

前　言

钢琴组曲一直是钢琴音乐宝库中一颗闪烁的小珍珠，从它的出现到形成、发展，经历了几次变革。在 19 世纪浪漫主义时期，德国作曲家、音乐评论家舒曼改变了以巴赫为首的巴洛克时期古钢琴组曲的构成原则，他吸收标题小曲的风格特点，并向 19 世纪声乐套曲学习，自由结合运用组曲原则和变奏曲原则，将一系列特性小曲统一在一个整体的艺术构思下，形成的一种标题性的钢琴音乐体裁。这种体裁的出现，不仅是舒曼有别于其他作曲家创作的特殊标志，同时也使 19 世纪钢琴小品音乐的发展被推上了一个新的台阶，奠定了舒曼在钢琴音乐发展史上的重要地位。

1840 年以前舒曼出版的音乐作品（作品 1—26 号）全是钢琴曲，几乎包括了他一生所有的钢琴音乐作品（除少数几部作品外），而他的钢琴作品又大部分是钢琴组曲。因此，可以说钢琴组曲是他前半生内心生活的写照。1830—1840 这十年间，正是青年舒曼音乐创作的鼎盛时期，在众多的钢琴组曲中，1834 年创作的《狂欢节》作品第 9 号，“是他最优秀的标题性作品之一”^①，也是他“标题性小品组曲的第一部成功之作”^②，在音乐性和结构方面都是最出色的。此曲还与同年他和友人共创的《新音乐杂志》（Neue Leipziger Zeitschrift für Musik）相互呼应，反对墨守陈规的保守派和毫无艺术修养的庸夫俗子，热情推举音乐界的新秀及优秀作品。

通过研究《狂欢节》这部钢琴组曲，我们可以窥一斑而知全豹，来探究舒曼音乐创作的风格和特点，了解其独特新颖的艺术思想和音乐形式，感受这位天才式的音乐诗人双重矛盾的内心情感世界及其艺术魅力。

^① 常桦《舒曼和他的钢琴作品》，载《钢琴艺术》2003 年第 1 期，第 17 页。

^② 周薇在其《西方钢琴艺术史》（上海音乐出版社，2003 年版，第 123 页）中提到这一说法。

正所谓“文如其人”、“乐如其人”，一个人的言行和他的作品能如实地反映出其本人。同样，任何一部伟大的音乐作品，应该也是作曲家内心世界的真情流露和表达，都与作曲家当时的经历、心情和思想有着密切的联系。它们之间是相互阐释、相互映衬、并最终融为一体的关系。若只关注其中的一方面或一部分，都可能导致对大师及其作品的一知半解。因此，在研究舒曼的这部钢琴组曲《狂欢节》时，应先对他的生平和创作有所了解。

一.舒曼生平和创作

1. 舒曼的生平

罗伯特·舒曼（Robert Schumann, 1810—1856）德国作曲家、音乐评论家，他短暂却不平凡的一生充满浪漫的传奇色彩，编织了一首动人的“生命之歌”。

“少年之歌”：来自家庭的影响。1810年6月8日，舒曼出生在德国萨克森州的茨维考。父亲是位书商，文学修养很深。舒曼受父亲的影响，酷爱文学，并表现出超常的音乐天赋。7岁学习钢琴，不久开始作曲。同时，父亲精神系统的病也传给了他，舒曼从小就呈现出富于神经质的，常因感情过于昂奋而暂时变成发狂的状态。他后来的精神异常（他姐姐也由于抑郁症而自杀身亡，三个兄弟均英年早逝）就是由于这病发展而来。1826年父亲未老先死，而母亲一直不喜欢他学音乐，希望他成为一名法律家。因此在18岁时，他被送入莱比锡大学，一年后转入海德堡大学研修法律。

这期间舒曼拜师音乐教师弗列德里希·维克门下学习钢琴，并结识了他的女儿克拉拉·维克（当时她已是小有名气的钢琴神童，得到音乐家门德尔松的赞赏）。1830年春，受意大利小提琴家帕格尼尼精湛演奏的震动，促使他下决心为理想而斗争。在给母亲的信中写道：“我的全部生活，是散文与诗——法律与音乐——的二十年间的苦斗。”母亲的退让使音乐终于取得了最后的胜利。然而在这些年代里，终生折磨着舒曼的那种严重的忧郁、无端的苦闷和恐惧开始生下了根。

“青年之歌”：音乐、文学和爱情的天地。舒曼终于可以专心地研习音乐了。但由于他自己荒唐的练琴方法，导致右手完全损坏，钢琴演奏家的梦想彻底破灭。失望的舒曼只有将更多精力转向作曲，从此以后，他的音乐才能和文学才能都得到迅速的发展。

19世纪30年代是舒曼钢琴作品创作的主要时期，同时，他和克拉拉也由无话不谈的好朋友变成难分难舍的恋人。他们的感情道路颇不平坦：30年代前半期，舒曼曾有过一段恋爱插曲，促成了他的大作《狂欢节》和《交响练习曲》；30年代后半期，舒曼和克拉拉相恋，但维克因担忧舒曼的神经状况（1833年10月起，舒曼患上了神经热之病）和他无保障的物质生活而反对这门婚事。直到1840年，经法庭裁决，终于承认了二人的婚姻。

1831年，舒曼发表了一篇推举当时还不为人知的波兰作曲家、钢琴家肖邦的评论，唤起大家对他的注意。由此，开始了他作曲家和批评家双重身份的人生。1834—1844这十年间，舒曼担任莱比锡音乐周刊《新音乐杂志》的创办人、编辑和主要撰稿人，发表了许多出色的评论。

1840—1850年，舒曼的创作范围扩大化，进入第二个创作繁荣时期。1840年，这一年中创作有一百多首艺术歌曲，以至于1840年被称为“歌曲之年”（此后，九年间不作歌曲）。次年，又转入交响乐的创作。1842年，旅行至波希米亚完成多数室内乐，成为其“室内乐之年”。此后又作大规模的合唱曲与歌剧。克拉拉则努力介绍舒曼的作品于世间，对于丈夫的事业有很大的帮助。所以二人结婚以后，声名一齐增高，成为一段音乐佳话。但是，舒曼的健康状况却每况愈下。

“晚年之歌”：精神病阴影下的“挽歌”1844年，夫妇二人自俄罗斯演奏旅行归来，舒曼的健康一落千丈。他的神经承受不住近几年来的紧张创作工作，从前那种无端的恐惧和痛苦的癫痫症又发作了。1848—1849革命时期，舒曼再次激情地创作了大量不同体裁的音乐作品，身体因而更加衰弱。1850年夏，舒曼为了赡养八个子女（其中一个也患有精神病），还担任了杜塞尔多夫城的管弦乐队指挥职务，但惯常的沉默、孤僻大大妨碍了他的指挥工作，最后不得不

终止这个职务。

1850—1853年，是舒曼创作的最后阶段，有《钢琴协奏曲》的快板乐章、小提琴幻想曲和根据歌德的《浮士德》而写的序曲等几部作品。1853年秋，在音乐评论搁笔多年后，舒曼重新提笔为德国青年作曲家勃拉姆斯的出现而撰文，这是舒曼最后一篇文章，刊登在《新音乐杂志》上。

1854年，舒曼的精神状态完全异常。2月27日傍晚，他突然出走，投入激流的莱茵河中，自杀未遂。但病状已不可收拾，被送进安德尼赫精神病院，在那度过了他生命中的最后两年。1856年7月29日下午4时，舒曼瞑目长逝，年仅46岁。

舒曼传奇的一生就这样结束了。从他的人生缩影中，我们不难发现，生命之所以可贵，就在于一个“搏”字。他为自己的音乐理想而搏，他为自己的爱情婚姻而搏，也为当时德国的先进文化艺术思想而搏。他用音乐的号角和文学的檄文，向世人传达着他的思想和精神。

通过上述对舒曼短暂而丰富的人生经历的介绍，对于把握他的音乐思想和内心精神世界必然有极大的帮助，更可以在全面了解的基础上，深入研究其作品和评论的创作及其艺术思想。

2. 舒曼的创作

(1) 钢琴音乐

在欧洲音乐史中，像舒曼这样只凭作品的种类就可以将其创作生涯划分清楚的作曲家非常的少见，如其“歌曲之年”、“室内乐之年”都体现出非常强的作品阶段性。从其所有作品中不难看出，钢琴音乐的创作在其中占有突出的位置。许多新颖独特而有价值的作品流传至今，长演不衰。如：《蝴蝶》、《狂欢节》、《童年情景》等。而且，在他的艺术歌曲中，如果没有完美的钢琴部分的烘托，其歌曲的艺术魅力将大大降低；就是在他许多的室内乐作品中，钢琴也通常担任主要任务。由此看出，钢琴音乐的创作是舒曼创作中非常重要的一部分。

舒曼的钢琴音乐创作大致可分为三个阶段：1.儿童及少年时代，

终止这个职务。

1850—1853年，是舒曼创作的最后阶段，有《钢琴协奏曲》的快板乐章、小提琴幻想曲和根据歌德的《浮士德》而写的序曲等几部作品。1853年秋，在音乐评论搁笔多年后，舒曼重新提笔为德国青年作曲家勃拉姆斯的出现而撰文，这是舒曼最后一篇文章，刊登在《新音乐杂志》上。

1854年，舒曼的精神状态完全异常。2月27日傍晚，他突然出走，投入激流的莱茵河中，自杀未遂。但病状已不可收拾，被送进安德尼赫精神病院，在那度过了他生命中的最后两年。1856年7月29日下午4时，舒曼瞑目长逝，年仅46岁。

舒曼传奇的一生就这样结束了。从他的人生缩影中，我们不难发现，生命之所以可贵，就在于一个“搏”字。他为自己的音乐理想而搏，他为自己的爱情婚姻而搏，也为当时德国的先进文化艺术思想而搏。他用音乐的号角和文学的檄文，向世人传达着他的思想和精神。

通过上述对舒曼短暂而丰富的人生经历的介绍，对于把握他的音乐思想和内心精神世界必然有极大的帮助，更可以在全面了解的基础上，深入研究其作品和评论的创作及其艺术思想。

2. 舒曼的创作

(1) 钢琴音乐

在欧洲音乐史中，像舒曼这样只凭作品的种类就可以将其创作生涯划分清楚的作曲家非常的少见，如其“歌曲之年”、“室内乐之年”都体现出非常强的作品阶段性。从其所有作品中不难看出，钢琴音乐的创作在其中占有突出的位置。许多新颖独特而有价值的作品流传至今，长演不衰。如：《蝴蝶》、《狂欢节》、《童年情景》等。而且，在他的艺术歌曲中，如果没有完美的钢琴部分的烘托，其歌曲的艺术魅力将大大降低；就是在他许多的室内乐作品中，钢琴也通常担任主要任务。由此看出，钢琴音乐的创作是舒曼创作中非常重要的一部分。

舒曼的钢琴音乐创作大致可分为三个阶段：1.儿童及少年时代，

也体现了其“舒曼风的钢琴曲”的创作风格和特点。这其中最有名的是《狂欢节》，其次是《蝴蝶》，还有《童年情景》等几部组曲是大家最熟习和喜爱的。

(2)音乐评论

舒曼当时正值欧洲历史上生产力发展的黄金时代。经济的繁荣推动了社会文化的空前发展，在舒曼之前产生了康德、黑格尔、歌德、贝多芬、舒伯特等文化巨人，他们的思想从各个方面影响着舒曼的成长。但经济的繁荣也带来了享乐风气盛行的负效应。德国社会音乐状况不容乐观，音乐评论界的状况更糟，在其他行业都已拥有专业杂志开始内行评论内行的时候，音乐界的评论却被外行人——在音乐家们看来驾驭文字能力比自己强的文学家、哲学家、美学家们——把持着。他们在文采和逻辑推理上确实占有优势，但他们缺乏专业的音乐理论知识，写出的音乐评论文章难以让人信服。舒曼凭借自身深厚的文学修养和专业的音乐能力，收复了音乐评论这块属于作曲家但缺失已久的阵地。

他的评论写作也大致可分为三个阶段：1.1834年《新音乐杂志》出版以前，舒曼在其他报刊上发表了一些评论，如：载于1833年12月7、14日，1834年1月12日《彗星报》副刊上的长篇论文《大卫同盟盟友》等。2.1834—1844年，舒曼作为《新音乐杂志》的常任编辑和主要撰稿人，发表了大量有关贝多芬、舒伯特、肖邦、李斯特等音乐家及其音乐作品的评论文章。3.1844—1853年，他辞去《新音乐杂志》领导工作后，还陆续发表了少量文章，如：1850年发表在第36期《新音乐杂志》附刊上的《音乐家生活守则》。舒曼将其评论生涯中写作的一系列生动泼辣、尖锐犀利的音乐评论文章，自编成《论音乐与音乐家》(后人将其扩编)，阐述了自己的艺术思想。为德国和世界音乐界留下了宝贵的遗产，也成为人们分析19世纪中叶欧洲音乐文化发展史的一份不可缺少的史料。

(3)评论风格和思想

舒曼的评论是浪漫主义描述式(descriptive，通常也称情感式emotive、印象式impressionistic或自传式autobiographical)批

评的典型。这种批评大多是批评家主观感受和个人印象的描述，以代词“我”确立自己的特性和可信度，提出被认为是主观性的观点或结论。当然，它也是最难驾驭的，写得不好会相当不严谨。但是，舒曼作为专业作曲家和有较高文学、美学修养的音乐理论家，他的评论并非主观臆想，许多乐评都包含着有说服力的艺术分析。他以敏感、细腻、对音乐富于想象的感悟力，结合深厚的文学、美学、艺术理论修养，将理性分析融入感性体悟，使他的乐评能被各个层面的读者所接受。李斯特曾这样赞扬：“舒曼克服了专家们谈音乐的那种枯燥乏味的缺点。……他写的一个小小的按语都是智慧、爽朗、幽默、讽刺的典范。”^①而这些特征，正是舒曼形成自己独具一格的评论风格的重要因素。

舒曼认为，最有价值的艺术评论在于将下述条件加以结合：如艺术理解力、专业知识、作品的生活“背景知识”，也就是历史和传记材料。在他看来，“高级”评论要像孕育评论的作品本身令人产生的印象那样对读者施加影响。舒曼曾说：“我对音乐批评家的要求还要高。一个批评家如果只是具有学识和先进思想，那还是不够的。他还应该是一个诗人。……批评家应该把乐曲的富有诗意的旨趣展示在读者的面前，而且还应该为自己的文章找寻一种像音乐作品本身那样具有高度艺术价值的形式。”舒曼评论文的文学特色就是源出于此的：有些是以信件形式出现，有些是以日常对话、日记中的随意笔录或铭言形式出现的。美国当代音乐学家、音乐评论家保罗·亨利·朗对舒曼的评论风格有这样的评价：“浪漫主义时期的音乐评论具有专家的评价能力、文学的技能、虚怀若谷、思想高超等特点，舒曼表现得最为突出，达到了顶点，后人无法与之相比。”^②

舒曼主张，刊物的任务在于宣传经典音乐大师的遗产，积极反对当代音乐生活中的反艺术倾向，支持欧洲音乐中的新浪漫主义学派。他尖锐批评沙龙音乐空谈、唯技巧论以及在伪善和伪学术性的外衣下对艺术采取冷漠态度。他明确提出《新音乐杂志》的办刊宗

^① 张洪岛、张洪模、张宁译《李斯特论柏辽兹和舒曼》，人民音乐出版社，1979年版，第138页。

^② 保罗·亨利·朗《西方文明中的音乐》，贵州人民出版社，2001年版，第607页。

旨：“我们的最终目的，始终是通过两条途径——一、向大家指点过去伟大的艺术范例，二、对新生力量密切关怀注意，来提高德国艺术，并从而提高德国人的思想。”^①舒曼的理念决定了他刊物的性质，与其说这是一份纯学术研究刊物，不如将之视为一个音乐群体宣扬自己美学观的阵地。

舒曼在其创作中，虚构了一个“大卫同盟”组织，按照舒曼的意思，它是所有真正爱好和懂得艺术的先进艺术家的联盟，这个联盟的宗旨是要和不学无术、陈腐惯例作斗争，争取实现音乐与一般艺术中的崇高理想。因此，除“同盟”中舒曼虚构的核心人物：热情冲动的革命家弗洛列斯坦和温和沉思的梦想家约瑟比乌斯（他自身双重性格的化身）外，音乐家莫扎特、肖邦、莫舍列斯、帕格尼尼、门德尔松和克拉拉·维克，还有海涅、让·保尔等诗人、作家都成为了“大卫同盟盟友”。舒曼之所以给自己这个想象中的组织取名“大卫”，是为了纪念《圣经》中一位英雄——后来成为贤明君主的牧人大卫。大卫以喜爱音乐而著称，而且大胆无畏，把自己的人民从“非利士人（Philistins）”的压迫下解放出来。舒曼希望大卫同盟盟友同样富有战斗精神，反对那些把艺术视为手艺和消遣品的落伍的庸俗之辈。他这种为先进艺术而战的思想不仅在他的音乐评论中得以实践，而且在他的音乐作品中也频频出现，特别是在《狂欢节》中有鲜明的反应。

3. 《狂欢节》的创作背景

舒曼作为 19 世纪浪漫主义作曲家、音乐评论家，他的音乐创作和音乐评论无不受到浪漫主义思潮的影响，反过来，他的创作和评论也体现了这个潮流的主要特点。

浪漫主义音乐是产生和发展于 19 世纪初叶至中叶半个多世纪的欧洲音乐文化进程中一种特定的音乐思潮和创作倾向，它来源于欧洲文学中的浪漫主义运动，它是浪漫主义文学思潮在音乐领域中的体现。这种思潮的产生，与法国 1789 年资产阶级大革命及其后欧洲

^① 古·扬森《舒曼论音乐与音乐家》，人民音乐出版社，1978 年版，第 200 页。

旨：“我们的最终目的，始终是通过两条途径——一、向大家指点过去伟大的艺术范例，二、对新生力量密切关怀注意，来提高德国艺术，并从而提高德国人的思想。”^①舒曼的理念决定了他刊物的性质，与其说这是一份纯学术研究刊物，不如将之视为一个音乐群体宣扬自己美学观的阵地。

舒曼在其创作中，虚构了一个“大卫同盟”组织，按照舒曼的意思，它是所有真正爱好和懂得艺术的先进艺术家的联盟，这个联盟的宗旨是要和不学无术、陈腐惯例作斗争，争取实现音乐与一般艺术中的崇高理想。因此，除“同盟”中舒曼虚构的核心人物：热情冲动的革命家弗洛列斯坦和温和沉思的梦想家约瑟比乌斯（他自身双重性格的化身）外，音乐家莫扎特、肖邦、莫舍列斯、帕格尼尼、门德尔松和克拉拉·维克，还有海涅、让·保尔等诗人、作家都成为了“大卫同盟盟友”。舒曼之所以给自己这个想象中的组织取名“大卫”，是为了纪念《圣经》中一位英雄——后来成为贤明君主的牧人大卫。大卫以喜爱音乐而著称，而且大胆无畏，把自己的人民从“非利士人（Philistins）”的压迫下解放出来。舒曼希望大卫同盟盟友同样富有战斗精神，反对那些把艺术视为手艺和消遣品的落伍的庸俗之辈。他这种为先进艺术而战的思想不仅在他的音乐评论中得以实践，而且在他的音乐作品中也频频出现，特别是在《狂欢节》中有鲜明的反应。

3. 《狂欢节》的创作背景

舒曼作为 19 世纪浪漫主义作曲家、音乐评论家，他的音乐创作和音乐评论无不受到浪漫主义思潮的影响，反过来，他的创作和评论也体现了这个潮流的主要特点。

浪漫主义音乐是产生和发展于 19 世纪初叶至中叶半个多世纪的欧洲音乐文化进程中一种特定的音乐思潮和创作倾向，它来源于欧洲文学中的浪漫主义运动，它是浪漫主义文学思潮在音乐领域中的体现。这种思潮的产生，与法国 1789 年资产阶级大革命及其后欧洲

^① 古·扬森《舒曼论音乐与音乐家》，人民音乐出版社，1978 年版，第 200 页。

主义文学的融合体现得异常鲜明，使音乐艺术的自身内涵大大的丰富了，这对欧洲音乐、特别是标题音乐的发展意义深远；（二）都强调个人主观情感的表现。舒曼曲折的恋爱经历，常使他处于极大的情绪波动之中，憧憬、兴奋、痛苦、欢乐、幸福等情绪影响着他创作的情感和基调。但是这种纯个人的命运和体验也成为了他要表现的中心内容；（三）然而舒曼的音乐中，蕴含着一种在舒伯特和韦伯的音乐中难以感受到的新的浪漫主义气质，即对社会现实生活中被他称之为“非利士人”的庸夫俗子们的小市民庸俗习气的批判精神；（四）自身矛盾的双重性格。舒曼自身具有热情冲动与沉思幻想的双重性格，他借由弗洛列斯坦和约瑟比乌斯这两个假想人物为化身，在自己的音乐创作和评论文章中频频出现，表达自己的思想。这又使他的音乐作品带有很强的“自传”性质；（五）浪漫主义对民族、民间的生活理想和情趣的追求，反映在舒曼把生活中的人物、场景给他留下的体验和印象写入了作品中，为他的作品打下了时代生活的烙记。舒曼常说：“一切丰富多彩的现实生活的印象，都可以用音乐传达出来”^①。

另外，在音乐体裁样式和一系列音乐表现手段方面浪漫主义音乐都有自己的特色。浪漫主义作曲家偏爱单乐章的小品，他们的兴趣在于抓住瞬间的灵感和幻想是他们创作的最大特点。因而，产生了最具特色的、具有浓厚浪漫气质的、不同规模的器乐独奏体裁，特别是钢琴独奏体裁，诸如即兴曲、叙事曲、谐谑曲、组曲，以及各类富于民族民间特色的舞曲等。在钢琴小品盛行的19世纪，舒曼第一个将几首独立的小曲依一定的构思组合成一个不可分割的整体——组曲。为适应新内容的需要，浪漫派作曲家们是一系列音乐表现手段得到发展和创新，获得了新的表现力：歌唱性旋律作为音乐主题，渗入到器乐乃至交响曲领域，改变了古典主义器乐中往往以动机展开方式为基础的器乐性旋律面貌。节奏变得更加富于弹性，赋予音乐以新鲜的活力。尤其重要的是，在和声语言中出现了一系列赋予创造性的新现象，调性的转换更加频繁，范围也更加扩大。特别是在色彩方面，浪漫派音乐大师们无论是在一件乐器（特别是

^① 贺锡德《365首外国古今名曲欣赏》上册，人民音乐出版社，1982年版，第104页。

钢琴)上,还是在交响乐队上,都挖掘和创造出了前所未有的绚丽色彩,使器乐在表现上更趋丰富,也更加个性化了。

同时,乐器的演进和发展会直接影响到作曲家的创作和演奏家的演奏风格,演奏技术和乐器音响的发展又反过来影响到作曲家的想象力。随着18世纪末至19世纪初钢琴内部机件主体的改革已基本完成,钢琴发展日臻完善。复震式击弦机使其琴键更灵敏,音量更宏大,可以表现从ppp到fff的范围;毛毡包裹木芯的琴槌使其声音更圆润、更温暖;左、右踏板的增加使音色大为丰润饱满,音色随手指的压力和触键方式的不同而有丰富和细腻的变化,旋律的连贯和歌唱成为可能。这些使得钢琴的表现力大大的增强,声音色彩具有幻想效果和浓郁的浪漫气质。这样舒曼就能获得他所需要的奇妙、丰富的音响效果和情绪氛围,充分发挥他的音乐想象力和创造力,创作出大量新颖独特、富于诗意的钢琴音乐作品。

组曲《狂欢节》作品9号是舒曼最有名的钢琴曲之一,舒曼特殊的文学意味、复杂的情感、丰富的幻想力以及矛盾的双重性都充溢在其中。这部作品创作于1834—1835年间,当时舒曼与维克的一名钢琴学生——18岁的少女艾尔涅斯蒂娜·冯·弗里肯相恋(当时克拉拉还只14岁,正别去舒曼赴德累斯顿求学,因此舒曼与艾尔涅斯蒂娜的恋情就更容易成就)。然而,富于易变性的舒曼,对艾尔涅斯蒂娜渐渐的冷淡,当听说了他这位未婚妻模糊的家庭背景后,且又意识到自己对克拉拉的爱情力量时,他解除了这个较轻率的婚约。但即使在分手后,艾尔涅斯蒂娜仍与舒曼和克拉拉保持着友谊。不过在当时,从舒曼眼里看来,凡与艾尔涅斯蒂娜有关的东西都是美好的。譬如说,她的家乡波希米亚小镇阿什,这个城市名字的拼音字母就非常富有“音乐性”:阿什的德文拼写是“Asch”;在音乐里,拉丁字母a=音名A,s=降E,c=C,h=B;按另一种方式,他们可以读为as=降A,c=C,h=B。而且舒曼自己的姓(Schumann)里也有着几个富有“音乐性”的字母(附录P68,“司芬克斯”三个谜)。1834年9月13日,舒曼在寄给一位朋友的“幽默附言”中写道:“我刚意识到Asch对一座城市来说是一个颇具音乐性的名字,二者同样的字母

钢琴)上，还是在交响乐队上，都挖掘和创造出了前所未有的绚丽色彩，使器乐在表现上更趋丰富，也更加个性化了。

同时，乐器的演进和发展会直接影响到作曲家的创作和演奏家的演奏风格，演奏技术和乐器音响的发展又反过来影响到作曲家的想象力。随着18世纪末至19世纪初钢琴内部机件主体的改革已基本完成，钢琴发展日臻完善。复震式击弦机使其琴键更灵敏，音量更宏大，可以表现从ppp到fff的范围；毛毡包裹木芯的琴槌使其声音更圆润、更温暖；左、右踏板的增加使音色大为丰润饱满，音色随手指的压力和触键方式的不同而有丰富和细腻的变化，旋律的连贯和歌唱成为可能。这些使得钢琴的表现力大大的增强，声音色彩具有幻想效果和浓郁的浪漫气质。这样舒曼就能获得他所需要的奇妙、丰富的音响效果和情绪氛围，充分发挥他的音乐想象力和创造力，创作出大量新颖独特、富于诗意的钢琴音乐作品。

组曲《狂欢节》作品9号是舒曼最有名的钢琴曲之一，舒曼特殊的文学意味、复杂的情感、丰富的幻想力以及矛盾的双重性都充溢在其中。这部作品创作于1834—1835年间，当时舒曼与维克的一名钢琴学生——18岁的少女艾尔涅斯蒂娜·冯·弗里肯相恋（当时克拉拉还只14岁，正别去舒曼赴德累斯顿求学，因此舒曼与艾尔涅斯蒂娜的恋情就更容易成就）。然而，富于易变性的舒曼，对艾尔涅斯蒂娜渐渐的冷淡，当听说了他这位未婚妻模糊的家庭背景后，且又意识到自己对克拉拉的爱情力量时，他解除了这个较轻率的婚约。但即使在分手后，艾尔涅斯蒂娜仍与舒曼和克拉拉保持着友谊。不过在当时，从舒曼眼里看来，凡与艾尔涅斯蒂娜有关的东西都是美好的。譬如说，她的家乡波希米亚小镇阿什，这个城市名字的拼音字母就非常富有“音乐性”：阿什的德文拼写是“Asch”；在音乐里，拉丁字母a=音名A, s=降E, c=C, h=B；按另一种方式，他们可以读为as=降A, c=C, h=B。而且舒曼自己的姓(Schumann)里也有着几个富有“音乐性”的字母(附录P68，“司芬克斯”三个谜)。1834年9月13日，舒曼在寄给一位朋友的“幽默附言”中写道：“我刚意识到Asch对一座城市来说是一个颇具音乐性的名字，二者同样的字母

此曲的创作与其一篇向文艺界庸夫俗子挑战的文章《阿古斯堡人冉·吉利关于总编辑在最近召开的艺术的历史性的舞会的报道》是相互呼应的，它们反对当时德国艺术界推崇空洞的、片面的炫耀技巧和盲目的自我陶醉，反对庸俗虚假的艺术。

他为创作这部组曲而找到了独特、自由、多变而富于创造性的音乐语言。

二.《狂欢节》的作品风格特征

1. 独特的思想和性格

在这部《狂欢节》中，21首小曲各有标题，都是美丽浪漫而富于生趣的“舒曼风的钢琴曲”，舒曼钢琴组曲的风格和特点在其中都鲜明地体现出来。无论是从美学思想、音乐特性、体裁形式、结构原则，还是到作品内容形象、情感和创作手法的新颖独特性，都打下了属于“舒曼式”“舒曼风格”的烙印，反映出他独特的创作个性和魅力。

(1)《狂欢节》所反映出的美学思想

在浪漫主义思潮的影响下，19世纪30~40年代的欧洲产生了以舒曼为代表的情感论美学。其实，把音乐看作是感情的表现，这个美学观念并不是舒曼这个时候才提出来的，但此时舒曼主张的情感论具有他特定的美学内容。在舒曼的音乐美学思想中，贯穿着这样一条基本观念：音乐是情感的表现。“情感萦注到什么地方，什么地方就会涌出音乐。”^①他称音乐是“音乐是心灵的流露”。这“心灵”，对舒曼来说，首先就是人类的感情。音乐作品中包含的感情不仅仅是痛苦和欢乐这种一般的类型，而是丰富多样的、复杂的。音乐作品中“细致的感情色调”对于听者来说常常需要敏锐的感受能力才能充分地领会地到。而音乐的价值在很大程度上就在于它是否具有丰富的情感内容，“只能够发出空洞的音响，而没有适当手段来表达内心情绪的艺术，乃是渺小的艺术。”^②这就是他对音乐本质的理解。

^① 古·扬森《舒曼论音乐与音乐家》，人民音乐出版社，1978年版，第21页。

^② 古·扬森《舒曼论音乐与音乐家》，人民音乐出版社，1978年版，第143页。

舒曼这部《狂欢节》不仅寄托了他对那段旧日恋情的纪念之情，而且表达了他对庸俗保守的“非力士人”的痛恨之情。然而，他这种孜孜不倦地追求高尚艺术的理想在现实社会中不可实现，使得他常常沉醉在幻想和梦境中。这既有个人的情感挣扎的因素存在，又有对社会的情感责任的因素存在，迭拓起伏、百转千回、意味深长，因此其中体现出的情感是如此之丰富，也是如此之复杂。但是，也只有怀有这样丰富而复杂情感的心灵，才能创作出这样精彩纷呈的作品，让这样的情感在其中得到尽情地宣泄。

舒曼反对“一味追求单纯技巧，只重外表，不重内容的反艺术倾向，”^①在他看来，一部有价值的音乐作品必须是高尚的思想感情内容同独特的艺术形式的结合这些话都为《狂欢节》作了精妙的注脚。在作品中我们看到，除了两首刻画弗洛列斯坦和约塞比乌斯的小曲外，最重要的应该是那首终曲《大卫同盟进攻庸人俗子的进行曲》，它是整部作品的艺术思想的核心。以作者为首的大卫同盟与庸夫俗子发生了喜剧性的冲突，“大卫同盟”的进行曲快乐庄严、热情洋溢，显示出热情冲动、豪放不羁的性格。在幻想世界中，舒曼表达了对音乐界腐朽势力的蔑视，寄予了新艺术必将取代当时糟透了的德国音乐的信心。用他最后的一篇评论文章《新的道路》的结语作为对这首进行曲的总结是最恰当不过的了：“盟友们，把你们的队伍团紧得更紧密些，让艺术真理的光辉愈来愈明亮地照耀大地，把欢乐和幸福赐予全人类吧！”^②

(2) 标题性、形象性和隐喻性

浪漫主义作曲家认为“艺术就是哲学”，认为不同的艺术之间具有很大的共同性和一致的目的性。因此，他们很重视音乐与其他艺术的结合，追求姐妹艺术之间的互相融合，并且着力挖掘和发挥音乐的更多方面的表现性能，从体裁形式到具体表现手段都有革新与突破。

“舒曼式”的音乐与文学的结合的表现之一便是它的标题性音乐——带标题的钢琴组曲，这在舒曼的音乐中又占有很重要的位置。《狂欢节》正是他典型的标题性钢琴音乐的代表作之一。

^① 古·扬森《舒曼论音乐与音乐家》，人民音乐出版社，1978年版，第162页。
^② 古·扬森《舒曼论音乐与音乐家》，人民音乐出版社，1978年版，第131页。

舒曼常常是先写音乐，后定标题。他在 1838 年 8 月 23 日写给自己十分敬仰的钢琴家伊戈奈兹·莫舍列斯的信中说道：“向您解释这场假面舞会（即《狂欢节》）有如儿戏，而我几乎用不着向您证实，这些乐章是在我编排与命名之前早就写就了的。”^①他作品的标题是揭示性的，往往都是很笼统的文字，是乐曲性质的富于诗意的说明。他把听者带到一个特定的意境后，让他们自由发挥想象力。“但愿艺术家把自己的苦难隐私深藏在心里吧，如果追根究底，把每首乐曲的来历搞得一清二楚，我们就会知道许多可怕的事情了”。^②他认为标题可以明确地把内容提示给听众，但他并不欣赏那种束缚人们想象力的序言式的标题。他写道：“器乐在描写内心思想和外界事物方面可以达到怎样的程度，对于这个复杂的问题许多人的看法都过于保守了。”^③从标题到音乐，就其本质而言是文学意味的。著名的《狂欢节》，其中每首小曲都有自己的小标题，且具有鲜明的音乐形象，但乐曲的内容和狂欢节却没有多大联系，更多是一种思想和信念的表述。标题的作用；舒曼说得清楚，保证人们理解自己作品的性质。

而且，舒曼的标题音乐与同时代的作曲家柏辽兹及李斯特的标题音乐有所区别。舒曼的标题音乐主要表现音乐中的诗意和文学意味，他笔下的那些钢琴小品组曲，虽有标题，有时其实质仅相当于一个题目。他并不是简单的运用故事性、情节性或描绘性的标题，而仅仅是概括性地从文学作品中汲取自己作品的形象和主题，通过内容的提示来深刻地表现变换多端的情感和细致入微的心理体验。舒曼对于标题音乐的贡献在于他的乐曲大部分是关于人类、人的各种关系，往往有自传体味道；乐曲涉及一个个人，而非物。他并不注重大型题材和哲理思想的表述，而是抓取生活中多姿多彩的场景及给人的感觉，予以妥贴逼真的描绘和表现，从中展现了舒曼独特的浪漫主义创作风格。李斯特曾说：“在他以前谁也没有发现过这么多标题完全符合内容的作品。”^④由此可见，舒曼的音乐标题表意准确，

^① 约阿希姆·德拉海姆编订、孟苗译《舒曼·狂欢节·Op.9》(钢琴谱)，湖南文艺出版社 2001 年版，“前言”第 2 节。

^② 古·扬森《舒曼论音乐与音乐家》，人民音乐出版社，1978 年版，第 80 页。

^③ 古·扬森《舒曼论音乐与音乐家》，人民音乐出版社，1978 年版，第 81 页。

^④ 张洪岛、张洪模、张宁译《李斯特论柏辽兹与舒曼》，人民音乐出版社，1979 年版，第 169 页。

契合他的音乐所要表达的思想。他曾风趣地写道：“据说好的音乐不用这样的标题，但好的音乐绝不会因为有了标题而失去了自己的好处，对于作曲家来说，这是预防曲解作品性质的最可靠的方法。诗人不是也利用标题吗？他们不是把自己的全部诗歌的意义表现在文字里面吗？那么，音乐家为什么不能同样做呢？”^①

舒曼钢琴音乐中的标题性和标题的运用特色，增强了作品的形象性。他的很多小标题是以形象特征或人物名称来命名的。在《狂欢节》中，如第7首《妖艳女子》、第12首《肖邦》、第13首《艾斯特蕾娜》等11首乐曲的小标题，就是以狂欢节中出现的人物形象命名的。小标题与总标题一起点明了组曲的主旨。他说：“这些名字显然并无艺术价值可言，但与我来说，它的唯一情趣在于表现那千姿百态的情感世界。”^②其中第5首《约瑟比乌斯》和第6首《弗洛列斯坦》这两首乐曲的小标题就是以舒曼自己性格中矛盾的两方面的化身来命名的，这两位幻想中的“大卫同盟”的最主要成员的形象设计就来源于让·保尔的小说《青年时代》。舒曼的另一部标题性钢琴组曲《蝴蝶》就是阅读了这部小说后而创作的，小说中性格截然相反的孪生兄弟和热闹的假面舞会场景在《蝴蝶》中第一次出现。两位人物虽还没有完全成型，但为日后的这部《狂欢节》打下了基础。从《狂欢节》开始，两位性格各异的孪生兄弟才被定型为“约瑟比乌斯”和“弗洛列斯坦”，成为舒曼内心世界的代言人，真正踏上了他们的“成人之旅”。

除了他的作品标题带有形象性以外，他的作品本身也具有形象性。俄国音乐评论家斯塔索夫评论舒曼说：“是一位诗人，又是肖像画家和历史学家。他刻画人，画他们的肖像，他们的表情、气质、情感……”^③在《基阿琳娜》中，旋律是个性鲜明的附点和切分模近，作者提示了很多重音标记，音乐一层层推向高潮。这就是热情、沉着的克拉拉形象（附录P69，《基阿琳娜》8—16小节）。在狂欢节出场的其他人物中，刻画最为生动的是“妖艳女子”。音乐旋律运用附

^① 加拉茨卡亚《西洋音乐名作》，音乐出版社，1970年版，第一册第343页。

^② 约阿希姆·德拉海姆编订、孟酋译《舒曼·狂欢节·Op.9》(钢琴谱)，湖南文艺出版社，2001年版，“前言”第2节。

^③ 巴琴斯卡娅《舒曼传》，音乐出版社，1969年版，第147页。

点的节奏，自由而任性，每句结尾都有一个夸张的八度强音，如同是她卖弄风情的步子——轻浮、放荡（附录 P66，《妖艳女子》4—9小节）。

舒曼本人总是处于矛盾之中，这也表现在他钢琴音乐风格中的隐喻性方面。他既想通过标题将内容提示给听众，却又在音乐中用了很多暗示和隐喻。比如《狂欢节》的主题就是由他以前女友居住的小城镇名“Asch”构成的；五度音程和C大调往往代表克拉拉。他的钢琴作品充满这对贝多芬、克拉拉、《马赛曲》以及他自己的创作的公开引用和片段暗示。如，《狂欢节》中的第6首《弗洛列斯坦》中段出现的“蝴蝶”主题，就来自他自己的另一部钢琴组曲《蝴蝶》的第1首（附录 P65，《弗洛列斯坦》19—22小节）。第4首《高贵的圆舞曲》、第16首《德国圆舞曲》——《前奏》在很大程度上也是基于舒伯特的《渴望圆舞曲变奏》（该曲由于未完成的原因迄今都未曾完整的出版过）的引子部分。第21首《大卫同盟盟友进攻庸夫俗子的进行曲》中“17世纪的主题”也来自于《蝴蝶》“终曲”的《祖父的舞蹈》（附录 P82，《大卫同盟盟友进攻庸夫俗子的进行曲》51—58小节）。

他的许多作品蕴藏着须经过缜密的研究才能得知的引证和隐喻。正因为这样，舒曼钢琴音乐（常常由隐喻字母构成）的旋律有时显得拗口、奇特，而不像舒伯特和门德尔松的旋律那般流畅自然、优美动听。但音乐中神秘情节的描写从没有对舒曼失去过魅力，也没有对听众失去过魅力。

（3）双重矛盾性格、幻想性和个人主观性

《狂欢节》这部作品的标题性、形象性和隐喻性正反映了舒曼自己双重矛盾的性格。这不仅体现在他的创作态度和创作手法上，也反映在他的作品之中。其中第5首《约瑟比乌斯》、第6首《弗洛列斯坦》可以说是舒曼的自画像，如歌德所说，“无论何人的心中，都宿着两个灵魂”^①。约瑟比乌斯是一个富于幻想的人物，他代表了舒曼自己

^① 转引自丰子恺《世界十大音乐家与名曲》，湖南文艺出版社，2000年版，第90页。

富于幻想温柔而有诗意的那个灵魂。他用温柔徐缓的音调，回旋音型的旋律进行，并运用半音阶模进上行及较自由的节奏，飘浮闪动的和声效果，栩栩如生地展现出这样一个富有诗意的形象（附录 P64，《约瑟比乌斯》1—5 小节）。弗洛列斯坦具有奔放不羁的叛逆性格，他代表了舒曼自己热情奔放、冲动直率又极度敏感、热情的另一个灵魂。在舒曼的音乐评论文章中，这个名字是向旧事物大胆挑战的象征。在这首曲子里（《弗洛列斯坦》），舒曼用音乐材料不断变化的手法，频繁的力度对比，以及不规则的重音来刻画自己性格中的另一个侧面（附录 P65，《弗洛列斯坦》1—8 小节）。

之后，他们二人的特征几乎渗透在舒曼所有的钢琴音乐中。青年时代的舒曼，努力不懈地与艺术和艺术生活中的陈腐、保守、庸俗的市侩风气斗争。他的大量音乐评论文章，以锐利的眼光、缜密的分析、犀利的笔锋，在“要对那些过时的，注定要灭亡的东西，站在未来的立场上，给它一个先知先觉的无情的打击”^①的同时，又热情地对当时音乐生活中一切具有进步性和创造性的事物，予以很高的评价和支持。反映在他的音乐创作中，就是把人类和他自己的内心世界作为基本主题，刻划矛盾复杂的心理和描绘其性格。因而体现他双重性格的约瑟比乌斯式的诗意和弗洛列斯坦式的英雄气息的结合就成为舒曼音乐的一种艺术特色。

舒曼的作品不只是取自于音乐或文学的源泉，他对心理方面的问题十分投入。这种关注与投入，通过音乐的复杂性、不可思议的谜和模糊不清的叙述性标题，给他的音乐增加了幻想的色彩。他把音乐看作是情感表现的同时，又非常强调其中的幻想因素。对于舒曼来说，音乐中表现的情感常常同幻想连接在一起，甚至有时感情本身就具有幻想的性质。但舒曼的幻想不是追求仙境的幻象、如画的音响，而是诗的意境的提升并洋溢着青春般的热情，带有强烈的主观色彩，是一场理想与现实的心灵对话。舒曼称自己是“一个耽于幻想的艺术家”^②，当他感到自己的精神在现实中受到束缚和压抑的时候，便自然的面向幻想的世界，从那里寻找精神上的寄托和感情上

^① 古·扬森《舒曼论音乐与音乐家》，人民音乐出版社，1978 年版，第 69 页。

^② 舒曼《论音乐与音乐家》，人民音乐出版社，1978 年版，序言。

的慰藉。用他自己的话说就是：在艺术的幻想中寻找现实的幻想的代替物。他有一句关于幻想的名言：“但愿在法则的链条上，永远绕着幻想的银线”^①，从这句话中可看出舒曼是何等看重幻想在音乐中的地位。这种思想深深的渗透在他的音乐评论和音乐作品中，《狂欢节》中的约瑟比乌斯和弗洛列斯坦这两个形象就具有浓厚的幻想性质。特别是其中的约瑟比乌斯这个形象，他感情丰富、富于想象，总是沉溺于幻想，成为舒曼音乐中最富于浪漫气质的典型。可以说，它是舒曼的审美理想的一种形象化的艺术体现。

很明显，在舒曼所强调的感情表现及其所具有的幻想因素之中，包含着相当强烈的个人主观性。音乐这门艺术比起文学、美术、建筑来说，本来就具有比较强的主观性。舒曼的音乐创作实践中，这种主观性就尤为突出。正如他的优秀评论文章和艺术歌曲，他的标题钢琴曲也是主观的，主观反映周围的世界。这不仅体现在他的音乐中特别注重个人内心生活和感情世界的发掘，而且更体现在题材本身往往同他个人的生活经历和感情体验有直接的关系。前文中介绍的《狂欢节》创作动机，正说明了这一点。艺术中所表现的感情和幻想具有如此强烈的主观性，这也正是浪漫主义艺术的普遍特点。

2. 组曲结构原则

舒曼的钢琴组曲一般由数首、十多首甚至数十首组成，规模不一，各曲间的关系疏密不一，运用连接的方式也不同。他在继承古组曲创作原则的基础上，丰富、发展了其创作手法，并赋予了组曲新的形式和鲜明的时代特征。其中，“聚合原则——贯穿结构”在他的创作手法中显得最为突出。“这种用共同的素材将一组短小而有特性的曲子统一起来的想法，似乎是舒曼首创的，而且，他独出心裁地运用了这个原则，创作了他最多彩、最成功的作品——标题钢琴组曲。”^②

对于舒曼来说，组曲“贯穿结构”是十分典型的。沿着“聚合原则”的作用线索，既可以看出舒曼对典型古组曲创作原则的继承，也可从舒曼的创新实践中得到启迪。在舒曼早期的钢琴组曲《狂欢

^① 古·扬森《舒曼论音乐与音乐家》，人民音乐出版社，1978年版，第142页。

^② J·勃罗契《罗伯特·舒曼的钢琴组曲》[C]. 载《音乐译文》1957年第3期，第59页。

节》中,对“聚合原则”的运用进行具体分析。

(1)动机材料的贯穿作用

标题钢琴组曲《狂欢节》,是舒曼创作思想进步性、逻辑性、完整性得以鲜明体现的一部作品。在这部作品中所体现出来的统一性和完整性,直接有赖于舒曼精心设计的一个4音列动机材料“Asch”。所谓的主导动机是一个短小的、极富个性的音型,它往往代表一个的人物、一种情绪或是一个事物。无论是其中的哪一个出现,主导动机都会给与暗示。在这部钢琴组曲的题目下还有一个副标题:“以4个音符为基础的小景”,即是这4音列动机材料的文字说明(舒曼以音名的字母作想象游戏、并与“假面舞会”的构思进行组合的写作手法,在作品第2号《蝴蝶》中也曾用过,在这部《狂欢节》中则运用得更加娴熟和灵活)。在德国的音名体系中,这四个音分别代表着“A、降E、C、B”,也可以代表为“降A、C、B”,而舒曼的姓中能作为音乐字母的4个拼音字母可代表“降E、C、B、A”。这三种音名排列方式贯穿于全曲之中,构成了组曲《狂欢节》的主题核心和发展动机。这样它们在材料构成上便将一首首小曲鱼贯的串联了起来。其实这种创作手法并非舒曼首创,与他同国籍的大音乐家巴赫(Bach)早已用过。巴赫曾拆开自己的姓,用B、A、C、H四个音作曲。舒曼自己也曾在其一篇评论^①中说:“这种人们所熟悉的,以动机作多样变性处理而激发音乐的写作方式,至少也是起源于巴赫的范例”。

这个四音列动机材料在《狂欢节》全曲中得到了充分的利用,并成为各个分曲主题生成的基础,从而起到了连接、统一全曲的作用。在21首分曲中,这个四音列动机材料分别使用了移位、换序和分裂的手法。其中,第2首至第7首、第9首以及最后一首,都是由四音列动机(原始动机)材料“A、降E、C、B”构成各个分曲主题的基础;而第10、11首和第13首至第19首,则是由“降A、C、B”的三音列动机(变体动机2)材料构成各个分曲主题的基础(其余4首则基本未用动机)。从动机材料的相互关系上看,这个三音列动机

^①发表于1840年4月10日的《新音乐杂志》。

材料被包含在四音列动机材料之中,因而可以将三音列动机材料看作是四音列动机材料的一种省略形式,由此可以认为,舒曼精心设计的四音列动机材料是全曲得到统一的重要依据。再从动机材料在全曲中的布局上看,则体现出组曲中自由运用变奏曲和回旋曲的原则特征。见表 2-1

表 2-1 动机材料贯穿原则

序号	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
动机	无	四音列动机				无	四音 列动 机	三音列 动机	无	三音列动机						无	四 音 列 动 机				
特征																					

从表 2-1 中可以看出,作为整体结构得到统一的重要因素——

四音列动机材料在全曲中间隔出现了三次,从这个意义上讲,《狂欢节》在整体结构上体现出了一定的“回旋性”结构特征。另外,由于这个特定音调在各个分曲中的多次变化出现,从而使得这个四音列动机材料又具有了变奏曲“主题”的性质。它与音乐中较为重要的乐思相关,并且可以增强作品的诗意,借助于它可形成各首乐曲间的内在联系,而每首乐曲又都各有自己的体裁、旋律、节奏、织体写法、和声等方面的特点,它们间的关系就像变奏曲一般。从严格意义上讲,这种变奏只是主题动机的性格变奏,与古典传统变奏曲式差异甚远。这可能是舒曼对变奏曲体裁的一次有意识地突破,抑或是对变奏曲手法的一次大胆革新。

《狂欢节》这部组曲主题发展的另一特点是首尾呼应,第一曲(《前奏曲》)表现狂欢节中形形色色的景象,包含 6 个主题:时而庄严,时而辉煌,时而幽雅,时而飘逸,时而活跃,时而欢快。其中第 5 个主题后来在第 20 曲(《休息》)中又一次出现。第 4、5、6 个主题依次出现在第 21 曲(《大位同盟盟友进攻庸夫俗子地进行曲》)的后半部分,这就使最后两曲起了再现部的作用。

但也有一些人认为,舒曼的这些作品结构松散,甚至是简单的

拼凑。如：在美国音乐学家 D·J·格特所著的《西方音乐史》中对舒曼的这些作品有这样的描述：“……短小的性格曲，往往作曲家本人归成组织松散的套曲，加上《狂欢节》之类的标题。……”；类似的说法还可见美国钢琴家 Patricia Fallows-Hammond 编著的《钢琴艺术三百年》一书，书中写到：“舒曼的钢琴音乐通常写成单个的小曲，松散的与一个主题思想相连一般是一个文学的主题，如在《狂欢节》……”。这样的评述比比皆是。当然这与古典主义时期的（诸如奏鸣曲等）一些传统体裁相比，其形式确显松散，然而仔细研究后我们不难看出，这种“散”正是作曲家所要追求的。舒曼运用了上述极为巧妙的手段，使得作品听起来更像是一篇优美的散文，“形散而神不散”。

(2) 调性布局的统一

在典型古组曲的结构形式中，由于各个乐章均使用相同的调性来连接全曲，故而构成了整体结构上的统一。相对古组曲的这种结构特征而言，在舒曼的早期标题钢琴组曲中，各乐章之间引入调性对比，但重要的结构点部位均用同一调性，看得出来，用相同调性统一全曲的古组曲创作原则被舒曼有意识的部分的继承下来。特别是在《狂欢节》这部钢琴组曲中表现的尤为明显。见表 2-2。

表 2-2《狂欢节》的调性布局

序号	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
调性	降 A	降 E	降 B	降 B	降 E	g	降 B	g	降 B	降 E	c	降 A	f	降 A	f	降 A	f	降 A	降 D	降 A	降 G
属性	主调	属调	重属调	重属调	属调	重属调	重属调	重属调	重属调	属调	属的平行小调	主调	主的平行小调	主调	主的平行小调	主调	主的平行小调	主调	下属调	主调	主调
功能	<p style="text-align: center;">拱形对称</p> <p style="text-align: center;">回旋性特征</p>																				

表 2-2 是钢琴组曲《狂欢节》的调性整体布局。从这部钢琴组曲在调性布局的安排中可以看出，主调的统一性作用是非常明确的。在《狂欢节》中，调性运动呈现出明显的“拱形对称”的结构布局。作为全曲主调的降 A 大调，它分别处在第 1 首、第 20 至第 21 首以及第 12 首至第 18 首的位置上，形成了一个“主调群”；其余的小曲采用近关系调、关系大小调（主调的属调——降 E 大调；降 E 大调的关系小调——c 小调；降 E 大调的属调——降 B 大调；降 B 大调的关系小调——g 小调；主调的关系小调——f 小调；主调的下属调——降 D 大调）进行交替，经过一系列的转调后，又回到主调，这样的“去”和“回返”使舒曼的小品获得特别内在的动力。而“主调群”将组曲内部的其它调性运动又囊括在主调的总体框架之中，对全曲的调性布局起到了统一的作用。另外，由于作为主调的降 A 大调在全曲中相继间隔出现三次，从这个意义上讲，《狂欢节》在调性整体布局上又体现出一定的“回旋性”特征。约阿希姆·德拉海姆曾这样描述这种调性布局：“这一舞会及它们那些带启示性名称的实际意义，弥漫在整部组曲之中，回荡于降 A 大调与降 B 大调之间：第 1 首《前奏》、第 7 首《妖艳女子》、第 8 首《回答》、第 14 首《相逢》、

第 18 首《倾诉》和第 19 首《散步》。”^①

另外，《狂欢节》在调性整体布局呈现统一性的同时，其调性结构在宏观意义上又体现出 T → D → S → T 的典型古典式调性布局的结构特征。从中反映出舒曼在继承古组曲用单一调性统一全曲的创作原则基础上，更加强调组曲内部、各个分曲之间的调性对比，以及浪漫主义作曲家所追求的那种“色彩性”和“强烈对比性”的创作思想和创作原则。

从其微观来看，各小曲中远关系调的紧密接触就成为舒曼积极发展的重要手段，大胆的转调和调性转移有助于表现形象和强烈对比显露。他常常用意想不到的进行来代替习惯的解决法，有时把远关系调放在一起。如在《狂欢节》的《相逢》这一场中，他直接由降 A 大调转到 B 大调（它的远关系调），后又直接回到降 A 大调（附录 P71 – 73，《相逢》15–18、43–48 小节）。而第 15 首《潘塔隆和柯隆宾娜》是这部作品里转调最频繁的一首，在小曲的第一部分为降 A 大调，进入第二部分后转为降 D 大调，到第三部分时，又转回到降 A 大调，但是在最后 4 个小节的尾声中，却突然直接转到了降 A 大调的远关系调——F 大调上结束，出乎人们的意料，好像是作曲家有意给大家安排的一个惊喜一样，给人以新鲜感（附录 P74，《潘塔隆和柯隆宾娜》最后 5 小节）。

上述虽只撷取两例，但也可窥测出舒曼喜好使乐曲具有突如其来的色彩变化的倾向。

3. 音乐语汇特征

舒曼早期作品中旺盛的生命力、大量丰富的旋律创造、充满活力的节奏和优美多变的和声、丰富的声部写作、自由使用的踏板、全新的钢琴效果、幻想式形象和音乐外幻觉的潜流，以及普遍的抒情性，使舒曼成为一位独一无二的浪漫主义音乐家，也使它成为德国音乐从古典到浪漫转变过程中最具有革新精神的一位作曲家。他的音乐语言与古典主义作曲家比较，表现出一种新的风貌。他的手法

^① 约阿希姆·德拉海姆编订、孟酋译《舒曼·狂欢节·Op. 9》(钢琴谱)，湖南文艺出版社，2001 年版，“前言”第 3 节。

往往“越出”古典的准则，但并不破坏功能性的逻辑关系。在音乐描述中，以他对音乐以外的专注和他的有时含糊不清的试验，表明是最典型的浪漫主义作曲家。他把纯粹的感情成功地转移为纯净的声音，这从他的时代直至今天，都是独一无二的。

舒曼这首气势与热情共存的《狂欢节》在各种音乐语汇的运用中，即体现出了他钢琴音乐作品的这些特征和风格：

(1)各分曲曲式结构特征

随着对音乐色彩、壮丽效果的强调，浪漫主义音乐对古典曲式模式作了一些润饰，以此来适应这些变化。但是浪漫主义曲式的主要框架和古典曲式并无二致。这些作品的曲式布局是简洁的：单乐段或多乐段结构；带再现的二段曲式；ABA三段或三部曲式。

在单个的性格小品曲式上，舒曼的创造性不能算很大。他常用的形式是圆舞曲式，这和他深受民间音乐，尤其是舞曲音乐影响有关。《狂欢节》中第1首《前奏》是由六个情绪各异的乐段变奏而成，这种曲式是典型的多段式舞曲结构，情绪转换直接而热烈，犹如狂欢节中一个接一个的开场舞蹈，千姿百态，翩跹而来，令人应接不暇。这样的曲式结构从一个方面体现出，舒曼喜爱在其钢琴音乐创作中结合舞蹈音乐的风格特点。

从《狂欢节》总体看来，各小曲中运用最多的曲式还是结构单位较小的多乐句和三乐句的单乐段，如第2、8（唯一一个四乐句的单乐段）、12、16、18、20这6首都采用的这种曲式；其次是结构单位也不大的三段式，如第3、4、11、13、19这5首；再次为结构单位稍大一些的三部曲式，如第9、10、14、15这4首；其余的第1和17首采用的是结构单位偏小的多乐段结构，第5、6、7采用的是小型的带再现的二段式，反映出整部作品以短小精悍、简洁多变的小曲式为主要曲式结构的特征。作品中只有第21首的曲式稍大、稍复杂一些，是带回旋性的变奏曲式，它既带有回旋曲式的特征，又具有变奏曲式的性格，是两种曲式的一种混合自由运用，这使小曲在曲式结构上与整部作品的结构布局相互映衬，使局部与整体的结构关系更为协调统一。这样精妙的布局和安排正显现出舒曼在结构

上的精心与巧思，也体现了他新颖独特的创作风格。

(2)旋律特征

旋律是表现舒曼诗意图的主要媒介。舒曼对诗的悟性主要来自于他长期沉浸在霍夫曼、让·保尔、海涅等诗人的作品中，而这些诗人的诗作本身所具有的韵律感又极富音乐性。所以对舒曼而言“音乐诗化”自然成为他的创作理想。在诗的影响下，舒曼的旋律往往也用方正的2小节、4小节、8小节的乐句构成，且大都是可歌唱性的旋律。舒曼钢琴曲中的歌唱性特点正代表了浪漫主义时期钢琴音乐常用语汇的鲜明特征——器乐的声乐性与器乐性交融。另外，舒曼爱用钢琴的中间音域来写作旋律，使之接近人声，必须向朗诵诗一般地反复寻味，才能获得深切的同感和共鸣（附录P77，《倾诉》1-4小节）。

舒曼的旋律法也很独特。在他的钢琴作品里，最多的是灵活多变的舒曼式的音调，巨大的心理的表现力正是隐藏在旋律的灵活性中。舒曼的旋律乐句都比较短小，即使较长的乐句中间也会有很多呼吸，没有长大的展开部分，这与他敏感、神经质的个性有关。舒曼认为：“旋律不应该在它还没出现之前被人猜出样子，每一次应该是由特殊的、绝无仅有的心情或印象产生的……应当是‘自由的’，不受通用的旋律公式制约……”^①从他的作品中可以看出舒曼利用各种手段来达到这个理想，其旋律进行相当自由，音调灵活多变，摆脱了任何公式化的束缚。他的旋律既有大幅度起伏的旋律，也有灵巧的动机音调；有时旋律的头尾不明，来去突兀：第6首是典型的“没尾”旋律，结束句由弱渐强，在推向高潮时却戛然而止，作曲家没有从和声进行、旋律走向或音乐情绪上提供任何结尾的暗示，音乐却突然停止，如同舒曼转瞬跳跃的思维一下子进入另一个天地一般（附录P66，《弗洛列斯坦》最后4小节）；有时甚至不能称其为旋律：在第20首中，音乐快速跑动，一层层推向高潮，为“大卫同盟”的进攻做好准备。在这段音乐中，我们很难唱出具体的旋律音调，将它视作以中音乐情绪或色彩更为恰当（附录P80，《休息》13-23小节）；

^① 转引自《音乐译文》，音乐出版社，1960年第3期，第112页。

有时用字母作“音乐文字游戏”构成奇特的旋律（附录 P69，《字母之舞》1-4 小节）。它们具有灵活的进行，自由的音型，不用呆板公式（特别是终止式）等特点，这使舒曼的旋律法具有纯朴直率的特性。

舒曼还喜欢用旋律线条隐蔽的手法，有时旋律融化在织体之中，呈现模糊朦胧的色调旋律（附录 P76，《帕格尼尼》9-16 小节）；有时出现在内声部中，与和声及织体融合在一起（附录 P68，《蝴蝶》1-10 小节）；旋律时而浮现于伴奏华彩之上（附录 P71，《相逢》1-8 小节）；时而隐蔽于伴奏华彩之下（附录 P76，《帕格尼尼》31-34 小节），仿佛具有特异的生命力。

在《狂欢节》这部作品来说，依靠旋律作为一种组织因素——主导动机构成的乐曲，它的旋律接近朗诵和歌唱之间，融合了器乐的灵活变化性和声乐富于歌唱性的特点。而正时舒曼自身跳跃的思维和不稳定的情绪变化造成了他这样独特的旋律特征。

(3) 织体特征

为了配合这些变化多端、想象力丰富的旋律，舒曼的织体编配也很有特点。舒曼的织体，包括他的钢琴音乐和交响音乐，比 18 世纪的音乐在声音上更为丰满，音区更为开阔。他的织体风格被其门生勃拉姆斯所继承。舒曼编织了一种浓密的对位织锦，其中交错着旋律片断。从没有哪种音乐听起来会是这样，它甚至在印刷的乐谱上看起来都是很不同的。舒曼高度的个人和心理化的曲式形状，需要反复多次敏感的听力，才能穿过这样的网状织体。

对于舒曼来说如此重要的音乐发展全过程的强度经常借助于复调。舒曼特别倾向于模拟表述，倾向于在各种织体的平面上处理独立的线条（附录 P72，《相逢》17-44 小节）。在这里，主题首先在高声部开始陈述，其后的第 2 小节在低声部出现了模仿声部，高低两个声部形成了一种一呼一应的对答形式，仿佛相逢的两人在进行着情意绵绵的男女二重唱，从 17 到 27 小节先是女声唱出、男声来应答；而从 28 到 41 小节换成男声先唱出、女声再应答的形式。两个声部都只相差一个小节，形成了一种你追我赶的趋势。中声部则是为两个旋律声部铺设中间的和声层次，使音乐更加丰满，使情绪氛围更加浓厚。

在他的作品中，较少见到浪漫主义时期钢琴小品以和弦琶音为伴奏衬托旋律的形式。从谱面上看，通常可以看到三、四个声部的同时进行。这一切要归功于青年时代他对巴赫的崇拜，他曾说：“‘平均律’是我最好的文法书，我独自把其中的赋格逐一加以细致入微地分析，这样做有很大的好处”^①虽然舒曼并未像贝多芬晚期那样创作严格的赋格曲，但复调技巧显然是他运用自如的创作手段。从《狂欢节》的各分曲中，都可见复调常用于声部的流动、线条的交错，使音乐达到一种丰富的音响变化。如《约瑟比乌斯》1-16 小节（附录 P64）、《基阿琳娜》17-32 小节（附录 P70）、《艾斯特蕾娜》13-28 小节（附录 P71）。在作品中各种线条以隐伏复调形式出现，也就是首先集中于一个声部（附录 P61，《皮埃罗》1-8 小节），还有以复调性内声部旋律出现（附录 P68，《蝴蝶》1-7 小节）。舒曼在新风格联系上运用了这一取自古典家的处理方式，这是他具有独创性的地方。

(4) 和声特征

舒曼非常了解钢琴这个乐器，他熟悉它的长处和弱点，他很清楚它所能提供的织体可能性，他经常探索键盘调色板中的明暗色彩。他的和声是《特里斯坦与伊索尔德》和声风格的先兆。

在创造舒曼的典型主题方面，和声的作用巨大；和声是舒曼作品呈现其特殊风格的另一表达手法。正如他自己所形容的：“音乐像国际象棋一样，在它里边王后（旋律）起最大作用，但决定最后胜负却永远是国王（和声）。”^②舒曼在和声的运用方面是非常大胆而细腻的。他认为：“我们必须更深地挖掘和声的奥秘，学会表现更微妙的感情色彩。”^③虽然舒曼的和声理念主要承袭贝多芬和舒伯特，但浪漫主义追求无限美的思想驱使他极力寻找多样化而富于特性的和声效果。舒曼也经常用一些简单、质朴的古典和声，尤其是当要表达庄重、胜利或使用民谣的乐段时，他一般都采用古典协和的三和弦。但达到调性扩展和调性模糊的效果才是舒曼和声的主要特征。在舒曼的钢琴组曲中，和声功能的力度大大减弱，不协和和弦的运

^① 转引自《音乐译文》，音乐出版社，1960年第3期，第29页。

^② 古·扬森《舒曼论音乐与音乐家》，人民音乐出版社，1978年版，第141页。

^③ 古·扬森《舒曼论音乐与音乐家》，人民音乐出版社，1978年版，第149页。

用和解决十分大胆。很少使用原位主和弦，多采用转位和弦，特别是连续六和弦，造成音响的飘浮性。在一个既定的时间中，舒曼作品中的音符要比肖邦多，演奏者不得不经常去应付一些变换相当迅速的和弦。而肖邦作品中的和声变换看起来较有规律，而且速度也相对较慢。

他经常使用和弦外音、附属和弦和左手的持续低音（附录 P60，《前奏》114—139 小节；P61《皮埃罗》1—8 小节），以造成不和谐的音响，调配成各种色彩。其变化多端且具有独创性的和声语言、颇有特征的半音经过音，以及和弦外音的非正规解决都表现了舒曼敢于打破常规的创新意识和探索精神。在其短小的作品中往往出现较为单一的和声进行。而在许多作品的结束处，弱、模糊的终止式或变格终止使到达的效果都被减弱，从而产生了逐渐消失的效果，似乎音乐在终了之后仍在回响。

在舒曼二人结婚的前一年，克拉拉·舒曼在日记中写道：“…如果他为交响乐队创作那就太好了；他的想象力不可能在钢琴上找到足够的空间…他创作的大多数作品在感觉上完全是交响性的。”^①毫无疑问，交响感对舒曼的钢琴创作产生了重要的影响。这可从完全具有交响性特征的浓厚的和声，以及象征着交响乐队单个乐器的复调性内声部旋律中看出。

(5) 节拍、节奏特征

在《狂欢节》21 首小曲中，除第 12 首“肖邦”是六拍子的复拍子外，其余小曲采用的全是二拍子和三拍子的单拍子：二拍子表现出行进、游行的场面和感觉，三拍子则表现出舞曲、狂欢的场面和气氛。在《狂欢节》中，第 1、3、4、6、7、8、10、11、13、16、19、20、21 首小曲，共计 13 首全都采用的 3/4 拍子这一非常具有舞蹈性的节拍。这种舞蹈性节拍与圆舞曲式相结合构成了浓厚的舞蹈音乐感，具有非常强的舞蹈性。其中，有一首小曲采用了交替拍子。第 17 首《帕格尼尼》从第 1 到 37 小节为 2/4 拍子，而后面 38 到 61 小节当它再现第 16 首小曲时，节拍便转换成了 3/4 拍子。另外，

^① Patricia Fallows-Hammond 编著，冯丹、姚纯青、张凯译《钢琴艺术三百年》，西南师范大学出版社，1998 年版，第 117 页。

第 21 首终曲《大卫同盟盟友进攻庸夫俗子的进行曲》相当惊人地采用了 3/4 拍子，而非进行曲常用的 2/4 拍子或 4/4 拍子。不过，这却使这首乐曲融合了进行曲和舞曲两者的特点，非常形象地表现出狂欢节中游行的人们边行进边舞蹈的场面。

对舒曼来讲，节奏的运用更是具有一种风格的特色，他的音乐里有时整首乐曲或乐曲的某一段里，只有一种简单的节奏动机在顽强地搏动着。这种节奏内在的规律性、统一性作用说明，“舒曼的音乐往往是以有组织进行的节奏原则为基础，在其创作的组曲中，通过对节奏原型的设计及其一系列的变形使用，使得组曲在整体结构上具有较强的凝聚力，这种手法常常成为舒曼用做连接性质不同的音乐形象的枢纽。”^①如第 14 首《相逢》和第 15 首《潘塔隆和柯隆宾娜》两首小曲，几乎从头到尾全部使用了四十六的节奏型，这种节奏型便在“相逢”的欣喜和“两个小丑”的活泼之间形成了一种连接。这样的实例在他的钢琴音乐中可说是俯拾即是。

但同时，他的节奏又是新颖的，与众不同的，它们不受节拍公式的束缚，无穷变化，附点节奏、切分音和复节奏效果都是舒曼的特色。舒曼可以说是位节奏大师，光是他音乐中的节奏就能让人感受到他强力的情绪：时而热烈奔放，时而多愁善感，时而理直气壮，时而低声下气，是而丰富多变，时而枯燥乏味……从他的音乐中可以听到节奏快慢、伸缩频繁的转换，节奏成为舒曼钢琴音乐中重要而有力的表达手段。由节奏和拍子之间微妙而多样的变化，产生了“舒曼风节奏”所特有的浮动飘荡性。这种飘荡性的不安定因素，明显的是由于重音的拖延而造成的。而这种重音的不规则出现，大多源自切分音和附点音符的大量使用。当节拍重音和节奏重音无法同时落下时，节奏韵律就失去了惯有的重量感，因而呈现出强烈的不安定个性，如《艾斯特蕾娜》的中段（附录 P71, 13-28 小节）。有时由于声部层次较多，双手的重音往往交错出现，以《帕格尼尼》最为典型（附录 P76, 最后 11 小节）。这种节奏音乐色彩强烈、丰富并富于变化。舒曼作品中的节奏比较肖邦来说更加不平衡，这与不停运动的和声一起给我们一种不稳定以及不断前行的感觉。他最有独创

^① [苏]瓦·科年《舒曼的音乐创作》[C]. 载《音乐译文》1960 年第 3 期，第 66 页。

性的特点之一就是他爱玩弄节奏，尤其是复杂节奏。

此外，复节奏也是他常常使用的。第1首《前奏》中尾声“急板（Presto）”处， $\frac{3}{4}$ 拍子节奏，旋律以二分音符切分节奏演奏，左手也改变为与之相配的 $\frac{2}{4}$ 节奏（附录P60，《前奏》114-122小节）。在“更快的（Più moto）”地方舒曼采用交错节奏，使左、右手以两种不同节奏效果出现，右手保持三拍节奏，左手则二拍子效果，两种节奏重音交错出现，体现了一种狂欢节喧闹、热烈的气氛（附录P58，《前奏》24-35小节）。

舒曼丰富的想象力，从一定意义上来说，是在节奏的多样性中得到表现。他正是在重复进行的背景上，使非常精致而且别出心裁的节奏型显得更加鲜明；持续不变的节奏背景还衬托出和声、富于变化的旋律和复调性旋律织体的富有表现力的细节。朴素与精致相结合、持久不变与突如其来相结合，这是舒曼整个钢琴风格的最重要的标志之一。他的节奏表现手法对后世的德国浪漫主义作曲家勃拉姆斯有很大影响。

（6）速度、力度与记谱法特征

整部作品的速度以快为主，在每首分曲的开头音乐术语中，标明的速度和情绪都是比较快速和激动的，其中有一个“最急板（Prestissimo）”、三个“急板（Presto）”；一个“中板（Moderato）”、一个“柔板（Adagio）”，其余术语语义也几乎都较快的。因此，整部作品来看是较快速变化和流动的。而每首分曲中，又有较多小范围的速度和情绪变化，速度变化记号很多。因此可说这是一部速度和情绪极具变化且复杂的作品。

舒曼组曲中有很多速度变化，不仅是曲与曲之间，每首小曲里也往往出现几种速度。而舒曼有时在标注了“渐慢记号（ritardando）”或“突慢记号（ritenuto）”后，省略了“回原速的标记（a tempo）”。如在《约瑟比乌斯》的12、23、28小节出现了三次渐慢的记号，却无一处有回原速的记号，应该分别在13、24、29小节处有三个回原速的标记。虽然有的版本对此进行了补充，但还不完全。这也许是舒曼的疏忽，但也更多的反映出舒曼记谱的习惯：在渐慢或突慢后，并不都会标明在哪儿回原速。因此，需要靠

演奏者依据音乐的发展和情绪的变化来分析判断了。

另外，舒曼在弹奏速度方面并没有很明确的指示，而只有粗略的速度表情术语的提示，所以有些版本对弹奏速度也进行了具体补充。但笔者认为不一定非要按照他的提示弹奏，演奏者可在舒曼给的速度表情术语的范围内，根据自己对音乐的理解和感受来确定你的速度。这样既尊重作曲家的意图，也发挥了演奏者的理解力、想象力，调动演奏者二度创作的积极性，尽可能地使音乐表达更加准确、更加合情合理。

舒曼的作品中，表情记号非常丰富，如“辉煌的 (brillante)、富有生气的 (vivo)、优美雅致的 (grazia)、庄重高贵的 (grande) 等。特别是力度记号很多，尤以重音记号突出：“突强 sf” 和“重音 >”，随处可见，使用频率非常之高。因此他的表情常常是极富张力的、瞬间的情感突发，甚至带有英雄式的情感在里面。如终曲中庄重高贵的气质，仿佛舒曼化身为弗洛列斯坦作为“大卫同盟”的领导者带领众盟友向“敌人”发动进攻一般。在《狂欢节》中，有从“极弱 (ppp)” 到“尽可能的强 (ff possibile)” 这样宽阔的力度变化范围，为设计和弹奏出多种层次的力度变化提供了可能。

(7)踏板特征

舒曼的大部分右踏板记号可归为两种类型：贯彻在整个一段或曲子中由演奏者斟酌决定的使用踏板的一般记号，和在一个特定段落中需要明确地遵守的记号。在很多情况下，舒曼只简单地标记“Mit Pedal (用踏板)”，“sempre col Pedal, Pedal grande, 或 Pedal” ，这些往往在一个曲子的开始，而且他并不总是标记释放，如同他的速度标记一般。在《狂欢节》的第 2 首《皮埃罗》中，“Pedal”这个字写在第 1 小节而“释放记号 (*)”出现在 43 小节之后！偶尔，舒曼则书写“senza Pedal”的文字，来要求不用踏板，如《约瑟比乌斯》的第 1 小节下面（附录 P64）。

有时，舒曼可能会在他的踏板指示方面极端精确，如《狂欢节》中的第 12 首《肖邦》5-9 小节（附录 P70）。这里他好像不仅模仿肖邦的创作风格，而且也在模仿它的踏板记号。

有时，舒曼可能用踏板取得对比和变化，即使在贯穿着相同奏法的段落中，如《狂欢节》中的第 15 首《潘塔隆和柯隆宾娜》5-9 小节（附录 P73）。

舒曼踏板方面的独创性的另一个著名的例子出现在《狂欢节》的第 17 首《帕格尼尼》结尾处。这里作曲家用踏板既创造一个回声效果又有一个和弦上的增强。在 4 个强奏的“突强（sf）”和弦后，紧接着从高音区传来一声很轻的、很遥远的、回声似的“极弱（ppp）”和弦的音，按照习惯被先不出声地把琴键按下去，利用前几个和弦的泛音效果，使这个回声在一种朦胧的气氛中出现，然后再放掉踏板。可是这种解释很有问题，因为最后的弱和弦的泛音，并不和“很强的（ff）”的 f 小调和声的那些相配。舒曼的效果会被描述得好得多，如果极弱和弦是实际发声的，而踏板在琴键被弹奏后立即放掉，然后在很快地重新踩下。如果这个步骤能准确地做到，会在降 E 七和弦完全消失之前产生一个轻微的渐强（附录 P76，《帕格尼尼》35-37 小节）。

有些舒曼原来的踏板记号，在后来他死后出版的版本中被改动了。虽然作曲家的踏板法标记非常不完全，但当可以找到它们时，它们往往是为突出某种特殊效果。在他寻找新的洪亮度的努力中，舒曼往往获得奇迹般独创的踏板效果。“像李斯特一样，舒曼许多时候用右踏板来突出一个音乐的，以及一种诗意或形象化的思想。这两个人，和肖邦一起，是 19 世纪的最光辉的踏板法创新者。”^①

从《狂欢节》整体来看，舒曼所标记的踏板记号是比较少的，这需要对舒曼的作品有深入的了解和感受，多试验、多听、多判断，才能选择符合舒曼风格的踏板。

(8) 其他独创之处

舒曼对那些墨守陈规的人极为蔑视，他表示“我宁可比别人差上十倍，但是我要有自己独特的一点东西。”事实证明了他的言论，他是音乐史上最大胆革新的艺术家之一，他的许多作品即使在今天

^① 约瑟夫·班诺维茨《钢琴踏板法指导》，上海音乐出版社，1992 年版，第 230 页。

仍然使人感觉新颖独到，别具风采。

舒曼与他同时代的作曲家肖邦在音乐风格和美学观念上非常相似，但是在创作钢琴音乐方面，舒曼却走了和肖邦不同的道路。当我们聆听舒曼的《狂欢节》时，会觉得舒曼的作品和肖邦在意境上非常相似，但是舒曼钢琴音乐的声音比肖邦更结实有力，音区更低。这与舒曼更富于人声朗诵和歌唱的音乐风格是分不开的。舒曼的艺术歌曲是他音乐创作的另一大成就，而肖邦只专注于钢琴音乐的创作。因此，舒曼钢琴音乐中的歌唱性与器乐性的融合更多，自然在声音上比肖邦的更加丰厚。

舒曼还经常在创作中闪现他创造性的灵感，其想象力之丰富令人惊叹。在《狂欢节》第 8 和第 9 首之间，有一段名为“三个谜”(Sphinxes)^①的音乐(附录 P68)，这一段通常不演奏，但一定不能忽视它的存在。那么，怎么来看待这“三个谜”与作品的关系呢？其实，这里就是音乐的动机材料。在这一“谜”出现前，即从第 2 曲到第 7 曲，舒曼所用的“回音动机”全都是谜中的第 3 个，也就是原始动机“A、降 E、C、B”4 音。到了该谜出现时，则除了用过的原始动机之外，还多了另两个变体音列(谜中的第 1 个：降 E、C、B、A——变体 1，谜中的第 2 个：降 A、C、B——变体 2)。那么，在以后个曲音乐中，有这 3 个动机，舒曼将用其中的哪一个？这就是“谜”！演奏者或听众若以为他也会使用第 1 个变体，或猜他在最后由将回到谜中的第 3 个——原始动机，那就都错了。正确答案(谜底)是：除第 9 首《蝴蝶》(为了迷惑猜谜者，紧接进来的这头一首仍用的是前面一直用的原始动机)以及第 12 首《肖邦》(基本未用任何动机)与第 20 首《休息》(未用动机)外，剩下的所有 10 首小曲，用的全是第 2 个变体动机(即降 A、C、B)来写作。只有猜第 2 个谜才算猜对了。这就是作为作曲大师和著名音乐家的舒曼，在这部《狂欢节》中，以一种不乏风趣与幽默感，用早已淘汰了的“二全音符”来玩的一次小小的“音乐文字游戏”了。这种特殊的记谱方法，这些不算音符的“音符”，在同时代其他作曲家的作品中是没

^① “司芬克斯之谜”原是指希腊神话中狮身人面怪兽所出之谜：有一生物，早上 4 只脚，中午 2 只脚，晚上 3 只脚，问是什么？过往行人都猜错了，送了命。直到狄俄浦斯猜中是“人”(幼婴爬行，成人立行，老人柱杖而行)怪物才自杀身亡。

仍然使人感觉新颖独到，别具风采。

舒曼与他同时代的作曲家肖邦在音乐风格和美学观念上非常相似，但是在创作钢琴音乐方面，舒曼却走了和肖邦不同的道路。当我们聆听舒曼的《狂欢节》时，会觉得舒曼的作品和肖邦在意境上非常相似，但是舒曼钢琴音乐的声音比肖邦更结实有力，音区更低。这与舒曼更富于人声朗诵和歌唱的音乐风格是分不开的。舒曼的艺术歌曲是他音乐创作的另一大成就，而肖邦只专注于钢琴音乐的创作。因此，舒曼钢琴音乐中的歌唱性与器乐性的融合更多，自然在声音上比肖邦的更加丰厚。

舒曼还经常在创作中闪现他创造性的灵感，其想象力之丰富令人惊叹。在《狂欢节》第 8 和第 9 首之间，有一段名为“三个谜”(Sphinxes)^①的音乐(附录 P68)，这一段通常不演奏，但一定不能忽视它的存在。那么，怎么来看待这“三个谜”与作品的关系呢？其实，这里就是音乐的动机材料。在这一“谜”出现前，即从第 2 曲到第 7 曲，舒曼所用的“回音动机”全都是谜中的第 3 个，也就是原始动机“A、降 E、C、B”4 音。到了该谜出现时，则除了用过的原始动机之外，还多了另两个变体音列(谜中的第 1 个：降 E、C、B、A——变体 1，谜中的第 2 个：降 A、C、B——变体 2)。那么，在以后个曲音乐中，有这 3 个动机，舒曼将用其中的哪一个？这就是“谜”！演奏者或听众若以为他也会使用第 1 个变体，或猜他在最后由将回到谜中的第 3 个——原始动机，那就都错了。正确答案(谜底)是：除第 9 首《蝴蝶》(为了迷惑猜谜者，紧接进来的这头一首仍用的是前面一直用的原始动机)以及第 12 首《肖邦》(基本未用任何动机)与第 20 首《休息》(未用动机)外，剩下的所有 10 首小曲，用的全是第 2 个变体动机(即降 A、C、B)来写作。只有猜第 2 个谜才算猜对了。这就是作为作曲大师和著名音乐家的舒曼，在这部《狂欢节》中，以一种不乏风趣与幽默感，用早已淘汰了的“二全音符”来玩的一次小小的“音乐文字游戏”了。这种特殊的记谱方法，这些不算音符的“音符”，在同时代其他作曲家的作品中是没

^① “司芬克斯之谜”原是指希腊神话中狮身人面怪兽所出之谜：有一生物，早上 4 只脚，中午 2 只脚，晚上 3 只脚，问是什么？过往行人都猜错了，送了命。直到狄俄浦斯猜中是“人”(幼婴爬行，成人立行，老人柱杖而行)怪物才自杀身亡。

日李斯特在其音乐会中《狂欢节》的演奏说到：“这部作品有赖于它乐旨的一致性……尽管他的演奏热情奔放、灿烂辉煌，成功地引导听众领略了每一处的风情，但却没能向听众传递这一总体旨意。”由此可看出，舒曼最重视对组曲总体意旨的理解和把握。他还在 1838 年 8 月 23 日给莫谢莱斯的信中阐述了《狂欢节》中几首小曲的音乐内容：“音乐本身难道不一直都是悦耳动听、意味深长的吗？而《艾斯特蕾娜》就像所有那些人物肖像画下的名字一样，只是令人长相思；《相逢》于相识之地；《倾诉》表白了爱情；《散步》的行进象是德国舞会中的那些表演，男人的手臂挽着他们的女士。”^①

因此，演奏舒曼的这部“常被泛用为钢琴的炫技作品”^②的《狂欢节》，除了要对这部作品的整体风格特征有较深的了解外，还需具体到作品的细节中去，更为深入地探讨其演奏特点。

第一首 前奏

降 A 大调 3/4 拍子 几乎庄严的 M.M. 四分音符=160^③

多乐段结构：A 1-24 + B 25-46 + B' 47-70 + C 71-78 + B'' 79-113 + D

114-139

这首小曲的开头主题以八度大和弦的二度级进式的曲折上行音调来宣告“狂欢节”的到来。高昂上行的音调，催人前行的小附点节奏，丰厚饱满的声音织体，规整的正三和弦进行，震撼人心（“很强 ff”）的力度以及舒曼自己标的“踏板（Pedale）”记号的烘托，使得整个音乐给人一种庄严雄壮、气势恢宏的感觉，仿佛听到狂欢游行的号角已经吹响，庞大的乐队已经开始了演奏，在他们的后面还有很大的游行队伍，正踩着热烈的舞步向这里走来。

进入第二段，主题变“辉煌（brillante）”，速度变得“更快（Più moto）”，织体变薄，音调变得细碎，还有装饰音出现。第三段主

^① 约阿希姆·德拉海姆编订、孟酋译《舒曼·狂欢节·Op.9》（钢琴谱），湖南文艺出版社 2001 年版，“前言”第 2 节。

^② 约阿希姆·德拉海姆编订、孟酋译《舒曼·狂欢节·Op.9》（钢琴谱），湖南文艺出版社 2001 年版，“前言”第 1 节。

^③ 原版中并没有明确的速度提示，这里是参考的中央音乐学院选编、人民音乐出版社 1960 年出版的乐谱版本中的速度提示。以后不再一一做注释说明。以后提到此版本时，将其简称为人音版。

题运用了连续的切分音使音乐突然变得优雅，但结尾两小节有一个“加快 (accel.)”。第四段主题由前面一直较强的力度直接转变为“很弱 (pp)”，形成一种对比；而且大量连续的使用复附点的节奏产生一种飘逸感。到第五段主题音乐又变得“活跃 (vivo)”起来，在其末尾速度“突然变慢 (ritenuto)”，从而自然地衔接进入第六段。此时主题音乐更加欢快，速度变成了“急板 (Presto)”，并有一个表示“一个片断突然加强或急遽的渐强”的符号——“加强 (rinforzando)”，在后半段还有一个“加紧地、加速地 (stringendo)”的术语，使整个乐曲推向高潮结束。

不过，参照人音版的速度，乐曲会显得由于过快而导致的急促慌乱感，感觉少了点庄重的味道。因此笔者建议选用 M.M. 四分音符 =108 的速度为宜。

在小曲第 1 乐句中，有较多的八度大和弦以及超八度大和弦。弹奏时手的骨架要十分的稳固，但不要过硬，导致音色干、硬。右手的小拇指还担负着旋律的重任，因此右手的重心应向小指方向倾斜，让重力更自然地到达小指上，以突出旋律音。而左手的十度大和弦对于手小的演奏者来说是有一定的技术困难的，必须以快速的、由下而上的琶奏来弹此和弦，而且应当以左手的最高音与右手的八度和弦来对齐，出来的和声才完全。因此左手应稍抢前面音的时值，来顾全整体的节奏和速度，才不会造成拖沓和散乱之感。在第 5 段，旋律变成非常流畅的琶音线条，上下起伏向一座座小山。弹好这一段快速流动的音流，须先设计好指法，主要是转指要安排好。建议国内的演奏者参考人音版的指法设计，可以更合理、更科学的安排指法（附录 P60，《前奏》87-97 小节）。

在原版中，此曲出现了 5 个踩下踏板的记号，却只有 1 个放开踏板的记号。这样易使人产生迷惑，不知该怎么办。人音版给与了详细而明确的踏板提示。但与原版仍有些不同，演奏者须自己根据两个版本的踏板提示去尝试实验，最后再选定属于自己的踏板运用。而原版中出现的力度提示术语的数量之多和丰富，却与踏板记号的稀少形成了强烈的反差。特别是“重音记号 (>)”和“突强记号 (sf)”相当多，显示了舒曼对力度感觉要求之细腻和明确。

第二首 皮埃罗

降 E 大调 2/4 拍子 中板 M.M. 四分音符=168 单乐段

此小曲描写的是一位法国著名的滑稽小丑，他穿白衣大裤、脸抹白粉，立在行列的先头，故意装出一幅威严尊大的样子，似乎是这场狂欢祭典的主席，然而态度举止非常可笑。音乐上频繁的半音进行和忽强忽弱的力度对比，正表现出他忽而庄严、忽而滑稽的样子，观众正在笑他的滑稽，他又立刻变成庄严，使观众更觉可笑（附录 P61，《皮埃罗》1-8 小节）。

此曲速度基本没有变化。但由于《前奏》描写的是整个喧闹的大场面，而接着的乐曲马上变为对一个人物的描写，所以在曲子篇幅、曲式结构规模、织体厚度以及整体力度上都变小、变薄、变弱些了，以符合音乐内容的需要。

在第 2 乐句里，有较多的八度和弦连奏，须弹奏得圆滑连贯。指法的安排得当否，又将影响其连贯性（附录 P61，《皮埃罗》8-16 小节）。原版中没有标明指法，而笔者设计的指法与人音版的指法有两处不同：在 11 小节第 2 拍到 12 小节第 1 拍的和弦连奏中，人音版用的是 3、5 指到 1 指再到 1、2、5 指；15 小节第 2 拍到 16 小节第 1 拍的和弦连奏中，人音版用的是 2、4、5 到 1 再到 2、3、5 指。笔者认为这种指法设计不如本人设计的指法运用轻松，特别是在上方旋律音的连接效果上也不如笔者的好。

此曲速度建议为 M.M. 四分音符=84 即可，这样的速度与音乐中的人物性格更加符合。踏板记号一如前面一样的少而不明确，处理方法相同，此后类似的不再赘述。

第三首 阿尔列金

降 B 大调 3/4 拍子 生气勃勃的 M.M. 附点二分音符=96

三段式：A 1-16 + B 17-28 + A 29-44

阿尔列金是一名意大利的滑稽人物，他穿着五彩的衣服，手持一根长鞭，常常那鞭戏吓观众，使他们回避让路，或用鞭子和观众里的小孩们戏耍。乐曲以生动的断音跳奏和大幅度的跳进音程，来描写阿尔列金灵活跳跃的形象。有时还能听出他得意的扬鞭声（附录 P62，《阿尔列金》1-8 小节）。在乐曲开始的第 1 小节第一拍有两

个小连线的音，其后有个十六分休止符，这里用落滚的演奏方法即可弹出：前长后短、前重后轻的效果。接着是一个两拍的前附点节奏，也是连奏，但注意中间声部有一个延续音要保留到下一小节的第一拍。而高、低声部则变成了三个跳奏的四分音符，中间声部后两拍休止。这样的两小节动机贯穿于整个小曲，使它的音乐形象非常统一。另外，乐曲还采用了升高八度记号和左手低音八度，将演奏的音区大大扩展了。

此曲有一个小的技术难点，即远距离音程大跳，都是十度的音程关系。要轻松快速而准确地弹奏出来，需要一定的练习。同时，注意手掌打开，跨越过大数的音程，然后就只需跳跃剩下的小音程了。这样手的跳跃距离缩短了，准确度自然高。而且十度的跳跃其实并不算很宽，所以手可以在一个动作内完成一个音到另一个音的直线跳跃，这样弹出的效果感觉只是一个小小的呼吸，中间没有断开的痕迹。另外，注意跳音较快而轻巧，使用手腕跳奏是比较好的选择。建议速度为附点二分音符=76。

第四首 高贵的圆舞曲

降B大调 3/4拍子 高贵一些的 M.M. 四分音符=152

三段式：A 1-8 + B 9-24 + A' 25-40

这是一首比较优美和舒缓的圆舞曲，好像描绘的是游行中的“王子与公主”的舞蹈，他们的在狂欢队伍中轻轻舞来，气质是那么的高贵和典雅。因此，乐曲的速度应该比较舒缓适中，不应过快；而人音版提示的速度却快达每分钟须弹 152 个四分音符的标准，让人感觉过于匆忙而无法高贵起来。笔者认为速度设定为 M.M. 四分音符=92-100 就可以了。

此曲连线较多，而且比较的长。因此音乐的句子感较强，弹奏时需注意气息的连贯和延绵。特别是最后一个大乐句，几乎被一根长长的连线全部笼罩住，而且它的旋律线条也是一个长长的上下行山峰式的起伏。那么，呼吸也应该随着旋律线条走动，并随着它的上升而慢慢吸气，同时力度也逐渐加强；当到达全曲的最高音亦即高潮点时，随着它的下降而徐徐呼气，并逐渐减弱力度。这样整个乐句才感觉完整、连贯、流畅又具有音乐感。除了气息的内在连贯

外，还要注意八度半音阶式的连奏更需安排好指法，一般黑键上安排 3 或 4 指，白键上安排 5 指比较科学（附录 P63，《高贵的圆舞曲》33-40 小节）。同时，根据此首乐曲音乐形象可适当多使用些踏板，让声音更加圆润和延绵。

如果说第 1、3 段的音乐节奏和旋律的结合是停一拍半再走一拍半，给人一种稍迟疑的感觉的话，那么中间第 2 段的两拍和一拍结合的节奏型与附点四分音符和八分音符结合的节奏型则使音乐变得涌动了起来，有一种一波接着一波不断向前推动的感觉，情绪也稍稍激动一些。再加上中段还引进了新的音乐材料，这样便形成了一个对比性中段变化再现的三段式。但中段的力度却变得较轻，音乐形象“十分温柔、亲切 | (molto teneramente)”，应是外表温和内心激动的音乐感觉。所以，手指的触键为指可稍后些，触键面大一些，是音色变的温柔而清淡。

第五首 约瑟比乌斯

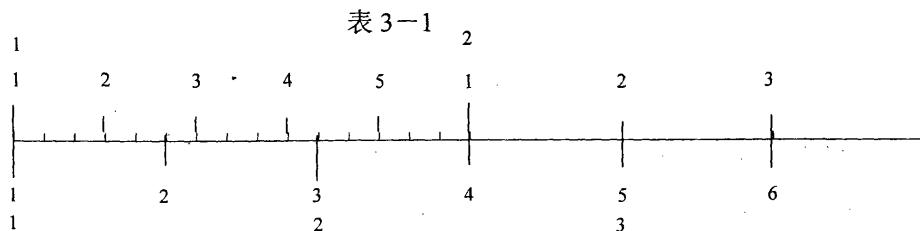
降 E 大调 2/4 拍子 柔板 M.M. 四分音符=69

带再现的二段式：A 1-16+A' 17-32

约瑟比乌斯是“大卫同盟”的核心人物之一，是舒曼自身性格灵魂的化身。这首曲子的速度是整部作品 21 首小曲中最慢的一首，并标注了 3 个渐慢 (rit.) 的术语，在第二段的开头还写有“更慢 (Più lento)、很温柔 (molto teneramento)”的提示；整体力度也非常的弱：“在声音之下 (sotto voce)”，“很轻 (pp)”，力度最大也才“中强 (mf)”；而旋律的节奏绝大部分则采用的是三连音、五连音和七连音这些特殊的节奏型；伴奏部分分为复调性质和琶音音型两种；在第 2 段的前半部分，和声变化丰富细腻而紧凑，需在舒曼给与的踏板提示上，根据和声需要增添一些踏板。他们一起合成一种延绵、朦胧和深思的气氛、感觉，将约瑟比乌斯的性格形象表现得惟妙惟肖。4 小节一句的方正性乐句结构，让乐曲具有一种诗的格律，象是约瑟比乌斯在吟诵着一首忧患的诗一般美妙。建议速度还可稍慢些，在 M.M. 四分音符=56-60 的范围内更好。

这里有很多 7 对 2 的节奏以及右手一拍五连音加一拍三连音对左手两拍的三连音这种较难的节奏对应（附录 P64，《约瑟比乌斯》）

9-12 小节)。7 对 2 还好办，可在第 3 和第 4 音之间弹奏另一声部的第 2 个音。另一种就比较难了，如果一定要准确对应的话，可利用求最小公倍数的方法：首先第一次先算整体大拍子的 2 和 3 的最小公倍数为 6，一个小节的时值就可均分为 6 小份，2 拍子的每拍分 3 小份，两拍的三连音每个音分 2 小份；那么两拍的三连音的第 2 个音在小节的第一拍时值的 $3/2$ 处弹奏，第 3 个音在第二拍时值的 $3/1$ 处弹奏。然后再分别将一拍的五连音与第一拍的 3 小份、一拍的三连音与第二拍的 3 小份依次对应，后一拍比较好对。前一拍则须根据同样的方法再计算一次，算出来得知第一拍的第 3 小份再五连音的第 4 个音的 $3/1$ 处弹奏。最后结合两次计算的结果得出：左手的第 2 个音在右手的五连音的第 4 个音的 $3/1$ 处弹奏，左手的第 3 个音和右手的三连音的第 2 个音同时弹奏。



这样精确的算出来后，相信演奏者心中就有了一个明晰的概念，不过在实际操作中的一拍的左右手对应仍不易弹准确。最好先将五连音弹得很平均、很熟练，再来将左手的音与之对应，当然这里只能是在心中明白具象的基础上的一种抽象的对应，不可能那么精确，但是效果会好很多。

第六首 弗洛列斯坦

g 小调 3/4 拍子 热烈激动的 M.M.附点二分音符=69

带再现的二段式：A 1-30+A' 31-56

弗洛列斯坦是“大卫同盟”的另一个核心人物，也是舒曼自身性格灵魂的另一化身。他的性格奔放不羁、叛逆尖锐，敢于直接大胆地向旧事物发起挑战。因此，舒曼运用在快速跑动的音流中多次出现打破三拍子韵律的、不稳定的重音的手法，来描写这位狂傲热

情又略带神经质的人物。在乐段中间引用了两次作品第2号《蝴蝶》中的“蝴蝶”主题，这个“轻巧的（leggiero）”“柔板（Adagio）”主题分别出现在第1乐句的末尾两小节和第2乐句的末尾四小节处（附录P65，《弗洛列斯坦》7-10和17-22小节），如同在回忆幻想，将听众的思绪引入了遥远的地方。不过在短暂的回忆之后，又回到了激烈的音乐中，使音乐造成一个临时的、突然的对比，给人一种意想不到的效果。演奏者在弹奏这里时，注意音乐情绪的对比和音色的转换，触键点的前与后、触键面的大与小都可使音色产生出明亮与黯淡、清晰与朦胧的变化。快速跑动的单音是灵巧热烈的弗洛列斯坦的主题，休止符之后的强音运用手腕和手臂的起、落便可自然的获得它的效果；柔缓走动的八度音阶是轻巧柔和的“蝴蝶”主题，放松的手腕八度连奏可使旋律连绵而轻柔。

此曲的主题音调材料在中句得到动力性的发展，它以第一段主题中的3个下行级进音为发展的材料，不断在中间反复变幻，推动音乐的发展。而在第2段的后句前部分再现第1段的主题，后半部分则是主题材料中的“四音动机”的发展变化。舒曼以这种手法使小曲的整体音乐性格统一起来，不仅音乐材料简练而经济，而且还得到了充分的发展运用。从此可看出，舒曼在运用音乐材料上的天赋才能。在弹奏中句时，注意中声部的半音上行级进的弹奏应轻盈连贯，声音不要太强而盖过了高声部的旋律层。

曲中的速度变化很多，而且其标记少有的完整。在“蝴蝶”主题出现的两个地方，都有“突慢（riten.）---柔板（Adagio）---回原速（a tempo）”的术语提示，在《狂欢节》和舒曼其他的钢琴作品的速度标记中，都是难得一见的非常完整的标记之处。

这首小曲最为特别的地方是舒曼对结尾的处理：首先是给人一种未结束的感觉，它采用了前人从没使用过的手法，使音乐突然的停在了g和声小调的导34和弦上，并且是以“渐强”收尾，更显突兀；其次，最后4个小节的节拍也变成了二拍子的感觉，与前面的三拍子又形成了一种变化和对比；再次，在此处4个小节舒曼只标记了一个踏板记号，好像是有意要造成一种越来越哄乱、越来越激动的感觉（附录P65—66，《弗洛列斯坦》45—56小节）。

情又略带神经质的人物。在乐段中间引用了两次作品第2号《蝴蝶》中的“蝴蝶”主题，这个“轻巧的（leggiero）”“柔板（Adagio）”主题分别出现在第1乐句的末尾两小节和第2乐句的末尾四小节处（附录P65，《弗洛列斯坦》7-10和17-22小节），如同在回忆幻想，将听众的思绪引入了遥远的地方。不过在短暂的回忆之后，又回到了激烈的音乐中，使音乐造成一个临时的、突然的对比，给人一种意想不到的效果。演奏者在弹奏这里时，注意音乐情绪的对比和音色的转换，触键点的前与后、触键面的大与小都可使音色产生出明亮与黯淡、清晰与朦胧的变化。快速跑动的单音是灵巧热烈的弗洛列斯坦的主题，休止符之后的强音运用手腕和手臂的起、落便可自然的获得它的效果；柔缓走动的八度音阶是轻巧柔和的“蝴蝶”主题，放松的手腕八度连奏可使旋律连绵而轻柔。

此曲的主题音调材料在中句得到动力性的发展，它以第一段主题中的3个下行级进音为发展的材料，不断在中间反复变幻，推动音乐的发展。而在第2段的后句前部分再现第1段的主题，后半部分则是主题材料中的“四音动机”的发展变化。舒曼以这种手法使小曲的整体音乐性格统一起来，不仅音乐材料简练而经济，而且还得到了充分的发展运用。从此可看出，舒曼在运用音乐材料上的天赋才能。在弹奏中句时，注意中声部的半音上行级进的弹奏应轻盈连贯，声音不要太强而盖过了高声部的旋律层。

曲中的速度变化很多，而且其标记少有的完整。在“蝴蝶”主题出现的两个地方，都有“突慢（riten.）---柔板（Adagio）---回原速（a tempo）”的术语提示，在《狂欢节》和舒曼其他的钢琴作品的速度标记中，都是难得一见的非常完整的标记之处。

这首小曲最为特别的地方是舒曼对结尾的处理：首先是给人一种未结束的感觉，它采用了前人从没使用过的手法，使音乐突然的停在了g和声小调的导34和弦上，并且是以“渐强”收尾，更显突兀；其次，最后4个小节的节拍也变成了二拍子的感觉，与前面的三拍子又形成了一种变化和对比；再次，在此处4个小节舒曼只标记了一个踏板记号，好像是有意要造成一种越来越哄乱、越来越激动的感觉（附录P65—66，《弗洛列斯坦》45—56小节）。

=138-144)。而且，此曲的主题材料和音型也与前一曲如出一辙，短短的几个乐句好像是在叙述观众对妖艳女子爱娇的顾盼的答谢。再者，从谱面来看，前一曲最后一小节只有两拍，还差一拍才完整，而接下来的这一曲却恰好是从第三拍开始的，与前一曲的衔接是那么的吻合，也说明了二曲之间的联系非常的紧密。不过，此曲的织体较前一曲丰厚，低音声部也不象前一曲那么跳跃，舒曼提示乐曲“优美雅致一点 (un poco con grazia)”，体现出与女郎对答的人的不同性格特点。

此曲的中低声部的延留音比较多，要注意安排好合理的指法，当音程跨度太大，单靠一只手无法完成时，可借助于踏板踩住要保留的音 (附录 P67，《回答》8-12 小节)。

“司芬克斯”三个谜

在第 8 和第 9 首小曲之间的这个谜，前文已做过详细的分析，此处不再赘述。只说明一下，第一种排列是按照舒曼自己姓氏当中四个音乐字母的次序排的，第三种排列是按照艾斯特蕾娜的家乡名字的四个音乐字母一次排的，第二种排列则是第三种排列的缩减变形。以第三种排列位原始动机，那么第一种排列则是原始动机的第一种变体，第二种排列是原始动机的第二种变体。

此处通常不演奏，克拉拉认为司芬克斯的巨像应该是永远沉默的。

第九首 《蝴蝶》

降 B 大调 2/4 拍子 最急板 M.M. 四分音符=152

三部曲式： **A** 1-16 + **B** 17-32

Fine. D.C.

这首小曲名为“蝴蝶”，与舒曼 1831 年创作的钢琴组曲《蝴蝶》作品第 2 号同名。这部《狂欢节》中的《蝴蝶》倒与之前的那部组曲没有什么联系，她借蝴蝶翩翩起舞的形象，来暗示化妆行列中装扮得像蝴蝶般绚丽多姿的人们的性格。这些人们狂欢得忘了形、忘了角色，以至使自己显得过于轻浮，像蝴蝶一样忽前忽后、忽远忽近的在游行行列中漫然飞舞，忘情狂欢。

因此，舒曼选用了迂回而短小的主题动机、“最急板（Prestissimo）”的速度、由弱到强急剧变化的力度以及贯穿全曲的密集的四十六的节奏型来表现这一场景。在乐曲第一部分的第一主题，旋律始终隐藏在中声部，并与高声部的快速音流交织融合在一起，形成了隐伏的复调织体。而低声部的感觉“近乎小号（quasi Corni）”，吹奏处一个又一个的“强音（sf）”。第二主题一部分由第一主题发展而来，一部分则出现了新材料：高声部是跳奏的八度大和弦，低声部是四十六的快速音流。第二部分，变成了两手交错的织体音型（附录 P68，《蝴蝶》13-20 小节），在快速的交替中，左手在每一拍的第一个强音（标有“sf”）构成了它的半音阶化的主题旋律。在第二部分结尾处有一个“随意处理（ad libitum）”的术语提示，演奏者可根据音乐的情绪和需要来处理。

由于这首曲子速度较快，音符时值较短，而且又是表现如蝴蝶般翩翩起舞的感觉。所以弹奏此曲时，手指指尖要立起来，弹出颗粒感。踏板可以少用一些，不要将声音弄得太混响，听不出各声部的层次。双手交替要准确而均匀，如同一只手演奏一般不露出痕迹

第十首 字母之舞

降 E 大调 3/4 拍子 急板 M.M.附点二分音符=88

三部曲式：[A] 1-24 + [B] 25-32

Fine. D.C.

在这首小曲的标题之上有 8 个字母“A. S. C. H. S. C. H. A. ”，前 4 个字母是艾斯特蕾娜家乡的名字，而后 4 个字母则是舒曼自己姓氏的前 4 个字母。但是舒曼在这首小曲中用的动机材料却是三音列动机，而不是四音列动机中的任何一个，好像是舒曼又再一次的在跟大家猜谜。

乐曲以三个向上的带装饰音的跳音开头，把字母“十分轻巧地（leggieriss.）”舞姿一下就送入了我们的眼帘。第一部分几乎都以跳音为主，有单音跳奏，也有双音跳奏，仍然使用手腕跳奏弹出音符的轻巧跳跃。第二部分变成了双音与和弦的交替进行，不再跳奏，与前后部分形成了对比性。特别的是，舒曼将第三拍的延留到下一小

节的第一拍，导致了重音的改变：每小节第一拍的节拍重音前移到前以小节的第三拍上，使原来处于弱拍位置的音变成了重音。舒曼担心演奏者不能肯定地弹奏这样的强音，特意在第三拍的音符上面或下面标出了重音记号（>）（附录 P69，《字母之舞》25-28 小节）。

但演奏者也须注意，这一乐句舒曼标明的力度是“很弱（pp）”，所以它的强音，只是强调它比周围的音相对来说强一些，并不是绝对意义上的很强。

第十一首 基阿琳娜

c 小调 3/4 拍子 热情洋溢的 M.M.附点二分音符=69

三段式：A 1-16 + B 17-24 + A 25-40

基阿琳娜是克拉拉的意大利发音，这首小曲是舒曼对克拉拉的描写。中声部那绵绵不绝的切分旋律和富有内在热情的附点节奏，巧妙地勾画出一位美丽动人、才华横溢的少女形象。低声部弹两拍休一拍的进行中，舒曼又给第一拍的低音标上重音记号，与中声部第三拍的重音形成了重音的错位。而这种节奏模式几乎从头至尾没有改变过，这是巴赫和亨德尔惯用的一种持续不变的节奏模式，造成一种毫不动摇、一往直前的感觉。恰恰也尽显了舒曼对节奏的独特爱好。演奏者在弹奏那些低音声部的重音时，左手小拇指须非常的结实有力，并结合手臂的重量把低音弹到地，并且弹奏是要保持节奏的紧张度，不要用太多的踏板，以至使清晰的轮廓变得模糊（附录 P69，《基阿琳娜》1-8 小节）。

第十二首 肖邦

降 A 大调 6/4 拍子 激荡的 M.M. 四分音符=152 单乐段

舒曼十分欣赏肖邦的音乐才华，不仅为他写了一篇热情推荐的评论，而且把他当作“大卫同盟”的盟友。在这部《狂欢节》中，舒曼将对这位天才音乐家的喜爱，流露在了他对其夜曲的模仿而创作的这一小曲中。

舒曼采用典型的肖邦夜曲式的音乐，富于歌唱的旋律，波浪般起伏的分解琶音伴奏以及和声变换都极具肖邦特点。其中高潮处装饰音的“Rubato”的处理，更是点睛之笔；此处的指法也是肖邦所

喜爱用的（附录 P70，《肖邦》第 10 小节）。他不仅模仿肖邦的创作风格，而且也模仿其踏板记号，给与的踏板指示很精确。舒曼逼真的模仿为听众呈现了一位活生生的钢琴师人形象，让人自然而然联想到肖邦那激荡不安、忧虑深情的音乐气质（附录 P70，全曲）。

此曲的提示虽为“激荡的（Aditato）”，但它毕竟是首夜曲性格的作品，因此速度不宜过快。人音版对此曲的速度提示不能让人信服，建议使用 M.M. 四分音符=84 的速度较好。

第十三首 艾斯特蕾娜

f 小调 3/4 拍子 富于感情的 M.M. 四分音符=152

三段式：A 1-12 + B 13-28 + A' 29-36

艾斯特蕾娜就是激发舒曼创作《狂欢节》这部作品的那位姑娘——艾尔涅斯蒂娜，舒曼用这个浪漫的名字称呼她。在这首曲子中，舒曼仿佛在追述与艾尔涅斯蒂娜热恋的情景，写得十分热烈。第一、三段中“很强（ff）”的八度旋律起伏较大，节奏又以动力性地附点节奏为主，造成一种浓烈但却很不安定的感觉，好像他与艾尔涅斯蒂娜之间的感情一般，迅速燃烧又很快燃尽消失。中段，右手的旋律又采用了延留法，造成切分感；左手的持续低音与越升越高的中声部之间的距离越拉越宽，且中声部的旋律高声部早出来一拍、长一拍，又形成一种重音交错感（附录 P71，《艾斯特蕾娜》13-18 小节）。

宽阔的织体、轻柔的力度和更快速、更有感情的中段，给人一种恍惚的美，犹如沉浸在往日的美好情感之中。

中段中声部的延留音与低声部距离不断增大，须使用好踏板将各个声部很好的进行下去。而且对于这里远距离的大跳，注意手是以弧形线跳跃过来的，这样可使声音线条更加连贯。

第十四首 相逢

降 A 大调-B 大调-降 A 大调 2/4 拍子 有生气的 M.M. 四分音符=100

三部曲式：[A] 1-16 + [B] 17-44 + [A] 45-60

对于这首小曲的解释，舒曼自己曾说过：“相逢”于相识之地。

应该仍是他与“艾斯特蕾娜”的描写。在狂欢节中，舒曼与他的旧情人相逢在这相识之地，两人轻松愉快的交谈起来。在第一部分，旋律优美而愉快；伴奏的低声部一直保持着八十六加二八的节奏型模式，显得活泼而跳跃；中声部一直不停的细碎的敲打着节拍，仿佛喧闹的人群始终在周围走动。第二部分，速度可稍变慢些，高低声部的旋律先后出现，向两个交谈的人儿在一问一答；中声部连续切分的双音，象是在催促着他们一样（附录 P72，《相逢》17-28 小节）。

此曲第一、三部分对于右手来说是很好的练习，大拇指的手指跳奏与小拇指的连奏同步进行，要控制好手的两边。以小指为重力的着力点，既可加强上方旋律音，也可使大拇指轻松地弹奏跳音。而对于左手来说，就是不错的和弦跳奏练习，注意和弦要弹得声音集中且有弹性，稳固却不僵硬的手型是相当重要的，而手腕则要放松、灵活才可弹出“stacc.”感觉。第二部分主要是左手弹奏发生了变化，与右手一样，小指或 4 指来弹奏单音旋律，其余手指弹奏中间双音或和弦层（附录 P72，《相逢》17-28 小节）。注意要突出下方旋律音，弱化中间伴奏层。在练习时，可将这一部分的左手单独抽出来练习，把优美的旋律线条艺术性地勾画出来。

第十五首 潘塔隆和柯隆宾娜

降 A—降 D—降 A—f 小调 2/4 拍子 急板 M.M. 四分音符=126
带尾声的三部曲式：[A] 1-12+ [B] 13-20+ [A] 21-32+ 连接 33-34+ 尾声
35-38

这两个人物也是意大利的小丑，前者是个经常闹恋爱而屡屡失败的老头，可怜又可笑；后者是名丑阿尔列金的妻子。乐曲速度很快，起伏频繁。一开始就是双手反向进行的跳奏，在这之上还不时的有两个音符跳出来，很形象的将二人的滑稽、逗趣表现了出来。在第二乐句，快速跳动的旋律音跑到了中声部，而高低声部在他上下轮番奏出强音，非常有动力性。进入第二部分，速度突然变得“不那么急速 (Meno Presto)”了，跳奏变成了连奏，似乎变得柔和一些了。回到第三部分再现后，有两个小节的连接，“放松、放慢 (rilasciando)”才进入“优美的 (dolce)”尾声，结束乐曲。这

也是《狂欢节》中，唯一一首写有尾声的乐曲。

此曲中，比较难的技术在第二乐句的八度大和弦的跳奏，要将4个或5个音构成的大和弦弹得整齐而又弹力，很不容易，特别是对于手小者。练习这样的跳奏大和弦，须手的大指和小指在伸张的情况下尽力地向内抓，将弹奏的音牢牢地抓在手心里，手腕也相对变得坚硬，使用手臂的力量来弹奏这种和弦。弹此种和弦比较容易紧张和疲劳，因此在和弦转换的空间要学会迅速的放松、休息，才会比较有持久力。舒曼在前两个贯穿着相同奏法的乐句中，用踏板使他们二者曲的对比和变化（附录P73，《潘塔隆和柯隆宾娜》1-8小节）。

第十六首 德国圆舞曲

降A大调 3/4拍子 十分活跃的 M.M. 四分音符=184 单乐段

这是古老的德国圆舞曲——阿拉曼德舞曲，优美、沉重而威严。中间刚强而呆板的旋律与前后轻柔、纯朴的音调形成反差对比。第二乐句得前四小节，左手低声部的重音移到了第二拍上，舒曼在此作了标记。在最后结尾的四小节八度和弦双手反向拉开的音调，引自克拉拉作品第4号《浪漫圆舞曲》（附录P75，《德国圆舞曲》9-24小节）。

舒曼把这段“老古董”同第17首《帕格尼尼》排在一起，形成鲜明对比，好像是有意用充满激情和创造力的帕格尼尼音乐来刺激德国保守陈腐的艺术空气。

第十七首 帕格尼尼

f小调 2/4[拍子] 急板 M.M.四分音符=104

多乐段结构：A 1-8 + B 9-20 + A' 21-37 + C 38-61

这首曲子是舒曼在这《狂欢节》中模仿他最敬爱的音乐家的作品，前面已曾模仿过钢琴家肖邦。现在又模仿世界第一小提琴家帕格尼尼，他在弓法上有独特的断奏技巧，非常华美，有似恶魔的出现。舒曼在钢琴上以夸张的手法模仿帕格尼尼的跳弓演奏，右手是轻快的断音弱奏，左手却是重音突出的强奏，由于两个声部运动的方向不同和重音的交错，再现了帕格尼尼式的富有特色的演奏效果。

也是《狂欢节》中，唯一一首写有尾声的乐曲。

此曲中，比较难的技术在第二乐句的八度大和弦的跳奏，要将4个或5个音构成的大和弦弹得整齐而又弹力，很不容易，特别是对于手小者。练习这样的跳奏大和弦，须手的大指和小指在伸张的情况下尽力地向内抓，将弹奏的音牢牢地抓在手心里，手腕也相对变得坚硬，使用手臂的力量来弹奏这种和弦。弹此种和弦比较容易紧张和疲劳，因此在和弦转换的空间要学会迅速的放松、休息，才会比较有持久力。舒曼在前两个贯穿着相同奏法的乐句中，用踏板使他们二者曲的对比和变化（附录P73，《潘塔隆和柯隆宾娜》1-8小节）。

第十六首 德国圆舞曲

降A大调 3/4拍子 十分活跃的 M.M. 四分音符=184 单乐段

这是古老的德国圆舞曲——阿拉曼德舞曲，优美、沉重而威严。中间刚强而呆板的旋律与前后轻柔、纯朴的音调形成反差对比。第二乐句得前四小节，左手低声部的重音移到了第二拍上，舒曼在此作了标记。在最后结尾的四小节八度和弦双手反向拉开的音调，引自克拉拉作品第4号《浪漫圆舞曲》（附录P75，《德国圆舞曲》9-24小节）。

舒曼把这段“老古董”同第17首《帕格尼尼》排在一起，形成鲜明对比，好像是有意用充满激情和创造力的帕格尼尼音乐来刺激德国保守陈腐的艺术空气。

第十七首 帕格尼尼

f小调 2/4[拍子] 急板 M.M.四分音符=104

多乐段结构：A 1-8 + B 9-20 + A' 21-37 + C 38-61

这首曲子是舒曼在这《狂欢节》中模仿他最敬爱的音乐家的作品，前面已曾模仿过钢琴家肖邦。现在又模仿世界第一小提琴家帕格尼尼，他在弓法上有独特的断奏技巧，非常华美，有似恶魔的出现。舒曼在钢琴上以夸张的手法模仿帕格尼尼的跳弓演奏，右手是轻快的断音弱奏，左手却是重音突出的强奏，由于两个声部运动的方向不同和重音的交错，再现了帕格尼尼式的富有特色的演奏效果。

录 P78, 《散步》1-8 小节)。

在弹奏整个主题时, 注意句子的线条是很重要的。边唱边弹将会帮助你感觉到线条的进行, 当你仔细聆听时, 就会发现即使在平时习以为常的说话中, 也有丰富的语调变化、抑扬顿挫。那么讲话是这样, 唱歌是这样, 弹琴也是这样。因此必须以听觉来监督你的弹奏。

第一段 4 个乐句都是前半个乐句力度稍轻, 而后半句力度增强。这一段是一个比较明显的采用“起—承—转—合”结构的乐段, 演奏者注意弹出句与句之间的关系, 把握好曲子的整体结构。第三段是发展比较大的一个部分, 结构已与第一段完全不同, 它有一种接连不断的感觉, 一直这么走动下去, 形成一个大的板块。

第二十首 休息

降 A 大调 3/4 拍子 有活力的 M.M. 附点二分音符=104 单乐段

全曲一气呵成, 用迅猛、催促的速度将起伏流动的音符串联起来, 变成一股急速奔走的音流, 快速冲向终曲。它与此曲的标题的意义正相反, 不仅不休息, 反而更加急促。这里的主题材料是第 1 首《前奏》中出现过的主题材料, 与前面首尾呼应, 预示着音乐即将要结束了。最后 4 个小节的八度强奏正是为进入终曲铺架好了“桥梁”(附录 P80, 《休息》24-27 小节)。

弹奏此曲时, 不要因为右手高音声部绚丽的音流, 而忘记了低音声部旋律的歌唱, “sf”和“>”都在提醒演奏者他们的重要性。

第二十一首 大卫同盟盟友进攻庸夫俗子的进行曲

降 A—降 E—降 A 3/4 拍子 不快的 M.M. 四分音符=152

回旋性变奏曲式: 引子 1-24+**A** 25-82+**B** 83-120+**A1** 121-178+**B1**

179-224+尾声 225-283

作为结束的《大卫同盟盟友进攻庸夫俗子的进行曲》, 是整部作品的艺术核心, 是最长、最尊大勇武的乐曲。在这首曲子里, 舒曼自己担任着“大卫王”的领导角色, 带领着有先进艺术思想的艺术家们向音乐界保守陈腐、庸俗市侩的“非力士们”发动进攻。

引子部分庄严雄壮、气宇轩昂的主题表现了“大卫同盟”盟友

们整装待发，在狂欢节的行列最后面，坚定走来的情景。进入第一大部分第一段后，曲速加快，附点节奏增多，象征着盟友们开始了对庸夫俗子们发动了第一次猛烈的进攻，而“庸夫俗子”的化身——笨拙而轻狂的《祖父的舞蹈》（作为“17世纪的主题”）也开始顽强的反击，固守着他们自己的阵地。第二部分是《前奏》中第4和5个主题的变化再现，好像是狂欢节的游行队伍讲他们的战斗冲散了一样。不一会，战斗又重新打响，盟军再次向庸夫俗子们发动进攻，庸夫俗子们也不甘示弱再次应战。狂欢的队伍继续前行，战斗进入最后的决胜阶段。最后的尾声，在紧凑、强烈、紧张的气氛中拉开，“大卫同盟”盟友们以正义的力量将庸夫俗子们打得落荒而逃，一败涂地。最后的胜利是属于拥有先进思想的人们的。

这个较大的尾声的主题材料也是来自《前奏》的第6个主题，这个尾声可以看作是对它的动力性变化再现，一头一尾交相呼应，使整部作品结构更加完整，作品更具凝聚力。

这首乐曲中两方的多次战斗不仅将乐曲引入辉煌灿烂的结尾，而且呼应了“珐斯特娜齐斯蕾德·冯·弗洛列斯坦”的开场白。这段演说是1835年在一次演出贝多芬最后一部交响曲结束后发表的：

“弗洛列斯坦登上了钢琴顶盖宣告：‘我们大卫同盟盟员们在这里聚会，成人们与青年们，去打倒音乐的及其他的各种庸夫俗子，宁要最高的起点。’”^①在这两个例子中，舒曼都在公开声讨文人的懦弱与音乐的保守。

分析完舒曼这整部组曲《狂欢节》，我们可以看出，虽然交响乐的影响强烈地伴随着舒曼的一生，但是它并没有淹没掉他的钢琴语汇，这些语汇包括琶音音型、重复的和弦、八度及音阶式经过句。随着不断地进行创作，舒曼发展了其独一无二和富有吸引力的思想，这些思想只有通过钢琴音响和踏板的运用才能予以表达。因此，舒曼的钢琴组曲成了他自由驰骋的天地。

然而，演奏舒曼整部钢琴组曲要求演奏者具有巨大的热情、华丽的声音和高超的技艺。“对于钢琴家来说，舒曼的音乐往往是一个

^① 约阿希姆·德拉海姆编订、孟酋译《舒曼·狂欢节·Op.9》(钢琴谱)，湖南文艺出版社2001年版，“前言”第3节。

们整装待发，在狂欢节的行列最后面，坚定走来的情景。进入第一大部分第一段后，曲速加快，附点节奏增多，象征着盟友们开始了对庸夫俗子们发动了第一次猛烈的进攻，而“庸夫俗子”的化身——笨拙而轻狂的《祖父的舞蹈》（作为“17世纪的主题”）也开始顽强的反击，固守着他们自己的阵地。第二部分是《前奏》中第4和5个主题的变化再现，好像是狂欢节的游行队伍讲他们的战斗冲散了一样。不一会，战斗又重新打响，盟军再次向庸夫俗子们发动进攻，庸夫俗子们也不甘示弱再次应战。狂欢的队伍继续前行，战斗进入最后的决胜阶段。最后的尾声，在紧凑、强烈、紧张的气氛中拉开，“大卫同盟”盟友们以正义的力量将庸夫俗子们打得落荒而逃，一败涂地。最后的胜利是属于拥有先进思想的人们的。

这个较大的尾声的主题材料也是来自《前奏》的第6个主题，这个尾声可以看作是对它的动力性变化再现，一头一尾交相呼应，使整部作品结构更加完整，作品更具凝聚力。

这首乐曲中两方的多次战斗不仅将乐曲引入辉煌灿烂的结尾，而且呼应了“珐斯特娜齐斯蕾德·冯·弗洛列斯坦”的开场白。这段演说是1835年在一次演出贝多芬最后一部交响曲结束后发表的：

“弗洛列斯坦登上了钢琴顶盖宣告：‘我们大卫同盟盟员们在这里聚会，成人们与青年们，去打倒音乐的及其他的各种庸夫俗子，宁要最高的起点。’”^①在这两个例子中，舒曼都在公开声讨文人的懦弱与音乐的保守。

分析完舒曼这整部组曲《狂欢节》，我们可以看出，虽然交响乐的影响强烈地伴随着舒曼的一生，但是它并没有淹没掉他的钢琴语汇，这些语汇包括琶音音型、重复的和弦、八度及音阶式经过句。随着不断地进行创作，舒曼发展了其独一无二和富有吸引力的思想，这些思想只有通过钢琴音响和踏板的运用才能予以表达。因此，舒曼的钢琴组曲成了他自由驰骋的天地。

然而，演奏舒曼整部钢琴组曲要求演奏者具有巨大的热情、华丽的声音和高超的技艺。“对于钢琴家来说，舒曼的音乐往往是一个

^① 约阿希姆·德拉海姆编订、孟酋译《舒曼·狂欢节·Op.9》(钢琴谱)，湖南文艺出版社2001年版，“前言”第3节。

结语

纵观全文，笔者在全面了解舒曼生平和他音乐、评论创作的基础上，通过对《狂欢节》的逐层挖掘，来分析舒曼钢琴音乐的主要风格特征和其中所反映的艺术思想，探讨演绎其钢琴组曲的主要方法和技术要领，从而进入舒曼那丰富而复杂、浪漫又矛盾的内心精神世界，领略他独特的艺术魅力。

舒曼作为19世纪浪漫主义顶峰时期的音乐家、评论家，他的艺术思想是那个时代的一面折射镜，包括他的音乐作品和音乐评论都折射出当时德国音乐界的各个层面，既有舒曼称之为保守陈腐的庸夫俗子们的享乐音乐，也有与之抗争的积极先进的艺术家们的伟大音乐。舒曼从自己独特的视角来看待这一切，并用他极个性化的音乐方式描述和表达出来。他最大的特点即是那典型的浪漫主义音乐家的双重矛盾的性格，这性格贯穿在了他的生平和艺术之中。而这种性格特征最显著的流露便是他的钢琴组曲的创作。钢琴与舒曼是如此的契合，而舒曼对钢琴的运用又是如此的自如和欢畅，他内心情感的聚变终于在这里找到了最佳出口和载体。因而结构灵活多变、能包含多样音乐形象和情感的钢琴组曲成为舒曼最具独特代表性的音乐成就。

本文虽只研究了舒曼这一部钢琴组曲，但由于他的代表性和典型性使我们能得以窥探舒曼音乐艺术的整体风格特征。因此，在实际演奏和教学中都具有很大的价值和意义：1、培养把握复杂多变的情绪的能力。一部组曲中所包含的各种音乐情绪是相当丰富而复杂的，因而，弹奏这部由21首乐曲组成的钢琴组曲需要对其中急剧变化的情感有较强的把握能力。在演奏和教学中对弹奏者有较高的要求，这也是它的训练价值之所在。2、培养对音色、层次的把握和控制。由于舒曼作品中对织体、和声以及踏板的新颖运用，因此弹奏他的作品能培养演奏者对声部层次、音色控制的把握能力。3、培养演奏者的想象力。舒曼作品的形象性和隐喻性的结合运用，为演奏者创造了极大的想象空间，可以激发演奏者更大的音乐感受力和表

现力。

本文至此，笔者仍感觉对舒曼的研究远远不够，只是希望通过此次对舒曼的研究来引起人们对他的更多关注和探讨，希望为在实际演奏和教学中提供一些帮助，使人们更加深入地来研究舒曼及其作品。