

希納斯特拉《南美大草原第二號》中阿根廷民族音樂素材之運用

陳如萍^{1*} 林世凌² 戴伶瑩³

¹ 嘉南藥理科技大學通識教育中心
² 國立高雄應用科技大學通識教育中心
³ 國立中山大學音樂系研究所

摘要

阿根廷作曲家希納斯特拉的創作生涯起於民族主義音樂，即使民族主義音樂於當時已在古典音樂中流行一段時間，在阿根廷境內卻非流行長久，但希納斯特拉的諸多作品仍然以民族文化素材與新穎創作手法的結合展現出獨匠巨心的作品，成為推銷本土又名響國際的成功音樂推手。當中被歸屬於主觀民族主義時期的《南美大草原第二號》勢必涵納了作曲家精心糅合後的阿根廷民族文化，更不乏其個人的創作特色與具前衛性的技法。本文將針對《南美大草原第二號》作分析與探討，試圖獲知作曲家於當中所蘊含的阿根廷民族音樂素材以及其運用到的特殊創作手法。

關鍵字：希納斯特拉、民族主義音樂、阿根廷、《南美大草原第二號》

*通訊作者:嘉南藥理科技大學通識教育中心
Tel: +886-6-2662517
Fax: +886-6-2662703
E-mail: rpc618@gmail.com

前言

在古典音樂中民族主義音樂創作的興起與流行早在十九世紀即掀起一股熱潮，而後對於這些作品的討論也不斷的有學者在探討。民族主義音樂興盛於西方歐洲地區，有如捷克、芬蘭及俄國等國家的作曲家紛紛採用本土音樂文化素材創作，以作為和德奧傳統古典音樂抗衡之勢力，因而不論是民族音樂創作數量或後人探討的方向皆以該些國家的作品或民族音樂內涵為主題。至於談到阿根廷的民族主義音樂創作，則需到二十世紀之後才由歐洲西方流行至此，雖然於阿根廷內也曾轟動一時，但這些本土作曲家的創作要成為國際所知的作品實在為數甚少，而探討關於阿根廷作曲家的民族主義音樂創作與本土文化音樂素材者當也不多，即使如

此，在民族文化研究的區塊中，對於不甚廣為人知的部分如能有所探討與研究結果，應可成為有價值的知識寶藏。本文所欲研究之對象便是阿根廷知名作曲家—希納斯特拉(Alberto Ginastera, 1916-1983)，其崛起於阿根廷民族主義音樂盛行之時，且於民族主義音樂熱潮衰退後依然以獨特的創作思維結合民族素材與前衛、現代的創作技法而持續聞名於國際音樂舞台。因此，探究希納斯特拉的作品，應可從中瞭解這來自於南美洲國家的音樂家與其國家傳統藝術文化，是如何以獨特的手法與巧思創作出既別具阿根廷民族文化意識，又得以為國際所接受的傑出作品。

透過該探討的過程與結果，應可使筆者與讀者



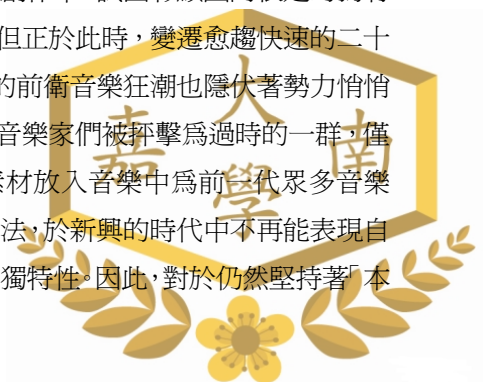
瞭解到，除了歐洲西方世界外南美洲的特殊音樂文化與風格。而面對高國際化的現今，各個國家與地區皆欲展現其本土文化的特殊性，但也必須結合更多的創新與一定的普遍性，始能將本土進一步推向國際，期望該篇研究可為此方面在音樂藝術文化領域的範例之一，更成為啟發方向的開始。

壹、作曲家之生平概述與創作背景

希納斯特拉出生於阿根廷布宜諾斯，其父母親為西班牙與義大利後裔的阿根廷人。自幼展現音樂才華的希納斯特拉，也即早獲得了正規、紮實的音樂訓練，他的作曲老師威廉斯（Alberto Williams）是早期阿根廷民族音樂的代表作曲家之一，因而影響了希納斯特拉的民族音樂創作內涵，包含本土的阿根廷文化元素及民謠。另於國立音樂學院的作曲老師安得烈（José André）為法國音樂學校（Schola Cantorum）之子弟，因而影響了希納斯特拉在創作中所展現的法國音樂風格。他 21 歲時的芭蕾舞曲《巴南彼》（*Panambi*, 1937）創作不僅獲得了作曲比賽評審的讚賞，更得以交響組曲的形式演出而獲得了首演的成功，而該曲極具活力與激情的節奏以及華麗的管弦聲響，奠定了其為重要阿根廷作曲家的聲望。此外，於其早期四〇年代的一些較短作品中，如《馬蘭波》（*Malambo*, 1940）、《五首阿根廷民歌》（*Cinco canciones populares argentinas*, 1943）等，皆展露了希納斯特拉於作曲技巧的純熟以及民族主義音樂創作表達上的不斷成長。於 1945 年獲得了古根漢獎學金赴美進修，於此希納斯特拉造訪了多知名音樂學校，並與科普蘭（Copland）結為好友而為其創作風格所影響。希納斯特拉直至 1948 年回到阿根廷，同年他不僅積極創辦了音樂院，也擔任該校校長。而該年他最重要的作品之一應可為《第一號弦樂四重奏》（*String Quartet No. 1*, 1948），成為作曲家第一首完成的弦樂四重奏，該曲除了以當代作曲技法創作外，更納入了民族與傳統音樂的元素，並將其提升至抽象與意象的境界。此創作之重要性與受重視之程度可在國際現代音樂協會（ISCM）於法蘭克福音樂季中獲選為演出曲目而得知，希納斯特拉於演出期間得以造訪歐

洲。往後的一年，由於受到阿根廷政治的打壓，使得希納斯特拉無法維持於音樂院的工作而需在該期間創作電影音樂以維持生計，此時期希納斯特拉創作出他的第二部弦樂四重奏—《第二號弦樂四重奏》（*String Quartet No. 2*, 1958），該作品已落於創作的及極成熟期，雖外界仍總將民族音樂與他的作品嵌入關係，但該創作實已包含當時新穎的創作手法—如序列主義（serialism），且將其早期的創作技巧一再創新與昇華，以更具個人風格的方式呈現自己的民族內涵。1963 至 71 年成為拉丁美洲中心之前衛音樂研討的領導職位，並於該其間再次造訪美國，成為美國藝術文學協會的一員，並獲得耶魯大學授予的榮譽博士學位。希納斯特拉於領導拉丁美洲中心之前衛音樂研討其間，致力於前衛音樂的探討與開拓，其中科普蘭、梅湘（Messiaen）等音樂家為其重要的典範，因而作曲家本身於此期間也從事了許多開創性的實驗性作品，如其歌劇作品《唐·羅德里》（*Don Rodrigo*, 1963-4）即運用了序列主義、對稱結構、微分音以及人聲拓展的技巧。^{〔註 1〕} 直至最後的十多年中，希納斯特拉仍持續創作著極富創新的作品。希納斯特拉一生的創作數量並非龐大，卻能夠看出作曲家由民族主義音樂起步，直到融合當代音樂創作技巧的不斷蛻變。

希納斯特拉的創作生涯雖起於阿根廷當時正狂熱的民族主義音樂，但這潮流早在十九世紀中葉便於西方音樂中興起，隨即於作曲家及大眾間引起廣大的回應，而此股風潮也在十九世紀後葉起延燒至歐洲以外的國家。^{〔註 2〕} 此時，長期為西班牙外來民族所殖民的阿根廷正獨立不久，民族意識正值高漲，因此民族主義音樂儼然成為一股流行，令長期迷失於外來文化中的阿根廷作曲家與聽眾們，清醒於民族主義之意識，眾多本土音樂家將大量的民族音樂素材運用於創作中，試圖彰顯出阿根廷的獨有民族音樂特性。但正於此時，變遷愈趨快速的二十世紀，西方音樂的前衛音樂狂潮也隱伏著勢力悄悄到來，民族主義音樂家們被抨擊為過時的一群，僅僅將民族音樂素材放入音樂中為前一代眾多音樂家已運用過的技法，於新興的時代中不再能表現自我與展露作品的獨特性。因此，對於仍然堅持著「本



土性」的阿根廷音樂家們，如何一面鞏固著民族音樂的特性，亦可打造出為當代音樂家與聽眾們所接受的創作，實為本土音樂家此時的重要課題。

由阿根廷音樂文化發展的整體看來，表面上雖為歐洲的西方音樂所包覆著，但阿根廷卻也因此得以被注入豐富的音樂文化元素，成了音樂家們學習與興起的良好環境，當中更不乏希望為阿根廷民族音樂意識發聲的本土音樂家。只是，阿根廷的音樂發展備受歐洲音樂影響，因此其發展的脚步總較西方音樂慢些，而歐洲在十九世紀中葉興起的音樂民族主義，也同樣的在十九世紀末的的阿根廷才開啓腳步，並延燒至二十世紀。十九世紀末的作曲家威廉斯便是阿根廷早期音樂民族主義的代表，其一生為發揚民族音樂的努力，也替往後的作曲家奠定了穩固的基礎。即便二十世紀帕茲（Juan Carlos Paz）、卡斯特洛（Juan José Castro）等新一代作曲家一度針對國內民族主義音樂創作的膚淺做抨擊，但希納斯特拉自二十世紀阿根廷民族主義音樂流行以來，堅持著創作中本土音樂素材與意象的體現，並成功跨越至前衛音樂的領域，不因新興的音樂潮流而衰敗。

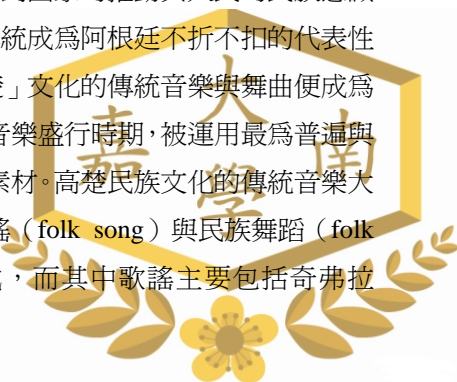
希納斯特拉的創作啓程於民族主義音樂，其在路程中本著對本土的堅持與不斷汲取西方前衛音樂的新興素材，最後成功的昇華民族音樂並與前衛創作相結合。一般對於希納斯特拉的研究中，大多將其一生創作劃分為三個時期的不同風格^(註3)：第一個時期（1934-47）為客觀的民族主義表現，於此時期作曲家傾向直接的採取阿根廷民族音樂素材；第二個時期（1947-57）則屬於主觀的民族音樂表現，希納斯特拉於此時多將音樂素材昇華為某種阿根廷民族的象徵意義，而非直接的採用民族音樂的片段；第三個時期（1958-83）則被歸為新表現主義（neo-Expressionism），作品中包含了十二音列、序列主義、非調性及微分音使用……等當代的前衛創作技巧。雖然希納斯特拉曾在其作品中強調所使用的前衛音樂創作技法（如他在1952年所創作的鋼琴奏鳴曲，強調所運用的複調性與十二音列）^(註4)，但就如同研究希納斯特拉的權威學者所說，以及分析其作品的研究中所示：希納斯特拉在

一般風格劃分的第二期之後，雖不斷的吸收當代及具國際化的創作技巧，卻始終未放棄或犧牲掉已深植於心中的國家意識與情感，因為作曲家已將自己與國家的傳統與本土的情感象徵做了深刻而不可分割的連結。希納斯特拉能夠一面堅持著對於國家本土音樂文化的鞏固，一面納入西方音樂的精華，汲取新興前衛音樂的創作技法，不僅持續的自我提升，更在成功的鞏固國家本土音樂文化之餘，進一步將其國家的音樂推向國際舞台而廣受其他國家的認同與喜愛。

貳、阿根廷民族音樂

本文章主要欲探討希納斯特拉的《南美大草原第二號》（*Pampeana No. 2, op. 21, 1950*），作品創作時間屬於作曲家創作分期之第二期—主觀的民族音樂表現，於音樂中也勢必存在著民族音樂的要素或意象，只是作曲家加入許多自己的想法與創意，而將民族意識表現的更為深化與抽象，因此欲從中瞭解其奧妙之處，當需對阿根廷的民族音樂文化有一定的瞭解。

阿根廷曾受到西班牙人的統治而有大量的外來移民，其文化的許多層面皆不乏外來文化的影子。不過根據文獻指出，阿根廷仍有屬於自己的代表性民族與文化，一般稱此民族為高楚民族（*gauchos*）^(註5)，對其廣義解釋為：馳騁於阿根廷大草原上的騎馬民族（大多數的高楚人屬於西班牙、葡萄牙及印地安人的混血種族）。十九世紀末，「高楚」文化在阿根廷從殖民地獨立後，被國家當權者積極的推動，視為代表國家主要文化的象徵，以和移民帶來的外來文化相抵抗，使得富涵阿根廷國家文化的「高楚」傳統更加的具體化，且致力於保有代表阿根廷民族之勇敢、獨立與獨特性強烈的高尚特質。由於受到國家的推動與人民的民族意識認同，「高楚」傳統成為阿根廷不折不扣的代表性文化，因而「高楚」文化的傳統音樂與舞曲便成為阿根廷民族主義音樂盛行時期，被運用最為普遍與廣泛的民族音樂素材。高楚民族文化的傳統音樂大致上分為民族歌謠（*folk song*）與民族舞蹈（*folk dance*）兩大形式，而其中歌謠主要包括奇弗拉



(*cifra*)、伊斯提洛(*estilo*)、德麗斯特(*triste*)、維達拉塔(*vidalita*)以及米隆卡(*milonga*)；民族舞蹈則主要包含馬蘭波(*malambo*)、維亞(*huella*)、貓舞(*gato*)、森巴舞曲(*zamba*)以及夏卡奈拉(*chacarera*)。對於高楚音樂及當中的歌謠與舞曲，以下將依音樂素材中之節奏、旋律、和聲與調性、織度、音色、形式與內涵主題等面向做簡要的概述，以利於探討樂曲時能作適當的分析與對照。

參、高楚民族歌謠與舞蹈特色

一、高楚民族歌謠

(一) 奇弗拉(*cifra*)

奇弗拉為典型的即興式歌謠，其源自於兩位男性歌手的相互較勁，於歌詞的安排長短自由，且多有連續重複同一音高的唱詞(*parlando style*)有如在說話一般帶有情感，旋律樂句相對較短且強調同一音的重複。拍子則大多使用二四或四八拍，而因即興風格使然，音樂中常出現彈性速度、延長記號等標示。

(二) 伊斯提洛(*estilo*)

伊斯提洛流行於阿根廷彭巴草原與烏拉圭，其最大特色在於歌謠帶有豐富的變化與表情，因此調性雖主要為西方大、小調，但和聲變化多端，經常有半音、倚音或掛留音等和聲外音。旋律方面抒情而流暢，音域也較其他高楚歌謠要廣泛(約於 8 到 12 度間)。於節拍上的重要特性即為其同曲中「快、慢的交替」，快板多為六八拍，且常有同音重複的特性；慢板則使用二四拍子，為表達豐富的情感而較具旋律性與速度的彈性自由。

(三) 德麗斯特(*triste*)

德麗斯特廣泛流行於南美區域，其字面上本有憂傷的意思，因此其音樂語言和內涵與伊斯提洛歌謠相似，帶有豐富的感情與敏感的特質，使用舒緩而帶有感情的速度，與伊斯提洛不同處在於終止處強調三、四度的音程(伊斯提洛強調二度下行音程)，調性上則以雙調式(*bimodal*)或五聲音階的使用為其特色。

(四) 維達拉塔(*vidalita*)

維達拉塔亦屬慢板歌謠之一，為典型的高楚情歌，廣泛的在阿根廷鄉間與城市間流行，更被許多作曲家創作改編出版。在音樂拍子上採用慢速三四拍，有主要的動機節奏(譜例 1)，調性多於小調上，而樂曲形式為 A.B 各反覆一次之兩段式(*binary form*)。

【譜例 1】維達拉塔主要動機節奏



(五) 米隆卡(*milonga*)

米隆卡的產生及歷史由來與鄉間高楚民族和城市居民之間的社會生活交流有關，鄉間高楚民族透過維生的商業行為而有和城市居民相互交流文化的機會，此時代表鄉間音樂抒情的奇弗拉與伊斯提洛便與城市流行的哈巴奈拉(*habanera*)相遇，最終造就了混合風格的米隆卡，於音樂中也因而隨處可見代表鄉間與城市流行音樂的混用蹤影，而當中堪以節奏元素的混合風格最為明顯。米隆卡多為中板的二四或四八拍，在主唱聲部使用鄉間傳統歌謠的節奏時(如奇弗拉傳統的連續同音節奏)，吉他同時以哈巴奈拉的慣用節奏(譜例 2)伴奏著。調性上多為西洋大、小調，和聲上以 I (i)、V₇ 的交替為主，而旋律線較為特殊處為其使用主調音階下行級進做結束(不同於高楚其他傳統歌謠常以三度跳進做結)，此外旋律下行級進之嘆息音形也大量的被使用於米隆卡中。樂曲曲式採「詩節式(*strophic form*)」(不同段歌詞採反覆相同的旋律)，樂句則為工整的四小節成句。

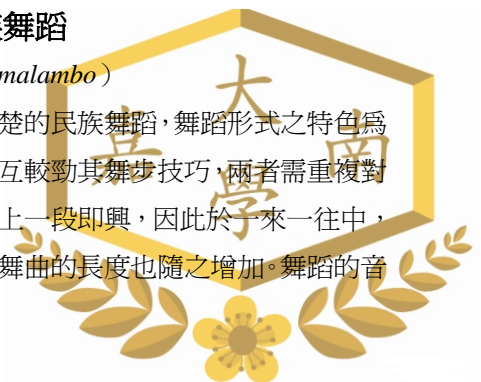
【譜例 2】哈巴奈拉的慣用節奏範例



二、高楚民族舞蹈

(一) 馬蘭波(*malambo*)

馬蘭波屬高楚的民族舞蹈，舞蹈形式之特色為兩位男性舞者相互較勁其舞步技巧，兩者需重複對方的舞步後再加上一段即興，因此於一來一往中，舞步漸行困難且舞曲的長度也隨之增加。舞蹈的音



樂必須配合舞者，因而馬蘭波的舞蹈音樂帶有無比的動能與精力，好比兩位男性帶著高昂的鬥志比「舞」，如此極具動力的特性由馬蘭波最重要的音樂元素—拍子與節奏來表現。音樂中以快速的六八拍子為主，使用切分音與重音錯置技巧的數量比其他高楚音樂要來的多，吉他則為主要伴奏樂器，彈撥出節奏中的切分音形。馬蘭波的特性與內涵可說是高楚音樂舞蹈的典型，因而在高楚的社會文化中一直保有重要的地位。

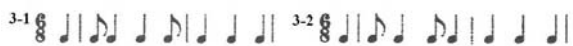
(二) 維亞 (huella)

一般認為「huella」這舞蹈的名稱來自於經常運送貨物穿越澎巴草原的貨車名，因此許多人將維亞視為澎巴草原的代稱，並將對於阿根廷境土的豐富情感寄託於此，在曲中更彰顯強烈的情感對比。維亞舞蹈音樂的主要特色為和聲的安排，曲中的和聲進行皆由一組和聲進行—i-VI-III-V₇-i(I)—不斷的重覆，有如藍調音樂般不斷循環的和聲進行，除第一與最後的和聲外，其餘每兩小節換一和弦，而主要的節拍為六八拍，同樣擁有重音錯置的特性。

(三) 貓舞 (gato)

貓舞也可說是阿根廷中最具生動活潑的舞蹈之一，普遍流傳於阿根廷鄉間與城市中，一直是高楚民族偏愛的舞蹈。該種具有活力的舞蹈，其音樂的節奏元素當為主要角色，樂曲中結合六八拍與三四拍，於主奏單聲部出現兩種拍子的轉換（譜例 3），成為貓舞最具特色之處。調性方面以西方大調為主，除經常使用三音及五音外，於旋律中也多起於三度的橫向音程。

【譜例 3】貓舞節奏範例



(四) 森巴舞曲 (zamba)

森巴為一由外傳入的舞種，其淵源歷史較長且複雜，約於 19 世紀早期傳入，最後成為高楚民族的曲目之一。森巴樂曲介於慢到中板的速度，六八拍子中帶有切分音與重音錯置，較為特殊之處為使用某特定節奏動機貫穿整曲（譜例 4）；調性上使用西方大、小調，並常於外聲部旋律強調和聲三度的輪廓。

【譜例 4】森巴節奏動機範例



(五) 夏卡奈拉 (chacarera)

夏卡奈拉之字面來自於西班牙文「chacra」—農田（通常意指玉米田）之意，同樣在阿根廷內普遍流傳且發展興盛。音樂中的調性同樣以西方大小調為主，但其和聲不似其他高楚舞曲有一定的和聲進行，而是採較不規則和聲節奏；另於節拍上雖同樣以六八拍、切分音與重音錯置為主，但更為特殊處為其主奏的六八拍與吉他伴奏聲部的三四拍子同時並置，因此整體節奏上可說同時使用了單聲部橫向與兩聲部縱向的重音錯置技巧。

三、高楚民族音樂特性概述

「高楚」傳統音樂中的節奏為了彰顯族人的活力與男性的勇猛，曲子多為六八拍，且多使用切分音（syncopation）節奏，因而有兩種節奏的模式為舞曲中經常使用（譜例 5）：第一種（a）為夏卡奈拉的顯著節奏特色，另於貓舞中也看見此；第二種（b）則主要源自森巴舞曲，並影響其他舞曲節奏的使用。此外，拍點錯置（hemiola）亦為其節奏特色（包含橫向節奏與縱向旋律與伴奏間的交錯），最常出現者為六八拍與三四拍的交錯運用。

【譜例 5】高楚民族舞蹈常用之節奏模式



於旋律方面，二到四小節的對稱旋律樂句結構為其顯著之特性（於米隆卡歌謠中尤為顯著），且經常以反覆、變奏或模進方式予以重複，往往使得開頭的樂思主題成為貫串整曲的主題。旋律的音域多於六度到十度之間，外型輪廓與走向則偏愛下行（descend），經常由音域最高處向下進行，或經快速的上行後以緩慢的下行做樂句的結尾。樂曲之調性則包含西方音樂大、小調、雙調式（bimodal）、多里安調式（Dorian）或五聲音階（pentatonic）的使用，且大多數的高楚傳統音樂傾向於一首樂曲內



維持同一調性。和聲上則多運用大、小調中的 I、IV、V 級和弦或同時使用大調與關係小調的三和弦；於和聲進行與變換上，有些每一小節換一次和聲（如維達拉塔歌謠），有些則每兩小節變換一次（如貓舞、米隆卡舞曲），此外，高楚音樂中平行三度的使用亦為其特色之一。於高楚音樂的整體曲式結構上，雖然各種歌謠或舞蹈舞曲多有不同的結構，且該些形式的組成多與詩詞或舞蹈的編舞有所關連，但也各有程度上的差別，如與詩詞之關連性有時僅受句子長度或頂多詩節的結構影響，但有些則操控於詩詞的即興程度，詩詞如有較長的即興，樂曲則會隨之有更長的發展；舞步與音樂結構方面亦然，如貓舞的音樂段落分配與舞步密切的搭配，有些則會在基本舞步中加入數量或步形的變化，此時的於音樂大架構雖不改變，但卻會隨著步伐增減而在曲式大框架中做反覆。除此之外，高楚傳統音樂於結構上也常以「對稱」（symmetry）為特色，這是受到了西班牙舞蹈編排原則“cambio de sitio”（change of place）^{（註6）}的影響，舞蹈結構分為兩大部分，於第二部分時表演者的位置恰與第一部份的位置相反而作對調，如表現於音樂則形成有如“ABBA”的對稱性結構。

肆、《南美大草原第二號》樂曲分析

《南美大草原第二號》（*Pampeana No. 2, op. 21, 1950*）的創作時間正屬希納斯特拉三時期創作中的第二期——主觀的民族音樂表現，此時作曲家對於民族音樂特性的表現已不直接採取民族音樂的素材片段，而是偏向以自己個人的創作技法將各種音樂元素昇華為具有民族意義的象徵，而本篇主要分析探討的《南美大草原第二號》樂曲不論在旋律、調性、節奏、曲式或織度……等方面，皆可發現許多意指或象徵阿根廷民族文化的創作巧思，更囊括了作曲家本身的多項創作特性，諸如奔放不羈的音樂特性、極具活力的節奏、抒情的旋律線條以及色彩豐富又創新的調性和聲設計……等，因此該曲不論在民族音樂特性的表現或作曲家個人特色的發揮皆包含在內，亦可為希納斯特拉第二時期創作的代表作品。文中將以音樂創作之素材作為分析的項

目，除發覺其創作的特殊性外，更強調當中所蘊含民族音樂內涵的巧思所在。

一、曲式

《南美大草原第二號》為一單樂章的作品，但對於樂曲的形式（form）經許多學者的分析後看法有所不同：有些認為該曲可視為一幻想曲

（fantasia），沒有固定的形式而一氣呵成，由連續的樂段所連接而成（A-B-C-D...）；另一看法則將之分為 A-B-A 三大段落。筆者認為，雖然此樂曲屬於單樂章獨立作品，不似奏鳴曲有著固定的樂章與形式，但曲中仍可依照即興樂段與樂曲速度將其大至分為 A-B-C 三部分，分別為曲中標示著 **A** Allegro-**B** 緩板 Lento ed esaltato, Poco più lento-**C** Allegro vivace 的快板-緩板-活潑的快板三大段，而大提琴主奏的即興樂段不時在段落中穿插，可作為三大段落的連接功能，因此樂曲整體呈現著快、慢交織又充滿著即興的幻想元素，這與高楚統民謠中的伊斯提洛有著異曲同工之妙，因該民謠同樣以彈性的速度與快慢節拍的變換表現其豐富的情感內涵。

該曲之所以常被視為幻想即興作品來看待，其多處大提琴主奏的裝飾樂段風格佔了極大的因素^{（註7）}，這些樂段都有著裝飾、即興與自由幻想發揮的共通特性：如樂句中以大提琴的獨奏為主，鋼琴幾乎沒有伴奏，僅於開頭配以數個和弦式伴奏，有如西洋歌劇中的乾燥朗誦調（secco recitative）（譜例 6），以簡化的伴奏讓主奏猶如說話般傾訴著。此外，作曲家於段落的許多樂句中並未以小節線劃分，且多有漸慢（rit.）、加速（accelerando）以及延長記號作為結束等速度彈性的標示，這些作法使整體樂段呈現著即興與幻想的性格，而該種創作特性也與高楚傳統民謠中的奇弗拉相似，其歌詞之樂句長短自由，曲中同樣以彈性速度與延長記號表示其即興的風格。



【譜例 6】希納斯特拉《南美大草原第二號》，1-7 小節。



二、旋律

《南美大草原第二號》中大提琴為顯著的主奏角色，鋼琴純粹以和聲及節奏元素支撐著主奏的旋律，因而大提琴聲部便為展現本曲旋律特色之所在，其中希納斯特拉不受拘束且善於變化的特性可於旋律的各種即興手法中呈現，雖然如此，其即興的方式並非無音高記譜或毫無拍子節奏拘束的，即便於大提琴的裝飾樂段也有明確的音高與節奏記譜，並藉由拍號的轉換、速度變化的標記以及五連音、七連音來表現即興的特性。在快板 A 部分的旋律譜寫上，乍看之下猶如被切分、拍子轉換拆得四分五裂，但仔細分析吟唱後可發現其旋律仍以工整的四小節一句的單位所組成（譜例 7），在高楚傳統歌謠米隆卡的樂句模式也以同樣的方式呈現。

【譜例 7】希納斯特拉《南美大草原第二號》，23-38 小節。



此外，希納斯特拉在樂曲旋律主題的創作方面，不論是裝飾樂段或 A、B、C 三大部分的旋律樂句皆不採用德奧浪漫傳統的主題開展方式，而是以較短的樂句或動機做不同的變化而重複出現在樂曲當中。縱使主題與旋律不做開展性發展，也不斷重現某旋律動機，不過希納斯特拉仍藉由四種方式，使

整體的旋律線充滿著自由、即興及幻想的特性，而不致讓樂曲顯得單調乏味，四種手法包括：音域八度的置換、模進式重複樂句、琶音與半音的裝飾。其中八度置換的手法於開頭前五小節即可為最佳例證（譜例 6），該樂句不斷的重複 D 音，但包含了五個八度且不同音域的 D 音（D、d、d1、d2、d3），而開頭第一小節 d¹-d-a-d¹ 的動機為該裝飾樂段的主要元素，第二小節後不做過多的開展，而是以上下的琶音音形與音域的大跳變化使旋律不斷重現並環繞著該動機。模進式的樂句則是於一段樂句第一次出現，並經過一段連接句後，以不同音高的模進再次出現，譜例中（譜例 8-1、8-2）的兩樂句則為完全五度的模仿關係。最後，旋律中也經常可見琶音的音形及半音的變化（譜例 9-1、9-2），呈現不斷向前編織而有如巴洛克時期觸技曲

（toccata）的幻想即興風格。經由分析《南美大草原第二號》中的整體旋律特性後發現，如此以短小旋律動機為基礎做模進、重複或琶音半音裝飾的作法，與高楚傳統民謠與舞蹈音樂的旋律特性相符，傳統音樂中大多以開頭的樂思或節奏動機為首（如維達拉塔歌謠、森巴舞曲），經由變化、模進與反覆構成了整體的旋律。

【譜例 8】

1. 希納斯特拉《南美大草原第二號》，23-27 小節。



2. 希納斯特拉《南美大草原第二號》，38-42 小節。

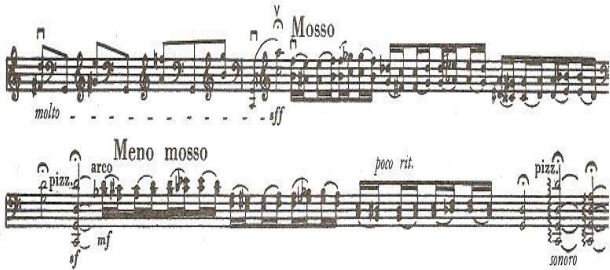


【譜例 9】

1. 希納斯特拉《南美大草原第二號》，7-9 小節。



2. 希納斯特拉《南美大草原第二號》，80-81 小節。



於該曲的旋律音域方面，除了獨奏的裝飾即興樂段外，在其他樂段的旋律線中可發現多處的樂句僅限於窄小範圍的音域，該種使用窄小音域的旋律與高楚民族音樂的旋律特性有所相似（譜例 10-1、10-2）。於該些音域較窄的樂句外，不論是裝飾樂段、快板部分或即便在極具抒情性的慢板樂段，皆佈滿著崎嶇而充滿跳進的旋律音形，例如一開頭的裝飾樂段便多為橫向的四、五度音程關係；而於他處，即便是大提琴的雙音部分，也同樣出現了高低音域的連續交替。如此高低音域的急遽變化，有如希納斯特拉用以描繪出其腦海中對於阿根廷彭巴草原遼闊壯麗景觀之意象。由旋律中的橫向音程關係觀察，其頻繁的三度跳進與同音重複的特性值得一提：首先為該曲旋律中大量「小三度」關係的運用，譜例 8-1 的樂句即為一例，如此橫向的小三度關係，同樣為高楚歌曲旋律的重要特色，而垂直的三度音程也常出現在大提琴聲部的雙音當中；另一項同音重複的手法也包含在樂曲中，於譜例 11 與譜例 13 分別為曲中快板與慢板部分中出現的同音重複手法，該種以同音重複在快速中作為提升張力或於慢板時強調欲表達之情感的方式，在高楚民謠或舞蹈音樂中也很常見，如在速度較慢的民謠伊斯提洛、奇弗拉以及快板的維亞舞蹈音樂中皆有該項同音重複的旋律特色。

【譜例 10】

1. 希納斯特拉《南美大草原第二號》，23-27 小節。



2. 維達拉塔曲例片段



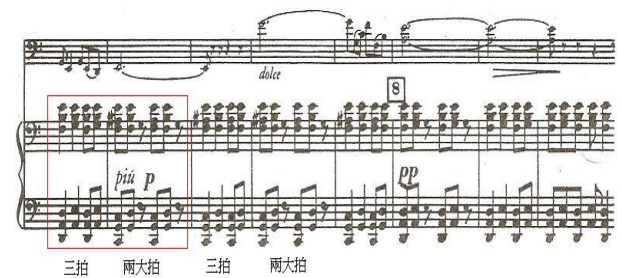
【譜例 11】希納斯特拉《南美大草原第二號》，160-5 小節。



三、節奏與拍子

對於節奏元素的巧妙運用，及其所展現的熱情又富於活力的性格，為希納斯特拉音樂創作中最重要的特色，而本作品也不例外的運用了頑固低音、拍號轉變、複拍號……等不同方式，營造出特有的狂熱與色彩。首先，頑固低音（ostinato）在樂曲節奏的運用上最為頻繁，不論於快板或平靜的慢板部分皆有使用：於快板中，頑固低音所具有的節奏動力，製造出不斷向前編織的奔馳意境（譜例 12）；

【譜例 12】希納斯特拉《南美大草原第二號》，57-64 小節。



在慢板部分，同樣使用了頑固低音，不過卻有著不同功能，在此是以相同、重複的低音，製造出平穩、寧靜的氣氛，也使大提琴聲部的旋律得以彰顯（譜例 13）。



【譜例 13】希納斯特拉《南美大草原第二號》，106-119 小節。



此外，拍子運用與變化也是本樂曲最大特色之一：特殊拍號的使用與頻繁的變換於樂曲中隨處可見，且各自以不同的拍點韻律，發揮了不同的功能。其中裝飾樂段除多數不含拍號也無小節線外，也包含了四四拍、三二拍與七八拍……等不同的拍號變化，如此更增強了裝飾性與即興的風格。接下來的第一部份為三四拍與六八拍的混用（譜例 14），此處單複拍的快速變換，增加了不穩定性與鼓動的感受；慢板部分使用二四拍子，穩定了整體的情緒，而最後的快板部分則為快速的六八拍，帶有迴旋曲（rondo）的效果，將樂曲帶往高潮而結束。

【譜例 14】希納斯特拉《南美大草原第二號》，15-16 小節。



除了不同拍號的變化外，希納斯特拉於樂曲中也使用到了複拍號（polymeter）（譜例 13），於慢板部分第 115 小節處，鋼琴維持二四拍，大提琴聲部卻改為三四拍，因而三個小節的兩拍必須搭配兩小節的三拍，如此總音值才能夠相等。此外，在前文中曾提及的第一部份快板拍號標示了三四拍與六八拍的通用，有時即使作曲家安排的拍號未改變，希納斯特拉於橫向單聲部中節奏的譜寫方式，也使得旋律的重拍位置被巧妙的分配，例如第 23 小節起的大提琴旋律，時為二分法三四拍子，時而

轉換成三分法六八拍，如此二、三分法拍子的交錯，加上大量切分節奏的效果，為希納斯特拉的重要節奏創作特色（譜例 8-1），同時在高楚傳統舞蹈音樂中的貓舞也同樣以單聲部中拍點的二、三分交替為主要特色。諸如以上作曲家利用拍子轉換、切分音所形成的希米歐拉（hemiola）重音錯置技巧，不僅為高楚民族音樂節奏上的最大特色，同時曲中第一部份鋼琴與大提琴聲部所使用的節奏形，也正與阿根廷民族舞蹈之一——馬蘭波舞曲——所常用的拍子與節奏模式相符^(註 8)，亦為希納斯特拉於其他創作中的常用素材，該種節奏的運用不但帶給聽眾更加刺激的感受，也為樂曲增添了濃厚的民族風采。

充滿力量與活力的節奏動能向為希納斯特拉創作中的重要特色，於《南美大草原第二號》這作品中也不例外，且可謂更加的激烈與瘋狂，作曲家利用持續不斷的低音、切分節奏以及二、三分法拍子的交替製造出持續前進卻又相互碰撞、拉扯的效果，使得節奏感不斷的向前而不停滯，當中又不時因重拍錯置激出的火花而增添了刺激感。在第 209-12 小節大提琴與鋼琴聲部間的節奏鋪陳便是最佳的例子（譜例 15）：雖然兩聲部皆譜寫於六八拍中，但鋼琴原本三拍一組的持續八分音符從 209 小節的第六拍就開始，使得整個樂句的重音位移至第三拍與第六拍；而大提琴聲部的樂句也是以二、三分法做交替分配，使得重音出現於每小節的第五拍，因而在該樂句的整體上有著持續的前進動力，同時也帶有相互拉鋸的張力。

【譜例 15】希納斯特拉《南美大草原第二號》，208-13 小節。



四、調性與和聲

該曲在和聲的運用上，希納斯特拉同時表現出對阿根廷民族的喜愛，也透露著其欲朝向創新前衛

加學研



音樂的企圖，因此作曲家在樂曲中除使用調性中心、調式、五聲音階、持續頑固低音等相對傳統的素材外，也加入了巴爾托克（Bartók）常使用的對稱式音階（symmetrical scale）以及複和弦

（polychord）（譜例 16）等當時較具創新的創作技法。

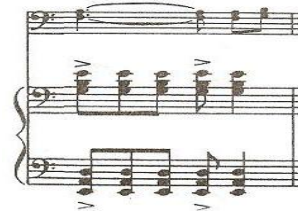
【譜例 16】希納斯特拉《南美大草原第二號》，第 22 小節。



希納斯特拉在旋律中也採用了特殊的音階，如五聲音階（pentatonic）、調式音階與八音音階（octatonic scale）。於五聲音階的使用上，譜例 6 中的第 5-7 小節的大提琴聲部旋律中即可見其為 G-A-C-D-E 五聲音階所組成，有時更出現以五聲音階構成的連續雙音（音程）。此外，於 242 小節（譜例 17）的鋼琴聲部的和絃也由一特殊音列構成，該音列將一五聲音階 D-E-G-A-B 再重複其中的 E 音，正可形成及他六條空弦 E-A-D-G-B-E 排列，這樣的和絃在《南美大草原第三號》中同樣被使用（註 9），因而許多學者便認為該和絃的使用並非意外，而是具有暗示阿根廷牛仔於草原中彈奏吉他的意象，也營造了民族音樂的氣氛。於調式的使用方面，在樂曲開頭與結尾處的旋律，分別具有多里安（Dorian）與弗里吉安（Phrygian）調式的色彩：如譜例 6 中 1-6 小節的樂句中，明顯的是以 D 為中心音，且 C-D 兩音的接續也不斷出現，當中更無任何的升降音，因而呈現了 C 導向 D 的多里安調式色彩，在高楚傳統音樂中，如使用到調式音階通常以多里安調式居多；而於樂曲將結尾處的 246 小節起，大提琴聲部連續強調著 B^b 音，並在 256 小節後轉以強調 A 音，直到樂曲結尾也以 A 為主要結束音，且該段間所有的音也為 A^bCDEFG 的音階組成，正為以 A 為起音的弗里吉安調式音階。最後，在本曲的第二部分慢板中，大提琴聲部出現了音域非常狹窄的旋律樂句，和前部分的大跳、崎嶇的音形形成了強烈的對比，且僅由 a-b^b-c¹-d^{b1}-e^{b2}

五個音構成，而這五音之間半音-全音-半音-全音的關係正為八音音階前五音的排列，也為巴爾托克和史特拉溫斯基經常使用的音階。

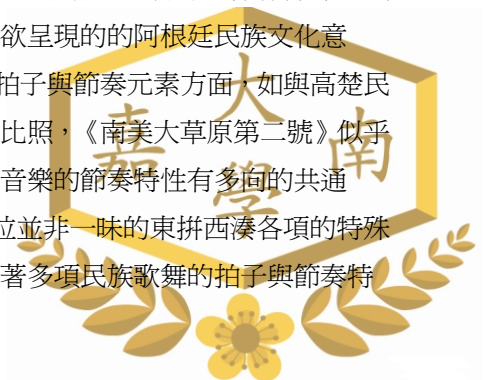
【譜例 17】希納斯特拉《南美大草原第二號》，第 242 小節。



《南美大草原第二號》為希納斯特拉 1950 年的作品，對應其創作的發展已開始尋求個人化的處理，而從上述該作品中對於旋律與節奏的處理方式來看，確實可見希納斯特拉盡可能的運用各種的變化與巧思，於不直接引用民族音樂的情況下，仍能掌握民族音樂的各項特色，再結合個人化的創意，表達出先鮮明的阿根廷彭巴草原意象，充分展現了希納斯特拉善用阿根廷民族素材的民族主義創作精神。

伍、結語

透過文中對於《南美大草原第二號》曲式、節奏、旋律與和聲等音樂創作素材的分析過程與結果可知，希納斯特拉確實在音樂的多個面向中展現著民族文化的特性，同時於調性、和聲等方面配合著前衛性的創新寫作方式。經由詳細的解析後不難發現，音樂中旋律與節奏的運用可說是展現民族音樂特性最直接也最顯著的素材，但希納斯特拉於該曲的旋律創作上並非直接引用阿根廷民族音樂的主題，而是將已融入作曲家腦海的民族音樂特性，再次經過打造與設計，以即興式鋪陳、五聲音階、調式運用、特定音程與和弦以及特殊旋律線條等方式刻畫出作曲家所欲呈現的的阿根廷民族文化意象。同樣的，在拍子與節奏元素方面，如與高楚民族的傳統音樂做比照，《南美大草原第二號》似乎與高楚傳統歌舞音樂的節奏特性有多向的共通點，但希納斯特拉並非一昧的東拼西湊各項的特殊節奏，而是善用著多項民族歌舞的拍子與節奏特



性，配合作曲家該首樂曲的曲式、旋律與和聲調性等，不僅使作品中的各個段落、樂句更加合理化，也得以讓每種音樂素材相輔相成，強化了希納斯特拉所欲展現的阿根廷民族主義內涵。

由《南美大草原第二號》的分析中可以理解到，希納斯特拉對其國家有著深刻的民族意識，對於其國家的民族傳統文化藝術也有一定深度的瞭解，但他也同時認知到展現民族文化特色不可僅限於對民族歌謠、音樂的借用或引用，因此將其昇華至民族意象式的表現，運用更易讓世界聽眾理解的方式譜寫，同時加入跟得上創作潮流的多項前衛性作曲思維，使得《南美大草原第二號》成為既可展現阿根廷民族文化亦可登上國際舞台的代表藝術品。

註釋

1. Schwartz-Kates, D. *Alberto Ginastera*. Grove Music Online: life.
2. Gilbert Chase, "Alberto Ginastera: Argentine Composer," *The Musical Quarterly*, Vol. 43, No. 4 (Oct., 1957): 442.
3. Schwartz-Kates, D. *Alberto Ginastera*. Grove Music Online: style and works.
4. Gilbert Chase, "Alberto Ginastera: Argentine Composer," *The Musical Quarterly*, Vol. 43, No. 4 (Oct., 1957): 451.
5. Schwartz Kates, *The gauchesco tradition as a source of national identity in Argentine art music (ca. 1890--1955)*, (Deborah, Ph.D., The University of Texas at Austin, 1997, 944 pages), ix.
6. Schwartz Kates, *The gauchesco tradition as a source of national identity in Argentine art music (ca. 1890--1955)* (Deborah, Ph.D., The University of Texas at Austin, 1997, 944 pages), 202.
7. 本曲大提琴的裝飾樂段分別於：a.1-15 小節；b.76-81 小節；c.97 小節；d.134 小節；e.230 小節。
8. Gilbert Chase, "Alberto Ginastera: Argentine Composer," *The Musical Quarterly*, Vol. 43, No. 4

(Oct., 1957): 455.

9. Schwartz-Kates, D. *Alberto Ginastera*. Grove Music Online.

參考文獻

一、英文部分

1. Chase, G. (1957). Alberto Ginastera: Argentine Composer. *The Musical Quarterly*, 43 (4), 439-460.
2. Chase, G. (1957). Alberto Ginastera: Portrait of an Argentine Composer. *Tempo, New Series*, 44, 11-7.
3. Chase, G. (1985). Remembering Alberto Ginastera. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 6(1), 80-84.
4. Chase, G. (1958). Creative Trends in Latin American Music-I. *Tempo, New Series*, 48, 28-34.
5. Foreman, L. (1976). Ginastera: A Discography. *Tempo, New Series*, 118, 17-22.
6. Casey, R. L. (1998). *Alberto Ginastera's Stylistic Evolution*. UMI Company.
7. Kates, S. (1997). *The gauchesco tradition as a source of national identity in Argentine art music (ca. 1890--1955)*. Deborah, Ph.D., The University of Texas, Austin.
8. Morgan, R. P. (1991). *Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America (The Norton Introduction to Music History)*. W. W. Norton & Company.
9. Morgan, R. P. (1993). *Modern Times: From World War I to the Present (Man & Music)*. Palgrave Macmillan.
10. Morillo, R. G., & Chivers, G. (1952) "Aesthetic Trends in Argentine Music." *Tempo, New Series*, 25, 7-10.
11. Ruiz, I. *Argentina*. Grove Music Online. 99年10月08日，取自：Grove Music Online.



12.Schwartz-Kates, D. *Alberto Ginastera*. Grove Music Online. 99年10月08日, 取自: Grove Music Online.

13.Tabor, M.(1994). Alberto Ginastera's Late Instrumental Style. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 15(1), 1-31.

14.Taruskin, R. *nationalism*. Grove Music Online. 99年10月08日, 取自: Grove Music Online.

二、樂譜

1. Ginastera, Alberto. Pampeana, No. 2(Rapsodia Para Violoncelo Y Piano). Buenos Aires: Barry Y Cia.



Ginastera's Utilization of Argentina Musical Elements in Pampeana No. 2

Ru Ping Chen^{1*} Shi Ling Lin² Ling-Ying Tai³

^{1*}The Center of General Education,
Chia-Nan University of Pharmacy and Science,
Tainan, Taiwan 71710, R.O.C.

²Center of General Education, National Kaohsiung University of Applied Sciences

³National Sun Yat-sen University, M. M.

Abstract

The Argentinean composer, Ginastera, embarked on his musical composition path by employing a nationalistic style, despite the fact that nationalism had been prevailing in classical music for some time but not in Argentina. Many of his compositions are ingeniously integrated with national cultural elements along with an innovative approach which successfully launched his music into international status while promoting his country. Among his compositions, Pampeana No. 2 was composed in his "subjective nationalism period," in which he deliberately and eloquently blended Argentina's nationalistic elements with his individual compositional characteristics and avant-garde techniques. This paper investigates and analyzes the composer's compositional techniques by focusing on Pampeana No. 2. It attempts to uncover his unique compositional approach while unveiling the blending of the Argentinean national musical elements.

Key words: Ginastera, Nationalistic Music, Argentina, Pampeana No. 2

*Correspondence: The Center of General Education, Chia-Nan University of Pharmacy and Science, Tainan, Taiwan 71710, R.O.C.
Tel: +886-6-2662517
Fax: +886-6-2662703
E-mail: rpc618@gmail.com

