

## 由迷孃〈唯有知道渴望的人〉 管窺舒伯特歌曲風格

易繼心\*

摘要

一、前言

二、迷孃角色及〈唯有知道渴望的人〉詩文分析

三、前人的譜曲

（一）歌德時代的民歌風格與賴夏德的兩首譜曲

（二）貝多芬的四次譜曲

四、舒伯特的六次創作

（一）最早的作品 D 310

（二）1816 年的兩首〈渴望〉

1. 作品 D 359

2. 作品 D 481

3. 早期三首譜曲的比較歸納

（三）無伴奏男聲五部合唱 D 656

（四）舒伯特威廉麥斯特歌曲的相關性

---

\* 世新大學通識教育中心及臺南應用科技大學音樂系兼任助理教授。

（五）D 877 以連篇歌曲呈現迷孃角色

1. 〈迷孃與豎琴手〉 D 877/1
2. D 877 第一、二、三首之間的音樂關係
3. 以 D 877/4 代替 D 877/1

（六）〈迷孃之歌〉 D 877/4 的分析

1. 歌唱聲部
2. D 877/4 的前身
3. 新的音樂內容與歌曲結構

（七）D 877/1 與 D 877/4 的比較

五、由〈唯有知道渴望的人〉看舒伯特的歌曲創作風格

（一）浪漫風格藝術歌曲

（二）賴夏德、貝多芬與舒伯特風格比較

（三）由六次譜曲看舒伯特的風格演進

1. 以連篇歌曲對迷孃角色作完整的呈現
2. 符合原詩的歌曲結構
3. 和聲轉調手法的精進
4. 整體的音樂表現更適合角色及題材

六、結語

## 摘要

舒伯特曾將歌德的詩〈唯有知道渴望的人〉六次譜成歌曲，先後歷經十多年，創下他重覆譜曲次數之最高紀錄。本文藉由舒伯特對這首詩的創作探討其歌曲風格，比較他與前人（賴夏德、貝多芬）風格的差異，並分析六次譜曲以觀察其風格的演變。

此研究檢視舒伯特對歌詞作的更動、吟唱節奏及旋律、鋼琴與歌唱聲部的關係、轉調與和聲運用等，發現舒伯特歌曲拓展了原詩的涵義，對題材作出新的詮釋，並且賦予鋼琴重要性，使其成為歌詞與歌唱聲部之外表現音樂不可或缺的元素。他所開創的風格因而被稱為「浪漫風格藝術歌曲」。

〈唯有知道渴望的人〉的創作歷程與迷孃其他歌曲及豎琴手歌曲的創作相關，舒伯特最後將三首迷孃詩歌譜成了連篇歌曲 D 877。其中第一首為男女二重唱，第四首為女聲獨唱，均以此詩創作。第一首在曲式及和聲轉調的設計最為突出，而第四首對題材「渴望」作出最佳詮釋。

關鍵詞：舒伯特、浪漫風格、歌曲、迷孃、渴望、歌德

## 由迷孃〈唯有知道渴望的人〉 管窺舒伯特歌曲風格

易繼心

### 一、前言

文學與音樂為各自獨立存在的藝術，有不同的媒介及表達方式。藝術歌曲以詩作為歌詞，詩是已經存在、獨立完整的文學作品，作為作曲家的靈感來源，其音韻、格律、形式與內容對於譜曲的節奏、旋律、和聲及曲式均有相當的影響。將詩譜成歌曲會形成語言和音樂之間的互動關係，而此關係因作曲家及風格而異。

維也納作曲家舒伯特（Franz Schubert, 1797-1828）創作的歌曲因為提升了音樂的地位，以音樂對詩做新的詮釋，開啟了歌曲創作的一個新時代。他所展現的新風格稱為「浪漫風格藝術歌曲」（Romantisches Kunstlied）。<sup>1</sup>

迷孃（Mignon）是歌德（Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832）所著小說《威廉麥斯特的學徒時代》（*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1795-1796）中的一個角色。這個小女孩在書中有四首詩歌：〈你可知道那地方〉（“Kennst Du das Land”）、〈唯有知道渴望的人〉（“Nur wer die Sehnsucht kennt”）、〈要我我不說〉（“Heiß mich nicht reden”）及〈讓我如此出現〉（“So laßt mich scheinen”）。這些詩歌吸引了無數的作曲家創作，其中〈你可知道那地方〉

---

<sup>1</sup> 名稱定義參考 Walter Dürr, *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert: Untersuchungen zu Sprache und Music* (Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1984), pp. 19-23.

及〈唯有知道渴望的人〉可謂音樂史上譜曲最多次的詩歌。<sup>2</sup> 迷孃的詩歌因為眾多作曲家精采的創作廣為傳唱，而她的角色在不同作曲家的詮釋下各具不同特色。

舒伯特的迷孃歌曲創作有以下特別之處：他是史上將所有迷孃詩歌譜成歌曲的四位之一，<sup>3</sup> 並且是第一位將迷孃歌曲獨立收錄在一個作品集的作曲家。他 1827 年 3 月出版的《威廉麥斯特歌曲》（*Gesänge aus Wilhelm Meister von Goethe, D 877*）<sup>4</sup> 為一連篇歌曲集，共有四首歌曲：

第一首：〈迷孃與豎琴手〉（唯有知道渴望的人）

第二首：〈迷孃之歌〉（要我不說）

第三首：〈迷孃之歌〉（讓我如此出現）

第四首：〈迷孃之歌〉（唯有知道渴望的人）

其中包含〈唯有知道渴望的人〉兩種編制不同的歌曲，第一首為與鋼琴的男女二重唱，第四首則是與鋼琴的女聲獨唱。

舒伯特曾六次以〈唯有知道渴望的人〉這首詩創作，創下他重複譜曲次數之最高紀錄，而作曲時間從 1815 到 1826 年，超過十年。在 D 877 之前，他已經寫了三首獨唱歌曲及一首無伴奏的男聲五部合唱曲，由此可知這首詩對他意義不凡，使他一再找尋最佳的音樂表達。另一方面也透露了舒伯特不滿意早期的作品，直到 D 877 才認為是這首詩的最佳創作。

---

<sup>2</sup> 據 Ellen Jayne Maris Wheeler 研究，兩首詩分別有 99 及 71 位作曲家創作。參考 Ellen Jayne Maris Wheeler, "The Mignon Lieder of Goethe's *Wilhelm Meisters Lehrjahre*: A Study of Literary Background and Musical Evolution with Particular Emphasis on Hugo Wolf" (Diss. U of Oklahoma, 1987), pp. 137-141.

<sup>3</sup> 另外三位為賴夏德、舒曼 (Robert Schumann, 1810-1856) 及沃爾夫 (Hugo Wolf, 1860-1903)。

<sup>4</sup> 出版時作品編號為 62。本文中統一以道伊奇 (Otto Erich Deutsch, 1883-1967) 制定的編號標示舒伯特的作品。

本文首先探討歌德時期的歌曲風格、賴夏德(Johann Friedrich Reichardt, 1752-1814)及貝多芬(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)的作品,以呈現舒伯特之前這首迷孃詩歌的譜曲過程。然後分析舒伯特的六首作品,比較舒伯特與前人作品的差異性來突顯其創新,並研究舒伯特浪漫風格歌曲的特色,討論他十年間歌曲創作風格的轉變。分析方向著重歌詞與音樂的關係,歌唱與鋼琴聲部對詩的詮釋,及歌曲結構等。

## 二、迷孃角色及〈唯有知道渴望的人〉詩文分析

迷孃是一個謎樣般的女孩,有很悲慘的身世:生於義大利,自幼就與父母分離,隨後被人擄走帶往德國。小說中的男主角威廉在馬戲團遇到迷孃時,她大約十二、三歲,威廉目睹她被虐待而將她贖身,從此她就跟在威廉的身邊。迷孃視威廉為她的保護者,暗自愛慕著他。在威廉身旁有一位豎琴手,其實為迷孃的親生父親,但彼此都不知道這個事實。因為不幸的遭遇受盡煎熬,迷孃很年輕就因為身體與心理的痛苦而病逝。她過世之後身世才終於揭曉:她原來是豎琴手與妹妹的女兒。迷孃具有藝術天份,會唱歌跳舞,彈齊特琴(Zither)。她在《威廉麥斯特的學徒時代》中的四首詩歌只有〈要我不說〉是單純的朗誦,〈你可知道那地方〉和〈讓我如此出現〉是她自彈自唱的歌,而〈唯有知道渴望的人〉是她與豎琴手的二重唱。<sup>5</sup>

小說中與〈唯有知道渴望的人〉這首詩相關的情節如下:威廉因為對付強盜受傷,被一位女騎士搭救,之後便對這位恩人思念不已。一日,威廉發現了這位女子所寫的紙條,而陷入了相思之情。

<sup>5</sup> 在《威廉麥斯特的學徒時代》中四首詩歌出處依序為:〈你可知道那地方〉第三冊第一章、〈唯有知道渴望的人〉第四冊第十一章、〈要我不說〉第五冊第十六章、〈讓我如此出現〉第八冊第二章。

他墜入一種夢幻的渴望之中，就在這時候，迷孃和豎琴手以深切的情感唱出了不規則的二重唱，正符合他此刻的感受。<sup>6</sup>

緊接於後的詩文及翻譯如下：

詩行	原文	中文翻譯 <sup>7</sup>
1	<i>Nur wer die Sehnsucht kennt,</i>	唯有知道渴望的人，
2	<i>Weiß, was ich leide!</i>	才能了解我受的苦！
3	<i>Allein und abgetrennt</i>	獨自而且遠離
4	<i>Von aller Freude,</i>	所有歡樂，
5	<i>Seh ich ans Firmament</i>	我仰望穹蒼
6	<i>Nach jener Seite.</i>	向著彼方。
7	<i>Ach! der mich liebt und kennt,</i>	啊！那愛我且知我者，
8	<i>Ist in der Weite.</i>	身在遠方。
9	<i>Es schwindelt mir, es brennt</i>	我頭暈目眩，
10	<i>Mein Eingeweide.</i>	我五內俱焚。
11	<i>Nur wer die Sehnsucht kennt,</i>	唯有知道渴望的人，
12	<i>Weiß, was ich leide!</i>	才能了解我受的苦！

---

---

<sup>6</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, ed. Erich Trunz, 12th ed. (München: Beck, 1989), Romane und Novellen II, Goethes Werke VII, Hamburger Ausgabe, p. 240. 筆者譯。

<sup>7</sup> Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, pp. 240-241. 筆者譯。

歌德這首詩原創作於 1785 年，首先載於《威廉麥斯特的戲劇使命》（*Wilhelm Meisters theatralische Sendung*）第六冊第七章，<sup>8</sup> 全詩共有十三詩行，比後來的版本多出一行「啊！知道渴望的人」（*Ach wer die Sehnsucht kennt*）作為詩行 11，<sup>9</sup> 而且這裡是由迷孃獨唱，豎琴手伴奏，與後來的二重唱情景不同。因歌德並未出版《威廉麥斯特的戲劇使命》，歷史上眾多將此詩譜曲的作曲家均採用十二詩行的版本。後來這首詩也收錄在歌德 1815 年出版的詩集中。<sup>10</sup>

單就本詩而言，表達的是與愛人分離所引發的相思之情。由小說的情節中來看，迷孃因為淒慘的遭遇極度思念家鄉，並渴望得到愛。她強烈的渴望無法得到滿足，轉變成無法承受的痛，造就了她角色的特殊性，在本詩中詩行 9/10 有她幾乎崩潰的激烈表現。無法滿足的渴望是一個串聯迷孃四首詩歌的主題：渴望南方的家鄉（〈你可知道那地方〉）、渴望愛（本詩）、渴望能從深鎖自閉之中掙脫（〈要我不說〉），並渴望天堂（〈讓我如此出現〉）。充滿著現實與渴望的衝突，使迷孃成為歌德筆下的經典角色，象徵浪漫主義對於烏托邦的追求。

這首詩有十二詩行，不分節。詩行 11/12 與詩行 1/2 完全相同。詩行 1/2、7/8 及 11/12 有相同句法：行與行之間有逗號分開，第一行為子句，雙行（*Doppelzeile*）形成一完整句子。詩行 3 - 6 有跨行結構（*Enjambement*），前兩行為形容詞與分詞構句，四個詩行構成一完整句

<sup>8</sup> 《威廉麥斯特的戲劇使命》為歌德於 1777 至 1785 年間創作的小說片段，為《威廉麥斯特的學徒時代》第一至五冊的前身。有關歌德迷孃詩歌的創作歷史及分析參考 Johanna Lienhard, *Mignon und ihre Lieder, gespiegelt in den Wilhelm-Meister-Romanen* (Zürich: Artemis, 1978).

<sup>9</sup> 詩行 12、13 分別為後來版本中的詩行 11、12。

<sup>10</sup> 歌德 1815 年出版的詩集中收錄了豎琴手與迷孃在小說中的所有詩歌。其中迷孃的〈唯有知道渴望的人〉、〈要我不說〉和〈讓我如此出現〉三首編在標題〈迷孃〉之下，〈你可知道那地方〉編於〈敘事詩〉（“Ballade”）之中。

子。詩行 9/10 含有兩個句子，第二句“*es brennt mein Eingeweide*”橫跨詩行 9 和 10。這首詩的體式近似小迴旋詩（Rondel）。小迴旋詩乃起源於法國，有十三或十四行，押雙韻，首兩行形成一完整的主題 AB，在詩行 7/8 及最後兩行 AB 會再度出現。其他詩行為主題 A 與 B 的變化，由各詩行與主題的關聯來看有以下結構：ABba abAB abba A（B）。歌德使用這小迴旋詩反映了迷孃從南方來的出身。<sup>11</sup> 在本詩中 A 為「知道渴望」也就是知我感受者，衍生出來的 a 依序為：「歡樂」（詩行 4）、「穹蒼」<sup>12</sup>（詩行 5）、「愛我且知我」（詩行 7），彼此的關聯性可互相串聯起來：渴望的歡樂是天堂的喜悅和愛。與 A 相對的 B 是「受苦」，b 則有「分離」（詩行 3）、「彼方」（詩行 6）、「遠方」（詩行 8）。前八行符合小迴旋詩詩行間的關係，但小迴旋詩的主題發展在詩行 9/10 因為激動的情緒爆發而被打斷。在較早的十三行版本中，主題再現為詩行 11 - 13 的 aAB，現行版本中為詩行 11/12 的 AB。<sup>13</sup>

這首詩中的奇數行均有六音節（Silbe），偶數行有五音節，每雙行中音節數均同為十一音節。若以抑揚格（Jambus）吟詠此詩，雖然可以造成每兩行中各有三個與兩個重音規則交替的韻律感，但是在六個詩行中無法突顯詩句意義：詩行 1、2、7、8、11 及 12 的開頭為「唯有」（*Nur*）、「了解」（*weiß*）、「啊」（*Ach*）、「是」（*Ist*），在吟詠時均以重音強調為宜。如此一來，這些詩行中前三字的重音落在第一字，就形成揚抑抑格（Daktylus）。

<sup>11</sup> 第二冊第六章敘述迷孃「說一口和法語和義大利語混雜在一起、不完整的德語」，而迷孃是以義大利文演唱〈你可知那地方〉。依 Lienhard 研究，〈你可知那地方〉為浪漫詩（Romanze），而〈唯有知道渴望的人〉為小迴旋詩，此二者都屬羅曼（拉丁）語系的詩體，表示這兩首是迷孃從南方帶來的歌。Lienhard, *Mignon und ihre Lieder*, pp. 54-55.

<sup>12</sup> 對於迷孃來說「穹蒼」是天國、是解脫、是永恆的喜悅，表明在她的最後一首詩〈讓我如此出現〉。

<sup>13</sup> 對詩體的分析參考 Lienhard, *Mignon und ihre Lieder*, p. 54. 對於此詩主題 A 與 B 的兩極化關係參考 Sebastian Urmoneit, “Mignons Sehnsuchtslied,” *Hugo Wolf*, ed. Heinz-Klaus Metzger and Rainer Riehn (München: Ed. Text + Kritik, 1992), pp. 41-42.

混合的格律和不規則的節奏使得這首詩介於「說」與「唱」之間。<sup>14</sup>

### 三、前人的譜曲

在舒伯特創作〈唯有知道渴望的人〉之前，賴夏德、策爾特與貝多芬已為此詩譜曲。因為賴夏德與貝多芬對十八世紀末以來歌曲創作風格的發展有代表性意義，也影響了舒伯特的譜曲，在此先作分析比較。<sup>15</sup>

#### （一）歌德時代的民歌風格與賴夏德的兩首譜曲

在十八世紀對於歌曲的概念造成重大影響的首推作曲家兼音樂理論家克勞澤（Christian Gottfried Krause, 1719-1770），他與馬普爾格（Friedrich Wilhelm Marburg, 1718-1795）、菲利浦·伊曼努·巴哈（Philipp Emanuel Bach, 1714-1788）等人為「第一柏林歌曲學派」（Erste Berliner Liederschule）的代表作曲家。此學派延續了啟蒙時代「高貴的質樸」（edle Einfalt）的審美觀，區分歌曲（Lied）與其他聲樂曲種，如詠嘆調、宣敘調、獨唱經文歌、清唱曲等，對於歌曲的概念為簡單的「分節反覆式的歌曲」（Strophenlied）。歌曲中歌詞與音樂的關係可歸納為以下特色：<sup>16</sup> 1. 表情的統一；2. 歌唱聲部的獨立性，只有在特殊狀況之下依賴伴奏；3. 簡單易懂，容易演唱；

<sup>14</sup> 參考 Gerhard Storz, *Goethe-Vigilien oder Versuche in der Kunst, Dichtung zu verstehen* (Stuttgart: Klett, 1953), pp. 109-110.

<sup>15</sup> 策爾特三次的創作因為與舒伯特作品關聯性較低，未在本文中討論。他在 1796 年首次以這首詩創作（a 小調 4/4 拍）。另外兩次譜曲（g 小調 3/4 拍及 a 小調 3/4 拍）分別於 1821 及 1827 年出版。

<sup>16</sup> 參考 Hartmut Fladt 在日德歌曲協會夏季學院 2000 年的開幕演講〈至法蘭茲舒伯特的古典歌曲〉（“Das klassische Lied bis Franz Schubert”）。Hartmut Fladt, “Das klassische Lied bis Franz Schubert,” Sommerakademie des Nichidoku Liederkreis, Weikersheim (Aug. 2000), Keynote speech, Web. <[http://www.nichidokuliederkreis.org/de/academy/lecture\\_2000.html](http://www.nichidokuliederkreis.org/de/academy/lecture_2000.html)> (2011 年 7 月 18 日檢索)

4. 格律清楚地轉化為音樂；5. 音樂通常遵守詩節，反應詩的結構，通常有對稱的「樂段」(Periode)<sup>17</sup> 結構。

1770 年代開始德國文壇吹起了民歌 (Volkslied) 風。首先有思想家赫爾德 (Johann Gottfried Herder, 1774-1803) 提倡德國民間文學及民族詩歌，在歌德、萊辛 (Gotthold Ephraim Lessing, 1729-1781) 等人的幫忙下蒐集民歌，1778 年出版了首卷民歌集。<sup>18</sup> 接著在 1805 及 1808 年間，阿爾尼姆 (Achim von Arnim, 1781-831) 和布倫塔諾 (Clemens Brentano, 1778-1842) 兩人合編的《少年的神奇號角》(Des Knaben Wunderhorn) 也陸續出版。在此風潮影響之下，詩人模仿民歌詩體、運用民歌題材創作，使得德國詩從原本所流行詞藻華麗的巴洛克和洛可可詩體，回歸到樸實的德國民歌傳統。<sup>19</sup>

民歌乃民間口耳相傳的詩歌，屬民族集體創作，並非詩人或作曲家的作品。通常有簡單易唱的旋律，各段歌詞有相同的旋律反覆。民歌的影響涉及文學及音樂，成為德國浪漫主義的一重要現象。詩人們模仿民歌體式創作的詩，稱為「藝術歌謠」，<sup>20</sup> 克勞丟斯 (Matthias Claudius, 1740-1815)、歌德、烏蘭特 (Johann Ludwig Uhland, 1787-1862)、穆勒 (Wilhelm Müller, 1794-1827)、海涅 (Heinrich Heine, 1797-1856) 等人都創作此風格的詩。

<sup>17</sup> 本文中提及的「樂段」特別指 Periode，由一前句與後句組成。見 Erwin Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre: Über Formprinzipien in den Inventionen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*, 3rd ed. (Wien: Universal Edition, 1973), pp. 21-22.

<sup>18</sup> 赫爾德等人蒐集的民歌在 1807 年重新出版，書名為《民歌中各族人民的聲音》(Stimmen der Völker in Liedern)。參考 Horst Dieter Schlosser, *dtv-Atlas zur deutscher Literatur: Tafeln und Texte*, 6th ed. (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1983), pp. 156, 183.

<sup>19</sup> 參考鄭芳雄，〈從歌德詩詞的譜曲談文學與音樂的關係〉，《中外文學》27.3 (1998)，頁 6 - 21。———，〈浪漫的虛無和現實的超越〉，《當代》166 (2001)，頁 14 - 23。

<sup>20</sup> 鄭芳雄，〈從歌德詩詞的譜曲談文學與音樂的關係〉，《中外文學》27.3 (1998)，頁 13。

而在音樂方面，依民歌風格創作的代表作曲家有賴夏德、舒次（Johann Abraham Peter Schulz, 1747-1800）及策爾特（Carl Friedrich Zelter, 1758-1832），此三人被稱為「第二柏林歌曲學派」（Zweite Berliner Liederschule）。此學派承襲了十八世紀中葉以來的歌曲風格，融入善感風格（Empfindsamer Stil）及狂飆運動（Sturm und Drang）的元素，創作的歌曲在民歌風格的影響之下有簡單易唱、自然的特色。

歌德於《威廉麥斯特的學徒時代》初版（1795 - 1796）中，一併收錄了賴夏德為書中詩歌創作的歌曲，<sup>21</sup> 由此可知大文豪極欣賞賴夏德的譜曲。歌德所屬年代正值音樂史上的古典時期至浪漫初期，他與賴夏德、策爾特二人熟識，對音樂的品味深受第二柏林歌曲學派影響。他認為歌唱者要能「以一個旋律把每一段詩中完全不同的意義托顯出來，而同時滿足敘事與抒情的要求。」<sup>22</sup> 這裡所謂的「一個旋律」即為柏林歌曲學派提倡的分節反覆式的歌曲，相同旋律反覆使得歌曲能有一個一致的感覺，而每詩節不同的內容則交由演唱者發揮表現。

賴夏德將〈唯有知道渴望的人〉作成迷孃及豎琴手的二重唱，題名為〈渴望〉（“Die Sehnsucht”）。此曲先隨小說出版，然後收錄於賴夏德 1798 年出版的歌曲集《以豎琴或鋼琴伴奏的愛與孤獨之歌》（*Lieder der Liebe und der Einsamkeit zur Harfen und zum Clavier zu singen*）。他將詩分成前後各六詩行，形成像是詩節的段落，譜以相同的音樂，就成為如同分節反覆式的歌曲。每「節」中三個雙行各長四、四、五小節，成為 aba' 的三段式。a' 的前四小節與 a 段完全相同，比 a 多出的最後一小節中（第 13 小節）兩聲部回到主音作結尾。

<sup>21</sup> Max Friedlaender, ed., *Gedichte von Goethe in Compositionen seiner Zeitgenossen* (Weimar: Verl. der Goethe-Gesellschaft, 1896), p. 233.

<sup>22</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Annalen oder Tag- und Jahres-Hefte* (1801). Qtd. in Dürr, *Das deutsche Sololied*, p. 39. 中文翻譯摘錄自金慶雲，《冬旅之旅：舒伯特聯篇歌集》（臺北：萬象，1995），頁 14。

【譜例 1】 賴夏德：〈渴望〉二重唱（1795），第 1 - 8 小節<sup>23</sup>

Zweistimmig mit Diskant und Baß zu singen.

Mignon.  
Klagend.

1

Nur wer die Sehn-sucht kennt, weiss was ich lei - de!  
Ach! der mich liebt und kennt ist in der Wei - te.

Der Harfner.

Nur wer die etc.

5

Al - lein und ab - ge - trennt von al - ler Freu - de  
Es schwin - delt mir, es brennt mein Ein - ge - wei - de.

Al - lein und etc.  
Esschwindelt etc.

歌曲開頭的表情指示為「悲傷的」(Klagend)，豎琴手在第 1、9 小節有半音向下的「悲傷低音」(Lamento bass)，顯現出善感風格的特色。(譜例 1)

此譜曲只紀錄了兩歌唱聲部，並無紀錄樂器伴奏聲部，僅在第 4 至 7、12 及 13 小節有寫出低音音符。賴夏德曾表示，歌曲旋律必須可以沒有伴奏而獨自存在，這樣的旋律具有齊唱 (unisono) 的特性，不需要和聲。<sup>24</sup> 也就是說，歌唱旋律為音樂的主體，器樂伴奏是不具重要性的。如此的概念由這首二重唱的記譜法可看出。

<sup>23</sup> 樂譜摘錄自 Max Friedlaender, ed., *Gedichte von Goethe in Compositionen*, p. 233. 與《以豎琴或鋼琴伴奏的愛與孤獨之歌》中版本完全相同。比較 Johann Friedrich Reichardt, *Lieder der Liebe und der Einsamkeit zur Harfen und zum Clavier zu singen*, Bd. 1 (Leipzig: Gerhard Fleischer dem Jüngern, 1798), p. 59.

<sup>24</sup> 參考賴夏德 1781 年寫於歌曲集 *Frohen Lieder für deutsche Männer* 的前言。原文見 Dürr, *Das deutsche Sololied*, p. 54.

賴夏德雖然依照小說中情節譜成二重唱，但是兩聲部的節奏幾乎完全相同，與歌德小說中描述此演唱為「不規則的二重唱」（*unregelmäßiges Duett*）有所出入。在這裡男聲部主要是為女聲旋律提供和聲，有時為低音功能，有時與女聲旋律成平行走向，僅在第 5 小節有模仿式的對答，因此為一次要聲部，並非對等的二重唱聲部。

賴夏德曾說他的旋律是經由反覆讀詩時自然浮現，不需要特別尋找，並認為正確的旋律是文法、邏輯、情感及音樂的重音互相結合。<sup>25</sup> 這首二重唱的旋律的確符合詩本身的音樂性（輕重音、格律），樂句也完全遵照詩的結構。但是分節反覆的曲式顯然無法顧及不同詩節內容上的特殊性，音樂的表現只反應了第一「節」的詩文內容，舉以下兩例說明：

1. 第 2 小節的  $a^{b2}$  為全曲最高音，<sup>26</sup> 由  $f^2$  上升至  $a^{b2}$  的旋律強調了「渴望」，但此音  $a^{b2}$  反覆時落在「和」顯得極為突兀。
2. 第 5 - 6 小節為表現「獨自」而拉長  $e^{b2}$ ，在迷孃的旋律  $d^2-e^{b2}$  之後有豎琴手  $b-c^1$  和低音聲部  $g-a^b$  的模仿式對答，使第 6 小節有短暫轉調至關係大調的偏離，成為全曲極具表現力的地方。<sup>27</sup> 但在反覆時卻使得「暈眩」顯得優美而平靜。

賴夏德在 1809 年出版的《歌德的歌、頌、敘事詩及浪漫詩與賴夏德的音樂》第二冊中收錄了所有原載於歌德小說中的九首歌曲，包括這首二重唱。<sup>28</sup> 他作了一些修改：將原本的 c 小調移至 a 小調，把 2/4 拍改成了 4/4 拍，將歌唱聲部與伴奏分開記譜，寫出了分解和絃式的伴奏，指定

<sup>25</sup> 參考賴夏德 1779 年出版歌曲集 *Oden und Lieder von Klopstock, Stolberg, Claudius und Hölty* 的報導。原文見 Dürr, *Das deutsche Sololied*, p. 16.

<sup>26</sup> 本文中音高的標示依照 Ulrich Michels, *dtv-Atlas zur Musik: Tafeln und Texte*, Bd. 1, 15th ed. (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1994), p. 16.

<sup>27</sup>  $A^b$  和絃、 $b^b$  音上的六度可以看成  $E^b$  大調的下屬及主六四和絃。

<sup>28</sup> Johann Friedrich Reichardt, *Goethe's Lieder, Oden, Balladen und Romanzen mit Musik von J. F. Reichardt*, Bd. 2 (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1809-1811), p. 58.

給豎琴或鋼琴演奏，並且在第 7 小節第 3 - 4 拍對男聲部稍作了修改。<sup>29</sup> 由他對伴奏記譜的改變，重新考慮了和聲，都顯示了賴夏德對伴奏聲部態度的轉變。

【譜例 2】 賴夏德：〈渴望〉二重唱，1809 年版本，第 1 - 7 小節

58 *Klagend.* *Sehnsucht.*  
Distant.  
Nur wer die Sehnsucht kennt, weiss was ich lei-del, Al-lein und ab-ge-trennt von al-ler  
Acht! der mich liebt und kennt, ist in der Wei-te, es schwin-delt mir, es brennt mein Eingeg-  
Bass.  
Nur Ach! wer die Sehnsucht kennt, weiss was ich lei-del, Al-lein und ab-ge-trennt von al-ler  
der mich liebt und kennt, ist in der Wei-te, es schwindelt mir, es brennt mein Eingeg-  
Harpf oder Fortepiano.  
*p* *segno* *cres* *cres*

在同一本歌曲集中另收錄了〈渴望〉的獨唱曲，為 d 小調，4/4 拍的慢板（Langsam）。開頭詩行 1/2 的旋律有三個向上跳進的音程：第 2 小節的「渴望」一字為小六度跳進至  $b^{b1}$ ，是近乎叫喊很強烈的語氣表現（譜例 3）。第 3 小節的「了解」一字有五度跳進至  $d^2$ ，隨後的「我」為四度跳進至全曲最高音  $f^2$ ，兩者皆是以跳進音程來強調落於弱拍的字。除了此三個跳進音程之外，旋律為級進向下，因此強調的字格外明顯。

<sup>29</sup> 若依照 c 小調版本，男聲部在第 7 小節 3 - 4 拍應為 c、d。

【譜例 3】 賴夏德：〈渴望〉獨唱曲，第 1 - 4 小節<sup>30</sup>

Langsam. Johann Friedrich Reichardt.  
Nur wer die Sehnsucht kennt, weiß, was ich lei : : :  
p 半音 半音

賴夏德並未像二重唱將歌詞分成兩節配上相同的旋律。他把詩行 1 的  $f^1-e^1-d^1$  音型用於詩行 7 及 11，在詩行 7 此音型提高了八度為  $f^2-e^2-d^2$ ，而詩行 11 完全反覆詩行 7 的旋律，如此的 *aba'ca'* 曲式（表 1）能反映歌詞源自小迴旋詩的體式，呈現詩行 7/8 與 1/2 的相關性，以及詩行 11/12 的主題再現。另外，詩行 1/2、7/8 及 11/12 有相同的吟唱節奏（*Deklamationsrhythmus*）<sup>31</sup>，均為五小節的樂句；而其他雙行則為四小節，吟唱節奏各不相同。由此可見獨唱曲在曲式、歌唱聲部音型與吟唱節奏的設計上比二重唱更能表達歌詞。第一段轉調至關係大調 F 大調。曲式及轉調分析如下（表 1）。

<sup>30</sup> 樂譜摘錄自 Paul Mies, *Das romantische Lied und Gesänge aus "Wilhelm Meister": musikalisch-literarische Parallelen* (Berlin: Weidmann, 1926), pp. 66-68. 與《歌德的歌、頌、敘事詩及浪漫詩與賴夏德的音樂》第二冊中版本完全相同。比較 Reichardt, *Goethe's Lieder*, p. 51.

<sup>31</sup> 吟唱節奏是以歌詞中各音節所佔的拍子（時值）來看，與歌唱聲部的節奏不同。

【表 1】賴夏德：〈渴望〉獨唱曲的曲式、樂句與調

	a	b	a'	c	a''
詩行	1/2	3/4 + 5/6	7/8	9/10	11/12
小節數	5	4 + 4	5	4	5
小節	1 - 5	6 - 13	14 - 18	19 - 22	23 - 27
調	d	→ F 完全終止	d		

此曲比二重唱更頻繁地使用半音音程，在歌唱旋律及鋼琴聲部都有，如此加強了悲傷的表情。如同二重唱，這裡的伴奏也是重複歌唱旋律的簡單和絃，但不同的是此曲伴奏為專為鋼琴而作。原本合唱般的和絃伴奏在第 18 - 22 小節變成較激動的四分音符反覆和絃，在持續低音 G 上的和聲為拿波里六和絃，並以漸強營造出張力表現歌詞「我頭暈目眩，我五內俱焚」（譜例 4）。詩行 11（第 23 - 25 小節）的伴奏為四聲部的八度平行，產生空虛的音響效果表現「唯有知道渴望的人」，而 *ff* 的音量提升了悲傷的情緒。

【譜例 4】賴夏德：〈渴望〉獨唱曲，第 16 - 23 小節

16  
fenn ist in der Wei : : te. Es schwin : delt  
cresc.

20  
mit, es brennt mein Ein - ge : wei : de. Nur wer die  
f ff

由以上分析比較可以看出賴夏德十四年間風格的轉變：首次譜曲的二重唱配合詩文格律，較少歌詞內容的表現，而獨唱曲在旋律及和聲設計上對歌詞涵義有較多的著墨，可見他對詞意的日漸重視。另外，原先模仿民歌風格的分節反覆曲式轉變成能反應詩體的“aba'ca”曲式，鋼琴伴奏有逐漸增加的音樂表現。如此可看出賴夏德有逐漸脫離民歌風格的趨勢，但是仍舊不離以音樂吟唱詩歌的想法，而鋼琴的角色仍僅是提供歌唱所需的和聲支撐。

## （二）貝多芬的四次譜曲

貝多芬在 1808 至 1810 年間共創作有四首的〈渴望〉：<sup>32</sup>

第一首：g 小調、4/4 拍、稍慢的行板（Andante poco Adagio）

第二首：g 小調、6/8 拍、稍快的行板（Poco Andante）

第三首：E<sup>b</sup> 大調、3/4 拍、稍慢板（Poco Adagio）

第四首：g 小調、6/8 拍、甚慢板（Assai Adagio）。

最終的版本與第二首同為 g 小調 6/8 拍，但將速度放慢，兩曲有相似的分解和絃伴奏。（譜例 5 與 6）

---

<sup>32</sup> 第一次譜曲於 1808 年 4 月 23 日在《維也納報》（*Wiener Zeitung*）有公告。第二至第四首譜曲並無日期記載。四首譜曲一併於 1810 年出版，標題為 *Die Sehnsucht von Göthe mit vier Melodien nebst Clavierbegleitung von LOUIS VAN BEETHOVEN*。“Ludwig van Beethoven: [WoO 134 - Prometheus] SEHNSUCHT / von / Goethe, / componirt von L. v. Beethoven. – 1808,” *Beethoven-Haus Bonn Library* (Beethoven-Haus Bonn, n.d.), Web. <[http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=&template=opac\\_biblio\\_thek\\_en&\\_opac=kat\\_en.pl&\\_t\\_multi=x&\\_v\\_0=WNR&\\_tbs=not&\\_sortierung=ejahr\\_auf&\\_q\\_0=WoO%20134](http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=&template=opac_biblio_thek_en&_opac=kat_en.pl&_t_multi=x&_v_0=WNR&_tbs=not&_sortierung=ejahr_auf&_q_0=WoO%20134)>（2011 年 7 月 18 日檢索）

【譜例 5】 貝多芬：〈渴望〉 WoO 134 第二首，第 1 - 3 小節

N<sup>o</sup>. 2.  
Poco Andante.

1. Nur wer die Sehnsucht kennt weiss, was ich lei - -  
2. Ah! der mich liebt und kennt ist in der Wei - -

【譜例 6】 貝多芬：〈渴望〉 WoO 134 第四首，第 1 - 5 小節

N<sup>o</sup>. 4.  
Assai Adagio.

1. Nur wer die Sehnsucht kennt weiss, was ich lei - del! Al.  
2.

貝多芬前三次的譜曲的結構均如同賴夏德的二重唱，詩行 7 - 12 為詩行 1 - 6 音樂的完全反覆，呈現 *aba* 的三段式，也並未對歌詞作任何的更動。

第四次也是最成功的一次譜曲，貝多芬依循原詩主題再現的形式，將詩行 11/12 作成詩行 1/2 音樂的再現。樂句反映了詩的結構：在詩行 1/2 之後插入一小節的鋼琴間奏，對於這兩詩行呈示的主題有斷句、加強的效果，然後依據詩行 3 - 6 的跨行結構而將此四行連續演唱。值得注意的是貝多芬並未將雙行作成等長的樂句，他拉長了「穹蒼」（詩行 5）、「遠方」

（詩行 8）及「內臟」（詩行 10）等字，六個雙行長度各為 4、3、4、4.5、3.5、4 小節（表 2）。再現部曲式與不規則的樂句長度都使此曲與當時流行的民歌風格差異極大。

【表 2】 貝多芬：〈渴望〉WoO 134 第四首的曲式、樂句與調

詩行	1/2	間奏	3/4 + 5/6	7/8	9/10	11/12 + 12 反覆	尾奏
小節數	4	1	3 + 4	4.5 <sup>33</sup>	3.5	4 + 3	1
小節	1 - 4	5	6 - 12	13 - 17	17 - 20	21 - 27	28
調	g		→ B <sup>b</sup> → g	E <sup>b</sup>	→ g 半終止	g	g
鋼琴音型	右手旋律， 左手分解和絃		和絃式	右手分 解和絃	快速 和絃	右手旋律， 左手分解和絃	

全曲分為五段，就分句及分段來說與賴夏德獨唱曲相同。貝多芬以歌唱聲部音程、和聲與轉調表現歌詞，在每段使用了不同的鋼琴音型。詩行 1/2 的四小節末有 g 小調的半終止，歌詞「受苦」有向下的小二度  $g^1-f^{\#1}$ （前譜例 6 第 4 小節），隨後鋼琴也作出同樣的回應（第 5 小節）。詩行 3「獨自而且遠離」在歌唱聲部有八分休止符，以被分隔的旋律片段表現分離的悲傷。然後在詩行 4 的「歡樂」轉到 B<sup>b</sup> 大調，在詩行 6 的「彼岸」轉回 g 小調以完全終止作結。接著 E<sup>b</sup> 大調未經轉調直接出現，E<sup>b</sup> 大調與原 g 小調為中音關係（Mediante），藉由大調來表現對於「那愛我知我者」（詩行 7）的回憶（譜例 7 第 13 小節）。詩行 9/10 的歌唱聲部以逐漸擴大的音程（三度、四度、五度、六度）表現愈來愈激動的情緒，而鋼琴以快速反覆的和絃呈現迷孃暈眩的場景（第 17 - 19 小節）。再現部的前四小節（第 21 - 24 小節）與第 1 - 4 小節的旋律相同，第 24 小節的「是的」（ja）以及隨後詩行 11/12 的反覆，並不屬於歌德原文，為貝多芬所加入。在詩行 12 反覆的

<sup>33</sup> 詩行 7/8 的樂句到第 17 小節第二拍，下一句自第 17 小節第三拍開始，見譜例 7。

第 25 小節，原來旋律的  $a^1$  變成  $a^{b1}$ ，是以拿波里六和絃來加強痛苦的表現。

【譜例 7】 貝多芬：〈渴望〉WoO 134 第四首，第 12 - 28 小節

te. 2. Ach! der mich liebt und kennt ist in der Wei - te. Es schwin - delt  
mir, es brennt mein Ein - ge - wei - de. Nur wer die Sehnsucht kennt  
weiss, was ich lei - de, ja, weiss, was ich lei - de!

降E大調

貝多芬與賴夏德有相似的創作過程：脫離原來的分節反覆式，顯示兩人都認定分節反覆式不足以表現這首詩。相較於賴夏德，貝多芬的創新有：(1) 對歌詞作增加、重複；(2) 加入間奏及尾奏；(3) 鋼琴聲部在各段作不同音型的轉變；(4) 有較複雜的轉調。以音樂詮釋詩的角度來看貝多芬是向前邁進了一大步。就史上創作迷孃這首詩歌的歷程而言，貝多芬為首位嘗試大調（第三首）、採用  $g$  小調、<sup>34</sup> 使用再現部曲式、改變歌詞，以及加入間、尾奏的作曲家。

<sup>34</sup> 受貝多芬影響以  $g$  小調創作此詩歌，較具代表性的包括策爾特（第二次譜曲  $g$  小調 3/4 拍）、舒曼及沃爾夫等人。

## 四、舒伯特的六次創作

舒伯特對於迷孃詩歌〈唯有知道渴望的人〉的六次嘗試包括四首獨唱歌曲（D 310、D 359、D 481、D 877/4）、一首無伴奏的男聲五部合唱（D 656）及一首二重唱（D 877/4）。

【表 3】 舒伯特〈唯有知道渴望的人〉的六次譜曲列表

次數	D 編號	出版編號	創作時間	調	拍號	編制
1	D 310 兩版本	無	1815.10.18	A <sup>b</sup> F	♩	女高音與鋼琴
2	D 359	無	1816	d	6/8	女高音與鋼琴
3	D 481	無	1816.9	a	2/4	女高音與鋼琴
4	D 656	無	1819.4	E	♩	男聲五部合唱 (無鋼琴)
5	D 877/1	Op. 62 No. 1	1826.1	b	♩	男高音、女高音 與鋼琴
6	D 877/4	Op. 62 No. 4	1826	a	6/8	女高音與鋼琴

### （一）最早的作品 D 310

編號 D 310 的譜曲為最早的嘗試，有 A<sup>b</sup> 大調及 F 大調兩個版本，皆完成於 1815 年 10 月 18 日，A<sup>b</sup> 大調為 F 大調版本的前身。原本舒伯特對 A<sup>b</sup> 大調版本的指示為「極慢，有表情地」（*Sehr langsam, mit Ausdruck*），在 F 大調版本改成「極慢，有最強烈的感情」（*Sehr langsam, mit höchstem Affekt*）。（譜例 8 與 9）

【譜例 8】舒伯特：〈渴望〉D 310 (A<sup>b</sup> 大調版本)，第 1 - 5 小節

Sehr langsam, mit Ausdruck 18. Oktober 1815

Nur, wer die Sehnsucht kennt, weiß, was ich lei-de, al-lein und ab-ge-

*mf*

【譜例 9】舒伯特：〈渴望〉D 310 (F 大調版本)，第 1 - 6 小節

Sehr langsam, mit höchstem Affekt 18. Oktober 1815

Nur, wer die Sehnsucht kennt, weiß, was ich lei-de, al-lein und ab-ge-trennt von al-ler

*p* *decresc.* *p*

比較兩版本可看出舒伯特一天之內對這個作品的修改。A<sup>b</sup> 大調版本歌唱旋律和鋼琴聲部較簡單，歌唱聲部的音域極高，常處在 c<sup>2</sup> 與 a<sup>b2</sup> 之間。舒伯特移低小三度至 F 大調，對旋律做了華麗的裝飾，鋼琴音型也有仔細的修飾。

以歌唱聲部來看，F 大調版本的音域從 a 至 a<sup>b2</sup>，只差半音就達兩個八度，為舒伯特六次譜曲中最寬廣的，常有許多大跳音程，且旋律有裝飾華麗的花腔 (Melisma)，這些特徵都使人聯想到義大利式的歌劇風格。

舒伯特在第 16 小節末特別以“Recit.”標明出「宣敘式吟唱」(rezitativische Deklamation)，以不同的語氣來表現迷孃戲劇性的情緒宣洩，將詩行 9/10 與前後如歌似的優美旋律作一區別，並且反覆了詩行 10 以拉長此段落（譜例 10）。這四小節的歌唱聲部有附點節奏，一個音節僅有一個音，樂句短而急促，如此來模擬「說」而非「唱」的語調。音域特別低，介於 a 與 a<sup>1</sup>之間，與前後富於起伏的旋律差異極大。

【譜例 10】舒伯特：〈渴望〉D 310（F 大調版本），第 13 - 22 小節

13 Recit. 宣敘式吟唱  
liebt und kennt, ist in der Wei - - - te. Es schwindelt mir, es brennt mein Einge-  
降a小調完全終止 減七 屬七 小六四

19 詩行反覆 Wie oben  
wei-de, es brennt mein Ein-ge-wei - de.  
f p dim. pp  
f小調屬和絃

這首作品依和聲轉調及鋼琴音型可分為四段。詩行 1 - 6 連貫演唱成為第一段，由 F 大調開始，歷經曲折的轉調到 f 小調作半終止。詩行 7/8 由 A<sup>b</sup> 大調開始，作 a<sup>b</sup> 小調完全終止，可視為一獨立段落。第三段在詩行 9/10 之後重複了詩行 10，半音和聲轉調至 f 小調的屬和絃（前譜例 10 第 20 小節）。兩小節的鋼琴間奏之後為第四段，前四小節為開頭第 1 - 4 小節的再現，但旋律有花腔裝飾的變化，鋼琴聲部由原先合唱式的和絃變成三

連音的分解和絃（譜例 16 第 23 - 26 小節）。在第四段中舒伯特對歌詞的反覆及更動比貝多芬更甚一籌。舒伯特先反覆詩行 11/12 一次，加入「只有他」（*der nur*，譜例 11 第 30 小節 3 - 4 拍），再反覆詩行 12。如此使得原本詩行 11/12 的四小節擴張為十一小節（第 23 - 33 小節），不算尾奏佔了全曲三分之一長。

【譜例 11】 舒伯特：〈渴望〉D 310（F 大調版本），第 23 - 32 小節

第四段

23 Nur, wer die Sehnsucht kennt, weiß, was ich leide, F 大調 F 小調半終止

27 nur, wer die Sehnsucht kennt, weiß, was ich 降A大調 降a小調

30 leide, der nur weiß, was ich leide. F 小調終止式

【表 4】舒伯特：〈渴望〉D 310（F 大調版本）分段、轉調與詩文內容的對照

分段	小節	詩行	詩文翻譯	所屬的調	鋼琴音型
第一段	1 - 4	1	唯有知道渴望的人，	F	合唱式的和絃 (mm. 1-10)
		2	才能了解我受的苦！	→ f 半終止	
	5 - 7	3	獨自而且遠離	F	
		4	所有歡樂，	→ A <sup>b</sup> 半終止	
	8 - 11	5	我仰望穹蒼	a <sup>b</sup>	
		6	向著彼方。	→ f 半終止	
第二段	12 - 16	7	啊！那愛我且知我者，	A <sup>b</sup>	右手八分及四分音符的節奏 (mm. 11-15)
		8	身在遠方。	→ a <sup>b</sup> 完全終止	
第三段	17 - 20	9	我頭暈目眩，	半音和聲（含「魔鬼的磨白」） → F 半終止	顫音和絃 (mm. 16-20)
		10	我五內俱焚，		
		10 反覆	我五內俱焚。		
間奏	21 - 22				
第四段	23 - 26	11	唯有知道渴望的人，	F	右手分解和絃 三連音節奏 (mm. 21-32)
		12	才能了解我受的苦！	→ f 半終止	
	27 - 30	11 反覆	唯有知道渴望的人，	A <sup>b</sup>	
		12 反覆	才能了解我受的苦！	a <sup>b</sup> → A <sup>b</sup> 偽終止	
	31 - 33	12 反覆	只有他才能了解我受的苦！	f	

分段	小節	詩行	詩文翻譯	所屬的調	鋼琴音型
尾奏	33 - 39			F	旋律及三連音 節奏伴奏

上表為作品 D 310 詩文內容與音樂結構、轉調的關聯分析（表 4）。此曲轉調很頻繁，表現出的情緒轉折崎嶇而劇烈。頻繁的大小調變換可以由歌詞內容得到解釋：詩行 1/2 及 11/12 由 F 大調走向 f 小調半終止，表現了主題 A 與 B 的對立，是由「渴望」到「痛苦」的情緒變化。詩行 4 的「歡樂」為 A<sup>b</sup> 大調，但是僅維持一小節，隨後鋼琴聲部在第 8 小節奏出強烈而沉重的 a<sup>b</sup> 小調，表現出歡樂的曇花一現。同樣的手法也出現在詩行 7/8，「愛我且知我者」的 A<sup>b</sup> 大調結束在「遠方」的 a<sup>b</sup> 小調。詩行 11/12 的反覆由 A<sup>b</sup> 大調（前譜例 11 第 27 - 28 小節）很突兀的轉到 a<sup>b</sup> 小調（第 29 小節），原本高亢的情緒（ff）急遽中止於極弱（pp）的小調和聲，由渴望到痛苦的情緒起伏到達了極致。

第二段開頭的 A<sup>b</sup> 大調與前面 f 小調屬和絃的銜接，是在 f 小調上面由屬和絃進行至主平行和絃（Tonikaparallele）。這個令人感到驚訝的 A<sup>b</sup> 大調出現，突顯了詩行 7「愛我且知我者」的幸福感，與貝多芬的手法有異曲同工之妙。同樣轉調手法再次出現在第四段：第 26 小節 f 小調屬和絃，突然轉到第 27 小節 A<sup>b</sup> 大調。（前譜例 11）

在第三段宣敘式吟唱的開頭，鋼琴低音 G<sup>b</sup>、F、E 呈現半音下行，和聲依序為減七和絃、屬七和絃及小六四和絃（前譜例 10 第 17 - 18 小節）。舒伯特這裡運用的是下行的「魔鬼的磨白」（Teufelsmühle），此和聲模型自巴洛克時期以來用作激情的表現。<sup>35</sup> 在這裡鋼琴聲部不僅是伴奏功能，而

<sup>35</sup> 「魔鬼的磨白」通常指低音呈半音上行的和聲模型，配上減七、小六四、屬七和絃，每小三度都可以有相同的和絃連接，而一直循環下去：減七、小六四、屬七、減七、小六四、屬七等。故又名「小三度循環」（Kleinterz-Zirkel）。這個

是用顫音和絃表現因情緒激動而顫抖的迷孃，並以具有特定意義的和聲模型描繪出她頭暈目眩的景。

第四段中複雜的轉調包含了前面所有曾出現的調：F 大調、f 小調 A<sup>b</sup> 大調及 a<sup>b</sup> 小調，是對前三段作一回顧與總結。歌唱聲部結束於 f 小調，尾奏為 F 大調，像是在安慰前面以「受苦」結束的歌唱聲部。鋼琴延續了第四段的反覆吟唱，第 33 - 34 小節右手的節奏是從第 1 - 2 小節而來，彷彿是在唱「唯有知道渴望的人」。(譜例 12)

【譜例 12】 舒伯特：〈渴望〉D 310 (F 大調版本)，第 33 - 35 小節

The image shows a musical score for Schubert's 'Desire' (D 310), measures 33-35. The score is in F major and features a piano accompaniment with a repeating rhythmic pattern in the right hand and a more active bass line. The vocal line is indicated by 'de. 尾奏' (de. ending). The score is in F major and features a piano accompaniment with a repeating rhythmic pattern in the right hand and a more active bass line. The vocal line is indicated by 'de. 尾奏' (de. ending).

舒伯特首次的譜曲與貝多芬第四首在分段、曲式上有顯著的差別。舒伯特詮釋詩文的手法更豐富多樣，突顯了個人獨特的創新風格，可歸納為以下五點：

和聲模型最早是巴哈用在《馬太受難曲》〈第 73 號宣敘調〉中歌詞「地面搖動，岩石裂開」(Und die Erde erbetete, und die Felsen zerrissen)，作為激動的表現。半音的音型在巴洛克時期的「音樂修辭音型」(musikalisch-rhetorische Figur) 中為 Pathopoiia 或 Pathopoeia，是激情的表現。舒伯特在《冬之旅》中〈路標〉一曲也用了這個和聲模型兩次，分別在第 57 - 61 及 62 - 64 小節，因此也稱為「路標模型」(Wegweisermodell)。D 310 中低音向下走，呈現相反的行進方向。參考 Elmar Seidel, “Ein chromatisches Harmonisierungs-Modell in Schuberts Winterreise,” *Archiv für Musikwissenschaft* 26 (1969): 285-296.

- (1) 對於歌詞的反覆更多，造成歌詞結構與原詩差異大。
- (2) 和聲進行極大膽，調的轉換頻繁。
- (3) 詩行 9/10 作成宣敘式吟唱語氣。
- (4) 尾奏長度增加為七小節，成為一獨立的段落，延續歌唱聲部繼續吟唱。
- (5) 鋼琴在不同樂段有不同的功能。在詩行 9/10 擔任呈現情境的角色，以「魔鬼的磨白」和聲模型傳達「激情」的概念。

由最後兩點可看出鋼琴聲部的重要性更甚於貝多芬的歌曲。

## (二) 1816 年的兩首〈渴望〉

### 1. 作品 D 359

這首作品創作於 1816 年間，因為沒有記載確切的日期，無法知道是在 D 481 之前還是之後完成。<sup>36</sup> 這是早期三首譜曲中唯一有前奏的（譜例 13）。從 6/8 拍、吟唱節奏及鋼琴分解和絃的音型上可以看出貝多芬第二及第四首譜曲的影響。（比較前譜例 5、6 與 13）

---

<sup>36</sup> D 350 為早期三首之中與後來 D 877/4 最相似的，因為同為 6/8 拍，有鋼琴前奏及分解和絃的伴奏。Graham Johnson 因此推測 D 359 可能是在 D 481 之後完成。Graham Johnson, "Sehnsucht," *A Goethe Schubertiad* (1995), The Hyperion Schubert Edition 24, p. 36. CD-ROM, CD booklet.

【譜例 13】 舒伯特：〈渴望〉 D 359，第 1 – 7 小節

Nur wer die Sehnsucht kennt, weiß, was ich

拿波里六和絃

這首歌曲歌唱聲部的音域從  $a^1$  到  $a^2$ ，大多數的音都在  $c^2$  以上，而鋼琴除了前奏外都在  $f^1$  以下，因此旋律顯得特別高，與鋼琴幾乎都相差一個八度以上的距離，造成空曠的音響效果。因為特別高的音域且多跳進的音程，表情因此顯得高亢而哀怨悲情。例如在第一句：第 5 – 6 小節的旋律經跳進音程到高音  $f^2$  來突顯「渴望」，第 7 小節的「知道」配上拿波里六和絃，賦予突忽其然的傷感。

歌唱聲部已不見第一次譜曲 D 310 華麗的花腔音型，顯得較簡單，歌詞與旋律的關係較多為音節式 (syllaisch)，一個音節對應一個音”。

值得注意的是詩行 1 – 8 有規律的樂句結構。舒伯特將「唯有」(Nur)、「了解」(weiß)、「受苦」(leide)、「彼」(Freude)「方向」(Seite)、「啊」(Ach)「是」(ist) 及「遠方」(Weite) 等音節拉長形成長音，並對歌詞作了修改：詩行 4 多加入了“aller”，成為“von aller, aller Freude”，與詩行 3 均有三個重音節。如此使得每個詩行都是兩小節。規律的樂句長度，加上質樸的旋律，使得此譜曲具有民歌風格的特徵。

曲式上承襲了 D 310 的四段式。第一段包含前六詩行，由 d 小調轉到 C 大調，以完全終止作結。第二段開始的詩行 7，如同在貝多芬及舒伯特 D 310 的大調，這裡以 C 大調表現「啊！那愛我且知我者」的幸福感（譜

例 14 第 17 小節)，在詩行 8 經 a 小調和絃到 E 大調，這個和聲進行可以是 a 小調上作半終止，但隨後出現了 B 大調和絃（第 21 小節），使得 a、E、B 形成五度向上爬升。B 大調在全曲中距原調最遠，<sup>37</sup> 藉此表現了歌詞內容「身在遠方」。第 21 - 24 小節的樂句模仿第 17 - 20 小節，B 大調經 b 小調、G 大調到 D 大調。這兩個樂句的銜接極為特殊，C 大調與 B 大調並列，在聽覺上形成往下降半音的效果，而和聲進行有不知何去何從的效果，能表現出與愛人分離的失落感。

第 25 小節開始的宣敘式吟唱，將迷孃的暈眩場景刻畫得唯妙唯肖。相對於 D 310 中音域較低、仍嫌平靜的語氣，這裡有急促不安、模擬叫喊的聲調，首先在「暈眩」有緊湊的節奏，而後提升音高並拉長「焚燒」與「內臟」，與如歌似旋律的區分更為明顯。（比較前譜例 10 與 14）

【譜例 14】舒伯特：〈渴望〉D 359，第 15 - 27 小節

Second Part

je - ner Sei - te. Ach! der mich liebt und kennt, ist in der Wei - te, ach! der mich

pp C大調終止 a E B

宣敘式吟唱

22 liebt und kennt, ist in der Wei - te; es schwindelt mir, es brennt mein

p b G D

<sup>37</sup> 遠的概念乃根據兩個調在五度循環（Quintenzirkel）位置的距離。



如同 D 310，此曲最後一段的前四小節也是開頭四小節的再現，但是未作任何變化。這一段將詩行 11/12 共唱了三次，轉調過程有 d 小調的屬和絃與 F 大調和絃的銜接，為屬和絃至主平行和絃的進行，與 D 310 為相同的手法。

## 2. 作品 D 481

在 D 481 又再次看到貝多芬的影響。這首譜曲與貝多芬的前四小節有極相似的旋律輪廓，<sup>38</sup> 鋼琴聲部右手都有反覆的和絃，開頭的和聲進行也幾乎完全一樣。（比較譜例 15 與 16）

### 【譜例 15】 貝多芬：〈渴望〉 WoO 134 第一首，第 1 - 4 小節

**Nº 1.**  
*Andante poco Adagio.*

1. Nur wer die Sehnsucht kennt weiss, was ich lei-de! Al-  
2. Ach! der mich liebt und kennt ist in der Wei-le. Es

<sup>38</sup> 若將舒伯特的旋律移到 g 小調，則旋律會有  $b^{\flat 1}$ （第 1 小節）、 $c^2-b^{\flat 1}-a^1$ （第 2 小節）、 $d^2$ 、 $c^2-b^{\flat 1}-a^1-g^1$ （第 3 小節）及  $b^{\flat 1}-a^1$ （第 4 小節），與貝多芬的第一次譜曲相同。

【譜例 16】 舒伯特：〈渴望〉 D 481，第 1 - 15 小節

September 1816

Langsam

Nur wer die Seh - sucht kennt, weiß \_\_\_\_\_, was ich -

lei - de, al - lein \_\_\_\_\_ und ab - ge-trennt von al - - ler -

Freu - de, seh ich ans Fir - ma - ment \_\_\_\_\_ nach je - ner Sei -

te. Ach, der mich liebt und kennt, ist in der Wei -

減七 屬七 減七 屬七

G大調半終止

降B大調 降b小調 屬 減七 屬 屬 減七

雖然此曲速度為慢板，鋼琴聲部持續的十六分音符節奏表現出了悸動而強烈的感情。歌唱聲部一氣呵成，僅在第 23 小節的間奏稍有休息。全曲呈現了極激動的情緒。

就曲式而言與前兩首極相似。和聲上也呈現極複雜的轉調：第一段由 a 小調開始，在詩行 3「獨自而且遠離」以減七及屬七和聲作轉調（譜例 16 第 5-6 小節），在「歡樂」轉到 G 大調的屬和絃（第 8 小節）。詩行 6 的「彼岸」轉到了拿波里調 B<sup>b</sup> 大調作完全終止（第 12 小節）。同一小節出現 b<sup>b</sup> 小調為急遽的轉折，詩行 7/8「啊！那愛我且知我者，身在遠方」（第 13-16 小節）因為 b<sup>b</sup> 小調上一再出現的屬和絃及減七和絃而表現出不確定、懷疑的感覺，這與前兩首先在詩行 7 以大調營造幸福感，然後詩行 8 轉調至小調形成對比以表現與愛人的分離，有顯著不同的趣味。自開頭至詩行 9/10 的宣敘式語氣結束，鋼琴都保持有十六分音符的節奏，使音樂表情連貫而一氣呵成。

如同前兩首譜曲，在詩行 11/12 所構成的第四段中前四小節也是開頭四小節的再現，但是鋼琴作了音型變化，加快節奏成為十六分音符六連音。詩行 11/12 共唱了三次，由 a 小調轉為 A 大調，全曲結束於 A 大調。如同 D 310, D 481 也有較長的尾奏，鋼琴聲部以相同的節奏作為第四段的延伸，但是在上聲部奏出新的旋律（譜例 17 第 38 小節）。大調的結尾像是為渴望與痛苦找到了救贖，與 D 310 歌唱聲部的小調終止在尾奏轉為大調有相同的涵義。

【譜例 17】 舒伯特：〈渴望〉 D 481，第 36 - 41 小節

The image shows a musical score for Schubert's 'Sehnsucht' (D 481), measures 36-41. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics 'was ich lei - de.' are written under the vocal line. The piano part has a dynamic marking 'p' and a 'rit.' marking above it. The score is presented in two systems, with measure numbers 36 and 39 indicated at the start of each system.

### 3. 早期三首譜曲的比較歸納

這三首作品在音樂的整體表現上有顯著的差別。舒伯特嘗試了不同拍號、調性，營造三首不同的氣氛，刻畫出不同的迷孃角色。D 310 猶如在模擬迷孃演唱的情景，D 359 是動人心弦的悲歌，而 D 481 有激動的情緒。這些都是迷孃角色具有的性格與特徵，舒伯特分別在不同譜曲中一一嘗試。

比較三首作品歌詞與樂句、樂段的關係，發現後兩首（D 359 及 D 481）傾向較規則的樂句長度，在詩行 1 - 8 都是四小節的樂句。舒伯特藉由拉長音節、利用休止或重複字來調整樂句的長度。下表中整理出了早期三首的詩行及樂句長度，可比較三首在詩行反覆、樂句長度的異同。（表 5）

【表 5】D 310、D 359 及 D 481 的歌詞與樂句小節數

	前奏	第一段			第二段	第三段	間奏	第四段	尾奏
詩行		1/2	3/4	5/6	7/8	9/10 + 10		11/12 + 反覆	
<b>D 310</b>	無	4	3	4	5	4	2	4 + 4(反覆 11/12) + 3 (反覆 12)	6 (7) <sup>39</sup>
<b>D 359</b>	4	4	4	4	4 + 4 (反覆 7/8)	4	1	4 + 5(反覆 11/12) + 5 (反覆 11/12)	2
<b>D 481</b>	無	4	4	4	4	6	1	4 + 5(反覆 11/12) + 6 (反覆 11/12)	7 (8) <sup>40</sup>

三首作品在結構上有以下共同的特點：

- (1) 均反覆詩行 10。詩行 11/12 有多次反覆。
- (2) 均將詩行 1 - 6 作成一樂段，詩行 7/8 獨立成為第二段，詩行 9/10 行連同詩行 10 的反覆獨立成一段落。
- (3) 在第四段中均有詩行 1/2 音樂的再現。但因為轉調具有發展部的特徵，並非真正的再現部。
- (4) 詩行 11/12 因為反覆吟唱而佔了全曲約三分之一的比例，形成與第一段（詩行 1 - 6）對稱的曲式。<sup>41</sup> 和歌德原詩結構差別很大。

<sup>39</sup> 尾奏第一小節與歌唱聲部最後一小節重疊。

<sup>40</sup> 尾奏第一小節與歌唱聲部最後一小節重疊。

<sup>41</sup> D 359 及 D 481 均吟唱詩行 11/12 三次，就歌詞長度來說與第一段等長。

### (三) 無伴奏男聲五部合唱 D 656

相對於其他五首均屬於鋼琴歌曲，這首 1819 年 4 月創作的男聲合唱曲顯得極為特別。這表示舒伯特認為這首詩可以脫離迷孃的角色與小說的情節獨立存在，也足以見得他對這首詩實在是情有獨鍾。這是舒伯特所有作品中唯一的一首無伴奏的男聲五部合唱作品。不使用鋼琴，兩個男高音及三個男低音聲部有同質的音色，能表現出比歌唱與鋼琴在一起更和諧的音響效果。

如同前三首作品，這首合唱曲也有複雜的轉調，很特殊的是曲中多用大調和聲。下表列出了曲式與轉調的關係。(表 6)

【表 6】D 656 曲式與轉調的關係

	小節	詩行	調	轉調過程
第一段	1 - 4	1/2	E → 半終止	
	5 - 7	3/4	(轉調)	經 e、C、F (拿波里)
	8 - 11	5/6	G 完全終止	G → C → F (拿波里) 呈五度下降
12 - 15	7/8	C		
中段	16 - 21	7/8 反覆	→ F 完全終止	
	22 - 27	9/10	(轉調)	半音和聲 (含「魔鬼的磨白」)
	28 - 31	9/10 反覆	→ B	B → E 為屬至主 (五度下降)
	32 - 35	1/2 反覆	E	
第三段： 再現部	36 - 39	3/4 反覆	→ F 完全終止	經 e、C、F (拿波里)
	40 - 43	5/6 反覆	→ C 完全終止	C → F → B <sup>b</sup> 呈五度下降
第四段	44 - 47	11/12	→ B <sup>b</sup> 完全終止	
	48 - 52	11/12 反覆	→ E 完全終止	

	小節	詩行	調	轉調過程
	53 - 58	11/12 反覆	→ E 完全終止	經拿波里 F 大調
	59 - 63	11/12 反覆	E	

在曲式及分段上與前面三次的譜曲有共同之處：詩行 1 - 6 為第一段，轉調至 G 大調作完全終止。轉調發生在詩行 3/4：「分離」為 e 小調和絃（譜例 18 第 6 小節），經 C 大調和絃在歌詞「歡樂」轉到 F 大調六四和絃（第 7 小節）。F 為 e 小調的拿波里和絃，因為 E 大調及 e 小調中沒有 F 音，所以有很突兀的感覺。最後於詩行 5/6 到了 G 大調這個離原調 E 大調很遠的調，表現歌詞的「彼岸」。

【譜例 18】舒伯特：〈渴望〉D 656，第 1 - 7 小節

(April 1818.)

Langsam.

E 大調半終止      e   C   F 六四

中段的轉調由 G 大調經 C 大調到 F 大調，為五度關係，到達的 F 大調距原調 E 大調更遠了。這個 F 大調為拿波里和絃，出現在第 20 - 21 小節的「遠方」，表現遙不可及的概念（譜例 19）。第 22 小節開始，歌唱旋律有許多八分休止符，使得「暈眩」（*schwindelt*）一字被分割，五個聲部分成三次進入而造成聲部的錯開，此為合唱曲不同於獨唱曲的表現。

【譜例 19】 舒伯特：〈渴望〉 D 656，第 17 - 23 小節

17

liebt und kennt, ist in der Wei - te. Es schwin,delt mir, es

Eschwin,delt mir, esbrennt mein

Eschwin,delt mir, esbrennt mein

Ach! der ist in der Wei - te. Es schwin,delt mir, es schwin,delt mir, es

F

詩行 9/10 如同其他作品也使用了半音和聲，在第 24 - 25、28 - 29 小節有兩次「魔鬼的磨白」模型，轉調至 B 大調和絃，為再現部 E 大調的屬調。

不同於前面三首作品，再現部乃舒伯特在詩行 9/10 與 11/12 之間插入詩行 1 - 6 所構成，使第 32 至 38 小節第三拍與第 1 - 7 小節的音樂完全相同。如此一來前兩段與後兩段成為大約等長的兩部份，從歌詞來看均有七個雙行的長度（前表 6）。再現部的轉調不同於第一段：第 43 小節在 C 大調作完全終止。（譜例 20）

【譜例 20】 舒伯特：〈渴望〉 D 656，第 42 - 63 小節

Sei - - te. Nur wer die Sehnsucht kennt, weiss, was ich lei - de, nur wer die Sehnsucht kennt, weiss, was ich lei - de, nur wer die Sehnsucht kennt, weiss, was ich lei - de. nur wer die Sehnsucht kennt, weiss, was ich lei - de. nur wer die Sehnsucht kennt, weiss, was ich lei - de. nur wer die Sehnsucht kennt, weiss, was ich lei - de.

最後一段開始為五個聲部同音的齊唱，令人回想起賴夏德的獨唱曲（前譜例 20 第 44 - 45 小節）。詩行 11/12 在反覆時轉調，為此曲與前三首共同的特色，但是在這裡為轉得最遠的：第 47 小節到達了 B<sup>b</sup> 大調。在第 54 小節拿波里和絃 F 大調又再次出現，強調「渴望」。多次出現的拿波里和聲為這首合唱曲特別之處。

在舒伯特所有的譜曲中，這首合唱曲與原詩結構差異最大：為了音樂的需要插入詩行 1 - 6 作成再現部是所有譜曲中僅有。最後一段將詩行 11/12 共吟唱了四次，是所有譜曲中重複最多次的，如此創造了前後兩部分對等的曲式。

#### (四) 舒伯特威廉麥斯特歌曲的相關性

豎琴手為《威廉麥斯特的學徒時代》中另一個能唱歌、彈奏音樂的角色，在小說中也演唱了四首詩歌，歌詞開頭分別為：〈我在城門外聽到什麼？〉(“Was höre ich draussen vor dem Thor?”)·〈那沉溺於寂寞的人〉(“Wer sich der Einsamkeit ergibt”)·〈我要悄悄地走過門旁〉(“An die Türen will ich schleichen”) 以及〈那從未含淚吞下麵包的人〉(“Wer nie sein Brot mit Tränen ass”)。如同迷孃詩歌，舒伯特也將豎琴手詩歌多次譜曲。兩位角色的八首詩歌一共包括十八首歌曲及未完成的片段。因為〈唯有知道渴望的人〉的創作歷程與其他迷孃歌曲及豎琴手歌曲相關，值得一併討論。兩位角色的八首詩歌一共包括十八首歌曲及未完成的片段，整理於後。(表 7)

【表 7】迷孃與豎琴手的譜曲依照創作時間列表

	曲名	歌詞開頭	D 編號	出版 編號	創作 時間	調
1	歌手	我在城門外聽到什麼？	D 149	Op. 117	1815.2	D
2	渴望	唯有知道渴望的人	D 310 兩版本		1815.10.18	A <sup>b</sup> F
3	迷孃之歌	你可知道那地方	D 321		1815.10.22	A
4	豎琴手	那沉溺於寂寞的人	D 325		1815.11.13	a
5	渴望	唯有知道渴望的人	D 359		1816	d
	片 段	讓我如此出現	D 469		1816.9	A <sup>b</sup>
6	豎琴手一	那沉溺於寂寞的人	D 478	Op. 12 No. 1	1816.9	a
7	豎琴手二	我要悄悄地走過門旁	D 479	Op. 12 No. 3	1816.9	a
8	豎琴手三	那從未含淚吞下麵包	D 480		1816.9	a

	曲名	歌詞開頭	D 編號	出版 編號	創作 時間	調
9	豎琴手三	的人 那從未含淚吞下麵包 的人	D 480 <sup>42</sup>		1816.9	a
10	渴望	唯有知道渴望的人	D 481		1816.9	a
11	渴望	唯有知道渴望的人	D 656		1819.4	E
12	迷孃一	要我不說	D 726		1821.4	b
13	迷孃二	讓我如此出現	D 727		1821.4	b
14	豎琴手 <sup>43</sup>	那從未含淚吞下麵包 的人		Op. 12 No. 2	1822	a
《威廉麥斯特歌曲》(Gesänge aus „Wilhelm Meister“)						
15	迷孃與豎 琴手	唯有知道渴望的人	D 877/1	Op. 62 No. 1	1826.1	b
16	迷孃之歌	要我不說	D 877/2	Op. 62 No. 2	1826.1	e
17	迷孃之歌	讓我如此出現	D 877/3	Op. 62 No. 3	1826.1	B
18	迷孃之歌	唯有知道渴望的人	D 877/4	Op. 62 No. 4	1826	a

由此可看出，舒伯特在 1815 及 1816 年間很密集地創作這兩個角色的歌曲，共有十首歌曲及未完成的片段（前表七）。文中已討論的前三首迷孃的獨唱曲〈渴望〉為此時所創作。除了〈歌手〉之外的三首豎琴手詩歌，總共有六首作品，均為 a 小調。

<sup>42</sup> 依照 Deutsch, 1816 年的兩首〈那從未含淚吞下麵包的人〉雖為不同作品，第一譜曲為 6/8 拍，第二譜曲為 2/4 拍，卻有相同編號 D 480。Otto Erich Deutsch, *Schubert, Thematic Catalogue of All His Works in Chronological Order* (New York: Norton, 1951), p. 214.

<sup>43</sup> 1822 年舒伯特重新創作了〈那從未含淚吞下麵包的人〉，並將 1816 年的另外兩首〈那沉溺於寂寞的人〉、〈我要悄悄地走過門旁〉稍作修改，一併出版為《威廉麥斯特的豎琴手歌曲》(Gesänge des Harfnern aus “Wilhelm Meister”) 作品 12。

值得注意的是迷孃〈渴望〉D 481 為 a 小調，不但與後來 D 877/4 相同，也是六首豎琴手歌曲共同的調。豎琴手歌曲〈那從未含淚吞下麵包的人〉D 480 的第二次譜曲與 D 481 有相同的 2/4 拍、a 小調，鋼琴和絃也有相同的十六分音符節奏（比較前譜例 16 與 21）。D 481 與四首豎琴手歌曲都是在 1816 年 9 月創作，令人推測舒伯特原本想將迷孃歌曲納入豎琴手歌曲集之中。

【譜例 21】 舒伯特：〈豎琴手三〉D 480，第二譜曲，第 5 - 8 小節

The image shows a musical score for Schubert's 'Die Spinnerinnen' (D 480), second version, measures 5-8. The score is in 2/4 time and a minor key. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: 'nie sein Brod mit Thränen ass, wer nie die kummer-vollen Nöthte auf'.

1821 年 4 月舒伯特將兩首迷孃歌曲〈要我不說〉及〈讓我如此出現〉譜成一組歌曲，標題為〈迷孃一〉和〈迷孃二〉，兩首均為 b 小調，都有平行大調的轉換，在音樂上有緊密的相關性。由此可見舒伯特這時已經有將迷孃作成歌曲集的計畫，但未打算將〈渴望〉包含在內。就像是豎琴手歌曲的調性為 a 小調，他為迷孃歌曲選擇了 b 小調與 B 大調，成為日後 D 877 的調。舒伯特並未出版〈迷孃一〉、〈迷孃二〉及之前其他所有〈渴望〉的譜曲。他原本總是單獨創作〈渴望〉，可能是在 1821 至 1826 年間才興起了將三首詩作成連篇歌曲的念頭。正是這段期間，舒伯特完成了他第一組的連篇歌曲《威廉麥斯特的豎琴手歌曲》(1822)，及《美麗的磨坊少女》(1823)。<sup>44</sup>

<sup>44</sup> 關於《豎琴手歌曲》為舒伯特的第一組連篇歌曲，參考 Dürr, *Das deutsche Sololied*, pp. 261-262.

### （五）D 877 以連篇歌曲呈現迷孃角色

舒伯特創作 D 877 時，遵照歌德在小說中的描述，將〈唯有知道渴望的人〉譜成迷孃及豎琴手的二重唱（D 877/1），與其他獨唱曲作成一個連篇歌曲集。對於這個不尋常的歌曲組合杜爾在《舒伯特新作品全集》前言提出了解釋：「因為歌德作品使得歌曲之間彼此的內在關係極強，因此舒伯特雖然超越了『以鋼琴伴奏的獨唱曲』的範圍，但是仍必須將這些歌曲連結為一個作品。」<sup>45</sup>

#### 1. 〈迷孃與豎琴手〉D 877/1

鋼琴的前奏由上聲部先奏出旋律，左手在前兩小節有兩個舒伯特常用的節奏：

- (1) 三個八分音符<sup>46</sup>（譜例 22 第 1 小節）
- (2) 「流浪者節奏」<sup>47</sup>（第 2 小節的二分音符與兩個四分音符）

這兩個節奏因為分別在 D 877/3 及 D 877/2 中出現，而形成連篇歌曲之間的節奏關係。<sup>48</sup> 前奏四小節的和聲進行依序為 b 小調主和絃、下屬和絃 e 小調、拿波里和絃 C 大調，然後以完全終止結束。<sup>49</sup> 值得注意的是此前奏

<sup>45</sup> Walter Dürr, Vorwort, *Lieder*, Bd. 3 Teil a, ed. Dürr (Kassel: Bärenreiter), Franz Schubert: Neue Ausgabe sämtlicher Werke IV, p. XV. 筆者譯。

<sup>46</sup> 舒伯特將這個節奏用於：〈蘇萊卡一〉模擬悸動的心跳聲，表現熱烈的情感，還有《未完成交響曲》的第一主題及〈侏儒〉也用此節奏，使人產生與貝多芬《命運交響曲》的聯想。

<sup>47</sup> 舒伯特很常用的節奏，因為是歌曲〈流浪者〉的動機而被稱為「流浪者節奏」（Wandererrhythmus）。此節奏出現在很多舒伯特的作品中，包括〈流浪者夜歌一〉、〈流浪者夜歌二〉、〈死神與少女〉、〈迷孃一〉等。

<sup>48</sup> 分析參考 Walter Dürr and Arnold Feil, *Franz Schubert* (Stuttgart: Reclam, 1991), pp. 130-132.

<sup>49</sup> 第一小節中有短暫的半拍到屬和絃。第四小節為屬至主和絃。

中的和聲進行（主、下屬、拿波里、主）預告了全曲中轉調的方向。<sup>50</sup>

【譜例 22】舒伯特：〈迷孃與豎琴手〉D 877/1，第 1 - 9 小節

Langsam Januar 1826

Mignon Nur wer die

Harfner

主 下屬 拿波里 完全終止 主

6 Sehnsucht kennt, weiß, was ich leide, nur wer die

8 Nur wer die Sehnsucht kennt, weiß, was ich leide,

屬 屬 主

兩個歌唱聲部多為先後出現，一前一後錯開，如同歌德所描述「不規則的二重唱」。在詩行 1 - 4 女高音先唱，男高音在後，有互補的節奏，或是模仿女高音的音型和節奏。詩行 5 - 8 有六小節長為兩人的齊唱，詩行 9/10 的宣敘式吟唱因兩人交錯且不規則的節奏，造成很強的戲劇性。由詩行 11/12 構成的再現部歌唱聲部與第一段相同，但兩人聲部作對調。

<sup>50</sup> 見下文分析。

全曲可分為五個樂段。舒伯特反覆了詩行 1/2、7/8、9/10 及 11/12，使每段的歌詞均為兩個雙行。因為再現部與第一段相同，與 D 877/4 有很相似的結構。歌詞、曲式各段落與轉調的關係整理於下。（表 8）

【表 8】 D 877/1 曲式與轉調分析

	小節	詩行	所屬的調	調之間的關係		
				以原調 b 來看		下屬調範圍
前奏	1 - 4		b (完全終止)	b = 主調	五度下降	/
第一段	5 - 13	1/2 + 1/2 反覆	b (完全終止)			
第二段	14 - 18	3/4	e	e = 下屬調		e = 主調
	18 - 22	5/6	G (完全終止)	G = 拿波里的屬調	五度下降	G = 關係大
第三段	23 - 25	7/8	C	C = 拿波里	下降	
	26 - 32	7/8 反覆	F → e (完全終止)	e = 下屬調		/
第四段	32 - 37	9/10 + 9/10 反覆	半音和聲 → B	B = 平行大調		/
再現部	38 - 47	11/12 + 11/12 反覆	b (完全終止)	b = 主調		/
尾奏	47 - 50					

前奏之後的第一段為一個九小節的「樂句」(Satz)<sup>51</sup>，在 b 小調作完全終止。隨即在第 14 小節轉換至平行大調的 B 大調和絃。

第二段開始的詩行 3/4 為 B 大調及 e 小調六四和絃交替，由和聲前後關係來看，為 e 小調的屬音持續低音 B 之上，屬和絃與主和絃的交替。接著由 e 小調轉入關係大調的 G 大調（詩行 5/6），此 G 大調為後面 C 大調（詩行 7/8）的屬調，而 C 大調對於原 b 小調為拿波里和絃。從開頭至詩行 7/8 歷經 b 小調、e 小調及 C 大調，符合前奏前三小節的和聲。詩行 7/8 反覆時出現的 F 大調為 e 小調中的拿波里和絃，之後作終止式結束於 e 小調，這個由拿波里和絃作終止式的進行與前奏第 3 - 4 小節相似。整個第二、三段屬於下屬調範圍，下屬調範圍與拿波里和絃的使用成為此曲轉調特色，在四小節的前奏中已經提示。

在詩行 9/10 的宣敘式吟唱段落舒伯特運用了半音向上的低音，和聲經模仿進行後到達 B 大調。緊接著轉換至平行小調，使第 38 小節再現部於 b 小調出現。

依照 D 877/1 所歷經的調可以歸類成主調、下屬調範圍的調，以及再現部之前的平行大調，剛好為 D 877 第一、二、三首的調：b 小調、e 小調、B 大調。由此可見這一首歌曲中包含了所有三首歌曲的調性。

## 2. D 877 第一、二、三首之間的音樂關係

D 877 三首歌曲能成為連篇歌曲，不只在於三首詩內容的相關性，舒伯特創造出音樂上的關係可以歸納為以下三點：

---

<sup>51</sup> 本文中「樂句」特別指 Satz 結構：首先有兩小節，跟隨著反覆，然後是發展。D 877/1 這個「樂句」發展的特徵在鋼琴聲部較清楚：源自第 1 小節的附點節奏（附點四分音符與八分音符）在第 9 - 10 小節（也就是發展部份）作模仿進行。「樂句」結構見 Erwin Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, pp. 21-23.

- (1) 調性安排：D 877 第一、二、三首的調性依序為 b 小調、e 小調、B 大調，彼此成為五度關係，且第三首回到第一首的平行大調。
- (2) 節奏關係：D 877/1 鋼琴前奏的兩個節奏成為連篇歌曲之間的連結。在 D 877/2 第一小節的「流浪者節奏」為一個四分音符接兩個八分音符（譜例 23），D 877/1 凝重的感覺，到了 D 877/2 因為「流浪者節奏」減為一半的時值，而有行走的動感。在 D 877/3 中三個八分音符的節奏成為貫穿全曲很重要的節奏動機（譜例 24），有遊蕩的感覺，顯得柔和而平靜。

【譜例 23】舒伯特：〈迷孃之歌〉D 877/2，第 1 - 10 小節

Langsam Januar 1826

流浪者節奏

Heiß mich nicht re-den,

Heiß mich schweigen, denn mein Geheimnis ist mir Pflicht; ich möch-te dir mein ganzes Inn-re zeigen, al-

*pp* *cresc.*

主 屬

【譜例 24】 舒伯特：〈迷孃之歌〉 D 877/3，第 1 - 11 小節

Nicht zu langsam Januar 1826

So laßt mich  
schei-nen, bis ich wer-de, zieht mir das weiße Kleid nicht aus, ich ei-le von der schönen Erde hinab in

屬音上主和絃

屬 主音上屬 主

(3) 主題的和聲與音型關係：D 877/1 中第 5 - 8 小節的和聲為主、屬、屬、主和絃，歌唱聲部的第一個音為  $d^2$ 、 $c^{\#2}$ 、 $e^2$ 、 $d^2$ （譜例 22）。在 D 877/2 的第 5 - 6 小節也有主、屬、屬、主和絃的和聲進行，旋律由  $g^1$  到  $f^{\#1}$ （譜例 23 第 5 小節），然後由  $a^1$  到  $g^1$ （第 6 小節）。D 877/3 第 5 - 7 小節的歌唱旋律有  $b^1$ 、 $a^{\#1}$ 、 $c^{\#2}$ 、 $b^1$  的輪廓，也有主、屬、屬、主的和聲（譜例 24）。<sup>52</sup>

<sup>52</sup> 第 5 小節中主和絃位於屬音的持續音之上，第 7 小節在主音上有屬至主的和聲。

### 3. 以 D 877/4 代替 D 877/1

D 877 四首歌曲同時於 1827 年 3 月由維也納出版商狄亞貝利（A. Diabelli）出版。舒伯特交付出版的手稿雖有紀錄創作時間 1826 年 1 月，但無法確定第四首是否與前三首同為此時作品。依前三首的草稿可以判定為同時創作，但第四首沒有草稿遺留下來。<sup>53</sup> 第四首乃依據〈歌〉（D 403）而創作，且沒有草稿流傳，可以推測第四首可能為舒伯特稍後另外創作的。<sup>54</sup>

在演出整組歌曲集時，第一首與第四首擇一演唱。若不與男高音重唱而演出獨唱曲，要將第四首最先演唱而非放在最末。<sup>55</sup>

以 D 877/4 代替 D 877/1，所形成調的順序為 a 小調、e 小調、B 大調，與另外兩首的連結性不如 D 877/1 強。因為沒有節奏與音型的關係，也使 D 877/4 顯得獨立於連篇曲集之外。

---

<sup>53</sup> 關於草稿及交付出版的手稿參考 Otto Erich Deutsch, *Franz Schubert, thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge*, 1951, ed. and trans. Editionsleitung der Neuen Schubert-Ausgabe & Werner Aderhold (Kassel: Bärenreiter, 1978), Neuausgabe in deutscher Sprache, p. 553. 及 Eusebius Mandyczewski, *Lieder und Gesänge: Revisionsbericht* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1894), *Franz Schubert's Werke XX*, p. 106.

<sup>54</sup> 關於創作時間的討論見 Dürr, Vorwort, *Lieder*, p. XXIII. Mandyczewski 指出第四首與前三首記譜方式的差別，也推測第四首為較晚創作。Mandyczewski, *Lieder und Gesänge: Revisionsbericht*, p. 106.

<sup>55</sup> Dürr and Feil, *Franz Schubert*, p. 129.

## (六)〈迷孃之歌〉D 877/4 的分析

### 1. 歌唱聲部

在所有譜曲中，D 877/4 有最規則的吟唱節奏。除了詩行 9/10 以外，各雙行的吟唱節奏均符合 6/8 拍的律動感，可以歸類為以下三種：<sup>56</sup>

(a) - xx | xx - | - xx | - - |

共四小節，有詩行 1/2 及反覆、詩行 7/8 及詩行 11/12。

(b) - xx | xx - | xxx - | -

共四小節，有詩行 11/12 的反覆，為第一種的變化。

(c) x | xx xx | xx xx | - -

共三小節，有詩行 3/4 及詩行 5/6。

這樣的吟唱節奏與樂句有密切相關。在前兩種狀況，也就是除了詩行 3-6 之外，因為詩句中音節拉長，使得每一詩行均有四個重音節，為兩小節長，而一個雙行就形成一個四小節的樂句。

舒伯特將詩行 1/2 反覆，前四小節是前句 (Vordersatz)，詩行反覆的四小節為後句 (Nachsatz)，如此成為八小節的「樂段」(譜例 1 第 7-14 小節)，就「像是」一首歌曲，因為它如同民歌詩節 (Volksliedstrophe)，有四個長短規律的詩行。因此 D 877/4 在所有譜曲當中最符合民歌風格。

---

<sup>56</sup> 一音節獨占三拍子的重音以「-」表示，次重音以「-˘」。兩個音節佔三拍子的重音以「x」表示，輕音節以「x」表示。

【譜例 25】 舒伯特：〈迷孃之歌〉 D 877 第四首，第 7 - 14 小節

這八小節如歌般優美的旋律多為級進音程。旋律的起伏突顯了歌詞的內容：詩行 1 的旋律最高音  $c^2$  落於「渴望」（第 8 小節），而詩行 2 的最高音  $e^2$  在「受苦」（譜例 25 第 10 小節），詩行 1 在反覆時「渴望」有整個樂段中最高的音  $f^2$ （第 12 小節）。

全曲中歌詞與旋律的對應關係多為音節式，只偶而以些微的花腔裝飾，歌唱聲部音域由  $g^1$  到  $f^2$  為小七度，這些特性使旋律顯得單純而質樸，符合年幼的迷孃角色。

如同其他譜曲，詩行 9/10 也運用了宣敘式吟唱，樂句之間有較長的休止符，未依照詩行而是依文句“*Es schwindelt mir*”與“*es brennt mein Eingeweide*”來斷句。詩行 9/10 完整反覆一次，藉由反覆作不同的情緒表現，第一次較高亢緊張，第二次稍微和緩逐漸居於平靜。（譜例 26）

【譜例 26】 舒伯特：〈迷孃之歌〉 D 877/4，第 27 - 32 小節歌唱聲部

27

Es schwin-delt mir, es brennt mein Ein-ge-wei-de, es schwin-delt mir, es brennt mein Ein-ge-wei-de.

32

wei-de.

Detailed description: The image shows a musical score for the voice part of Schubert's 'Die Spinnerin' (D 877/4), measures 27-32. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of two staves of music. The first staff starts at measure 27 and ends at measure 31. The second staff starts at measure 32 and ends at measure 32. The lyrics are: 'Es schwin-delt mir, es brennt mein Ein-ge-wei-de, es schwin-delt mir, es brennt mein Ein-ge-wei-de.' The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, creating a sense of movement and tension. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across notes.

就歌詞的結構來看，早期三首獨唱曲將詩行 1 - 10 連貫演唱，僅在宣敘式吟唱之後有鋼琴間奏，最後一段因詩行反覆而佔全曲約三分之一長（前表 5）。D 877/4 有很不同的設計：有六小節的鋼琴前奏，歌唱聲部由鋼琴間奏分為五個段落，最後的尾奏也是六小節（表 9）。顧及詩行 3 - 6 為一完整文句，連在一起成一段落，前句與後句均為三小節。詩行 7/8 像是落單的雙行，僅有四小節。如此形成了前三段的歌唱旋律有逐漸變短的趨勢（8、6、4 小節），猶如迷孃逐漸停止歌唱，對於詩行 9/10 急促叫喊般的語氣有準備的作用。歌德的詩在詩行 9/10 戲劇性轉折之後，再度出現開頭的兩詩行，呈現一循環的結構，表現迷孃在情緒崩潰之後，先前的悲歌又出現，渴望依舊，永不止息。舒伯特將詩行 11/12 反覆，作成與第一段相同的八小節樂段，且重複詩行 1/2 的旋律，作成再現部曲式。由每段的小節數來看呈現前後對稱，為一完美的平衡。

【表 9】 D 877/4 的歌詞分段

詩行／ 鋼琴	前奏	1/2 + 反覆	間 奏	3/4 +5/6	間 奏	7/8	間 奏	9/10 + 反覆	間 奏	11/12+ 反覆	尾奏
小節數	6	4 + 4	1	3 + 3	1	4	1	5	1	4 + 4	6 (5) <sup>57</sup>
小節	1 - 6	7 - 14	15	16 - 21	22	23 - 26	27	28 - 32	33	34 - 41	41 - 46

## 2. D 877/4 的前身

D 877/4 使用了舒伯特另一首歌曲作為依據。這首只取名為〈歌〉(Lied) 的作品為 1816 年 3、4 月間完成，<sup>58</sup> 較 D 877/4 早了將近十年。

<sup>57</sup> 尾奏第一小節與前面樂句有一小節的重疊，實際為六小節長。

<sup>58</sup> 這首〈歌〉有四個版本，最早版本為 g 小調，創作日期為 1816 年 3 月 27 日。第二、三、四版本均為 a 小調，日期分別為 1816 年 4 月、3 月及 8 月，後兩個版本比第二版本多出了各二及三個小節的前奏，以琶音方式奏出和絃。參考 Deutsch, *Franz Schubert, thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge*, pp. 240-241. (譜例 27) 為第二版本。

【譜例 27】 舒伯特：〈歌〉 D 403，第 1 - 16 小節

Mässig, mit Sehnsucht. April 1816.

Singstimme.

In's stil - le Land! - Wer lei - tet uns hin - ü - ber? In's stil - le

Pianoforte.

*ppp*  *cresc.*

6 Land! - Wer lei - tet uns hin - ü - ber? Schon wölkt sich uns der A - bend.him.mel trü - ber, und

12 im - mer träum - mer - vol - ler wird der Strand. - Wer lei - tet uns mit sanf - ter Hand hin.

*cresc.* *p* *ppp*

全長 22 小節的〈歌〉完全用在 D 877/4 中，〈歌〉的第 1 - 8 小節與 D 877/4 第 7 - 14 小節在歌唱與鋼琴聲部均極為相似（比較譜例 10 與譜例 11）。D 877/4 除了因歌詞對節奏稍做改變，並加了一點旋律裝飾，旋律輪廓完全相同。D 877/4 第 16 - 21 小節對於鋼琴聲部節奏稍有改變（譜例 28），也大致都與〈歌〉的第 9 - 14 小節相同。〈歌〉的第 15 小節開始的第三段為再現部，成為 D 877/4 的第 34 - 41 小節。因此嚴格說來，D 877/4 只有詩行 7 - 10（第 22 - 33 小節）及前、間、尾奏為新的創作。

【譜例 28】 舒伯特：〈迷孃之歌〉 D 877/4，第 1 - 21 小節

Langsam 1826

*legato*

*pp* *cresc.* *pp* *pp*

Nur wer die

8

Sehnsucht kennt, weiß, was ich lei-de, nur, wer die Sehnsucht kennt, weiß, was ich lei-de.

a小調半終止 C大調

15 第二段

Al-lein und ab-ge-trennt von al-ler Freu-de, seh ich ans Fir-ma-ment nach je-ner Sei-te.

*pp* *simile*

c小調 g小調 d小調 a小調半終止

舒伯特為什麼在將迷孃這首詩反覆譜曲之後，拿了以前另一首歌曲當作是迷孃的〈渴望〉？為什麼他用已存在的音樂作為再次譜曲的素材？

這個問題可以從兩首歌曲的內容得到解答。舒伯特對於〈歌〉的表情指示為「渴望地」(mit Sehnsucht)。這首由撒里斯 (Johann Gaudenz von Salis-Seewis, 1762-1834) 創作的詩，共有三個詩節，第一節開頭兩行為祈使句和問句：「去寧靜的國度！誰帶領我們去？」<sup>59</sup> 而這個問題在第三節

<sup>59</sup> 筆者譯。

的詩文中得到了答案：「啊，國度！啊，那屬於所有飽受暴風雨威脅的人的國度！最溫柔的命運使者向我們招手，把火炬掉頭，用輕柔的手帶領我們到已逝偉人的國度！去寧靜的國度！」<sup>60</sup> 詩中提到的那個國度，是人生的風暴得以平息的地方。這與迷孃的渴望有相通之處：唯有昇天之後，迷孃在人世間的受苦才能停止，她無止盡的渴望才能得到滿足。那個遙遠的寧靜國度是烏托邦，是受苦心靈嚮往之所，舒伯特的〈歌〉表現的內容為渴望的情緒，因此可以轉移到迷孃的詩歌。

舒伯特常把歌曲作為器樂作品的主題，但如同這裡拿一首歌曲作成另一首歌曲實屬罕見。就藝術歌曲來說，詩創作於歌曲之前，是歌曲的創作的靈感來源。但這首 D 877/4 不同於一般的創作過程：詩與音樂都已經同時存在，舒伯特將這兩個內容上相通的藝術作結合，成為了一首新的作品。〈歌〉的例子也說明，即使拿掉歌詞，音樂的意義仍舊存在，因為歌曲譜成之後成為能獨立存在的藝術，這說明了舒伯特歌曲中音樂的自主地位。

### 3. 新的音樂內容與歌曲結構

如同〈歌〉，迷孃的〈渴望〉為 a 小調 6/8 拍，速度為慢板 (Langsam)。首先由六個小節的前奏創造出一個整體的情境，舒伯特使用不協和音程來表現悲痛的感覺：第 2 小節左手的增四度 d<sup>#</sup>，及第 3 小節的 b<sup>b</sup> 形成屬九和絃。增四度 d<sup>#</sup> 隨後出現又在第 8 小節，強調了歌詞「渴望」。(前譜例 28)

鋼琴先奏出了歌唱聲部的旋律，好像搶先說了歌手要說的。在賴夏得、貝多芬的譜曲中都沒有鋼琴前奏，〈歌〉也沒有。D 877/4 的鋼琴前奏揭示了主題，營造出全曲的氣氛，並具有曲式上的意義。

---

<sup>60</sup> 筆者譯。

第 7 - 21 小節乃取自〈歌〉。舒伯特在旋律上作了更動，使得第 8 小節的  $c^2$  向下至  $a^1$ ，第 12 小節由  $e^2$  向上到  $f^2$  再往下，如此一來每個詩行在末尾均有嘆息般的向下音型，表現了哀傷的情緒。第 20 - 21 小節加入了  $f^2$  與  $b^1$  之間的音，以及  $b^1$  的裝飾音，以花腔唱法來強調歌詞「彼岸」。(比較前譜例 27 與 28)

全曲依照樂句結構及和聲，可分為四段，第四段為再現部。鋼琴在每段有不同的音型，成為營造音樂情境的要素。不同於前面（表 9）從歌唱聲部的角度來作分段，下表為曲式及轉調的分析。（表 10）

【表 10】 舒伯特 D 877/4 的曲式、轉調及鋼琴聲部的關係

樂段	小節	對應詩行	所屬的調	鋼琴音型
前奏	1 - 6	無	a	八分音符分解和絃
第一段	7 - 15	1/2 + 反覆	a → C 完全終止	
第二段	16 - 18	3/4	c → g	右手和絃較低音晚一拍
	19 - 21	5/6	d → a 半終止	
	22	間奏	a	
	23 - 26	7/8	a	
第三段	27 - 33	9/10 + 反覆	半音和聲（含「魔鬼的磨白」）→ a 半終止	十六分音符三連音的反覆和絃
再現部	34 - 41	11/12 + 反覆	a	八分音符分解和絃
尾奏	41 - 46	無	a	

第一段的「樂段」在和聲上為一個完整的段落：前句由 a 小調開始，以屬七和絃作半終止（前譜例 11 第 10 小節），後句中轉調至 C 大調，以完全終止結束（第 14 小節）。第 15 小節的鋼琴像是在回應前一小節歌唱聲部的「受苦」。

在第二段舒伯特對〈歌〉的鋼琴聲部作了節奏上的改變，刪去了第三與第六拍的和絃，變得較為凝重（比較前譜例 10 與 11）。整個樂段呈現調性不確定的感覺。開始於 c 小調，突然的平行大小調轉換，突顯了歌詞的內容「獨自而且遠離所有歡樂」（前譜例 28 第 16 - 18 小節）。詩行 3 - 6 以模仿進行的和聲作轉調，<sup>61</sup> 自 c 小調經 g 小調、d 小調至 a 小調作半終止（第 21 小節）。接下來自詩行 7/8 開始是新的段落，和聲上徘徊於 a 小調的屬七和絃（第三轉位）及主六四和絃，營造出惆悵失落的感覺來表現詩句「啊！那愛我且知我者，身在遠方」。

如同其他譜曲，第三段的詩行 9/10 也有半音和聲。第 27 - 33 小節的低音多呈現半音上升：B<sup>b</sup>、B、C、D、D<sup>#</sup>、E，只有 C、D 之間為全音。舒伯特在再次使用了「魔鬼的磨白」，第 28 - 29 小節的和絃分別為增六五、減七及小六四和絃。<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> 前句（第 16 - 18 小節）先有 g 小調的下屬、屬、屬九、主和絃，此 g 小調也是 d 小調中的下屬和絃，後句（第 19 - 21 小節）為 d 小調的屬、屬七（第三轉位）、主六和絃，藉由 d 小調為 a 小調中的下屬，經下屬六和絃到 a 小調的屬和絃作半終止。

<sup>62</sup> 第 28 小節的增六五和絃與屬七和絃為同音異名。

【譜例 29】 舒伯特：〈迷孃之歌〉 D 877 第四首，第 27 - 34 小節

27

a tempo

Es schwin.delt mir, es brennt mein Ein.ge.

cresc.

增六五

減七

32

小六四

wei.de, es schwin.delt mir, es brennt mein Ein.ge.

decrenc.

pp

wei.de. Nur wer die

decrenc.

pp

鋼琴在第 27 小節領先歌唱聲部營造氣氛，而歌唱聲部在第 32 小節結束之後，鋼琴多花了一個半小節讓激動的情緒平息，將不知何去何從的和聲引導至 a 小調的屬七和絃。因此，第 27 及 32 - 33 小節並不算是間奏，<sup>63</sup> 鋼琴在第 27 - 33 小節中以反覆和絃模擬迷孃的顫抖暈眩與情緒起伏，所營造出的情境在所有譜曲中最为精采。

第 41 小節開始的尾奏是前奏毫無改變的再現，在這樣的尾奏之後好像又可以從頭再唱一次，對於詩的涵義有更深一層的表達：無法滿足的渴望將一直循環、無限延伸。因為第一段與再現部有相同的「樂段」結構，

<sup>63</sup> 以音樂整體來看，第 27 - 33 小節為一段落，因此前面（表 10）並未標示出間奏。這與由歌唱聲部來看的分段（表 9）不同。

而前奏又與尾奏相同，形成一前後對稱並且循環的曲式。如此的曲式塑造出「渴望」縈繞不去、永無止盡的意境，令人不得不佩服舒伯特的巧思！

### (七) D 877/1 與 D 877/4 的比較

比較六次譜曲，發現 D 877/1 在曲式與轉調的設計上最為精采高明。下表整理出各譜曲中歌詞與調性的對應關係（表 11），並舉出六點特色說明。

【表 11】五次譜曲中詩行與調的對應關係<sup>64</sup>

詩行	D 310	D 359	D 481	D 877/1	D 877/4
(前奏)	無	無	無	b 完全	a 完全
1/2	F → f 半	d	a	b	a
1/2 反覆	無	無	無	b 完全	→ C 完全
3/4	F → A <sup>b</sup> 半	d	→ G 半	e	c → g
5/6	a <sup>b</sup> → f 半	→ C 完全	→ B <sup>b</sup> 完全	G 完全	d → a 半
7/8	A <sup>b</sup> → a <sup>b</sup> 完全	C → E	b <sup>b</sup>	C	a
7/8 反覆	無	B → D	無	F → e 完全	無
9/10 + 反覆	半音和聲 (含「魔鬼的磨白」) → f 半	半音和聲 → d 半	半音和聲 → a 半	半音和聲 → B	半音和聲 (含「魔鬼的磨白」) → a 半
11/12 + 11/12 反覆	F → f 半， A <sup>b</sup> → a <sup>b</sup> 偽， → f 完全	d → d 半， F → d 完全， d	a → a 半， e → A 半， e → A 完全	b	a

<sup>64</sup> 「完全」、「半」、「偽」分別表示完全終止、半終止和偽終止。

詩行	D 310	D 359	D 481	D 877/1	D 877/4
(尾奏)	F	d	A	b	a
全曲所 經歷的調	F, f, A <sup>b</sup> , a <sup>b</sup>	d, C, E, B, b, D, F	a, G, B <sup>b</sup> , b <sup>b</sup> , e, A	b, e, G, C, F, B	a, C, c, g, d

1. D 877/1 五個樂段均有等長的歌詞，為兩個雙行。除了第四段均有完全終止確立調性。(前表 11)
2. 前四首作品常在一個雙行內作轉調。而 D 877/1 中每一雙行屬於一個調，轉調在樂句之間進行，如此使得一個雙行能有統一的語氣，不至於有太急遽的轉折。
3. 前四次譜曲均在眾多調之間作頻繁的轉變，所經歷的調離主調遠，<sup>65</sup>許多和聲的出現顯得突兀。D 877/1 轉調手法純熟，利用五度關係、關係調及平行調，而且能夠涵蓋三首歌曲之間的關係。而 D 877/4 的和聲運用及轉調在六首譜曲中最為簡單。
4. D 877/1 第一段結束於 b 小調，未如 D 877/4 轉至關係大調，能維持第一段中一貫悲傷的情緒。
5. 就歌詞來說詩行 11/12 為主題再現。前四次譜曲在最後一段多次反覆吟唱詩行 11/12，與原詩結構差異大，並且作轉調，使最後一段具有發展部的特色。D 877/1 與 D 877/4 在最後一段的再現部將詩行 11/12 反覆一次，作成與第一段等長的樂段，並且不作轉調。D 877/1 在詩行 7/8 也作了反覆，形成與詩行 1/2 及 11/12 對等的獨立樂段，最能反映源自於小迴旋詩的體式。

<sup>65</sup> 依五度圈中距原調的關係來看，在 D 359 中的 B 大調及 D 656 中的 B<sup>b</sup> 大調為最遠。

6. 以轉調及和聲來詮釋詩的字句意義，D 877/1 較其他作品更為精準。例如在詩行 7/8 以大調表現「愛我且知我者」的幸福感，但是 C 大調及 F 大調分別為原調（b 小調）及下屬調（e 小調）二者的拿波里和絃，F 大調為全曲中與原 b 小調相距最遠，藉轉調的距離表現「遠方」，而最後在 e 小調作完全終止，流露分離的悲傷。<sup>66</sup>

D 877/4 中，第一段與再現部有規律而對稱的樂句，為「樂段」式的結構，如此形成的民歌風格，與質樸的歌唱旋律很相稱。而 D 877/1 第一段與再現部的結構為「樂句」，因為動機發展，而且有兩個歌唱聲部，顯出較強的戲劇性，與整首曲子的曲式、巧妙設計的和聲轉調顯得相輔相成。

除了上述特色之外，D 877 兩首各呈現不同的詮釋重點。D 877/1 整體的音樂表情為哀傷凝重，依照小說的故事背景表現父女二重唱，歌唱旋律有迴音音型及較多花腔裝飾，營造出「表演」的氛圍。而 D 877/4 刻劃出很動人的迷孃角色，充分掌握了詩的意境，對於永無止盡的渴望有較原詩更深刻的詮釋。

## 五、由〈唯有知道渴望的人〉看舒伯特的歌曲創作風格

### （一）浪漫風格藝術歌曲

「浪漫風格藝術歌曲」的概念可以從詩與歌曲的關係來說明。詩的媒介為語言，歌曲的媒介為音樂，兩者有各自的結構。因為歌曲創造出新的音樂結構，而與詩不完全相同，形成了部分重疊而部分不重疊的「平行關係」。作曲家並不是跟隨詩人、重複詩人所說的，作曲家有自己的目標，

---

<sup>66</sup> 其他五首因為沒有兼具這些特徵而相形遜色。

他以既有的詩作為題材，而譜曲是他對於這個題材的反思過程。如此的歌曲有新的視野，與詩共同形成了多層次的結構。<sup>67</sup> 依照這樣的觀點，浪漫風格的歌曲並非就是音樂史上浪漫時期的歌曲，而要從音樂與詩的關係來判別。

前文中已仔細的分析了 D 877/4 在意義層面中多方面地詮釋詩的內容，（表 12）就字、句法及整首作品三個層次將 D 877/4 對詩的詮釋手法歸納於後，以說明舒伯特的浪漫風格歌曲特色。<sup>68</sup>

【表 12】 D 877/4 詩與音樂在意義層面的對應關係

結構層次	詩	音樂	舒伯特 D 877/4 的詮釋手法
(1) 字	字	音型、動機	以不協和音 d <sup>#</sup> 形成的增四度表現「渴望」
			以高音強調「渴望」、「彼」、「知道」等字
			以急促的附點節奏表現「暈眩」
(2) 句法	詩句內容、詩行、詩節	和聲進行	平行大小調轉換表現詩行 3 的孤獨與悲傷
			方向不明的和聲進行表現詩行 7/8 的失落感
			「魔鬼的磨白」表現迷戀暈眩場景
		樂句	樂句反映詩的結構，將完整文句連貫演唱，句子之間有較長的休止或鋼琴間奏
			反覆詩行 1/2、9/10、11/12
			傾向成對、等長的樂句

<sup>67</sup> 「浪漫風格藝術歌曲」的定義與說明依據 Dürr, *Das deutsche Sololied*, pp. 19-23.

<sup>68</sup> 語言與音樂的對應關係可分成聲音層面 (musikalische Schicht) 和意義層面 (semantische Schicht)，兩層面又各可以分成字 (Wörter)、句法 (syntaktische Einheit) 及整首作品 (vollständiges Werk) 三個層次來探討。分析方法參考 Walter Dürr, *Sprache und Musik* (Kassel: Bärenreiter, 1994), pp. 22-29. 舒伯特歌曲不僅反應語言的聲音層面，更是在意義層面中多方面地來詮釋詩的內容，這裡針對意義層面作探討。因限於篇幅每一項僅列舉二至三點。

結構層次	詩	音樂	舒伯特 D 877/4 的詮釋手法
		樂段	加入前、尾奏 第一段及再現部作成「樂段」，模仿民歌詩節
(3)整首作品	詩的涵義	音樂的整體表現 (拍號、速度、調)	6/8 拍、慢板、a 小調營造「渴望」的情境
			前後對稱、循環的曲式，表現永無止境的「渴望」
			簡單質樸的的歌唱及鋼琴聲部，只有小七度的音域 ( $g^1-f^2$ )

作曲家暨音樂理論家內杰里 (Hans Georg Nägeli, 1773-1836) 於 1817 年昭告了一個新的歌曲風格、歌曲藝術新時代的形成：

一個高尚的歌曲風格形成，因而產生了歌曲藝術的新時代（依照我的區分方式為第四時期），前所未有的複韻律為這個時期的特徵，也就是說語言、歌唱與彈奏的韻律融合成一個崇高的藝術整體——這個複韻律對於歌唱藝術而言，就像是複音音樂對於器樂是同等重要的。<sup>69</sup>

內杰里這裡所謂的「複韻律」的意思是：語言、歌唱與鋼琴聲部三者有自己的「韻律」，三者的平等地位可以用複音音樂中聲部間的關係來比擬。也就是說，新的歌曲風格中歌詞、歌唱及鋼琴具有同等重要的地位，語言成了音樂的一個要素，和另外兩者構成了的綜合藝術，即歌曲。此風格顯然有別於第二柏林歌曲學派，與音樂屈居詩之下，歌唱聲部乃音樂整體的民歌風格不同。內杰里所指新的歌曲風格就是前面所述的浪漫風格的

<sup>69</sup> Hans Georg Nägeli, “Die Liederkunst,” *Allgemeine Musikalische Zeitung* XIX (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1817), p. 765. Qtd. in Dürr, *Das deutsche Sololied*, p. 15. 筆者譯。

歌曲，「崇高的藝術整體」就是由歌詞、歌唱及鋼琴共同創造出來的、有別於詩的新視野，而此三個要素具有平等地位，為浪漫風格歌曲的特色。

舒伯特 D 877/4 對於「渴望」所作出無止盡的延伸，更甚於歌德原詩，這是詩與音樂的「藝術整體」所創造出的新視野。這裡以 D 877/4 為例，依照歌詞、歌唱及鋼琴聲部三個要素來歸納舒伯特歌曲的浪漫風格：

1. 詩文原本的吟詠韻律、詩句及詩體對譜曲有相當程度的決定性。但是作曲家為了音樂的表現而對歌詞作了必要的更動，如將詩句反覆（詩行 1/2、9/10 及 11/12）和分段，打破詩文原有的形式而創造出音樂的曲式（再現部曲式）。
2. 歌唱聲部一方面顧及詩的格律，另一方面以吟唱節奏、旋律走向及音程突顯詩文內容。樂句依照詩的文句：將完整文句連貫演唱，句子之間以鋼琴（間奏）相隔。舒伯特善於將歌唱聲部在不同語氣間做轉換，使旋律性的唱與戲劇性的說，也就是如歌似的旋律及宣敘式吟唱形成語氣對比。
3. 鋼琴聲部負責創造音樂整體感覺。前奏及尾奏是曲式中不可或缺的部分。不同樂段使用不同音型，因此鋼琴聲部成為構成曲式的重要元素。和聲及轉調為重要的表現手法，尤其突顯了鋼琴聲部的必要性。鋼琴與歌唱聲部緊密相關，對歌唱聲部作出回應，並補充歌唱聲部無法達到的音樂詮釋。

## （二）賴夏德、貝多芬與舒伯特風格比較

回顧賴夏德與貝多芬的譜曲，以詩與音樂的關係，和歌曲三要素的角度與舒伯特最後一首譜曲 D 877/4 作比較，可以看出三人風格的差異。

【表 13】 賴夏德、貝多芬與舒伯特 D 877/4 對照比較

	賴夏德二重唱 (1795)	賴夏德獨唱曲 (1809)	貝多芬第四首 (1810)	舒伯特 D 877/4 (1826)
曲式	分節反覆式， 各「節」內 aba'	aba'ca''	再現部曲式 (五段)	再現部曲式(四段 及前、尾奏)
曲長	兩節各 13 小節	27 小節	28 小節	46 小節
歌詞	未更動	未更動	反覆詩行 12， 加入一字	反覆詩行 1/2、 9/10、11/12
歌唱聲部特色	完全遵照詩的 格律，只顧及 第一「節」詞 意	以旋律起伏強 調字義	以音程表現詩 行 9/10	規律的吟唱節奏 (除了詩行 9/10)，以音程、旋 律走向表現歌詞
	句長規則(末 句多一結尾小 節)	樂句長度有 5 和 4 小節	不規則的樂句 長	成對、等長的前後 句(只有詩行 7/8 為單句)
				創新：宣敘式吟唱 做語氣對比
鋼琴聲部特色	無前、尾奏	無前、尾奏	無前奏，尾奏 二小節	前、尾奏各六小節
	和絃式伴奏	和絃式伴奏， 詩行 9/10 稍有 節奏變化	各段有不同音 型節奏	各段有不同音型節 奏
				創新：以鋼琴描寫 情境，前奏呈示主 題

	賴夏德二重唱 (1795)	賴夏德獨唱曲 (1809)	貝多芬第四首 (1810)	舒伯特 D 877/4 (1826)
和聲調性特色	短暫調性偏離	轉調至關係大調	轉調至關係大調及下中音大調	轉調較頻繁，使用關係大調、五度關係轉調，有平行大小調轉換
	和聲簡單，有半音音程	半音音程、拿波里六和絃	大調表現歡樂與幸福感	和聲進行敏感地反應詞意，「魔鬼的磨白」
音樂詮釋特色	旋律作用在吟唱歌詞	音樂反應歌詞內容及詩體	創造音樂結構，鋼琴角色的提升	對詩的詮釋全面而多層次，手法豐富多樣
	全曲有統一的表情	旋律各句表情不同	段落間有明顯對比	著墨細節並兼顧音樂整體性

上表中列舉出三人的風格特徵能明顯地呈現民歌風格至浪漫風格的轉變（表 13）。就歌詞而言，賴夏德兩首作品均保持詩的原貌未作任何變動；而經貝多芬至舒伯特對歌詞的更動增加，明顯背離歌德時期以歌吟詩的概念。賴夏德的二重唱因為受限於分節反覆曲式的「一個旋律」無法表現兩段歌詞不同的細節，他的獨唱曲因為採用迴旋曲式而能對歌詞有較多的表現，由此可知曲式對音樂表現力具決定性的影響。貝多芬所用的再現部曲式能反映詩文結構，成為後來為此詩創作者的範本。他為了音樂的目的對歌詞作更動，所創造出的音樂結構脫離民歌體式、規則等長樂句的規範，給予樂句有較大的自由。由貝多芬歌曲的音樂結構、和聲及鋼琴聲部都可看出作曲家以音樂對詩文做出詮釋，也說明了貝多芬在歌曲風格的轉變過程中的影響。

就歌唱旋律而言，貝多芬對於歌詞的表現不如舒伯特細膩。以詩行 1/2 為例，「渴望」及「受苦」位於樂句中極低的音  $g^1$ （前譜例 6 第 2、4 小節），第 1 小節中的分解和絃  $a^1-c^2-f^{\#1}$  使旋律向下走到「渴望」，而第 3 小節中分解和絃  $a^1-c^2-e^b2$  向上之後以小六度跳下至「受苦」，如此的旋律無法突顯這兩個重點的字，而是強調了「唯有」及「我」。

舒伯特的歌唱聲部除了切合詞意，還以規律的吟唱節奏和「樂段」結構營造出詩意及抒情性，使旋律較貝多芬優美而易唱。這個像是民歌的風格是舒伯特歷經多次譜曲之後尋得的結果，看似簡單的旋律能表現出歌詞自小「字」層面的細節，大至整首詩的意境，並且符合迷孃年幼的角色。

舒伯特在鋼琴聲部的寫作也有突破。他用前、尾奏營造「渴望」的意境，在前奏中先呈示主題。在詩行 9/10 鋼琴與歌唱聲部為表現音樂有不同作用：歌唱聲部模擬迷孃的語氣，負責歌詞的傳達，而鋼琴以特定意義的和聲模型呈現情境。由此都可看出鋼琴聲部的必要性，與不亞於歌詞與歌唱聲部的重要性。

如此，舒伯特拓展了歌曲的格局與表現力，以多樣、純熟的手法更全面地詮釋歌詞內涵。

### （三）由六次譜曲看舒伯特的風格演進

D 877/4 的音樂詮釋手法，包括在「字」的層面，利用節奏、音高、音型來突顯字義，或是在「句法」的層面，重複歌詞、以歌唱聲部語氣的轉換、和聲轉調手法表現詩句內容等，在 D 310 都已經運用。由音樂詮釋詩文的特色以及鋼琴的重要性來看，舒伯特的首次譜曲中已展現了浪漫風格。

早期譜曲具濃厚的習作色彩。由前面分析已知，D 481 與貝多芬第一首在旋律與伴奏音型上相似，而 D 359 的 6/8 拍與豎琴般的鋼琴分解和絃也令人想到貝多芬的第二及第四首譜曲，由此可推測舒伯特從貝多芬的譜曲得到靈感的激發。另外，早期譜曲已成形的表現手法在經過改進琢磨後成就了後來的 D 877。例如首次譜曲 D 310 中使用的宣敘式吟唱與「魔鬼的磨白」和聲已經有後來 D 877/4 的雛型，D 359 對於宣敘式吟唱語氣做了改進，而 D 656 兩次將「魔鬼的磨白」模型運用於較長而複雜的轉調過程。

比較 D 877 兩首作品與早期譜曲，歸納出舒伯特的風格演進特點如下：

### 1. 以連篇歌曲對迷孃角色作完整的呈現

由前文探討舒伯特所作威廉麥斯特歌曲的相關性已知，他除了寫豎琴手歌曲集，也曾嘗試過創作迷孃歌曲集。D 481 以大調結尾來表現迷孃升天而得到救贖，乃嘗試以一首極短的歌曲來表現迷孃複雜的故事情節。另外，由前三首過於崎嶇的轉調與和聲也能看出，舒伯特的企圖心超越了單首歌曲的極限，因此他最終需要以連篇曲集的形式來呈現迷孃。D 877 藉由三首詩歌能分別突顯迷孃角色的不同特點：第二首〈要我來說〉著眼於她的內心衝突掙扎，第三首（讓我如此出現）表現了昇華的純淨，因此 D 877/1 能專注於迷孃與豎琴手悲傷的情緒，而 D 877/4 也能專注於呈現「渴望」題材，在詮釋上因而較早期譜曲更貼切歌詞內涵。

### 2. 符合原詩的歌曲結構

前四首譜曲對歌詞的更動大，多反覆詩行，甚至插入整段歌詞，使得歌詞的結構與原詩有顯著差異。早期三首作品在歌詞分段與音樂結構上相似，詩行 11/12 因為反覆佔了全曲約三分之一長。D 877/1 及 D 877/4 第一段與再現部呈對等結構，與歌德原詩結構相近，而再現部曲式呈現出前後

對稱、各樂段平衡的音樂結構。

### 3. 和聲轉調手法的精進

前四首譜曲有複雜頻繁的轉調，和聲運用著重於單一詩行內容的表現。D 877 的和聲設計，既能表達詩文內容，也維持了音樂的整體性，連篇歌曲之間也呈現和聲的關聯性。

### 4. 整體的音樂表現更適合角色及題材

早期三首嘗試的不同音樂表情在 D 877 兩首中有最佳的發揮，例如 D 310 以表演式的唱法模擬迷孃演唱的場景，D 481 表現出激動的情感，這兩種特色在 D 877/1 以戲劇性張力有最佳的呈現。D 359 有質樸的旋律，首次嘗試模仿民歌風格，在 D 877/4 中更高明而深刻地詮釋了迷孃的渴望。

## 六、結語

一首詩能夠激起作曲家的創作力，不完全是因為它的文字魅力，而是它提供了具體的情感意境，在這意境的基礎上，他發揮音樂的想像力，營造音樂的情緒動機，重新建立一個屬於音響的音樂形式。<sup>70</sup>

迷孃這首詩提供了「渴望」做為題材，有小說情節作為背景，對於作曲家產生無比的吸引力，激發創作的靈感。從第一首創作（賴夏德二重唱）到舒伯特的 D 877/4，歷經的三十年在音樂史上從古典主義進入浪漫主義時期。比較賴夏德、貝多芬及舒伯特多達十二首的譜曲，可看出藝術歌曲

---

<sup>70</sup> 鄭芳雄，〈從歌德詩詞的譜曲談文學與音樂的關係〉，頁 17。

的創作風格由柏林歌曲學派至浪漫風格的轉變。作曲家的音樂風格，以及對歌曲所抱持的概念均影響他譜曲時的想像力，使得三人在建立音樂形式、營造音樂情緒上大相逕庭。

賴夏德受限於十八世紀中葉以來對於歌曲創作的規範，其音樂仍屈附於詩之下，拘泥於為詩配樂，致力於創造歌曲中統一的表情。貝多芬開始更動歌詞，創造音樂自己的結構來詮釋詩，以和聲轉調、鋼琴音型區分音樂各段落的音樂表現。由鋼琴角色逐漸加重，及音樂自主性的提升，已經可以看出浪漫風格的逐漸形成。

舒伯特為文學與音樂的結合創造了一個完美的典範。他賦予了歌曲中音樂的自主地位，使鋼琴成為與歌詞、歌唱聲部同等重要的三要素之一。如此的浪漫風格歌曲是詩與音樂共同形成的藝術整體，音樂以新的角度來詮釋詩，拓展了詩的涵義。

本文藉由探討詩與音樂的關係，發現舒伯特對歌德詩作的詮釋涵蓋了所有層面，小自字的層次，大至整首詩的意境。舒伯特因應音樂需求對歌詞作更動，卻又能顧及原詩體式。他擅長以和聲色彩變換來營造情緒轉折，在歌唱聲部語氣的對比以及曲式的設計上都突顯出獨特的創新風格。這些風格特徵在他早期作品即確立，許多表現手法在首次譜曲已經成形，而在 D 877 達到極致。他多次創作迷孃這首詩，反映出他一直在找尋個人欲傳達的訊息，並反覆思考如何發揮「渴望」這個題材，這些譜曲呈現了詩文內容的不同面向，在迷孃角色的刻化上也大異其趣。

〈渴望〉的創作歷程與其他迷孃歌曲及豎琴手歌曲相關。舒伯特在 1819 年之前總是單獨創作〈渴望〉，在創作迷孃的一組歌曲（1821），並出版豎琴手歌曲集（1822）之後，最終將〈渴望〉和另外兩首迷孃歌曲創作為連篇曲集。早期作品也顯示，舒伯特想要表現的內容超越了單首歌曲的可能性，因此必須以連篇曲集呈現。

D 877 展現了純熟的作曲手法，成功地把迷孃角色、小說情節及三首詩的關聯性以連篇歌曲表現。第一、二、三首之間有音樂上緊密的連結，鋼琴聲部對於連篇歌曲整體感的達成貢獻極大。D 877/1 及 D 877/4 的音樂詮釋有不同的重點，前者貼近小說中情節，表達兩角色共同的哀傷；而後者創造出的意境是對「渴望」題材的最佳發揮。

## 引用樂譜

Beethoven, Ludwig van

*Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, n.d.. Ludwig van Beethovens Werke 23.

Friedlaender, Max, ed.

*Gedichte von Goethe in Compositionen seiner Zeitgenossen.* Weimar: Verl. der Goethe-Gesellschaft, 1896.

Mies, Paul, ed.

*Das romantische Lied und Gesänge aus "Wilhelm Meister": musikalisch-literarische Parallelen.* Berlin: Weidmann, 1926.

Reichardt, Johann Friedrich

*Lieder der Liebe und der Einsamkeit zur Harfen und zum Clavier zu singen.* Bd. 1. Leipzig: Gerhard Fleischer dem Jüngern, 1798.

*Goethe's Lieder, Oden, Balladen und Romanzen mit Musik von J. F. Reichardt.* Bd. 2. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1809-1811.

Schubert, Franz

*Für Männerchor.* Ed. Eusebius Mandyczewski. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1891. Franz Schuberts Werke XVI.

*Sämtliche einstimmige Lieder und Gesänge.* Ed. Eusebius Mandyczewski. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1895. Franz Schuberts Werke XX.

*Lieder.* Bd. 3 Teil b. Ed. Walter Dürr. Kassel: Bärenreiter, 1982. Neue Ausgabe sämtlicher Werk IV.

*Lieder.* Bd. III. Ed. Dietrich Fischer-Dieskau and Elmar Budde. Frankfurt: Peters, 1987. Neue Ausgabe.

## 引用書目

### 中文

金慶雲

1995 《冬旅之旅：舒伯特聯篇歌集》。臺北：萬象。

鄭芳雄

1998 〈從歌德詩詞的譜曲談文學與音樂的關係〉。《中外文學》27.3 (1998)。頁6-21。

2001 〈浪漫的虛無和現實的超越〉。《當代》166 (2001)。頁14-23。

### 外文

Deutsch, Otto Erich

1951 *Schubert, Thematic Catalogue of all His Works in Chronological Order*. New York: Norton.

1978 *Franz Schubert, thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge*. 1951. Ed. and trans. Editionsleitung der Neuen Schubert-Ausgabe & Werner Aderhold. Kassel: Bärenreiter. Neuausgabe in deutscher Sprache.

Dürr, Walter

1982 Vorwort. *Lieder*. Bd. 3 Teil a. Ed. Dürr. Kassel: Bärenreiter. Franz Schubert: Neue Ausgabe sämtlicher Werke IV.

1984 *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert: Untersuchungen zu Sprache und Music*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen.

1994 *Sprache und Musik*. Kassel: Bärenreiter.

Dürr, Walter and Arnold Feil

1991 *Franz Schubert*. Stuttgart: Reclam.

Goethe, Johann Wolfgang von

1989 *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Ed. Erich Trunz. 12th ed. München: Beck. Romane und Novellen II. Goethes Werke VII. Hamburger Ausgabe.

Johnson, Graham

1995 “Sehnsucht.” *A Goethe Schubertiad*. The Hyperion Schubert Edition 24. CD-ROM, CD booklet.

Lienhard, Johanna

1978 *Mignon und ihre Lieder, gespiegelt in den Wilhelm-Meister-Romanen*. Zürich: Artemis.

Mandyczewski, Eusebius

1894 *Lieder und Gesänge: Revisionsbericht*. Leipzig: Breitkopf & Härtel. Franz Schubert’s Werke XX.

Michels, Ulrich

1994 *dtv-Atlas zur Musik: Tafeln und Texte*. Bd. 1. 15th ed. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Ratz, Erwin

1973 *Einführung in die musikalische Formenlehre: Über Formprinzipien in den Inventionen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*. 3rd ed. Wien: Universal Edition.

Schlosser, Horst Dieter

1983 *dtv-Atlas zur deutscher Literatur: Tafeln und Texte*. 6th ed. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Seidel, Elmar

1969 “Ein chromatisches Harmonisierungs-Modell in Schuberts Winterreise.” *Archiv für Musikwissenschaft* 26 (1969): 285-296.

Storz, Gerhard

1953 *Goethe-Vigilien oder Versuche in der Kunst, Dichtung zu verstehen*. Stuttgart: Klett.

Urmoneit, Sebastian

1992 “Mignons Sehnsuchtslied.” *Hugo Wolf*. Ed. Heinz-Klaus Metzger and Rainer Riehn. München: Ed. Text + Kritik. 37-66.

Wheeler, Ellen Jayne Maris

1987 “The Mignon Lieder of Goethe’s Wilhelm Meisters Lehrjahre: A Study of Literary Background and Musical Evolution with Particular Emphasis on Hugo Wolf.” Diss. U of Oklahoma.

## 網路資源

“Ludwig van Beethoven: [WoO 134 - Prometheus] SEHNSUCHT / von / Goethe, / komponiert von L. v. Beethoven. – 1808.” *Beethoven-Haus Bonn Library*. Beethoven-Haus Bonn, n.d.. Web.

<[http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=&template=opac\\_bibliothek\\_en&\\_opac=kat\\_en.pl&\\_t\\_multi=x&\\_v\\_0=WNR&\\_tbs=not&\\_sortierung=ejahrauf&\\_q\\_0=WoO%20134](http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=&template=opac_bibliothek_en&_opac=kat_en.pl&_t_multi=x&_v_0=WNR&_tbs=not&_sortierung=ejahrauf&_q_0=WoO%20134)> (2011年7月18日檢索)

Fladt, Hartmut. “Das klassische Lied bis Franz Schubert.” Sommerakademie des Nichidoku Liederkreis. Weikersheim, Aug. 2000. Keynote speech. Web.

<[http://www.nichidokuliederkreis.org/de/academy/lecture\\_2000.html](http://www.nichidokuliederkreis.org/de/academy/lecture_2000.html)> (2011年7月18日檢索)

## The Repeated Settings of “Nur wer die Sehnsucht kennt”: A Study of Schubert’s Song Style

Chi-Hsin Yi\*

Franz Schubert was a great admirer of Johann Wolfgang Goethe’s poems. His passion was so great that he set Goethe’s “Nur wer die Sehnsucht kennt” as many as six times, which was unique for Schubert had never honored any other poets with such dedication. Furthermore, more than ten years separated the 1st (1815) and the last (1825) setting.

This essay will explore Schubert’s stylistic innovation, compare his settings to those by his forerunners, Reichardt and Beethoven, and trace his growth into his mature style by analyzing the developments throughout the six settings. Schubertian style will also be proven to be “romantisches Kunstlied” (Romantic Art Song) through examining his operation of text, declamation rhythm, melody, the relationship between singing voice and piano, modulation and harmony, and it will be shown further that each of his settings present a new perspective and broaden the meaning of the poem. In addition, the role of the piano in these settings is increasingly elevated to become of importance equal with the text and the singing voice.

Schubert’s settings of “Nur wer die Sehnsucht kennt” were related to the other Mignon’s songs and harper’s songs. Finally, he set three Mignon’s songs

---

\* The author is currently part-time Assistant Professor in the Center for General Studies, Shih Hsin University, Taiwan and in the Department of Music, Tainan University of Technology, Taiwan. E-mail: [chihsinyi@gmail.com](mailto:chihsinyi@gmail.com)

as a song cycle D 877, in which both no. 1 (duet) and no. 4 (for soprano) are based on this poem. No. 1 stands out for its musical form, well-planned harmony and modulation. No. 4 gives the best interpretation of “longing.”

Keywords: Schubert, Romantic, Lied, Song, Mignon, Sehnsucht, Goethe

