

國立交通大學

音樂研究所 演奏組

碩士論文

蔡維真小提琴演奏會

含輔助文件

薩拉沙泰《巴斯克隨想曲》之音樂特色與詮釋



WEI-CHEN TSAI VIOLIN RECITAL

WITH A SUPPORTING PAPER

PABLO DE SARASATE: FEATURES AND

INTERPRETATIONS OF CAPRICE BASQUE, OP.24

研究生：蔡維真

演奏指導教授：李俊穎

輔助文件指導教授：李俊穎

中華民國一百零一年五月

蔡維真小提琴演奏會

含輔助文件

薩拉沙泰《巴斯克隨想曲》之音樂特色與詮釋

WEI-CHEN TSAI VIOLIN RECITAL

WITH A SUPPORTING PAPER

PABLO DE SARASATE: FEATURES AND INTERPRETATIONS OF
CAPRICE BASQUE, OP.24

研究生：蔡維真 STUDENT: WEI-CHEN TSAI

演奏指導教授：李俊穎 PERFORMANCE ADVISOR: JUIN-YING LEE

輔助文件指導教授：李俊穎 SUPPORTING PAPER ADVISOR: JUIN-YING LEE

國立交通大學

音樂研究所 演奏組

碩士論文

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

HSINCHU, TAIWAN

MAY 2012

中華民國一百零一年五月

謝 誌

每到這個時節，總不免驚覺到時間的流動竟如此快速，也或許是因為在交大將近三年的時光，都過得太充實了吧！真心的感謝身邊的每一位，陪伴著我一起成長。

李俊穎教授，正是我人生傳說中的恩人。老師對於我的耐心，超越一般常人擁有的忍耐極限，您的用心付出讓我感激涕零！每次上課的分秒我都好珍惜，珍惜著老師每一句指導、每句人生道理、音樂想法，以及最重要的態度。雖然您說學生的努力才是成果的關鍵，但對我來說，沒有您就沒有如此成長的我，謝謝您。

“我的家庭真可愛，整潔美滿又安康，兄弟姐妹很和氣，父母都慈祥。”我們家有古意的爸爸、身材苗條的媽媽、修飛機的哥哥，和平時看似默默但超關心我的弟弟。你們每一位都是我人生中不可或缺的人物，每一位也都扮演著如此重要的角色！對你們有著說不完的愛，以及說不完感謝。

新竹的日子，我擁有了我們家親愛的隋棠蘇蘇，妳的義氣干雲、妳的支持、妳的鼓勵、妳的颯爽英姿，都給予了遠離家的我最大的安全感。謝謝妳，親愛的。

琴房的陪伴，我擁有了專業的夥伴黃郁芳，這段時間密集的約會，鍛鍊了我們的心臟強度，辛苦妳了！也希望在今晚能夠好好展現我們的努力！

節目單的曲解，我擁有了妙筆生花、學富五車、才華洋溢、文采斐然、才思敏捷的公主，謝謝你這麼忙碌還接下了這份苦差事，辛苦了。

每個禮拜的大班課，我擁有了很優秀的李家班成員：喬文、怡奴、聖華、琬婷、友瑞、箴言、子晴以及晨誼，大家互相陪伴著一起歡樂、一起成長。不論是在椅子上的角色，還是站在鋼琴旁，每次都是很深刻的回憶和過程，謝謝你們。

我好榮幸擁有傑出的工作人員：蘇柔、澤宇、佩錡、品達，以及幸輯學長、宗智學長，和最專業的海蓮姐！謝謝大家的分工，才能夠讓我們一起順利完成今晚的任務！

最後，謝謝撥冗前來的三位評審教授，謝謝您們的蒞臨與指導。也謝謝正在閱讀謝誌的你們，謝謝各位的光臨！也希望大家能盡情享受這場演出，讓今晚充滿歡樂的掌聲，一起創造美好的回憶，我愛你們。

蔡維真小提琴演奏會

WEI-CHEN TSAI VIOLIN RECITALL

小提琴：蔡維真 /Violin: Wei-Chen Tsai

鋼琴：黃郁芳 /Piano: Yu-Fang Huang

2012/5/28, 19:00

國立交通大學演奏廳 /Recital Hall, National Chiao Tung University

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

Disc 1

L. v. Beethoven : Sonata for Violin and Piano No.5 in F major, op.24

貝多芬：F 大調第五號小提琴奏鳴曲，作品 24，《春》

I. Allegro 快板

II. Adagio molto espressivo 富有情感的甚緩板

III. Scherzo: Allegro molto 詼諧曲：甚快板

IV. Rondo: Allegro ma non troppo 輪旋曲：從容的快板

S. Prokofiev : Sonata for Violin Solo, op.115

普羅高菲夫：小提琴無伴奏奏鳴曲，作品 115

I. Moderato 中板

II. Andante dolce 行板

III. Con brio 燦爛的

Disc 2

E. Grieg : Sonata for Violin and Piano No.3 in C minor, op.45

葛利格：C 小調第三號小提琴奏鳴曲，作品 45

I. Allegro molto ed appassionato 熱情的快板

II. Allegretto espressivo alla Romanza 如同浪漫曲且極富表現力的稍快板

III. Allegro animato 活潑的快板

P. de Sarasate : Caprice Basque, op.24

薩拉沙泰：巴斯克隨想曲，作品 24

蔡維真小提琴演奏會

研究生：蔡維真

演奏輔導教授：李俊穎 教授

輔助文件指導教授：李俊穎 教授

演奏會曲目

貝多芬：F 大調第五號小提琴奏鳴曲，作品 24

普羅高菲夫：小提琴無伴奏奏鳴曲，作品 115

葛利格：C 小調第三號小提琴奏鳴曲，作品 45

薩拉沙泰：巴斯克隨想曲，作品 24

上列曲目於二〇一二年五月晚間七時在國立交通大學演奏廳演出，該場演奏會的 CD 將附錄於本文。

輔助文件：薩拉沙泰《巴斯克隨想曲》之音樂特色與詮釋

輔助文件摘要

十九世紀出生於潘普洛那城的偉大作曲家與小提琴家薩拉沙泰，擁有絢麗奪目的技巧與華麗的音色，被譽為「帕格尼尼再世」。薩拉沙泰身上流著西班牙熱情的血液，創作了許多洋溢著祖國特有情調的舞曲，其中包含八首著名的西班牙舞曲、《流浪者之歌》、《卡門幻想曲》都是薩拉沙泰遺留下來的鉅作。

這首根據巴斯克地方的民俗音樂所作的《巴斯克隨想曲》，雖然不在 1878-1882 年間所作的西班牙系列舞曲中，但與其他八首民謠舞曲取向的作品在音樂上來說頗有異曲同工之妙。《巴斯克隨想曲》不論是旋律素材、節奏特色、曲式結構，或是對器樂的模仿，都有著代表西班牙精神的特殊意義，極具地方色彩；其中使用了強烈的節奏，再加上各式各樣的技巧，形成了獨特的「薩拉沙泰風味」。本論文藉由探討巴斯克地區的地理環境與歷史背景，並了解其音樂文化與傳統樂器，可望深入了解作品的創作內容。

Tsai Wei-Chen Violin Recital

Performer: Tsai Wei-Chen

Supervisor: Prof. Lee Juin-Ying

Supporting document advisor: Prof. Lee Juin-Ying

Program

Beethoven: Sonata for Violin and Piano No.5 in F major, op.24

Prokofiev: Sonata for Violin Solo, op.115

Grieg: Sonata for Violin and Piano No.3 in C minor, op.45

Sarasate: Caprice Basque, op.24

The recital will be held at 7 pm on May 28th, 2012, in the Concert Hall, NCTU. The program mentioned above will be recorded as a CD attached in the essay.

Supporting document:

PABLO DE SARASATE: FEATURES AND INTERPRETATIONS OF CAPRICE BASQUE, OP.24

Abstract

The great composer and violinist, Pablo de Sarasate, was born in Pamplona Spain, 19th century, is well-known for having magnificent, outstanding techniques and played with splendid timbre, and was also hailed as “the incarnation of Paganini”. Sarasate lived with his Spanish passion in his blood, and created numerous dance music filled with the unique sentiment from his homeland. These works include eight famous Spanish Dances, such as “Zigeunerweisen” and “Fantasy on Carmen”. These are the masterpieces that Sarasate had generously left us.

“The Basque Caprice” was composed with the use of local folk music in the Basque regions of Spain. Although this work is not included in the serial Spanish Dances finished between the years from 1878 to 1882, the tendency of using folk song elements in this piece makes it similar to the other eight works. The “Basque Caprice” represents a special meaning of the Spanish spirits and it’s filled with local features in the materials of melodies, the unique rhythms, the structures of the form, and also the imitation of instrumental music. Among all, this work employs strong rhythms, in addition with various kinds of composition techniques, which builds and forms the “Sarasate taste”. This research introduces the geographical and historical

background of the Basque regions, and then presents in regards of the music culture and traditional music of the regions, and through the two points mentioned above, we can thoroughly acquire information regarding the creative elements and contents of the work.



目 錄

	頁次
謝誌.....	ix
蔡維真小提琴演奏會錄音 CDs.....	x
演奏會曲目與輔助文件摘要.....	xi
Recital Program and Paper Abstract.....	xii
譜例目錄.....	xv
表目錄.....	xvi
圖目錄.....	xvii

輔助文件：薩拉沙泰《巴斯克隨想曲》之音樂特色與詮釋

第一章 緒論.....	1
第二章 薩拉沙泰生平及其音樂風格.....	2
第三章 《巴斯克隨想曲》之相關背景	
第一節 巴斯克地理環境與社會歷史背景.....	7
第二節 巴斯克民族的謎.....	11
第三節 巴斯克之音樂與傳統樂器.....	12
第四章 《巴斯克隨想曲》之分析與演奏詮釋.....	17
第五章 結語.....	45
參考文獻.....	46

譜例目錄

	頁次
【譜例 1】鋼琴前奏與導奏，第 1-8 小節.....	21
【譜例 2】第 9-16 小節.....	22
【譜例 3】第 17-28 小節.....	23
【譜例 4】第 28-51 小節.....	24
【譜例 5】A 段的過門，第 48-51 小節.....	25
【譜例 6】第 52-71 小節.....	26
【譜例 7】第 52-63 小節.....	27
【譜例 8】B 段的過門，第 72-78 小節.....	28
【譜例 9】第 79 小節到第 90 小節的方向音.....	30
【譜例 10】A' 的句末延展，第 111-122 小節.....	31
【譜例 11】第 123-124 小節.....	33
【譜例 12】第 123-152 小節.....	35
【譜例 13】第一變奏，第 152-168 小節.....	36
【譜例 14】第 153-155 小節.....	37
【譜例 15】第 165-166 小節.....	37
【譜例 16】第二變奏，第 169-189 小節.....	38
【譜例 17】第三變奏，第 189-206 小節.....	39
【譜例 18】第四變奏，第 206-221 小節.....	40
【譜例 19】第五變奏，第 221-242 小節.....	41
【譜例 20】變化節奏（一）.....	43
【譜例 21】變化節奏（二）.....	43
【譜例 22】第六變奏，第 242-273 小節.....	44

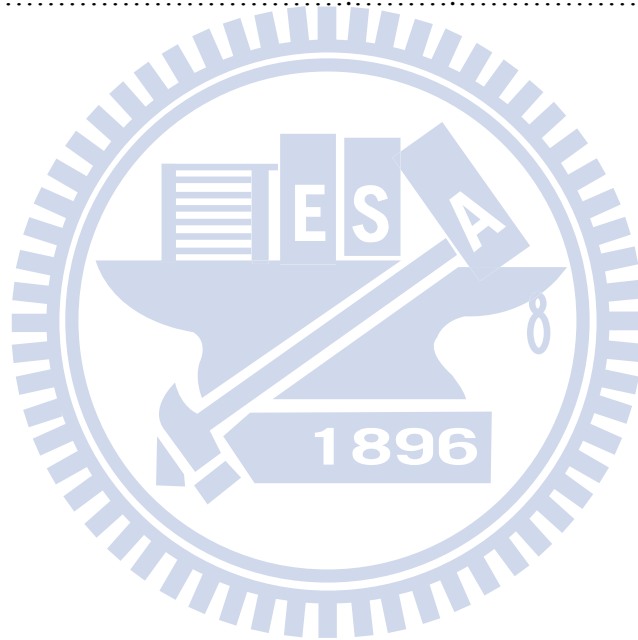
表目錄

	頁次
【表一】薩拉沙泰《巴斯克隨想曲》曲式結構.....	19
【表二】Section I.....	20
【表三】Section I 的樂段 A.....	20
【表四】Section I 的樂段 B.....	25
【表五】Section I 的樂段 A'.....	29
【表六】Section II.....	32
【表七】Section II 的主題，第 123-152 小節.....	32



圖目錄

	頁次
【圖一】	7
【圖二】	8
【圖三】 Trikitixa.....	14
【圖四】 Txistu.....	14
【圖五】 Ttun ttun.....	14
【圖六】 Pandero.....	14
【圖七】 Alboka.....	16



第一章 緒論

西班牙各地有著不同特色和傳統，如此豐富文化的大熔爐創造出許多擁有強烈個人色彩的藝術大師，其中就包含了薩拉沙泰。薩拉沙泰的演奏於年幼時，就被羅西尼（1792-1868）¹譽為「巨人」，他有著令人難以置信且控制得完美無缺的左手技巧，還有非常驚人的法國學派典雅、優美的音色與純淨且無懈可擊的音準，再加上熱情奔放的西班牙民族民間色彩，擁有絕佳的技巧搭配優美的旋律，以絢麗奪目的技巧與華麗的音色著稱於世，被譽為「帕格尼尼再世」，²他為小提琴與鋼琴以及小提琴與樂團留下許多他最擅長表演的炫技派風格作品。

薩拉沙泰於 1881 年創作了這首《巴斯克隨想曲》（Caprice Basque），其中使用了強烈的節奏，再加上各式各樣的技巧，呈現出華麗炫技技巧的風格。研究方法包含兩部分：第一部分為針對薩拉沙泰與巴斯克地區音樂文化的相關背景連結創作樂曲的關聯性，第二部分則是藉由探究樂曲結構分析與整理統合資料，以提供演出者多方的思維與詮釋方式。

¹ 羅西尼（1792-1868），是十九世紀上半葉義大利傑出歌劇三傑之一。

² 邵義強，《獨奏曲淺釋下冊》（台北市：全音樂譜出版社，1987），89

第二章 薩拉沙泰生平及其音樂風格

有「西班牙民族榮耀之瑰寶」美譽的薩拉沙泰，於 1844 年 3 月 10 日出生在北西班牙的龐普洛那（Pamplona）城，隸屬那瓦爾（Nafarroa）省，也就是西班牙著名的「奔牛節」重鎮。薩拉沙泰五歲時便跟隨父親學習小提琴，八歲就正式的舉行公開演奏，從小即展現絕佳的音樂天分與才能，因此得到許多賞識和贊助，提供他前往西班牙首都—馬德里，師從馬努埃爾·羅德里凱斯·薩埃斯（Manuel Rodriguez Saez）學琴，其後更受到皇后伊莎貝爾二世（Queen Isabel II）的讚賞而引入宮廷中，不僅給了他一把史特拉第瓦利於 1724 年製作的小提琴，並且提供他到巴黎音樂院學習的機會。薩拉沙泰於 1856 年前往法國巴黎音樂院，跟隨法國學派重要的代表性人物—迪·阿拉爾（Jean-Delphin Alard, 1815-1888）³學習。1857 年薩拉沙泰同時獲得音樂院最高榮譽的小提琴演奏與視唱的首獎（*premiers prix*）；1859 年則獲得和聲的首獎，創該院有史以來學生成績的最佳紀錄。

薩拉沙泰踏出巴黎音樂院後，開始他長期的旅行演出生涯，遊走歐洲、南美洲、北美洲、南非和亞洲各地。早期的演奏曲目安排上，薩拉沙泰喜愛演奏自己的作品，以及根據歌劇中優美的旋律為主題所創作的小提琴變奏曲，像是著名的《浮士德幻想曲》（*Faust Fantasy, op.13*）和熱情似火般浪漫情調的《卡門幻想曲》（*Carmen Fantasy, op.25*）等。「卡門」原是法國作家梅里美（Prosper Mérimée，

³ 迪·阿拉爾（Jean-Delphin Alard, 1815-1888），法國小提琴家，出生於巴約納（Bayonne）。1827 年進入巴黎音樂院，1843 年成功當上巴黎音樂院的教授。他的演奏充滿熱情，創作的作品在法國也十分成功，是當時法國的代表性小提琴演奏家。

1803-1870) 的小說，而法國作曲家比才 (Georges Bizet, 1838-1875) 於 1873 年創作了舉世聞名的卡門歌劇，為歌劇史上演出最多的作品。之後，有許多器樂的演奏曲出現，其中被演奏最多的就是這首《卡門幻想曲》，其創作原是獻給維也納音樂院的院長—小提琴家海爾麥斯柏格 (Joseph Hellmesberger, 1828-1893)⁴。薩拉沙泰的演奏像魔力般的個性十足，如此神乎其神的技巧性演奏，與同時期的學院派名小提琴家姚阿幸 (Joseph Joachim, 1831-1907)⁵「非常細膩且理性的演奏風格」有很大的不同，在作品的詮釋兩人各持己見，對於迥然不同風格的兩位小提琴演奏家，樂壇也曾熱烈的討論。

薩拉沙泰在萊比錫的演出造成轟動後，就立即前往德國、英國、奧地利和比利時進行一系列的演出，經過許多場成功的演出後，他很快便備受矚目，尤其 1876 年時，三十二歲的薩拉沙泰在維也納的首演，更讓他聲名大噪。當代著名評論大家漢斯利克 (Eduard Hanslick, 1825-1904)⁶說：

「很少有小提琴家的演奏，能像這位西班牙人給人那樣大的享受。他的聲音並不巨大有力，也非深刻動人，然而卻無比的迷人和甜美。」⁷

⁴ 崔光宙，《名曲的創生》(台北市：大呂出版社，1991)，210

⁵ 姚阿幸 (Joseph Joachim, 1831-1907)，匈牙利小提琴家、小提琴教育家與作曲家。奠定了小提琴演奏中忠實於原作的現實主義原則。

⁶ 漢斯利克 (Eduard Hanslick, 1825-1904)，捷克裔奧地利評論家，自幼即深受家中雙親的音樂品味及文藝的薰陶，但或許是因為一生未接受正規的音樂教育緣故，進而影響了漢斯利克對於音樂美學的觀點。1854 年寫出了一本極為抨擊且影響甚鉅的音樂著作《論音樂美》(*The Beautiful in Music*)。1861 年起，漢斯利克開始了以「音樂評論」及「音樂教育工作」為職志。他經常出席評審或以官方代表的身分到處聆聽音樂會、聆賞比賽及拜訪音樂家們。評論風格相當的嚴謹，所以被公認為一位具有音樂學家身分的專業樂評。

⁷ Campbell，《不朽的小提琴家》，張世祥譯 (台北市，世界文物，1998)，141

漢斯利克還讚揚了他準確無誤和純淨的聲音：

「他之所以傑出，不是因為他演奏了那些十分艱難的作品，而是他演奏得輕鬆自如。」⁸

即使是在交通不算便利的十九世紀，薩拉沙泰仍利用巡迴演奏的方式，積極宣導音樂創作且推廣小提琴音樂，除了對小提琴演奏的發展產生重大影響外，也大幅提高當時小提琴的演奏水平，甚至引發許多人開始模仿他，但一切都做得太過分且粗糙，直到後來出現了易沙意（Eugène Ysaÿe, 1858-1931）⁹，他為小提琴演奏制定完全不同的發展方向，這種現象才得以糾正。但是小提琴巨擘卡爾·弗萊什（Carl Flesch, 1873-1944）¹⁰仍認為薩拉沙泰是「最偉大的沙龍演奏風格的理想體現」。¹¹

由於這位在十九世紀末最傑出的小提琴家，受到當代多位作曲家的推崇，因而許多小提琴作品都是受到他演奏魅力的感染，其中，布魯赫的（Max Bruch, 1835-1921）¹²《第二號小提琴協奏曲》（Violin Concerto No.2）和《蘇格蘭幻想曲》（Scottish Fantasy）、拉羅（Édouard-Victor-Antoine Lalo, 1823-1892）¹³的《西

⁸ Campbell,《不朽的小提琴家》，張世祥譯（台北市，世界文物，1998），141

⁹ 易沙意（Eugène Ysaÿe, 1858 -1931），比利時小提琴家。四歲啟蒙於父親，1873年進入巴黎音樂院跟隨韋尼奧夫斯基（Henryk Wieniawski, 1835-1880）學琴，1876到布魯塞爾跟隨魏奧當（Henri Vieuxtemps, 1820-1881）學琴，在當時是非常著名且傑出的小提琴演奏家，是十九世紀末與姚阿幸、薩拉沙泰並稱德奧三大小提琴家。

¹⁰ 卡爾·弗萊什（Carl Flesch, 1873-1944），匈牙利小提琴家、教育家。七歲開始演奏小提琴，十七歲進入巴黎音樂院，主張小提琴家不僅是個表演家還是藝術家。出版了許多關於教學的書籍，其中包含《小提琴的演奏藝術》（The Art of Violin Playing）與音階系統（Scale System），已成現今在小提琴教學上不可或缺的重要教材。

¹¹ Campbell,《不朽的小提琴家》，張世祥譯（台北市，世界文物，1998），144

¹² 布魯赫的（Max Bruch, 1835-1921），出生於德國的科隆，也曾把二十八歲時完成的第一號g小調小提琴協奏曲獻給姚阿幸，連薩拉沙泰也非常喜歡。

¹³ 拉羅（Édouard-Victor-Antoine Lalo, 1823-1892），出生於法國里爾（Lille），是一個擁有西班牙血統的軍事家族，為薩拉沙泰作的西班牙交響曲於1875年由薩拉沙泰首演，相當成功。

班牙交響曲》(Symphonie Espagnole) 和《F 小調小提琴協奏曲》(Violin Concerto in F minor)、聖桑 (Camille Saint-Saëns, 1838-1920)¹⁴的《第一、第三號小提琴協奏曲》(Violin Concerto No.1 and No.3)與《序奏與隨想輪旋曲》(Introduction and Rondo Capriccioso)、韋尼奧夫斯基 (Henryk Wieniawski, 1835-1880)¹⁵的《第二號小提琴協奏曲》(Violin Concerto No.2) 等名作都是題獻給他。

人們將他與最傑出的小提琴家們相提並論：

「魏歐當有著極大的熱情，他壯麗地演奏了貝多芬的協奏曲；姚阿幸有著高聳入雲的寧靜詩意境界，那是在熱情的喧嘩的吵聲所無法達到的奧林匹克的巔峰；薩拉沙泰則有著無比的魅力。」¹⁶

流著西班牙熱情血液的薩拉沙特，其作品風格自然洋溢著祖國西班牙傳統舞曲中特有的精髓和節奏情調，薩拉沙特極富創造力，作品數量相當多，作品的歷程大致可分成五個階段：第一階段較多民間組曲，第二階段有許多的歌劇幻想曲，第三階段則是原創性作品，第四階段改編了過去的著名傑出旋律，最後階段則是一些精彩的華彩樂章 (cadenzas)。¹⁷

薩拉沙泰晚年時，因胸腔的疾病致使健康衰退，1890 年退休後定居於法國的一個濱海城市，但有時仍會進行不定期演出，也包括回到他的故鄉—潘普洛那，

¹⁴ 聖桑 (Camille Saint-Saëns, 1838-1920)，浪漫樂派的法國鋼琴家，擁有驚人的天分與記憶。

¹⁵ 韋尼奧夫斯基 (Henryk Wieniawski, 1835-1880)，波蘭小提琴家，他的演奏融合了法國學派的技巧以及斯拉夫民族的氣質。

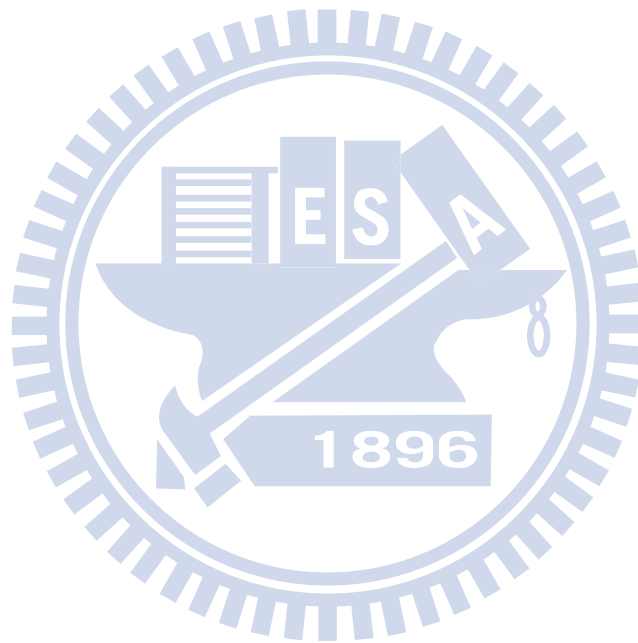
¹⁶ Campbell, 《不朽的小提琴家》，張世祥譯 (台北市，世界文物，1998)，142

¹⁷ “Sarasate, Pablo De” in *Naxos Music Online*,

http://www.naxos.com/person/Pablo_de_Sarasate/21148.htm (accessed February 25, 2012) .

「The first group contains compositions in the folk idiom, the second consists of opera fantasies, the third group are ‘original’ compositions and the fourth group are some excellent transcriptions, with the last group consisting of a few cadenzas to violin concertos.」

1908 年他因肺部功能衰退，猝逝於比亞里特斯的別館。薩拉沙泰在音樂史上除了演奏和創作許多精彩動人的音樂外，還是全世界第一個錄製小提琴音樂的小提琴家。1904 年他留下了蠟管式留聲機（phonograph）的唱片，讓後人可以聽到他精采的傑出演奏。



第三章《巴斯克隨想曲》之相關背景

第一節 巴斯克地理環境與社會歷史背景

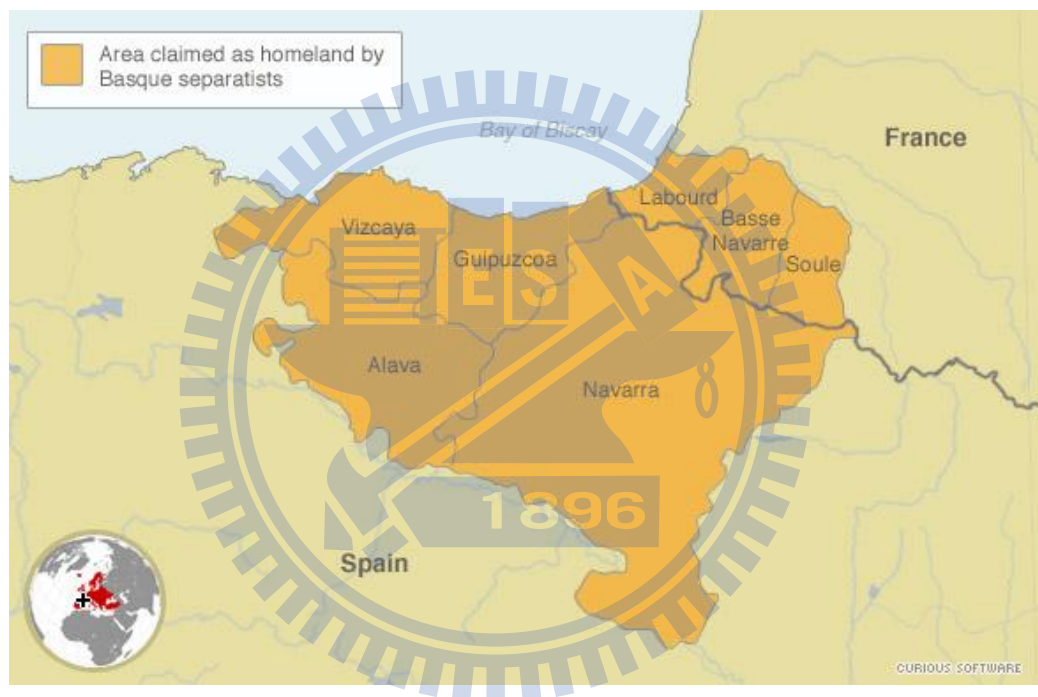
巴斯克地區（The Basque Lands），在巴斯克語裡稱為歐斯卡爾·赫里亞（Euskal Herria），地處伊比利半島（Iberian Peninsula）北部的庇里牛斯山（Pyrenees Mountain）西端，北臨大西洋的比斯開灣（Bay of Biscay），位於西班牙北部和法國南部一帶，氣候宜人，屬於溫帶大陸型氣候，現分屬西班牙王國及法蘭西共和國兩國所轄。（請見圖一）

【圖一】



位於西班牙的巴斯克地區內包括阿拉瓦 (Araba/ Alava)、吉普斯科阿 (Gipuzkoa/ Guipúzcoa)、比斯開亞(Bizkaia/ Vizcaya)、那瓦爾(Nafarroa/ Navarre)；位於法蘭西的則是拉普 (Lapurdi/ Labourd)、索勒 (Zuberoa/ Soule) 及下那瓦爾 (Benaparroa/ Basse-Navarre)。(請見圖二)

【圖二】



潘普洛那 (Pamplona) 城是巴斯克地區吉普斯科阿省的中心首都。西元前一世紀時，此處已為羅馬帝國開拓成殖民地，並稱之為潘普洛 (Pompaelo)，在西元八世紀末，巴斯克人崛起並取代摩爾人的地位，隨後其中一族宣布獨立，成立那瓦拉王國，此時的巴斯克地區歸屬那瓦拉王國，自西元 905 年至 1512 年止，龐普洛那一直是那瓦拉王國的首府，直到西元 1841 年才降為西班牙的一省。十

一、二世紀時，那瓦拉已擴展為橫跨今日法國西南部至西班牙北部的王國，由於地理位置介於法國和卡斯提爾王國（Kingdom of Castile）之間，使勇銳的巴斯克人無從倖免於連年征戰。十三世紀初，由於那瓦爾的阿爾巴（Alba）大公出兵襲擊那瓦拉並贏得戰役，自此直到十八世紀間，那瓦拉便因此合併在卡斯提爾的領土中。1467年巴斯克加入卡提斯亞王國對抗南部摩爾人¹⁸，為此，西班牙賦予巴斯克人地方自治特權，此特權延續到十九世紀，而在兩次王位繼承戰爭失敗後告終。¹⁹

由於佛朗哥將軍（General Francisco Franco, 1892-1975）時期的高壓統治，引發巴斯克地區民族主義高漲，進而產生強烈的獨立意識，因此在西班牙第二共和時期，共同政府賦予地方自治的作法，便得到民族主義分子的高度認同。西元1936-1939年間的西班牙內戰期間及內戰結束後，可謂巴斯克民族史上最為悲慘時期。此時期的起始事件乃肇因於巴斯克民族主義人士為爭取巴斯克自治地位，聯合了西班牙激進改革人士，而遭受到與德國納粹同盟的法國空軍空襲該鎮²⁰，戰火下的犧牲者高達兩千人以上，城鎮在一夕之間化為廢墟，此次空襲首開戰爭中攻擊非主要城市的先例。

¹⁸ 摩爾人（Moors），跨海而來的異鄉民族。歷史學家認為，摩爾人是一個階級和文化的統稱，摩爾人中其實並沒有人種和種族上的區別。由於阿拉伯人和柏柏爾人的膚色深於歐洲人，於是摩爾人一詞常被歐洲人用來描述北非穆斯林、阿拉伯人、波斯人或印度人。這再次證明了這個詞彙是用於一個包括多元文化的族群。

¹⁹ 聶良知，《國家與人民 6，伊比利半島》，（台北市：錦繡出版事業股份有限公司，1991），72

²⁰ JTB Corp.，《JTB 世界自由行》，（台北市：菁英出版社，2004），304

當時身在法國的畢卡索 (Pablo Picasso, 1881-1973)²¹獲知這難過的消息後非常憤怒，因而在 1937 年夏天的巴黎萬國博覽會的西班牙館牆上，畫下了控訴戰爭的巨作《格爾尼卡》(Guernica)²²。

佛朗哥取得政權後，爲了壓制巴斯克地區的民族意識，制訂單一語言政策，禁止在公開場合使用巴斯克語，同時強迫巴斯克人遷移家鄉，鼓勵其他西班牙地區人民移居至巴斯克地區，造成巴斯克現有人口中幾近一半是外來移民的現象，導致巴斯克語及文化的衰微，但即使佛朗哥將軍以獨裁主義對巴斯克地區施以打壓迫害，禁止使用巴斯克語、焚燒文化資源與譴責地區語言、文學和音樂，西班牙長久以來發展的民謠音樂並未因此消失。

佛朗哥語言種族的同化政策，造成巴斯克人極度反彈，因此於 1959 年出現了分離主義組織「艾塔」(Euzkadi Ta Askatasuna，簡稱 ETA，原意爲巴斯克祖國與自由)，以建立獨立巴斯克國家爲目標，並且對西班牙佛朗哥政府展開以牙還牙的恐怖攻擊手段，從此，巴斯克問題從地方自治權之爭，演變成巴斯克人欲脫離西班牙統治獨立議題與訴求。

西元 1975 年佛朗哥去世後，西班牙的獨裁政權也宣告終止，西元 1978 年西班牙憲法的頒布，代表西班牙民主化的開始，儘管該部憲法在巴斯克地區並未受

²¹ 畢卡索 (Pablo Picasso, 1881-1973)，西班牙的畫家、雕塑家和版畫家。他的作品變化多端，涵蓋住絕大多數二十世紀藝術家發展的樣式，是開創現代藝術的領先者。

²² 《格爾尼卡》(Guernica)，以抱著死去孩子的悲歎母親、緊握著斷劍的男人手臂，以及拿著火把的女神手臂等，以白、黑、灰色等憂鬱的色調來描繪戰爭的悲慘與凌亂。在佛朗哥軍隊勝利告一段落後，該圖也在往後 40 年內蒐藏在紐約近代美術館中，目前則展示在馬德里的國立蘇菲亞王妃藝術中心。

到重視，巴斯克地區仍重新獲得自治的地位，並組成巴斯克自治政府，但「艾塔」組織無法滿足現行的自治地位，持續利用恐怖與暴力手段，企圖迫使西班牙政府讓步，因此，即使進入民主化時期，「艾塔」仍是西班牙內政上的一大隱憂。

巴斯克人過去多從事農牧漁業，直至二十世紀，巴斯克地區的工業發展迅速，如今已成為西班牙主要的工業區之一。

第二節 巴斯克民族的謎

巴斯克人擁有獨特的文化與習慣，至今此民族的起源仍是一個謎，依據後世人類學家及語言學家的考證結果，該人種及其語言並不屬於印歐人種及印歐語系，推論巴斯克種族的原始發源地極可能出自小亞細亞，這與今日歐洲絕大多數國家居民的血緣明顯不同，巴斯克地區人民大多信奉天主教，民族意識十分強烈，因此巴斯克語是最能夠代表巴斯克人身分的表徵。²³由於巴斯克地區位於庇里牛斯山西端，地勢異常險要，且身處歐洲邊陲地帶的先天地理位置，這些因素構成了巴斯克人防範外敵入侵的有利地勢要件，而地勢的阻隔同樣也提供巴斯克語言及傳統文化保存的一項天然屏障，直到 19 世紀中期左右西班牙工業化及中央集權的雙方壓力下，才使巴斯克語言及文化急速流失。²⁴

²³ Denicolo, Hertbret, Günther Pallaver, Francisco Javier Moreno Fuentes, and Seamus Dunn. , 《族群衝突管理》，杜子信、蔡芬芳譯（台北市：前衛出版社，2004），92
歐洲的非印歐種族除了巴斯克人外，尚有隸屬烏拉·阿爾泰語系（Ural-Altai）的芬蘭·烏格里人（Finno-Ugric）的芬蘭人（Finns）、愛沙尼亞人（Estonians）、匈牙利人（Hungarians）集散居全歐各地的辛提人與洛馬人（Sinti and Roma），及俗稱的吉普賽人（Gypsy）。

²⁴ Denicolo, Hrtbert, Günther Pallaver, Francisco Javier Moreno Fuentes, and Seamus Dunn. , 《族群衝突管理》，杜子信、蔡芬芳譯（台北市：前衛出版社，2004），91

而龐普洛那的「奔牛節」讓神祕的巴斯克展現於世人面前，這個西班牙三大節慶之一的高潮，一直是巴斯克地區的賣點，且拜諾貝爾文學獎得主海明威（Ernest Miller Hemingway, 1899-1961）²⁵之賜，他在 1926 年所寫的《妾似朝陽又照君》（*The Sun also Rises*）就是以奔牛節為背景，讓巴斯克在國際間打響知名度。除了因受到外族入侵和外來統治期間，在文化上所受的影響外，巴斯克人在血統和語言方面一直努力保有自己的傳統特點，因此其民族形成的歷史與伊比利半島其他民族有著明顯差異。

第三節 巴斯克之音樂與傳統樂器

西班牙領土在巴斯克地區佔據了一大部分，地理因素造成西班牙與巴斯克有著許多共同特性，不僅在文化上相互影響，在音樂上的交流也非常頻繁。然而，當提到西班牙這個國家，腦海隨即浮現聞名世界的鬥牛士與伴隨著極具地方色彩的西班牙音樂和佛朗明哥舞²⁶，這些文化特色充分突顯西班牙人優美、奔放和熱情的民族性。

西班牙的民俗音樂，可謂是世界上最多采多姿的音樂，在西班牙的各地，仍

²⁵ 海明威（Ernest Miller Hemingway, 1899-1961），愛好西班牙與鬥牛的美國作家，曾多次拜訪西班牙，並造就了許多部以該國為故事背景的小說。除了《妾似朝陽又照君》，《戰地鐘聲》（*For Whom the Bell Tolls*）、《不敗者》（*The Underfeated*）、《危險夏日》（*The Dangerous Summer*）的故事素材主要都來自海明威在西班牙的經歷及戰爭報導。

²⁶ 佛拉門戈，西班牙南部安達魯西亞發達的一種歌、舞蹈與吉他音樂的總稱。吉普賽人（*gitano*）將艱難生活的憂傷情緒抒發在自創的歌舞當中，根據以 *Mi* 音為終止音的弗里吉安調式的音樂，以及週期性的節奏、舞蹈時腳的用法、還有手和手臂的表情等，都與阿拉伯及印度具有共同性。歷史已有百年以上，至今佛朗明哥舞更發展到正統的藝術表演，成為西班牙舞蹈甚至西班牙文化的代表。

各自流傳著自己獨特的民謠。例如加里西亞（Galicia）的阿拉拉（Alalá）²⁷與穆涅拉舞曲（Muiñeira）²⁸、安達魯西亞的賽維亞納舞曲（Sevillana）²⁹與方當戈舞曲（Fandango）³⁰、加泰隆尼亞的浪漫曲（Romance）³¹，以及巴斯克的 Ariñ-ariñ 與索爾其可舞曲（Zortziko）³²。巴斯克地方獨有的、變調性的、一字多音的與自由節奏的等，展現出無線瑰麗的寶藏。

其中，吉他與歌曲在佛朗明哥舞扮演非常重要的角色，節拍的掌握更是講究，歌曲多以吉普賽風格的音樂或安達魯西亞的民謠為主，這些民謠所使用的樂器在歐洲廣泛分布，大部分像這樣的鄉村樂器最早可被追溯到六世紀以前。

巴斯克民謠經常使用巴斯克傳統樂器來伴奏，其中，經常出現的有 Trikitixa（請見圖三）、Txistu（請見圖四）、Ttun ttun（請見圖五），和 Pandero（請見圖六）。

²⁷ Alalá，二拍子，歌的尾音唱著 la-la 或 ai-le lo-la 等無意思的音節，故名。

²⁸ Muiñeira，6/8 拍子的快速舞曲，舞蹈輕快流暢，用 gaide（風笛的一種）、鈴鼓與鼓伴奏。語意為磨坊、水車的意思。

²⁹ Sevillana，3/4 拍，歌詞通常為五行詩，此種民謠亦被佛拉門哥音樂所採用，成為佛拉門哥之歌（Cante flamenco）的一種。

³⁰ Fandango，屬於中庸速度的 3/4 拍。18 世紀以來，葛路克（C.W.Gluck）的芭蕾舞音樂《唐璜 Don Juan》（1761）、莫札特的《費加洛婚禮》第三幕的終曲、李姆斯基高沙可夫的《西班牙奇想曲》（1887），以及葛拉納多斯（E.Granados）的《哥耶斯卡斯 Goyescas》（1912）等，都曾使用此種舞曲。

³¹ Romance，西班牙文學與音樂史上，指具有簡單故事情節的反覆歌曲，內容涵蓋英雄事蹟、傳教活動的戀愛故事等。

³² Zortziko，西班牙北部巴斯克地方的民謠及其舞蹈，附點節奏的 5/8 拍子，用巴斯克語唱，此種 5/8 拍子，據說自 19 世紀中葉誕生。此種舞非常注重舞蹈的對稱性，在一連串舞步的表演中，右腳做過的動作，左腳也要做一樣的動作，或者是如果這個舞步是向右邊，那也要向左邊跳一樣的舞步。每套舞包含了很多樣的舞步，每個舞步都有八拍或八個拍點，舞者必須遵照一些舞蹈規則跳出前六個拍點，並由此帶出不同的舞步順序，最後的兩個舞步是用來做結束的。

【圖三】Trikitixa



【圖四】Txistu



【圖五】Ttun ttun



【圖六】Pandero



Trikitixa（或 **Eskusoinu Txiki**）這個詞可以用來形容一種舞蹈、音樂風格，或是一種巴斯克樂器，但現在幾乎單指一種雙排巴斯克全音階按鈕樂器，**Trikitixa** 起源於傳統巴斯克合奏樂器，雖然在巴斯克國家的歷史不到一世紀，但很快地成爲農業文化與戶外盛宴的一部分，在民謠和流行樂的樂器當中占有一席之地。

Txistu 源自十八世紀後期，有著獨特的形狀和比例，名稱可能源自於巴斯克單字“**ziztu**”，也就是吹口哨的意思，從直立長笛（**upright flutes**）演化而來，在中世紀晚期的時候已經廣泛的分布，當吟遊詩人分散在伊比利半島各地時，將這個樂器帶給當地人，之後便開始發展，**Txistu** 爲一個三孔具有管樂器吹口的巴斯克傳統長笛，用單手演奏，另外一手可以自由的演奏打擊樂器（通常與 **Ttun ttun** 或鼓一起演奏），音域超過兩個八度，且可以演奏半音階，一般來說是 **F** 調（或升 **F** 調，如此在街上演奏才能有更大的音量）。

Ttun ttun 爲六條弦的敲擊樂器，使用木棒敲擊出和弦音，經常於加斯科尼（**Gascony**）和巴斯克地區的蘇萊被演奏，如今成爲民俗樂器的一種；而 **Pandero** 也可稱爲 **Tambourine**，爲鈴鼓的一種，是韋拉克魯斯州（**Veracruz**）典型的鈴鼓，八角形，有八個金屬片，鼓面由動物皮製成。

除了上述的樂器外，還有 **Alboka**（請見圖七），是一個需要使用循環呼吸法演奏的木管樂器，吹嘴用牛角製成，藤製的發聲管（**sound tube**）上有五個孔，同時有一個木製的支架以及共鳴結構（**pavilion**），在現今的比斯開（**Bizkaia**）及吉普斯科阿（**Gipuzkoa**）地區仍然有在演奏；而小提琴也被廣泛地使用於巴斯克

傳統音樂，於民謠音樂中經常演奏兩條弦，其中一條當作低音。

【圖七】 Alboka



第四章《巴斯克隨想曲》之分析與演奏詮釋

薩拉沙泰的音樂特色主要反映對本土文化的熱愛，光是所作的西班牙舞曲就高達八首之多，觀察薩拉沙泰眾多作品的創作手法便可發現，西班牙文化對他的影響十足深遠，而拉丁民族的熱情也在他的作品中得到驗證。然西班牙的音樂演進，如同其歷史般錯綜複雜，是經過許多民族的統治與不斷融合，才產生今日的「西班牙文化」，這樣的過去無疑地使得西班牙擁有非常豐富的音樂歷史軌跡，如同一個獨特的大熔爐，將眾多的音樂文化鑄融於其中。

《巴斯克隨想曲》創作於 1881 年，正是薩拉沙泰創作與演奏皆達到巔峰的時期。1878 年寫下著名的《流浪者之歌》(Zigeunerweisen)，同年至 1882 年創作四套展現小提琴技巧的西班牙舞曲集 (Danzas Españolas) (作品 21、作品 22、作品 23、作品 26)，接著，於 1883 年寫了《卡門幻想曲》。薩拉沙泰所創作的八首西班牙舞曲都是以民間音樂作為素材，展現了西班牙豐富的音樂性格，《巴斯克隨想曲》雖然不在 1878-1882 年間所作的西班牙系列舞曲中，但與這八首以民謠舞曲為取向的作品，在音樂上頗有異曲同工之妙。《巴斯克隨想曲》不論是旋律素材、節奏特色，或是對器樂的模仿，都有著代表西班牙精神的特殊意義，並且充滿了西班牙風味。

俄國小提琴教育大師奧爾（Leopold Auer, 1845-1930）³³給予薩拉沙泰這樣的

評價：

「……掌握特別動聽琴聲的薩拉沙泰有光輝的音色，但只使用飛躍頓弓（Staccato Volant），雖然速度不太快，但非常輕盈優美，使他整個的演奏明朗燦爛，並以非常如歌似的、但不太強烈的音色加以支持。……維尼奧夫斯基和薩拉沙泰有非常堅實、均勻而持久的顫音（Trill），成為他們輝煌技術的一個組合部分。」³⁴

弗萊什對薩拉沙泰的演出技巧有相當仔細地觀察：

「他的雙手有著精確無誤的技巧，從而使他成為全新型的小提琴家。他左手的手指非常流暢自如；他的手指以極為自然的方式按弦，既抬得不高，也不用力往指板上敲。他所使用的揉弦比我們所習慣聽到的更寬。他可能是下意識地遵循一條絕對正確的原則，他認為他的運弓是產生他理想中的聲音的首要手段，也就是好聽的、優美的圓潤的聲音……他所特有的那種「甜蜜的」聲音，在很大的程度上是一種技術特性，而並不是一種內心的需要。」³⁵

不論是從歷史評價或薩拉沙泰遺留至今的錄音，皆可發現他在小提琴的演奏方面有著高度成就，且演奏技巧達到神乎其技之境，所以薩拉沙泰的作品中充滿著華麗的技巧性，如同這首《巴斯克隨想曲》的第二部分，有著六段的變奏，包含快速音群、左手撥奏、和弦、泛音、跳音等各式各樣相當炫技的表現，對演奏者而言，非常具挑戰性。

隨想曲（Capriccio）之曲式於 19 世紀後常出現於器樂的獨奏曲，由於其曲式自由，對應到浪漫派的思想下，作曲家得以隨意發揮，然而本首《巴斯克隨想

³³ 奧爾（Leopold Auer, 1845-1930），匈牙利小提琴演奏家、作曲家、教育家。培養了數位後來聲名大噪的音樂家，如米夏·艾爾曼（Mischa Elman, 1891-1967）和海飛茲（Jascha Heifetz, 1901-1987）等人。

³⁴ Leopold Auer，《我的小提琴演奏教學法》，司徒華城譯（台北市，世界文物，1993），47、71

³⁵ Campbell，《不朽的小提琴家》，張世祥譯（台北市，世界文物，1998），144

曲》的曲式雖然具有浪漫派的精神，但樂句均衡且規律，與浪漫樂派冗長和擴展的語彙相較下，反而較像古典樂派的結構特色。筆者依曲式、節奏、調性、速度和織度的不同，將本曲分為兩個段落（Section I and Section II），而段落之終止性質皆終止於 I 級。以下是此曲的曲式結構表：

【表一】薩拉沙泰《巴斯克隨想曲》曲式結構

段落	速度	拍號	調性
Section I	Moderato 中板	3/4	d 小調
Section II	Allegro moderato 中庸的快板	6/8	a 小調

Section I 為歌謠體（Part form），屬於 ABA' 三段體（Ternary）³⁶，拍號為 3/4 拍，調性為 d 小調。此段為主音音樂，伴奏和弦色彩單純，無複雜的和聲系統，只轉近系調、幾乎沒有出現九和弦，重頭到尾的織度皆具一貫性，伴奏以動機為素材，只做和弦式塊狀音響，小提琴旋律樂句結構工整、對稱、規律且動機鮮明，常見裝飾音。以下為 Section I 曲式：

Introduction + A（period a + period b）+ B（period c）+ A'（period a' + period b'）

³⁶ 亦可稱為複合式三段體（Compound Form），因 A 與 A' 由兩個 period 結合，可視為兩個二段體加上一個一段體。

【表二】 Section I


段落	速度	樂段	小節數	拍號	調性
Section I	Moderato 中板	A (51 小節)	mm.1-51	3/4	d 小調
		B (27 小節)	mm.52-78	3/4	G 大調
		A' (44 小節)	mm.79-122	3/4	d 小調

樂段 A 的結構是由兩個複樂段 (Double period) 構成，每個複樂段皆有前樂句 (antecedent) 與後樂句 (consequent)，並分別由兩個小樂句構成。請見表三：

【表三】 Section I 的樂段 A

樂段				小節數	拍號	調性
A (51 小節)	前奏			mm.1-6 + (導奏 mm.7-8)	3/4	d 小調
	Period a	前樂句	a	mm.9-12		
			b	mm.13-16		
		後樂句	a	mm.17-20		
			b'	mm.21-24+ (有變化的反覆 mm.25-28)		
	Period b	前樂句	a	mm.29-32		
			b	mm.33-36		
		後樂句	c	mm.37-40		
			d	mm.41-44+ (有變化的反覆 mm.45-47)		
	過門			mm.48-51		

第 1-6 小節為前奏（Introduction），鋼琴以動機為素材，完整的演奏一組和聲進行，非常清楚且有厚度地呈現了樂段 A 的主要節奏動機：

，此節奏動機主要有兩個特色，其一是在第一拍的後半拍加上重音符號，其二是第二拍和第三拍的附點音型，第二拍的拍點為休止符，加上第二拍的第四個十六分音符，形成推往第三拍的動力，也因此強調了第三拍，整個節奏動機以強調第一拍後半拍與第三拍為主，此節奏類似 makila txikiena（小棍舞）³⁷的節奏，踏著強勁的舞步，揮灑出巴斯克民族的熱情與奔放，而第 7-8 小節為 A 的導奏（Introduction in A）。請見譜例 1：

【譜例 1】鋼琴前奏與導奏，第 1-8 小節



The image shows a musical score for Violino and PIANO. The Violino part is in 3/4 time, marked Moderato. The PIANO part is in 3/4 time, marked f and p. The score consists of two systems of staves. The first system shows measures 1-4, and the second system shows measures 5-8. The PIANO part features a rhythmic motif with a half note, a quarter note, and a quarter note with a fermata, repeated in the second system.

³⁷ Makila txikiena，索爾其可舞中，brokel-dantza 系列舞中的第三首舞曲。brokel-dantza 是一種由九人或三人表演的一套舞，舞者分成兩列，由一領導者帶領。在這系列的舞步中，包含器具舞與非器具舞的部份，器具舞在表演時會變換位置，甚至會改變隊形結構來呈現器具舞中敲擊的舞步。第三首 Makila txikiena 是一種群舞，這種舞由一個領導舞者在隊伍前端，並且以手上的器具（小棍）互相敲擊跳出不同的舞步與動作。連結：www.youtube.com/watch?v=LM65nisMHRw

而小提琴的旋律便是使用前面提到的節奏動機，並在第一拍的後半拍加上裝飾音，因此即使音量為弱，依然可以透過裝飾音強調第一拍後半拍的重音，在此的力度記號標示著小聲 (*piano*)，於是筆者建議於中上半弓、用較短的範圍和較快的弓速演奏，使聲音集中，讓音色能在音量不大的狀況下，依然亮麗且充滿前進的能量。

由於在第 14 小節時，樂曲會稍微起伏，可以在第 13 小節轉為較暗的音色，因此於第 11 小節保留第三把位，在 D 弦上演奏，為第 14 小節預做準備，直到第 15 小節再於 E 弦演奏出第一把位較為透亮的音色。此外，筆者建議第 16 小節的三拍長音，可以維持住較大的音量，直到第二拍時再轉趨漸弱，以迎接第 17 小節主題的第二次到來。請見譜例 2：

【譜例 2】第 9-16 小節

Moderato. 8 Pablo de Sarasate, Op. 24. 2^{ème} Corde

段落 a 的後樂句，與前樂句不同處，在於使用上弓開始，並且為連弓，使得兩個樂句在音量上和音色上產生變化，直到第 21 小節才演奏出明亮的聲響，並且在第 22 小節出現了大跳的音程以增加張力，筆者建議跨弦演奏時，須注意弓的角度，尤其第 23 小節橫跨三條弦，應確認弓的角度且放好後再演奏，以避

免拉奏時出現雜音。

第 27 小節以大跳兩個八度的 B^b 帶到中音 F 作結，筆者建議第 27 小節第三拍到第 28 小節，可於 G 弦上將弓毛貼好，使用兩個下弓於靠近琴橋處演奏，銜接兩個八度的 B，可以有點彈性速度，透過在高把位所發出的渾厚音色來增加厚度和張力，與原本高音 E 弦清亮的音色產生強烈的對比，並且由第一把位的第三指上滑到第六把位，發出具有張力的抖音。筆者建議第 27 小節第二個八分音符到第二拍，都使用下弓連弓，第三拍上弓漸強到第 28 小節，以下弓結束第一次的主題。請見譜例 3：

【譜例 3】第 17-28 小節

The image shows a musical score for Example 3, covering measures 17 to 28. The score is written on two staves. The top staff begins at measure 17, and the bottom staff begins at measure 21. The music is characterized by a dense, rhythmic texture of sixteenth notes, often grouped with slurs. Dynamic markings include 'cresc.' (crescendo), 'sf' (sforzando), and 'p' (piano). A performance instruction '4ème Cordé' is written in the bottom staff. A large, semi-transparent watermark 'ES A 1896' is overlaid on the score.

第 29 小節為求與第 27 小節的對比，筆者建議在 28 小節的長音使用下弓演奏，而保留一部分弓尖的位置，並到第 29 小節保留著弓尖位置，繼續使用下弓演奏，以拉奏出音量弱但仍具有前進動力的主題，藉此也與第 9 小節首次出現的主題有所區別，到了第 30 小節第三拍可稍漸弱，以鋪陳第 33 小節中本曲第一次

出現的八度上行雙音，讓此漸強因此具有較明顯的厚度。

接著第 33 小節到第 36 小節、第 37 小節到第 40 小節、第 41 小節到第 44 小節、第 45 小節到第 49 小節做了四次的起伏，第 37 小節與第 45 小節的第一拍為連弓，筆者認為這兩個樂句的律動與前一句相較之下應為收斂且緩和，而第 33 小節與第 41 小節的所採用的分弓，與先前的連弓相較之下顯得更有力量，而讓樂曲激動了起來。第 41 小節的分弓並漸強到第 42 小節的高音 f^3 ，到第 44 小節轉成漸弱，而第 45 小節緩和的漸強到第 46 小節，雖然第 47 小節時音樂已經漸弱，但仍需將張力持續帶到 G 弦上的主音 D，筆者建議從第 45 小節演奏第三把位應持續到第 47 小節的第一個八分音符，而第 47 小節第二個八分音符使用五把位的厚實音色來結束第一段。請見譜例 4：

【譜例 4】第 28-51 小節



The image shows a musical score for Example 4, covering measures 28 to 51. The score is written in a single system with four staves. The first staff starts at measure 28. The second staff starts at measure 32. The third staff starts at measure 38. The fourth staff starts at measure 44 and includes the instruction '4^{ma} Corda'. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as f^3 . A large, faint watermark of a university seal is visible in the background, featuring a book and the year 1896.

第 48-51 小節為 A 段至 B 段的過門 (Transition)，運用附屬和弦轉到近系 G 大調上，配合著調性轉換，小提琴演奏第 48 小節時，音量延續第 47 小節的厚實大聲，到了第 50 小節演奏出小聲但仍具有前進感的音色，表現出令人期待的情緒。如此一來，四個小節在音色、音量上有了變化，便能讓聽眾對接下來的音樂發展產生期待。請見譜例 5：

【譜例 5】A 段的過門，第 48-51 小節



B 的結構是由一個複樂段構成，同樣有前樂句與後樂句，並分別由兩個小樂句構成，屬於對比複樂段 (Double Contrast period)。請見表四：

【表四】Section I 的樂段 B

樂段		小節數	拍號	調性
B (27小節)	前樂句	a	mm.52-55	3/4 G 大調
		b	mm.56-59	
	後樂句	c	mm.60-63	
		d	mm.64-67+ (有變化的反覆 mm.68-71)	
	過門		mm.72-78	
	句末延展 (Extention)		mm.111-122	

此樂段就像撥雲見日般，轉至較為明亮壯麗的 G 大調，並標示著大聲(*forte*)，是全曲至此首次明確標示出要使用強的力度，進入一段更具律動性的雙音旋律，此處建議使用較多的弓毛來貼住弦，並避免弓移動至指板處。

在第 59 小節和第 63 小節的長音符可稍做漸強，將樂句帶往下一句，尤其後樂句的 d 樂句長度較長，(第 64 小節至第 71 小節，共 6 小節)，所以筆者建議第 63 小節使用較慢的弓速，比起第 59 小節應有更明顯的漸強，將更大的張力帶到第 64 小節，以演奏出突強 (*sf*) 的音量。同樣的，第 68 小節的和弦上出現了第二次突強的音量標示，而這次的樂句則應保持較長的張力，音樂行進中避免漸弱，準備結束此段。請見譜例 6：

【譜例 6】第 52-71 小節

The image shows a musical score for Example 6, covering measures 52 to 71. The score is written in G major and 4/4 time. It features a double bass line with various dynamics and articulations. A box labeled 'd樂句' highlights a specific phrase starting at measure 64. A blue box highlights a measure at the beginning of the score. The score ends with a 'rit.' marking.

筆者建議第 54 小節與第 58 小節的弓法，皆可分弓，如此一來在第 55 小節與第 59 小節的三拍長音便為上弓，筆者認為搭配右手緩慢的弓速，這樣較能輕易演奏出具張力的長音，便能將句子帶往下一句，且第 56 小節也能如同第 52 小節般由下弓開始新的句子。請見譜例 7：

【譜例 7】第 52-63 小節



第 72-78 小節為樂段 B 至樂段 A' 的過門，一開始運用借用平行調和弦（d 小調借用 D 大調 IV 級），並直接轉回到一開始較為幽暗的 d 小調上，最後停留於 V7 半終止，這就像是文章中標點符號的「逗號」，表現出停頓或短暫的休息。而小提琴第 72 小節與第 74 小節重複兩次同樣的樂句，因此筆者建議第 72 小節到第 73 小節隨著漸慢而將音量稍轉弱，直到第 74 小節到 75 小節再次出現時將音量轉強，以表示樂段 B 的結束，而第 74 小節的第一拍與第二拍為分弓，不同於第 72 小節的連弓，顯得更有力量。

第 75 小節到第 78 小節配合著鋼琴的和聲轉換，可以在音量上作變化，來顯示出調性的改變，以及暗示接續下一段，於音色上也有所不同，筆者建議第 75 小節音量由小聲漸強，強調 B[♮] 移動到 B[♭] 的音色變化，第 76 小節和第 77 小節演奏時的弓速應較慢，來持續較大張力與緊張度，直到第 78 小節再漸弱且漸慢，維持小聲，接續到第 79 小節樂段 A' 的小聲 (*piano*)。請見譜例 8：

【譜例 8】B 段的過門，第 72-78 小節



樂段 A' 的結構與樂段 A 不同，在於樂段 A 的第一個複樂段 (Period a') 的前樂句與後樂句和聲進行合併。而第二個樂段結構仍為複樂段，與樂段 A 相同。請見表五：

【表五】Section I 的樂段 A'

樂段		小節數		拍號	調性	
A' (44 小節)	Period a'	前樂句	mm.79-82	3/4	d 小調	
		後樂句	mm.83-86+ (有變化的反覆 mm.87-90)			
	Period b'	前樂句	a			mm.91-94
			b			mm.95-98
		後樂句	c			mm.99-102
			d			mm.103-106+ (有變化的反覆 mm.107-110)
	句末延展 (Extention)		mm.111-122			

此段轉回灰暗的 d 小調，力度也回到小聲 (*piano*)，仍是一整段的雙音，與 A 段的單薄、清亮單音比較起來，像在回顧過往主題似的，演奏者可揣摩出以較靜謐的情感，拉奏出織度較厚但卻淨化的音色來作對比。

同樣節奏演奏了持續長達 44 小節的雙音，主題的旋律動機隱藏於內、外聲部中，容易讓聽眾找不到音樂方向，而令人感到厭煩無趣，因此演奏者需格外特別張顯此樂段的張力、變化。筆者建議除了注意雙音的音準外，亦可以單獨將此旋律動機特別練習拉奏，清楚明白緊湊對話般的音樂方向，藉此使得音樂張力更為緊密，將藏匿其中的抑揚頓錯明顯地表現出來。請見譜例 9：

【譜例 9】第 79 小節到第 90 小節的方向音（筆者分析旋律走向）

The image shows three staves of musical notation in treble clef, spanning measures 79 to 90. The first staff starts at measure 79 with a dynamic marking of *p*. The second staff starts at measure 83. The third staff starts at measure 87 and ends at measure 90 with a dynamic marking of *sf p*. The music consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various rests and phrasing slurs. The key signature has one flat (B-flat).

而第 111-122 小節為句末延展，第 112 小節的長音可於第二拍漸強，將張力帶到第 114 小節，而第 114 小節到 115 小節延續較大的音量，第 116 小節到第 117 小節再作對比音量，以小聲演奏，並持續到第 118 小節，第 118 小節到第 120 小節的泛音演奏便可開始漸弱，演奏出讓人誤以為結束的感覺，以更加突顯出第 121 小節的 *ff*，以強烈的對比情緒、飽滿肯定且音色集中的主音結束樂段 A'，並且應清楚地拉奏出第 121 小節的低音走向（D-A-F-D）。請見譜例 10：

【譜例 10】A'的句末延展，第 111-122 小節

Section II 以一連串變奏所構成，技巧比前一段更加繁複，弦音走索在高低各個不同音區，單音和雙音交替出現，實音和泛音輪番代換，佐以跳弓、撥奏等各式各樣不同演奏技巧，讓樂曲充滿奇幻而迷魅的色彩。主題曲式為 AB，輪旋段落性二段體（Rounded Sectional binary）³⁸，拍號為 6/8 拍，調性為 a 小調。請見表六：

³⁸ B 的第二個樂句有 A 的一部分和聲進行與旋律，且 A 與 B 同時結束在 I 級完全終止上，因此視為輪旋段落性二段體。

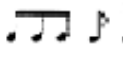
【表六】 Section II

段落	速度	樂段	小節數	拍號	調性
Section II	Allegro moderato 中庸的快板	Theme (30 小節)	mm.123-152	6/8	a 小調
		第一變奏 (17 小節)	mm.152-168	6/8	a 小調
		第二變奏 (22 小節)	mm.168-189	6/8	a 小調
		第三變奏 (18 小節)	mm.189-206	6/8	a 小調
		第四變奏 (16 小節)	mm.206-221	2/4	a 小調
		第五變奏 (22 小節)	mm.221-242	6/8	a 小調
		第六變奏 (32 小節)	mm.242-273	6/8	a 小調

主題曲式：Introduction + A + B

【表七】 Section II 的主題，第 123-152 小節

樂段				小節數	拍號	調性
Theme (30 小節)	前奏			mm.123-124	6/8	a 小調
	A			mm.124-128+ (有變化的反覆 mm.128-132)		
	B	前樂句	b	mm.132-136		
		後樂句	a'	mm.136-140+ (有變化的反覆 mm.140-148) + (有變化的反覆 mm.148-152)		

Section II 的節奏與 Section I 截然不同，但在每小節第五個八分音符的部分仍有標示重音符號，同樣都強調第二大拍，而且 Section II 強調的拍點還往後拖了一個八分音符。小提琴於後半拍進入，更加強調了第五個八分音符：

而這個節奏就是馬萊波舞曲（Malambo）³⁹的節奏。

此段旋律以中庸的快板速度（Allegro moderato）演奏，第 123 小節和第 124 小節為前奏，由鋼琴以十分流動的三連音音型做伴奏型和弦導奏引入主題，呈現自由歌唱的氣氛，音量雖然為小聲（*piano*），但仍要彈奏出清楚的重音位置，以強調此特別節奏。請見譜例 11：

【譜例 11】第 123-124 小節



³⁹ Malambo，起源於西元 1600 年的潘帕斯（Pampas），是一種特有的、只由男人跳的原住民舞蹈。通常使用的樂器是一把吉他與一面鼓，特色在於使用沒有歌詞的音樂。在器樂引進之前，表演這種舞蹈時，只由舞者的手與腳發出的聲音與節奏來呈現出音樂，舞者會在非常小的面積範圍內完全根據節奏來表演一連串腳的舞步，呈現出兩個傳統的元素：鼓掌與腳的敲擊，為非常獨特且具阿根廷風味的舞。Malambo 舞的精神在於，讓男人自己表現自己，沒有舞伴，只有自己與能表現自我活力的舞台。

演奏此主題時，筆者建議可想像彷彿是使用巴斯克傳統樂器 Alboka 吹奏般，可以嘗試減少急促的抖音以增加音樂的流動感，進而貼近管樂器的音色。到了第 133 小節和第 141 小節從原本的小聲音量轉為大聲，就像是眾人歡欣雀躍般熱情和熱鬧，而接續的第 134 小節和第 142 小節的小聲音響，應有立即性轉換性格的效果。

除了音量上的變化，此段主題在時間掌控上也十分重要，將第 136 小節第一拍長音的拍子拉滿，甚至可以有點拍子上的彈性，再輕鬆的演奏第 136 小節和第 137 小節的裝飾音。而第 146 小節與第 150 小節的延長泛音，不宜太急著往下演奏，可以刻意延遲稍久些，使節拍的脈動暫時停止，製造聽眾的期待感，再繼續往下演奏。第 150 小節的滑奏應像抖音般放鬆左手手指與手腕，特別是一開始和結尾的半音須特別練習，筆者建議從泛音 E 為第三指，持續到倒數第四個滑音， $G^\sharp - G^{\natural} - F^\sharp - F^{\natural}$ 的指法為：第三指、第二指、第一指、第一指，如此的指法可以使之清晰，由音量由小而清楚的泛音，漸強到 E 弦上亮麗的空弦實音，速度上的控制也可較為自由、彈性。

譜上於第 142 小節第二大拍標示小聲，筆者建議保留第三把位的指法，第 143 小節第一個音 C 使用第二指，如此的指法，演奏裝飾音時，便能較為清楚，第 146 小節第二大拍可使用 G 弦第三把位的厚實音色，產生與第一大拍第二個八分音符泛音有明顯的音色差異，而第 150 小節第二大拍，筆者則建議拉奏 E 弦上的空弦音，以亮麗的音色結束此主題。

此段主題常有大跳上把位的泛音（第 126 小節、第 130 小節、第 138 小節、第 144 小節到 146 小節和第 148 小節到 150 小節），弓的位置要靠近橋，弓毛確實貼於弦上，左手手指也需放在準確的位置，等耳朵聽到泛音發出亮麗的聲響後，手指才可離開。請見譜例 12：

【譜例 12】第 123-152 小節

The musical score for Example 12, measures 123-152, is presented in six staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various dynamics such as *p* (piano), *ff* (fortissimo), and *f* (forte). Performance instructions include *glissando* and *3 2 1*. Several notes are circled in orange, and some are marked with '0' or '11' in a blue box, indicating natural harmonics. A large blue watermark is visible in the background.

第一變奏為小提琴主題旋律加上和聲外音，有著十六分音符的快速音群，左手手指應盡量放鬆，清楚平均地敲打在指板上，而不影響右手的運弓進行，使此段變奏旋律圓滑流暢。銜接主題到第一變奏時，拍子上應有些自由彈性，給予鋼琴和自己一個呼吸後，再接連下去。

筆者建議使用下弓開始演奏，第 153 小節以一個大拍為一弓，使拍子能更清楚地被聽見，第 154 小節再依照譜上的標示，一個小節一弓。

到了第 160 小節的漸強，筆者建議弓速不宜過快，且應貼緊於橋旁邊，而第 161 小節到第 162 小節，弓速可以快速且有利的強調分別位於三個不同音域上的重音 D。第 163 小節可以持續在 G 弦第三把位演奏，到最後兩個十六分音符再下到 G 弦第一把位，最後第 168 小節可將速度稍漸慢，以示此變奏的結束。請見譜例 13：

【譜例 13】第一變奏，第 152-168 小節

The image displays a musical score for Example 13, covering measures 152 through 168. The score is written in treble clef and consists of five staves. Measure 152 is a single-measure rest marked with a piano (p) dynamic. Measures 153 and 154 show a series of eighth-note patterns. Measure 157 continues with similar eighth-note patterns. Measure 160 features a forte (ff) dynamic and includes three circled notes. Measure 163 shows a sequence of notes with a fermata over the final note. Measure 166 includes first and second endings. The score is overlaid with a large, semi-transparent watermark of a gear and a violin.

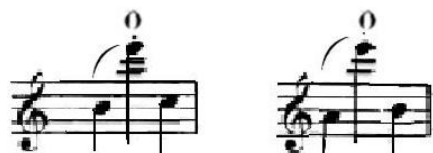
筆者建議練習時先以三個十六分音符連弓為一組，練熟後再以六個十六分音符連弓一組，讓左手手指清楚每個音的位置，也讓右手確認每個換弦的角度。請見譜例 14：

【譜例 14】第 153-155 小節



第 165 小節的大跳泛音，可把泛音與接續的下一個十六分音符挑出來單獨練習，確定左手手指大範圍快速移動的距離，右手控制弓速時，也應分別保留足夠的弓尖，以及弓根，運弓時亦須注意左右手的同時進行，以避免發出雜音。請見譜例 15：

【譜例 15】第 165-166 小節



第二變奏織度變薄，使用左手撥弦的技巧，搭配單純簡單的旋律線，鋼琴也只剩下八度的單音音響，這段變奏就像是從遠方傳來優美旋律，輕柔地撫慰聽者的心靈，旋律線條如同以 Txistu 吹奏出的民謠曲風，鋼琴八度的單音類似 Pandero 敲擊的音響效果。如此的結合如同傳統巴斯克音樂以 Txistu 的旋律搭配上 Tamboril 伴奏般，因此左手撥弦應將小指勾住弦再做撥弦的動作，才能產生出清亮的撥弦音。

第 173 小節、第 177 小節，以及第 181 小節的長音符，皆表示重音位置在第五拍的這個節奏特色，惟獨第 186 小節的節奏有了變化，四分音符加上八分音符顯示出重音位置的改變，因此，筆者認為第 185 小節的長音符可稍作速度上的彈性變化，且附點四分音符 A 可於 D 弦上的第一把位，使用第四指抖音，產生出音色上的轉換。請見譜例 16：

【譜例 16】第二變奏，第 169-189 小節

169

170 pizz. pizz.

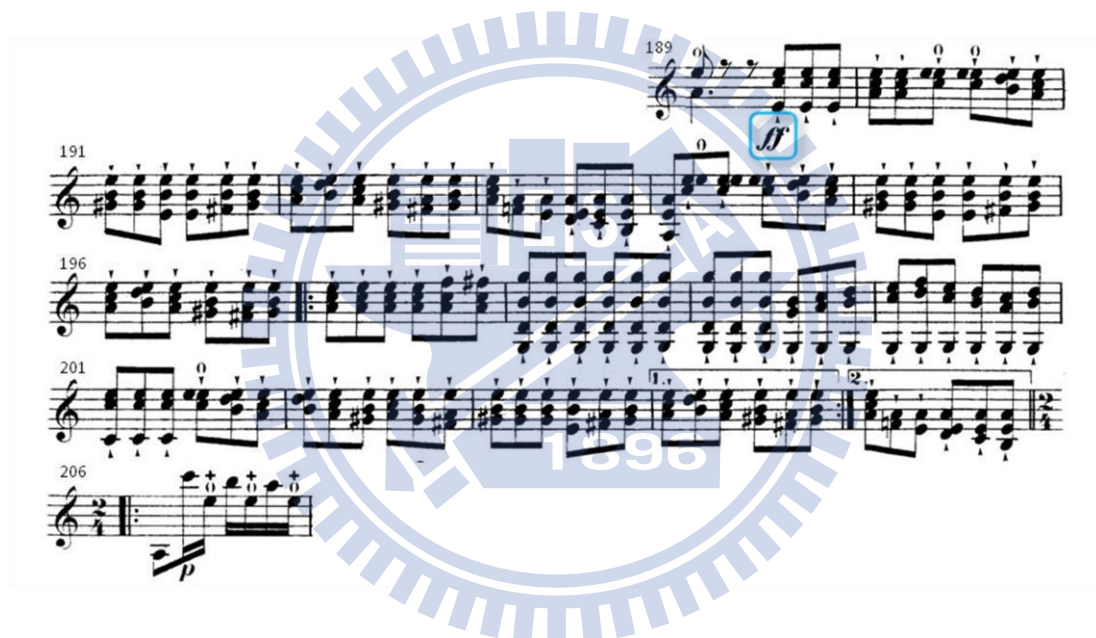
175

180

186 ff

到了第 189 小節標示著 *ff*，與前一個變奏具有音量與份量的反差效果，筆者建議整段變奏使用下弓，以快的弓速拉奏，右手放鬆像畫圈的姿勢一次演奏三條弦，拉出集中張力和具有彈性的和弦，第 198-199 小節第一大拍與第 201 小節第一大拍為特別的連續音，此時再使用分弓來拉奏，在演奏連續音時，速度上也可以有較大的彈性變化。請見譜例 17：

【譜例 17】第三變奏，第 189-206 小節

The image shows a musical score for Example 17, covering measures 189 to 206. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of four staves. The first staff starts at measure 189 and ends at 195. The second staff starts at measure 196 and ends at 200. The third staff starts at measure 201 and ends at 205. The fourth staff starts at measure 206 and ends at 206. A blue box highlights the *ff* dynamic marking in measure 189. A large, semi-transparent watermark of a gear with the number 1898 is overlaid on the score.

第四變奏的拍號由複拍 6/8 轉為單拍 2/4 拍，因此速度轉快，但在銜接第三變奏時，第 205 小節速度可稍漸慢，第 206 小節再慢慢回復到原速度，小提琴也可因此撥奏出清楚的空弦音。小提琴邊拉奏邊用左手撥奏來分解和弦，主題旋律雖然變形但仍藏在音群中，此段變奏力度回到小聲 (*piano*)。

筆者建議利用弓尖的部份敲擊弦，右手以畫圈的方式持續上弓，直到第 210 小節到第 213 小節改為順著弓法，第 214 小節再以上弓的弓法完成此變奏，而敲擊的音響方能與撥弦的音色更融為一體，演奏時應注意節奏的工整、清楚。請見譜例 18：

【譜例 18】第四變奏，第 206-221 小節



此段的泛音變奏拍號回到複拍 6/8 拍，譜上標記著倒三角形的記號，鋼琴音域也隨著變高，主題為固定的八分音符節奏型態，小提琴的清脆泛音如同 Txistu，搭配鋼琴的塊狀和聲就像 Ttun ttun 用木棒敲擊出的和弦音，也可想像以輕巧愉悅的口哨聲，自由地哼唱著民謠般的旋律，例如第 225 小節和第 232 小節為句子的尾端，筆者建議可以在速度上稍有彈性變化，直到第 226 小節和第 233 小節再把速度拉回來。第五變奏連接第六變奏的第 240 小節到第 241 小節，筆者建議應將速度減慢，以強調進入尾聲的鋪陳。

泛音變奏發聲條件較為嚴苛，演奏時更需注意維持弓的位置，並且避免滑動而無法發聲，右手拉奏的速度也不宜過快，弓毛要確實貼好在弦上，練習時應更加強左手換把位時的準確度。而第 223 小節、第 227 小節、第 230 小節、第 231 小節、第 233 小節、第 235 小節、第 237 小節和第 239 小節都有大音程的移動，演奏時需特別避免拉奏出換把位，或是換弦中的雜音。

演奏第 241 小節時，將手臂抬高使用全弓拉奏，以達到譜上要求的大聲(*forte*)音量，並且在 G 弦上演奏厚實深刻的音色，讓聽眾身處微妙的情緒變換之中，由泛音的平靜、浪漫，在此段過渡先轉為實音，預告了即將乘勢而來的最後高潮，到了第 242 小節，也就是最後一個變奏的開頭，再將速度拉回原速，音量也回到小聲 (*piano*)。請見譜例 19：

【譜例 19】第五變奏，第 221-242 小節

The image shows a musical score for Example 19, covering measures 221 to 242. The score is written in treble clef with a 6/8 time signature. It consists of five staves of music. The first staff (measures 221-225) begins with a piano (*p*) dynamic. The second staff (measures 226-230) continues the piece. The third staff (measures 231-235) shows a transition. The fourth staff (measures 236-240) continues. The fifth staff (measures 241-242) features a forte (*f*) dynamic in measure 241 and a piano (*p*) dynamic in measure 242. A large, faint watermark of a university seal is visible in the background.

最後的第六變奏，長達 32 小節的快速跳音，為六段變奏中音域最廣的一個變奏（跨越三個八度），是左手在指板上跑動幅度最大的變奏，也是右手拿弓最需要放鬆的一個變奏。筆者認為應嘗試將此段快速音群，想像成一整片的十六分音符來演奏，並且在主題旋律音上，右手稍加重量以突顯出旋律線條，一鼓作氣且無比堅定地演奏至結束。

筆者建議練習時先將弓毛貼好於弦上，以拉奏的方式，分別使用下弓，和上弓開始的兩種弓法練習，並且以非常緩慢的速度拉奏，讓左手熟悉許多變換把位的位置，也讓右手確認變換弦的角度，每次的練習經由速度上的重複慢到快，讓左、右手能一而再的增加穩定度。確認左手的位置、右手持弓的角度後，再練習變化節奏（例如：單數音皆為複點十六分音符、雙數音為三十二分音符，再以單數音皆為三十二分音符、雙數音為複點十六分音符等變化節奏練習），以加強左、右手的同時進行。請見譜例 20、譜例 21：

【譜例 20】變化節奏（一）

242

p

245

8^{va}

248

8^{va}

251

【譜例 21】變化節奏（二）

242

p

245

8^{va}

248

8^{va}

251

第 272 小節到第 274 小節的主音 A，應將全部的弓毛貼著弦，尤其倒數第三個泛音 A，同樣地，確認好左手手指到達位置後，再拉奏，以 *ff* 的力量果斷結束全曲。請見譜例 22：

【譜例 22】第六變奏，第 242-273 小節

The image displays a musical score for six staves, numbered 241 through 270. The notation is complex, featuring many sixteenth notes and slurs. Several notes are circled in orange, highlighting specific melodic lines. A blue box containing the dynamic marking *ff* is placed below the final measure (270). The score includes various performance instructions such as *f*, *ff*, *cresc.*, and *s*. A large, faint watermark of a university seal is visible in the background of the score.

第五章 結語

薩拉沙泰不論是在演奏家或是作曲家的身分上都有著相當傑出的表現，並且還錄製了他動人及精湛技巧的演奏。薩拉沙泰演奏上有著最為人稱道的純淨音色、有力的顫音，和拉奏時的準確；而遺留下來的則是一系列展現技巧的經典作品。觀察薩拉沙泰的生平及創作歷程，可以發現西班牙音樂對薩拉沙泰影響至深，熱愛家鄉的薩拉沙泰創作了這首《巴斯克隨想曲》，筆者透過了解巴斯克地區的音樂文化背景力求與此曲作連結，並找到了明確的資料恰與巴斯克的節奏音樂相對應，由此可再度印證具有西班牙血統與巴斯克背景的薩拉沙泰，即便年輕時就離開故鄉，其內心與性格所受的影響仍極其深刻與鉅大。難得的是，此曲雖與其他薩拉沙泰創作的享有異曲同工之妙，但不同的是：《巴斯克隨想曲》在詮釋上可以與巴斯克傳統樂器做連結，在舞曲音樂之外，讓聽眾也能感受、聆聽到這首以小提琴為主體，卻可模仿、表現出其他樂器特色的傑出作品。

筆者認為舞曲本身即來自舊有的民謠或舞蹈，故演奏者自當先了解其社會文化及歷史背景和音樂風格，演奏時以展現其節奏和風格特色為出發點，期望能拉奏出較可掌握「薩拉沙泰精神」的適當詮釋。

參考文獻

中文書目

王玉桓。《世界著名弦樂藝術家》。台北市：揚智文化，2001。

邵義強。《獨奏曲淺釋下冊》。台北市：全音樂譜出版社，1987。

崔光宙。《名曲的創生》。台北市：大呂出版社，1991。

聶良知。《國家與人民 6，伊比利半島》。台北市：錦繡出版社，1991。

Auer, Leopold. 《我的小提琴演奏教學法》。司徒華城譯。台北市：世界文化。1993。

Campbell, Margaret. 《不朽的小提琴家》。張世祥譯。台北市：世界文化。1997。

Pallaver, Günther. et al. 《族群衝突管理》。杜子信、蔡芬芳譯。台北市：前衛出版，2004

西文書目

Douglass, William A. *Basque cultural studies*. Reno: Basque Studies Program, University of Nevada, 1999.

Heiberg, Marianne. *The making of the Basque nation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989 .

Trask, R. L. *The history of Basque*. London; New York: Routledge, 1997.

樂譜

Sarasate, Pablo de. *Caprice Basque, Op.24*, edited by Szenthelyi Miklós, EMB, 1986.