

國立臺灣師範大學音樂學院表演藝術研究所

表演及創作組鋼琴合作專長

書面報告

Graduate Institute of Performing Arts

College of Music

National Taiwan Normal University

Written Report

歐柏拉都思 《西班牙古典歌曲第一冊》之

分析與演奏詮釋

An Analysis and the Interpretation of

Fernando Jaumandreu Obradors's

*Canciones Clásicas Españolas, Vol. 1*

夏懿宣

Hsia, Yi-Hsuan

指導教授：李燕宜 教授

Advisor: Professor Lee, Yen-I

中華民國 112 年 7 月

July 2023

# 摘要

歐柏拉都思（Fernando Jaumandreu Obradors, 1896-1945）在西方音樂史上並不是一位會被世人所熟知的音樂家，往往人們談到西班牙音樂家會想到葛拉納多斯（Enrique Granados Campiña, 1867-1916）、阿爾班尼士（Isaac Albeniz, 1860-1909），及法雅（Manuel de Falla, 1876-1946）等人，但他的《西班牙古典歌曲第一冊》（Canciones Clásicas Españolas, Vol. 1）卻有著極高的傳唱度，且於聲樂和鋼琴都有許多可發揮之處，因此筆者才想藉此機會深入探討。

本論文共分四章節，第一章為緒論，闡述此報告之研究動機及筆者所期望撰寫完成後自我的提升及後輩的研究參考；第二章為文獻探討，概述西班牙歷史發展、西班牙音樂發展、歐柏拉都思的生平及其創作風格介紹；第三章為樂曲分析及詮釋，將分析《西班牙古典歌曲第一冊》中的七首曲目，並以鋼琴合作者的角度分析樂曲、詩詞與音樂的關係，並就歌詞意境、和聲變化、音量之平衡等要點切入，詮釋樂曲；第四章為結語，將前述之詮釋要點彙整、總結。

**關鍵字：**西班牙、西班牙古典歌曲第一冊、歐柏拉都思、鋼琴合作、藝術歌曲。

# Abstract

Fernando Jaumandreu Obradors (1896-1945) is not a widely known musician in Western music history. When people talk about Spanish musicians, they often think of figures like Enrique Granados Campiña (1867-1916), Isaac Albeniz (1860-1909), and Manuel de Falla (1876-1946). However, Obradors' "Canciones Clásicas Españolas, Vol. 1" has achieved great popularity, with numerous opportunities for performance in both vocal and piano contexts. This paper aims to explore Obradors' work in depth.

The thesis is divided into four chapters. Chapter one serves as an introduction, discussing the research motivation and the author's aspirations for personal growth and providing a reference for future researchers. Chapter two reviews the literature, providing an overview of Spanish historical and musical development, as well as an introduction to Obradors' life and creative style. Chapter three focuses on musical analysis and interpretation, analyzing seven pieces from "Canciones Clásicas Españolas, Vol. 1" from the perspective of a piano collaborator. The analysis delves into the relationship between the music and lyrics, poetic ambiance, harmonic changes, and balancing of dynamics to interpret the music. Chapter four concludes the thesis, and summarizing the key points discussed throughout.

**Keywords:** Art songs, Canciones Clásicas Españolas, Vol. 1, Fernando Jaumandreu Obradors, Collaborative Piano, Spain.

# 目錄

摘要 .....	i
Abstract.....	ii
目錄 .....	iii
第一章 緒論 .....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 研究方法與範圍.....	3
第二章 文獻探討 .....	5
第一節 西班牙歷史概述.....	5
第二節 西班牙音樂發展概述.....	8
第三節 歐柏拉都思之生平.....	16
第四節 歐柏拉都思之創作風格.....	19
第三章 歐柏拉都思 《西班牙古典歌曲第一冊》樂曲分析與詮釋探討 .....	22
第一節 〈我的唯一，勞蕾蘿拉〉“La mi sola, Laureola” .....	22
第二節 〈致愛人〉“Al Amor” .....	28
第三節 〈噢我的心你為何一直保持清醒？〉“¿Corazon porque pasais” .....	33
第四節 〈善妒的年輕人〉“El Majo Celoso” .....	40
第五節 〈以這份愛，我的母親〉“Con amores, la mi madre” .....	47
第六節 〈妳纖柔的細髮〉“Del Cabello más sutil” .....	52
第七節 〈小小的新娘〉“Chiquitita la novia” .....	57
第四章 結語 .....	65
參考文獻 .....	68

# 第一章 緒論

## 第一節 研究動機與目的

西班牙地處於南歐之伊比利半島，東北方與法國只相隔一座庇里牛斯山脈，西臨葡萄牙，南方則有摩洛哥、阿爾及利亞等國，其國土面積遼闊，為歐洲第四大國，僅次於俄羅斯、烏克蘭及法國。西班牙四千七百萬人口中參雜著約八十萬的吉普賽人，及七百萬名來自歐洲各國的歸化國民，其人口繁雜的特殊性，以及相異的宗教信仰，與西班牙自西元前就開始受到不同種族入侵殖民的歷史環環相扣，也因此造就了如今西班牙音樂上特殊的異國色彩。

十八世紀至十九世紀時，歐洲各國紛紛有許多作曲家前來西班牙，企圖從這塊音樂寶地汲取靈感，進而創作他們所理解的西班牙音樂，在當時，創作西班牙音樂的外國作曲家還一度多於本國的作曲家，其中較著名的作曲家如比才（Georges Bizet, 1838-1875）、拉威爾（Maurice Ravel, 1875-1937）及葛令卡（Mikhail Glinka, 1804-1857）等都曾創作過西班牙音樂。但多數西班牙人強烈的民族性卻不樂見此事，認為這些外國人所創作的音樂只看見其皮毛，而無法深入其骨，四散西班牙各處的民俗音樂，在這之前都沒有一個正式的統整歸納，這些遊經此地的作曲家也只能以其所見聞創作音樂，直至十九世紀末才由西班牙國民樂派之父，佩德雷爾（Felip Pedrell, 1841-1922）帶領其弟子葛拉納多斯（Enrique Granados Campiña, 1867-1916）、阿爾班尼士（Isaac Albeniz, 1860-1909），及法雅（Manuel de Falla, 1876-1946）的大量搜集西班牙民歌，並創作屬於他們本國人

自己的西班牙音樂，西班牙音樂朦朧的面紗也才因此更被世人所見。

筆者自幼習琴，自國中時期第一次接觸聲樂伴奏至今已十餘年，也在聲樂合作領域產生了濃厚的興趣，在一次研究所聲樂主修同學的主修課中，剛好有機會可以學習演奏西班牙作曲家歐柏拉都思（Fernando Obradors, 1896-1945）的《西班牙古典歌曲》*Canciones Clásicas Españolas*，也是我第一次接觸到西班牙文的藝術歌曲，在練習過後，深深的被其中豐富且特殊的和聲音響吸引，網上有聲資料也可發現此套曲目的傳唱度極高，但流傳下來的文獻資料在搜尋後只找到一篇北藝大聲樂碩士朱思仔所撰寫的論文，<sup>1</sup>連外文資料都寥寥無幾，故想藉此機會深入了解神秘的西班牙藝術歌曲，並分析歐柏拉都思之創作手法、鋼琴與歌者相互呼應之關係，以鋼琴合作者的角度，提供未來欲學習此套作品的聲樂家和鋼琴家，另一個面向的詮釋參考。

---

<sup>1</sup> 朱思仔,《歐柏拉都思作品－西班牙短歌集的音樂詮釋與分析》,北藝大音樂系碩士班(2009)

## 第二節 研究方法與範圍

本研究書面報告主要分為兩大方向進行討論，第一部分「文獻探討」，筆者將以國內可取得的西班牙相關書籍，及學術論文、期刊，及網路上能搜集到的相關資訊，探究西班牙錯綜繁複的歷史脈絡，再帶入與之密不可分的音樂發展關係，及作曲家背景介紹等。第二部分「樂曲分析與詮釋」，將探究歐柏拉都思七首《西班牙古典歌曲第一冊》之創作背景、詩意探討、樂曲結構，及樂曲分析與演奏詮釋探討，盼能更加了解西班牙藝術歌曲之精髓。

本報告共分成四個章節：第一章為緒論，闡述此報告之研究動機及筆者所期望撰寫完成後自我的提升及日後研究者的參考；第二章為文獻探討，筆者將概述西班牙自西元前至二十一世紀時期的發展，再詳細的介紹西班牙自中世紀時期開始，經過文藝復興時期、巴洛克時期、古典時期、浪漫時期，乃至二十世紀以後的音樂發展，再來則是作曲家歐柏拉都思的生平及其創作風格介紹；第三章為樂曲分析及詮釋，將分析《西班牙古典歌曲第一冊》中的七首曲目，分別是：〈我的唯一，勞蕾蘿拉〉“La mi sola, Laureola”、〈致愛人〉“Al Amor”、〈噢我的心你為何一直保持清醒？〉“¿Corazon porque pasais”、〈善妒的年輕人〉“El Majo Celoso”、〈以這份愛，我的母親〉“Con amores, la mi madre”、〈妳纖柔的細髮〉“Del Cabello más sutil”、及〈小小的新娘〉“Chiquitita la novia”。樂譜版本主要是參照國際版（New York: International Music Company, No.1748）和聯合音樂出版社（Union Musical Ediciones S.L. 1994）做為研究之譜例，筆者將以

鋼琴合作者的角度分析樂曲、詩詞與音樂的關係，並就歌詞意境、和聲變化、音量之平衡等要點切入，詮釋樂曲。歌詞翻譯則主要參考臺北藝術大學聲樂組碩士畢業生朱思仔之碩士畢業論文「歐柏拉都思作品《西班牙短歌集》的音樂詮釋與分析」與高雄師範大學聲樂組碩士畢業生賴虹先之碩士學位音樂會樂曲解說，對照英文資料，筆者再行整理翻譯；第四章則為結語。



## 第二章 文獻探討

### 第一節 西班牙歷史概述

此章節筆者主要整理自國內學者方真真與方淑如之著作《西班牙史—首開殖民美洲的國家》、<sup>2</sup>白安茂著《西班牙文學史》、<sup>3</sup>西班牙導遊王儷瑾所架設之西班牙官方導覽史料，<sup>4</sup>及網路上可供參考之資料，並以不同國家民族殖民西班牙時期作為分段，概述西班牙自西元前至今日之發展，及重要史料資訊紀錄，來了解國家歷史作為探究西班牙音樂的第一步。

#### 一. 早期文明時期

西元前三千多年，伊比利半島（Iberia）開始湧入大量信仰不盡相同的移民，在此落地生根，在當時，主要由腓尼基人（Phoenician）與當地原生居民從事貿易活動，帶動經濟發展，直到了西元前六百年其聯合原住民卡塔戈人（Cartago）擊退了其他居民，才成為伊比利半島最主要的主人。

#### 二. 羅馬統治時期

西元前三世紀，羅馬人（Roman）入侵此地，徹底統治伊比利半島，為此處帶來羅馬法律、拉丁文化，在羅馬人的治理下，不僅讓西班牙經濟貿易有了重大的發展，並帶來全然不同的信仰文化—基督教（Christianity）。

---

<sup>2</sup> 方真真、方淑如，《西班牙史—首開殖民美洲的國家》（台北：三民出版，2003），4-157.

<sup>3</sup> 白安茂，《西班牙文學史》（台北：茂昌出版，1993），1-6；25；49；71-72；87-89；123-126.

<sup>4</sup> <https://wangliching.com/DiscoverSpain/historia.html> (retrieved APR 10-20, 2023)

### 三. 西哥特與摩爾統治時期

西元四世紀，西哥特人（Visigodo）入侵，在許多衝突抗爭，最後接受了西班牙基督教和拉丁文，但也帶入了許多日耳曼文化，直到西元八世紀初，才被來自北非的阿拉伯人，摩爾人（Moorish）趁虛而入，在其長達七八百年的統治中，摩爾人的伊斯蘭信仰也深深傳入此處，直至今日西班牙也座落了許多融合伊斯蘭與天主教風格的建築，但整個伊比利半島也因原住民天主教和伊斯蘭教各異的信仰，大大小小的討伐在此時期此起彼落，最終分裂成十數個小國。

### 四. 西班牙帝國時期

西元十五世紀中期，摩爾人和伊斯蘭教徒在內戰中節節落敗，於伊比利半島已漸漸沒有立足之地，最終於西元 1492 年被天主教王國驅逐，伊比利半島也正式形成兩個國家，西班牙和葡萄牙，西班牙也才算完整收復統一。同年，哥倫布（Cristóbal Colón, 1451-1506）也發現登陸了美洲新大陸，從當地帶回了各式物品返回西班牙，其國力自此也日漸茁壯發展。

西元十六世紀初，當時的西班牙國王卡洛斯一世（Carlos I, 1500-1558）受到加冕，成為神聖羅馬帝國的皇帝，在其在位期間，積極推動探索新大陸及殖民等事務，他們在當時的統治管轄範圍橫跨了四大洲，是名副其實的日不落帝國，這也意味著更多更廣泛的文化融合，西班牙的國力也在此時達到頂峰。但好景不長，極權專制的卡洛斯一世不顧民怨，連年征戰，企圖實現征服全地球大陸的幻想，國家人民沒有辦法同步推動經濟貿易發展，國庫的負債與日俱增，自其退位後，

西元 1588 年新任國王菲利浦二世（Felipe II, 1527-1598）在一次討伐中西班牙無敵艦隊大敗於英國手下，自此讓出了海上霸權之位。

## 五. 法國殖民時期

西元十八到十九世紀，西班牙國王卡洛斯二世離世，並無子嗣繼承人，引發了其親戚之皇位征討戰爭，最後，也陸續割讓了許多海外領土才得以平息紛爭，但也讓拿破崙（Napuléon Bonaparte, 1769-1821）於 1808 年帶著法軍得以趁虛而入，強佔了西班牙土地，企圖以強大的武力將法國大革命的理想帶入全歐洲，在其高壓的統治下，人民苦不堪言，民族主義與反殖民決心也與日俱增，整個十九世紀西班牙都在爆發大大小小的反抗作戰，儘管最後戰勝了拿破崙，也喪失了更多的海外殖民地，許多美洲國家都在此時趁亂紛紛宣告獨立，內憂外患雙重夾擊下，西班牙早已不是昔日的日不落帝國。

## 六. 內戰時期至現代時期

西元二十世紀初，西班牙因政治理念不同，戰後恢復政權的費南多七世（Fernando VII, 1784-1833）高壓極權的統治方式，又引發了大規模的內戰，直到 1939 年由國家主義者派的佛朗哥將軍（Francisco Franco, 1892-1975）取得了勝利才宣告結束，並接管了西班牙接下來的三十六年，直到 1975 年病逝才由卡洛斯一世（Juan Carlos I, 1938-）接任為新任西班牙國王，卡洛斯國王自登基後也積極推動憲法改革，致力於將西班牙推向為更民主的國家，直到 1978 年由全體國民公投表決通過新憲法，才成為今日民主的西班牙國家。

## 第二節 西班牙音樂發展概述

在本節，筆者主要是參考外國學者 Carol Kimball 之著作 *Song: A Guide to Art Song Style and Literature*、<sup>5</sup>台灣歌劇教父曾道雄之著作《西班牙音樂家—法雅》、<sup>6</sup>朱思仔所撰之碩士畢業論文《歐柏拉都思作品—西班牙短歌集的音樂詮釋與分析》，<sup>7</sup>及網路可供參考等資料，將西班牙音樂以中世紀時期、文藝復興時期、巴洛克時期、古典時期、浪漫時期、二十世紀，分別介紹各時期音樂之風格演變、器樂發展、著名音樂家與其作品等。

### 一. 中世紀時期（西元 476~1453）

此時期的歐洲社會正在歷經群雄割據的時期，西班牙也不例外，各處都發生大大小小的戰爭侵略行為，大多數人們只能尋求宗教音樂的慰藉，葛利果聖歌（Gregorian Chant）就是在如此社會環境被創作出來的音樂，葛利果聖歌的演唱形式是以單旋律線條，並使用教會調式創作，多數曲目搭配聖經作為歌詞，在當時所使用的紐姆譜（Neuma）並沒有節奏規範，僅可記錄旋律高低音，所以整體較為自由，信眾以齊唱吟詠，感受聖樂。

十二世紀開始，伊比利半島內的教堂內也開始發展出多聲部詠唱的複音音樂雛形。而民間方面，阿方索十世國王（Alfonso X de Castilla, 1221-1284）在位期

---

<sup>5</sup> Carol Kimball, *Song: A Guide to Art Song Style and Literature*. (Hal Leonard Publishing Corporation, 2006), 495-496; 515.

<sup>6</sup> 曾道雄，《西班牙音樂家—法雅》（台北：水牛出版，1968），1-6.

<sup>7</sup> 朱思仔，19-25.

間創作了單旋律的《聖母瑪麗亞歌曲集》*Cantigas de Santa Maria*，共四百餘首，內容最主要為讚美聖母瑪麗亞及其奇蹟。

## 二. 文藝復興時期（西元 1450~1600）

摩爾人統治伊比利半島長達八百年的歷史當中，不僅帶入了伊斯蘭信仰，也將阿拉伯音樂帶入此處，儘管 1492 年天主教光復行動將所有摩爾人與回教徒都成功驅逐出境後，其音樂卻保留了下來，十五世紀中期，部分吉普賽人（Gypsy）自印度北部流浪進入半島南方安達盧西雅（Andalusia）地區，與當地音樂相互交流融合，最後發展出了著名的佛朗明哥音樂（Flamenco）。

佛朗明哥是源自於安達盧西雅的一種音樂形式，但其表演方法卻涵蓋歌曲、舞蹈、以及吉他，三種元素結合再一起，透過固定的節奏型態，搭配即興的舞蹈的一種演出模式。特別是吉他，作為佛朗明哥舞最常使用的伴奏樂器，其演奏方式最大特色是會使用手指敲擊樂器，製造強烈節奏感，再配合大量輪指撥奏，這兩點特色尤其鮮明。

此時期的宗教音樂方面，複音音樂已逐漸普及，最有名的作曲家為維多利亞（Tomás Luis de Victoria, 1548-1611），據傳因受到帕勒斯替那（Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1525-1594）的指導，影響維多利亞許多，他也被譽為西班牙的帕勒斯替那。在當時，不僅創作了許多經文歌，在其作品中甚至已經發現了「音畫」（Word Painting）<sup>8</sup>創作技法的雛形，其中最著名的作品為瑪麗亞皇后所譜寫的安

---

<sup>8</sup> 只用音樂描繪特定歌詞意象之技巧。

魂曲－〈悼亡儀式〉”Officium Defunctorum”。

文藝復興時期的世俗音樂，相較於中世紀，有了不小的發展，此時期最受歡迎的音樂形式為田園歌（Villancico）和浪漫曲（Romanza），田園歌主要流行於 15~16 世紀，帶有各式主題，曲風大多抒情輕快，形式多為多聲部的合唱曲，此曲種後來也成為西班牙民族歌劇薩蘇埃拉（Zarzuela）的前身。而浪漫曲則主要流行於 16~17 世紀，此時人民已經開始更加傾向於抒發自我情感，內容多為描寫愛情逝去等較為憂愁的情景，形式則多屬於獨唱曲為主。

器樂發展方面，16 世紀初，西班牙本地流行一種形似吉他，卻有著類似魯特琴音色的比維拉琴（Vihuela），在當時通常作為民間隨興歌唱的一件伴奏樂器，但比維拉琴很快地在 16 世紀末期，就被新興起的五弦吉他取代了。鍵盤樂器則由管風琴與大鍵琴發展較顯著，此時期最有名的鍵盤音樂家為卡貝松（Antonio de Cabezón, 1510-1566），他主要教導西班牙皇家兒女音樂，並自己創作演奏了許多管風琴作品。

### 三. 巴洛克時期（1600-1750）

17 世紀初，宗教音樂經由文藝復興時期複音音樂的蓬勃發展，到此時已經開始出現數字低音、不協和音、裝飾奏等等創作手法，此時期代表性的作曲家為蒙台威爾第（Claudio Monteverdi, 1567-1643），其最為出名也被視為確立此時期創作風格的宗教作品為〈聖母晚禱〉“Vespro della Beata Vergine”。而西班牙最出名的作曲家則為索萊爾（Antonio Soler Ramos, 1729-1783），其一生創作了百餘首

鍵盤作品，因深受史卡拉第（Domenico Scarlatti, 1685-1757）影響，作品大多時候更體現出古典時期的風格特色，屬於活躍於兩個時期的作曲家。

17 世紀中期，西班牙田園歌受到義大利歌劇發展的影響，出現了屬於西班牙的輕歌劇薩蘇埃拉，其規模大多短小，與一般義大利歌劇形式大致相同，但會有對話參雜其中，也會出現當地方言，至今在西班牙仍有劇院專門演出薩蘇埃拉，可見其歷史定位上的重要性。

18 世紀初，製琴師克里斯多佛利（Bartolomeo Christofori, 1655-1731）發明了新型類似現代鋼琴的鍵盤樂器，並將其命名為（Gravecembalo col piano e forte），意指可發出強弱變化的古鋼琴，透過前述的義大利鍵盤作曲家史卡拉第，其生涯後半段都在西班牙塞維亞（Sevilla）和馬德里宮廷中度過，在此吸收了各式西班牙音樂元素，如吉他演奏法、吉普賽音樂、佛朗明哥音樂、各式打擊樂器演奏法等，並將之融合並譜進自己的鍵盤作品中，各式創新的演奏技法如輪指、似琶音的分解和弦，連帶大大的帶動了西班牙當地的鍵盤音樂發展。

#### 四. 古典時期（1750~1820）

18 世紀中葉，受到由史卡拉第為主的作曲家之推動，西班牙風格鍵盤音樂在此時期大量產出，其最大成就除了一生共創作了五百五十五首單樂章大鍵琴奏鳴曲外，更是首創了許多現代鋼琴的演奏技術，除上述所列演奏技法，雙手交叉演奏法也是由史卡拉第所創，可見其對於當時鍵盤音樂發展之偉大貢獻。

除此之外，吉他作為西班牙民間最為重要的演奏伴奏樂器，在此時期的發展

也趨於完整，這時期最出名的西班牙吉他演奏作曲家為索爾（Fernando Sor, 1778-1839）和阿瓜多（Dionisio Aguado y García, 1784-1849），索爾一生創作了許多的吉他奏鳴曲和變奏曲，其作品技術困難，但風格又屬正統古典樂派，而獲得吉他界的貝多芬之美譽，其中較有名的作品如：《魔笛主題變奏曲》*Variations on a Theme by Mozart*、《大獨奏曲》*Grand Solo* 等；阿瓜多更多的成就是創作了許多至今仍然實用的吉他練習曲，雖其作品總體藝術性不如其好友索爾，但較為親切的難易度及易於上口的旋律，則是阿瓜多作品獨有的風格展現。

## 五. 浪漫時期（1820~1900）

19 世紀開始，音樂史上正式邁入浪漫時期，歐洲各國開始出現許多作曲家創作表達自我強烈內心情感的作品，此時期的音樂相較古典時期出現了更多的曲種，如：間奏曲、<sup>9</sup>浪漫曲、<sup>10</sup>各式小品等。主觀描繪萬物的標題音樂也隨之大量產出，並且在受到民族意義崛起的影響，也有許多作曲家開始在自己的作品中融入自己國家的民族音樂創作，例如：李斯特（Franz Liszt, 1811-1886）就創作了一套匈牙利狂想曲；<sup>11</sup>蕭邦（Frédéric Chopin, 1810-1849）也創作了許多波蘭舞曲<sup>12</sup>和馬祖卡舞曲，<sup>13</sup>但西班牙較弔詭的事情是，自 18 世紀開始，就已有不少外國音

---

<sup>9</sup> 原指歌劇幕與幕之間的過場音樂，自十九世紀後也發展成形式自由，篇幅不長的的樂曲。

<sup>10</sup> 意指無固定形式的抒情短歌或短曲。

<sup>11</sup> 引用匈牙利民謠，李斯特共創作十九首，為鋼琴獨奏曲，後也被改編為管弦樂、雙鋼琴、三重奏等版本。

<sup>12</sup> 波蘭民俗舞曲，通常為三拍子的中庸速度音樂，蕭邦一共創作了十六首，為鋼琴獨奏曲。

<sup>13</sup> 波蘭民俗舞曲，通常為 3/4 拍或 3/8 拍，曲風輕快，重音會在樂曲中不斷變化，蕭邦一共創作了五十七首，為鋼琴獨奏曲。

樂家來到西班牙，並使用西班牙當地民歌創作音樂，如：法國作曲家比才，就以西班牙吉普賽女郎為主角，譜寫出了舉世聞名的歌劇《卡門》*Carmen*；夏布里耶（Emmanuel Chabrier, 1841-1894）創作的管弦樂〈西班牙狂想曲〉“*España Rhapsodie*”、拉威爾創作的小提琴協奏曲〈吉普賽人〉“*Tzigane*”都是世界知名的經典曲目，但卻清一色都不是西班牙作曲家所創作。

直到了 19 世紀末，西班牙本地民族音樂才由音樂學家佩德雷爾，帶領其學生阿爾班尼士、葛拉納多斯及法雅進行田野調查，開始著手搜集彙整，研究散佈於民間各處的民歌音樂，佩德雷爾亦將傳統民間音樂的手法傳授給學生們，他們認為，只有將自己國家的音樂整理研究透徹，才有可能從中創新突破，創作屬於西班牙人自己的西班牙音樂。

西班牙在此時期也出了一名非常有名的小提琴家薩拉薩泰（Pablo de Sarasate, 1844-1908），他在當時以高超的演奏技術聞名，也被冠上西班牙的帕格尼尼（Paganini）之稱，其最為出名的作品為小提琴協奏曲〈流浪者之歌〉“*Zigeunerweisen*”，在之後也有許多作曲家在創作小提琴作品時會題獻給薩拉薩泰，如：聖桑（Charles Camille Saint-Saëns, 1835-1921）之第三號小提琴協奏曲、韋尼奧夫斯基（Henryk Wieniawski, 1835-1880）之第二號小提琴協奏曲，可見其在小提琴界之崇高地位。

## 六. 二十世紀（1900~）

二十世紀初期，西班牙因政治因素歷經了幾十年的內戰，不管是當時的國王

費南多七世或是佛朗哥將軍，其高壓的統治方式都令西班牙國民生活民不聊生，本國作曲家在如此環境下儘管創作了當代音樂作品，大多卻都無法出版流傳至今，或許這也是我們現今想研究西班牙二十世紀音樂與歌曲時所受到最大的阻礙。橫跨十九世紀與二十世紀時期的西班牙代表作曲家法雅，在歷經第一次世界大戰和西班牙內戰期間，前後前往了法國和阿根廷，甚至決心在阿根廷度過餘生，至其死前都沒再回到西班牙，說明了此時期國內混亂之狀況。

音樂方面透過十九世紀佩德雷爾和其學生們的西班牙民歌搜集彙整、創作，才有今日許多出色的西班牙本地作品，如：阿爾班尼士的《伊貝利亞》*Iberia* 鋼琴組曲，是以西班牙地名、不同舞曲之名稱命名，融合印象樂派創作手法與吉普賽風格的一組傑出作品；葛拉納多斯的《哥雅畫冊》*Goyescas* 及《古風短歌集》*Colección de tonadillas* 則是以同為西班牙出生的畫家哥雅（Francisco Goya, 1746-1828）之畫作作為靈感譜曲的鋼琴作品和藝術歌曲；法雅的創作曲種多元，在歌劇、芭蕾舞劇、藝術歌曲、鋼琴曲、管弦樂曲都有世界知名的作品問世，其擅長不著痕跡的將西班牙民樂融合進自己的作品中，也曾在談話中指出，認為民歌中的精神相比形式更為重要。《七首西班牙民歌》*Siete Canciones Populares Españolas* 為法雅為女中音創作之藝術歌曲，其中加入大量模仿吉他演奏的技法，佛朗明哥音樂，為目前最知名的西班牙藝術歌曲之一，其大量知名的作品也基本奠定了二十世紀後西班牙風格作品的創作走向。

盲人音樂家羅德里哥（Joaquin Rodrigo, 1901-1999）則是二十世紀之後西班

牙最重要的作曲家與鋼琴演奏家，其最為知名的作品為吉他協奏曲〈阿蘭輝茲〉

“Concierto de Aranjuez”，據傳羅德里哥本人並不會演奏吉他，卻能將吉他音樂創作的恰如其分，充分展現樂器特色，奠定了其偉大作曲家的地位，羅德里戈也創作了一些藝術歌曲小品如：〈我的愛人，你從哪裡來的？〉“¿De dónde venís, amore?”、〈阿德拉〉“Adela”等。

西班牙聲樂作品在十七至十九世紀大多由戲劇音樂來主導，輕歌劇薩蘇埃拉的流行就是最典型的例子，所以導致西班牙相較德、法等國的藝術歌曲發展歷史來的短小許多，直到二十世紀後才真正成為一種創作主流，其他較常被拿出來演唱的西班牙藝術歌曲如蒙撒瓦卻（Xavier Montsalvatge, 1912-2002）之《五首黑人歌曲》*cinco canciones negras* 和本論文研究的歐柏拉都思之《西班牙古典歌曲》，都是二十世紀重要的聲樂作品之一。

從以上史料整理可看出，歐柏拉都思在西班牙音樂史上並不是一位佔有重要地位的作曲家，其網路可搜尋到的相關資料也是寥寥無幾，但如同本論文研究動機所述，他的《西班牙古典歌曲集第一冊》在網路的傳唱度非常高，尤其是其中第六首〈妳纖柔的細髮〉“Del Cabello más sutil”，更是西班牙藝術歌曲中的經典作品，也更加深筆者想深入了解他的動力。

### 第三節 歐柏拉都思之生平

本節中，筆者主要參考 Carol Kimball 之著作 *Song: A Guide to Art Song Style and Literature*、<sup>14</sup>朱思仔所撰之碩士畢業論文《歐柏拉都思作品－西班牙短歌集的音樂詮釋與分析》、<sup>15</sup>Kayla Gonzales 所撰之碩士音樂會報告“Romance in the music of Obradors, Schubert, Gordon and Scarlatti”(Kansas state University)、<sup>16</sup>Anna Elizabeth Rider Gard 所撰之碩士音樂會報告“Pathways of love through Song: The Composer’s Intention”(Kansas state University)、<sup>17</sup>將歐柏拉都思之生平和其作品，做整理和介紹。

歐柏拉都思出生於西班牙巴塞隆納 (Barcelona)，母親為鋼琴家茱莉亞·歐柏拉都思 (Julia Obradors)，其自幼成長於音樂家庭環境中，並展現了極高的天賦。

而後進入其母親所任教之巴塞隆納市立音樂學院 (Municipal School of Music in Barcelona)，並跟隨米雷特 (Lluis Millet, 1867-1941)、葛立農 (Joan Lamote de Grignon, 1872-1949) 和尼可勞 (Antonio Nicoláu, 1858-1933) 教授學習鋼琴，而後更是自學了和聲學、對位法及作曲，也有文獻指出歐柏拉都思之後留學至巴黎

---

<sup>14</sup> Carol Kimball, 515.

<sup>15</sup> 朱思仔，31-32.

<sup>16</sup> Kayla Gonzales, “Romance in the music of Obradors, Schubert, Gordon and Scarlatti” Kansas state University (2018) 1-2.

<sup>17</sup> Anna Elizabeth Rider Gard, “Pathways of love through Song: The Composer’s Intention” Kansas state University (2015) 34-35.

完成他的學業。

完成學業後，歐柏拉都思開始了他的創作及演出生涯，1920年，他在巴塞隆納劇院首演了輕歌劇《姑娘的痣》*La maja de los lunares*。1921-1941年間，他創作了四冊西班牙藝術歌曲，並將其命名為《西班牙古典歌曲集》，<sup>18</sup>其中本論文所研究分析之第一冊七首曲目，為其最重要也最出名的作品之一。

英國名鋼琴家和藝術歌曲演奏家強森（Graham Johnson, b. 1950）曾如此談到歐柏拉都思：

歐柏拉都思是我們這個最傑出的西班牙歌曲作者，他的音樂始終如一地提供了今日許多歌手所需要的...，當他們想要以強力的收尾來結束他們的音樂會時...

由此可知歐柏拉都思的歌曲在出版後受到喜愛的程度非同小可。除此之外，歐柏拉都思還創作了許多聲樂相關作品，例如上述之《西班牙古典歌曲集》、輕歌劇、三齣薩蘇埃拉《國王的火槍手》*Los mosqueteros del rey*、《三鐘經》*Angelus*和《破碎的鐘》*La campana rota*。也創作了一部得獎的管弦樂作品《叢林之詩》*Poema de la jungla*。

而歐柏拉都思也身兼指揮一職，在1939-1941年間指揮了巴塞隆納 Liceo 管弦樂團，以及巴塞隆納廣播電台管弦樂團，並於1944年，移居西班牙南方小島卡納里（Gran Canaria）之城市拉斯帕爾馬斯（Las Palmas）。在那裡，他創立了拉斯帕爾馬斯音樂學院（Las Palmas de Gran Canaria conservatory of music）和管

---

<sup>18</sup> 第一冊七首；第二冊五首；第三冊六首；第四冊五首，共二十三首藝術歌曲。

弦樂團，並擔任教授和指揮一職，也成功帶起當地音樂風氣。但好景不常，不久後，歐柏拉都思因病返回其家鄉巴塞隆納，並逝於此，享年四十九歲。



## 第四節 歐柏拉都思之創作風格

在本節，筆者主要參考朱思仔所撰之碩士畢業論文《歐柏拉都思作品－西班牙短歌集的音樂詮釋與分析》、<sup>19</sup>賴虹先所撰之碩士學位音樂會解說報告（高雄師範大學）、<sup>20</sup>綜合筆者在演奏練習過此套曲目及欣賞了許多有聲資料後之見解，整理出以下四點：

### 一. 民歌素材的運用

在歐柏拉都思的這套歌曲集中，雖其不曾真正使用過西班牙民歌之旋律，但有不少樂段總讓人不禁想到西班牙佛朗明哥舞，聲樂部分中，可以找到看似即興般的吟唱樂句，鋼琴部份中，大量裝飾音、分解和弦等技巧使我們更加容易和吉他連結，豐富多變的節奏型態則會讓人聯想到打擊樂器，歐柏拉都思在本曲集最後一首〈小小的新娘〉“Chiquitita la novia”中，鋼琴部份標上術語“quasi guitarra”，意指幾乎為吉他之意，足以表明演奏此曲時，鋼琴必須盡可能地展現不同的音響色彩，才可彈奏出其精髓。

### 二. 簡單優美的和聲進行

以此曲集中第六首〈妳纖柔的細髮〉“Del Cabello más sutil”為例，此首歌曲旋律優美，令人陶醉，分析其和聲後，即可發現此曲旋律前四小節為升F大調之一級－六級－二級－五級，至今二十一世紀都還可以發現許多流行歌曲使用此

---

<sup>19</sup> 朱思仔，33-35.

<sup>20</sup> 賴虹先，《賴虹先碩士學位音樂會樂曲解說》，高雄師範大學音樂系碩士班（2022），4.

和聲進行來編曲，足以證明其簡單卻又優美之特性，再進一步查找資料，即可發現許多吉他初學者第一個學習的和聲進行就是 1-6-2-5，或許這也是歐柏拉都思特意放進此曲的小巧思。

### 三. 不同版本的繕寫差異

在此曲集中，筆者練習後發現樂譜中某些樂段有許多和聲外之音符令人懷疑不知是印刷錯誤，亦或是歐柏拉都思本身想要如此的和弦效果，在查找網上的有聲資料後，更是發現每位鋼琴家演奏的音符居然都有些微的不同，有些衷於完全演奏譜上的音符，有些認為不合和聲邏輯的會自己稍加修改，有趣的是，此套曲目在網上也可找到古典吉他伴奏之版本，其和弦與伴奏譜也是稍有不同，想找到正確的答案，或許是作曲家筆誤，或是出版商之錯誤，亦或是演奏者的失誤，似乎都不那麼重要了，因此筆者認為可依詮釋者自行選擇音符演奏，也會在第三章樂曲分析與詮釋中，特將這幾處標示出來，供參考。

### 四. 大量的鋼琴獨奏

此曲集中，可以發現其中第一首〈我的唯一，勞蕾蘿拉〉“La mi sola, Laureola”、第二首〈致愛人〉“Al Amor”、及第七首〈小小的新娘〉“Chiquitita la novia”歌曲中段都有整整三行以上的鋼琴獨奏，這在藝術歌曲中是十分不常見的。舒曼（Robert Schumann, 1810-1856）之藝術歌曲最大的特色之一就在於其綿延不絕的鋼琴尾奏，在其許多作品如《女人的愛情與生命》*Frauenliebe und leben* 中最後一首〈現在你第一次帶給我傷痛〉“Nun hast du mir den ersten Schmerz getan”

可以聽見鋼琴尾奏中初次遇見情人的主題再現、《詩人之戀》*Dichterliebe* 中最後一首〈古老邪惡的歌曲〉“*Die alten, bösen Lieder*”可以聽見詩人回憶愛情之動人尾奏。相比之下就可以發現此曲集鋼琴部分在歐柏拉都思心中的重要性並不亞於聲樂，筆者推測可能和歐柏拉都思的母親本身就是一位鋼琴教授，其在學期間也以鋼琴為主修學習有關，如此大量的獨奏穿插也為這套作品增添了另一種特殊的風味。



## 第三章 歐柏拉都思 《西班牙古典歌曲第一冊》

### 樂曲分析與詮釋探討

本章共有七小節，筆者將概述各曲之創作背景、詩意探討、分析曲式調性結構，及樂曲分析與音樂詮釋，並以鋼琴合作者的角度給予練習演奏上的建議。

#### 第一節〈我的唯一，勞蕾蘿拉〉“La mi sola, Laureola”

##### 一. 歌詞翻譯

La mi sola, Laureola	我的唯一，勞蕾蘿拉
La mi sola, sola, sola,	我的唯一，唯一，唯一，
Yo el cautivo Leriano	我是被俘虜的雷里阿諾
Aunque mucho estoy ufano	我非常的自傲
Herido de aquella mano	被這雙手傷害
Que en el mundo es una sola.	這獨一無二的雙手。
La mi sola Laureola	我的唯一，勞蕾蘿拉
La mi sola, sola, sola.	我的唯一，唯一，唯一。

##### 二. 創作背景

此曲創作於西元 1921 年，並使用 16 世紀西班牙作曲家彭賽(Juan Ponce, 1480-1521) 所作之詩詞，而彭賽身處文藝復興時期，使用當時流行的一種唱名即歌詞之創作手法，並創作了同名合唱曲“La mi sola, Laureola”。而歐柏拉都思選擇保留了作者的原意，因此後世在演唱這組作品時，基本不會考慮將此曲移調演唱。歐

柏拉都思將此曲致贈給西班牙國民樂派之父佩德雷爾。

### 三. 詩意探討

此詩詞內容由主角雷里阿諾 (Leriano)，以第一人稱敘述道：「自己無可自拔的愛上了勞蕾蘿拉 (Laureola)，如同愛情中的俘虜，願意為其付出一切。」

### 四. 樂曲結構表

【表 3-1-1】〈我的唯一，勞蕾蘿拉〉，樂曲結構表

速度	行板 (Andante)		
拍號	3/4		
曲式	三段體		
樂段	A	B	A'
小節	1-25	26-41	42-65
調性	a 小調	f <sup>#</sup> 小調	a 小調

### 五. 樂曲分析與演奏詮釋探討

此曲開頭以 a 小調分解和絃展開，雖作者沒有明確標示，但在演奏時應以想像吉他刷和弦之方法來演奏，為表示雷里阿諾受到囚禁之心情，觸鍵音量不宜過度明亮，筆者建議第一個分解和弦鋼琴可以使用左手轉指彈奏前五顆音符，再以

右手彈奏最後兩顆八度音，如此相較交叉雙手更可以達到連貫的演奏，更可以避免左手單獨跨越彈奏最高音  $a^3$ ，較好控制音色，並緊接著帶入 8 小節的聲樂獨唱，主角雷里阿諾之獨白主題。【譜例 3-1-1】

【譜例 3-1-1】〈我的唯一，勞蕾蘿拉〉，第 1 至第 9 小節

1  
Andante 主題動機 *rall.*  
La mi so - la — Lau - re - o - la La mi so - la, so - la, so - la!  
mf 5 1  
mf 2 3

在聲樂演唱完第一句獨白後，自第 10 小節開始至第 25 小節為鋼琴獨奏，作曲家使用主題動機之前四小節，使用減值和賦格手法將三組小動機分成高、中、低三聲部分別帶入，可以想像為雷里阿諾的內心無時無刻都在想著美麗的勞蕾蘿拉，最後彙整至升  $f$  小調下行分解和弦收尾，帶入 B 段第二主題。有趣的是，此鋼琴獨奏段落全曲共出現兩次，但作曲家所標示的術語並不盡相同，此段術語為 *Allegro grazioso*，意指優雅的快板；而次段則只有標示快板 (*Allegro*)。筆者將其理解為雷里阿諾心境的轉換，經由第一段孤單自述的心情、第二段闡述自傲的心情，至第三段得出結論，雖然女主角不愛自己，但只要能一直看到他就夠了。筆者建議詮釋上第一次與第二次可做出速度上的差異，並以較乾淨的觸鍵來突顯作者想要的效果。【譜例 3-1-2】

【譜例 3-1-2】〈我的唯一，勞蕾蘿拉〉，第 10 至第 25 小節

10 優雅的快板  
Allegro grazioso

主題動機減值  
中聲部  
低聲部

rall.

B 段為本曲主角雷里阿諾在敘述自己雖為情所苦，但仍甘之如飴的模樣，歐柏拉都思將此段術語定為緩板 (*Lento*)，鋼琴以四分音符的塊狀和聲作為素材創作，筆者認為可以將鋼琴角色想像成自願守護在女主身旁的雷里阿諾，不敢奢求更多，只求默默的存在就好，與前段表達內心強烈愛意的間奏做出對比。而此段歌詞「俘虜」(*cautivo*)、「自傲」(*ufano*)、「手」(*mano*)、「唯一」(*sola*)等單字則是歌者和鋼琴家都需要特別注意到的，不建議輕鬆帶過。因聲樂在此段音域極低，彈奏上須特別注意音量平衡的問題，鋼琴僅需以擴充和聲效果的想法來加強根音，內部旋律線條等要點，萬不可在聲樂演唱時過度突顯高音旋律，免有反客為主之嫌。【譜例 3-1-3】

【譜例 3-1-3】〈我的唯一，勞蕾蘿拉〉，第 26 至第 33 小節

26 緩板  
Lento  
Yo el cauti - vo Le - ria - no Aun. que mucho estoy u - fa - no  
Lento  
he - ri - do de a. quella ma - no que en el mundo es u - na so - la  
加強根音及內部旋律線條  
音域低，注意平衡

回到再現樂段 A'，聲樂再次帶出主題動機，雖旋律相同，由前段歌詞「我非常的自傲」(Aunque mucho estoy ufano) 可以得知，男主想法並不悲觀。自 50 小節開始的鋼琴賦格樂段，如同前述之方法，以較輕快、明朗的想法彈奏相同樂句，並在樂曲結尾處歐柏拉都思使用了不同前段 f<sup>#</sup>m 結尾之皮卡蒂 (Pecardy) 終止，以正面的心態結束全曲。【譜例 3-1-4】

【譜例 3-1-4】〈我的唯一，勞蕾蘿拉〉，第 62 至第 65 小節

62  
rall.  
So - la  
皮卡蒂終止

## 六. 樂譜勘誤討論

同本論文第二章第四節所述，此套曲鋼琴部份在筆者練習過後發現了許多不尋常之處，透過樂譜版本與有聲資料交叉比對後依然沒有一個正確的解答，特拿出來單獨討論。如本曲第 21 小節右手最後一音  $e^\sharp$ ，61 小節右手最後一音卻是還原  $e$ ，明明是相同之樂段，卻有半音之差別，透過和聲上分析，筆者認為第一段二十一小節右手最後一音應為還原  $e$ ，較符合邏輯，網上有聲資料也大多選擇如此彈奏，但有趣的是，筆者聽過選擇兩次都演奏  $e^\sharp$  的鋼琴家，卻至始沒有找到如同樂譜所示按照這兩處不同音符演奏的鋼琴家。【譜例 3-1-5】

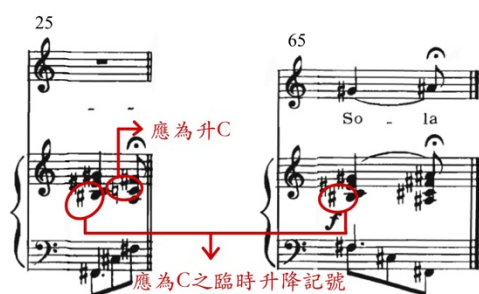
【譜例 3-1-5】〈我的唯一，勞蕾蘿拉〉，第 21 和第 61 小節



The image shows two musical staves, one for measure 21 and one for measure 61. A red bracket labeled '半音差別' (Half-tone difference) connects the final notes of both staves. In measure 21, the final note is marked with a sharp sign ( $e^\sharp$ ). In measure 61, the final note is marked with a natural sign ( $e$ ). The background features a faint watermark of a circular emblem with the characters '師大' (National Sun Yat-sen University).

另一處則確定為錯誤之音符，本曲 25 小節及 65 小節右手第一和弦之  $b^\sharp$ ，應為上方一音  $c^\sharp$  之臨時升降記號；而 25 小節右手第二和弦之還原  $c$  也為錯誤之音符，應為  $c^\sharp$ ，特此標示。【譜例 3-1-6】

【譜例 3-1-6】〈我的唯一，勞蕾蘿拉〉，第 25 和第 65 小節



The image shows two musical staves, one for measure 25 and one for measure 65. Red annotations highlight errors. In measure 25, the first chord's top note is marked with a sharp sign ( $b^\sharp$ ), with a red arrow pointing to it and the text '應為升C' (Should be raised C). The second chord's top note is marked with a natural sign ( $c$ ), with a red arrow pointing to it and the text '應為C之臨時升降記號' (Should be a temporary sharp sign for C). In measure 65, the first chord's top note is marked with a sharp sign ( $b^\sharp$ ), with a red arrow pointing to it and the text '應為升C' (Should be raised C). The background features a faint watermark of a circular emblem with the characters '師大' (National Sun Yat-sen University).

## 第二節〈致愛人〉“Al Amor”

### 一. 歌詞翻譯

Dame, Amor, besos sin cuento	給我，愛人，無數的吻
Asido de mis cabellos	抓住我的頭髮
Y mil y ciento tras ellos	在這千百個吻之後
Y tras ellos mil y ciento	再一千一百個
Y después...	再之後...
De muchos millares, tres!	更多數千個吻！
Y porque nadie lo sienta	因為太過忘情
Desbaratemos la cuenta	我們都忘了算數
Y... contemos al revés.	那麼...只能再重新數了。

### 二. 創作背景

此曲歐柏拉都思選用文藝復興時期西班牙詩人卡斯蒂列霍（Cristóbal de Castillejo, 1490-1550）最有名的詩之一〈給我，愛人，無數的吻〉譜曲創作，此詩詞歷史悠遠，更早之前可追溯到 1500 年前拉丁詩人卡圖盧斯（Gaius Valerius Catullus, c.84-54 BCE）之詩歌集《萊斯比亞》*A Lesbia* 中的第五首〈讓我們活著，我的萊斯比亞，讓我們愛〉“Vivamus, mea Lesbia, atque amemus”。歐柏拉都思將此曲贈與西班牙作曲家、小提琴家坎波（Conrado del Campo, 1878–1953）。

### 三. 詩意探討

此詩詞內容主要以女子為第一視角，描述自己與愛人激情擁吻的畫面，他們試圖計算總共親吻了幾次，卻始終未果，但又如何呢，大不了重新算，其豪放不羈的性格在此展露無遺。

### 四. 樂曲結構表

【表 3-2-1】〈致愛人〉，樂曲結構表

速度	甚快板 (Vivo)		
拍號	3/8		
曲式	三段體		
樂段	A	間奏	A'
小節	1-24	25-44	45-58
調性	a 小調	C 大調	a 小調

### 五. 樂曲分析與演奏詮釋探討

此曲開頭鋼琴以左右手交錯的強力和弦斷奏展開，營造男女擁吻時緊張激情的氛圍，筆者建議可以將此動機想像成心跳聲來彈奏，直到歌者進入。【譜例 3-2-1】

【譜例 3-2-1】〈致愛人〉，第 1 至第 8 小節

1 *Vivo* *p*  
Dame Amor besos sin cuento \_\_\_\_  
*Vivo* 持續漸弱至piano ←  
*f* *p*  
心跳聲

在 13 小節歌手唱到歌詞「在這千百個吻之後」(Y mil y ciento tras ellos) 鋼琴左手聲部出現全新的半音下行旋律線條直到 21 小節歌手唱至「再之後...」(Y después...)，貫穿全曲的心跳動機才第一次暫停在屬和絃，彷彿這時所有人都在等待女子的答案，歐柏拉都思在聲樂樂譜上也特意加入一個漸強記號，增加戲劇張力，才公佈解答。筆者建議 A 段詮釋上鋼琴應該重視作曲家要求的演奏技法 (Articulation)，開頭的八分音符斷奏、13 小節出現旋律線條，直到 19 小節加入踏板，愈發濃烈的心跳聲及熱吻中不捨得浪費任何一秒的心情才可被完整呈現出來。【譜例 3-2-2】

【譜例 3-2-2】〈致愛人〉，第 9 至第 25 小節

9  
A-si-do demisca-be-llos — y mil y cien, to tras e-llos — y tras e-

注意演奏技法

增加戲劇張力

半音下行旋律線條

rit. a tempo

llos mil y ciento y — despues — de muchos mi.lla-res, tres!

rit. 半終止 a tempo

mf

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped.

25 小節至 44 小節為鋼琴獨奏樂段，可大致將此樂段分成四樂句，前兩句主要以節奏變化與輕重音變化，將同樣為 3/8 拍的音樂瞬間改變效果，使人聯想到弗朗明哥即興舞蹈與打擊樂器合奏之畫面；後兩句反而以旋律線條及半音和聲變化較為顯著，並作為連接至 A' 段歌手再現之過門橋段。

筆者建議此段詮釋上可以想像為情侶間打開嬉戲的對話，以展現鋼琴多樣的音響色彩為主，提供給聽眾不同於前段的畫面感，除了譜上標註的演奏技法外，歐柏拉都思在間奏樂段僅於開頭標註 *forte*，筆者建議可於 29 小節第二次間奏樂句再現時，以 *piano* 來演奏，做出強弱對比，後兩句則反之亦然，前弱後強，並都可加上彈性速度 (*Rubato*) 來演奏此段間奏，將此段獨奏表現得更加豐富。【譜例 3-2-3】

【譜例 3-2-3】〈致愛人〉，第 25 至第 40 小節

45 小節開始的樂句為 A 段樂段的後半句發展，鋼琴僅需維持前段所述之要點演奏即可，直到 53 小節開始歌手唱至「那麼...只能再重新數了」(Y... contemos al revés)，歐柏拉都思在 55 小節標註了術語 *affrettando*，意指急速的、加快的。筆者在網上有聽過聲樂家延長 53 小節之長音，更吊人胃口些，但為了和鋼琴合在一起，速度一定會慢下來，反而有失術語原意，所以筆者在與歌者討論後，認為 53 小節按拍子算至 55 小節再加速至結尾會是比较好的選擇，提供參考。【譜例 3-2-4】

【譜例 3-2-4】〈致愛人〉，第 53 至第 58 小節

### 第三節〈噢我的心你為何一直保持清醒？〉

#### “¿Corazon porque pasais”

##### 一. 歌詞翻譯

¿Corazón, porqué pasáis	噢我的心，你為何一直保持清醒
Las noches de amor despierto	在這充滿愛的夜晚
Si vuestro dueño descansa	你的主人是否休息
En los brazos de otro dueño?	在另一人的懷抱裡？

##### 二. 創作背景

歐柏拉都思所選用的此詩詞出土於十七世紀的西班牙，作詞者不詳。獻給美國女中音梅特卡夫·卡爾薩斯（Susan Metcalfe Casals, 1878-1959），卡爾薩斯也為當代演唱藝術歌曲的權威之一。

##### 三. 詩意探討

本詩詞並沒有明確指出為男方或女方視角，但可從最後一句歌詞「在另一人的懷抱裡？」（En los brazos de otro dueño?）推斷主角應為一位多疑的男子，在夜裡輾轉難眠，遲遲無法入睡。

#### 四. 樂曲結構表

【表 3-3-1】〈噢我的心你為何一直保持清醒？〉，樂曲結構表

速度	稍快板 (Allegretto)				
拍號	6/8				
曲式	三段體				
樂段	前奏	A	B	間奏	A'
小節	1-2	3-10	11-17	18-22	23-29
調性	E 大調	E 大調	G 大調	E 大調	E 大調

#### 五. 樂曲分析與演奏詮釋探討

此曲由鋼琴前奏開場，短短兩小節歐柏拉都思透過調性轉變、大小力度變化、裝飾音及速度記號等技法，營造出巨大的戲劇張力，彷彿男子此時正處於無法克制自己的胡思亂想中。透過前章節歐柏拉都思創作風格介紹可知，建議此套曲目都可以古典吉他之思維來演奏，因吉他演奏技法之緣故，漣音 (Mordente) 只能前重後輕，與現代鋼琴演奏法並不相同，為了搭配前兩小節第二拍之突強記號，筆者建議此處的漣音應於拍點上演奏較為合適。【譜例 3-3-1】

【譜例 3-3-1】〈噢我的心你為何一直保持清醒？〉，第 1 至第 2 小節

1  
Allegretto

Allegretto

模仿吉他演奏，建議於拍點上彈奏

rall.

大小調轉變

第 3 小節至第 10 小節為 A 段，歌者進入，整個 A 段中最特別之處，就是隨小節不停變換的拍號，左右交錯滾動的十六分音符，隨旋律起伏的力度記號，都是在描述男子掛心情人，輾轉反側的內心。鋼琴在此段需要注意幾處：1. 不過分強調和聲樂線條重複之旋律。2. 突顯大樂句正拍左手之低音和內聲部動機。3. 第五小節歌者唱至「甦醒」(despierto) 一字時，需特別將第 6 小節正拍和後方母音 e 合在一起。【譜例 3-3-2】

【譜例 3-3-2】〈噢我的心你為何一直保持清醒？〉，第 3 至第 10 小節

3 *a tempo* 每小節改變拍號

Co - ra - zón por - que pa - saís Las

*a tempo*

no - ches de a - mor des - pier - to

*accel. 漸快*

Si vues - tro due - ño des - can - sa En los brazos de otro due - ño?

不過份強調重複的旋律

內聲部動機

強調左手根音

B 段開頭筆者將之定為 G 大調，主要是根據歌者哼唱之旋律推測，但本段鋼琴角色卻更為重要，歌者圓滑的線條下，與之呼應的卻是十六分音符的斷奏 (*staccatto*)，與全曲最為模糊的塊狀和聲交織，但時而突出的旋律線條卻又不至於令人迷失在不明的調性中，反而將此段音樂帶出另一種吸引人的美感。

鋼琴在此段的詮釋上除了需要注意前述連音之彈法外，歐柏拉都思為了表示男子徹夜難眠，在鋼琴部份寫下了許多力度變化記號、兩音連接的小樂句，及特殊演奏技法如 *secco* 一意指以不加修飾、乾脆、乾淨之方式演奏，以及 13 小節、17 小節突出於十六分音符音型之高音旋律線條，都是特別需要被注意的。

【譜例 3-3-3】

【譜例 3-3-3】〈噢我的心你為何一直保持清醒？〉，第 11 至第 19 小節

18 小節開始之間奏，不只為前奏樂句延伸，也是作為連接到歌者主題再現的重要過門，詮釋上需要突顯每大拍左手變化之根音、21 小節出現的內聲部，及逐漸上升的旋律音型，卻必須以漸弱漸慢演奏直到進入再現。【譜例 3-3-4】

【譜例 3-3-4】〈噢我的心你為何一直保持清醒？〉，第 18 至第 22 小節

再現部 A'鋼琴還需注意自 26 小節至 30 小節歌者長音，鋼琴在不斷上升且轉換調性的音型中，須以漸快漸弱演奏，搭配踏板，再次描繪男子紛亂的內心世界，直到最後，索性不想了，以 ppp 之單音結束全曲。【譜例 3-3-5】

【譜例 3-3-5】〈噢我的心你為何一直保持清醒？〉，第 26 至第 29 小節

26 *dim.*  
to  
大小調轉變  
*dim.*  
漸快漸弱  
*ed accel*  
Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*  
加上踏板  
ppp

六. 樂譜勘誤討論

本曲第 12 小節第二大拍右手之和弦在練習上筆者發現有許多音並不合理，一個和弦中居然同時出現  $a^\#$ 、 $c$ 、 $d$ 、 $d^\#$ ，比對樂譜版本和有聲資料也沒有確定之答案，只能臆測覺得合理的音符彈奏，剛好在寫作論文分析本曲中，筆者發現 12 小節第二大拍之音型與 16 小節第二大拍類似，經由比對後，發現和聲是相同的，只是出現在不同的調上，因此基本可以確定 12 小節右手第二大拍最高音  $d^\#$  應為還原  $d$ ，且同小節後出現之  $d^\#$  都為還原  $d$ ，同小節右手最後一音  $c^\#$  也應為還原  $c$ 。

【譜例 3-3-6】

【譜例 3-3-6】〈噢我的心你為何一直保持清醒？〉，第 12 和第 16 小節

12 *sec sec*  
Ah!  
相同和聲  
16 *sec sec*  
Ah!

另一處確定錯音為第 3 小節右手第三大拍最後一和弦，應為  $b$ 、 $c^\#$ 、 $e$ ；23 小節右手大三大拍最後一高音應為  $a$ 。【譜例 3-3-7】

【譜例 3-3-7】〈噢我的心你為何一直保持清醒？〉，第 3 和第 23 小節

最後則是 29 小節之第一個和弦，兩份樂譜中皆標示為  $b$ 、 $e$ 、 $g^\#$ 、 $c^\#$ ，實際停在 E 大調的六級七和弦聽起來卻十分不合理，筆者推斷右手二音應為  $b$  和  $e$ ，回到 E 大調一級結束較合理，記譜上少加一條線也可以解釋，網上有聲資料則兩種都有人演奏，故提出討論。【譜例 3-3-8】

【譜例 3-3-8】〈噢我的心你為何一直保持清醒？〉，第 27 至第 29 小節

## 第四節〈善妒的年輕人〉 “El Majo Celoso”

### 一. 歌詞翻譯

Del majo que me enamora	從我愛的年輕人那
He aprendido la queja	我聽見了他的埋怨
Que una y mil veces suspira	一千零一次的嘆息
Noche tras noche en mi reja	每晚在我的窗邊唱到
Lindezas, me muero	親愛的，我要死去了
De amor loco y fiero	為了這狂野及殘酷的爱情
Y quisiera olvidarte	這樣我才能忘記妳
Mas quiero y no puedo.	我試著死去，但我辦不到。
Le han dicho que en la Pradera	他們在草地旁告訴他
Me han visto con un chispero	我已經有一個時髦的愛人
Desos de malla de seda	穿著絲織的上衣
Y chupa de terciopelo	以及一間絲絨背心
Majezas, te quiero	我帥氣的男孩，我愛你
No creas que muero	千萬不要以為我死心踏地的
De amores perdida	瘋狂的愛著
Por ese chispero.	那時髦的花花公子。

## 二. 創作背景

歐柏拉都思所選用的此詩詞一樣出自十七世紀的西班牙，作詞者不詳，並將之提獻給波蘭女中音拉霍斯卡（Aga Lahowska, 1892-1962），拉霍斯卡長年演唱於西班牙，並與法雅保持良好合作關係。

## 三. 詩意探討

本詩詞以女性為第一視角，緩緩道出：「年輕的男孩，別為了我的多情悲泣，更別聽信他人的謠言，請相信我，我只愛你一人呀。」

## 四. 樂曲結構表

【表 3-4-1】〈善妒的年輕人〉，樂曲結構表

速度	快板（Allegro）			
拍號	3/4			
曲式	兩段體			
樂段	前奏（間奏）	A（A'）	B（B'）	尾奏
小節	1-9	10-42	43-50	51-53
調性	f 小調	F 大調	f 小調	f 小調

## 五. 樂曲分析與演奏詮釋探討

此曲歐柏拉都思主要以斷奏八分音符作為引導動機，前奏部分使用交錯變化的演奏技法、高低音域的變化、半音音堆的和聲變化等技巧，都在描繪年輕人不知愛人心意而慌亂的內心。詮釋方面筆者認為應以「混亂」二字想像演奏，各種雜念於腦海閃過，歇斯底里之模樣，不應彈奏過於工整，且歐柏拉都思除第 9 小節外，並沒有在前奏標註力度記號，筆者認為整體可較自由的發揮。【譜例 3-4-1】

【譜例 3-4-1】〈善妒的年輕人〉，第 1 至第 9 小節

在進入 A 段 (m. 10) 前，因角色由年輕人轉變為從容的女主角，雖作曲家沒有標註，網上有聲資料大多傾向以另一種較慢的速度演唱 A 段，筆者在和歌者練習後發現有一點必須注意，除了第九小節接第 10 小節的三拍休止符必須算完整外，還必須是以 A 段想演唱的速度來算三拍休息呼吸，如果以前奏的速度來算三拍休息到 A 段，卻以另一個速度進入，反而容易與鋼琴產生誤會而分岔，

聽起來也無法達到從容的效果。【譜例 3-4-2】

【譜例 3-4-2】〈善妒的年輕人〉，第 9 至第 14 小節

為表示女主角從容的模樣，建議以較慢速度演唱

Del ma - jo que me e - na - mo - ra  
Le han di - cho que en la Pra - de - ra

secco

休止符須為後方欲演唱之速度

筆者認為本套曲集鋼琴部份最困難之處便是此曲自第 10 小節開始的 A 段，除了必須做到作曲家要求的斷奏與圓滑奏等演奏技法外，歐柏拉都思還在內聲部加上大量的漣音記號，全曲鋼琴所使用到的音域也從  $G^1-c^4$ ，超過五個八度以上，需要雙手大角度的迅速移動，同時卻必須呈現女主角從容的模樣，十分困難。鋼琴詮釋上須注意到許多右手旋律與聲樂相同之處，都避免過份強調，以擴充和聲的想法來演奏較佳。直到 35 小節調性開始轉變，和聲外音的加入，使和聲開始在大小和弦中游移，直到 41 小節左手整拍的  $G^b$  出現，才算確立了 B 段小調的色彩，筆者建議雖於整體漸慢漸弱的樂句中，仍應稍微突顯此音符，作為連接 A、B 段的橋樑。【譜例 3-4-3】【譜例 3-4-4】

【譜例 3-4-3】〈善妒的年輕人〉，第 23 至第 28 小節

避免過度強調與聲樂主題相同之旋律

Del ma - jo que me e - na - mo - ra  
Le han di - cho que en la Pra - de - ra

secco

強調反向旋律線條

穩固和聲低音

獨奏部分突顯高音旋律

【譜例 3-4-4】〈善妒的年輕人〉，第 35 至第 42 小節

35

que una mil ve - ces sus - pi - ra  
de - sos de ma - lla de se - da

poco a poco rall. a tempo

no - che tras no - che en mi re - ja Lin.  
y chu - pa de ter - cio - pe - lo Ma.

強調正拍根音

還原三音，  
製造特殊音響

和聲外音，製造懸疑感，  
並確立下段小調調性

B 段除調性轉為 f 小調，跳動的八分音符動機也消失了，取而代之的是重音在第二拍的三拍子音型，由此段歌詞也可想像，這段是敘述少年愛女主角愛得死去活來，悲泣之畫面。詮釋上可想像少年因認為自己得不到女主的愛，難過到連走路都沒辦法好好走，踉蹌的畫面，建議加強裝飾音的效果，速度也可自由些 (*rubato*)，不建議太工整。【譜例 3-4-5】

【譜例 3-4-5】〈善妒的年輕人〉，第 43 至第 50 小節

43 *Menos* 建議速度可以自由些

- de - zas me mue.ro de a.mor lo - co y fie.ro qui - sie.ra ol - vi - dar - te mas quieroy no pue.do.  
- je - zas te quie.ro no cre - as que mue.ro de a.mo - res per - di - da por e se - chis - pe - ro.

重音在第二拍，建議加強裝飾音效果

反覆過後女主再次從容的自述，只有 B 段稍有不同，角色並沒有切換回少年，反而是女主繼續說道：「我帥氣的男孩，我愛你，千萬不要以為我死心踏地

的瘋狂的愛著，那時髦的花花公子。」此段鋼琴就可以較工整的詮釋，與第一次男孩痛苦的哭訴做出差別。但最後男女雙方有沒有真正在一起呢，詩詞中並沒有給出答案，但筆者以尾奏樂句推斷，作曲家使用和前奏相同的動機結束樂曲，是認為這注定是一個沒有結果的單戀，女主一如本性風流度日，而少年卻永遠只能被女主玩弄於掌心之中。

## 六. 樂譜勘誤討論

本曲第 28 小節右手內聲部之還原 A，及 32 小節右手內聲部還原 A，演奏出來是一個非常美的增和弦色彩，但因其被歐柏拉都思完美隱藏在降 D 大調和聲中，在網上筆者聽了幾個版本，也如同前述一般，許多演奏家不知是否沒察覺，或是樂譜版本之差異，竟都是演奏降 A 音，聽起來亦非常合理，但筆者進一步分析樂譜也發現，相同旋律的 24 小節右手第一拍也是增和弦，更加應證上述兩處譜上之還原 A 音應為正確音符，所以此處筆者選擇照譜演奏，提供參考。【譜例 3-4-6】

### 【譜例 3-4-7】

【譜例 3-4-6】〈善妒的年輕人〉，第 24 和第 32 小節

The image displays two musical examples from a score. Example 24 is on the left, showing a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a chord with a red box highlighting the augmented chord (C+). The lyrics are "que me e - na - que en la Pra -". Example 32 is on the right, also showing a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a chord with a red box highlighting the augmented chord (D+). The lyrics are "di - do la con un chis -".

【譜例 3-4-7】〈善妒的年輕人〉，第 27 至第 28 小節

27

D°+



## 第五節〈以這份愛，我的母親〉

### “Con amores, la mi madre”

#### 一. 歌詞翻譯

Con amores, la mi madre	以這份愛，我的母親
Con amores me dormí	我帶著愛睡去了
Así dormida soñaba	而我在睡夢中
Lo que el corazón velaba	看到我心中所藏著
Que el amor me consolaba	那份愛安慰了我
Con más bien que merecí	超越我所應得的
Adormecióme el favor	這愛的愉悅
Que amor me dió con amor	使我安心睡去
Dió descanso a mi dolor	讓我的苦痛得以安歇
La fe con que le serví	憑藉我的信念
Con amores, la mi madre	以這份愛，我的母親
Con amores me dormí!	我帶著愛睡去了

#### 二. 創作背景

本詩詞出自十五世紀西班牙的作曲家安謝塔 (Juan de Anchieta, 1462-1523)，他主要擔任當時西班牙女皇之宮廷合唱樂長，並在教堂擔任牧師等職務，其留下的作品大多是宗教類合唱作品，彌撒、經文歌等，而其最有名的曲目之一就是合唱作品〈以這份愛，我的母親〉“Con amores, la mi madre”，歐柏拉都思則是使用他的歌詞再次創作。並將其獻給由西班牙國王阿方索十三世 (Alfonso XIII,

1886-1941) 所授予貴族頭銜的第一代托瓦爾公爵 (Duque de Tovar, 1866-1929)。

### 三. 詩意探討

從詩詞創作背景可推斷，此曲所描寫的母親應是指聖母瑪莉亞，並講述，憑藉信仰天主教瑪莉亞，一切傷痛皆可褪去，雜亂的思緒也可安定下來，受到庇護。

### 四. 樂曲結構表

【表 3-5-1】〈以這份愛，我的母親〉，樂曲結構表

速度	稍快的行板 (Andante mosso)			
拍號	3/4			
曲式	三段體			
樂段	前奏	A	B	A'
小節	1-4	5-28	29-44	45-60
調性	f 小調	f 小調	f 小調	F 大調

### 五. 樂曲分析與演奏詮釋探討

此曲為三拍子，搖籃曲風格，作曲家在曲中標註了許多不同的演奏技法、力度記號等，為這首歌曲增加更多的生命力。詮釋上，筆者建議鋼琴開頭可以 **mp** 之音量演奏，再慢慢漸弱至 **p**，描繪禱告者起初紊亂的思緒，藉由和聖母禱告而

趨於平穩。【譜例 3-5-1】

【譜例 3-5-1】〈以這份愛，我的母親〉，第 1 至第 4 小節

1  
Andante mosso  
稍快的行板  
Andante mosso  
mp  
P  
accent 重音  
tenuto 持續音

此曲歐柏拉都思為描繪信徒虔誠禱告的模樣，在歌手部分使用大量的同音詠唱，且全曲都沒有使用超過三度以上的大跳音程，僅以鋼琴和聲變化串連全曲，以下列舉三處因調性轉變，鋼琴需特別強調和聲顏色變化的地方：1. 15 至 19 小節，鋼琴低音聲部持續下行，透過右手和聲轉換，於 19 小節確立調性轉為降 A 大調；2. 25 至 29 小節，調性由大調漸漸轉回小調；3. 37 至 44 小節，根音持續下行和聲擴張，進入大調主題樂段。【譜例 3-5-2】【譜例 3-5-3】【譜例 3-5-4】

【譜例 3-5-2】〈以這份愛，我的母親〉，第 15 至第 19 小節

15  
na - ba - lo que el co - ra - zón ve - la - ba  
Fm  
F#M+  
Dm/E<sup>b</sup>  
D/E<sup>b</sup>  
A<sup>b</sup>  
根音持續下行

【譜例 3-5-3】〈以這份愛，我的母親〉，第 25 至第 29 小節

25  
con mas bien que me-re \_ ci \_ \_ \_ \_ \_ A \_ dor-me \_

G/B B<sub>7</sub> C *rall.* E<sub>7</sub>/C Fm

【譜例 3-5-4】〈以這份愛，我的母親〉，第 37 至第 44 小節

37  
\_Dió des-can-so a mi do \_ lor \_ \_ \_ \_

Fm Fm<sub>7</sub>/E<sup>b</sup>

根音下行擴張

La fe con que le ser - vi \_ \_ \_ \_

Dm<sup>ø</sup><sub>7</sub> Gm<sup>ø</sup><sub>7</sub>/D<sup>b</sup> Gm<sup>ø</sup><sub>7</sub>(omit 5)/C C<sub>7</sub>

當歌手唱至最後一句「我帶著愛睡去了」(Con amores me dormí!)時，因最後一音 a<sup>2</sup> 需以及弱的音量維持至少十三拍，需要鋼琴不著痕跡地漸快，雖作曲家在 54 小節有加上術語漸快 (*un poco accel.*)，但筆者建議可於 51 小節就開始往前推動速度，為歌手相對預留更充裕的演唱時間，為表達漸漸入睡模樣，也建議可將 58 小節的 *rall.* 提前至 55 小節。【譜例 3-5-5】

【譜例 3-5-5】〈以這份愛，我的母親〉，第 48 至第 60 小節

48

Con a - mo - res me dor -

- mit

un poco accel.

accel. rall.

rall.

Ped.

## 第六節〈妳纖柔的細髮〉 “Del Cabello más sutil”

### 一. 歌詞翻譯

Del cabello más sutil	妳纖柔的細髮
Que tienes en tu trenzado	編成的辮子
He de hacer una cadena	我該用那作一條鍊子
Para traerte a mi lado	將妳拉至我身旁
Una alcarraza en tu casa	願我能成為
Chiquilla, quisiera ser	妳家中的水杯
Para besarte en la boca	當妳飲水時
Cuando fueras a beber	便可以親吻妳的嘴唇

### 二. 創作背景

歐柏拉都思搜集此詩詞於西班牙民間，產生靈感而創作，作詞者不詳。並獻給西班牙畫家內斯托（Néstor Martín-Fernández de la Torre, 1887-1938）。

### 三. 詩意探討

此詩以男性為第一視角敘述，表達了對女主角濃烈的愛意，並闡述道：「多希望能擁有妳，如果吻上女主角一次，那該有多好啊！」

#### 四. 樂曲結構表

【表 3-6-1】〈妳纖柔的細髮〉，樂曲結構表

速度	小行版 (Andantino)	
拍號	6/8	
曲式	兩段體	
樂段	A	B
小節	1-12	13-22
調性	F#大調	F#大調

#### 五. 樂曲分析與演奏詮釋探討

〈妳纖柔的細髮〉為歐柏拉都思最被世人所知的重要歌曲，在鋼琴伴奏中，作曲家主要使用十一連音加上十連音的分解和弦作為素材創作，透過左右手交替彈奏的三十二分音符，就好似真的在梳理女主角的頭髮一般，由上至下、由前至後，細心呵護愛人的情景。詮釋上，鋼琴家必須在第一小節就提供一個歌者可以舒適演唱的速度，並建議配合聲樂樂句，以一小節數一大拍為原則彈奏，避免加入過多的重音切斷樂句連貫性，也可適量的以彈性速度 (*rubato*) 來演奏，不需要將十一連音與十連音清楚分割出來，整首歌曲應以較明亮的音色及橫向線條發展來演唱和演奏。【譜例 3-6-1】

【譜例 3-6-1】〈妳纖柔的細髮〉第 1 至第 3 小節

1  
Andantino

小行版  
Andantino

響亮、有共鳴的  
*p* *sonore*

R.H. R.H.

L.H.

Del ca - be - llo más su -

直到第 11 小節，鋼琴部份出現十六分音符的節奏音型，有別於 A 段的伴奏，十一小節至十二小節作為連接 A、B 段的過門樂段，此處只有鋼琴獨奏，作曲家加上了音樂術語 *pressez*，意指加速、加快之意，詮釋上筆者建議可以配合逐漸上行的音型，加入一點漸強，直到 12 小節右手 *trill* 才漸弱收回，想像男子迫不及待想見到心儀之人，卻又無法如願的模樣，21 小節至 22 小節亦同。【譜例 3-6-2】

【譜例 3-6-2】〈妳纖柔的細髮〉第 10 至第 12 小節

10

la - do - U -

*p* *sonore*

R.H. R.H.

L.H.

*pressez* 加速、加快

*trill*

B 段詮釋方法與 A 段基本相同，唯獨需要注意 16 小節接 17 小節處，為本曲的最高潮，歌者唱至此曲最後一句「當妳飲水時，便可以親吻妳的嘴唇」(Para besarte en la boca, Cuando fueras a beber)，歐柏拉都思在最高音  $f^{\#2}$  加入了延長記號，描寫男主角幻想與心儀之人的接吻的瞬間，時間彷彿暫停流動一般，詮釋上歌手需注意 17 小節的最高音應配合歌詞語韻輕聲演唱，並盡可能延長長音；鋼琴則和樂譜所示一樣，可稍微漸慢並停在 17 小節第一拍最後一音，等待下拍接續進入即可。【譜例 3-6-3】

【譜例 3-6-3】〈妳纖柔的細髮〉第 15 至第 18 小節

15

- qui - lla, qui - sie - ra ser pa -

- ra be - sar - teen la bo - ca, cuando

時間暫停流動 強調語氣

強調語氣

## 六. 樂譜勘誤討論

本曲第 21 小節在筆者練習後也發現了些許不尋常之處，後透過網上有聲資料、樂譜版本及對比 11 小節相同樂段後發現了兩處需提出討論：1. 右手第三顆音符  $D^{\#}$ ，應為還原  $D$ ，此處基本確定為錯音；2. 右手第二大拍第三顆音，及左

手第二大拍倒數第二顆音樂譜標示為 C<sup>#</sup>，但如果比對 11 小節和聲會發現，這兩顆音應為還原 C 較為合理，有聲資料則差不多一半演奏 C<sup>#</sup>，一半演奏還原 C，非常有趣，兩個筆者彈奏後覺得都說得通，後選擇照譜彈奏 C<sup>#</sup>，與前段做出和聲差異，提供參考。【譜例 3-6-4】

【譜例 3-6-4】〈妳纖柔的細髮〉第 11 和第 21 小節

後方升C可能為還原C

## 第七節〈小小的新娘〉“Chiquitita la novia”

### 一. 歌詞翻譯

Chiquitita la novia	小小的新娘
Chiquitito el novio	小小的新郎
Chiquitita la sala	小小的客廳
Y el dormitorio	及小小的睡房
Por eso yo quiero	我只想要
Chiquitita la cama	一張小小的床
Y er mosquitero	還有一張蚊帳

### 二. 創作背景

此詩詞出自於西班牙民間的民謠，作詞者不詳，歐柏拉都思將此曲提獻給查瓦利 (Eduardo López-Chávarri, 1871-1970)，查瓦利涉略廣泛，他曾與佩德雷爾學習作曲，也學習美術與法律，並一生致力於推廣西班牙民族音樂。

### 三. 詩意探討

此詩詞主要描述新婚夫妻的生活趣事，從歌詞中可以發現他們不要求更好的生活環境，一切都小小的，只要能擁有彼此就夠了，呈現滿滿的幸福感。

#### 四. 樂曲結構表

【表 3-7-1】〈小小的新娘〉，樂曲結構表

速度	快板 (Allegro)					
拍號	6/8					
曲式	兩段體					
樂段	A			B		
小樂段	前奏	A	B	間奏	B'	A'
小節	1-8	9-20	21-38	39-54	55-71	72-85
調性	d 小調	d 小調	a 小調	d 小調	d 小調	d 小調

#### 五. 樂曲分析與演奏詮釋探討

相較於本曲集其他六首歌曲，〈小小的新娘〉“Chiquitita la novia”屬於規模較大的歌曲，其中也可發現許多佛朗明哥的元素，<sup>21</sup>例如鋼琴前奏的節拍，雖作曲家沒有特別標註，但建議可以在腦中想像加入響板的音響，以較直接的觸鍵詮釋。【譜例 3-7-1】

<sup>21</sup> 詳見本論文第二章第二節第二點。

【譜例 3-7-1】〈小小的新娘〉第 1 至第 8 小節

A 段為歌手詠唱樂段，歐柏拉都思特別標示術語 *un poco a piacere*，意指希望歌手在此段可以自由、隨意的演唱，不受節拍所限制；鋼琴部份則是以琶音（*Arpeggio*）呈現。詮釋上歌者可以想像自己在表演佛朗明哥的即興哼唱，展現吉普賽人豪放不羈的性格；鋼琴則可以模仿吉他彈撥和弦的方法來彈奏，此段需特別注意樂譜上的踏板使用，配合歌者呈現特殊的和聲音響。【譜例 3-7-2】

【譜例 3-7-2】〈小小的新娘〉第 9 至第 16 小節

直到 B 段，作曲家在鋼琴部份標示術語 *quasi guitarra*，意指模仿吉他快速刷和弦之聲響演奏，筆者認為，此處鋼琴詮釋上不需工整的演奏十六分音符，反而可以配合聲樂歌詞做出大小、音色、乃至彈奏速度的差別，主要呈現一種較自由的感覺。【譜例 3-7-3】

【譜例 3-7-3】〈小小的新娘〉第 21 至第 29 小節

21

*f* Chi - - - -

*f* quasi guitarra 模仿吉他

- - qui - ti - ta la no - via Chi - qui -

- ti - to el no - vio

和弦配合歌詞轉變

自由彈奏，以配合歌者旋律為主

自 39 小節開始的鋼琴獨奏樂段，作曲家標注術語 *Graciosamente*，意指優美、雅緻之意，與前段奔放的音樂形成極大的對比，筆者認為整體可以想像成新婚夫妻甜蜜調情的畫面，樂句間高低聲部呼應的三連音動機，則可以視為夫妻間充滿愛的問答，詮釋上則需要加入更多的 *rubato*、力度對比、內聲部線條等，後銜接到 B'段主題再現。【譜例 3-7-4】【譜例 3-7-5】

【譜例 3-7-4】〈小小的新娘〉第 38 至第 42 小節

38  
優美、雅緻  
Graciosamente  
高低聲部呼應

【譜例 3-7-5】〈小小的新娘〉第 50 至第 54 小節

50  
內聲部線條  
高低聲部呼應

B' (m. 55) 段鋼琴部份相較 B 段除調性不同外，左手亦出現了級進下行的低音聲部，建議可以稍微突顯出來，而在歌者演唱至「還有一張蚊帳」(Y er mosquitero)，歐柏拉都思標示了術語 *boca cerrada*，要求歌者閉口演唱，以模仿蚊子飛行的聲音，直到 A' 詠唱樂段才開口演唱 (*boca abierta*)。【譜例 3-7-6】【譜例 3-7-7】

【譜例 3-7-6】〈小小的新娘〉第 56 至第 63 小節

56

por e-so yo quie-ro

por e-so yo

quie-ro

級進下行低音聲部

【譜例 3-7-7】〈小小的新娘〉第 67 至第 71 小節

67

yer mos qui te-ro

閉口哼唱  
模仿蚊子飛行  
(boca cerrada)

rall.

A'段鋼琴彈奏至 78 小節時，需要和歌者同時在兩小節內從 *pianissimo* 漸強至 *forte*，並突顯逐漸上行的半音與加快的節奏，營造巨大的戲劇張力，銜接至鋼琴前奏響板動機再現，加上最後的高音，與鋼琴一同收尾。【譜例 3-7-8】

【譜例 3-7-8】〈小小的新娘〉第 78 至第 85 小節

78

有力的、響亮的 *con fuerza* **Allegro**

大漸強

Ah!

f

前奏動機再現

ff

## 六. 樂譜勘誤討論

本曲第 4 小節鋼琴右手第一大拍之  $c^4$ ，大多數有聲資料都選擇和第 2 小節演奏相同的  $e^4$  音，筆者亦選擇彈奏  $e^4$  音。【譜例 3-7-9】

【譜例 3-7-9】〈小小的新娘〉第 1 至第 4 小節

**Allegro**

f

ff

本曲 83 小節右手第一大拍之  $f^1$  音，對比相同音型也屬於較不合理的音符，筆者一樣選擇大多數有聲資料演奏之  $a^1$  音。【譜例 3-7-10】

【譜例 3-7-10】〈小小的新娘〉第 82 至第 85 小節

82

應為  $a^1$

$ff$

$ff^1$



## 第四章 結語

歐柏拉都思的《西班牙古典歌曲第一冊》為筆者接觸聲樂伴奏後第一組學習的西班牙文曲目，相較多數德文藝術歌曲的工整、內斂；法文藝術歌曲的精緻、浪漫，這套歌曲帶給我的是另一種自由奔放的全新感受。雖至今尚沒有機會至當地旅遊，卻在寫作此論文期間特意去國家音樂廳欣賞了西班牙古典吉他演奏家賽恩斯－維耶加斯（Pablo Sáinz-Villegas）的個人獨奏會，除了希望能接觸更多西班牙音樂、了解古典吉他各種演奏技法等原因外，最大收穫便是在音樂中看到西班牙人自豪的民族性，也使我對於這套作品的寫作方式及詮釋有了更深的見解。

相較於 19 世紀德文藝術歌曲大多選用著名詩人之詩作，而在《西班牙古典歌曲第一冊》作品中，歐柏拉都思使用 15 至 17 世紀時期，來自西班牙民間與宮廷的愛情主題詩詞譜曲，其歌詞寫作較貼近日常、口語化，筆者推測應和作曲家想推廣西班牙民間音樂的想法相關。而聲樂家的音符節奏基本並不難，但要求較飽滿的中低音及因應不同樂曲性格之音色變化，適合次女高音及戲劇女高音演唱。值得一提的是，筆者發現作曲家較少透過鋼琴描繪特定歌詞意境，比較像呈現一種整體的氛圍和畫面感，七首歌曲雖都為描寫愛情相關主題，卻都各自擁有自己獨特的「畫面」。話雖如此，鋼琴大多時候並不僅作為伴奏功能器樂，而是擁有突出的旋律線條、獨奏樂段，與聲樂屬於相互抗衡、競技的感覺。較不同的是，鋼琴家需將西班牙民歌、樂器、舞蹈、即興等各式元素的想法融入詮釋中，並透過鋼琴模仿吉他、響板等音響效果。

除本詮釋報告歐柏拉都思之創作風格所述，筆者也發現這套曲目聲樂旋律多以單純的級進與同音反覆為主，但鋼琴伴奏卻較少出現尋常的三和弦、七和弦，而是以其作為基礎，做增減半音的細微變化，模糊調性的同時，又可詮釋為佛朗明哥即興演奏演唱的感覺，也是這套歌曲最特別之處。筆者才在此報告中指出各版本不同，可以討論的演奏音符之處，並做彈奏建議，而作曲家對於和聲音響獨特的見解，或許也是至今各個演奏版本不盡相同的原因之一。

以下將以鋼琴合作者的視角，整理歸納《西班牙古典歌曲第一冊》之詮釋方向，作為總結。

## 一. 踏板使用

在這套作品中，作曲家不會在每首歌曲加入踏板記號，但只要有特別標註的地方，大多是作曲家想要的特殊和聲效果，例如第七首〈小小的新娘〉歌手詠唱之處，鋼琴為模仿吉他撥奏和弦的音響，並不會將踏板放開，建議詮釋上可盡量遵照樂譜的踏板建議演奏。

## 二. 音量平衡

同上述，筆者認為此套作品鋼琴與聲樂大多屬於相互競技抗衡的狀態，除了第五首〈以這份愛，我的母親〉及第六首〈妳纖柔的細髮〉，鋼琴屬於單純的伴奏音型，其他可較大膽的詮釋。但也需特別注意，此套曲集整體音域較低，大多數由女高音來演唱，一但歌手出現  $g^1$  以下的音符時，都建議需多聆聽音量平衡避免完全蓋過歌者聲音。

### 三. 聲部選擇

此曲集之第一首〈我的唯一，勞蕾蘿拉〉及第三首〈噢我的心你為何一直保持清醒？〉中都有出現鋼琴與聲樂齊奏相同旋律的樂段，此時鋼琴應以加強整體和聲的效果的想法來演奏，如強調內聲部旋律、低音線條等，切勿過份突出高音旋律，避免干擾歌者演唱詮釋。

### 四. 力度變化

此曲集每首歌曲都有截然不同的氛圍，而歐柏拉都思不會特別標示每段之速度與力度記號，給予演奏家極大的詮釋自由，但如同踏板一樣，樂譜上的各式記號都建議參考，筆者認為大多都有其想表達的特殊意義。如第二首〈致愛人〉中第二十二小節，歌者唱道：「然後...」，一小節間，長音由 *piano* 漸強到 *forte*，極具戲劇張力。

透過了解西班牙歷史與音樂發展，筆者認為歐柏拉都思值得受到更多關注，他整理搜集了許多西班牙民歌，並將其元素巧妙的融入這套作品中，如同阿爾班尼士、法雅一眾前輩，為自己的國家感到自豪、為自己民族音樂的傳承貢獻，使我們擁有更多機會去探索、揭露西班牙音樂神秘的面紗，了解西班牙藝術歌曲之奧妙，將如此美麗的音樂分享出去。

## 參考文獻

### 【中文專書】

方真真、方淑如，《西班牙史—首開殖民美洲的國家》台北：三民出版，2003。

白安茂，《西班牙文學史》台北：茂昌出版，1993。

曾道雄，《西班牙音樂家—法雅》台北：水牛出版，1968。

### 【中文論文】

朱思仔，《歐柏拉都思作品—西班牙短歌集的音樂詮釋與分析》。國立臺北藝術大學音樂系碩士班，2009。

賴虹先，《賴虹先碩士學位音樂會樂曲解說》，高雄師範大學音樂系碩士班，2022。

### 【外文專書】

Katz, Martin. *The Complete Collaborator*. NY: Oxford University Press, 2009.

Kimball, Carol. *Song: A Guide to Art Song Style and Literature*. Milwaukee: Hal Leonard Publishing Corporation, 2006.

### 【外文論文】

Gard, Anna. “Pathways of love through Song: The Composer’s Intention” Kansas state University, 2015.

Gonzales, Kayla. “Romance in the music of Obradors, Schubert, Gordon and Scarlatti” Kansas state University, 2018.

### 【樂譜】

Fernando Obradors Canciones Clásicas Españolas Volumen I, New York, International Music Company, No.1748 (1950) .

Fernando Obradors Canciones Clásicas Españolas Volumen I, Union Musical Ediciones S.L. (1994) .

### 【網路資訊】

西班牙官方導覽史料，<https://wangliching.com/DiscoverSpain/historia.html> (retrieved APR 10-20, 2023)

【線上有聲資料】

Lisette Oropesa, Soprano and Vlad Ifinca, Piano

<https://youtube.com/playlist?list=PLII0IkhCiMOdWk5Rsw2Jd3u4mmOr6Vys>

access June 1, 2023

Ji-Eun Kim, Soprano and Hye-Yun Chung, Piano

[https://youtu.be/knP2WVx\\_nVk](https://youtu.be/knP2WVx_nVk) access June 1, 2023

Amaia Arrieta Vargas, Soprano and Carmen Hernández-Sonseca, Piano

<https://youtu.be/iDsGTsXsR24> access June 2, 2023

Francesca Howe, Soprano and James Arthur Gardner, Piano

<https://youtu.be/xg-YsSm0PtA> access June 2, 2023

