

# 聲樂伴奏之基本認知概論 ——以德文藝術歌曲為例

李燕宜

## 摘 要

筆者將針對在德文藝術歌曲中聲樂伴奏者和歌者合作時所應有的基本概念，包含呼吸及聲部之間的配合與平衡等方面，進行論述，並深入探討和剖析詩詞意境如何影響演奏詮釋，更進一步認識鋼琴在不同之樂段所扮演的角色，最後提出練習建議，並期望能給年輕及較無經驗之伴奏者在和歌者合作時有所助益。

關鍵字：呼吸、詩詞、德文藝術歌曲、聲樂伴奏者、聲部之間的配合及平衡

# **The Basic Concept of Vocal Accompanying**

Yen-I Lee

## **Abstract**

This article focuses on the cooperation between the singer and the vocal accompanist, with an emphasis on German Lied. It contains basic concepts that include issues that involve the singer's breathing, sound quality and the balance between piano and voice, an analysis of how the poetry can affect the interpretation, and the role of the piano in different musical segments of a song. Furthermore, it also makes a few practical recommendations for younger and more inexperienced accompanists and singers.

**Key Words: Balance, Breathing, German Lieder, Poetry, Vocal Accompanist**

## 壹、前言

在伴奏的領域中，「聲樂伴奏」是一門相當複雜的學問，其中包涵了藝術歌曲及歌劇兩大項。雖然與器樂伴奏相比，歌曲的伴奏部分在譜上所呈現的，經常是較為簡單的旋律和和弦，因此被多數人誤認為這是簡單的，不需要準備及預習的。其實不然，伴奏者除了需將譜上的音符、速度及表情記號正確彈奏，在曲中之詩詞、歌詞、角色及劇本，以及歌者之呼吸和生理狀況，更是需要被高度注意和配合的，而且這些因素皆是決定能否彈好聲樂伴奏的主因。此外，藝術歌曲的發展史上，十九世紀的德文藝術歌曲是創作的巔峯，也替其他語言之藝術歌曲寫作立下了典範。因此，本篇文章筆者將先針對彈奏德文藝術歌曲時，鋼琴合作者所應有的基本概念、彈奏法及練習法要點提出建議，並以最常被演奏唱的曲目為實例，來加深印象，期望能給年輕及較無經驗之伴奏者在和歌者合作時有所助益。

## 貳、基本概念

彈奏聲樂伴奏在時間點的配合上是最困難的，因其牽涉到歌者的呼吸、曲中歌詞的涵意、不同語言之語韻及詮釋等等問題，這些種種的因素在同一時間發生，讓聲樂伴奏者必須非常注意所有的細節，才能讓歌者無後顧之憂地演唱，這其中若有一絲閃失，都會大大地影響歌者的表演水準。以下筆者將從：（一）呼吸及（二）歌詞兩方面來探討彈奏聲樂伴奏時所應注意之事項及概念，並配合譜例舉證，期望能帶給讀者更清楚的資訊。

### 一、呼吸

首先，在彈奏聲樂伴奏之前，必須要瞭解歌者的呼吸及每一處換氣的地方，這是第一要務，良好的呼吸及有效的換氣對歌者來說是唱好歌曲（也可說是成功的演出）的第一步。

呼吸是需要時間的，鋼琴伴奏者如何能讓歌者有足夠的時間換氣，及正

確掌握歌者換氣的時間點，同時又不能讓音樂停頓或是中斷了原先進行中的線條，這確實是一門相當複雜的學問。因不同之音樂寫作方式，在鋼琴彈奏上也就有不同的處理方法。資深聲樂伴奏家，也是現任美國密西鋼琴合作部門主任 Martin Katz 教授在 2009 年發表的專書——*The Complete Collaborator* 中，將鋼琴伴奏之彈奏法根據曲子寫作方式不同、配合歌者的呼吸來歸納成三種類型：（一）Nothing Need Be Done、（二）Nothing Can Be Done、（三）Permit Breath and Preserve Flow。<sup>1</sup> 依據不同的類型，鋼琴伴奏者有不同的配合彈法，此為第一人將伴奏與呼吸做明確的分類，以下筆者將針對此三種類型進行分析及探討。

### （一）、Nothing Need Be Done（什麼都不必做）

這個情形是指獨唱者在樂句與樂句之間，有足夠的時間呼吸，伴奏者無需做任何的等待。Katz 教授舉出最明顯的例子：舒曼（Robert Schumann, 1810-1856）的藝術歌曲〈在絢麗的五月〉（“Im wunderschönen Monat Mai”），參見【譜例一】。

由譜上可看出，在每句歌詞之間，舒曼非常貼心地用休止符提供歌者足夠的換氣時間，並達到斷句的效果，同一時間為了不讓音樂停頓，在鋼琴的寫作部分——十六分音符是持續進行的。因此在這種情況下，鋼琴伴奏者什麼都不需要做（等待），只需繼續彈奏，讓音樂持續流動，以維持音樂應有的線條，這種類型的歌曲寫作方式對於鋼琴伴奏者來說是最容易處理的。

---

<sup>1</sup> Martin Katz, *The Complete Collaborator: The Pianist as Partner*, (Oxford University Press, 2009), 8-20。

【譜例一】Schumann, “Im wunderschönen Monat Mai”, 第 1-8 小節

Langsam, zart.

*p*

*Reo.*

*p*

Im wun - der schö-nen Mo-nat

V

Mai, als al - le Knos - pen sprangen, da

筆者提供另外兩個相同類型的例子：以理查史特勞斯（Richard Strauss, 1864-1949）的藝術歌曲〈躍動的心〉（“Schlagende Herzen”, Op. 29, No. 2）第一句為例，歌者的呼吸及斷句需遵從譜上休止符的指示，而鋼琴跳音的和弦也必須按照原速度彈奏，保持音樂持續進行，無需做任何漸慢，參見【譜

例二】。以及舒伯特的〈甘尼美〉(“*Ganymed*”) 前兩句也是同前述的彈法，參見【譜例三】。

【譜例二】Strauss, “Schlagende Herzen”, 第 1-3 小節

Lebhaft und heiter *Allegro giocoso*

Ü - ber Wie - sen und Fel - der ein Kna - be ging; Kling klang.

*p* *pp*

【譜例三】Schubert, “Ganymed”, 第 1-9 小節

Etwas langsam

Wie im Mor - gen - glan - ze

du - rings mich an glühst, Früh -

*p* *pp*

由上述之例子看發現，通常較仔細或考慮周詳的作曲家會將換氣的時間點和休止符做搭配，做個良好的安排，同一時間又會讓鋼琴的部分持續進行，不讓音樂因歌者之換氣有突然停止的感覺。

Katz 教授也提出另一情形和上述狀況類似，鋼琴的寫作部分是持續進行的，聲樂的部分在每句歌詞之間並無用休止符隔開，但是在前一句的結束音為一長音（指符值），為了換氣需要，歌者可被允許不將此最後一音（長音）完全唱滿其應有的符值，利用最後的半拍來換氣，而鋼琴伴奏者也是和前例一樣，需繼續彈奏維持音樂應有的線條，無需做任何的等待，如此一來使音樂不會因為歌者的換氣而延遲了下一句演唱時間。例如：舒伯特（Franz Schubert, 1797-1828）的〈音樂頌〉（“An die Musik”）第一句，參見【譜例四】；舒曼的聯篇歌集《女人的愛情與生命》（*Frauenliebe und Leben*）第二首〈超越一切的他〉（“Er, der Herrlichste von allen”）第一句，參見【譜例五】；以及第七首〈在我的心上，在我的懷裏〉（“An meinem Herzen, an meiner Brust”）前兩句，參見【譜例六】。

【譜例四】Schubert, “An die Musik”, 第 1-7 小節

【譜例五】Schumann, “Er, der Herrlichste von allen”, 第 1-4 小節

**Innig, lebhaft.**

Er, der Herrlichste von al - len, wie so mil - de, wie - so

【譜例六】Schumann, “An meinem Herzen, an meiner Brust”, 第 1-6 小節

**Fröhlich, innig.**

An mei - nem Her - zen, an mei - ner Brust,

du mei - ne Won - ne, du mei - ne Lust! Das Glück ist die Lie - be, die



## (二)、Nothing Can Be Done ; There Are No Options (沒有什麼可以做→沒有其它的選擇)

何謂「Nothing Can Be Done」及「There Are No Options」？此類型發生於獨唱者的節奏、句型和鋼琴彈奏主要旋律部份完全相同，但音樂中卻無休止符可換氣，而歌者又必須在樂句間換氣，以致無法準時進入下個樂句。再者，譜上並無任何速度變換的標示，此時鋼琴伴奏者沒有任何的選擇，不需在句尾漸慢或做任何速度之改變，只能仔細聆聽獨唱者之歌唱，隨著歌者換氣（稍做停頓），然後一起進入下一個樂句，此種情形常常發生於歌曲中，伴奏者切勿忘了給予歌者時間換氣，避免逕自提早進入下一個樂句，「仔細地聆聽、跟隨著歌者」是唯一可做的事。例如：舒曼之藝術歌曲〈新綠〉（“Erstes Grün”），參見【譜例七】。

## (三)、Permit Breath and Preserve Flow (讓歌者呼吸，並保持音樂的流動)

第三類型指的是，當歌者句尾是持續長音時，鋼琴伴奏部分卻出現了介入素材（intervening materials）<sup>2</sup>，此素材有可能是一經過音、一些和弦或是一組華麗的琶音，並利用介入素材提前進入下一句。此時鋼琴伴奏者需在前一句的最後一音結束後做呼吸（˘），才重新彈奏下一個音符。如此一來，將稍加延長了句尾的時間，允許獨唱者將可在介入素材之開頭第一音換氣（Permit Breath），之後再利用彈奏介入素材時，將速度帶回相同的前一句（Preserve Flow），使音樂不至於因獨唱者的換氣而漸慢，反而因鋼琴之介入素材，重新讓音樂繼續向前走。若能按照前述說明，音樂的處理也會比較自然。參見【譜例八】第二小節的部分，以及【譜例九】譜上第二小節的部分。<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Katz, *The Complete Collaborator*..., 15。

<sup>3</sup> Katz, *The Complete Collaborator*..., 17。

【譜例七】Schumann, “Erstes Grün”, 第 1-9 小節

Einfach.

Du jun - ges Grün, du fri - sches Gras, wie

man - ches Herz durch dich ge - nas, das von des Win - ters Schnee erkrankt,

o wie mein Herz nach dir ver - langt!

*p*

*pp*

*ritard.*

【譜例八】Schumann, “Du Ring an meine Finger”, 第 1-4 小節

Innig. *p*  
Du Ring an mei - nem Fin - ger mein - gol - de - nes Rin - ge - lein

【譜例九】Strauss, “Allerseelen”, 第 12-14 小節

*pp*  
wie der von der Lie - be re - den, wie einst

基本上歌者換氣的地方通常是在每一句詩詞的句尾，這樣才能讓語意完整表達，但因作曲家將旋律及節奏加入於歌詞之後，有時又因加強語氣而重複了某一句歌詞，而讓斷句有了變化。因此歌者和鋼琴伴奏者需做充分的溝通，瞭解每一個換氣的地方。但是這只是原則，有時因歌者之演唱技巧及當日身體狀況，可能會改變其換氣的時間與地方；而鋼琴伴奏者在演出時也必須非常仔細地聆聽，畢竟，突發狀況是無法避免的。

## 二、歌詞

在探究完呼吸之後，接下來要研究的是歌詞的部分，也是彈奏器樂伴奏時不會面對的問題。「詩詞」是作曲者靈感啟發的來源，也是整首歌曲情緒表達的媒介，音樂演奏者唯有在精研過歌詞內容後，才能在音樂詮釋上有適切的處理。在此筆者將「歌詞」分成三個面向來分析：（一）內容、（二）發音及語韻、（三）語氣轉折。

### （一）、內容

在作曲家對於一首曲子未曾留下任何明確指示的情況下，我們可以大膽猜測作曲家內心的想法。然而，當我們看到歌詞的時候，音樂的意境與情感將更加清晰地浮現於我們腦海中，歌詞中的字字句句，幾乎傳達了所有我們必須瞭解的事。更進一步來說，樂譜上的音符，是我們對於音樂上想像力的來源之一，但「歌詞」才是真正啟動音樂進行的那把鑰匙。Katz 教授也提到：

一首歌曲的「歌詞」就像一副眼鏡，藉由它能讓我清楚窺探整首曲子的樣貌。同樣是「跳音」，但出現在風格迥異的歌曲裡，會有不同的彈奏方法；而同樣是「滑音」，在不同曲子中出現，也會有不樣的彈法。<sup>4</sup>

總括來說，探究歌詞的內涵和練習譜上所寫的音符是同樣重要的。不論是歌者或伴奏者，唯有將詩詞意境分析透徹，徹底將其內在涵意體會於心，才有可能將此曲完美呈現給聽眾。一個鋼琴合作者在演出歌曲過程中的表現力，可從他對曲子與歌詞的瞭解程度來略窺一二。那麼哪些重點要項是在歌詞中需要被知道的？筆者歸納為「人、事、時、地、物」等五大要項。

#### 1、人

「我是誰？」（Who am I?）是歌者和鋼琴伴奏者在研究歌詞時，第一個需要知道的答案。歌詞中獨唱者代表的人物為何？是第一人稱，抑或為第二

---

<sup>4</sup> Katz, *The Complete Collaborator*..., 61。筆者中譯。

或第三人稱？性別是男生或是女生，年齡為何？是年輕人或是中、老年人？曲中只有一人或是多種角色？這些元素不僅影響了歌者的唱腔及詮釋，更是讓鋼琴伴奏者知道自己所扮演的角色。同一首歌曲中，有時候會出現不同的角色變換，增加曲子本身的戲劇性。在轉換角色的過程裡，不單單只是演唱者的任務，鋼琴更是要竭盡所能去協助演唱者將不同的角色刻劃地入木三分。除了彼此討論之外，想像力和創造力能夠更幫助雙方將不同的人物性格更鮮明的表達出來。在不同的角色扮演下，鋼琴幾乎都是作為角色、情境轉換的媒介，在音量、音色、調性、和聲、與速度等不同方式的變化，演唱者可在鋼琴的幫助之下，順水推舟的進入各種不同的情況中。舉例來說：在布拉姆斯（Johannes Brahms, 1833-1897）的藝術歌曲〈徒勞小夜曲〉（“Vergebliches Ständchen”, op. 84, No. 4）裏，曲中之人物包涵了一男一女的對話，歌者在演唱時需在音色上有所區別，鋼琴伴奏者也必須在彈奏時，在音量和音色上做明顯的轉換。例如在代表男性的樂段稍為厚重，而在代表女性的樂段轉為輕柔，好讓聽眾能在聆聽時有明顯的感受；在沃爾夫的藝術歌曲〈林中仙子〉（Waldmädchen）裏主角是靈巧的仙子，腳步移動快速，沒有人能趕得上，鋼琴彈奏的部分代表仙子靈活且快速地舞動著，彈奏時觸鍵需非常集中、快速、且不能過於笨重。

## 2、事

在瞭解「人」之後，「事」是下一個需要知道的重要訊息，「What happened?」是繼「Who am I?」之後應該探討的問題。究竟是什麼原因讓主角在此歌唱，最明顯的例子可以舒伯特的聯篇歌曲《美麗的磨坊少女》（*Die schöne Müllerin*）之第一首〈流浪〉（“Das Wandern”）和《冬之旅》（*Winterreise*）之第一首曲子〈晚安〉（“Gute Nacht”）為例，同樣在鋼琴的寫作部分皆是代表腳步，卻因事件場景的不同，詮釋彈奏上有著十萬八千里的差別。在磨坊少女之〈流浪〉中，是指一位年輕的磨坊少年正踏著輕快的腳步，對於未知的未來充滿了憧憬，所以腳步是輕快、有精神的。速度是快板，觸鍵需是有力的（*Mässig geschwind, Allegro Moderato, mf*），參見【譜例十】；而在《冬之旅》中的旅人，對自己的未來是絕望的，選擇在寒冷的冬季裡自我放逐，他的腳步是蹣跚的。而譜上的 *fp* 可以代表因旅行許久，拖著疲憊的身軀，腳步因而踉蹌，彈奏速度輕而緩慢，且音量是小聲的（*Mässig*

Moderato, *p*), 參見【譜例十一】; 在沃爾夫 (Hugo Wolf, 1860-1903) 的藝術歌曲〈被遺忘的少女〉(“Das verlassene Mägdlein”) 形容被拋棄的少女獨自在清晨之際, 於屋內升起爐火, 想起自己不幸的遭遇, 所以整首曲子也使用了著名的流浪腳步節奏。但因詩詞情景, 需表現出此腳步是緩慢毫無目標、沒有方向、沒有終點的 (速度標示為 *Langsam*, 音量為 *pp*) 參見【譜例十二】。

【譜例十】Schubert, “Das Wandern”, 第 1-8 小節

The image displays the first eight measures of Schubert's song "Das Wandern". The score is written for voice and piano. The tempo is marked "Mässig geschwind." and the key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The piano accompaniment features a characteristic "wanderer's step" rhythm, consisting of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. The first system (measures 1-4) includes a vocal line with a whole rest in the first measure, followed by a half note in the third measure, and a quarter note in the fourth measure. The piano part starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system (measures 5-8) continues the vocal line with lyrics and includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking in the piano part. The piece concludes with a "Fine" marking.

Mässig geschwind.

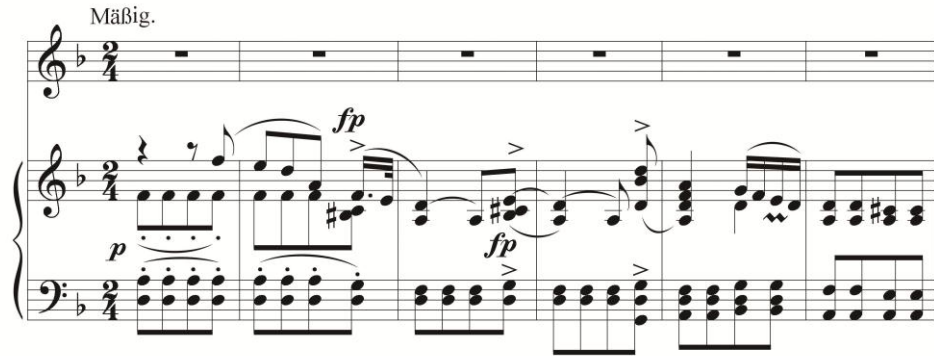
Das

*mf* Fine

Wan - dern ist des Mül - lers Lust, das Wan - dern! das  
Was - ser ha - ben wir's ge - lernt, vom Was - ser! das  
vom

*p* *mf*

【譜例十一】 Schubert, “Gute Nacht”, 第 1-6 小節



【譜例十二】 Wolf, “Das verlassene Mägdlein”, 第 1-6 小節

### 3、時

「現在是什麼時刻？」或是「什麼重要日子？」「When and What time？」等等，這些和時間相關的問題是重要的。例如在史特勞斯的歌曲〈萬靈節〉(“Allerseelen”) 中，時間所指猶如中國的清明節，悼念過世對我們極為重要的人。所以鋼琴寫作的前奏部分，長樂句代表無限的思念，整首曲子就是在這樣的氛圍下來演奏及演唱；而在沃爾夫的〈春來了〉(“Er ist's”)，明顯地告訴我們春天即將來臨，百花齊放、萬物甦醒之際，所以演奏

者需有春天即到來、且興奮之感來演奏此曲；在舒曼的〈月夜〉(“Mondnacht”)中，曲名已明確告訴我們此刻是寧靜的夜晚，詩中也提及「夜是如此星光皎潔」(So sternklar war die Nacht)，所以寧靜、皎潔和夜晚是三個很重要的意境，需表達於樂曲詮釋中。鋼琴彈奏的音色是乾淨的、清楚的，音量是弱的<sup>5</sup>，夜晚柔和的氛圍需充分表達。在清楚瞭解此曲描寫的情景是夜晚，相信你將不會將它錯誤地詮釋為大聲且吵雜的！

#### 4、地

在知道時間後，「我在哪裡？」(Where am I?) 一地點也會是一個不可或缺的重要資訊。在舒伯特的〈菩提樹〉(“Der Lindenbaum”)中，流浪者即是停留在一棵菩提樹下之際，讓他想起家鄉的一切，鋼琴的部分代表菩提樹因被冷風吹著而發出颯颯的聲音；在美麗的磨坊少女第二首〈何往？〉(“Wohin?”)，地點在小溪旁，磨坊少年聽見「潺潺的流水聲」(Bächlein rauschen)，鋼琴彈奏部分即是代表這條小溪，潺潺、且清澈地流動著；在舒曼《詩人之戀》第六首〈在萊茵，在這神聖的河〉(“Im Rhein, im heiligen Strome”)詞中告訴我們主角站在萊茵河畔旁的科隆大教堂，並進到教堂凝視著一幅聖母的畫像；〈森林絮語〉(“Waldesgespräch”)主角在森林裏，以及《詩人之戀》中的第十二首〈燦爛的夏日清晨〉(“Am leuchtenden Sommermorgen”)在花園裏，這些地點的轉變，會讓歌者及鋼琴伴奏者發揮無限的想像，讓自己融入至場景裏，對於詮釋將有極大的幫助。

#### 5、物

在歌曲的寫作上，「擬聲法」為一相當重要的寫作方法。例如：作曲家常會在鋼琴高聲部使用震音代表鳥叫聲，在舒伯特藝術歌曲中特有的水聲、腳步聲及馬蹄聲<sup>6</sup>，或是在舒曼〈森林絮語〉(“Waldesgespräch”)中的六度音程所代表的號角聲，以及沃爾夫〈鼓手〉(“Der Tambour”)前奏部分代表混著鼓聲的進行曲，參見【譜例十三】。在藝術歌曲中，歌者通常代表了主角，以敘述為主，其他所有的場景部分，大都由鋼琴的寫作部分來代替，鋼琴的角色

---

<sup>5</sup> 術語標示為 *Zart, Heimlich* (溫柔而隱秘地)，音量為 *p*。

<sup>6</sup> 如藝術歌曲《魔王》(*Erlkönig*)。



經常是具體事物的代表，所以為了詮釋的需要，知曉鋼琴所代表之事物是必要的。

【譜例十三】 Wolf, “Der Tambour”, 第 1-3 小節

Im Marschtempo

*p*

Wenn mei - ne

*pp*

從前述分析來看，對於每一首歌曲的內容，若都能從此五大方向仔細去推敲，那麼已經是踏出演出成功的第一步。唯有透徹瞭解整首詩詞的來龍去脈，才能在演唱時表達出最正確且貼切的意境，鋼琴彈奏才能選擇最適當的速度及音色，來幫助歌者達成完美的詮釋。

## (二)、發音及語韻

對於想從事聲樂伴奏的音樂家，或是成為專業的聲樂指導家 (Vocal Coach)，具備多國的語言能力是最基本的要求。由於歌劇和藝術歌曲多數由英文、德文、法文或義大利文所寫成，為了能透徹瞭解歌曲所表達的意思，懂得歌詞內容是首要要務，此點在上述（一）內容中已詳細說明其要點。接續探究詩詞之「語韻」部分，因每一國語言本身的母音、子音、特性、重音位置、音調之不同，因此不同的語言即有著截然不同的發音規則及語法。如何將語言特色揉和於音樂中，此為作曲家需要費心思的，大部分的作曲家也都能盡量配合各國的語法及語韻來寫作。而瞭解各國的語法及語韻，這部分在聲樂伴奏的領域中是較為困難的一個要點，唯有對於該國的語言具有相當程度的認識，才能在演唱或演奏時做最正確的判斷。在此，筆者提供幾點最基本的規則及共同注意事項，希冀能給予初學者一些幫助。

## 1、母音

最基本的原則—「母音即為音樂」<sup>7</sup>，鋼琴伴奏的和弦或旋律需彈奏在字的母音上而非子音，這種情況在德文中有很多明顯的例子。例如德文「安靜」(still) 一詞音標為「ʃtɪl」，在母音「ɪ」之前有兩個需發出的子音，此時鋼琴伴奏的部分就應該在歌者發出母音「ɪ」時彈奏，而非提前或同時在子音「ʃt」時彈奏。此種演奏法能讓母音在拍點上唱出，以維持歌曲基本的律動及連貫性，並且讓所有的子音能順利、且完整地聽眾聽到。這原理就如同在器樂的伴奏中，若主奏樂器拍點上的旋律有裝飾音，鋼琴伴奏只能彈在裝飾音之後（即為主音上），而非之前或同時。另外，有時候歌者為了加強語氣的效果，會提前在拍點前唱出字頭的子音或是延長子音的時間，如德文「悲痛、傷痛」(Schmerzen) 一詞，歌者通常會延長第一音節的子音 (ʃm) 來強調痛苦的感覺，此時鋼琴伴奏者需仔細聆聽歌者的唱法，在發出母音 (ɛ) 的時刻才彈奏，而這也是彈奏聲樂伴奏者除了歌者的呼吸之外，第二項必須瞭解的基本概念。筆者在此也必須提出說明，在快板的歌曲中，因速度的要求，歌者常在瞬間已將子音和母音唱出，所以維持速度是鋼琴伴奏者的主要任務，比較沒有牽涉到等待的問題。除此之外，因法文的連音規則 (liaison)，使法文在演唱中許多子音被省略而不用發音，歌唱時反而需要維持流暢，彈奏時也不需做過度的等待；若是按照德文的彈法，會破壞法文藝術歌曲應有的樣子。但是不論任何一種語言，歌者皆需將子音和母音做最完整且正確的表達。

## 2、重音

重音可分為兩種：一為原本字的重音、二為語句上的加強重音。在德文、法文或義大利文中，每一個字或詞，除了單音節的字之外，由兩個音節以上組成的字唸法上也只會有一個重音，例如德文的「問」(Frage)，重音在第一音節 (frá)，而字尾 (ge) 為弱音節，或是「夜晚」一詞 (Abend)，重音為第一節，千萬勿將重音錯置，不僅不能讓聽眾瞭解你所唱的字，也可能造成語意表達錯誤。每一個語言有其不同的重音規則，必須瞭解該國的語

---

<sup>7</sup> Katz, *The Complete Collaborator*..., 22。原文 The vowel sound is the music。

言，甚至能流利地說該國的語言，才能做出最正確的判斷，這也是為什麼精通各國語言是彈奏聲樂伴奏者必備條件。綜前所述，瞭解語言之重音和音樂有何關聯呢？作曲家通常會將重音節放在正拍上，或是給予較長的符值、或較高的音域；相反地將弱音節放在弱拍上，或是給予較短的符值、或較低的音域以符合語韻。然而，並非每一首歌曲、每一字句，作曲家皆能做出如此的安排，常常會因為求保有優美的旋律而捨棄語韻<sup>8</sup>。如何指導較無經驗的歌唱家正確將字的重音表達出，而不因譜上的音高、符值，甚至限於自身之歌唱技巧，而改變了字詞原有的重音；再者，伴奏者如何運用自己的彈奏來引導歌者唱出正確的重音，讓歌詞完全被聽眾瞭解，也是非常重要的。

### (三)、語氣轉折或加強語氣

在歌詞中，「但是」(but) 一詞代表及暗示有著相當重要的訊息緊接在後，語氣、情緒等事物都會隨之改變，之後的人事物皆會是作曲家需要強調的。因此，較為注重歌詞意境和音樂聯結的作曲家，會特別在轉折語氣的地方，或為了加強語氣而將音樂有所改變，其最常見的方法有：1.速度的改變 (Tempo)、2.音量的改變 (Dynamic)、3.音域的改變 (Tessitura)、4.調性的改變 (Tonality)、5.演奏技法的改變 (Articulation)。

#### 1、速度的改變

作曲家最常見用漸慢 (ritardando) 來強調或突顯某一單字、某一詩句的重要性，或以漸快 (accelerando) 來表示愈來愈高漲的情緒，歌者和鋼琴伴奏者需仔細閱讀譜上的速度變化，是稍微漸慢 (un poco ritardando)，抑或是很多 (molto ritardando)；漸快亦然，這其中代表不同的意境需配合上詩詞，才能瞭解作曲家的用意。倘若作曲家並未在譜上標示速度變化，歌者也可因詮釋及表達的需求稍作改變。舉例來說，沃爾夫〈春來了〉尾奏部分雖未有漸快的標示，但為了代表春天即將來臨之迫不及待感，大多數鋼琴家會稍做漸快。

---

<sup>8</sup> 布拉姆斯的聲樂曲即有此特點。

## 2、音量的改變

漸強 (*crescendo*) 常常代表情緒的堆積、狂喜或加強語氣，而漸弱 (*diminuendo*) 在語意中代表著消失、無望或安息之感，而突強 (*subito f*) 和突然小聲 (*subito p*) 常意調著語氣轉換或是帶來意外的驚喜。

## 3、音域的改變

同樣地，除了音量及速度的改變，作曲家也會用高音域、上行音型來加強語氣或代表亢奮的心情，如舒曼〈超越一切的他〉(“*Er, der Herrlichste von allen*”)，而低音域、下行音型和無變換的音高 (*Recitative-like*) 較有喃喃自語的感覺及低落的心情，如舒曼〈我在夢中哭泣〉(“*Ich hab’ im Traum geweinet*”)。高音域也可代表小孩或女性，而低音域則是代表男性，如舒伯特《魔王》(*Erlkönig*) 中的小孩和父親即是以音域來區分。

## 4、調性及和聲的改變

大調代表高興，而小調帶有憂鬱的感覺，作曲家會依據詩句的內容譜出最適合的調性，也會因語氣的轉換或角色的不同來轉換調性，以改變曲子的色調。如舒伯特《魔王》中的四個角色魔王（大調）、父親（大調和小調）、小孩（小調）及說書人（小調）。因扮演的角色及功能不同，有著不同的調性。和聲中的大、小、增、減音程也是作曲家慣用的寫作手法，通常痛苦或心痛的字搭配的多為減音程，而理查·史特勞斯最著名的寫作手法即是將重要的字或樂句停留在六四和弦上<sup>9</sup>。

## 5、演奏技法的改變

作曲家譜上的記號，不管是圓滑、斷奏或跳音，以及踏板的使用與否等等的演奏技法皆是代表了不同的語氣及心情，有其特殊意義，彈奏者需非常嚴格的遵從，不能任意擅自改變。舉例來說，為了配合歌詞的意境，若是描述因悲痛而無法言語，或是啜泣般的低訴，大多以斷奏來表達；跳音代表較為年輕、活潑喜悅之感；而圓滑奏即是抒情之感。不同的演奏技法及觸鍵，會造成很多不同的聲響效果，詩詞作曲家除了會用速度、音量、音域、調性

---

<sup>9</sup> 和弦的第二轉位。

及和聲的轉變來吻合詩詞內容，演奏技法的改變也是一項重要指標。

總括來說，在歌詞中，時常遇到語氣的轉換，倘若少了適當的抑揚頓挫，整個句子聽起來將會非常機械化、無生命力而顯得呆板。沒有任何一本書得以教會我們如何轉換語氣，因此這對於演奏者來說，遠比學會每個音節如何發音，還要困難得多。譜上的記號對於演奏者如何詮釋樂曲的指示有時非常有限，但一個好的歌者，則能靠著無限的想像力，將歌詞內涵與音樂性發揮到極致，而鋼琴伴奏推波助瀾的功勞也同樣不容忽視。

## 參、基本彈奏要點

本段落主要說明鋼琴伴奏者在彈奏聲樂伴奏時的基本原則、訣竅，以及在歌曲中所扮演的角色，筆者將之歸納統整為下列四大要點：一為語韻的配合、二為低音線條的強調、三為歌者和鋼琴聲部之間平衡的解決、四為角色扮演。

### 一、語韻的配合

筆者於美國求學時之指導教授，也是知名鋼琴合作演奏家—Margo Garret教授，常於課堂或其大師班中告誡聲樂伴奏學生：「彈奏歌詞而非音符！」(Play the texts not the notes)<sup>10</sup>，歌詞為第一優先；「彈在母音上而非子音！」(Play the vowels not the consonants)。其原因在於音樂上的重拍並不等於語言的重音，而且並非每一位作曲家皆將語韻、曲調及伴奏做妥善的配合<sup>11</sup>，所以鋼琴彈奏者需非常謹慎，在彈奏時眼睛需同時注視著歌詞和伴奏部分，而非僅是伴奏部分。另一個重點在於伴奏的寫作部分（包涵音型、節奏或旋律），常常是先行引出歌者所要唱的旋律，或是回應了歌者的歌詞。即使此段為鋼琴獨奏，鋼琴彈奏者仍必須完全模仿歌詞中的語韻重音、語法及語氣，例如在舒曼聯篇歌集《詩人之戀》第四首〈當我凝視你的雙眼〉(“Wenn ich

---

<sup>10</sup> 李燕宜，〈淺談「鋼琴合作」〉，《樂苑》，no. 34（十二月 2011）：34。

<sup>11</sup> 語韻規則筆者於前一段探討「歌詞」時已詳細說明。

in deine Augen seh’”)，整曲皆以此手法寫成。參見【譜例十四】，可看出在第二小節伴奏部分，音型和旋律皆是模仿先行歌者所唱的部分，因此伴奏者需自行在伴奏部分填上相同歌詞，按照歌者的詮釋來演奏，如此一來，整首歌曲會形成如二人對話般的感覺，整體演出將更加生動，並增加另一層色彩，我想這應該也是作曲者的原意。

【譜例十四】Schumann, “Wenn ich in deine Augen seh’”, 第 1-3 小節

Langsam. *p*

Wenn ich in dei - ne Au - gen seh', so schwin - det all' mein Leid und

When ich in dei - ne Augen

## 二、低音線條的強調

對於習慣彈奏鋼琴獨奏曲目的演奏者來說，右手的彈奏部分大多為主要旋律，需要被強調，當他們剛接觸到聲樂伴奏時，此種彈法將受到嚴重的質疑。在聲樂伴奏法裏若無任何特殊原因，「低音線條的強調」遠大於右手的伴奏素材。理由為作曲家多半將主旋律交由歌者來演唱，伴奏在左手的部分常常和歌者的旋律有著對位、呼應，也可能是問答的關係。更重要的，它代表和聲的進行，有時更是確認速度的重要指標。而右手的部分大多是重複彈奏歌者的旋律、或為塊狀和弦、分解和弦、琶音，大多數是發揮色彩的功用，其重要性不如左手之低音線條。如舒伯特之〈音樂頌〉為例，以及【譜例四】及【譜例五】舒曼的聯篇歌集《女人的愛情與生命》第二首〈超越一切的他〉：此二曲的重心在於歌者的旋律和伴奏的低音線條，低音部分有著確認和聲的功能，也是銜接歌者每一樂句之間的橋樑，右手部分皆為塊狀和弦。若是過於強調，不僅造成過多的音響，更會導致歌者和伴奏之間聲部失衡。

### 三、歌者和鋼琴聲部之間平衡的解決

鋼琴要達到與歌者聲部間的平衡極為不易，因不同的聲音類型需有不同的彈奏方法。當鋼琴伴奏者聽不見歌者的聲音時，無疑地，鋼琴的音量過大，而如何調整彈奏方法及控制音量？對於初接觸聲樂伴奏的學生是較為困難且複雜的，筆者根據自身的經驗並融合專家的意見統整出以下幾點建議。

#### (一)、音色

要達到與歌者間的平衡，多數人先想到的是「降低音量」，而不是「改變音色」<sup>12</sup>；但「降低音量」並不一定能解決問題，卻極有可能製造了下一個問題——支撐不足。雖然有相當多的聲樂曲在鋼琴伴奏的部分，寫作極為簡單，有可能只是在每個重拍上或每小節配上和弦，或是譜上簡單的旋律線條，只要是音色處理不當，皆有可能演變成音量過大，最明顯的例子為舒曼的〈月夜〉（“Mondnacht”）。演奏者不應只專注於小心翼翼地控制音量，而應想像該呈現什麼樣的音色。同樣是弱音（*piano*），代表月光、微風、流水聲、腳步聲或低聲細語等等不同之意象，皆需彈奏出不同之代表音色。所以彈奏聲樂伴奏時，在觸鍵上是相當講究的，多變的音色不僅增添了整曲之色彩，更能引導歌者進入詩詞情境。

#### (二)、音域

最基本的原則為：當歌者的音域越高時，越是需要來自鋼琴的支持（support）即為音量的幫忙，尤其是左手低音的部分。這道理如同蓋高樓一般，越高的大樓需要愈深的地基整體結構才會穩固。簡言之，在歌者唱至較為激昂高亢之高音時，伴奏需給予足夠的音量，讓歌者演唱時較有安全感；相反地，當歌者所演唱之音域較低、不容易傳出時，鋼琴伴奏需注意音量的掌控，切勿掩蓋歌者之聲音。

---

<sup>12</sup> Katz, *The Complete Collaborator*..., 138。

### (三)、聲部的選擇

延續音域的討論，若鋼琴與歌者兩者的音符皆在同個音域，力度也相同時，此時要達到彼此間良好的平衡，只有一個選擇——即為彈奏另一條不同於歌者之旋律線或音符，而非同樣之旋律。有時可能會加強低音，也可能是中間之聲部，避免因過度強調歌者之旋律，而造成聲部間失去平衡。筆者認為此原理如同演奏絃樂四重奏，四個不同樂器各司其職，找出自己的定位，而非強出頭，避免因此掩蓋了主旋律之風采。例如舒曼聯篇歌集《詩人之戀》第二首〈從我的眼淚中綻放〉（“Aus meinen Tränen sprießen”），參見【譜例十五】。伴奏最高聲部的旋律皆和歌者相同，此時絕對不宜加強高聲部的旋律，左手之旋律線會是最佳首選，如此一來能讓左手之旋律線與歌者之旋律做呼應，如同對位般，不同旋律相互交織，增添歌曲之色彩。

【譜例十五】Schumann, “Aus meinen Tränen sprießen”, 第 1-5 小節

Nicht schnell

Aus mei-nen Thra-nen spriessen viel blu-hen-de Blu-men her - vor, und mei-ne Seuf-zer

### (四)、速度

當遇到速度極快的歌曲或樂段時，歌者想要將歌詞清楚地表達出來，比慢板的歌曲難度提高許多。同時，伴奏者之音量常常也會在此時，不自覺地隨著快速音群的跑動而漸強，更在無形中造成聲部失衡，也間接增加歌者演唱時的困難度。所以愈是快板的歌曲，愈是需要注意音量的控制，有時可能無法與譜上所寫的音量記號相符。筆者根據自身彈奏的經驗，在彈奏快板歌曲時有一心得，若是在彈奏時無法清楚聆聽到歌者所演唱的音時，那麼伴



奏者是該適度調整音量了。例如：理查史特勞斯之藝術歌曲〈小夜曲〉（“Ständchen”, Op. 17, No. 2），整曲之伴奏部分皆是由十六分音符組成，且需以甚快板（*Vivace*）之速度來演奏，同時又需將氣氛維持在夜晚寧靜的氛圍，歌者也不宜將音量過度放大。在種種的要求之下此曲演奏的困難度頗高，參見【譜例十六】。

【譜例十六】Strauss, “Ständchen”, 第 1-8 節

*Vivace e dolce*

*pp* Mach'

*pp* una corda

*Ped.*

auf, mach' auf, doch lei-se mein

Kind um Keinen vom Schlum-mer zu wecken

*Ped.*

## (五)、踏板及琴蓋

大多數的鋼琴家在彈奏獨奏曲時，會非常注意延音踏板的使用，但或許是在彈奏聲樂伴奏時，同時間有太多的注意事項，而延音踏板的正確使用往往最先被忽略，其實延音踏板的使用若不當，會直接造成兩大影響：一為和聲之清晰度、二為音量過大，間接造成音色不當的改變，以及歌詞不易被清楚聽見。接下來為柔音踏板的使用，除非作曲家在譜上刻意標示，筆者認為能不使用為佳，柔音踏板的使用常常是為了做音色的變化，但絕不使用它來降低音量，音量的轉變應由彈奏者以手來控制。

「保持琴蓋的全部開啟」—這對於很多歌者是相當排斥的，大多數歌者的直覺反應為「鋼琴的音量將會過大」，但事實上伴奏者若控制不當，即使琴蓋全部掩蓋，鋼琴的音量也會過大；相反地，只要伴奏者控制得宜，開啓琴蓋將會有以下幾點優勢：（一）使琴聲更為清楚、（二）音量的變化幅度將可增大、（三）音色的變化將更明顯，這些優點能幫助歌者在演唱時，音準較為準確，也會因鋼琴彈奏者明顯且豐富的音色變化，而激發歌者更多的想像力，讓演唱之詮釋更有說服力。

其實只要踏板運用得宜、音色巧妙的搭配、音量的適當控制、聲部的正確選擇等等，與歌者的完美搭配將不會是一件難事。

## 四、角色扮演

筆者在此所要探討的是鋼琴在歌曲之前奏、間奏、尾奏及詩節式歌曲 (Strophic Songs) 中所應扮演的角色。

### (一)、前奏

在所有聲樂曲目中，歌曲開頭由歌者獨自出現、或歌者與伴奏同步出現的比例，只佔了所有曲目的百分之十<sup>13</sup>。大部分的歌曲，開頭都會先由鋼琴演奏一段前奏。而前奏最大的功用在於營造歌曲氣氛，幫助歌者準備進入其音樂氛圍中，這種導奏有可能是反映出歌者的內在情緒，或觸發歌者內心的

---

<sup>13</sup> Katz, *The Complete Collaborator*..., 62。

感受，更可能是象徵某種特定的場景，例如：派對、婚禮、葬禮、或是虛幻的事物。而前奏有可能極短，如舒曼舒曼的聯篇歌集《女人的愛情與生命》第一首〈自從我遇見他〉（“Seit ich ihn gesehen”）只有三個和弦，鋼琴彈奏如何將此三個和弦彈奏出差卻及欲言又止的感覺，參見【譜例十六】；又如何彈奏佛瑞〈月光〉（“Claire du Lune”）將近一整頁的獨奏（前奏），需讓聽眾先沈浸在夜晚皎潔的月光下的情境中。前奏彈奏的成功與否，不僅能測試出鋼琴彈奏者的功力，也是能否讓歌者順利進入歌曲情境中的關鍵。

### 【譜例十七】Schumann, “Seit ich ihn gesehen”, 第 1-4 小節

*Larghetto.*

Seit ich ihn ge - se - hen, glaub' ich blind zu sein;

## (二)、間奏

間奏可能是串聯兩個不同情境的重要橋樑，在一段間奏之後，歌者的情緒或身處的場景常有很大的轉折，如舒伯特《冬之旅》之第五首曲子〈菩提樹〉（“Der Lindenbaum”）也由原先的小聲轉為突強；另一方面，間奏也可能是延續或加強的前段的作用，如舒曼《詩人之戀》之第一首〈在絢麗的五月〉。因此，欲使聽眾明顯感受到間奏前後音樂氣氛的不同，在速度、音量、音色上做變化是有其必要的。

## (三)、尾奏

歌曲的尾奏如同是一場戲劇的最後一幕，如何能讓觀眾屏氣凝神，期待台上即將發生的任何事物是最困難的。在舒曼的藝術歌曲中，最著名的手

法，也算是創舉，就是擴大了尾奏的篇幅，將故事的結局交由鋼琴來完成，如聯篇歌集《女人的愛情與生命》和《詩人之戀》之最終曲，皆由鋼琴以獨奏的方式來替整套歌曲做終結。因此，在不同情境的歌曲中，曲終將有各種不同的意境，也許是欣喜歡樂，也許是懊悔不已等。鋼琴彈奏者如何能讓這些景象成功地烙印在聽眾的心中，或是在音樂結束時，讓大家有「餘音繞樑，三日不絕於耳」之感，將是彈奏尾奏最重要的課題。

#### (四)、詩節式歌曲

所謂詩節式歌曲指的是二或三段以上，不同的歌詞使用一段相同的歌唱旋律及鋼琴伴奏；若伴奏者將每一重複樂段皆演奏相同而毫無變化，那麼這將會是一場失敗的演出。在這類歌曲中，依照每段歌詞所呈現出不同的心情，來改變演奏唱之音量、速度、或演奏技法等等相關方法，讓鋼琴伴奏可作出整體音樂氣氛的變化。就如同鋼琴合作大師 Gerald Moore (1899-1987) 在他的大師班中，特別以舒伯特的聯篇歌曲《美麗的磨坊少女》之第一首歌曲〈流浪〉為例，此曲共有五段不同的歌詞，分別代表了四個不同的主角為「流浪、水、水車及石頭」(Das Wandern、Das Wasser、Die Rädern、Die Steine)，鋼琴伴奏者可以使用跳音來彈奏，代表年輕的磨坊少年帶著興奮的心情踏上旅途；而用圓滑奏和踏板來代表「水」及「水車」，但在彈奏的音量做改變；用斷奏及較大音量代表堅硬的「石頭」。也就是說，鋼琴伴奏須將自己的想像力發揮到極致，對於每一段的歌詞做不同且最貼切的詮釋。

### 肆、基本練習法

一位稱職的鋼琴伴奏家對於學習一首歌曲，除了將自己的彈奏部分仔細練好之外，另外，筆者借用目前任教於加拿大不列顛哥倫比亞大學 (University of British Columbia in Vancouver) 鋼琴合作教授 Rena Sharon，整理自鋼琴合作大師及聲樂指導家 Gwendolyn Koldovsky<sup>14</sup> (1906-1998) 之

---

<sup>14</sup> 於西元 1947 年在美國南加州大學 (University of Southern California) 該校創立全世界第一個專門訓練「鋼琴合作」(Collaborative Piano) 此領域的系所之教授。

“Some Ideas on How to Learn a Song or Aria”<sup>15</sup> 中，提出幾項基本之練習法，希冀能使鋼琴伴奏者從不同面向深入學習一首歌曲，進而幫助歌者之演唱。

首先是「大聲朗誦詩詞」，並且將之「翻譯成自己國家的語言」。「大聲朗誦詩詞」的用意在於正確地聽出自己的咬字、語氣、語韻，及強調每句詩詞最重要的字或轉折語氣；而「翻譯成自己國家的語言」用意在於，因母語是每一個人最熟悉的語言，倘若此首歌曲是使用外國的語言，伴奏者需設法將其轉化成自己最熟悉的語言，絕對不能讓詩詞和自己有隔閡，並且將每一翻譯之字句寫在譜上，能在彈奏時提醒自己詩詞之內容。

接下來是利用作曲家所給予的節奏（聲樂線的節奏）來朗誦詩詞，藉此瞭解作曲家如何聽到詩歌的線索，以及其所欲解釋之文字、音樂的意念、樂曲的律動等訊息，更重要的是瞭解詩詞斷句及歌者換氣的地方。

第三點為鋼琴伴奏者需右手演奏歌者演唱的部分，左手彈奏伴奏部分的低音線條，這個過程將給予你關於這首歌的旋律輪廓、音域、和聲進行，以及聲樂和鋼琴部分的關係。

最後需能同時彈奏鋼琴伴奏部分，及念著歌詞或是唱著歌詞（如同歌者演唱般），使歌詞律動、語詞轉換在不自覺中自然呈現，更能在此過程中深刻體會到歌者之換氣地方及所需時間。在此之後，才能正式和歌者排練。

## 伍、結 語

聲樂伴奏的確牽涉到相當多的層面，必須面面俱到，才有可能完美。多數人及初學者經常會被樂譜上的音符誤導，認為聲樂伴奏譜彈奏的音符較少，就認為此曲很容易彈奏，愈是不去在意細節，但這卻是最錯誤的觀念。其實這就好比奏鳴曲之慢板樂章，音符雖少，速度雖慢，但卻必須錙銖必較，方能達成最高水準之演出。

引用目前任教於國立臺灣師範大學表演藝術研究所，同時也是國內果陀劇場創辦人及導演梁志民教授，於 2012 年 6 月 9 日在國立台灣師範大學舉行

---

<sup>15</sup> Rena Sharon, “Some Ideas on How to Learn a Song or Aria”, The Collaborative Piano Blog, entry posted Nov. 7, 2005, <http://collaborativepiano.blogspot.tw/2005/11/some-ideas-on-how-to-learn-song-or.html#.T96S31Ke1iw> (accessed Jun. 27, 2005)。

之高行健的「與大師對話—高行健的跨越學術研討會」《戲劇創作中的美學思維》座談會中所說：「一位成功的演員若想要在舞台上完美的演出，每一句台詞需反覆練習超過兩千次以上。」，可見成功的演出絕非憑空而降，筆者認為唯有歌者和鋼琴伴奏者對歌詞和音樂能瞭解得愈透徹，並且反覆地練習及不斷地溝通，在舞台上才能盡情且放心地演出。

## 參考文獻

### 一、中文資料

李燕宜。〈淺談「鋼琴合作」〉，《樂苑》，no. 34（十二月 2011）：34-35。

Moore, Gerald. 《無愧的伴奏家》。鄭世文 譯。台北市：世界文物出版社，1995。

### 二、外文資料

Garrett, Margo. 〈French Melodie: Singing Diction and Performance Style〉，  
《歌劇・演藝↔演繹・劇場 國際學術研討會論文集》。論文集，國立  
臺灣師範大學表演藝術研究所，2010 年 6 月：45-56。

Katz, Martin. *The Complete Collaborator: The Pianist as Partner*. USA: Oxford  
University Press, 2009.

Moore, Gerald. *Am I too Loud? Memoirs of an Accompanist*. London: Hamish  
Hamilton, 1962.

The Collaborative Piano Blog. <http://collaborativepiano.blogspot.tw>.

### 三、樂譜

（引用自 International Music Score Library Project (IMSLP)，並重新打譜。）

Schubert, Franz. *An die Musik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel,

<http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/6/61/IMSLP10424->

SchubertD547\_An\_die\_Musik\_1st\_Version.pdf (accessed Jun. 27, 2012).

\_\_\_\_\_. *Ganymed*. Leipzig: Breitkopf & Härtel,

<http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/5/5c/IMSLP16220->

SchubertD544\_Ganymed.pdf (accessed Jun. 27, 2012).

\_\_\_\_\_. *Das Wandern*. Leipzig: Edition Peters,

<http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/13/IMSLP234910->

WIMA.806b-Schubert\_D795.01-Wandern-Klavier.pdf (accessed Jun. 27,  
2012).

- \_\_\_\_\_. *Gute Nacht*. Leipzig: Breitkopf & Härtel,  
[http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/9/92/IMSLP00414-Schubert\\_-\\_Winterreise.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/9/92/IMSLP00414-Schubert_-_Winterreise.pdf) (accessed Jun. 27, 2012).
- Schumann, Robert. *Dichterliebe*. Leipzig: C.F. Peters,  
[http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/c/c9/IMSLP25011-PMLP12745-Schumann\\_Dichterliebe\\_1st\\_edition.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/c/c9/IMSLP25011-PMLP12745-Schumann_Dichterliebe_1st_edition.pdf) (accessed Jun. 27, 2012)
- \_\_\_\_\_. *Frauenliebe und Leben*. Leipzig: Breitkopf & Härtel,  
[http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/8/8e/IMSLP270922-PMLP12743-Schumann\\_\\_Robert\\_Werke\\_Breitkopf\\_Gregg\\_Serie\\_13\\_Band\\_2\\_RS\\_129\\_Op\\_42\\_scan.pdf](http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/8/8e/IMSLP270922-PMLP12743-Schumann__Robert_Werke_Breitkopf_Gregg_Serie_13_Band_2_RS_129_Op_42_scan.pdf) (accessed Jun. 27, 2012).
- \_\_\_\_\_. *Erstes Grün*. Leipzig: Breitkopf & Härtel,  
[http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/9/9c/IMSLP270916-PMLP12738-Schumann\\_\\_Robert\\_Werke\\_Breitkopf\\_Gregg\\_Serie\\_13\\_Band\\_1\\_RS\\_124\\_Op\\_35\\_scan.pdf](http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/9/9c/IMSLP270916-PMLP12738-Schumann__Robert_Werke_Breitkopf_Gregg_Serie_13_Band_1_RS_124_Op_35_scan.pdf) (accessed Jun. 27, 2012).
- Strauss, Richard. *Allerseelen*. Munich: Joseph Aibl,  
[http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/45/IMSLP42639-PMLP61447-Strauss--Op\\_10\\_\\_8\\_Songs\\_from\\_Letzte\\_Bl\\_\\_tter.pdf](http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/45/IMSLP42639-PMLP61447-Strauss--Op_10__8_Songs_from_Letzte_Bl__tter.pdf) (accessed Jun. 27, 2012).
- \_\_\_\_\_. *Schlagende Herzen*, Munich: Joseph Aibl,  
[http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/78/IMSLP42940-PMLP92886-Strauss--Op\\_29\\_3\\_Lieder.pdf](http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/78/IMSLP42940-PMLP92886-Strauss--Op_29_3_Lieder.pdf) (accessed Jun. 27, 2012).
- \_\_\_\_\_. *Ständchen*. Hamburg: D. Rahter,  
[http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/1d/IMSLP42932-PMLP92872-Strauss--Op\\_17\\_\\_6\\_Lieder.pdf](http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/1d/IMSLP42932-PMLP92872-Strauss--Op_17__6_Lieder.pdf) (accessed Jun. 27, 2012).
- Wolf, Hugo. *Das verlassene Mägdlein*. Leipzig: C.F. Peters,  
[http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/5/58/IMSLP22864-PMLP52321-Wolf\\_-\\_M\\_\\_rike\\_Lieder.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/5/58/IMSLP22864-PMLP52321-Wolf_-_M__rike_Lieder.pdf) (accessed Jun. 27, 2012).
- \_\_\_\_\_. *Der Tambour*. Leipzig: C.F.Peters,  
[http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/5/58/IMSLP22864-PMLP52321-Wolf\\_-\\_M\\_\\_rike\\_Lieder.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/5/58/IMSLP22864-PMLP52321-Wolf_-_M__rike_Lieder.pdf) (accessed Jun. 27, 2012).