

第二章 淺談十九世紀西班牙作曲家風格

本章共分為三節，第一節就十九世紀西班牙的音樂發展做一論述，包括西班牙當時的社會環境所帶給音樂家的影響以及西班牙音樂的復興運動，經由這部份的探索可使我們了解阿爾班尼士的創作背景及影響其風格之因素；第二節將十九世紀西班牙當代三大作曲家阿爾班尼士、葛拉納多斯以及法雅音樂風格上之異同做比較；第三節則將專注於阿爾班尼士所喜愛的安達魯西亞音樂語彙做研究，經由剖析安達魯西亞音樂的旋律、和聲、節奏、及佛拉明哥舞曲素材，可使我們在下一章研究《伊貝利亞》前對阿爾班尼士寫作的靈感來源有先一步的認識。

第一節 十九世紀西班牙音樂之沿革

一、歷史背景

政局及社會的動盪不安侷限了十九世紀西班牙音樂的發展，西班牙的作曲家及音樂家普遍受到降級貶抑。1830年代間，戰爭、革命、反自由(anti-liberal)、反浪漫主義(anti-romantic)致使許多西班牙音樂家離開祖國。經濟方面不景氣、缺乏有組織的音樂團體、以及不受到重視的音樂教育，導致大型管弦樂音樂在西班牙不盛行、也減少了本地作曲家更為豐富的作品數量。而在自由激進派的政府首長孟迪賽巴爾(Mendizabal)上任之後，實施了一些政策，例如變賣教會的地產，致使教會收入減半，另外還刪減了音樂活動的預算，這些政策施行的結果，使得許多先前在教會擔任職務的音樂家轉

往佛拉明哥酒吧及咖啡廳表演，表演的曲目內容包括流行的舞曲、歌劇及薩蘇維拉的改編曲、與室內樂，葛拉納多斯和阿爾班尼士一開始就是在這些場合發表演出他們自己的作品⁸。

一位西班牙音樂學者與小說家密切那(James Michener)的訪談中提到作曲家所創作的作品類別與環境是息息相關的，由於當時德奧等歐洲國家有管弦樂團、絃樂室內樂、歌劇團體等演出的需求，作曲家在創作上也以寫作此類受觀眾喜愛的音樂為主；而西班牙的環境不同，觀眾對於義大利等外來的歌劇演出有所偏好，但是對於西班牙本國的音樂演出形式仍然不認同過於複雜的樂曲、及擴大樂團編制的需要，因此，作曲家寫作的目標不在龐大的交響曲或歌劇，而是形式較為短小的樂曲⁹，阿爾班尼士早期的作品也是在這樣的環境創作出許多的沙龍音樂。

二、 復興運動

西班牙從十九世紀下半葉開始，浪漫主義的思潮喚起西班牙國民主義的自覺。音樂上出現了強烈的民族意識，原本音樂家地位受到貶抑以及國外對西班牙音樂落後的印象一直到「二十七世代」(Generation del 27'¹⁰)這群作曲家的改革有了許多的改善¹¹。

⁸ Stanley Sadie, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (New York: Macmillan Publishers Limited, 2001), s. v. "Spain," by Robert Stevenson and others, 128

⁹ Fineman, Yale, *The Life and Music of Isaac Albéniz*, Duke University Music Library, 2000, <<http://www.lib.duke.edu/music/resources/albeniz1.html>>

¹⁰ 「27 世代」原指 1923 年至 1927 年間一群具影響力喚起西班牙文學圈的詩人，例如喬治·葛伊倫(Jorge Guillen)、嘉夏·羅卡(Federico Garcia Lorca)、拉斐爾·阿爾貝提(Rafael Alberti)、諾貝爾得獎者文森·亞力山卓(Vicente Aleixandre)等等。他們第一次的正式集會於 1927 年塞維亞舉行，為了紀念西班牙巴洛克詩人剛果拉(Luis de Góngora)逝世 300 周年而命名。後來各領域的成員越來越多，當時音樂家與文學家肩負相同使命，且常有合作，之後以音樂家較為

在這之前，在巴爾畢耶里(Francisco Asenjo Barbieri, 1823-1894)¹²、薩多尼(Baltasar Saldoni)、葛尼(Antonio Pena y Goni)以及佩多雷爾(Felipe Pedrell, 1841-1922)等音樂學者、作曲家們的努力下，曾在十八、十九世紀受義大利歌劇影響而衰微的西班牙本土輕歌劇薩蘇維拉(Zarzuela)再度復甦、傳統音樂學的研究開始被重視。在這些西班牙民族先驅中，佩多雷爾為具影響力的首要人物。身為一位音樂學者，佩多雷爾有許許多多的成就，對於西班牙過去豐富的資產加以探究，因此復甦了許多幾乎被遺忘的作曲家的作品，這些作品被編纂入佩多雷爾八冊的巨著《西班牙宗教音樂集成》(*Hispaniae schola musica sacra*)，這套書在 1894 年出版，裡面收入了 Cabezon、Victoria、Morales，以及其他十六世紀傑出的複音音樂家的作品，以及大量編輯西班牙風琴家的鍵盤音樂，除此以外，佩多雷爾所出版過的西班牙民俗音樂集(*Cancionero musical popular espanol*, 1918-22)具有重要的意義。佩多雷爾以融合西班牙傳統民間音樂為理念並積極推廣，影響了整個西班牙音樂創作的風格。

活躍。

¹¹ 同註 8, 129

¹² 巴爾畢耶里(Francisco Asenjo Barbieri, 1823-1894)，西班牙作曲家、音樂學家。1851 年以《火之戲 *Jugar con fuego*》獲得成功後，開始致力於薩蘇維拉劇的復興，另一方面，他也努力發掘十五、十六世紀的西班牙世俗歌曲加以出版(1890)，在音樂史上完成重要貢獻。

第二節 音樂風格

承接第一節西班牙音樂復興運動所提到佩多雷爾對民族音樂的貢獻及影響，就不得不提到十九世紀西班牙作曲家阿爾班尼士、葛拉納多斯(Enrique Granados)及法雅(Manuel Falla)三位深受影響的西班牙作曲家，而他們同時也是佩多雷爾的學生。雖是同出師門，但三位的思想、作曲手法、風格卻各有不同的發展。除前章所述阿爾班尼士生平之外，先將葛拉納多斯與法雅介紹如下，再就音樂上之風格做比較。

葛拉納多斯(Enrique Granados, 1867- 1916)生於西班牙迦泰隆尼亞。在喜愛音樂的家庭裡，葛拉納多斯很早就顯露出音樂才能，並隨巴塞隆納的名師普霍爾(Joan Baptista Pujol)學習鋼琴。1883 年在巴塞隆納音樂院的比賽中獲得優勝之後，則跟隨佩多雷爾(Felipe Pedrell)學習理論和作曲。葛拉納多斯於 1887 至 1889 年赴巴黎深造，雖然沒有進入巴黎音樂院就讀，但還是隨白里奧(Charles-Wilfrid Beriot, 1833-1914)¹³學習，而白里奧也激發了葛拉納多斯即興創作的天份。葛拉納多斯歸國後正式展開鋼琴家的首演，一邊也以《西班牙舞曲集》(Danzas españolas)的創作獲得作曲家地位。之後主要在巴塞隆納活躍，而葛拉納多斯在 1900 年初創立了古典音樂協會(Sociedad de Conciertos Clasicos)；另外，也創辦了葛拉納多斯學院(Academia Granados)，致力於教育工作；一方面他也常到巴黎發表作品，受到各方的讚譽。身為作曲家的葛拉納多斯，具有民族主義與浪漫主義的兩面性，到了圓熟期更將這兩種要素絕妙的融合誕生了

¹³ 白里奧(Charles-Wilfrid Beriot, 1833-1914)，法國鋼琴家、作曲家，同時也是一位優秀的教育家，曾任巴黎音樂院教授。

《哥雅畫景》(Goyescas)的傑作。這首 1911 年完成的鋼琴組曲，之後在 1914 年轉作成爲歌劇。葛拉納多斯就是爲了出席此歌劇在美國紐約都會歌劇院的首演，才在渡美途中(第一次世界大戰中)，所搭的渡輪遭德軍潛艇艦擊中，葬身海中。所留下的作品以情緒豐富的鋼琴曲居多，其他也有少數的管絃樂曲、室內樂曲與歌曲等。

而法雅(Manuel de Falla.1876-1946)則出生於西班牙的卡蒂斯(Cadiz)，但之後活躍於法國巴黎音樂圈，且深受德布西(Claude Debussy,1862-1918)、拉威爾(Maurice Ravel,1875-1937)的影響。

法雅在 1899 年進入馬德里皇家音樂院，兩年後以鋼琴第一名畢業。1900 年期間，法雅創作了鋼琴小品《隨想圓舞曲》(*Vals Capricho*)、《安達魯西亞小夜曲》(*Serenata Andaluza*)以及《夜曲》(*Nocturno*)等，這些作品除了可見葛利格的音樂風格¹⁴及安達魯西亞音樂語彙，也可發現其仍未脫離沙龍音樂的影響¹⁵。1901 年師事音樂學家佩多雷爾(Felipe Pedrell)之後，法雅學習到民族音樂的進展方向；另一方面，法雅也從路卡斯(Louis Lucas)著作的《新音響學》(*L'acoustique nouvelle*)中得到和聲上的啓發。1905 年參加獨幕歌劇作曲比賽，以《短促的人生》(*La vida breve*)一劇得獎。

如同當時許多西班牙的作曲家，法雅在 1907 年前往巴黎發展，結交了德布西、拉威爾、杜卡(Paul Dukas, 1865-1935)、阿爾班尼士等音樂界的好友，甚至在杜卡的建議下改寫了《短促的人生》將其於尼斯(Nice)舉行初演。1909 年法雅根據高諦爾

¹⁴ 法雅非常景仰葛利格，他希望可以如同葛利格對挪威國民音樂的貢獻，創造出屬於西班牙風格音樂。

¹⁵ Tomás Marco, Cola Franzen trans. *Spanish Music in the Twentieth Century*, (Cambridge: Harvard University Press, 1993), 19

(Theophile Gautier)的歌詞寫下三首歌曲(*Tres Melodies*)，其中《鴿子》(*Les Colombes*)帶有佛瑞式的色彩繽紛、《中國古玩》(*Chinoiserie*)帶有東方氣韻，而《賽吉第亞舞曲》(*Seguidilla*)¹⁶則是一首結合了法式的西班牙生動小品。另外，法雅在 1911 至 1915 年完成了鋼琴與管絃樂曲《西班牙花園之夜》(*Noches en los jardines de Espana*)，這是法雅唯一印象手法寫成的樂曲，但其印象手法與德布西大大不同，德布西的影響限於法雅的某些管絃樂法中，這首《西班牙花園之夜》仍建立在西班牙精神，但卻不是直接地運用民歌素材，而是以更優雅的方式處理。

1919 年法雅與戴亞吉列夫 (S. P. Diaghilev, 1872-1929)¹⁷合作《三角帽》(*El sombrero de tres picos*)，在倫敦首演並獲得空前成功。同時在這一年，法雅完成了《貝蒂卡幻想曲》(*Fantasia Betica*)，此曲是法雅鋼琴音樂表現西班牙個性的最高傑作，法雅使用了佛拉明哥的古他技法、深沉歌及阿拉伯歌曲微分音的歌唱形式來重現安達魯西亞的音樂素材，及捕捉古阿拉伯、羅馬以及卡蒂斯的風格。後來由於雙親的過世，法雅移居格拉納達(Granada)。在此地，法雅曾與羅卡(Garsia Lorca, 1898-1936)¹⁸等人主辦西班牙傳統歌曲深沉歌(Cante Hondo)比賽。

¹⁶ Seguidilla，賽吉第亞舞曲。起源於西班牙安達魯西亞地方，是一種三拍子的西班牙舞曲，頗似波麗露(Bolero)，但速度上更為急促。此種舞曲常以吉塔琴、響板為伴奏樂器，有時並伴歌唱。

¹⁷ 戴雅吉列夫(Sergei Pavlovich Diaghilev,1872-1929)，為俄國藝術評論家、贊助者、芭蕾經紀人，同時也是「俄國芭蕾舞團」的創立者，許多知名的舞者及編舞家皆出自這個團體，例如尼金斯基與安娜·帕芙洛娃。從 1897 年以來，戴雅吉列夫創辦了《藝術的世界》，探討世界藝術的趨勢，並致力於本土藝術的發展，之後又有系統、大規模地將俄國藝術介紹到歐洲。先是繪畫、次是音樂、最後是芭蕾。《火鳥》是戴雅吉列夫與史特拉汶斯基合作非常成功的一部舞劇，之後合作的對象也包括許多音樂界及繪畫方面的大師，例如：普羅高菲夫、德布西、拉威爾、理察·史特勞斯；畢卡索、米羅、馬諦斯等。

¹⁸ 羅卡(Garsia Lorca, 1898-1936)，是西班牙的深深地被讚賞的和高度被尊敬的詩人和劇作家。

法雅曾運用新古典主義的手法創作，例如 1924 年完成的室內聲樂曲《普希克》(*Psyche*)，此首作品喚起了十八世紀的宮廷音樂風格；而 1926 年完成的大鍵琴協奏曲則可以感受到史卡拉第的風格，學者湯瑪士·馬可(Tomás Marco)甚至認為在新古典主義風格的創作史裡，法雅是比史特拉汶斯基更為先進¹⁹。

西班牙內亂結束後的 1939 年，法雅應布宜諾·艾里斯的西班牙文化中心之邀，抱病於此地演奏，最後因病重，留下未完成的作品《大西洋島》(*La Atrantida*)。

在西班牙音樂史上，提到阿爾班尼士就會讓人聯想到葛拉納多斯，可見兩人有許多相似之處。他們的作品雖都是屬於民族主義樂派，但卻各自發展出不同的音樂風格。

阿爾班尼士和葛拉納多斯皆出生於迦泰隆尼亞，兩人相差了七歲，又同樣師事佩多雷爾(Felipe Pedrell, 1841-1922)，而且都是民族主義的倡導者。另外，也同樣兼具鋼琴演奏家及作曲家的身分。雖是如此，阿爾班尼士卻擁有外向的人格特質，喜愛冒險而不受拘束，為人親切、平易近人，且作品是以絢麗的風格著稱，早年在各地遊歷的經驗，讓他的鋼琴作品除了學院派風格之外，還揉入了西班牙、阿拉伯與吉普賽等各種不同元素的聲音；葛拉納多斯則是典型受過教育的中產階級知識份子，且沒有冒險的精神，甚至可說對旅行完全沒有興趣。在創作上，不同於阿爾班尼士絢麗的風格，葛拉納多斯的音樂深受早期西班牙藝術及浪漫主義影響(李斯特、蕭邦、及舒曼)，作品則展現優美、抒情的特質。

¹⁹ 同註 14，26

法蘭克·馬歇爾(Frank Marshall)則曾經這麼形容葛拉納多斯：

「葛拉納多斯的西班牙風格是先跳脫安達魯西亞音樂中較為粗糙、強烈戲劇化的情感表達。相反地，他將十八世紀中所有西班牙音樂中優雅、精細、屬於上層社會的特色發揮地淋漓盡致…葛拉納多斯之於西班牙，如同蕭邦之於波蘭、李斯特之於匈牙利。²⁰」

吉列斯比(John Gillespie)亦提及：

「葛拉納多斯的音樂比起阿爾班尼士、杜利納(Joaquin Turina, 1882-1949)來說，是較少有西班牙風格的²¹」

高登(Stewart Gordon)也表示：

「葛拉納多斯的音樂受佛拉明哥、吉普賽音樂影響較少²²。」

在取材方面，阿爾班尼士獨鍾於安達魯西亞的音樂素材，但他自身卻具有創新的精神，喜歡將大自然的景色轉化為充滿想像力的題材。以阿爾班尼士的《伊貝利亞》和葛拉納多斯的《哥雅畫景》相較而言，雖都是建構在西班牙民族主義語彙上，但技巧與意境層面上是截然不同的。在採用民間音樂素材時，葛拉納多斯並非全盤接受，例如他常在作品中，以大小調來取代原本西班牙民間音樂所使用的四音音階，也避免過度使用舞曲中規律的節奏音型，跳脫嚴謹的節奏模式²³。而阿爾班尼士則喜愛使用西班牙特有的四音音階、自由借用大小調及調式、兩不同性質的三和弦堆疊而成的新音響，節奏的素材來自於舞曲。

²⁰ 陳昱妘。〈葛拉納多斯作品—哥雅之畫〉東吳大學碩士論文，20 (Albert Mcgrigor, “The Catalan Piano School.” record jacket notes for the Catalan Piano Tradition International Piano Archive, IPA 109, n. d.).

²¹ John Gillespie, *Five Centuries of Keyboard Music: An Historical Survey of Music for Harpsichord and Piano* (New York: Dover Publications, 1972), 321.

²² Stewart Gordon, *A History of Keyboard Literature*, 408

²³ 陳昱妘。〈葛拉納多斯作品—哥雅之畫〉東吳大學碩士論文，17

而出身安達魯西亞的法雅則將阿爾班尼士、葛拉納多斯二者所奠定獨特的西班牙民族音樂加以發揚光大。法雅具備阿爾班尼士及葛拉納多斯所缺乏的精妙管絃樂法，加上源源不絕的獨創性旋律，使得法雅的作品更顯光輝耀眼²⁴。除了留學法國受德布西等近代諸家的影響，法雅也樹立本身風格，寫下一系列融合對西班牙本土民族音樂的關懷的作品。

法雅本身是造詣深厚的鋼琴家，他常親自發表作品，但其鋼琴作品不多，純粹為鋼琴而寫的共有七首，結構均不龐大，講求的是精緻的音響效果與神秘又熱情的西班牙式氣氛²⁵。《西班牙樂曲四首》(*Quatro Piezas Espanolas Para Piano*)是法雅風格成熟的第一例，簡潔而沒有過於複雜困難的技巧、主題中心明確以及配器創作上既有共鳴而又緊湊，這是法雅將佩多雷爾的理論應用於作品的成果。雖然彈奏技術上不是非常艱難，但是樂曲的美學層面的價值是非常高的。馬可在其著作中表示：

「法雅在西班牙作曲家當中的影響力，雖然在技巧層面較少，作品的音樂性及美學層面是不可忽視的²⁶。」

法雅描寫西班牙四個不同的地區的音樂，但是民歌素材運用的程度卻不完全相等，四曲中以《高山舞曲》(*Montanesa*)較為多、而《亞拉岡舞曲》(*Aragonese*)較少。此曲題獻給阿爾班尼士，儘管音樂語法是與之相近的，但運用的手法卻各有千秋²⁷。

²⁴ 濱田滋郎 著。李宇光 譯。〈西班牙獨特的民族音樂家以及拉丁美洲的作曲家們〉，台北：《全音音樂文摘》。1989. vol.121, 54

²⁵ 朱象泰，「法雅鋼琴音樂與西班牙吉他音樂的關係。」《「鋼琴音樂三百年」國際學術研討會論文集》，173

²⁶ Tomás Marco, Cola Franzen trans. *Spanish Music in the Twentieth Century*.(Cambridge: Harvard University Press, 1993), 8

²⁷ 同上註, p.21

在記譜法上，法雅很少做標記，即使有也是標示地很審慎。而阿爾班尼士在音樂寫作中夾著附頁，插進越來越多的註解，當他對鋼琴家的十指過分要求充塞了樂譜的時候，當樂譜上畫滿了漸強漸弱符號又俯拾皆是的時候，還要用一個第三譜表來幫忙。例如：作品《伊貝利亞》的「塞維爾聖體節(pasodoble)」、「阿美里亞(Almeria)第二主題」、「特里安納(pasodoble)」、「拉華別斯(Lavapies)」。

在對位法上，法雅在這方面的構思不像阿爾班尼士那般喜好將主題半隱半現地放在潮湧般的輔助符號後面，而是鮮明地加以突出，輪廓十分清晰²⁸。也許我們可以這麼說，阿爾班尼士的伊貝利亞聲部複雜，多線條同時出現時，加上聲部的交越而造成彈奏時左右手必須跨越的情形，使主題明顯呈現必要花一番功夫。而阿爾班尼士運用兩主題混合對位的厚織度複音手法，也令人不得不讚嘆作曲家的巧思。例如《塞維爾聖體節》當中的將第一主題和第二主題上下並置，見譜例一。

(譜例一：《塞維爾聖體節》雙主題並置，第 84~89 小節)



²⁸ Crichton, Ronald: Falla. 中文譯本《法雅》，台北：世界文物出版社，1996，37-38

在樂曲結尾的處理上，法雅較少使用燦爛輝煌的結尾，即使有些作品不是安靜地結束，法雅也不會使其變得粗暴，寫出像阿爾班尼士某些曲子「重擊式」的結束，但實際上，阿爾班尼士也有，例如《伊貝利亞》十二曲中，有六首是安靜的結束。值得注意的是，阿爾班尼士與法雅筆下輕柔結尾的音樂並不會顯得單調，皆非常注意營造氣氛變化。

另外，法雅和阿爾班尼士都將吉他技巧運用於鋼琴音樂中，學者泰德(John Trend)認為：「以吉他特殊的和聲運用在現代鋼琴上，法雅可能是表現得最淋漓盡致的一位作曲家²⁹。」

我們知道三人雖是同時代的作曲家，但發展卻是那麼的不同。一般的說法，普遍認為法雅承接阿爾班尼士和葛拉納多斯，音樂上受到後兩者的影響，湯瑪士·馬可(Thomas Marco)卻認為這個說法是錯誤的，他提出當《伊貝利亞》和《哥雅畫景》出現時，法雅的音樂風格已經確立³⁰。這三位音樂家之間不應由出生年代看前後順序的影響，他們共同的老師佩多雷爾，或許可視為三者間的最大關聯。

²⁹朱象泰，「法雅鋼琴音樂與西班牙吉他音樂的關係。」《「鋼琴音樂三百年」國際學術研討會論文集》p.178 (John Trend, *Manuel de Falla and Spanish Music*. New York: Alfred A. Knopf, 1929, p.97.)

³⁰ Marco, Tomás, Cola Franzen trans. *Spanish Music in the Twentieth Century*. Cambridge: Harvard University Press, 1993, p. 8

第三節 安達魯西亞音樂語彙

所謂的西班牙風格，對於西班牙國民樂派的作曲家而言，即是使用舞蹈節奏、民歌旋律以及吉他素材的運用³¹。由於複雜的地理、人種及歷史，而使西班牙產生了多樣性的文化。在眾多風格中，阿爾班尼士特別偏愛安達魯西亞音樂素材，而安達魯西雅音樂也是唯一被非西班牙作曲家當作作曲的題材。在此，筆者特別將安達魯西亞音樂另闢一章節，我們也可由查斯(Gilbert Chase)³²的一段話了解安達魯西亞音樂的重要性：

「只有在具體指定「安達魯西亞(Andalusia)」、「巴斯克(Basque)」、「阿斯圖利亞斯(Asturias)」、「迦泰隆尼亞(Catalonia)」時，我們會為這些地區性的音樂語彙做清楚的定義，但實際情形是“夾帶著東方異國色彩的安達魯西亞語彙較佔優勢，掩蓋了伊比利半島其他音樂的光采，也讓整個世界對西班牙典型的音樂風格有相等於安達魯西亞風格的印象”³³」。

由此可知，研究代表西班牙的音樂，首要從安達魯西亞的音樂特色著手。在此，將討論安達魯西亞音樂的演進、特殊的和聲進行、節奏、以及佛拉明哥藝術。

一、安達魯西亞音樂語彙的演進

西元 711 年，隨著摩爾人入侵伊比利半島，阿拉伯文化深深地影響西班牙的音樂及建築至今好幾世紀，尤其是西班牙南部的安達魯西亞，而阿爾班尼士也從此地得到

³¹同註19，p.193

³² 查斯(Gilbert Chase, 1906-1992)，音樂學家，生於古巴哈瓦那。1930年代寫了很多音樂評論；40年代則任職於國會圖書館及國家廣播公司；另外，也在奧克拉荷馬大學、德克薩斯大學展開教學活動。專長領域在於美國音樂。

³³ Gilbert Chase, *The Music of Spain*, New York: Dover Publications, Inc. 1959.

許多的創作靈感。

不像同時代以禮拜儀式為主要目的的基督教音樂，阿拉伯音樂是不包含宗教精神的。在摩爾統治時期(西元 711-1492)發展的音樂主要為單音旋律式的，例如民謠旋律。在花彩樂段，也就是歌者唱得很華麗時，音樂就變得異音化，伴奏可同時加入與主旋律相間四度、五度或是八度的線條來裝飾美化音樂。

音樂的形式以詩的格律為根基，疊句(refrain)及許許多多的詩節替換由此產生，而歌唱疊句、詩節的部份組成了柯普拉(copla)。在所有這種形式的聲樂曲中都會有器樂的前奏曲，有時候這個前奏曲會很冗長，前奏曲之後為柯普拉，每段歌唱的柯普拉之間又以器樂演奏的間奏曲(interlude)來銜接，用以強調詩的正式結構，歌曲結束之際會有一個尾奏(postlude)。歌曲的前奏、間奏、尾奏的順序在安達魯西亞音樂中可說是無所不在，至今仍如此，阿爾班尼士《伊貝利亞》在結構上也受此影響頗大。這些歌曲的伴奏樂器以弦樂器為主，主要有魯特琴(lutes)、三弦樂器(rebec，小提琴的前身)，還有打擊樂器鈴鼓(tambourine)。

接下來安達魯西亞音樂上重要的發展就要提到 1477 年間吉普賽民族首度遷移至巴塞隆納(Barcelona)。吉普塞人在符合他們生活習慣的區域建立了聚居地，以安達魯西亞、格拉納達的阿爾拜辛(El Albaicin)及塞維亞的特里安納(Triana)為最大的吉普塞區，那時候伊斯蘭教徒(Moslem)在伊比利半島仍有強大勢力，直到 1499 年西班牙的君主政權制定了一些法律，禁止吉普賽民族無拘束的生活型態。但在 1525 年伊斯蘭教政策上改變了態度，對於吉普賽民族展開驅逐動作、宗教上則完全排斥東正教，因

此採取摩爾式(moorish)音樂語言的吉普賽民族也有了改變，其中伴奏的打擊樂器如(metallophones)³⁴或是膜鳴樂器的鈴鼓(tambourines)漸漸改由響板(castnets)、拍擊手掌、吉他取代。

經過一段時間，吉普賽民族，包括其他附近的安達魯西亞下層階級的成員，受阿拉伯節奏及聲樂形式影響，創造出不一樣而屬於他們自己的音樂語法，也就是所謂的深沉歌(Cante jondo)形式，深沉歌代表著一種深刻而熱切的情感傳達，也因此歌手在演唱這類歌謠時時常表現出內心深處最深沉的情感，並且常刻意強調人生中不如意的一面。另一方面，他們更發展出現今仍受歡迎的佛拉明哥(Flamenco)藝術。

二、安達魯西亞音樂語彙

安達魯西亞的音階以三種主要形式呈現：最常使用的為中世紀的弗里吉安調式(Phrygian)，弗里吉安調式為佛拉明哥旋律進行的基本元素；另一常用的手法就是將弗里吉安調式中的第三音升高，此型態則是受阿拉伯 Hijāzī 及 Bayātī 音階影響的形式³⁵，可見到伊斯蘭-阿拉伯地區典型歌曲中由小二度、大二度及增二度的交替所組成的旋律特色³⁶；而第三類音階的結構由大、小調中的二度、三度音轉換而成，見譜例二。

³⁴ 指用金屬板或木棒如木琴般排列構成的體鳴樂器。中國自七世紀左右起便使用此種樂器(稱為「方響」)；印度在西元 900 年時也出現同類的沙龍琴(saron)；歐洲在十八世紀初也製造出此種樂器，稱為排鐘(carillon)，而 1886 年巴黎的慕斯泰爾(Mustel)製造出的鋼片琴就是可以用鍵盤演奏 Metallophone 的樂器。此樂器在管絃樂團中具有獨特音色，而常為作曲家使用。

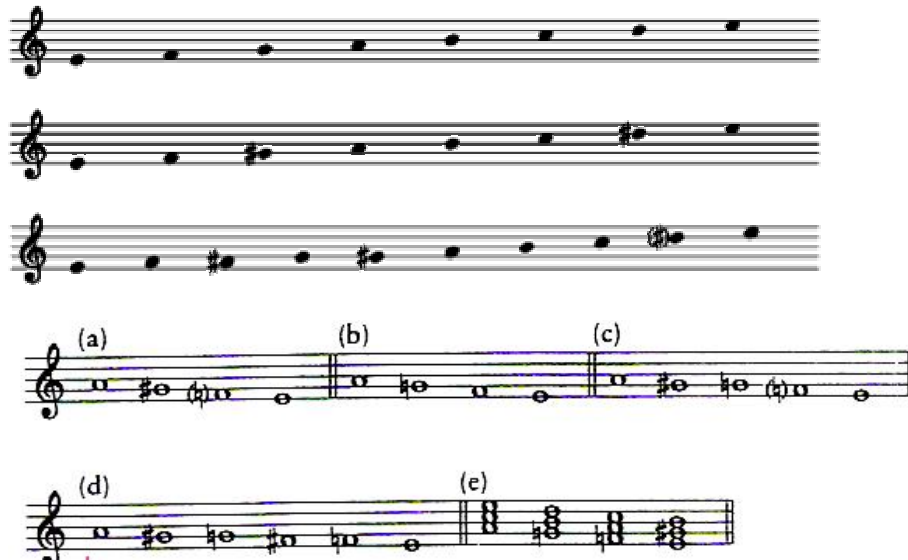
³⁵

Bayātī:	E	F♯	G	A	B	C	D	e	D	C	B	A	G	F♯	E
Hijāz:	E	F	G♯	A	B	C♯	D	e	D	C♯	B	A	G♯	F	E

³⁶ Peter Manuel, 〈From Scarlatti to “Guantanamera” : Dual Tonicity in Spanish and Latin

另外，上主音的功能常在於導引至主音，也就是旋律的變化當中出現上主音下行解決至主音的現象，而且是解決至大三和絃³⁷，見譜例三、四。

(譜例二：佛拉明哥主要三種音階型)



(譜例三：弗里吉安調式中上主音解決至主音，F 至 E)



(譜例四：弗里吉安式的終止，II-I)



American Music》, Journal of the American Musicological Society, Vol.55(No.2): 312-314,2002

³⁷ Ehrenhard Skiera , 〈Musical Forms and Techniques for the Flamenco Guitar〉 *Flamenco: Gypsy Dance and Music from Andalusia*. Portland,Oregon: Amadeus Press. 1990,136-137

節奏方面，佛拉明哥音樂有三種不同拍感的週期性節奏類型，分別為：一、四個小節的 3/4 拍或 3/8 拍所組成的十二拍單位；二、2/4 拍或 4/4 拍組成的四拍單位；三、3/4 拍或 3/8 拍所組成的三拍單位。其中以三拍子為主，四個小節組成一樂句。在這基本的十二拍單位，不同的舞蹈會有不同的變化及重音位置稱之為“compas”，這特定的排列樣式成為舞蹈基本節奏的結構，如同頑固低音一般重複出現。一般音樂的重音產生在第一拍上，第四拍，第七拍，第十拍；而佛朗明哥音樂主要的重音位置則是在第三拍，第六拍，第八拍，第十拍，第十二拍上。十二拍的“compas”或可稱「週期性的節奏型」，是許許多多安達魯西亞歌曲和舞蹈的依據，包括阿爾班尼士也於此得到靈感運用於作品當中。

(表格二：週期性節奏型分類)

Group 1 12 beats	Group 2 4 beats	Group 3 3 beats
a) Notation: 4×3/4 or 3/8	Notation: 2/4 or 4/4	Notation: 3/4 or 3/8
Soleáres Caña Alegrías Romeras Caracoles Bulerías Cantiñas	Farruca Zambra Taranto Tientos Tanguillo Rumba flamenca Zapateado Colombianas Milonga Garrotin	Malagueñas Verdiales Tarantas Sevillanas Fandanguillos Granadinas Rondeña
b) Notation: 3/4 and 6/8 Siguiriyas Serranas		
c) Notation: 6/8 and 3/4 Peteneras Guajiras		

由以上的表格可知群組一(Group1)重音位置又可產生三種變化，第一類的重音位於第三、六、八、十、十二拍上，見譜例五。

(譜例五：週期性節奏型，類型一，重音位置於第三、六、八、十、十二拍上)

Introduction

The musical score for 'Introduction' consists of four staves of music in 3/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The third and fourth staves have a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes with accents (>) on measures 3, 6, 8, 10, and 12.

第二類型的重音位於第一、三、五、八、十一拍上，見譜例六。

(譜例六：週期性節奏型，類型二，重音位於第一、三、五、八、十一拍上)

The musical score for 'Example 6' consists of two staves of music in 3/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes with accents (>) on measures 1, 3, 5, 8, and 11. The first staff is numbered 1 through 10, and the second staff is numbered 11 and 12. There are first and second endings marked '1.' and '2.' and a fifth ending marked '(5)'.

第三類型的重音則位於第一、四、七、九、十一拍上，見譜例七。

(譜例七：週期性節奏型，類型三，重音位置於第一、四、七、九、十一拍上)

佛拉明哥的歌曲形式繁多，大約有四十多種，學者克里斯多弗·揚(Christof Jung)將佛拉明哥歌曲分為三大類曲種：1.深沉歌/大調 Cante jondo(deep song)/Cante grande(important song)；2. 中調 Cante intermedio(usual song)；3.輕快歌種 Cante chico(light song)。

(一)Cante jondo 深沉歌種

深沉歌是佛拉明哥藝術的精華，也是其他種類歌曲發展的根基。深沉歌旋律深沉、悲傷、緩慢，沒有其他形式的民謠歌曲如此具強烈戲劇性和悲痛之美。曲式複雜，曲子花奏的部分讓人想到東方的歌曲，而吉普賽人是深沉歌最佳詮釋者³⁹。以下為深沉歌常見的曲種：

Ex.: Buleria por solea, cabales, cana, carcelera, corrios, debla, liviana, martinete, plaera, polo, pregones, saeta, serrana, siguriya, solea(soleares), tona.

(二)Cante intermedio 中調

雖然此種歌曲也是由深沉歌發展而來，卻沒有深沉歌的嚴肅感，它的旋律明朗、流暢、不急不徐。

Ex.:Granaina, jabera, malaguena, medio polo, mineras, pstenera, taranta, taranto, tientos.

(三)Cante chico 輕快歌種

此曲種不像深沉歌那般複雜，它更具旋律感、活潑亮麗、色彩更豐富、速度較快，也較容易表達詮釋。它也同樣有深遠的安達魯西亞民俗的根基，而且音樂形式和拉丁

³⁹ Critof Jung, 〈Cante Flamenco〉, *Flamenco: Gypsy Dance and Music from Andalusia*, (Portland,Oregon: Amadeus Press. 1990), 68

美洲民俗音樂相關。

Ex.: Alborea, aegrias, bambera, bandola, boleras, bulerías ,calesera, campanilleros, cantina, caracoles, cartagenera, chufas, Columbiana, fandango, fandanguillos, farruca, garroting, guajira, jaleo, lorquena, mariana, media granaina, milonga, mirabras, murciana, nanas, panadero, roas, rocieras, romeras, rondena, rosas, rumba gitana, sevillianas, tangos gitanos, tanguillo, tiranas, trillera, verdiales, villanicos, vito, zambra, zorongo gitano .

而以上眾多曲種當中，希桂利亞舞曲(siguriya)、布列瑞亞斯舞曲(bulerías)、索勒阿斯舞曲(soleares)、波羅舞曲(polo)、馬拉桂那舞曲(malaguena)為重要曲式，阿爾班尼士也將這些舞曲素材運用於鋼琴作品《伊貝利亞》當中。