

國立交通大學

音樂研究所 演奏組

碩士論文

劉力溪鋼琴獨奏會

含輔助文件

阿爾班尼士《伊貝利亞》第二冊三首作品之演奏詮釋探討



LI-HSIN LIU PIANO RECITAL

WITH A SUPPORTING PAPER

ISAAC ALBENIZ'S *IBERIA* BOOK II: CONTEXT AND
PERFORMANCE PRACTICE

研究生：劉力溪

演奏指導教授：蔣茉莉

輔助文件指導教授：蔣茉莉

中華民國九十八年六月

劉力溪鋼琴獨奏會

含輔助文件

阿爾班尼士《伊貝利亞》第二冊三首作品之演奏詮釋探討

LI-HSIN LIU PIANO RECITAL

WITH A SUPPORTING PAPER

ISAAC ALBENIZ'S *IBERIA* BOOK II: CONTEXT AND PERFORMANCE PRACTICE

研究生：劉力溪

STUDENT: LI-HSIN LIU

演奏指導教授：蔣茉莉

PERFORMANCE ADVISOR: MOLI CHIANG

輔助文件指導教授：蔣茉莉

SUPPORTING PAPER ADVISOR: MOLI CHIANG



國立交通大學

音樂研究所 演奏組

碩士論文

A THESIS SUBMITTED TO
THE INSTITUTE OF MUSIC
COLLEGE OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES
NATIONAL CHIAO TUNG UNIVERSITY
IN PARTIAL FULFILLMENT OF
THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF
MASTER OF MUSIC
(PIANO PERFORMANCE)

HSINCHU, TAIWAN
JUNE 2009

中華民國九十八年六月

謝誌

我很幸運，總是能夠不顧一切地追尋自己的夢想！

回首自己在碩士求學期間的點點滴滴，最是感謝我的指導教授—蔣茉莉老師！老師引領我進入另一個層次的世界，使我終於「聽到了自己」，同時也看清了自己的缺點與不完美，老師的諄諄教誨成為我進步的推動力，老師對我的耐心與照顧也著實感念在心。

新加坡交換學生的經驗在我的人生當中是很特別、很重要的一段日子，感謝辛幸純老師不遺餘力地推動這個計畫，賦予我這樣的機會見識到外面的世界。新加坡的學習經驗著實讓我這個非音樂系出身的學生大開眼界、獲益匪淺。

另外，感謝評審老師—辛老師、艾嘉蕙老師在百忙中抽空審核我的論文，並給予指導。同時感謝艾老師特地從遠地撥冗前來我的音樂會，給予寶貴的意見。

從一個網頁設計師蛻變成「音樂人」，這一路走來，要感謝因為一句話而改變我人生的葉芳妃老師；感謝指導我考上碩士班的王真儀老師、林怡君老師；感謝我偉大的父母親莫大的支持；感謝家人們對我在專注於論文寫作或練琴時，忽略所有其他事情的包容；感謝眾多好友、同學們在我遭受挫折、徬徨無助時給我加油打氣；感謝所有在關鍵時刻伸出援手的朋友們，由衷感謝你們讓我的生命出現了轉機！

我真的很幸運，感謝上天賜給我的所有一切！很開心自己在音樂裡找到了自己，也期許自己更努力、更勇敢地往前邁進！

劉力溪鋼琴獨奏會

LI-HSIN LIU PIANO RECITAL

2009/6/8, 13:30

國立交通大學演藝廳 / Recital Hall, National Chiao Tung University

錄音光碟附於封底內頁 / Recording appended inside the rear cover

J.S. Bach (1685-1750)

Chromatic Fantasy and Fugue in D Minor, BWV 903

巴赫：D 小調半音階幻想曲與賦格，作品 903

1. Fantasy and Fugue

Franz Schubert (1797-1828)

Piano Sonata in G Major, D. 894

舒伯特：G 大調鋼琴奏鳴曲，作品 894

2. 1. Molto moderato e cantabile
2. Andante
3. Menuetto: Allegro moderato
4. Allegretto

Sergei Prokofiev (1891-1953)

Sarcasms, Op. 17

浦羅高菲夫：諷刺曲，作品 17

3. 1. Tempestoso
2. Allegro rubato
3. Allegro precipitato
4. Smanioso
5. Precipitosissimo

Isaac Albeniz (1860-1909)

Iberia Book II

阿爾班尼士：伊貝利亞第二冊

4. 1. Rondeña
2. Almería
3. Triana

摘要

本文以演奏—阿爾班尼士《伊貝利亞》第二冊三首作品—的角度為出發點，由廣至微，首先探究文本豐富音樂內涵的背後所蘊藏的西班牙民俗音樂元素，以瞭解西班牙音樂的精髓—佛朗明哥的發展與音樂特色，作為詮釋此作品時的參考依據；接著探究作曲家的音樂背景及其鋼琴作品不同時期的演進，使演奏者對其巔峰之作—《伊貝利亞》的脈絡有跡可尋；樂曲分析涵蓋了三首作品之間的關聯性與共通性，並詳細探討阿爾班尼士如何運用西班牙民俗音樂素材，及其作曲手法；演奏詮釋探討則以速度、織度、句法與運音、力度、表情與聲響等面向提出筆者在詮釋時的想法。

關鍵字：阿爾班尼士、伊貝利亞、西班牙音樂、西班牙鋼琴音樂、佛朗明哥



Abstract

From the point of view while playing three pieces of Albeniz *Iberia* Book II, from general to specific, this thesis first explores Spanish folk music elements behind the rich content of the text in order to reveal the essence of Spanish music—the development and musical feature of flamenco, which is the foundation to interpret the work. Investigating the musical background and different phases of the composer as the following agenda makes the context of *Iberia* traceable to the players. Musical analysis includes the relevance and commonality among the three pieces and discusses how Albeniz utilized Spanish folk music elements and how he composed in details. Performance Practice talks about the author's own observation on aspects of tempo, texture, phrasing, articulation, dynamics and sonority.

Key Words: Albeniz, Iberia, Spanish music, Spanish piano music, flamenco



目錄

	頁次
謝誌.....	i
劉力溪鋼琴獨奏會曲目表.....	ii
摘要.....	iii
Abstract.....	iv
目錄.....	v
譜例目錄.....	vii
表目錄.....	ix

輔助文件：阿爾班尼士《伊貝利亞》第二冊三首作品之演奏詮釋探討

第一章 緒論.....	1
第二章 阿爾班尼士的音樂背景.....	2
第一節 十九世紀西班牙音樂的沿革.....	2
第二節 西班牙民俗音樂特色.....	4
一、節奏韻律.....	4
二、旋律的特性.....	6
三、調式與和聲.....	6
四、其他特色.....	7
第三節 佛朗明哥藝術.....	7
一、形成與發展.....	7
二、表現形式.....	8
三、曲種.....	9
四、音樂特色.....	10
第三章 阿爾班尼士的音樂創作.....	15
第一節 阿爾班尼士的生平與作品概述.....	15
第二節 阿爾班尼士的鋼琴作品.....	17
一、早期作品—沙龍式的小品.....	18
二、中期作品—西班牙風.....	18
三、晚期作品—臻於成熟.....	19
第四章 《伊貝利亞》第二冊之樂曲分析.....	24
第一節 總論.....	24
一、三首作品之關聯性.....	24
二、三首作品之共通性.....	26
第二節 各曲之分析.....	33
一、《隆達納舞曲》.....	33
二、《阿美里亞》.....	39
三、《特里安納》.....	46
第五章 演奏詮釋探討.....	50
第一節 速度.....	50
第二節 織度.....	55

一、持續低音的織度	55
二、頑固低音的織度	57
三、六連音琶音音型的織度	58
四、織度的變換	59
第三節 句法與運音(articulation)	60
第四節 力度、表情與聲響	63
一、力度與表情	63
二、交響式的聲響	68
第六章 結語	71
參考文獻	72
附錄一	74
附錄二	76



譜例目錄

	頁次
譜例 2-1 (aksak 節奏型).....	5
譜例 2-2 (E 調式的種類).....	6
譜例 2-3 (佛朗明哥主要的音階型).....	11
譜例 2-4 (重音在第三、六、八、十、十二拍的佛朗明哥節奏範例).....	12
譜例 2-5 (重音在第一、三、五、八、十一拍的佛朗明哥節奏範例).....	13
譜例 2-6 (重音在第一、四、七、九、十一拍的佛朗明哥節奏範例).....	13
譜例 3-1 (《召喚》98-102 小節：「伊貝利亞六和弦」(Iberian-sixth chord)).....	20
譜例 3-2 (《召喚》11-20 小節：E 調式的持續低音).....	20
譜例 3-3 (《港口》6-9 小節：hemiola).....	21
譜例 3-4 (《港口》11-15 小節：複雜的重音位置).....	21
譜例 3-5 (《特里安納》51-56 小節：由兩種素材所組成的第二主題).....	22
譜例 3-6 (《特里安納》108-112 小節：不同素材的並置).....	22
譜例 3-7 (《阿爾拜辛》69-81 小節).....	23
譜例 3-8 (《阿爾拜辛》165-72 小節).....	23
譜例 4-1 (《隆達納舞曲》結尾與《阿美里亞》開頭).....	25
譜例 4-2 (《阿美里亞》結尾與《特里安納》開頭).....	26
譜例 4-3 (guajiras 節奏).....	27
譜例 4-4 (《特里安納》1-6 小節).....	28
譜例 4-5 (《隆達納舞曲》146-149 小節，B 段返回 A' 段處).....	31
譜例 4-6 (《特里安納》121-122 小節，再現第二主題接「第一主題迴響」處).....	31
譜例 4-7 (《特里安納》6-11 小節，相似素材的銜接的節奏動機).....	31
譜例 4-8 (《隆達納舞曲》與《阿美里亞》主題織度之相似性).....	32
譜例 4-9 (《阿美里亞》99-104 小節，第二主題).....	33
譜例 4-10 (《隆達納舞曲》1-4 小節，主題 A 之導奏片段).....	34
譜例 4-11 (《隆達納舞曲》17-24 小節，主題 A).....	34
譜例 4-12 (《隆達納舞曲》93-102 小節，主題 B 之導奏).....	34
譜例 4-13 (《隆達納舞曲》103-106 小節，主題 B).....	35
譜例 4-14 (《隆達納舞曲》91-94 小節，A 段進入 B 段).....	36
譜例 4-15 (《隆達納舞曲》111-117 小節，B 段：Phrygian 調式).....	37
譜例 4-16 (《隆達納舞曲》189-201 小節，A' 段：全音階與法國增六和弦).....	37
譜例 4-17 (《隆達納舞曲》217-221 小節，主題 A 的導奏與主題 B 的並置).....	38
譜例 4-18 (《隆達納舞曲》85-92 小節，A 段尾聲).....	38
譜例 4-19 (《阿美里亞》第一主題使用到的動機).....	40
譜例 4-20 (《阿美里亞》25-29 小節，佛朗明哥音階之增二度音程).....	41
譜例 4-21 (《阿美里亞》第一主題尾聲).....	41
譜例 4-22 (《阿美里亞》71-79 小節，第一主題與第二主題間的過門).....	42
譜例 4-23 (《阿美里亞》第二主題之導奏：Mixolydian 調式).....	43
譜例 4-24 (《阿美里亞》第二主題 121-22 小節：Phrygian cadence).....	43
譜例 4-25 (《阿美里亞》發展部 153-55 小節；158 小節：全音階動機).....	44
譜例 4-26 (《阿美里亞》177-180 小節，發展部核心片段).....	44
譜例 4-27 (《阿美里亞》228-37 小節，第二主題之再現片段).....	45
譜例 4-28 (《特里安納》9-12 小節，第一主題 P1 素材).....	46

譜例 4-29 (《特里安納》15-20 小節, 第一主題 P2 素材).....	46
譜例 4-30 (《特里安納》30-35 小節, 第一主題 P2' 素材)	47
譜例 4-31 (《特里安納》40-41 小節, 第一主題 S 素材).....	47
譜例 4-32 (《特里安納》44-49 小節, 過門片段與第二主題導奏).....	47
譜例 5-1 (《隆達納舞曲》128-137 小節, B 段片段)	50
譜例 5-2 (《隆達納舞曲》202-217 小節, A' 段片段).....	51
譜例 5-3 (《隆達納舞曲》222-233 小節, A' 段片段).....	52
譜例 5-4 (《阿美里亞》199-206 小節, 發展部返回再現部).....	52
譜例 5-5 (《特里安納》73-74 小節, 發展部片段).....	53
譜例 5-6 (《特里安納》89-99 小節, 發展部片段).....	54
譜例 5-7 (《隆達納舞曲》與《阿美里亞》的開頭織度設計).....	55
譜例 5-8 (《隆達納舞曲》, 左手彈奏主旋律的織度).....	56
譜例 5-9 (《特里安納》48-49 小節, 第二主題之導奏).....	58
譜例 5-10 (《特里安納》發展部片段).....	59
譜例 5-11 (《隆達納舞曲》1-2, 6,10, 14 小節).....	61
譜例 5-12 (《隆達納舞曲》33-36 小節).....	61
譜例 5-13 (《隆達納舞曲》49-52 小節).....	61
譜例 5-14 (《阿美里亞》105-112 小節).....	62
譜例 5-15 (《阿美里亞》29-36 小節).....	63
譜例 5-16 (《隆達納舞曲》13-16 小節).....	64
譜例 5-17 (《隆達納舞曲》41-42 小節).....	65
譜例 5-18 (《隆達納舞曲》28-32 小節).....	65
譜例 5-19 (《隆達納舞曲》166-173 小節).....	65
譜例 5-20 (《阿美里亞》158-165 小節).....	66
譜例 5-21 (《特里安納》13-14 小節, 38-39 小節)	67
譜例 5-22 (《隆達納舞曲》233-236 小節).....	68

表目錄

	頁次
表 2-1 (佛朗明哥吉他節奏的分類).....	12
表 2-2 (佛朗明哥吉他第一類三種節奏之關聯性).....	14
表 4-1 (《伊貝利亞》第二冊三首作品之間的關聯性).....	24
表 4-2 (《伊貝利亞》第二冊中所結合的西班牙音樂素材).....	26
表 4-3 (《伊貝利亞》第二冊中段落銜接的手法).....	32
表 4-4 (《伊貝利亞》第二冊中所運用到的調式).....	33
表 4-5 (《隆達納舞曲》之結構).....	35
表 4-6 (《阿美里亞》之結構).....	39
表 4-7 (《特里安納》之結構).....	48



第一章 緒論

《伊貝利亞》(Iberia)是西班牙作曲家、鋼琴家—伊薩克·阿爾班尼士(Isaac Albeniz, 1860-1909)最重要的鋼琴作品。這部作品起初被命名為十二首新的印象(*12 nouvelles "impressions" en quatre cahiers*)，分成四冊出版，每冊含有三首曲子，除第一冊第一首《召喚》(*Evocation*)之外，其餘皆以西班牙的地名、舞蹈、節慶命名，可說是作曲家對祖國所作的最後巡禮。《伊貝利亞》根植於浪漫樂派，呈現高超精湛的技巧；具法國音樂的氛圍，講究音色變化製造出的特殊效果；音樂語彙來自於西班牙民謠、舞蹈以及豐富的佛朗明哥藝術(*flamenco*)，將西班牙鋼琴音樂推向前所未有的高峰，影響後世甚深¹。

有鑑於《伊貝利亞》如此特殊的背景，以及在實際學習了第一冊和第二冊一共六首樂曲之後，阿爾班尼士音樂中那股熱情奔放的力量，時而陽光爛漫，時而陰鬱滄桑的魅力，促使筆者想進一步探索在文本背後所隱藏的更深層意涵，以獲得更多詮釋上的靈感與啟發。

本研究以《伊貝利亞》第二冊為範圍，旨在探究演奏者應如何理解、掌控、詮釋具有如此多元、豐富音樂內涵的作品；藉由資料的搜集與整理，一窺西班牙音樂的全貌，並透過樂曲分析，以更貼近作曲家的意念與表達方式，進而探討如何適切地演奏詮釋此曲。而欲將西班牙音樂的精神詮釋得恰到好處，演奏者必須對其文化歷史背景有初步的認識，更應深入瞭解佛朗明哥藝術的精髓。是故，本研究將在下一章節中，介紹阿爾班尼士的音樂背景，以巨觀到微觀的方式，首先著眼於十九世紀西班牙音樂的沿革，觀察此「非」西方古典音樂發展重鎮國度的特殊背景；接著概述西班牙民俗音樂特色；最後著墨於最能代表西班牙音樂的佛朗明哥藝術。第三章著重於探究阿爾班尼士的音樂創作及其鋼琴作品的分期。第四章—樂曲分析中，則藉由曲式結構的分析、和聲與調區、動機與素材的分析…等探究此作品，並對其中所使用到的西班牙舞曲節奏加以詳述，期以客觀的分析建立起適切詮釋的基礎。第五章則就速度、織度、句法與運音、力度與聲響等面向提出筆者在演奏詮釋上的想法。

¹ 根據 Walter A. Clark 在 *Albeniz: Portrait of a Romantic* 一書中提到：阿爾班尼士對法雅(Manuel de Falla, 1876-1946)、屠林納(Joaquin Turina, 1882-1949)、羅德里哥(Joaquin Rodrigo, 1901-99)以及莫雷諾·托雷巴(Moreno Torroba, 1891-1982)都有深厚的影響。(p. 284)

第二章 阿爾班尼士的音樂背景

以歷史的宏觀的角度觀之，西班牙音樂的多元性實非偶然。西元 1492 年伊比利半島統一以前，西班牙曾經過許多民族的殖民與統治，希臘、羅馬與拜占庭文化的移植，以及將近八百年的阿拉伯文化的潛移默化，至十五世紀吉普賽人的到來，最後造就了安達魯西亞地區佛朗明哥藝術的誕生。不同民族的文化、宗教為這片土地帶來不同的養分。法雅(Manuel de Falla, 1876-1946)也曾提出：影響西班牙音樂最重要的三個因素即拜占庭的教堂聖歌、阿拉伯人的入侵以及吉普賽人的遷入²。

本章首先探尋十九世紀西班牙音樂的沿革，作為阿爾班尼士音樂背景的初步認識；接著介紹西班牙民俗音樂的特色；最後就佛朗明哥藝術作一番討論，探討西班牙音樂最具代表性、最具魅力的民俗音樂素材—佛朗明哥藝術—所蘊藏的豐富音樂語彙，以更瞭解作曲家的靈感來源。

第一節 十九世紀西班牙音樂的沿革

政局的動盪不安，不利於此時期的音樂發展。1830 年代間，戰爭、革命，以及反動政府—費迪南七世(Ferdinand VII)反自由、反浪漫的政策，造成了許多作曲家和藝術家紛紛離開西班牙；再者，音樂組織的缺乏與音樂教育機構的不足，導致音樂家不論是在經濟上或專業能力的培養上重重受阻，以致於妨礙了大型管弦樂作品趨勢以及西班牙本土音樂的發展。除此之外，1835 年孟迪賽巴爾(Mendizabal)變賣教會資產，並刪減大半的音樂預算，迫使音樂家們離開教會的職位轉至佛朗明哥酒吧和咖啡館表演，曲目涵蓋流行的舞曲、歌劇及薩蘇埃拉(zarzuela)³改編曲和較嚴肅的室內樂，阿爾班尼士和葛拉納多斯也曾在這種場合中首演自己的作品。

² Paul Buck Mast, "Style and Structure in Iberia by Isaac Albeniz," Ph.D. diss., Eastman School of Music, 1974: 82-84.

³ 薩蘇埃拉是西班牙的音樂劇，由口白、歌曲、合唱和舞蹈組成。起源於十七世紀貴族階級的一種娛樂節目，以神話和英雄事跡為題材。因最初在馬德里附近的薩蘇埃拉皇家別墅演出而得名。這種體裁到十七世紀末和十八世紀因義大利歌劇的興起而衰退。十九世紀中期，薩蘇埃拉以通俗音樂劇的面貌再度興起。它類似十八世紀的托納迪利亞(tonadilla)，但篇幅較長。它風趣而帶諷刺性，描述日常生活中的芸芸眾生，組合民俗音樂、舞蹈和即興表演。有兩種基本的模式：一種是獨幕的喜劇性薩蘇埃拉；一種是 2-4 幕的嚴肅音樂劇，類似歌劇，但有口白對話。

雖然十九世紀的西班牙是全歐最落伍、最反動的國家，音樂的發展落後，但無庸置疑的是：其他歐洲作曲家對西班牙音樂民俗音樂元素具有高度的興趣。儘管在十九世紀有阿爾班尼士、葛拉納多斯和法雅這些西班牙國民樂派的代表人物，但他們在此時的作品並未得到熱烈的讚賞與高度的評價。諷刺的是，十九世紀最優秀的西班牙音樂還是出自於非西班牙籍的作曲家之手⁴。葛令卡(Mikhail Glinka, 1804-57)可能是迷戀於西班牙民族音樂的第一人，繼他之後有不計其數的作曲家對伊比利半島充滿異國風味的旋律陶醉不已⁵。

使西班牙音樂發展逐漸露出曙光的，也許要從十九世紀初的民俗學研究開始探討，這些民俗學者開始研究西班牙不同地區的文學、舞蹈以及音樂。Machado y Alvarez 於 1881 年成立了名為 El Folk-Lore Español 的民俗音樂研究學會，對民俗音樂的研究起了很大的作用，許多學者紛紛出版相關的著作。至二十世紀初，早期的音樂學者、理論家、作曲家—佩德瑞爾(Felipe Pedrell, 1841-1922)出版了四冊《西班牙民俗音樂集》(*Cancionero musical popular español*, 1918-22)，內容包含了相映的理論以及為數可觀的西班牙各地區民謠旋律。民俗音樂研究的蓬勃發展，尚不足以造就「27 世代」(Generación del 27)⁶的出現，從此改變世人對西班牙音樂落後的印象，音樂評論、音樂教育以及音樂學會的發展⁷，也都是推波助瀾的重要因素。

在此特別一提的是：佩德瑞爾對西班牙後世音樂家擁有舉足輕重的影響，他堅信每個國家應該在民歌的基礎上建立自身的音樂，其畢生的夢想即是創造一個真正具有國家特徵的西班牙音樂藝術。這樣的理念體現在他對後輩的教育以及對西班牙豐富音

⁴ 赫洛德·荀白克(Harold C. Schonberg)，《國民樂派》(The Lives of the Great Composers 4)，陳琳琳譯，臺北市：萬象圖書，1994，頁 75。

⁵ 葛令卡在 1845 年寫下《阿拉貢霍塔》序曲，是第一部西班牙風的序曲，其後有李斯特《西班牙狂想曲》(*Spanish Rhapsody*, 1863)、比才(Georges Bizet, 1838-75)《卡門》(*Carmen*, 1875)、林姆斯基·高沙可夫(Nicolai Rimsky-Korsakov, 1844-1908)《西班牙隨想曲》(*Spanish capriccio*, 1887)...等的作品出現。有趣的是，這些寫以西班牙為題材譜曲的非西班牙作曲家當中，不乏國民樂派的代表，如俄國的葛令卡和林姆斯基·高沙可夫(Nicolai Rimsky-Korsakov, 1844-1908)、法國的德布西(Claude-Achille Debussy, 1862-1918)和拉威爾(Maurice Ravel, 1875-1937)。

⁶ Tomás Marco, translated by Cola Franzen, *Spanish Music in the Twentieth Century*(Cambridge: Harvard University Press, 1993), pp.101-110: 27 世代是指出生於十九、二十世紀之交，而在 1920 年代展開其音樂生涯的音樂家。原指 1923-27 年間一群具影響力喚起西班牙文學圈的詩人，他們第一次正式集會於 1927 年塞維亞為紀念西班牙巴洛克詩人宮果拉(Luis de Góngora)逝世三百週年而得名。27 世代的音樂家開始改變當時西班牙的音樂視野，結合新古典主義、嘗試無調性的創作、寫作十二音列作品，將西班牙音樂推向未來。

⁷ 費迪南七世過世(1833)之後，音樂評論開始蓬勃發展；西班牙史上第一個音樂學院於 1830 年成立於馬德里；第一個音樂學會也於 1863 年誕生。

樂資產的研究，除了上述《西班牙民俗音樂集》，尚有 1894 年出版的《西班牙宗教音樂集成》(*Hispaniae schola musica sacra*)收錄了 Cabezon、Victoria、Morales 以及其他十六世紀傑出音樂家的複音音樂作品，並大量編纂西班牙管風琴鍵盤音樂。

第二節 西班牙民俗音樂特色

西班牙以其豐富的民俗音樂以及保存其歌曲、舞蹈傳統稱著。同時，由於地理環境的天然屏障，西班牙民俗音樂擁有地域的多元性。不同的民族入侵造就各地不同的文化風貌，早期西哥德的音樂元素似乎留存於阿斯圖利亞斯(Asturias)一帶的民俗音樂當中；有些地區受到東方音樂的影響，可追本溯源至拜占庭和猶太人的足跡；不僅是阿拉伯音樂引起學者們的熱烈討論，法國吟遊詩人也對西班牙音樂帶來影響。對新大陸的殖民，使得西班牙音樂與美洲和非洲音樂互相融合，產生新的音樂形式。十八世紀前，與南美洲的文化聯繫為西班牙在戲劇帶來新的樂種—zorongo，也為安達魯西亞、迦太隆尼亞地區帶來 rumba，並分別創造出 guajira 和 havaneras 兩種佛朗明哥藝術。

由 Gilbert Chase 的一段話，我們更可以了解到西班牙民俗音樂的地域多元性以及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)」、「迦太隆尼亞(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彩，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⁸”」

由於研究西班牙各地民俗音樂的英文文獻並不多，要透徹地瞭解各地的音樂並非易事，以下針對西班牙整體的民俗音樂特色，分別就節奏、調式、旋律的特性以及結構加以詳述，而最具代表性的安達魯西亞佛朗明哥藝術則另闢一節敘述。

一、節奏韻律

⁸ Linton E. Powell, *A History of Spanish Piano Music*(Bloomington: Indiana University Press, 1980), pp. 103-4.

根據葛洛夫字典，西班牙民俗音樂的節奏可歸類為四類：第一類是沒有小節線的記譜(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 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：

1. 與西方音樂理論的模型相似。
2. 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。

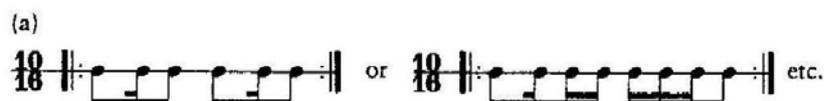
- b. 變態拍子：

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⁹)。西班牙東部瓦倫西瓦(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子出現。

3. 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、瓦倫西瓦和迦太隆尼亞發現這樣的形式。

譜例 2-1 (aksak 節奏型)



⁹ 詳見本文第二章第三節佛朗明哥藝術。

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¹⁰。

二、旋律的特性

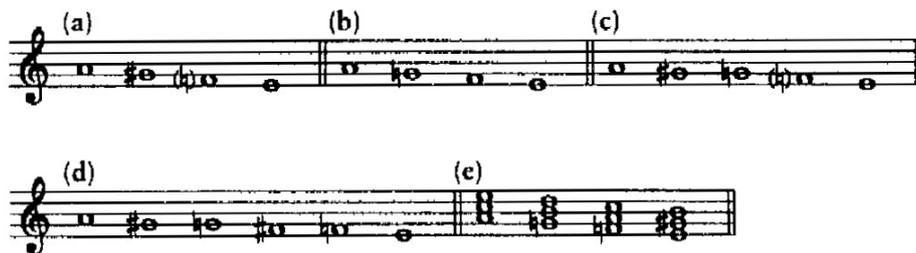
如前一節的敘述，我們知道西班牙音樂的多元性有其歷史、地理上的背景，各種不同文化的揉合造就了各地不同的音樂風貌。然不論其源頭為何，這些民俗音樂擁有一些共通性¹¹：

1. 旋律的音程通常很小，少有大跳出現。
2. 有許多如宣敘調風格(recitative style)的歌唱性旋律。
3. 具有相當多的裝飾音。
4. 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。

三、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，西班牙音樂蘊含豐富的調式變化，依據 Donostia 的研究¹²，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(如譜例 2-2(a))，也可以是自然音階(譜例 2-2(b))，也可以混合前兩者(譜例 2-2(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 2-2(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 2-2 (E 調式的種類)



¹⁰ Bruno Nettl, *Folk and Traditional Music of the Western Continents*(New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1990): 122.

¹¹ Ibid., 121-22.

¹² Robert Stevenson, et al, "Spain," In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40115pg1> (accessed Dec., 2008).

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)。

四、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¹³。

第三節 佛朗明哥藝術

一、形成與發展

佛朗明哥這個詞的語源¹⁴與其難解的起源眾說紛紜¹⁵，且佛朗明哥的研究直至1960年代才逐漸開始¹⁶，盤根錯節的衝突理論使我們很容易迷失在音樂學者們的辯證裡，而忘記直指音樂本身。無論佛朗明哥藝術是否包含拜占庭、猶太、非洲音樂的影響，我們可以確定的是在十五世紀下半葉由印度西北(東方音樂發展的重地)遷移到西班牙南部安達魯西亞地區的吉普賽人對佛朗明哥藝術的形成、發展扮演著非常重要的角色。

吉普賽人在當時是社會低下階層的人，背負著幾世紀以來的生存困境與痛苦遭遇，然而他們是天生的歌者、永恆的舞者，擅長將所到之處的民俗音樂與自己的傳統相結合，佛朗明哥的發展可分為三個階段，第一階段即是吉普賽人吸取安達魯西亞當地的音樂風格而發展出來。歷史文獻中第一個安達魯西亞吉普賽人音樂的記錄是在

¹³ Robert Stevenson, et al, "Spain," In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40115pg1> (accessed Dec., 2008).

¹⁴ 對於佛朗明哥語源的不同推測，可參考 Israel J. Katz, "Flamenco," In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09780> (accessed Dec., 2008).

¹⁵ Bernard Leblon, translated by Sinéad ní Shuinéar, *Gypsies and Flamenco: The Emergence of the Art of Flamenco in Andalusia*(Hatfield: University of Hertfordshire Press, 2003): 66.

¹⁶ *Ibid*, p. xiii.

1774年¹⁷，是吉普賽人家族聚會活動中的演出。佛朗明哥藝術中心的發源地主要在特里安納(Triana)、卡蒂斯(Cádiz)和赫雷斯(Jerez de la Frontera)。吉普賽人的歌曲、舞蹈在這些地方逐漸受到歡迎，不過此時西班牙中產階級仍排斥吉普賽人，故佛朗明哥的歌者、舞者多為吉普賽人以及社會較低層的人。

第二階段始於吉普賽人的解放至 1860 年，由非吉普賽人(Payo)或者安達魯西亞人大量地擴增不同的曲目、樂種以及拓展聽眾而蓬勃發展。這個時期的佛朗明哥歌曲(cante flamenco)已經成為安達魯西亞地區很重要的音樂形式，在 1840 年代早期，佛朗明哥歌曲，不管是否有吉他伴奏，成為咖啡館裡一項受歡迎的娛興節目，不過此時期的佛朗明哥僅在其發源地的咖啡館以及安達魯西亞地區的鄉鎮、農村中出現。

第三階段始於 1860 年代至二十世紀初，是佛朗明哥發展的黃金時期，開始產生職業的歌手和舞者，也有更多非吉普賽人開始致力於佛朗明哥藝術的表演，「佛朗明哥表演組」(cuadro flamenco)隨之誕生，這種形式一出現就迅速流行到整個西班牙語世界，其顯著特點是響板的使用¹⁸。從 1910 開始，即所謂劇場(theatrical)時期，bel canto¹⁹特別受到廣泛的注意。第一齣佛朗明哥歌劇出現在 1920 年，而現今許多的佛朗明哥表演則演變得更適合於無台上演出並且商業化。

二、表現形式

佛朗明哥是結合歌曲、舞蹈、器樂、助興聲(jaleo)的一種藝術形式，由吉他手、歌手們和助興的人們圍成半圓形，而舞者在半圓圈內隨著歌聲、器樂聲、助興聲(喊“olé”、擊掌、腳打節奏等)起舞。視覺上有舞者們華麗的服飾以及重視手部轉腕、擊掌的姿勢，還有踩足的技巧；聽覺上除了吉他、響板、鼓等的樂器之外，還有歌者的歌聲、人們的呼喊聲、擊掌聲以及舞者的踱步聲，是一種具有鮮明性格的表演形式。

在西洋音樂史的發展上，起初是以聲樂為主的，器樂的角色是為舞蹈和歌唱伴奏的，直至十六世紀才逐漸脫離聲樂。佛朗明哥藝術的發展亦然，也是以歌為主，在佛朗明哥剛成形的十八世紀，只有歌沒有任何的樂器伴奏；十九世紀才加入吉他的伴

¹⁷ Marion Papenbrok, "History of Flamenco," in *Flamenco: Gypsy Dance and Music from Andalusia*, edited by Claus Schreiner (Portland: Amadeus Press, 1990): 42.

¹⁸ 孫晨蒼，〈西班牙的佛拉門科藝術〉，《中國音樂學(季刊)》第 2 期(2003)，頁 128。

¹⁹ 指十八、十九世紀早期義大利的美聲唱法(Italian vocal style)。

奏；至十九世紀下半葉才有佛朗明哥吉他獨奏的演出²⁰。以歌為主的佛朗明哥，通常是先有某種歌的曲式發展出來，其後才有人為之編舞，這也就是為什麼佛拉明哥的歌曲，並非每種曲式都有與之相對應的舞蹈²¹。由此可知，佛朗明哥藝術的表現形式多變，歌曲、舞蹈、器樂並不一定同時出現，如本文附錄一，我們可以看到各種不同的佛朗明哥形式會有「有/無舞蹈表演」以及「有/無吉他伴奏」的分類。

三、曲種

佛朗明哥的種類相當繁雜，隨著時間的演進，也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²²；Molina 和 Mairena 則提議依據佛朗明哥的起源而分成：1. 吉普賽人的歌。2. 與吉普賽人相關或者受吉普賽人影響的歌曲。3. 由安達魯西亞的方當果舞曲發展出來的形式。4. 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²³：

1. 深沉歌(*cante jondo*)或大曲(*cante grande*)

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. 中曲(*cante intermedio*)

中曲雖有深沉歌的淵源，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. 小曲(*cante chico*)

²⁰ Bernard-Friedrich Schulze, "Esthetics, History, and Construction of the Flamenco Guitar," in *Flamenco: Gypsy Dance and Music from Andalusia*, edited by Claus Schreiner (Portland: Amadeus Press, 1990): 123-24.

²¹ 林耕，佛拉明哥歌曲淺譯，http://www.flamenco.com.tw/story/story.php?sy_no=10。

²² Marion Papenbrok, "History of Flamenco," in *Flamenco: Gypsy Dance and Music from Andalusia*, edited by Claus Schreiner (Portland: Amadeus Press, 1990): 36.

²³ Christof Jung, "Cante Flamenco," in *Flamenco: Gypsy Dance and Music from Andalusia*, edited by Claus Schreiner (Portland: Amadeus Press, 1990): 68-69.

小曲的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。

詳細的佛朗明哥分類請見本文附錄一。

四、音樂特色

在探討佛朗明哥的音樂特色方面，首先引用法雅對深沉歌蘊含的東方音樂元素作說明；接著介紹佛朗明哥所用到的音階種類以瞭解佛朗明哥歌曲的旋律特性，最後引用 Ehrenhard Skiera 對佛朗明哥吉他節奏的研究，觀察複雜的舞曲節奏的豐富面貌。

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：

1. 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。

2. 旋律通常在六度的音程以內

3. 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。

4. 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。

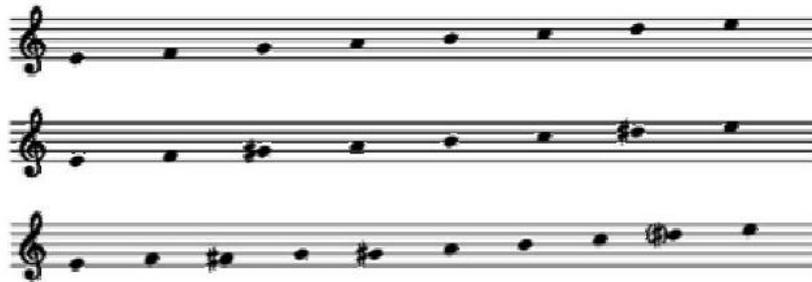
5. 助興聲

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。

無疑地，阿爾班尼士相當喜歡運用深沉歌特殊的韻味，在《伊貝利亞》中經常可以觀察到以上 2、3、4 點的特徵。

佛朗明哥音樂所使用的音階主要有三種²⁴，如下譜例，第一種是 Phrygian 調式；第二種是混合阿拉伯 maqām 和 Hijāzī 而得到的變化，含有阿拉伯慣用的增二度；第三種則在上主音與中音做大二、小二度以及大三、小三度的變化。佛朗明哥的旋律大多運用自然音階，偶爾有三度或四度的大跳，佛里吉安終止(Phrygian Cadence: A-G-F-E，如前一節西班牙民俗音樂所提到的 E 調式)是非常常見的特色。

譜例 2-3 (佛朗明哥主要的音階型)



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。佛朗明哥歌者演唱這些變化音是以微分音來唱，形成深沉歌的一個非常獨特的特色。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。

依據 Ehrenhard Skiera 對佛朗明哥吉他節奏型態的研究²⁵，可將佛朗明哥吉他的節奏分為三大類如下表所示：

²⁴ 資料來源：Israel J. Katz, "Flamenco," In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09780> (accessed Dec., 2008).

²⁵ Ehrenhard Skiera, "Musical Forms and Techniques for the Flamenco Guitar," in *Flamenco: Gypsy Dance and Music from Andalusia*, edited by Claus Schreiner, 136-46 (Portland: Amadeus Press, 1990).

表 2-1 (佛朗明哥吉他節奏的分類)

Group 1：十二拍	Group 2：四拍	Group 3：三拍
a) 記譜：4 個小節的 3/4 或 3/8 拍	記譜：2/4 或 4/4	記譜：3/4 或 3/8
Soleáres Caña Alegrías Romeras Caracoles Bulerías* Cantiñas	Farruca Zambra Taranto Tientos Tanguillo Rumba flamenca Zapateado Colombianas Milonga Garrotín	Malagueñas* Verdiales Tarantas* Sevillanas* Fandanguillos Granadinas Rondeña*
b) 記譜：3/4 和 6/8 拍		
Siguiriyas* Serranas		
c) 記譜：6/8 和 3/4 拍		
Peteneras Guajiras*		

*表示與《伊貝利亞》第二冊有關的佛朗明哥舞曲節奏。

第二類是二拍子；第三類屬於三拍子；比較特殊的第一類包含了四個小節的三拍子所組成的十二拍以及交替變換不同的拍子(即所謂變態拍子,如一小節 6/8 加上一小節 3/4；或者一小節 3/4 加上一小節 6/8), Group 1a 的重音在第三、六、八、十、十二拍上,如下所示:

譜例 2-4 (重音在第三、六、八、十、十二拍的佛朗明哥節奏範例)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

The musical notation shows a 12-beat rhythm in 3/4 time. The beats are numbered 1 through 12. Accents (>) are placed above beats 3, 6, 8, 10, and 12. The notation is presented in four staves, each containing a different rhythmic pattern for the 12 beats. The first staff uses eighth and quarter notes. The second staff uses quarter and eighth notes. The third staff uses quarter and eighth notes. The fourth staff uses quarter and eighth notes, ending with a first ending bracket over the final two beats.

Group 1b 由 3/4 和 6/8 拍交替而成，重音在第一、三、五、八、十一拍上，代表的舞曲節奏為 siguiriyas 和 serranas，下譜例為 siguiriyas。

譜例 2-5 (重音在第一、三、五、八、十一拍的佛朗明哥節奏範例)

The image shows a musical score for the Siguiriyas rhythm. It consists of five staves of music. The first staff is a rhythmic notation with 12 beats, divided into groups of 4, 6, and 4 beats. The time signatures are 3/4, 6/8, and 3/4. The second staff is labeled 'Siguiriyas' and shows the first 10 beats with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff shows beats 11 and 12, with first and second endings and a fifth ending. The fourth and fifth staves show further rhythmic variations and accents.

Group 1c 由 6/8 拍和 3/4 拍交替而成，重音在第一、四、七、九、十一拍上，以 peteneras 舞曲節奏和擁有拉丁美洲源頭的 guajiras 為代表，下譜例為 peteneras。

譜例 2-6 (重音在第一、四、七、九、十一拍的佛朗明哥節奏範例)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Peteneras

Theme

etc.

令人覺得驚奇的是，第一類節奏的三種類型其實擁有相同的節奏週期，如下表所示：

表 2-2 (佛朗明哥吉他第一類三種節奏之關聯性)

Group 1a: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 | 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Group 1b: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Group 1c: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

第三章 阿爾班尼士的音樂創作

在進一步了解《伊貝利亞》之前，本文先就阿爾班尼士一生的音樂創作做初步的認識，期望能從作曲家的生平與所處的時代背景下，探究其音樂創作的軌跡以及鋼琴作品風格的轉變，作為瞭解阿爾班尼士辭世之前的巔峰之作—《伊貝利亞》的準備。

第一節 阿爾班尼士的生平與作品概述

出生於 1860 年西班牙東北部的迦太隆尼亞，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。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。

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，其餘的鋼琴作品、戲劇音樂、聲樂和合唱作品都黯然失色。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。

四歲即公開演奏鋼琴的阿爾班尼士，自幼頂著天才兒童的光環，演出足跡遍及西班牙各地，七歲時以優異的成績獲准進入巴黎音樂院，但因為阿爾班尼士頑皮地把音樂院的窗戶打破，最終被拒絕入學。青少年時期以前的阿爾班尼士在音樂的學習上經常被各地的巡迴演出打斷，甚至曾在十五歲那年，至南美洲展開演奏生涯，精彩不凡的經歷充滿了傳奇色彩，各地遊歷的經驗得以讓阿爾班尼士飽聞西班牙各地以及拉丁

美洲的音樂傳統，而在日後的創作中，也有意識地將這些民俗音樂語彙轉化為西班牙的藝術音樂。1883 年認識了佩德瑞爾，受這位西班牙民族音樂學家的影響，阿爾班尼士在 1880 年代末期，創作了相當多具有民族風的鋼琴作品²⁶。此時期著名的代表作有《西班牙組曲》(*Suite Española*)和《旅行的回憶》(*Recuerdos de viaje*)。1886 年起，阿爾班尼士也開始譜寫管弦樂曲，《第一號鋼琴協奏曲》、《給鋼琴與管弦樂團的西班牙狂想曲》都是 1886-7 年間的作品。

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 1892 年寫的《神奇的蛋白石》(*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)成爲摯友，並在 1898-1900 年間任教於巴黎聖歌學校(Schola Cantorum)，成爲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²⁷，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“聯想”到西班牙民族的節奏並注入民歌的精神。²⁸」。Walter A. Clark 更認爲是阿爾班尼士定義了西班牙藝術音樂的風格²⁹。

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

²⁶ 詳細的作品年表可參考本文附錄二。

²⁷ 詳見本文附錄二。

²⁸ Walter A. Clark, *Isaac Albeniz: Portrait of a Romantic*(New York: Oxford University Press, 1999): 281-82.

²⁹ *Ibid*: 284.

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》³⁰(*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—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，《伊貝利亞》複雜的織度與音響效果的開發，都是前所未有的，甚至有一些作曲家將《伊貝利亞》(1905-08)和晚年另一部鋼琴作品《納瓦拉》(*Navarra*, 1909)改編為管弦樂版本。

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》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 阿爾班尼士的鋼琴作品

鋼琴這個典型的浪漫時期樂器，隨著李斯特(1844)、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。

阿爾班尼士鋼琴作品風格的明顯轉變，可劃分為三個時期：早期來自蕭邦、舒伯

³⁰ 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。

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》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；再加上與法國音樂圈的密切關係，使其領略到世界前列的音樂語彙，將這些影響與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》。

一、早期作品—沙龍式的小品

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 valse*)，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，寫于 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³¹，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

³¹ 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。

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，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》優美複雜的對位中。這兩首作品是阿爾班尼士邁向成熟風格的轉折。阿爾班尼士在過世的前四年，僅寫了四部鋼琴作品：《伊貝利亞》、《*Yvonne en visite!*》、《阿蘇雷荷》和《納瓦拉》，又以《伊貝利亞》為代表，故以下觀察《伊貝利亞》的特色，作為晚期作品風格的概括性瞭解。

《伊貝利亞》與阿爾班尼士中期的鋼琴作品相同，運用到了廣泛多樣的西班牙舞蹈節奏、深沉歌以及充滿異國風味的 E 調式音階，並將吉他語彙轉化到鋼琴作品當中。而《伊貝利亞》與眾不同之處可從以下幾點觀察：

1. 結構：

阿爾班尼士早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《伊貝利亞》十二首作品中，有八首自由地運用奏鳴曲式，而加以變化。

2. 和聲：

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。《伊貝利亞》中，不和諧音的使用更加顯著，利用增六和弦轉至遠系調的方式都是很引人注目的。此外，依據 Paul Mast 的研究，他將阿爾班尼士使用到的一種結合法國和德國增六的和弦稱為「伊貝利亞六和弦」(Iberian-sixth chord)，如《伊貝利亞》第一冊第一首《召喚》(Evocación)的第 102 小節：

譜例 3-1 (《召喚》98-102 小節：「伊貝利亞六和弦」(Iberian-sixth chord))

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《伊貝利亞》十二首作品中比比皆是，以《召喚》的開頭為例，我們甚至可以觀察到持續低音本身也具有 E 調式(A^b-G^b-F^b-E^b)特殊的風情(譜例 3-2)。

譜例 3-2 (《召喚》11-20 小節：E 調式的持續低音)

3. 節奏：

阿爾班尼士向來以擅長創作鮮明的節奏稱著，但在《伊貝利亞》裡複雜的重音位置與經常交替變換的拍子(alternating meters 在稍後的章節會有詳細的說明)都是早期作品沒有的。以第一冊第二首作品《港口》為例，hemiola(譜例 3-3) 與複雜的重音位置(譜例 3-4)，交織出港口風光明媚的鮮明印象。

譜例 3-3 (《港口》6-9 小節：hemiola)

The image shows a musical score for measures 6-9 of 'Port de Maïssa'. The score is in 3/4 time and features a hemiola pattern. The right hand plays a melody with a hemiola rhythm (two measures of music in the space of one). The left hand plays a bass line. The score includes dynamic markings such as *ff* and *ff sans pédale*, and performance instructions like *très marqué et très brusque* and *très*. Pedal markings (*Ped.*) are present at the beginning and end of the passage.

譜例 3-4 (《港口》11-15 小節：複雜的重音位置)

The image shows a musical score for measures 11-15 of 'Port de Maïssa'. The score is in 3/4 time and features complex accent patterns. The right hand plays a melody with various accents, including a blue arc above measures 11-12. The left hand plays a bass line. The score includes dynamic markings such as *fort et très en dehors* and *ff*, and performance instructions like *très*. Pedal markings (*Ped.*) are present throughout the passage.

4. 織度

阿爾班尼士早期的鋼琴作品多為主音音樂(homophonic)，而《伊貝利亞》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，如第二冊第三首的《特里安納》(Triana)第二主題開頭前四小節是比較歌唱性的，較長時值的音符伴隨附點和十六分音符的旋律，而後四小節旋律變得比較活潑、片斷式(如譜例 3-5 的箭頭所標示)，在此作品快結束之處，出現將同一段旋律，兩種不同素材並置在同一小節的情形(如譜例 3-6)，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 3-5 (《特里安納》51-56 小節：由兩種素材所組成的第二主題)

譜例 3-6 (《特里安納》108-112 小節：不同素材的並置)

5. 主題的形變

在處理大型結構的作品時，主題的變形、變奏技巧是很重要的關鍵。阿爾班尼士在晚期也朝此方向努力。《伊貝利亞》第三冊第一首《阿爾拜辛》(El Albaicín)當中，E 調式的主題(譜例 3-7)稍後在不同的音高以不同的性格出現(譜例 3-8)。

譜例 3-7 (《阿爾拜辛》69-81 小節)

stesso tempo che prima

p

avec la petite pédale, et bien uniforme de sonorité, en cherchant celle des instruments à anche

calando **a Tempo** *ppp celeste*

tenu *p bien articulé*

petite pédale

calando **a Tempo** *ppp celeste*

plus sonore ma

petite pédale

譜例 3-8 (《阿爾拜辛》165-72 小節)

Con anima a Tempo

f spiritoso

ff

第四章 《伊貝利亞》第二冊之樂曲分析

第二冊的三首作品創作於 1906 年，創作的順序是《特里安納》(*Triana*, Jan. 1906)、《阿美里亞》(*Almería*, Jun. 1906)、《隆達納舞曲》(*Rondeña*, Oct. 1906)，而出版時以《隆達納舞曲》為第一首，接著是《阿美里亞》、《特里安納》。rondeña 為一佛朗明哥曲種，由隆達(Ronda)這個城市命名而來；阿美里亞為西班牙東南方一海港；而特里安納—塞維亞(Seville)一個著名的吉普塞人聚集地—為佛朗明哥發源地之一。此三地都屬於西班牙南部安達魯西亞的範疇，音樂上不但令人聯想到佛朗明哥舞曲的節奏，也擁有佛朗明哥深沉歌旋律的特性。以下先就三首作品做整體性的探討，再就每首作品做詳細的分析。

第一節 總論

一、三首作品之關聯性

雖然《伊貝利亞》四冊十二首作品是可以分別單獨演奏的，但在同時演奏一組或多組曲目時，若能以較宏觀的角度將每一首作品串聯起來，將能達到一致性的演繹，而不流於缺乏整體性。於此之故，本章首先觀察《伊貝利亞》第二冊三首作品之間在調性、拍號、速度以及曲風之間的關聯性，以獲得演奏詮釋的基礎。

表 4-1 (《伊貝利亞》第二冊三首作品之間的關聯性)

	調性	拍號	速度	曲式結構	曲風
《隆達納舞曲》	D 大調	6/8 與 3/4 交替	小快板 (Allegretto) ♩.=116	ABA'(A'由 A 與 B 組成) ³²	輕快、歡樂的主題 A 與陰鬱滄桑的深沉歌主題 B，最終交織出極其優美的尾聲。
《阿美里亞》	G 大調	6/8 拍，左手有 3/4 與 6/8 交替的	中庸的小快板 (Allegretto moderato)	奏鳴曲式	悠閒、搖擺的第一主題因 Phrygian 調式而帶有異國色

³² 關於《隆達納舞曲》的結構，有學者以奏鳴曲式的角度去觀察此作品，也有學者僅視之為 ABAB'A'BCoda，詳見 Walter A. Clark, *Isaac Albeniz: Portrait of a Romantic*(New York: Oxford University Press, 1999): 231-32.

譜例 4-2 (《阿美里亞》結尾與《特里安納》開頭)

G:I vii:5#

在速度上，第二首作品《阿美里亞》中庸的小快板較第一、第三首稍微慢些，三首作品恰巧有奏鳴曲樂章「快-慢-快」的影子。雖然阿爾班尼士在速度標語的下方，都有清楚的節拍標示(metronome mark)，但實際演奏時不可能緊緊跟著節拍器的拍點而忽略樂句與樂句之間的呼吸、段落與段落之間的區隔，甚至音與音之間的空間。關於速度上的詮釋，將置於下一章演奏詮釋中探討，在此要強調的是，如何選擇各作品的速度以達成整冊作品的連貫性，筆者認為應以各作品的曲風為依據，輕快的《隆達納舞曲》在演奏上不宜過慢，應保持舞曲的流動線條(6/8 拍)與節奏性(3/4 拍)，而《阿美里亞》則以安定的速度處理，最後再回歸《特里安納》有活力的小快板。

二、三首作品之共通性

探討作品共通性的目的在於瞭解阿爾班尼士慣用的作曲手法，以及作品特色，而實際演奏時則能更加領略其不論在西班牙民俗音樂素材的使用、曲式結構、節奏韻律…上的特點，而做出適當的詮釋。

1. 西班牙民俗音樂素材的運用

前文曾提及阿爾班尼士喜好在他的音樂創作中使人「聯想」到西班牙民俗音樂素材，而並非照本宣科地使用民謠旋律，故學者們對《伊貝利亞》第二冊當中的民俗音樂素材看法並不一致，以下整理 Walter A. Clark 與 Paul Mast 的研究：

表 4-2 (《伊貝利亞》第二冊中所結合的西班牙音樂素材)

	Walter A. Clark	Paul Mast
《隆達納舞曲》	A hybrid of rondeña, guajiras, bulerías.	A variant of fandango, rondeña.
《阿美里亞》	Siguiriyas	A variant of fandango, tarantas rhythm.

《特里安納》	pasodoble, sevillanas	tarara (a popular tune), paso-doble(“two-step”), Marcha torera(“bullfighter’s march”)
--------	-----------------------	---

佛朗明哥小曲—rondeña 源於 malagueña，而 malagueña 在十八世紀末、十九世紀由方當果(fandango)逐漸發展成形，所以並不難理解為何 Mast 將《隆達納舞曲》視為由方當果變化而來。《隆達納舞曲》雖然也是三拍子，但其頻繁出現的 hemiola：6/8 和 3/4 拍交替的特徵(見譜例 4-10,11,12)是佛朗明哥 rondeña 所沒有的，這種節奏型使 Iglesias 聯想到古巴的 guajiras 節奏，但 guajiras 始於屬調調區，與《隆達納舞曲》始於主調調區並不同，且 guajiras 並不如《隆達納舞曲》♩.=116 的速度這般快(如譜例 4-3 標示：Moderato)，Clark 認為《隆達納舞曲》的韻律和速度較接近 bulerías，他視此作品為 rondeña、guajiras 和 bulerías 的混合體。

譜例 4-3 (guajiras 節奏³³)



《阿美里亞》第一主題的左手與 siguiriyas³⁴相同，也有 3/4 拍與 6/8 拍的交替的情形。觀察第一主題旋律的特性，可將之視為為重音在一、三、六、九、十一之上(見譜例 4-1)，Clark 認為這樣的韻律感與 siguiriyas 類似，可視之為由第三拍開始的 siguiriyas：

siguiriyas : > 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1
 《阿美里亞》： > 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

然而，筆者認為不同的重音位置會造就不同的舞曲節奏性格，如本文第二章所述，十二拍的佛朗明哥又細分為三類，每類擁有不同的重音位置，儘管擁有相同的週

³³ 譜例來源：Peter Baime, "Appendix: Basic Flamenco Rhythms (Music for Guitar)," in *The Language of Spanish Dance*, by Matteo Marcellus Vittucci with Carola Goya, 273(Norman: University of Oklahoma Press, 1990).

³⁴ 見本文 11-12 頁。

期，每個曲種依舊擁有各自的特色。Mast 則提到《阿美里亞》擁有 tarantas 東方舞蹈注重身體的律動勝於腳的舞步之特色，他認為《阿美里亞》也許是《伊貝利亞》當中最具阿拉伯風的曲子³⁵。然而，依據 D.E. Pohren 的研究，tarantas 屬於有歌曲和吉他伴奏的佛朗明哥中曲，並沒有舞蹈(Cante and toque intermedio, not danced.)。tarantas 基本上是源自於阿美里亞礦工們的歌曲，起源於方當果(fandangos grandes)且具有阿拉伯摩爾人的影響，是一種沒有節奏週期的歌曲³⁶。

學者們分歧的看法不但讓人有霧裡看花之感，更充滿了矛盾的論述，然而，以音樂上的特色而言，筆者傾向於相信 Mast 的說法，畢竟 siguiriyas 是深沉歌當中最嚴肅、意義最深刻的，通常與輓歌有關。《阿美里亞》的音樂雖然在 Phrygian 調式之上的旋律也有無奈、悲苦的特質，但韻律感與長句子的旋律予人抒情之感，與 tarantas 的連結性較強。

《特里安納》中所始用到的 se villanas 即塞維亞的 seguidillas³⁷，貫穿全曲的  節奏可說是所有 seguidillas 舞曲的特徵³⁸。不論是 Clark 或 Mast 都認為《特里安納》雖然是 3/4 拍，但其節奏動機因切分音、重音位置而具有兩拍的感覺，所以將之與 pasodoble(two-step)的舞蹈作連結，但筆者認為《特里安納》的導奏基本上是架構在  這樣的節奏動機之上(為便於理解，先忽略音符時值的長短)，又如下譜例箭頭所示，有往切分音走的感覺，而如方框所示，這兩個 group 以及如接下來逗點所示的 group 都是三拍構成的，只是切分音打破了文本 3/4 拍「強弱弱」的韻律。mm. 5-6 的括號雖有兩拍之感，然整體而言還是三拍子的韻律。

譜例 4-4 (《特里安納》1-6 小節)

³⁵ Paul Buck Mast, "Style and Structure in Iberia by Isaac Albeniz," Ph.D. diss., Eastman School of Music, 1974: 117.

³⁶ Donn E. Pohren, *The Art of Flamenco* (Madrid: Society of Spanish Studies, 1990): 151.

³⁷ se villanas 是從古時西班牙中部 Castile 的 seguidillas 演變而來，塞維亞每年為期一週的慶典中，街頭上到處可見成對的舞者跳著 se villanas，而歌曲的部份則不分男女甚至由小孩擔綱演唱。

³⁸ Paul Buck Mast, "Style and Structure in Iberia by Isaac Albeniz," Ph.D. diss., Eastman School of Music, 1974: 100.

3. 曲式結構

第二冊三首作品中，《阿美里亞》和《特里安納》屬於奏鳴曲式，而《隆達納舞曲》的曲式結構較具爭議性，如本文註 32 所述，有學者視之為奏鳴曲式，也有學者視之為 ABAB'A'BCoda，然而，筆者將之歸類為 ABA'三段體，原因是 mm. 93-148 的段落標示著「稍稍放慢一點」(*poco meno mosso*)(譜例 4-12)，速度上與織度上明顯與前後樂段區隔，且主題 B(譜例 4-13)完全具有西班牙民俗音樂旋律的特性³⁹，重複音的使用、具裝飾音，都是佛朗明哥深沉歌的特色⁴⁰，使得此段落與前後較快的舞曲節奏大相逕庭，故將具有深沉歌特色的段落視之為 B，前後舞曲節奏的段落則為 A 與 A'。

奏鳴曲式的《阿美里亞》和《特里安納》共通的特色在於：僅再現第二主題而無再現第一主題，故再現部在結構上比呈示部精簡許多。雖然蕭邦的奏鳴曲也有類似的情形，但阿爾班尼士呈示部的第一與第二主題通常經過多次不同和聲色彩的變化，在結構上佔有相當大的份量，《阿美里亞》和《特里安納》再現部的第二主題又缺少不同和聲色彩的推演，所以變得更加簡短，以古典時期奏鳴曲式的角度來看，是相當不均衡的。

由於阿爾班尼士的靈感來自西班牙民俗音樂，這些音樂有許多都是伴隨舞蹈的，為維持舞曲的律動，在動機以及素材的設計上，通常較精簡，《隆達納舞曲》主題 A 的導奏就是一個很好的例子(見譜例 4-10)，為維持 *guajiras* 舞曲 6/8 拍與 3/4 拍交替的韻律，不斷重複著這兩小節的動機，而主題 A 也架構在這樣的韻律之上，兩小節為一單位，唱出八小節的旋律(見譜例 4-11)。

作曲上，阿爾班尼士習慣將精簡的主題移轉到不同的調區做模進，而較沒有動機的發展。樂曲中通常含有兩個對比性的主題，對比性主題的銜接，通常運用片斷化的主題以及特殊的和聲色彩製造張力，而這些段落銜接處通常只是短短幾小節而已，旋即帶出對比性的素材⁴¹，有時甚至僅以延長記號作區隔，如《隆達納舞曲》B 段返回 A'段處(見譜例 4-5)以及《特里安納》再現部第二主題接「第一主題迴響」處(見譜例 4-6)。

³⁹ 見本文 5-6 頁。

⁴⁰ 見本文第 10 頁。

⁴¹ 詳見本文各曲之分析。

譜例 4-5 (《隆達納舞曲》146-149 小節，B 段返回 A'段處)



譜例 4-6 (《特里安納》121-122 小節，再現第二主題接「第一主題迴響」處)



至於相似素材的銜接，《隆達納舞曲》A 段與《阿美里亞》的第二主題皆因重複主題⁴²之故，均運用導奏來區隔。而《特里安納》則運用到模仿打擊樂器的節奏性動機(見譜例 4-7)，來區隔第一主題當中相似的素材。

譜例 4-7 (《特里安納》6-11 小節，相似素材的銜接的節奏動機)



下表整理出各作品段落銜接的手法：

⁴² 重複的主題與原主題不盡相同，故視之為相似的素材。

表 4-3 (《伊貝利亞》第二冊中段落銜接的手法)

	段落銜接的手法
《隆達納舞曲》	利用長句去撫平一個一個短句組成的舞曲樂感；利用連續的 6/8 拍，打破 6/8 拍與 3/4 拍交替的慣性 ⁴³ 。
《阿美里亞》	使用片斷化的主題以及特殊的和聲色彩。
《特里安納》	除使用片斷化的主題以及特殊的和聲色彩之外，尚運用到模仿器樂的節奏性動機。

4. 《隆達納舞曲》與《阿美里亞》主題之相似性

《隆達納舞曲》A 段與《阿美里亞》第一主題雖然擁有不同的曲風，但在織度上有很多片段是相仿的，如譜例 4-8 所示，兩者皆以持續低音為基礎，左手為琶音音型，右手以平行八度勾勒出旋律。

譜例 4-8 (《隆達納舞曲》與《阿美里亞》主題織度之相似性)

《隆達納舞曲》73-76 小節

《阿美里亞》9-12 小節

此外，《隆達納舞曲》的主題 B(見譜例 4-13)與《阿美里亞》第二主題(見如下的譜例)皆有深沉歌使用重複音的特徵，八個音的主旋律，讓 W.A. Clark 聯想到西班牙東部荷他舞曲八音節的 *copla*⁴⁴。織度上，深沉歌旋律在上聲部被突顯出來，持續低音

⁴³ 詳見本文《隆達納舞曲》之分析。

⁴⁴ *Copla* 意指任何用以歌唱的韻文。

支撐著單音的旋律線條與內聲部 *pp* 的八分音符分解和弦，這種情形在兩首作品中可說是如出一轍，唯《隆達納舞曲》的深沉歌旋律是往下嘆息式的；《阿美里亞》的深沉歌旋律則往上行強調著重複音後又以裝飾音滑落而下。

譜例 4-9 (《阿美里亞》99-104 小節，第二主題)

The image shows a musical score for three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melodic line with a red arrow pointing to a specific note. The middle staff is in a higher register, possibly for a second voice or instrument, and contains a melodic line with a *dolce* marking. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with a *f* marking and a *pp* marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

5. 持續低音的使用

持續低音可說是阿爾班尼士在《伊貝利亞》中慣用的作曲手法，作為統整大量不和諧音的一種手段。藉由持續低音的使用，可使樂曲的方向感明確；觀察持續低音的進行也有助於演奏者以宏觀的角度作出適當的詮釋。

6. 調式的運用

三首作品的共通點尚有調式的運用，西班牙民俗音樂的特色即使用 Phrygian 調式，這是三首作品共同的特徵。此外，《阿美里亞》尚使用到 Lydian 與 Mixolydian 調式。

表 4-4 (《伊貝利亞》第二冊中所運用到的調式)

	運用到的調式
《隆達納舞曲》	Phrygian
《阿美里亞》	Phrygian, Lydian, Mixolydian
《特里安納》	Phrygian

第二節 各曲之分析

一、《隆達納舞曲》

《隆達納舞曲》在結構的分析上較難有統一的說法，筆者認為原因是此曲由兩個對比性的主題交織而後對位、並置而成，且在動機上除了主題 A 與主題 B 之外，尚有兩主題的導奏(見如下的譜例)，不似單純的 ABA 三段體，與奏鳴曲式組織樂曲的邏輯也有出入。《隆達納舞曲》的主題較片斷化，阿爾班尼士雖沒有貝多芬對主題動機發展的妙筆生花，但其對不同調區、不同和聲色彩的探險與大膽運用全音階，而又以持續低音(pedal point)來統整不和諧聲響的方式，實令人讚嘆。

譜例 4-10 (《隆達納舞曲》1-4 小節，主題 A 之導奏片段)

譜例 4-11 (《隆達納舞曲》17-24 小節，主題 A)

譜例 4-12 (《隆達納舞曲》93-102 小節，主題 B 之導奏)



譜例 4-13 (《隆達納舞曲》103-106 小節，主題 B)



將《隆達納舞曲》視為 ABA' 三段體，A 段自身的結構已不單純，如下表所整理，A 段包含兩次主題的陳述，第二次的陳述出現在 G 調區之上，隨即在 A 調區上做模進，而又很快地變換色彩，以 c[#] 小調假終止的方式進入 B 段(見譜例 4-14)。B 段在持續低音 A 之上，經過兩次主題的覆頌，開始利用 Phrygian 調式(a-b^b-c¹-d¹-e¹-f¹-g¹)鋪陳主題 B(mm. 111-134，見譜例 4-15)，而後返回 A 大調色彩，利用持續低音的模進(sequence, mm. 139-148 : G-c-F, E^b-A^b-D^b)，將音樂推向 A' 段。

表 4-5 (《隆達納舞曲》之結構)

段落	小節數	調區	持續低音	音樂特徵	
A	主題 A 的導奏	1-16	D	十六小節的 6/8 與 3/4 交替的 guajiras 舞曲節奏	
	主題 A	17-48		17-28	主題 A 及片斷的材料
				29-36	G D G D G
				37-42	D
				43-48	C B
主題 A 的片斷	mm. 49-68	V/e	將主題 A 片斷化，利用		

	主題 A 的導奏	mm. 69-72		G	G	音域的變化推向高潮 兩小節的 guajiras 舞曲節奏
	主題 A	73-92	73-80 81-84 85-86 87-88 89-92	A b V/c [#]	A G A F [#] B G[#] D[#] G[#]	G 調區之上的主題 A 在 m. 81 來到 A 調區
	主題 B 的導奏	93-102		A		同樣是 6/8 與 3/4 交替，但速度較慢，內聲部綿密的和弦
B	主題 B	103-148	103-134 135-138 139-142 143-148	some Phrygian coloring A F D ^b	A G C F E ^b A ^b E ^b A ^b	深沉歌的旋律
	主題 A 的導奏	149-172	149-164 165-172		D^b c ^b → D^b	guajiras 舞曲節奏 段落銜接處
	主題 A'	173-216	173-180 181-184 185-188 189-197 197-200 201-208 209-216	E ^b F G A(V/D) 全音階 V ₄ ⁶ /D	E^b → D ^b C F _{E^bD} G → F E A → G B ^b D G [#] D A → G	主題 A 在不同調區上的模進、濃縮
A'						連續的 6/8 拍，主題 A 與 B 的穿插
						連續的 6/8 拍，以平行八度的全音階堆砌全曲高潮
						連續的 6/8 拍，主題 B 與 hints of A
						段落銜接處
	主題 A 的導奏+主題 B	217-232		D →(B ^b D ^b)	D_GD_{E^bFB^b} E ^b A ^b D ^b GAGA	主題 A 的導奏與主題 B 的並置、對位
	主題 B 的導奏	233-242		D	D_CD	主題 B 的導奏
	主題 B	243-254		g → D	G_{DC}D	主題 B
	小尾句(Codetta)	255-263		D	-	主題 A 的片斷

譜例 4-14 (《隆達納舞曲》91-94 小節，A 段進入 B 段)

Poco meno mosso
P mais sobre

fff rit.

Red. Red. 2 Red.

c# V VI

譜例 4-15 (《隆達納舞曲》111-117 小節，B 段：Phrygian 調式)

poco cresc

f

sempre espressif

pp

Red. Red. Red.

A'段來到 D^b 大調，與 A 段 D 大調的色彩大異其趣。A'段包含完整十六小節的導奏，接下來則將主題 A 移至 E^b 大調之上，經過 F 與 G 大調兩次濃縮的主題 A 之後，先前出現過的 A 大調主題 A 再次出現，此時穿插著主題 B 的片斷，樂句濃縮之後變化出一段全音階的平行和弦，將音樂推向全曲高潮(見譜例 4-16)。

譜例 4-16 (《隆達納舞曲》189-201 小節，A'段：全音階與法國增六和弦)

激情退去之後，主題 A 的導奏與主題 B 交織出一段非常唯美的樂段(見譜例 4-17)，而後又再次回憶著 B 段深沉歌的旋律(mm. 233-254)，最後以主題 A 的片斷輕巧地結束。

譜例 4-17 (《隆達納舞曲》217-221 小節，主題 A 的導奏與主題 B 的並置)

《隆達納舞曲》在段落銜接處的特點是：利用長句去撫平一個一個短句組成的舞曲樂感；以及利用連續的 6/8 拍，打破 6/8 拍與 3/4 拍交替的慣性。如下譜例 A 段進入 B 段處，mm. 89-92 連續的 6/8 拍：

譜例 4-18 (《隆達納舞曲》85-92 小節，A 段尾聲)



又如下一章譜例 5-8 當中，《隆達納舞曲》A 段「主題 A」進入「主題 A 的片斷」處，mm. 45-47 三小節的連續八分音符長句，撫平了 m. 41 與 m. 43 僅一小節連續八分音符動機的片斷式短樂句。

二、《阿美里亞》

《阿美里亞》在結構上屬於奏鳴曲式，唯不完整的再現部僅再現第二主題而無第一主題，可由下表一目瞭然。

表 4-6 (《阿美里亞》之結構⁴⁵)

段落	小節數		調區、和聲	持續低音	動機、素材/音樂特徵	
呈示部 (Transition)	第一主題	1-53	G (Phrygian)	G	x, P1, P2, P3 (如下譜例所示)	
		53-67	V/G	-	y:左手斷奏的對比性旋律	
	過門 (Transition)	67-86	65-66	(E ^b ₂)	-	
			67-71	G	G	P3
		72-77	IV/C	-	Hints of P1	
		78	E:V ⁹	B	P1	
79	E:I					
80-83						
83-86	Phrygian 調式	E	Hints of y + 平行五度與連續的 ⁶ 和弦進行			

⁴⁵ 淺灰色底部分為段落間的銜接，皆使用特殊的和聲色彩。粗框的部份代表該樂段由 sequence 組成。

第二主題	87-152	87-100	C (Mixolydian)	C	導奏
		101-120	C		j(深沉歌主題) : abab'a
		121-122	(B ^b)	B ^b	j 的擴充(with Phrygian cadence)
		123-130	A	A	
		131-144	C		導奏
		145-148	V/F	C	j
		149-152	V ¹³ /F		Formal juncture
發展部	導引	153-164	F	F	P1(Phrygian) + z(whole tone scale) + P2
		165-176	B ^b	B ^b	P1 + z + P2
	核心	177-180	e ^b	E ^b DD ^b C	P2 + z'
		181-184	(全音階 +Phrygian)	FEE ^b D	P2 + z'
		185-193	g→V/A→G: vii ^{o7} /V	GFE-C [#]	P1 + P2 片斷
	返回	194-201	G: vii ^{o7} /V	C [#]	P1 片斷
		201		D	Hints of P1 與平行的減七和弦
202-209		G:V ₄ ⁶ →I	G		
再現部	第二主題之再現	210-227	G	G	6 小節較高音域的導奏 + j: abab'a 之 aba
		228-245	連續的增三和弦與全音階色彩	D [#] C [#] AG FE ^b G	j: abab'a 之 b' 與最後一個 a 的變形、擴充
尾聲(Coda)	246-263		G	G-(F)-G	P2, P3

第一主題由一下行級進的動機(動機 x, 可視為 E 調式的變化型)以及三組旋律(P1, P2, P3)組成, 如下譜例:

譜例 4-19 (《阿美里亞》第一主題使用到的動機)

P1

M.M.♩ = 72
Allegretto moderato

dolce

avec la petite pédale. Tout ce morceau doit être joué d'une façon nonchalante.

sempre dolce

leggiero e vivace

p

P2

P3

在長達 53 小節的持續低音—G 之上，第一主題在 G 大調的旋律與佛朗明哥音階 ($g^1-a^{1b}-b^{1b}/b^1-c^2-d^2-e^{2b}-f$) 之間不斷尋求色彩的變化，如下譜例，在第 29 小節出現了阿拉伯音樂喜好的增二度音程。第一主題尾聲有一段左手斷奏的對比性旋律在 G 大調 V 級之上盤旋，而這段旋律在回到 I 級之前，在 V 與 I 之間插入了重複五次，如吉他撩弦般(rasgueado)的 G 大調 bVI^4_2 和弦 ($E^b^4_2$)，特殊的和聲色彩帶來很大的張力，也使主題 A 與過門有明顯的區隔(譜例 4-21)。

譜例 4-20 (《阿美里亞》25-29 小節，佛朗明哥音階之增二度音程)

譜例 4-21 (《阿美里亞》第一主題尾聲)

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with various notes, rests, and dynamic markings. A red arrow points to a specific note in the bass staff. Below the staves, there is a red asterisk and the text "bien marqué et sans pédale". The second system also consists of two staves. A red box highlights a section of music in the bass staff, containing several chords and notes, with the dynamic marking "ff" repeated. To the right of this section, the text "a Tempo" is written. Below the staves, there are additional markings including "lungo", "p", and "red. sonore".

G: V

bVI₂⁴

I

過門始於 P3，第二句 P3 利用還原 F 以及 P1 的樂念發展出一段建構於 Lydian 調式(f-g-a-b-c¹-d¹-e¹)之上的旋律，隨即來到 E 大調覆頌著 P1，兩個樂句之後馬上運用模糊的調性⁴⁶與片段的材料作為段落間的銜接(見譜例 4-22)。不同於《隆達納舞曲》利用長句、連續的 6/8 或 3/4 拍等韻律上的改變作為段落銜接的手法，《阿美里亞》在段落銜接處慣用特殊的和聲色彩，而這些特殊和聲色彩除了與西班牙民俗音樂中使用的調式有關之外，也運用法國印象樂派喜好的全音階色彩(如表 4-6 淺灰底的部份)。

譜例 4-22 (《阿美里亞》71-79 小節，第一主題與第二主題間的過門)

⁴⁶ 本應是 E 大調，此處的旋律卻充滿了變化音：e-f[#]-g-b-c¹-e^{1b}-d¹；mm.85-86 的 Phrygian 調式連續平行五度與連續⁶和弦更具有西班牙民俗音樂的特色

E: V

6
4

I

平行五度和弦 連續的⁶和弦

如同《隆達納舞曲》主題 A 與 B 皆有導奏，《阿美里亞》的第二主題也有一段導奏，而此段導奏使用到了 Mixolydian 調式(C-D-E-F-G-A-B^b) (如下譜例)。此第二主題的句法運用佛朗明哥歌曲(cante flamenco)的格律：abab'a，最後延伸出一個具有裝飾音與 Phrygian cadence(d¹-c¹-b^b-a)的句尾(見譜例 4-24)，充滿濃厚的西班牙音樂傳統。

譜例 4-23 (《阿美里亞》第二主題之導奏：Mixolydian 調式)

譜例 4-24 (《阿美里亞》第二主題 121-22 小節：Phrygian cadence)



發展部導引樂段將 P1 素材以「半音-全音-半音-全音」呈現，並加上全音階的動機(見譜例 4-25)，以模進的方式在不同調區上移轉，而後發展部的核心改變了織度，右手飽滿的和弦此時唱著全音階的 P2 旋律，左手快速的十六分音符也擁有全音階特殊的色彩(見譜例 4-26)，堆砌出全曲的高潮(m. 193)。發展部返回樂段運用平行的減七和弦在懸疑中尋找第二主題的靜謐，此種在結構上的銜接處運用特殊和聲色彩的手法又再次出現。再現的第二主題較為精簡，abab'a 之 b'起(m. 228)，規劃出全音階的音高結構，中間又參雜增三和弦與全音階色彩(見譜例 4-27)，隨之而來漸行漸遠的裝飾音，從「愛撫的」(*caressant*)到「柔順圓滑且甜美的」(*souple et doux*)到「非常非常甜美的」，阿爾班尼士文本的指示豐富了我們的聽覺想像，也引領我們進入一段絕美的尾聲(Coda)。

譜例 4-25 (《阿美里亞》發展部 153-55 小節；158 小節：全音階動機)



譜例 4-26 (《阿美里亞》177-180 小節，發展部核心片段)

8^a

ff con anima

sf *sempre f*

1 2

譜例 4-27 (《阿美里亞》228-37 小節，第二主題之再現片段)

sempre dolce et perdendosi *dolce et rit.*

caressant *souple et doux* *rit.* *et per*

rit. *den do si* *rit.* *rit.*

très doux *rit.* *rit.*

reprenant un peu le temps *reprenant un peu*

三、《特里安納》

《特里安納》可以說是《伊貝利亞》當中最出名、最常被演奏的一首，以其高難度的技巧與複雜的織度聞名。如前文所述  是貫穿《特里安納》全曲的動機，具有 sevillanas 的節奏特徵，不同於深沉歌(大曲)訴說著悲苦的特質，sevillanas(小曲)屬於節慶中使用的佛朗明哥，而《特里安納》中歡騰的氣氛也躍然於阿爾班尼士的筆下，以鋼琴模仿吉他、響板、鈴鼓、舞者們鞋跟所發出的頓足聲(*taconeo*: heel tapping)，成為此作品的特色之一。前文提及《特里安納》在相似素材的銜接上，運用到模仿打擊樂器的節奏性動機(見譜例 4-8)，將此動機命名為 x，茲將《特里安納》所使用到的其他動機、素材做一番說明：第一主題包含兩個主要的素材 P1、P2(見譜例 4-28, 29)，P1 由動機 x 發展成一級進上行而又具有如裝飾音(turn)爾後迂迴下行的旋律線條，在短短的樂句之內包含多次 ，豐富的音樂表情充滿魅力；P2 架構在「半音-全音-半音-全音」音階的平行⁶和弦之上，內聲部頑固的節奏： 令人聯想到響板與佛朗明哥舞者們頓足的聲響。

譜例 4-28 (《特里安納》9-12 小節，第一主題 P1 素材)



譜例 4-29 (《特里安納》15-20 小節，第一主題 P2 素材)



第一主題由 P1+P2+P1'+P2'+Secondary 素材(S, 見譜例 4-31)所組成, 中間皆由動機 x 所區隔。P1'的三十二分音符的動機有模仿鈴鼓聲響之感, 將會出現在稍後的 P2' (見譜例 4-30)和第二主題(見本文第三章, 譜例 3-5)。

譜例 4-30 (《特里安納》30-35 小節, 第一主題 P2' 素材)

如下譜例, 較片斷式的 S 素材在結構上扮演著過門(transition)的角色, 架構在 $\frac{1}{2}$ 的節奏之上, 內聲部一組一組半音下行後又上行的片斷式旋律重複兩次之後, 出現三連音如吉他滑奏(rolled chord)般的音型(譜例 4-32 方框處), 隨後 $\frac{1}{2}$ 節奏在以「廣位的和弦+單音+廣位的和弦」的方式出現, *sf* 的記號更加強了第一個音的重要性, 顯得單音之單薄, 音響效果上有吉他撩弦兩次之感(譜例 4-32 虛線框框處)。

譜例 4-31 (《特里安納》40-41 小節, 第一主題 S 素材)

譜例 4-32 (《特里安納》44-49 小節, 過門片段與第二主題導奏)

The image shows a musical score for 'The Merry Widow'. It consists of two systems of staves. The top system has a piano staff and a bass staff. The piano staff has a red box around the first few measures and a red circle around a specific note. The bass staff has a red circle around a specific note. The bottom system also has a piano staff and a bass staff. The piano staff has a red circle around a specific note and another red circle around a specific note. The bass staff has a red circle around a specific note. Various musical markings are present, including 'Red.', 'f', 'p', 'ff', 'mf', 'p sec', 'mf', 'sec', and '* senza Red.'.

《特里安納》全曲即利用上述的動機、素材所組成，詳細的結構如下表所示：

表 4-7 (《特里安納》之結構)

段落		小節數		調區	持續低音	動機、素材/音樂特徵
導奏	導奏核心	1-9	1-6		-	一連串 節奏所組成
	模仿器樂的節奏性動機		7-9			x: 弱起連續的十六分音符節奏
呈示部	第一主題	9-39	9-13	f [#]	-F [#]	P1
			14		-	x
			15-22		頑固低音	P2
			23-24		-	x
			24-29	V/f [#]	-F [#] ED→C [#]	P1'，句尾的持續低音為 Phrygian cadence。
			30-37		頑固低音	P2'
			38-39		-	x
過門	40-47	40-43	C [#] :V	-	S	
		44-47	C [#] :V-I	-	三連音動機與 節奏	
第二主題	48-65	48-49		A	-	第二主題的小導奏
		50-57	頑固低音		第二主題具有 P1 的片斷	
		58-65	-		第二主題的變奏	
部發展	核心	66-109	66-73	F		由第二主題衍生而成的三段變奏
			74-81	D ^b , c [#]	D ^b -	
			82-89	f [#] :V	-	

	返回		90-99		C [#] BC [#] BC [#]	P1
			100-101		C [#]	連續的三連音動機
			102-109		-	S
再現部	第二主題的形變	110-140	110-121	F [#]	F [#] G [#] ADB [#]	極其複雜的織度
	「第一主題迴響」		122-129	V/f [#]	C [#]	由第一主題 P1 素材加上三連音動機演變而來
	小尾句(codetta)		130-140	f [#] : V-I	-	S

關於《特里安納》織度上的特點，以及交響式的聲響則放再下一章演奏詮釋中探討。



第五章 演奏詮釋探討

前一章著重於文本結構、素材的分析，本章進一步以不同的面向，諸如速度、織度、運音、力度…等觀察文本，探討演奏者應如何詮釋文本豐富的音樂內涵。

第一節 速度

第四章第一節已討論過阿爾班尼士在每首作品開頭標示的速度術語以及該如何選擇每首作品的速度，在此則探討三首作品各別對速度的指示。《隆達納舞曲》A 段舞曲節奏的特質使得速度上宜保持韻律感，銜接 B 段之處(見譜例 4-14)，阿爾班尼士在 m. 91 標示了漸慢記號，而 B 段則標示「稍稍放慢一點」(*poco meno mosso*, m. 93)，在這兩小節的漸慢裡，應計畫每個拍點的時值一個比一個長之外，必須配合斷奏至 *tenuto* 的運音變化，感覺音樂由活潑的舞曲變寬廣而銜接至不同風格的 B 段。B 段深沉歌在速度上是比較有彈性的，且佛朗明哥歌者在演唱時都會加入即興，可知深沉歌是非常具有個人特質且自由的，故在演奏 B 段時可以擁有彈性速度。在此隨處可見阿爾班尼士標示了「有表現力的」(*expressivo*)(如譜例 4-13)，賦予我們在演奏時更多的空間去詮釋，可以依據調性、調式，於每次不同音高的旋律甚或織度的改變上，做音色、音量上的變化。阿爾班尼士也特別在 m. 131 標示了「稍微彈性速度」(*poco rubato*，譜例 5-1)，觀察音樂前後的脈絡可知，這裡是單旋律線條與稍候改變織度為八度和弦式的深沉歌旋律的分界，旋律、和聲的改變，以及速度上的標示，都是詮釋時最好的依據。

譜例 5-1 (《隆達納舞曲》128-137 小節，B 段片段)

《隆達納舞曲》A'段包含非常多的「漸慢」(rit.)與「原速」(a Tempo)，值得注意的是，在鋪陳全曲高潮之處使用了漸慢，而在 m. 201 回復原速，之後並沒有任何漸慢記號出現，卻在 m. 209 上方又標示了「原速」(譜例 5-2)，可見阿爾班尼士暗示了 mm. 202-208 在速度上有漸慢的現象。由於全音階的聲響將音樂推向高潮，這個推動力帶有往前驅進之感，所以筆者選擇在接下來落下的樂句(mm. 205-208)尾端，隨著音量的漸弱以及織度上左手主題 A 的片斷以斷奏出現處而稍做漸慢，在此阿爾班尼士特別標示「強調的」(*marcato*)，暗示在速度上可以作變化以強調這條旋律線。在接下來的音樂裡，幾乎每小節都可以看到速度的標示，「漸快-原速-漸快-原速-漸快-漸慢-稍稍放慢一點」，這些標示傳達了阿爾班尼士對樂句方向性的前進與退後；張力的高漲與鬆弛的設計。

譜例 5-2 (《隆達納舞曲》202-217 小節，A'段片段)

The image displays a musical score for Example 5-2, consisting of four systems of music. The top system is a piano accompaniment with a treble and bass staff. It features a 'Red.' (ritardando) marking and a 'poco a poco' instruction. The second system continues the piano accompaniment, including a 'dim' (diminuendo) marking, a 'marcato' marking in a red box, and an 'a Tempo' instruction. The third system introduces a vocal line in the treble staff with lyrics 'ae - - - cel' and 'ae - - - cel', and a piano accompaniment with 'a Tempo' markings and a 'cresc' (crescendo) marking. The fourth system continues the vocal line with lyrics 'ae - - - cel' and 'e - - ritur', and the piano accompaniment with 'poco meno mosso' and 'dolce' markings. Various 'Red.' and 'Red.*' markings are scattered throughout the piano accompaniment parts.

如下譜例，《隆達納舞曲》A'段第一主題導奏與主題 B 交織處，漸慢與回復原速

演奏的標示頻繁出現，我們可以發現通常在漸慢處都是暗示深沉歌的旋律之處，回復原速的部分都是第一主題導奏下行級進的線條處，所以在演奏時應特別去表現深沉歌的旋律，而穿插在深沉歌旋律級進下行的線條則較具有流動性。

譜例 5-3 (《隆達納舞曲》222-233 小節，A'段片段)

The image displays three systems of musical notation for piano and bass clef staves. The first system includes markings such as *f*, *poco rit*, *a Tempo*, and *dolce*. The second system features *rit*, *a Tempo*, *sf*, and *rit.*. The third system contains *poco à poco*, *rit.*, and *pppp*. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings throughout the systems.

《阿美里亞》在速度術語的標示與《隆達納舞曲》類似，會在段落轉折處漸慢而後以更慢的速度演奏或以原速演奏。《阿美里亞》的第二主題包含了更多彈性速度標示，在發展部返回再現部之處使用了「突慢與彈性速度」(*riten e rubato*)，使得音樂更富表現力。(如下譜例)

譜例 5-4 (《阿美里亞》199-206 小節，發展部返回再現部)

在《隆達納舞曲》與《阿美里亞》的尾聲，皆有變換為另一個速度術語的標示，如「近乎行板」(Quasiandante)、「行板」(Andante)、「柔板」(Adagio)等，與原速有一段距離，可見在樂曲進入尾聲時，阿爾班尼士的樂念在速度上是相當自由的(《伊貝利亞》第一冊的三首作品也都有這種情形)。

在《特里安納》的文本中，經常可以看到「非常富有節奏性的」(*bien rythmé*)的術語，可見阿爾班尼士對此曲節奏性素材的精準要求。而觀察文本的脈絡，素材之間的銜接如上一章的分析有以這些節奏性模仿器樂的音型區隔的現象(見譜例 4-7)，在演奏完這些非常有節奏性的動機之後，接下來的音樂通常是不同的素材或者是相同素材的變化型，為了使聽者能抓住這些素材的轉變，演奏時可以稍作呼吸，或是做非常輕微時間上的停留，使得素材間、段落間能有清楚的分界。在《特里安納》的呈示部看不到漸慢、漸快或其他速度標示，必須以非常穩定的節奏去處理，而發展部 m. 73 為了迎接較高音域且調區從原本的 F 轉變至遠係調 D^b，而有「逐漸寬廣地」(*allargando*)和漸慢的標示。

譜例 5-5 (《特里安納》73-74 小節，發展部片段)

《特里安納》發展部的核心包含三段第二主題的變奏，第三段以「漸快₃」(*accel.*)的標示加速樂感的前進張力，使得接下來由左手彈奏 P1 素材，右手彈奏  的樂段雖然織度上變得較不綿密，但依舊可以維持張力，接著一次又一次音量的調整(*f et sonore*→*meno f*→*p*→*pù p*)，使得張力隨之衰退，最後句尾以兩次漸慢記號進入稍慢的片斷式音型，停留在懸而未解的和弦上。這段音樂是《特里安納》速度變化最大的一段(如下譜例)。

譜例 5-6 (《特里安納》89-99 小節，發展部片段)



The musical score consists of five systems of piano music. Each system contains two staves (treble and bass clef). The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The dynamics are marked as follows: *f*, *f et sonore*, *bien marqué*, *meno f*, *p*, *pù p*, *p*, *rit.*, *meno mosso.*, *p*, *ppp*, *p*, *ppp*. Performance instructions include *accel.*, *f et sonore*, *bien marqué*, *meno f*, *p*, *pù p*, *rit.*, and *meno mosso.*. Pedal markings are present throughout, including *Ped.* and *senza Ped.*. The score concludes with a final chord in the right hand.

第二節 織度

一、持續低音的織度

阿爾班尼士喜好以持續低音統整和聲色彩，持續低音不但成爲結構上重要的辨識特徵，也成爲織度上一項特點。《伊貝利亞》第二冊三首作品在織度的設計上，以持續低音作爲支撐，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，如上一章譜例 4-18，《阿美里亞》第一主題所使用到的三種素材都屬於這種織度。前文曾提及《隆達納舞曲》與《阿美里亞》主題之相似性(譜例 4-8)，此相似的素材即擁有相似的織度。而《隆達納舞曲》的開頭與《阿美里亞》開頭，內聲部級進下行的線條(如下譜例)，則更有異曲同工之妙。在演奏詮釋上，要特別注意持續低音與上聲部的長音的持續，內聲部的音色則必須與之迥異。此外，在踏板的使用上，雖然阿爾班尼士僅標示一個長的踏板指示，但在實際演奏上，爲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 5-7 (《隆達納舞曲》與《阿美里亞》的開頭織度設計)



2. 以持續低音爲支撐，左手彈奏主旋律的織度也經常出現，搭配右手的伴奏音型，而厚度不同的織度改變，如《隆達納舞曲》第 41 小節的主題 A，搭配片斷式的右手節奏動機以及第 173 小節的主題 A 配上伴隨和弦與單音的伴奏音型(譜例 5-8)，後者的織度明顯變厚。在演奏詮釋上，除了對於不同的聲部應有不同的音量計畫，這兩段以左手爲主旋律的主題在右手的力度、運音(articulation)上也大不相同。此外，這兩段音樂在踏板的標示上也有明顯的不同，41-48 小節多爲短的踏板，有明顯標示踏板拿起之處；173-176 小節則無踏板拿起的標示。前者左手主旋律爲斷奏，僅在重音處加上踏板，其餘部分則要求較乾、較清晰的聲響效果，唯 46-47 兩小節，句尾處

由於句子拉長，原本鮮明的性格趨於平緩，此處一小節一個長的踏板配合漸弱的樂句可視之為色彩上的一種轉變，然踏板不宜踩得過深，以免音響效果過於混濁；後者的左手主旋律為圓滑奏，織度較厚的狀況下，踏板的輔助，更加強了音響效果的豐富性，唯為避免過於混濁的音響，有時踏板可以稍作變換，踏板的運用以呈現清楚的織度為原則。

譜例 5-8 (《隆達納舞曲》，左手彈奏主旋律的織度)

《隆達納舞曲》41-48 小節

《隆達納舞曲》173-176 小節

3. 以持續低音為支撐，右手彈奏單旋律的織度：

前文提及《隆達納舞曲》與《阿美里亞》相似的深沉歌主題都由右手彈奏單音的主旋律(見譜例 4-9, 13)。《隆達納舞曲》深沉歌主題的句尾(譜例 4-13, mm. 105-106)標示著 *pp* 與主旋律「*mf mais bien marqué*」形成強烈對比，演奏時前兩小節(mm.

103-104)的左手要盡可能的暗、儘可能的小聲，而句尾則可使用柔音踏板輔助。《阿美里亞》第二主題的三行譜表明顯區隔出右手的主旋律與伴奏音型，在演奏時右手必須兼顧主旋律與音域相近的伴奏音型，由於音域相近之故，兩者的音色、音量必須儘可能的做出對比，才能使織度清晰。

4. 主題穿插或並置的織度：

在《隆達納舞曲》與《特里安納》當中都使用到主題穿插(見譜例 4-16)或並置(見譜例 4-17, 3-6)的作曲手法，使織度變得相當複雜。在演奏詮釋時要特別注意主題的線條與主題間的對唱。而《特里安納》再現部的持續低音雖不似前兩例明顯，但低音和聲的支撐與呈現在高音八度和弦的第二主題，由於音域的寬廣，詮釋時若能賦予之交響化的意義，內聲部紛亂的節奏動機配合制音踏板靈活的運用，則能兼顧外聲部垂直和聲的音響與水平旋律線條，又能將內聲部輕巧的  節奏動機所構成的旋律線條清楚地呈現。

二、頑固低音的織度

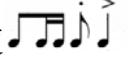
以上說明了有持續低音支撐的織度，在此則觀察《特里安納》特殊的頑固低音織度。《特里安納》不似前兩首作品的持續低音幾乎是貫穿全曲的，但其使用頑固低音的方式去暗示主音的持續，或者使頑固低音建立在設計好的音級進行上，頑固低音在此皆有強烈的節奏性，演奏詮釋時更必須留意如何兼顧旋律的歌唱性與頑固低音的節奏性。

1. 暗示主音的頑固低音織度：

如譜例 4-4，《特里安納》的演奏建立在  這樣的節奏動機之上，左右手齊奏著和弦音，而右手一連串  節奏動機隱藏著 Phrygian Cadence 的級進下行 ($f^{\sharp}-e^{\flat}-d^{\flat}-c^{\flat}$)，在這樣的織度中，左手的 f^{\sharp} 音一直存在，有暗示主音的意味。

2. 建立在「半音-全音-半音-全音」音階進行上的頑固低音織度：

如譜例 4-29，《特里安納》第一主題的 P2 素材的左手反覆著  的節奏，而低音沿著「半音-全音-半音-全音」的音階級進上行之後下行回到起始音 ($E^{\sharp}-F^{\sharp}-G^{\sharp}-A-B-A-G^{\sharp}-F^{\sharp}-E^{\sharp}$)，右手除了旋律之外，在每個低音出現的拍點上也與低音構成垂直和弦的進行。演奏詮釋時，要同時聆聽垂直和弦的聲響，也要兼顧水平左手

節奏音型與右手旋律線條總共四個聲部的進行。在踏板的標示上，阿爾班尼士的作法是在每個低音之下標示踏板記號，有加強此「半音-全音-半音-全音」音階進行的作用。但實際演奏上，為使  節奏清楚地呈現，在遇到節奏性的動機時，踏板的深淺並非從頭到尾都維持一樣的，可依運音之不同在第一拍到第二拍斷奏處由深變淺，而至十六分休止符處稍微拿起。

3. 建立在一固定音級動機上的頑固低音織度：

《特里安納》第一主題的 P2' 素材由左手完成低音與節奏的部份與 P2 類似，唯在此頑固低音在 C[#]與 G[#]之上不斷重複(f[#]小調 V 級之上的主音與屬音)，而右手 Phrygian 調式(c^{1#}-d-e-f^{1#}-g^{1#}-a-b-c^{1#}，譜例 4-30)音階的平行八度的和弦以切分音的方式與左手頑固低音並置，有 *tenuto* 標示的八度和弦在聲響上是綿延持續的，與節奏性的頑固低音形成強烈對比。此外，如下譜例第二主題兩小節的導奏(A-E-B)，即預示了第二主題頑固低音的進行(a-e-b-e-a-e-b...)，請見第三章，譜例 3-5)。

譜例 5-9 (《特里安納》48-49 小節，第二主題之導奏)



三、六連音琶音音型的織度

除了上述有持續低音或頑固低音支撐的織度外，《特里安納》第二主題的變奏乃至發展部(mm. 58-89)，整段六連音琶音音型的織度，在八小節為一單位的樂句裡，以改變旋律音域的方式，一次又一次地將主題置於不同的聲部當中，而使得主旋律起先出現在右手，之後交由左手彈奏，第三次則左右手一起完成主旋律，最後再交回右手，形成一非常獨特的織度設計，左手演奏多聲部而必須大跳的技巧，更增加了此段落的炫技性。

在此處的踏板標示，可觀察到阿爾班尼士依據主旋律的特性、六連音出現的頻率以及句尾的變化，而設計出踏板在第一拍和第三拍之上，有時每一拍皆有踏板，或者一小節一個踏板的標示。然而，此段音樂的織度相當繁複，在實際演奏時踏板的運用

必須仰賴演奏者敏銳的耳朵，在遇到所有聲部皆有休止符時，如下譜例的第二小節第二拍的十六分休止符，可以讓踏板全部拿起再踩下；頻繁出現的六連音處，則可運用顫音踏板(vibrating pedal)，避免音響效果過於混濁，影響主旋律的呈現。

譜例 5-10 (《特里安納》發展部片段)

The image displays four systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system is marked 'tranquille sans presser' and 'cantando', with a dynamic of 'doux et sonore'. It features sixteenth-note patterns and sixteenth-note rests, with 'Ped.' markings below the bass staff. The second system is marked 'tranquille' and 'bien en dehors', with dynamics 'sf et PPP' and 'pp'. It includes 'Ped.' markings and a 'ppp' dynamic. The third system is marked 'a Tempo' and 'ppp', with 'Ped.' markings. The fourth system is marked 'sf et sonore' and includes 'Ped.' markings and a '5 4 4 4 2' fingering sequence. The score is filled with complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and rests, and various dynamic markings like 'ppp', 'sf', and 'pp'.

四、織度的變換

由於不同性格的主題通常具有不同的織度，織度的變換通常與樂曲的結構有關。在前一章中，曾探討過《伊貝利亞》第二冊三首作品在結構上的共通性，其中在段落的銜接上，三首作品都運用到片斷化的主題及特殊的和聲色彩，《隆達納舞曲》、《阿美里亞》在結構銜接處偏向單旋律加上和聲式的織度；《阿美里亞》發展部的織度變

換是三首作品當中轉變最大的；《特里安納》在織度的設計上充滿了交響式的想像，而使得曲風與前兩者迥異。

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。

第三節 句法與運音(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。在《伊貝利亞》第二冊三首作品中，《隆達納舞曲》與《阿美里亞》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；《特里安納》擁有最出色的織度，以及模仿器樂的音響效果，在句法與運音上更須以不同的方式觀察。故在此以每首作品逐一觀察的方式論述。

《隆達納舞曲》由於 6/8 拍與 3/4 拍交替的特性，樂句也多為以兩小節為單位去組成、建構，所以在句法與運音的探討上，著重於觀察這兩種拍子交替的運音變化以及在結構上，銜接不同段落時所用到的長句中運音法的不同。起先，6/8 拍與 3/4 拍是以一小節的圓滑奏，一小節的斷奏構成的，如譜例 4-10，6/8 拍旋律是線條抒情性的表達；3/4 拍的和弦標示著「乾而精確的」(sec et précis)是節奏性的強調，所以在彈奏上 6/8 拍較為流動；3/4 拍必須非常嚴謹地數拍子。觸鍵上，6/8 拍的部份音色圓潤，左手以持續低音為支撐，一個聲部一個聲部地往上疊，應賦予每個聲部不同的音色，而使織度清晰，此外，為使上聲部突顯出來，必須用更多指尖的力量；3/4 拍的第一拍是句尾，同時也是另一個開始，接續著斷奏的和弦音，音色上因為「乾而精確的」的要求而必須集中，無須踏板的使用。然而，這樣的斷奏和弦音型每次以更高的音域出現，如下譜例所示，不同的音域會使觸鍵上必須有所調整，否則高音域太乾、太敲擊性的聲音會太過於刺耳，故選擇離鍵時特別注意手腕、手指的瞬間放鬆，使具有餘

音繚繞之感。在變換音域時，可以去強調 D-C[#]兩音，予以彈該兩音的手指更多的集中感。

譜例 5-11 (《隆達納舞曲》1-2, 6,10, 14 小節)



The image shows a musical score for Example 5-11. It starts with a grand staff (treble and bass clefs) in G major, 6/8 time, marked 'Allegretto. M.M. ♩ = 116'. The first measure is marked 'mf' and 'Ped.'. The second measure is marked 'see et précis'. A red line highlights the D-C# interval in the right hand across the first two measures. This is followed by three more measures, each with a red line highlighting the D-C# interval, showing a sequence of notes that emphasizes this interval. The sequence ends with a tilde (~).

如譜例 4-11，主題 A 起初以斷奏的方式出現，m. 20 起主題的旋律隱藏在內聲部裡，在運音上，彈奏時要特別注意右手必須兼顧旋律線，又得做出與之交錯拍子的重音，左手伴奏音型的表情也有圓滑與斷奏的表情區別，都是在演奏時必須掌控的。《隆達納舞曲》圓滑奏與斷奏交替出現的運音，也表現在段落銜接處，如下譜例所示，兩小節的圓滑奏藉由漸強將音樂推升至斷奏下行、漸弱的方式，別具巧思。

譜例 5-12 (《隆達納舞曲》33-36 小節)



The image shows a musical score for Example 5-12. It consists of four measures of music in a grand staff (treble and bass clefs) in G major, 6/8 time. The first measure is marked 'p'. The music features a sequence of chords and moving lines in both hands, with a dynamic marking 'p' at the beginning.

mm. 49-68 主題 A 的片斷處，扭轉了 6/8 拍圓滑奏拍圓滑奏 3/4 拍斷奏的慣性，變成 6/8 拍斷奏，3/4 拍一組一組的 slur 的情形，如下譜例所示，斷奏的地方必須非常強調且輕巧，觸鍵上宜選擇要強調的線條，避免各聲部的音色一致導致沒有立體感的聲響。

譜例 5-13 (《隆達納舞曲》49-52 小節)

在《隆達納舞曲》主題 A 段進入 B 段之處，阿爾班尼士使用了比較特別的運音法以作為段落間情境轉變的銜接，如譜例 4-14，斷奏的八度和弦漸慢、漸弱轉變為 tenuto 的八度和弦，從高昂的斷奏和弦逐漸變為緩和、溫暖的和弦，和聲上也要從 V 級的高度不穩定進入 VI 級假終止，在觸鍵上斷奏多為指間的變化，tenuto 則多為手臂的控制以製造寬廣的聲響。

《隆達納舞曲》與《阿美里亞》雖然有相似的深沉歌主題，但在運音法上是不盡相同的，如譜例 4-13 與 4-9，《隆達納舞曲》的深沉歌主題每次皆在重複音上使用 tenuto，而最後一個重複音使用重音記號，有時會加上 *sf* 或漸強記號。《阿美里亞》深沉歌主題的重複音並不是每次都有 tenuto 記號，也並不是在旋律中間每次都有重音或突強記號。在 tenuto 記號處，筆者會予以較深的觸鍵，並使音與音之間盡量沒有縫隙，再配合樂句的漸強、彈性速度的標示帶出 *sf*，使之更具表現力(如下譜例)。

譜例 5-14 (《阿美里亞》105-112 小節)

《阿美里亞》比較特別的運音法在於第一主題 P2 素材，如下譜例 29-31 小節圍繞在 G 音之上的短句，其重音在一、三、六、九之上，「兩拍+三拍+三拍+三拍」的韻律感使的句首較具急促之感，重音、斷奏的交替出現使得 G 音不斷地被突顯，其後的樂句離開 G 音，在 33 小節第五拍起句子變長、變綿密，前句的節奏感與後句的歌唱性形成對比，在觸鍵上前者下鍵稍快且爲了詮釋出休止符，必須使斷奏斷得乾淨；後者則強調橫向的旋律進行，並同時在重音處予以較多的力度和較快的觸鍵。

譜例 5-15 (《阿美里亞》29-36 小節)

前文曾提及《特里安納》在織度的特殊性、舞曲節奏的使用以及模仿器樂甚至舞者頓足聲的情形，在運音上，不同性格的聲部、舞曲節奏自然會有不同的運音。舉例而言，如譜例 4-4，《特里安納》導奏的舞蹈節奏是「優雅且溫柔的」(*gracieux et tendre*)，此處的斷奏與重音就如舞者們輕盈的舞步般，加上小範圍的漸強漸弱使得音樂中蘊含性感、挑逗的成分。又如譜例 4-31，第一主題 S 素材與導奏的織度相似，但不同的節奏(♩♩♩♩與♩♩♩♩)呈現出完全不同的表情、不同的運音，在觸鍵上會比導奏來得集中，以達到快樂、詼諧之感。

第四節 力度、表情與聲響

一、力度與表情

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、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「優美、雅致的中強」(*mf gracieux*)、「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*)…等多得不勝枚舉。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。以下是筆者所觀察到的一些現象：

1. 重音與突強

佛朗明哥音樂中，儘管同樣是十二拍的舞曲，不同的重音位置會造就不同的舞曲性格⁴⁷，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。思考該以多快的觸鍵、多重的力量去彈奏文本中各個重音，是演奏者在詮釋時很重要的課題。阿爾班尼士所使用的重音記號其實很單純，只有「>」和「*sf*」⁴⁸，但有時兩者單獨出現或是同時出現，再配合樂句的力度、表情術語，以及該音符在多聲部織度中的重要性，重音的意義於是千變萬化。茲舉幾例說明如下：

- a. 如下譜例，m. 13 的 d^1 音不但具有「>」和「*sf gracieux*」，同時還有「有力的、響亮的」(*vibrant*)的術語出現，優美、雅致地突強但必須響亮而有力，這個 d^1 音相較於 m. 15 只有 *sf* 的 d^1 音更富於表現力，觸鍵速度不宜過快。另一方面，m. 14 的 b^1 音同時具有 *sf* 與 >；而 m. 15 的 b^1 只有 >，在音量上，前者就會比後者來得大。

譜例 5-16 (《隆達納舞曲》13-16 小節)

- b. 如下譜例，左手旋律的重音與伴奏音型的重音，自然不會有相同的力度處理，而 m. 42 中每個音符都是重音，第一個 a 音由於是旋律知故，音量上會稍微大些，

⁴⁷ 詳見本文第二章之佛朗明哥音樂特色。

⁴⁸ 局部加重的力度記號包含 *pf*(*poco forte*)、*sf*、*fz*、*rinf*(*rfz*, *rinforzando*)、*fp*、*mfp*、*sfp*、*ffp* 等。

《特里安納》第一主題進入第二主題之前，有一段連續的  節奏和弦，如上一章的譜例 4-32，其中有一組和弦音域變低且突然變弱，其後跟隨 *ff* 的力度，阿爾班尼士在此運用了力度和音域的變化，製造張力。

3. 聲部間力度的消長

在這三首作品中，經常可以觀察到各個聲部的力度變化是不盡相同的，由此可見阿爾班尼士對於各個聲部對比的要求，各個聲部須有各自的表情、方向性，在演奏時須忠實地呈現。茲舉幾例說明如下：

- a. 如譜例 4-10，《隆達納舞曲》的開頭，左手的聲部由持續低音往上走，標示著漸強記號；右手的中聲部旋律級進往下，而上方的 a^1 音標示著漸弱記號，依鋼琴的特性，一個音彈完之後本來就會自然漸弱，筆者認為阿爾班尼士所標示的漸弱記號有強調 a^1 音的持續意味。
- b. 如下譜例《阿美里亞》發展部中的一段音樂，兩聲部起先以相同的漸強漸弱進行著，而當來到較高的音域時，句尾兩聲部有著相反方向的漸強漸弱，矛盾的美感油然而生。

譜例 5-20 (《阿美里亞》158-165 小節)

The image shows two systems of a musical score. The first system is titled "Toujours sec" and the second system is titled "sempre ff con anima". Both systems feature piano accompaniment with a 6/8 time signature. The notation includes various dynamics such as *red.* (ritardando) and *ff* (fortissimo). A red circle highlights a specific passage in the second system, which consists of six eighth notes in the right hand, illustrating the concept of crescendo and decrescendo within a small rhythmic unit.

4. 小範圍的漸強+漸弱

- a. 如譜例 5-19 虛線的框框所示，阿爾班尼士喜歡在 6/8 拍的六個八分音符的節奏中使用漸強又漸弱的記號，這種狀況經常出現在《隆達納舞曲》和《阿美里亞》當中。而這種小範圍的漸強漸弱在《特里安納》則出現在節奏性的音型裡，如下譜例。

譜例 5-21 (《特里安納》13-14 小節，38-39 小節)

The image shows two systems of a musical score for "Trianon". The first system is in the bass clef and the second system is in the treble clef. Both systems feature piano accompaniment with a 6/8 time signature. The notation includes various dynamics such as *red.* (ritardando) and *pp* (pianissimo). Red circles highlight specific rhythmic motifs in both systems, illustrating the concept of crescendo and decrescendo within a small rhythmic unit.

b. 《特里安納》的節奏動機

另一方面，《特里安納》開頭的  節奏動機(上一章譜例 4-4)，在為時一拍的節奏裡，出現漸強又漸弱的符號，mm. 3-5 更是充斥著這樣的力度轉變！鋼琴的特性不如管樂或弦樂能達成這樣的效果，也許我們應該將之視為阿爾班尼士以

交響化譜寫的想像，而在鋼琴上以音色的豐富變化去詮釋這樣的力度變化。

5. 迂迴的漸強、漸弱

如譜例 5-15《阿美里亞》P2 素材，由於旋律本身音程範圍小的緣故，迂迴的旋律線條伴隨著迂迴的漸強、漸弱，表現出西班牙音樂當中的性感、嫵媚，重音、突強以及力度記號在此儼然成爲旋律方向性的指示。而這裡左右手聲部的力度變化也是完全不同的，演奏時應著重於表現阿爾班尼士音樂中多層次的美感。

6. 矛盾的術語組合

阿爾班尼士在標示力度與聲響上最特別之處，在於一些近乎矛盾的術語組合，如：「甜美而響亮的」(*dolce e sonoro*)、「弱而響亮的」(*p e sonoro*)、「強而優美的」(*f e gracioso*)、「突強而非常弱，非常突顯地」(*sf et ppp, bien en dehors*)，這些術語在文本中隨處可見，在聽覺上的想像可以說是千變萬化，而反映在實際演奏上，則應配合力度的多寡、觸鍵的快慢以及各聲部間音量的平衡以製造出不同的音色與聲響。

二、交響式的聲響

許多不同的作曲家紛紛爲《伊貝利亞》譜寫管弦樂版本，如 Peter Breiner、Enrique Fernandez Arbos、Leo Brouwer...等，可見此作品在聲響層次的豐富性是無庸置疑的，而筆者認爲在《伊貝利亞》第二冊三首作品中，阿爾班尼士欲製造鋼琴特殊聲響的企圖，可從以下幾點觀察：

1. 寬廣音域的並置

《隆達納舞曲》樂曲進入尾聲處，如下譜例，低沉的 D₃ 音與中音域的並置製造出特殊的音響效果，使人有不同配器的聯想，在彈奏時以手臂的力量輕觸琴鍵，低音則能發出足夠的殘響與共鳴，廣音域的並置不僅是音色極致的表現同時也發揮鋼琴在聲響上的獨特性。

譜例 5-22 (《隆達納舞曲》233-236 小節)

2. 織度

複雜的織度可說是交響化最好的例證，如前文所述，在織度的設計上，可歸類為持續低音的織度、頑固低音的織度以及六連音琶音音型的織度。持續低音成為聲響上低音的支撐，詮釋時若能將低音的部分彈得更深沉，或者加以跨樂器的想像，則能帶來更立體、更豐富的聲響。頑固低音的織度提供了節奏上一個向前的驅動力，通常伴隨著歌唱性的旋律，節奏性與抒情性的並存，使得樂曲具有矛盾的美感，也挑戰著演奏者對不同聲部清晰的處理。不同性格的聲部，暗示著不同樂器的想像，在六連音琶音音型的織度中亦然，旋律的歌唱性、琶音的炫技性、低音的支撐、中聲部點綴的音型，帶來四種不同的層次的音響，不由得令人對作曲家的巧思讚嘆不已。

3. 力度記號以及豐富的表情、運音

在複雜的織度當中，演奏者仍必須去觀察各聲部的力度消長、力度安排，將能發現阿爾班尼士對力度的要求相當精準，豐富力度層次指引著我們對聲響效果的詮釋。除此之外，豐富的表情、運音都是區別各個聲部層次重要的指標。

《特里安納》特殊的織度設計，以及對器樂的描摹上，是在三首作品中最突出的，前文曾提阿爾班尼士運用打擊樂器般的節奏性動機區隔不同素材的銜接；也曾提及其描寫響板以及舞者頓足的聲響；而如譜例 4-32 所示，吉他滑奏般的三連音以及吉他撩弦般的廣位和弦，皆提供了靈感來自器樂的例證。

關於交響式演奏詮釋的可能性，則可由《特里安納》對於主題的鋪陳—往往是以變奏的方式重述著既有的樂思—來著墨，就以第二主題(譜例 3-5)和發展部而言(譜例 5-10)，假想第二主題主旋律以木管呈現，八小節後的發展部每次主題出現在不同的音域之上，起初可以想像為小提琴奏出清亮的聲響，與第二主題的木管作為對比，並符合文本「安靜的，不加快」(*tranquillement sans presser*)以及「甜美而響亮的」(*doux et sonore*)的標示，而伴隨小提琴主旋律的，可能是大提琴、低音大提琴的撥奏以及定

音鼓擊出持續低音的進行，中間管樂演奏著繁複的六連音加以點綴；八小節之後(譜例 5-10 第二行)，主旋律來到中音域，可以想像為法國號吹奏著主旋律，而後當旋律再次回到高音域，弦樂的音色再度顯現…。如此每次的變奏都擁有不同的音響效果，在觸鍵上除了突顯出複雜織度中的主旋律之外，更對每次的主題的音色加以不同的想像，而當樂曲不斷堆砌至高潮時，銅管的聲響浮現，管樂、弦樂、打擊…各式各樣的聲響同時出現，好比百花齊放似的絢爛！



第六章 結語

《伊貝利亞》之所以能在西班牙鋼琴音樂史上佔有一席之地筆者認為可以從兩方面來觀察：一、以民俗音樂為靈感，使人「聯想」到西班牙民族的節奏與民歌旋律。二、精進的作曲技巧。

以第二冊三首作品為例，舞曲節奏的應用可謂充滿了豐富的變化，阿爾班尼士以民族的節奏為藍圖，創造出更豐富多變的節奏，每首作品呈現出不同的舞曲風格，有時混合各種不同佛朗明哥曲種的節奏特色；有時以佛朗明哥曲種為基礎作變化型。《隆達納舞曲》及《阿美里亞》的對比性主題，皆有佛朗明哥深沉歌旋律的特徵存在，重複音的使用、裝飾音的使用、六度以內的旋律線條，引領聽者進入吉普賽人的悲苦宿命論。

作曲手法上，由於舞曲週期性節奏的特性，使得主題旋律有所侷限，《隆達納舞曲》與《特里安納》的句法結構簡單，《阿美里亞》的句法則較自由，然而，三首作品的主題皆置於不同的調區上呈現，尋求不同調區、和聲色彩的變化，在《隆達納舞曲》與《特里安納》當中甚至將兩對比性主題素材並置，達到情感張力的極致。結構上較自由，但仍有奏鳴曲式的影子存在；節奏上，舞曲節奏複雜的重音位置，兩聲部不同的節奏韻律以及頻繁變換的拍號，增加了作品的豐富性；和聲上，調式、全音階、不和諧音的大量使用，並以持續低音統整，成為結構上、織度上重要的辨識特徵。此外，複雜的織度設計、各聲部強烈的對比，不但大大提高了作品的藝術性，更在聲響上留給演奏者交響式的想像空間。

透過資料的蒐集整理以及樂曲分析，使得筆者在演奏詮釋《伊貝利亞》第二冊三首作品時，有了更完整的瞭解，自身主觀的感受得以立足於理性、客觀的分析之上。本文所提出的是筆者對此作品的詮釋觀點，而西班牙音樂扣人心弦的魅力則在每次不同的詮釋、每個不同的聽者心中，有了不同的生命力！

參考文獻

中文資料

- 孫晨薈，〈西班牙的佛拉門科藝術〉，《中國音樂學(季刊)》第2期(2003)，頁115-29。
- 赫洛德·荀白克(Harold C. Schonberg)，《國民樂派》(The Lives of the Great Composers 4)，陳琳琳譯，臺北市：萬象圖書，1994。

英文資料

- Baime, Peter. "Appendix: Basic Flamenco Rhythms (Music for Guitar)." In *The Language of Spanish Dance*, by Matteo Marcellus Vittucci with Carola Goya, 271-76. Norman: University of Oklahoma Press, 1990.
- Baytelman, Pola. *Isaac Albeniz: Chronological List and Thematic Catalog of His Piano Works*. Michigan: Harmonie Park Press, 1993.
- Clark, Walter Aaron. *Isaac Albeniz: A Guide to Research*. New York: Garland Publishing Inc., 1998.
- Clark, Walter Aaron. *Isaac Albeniz: Portrait of a Romantic*. New York: Oxford University Press, 1999.
- Leblon, Bernard. Sinéad ní Shuinéar, trans. *Gypsies and Flamenco: The Emergence of the Art of Flamenco in Andalusia*. Hatfield: University of Hertfordshire Press, 2003.
- Marco, Tomás. Cola Franzen, trans. *Spanish Music in the Twentieth Century*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- Mast, Paul Buck. "Style and Structure in Iberia by Isaac Albeniz." Ph.D. diss., Eastman School of Music, 1974.
- Nettl, Bruno. *Folk and Traditional Music of the Western Continents*. New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1990.
- Pohren, Donn E.. *The Art of Flamenco*. Madrid: Society of Spanish Studies, 1990.
- Powell, Linton E. *A History of Spanish Piano Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1980.
- Schreiner, Claus, ed. Mollie Comerford Peters, trans. *Flamenco: Gypsy Dance and Music from Andalusia*. Portland: Amadeus Press, 1990.

樂譜

Albeniz, Isaac. "Iberia Book II" in *Iberia and España, Two Complete Works for Solo Piano*. New York: Dover Publications, Inc., 1987.

網路資料

林耕。佛拉明哥歌曲淺譯。 http://www.flamenco.com.tw/story/story.php?sy_no=10 (檢索於 2009 年 2 月)。

J. Katz, Israel. "Flamenco." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09780> (accessed Dec., 2008).

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



附錄一

佛朗明哥的分類⁴⁹

Cante grande	With guitar accompaniment(danceable)		Andalusia	Cana Polo
			Gypsy	Livianas Serranas Siguiriyas Soleares
	Without guitar accompaniment(not danced)		Andalusia	Saetas
			Gypsy	Carceleras Debla Martinetes Tonas
Cante Intermedio	With guitar accompaniment	Danceable	Andalusia	Peteneras Taranto
			Gypsy	Tientos
		Not danced	Andalusia	Cartageneras Fandangos Granainas Jaberas Malaguenas Media Granaina Tarantas
Cante Chico	With guitar accompaniment(danceable)		Andalusia	Chufas Colombianas Fandanguillos Garrotin Guajira Rondenias Sevillanas Tanguillo Verdiales Vito Zorongo
			Gypsy	Alboreas Alegrias Bulerias Cantinas Caracoles Mirabras Romeras Rosas Rumba Gitana

⁴⁹ 此表格整理自 Donn E. Pohren, *The Art of Flamenco*(Madrid: Society of Spanish Studies, 1990): 165-66.

		Tangos Zanbra
With or without guitar accompaniment(not danced)	Andalusia	Bamberas Campanilleros Marianas Milonga Nanas Temporeras Trilleras



附錄二

阿爾班尼士分類作品年表⁵⁰

早期：1886 以前		中期：1886 以後		晚期：1896 以後	
年代	曲名	年代	曲名	年代	曲名
1869	<i>Marcha military</i> 軍隊進行曲	1886	<i>Siete estudios en los tonos naturales mayores</i> 七首大自然練習曲	1896-1897	<i>Espagne: Souvenirs</i> 西班牙：回憶
1881	<i>Rapsodia cubana</i> 古巴狂想曲	(部分 1892)	<i>Suite española 1</i> 第一號西班牙組曲	1897	<i>The Alhambra: Suite pour le piano</i> 阿罕布拉宮：給鋼琴的組曲 (包含著名的作品《草原》(La Vega))
1882	<i>Pavana-capricho</i> 帕望隨想曲		<i>Angustia: Romanza sin palabras</i> 苦惱：無言的抒情曲		
	<i>Serenata napolitana</i> 拿坡里小夜曲 [☆]		<i>Balbina valverde(Polka brillante)</i> 華麗的波卡舞曲		
1883	<i>Fantasia sobre motivos de la jota</i> 荷他風幻想曲 [☆]		<i>Diva sin par (Mazurka-capricho)</i> 舉世無雙的女神	1905-1908	<i>Iberia: 12 nouvelles 'impressions' en quatre cahiers</i> 伊貝利亞：十二首新的印象
鋼琴作品	1884	<i>Barcarola</i> 船歌	<i>Minuetto 3</i> 第三號小步舞曲		
		<i>Seis pequeños vales</i> 六首小圓舞曲	<i>Sonata 2[☆]</i> 第二號奏鳴曲		
		<i>Sonata 1</i> 第一號奏鳴曲	<i>Suite ancienne 2 & 3</i> 第二、第三號古風組曲	1908	<i>Yvonne en visite!</i>
1885	<i>Deseo. Estudio de concierto</i> 「願望」音樂會練習曲	1886-7	<i>Andalucía(Bolero)</i> 安達魯西亞	1909	<i>Azulejos</i> 阿蘇雷荷
	<i>Dos caprichos andaluces</i> 兩首安達魯西亞隨想曲 [☆]		<i>On the Water(Barcarole)</i> 在水上		<i>Navarra</i> 納瓦拉
	<i>Dos grandes estudios de concierto</i> 兩首華麗的音樂會練習曲 [☆]		<i>Recuerdos de viaje</i> 旅行的回憶		

⁵⁰ 由於本文以探究鋼琴作品《伊貝利亞》為主，故以音樂學者波拉·彼得爾曼對阿爾班尼士鋼琴作品的分期為依據，整理阿爾班尼士不同類型的作品。

<i>Estudio impromptu</i> 即興練習曲	1887	<i>Mazurka de salón</i> 沙龍式馬厝卡舞曲
First Mazurka, Second Mazurka 第一、第二馬厝卡舞曲		Menuet(G Minor) 小步舞曲
<i>Marcha nupcial</i> 結婚進行曲 [☆]		<i>Rapsodia española</i> 西班牙狂想曲
<i>Sies mazurkas de salón</i> 六首沙龍式的馬厝卡舞曲		<i>Recuerdos(Mazurka)</i> 回憶
<i>Serenata árabe</i> 阿拉伯小夜曲		<i>Cotillón. Album de danzas de salon</i> 沙龍舞曲集
<i>Suite ancienne 1</i> 第一號古風組曲		<i>Pavana fácil para manos pequeñas</i> 給小手的簡易帕望舞曲
<i>Suite morisca</i> 摩爾組曲 [☆]	1888	<i>Seis danzas españolas</i> 六首西班牙舞曲
		Sonata 3, 4, 5 第三、四、五號奏鳴曲
		Sonata 6 [☆] 第六號奏鳴曲
		Sonata 7 第七號奏鳴曲
		<i>Dos mazurka de salón</i> 兩首沙龍式馬厝卡舞曲
		<i>Douze Pièces caractéristiques</i> 十二首性格小品
	1889	<i>La fiesta de aldea</i> 農村舞會
		<i>Duex Morceaux caractéristiques</i> 兩首性格小品
	1890	<i>Suite española 2</i> 第二號西班牙組曲
		<i>Cádiz-gaditana Serenata española</i> 西班牙小夜曲

			<i>España: Six Feuilles d'album</i> 六首西班牙曲集 <i>L'Automne(Valse)</i> <i>Mallorca(Barcarola)</i>			
		1890-1	<i>Rêves</i>			
		1891	<i>Zambra granadina</i> 格拉納達的狂歡節 <i>Zortzico</i>			
		1892	<i>Album of Miniatures</i> 小型曲集			
		1891-4	<i>Chants d'Espagne</i> 西班牙之歌			
1882	<i>Cuanto más Viejo</i> 越陳越舊 [☆] (一幕)	1892	<i>Poèmes d'amour</i> 愛之詩曲 (配樂)	1895-1897	<i>Pepita Jiménez</i> 貝比達·希美奈思(Spanish national opera, 兩幕)	
			<i>'Oh! Horror! Horror!'</i> (French & German operetta, 歌劇 <i>Incognita</i> 第二幕的終曲)		1897	<i>Mar y cel</i> 海洋與天 [★]
			<i>The Magic Opal</i> 神奇的蛋白石 (English operetta, 兩幕的抒情喜劇)		《梅林》： 1898-1902	King Arthur 亞瑟王 (Wagnerian opera, 三部曲：《梅林》、《藍斯洛》 [★] 、《桂尼維爾》 [★] ，其中《梅林》為三幕的歌劇)
			<i>Poor Jonathan</i> 可憐的喬納森 (French & German operetta, 兩幕)		1899	<i>La Sérénade</i> 小夜曲 [★] (抒情劇)
			<i>Henry Clifford</i> 亨利·克利弗 (Italian grand opera, 三幕)		1902	薩蘇埃拉 <i>La real hembra</i> 真正的飢貧 [★] (三幕)
	<i>Catalanes de gracia</i> 優雅的迦太隆尼亞人 [☆] (一幕)		歌劇			
	<i>El canto de salvación</i> 救世主之歌 [☆] (二幕)		歌劇			
	薩蘇埃拉					

戲劇音樂作品

		1894	薩蘇埃拉 <i>San Antonio de la Florida</i> 佛羅里達的聖·安東尼奧 (一幕)	1905	歌劇 <i>La morena</i> 莫瑞納★ (抒情劇) <i>The Song of Songs</i> 歌中之歌 (配樂)
1885	<i>Salmo VI: Oficio de difuntos</i> 詩篇六：死者的宗教儀式	1886	獨唱與鋼琴 <i>Cuatro romanzas para mezzo-soprano</i> 為女中音而作的小抒情曲★ <i>Tres romanzas catalanas</i> 三首迦太隆尼亞抒情曲★	1896	獨唱與鋼琴 <i>To Nellie: Six Songs</i> 給奈莉的六首歌曲 合唱團與管弦樂 <i>Lo Llacsó</i> (為管弦樂、合唱團、獨奏者的交響詩)
			合唱團與管弦樂 <i>Rimas de Bécquer</i> 貝奎爾之詩	1897	‘Chanson de Baberine’ 巴畢耶里之歌 ‘The Gifts of the Gods’ 上帝的禮物
			合唱團與管弦樂 <i>El Cristo</i> 耶穌基督★ (清唱劇)		<i>Six Songs</i> 六首歌曲
		1887	<i>Seis baladas</i> 六首民歌	1900	獨唱與鋼琴 <i>Conseil tenu par les rats</i>
		1892	獨唱與鋼琴 ‘Il en est de l’amour’	1903	‘The Caterpillar’ 毛毛蟲
		1895	獨唱與鋼琴 <i>Deux Morceaux de prose de Pierre Loti</i> 兩首樂曲取自皮爾·羅帝的散文	1906	‘Art thou gone for ever’
				1908	<i>Quatre Mélodies</i> 四首旋律

聲樂、合唱作品

合唱團

管弦樂作品		1886-7	Piano Concerto No.1 in A minor 第一號鋼琴協奏曲	1896	<i>La Alhambra</i> 阿罕布拉宮	
			<i>Rapsodia española</i> for piano and orchestra 給鋼琴與管弦樂的西班牙狂想曲	1898	<i>Petite Suite</i> 小組曲	
		1887	<i>Suite característica</i> 性格組曲 [☆]	1899	<i>Rapsodia Almagávar</i> 士兵狂想曲	
		1888-9	<i>Escenas sinfónicas catalanas</i> 迦太隆尼亞戲劇交響曲		<i>Catalonia: Suite populaire pour orchestre en trios parties</i> 迦太隆尼亞：為三個聲部與樂團的組曲	
			1890	<i>L'Automne(Valse)</i>	1905	<i>Guajira</i> [★]
			1891	<i>Célèbre Sérénade espagnole</i> 詼諧的西班牙小夜曲	1907	<i>El puerto</i> 港口(由《伊貝利亞》中同名作品改編而來)
			1892	Piano Concerto No.2 第二號鋼琴協奏曲 [★]		
室內樂作品	1883	Concert Suite for sextet 給六重奏的協奏組曲 [☆]	1890	Berceuse for piano, violin and cello 給鋼琴、小提琴及大提琴的搖籃曲		
	1885	Trio in F for piano, violin and cello 給鋼琴、小提琴及大提琴的三重奏 [☆]				

[☆]遺失

[★]未完成