌本》( Buch der Lieder ) 中的「抒情間奏曲」( Lyrisches Intermezzo ) ; 但他也曾在同一組歌曲集中使用多位詩人的作品 , 例如《桃金娘》( Myrten ) 這部題獻給克拉拉的歌曲集中 , 使用了八位詩人的作品。至於舒曼其他曲種的作品 , 也總是充滿浪漫的詩意。

除了文學之外 , 影響舒曼音樂風格 ( 尤其是成熟期作品 ) 的重要人士有巴赫、貝多芬、舒伯特、蕭邦、帕格尼尼 ( Nicolo Paganini ) 韋伯 ( Carl Maria von Weber ) 胡麥爾 ( Johann Nepomuk Hummel ) 和克拉拉<sup>8</sup>。舒曼有時會借用他們的音樂在自己的作品中 , 他也曾將自己的作品題獻給他們。舒曼非常景仰巴赫這位前輩 , 不僅潛心研究他的作品 , 還以自己的生花妙筆向世人介紹巴赫音樂的偉大與不朽之處 , 使得被世人遺忘將近百年的巴赫能再次被認識 , 而被尊崇為音樂之父。克拉拉則是他的賢內助 , 以及創作的靈感來源 , 她鼓勵舒曼創作大型的管弦樂曲 ; 然而 , 類似交響曲般這樣龐大的曲種 , 似乎不太適合舒曼這樣浪漫不羈的個性。

---

<sup>8</sup> 同註 7 , 650。

生長在十九世紀的舒曼，是個典型的浪漫主義者，他以音樂來寫日記，他將自己的內在思想、生活、情感都投射在他的作品中，表現出非常個人化的風格。他常將一些字母化為他音樂作品中的動機，這些字母大多來自他自己或周遭人物的姓名，例如：阿貝格變奏曲（Abegg Variation, Op. 1）中的主題（A-B $\flat$ -E-G-G）是來自一位曼汗官員的女兒梅塔阿貝格（Meta Abegg）；還有《狂歡節》這首曲子的副題為「根據四個音符做成的情景」（Scènes mignonnes sur quatre notes），這四個音符為 A- E $\flat$  (=Es) -C-B，它們是由這四個字母 A、S (=Es)、C、H 轉化而來，代表了舒曼的愛人艾娜絲蒂娜（Ernestine）的家鄉「亞許」（Asch），以及舒曼自己的姓氏<sup>9</sup>。

舒曼的音樂傾向內省性，他喜歡躲在面具後面，我們常要透過他的信件、文學和音樂引語中的暗示來挖掘他作品中的秘密。如果沒有對舒曼的個性、思想有所認識，就不容易瞭解他的作品。因此，有些人認為他的音樂隱晦難懂，甚至批評他的音樂聽起來怪異頹廢，舒曼的音樂風格在當時頗受爭議，獨具一幟，直

---

<sup>9</sup> 苦僧 譯（John Chissell 著），《舒曼鋼琴音樂（Schumann Piano Music）》，（台北：世界文物出版社，1997，初版），15-18; 35-40。

到舒曼去世許久之後，世人才肯定他作曲家的地位。

## 第三章

舒曼《為中提琴和鋼琴而作的童話畫冊，作品號碼

113》之創作背景

## 第一節 《童話畫冊》的創作背景

舒曼的創作習慣是在一段時間內專心研究、創作某些曲種，因而，音樂學者將他生平的某一年冠上某曲種的名稱，例如：1841年是交響樂年、1842年是室內樂年、1843年為神劇年。由於繁重的工作壓力，舒曼在1844年就已出現身心俱疲的情形，因此，經過一連串大型樂曲的創作之後，他又重拾對小型樂曲的寫作。

1849年起，舒曼嘗試以鋼琴和幾個獨奏樂器的組合方式，來探索多樣的音樂色彩與配器方式，在這個時期完成的室內樂作品有：幻想小曲（*Fantasiestücke for Clarinet and Piano, op. 73*）、緩板與快板（*Adagio and Allegro for Horn and Piano, op. 70*）、五首民謠風小曲（*Fünf Stücke im Volkston for Cello and Piano, op. 102*）、第一號小提琴奏鳴曲（*Sonata in A minor for Violin and Piano, No. 1,*

Op. 105 ) 第二號小提琴奏鳴曲 ( Sonata in D minor for Violin and Piano, No. 2, Op. 121 ) 第三號鋼琴三重奏 ( Piano Trio in G minor, Op. 110 ) 為雙簧管而作的浪漫曲 ( Drei Romanzen for Oboe and Piano, op. 94 ) 童話故事 ( Märchenerzählungen for Clarinet, Viola, and Piano, Op. 132 )。這首《童話畫冊》也是此時期的作品，此曲是由四首小曲所組成的性格小品 ( character pieces )，雖然它是標題音樂，但這個標題所代表的只是一個概括性的意念，而非針對具體事物的描寫，並不具有強烈的敘事性。除了這個總標題之外，舒曼還在各小曲的譜上標有速度記號或表情術語，藉以幫助演奏者做較確切的聯想。

這首曲子原本是為中提琴而作，但如今也有可供小提琴演奏的版本。原曲完成於 1851 年 4 月，1853 年在德國波昂首演，舒曼在樂譜上標有「To J. von Wasielewsky」等字，所以，筆者推測此曲是舒曼題贈給友人法西雷洛斯基 ( J. von Wasielewsky<sup>10</sup> )。1850 年舒曼來到杜賽道夫擔任管弦樂團與合唱指揮之職，經常和他往來，他也和舒曼的家人熟稔，兩人情誼甚篤。在 1858 年，

---

<sup>10</sup> 他的全名是：Wilhelm Joseph von Wasielewsky ( 1822-1896 )，此人生於德國，是一位中提琴演奏家、指揮家和作曲家，住在杜賽道夫 ( Düsseldorf )。

也就是舒曼去世兩年後，他還為舒曼作了一本具有決定性影響力的傳記。

## 第二節 舒曼與性格小品 (Character Pieces)



## 一、性格小品的定義

性格小品流行於十九世紀，通常是為鋼琴獨奏而作，或者是為鋼琴與另一個獨奏樂器而作，用來表達某種情境、氣氛、情緒或標題上的樂想，這類樂曲往往會冠上一些曲種名稱或敘事性標題，例如：拉威爾(Maurice Ravel)的水之嬉戲( Jeux d' eau )、舒曼的詩人如是說( Der Dichter Spricht )。大部分 19 世紀的作曲家，都熱衷於這類曲種的創作，包括：貝多芬的短曲( Bagatelle )、舒伯特的即興曲( Impromptu )和樂興之時( Momens musicals )、蕭邦的夜曲( Nocturne ) 等等。不過，早在 17 世紀末-18 世紀初的大鍵琴音樂，就曾出現過類似這種風格的曲子，最初是法國作曲家庫普蘭( F. Couperin )將「性格小品」的作法放進他的大鍵琴組曲中，他設計了某種特定音型( pianistic figure )作為整套作品的主要動機。接下來，法國音樂家拉摩( Jean-Philippe Rameau )和義大利作曲家多明尼哥 史卡拉第( Domenico Scarlatti )也在自己的大鍵琴音樂中採用類似的創作手法<sup>11</sup>。

---

<sup>11</sup> Stanley Sadie, ed. New Grove Dictionary of Music and Musicians. (London: Macmillan Press LTD., 1910), 493-494.

性格小品在形式方面可分為單曲和套曲兩種，單曲就是自己單獨一首，配上一個標題，例如：蕭邦的降 E 大調第一號《華麗的大圓舞曲》( Valse No. 1 “Grande valse brillante” )；套曲就是由多曲組成一首作品，配上一個總標題，例如：本篇論文的題目《童話畫冊》；有時在這在標題之下，各首小曲還分別有自己的標題，例如：舒伯特的藝術歌曲《冬之旅》( Winterreise ) 就有晚安、菩提樹、孤獨 等 24 個小標題。從曲式方面來討論，這類性格小品多半採用歌謠曲式中的 ABA 三段式，通常 A 段和 B 段是對比性的情緒，一種傾向戲劇性，另一種為抒情性。《童話畫冊》的曲式大致符合上述這些條件，它的第一、第三和第四首小曲都是 ABA 三段式，並且每首曲子中都以兩種相對的情緒來製造張力，只有第二首小曲的曲式為輪旋曲，但是段落之間仍具對比性。

## 二、舒曼的性格小品

在整個浪漫時期，性格小曲可以說是最能表達作曲家內心情感、想法與個人創意的最佳方式，或許是舒曼自身浪漫不羈的個

性、豐富的想像力和文學修養，使得他的作品中大部分是標題音樂（但有些樂曲所標上的名稱與音樂本身無關），即使是沒有冠上標題名稱的作品，也常有其內含意義。大部分的作曲家把冠在性格小品上的名稱當做集合名詞使用，往往一個作品只給予一個總標題，在這個標題之下包含了多首樂曲；但舒曼則在樂曲的個別化和標題樂想上更跨進了一大步，他把這類曲集中的每一首小曲都冠上一個名稱，例如他的鋼琴曲集《兒時情景》。《兒時情景》是舒曼回憶自己童年的作品，一共由十三首小曲所組成，每首都各有各的標題，如：在異國、講故事、捉迷藏等。此外，舒曼還使用一些新的集合名稱，例如：小故事曲（Novelletten）、彩葉集（Bunte Blätter）與冊葉集（Albumblätter）。一些作曲家紛紛仿效舒曼的作法，譬如布拉姆斯便曾用過下面這些新創的名詞來作其鋼琴曲的標題：敘事歌（Balladen）、狂想曲（Rhapsodien）。

舒曼的性格小品也常以組曲或套曲的形式出現，特別是在鋼琴曲和藝術歌曲的創作方面。他常寫作一些長而艱深的性格小曲，這類型作品仍是由多首曲子組成，依序演奏，以表達一個統一的樂想，此種作品可以稱為連環特性曲（character cycle），其

中的代表作有：《蝴蝶》、《大衛同盟舞》和《嘉年華會》，這三首皆為鋼琴作品；以及兩部聲樂套曲（Liederkreis, Op.24, OP. 39）歌曲集《女人的愛與生活》等。舒曼也把性格小品的這種標題作法，擴充運用到交響樂曲上，例如他的第一號交響曲《春之交響曲》，在初稿時各個樂章附有「初春」、「黃昏」、「嬉戲」、「春酣」等標題。

經過舒曼這番辛勤耕耘，原本形式簡單、讓作曲家抒發情感的性格小品，終於茁壯成長，成為十九世紀一個重要的創作曲種，為日後的作曲家開創一條新的寫作道路。

## 第四章

### 樂曲分析

舒曼《為中提琴和鋼琴而作的童話畫冊，作品號碼 113》是

由四首樂曲所組成，雖然是標題音樂，但整首曲子舒曼只有給這一個標題，各樂曲的譜上只標有速度記號或表情術語，敘事性並不強。以下是樂曲結構分析表（見表 1）：

〔表 1〕樂曲結構分析表

	速度	拍號	調性	曲式
第一首	中板 (Nicht schnell)	3/4	d	ABA' 三段式 (Ternary Form)
第二首	急板 (Lebhaft)	2/4	F	輪旋曲式 (Rondo Form)
第三首	急板 (Rasch)	2/4	d	ABA 三段式 (Ternary Form)
第四首	憂鬱的緩板 (Langsam, mit melancholischem Ausdruck)	3/8	D	ABA 三段式 (Ternary Form)

在曲式方面，A 段和 B 段為對比性的樂段，舒曼大致遵照性格小品的寫作慣例，在第一、三、四首皆採用 ABA 三段式，只有第二首是輪旋曲式，而且曲子長度最長。在調性安排上，乃是從 d 小調開始，中間轉到關係調—F 大調，最後結束於平行調—D 大調，這樣的安排可說是模仿貝多芬命運交響曲從 c 小調開始，結束於 C 大調的調性設計。這四首小曲中，只有第四首小曲標有

表情術語—憂鬱的( Langsam, mit melancholischem Ausdruck ), 在速度安排上, 也是整曲唯一的慢板速度, 和前面三首小曲形成明顯的對比。

## 第一節 不太快的中板 ( Nicht Schnell )

〔表 2〕 第一首樂曲的曲式分析表—ABA' 三段式 ( Ternary Form )

段落	小節	調性	樂句	使用素材
導奏	1-8	d 小調	Introduction	分解和弦與 4 度、5 度音程

A 段	9-29	d 小調- F 大調	Phrase 1 (mm. 9-22)	a <sub>1</sub> : 由 4 分音符與掛留的 16 分音符，及迴音音型所組成的音型，而且進行方向為先下後上 a <sub>2</sub> : 由 4 分音符與掛留的 16 分音符所組成的音型，進行方向為先上後下
			Phrase 2 (mm. 22-29)	a <sub>1</sub> ; a <sub>2</sub>
B 段	30-45	a 小調	Phrase 3 (mm. 30-38)	a <sub>1</sub> ; a <sub>2</sub> b <sub>1</sub> : 取材自導奏主題的前三小節，並將節奏做了變化
			Phrase 4 (mm. 38-45)	a <sub>1</sub> ; a <sub>2</sub> ; b <sub>1</sub>
A' 段	45-65	d 小調	Phrase 5 (mm. 46-58)	a <sub>1</sub> ; a <sub>2</sub>
			Phrase 6 (mm. 58-65)	a <sub>1</sub> ; Introduction 再現
小尾聲	65-72	d 小調	Phrase 7 (mm. 65-72)	a <sub>1</sub> ; 持續的裝飾音

第一首樂曲—不太快的中板（Nicht Schnell）是一個前有導奏，後有尾奏的 ABA' 三段式。在和聲方面，本曲以 d 小調為中心來做變化，A 段在第 14 小節轉調至 d 小調的關係調 F 大調，而 A' 段則保持在 d 小調上，B 段轉到 d 小調的 5 級—a 小調。關於素材的運用方面，本曲主要由：Introduction、音型 a<sub>1</sub>、音型 a<sub>2</sub> 及音型 b<sub>1</sub> 所組成，除了導奏之外，其餘樂段都有使用到音型 a<sub>1</sub>，

A' 段除了延用前次 A 段的素材之外，還加入導奏的主題與音型 a<sub>1</sub> 同步演奏。尾奏部份則不斷重複音型 a<sub>1</sub>，以及長而持續的裝飾顫音，最後由中提琴撥弦演奏 d 小調主和弦，安靜地結束。

## 壹、 主要音型分析

本曲所用音型如下：Introduction、a<sub>1</sub>、a<sub>2</sub>、b<sub>1</sub>，這些音型通常以原本面貌出現，常見的發展手法為：模進、節奏減值、轉調，特別是模進的手法在曲中被大量使用，使得這幾個素材不斷縈繞聽眾耳際，而導奏的主題（Introduction）常會完整呈現：第一次



是在樂曲開頭 ( mm. 1-8 , 見譜例 1-1 ) , 第二次是在曲末 ( mm. 58-65 ) , 這一次將前二音的節拍減值 , 並以弱起拍的方式出現 ( 見譜例 1-2 ) , 第三次的出現 ( mm. 34-41 ) 則只取前三小節的節奏與音型做部份減值 , 稱為音型  $b_1$  , 放在 B 段中使用 ( 見譜例 1-3 )

〔譜例 1-1〕 第一首 , 第 1-8 小節 , 中提琴部份 , 導奏主題

〔譜例 1-2〕 第一首，第 58-65 小節，中提琴導奏主題再現

〔譜例 1-3〕 第一首，第 9-10 小節，鋼琴右手旋律部份，音型 a<sub>1</sub>

〔譜例 1-4〕 第一首，第 33-35 小節，中提琴部份，音型 b<sub>1</sub>

音型 a<sub>1</sub>、a<sub>2</sub> 的結構很相似，它們前 2 拍的節奏都相同：

，但進行方向是相反的。音型 a<sub>1</sub>、a<sub>2</sub> 的使用遍佈全曲，唯有 Codetta（小尾聲）部份沒有使用到音型 a<sub>2</sub>，而音型 b<sub>1</sub> 只在 B 段裡出現。本曲的樂句旋律十分纏綿，前句的結尾常與後句的開頭重疊在一起，或者將兩種素材交纏在一起演奏，例如：第 38-41 小節是音型 a<sub>1</sub> 和音型 b<sub>1</sub> 兩種素材交纏演奏（見譜例 1-5）；或使用相同素材，以模仿的方式來製造綿延的音響效果，例如：第 42-45 小節是以音型 a<sub>2</sub> 來做模仿（見譜例 1-6），而在第 58-59 小節則是以音型 a<sub>1</sub> 和 Introduction 兩種素材同時出現（見譜例 1-7）。

〔譜例 1-5〕第一首，第 38-41 小節，音型 a<sub>1</sub> 和音型 b<sub>1</sub> 交纏演奏

〔譜例 1-6〕 第一首，第 42-45 小節，以音型 a<sub>2</sub> 做模仿

〔譜例 1-7〕 第一首，第 58-59 小節，以音型 a<sub>1</sub> 和 Introduction  
做模仿

小尾聲的部份主要由音型  $a_1$  的模進和鋼琴的顫音裝飾奏所組成，最後由鋼琴演奏音型  $a_1$  的素材，中提琴拉奏長音 D，然後撥奏 dm 和弦結束。

## 貳、 和聲架構

本曲和聲以 d 小調為中心，A 段從第 13 小節開始轉調，以共同和弦導入 F 大調— $d : V7/VI = F : V7/IV$  (見譜例 1-8)，直到進入 B 段的前一拍 (mm. 29)，才再以共同和弦的方式轉入原調的 5 度關係調—a 小調，整個 B 段的調性都是穩定地在 a 小調，第 45 小節進入再現部份：A' 段，此段的調性和 Codetta 都回到 d

小調，最後結束於 d 小調主和弦。

〔譜例 1-8〕第一首，第 13 小節，以共同和弦轉調

舒曼在這首曲子中用了很多裝飾性和弦，例如：裝飾性減七和弦，用來加強和聲行進，A 段的音型 a<sub>1</sub> 的和聲進行就是主和弦與減七和弦的輪替(見譜例 1-9)，導奏部份也有減七和弦出現(第 4 小節第二拍)。至於整首樂曲的和聲進行則以基本的 I-IV-V-I 為主，沒有太多變化，在小尾聲的部份完全是 I 和 V<sup>7</sup> 這兩種和弦在交替使用，調性的安排和轉調的手法也很傳統。

〔譜例 1-9〕第一首，A 段，裝飾性減七和弦的運用

## 第二節 活潑的急板 (Lebhaft)

〔表 3〕 第二首樂曲的曲式分析表—迴旋曲式 (Rondo Form)

段落	主題	樂句	素材	小節	調性
A	序奏	序奏	音型 a <sub>1</sub> (節奏動機 X)	1-2	F
	主題 A	1	音型 a <sub>1</sub> 、 節奏動機 y	2-6	F
		2	音型 a <sub>2</sub> 、 節奏動機 y	6-10	F
		3	音型 a <sub>2</sub> 、 節奏動機 y	10-14	F
		4	節奏動機 x&y、 音型 a <sub>2</sub>	14-22	F
		5	節奏動機 x&y、 音型 a <sub>2</sub>	22-30	F
	主題 A 再現			30-43	F
	Codetta		節奏動機 x 的變形、 3 連音節奏	43-50	F

B	主題 B1	1	16 分音群、8 分音群	51-54	d
	主題 B2	2	附點節奏、4 度音程	55-58	d
	過門		16 分音群、dm 和弦	67-70	d
A	主題 A			71-118	F
C	主題 C	1	音型 C ( mm. 119-120 )	119-123	B $\flat$
		2	音型 C	123-128	B $\flat$
		3	音型 C 及其變形	128-132	B $\flat$
		4	音型 C 及其變形	132-136	B $\flat$
		5	音型 C	136-139	B $\flat$
		6	音型 C	139-144	B $\flat$
A	主題 A			145-192	F
Coda			3 連音節奏、音型 a <sub>1</sub>	193-206	F

本曲為迴旋曲式，段落為 ABACA+Coda。除了 B 段有兩個主題之外，其他段落只有一個主題。A 段 ( mm. 1-50 ) 全段保持在 F 大調上，接下來兩次的 A 段都與第一次的 A 段相同，但少了 3 小節序奏。B 段 ( mm. 51-70 ) 有 20 小節，可分為 B1 和 B2 兩個主題，調性都在 d 小調上。C 段 ( mm. 119-144 ) 共有 26 小節，主題 C 在降 B 大調上做發展，A、B、C 這三段所使用的素材，在節奏方面彼此都有相關。Coda 部份 ( mm. 193-206 ) 共有 15 小節，它的素材和調性都取自 A 段。



在調性設計方面，本曲以 F 大調為中心來做變化，B 段轉到 F 大調的關係調—d 小調，C 段則使用 F 大調的下屬調—降 B 大調。

## 壹、 動機發展

A 段由主題 A ( mm. 1-14 ) 所構成，每次 A 段的再現都是原貌呈現，主題 A 共有 15 小節，其中序奏的音型 a<sub>1</sub> ( mm. 1-2 ) 最為重要，它的附點節奏稱之為動機 x，這個節奏聽起來很像騎馬的感覺，因此有人將它稱為急馳的節奏 ( galloping rhythm )<sup>12</sup>。

---

<sup>12</sup> Hartmut Lück, Meister Raro and the Simplicity of Late Work: Chamber Music by Robert Schumann and György Kurtág, trans. Catherine Schelbert. (München: ECM Records, 1995).

動機 x 遍佈全曲，因此 A 段的風格具有強烈的節奏性。主題 A 當中的音型 a<sub>2</sub> ( mm. 9-10 ) 有一個三連音節奏動機，除了出現在主題 A 之外，還密集出現在 A 段尾奏的中提琴部份和 Coda 的鋼琴部份，而這個三連音節奏也成為進入下一首樂曲的伏筆（見譜例 2-1 ）。

〔譜例 2-1〕第二首，第 1-14 小節，主題 A、音型 a<sub>1</sub> 和音型 a<sub>2</sub>

B 段綿延不絕的旋律線條與 A 段的節奏性風格形成明顯的對比，B 段的主題有兩個：一個是主題 B<sub>1</sub>，即在第 51-54 小節樂段開頭的鋼琴部份；另一個是主題 B<sub>2</sub>，在第 55-58 小節的中提琴部份（見譜例 2-2）。主題 B<sub>1</sub> 只在鋼琴部份呈現，右手是流暢的 16 分音符音群，左手為 8 分音符的分解和弦，低音部（Bass line）呈現 2 度上行的線條。主題 B<sub>2</sub> 只出現在中提琴部份，主要由附點節奏的動機所組成，此動機源自 A 段的動機 x，但將動機 x 的節奏組合前後對調。（見譜例 2-2）

〔譜例 2-2〕第二首，第 51-58 小節，主題 B1 和主題 B2

C 段的旋律風格也和 A 段形成強烈對比。主題 C (mm. 119-120) 首先呈現在鋼琴右手部份，接著又轉入中提琴部份（見譜例 2-3）。它非常短，只有 2 個小節，但在本段中以接龍的方式遊走在中提琴和鋼琴右手部份，左手部份則穩定地保持動機 y 的附點節奏。基本上這是一個單純的樂段，在主題 C 的呈現方式上，只是將主題 C 以略微不同的接龍手法做出變化，例如：在第 120 小節前句和後句有一拍的連結（overlap）；在第 121 小節兩個樂句則有二拍的連結；在第 123 小節兩個樂句就錯開了，沒有共用

同一拍；到了第 126 小節又恢復共用二拍的連結方式，直到 C 段結束（見譜例 2-4）。由於接龍的方式改變，因此原本主題 C 的節奏：  
，在第 129-134 小節鋼琴右手部份就變成  
這樣的節奏型態：（見譜例 2-5）。

〔譜例 2-3〕第二首，第 119-122 小節，主題 C

〔譜例 2-4〕第二首，第 119-128 小節，主題 C 的各種連結方式

〔譜例 2-5〕第二首，第 129-134 小節，主題 C 的節奏變化

Coda 部份完全使用 A 段的素材，包括 A 段的 3 連音節奏動機、附點節奏動機 y，最後以動機 x 的節奏來收尾，製造出一種逐漸遠去的馬蹄聲。

## 貳、 和聲架構

在和聲方面，A 段的調性為 F 大調，它的和聲進行以主、屬和弦的交替為基本架構。本段使用減七和弦、半減七和弦和增六和弦來裝飾主要和弦，例如：第 28-29 小節、第 34-35 小節（見譜例 2-6）。此外，本段也出現前個和弦掛留到下一個和弦的情形，例如主題 A（見譜例 2-1，第 6-7 小節）。

〔譜例 2-6〕第二首，第 28-29、第 34-35 小節，A 段的裝飾和弦

本曲從 A 段進入 B 段時 ( mm. 49-51 ) , 以減七和弦來做轉調的橋樑, 進入 d 小調, 這樣子的和聲設計主導整個 B 段, 以vii7-i 的和聲進行為主 ( 見譜例 2-7 ) , 最後, 以 d 小調主和弦做一個 4 小節的過門, 然後回到 A 段。

〔譜例 2-7〕第二首, 第 51-58 小節, vii7-i 的和聲進行



同樣地，A 段進入 C 段時（mm. 117-119），也是使用減七和弦來轉入降 B 大調，C 段的和聲很單純，以主、屬和弦的交替為基本架構，再加上 4 個附屬和弦的使用。Coda 的調性與 A 段相同，A 段在進入 Coda 時（mm. 191-193），仍是使用減七和弦來進入，但先以 IV 的六四和弦代替主和弦 I，然後再接回主和弦（見譜例 2-8）。因為 Coda 部份運用了 A 段的素材來發展，所以它的和聲風格接近 A 段，使用減七和弦來做裝飾。

〔譜例 2-8〕第二首，第 191-193 小節，A 段進入 Coda 的和聲進行

### 第三節 飛快的急板 (Rasch)

〔表 4〕第三首樂曲的曲式分析表—ABA 三段式 (Ternary Form)

段落	小節數	調性	主題	素材
A	1-36	d	主題 A-1 (1-13 小節, 中提琴部份)	音型 a <sub>1</sub> (由上而下的三連音群)
			主題 A-2 (5-13 小節, 鋼琴部份)	音型 a <sub>2</sub> (5-6 小節, 鋼琴右手部份)

B	37-61	B	主題 B ( 37-42 小節, 鋼琴部份 )	動機 x : 2 度動機和附點節奏( )
A'	62-91	d	主題 A 主題 B ( 62-65 小節 )	音型 a <sub>1</sub> 、音型 a <sub>2</sub> 動機 x
Coda	92-107	d	無新主題, 使用主題 A 和 B 的素材	音型 a <sub>1</sub> 、音型 a <sub>2</sub> 動機 x



這是一首 ABA 三段式+Coda 的樂曲，AB 兩段互為對比，A 段有 36 小節，調性為 d 小調，較具節奏性，三連音群充滿整個樂段，而 B 段只有 25 小節，調性為 B 大調，趨向旋律性，長的旋律主題全在鋼琴部分演奏，中提琴只是 2 度音型的呈現。A' 段前四小節加入 B 段的 2 度動機，其餘部分與前次 A 段相似，全段仍充滿三連音群，調性也回到 d 小調。Coda 部分共 16 小節，延用 A 段和 B 段的素材，沒有出現新的主題材料，調性仍是在 d 小調，最後鋼琴以上行琶音和中提琴一起停止在 d 小調主和弦做結束。

## 壹、 動機發展

A 段共有 36 小節，可再分為三小段，第一段在第 1-13 小節；第二段是第 14-27 小節；第三段在第 28-36 小節，第一和第三段相似，第二段鋼琴和中提琴的角色互換。A 段有兩個主題，一開始由主題 A-1 ( mm.1-13 ) 先在中提琴部分呈現，這個主題由一長串的二連音群所組成，將第一組由上而下的二連音群稱為音型 a1 ( mm.1-4 )，第 1-13 小節是分解和弦的二連音群，第 14-17 小

節則由鋼琴呈現類似持續音的三連音群。雖然這個主題有 13 小節，但基本上它是以四小節為單位，共可分成三個樂句（見譜例 3-1）。另一個主題在第五小節開始呈現於鋼琴部分，將它稱為主題 A-2（mm.5-13），共有 9 小節（見譜例 3-1），主要由音型 a<sub>2</sub> 所構成（mm.5-6），到了第 14 小節時，鋼琴與中提琴的角色互換，音型 a<sub>2</sub> 改由中提琴演奏，音型 a<sub>1</sub> 則由鋼琴演奏，直到第 28 小節才恢復原本的樣子。

〔譜例 3-1〕 第三首，第 1-13 小節，主題 A-1 和主題 A-2

B 段共有 25 小節，可分為 5 個樂句，都是長的旋律線，這樣抒情的風格與 A 段強烈的三連音節奏成為對比。本段主要由主題 B ( mm.37-42 ) 所構成，而且僅在鋼琴部份完整呈現，中提琴只做一些簡單的撥奏，或與鋼琴同時演奏動機 x ( 見譜例 3-2 )。

〔譜例 3-2〕 第三首，第 37-42 小節，主題 B

A' 段有 30 小節，如同 A 段一樣，也可再細分為 3 小段，與 A 段最大的差異是在第 62-65 小節的鋼琴部份，其左手運用了 B 段的動機 x。從第 92 小節開始為 Coda，共有 16 小節，本段延用 A、B 兩段的素材：第 92-99 小節鋼琴部份使用 B 段的動機 x，中提琴則繼續保持三連音節奏來和 A' 段有所銜接，但這次除了使用音型 a<sub>1</sub>，還多了同音反覆的三連音型，來加強 d 小調的主音，曲末以音型 a<sub>2</sub> 做結束，靜止在 d 小調主和弦上（見譜例 3-3）。

〔譜例 3-3〕 第三首，第 92-107 小節，Coda

## 貳、和聲架構

本曲和聲安排以 d 小調為中心，只有 B 段轉到 B 大調。A 段和聲結構蠻單純的，以 I-IV-V-I 的和聲進行為主，再輔以減七和弦和拿坡里和弦來做裝飾，例如：第 5 小節和第 27 小節使用了減七和弦；第 14 小節使用拿坡里和弦（見譜例 3-4），最後配合動機 x，以半音轉調的手法轉到 B 大調，進入 B 段（見譜例 3-5）。



〔譜例 3-4〕 第三首，第 5、14 和第 27 小節，減七和弦與拿坡里  
和弦的使用

〔譜例 3-5〕第三首，第 36-37 小節，進入 B 段的轉調手法

B 段在 B 大調上呈現，它的和聲結構也很單純，主要是 I-IV-I 和 I-V-I 的和聲進行，但本段從第 44 小節起暫時轉到 ii 調—e# 小調，直到第 55 小節第 2 拍才恢復原調（見譜例 3-6），A 段常用的裝飾性減七和弦很少在此段出現。本段最後一個樂句（mm.56-61）持續在 B 大調的 IV 上，預備回到 d 小調，在第 61 小節再度使用動機 x，並以 B 大調 IV 為共同和絃轉回 d 小調（見譜例 3-7，鋼琴左手）。

〔譜例 3-6〕 第三首，第 44-55 小節，B 段在 C# 小調上呈現

〔譜例 3-7〕 第三首，第 61-62 小節，B 段回到 A' 段的轉調手法

A' 段的和聲安排與 A 段相似，Coda 部份也使用了很多減七和弦，例如：第 94-95 小節及第 100 小節 等，原本和聲可以結束在第 103 小節，但它以iv做擴充，多延續了 4 小節，然後才真正結束。

## 第四節 憂鬱的緩板

### ( Langsam, mit melancholishem Ausdruck )

〔表 5〕 第四首樂曲的曲式分析表

段落	主題	樂句	小節數	素材	調性
A (3/8)	主題 A 區 (mm.1-22)	1	1-4	音型 a	D
		2	4-8	音型 a 的模仿	
		3	8-12	音型 a	
		4	12-22	音型 a 及其發展	
		5	22-26	重覆 Phrase 1	
	Transition	6	26-30	重覆 Phrase 2	D
B (3/8)	主題 B 區 (mm.31-38)	1	31-34	音型 b1、32 分音群、 16 分音符的阿爾貝提伴奏音型	F
		2	34-38	音型 b1 的模仿、32 分音群、16 分音符的阿爾貝提伴奏音型	
		3	38-42	音型 b1 的模仿、三連音節奏	

		4	42-46	音型 b2、三連音節奏	
		5	46-50	音型 b1 的模仿、三連音節奏	
	主題 B 的發展	6	50-54	音型 b1、32 分音群、 16 分音符的阿爾貝提伴奏音型	
		7	54-58	音型 b1 的模仿、32 分音群、附點節奏、16 分 音符的阿爾貝提伴奏音型	
	Transition	8	58-62	持續低音、32 分音群、	
A' (3/8)	主題 A 區 (mm.62-90)	與 A 段相同，但在第 74-76 小節旋律改由鋼琴右手呈現			D
Codetta (3/8) (mm.91-94)	持續音、主題 A 與主題 B 之片段、三連音節奏			D	

本曲共有 94 小節，可以分為 ABA' 三段+ Codetta，調性以 D 大調為主，只有 B 段轉到 F 大調。ABA' 這三段的長度相當，都在 30-32 小節的範圍內，風格也很相近，都是如歌般的綿延旋律，而不是採用傳統的風格對比手法。不過，由於 B 段加入持續的三連音節奏，感覺上比較激動。本曲是整個作品中唯一標有表情術語的曲子，雖然舒曼在譜面上冠以「憂鬱的」標題 (Langsam, mit melancholishem Ausdruck)，但他所安排的調性卻是明朗的 D 大調，因此，全曲洋溢著寧靜安詳的氣氛，而非令人哀傷的憂鬱。

在素材方面，A、B 兩段都使用長的旋律線做素材，而且都包含迴音音型。A' 段與 A 段相同，只有第 74-76 小節的樂句與 A

段不同，原本由中提琴呈現的樂句，改由鋼琴呈現。本曲樂句的設計蠻工整的，大約四小節一個樂句，A 段可分為七個樂句；B 段則可分為八個樂句。Codetta 雖然只有短短的 4 小節，卻能將 A 段和 B 段的素材片段以鋼琴再度呈現，中提琴部份則使用持續音，最後以撥弦做結束。

## 壹、 主題與音型之發展

A 段有 30 小節，由一個如歌般的長線條主題所構成，稱之為主題 A (mm.1-22)，主題 A 一共可分為五個樂句，這五句主要由音型 a 及其發展所構成（見譜例 4-1）。第 1-4 小節為第一句；第 5-8 小節為第二句；第 9-12 為第三句；第 13-14 小節為第四句；第 15-22 小節為第五句。主題 A 都在中提琴部份呈現，鋼琴部份有時與它平行 3 度演奏（第一句、第二句）；有時則為齊唱（第三句）；有時為 6 度平行旋律（第四句、第五句），第 22-30 小節為第一、第二句的重覆。

〔譜例 4-1〕 第四首，第 1-22 小節，主題 A 和音型 a



B 段有 32 小節，可分為八個樂句，大約每四小節可分一句，第 31-34 小節為第一句；第 35-38 小節為第二句；第 39-42 小節為第三句；第 43-46 小節為第四句；第 47-50 小節為第五句；第 51-54 小節為第六句；第 55-58 小節為第七句；第 59-62 為第八句。前五句為主題 B 的呈現，第六和第七句為主題 B 的發展，第八句則為轉調功能的過門。本段所用的主要素材有兩個：音型  $b_1$  和音型  $b_2$ 。音型  $b_1$  為第一句鋼琴的旋律部分，中提琴只演奏一些 32 分音符的分解和絃。第三句所用素材仍是音型  $b_1$ ，而且中提琴也開始演奏音型  $b_1$ ，但鋼琴部分加入了連續的三連音伴奏音型，這個三連音節奏一直持續到第五句完畢。第四句和第五句使用新的素材—音型  $b_2$ ，由鋼琴和中提琴一齊呈現（見譜例 4-2），音型

b<sub>2</sub> 的節奏和 A 段的音型 a 有些類似，但進行方向相反。第六和第七句與第一和第二句相似，只略作了一些變化，例如：在第 56 小節加入附點節奏。第八句是一個過門，使用音型 b<sub>1</sub> 的片段，並在低音部份使用持續音，預備轉回主調。

〔譜例 4-2〕第四首，第 31-50 小節，主題 B、音型 b<sub>1</sub> 和音型 b<sub>2</sub>

A' 段與 A 段幾乎一模一樣，只在第 74-76 小節略做變化，將原本由中提琴呈現的旋律改由鋼琴右手演奏，鋼琴左手和中提琴部份則演奏持續音。最後四小節為小尾聲（Codetta），它的前 2 小節由鋼琴右手演奏主題 A 的片段，其餘聲部則為持續音；後 2 小節為主題 B 第三句的片段，由鋼琴呈現；中提琴只做簡單的撥奏，結束本曲。雖然是結束了，但可能是使用三連音節奏的關係，聽覺上似乎還未結束，給人一種期待再發展，餘韻不絕的感覺（見譜例 4-3）。

〔譜例 4-3〕 第四首，第 91-94 小節，Codetta

## 貳、 和聲架構

本曲和聲以 D 大調為主，只有 B 段轉到 F 大調。A 段的和聲設計以 I-V7-I 為主，只有第四和第五句的和聲稍微複雜，第四句在 D 大調的 VII 調上呈現（C 大調），而第五句在句末用了很多 ii 及其導七和弦（見譜例 4-1），最後以 III 和弦做共同和弦轉入 F 大調。

B 段在 F 大調上呈現，它的和聲進行基本上也是 I-V-I 為主，但比 A 段稍微複雜，使用較多的 IV 及其附屬和弦。最後一個樂句（mm.59-62）為過門，以 F 大調 VI 當共同和弦，直接跳回 D 大

調I，預備第 63 小節的主題再現，進入 A' 段（見譜例 4-4）。

〔譜例 4-4〕 第四首，第 59-63 小節，轉調過門

A' 段的和聲安排和 A 段一樣。第 91-94 小節 Codetta 的和聲稍微複雜，以 D 大調主和絃當持續音，設計一個完整的終止式

（I-IV-vii-I）來結束全曲（見譜例 4-5）。

〔譜例 4-5〕 第四首，第 91-94 小節，Codetta 的終止式

## 第五章

### 演奏技巧與風格詮釋

#### 第一節 《童話畫冊》風格概述

本曲是舒曼晚年的作品，雖然舒曼從 1850 年後的精神狀況每況愈下，他身邊的妻子、朋友也認為他晚期的作品呈現一個疲憊的心靈，但與舒曼年輕時的作品比較起來，此時期的舒曼已經

確立個人風格，不再像年輕時以大量文字標題來做思考意念的傳達，曲風趨向寧靜、內省，寫作手法也更為洗鍊純樸。他在晚年所作的性格小品都是精品，有如星辰般閃亮，更深地表露出作曲家的內心世界。如前所述，這些小品所冠上的標題主要是傳達作者內心抽象的意念，抒發其情感，並沒有具體的故事情節，《童話畫冊》也是如此。

《童話畫冊》這四首小曲展現了舒曼憂鬱浪漫的詩人情懷，正如第四首曲子的標題：憂鬱的 (Langsam, mit melancholishem Ausdruck)，整個作品中都潛藏著這樣的情緒。這首樂曲的調性安排以 D 小調，也就是舒曼的「命運之調」(key of destiny) 為創作中心<sup>13</sup>。第一和第四首曲子是帶著憂鬱的抒情風格；第二首曲子是輪旋曲，反覆使用一種騎馬般的節奏 (galloping rhythm) 來營造快速活潑的曲風，演奏者要奏出強烈明確的節奏感，曲中另有穿插輕風吹拂般的抒情旋律來與前者做對比。第三首曲子充滿快速的三連音群，持續地在中提琴和鋼琴這兩個樂器中交替演奏，中間的段落風格轉變為抒情的浪漫短歌 (cantilena)<sup>14</sup>，舒曼在此

---

<sup>13</sup> Bettina Landgraf, *Schumann: Märchenbilder Op. 131*. (Köln: EMI Electrola GmbH, 1993).

<sup>14</sup> 同註 13。

合宜地運用中提琴較黯淡的音色，演奏一些伴奏音型，穿梭在鋼琴輕快抒情的旋律中。

第四首曲子，樂譜上標有「憂鬱的」字樣（Lang, mit melancholischem Ausdruck），這是舒曼這首作品中唯一標有明確表情術語的曲子，第三首曲子雖然標有「迅速敏捷」的術語（Rasch），但這個原文所指的意義，比較傾向是速度術語的解釋，第四首和第一首的曲風有點類似，都需要非常深刻美麗的音色，屬於比較內斂的聲音，雖然作曲家寫了「憂鬱」的字眼，但他卻採用了比較明朗的大調來譜曲，因此，舒曼應該是想在這首「童話畫冊」的終曲，表達一種詩人般美麗的藍色憂鬱——如同他本身的氣質，而不是真正生活上的憂慮愁苦。音樂走到終曲時整個沈靜下來，作者彷彿在緬懷昔日的回憶，從內心深處自然湧現出這首渾然天成的優美旋律，此曲的曲末多加了一句鋼琴的旋律，讓人有著尚未結束的感覺，似乎美麗的旋律依然在心中低吟不已。



## 第二節 演奏技巧的探討

本節將從《童話畫冊》全曲中，挑選幾個相關演奏技巧來做探討，分別為：發音、《童話畫冊》輪旋曲主題的演奏技巧探討、以及《童話畫冊》與跳弓。

### 一、發音（Tone Production）

所謂「發音」，就是將某個樂器依其合適的演奏方式來發出

最美麗、最能彰顯該樂器特色的聲音。筆者認為不論演奏何種樂器，都要能奏出飽滿、寬闊而富共鳴的聲音，才算是健康悅耳的聲音，也是演奏出動人音樂的基本要件。《童話畫冊》中的第一首和第四首曲子特別需要這樣的音色，因此，筆者要先來探討如何做出美好健康的音色？要達到這個目標，首先就是要放鬆，包括身體、精神的狀態，特別是右手的放鬆會直接影響音色的好壞<sup>15</sup>。所以，筆者想先從「放鬆」這個方向來討論。

演奏樂器就好像從事某種肢體運動一樣，因此，從某些角度而言，一位演奏者和一位運動員是極為相似的，若要連續一段時間保持某種肢體運動，他們的身體必須是在放鬆的狀態下，然後在必要的時候才將肌肉繃緊，而非一直保持在緊張的狀態，如此一來，肌肉才不會受傷，也能保持靈活度，並且還能長時間地做同樣的運動。因此，放鬆就是讓這些在工作的筋骨、肌肉，得到適當的休息，避免運動傷害，而不至於造成像舒曼一樣，終生無法演奏的遺憾<sup>16</sup>。

人的內在情緒、思想都會影響到人體的運作，因此掌控自

---

<sup>15</sup> 黃輔堂 著，《談琴論樂》（台北：全音樂譜出版社，1986），44。

<sup>16</sup> 黃輔堂 著，《小提琴教學文集》（台北：全音樂譜出版社，1995），24。

己的心是身為演奏者最重要的事情。當我們心裡平靜安穩，充滿自信的時候，身體肌肉自然不會緊繃，對於肢體的控制能力也會比較好，所以，在練習時就要留意自己的情緒，以平靜安穩的心情來練琴，換句話說，平穩的情緒也是練習時的重點目標，如此一來，當我們上台演奏時才容易保有舒緩安穩的心情與冷靜清晰的頭腦，可以將平日的練習成果做出最完美的呈現。絕對要避免為了得到立竿見影的成效，而急躁地練琴，否則不僅事倍功半，肌肉也容易因為過度疲勞而受傷。

對中提琴而言，右手運弓的技巧是影響發音品質的關鍵，最基本的右手技巧就是長弓的拉奏，正確的長弓練習可以帶來美麗的音色。因此，我們先從拿弓、運弓與發音之間的影響來做討論。有些人為了奏出大而厚實的音質與音量，就以更強的力道抓弓和壓弓，結果往往適得其反，而且浪費更多的體力。正確的方式應該是先放鬆，然後將整個右手臂的重量，透過弓子沈放在琴弦上，再拉奏，如此就能奏出最優質的音色與最大的聲量。

要如何體會右手是否放鬆呢？一般而言，手最放鬆的姿勢就是自然下垂，我們可以先找一位身高和自己相近的朋友來幫

忙，把自己的右手搭在他的肩膀上，然後放鬆，讓右手猶如失去知覺般地靠在他肩膀上，對方必定會感受到一股沈重的力量，這就是我們整個右手臂的重量，以這股力量和這樣放鬆的感覺來拉奏，再配合耳朵的聆聽來做調整，便能製造出我們夢寐以求的美好音質與音量。抓住這個基本原理之後，我們就可以運用長弓的運弓練習上，逐漸去嘗試做出最佳的聲音，成為我們演奏音樂的基礎。

《童話畫冊》的第一和第四首都是歌謠風格的慢板樂曲，樂曲主要由綿延不絕的長線條樂句所構成（見譜例 5-1 和譜例 5-2），因此，美好的音色就是成功演奏這兩首樂曲的重要關鍵，演奏者需要奏出持續而不間斷的聲音，以及細膩內斂又富於情感的音色，要達到這樣的要求，其實並不是一件簡單的事。我們可以將上述所提的運弓方法應用在譜例 5-1 和 5-2 上，製造出深厚而集中的音色，並且，我們還要注意音符之間的連接是否圓滑而無縫隙？筆者建議左手先不作抖音，然後專心聆聽右手拉奏旋律時聲音的連接情形，當然，右手的圓滑換弓、換弦也要列入考慮，換弓和換弦時都要讓聲音保持進行，由於要同時一起注意這麼多

事情，因此，剛開始一定要用最慢的速度來練習，讓自己頭腦所思考的能與右手配合，同時並要確定耳朵能聽得清楚自己所奏出的聲音，當我們能聽見，就可以透過耳朵來修正自己的演奏，達到理想的音色。

〔譜例 5-1〕 第一首，第 1-8 小節，中提琴部份，導奏主題

〔譜例 5-2〕 第四首，第 1-22 小節，中提琴部份，主題 A

在練習譜例 5-1 和 5-2 時，為了奏出最佳音色，我們可以先按照譜上的弓法在正確的弦上拉奏空弦，左手不按弦，只在心裡唱旋律，然後專心聆聽運弓是否流暢？聲音是否飽滿？強弱的聲音層次安排是否適當？經過這樣的練習之後，再加入左手的部份。

此外，運弓時的弓段分配也會影響演奏者所奏出的音色，除了盡量平均分配弓段的考慮方向之外，也要考慮到音樂上的需求，例如：強弱變化、重音、裝飾音及詮釋的方式 等，根據這些考量來做合適的弓段分配，在第一曲中第 57-58 小節的樂段，是該曲音樂上的最高潮處，也是演奏技巧上較具難度的樂段（見譜例 5-3），演奏者必須在一弓內奏出平均、流暢的一連串快速音群，同時還要做出漸強的音量和氣勢，這需要花費一番心思去努力練習，以下是這個譜例的練習探討：

〔譜例 5-3〕 第一首，第 57-58 小節，中提琴部份

在譜例 5-3 中的快速音群的範圍，由低至高依序橫跨了中提琴的四條弦，因此，若要做出平均的音色，最好先做連續四條空弦的跨弦練習，當演奏者可以快速、平均地跨弦演奏之後，再進入下一個練習，即弓段的分配設計。由於第 57 小節的這串音群要做漸強的音量變化，因此，演奏前 3 個 16 分音符時要盡量



節省弓子的使用，至少要留  $\frac{2}{3}$  的弓子來演奏第 57 小節第 2 拍的音群，才容易奏出漸強的音量，並且音質的厚度也要同步增加。第 3 拍顫音的末 2 個小音符仍須繼續做漸強，因此這 2 個小音符也需用到  $\frac{1}{2}$  的弓子，保持這樣的張力推入本曲音樂的最高點—第 58 小節第 1 拍，這一拍要使用全部的弓子，然後鬆掉前面持續過來的張力，進入主題的再現。

關於左手部份，在譜例 5-1 中，第 1 小節中提琴的前 2 音換把位很重要，由於是四度音程，要從第一把位接到第四把位，而不是我們一般慣用的一、三把位（例如：譜例 5-2 的第 1 小節就是使用第一和第三把位），因此，在音準和流暢性方面，需要更仔細地練習，左手也是要在放鬆的狀態下，才能流暢的移動、換把位。尤其大拇指的放鬆更是重要，不能緊握著琴頸，只要輕輕靠在琴頸旁邊，隨著第一指在各個把位上移動即可<sup>17</sup>。換把位可說是整個左手技巧中最需要勤學苦練的部份，譜例 5-1 的例子是從第一把位換到第四把位，因此，左手臂和手肘要先往外伸出，來幫助左手腕和大拇指做遠距離的快速移動。音準是換把位技巧

---

<sup>17</sup> 司徒華城 譯 (Leopold Auer 著),《我的小提琴演奏教學法》(台北：世界文物出版社，1993，初版)，54。

中最大的挑戰。在《小提琴演奏之藝術》這本書中提到：「換把位是否準確，決定於我們手、臂等部份的感覺，對所要移動的距離的精確估量是否迅速，必須精確估量，以便使手指按下的地方誤差很小，手指能毫不費力地、不被聽出地做糾正動作<sup>18/</sup>。」如何迅速地估量出正確的移動距離呢？筆者認為掌握精確距離的秘訣在於頭腦，而非左手反覆的移動練習，我們頭腦要先思考過四度音程的指距和正確的音響之後，再以緩慢的速度做練習，讓左手指在琴弦上反覆地滑動，熟悉兩音之間的距離，絕對不能用「跳」的方式來換把位。不過，要做到像機器一樣，每次都移動精確的相同距離，似乎不太可能；因此當我們練習到一個程度之後，可以加上抖音的輔助，做合適的調整。

左手的抖音也是影響音色的要素之一，它能使原本厚實的音色變得更美妙動聽，但若是原本的音質不佳，抖音並不能給予太多的幫助，有些人以為可用抖音來掩飾音準與音質的問題，那就本末倒置了。原則上，抖音的振幅要平均寬廣才會有好的音色，要做出這樣的抖音，左手需要絕對的放鬆與靈巧的手指第一關

---

<sup>18/</sup> 馮明 譯 ( Carl Flesch 著 ), 《小提琴演奏之藝術》(台北：黎明文化事業，1985，初版)，35。

節。在譜例 5-1 和 5-2 中，我們可以這樣子練習：首先，將每一音做出明顯、誇張的抖音，左手指第一關節的振幅要盡量放大，然後再加上右手，以一長弓一音、每音四拍的方式來做抖音練習，幫助我們聆聽自己所做出的抖音是否符合前述的要求？左手可採用不同的節奏變化來達到振幅平均的需求，例如：

。經過這番練習之後，應該比較能演奏出《童話畫冊》優美內斂的音色。

## 二、《童話畫冊》輪旋曲主題的演奏探討

《童話畫冊》的第二曲是一首快板的迴旋曲，它的固定段落為節奏強烈的旋律，此旋律主題乃是由騎馬般的附點節奏（galloping rhythm），與三度的雙音所構成（見譜例 5-4），這個主題不僅是該曲的特色，也是在演奏技巧上較困難的部份。這個主題的音型是 的節奏，而且附點 8 分音符的長音要做重音處理，因此在弓段的設計安排上，是先由弓根演奏前 2 個 32 分音符，然後以全弓演奏附點 8 分音符，將弓子推至弓尖，再依此方式，反向演奏將弓子拉回弓根。為了製造一氣呵成的感覺，演奏時要注意運弓的流暢，避免聲音停滯，而且要保持聲音的共鳴，同時，還要保持渾厚紮實的音色，這些目標完全要倚賴右手的運弓控制來達成，因此，我們要先以空弦來做這個運弓的

練習。

〔譜例 5-4〕 第二首，第 1- 14 小節，序奏與主題 A

由於這個音型為雙音，因此我們在做空弦的運弓練習時，就要同時在兩條弦上拉奏，留心弓毛是否同時而且平均地接觸在兩條弦上，拉奏時仍要留意保持弓毛平均地咬在兩條弦上，經過這樣的練習之後，我們才可以加上左手方面的練習。當我們右手運弓的練習完成，再加上左手一起演奏時，會出現一個問題，那就是換弓時，因著左手音高的改變，也要同時換弦，這時要特別注意保持弓子拉直的角度，不可因為換弦的距離較遠，而讓弓子歪掉了。

在譜例 5-4 中，左手技巧較困難的部份是 3 度雙音。原本絃樂器的音準就是一件不容易的事情，更何況是雙音的音準，同時還要換把位，這實在是頗具挑戰性。在這個例子中經常出現帶著雙音在極短的時間換把位的情形（見譜例 5-4 中提琴部份，第 1 小節，第一拍），因此換把位時兩組雙音的音準和聲音連接是練習的重點。

演奏雙音時，容易引起左手肌肉的緊張僵硬，因此，正確的手型是很重要的，我們先要有放鬆的單音手型，再以此為基礎，橫向擴張成舒適的雙音手型，可用下列的譜例來練習（見譜例 5-5）。平時可使用卡爾 弗雷緒的音階系統（Carl Flesch Scale System）來做雙音的練習，這套音階教本中，有各調的完整的雙音練習。

〔譜例 5-5〕雙音練習，由單音手型橫向擴充至雙音手型

有了固定的雙音手型之後，我們接著要練習雙音的移動進行。由於在輪旋曲主題中，兩組雙音的移動距離並非在相鄰的音，乃是從第一把位移到第三把位的跳躍式距離，而且還要同時換弦、換指，更具難度，要很仔細地思考練習方法（見譜例 5-6）。

首先，我們以左手第一指做換把位的橋樑，從 G 弦的 A 音移動到第三把位的 C 音，同時左手第四指也要預備好按下第三把位的 F 音，然後左手肘向左微轉，準備在 D 弦第三把位的 A 音按下左手第二指，完成另一組三度雙音。在這樣的移動過程中，我們還要留意保持聲音的持續，不可中斷，因此在換把位時，除了要移動迅速，還要注意手指間的保留、交替，筆者所採用的交替順序為：左手第一指 A 音-C 音、第四指 F 音、第二指 A 音。值得注意的是，這一切的練習都必須先以極慢的速度開始練習，不能急躁，熟練後，再逐漸加速練習。

〔譜例 5-6〕第二首，第 1 小節，中提琴部份

輪旋曲這個主題的節奏音型，在本曲其他樂段中還有不同的詮釋方式，例如：第 55-66 小節的部份（見譜



例 5-7), 樂句開頭記譜上標示著「甚弱」的記號 (pp), 樂句結尾則標示了「突強」的記號 (fp), 在這部份音樂上的感覺有如微風吹拂, 需要比較輕巧的音色, 因此演奏者應由中弓開始, 以弓子的上半段來演奏, 直到標示「突強」的部份 (從第 57 小節第 2 拍到第 58 小節) 才以全弓演奏 (見譜例 5-7)。同時, 為了更明顯做出暗而輕巧的音色, 演奏「甚弱」部份時, 要使弓子保持在靠近指板的地方拉奏, 到了「突強」部份才將弓子逐漸帶到靠近琴橋的部份拉奏, 在第 58 小節第 2 拍的音, 要從弓尖以上弓快速拉奏, 並且將弓子揚起, 營造出隨風飄逝的氣氛。第 55-66 小節的樂段仍要保持一氣呵成的感覺, 因此要注意運弓的流暢, 特別是弓子從靠指板的地方帶回靠琴橋的地方時, 更要小心。這個樂段也是要先以空弦來做練運弓上的練習, 進而能在同一條弦上做快速運弓, 而且保持音色的紮實。

〔譜例 5-7〕 第二首，第 57-66 小節

### 三、 《童話畫冊》與跳弓

《童話畫冊》的第三曲是一首快速的急板樂章，全曲主要由一連串由上而下的三連音群（音型  $a_1$ ）所構成（見譜例 5-8），這也是全曲中演奏技巧最難的樂段，因此，筆者就以這串三連音群來做跳弓技巧的探討。

〔譜例 5-8〕 第三首，第 1-4 小節，主題 A-1 的音型  $a_1$

跳弓的型態有很多種，例如：大跳弓（spiccato）、小跳弓（sautillé）、飛跳弓（flying spiccato）、拋弓（ricochet）、斷弓（staccato）等。這首曲子作者在譜上標有「迅速敏捷」的術語（Rasch），在譜例 5-8 中出現的是整片的快速三連音群，除了要表現出輕快敏捷的音樂風格之外，還要做出清楚乾淨又平均的音色，每一音都要飽滿而有共鳴，因此，筆者選擇以飛跳弓來演奏這個樂段。飛跳弓只需單用手腕部份的力量，不必再多加外力，讓弓子本身自然跳起。對於跳弓技巧還未能完全掌握的人來說，首先仍要回歸基本的練習。先試著在空弦上讓弓毛自然、均勻地彈起，同時留意要能奏出優質的音色。以下是筆者所採用的練習步驟：

首先在空弦上練習跳弓，以緩慢的速度在弓根部份練習跳弓，因為慢的速度在弓根的位置比較容易掌控弓子，以後再逐漸往中弓方向移動。筆者的目標是要在中弓位置做飛跳弓，在練習

的過程中，要確保所奏出的音色是圓潤而富共鳴的聲音，這是最重要的一件事。整個右臂要十分沈穩放鬆，以右手腕來帶動弓子的運行，弓毛與琴弦的接觸點，每一次都要保持在相同的位置上，上弓和下弓所用的弓毛長度也要相同，一開始可使用較長的弓，以後隨著速度的增加，所用的弓毛長度要縮短，越少越好，但仍要保持音質的飽滿。

等到能以飛跳弓奏出好聽的音色之後，再加入左手部份的音高來練習。剛開始也是以緩慢的速度在弓根位置做練習，為了要能奏出平均、清楚的聲音，我們可以使用附點和反附點這兩種節奏來練習（ $\text{♩}$  和  $\text{♩}$ ），並且還要注意保持上、下弓的運弓長度相同。當我們練習到一定程度之後，就可以逐漸增加演奏的速度，在演奏速度增加的同時，我們所用的弓段也要逐漸朝中弓的位置推進，大約到了  $\text{♩} = 60$  的速度時，就已經在中弓的位置做跳弓了。

接下來我們要考慮到音樂上的需求，例如：音色的明暗、強弱變化、輕重音 等，為了在這一片三連音群中做有方向性的演奏，我們要在每一拍的拍點上做出重音區別。換句話說，就是

每兩個三連音為一組，如此一來便能讓人清楚聽見這一大片極快的三連音群。至於音色的變化處理，則以弓子演奏的位置來做出，例如：第 1 小節標有「弱」的記號，那一小節就維持在靠近指板的地方演奏；第 2 小節開始要做漸強時，就把弓子帶往琴橋的方向拉奏。反之，需要做漸弱時就往指板方向移動，這樣很快就能做出音色明暗的變化。在做這樣的運弓位置移動時，要小心控制弓子，不至於讓弓子滑來滑去，甚至發出雜音。在這樣快速飛馳的樂段中演奏，頭腦和情緒一定都要保持冷靜清醒，這是最重要的事，也是筆者個人認為最困難的事。

## 第六章

### 結論

本作品猶如它的標題《童話畫冊》一般，充滿浪漫的想像力，曲風優美，剛開始接觸時，一般人可能會以為它只是一首簡單好聽的小品而已，但經過這番研究探討後，我們可以看見這首舒曼晚年的室內樂作品，其實是一首成熟的作品，凝聚了舒曼一生創作能力的精華，不僅寫作語法洗鍊簡樸，音樂風格也是精緻內斂富於深省，耐人尋味。

對中提琴的演奏者而言，這是一首重要的浪漫派曲目，也是必學的曲目，雖然在技巧方面，並不是非常艱深困難，但要能演奏出它豐富的音樂色彩與深刻內涵，卻需要經過一段時間的思考咀嚼以及生活歷練。浪漫的想像力與音樂性，似乎比明確的演奏

技巧更難獲得，或許若干年後，筆者更能體會作曲家的心情，可以更貼切地詮釋出這首充滿詩意的作品。

### 參考書目與文獻

#### 中文書目

- 黃輔堂 著。《小提琴教學文集》。台北：全音樂譜出版社，1995，四版。
- 黃輔堂 著。《談琴論樂》。台北：大呂出版社，1986，初版。
- 張洪島 等譯( Franz Liszt 著 )《李斯特論白遼士與舒曼( Berlioz and his Harold Robert Schumann )》。台北：世界文物出版社，1994，初版。
- 陳琳琳 譯( H. C. Schonberg 著 )。《袖珍系列 21：浪漫樂派》。台北：久大文化股份有限公司，。
- 朱健慧 譯( Tim Dowley 著 )《偉大作曲家群像：舒曼( The Illustrated Lives of the Great Composers: Schumann )》台北：智庫股份有限公司，1995。
- 許鐘榮 主編。《古典音樂 400 年—浪漫派的旗手》。台北：錦繡出版事業股份有限公司，1999，初版。
- 邵義強 著。《浪漫派樂曲賞析》。台北：錦繡出版事業股份有限公司，1999，初版。
- 李鴛英 譯( 民國 74 年 )，H. C. Schonberg 著。修曼生平—溫馴與叛逆集於一生。《全音音樂文摘》第 10 捲第 10 期：77-79。
- 苦僧 譯( John Chissell 著 )。《舒曼鋼琴音樂( Schumann Piano



Music ))。台北：世界文物出版社，1997，初版。

曉蘭 譯 ( Hans Göl 著 )。《舒曼管弦樂 ( Schumann Orchestra Music ))。台北：世界文物出版社，1997 初版。

張淑懿 譯 ( 服部龍太郎 著 )。《100 個偉大音樂家》。台北：志文出版社，1991，再版。

林勝儀 譯 ( 歌崎 等著 )。《古典名曲欣賞導聆 4：室內樂曲 ( Chamber ))。台北：美樂出版社，1997，初版。

康樞 主編。《大陸音樂辭典》。台北：大陸書店，1986，五版。

吳曉桓 譯 ( John Chissell 著 )。《舒曼評傳》。台北：台灣商務印書館股份有限公司，1970，二版。

馮明 譯 ( Carl Flesch 著 )。《小提琴演奏之藝術》。台北：黎明文化事業，1985，初版。

陳藍谷 著。《小提琴演奏之系統理論》。台北：全音樂譜出版社，2001，五版。

## 西文書目

Dalton, David. Playing The Viola: Conversations with William Primrose.

New York: Oxford University, 1988.

Daverio, John. Robert Schumann: Herald of a “New Poetic Age”. New

York: Oxford University, 1997.

Kruse, Steven Lewis. The Viola School of Technique: Etudes and

Methods Written Between 1780 and 1860. D. A. Ann Arbor, Mt

48106, 1985.

Landgraf, Bettina. Schumann: Märchenbilder Op. 131. Köln: EMI

Electrola GmbH, 1993.

Lück, Hartmut. Meister Raro and the Simplicity of Late Work: Chamber

Music by Robert Schumann and György Kurtág. Translated by

Catherine Schelbert. München: ECM Records, 1995.

Menuhin, Yehudi, and William Primrose. Yehudi Menuhin Music Guides:

Violin and Viola. London: Macdonald and Jane's, 1976.

Sadie, Stanley, eds. The New Grove Dictionary of Music and Musicians.

London: Macmillan Press Ltd, 1910.

Stolba, K Marie. The Development of Western Music: A History. New  
York: Wm. C. Brown Publishers, 1990.

