

# 第一章

## 緒論

### 第一節 研究動機與研究目的

引發筆者想研究阿爾貝尼斯的《西班牙組曲，作品 47》(Suite Española, Op. 47)的動機有如下：一是筆者本身對於學習歐洲語言的熱愛，在校期間學習西班牙語，對西班牙文化的特殊產生興趣；二是在研究所音樂研究方法課程中，基於練習資料搜尋的需要，筆者選擇將曲目限制在非德奧體系的範疇中，希望能多了解其他國籍作曲家的民俗風格；三是筆者在一次東海大學所舉辦的暑期音樂節，以拉威爾《鏡》中「小丑的晨歌」受教於羅伯特·薛能(Robert Shannon)，在他的指導下，筆者發現要詮釋民俗風格的韻味並非直接透過文字的指示，而是以了解其音樂元素為首要之務，方能演奏出正確風格的西班牙音樂。此外筆者選擇阿爾貝尼斯此作，乃是因為阿爾貝尼斯是十九世紀西班牙國民樂派，在鍵盤音樂復興民族音樂的第一人，而作品 47 中多是以西班牙的地名為標題，引起筆者想進一步探索其音樂與地域之關聯性。

基於上述動機，筆者將研究此作品而深入探討阿爾貝尼斯如何將西班牙的民族音樂語言與德奧音樂作曲手法相結合。希望能提供讀者西班牙音樂多樣面貌的資料，並能拓展西班牙鋼琴曲目的演出機會。

## 第二節 研究範圍與研究方法

本研究將分為歷史與樂曲分析兩大範圍：在歷史的研究中，由政治主權來探討對文化的影響面；而在樂曲分析中，筆者僅就曲式、旋律樂句及和聲使用方面作研究，其中包含：一、鋼琴所模仿的樂器音型、節奏，如吉他、響板；二、組曲中所使用的舞曲特色；三、組曲中旋律使用民謠部分。

藉由研究文獻、有聲資料以及網路相關資訊，配合樂曲分析，以了解此組曲與民族音樂素材及其文化背景的關聯性，進一步幫助樂曲的詮釋。以下是研究步驟：

- 一、 蒐集有關民族主義、國民樂派、西班牙歷史、吉他音樂、民歌與舞曲(音樂)及阿爾貝尼斯的相關背景資料，從中探求西班牙文化的多元特殊性，以及十九世紀西班牙的國際地位，並了解當時國際思潮對文藝活動的影響，研究阿爾貝尼斯運用民族素材的初衷，也藉資料收集了解西班牙民俗歌舞的多樣性，以及在西班牙日常生活的重要性。
- 二、 藉由樂譜版本的搜集，討論版本差異。
- 三、 以曲種、曲式、和聲、旋律、織度與吉他特色為分析項目，將八首曲子做橫向的比較與歸納，分析組曲中每首曲子的曲種、曲式，再加以分析舞曲的節奏特色與表演方式；使用歌謠的曲子或段落處，則分析其組成的音程、和聲，是否含有民族音樂或非傳統調性音樂的元素；分析曲子中仿吉他音型的段落並與鋼琴之間的關係做比較。
- 四、 以筆者演奏經驗及以上對西班牙音樂風格的研究，對樂曲作特殊技巧及詮釋的討論。
- 五、 綜合以上分析結果，觀察阿爾貝尼斯將西班牙民族音樂的元素與德奧古典音樂融合之處，並有系統地呈現，以達到本研究之目的。

## 第二章

# 西班牙概述

本章主要是透過西班牙的現況及歷史背景來了解造成西班牙文化的多元面貌的因素。第一節討論地理位置、地形、氣候等自然環境與種族語言、行政區等人文環境，由這兩種環境來了解西班牙的特殊性與複雜性。第二節從上古到現代的歷史，知其文化的累積與傳承。

### 第一節 西班牙自然與人文環境的現況

此節藉由地理位置知其連接歐非交通、文化的重要性，由地形與氣候知其境內地理區的複雜，由種族語言與行政區知其人文分布的多樣性。

#### 壹 地理位置

西班牙位於歐亞大陸西方邊陲的伊比利半島上，四周皆有自然國界，形成

自然完整的區域：南以僅 13 公里的直布羅陀海峽(el estrecho de Gibraltar)與非洲大陸相隔，使西班牙成為兩種文化的橋樑；北有坎塔布里亞海(el mar Cantábrico)與庇里牛斯山(los montes Pirineos)，庇里牛斯山有 435 公里地峽隔開西班牙與法國；東岸及東南岸瀕地中海(el mar Mediterráneo)，西岸與西南岸瀕大西洋(el océano Atlántico)，西北岸則瀕比斯開灣(Bahía de Vizcaya)。西班牙在半島上的領土約佔六分之五的面積<sup>1</sup>，為西歐僅次於法國的第二大國；除了半島上的國土，尚有地中海的巴利亞利群島(islas Baleares)、大西洋上距卡蒂斯港(Cádiz)西南 1150 公里的加納利群島(islas Canarias)以及北非海岸被摩洛哥包圍的塞烏達(Ceuta)、美利亞(Melilla)兩個城市，以上面積共計 504,782 平方公里<sup>2</sup>。

從地理位置上來說，西班牙位於歐非交接之處，直布羅陀海峽是連接歐非的跳板，也是出入地中海域的鎖鑰；三面環海與庇里牛斯山的天然屏障雖隔離了西班牙與其他歐洲國家而顯得孤立，但也使得文化與庇里牛斯山彼側的歐陸中心有顯著的差異；對外的交通及貿易雖較困難，但也沒有因為這些天然屏障阻止入侵者及通行者。

## 貳 地形、氣候

西班牙國土主要是以中央高原為主體，境內山群是次於瑞士及奧地利的多山國家：高原本身被內部山群，即東西走向中央山脈及托雷多(Toledo)山脈區隔，且因是河流發源地，受河流切割而地形破碎；高原四周尚有高山環繞，北

---

<sup>1</sup> 另外的六分之一屬於葡萄牙、安道爾共和國(Andorra)及英屬直布羅陀。徐秋華譯 (Himilce Novas & Rosemary E. Silva)，《西班牙(Spain)》(台北：經典傳訊文化股份有限公司，民 89，初版)，12。

<sup>2</sup> Juan Kattán-Ibarra, Perspectivas culturales de España (Chicago: National Textbook Company, 1993), 5.

有坎塔布里亞山脈及加利西亞山脈(las montañas del Cantábrico y Galicia)，東北有伊比利山脈(la cordillera Ibérica)，及南方的莫雷諾山脈(la Sierra Morena)；半島外圍尚有庇里牛斯山和貝蒂卡山脈(la cordillera Bética)，以及東北厄波羅河(el río Ebro)的厄波羅盆地、南部瓜達基維河(Guadalquivir)的貝蒂卡盆地和西邊的塔何(Tajo)—薩多(Sado)盆地(位葡萄牙境內)。

由於幅員廣大及受到位於海域的地理位置因素與半島上高原與山脈的地形特色影響，使得各地的氣候變化不一，其氣候可分為乾濕兩大類：北部的海岸地區與西南方的加納利群島為溼潤的海洋性氣候，冬暖夏涼而多雨，被稱為綠色西班牙；乾燥氣候有冬暖時雨而夏乾地中海型氣候，東半部與地中海沿岸及巴利亞利群島屬之，以及內陸冬寒夏乾的大陸型氣候。

由以上觀之，在地形與氣候等因素之下，造成境內不同的自然景觀，也影響了人文活動，如北部海岸地區的海洋性氣候提供了林地與牧地，內陸高原的大陸性氣候為半乾早草原區，為麥類穀物產區及放牧區，而地中海型氣候宜人居住，為早期人口稠密及文化發展之處<sup>3</sup>。

## 參 種族語言與行政區

目前西班牙有四大官方語言<sup>4</sup>：卡斯提亞語(castellano)、迦太隆尼亞語(catalán)、巴斯克語(vasco)及加耶哥語(gallego)，此外尚有方言：瓦倫西亞語(valenciano)、馬優基語(malloquín)、安達魯西亞語(andaluz)。目前所謂的西班牙語指的是卡斯提亞語。

<sup>3</sup> 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，民92，初版)，6。

<sup>4</sup> 同前註，自序，2。

地形氣候與人文活動差異都加深各區域的隔離，加上不同風俗與語言的族群群聚在不同的地區，使得西班牙的地域觀念強烈，獨立之聲不斷。西班牙政府為安撫分離的情緒，遂於 1978 年的憲法劃分 17 個自治區(comunidades autónomas)，每個地區皆有自己的立法權、首都及旗幟<sup>5</sup>，這 17 個自治區有：北方海岸的加利西亞(Galicia)、阿斯圖利亞斯(Asturias)、坎塔布里亞(Cantabria)、巴斯克地區(the Basque country)、納瓦拉(Navarra)及拉里歐哈(La Rioja)；東部的迦太隆尼亞(Cataluña)、阿拉貢(Aragón)、瓦倫西亞(Valencia)及穆爾西亞(Murcia)；中部的馬德里(comunidad de Madrid)、卡斯提亞—萊昂(Castilla y León)、卡斯提亞—拉曼恰(Castilla La Mancha)及埃斯特雷馬度拉(Extremadura)；南部的安達魯西亞(Andalucia)；島嶼區的巴利亞利群島及加納利群島。這些區域的劃分有些是由西班牙歷史上的邦國演變而來，如阿斯圖利亞斯、納瓦拉、卡斯提亞—萊昂、安達魯西亞等。

## 第二節 西班牙的歷史背景

在歷史的部份，上古與中古時期以不同種族的入侵來觀察追溯多元文化的根源，在近代的部份則從 1492 年伊比利半島統一後開始，討論西班牙在世界強權中所扮演的角色地位及其盛衰的過程。

---

<sup>5</sup> 同註 1，14。

## 壹 上古時期

根據希臘地理學家埃斯特拉馮(Estrabón)及羅馬史學家蒲林尼(Plinio)所提供的史料<sup>6</sup>，可知早期居住在伊比利半島的居民，農牧民族有居住在貝蒂卡盆地的塔特索人(tartessos)、南部的伊比利人(iberos)及東部與北部的塞爾特人(celtas)，不過伊比利人與塞爾特人也是外來的民族；伊比利人一說是北非柏柏爾人(beréberes)的一支，另一說是地中海沿岸新石器時代居民的後代<sup>7</sup>，他們經直布羅陀海峽北上進入半島，主要分布在南部，成為島上的主要人種，伊比利半島因此得名；塞爾特人為善用鐵器的中歐民族，越過庇里牛斯山，多分布在今迦太隆尼亞與納瓦拉一帶；這兩支主要民族後來通婚融合為塞爾特伊比利人(celtíberos)。除了以上的農牧民族外，還有較兇悍以游牧業為主的民族，有居住於高原的盧西塔諾人(lusitanos)、阿雷巴科斯人(arévacos)及住在北部山區的巴斯克人(vascos)、坎塔布里亞山的阿斯圖雷斯人(astures)、坎塔布若斯人(cántabros)與加拉伊科人(galaicos)。

同期的地中海沿岸尚有東邊的腓尼基人(fenicios)、希臘人以及北非的迦太基人(cartagineses)。腓尼基人與希臘人主要是憑藉著商業貿易活動對伊比利半島殖民，他們在伊比利半島上設立商業據點與商港，如腓尼基人設了加地爾(Gadir)，為現今卡蒂斯城(Cádiz)之前身，而希臘人建立了馬賽港(Marseille)；藉著商業活動，他們向半島上的居民傳播文化，例如貨幣制度的建立、字母的使用、金屬製造、紡織及製陶的技巧與宗教的信仰等，另外還引入種植橄欖樹與葡萄等地中海作物的農業技術。北非迦太基人的據點迦太基城，即是由腓尼基人在突尼斯所建立的殖民地，在西元前七世紀由於援助腓尼基人抵抗塞爾特伊比利人的攻擊，挾帶著工商發達的力量成為伊比利半島的新霸主，並與義大利

<sup>6</sup> 同註3，15。

<sup>7</sup> 同前註，18。

半島北方的伊特拉斯坎人(Etruscus)聯盟擊敗希臘人，控制地中海的海路貿易；同期義大利半島南方的羅馬人也開始擴張版圖，雙方經過數次交戰，最終羅馬人驅逐了半島上的迦太基人，征服迦太基城，建立橫跨歐亞非三洲的羅馬帝國。

## 貳 中古時期

納入羅馬帝國版圖的西班牙邁入羅馬化，接受拉丁文、羅馬的社會制度、公共建設、教育、文學、藝術、宗教(包括延續希臘的多神信仰及之後承認為國教的基督教信仰)。隨著西元 476 年，羅馬帝國的衰落崩解後，進入黑暗時代的伊比利半島遭蘇匯柏人(suevos)、汪達爾人(vándalos)、亞蘭諾人(alanos)等日耳曼蠻族割據；雖有同為日耳曼蠻族的西哥德人(visigodos)，在西元 518 年建立西哥德王國，但是半島上仍有蘇匯柏人及拜占庭帝國的勢力；雖然政治力量是分裂的，但在宗教上皆是信仰基督教。西元 711 年，信奉回教的阿拉伯人與北非的柏柏爾人入侵伊比利半島並將其稱之為阿安達魯斯(Al-Andalus)，意指「西方之地」，此為日後安達魯西亞地名的由來<sup>8</sup>；西班牙人稱這些回教徒為摩爾人(moros)，至此基督教與回教兩大宗教勢力成為對峙的狀態：北方的基督教勢力是指由之前的西哥德貴族發展出的數個王國，從西元 718 年起開始國土收復運動(La Reconquista)，漸漸往南擴張版圖，至十三世紀時，回教徒僅佔有南部的安達魯西亞，而此時對峙的基督徒勢力有卡斯提亞王國、阿拉貢王國、納瓦拉王國、葡萄牙王國等。西元 1469 年半島上強大的卡斯提亞女王伊莎貝爾(Isabel)與阿拉貢國王費爾南多(Fernando)政治聯姻，被教皇賜予「天主教國王」的封號，聯合攻打回教徒最後在半島上的據點格拉納達(Granada)，至 1492 年才將回教統

---

<sup>8</sup> 林家裕，「西班牙簡介。」《認識歐洲》第 7 期(民國 89 年 9 月)：9。



治勢力逐出半島，完成國土收復運動，隨後也統一了半島上的其他王國，奠定了現代西班牙國家的雛型；同年的10月12日，西班牙皇室支持哥倫布海外冒險，發現美洲新大陸而開啟西班牙海外殖民的熱潮。

## 參 近現代

統一後的西班牙，在國內，費爾南多與伊莎貝拉為了統一全國信仰，開始全國性的調查與審判，設立宗教法庭，所有的猶太人及摩爾人都被強迫皈依基督教，皈依的摩爾人稱為莫里斯柯人(moriscos)，而大部分的猶太人遭受驅逐的命運，為免被驅逐而假皈依的猶太人稱為馬蘭諾人(marranos)，有些被發現的假皈依者及新教徒則被宗教迫害嚴刑拷打，直到承認自己是異教徒為止，再處以極刑而死。這樣的信仰監控持續到二十世紀，政府仍繼續壓制基督教以外的宗教活動，直到西元1967年宗教自由法通過後，異教徒才有機會從事其宗教活動與擔任公職。然而對西班牙政治、外交方針的決策，以及對教育、文化藝術的思想箝制，教會在西班牙近代史上是不容忽視的力量。

在經濟上，十五世紀末的海外探險及征服殖民，也替西班牙帶來財富的根源，國力之強大開啟了西班牙所謂的黃金時代；在政治上，為了保障和歐洲其他強國的同盟關係以孤立法國<sup>9</sup>，便採取王室間政治聯姻的手段，故十六世紀初至十七世紀中葉的西班牙，是由奧地利的哈布斯堡(Habsburgo)王室所統治，同時也是西班牙國勢的黃金世紀(Siglo de Oro)，在卡洛斯一世(Carlos I)所建立西班牙帝國的基礎上，於菲力浦二世(Felipe II)時期達到巔峰，擁有「日不落帝國」的稱號；另外在此期間也是西班牙文學、繪畫與本土歌劇薩爾蘇維拉劇

---

<sup>9</sup> 西法的對立來自於阿拉貢王國與法國長久對地中海控制權的爭奪。同註2，106。

(zarzuela)<sup>10</sup>等人文藝術的全盛時期，著名藝術家有：著有《唐·吉訶德》(Don Quijote)的塞凡提斯(Miguel de Cervantes)、畫有《仕女圖》(Las Meninas)委拉斯奎斯(D. de S. Velázquez)，教會音樂家維多利亞(Tomás Luis de Victoria)。然而菲力浦二世與英國女王伊莉莎白一世由於宗教立場不同，而形成英西對立的局面，最終爆發了西元 1588 年的無敵艦隊(Armada Invencible)之海戰，然而在這次戰役中，西班牙的無敵艦隊失利，雖未摧毀西班牙的海上霸權，卻令其國力大損，在十七世紀國勢漸走下坡，戰爭也連連失利。十八世紀也因為聯姻血統繼承的關係，由法國的波旁王朝家族(Los Borbones)統治，至此西法關係轉好，成為反英的同盟軍。

十九世紀末，在美國獨立運動與法國大革命的衝擊下，整個歐洲都處在保守專制與自由改革的對立中。西元 1806 年在拿破崙的設計下，法西簽定了「楓丹白露協議」，卻造成讓法軍在 1808 年借駐軍之名入侵西班牙，揭開西班牙 5 月 2 日獨立戰爭的序幕，連帶影響西班牙多數拉丁美洲殖民地爆發獨立運動，在 1826 年除古巴與波多黎各外，其餘的西屬美洲殖民地皆相繼獨立；而古巴 1898 年在美國的資助下獨立，而波多黎各、關島與菲律賓也在這場美西戰爭割讓給美國，至此西班牙喪失了所有的海外殖民地，昔日的日不落國已不復見。

西元 1832 年開始有君主立憲的政體實施，但表面看似自由的政黨與內閣實際上還是操縱在少數人的手裡，造成政治社會的動盪不安，雖有中下階級組成政黨，但軍隊將領發動政變時有所聞，到了 1923 年大選結果仍是舊式的貪汙政府，民心竟轉向希望由專制政府代替憲政，佛朗哥(F. Franco)將軍即是在此背景下崛起，發動長達三年的內戰(1936-1939)，並開啟他個人獨裁政體，遠離歐洲政治模式。在佛朗哥獨裁政權期間(1939-1975)，第二次世界大戰期間，雖然保持中立，但是還是偏向納粹主義與法西斯主義，幸好其反共主張讓西班牙在戰後能繼續維持，但是其對內的專制獨裁：對新聞媒體進行檢查制度、限制表達

---

<sup>10</sup> 薩爾蘇維拉劇是地方民俗歌劇，間以口語對白，得名自馬德里近郊的行宮 La Zarzuela，因為劇院建於此行宮內。

政治立場的自由、由教會操控教育等，都與西歐國家的民主制度背道而馳，遭國際孤立的局面。在 1950 年代任用西梅內思(J. Ruiz Giménez)及阿爾塔荷(A. Martín Artajo)分別負責教育與外交，才漸漸對外開放，轉變在國際間外交孤立的狀態。佛朗哥死後，新國王璜•卡洛斯(Juan Carlos)上任，帶領西班牙邁向民主化，與其他歐洲先進國家同步發展，並積極加入歐洲各組織，將西班牙歐洲化以獲得歐洲國家的認同感。

## 第三章

# 阿爾貝尼斯當時音樂的發展背景

此章先討論十九世紀西班牙國內的政經社會環境對音樂活動的影響，以及國際間的思潮對西班牙境內音樂家的影響。接下來再進一步介紹阿爾貝尼斯的生平及音樂寫作風格。

### 第一節 十九世紀影響西班牙音樂的社會背景

在談論十九世紀的西班牙音樂發展前，首先由歷史上來看西班牙音樂發展的狀況。中古時期的西班牙教會中使用的聖歌為莫薩拉比聖歌(mozarabic chant)<sup>11</sup>，1085年後被葛利果聖歌取代，此外在十三世紀卡斯提亞國王，智者阿爾豐索十世(Alfonso X el Sabio)的宮廷中，目前留有單音敘事風格的聖母頌歌集(Cantigas de Santa María)。十四及十五世紀，受十字軍東征影響，歐洲經濟復甦交通往來較為便利，藝術家往來於各地邦國間，於是國際性風格充斥其間，如迦太隆尼亞與阿拉貢的王室贊助音樂活動，有些還與法國南部與義大利的音樂家有密切的聯繫<sup>12</sup>。而文藝復興時期，聲樂作品除了仍有拉丁文的宗教作品外，

<sup>11</sup> 莫薩拉比指的是中世紀在西班牙境內住在回教統治區的基督徒。同註3，67。

<sup>12</sup> Don Michael Randel, ed. *The New Harvard Dictionary of Music*, 8<sup>th</sup> ed. (Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1996), s. v. "Spain."

世俗的合唱曲種有鄉村民謠(villancico)、羅曼史(romance)、雜燴詩歌(ensalada)，有些作曲家甚至還有與義大利的牧歌相似的作品出現；有關器樂的紀錄，則是有關比維拉琴(vihuela)的作品或是以此為伴奏的聲樂作品出版，另也有鍵盤作品的紀錄。十七世紀的合唱作品包含了帕勒斯替那(Palestrina)風格及以器樂伴奏更繁複的複合唱團(polychoral)作品，而有關吉他的出版品也在此時出現；在戲劇發展上，西班牙的本土歌劇薩爾蘇維拉劇興起，發展至二十世紀已成為西班牙人音樂生活的中心，但是在十八、十九世紀之時薩爾蘇維拉劇曾經衰微，義大利歌劇的旋風凌駕於其他音樂戲劇之上，甚至在十九世紀初，西班牙的作曲家開始創作義大利歌劇<sup>13</sup>。

除了上述西班牙音樂的發展情況，西班牙十九世紀的政治與社會對於音樂的看法，也是影響的因素之一。相較於十九世紀其他歐洲國家對作曲家地位的提升，西班牙的作曲家及音樂家普遍受到降級貶抑。十九世紀的西班牙，如第二章第二節近代史的部份所述，與其他歐洲國家一樣受到保守派與改革派對立的影響，社會政治並不穩定，動盪的亂局不利於音樂的創作，而這個時期政府的兩項措施，也不利於音樂的發展<sup>14</sup>：一為費爾南多七世(Fernando XII)反自由的政策；繼拿破崙戰敗投降後，波旁王朝的費爾南多七世返回西班牙復辟即位，反革命的主張即是同等於反自由、反浪漫。其在位期間(1814-1833)，許多作曲家與藝術家紛紛出走西班牙，同時音樂組織及音樂教育皆不足，政治的亂局使得交響樂的潮流未能在西班牙發展。二為激進自由派門狄薩巴爾(Mendizábal)任政府首長時對教會的政策；費爾南多七世死後，由皇后瑪麗亞·克莉絲汀娜攝政(1833-1843)，而1835年時門狄薩巴爾上任政府首長，開始變賣教會的地產，致使教會收入減半，也刪減了給音樂活動的預算，這項政策的結果，使得許多原先在教會工作的音樂家還有許多鋼琴家，被迫在佛朗明哥酒吧及咖啡座表

<sup>13</sup> 馬德里皇家音樂院在1830年由義大利血統的皇后瑪麗亞·克莉絲汀娜(María Cristina)所籌款發起，而建設的首領皮耶馬里尼(F. Piermarini)也同為義大利人。Gilbert Chase. "Spain." in *A History of Song*, ed. Denis Stevens. (New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1970), 388.

<sup>14</sup> Stanley Sadie, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (New York: Macmillan Publishers Limited, 2001), s. v. "Spain," by Robert Stevenson and others.

演，在這些場地表演的多是流行舞蹈、歌劇及薩爾蘇維拉劇的改編曲和一般室內樂的組合，阿爾貝尼斯及葛拉納多斯也曾在這種環境首演自己的作品。

當時西班牙有些有志之士，目睹國內音樂的發展狀況，加上國際間民族主義<sup>15</sup>思潮瀰漫，導致此世紀中才開始整理西班牙民間音樂的工作至此更蓬勃發展，大部分的收集者是有文學背景或是民俗學的研究者，因此他們從傳統生活及民俗的興趣與研究中進行民歌的收集，特別是文學歌詞方面，此外十九世紀後半葉也有巴爾畢耶里(F. A. Barbieri)復興西班牙本土歌劇薩爾蘇維拉劇。到二十世紀初，對傳統音樂的研究逐漸被起初的西班牙音樂學所影響，特別重要的人物是身兼音樂學家及作曲家的菲利浦·培德瑞爾(Felipe Pedrell)。他曾著作四冊有關民族音樂的作品(*Cancionero musical popular español*, 1918-1922)，內容包括了理論的實證及來自西班牙各角落的民歌旋律。他的信念是每個國家應該在民歌的基礎上建立自身的音樂，因此他畢生的夢想便是創造一個真正具有國家特徵的西班牙音樂藝術，而他也認為對自己民俗音樂的探索是永無止境的，透過這樣的探索對自己國家音樂的復興能產生催生的效用<sup>16</sup>。他對民族音樂的教學理念，強烈影響西班牙的音樂學家和一些二十世紀最重要的西班牙作曲家，如阿爾貝尼斯、葛拉納多斯(Enrique Granados)、法雅(Manuel de Falla)、圖利納(Joaquín Turina)等。這些先輩的努力一直要持續到「27 世代」(Generación del 27)<sup>17</sup>的音樂家出現，才改善國外對西班牙音樂落後的印象。

<sup>15</sup> Nationalism 一般譯為民族主義，但在十九、二十世紀之交音樂上則特譯為國民樂派。所謂國民樂派的曲風是指在藝術音樂的領域中，所使用的材料可辨別出屬於某國、某民族或某地區的特徵者屬之，使用的方式可能是引用實際的民俗音樂，或以旋律或節奏的特徵來暗示。這種概念以被視為次要國家的作曲家所主張，用以對比西方以德奧、法、義為中心的藝術音樂傳統。這些次要的國家包含了俄羅斯、捷克斯拉夫、挪威、芬蘭、英格蘭、西班牙、匈牙利及美國等。在二十世紀中，作曲家因興趣轉向十二音列及序列主義的作曲手法，使這樣的思潮漸失重要性。同註 12。

<sup>16</sup> Linton E. Powell, *A History of Spanish Piano Music* (Bloomington: Indiana University Press, 1980), 66.

<sup>17</sup> 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。也可用以指文學界，因原是取文學界在 1927 年紀念西班牙巴洛克詩人宮果拉(Luis de Góngora)逝世 300 周年的重要盛事為名，而當時文學家與音樂家肩負相同使命，且常有合作，後以音樂家較為活躍。Tomás Marco, *Spanish Music in the Twentieth Century*, trans. Cola Franzen (Cambridge: Harvard University Press, 1993), 101-102.

## 第二節 阿爾貝尼斯的生平

伊薩克·阿爾貝尼斯(Isaac Albéniz)，西班牙鋼琴家及作曲家，1860年5月29日生於西班牙東北部的迦太隆尼亞(英：Catalonia，西：Cataluña)黑洛那省(Gerona)的坎布羅動市(Camprodón)，1909年5月18日逝於法國的康柏勒邦(Cambo-les-Bains)，享年49歲。

阿爾貝尼斯的生平可分為三個時期：從1860至1880年為他少年成長求學時期，但1875年前為他的遊歷時期，之後才算是真正定下心來在音樂院求知。阿爾貝尼斯的鋼琴演奏天份很早就顯露出來，有神童之稱；三歲半由姐姐克蕾曼蒂娜(Clementina)啟蒙，四歲時即在巴塞隆納的洛美亞劇院(Teatro Romea)公開演出，八歲即能作曲。1867年被帶往巴黎，求教於馬爾蒙特(Antoine-François Marmontel)，並曾參加巴黎音樂院的入學考試，雖然評審委員對他的音樂才華印象深刻，但是卻因為他一時調皮，拿球打破窗子，而被認為年紀太小心智不夠成熟，遭院方延遲入學。他的父親在1868年失去了稅務員的職位，只好帶著他們姊弟倆在西班牙各省做巡迴演出。隨後舉家遷往馬德里，同時1870年他也獲准進入馬德里音樂院，但是在就學期間，為了謀生，父親仍安排他四處巡迴演出，就像莫札特幼年的生活一般，使得他的學校生活一直中斷。也許是個性中有著愛冒險犯難的特質，也或許是受了胡勒斯·魏涅(Jules Verne)冒險小說的影響<sup>18</sup>，也或許是不堪長輩威迫利誘的壓力，他屢次從學校宿舍逃出，十歲時就搭火車離開馬德里在外流浪兩年，由自己策劃各地巡迴音樂會，最後獨自前往卡蒂斯(Cádiz)港口潛入開往新大陸的船艙中，偷渡到南美洲，以演奏謀生，遊歷阿根廷、烏拉圭、古巴、巴西等地，由於當時古巴仍隸屬西班牙，因此父親很快知道他的行蹤；1873年，返回西班牙仍繼續在各個城市巡迴演出；1875年

<sup>18</sup> Walter Aaron Clark, *Isaac Albéniz: Portrait of a Romantic* (New York: Oxford University Press, 1999), 27.

第二次前往新大陸，這次造訪了波多黎各、古巴的哈瓦那及聖地牙哥城、墨西哥及紐約，最後到達舊金山。經過第二次遊歷美洲後，他才算是真正潛心研究音樂。在英國舉辦一連串的音樂會後，1876年進入萊比錫音樂院與卡爾·萊內克(Carl Reinecke)學習，待了兩個月後，由於經濟問題，透過好友的幫助，於1877年獲獎助金進入布魯塞爾音樂院，1879年以鋼琴組第一名畢業。1880年到達布達佩斯與李斯特會面，筆者手邊許多資料都提到阿爾貝尼斯曾與他學琴，但葛羅夫音樂字典中，關於阿爾貝尼斯生平一文的撰者布勞利希(Frances Barulich)<sup>19</sup>，卻提出反駁的論點。不過從阿爾貝尼斯隨身攜帶的筆記本中所記載的一段話，可知他與李斯特的關係匪淺：

「我去拜訪李斯特，他是如此高興地看到我；我彈了他兩首練習曲及一首匈牙利狂想曲，看到他陶醉在其中；特別是當我以他曾經給我的一個以匈牙利為主題的背景，即興彈了一首舞曲時，更顯出他的陶醉；他還向我問到西班牙的一切、父母親的事、我對宗教、音樂等等的看法時，我毫不隱瞞清楚地告訴他。」<sup>20</sup>

總而言之，20歲的阿爾貝尼斯此時已是一位四處巡迴的職業鋼琴演奏家。

在1880至1890年這十年間為他的鋼琴演奏教學時期，這期間除了在1889年巴黎萬國博覽會中演出，令杜卡斯(P. Dukas)、佛瑞(G. Fauré)、德布西(C. Debussy)、拉威爾(M. Ravel)及蕭頌(E. Chausson)等人印象深刻外，旅歐演出的他以西班牙的「安東·魯賓斯坦」(Anton Rubinstein)自稱<sup>21</sup>，出入西班牙王家，成為當時貴族社會及貴族子弟中音樂界的新寵兒。在1883年搬至巴塞隆納與民

<sup>19</sup> Stanley Sadie, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (New York: Macmillan Publishers Limited, 2001), s. v. "Albéniz, Isaac," by Frances Barulich.

<sup>20</sup> 森安芳樹、濱田滋郎編輯校訂，《アルベニス集3》(Albéniz: Œuvres Pour Piano 3)(東京：株式會社春秋社，2002年)，附錄，1。

<sup>21</sup> 同前註。



族音樂學家培德瑞爾學習作曲，也因為培德瑞爾的影響，阿爾貝尼斯認識了西班牙音樂的價值，同時受其意識的啟發，開始由西班牙各地的音樂素材尋求靈感，在 1885 年遷至馬德里後，首先在 1886 年激發出以八個地方為名的西班牙組曲，作品 47 (*Suite Española*, Op. 47) 的想法。持續有規劃的演奏生涯同時發表自己的作品與教學，至 1889 年時他已是知名的鋼琴家兼作曲家。

而 1890 至 1909 年為他戲劇音樂時期，其中 1890 至 1893 年為倫敦時期，1893 至 1909 年則為歐陸時期。由於曾在倫敦有過成功的音樂會，因此與經紀人簽約，透過經紀人與劇院的關係，阿爾貝尼斯在倫敦發展他不擅長的戲劇音樂領域頗為成功，獲得當地銀行家贊助者的青睞。1893 年適逢因病返回歐陸定居巴黎，在音樂會上規劃提升西班牙音樂，也積極參加巴塞隆納的現代主義運動，以復甦迦太隆尼亞地區的文化，並想繼續發展他對戲劇音樂的創作。他同時致力於提升西班牙薩爾蘇維拉劇的藝術內容，以期能創造出西班牙民族歌劇，甚至是迦太隆尼亞地方歌劇，不料卻被守舊份子排擠，批評為不合傳統，在西班牙對於戲劇的努力，在 1896 年卻以獨幕義大利歌劇「貝比達·希美奈思」(*Pepita Jiménez*) 獲得掌聲，但就僅止於此作品。因為在故鄉被視為穿著外國服飾的西班牙人<sup>22</sup>，只好回到能獲得同儕尊敬的法國，來有效推動提升西班牙音樂的理想。如此將重心放在巴黎音樂圈中，反而讓他與丹第(V. d'Indy)、杜卡斯、佛瑞、德布西、蕭頌等人成為好友，成為法國音樂圈可貴的成員之一，甚至在 1898 至 1900 年間在聖歌學校(*Schola Cantorum*) 任教。不過之後因罹患白萊特氏症(*Bright's disease*，腎臟炎)，在 1900 年請辭。晚年的他除了在巴黎、巴塞隆納及馬德里三地往返外，最後 1903 年因病需住在較溫暖的蔚藍海岸區—尼斯，此時已經過戲劇音樂創作的磨鍊，使阿爾貝尼斯對於人聲及管絃樂器的色彩有更進一步的認識，再加上與法國巴黎音樂圈過從甚密，這些都直接或間接影響其鋼琴音樂風格的轉變，因而在 1896 年及 1905 至 1908 年間，先後有「平原」(*La vega*) 及「伊貝利亞」(*Iberia*) 等傳世作品產生。

---

<sup>22</sup> 同註 19。

### 第三節 阿爾貝尼斯的音樂寫作風格與影響

阿爾貝尼斯由於是鋼琴演奏家出身，因此在創作時，自然以曾涉獵過的鍵盤曲目為範本，他多演奏學院派的曲目，例如拉摩、巴赫、貝多芬、舒伯特、蕭邦及李斯特等人的作品，因此他曾創作七首奏鳴曲(現僅存三首)及三套古風組曲(Suite ancienne)<sup>23</sup>等歐洲傳統的曲種。不過依其作曲手法，阿爾貝尼斯的鋼琴曲在風格上呈現明顯的三個階段：

早期的作品以輕型的沙龍式性格小品為主，從作品的曲種名稱來看，有帕望舞隨想曲、船歌、圓舞曲、小夜曲(serenata)、音樂會練習曲(estudio de concierto)等，如作品 12、23、25、40，直接反映了當時歐洲的沙龍風格，特別是從圓舞曲中可見蕭邦圓舞曲的影響，從音樂會練習曲中可見李斯特的影響。此時期的作品以三段體、大型段落或整個樂句樂段的重複為曲式結構的特徵，顯示出他對曲式知識概念的缺乏，以及對於音樂上發展或變奏的手法不足<sup>24</sup>。

中期的作品除了仍繼續有沙龍式小品及歐洲傳統風格作品的創作，因為培德瑞爾的影響，啟發他從西班牙傳統音樂中尋找靈感。此時期他將西班牙的傳統音樂成份融入他的音樂語彙中，包括有：西班牙的民歌與舞蹈、佛朗明哥音樂以及吉他的語彙風格<sup>25</sup>。但是他的作法與培德瑞爾不同：培德瑞爾會將民俗音樂用在自己的作品作為國家風格，而阿爾貝尼斯則比較喜歡用暗示的方式將節奏、旋律的元素用進，而不是整個引用，以喚起對西班牙風光的想像與情感<sup>26</sup>。

約在 1893 年後遷往巴黎的阿爾貝尼斯，結識許多當時在法國音樂界處於領導地位的音樂家，並時常參加法國國家音樂協會(Société Nationale de Musique)

<sup>23</sup> 為作品 54、64，而第三組無編號，皆於 1886 年創作，為巴洛克風格的組曲。

<sup>24</sup> 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《阿爾貝尼斯》一書。」《交響—西安音樂學院學報》02 期(1996)：38。

<sup>25</sup> 同前註，40。

<sup>26</sup> 同註 19。

所舉辦的音樂會或作品發表會，使他吸收到新觀念及創作技巧，並與曾接觸過的民族語彙及李斯特鋼琴的炫技效果相結合<sup>27</sup>。此時期已一改過去簡樸的風格，而是將不同的元素重疊在一起得出複雜的效果，除了在 1897 年「平原」一曲中，已表現出複雜的對位外，接下來於 1905-1908 年創作的「伊貝利亞」，在節奏方面將數種舞曲節奏，有時是矛盾對立的舞曲節拍重疊並置；和聲上，除承續使用西班牙特有的四音音階，另外同時使用兩個性質不同的三和絃並重疊之，如 F 和絃與 G 和絃，造成衝突且耳目一新的音響；曲式結構會採用自由的奏鳴曲式，並使用主題變形的技巧，將兩個主題依對位的方式混合，而主題變形或變奏的作曲技巧，則是來自李斯特及巴黎聖歌學校的弗朗克(C. Franck)、丹第、蕭頌等人影響<sup>28</sup>。

歸納來說，阿爾貝尼斯剛開始作曲的時候，以創作沙龍音樂獲得聲望；而戲劇作品，讓他的寫作獲得深度。晚年的時候創造出厚織度的複音手法，結合了自然和聲、自由借用大小調及調式元素的基礎，並以充滿生氣活躍的頑固節奏來推動，配上基本簡單的旋律線，及華麗的變化和聲來修飾<sup>29</sup>。而從第二期開始使用西班牙的民俗音樂素材，與文學作品描寫風土人情的風俗主義(costumbrismo)理念相呼應<sup>30</sup>，不但喚醒其他西班牙作曲家對自身民族音樂的興趣，為西班牙音樂復興開啟大門，也讓國際間對西班牙音樂有更進一步的認同，如葛令卡(M. Glinka)、林姆斯基·高沙可夫(Rimsky Korsakov)、比才(G. Bizet)、德布西、拉威爾也曾使用西班牙音樂素材來創作<sup>31</sup>。

<sup>27</sup> 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(下)—選自波拉·彼得爾曼《阿爾貝尼斯》一書。」《交響—西安音樂學院學報》03 期(1996)：55。

<sup>28</sup> 同前註，55-57。

<sup>29</sup> 同註 19。

<sup>30</sup> 同註 18，64。

<sup>31</sup> 同註 14。

## 第四章

# 西班牙民俗音樂要素

西班牙以豐富的民俗音樂及保存悠久的歌舞著稱，造成多樣性的現象有其地理與歷史上的根源：在地理上，由於伊比利半島被山脈分隔成數個地理區，形成有效的文化阻礙，且突顯這些地區的個別性與獨特性；在歷史上，不同人種與文化的入侵，如伊比利人、塞爾特人、迦太基人、猶太人、回教徒、基督徒等等，對這塊土地產生一定的影響，但由現代的觀點視之，因為缺乏足夠的歷史證據，無法對現有特徵作追本溯源的工作，因此各個影響程度都只能是猜測<sup>32</sup>。此外，本土民俗音樂也與其他藝術相交融：吉普賽人於十五世紀抵達西班牙，發展了佛朗明哥藝術；而十八世紀起，南美洲殖民地的音樂回傳，引入新曲種，與西班牙民間劇場音樂<sup>33</sup>及本土民俗音樂融合。這些歌、舞、樂在西班牙人的生活中扮演著重要的角色，與每日的工作、娛樂及每年固定的慶典活動有密切關聯，表現了他們的傳統與風俗。

所謂的西班牙風格，對於西班牙國民樂派的作曲家而言，即是使用舞蹈節奏、民歌旋律以及吉他素材的運用<sup>34</sup>。以下筆者將對西班牙民俗音樂，分歌唱、舞蹈及樂器等三方面研究，此外流浪民族吉普賽人佛朗明哥藝術不易分項說明，故另闢一節討論。

---

<sup>32</sup> 同註 14。

<sup>33</sup> 西班牙的民間戲劇在十八世紀中葉至十九世紀初流行多那第亞劇(tonadilla)，為獨幕輕型的歌劇；十九世紀則是流行薩爾蘇維拉劇。

<sup>34</sup> 朱象泰，「法雅鋼琴音樂與西班牙吉他音樂的關係。」《「鋼琴音樂三百年」國際學術研討會論文集》(民 90 年 4 月)：無頁碼。線上。網際網路。民 93 年 3 月。

## 第一節 西班牙的民歌

在民俗音樂的領域中，常以歌曲的傳唱為重要的一環，樂器多半是擔任伴奏的地位，縱有獨奏的器樂曲，也都有強烈的仿歌唱旋律性，故以下討論有關音樂元素的節奏、旋律及和聲，皆以歌曲為代表。人聲是最自然的樂器，不受時空及人數限制，其功能性包含了生活的各層面，或可說生活即是用歌唱所記錄。歌曲有歌詞，能寫實記事，傳遞溝通消息，像是記載日常作息或田野勞動及家庭雜務時所吟唱，甚至用以表明職業的工作歌；用來傳述英雄事蹟或史詩類的敘事詩，或現在較有價值的新聞事件，像是敘事詩(ballad)及羅曼史(romance)<sup>35</sup>。此外，歌曲也可為一種工具，藉著歌唱來達到目的：與孩子相關的，有供娛樂及教育的兒歌，也有哄孩子入眠的搖籃曲；節慶時刻，不論是宗教或是世俗，都與西班牙傳統生活周期及曆法習俗相關，如婚喪時刻、農忙時節，在儀式中都有適當的歌曲，藉歌唱能表達狂熱情緒、提供娛樂，如朝聖、讚美、悲悼的受難曲(passion)、嘉年華會等等；或傳達訴求，如祈求、年輕人的求愛歌與求婚歌(ronda de enamorados)<sup>36</sup>、請願歌、小孩要聖誕禮物的歌；做為社會批判譴責的工具，透過諷刺辛辣的歌詞，表達百姓的心聲，並將日常生活可用的器具當作打擊樂器使用，如牛鈴歌(cencerrada)；在西班牙音樂也具有治療的功用，患者須隨著音樂依不同速度起舞，這種風俗在拉曼恰與阿拉貢十分普遍，在阿拉貢地區甚至還維持到 1940 年<sup>37</sup>。

<sup>35</sup> 敘事詩嚴格的定義是指英雄或史詩類的敘事詩，而羅曼史的範圍則比敘事詩要廣，除了敘述過去的英雄事蹟外，還包括當時較有價值的新聞事件；從十五世紀起，羅曼史與敘事詩幾乎就是等等的兩個名詞；到了二十世紀，其內容很少具歷史性，多半是根據傳說或故事而來，而互通消息的功能性也已被報紙及大眾娛樂取代。同註 14。

<sup>36</sup> ronda 是指一種多人演唱的形式，通常是鬧夜的風俗，由一群青年在夜晚來到少女的家，並唱著小夜曲表達愛意；若在星期天早晨青年唱給女友，也有地區稱之為晨歌(alborada)。但也有其他的情況，例如 ronda de quintos 就是青年慶祝同伴退伍的時候所唱的樣子；而 aurora 及 aguinaldo 則是在不同宗教場合所唱的 ronda；因此雖然通常歌詞有關情愛，卻也有諷刺或宗教內容的歌詞。同註 14。

<sup>37</sup> 同註 14。

西班牙的民歌與舞蹈有關，常以三拍子的曲子為多，慢速以三四拍標示<sup>38</sup>，快速以六八拍或九八拍標示；由於歌唱與語言中的語韻文字相關聯，因此對西班牙歌唱風格中節奏的詮釋須視語韻來決定，根據葛羅夫字典，民歌所呈現的節奏方式有以下三種類型<sup>39</sup>：第一種是不使用小節線的記譜法(unmeasured)，此種風格以旋律為取向，大部分用於歌唱，類似學院派中聲樂的宣敘調風格(recitative style)，但多清唱而少有器樂伴奏，除了佛朗明哥的吉他風格<sup>40</sup>外，很少用於器樂主奏演出；以彈性速度演唱，且樂句中有大量的花腔及裝飾，多裝飾音的風格可能源自近東的阿拉伯世界。第二種是將不同的節奏與韻律套用在固定的抑揚頓挫音節格式中(giusto syllabic)，第三種則是將不定的音節數及旋律填入固定的節奏形式中，兩者都是屬於填詞的工作，前者固定語言格律，以敘事曲及羅曼史使用為多，在宗教曲目及舞蹈唱曲柯普拉(copla)<sup>41</sup>也可發現這種做法，後者固定節奏，在團體歌特別是孩子的遊戲(children's rhythm)中所採用。

除了上述提到多裝飾花腔外，由口語所演變而來的旋律形式是複雜多變的，因為除了自然音階中的大調與自然小調外，西班牙的民歌還會使用豐富的調式，不過使用的調式種類究竟是教會調式、古希臘調式還是阿拉伯、波斯等近東調式，至今仍備受爭議，要從歷史來源研究其組成的音階類型及旋律種類實屬不易；以學者多納斯帝亞(Donostia) 對 E 調式(E-mode)的研究為例<sup>42</sup>，下行 A 到 E 的四音音階，也就是結音在 E 的四音音階，可以是有阿拉伯增二度<sup>43</sup>特色的 A-G<sup>#</sup>-F-E，也可以是自然音階的 A-G-F-E，也可以是兩者的折衷型 A-G<sup>#</sup>-G-F-E，也有與現代調性因素結合而升高第二音的 A-G<sup>#</sup>-G-F<sup>#</sup>-F-E，E 調式

<sup>38</sup> Bruno Nettl, Folk and Traditional Music of the Western Continents (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc., 1965), 113.

<sup>39</sup> 同註 14。

<sup>40</sup> 見本章第四節。

<sup>41</sup> 歌舞合併(dance-song or song-dance)的舞種中，歌唱的樂段稱為柯普拉，一段柯普拉就相當於一段詩節(verse)。

<sup>42</sup> 即弗里吉安調式之下四音。

<sup>43</sup> 增二度音程是來自阿拉伯音樂的影響，由增二度和自然音階小二度，組合成 C-D-E<sup>b</sup>-F<sup>#</sup>-G-Ab-B-C 的音階，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。同註 14。

還能跟其他調式或西方大小調混合產生變化型，由此可見其融合性之強；大體來說，E 調式的旋律會成下降走向，依序以 A、G、F 為旋律中心，最後結束在 E，而使用 E 調式做終止的伴奏會是連續平行的三和絃，這種終止式的作法與西方傳統和聲大相逕庭。在林敦·波威爾(Linton E. Powell)的著作中，對有關於代表西班牙語彙的調式旋律作法有更進一步的說明：這種調式的風格是藉弗里吉安調式終止式來加強五級(V)半終止的感覺，而弗里吉安調式下行的四音音階 A-G-F-E 正是安達魯西亞的音樂語彙，他引用了吉伯特·柴斯(Gilbert Chase)的定義：

「只有在具體指定『安達魯西亞的』、『巴斯克的』、『阿斯圖利亞斯的』或『迦太隆尼亞的』時，我們會為這些地區性的音樂語彙做清楚的定義，但實際的情形是夾帶著東方異國色彩的安達魯西亞語彙較佔優勢，掩蓋了伊比利半島其他音樂的光采，也讓整個世界對西班牙典型的音樂風格有相等於安達魯西亞風格的印象。」<sup>44</sup>

由以上敘述可知，研究代表西班牙的音樂，首要從安達魯西亞的音樂特色著手；安達魯西亞式的旋律很難以大小調的系統去掌握，它是由一連串可交替的四音音階所組成的，一般用以指稱混合調式的術語「小調-大調(minor-major)」並不足以說明安達魯西亞音階中，音級彈性變化的特色。譜例 4-1 說明了第二、三、六、七音級都具有在大小調游移的特色，作曲家可以將之與西方理論中的大小調相結合。這種安達魯西亞音階的本質，無論在和聲或是旋律上皆有特別的影響，若不將此獨立分析，將會歪曲此種音樂風格的原貌。

---

<sup>44</sup> 同註 16，104。

【譜例 4-1】安達魯西亞音階



除了純歌唱的單旋律(monody)外，以和聲或織度來說，西班牙的民歌也有複音(polyphony)跟異音(heterophony)的例子，最普遍的作法是在一旋律上作平行三度或六度同節奏的聲部，而三聲部的曲子中也會出現平行三度及五度。

## 第二節 西班牙的舞蹈

塞凡提斯曾說西班牙的新生兒打從子宮就會跳舞，西班牙為跳舞的民族由此可見一斑<sup>45</sup>。西班牙舞蹈起源相當早，目前現存最早的編舞紀錄可追溯自西元前 550 年的希臘化時代，也就是馬其頓人所建立的亞歷山大帝國時期，至西羅馬帝國(395-476)時，來自安達魯西亞卡蒂斯的女孩，就已是大家公認的舞蹈藝術家<sup>46</sup>。在回教文化入侵伊比利半島南方的期間(711-1492)，對安達魯西亞的舞蹈產生了深遠的影響，在西班牙外許多國家所認知的西班牙舞，其實常只是純粹的安達魯西亞舞蹈，由此可見回教文化的特殊與強勢傳播，使得非伊比利世界對西班牙的舞蹈只有以管窺天的概念。在加里法(caliph，對回教酋長的稱呼)的統治下，音樂與舞蹈在宮廷中具有社交與娛樂功能，1492 年在費爾南多與伊莉莎白夫婦將回教勢力逐出伊比利半島統一西班牙後，戲劇產生，舞蹈也隨之

<sup>45</sup> Gilbert Chase, *The Music of Spain* (New York: Dover Publications, Inc., 1959), 244.

<sup>46</sup> Anatole Chujoy and P. W. Manchester eds. *The Dance Encyclopedia* (New York: Simon and Schuster, 1967), s. v. "Spanish Dance," by La Meri.



進入劇場，同時教會也開始在儀式中採用舞蹈，而宮廷舞如薩拉邦德舞(sarabande)、帕望舞(pavane)、帕薩加耶舞(passeccalle)等也是在這段期間興起的<sup>47</sup>。在西班牙海外殖民時代，也有從中南美洲殖民地回傳當地的舞蹈<sup>48</sup>，例如：哈巴奈拉舞曲(habañera)、瓜希拉舞曲(guajira)等，對西班牙當地舞蹈也產生了影響，使原有因時空累積的舞蹈文化更添變化性。

從功能性來看，西班牙的舞蹈與民歌相似，可分儀式舞(ritual dance)與非儀式舞(non-ritual dance)兩大類<sup>49</sup>：儀式舞具有象徵或紀念意義，需要數目固定且有一定程度練習的舞者演出，通常以戰爭、宗教、慶典、求愛等題材為內容，並且搭配適宜的道具，在特定的時空演出，例如：戰爭舞使用棍、棒、劍、盾等。相較於儀式舞較多限制的條件，非儀式舞沒有特殊的象徵意義，在節日的場合皆可跳，且開放給與會的民眾，其舞步簡單且會重複相關的步伐，未經訓練者也能容易上手，主要目的不在表演，而是製造大家共樂歡愉的氣氛。通常非儀式舞也就是代表當地特色的地方舞(regional dance)<sup>50</sup>。

西班牙的地方舞上千種，各地都有代表當地特色的舞蹈，如阿拉貢地方以霍達舞(jota)聞名，卡斯提亞地方則是塞吉地亞舞(seguidilla)，安達魯西亞地方則是塞維亞那舞(sevillana)，即便是小村莊都有屬於自己個別風格的一支舞，據說光迦太隆尼亞地方就有超過 300 種的地方舞<sup>51</sup>，可見西班牙民間舞蹈之豐富。這些地方舞以其華麗的傳統服飾及富旋律性的當地典型音樂聞名，不同的舞蹈即有不同的音樂搭配；在民間舞蹈音樂中，節奏是明顯的特徵，如上節所述，常用三拍子韻律，而不同的舞種就有其特殊的節奏形式，例如：

<sup>47</sup> 同前註。

<sup>48</sup> 林勝儀譯（大沢一仁、小原安正、柿木吾郎、河野 賢、酒井富士夫、高橋 功、三好保彥著），〈音樂的歷史〉，第 3 冊，《吉他基礎講座》，（台北：全音樂譜出版社，民 71），186。

<sup>49</sup> 同註 14。

<sup>50</sup> 一般依風格分類，會將西班牙的舞蹈分為地方舞、佛朗明哥舞、古典舞三大類，其中古典舞包括了融合了古典芭蕾技巧、地方舞及佛朗明哥的學院派舞蹈(school dance)及二十世紀將學院派的舞蹈技巧與古典音樂搭配在一起的新西班牙舞(renaissance or neo-spanish dance)。除了佛朗明哥舞筆者將在本章第四節討論外，由於古典舞屬於藝術再製的形式，故不在筆者討論之列。

<sup>51</sup> Lalagia. Ana Ivanova ed, *Spanish Dancing* (London: Dance Books Ltd., 1985), 15.

波麗露舞曲(bolero)的節奏型：



除了有規律、反覆的形式及正規的節奏拍號外，三與二的韻律變化(hemiola)或是使用連結線造成切分節奏的效果，也是常見的手法，例如：

隆德樣舞曲(rondeña)的節奏型：



波羅舞曲(polo)的節奏型：



此外，由於有些舞蹈音樂中還有搭配歌唱，因此也有一些配合詩律的不正規拍號出現。歌舞合併(dance-song or song-dance)的舞種中，不同的舞就有不同的詩律格式，有些由數個連續的柯普拉組成，而不插入純粹器樂樂段，如霍達舞，有些則是以純粹器樂樂段來穿插、連接這些柯普拉，如源自霍達舞的方當果舞(fandango)<sup>52</sup>。不管是儀式舞或非儀式舞，都讓各地居民有其自身的社區意識感，並極力保存這些傳統來象徵所屬社區的特色，事實上這些舞蹈音樂才是西班牙民間音樂保存最完整的領域，也因此目前西班牙各地的自治行政機關，多支持當地舞蹈以強化其地域之文化特性<sup>53</sup>。

<sup>52</sup> 這些器樂旋律樂段在佛朗明哥中稱為法賽塔(falseta)。而在柯普拉重複唱的樂段稱為 estribillo，即 refrain，有些 estribillo 甚至加入變奏的作法。

<sup>53</sup> 同註 14。

### 第三節 西班牙的民俗樂器

談到西班牙的民俗樂器，要以響板與吉他為最知名、最典型的代表樂器。兩者伴隨著舞蹈，為不可或缺的伴奏樂器。

響板的起源，一說是為了加大拍手的聲量，而將兩片杯型木片綁在一起，模仿擊掌的樣子，也有一說是從原始打擊樂器的兩片拍板演變而來的。其作為舞蹈的伴奏樂器是西班牙世界獨有的，在舞動的時候與音樂搭配突顯節奏感；響板雖無絕對音高，卻有高低音之分，左手拿的是陽性(macho)，右手則是陰性(hembra)，右手的響板要比左手的高三分之一音；其西班牙文為 castañuelas，因狀似栗子(castaña)而得名，不過在南北仍有不同的稱呼，演奏姿勢也不一：北方的阿拉貢小型的響板稱為 pulgaretas，綁在中指上用甩出聲音，大型的稱為 chácaras，綁在手腕上；南方的安達魯西亞稱為 palillos，綁在拇指，用手指依序擊打；安達魯西亞的方式，在節奏上較富有變化，歸納起來，左手是負責給拍點，因此只用中指且永遠在正拍上，右手則較有變化負責後半拍的節奏，可以從單音、雙音、三連音到四連音，以一般記譜法則會是：



左 右



左 右 右



左 右 右 右



左 右 右 右 右

學習響板時通常是口唸技巧名稱的音節，以下即介紹安達魯西亞的響板基本技巧<sup>54</sup>，對於製造出來的音響可獲更清楚的概念：Ta 就是以左手中指在拍點上擊打得一聲；Pi 或 Ti 就是以右手中指擊打得一聲；Cop 是雙手中指同時擊打在拍點上得一聲；Postiseo 是將兩個響板互擊在拍點上得一聲；Ca-re-ti-lla 為四

<sup>54</sup> 同註 51，20。

指擊打的狀聲詞，也就是右手由小指到食指依序擊打得四聲；Riá 則是 Caretilla 的打法再加上左手的中指擊打在拍點上共得五聲。以上的各種技巧組合便能產生豐富的變化。

另一項代表樂器為吉他，在目前的古典吉他稱為西班牙吉他，是魯特琴(lute)家族中彈絃類的琴格樂器，擁有六條絃，及琴側呈內曲而琴背平坦的木製共鳴箱。其來源眾說紛紜，一說是從詞源學角度來看古希臘基塔拉琴(kithara)與現在吉他(guitar)的關係<sup>55</sup>，不過此說法被駁斥，因為基塔拉琴屬里拉琴(lyra)家族，可能是中世紀文藝復興時翻譯阿拉伯書籍而發生的名稱錯誤，或是以訛傳訛或是命名的疏忽；另一說是發源自美索不達米亞地區的短頸魯特琴家族，或古埃及平面琴背的魯特琴家族。吉他究竟是由中東、遠東地區的樂器，在羅馬帝國時因戰爭或通商傳入歐洲逐漸演變出來的，還是在中古時期由回教徒引進，至今仍受爭議，但根據十三世紀，卡斯提亞國王阿爾馮索十世時的歷史記載，當時的吉他即有拉丁風吉他(Latina)與摩爾風吉他(Morisca)<sup>56</sup>之分。由於亞歐音樂特質不同，為了順應趣味或風土，不斷改革樂器，到文藝復興時，魯特琴、比維拉琴與吉他具有了較完備成熟的型態<sup>57</sup>，在音樂、技巧的表現上，都能利用個別的樂器性能，發揮其相稱的音樂，而此時也是西班牙音樂的黃金時代，在複音音樂的寫作上、管風琴及比維拉琴的演奏上，皆有豐富的數量。十五世紀所出現的四組絃吉他，因為絃數與共鳴箱皆不及魯特琴，故音量較小，待十六世紀加入了第五組絃，加上受歡迎的程度提高，在十六世紀末逐漸取代了比維拉琴，而五組絃吉他在十七世紀也成了巴洛克吉他的標準形式，傳播到歐洲各地。十

<sup>55</sup> 吉他的語源研究，由希臘 kithara、阿拉伯 gitara、法文古語 guiterne 等發展而來。同註 48，8。

<sup>56</sup> 摩爾風吉他即為曼陀林(mandolin)的前身—曼陀拉琴(mandora/mondola)，為小型的魯特琴。Ivanka Nikolova, ed., *The Illustrated Encyclopedia of Musical Instruments* (Cologne: Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 2000), 164.

<sup>57</sup> 十五世紀出現了以手指彈奏的比維拉琴(Vihuela de mano)與四組絃吉他(four-course guitar)，兩者共鳴箱構造相同，與魯特琴梨形而背駝的共鳴箱不同，可將比維拉琴視為大型的吉他。從所代表的文化階層與音樂內容來看，比維拉琴可視為魯特琴發展到吉他的過渡樂器：比維拉琴屬貴族樂器，與魯特琴同樣演奏多聲部對位的藝術音樂，可能受教會多聲部合唱曲或管風琴演奏所影響，而在彈絃樂器上實驗，希冀製造出同樣的複音效果，因而演變為嚴格的藝術音樂；吉他屬平民樂器，通常即興或伴奏歌曲，為娛樂的用途。

八世紀後半葉吉他與鋼琴逐漸取代魯特琴，此時出現的六組絃吉他，在十九世紀初成了六絃吉他，才為現今所使用的吉他，承繼了魯特琴與比維拉琴的技巧與音樂藝術性，並由許多吉他大師，如泰瑞嘉(F. Tarrega)、賽戈維亞(Andrés Segovia)等人，在世界巡迴演出推廣吉他藝術，使吉他成為西班牙的代表樂器。

十八世紀的吉他已是西班牙流行樂器，但當時西班牙的藝術音樂並無顯現這項特色，可能認為吉他是粗鄙的吉普賽人所使用，不登大雅之堂<sup>58</sup>，反而刺激了由外來的義大利作曲家多明尼科·史卡拉第(Domenico Scarlatti)，首先在其鍵盤奏鳴曲中大量使用許多吉他音樂的音型，以同為撥絃發聲的大鍵琴來模仿吉他音響。之後十九世紀雖然民族主義盛行，但西班牙卻是以發展戲劇音樂為主，一直到十九世紀末，鍵盤音樂才再度復興，並以鋼琴再度融合了吉他的效果，作為西班牙民俗音樂的精神代表。

#### 第四節 吉普賽人的佛朗明哥藝術

佛朗明哥藝術是西班牙安達魯西亞地方的傳統之一，也許是國際間最廣為人知的西班牙民俗<sup>59</sup>，卻不能代表全部的西班牙民俗，而是特屬於西班牙吉普賽人的民間藝術。原本西班牙音樂、舞蹈寧靜優雅，並沒有佛朗明哥的豪放熱情<sup>60</sup>。由於吉普賽人為遷徙流浪的民族，其表演形式較為特殊，故另闢一節來討論佛朗明哥。

佛朗明哥是特指居在西班牙吉普賽人所發展出來的一種歌、舞、樂兼具的

---

<sup>58</sup> 同註 16，149。

<sup>59</sup> 同註 38，115。

<sup>60</sup> 同註 48，181。

表演形式，講求即興與情感的表達。其來源複雜，要從吉普賽這個民族談起。針對這個遷徙流浪民族的出身眾說紛紜，根據十八世紀語言學家的研究，發現吉普賽方言與古印度梵語有極高的相似性<sup>61</sup>，加上人類學家的對吉普賽人與印度人的比對，可以推斷吉普賽人源自於南亞的印度<sup>62</sup>。然而當這支民族在中世紀由印度經波斯、非洲向西進入歐洲時，對尚未開始環球航海的歐洲人來說是支謎樣的民族：英語對吉普賽人稱 Gypsy，在西南歐國家，法國跟比利時稱之為 Gyptien、荷蘭稱之為 Gyptenaer，西班牙稱之為 Gitano，皆是由埃及人 Egyptian 演變而來的，由此可見當歐洲人初見吉普賽人時，被誤認來自北非的埃及。然而這並不是唯一的稱呼，這些稱呼有的帶有特定的地域標誌，根據統計林林總總多達 40 種<sup>63</sup>，如希臘人(Greeks)、波西米亞人(Bohemians)、日耳曼人(Germans)、弗萊明人(Flemings)、新卡斯提亞人(New Castellians)、撒拉遜人(Saracens)、卡斯克羅特人(Cascarrots)、比斯開人(Biscayans)、希登人(Heidens)、韃靼人(Tartars)、摩爾人(Moors)、札拉希人(Szalassi)、腓利斯汀人(Philistines)等，另外還有東歐流行的茨岡人(Zigani)稱呼，這些稱呼都顯示吉普賽人曾流浪的地區或國家，他們每至一新地點，當地的人們便以其前一站地名來定義他們，而這些名字也是顯示不斷文化摩擦與交融的足跡，然而吉普賽人自稱「羅姆」(Rom)，意指「人」，以泛稱作為自稱，更顯出這個民族對世界的兼容性，而非某一地域所禁錮<sup>64</sup>。

吉普賽人進入歐洲分散為數支，其中一支在十五世紀後半葉來到西班牙的安達魯西亞，以格拉納達的阿爾拜辛(El Albaicin)及塞維亞的圖利亞納(Triana)為最大的吉普賽區<sup>65</sup>。在格拉納達的吉普賽人自稱希塔諾人(gitano)，住在洞穴中；而在塞維亞的吉普賽人則稱自己為佛朗明哥人(flamenco)<sup>66</sup>，住在白磚屋中。

<sup>61</sup> 張明敏、黃仰雯譯(21世紀研究會編)，《民族的世界地圖》，(台北：時報文化出版企業股份有限公司，民92)，107。

黎瑞剛，《吉普賽的智慧》(台北：新潮社文化事業有限公司，民92，初版)，36-39。

<sup>62</sup> 黎瑞剛，《吉普賽的智慧》(台北：新潮社文化事業有限公司，民92，初版)，38。

<sup>63</sup> 同前註，31。

<sup>64</sup> 同註 62，35。

<sup>65</sup> 同註 46。

<sup>66</sup> 「佛朗明哥」一詞起源，一說與歐洲低地國的弗萊明人有關，一說與日耳曼語火燄、燦爛的 flammen 有關，另一說則與阿拉伯語流浪的農民 felagmengu、勞工 felhikum 或印度婆羅門祭

在吉普賽人娛樂的傳統中，具有一項才能，能將其居住過的地區，當地民俗音樂中最有特色的元素強化、誇大，並與自己傳統相結合<sup>67</sup>；而在吉普賽人來到安達魯西亞前，安達魯西亞本身的音樂已有摩爾、拜占庭、猶太、伊比利半島及其他地中海文化的混合物，而吉普賽人從古老的印度向西遷徙的過程中，所融合的南亞、東歐波西米亞、匈牙利地方色彩也隨之進入安達魯西亞，佛朗明哥藝術於焉產生，研究安達魯西亞舞蹈的巴納德(Bonald)在其著作中下了這樣的定義：佛朗明哥舞即是受到亞洲、阿拉伯傳統與吉普賽舞蹈互相整合、影響下所產生的安達魯西亞地方舞<sup>68</sup>；西班牙音樂家法雅(Manuel de Falla)也就以上的因素歸納出佛朗明哥的三大起源：拜占庭的教堂音樂、摩爾人的入侵、及吉普賽人的遷入<sup>69</sup>。構成佛朗明哥的三大靈魂是吉他(guitarra flamenco)、舞蹈(baile flamenco)、歌唱(cante flamenco)。佛朗明哥在視覺上有華麗的服飾及重視手部轉腕、擊掌的姿勢，還有以腳步踩地的技巧，容易有佛朗明哥是以舞蹈為中心的錯覺，實際上佛朗明哥是以歌唱為核心<sup>70</sup>，但與舞蹈、吉他三者卻是一體共存<sup>71</sup>，以一定的即興和默契維繫著演出：舞者隨音樂起舞，吉他雖是伴奏，但當歌者休息時即是吉他手表現即興旋律段落(falseta)的功力，與先前歌曲相呼應，以維持表演的進行；歷史上通常先有歌的曲式發展出來，才有人在之後編舞，所以並非每種曲式都有與之相對應的舞蹈<sup>72</sup>。佛朗明哥的歌曲統稱深沉歌(cante hondo or cante jondo)，表達對人生的態度與受西班牙人迫害的心情；而依歌曲的內容及規模形式可分大曲(cante grande)與小曲(cante chico)：前者歌聲似哀號，嘶啞深沉或激烈呼喊，如孤調(solea)、緩嘯歌調(tiento)、斷續調(sigiriya)等；

---

司 flámines 有關。Stanley Sadie, ed. The New Grove Dictionary of Music and Musicians (New York: Macmillan Publishers Limited, 2001), s. v. "Flamenco," by Israel J. Katz.

<sup>67</sup> 同註 59。

<sup>68</sup> 同註 51, 15。

<sup>69</sup> 詹哲雄，《佛拉明哥概論》(民 90)：無頁碼。線上。網際網路。

<http://www.flamenco.com.tw/story/story1.htm>

<sup>70</sup> 戴金蜜、許銘松、鄭淑玲譯，《知性之旅・西班牙(Insight Guide・Spain)》，(汐止：協和國際多媒體股份有限公司，民 90)，103。

<sup>71</sup> 同註 60。

<sup>72</sup> 《佛拉明哥舞曲淺譯》(民 90)：無頁碼。線上。網際網路。

<http://www.flamenco.com.tw/story/story2.htm>

後者卻表達節慶歡愉輕鬆的氛圍，如歡愉調(alegria)、喧戲調(buleria)、嚙歌調(tango)等；但現在深沉歌泛指大曲而非小曲<sup>73</sup>。

佛朗明哥原是吉普賽人茶餘飯後抒發情緒的私人家族藝術活動，十九世紀後才在酒館(café cantantes)中有公開的演出，漸漸藉由舞台表演的形式才逐漸推向國際。而目前佛朗明哥也嘗試與其他的藝術結合，例如國內迷火佛拉明哥舞坊在2004年6月演出的「台北地圖之尋找潘金蓮」，即是與舞臺劇結合的例子之一。

---

<sup>73</sup> 同註48，182。



## 第五章

# 西班牙組曲作品 47 之樂曲分析

阿爾貝尼斯受培德瑞爾啟發後，開始從自身民族音樂尋求靈感，並陸續有幾部以西班牙地名為名的鋼琴作品問世，例如：西班牙組曲作品 47(Suite Española, Op. 47)、西班牙幻想曲作品 70(Rapsodia Española, Op. 70)、六首西班牙舞曲(Seis Danzas Españolas)、西班牙組曲第二集作品 97(2<sup>nd</sup> Suite Española, Op. 97)、兩首西班牙舞曲作品 164(Deux Dances Espagnoles, Op. 164)、西班牙作品 165(España, Op. 165)、西班牙小夜曲作品 181(Serenata Española, Op. 181)、西班牙之歌作品 232(Chant d'Espagne, Op. 232)、伊貝利亞(Iberia)等。

筆者選擇作品 47 作為研究對象。此作品於 1886 年開始創作，早年四處遊歷的經驗，使他能以音樂來記錄西班牙各地風情。第一節討論其版本之爭議，第二節從阿爾貝尼斯本身所訂的標題曲式體裁、歌舞節奏、和聲旋律與運用吉他音型方面討論，第三節則以筆者的經驗討論技巧與詮釋的問題。

### 第一節 版本問題

西班牙組曲作品 47 是由八首小品所構成，但組成這個作品的内容並非作者

原意，而是出版社<sup>74</sup>為了方便，任意增補，保存在馬德里國立音樂院圖書館的手稿，可以說明事實，而現在的音樂出版社，幾乎都不知道這件事，依然照樣出版「西班牙組曲」，並同時出版有聲影音資料。在八首中，只有第一、二、三、八首是真正為此組曲構思，作曲的年月日根據手稿<sup>75</sup>：第二首是 1886 年 3 月 24 日，第八首是 1886 年 5 月 25 日；另外沒有作曲日期的第三首，曾有 1886 年 1 月 24 日由阿爾貝尼斯首次公演的紀錄。1887 年 3 月 21 日，阿爾貝尼斯為了要將自己的作品呈獻給西班牙王妃看，而將作品整理；在手稿中，的確有紀錄著「西班牙組曲」的名稱，而且可看到附有西班牙地名和都市名稱的八個標題；但是實際在那八首中，有曲譜的只有第一、二、三及八等四首，剩下的四首只有標題構想，也就是第四、五、六及七等四首尚未譜曲，因此是空白的；阿爾貝尼斯本人，就這樣放著，沒有完成而流傳下來。有譜曲的四首，在他生前出版，初版是以單曲的形式發行，由馬德里的索沙亞出版社(Edicion Zozaya)出版，第一跟第三首是 1886 年，第二跟第八首是 1892 年；剩下的曲子是他去世後，由其他出版社<sup>76</sup>取用其他現有的作品，從中選出較符合標題的曲目，補進缺乏有實曲的四首，其做法如下：將作品 181 的西班牙小夜曲放入第四首，作品 232 西班牙之歌的第一首放入第五首中，作品 164 兩首西班牙舞曲的第一首放入第六首，作品 232 西班牙之歌的第五首放入第七首。表 5-1-1 與表 5-1-2 是原手稿所訂標題與後來補進作品標題的對照。

<sup>74</sup> 1911 年的霍夫麥斯特出版社(Hofmeister)及 1913 年的西班牙聯合音樂版(Unión Musical española)。同註 18，68。

<sup>75</sup> 關於第二跟第八首的手稿現在存放在馬德里國立音樂院，第一首已經亡佚。同註 20，12。

<sup>76</sup> 同註 74。

【表 5-1-1】 原手稿所訂標題與後來補進作品標題對照表

作品 編號	47		181	232-1	164-1	232-5
作曲 年代	1886		1890	1896	1889	1896
標 題 與 副 標 題	標題	副標題	標題			
	格拉納達	夜曲				
	迦太隆尼亞	柯蘭達舞				
	塞維亞	塞維亞那舞				
	卡蒂斯	悼歌	西班牙 小夜曲			
	阿斯圖利亞斯	傳說		前奏曲		
	阿拉貢	幻想曲			阿拉貢 霍達舞曲	
	卡斯提亞	塞吉地亞舞				塞吉地亞舞
	古巴	隨想曲				

【表 5-1-2】 原手稿所訂標題與後來補進作品標題原文對照表

作品 編號	47		181	232-1	164-1	232-5
作曲 年代	1886		1890	1896	1889	1896
標 題 與 副 標 題	標題	副標題	標題			
	Granada	Serenata				
	Cataluña	Corranda				
	Sevilla	Sevillanas				
	Cádiz	Saeta	Serenata española			
	Asturias	Leyenda		Preludio		
	Aragón	Fantasia			Jota aragonesa	
	Castilla	Seguidillas				Seguidillas
	Cuba	Capricho				

出版社的決定所造成的問題是：組曲內的曲子難易度不一致、與原先所訂標題可能內容曲風不符。除了組曲的組成內容外，還有強弱記號及踏瓣記號，由於除演奏者們曾自己衡量加以修改外，還有後世的校定者們隨意修改，導致目前流通發行的樂譜，在記號的標示上皆有出入，這些問題都是因為不瞭解作曲者原意的關係，也產生校定者們在見解和解釋上不同的情況發生。筆者目前所擁有的五個版本，其中有重複性，也就是有些出版社是轉印其他出版社的出版品，筆者將之分類為三種版本：第一種是以西班牙馬德里的聯合音樂版(Unión

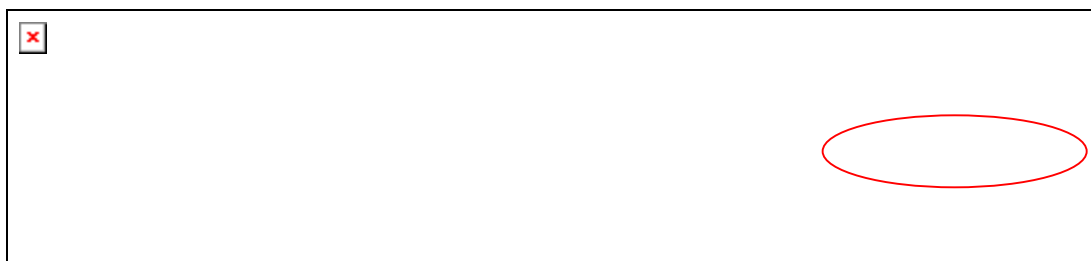
Musical Ediciones, Madrid)<sup>77</sup>為本，由胡安·薩爾瓦特(Juan Salvat)在 1918 年所校訂，而法國的薩拉貝版(Éditions Salabert) 與此版有相同內容。第二種是羅達·雷希納(Lothar Lechner)所校訂的德國緬茲修特版(B. Schott's Söhne, Mainz)，而美國紐約的國際版(International Music Company, New York)、邁阿密華納兄弟出版的卡爾幕斯版(Kalmus)及奧地利維也納的環球版(Universal Edition, Wien)，具有相同內容。第三種是日本春秋出版社的版本(Shunjūsha Edition)，由森安芳樹及濱田滋郎所校訂，此版本對阿爾貝尼斯的作品確實考究，包含作品解說、校訂報告及演奏註記三部份，根據他們的考證，以西班牙的聯合音樂版為目前出版最早的版本，也是較接近阿爾貝尼斯原意的版本，而德國的修特版與其他有相同內容的版本雖是流傳最廣，卻也是修改最多的版本<sup>78</sup>。筆者經比對結果，發現兩者皆有漏印而導致記譜錯誤，但以西班牙的聯合音樂版較為嚴重，多為印刷時的疏失，如「阿斯圖利亞斯」中第 32 小節的低音譜號整個記譜音移低三度(譜例 5-1)，或是變換譜號時漏印，如「阿斯圖利亞斯」第 98 小節及「阿拉貢」第 210 小節(譜例 5-2)，應換為低音譜號，卻印成高音譜號；德國的修特版卻以德國音樂的觀點，在詮釋與風格上作較多更動，例如斷連法(譜例 5-3)、連結線的有無(譜例 5-4)、速度變化的標示、力度強弱記號、表情的指示(譜例 5-5)，甚至有改掉阿爾貝尼斯原作的情形(譜例 5-6)，這是對西班牙音樂風格掌握不清的結果。

<sup>77</sup> 此版的前身是 Unión Musical Española, Madrid, Barcelona。同註 20，9。

<sup>78</sup> 同前註。

【譜例 5-1】阿爾貝尼斯《西班牙組曲，Op. 47〈阿斯圖利亞斯〉》，29-32 小節，  
錯音比較。

（譜例 5-1-1）日本春秋社版



（譜例 5-1-2）西班牙聯合版

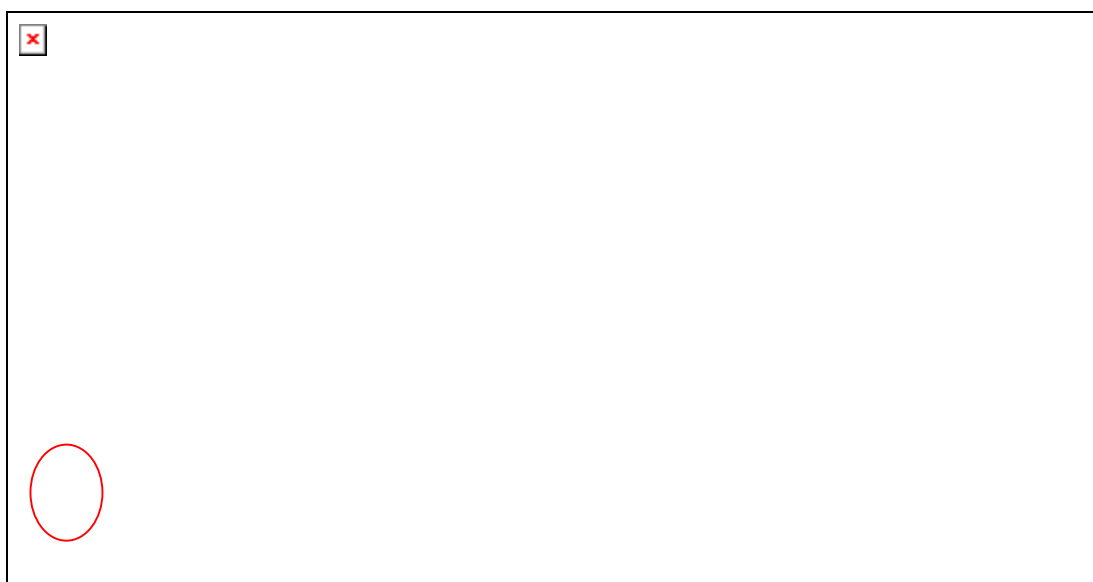


【譜例 5-2】阿爾貝尼斯《西班牙組曲，Op. 47〈阿拉貢〉》，210 小節，譜號正誤比較。

（譜例 5-2-1）日本春秋社版

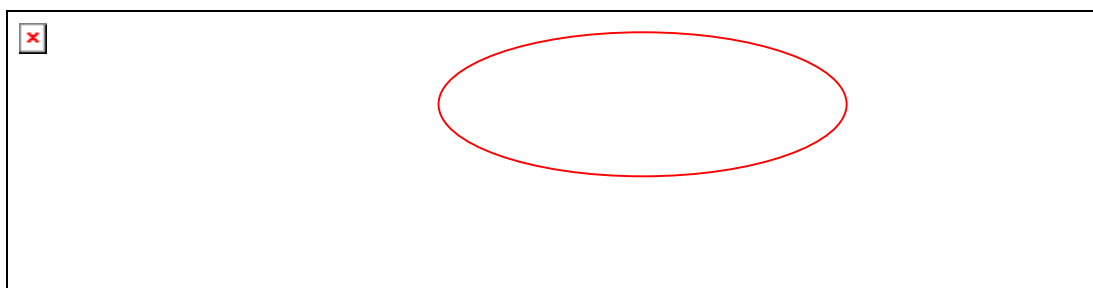


（譜例 5-2-2）西班牙聯合版

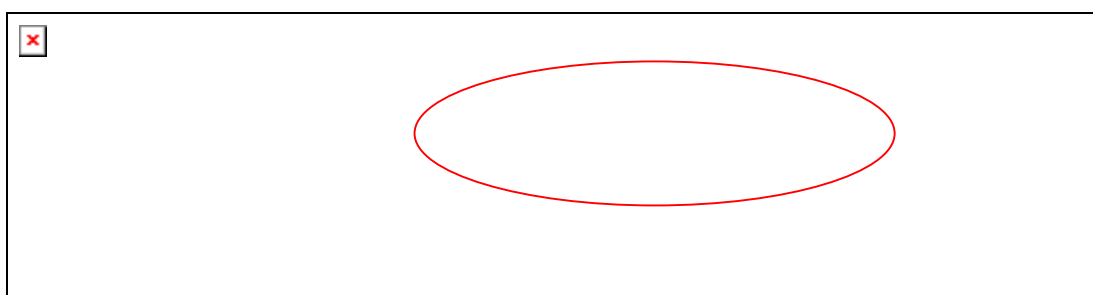


【譜例 5-3】阿爾貝尼斯《西班牙組曲，Op. 47〈塞維亞〉》，5-6 小節，斷連  
法比較。

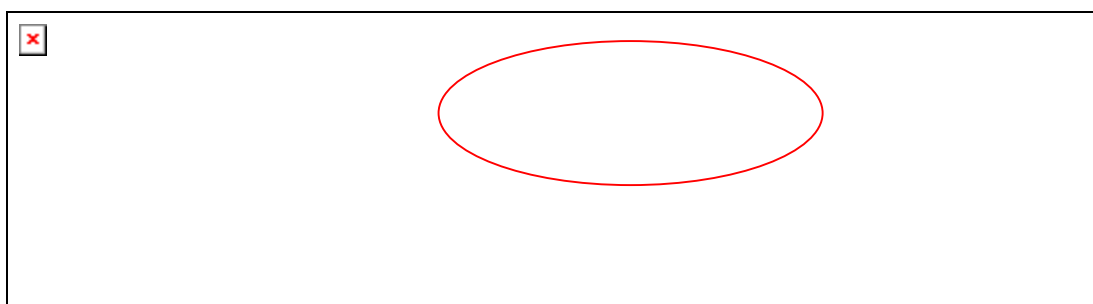
（譜例 5-3-1）日本春秋社版



（譜例 5-3-2）德國修特版



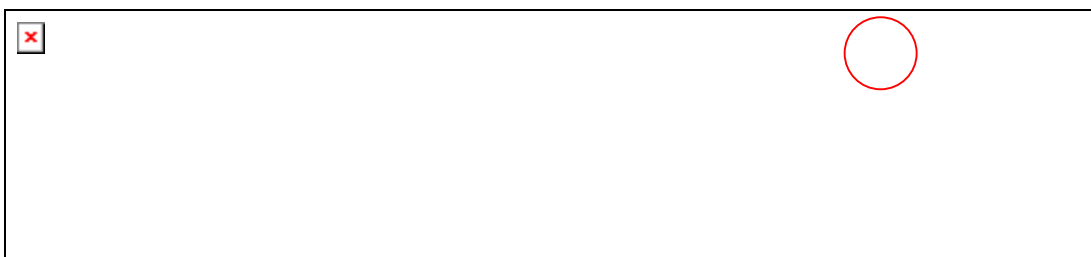
（譜例 5-3-3）西班牙聯合版





【譜例 5-4】阿爾貝尼斯《西班牙組曲，Op. 47〈卡蒂斯〉》，28 小節，連結線比較。

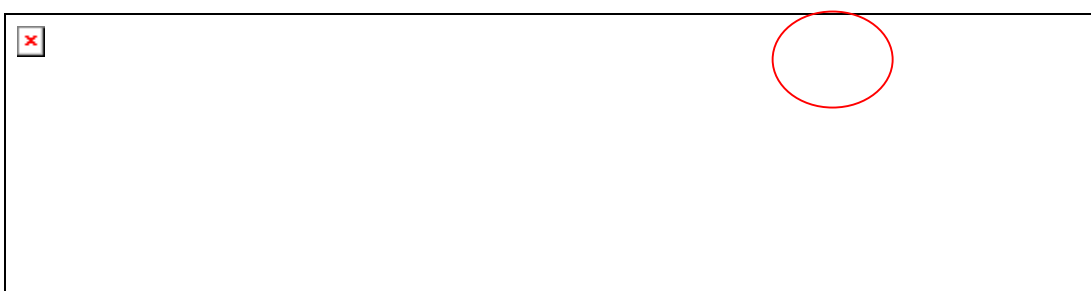
（譜例 5-4-1）日本春秋社版



（譜例 5-4-2）德國修特版

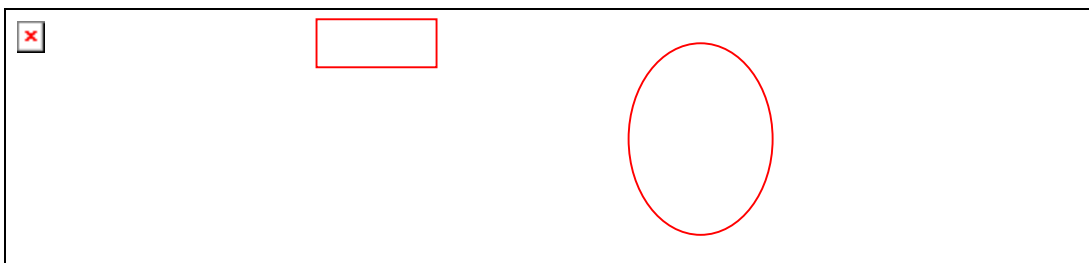


（譜例 5-4-3）西班牙聯合版

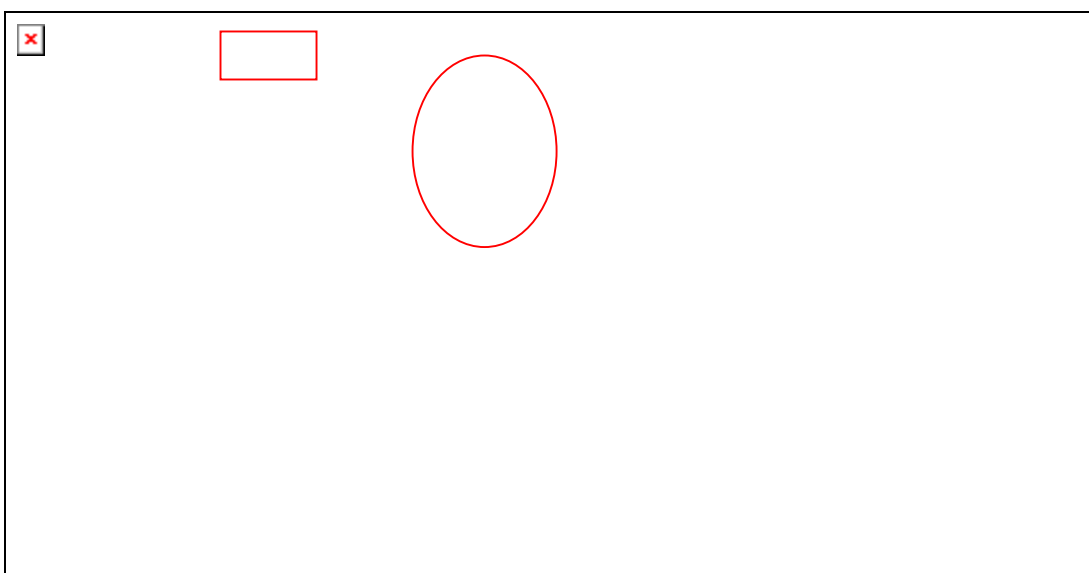


【譜例 5-5】阿爾貝尼斯《西班牙組曲，Op. 47〈阿斯圖利亞斯〉》，87-97 小節，  
詮釋比較。

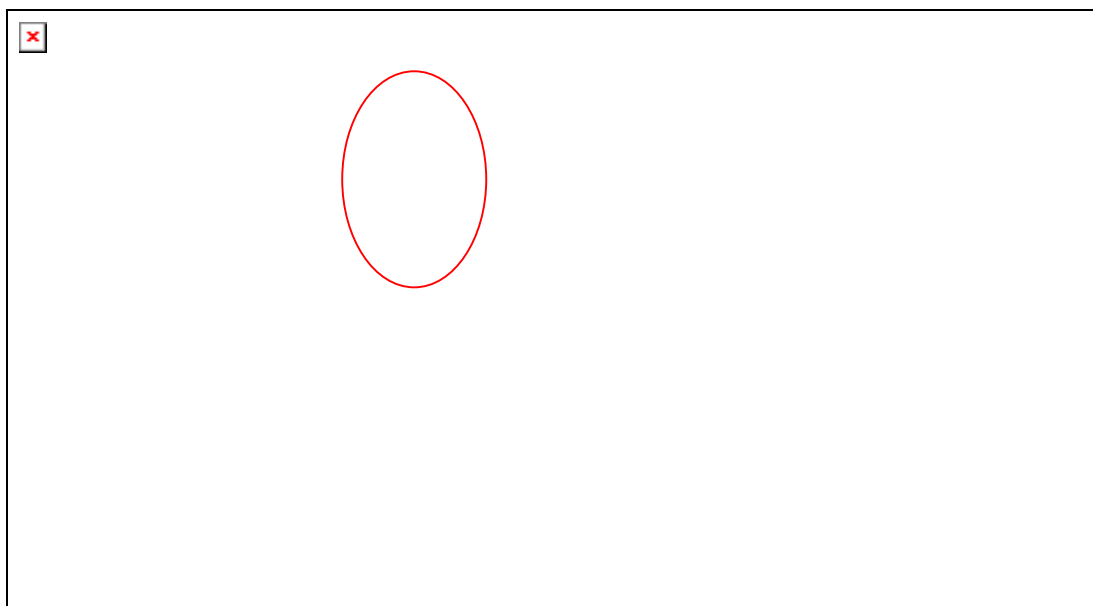
（譜例 5-5-1）日本春秋社版



（譜例 5-5-2）德國修特版

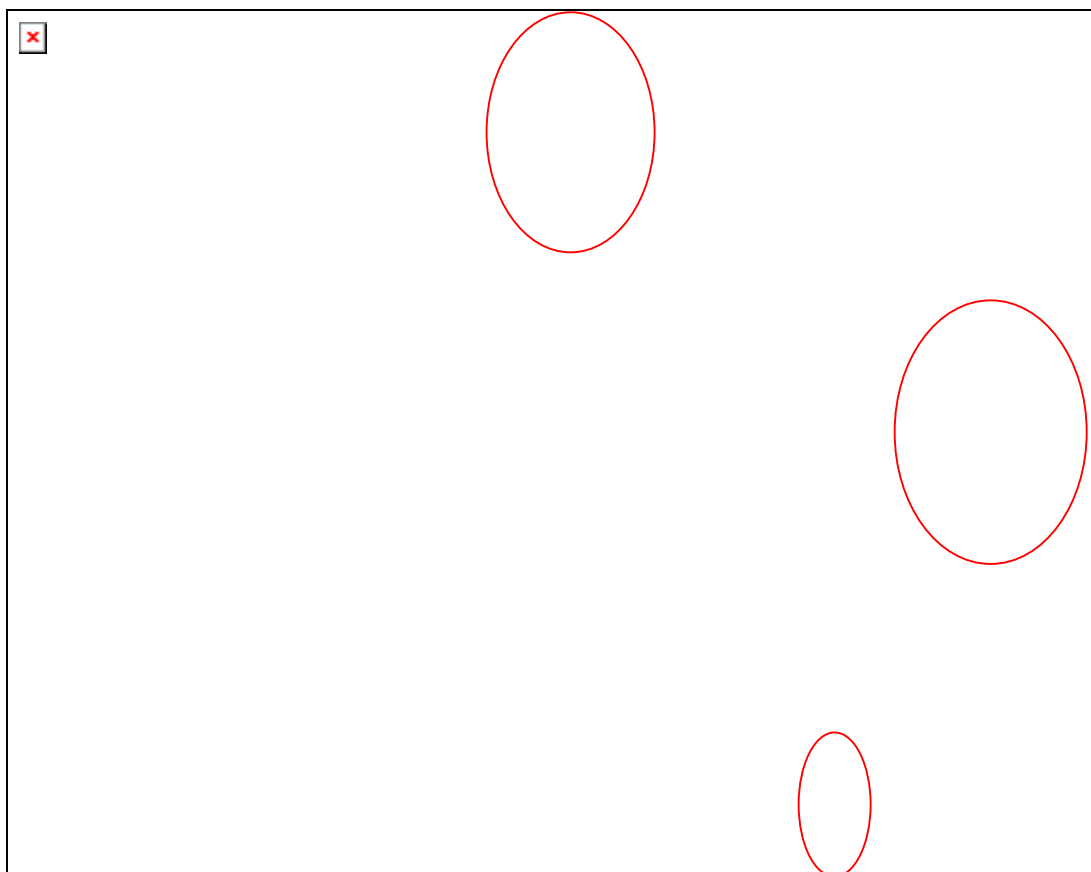


(譜例 5-5-3) 西班牙聯合版

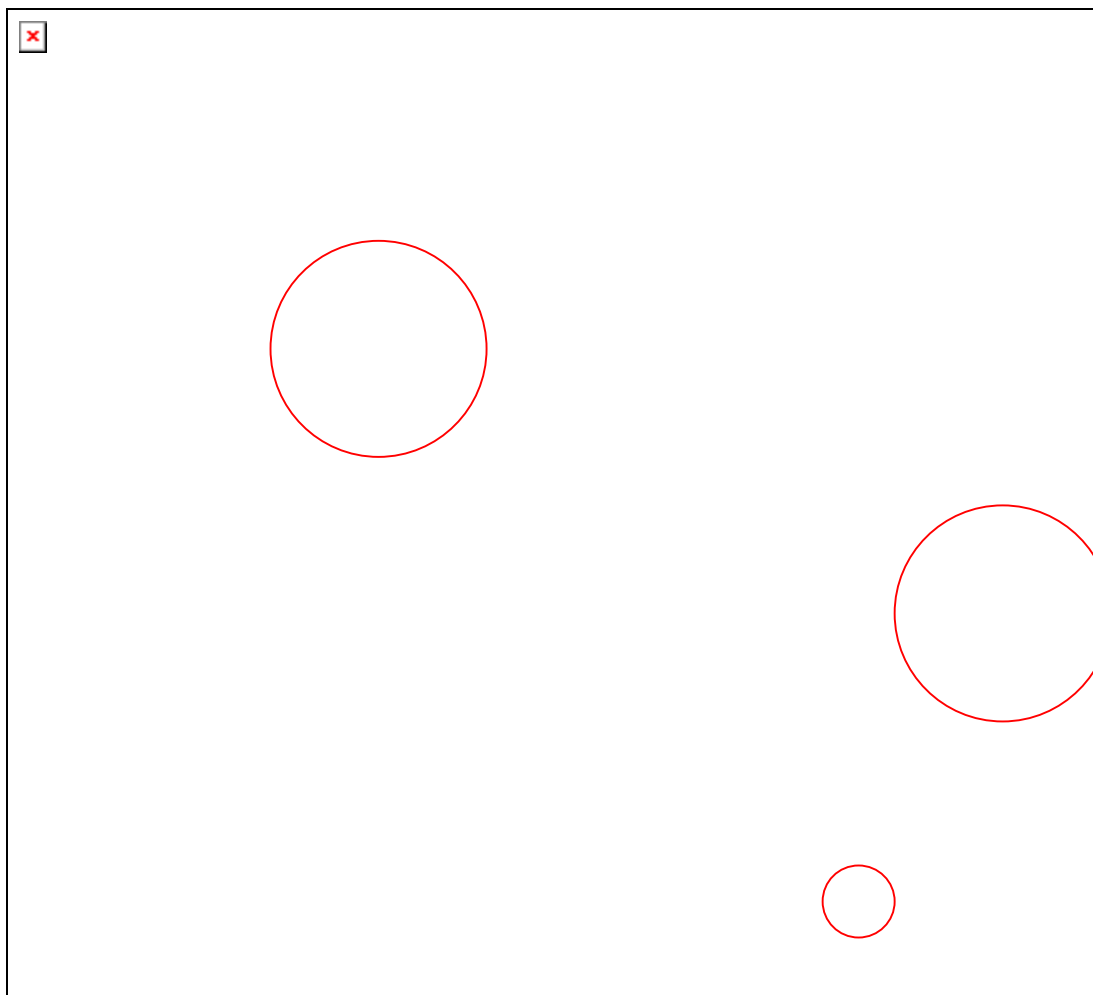


【譜例 5-6】阿爾貝尼斯《西班牙組曲，Op. 47〈卡斯提亞〉》，56、64、68 小節，  
更改樂譜情形比較。

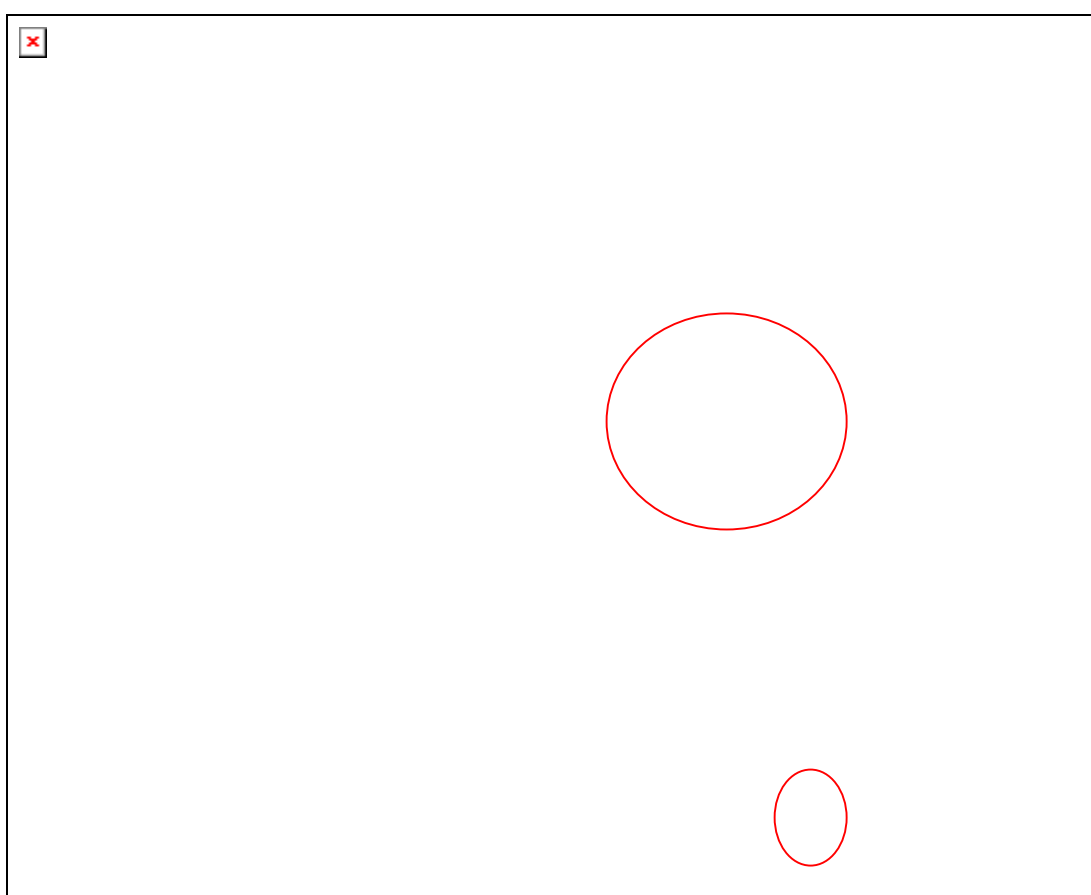
(譜例 5-6-1) 日本春秋社版



(譜例 5-6-2) 德國修特版



(譜例 5-6-3) 西班牙聯合版



由於日本春秋社的版本經過考據比對，可信度較高，故本研究中所採用的譜例及演奏版本將以該版本為主。

## 第二節 樂曲分析

此節中筆者將從曲種特色、曲式、阿爾貝尼斯在此組曲所慣用的和聲手法、旋律與織度特色與吉他效果在鋼琴上的使用等方面著手分析。

### 壹 標題與曲種

此組曲的八首曲子各有正副標題。正標題都是西班牙的地名，但是層次卻不一致，第一首的「格拉納達」、第三首的「塞維亞」及第四首的「卡蒂斯」皆屬於南方安達魯西亞的三個重要城市，其他除了第八首的「古巴」在當時仍為西班牙屬地外，第二首的「迦太隆尼亞」、第五首的「阿斯圖利亞斯」、第六首的「阿拉貢」皆屬北方的自治區，第七首的「卡斯提亞」屬中部的自治區，在行政的層級上都是屬於「自治區」而非「城市」。由此可見，阿爾貝尼斯特別為安達魯西亞的異國情調所吸引<sup>79</sup>。副標題則暗示了曲種或樂曲本身的屬性，不過因版本不同，所出現的副標題並不完全一致，有些是拼字上的不同，有些卻是不同意義的字，表 5-2 為筆者手邊所有版本所比較整理的原文。

---

<sup>79</sup> 同註 18，64。

【表 5-2】 標題曲種對照表

正標題	副標題
格拉納達	Serenata
迦太隆尼亞	Corranda/ Curranda
塞維亞	Sevillanas
加蒂斯	Cancion/ Canción Saeta Célèbre Sérénade Espagnole/ Sérénade Espagnole in Db Serenata española
阿斯圖利亞斯	Leyenda/ Legend Prélude/ Preludio(Prélude)
阿拉貢	Fantasia/ Fantasía Jota aragonesa
卡斯提亞	Seguidillas
古巴	Capricho Notturmo Nocturno

從表 5-2 的標題綜合觀之，此八首可分為三大類：第一類為小夜曲之屬，如第一首「格拉納達」、第四首「卡蒂斯」及第八首「古巴」；第二類為舞曲類，如第二首「迦太隆尼亞」的柯蘭達舞、第三首「塞維亞」的塞維亞那舞、第六首「阿拉貢」的霍達舞及第七首「卡斯提亞」的塞吉地亞舞；第三類的副標題因為屬性不一，並不能暗示出曲種，如第五首「阿斯圖利亞斯」的「傳說」。以下將前二類暗示出曲種的曲子，逐首說明。此外避免標題繁複，以下皆以正標題表示之。



## 一、夜曲類

在基本的定義中，自十八世紀中期以來，小夜曲(*serenata*)與夜曲(*notturmo*)具有相同的性質，皆是夜間戶外的演出，前者約於晚間九點演出，後者則約晚間十一點演出。形式多變，演出者從單人歌手拿著彈絃樂器伴奏，唱出自己的愛意或抒發情感，到多人的室內樂或管弦樂編制都有，聲樂器樂不拘，就連曲式樂章數也無限定，而演出對象通常是愛人或是高官權貴；此曲種表現出強烈的歌唱旋律性，節奏性相對地較弱。曲中通常以撥絃音型為伴奏，暗示著歌手以吉他、魯特琴或曼陀林自彈自唱的風格，在這三首都可見到此種彈絃樂器分散和絃或琶音伴奏的音型(譜例 5-7)。

【譜例 5-7】分散和絃或琶音伴奏的音型。

(譜例 5-7-1) 阿爾貝尼斯《西班牙組曲，Op. 47〈格拉納達〉》，1-11 小節。

The image shows a musical score for the first system of 'Granada' from Albeniz's Spanish Suite, Op. 47. The score is in 3/8 time and features a treble and bass clef. The tempo is marked 'Allegretto' and the performance instruction is 'simile [sempre arpeggiando]'. The music consists of arpeggiated chords in the right hand and a melodic line in the left hand. The first system (measures 1-5) is highlighted with a red box. The second system (measures 6-11) is also highlighted with a red box. The score includes dynamic markings like 'pp' and 'p', and articulation marks like '1', '2', '3'.

(譜例 5-7-2) 阿爾貝尼斯《西班牙組曲，Op. 47〈卡蒂斯〉》，1-8 小節。

Allegretto ma non troppo

*mf* *pp* *poco rit.*

*a tempo* *cantando* *p dolce* *poco cresc.*

*una corda* *tre corde*

(譜例 5-7-3) 阿爾貝尼斯《西班牙組曲，Op. 47〈古巴〉》，1-12。

Allegro

*f marcato* *p*

*allegramente* *mf*

*[m.s. sopra]*

「格拉納達」是阿爾貝尼斯，以小夜曲表達了 1882 年春天經過該地的回憶，在給好友安立奎·莫拉葛斯(Enrique Moragas)的書信曾提到：

「在花的香味、杉樹排列而成的影子、山嶺終年積雪的風景中，我寫下這首如發狂般浪漫、絕望般悲傷的小夜曲，我並不描寫此時佛朗明哥的極度狂歡，我見到了如珍貴金礦的傳統...手指閒散地撩撥古斯拉琴(guzla)<sup>80</sup>的琴絃，從曲調中透露出心碎的哀戚...我想要的這個阿拉伯風的格拉納達，它是藝術、美麗而感性的...」<sup>81</sup>

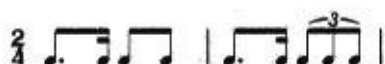
他一直覺得「自己身體流著摩爾人的血」，深深被這個曾為摩爾人最後統治的古都據點所攫獲，終生喜愛著這有阿爾罕布拉宮殿(Alhambra)之地，因此他以小夜曲的形式唱出詩意與惆悵的情感。

「卡蒂斯」在最初的手稿中標為「悼歌」(saeta)，字面上的意思是「箭」，此為一種宗教歌曲，內容多是描述耶穌受難、基督之死及聖母的哀慟，雖在西班牙各地皆有，但以塞維亞城在聖週時，夜間聖母像花車遊街時民眾所唱的最為代表性。此悼歌在安達魯西亞長期發展，與佛朗明哥的藝術結合，屬深沉歌的一種，為無伴奏的歌唱形態，以近似呼告的方式表現出悲慟的大眾宗教歌曲，此與曲中輕快明亮的風格截然不同，這是出版社隨意增補曲目所產生的謬誤，故其中一些版本，出現了以「民歌」(canción)為副標題的名稱。不過此首原出處是作品 181 的西班牙小夜曲，此處所使用的伴奏也是舞蹈節奏(譜例 5-1)，為探戈與哈巴奈拉舞的混合節奏(tango-habanera rhythm)(譜例 5-8)，予人一種搖擺閒散的南國風情。

<sup>80</sup> 阿拉伯絃樂器的一種。

<sup>81</sup> 同註 18，65。

【譜例 5-8】探戈與哈巴奈拉舞的混合節奏。



第八首「夜曲」”nocturno”為西班牙文對義大利文”notturmo”的同義字，與十九世紀鋼琴獨奏的夜曲(nocturne)並無關係。筆者由正標題「古巴」著手，推測出此首雖是夜曲的形式，但所使用的節奏卻可能是當時流行的古巴舞曲(cubana)。此種古巴舞曲為瓜希拉舞曲，由中美洲的古巴傳回殖民母國西班牙，與當地的佛朗明哥結合所產生的歌舞唱曲，以三與二的節奏轉化為其特色(譜例 5-9)。

【譜例 5-9】瓜希拉舞曲的節奏特色，□與□或□交替。



在阿爾貝尼斯的作品 66 古巴狂想曲(Rapsodia Cubana)則不改變拍號，直接使用不等分節奏包括相等拍、二對三及四對三的方法(譜例 5-10)。

【譜例 5-10】阿爾貝尼斯《古巴狂想曲，Op. 66》，不等分節奏用法。

(譜例 5-10-1) 1-4 小節，相等拍。

(譜例 5-10-2) 5-12 小節，二對三。

*cresc.*

*cresc.*

(譜例 5-10-3) 13-19 小節，四對三。

*ff marcato.*

*ff marcato.*



而「古巴」與作品 66 的作法相同(譜例 5-11)。

【譜例 5-11】阿爾貝尼斯《西班牙組曲，Op. 47〈古巴〉》，不等分節奏用法。

(譜例 5-11-1) 5、7、9 小節，二對三。

Example 5-11-1 shows measures 5, 7, and 9 of the piece 'Cuba' by Albeniz. The score is in 3/4 time and features a 2:3 ratio of notes in measures 5, 7, and 9, highlighted with red boxes. The tempo is 'allegramente' and the dynamics are 'mf' and 'm.s. sopra'.

(譜例 5-11-2) 1-4 小節，相等拍。

Example 5-11-2 shows measures 1-4 of the piece 'Cuba' by Albeniz. The score is in 6/8 time and features equal note values in measures 1-4, highlighted with red boxes. The tempo is 'Allegro' and the dynamics are 'f marcato' and 'p'.

## 二、舞曲類


在此組曲中，舞曲除了前文所提的第四首及第八首所隱含的之外，從標題字面上看尚有四首；雖然阿爾貝尼斯定下這些舞曲的標題，卻認為不必要被這些舞曲的實際曲式所束縛。以下即提出原舞曲的形式及節奏特色。


第二首的「柯蘭達舞」，是迦太隆尼亞地方的古代舞蹈，現已失傳，阿爾貝尼斯以此種舞曲，而不是目前流行當地的薩答那舞(sardana)，來紀念自己的出生

地，並題獻給身為迦太隆尼亞人的母親；在名稱中跟義大利的 *corrente*、法國的 *courante* 有關連，相同於「跑」這個動詞而來，但此曲卻跟正統古典組曲的特徵不同，與西西里舞曲(*siciliano*)的節奏韻律相似(譜例 5-12)。

【譜例 5-12】阿爾貝尼斯《西班牙組曲，Op. 47〈迦太隆尼亞〉》，1-15 小節，  
西西里舞曲的特徵。

The image shows a musical score for the first system of 'Allegro' from 'Spanish Suite, Op. 47' by Isaac Albéniz. The score is in 6/8 time and features a piano introduction with a 'mf' dynamic marking. It consists of three systems of music for piano, showing the characteristic rhythmic patterns of a Siciliano.

第三首的「塞維亞那舞」與第五首的「塞吉地亞舞」，前者源於後者。塞吉地亞舞在全西班牙都很流行，最初源自西班牙中部卡斯提亞地方，南方的拉曼恰(La Mancha)之地方舞，稱為“*seguidillas manchegas*”，「塞吉地亞舞」其節奏之特色為 ，是中快的三拍子雙人舞舞曲，大調的調性。其歌詞正常格律為七音節及五音節輪替的四行詩，但有時也可通融為三行或五行詩。而這種舞傳到其他地方，就有其區域性的變化，在穆爾西亞地方稱為“*seguidillas murcianas*”，而在安達魯西亞地方的塞維亞城融合了佛朗明哥的色彩，就成了塞

維亞那舞“seguidillas sevillanas”，現在塞吉地亞舞種卻是以塞維亞那舞廣為人知。在塞維亞每年四月節(feria de abril)<sup>82</sup>中，家家戶戶不分男女老幼皆在街頭跳著塞維亞那舞狂歡。而在西班牙的舞蹈學校常以塞維亞那舞作為入門舞，因為其上肢的動作包含了古典舞的基本動作。塞維亞那舞為中快的三拍子舞曲，調性常是大調，曲式原有七段柯普拉唱詞，現已刪減為四段，每段各有三節，每節六個六拍的舞姿單位，因此每段相當於 36 小節的音樂長度，有前奏及器樂間奏。其音樂的節奏特色也是出現大量的 ，配合響板在此舞的敲擊字訣

Ta-Riá-Riá-Pi，可得  的節奏型。而阿爾貝尼斯寫作這兩首舞

Ta Ri--á Ri---á Pi

曲與原來的曲式並不相合(見本章第二節第二項曲式)，只取其節奏的精神。

第六首為「霍達舞」，此種舞曲為對數不限的雙人舞，雖在西班牙都可見，但通常被認為是代表阿拉貢地方的舞蹈。霍達舞的基本節奏型是



特色就在於大量出現於第二拍的三連音，這種舞為快速的三拍子，樂句以四小節為單位。音樂由撥絃樂器的絃樂合奏團<sup>83</sup>開始為舞蹈伴奏，在一個段落後，對唱歌有自信的男女，便可出來唱出中心樂段柯普拉；柯普拉只唱不跳，由八音節四行詩的歌詞所組成，也可通融為七句樂句，而數個柯普拉會連續演出；柯普拉的旋律特色在於平順級進式的旋律走向，以及用三連音以作為樂句結尾<sup>84</sup>。此種舞曲多使用大調且不轉調；和聲單純，柯普拉的伴奏只用主屬兩個和絃，偶數樂句時以一級(I)開始而五級(V)終止，奇數樂句時反之。柯普拉前的器樂樂段其和聲模式與柯普拉相反，另外還有代替柯普拉的純器樂樂段

<sup>82</sup> 每年在塞維亞復活節聖週後所舉辦的為期六週的慶祝活動，也稱春會。在過去是由貴族發起馬匹交易的市集時間，而帶動週邊的娛樂歌舞活動，現為當地重要的觀光活動之一。

<sup>83</sup> 這種絃樂團被稱為 rondalla，所使用的樂器有班都利亞琴(bandurria)及拉烏德琴(laúd)，都是魯特琴家族曼陀林類的樂器。同註 20，3。

<sup>84</sup> 同註 79。



(estribillo)，並有時以變奏的方式出現；這些代替的器樂樂段若超過了柯普拉的數目，則會配上舞蹈。阿爾貝尼斯也是擷取此舞曲的節奏特徵及表演方式的精神，曲式與正統霍達舞曲不盡相同。

## 貳 曲式、調性與和聲

### 一、曲式

此組曲的創作由於加入了民族素材的使用，故被歸入於阿爾貝尼斯第二期的作品，但是曲式結構仍不脫第一期寫作沙龍小品的方式：以三段體為主、並以其中的大型段落或整個樂句樂段重複為特徵。表 5-3 為此八首的曲式對照表。

【表 5-3】 曲式對照表

標題	調性	拍號	曲式
格拉納達	F 大調	$\frac{3}{8}$	ABA
迦太隆尼亞	G 小調	$\frac{6}{8}$	AA'
塞維亞	G 大調	$\frac{3}{4}$	AA'ABA
卡蒂斯	D <sup>b</sup> 大調	$\frac{3}{4}$	ABA
阿斯圖利亞斯	G 小調	$\frac{3}{4}$	ABA
阿拉貢	F 大調	$\frac{3}{8}$	ABACA
卡斯提亞	F <sup>#</sup> 大調	$\frac{3}{4}$	A <sup>1</sup> A <sup>2</sup> A <sup>3</sup> A <sup>4</sup>
古巴	E <sup>b</sup> 大調	$\frac{6}{8}$	ABA

從表 5-3 觀之，阿爾貝尼斯使用的輪旋曲式，從單純的三段式 ABA 到結構鬆散的多段皆有之，不過在段落的劃分上並不會造成太大的困擾，因為阿爾貝尼斯的樂句與和聲一致，除轉調的大段落皆畫有雙小節線外，段落本身素材的一致性與段落間素材的對比性亦明顯。筆者將之分為三類，並逐首討論。

第一類為 ABA，夜曲類的「格拉納達」、「卡蒂斯」及「古巴」皆屬之，此外尚有舞曲類的「塞維亞」，以及模仿吉他效果的「阿斯圖利亞斯」，而這五首中，只有「古巴」的 A 段前後不等長：此首 A 段由一個四小節為單位的重複樂段 R 及樂句 a 所組成(譜例 5-13)。

【譜例 5-13】阿爾貝尼斯《西班牙組曲，Op. 47〈古巴〉》，1-4、5-12 小節，

重複樂段 R 與樂句 a。

(譜例 5-13-1) 重複樂段 R

The musical score for the first part of 'Cuba' is presented in a grand staff with a treble and bass clef. The tempo is marked 'Allegro' and the time signature is 6/8. The key signature has two flats (B-flat major). The first measure is marked with a box labeled 'R' and contains a chord with a fermata. The second measure begins with a melody starting on G4, with fingerings 2, 1, 2, 1, 2, 3. The third measure continues the melody with a fermata. The fourth measure concludes the first part of the repeated segment R with a fermata. Dynamics include *f marcato* and *p*.

## (譜例 5-13-2) 樂句 a

第一個 A 段為 R-a-R-a-R-a'-R-a-a-R，第二個 A 段則為 R-a-R-a'-R-a-a-R，比第一段少了一個 R-a。

ABA 曲式通常也稱為歌謠曲式，在此五首的 B 段中，阿爾貝尼斯偏好使用深沉歌的線條及旋律特色來表現<sup>85</sup>：夜曲類的兩段素材皆是以旋律線條為主導，並以調性作為主要對比的方式(譜例 5-14)。

【譜例 5-14】AB 素材的對比。

(譜例 5-14-1-1) 阿爾貝尼斯《西班牙組曲，Op. 47〈格拉納達〉》，A 段，1-11 小節。

The musical score for the first system of 'Granada' from Albeniz's Spanish Suite, Op. 47, is shown. It is in 3/8 time and B-flat major. The tempo is marked 'Allegretto' and the dynamics are 'pp' (pianissimo). The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a melodic line with triplets and slurs. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 6 and the second system starting at measure 6. The second system includes a measure with a circled '6' in the left hand, indicating a measure repeat or a specific fingering.

<sup>85</sup> 見本文第 84、99-100 頁。

(譜例 5-14-1-2) 阿爾貝尼斯《西班牙組曲，Op. 47〈格拉納達〉》，B 段，41-58

小節。

The musical score is presented in three systems, each with a piano (right) and bass (left) staff. The key signature is B-flat major and the time signature is 3/4. The first system (measures 41-47) begins with the tempo marking 'a tempo' and the dynamic 'p legato'. A 'dolce legato' section starts at measure 45. The second system (measures 48-52) includes a 'marcato' section starting at measure 50. The third system (measures 53-58) is marked 'pp'. The score contains various musical notations including slurs, accents, and fingering numbers (e.g., 1, 2, 3, 4, 5).

Musical score system 1, measures 159-164. The system is in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and 4/4 time. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The piano part includes a melodic line with a fermata over measure 162 and a dynamic marking of *mf*. The system concludes with a *poco* marking and a final melodic flourish with fingerings 2, 5, and 3.

Musical score system 2, measures 165-170. The system continues the piano accompaniment from the previous system. It begins with a *rubato* marking and includes a dynamic marking of *p*. The piano part features a melodic line with a fermata over measure 168 and various fingerings (4, 5, 4, 5, 3, 1, 3, 3, 3).

Musical score system 3, measures 171-176. The system continues the piano accompaniment. It includes a *cresc.* (crescendo) marking and a *dim.* (diminuendo) marking. The piano part features a melodic line with a fermata over measure 174 and various fingerings (2, 3, 1, 3, 3, 3, 5).

Musical score system 4, measures 177-182. The system is marked *simile [sempre arpeggiando]* and *pp* (pianissimo). The piano part consists of arpeggiated chords in the right hand and a steady bass line in the left hand. Fingerings 2 and 3 are indicated for the right hand.

Musical score system 5, measures 183-188. The system continues the arpeggiated texture. It includes a *rit. molto* (ritardando molto) marking. The piano part features arpeggiated chords in the right hand and a bass line in the left hand. Fingerings 3, 1, 3, 5, 2 are indicated for the right hand.



(譜例 5-14-2-1) 阿爾貝尼斯《西班牙組曲，Op. 47〈卡蒂斯〉》，A 段，5-20 小節。

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The key signature is G-flat major (three flats) and the time signature is 3/4. The first system (measures 5-8) is marked "a tempo", "cantando", "p dolce", and "tre corde". The second system (measures 9-12) is marked "cresc.". The third system (measures 13-16) is marked "poco rit." and "a tempo". The fourth system (measures 17-20) is marked "rit. molto", "a tempo", and "rit. molto". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers.

(譜例 5-14-2-2) 阿爾貝尼斯《西班牙組曲，Op. 47〈卡蒂斯〉》，B 段，41-48 小節。

The musical score is presented in two systems. The first system, measures 41-48, is marked *a tempo* and *risoluto, marcato il canto*. It features a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The bass clef part includes dynamic markings *[mf]*, *tre corde*, and *pp una corda*. The second system, measures 45-48, includes a *rit. molto* marking. The bass clef part has dynamic markings *sf* and *pp*, and specifies *tre corde*, *una corda*, and *tre corde* techniques. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers.



(譜例 5-14-3-1) 阿爾貝尼斯《西班牙組曲，Op. 47〈古巴〉》，A 段，5-12 小節。

allegramente

mf

[m.s. sopra]

10

(譜例 5-14-3-2) 阿爾貝尼斯《西班牙組曲，Op. 47〈古巴〉》，B 段，73-80 小節。

Meno mosso

cantando  
mf [semplice]

pp

70

75

cresc.

80

「塞維亞」的兩段素材則是在風格上具有對比性，A 段雖同樣有長線條的旋律，但多了固定的舞蹈節奏為背景，A'段將 A 段相同的樂句在不同調性上發展，而 B 段即為深沉歌的風格(譜例 5-15)。

【譜例 5-15】阿爾貝尼斯《西班牙組曲，Op. 47〈塞維亞〉》，AB 素材的對比。

(譜例 5-15-1) A 段，3-6 小節。

(譜例 5-15-2) A'段，26-28 小節。

(譜例 5-15-3) B 段，76-80 小節。

「阿斯圖利亞斯」也是使用兩種不同素材，A 段模仿吉他的持續音型，B 段則是深沉歌風格<sup>86</sup>(譜例 5-16)。

【譜例 5-16】阿爾貝尼斯《西班牙組曲，Op. 47〈阿斯圖利亞斯〉》，AB 素材的對比。

(譜例 5-16-1) A 段，1-4 小節。

<sup>86</sup> 見本文第 82 頁。

(譜例 5-16-2) B 段，63-78 小節。

8-  
[61] *p* ma sonoro  
cantando largamente ma dolce  
[32] *mf* rit.

a tempo *poco cresc.* *mf* rit. *a tempo sf dim.*

[73] *mf* rit. *a tempo sf dim. e ritard. molto*

第二類則是 AA'，「迦太隆尼亞」屬之，在此曲中 A 較 A' 略長，在最初的 A 中，可分為 abc 三段，而阿爾貝尼斯用重複整個樂段的方式將 A 擴充到 42 小節之長，而在 A' 中卻使用材料縮減的方式而非完整重複 A 段，表 5-4 是兩者的比較。

【表 5-4】 阿爾貝尼斯《西班牙組曲，Op. 47〈迦太隆尼亞〉》，A 與 A'比較表

A	長度	A'	長度
導奏—第 1 小節到第 4 小節	3.5 小節		
a—第 4 小節到第 15 小節	11 小節	a—第 47 小節到第 58 小節	11 小節
a—第 15 小節到第 26 小節	11 小節		
B—第 26 小節到 39 小節	13 小節	b'—第 58 小節到第 66 小節	8 小節
c—第 39 小節到第 43 小節	4 小節	c'—第 66 小節 71 小節	5 小節
c—第 43 小節到 47 小節	4 小節		
		Coda—第 71 小節到第 82 小節	11.5 小節
小計	46.5 小節	小計	35.5 小節

其中 A' 的 a 句左手以 16 分音符的音群來加以變奏，是曲中稍有變化的一部分(譜例 5-17)。

【譜例 5-17】阿爾貝尼斯《西班牙組曲，Op. 47〈迦太隆尼亞〉》，素材比較。

(譜例 5-17-1) A-a

Allegro

The image shows a piano score for the first system of 'Catalonia' by Isaac Albéniz. The tempo is marked 'Allegro'. The score is in 6/8 time and B-flat major. It consists of three systems of piano accompaniment. The first system is marked 'Allegro' and includes dynamics 'f' and 'mf'. A red bracket highlights a specific melodic phrase in the right hand of the first system. The second system is marked with a box containing the number '6'. The third system is marked with a box containing the number '11'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers.



## (譜例 5-17-2) A'-a

Musical score for measures 46-48. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats. Measure 46 starts with a piano (p) dynamic. A red bracket highlights the beginning of measure 47, where the dynamic changes to mezzo-forte (mf). The bass line in measure 47 is marked *p sempre*. The score includes fingering numbers (1, 2, 3, 4) and articulation marks.

Musical score for measures 49-51. The piece continues in 3/4 time with two flats. The score features complex rhythmic patterns in both hands, including triplets and sixteenth-note runs. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) are provided throughout.


Musical score for measures 52-54. The piece continues in 3/4 time with two flats. The bass line features prominent triplet patterns. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) are indicated.

Musical score for measures 55-57. The piece continues in 3/4 time with two flats. The bass line has a complex rhythmic texture with many sixteenth notes. Fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) are provided.

Musical score for measure 58. The piece continues in 3/4 time with two flats. The bass line features a triplet of eighth notes. Fingering numbers (5, 8) are indicated.

第三類是較富變化的輪旋曲式「阿拉貢」的 ABACA 及「卡斯提亞」的  $A^1A^2A^3A^4$ 。雖然「卡斯提亞」以  $A^1A^2A^3A^4$  標之，但仍具有兩種不同素材交替的傳統輪旋曲式雛型。「阿拉貢」的 A 段是模仿霍達舞曲的撥絃樂團(rondalla)三連音節奏為其主要特徵，B 段及 C 段皆以歌唱風格為特徵：B 段阿爾貝尼斯特別標上柯普拉一詞，以抒情的旋律線條間以吉他伴奏與 A 段對比之，C 段令人回想起「格拉納達」夜曲式的作法，尤其阿爾貝尼斯還註明“come una ghitarra il canto”，意指此段就好像主唱旋律配上吉他的分散和絃式伴奏(譜例 5-18)。


【譜例 5-18】阿爾貝尼斯《西班牙組曲，Op. 47〈阿拉貢〉》，161-165 小節，吉他分散和絃式伴奏。

「卡斯提亞」的輪旋曲式並不嚴格，分為不等長的四段，主要是兩種素材交替出現表達輪旋曲式的精神：A 素材以  節奏動機為特徵(譜例 5-19)；



【譜例 5-19】阿爾貝尼斯《西班牙組曲，Op. 47〈卡斯提亞〉》，5-14 小節。

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system, measures 5-8, is marked *p* and includes fingering (3, 1) and breath marks (V) with slurs. The second system, measures 9-12, continues the piano texture. The third system, measures 13-14, shows a dynamic shift to *ff* and includes fingering (1, 2, 3, 2, 1) and breath marks (V).

而 B 素材則以  的節奏動機為主，每段的 B 素材由簡入繁(譜例 5-20)。

【譜例 5-20】阿爾貝尼斯《西班牙組曲，Op. 47〈卡斯提亞〉》，B 素材的比較。

(譜例 5-20-1) A<sup>1</sup> 中的 B 素材，15-18 小節。

(譜例 5-20-2) A<sup>2</sup> 中的 B 素材與 A 素材交替，54-58 小節。

(譜例 5-20-3) A<sup>3</sup> 中的 B 素材，79-81 小節。

(譜例 5-20-4) A<sup>4</sup> 中的 B 素材與 A 素材交替，102-111 小節。

## 二、調性

根據以上所討論的曲式與素材段落，再進一步討論其段落間及段落中的調性變化。由表 5-5 歸納之，阿爾貝尼斯的轉調手法除了近系轉調的關係調外，多為平行調、三度轉調及同音異名轉調等遠系轉調，其中轉至平行調與三度關係調是自十九世紀貝多芬以降普遍的作法。在此八首中，以「阿拉貢」及「卡斯提亞」的調性變化較劇烈，而以「卡蒂斯」的調性關係值得玩味：A 段主要是在 D<sup>b</sup> 大調上，轉至遠系調 E 大調的長度僅佔四小節，目的是為 B 段的 c<sup>#</sup> 小調預作伏筆，而 c<sup>#</sup> 小調同時是 D<sup>b</sup> 大調的同音異名平行調。

【表 5-5】 曲式段落與調性關係表

曲名	段落	調性	調性間的關係
格拉納達	A : mm. 1-40 B(aba) : mm. 41-102 過門 : mm. 103-120 A : mm. 121-160 尾聲 : mm. 161-164	F (f-F)-D <sup>b</sup> -(f-F) F	平行調 降六級調 ( <sup>b</sup> VI)
卡蒂斯	A : mm. 1-40 B : mm. 41-72 A : mm. 73-112 尾聲 : mm. 113-116	D <sup>b</sup> -E-D <sup>b</sup> c <sup>#</sup> m D <sup>b</sup> -E-D <sup>b</sup>	同音異名的平行調
古巴	A : mm. 1-72 B : mm. 73-120 A : mm. 121-181	E <sup>b</sup> a <sup>b</sup> E <sup>b</sup>	四級平行調 (iv)
塞維亞	A : mm. 1-25 A' : mm. 26-49 A : mm. 50-75 B : mm. 76-114 A : mm. 115-140	G-g-B <sup>b</sup> -G E <sup>b</sup> -D G-g-B <sup>b</sup> -G cm G-g-B <sup>b</sup> -G	平行調 降六級調 ( <sup>b</sup> VI) 關係調 四級平行調 (iv)
阿斯圖利亞斯	A : mm. 1-62 B : mm. 63-122 A : mm. 123-184 過門 : mm. 185-192 尾聲 : mm. 193-198	g g g	
迦太隆尼亞	A : mm. 1-47 A' : mm. 47-82	g-B <sup>b</sup> -g g-B <sup>b</sup> -g	關係調
阿拉貢	A : mm. 1-85 B : mm. 86-112 A : mm. 113-160 C : mm. 161-188 A : mm. 189-252	F-A-C-F-A <sup>b</sup> -f F F-d A F	三度調 平行調 關係調
卡斯提亞	A <sup>1</sup> : mm. 1-53 A <sup>2</sup> : mm. 54-69 A <sup>3</sup> : mm. 70-93 過門 : mm. 94-101 A <sup>4</sup> : mm. 102-178	F <sup>#</sup> -C <sup>#</sup> -F <sup>#</sup> f <sup>#</sup> -A-(d-E) C-(d)-e-g-b <sup>b</sup> B F <sup>#</sup>	平行調 三度轉調 半音關係

### 三、和聲

在和聲的使用上功能性與非功能性的和聲兼有之，大部分仍屬傳統的功能和聲，強調主屬的功能性，並使用副屬和絃做強化，在次要和絃上，使用拿坡里和絃、增六和絃來修飾五級（V），且常以借用和絃、同音異名和絃做色彩變化。阿爾貝尼斯最常使用持續音(pedal point)的方式，除了在功能性和聲中使和聲改變的速度緩慢，而在低音維持和聲功能性的情況下，在其上的聲部因為保留了和絃中的某些共同音加上對位線條造成的影響，而產生不同和絃色彩的變化，如「格拉納達」、「迦太隆尼亞」的增三和絃及「卡蒂斯」的增減和絃；這樣的和聲在功能性的分析上是毫無意義的，只能說是追求音響色彩效果及張力(譜例 5-21)。

【譜例 5-21】非功能性的增減和絃。

(譜例 5-21-1) 阿爾貝尼斯《西班牙組曲，Op. 47〈格拉納達〉》，37 小節，增三和絃。

(譜例 5-21-2) 阿爾貝尼斯《西班牙組曲，Op. 47〈迦太隆尼亞〉》，8 小節，增三和絃。

The image shows a musical score for a piano piece. The right hand part features a sequence of chords. A red circle highlights a specific chord in the third measure, which is an augmented triad. The score includes a box with the number '6' in the first measure, indicating a fingering or a specific chord quality.

(譜例 5-21-3) 阿爾貝尼斯《西班牙組曲，Op. 47〈卡蒂斯〉》，1-4 小節，減和絃。

The image shows a musical score for a piano piece. The tempo is marked 'Allegretto ma non troppo'. The dynamics are marked 'mf', 'pp', and 'poco rit.'. The score includes a box with the number '6' in the first measure. Red circles highlight specific chords in the right hand, which are diminished chords. The score also includes a box with the number '6' in the first measure and the instruction 'una corda'.

而筆者在分析此作品的和聲時，發現阿爾貝尼斯將阿拉伯音階色彩巧妙地與西方的增六和絃結合：他在 D 調和聲中或在 G 調和聲中，出現  $E^b$ 、 $F^\sharp$  和  $B^b$ 、 $C^\sharp$  兩組分屬 g 小調及 d 小調和聲小音階的第六音及第七音所造成的增二度，組合成如「塞維亞」法國增六和絃，或如「阿斯圖利亞斯」德意志增六和絃(譜例 5-22)。



【譜例 5-22】增六和絢的使用。

(譜例 5-22-1) 阿爾貝尼斯《西班牙組曲，Op. 47〈塞維亞〉》，38-40 小節，法國增六和絢。

(譜例 5-22-2) 阿爾貝尼斯《西班牙組曲，Op. 47〈塞維亞〉》，44-45 小節，德意志增六和絢。

(譜例 5-22-3) 阿爾貝尼斯《西班牙組曲，Op. 47〈阿斯圖利亞斯〉》，41-44 小節，德意志增六和絢。

此外為了表達安達魯西亞地方的特色，旋律常在弗里吉安調式四音音階的範疇縈繞，並夾雜著增二度的音響，或是表現安達魯西亞彈性音級的作法，也





(譜例 5-23-3) 阿爾貝尼斯《西班牙組曲，Op. 47〈塞維亞〉》，82-88 小節。

82 *non legato*

*p molto legato*

*f*

85

88 *f*

(譜例 5-23-4) 阿爾貝尼斯《西班牙組曲，Op. 47〈卡蒂斯〉》，41-48 小節。

弗里吉安調式進入五級 (V)

a tempo

41 *[mf]* *risoluto, marcato il canto*

*tre corde*

*pp una corda*

45 *sf* *pp* *rit. molto*

*tre corde* *una corda* *tre corde*

c<sup>#</sup>m : V

(譜例 5-23-5) 阿爾貝尼斯《西班牙組曲，Op. 47〈阿斯圖利亞斯〉》，92-97 小節。

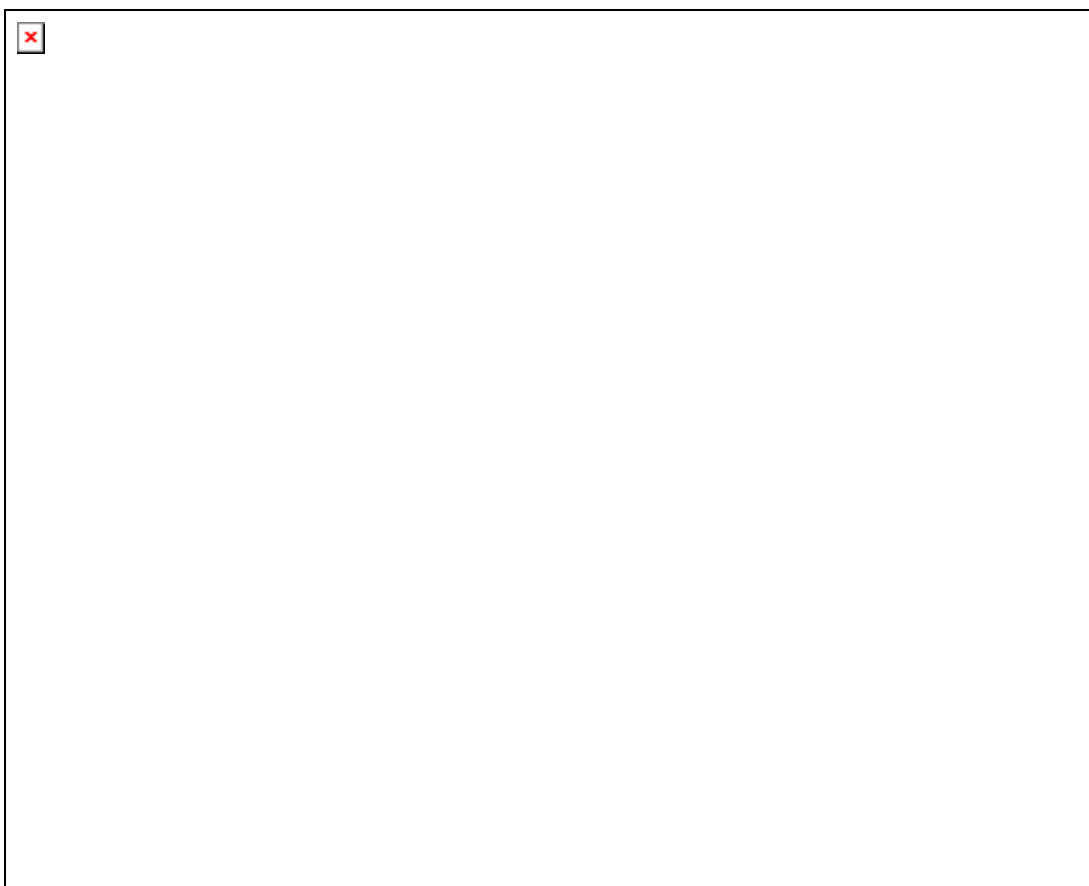
變化音(彈性音級)

(譜例 5-23-6) 阿爾貝尼斯《西班牙組曲，Op. 47〈阿斯圖利亞斯〉》，115-122 小節。

值得注意的是「阿斯圖利亞斯」中的 B 段，存在著這種南方安達魯西亞的風格，與原本北方阿斯圖利亞該地悲悵憂怨的民歌風格<sup>87</sup>不同，從阿爾貝尼斯 1897 年的作品「西班牙—回憶」(L'Espagne—Souvenirs)的第二曲可知端倪(譜例 5-24)，此亦是出版社增補曲子所造成與標題曲風不合之謬誤。

<sup>87</sup> 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)，126。

【譜例 5-24】阿爾貝尼斯《西班牙—回憶〈阿斯圖利亞斯〉》，1-13 小節。

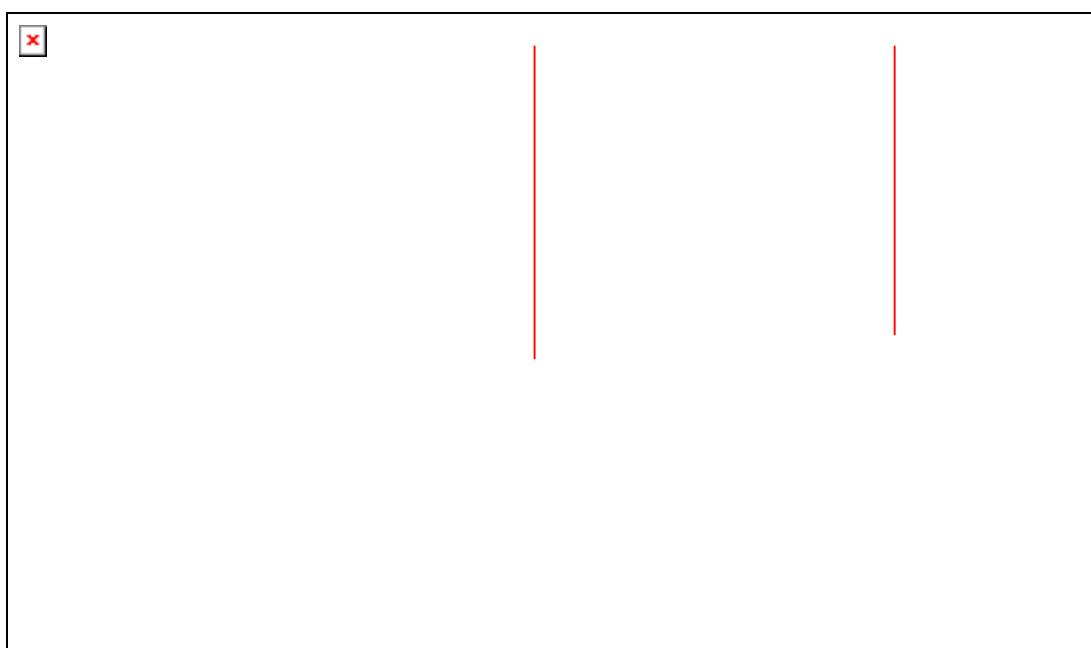


## 參 樂句構造與織度

在這組作品中的樂句構造多使用平行樂句或兩小節比兩小節比四小節的 1:1:2 比例樂句構造(譜例 5-16、5-25)，呈現一種均衡的形式，旋律間非以動機的方式作發展，而是以樂句為單位來發展；旋律皆具有可唱性，較少有對旋

律出現，喜歡用單音、八度，特別是在表達深沉歌風格的樂段，甚至只使用兩個八度的單薄旋律線條織度，來表達南方安達魯西亞神秘的異國風情，這是阿爾貝尼斯的重要特色之一。

【譜例 5-25】阿爾貝尼斯《西班牙組曲，Op. 47〈阿拉貢〉》，1-8 小節，1:1:2 比例的樂句構造。



## 肆 吉他音型與效果

西班牙從有器樂音樂開始，西班牙人對音樂自然的感覺即是在於吉他的技巧<sup>88</sup>。在西班牙吉他不但是獨奏樂器，也常是舞蹈與歌唱的伴奏樂器，其深入民

<sup>88</sup> 同註 16，147。

間的程度可見一斑，因此吉他的素材成為描寫西班牙音樂不可或缺的重要因子。此部分參考朱象泰所歸納的七項鋼琴音樂中與吉他語彙相關的音型或技法<sup>89</sup>，來檢視此作品中鋼琴音樂運用吉他效果的部份。

綜合古典吉他與佛朗明哥吉他的基本技法有三：撩絃法(rasgueado)、撒鈎奏法(seco)<sup>90</sup>及彈撥法(punteado)。撩絃法是演奏吉他時右手選擇使用除大拇指外的手指，由上而下(即由低音到高音)依序彈奏琴絃，使其先後發聲，得出琶音的效果(譜例 5-26)，在「格拉納達」A 段、B-b 段及「阿拉貢」C 段右手可見此效果。

【譜例 5-26】撩絃法。



撒鈎奏法與反撒鈎奏法也是選擇使用除大拇指外的四根手指，由上而下或由下而上觸數絃同時發聲，得出和絃式的音響(譜例 5-27)。

<sup>89</sup> 同註 34。

<sup>90</sup> 含反撒鈎奏法(reverse seco)。

【譜例 5-27】撒鈎與反撒鈎奏法。

撒鈎奏法



反撒鈎奏法



彈撥法則是用任一手手指彈撥單音，得出連續單音的旋律線。

由以上三種技法可變化出四種不同的音型：

一、快速的重覆和絃(譜例 5-28)；

【譜例 5-28】快速重複和絃

阿爾貝尼斯《西班牙組曲，Op. 47〈塞維亞〉》，49 小節。

二、單手的快速重複音(譜例 5-28 之 48 小節、5-29)；

【譜例 5-29】單手的快速重複音

(譜例 5-29-1) 阿爾貝尼斯《西班牙組曲，Op. 47〈塞維亞〉》，73-75 小節。

8

73 -en- -do *ppp*

*rit.*

(譜例 5-29-2) 阿爾貝尼斯《西班牙組曲，Op. 47〈阿拉貢〉》，83-85 小節。

79 *dim. sempre e rit.* *molto*

$\frac{3}{2}$  1 3 1 1

85

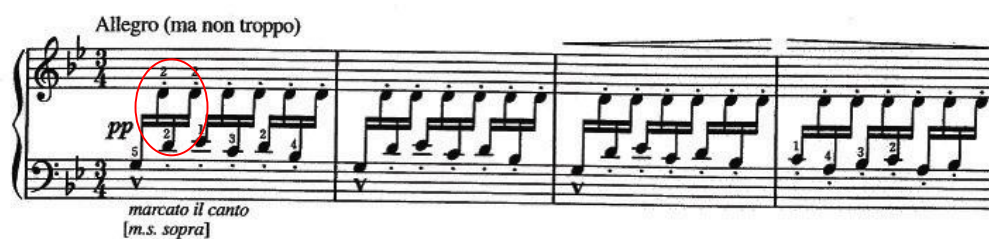


三、雙手重疊時交替彈奏時所產生的快速重複音(譜例 5-30)；

【譜例 5-30】雙手重疊時交替彈奏時所產生的快速重複音

(譜例 5-30-1) 阿爾貝尼斯《西班牙組曲，Op. 47〈阿斯圖利亞斯〉》，1-4 小節。

Allegro (ma non troppo)



*pp*

*marcato il canto*  
*[m.s. sopra]*

(譜例 5-30-2) 阿爾貝尼斯《西班牙組曲，Op. 47〈阿斯圖利亞斯〉》，181-182 小節。



*p*

*marcato il canto*  
*[m.s. sopra]*



(譜例 5-30-3) 阿爾貝尼斯《西班牙組曲，Op. 47〈卡斯提亞〉》，5-7 小節。

四、撒鈎法與彈撥法混合(譜例 5-31)；

【譜例 5-31】撒鈎法與彈撥法混合

(譜例 5-31-1) 阿爾貝尼斯《西班牙組曲，Op. 47〈迦太隆尼亞〉》，5-14 小節。

(譜例 5-31-2) 阿爾貝尼斯《西班牙組曲，Op. 47〈塞維亞〉》，26-28 小節。

持續音音型(pedal point)的造成原因，除了此節第二項和聲的原因，在吉他上受限於手指數與絃數的關係，還有手指所能變化和絃的速度影響，因此和絃在進行時並不能一次改變很多音，波威爾指出：「在重複彈奏和絃時，和絃中的音很少一次改變，不變的音就成了內在持續音」<sup>91</sup>，在此可再細分為和絃中改變和聲色彩的持續音(譜例 5-21、5-32)、維持和聲功能性的低音持續音(譜例 5-33)與旋律交替的內在持續音(internal pedal point)，如「阿斯圖利亞斯」、「阿拉貢」(譜例 5-34)。

### 【譜例 5-32】改變和聲色彩的持續音

阿爾貝尼斯《西班牙組曲，Op. 47〈格拉納達〉》，24-29 小節。

<sup>91</sup> 同註 88。

## 【譜例 5-33】維持和聲功能性的低音持續音

(譜例 5-33-1) 阿爾貝尼斯《西班牙組曲，Op. 47〈迦太隆尼亞〉》，27-43 小節。

25 *mf*  
tre corde

30 *f*

34 *f*

38 *f* *mf*

42 *p*

(譜例 5-33-2) 阿爾貝尼斯《西班牙組曲，Op. 47〈塞維亞〉》，3-6 小節。

The image displays two systems of musical notation for the first system of Example 5-33-2. The first system (measures 3-6) is in 3/4 time and G major. The right-hand part features a melody with triplets and slurs, marked *Allegretto* [*non legato*]. The left-hand part provides a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *f* and *mf* [*sonoro*]. The second system (measures 7-9) continues the melody with markings for *leggiere*, *pp*, and *cresc.*. A box containing the number '4' is located in the lower-left corner of the second system.

(譜例 5-33-3) 阿爾貝尼斯《西班牙組曲，Op. 47〈阿拉貢〉》，1-8 小節。

Allegro

*pp*

6

*poco cresc.*

[A]

[M]

Detailed description: This musical score is for the first eight measures of 'Aragon' from Albeniz's Spanish Suite, Op. 47. It is written for piano in 3/8 time. The tempo is marked 'Allegro'. The piece begins with a piano (*pp*) dynamic. The right hand features a melody with accents and slurs, including triplet markings. The left hand provides a rhythmic accompaniment with triplet markings. A box containing the number '6' is located at the start of the first system. The second system includes the instruction 'poco cresc.' and a fermata over the final measure.

(譜例 5-33-4) 阿爾貝尼斯《西班牙組曲，Op. 47〈阿拉貢〉》，49-56 小節。

46

*sempre più ff*

51

*marcato*

[A]

[A]

[A]

[A]

[A]

Detailed description: This musical score covers measures 49 to 56 of 'Aragon'. It continues in 3/8 time. The dynamics increase significantly, marked 'sempre più ff' (always more fortissimo). The tempo is marked 'marcato'. The right hand features a melody with accents and slurs, including triplet markings. The left hand provides a rhythmic accompaniment with triplet markings. A box containing the number '46' is located at the start of the first system, and a box containing '51' is at the start of the second system. The piece concludes with a final cadence in the right hand.



## 【譜例 5-34】 旋律交替的內在持續音

(譜例 5-34-1) 阿爾貝尼斯《西班牙組曲，Op. 47〈阿斯圖利亞斯〉》，1-4 小節。

Allegro (ma non troppo)

*pp*

*marcato il canto*  
*[m.s. sopra]*

(譜例 5-34-2) 阿爾貝尼斯《西班牙組曲，Op. 47〈阿拉貢〉》，89、93 小節。

Copla  
*riten.*  
*[mf]*  
*ben cantato*

*pp*

*in tempo*

*riten.*  
*[mf]*

*riten. molto*

阿爾貝尼斯在和聲上仍傳統屬於三度的架構，關於吉他 e-a-d'-g'-b'-e'' 的四度定絃的音程效果，僅有「阿斯圖利亞斯」結尾處出現(譜例 5-35)。

【譜例 5-35】阿爾貝尼斯《西班牙組曲，Op. 47〈阿斯圖利亞斯〉》，195-196 小節，吉他四度定絃的效果。

至於史卡拉第造成粗獷不協和音響的碎音(*acciaccatura*)於此組曲並無使用。

三連音、漣音音型(*mordent*)與不完全鄰音音型與吉他左手演奏技法有關：西班牙音樂中出現的快速三連音都是以上鄰音的形式出現，這是因為右手撥奏完第一個音後，由左手按音的下一根手指迅速打在絃上得第二音，此音為原音的上鄰音，接著在迅速以該指撥弦得第三音與第一音同音高。漣音與不完全鄰音是類似的原理。


### 第三節 技巧與詮釋



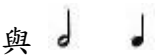
由於吉他的精神與效果在西班牙的鋼琴音樂中扮演著重要的角色，因此在鋼琴演奏上必須謹記，在許多西班牙作曲家的靈感背後，常常存在著吉他的音

響<sup>92</sup>。故筆者有關此組曲的詮釋皆以吉他的效果想像為前提，以下分為節奏、旋律、特殊技巧與音色四項來討論。

## 壹 節奏

節奏對於西班牙的音樂而言，一直是讓西班牙音樂保持活力的重要因素；此組曲中具舞曲特色的佔了六首，對於舞曲來說，出現頑固節奏的形式時，其準確性很重要。




在「迦太隆尼亞」中，的節奏常配上重複和絃或重複音，雖然附點八分音符是吉他撒鈎彈法的和絃效果，需略加重音，但應用較快速的觸鍵表現重音，而不能將整個手臂的重量放入，此時手移動時的重心不能停在較長的附點八分音符，否則音樂容易停滯，且動作也來不及移動反應彈出後面重複音的節奏，且手臂最好不要隨著這個節奏型的單位跟著做一個起落的動作，應是以長樂句為一大單位，否則樂句將被規律的節奏型及動作切斷；導奏是模仿吉他以七個單音重疊為和絃的方式，這些長時值單音須有一定的亮度與共鳴，且為避免撥絃式的單音停滯，可以加強線條流動，而不要過於準時彈奏這些單音。

「塞維亞」與「卡斯提亞」共同的節奏特色是 。在「塞維亞」A段中，頑固節奏  與  的八度、九度及十度甚至十二度的複音程結合出現在左手，於此出現一項難題，雖然八度可以按住同時彈內部的頑固節奏，但是複音程就有困難，要能夠同時保留因手不夠足以留住複音程的長音，同時還要表現頑固節奏中重複八分音符的跳躍感，依此情勢必用踏板

<sup>92</sup> 同註 16，154。




不可，卻需十分留意級進音可能造成的音響混濁。依筆者經驗，應隨著這些複音程的低音踩下踏板，但不需跟著踩滿拍子，二分音符的複音程約踩一拍即可，也就是頑固節奏的第二拍之第一個八分音符，因為複音程的低音是持續音，踏板只是彌補手過小需來回滑動而不能保持音值的缺憾，將發音時間稍加延長並濕潤音色而已，雖然仍彈不到譜上所記應有的時值，但本身持續音的效果卻會讓聽覺連貫，只要這兩種不同的素材能做好音色的分別，即可解決此項難題。

而關於內聲部的頑固節奏，由於是屬於中快的舞曲，於此筆者建議應將連續兩個 16 分音符的第一音略加重音，而將第二拍的兩個重複八分音符彈輕而跳躍，否則節奏將會不穩。「卡斯提亞」除了 A 素材有基本節奏型  外，另一項特點是 B 素材的連音；A 素材的  節奏是以左右手交替奏出，雙手音域極近，右手是持續的和絃，左手則是左右移動，從與右手重疊然後到跨手的單音皆有，特別是在第二拍不只是重疊的空間，連音符也是重複音，在空間小又是由雙手交替彈出的重複音的情形下，若將後半拍的兩個 16 分音符以導入的想法進入下一拍，通常演奏者會自然有些許的漸強效果，但同時快速與漸強的結果會造成手臂重量使姆指觸鍵較深的慣性，使得琴鍵沒有足夠時間彈起讓左手彈重複音，容易失去原有節奏的準確，甚至造成雙手肌肉緊張而協調失衡，使左右手重疊在一起，在此筆者提供自身練習的方法：不將  想在一起，而是依照原先一拍的節奏為一組，而將右手的第二個 16 分音符與第一個 16 分音符的和絃合併，如此便成了雙手都是八分音符的節奏，必須雙手練習八分音符的節奏到交替的協調性都非常準確後，右手才能還原，還原後右手的第一個 16 分音符和絃須稍加重音，而第二個以大拇指彈的 16 分音符需輕輕帶起，將好像先前只練八分音符的感覺一樣。B 素材的連音是本音在拍點上，與巴洛克時期由裝飾音起始的第一音在拍點上的彈法不同，在單音線條上並不會造成技巧上的困難，但是在中快速度的八度上就有相當的難度，因為彈八度時勉強可以用一指與四指，如此彈奏八度頂部的連音則勢必用四、五指這樣不利清晰度的指法，

因此應盡量減少這種情況，如在第 78 到 89 小節，右手的八度內聲部可調撥給左手彈奏，將右手八度頂部的連音改以單音的方式(譜例 5-36)。

【譜例 5-36】阿爾貝尼斯《西班牙組曲，Op. 47〈卡斯提亞〉》，78-79 小節，改變左右手的彈法。



三連音的節奏  不但是「阿拉貢」霍達舞曲的特色，也常見於西班牙民歌的唱腔上、吉他的技法(見本章第二節第肆項)，屬裝飾音變化的功能，筆者認為這種三連音應在每組第一音上略加重音，且在彈奏三連音前應稍用時間預備來強調。

「卡蒂斯」與「古巴」這兩首帶有南島風味舞曲性質的夜曲，不若前面幾首曲子的節奏較緊湊，「卡蒂斯」的節奏詮釋就可以稍稍彈性一些：可將前半拍的八分音符想成稍長的附點八分音符，演奏時要多給這個八分音符重量感，因為是它是和聲低音的角色，且要持續兩拍之久，要想像成是吉他等類的撥絃樂器，要能較持久的音量需要較多的能量來振動；此首的基本節奏型中，要特別注意到阿爾貝尼斯在記譜上有斷連法(articulation)的表情要求，第二拍前半的八分音符應該與第一拍後半的 16 分音符三連音想在一起，而手臂運動方向順勢帶起而得短斷音，稍用時間後再將重量落下在“—”(tenuto)記號的第二拍後半的八分音符，有重量卻不壓且須有表情地，如此對比於前半拍的短音，此後半拍在音響上才會顯得長些。

## 貳 旋律

此處所要探討的是歌唱式風格，含單音、八度及兩個八度的織度，與「阿拉貢」B段柯普拉的自由風格。

有關單音含八度、兩個八度的長旋律線，筆者之所以認為困難而有必要討論，是因為在本章第二節第三項中曾討論的旋律織度，此組曲少有對旋律出現，絕大部分是單純的旋律線條為導向，在速度不快的情形下，旋律容易失去動力，造成停滯，以下列舉三種情形。

第一種是「格拉納達」的A段(譜例 5-14-1-1)與「阿拉貢」的C段(譜例 5-18)，右手為琶音式的吉他伴奏，左手為單音式的旋律；這種織度右手單純的琶音伴奏其實扮演了重要的角色，不能真正將它視為「單純的伴奏」來跟左手的主奏旋律，而需要靠右手將整段的線條往前推進，尤其是在旋律中有三比二的比例改變時，很容易因為短句而停滯，應要接得緊湊些。

第二種是右手純八度的歌唱旋律，如「卡蒂斯」A段與「古巴」A段(譜例 5-14-2-1、5-14-3-1)。此處的八度同樣速度不快，在技巧上較不會有太大的障礙，但是要彈出如單音般的旋律波形(shape)，手臂的動作不容忽視；彈奏八度手臂不能只有單純的上下動作，筆者認為要彈出長線條的八度旋律線，手臂仍須像彈奏單音般，宜以水平橫向移動將音與音連接，而原先彈奏八度上下的動作應交由拇指及小指的近側指節來運作，亦即將上下的動作交由手指的小關節，而非手臂的肘關節。

第三種是橫跨兩個八度寬的平行旋律，如「塞維亞」B段(譜例 5-15-3)、「卡蒂斯」B段(譜例 5-14-2-2)、「阿斯圖利亞斯」B段(譜例 5-16-2)。此種中空的織度產生一種來自遠方神祕的氣氛，完全沒有伴奏可以推進，可以在句中順著音型的轉折或對比變化的升降音時，稍用時間做變化並保持線條的流暢感，但不

能在一連串的 16 分音符過份加速，而失去了應有的靜謐感與張力。此外這種中空的平行織度，造成音色對比明顯，可以想像成下方的旋律為人聲所唱，上方的旋律則為器樂對人聲異音(heterophony)的作法，因此兩者的音色皆有表現之處而不能用音量論，筆者建議將上方旋律用指尖較快速的觸鍵彈出清亮的音色，而下方的旋律用指腹彈出溫暖的音色。

「阿拉貢」B段柯普拉是由兩種速度及素材輪替所組成的(譜例 5-34-2, 86-94 小節)，一為譜上所標“ben cantato”，意即「十分歌唱地」的模仿人聲歌唱樂段，同時還標上了漸慢的術語，對比於另一標上精確速度(in tempo/ tempo giusto)的吉他持續和絃與跳動旋律音型。在歌唱樂段中雖標上漸慢，筆者認為應是為彈性速度，而非真正的漸慢，否則按漸慢的比例拉長，樂句末的三連音音型會過慢，而失去裝飾變化的韻味，而彈性速度的流動感取決於左手單音伴奏的大跳距離。

## 參 特殊技巧

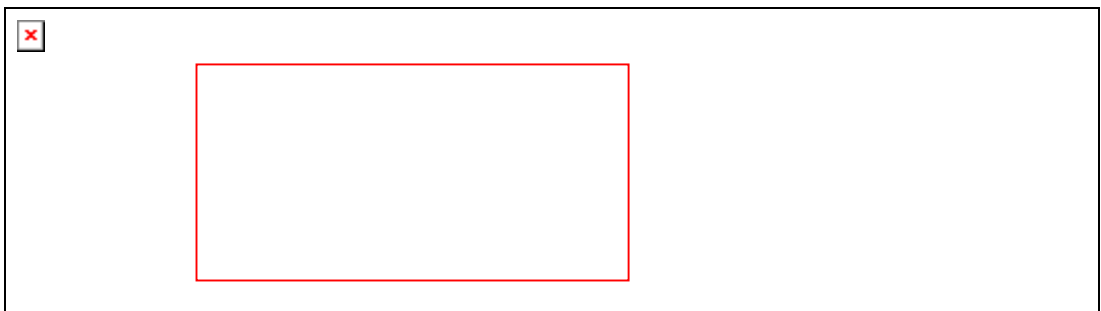
鋼琴與吉他除了都是用絃的震動來發聲外，其演奏方式迥異，故在鋼琴上表現出吉他的音樂語彙時，會產生一些不易彈奏的狀況。以下列舉三種由吉他音型轉變而來的技巧。

第一種為波音(rolled chord)，模仿吉他的分散和絃式伴奏。波音音型是以一和絃為一單位，用手臂將手指由低音帶至高音。而在連續波音的樂段，由和絃低音至高音的動作過程中，若將重心停在高音，則高音接到下一和絃的低音時，會因為距離較遠，在不能時間延緩的情形下，使肌肉因扯動而緊張；應將動作重心擺在中間而非兩側的拇指與小指，如同天平一樣保持平衡，即便因需使用

小指及拇指而傾向兩側，也應立即恢復到中間的平衡位置。

第二種為模仿吉他持續音型所造成的雙手交替技巧。吉他中，以內在持續音的旋律線來說，使用空絃或異絃同把位的指法會造成大跳音程，同絃或非空絃音的音程距離不會有劇烈的大跳，在鋼琴上以雙手交替來演奏吉他的持續音型時，其中一手因需固定演奏持續音伴奏，所以另一手在旋律線條上便需要較多的移動，以持續音為中心而在其兩側移動，會有雙手音域重疊的現象(譜例 5-30)、雙手交替彈重複音(譜例 5-30)的結果及跨手的技巧(譜例 5-37)。此種雙手交替的技巧練法見此節第一項節奏中「卡斯提亞」A 素材的方法。

【譜例 5-37】阿爾貝尼斯《西班牙組曲，Op. 47〈卡斯提亞〉》，1-4 小節，跨手。



第三種為「阿斯圖利亞」A 段中的大跳技巧(譜例 5-22-3)。於此之所以會出現大跳是因為原先在 1:1:2 比例的樂句構造中，第一音的織度變厚，由單音重音變成了和絃，這是模仿吉他掃出全絃的和絃效果。在吉他演奏中，同把位的單音彈奏與掃奏全絃交替時，左手並不需要移動，只要改變右手的彈奏技巧，即可有寬音域使用；但是在鋼琴上從中音域的單音變成寬音域的和絃，就需要大幅度的水平運動。因此在「阿斯圖利亞斯」中，除了雙手交替持續音的上下動作外，還有往兩側水平移動的大跳距離，困難處在於要達到和絃的準確卻不能犧牲太多時間，因為吉他演奏上由持續音的單音至掃奏和絃，只是手臂起落的動作加大而已，在時間節奏上不會有明顯改變，而移至鋼琴來表現時若為了

大跳而使用過多時間，則失去吉他音樂應有的風格。有關準確度的解決方法與踏板有關，見下一項記號與音色的討論。

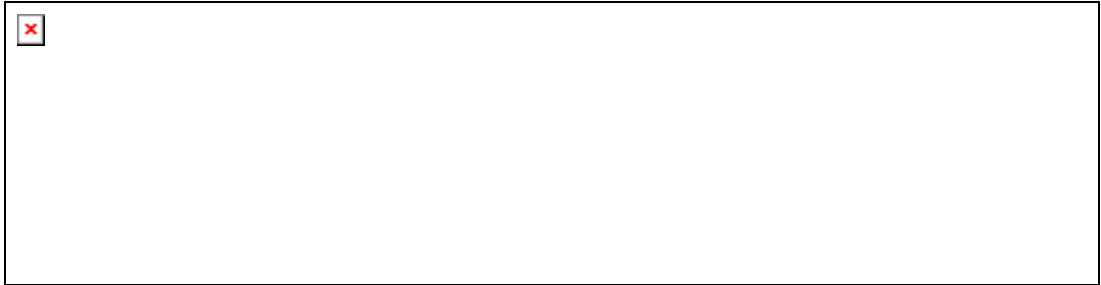
## 肆 記號與音色

在此項所要討論的是如何解讀記譜上的記號，並能從鋼琴製造模仿吉他效果及音色變化。

在此組曲中以斷音記號(staccato)出現最多，很明顯用以模仿吉他彈撥法中，彈出較快速的單旋律，但是有幾種情況需要討論是否該使用踏板。在同時有斷音及連音的織度中，應視連音的樂句而決定使用踏板的地方(譜例 5-15)，比較可議的情形是都是完全斷奏的狀況，如「阿斯圖利亞斯」的 A 段，從第 1 小節到第 16 小節雙手是單音輪替的斷奏，筆者認為此處織度單薄且力度記號為 pp，可以只在第一音有□處加踏板，其他的斷音保持短而乾淨的音色，因為彈奏吉他時音量小則絃的振幅亦小，聲音持續的時間較短；第 17 小節到第 24 小節，左手維持單音，右手則變成八度，增加單音的泛音效果，可以踩一些短淺踏板，以不混雜左手的旋律為原則；第 25 小節到第 45 小節，幾乎每一小節就有模仿吉他的掃奏和絃而造成的大跳，在力度上的要求有突強 sf 與甚強 fff 且有□記號，由於音響上吉他力度增強絃的振幅也變大，為求此音響踏板可以踩得較長，特別是在小節與小節間銜接大跳之處一定要使用踏板，否則會因大跳時音響過乾，而聽覺上會錯覺常動的音樂(perpetual motion)不連續有空檔，而加速大跳的動作，造成不易瞄準且運動的肌肉過於緊張。此外在同和聲不斷上行的分解音型樂段應踩踏板(譜例 5-38)，但要隨著音域的攀升漸漸將踏板放掉，才能有消失(perdendosi)的效果。

【譜例 5-38】同和聲不斷上行的分解音型樂段

(譜例 5-38-1) 阿爾貝尼斯《西班牙組曲，Op. 47〈卡蒂斯〉》，113-114 小節。

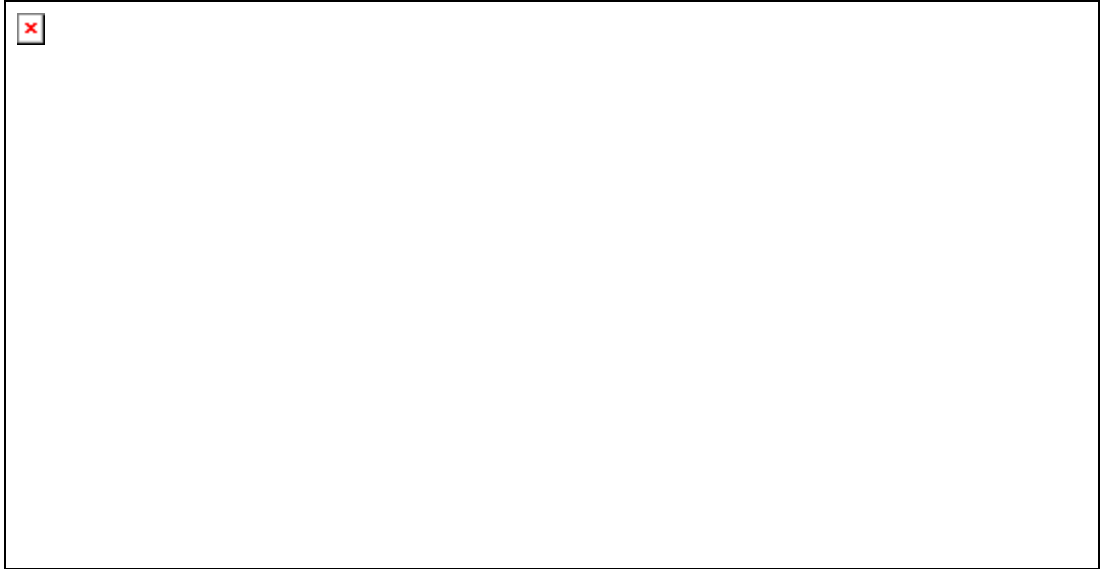


(譜例 5-38-2) 阿爾貝尼斯《西班牙組曲，Op. 47〈阿斯圖利亞斯〉》，181-182 小節。



在「塞維亞」A 段尾奏第 20 小節到第 23 小節的部分(譜例 5-39)，左手有上行的分解和絃單音，在中低音域的第 20 小節至第 21 小節時，可以加一些踏板潤飾音色，到了第 22 小節及 23 小節可以配合漸弱不加踏板，因為吉他或絃樂器在按高音的時候絃的長度變短，音色變得較乾，故此筆者建議可以做出吉他以拇指(pulgato)撥奏(pizzicato)短而有力的效果。

【譜例 5-39】阿爾貝尼斯《西班牙組曲，Op. 47〈塞維亞〉》，20-23 小節，踏板使用。



在此組曲中出現兩種重音記號，分別為□與□，以前者為多。□為單純加大音量，而□記號雖有加強該音的效果，但筆者認為可想像成吉他彈奏時有共鳴的效果，而不只是在音量上做變化。

使用柔音踏板(*una corda*)的地方多是相似樂句做回聲的對比，筆者認為也可以想像成模仿吉他演奏靠近指板而得較柔美的音色，因此不光是踩下柔音踏板使音量變小，也應改變觸鍵使其音色柔和甜美。



## 第六章

### 結論

透過本研究，雖是研究阿爾貝尼斯第一部使用民族語彙的作品，卻意外發現因為當時出版商隨意增補曲目發行，使得此組曲同時可見在演奏教學時期與戲劇時期的作品並存，橫跨有十年之久。雖是不同時間的創作，但可歸納出以下結論：曲種以旋律歌唱性為主導的夜曲類及節奏感強烈的舞曲類為主；曲式則使用兩段體、歌謠曲式 ABA 與素材可以同中求異的輪旋曲式；樂句構造為平穩對稱的平行樂句及 1: 1: 2 的比例樂句；在織度方面，旋律與伴奏的特性明顯，也沒有使用對旋律混雜交錯，同時以差距兩個八度的平行旋律來表達深沉歌的風格。除以上作曲手法外，吉他的音型效果也持續使用，並無太大的差異，顯示阿爾貝尼斯在此十年中，在此類型曲種中所運用的作曲手法無明顯的更動。和聲方面，除了要表達民俗特色，仍繼續使用具弗里吉安調式特色的四音音階、阿拉伯或吉普賽特色的增二度及其堆疊出的增六和絃效果外，和絃色彩與技巧方面，因為受到戲劇音樂創作及與巴黎作曲家交流的影響，以受到戲劇時期影響的創作較為豐富與困難。

在筆者搜集資料研究的過程中，間接資料本身就不多，利用網路搜尋國內各大學圖書館、國外網路書店及國內、美加碩博士論文摘要資料庫，雖然阿爾貝尼斯的鋼琴作品甚多，但少有專書或專文對他們的鋼琴作品深入做專題研究，多是綜合概論式的風格描述，對於豐富的民族音樂素材卻無人詳加討論，國外如此，更遑論國內的研究了。而有關於此組曲之手稿這類的直接資料，筆者透過電子郵件連繫相關單位卻無得到回音，使得本研究的困難度增加。

在演奏詮釋方面，筆者認為單純閱讀、聆聽資料對於了解與表現民俗精神是不足的，故筆者親自學習佛朗明哥舞蹈並了解文化，以全身肢體的律動來感受西班牙歌舞樂合一的精神，使本研究免流於紙上談兵的空泛。

西班牙多元面貌需要靠著各種對人文的探討追尋，才能領略其文化豐富性及誘人之處，期盼透過此研究能拋磚引玉，使西班牙音樂不再被束之高閣，令其他西班牙作曲家作品也獲研究機會，甚至是其他非德奧民族的音樂特色。

# 參考書目

## 中文書目

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，民 92，初版。

朱象泰。《史卡拉第奏鳴曲研究》。台北：大呂出版社，民 90，再版。

李昕、林耕。《烈焰情挑佛拉明哥》。台北：太雅出版有限公司，民 93，初版。

林勝儀譯（大沢一仁、小原安正、柿木吾郎、河野 賢、酒井富士夫、高橋 功、三好保彥著）。〈音樂的歷史〉。第 3 冊。《吉他基礎講座》。台北：全音樂譜出版社，民 71，初版。

洪郁如譯（21 世紀研究會編）。《地名的世界地圖》。台北：時報文化出版企業股份有限公司，民 92，初版六刷。

徐秋華譯（Himilce Novas & Rosemary E. Silva）。《西班牙(Spain)》。台北：經典傳訊文化股份有限公司，民 89，初版。

陳琳琳譯 (Harold C. Schonberg), 〈國民樂派〉。第 4 冊。《音樂瘋(The Lives of the Great Composers)》。台北：萬象圖書股份有限公司，民 83，一版二刷。

馬清。《鋼琴藝術史》。台北：揚智文化事業股份有限公司，民 90，初版三刷。

勝田保世著，敦夫譯。《佛拉門哥吉他教本》。台北：南窗出版社，日期不詳。

張明敏、黃仰雯譯 (21 世紀研究會編)。《民族的世界地圖》。台北：時報文化出版企業股份有限公司，民 92，初版六刷。

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，民 92，初版。

黎瑞剛。《吉普賽的智慧》。台北：新潮社文化事業有限公司，民 92，初版。

蕭志強譯 (辻原康夫編)。《從地名看歷史》。台北：世潮出版有限公司，民 93，初版一刷。

蕭志強譯 (武光 誠編)。《從地圖看歷史》。台北：世潮出版有限公司，民 92，初版一刷。

戴金蜜、許銘松、鄭淑玲譯。《知性之旅 • 西班牙(Insight Guide • Spain)》。汐止：協和國際多媒體股份有限公司，民 90，二版。

## 中文論文

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，民 88。

許恩綾，《葛拉納多斯〈古風短歌集〉詮釋報告》。國立台灣師範大學音樂研究所碩士論文，民 90。

## 中文期刊

方銘鍵。「輪指彈唱吉他的故事。」《表演藝術》第 22 期（民 83 年 8 月）：6-8。

林家裕。「西班牙簡介。」《認識歐洲》第 7 期（民國 89 年 9 月）：5-11。

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《阿爾貝尼斯》一書。」《交響—西安音樂學院學報》02 期 (1996)：38-41。

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(下)—選自波拉·彼得爾曼《阿爾貝尼斯》一書。」《交響—西安音樂學院學報》03 期 (1996)：55-58。

陳克寧。「西班牙舞蹈史。」《國立台灣體育學院學報》第五期(上)(民88年6月): 89-120。

陳志。「古典吉他的彈奏技巧與表現。」《樂器》03期(1998): 10-11。

陳志。「古典吉他上的各種特殊奏法。」《樂器》。04期(1998): 9。

劉明仁。「西班牙印象派先驅—阿爾班尼士。」《古典音樂》34期(民83年12月): 38-40。

## 西文書目

Austin, William W. Music in the 20<sup>th</sup> Century. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1966.

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

Chujoy, Anatole and P. W. Manchester eds. The Dance Encyclopedia. New York: Simon and Schuster, 1967. S. v. "Spanish Dance," by La Meri.

Clark, Walter Aaron. Isaac Albéniz: Portrait of a Romantic. New York: Oxford University Press, 1999.

- Coelho, Victor Anand. Performance on Lute, Guitar, and Vihuela: Historical Practice and Modern Interpretation. New York: Cambridge University Press, 1997.
- Day, Catherine, and Lesley McCave, and Seán O'Connell eds. Spain. 7<sup>th</sup> ed. London: Dorling Kindersley Limited, 2003.
- Einstein, Alfred. Music in the Romantic Era. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1947.
- Gordon, Stewart. A History of Keyboard Literature. New York: Schirmer Books, 1996.
- Grout, Donald Jay and Claude V. Palisca. A History of Western Music. 5<sup>th</sup> ed. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1996.
- Kattán-Ibarra, Juan. Perspectivas culturales de España. Chicago: National Textbook Company, 1993.
- Kirby, F. E. Music for Piano: A Short History. Portland: Amadeus Press, 2000.
- Lalagia, Ana Ivanova ed. Spanish Dancing. London: Dance Books Ltd., 1985.
- Marco, Tomás. Cola Franzen trans. Spanish Music in the Twentieth Century. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

Nettl, Bruno. Folk and Traditional Music of the Western Continents. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc., 1965.

Nikolova, Ivanka ed. The Illustrated Encyclopedia of Musical Instruments. Cologne: Könnemann Verlagsgesellschaft mbH, 2000.

Plantinga, Leon. Romantic Music. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1984.

Powell, Linton E. A History of Spanish Piano Music. Bloomington: Indiana University Press, 1980.

Randel, Don Michael, ed. The New Harvard Dictionary of Music. 8<sup>th</sup> ed. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1996. S. v. "Spain."

Sadie, Stanley, ed. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. New York: Macmillan Publishers Limited, 2001. S. v. "Albéniz, Isaac," by Frances Barulich.

Sadie, Stanley, ed. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. New York: Macmillan Publishers Limited, 2001. S. v. "Cante hondo," by J. B. Trend and Israel J. Katz.

Sadie, Stanley, ed. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. New York: Macmillan Publishers Limited, 2001. S. v. "Cantiga," by Jack Sage.



- Sadie, Stanley, ed. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. New York: Macmillan Publishers Limited, 2001. S. v. "Capriccio," by Erich Schwandt.
- Sadie, Stanley, ed. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. New York: Macmillan Publishers Limited, 2001. S. v. "Castanets," by Eleanor Tussell and Robert Stevenson.
- Sadie, Stanley, ed. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. New York: Macmillan Publishers Limited, 2001. S. v. "Flamenco," by Israel J. Katz.
- Sadie, Stanley, ed. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. New York: Macmillan Publishers Limited, 2001. S. v. "Guitar," by Harvey Turnbull and others.
- Sadie, Stanley, ed. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. New York: Macmillan Publishers Limited, 2001. S. v. "Noturno," by Hubert Unverricht and Cliff Eisen.
- Sadie, Stanley, ed. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. New York: Macmillan Publishers Limited, 2001. S. v. "Saeta," by Israel J. Katz.
- Sadie, Stanley, ed. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. New York: Macmillan Publishers Limited, 2001. S. v. "Seguidillas," by Jack Sage and Susana Fridmann.

- Sadie, Stanley, ed. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. New York: Macmillan Publishers Limited, 2001. S. v. "Serenade," by Hubert Unverricht and Cliff Eisen.
- Sadie, Stanley, ed. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. New York: Macmillan Publishers Limited, 2001. S. v. "Serenata," by Michael Talbot.
- Sadie, Stanley, ed. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. New York: Macmillan Publishers Limited, 2001. S. v. "Spain," by Robert Stevenson and others.
- Sadie, Stanley, ed. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. New York: Macmillan Publishers Limited, 2001. S. v. "Vihuela," by Diana Poulton and Antonio Corona Alcalde.
- Stevens, Denis ed. A History of Song. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1970.
- Stolba, K. Marie. The Development of Western Music. 2<sup>nd</sup> ed. Dubuque: Brown & Benchmark, 1994.
- Trend, J. B. Manuel de Falla and Spanish Music. New York: Alfred. A. Knopf, 1934.

## 西文期刊

Powell, Linton E, Jr. “Guitar Effects in Spanish Piano Music.” Piano & Keyboard  
180 (May/ June 1996): 33-37.

## 樂譜

森安芳樹、濱田滋郎編輯校訂。《アルベニス集 3 》(Albéniz: Œuvres Pour Piano  
3)。東京：株式會社春秋社，2002 年初版二刷。

Albéniz, Isaac. Suite Española. A Kalmus Classic Edition. Miami: Warner Bros.  
Publications, n. d.

Albéniz, Isaac. Collected Works. Vol. I. A Kalmus Classic Edition. Miami:  
Warner Bros. Publications, n. d.

Albéniz, Isaac. Collected Works. Vol. II. A Kalmus Classic Edition. Miami:  
Warner Bros. Publications, n. d.

Salvat, Juan ed. Isaac Albéniz: Les Grandes Œuvres Pour Piano. Paris: Salabert  
Editions, 1990.

Salvat, Juan ed. Isaac Albéniz: Suite Española, Op. 47. Madrid: Union Musical Ediciones, S. L., 1992.

Philipp, Isidor ed. Albéniz: Suite Española, Op. 47. New York: International Music Company, n. d.

## 唱片

Larrocha, Alicia de. Albéniz: Iberia, Navarra, Suite Española. Decca, 1988.

Larrocha, Alicia de. Música Española: Música para Piano II, Granados, Albéniz. Decca, 1998.

González, Guillermo. Isaac Albéniz: Iberia, Suite Españolas Nos.1 and 2. Naxos, 1997.

## 網路資料

朱象泰。「法雅鋼琴音樂與西班牙吉他音樂的關係。」《「鋼琴音樂三百年」國際學術研討會論文集》(民 90 年 4 月)：無頁碼。線上。網際網路。民 93 年 3 月。 <http://140.122.89.98/conference/piano/mo/8.htm>

佛拉明哥舞坊。民 90。線上。網際網路。民 92 年 8 月。

<http://www.flamenco.com.tw/index2.php>