

西安音乐学院

---

硕士学位论文

---

舒曼《交响练习曲》作品13的分析及诠释探讨

---

姓名：赵婷

---

申请学位级别：硕士

---

专业：钢琴表演

---

指导教师：任抒真

---

20060613

## 西安音乐学院

### 学位论文独创性声明

本人声明所呈交的学位论文是我个人在专业导师指导下，独立完成的研究工作及取得的研究成果。论文中除特别加以标注和致谢的地方外，不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果。与我一同工作并提供过帮助的同志对本研究所做的任何贡献，本人均已在论文中做了明确说明并表示了谢意。

研究生签名：赵婷

日期：2006.6.6

## 西安音乐学院

### 学位论文使用授权声明

本人送交音乐学院的学位论文的复印件和电子文档，可以采用影印、缩印或其他手段予以保存。本人电子文档的内容和纸质论文的内容相一致。除在保密期内的保密论文外，允许论文被查阅和借阅，可以公布（包括刊登）论文的全部或部分内容。论文的公布（包括刊登）授权西安音乐学院科研处办理。

研究生签名：赵婷

导师签名：任晓燕 日期：2006.6.6

## Content summary

This article chose the 19th century Germany composer Shuman's piano work "Symphonic Etude" (op.13) as the object of study, narrated Shuman's music esthetics ideas, creation background, style characteristic of contents and so on. From with in the harmory, the rhythm as well as the musical form structure carries on the concrete analysis to each variation, and expected discusses the annotation piano work through myself actual performance attainment the skill, the practice method and the artistic value, also causes us to Shuman's piano creation style, to the 19th century romanticism music vocabulary, the thoughts and feelings has a deeper understanding.

## Key word

Schumann    Symphony etude    music style    Music style  
Music analysis    Annotation discussion

## 内 容 提 要

本文选择了十九世纪德国作曲家舒曼的钢琴作品《交响练习曲》作品 13 为研究对象,论述了舒曼的音乐思想、创作背景、风格特征等方面的内容。对《交响练习曲》作品 13 从和声、节奏以及曲式结构上进行具体分析,并期望通过本人的实际演奏来探讨诠释这首钢琴作品的技巧、练习方法及艺术价值,通过此作品的分析诠释使我们对舒曼的钢琴创作风格,对他的浪漫主义的音乐语汇、思想感情有更深一层的了解。

## 关 键 词

舒曼      交响练习曲      音乐风格      乐曲分析      诠释探讨

## 前 言

钢琴可以说是舒曼（Robert Schumann, 1810-1856）最钟爱的乐器。在他的作曲生涯前十年间除了些钢琴曲外别无其他作品，并且舒曼也无疑是作曲家当中最独特也是最具有影响的一位，这不仅仅是因为在他的创作生涯中他写下了大量的作品，更因为他的这些作品可以从一个侧面反映他的生活和经历的年代，反映他不同寻常的人生旅程，不同寻常的双重性格，以及他深厚的文学修养，在音乐创作上的表现。舒曼的作品大都含有文学的素养与灵感，他的大多数作品是受到适宜的启示创作而成的，令人联想起他优异的文学造诣。自1831年开始他经常以弗洛斯坦（Florestan）和欧塞必斯（Eusebius）<sup>2</sup>为笔名，作为他内心世界的代言人，他们在舒曼的音乐和文学作品中展现两种不同的思想与个性，这两种内在强烈对比的性格，使得舒曼的音乐时常奔腾在错综复杂、环环相扣的冲突中，深刻地呈现了人性中的热情与痛苦，由于他的双重性格，这也就是舒曼内心世界的纯粹表露。舒曼的钢琴作品在曲式上所表现出的独特性是音乐形象鲜明、层次丰富、技巧复杂、音乐诗化，具有较深刻的思想含义。

舒曼的钢琴作品主要分为三种曲式：（一）奏鸣曲共六首（Sonata form）、（二）变奏曲共五首（Variation form）、（三）组曲共十八首（Cycle of single pieces）。然而最能显示出他能力与才华的通常是那些短小而精炼的作品，主题一般不超过四小节。代表作包含《大卫同盟舞曲》、《狂欢节》、《幻想曲集》、《阿贝格变奏曲》、《克拉拉主题即兴曲》、《交响练习曲》等。

浪漫时期早期有许多作曲家致力于创作变奏曲，舒曼受此风潮影响，也尝试以变奏曲写作。他所创作的变奏曲可分为两种形式：一种为特性小品性质的变奏曲，如《蝴蝶 op.2》；第二种为练习曲式的变奏曲，舒曼曾经以此种形式写了五首变奏曲<sup>3</sup>，本文所要探讨的曲目《交响练习曲》，即是具有练习曲的难度、管弦乐音色的特性、以及变奏曲曲式的作品。

笔者将从三大部分来探讨此作品：一、舒曼创作的思想及其特征，二、乐曲概说：从创作背景、出版不同版本使用，以及变奏曲式发展趋势与演奏会型练习曲相结合。三、交响练习曲的乐曲分析及探讨：从和声、节奏以及曲式结构作分析。分析各个练习曲中需要的技巧、练习方法以及主题与变奏间的诠释建议。

## 第一章 舒曼的音乐创作思想及创作特征

### 1、舒曼的生平

罗伯特·亚历山大·舒曼 (Robert Alexander Schumann) 于 1810 年 6 月 8 日出生于萨克森 (Saxony) 的兹维考 (Zwickau), 父亲奥古斯特·舒曼 (August Schumann, 1773-1826) 是一个出版商与书商。舒曼受到父亲的影响, 在接受一般的学校教育之余, 利用许多时间大量阅读为数众多的文学作品, 这为他奠定了丰富的文学底蕴。并于七岁开始受教于约翰·贾菲德·昆其 (Johann Gottfried Kuntzsch, 1775-1855) 学习钢琴。很快的舒曼的演奏技艺就有了很大的进展, 并凭借着在音乐上的天分开始创作一些简单乐曲。显示出他的创作潜力。所以不论在音乐或是文学上, 舒曼都获得了相当充分的培养与发展, 这对他往后在音乐的创作与音乐的评论上都具有相当大的影响。他的父亲奥古斯特·舒曼觉察到了舒曼在音乐上的天分, 因此尝试将舒曼送到德勒斯登 (Dresden), 跟随韦伯 (Karl Maria von Weber, 1786-1826) 学习音乐。不料这一年, 1826 年舒曼经历了人生中面对死亡恐吓的打击。他唯一的姐姐爱密莉 (Emilie) 因病困扰而自杀, 他的父亲因精神错乱逝世, 而韦伯也与世长辞。一连串的打击使得这一计划就此搁浅。

1828 年 4 月, 舒曼终于接受了母亲的要求进入了莱比锡 (Leipzig) 大学法律系学习法律, 以求日后能有一个好前途。然而对于舒曼而言, 法律系的课程无法引起他的兴趣, 反而把所有的时间花费在文学作品的学习, 以及钢琴演奏的学习以及基础的乐曲写作上。于是, 在 1828 年 8 月, 舒曼找到了莱比锡的菲德利希·威克 (Friedrich Wieck, 1785-1873) 又开始学习钢琴。

1829 年, 舒曼请求他的母亲同意他转学到海德堡 (Heidelberg) 大学一年, 表面上是海德堡的法律学习环境更胜于莱比锡, 实际上他是要与一个老朋友基斯伯特罗森 (Gisbert Rosen, 1809-1875) 在一起。在海德堡的一年里, 经常性的社交生活, 使得这个不受拘束的艺术家获得了相当大的快乐。一年后, 舒曼回到莱比锡, 继续跟从威克学习钢琴。1832 年, 在音乐与法律之间他选择了音乐上, 找到了他生命的目标。然而可能操之过急了, 也可能为寻求在钢琴上技巧的突破, 不当的练习, 使得舒曼的右手的手指受伤, 而因为这个伤害, 使得他从此无法走上钢琴演奏的道路, 而把音乐的重心转移到作曲上。

早在舒曼跟威克学习钢琴演奏开始, 舒曼似乎就成了威克家的常客。因此, 舒曼也得以见到克拉拉·威克 (Clara Wieck, 1819-1896) 的演奏。克拉拉·威克

是费得利希·威克的女儿。对于这个宛若天才钢琴儿童的女儿，威克是百般呵护，并致力于将克拉拉推上钢琴演奏家之列。而当时舒曼已经与埃内斯蒂娜·冯·弗里肯(Ernestine von Fricken, 1817-?)定有婚约，在共同的音乐情趣中与克拉拉有了感情上的进展，甚至使舒曼放弃了与弗里肯的婚约，而向威克提出希望与克拉拉相好的请求。此事遭到了威克严厉回绝，两人闹上法庭，对簿公堂。使他陷入绝望，这个阶段他发奋创作了许多作品，包括《献给克拉拉，第一钢琴奏鸣曲(1836)》、《大卫同盟舞曲》(Davids undlertanze, 1837)、《克莱斯勒魂》(Kreisleriana, 1838)，以及《幻想曲》(Fantasia, 1839)。这些全是为克拉拉而创作的。1840年法院做出对舒曼与克拉拉有利的裁决，于1840年9月12日在莱比锡举行婚礼，结束了这一四年的感情抗争。

此时受到爱情喜悦的舒曼，在创作上更加有所突破。这一年他不再写器乐曲，而把所有的精力放在歌曲的创作上。他写了一百四十多首歌曲。包括歌曲集《女人的爱与生活》(Fraueliebe und Leben, op42)、歌曲集《诗人之恋》(Dichterliebe, op48)、《天人花歌曲集》(Myrten)等。同时1845年又创作了《a小调钢琴协奏曲》，表达了他对爱情和婚姻生活的赞美。另外也创作了《春天交响曲》来表现欣欣向荣的景象，象征着年轻人的爱情。并于1850年受邀担任杜塞道夫的《城市音乐》指挥的工作。1854年，舒曼的病痛，幻觉与痛苦的征兆强烈的侵蚀着他。他曾经多次跳入莱茵河自杀，虽然获救，但也证明他已经病入膏肓。1854年舒曼被送进波恩附近的一家私人精神病院休养，医生甚至禁止克拉拉与他见面，直到两年后他们才有机会见面。1856年7月29日，舒曼病逝，为他一生短暂的创作生命划下句号。

## 2、舒曼的音乐思想

舒曼是那个时代第一位彻底的音乐反叛者。他即继承了古典的音乐思想又打破那些碍手碍脚的种种限制。他自身的天才与这种打破成规的方式相结合，产生了他音乐中抒情的美，种种不同的氛围以及广泛多样的情感。这就是后来的浪漫主义理论。同时他以种种的评论文章抨击当时那些音乐上只求技巧和形式的风气，在他的评论文章中一直贯穿着一种思想：音乐是情感的表现。他认为音乐绝对不是提供给人娱乐的，他认为应该是一种更为高尚的东西。除了情感的传递外，更重要的是其中思想性。是内容与形式的结合。

为了扫除当时音乐上只求技巧炫耀而忽略思想启发的弊病，并寻求新思潮与自我主张的实现，舒曼与其身边的一些朋友组成了“大卫同盟”(Davidsbund)，宛

如希腊神话中，大卫挽救人们于火焰中的精神一样，希望在音乐方面有所作为。在此之前，舒曼以一本名为《大卫同盟》<sup>4</sup>的著作，同时采用两个笔名弗洛斯坦和欧赛必斯来寻求对立，进行争论，得出自己音乐思想的结论，即音乐性的问题。

1834年4月3日由舒曼担任编辑工作的《新音乐杂志》(Neue Zeitschrift für Musik)诞生了。此杂志是“大卫同盟”的喉舌，刊物中对于当时音乐界水平的低落，以及思想上的偏颇，提出了相当犀利的批评与讨论。舒曼认为：“如果评论家不敢攻击那些恶劣的作品，则他对好的作品的恭维也不会是出自内心的。”这样中肯且具建设性的评论，不但获得了许多人的支持，对于当时糜烂的音乐现实也有提升的作用。因此，直到现在此音乐杂志仍为德国最具权威的音乐刊物。

舒曼身为一个尽职的音乐评论家，从他的笔尖，流淌出他对优秀音乐的赞美。因此，对于有才华的音乐家说出他心中的赞叹、支持、宣扬。而肖邦、勃拉姆斯皆是在他的推荐下成长和发展的。另外，他还对几乎被遗忘百年的巴赫(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)得以为世人重新重视。从舒曼的作品中，我们可以发现舒曼的意图在古典的形式中，嵌入浪漫主义精神，这却被“新德意志学派”的音乐家们批评得体无完肤。不完整的形式、不完全的结构加上不谐和的和声，认为他的作品给人太过主观和敏感

### 3、舒曼的创作特征

舒曼是一位直接继承贝多芬(Ludwig van Beethoven)而且比门德尔松(Felix Mendelssohn)更属于“嫡亲直系”的艺术家，不仅继承了贝多芬深刻的认真精神，创作方式也如贝多芬一般，以浪漫主义精神贯穿古典形式。影响舒曼音乐风格的重要人士还有巴赫、舒伯特、肖邦、帕格尼尼(Nicolo Paganini)、韦伯(Carl Maria von Weber)、胡迈尔(Johann Nepomuk Hummel)和克拉拉。舒曼有时会借用他们的音乐在自己的作品中，他也曾将自己的作品题献给他们。虽然他的作品保有古典形式，但他并非根据形式来创作，相反的，他是以当时灵感涌出的乐思为主要根据，寻求合适的曲式、素材，以作为表达思想感情的手段。采用这些曲式的目的只是为了将他内心波涛汹涌的情感与天马行空的幻想匡制住，并给于一个合适的宣泄方向。因此，这些作品的艺术价值使舒曼的音乐犹如一颗璀璨的宝石，在音乐史上绽放出自己的光芒。

舒曼一生的主要创作领域是钢琴和声乐作品。这里主要论述他的钢琴作品，大致分为三种曲式：

奏鸣曲(sonataform) 此类钢琴作品计有下列六首：



- 1) 1834年《托卡塔》作品7;
- 2) 1835年《第一首钢琴奏鸣曲》作品11第一乐章;
- 3) 1836年《幻想曲》作品17第一乐章;
- 4) 1836年《第三首钢琴奏鸣曲》作品14第一乐章;
- 5) 1838年《第二首钢琴奏鸣曲》作品22第一乐章;
- 6) 1839年《维也纳狂欢节》作品26第五乐章, 终曲。

变奏曲 (variationform) 此类作品有如下五首:

- 1) 1830年《阿贝格变奏曲》作品1;
- 2) 1833年《克拉拉主题即兴曲》作品5;
- 3) 1834年《交响练习曲》作品13;
- 4) 1836年《第三首钢琴奏鸣曲》作品14第三乐章;
- 5) 1853年《三首为青年的钢琴奏鸣曲》作品118之一第二乐章。

组曲 (zyklus von einzelstucken) 此类钢琴作品有如下十八套:

- 1) 1829年《蝴蝶》作品2;
- 2) 1832年《间奏曲》作品4;
- 3) 1835年《狂欢节》作品9;
- 4) 1837年《大卫同盟舞曲》作品6;
- 5) 1837年《幻想曲集》作品12;
- 6) 1838年《儿时情景》作品15;
- 7) 1838年《克莱斯勒亚那》作品16;
- 8) 1838年《叙事曲集》作品21;
- 9) 1839年《阿拉贝斯克》作品18;
- 10) 1839年《花曲》作品19;
- 11) 1839年《幽默曲》作品20;
- 12) 1839年《夜曲》作品23;
- 13) 1839年《钢琴曲》作品32;
- 14) 1840年《罗曼斯》作品28;
- 15) 1845年《为踏板平型钢琴而写的练习曲》作品56;
- 16) 1845年《为踏板平型钢琴的技巧》作品58;
- 17) 1848年《少年曲集》作品68;

18) 1849年《森林情景》作品82。

#### a、舒曼钢琴作品的旋律特征

在于其深具个性化的诗意表现。舒曼的主要钢琴作品在多完成于一八三九年之前，也就是热情洋溢的青年时期。这个时期的舒曼习惯于在钢琴上倾诉自己的情感。一篇篇的钢琴作品，其实就是他一篇篇的生活日记。作品中所涌现旋律，歌唱性很强。而在诗学的影响下，其作品的旋律，也往往离不开方正的二小节、四小节、八小节的乐句组成。这使得他的旋律显示出极为热情内敛而不虚华外烁的线条。它在钢琴的中间音域以平和的音程进行，所表达的无限内涵，必须像‘朗诵诗’一般地反复寻味，才能得到深切的同情共感。如很少使用装饰音；常以对位手法卡农或复调手法处理旋律。这是舒曼孜孜钻研巴赫作品所获得的理念；常以模进手法处理旋律。进而达到转调、简化或扩展的目的。

#### b、舒曼钢琴作品节奏特征

‘节奏’是舒曼钢琴音乐中，重要而有力的表达手法。经由节奏和拍子之间奥妙而多样的变化，产生了‘舒曼风节奏’所特有的飘逸性，这种飘逸性的不安定内涵，大多来自切分音的大量使用，当节奏重音和拍子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。这种节奏或多或少呈显了舒曼在现实与理想的冲突中，潜藏于灵魂深处的自我挣扎。

#### c、舒曼钢琴作品和声特征

舒曼的和声理念主要承袭自贝多芬和舒伯特，由于舒曼自身幻想的主观性格，以及浪漫主义追求无限美的思想，更驱使他极力寻求多样化而富于特性的和声效果。如避免使用原位主和弦；经常使用转位和弦。以造成音乐的飘浮性；经常使用和声外音；运用‘持续低音’(orgelpunkt)。以造成和声的混淆，使音乐产生不协和的色彩。

#### d、舒曼钢琴作品个人化特征

舒曼个人化的特征表现在他常将一些字母化为他音乐作品中的动机，这些字母大多来自他自己或周围的人物的姓名，例如：阿贝格变奏曲(Abegg Variation, op.1)中的主题(A-<sup>b</sup>B-E-G-G)是来自一个女孩梅塔·阿贝格(Meta Abegg)；还有《狂欢节》这首曲子的副标题为“根据四个音符做成的情景”，这四个音符为A-E<sup>b</sup>(=Es)-C-B,它们是由这四个字母A、S、Es、C、H转化而来，代表了舒曼的爱人艾娜丝蒂娜(Ernestine)的家乡‘亚许’(Asch)，以及舒曼自己的姓氏。假如观众如果不了解这个背景，那么这个音乐可能就让人摸不着头绪了。

总之，如果对舒曼的个性、思想不深入探索，就不容易了解他的作品。因此，

在当时有人认为他的音乐批评他的音乐听起来怪异颓废，舒曼的音乐风格在当时也颇受争议，但也是他所特有的，直到舒曼辞世很久之后，世人才肯定他作曲家的地位。

## 第二章 《交响练习曲》op.13 的乐曲概说

### 1、创作背景

舒曼生活在十九世纪，因此充分感受到浪漫主义的时代脉搏。主张提高音乐艺术的思想性，批判当时德国社会生活和音乐艺术中庸俗腐朽的现象，同时认为音乐必须反映生活，且只有来自生活的艺术才是有内容的有感染力的。

舒曼深受帕格尼尼音乐的震撼，帕格尼尼以卓越高超的小提琴技艺、以及独特的作曲手法席卷欧洲，舒曼将帕格尼尼 24 首奇想曲中选出六首，改编成钢琴作品《帕格尼尼随想曲主题练习曲，作品第三号》，显现出对写作练习曲充满了极大兴趣，但此期的舒曼在写作上较偏重于技巧的表现，在老师威克的引荐下，舒曼与莱比锡剧院的指挥多恩学习作曲，对巴赫复调音乐的写作技巧进行了深入地研究，再往后的作品中便出现对位手法的卡农或赋格的旋律，这样的技巧也运用在《交响练习曲》中。

此乐曲的创作主题源自他的初恋情人奈斯汀弗里肯的父亲，弗里肯男爵是业余长笛家。他在 1834 年写了一首长笛变奏曲送给舒曼，并征求舒曼的意见，舒曼不但把作品仔细研究发表评论以外，还以男爵的主题写一首自己的变奏曲。1834 年 11 月舒曼给男爵的信中，道出他对主题处理的看法：

“主题，必然是始终令人了解的，但我认为，这时可以戴上各种颜色的眼镜来观察。就好像透过多色的玻璃窗看到黄昏的景色，或灿烂的朝阳，色彩是不停的改变……。我以您的主题写作变奏曲，想命名为《悲怆》。但基于以上的观点，即使有些悲怆的地方，我还是想尝试以各种不同的色彩展现。”<sup>5</sup>

1834 年底，在第二次给弗里肯男爵的信中，又写到：

“变奏上我并不想使它成为即兴的沉思性，我希望它能呈现变奏曲的气息，同时又具备高超的技巧性”<sup>6</sup>

舒曼将曲子题名为《交响练习曲》，其中‘交响’意思为利用钢琴作出管弦乐音色的效果，在每一个变奏用炫技的装饰手法，饱满的和声创造出犹如管弦乐般的风格。此手法在当时的钢琴写作而言是十分难得的。

### 2、变奏曲与音乐会练习曲

十七世纪初出现的变奏曲即是以固定低音为基础，此种变奏曲建筑在一个以同样曲调不断重复的低音声部上，最初用于帕萨加利亚舞曲（Passacaglia）和夏

康舞曲 (Chaconne)。十八世纪形成一种新而完整的变奏曲式,称为严格(古典)变奏曲式,有时也称为装饰变奏曲。这种变奏曲中的曲调方面,主题简单而容易辨认,变奏基本上保存原本主题和声,没有独立性太强的曲调进行,结构就如当时的音乐风格一样简单而对称,没有复杂的和声和曲调的华彩。如莫扎特

(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791) 钢琴曲变奏是相当简单而标准化的,变奏曲式到了贝多芬(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)时达到了另一个高峰,如贝多芬的《钢琴奏鸣曲中作品 26》第一乐章可以作为一个具有高艺术性的装饰变奏曲典范。贝多芬在主题写法采用饱满的和声及歌唱的旋律,和莫扎特有截然不同的音乐色彩。在变奏乐段中,同样保留主题和声,用三十二分音符连续快速音群及音色对比,装饰的华彩来呈现丰富的音乐性。

在十九世纪初除了基本变奏方法的变奏曲外,还发展出一种新的变奏曲。这种变奏主题和变奏都有各自独立的特性,调性也不再是一致的。甚至有些变奏离主题的曲调、节奏性较远,变成只是根据主题的个别动机发展,和主题毫无相关性的乐曲,此种变奏曲形式称为自由变奏曲(free variation)。而舒曼的《交响练习曲》即是用自由变奏曲式创作的作品。乐曲中有些变奏使用主题的旋律、和声作为发展动机,有些则除了调性以外,与主题较无关联性。

音乐会练习曲(Concert Etude)的发展:练习曲(etude)是源于法文中“学习、练习”的意思。最早出现在约 1800 年间,用来命名其教育性的钢琴曲集,也应用在一些无系统编排的作品曲集。十九世纪克列门第(Muzio Clementi, 1752-1832)和克拉莫(Johann Cramer, 1771-1858)两人的练习曲从机械性的手指练习,提升到具有音乐性的技巧练习。十九世纪之后练习曲不再是公式化的手指练习,而是结合手指技巧与音乐性为一体的练习曲。因此,练习曲已是具有音乐性且完整的作品。另外受到十九世纪浪漫风格,还有当时炫技风格的影响,作曲家开始加入较多旋律线在练习曲中,并将这些作品在音乐会上演出。十九世纪创作这类“演奏会型练习曲”的作曲家,以肖邦(Frederic Francois Chopin, 1810-1849)、舒曼、李斯特(Franz Liszt, 1811-1866)等人为主,其中以李斯特为钢琴创作的演奏会型钢琴练习曲数量最多。不论是钢琴技巧的开发、结构的创新,都创造出不同以往的风格,《十二首超技练习曲》(Transcendental Studies)与六首《帕格尼尼练习曲》(Grandes etudes de Paganini)直接以演奏而用来命名,充分拓展练习曲在演奏会上的分量。肖邦的《十二首练习曲 作品十》(Etudes, op. 10)为演奏会型练习曲的代表作品。肖邦在每一首练习曲中,会针对某一特定技巧而设

计,再加上旋律、节奏及情绪表现,完成音乐会展现绚丽的技巧、及音乐性的作品。舒曼也创作了许多此类练习曲,如《六首帕格尼尼随想练习曲 作品三与十》以及笔者所要探讨的《交响练习曲 op. 13》是演奏会型练习曲。浪漫时期之后的作曲家沿用这种创作手法,写作此类型的可在音乐会上演奏的练习曲作品。

十九世纪是这种的练习曲与变奏曲的结合,成为规模庞大的练习曲,每一个变奏就是一种钢琴技巧的展现,充分表现当时盛行的炫技风格。笔者要探讨的这首乐曲是将这两种曲式结合写成的。此作品根据一个主题发展出十二个演奏会型练习曲,每个都是变奏不同的钢琴技巧边的呈现,融合舒曼擅长的诗意写作、丰富的和声张力,用钢琴表现出管弦乐音色多变的效果。

### 3、有关版本的分析

舒曼将这首作品设计为十二首练习曲,命名为《以送葬进行曲为主题》<sup>6</sup>;在曲名方面曾想过《12首大卫同盟成员练习曲》、《管弦乐特色的练习曲》,最后,在1837年题名为《交响练习曲》,并题赠给英国作曲家班奈特(William Sterndale Bennet)<sup>7</sup>,由哈斯林格(Haslinger)出版。第一版内容包括手稿中的主题、终曲、以及1、2、4、5、10等五首练习曲,抽换了第3、6、7、8、9等五首练习曲,加入新的六首练习曲。在1852年发行第二版时,舒曼把第一版的第三首和第九首练习曲除去,将终曲简化,使乐曲结构更紧密,并将名称改为《变奏曲形式的练习曲》,由舒伯公司出版。在舒曼死后,伯拉姆斯与1862年编纂第三版本,包含了原本删除的第三首和第九首练习曲,也将1852年修改的终曲收录其中,由舒伯公司出版,定名为《舒曼十二首交响练习曲作品十三,第三版》,也是现在最普遍的流通版。第三版之后,克拉拉(Clara Schumann,1819-1896)又从舒曼的手稿中选出五首重新加入第三版,称为“补遗五首”,这也成了最为完整的版本,也就是第四版。

以下列出四个版本的比较:

版本	出版者	出版年	出版标题	出版商	内容
第一版	Schumann	1837	XII Etudes Symphoniques	Haslinger	初版
第二版	Schumann	1852	Etuden en forme	Schuberth Co.	删除第一

			de Variations		版的第三首、第九首练习曲，并修改终曲。
第三版	Clara Brahms	1862	12 Etudes Symphoniques	Schuberth Co.	加入第二版删除的第三、第九练习曲，终曲为第二版的版本，此版本目前流传最广
第四版	Clara Brahms	1873	Etuden in Form von Variations	Briekopfund Hartel	根据舒曼手稿，从六首遗作中选出五首加入。

由于第三版是笔者毕业音乐会使用的版本，因此笔者以第三版为研究依据。

### 第三章 舒曼《交响练习曲》作品13的诠释探讨

《交响练习曲》既然名为练习曲，舒曼在每一个乐段皆有给演奏者一些技巧上的难题，除了练习曲的性质以外，此乐曲也兼有变奏曲的特性。无论在技巧上，或是在音乐性的衔接上，对演奏者来说，都是一大挑战。演奏者不但要了解乐曲结构，更必须对舒曼的诠释指示做深入探讨，以期能贴近作曲家的本意。

#### 1、演奏诠释、曲式分析

##### 主题 (Theme)

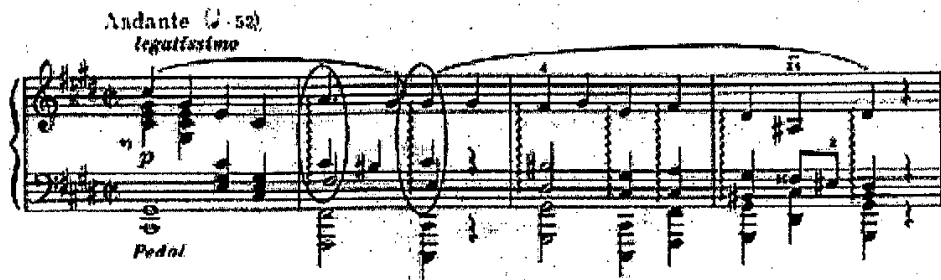
整体分为A, B两段。A段为1-8, 其中包含两个动机a (1-4), b (5-8); B段为9-16, 包含两个动机c (9-12)、b' (13-16)。动机a中和弦以琶音方式表现。动机b则由 $\#C$ 小调的I级和弦, 共同和弦转调至关系E大调, 同样以共同和弦手法再转回 $\#C$ 小调。动机c回到主调, 以四声部和声取代前面的和弦风格, 并以长串的属音装饰奏强调属音, 使用属音下行的音型连接到下一乐句。动机b'重复a段乐句之后, 转至增六和弦, 紧接着是XII和弦, 连接I级和弦。另一方面, 13-16与5-8是相似乐句, 通常会以和弦变化装饰强调再现的乐句。第14小节的G还原, 舒曼以突强记号(*sf*)强调这个和弦的特殊, 并用延长记号延续主题高潮之处, 就是为了要将重现的乐句做一些强调与变化。主题结尾终止式后, 停留在属和弦的第一转位上, 低音声部停在 $\#C$ 小调的七音 $\#B$ , 让人期待下一乐段的I和弦, 造成 $\#B-\#C$ 的解决音部, 并以直接接入(*attacca*)连接下一变奏形成连篇效果。

舒曼用合唱曲的写作方式, 多用和弦呈现, 旋律出现在最高声部。笔者认为, 弹奏时应当将最高声部旋律弹奏清楚, 用大臂贯穿指尖, 尤其是小指, 稍往前多送一些力量, 触键要深。内声部音量的控制很关键, 不能失去音量, 但要和小指旋律达到一种平衡。同时注意旋律线的方向性, 才不至于有停滞不前的感觉。踏板跟着低音及旋律音踩放。练习第十小节的装饰音弹奏时, 用右手奏升G-A的装饰音, 手指尽量贴键, 用大指和二指弹奏。耳朵听旋律音, 4指要站稳, 放松大指和二指, 任其惯性弹出。

主题高潮部分, 在第4小节出现一个增六和弦, 舒曼为了突现此和弦的和声色彩, 标了延长记号以强调它的重要性。在弹奏这个乐段时, 要比前面相同动机有更大的力度变化, 随即又变成较暗的音色。在弹奏最后一和弦时, 要保持小声



的力度，但要稍强调#B音，连接至下一乐段解决到主音（见谱例1）。



### 变奏一 (Variation I)

A段为1-8, 包含动机a(1-4)和b(5-8)两小段; B段为9-16, 包含动机c(9-12)和b'(13-16)。此变奏一开始用主题的下行四度旋律, 在四小节动机模仿之后, 主题在b段出现。变奏一主要依据主题和声进行变奏, 另外主题下行四度音型与此变奏上行动机形成音域上拉锯, 增加了音域上宽广的线条。此变奏的主题用断奏的方式呈现, 第十小节借用G大调和声进行, 形成音色上的改变。在短暂的圆滑奏之后, 断奏的动机再度出现。本段虽然在调性与和声几乎完全取自于主题, 但强烈的节奏动机, 造成截然不同的声响效果。

从主题衔接到第一个变奏时, 速度选择非常重要。(♩=72)比主题(♩=52)看起来快一些, 可是主题基本时值是四分音符, 而变奏一是八分音符, 演奏时应该保持沉稳的速度。

本变奏开始是模仿低音大提琴拨弦的声音, 很小声很轻巧。真正主题旋律出现在小节的右手低音声部的四分音符上(见谱例2), 但上三声部是以八分音符呈现, 所以右手应该换指法, 由第一指换到第二指, 连贯弹奏, 与外声部有所区分, 与左手跳音的附点节奏形成对比, 表现不同性格。第九小节开始出现较明亮的音色, 第十小节的渐慢不宜太慢, 而是做成稍自由的节奏, 撑开一些就好。接着左手三连音部分帖键弹奏, 像是过渡一下, 不要破坏了旋律进行。

#### 【谱例2】变奏一 第5小节



### 变奏二 (Variation II)

A 段为 1-8, 包含动机 a (1-4) 和 b (5-8) 两小段; B 段为 9-16, 包含动机 c (9-12) 和 b' (13-16)。此变奏以多声部手法写成, A 段将主题至于低声部, 上声部配置对位旋律, 内声部以厚重的和声为伴奏。B 段为 9-16, 动机 c 旋律出现在左手高音部, 并以重音标记标示。利用动机 c 旋律, 右手加入附点节奏的对位旋律, 延伸到第 11 小节以左右手声部互相模进, 进入再现部, 结束此变奏。最后一小节手法与 A 段相同, 只有两拍。

本变奏的主题出现在左手的最低声部(见谱例 3)像低音大提琴连弓的方式演奏。弹奏时低音声部要稍突出并有变化, 右手出现新的旋律, 要是两条旋律之间平衡并都能清晰听见, 内声部的和弦伴奏, 要具有方向性, 有强弱力度的变化, 不可太规律的弹奏, 才不会听起来显得呆板。在演奏时, 第一个音符很重要, 要马上亮起来, 是柔和的, 不是挤压的。因此, 放松该指尖, 慢触键, 放到琴键上的自然力量就足够了, 至于内声部, 按照旋律的走向贴键不要用力就可奏出, 控制内声部的音量, 因为内声部和声变化较多, 演奏时容易把注意力转移到记谱上, 因此, 切记要分声部记谱, 之后, 把注意力集中到旋律上才不会因为不小心在某个和弦上出错而中断乐曲。

#### 【谱例 3】 变奏二 第 1-3 小节

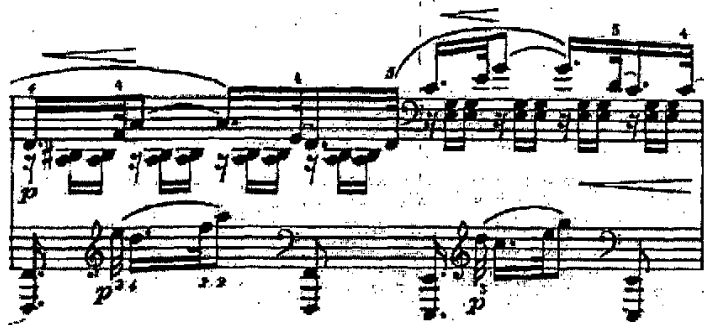
The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked 'marcato il Canto (♩ = 72)' and 'espressivo'. The second system is marked 'marcato il Thema sempre col Pedale'. Both systems feature complex rhythmic patterns in both hands, with some notes circled in the bass line.

B段旋律出现在左手高声部(见谱例4),旋律还是圆滑连贯的奏出。第11小节出现左右手轮唱的旋律(见谱例5),左手音域较高须跨越右手弹奏,才不会听起来太过匆忙。

【谱例4】变奏二 第9-12小节

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked 'dim.' and the second system is marked 'dim.'. Both systems feature complex rhythmic patterns in both hands, with some notes circled in the bass line.

【谱例5】变奏二 第11小节

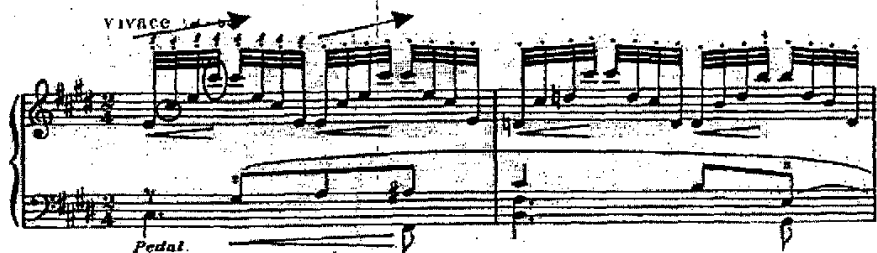


### 变奏曲三 (Variation III)

此段与主题只有少许关联,除了基本调性相同以外,右手部分和弦是由主题的分解和弦而来;在第一段结尾和第二段开始处也有使用主题的和声。主题的基本构架,在本段并不明显,虽然减弱了乐曲的连贯性,但同时也增加了此部作品的幻想性。A段为1-8,B段为9-20。变奏曲三在调性上,以 $^{\#}C$ 小调开始,在A段结束前用减七和弦转调,结束在关系大调E大调上。B段一开始在情绪上就与轻快跳跃的第一段有明显不同,以激动的强音表现对比的音色。也与主题的c段有不同的风格,虽然使用与主题相同的和声,暗示主题内容,但一个舒缓、一个急躁,呈现出两种截然不同的声响效果。

本段右手连续快速跳音部分,是最大的技术难点,像是模仿小提琴跳音的演奏方式,练习时,放慢速度,稍提起手腕,是手指放置平衡状态,然后用大臂带动手指,肘关节也要很放松地跟着左右移动,保持手指的平衡性,手指不要主动弯曲,而是一种被带动的弹奏,如果手指太主动,不仅达不到平均统一的效果还会越练越累。慢练的时候还要牢记琴键的位置,音形向上向下时稍有些强弱变化。(见谱例6)

#### 【谱例6】变奏曲三 第1-2小节



左手模仿大提琴的音色，用力量贯通和深触键的方法弹奏。踏板要在旋律音出现后快速换踏板，听起来才不会混乱，如果在旋律音出现同时换踏板，和弦音会和旋律音混淆，达不到清晰、干净的效果。

#### 变奏曲四 (Variation IV)

分为A段1-8;B段9-16.此变奏以块状和弦结构写成，主题旋律明显呈现在每个和弦的最高声部，固定的节奏为主，左右手以卡农形式轮唱，左手声部晚两拍重现右手和弦。此变奏最后以V-I的和弦结束，左手和弦继续下行停留在 $\sharp D$ ，立即接入下一个变奏的I级 $\sharp C$ 音，与主题结尾处理方式相同。

本段以块状和弦表现，像是管乐器合奏，整齐而有力。弹奏时要注意乐句的模仿。加重右手第5指和左手第1指的力度（见谱例7），使旋律浮现出来。要注意到双手旋律的起伏，舒曼用突强表示左右各手乐句的强拍，因此力度上要控制好，四个和弦为一组，只强调第一个和弦，用大臂推出其他和弦，即省力，音乐线条又很好的表现出来了。

#### 【谱例7】 变奏四 第1-3小节

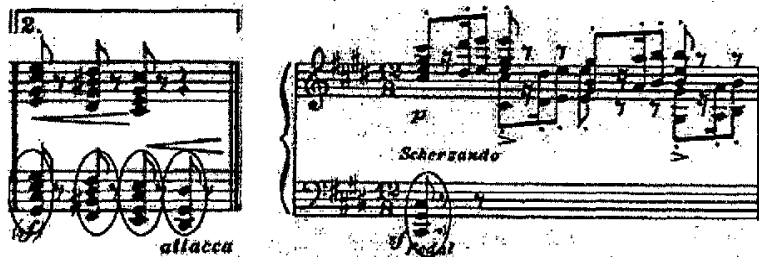
第9小节至12小节左手八度的装饰音(见谱例8)，用手部一个动作弹奏两个和弦，才能快速准确地弹出装饰音的效果。

#### 【谱例8】 变奏四 第9-12小节



乐曲结尾采用和主题一样的紧接推入的手法，因此要特别注意左手下行音阶 $\#G-\#F-E-\#D$ 连接到下一段的 $\#C$ 音之旋律（见谱例 9）。

【谱例 9】 变奏四 第 16 小节 与 变奏五 第 1 小节



变奏五 (Variation V)

变奏五一开始就有清楚的主题出现，继续变奏四的卡农手法，以左右手相互模进的方式，多使用附点节奏进行。同样分为 A 段 1-8；B 段 9-16。整段皆以附点节奏、左右手旋律交错进行，其音乐性似诙谐曲风格，A、B 两段结尾以一模一样手法结束在 E 大调，与变奏曲三手法相同，乐曲开始在 $\#C$ 小调，结束前转至 E 大调。

本段以附点音符为主要素材，像是弦乐跳弓方式。弹每个正拍的跳音和弦时，手指要站稳，以保持稳定的附点节奏型态（见谱例 10）。

【谱例 10】 变奏五 第 1-2 小节



此变奏尤其要注意的是和弦弹奏要很轻巧，尤其是快速度的情况下，用指尖弹奏，右手外声部旋律要清晰明亮，触键要快。其中第 3 第 4 小节尽量弱，弹出调皮、灵活的感觉。第 11 第 12 小节加重音 *sf* 处要突出来，才会有跳跃的感觉，旋律走向才会显现出来。

#### 变奏六 (Variation VI)

A 段 1-8; B 段 9-16。以双手交错节奏呈现主题旋律，左右手紧接出现  $\#C \#G E \#C$  下行音型，将主题旋律放置在双手的最高音上，交织出冲突的音乐性格。此变奏以左手先现的方式开始，在左手先现的音上面标示重音记号，让节奏重心转移，左手重音与右手强拍形成拉锯，造成切分节奏的效果。A 段结尾利用半音进行的和弦，转调至 E 大调结束。B 段以相同节奏，和声模进的方式，将旋律拉回到原调  $\#C$  小调。

本段以快速的切分节奏为主要素材，左右手主题模仿形成激烈的卡农手段。左手以先现音提早出现旋律，且标了重音记号，右手的旋律线也要突出形成两条追逐的旋律线（见谱例 11）。

#### 【谱例 11】 变奏六 第 1-2 小节

右手的重音在最高声部，中声部的二连音应落滚式的带过，左手的弹奏跨度较大，旋律音与低音应做出弧线，形成统一力量，低音只是轻轻带过，不可加力弹奏。因左手旋律都用大拇指弹奏，且要求突出多在黑键上，所以，大指不可太站立，而是放平，使其与琴键的接触面较大，增加准确度，同时肘关节放松平行移动。

整个乐段力度上没有很大变化，在B段出现p的标示，此处要做出比较暗的音色与激动的主题旋律A段形成对比。

### 变奏七 (Variation VII)

分为A、B两段。A段1-8，B段9-30。在结构上，B段多了第13小节到第18小节的主题关系乐句，以及第25小节到第30小节的结束乐句。此变奏除了主题的关系乐句之外，很难令人想象到主题的旋律。舒曼利用和弦的先现，制造附点节奏的声响效果，这种节奏一直重复直到结尾。A段在E大调上利用主题的和声I-IV-I-V-I进行，后转调至C大调上，再利用增六和弦转回E大调。B段继续A段的素材，开始扩张音域及力度，在第13小节主题关系乐句达到高潮，并向下模进。第19小节开始再现A段内容，更加宽音域，双手级进反向方式拉大至五个八度的音域，以宽广丰富的和弦在高潮中结束。

本变奏全曲第一次用大调呈现，明亮而坚定，由重复音形成的附点节奏，是技术上的难点，首先手指贴键，强调正拍上的重音，指尖放松稍抓一些即可，像是弹顿音断奏，不要挑起来弹，反而会破坏旋律音进行。第13-15小节右手部分，主题旋律要显现出来，并要强奏出，和弦既要有力度又要连贯，第16-18小节则是模进（见谱例12），结尾处的高潮一定要推上去，强结束。

#### 【谱例12】 变奏七 第13-18小节



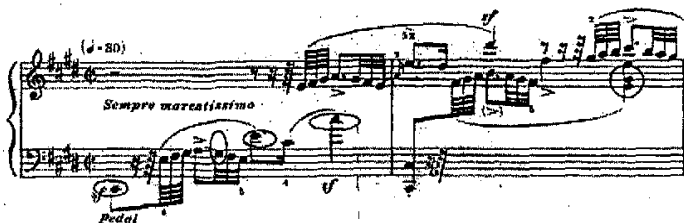


### 变奏八 (Variation VIII)

分A段1-9;B段10-18。A段包含动机a(1-4)、b(5-9);B段包含动机c(10-13)、d(14-18)。此变奏看似与主题无相关性,其实是将主题隐藏在附点音符之中,减弱了主体的原貌,但赋予乐句的方向性;并以不协和音,塑造强烈激动的性格。利用附点节奏与倚音的音型、不协和音的解决在本变奏一再出现,不断给予听觉上强烈刺激。在和声方面,主题与变奏八有极大的相同性,除了变奏八的第11小节开始一连串下行四度旋转,转调至 $\sharp f$ 小调。在连续下行四度音阶之后,第十五小节至第十七小节右手三次下行模进,和声停在V级,经过VII,再回到I级结束此变奏。

在一连串的快板变奏之后,本段的速度稍缓和下来,以 $(\text{♩}=80)$ 来建议速度。本段有赋格写作的风格,主题在本段没有直接显现出来,而是隐藏在附点音型之中,暗示主题下行分解的动机(见谱例13)。

#### 【谱例13】 变奏八 第1-2小节



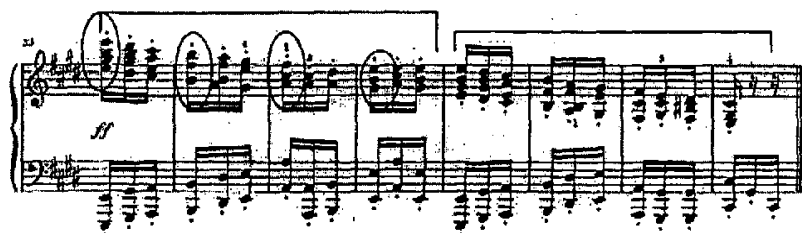
踏板方面,适度踩放,太多或太长都不好,以免造成不谐和的和声效果,原则是使和弦低音和旋律线都清晰可见。

### 变奏曲九 (Variation IX)

分为A段1-16、连接17-32、B段33-64、及Coda 65-79。A段又分为a(1-8)、b(9-16);B段可细分为c(33-56)、c'(57-64)。此练习曲以轻快的跳奏和弦为主,也是本首曲子唯一使用三拍子的乐段。本段与主题的关系在于使用主题第6至第7小节,右手级进下行音阶的素材。一开始a段轻快下行跳奏的和弦带出,向下延伸八度,以更小声的回音方式再重复一次。B段内容在 $\sharp C$ 小调与E大调之间来回徘徊。第17小节开始左手以半音进行向上攀升,一直到确立E大调的调性,在第33小节一连串下行和弦达到高潮。第41小节开始以级进上行和弦强调IV-I的进行,第49-56小节以同样手法重复一次,再以右手装饰音下行音阶,回到低音域,从第65小节一直到第76小节都用VII<sub>2</sub>第二转位和弦,以 $\sharp C$ 小调结束乐段。结尾部分右手在第73-76小节强调A音,解决到第77小节的 $\sharp G$ 音。

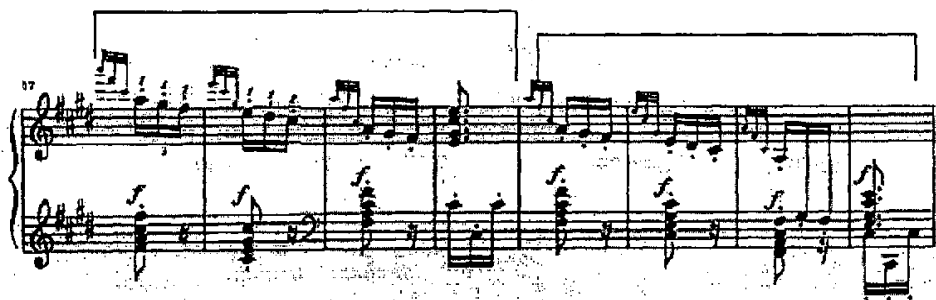
本段是一首诙谐曲风格的练习曲。一开始速度标记就是尽可能快的(*presto possibile*),还标出不用踏板(*senza pedale*)的术语。要求快速断奏技巧及清楚地和弦演奏。技巧难点在第33小节—40小节双手反向和弦(见谱例14),强力度,和弦区域位置宽广。笔者认为练习时,首先放慢速度,不要弹跳音,手指的位置贴键,像是在琴键上摸着进行;其次,音量放小,手臂、肩放松,手指动作减到最少,先练习一个力量弹一小节,然后再连贯。逐渐加大音量与速度,快速弹奏最好强调每小节第一音,给自己机会多放松。左手的八度弹奏则是先小声用统一的力量带动,不要刻意强调每一八度的弹奏方法,而是整体横向移动,不要弹跳音断奏就可,这八小节是技术的高难度,需要通过较长时间的练习。笔者建议,每天弹琴时,把这段单独拿出来慢练,逐渐加速,仔细体会每个音之间的关系及用力程度。经过一段时间的练习,会有明显的进步。

#### 【谱例14】 变奏曲九 第33-40小节



第 57-64 小节右手的装饰音, 模仿吉他滚奏的方式, 快速下滑, 但大指的负担较重, 弹完滚奏有可能顾不上大指的放松。因此, 笔者建议另外一种指法仅供参考 (1. 2. 1.) 指弹琴, 可以缓解一下大指疲劳, 并且准确度会稍好一些 (见谱例 15)。最后, 在力度方面也要注意, 从 *pp* 到 *ff* 的力度都有, 因此要有音色上的明暗对比。

【谱例 15】 变奏曲九 第 57-64 小节



变奏十 (Variation VIII)

A 段为 1-8, 其中包含动机 a(1-4)、b(5-8); B 段为 9-16, 包含动机 c(9-12)、b' (13-16)。主要音型是加入休止符的附点节奏。右手采用与主题相似的和弦, 左手是将主题旋律放在乐句较高的音符上。B 段模仿主题 B 段之风格, 随即又进入强而有力的 b' 段, 主要动机向外声部扩张音域, 在很强的力度中结束乐段。

整段节奏几乎都是固定的, 主题旋律在和弦的最高声部, 用右手弹奏, 小指要更加注意旋律音要亮起来 (见谱例 16)

【谱例 16】 变奏十 第 1 小节



左手部分，标有 (non legato) 以长短奏的方式弹奏。笔者建议练习时，用手指断奏的方式弹奏，根据乐句的方向，可适当的强弱进行。同时每天背左手，记位置，加强把握性，把精力用到表现音乐上，而不是仅仅当做练习曲来弹奏。

本段第 11-12 小节处，必须呈现与前面完全不同的音色对比，音色深沉，旋律连贯，与断奏结实的力度形成对比，在第 16 小节结尾处最后的两个和弦（见谱例 17），用手腕弹出响亮地和弦，准备好后做出强烈的音响效果。

#### 【谱例 17】 变奏十 第 15-16 小节

#### 变奏十一 (Variation IX)

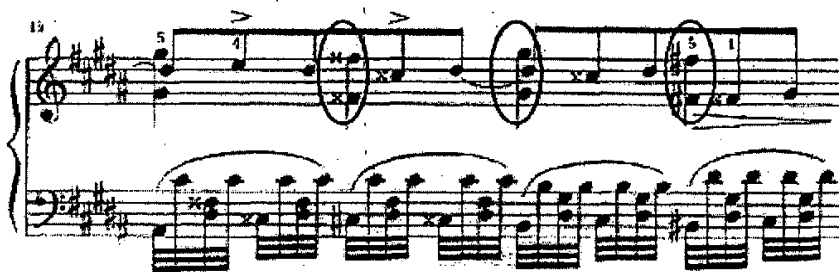
分为引子 1；A 段，包含动机 a(2-5)、b(6-10)；B 段包含动机 c(11-13)、b' (14-17)；Coda(18-21)。是全曲唯一用属调写作的变奏。变奏十一使用许多五对四的不对称节奏，并在第 6 小节开始加入卡农声部，且标示 (quasi a due) 二重奏。整段变奏是声部交替轮唱，形成优美沉静的风格。最后一小节为了音乐的效

果，只有一拍，同样的手法也在变奏二出现过。

本段在调性、风格上与其他段落有很大不同。调性上是唯一使用#g小调，属调的变奏，风格上，本段使用夜曲的风格，保持深沉的节奏情绪。左手弹奏时贴琴键，手腕略高，使力量很快传到指尖，且没有多余动作，每段的低音都稍强调的弹出。

舒曼特别标了二重奏的术语。弹奏时要注意两个声部的平衡是每个声部都有其独特的音色。在15小节右手部分也延续了二重奏的手法。笔者建议先以八度声部为主，之后出现的重音记号稍轻一些，才能显出两者音色上的差异（见谱例18）。

【谱例18】 变奏十一 第15小节



终曲 (Finale)

此乐段以主题同音异名调性谱写，主要素材并非来自主题，而是引用马施奈的歌剧《圣堂骑士与犹太女郎》中的歌曲《祝贺荣耀的英国》其中的乐句“啊！美丽的英国，我为你欢欣”这个主题，以此来表达他对受题献者班奈特的敬意。

终曲各段小节数与调性的整理

段落	动机	小节数	调性
A	a	第1小节—第8小节	$\flat D - \flat A - \flat D - \flat A$
	$a^1$	第9小节—第16小节	$\flat D - \flat D$
	b	第17小节—第24小节	$\flat A$
	$b^1$	第25小节—第36小节	$\flat A - \flat e$

A	b <sup>2</sup>	第 37 小节—第 49 小节	<sup>b</sup> E-c- <sup>b</sup> A-f- <sup>b</sup> E
	c	第 50 小节—第 81 小节	<sup>b</sup> A- <sup>b</sup> b- <sup>b</sup> D
A <sup>1</sup>	a	第 82 小节—第 89 小节	<sup>b</sup> D- <sup>b</sup> e- <sup>b</sup> D- <sup>b</sup> A
	a <sup>1</sup>	第 90 小节—第 109 小节	<sup>b</sup> D- <sup>b</sup> a- <sup>b</sup> D- <sup>b</sup> a- <sup>b</sup> D
	b	第 110 小节—第 117 小节	<sup>b</sup> G
	b <sup>1</sup>	第 118 小节—第 129 小节	<sup>b</sup> G- <sup>b</sup> d
	b <sup>2</sup>	第 130 小节—第 142 小节	<sup>b</sup> A
	c	第 143 小节—第 173 小节	<sup>b</sup> G
Coda		第 175 小节—第 207 小节	<sup>b</sup> D- <sup>b</sup> A- <sup>b</sup> D- <sup>b</sup> A-( <sup>b</sup> B)- <sup>b</sup> D

整首终曲一直使用不间断的附点节奏来贯穿全曲。在动机 b 段的旋律下,持续出现的附点节奏造成听觉上的稳定感,到第 25 小节开始,旋律再度出现,单音附点节奏变成低声部的音阶旋律。第二次的动机 c 转调至降 G 大调上,仿照第一素材演奏一遍,以根音级进方式,下行一度到 F 音,完全回到第 64 小节的旋律,从第 157 小节到第 174 小节完全重复第 64-81 小节的内容。所以在 A<sup>1</sup> 段落中,除了转调色彩变化以外,没有新的素材发展。乐曲在第 175 小节歌剧主题再次达到高潮,这次再现,将原本应该出现在降 D 的和弦向上推到还原 D 音,听觉上有更明亮宽广的感觉,随后回到降 D 大调的属和弦上,做出一连串的开始乐段。

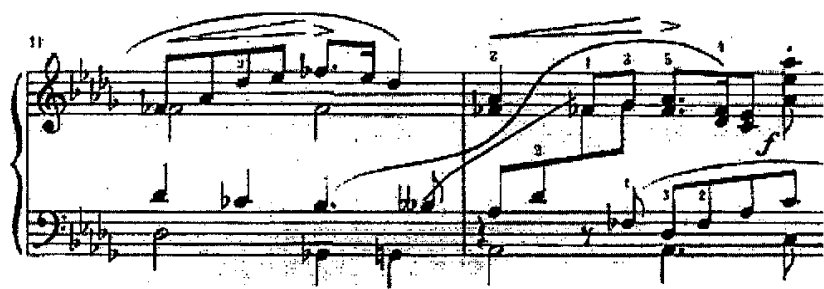
终曲是全曲最高潮的部分(第一个高潮在变奏七段)。终曲用大量的和弦来呈现旋律,一开始的块状和弦就是一个难点部分(见谱例 19)。笔者建议,右手先去掉内部音程、八度弹奏,体会主旋律的连贯进行。耳朵在听主旋律的情况下,加入内部音程,但要注意附点节奏的部分,一个力量,附点十六分音符向后一个八分音符靠拢,声音要明亮饱满,作出渐强的音乐走向。

#### 【谱例 19】 终曲主题

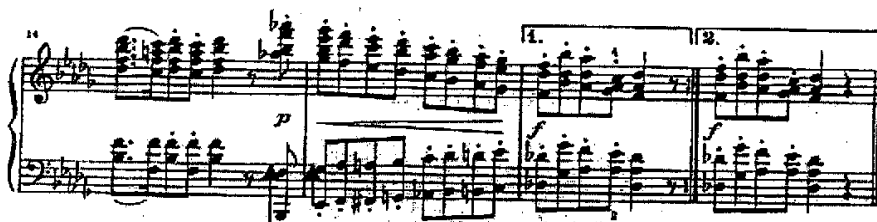


第11、12小节旋律优美，同第一乐句八度和弦形成对比（见谱例20），第15小节出现的左手十度音程，练习时，将重心放在左手大指上，5指以快速轻巧的方式触键，用手腕带动（见谱例21）。

【谱例20】终曲 第11-12小节



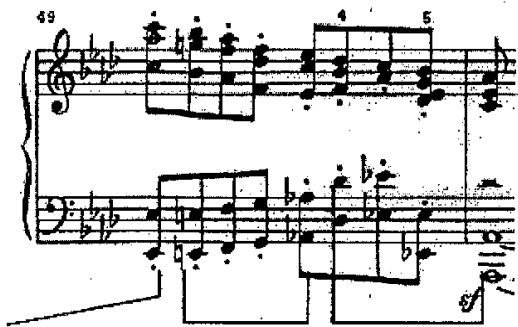
【谱例21】终曲 第14-16小节



从第17-81小节出现不间断的附点节奏，必须保持稳定的节奏，笔者建议最

好先用节拍器慢弹，稳定后回原速稍自由些，避免上台演奏时，很容易出现匆忙、急躁的感觉。因此练习时要多注意乐句的呼吸、分段、语气等方面，从容的奏出这些旋律音，将自始至终的附点节奏弹出变化来，以免显得枯燥。第 48-50 小节一连串下行和弦也是一个难点，笔者建议，先背左手的位置，右手和弦分四个和弦一组练习，同时听见高音旋律（见谱例 22）。

【谱例 22】 终曲 第 48-50 小节





终曲主题出现三次，第三次 187 小节降 B 大调上达到全曲最高潮，因此演奏时，开始自主题不宜练出很强的力度，而是要弹出力度上的层次来。这样结尾乐段达到最饱满的力度。以非常强有力明亮色彩结束全曲。

## 2、节奏与速度

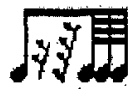

附点节奏是本曲的一大特色，几乎每个变奏都有清楚明显的附点素材。变奏六、八虽然没有确实写出附点节奏的音型，但是使用了先现的和弦，及加入休止符的十六分音符音型，让曲子同样有附点的效果。舒曼可说是用附点节奏来贯穿全曲，使其有统一性。

切分节奏也是这首曲子的另一种节奏素材。如变奏五，虽然没有在谱面上清楚呈现，但弱起拍旋律与右手旋律交错出现，同样也有切分的听觉效果；弹奏变奏五时，不要因为左手的弱起旋律，而加重其音量，右手的正拍和弦才是主要动机，因此要以右手为主，左手突强音为辅。

以下列出全曲使用的节奏形态：

乐段	节奏形态	乐段	节奏形态
变奏一		变奏六	



变奏二		变奏七	
练习曲三		练习曲九	
变奏三		变奏八	
变奏四		变奏九	
变奏五		终曲	

在速度方面,在本曲中大部分乐段都是快板,有两个练习曲标示甚至是快板(Vivace),尽可能的急板(Presto possibile),如此快速的指示之下,演奏者应该斟酌自己的技巧,不要一味为了遵照上面的速度记号,应选择适合自己的速度,以完美的连接整首曲子为目标。

### 3、踏板与力度

舒曼在每一个练习曲开头标示踏板,曲子中间鲜有标示。笔者认为,这首乐曲节奏性很强,在附点音符出现时,踏板就可少用,以免破坏强烈的节奏感,并凸现附点节奏与圆滑句的对比。例如终曲的第 17—24 小节,虽然有和弦的长音旋律出现,但是内部是附点节奏,为了让这个乐句有明显音色的变化,踏板不需要使用,尽量将旋律连接起来,伴奏部分想象小鼓的音色,清除规律的呈现出来。另外,大量使用和弦,踏板的运用也很重要,避免和弦听起来太吵杂,在每一个和弦或是正拍上的和弦音踩踏板即可,这样才会有清晰的和声变化,旋律线条才能凸现。

本乐曲一如浪漫时期的其他作品,在力度方面有极大的变化。不仅是使用突强记号频繁,在短短的乐段中力度记号也从 *pp* 到 *ff* 都有,情绪转换十分明显。其中变化最急剧的是变奏二第 7 小节与第 16 小节同时出现 *pp* 和 *ff* 的标示,因此演奏者应该注意内外声部对比,处理旋律内声部伴奏的音色变化。另外全曲在变奏六到达第一次高峰,因此变奏六的结尾部分虽然没有标示 *ff* 的记号,演奏者应该

以 *ff* 的力度弹奏，把情绪带到高点。终曲在第 187 小节之后，是全曲的第二次高峰，这次舒曼使用 *fff* 紧接着许多突强记号，同时也是唯一一次 *fff* 出现，所以演奏者更要运用手臂、身体的力量，如同管弦乐团合奏的音响，达到厚重响亮的效果。

《交响练习曲》各段之曲式结构、变奏手法与特色 表格

段落	调性	变奏手法	曲式	特色	主题呈现方式	风格
主题	$^{\circ}\text{C}$ 小调	主题, 用合唱曲 (chorus) 的手法	二段体	结尾标示 <i>attacca</i> 直接进入下一段	创作源自弗里肯男爵的长笛变奏曲	略带悲伤的、沉思的
变奏一	$^{\circ}\text{C}$ 小调	和声进行来自主题, 主题动机在第五小节出现	二段体	使用对立式风格	旋律同样用和弦表示	轻巧诙谐的、似弦乐器拨弦声响
变奏二	$^{\circ}\text{C}$ 小调	主题在左手部分出现	二段体	多声部的写作, 使用更多的附点节奏	在最低音声部出现, 如大提琴般音色圆滑奏出	和声如同管弦乐合奏般丰富, 情感澎湃地
练习曲三	$^{\circ}\text{C}$ 小调	除调性及少部分和声以外, 其余与主题无直接联系	二段体	本练习曲风明显受帕格尼尼的影响	除调性外, 与主题较无直接关联	模仿小提琴跳弓, 与大提琴如歌似的旋律对比, 二重奏的写作方式
变奏四	$^{\circ}\text{C}$ 小调	将主题旋律表现在和声的最高声部	二段体	卡农的写作手法, 结尾是 <i>attacca</i> 直接进入下一段	主题旋律用和弦表示	类似管乐器合奏, 进行曲般的整齐有力
变奏五	$^{\circ}\text{C}$ 小调	和声来自主题, 旋律用八度音程表现	二段体	卡农的写作手法, 附点节奏	旋律落在强拍的和弦上	诙谐的、模仿敲击乐轻巧活泼的演奏
变奏六	$^{\circ}\text{C}$ 小调	主题出现在双手最高音声部, 以较长音呈现	二段体	卡农写作手法, 切分节奏	出现在和弦的最高声部	情绪激动的、相互拉锯的进行
变奏七	E 大调	和声进行来自主题, 但	二段体	第一次出现大调乐	与主题旋律无直接关联	用大调呈现明亮活泼的感觉。因为调性的缘故,

		旋律难以联想与主题有关		段,用弱起拍表现隐藏的附点节奏		此变奏为第一次出现大调,而第二次出现的乐段为终曲;且结尾同样具有高潮的效果,因此变奏六可作为全曲的中心段落
变奏八	$^{\circ}C$ 小调	和声来自主题,旋律隐藏在附点音符之中	二段体	部分使用卡农,对位手法,使用变化的附点节奏,具有装饰性效果	和声来自主题,旋律隐藏在附点音符中	赋格写作手法
练习曲九	$^{\circ}C$ 小调	与主题只有调性上的关系	二段体	具诙谐曲风格,是全曲唯一的三拍子	除调性外,与主题关系薄弱	诙谐曲风格,活泼的三拍子,似轻快的舞曲
变奏十	$^{\circ}C$ 小调	和声来自主题,旋律隐藏在和弦中	二段体	附点节奏	旋律隐藏在和弦中	有精神的乐段
变奏十一	$^{\circ}g$ 小调	旋律和声皆来自主题	引子+二段体+尾奏	五连音的节奏,使节拍较为模糊,使用二重奏的风格	唯一用属调写作	抒情的二重奏
终曲	降D大调(与 $\#C$ 大调同音异名调性)	在动机C部分出现完整主题	回旋曲式	主题取自马施奈歌剧中的一个乐句,与本主题不同唯一的降记号调性,但音响效果同 $\#C$ 大调	主题取自马施奈歌剧中的一个乐句,于本曲主题不同	用大调表现明亮辉煌的进行曲风格,有如管弦乐合奏的丰富音响效果

## 注 释

1、在文学世界里，他涉猎了许多文学名家的作品，因而充分感受到浪漫主义的时代脉动。浪漫主义作家如霍夫曼、湘·保罗、替克等人，都或多或少对舒曼造成影响。湘·保罗的小说《妄自尊大时期》(Flegeljahre)是对舒曼影响最深的文学作品。在其中，湘·保罗藉着‘瓦特’和‘伍特’一对双胞胎兄弟的不同个性，塑造了‘现实’与‘幻想’的现种不同人性理念，这种理念影响了舒曼的人格发展。

2、弗洛斯坦(Florestan)与欧塞必斯(Eusebius)与舒曼在《新音乐杂志》使用的两个笔名。弗洛斯坦代表激进、行动、热情的性格；欧塞必斯则相对具有保守、忧愁的特质。在其钢琴作品《狂欢节》中，曾使用这两个笔名作为段落的标题。

3、这五首练习曲形式的变奏曲分别为：1832年《帕格尼尼奇想主题练习曲》(Studiennach Capricen von Paganini),作品第三号；1832年《幻想练习曲》(Exercise fantastique),原作品第五号(后来被舒曼删去)；1833年《六首帕格尼尼奇想主题演奏会练习曲》(6Konzertstudiennach Capricen vonPaganini),作品第十号；1833年《贝多芬主题自由变奏之练习曲》(Etudes in the form of Variations on a Theme of Beethoven)；最后一首就是1834年的《交响练习曲》。

4、《大卫同盟》(Davidsbundler)是舒曼自己虚构的团体。这个团体主要诉求是排除庸俗，以追求真艺术为宗旨。

5、译自“R. shumann Briefen and Schriften”,Ausgewahlt von R.Munnich,1956.

6、《以送葬进行曲为主题》 此标题来自于手稿。

7、史丹达尔·班奈特(William Stendali Bennet,1816--1875)英国作曲家、钢琴家。

## 参考文献

- (1) 菲尔·G·古尔丁著 雯边等译《古典作曲家排行榜》海南出版社 1998年9月发行
- (2) 赵晓生著《钢琴演奏之道》修订本 世界图书出版公司 1999年出版
- (3) 沈旋 古文娴 陶辛著《西方音乐史简编》上海音乐出版社 1999年5月出版
- (4) 周薇著《西方钢琴艺术史》上海音乐出版社 2003年2月出版
- (5) 蒂姆·道雷著《舒曼》江苏人民出版社
- (6) 巴巴拉·迈尔著《罗伯特·舒曼》人民音乐出版社
- (7) 常桦著《舒曼和他的钢琴作品(连载)》钢琴艺术 2003年第1—4期
- (8) 斯波索宾著《曲式学》
- (9)《罗伯特·舒曼》/罗沃尔特音乐家传记丛书 人民音乐出版社
- (10)《舒曼:钢琴音乐》奇塞尔 1999年4月第1版
- (11)《世界音乐巨匠(舒曼)》西苑出版社 2001年9月
- (12)《钢琴艺术百科全书》高晓光 吴国翥 中国大百科全书出版社 2001年5月版
- (13)杨民望著《世界名曲欣赏》德俄部分 上海音乐出版社 1991年3月出版
- (14) Blohle, ed. "Robert Schumann" The International Encyclopedia of Music and Musicians. New York: Dodd, Mead & Company, 1985
- (15) Chinsel, Joan. Schumann. London: J. M. Dent Sons, 1989
- (16) Daverio, John. Robert Schumann—Herald of a "New Poetic Age". New York: Oxford University Press, 1997
- (17) Gillespie, John. Five Centuries of Keyboard Music. New York: Dover, 1965
- (18) Hutcheson, Ernest. The Literature of the Piano. New York: Alfred A Knopf, 1978
- (19) Kentner, Louis. Piano. New York: Schirmer Books, 1976
- (20) Niecks, Frederick. Robert Schumann. London: J. M Dent sons, 1995

## 后 记

本篇论文的研究中心舒曼《交响练习曲》作品 13 是笔者的毕业音乐会演奏曲目，关于对这首乐曲的诠释探讨是在演奏实践的基础上建立起来的。通过具体分析，笔者提出了一些个人观点。

这期间在导师的引导和帮助下，笔者查阅了很多相关资料，并在学习中提高了自身的理论研究水平，增强了分析阐述能力。

然而，笔者对于此部作品的分析探讨仍是个初探，其中有许多不成熟的地方和不足之处，请老师们指正。

## 致 谢

三年的研究生学习即将结束，在这里我要衷心的感谢我的导师任抒真副教授。她对音乐艺术的热爱，对钢琴事业的追求，对学生的无私奉献影响着我。再次感谢！

感谢院、系领导对我的关心，使我能顺利完成学业！

感谢科研处的领导和老师们！

最后，要深深地感谢我的父母，感谢你们多年来的辛勤培育，无时无刻的理解与支持。我的成长道路中蕴含着你们的心血和爱！

感谢所有关心、帮助我的同学和朋友们！谢谢你们！

2006年6月