

第一章 舒曼生平及作品

第一节 舒曼生平概况

伟大的音乐作品应是作曲家内心真情的表白与倾诉，每一部作品都与当时作曲家的经历、心情有密切联系。同时，正如歌德所说，一位伟大作家最终完成的作品就是他本人，而不是他的任何一部具体的作品。由此可见作曲家与作品的关系是相互阐释、相互映衬、并最终融为一体的。只关注其中一方面就有可能导致对大师及作品的“一知半解”。因此，在研究舒曼的钢琴套曲时应首先了解舒曼的一生经历。

关于这点，我不想赘述，但是有三点至关重要的，影响着舒曼一生的因素不得不谈：

1. 家庭对他的影响，使他具备了良好的文学修养和音乐天赋。
2. 手指的损伤，使他从钢琴演奏转为音乐创作和音乐评论。
3. 与克拉拉的爱情使他创作灵感与动力倍增。

一、从法律到音乐

1810年6月8日，在德国东部莱比锡附近的小城——茨维考，一位十九世纪德国最伟大的作曲家诞生了，他就是罗伯特·亚历山大·舒曼（Robert Alexander Schumann）。

舒曼在家里是五个兄弟中最小的一位。父亲奥古斯特·舒曼是一位精明能干的出版商及书店老板，具有极深的文学素养，对舒曼后来的文学造诣影响极大。他虽然不是一位音乐家，但却极其爱好文学和艺术，他一直鼓励舒曼在音乐上的学习。舒曼从父亲那里继承了创作的冲动、丰富的文学感受、敏锐的洞察力以及追求人生目标的坚强毅力。然而在这些优美人格特质的背后，却潜藏着精神衰弱和精神分裂的威胁。他的母亲约翰娜·舒曼是一位天性多愁善感而又富于浪漫气质的妇人，舒曼从母亲身上承袭了热诚，极度敏感、富于想象、神经质、不稳定的个性。这些基因影响着他的音乐创作、音乐评论以及他的精神发展，这些因素为成功打下了基础，也为悲剧打下了伏笔，是成功的源泉也是悲剧的源头。

由于父亲的鼓励和影响，舒曼从小在音乐和文学方面都受到了良好的教育，并在这两方面都表现出了极高的天赋。在文学方面，他很小就能写诗和小戏剧，到中学时已能独立翻译古典名著；在音乐方面，舒曼六岁开始学习钢琴，七岁时就写了第一首作品，并崭露出即席创作的天才，特别擅长“人物素描”。他所具有的惊人的观察力及捕捉特征和典型的能力，能够即刻在钢琴上创作出尖刻的音乐漫画，使听者毫不费劲地就能根据音乐分辨

出哪一个是自己的肖像。音乐已成为舒曼生活中不可缺少的一部分。在父亲的支持下，舒曼立志要成为钢琴家，并从此努力不懈。然而，1826年，原本精神衰弱的父亲由于精神压力过重，精神崩溃，英年早逝。这对当时十六岁的舒曼造成极大的打击，于是性格开始由乐观转入不稳定的矛盾之中。

1828年舒曼中学毕业，一直认为学艺术既没保障又难有成就的母亲立即送他到莱比锡大学念法律。这一举措使舒曼倍感痛苦。在多次争取，并在钢琴教师维克的说服与保证下，舒曼的母亲终于在1830年同意舒曼放弃法律的学习，开始一心一意地跟维克学琴。

从法律到音乐是舒曼的一个重大转折，它表明，从此舒曼能够全身心地投入音乐之中了。

二、从挫折中奋起

为了早日成为一个能与所有大师相媲美的钢琴家，尽可能地挽回损失了的岁月，舒曼用自己发明的方法练琴：从天花板上掉下一根绳子，绑住四指，而让其余手指使劲触键，企图以此增强手指的灵活性，结果却使右手的两条肌腱受到永久性损伤，他希望成为钢琴演奏家的理想成为泡影。面对这一沉重打击，他并未惊慌失措与失望，而是果断地集中自己所有的力量，把目标转向音乐创作和他深为喜爱的音乐评论，在新的领域里继续开拓自己的艺术道路。坏事变好事，他得以有更多的时间作曲，在19世纪30年代中达到了创作鼎盛时期，优秀的钢琴作品接二连三地问世。

而作为评论家，舒曼充分展示了他个性中存在的多重人格的特点，这种个性特点使他天才地创造了一种戏剧性的评论方式，别出心裁地以一个幻想的组织“大卫同盟”作为他创作的中心。其中有两名核心人物，一个名叫“弗洛列斯坦”这是一个性格热情奔放，锋芒毕露，富于斗争性的英雄形象；另一个则是文雅娴静，富于诗意和幻想的“约瑟比乌斯”。舒曼以这两个幻想中的人物的谈话和争论来阐述各种音乐观点，他们的言论正是舒曼内心矛盾的体现。在评论作品或演出时，舒曼的观点通过这两个人的对话以“一致”或“矛盾”的形式表达出来。当两人吵得不可开交时，另一个臆想出的人物“拉罗”先生会站出来说出一种代表舒曼内心折中态度的意见来宁人息事。这种新颖有趣的方式在当时极大的吸引了读者。1833年，他主办的《新音乐杂志》是当时音乐界的指针盘及福音，将当时被歪曲了的古典主义的精神正本清源，为德国人的精神生活带来了健康向上的正气，对全社会的音乐生活起到了正确的引导性作用。同时，舒曼堪称音坛上独具慧眼的“伯乐”，他以评论为浪漫主义新人欢呼、开道，向公众推荐了许多乐坛上的“千里马”，对十九世纪浪漫

主义音乐文化的发展产生了举足轻重的影响。他那优美、流畅、抒情典雅的文笔更是使他的音乐评论具有非凡的魅力。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。”⁽²⁾的确，舒曼常常象品评诗歌散文一样地来品评音乐，他发表了大量颇具美学思想的生动泼辣的音乐评论文章，他的论文集《论音乐与音乐家》是音乐评论文库中的宝贵遗产，很多评论至今仍放射着它的光芒。

这是舒曼的又一个转折，即由“弹”到“写”的转折。这一转折使舒曼更加明确自己的目标和使命，使音乐史上多了一位伟大的作曲家和评论家。

三、一世情缘

在舒曼的艺术生涯中，对他影响最深，帮助最大的应该是他的爱情，确切地说应该是他的爱妻克拉拉。

舒曼与克拉拉的罗曼史应该算得上是音乐史上那些伟大音乐家们的爱情中最美最动人的一段了。

克拉拉是舒曼的钢琴老师弗利德利希·维克的宝贝女儿。1828年舒曼因为学琴搬到维克家中住了两年，这期间他与克拉拉之间相处得如同兄妹，并产生了真挚的友谊。尽管克拉拉当时只有九岁，但她已是一位出色的女钢琴家了。她与舒曼经常在一起谈论音乐，一起演奏四手联弹。克拉拉非常钦佩舒曼的音乐才华和坚韧的事业心，并视舒曼为她最亲密的朋友。舒曼同样十分赞赏克拉拉的演奏才能，他不止一次地在《新音乐杂志》上赞扬她的钢琴技术。而最使舒曼珍惜的是，克拉拉最能理解他的艺术理想，是难得的知音。舒曼的新作，大多由克拉拉最先试奏；舒曼在艺术上每一个新的观点和设想都与克拉拉共同探讨。

就在1835年克拉拉十六岁时，他们之间纯真的友谊在共同的事业和理想驱使下升华为真挚的爱情。然而，克拉拉的父亲维克坚决反对这门婚事。主要是他不愿失去著名女钢琴家监护人这一殊荣，更不愿放弃由此带来的丰厚收入。以后的四年，挫折、斗争不断，但爱情的力量给了舒曼大量灵感。就在这刻骨铭心的相思岁月里，舒曼仍创作了大量优秀的钢琴作品，其中包括《童年情景》Op. 15、《克莱斯勒偶记》Op. 16、《幻想曲》Op. 17、《阿拉贝斯克》Op. 18及《叙事曲》Op. 21等。在这些作品中充满了对克拉拉的“心灵呼声”，到处都能找到克拉拉的影子。最后，到1840年他们依赖法律的力量终成眷属。

在婚后的幸福年代里，舒曼创作灵感如泉水般汩汩而出，他曾特别喜爱的钢琴不再使

他满意了，已不能充分表现他内心的感受，而需要诗歌的帮助，于是开始大量创作歌曲。克拉拉则全力支持丈夫的创作事业，为舒曼作出了巨大的牺牲。她认为舒曼的创作比她的演奏事业更为重要，她甘为舒曼的成功作铺垫，把传播丈夫的音乐理想和介绍丈夫的钢琴作品作为自己最崇高的职责。她籍着出色的演奏才能和对舒曼作品的精辟诠释，利用各种音乐会使之传播于天下。她以优秀的钢琴演奏家兼贤妻的身份，成为当时女音乐家中最受尊敬的人物之一。

在这样一位贤妻兼知音的帮助与扶持下，舒曼终于得到了他所期待的快乐，并全身心地，狂热地投入到音乐创作中，迎来了创作的又一个高峰期。

这段美满姻缘是舒曼创作的一个转折点，他的创作从钢琴曲转向声乐曲、大型管弦乐曲及清唱剧等。

由此可以看出，在舒曼短暂、传奇的艺术生涯中，三个重要因素和所带来的三次转折贯穿了他的一生。他因此而让人赞叹，也因此而让人悲叹。他的幻想、敏锐、细腻、智慧给后人留下了宝贵的音乐财富；而他的神经质、敏感、忧郁又使他过早患上精神病，英年早逝，46岁就已经离去，让人惋惜。舒曼的一生可以说：音乐和爱情就像是他的灵魂，音乐为他找到了爱情，爱情将他扶上艺术的顶峰。

第二节 舒曼作品简介

一、舒曼音乐作品概述

在西方音乐史上，再也没有任何一位作曲家象舒曼那样，只凭作品的种类，就可以将其生涯清楚地区分。1839年以前，舒曼只专注于钢琴曲的谱写，可以说舒曼在30岁以前所做的和“钢琴诗人”肖邦酷似。1840年他与克拉拉成婚后才扩大了创作范畴，开始涉及歌曲、交响曲、室内乐重奏曲、清唱剧、歌剧等体裁。

舒曼的音乐创作是从钢琴音乐的写作开始的。其作品从1830年所作的《阿贝格变奏曲》Op. 1开始，止于1854年所作的室内乐《为巴赫六首无伴奏小提琴古组曲加的伴奏》Op. 151。而Op. 1至Op. 23毫无例外地都是钢琴作品，也即是在1830—1839年间写的，这个时期的舒曼习惯于在钢琴上倾诉自己的感情。其后到1853年他又陆续写了17部钢琴作品。舒曼的钢琴作品按其形式结构可以大概分为两类：（1）接近组曲和变奏曲性质的钢琴套曲，如《狂欢节》、《童年情景》、《交响练习曲》、《克莱斯勒偶记》等；（2）继承了古典奏鸣曲原则的大型曲，如三首奏鸣曲，Op. 11、Op. 14、Op. 22等。但不论哪一类都表现了

舒曼大胆的创新意识。他用独特的音乐语言、素雅的和声和复杂的节奏将我们带入诗和歌的意境之中。特别是三十年代的最优秀钢琴作品大都与克拉拉有关，这一时期的作品在某种程度上可以说是舒曼的“日记”或“自传”，主要写的是他自己生活中的经历。这些钢琴作品性格鲜明，形式灵活，将古典的结构和浪漫的情趣融为了一体。

在歌曲创作方面，舒曼发展了舒伯特的艺术歌曲的优秀传统，充分发挥了钢琴的伴奏作用，使钢琴织体与艺术歌曲紧密结合，有时甚至钢琴部分具有更重要的意义。同时，他更注重情感与心理状态的表现，使歌曲的表现手法更加细致、灵活。另外，在选词方面，舒曼的要求很严格，他所选的都是他认为最有价值的，最富于诗意的作品，如海涅、歌德、拜伦、席勒、莎士比亚等人的作品，他希望通过音乐的手段，使诗歌焕发出更加动人的诗意情趣来。舒曼写了声乐套曲、合唱曲、歌剧、歌曲等声乐作品五十多部，其中包括 250 首艺术歌曲，而在 1840 年——舒曼的“歌曲年”——里就完成了 138 首，其中有著名的歌曲集《桃金娘》(Op. 25)、《诗人之恋》(Op. 48)、《妇人之恋》(Op. 42) 等。

舒曼的艺术歌曲大多是写爱情的，他以纤巧的笔触表述了对克拉拉的爱情，其心理描写之精致实在是无与伦比。

舒曼在钢琴作品和艺术歌曲创作中已体现出他的创作特点：频繁的情绪变化、细致入微的细节描绘、微妙精细的心理刻画等。而这些优点在他的大型乐曲中却成了不足之处。舒曼一生写了七部交响乐、近 20 首室内乐、7 首协奏曲。但他的大型作品缺乏宏大的整体感和高度的思想性，色彩也不够鲜明丰富。然而其中也不乏优秀之作。如舒曼的四部交响曲 (Op. 38、61、97、120)、《a 小调钢琴协奏曲》Op. 54，室内乐作品《钢琴五重奏》(Op. 47)、《钢琴三重奏》(b 小调 op. 63; F 大调 op. 80) 等都较为著名。

从舒曼的所有作品可以看出钢琴音乐创作在舒曼全部的创作中有着突出的地位。首先，他为钢琴作了大量独特而有价值的作品；其次，他的声乐作品如果没有完美的钢琴部分的衬托是不可想象的；再者，在他的许多优秀的室内乐作品中，钢琴经常都担任主要任务，有的乐曲差不多整首都建立在钢琴上面。可以说钢琴是舒曼自己的乐器，这大概是由于钢琴比较适合于舒曼表达自由奔放的幻想和传达主观亲切的抒情情绪。因此舒曼在钢琴创作方面有着突出的成就，而其中钢琴套曲占有重要地位。

二、舒曼钢琴套曲概述

浪漫派的钢琴曲可分为两大类，一类是钢琴奏鸣曲，另一类就是奏鸣曲以外的所谓有个性的作品。而舒曼就是一位在性格小品的钢琴曲上充分发挥了独创性的作曲家。他的代

表性钢琴曲几乎全是性格小品，并将之聚集成数个曲集，即钢琴套曲。在舒曼的钢琴作品中，钢琴套曲占了大部分，并充分显示出舒曼独特的创作个性。

舒曼共作有十八首钢琴套曲（以作品号顺序列出）：

（1）舒曼最早的钢琴套曲是《蝴蝶》Op. 2，创作于 1829—1831 年，描写了一场别开生面的假面舞会。此时的舒曼虽然才刚刚开始系统学习作曲，但他仍以自己独特的音乐语法完成了该曲。从这首作品的产生、形式、结构上可以看出舒曼最初的创作倾向、创作理念及其创作的主要特征。

（2）《间奏曲》Op. 4，创作于 1832 年。舒曼将该曲集描绘为“延长的蝴蝶”。这部曲集在形式和精神上都是有远见的。它们充满交叉节奏和切分音，充满隐藏的内在线索，也充满了细微、复杂的心理活动。

（3）《大卫同盟舞曲》Op. 6，创作于 1837 年秋，是舒曼悲喜交集之年，经历了几乎与克拉拉完全隔离和悄悄与克拉拉私定终身两件事。所有十八曲都标以字母 F 或 E（其中有四首两者都写）表现臆想中的两个人物。这组大卫同盟舞曲集可说是在极其自然的心态下所流露出来的作品，是一部倾注心血的作品，而其音乐性的心灵告白也比《狂欢节》隐藏得更遥远、深邃。在这部作品中，舒曼所标榜的大卫同盟的美学观点与当时流行的庸俗音乐相对立，其创作意图是十分鲜明的。

（4）《狂欢节》Op. 9，创作完成于 1835 年。它采用极巧妙而独特的方式反映生活。整个作品以热闹的狂欢节晚会为背景，舒曼再次将特别具有音乐性的“假面舞会”搬到作品中，并把它总结为“较高级的蝴蝶。”曲中塑造了形形色色的人物形象，其核心是大卫同盟的成员。在最后一首中又引用了德国古老的民歌《祖父舞》，并标明“十七世纪的主题”，这显然是把它作为陈旧、庸俗势力的象征来处理的。《祖父舞》的音调虽然一再顽固地出现，最后还是淹没在大卫同盟有力的步伐声中，表现了对社会庸俗风气及音乐界保守势力的抨击。

（5）《幻想曲集》Op. 12，写于 1837 年，是呈献给当时来访莱比锡的苏格兰年轻女钢琴家雷杜拉夫的。全套 8 首小曲都有各自的标题，但这些标题都是在曲子写成后附上的。它们在内容上互相没有什么连贯性，只是带有不同程度的浪漫主义色彩与幻想性是这 8 首小曲的共同特点。在这部作品中舒曼试图揭示人的内心生活世界及人的感情体验，所以其艺术形象完全具有生活上的现实主义基础。

（6）《童年情景》Op. 15，创作于 1838 年。这并不是为儿童写的作品，而是成人在回忆儿时的往事。全曲由十三首组成，每一首都有标题。充满了语言无法表达的情绪，能直接

唤醒人们的心灵与回忆。它给人的感觉是“用不着说明的音乐”。

(7)《克莱斯勒偶记》Op. 16, 作于 1838 年, 也是在乐思如泉涌时所写成的作品, 由八首小品幻想曲构成, 各曲均有不同性格, 速度变化很象巴赫的手法, 是献给肖邦的曲子。它取材于德国浪漫主义作家霍夫曼未完成的长篇小说《雄猫穆尔的人生观》。小说有两个相互对立的人物, 而该曲中对对比鲜明的音乐形象和宽广的情绪变换幅度正是体现了人物的对比性格, 就象弗洛列斯坦和约塞比乌斯一样。它虽然并不侧重于情节的描写, 各分曲也没有小标题, 但是在重点刻画人物性格的同时, 似乎也在描述着引起人们种种感触的情景。

(8)《叙事曲集》Op. 21, 作于 1838 年, 是当年曲集中规模最为庞大的乐曲。是献给钢琴家亨塞尔的。此曲分为 8 首, 舒曼并未个别给予标题, 而仅以曲集名称作为全体的表达。在给克拉拉的信中, 舒曼写道: “我为你写了数量可观的曲子, 滑稽事, 艾格蒙故事, 与父亲一起的家庭场面, 婚礼……总的称为《叙事曲集》”。⁽³⁾ 其中最长的第 8 首中清楚展现了对克拉拉的深情。

(9)《夜曲集》Op. 23, 作于 1839 年, 由 4 曲组成。其作曲经过同样也能在给克拉拉的信中找到: “……在写作这组新曲子的时候, 我所看到的尽是一些葬礼、棺材和一些悲哀不幸的面孔……”⁽⁴⁾ 因此, 该曲多采用以下行旋律为中心的写作手法。曲中那夹带着休止符的进行曲似的节奏和有着下行倾向的旋律线是该曲集的一大特点。

(10)《浪漫曲》Op. 28, 完成于 1839 年, 包括了三首曲子, 在克拉拉看来这套乐曲的精华是亲切、优美的升 F 大调第 2 曲, 情意绵绵, 是感人的爱情二重奏。该曲用三段式写成, 简洁而精练, 没有一个多余音符。

(11)《四首钢琴曲》Op. 32, 由 4 曲组成, 除了《小赋格曲》是写于 1838 年外, 其他《诙谐曲》、《基格舞曲》及《浪漫曲》皆是写于 1838 年。《基格舞曲》与《小赋格曲》都是 g 小调, 而《诙谐曲》为降 B 大调, 《浪漫曲》则为 d 小调, 分别为 g 小调的关系大调和属音小调, 这种调性构成是适合作为套曲来演奏的。

(12)《为踏板钢琴而写的 6 首练习曲》Op. 56, 写于 1845 年, 从中可以看见舒曼从赋格转移到卡农的兴趣, 同时也能明显看到舒曼将卡农自我化的风格。而克拉拉在脚注中也曾给予如下指示: “如果用普通的钢琴演奏这六首乐曲时 (Op. 58 的情形也是一样), 最好是用连弹的方式演奏。”⁽⁵⁾

(13)《4 首小品》Op. 58, 写于 1845 年。此曲是用单纯三段曲式所写成的作品。基本上不是依照对位法形式所写成的乐曲, 而是归属于 30 年代后期那种大多数小品的典型。

(14)《森林情景》Op. 82, 完成于 1849 年。这是他晚年的作品, 共九首。这是一部各

个乐曲互相紧密联系的曲集，它虽然不是专门为儿童演奏而写，但也不因此而需要什么高度的演奏技巧。

(15)《彩色的叶子》Op. 99，这部曲集于 1851 年问世其中收集了 1836-1841 年期间所写而未出版的，舒曼认为较为优秀的十四首小曲。由这些音乐气氛各不相同的曲子组成的这一曲集正如标题一样，让人感到兴趣盎然。

(16)《幻想小曲集》Op. 111，写于 1851 年，包括三首乐曲，在这部套曲中，为了让人毫无疑问地将三首乐曲依次演奏下去，在一曲与第二曲后面都分别有立即接下去 (attacca) 的指示语。这三首乐曲的调性分别为 C 小调，降 A 大调，又返回 C 小调，调的统一使这三首乐曲具有更紧密的联系。

(17)《纪念册页》op. 124，由于《彩色的叶子》Op. 99 的成功出版，1854 年，舒曼又陆续选出 1832-1841 年所作的 20 首小品，将它们集为《纪念册页》，虽然这部曲集仍具有丰富的乐思，但比起《彩色的叶子》来就显得逊色多了。

(18)《早晨的歌》op. 133，包括五首钢琴曲，作于 1853 年，是舒曼的最后一部完整的钢琴作品，他自己对此作品评价很高。他曾对出版商交代：“……它们是描述早晨的临近及其逐渐明亮起来的情景，但是大多为感情的表达而少景色的描绘。”⁽⁶⁾其调性的排列(D 大调, b 小调, A 大调, F 小调, D 大调)也呈现出舒曼惯有的统一手段及曲集中常用的调性组合。本曲虽然缺乏舒曼年轻时那种新鲜感，却具有其内在的成熟性。

第二章 舒曼钢琴套曲的创作风格及特征

第一节 舒曼钢琴音乐创作的背景及来源

一、创作背景

浪漫主义产生于十八世纪末、十九世纪初。它作为文艺史上的一个重要潮流，影响所及遍布全欧达一世纪之久，舒曼作为十九世纪上半叶德国音乐史上最突出的人物在其生活和艺术创作上深刻地反映出浪漫主义特点：追求理想、富于幻想、突出情感、敢于创新等，这是时代赋予他的特征。

而十九世纪三十年代的德国，资产阶级在政治上对封建统治者卑躬屈膝的庸俗气氛泛滥于整个社会。正如马克思所说：“就连德国资产阶级精神上的优越感也只是以自己是其它一切阶级的卑鄙庸俗性的总代表这种意识为依据的。”⁽⁷⁾当时的音乐生活也不可避免地受

到了这种庸俗的社会风气的影响,古典音乐和浪漫音乐受到了严重的挑战。内容肤浅,炫技性的,供上层社会享乐的音乐涌入乐坛,占据了显著地位。作为作曲家和批评家的舒曼对此现象极为不满,并用他的创作与写作同音乐界的庸俗现象进行了长期的斗争。他提出:“我们有义务抨击音乐界的以及其他的庸夫俗子,特别是那些最顽固和执迷不悟的。”⁽⁶⁾他的“大卫同盟”就是作为反对庸夫俗子的战士及其社团而出现的。在他的钢琴套曲中,有很多音乐形象都与这个同盟有关。

由于生活年代的原因,使舒曼既继承了古典音乐的特征又兼有浪漫主义音乐的风格,同时还具有民族性。因此,在他的套曲中,有富于幻想的,形式灵活的小曲,又有明显的多声部特征,还运用了很多德国民间音乐的因素。

另外,当时钢琴的发展也日臻完善,突破了击弦古钢琴和羽管键琴的局限性。从1709年克里斯托福展出的第一架钢琴到19世纪上半叶,钢琴经历了多次改进。如增加了左、右踏板,使延长、增强或减弱发音成为可能。18世纪产生了两种钢琴:一种是维也纳钢琴,具有琴键轻,歌唱性好,制音好的特点;一种是英国钢琴,琴键较重,触键不灵活,但声音洪亮,有很长的延音。到19世纪初期,钢琴已经采用复式杠杆,并装有弹簧,使琴键更灵敏,音量范围也大增,可以由ppp到fff。这些机械上的改革使音色能随着手指压力,下键方式的不同而有所变化,同时也使旋律的连贯与歌唱成为可能,这就大大增强了钢琴的表现力。在此基础上,舒曼才能在钢琴上获得他所需要的丰富、奇妙的音响效果,从而创作出大量美妙而富于诗意音色的作品。

二、舒曼音乐的三个重要来源

- * 文学与诗歌
- * 幻想
- * 爱情

舒曼自小勤读诗书,在文学世界里,他涉猎了许多文学名家的作品,因而充分感受到当时新兴的浪漫主义的时代气息。而浪漫主义的作曲家像霍夫曼(E·T·A·Hoffmann)、让·保尔(Jean paul Richter)、海涅(Heine)等人,都对舒曼造成或多或少的影响。这些作家中又有很多是爱好音乐的,尤其是霍夫曼与让·保尔两人,本身不但是文学家,而且还是出色的音乐家。由于他们的影响,舒曼将文学与音乐巧妙地结合、统一,找到了一条属于自己的创作道路。舒曼的“文学精神”使他的创作具有强烈的感情色彩,他常从文学作品中找到音乐的形象,又用音乐的语言细致深刻地描绘出内心所感触到的形象和情感。因此,他

的创作更具有个人主观的性质,并更为内向含蓄,对人物内心的描绘细腻而丰富。

对舒曼影响最深的文学作品应该是让·保尔的小说《青年时代》。在其中,让·保尔籍着“乌尔特”和“瓦尔特”一对孪生兄弟的迥异个性,塑造了现实与幻想的两种不同人性理念。这种理念影响了舒曼的性格发展,《蝴蝶》Op.2就是对这部小说中的两兄弟和假面舞会场景的描写。从1831年起,舒曼就以这两个人物为原形,臆想出“弗洛雷斯坦”和“约瑟比乌斯”两人作为自己内心世界的代言人。他们在舒曼的音乐作品和音乐评论中随处可见,展示了两种不同的思想与个性。在《狂欢节》op.3、《大卫同盟舞曲》op.6、《维也纳狂欢节》op.26等套曲中都能看到这二人的影子。可以说文学与幻想是舒曼的灵感之源。他认为丰富的幻想和想象力是艺术才华的标志,是评价音乐家和音乐作品的重要标准。这位倡导“观察生活”的艺术家,并不主张模仿和照搬生活。他指出“作曲家们往往美而不真实,或者真实而不美,这是深为遗憾的。”⁽⁹⁾在创作中怎样才能达到“美”同“真”,理想同现实的统一呢?舒曼依靠的正是艺术的想象和幻想。

另一个使舒曼保持高涨的创作热情的动力之源则是他与克拉拉的爱情。舒曼的感情生活是他内心世界中最重要的一部分,直接对他的创作产生影响,抒发强烈的个人感情是舒曼创作中极其重要的特点。经常的强有力的感情洪流,在他的创作意识中经过再创造,用具有高度艺术性的音乐和诗的形式体现出来。他的许多作品并不是一般地写爱情,而是表现自己的内心感受,把作品写成他个人爱情生活的一部自传。舒曼与克拉拉坎坷的恋爱经历使他对这段感情倍加珍惜,用了很多音乐篇幅反映对爱情的憧憬、幻想,也描写他们赢得爱情后的幸福生活和感受。爱情的伟大力量使他写出了许多寓意深奥、风格别致的作品。在器乐作品中象这样明确地表现爱情生活,是舒曼音乐创作的又一特点。

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”,⁽¹⁰⁾所以,他的钢琴曲中很多是写人物、场景、情感的小品套曲。其作品中所特有的诗的语言、爱的主题和幻想的人物使他的音乐具有非凡的魅力。

第二节 舒曼钢琴套曲的风格特征

舒曼最早的编号作品就是小品套曲,这类作品占了他钢琴作品的大部分,也是他全部音乐的精华所在。作为套曲,舒曼的钢琴套曲与古典时期的套曲在结构与内容上都有很大区别。古典时期的套曲是指那种有长大篇幅和完整结构的乐曲,如奏鸣曲、交响曲、协奏曲等。它们采用动机展开的发展手法,由动机发展成具有一定思想感情或艺术形象特征的

音乐主题，而在此基础上进行规范的，有严密逻辑的发展。整首作品内容紧密联系，在主题基础上有展开（对比）部分、再现部分等，按照曲式结构的安排而形成一章章完整的作品。作品规模较舒曼的套曲显然要大，而且连接整部作品的主线是音乐本身。而舒曼的套曲则属于一种新的东西，是适应表现新的思想内容和新的艺术趣味而产生的。他借用了舒伯特创造的声乐套曲形式，将多首有标题的，个性鲜明的，短小精致的小曲连接起来，构成套曲。这种一首小曲一个主题，在一个总题目下相互之间由一个统一的思想贯穿着的套曲形式，有很大的灵活性，可以无拘无束地自由发展，同时又适于作细致巧妙的构思，以提示多样化的形象和复杂的内心活动。舒曼说过：“我在作曲的时候，丝毫没有想到形式。”^{〔1〕}这句话虽然有点夸张，但也说明他的作品形式相当自由，没有受传统形式的约束。舒曼特有的题材、幻想风格和乐思迅速的发展变化都在这种套曲中找到了活动的天地。

如同诗人将感情浓缩在数行诗中，舒曼也将他的内心生活象日记般记在精简而富于特性的小品上，然后将之连成套曲，表达完整的诗意。对舒曼多数套曲作品而言，虽然在结构上每一首小品都具有独立性，但当它们从整部套曲中脱离时就难免会失去它们一贯的精神和意义。就像每一天在人生中是可以独立存在的，但必须日日相连才更有意义一样。如果说其他浪漫派作曲家的每首小品多是独立的小曲，那么舒曼则同时强调了一组小品之间的连接和统一，写出了真正的器乐小品套曲。

舒曼的套曲由数首，十余首以至数十首小曲组成，每曲间的关系疏密程度不一，用以连接的方式也有所不同。一般来说，主题和题材仍然是基本的维系纽带，所有的分曲都服从于总的主题和题材。这些交织结合成套的小曲，大都以二段曲式、三段曲式或回旋曲式为基本结构。几乎每一首套曲，都有它的〔基调〕。这个〔基调〕，有时可以从各分曲中某一因素的重复率看出来，有时则是从调性的安排而得知。而其音乐结构的主要基础则是变奏。

舒曼的钢琴套曲具有鲜明的标题音乐性质，在内容上，主要是形象逼真地描绘生活中的场景及其给人的感受，注重个人内心生活、性格与气质的刻画。他用主观随意性的音乐语言，表现出一种沁人肺腑的感染力，创造了记录内心世界的新方法。舒曼继舒伯特之后发展了浪漫主义钢琴音乐的风格，将舞曲加以个性化，在性格小品的钢琴曲上充分发挥了独创性。他所创造的这种兼有变奏曲、组曲因素的标题性钢琴套曲这一新体裁，是对早期浪漫主义音乐的一份厚礼。而这种套曲形式，从舒曼开始，成为一种纯粹浪漫风格的钢琴曲样式。

就事实来说，舒曼是写小品的高手。从这些优秀的套曲中可以看出其套曲创作的主要

特征：内容、形式、风格上的高度自由和随意性。

一、独特的音乐语汇

1. 旋律特征

旋律是表现舒曼诗意的主要媒介。舒曼对诗的悟性，主要来自于他长期沉浸在霍夫曼、让·保尔、海涅等诗人的作品之中，而这些人诗作本身所特有的韵律感，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，舒曼的旋律也往往用方正的2小节、4小节、8小节的乐句组成，且大都是可歌性的旋律。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——器乐的旋律化。另外，舒曼爱用钢琴的中间音域来写作旋律，接近人声，所表达的内涵无限深远，必须像朗诵诗一般地反复寻味，才能获得深切的同感与共鸣。

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。其旋律进行相当自由，摆脱了任何公式化的束缚。既有绵长不歇的旋律；又有灵巧的动机，有时旋律的头尾不明，来去突兀；有时旋律融化在织体之中，呈现模糊朦胧的色调。

另外，舒曼还常在旋律中隐藏一些秘密，如以人名或地名的字母对应的音构成旋律等。

总的来说舒曼的旋律进行大致可分为上下的笔直运动，波浪前进和水平运动三种。

在速度较快又具有怪异性格的旋律中，舒曼往往采用直线上、下的旋律运动，例如Op. 2《蝴蝶》中的1、2曲。（见谱例4、6）直线下行旋律是舒曼套曲中最有代表性的旋律，特别是连续的五个二度下行音是舒曼最常用的。它源自克拉拉的《夜曲》Op. 2之主题（见谱例1），舒曼把它看成是克拉拉的化身，看成是他们表达爱意的专用语。因此在很多作品中都能看到这一“克拉拉动机”或其变形。如Op. 21《叙事曲集》中的最后一曲，《夜曲集》Op. 23的第一曲，《幻想曲集》Op. 12等。

谱例1 克拉拉Op. 2之主题：



而在慢板抒情旋律中，舒曼则采用波浪式的旋律运动，如Op. 2《蝴蝶》之5。（见谱例9）在水平运动的旋律中，舒曼以一个音为中心而作各种旋律移动。如Op. 15《童年情景》之1，旋律以主和弦的三音B作为中心音而运动。（见谱例28）

2. 织体特征

舒曼的钢琴曲织体相当丰满,有时形成独特的复调声部,右手也往往是多声的。隐伏的旋律声部纵横交错其间,内声部或低声部也常常突出。其织体具有多层次性的特点,力图在钢琴上表现出乐队的效果。这是他崇拜巴赫、研究巴赫对位法的结果。舒曼的音乐经常以其复调性而著称。他有时对自己音乐中的对位手法也颇为吃惊,经常发现有许多自己也不能解释的东西,特别是其中的卡农、模仿和转位的手法。这些传统的东西,在他那里受到自发的激情的支配,显得十分自然,而非匠气十足。卡农、赋格、模进的手法在他的作品中的频繁运用,使一个简单的动机不断转调、模进、扩展或简化,从而变得丰富多彩。

3. 和声特征

和声是舒曼作品呈现其特殊风格的表达手法之一。正如他自己所形容的:“音乐象国际象棋一样,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)。”⁽¹²⁾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调。”⁽¹³⁾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。在舒曼的钢琴套曲中,和声功能的力度大大减弱,不协和和弦的运用和解决十分大胆。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。他还经常使用和弦外音,附属和弦和左手的持续低音,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。

4. 节奏特征

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(如《童年情景》第4首);时而丰富多变,时而又枯燥乏味(如《童年情景》第10首自始至终的节奏型)。他最有独创性的特点之一就是特别爱用复杂的节奏,因此“节奏”是舒曼钢琴音乐中重要而有力的表达手法。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,明显地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。当节奏重音和节拍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《蝴蝶》最后一首中的左右手交错节奏。（见谱例 25，图-52）

另外，舒曼还爱用舞蹈节奏，附点节奏等。有时，他还会将两拍和三拍交叉使用，仿佛这对他有很大的吸引力，在《幻想曲集》Op. 12 的《黄昏时分》中以及《蝴蝶》Op. 2 的最后一曲中都能看到这一现象，他是如此巧妙地将这两种风格迥异的节拍连接在一起，不需要过渡，却那样融洽。这不能不说明他在节奏上的天份。

5. 调性特征

关于调的选择舒曼曾说：“在任何情况下一定要确定出大调和小调性质的区别：前者是带有积极能动的，男性的因素，后者带有消极退省的女性因素。表现比较单纯的情感，要用比较简单的调性；比较复杂的情感就需要采用不常用的，我们较少听到的调性。”^{〔14〕}他还认为：“没有疑问，假如我们把一首乐曲从原调性移到另一个调性，它就会给我们另一种印象。这就表明了各个调性的性质是彼此不同的。……作曲家表达自己的感情何以选择这个调性而不选择另一个调性，这个心理过程是不能解释的。”^{〔15〕}在套曲中，舒曼对每首小曲调的安排是很得体而又独特的。他往往采用近关系调、关系大小调进行替换，经过一系列的转调后，又会回到原来的调，这样的“去”和“返回”使舒曼的套曲获得了特别的内在动力。同时，为了调配各种色彩，舒曼的调性调式的变换也相当自由而迅速，如《幻想曲集》Op. 12 里的《在黄昏时分》中，舒曼就大胆地将有五个降号的降 D 大调与四个升号的 E 大调并列在一起，令人惊叹不已。又如在《蝴蝶》Op. 2 中，十二小曲就用了十六个调，从下表可以看出，有的调在多首小曲中出现，而有的小曲中又出现了多种调性，如第 6 首，第 11 首等。由此可见其调性变换之频繁，色彩变化之丰富，这有助于塑造形象和表现强烈对比。

《蝴蝶》 Op. 2																
序号 \ 调	D	^b E	^b A	[#] f	^b B	F	A	d	f	[#] c	^b D	^b b	C	G	^b e	g
第一首	√															
第二首		√	√													
第三首				√			√									
第四首				√												
第五首					√											
第六首						√	√	√								
第七首			√						√							
第八首										√	√					
第九首											√	√			√	
第十首													√	√		
第十一首	√					√								√		√
第十二首	√															

二、舒曼钢琴套曲的标题

在研究舒曼作品时应注意的另一问题，就是标题性问题。对一部分浪漫主义作曲家来说，标题性是他们的现实主义倾向的表现，这是他们想依靠音乐形象具体化的方法来使音乐作品的内容易于被人们了解的一种努力。标题性是进步艺术的一般特征，但由于每个人的个性各有其特点，因而标题的运用也有所不同。

舒曼喜爱写标题音乐，认为标题可以明确地把内容提示给听众，但他又反对用标题束缚听众的想象力。他给每首小曲以一种简炼的提示，这种提示能给人指点理解内容的一条线索，把听众带到一个特定的意境中，让他们自由幻想。

他还有趣地写道：“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？”⁽¹⁶⁾

舒曼以各种方式采用标题，在有些场合，他只限于为整个套曲作一个标题，如《蝴蝶》、《克莱斯勒偶记》、《叙事曲集》等。有时他对这样一个标题不满足，而给每个套曲的分曲

以个别的标题，使作品内容有更详细的说明，譬如《狂欢节》、《幻想作品集》、《童年情景》、《森林情景》等。

舒曼的某些标题还带有一种奇特，隐晦的性质。它同作品的内容只有一些间接或偶然的联系。如《蝴蝶》Op. 2，其标题的产生同作品内容也没有直接联系，只是作曲家乐思的象征。此外还有很多类似的标题，都带有奇妙的幻想意味。这样的标题不是一下子能理解的，初欣赏时会引起听者有趣的猜测、想象和幻想。

由于有了这些形象、可爱的小标题，各小曲有了更明确的诗的感情，使文学与音乐完美地结合在一起。同时，这些小曲相互连接，成为一个个幻想的故事，生动而有趣。

舒曼总是孜孜不倦地追求新东西，他的创作决不局限于传统的艺术形式和手法。他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。”⁽¹⁷⁾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仍然使人感觉新颖独到，别具风采。

三、关于记谱法与速度

舒曼在记谱方面有自己的特点，要有所了解才能准确弹奏：

1. 有时舒曼会在左右手不同的声部中记下两个相同音高的音符，而实际上又只能奏出一个。如《童年情景》Op. 15 中第 8 曲的第 4，（见谱例 38）第一拍的后半拍，左、右手都出现一个相同的 F 音。同时在这曲中，中声部的音往往会让两只手交织在一起，这种地方表现了舒曼经常是以声乐或管弦乐的方式来思考的，要求演奏者了解每条旋律线的走向。

2. 在套曲中有不少小曲是从不完整小节开始的，舒曼常常忘记在乐曲结尾小节处留出相应时值，使首尾相加为一完整小节。如《蝴蝶》Op. 2 中第 2 曲，最后一小节只剩一个 16 分音符的时值，而在第 1 小节前却是一个 8 分音符（见谱例 6）。又如《童年情景》Op. 15 中第 7 首《梦幻曲》和第 5 首《无比的幸福》的最后一小节与前面的弱起小节时值相加都超过了一个完整小节。因此，在演奏时，这些地方都不必过多追究，舒曼的意思也许只是暗示每曲结尾处都有一点自由延长。

3. 舒曼在力度方面的标记相当仔细，特别是重音记号，在他曲谱里出现频率相当高。如《大卫同盟舞曲》Op. 6 中的第九首（见谱例 2）。这一方面是因为他作品的力度变化相当快，也相当大，（从 fff 到 ppp），有时甚至很突然，以造成强烈对比；另一方面，也许是因为他对重音的偏好，以打破节奏的平衡，从而将一个看似简单的节奏变得复杂而不规则。这

是表现他独特个性的地方,也是他作品的精神所在。我们必须依照他的标记才能把握作品准确的轻重表情。

谱例 2 《大卫同盟舞曲》之 9, ㊦~㊧:



4. 舒曼套曲中有很多速度变化,不仅是曲与曲之间,每首小曲里也常常出现几种速度。而舒曼往往在标注了渐慢标记 (ritardando) 或较快 (schneller) 后省略了回原速的记号 (a tempo)。在《童年情景》Op. 15 中,就有一半以上的曲子是这种情况,特别是第 11 首《恐吓》中,由于是回旋曲式,每一插段的速度都有变化。舒曼只标出了 3 次变化,还应加上一个较快记号 (Faster) 在㊦,4 个回原速符号 (a tempo) 分别加在㊧、㊨、㊩、㊪处。因此,在这首小曲中就有 5 处速度变化没有标出。尽管有的版本在这方面有所弥补,但都不太全面。这也许是舒曼的疏忽,但更多的是反映了他的记谱习惯:在渐慢或加快后都不会注明在哪儿回原速。这就得靠演奏者根据旋律的进行、情绪的发展来分析判断了。

另外,在弹奏速度方面,舒曼的提示并不太确切。有的作品舒曼没有用速度的标记,而只用了节拍机记号,如作品《蝴蝶》、《童年情景》等。如果将这些作品完全按所标的节拍机速度弹奏,有的就会感觉不够合理,如《童年情景》的第一首《异国与异国人民》如果按其所标 $\text{♩} = 128$ 就没有那种奇异的气氛;而第 7 首《梦幻曲》 $\text{♩} = 100$ 更是太快,没有梦幻的感觉,尽管后来克拉拉将它改为 $\text{♩} = 80$,但都仍然偏快。有的钢琴家将它放慢到 $\text{♩} = 50$ 。因此舒曼的速度记号只能作为参考,一方面节拍机的速度并不是那么精确,另一方面,作曲家在匆忙中写下的数字,很可能并不代表他当时的想法。所以,当一首曲子已弹得相当熟练却还觉得不对劲时,可以考虑改变一下速度,让速度更符合乐谱所需要表达的意境。

第三章 两首钢琴套曲之研究

第一节 钢琴套曲《蝴蝶》之研究

一、创作背景

这是继“阿贝格变奏曲”后发表的,舒曼的第二部作品。这部套曲历时三年才最终成

稿（1829—1831）。无数的草稿和修改提炼出这部杰作。它是在贝多芬去世后的两年到四年之间诞生的。在这短短的两三年内，音乐界可谓发生了巨大变化。因为在舒曼的这部作品中具有很多贝多芬、舒伯特和韦伯所没有的新的创作手法。正如舒曼自己说的，这首曲子沿袭了舒伯特的圆舞曲体系及韦伯的《邀舞》，全部由三拍子的小曲串联而成，这在贝多芬的作品中是难以找到的；同时，舒曼受文学作品的影响，使乐曲呈现出诗一般的安排，这在舒伯特和韦伯的作品中也未出现过。此曲由接连弹出的十二首性格小品组成，每曲之间的连接与对比都显示出前所未有的新方式。这是舒曼所独创的，该曲也正是他使用这种套曲形式的最早钢琴曲。十二首短曲飘忽不定的感情和思绪展现了钢琴诗人微妙的内心体验。

在这部作品中的各个小品，几乎都是圆舞曲或波兰舞曲，公开模仿了舒伯特的波洛奈兹和圆舞曲，部分素材取自作曲家的钢琴四手联弹曲集《波洛奈兹舞曲 8 首》（作于 1828 年）。

曲名《蝴蝶》有着双重含义：①十二首小曲色彩斑斓、五彩缤纷，像一群蝴蝶在飞舞；②是作曲家乐思的象征。据舒曼讲，乐思就象小蝴蝶从静止的蛹里孵出，向四面八方飞去一样，急速地从他的想象中产生、涌出，写成了乐曲。此套曲的 12 首小曲整体的排列正象是从幼虫慢慢蜕化成美丽诱人的蝴蝶那种精巧变身的过程。

舒曼曾表白，这部套曲是读了让·保罗的长篇小说《青年时代》的最后一章，描写化妆舞会的《幼虫之舞》后而获得灵感的。小说写的是瓦尔特和乌尔特这对孪生兄弟的爱情故事。虽然他们俩的性格截然不同，瓦尔特温和而富于幻想；乌尔特热情而容易激动，但他们彼此之间非常友爱。他们爱上了同一个女孩——维娜，彼此谨慎地隐瞒着自己的感情，同时双方都在猜测维娜究竟爱谁。在一次假面舞会中，三人相遇了。瓦尔特是第一次看到假面舞会，他为这些古怪场面而感到惊讶，觉得自己到了一个奇妙的地方，那儿住着女巫、幽灵、哑角和小丑。在跳舞的人群中，那个滑稽的假面具“巨人的皮靴”老是笨拙地跳着，非常惹人注目。在许多戴假面具的人群中，瓦尔特终于找到了维娜，知道了维娜爱的正是他。乌尔特知道以后，为了不妨碍兄弟的幸福，便离开了舞会，走出城去，一去不返……这便是小说中假面舞会的结尾，舒曼将它谱写成了音乐。小说中的三个主角在这部套曲中都有鲜明、生动的音乐形象，并多次出现，整首乐曲就是以化妆舞会场面作为音乐的基石，以人物之间的矛盾冲突为音乐发展的线索而统一起来的。舒曼在该曲中运用了一系列大胆的创新手法，将假面舞会中那种光怪陆离，热闹嘈杂的场面表现得淋漓尽致。

这套作品在规模上，虽然不如后来的《狂欢节》或《交响练习曲》，却是公认的舒曼

初期杰作。此曲的特色是在简洁的钢琴写法中，植入了舒曼那充沛的，富有朝气的艺术想像力。而且所选的曲名《蝴蝶》也相当妥当。最可贵的是，这部作品并没有因为沉溺于幻想而显得冗长乏味，相反还给人以清澄晶莹的感觉。从风格上看此曲可以作为后来的《狂欢节》的初稿。它们有的平和优雅，有的昂扬激越，有的朦胧神秘，有的热烈兴奋，给人以变幻莫测，乐思涌动不断的感觉。可以说这是一首充满着文学动力及革新手法的浪漫派极品之作，是舒曼的作品中最先受到重视的一首。整个作品包括序曲以及十二首小品，舒曼从小说《青年时代》的最后一章中划出与《蝴蝶》前十段有关的情节作为小标题。终曲的《老祖父之舞》和钟声则是他自己的创意。

二、乐曲弹奏解析

序 奏

D 大调 3/4 拍 中板 速度较自由，有伸缩感

这段序奏旨在表现舞会揭幕前的寂静。随着序奏的奏响，向人们预示了舞会即将开始。这个六小节的引子其实只是一个四小节上行的乐句，后面两小节是低八度的呼应。简短的主和弦分解音型与韦伯的《邀舞》序奏极其相似，更让人想起肖邦的《g 小调叙事曲》的开始。开头八度的 D 音，虽然不是 f，但仍然要用较为结实的声音弹出。到四的开头要归纳成一个乐句。要做好这一点最重要的是必须用最圆滑奏弹出，手臂放松，重量放在键盘上，手指贴键，逐个音地自下往上移动，一气呵成。另外，左右手八度音的齐奏要以左右均等的强度弹奏，四的强音记号只是持续之意，不必太强，四、四要用弱音，以稍许的 *riten*（渐慢）弹出，宛若四、四的回声那样，仿佛人们在悄悄交头接耳，猜想第一个出场的是谁。最后的 \circ 是表示进入第一曲前的片刻安静，颇具舞会开场的气氛。曲中的五次四度音程成为整个作品的统一要素，蕴酿出舒曼所喜爱的“诗的感觉”。（见谱例 3）

谱例 3 《蝴蝶》之序奏：

第一首 假面舞会

D 大调 3/4 拍 柔和地 建议速度 ♩ = 120~138

二段曲式：A: ①~④, B: ⑤~⑧

在短小的序奏后，出现圆舞曲节奏的第一曲，暗示假面舞会已经开始。这是一段轻快华丽的圆舞曲，舞曲的旋律是整个套曲的主题，在套曲的终曲中又再现了一次，首尾呼应。

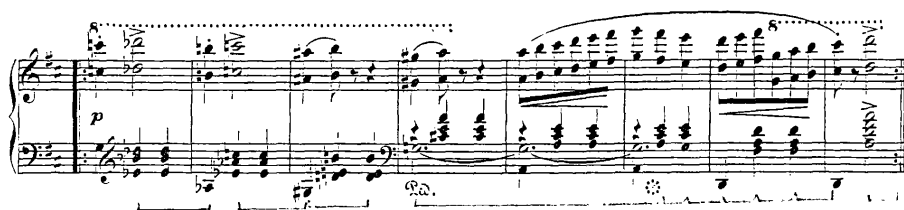
前 8 小节的 A 段是一个以八度上下行为要素的主题，充满强烈的旋律张力，正如舒曼题为“蝴蝶”那样，具有翩翩起舞般轻盈的性格。这种连续八度要弹得连贯流畅，手指应贴键运行，大臂放松随着轻轻移动，手腕要灵活，起到调节手指与手臂的作用，让主题温柔地奏出。在指法的安排上建议右手八度中的高声部用 4、5 指交替弹奏，以达到连贯的目的。（见谱例 4）

谱例 4 《蝴蝶》之 1，①~④



⑤~⑧的旋律是①、②不断升高的模进，要渐强到 *f*，上行的八度要轻巧，弹得象一口气升腾上去那样。①的渐强，可以想成是 *dolce*（柔美地）的指示，不要做得太过分。左手的圆舞曲节奏，演奏时要注意弹得轻盈、柔和、富于弹性，紧紧抓住圆舞曲的节奏特点，绝对不可以妨碍到旋律线。⑤的第一拍与第二拍之间要隔开，踏板在第一拍时放开，到第二拍时才踩。

谱例 5 《蝴蝶》之 1，⑤~⑧：



B 段⑤~⑧加入了八度跳音，连续的 4 个半音进行和巧妙的节奏变化，打破了原来的调性，使音乐从优美高雅转为轻巧可爱。（见谱例 5）⑤~⑧，要注意每两小节的发音法是

彼此不同的,一个断、一个连,踏板的使用也有所不同,要弹出变化多端、扑朔迷离的感觉。
㉒~㉓的踏板是作曲家自己注明的,这是用以保持左手的 G 音,这整个曲子的其他部分都需要使用踏板。

第二首 瓦尔特

$\flat E$ 大调— $\flat A$ 大调 2/4 拍 极快板 建议速度 $\text{♩} = 108 \sim 116$ 单一转调乐段


这一首是描写小说中瓦尔特寻找到舞会的大厅,看到声浪交织的大厅中穿梭不停的人群在眼前晃来晃去。(见㉒~㉓小节)

㉒~㉓是一个强有力的引子,双手并行八度向上急奏琶音和向下交替八度的分解和弦呈现了奔放、潇洒的效果,这四小节舒曼以二拍子极富爆炸力的过门式乐句,生动地描述出瓦尔特匆匆进屋的情景。(见谱例 6)

谱例 6 《蝴蝶》之 2:

The image shows a musical score for a piano piece. The title is 'Nº 2.' and it is marked 'Prestissimo' and 'ff'. The score is in 2/4 time. It consists of two systems of music. The first system shows a piano introduction with octaves and chords. The second system shows the continuation of the piece, including a section marked 'D.C.' (Da Capo). Handwritten annotations '回奏' (Recapitulation) are present above the second system's notes.

弹奏㉒、㉓时,手指的触键面积可稍大一些,每个手指应带有一定的重量弹奏,不必过分连。㉒、㉓中的左右手八度交替弹奏时,手腕要在放松的状态下稳定,让手掌与小臂形成一体,由小臂带动手掌运动,而不是手腕带动手掌的上下翻动。手的动作要尽量小,尽量贴键,让手臂的力量传到指尖,声音结实、饱满而有力。

第二句㉒~㉓进入降 A 大调,右手变为有附点音符的轻快旋律,其中几次四度音程的向上跳跃与序奏相呼应。左右手形成的  节奏音型和左手十度持续大跳音程生动地描绘出大厅中滑稽古怪气氛,具有风趣、幽默的特点。

弹奏时，除了注意此处每四小节就加入 *mf* 与 *p* 的强弱对比外，还要注意其前后不同的发音方法，在 □、▣和 ▨、▩处，右手声部记入了十六分休止符，要用小连线的奏法，与后面的圆滑奏部分清楚地区分开。

乐谱上的一个有争议的问题是开始的那个音符，在这个谱上印的是八分音符，而最后一小节却只留出了一个十六分音符的时值。所以在理论上十六分音符是正确的，而在发出拍子的感觉上，八分音符也有充分理由，因此正如前面在记谱法里所提到的不论采用哪一种都没有太大问题。

第三首 乌尔特

$\sharp f$ 小调 3/4 拍 建议速度 $\text{♩} = 120 \sim 144$

三段曲式：A □~▣，B ▨~▩，A¹ ▩~▩

根据题目，这首应该是描写小说中的另一男主人公乌尔特的。而舒曼在对克拉拉解说时说：“这是狂欢节的化妆，巨人的皮靴，这皮靴自己能穿到脚上，自己能带动脚走路……”⁽¹⁸⁾ 他在寄给友人的信中甚至也提到：“这是升 *f* 小调上 7 里格长的马靴”。⁽¹⁹⁾ 这“巨人的皮靴”笨拙、沉重地跳着，非常引人注目。作者在这里用八度重音表现“巨人皮靴”滑稽可爱的形象，单纯而又笨重，用的是三拍子的进行曲和四度上跳的波浪式旋律。开始时，左右手交替出现象征“大皮靴”的连续八度重音，最后发展为弱奏，以达到强有力的戏剧性效果。这种连续八度重音的弹奏与第一曲的连续八度的弹奏有很大的区别。弹奏时，手腕需要固定，起好支撑作用。手臂、手腕、指尖应成为一个整体，中间不能分节，臂的力量通过指尖落到底，手掌的架子必须牢固，触键后应有弹性，不僵硬。

A 段（□~▣）左手单独的八度主题，要用好像把前臂一次次摔落般的重量并加以强韧的触键来弹奏。B 段（▨-▩）转为 A 大调，主题移到右手声部，A¹ 段（▩~▩）转回升 *f* 小调，以左右手的卡农形式描绘出各色不同的化妆队伍穿梭在大厅中。

这一曲中踏板的使用要十分谨慎。▣与 ▩的二分音符处踏板是必要的，而开头的四分音符为了让声音更粗壮，可以每一拍踩一下踏板，但必须是节拍踏板，避免变成圆滑奏。因为舒曼在前几个音上标有 \wedge 记号，表示要一个个切断弹奏，这里甚至可以不用踏板。▩~▩通常在每小节的第一拍踩一下踏板比较合适。▩以后变为 *ff* 时，与 ▩-▩的踏板相同，一拍一个踏板或只在二分音符处用。（见谱例 7）

谱例 7 《蝴蝶》之 3:

第四首 假面

$\#F$ 小调 3/8 拍 极快板 建议速度 $\text{♩} = 96 \sim 108$

三段曲式：A $\square \sim \square$ ，B $\square \sim \square$ ，A: $\square \sim \square$

这是首轻快、活泼的乐曲，表现了带着形形色色假面的人在翩翩起舞，轻盈而闪烁不定。正如克拉拉加上 *assai piano a leggiero*（十分轻巧的钢琴曲）的表情术语那样，最重要的就是要弹得很轻快。

A 段 $\square \sim \square$ 以轻巧晶莹的八度旋律奏出，最初的乐句好像朝着 \square 的 *sf* 张扬过去，它是 *p* 的范围内的 *sf*。应该把开头的 16 小节从 *p* 起到 \square 时弹为真正的 *f* 才比较合理。弹奏时音色要柔和而透明，大臂感觉很轻，仿佛像漂在水面上一样，但指尖的感觉不能松，并注意突出旋律音。因为舒曼是浪漫派作曲家，对于他作品中的弱奏不能像印象派作曲家那样朦胧、模糊。 \square 的第一拍应放开踏板，让琶奏更轻脆而灵巧。（见谱例 8）

B 段 $\square \sim \square$ 具有诙谐的穿插效果，高声部那小精灵般的四度上跳及中声部半音上升音型，加上速度的自由伸缩，使这段乐曲更充满了戏剧性，与第二首的主题有相似之处，仿佛是瓦尔特形象的再现。弹奏时，最要紧的是要把 $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ 的节奏浮现出来，这时跟第一段不同的是几乎不用踏板，要用也只能是在每小节第一拍处轻轻点一下，这段的 *accel*（渐快），可以想成是到 *riten* 前的连续加快，而有的版本在 \square 的 *pp* 处加写 *a tempo*，从 \square 再改做 *accel*，这样做应该更接近作曲家本来的意图。但不管怎样，这个中段部分必须表现出

自由的即兴性，否则就表达不出此曲的趣味（见谱例 8）。然后，A 段完整地再现回~回。

谱例 8 《蝴蝶》之 4:

Nº 4.

第五首 维娜

\flat B 大调 3/4 拍 建议速度 $\text{♩} = 80$

三段曲式：A回~回，B回~回，A¹回~回

这是一首优美、从容、典雅而又有感伤味的波兰舞曲，是描写小说女主人公维娜的形象。乐曲带有复调性质，右手柔美的旋律要很陶醉地歌唱，中声部则出现与主题交织的曲调。写成 Basso cantando（如歌的男低音）的低声部也要充分歌唱，据说是在描写亲切的握手。这高低音的相互呼应，传达着维娜和瓦尔特无言的爱意，轻柔的内声部紧密地结合着两者。在回、回中的前倚音要在拍子前用竖琴般柔和的声音奏出。踏板在这里很关键，正如舒曼所指示的，在前倚音的开头踩下，抓住所有的音。（见谱例 9）

紧接着的强有力的两个八度的减七和弦的跳跃（回-回），与前面歌唱性的旋律形成强烈的对比，好似在抒情、欢乐的情绪中透出一阵阵的绝望和悲哀，又似两人在面具下的激动之心的跳动。这几个 *sf* 的和弦要有爆发力。触键前大臂放松，即将要用的几个手指准备好，在触键的一瞬间，大臂的所有力量直接灌到指尖，弹后立刻放松、离键，运用反弹

力使声音扬出来。当右手的两个强音奏出后，应马上弱下来，让左手的低音旋律突出来。

(见谱例 10)

谱例 9 《蝴蝶》之 5，①~⑧：

谱例 10 《蝴蝶》之 5，⑨~⑫

⑨起从 P 开始，到⑫前做出稍许的渐强，用轻巧的声音奏出千娇百媚的感觉，与⑨-⑫小节截然不同，体现一种强烈的戏剧性变化。(见谱例 11)

谱例 11 《蝴蝶》之 5，⑬~⑱：

⑬~⑱主题以八度进行再现，并在主和弦的分解跳跃中愉快结束。这里要使用踏板，使音响充沛，但手腕必须柔软，用圆滑奏歌唱。⑱的 pp，要用梦幻般柔和的声音奏出，而前面的部分就得以 mp 的音量弹奏，以示区别。末尾的⑱~⑱以使用踏板的断连奏 (portato) 的触键方法最为适当。(见谱例 12)

谱例 12 《蝴蝶》之 5, ㉒~㉔:

第六首 乌尔特之舞

d 小调 3/4 拍 建议速度 ♩=152

回旋曲式：A ㉑~㉒, B ㉓~㉔, A ㉕~㉖, C ㉗~㉘, A ㉙~㉚

这是一首具有舒曼特色的切分音节奏的小曲，节奏重音移到了第 3 拍，带出奇特的 d 小调圆舞曲（㉑~㉒），再以正规节奏强劲地结束于 F 大调上。（见谱例 13）

谱例 13 《蝴蝶》之 6, ㉑~㉒:

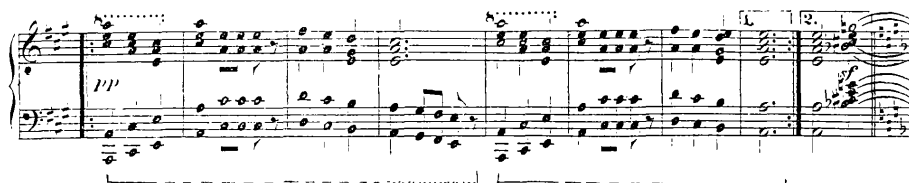
这种强有力的和弦进行表现了一种震撼力，而明显的切分节奏则给人留下肯定、果断的感觉。一方面表现了乌尔特的性格特征，一方面也生动呈现出舞会中疯狂旋转的舞步和饮酒作乐、高谈阔论的喧哗景象。因此，㉑-㉒必须用锐利的节奏感弹出。*sf*有充分强调的必要，但㉒的开头并不是 *f*，而是要明显做出渐强。在两个和弦连接时，弹奏者应该用一次臂的动作来完成：第一个和弦弹下去后，手指顺着键盘滑下来，带出第二个和弦。这样既保证了两个和弦的连奏，又使第二个和弦不至于太强。同时㉑-㉒的踏板，由于版本的不同，有踩在第三拍的，也有踩在第二拍的，两种都各有其特点，建议用第二种。

B段①-④以相距四个八度的A大调和弦及其转位的反向进行开始，要奏得果断而整齐，虽然是在弱的力度下奏出，但仍显示出了一种自信和不可抗拒的力量。这几小节在弹奏时较难控制，可根据不同钢琴、场地等情况适当考虑使用弱音踏板和不完全的制音踏板，如1/2、1/4踏板等。（见谱例14）

B段之后，A段有力地二度呈现（⑤~⑧）。

C段⑨~⑫，轻巧地在F大调上奏出，它同A段的厚重音色形成强烈的对比。这里应弹得非常轻巧，如同蝴蝶在花丛中飞舞。右手的琶奏要果断而有力，仿佛闪电一般，让人眼前一亮。按小节交替的断奏与圆滑奏要清楚地区分开，为了避免声音的坚硬感，每小节要各使用一次踏板，但又不能丧失奏断感，因此，只使用很浅或很短的踏板就够了（见谱例15）。然后的⑬~⑭是A段再现。

谱例14 《蝴蝶》之6，①~④：



谱例15 《蝴蝶》之6，⑤~⑧：



第七首 交换假面

f小调—^bA大调 3/8拍 纯朴地 含序奏之单一乐段

清澈透明的f小调序奏①-④呈现出单纯之美，曲调悠扬流畅，略带忧郁，它好似第一曲主题的一个变奏，但又与之有所不同。弹奏时，右手要用圆滑奏像歌唱般弹出，但有semplice（纯朴的）指示，同时又标有pp，所以表情最好不要做得太过分。踏板是必须有的，但在左手有休止符加入的小节要少用一点。（见谱例16）

谱例 16 《蝴蝶》之 7, ㉑~㉒:



㉑-㉒的降 A 大调主题则阳光普照，一片光明。这个抒情迷人的乐段表露了舒曼耽于梦想的沉思性格以及对幸福的渴盼，与序奏的对比要充分表现出来。这里需要有明丽，丰富的音响，旋律和低音要用手臂的重量充分地弹响，好像是一对情人在舞曲的伴奏下窃窃私语。右手是两个声部，由于旋律在高声部，所以弹奏时重量必须侧重放在 4、5 指，使旋律清晰连贯，指尖的重量互相转移，低音部分采用贴键弹奏。为了获丰满的音响，踏板不可缺少，这时用一小节一个比较深的踏板较为合适。

第八首 招 供

$\sharp C$ 小调— $\flat D$ 大调 3/4 拍 建议速度 $\text{♩} = 132 \sim 156$

含序奏的三段曲式：序奏 ㉑~㉒，A ㉓~㉔，B ㉕~㉖，A ㉗~㉘

这一曲正如舒曼自我表白的，是由舒伯特的作品修改而来，是舒伯特风格的即兴曲。该曲快速而激烈，掀起了舞会的高潮。

最初的 8 小节是一个极为热情的升 C 小调序奏，雄壮有力，是澎湃激烈的乐思体现。像是在欢乐人群中出现了军人威风凛凛的形象，因此必须用结实的 ff 音弹响。这时的断奏记号，最适当的解释就是要用强有力的触键弹出。弹奏时手腕要固定，三关节要突出，起支撑作用，并用上大臂的力量。这里的踏板很重要，在第三拍出现连线的地方踩下，然后在连线中的每一拍换一次踏板，断奏时放开踏板。开头的节奏应在第一音上加入强音，随后用圆滑线连起来的四个四分音符要用圆滑奏如歌唱般弹出。（见谱例 17）

在 ㉑~㉒的降 D 大调圆舞曲部分，舒曼运用了玛祖卡节奏特点，此处的节奏在第二拍和第三拍之间有一点空隙。这部分要注意内声部的运动（主要是右手）。在实际弹奏时，不能把节奏弹得太死，让速度自由一点，从 ㉑~㉒有一点渐快，㉒中的琶奏后故意放慢一点，显得比较翘皮。踏板只在第 3 拍踩，让第 3 拍与后一小节的第一拍相连，这样会产生一种特殊的动人效果。㉒开始的 *riten* 部分，必须使左右两手的最上音浮出，象齐奏旋律般唱出，在 $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ 节奏的中途加入的琶奏，不可破坏掉基本的节奏，要巧妙地插入。由于这段全

部采用和弦的写法来表达人物形象的细微活动和情绪变化，因此弹奏时应仔细聆听和声的效果，注意色彩的变换，要弹得轻快活泼。这种和弦需要大臂放松，手腕灵活，节奏重音可以用一些腕部的力量，踏板在和弦变换时应尽量放干净。而演奏时的一个问题是出现的 *riten* 应该如何把握。由于舒曼的记谱习惯，经常不写出 *a tempo*（回原速）在哪里，一般认为应在 \square ，而在实际演奏中速度的变化是微妙而复杂的，建议将 $\square \sim \square$ 弹成一个渐慢—渐快—渐慢的过程，先自由地渐慢，四小节后，迅速地拉紧音乐的张力，到 \square 的二分音符时又稍放宽，到 \square 时才真正回原速。 \square 以后的弹法同 $\square \sim \square$ 小节。（见谱例 17）

谱例 17 《蝴蝶》之 8:

该曲中跳音、连音的频繁变换，强弱的移位以及速度、调性等的变化都充分体现了舒曼创作的大胆与细腻。

第九首 愤怒

\flat 小调 3/8 拍 极快板 建议速度 $\text{♩} = 112$

含序曲的二段曲式：序奏 $\square \sim \square$ ，A $\square \sim \square$ ，B $\square \sim \square$

这是一首活泼、诙谐的急板，犹如所加的标题，是在表示愤怒。序奏 $\square \sim \square$ 以下降音型疾驰于降 \flat 小调，而以半终止结束。（见谱例 18）

谱例 18 《蝴蝶》之 9, ㉑-㉒:



㉑的右手急促的十六分音符声音要明亮, 晶莹, 玲珑剔透, 指尖的感觉如同针尖一样集中在一点, 下键速度敏捷, 手腕部要灵巧。㉑的 *sf* 要弹得结实、饱满, 甚至有点尖锐。㉑-㉒右手的附点四分音符要充分保持好时值。建议踏板只在第一拍处用。

A 段 ㉑~㉒中, 降 D 大调主题以卡农的形式在四个声部中滚动出现, 烘托出愤怒的气氛, 生动地描绘出气急败坏的人物形象。这一段与序奏似乎毫无联系, 除速度相同外, 从音型, 曲调来看都极为不同, 它们由三度、四度、五度、六度音程级进构成。弹奏时应在弱的力度基础上随着音列的上下行而有所起伏, 表达出情绪的变化, 采用非连奏加 1/2 踏板的弹法较为合适。另外, 断奏音要轻而短, 应该不用踏板把它弹出。同时, 这段可适当使用些弱音踏板。(见谱例 19)

谱例 19 《蝴蝶》之 9, ㉓~㉔:





B 段 ㉓~㉔转为降 e 小调, 并结束于降 b 小调。在 ㉓、㉔、㉔中有连线处要踩下踏板, 而对于曲中的几个重音, 应尽量夸张、突出, 手指的一关节站稳, 带着臂的力量, 运用腕部的弹性, 使其带有爆发性。

第十首 卸 装

C 大调 3/8 拍 生动地 建议速度 ♩ = 60~72

含序奏的三段曲式: 序奏 ㉑~㉒, 间奏 ㉑~㉒, A ㉑~㉒, B ㉑~㉒, A ㉑~㉒


这首圆舞曲表现了一种复杂的心境, 与韦伯的《邀舞》有相似之处。C 大调序奏 ㉑~㉒生动地以  节奏开头, 象征瓦尔特以轻碎的舞步出现。这里主和弦与属和弦的交替使

用,二度、三度、四度、五度、六度音程的级进(见回~回),以及左手半音的倾向性等,都与第九首的主题有相似之处。弹奏时最重要的是要把  的节奏清楚地弹出来。(见谱例 20)

变慢的 3/4 拍间奏(回~回)转入了 G 大调,再现第六曲的第二主题,象征乌尔特的出现。这八小节的和弦断奏与后面的圆舞曲形成强烈的情绪对比,和弦的触键要快,手的架子固定好,大臂放松,并将其力量完全弹到底,力求达到乐队合奏的效果。和弦要用踏板,以弹出雄壮的琴声。转回 C 大调后, A 段(回~回)的维也纳风圆舞曲旋律在上下波动的柔美分解和弦音型伴奏下,以温和优雅的琴声唱出。(见谱例 20)低声部每三拍就加上的“>”记号,是在表现一种摇曳的声音,而不是要强调的强音,不能因此而改变了圆舞曲的律动。此处的踏板应每小节换一次。

谱例 20 《蝴蝶》之 10, 回~回:



B 段回~回运用半音倚音和拿波里六和弦形成薄纱般的间奏,象征着舞会的梦幻气氛。回~回的“>”记号是持续之意,这个  的节奏,要比较自由地弹奏,做出 rubato 的效果,让前面部分泰然自若的感觉产生变化。回的 mf 和回的 pp,也要给予清楚的区分。从回到回舒曼标出了一个持续 4 小节的踏板,但在弹奏中为了防止声音的浑浊,建议用较

浅的踏板或每小节更换一次踏板。

④~④A段圆舞曲以高八度在e小调再现,④~④四小节的强劲间奏后,④音乐短暂地停住,仿佛在舞会热闹的气氛下,有人却陷入了沉思,但不久又被舞会的喧闹所打断。④起的五,是突然出现的,必须要弹强,④的全部休止,必须等到余音消失后,再向后面推进。④-④圆舞曲在渐慢声中极弱地结束于C大调。

第十一首 急忙

D大调 3/4拍 建议速度 ♩ = 112~120

含序奏的复三段曲式：序奏①~③, A④~⑥, B⑦~⑧, A:⑨~⑩

这首庄严宏伟、多姿多彩的波兰舞曲是这部舞曲中规模较大,篇幅最长的一段。序奏①~③以属和弦为根基,运用中声部半音上行及速度的逐渐加快,到达主和弦后,以渐慢的低音伴奏音型引出A段。弹序奏时应使用踏板,热情地奏出。

A段④~⑥是一个三段式,由轻快的旋律a、精干的旋律b和灵巧的旋律c构成。(见谱例21)

谱例21 《蝴蝶》之11, ④~⑥:

The musical score for 'Butterfly' No. 11, measures 4-6, is presented in three systems. Each system shows a piano accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand. The first system, labeled '4', shows the beginning of '旋律a' (Melody a) with a piano (p) dynamic. The second system, labeled '8', shows the beginning of '旋律b' (Melody b) with a mezzo-forte (mf) dynamic. The third system, labeled '12', shows the beginning of '旋律c' (Melody c) with a mezzo-forte (mf) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

④-⑨要弹得很活泼而热情，装饰音要弹得轻巧而神气，不需要踏板。⑩、⑪的旋律 b 要弹出所标的重音，在没有连线的地方不能有踏板，让它们干净地弹出。从⑩起是吉卜赛味的节奏风部分，右手要朝着第三拍的强音利落地弹出。⑫-⑬要留意左手的节奏，必须能听得清楚，从⑫第三拍开始的下行断奏，要灵巧可爱地轻快弹出，到⑬时再返回原来速度。没有连线的地方尽量都弹成非连奏，表现出精干的气质。

B 段⑭~⑱转为 G 调，由纤细的旋律 d 及雄壮的旋律 e 构成二段式。（见谱例 22）建议速度为 $\text{♩} = 66$ ，不论是左右手，“>”记号都是保持时值之意，不必要特别强调。这里的踏板大至是一拍踩一次。在⑭~⑱中，波兰舞曲节奏又稍微露脸，此处强奏的速度跟 A 段相同。旋律 d（⑭-⑱）以持续的切分音型伴奏充分表现舒曼的节奏特性，并展示出迷人的愉悦气氛。旋律 e⑲~⑳在突然的强奏后，立即以主和弦的半音倚音将音乐带回甜蜜的梦幻中。

谱例 22 《蝴蝶》之 11，⑭~⑱

⑲~⑳ 是 A 段再现。

这首中 A 段铿锵有力的舞蹈节奏与 B 段飘飘然的朦胧动人的慢板曲调构成了较为完美的小品段落。在演奏 A 段时，手臂的重量不能压得太紧，大臂处于积极活动的状态。手指必须有清楚的颗粒性，腕部和大臂要灵巧地自由运用，弹得热情而有感染力。而 B 段慢板的音色，触键却有别于 A 段，它的触键与第五首相似。

第十二曲 踏上归途的兄弟们

D大调 3/4拍 自由的单一乐段 建议速度 ♩=168

这是套曲的最后一首，人们跳起了古老的《老祖父舞》，舞会即将结束，这是当时的舞会最后必定演奏的17世纪古老的《祖父之舞》的旋律。用五度进行来表现主题，像信号曲般响彻云霄，象征瓦尔特在爱情战争中的胜利。此处的和弦要用结实的触键，并使用踏板充分地弹响，同时出现在双手中的旋律线也要清楚地浮现。

之后穿插了四小节2/4拍子灵巧、活泼的动机(回-回)，其中的装饰音要弹得轻巧、流利，弹奏时手指尖抓住，而手掌相应放松，三关节必须积极地活动，克拉拉的意见是这里八分音符的速度与前面3/4拍中的四分音符相等，笔者建议将2/4拍中一小节的时值弹得与3/4拍中一小节的时值相等，这样稍快一点的速度更能表现舞会的热闹、欢快气氛。

(见谱例23)

谱例23 《蝴蝶》之12，回~回：

FINALE.
Nº 12.
4 3 2 1 3
sempre f

随后，又出现了前面的胜利主题，到回时变成 *piu lento* (更慢的 ♩=138)，导出了第一曲的主题。回时，胜利主题以对位在低音跟进，两个主题相互交错着前进，形成巧妙的效果。(见谱例24)

谱例24 《蝴蝶》之12，回~回

回处只有左手是 *f*，弹奏时要好象《老祖父舞》又突然响起那样。在回中左手出现了一个需要延续 26 小节的长持续音 D，而在这 26 小节中有第一曲的主旋律与隐伏的《老祖父舞》圆舞曲重叠、交替地出现，渐渐安静下来，旋律变得越来越短，只剩下五个音，四个音、三个、二个、一个……（见谱例 25）

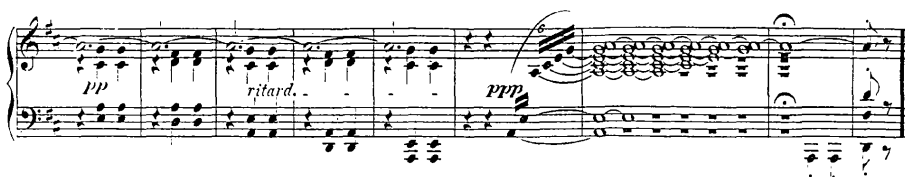
弹奏时最好照作曲家的指示，把右踏板保持住。这样做后，虽然听起来多少会有些混乱，但却与舞会散场时的嘈杂气氛非常吻合，颇具效果，这也是舒曼的一个创新。而在演奏时也可根据不同钢琴、场地等因素，适当调整，如用三角琴的中踏板来保持那个 D 音，或用 3/4，1/2 的右踏板等。

谱例 25 《蝴蝶》之 12，回～回：

The musical score consists of three systems of piano notation. The first system shows the beginning of the passage with a forte (*f*) dynamic. The second system includes markings for *poco* and *dim*. The third system concludes with *pp* and a final chord marked with a fermata. The score is written for piano and includes both treble and bass staves.

从回起，每两小节就响一下的 A 音，出现了六次，仍是宣告早晨六点之钟声，这里的钟声必须弹得肯定而透明。回的尾奏，要不用踏板而以 *in tempo*（回原速）弹出，在末尾的 *rit* 处，断奏和弦逐渐变长，然后停止。随后的琶音是舒曼特有的技巧，这一技巧最先在《阿贝格变奏曲中》用过。分解的属和弦，从下往上依次放开手指借着敏捷的提起动作，明显地产生向上面的音移过去的感觉，仿佛狂欢的喧哗停息了，仅剩下一点回声，这些回声也逐渐消失，整个和弦仿佛消失在空气里了，到处一片寂静。（见谱例 26）

谱例 26 《蝴蝶》之 12, ㉠~㉡:



末尾的三个断奏音以主和弦结束全曲，要弹得小声而清楚，最好不用踏板。

《蝴蝶》虽然是舒曼的早期作品，但已具有浓郁的舒曼式的浪漫气息。从曲中可以看出舒曼在创作时有很多想法，并采用了各种大胆手法来表现，如贯穿全曲的上行四度音程，第十二首中的六下钟声以及持续二十六小节的踏板等。这些创新手法使他的音乐充满美妙而奇特的效果，将一幅幅栩栩如生的画面呈现在我们面前。在形式上，他找到了最能表现其丰富乐思的套曲体裁；在内容上，他用十二首小曲将热闹的化装舞会和小说的故事情节表现得淋漓尽致。可以说通过这首作品我们能看到舒曼创作理念和创作风格的雏形。

第二节 钢琴套曲《童年情景》之研究

一、创作背景

《童年情景》op.15，是舒曼 1838 创作的一部钢琴套曲，堪称钢琴艺术史上一部独特的佳作。当时舒曼正处于跟克拉拉相恋的时期，创作欲望高涨，灵感如同泉涌，写了大量优秀钢琴曲，《童年情景》就是其中最突出、最优美的作品之一。

1838 年春，舒曼在给克拉拉的一封信中说：“不知是否回应于你曾经说过的话，对你来说，我有时象个小孩，总之，我突然有了灵感，即席作成了大约三十首精巧的小曲子。我选出其中十二首（原文如此），将它们起名为《童年情景》，没有任何作品象《童年情景》一样，是真正从我心里流出来的。你会感到有趣的，不过你必须暂时忘记你是个技艺精湛的演奏家……”⁽²⁰⁾。《童年情景》便是这样产生的。舒曼非常喜欢这些小曲，常向人说：“每次弹这些曲子，孩提时的许多情景便会在脑子里复生过来，使我深深地感动。”⁽²¹⁾此曲另有一首，叫“儿时的回忆”。明显地，这并不是为儿童作的曲子，而是舒曼以一个成年人的心态来回忆儿时情景的幻想性作品，是唤回已经离得很远的梦，充满了语言无法表达的感觉与情绪，直接唤醒着人们对儿时的心灵回忆，并力图刻画儿童的各种心理活动。音乐写得深刻细致，神态形象生动逼真，饶有趣味，洋溢着浪漫主义气息。《童年情景》如一

如一首用精练的语言写成的诗，充满了抒情与幻想，那单纯的旋律，色彩微妙的和声，以及不可思议的节奏等，酝酿出了幻想的世界。象这样在不同的瞬间不断奏出意想不到的音响实在是一件无比神奇的事。天真无邪的儿童们的梦、幻想、恐惧、渴望、幽默、饶舌等，仿佛一幅幅画一般地被描绘出来，可爱而动人。

这十三首曲子均加有标题，舒曼称这些标题是后来加的，只是演奏与表情上的一点暗示。但题目与音符之间的联系已是再也不能更接近了。舒曼给他的这首钢琴套曲加上标题，是不仅希望他的音乐被看成是一个音响的模式，还企图以某种方式唤起音乐之外的诗情画意，把文学形式移植到音乐中来。按照舒曼的意图，这十三首乐曲必须全部连在一起演奏，虽然它们有各自不同的标题，但它们并不是各自独立的小品，它们之间极度协调，不仅因为它都是以儿童时代为主题，还因为曲中巧妙的变奏手法，让第一首的主题贯穿全曲。而其中最著名的《梦幻曲》，因旋律感人，并被改编成多种器乐曲，经常被抽出来单独演奏。

这部套曲看似简单，但此曲的踏板与触键都无比微妙，必须用琢磨得很美的琴声弹出来，特别是第七首，可以说不是成年人便无法真正地弹奏出其中的伤感。

二、乐曲弹奏解析

第一首 异国与异国人民

G 大调 2/4 拍 小行板 建议速度 $\text{♩} = 60-72$

三段曲式：A $\square \sim \square$ ，B $\square \sim \square$ ，C $\square \sim \square$

这是整套曲的第一首，儿童的幻想从向往远方神秘的国度开始。回想我们童年时第一次听到异国故事或见到异国人时，是怎样的心情呢？这首优美的小曲会让我们回想起当时那种诧异、好奇的神情。全曲笼罩着不可思议的气氛，将我们的心诱入另一个世界。

该曲由三个动机构成：

谱例 27：



A 段 $\square \sim \square$ 的主要动机 I 是源自克拉拉动机的变形（参见谱例 1），也是整部作品的变奏主题。在男高音声部巧妙地镶嵌了 B、A、C、H 动机，低声部以八分音符与动机 I 反向而行（见谱例 28）。

谱例 28 《童年情景》之 1, ㉑~㉒:

主题旋律虽然单纯，但一开头就借着六度上升，表现出憧憬之情。这里应充分做好准备，运用腕部力量非常自然地奏出。旋律线的最高音出现在减七和弦上，但这两小节的重心应该在第二小节第一拍的属和弦上，这时如果能让高音 F 充分发出就显得很自然。这里的和声显示了舒曼的音响魅力，特别是第一小节减七和弦的运用更是点睛之笔。弹奏这首小曲的最大难点在于中声部的三连音。由于三连音的第三音大多用右手的大拇指去弹，容易弹得重而不均匀，所以要特别注意控制大拇指的力度，在音色上与左手保持统一，在连接上要不留痕迹，弹得柔美、平静。必须严格遵守第一音比另外两个音重一点的三连音的基本弹法。其次就是要对各个声部的力度分配做到心中有数，弹出层次感来，旋律线条要清晰。另外，旋律线下行时也较难弹，要特别注意重量不能转到十六音符上，要细致地描绘出曲线。A 段第一、二句较轻，第三句渐强，一定要有起伏、语气，不能把每句都弹得一样。

有钢琴家说：“《童年情景》第一曲在触键方面，旋律线要用圆滑奏弹响，低音要好像是支持它的对位旋律那样，让八分音符充分响出。三连音就象填满两者之间的羽毛一样柔美，恬静，同时又不能有间隙。”⁽²²⁾

B 段 ㉑~㉒由动机 II 及动机 III 构成，㉑~㉒由三度音程旋转音型构成的动机 II 和低声部中动机 I 的节奏型的巧妙结合显示了舒曼在复调性创作上的得心应手。这里的高低两个声部都不能忽视，要有两条旋律的感觉。㉑出现的升 D 和还原 D 音要注意体会它们的明暗变化。第 ㉑~㉒小节的动机 III 是一个渐慢的音阶上行，要从容、充分，同时还要渐强，表现出对遥远事物的强烈向往之情。（见谱例 29）

由于舒曼从不标示 *a tempo*（回原速）记号，因此，根据舒曼乐思发展的逻辑性，建议在 ㉑处返回原来速度。踏板在原则上是根据和弦的进行去使用的，用切分踏板避免让音响听起来象被分成了许多小块。全曲的力度应控制在 *p*，用比较朦胧的音色来演奏。

谱例 29 《童年情景》之 1, ㉑~㉒:

第二首 奇异的故事

D 大调 3/4 拍 建议速度 ♩ = 120-132

三段曲式: A ㉑-㉒, B ㉒-㉒, A ㉑-㉒

儿童最喜欢听故事,他们总是缠着大人给他们讲故事。然后瞪大了明亮的眼睛,表现出可爱,好奇的表情。这首曲子描写的正是天真的孩子们正聚精会神地聆听一个奇异古怪的传说。乐曲用反复出现的 $\text{♩} \mid \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ 节奏型来刻画故事在孩子心灵中留下的难忘印象,而其中的装饰音则描绘出孩子们因为好奇而闪烁着的大眼睛。乐曲旋律线条起伏较大,气息宽广。A 段(㉑-㉒)由两个 4 小节的乐句构成,每个乐句又分上、下两分句。第一分句音区较低像一个讲故事的长者,音区稍高的第二分句好似孩子的提问,第二乐句变化重复第一乐句。主题是动机 I 中下行音型的变奏,在 ㉑-㉒ 小节出现了动机 III 的上行音阶。(见谱例 30)

谱例 30 《童年情景》之 2, ㉑-㉒:

弹奏时，装饰音要清楚、灵巧，不能有重音的感觉，表现出孩子纯真的表情。如果节奏难以把握，无法弹好时，可改用八分音符作为单位练习。⑨的第三拍要弹出一个结实的重音，仿佛被吓了一跳。但总的来说，三拍子的节奏重音不要弹倒，节奏的核心还是应在第一拍上。

B段（⑩-⑫）的变化旋律转为G大调，运用了动机II之旋转音型的变型和中、低声部下行〔克拉拉动机〕。（见谱例31）

这是前面乐思的展开，犹如故事中奇特的情节使音乐进入沉思中。这段流泻般的线条，要和跳跃式的A段形成对比。后面的再现部分则是第一、二乐句和展开句的综合，句尾以卡农进行的动机III渐慢结束。该曲没有标示一个跳音，因此要尽量将音弹得饱满一点，最后的两个四分音符不要太拖沓。

谱例31 《童年情景》之2，⑩-⑫：

全曲从形式到内容都达到了统一，像一个有头有尾的故事，又如一首简朴、纯真的古老歌谣，旋律忧伤而有民歌气质，节奏带有民间舞曲的特点，让人们从音乐中听到一段娓娓道来的古老传说。

第三首 捉迷藏

b小调 2/4拍 建议速度 ♩ = 120-136

三段曲式：A①~⑧，B⑨~⑫，A⑬~⑱

听完故事后，孩子们一窝蜂跑到屋外，开始了捉迷藏游戏。逃避的孩子拼命跑，追逐的孩子紧跟在后，但很快就捉住了，然后喘着气，开心地张嘴大笑……这首曲子描绘的是儿童时期的好动场面。乐曲那跳跃的伴奏音型和上下快速跑动的十六分音符跳音旋律都让人情不自禁地回忆起孩提时无忧无虑地追逐玩耍的情景。

A段（①~⑧）中动机I巧妙地潜藏于雀跃的主题中。（见谱例32）

谱例 32 《童年情景》之 3, ㉑~㉒:

这里要注意十六分音符的发音法, 弹断奏时要将指尖抓牢拨动般地弹出, 使十六分音符的弹奏灵巧而有活力。即使是圆滑线, 也要清楚地区分是短的弧线还是长的弧线。强音好像是要制止十六分音符的跑动, 表现差点被抓住, 但又马上逃掉了的情形。踏板只在 *sf* 记号处用, 且只能踩半拍。

B 段 (㉒~㉓) 开始于 G 大调, 其旋律走向在本质上与第一首 B 段的构思是一致的, 都是旋转式的旋律。(见谱例 33)

㉒转入 C 大调, 这里右手的连音与左手的跳音节奏要明显区别开, 跳音处一定要放开踏板, 仿佛孩子们在精疲力尽地笑着, 喘息着。㉒以拿波里六和弦作为共同和弦转回 b 小调 (见谱例 33)

谱例 33 《童年情景》之 3, ㉒~㉓:

④-④左手两个五度要充分弹出来，一个八度要弹稳。④以属和弦半音上行音型，导出再现的A段。④的左手半音阶一定要从弱渐强冲上去，预示着新一轮的游戏开始了。半音阶处的踏板要一直踩下，以制造紧张气氛。

全曲的左手低音要非常准确，十六分音符不能含混。要做到这些，必须耐心地慢练，充分发挥听觉和大脑作用。

第四首 孩子的请求

D大调 2/4拍 建议速度 ♩=80-90

三段曲式：A①~④，B⑤~⑧，A③~⑥

这一曲描写了玩得精疲力尽的孩子们回到母亲身边，依偎在母亲怀里，撒娇般地诉说着自己的愿望，为了要点糖果吃而低声下气地重复着同样的话。乐曲温柔，抒情，充满了孩子的稚气。那犹豫不决，不敢吐露似的旋律，微妙地表达出标题的意境。全曲以回声似的乐句进行，在弱和极弱间产生细致的音量对比。音乐主题包括四个两小节长度的短小乐句，就象四个没有终止的“！”。

谱例 34 《童年情景》之4，

④-④左手两个五度要充分弹出来，一个八度要弹稳。④以属和弦半音上行音型，导出再现的A段。④的左手半音阶一定要从弱渐强冲上去，预示着新一轮的游戏开始了。半音阶处的踏板要一直踩下，以制造紧张气氛。

全曲的左手低音要非常准确，十六分音符不能含混。要做到这些，必须耐心地慢练，充分发挥听觉和大脑作用。

第四首 孩子的请求

D大调 2/4拍 建议速度 ♩=80-90

三段曲式：A①~④，B⑤~⑧，A③~⑥

这一曲描写了玩得精疲力尽的孩子们回到母亲身边，依偎在母亲怀里，撒娇般地诉说着自己的愿望，为了要点糖果吃而低声下气地重复着同样的话。乐曲温柔，抒情，充满了孩子的稚气。那犹豫不决，不敢吐露似的旋律，微妙地表达出标题的意境。全曲以回声似的乐句进行，在弱和极弱间产生细致的音量对比。音乐主题包括四个两小节长度的短小乐句，就象四个没有终止的“！”。

谱例 34 《童年情景》之4，

沉静地结束于渐慢声中。

曲中复调音乐式的旋律线，彼此重叠，交错，追逐。右手在保持旋律音的同时还要弹出中声部的和弦音，由于声部较多，很不好弹。如果只突出旋律音，会很单薄，表达不出满足感；而如果用踏板去达到旋律的连贯，又容易产生混浊的音响。所以必须先安排一个科学的指法，尽量让手指去连接旋律，还要根据音程的变换情况来考虑踏板的踩法。（见谱例 35）

弹奏时要注意分句，三次渐慢和两次回原速要安排好。上行旋律的高音要突出来，声音要集中。左手的八度要帮助右手渐强，要有一种向上升腾的感觉。最后一小节右手旋律音 $\sharp F$ 、E、D 要弹好，弹结实。

第六首 重大事件

A 大调 3/4 拍 建议速度 $\text{♩} = 110-120$

三段曲式：A $\square \sim \text{回}$ ，B $\text{回} \sim \text{回}$ ，A $\text{回} \sim \text{回}$

孩子们心目中的大事件，在大人眼里看来，实在不算一回事，像调皮的小猫把牛奶瓶打翻了呀，邻居家又多了一位小客人呀……等等，他们都会郑重其事地向爸爸妈妈汇报。他们还常围在一起，屏住气，或皱着眉，以严肃或惊讶的口气谈论他们的见闻或遭遇。

$\square \sim \text{回}$ 的 A 段由省去第一音的动机 I 和旋转音型的动机 II 形成新鲜亮丽的主题，再以五度下行模进响应。第二乐句是低八度的重复进行。（见谱例 36）

谱例 36 《童年情景》之 6， $\square \sim \text{回}$

B 段 $\text{回} \sim \text{回}$ 转为 D 大调，主题是动机 II 的增值形式，并用极强来表现活力。然后在第 $\text{回} \sim \text{回}$ 小节低音出现了动机 III 和动机 I 的变形，最后是 A 段的再现（ $\text{回} \sim \text{回}$ ）。

此曲节奏规矩得近乎呆板，和声也是那么沉重，本不算是特别的和弦却加用夸大的强音奏出，做出奇怪，一本正经的表情。整个曲子弹奏时速度不能太慢，附点音符要

弹清楚。最好让钢琴充分响出，但不要太雄壮的声音，紧凑的声音更适合本曲。中段要突出左手，并弹出强拍来，右手起辅助作用。回开始，八度要坚定，强劲。回最后一个四分休止符要充分空出。第三段（回-回）f—mf—p 的力度层次要清楚。结束时的渐弱不要渐慢，仍要很坚定。

第七首 梦幻曲

F 大调 2/4 拍 建议速度 ♩ =52-60

三段曲式：A回~回，B回~回，A回~回

舒曼写过许多表现梦幻的曲子，他喜爱在幻想的天地中遨游。这首《梦幻曲》是其中最脍炙人口的一首，经常被演奏家单独演奏。作者以娴熟的浪漫主义写作技巧，优美的旋律，富于变化的和声，把我们带进了一个甜美迷人的梦幻境界。乐曲使人内心洋溢着热烈的情感和希望，而外在的形式安祥柔顺，全然抑制住热情的流露，使人陷入沉思默想之中。或许，此曲与“儿童”是无关的，而只是歌唱出舒曼对克拉拉的思念之情。那复调音乐式的线条对话，以细腻の明暗刻画出心灵的波纹，那竖琴般向上伸张的装饰音，正是朝着某一思念飞翔而去的心灵。在这首世界知名而且是雅俗共赏的精品中，舒曼以极为纯净的和声和流畅的对位手法表达了他对儿时宁静无虑的世界之憧憬，那种透视宽广世界的描绘效果，可说是“音诗”，也可说是“音画”，而又远胜于诗与画。

这首简单的小曲只由前四小节婉转动听的主题反复变化而成，这一主题仍源自动机 I 和动机 II。（见谱例 37）

谱例 37 《童年情景》之 7，回~回：

这一主题曲折宛转，宛若沉入冥想の梦境，它在曲中共出现 8 次，而每一次开头都是用向上跳进的四度音程，只是句尾有些变化，使音乐的表情异常细腻。中声部巧妙美丽的和声和低声部副旋律线条与单纯如歌的主题交织在一起，将旋律衬托得更加优美而富于表情。

B段(回~回)在g小调,d小调上以相同的动机进行,到回的I级四六和弦解决于F大调属和弦后,再现A段(回~回)。

全曲速度较慢,旋律有极强的歌唱性,因此演奏时手指应尽可能贴键,指尖的接触面积也尽可能多一点,重量在指尖移动,动作应平缓而柔和,这样发出的声音才轻而不虚,营造出一种梦幻意境。乐句的演奏要有整体的感觉,乐句中小的换气处手一定不可提得太高,否则就会破坏旋律线条的连贯。B段第二句(回-回)转到d小调,是全曲的中心,要注意色彩的变化,在力度上更轻(pp),以弱取胜,轻的力度可以使乐句变得更为朦胧,带有些虚幻。

在声部方面,全曲有四个声部,每个声部都有自己独立的歌唱性线条,但仍以高声部主旋律线最为突出。演奏时一定要注意主次,层次分明,协调统一。

力度方面,虽然全曲的力度都控制在pp~p之间,但每个乐句都应该有起伏,有渐强渐弱,并在每个段落的结尾处都有渐慢。第6小节出现的A音是A段的最高音,这个音通过一个大六度的跨越而达到,形成A段的高潮。因此,这个音要突出,演奏时重量从大指转移到小指,要结合手臂与手腕,手腕把手臂的重量横向传到小指,使小指弹出的音深厚而极具歌唱性。回小节也出现了一个A音,由于是全曲的结尾处,应把它看作是全曲的高潮所在,和声的紧张度及和弦音的增多都使这个音在色彩和强度上胜于前面的A音,并且要让延长记号有足够的时值,好像达到了顶点,情感得到充分的抒发。然后随着旋律线条旋转式地下降。伴随力度与速度的渐弱,渐慢,全曲在非常安静的氛围里结束。曲中标有espr(有表情的)处的左手旋律要相应突出,富于表情,在音色上也要与高音旋律形成对比。

此曲踏板的运用颇为重要,踏板使旋律更加连贯,使低音与中声部的和声更加持续,两者的组合更使音乐富于迷人的色彩。踏板的使用,首先要满足旋律的连贯,但有和声变化时,踏板则需换掉。踏板的深度在曲中也不尽相同,当长音持续时可用全踏板;当一个声部级进,而另外声部又有和弦时,应使用3/4踏板法,使和声保持持续而旋律音又不至于太浑浊。如回,回,回等。此曲的弹法很多,节奏处理也很自由,但无论怎样弹,也不要忘记必须有梦幻的意境。弹好此曲的关键是把整个身心投入到乐曲中去,并与之融为一体。

第八首 在炉边

F大调 2/4拍 建议速度 ♩ =108-120

含尾声之三段曲式：A□~▣，B▣~▣，A▣~▣，尾奏▣~▣

这是家人团聚的美好时刻，孩子们围坐在温暖的壁炉旁，和妈妈一起做游戏，或听爸爸讲那有趣的故事……这首温馨的《在炉边》与《梦幻曲》有着十分密切的关系，无论在调性，速度和风格上，几乎可以称之为《梦幻曲》的姊妹曲。乐曲用柔和的节奏，纯朴、安详的旋律，温暖和谐的气氛，展现了一幅其乐融融的画面。

谱例 38 《童年情景》之 8，□~▣：

A 段(□~▣)伴随着切分音型和声而出现的主题，仍是源自动机 I。(见谱例 38)

B 段(▣~▣)中，舒曼在低声部持续的 C 音上巧妙地运用重音，▣转为 a 小调，▣渐慢，转回 F 大调，并结束于属和弦。

▣~▣是 A 段再现。主题在低八度再现时要强奏，但▣的主题一下跳到高八度，一定要变弱，从 *sf* 到 *p* 要有明显的对比。▣小节滑音不能急，结束处渐慢。

尾声▣~▣从 I 级四六和弦开始，经过倚音和弦解决于属和弦。在重音的运用之后，以圆滑的动机 I 下行音型结束，最后在渐慢声中归于宁静。

这是一首较难弹的乐曲。如果照乐谱弹，有很多不方便的键盘位置和双手笨拙的重叠锁住的位置，弹奏起来比较困难，需要一双大手。而如果把音符以较好弹的形式重新分配到左右手上，又容易看错音符的时值，造成内声部的线条混乱。(见谱例 39)

谱例 39 《童年情景》之 8，□~▣：

所以不做充分思考就弹会引来很多麻烦，这时必须确定自己的指法。不管选用什么指法都必须强调旋律，制造出快乐的切分音节奏。当过份忠实于圆滑线时，旋律整体的连贯性可能会中断，如▣、▣小节之间等连线断了的地方，旋律线条并不应该断。因此，弹奏

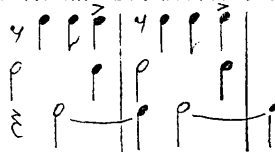
时要进行适当的调整。

第九首 骑木马

C大调 3/4 建议速度 ♩ = 80-96

三段曲式：A□—□，B□—□，A□—□

正热衷于游戏里的儿童，是很幸福的。木马虽然只是玩具，但孩子们骑上后，却想象着雄壮的步伐，马蹄声清晰可闻。这是一首在强音上很有特征的乐曲。持续不断的切分音型和第三拍突强音，以及持续低音，形成了全曲的独特风格。孩子们骑竹马时的雀跃之情，在曲中展露无遗。乐曲始终保持这样的节奏层次：



它构成木马摇晃的节奏。旋律在第三拍上的重音，再现了孩子玩耍时兴高采烈的神态。这里再次显示了舒曼用节奏来刻画形象的才能。

A段（□—□）以第二拍切分的属音为持续低音。主题由两个乐句组成，第一乐句主题①先在高声部呈现，此时动机I的碎片隐约可见。（见谱例40）

谱例40 《童年情景》之9：

第二乐句（㉔-㉕）一个源自下行动机 I 的主题②出现在第三声部。

B 段（㉖-㉗）转入 F 大调，低声部吟唱动机 I 的下行音型，㉖转入 d 小调下属和弦。㉗进入主和弦后，下行音型在高声部接续，㉗转回 C 大调。（见谱例 40）

㉘-㉙ A 段再现，舒曼将 A 段的高音和声予以转位处理，把主题放在了第二声部，高声部与低声部都以主音 C 持续，而第三声部则有力地吟唱两次 A 段第二乐句的主题②，一次单音，一次以六度平行。（见谱例 40）

弹奏时，要充分体会该曲的节奏律动和复杂的声部层次。左手各声部的音应保留多少时值，该在哪儿放开以及每一乐句应突出的旋律在哪一声部都要非常清楚。右手第三拍强音要好好弹出，自始至终要表现出雀跃般的节奏。三段式最后的 A 段要用 *ff* 弹出，表现儿童全心全力地一直玩到精疲力尽为止。

第十首 假正经

*g 小调 2/8 拍 建议速度 $\text{♩} = 76-84$

加尾奏之二段曲式：A ㉚-㉛，B ㉜-㉝，尾奏 ㉞-㉟

舒曼的创作着意追求的，不仅仅是对梦境、自然界等外在景物的憧憬和色彩性的描绘，在对现实和想象中各种形象的内在气质、心理状态也作了深入的刻画。这首《过分认真》就是这样的作品。舒曼曾对克拉拉解释说：“当我认识你父亲的时候，你还是一个有趣的孩子，有时成天淘气和傻笑，有时候突然躲进墙角里，挺认真地思索事情。我当时就想：“这个小脑袋会不会想得过分认真。”我的《童年情景》中有一首乐曲，就是这样命名的。”
(22)

舒曼在这里有意采用了小调暗淡的色彩，乐曲在平静的分解和弦伴奏声中，以绵绵不断的切分节奏和逐渐上行的旋律，写出了孩子们百思不得其解的疑惑神情。全曲以相同的旋转性旋律，密织的伴奏构思，以及七次的停顿，构成了其卓越的乐曲处理特色。

A 段（㉚-㉛）以八小节为单位，由动机 I 及动机 III 的变奏组成，在㉚转为 B 大调，渐慢结束于 I 级和弦。第二乐句由 B 大调转入升 d 小调，结束 A 段。（见谱例 41）

B 段（㉜-㉝）转回升 g 小调，由五小节为单位的乐句组成。第一乐句是动机 II 旋转音型的变奏形态，第二乐句则是动机 III 的音阶上行变奏。

A、B 两段反复一次后，升 g 小调分解主和弦构成的尾奏，在上升至 G 音后，急速下降，以回音效果结束全曲于沉思的主和弦。在这一遍反复中，语气要与前次不同，如在㉞处要弹得比前一次更轻，渐慢幅度更大。

第二乐句（㉔-㉕）一个源自下行动机 I 的主题②出现在第三声部。

B 段（㉖-㉗）转入 F 大调，低声部吟唱动机 I 的下行音型，㉖转入 d 小调下属和弦。㉗进入主和弦后，下行音型在高声部接续，㉗转回 C 大调。（见谱例 40）

㉘-㉙ A 段再现，舒曼将 A 段的高音和声予以转位处理，把主题放在了第二声部，高声部与低声部都以主音 C 持续，而第三声部则有力地吟唱两次 A 段第二乐句的主题②，一次单音，一次以六度平行。（见谱例 40）

弹奏时，要充分体会该曲的节奏律动和复杂的声部层次。左手各声部的音应保留多少时值，该在哪儿放开以及每一乐句应突出的旋律在哪一声部都要非常清楚。右手第三拍强音要好好弹出，自始至终要表现出雀跃般的节奏。三段式最后的 A 段要用 *ff* 弹出，表现儿童全心全力地一直玩到精疲力尽为止。

第十首 假正经

*g 小调 2/8 拍 建议速度 $\text{♩} = 76-84$

加尾奏之二段曲式：A ㉚-㉛，B ㉜-㉝，尾奏 ㉞-㉟

舒曼的创作着意追求的，不仅仅是对梦境、自然界等外在景物的憧憬和色彩性的描绘，在对现实和想象中各种形象的内在气质、心理状态也作了深入的刻画。这首《过分认真》就是这样的作品。舒曼曾对克拉拉解释说：“当我认识你父亲的时候，你还是一个有趣的孩子，有时成天淘气和傻笑，有时候突然躲进墙角里，挺认真地思索事情。我当时就想：“这个小脑袋会不会想得过分认真。”我的《童年情景》中有一首乐曲，就是这样命名的。”
(22)

舒曼在这里有意采用了小调暗淡的色彩，乐曲在平静的分解和弦伴奏声中，以绵绵不断的切分节奏和逐渐上行的旋律，写出了孩子们百思不得其解的疑惑神情。全曲以相同的旋转性旋律，密织的伴奏构思，以及七次的停顿，构成了其卓越的乐曲处理特色。

A 段（㉚-㉛）以八小节为单位，由动机 I 及动机 III 的变奏组成，在㉚转为 B 大调，渐慢结束于 I 级和弦。第二乐句由 B 大调转入升 d 小调，结束 A 段。（见谱例 41）

B 段（㉜-㉝）转回升 g 小调，由五小节为单位的乐句组成。第一乐句是动机 II 旋转音型的变奏形态，第二乐句则是动机 III 的音阶上行变奏。

A、B 两段反复一次后，升 g 小调分解主和弦构成的尾奏，在上升至 G 音后，急速下降，以回音效果结束全曲于沉思的主和弦。在这一遍反复中，语气要与前次不同，如在㉞处要弹得比前一次更轻，渐慢幅度更大。

渐慢结束于落寞的气氛中。此时，动机 II 则以倒影形态进行，随后又是一个 A、B、A 的进行。

谱例 42 《童年情景》之 11，□~⊞：

此曲不宜弹得太快，⊞写有 schneller（比前面更快）的乐句好象是看不见的影子随着一阵怪风从面前吹过，琴声要尽量朦胧一些。并且这里必须突出左手的旋律，否则就会跟右手纠缠起来，而变得很可笑。⊞起的 C 段虽然有吓人的场面，但并不是很可怕，这里的强要有力度。到第⊞小节应马上弱下去，要有对比，并渐慢，表现故事已说完了，有松了一口气的感觉。整个曲子都要注意强弱和速度的对比。如前面记谱法中所提过的，舒曼很少写在那里回原速，特别是这首速度变换太频繁，一定要清楚每段的速度。（参看第二章第二节）

第十二 入睡

e 小调 2/4 拍 建议速度 ♩ = 60-72

三段曲式：A □~⊞，B ⊞~⊞，A ⊞~⊞

孩提时代入睡的感觉似乎与成年人是不一样的，那时没有生活的劳累，更没有忧心和失眠，每晚都仿佛进入了一个星光闪烁的小宇宙。这首小曲生动描绘了钻进被窝里的孩子，在摇篮般的节奏和优美的催眠曲调中，静静地进入梦乡的情景。有昏昏欲睡的感觉，也有摇篮轻摇的晃动感，标题的含义并不是指已经睡得很深，而是即将进入梦乡前的情景。那安静、温暖的气氛都要借着琴声去表达。此曲在平静中，流泻出优雅的旋律，音响柔和的和弦摇曳着从容的十六分音符。在一天快乐的回忆中，睡眠逐渐变深，琴声的形态也逐渐朦胧，最后在下属和弦上进入梦乡。

这首优雅的摇篮曲运用 ♩ ♩ 的固定节奏交替使旋律与中声部互相呼应，形成了声部间的节奏卡农，这在其它作品中是少见的，也正展示了舒曼在节奏运用方面的驾轻就熟。

A 段（□~⊞）巧妙地织入了动机 I。（见谱例 43）

谱例 43 《童年情景》之 12, ㉑~㉒:

Nº 12

动机 I

p

㉑ I V₆ I V I

全段在主属和弦交替声中, 呈现出安定满足的气氛。

B 段 (㉒~㉓) 从原先 e 小调突然转向明朗的 E 大调, 并以属和弦以及整齐的节奏使气氛更趋安详, 这是安然入睡的孩子脸上露出的微笑。此时, 动机 I 又在高音节奏中出现。

经过段 (㉓~㉔), 由 A 大调、E 大调、G 大调, 渐慢导向 e 小调的 A 段。㉔~㉕音调越来越轻微, 最后意味深长地渐慢结束于延长的 a 小调主和弦上, 余音袅袅的乐声, 伴随着入睡的孩子进入了梦乡。

弹奏时要注意右手的“>”记号, 不是代表强音, 而是代表一种律动感。还要注意大的句子走向, 不能弹得太散。转 E 大调时要有渐慢, 和弦要控制在 *pp*, 并注意色彩的变化。

第十三首 诗人的话

G 大调 4/4 拍 歌曲形式 建议速度 ♩ = 69-76

这是套曲的最后一首, 很富有诗意, 是一首宁静的终曲, 象是叙述的美丽故事将要结束。这里诗人的话就是舒曼本人的话, 是对前面各首的说明与收场白, 它使这首由十三曲构成的音诗《童年情景》告一段落。

这段音乐采用自然节奏的说话式的音调, 表现诗人讲故事的亲切语气。除中段外, 此曲的旋律是以双音及和弦的形式表现出来的, 具有合唱圣咏般的织体。高声部与低声部为反向的线形进行, 十分诗意地将全曲结束于梦幻般的回想中。动机 I 和动机 II 的变形处理隐约可闻。主题在 G 大调呈示后, 第二乐句立刻转为 a 小调, 并结束于 e 小调减七和弦。运用减七和弦时, 旋律用模进手法唱出织如游丝般的呓语。主题再现后, 以动机减值模进结束。(见谱例 44)

弹奏时要用深邃的, 内在的声音表现那不能拾回的往日回忆。既要突出高声部的旋律音, 又要把双音及和弦非常整齐、连贯地演奏出来。曲中的装饰音应想成是旋律的一部分,

要弹得均匀而细腻，拍子不必太死板，可以有点伸缩感。这种圣咏般的织体演奏出来应非常纯净而丰满。

中段(回~回)的织体改变了,演奏时要将中声部分解和弦织体奏得轻而均匀,音色要比高声部和低声部暗淡一些,并具有流动性。这就要求双手在连接时不留痕迹,低声部的线形进行要奏得深而连贯。中段的 rit 及延长记号要表现出来,就好像沉思一般。

谱例 44 《童年情景》之 13:

№ 13.

动机 II

回一回具有过门性格,自由的宣叙调好象是因怀念而心痛的感觉。表情不能太夸张,小音符要安静地以淡淡的伤感弹出。节奏上有松有紧,比较自由。如三连音与十六分音符处应紧凑些,而附点四分音符及二分音符等长音处可适当拉宽。这要靠极好的内心歌唱将它们一气呵成地演奏出来。回的上行大六度达到高音 $\sharp F$ 时应有充分的准备,手腕配合小指

将这个音弹得自然、连贯而有穿透力。第二句模进时也要有同样的感觉，只是转到内声部时，力度要稍加控制，到高声部时再突出一点。最后一个十度大跳不必太匆忙，但要准确到位。随后的减七和弦的三连音分解下行应减慢，减弱。这一段音乐处理要极具语言性效果。

回开始的渐慢，渐弱要特别注意安排好幅度，休止符不能影响整体的连续性，和弦既要弹得整齐而饱满，又要注意力度的控制与变化，好象整个心思被引入遥远的往日，现实的一切逐渐模糊，音乐在仿佛叹息般的一串串下行和弦中渐渐消失，留给人们的是平静、深沉和无限的思念。

踏板的使用在这一曲中很重要，有助于达到丰满而连贯的效果。踏板随和声的改变而切换，多用较深的切分踏板，让泛音更多。中段的小音符华彩处建议用 1/2 踏板，以保持旋律的歌唱性和清晰。

这首《童年情景》仿佛演绎了一个孩子一天的活动，那简单的三个动机贯穿了 13 首小曲。舒曼运用各种节奏的组合让人很难一下子就看到原形，这巧夺天工的变奏手法让人不得不为之叹服。

李斯特在 1839 年收到舒曼的《童年情景》后给舒曼回信说：“《童年情景》给予我生活中最大的快乐，还有，您可以想象，我弹一遍后就不往下弹了，重复 20 次，我想如果您是一个目击者，便会感到这种成功的满足。”⁽²³⁾ 从这几句话中我们不难看出，李斯特对这部作品的评价是相当高的，它的确是一部极具艺术魅力的作品。

将这个音弹得自然、连贯而有穿透力。第二句模进时也要有同样的感觉，只是转到内声部时，力度要稍加控制，到高声部时再突出一点。最后一个十度大跳不必太匆忙，但要准确到位。随后的减七和弦的三连音分解下行应减慢，减弱。这一段音乐处理要极具语言性效果。

回开始的渐慢，渐弱要特别注意安排好幅度，休止符不能影响整体的连续性，和弦既要弹得整齐而饱满，又要注意力度的控制与变化，好象整个心思被引入遥远的往日，现实的一切逐渐模糊，音乐在仿佛叹息般的一串串下行和弦中渐渐消失，留给人们的是平静、深沉和无限的思念。

踏板的使用在这一曲中很重要，有助于达到丰满而连贯的效果。踏板随和声的改变而切换，多用较深的切分踏板，让泛音更多。中段的小音符华彩处建议用 1/2 踏板，以保持旋律的歌唱性和清晰。

这首《童年情景》仿佛演绎了一个孩子一天的活动，那简单的三个动机贯穿了 13 首小曲。舒曼运用各种节奏的组合让人很难一下子就看到原形，这巧夺天工的变奏手法让人不得不为之叹服。

李斯特在 1839 年收到舒曼的《童年情景》后给舒曼回信说：“《童年情景》给予我生活中最大的快乐，还有，您可以想象，我弹一遍后就不往下弹了，重复 20 次，我想如果您是一个目击者，便会感到这种成功的满足。”⁽²³⁾ 从这几句话中我们不难看出，李斯特对这部作品的评价是相当高的，它的确是一部极具艺术魅力的作品。

间呈现微妙的不可分离性。弹奏者必须以敏锐的耳朵判断旋律与和声的意义,再采用合适的踏板,才能产生符合舒曼风格的音响。

五、套曲中丰富的文学背景对启发弹奏者的想象力很有帮助

由于舒曼所具有的深厚的文学底蕴,他的音乐作品充满了文学气氛,每一首小曲都象是在讲述一个故事或描绘一个场景,让人有较直观的感受,弹奏者通过标题很容易从音乐中找到十分亲切的生活体验。因此,可以说舒曼的钢琴套曲能让最缺乏想象力的人幻想起来。

另外,通过舒曼套曲的训练还有助于提高弹奏连音、表现歌唱性以及处理曲与曲之间的连接等方面的能力。并且,通过分析研究他的套曲能拓展对变奏和变奏手法的认识,对学习分析和创作很有实用价值。

总而言之,舒曼的套曲在钢琴教学上的意义与价值是多方面的,一言难以尽述。

行文至此,仿佛研究才刚开始,很多方面还未涉及到,如版本,音响资料的比较等,同时,由于篇幅有限,资料有限,有很多问题也并没有作深入研究。存在的问题和有待研究的方面还很多,笔者谨以此为契机,鞭策自己在以后漫长的教学与演奏中不断探索、总结,以期早日全面领会其精髓。