

中图分类号：

单位代码：10231

学 号：42110602



# 硕士学位论文

阿尔贝尼斯《伊比利亚》曲式结构探析

学科专业：音乐与舞蹈学

研究方向：曲式学

作者姓名：魏冬九

指导教师：张磊 教授

哈尔滨师范大学

二〇一四年四月

中图分类号：

单位代码：10231

学 号：42110602

# 硕士学位论文

## 阿尔贝尼斯《伊比利亚》曲式结构探析

硕士研究生 : 魏冬九  
导师 : 张 磊 教授  
学科专业 : 音乐与舞蹈学  
答辩日期 : 2014 年 4 月  
授予学位单位 : 哈尔滨师范大学

A Thesis Submitted for the Degree of Master

**ALBENIZ“IBERIAN” MUSICAL FORM  
STRUCTURE ANALYSIS**

Candidate : Wei Dong Jiu  
Supervisor : Zhang Lei Professor  
Speciality : Musicology  
Date of Defence : April, 2014  
Degree-Conferring-Institution : Harbin Normal University



## 目 录

摘要 .....	I
Abstract .....	II
第一章 绪论 .....	1
一、研究目的和意义 .....	1
二、研究范围和方法 .....	1
三、研究概况 .....	1
第二章 阿尔贝尼斯及其钢琴音乐创作 .....	3
一、阿尔贝尼斯 .....	3
二、钢琴音乐创作 .....	3
第三章 阿尔贝尼斯的十二首钢琴组曲的曲式结构 .....	5
一、复三部曲式--《港口》《塞维尔的圣诞节》《隆达纳舞曲》 .....	5
二、奏鸣曲式--《回忆》《特里安纳》《阿巴欣》《拉瓦别斯》《马拉加》 .....	12
三、无序自由曲式---《阿美尼亚》《黑勒斯》《艾里达纳》 .....	24
四、双主题变奏曲---《波罗调》 .....	32
第四章 《伊比利亚》组曲的曲式结构特征 .....	39
一、传统性 .....	39
二、独创性 .....	39
结语 .....	42
参考文献 .....	44
攻读硕士学位期间所发表的学术论文 .....	48
哈尔滨师范大学学位论文独创性声明 .....	49
哈尔滨师范大学学位论文授权使用声明 .....	49
致谢 .....	50



## 摘要

《伊比利亚》(Iberia)组曲是西班牙著名作曲家、钢琴家伊萨克·阿尔贝尼斯(Isaac Albeniz)的巅峰之作。这部作品不仅奠定了阿尔贝尼斯在西班牙音乐史中的地位,也为世人留下了一部极具西班牙风情的杰作。组曲由12首带标题的作品组成,每首作品都是以西班牙音乐元素为主题并借用西方的作曲技法进行构思与创作,华丽的钢琴技巧与丰富的西班牙民族风格相互融合,使其在西班牙乐坛乃至西方音乐史上都享有极高的声誉。本文以《伊比利亚》组曲为研究对象,从以下四个方面展开论述:

第一章:绪论。绪论分三个部分,一是本文研究目的和意义;二是本文研究的范围和方法;三是该课题目前研究的概况。通过这三个方面的论述阐明了本课题研究的目的与意义,并概述了本文的研究范围、研究方法,以及该课题在现今社会上的研究概况,为研究本文的可行性提供依据。

第二章:阿尔贝尼斯及其钢琴音乐创作。这一章主要是从两个方面进行论述,一是阿尔贝尼斯的生平介绍,二是阿尔贝尼斯钢琴音乐作品的简介及《伊比利亚》组曲创作的背景介绍,概括了阿尔贝尼斯音乐创作的三个重要时期,风格的形成与作品的特点,为了解作曲家及其作品风格提供了宏观的概述。

第三章:阿尔贝尼斯十二首钢琴组曲的曲式结构。本章分四个部分进行论述:三首复三部曲式、五首奏鸣曲式、三首无序自由曲式以及一首双主题变奏曲式的细致分析。本章内容是在分析乐曲曲式结构的基础上,同时结合着乐曲的主题、和声、调性布局、节奏特点的分析进行相应的论述,本章是论文研究的重点,是从微观上对整首作品的音乐文本进行的细致分析。

第四章:《伊比利亚》组曲的曲式结构特征。这一章是对各乐曲的曲式结构分析后的总结,与传统曲式相比,该作品所具有的传统性及独新性,是对第二章的总结与升华。

本文以阿尔贝尼斯《伊比利亚》组曲为研究对象,以乐曲的曲式结构为研究的重点,并对乐曲的主题发展,和声、调式调性等作曲技术进行了分析与论述,了解其创作手法中民族元素与西洋技法相结合的方式,并总结其创作技法中曲式结构的特点。

**关键词** 阿尔贝尼斯;《伊比利亚》;曲式结构;

## Abstract

Iberia suite is the pinnacle work composed by Isaacs Albeniz (Isaac Albeniz<sup>1</sup>), who is well-known as a Spanish composer and pianist. This work not only won a significant status for Albeniz in the Spanish music history, but also left a wonderful Spanish style masterpiece for the world. Iberia suite consists of 12 pieces of titled works, every piece of the works is based on the theme of Spanish music elements, meanwhile, is conceived and composed utilizing western composing techniques. In this paper, Iberian suite, as the research object, would be discussed and analyzed from the following four aspects:

The first chapter: the introduction. There are three parts to introduce this, one is the purpose and meaning of this research; Secondly, the scope and methods of this paper studies; finally, the overview of the present study about the subject. Through the discussion of the three aspects to provide the basis for the research in this paper.

The second chapter: The introduction of Albeniz and his piano music composition. There are two aspects about the introduction, namely Albeniz's lifetime and the creation background of "Iberian" suite. This chapter sketches the composer's lifetime, three important periods of his music composition, the formation of his music style and the characteristics of his works. All above content presents an overview for acquainting the composer and his music style.

The third chapter: The musical structure of Albeniz's 12 pieces piano suite. There are particular analysis consist of four parts, namely 3 pieces of Ternary Form, 5 pieces of Sonata Form, 3 pieces of Disorderly Free Form and one piece of Variations on a Theme by Double Type. The analysis focuses on musical form structure, meanwhile analyzes the works' theme, harmony and tonality arrangement. This chapter is the core of this paper, including the division of formal structure, the development of theme, the application of harmony language and the analysis of the mode tonality, etc. It precisely analyzes the whole work in microcosm.

The fourth chapter: The musical form structure characteristics of Iberia suite. The third chapter is the review of the structure of the work' musical form. Compared with traditional musical form, this chapter shows Iberia suite's innovation and unique, summarize and sublimate the whole paper.

This paper aims at analyzing Albeniz's "Iberian" suite in terms of theme development, harmony, mode and tonality, and emphasizes the musical form structure. Through this paper we can understand Albeniz's composing techniques about the

## Abstract

---

integration of ethnic elements and western techniques, and summarize the musical structure characteristics in his creation techniques.

**Keywords:** Albeniz "Iberian" musical structur



## 第一章 绪论

阿尔贝尼斯，19世纪西班牙著名作曲家、钢琴家，创作了众多音乐作品，题材涉猎广泛，是西班牙音乐史上最重要的作曲家之一，不仅在西班牙占据着重要的地位，也越来越得到世人的认可与关注。阿尔贝尼斯最具代表性的作品是钢琴组曲《伊比利亚》，这个由十二首独立乐曲构成的组曲，每首乐曲都是以西班牙音乐为主题构思并结合西方作曲技法进行创作的。本文以《伊比利亚》为研究对象，以曲式结构研究为主线，并涉猎该作品的钢琴技术、作曲技法、艺术表现、西方作曲技术与西班牙民族音乐的融合等方面。通过研究对本论文主要是着重对作品的曲式结构进行细致的分析，并与传统的曲式比较看其创新与别具一格的曲式特点，可以为创作者在音乐创作实践中提理论上的借鉴。

### 一、研究目的和意义

本文研究的重点是阿尔贝尼斯《伊比利亚》组曲中十二首乐曲的曲式结构分析，音乐的结构对于一部作品来讲非常的重要，它是音乐的骨骼框架，支撑着整部作品，分析作品的曲式结构对了解一部作品是至关重要的，本文通过对阿尔贝尼斯《伊比利亚》组曲的研究试图了解作曲家是如何将本民族的音乐元素与欧洲作曲技法巧妙的结合在一起的，这对我们在音乐创作实践中会有一些的启示作用，同时，大多数学者对于阿尔贝尼斯《伊比利亚》组曲的研究，都集中在对其音乐创作风格、钢琴的演奏技巧、教学方法、或是创作背景等相关方面的介绍，对作曲技术理论方面的研究较少，特别是曲式结构方面的专题研究就更是少了，因此本人想通过对这一课题的研究弥补这一领域中的空缺，同时也希望能够为更多的人了解西班牙音乐尽一份微薄之力。

### 二、研究范围和方法

本课题的研究范围主要是在了解作曲家创作的时代背景、社会环境及思想状态等的基础上，进行对作品文本的深入研究，包括乐曲的主题发展、和声语言、调式调性、曲式结构、节奏特点等几个方面的研究，其中以乐曲的曲式结构为主要的研究对象，进行全面而细致的分析。本文的研究方法主要是采用文献研究法与分析法，通过对课题所收集的大量的文献资料的阅读，从而全面的、正确的对文本进行分析。

### 三、研究概况

通过对目前搜集到的文献的整理与阅读，了解到目前国内外对于阿尔贝尼斯的研究状况如下：在国际范围内，研究阿尔贝尼斯的文献数量有十几篇，多是关于阿尔贝尼斯生平与创作风格等方面的研究，国内对于阿尔贝尼斯的研究文献数量大概有三十篇左右，国内的资料中关于研究阿尔贝尼斯的专著类书籍很少，多在钢琴领域或西班牙音乐史等的相关著作中有所涉及，国内对阿尔贝尼斯的研究多半集中在学术期刊论文与研究生论文中，如罗薇的学术期刊论文《绚烂的民族之花——简析阿尔贝尼斯的钢琴套曲〈伊比利亚〉》中比较细致的介绍了阿尔贝尼斯钢琴音乐创作的风格；任抒真的期刊论文《阿尔贝尼斯和他的〈伊比利亚〉》中简单介绍了作曲家的创作经历和对乐曲的演奏分析；其中杨桂琴的学术期刊论文《〈伊比利亚〉组曲的曲式结构分析》一文中对《伊比利亚》十二首钢琴组曲中的第一、五、六、七、十二这五首进行了曲式结构的分析，王海涛的硕士论文《阿尔贝尼斯钢琴组曲〈伊比利亚〉教学研究》中对作品的创作背景、风格特征、演奏与教学等方面进行了论述；李翔宇的硕士论文《阿尔贝尼斯及其〈伊比利亚〉组曲研究》中对《伊比利亚》组曲的创作手法进行了分析，但对于曲式结构的分析只是总结性的概述而已，不到一篇的篇幅中并没有对作品的文本进行细致的分析。

## 第二章 阿尔贝尼斯及其钢琴音乐创作

### 一、阿尔贝尼斯

伊萨克·阿尔贝尼斯,原名曼努埃尔·弗朗西斯科·阿尔贝尼斯(Isaac Manuel Francisco Albeniz1)是西班牙杰出的作曲家、钢琴家,1860年5月29日生于西班牙北部的坎普罗东城,1909年5月18日逝于法国的康博莱班,是十九、二十世纪之交西班牙民族乐派的重要代表人物之一。

阿尔贝尼斯,从小就显露出超长的音乐天赋,他四岁便开始登台演出,六岁师从法国巴黎音乐学院著名钢琴家马尔蒙特尔(Antonine-Francoins Marmonte,1816—1898)学习钢琴,八岁开始巡回演出,九岁进入马德里音乐学院系统的学习音乐。1872年他以一等奖的优异成绩毕业。阿尔贝尼斯才华横溢,被誉为神通。由于青春期叛逆,十三岁时开始了他的演艺漂泊生涯,他走遍了欧洲,远渡南美北美,广泛了解民风民俗,一边演奏、一边学习、一边创作。

阿尔贝尼斯每到一地,都要拜访求教名师。其中对他一生影响最大的是1880年,当时二十岁的阿尔贝尼斯在布达佩斯演出的途中,遇到李斯特,得到了李斯特的赞赏并成为了他的学生。在李斯特的指导与帮助下,阿尔贝尼斯的演奏水平及创作技巧等方面都得到了很大的提升,在音乐创作上也大大开阔了他的视野。

1883年阿尔贝尼斯得到了西班牙民族主义作曲家菲利普佩德雷尔(Felipe Pedrell,1841--1922)的鼓励和点拨,使他坚定的走上了发展西班牙民族音乐的道路。阿尔贝尼斯试图把专业知识与民间音乐的音调相结合进行创作,并集中精力进行西班牙民间音乐的搜集整理,创作出了题材众多的音乐作品。同时,他还在英、法、德、西班牙等各大城市举行钢琴巡回演奏会,获得了当时音乐界的广泛关注和赞誉,他的极富西班牙色彩的钢琴演奏,获得了公众的一致承认。1885年阿尔贝尼斯迁居马德里,凭借一流的演奏技巧和欧洲各地巡演的巨大成功,声名大振,被人们誉为西班牙的“李斯特”,并跻身世界一流演奏家行列。

1893年阿尔贝尼斯迁居巴黎,与法国音乐家肖松、杜卡斯、丹第、福雷等建立了深厚的友谊,他们经常在一起相互交流、切磋,互相促进,他对法国印象主义音乐风格的形成起了积极的作用。由于常见的演绎漂泊的生活严重的摧残了阿尔贝尼斯的身体,1890年底,他的健康开始恶化,病痛常年不能治愈,1909年,病逝于法国南部疗养胜地康博莱班,享年49岁。

## 二、钢琴音乐创作

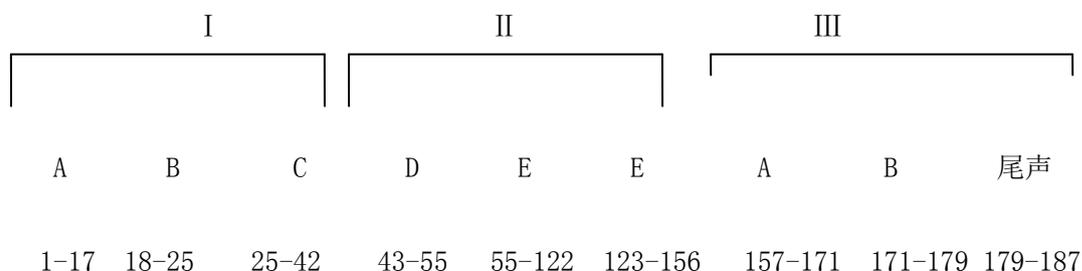
阿尔贝尼斯创作的作品数量众多，种类也很丰富。阿尔贝尼斯以其常年沉淀下来的西班牙民风民俗为创作背景，以西班牙民族的歌曲舞曲为题材，与不同流派风格相融合，运用现代的作曲技巧，创作的钢琴曲、管弦乐曲、歌剧等约有五百多首作品。其中主要以钢琴作品为主，1880—1892年间，阿尔贝尼斯共创做出了250首精致的钢琴小品。一部《古风组曲》（三首新巴洛克风格舞曲，1886年）、一部李斯特风格的练习曲、一部钢琴协奏曲等。阿尔贝尼斯除了是一名优秀的作曲家外，还是一位出色的钢琴演奏家，在西班牙及欧洲各国都得到了广泛的认可与好评，有“西班牙的鲁宾斯坦”之称，阿尔贝尼斯“以罕见的技巧演奏贝多芬、肖邦的作品，其技巧足以使他位于现代钢琴家的前列。”<sup>[1]</sup>在阿尔贝尼斯的众多作品中，最为著名的作品就是钢琴组曲《伊比利亚》，该组曲创作于1906—1909年，历经三年，由四册组成，每册分三曲，共十二首，取材于西班牙充满魅力的民间音乐，是以描绘西班牙南部安达卢西亚地区的风土人情为内容，赋予娴熟的钢琴技巧与卓越技法创作而成。

阿尔贝尼斯将专业的作曲技法与西班牙的民间音乐有机的结合起来，加之其受到浪漫派与印象派的影响，形成了他独特的创作风格。《伊比利亚》钢琴组曲的创作风格主要体现在三个方面：一、现实与客观的结合。组曲中的每首作品更多的都是在描述西班牙民谣及舞蹈风情，都是作曲家亲身经历中所获得的创作灵感，如第一集中的第二首《海港》，音乐描述的是热闹的圣玛利亚港口，运用的是西班牙南部的舞蹈节奏型。二、标题性。标题性是浪漫主义风格的主要特征之一，浪漫主义时期的作曲家们经常给他们创作的作品写上标题，给予音乐欣赏者理解作品以具体的启示。《阿尔贝尼斯》组曲的每一首作品都有明确的标题，他的标题名称都来源于西班牙的地名或舞曲名，在标题的选用上，阿尔贝尼斯将浪漫主义标题性与西班牙民族性相结合，淋漓尽致的展示出了西班牙民族音乐的特色。三、印象主义风格。《伊比利亚》组曲将浪漫主义的创作特征与印象主义的风格特征融合在一起，旋律常通过短小的动机进行发展，节奏上长用一种复节拍和复节奏，多变的调性与使用显示出阿尔贝尼斯对调式的精心安排，除西洋大小调外，还有五声音阶、中古调式及全音阶的使用等，乐曲中还尽量地避免明确终止式的出现，并通过增加和弦结构的可能性减弱和声进行的功能性，使音乐极具和声色彩。乐曲的音色新颖丰富，织体安排丰富细腻，作品中多采用小型体裁，结构较为松散模糊，延续了浪漫主义的一些基本倾向。

## 第三章 阿尔贝尼斯的十二首钢琴组曲的曲式结构

### 一、复三部曲式--《港口》《塞维尔的圣诞节》《隆达纳舞曲》

(一)《港口》(El Puerto)<sup>[2]</sup>是伊比利亚钢琴组曲中的第2首,全曲欢快而富有情调,其节奏采用的是西班牙南部的几个不同的舞蹈节奏,乐曲中每一个乐句都使用节奏性的引子—响板音型、吉他音型,这不但具有一定的伴奏效果,还担当了形象塑造的作用,使其具备了主题材料的性质。乐曲以流动的快板速度和6/8拍鲜明活泼的舞曲节奏进行展开,旋律中充满了连绵不断的重复音型和银铃般的装饰音,生动的描写了西班牙音乐的奇妙,且音乐中颇具吉卜赛的音乐风情,音响色彩变幻纷呈,尾声出现了明显变缓的速度,且力度减弱,乐曲中的各种要素零星的传来,最后一切归于平静,乐曲梦幻般的结束,其中作曲家将伴奏织体扩展到与主题的地位相当的规模,使得此曲从长度与内容上达到了复三部曲式的规模,乐曲的主题是木屐舞风格<sup>[3]</sup>的旋律,阿尔贝尼斯用弗拉门科<sup>[4]</sup>中的三种舞蹈节奏来描绘圣玛利亚港口的生活情节,乐曲中模仿的吉他音响,展示出浓郁的安达卢西亚<sup>[5]</sup>地方色彩,乐曲是复三部曲式,结构图示如下。

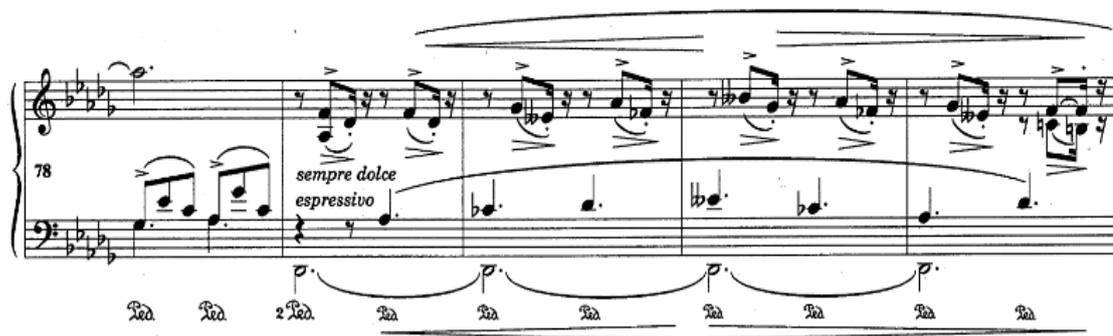


该曲是展开性中部的复三部曲式,呈示部的结构是不带再现的单三部曲式,由A、B、C三个段落组成,A乐段1-17小节,由平行的两句体乐段组成,第一小节是动机,作曲家通过变化重复的手法将动机发展成4小节的主题,A乐段在主题不断的变化展开下完成。1-8小节为乐段A的第一乐句,第二乐句为9-17小节,两乐句采用了合头换尾的手法,右手高声部是不断展开的吉他音型,到13小节的终止式乐段结束,为巩固强化A段的音乐形象,13-17小节又以相同的音型对乐段进行了补充。B乐段18-25小节,结构为单乐段,高声部运用了新的材料与节奏型,但仍使用变化重复的手法,且调性也无变化。C乐段25-42小节,是第一乐段的变

化再现，再现时是从 A 段的第二乐句开始再现的，继而才出现第一乐句，再现时织体与和声都有相应的变化，直到 42 小节的开放终止，在结束呈示部的同时，也为乐曲的第二部分做了准备。第二部分是展开性中部，运用第一部分的材料进行不断地重复变奏与扩充，并由三个独立的段落构成，43-55 小节是中间部的第一个段落，使用了新的材料，阿尔贝尼斯将这个新材料以相同的手法进行不断地重复展开完成了该乐段。

乐段 D 中 43-44 小节是动机，动机的重复发展形成了四小节乐句，49-52 小节是 45-48 小节的完全重复，经过两小节的小连接后乐曲便进入了中部的第二乐段 E。E 乐段的音乐材料单一，音型固定重复，是模仿响板乐器的乐段，第 123 小节开始的段落是用第一部分的 C 段材料进行展开的，类似于第一部分的假再现，再现部对第一部分的第二与第三乐段进行了再现，157-171 小节对 A 乐段进行了变化再现，从 171 小节开始进行了不断的结构内部的扩充，179 小节是对第二主题的再现，是缩短再现，并没有完整的出现第二主题的内容，继而转向了宁静的庄重的尾声，结束全曲。

本曲在调性上经历了 g 小调、c 小调和 f 小调，最后到达 b 小调（83-109 小节），对于重降调式的避免通常是上下乐段某个升号调出现的唯一的原因。在欧洲传统创作技法的运用上进入副部通常应该是往属方向发展，但印象派和民族乐派多用于下属方向，阿尔贝尼斯在这里是将民族乐派与印象主义乐派相结合的一种创作手法。1-11 小节是 D 大调，第 8 小节 B 音可知进入 D 和声大调，主题 A 不是由同一个材料所构成的，加了很多装饰音与加辅助音。第一部分低音声部一直在  $^bD$  主持持续音的持续下进行，形成了统一中含变化的音响效果。55 小节建立在 D 和声大调上，AB 乐段只是在旋律上形成对比，但在和声的使用上却是贯连的，其调式变化为 D 旋律大调—d 弗里几亚—d 自然小调—D 混合利底亚。83 小节开始进入了  $^bF$  大调，高音声部是 e 自然小调，低声部是  $^bF$  大调，在经过一个拿破里和弦后进入了  $^bF$  大调，右手的旋律声部与左手伴奏声部是一个完全不同的调性，低声部的拿破里和弦与 e 自然小调的小小七和弦交织在一起，在进入 83 小节后调性布局控制在几个区域之中，并没有影响曲式结构。乐曲中这种调式布局打破了传统的向属方向的进行，而是向下属方向三次连续进行，乐曲发展的内部有很多调式的变化，如自然小调、和声大调、旋律大调、拿破里和弦、弗里几亚调式等调式的交替使用。如谱例 3-1：《港口》78-82 小节持续音

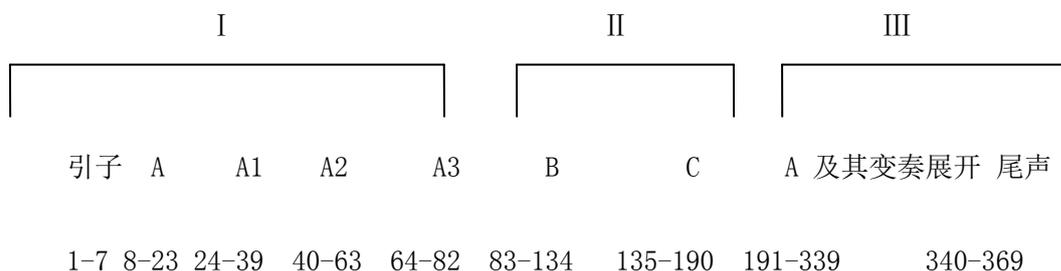


## 谱例 3-1: 《港口》78-82 小节

阿尔贝尼斯在节奏上使用木屐舞作为引子。乐曲的节奏是 6/8 拍，乐曲的第 1 小节是弱拍上的重音节奏，借以展示西班牙海港富有生气的情景，第 6-9 小节，第 17-24 小节，第 41-54 小节等处都出现了布列里亚斯舞<sup>[6]</sup>舞曲的切分节奏，右手则是激烈的强音音型。乐曲的中段还出现了具有抒情性质的另一舞曲节奏塞吉利亚舞<sup>[7]</sup>，这些富于变化的节奏交替构成了一幅南部海港的生活画卷。乐曲中的力度变化也是频繁多样的，一小节中由强到弱再又弱变强的力度转换多用渐变力度记号进行标记，如 *ff*、*f*、*sfz*、*pp*、*pppp* 等不同的重音记号强调音乐进行中的情感，或强烈激昂或幽静平和。乐曲在织体的运用上也是颇为丰富的，一上来就是基础低音加分解和弦式的伴奏织体，继而是右手声部音程纵向叠加与低声部基础低音加分解和弦的织体形态，到了展开的部分，织体变化的就更加丰富了，均匀的四十六与八分休止符及八分音符的不断交替重复为乐曲换上了新的面貌。进入中间部的第二个乐段织体则变成了左右手相互交替演奏的形式，给音乐带来活泼的喜感，后面的织体形态多半则是前面音乐出现的织体形态，这也是由于再现的原因。

《港口》的创作技法多采用传统的作曲技法，无论是在曲式的规范化结构上，还是调性的使用上都是基于传统技法上的一种创新，在结构上，该曲式明显的结构规范的复三部曲式，乐段的划分甚至还有完满终止式，和声也是相对简单，并不复杂，在节奏的运用上，一方面模仿打击乐器的节奏音型，一方面是歌谣式的贯穿全曲的 6/8 拍，是对热情而欢快的圣玛利亚港口的真实写照。

(二) 《塞维尔的圣诞节》(Fête-Dieu a Sévilla)<sup>[8]</sup> 是 12 首乐曲中的第 3 首，乐曲描绘的是西班牙南部塞维利亚的宗教节日，本曲是组曲中最具标题性的乐曲之一，阿尔贝尼斯在钢琴上淋漓尽致的描绘了节日的壮观场面，乐曲由模仿鼓声的滚奏开始，主题是进行曲般的进行，并以沉思的尾声结束全曲。该乐曲的曲式结构是介于单三与复三之间的中间型曲式，全曲的结构图示如下。



该曲的曲式结构是介于单三与复三之间的中间型曲式，结合变奏展开原则，第一部分有 7 小节的引子，是模仿西班牙民间打击乐铃鼓的音响效果，第 8-15 小节为主题旋律，乐曲的第一部分除引子外，都是主题 A 的变奏展开，第一部分的主题共变奏了三次，主题 A 的结构为平行两句体乐段，8-15 小节是第一乐句，15-23 小节是第二乐句，和声上是开放终止，结束在 $\sharp f$  小调的属音上。

三次变奏都是装饰性变奏，变奏手法分别表现在织体变奏，音高变奏，及和声变奏，主题在第一次变奏的时候，在低声部加入了八分音符的和弦音加以装饰，且低音和弦也相应的发生些许的变化；主题的第二次变奏是高声部的旋律整体移高八度的变奏，且低声部的和声也在变奏，并加入了连续的八分音符前倚音，造成灵动的活泼的音响效果；主题的第三次变奏是和声上的变奏，在这里和弦变得更加丰满厚重，变化音也更加的增多，使一连串离调和弦进行的变奏将乐曲的第三次变奏引向乐曲主题的高潮。

第三次变奏过后紧接着是左右手相互交替的一串波浪式进行的音符，在变奏结束之后，还出现了 71-82 小节通向第二部分的小连接，最终以一串情绪激烈的高八度和弦的结束了连接，进入了乐曲的第二部分，即中间部，中间部结构规整，是由两段材料的乐段构成，与前面激烈的情绪形成对比，刚进入中间部的乐段在低声部多是全音符的和声音程，用以衬托高声部流动的十六分音符，表现出一种流动的静谧，且乐段材料单一，重复展开了一个乐段；中间部的第二乐段与第一乐段形成鲜明的对比，即高声部与低声部相互对调，第一乐段低音部的长音衬托变成了高声部的长音衬托，使音乐在变化的同时又保持统一的关系。再现部分是对第一部分的再现与变奏展开，在再现的时候进行了丰富的变化，首先变体现在织体的变化上，低声部原本柱式和弦式的音型变成了和声音程，且旋律声部进行了低八度的再现，音乐进入 209 小节进行了乐段结构内的扩充，扩充后是对前面主题的变奏，变奏体现在织体的变化上，由原本节奏一一对应的节奏织体变奏成上下旋律相互交替的节奏织体，且在曲式结构上阿尔贝尼斯采用了一种叠达关

系，使得乐曲的中间部分与再现部之间有种连贯的关系，叠达的甚至很难听出来音乐在曲式结构上的变化。

与上首乐曲相比，《塞维利亚的圣诞节》在调式调性的使用上要复杂得多。阿尔贝尼斯将多种调式进行混合应用，使音乐赋予色彩性。乐曲第一部分的调性是建立在 $\text{F}$ 调上的，并以该调为主调进行展开，进行五度扩展 $\text{b}^{\flat}\text{a}-\text{b}^{\flat}\text{e}-\text{b}^{\flat}\text{b}-\text{F}$ 。中段调性以 $\text{F}$ 调为主，以二度环绕式 $\text{F}-\text{e}-\text{F}-\text{G}$ 走向的旋律音程进行展开，进入最后部分的调性布局是： $\text{F}-\text{A}-\text{G}-\text{D}-\text{C}-\text{b}-\text{C}$ ，可见中间的部分是以功能性的五度调性关系作为支撑的，尾声的调性是 $\text{F}-\text{E}-\text{D}-\text{C}-\text{F}-\text{B}-\text{F}$ 。阿尔贝尼斯在传统调性框架的基础上，使用增二度等不协和的音程，作曲家是通过传统与现代相结合的创作技法，以达到色彩丰富的音响效果，乐曲使用了较多的升号，1-82小节调性建立在 $\text{f}$ 小调上，82-369小节转调至 $\text{F}$ 大调，直至乐曲结束。尽管不是以降号调开始，作品中也有向降号发展的趋势，《塞维利亚的圣诞节》在55小节成为了 $\text{b}^{\flat}$ 小调，乐曲在结尾处进行下行五度的音程模仿，在一个带附加音的三度和弦上结束全曲，并且还运用了五声音阶，如例3-2《塞维利亚的圣诞节》42-46小节

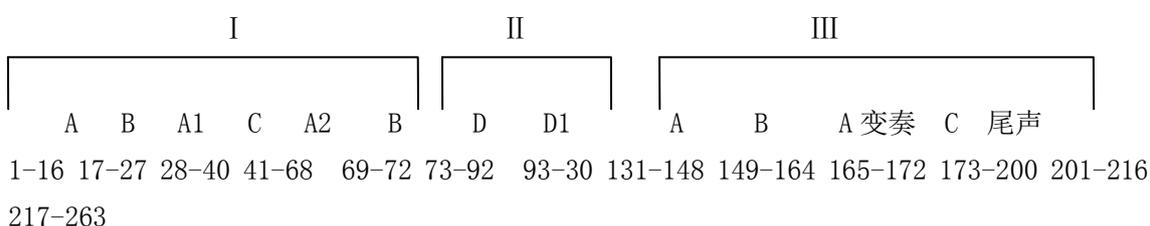


谱例 3-2：《塞维利亚的圣诞节》42-46 小节

乐曲在节奏上首先是以模仿鼓声的滚奏<sup>[9]</sup>开始的，紧接是在 2/4 拍的节奏下进行的响亮的进行曲般的主题，并以八度强奏构成的塞塔<sup>[10]</sup>曲调庄严出现，直至歌声终止，在织体上，阿尔贝尼斯用三行五线谱进行记谱，还采用了双手交替弹奏的一段高难度八度塞塔，营造出了强烈的噪音音响效果，并使用了三行五线谱来进行记谱，这里的圣咏调庄严凝重，场面恢弘、旋律气息绵长蜿蜒，虽然是复杂的织体结构，却是在质朴简单的主题段落下进行的变形和延伸。乐曲壮丽而辉煌，优雅的快板速度，节奏为 2/4 拍，乐曲开头以模仿西班牙民间打击乐铃鼓的音型作为全曲的引子，形象的描写了从远方缓缓走来的队伍，在鼓声中，渐渐出现了平静而悠长的旋律，像似一首圣洁的赞美诗并伴有教堂庄严宏伟的钟声，作曲家还采用了频繁的转调和浓厚的柱式和弦织体，当主题变得高亢，激昂，高潮

时，乐曲出现了 3/8 拍欢快热烈的场面，作曲家还多次使用了极强 fffff 记号和极弱 ppppp 记号，可知阿尔贝尼斯对力度效果的创新和大胆追求，乐曲最后在沉思式的尾声中结束。

(三)《隆达纳舞曲》(Rondena)<sup>[11]</sup>是组曲中第 6 首，乐曲节奏欢快明朗，音乐充满生机，还带着稍忧郁伤感的吉卜赛情调，旋律起伏错落有致，织体丰富多样，正如标题所指示的，他建立于凡丹戈舞曲<sup>[12]</sup>的变体——隆达纳舞曲的节奏上，6/8 拍和 3/4 拍相互交替。低音区反复循环的单一节奏与高音区的旋律形成对比，旋律织体稠密丰富，和声语汇颇具特色。曲式结构是复三部曲式，结构图示如下：



该曲是结合变奏展开原则的复三部曲式，乐曲以 A 主题的材料为基础旋律进行变奏展开，也有对 B 部分材料的变奏，复三部曲式的第一部分是带变奏的单三部曲式，主题 A 每经过新的材料 B、C 段后都会重复出现，显现出变奏曲式的原则，A 是四个乐句构成的单乐段，主题为两小节的固定音型，将固定音型进行重复展开，发展为一个乐句，该乐段的四个乐句都是由相同的手法完成的，如第二乐句是主题上方大三度的不严格的模进，第三句是第二句不严格的模进，模进音程是上方大三度，第四句在织体上稍作变化，但手法同样是节奏音型向上连续的模进。第四乐句稍作织体上的变化，但同样是相同的节奏向上连续模进的音响效果。B 段是新的材料，在旋律上与 A 乐段形成鲜明的对比，结构仍是单乐段。与 A 乐段相比，其发展手法都是使用相同的材料进行不断的重复手法，继而完成一个新材料意义的乐段。A1 是对 A 主题的装饰性变奏，其手法体现在节奏与音高的变奏上。C 段是乐曲第一部分中注入的又一新材料，材料自由展开。。A2 与 B1 是对 A 与 B 的装饰性变奏反复，其变奏手法主要是织体变奏与旋律变奏。乐曲的第二部分是一个大乐段 D，93-102 小节是乐段的引子，103 小节开始是第二部分的主体，4 小节为一个乐句，在这里，阿尔贝尼斯将乐句进行不断的重复与音型的模进展开，到 130 小节乐段才结束，经过 4 小节的连接后，又进入了 D 乐段的变奏重复，变奏采用移高八度及柱式和弦的手法，进行乐段的重复。第三部分是第一部分的动力再现。

乐曲在调性方面，首先开始于明朗的 D 大调，后来进行频繁的转调，音乐中

还较多的使用了中古调式，如 E 利底亚调式、D 混合利底亚调式、e 弗里几亚调式等，调性的不断变化以及中古调式的使用使整首乐曲极具色彩感。科普拉主题出现在乐曲的中间段落，有着缓慢倦怠的形象。在节奏上，阿尔贝尼斯经过多次的变奏将主题不断的推延与拓展，也使前后的段落得到了较好的过渡与衔接。全曲贯穿着典型的隆达纳舞曲的节拍特点：6/8 拍与 3/4 拍的相互交替流动，这与组曲中第五首《阿美尼亚》里的节奏特点相似。这种动感的节奏型表现了西班牙民族动感十足的舞蹈风格，同时也展示出一种高贵典雅的风韵，并与中间出现的一段优美柔和的旋律形成了鲜明的对比。本曲节奏的特色之处就在于隆达纳舞曲的切分音节奏和“马拉卡尼亚·隆狄尼亚”<sup>[13]</sup>的民谣旋律节奏。如谱例 3-3《隆达纳》1-2 小节。



谱例 3-3 《隆达纳》1-2 小节。

乐曲的织体丰富多样，音乐活泼轻快，该乐曲的特点是其单一循环的节奏型与高声部旋律所形成的鲜明对比。中间部运用部分在钢琴的中音区，并表现出作曲家对和声的微妙选择。乐曲在进行到速度较慢的 Poco meno mosso<sup>[14]</sup>部分终止，继而奏出抒情民谣旋律，本曲最吸引人的地方是在乐曲接近尾声的时候，部分终止，继而奏出抒情性民谣旋律，乐曲是以凡丹戈舞曲的变体隆达纳舞曲进行创作，以 6/8 拍和 3/4 拍为特征的舞曲体裁。如谱例 3-4。组曲中作曲家对凡丹戈舞曲的钟爱，是显而易见的，本曲最吸引人的地方是在乐曲接近尾声的时候，与舞曲的主题形成了对位法上的组合。乐曲进入结尾部分时，又再一次用 pppp 的标记，将乐曲带入无限的静谧之中，最后，连串的模仿吉他拨奏效果的经过句达到了最后的一个小高潮，全曲结束。

例 3-4 《隆达纳》1-4 小节



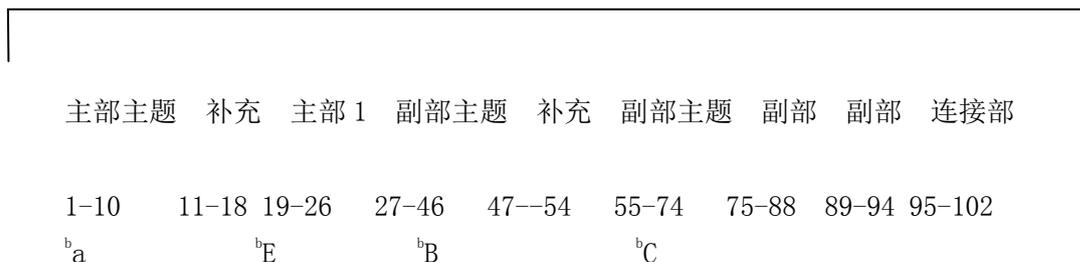
例 3-4 《隆达纳》1-4 小节

《隆达纳》舞曲在结构上采用了复三部曲式的曲式结构，调式丰富多样，阿尔贝尼斯将不同的调性安排在一首乐曲中，产生了一种新颖独特的和声色彩与音响效果。乐曲的节奏鲜明，6/8 拍与 3/4 拍不断地进行交替，具有强烈的跃动感，使音乐充满生机。织体也是丰富多样，高低声部反复交替出现主题，旋律错落有致，与丰富的多声部把乐曲逐步推向高潮，最后，乐曲渐渐安静下来，令人回味的是结束句时突然出现的一个活泼跳跃的旋律。

## 二、奏鸣曲式--《回忆》《特里安纳》《阿巴欣》《拉瓦别斯》《马拉加》

(一)《回忆》(Evocación) 组曲中的第一首乐曲，作曲家在最初就选用了奏鸣曲式为曲式结构来构思乐曲，其创作特点是运用了持续在主音上的和声变化，构成了和声上的复合功能，乐曲是有表情的小快板速度，节奏是 3/4 拍，主长音上的切分音型是乐曲的低声部伴奏，曲调舒缓柔美，左右手交替出现的旋律是典型的西班牙民族风格音乐，即以科普拉<sup>[15]</sup>等歌曲为素材的旋律，这样的旋律似乎把人们带进了美丽的、色彩斑斓的伊比利亚半岛。作曲家以此曲为引曲，体现了其深厚的民族情怀，在结束段多次采用了极弱记号，营造出幽静，神秘的意境，该曲为奏鸣曲式，结构图示如下。

### 呈示部



再现部

主部主题	补充	副部主题	副部主题（I）	尾声
103-110	111-114	115-134	135-144	145-155
<sup>b</sup> a		<sup>b</sup> a		<sup>b</sup> a

《回忆》作为组曲的开卷曲，初次带给听众对西班牙情景的感知，主部主题为短小精悍的单乐段，共 10 小节，是由 4+4+2 的结构构成的，从主题的前 5 小节上看，旋律音程是很有规律的，旋律音程是很有规律的展开的，每一组旋律音程都是由每小节的四分音符向下三度的进行，然后再构成一个附点四分音符向上二度的进行，由此形成了环绕迂回的旋律线，旋律音程在二度与三度音程之间做上下迂回环绕式的发展，逢双数位置上的音程都是上行的进行，这样就构成了一个上下起伏的旋律线条。在钢琴的中音区演奏主题的旋律，主题旋律是西班牙古老的凡丹戈舞曲主题，旋律优美而安静，具有很强的歌唱性，如谱例 3-5《回忆》主题 1-5 小节



谱例 3-5 《回忆》主题 1-5 小节

主题旋律在钢琴的中音区演奏，采用了西班牙古老的凡丹戈舞曲主题，旋律歌唱优美安静，有很强的歌唱性，其织体是三个声部中高声部是流动的八分音符下赋予歌唱性的旋律，中声部是具有重复音的伴奏织体。中声部的同音进行随着小节的发展，音形在一级级升高。低音部在 <sup>b</sup>a 持续音下保持不变，是长音衬托与连续切分组成的音型，节奏则是一种连续切分的感觉，有一种不断的向前推动的感觉。，具有一种向前推动的感觉。主部主题在补充的材料过后是主题在属调上变

奏再现，这是主题不但调性转至了 $\flat E$ 调，和声织体也变得丰富与厚重了，27小节进入了副部主题，调性进入到主调的属调上。

在曲式的传统创作方式上，多是两头短，中间长的结构形式，而在这里作曲家在创作的过程中却恰恰是弱化甚至是取消展开部，对副部主题则是给予大力的渲染与发展，阿尔贝尼斯在这里对副部进行了三次变奏，副部主题是由三个乐句构成的单乐段，之后是8小节的补充，补充所用的手法类似主部补充时所用的材料，高声部流动的八分音符，低声部长音衬托与连续切分音型相结合，完成副部主题。作曲家进行的第一次副部变奏是将副部调性上移小二度，转至 $\flat C$ 大调进行反复，在加强副部的同时又变换了音响色彩，第二次变奏，阿尔贝尼斯不但运用了大量的离调和弦，厚重的柱式和弦，还将原本匀称平稳的节奏多换作切分与附点的具有动感的节奏型。第三次变奏只对副部的一个乐句进行了织体上与调性和声上的变奏。随后进入了副部的结束部。

此奏鸣曲式省略了展开部，似乎用强大的副部弥补了展开部，进而进入再现部，再现时，对呈示部的各部分进行了缩减，主部之出现了一次，副部也只是出现了主题及其一次变奏。145开始进入了全曲的尾声。乐曲在句法的运用上多是不完整的乐汇结构与连句结构，音响相对稳定，这样就使得乐曲具备了很强的歌唱性，连贯性。

本曲在调性上，开始于 $\flat a$ 小调，在结尾处转到了 $\flat A$ 大调， $\flat a$ 小调的调式变化是非常灵活的，第4小节中声部的还原 $G$ 为 $\flat a$ 和声小调，第5小节的 $\flat\flat B$ 是 $\flat A$ 弗里几亚调式的标志， $G$ 到 $\flat\flat B$ 是减三度的音程关系，经过这两个音的过度后，音乐便很自然的转到了弗里几亚调式上，第6小节是 $\flat A$ 洛克里亚调式，音与音之间的变化体现在半音与全音之间的回旋与变化。第7小节是 $\flat a$ 和声小调，第9小节 $\flat a$ 洛克里亚导七和弦，到10小节是 $\flat A$ 洛克尼亚调式，第11小节利底亚升四级，接下来阿尔贝尼斯为了调性很自然的过渡到 $\flat E$ 大调上，其中1-12小节低音为 $\flat a$ 的主持续音，13-15小节处运用了全音阶的写作手法，低音声部是 $A-G-F-\flat E$ 的大二度下行，这种全音阶的运用在曲式结构上起到了一种补充连接的作用，全音阶在和声上则形成了全音和弦，全音六声音阶所建立起来的和弦是贫弱的、不很充分的和声材料，全音阶的六个三和弦都是增三和弦，其中四个实际上是前两个增三和弦的转位。

副部补充材料的调性确立在 $\flat G$ 上，低音持续43-53小节，其中47小节的调式是 $\flat G$ 混合利底亚，到49小节旋律声部是和声大调，副部的展开部分低音完全持续在 $\flat G$ 上，71小节的调式是 $\flat G$ 混合利底亚，到72小节 $\flat G$ 弗里几亚调式，变格终

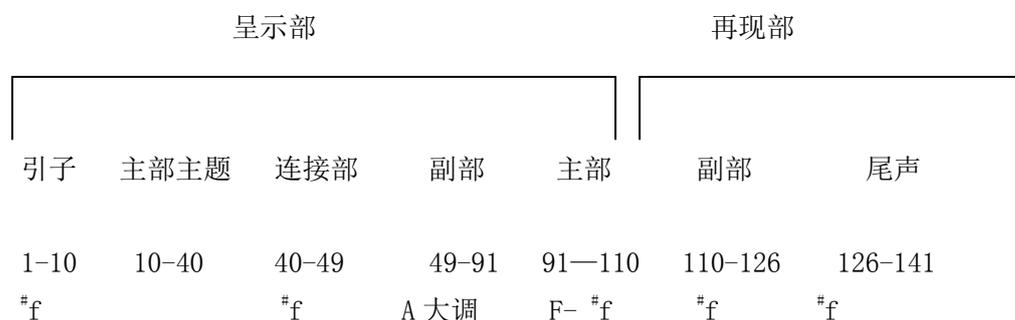
止 S-T, 作曲家不断的将音乐进行变奏, 75-78 小节低音五度下行循环, 调式是  $^bA$  混合利底亚、连接部 95-102 小节是  $^bA$  大调, 低音持续在还原 D 上, 体现了  $^bA$  调全音阶的色彩性。再现部在调式的运用上也是多种调式交替进行的, 由  $^bE$  持续至  $^bA$  持续最后进入尾声。阿尔贝尼斯在调式调性的创作上以借鉴印象派<sup>[16]</sup>的创作手法, 打破了传统的正常功能进行方向, 反功能进行。

乐曲在节奏上使用的是西班牙音乐中常见的 3/4 拍节奏, 小快板速度, 在西班牙的凡丹戈曲的前奏下开始, 副部是建立在属持续音属持续音上的一段模仿性织体。力度上使用了 ppp 带给人一种在幽深的回忆中的感觉, 高音声部的下行琶音营造出了一种色彩斑斓的意境, 低音声部则出现模仿主部高声部的旋律, 随后, 高低声部又相互交替, 反复出现了这一旋律。如果从技术的角度上来看, 本曲是组曲中最为容易的一首, 主题旋律是个歌曲性的科普拉段落, 全曲在这段科普拉旋律上展开, 左手在主  $^bA$ 、 $^bE$  持续音上的切分节奏贯穿全曲。旋律音调有着西班牙早期的旋律风格的特征: 音程在八度之间变化, 没有大的跳跃, 歌曲舒缓优美, 绵长的乐句在结尾处常有装饰音的使用, 科普拉旋律的运用体现了西班牙东北部和西北部的旋律风格。阿尔贝尼斯运用织体的变化对单一的旋律反复的陈述, 让人们深刻的感受到此时的作曲家沉浸在回忆中, 对自己民族和国家发自内心的热爱和呼唤。乐曲蕴含着浓郁的民歌风格, 音色明亮, 乐曲中全音阶的使用, 颇具印象派音乐的特征, 营造出一种甜美亲切、沉静安详的气氛和场景。

《回忆》是一首赋予热情而浪漫的奏鸣曲式, 用此曲展现了作曲家对祖国和民族深厚的情怀, 作曲家善用主长音上的和声变化, 以构成和声上的复合功能, 使乐曲拥有者更加新颖独特的音响效果。乐曲中标有速度术语, 即有表情的小快板速度, 节奏为 3/4 拍, 乐曲在主长音上的切分音型的伴奏下, 舒缓柔美, 上下旋律声部交替出现, 采用典型的西班牙民族风格旋律, 即以科普拉等歌曲为素材的旋律, 把人们带进了美丽的、色彩斑斓的伊比利亚半岛。阿尔贝尼斯以此曲作为整个组曲的引曲, 体现了其深厚的民族情怀。

(二) 《特里安纳》(Triana)<sup>[17]</sup> 是组曲中第六首, 是这套组曲中最为著名的一首。此曲的素材采用著名的弗拉门科舞曲, 欢快而富有灵性的小快板速度, 乐曲的素材非常丰富, 作曲家将西班牙双步舞曲<sup>[18]</sup>与斗牛士进行曲<sup>[19]</sup>的旋律交织在一起, 生动的描绘出一幅西班牙南部塞维利亚吉卜赛营地的民间风情图画。音乐十分的强烈与热情, 有着双步舞曲那令人愉悦的节奏, 乐曲最大的特点是类似中国音乐的合尾, 即以节奏段落与主题段落都为相同的结尾结束。阿尔贝尼斯用跳跃、敏捷的斗牛进行曲完成了这首钢琴曲, 乐曲贯穿着吉卜赛风情, 具有炫技

性，是本组曲中最著名的乐曲之一。本曲曲式结构为奏鸣曲式，图示为下。



该乐曲的曲式结构为省略展开部的奏鸣曲式，在传统的奏鸣曲式结构中，这个并不是太典型，这也是阿尔贝尼斯在传统的基础上进行较为个性化的处理。在呈示部中，由副动机重复发展的 10 小节作为全曲的引子，一上来就给听者带来了灵动跳跃的感觉，引子的低音声部始终在主调 $^{\#}f$  小调的主音上持续，直到小连接部分的音型变成了高低声部上下交替进行的旋律，进入主部主题，主部主题是不带再现的单二部曲式，两个乐段并存存在，各具特色，主题的第一乐段是 15-24 小节，非平行的两句体乐段，乐句结构似连句结构，如第一乐句高声部是长短的组合，二拍的不协和音程和后十六节奏的相互交替完成了第一乐句，第二乐句是连续的波浪式的前八后十六节奏音型构成的。

23-24 小节是两个乐段之间的小连接，材料与之前的连接所用的材料相似，高低声部相互交替发出的一连串音响过后即使主题的第二乐段，24-40 小节，同是两句体乐段，第一乐句 24-29 小节，第二乐句 30-37 小节，这一段较前一个乐段织体运用的更加复杂多样，且厚重的和弦与八度音程的叠加，使音乐的音响效果激昂充满动感。接下来是主部和副部之间的连接部分，这里的连接部的材料用的是乐曲前面引子中的连接材料，继而进行展开的，经过了一连串的对交替上行的旋律过后，出现了新的织体面貌、节奏特点与调式调性，即进入了乐曲呈示部的副部主题，副部主题有着悠长如歌般的旋律，经过一系列的主题变奏展开，行成了比主部还要长很多的段落，甚至发展成代替奏鸣曲式展开部的展开性段落。

副部共进行了三次展开性变奏，以斗牛进行曲为曲调，在动感悠扬的主题旋律中，流动的有规律的三十二分音符在旋律中出现，三对二的节奏运用较多，演奏技巧也可看出难度颇大。乐曲中的旋律还曾出现了科普拉主题，织体是四个声部进行的，阿尔贝尼斯在这时候显现出了一种对旋律的超凡的控制力和卓越的对位技巧，这个科普拉主题进行了四处装饰性变奏处理，使得其在左手马拉加舞的

伴奏下，和声丰富、织体饱满、并多次变奏再现。再现部的手法是运用了旋律上下对换、伴奏织体进行改变，还有副部的再一次变奏，最后进入乐曲的尾声，尾声的材料同样是取用呈示部中的连接部的材料进行变化展开的。本曲除了奏鸣曲式的曲式结构外，还有另外两种划分结构的可能性，一种是双主题变奏曲，一种是并列复二部曲式，但是从结构上看，由于第一部分的变奏过于短小，并不是常见的规范的双主题变奏，第二种可能性为并列复二部曲式，但是若按照并列复二部曲式划分的话，则各个部分在结构上都不平衡，各个部分在比例上都不对称，整个作品的重心主要集中在第二部分上，二主部则被作曲家减弱处理，这样就有些倾向于变奏曲，也可以说本曲是自由曲式或混合曲式。

在调性上，乐曲的引子和主部主题建立在 $^{\sharp}f$ 小调上，在主部里面A段和A1段都是15小节，体现了对称性，第一部分结束在开放性终止上，在属音上结束，用两拍半左右手交替音型，连接到连接部调性进入到同名大调 $^{\sharp}F$ 大调。副部的第一次变奏还是在A大调上，在65小节经过a小调进入第二次变奏F大调，第三变奏性进入 $^{\flat}D$ 大调= $^{\sharp}C$ ，下行三度。从79小节进入 $^{\sharp}f$ 小调的属持续音，变奏曲 $^{\sharp}f$ 调性的调复合122小节接重属和弦，尾声运用引子材料 $^{\sharp}f$ 小调到结束。调性简单上下三度波动，体现了色彩性，全曲展开部变奏1、变奏2、变奏3，高潮点在第3变奏里，调性 $^{\flat}D$ = $^{\sharp}C$ 走到 $^{\sharp}f$ 的属方向。

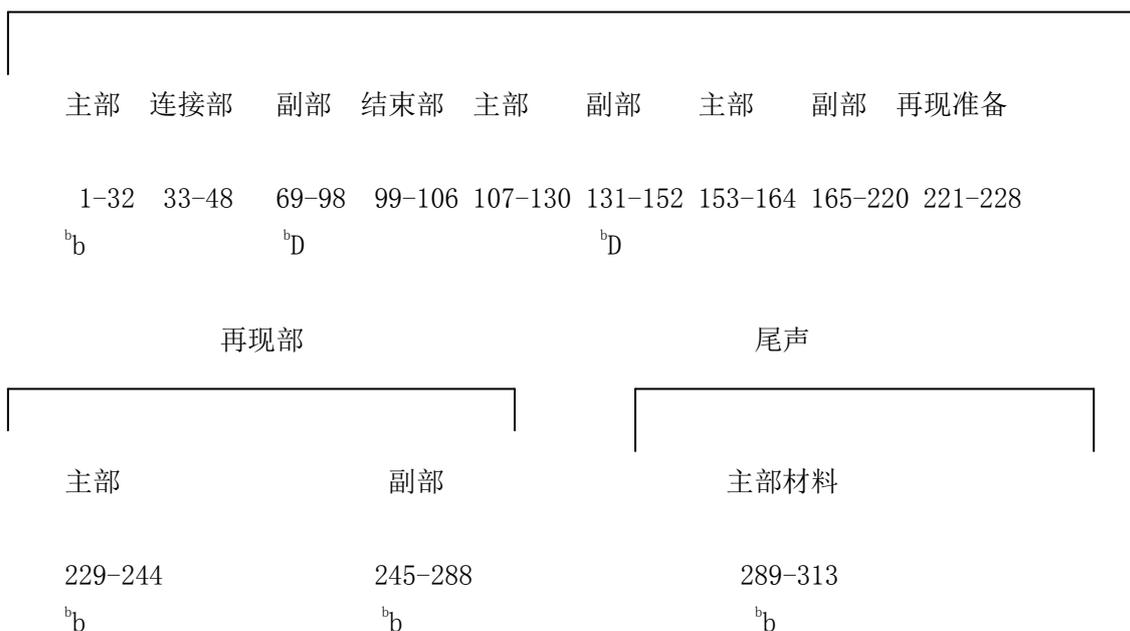
乐曲的节拍是3/4拍，引子及主部主题的运用使用了轻快的帕舍都波舞曲<sup>【20】</sup>3/4拍节奏，随后主题流淌出斗牛士进行曲悠然如歌的曲调。主部主题的重音出现在弱拍上，而自然重音则改为跳音，动机系八分音符和十六分音符的组合，这种跳动且带流动性的特征是典型吉普赛舞曲风格。乐曲在开始的时候使用了轻快的节奏，随后是悠然的斗牛士进行曲曲调。

《特里安娜》是《伊比利亚》中最为著名、被广为演奏的一首炫技性作品，音乐热烈激情、闪耀光芒，全区贯穿着浓厚的吉普赛风情，给人以充分的空间去想象和体会吉普赛人对生活所持有的乐观热情。阿尔贝尼斯用敏捷跳跃和悠然自得的斗牛士进行曲节奏写下了这首乐曲，双步舞曲和斗牛士进行曲通过大小调交替，以及预想不到的转调手法成功的创造出新颖的音响效果。两个主题交替出现并不断变化，表现出两种矛盾对立的性格特征。

(三) 《阿巴欣》(El Albaiñen)<sup>【21】</sup>是组曲中的第七首。乐曲以吉卜赛民间舞曲为音乐素材，乐谱上标记着很快的快板，但忧伤的。该乐曲是具有回旋性质的奏鸣曲式，全曲是由主题段落与节奏段落多次的交替构成的，乐曲通篇都是方整性结构，所有的小结构几乎都是由2、4、8、16、32小节构成，体现出了舞曲音

乐的特征。乐曲描绘了忧郁与兴奋两种不同的情绪的交替，热情、激动的歌声伴随着随意、自由的吉他声，使乐曲极富感染力。乐曲开头左右手交替弹奏的跳音是为了模仿吉他的弹奏，此曲是阿尔贝尼斯成功的把深厚的民族情结与高超的创作技巧结合的经典之作。吉卜赛舞蹈节奏主题和科普拉歌谣主题相互交替出现，是本组曲中最动人的乐曲之一。结构图示如下。

呈示部

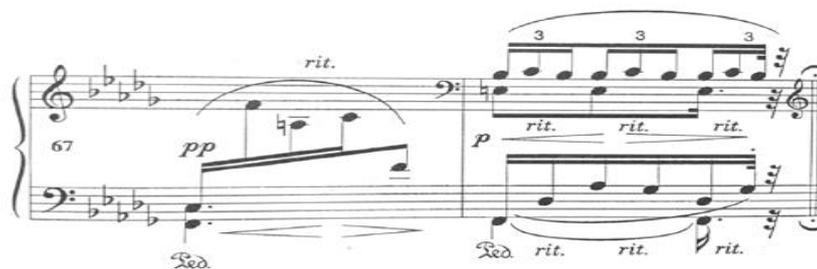


该曲为结合双主题变奏原则的奏鸣曲式，但与传统奏鸣曲式结构有许多地方不同，如传统的奏鸣曲式是以展开主部材料为主的，而这里阿尔贝尼斯仍然是着重强调并大力渲染了副部主题，强大的副部材料的展开甚至取代了展开部的，同时，主部主题与副部主题相互交替变奏，主部主题是以模仿吉他的固定音型开始，带有热情而伤感的布列里亚斯舞曲元素；并重复展开了 32 小节完成了主部，其结构方整，主题是 2 小节的音型，发展为 2+2+2... 的重复乐句，完成了单乐段的主部。连接部较为长大，这也是与传统连接部短小精悍的特征所不同的，且连接部包含了两种材料，一个是连接主部的新材料，33-48，一个是新材料后副部主题之前的材料 49-68，使用的的主部的材料加以变奏装饰，显示出变奏的特征。副部是由 6+6+6... 六个重复乐句形成的单乐段，结构方整规范。结束部使用了主部材料既承前启后，又蕴含双主题变奏。

整部作品缺少展开部，简短的再现部只对程示部中主部和副部进行了变化再现，最后以主部材料发展的尾声结束全曲。在该作品中，除了奏鸣曲式外，还有

复三部曲式与双主体变奏曲式的特征，但如果从变奏曲式看，则主部的主题越来越小，复部主题越来越强大，较不平衡，副部主题 29 小节，副部主题第一次变奏 21 小节，副部主题第二次变奏 63 小节，张显出作曲家对副部的强调与重视，在音乐的变化上也更显得激情与澎湃，原本的单音旋律线演变为更加丰富的多声部织体，增加了和声效果，使声音变得饱满而赋予感染力，速度亦发生变化，调性也由  $\flat\flat$  小调转到  $\flat D$  大调，如果从它的规模上与独立性格方面来看，亦有复三部曲式的样子，但是这样的话第一部分就过于庞大，而值得肯定的是从层次上看，多是两个主题的相互交替，作为奏鸣曲式来讲，虽然缺少展开部，但符合调性意义的布局。

乐曲的调性首先建立在  $\flat\flat$  小调上，这个调性本身带有一种抑郁的、非常深刻的内涵性，充满了疑问性，在调性上阿尔贝尼斯多采用了四度、五度、二度、三度色彩性的调性，用了很多的弗里几亚调性，从开始的  $\flat\flat$  到属方向的 A1 变奏上用了  $\flat D$ ，之后用了二度、五度的关系调式到 B1 的 d 小调，A2 建立在 G 大调，随后阿尔贝尼斯用了二度的调式变化，让 B2 在  $\flat A$  调上展开，A3 建立在 F 大调上，最后尾声落在  $\flat\flat$  弗里几亚上，在第二主题之后连接部的第 1 阶段，阿尔贝尼斯采用了他善用的手法，以  $\flat\flat$  低音持续。第二阶段以 f 音持续，体现了一种连贯性，在听觉上有一种主-属的感觉，在音乐的层次上它采用了从短句到长句的这种一层比一层递增的音乐结构，进而很自然的过度到副部，起到连接作用。进入副部，调性仍在  $\flat\flat$  小调的属方向，调式运用了 f 弗里几亚，具有浓厚的色彩性及对比性。《阿巴欣》中的弗里几亚调式是建立在深沉歌<sup>[22]</sup>的主题上，有十五度的双旋律线条构成，在 68-69 小节时变为 f 弗里几亚调式，在 131-152 小节处又为 d 弗里几亚调式，在 245-249 小节又回到了 f 弗里几亚调式。如谱例 3-6：《阿巴欣》67-68 小节



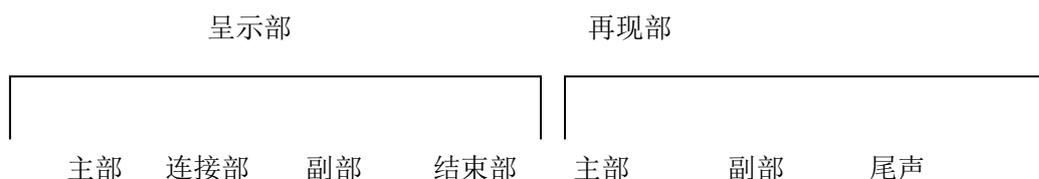
谱例 3-6：《阿巴欣》67-68 小节

在节奏上，乐曲为 3/8 拍，以模仿吉他音响效果的音型化引子揭开乐篇。采用双主题变奏的三部曲式，由两个交替出现的主题构成，在第一主题是带有热情而伤感的布莱里亚斯舞曲元素，第二主题是建立在弗里几亚调式上的带有深沉歌

式的科普拉段落，曲调忧郁、深沉。阿尔贝尼斯不满足于对这个新主题材料所作的一两次简单的陈述，而是写了七个不同的变奏，双手分别陈述这个主题的同时，调性也在复杂的对位织体中游移于远关系的转换之中，这也是阿尔贝尼斯独创性的旋律处理手法。乐曲中穿插的西班牙民歌的旋律用八度的方式演绎，营造出热情激动的情绪。在曲首标注着很快但忧郁，热情中略带忧郁的表情术语，曲调在波浪式的起伏中富有东方音乐风格及韵味，表现出阿尔贝尼斯典型的西班牙创作手法，并保持了安达卢西亚民谣原来的形式。

在《阿巴欣》中赫米奥拉<sup>[23]</sup>的使用也非常频繁。在变奏中，乐曲转调也比较多，在科普拉主题的第二变奏中，12 个小节里接连转了三次调  $g-B-F$ ，乐曲中忧郁、婉约的科普拉与活泼热烈的第一主题形成了鲜明的对比，这是西班牙民间音乐中常见的动静对比手法，彰显了西班牙音乐独有的特色。乐曲织体复杂，演奏难度非常大。德彪西曾评价这首曲子：“很少有音乐作品能与《阿巴欣》相比。这首音乐将你沉浸在西班牙的充满百花芳香的夜晚气氛之中，仿佛可以听到吉他隐隐约约在音响——它时而如诉如泣，时而宛如打哆嗦，但可以感觉得出：他知道这些民间曲调，而且跟这些民间曲调融合在一起，以至于不可能把这些民间曲调同他自己的曲调区别开来。”<sup>[24]</sup>可见阿尔贝尼斯成功的运用了民歌主题和类似吉他演奏的手法，给人一种身临其境的西班牙韵味，是《伊比利亚》中最脍炙人口的一首。

（四）《拉瓦别斯》(Lavapiès)<sup>[25]</sup>是组曲中的第九首，是以拉丁美洲生气勃勃的时尚舞厅舞曲“秋拉斯”<sup>[26]</sup>为题材而构思成的，是该组曲中的唯一的一首不是以安达卢西亚地区命名的乐曲。此曲为曲式结构为奏鸣曲式，通篇节奏鲜明准确，且旋律跳跃大，力度较强，技巧高超，虽采用 2/4 拍的节奏，但在节奏型上多采用三连音的节奏，使音乐充满了无限的动感。连续而快速的八度大跳和弦，以及低音声部动人的旋律，高音声部的两小节一次的如鼓声的和弦，营造出了一幅欢快热烈的画面，旋律与伴奏织体相互交替，这样使得伴奏织体的音域扩展了极大的空间。其曲式结构如下图所示。



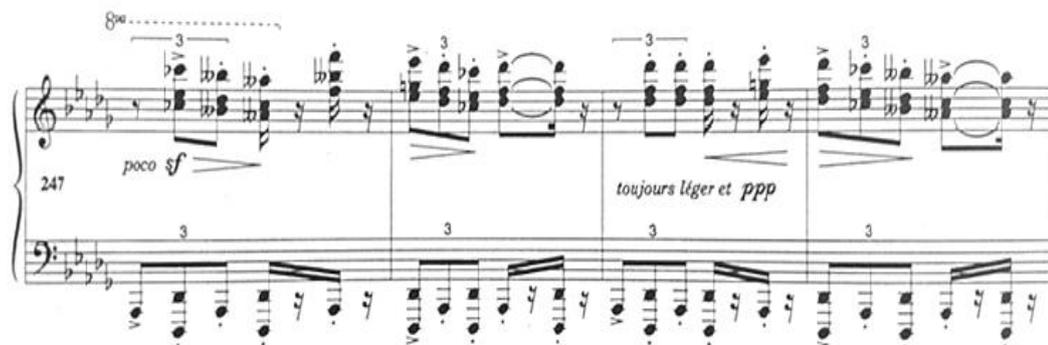
1-69    70-77    78-157    158-174    175-201    202-240    240—264  
<sup>b</sup>D                      <sup>b</sup>A -c-<sup>b</sup>b -g-<sup>b</sup>B                      <sup>b</sup>D

此曲仍然是无展开部的奏鸣曲式，主部是由较长的单二部曲式构成，第一乐段前有 3 小节的引子，整个乐段是由主题句不断重复展开形成的，乐段似一气呵成，又可分为三个乐句，第二乐句 9-12 小节完全重复第一乐句 5-8 小节，第三乐句 13-21 小节又是第二乐句的变化重复。呈示部的第二乐段是较长大的乐段，与第一乐段乐句结构相似，也是由主题句的变化重复移调等手法展开完成的，由五个乐句构成的多乐句乐段构成，第一乐句 22-29 小节，第二乐句 30-37 小节是第一乐句的变化重复，第三乐句 38-45 小节，是第一乐句的上方三度摸进重复，46-53 是第三乐句的变化重复，最后一个乐句 54-69 小节是主题材料的变化展开，连接部是重复的三连音节奏型，似铃鼓发出的晃动摇摆的声响。

乐曲的副部又是一个强大的展开性的副部，副部主题是两小节的乐节构成的，四小节一乐句，整个乐段都是在不断的装饰变奏着主题句，如旋律变奏，102 小节开始的乐句是把副部主题句的上下旋律相互颠倒，并增加了柱式和弦的和声效果与低音声部琶音式的伴奏织体。移调变奏，副部调性由主调转到了属调 <sup>b</sup>A 大调，其中有很多的离调与转调，如 122 小节使用了附属导七五六和弦，126 小节开始转至主调上方大三度 c 小调。153 小节又转至主调的属调 <sup>b</sup>e 小调。再现部变化再现了呈示部中的主部和副部，在急速的尾声中结束全曲。

本曲在调性上属于混合调性，其高声部旋律是 <sup>b</sup>D 混合利底亚调式，低音声部的旋律是 <sup>b</sup>A 利底亚调式，调性的混合是阿尔贝尼斯常用的一种调性安排思路，可以造成一种很美妙的音响。主部主题的第二乐句里面的结尾处有一个终止式，这里的终止式的写作织体复杂，作曲家用了三行的记谱，低音声部还出现了 f 音的属持续音。后面调性经历 c 小调后直接进入 C 大调，再进入副部主题的 <sup>b</sup>A 大调，在调性上造成了一种对置的关。副部的调性是 <sup>b</sup>A 大调，低音声部在这个音上作主持持续，在结束部中，调性是 c 旋律小调，并出现了拿坡里和弦 <sup>b</sup>S II-d-t 的进行，使音乐更具有展开性；副部的继续展开过程中，还有 <sup>b</sup>B 弗里几亚与 <sup>b</sup>b 小调的混合调性造成的一种色彩上的对比以及一种大小调交替的效果。第 169 小节开始是再现部的准备部分，主调 <sup>b</sup>D 大调和 <sup>b</sup>A 属持续音又从新出现，这是一种功能上的转化，再现开始用属音作为准备句，调性确立在 <sup>b</sup>D 混合利底亚上，尾声的调性在主调 <sup>b</sup>D 大调上结束。乐曲中还出现了全音阶，在 245-252 小节的高音声部出现，低音声部主音、属音在哈巴涅拉<sup>[27]</sup>的节奏基础上交替的进行着，如谱例 3-7：《拉瓦别斯》

247-250 小节。



谱例 3-7:《拉瓦别斯》247-250 小节

在节奏的使用上,《拉瓦别斯》主要是哈巴涅拉舞曲节奏,乐曲以哈巴涅拉舞曲元素为基础进行构思,并用活泼、开朗、幽默的音乐动机形象生动的描绘了一幅欢快的场景,作曲家刻意把在弱拍上的二连音用小节线将其分开,混淆了真实的节奏感,实则表现出了当地人民热情粗犷的性情。乐曲节拍是 2/4 拍,却拥有着三拍子式的流动性与舞曲性,跳动活跃三连音使全曲充满了轻松、欢快的情绪。

乐曲描绘的是西班牙一个热闹街区的繁杂景象,作曲家为使乐曲色彩丰富,还使用了尖锐的不协和的和弦,以哈巴涅拉舞曲元素为乐曲节奏,曲式结构仍是省略展开部的奏鸣曲式,但该乐曲无论是在演奏技巧还是节奏气势方面都有着一定的难度,在 12 首乐曲中《拉瓦别斯》是最复杂的一首,也是唯一的一首不是以安达卢西亚民间歌舞为素材的乐曲。

(五)《马拉加》(Málaga)<sup>[28]</sup>是组曲中的第 10 首,此曲取材于西班牙民间舞曲“马拉甘尼亚”<sup>[29]</sup>,采用了 3/4 拍活泼的快板速度,全曲旋律出奇自由和谐,充满优美的浪漫情趣,节拍自由,通篇是由左手规模的三拍伴奏,与右手交替演奏的悠扬的动听的旋律。此曲曲调纯朴、优美。曲式结构如下。

呈示部				再现部	
引子	主部	连接部	副部	主部	副部
1-16	17-45	46-57	58-133	134-169	170-248

该乐曲是由马拉加当地民谣的主题材料构成的,开篇的 16 小节是全曲的引子,

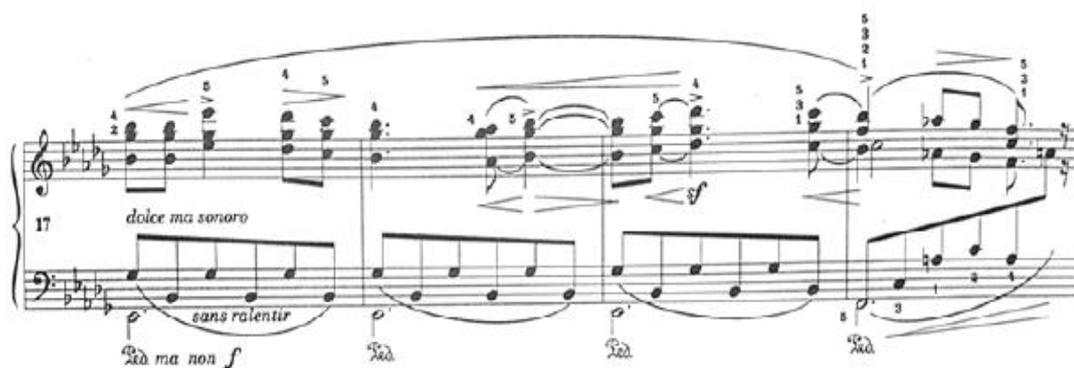
引子是由开头的主题延伸发展形成的似乐段的结构，到 16 小节开放终止，将主部主题引进，主部的结构是三个平行乐句构成的乐段结构，17-20 为第一乐句，21-24 为第二乐句，25-45 是第三乐句及其扩充展开，三个乐句使用同一主题材料进行不断的展开发展。45-58 是主部主题与副部主题之间的连接部，连接部也是同一材料的变化重复完成的，到 58 小节调性、节奏织体等都发生了变化，从外观上便可知乐曲进入了乐曲的副部主题。

副部主题发展的手法同主部主题一样，同样是将其主题的材料进行多次的变奏重复展开而形成的单乐段，58-65 小节是副部的主题材料，66-73 副部材料的第 1 次变奏，74-81 为第 2 次变奏，82-89 为第 3 次变奏，90-97 是第 4 次变奏，98-113 小节是第 5 次变奏，114-120 小节是第 6 次变奏，120-124 小节是第 7 次变奏，125-129 小节是第 8 次变奏，总共将副部的主题材料进行了八次不同的变奏，使副部主题的音乐得到了很好的巩固和加强，副部主题的不断变奏展开形成了较大规模的结构，乐曲虽然是省略展开部的奏鸣曲式，但是强大的展开性的副部却弥补了这一点，甚至有种展开部的味道。经过 130-133 小节的小连接后，乐曲进入了再现部，再现了呈示部中的主部主题和副部主题，再现时主部与副部在结构的规模上没有太大的变化，只是在织体的手法上、调性的回归上、节奏与和声的重新安排上进行了一系列的变奏再现，使乐曲有种变化的美感。

乐曲在调性上，首先建立在 f 弗里几亚调式上，低音声部有 F 的持续音，副部的低音是在  $^bE$  持续音的保持下进行的，26 小节开始持续音转成了 G，直到 42-45 调性转到 b 弗里几亚调式。副部的材料是在相同的主题材料上进行的一系列变化，但副部的调性则变化多样，大致上经历了  $D/^b^bE-^bG-^bC$ （旋律大调）- $^bG-^bG$ （旋律大调）- $^bb$ （弗里几亚）这样的调性走向，可见作曲家的创作思维是将西洋大小调与欧洲的特种调式相混合以造成音响上的碰撞。连接的调性是在 f 小调后进入到  $^bD$  混合利底亚调式，当乐曲进入副部时，其调性仍然是在  $^bD$  混合利底亚上持续着。副部的 66 小节是  $^bd$  小调，74 小节是旋律三度上行的模进，调性为 E 混合利底亚调式，82 小节又转到了 e 小调上，副部的第一次变奏调性建立在 D 大调上，只是和声上有变化，后又经历  $^be$  旋律小调、 $^bD$  混合利底亚， $^bb$  小调，及 110 小节  $^be$  小调与  $^bD$  混合利底亚的混合调式最终到  $^bB$  大调等一系列复杂的调性的辗转，可见阿尔贝尼斯创作中对调性的特殊安排与使用，以表达他内心对音乐要求的意境。

阿尔贝尼斯在节奏的选择上使用了重音转移的形式，即在拍号不变的情况下

可改变节拍的一种重音转移方法，在这样的一种重音移动的情况下，可以使长短节奏的组合形成一种类似“切分”节奏的音乐感觉。乐曲开始的主题是在当地民谣主题跳跃而多变的节奏下展开的，由于连线的使用，造成重音转移的切分节奏形成了变节拍的节奏感，在 3/4 拍的节拍中却是 2/4 拍的听觉效果，但谱面上则还是由八分音符、四分音符或附点四分音符的有规律的组合而成的，节奏单纯统一，却又很好的表现出了鲜明的马拉加民族舞曲的风格与特征。如谱例 3-8：《马拉加》17-20 小节。



谱例 3-8：《马拉加》17-20 小节

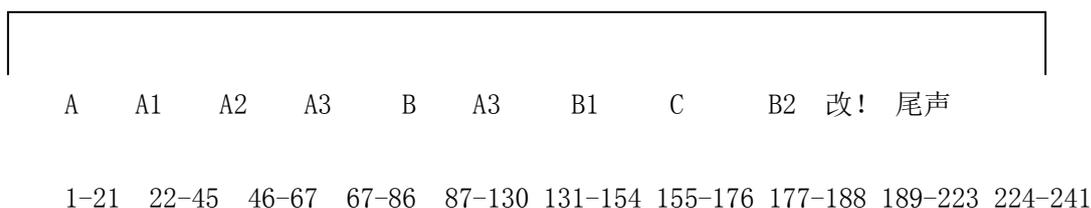
《马拉加》这部作品所要表现的是作曲家对浪漫的马拉加海岸线风光的一种回忆，乐曲的主题是由马拉加当地的民谣及舞曲材料为构思进行创作，曲调非常的优美、纯朴，节奏采用的是建立在凡丹戈舞曲在马拉加地区的一种变体形式，3/4 的拍子，节奏多变而活跃跳动，打破了传统的自然重音的规规律，使音乐充满无限的生命力与流动感。乐曲的主题在连续的自由的多转调中，是音乐显得单纯却不乏魅力。丰满的织体，热烈的情绪。乐曲的第一个主题是马拉甘尼亚舞曲的变化引申形成的，有着强烈切分感，副部中出现了深沉歌式的科普拉，低音声部是具有阿拉伯音乐风格<sup>[30]</sup>的装饰性伴奏，散发着浓郁的东方魅力。全曲的旋律优美流畅，节奏动感激烈，和声上的变化也是非常的奇妙丰富，曲式结构上是省略展开部的奏鸣曲式结构。

### 三、无序自由曲式---《阿美尼亚》《黑勒斯》《艾里达纳》

(一)《阿美尼亚》(Almeria)<sup>[31]</sup>组曲中第五首，其基本创作是借鉴于西班牙“达兰达斯”<sup>[32]</sup>民族舞曲的韵律。乐曲在速度上采用了中速的小快板的速度，其曲式结构是无序的自由曲式，在调性上阿尔贝尼斯使用了艾奥尼亚与利底亚调式的混合调性，构成了复杂迷离的音响效果。低声部的伴奏自始至终是在主音 G 音上的持续，使得和声更具色彩。乐曲第二部分的旋律是舒展悠扬的主题旋律，节

奏是 4/4 拍，而低音声部安静舒缓带舞蹈韵味的伴奏却采是用了 6/8 拍的节奏，这样就是两小节的伴奏配一小节的旋律，产生出一种美妙而神奇的音响效果。后面的乐曲情绪变得活跃激动，低音声部多次的出现十六分音符的句子，高音声部激情而富于张力的八度演奏最后将乐曲推向了高潮。随后乐曲再一次平静下来，在柔和安详的气氛中结束，下面是该乐曲的结构图示。

自由曲式



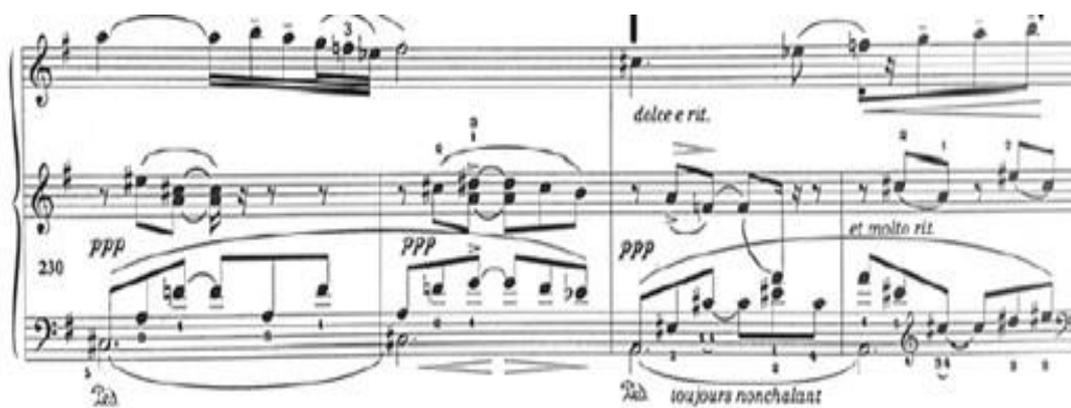
《阿美尼亚》是本组曲中首次使用自由曲式为结构的乐曲，整体来看，乐曲共有三个大的主题，A、B、C 三个主题，三个主题进行无规律的重复与再现，1-21 小节，是 A 主题的首次展示，其主题旋律采用的是塔兰达舞曲<sup>[33]</sup>和宁静悠闲的民谣曲调而组成的，A 主题是阿尔贝尼斯在本曲中着重强调的一个主要的主题，作曲家将主题 A 的旋律连续进行了三次变化重复，以强化 A 主题在乐曲中的地位。主题 A 是由连句结构发展形成的乐段结构，乐段由两小节半为一个单位进行不断的变化反复推延着音乐，使 A 主题的音乐绵延不断，一气呵成，直到 21 小节稍作停留便又继续了 A 主题的乐段反复。

反复的时候是变化反复，在织体的使用上较之增加了柱式厚重的和弦，是音乐的音响效果更具有色彩。A2 是在 A 主题旋律的基础上进行节奏上的变化反复，将原本高低声部强拍对位的节奏变成了相互交错发声对位的节奏形态，使音乐更加具有动感与灵性。A2 在第三次反复之前使用两小节的琶音和弦作为其间的小连接，进入 A3 的引入性材料，到 79 小节正式进入 A 主题的反复，A3 是对主题的缩减反复，反复时将乐句进行了减缩，使原本长达 21 小节的 A 主题只完成了 8 小节便直接进入了乐曲的第二主题，即 B 主题。

B 主题由三个部分组成，一是进入 B 主题的引入部分 87-99，高音声部用以宽广绵延持续的柱式和弦作为和声衬托，低音声部在 C 音上始终持续着，到 100 小节进入了 B 主题旋律的中心部分，旋律出现在了右手的高音声部上，低音声部及中音声部则是持续的基础低音与钢琴伴奏织体的进行，以两小节为一个单位不断的摸进重复，一直到 127 小节进入 B 主题的结束部分，完成了 B 主题的旋律，又

进入到了主题 A 的再现，只是再现的 A3 主题织体上大有不同，将原本流动的高音声部的旋律变成了柱式长音和弦，并在此基础上进行了扩展，从 143 小节开始旋律出现在中间声部，后又对 B 主题的再现，再现时对织体、节奏、和声等要素进行了多重的装饰变奏，原本三个八分音符一组的低音伴奏音型变成了快速而流动均匀的十六分音符形成的音组，158 小节乐曲进入到 C 主题时，节奏与织体全部转变成了低音声部快速而流动的十六分音符和高音声部绵延起伏的柱式和弦的对峙上。随后是对主题 B 的变奏反复，直到乐曲进入尾声，又再次出现了主题 A 的材料。主题 A 是作曲家着重强调的一个段落，其旋律音程颇具规律性。

乐曲的调性是建立在 G 调的持续音下进行的，乐段中的每一个小节的低音都持续在主音 G 上。G 音是 A 主题主要强调的音，就连调式上的变化也都是建立在 G 音上的一些特种大小调上的变化，乐曲的调性大致经过了 G 大调-G 利底亚-g 弗里几亚-G 利底亚-g 弗里几亚-G 利底亚-g 弗里几亚这样一系列建立在 G 音上的特种大小调式。可见乐曲在调性的运用上是非常多变的，并且还出现了混合调性，如在 17 小节的高音声部的调性与低音声部的调性是不同的，高音声部是  $\flat E$  调，低音声部是 G 弗里几亚，阿尔贝尼斯似乎比较偏爱这种混合调性的用法，在很多的作品中都有体现。乐曲在第 177 小节，即乐曲很重要的一个结构关键处，局部转调到了  $\flat e$  小调，又进过 F- $\flat B$ - $\flat E$ -f 等的调性变化。在《阿美尼亚》主题的结束处，是一个完整的全音阶旋律，在全音阶的排列中，音乐听起来别具特性，如谱例 3-9：《阿美尼亚》230-231 小节。



谱例 3-9：《阿美尼亚》230-231 小节

复杂的层次结构与调性手法的多样，使整首作品的结构框架变得模糊不清。作曲家创造性的运用了左右手分离的节奏，即右手持续怕的同时，左手不断出现与节奏韵律交替进行，这与舞蹈节奏重音的分布感觉极为相似。乐曲中“深沉歌”式的旋律悲痛，伤感，深情，在较窄的区域内进行，使典型的西班牙舞曲节奏风格，犹豫的拖腔立即将听众带人悲伤，痛苦的心境之中，触及到阿达卢西亚的灵

魂深处。

乐曲在节奏上是 6/8 与 3/4 拍的相互交替，这与《隆达纳》舞曲的节拍使用是一样的，但《阿美尼亚》在曲式结构和调性的对比上要比前几首要更加复杂，乐曲描写了阿美尼亚风光旖旎的海岸风情，因为曾是阿拉伯人的重镇，所以乐曲中通过一些中古调式的运用，如混合利底亚调式、多利亚调式，带有一些阿拉伯风格的异域风情。全曲由阿美尼亚盛行的塔兰塔舞曲及悠闲宁静的塔兰塔民谣组成，这首乐曲较《隆达纳舞曲》速度稍慢，音乐柔和，旋律性更强，节拍上通用采用 6/8 与 3/4 拍子的交替，从而增强音乐得层次感；此外，赫米奥拉节奏的运用，也体现了西班牙音乐得独特韵味。

(二)《黑勒斯》<sup>[34]</sup>是组曲中第 11 首，乐曲描绘的是阿拉伯建筑的特色，同时也显露出一些印象主义的音乐风格，融合了他个人风格中最吸引人的因素，如舒缓的速度、优美的旋律、如同阿拉伯风格建筑物上装饰花纹般的装饰音，乐曲对西班牙长笛、铃鼓、风笛、响板声音模仿，构成了优雅精致的绝美篇章、与他音乐中最渴望的、真正的本质。本曲的曲式结构是自由曲式，如下为该曲的曲式结构图示。

自由曲式

A	B	C	D	D1	D2	D3	B	A	B	A	B
1-27	28-48	49-66	67-80	81-94	95-99	100-111	112-154	155-166	167-182	183-205	206-230

乐曲由四个主要的部分组成，阿尔贝尼斯将四个段落进行自由的安排，构成无序自由曲式，其各个部分都是独立的曲式结构，乐曲首先进入的是第一部分 A 主题，A 的结构是连句形成的单乐段结构，从谱面的表面上来看乐段是由一个半小节为一个主题动机进行不断的发展的，但实因弱起节奏与休止符的使用，以是一小节为一个最小的基础单位，两小节一个乐节为主题的主要音型进行不断的重复变奏而展开的，3-4 小节是 1-2 小节的完全重复，5-6 是 1-2 小节的变奏发展，在节奏不改变的同时改换旋律音，在主题动机的不断变化下进行不断的展开。第 9 小节开始是主题移高八度的重复，并结合变奏的柱式和弦的使用，17 小节开始又是主题 A 在结构内的变奏展开。第 28 小节进入了 B 主题，其结构是单乐段，以一小节为单位进行不断的摸进展开而成，其中 32—35 小节是 28-31 小节的反复，继而进行不断的音型变奏展开，直到 49 小节进入了 C 主题。

C 主题的结构是不带再现的单二部曲式结构，第一乐段是 49-55，第二乐段是 56-66 小节，一开始，阿尔贝尼斯是将主题 A 与主题 B 的材料巧妙的结合在一起并进行不断的展开发展的，高音声部是前面 B 主题旋律音型的展开，低音声部则是主题 A 的旋律展开，低音声部的旋律直到 52 小节才转到了高音声部，使用的是主题 A 的材料。第二乐段是主题 A 的材料进行的变奏展开，到 60 小节是乐段的一个小连接，使乐曲通向了又一个新的材料，D 主题。

D 主题的结构是连句构成的单乐段结构，进行了反复多次的变奏，使 D 主题变得较比长大，高声部是主题旋律，低音声部是连续切分加低音持续音的伴奏音型。D 主题的初次呈现是 67-80 小节，其第一次变奏是 81-94 小节，第二次变奏是 95-107 小节，第三次变奏是 100-111 小节。其变奏的手法主要是以音的摸进加花。长达的 D 主题过后，出现的是主题 B 的变奏旋律，其变奏手法是节奏的变奏与展开，以及和弦上的叠加，和声变奏等。乐曲的最后两个部分，阿尔贝尼斯安排了主题 A、B 的旋律再次出现，以显示无序多变的乐曲中的一种对应的回归感。主题 A 的再次出现通过和声的变奏、节奏变奏、以及 B 主题从 175 开始到曲终的逆行等手法完成的。

该曲的调性始终建立在 e 弗里几亚调式上，100 小节开始正式转为  $\flat D$  大调，作品的主要调式是在降号调的范围内进行移动，甚至向着更深的方向，从  $F-\flat B-\flat E-\flat A$ ，也运用了弗里几亚调式，主部的调性是确立在 e 弗里几亚调式上，到 27 小节转到了 E 混合利底亚调式，结束了乐段。该曲作为一个小调性的作品，在全曲的结束处却转到 E 大调上。如谱例 3-10：

《黑勒斯》26-17 小节

谱例 3-10：《黑勒斯》26-17 小节

《黑勒斯》的核心主题旋律的调性框架是下行的一系列调性的进行，a-g-f-e，并将这个下行的旋律转移到了低声部，如谱例 3-11：《黑勒斯》18-19 小节。



谱例 3-11:《黑勒斯》18-19 小节

阿尔贝尼斯在和声语汇的使用上，受到当时浪漫派后期的德国作曲家瓦格纳或法国民族乐派作曲家福雷的影响，没有着重强调夸张的和声效果，而是显现出其丰富的色彩以及清晰自如的和声效果。他的和声语汇既有传统素材的积淀也融合了 20 世纪初和声的新风尚。比如二度叠置和弦的运用，大二度和小二度都可以用于二度构成和弦的建立。二度构成和弦也可按照七度来排列，就像三度和弦可以按六度来排列一样。当二度和弦用密集位置排列时，它们容易紧缚在一起，成为打击的音响。如谱例 3-12:《黑勒斯》155-156 小节。



谱例 3-12:《黑勒斯》155-156 小节

乐曲的节拍变换频繁，其中 3/4 拍、3/8 拍、1/4 拍和 2/4 拍交替出现。作品风格略显暗淡和忧郁，表达出孤独、思乡的情怀，渲染着阿拉伯风格色彩。乐曲一开始用 e 调上的弗里几亚调式，以吉普赛人所喜爱的弗拉门科中属于大调的索勒阿莱斯舞曲 (Soleares)<sup>[35]</sup> 以及吉普赛舞曲<sup>[36]</sup> 写成，但阿尔贝尼斯没有将其旋律直接采用，而是将那些舞曲元素融合到了自己的创作技法中，阿尔贝尼斯把吸取到的西班牙丰富的民间音乐因素悄无声息的融入了自己的艺术创作中。此曲节奏舒缓，旋律优美恬静，充满了阿尔贝尼斯的独特风格，那自由耀动的曲调、频繁变换的节拍、纤细的表情、无比绚烂的色彩，充满了阿尔贝尼斯式的幻想，《黑

勒斯》是组曲中横向节奏变化最频繁的一首，其中 2/4 拍 1/4 拍和 3/4 拍子交替出现，节奏变化非常频繁的，乐曲中索勒阿斯舞曲与吉普赛舞曲以多变的节奏，将西班牙民间特有的舞蹈场面表现的淋漓尽致。如谱例 3-13：《黑勒斯》146-147 小节。

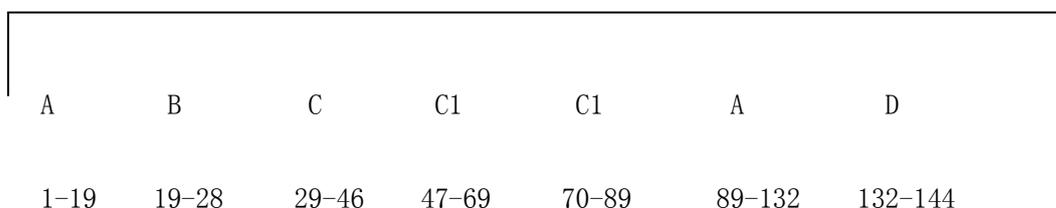


谱例 3-13：《黑勒斯》146-147 小节

《黑勒斯》在篇幅上较为长大，4 个主题无序的出现在乐曲中，除了反复出现的 A、B 主题，还有经过 3 次变奏的 D 主题，这些都使乐曲的规模变得长大，乐曲在节奏上多种不同类型的拍子交替进行，是音乐显得摇曳与不安稳，这也正体现了作曲家那暗淡忧伤、孤独思乡的情怀。乐曲在调性上的使用更是复杂迷离，频繁的离调转调令音乐更显得朦胧。整部作品充满了阿尔贝尼斯式的音乐特征，旋律的起起伏、变换的节拍、绚烂的色彩等，为听众传达了一幅西班牙风情的佳篇杰作

(三)《艾里达纳》<sup>[37]</sup>是组曲中的最后一首，乐曲以是优雅的小快板速度，有着明朗乐观的经过音、不协和的和声处理、频繁转调的旋律及鲜明而富于动感的舞蹈节奏，使乐曲欢快清新中充满了印象主义的色彩，阿尔贝尼斯用跳跃的音符、浪漫的曲调，绚丽的曲风，展现出了西班牙斑斓多彩的节日风情以及西班牙民族那无拘束的自由美。作曲家选择这首热烈激昂的乐曲作为整部组曲的终曲，用以表达他内心对祖国的热爱与祝福。

自由曲式



主题 A 的结构是单二部曲式，第一乐段 1-9 小节，是连句结构发展的乐段，该乐段停在了  $\flat E$  大调的完满终止上，第 9 小节开始进入了 A 主题的第二乐段，第

二乐段的结构是平行的两句体乐段，9-15是第一乐句的呈示，15-19小节是第一乐句的合头换尾，并较第一乐句发展了更加厚重的和弦与丰富的织体。B主题从19小节开始到28小节，是连句结构形成的单乐段，以两小节为一个单位进行不断的重复摸进与变奏展开，在27-28小节的一个小连接过后，乐曲进入C主题，其结构仍然是单乐段结构，只是阿尔贝尼斯特别强调的一个主题段落，共进行了三次变奏展开，29-30是主题C前的小引子，31小节开始正式进入C主题，主题C由三个平行乐句构成，第一乐句31-34小节结束在f小调的终止式上，第二乐句35-39停在了g小调的终止式上，第三乐句39-46，结束在 $\flat E$ 大调上，三个乐句在不同的调性上进行展开发展，相同的主题旋律在右手的高音声部进行不同的模进与变奏，完成C主题的呈示。

47小节开始是主题C进行的第一次装饰性变奏，包含调性、和声及织体等方面的变奏，在调性上转到了F调上，从47小节的F混合利底亚调式到52小节的f弗里几亚调式以及随后的一系列调性变化，都是与C主题的原型大相径庭的，在织体上，主题旋律调换到了左手的低音声部上，将伴奏声部对调到高音声部，低音声部的主题旋律一直进行到55小节才又互换回来。到第70小节是C主题的第二变奏，同样是在调性、和声与织体方面进行了变奏，其调性的变化更加的频繁，织体与和声也显得更加的厚重丰满。在C主题的陈述及变奏全部结束后，又出现了A主题的旋律，使乐曲有种回归感，主题A的再现是变化再现，在织体的安排与旋律的展开上有了很大的不同，由原本19小节的主题扩展到了43小节，最后乐曲在新的材料上，即D主题上结束全曲，主题D是单一动机发展的乐段结构，相同的音型不断的反复发展，有种尾声的感觉。

主题A与B的调性均建立在 $\flat E$ 调上，从刚开始的 $\flat E$ 大调再到 $\flat E$ 混合利底亚调式上，调性统一，无转调现象，C主题开头结尾的调性仍在 $\flat E$ 调上，只是中间内部进行了f-g的连续上行大二度的转调，主题C第一次变奏的调性经历了F-F混合利底亚-f弗里几亚-e-E的调性进行，第二次变奏调性是E- $\sharp f$ 弗里几亚-G和声大调- $\flat A$ 混合利底亚- $\flat e$ 小调的走向，频繁的转调可见阿尔贝尼斯在调性选择上的精心设置。主题A的再现在属持续音上，在79小节VII $7^{\flat}e$ -K46-V/V

-VII $7$ -II-V的和声进行上，并没有解决到主音上，后直接转到了 $\flat B$ 调上， $\flat B$ 调的调性一直持续到134小节才转入 $\flat E$ ，乐曲最终在 $\flat E$ 调上结束。

乐曲在3/4拍的进行中有三个小节包括虚小节线的4/4拍，暗示在小节内部节拍划分为1+3。在这个片段中塞维亚纳节奏<sup>[38]</sup>的推进力是如此的强烈以至于人们通过这样不规律性的律动难以获得正确的感觉，所以标记4/4拍显得必要。相

同的情况出现在第 7 和第 100 小节同时这种不规则的节拍在不同的音乐上出现发生在第 45 小节。如谱例 3-14:《艾里达纳》7-8 小节



谱例 3-14:《艾里达纳》7-8 小节

乐曲用塞维亚纳舞曲的节奏来描绘小酒馆里欢乐、嬉戏的热闹场景，这是组曲的最后一首乐曲，也是整首组曲的高潮。作品以优美的小快板，明朗乐观的和声处理以及大胆转调的旋律，鲜明动感的舞蹈节奏为特征，将西班牙民族无拘无束的野性美、自由美、用音符描绘出来。对于演奏者来说，这也是一首技巧极难的乐曲，作曲家用多样的调式、舞蹈性的节拍、长短错落的乐句、以及丰富的和声变化，德彪西曾评价此曲说：“乐曲描绘了极为绚丽多彩的塞维尔地方特色。他不仅刻画风景，更有人的内心感情冲击，音乐极为愉快、华丽、兴奋和近乎疯狂。更富于多样变化，充满色彩之印象，无人能出其右。”<sup>[39]</sup>阿尔贝尼斯在此曲中淋漓尽致的表现了西班牙民族热情、奔放的性格特征，他用音响描绘出了一幅绚丽多姿的西班牙风俗画，表达出其对祖国的无限热爱和真挚祝福。

#### 四、双主题变奏曲---《波罗调》

(一)《波罗调》(El Polo)<sup>[40]</sup>是组曲中的第八首，乐曲以安达卢西亚地区忧郁的民间舞曲“波罗”为素材进行创作，采用了中速的 3/8 拍节奏，由主长音上的各种变和弦、离调和弦造成音响的复杂化，以及大七度小七度音的同时结合为其和声音响的特点。全曲弥漫着悲伤的气氛，带有哭泣的感觉，这种悲泣是用断续的节奏和交叉重复音来表现的，乐曲开始用了一个乐段 16 小节的舞曲节奏作为伴奏，在乐曲发展到一个段落的高潮之后，伴奏型再次出现，显示了无穷的魅力，更增添配哀怨的情调，结束句，乐曲由慢到快，活跃起来，在一个长线条的十六分音符三连音上行并渐强的乐句后，以三个利落的和弦结束。全曲力度变化幅度大，钢琴手法丰富，极具戏剧性和感染力。乐曲结构是结合双主题变奏原则的自由曲式，结构图示如下：

自由曲式

A	A1	A2	B	B1	B2	B3	B4	B5	A3	A4	B6
1-48	48-85	86-110	110-126	127-142	143-158	159-174	175-198	199-234	235-269	269-316	317-391

乐曲由两个主题组成，双主题性质的乐曲在阿尔贝尼斯的《伊比利亚》组曲中占有一定的比重。在这首《波罗舞曲》中，阿尔贝尼斯主要是以康特·洪多<sup>[41]</sup>为主题进行创作的，乐曲中 A、B 两个主题都进行了多次的变奏，A 主题变奏 4 次，B 主题变奏 6 次，主题 A 的结构是不带再现的单二部曲式，开篇 1-16 小节为主题 A 的引子，其结构是由 2+2+2…的重复乐句构成，第一乐段 17-35 小节，是由 4+4+4…的乐句构成的单乐段，停在了 35 小节的不完美终止式上，第二乐段 36-48 小节，2+2+2…构成的单乐段，停在了 48 小节的开放终止上，继而进入了主题 A 的第一次变奏，变奏在结构上几乎没有变化，但在织体与和声上却发生了很大的变化，主题 A 的高声部是三和弦与单音、音程的相互交替的织体，低声部是分解和弦与音程相结合的织体，高低声部交相呼应，A 主题的第一次变奏 A1 的高声部是以重复根音的三和弦为主的厚重和弦织体，低声部主要是柱式三和弦与单音或双音构成的分解和弦伴奏织体，82-85 是通向主题 A2 的小连接，以长音的柱式和弦做铺垫，即是主题 A1 的结束又是通向 A2 的开始。

主题 A 的第二次变奏与主题相比，织体上变化不大，主要是调性进行了大的变化，在一系列的移调之后，111 小节开始，进入了全曲的第二主题 B，B 主题是 4+4+4…的重复性乐句构成的单乐段结构。111-114 小节为主题句，这个 B 乐段都是在主题句的基础上进行不断的重复与变奏形成的。主题 B 的第一次变奏是 127-142 小节，变奏体现在织体与节奏的变奏上，由原本连续均匀的八分音符与切分音节奏之间的转换到变奏一的大切分节奏型上。第二次变奏 143-158 小节，在旋律声部的织体增加了八度的旋律音程。B 主题的第三次变奏 159-174 小节，同样是在和声织体上的变奏再现，织体直接延续变奏二的柱式和弦织体的切分节奏音型，其变奏不但体现在织体与和声的进行上，还在调性上使用了远关系转调，从 B 主题的<sup>b</sup>A 大调直接转到了<sup>#</sup>g 小调。B 主题的第四次变奏是 175-198 小节，体现在调性变奏上，这里调性转到了 E 大调上，B 主题的第五次变奏是 199-234 小节，阿尔贝尼斯在这几次变奏的手法的使用上几乎都变化了调性，这里是将第五次变

奏的调性转回到了 B 主题的调性  $\flat A$  调上。

在乐曲的末尾，作曲家又再次回顾了 A 主题，并进行了两次的变奏，第一次是 235-269 小节的 A3，其变奏手法与 A1 相同，音型也几乎相同，只是通向 A4 之前还有 264-269 小节的一个小连接，然后进入 A 主题的第四次变奏，A4 乐段是主题 A 在织体形态与节奏上的变奏展开，展开的规模长大，从 259 小节一直展开到 316 小节才结束。乐曲最终是以 B 主题的变奏再现而结束的，B 主题最终发展了 317-391 小节的大规模的主题变奏再现，给人留下深刻的旋律印象。乐曲在结构上不拘泥于规范曲式的限制，体现出阿尔贝尼斯音乐创作中灵活多变，不拘一格的特点。

从调性布局来看，乐曲开始时是确立在  $f$  小调上，从 29 小节开始，乐曲转调到  $\flat a$  旋律小调上，如按照传统的调性的发展是应转到  $f$  小调的关系大调  $\flat A$  大调上的，但这里却转到了  $f$  小调的平行大调的同主音小调上。A 主题结束在主调的属调 C 大调上，开放式终止，后又进入到属调的重属导七和弦上，进入 B 主题，乐曲中有很多的不协和音和附加音。主题 B 的第一次变奏进入  $\flat F$  大调，实质可替换为 E 大调，其同主音小调  $e-G-\flat B-F$  这样一层调性关系。主题 B 的第二次变奏在  $f$  小调的属持续音上，并转入了  $f$  小调。B 主题的第三次变奏是 F 大调，B 的第四次变奏调性转调了  $c$  小调上。12 小节又回到  $f$  小调，最终尾声停留在了  $f$  小调上。A 的第二变奏 A2 是在  $f$  小调的属持续音上进行的再现，阿尔贝尼斯是有意这样安排的。调性大致是经过  $f-c-\flat A$  这样一个向属方向进行的顺序，只是在音乐内部细节的调性配置上与传统的和声走向相差很大，B 主题在调性的进行上大致是经  $\flat A-\flat F-e-G-\flat B-f$  的调性进行，是颇具色彩性的三度调性布局，本乐曲在调性上很注重三度的调性布局，大量撞击性的和弦以及和弦外音的使用，使音乐颇具色彩性。和声上使用了四度叠置和弦，四度构成的和弦由叠置四度音程来建立，四度叠置和弦可以按照五度结构来排列，大多数和弦音需排成相隔四度音程，以保持特有的四度音响，如谱例 3-15：《波罗调》92-94 小节

#### 谱例 3-15: 《波罗调》92-94 小节

乐曲节奏上使用的是安达卢西亚地区的民间舞曲“波罗调”，是弗拉门科舞曲形式的一种。节拍是 3/8 拍，稍快速，切分音是乐曲中最常用的节奏型，在某一个音节上出现周期性的装饰性乐句。在这里，乐曲节奏型丰富，其节奏是以一种特别的重音位置体现其节奏特点的，乐曲中固定的节奏型与固定的音乐不断的进行反复，全曲以“忧郁的快板”开始，始终贯穿出现在忧郁、心酸和嘲讽的音调中，全曲模仿了吉他的伴奏手法。阿尔贝尼斯吧安达卢西亚的歌曲旋律和舞蹈节奏在曲中表露无遗，由于选用了 f 小调，整首乐曲柔和且富有朝气，充盈着一种略带忧郁且线条流畅的特征。在展现波罗舞的原貌的基础上，又呈现出民族音乐语言的特色。自由的曲式结构，丰富的和声语汇、频繁的调性变化与西班牙民间音乐的特点结合在一起，共同的完成了这部具有“波罗调”风格的乐曲。

#### 注释：

- [1] (苏) 伐伊斯包尔特, 刁佩华议文. 杰出的西班牙作曲家伊萨克·阿尔贝尼斯, 1956 (6): 102
- [2] 《港口》乐曲描写的是赋有生命力的圣玛利亚港口的渔港繁忙、愉悦、充满生机的图画。
- [3] 木屐舞 (zapato): 木屐舞起源于 19 世纪中期, 这是西班牙最为常见的民间舞蹈形式之一, 由朴素的弗拉明戈舞蹈形式构成, 是弗拉明戈中调的一种, 来自于安达卢西亚民间, 木屐舞是弗拉明戈舞曲中唯一没有手臂动作的舞蹈 6/8 拍的独舞, 使用鞋敲击地面产生的音响, 乐曲的节奏一般有连续性的特点, 一般用吉他伴奏。
- [4] 弗拉门科 (Flamenco): 又称弗拉门戈, 是西班牙的一种综合性艺术, 它融舞蹈、歌唱、器乐于一体, 源于传统普赛人民居住的地方, 弗拉门戈最具有西班牙特色和代表性的艺术之一。秉持了吉普赛的自由随性, 融合了欧洲的高贵华丽以及美洲的奔放热情的弗拉门戈早已享誉世界舞台, 被越来越多的人接受和喜爱。
- [5] 安达卢西亚 (Andalucía): 西班牙最南的历史地理区。也是西班牙南部一富饶的自治区。南临大西洋、直布罗陀海峡和地中海。全境主要有瓜达尔基维尔河大盆地和巴埃蒂克山脉构成, 南部沿岸有著名的旅游胜地太阳海岸和卢斯海岸。全区土地肥沃、风景美丽, 并多摩尔文化遗迹。
- [6] 布列里亚斯舞 (Bulerias): 布列里亚斯舞又称“fiesta”, 在西班牙语种的意思为“娱乐, 节日”, 起源于人们之间的玩笑话, 因此也被称为“荒诞剧”。史料记载这种舞曲形式产生于 19 世纪, 是一种活泼的弗拉明戈舞蹈形式, 是弗拉明戈小调的一种, 这是西班牙安达卢西亚地区的音乐和舞蹈。它源于吉普赛、阿拉伯、安达卢西亚地区、阿拉伯以及西班牙犹太人的民间歌曲。
- [7] 塞吉利亚舞 (seguidilla) 是西班牙安达卢西亚地区最常见的典型的双人歌舞曲形式, 被

誉为西班牙的“舞蹈之母”，这种舞曲是适度的快三拍，一般是 3/8、3/4 拍。

- [8] 《塞维尔的圣诞节》乐曲以西班牙民俗风情为内容，描写了在宗教节日上的一只欢乐的进行队伍。西班牙是信仰天主教的国家，在其生活中有许多的宗教活动，这首欢快的乐曲就是对西班牙南部塞维利亚宗教节日的真实写照。
- [9] 滚奏 (Snare Roll): 方法是通过控制鼓追均匀密集的击奏形成一定的速度才称知为滚奏。
- [10] 塞塔 (Sacta) 字面之意为“箭之歌”，是安达卢西亚最典型的葬礼进行曲，是中虔诚的祷告仪式，也是圣诞节游行队伍歌唱的无伴奏的圣歌，内容大都有关于圣母玛利亚和耶稣的死与复生。
- [11] 《达纳舞曲》其名是以安达卢西亚隆达地区流行的一种舞曲命名的，安达卢西亚是欧洲和阿拉伯地区两种文化的微妙结合，还带着稍许吉卜赛色彩。
- [12] 凡丹戈舞曲 (Fandango): 凡丹戈按照字面意思是“去跳舞”，是西班牙最古老的舞曲之一，也是很多地方舞曲的总称。凡丹戈在每一个区域都有变体。是一种三拍子活泼的舞曲体裁，用手响板及吉他伴奏，边唱边跳，还用乐曲表演等组合而成的综合艺术表演形式。节奏模式以 3/8 或 6/8 为主。
- [13] 马拉卡尼亚 (malaguena) 马拉加当地的民谣及舞蹈构成，曲调纯朴优美，节奏是建立在凡丹戈舞曲在马拉加地区的变体。3/4 拍或 3/8 拍，节奏自由，是一种自由风格的舞曲，常常单独用响板伴奏。
- [14] poco meno mosso: 速度术语，稍放慢的。
- [15] 科普拉主题 (Copla) 原是指西班牙的一种八音节的四行对句诗，押韵在第二与第四句。它的起源来自街头音乐，一般以这种形式写成的歌谣音乐融合了传统民歌，歌词带有剧情。
- [16] 印象派，印象派起初是指西方绘画史上划时代的艺术流派，后延伸至文学、音乐等多个艺术领域，19 世纪七八十年代达到了它的鼎盛时期，其影响遍及欧洲，并逐渐传播到世界各地，但在法国取得了最为辉煌的艺术成就。绘画以莫奈为代表人为，音乐上主要以德彪西为印象派代表人物。
- [17] 《特里安纳》是以塞维利亚一个吉卜赛郊区命名的。西班牙音乐特点之一就是由于 15 世纪吉普赛人的涌入而带有鲜明的吉普赛音乐特色。
- [18] 双步舞曲 (Pasodoble): 使用一种不规则的重音记号，形成了一种二步行进的舞蹈节奏，具有吉普赛热情而粗鲁的性格特点。
- [19] 斗牛士进行曲 (Marchtorera): 这是西班牙最具特色、最具代表性的舞曲之一，它的特点是强调重拍，有“随点节奏”的感觉。
- [20] 帕舍都波舞曲 (pasodoble): 帕舍都波舞，又叫双步舞曲，是一种 2/4 拍的西班牙舞曲，流行于塞维利亚 (seville) 的吉普赛人居住地的斗牛士舞蹈，一般常表现为两步进行的节奏特征。
- [21] 《阿巴欣》曲名是以格列纳达一个坐落在阿拉伯古堡“阿尔汗布拉宫”附近的吉卜赛街区命名。乐曲取材于既忧伤又令人迷恋的吉卜赛民间舞曲“布列利亚”。
- [22] 深沉歌 (canc jondo): 在弗拉明戈歌曲分类中，最初吉普赛人所传唱的弗拉明戈歌曲

表现的是一种痛苦、绝望、悲伤的情绪，仿佛吉普赛人经过长时间被社会的压制的一种悲伤情绪的释放和表达。这种歌曲没有固定的歌词而是歌手即兴而作，它在意的不是歌曲本身说了什么而是各说如何表现，此刻歌手抒发的感情都是来自生活中的真情实感，是人类最美妙的心之呼唤。

[23]赫米奥拉(hemiolia)：在中世纪和文艺复兴时期的理论中，赫米奥拉比例代表两侧意义的3:2，一个是纯五度音程，二是两拍中三个音的节奏关系。

[24]L·波威尔《西班牙钢琴音乐的历史》美国印第安纳大学出版社 1980年 第79页

[25]《拉瓦别斯》，曲名是以马德里的一个非常热闹的地区命名。取材于拉丁美洲生气勃勃的时尚舞厅舞曲“秋拉斯”。

[26]秋拉斯(Guajiras)，源于拉丁美洲的时尚舞厅舞曲，在古巴地区非常盛行，与塔兰塔舞曲相似，其典型的节奏特征是重音移位。

[27]哈巴涅拉舞曲(Habanera)，哈巴涅拉舞曲原是非洲的黑人舞曲，后来由黑人传入古巴，又由古巴传到西班牙。是安达卢西亚探戈的一种，这是一种中等速度的二拍子舞曲，旋律常常包含附点节奏和三连音，节奏富于弹性。

[28]《马拉加》以西班牙南部一城市命名。取材于西班牙民间舞曲“马拉戈尼亚”。

[29]马拉甘尼亚(Malaguena)是源于西班牙的马拉加地区的凡丹戈，马拉加非常盛行，节奏特点是3/4拍与6/8拍交替出现，节奏自由，常用响板伴奏。

[30]阿拉伯风格(arabesque)，阿拉伯风格原指阿拉伯建筑中花巧的装饰图案。在音乐上，阿拉伯风格曲指旋律富于装饰的作品。

[31]《阿美尼亚》以西班牙南部港口命名。此曲是以西班牙“达兰达斯”民族舞曲的韵律为原本创作的。

[32]达兰达斯舞曲(Tarantos)是一种与马拉甘尼亚舞曲相似的民间舞曲，源于西班牙的阿美里亚斯区，节奏特点是3/4拍与6/8拍交替出现，从而造成一种不规则的节奏韵动，用以表现西班牙所独有的舞蹈场面。

[33]塔兰塔舞曲(Taranta)是弗拉门科的一种，悠闲宁静的民谣，是一种与马拉甘尼亚舞曲相似的民间舞曲，源于西班牙的阿美里亚斯地区，节奏特点是3/4拍与6/8拍交替出现，从而造成一种不规则的节奏韵律，用以表现西班牙特有的舞蹈场面。

[34]《黑勒斯》以西班牙南部一个专门酿制雪利酒而出名的小镇命名。

[35]索列莱斯舞曲(Soleales)：索列莱斯舞曲源于“soledad”，意思为孤独的，是弗拉明戈大调的一种。这类舞曲在安达卢西亚吉普赛地区盛行，主要描写悲伤、孤独的情感。

[36]吉普赛舞曲：发祥于印度北部的吉普赛民族部落，吉普赛是流浪的民族，他们具有着游牧民族特有的奔放与热情，并将自己的民族特性与西班牙音乐中的阿拉伯节奏元素和演唱风格相结合，建立了自己的音乐风格，在19世纪中期，衍生了著名的“弗拉门科”

[37]《艾里达纳》以塞维利亚郊区一个小酒店命名。

[38]塞维利亚纳节奏(Sevillana)：塞维利亚纳舞节奏极富爆发力，表现出一种活泼欢快的情绪。节拍通常为3/4拍，表现形式为女子独舞或男女群舞，刚烈的舞步表现出坚毅阳刚的效

果。

[39]《杰出的西班牙作曲家伊萨克·阿尔贝尼斯》(苏)伐伊斯包尔特 刁佩华译 音乐译文 1956年第六辑 104页

[40]《波罗调》是以安达卢西亚地区忧郁的民间舞曲“波罗”为素材创作的。波罗舞曲(Polo)是快速三拍子舞蹈,最大的特色是切分音型的使用,以突出波罗舞曲与众不同的节奏特点。

[41]康特·洪多(Cante Jonda)是安达卢西亚的传统歌舞音乐,乐曲节奏型丰富,其节奏是以一种特别的重音位置体现其节奏特点的,乐曲中固定的节奏型与固定的音乐不断的进行反复.

## 第四章 《伊比利亚》组曲的曲式结构特征

### 一、广泛性

阿尔贝尼斯的《伊比利亚》组曲不仅有着丰富的音乐内涵，还使用了复杂多样的曲式结构，它们是西班牙民族音乐，主要是安达卢西亚音乐与欧洲印象派以及浪漫派音乐所交织成的复合体，12首乐曲中，所使用的曲式结构都是较典型的曲式结构，复三部曲式三首、奏鸣曲式的五首、自由曲式的三首以及双主题变奏曲的一首。在曲式结构上，十二首乐曲大多数保持了典型的曲式结构原则，如复三部曲式的乐曲，三个部分庞大而具有一定的规模，第三部分再现第一部分时，多采用动力再现的手法，而且复三部曲式在结构内部经常结合变奏的原则进行展开，如《塞维利亚的圣诞节》便是结合变奏展开原则的一首，由于其第一部分是单乐段的变奏，第二部分是单二部曲式，因此是介于单三与复三部曲式之间的中间型曲式，这是组曲中三首复三部曲式中特殊的一首。奏鸣曲式的五首乐曲，最重要也是最具有传统奏鸣曲式意义的便是再现时的调性回归。不论五首乐曲的奏鸣曲式是否完整，有无展开部，只因其最终再现时的调性回归，具有奏鸣曲式的调性意义，因此具有传统的奏鸣曲式原则性。组曲中自由曲式在安排的过程中，多是无序自由曲式，不具有相应的规律性，都是三个或三个以上的主题进行无序的安排，自由的变奏与展开，具有浪漫主义时期曲式结构发展的随意自由无拘束的特点。相对完整的双主题变奏曲式有一首，两个主题进行变奏展开。

### 二、结构特征

《伊比利亚》组曲在曲式结构上虽然大多数保持了传统性，但阿尔贝尼斯力求音乐的独创与完美，曲式结构在他的作品中得到了更大程度的变通和发展，有一些是混合曲式，“这部作品的创作手法与德彪西的印象派手法颇为相似，但在音乐感觉上东方色彩比德彪西的还要浓郁。德彪西在成熟时期以后的作品中，曲式上已不受传统曲式的束缚，总是根据自己乐曲在发展的需要上自由的安排，但其结构仍紧密的按照音乐的逻辑形成新的曲式。”<sup>[42]</sup>在这方面德彪西对阿尔贝尼斯的影响颇深，但在曲式、织体、声音层次、持续音的运用、乐思的发展以及民族民间音乐的风格运用上，阿尔贝尼斯且都有自己的独到之处。在传统技法的运用上，主部主题发展是非常重要的，而他却恰恰削弱了主部主题，强调副部乐思，

对副部主题进行展开，形成强烈的对比。

在这十二首乐曲中，大部分是这样的创作手法。同时曲式与调式、调性不是同步进行，他们之间相互交替，变化十分丰富，声音效果极为美妙，真正的体现出了西班牙民族民间风情画面，充分的展示了阿尔贝尼斯力求的是一种音响色彩性，曲式结构的真正意义是为他多彩的音乐画面而服务的。作曲家以传统的技术为基础，大胆的运用了更为新颖、随意的曲式结构，使曲式能够更好的服务于作品内容的表达。他努力渲染副部主题，并运用多创创作手法拓展其篇幅，织体丰满生动，音乐听起来更为迷人。

在《伊比利亚》中，三部性的运用在阿尔贝尼斯的作品中得到了进一步的发展，引子与尾声的规模扩大，并运用了更多的动力性发展手法，形成了更为复杂的曲式结构，因而也更能适应较为复杂的情感或画面的表现。舞曲节奏对曲式结构的影响，大量采用不同的西班牙舞曲节奏是西班牙民族乐派作品的重要特征，最重要的是这种节奏的运用也对曲式结构产生了影响。作曲家常运用不同的舞曲节奏型作为乐曲的曲式结构划分的标志。大到宏观结构的划分，细到乐句内部的结构划分，都显示出舞曲节奏在音乐结构构成上的重要性。如谱例 4-1《港口》中 9-42 小节的主题一与 4-2 谱例中的 43-54 小节的二主题，就是运用引子的两种不同节奏型为动机，形成段落划分的标准。阿尔贝尼斯在钢琴上运用模仿吉他演奏的碎音技法<sup>[43]</sup>有时是以旋律音的形式写出来的，具有很强的节奏型，他的连续出现，一般造成节奏上新的分组，或新的段落的开始，如谱例 4-1：《塞维利亚的圣诞节》40-45 小节中的碎音用法更是绚丽多彩。



谱例 4-1：《塞维利亚的圣诞节》40-45 小节

以动机为基础的乐句，在《伊比利亚》组曲中，常常一个乐句由两个不同的动机组成，歌唱性的旋律和节奏型组成完整的乐句节奏。如谱例 4-2：《港口》：第 83-92 小节，是 6+4 小节的分组。

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of music. The first system has two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with the tempo marking 'très langoureux.' and the instruction 'sempre d'lev.' (always decelerating). The bass staff has the instruction 'rubato à expressivo.' Below the first staff, there are several 'Rit.' markings and an asterisk at the end. The second system also has two staves. The treble staff starts with 'molto staccato.' and 'an M!' (allegretto moderato). The bass staff has a 'p' (piano) dynamic marking and the instruction 'espressivo.' The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

谱例 4-2:《港口》:第 83-100 小节

如谱例所示,乐句的发展是由歌唱与舞蹈两个旋律动机的结合,只是乐句的规模加大了。

## 结 语

《伊比利亚》组曲是西班牙最重要的钢琴作品之一，作曲家伊萨克·阿尔贝尼斯正因为这部作品被列为 20 世纪西班牙最伟大的作曲家与民族乐派奠基人之一。作曲家以娴熟的作曲技法和西班牙民族音乐文化完美融合。《伊比利亚》无论在创作技法、艺术价值还是演奏难度上都有很多值得钢琴演奏家和理论学者们探讨和研究的内容。《伊比利亚》组曲的风格简洁而清晰，音乐技法丰富而多样，本文通过对《伊比利亚》组曲创作的时代背景、作曲家个人经历、以及曲式结构等作曲技法的研究，作如下总结：

1、乐曲具有简洁清晰的风格。这一点与作曲家在创作过程中所使用的西班牙民族民间音乐元素有很大关系。民俗风情的清新与质朴是乐曲在使用的过程中变得简约清新。作品都采用西班牙音乐的传统曲调。

2、《伊比利亚》组曲深受安达卢西亚地区音乐与弗拉门科音乐的影响。这两种音乐在《伊比利亚》里清晰可见，除了一首是以马德里为背景的音乐外，其余十一首都是对安达卢西亚地区的回忆与怀念，《伊比利亚》是作曲家对西班牙的回忆，寄托了他的思乡之情。

3、有着浓郁的浪漫主义与印象主义的风格。在这部《伊比利亚》组曲中，印象主义的创作风格时有显露，极具现代气息。阿尔贝尼斯的印象主义表现手法深受德彪西的影响，但阿尔贝尼斯仅仅是把印象主义作为一种技术手段，而不是像德彪西那样把它作为艺术上的终极目标。德彪西的管弦乐套曲《形象》(Images)中有一首三乐章的《伊比利亚》，与阿尔贝尼斯的《伊比利亚》相比，德彪西的是色彩斑斓的感觉印象，阿尔贝尼斯的则是活生生的民俗风情。

4、曲式结构在原有典型结构的基础上具有阿尔贝尼斯式的变通风格。传统曲式意义上的结构形式与规模比例在阿尔贝尼斯这里似乎完全都是相反的，在这里，奏鸣曲式的副部不再是次主题，而是规模长达变奏次数频繁的主要主题。

5、西班牙本民族音乐元素与西方现代作曲技巧相结合。阿尔贝尼斯将本民族的音乐元素，如安达卢西亚地区的音乐及弗拉门科艺术等西班牙的民间音乐元素融入到其作品中，其每一首乐曲都是以西班牙的一个地区而命名的，亦或是降民族乐曲的元素，如模仿吉他、响板的音型的大量使用等，但他并不是将原本的民间音乐作为他作品的现成主题，而是通过西方的作曲技法巧妙的将民族音乐元素

的基本特征融入到了他的作品中。可见阿尔贝尼斯早已将民间音乐毫无痕迹的渗入到了他的音乐中。阿尔贝尼斯在这部作品中将西班牙民族音乐的辉煌、活泼、色彩鲜明与出色的钢琴技巧有机的结合在一起。

阿尔贝尼斯的《伊比利亚》组曲取材于西班牙充满无穷魅力的民间音乐，以描绘西班牙南部安达卢西亚地区的风土人情为内容，阿尔贝尼斯试图把专业知识与民间音乐的曲调相结合进行创作，并集中精力惊醒西班牙民间音乐的搜集和整理，阿尔贝尼斯以他常年沉淀下来的浓郁的西班牙民风民俗为背景，以西班牙各民族的歌曲舞曲为素材，与不同流派风格相融合，运用现代技巧，创作了这部巨作，他的作品具有鲜明、昂扬的特征，赋予娴熟的钢琴技巧与卓越技法创作而成，没有任何一位作曲家用像《伊比利亚》这样的音乐作品来如此深刻的描绘西班牙，再现她的脉搏与心跳。尽管这部作品基本来自安达卢西亚的灵感，但是他捕捉到了西班牙的精神与灵魂。这部作品富于幻想，背景不断变化，展示了一些漂浮不定的色彩，是真正意义的西班牙音乐。这套作品规模宏伟，色彩绚丽，钢琴技巧复杂，和声自由大胆，在节奏和韵律方面都有许多突破与创新。乐曲中所采用的西班牙民族素材中，有许多都与中国有着千丝万缕的联系，如弗拉门科中常用的一些前器具，响板、绣花丝披巾等都是来自中国，中国与西班牙在三百多年的时间里一直有自由贸易协议，这也许可以解释为什么在这两个不同的文化中会存在不计其数的相似之处。阿尔贝尼斯运用弗拉门科艺术的歌、舞、吉他三种元素，来表现西班牙民族民间风格和风土人情，阿尔贝尼斯运用了丰富的民间音乐元素作为载体。与此同时，乐曲的曲式结构、织体的写法带有 19 世纪末法国浪漫主义创作技法的特色，从而形成了鲜明的个人风格。

《伊比利亚》组曲是阿尔贝尼斯一生心血的结晶，是西班牙民族音乐（特别是安达卢西亚音乐）与欧洲印象主义音乐以及晚期浪漫主义音乐的结晶。在浩如烟海的世界钢琴文献中独树一帜，无论在一书高度、素材提炼、创作技法还是演奏难度上都值得我们去研究和探讨，是西班牙音乐的伟大杰作。梅西安曾经说过“《伊比利亚》是我所认为的钢琴音乐杰作之一”<sup>[44]</sup>这样的话，来赞赏阿尔贝尼斯的这部作品。由此可知，《伊比利亚》在世界音乐文献中的地位和价值是不容置疑的。

注释：

[42]李哲样 《最新名曲解说全集》（台北）大陆书店 民国 93 年 第 355 页

[43]杨桂琴 《伊比利亚》组曲的曲式结构分析 《乐府新声》 2011 年 29（1）第 6 页

[44]碎音技法(Acciccatura)：碎音是吉他音乐用来表现粗犷的演奏方式，广义的说，他算是一种几乎可以同时弹奏的倚音，以一个全音或半音的和声外音与和声同时弹奏。

## 参考文献

### 著作:

- 1、(苏)伊·米·马伊斯基,中山大学外语系翻译组翻译.西班牙史纲.生活.读书.新知三联书店,1983
- 2、阿伦斯基:《曲式学大纲》,陈登颐译,人民音乐出版社,1984。
- 3、钱仁康、顾连理等:《外国音乐家词典》,上海音乐出版社,1988。
- 4、夏中汤:《曲式与作曲技法》,辽宁教育出版社1989。
- 5、伐伊斯科尔特 刁佩华译文:《杰出的西班牙作曲家伊萨克·阿尔贝尼斯》(苏),1956年第六辑 102页
- 6、钟子林:《西方现代音乐概述》,人民音乐出版社,1991。
- 7、[德]克列门斯·库恩:《音乐分析》,钱泥译,上海音乐出版社,1993。
- 8、方铭健:《古典吉他音乐家及图鉴》,台湾辅仁大学艺术学院编印,1993。
- 9、迈克尔·肯尼迪、乔伊斯·布尔恩:《牛津简明音乐词典》,唐其竞译,人民音乐出版社,1996。
- 10、李哲样:《最新名曲解说全集》(台北),大陆书店,民国93年第355页
- 11、赵宋光:《论音乐的形象性》,上海文艺出版社,1997。
- 12、谢成功:《曲式学基本教程》,人民音乐出版社,1998。
- 13、王耀华:《世界民族音乐概论》,上海音乐出版社,1998。
- 14、谷城志:《音乐句法结构分析》,华乐出版社,1998。
- 15、季家锦:《20世纪西方作曲技法》,华乐出版社,2000。
- 16、赵晓生:《钢琴演奏之道》,世界图书出版社,2000。
- 17、于润洋:《西方音乐通史》,人民音乐出版社,2001。
- 18、彭志敏:《音乐分析基础教程》,人民音乐出版社2001。
- 19、姚恒璐:《二十世纪作曲技法分析》,上海音乐出版社,2001。
- 20、张洪岛:《欧洲音乐史》,人民音乐出版社,2002。
- 21、库特斯卡:《20世纪音乐的素材与技法》,宋瑾译,人民音乐出版社,2002。
- 22、钱亦平、王丹丹:《西方音乐体裁及形式的演进》,上海音乐学院出版社,2003。
- 23、杨儒怀:《音乐的分析与创作》,人民音乐出版社2003。
- 24、李吉提:《曲式与作品分析》,中央民族大学出版社,2003。
- 25、杨儒怀:《音乐分析论文集》,中国文联出版社,2000。

- 26、彭志敏：《新音乐作品分析教程》上、下册，湖南文艺出版社，2004。
- 27、于润洋：《音乐美学史学论稿》，人民音乐出版社，2004。
- 28、桑桐著：《和声学教程》，上海音乐出版社，2003。
- 29、沈石岩：《西班牙文学史》，北京大学出版社，2004。
- 30、于润洋：《音乐美学史学论稿》，人民音乐出版社，2004。
- 31、周薇：《西方钢琴音乐史》，上海音乐出版社，2004。
- 32、吴祖强：《曲式与作品分析》，人民音乐出版社出版，2005。
- 33、于润洋：《音乐美学文选》，中央音乐学院出版社出版，2005。
- 34、杨八通：《和声分析教程》，上海音乐出版社出版，2005。
- 35、钱亦平：《音乐作品分析简明教程》，上海音乐学院出版社 2006。
- 36、潘一飞，张式谷：《西方钢琴音乐概论》，人民音乐出版社出版，2006。
- 37、勋伯格：《和声的结构功能》，茅于润译，上海音乐出版社出版，2007。
- 38、[西]吉耶尔莫·冈萨雷斯：钢琴组曲《伊比利亚》评注版，上海音乐出版社，2008。
- 39、姚恒璐：《音乐技法综合分析教程》，高等教育出版社，2009。
- 40、郑建鸥：《节奏的基本原理与应用》，西南师范大学出版社，2009。
- 41、徐平力：《20 世纪初期的和声研究》，上海音乐出版社，2010。

#### 学术论文：

- 1、候康为、邵文霞：“阿尔贝尼斯钢琴音乐风格形成的三个阶段（上）——选自波拉·比德尔曼〈阿尔贝尼斯一书〉”，载《交响·西安音乐学院学报》，1996 年第 2 期。
- 2、候康为、邵文霞：“阿尔贝尼斯钢琴音乐风格形成的三个阶段（下）——选自波拉·比德尔曼〈阿尔贝尼斯一书〉”，载《交响·西安音乐学院学报》，1996 年第 3 期
- 3、若笛：“阿尔贝尼斯——从流浪儿到音乐家”，载《音乐爱好者》，1998 年 01 期。
- 4、张式谷、潘一飞：“西班牙音乐的黄金时代”，载《钢琴艺术》，1999 年第 5 期。
- 5、段维拉：“阿尔贝尼斯〈伊比利亚〉的钢琴创作特征及其演奏技法”，载《星海音乐学院学报》，2004 年 3 月第 1 期。
- 6、蒋博彦：“伊萨克·阿尔贝尼斯——西班牙音乐史上最重要的代表人物之一”，载《钢琴艺术》，2004 年第 7 期。
- 7、段维拉：“论阿尔贝尼斯〈伊比利亚〉的钢琴创作特征”，上海师范大学，2004 年。

- 8、吴新伟：“法雅音乐创作中的西班牙民间音乐因素”，载《天籁·天津音乐学院学报》，2005年第1期。
- 9、罗薇：“绚烂的民族之花—简析阿尔贝尼斯的钢琴套曲〈伊比利亚〉”，载《乐府新声》，2007年第3期。
- 10、张芳、王琦：“阿尔贝尼斯的〈塞维利亚的基督圣体节〉演奏技法之研究”，载《乐府新声·沈阳音乐学院学报》，2008年第2期。
- 11、何扬：“伊萨克·阿尔贝尼斯和他的〈伊比利亚〉—作品浅析及演奏要点”，载《音乐天地》，2009年8月。
- 12、陈楠：“奏鸣原则在〈伊比利亚组曲〉中的运用”，载《黄河之声》，2010年第20期。
- 13、杨桂琴：“阿尔贝尼斯〈伊比利亚〉组曲调式、调性分析”，载《吉林艺术学院学报·学术经纬》，2010年第5期。
- 14、杨桂琴：“阿尔贝尼斯〈伊比利亚组曲的主题分析〉”，载《艺术研究》，2011年第1期。
- 15、杨桂琴：“〈伊比利亚〉组曲的曲式结构分析”，载《乐府新声》，2011年第1期。

#### 学位论文：

- 1、王萌：“西班牙民族文化的结晶”，上海音乐学院研究生论文，2006年。
- 2、叶春华：《西班牙之歌》，首都师范大学研究生论文，2006年。
- 3、陶红：《阿尔贝尼斯〈西班牙组曲〉的民族情结及其钢琴演绎》，南京师范大学研究生论文，2006年。
- 4、周芷如：《阿尔贝尼斯钢琴组曲〈伊比利亚〉音乐风格研究》，湖南师范大学研究生论文，2007年。
- 5、吕瑶：《西班牙钢琴音乐的民族特性》，东北师范大学研究生论文，2007年。
- 6、孙瑜：《阿尔贝尼斯〈西班牙组曲〉研究与演奏分析》，天津音乐学院研究生论文，2008年。
- 7、吴格妮、格拉那多斯：《〈十二首西班牙舞曲〉的创作特征及钢琴演奏分析研究》，西南师范大学研究生论文，2008年。
- 8、李媛媛：《从〈伊比利亚〉看阿尔贝尼斯钢琴音乐的民族风格》，沈阳师范大学研究生论文，2009年。
- 9、钟臻：《析阿尔贝尼斯〈西班牙组曲〉》，西南大学研究生论文，2010年。

- 10、王海涛：《阿尔贝尼斯钢琴组曲〈伊比利亚〉教学研究》，东北师范大学研究生论文，2011年5月。
- 11、李翔宇：《阿尔贝尼斯及其〈伊比利亚〉组曲研究》，安徽师范大学研究生论文，2012年3月。

外文资料：

- 1、Sadie, Stanley, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* In first volumet, New York, Macmillan Publisher Limited, London, 2001.
- 2、Walter Aaron Clark, *Isaac Albeniz, Portrait of a Romantic*, Oxford UP, Oxford, New York, 1999
- 3、Guerra y Alarcón: *Isaac Albéniz: notas crítico-biográficas* (Madrid, 1886/R)
- 4、Jean-Aubry: 'Isaac Albéniz (1860–1909)', MT, lviii (1917), 535–8; repr., enlarged, in *La musique et les nations* (Paris and London, 1922), 87–112
- 5、Collet: *Albéniz et Granados* (Paris, 1926, 2/1929/R, 3/1948)
- 6、Moragas: 'Epistolario inédito de Isaac Albéniz', *Musica*, no.5 (1938), 38–45
- 7、Ruiz Albéniz: *Isaac Albéniz* (Madrid, 1948)
- 8、Raux Deledicque: *Albéniz: su vida inquieta y ardorosa* (Buenos Aires, 1950) [with discography by J.M. Puente]
- 9、Laplane: *Albéniz: sa vie, son oeuvre* (Geneva, 1956) [with list of works]
- 10、Llorens Cisteró 'Notas inéditas sobre el virtuosismo de Isaac Albéniz y su producción pianística', *AnM*, xiv (1959), 91–113
- 11、Llorens Cisteró 'Isaac Albéniz a través de unas cartas inéditas', *Revista trimestral de la Diputación de Barcelona*, xxxviii (1960), 26–31
- 12、Mast: *Style and Structure in 'Iberia' by Isaac Albéniz* (diss., U. of Rochester, 1974)

## 攻读硕士学位期间所发表的学术论文

- 1 北方音乐《巴托克<小宇宙>大调与小调音乐分析》

## 哈尔滨师范大学学位论文独创性声明

本人郑重声明：所提交的学位论文，是本人在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人完全意识到本声明的法律结果由本人承担。

学位论文题目： \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

学位论文作者签名： \_\_\_\_\_ 日期： \_\_\_\_\_ 年 \_\_\_\_\_ 月 \_\_\_\_\_ 日

## 哈尔滨师范大学学位论文授权使用声明

本人完全了解并遵守哈尔滨师范大学有关保留、使用学位论文的规定，即：学校有权保留学位论文并向国家主管部门或其指定机构送交论文的电子版和纸质版。有权将学位论文的标题和摘要汇编出版。有权将学位论文提交《中国学术期刊（光盘版）》电子杂志社在《中国优秀硕士学位论文全文数据库》和《中国博士学位论文全文数据库》中发表，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存学位论文。保密的学位论文在解密后适用本规定。

作者签名： \_\_\_\_\_ 日期： \_\_\_\_\_ 年 \_\_\_\_\_ 月 \_\_\_\_\_ 日

导师签名： \_\_\_\_\_ 日期： \_\_\_\_\_ 年 \_\_\_\_\_ 月 \_\_\_\_\_ 日

## 致 谢

本篇论文在老师的悉心指导下终于完稿，心中百感交集，十分激动。首先，我要衷心的感谢我的导师张磊教授！在攻读硕士研究生期间，张磊老师严谨的治学态度和渊博的学识，时刻感染着我。这篇论文从选题到研究乃至在整个分析写作的过程中，张磊教师都给予了多方面的指导和宝贵意见，为这篇论文倾注了很多心血。在此，再一次表示真心地感谢！同时也要衷心感谢所有指导、帮助过我的老师和关心我的同学朋友们。最后，非常感谢各位教授在百忙之中抽出宝贵的时间对我的论文进行评阅和指导。

由于本人研究水平有限，文章中难免出现不足之处，恳请专家、老师及同学们批评指正