

國立臺灣師範大學

阿爾班尼士《西班牙之歌》與法雅《西班牙小品》之研究探討

碩士論文

音樂學系在職進修碩士班鋼琴組

姓名:王星尹

指導教授:賴麗君

中華民國 104 年 1 月

目錄

目錄.....	i
第一章 前言.....	1
第二章 西班牙概述.....	3
第一節 歷史背景.....	3
第二節 西班牙音樂起源與發展.....	10
一、西班牙早期歷史.....	10
二、西班牙十五世紀文藝復興時期.....	11
三、黃金時期十六世紀晚期至十七世紀.....	12
四、過渡時期十七世紀與十八世紀間.....	13
五、鼎盛時期十九世紀至二十世紀.....	14
第三章 西班牙音樂的要素.....	16
一、概述.....	16
二、舞蹈.....	17
三、樂器.....	20
四、佛朗明哥曲調.....	26
第四章 阿爾班尼士(Isaac Albeniz, 1860-1909)	32
第一節 生平簡介.....	32
第二節 鋼琴作品及其風格特徵.....	35
第五章 《西班牙之歌》 (<i>Espanol Canto</i>) 五首.....	39
第一節 創作背景.....	39
第二節 樂曲分析.....	40
第六章 法雅(Manuel de Falla y Matheu, 1876-1946).....	57

第一節 生平簡介.....	57
一、成長背景.....	57
二、音樂學習歷程.....	59
第二節 鋼琴作品及其風格特徵.....	65
一、作品.....	65
二、風格特徵.....	66
第七章 《西班牙小品》(<i>Pieces Espagnoles</i>)四首.....	69
第一節 創作背景.....	69
第二節 樂曲分析.....	71
第八章 風格與詮釋之探討.....	95
第一節 阿爾班尼士的五首《西班牙之歌》演奏詮釋.....	95
第二節 法雅的四首《西班牙小品》演奏詮釋.....	107
第三節 阿爾班尼士與法雅風格比較.....	120
第四節 阿爾班尼士與法雅演奏詮釋比較.....	132
第九章 結論.....	135
參考書目.....	138

摘要

西班牙音樂展現了特有的文化與風格，尤其是十九世紀末、二十世紀初之國民樂派作曲家，以融合了西班牙民歌、傳統樂器、舞蹈節奏，以及其他藝術文化的素材，加上浪漫樂派的創作技法，使得西班牙音樂呈現多元豐富的內容與色彩。

本論文以「西班牙舞曲之探討，選自阿爾班尼士與法雅」為研究主題，區分為九個章節。第一章前言，為研究動機與目的;第二章西班牙概述，探討西班牙歷史背景及音樂起源與發展;第三章西班牙音樂要素，將以舞蹈、樂器、佛朗明哥曲調等作深入探討與分類;第四章阿爾班尼士，介紹生平簡介、成長背景與其作品風格特徵;第五章阿爾班尼士《西班牙之歌》，說明此作品之創作背景、曲式分析及演奏詮釋;第六章法雅，介紹其生平、成長背景與其作品風格特徵;第七章法雅《西班牙小品》，說明此作品之創作背景、曲式分析及演奏詮釋;第八章詮釋探討，以此兩首作品的風格特徵及演奏詮釋上探討其特色與詮釋，加以歸納整理;第九章為結論，總結全文心得與收穫。

關鍵字：法雅、阿爾班尼士、西班牙音樂、西班牙舞蹈

第一章 前言

筆者對於西班牙音樂情有獨鍾，尤對舞曲輕快且變化豐富的節奏相當喜愛，但因接觸不多，因此希望藉由這次碩士論文的寫作，將之設定為本次研究主題，更能切入樂曲核心，展現出西班牙音樂的風味。

歷經搜尋相關資料後，西班牙作曲家相當多，風格上也具有多種不同風貌，因所學有限，因此選擇兩位作曲家阿爾班尼士(Isaac Manuel Francisco Albéniz Pascual, 1860-1909)和法雅(Manuel de Falla, 1876-1946)，為本論文的主題。為充分掌握西班牙音樂的精神，筆者研究內容將從西班牙歷史之沿革開始，以便對其背景有更深入的认识，除了認識舞曲種類及特色，加上對他們所使用的素材討論，希望藉由這些資料的蒐集，對西班牙的歷史文化背景，以及音樂的發展，有較深入的認識。之後將就這兩位作曲家的風格特色與舞曲的特徵，逐項剖析，希望藉由理論上的分析，就其曲調、和聲、節奏等方面逐項討論，有助於筆者在演奏詮釋上的完整呈現，更能延伸至其他西班牙相關的音樂詮釋。

西班牙作曲家寫作風格具有相當濃厚的民族色彩，不同於西歐作曲家古典與嚴謹的風格，創造出獨特的西班牙音樂，是較為喧鬧、熱情奔放的，和聲與節奏受當地民間音樂的影響，有著相當濃厚的民族意識。十九世紀，當義大利的歌劇與德、奧等國的器樂音樂主導著整個歐洲音樂的發展時，其他一些歐洲國家開始對其本國的音樂有了自覺與自省的念頭，國民樂派從此漸漸萌芽。西班牙從十九世紀下半葉開始，在音樂上出現了強烈的民族意識，先是十七世紀興起的輕歌劇 Zarzuela，經過一段時間的沉寂後再度復甦，繼之，作曲家兼音樂理論家佩德瑞爾(Felipe Pedrell, 1841-1922)對西班牙的國民樂派提出了具體的構想，以融合西班牙的傳統與民間音樂為理念，並積極推展，影響了整個西班牙音樂創作的風格。在他的啟發之下，阿爾班尼士與葛拉納多斯(Enrique Granados, 1867-1916)兩位十九世紀末二十世紀初的西班牙作曲家，運用西歐的作曲技巧，創作具本國色彩的音樂，

並提升其內涵的價值，將之帶上國際舞台。

二十世紀前半葉，佩德瑞爾的另一位弟子法雅(Manuel de Falla, 1876-1946)，步著他們的後塵，繼續發揚光大，成為西班牙國民樂派的集大成者，也是西班牙國民樂派，最具代表性的作曲家。



第二章 西班牙概述

第一節 歷史背景

為了解西班牙歷史背景，筆者將以西班牙地圖說明其地理位置。詳見<圖 2-1>



<圖 2-1> 西班牙地圖

西班牙位居西南歐之伊比利半島(Iberian Peninsula)，西鄰葡萄牙，東北接法國與安道耳，西濱大西洋與美洲相望，南瀕地中海。西班牙與安道耳屬於伊比利半島國家，除半島之外，它的領土包括在地中海的巴列阿雷斯(Baleares)群島，在大西洋的加那利(Canarias)群島，以及非洲大陸頂端之美利拉(Melilla)與賽烏塔(Ceuta)兩個與摩洛哥(Morocco)接壤的城市。全國面積約 50.6 萬平方公里，為歐洲第四大國家，僅次於俄羅斯共和國、烏克蘭共和國及法國。西班牙以伊比利半島中心的馬德里(Madrid)為首都，並為其經濟、文化及政治中心。

西班牙憲法保障宗教信仰自由，但主要宗教信仰為天主教，受洗、結婚、葬禮等活動均與天主教密不可分。

官方語言為西班牙語，惟在加泰羅尼亞自治區(Catalunya)亦使用加泰蘭語(Catalan)；巴斯克自治區(Pais Vasco)使用巴斯克語(Vasco)；加里西亞自治區(Galicia)使用加萊哥語(Gallego)。

西班牙擁有長達十八世紀¹之久的殖民地歷史，最早大約於 3 萬 5000 年前，人類便已進入伊比利半島，其中包括了凱爾特人(Celtus)、腓尼基人(Phoenicia)、希臘人(Greeks)、迦太基人(Punici)、羅馬人(Roman)及希哥特人(Visigoth)。²在 1492 年由西班牙國王伊莎貝拉和丈夫斐迪南二世統一以前，曾經歷過許多民族的殖民與統治。十五世紀起至十七世紀，為西班牙國力最強盛的時期，但從十七世紀 40 年代開始，西班牙開始經歷軍事力量和經濟實力的衰退，從 1580 年西班牙帝國和葡萄牙帝國合併(1640 年重新分離)開始到 19 世紀失去美洲殖民地，這期間它都是世界上最大的帝國，也造就西班牙在歷史文化上擁有如此豐富且多元的色彩。以下將略述各民族在西班牙文化所造成的影響。

西元前三世紀，羅馬人入侵伊比利半島，並統治達七世紀之久，直到西元四世紀。由於西班牙位處伊比利半島的西南部，因此也被羅馬人統治。這段期間，羅馬人在語言、法律、市鎮體制與宗教等方面影響西班牙。在語言方面，引入拉丁語系；法律方面，則制定新的羅馬法律；宗教方面，除原本篤信的天主教，再增加羅馬人帶來的基督教信仰。因此，羅馬文化早已根深蒂固的影響西班牙人民。

到了西元四世紀(562 年)，羅馬帝國崩潰，接著由日耳曼族的希哥特人(Visigoth)開始占領伊比利半島，並統治了近三百年，直到西元七世紀末(681 年)。而他們對

¹ 自西元前三世紀至十五世紀末。

² 希哥特人(Visigoth)，為東日耳曼部落的兩個主要分支之一，另一個分支是東哥特人。西元四世紀，西哥德人興起於巴爾幹地區，後加入對羅馬帝國的戰爭。西元 410 年在首領阿拉里克率領下攻陷並洗劫羅馬。希哥特人後定居於高盧南部，成為羅馬帝國的盟友。隨後建立希哥特王國，統治法國南部和伊比利亞半島，西元 589 年，皈依基督教。

西班牙的制度、文化和宗教方面也產生了影響，如開啓封建主義的序幕，帶來日耳曼文化³並延續基督教的信仰。而西班牙自西元前三世紀長達七年的羅馬人統治，到西元四世紀希哥特人共三個世紀的統治時間，造成羅馬人、西班牙人與希哥特人普遍相互通婚的現象，彼此間和睦相處，文化交融。但此三種民族之間的關係，在西元八世紀左右，開始產生變化。

西元八世紀(711 年)，來自北非的摩爾人塔里克·伊本·齊亞德(Tariq ibn-Ziyad)所率領的突擊隊被派往伊比利亞半島，他們介入希哥特王國的內戰，在橫渡直布羅陀海峽之後，於 711 年取得了一場決定性的勝利。在這場勝利中，希哥特王國國王羅德里克被擊敗，並於當年 7 月 19 日在瓜達萊特戰役(the Battle of Guadalete)中被殺，隨後，開始了為期近八百年(西元八世紀至十五世紀末)阿拉伯摩爾人的統治時期，⁴也從此展開了伊比利半島的回教徒統治。因此西班牙在宗教方面，除之前的基督教信仰外，也開始受到伊斯蘭教的影響。⁵穆斯林當道時期，西班牙分為三個階段，分別為阿聯酋(the Emirate, 711-756)，哈里發(the Caliphate, 756-1031)與 Reinos de Taifas(獨立的小王國)(1031-1492 年)。西元十五世紀後期(1474 年)，西班牙其中一個自治地區卡斯帝亞王國⁶的亨利四世去世，引發了一場爭奪王位繼承權

³ 日耳曼文化：日耳曼一詞來源於拉丁文，其意義迄今尚無定論。日耳曼在舊時指日耳曼人所居住的地區，之後在近代的一些語言中，如英語、希臘語、義大利語和俄語中，被保留用作對「德國」的稱呼。日耳曼人是一些語言、文化和習俗相近的民族(部落社會)的總稱。這些民族從前 2 千年到約 4 世紀生活在歐洲北部和中部。民族大遷徙後從日耳曼人中演化出斯堪的納維亞民族、英格蘭人、弗里斯蘭人和德意志人、荷蘭人、瑞士的德意志人、加拿大、美國、澳大利亞和南非的許多白人。在奧地利也有許多日耳曼人後裔。許多這些新的民族今天都是與其它民族混合而成的。

⁴ Moorish，摩爾人。北非的阿拉伯人，跨海至西班牙的異鄉民族，自西元八世紀起，統治安達魯西亞地區近達八百年。那是摩爾人的光輝年代，也是十四世紀西班牙的巔峰。然而這個耀眼的文明，在長達八世紀的統治後，於天主教光復行動下失守，之後摩爾人退出西班牙，卻留給西班牙豐富的摩爾文化：鬥牛、佛朗明哥舞、回教清真寺、摩爾式建築等。

⁵ Angus MacKay, *Spain in the Middle Ages; From frontier to empire, 1000-1500*(London: Macmillan, 1977), 43.

⁶ 卡斯帝亞(西班牙語：Castilla)，是西班牙歷史上的一個王國，由西班牙西北部的老卡斯帝亞和

的鬥爭。競爭者中包括了葡萄牙和法國所支持的喬安娜·貝爾特蘭尼佳(Joanna La Beltraneja)、阿拉貢王國國王斐迪南二世(Fernando II)，統治時期為 1479-1516 年，及卡斯帝亞王國的伊莎貝拉一世(Isabella I)，統治時期為 1474-1504 年。斐迪南二世與伊莎貝拉一世於西元 1469 年結婚，伊莎貝拉一世在卡斯帝亞王位繼承戰爭之後，於 1492 年取得了王位，並與身為丈夫的阿拉貢王國斐迪南二世實行共治，神聖羅馬帝國教皇亞歷山大六世也授予他們「天主教君王(Catholic Monarchs)」(西班牙語為 los Reyes Católicos)之稱號。此時期，西班牙見證了收復失地的最後一個階段，就是從摩爾人手裏奪回格拉納達，並征服了迦納利群島；在國內天主教君王王朝發布了阿蘭布拉詔書(Alhambra Decree)，此條約將猶太人和穆斯林驅逐出了西班牙。

約 1492 年，伊莎貝拉一世支持克里斯多福·哥倫布(Cristobal Colon)的探險，使他成為第一個發現新大陸的歐洲人。哥倫布登錄的是美洲大西洋西邊的一個稱之為巴哈馬(Bahamas)的島國聖薩爾瓦多島，此舉西班牙帶來大量的財富，並在接下來的兩個世紀中為歐洲提供資金的贊助。此外，西班牙在 1501 年首次抵達巴拿馬，將直布羅陀海峽併入西班牙版圖中；1505 年，西班牙又征服義大利南部的那不勒斯，此時國力日益興盛。而到了伊莎貝拉之孫：卡洛斯一世(Carlos I, 統治於 1516-1556 年)⁷，與他的兒子：菲立普二世(Felipe II, 統治於 1556-1598 年)時期，西

中部的卡斯帝亞組成。它逐漸和周邊王國融合，形成了西班牙王國。現在西班牙的君主就是從卡斯帝亞王國一脈相傳。卡斯帝亞在很早的時候只是雷昂王國(León)東部的一個郡，到了 11 世紀才成為了一個獨立的地區。當時卡斯帝亞把首都定在布哥斯(Burgos)，後來又遷至瓦拉多利德。在之後的四百年中，卡斯帝亞帶領北部的其它基督教國家從自 8 世紀起就開始控制伊比利亞半島的摩爾人的手中重新奪回了西班牙的中部和南部。

⁷ 卡洛斯一世(Carlos I)：即位前被稱為奧地利的查理(1500 年 2 月 24 日-1558 年 9 月 21 日)，成為西班牙國王後稱為卡洛斯一世(1516 年-1556 年在位)、神聖羅馬帝國皇帝查理五世(1519 年-1556 年在位)、羅馬人民的國王卡爾五世(1519 年-1530 年)、卡斯帝亞和萊昂國王卡洛斯一世(1516 年-1556 年)、阿拉貢國王卡洛斯一世(1516 年-1556 年)、西西里國王卡洛斯二世(1516 年-1556 年)、那不勒斯國王卡洛四世(1516 年-1556 年)、低地國家至高無上的君主。在歐洲人心目中，他是「哈布斯堡王朝爭霸時代」的主角，也開啟西班牙日不落帝國的時代。

班牙進入更輝煌的霸權時代。尤其是奧地利出生的卡洛斯一世，在 1516 年繼承王位後，將西班牙帝國稱為「哈布斯堡王室」，他統轄了近半的歐洲、美洲大陸、墨西哥的馬雅帝國及祕魯的印加帝國，成為西班牙歷史上的全盛時期。繼任的菲立普二世，也陸續征服了荷蘭、菲律賓及葡萄牙(1640 年失去)等領土。

當時稱霸海上的西班牙，在西元十六世紀後期，由於經濟和宗教的衝突，菲立普二世於 1588 年派出「西班牙無敵艦隊」(Spanish Armada)或稱為「不可征服的艦隊」(Invincible Armada)遠征英國，結果在英吉利海峽遭到慘敗，從此西班牙的海上勢力大減。⁸1648 年，西班牙對法國作戰又失利，在陸地上的軍事優勢也宣告結束；同年，瑞士及荷蘭宣布獨立。西班牙哈布斯堡王室腐敗的統治，最終導致了西班牙王國逐漸走向衰落。

十八世紀初(1701 年)，由於後裔卡洛斯二世的去世，導致西班牙絕嗣，而王位繼承問題終於引發英、法與奧地利之間的戰爭(1701 年-1714 年)，亦即為法蘭西王國的波旁王室與奧地利的哈布斯堡王室的西班牙王位爭奪之戰。西元 1713 年，在菲立普五世(即卡洛斯二世的姊姊瑪麗亞德雷莎與法國國王路易十四的孫子)與英國簽訂《烏得勒支和約》⁹(Treaty of Utrecht)後，被承認為西班牙國王，¹⁰根據和約，需割讓西屬尼德蘭、那不勒斯、米蘭及薩丁島給奧地利；西西里島及部分米蘭割讓予薩伏伊(Savoy)¹¹；梅諾卡島及直布羅陀半島則割讓英國，雖然和約已簽訂，但

⁸ 張維邦，〈菲立普二世與西班牙無敵艦隊的潰敗〉(台北：歐洲聯盟研究會電子報第七期，2000)，63。

⁹ 1713 年 4 月 11 日簽署，是歐洲多國在荷蘭烏得勒支簽署的一系列旨在結束西班牙王位繼承戰爭的和約。

¹⁰ 根據和約規定，各國承認法王路易十四的孫子——腓力五世為西班牙國王，條件是法國王位與西班牙王位永遠不能由同一個人繼承。

¹¹ 薩伏伊(義大利語：Savoia，法語：Savoie，英語：Savoy)：法國東南部和義大利西北部歷史地區。統治該地的薩伏伊王朝在 1946 年義大利共和國建立前一直是統治義大利的王室。

法國與神聖羅馬帝國仍處於戰爭階段，直到 1714 年拉什塔特和約與巴登和約簽訂後，戰爭才結束，從此新的王朝——波旁王朝在西班牙建立。之後，波旁王朝的斐迪南六世和卡洛斯三世(統治時期為西元 1746 年-1788 年)繼續統治著西班牙。在卡洛斯三世的統治與他兩位大臣伊斯奎拉克侯爵、萊奧波爾多·德·格雷戈里奧的輔助之下，西班牙開始實行開明政治，使西班牙在十八世紀中期再度帶來新的繁榮。雖然西班牙與法國在對抗英國的七年戰爭中落敗，但在之後的美國獨立戰爭中，西班牙趁機奪回了之前失去的大部分領土，因此也提升了在國際上的地位。

然而，卡洛斯三世的改革精神在他的兒子卡洛斯四世的統治時期蕩然無存，因為當時的卡洛斯四世被認為有智力障礙問題，再加上他的妻子與大臣曼努埃爾·德·戈多伊(Manuel de Godoy)的婚外情，而卡洛斯四世在不知情的狀態下，還接受曼努埃爾·德·戈多伊的建議，廢除了卡洛斯三世時期諸多的改革政策。1789年，西班牙波旁王朝在法國大革命戰爭期間，卡洛斯四世再度受騙而加入了法國聯盟，從此導致西班牙與英國的斷交。而卡洛斯四世優柔寡斷的個性，後來又轉而拒絕加入法國聯盟。1807年時，拿破崙入侵西班牙，使卡洛斯四世成為名副其實的傀儡。1808年，西班牙人民起義推翻了佞臣戈多伊，卡洛斯四世被迫於當年3月19日宣布讓位給兒子斐迪南七世。拿破崙趁此機會迫使斐迪南七世遜位，改立約瑟夫·波拿巴為西班牙國王。之後，卡洛斯四世流亡法國，後來定居於羅馬直到去世。

西班牙因法國大革命(1789-99 年)和十九世紀初的拿破崙戰爭(1804-15 年)，使全國陷入混沌，而政權的空缺又引起西班牙美洲大陸殖民地的相繼獨立。戰後，西班牙在代表自由主義、保守主義和其他派別的政黨的相互糾纏下，變得疲弱不堪，各個政黨都沒有足夠的力量組成長期的政權來有效的解決國內問題。而此時期，西班牙也因連年戰爭促使民族主義運動興起，許多藝術家也因此寫出了充滿濃厚民族意識的作品。

二十世紀初，西班牙的政局愈加動蕩不安，最後在 1936 年，爆發了血腥的內戰，由弗朗西斯科·佛朗哥領導的民族主義統治，他以獨裁的方式控制著西班牙政府，在他統治的後期開始實施經濟和政治自由化，催生了西班牙經濟奇蹟，其

中包括旅遊業的繁榮。西班牙在 60 年代和 70 年代經歷了經濟的快速增長。1975 年，佛朗哥去世，國家統治權交予波旁王朝阿方索十三世的孫子胡安·卡洛斯(Juan Carlos, 1938~)，佛朗哥時期在此終結。

儘管國內的緊張局勢仍然存在(如穆斯林移民問題和巴斯克地區問題)，但現代西班牙在胡安·卡洛斯國王以君主立憲制的領導下，日漸發展成為健康、現代、民主的國家，也成為歐洲生活水平提高最快的地區之一。1986 年，西班牙加入歐洲共同體(今歐盟)，並於 1982 年舉辦了世界盃、1992 年舉辦了夏季奧運會。2002 年，西班牙成為首批加入歐元區的歐洲國家之一。

透過以上資料得知，西班牙曾被許多民族統治過，除上述的多種民族外，尚有巴斯克人(Basque)、塔提蘇人(Tartesian)、伊比利人(Iberian)、希臘人、腓尼基人(Phoenician)及迦太基人(Carthaginian)等。西班牙因其豐富的歷史背景，文化多元，光是從多達四種地方性語言來看，便可一窺其多樣性。除了多元化外，西班牙獨特的民族性更為強烈，而造成其地方主義濃厚的原因，在於其地理上屬多山高地型，加上氣候因素的影響而產生；不過，外來的侵略使得國家無法順利統一的歷史背景，也是一大因素。這些因素也造就了音樂發展上的多樣性，然而卻也保有了本國強烈民族性。即使這些外來統治在當時導致許多災難，但也因如此，西班牙國土上，調和了最多元的異國色彩，並於今日給予世人如此獨特的感受。

筆者將於下一章節中，簡述西班牙音樂起源與發展。

第二節 西班牙音樂起源與發展

西班牙音樂的起源，因其地理位置的關係，地處西南歐，且臨近其他歐洲主要地區，因此也受到歐洲音樂的影響，但絕大部分的影響來自外來民族文化對西班牙的薰陶。提到外來文化，當屬摩爾人對西班牙文化之影響最為深遠¹²，本節將從早期歷史演進介紹西班牙音樂起源與發展。

一、西班牙早期歷史

西班牙早期受到許多不同文化潮流影響。從西元前三世紀羅馬文化及古希臘所帶來的音樂及思想，至第四世紀日耳曼族的西哥特人(Visigoth)佔領了伊比利半島，其後還有猶太人、阿拉伯人、摩爾人等，導致之後西班牙具有多樣化且不同於其他東歐國家的音樂文化與傳統。

西元七一一年阿拉伯回教徒帶領北非的摩爾人(Moors)、阿拉伯人(Arabian)與敘利亞人(Syrian)橫越直布羅陀海峽(Estrecho de Gibraltar)，征服了西班牙大部份的土地，西班牙在摩爾人統治之下，建設西班牙，使之成為西方世界的文化中心，而原先的基督教聖歌卻在他們統治之下被禁止，反觀當地的流行音樂，與他們具有更加密切的關係。當時，摩爾人特別著重西班牙南部地區的發展¹³，同時引進了詩、歌、樂器—響板、手鼓(tambourines)、鼓瑟(psalteries)、橫笛、蘆葦製的七孔琴、魯特琴¹⁴及小號。魯特琴更是進而變成摩爾人的吉他(guitarra morisca)，而摩爾人帶來的樂器也在基督教會儀式中使用。除了樂器的引進之外，語言交流亦使西

¹² Lucile Armstrong, *Dances of Spain* (London: The University Press Aberdeen, 1950), 7.

¹³ 意指安達魯西亞地區，整個大安達魯西亞地方的地形與人文相當複雜；古代的羅馬人、阿拉伯摩爾人都曾經統治過這個地區。多重交流的結果，也造就了本土特殊的文化藝術。

¹⁴ Lute，古代大型撥弦樂器。琴身凸起，琴的面板上，刻有圓形摺花音孔。

班牙音樂史上，添加許多阿拉伯特色；許多西班牙傳統舞蹈音樂用阿拉伯文命名，如佛朗明哥(flamenco)¹⁵及方當戈(fandango)¹⁶。在托列多(Toledo)¹⁷被回教徒征服後，產生了一種為人熟知的聖歌(Mozarabic chant)。此種聖歌不同於在教會儀式中演出的葛利果聖歌，而是以希哥特人(Visigoth)律法和回教律法為主的聖歌。目前絕大多數聖歌皆已流失，只有僅存少數樂譜，主要使用在在托列多地區。在西班牙的民間音樂深受阿拉伯音樂影響，尤其是安達魯西亞地區，這種影響比外來樂器的影響更加深遠，由此可知，西班牙和阿拉伯的音樂有著緊密結合的關係。

西元一四九二年阿拉伯統治結束，天主教回到西班牙。西班牙南北也恢復統一，國勢也因此逐漸興盛。在音樂上，西班牙在製造與演奏管風琴方面有了很大的進步，也因為受到十五世紀歐洲文藝復興時期複音音樂的影響，促成吉他家族樂器作為伴奏樂器的風行，富有鄉土色彩的世俗歌謠也在此時興起。¹⁸

二、西班牙於十五世紀文藝復興時期

自十五世紀起，歐洲大陸正處文藝復興時期，複音音樂盛行，與當時義大利和法蘭德斯有著密切關係，主要的作品以浪漫曲和義大利維蘭奇科舞曲(Villancico)為主，描述摩爾人統治西班牙的故事，同樣以複音音樂手法譜曲。除了複音音樂逐漸普遍外，於西班牙安達魯西亞的貧民窟裡，一種融和阿拉伯、猶太人和吉普

¹⁵ 佛朗明哥(flamenco)，他是一門綜合多種種族的音樂與舞蹈文化，孕育而成的藝術，包含印度民族、阿拉伯民族、猶太民族、以及西班牙民族，這種多樣民族文化的結合再結合，使得佛朗明哥的音樂、舞蹈世界領域裡，產生一股很強烈、很敏感的情結。

¹⁶ 方當戈(fandango)，方當戈舞曲原自於西班牙安達魯西亞地區，是一種富有民族風味的三拍子舞曲，運用了多切分音節奏，以強調其熱情如火的音樂風貌為特色。

¹⁷ 托列多(Toledo)位於馬德里以南 70 公里在西班牙中部，是一個自治市。是托列多省的首都，也是卡斯蒂利亞-拉曼恰自治區的首府。

¹⁸ 方銘健 著，《佛拉明哥(Flamenco)音樂歷史與演變》(輔仁學誌人文藝術之部，2003)，144。

賽人音樂風格的佛朗明哥音樂開始誕生。在阿拉伯統治下的西班牙，也因流浪的吉普賽人(Gypsy)進入西班牙，為他們的音樂注入了吉普賽音樂的特質。十五世紀的音樂風格樸實，不過於冗長，內容反映當時西班牙內戰不斷及民生活的困苦，歌詞多為愛情故事和政治題材，因此成為當今最受歡迎的舞種之一。

三、黃金時期十六世紀晚期至十七世紀

十六、十七世紀，西班牙的霸權在歐洲佔有極重要的地位，音樂發展也進入黃金時代。隨著1588年西班牙無敵艦隊的失敗，西班牙喪失了海上強國的地位，音樂上也反映了重要的轉變，逐漸從神聖到世俗流派，出現許多當地方言民謠，神聖音樂的質量與數量也相對開始減少。當形似吉他的中音撥弦琴(vihuela)及管風琴(Organ)是當時西班牙音樂中重要樂器。中音撥弦琴(vihuela)在義大利和葡萄牙，又有另一個名稱為viola da mano，一樣有六條弦，每條弦相隔四度和三度。除了在宮廷中經常使用作為演奏樂器外，也運用在幻想曲、夏康舞曲(ciaconas)、流行舞蹈等，另外，民間音樂也以此作為隨性哼唱的伴奏樂器。¹⁹

十七世紀，西班牙確實地接收了新興的巴洛克風格，並結合了文字和音樂。當時大部份宮廷詩歌都是用來歌唱並混合著戲劇形式，且於當時蓬勃發展。1600年，市政劇院(corrals)成為西班牙城市的一大特色，當時的戲劇作品也因而誕生。鍵盤音樂發展上，西班牙皇室對本地鋼琴家並不重視，導致他們沒有發展出具本國風格的學派。反觀其他國家，十七世紀至十八世紀前期有原創性的英國「維吉諾古鋼琴學派」(English Virginal School)、典雅的法國「大鍵琴學派」(French Clavecin School)，與華麗炫技的義大利「大鍵琴學派」(Italian Cembalo School)²⁰。也因如此，西班牙鍵盤音樂始終處於剛起步的階段，並未如當初預期有豐富的發展，而此時

¹⁹ 保羅·亨利·朗(Paul Henry Lang),《西方文明中的音樂》顧連理,張洪島,楊燕迪,湯業汀 譯(貴陽市:貴州人民出版社,2001),166。

²⁰ John Gillespie, *Five Centuries of Keyboard Music* (New York: Dover Publications, Inc., 1972), 110.

期法國有庫普蘭(Louis Couperin, 1626-1661)、安格勒伯特(Jean-Henry d'Anglebert, 1628-1691)、德國有庫勞(Johann Kuhnau, 1660-1722)、義大利有帕斯圭尼(Bernardo Pasquini, 1637-1710)等著名作曲家，皆創作了華麗豐富的作品²¹；雖然在鍵盤音樂方面，西班牙並未有所突破，但在歌劇方面卻是蓬勃發展，其中的抒情詩(Zarzuela)²²為當時盛行的劇種。此種抒情詩是口語和唱交替的演出方式，之後發展為結合歌劇、民間流行歌曲和舞蹈的演出模式。此時期吉他的彈奏技巧應用在鍵盤音樂的技巧中，並在歌劇中擔任伴奏角色，顯而易見，它在西班牙音樂中的地位日趨重要。

四、過渡時期十七世紀與十八世紀間

十八世紀初，西班牙的鍵盤音樂開始蓬勃發展，原因有很多，將分述於後。

1709年，義大利人克里斯多佛利(Bartolomeo Cristofori)發明第一架鋼琴(fortepiano)，在鍵盤音樂的發展上，有了重大的影響；1728年，義大利作曲家史卡拉第(Domenico Scarlatti, 1685-1757)跟隨他的大鍵琴學生葡萄牙公主瑪麗亞·芭芭拉(Maria Barbara)嫁到西班牙，對大鍵琴的鍵盤音樂發展有很大的助益；史卡拉第的曲風也因受西班牙音樂的影響，在他的鍵盤奏鳴曲中，注入了許多西班牙的獨特元素，如民歌與民俗舞蹈，以及吉他的演奏技法、鈴鼓、魯特琴等，使得音樂呈現許多特殊的表現方式；而史卡拉第奏鳴曲對西班牙也有極大的影響，如單樂章、兩段式奏鳴曲式，也將義大利拿坡里樂派的優雅精緻與華麗炫技的手法帶入西班牙，並擴展大鍵琴的技法，使巴洛克時期的鍵盤樂器在西班牙有了更豐富的呈現，也開始形成獨特的風格，如西班牙傳統民歌、舞蹈節奏、吉他等傳統樂器

²¹ Gillespie, 110.

²² Zarzuela: 1650年代由Hidalgo的作品Calderon's El laurel de Apolo(1657)而來。這個名字源於一個皇家狩獵小屋，在西班牙馬德里附近Palacio de la Zarzuela，為西班牙抒情歌劇。說唱交替於各佈景，之後亦融合了民間音樂和舞蹈在其中。故事多為諷刺與神話田園女神吟唱的詩歌。這種類型的娛樂在宮廷中演奏。

之演奏技巧。

十八世紀，西班牙在波旁王朝的統治下，除了本土藝術外，也受到了大量的外來藝術和藝術家影響。在法國出生的菲立普五世(Philip V)，統治於1701-1746年，設立了多個具法國風格的國家機構，如國家圖書館(1712年建造)，和西班牙皇家學院(1713年建造)，而他的音樂庫也收藏了許多法國清唱劇和義大利歌劇，當時出現許多以義大利馮格為主的歌劇，直到1777年，義大利劇團離開西班牙，歌劇便開始沒落。

另一方面，此時的西班牙也開始往非洲發展，塞維亞(Sevilla)成為伊比利半島(Iberia)最大的黑奴市場，除了非洲的黑人音樂之外，再加上來自西班牙等地所帶來的音樂，對安達魯西亞的民間音樂產生某種程度的影響，他們齊聚在維爾瓦(Huelva)、桑路卡(Sanlúcar)、卡地斯(Cadiz)及馬拉加(Málaga)。²³

因此，十七、十八世紀這段過渡時期的音樂發展，對十九、二十世紀的西班牙音樂創作風格也有深遠的影響。

五、鼎盛時期十九世紀至二十世紀

法國大革命(1789-99年)和隨之而來的拿破崙戰爭(1804-15年)，對西班牙的生活產生深刻且震盪的影響：拿破崙戰爭後，該國歷經了一系列的內戰和革命，破壞且阻礙了社會及文化的發展。當時，斐迪南七世不受肯定的領導方式，導致西班牙藝術人才外流，而期間的音樂完全是由義大利外來文化為其主流，許多在西班牙的名家皆為義大利人。

十九世紀義大利的歌劇與德、奧等國之器樂主導了整個歐洲音樂的發展，浪漫主義運動在西班牙，相較於德國、英國、及法國，影響較少，直至1833年，斐迪南七世去世之後，浪漫主義才逐漸影響西班牙。當時許多在外地流浪歸國的知

²³ 〈佛朗明哥發展史〉，http://www.fjweb.fju.edu.tw/span_yulucas/materia/flamenco1_3.htm，摘錄於 20 Apr. 2010。

識份子，帶回了雨果(Hugo)、法國作家大仲馬(Alexandre Dumas)，以及拜倫(Byron)的詩歌。

十九世紀由於戰亂，迫使大多數歐洲國家對其民族意識的自覺，因此民族主義興起，國民樂派自此逐漸萌芽。如國民樂派俄國五人組、法國五人組即為一例；而在西班牙，則有「西班牙三傑」阿爾班尼士(Isaac Albeniz, 1860-1909)、葛拉納多斯(Enrique Granados, 1867-1916)，與法雅(Manuel de Falla, 1876-1946)等作曲家前仆後繼將西班牙音樂成功的提升至更高的藝術境界，也創作許多富西班牙本土風味的作品。西班牙音樂首先由佩德瑞爾(Felipe Pedrell, 1841-1922)帶頭推動，再由阿爾班尼士立下根基，接著在葛拉納多斯手中深化，最後再由法雅集大成。他們的作品使用現代作曲技法，融合民間音樂的素材。從歷史的眼光來推論，可以說是融合了希臘、羅馬、北非摩爾人、甚至流浪民族吉普賽的文化在其中。

筆者僅就第一世紀到第二十世紀的西班牙音樂發展史作簡略概述，歸納出文藝復興時期和十九世紀末是兩個較鼎盛的時期，但民間音樂始終都完整地保存，不僅是西班牙音樂家創作時最具啟發的靈感來源，也是西班牙音樂最屹立不搖的特質。

第三章 西班牙音樂的要素

一、概述

西班牙音樂的要素包含了舞蹈、吉他、打擊樂器與佛朗明哥曲調。在西班牙這個充滿活力的國家，舞蹈是非常重要的文化產業之一。西班牙位於歐洲伊比利半島，由於它的地理位置，獨具風格的舞蹈聞名於世界，歐美各國的舞蹈學校大多設有西班牙舞蹈課，是西方具代表性的舞蹈。西班牙舞蹈種類豐富而多樣，很多舞蹈在形態、主題、步法及音樂上都受到多種族影響，如希臘、羅馬、阿拉伯、南美民族，特別是吉普賽。吉普賽人來自東方的印度、巴基斯坦，是一個流浪的族群，四處為家，舞蹈中表現出其堅忍、堅強的風格，音樂更充滿了舞蹈風格。

由於人種、政治、文化上的影響，致使西班牙卡斯帝亞(Castilla)、安達魯西亞(Andalucía)、加泰隆尼亞(Catalonia)等地區累積了各具特性的民族音樂，吉他彈奏時特有的韻律、響板的把耍、熱情的佛朗明哥舞蹈、輕快的荷他舞曲(Jota)²⁴、邊跳邊踏的踏足舞(zapateado)²⁵等各種民族舞蹈，種種特色凝聚成具有強烈節奏感的西班牙音樂。此外在旋律與和聲的組成上，阿拉伯式音型²⁶、小調下屬和弦進入屬

²⁴ 荷他舞曲是西班牙北部阿拉貢(Aragón)地區的舞蹈及民謠，歌曲方面以快速的三拍子並帶有附點節奏為主，通常以四小節為一樂句，句尾時常帶有裝飾音。舞蹈方面是以一對或多對男女進行激烈的跳躍和旋轉舞跳，並以吉他、響板和鈴鼓等樂器伴奏的一種舞曲形式。

²⁵ 踏足舞是一種用鞋尖與鞋跟敲打地面、手拍鞋底奏出節奏的西班牙舞蹈，為生動活潑、只跳舞不唱歌的舞蹈類型。

²⁶ 阿拉伯式音階的特色為增二度音程的自然小音階，組成C-D-Eb-F#-G-Ab-B-C，這種阿拉伯風格以受阿拉伯文化影響最深的安達魯西亞最明顯，但阿拉伯文化影響最少的迦太隆尼亞也有。

和弦結束的弗里吉安(Phrygian)終止式，也使西班牙作品在聽覺上別有一番風味。

嚴格來說，沒有其他的歐洲國家舞蹈保留了像西班牙舞般新鮮和長久的效度。西班牙舞蹈並非有意識的再創造，而是體驗出一種略帶懷舊的意味，融合了多種不同形態的舞蹈。在西班牙，舞蹈表達人們樸實真實的感受及樸實的聲音。西班牙舞蹈在鄉村節日慶祝時，真實的呈現民族風情，可見在生活中佔有極重要的地位。

在羅馬帝國時期，西班牙用舞蹈來慶祝節日。來自加的斯(Cadiz)²⁷的女舞者受到羅馬觀眾喝采與尊崇。十七世紀的西班牙黃金時期，舞蹈成為一個不可或缺的戲劇性表演，尤其是豐富的西班牙民間故事，讓西班牙舞蹈藝術增添更多題材。

西班牙更可說是歐洲地區舞蹈及服裝最多樣的地方，依照地方性的不同，展現不同的地方色彩，以北部山區簡樸的服裝和南部濃厚明亮的色彩產生明顯的對比為其特色。這些舞者都有一些必備的服裝及配飾，所有地區的裙子都是寬鬆而打摺的，是為了給予舞者充分的動作自由；除此之外，也都圍上披肩，並有一種很堅固及附有特殊鞋跟的鞋子；頭飾為簡樸的白色方巾，髮網或是帽子上有各種花結變化，也有的只是戴朵花。男子的服裝雖極為樸素，但有時為因應劇情或角色之需，製造出另一種戲劇風格。常見的男性服裝款式是長及膝蓋的短褲，在膝蓋上縛緊或是鬆鬆的穿在白長襯褲外面，有袖或無袖的短外衣及寬大的飾帶。雙人舞的舞蹈進行中，很少有身體上的接觸，但彼此間都能感受到強烈的熱情。

二、舞蹈

一般人提到西班牙，大概馬上會聯想到鬥牛及佛朗明哥。然而西班牙的舞蹈，並不只有佛朗明哥一種，通常依據其年代、淵源、形態、地域，共分為四大類，以下將作逐項說明。

²⁷ 加的斯(Cadiz)，西班牙南部安達魯西亞地區。

1. 西班牙的地方舞蹈(danzas regionales)：

包括各地區的地方舞蹈，如方當戈瓦斯科(fandango vasco)、歐瑞斯庫(auresku)，與劍舞 ezpatadantza(arin-arin)，這些都屬於巴斯克舞蹈。verdiales 屬於馬拉加(Málaga)舞蹈；Sardana(薩達納舞)是較為不同的一種舞蹈，為西班牙東部加泰羅尼亞(Catalonia)最重要的舞蹈，此舞種保存了傳統社會習俗，亦即“環舞”(circle dance)的傳統，為一個在鄉村街道，表現地方集體精神的舞蹈編制，也保存了希臘佔領西班牙時採用。現在還有一些與貴族有關，保存著傳統禮儀，在開始跳舞前交換敬禮。Sardana 使用彰顯個人特色的伴奏樂器如：管、鼓，偶爾出現質樸的風笛(cornemuse)。在節慶場合中跳，且由許多人排成環狀牽起手跳著環舞，是一個令人著迷的中世紀舞蹈。跳舞時男女各半，十人或二十人不等，男女相間拉手成圈。舞蹈節奏緩慢、平和、穩重，舞步比較簡單，舞者不執響板。

另外還有 Jota(荷他舞曲)，廣泛流行於西班牙全國的民間舞蹈，其起源與阿拉貢(Aragon)和納瓦拉(Navarre)地區，此地區擅長且非常喜歡跳舞。屬於較活潑的舞蹈。以對舞為基礎的集體舞，音樂為拍。此舞就像義大利那不勒斯的塔朗泰拉舞曲擁有治療的特性，以及快速和華麗的步法。此舞種包含了數種不同的樂器：響板、吉他、鈴鼓，和 Bandurria，偶爾加入長笛。Jota 是以打擊樂元素為主的舞蹈，以明顯的手勢打著響板等樂器。而北非吉他是以阿拉貢原始的五弦琴(guitarra)為主。步伐尤以有力的踩步及跳躍為其特色。此舞種需要非常靈活的膝蓋、腳踝，為了他的跪步以及跳躍的動作。舞者手執響板，雙臂圓屈舉起，邊舞邊擊打響板，並伴有唱詩。這種舞蹈節奏輕快，以多變的腿部動作為特點，雙臂與身軀的舞姿變化很少。舞蹈隊形以舞者互相穿插、繞行變化為主。除了最為著名的西班牙北部的納瓦拉和阿拉貢地區的荷他舞蹈外，另有 Charrada picada 舞，屬於沙拉孟加(Salamanca)舞蹈。Jota antillón 舞、Jota alcañiz 舞、Jota albalte 舞屬於阿拉貢(Aragón)舞蹈...等。

2. 波麗露部門舞蹈(Escuela Bolera)：

依照地區性不同，如：sevillana bolera 舞屬於塞維亞(Sevilla) 舞蹈，Malagueñal

舞屬於馬拉加(Málaga) 舞蹈，Olé de la Curra 舞屬於卡斯帝亞(Castilla)舞蹈...等各地區都有他的波麗露舞蹈。

3. 佛朗明哥舞蹈(Flamenco)：

發源於安達魯西亞的塞維亞(Sevilla)地區，布列里亞斯舞(bulerías or bulería)、斷續調(seguriya, siguriya, or seguidilla)、踏足舞 (zapateado)皆屬佛朗明哥舞蹈的種類。佛朗明哥從十九世紀開始茁壯，但何時開始有佛朗明哥至今仍不得而知。它從早期的深沈歌(cante jondo)發展出來，後來被吉普賽人(Gitanos)採用並更改其名為「佛朗明哥」(Flamenco)。²⁸佛朗明哥主要由歌唱(cante)、舞蹈(baile)及吉他彈奏(toque)三個部份組成，是一門綜合多種民族的音樂與舞蹈文化蘊育而成的藝術，包含印度民族、阿拉伯民族、猶太民族以及西班牙民族等多樣民族文化的結合。例如：soleares 舞、bulería 舞、alegría 舞、caracoles 舞、tango 舞、tiento 舞、seguriya (siguriya)(seguidilla)舞²⁹、guajira 舞、farruca 舞、caña 舞、zapateado 舞...等二十多種舞蹈。佛朗明哥通常於咖啡館或小酒館等場合演出，表演者包含幾位舞者、一位歌手、兩位吉他手，圍成半圓形演出。演出開場前通常先發出鼓舞情緒的喊叫聲吸引觀眾注意，接著由吉他等伴奏樂器為歌舞的出場鋪陳，舞者可以拍手和著節奏，進而跳一段舞蹈。表演者有時集體載歌載舞；有時輪流單獨演出，每人都可各自即興一段舞蹈或音樂。佛朗明哥並非一種由演出者單方面表演的藝術型態，需要與觀眾營造出熱鬧的氣氛，於表演精采之處，觀眾會呼喊“Olé!”，以表示讚賞。

4. 古典西班牙舞蹈(Clásico español)：

此類舞蹈種類繁多，包括古巴(Córdoba)舞、保羅吉他諾(Polo Gitano)舞、安達

²⁸ Don Randel ed, *Flamenco: The New Harvard Dictionary of Music* (Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1996), 310-311.

²⁹ Seguidillas：為舊和新卡斯蒂利亞城(La Mancha, Estramadura, Old and New Castile)地區主要的舞蹈。就像其他的西班牙舞蹈，他以吉他和響板作為伴奏樂器，也像 jota 滲入了整個半島地區。另外，Seguidillas 後來發展為來自安達魯西亞地區賽維利亞城(Seville)的西維拉娜斯舞(Sevillanas)。此舞種使用高跟鞋跳舞(荷他舞曲使用細繩鞋)，並且著重在美麗和優雅的手臂，肩膀，和身軀。

魯西亞(Andaluza)舞、哥雅(Goyescas)舞、方當戈舞...等等。最主要以近代的音樂家所做的音樂為主要題材。

其中，安達魯西亞地區的原始舞蹈-方當哥舞曲(Fandango)，是以吉他和響板伴奏的舞蹈，就像 seguidillas 一樣，伴奏歌曲反映出當時的情緒和拍子。方當哥舞快速且利用腳後跟猛烈的撞擊元素，結合響板的韻律，呈現出西班牙特有的舞蹈風格。在方當哥舞曲的速度方面，可以看到類似荷他舞曲(Jota)的樂章：越往南速度越慢。而一般的方當哥舞曲主要依靠女舞者美麗的衣著，以及彎曲搖曳的軀幹和裝備，有時並強調那一瞬間的踩步。

西班牙原始舞蹈中，還有察帕泰阿多舞曲(Zapateado)，此舞曲名稱由來為西班牙語：zapato，意指“鞋子”，顧名思義，此舞曲以雙腳步伐為主，具有連貫步伐。

1940 年代，人們自覺須努力搶救及保護可能會被遺忘或取代的民間舞蹈，因此業餘組織便組織一個舞蹈團，鼓勵了民間舞蹈，讓他們能用舞蹈和歌曲突顯民間生活的真實性和舞蹈的重要。而 1950 年代初期，更出現了一些劇團，加上非常豐富真實的民俗舞蹈和歐洲普遍喜愛的音樂。

三、樂器

在樂器方面，有吉他和打擊樂器兩種主要元素。

1. 吉他：

從吉他這個樂器在西班牙出現後，西班牙的民間音樂就一直以它為基礎，契斯曾說：

「自從西班牙有器樂音樂開始，西班牙人的自然音樂感(natural musical feeling)就以吉他的技巧為基礎。」

沒有其他的樂器像吉他一樣，始終影響著西班牙民族音樂的發展。根據中世紀的西班牙文獻記載，吉他有二種形式，一為 Latina(拉丁人的)，一為 Morisca(摩

爾人的)，前者很可能是來自羅馬人彈的 **Githara**—希臘亞述人的樂器，由西元三世記羅馬的殖民者傳入西班牙，後者是由西元八世紀統治西班牙的阿拉伯人傳入。而現在的西班牙吉他與中世紀的 **Latina** 相類似，**Latina** 很可能就是現今吉他的前身。畢竟羅馬人統治西班牙(西元 205-476)，要比阿拉伯人入侵西班牙(西元 711-1492)早了五個世紀。

西元十世紀時，阿拉伯人將魯特琴(**Lute**)引入西班牙，從此類似吉他的彈撥樂器便與西班牙的民間音樂開始有著密不可分的關係；中世紀時，吉他在西班牙有「拉丁娜」(**Latina**)³⁰和「摩里斯加」(**Morisca**)³¹兩種重要的類型。**Morisca**很可能是由阿拉伯人將他們彈的魯特琴(**Lute**)傳入西班牙，成為西班牙在文藝興時期的重要樂器，外觀像半個梨子，面平而背駝，很像曼陀鈴(**Mandolin**)，與琵琶均屬同類樂器，有四到二十根弦。文藝復興時期西班牙出現了比維拉琴(**Vihuela**)及四組弦吉他(**Four—Course Guitar**)，因為當時吉他的音量不能與魯特琴相抗衡，因此在歐洲大陸吉他無法廣為流傳。

一般稱古典吉他為西班牙吉他，因為從十六世紀以後，比維拉琴及四組弦吉他首先在伊比利半島上萌芽發展，十六世紀末比維拉琴被吉他取而代之，巴羅克時期發展成五組弦吉他，十八世紀出現六組弦吉他，現今的六根弦吉他(E、A、D、G、B、E)是於十九世紀發展出來的，隨即進入了吉他的黃金時期；除了優秀的吉他作品與書籍相繼問世外，西班牙的古典吉他大師賽戈維亞(**Andres Segovia**, 1893-1987)將吉他的藝術推廣至世界各地，讓吉他樂器得以正式的出現在音樂會中，他曾在馬德里、巴黎、紐約舉行西班牙古典吉他演奏會，並將巴哈及一些古典音樂作品改編成吉他演奏曲，又於 1981 年創設賽戈維亞吉他大賽，為吉他提昇了在

³⁰ 「拉丁娜」(**Latina**)是希臘亞述人的樂器，為羅馬人所使用，與現今的吉他類似，應是其前身。十六世紀西班牙人彈的「拉丁娜」是五弦，十八世紀德國人將其再加上一條弦，成為E-A-D-G-B-E六條弦的樂器。

³¹ 「摩里斯加」(**Morisca**)的外觀類似於曼陀鈴(**Mandolin**)，其來源有可能是阿拉伯人所引入的魯特琴(**Lute**)，有四到二十根弦。

古典樂壇的地位與聲譽。西班牙出版的第一本介紹吉他彈法的書，是於 1596 年由阿馬特(Juan Curlos Amat, 1572-1639)發表，書名為「卡斯蒂亞和卡泰隆尼亞五組弦吉他中的兩種 - 西班牙吉他和曼多拉琴」(*Guitarra española y vandola en dos maneras de Guitarra Castellana y Cathalana de cinco ordenes*)。

吉他可發出的兩種基本音效，一為彈撥(Punteado)，亦即撥彈(Punteado)，即用手指連續撥彈單音旋律，以及將音樂引到高音連續撥掃琴弦，奏出琶音的效果；二為輪指(Rasgueado)³²，意指右手似握拳狀，由小指開始，各指(除大拇指外)輪流從低音製造琶音的效果。舉作曲家法雅的例子來說，他以鋼琴模仿出的音效包括：輪指的手法搭配旋律，即旋律配合琶音式的和聲；彈撥的效果，以快速的彈撥，製造出活潑緊湊的感覺，以及粗獷的不協和音效，法雅以鋼琴伴奏不協和音的彈奏，並用手敲打音箱，以及用力撥弦，幾乎要將弦繃斷的狂野音響。

多明尼哥·斯卡拉第(Domenico Scarlatti, 1685-1757)是西班牙最早運用鍵盤樂器來模仿吉他的作曲家，義大利人斯卡拉第，1728 年因為他的大鍵琴學生葡萄牙公主瑪麗亞·芭芭拉(Maria Barbara)嫁給西班牙王室，因此隨她來到西班牙，在西班牙渡過了他後半生的歲月，並創作了七百多首大鍵琴奏鳴曲。

瑪麗亞·芭芭拉後來成為斐迪南六世(Fernando VI)的皇后，剛到西班牙時，斯卡拉第跟隨她前往南部的塞維亞城(Sevilla)，並於當地接觸吉普賽人的吉他、傳統歌曲及舞蹈，給與他創作靈感，在其奏鳴曲中，吉他彈奏法的仿用，成為重要的創作手法之一。而鋼琴曲利用吉他的彈奏法為創作手法，到了西班牙鋼琴音樂的黃金時期作曲家阿爾貝尼士、葛拉納多斯、法雅、屠利納(Turina)皆追隨了斯卡拉第的吉他效果的創作手法。

由於大鍵琴與吉他的音色相近，均為音量小而餘音短的樂器，所以用大鍵琴較易表現出吉他的特質。

1709 年克利斯多佛里(Bartolomeo Cristofori)發明鋼琴後，由於其音域寬廣，音

³² 輪指(Rasgueado)，為右手半握，放鬆地由小指開始各指輪流由低音部往高音部連續撥弦，可以加強節奏以及和聲的感覺。

量幅度大，受到作曲家們的喜愛，紛紛以鋼琴曲為創作的對象。而十八世紀末到十九世紀初期，可以算是西班牙音樂創作上的黑暗期，人們熱衷於義大利歌劇，本土的作曲家僅創作一些屬沙龍音樂的鋼琴曲，忽略了吉他音樂的素材，或許他們認為那是粗俗的吉普賽音樂，不值得重視。一直到十九世紀後期，二十世紀初，阿爾班尼士、葛拉納多斯、屠利納(Joaquin Turina, 1882-1949)及法雅等作曲家的鋼琴作品中，才開始廣泛的運用吉他的效果為素材，讓西班牙的鍵盤音樂獲得重生，並視它為民族精神最佳的寫照。

在吉他音樂素材的運用上，史卡拉第奠定的基礎固然功不可沒，但是法雅將吉他的效果做更深入的發揮，使其作品獲得國際性的肯定。早期研究法雅及西班牙音樂的學者泰德(John Brande 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」。³³

法雅以後的作曲家們，很少在這方面能超越他的，尤其在二次世界大戰後的西班牙作品中，為了順應時代潮流已不常見到吉他的影子，所以，法雅作品中的吉他素材的運用，也成絕響。

在西班牙鋼琴音樂的黃金時期，來自吉他手法之鋼琴彈奏方式衍生出下列數種：

- (1) 彈撥與輪指兩者互相配合，由輪指彈奏琶音形式的和聲來配合彈撥。
- (2) 持續低音(internal pedal point)呈現吉他伴奏的效果，根據知名音樂學者波威爾在《吉他對西班牙鋼琴音樂之影響》一文中的解釋：「用Rasqueado彈奏重覆地漫彈(strumming)和弦，和聲中的五個或六個音很少同時改變，留在和聲中不變的音便形成持續低音」。

換言之，和聲中有幾個(甚至一或兩個)因持續不變，就好像鍵盤樂器的踏板效果一樣。在吉他的演奏手法，左手有的手指可留在指板上不移動，和聲中不變

³³ John Brande Trend(1887-1958): 英國第一位研究西班牙的教授。於 1929 年以英語著作 *Manuel de Falla and Spanish Music* 一書，研究西班牙的音樂。

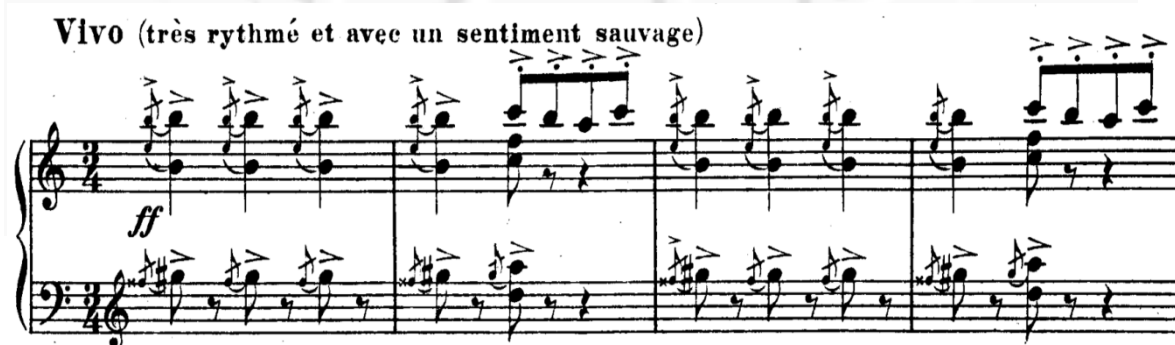
的音根本就是空弦，運用在鍵盤上時，可以持續低音看待之，在鋼琴作品中，作曲家經常標示 pp 或 ppp，以模仿吉他效果為伴奏型態，【譜例3-1】。

【譜例 3-1】法雅《西班牙小品》第四首《安達魯西亞舞曲》，第 60-61 小節



(3) 敲擊般地表現粗獷的效果，融合Rasqueado和Punteado製造出敲擊般的唐突、粗魯的效果。於法雅四首《西班牙鋼琴曲》之《安達魯西亞舞曲》可以見得。《安達魯西亞舞曲》中的吉他碎音(accicatura)³⁴是佛朗明哥音樂的特色之一，即以吉他的Rasqueado快速如敲擊般用力的撥彈，營造出震撼人心的氣氛。碎音表現粗獷的效果，製造出不諧和的音響，除裝飾之用，更重要的是增加響其亮度，【譜例3-2】。

【譜例 3-2】法雅《西班牙小品》第四首《安達魯西亞舞曲》，第 1- 4 小節



³⁴ 吉他碎音(accicatura)：碎音是吉他音樂中以不諧和音表現粗獷效果的一種方式。在十七、十八世紀時，碎音屬於鍵盤音樂中的一種裝飾音，特別是在義大利風格的朗誦調伴奏中常常出現。廣義來說，它算是一種幾乎可以同時彈奏的倚音，以一個全音或半音的和聲外音與和聲同時彈奏，其不諧和的感覺，正如它的義大利文原意：粉碎後壓進去的效果。

2. 打擊樂器：

(1) 響板：佛朗明哥還有一件非常重要的道具—響板(*castanuelas*)(*palillos*)，在交響樂裡，它屬於打擊樂器的一種，製造材料有用石榴木、檀木、布質料、塑膠料及化學玻璃纖維等各種質料製成。標準掛法是在大拇指上，左手套一個，右手套一個。一副好的響板有左右手之分，左邊聲音低沉，用中指打拍子；右邊聲音高，用小指、無名指、中指、食指打四連音。響板的板面也像鼓面一樣，每一點打出來的音色不一樣，所以要靠手指去尋找它的音色，並時常使用它，聲音才會開廣。用兩塊木板，將拇指綁在線上演奏，此種一般響板當時在 *Aragon*(阿拉貢)地區被發現。大一點類型的響板會繫在手腕上，在 *Jaca*(霍卡)被發現，當地人稱之為 *chacarás*。

每支佛朗明哥舞，不一定都帶著響板，應視其舞蹈編法需要而定。一般在 *tablaó* 最常見帶響板跳的舞蹈是 *sevillanas* 舞和 *fandangos de la Huelva* 舞。另外據說以前人們因貧窮，沒錢買吉他，只好用拍掌來打拍子，流傳至今已成為佛朗明哥的特色之一。另一特色，用拐杖(*bastón*)跳舞，也是有典故的，因為那些逃到深山僻壤被壓迫的人們，常無緣無故遭殺害，法律又規定禁止它們身上帶刀，所以出門隨手帶一支拐杖，作為防身。

(2) 鈴鼓：包含 *cascabeles*(小型球型鼓，穿在舞者身上，由舞者在表演結束前搖鈴用)；*the carraca*(像輪齒運作般的喀喀聲響)；*the matraca*(改良一般握手中的響板)；*sonajero*(可發出喀喀聲響)；以及 *aro de sonajas*(似小鈴鼓，但沒有中間那層薄膜)，另外還有 *guiro*，發源地為巴西，葫蘆形狀，中空的樂器。

四、佛朗明哥曲調

佛朗明哥的種類相當繁雜，隨著時間的演進，逐漸發展出新的曲種。音樂學者 J. Carlos de la Luna 將佛朗明哥分成 *cante grande* 和 *cante chico* 兩種³⁵；Molina 和 Mairena 則提議依據佛朗明哥的起源而分成：吉普賽人的歌、與吉普賽人相關或者受吉普賽人影響的歌曲、由安達魯西亞的方當果舞曲發展出來的形式，以及受佛朗明哥影響的地區性民謠(包括安達魯西亞或西班牙其他省分以及南美)。Christof Jung 則認為佛朗明哥的起源太難加以分辨，所以還是建議以傳統的分類方法，將佛朗明哥分成³⁶：

1. 深沉歌或稱大調(*cante jondo* or *cante hondo*)是一種源自佛朗明哥藝術的特殊歌唱方式，一般叫做「佛朗明哥深唱法」，是安達魯西亞民間音樂中最古老的典型之一，與東方拜占庭(Byzantine-Oriental)文化和阿拉伯音樂的影響有關。其中最具代表性的深沉歌為吉普賽風格的斷續調(*siguiriya gitana* or *gypsy seguidilla*)³⁷。深沉歌的歌詞極少，悲鳴極多，表演者需要大量情感與氣韻的投注，藉由歌聲傳達出歌者的靈魂，甚至使聽者、渾身起雞皮疙瘩，這是佛拉明哥歌者的最高標準。歌唱中常見半音甚至微分音的裝飾唱腔以及表情滑音(*portamento*)的運用，旋律多在六度音域間移動。³⁸歌者透過聲音的細微轉換表達歌詞的意境；此外運腔的技巧也是其特色之一。歌詞內容多涉及死亡、創傷、苦楚、絕望，旋律風格深沉、悲傷、

³⁵ Marion Papenbrok, *Flamenco: Gypsy Dance and Music from Andalusia*, edited by Claus Schreiner (Portland: Amadeus Press, 1990), 36.

³⁶ Christof Jung, *Cante Flamenco: Gypsy Dance and Music from Andalusia*, edited by Claus Schreiner (Portland: Amadeus Press, 1990), 68-69.

³⁷ 斷續調(*siguiriya*)是從一種古老的舞蹈 *seguidilla* 的語音演變而來，最常見的拼法為 *siguiriya*，另有 *siguiriyas*、*siguerilla*、*siguriya* 等數種拼法。斷續調是組成佛朗明哥藝術最重要的主體源頭之一。斷續調是一種深沉歌(*cante jondo*)，也是一種非常陰鬱、嚴肅，非常風格化並且原始自然的舞蹈形式，此種曲式由雙腳交替運用輕緩步行與踏足舞(*zapateado*)，呈現較為陰暗且沉鬱的情感。經常搭配響板、長尾裙或大披肩等道具。

³⁸ 尚家驥，《歐洲聲樂發展史》(香港：上海書局，1986)，358-360。

緩慢，往往呈現出深邃神秘的聲音魅惑情感與穿透力。

深沉歌是佛朗明哥的精髓，是發展其他曲種的基礎，而大部分的深沉歌皆與吉普賽人有關。常見的深沉歌有：bulería、caña、polo、saete、serrana、siguiriya、soleares、toña。

2. 中調(cante intermedio)，雖有深沉歌的淵源，但音樂上缺乏深沉歌那種嚴肅與深刻性，通常來自安達魯西亞的傳統。常見的中曲有：malagueña、medio polo、petenera、taranta、taranto、tientos。

3. 小調(cante chico)，結構不似深沉歌複雜，小曲更旋律性、更多彩且較容易詮釋。通常擁有很深的安達魯西亞民謠根源，有些則來自拉丁美洲民俗音樂。常見的小曲有：aegrias、boleras、bulería、cantiña、fandango、fandanguillos、guajira、milonga、rondeña、rumba gitana、sevillanas、tango gitanos、villancicos、zambra、zorongo gitano。

佛朗明哥歌曲當中經常會使用裝飾音，或者是上行、下行如 appoggiatura 般的變化音，來強調旋律線條中的某些音。此外，佛朗明哥曲目還有一個重要的特色是合併各種不同的拍子，二拍與三拍交替出現，或者是歌者唱二拍子的同時，伴奏樂器演奏三拍子，這種特色不僅僅是佛朗明哥才有，如前一節所述在西班牙瓦倫西瓦的波麗露、荷他、方當果舞曲也有這種特色。此外，交叉節奏(cross-rhythm)會出現在舞者們的舞步聲、擊掌聲或者捻手指所發出的聲響(finger-snapping)當中。

不管是深沉歌(大調)、中調、小調，跳一支佛朗明哥舞，是很不容易的，不少舞者舞步會了，但是吉他一彈，就是踩不進音樂裡。踏入佛朗明哥舞門檻至少需三年時間，因為它不是一門光靠技巧的藝術，它是一門掌握情緒的舞蹈，人性美的藝術。如同佛朗明哥名舞蹈家許金仙女教授說：「從舞者諸多形於外的悲傷、

喜樂、傲視、嬌狠、熱情、冷漠、詼諧、戲謔種種情緒表情就是欣賞佛朗平歌舞到最重要的一個焦點。」³⁹

4. 民俗音樂特色

(1) 節奏韻律

根據葛洛夫字典(The New Grove Music Dictionary)，西班牙民俗音樂的節奏可歸類為四類：第一類為沒有小節線的記譜(unmeasured)，這類的樂句具有較彈性的速度與以及較自由的旋律，隨處可見花腔式以及裝飾性的旋律。這樣自由的節奏通常是聲樂獨唱曲，偶爾有器樂伴奏，也有非常少數的佛朗明哥吉他獨奏具有這樣的節奏特性。這類旋律以各式各樣不同的調式為基礎，半音以及增二度經常出現。第二類為詩節式(giusto syllabic)，意指以固定的節奏韻律套入已建立好的音節模式(syllabic pattern)，是典型的敘事曲(ballade)和羅曼史的節奏型態。第三類與第二類相反，是在一固定長度的樂段裡放入變動的音節數，在團體歌特別是孩童的遊戲當中使用，所以稱為“children’s rhythm”。第四類是舞蹈節奏，這種節奏主要用在集體的舞蹈、遊行以及宗教儀式當中，會有不同的歌唱形式，如敘事曲、cuartetas、tonadillas和 seguidillas。這種節奏型的旋律擁有調性以及和聲進行的特徵，也可能使用調式或半音階。主要有三種節奏結構：

a. 與西方音樂理論的模型相似。

b. 呈現如hemiola般的複節奏型(polyrhythm)：

(a) 交錯拍子：在三拍子的基礎上(與舞蹈相伴的打擊節奏樂器)，擁有二拍韻律的歌唱旋律，意即聲樂與器樂擁有不同的拍子。

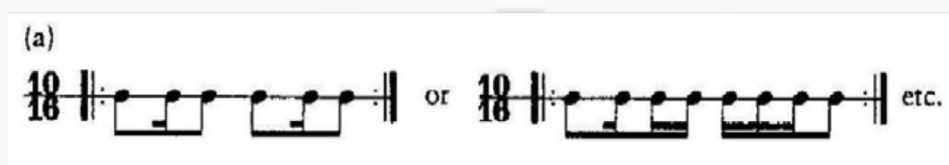
(b) 變態拍子：一小節三拍一小節兩拍組成的 12 拍(如一小節 3/4 拍後加上一小節的 6/8 拍)。西班牙東部瓦倫西亞(Valencia)的波麗露(boleros)、荷他(jotas)、方當果舞曲(fandangos)以及安達魯西亞的佛朗明哥都有這種例

³⁹ Christof Jung, *Cante Flamenco: Gypsy Dance and Music from Andalusia*, edited by Claus Schreiner (Portland: Amadeus Press, 1990), 77.

子出現。

- c. aksak節奏型：如下譜例所示，aksak節奏型屬於非對稱的五拍子(quintuple meter)，出現於卡提亞斯的rueda、巴斯克的zortziko，而我們也可在埃斯特雷馬杜拉(Extremadura)、亞拉岡、瓦倫西瓦和加泰隆尼亞發現這樣的形式。

【譜例 3-3】(aksak 節奏型)



除此之外，依據 Bruno Nettl 對西班牙民俗音樂的研究，西班牙民俗音樂大多是三拍子，速度慢的通常以 3/4 拍記譜；而速度快的通常是 6/8 或 9/8 拍。

40

(2) 旋律的特性

如前一節的敘述，我們知道西班牙音樂的多元性有其歷史、地理上的背景，各種不同文化的揉合造就了各地不同的音樂風貌。然不論其源頭為何，這些民俗音樂擁有一些共通性⁴¹：

- 旋律的音程通常很小，少有大跳出現。
- 有許多如宣敘調風格(recitative style)的歌唱性旋律。
- 具有相當多的裝飾音。
- 通常是自然音階或是大調、自然小調，並且有出現增二度、半音的特徵。

(3) 調式與和聲

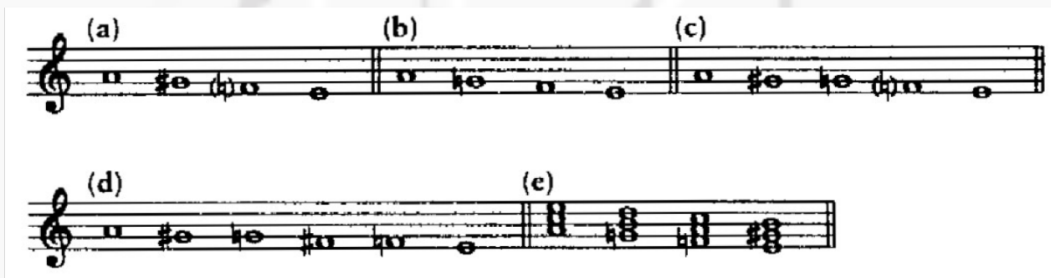
針對調性的部分，除了傳統西方音樂理論中的大小調之外，西班牙音樂蘊含

⁴⁰ Bruno Nettl, *Folk and Traditional Music of the Western Continents* (New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1990): 122.

⁴¹ Ibid., 121-22.

豐富的調式變化，依據 Donostia 的研究⁴²，他將下行 A-E 的四音音階，也就是結尾在 E 音的旋律稱為 E 調式(E-mode)，E 調式可以具有阿拉伯音樂當中增二度的特徵（譜例 3-4(a)），也可以是自然音階（譜例 3-4(b)），也可以混合前兩者（譜例 3-4(c)），即安達魯西亞 E 調式，也有與調性系統結合而升高第二音的形式（譜例 3-4(d)），E 調式還能與其他調式或西方大小調混合產生變化型，可見其融合性之強。

【譜例 3-4】(E 調式的種類)



近來的研究發現，異音(heterophonic)與複音(polyphonic)並不是宗教音樂獨有的，世俗的敘事曲、舞曲也有這樣的特色。最常見的是同樣節奏的兩聲部，以平行三度或六度出現，而三聲部的曲子也有平行三度和五度的例子出現，如上譜例(e)。

(4) 其他特色

西班牙民俗音樂在結構上是詩節式的(strophic)，同一段旋律配上好幾次不同的歌詞，結構上較鬆散，較沒有一定的標準。除了結構之外，關於西班牙民俗音

⁴² Robert Stevenson, et al, "Spain," In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40115pg1> (摘自十二月, 2008.)

樂的研究，仍有很多方面尚待音樂學者們去探索，諸如：音色、轉調、人聲音域的變換、特殊的音響效果等。⁴³

綜觀西班牙音樂特色，筆者引用 Ehrenhard Skiera 寫作的書中⁴⁴，法雅對深沉歌蘊含的東方音樂元素作說明：法雅認為構成深沉歌的基本元素與印度和其他東方國家的音樂有非常相似之處：

- a. 以同音異名的方式轉調(Enharmonic as a modulating medium)：法雅指的並不是真的轉調，而是在強調不同於西方音樂建立在垂直和聲進行的架構之上，東方音樂是注重水平的旋律線條，而這樣的線條中具有歌者們轉音的技巧，很可能在某種調式之中又將某些音作變化，而有演唱微分音的出現，換言之，西方音樂的平均律，每個音與音之間的距離是在物理上是相同的，東方音樂卻大異其趣，以至於音樂上擁有一種異國的神秘感。
- b. 旋律通常在六度的音程以內。
- c. 重複音的使用：深沉歌的旋律經常重複使用同一個音，這樣的特徵使得音樂失去節奏感，相當自由。
- d. 裝飾音：如同原始的東方音樂風格，吉普賽人的歌曲總是充滿了裝飾音。
- e. 助興聲：人們以呼喊聲為佛朗明哥舞者、吉他手助興的特徵，也發生在一些東方民族的音樂當中。

⁴³ Robert Stevenson, et al, "Spain," In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40115pg1> (accessed Dec., 2008.)

⁴⁴ Ehrenhard Skiera, "Musical Forms and Techniques for the Flamenco Guitar," in *Flamenco: Gypsy Dance and Music from Andalusia*, edited by Claus Schreiner, (Portland: Amadeus Press, 1990.), 136-46.

第四章 阿爾班尼士(Isaac Albeniz, 1860-1909)

第一節 生平簡介

阿爾班尼士(Isaac Manuel Francisco Albéniz Pascual, 1860-1909)。出生於1860年西班牙東北部的迦太隆尼亞(Catalonia)，接近法國邊界的甘普羅頓(Camprodon)，阿爾班尼士所處的西班牙與歐洲其他地區相比，是截然不同的國度。他是西班牙近代最偉大的作曲家兼鋼琴演奏家，他根據吉他手法所譜成的鋼琴曲，可謂印象主義的先驅，被喻為『西班牙的李斯特』⁴⁵。雖然不是出身於音樂世家，他與三個姐姐卻有不可思議的音樂才華。四歲時與二姊舉行鋼琴演奏會，七歲時與姊姊們由母親攜同前赴巴黎，受教於當時法國最有名的鋼琴老師馬爾蒙得(A.F.Marmontel, 1816-1898)；作曲家比才(Georges Bizet, 1838-1875)、丹第(D'Indy, 1851-1931)、吉羅(Guiraud)、波蘭小提琴家維尼亞夫斯基都曾是他的學生。阿爾班尼士在參加巴黎音樂院入學考試時，他的演奏感動了在座的所有審查委員，不料等著放榜時，因閒的無聊玩球而打破了掛在教室的鏡子。教授們遂以過於年幼，身心發育未成熟為由，決定緩兩年再讓他進音樂院。母子不得不回國就讀於馬德里音樂院，但好動的他不甘過著枯燥無味的學院生活，離校出走，靠著他一身琴藝到處賣藝維生。他父親很費力地把他帶回家，但有流浪成癮的阿爾班尼士再度出走，遠赴西班牙南部的安達爾西亞省，而由卡斯省(Cadiz)港口潛進輪船偷渡，橫越大西洋。當時他年僅13歲，足跡已遍佈阿根廷、烏拉圭、巴西、波多黎各、古巴、美國、英國、德國，得到「神童鋼琴家」之美譽。

1880年，20歲的阿爾班尼士為了受教於鋼琴大師李斯特，特地跑到布達佩斯。23歲他返鄉，因得了傷寒不得不在家療養，他這時開始關心本國的音樂，這一年

⁴⁵ <http://www2.ouk.edu.tw/wester/composer/Albeniz.htm>

他與自己的鋼琴學生羅西那(Rosina Jordana)結婚，從此放棄流浪的生活，潛心作曲。他們生了三個小孩Blanca(死於1886年)、Laura(後來成了畫家)和阿方索(Alfonso)。

1889年他在巴黎和英國舉辦個人作品的音樂會，也使得他獲得了資金，能夠在法國作曲家丹第(Vincent d'Indy, 1851-1931)和杜卡斯(Dukas, Paul Abraham, 1865-1935)教導下做更多學習。在1890年前，他在巴賽隆那與馬德里教授鋼琴，但也為當地沙龍譜寫輕鬆音樂。之後他轉向嚴肅音樂的創作，跟隨西班牙國民樂派之父佩德瑞爾(Felipe Pedrell)研習，並於1893年進軍巴黎，除在當地繼續教授鋼琴維生外，也與法國作曲家杜卡、丁弟交陪過往，豐富了他的音樂語彙。在本文前一章節中，我們可以觀察到西班牙特殊的地理位置、歷史背景造就了豐富的民俗音樂傳統，而西班牙作曲家們紛紛在此時復興本土音樂，試圖擺脫被視為「落後」的陰影。阿爾班尼士和創作薩蘇埃拉的作曲家們相同，有著希望以創作戲劇音樂作品復興西班牙音樂的初衷，然而，對阿爾班尼士而言，他不僅僅希望提高薩蘇埃拉的藝術性內容，更希望能創作出屬於西班牙民族的歌劇(Spanish national opera)，這項艱鉅的工程不斷遭受挫敗，最終反而成為作曲技巧的一項磨鍊，得以展現在鋼琴作品《伊貝利亞》的結構、織度乃至音響效果中，為西班牙鋼琴音樂寫下瑰麗的一頁。

我們可以將阿爾班尼士一生的創作從1880至卒年1909年，約莫每十年為一期，分為三個時期：早期以鋼琴和薩蘇埃拉⁴⁶作品為主；中期以戲劇音樂作品的創作為主，希望藉此種音樂形式將西班牙音樂推向國際舞台；晚期則又回歸鋼琴作品的創作。

依循著這樣的分期觀察阿爾班尼士的一生，我們可以對作曲家的生平與作品擁有更清晰的輪廓。1889-93年是阿爾班尼士的倫敦時期，此時將創作的重心轉向歌劇的寫作，試圖以歌劇推廣西班牙音樂，然而1892年寫的《魔石》(The Magic Opal)與1893年的《可憐的喬納森》(Poor Jonathan)都未獲得熱烈歡迎。1893-94年間，阿

⁴⁶ 西班牙的傳統歌劇“薩蘇埃拉”，馬德里還有專演薩蘇埃拉的劇院。

爾班尼士決定返回歐陸定居於巴黎，受到法國音樂圈好友們的熱烈歡迎。與法國音樂圈的結緣，其實早在1889年受鋼琴製造商艾拉爾(Erard)之邀於巴黎演出，這場音樂會演出的全是阿爾班尼士自己的作品，參與的法國音樂家有德布西、拉威爾、佛瑞(Fauré)和杜卡斯(Paul Dukas)。在法國的這段期間，阿爾班尼士向丹第(V. d'Indy, 1851-1931)學習對位法，與蕭頌(Ernest Chausson, 1855-99)成為摯友，並在1898-1900年間任教於巴黎聖歌學校(Schola Cantorum)，成為法國音樂圈重要的一員。阿爾班尼士在1890年以後所寫的歌劇，包含各式各樣當時盛行的風格，諸如：英文的輕歌劇、法文和德文的輕歌劇、西班牙文的薩蘇埃拉、義大利文的大歌劇(Italian grand opera)、西班牙民族歌劇(Spanish national opera)以及華格納式的歌劇(Wagnerian opera)。其中，西班牙民族歌劇《貝比達·希美奈思》(Pepita Jiménez, 1895-7)是較傑出的創作，在這部歌劇裡，阿爾班尼士成功地運用民俗音樂的素材所帶給他的靈感，結合組織大型音樂作品的作曲技巧，而創作出更複雜的音樂語彙。阿爾班尼士自己也曾說：

「我從不引用民俗音樂素材的原貌，你只要聽我的《貝比達·希美奈思》就可以感受到。我喜歡在我的音樂中，使人能夠想到西班牙民族的節奏並注入民歌的精神。」⁴⁷

然而，我們必須瞭解的是：當時西班牙人所偏愛的是義大利式的歌劇或者薩蘇埃拉較通俗、輕鬆的風格。阿爾班尼士的歌劇作品始終未能得到國人的喜愛，甚至被批評為「穿著外國服飾的西班牙人」，一連串歌劇寫作的不順遂，使得阿爾班尼士最終轉回鋼琴作品的創作。

1896年，阿爾班尼士創作了管弦樂作品和著名的鋼琴獨奏曲——《草原》(*La Vega*)。《草原》裡對鋼琴音色的開發以及將不同音域的聲響並置，都是《伊貝利亞》的前兆。阿爾班尼士晚年由於腎臟疾病之故，搬往法國南方溫暖的蔚藍海岸——

⁴⁷ Clark, Walter Aaron. *Isaac Albeniz: A Guide to Research*. (New York: Garland Publishing Inc., 1998.), 23.

尼斯居住，儘管得不到祖國同胞的支持與讚賞，卻絲毫不減阿爾班尼士對祖國的熱愛，此時阿爾班尼士已經過戲劇音樂作品的歷練，將鋼琴本身視為一個管弦樂團般來創作。

1909年五月，阿爾班尼士留下未完成的《阿蘇雷荷》(*Azulejos*, 1909)和《納瓦拉》(*Navarra*)在法國與世長辭，享年四十九歲。此兩首作品後來分別由葛拉納多斯和塞維拉克(Deodat de Severac, 1872-1921)完成。

第二節 鋼琴作品及其風格特徵

阿爾班尼士一生所創作的音樂作品在品質上參差不齊，能成為音樂會中重要曲目的還是只有少部分的鋼琴作品，其餘的戲劇音樂、聲樂和合唱作品都黯然失色。阿爾班尼士著有莊歌劇「亨利克立佛」等三部，喜歌劇「魔石」等五部，神劇「基督」，管絃樂「加達羅尼亞」，鋼琴曲「伊比利亞」組曲四套，西班牙組曲兩套，「西班牙舞曲」七首，「西班牙之歌」五首，「西班牙狂想曲」，「西班牙小夜曲」等。

阿爾班尼士的音樂同時受到浪漫國民及印象樂派的影響，綜觀其一生，作品大致可分為三個時期：早期來自蕭邦、舒伯特、李斯特影響，創作質量輕盈的沙龍式小品；1880年代末期，受其作曲老師佩德瑞爾的鼓舞，加入民俗音樂素材的想法，轉向西班牙民族主義風格，此時期著名的代表作有《西班牙組曲》(*Suite Española*)，作品四十七(1886，部分完成於1892)；而第三個時期，始於1896-97年，《草原》⁴⁸(*La Vega*)的創作預示了鋼琴音樂風格的轉變，這段時期阿爾班尼士旅居法國，音樂劇寫作的經驗激發出其作曲手法上的精進思維；再加自身的民族主義精神融合起來，最後創造出音樂史上絢麗奪目的傑作——《伊貝利亞》。

⁴⁸ 此作品收錄於《阿罕布拉宮：給鋼琴的組曲》(*The Alhambra: Suite pour le piano*, 1897)，起先有管弦樂版本。

鋼琴這個典型的浪漫時期樂器，隨著李斯特(1844)、西吉斯蒙德·塔爾貝格(Sigismond Thalberg, 1847) 和Gottschalk(1851-52)的造訪，而得以立足西班牙。在1830年西班牙第一所音樂學院成立以前，鋼琴演奏主要發生在沙龍而非演奏廳，演奏曲目多為較簡短的小品，如：舞曲、幻想曲、變奏曲等。沙龍式的鋼琴音樂與爾後盛行於演奏廳演奏的形式，曲目主要區分在於前者多為歐洲的樂種，諸如圓舞曲、變奏曲、詠諧曲、奏鳴曲、馬厝卡舞曲等；而後者，在1850年代起，則由西班牙本地的舞曲和歐洲的舞曲為主。然而，這兩個時期的鋼琴音樂皆為小型、形式自由的作品，反映了受到歐洲當時以性格小品為主的影響。

一、早期作品—沙龍式小品

如前一章所述，西班牙政治、社會的不安定使得音樂家的地位在整個歐洲是最低的，音樂家在酒吧裡演出自己的作品已是司空見慣。不難想像何以在這樣的環境下，阿爾班尼士多創作沙龍式的小品，如舞曲、練習曲、夜曲、組曲等等。

鋼琴家出身的阿爾班尼士，演奏曲目涵蓋拉摩、巴赫、貝多芬、蕭邦以及李斯特，在創作之時，或多或少受到這些音樂的影響，尤以早期作品可看出蛛絲馬跡。例如創作於1884年的作品第23號《船歌》(*Barcarola*)以及作品第25號《六首小圓舞曲》(*Seis pequeños vals*)，皆可看出來自蕭邦的影響，音樂學者波拉·彼得爾曼(Pola Baytelman)更將阿爾班尼士《六首小圓舞曲》之第六首視為臨摹蕭邦《降A大調圓舞曲，作品64-3》(*Chopin Waltz No.8 in A flat major, Op.64 No.3*) 的作品。另外，寫於1885年的作品第40號《「願望」音樂會練習曲》(*Deseo. Estudio de concierto*)，不論在炫技的特質或音樂的句法上⁴⁹，皆與李斯特相似。

整體而言，阿爾班尼士早期的作品較缺乏縝密思考與細緻變化，結構上多為三段體，總是以大型段落的重覆或整個樂句、樂段的重覆為其特徵；由於主題的

⁴⁹ 在此所謂音樂句法上，如：使用低音域強而有力的三全音作為開場，緊接著在高音域以柔和的和弦作戲劇性的應答。

完全重覆多，所以在調性上也欠缺變化。作曲技巧的不成熟，歸因於阿爾班尼士早年未接受正式的作曲訓練，幾乎是靠自學而成；然而，在此時期缺少深刻性的沙龍式作品中，並不乏充滿陽光、熱情的音樂的魅力。

二、中期作品—西班牙風

音樂中的民族主義約在1860年形成趨勢，尤以俄國、波希米亞、挪威為首。在十九世紀最後的十年中，民族主義的浪潮也席捲西班牙，經過佩德瑞爾對民族音樂所做的貢獻，許多新進的音樂家皆受到這股思潮影響，開始在自身民族的豐富的音樂資產中尋找靈感，創造出具有民族特色的音樂語彙。前文提及，阿爾班尼士在1880年開始與佩德瑞爾接觸，與之學習作曲，然影響這位後起之星至深的，並非作曲技巧，而是民族主義的覺醒。

在此時期，阿爾班尼士完全吸收了佩德瑞爾對音樂方向的觀點，在音樂上開始產生深刻的變化，但其音樂語言仍然保留了簡樸的特質，同時也創作沒有明顯西班牙特徵的歐洲傳統風格作品，可以第四號奏鳴曲(op. 72)和第五號奏鳴曲(op. 82)為例。

依據彼得爾曼⁵⁰的歸納，此時期阿爾班尼士在他的音樂語彙中所結合的西班牙音樂成分概括為四部份：

1. 具有廣泛多樣性的西班牙舞蹈節奏。
2. 深沉歌的運用。
3. 運用與佛朗明哥有關的異國情調音階。
4. 把吉他的語彙風格轉化到鋼琴音樂的創作中。

三、晚期作品—臻於成熟

1894年的遷居法國，使阿爾班尼士結識了法國當時處於領導地位的作曲家們，

⁵⁰ 侯康為、邵立霞編譯：《阿爾貝尼斯鋼琴音樂風格形成的三個階段(上)—選自波拉彼得爾曼〈阿爾班尼士〉》，60。

促使他全面地吸收新觀念和新技法來革新自己的音樂創作。這一重大變化首先體現在《西班牙：回憶》(*Espagne:Souvenirs*)一曲的豐富和聲語彙，以及《草原》(*La Vega*) 優美複雜的對位中。而《西班牙之歌》創作於1896年，同屬阿爾班尼士邁向成熟風格的轉折。



第五章 《西班牙之歌》(*Cantos de Espana*)五首

第一節 創作背景

此曲創作於 1896 年，屬於阿爾班尼士晚期作品。阿爾班尼士晚期的鋼琴作品多為簡單的 ABA 三段體，作曲技巧上，對於主題材料多重複使用而缺乏發展、變化。而《西班牙之歌》(*Cantos de Espana*)五首作品中，皆屬於小品式作品，結構短小簡單，也都有重複動機使用的習慣。各首均有標題，分別為：前奏曲(Prelude)、東方(Orientale)、棕櫚樹下(Sous le Palmier)、柯爾多瓦(Cordoba)、Seguidillas。

和聲上，使用了全音階、大量地使用調式，並將不同的調式混合，是早期作品所沒有的現象。利用增六和弦轉至遠系調的方式都是很引人注目的。值得注意的是，阿爾班尼士運用持續低音(pedal point)來統整和聲色彩的多變以及繁複的音樂織度，可以觀察到在不同的段落間使用不同的持續低音，成為結構上很重要的辨識特徵，這種情形在《西班牙之歌》五首中都可驗證。以第一首：前奏為例，以主屬兩音為其頑固低音音型，【譜例5-1】。

【譜例5-1】《西班牙之歌：前奏曲》，第 1-4 小節



節奏方面，阿爾班尼士向來以擅長創作鮮明的節奏稱著，在《西班牙之歌》裡複雜的重音位置與經常交替變換的拍子都是早期作品沒有的。

織度方面，阿爾班尼士早期的鋼琴作品多為主音音樂(homophonic)，而《西班牙之歌》的織度顯得複雜許多，對旋律的運用以及各聲部間強烈的對比，使得樂曲充滿了變化，也挑戰了演奏者掌控多聲部的技巧。另外，將不同素材並置的作曲技巧，使得織度的複雜性更加提升。如西班牙之歌第二首的《東方》(*Orientale*)第一主題開頭前四小節以快速三連音組成，曲風活潑，如【譜例5-2】。第二主題轉為歌唱性的旋律，伴隨十六分音符和三連音，如【譜例5-3】，高低音旋律並行，旋律的歌唱性與輕巧的動機並存，音樂的豐富性絢麗奪目。

【譜例5-2】《西班牙之歌：東方》，第 1-6 小節



【譜例5-3】《西班牙之歌：東方》，第 7-11 小節



第二節 樂曲分析

第一首

名稱：Preludio- Leyenda (Asturias)

曲式：三段體

架構：A-B-A-Coda

調性：g minor

織體：主音

拍號：3/4

速度：Allegro-Piu lento-A Tempo

總小節數：198

<表 5-1> 西班牙之歌：前奏曲架構

段落	主題	小節數	和聲	總小節數
A	a：第一主題	1-8	g：i-i	62
	b：第二主題	9-16	V	
	a	17-24	i	
	a1	25-32	V	
		33-36	I	
	過門 a2	37-56	g：vii2/V-i-vii2/V-V	
	小尾奏	57-62	V	
B	c	63-70	V-III	60
	c1	71-78	V-V43/V-V	
	過門 x	79-87	III-vii/vii-	
	d	88-91	V-IV-V-IV	
	過門 d1	92-111	V	
	a3	112-114	I	
	c	115-122	iv-i-vi-III	
A		123-184	I-V	62
Coda		185-198	VI-iii-iv-i-V7-i-vii7/V-i	14

第一首《西班牙之歌：前奏》一曲，兩個 A 段長度相同，且完全反覆，調性亦相同，B 段長度較短，僅少於 A 段兩小節，而尾奏雖僅十五小節，但涵蓋了 A 和 B 段素材，重現第一和第二主題，曲子高潮位在尾奏，將原本六十小節的長度

壓縮，製造出緊湊而強烈的張力。

A 段長度為六十二小節，包含節奏輕快的第一主題，樂句以 4+4 的對稱方式呈現，反覆兩次，主題 a1 與 a 完全相同，僅於第一拍改以八度音程呈現，增加其音響效果，如【譜例 5-4】。

【譜例 5-4】《西班牙之歌：前奏》，第 25-26 小節



從 37 小節開始的過門，以第一主題前四小節的素材模進，共四次，並以六小節第一主題第一小節素材作為小尾奏，銜接至 B 段。

和聲上，A 段調性維持主調 g 小調，僅有過門處以裝飾屬和絃作為變化，以傳統的和聲進行為主，沒有轉調。

B 段長度為六十小節，相較於 A 段，長度較短，以第二主題為主要素材，樂句以 4+4 小節對稱方式呈現，但其節奏維持在長-短-短的律動，旋律較為抒情，引用西班牙民歌，音程以級進為主，展現特殊西班牙小調風情，如【譜例 5-5】。

【譜例 5-5】《西班牙之歌：前奏》，第 63-70 小節

cantando largamente ma dolce mf

poco cresc.

mf

g: I64 V I III

過門以兩小節長度的節奏型組  即 d 素材為主，反覆五次，直至 112 小節，再現第一主題素材，以變化二度音程為主，三度音程為輔，使旋律更具變化性，115 小節再現 B 段，旋律相同，如【譜例 5-6】、【譜例 5-7】。

和聲上，B 段調性維持主調 g 小調，但其和聲較多變化，除了以主屬和弦為根基外，也使用三度下行變化(V-III-I)、減七和絃、借用和絃、半音階下行、和聲外音等。

【譜例 5-6】《西班牙之歌：前奏》，第 87-97 小節



【譜例 5-7】《西班牙之歌：前奏》，第 98-106 小節

4

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100
101
102
103
104
105
106

樂曲最後回到 A 段主題再現，尾奏總結兩段特色，以緩板(Lento)呈現民歌旋律，最後再以行板速度再現 A 段動機作為結尾，如【譜例 5-8】。

【譜例 5-8】《西班牙之歌：前奏》，第 184-198 小節

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100
101
102
103
104
105
106
107
108
109
110
111
112
113
114
115
116
117
118
119
120
121
122
123
124
125
126
127
128
129
130
131
132
133
134
135
136
137
138
139
140
141
142
143
144
145
146
147
148
149
150
151
152
153
154
155
156
157
158
159
160
161
162
163
164
165
166
167
168
169
170
171
172
173
174
175
176
177
178
179
180
181
182
183
184
185
186
187
188
189
190
191
192
193
194
195
196
197
198

第二首

名稱：Oriental

曲式：四段體

架構：導奏-A-B-A-B-Coda

調性：d minor

織體：複音

拍號：3/4

速度：Adagio-Allegretto-Andante

總小節數：141

<表 5-2> 西班牙之歌：東方架構

段落	主題	小節數	和聲	總小節數
導奏		1-4	d : V	32
A	a : 第一主題	5-15	d : i-V-i	
	a1	16-23	III-V	
	過門 a2	23-32	V-VII7	
B	b : 第二主題	33-47	F : I- V- I	32
	b1	48-52	d : V-i	
	過門 a2	53-56	VI-V	
	a3	57-64	V-i	
A	a : 第一主題	65-80	d : V	24
	過門 a2	81-88	V	
B	b1 : 第二主題	89-104	D : I	37
	過門 x	105-116	d : vii7/iv-iv-vii7	
	c	117-125	Vii	
Coda	a : 第一主題	126-132	d : V-i	16
	a1	133-141	d : i	

第二首《東方》一曲，為 ABA 三段體，A 段主題主旋律位於右手，長度為 32

小節，織體為複音織體。主題以，使用三連音節奏作為動機，並以四度音程和聲為主，展現其濃厚的東方色彩，與其標題相符，貫穿全曲。不對稱樂句形式，如 2+3 小節為其特色使得曲風旋律較為綿長，如【譜例 5-9】。和聲上，以主屬和絃為其根基，和聲外音、半音為輔而組成，具西班牙風情。

B 段為第二主題，主旋律位在左手，屬複音織體，三聲部旋律交織而成。和聲上，以主屬和絃為根基，唯至 105 小節過門處，和聲變化增加，使其具有接至尾奏的預備，如【譜例 5-13】。而旋律上，皆在六度音內，易於哼唱，具有西班牙民謠特質。

【譜例 5-9】《西班牙之歌：東方》，第 7-16 小節

第一主題

動機 a 為三連音音型，如【譜例 5-2】；動機 b 為四度和聲音程上行跳音，展現其獨具風味的東方色彩，如【譜例 5-3】。

B 段：以左手呈現第二主題，加上右手輕快的固定節奏，使得旋律線更具有韻律性，如【譜例 5-10】。

【譜例 5-10】《西班牙之歌：東方》，第 32-37 小節

F: I V65 vi6 V7

【譜例 5-11】《西班牙之歌：東方》，第 105-116 小節

d: I I iv I iv V

I V I V7/V(同音異名轉調)

第三首

名稱：Bajo la palmera(Under the palm tree)

速度：Allegretto ma non troppo-Andante

拍號：2/4

調性：Eb Major

曲式：三段體

架構：導奏-A-導奏-A'-B-A'-Coda

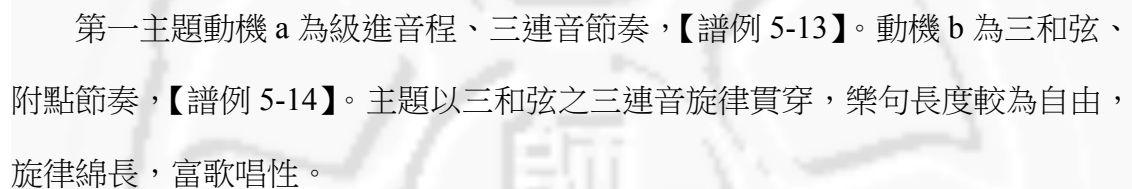
總小節數：99

<表 5-3> 西班牙之歌：棕櫚樹下架構

段落	主題	小節數	和聲	總小節數
導奏		1-4	Eb : I-V-I-V	33
A	a : 第一主題	5-12	I-vii ⁶ ₅ /vii-V-I-V	
導奏		13-16	I-V-I-V	
A'	a1	17-21	eb : i-i ⁷ -V-i	
		22-25	eb : i-V/V ⁷ -V	
		26-29	iv-V-i-V	
		30-33	V	
B	b : 第二主題	34-41	Eb : V ⁴ ₃ / V-V	24
		42-49	V ⁴ ₃ /V-V	
	過門 b1	50-57	V	
	導奏	58-61	I-V-I-V	4
A'		62-75	I-vii ⁶ ₅ /vii-V-I-V	25
	過門 a1	76-86	半音階下行	
coda		87-95	持續低音 (Eb)	13
		96-99	iv(借用)-I-iv-I	

第三首《棕櫚樹下》一曲，2/4 拍子組成，以從容的稍快板(Allegretto ma non troppo)展現其擺盪在樹下的悠然自得氣息，結構上，樂句工整，四小節一樂句，偶有出現綿長樂句，富於歌唱性。織體屬複音織體；和聲架構以主屬和弦為根基，加上許多半音階上行(裝飾和絃)、借用和絃及和聲外音，展現其豐富的和聲色彩，並富有深沈歌的歌唱性，和聲架構與織體豐富，如【譜例 5-12】。值得一提的是，

【譜例 5-12】《西班牙之歌：棕櫚樹下》，第 68-72 小節



A musical score for a piano accompaniment. The title "Dolce Legato" is written in a cursive font. The score is in 3/4 time and features a treble and bass clef. The bass line is circled in red, highlighting a specific melodic phrase. The treble line contains chords and a few notes. The bass line consists of a series of eighth and sixteenth notes, with a circled section indicating a specific melodic line.

A 段長度共三十三小節，為 B 段的兩倍，包含第一主題 a，樂句以工整的四小節為一單位，而 B 段使用與 A 段相同的三連音素材，貫穿全曲，旋律具有如鞦韆般搖曳的風采，而曲子回到 A 段時，長度僅二十五小節，較第一段少了一半，尾奏也使用主題 a 素材，長度為十三小節，重複三連音音型。

調性上，A 段為 Eb 大調，A'段則轉為平行調 eb 小調，以模進主題 a，及半終止，承接至 B 段。

B 段長度為二十四小節，以第二主題 b 為素材，調性與 A 段相同，採用主調 Eb 大調，樂句則以對稱的 4+4 呈現，以  三連音及八分音符音型，重複八次。

直至第 58 小節，再現導奏及 A 段，但僅僅十二小節後，即進入過門，於第 70 小節，將主題 a 和 b 的元素加以融合，並以半音下行模進，進入尾奏。

尾奏共十三小節，以三連音和附點音符為素材，行板速度安靜的結束。全曲和聲上採用許多借用和絃、和聲外音、同音異名等，但其架構上仍以主屬和絃為主，調性上以遠系轉調。

第四首

名稱：Cordoba

速度：Andantino

拍號：3/4

調性：d minor

曲式：四段體

架構：A-B-C-C'-過門-B- Coda

總小節數：195

<表 5-4> 西班牙之歌：柯爾多瓦舞曲架構

段落	主題	小節數	和聲	總小節數
導奏		1-4	d : III	53
A	第一主題：a	5-12	IV	
	a1	13-20	iv	
		21-29	iii-vii/vii-i	
	第二主題：b	30-37	V	
		38-45	III-V	
	過門：b1	46-53	i-V	
B	第三主題：c	54-56	d : i	47
	第四主題：d	57-64	i-V	
	d1	65-92	V-V-III-VI-V	
	過門 x	93-100	ii-V	
C	第五主題：e	101-108	D : I-V	32
C'	e1	109-116	I-V	
	過門 x	117-124	v7(借用)-I7	
	c2	125-132	IV6-I43-V/vii7-I64-IV-I64V/vi	
過門	過門 y	133-140	V/vii7	23
	c3	141-148	I	
		149-155	多里安調式	
B	c	156-163	d : i-V-i-V-i-V	8
Coda	d	164-171	Vi(借用)-i	32
	d1	172-179	i-V	
	過門 d2	180-185	i-i64	
	b	186-195	i	

第四首《科爾多瓦》，為五首《西班牙之歌》中，長度最長，主題最多、最為豐富的一首。第一主題以三和弦構成，低音為持續低音，以右手高音為主旋律，運用連續小三和弦轉位，增加其特殊民謠色彩。樂曲結構工整，八小節一樂句，第二主題、第三主題皆以西班牙民歌旋律為主旋律以西班牙民歌為主體，具有韻律及歌唱性。織體為複音織體，以三聲部的音樂進行為主，音樂到了後半段則藉由八度音程進行增加旋律張力，達到樂曲高潮，如【譜例 5-15】。和聲架構以主屬和弦為基底，和聲外音多為半音裝飾音，並以平行調轉調，展現不同風貌。

A 段第一主題 a，高音部以織體較為緊密的三和弦進行，【譜例 5-16】；B 段第二主題 b，由低音部半音階下行呈現，【譜例 5-17】。C 段第三主題：c，在低音聲部以裝飾音為其特色，使之舞蹈節奏更加顯著。

【譜例 5-15】《西班牙之歌：柯爾多瓦》，第 101-105 小節



【譜例 5-16】《西班牙之歌：柯爾多瓦》，第 1-8 小節



F: I

ii6

vii2 iii ii6

iii

【譜例 5-17】《西班牙之歌：柯爾多瓦》，第 53-54 小節



動機 c：左手裝飾奏



第五首

名稱：Seguidillas

速度：Allegro

拍號：3/4

調性：F# Major

曲式：二段體

架構：導奏-A-B-Coda

總小節數：138

<表 5-5> 西班牙之歌：Seguidillas 架構

段落	主題	小節數	和聲	總小節數
導奏		1-4	F# : V	4
A	第一主題：a	5-14	F# : I-V-I	49
	第二主題：b	15-17	I	
	a+b	18-30	I-V-I	
	a+b	31-43	V-V43/V-V-IV	
	b	44-53	I-F# : i-III	
B	b1	54-69	III9-vii7/vi-VI-iv(E : V)-I	47
	a1	70-77	C : I-V-I	
	過門：b1	78-101	C-A-D-Bb-E-G-G#-B	
Coda	b2	102-109	B : I-iv-I-iv	37
	a2	110-125	I-V7-I	
	a2	126-138	V-I	

第五首《Seguidillas》為阿爾班尼士《西班牙之歌》組曲中的最後一首，也是最為熱鬧，最具有代表西班牙舞蹈特性的一首。

此曲描述西班牙中西部舊和新卡斯蒂利亞城(La Mancha, Estramadura, Old and New Castile)地區主要的舞蹈。就像其他的西班牙舞蹈，他以吉他和響板作為伴奏樂器，也像 jota 滲入了整個半島地區。另外，Seguidillas 後來發展為來自安達魯西亞地區賽維利亞城(Seville)的西維拉娜斯舞(sevillanas)。此舞種使用高跟鞋跳舞(荷他舞曲使用細繩鞋)，並且著重在美麗和優雅的手臂、肩膀，和身軀。為傳統西班牙舞蹈之一，主要以三拍子、輕快曲風為主。主題以兩個短小動機貫穿全曲，以舞蹈特質明顯之節奏呈現，模仿響板音效，且樂句工整。織體上，以複音織體為主，和聲結構較為嚴謹。

A 段第一主題：a，為仿踏腳聲節奏，【譜例 5-18】。主題輕快、短小，旋律以分解和弦為線條； 第二主題：b，以深沈歌呈現，僅以短短的倆小節穿插，為平

行八度音階上行，【譜例 5-19】。

B 段以平行調，即 f# 小調進行，以動機 b 模進，頻繁地轉調，以遠系轉調為其特色(f#-d-E)，長度為四十七小節，佔全曲最大篇幅，也是和聲最為豐富的段落，【譜例 5-20】。

尾奏共四十八小節，以 A 段動機呈現，不同的是，織體更為緊密，以平行八度音程進行，且低音聲部旋律也較為豐富，將其樂曲帶至最高潮，以最強的音量結束全曲。

【譜例 5-18】《西班牙之歌：Seguidillas》，第 1-2 小節



【譜例 5-19】《西班牙之歌：Seguidillas》，第 15-16 小節



【譜例 5-20】《西班牙之歌：Seguidillas》，第 52-69 小節

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 52-55) shows a key signature of F# major (three sharps). The second system (measures 56-59) continues the piece. The third system (measures 60-63) shows a change in key signature to E major (two sharps). The score includes various chords and melodic lines, with a large arrow pointing from the first system to the third system, indicating a continuation of the piece.

Chord progressions and dynamics are indicated below the staff:

System 1: F# : I f#: i(借用) V/III III

System 2: V/VI VI(d:V) I

System 3: E: V I V I

第六章 法雅(Manuel de Falla y Matheu, 1876-1946)

第一節 生平簡介

一、成長背景

浪漫樂派後期作曲家法雅(Manuel de Falla, 1876-1946)，出生於西班牙南部的加的斯城(Cádiz)⁵¹，父親荷西(José María Falla Franco, 1849-1919)是祖籍瓦倫西亞(Valencian)的商人，母親薩瓦拉(María Jesús Matheu Zabala, 1850-1919)是位有天賦的鋼琴家，來自加泰羅尼亞(Catalan)。法雅為家中長子，底下還有弟妹四人，但1885年，霍亂席捲加的斯城，許多人因病過世；法雅的弟弟貝比多(José María “Pepito”, 1878-1885)和老四塞維多(Servando, 1889-1889)均不幸因霍亂而夭折。餘下妹妹卡門(María del Carmen, 1882-1971)與弟弟赫曼(Germán, 1889-1959)，兄妹三人始終保持著真摯的手足親情。法雅的幼年時期受肺結核之擾，更由於親人的紛紛驟逝，日後帶給法雅不可抹滅的影響。

鋼琴啟蒙來自於母親，在其心靈層面和音樂教育層面，扮演著一個重要的角色。她引領法雅接觸鋼琴，培養他在幼年時期的音樂基礎，並鼓勵他表達藝術和人文方面的思想。法雅聰穎的領悟力和神速的進步，更使母親對其卓越的音樂天分確信無疑，決心培養他對音樂的專長，從此，法雅的一生便與音樂結下了不解之緣。法雅曾與母親在聖法蘭西斯教堂(San Francisco Church)演出由海頓創作，

⁵¹ 加的斯城位於西班牙最南端，是通往美洲的出口且擁有頻繁的商務貿易活動。根據Ronald Crichton的說法，西班牙地方性音樂環境對法雅有深遠的影響：「加的斯的音樂生活是具地方性的。其中一大特色是一年一度耶穌受難日的演出，曲目是海頓的《臨終七言》(“*The Seven Words of the Saviour on the Cross*”)，這是海頓在埃斯泰哈其工作期間受當地天主教堂委託創作的。還有不定期的歌劇節、公眾音樂會和家庭音樂會，從沙龍音樂和大家熟知的歌劇選段或其中的幻想曲到不定期的室內樂演奏會應有盡有」。

李托夫(Henry Litolff, 1818-1891)出版的四手聯彈曲《十字架上的基督七言》(*The Seven Words of Jesus Christ*)。經過一段時日，於1885年起，九歲的法雅跟隨加地斯最有名望的鋼琴教師耶蘿伊莎(Eloísa Galluzo)學習鋼琴，直到耶蘿伊莎因喪母之痛進入修道院成為修女，法雅的母親只好另擇名師，1889年法雅轉向歐德羅(Alejandro Otero)學習鋼琴，並開始接觸樂理、和聲，歐德羅不僅教法雅如何控制手指力度、應用踏板以獲得良好的音色，還要求他深入地了解作品，以建立彈奏樂曲時嚴謹的態度。歐德羅逝世後，法雅隨布洛卡(Enrique Broca)學習和聲與對位，布洛卡教導他分析樂曲，從樂譜中發現作曲家們偉大的奧秘。在文學方面，則受父親的影響，使其對文學也有著濃厚的興趣，並曾在雜誌上發表文章。

求學這段期間，除了受到老師影響外，來自外界的音樂愛好者也對法雅影響甚大。法雅認識奎勒爾(Manuel Quirell)和維尼古拉(Salvador Veniegra) 兩位影響他日後發展的友人。奎勒爾開了一家音樂商店，附設有演奏室。而維尼古拉是位德國音樂愛好者，崇拜海頓與貝多芬，他同時也是位樂器收藏家，家中蒐集有各種名貴的提琴與里拉琴(luther)。在維尼古拉家中，法雅接觸各類名貴樂器與室內樂演奏，並和維尼古拉討論室內樂和樂器配器等音樂方面的問題，使其對音樂的狂熱與日俱增。

法雅的學習工作從未停止，當他十六歲時，他的鋼琴和理論課程都已具備了相當的基礎，但他的音樂活動仍然侷限在加的斯這個地方，當時的法雅一心一意想做個鋼琴家，偶爾才有創作的衝動，但總因繁重的鋼琴課程而停滯。法雅自覺理論課程無法淋漓盡致地抒發情感，倒是南方粗獷的鄉土音樂使他深受感動，時而不能自己，於是他偶然隨意挑選一段民間歌舞的旋律，琴上即興，加以複雜的變化發展。法雅心想：「這樣美好的材料，為什麼讓他荒廢著？」⁵²

正當法雅欣喜於自己長足的進步時，他的家庭陷入財務困難，父親因經商失

⁵² 曾道雄，《法雅—西班牙音樂家》(台北：水牛圖書出版事業有限公司，民92)，初版。

敗而導致貧窮，懂事的法雅，打消了到馬德里深造的念頭，決定幫助父母，但卻無從做起。

有一天，加的斯城當地教堂中的費德利安彌(Francisco de Paula Fedriani)神父為少年們設立一所「少年育樂中心」(Centro de Rocio Parala Juventud)，教導他們從事正當的休閒娛樂、增長自己的智慧，同時也組織一個少年管絃樂團，邀請法雅擔任指揮，這些音樂經驗帶給他深厚的影響。但法雅終究對於團員們的遲鈍與無法克服技巧的問題，感到厭倦。法雅的母親瞭解孩子此刻的心情，鼓勵他到馬德里深造，因此，深受母親懇切而又堅決的話所動後，終於隻身前往。

二、音樂學習歷程

(一) 馬德里音樂院

在母親的鼓勵與維尼古拉的推薦下，法雅於二十歲那年(1894年)前往馬德里皇家音樂院向杜拉戈(Don Jose Trago, 1856-1934)學習鋼琴。⁵³音樂院的生活，教授對學生的影響、間彼此的辯論研討，在在促使法雅思想的成熟，而在他學識日益堅厚之時，由於家中經濟狀況不佳，生活壓力迫使法雅終究不能僅以鋼琴演奏家而滿足，最後做了關係他一生的決定，即創作。法雅相當用功，除勤奮練琴，亦努力分析任何能夠吸引他的曲譜，增加理論方面的實力。從1898年至1899年間，法雅於各項課程中表現優異，他以鋼琴首獎的優異成績順利畢業。當時法雅的心中懷著一個很大的疑問，為什麼許多傑出音樂家都非西班牙人，但其音樂素材都取自西班牙音樂，例如：德布西(Claude Achille Debussy, 1864-1918)、拉威爾(Maurice Ravel, 1875-1937)、比才(Georges Bizet, 1828-1875)...等。此現象激勵了法雅，積極思考如何發揚自己本土的音樂。十九世紀末期，迷亂的世代中，民族交流頻繁的背景，以及當時法雅見到西班牙青年默默為西班牙耕耘，使法雅為之一振，他與

⁵³ 杜拉戈師承馬提亞斯(George Mathias)，而馬提亞斯是蕭邦的學生之一，法雅一生鍾愛蕭邦，得以師承蕭邦之弟子算是實現其年輕時期的夢想。

這些思想獨立、腳踏實地的朋友同道。不久後，又遇到了當時正在鼓吹民族音樂的佩德瑞爾(Felipe Pedrell,1841-1922)⁵⁴，這位西班牙民族音樂的鼻祖，大大影響了法雅的一生。

1901年，法雅看到了西班牙音樂家間作曲家佩德瑞爾的作品，「庇里牛斯山三部曲」(*La Trilogia “Fos Pirineos”*)，那是以西班牙北部的民歌寫成的。決心追隨佩德瑞爾，寫下足以代表西班牙民族色彩的作品。透過好友維尼古拉的推薦，法雅同年成為佩德瑞爾的私人學生。他與佩德瑞爾吸收了民族音樂的精髓，往此一創作目標邁進，他曾說過：「佩德瑞爾是一位為名副其實的『老師』，透過他的教導與例證，論著引導西班牙作曲家走向更深層之民族性和崇高的藝術。」⁵⁵

因此，民族音樂的地位從此提高，價值也被肯定，法雅腦中的思想，一一勾畫出來。師生的關係對其往後的創作理念有明確而具決定性的影響，法雅對佩德瑞爾的教導極為感激；而佩德瑞爾也宣稱法雅是位「樸實、謙遜，卻獨特、值得注意的作曲家。」⁵⁶

(二) 創作生涯

法雅決心創作起因於1893年，加的斯博物館大廳舉辦了一場管弦樂形式的音樂會，在祖爾巴朗(Zurbaran)的畫作前演出，音樂會中貝多芬和葛利格的作品激勵了法雅，使其於1894年，即十八歲那年，決心成為作曲家。以下為法雅自述成為作曲家的決心：

「這召喚是如此強烈，甚至使我感覺驚嚇；相信自己可以達成此一能力的幻覺充滿我已久。我並非以純粹技巧的觀點而言，因為我知道，只要是稍微有

⁵⁴ 佩德瑞爾(Felipe Pedrell, 1841-1922)，西班牙加泰羅尼亞(Catalan)作曲家，音樂學家。他編輯整理了大量文藝復興時期的西班牙音樂作品，同時是西班牙民族音樂的積極支持者。

⁵⁵ Harper, 29.

⁵⁶ Ibid.

天分的音樂家，藉由時間和努力就能養成其技巧；但這是「靈感」，世界上最真實的、最崇高的感覺，一個神秘的力量，因此，若是沒有宗教信念支持的力量，我沒有勇氣去追隨如此充滿黑暗的道路。」⁵⁷

自1894年開始創作生涯之後，經過十年的漫長歲月，他的作品終於獲得肯定。第一次為1903年馬德里音樂院舉辦了一次作曲比賽，規定作曲者必須提出一首快板樂章的鋼琴曲(*Allegro de Concierto*)臨場發表。首獎由葛拉納多斯獲得；而評審們認為法雅的作品相當出色，頒與他榮譽獎(*Honorable Mention*)。第二次為1904年費南多皇家音樂院(*Royal Academy of Arts of San Fernando*)舉辦音樂大賽，內容囊括獨幕歌劇與交響樂作品等各類音樂作品，法雅決定參加歌劇創作比賽，比賽中，法雅以加地斯作家費爾南德斯·蕭(*Carlos Fernández Shaw, 1865-1911*)的創作為歌詞底本完成參賽作品一歌劇《短暫的人生》(*La Vida Breve*)，此得獎作品之後成為法雅的代表作之一。

除了創作得到肯定，並或多次獎項之外，在鋼琴方面也有傑出的表現。1904年，西班牙鋼琴製造商舉辦「奧蒂茲與庫索」(*Ortiz y Cussó*)鋼琴大賽，杜拉戈鼓勵他同時去爭取鋼琴大獎。此鋼琴比賽的曲目皆為外國作品，顯示西班牙當時未有足以與外國匹敵的作曲家，國內也尚未重視西班牙本國的作品。指定曲目包括巴哈、史卡拉第、蕭邦、貝多芬，和舒曼的作品，同時必須從聖桑的練習曲和李斯特練習曲《鐘》(*La Campanella*) 之間任選一曲。法雅在兩項比賽中雙雙榮獲首獎，其中鋼琴比賽的第二名正是葛拉納多斯之學生馬歇爾。

(三) 巴黎

1907年，離開祖國到了巴黎，先後發表了「四首西班牙鋼琴曲」(*Cuatro Piezas Españolas para Piano, 1902-1908*)、「三首法文歌」(*Trois Melodias, 1909*)均頗受好評，在此並認識了許多志同道合的音樂家，如：阿爾班尼士(*Isaac Albeniz, 1860-1909*)、拉威爾、德布西...等，他們相互切磋，彼此激發創作靈感，對法雅作曲技巧的突破有非常深遠的影響。巴黎對法雅而言是第二個家，因此他於期晚年曾說：「如果

⁵⁷ Roland-Manuel：《The Poetics of Music》，179.

不曾到巴黎，就不會成就現在的我。」⁵⁸

在法國的這段時間(1907-1914)可說是法雅一生中最幸福的時光，法國對於藝術的重視吸引了法雅前往，法雅很快融入當時的巴黎音樂圈，並和杜卡斯、德布西⁵⁹、拉威爾以及日後為他首演鋼琴曲的維涅斯等人結為好友，此外馬斯奈以及阿爾貝尼士等音樂家也都對法雅相當肯定。法雅在巴黎期間完成《四首西班牙小品》(*Pieces espagnoles for piano*)、《三首法文歌》(*Trois Melodies*) 等作品，《三首法文歌》由高堤耶(Theóphile Gautier, 1811-1872)的詩寫成，以不同的地方色彩為其特點。另外一位西班牙作曲家阿爾班尼士(Isaac Albéniz, 1860-1909)當時也已居住於巴黎，在他聽過阿爾班尼士的伊貝利亞(*Iberia*)前即創作了四首西班牙小品。這些小品以簡單的曲式展現，清楚的線條和豐富的表情，喚起法雅創作《短促的人生》(“*La Vida Breve*”)。而法雅在巴黎所創作的第一部作品為*Trois melodies*(1909)，法國文字氣氛引導他運用印象樂派創作手法。一項最重要的特色為這些歌曲都是用鋼琴來引導聲樂線條，這樣的創作手法也可以從法雅樂曲中的西班牙民歌中看出。此時，法國印象樂派的各個重要代表性作曲家也都積極發表諸多作品，譬如法國作曲家德布西(C. Debussy)正從事於他的《伊貝利亞》(“*Iberia*”)式的創作管弦樂套曲《映像》(“*Images*”)中的第三首。法國作曲家拉威爾(M. Ravel, 1875-1937)，正創作獨幕歌劇《西班牙時鐘》(“*L'Heure espagnole*”)和交響組曲《西班牙狂想曲》(“*Rapsodie espagnole*”)⁶⁰。法國當時藝術氣息一片濃厚，無論是音樂、美術、文學以及戲劇等，法雅置身於這個大環境很紮實地接受法國新音樂的洗禮。法雅的作品《短促的人生》(“*La Vida Breve*”)在法國成功的演出更是

⁵⁸ 謬斯客，〈古典月刊〉(台北，2007年12月)，98。

⁵⁹ 作曲家德布西初次見到法雅及其作品，隨即熱情地對待他，此後兩人共同討論音樂，並建立起很好的友誼關係。

⁶⁰ Ronald Crichton，法雅，頁 27，曉秋、蕭媛、吳竑 譯 (台北：世界文物出版社，民 84)。

確立了他在當時音樂界的地位。這部作品經由杜卡斯(Paul Dukas, 1865-1935)、德布西等人的推薦下,1913年四月一號由尼斯(Nice)的市立歌劇院首演,獲得成功後,隨即在巴黎歌劇院上演,法雅這個名字也隨之在法國以及倫敦傳開,同時也傳回祖國西班牙。1914年第一次世界大戰開戰,法雅不得不離開已淪於戰場的法國巴黎並重回祖國西班牙馬德里。

(四) 重返祖國

第一次大戰期間至其後重返馬德里居住的幾年期間,法雅頂著國際作曲家的光環回到祖國,返抵馬德里時受到盛大的歡迎,並成為西班牙樂壇的重要人士,歌劇《短暫的人生》也終於在國人面前演出。大戰期間法雅依舊持續創作,1915年發表《七首西班牙民歌》(*Siete Canciones Populares*)、芭蕾舞劇《愛情的魔力》(*El Amor Brujo*)、管弦樂曲《西班牙花園之夜》(*Noches en los Jardines de España*)等創作。法雅此時的作品中呈現豐富的色彩變化以及法國印象派之影響,他的樂曲極具生命力,且強烈地顯現西班牙風味,無形中為其強調的民族運動做了有力的見證。

1914-1920年間雖歷經第一次世界大戰,卻也是法雅創作十分活躍的年代。1917年推出的啞劇《市長與磨坊主人的妻子》(*El Corregido y la Molinera*),因其濃厚的地方色彩與精湛的管絃樂法,讓這部作品連演不綴。後來法雅將這部啞劇重新改編為芭蕾舞劇《三角帽》(*El Sombrero de Tres Picos*),由俄國芭蕾舞導演戴亞基列夫(Serge Diaghilev)製作與編舞,1919年於倫敦初演,成為法雅最具知名度的作品,也讓國際間更加認定法雅的成就。同年法雅完成鋼琴曲《貝蒂卡幻想曲》(*Fantasia Baetica*)⁶¹,題獻給鋼琴家阿圖爾·魯賓斯坦(Arthur Rubinstein, 1887-1982),感謝他在金錢上的援助。本作品1920年由魯賓斯坦在紐約首演。法雅這時的創作手法已逐漸將法國印象樂派的明亮色彩運用其中,同時也融入西班牙民族音樂的元素。

⁶¹ 貝蒂卡(Baetica)是安達魯西亞的另一名稱。

(五) 移居阿根廷

1919年由於母親和父親的相繼去世，法雅對馬德里不再留戀；心靈上的創傷與不喜喧嘩之個性，使法雅決定遠離嘈雜的馬德里。1920年9月法雅與妹妹卡門移居到西班牙南部格拉那達(Granada)過著隱居般的生活，此後卡門便一直跟隨法雅，擔任其管家及秘書。除了創作之外，法雅對於西班牙民族音樂的推展仍不遺餘力，1922年與當時享譽國際的西班牙詩人洛爾卡(Federico García Lorca, 1899-1936)於格拉那達共同創立西班牙民族音樂藝術節，推廣古老西班牙歌曲形態-深沉歌(cante jondo)的正確譜寫法與演奏法，並將它傳承於下一代，對西班牙傳統音樂的保存及發揚有極大貢獻。歌劇《彼得師傅的木偶戲》(*El Retablo de Maese Pedro*)和1926年完成的《大鍵琴協奏曲》(*Concierto para clavicordio*)為法雅此一時期的代表作品。此時法雅的創作增添了不同的元素，不但保有過去浪漫豐富的色彩，更擴大和聲組合與旋律，運用的民間素材也更為多元，甚至可見新古典主義之特質。

法雅於格拉那達長住十九年，期間曾短暫地到地中海的馬由卡小島(Mallorca)居住。1936年西班牙發生內戰，政府與佛朗哥將軍的軍隊數年來的爭戰導致民不聊生許多人民死於橫禍，當時許多藝術家如畢卡索(Pablo Picasso, 1881-1973)及大提琴家卡薩爾斯紛紛流亡海外，法雅卻一直不忍心離開故鄉，直到1936年佛朗哥將軍奪得政權使他對國內情勢絕望，才決定遷至阿根廷。

法雅於1936年西班牙內戰結束前，受邀至阿根廷參加西班牙文化學院(El Instituto Cultural Español de la Argentina)的二十五週年慶典，但這次遠行卻使法雅生前沒有機會再回到故鄉。法雅抵達阿根廷之前，他的作品已在當地流行多年，阿根廷人們對法雅的音樂並不陌生；法雅於布宜諾斯艾利斯受到熱烈的歡迎，他在演出新作《奉獻組曲》(*Suite Homenajes*)後於該城市稍作停留，隨後居住於遠離塵囂的阿爾塔格拉西亞(Alta Gracia)，並持續寫作清唱劇《大西洋》(*La Atlantida*)，可惜的是，直到他去世前，仍未完成，而清唱劇「大西洋人」則由繼承者-阿福特

(Ernesto Halffter)幫他完成。⁶²但思鄉心情與其後爆發的第二次世界大戰，仍大大地打擊這位年邁的作曲家。1946年11月15日，也就是他七十歲生日的前九天，法雅因心臟病與世長辭，其靈柩運回故鄉加地斯，埋葬於加地斯大教堂。法雅終身未婚，且沒有子女。

第二節 鋼琴作品及其風格特徵

一、作品

法雅創作曲種涵蓋了：歌劇、芭蕾舞、管弦樂曲、鋼琴曲、室內樂曲等。較為著名的鋼琴作品有《西班牙鋼琴曲四首》、《西班牙庭園之夜》(鋼琴與樂團)、《貝蒂卡幻想曲》等。

現存的法雅作品中，最早的一首是他為大提琴和鋼琴寫的“歌調”(Melodia Para Violoncello y Piano)，曲風純淨，真正的法雅在此還未成型。歌曲“你烏黑的眼睛”(Tus ojilos negros)，民歌形態已經明顯。求學期間自1898至1905年間陸續譜寫一些鋼琴曲和戲劇音樂。寫作的鋼琴曲有：鋼琴曲包括《安達魯西亞小夜曲》(Serenata Andaluza, 1899)、《綺想圓舞曲》(Vals Capricho, 1900)、《夜曲》(Nocturno, 1899)，以及令一首參加比賽的“快板樂章”(Allegro de Concierto)，受蕭邦影響極大，曲風華麗自然，節奏清晰，講求和弦的進行效果；戲劇音樂方面有五部查瑞拉小歌劇，其中兩部與作家維維斯(Vives)合作，而歌劇寫得並不成功，只有一部喜歌劇《茵聶絲之戀》(Los Amores de la Inés)在1902年4月於馬德里喜劇院首演，外界的評論好壞不一，“三首法文歌”(Tres Melodias)與“四首西班牙鋼琴曲”(Guareo Piezas Espanolas Para Piano)同時寫於1907年“七首西班牙民歌”(Siete Canciones Populares Espanolas)為法雅錘鍊民間音樂又一次輝煌的成功，七首民歌代表了西班牙七個不同的民歌典型。

⁶² 阿福特(Ernesto Halffter)為西班牙著名的作曲家，1905年1月16日出生於馬德里，1989年7月5日逝世於馬德里。

另一部歌劇作品“短促的人生”(La Vida Breve)為法雅的成名作，1913年四月首演於尼斯，1914年再演於巴黎和馬德里。管絃樂作品有“西班牙花園之夜”(Noches en los Jardines de Espana)；舞劇作品有“愛情的魔力”；歌曲作品有“慈母的禱歌”(Oracion de las madres que tienen a sus hijos en brazos)，此作品是法雅目睹第一次世界大戰慘狀而寫的一首歌，由此可見法雅是一位人道主義者。另有啞劇“市長與磨坊婦”(El Corregidor y la molinera)、芭蕾舞曲“三角帽”(El Sombrero de tres picos)、歌劇“彼得師傅的木偶戲”(El Retablo de Maese Pedro)為二十世紀歌劇新理念的實現，影響及於今日歌劇作曲家。其他後期作品包含歌曲“靈鏡”(Psyche)、“綺想曲”(Evocacion)、“高多巴短詩”(Soneto a Cordoba)；大鍵琴協奏曲(Concierto para Flauto y Cimbalo)、合唱管絃樂曲“大西洋”等。

歌劇《短暫的人生》強調他對西班牙新音樂發展的構想，呈現個人獨特風格，並將道地的民族特色與新穎的創作技法做了極佳的融合。由他的作品中不難看出，法雅堅持以民族音樂素材作為創作基礎的意念，從不曾動搖過。

二、風格特徵

法雅的作品不僅包含後期浪漫與印象派的元素，同時亦大量運用西班牙民間音樂為素材，將西班牙音樂發揮得淋漓盡致。

生長於西班牙這個多元化民族國家的法雅，歷經多國統治與戰爭，加深法雅對祖國的狂熱與愛國情操。身處在後期浪漫派與國民樂派風起雲湧之際，作品除了西班牙民歌之外，還受到法國、吉普賽民族音樂影響。作曲手法受西班牙作曲家佩德瑞爾(Felipe Pedrell)影響。移居法國的這七年，是法雅生命使上的重要時期，他擴大了自己的思想範疇，使音樂本身的內涵及製譜手法更臻豐富純熟；同時，這生活無形中也觸發了法雅兼容並蓄的偉大精神，埋下了他後日步向世界性大師的契機。法雅對於當時法國巴黎新音樂運動很注意，喜好法國音樂，但他始終保持著冷靜的批判精神。法雅所創作的作品其風格特徵即具有濃烈的西班牙民族風

格。而他之所以推崇德布西(Debussy, 1862-1918)，並不在於嚮往其大膽的和弦、新奇的轉調，或其音樂本身那種輕吟朦朧的感覺，真正的原因乃在於這種手法提供了他更大的自由去處理自己的民間音樂素材。而相對的，從法雅的記譜法卻也不難看出，受德布西影響確實很大，但音樂卻有很大的不同之處。法雅的音樂裡，他提供給樂者的是充足的陽光和鮮艷的色彩，為音樂注入西班牙熱情的歌調和強烈的節奏，這與德布西迷濛的氣息是全然不同的。法雅不著痕跡將所有影響他風格特徵的因素融合在他的作品中，但西班牙的民族色彩始終為他的堅持。

筆者將依旋律、節奏、和聲、調性、創作元素等項對其風格特徵詳盡說明。

(一) 旋律

採用民間素材，以西班牙民歌為其旋律。法雅對於自己國家的民族音樂產生很深厚的影響，他的創作元素除了民族音樂之外，他曾經在一次論及西班牙民族音樂時說到：

「我們的音樂必須以人民的音樂為基礎，以民間舞蹈和民歌為基礎。曾經有人說我們沒有自己的傳統。事實上，我們有，雖然沒有完整的被記錄下來的傳統，但是在我們的舞蹈和節奏中，我們有著非常深厚、無法抹去的傳統。我們有非常古老的風格，一種與生俱來的極為自由的品性，這就是我們進行創作的靈感之源。」⁶³

專門研究法雅的音樂學家德瑪爾蓋茲(Suzanne Demarquez)寫道：

「法雅持續地保有他對西班牙民族音樂之忠誠，同時他更將個人音樂提升，超越了國家境界，昇華給全人類。」⁶⁴

(二) 節奏

法雅作品均以西班牙民歌為其素材，節奏多為充滿活力的西班牙舞曲，如三連音、附點節奏、切分節奏等，是表現民族精神的要素。時常有摹仿吉他音效果

⁶³ Suzanne Demarquez, tran. Salvator Attansio, Manuel de Falla (Philadelphia: Chilton, 1968), 160.

⁶⁴ Ibid.

的音響及節奏出現再曲子當中。

(三) 和聲

和聲運用上具有多樣化的現代色彩。法雅曾在馬德里的舊書攤買到一本對他影響深刻的書《聲學新論》，此書作者為一位法國博學家魯卡斯(E. Lucas, 1818-1865)。魯卡斯的《聲學新論》主要是關於和聲學的論述，魯卡斯對西方音樂把半音作為全音最好的細分單位提出質疑，同時懷著讚賞的觀點談及希臘、印度和阿拉伯音樂。《聲學新論》的內容在當時是新穎的話題，因此引起法雅的興趣，其中關於自然共鳴與和聲的觀點對法雅往後創作有著不可抹滅的影響。而法雅作品中，不難看見許多使用半音進行、裝飾和弦、增六和弦、借用和弦等複雜的和聲。

(四) 調性

受西班牙民族音樂學家佩德瑞爾的指導，作品中也採用了教會聖歌的調式，及西洋大小調性。

(五) 創作元素

法雅運用的音樂素材包含了：(1)吉他的兩種彈奏方法：Punteado與Rasqueado；(2)碎音；(3)快速同音重覆；(4)拇指彈奏；(5)四度音程。而法雅的音樂之所以如此受人歡迎，主要的原因即為運用了道地的西班牙民間素材，以歌唱、舞蹈，或吉他製造其節奏及音響，使之成為他音樂的主要特色。

第七章 《西班牙小品》(*Pieces espagnoles*)四首

第一節 創作背景

法雅是一位造詣深厚的鋼琴家，經常親自發表作品，但其鋼琴作品不多，純粹為鋼琴而寫的作品共有七首，結構均不龐大，講求精緻的音響效果與神秘又熱情的西班牙氣氛。《四首西班牙小品》創作於1902至1908年間。依據Harper的說法，第一與第二首於1902年在馬德里完成；第三與第四首則於1907至1908年在巴黎完成；另有一說，第三首的創作地點在馬德里，但可確定最後一首寫於巴黎，並於1908年完稿。值得一提的是，雖然四首鋼琴曲的創作地點有所不同，整部作品之風格卻相當一致。法雅在創作本作品的同時，也著手譜寫聲樂作品《三首法文歌》(*Tres Melodias*)，選自法國詩人高堤耶(Te filo Gautier)之詩作。

當法雅在馬德里時，並沒有太多人重視他的作品。於是，他於1907年決定前往巴黎，當時的巴黎已經是許多音樂家聚集之地，許多著名的音樂家都在巴黎活躍，而法雅也在這時，完成了這部具有西班牙風味的鋼琴作品。

全曲共有四首，每首均有標題，分別為(1)《阿拉貢舞曲》(*Aragonesa*)、(2)《古巴舞曲》(*Cubana*)⁶⁵、(3)《山景》(*Montañesa*)，(4)《安達魯西亞舞曲》(*Andaluza*)。其中，山景的副標題為《風景》(*Paysage*)、分別汲取自西班牙各地方的民歌節奏、旋律、樂曲特性寫作而成。

法雅將《四首西班牙小品》題獻給阿爾班尼士，以感謝他的鼓勵與建言。阿爾班尼士是法雅在巴黎遇見的西班牙音樂家之一，法雅非常仰慕這位同來自西班牙的音樂前輩。阿爾班尼士當時正在寫作《伊貝利亞》；《伊貝利亞》與法雅《四首西班牙小品》為同時期創作的鋼琴作品，所以基本音樂語彙頗為相近，但在運

⁶⁵ 古巴(Cubana)地區直至 1898 年還是西班牙的殖民地。

用手法卻各有千秋。知名樂評家杜包爾(David Dubal)認為《四首西班牙小品》雖兼具節奏上靈活的彈性與複雜性；但法雅並未創作出如阿爾貝尼士某些重音般的音響。⁶⁶音樂學者克賴頓(Ronald Crichton)則認為法雅《四首西班牙小品》的安靜結束，具有心理上的重要意義。法雅《四首西班牙小品》輕柔的結束並不顯得單調，而具有足夠的氣氛變化，可讓人忘記那極為突出的三連音節奏。⁶⁷法雅早期的鋼琴作品因較欠成熟，所以他自認為1904年之前的作品是沒有價值的創作。⁶⁸但自1907年赴巴黎後，他的作品開始受到重視，《四首西班牙小品》即為此時期的代表作之一。

四首西班牙小品中，每首均有標題，調性上，前三首皆以大調為主，僅第四首安達魯西亞舞曲》(*Andaluza*)為A小調。法雅汲取各該地方的民歌節奏、旋律、曲趣，精心譜成這一組鋼琴曲。他堅持以民間音樂素材作為創作基礎的意想在此曲付諸實現，而且得到輝煌的成功，在這四首西班牙鋼琴曲裡，引用民歌素材，絕不減低作品的創作價值。

法雅引用民歌，並非原封不動地把一首民謠記於五線譜上而已，當他處理民歌，必先將其曲式曲意，詳加嚴判分析，然後依他自己的構想和製作手法給予表現，使它成為一件上乘的藝術作品而不失其本真。有時為了強調地方情調色彩，他僅取其節奏，有時他僅掌握一個裝飾音或花彩連句(*Cadenza*)，然後加以發展，就能將該地方的情境景物描繪得栩栩如生。因此，當一件作品完成時，事實上已滲入了法雅的血液，其獨特的風格和精神，是他人不可替代的。

法雅此時期的創作歷程已臻成熟，作品風格簡潔、主題明確、結構緊湊、和聲上有共鳴，對應每一首樂曲之標題，法雅明顯地試圖在音樂中表達「各地區獨特的精神和氣氛」，是一部具有高度西班牙民族主義的鋼琴作品。

⁶⁶ David Dubal, "Art of Piano: its performers, literature, and recordings", 335.

⁶⁷ Ronald Crichton, 41.

⁶⁸ Harper, 31.

《四首西班牙鋼琴曲》於1909年3月27日由西班牙旅法鋼琴家維涅斯於巴黎國家音樂協會(La Sociedad Nacional de Música de Paris)的系列音樂會中首演，首演地點在艾哈廳(Salle Erard)，同年由杜蘭德(Durand)出版⁶⁹。

1912年維涅斯回西班牙之際，再度將這組鋼琴曲發表於馬德里愛樂協會(La Soiedad Filarmonica de Madrid)。

第二節 樂曲分析

依照 Dover⁷⁰出版社之版本分別將四首作為樂曲分析。

第一首

名稱：Aragonesa

曲式：三段體

架構：導奏-A-B-A-B-Coda

調性：C Major

織體：主音與複音交替。

拍號：3/8

速度：Allegro-Tranquillo-Con anima-anTempo un poco meno vivo

總小節數：155

⁶⁹ Harper, 46.

⁷⁰ Dover Publications, Inc.

<表 7-1> 西班牙小品：阿拉貢舞曲架構

段落	主題	小節數	和聲	總小節數
導奏		1-3	C : V	3
A	a : 第一主題	4-11	C : I-V	39
	a	12-19	C : I-III	
	a1	20-27	E : I	
	a1	28-35	V-III	
	過門 a2	36-42	VI	
B	b : 第二主題	43-50	G : V	28
	b1	51-58	V-I-IV	
		59-66	V-I-II ⁷ -I-IV	
		67-70	V-I	
A	a3	71-86	c-d	36
		87-94	e-f	
		95-102	g : vii ⁷ -ii ^o	
		103-106	Db : V ⁷	
B	b1	107-118	C : V	27
	b2	119-133	I-IV-V-I	
coda		134-155	C : I	22

《阿拉貢舞曲》之名稱來自於西班牙東北部阿拉貢(Aragón)地區，向北與法國相鄰，向東為加泰隆尼亞(Catalonia)，向南是瓦倫西亞(Valencia)，向西則是卡斯蒂利亞-拉曼恰(Castilla-La Mancha)、卡斯蒂利亞-萊昂(Castilla y León)和納瓦拉(Navarra)。此舞曲來自巴斯克(Basque)地區和加那利群島(Canary Island)，其特色是三連音和快速三拍子形式。本曲以 3/8 拍呈現，藉由一段簡短的民歌旋律，伴隨西班牙北部阿拉貢地方的荷他舞曲(jota aragonesa)⁷¹節奏，形成一首輕快而愉悅的作品。

⁷¹ 地區性民間舞蹈 Jota(霍塔)廣泛流行於西班牙全國的民間舞蹈，其起源與阿拉貢(Aragon)和那瓦列(Navarre)地區相關，此地區擅長且非常喜歡跳舞。

本曲分為兩個主題，分別以 a、b 標記。法雅運用短小的三連音動機，最高聲部與中間聲部旋律如對話般緊密地交織，給予展開，並運用當地歌謠和舞曲為素材，表露出西班牙北部粗獷的風俗民情。

此曲以遠系轉調和同音異名轉調為其特色之一，和聲上，伴隨著在主音和屬音上的低音持續音(pedal note)，有穩定和聲、確立調性之作用，並使用七、九、十一和弦、和聲外音(掛留音、半音經過音)、借用和弦等。旋律的組合方式，以四小節為一個大樂句。

【譜例7-1】《阿拉貢舞曲》A 段主題，第 34-44 小節

E:vii7 iii vi7/Db:I iv Tranquillo F:V

Poco rit. cantando

dim. p

I I11 I2 I7 G:V

A 段由荷他舞曲構成生動的曲調，三連音在本曲中隨處可見，構成《阿拉貢舞曲》主要特色之一。如【譜例 7-2】。

【譜例7-2】《阿拉貢舞曲》A 段主題，第 1-11 小節

The musical score for 'Aragonese Dance' (A segment) measures 1-11. It is in 3/8 time, marked 'Allegro con brio' and 'PIANO'. The score is written for piano, with a bass line and a treble line. The bass line includes a 'C: V' (C major, V) chord and a '頑固低音' (basso continuo) section. The treble line includes a '裝飾音型' (ornamentation) section. The score is annotated with 'ff' (fortissimo) and '三連音模進' (triplets).

荷他舞曲(Jota)為西班牙北方民間舞蹈之一。其音型特色為下行快速三十二分音符。由於荷他舞曲經常使用魯特琴(Lute)、班杜瑞亞琴(西班牙琴，Bandurria)或吉他等撥弦樂器，以室內樂之編制演奏。法雅在本段以裝飾音為創作手法，意即運用少許的重複音(doublings)、八度音，以及僅有的伴奏和弦，表現撥弦樂器彈奏時之特殊效果，如【譜例 7-2】。

A 段主題樂段起先在左手出現，如【譜例 7-2】；相同的旋律於第 12 小節右手重述一次，此次加上左手的對旋律，形成聲部的交織與對應，【譜例 7-3】。到了 B 段則以連續三次的三連音音型為動機，漸慢並漸弱轉至 G 大調平靜、夢幻般的 B 段，如【譜例 7-4】。作曲家於段落開始處標示「寧靜地」(tranquillo)與「如歌似的」(cantando)，彈奏時應留意情緒與氣氛之轉折，須與熱鬧的 A 段有所區別。B 段仍以荷他舞曲為素材，除了不斷出現的三連音，另加入下行的三十二分音符，如【譜例 7-5】。

【譜例 7-3】《阿拉貢舞曲》，第 12-23 小節



【譜例7-4】《阿拉貢舞曲》，第 40-46 小節

Poco rit. **Tranquillo cantando**

dim. *mf* *p*

G: V₇

【譜例7-5】《阿拉貢舞曲》中下行的三十二分音符之音型，第 63-66 小節



結構上，本段以四小節為一個樂句；織度方面，最高聲部與中間聲部旋律如對話般緊密地交織，而伴隨著在主音和屬音上的低音持續音(pedal tone)，則有穩定

和聲、襯托旋律之作用，【譜例7-3】。

A'段：A'段進入多里安(Dorian)調式，融合級進上行音型的 A 段主題與前樂段(B段)之素材，【譜例7-6】。

【譜例7-6】《阿拉貢舞曲》，第 118-122 小節 B



A段主題呈現之後，接著第 86 小節開始，主題的動機延展了三次，每次皆移高三度。作曲家藉著級進上行的音型順勢漸強，更運用主題動機在音域上的不斷攀升，營造出更寬闊的音響，如【譜例7-7】。

【譜例7-7】《阿拉貢舞曲》，第 93-97 小節



至第 107 小節起，低音聲部往下拓展八度，使得整體音域更為開闊，樂曲之織度至此以四聲部呈現，達到本曲最高潮。在音量標示 *ff* 之餘，作曲家亦在旋律上方註記「如歌似的」(*cantando*)，故彈奏時仍應保持旋律之歌唱性。而第 119 小節的 *sempre ff* 和「有活力地」(*Con anima*)意味著演奏者須維持相同的力度與張力，至第 129 小節才逐句轉弱並漸慢。

尾奏承接A' 段末，樂曲張力至此趨於和緩，速度轉為稍慢(a Tempo un poco meno vivo)。尾聲反覆出現的三連音音型，與來自A段主題的左手級進上行音型，兩者相呼應並緩緩下降，伴隨著半音移動的長音，傳達輕輕搖曳的動感，如【譜例7-8】。

【譜例 7-8】《阿拉貢舞曲》尾奏，第 144-147 小節



第二首

名稱：Cubana

曲式：三段體

架構：導奏-A-B-C-A-Coda

調性：A Major

織體：主音與複音穿插出現

拍號：3/4

速度：Moderato-a Tempo poco affretando-1st tempo

總小節數：116

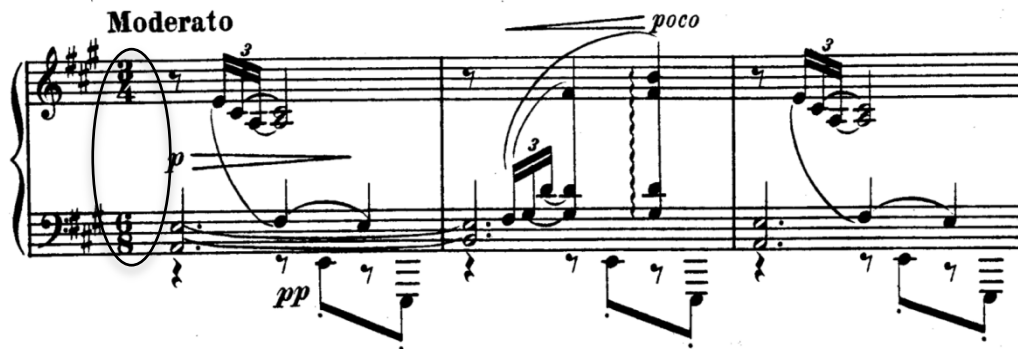
<表 7-2> 西班牙小品：古巴舞曲架構

段落	主題	小節數	和聲	總小節數
導奏		1-3	A : I-V-I	30
A	a : 第一主題	4-7	V-I	
	過門 x	8-17	V7-I-Ab : V-I-A : V-I	
	a1	18-22	C : V-I	
	過門 x	23-30	V-I	
B	b : 第二主題	30-37	A : I-V-I-VII(借用)-C# : I-V	41
		38-41	I-V	
	過門 y	42-45	I-E : I-IV-C# : V-I	
	a2	46-49	V-E : I-ii7-V	
	b1	49-53	E : I-V-C : I-V	
	過門 a2	54-70	I-ii-V—I-iii-V/vii7-iii7-E :	
C	c : 第三主題	71-78	f# : I64-VI-iv	8
A		79-88	A : V-I-V-I	30
	導奏	89-92	I-V-I	
	a1	93-100	C : V-I-V-c : i-iii/V7	
	過門	101-108	C : V-I-V-A : V	
Coda		108-116	I-V-I	9

古巴舞曲⁷²，典型的古巴舞曲名為瓜宜拉(Guajira)，此曲僅取其變化莫測的節奏，有踢踏(Zapateado)的曲味，這種節奏類似鞦韆的擺動和海浪的波蕩。以 3/4 與 6/8 拍交錯出現，中庸速度的歌唱旋律配合舞蹈，優美而不失活潑，【譜例 7-9】。

⁷² 古巴音樂是西班牙民族音樂和黑人歌舞文化的混合產物。古巴音樂的多元歸因於歐洲殖民者以及拉美地區十分活躍的多民族文化與融合，最主要的古巴舞蹈音樂是“頌”，源自於古巴東部的 Oriente，形成於 1880 年，融合了拉美眾多地區的音樂元素。而古巴音樂也融合了濃厚的西班牙安達魯西亞舞曲元素，其主要特色是重曲調變化，輕節奏變化。曲調結構多為方整的三拍子，其中典型的古巴舞曲名為瓜宜拉(Guajira)，在廣大農村流行，由前奏及兩個分別為大、小調式的樂段構成。曲調平穩並略帶哀傷，多結束於屬音。

【譜例 7-9】《古巴舞曲》，第 1-3 小節



結構上以三連音和絃、上行級進旋律為主，樂句組成方式為工整的四小節；和聲上，主屬和絃為根基，使用七和絃、和聲外音(掛留音、半音經過音)借用和絃；調性上，以小三度音程之遠系轉調為其特色。

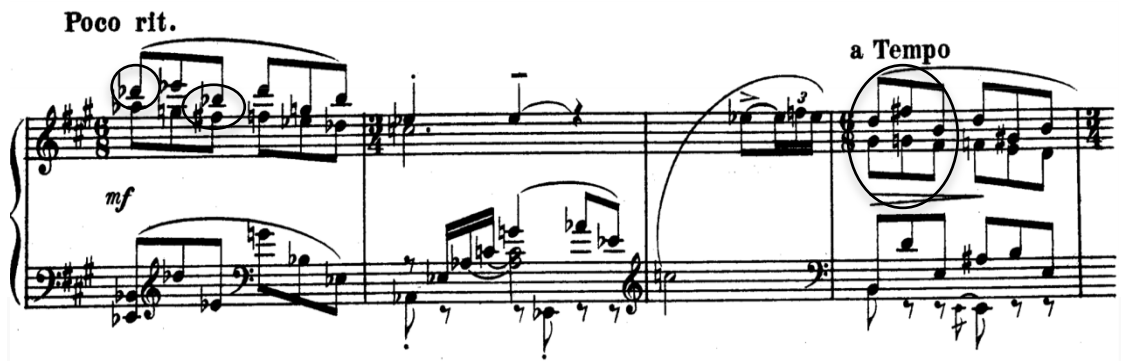
導奏：由三小節和絃音為動機，低音強調主調主音和屬音，【譜例7-10】。

【譜例7-10】《古巴舞曲》，第 1-3 小節

A: I V V9 I

A段動機由快速三連音下行琶音組成，【譜例7-10】，主要特色為複音織體，不斷以模進方式，以半音階上行重複其樂句，【譜例7-11】。

【譜例7-11】《古巴舞曲》，第 12-15小節



B段作曲家在此將速度術語標示為急板，需與A段有所區別。並分為a與b樂段，a樂段共十二小節，仍以古巴舞曲為素材，但不同於A段以圓滑奏方式呈現舞曲，B段以複節奏(Hemiola)⁷³呈現其特殊韻律，並以連續斷音及較多的重音和三和弦呈現出雄厚的音響及力度，【譜例7-12】。

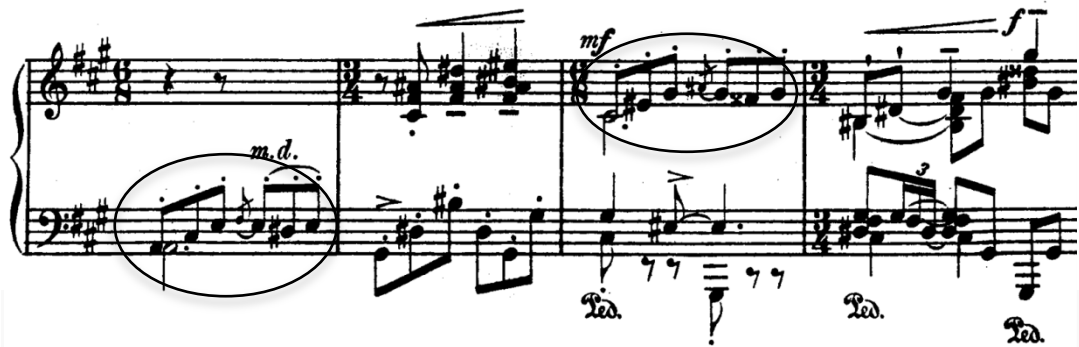
【譜例7-12】《古巴舞曲》，第 27-30 小節



結構上，本段以四小節為一樂句，以三度音程及半音音程上行模進，不斷發展動機。低音聲部以主音和屬音為根基，亦具有穩固和聲的作用，【譜例7-13】。

⁷³ 使用 3：2 的節奏關係而形成之節奏，即兩個「三拍」轉換成三個「兩拍」之形式，反之亦然。

【譜例7-13】《古巴舞曲》，第 29-32 小節



值得一提的是，在回到A段前，作曲家將a段單音的旋律，擴增為八度音，使得後段呈現樂曲的高峰，【譜例7-14】。複音織體在此越加明顯，左右手緊密輪唱主題旋律，織體密度增加。

【譜例7-14】《古巴舞曲》，第 78-81 小節



到了C段，僅以短短八小節活潑的率性之舞呈現，之後立即回到A段，如【譜例7-15】。而再現A段時，以相同音型及動機，將A段以不同和弦進行模進，最終以pppp平和地結束此曲。

【譜例7-15】《古巴舞曲》，第 69-81 小節

C：率性之舞

Lento **a Tempo poco affrettando**

Rall. poco a poco cresc.

Espress. **1° Tempo**

第三首

名稱：Montanesa(Paysage/Landscape)

曲式：三段體

架構：A-B-A-Coda

調性：C Major

織體：複音

拍號：3/4 拍子

速度：And tranquillo-Piu animato-Lentamente-Tempo 1

總小節數：89

<表 7-3> 西班牙小品：山景架構

段落	主題	小節	和聲	總小節數
A	a：第一主題	1-4	D：I-I7	28
	b：第二主題	5-6	II(借用)	
	a1	7-8	V9	
	b1	9-10	I9	
	過門 x	11-20	I9	
	a3	21-28	I9-vi2	
B	c：第三主題	29-32	A：V43-ii-IV-I64-vii7/vii-I	34
	c1	33-38	ii-iv-I64	
	c2	39-42	I64	
	c3	43-46	f#：I	
	c4	47-51	C：V	
	c5	52-62	Bb-C-Cb：vii-Db	
A		63-80	D：I-V	18
coda		81-89	IV-I	9

第三首《山景》(Montanesa)，它的副標題為「風景」(Paisaje)，是法雅觸及阿斯都利亞(Asturia)的山地景色而寫的。此曲共有 89 小節，為四首中篇幅最小，而曲中有模仿著牛頸上叮叮噹噹的小鈴聲，和著優美的歌聲烘托出那一望無際的草原，由第二聲部模仿鈴聲音效，如【譜例 7-16】。開頭即以精緻的印象色彩表現遠處傳來的鐘聲，A 段動機以掛留音型呈現，和聲以主屬和弦為主要架構，偶有裝飾音。B 段插入快速的舞曲，採用西班牙當地民歌舞蹈《率性之舞》(Baile a lo llano)的節奏，與山地空曠神秘的氣氛與強烈的舞蹈節奏相對照，是全曲最大的特色，如【譜例 7-17】。

在結構上，以工整的四小節一樂句，動機為級進上下行音，仿牛鈴擺盪的音效；和聲上採用許多九和絃、和聲外音(掛留音)、半音級進，另外有許多頑固低音，具穩定和聲之作用；旋律以具東方色彩之上、下行四、五度進行；轉調上，為近

系轉調(D-A-D)，以和聲外音級進轉調。值得一提的是，有許多模仿響板的三連音音型，展現特有的西班牙舞曲風貌。

【譜例7-16】《山景》，第 1-3 小節

And^{mo} tranquillo

掛留音

pp quasi campani

D: I9 i7

【譜例7-17】《山景》，第 40-47 小節

B 段：率性之舞

Più animato

ppp

sf *p* *mf* *cresc.* *sf* *marcato*

具東方色彩，四度下行旋律

b: i65 A:V9

b:iv64 i64

第四首

名稱：Andaluza

曲式：四段體

架構：A-B-C-B'-Coda

調性：a minor

織體：主音

拍號：3/4

速度：Vivo-Doppio piu lento ma sempre mosso-Cadez-Poco piu lento-A Tempo

總小節數：137

<表 7-4> 調性與當地民謠之引用

段落	小節數	調性與調式	佛朗明哥藝術
A	mm.1-48	a	吉他
B	mm.49-72	弗里吉安調式 (Phrygian)	深沉歌、吉他
過渡樂段	mm.73-80		吉他
C	mm.81-99	a	布列里亞斯舞曲、吉他
B'	mm.107-118	E	深沉歌、吉他
尾奏(Coda)	mm.120-137	a	布列里亞斯舞曲、深沉歌、吉他

<表 7-5> 西班牙小品：安達魯西亞舞曲架構

段落	主題	小節數	和聲	總小節數
A	a：第一主題	1-8	a：V6-iv	48
		9-16	V6-iv	
	a1	17-24	VI7-V7/VI	
		25-32	I	
	過門 x	33-48	V	
B	b：第二主題	49-54	弗里吉安調式 (Phrygian)	24
	b1	55-58		
	b2	59-65		
	過門 y	66-72	Eb-g-d	
C	c：第三主題	73-80	深沈歌	34
	c	81-84	d：i-V-i	
	c1	85-88	i	
	c	89-98	iv	
	過門 c	99-106	深沈歌	
B'	b3	107-113	深沈歌	13
	b4	114-119	F#	
Coda	b5	120-137	a	18

第四首《安達魯西亞舞曲》，為法雅四首西班牙小品中之最後一首，也是最為著名、華麗的一首。《安達魯西亞舞曲》，速度標示為甚快板(Vivo)，另提示彈奏者要「非常節奏化並配合粗獷的感情」(*Muy ritmado y con*)以模仿粗獷的吉他彈奏效果展現安達露西亞的熱情與活力開始，第二主題是速度慢一倍的「深沈之歌」(*Cante jondo*)，法雅以弗里吉亞(Phrygian)調式、安達魯西亞的吉普賽調式為素材，且不時出現吉他伴奏的效果。

安達魯西亞位於西班牙南部，是佛朗明哥(flamenco)的發源地。安達魯西亞地區的範圍包含阿爾美利亞(Almería)、威爾巴(Huelva)、海恩(Jaén)、馬拉加 (Málaga)、

加地斯(Cadiz)、哥多巴(Córdoba)、格拉那達(Granada)和塞維亞(Sevilla) 等八個省份。此地區蘊含充足的陽光及水源，特別受到流浪的吉普賽人所喜愛而居住於此。

法雅歸納出影響安達魯西亞民間音樂發展的三個主因，分別為拜占庭的教堂樂、摩爾人的入侵與吉普賽人的遷入。摩爾人的阿拉伯風(Arabic)、吉普賽風(Gypsy)是構成安達魯西亞音樂的重要素材。西元八世紀時，北非的摩爾人佔據安達魯西亞，因此將阿拉伯風味的音樂帶入此地，摩爾人的音樂節奏豐富，常運用撥弦樂器和打擊樂器發展出互相交錯的節奏。十五世紀末摩爾人被趕出西班牙後，國王菲力普二世(FelipII)禁止人民使用阿拉伯音樂，故人們將原有的金屬與皮製的打擊樂器改成木製的響板與吉他，改良所帶來的便利性更適合吉普賽人簡單的遊牧生活，同時也形成安達魯西亞音樂最具代表之處。另一說法則認為安達魯西亞的深沉歌(cante jondo) 與猶太人的合唱(Jewish synagogical chant)有相當程度的同質性，由阿拉伯Medina Azara地區最古老、最有安達魯西亞味道的音樂則從猶太祭典的演唱衍化而來。故法雅針對安達魯西亞音樂的發展補充了第四個重要的因素，即希伯來文化(Hebraic)。

《四首西班牙小品》中第四首《安達魯西亞舞曲》是四首中最著名的一首。法雅在本曲以鋼琴的形式展現了發源自安達魯西亞的佛朗明哥藝術，並運用佛朗明哥藝術的三大元素-歌唱、舞蹈和吉他緊密地貫穿於全曲，將安達魯西亞的當地風格表露無遺。

《安達魯西亞舞曲》在樂曲結構上，同音反覆的動機不斷在《安達魯西亞舞曲》中出現，法雅以動機的增值、減值、切分音等技法貫穿全曲，如【譜例7-18】。結構上，以嚴謹的四小節一樂句，使用許多碎音和三連音，舞曲風格強烈。動機仿吉他重複音型、上行級進音型；和聲上，採用裝飾屬和絃、頑固低音、增六和絃、借用和絃、教會調式音階，以近系轉調(屬調)。

A 段以輕快舞曲形式為主，B 段則為深沈歌旋律，歌唱性強，旋律線條綿長。

【譜例7-18】《安達魯西亞舞曲》，第 1-4 小節



A段樂曲結構以四小節為單位，運用赫雷斯·德拉弗龍特拉(Jerez de la Frontera)⁷⁴的布列里亞斯舞(bulerías)為節奏，交錯出現摩爾吉他(guitarra morisca)和拉丁吉他(guitarra latina)之彈奏特色於整個段落之中。樂曲以同音反覆的動機展開，以碎音(accicatura)之彈奏手法模仿摩爾吉他，表現粗獷的效果，並配合術語甚快板(Vivo)「非常節奏化並配合粗獷的感情」(muy ritmado y consentimiento salvaje)，展現安達魯西亞的熱情與活力。碎音彈奏時必須像敲擊一般，展現短暫而有力的聲音，觸鍵速度較快，整隻手從肩、手臂到指尖，瞬間準確快速地用力彈奏，才能達到非常節奏化的粗獷效果；而接續的主題則呈現較為旋律性的主題，主題之跳音是模仿拉丁吉他的彈奏方式，【譜例7-19】。

【譜例7-19】《安達魯西亞舞曲》，第 1-9 小節

⁷⁴ 赫雷斯·德拉弗龍特拉(Jerez de la Frontera)位於加地斯省。

其後，同音反覆的動機在不同音上出現之後，以動機增值的方式，接續的 B 段鋪陳，【譜例7-20】。

【譜例7-20】《安達魯西亞舞曲》，第35-42 小節

動機增值

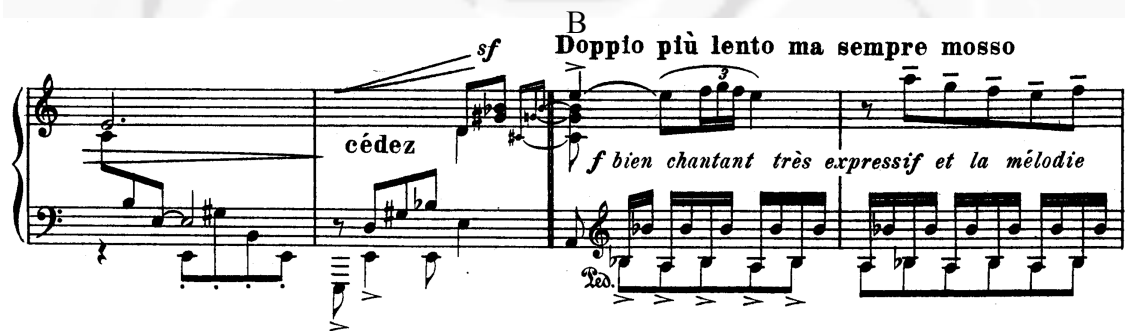
第 48 小節的 *cédez* 在此形成一個橋段(*brige*)，連接舞蹈與歌唱的部份，這時逐漸減速並變得柔和，導入 B 段的深沉歌，此時觸鍵應改為稍慢，【譜例7-21】。

【譜例7-21】《安達魯西亞舞曲》，第 47-50 小節

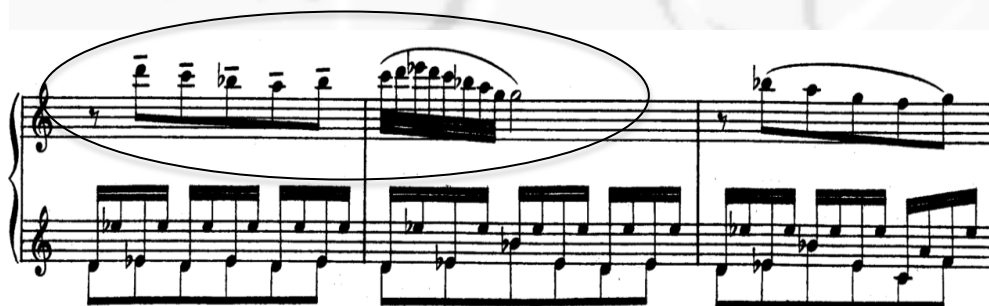
Doppio più lento ma sempre mosso

B段相對於熱情粗獷的A段，是較為歌唱性的主題，調性轉至具有安達魯西亞吉普賽特色的弗里吉安(Phrygian)調式，整體上「速度慢一倍，但始終活躍的」(*doppio più lento ma sempre mosso*)，以深沈歌為素材，屬於憂傷的soledad 歌調⁷⁵，作曲家於此處也用表情術語提示「旋律如歌似的、充分有表情的」(*canto bien expresivo y la melodia*)。本段左手模仿吉他的內在持續音(internal pedal point) 作為深沉歌之伴奏，由於這種內在持續音音型通常以伴奏的角色出現，拇指所彈奏不變化的音符應以極輕的方式，手指貼近琴鍵清楚地彈奏，同時強調有變化的音符。本段主題共出現兩次，第二次主題移高四度呈現，【譜例7-22】。

【譜例7-22】《安達魯西亞舞曲》，第 47-50; 60-62 小節



與 b 段動機差四度



第 73 小節到第 80 小節的過渡樂段以摩爾吉他的彈奏手法做為銜接 B 段

⁷⁵ soledad歌調為安達魯西亞民歌歌調，”soledad”西班牙語為「孤獨」之意。

和 A'段的過門，導入 A'段的動機再現，【譜例7-23】。

【譜例7-23】《安達魯西亞舞曲》，第 72-74 小節

摩爾吉他



C段回到布列里亞斯舞曲的節奏，調性也回到 a 小調上。運用 A 段之同音反覆的動機為發展素材，以八度音程呈現，但節奏改變成切分音；左手伴奏部分則延續過渡樂段的摩爾吉他彈奏手法，【譜例7-24】。

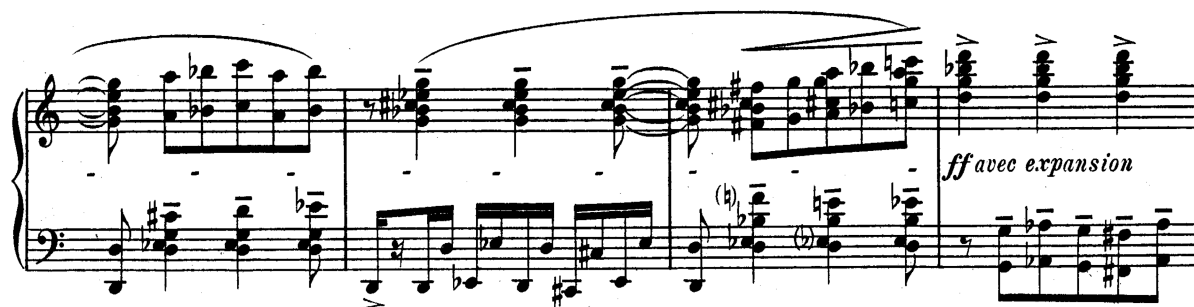
【譜例7-24】《安達魯西亞舞曲》，第 79-85 小節



右手的同音反覆動機在第 89 小節處轉為正拍；左手則運用了吉他深沉歌 (toque jondo) 的特質，並將同音反覆動機以切分音方式呈現，重音一小節在右手正拍，一小節在左手的後半拍，兩者相互交織。樂曲增添了韻律上的動感與熱鬧的

氣氛，【譜例7-25】。動機不斷出現，音域逐漸擴張，音量上也隨之增強，於第 99 小節的 *fff* 到達全曲最高潮，【譜例7-26】。

【譜例7-25】《安達魯西亞舞曲》，第 86-89 小節

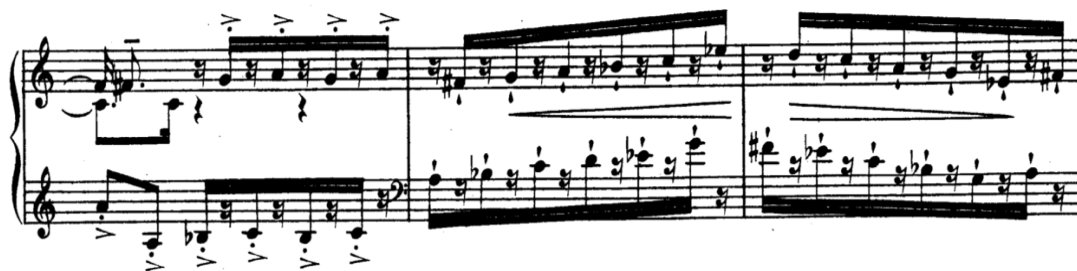


【譜例7-26】《安達魯西亞舞曲》，第 95-99 小節



第 100 小節的過門樂段以摩爾吉他手法接續最高潮樂段，【譜例7-27】。至第 106 小節的 *cédez*，逐漸減速並變得柔和地，導入 B'段深沉歌再現的主題。

【譜例7-27】《安達魯西亞舞曲》，第 100-102 小節



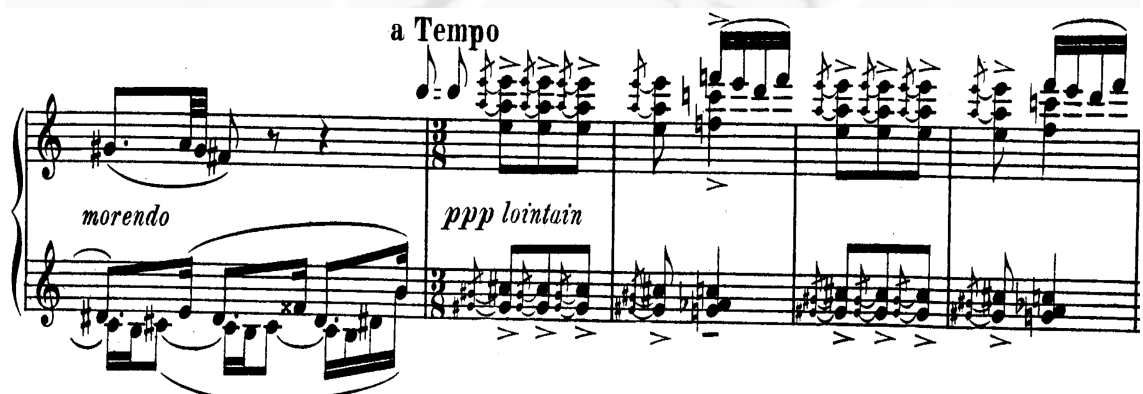
B'段為深沉歌再現，調性轉為 E 大調，標示了「富有表情地」(con espress.) 整體音量上持續漸弱並漸慢。左手奏出的雙固定音型，是法雅最美的創意之一，【譜例7-28】。

【譜例7-28】《安達魯西亞舞曲》，第 106-108 小節



尾奏回到原速(a Tempo)，是整首樂曲的回顧，融合舞蹈、歌唱、吉他三種元素。第 120 至第 124 小節採用樂曲一開始的主題，以 ppp 的音量呈現從遠處傳來(lejano)的音響效果，【譜例7-29】；神秘而低沉的第 129 至第 132 小節，其左手來自於 C 段第 81 小節右手的切分音節奏，【譜例7-30】。最後全曲在安靜中結束，【譜例7-31】。

【譜例7-29】《安達魯西亞舞曲》，第 119-124 小節



【譜例7-30】《安達魯西亞舞曲》，第 129-130 小節左手



【譜例7-31】《安達魯西亞舞曲》，第 135-137 小節

Musical notation for measures 135-137 of 'Andalusian Dance'. The notation is for a piano, showing both treble and bass staves. Measure 135 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Measure 136 features a 'pppp' (pianissimo) dynamic marking and a long, sustained chord in the treble staff. Measure 137 continues the melodic line in the treble and the accompaniment in the bass. A large, faint watermark of a circular emblem with the characters '師大' (Shi Da) is visible in the background.

第八章 風格與詮釋之探討

第一節 阿爾班尼士的五首《西班牙之歌》演奏詮釋

本章筆者將依據樂曲標題、地區性、舞曲特性、術語等方向，對阿爾班尼士的五首《西班牙之歌》提出個人演奏見解。筆者將就速度的選擇、觸鍵、織度、句法與運音、力度與表情記號、重音、音響、踏板，與技巧的難度等角度提出個人見解與探討。鋼琴演奏技巧方面，因二位作曲家本身皆為優秀的鋼琴家，這些作品對演奏者而言深具挑戰性。兩部鋼琴曲皆有困難的大跳音程、同音反覆技巧、超越八度和絃(對手型較小的人製造像吉他的音效)、快速雙音技巧、裝飾音。在考驗著演奏者的技巧和耐心。此外對於舞蹈韻律之敏銳度及節奏彈性變化的靈活掌控亦是彈奏者應多加揣摩之處。

樂譜上的重音記號，皆提示其彈奏者主旋律及節奏的方向，重音並不一定在第一拍上，需多注意譜上的力度變化記號，方能詮釋出最接近作曲家的用意。彈奏者宜多留意其弱拍上的重音和其他音的對比考量，以下為弱拍上之重音配合舞步節奏的例子，如【譜例8-1】。

【譜例8-1】《西班牙之歌：東方》，第 48-51 小節



一、速度的選擇

阿爾班尼士在每首作品開頭皆標示速度術語，筆者依其不同標題、地區之舞曲特性，探討五首作品個別對速度的指示，五首速度標示依序為：Allegro、Adagio-Allegretto、Allegretto ma non troppo、Andantino、Allegro。最後一首與第一首速度相同，具有連貫性。

以第一首《前奏曲》為例，全曲速度共分為五段，分別為，Allegro、piu Lento、Allegro、Lento、Allegro。A段全部是由快速的十六分音符所組成，表示音樂在持續不停的節奏中進行，速度選擇上，需呈現仿吉他急速撥奏之音響效果；而A段中間左右手同時大跳的技巧，展現出西班牙舞曲熱情的音效，速度上需維持持續的律動，不能有彈性速度的考量，故在演奏上需多加練習。

【譜例8-2】《西班牙之歌：前奏》，第 25-27 小節



而 B 段則轉為緩板的抒情風格，深沉歌在速度上是有較多的彈性空間，與節奏性強的A段呈現強烈對比。B段的Piu Lento與尾奏的Lento，作曲家所標示的速度記號有些微不同，依據術語所示，Piu Lento 較Lento稍快些，筆者猜測尾奏以Lento標示，是為了呈現樂曲即將終止而設計，在B段中，阿爾班尼士為了維持浪漫樂派富歌唱性的風格，特別標示出*espr. e rubato* (m63)。通常我們在演奏時，可以依據調性、調式、旋律、織度、與和聲上的改變，作為演奏者彈性速度的依據。

再現與尾奏的A段素材，速度與第一段相同，維持Allegro。

第二首《東方》，全曲速度共分為兩段，依序為Adagio、Allegretto。Adagio

的導奏以延長的屬和絃導入Allegretto的A段，為呈現西班牙舞曲快速旋轉的風味，因此三連音節奏音型的速度選擇，為一重要關鍵。除作曲家在曲中有標示的一些表情記號，如cantando、poco rit.與morendo等之外，全曲皆維持在Allegretto的穩定速度內。

第三首《棕櫚樹下》，全曲速度共分為兩段，分別為Allegretto ma non troppo與Andante。速度的選擇，相較於前兩首的速度及具舞曲風格的節奏，筆者將以



節奏形態作為速度選擇的重要依據。希望呈現出悠然自得的風格，全曲維持在同一個速度上。直到最後的二十四小節速度轉變為Andante，以



節奏形態為依據。兩段間的速度對比不同，較悠閒自在。

第四首《柯爾多瓦》的速度標示為小行板(Andantino)，強調旋律的歌唱性，在此阿爾班尼士也運用了許多速度記號如漸慢、不加快等。第五首《Seguidillas》，為舞曲形式的作品，A段速度標示為快板(Allegro)，舞曲節奏特質強烈，使得速度上宜保持穩定的節奏感；而B段則標示「生動地」(*con anima*, m. 41)，音樂由活潑的舞曲變寬廣而銜接至不同風格的B段。整曲雖有短小的深沈歌旋律，但主要仍以舞曲為主，故速度上宜輕快、跳躍。

【譜例8-3】《西班牙之歌：棕櫚樹下》，第 38-41 小節

第五首《Seguidillas》的速度標示為快板(Allegro)，全曲一致性高，無段落的速度變化，皆以輕快的舞曲節奏為主，節奏特質強烈。

二、觸鍵(音色變化、力度變化、圓滑奏、斷奏)

五首皆以三拍子節奏為主，故彈奏上宜注意其舞曲風格，觸鍵應有不同層次變化；音型上多模仿吉他同音反覆動機，在拇指的觸鍵上，需清楚彈奏。

音色變化上的觸鍵，取決於手指的位置、不同的角度、用力的深淺度、身體用力的部位，會出現的音色不同。力度上的變化，從最弱到最強，如何運用身體部位、觸鍵速度的快慢，將決定力度的不同。彈奏圓滑奏的觸鍵，要細心掌握每個音的不同力度，使之呈現圓滑奏的效果。斷奏的長度依據表情來判斷手指在鍵盤停留的時間，另外需注意樂句間的連結，不可因斷奏而切斷樂句。阿爾班尼士五首《西班牙之歌》中，以第五首《Seguidillas》為例，左手為主要和弦音，右手的音效即為模仿響板之音效，觸鍵要集中有力度。

【譜例8-4】《西班牙之歌：Seguidillas》，第 1-4 小節



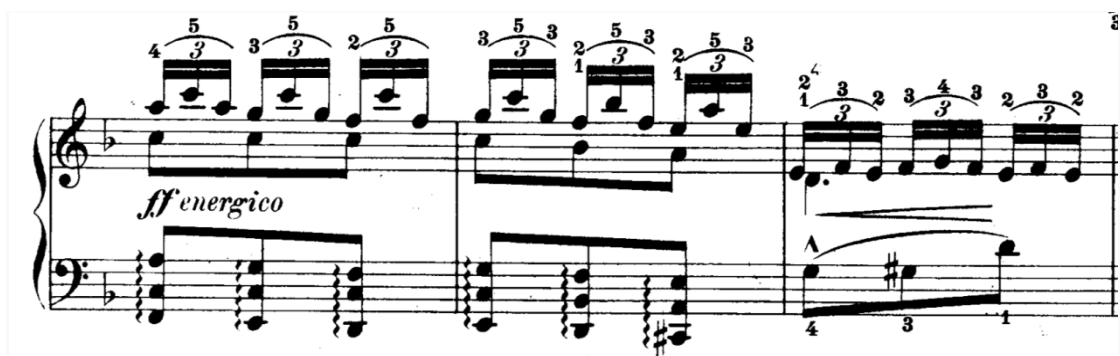
三、織度

阿爾班尼士喜好以持續低音統整和聲色彩，持續低音不但成為結構上重要的辨識特徵，也成為織度上一項特點。《西班牙之歌》五首作品在織度的設計上，以持續低音作為支撐，有以下幾種的變化：

1. 左手依和弦音或和聲外音織出琶音的音型，右手通常包含兩個聲部以上的對位或是以八度和弦勾勒出旋律，如【譜例8-5】。在演奏詮釋上，要特別注意持續低音與上聲部長音的持續，內聲部的音色則必須與之迥異。此外，在踏板的使用上，

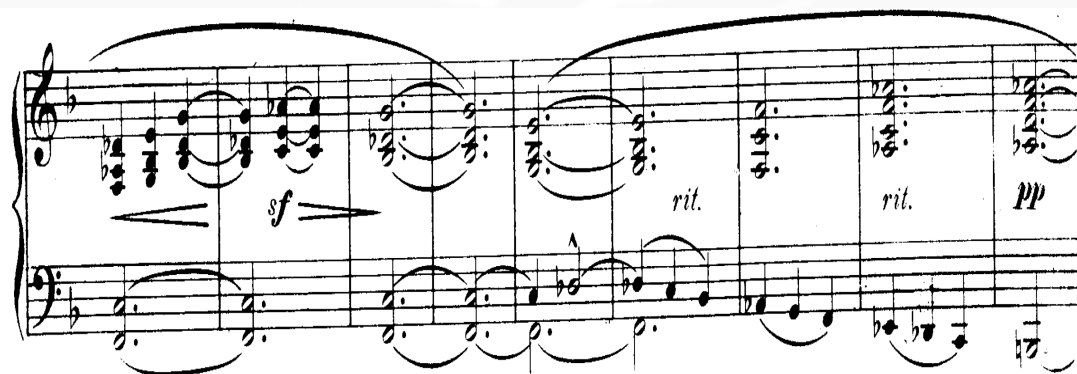
雖然阿爾班尼士皆標示一個長的踏板指示，但在實際演奏上，為使內聲部能夠清晰呈現，踏板在第一拍踩下，豐富持續低音的聲響之後，如能稍稍拿起，不但能夠延續持續低音的聲響，在聽覺上更能達到清晰的織度效果。

【譜例8-5】《西班牙之歌：東方》，第 53-55 小節



2. 以持續低音為支撐，左手彈奏主旋律的織度也經常出現，搭配右手的伴奏音型，而有厚度不同的織度改變，如第四首《柯爾多瓦》第 19 小節的主題 A，搭配右手和弦伴奏，織度明顯變厚。在演奏詮釋上，除了對於不同的聲部應有不同的音量計畫，這兩段以左手為主旋律的主題在右手的力度、運音(articulation)上應較為注意，如【譜例8-6】。

【譜例8-6】《西班牙之歌：柯爾多瓦》，第 17-25 小節



3. 以持續低音為支撐，右手彈奏單旋律的織度。

以第四首《柯爾多瓦》為例，如譜例曲子從一開頭，低音聲部即以持續低音為支撐，高音聲部主旋律發展主題。演奏詮釋上，左手以 *pp* 呈現，盡可能以較為暗的音色表現，在此，阿爾班尼士也在譜上標示使用弱音踏板(*una corda*)輔助的記號，【譜例8-7】。

【譜例8-7】《西班牙之歌：柯爾多瓦》，第 1-8 小節



4. 層層遞進的織度。

阿爾班尼士五首《西班牙之歌》在織度上，有其層層遞進的織度特性。主題以單音漸漸遞進至八度音，抑或是更密集的複音，使得音樂的進行有著縝密的織度。

【譜例8-8】《西班牙之歌：前奏曲》，第 1-4 小節



【譜例8-9】《西班牙之歌：前奏曲》，第 16-20 小節



在探討阿爾班尼士對織度的設計、運用之後，觀察到其對於各聲部性格、表情的設計，充滿了豐富的想像力，使得各聲部之間具有相當大的對比性。而如何在演奏時更適切地掌控各聲部之間的差異，使聽者能夠同時感受到旋律的進行、節奏的推進、低音聲部的支持...等各個不同層次的聲響，就仰賴演奏者巧妙地運用指尖、手腕、手肘、手臂，甚至身體的重心，製造出千變萬化的音色以呼應文本的指示。

四、分句與運音(phrasing and articulation)

所謂運音就是一種語氣的表達，如何將樂句中的每一個音以適當的下鍵速度、力度，並配合離鍵的時間點、音符的方向性，考慮音符的抑揚頓挫、樂句的起承轉合...等去演奏，是演奏者在處理句法與運音時所面臨的課題。

五首西班牙之歌在曲風上各有不同特色，而這五首短小的作品中，大多數為3/4拍子，唯獨第三首《棕櫚樹下》為2/4拍子。3/4拍子多為舞曲形式，故在演奏上，強調舞曲的韻律感，而曲子的樂句也多為以四小節為單位去組成、建構，所以在句法與運音的探討上，也較為統一。其中第三首《棕櫚樹下》，由於以二拍子構成，樂句以兩小節或三小節為單位，句法以其橫向旋律線走向為原則，並沒有工整的樂句形式，故演奏上，多為綿長的句法，如【譜例8-10】。

【譜例8-10】《西班牙之歌：棕櫚樹下》，第 5-9 小節



圓滑奏與斷奏交替出現的運音，充分展現觸鍵的不同，如下譜例所示，左手主旋律的圓滑奏藉由漸強將音樂推升至斷奏上行，漸強的方式，別具巧思。在運音上，彈奏時要特別注意左手必須兼顧旋律線，及舞曲的輕快性，右手伴奏音型的表情以斷奏區別，在演奏時必須掌控，如【譜例8-11】。

【譜例8-11】《西班牙之歌：東方》，第 7-11 小節



阿爾班尼士五首《西班牙之歌》中，也經常有樂句間突然轉換音色的運音法，觸鍵上須做出其對比性的色彩轉換，如【譜例8-12】。

【譜例8-12】《西班牙之歌：Seguidillas》，第 52-57 小節



為了凸顯情緒上的轉折，句法上有特殊的設計，如【譜例8-13】。

【譜例8-13】《西班牙之歌：前奏曲》，第 79-82 小節



五、力度與音響

關於力度與表情記號，我們可以從文本中得到阿爾班尼士非常多的指示，隨處可見力度記號，如漸強漸弱、突強突弱、漸弱後突強、漸強後突弱、*una corda*，以及精準地描述其所需要的聲響，如「甜美的，非常有節奏感且輕巧的」(*dolce bien rhythm et léger*)、「安靜的，不加快」(*tranquillement sans presser*)...等。藉由這些記號與術語，演奏者可以更瞭解音符背後隱藏的豐富意涵，而達到更貼近作曲家音樂心靈的詮釋。

重音與舞曲性格相關性，重音不僅僅決定了一首樂曲或一個樂句的性格，同時配合文本力度、表情術語的指示，重音的表情充滿了豐富的樣貌，且在阿爾班尼士的四首西班牙之歌中，有許多與舞曲思考該以多快的觸鍵、多重的力量去彈

【譜例 8-15】《西班牙之歌：前奏曲》，第 25-27 小節

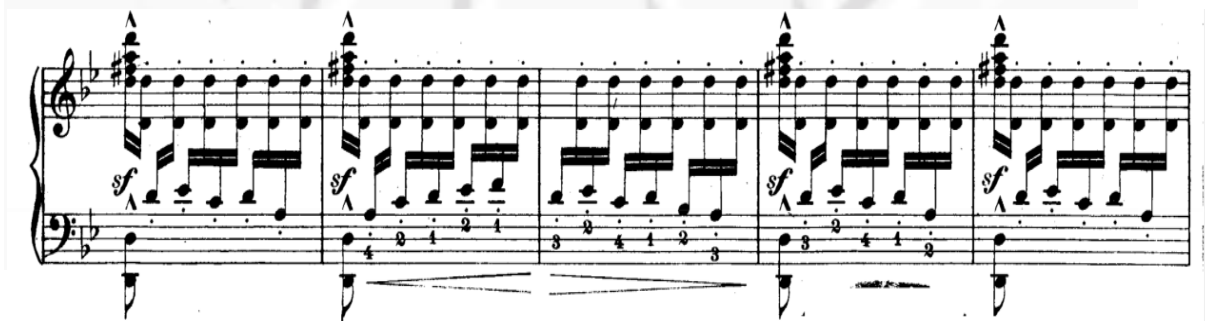


【譜例 8-16】《西班牙之歌：東方》，第 105-108 小節



音響具仿吉他、響板、交響式音效，如【譜例 8-17】。

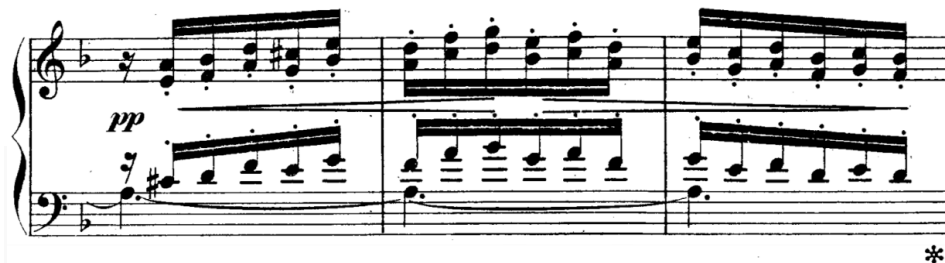
【譜例8-17】阿爾班尼士《西班牙之歌：前奏曲》，第 26-30 小節



阿爾班尼士在此部作品中，清楚標示了踏板位置供演奏者參考。筆者建議，若出現深沈歌片段，即有較為綿長的五到六小節一樂句，可以踏板輔助其樂句之延伸。而彈奏時，宜多加留意其踏板深度，有些音型需踩較淺的踏板，以避免音

樂渾濁。

【譜例 8-18】《西班牙之歌：東方》，第 86-88 小節



六、演奏上的困難點

1. 跨越十度音程的和絃：

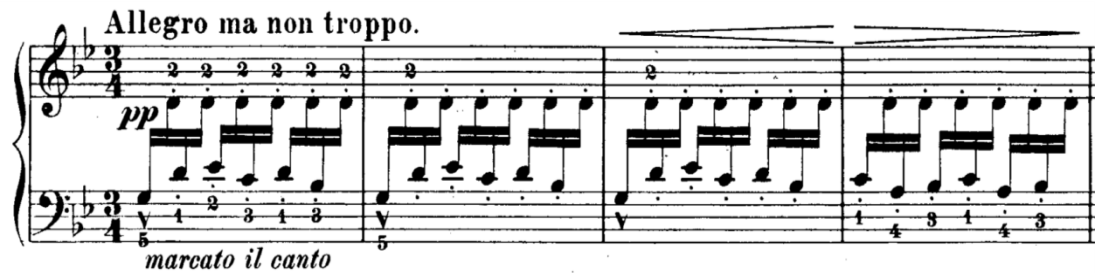
《西班牙之歌：東方》中，左手十度和絃彈奏時手指需具備先天條件，手較小的演奏家需用替代方式彈奏十度和絃，意即將十度音以琶音方式彈奏。

【譜例 8-19】《西班牙之歌：東方》，第 1-6 小節

2. 同音反覆的觸鍵：

《西班牙之歌：前奏曲》中，有許多摹仿吉他撥弦撥弦音效的同音反覆音型，筆者認為，觸鍵尚須具有靈敏度，右手彈奏同音時，需將每個音以平均的力度彈奏，觸鍵要相對乾淨；左手彈奏主旋律時須有強弱對比，不能含糊帶過。

【譜例 8-20】《西班牙之歌：前奏曲》，第 1-4 小節



3. 快速大跳八度和絃：

《西班牙之歌：前奏曲》中，出現右手快速大跳八度音型，且其力度標示為 *fff*，具有一定的困難度，彈奏上，宜注意其速度穩定及其彈奏準確性。

【譜例 8-21】《西班牙之歌：前奏曲》，第 33-35 小節



第二節 法雅的四首《西班牙小品》演奏詮釋

筆者將依據樂曲標題、地區性、舞曲特性、術語等方向，對法雅的四首《西班牙小品》(Pieces espagnoles)提出個人演奏見解。敘述方式將依序分為：速度的選擇、樂句的處理、觸鍵、力度與表情記號、重音、音響、踏板，與技巧的難度。

一、速度的選擇

四首小品皆為三拍子舞曲形式，但其舞曲名稱完全不同。分別為：阿拉貢舞

曲、古巴舞曲、山景、安達魯西亞舞曲。速度分別為：Allegro、Moderato、Tranquillo、Vivo。在一首曲子當中，又有變化相當豐富的速度，以及與速度變化相關的術語，例如：A Tempo poco affrettando、Rall.poco a poco、Express、Piu animato、Lentamente..等。以第一首《阿拉貢舞曲》為例，A段為快板，導奏與A段速度一致，並以重音記號強調的正拍和弦展開，為阿拉貢舞曲節奏特色之一，故彈奏上，應表現其強烈的節奏感及曲風；B段則轉為寧靜的，而速度不變，卻有不同的曲風，彈奏時宜加強旋律線條的延展，如【譜例8-22】、【譜例8-23】。

【譜例8-22】《阿拉貢舞曲》，第 6-9 小節



【譜例8-23】《阿拉貢舞曲》，第 45-49 小節



第二首古巴舞曲較具浪漫、熱情奔放的本土風情，但A段卻沒有過多的強烈節奏，反而以輕鬆、悠然的旋律擺盪。故彈奏上，應展現其韻律，有如盪鞦韆般悠然自得。到了B段，雖重複A段的主題動機，但左手節奏卻以斷奏記號呈現，可見

與A段之對比式強烈的，彈奏上須多留意。C段以Tempo poco affrettando，與前兩段速度上呈現不相同，結尾以Rall.molto標示，呈現較為浪漫的氣氛；第三首山景，曲中共有三次速度變化，分別在曲子的段落處作為速度的轉換。此曲為四首中唯一以安靜的行板速度為標示的曲目，而在曲子中段出現《率性之舞》，在此，法雅標示的術語為更活潑的(*Piu animato*)，故速度上，宜彈奏較快些，展現舞曲的節奏感，到了結尾最後一個段落前的過門，法雅將速度漸漸轉慢，回到開頭的速度(*Lentamente*)，並於曲末以漸慢的速度結束。第四首安達露西亞舞曲，曲中共有四次速度變化，分別在曲子的段落處作為速度的轉換，也為四首小品中，速度及節奏感對比最為強烈的一曲。在速度術語上標示為甚快板(*Vivo*)，B段轉為緩板(*Doppio piu lento ma sempre mosso*)，C段轉為激動的(*Agitato*)，回到b段主題時又轉為緩板(*Poco piu lento*)，曲終回到開頭的速度。法雅在四首鋼琴作品中，從以上觀察到的，發現作曲家喜好以速度的變化作為段落間的對比。

二、觸鍵

為了掌握織體間力度的平衡，需要聲部間的音色控制。法雅在這四首西班牙小品中，筆者認為複音織體佔了絕大部份。而在複音織體中，主旋律與其他和弦音之間的觸鍵須有不同層次的差異。例如運用指尖、指腹、手腕等，需使旋律線條更加明顯。由第一首阿拉貢舞曲可看出，樂曲從一開始左手保持不變的底音是C大調之屬音G，屬和弦織度增加，加強了樂曲的張力，緊湊地導入主題A段，進入A段後，樂曲即以三聲部呈現，直到後樂段，織度以四聲部呈現，達到本曲最高潮，【譜例8-24】。

【譜例8-24】《西班牙小品：阿拉貢舞曲》第 12-16 小節



另外，需特別注意重音的觸鍵，因為法雅在此四首作品中，運用了許多舞曲節奏，而重音在譜上的重音記號又分為：>、-、▼，彈奏上，需依舞曲特性，彈奏出不同的強度的觸鍵。

而斷音觸鍵彈奏上，有些為加強力度及重要音型的跳音，如【譜例8-25】。有些則為輕快跳躍的跳音，觸鍵需輕巧且具舞曲節奏性，如【譜例8-26】。

【譜例8-25】法雅《西班牙小品：古巴舞曲》第 74-77 小節



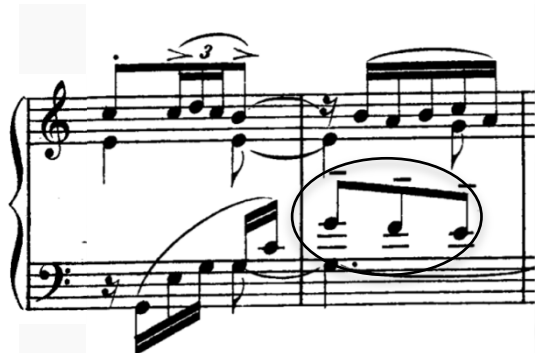
【譜例8-26】法雅《西班牙小品：阿拉貢舞曲》第 6-11 小節



值得一提的是，法雅在阿拉貢舞曲以法國碎音風格(style brisé)為創作手法，

意即運用少許的重複音(doublings)、八度音，以及僅有的伴奏和弦，表現撥弦樂器彈奏時之特殊效果。低音聲部中標示“-”(保持音)的音符，在彈奏上也用左手的大拇指來強調，並彈奏出深沈低音之效果，【譜例8-27】。

【譜例 8-27】《西班牙小品：阿拉貢舞曲》，第 13-14 小節



三、樂句的處理

《四首西班牙小品》作品中，《阿拉貢舞曲》與《安德魯西亞舞曲》在作曲手法上比較相近，但由於舞曲節奏特性的差異，句法與運音不盡相同。故在此以每首作品逐一觀察的方式論述。

第一首《阿拉貢舞曲》，樂句上以短小樂句為主。運句特色以主題模進的方式進行，使得旋律線條較為不對稱，樂句長度不一；第二首古巴舞曲，樂句分為4+2+2+3，以較為不對稱的樂句為主，如【譜例8-28】。

【譜例8-28】法雅《西班牙小品：古巴舞曲》第 4-15 小節

musical score for Example 8-28, measures 4-15. The score is in G major, 3/4 time, and consists of two systems. The first system (measures 4-8) features a vocal line (*p cantando*) and a piano accompaniment. The second system (measures 9-15) continues the piano accompaniment with various dynamics including *p*, *mf*, and *p*. The piece concludes with a "cort." (coda) marking.

musical score for Example 8-29, measures 36-38. The score is in G major, 3/4 time, and consists of one system. It begins with a "Poco rit." (Poco ritardando) marking. The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamics including *mf* and *f*. The piece concludes with a "Poco rit." marking.

【譜例8-29】《西班牙小品：古巴舞曲》，第 36-38 小節

musical score for Example 8-29, measures 36-38. The score is in G major, 3/4 time, and consists of one system. It begins with a "Poco rit." (Poco ritardando) marking. The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamics including *mf* and *f*. The piece concludes with a "Poco rit." marking.

第三首《山景》，主旋律多置於第一部，也以綿長的旋律為主，樂句分句方式為4+2，演奏時，需著重其樂句的延展即主旋律的清晰線條，中段加入率性之舞，節奏上轉為輕快。

【譜例8-30】《西班牙小品：山景》，第 1-3 小節



【譜例8-31】《西班牙小品：山景》，第 29-30 小節



第四首《安達魯西亞舞曲》，為四首舞曲中風格最為強烈鮮明，以西班牙著名佛朗明歌舞為主軸。A段樂句上為較工整的四小節一樂句；B段則以3+3為樂句單位，如【譜例8-32】、【譜例8-33】。

【譜例8-32】《西班牙小品：安達魯西亞舞曲》，第 1-8 小節

Vivo (très rythmé et avec un sentiment sauvage)

PIANO *ff*

marcato

sempre ff

8

【譜例8-33】《西班牙小品：安達魯西亞舞曲》，第 47-53 小節

sf **Doppio più lento ma sempre mosso**

cédez

f bien chantant très expressif et la mélodie

toujours bien en dehors

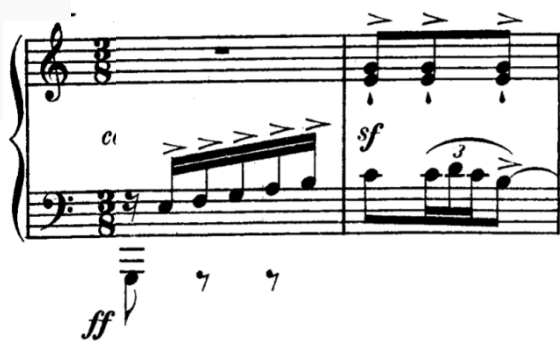
四、力度與表情記號

關於力度與表情記號，我們可以從文本中得到法雅在樂曲中有非常多的指示，隨處可見力度記號、漸強漸弱、重音、突強記號，以及精準地描述其所需要的聲響，如「歌唱地」(*cantando*)、「生動活潑地」(*Con anima*)...等。藉由這些記號與術語，演奏者可以更瞭解音符之後的豐富意涵而達到更貼近作曲家音樂心靈的詮釋。法雅在此作品中，使用了許多*sf*、 > 、 ^ 、 — 、*Marcato*記號，用以凸顯西班牙舞曲鮮明的特色。不同的重音記號，演奏者需表示不同的力度和響度。在手指觸鍵速度、時間長短、距離上，有不同區分。

五、重音

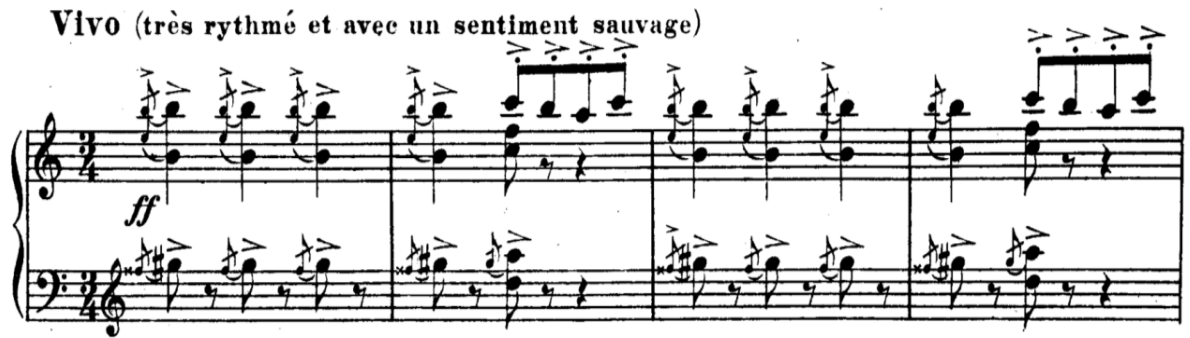
法雅四首西班牙小品中，有許多將弱拍轉變為強拍的情形，此法為西班牙特有的舞曲風格，配合舞者的舞步而設計，彈奏重音的作用，可以將原先的抒情旋律線以重音轉變，使之成為西班牙舞曲特有的熱情風格。而關於左右手同時出現的重音，筆者建議可以先將旋律輪廓找出後，其譜上標示的重音，區分為不同層次，例如第一首阿拉貢舞曲，主旋律線條出現在左手，因此需比右手更多的重音，如【譜例8-34】。

【譜例8-34】《西班牙小品：阿拉貢舞曲》，第 4-5 小節



弱拍上的重音，舞曲風格(舞步)

【譜例8-35】《西班牙小品：安達魯西亞舞曲》，第 1-4 小節



六、音響色彩

打擊式音響、響板、吉他音響：法雅西班牙小品第四首《安達魯西亞舞曲》，以模仿粗獷吉他彈奏的效果展現安達魯西亞舞曲的熱情奔放，節奏性強烈，並以弗里吉安(Phrygian)調式，安達露西亞的吉普賽調式為素材，增加了和聲色彩。並運用了佛朗明哥的三大要素：歌唱、舞蹈、和吉他的緊密結合，貫穿全曲。彈奏上，需模仿吉他的音響效果，加入許多如舞蹈中踏步的重音，可從譜上的重音記號給予演奏者清楚的提示，也可清楚看見其舞曲的獨特節奏特性。

另外，在第四首曲子中，也加入了打擊式的音響，如譜例。此段落需彈奏出敲擊樂般的音響效果，【譜例8-35】。

七、踏板

阿爾貝尼士於踏板的標記甚為詳盡；而法雅的術語標記較為精簡。踏板的使用上，依據 Isidor Philipp 版本的樂譜，作曲家標示的踏板記號並不多，筆者認為，彈奏者可依和聲、旋律、節奏為原則，有規律的使用踏板，增加和聲色彩、豐富音響效果。

法雅在四首《西班牙小品》中並無明顯標示出詳細的踏板記號，但筆者建議，可依據樂句及和聲特性，加入踏板，增加音樂延展性。

法雅西班牙小品中第二首《古巴舞曲》B段，速度轉為快板，左手主旋律開

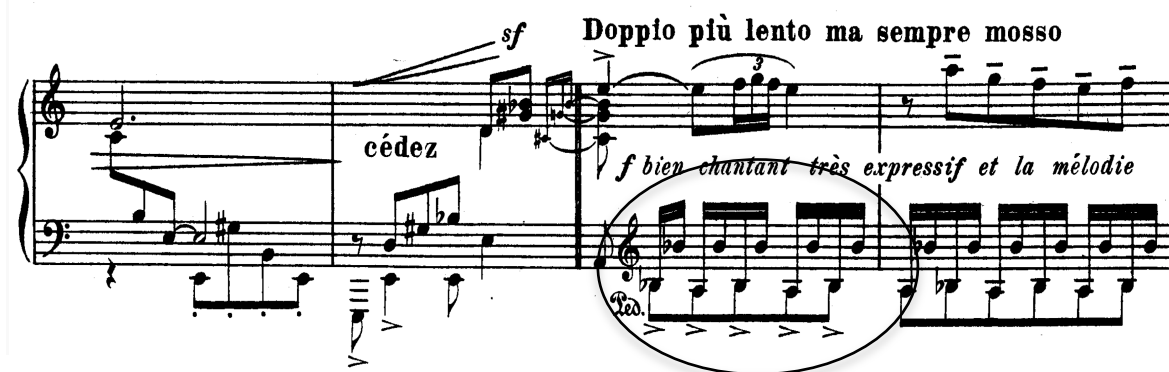
始以跳音彈奏，對比強烈，需與A段有所區別。此曲法雅有簡單標示踏板的運用，但仍以乾淨的短踏板為主，【譜例8-36】。

【譜例8-36】《西班牙小品：古巴舞曲》，第 1-3 小節



第四首安達露西亞舞曲，速度標示為甚快板，【譜例8-35】。B段以緩板的速度呈現深沈歌的特質，低音聲部與高音聲部的旋律線相互對應，左手以頑固低音音型為其特色，踏板的運用上，可以每個音換一次踏板的方式運用，【譜例8-37】。

【譜例8-37】《西班牙小品：安達露西亞舞曲》，第 46-49 小節



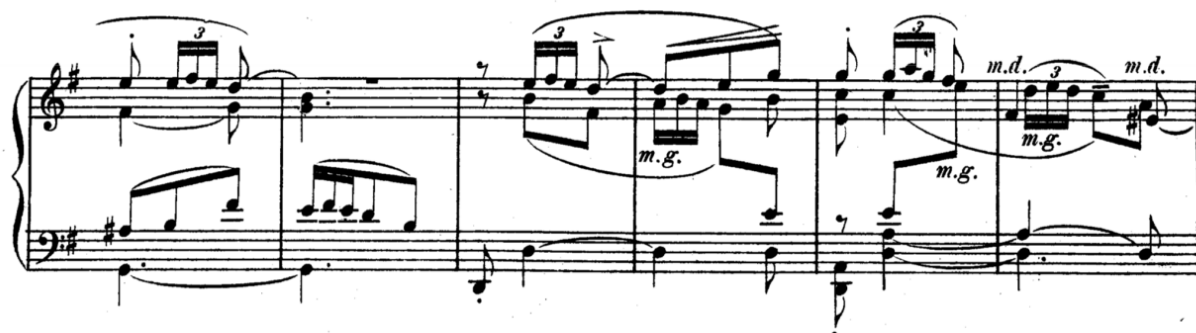
八、技巧的難度

1. 複雜的織度

法雅《西班牙小品》中，頻繁地使用複音織度，筆者建議先將其主旋律輪廓

畫出，在觸鍵上也需要更多的層次變化，而四首舞曲中皆頻繁使用三連音，具有舞曲特色，演奏上需特別留意其韻律性。

【譜例8-38】《西班牙小品：阿拉貢舞曲》，第 45-50 小節



2. 超越八度的快速連續性分解和絃

因其旋律線條需綿延不斷，故筆者建議在出現以下樂句時，可以踏板作為輔助，而使旋律線得以延續不中斷。

【譜例8-39】法雅《西班牙小品：安達魯西亞舞曲》，第 63-65 小節



3. 大跳音程

在法雅《西班牙小品：安達魯西亞舞曲》中，有許多大跳音程，彈奏技巧上，需加強其準確度，故演奏者需多加練習。

【譜例8-40】《西班牙小品：安達魯西亞舞曲》，第 5-8 小節



4. 連續重音

法雅四首西班牙小品中，為配合舞蹈特性，頻繁使用不同層次的重音記號，因此，在演奏上也增加了觸鍵的豐富性及變化性。演奏者需具備非常靈敏的手指技巧，精確掌握每一個重音的落點位置及巧妙音色變化。以《西班牙小品：阿拉貢舞曲》為例，連續重音的下鍵時間和力度，都需巧妙掌握。

【譜例 8-41】《西班牙小品：阿拉貢舞曲》，第 88-97 小節

5. 節奏

其譜上的重音記號，提示其彈奏者主旋律及節奏的方向，重音並不一定在第一拍上，需多注意譜上的力度變化記號，方能詮釋出最接近作曲家的用意。彈奏者宜多留意其節奏的重音和弱音對比。

6. 保持節奏穩定性的難度

由於不同舞曲具有不同特徵，依據不同特徵會有速度上的不同。須在不同舞曲中掌握不同速度，且能持續，不因中間的一些變化而改變其舞曲韻律性。

第三節 阿爾班尼士《西班牙之歌》與法雅《西班牙小品》之風格比較

筆者於第四章與第六章中，已概述兩位作曲家風格特徵，在此章節，將就兩首作品本身，在風格異同上作探討。

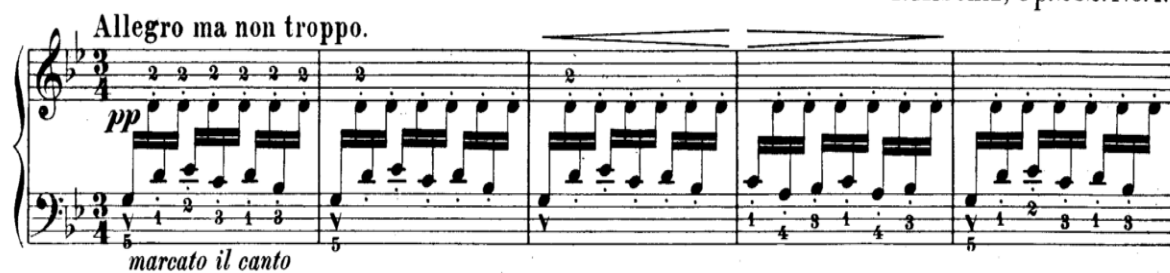
兩首作品的相同點將依作曲家的創作手法，音型設計、和聲、節奏、旋律、織體及樂句長短等方向敘述。

就創作手法上，兩位作曲家皆有著許多雙手手指的交織(交叉)，展現出當時前所未有的高度鋼琴技巧。

兩部作品皆採用當地舞曲、深沉歌(Cantos)和模仿吉他彈奏的音效和以三連音或裝飾音呈現響板音響效果。和聲方面，皆有使用吉普賽風格的弗里吉安調式、喜用增減音程作為裝飾及轉調；節奏方面，頻繁使用弱拍上的重音，以凸顯西班牙舞曲的舞步特質；織體上，主音與複音交替使用；旋律上，皆使用許多連續八度音型，製造出華麗的音響效果；使用許多民歌旋律，大多為級進音程；在音型設計上都喜用快速同音反覆音型，如【譜例8-45】。

【譜例8-45】《西班牙之歌：前奏曲》，第 1-5 小節

I. Albeniz, Op. 232. No. 1.



和聲上，吉普賽風格的弗里吉安調式也經常被使用在樂曲中，增添特殊色彩。

【譜例8-46】《法雅西班牙小品：安達魯西亞舞曲》，第 59-61 小節

dim.

p

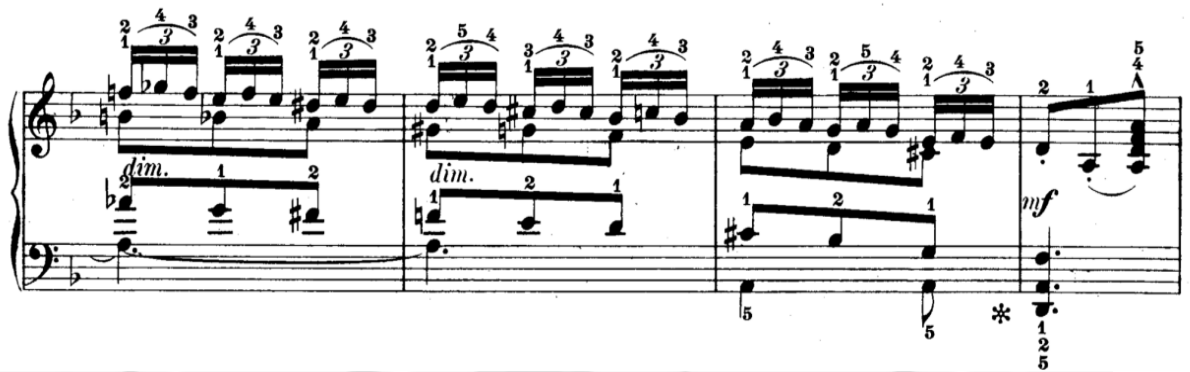
The score is in 3/4 time, key of B-flat major. It features a piano introduction with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody consists of eighth and sixteenth notes, while the bass line has a more rhythmic pattern. The tempo is marked 'Allegro ma non troppo' and the dynamics are 'pp' (pianissimo). The instruction 'marcato il canto' is written below the bass line.

【譜例8-47】《阿爾班尼士西班牙之歌：前奏曲》，第 72-78 小節



喜用增減音程作為裝飾及轉調，【譜例8-48】。

【譜例8-48】《阿爾班尼士西班牙之歌：東方》，第 57-64 小節



【譜例8-49】《法雅西班牙小品：阿拉貢舞曲》，第 34-38 小節



增六和弦的使用，阿爾班尼士與法雅以調性音樂結合法國增六和絃以及全音音響。每個段落有特別的和聲進行，增加和聲色彩的作用。

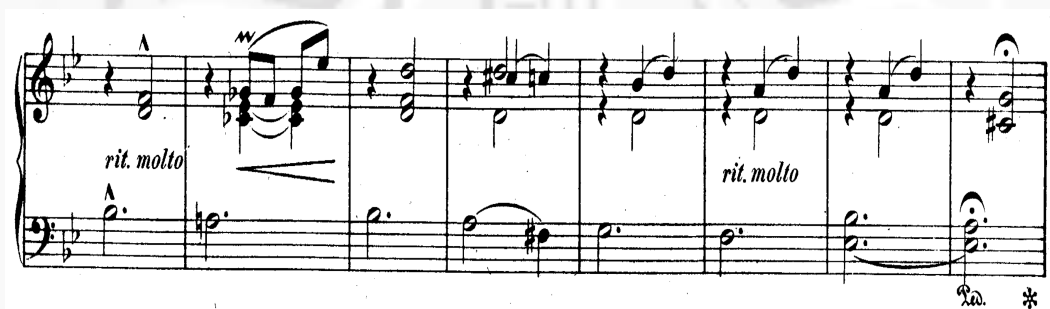
【譜例8-50】《阿爾班尼士西班牙之歌：科爾多瓦》，第 26-29 小節



d :vii/vii7 增六和弦 i64

節奏上，多以短小的三連音節奏、切分音、或是複節奏(Himiola)、變換節奏，增加其舞曲變化性。此外由於西班牙獨特的舞蹈韻律所致，曲中常見切分節奏及弱拍加重音之記號，以阿爾貝尼士和法雅之作品尤為顯著。

【譜例8-51】《阿爾班尼士西班牙之歌：前奏曲》，第 87-91 小節



【譜例8-52】《法雅西班牙小品：阿拉貢舞曲》，第 24-27 小節



【譜例8-53】《法雅西班牙小品：古巴舞曲》，第 30-31 小節



節奏呈現佛朗明哥藝術之精神。二位作曲家們以各自獨特的語法與寫作風格，創作出足以代表西班牙風格的音樂，展現了西班牙的風情萬種，堪稱西班牙鋼琴音樂黃金時期的巨擘。另外，也頻繁使用弱拍上的重音，以凸顯西班牙舞曲的舞步特質。

【譜例8-54】《阿爾班尼士西班牙之歌：東方》，第 10-11 小節



【譜例8-55】《法雅西班牙小品：阿拉貢舞曲》，第 6-8 小節



兩位作曲家皆使用許多民歌旋律，大多為級進音程，【譜例8-56】、【譜例8-57】。

【譜例8-56】《阿爾班尼士西班牙之歌：前奏曲》，第 63-70 小節



【譜例8-57】《法雅西班牙小品：古巴舞曲》，第 4-7 小節



以三連音或裝飾音呈現響板音響效果，也是兩位作曲家共同的手法。

【譜例8-58】《阿爾班尼士西班牙之歌：東方》，第 5-6 小節



【譜例8-59】《法雅西班牙小品：阿拉貢舞曲》，第 6-8 小節



織體上，主音與複音交替使用。

【譜例8-60】《阿爾班尼士西班牙之歌：東方》，第 33-36 小節；第 48-51 小節

複音織體

主音織體

poco rit.

a tempo

【譜例8-61】《法雅西班牙小品：山景》，第 1-3 小節；第 35-37 小節

And^{no} tranquillo

複音織體

pp quasi campani

2 *And.*

主音織體

f sempre marcato

dim.

旋律上，阿爾班尼士與法雅皆使用許多連續八度音型，製造出華麗的音響效果。

【譜例8-62】《阿爾班尼士西班牙之歌：科爾多瓦》，第 101-110 小節

a tempo

legatto

cresc.

f

12 120

【譜例8-63】《法雅西班牙小品：古巴舞曲》，第 79-86 小節



就相異性而言，筆者將研究論述於下：

兩首作品的相異點將依作曲家樂句、和聲節奏、調性、和聲進行、旋律、及節奏等方向敘述。

樂句方面，阿爾班尼士喜用連續性樂句，具豐富歌唱性；法雅多使用斷句性樂句，戲劇張力較強。

【譜例8-64】《阿爾班尼士西班牙之歌：棕櫚樹下》，第 5-14 小節

【譜例8-65】《法雅西班牙小品：阿拉貢舞曲》，第 1-11 小節

Allegro
PIANO
con brio
ff
sf
3

和聲節奏方面，兩者相較之下，法雅的和聲節奏較為快速。

【譜例8-66】《阿爾班尼士西班牙之歌：Seguidillas》，第 1-8 小節

Allegro molto.
ff
p

【譜例8-67】《法雅西班牙小品安達魯西亞舞曲》，第 1-9 小節

Vivo (très rythmé et avec un sentiment sauvage)

PIANO *ff*

marcato *sempre ff*

調性上，阿爾班尼士多以調性劃分段落；相較於法雅頻繁轉調，雖為近系轉調，偏好使用同音異名轉調，因此和聲色彩較為豐富。

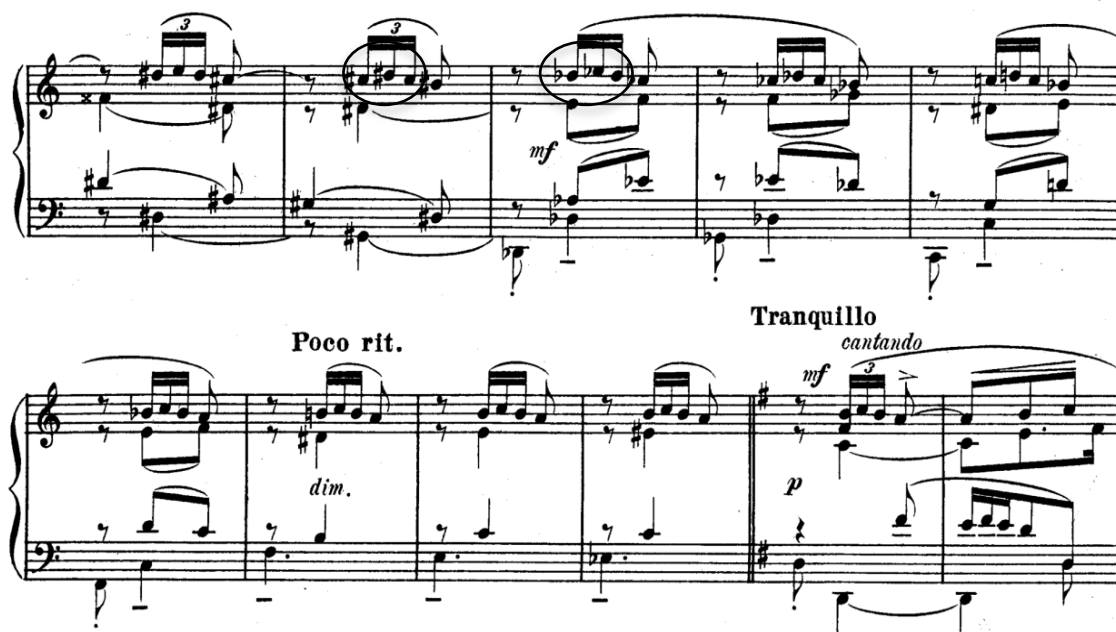
【譜例8-68】《阿爾班尼士西班牙之歌：棕櫚樹下》，第 5-9 小節；第34-37小節

A·F

dolce legato

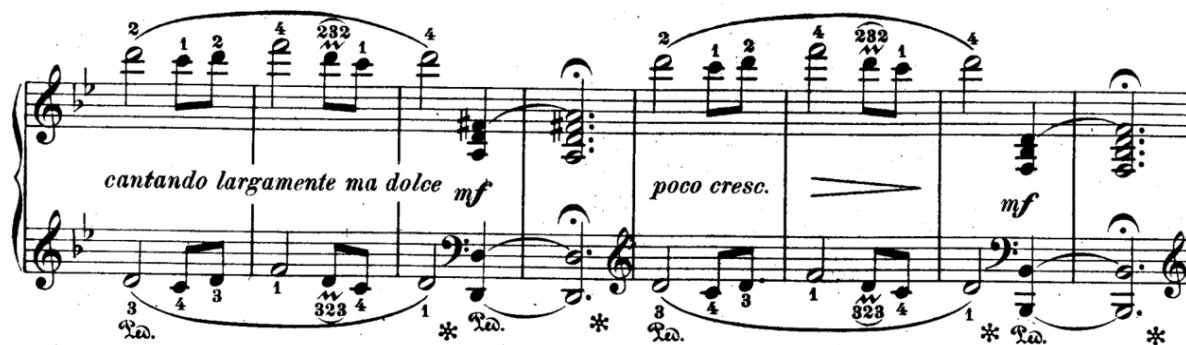
R·R
a tempo
dolce

【譜例8-69】《法雅西班牙小品：阿拉貢舞曲》，第 34-44 小節



旋律方面，兩者皆具有不同的特質。阿爾班尼士五首西班牙之歌，較頻繁使用深沈歌，旋律綿長，具歌唱性；法雅不同於阿爾班尼士的地方在於，旋律使用短小動機延伸主題，旋律變化較為豐富多樣。阿爾班尼士經常使用平行八度的旋律進行，增加旋律線條的厚度。

【譜例8-70】《阿爾班尼士西班牙之歌：前奏曲》，第 63-70 小節



第四節 阿爾班尼士《西班牙之歌》與法雅《西班牙小品》 之演奏詮釋比較

在本章節中，將針對阿爾班尼士和法雅這兩首作品之演奏詮釋異同，作相關研究探討。

兩位作曲家雖同為西班牙作曲家，但其風格上還是有許多特色，就阿爾班尼士《西班牙之歌》五首和法雅《西班牙小品》四首比較，速度上，阿爾班尼士的五首西班牙之歌，快板的樂章居多，多呈現較為輕快、簡潔的曲風；而法雅的四首西班牙小品，在速度上，快慢參半，尤慢板顯得更具有西班牙景色風情，讓聽眾能彷彿置身於一幅畫之中，如【譜例 8-71】。

在音樂表情術語方面，阿爾班尼士和法雅在譜上皆有標明。和德、奧音樂相較，二位作曲家均大量地運用各式表情記號、彈奏方式、速度與力度記號，給予演奏者明確的指示。而不同的是，法雅在術語使用上較為頻繁，且有較多的速度變化；而阿爾班尼士則著重於一樂段間的速度變化。

【譜例8-71】《法雅西班牙小品：古巴舞曲》，第 65-77 小節



觸鍵上，織體、重音、裝飾音的觸鍵需有所不同。由於這兩部作品有許多使用複音織體的部份，在觸鍵上，宜多注意主旋律和和聲基底的音量和旋律控制，重音記號的觸鍵，有時作曲家為了展現舞曲特性，會在譜上標明重音記號，此時的觸鍵該如何變換，為演奏者必須多加著墨的；此外，兩者作品在裝飾音的使用上也相當頻繁，演奏者應具備相當的西班牙舞曲知識，將裝飾音的使用、色彩變化、力度變化上作不同層次的表現；力度上，作曲家們常以極大或極小的音量表現樂曲張力，兩部作品皆曾多次使用 *fff* 與 *pppp* 之力度記號。

筆者依其樂曲之音型、和聲、節奏使用、樂句長短比較，探討其詮釋方式。音型上，阿爾班尼士和法雅皆使用許多連續八度音型，製造出交響式的音響效果，彈奏上須有更多的力度變化，【譜例8-72】。

節奏動機多以短小的三連音節奏、切分音、或是複節奏(Himiola)、變換節奏，增加其舞曲變化性。

另外，兩位作曲家皆大量使用術語，包含速度、表情等，嚴格要求演奏者忠實作曲家；炫技技巧上，大跳音程、快速八度、雙手交叉、快速兩手交替音型皆有使用，如【譜例8-73】

【譜例8-72】《阿爾班尼士西班牙之歌：前奏曲》，第 26-30 小節



【譜例8-73】《法雅西班牙小品：阿拉貢舞曲》，第 88-92 小節



瓦爾特·阿龍·克拉克(Walter Aaron Clark)敘述阿爾班尼士(Albéniz)的生平和音樂風格以及創作手法(如：全音音階、phrygian音階等)，論述中並提到：

「如果我們稱法雅是西班牙音樂中民族主義發展的中心指標的話，那麼阿爾班尼士則算是法雅最重要的先驅」 “If we consider Manuel de Falla as the central point towards and from which we measure the progress of Spanish nationalism in music, Albéniz is Falla’s most important predecessor. ”。⁷⁷

我們可以從中間接了解到同為西班牙作曲家的阿爾班尼士對於法雅在西班牙音樂史上的重要性有一定的影響。其中西班牙各民間音樂素材隨著不同民族帶入西班牙，法雅在音樂作品中所使用的元素，也可以更清楚地加以分析。

⁷⁷ Clark, Walter Aaron. *Isaac Albéniz : A Guide to Research*. (New York: Garland Publishing ., c1998), 31.

第九章 結論

西班牙因著特殊的地理環境與人種、政治、文化等錯綜複雜的歷史背景，其文化結合了中西歐、阿拉伯、吉普賽與西班牙本地之元素，導致此地區的音樂在西洋音樂史上展現了獨特而多元的風格。

西班牙在中世紀曾是西方世界文化重鎮，其藝術受到阿拉伯、吉普賽、安達魯西亞、拉丁美洲文化的影響，產生一種異國的、浪漫的、非現實的情懷一直環繞在歐洲人的腦中。而西班牙在經過古典與浪漫時期德、奧主流音樂之薰陶，加上十九世紀末至二十世紀初國民樂派興起，西班牙阿爾貝尼士、法雅等兩位作曲家成為西班牙國民音樂的代表，他們將浪漫樂派之調性和聲與西班牙傳統民歌、樂器、舞蹈、美術、文學、故事等當地文化素材，雙雙融入西班牙鋼琴音樂之中；也由於二位作曲家皆曾旅居於法國，並與當時法國音樂圈交流密切，法國印象派之音樂風格無形中亦成為西班牙作曲家們創作的來源之一。豐富的音樂表現力、深刻的感染力、豐碩紮實的音樂內容及困難多元的演奏技巧，成就了西班牙鋼琴音樂的鼎盛時期，展現其瑰麗的成果，最重要的是，帶領西班牙音樂進入二十世紀多元的音樂技法。

阿爾班尼士《西班牙之歌》五首及法雅《西班牙小品》四首，皆為具有鮮明西班牙民族色彩的樂曲，然二位作曲家各具特色的寫作技法，也展現了不同的個人特色，其鋼琴作品也深受西班牙民間音樂的影響，同時巧妙地將西班牙最主要的民間樂器－吉他，融入創作，西班牙傳統舞蹈的節奏與傳統樂器的特色從這兩個鋼琴作品中處處可見。筆者在透過文獻的蒐集及閱讀後，對於兩位作曲家皆使用西班牙民間音樂的素材，使他們的作品增添西班牙自由、濃厚的氣息。節奏上皆使用西班牙舞曲的節奏特色，在在透露出兩位作曲家對於西班牙的熱愛。

而筆者也將兩部作品歸納出以下特點：

- 一、 旋律上使用西班牙民間音樂的素材，尤其喜愛十八世紀的歌曲，並不斷地變化反覆，使旋律呈現多樣貌的風格。
- 二、 節奏上有運用荷他舞曲和方當戈舞曲的特色，加上三連音節奏音型的裝飾，使樂曲增添浪漫的氣息；另外，節奏驅動性的表現，亦展現西班牙熱情的活力。
- 三、 使用弗里吉安調式的四音音階，或阿拉伯和吉普賽的增二度，使其堆疊出增六和弦的效果，並以不同的手法改變調性，也利用各種調性的屬和絃，來作為轉調的寫作技巧。
- 四、 曲式上沒有很嚴謹地遵守西歐傳統的形式，大部分以主題素材來分割樂段，有歌謠曲式、三段式、簡單分段式等架構。
- 五、 明確地使用各式的速度記號、力度記號、彈奏方式以及表情術語等，給予演奏者很清楚的指示。
- 六、 織度方面，旋律與伴奏的特性明顯，呈現豐富的織度與多變的主題變奏，為樂曲的詮釋增加許多困難度，但也展現了作曲家精湛的技法與即興能力。
- 七、 受西班牙吉他和響板的影響，在鋼琴上模仿吉他的音型和音色，如撥弦、掃弦和內在持續音的技法。

筆者以客觀的角度去分析作曲家對樂曲中每個細節所隱含的意義，並透過專書和專文的參考書目，尋找相關資料，並向國內各大學圖書館列印相關的文章，使對作品研究能有更深入的了解與探討，在寫作論文的過程中也更有方向。

在演奏詮釋方面，筆者針對樂曲的特色及演奏技法提出詮釋要注意的重點，並聆聽關於此二部作品的鋼琴錄音。此外，筆者也觀賞許多關於荷他舞曲、燭火之舞、方當戈舞曲等西班牙舞蹈的影片，感受西班牙傳統樂器與歌舞樂合一的精神，使演奏上能將西班牙風味詮釋出來。

藉由這部作品的研究與詮釋，讓筆者感受到不同於西歐其他國家的音樂文化，也對西班牙音樂中所呈現的細膩情感與戲劇張力有深入的領會，並期許自己在演奏上有另一番的突破，詮釋出西班牙熱情、優雅、沉鬱、浪漫、豐富的音樂風格；

也期盼本論文能讓國內研究者對阿爾班尼士《西班牙之歌》及法雅《西班牙小品》鋼琴作品有全面透徹的了解。自身主觀的感受得以立足於理性、客觀的分析之上。研究兩部作品後，瞭解西班牙受多國統治下的多元風土民情、西班牙民歌的特色、音樂中使用的和聲以及配合舞步使用的節奏等，皆有其特別之處，幫助筆者在演奏此部作品上，有更多具體的啟發。

本文所提出的研究，為筆者對此作品的詮釋觀點，而西班牙音樂最迷人的魅力則在於每個人心中不同的詮釋、每個聽者的不同感受。



參考書目

西文

- Baytelman, Pola. *Isaac Albéniz. Chronological list and Thematic catalog of his Piano Works*. Michigan : Harmonie Park Press, 1993.
- Barulich, Frances. *Albéniz, Isaac*. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2nd ed., 29 vols., ed. Stanley Sadie. London : Macmillan, 2001, I, 290-293.
- Bruno Nettl, *Folk And Traditional Music of The Western Continents*. New Jersey : Prentice-Hall Inc., 1990, 122.
- Chase, Gilbert. *The Music of Spain*. New York : Dover Publications Inc., 1959.
- Clark, Walter Aaron. *Isaac Albéniz : A Guide to Research*. New York : Garland Publishinginc., 1998.
- Clark, Walter Aaron. *Isaac Albéniz : Portrait of a Romantic*. New York : Oxford University Press, 1999.
- Christof Jung, "Cante Flamenco," in *Flamenco : Gypsy Dance and Music from Andalusia*, edited by Claus Schreiner. Portland : Amadeus Press, 1990.
- Chin-Chuan Chang, *Nationalism in the Piano Works of Manuel de Falla*. DMA diss., University of Cincinnati, 2000, 51.
- Don Randel ed., *Flamenco*. The New Harvard Dictionary of Music .Cambridge : The Belknap Press of Harvard University Press, 1996, 310-311.
- Gillespie John. *Five Centuries of Keyboard Music* .New York : Dover Publications, Inc., 1972, 109.

Gordon, Stewart. *A History of Keyboard Literature : Music for the Piano and its Forerunners*. New York : Schirmer Books, 1996.

Harper, Nancy Lee. *Manuel de Falla : His Life and Music*. Maryland : Scarecrow Press, inc., 1995.

Harold C. Schonberg. "Nationalism in Music" 陳琳琳 譯。第4冊。

Himilce Novas & Rosemary E. Silva. "Spain" 徐秋華 譯。台北：經典傳訊文化股份有限公司，2000，初版。

Hess, Carol A. Enrique. *Granados : A Bio-bibliography*. New York : Greenwood Press, 1991.

Hess, Carol A. *Falla, Manuel de*. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2nd ed., 29 vols., ed. Stanley Sadie. London : Macmillan, 2001, VIII, 529-535.

Larrad, Mark. *Granados, Enrique*. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2nd ed., 29 vols., ed. Stanley Sadie. London : Macmillan, 2001, X, 277-281.

Lucile Armstrong, *Dances of Spain*. London : The University Press Aberdeen, 1950, 7.

MacKay Angus, *Spain in the Middle Ages : From Frontier To Empire, 1000-1500*. London : Macmillan, 1977.

Marion Papenbrok, *History Of Flamenco, in Flamenco : Gypsy Dance and Music from Andalusia*, edited by Claus Schreiner ,Portland : Amadeus Press, 1990, 36.

Maurice Hinson. "The Pianist's Dictionary" 賴麗君 譯。原筌國際，2007，初版。

New William W. *Music in the 20th Century, from Debussy through Stravinsky*. New York : W. Norton & Company, Inc., 1966.

Raymond Carr, *Spain : a history*. New York : Oxford University Press 2000.

Ronald Crichton. "Falla" 曉秋、蕭媛、吳竑 譯。台北：世界文物出版社，1995，27。

Simon Barton. *A History Of Spain*. Palgrave Macmillan Published, Jun, 2009.

Stolba, K. Marie. *The Development of Western Music : A History, 2nd ed*. Madison : Brown & Benchmark Publishers, 1994.

Suzanne Demarquez, tran. Salvator Attansio, *Manuel de Falla*. Philadelphia : Chilton, 1968, 160.

Stevenson, Robert and others. "Spain" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., 29 vols., ed. Stanley Sadie. London : Macmillan, 2001, XXIV, 114-154.

西文期刊

Larrocha, Alicia de. Granados the Composers, *Clavier* VI(1967), 22-23.

Newman, Ernest. The Granados of the Goyescas, *The Music Time*. August VIII,(1917), 343-347.

Thompson, Barbara. *Flamenco : A Tradition in Evolution*, *The World of Music* III(1985), 67-79.

中文

方真真、方淑如《西班牙史—首開殖民美洲的國家》。台北：三民書局股份有限公司，2003，初版。

方銘健《佛拉明哥(Flamenco)音樂歷史與演變》。輔仁學誌人文藝術之部，2003。

王次炤《音樂瘋(The Lives of the Great Composers)》。台北：萬象圖書股份有限公司，1994，一版二刷。

尚家驥《歐洲聲樂發展史》。香港：上海書局，1986。

馬清《鋼琴藝術史》。台北：揚智文化事業股份有限公司，2001，初版三刷。

曾道雄《法雅—西班牙音樂家》。台北：水牛圖書出版事業有限公司，2003，初版。

張維邦《菲立普案世與西班牙無敵艦隊的潰敗》。台北，歐洲聯盟研究會電子報第七期，2000。

繆斯客《古典月刊》。台北，2007年12月。

學位論文

王愉諄〈西班牙鋼琴音樂之黃金時期五首作品研究-選自阿爾貝尼士、葛拉納多斯與法雅〉。國立臺北教育大學研究所碩士論文，2008 (民國九七年)。

林郁穎 法雅作品「七首西班牙民歌」中民謠素材、音樂分析與演唱詮釋之探討〉輔仁大學音樂研究所碩士論文，1999 (民國八八年)。

劉力溪〈阿爾班尼士「伊貝利亞」第二冊三首作品之演奏詮釋探討〉。國立交通大學音樂研究所碩士論文，2009 (民國九八年)。

樂譜及有聲資料

Albéniz, Isaac. Philipp, Isidor. ed. *Iberia and España : Two Complete Works for Solo Piano*. New York : Dover Publications, Inc., 1987.

David Dubal, *Art of Piano : its performers, literature, and recordings*. Amadeus Press, 2004.

Granados, Enrique. *Goyescas, Spanish Dances, and Other Works for Solo Piano*. New York : Dover Publications, Inc., 1987.

Falla, Manuel de. *Quatro Piezas Españolas para Piano*. Madrid : Union Musical Ediciones S.L., 1992.

網路資源

“Manuel de Falla.” Wikipedia. [http : //en.wikipedia.org/wiki/Manuel_de_Falla](http://en.wikipedia.org/wiki/Manuel_de_Falla); 摘錄於21 Dec. 2010.

《佛朗明哥發展史》。 [http :
//www.fjweb.fju.edu.tw/span_yulucas/materia/flamenco1_3.htm](http://www.fjweb.fju.edu.tw/span_yulucas/materia/flamenco1_3.htm); 摘錄於20 Apr. 2010.

