

國立臺灣師範大學音樂學院音樂學系

書面報告

Department of Music

College of Music

National Taiwan Normal University

Written Report

卡普斯汀《小提琴奏鳴曲》之樂曲分析及演奏詮釋

The Analysis and Interpretation of Nikolai Kapustin's

Sonata for Violin and Piano, Opus 70



林洋

LIN, Yang

指導教授：林士凱 教授

Advisor: Prof. LIN, Shih-Kai

中華民國 111 年 9 月

September 2022

摘要

尼可萊·卡普斯汀 (Nikolai Kapustin, 1937-2020)，是烏克蘭（前蘇聯）的作曲家，其創作風格融合古典音樂以及爵士音樂。其《小提琴奏鳴曲》(Sonata for Violin and Piano) 創作於 1992 年，內容展現繁複的織度以及融合爵士樂與古典樂的風格特色。本篇報告將討論作曲家的背景、這首樂曲的樣貌以及演奏詮釋的設計與規劃，希望讓讀者能有所發想。

本篇報告有五個章節，第一章為緒論，討論本報告的研究動機、研究方法以及研究目的。第二章為作曲家生平、創作風格。第三章是樂曲分析，將討論樂曲的架構、創作手法、音樂特色與風格。第四章為演奏詮釋。

關鍵字：卡普斯汀、小提琴、奏鳴曲、Nikolai Kapustin、Violin Sonata



ABSTRACT

This thesis is an analysis and interpretation of Nikolai Kapustin's Sonata for Violin and Piano. The music of Kapustin presents rich harmonic colors and diverse characters that came from both jazz and classical music. This Sonata contains daring virtuosity and playfulness, mesmerizing the audience with its wildness and charisma that derive from jazz. The purpose of this thesis is to help understand this sonata comprehensively and enhance the musicality and dimensions of the interpretation while performing. This Thesis contains a biography of Kapustin and brief introduction to the history of jazz, follows by the analysis and interpretation of the sonata, I hope this thesis will be helpful to people who loves and performs Kapustin's music.

Keyword: Nikolai Kapustin, Violin, Sonata



目錄

摘要.....	i
表格目錄.....	iv
譜例目錄.....	v
緒論.....	1
研究動機.....	1
研究目的.....	1
研究範圍與方法.....	2
第一章 卡普斯汀的生平.....	3
與爵士樂相遇.....	4
就讀莫斯科音樂院.....	5
演奏與創作生涯.....	6
卡普斯汀的音樂風貌.....	7
卡普斯汀的小提琴曲目.....	9
古典和爵士的分野.....	10
第二章 爵士音樂的簡史以及曲種介紹.....	11
起源.....	11
藍調.....	11
散拍音樂.....	12
早期爵士樂的形成.....	12
爵士樂的版圖擴展.....	13
搖擺樂的全盛期.....	13
藝術性的爵士樂—咆勃.....	14
筆者的心得.....	15

第三章 樂曲分析.....	18
第一樂章.....	18
曲式架構.....	18
特色以及創作手法分析.....	18
第二樂章.....	34
曲式架構.....	34
特色以及創作手法分析.....	35
第三樂章.....	44
架構分析.....	44
特色以及創作手法分析.....	45
《卡普斯汀小提琴奏鳴曲》的藝術價值.....	64
樂曲分析結語.....	65
第四章 樂曲詮釋.....	66
第一樂章.....	66
第二樂章.....	74
第三樂章.....	78
演奏詮釋結語.....	85
結論.....	89
參考書目.....	90

表格目錄

表【3-1】第一樂章的架構.....	18
表【3-2】第二樂章的架構.....	34
表【3-3】第三樂章的架構.....	45

譜例目錄

譜例【3-1-1】第一樂章開頭至第 11 小節.....	19
譜例【3-1-2】第一樂章第 17 小節至第 23 小節.....	21
譜例【3-1-3】第一樂章第 27 小節至 31 小節.....	22
譜例【3-1-4】第一樂章第 44 小節至第 46 小節.....	23
譜例【3-1-5】第一樂章第 76 小節至第 82 小節.....	24
譜例【3-1-6】第一樂章第 83 小節至第 88 小節.....	26
譜例【3-1-7】第一樂章第 95 小節至第 100 小節.....	27
譜例【3-1-8】第一樂章第 107 小節至第 113 小節.....	28
譜例【3-1-9】第一樂章第 126 小節至第 131 小節.....	29
譜例【3-1-10】第一樂章第 129 小節至第 134 小節.....	30
譜例【3-1-11】第一樂章第 147 小節至第 156 小節.....	31
譜例【3-1-12】第一樂章第 175 小節至第 183 小節.....	32
譜例【3-1-13】第一樂章第 213 至最後一小節.....	33
譜例【3-2-1】第二樂章第 1 至第 6 小節.....	35
譜例【3-2-2】第二樂章第 7 至第 17 小節.....	37
譜例【3-2-3】第二樂章第 17 至第 21 小節.....	39
譜例【3-2-4】第二樂章第 32 至第 34 小節.....	40
譜例【3-2-5】第二樂章第 47 至第 49 小節.....	41
譜例【3-2-6】第二樂章第 52 至第 54 小節.....	42
譜例【3-2-7】法朗克小提琴奏鳴曲第一樂章第 6 至第 10 小節。.....	42
譜例【3-2-8】第二樂章第 55 至第 66 小節.....	43
譜例【3-3-1】第三樂章第 1 至第 10 小節.....	46
譜例【3-3-2】第三樂章第 8 至第 15 小節.....	47
譜例【3-3-3】第三樂章第 16 至第 24 小節.....	48
譜例【3-3-4】第三樂章第 33 至第 40 小節.....	49

譜例【3-3-5】第三樂章第 45 至第 53 小節.....	50
譜例【3-3-6】第三樂章第 49 至第 61 小節.....	51
譜例【3-3-7】第三樂章第 66 至第 73 小節.....	52
譜例【3-3-8】第三樂章第 74 至第 81 小節.....	53
譜例【3-3-9】第三樂章第 90 至第 93 小節.....	54
譜例【3-3-10】第三樂章第 102 至第 109 小節.....	55
譜例【3-3-11】第三樂章第 128 至第 131 小節.....	56
譜例【3-3-12】第三樂章第 132 至第 143 小節.....	57
譜例【3-3-13】第三樂章第 140 至第 147 小節.....	58
譜例【3-3-14】第三樂章第 156 至第 167 小節.....	59
譜例【3-3-15】第三樂章第 184 至第 191 小節.....	60
譜例【3-3-16】第三樂章第 196 至第 206 小節.....	61
譜例【3-3-17】第三樂章第 242 至第 249 小節.....	62
譜例【3-3-18】第三樂章第 299 至第 306 小節.....	63
譜例【4-1-1】，第一樂章第 1 小節至第 22 小節.....	67
譜例【4-1-2】，第一樂章第 27 小節至第 29 小節.....	68
譜例【4-1-3】，第一樂章第 36 小節至第 46 小節.....	68
譜例【4-1-4】，第一樂章第 78 小節至第 90 小節.....	69
譜例【4-1-5】，第一樂章第 95 小節至第 100 小節.....	70
譜例【4-1-6】，第一樂章第 110 小節至第 113 小節.....	71
譜例【4-1-7】，第一樂章第 123 小節至第 126 小節.....	71
譜例【4-1-8】，第一樂章第 131 小節至第 140 小節.....	72
譜例【4-1-9】，第一樂章第 147 小節至第 153 小節.....	73
譜例【4-1-10】，第一樂章第 175 小節至第 177 小節.....	74
譜例【4-2-1】，第二樂章第 4 小節至第 12 小節.....	75
譜例【4-2-2】，第二樂章第 17 小節至第 18 小節.....	76

譜例【4-2-3】，第二樂章第 27 小節至第 34 小節.....	76
譜例【4-2-4】，第二樂章第 35 小節至第 37 小節.....	77
譜例【4-2-5】，第二樂章第 46 小節至第 47 小節.....	77
譜例【4-2-6】，第二樂章第 54 小節至第 47 小節.....	78
譜例【4-3-1】，第三樂章第 1 小節至第 28 小節.....	79
譜例【4-3-2】，第三樂章第 33 小節至第 36 小節.....	79
譜例【4-3-3】，第三樂章第 49 小節至第 53 小節.....	80
譜例【4-3-4】，第三樂章第 57 小節至第 69 小節.....	80
譜例【4-3-5】，第三樂章第 76 小節至第 87 小節.....	81
譜例【4-3-6】，第三樂章第 88 小節至第 95 小節.....	81
譜例【4-3-7】，第三樂章第 113 小節至第 124 小節.....	82
譜例【4-3-8】，第三樂章第 134 小節至第 146 小節.....	82
譜例【4-3-9】，第三樂章第 156 小節至第 172 小節.....	83
譜例【4-3-10】，第三樂章第 182 小節至第 195 小節.....	84
譜例【4-3-11】，第三樂章第 200 小節至第 209 小節.....	84
譜例【4-3-12】，第三樂章第 282 小節至第 293 小節.....	85

緒論

研究動機

筆者在第一次聆聽卡普斯汀 (Nikolai Kapustin, 1937-2020) 的《八首音樂會練習曲》(Eight Concert Etudes, Op 40) 時就對他變化多端、色彩斑斕的聲響感到震撼。深入研究後發現這位作曲家擁有豐富的創作出版，且每一首樂曲都具備令人耳目一新的變化性和風格。瀏覽其留下來的藝術資產時，這首於 1992 年創作的小提琴奏鳴曲所展現精緻與繁複的聲響效果，立刻就讓我決定要深入研究他的作品，讓愛樂者能夠藉此有機會認識這首新穎別緻的作品，同時能夠認識卡普斯汀這位獨具匠心的作曲家。

研究目的

這篇詮釋報告將會分享筆者研究、並且實地演奏這種陌生的音樂風格後，我覺得有趣和有幫助的內容。這樣新穎的聲響和非典型的音樂語彙對於詮釋的確是一大挑戰，但是這首奏鳴曲展現出了多元的面向，刻畫出立體的層次感，不只有顯而易見的爵士樂的風格，同時也能夠明確觀察到古典音樂傳統的特質和美感。只要能夠釐清音樂裡每個時刻發生的變化，就能夠將小提琴與鋼琴優美的音色魅力以及曲子帶來的感官刺激和情緒張力完整表達出來。這首曲子展現了各種情緒和轉折，輕鬆寫意的旋律與優雅的和聲、充滿野性又奔放不羈如同咆嘯般的樂句、隱微細緻的纖細情感刻畫，一切都在爵士樂以及古典樂兼容並蓄的美感裡鉅細靡遺地呈現。為了能夠在演奏時完整將音樂的樣貌傳達給聽眾，筆者會剖析這部作品，希望能對自身以及其他的演奏者、欣賞者能有所啟發。

研究範圍與方法

筆者在研究過程，特意研讀爵士樂的樂理以及歷史，藉此了解爵士樂的風貌、素材以及創作的手法和元素，同時廣泛欣賞經典爵士樂錄音和卡普斯汀的作品，在兩者中確實能夠找到許多的關聯性，得以歸納出卡普斯汀所的音樂其中的組織手法和創意；也研讀卡普斯汀作品的研究論文、相關的樂譜、以及卡普斯汀的訪談紀錄專書，藉此更能夠得到這首奏鳴曲的理論分析與演奏實務應該要有的樣貌，筆者會引用其中值得討論的內容。

本篇報告主要內容將分為三個章節；第一個章節將會探討卡普斯汀的生平、時代背景以及創作風格；第二個章節將分析樂曲的架構以及使用的創作手法，並且探討音樂所呈現的風格與內容；藉由上述的過程來抽絲剝繭，在第三章時探討演奏時的詮釋設計以及演奏方法。



第一章 卡普斯汀的生平

尼可萊·卡普斯汀 1937 年 11 月 22 日出生於烏克蘭的哥洛夫斯卡 (Gorlovska)，當時烏克蘭為蘇維埃社會主義共和國聯邦的成員國。

1910 年代開始，在西歐以及美國，爵士樂的風潮正如日中天，這股熱潮也蔓延至蘇聯。在 1922 年，爵士音樂第一次在蘇聯亮相，是蘇聯人 Valentin Parnakh 從國外將樂器帶回蘇聯，籌劃並且集結樂手進行爵士樂隊演出。蘇聯領導人列寧掌權的時代對於爵士音樂的出現其實是很寬容的，但是 1928 年起，蘇聯領導人史達林對於爵士樂就有所顧忌，開始打壓爵士樂。¹ 一直到 1953 年史達林去世後，幾十年的文化限制才終於得以解脫，卡普斯汀正好遇到了這樣的時機，在 1956 年第一次聽到影響他非常深遠的爵士樂。

卡普斯汀的父母都不是古典音樂家，但是也讓小孩子們學習音樂。卡普斯汀的姊姊在小的時候便與芬尼琴科 (Piotr Ivanovich Vinnichenko) 學習小提琴。芬尼琴科引領卡普斯汀姊弟多方接觸和欣賞音樂作品，讓卡普斯汀在年紀很小的時候便對音樂產生濃厚的興趣。在卡普斯汀七歲時，在沒有接受專業指導的情況下，自己摸索便能夠自己演奏克雷門悌 (Muzio Clementi) 的《小奏鳴曲，作品三十六》中的曲子，這讓芬尼琴科覺察了他的才華，於是決定也教導卡普斯汀彈鋼琴。² 十一歲時，他開始嘗試譜寫曲子，這也促成了他日後成為作曲家的契機。1950 年時，卡普斯汀就創作了第一首鋼琴奏鳴曲，雖然是尚未成熟的創作。而到了十二歲時，在芬尼琴科的引薦下給另一位鋼琴老師法蘭祖左伐 (Lubov Frantsuzova) 指導。與法蘭祖左伐學習三年後，1952 年，在

¹ Tatiana Abramova, *The Synthesis of Jazz and Classical Styles in Three Piano Works of Nikolai Kapustin* (Doctor of Musical Arts, Temple University, 2014), 10.

² Yushi Lin, *Stylistic Influences, Developments, and Pedagogical Considerations of Nikolai Kapustin's Eight Concert Etudes, Op. 40* (Doctor of Musical Arts, University of Kansas, 2018), 3.

他十四歲時前往莫斯科學習。在那裡他由盧巴赫 (Avrelian Rubakh) 指導鋼琴演奏，對於他技術以及音樂成熟度建立有顯著的提升和影響。³

與爵士樂相遇

這個時期的卡普斯汀一方面在盧巴赫的門下發展出極其精湛的高超演奏技術，一方面也與爵士樂結下了緣分。1954年，卡普斯汀在同樣學習音樂的好友家中聆聽了爵士樂的收音機廣播。此時史達林已經去世，受到蘇聯當局打壓的爵士樂也得以重見天日。⁴當時卡普斯汀聽的是 Voice of America 電台製作的叫做 "Music USA" 的電台節目，卡普斯汀回想起當時他所聽到的爵士音樂家有路易斯阿姆斯壯 (Louis Armstrong, 1901-1971)、葛蘭米勒 (Glenn Miller, 1904-1944)、艾拉費茲傑羅 (Ella Fitzgerald, 1917-1996)、納京高 (Nat King Cole, 1919-1965) 等等。⁵這些演奏家當時的音樂風格屬於大樂隊 (Big Band) 風格，卡普斯汀想必是受到大樂隊的豐厚聲響吸引而喜歡上爵士樂。也就是這個契機讓卡普斯汀將爵士樂的語彙使用在往後的創作中，盧巴赫在看到卡普斯汀對於爵士樂的熱忱後也支持他。⁶值得一提的是盧巴赫是布魯曼費爾德 (Felix Blumanfeld, 1863-1931) 的學生，這代表盧巴赫與著名鋼琴家霍洛維茲 (Vladimir Horowitz, 1903-1989) 與作曲家茲法斯曼 (Alexander Tsfasman, 1906-1971) 為同門。茲法斯曼是蘇聯時代最早演奏爵士樂的先鋒人物，並且也是最早嘗試將爵士音樂的元素與古典音樂融合的重要人物，其演奏以及作曲也對卡普斯汀有所啟發，在 1960 年代左右，卡普斯汀終於與這位蘇聯爵士音樂的先鋒人物碰面，帶給他許多啟發。⁷

³ yushi lin, *Stylistic Influences, Developments, and Pedagogical Considerations of Nikolai Kapustin's Eight Concert Etudes, Op. 40* (Doctor of Musical Arts, University of Kansas, 2018), 3.

⁴ Ibid, 5

⁵ Jonathan Eugene Roberts, *Classical jazz: the life and musical innovations of Nikolai Kapustin*. (D.M.A diss., University of Alabama, 2013), 18.

⁶ Ibid, 18

⁷ Ching-Hsuan Wang, *A Comprehensive Analysis of Jazz Elements in Nikolai Kapustin's Violin Sonata Opus 70*

就讀莫斯科音樂院

1956年，十八歲時卡普斯汀前往莫斯科音樂院 (Moscow State Tchaikovsky Conservatory) 就讀。由盧巴赫介紹給戈登威塞 (Alexander Goldenweiser, 1975-1961) 指導。戈登威塞在當時是非常知名的鋼琴家以及音樂教育家，是拉赫曼尼諾夫 (Sergay Rachmaninoff, 1873~1943) 以及斯克里亞賓 (Alexander Scriabin, 1972-1915) 的同學。在戈登威塞的門下學習鋼琴的同時，在私下開始深入賞析爵士音樂以及作曲。在校時期就創作了作品編號一的 *concertino for piano and orchestra*，也擔任當地由蘇聯爵士音樂家梭斯基 (Yuri Saulsky) 帶領的爵士大樂隊 (Big Band) 的鋼琴手。⁸ 而 1957 年卡普斯汀在梭斯基的帶領下前往 Sixth International Festival of Youth and Students 演出他作品編號第一號的 *concertino for piano and orchestra*，引起熱烈迴響。在這個時期卡普斯汀也藉由與大樂隊演出，學習樂團編制的配器法、作曲手法，創作了許多鋼琴加上大樂隊的樂曲。

而卡普斯汀也與幾位樂隊成員組成了五重奏，在餐廳演出爵士樂。在一次機緣下，美國大使館的人來到餐廳裡幫他們錄下演奏，並且在 Voice of America 電台播送，也就是卡普斯汀當初第一次聽到爵士樂時聆聽的電台。⁹ 在這個時期卡普斯汀因為與重奏成員一起演奏爵士樂而熟練了即興的技術。雖然他能夠流暢的即興，但是對即興沒有興趣，這也應證了他的音樂創作特色，有著與爵士樂聽覺上的類似性，但是演奏過程中卻不涉及即興演奏，而是照譜演奏的這個現象。

and String Quartet Number 1, Opus 88 (University of Northern Colorado, 2019), 11.

⁸ Yushi Lin, *Stylistic Influences, Developments, and Pedagogical Considerations of Nikolai Kapustin's Eight Concert Etudes, Op. 40* (Doctor of Musical Arts, University of Kansas, 2018), 6.

⁹ Jonathan Eugene Roberts, *Classical jazz: the life and musical innovations of Nikolai Kapustin*. (D.M.A diss., University of Alabama, 2013), 20

I have very few jazz compositions that are really jazz. There is no need to improvise with my music, although it is jazz. But you can make improvisation only by creation; you cannot make an improvisation of a sonata.¹⁰

引文為卡普斯汀自述，由此可以看出他想要創作的是傳統古典音樂的體裁，而爵士樂的聲響擔任的是樂曲的調味，因為並沒有讓演奏者即興演奏的空間。

演奏與創作生涯

1961 年於音樂院畢業後，卡普斯汀加入了倫斯特蘭 (Oleg Lundstrom, 1916-2005) 的爵士樂團，並且跟著樂團表演 11 年。¹¹ 這是最早成立的爵士樂團之一，至今仍有活動。卡普斯汀參加樂團的期間不只向聽眾展示他絢爛奪目、極其精準和冷靜的演奏風格，同時也創作許多鋼琴加上樂團編制的曲子，其中包括他的第一首鋼琴協奏曲，也藉此打磨他的作曲技術。此時他的創作已經展現了複雜和精細的和聲和對位手法，也是這時讓卡普斯汀穩固他以作曲為重心的志向。在一段與 Martin Anderson 的訪談中，卡普斯汀說到：“I thought I was going to be a virtuoso classical player, but at 20, 21, 22, I understood that jazz was very important. And I did not like performing; composition was more interesting.”¹²

這個時期的卡普斯汀演奏影片可以在網路上查詢到，不只可以目睹他的演奏風采，也可以聽到他發表自己創作的曲子。

1972 年離開倫斯特蘭的樂團後，卡普斯汀留在蘇聯繼續加入一些樂團演出以及創作音樂。他加入了 Vadim Lyudvikovsky 的 Television and Radio Light Orchestra 直到

¹⁰ Martin Anderson, *Nikolai Kapustin, Russian Composer of Classical Jazz*, (Fanfare, 2000), 96.

¹¹ Yushi Lin, *Stylistic Influences, Developments, and Pedagogical Considerations of Nikolai Kapustin's Eight Concert Etudes, Op. 40* (Doctor of Musical Arts, University of Kansas, 2018), 3.

¹² Martin Anderson, *Nikolai Kapustin, Russian Composer of Classical Jazz*, (Fanfare, 2000), 93-97.

1977年，而後加入 The State Cinematography 直到 1984 年。在那之後他全心全意投入創作。¹³

卡普斯汀的音樂風貌

卡普斯汀的作品展現了各式各樣的風貌。爵士樂、Ragtime、boogie woogie、藍調、鄉村（如 *Concerto for violin, piano and string orchestra, Op. 105* 的第三樂章）、搖滾（如第四號鋼琴協奏曲，Opus 56）、百老匯等等，並將其與古典音樂舊有的風格和形式做結合。

從他的生平介紹可以得知他從來沒有與任何人學習作曲，他是自學的。所有的創作技術都是憑著自己從小到大廣泛接觸各種音樂領會而來。以下對話節選自卡普斯汀與 Yana Tyulkova 的訪談紀錄。以下文字紀錄中”YT”代表 Yana Tyulkova，”NK”則是卡普斯汀。“YT: Have you ever tried to study composition? NK: Never. I am a self-taught composer, same as J. S. Bach.”¹⁴

在音樂學院時，他彈遍了從古至今的許多曲子，藉由演奏這些曲子，他熟悉了古典音樂的對位法、和聲、曲式；而透過聆聽和模仿爵士樂，他學會了爵士的各種語彙；藉由和大樂隊演出，他學會了如何創作樂團編制的曲子；藉由和重奏團一起現場表演爵士，他學會了身體力行的即興，藉此知道怎麼樣譜寫旋律才能有自由奔放的即興感。

卡普斯汀廣泛吸受各種音樂作為養分，其中有幾個爵士鋼琴家對卡普斯汀的創作影響很深，當中最關鍵的是奧斯卡·彼得森 (Oscar Peterson, 1925-2007)，以及亞特·泰坦 (Art Tatum, 1909-1956)。亞特·泰坦在爵士樂發展早期就已經將爵士鋼琴演奏技術和

¹³ Ching-Hsuan Wang, *A Comprehensive Analysis of Jazz Elements in Nikolai Kapustin's Violin Sonata Opus 70 and String Quartet Number 1, Opus 88* (University of Northern Colorado, 2019), 11.

¹⁴ Yana Tyulkova *Conversations with Nikolai Kapustin, Kindle Edition* (Schott, 2019), chapt. 2, pt. 1, kindle.

語法推展到巔峰了，後世演奏家都是在他建立好的道路下發展自己的風格；而奧斯卡·彼得森則是繼承了亞特的音樂思想和高超技術，成為最偉大的爵士鋼琴家之一。兩者的音樂都給了卡普斯汀很多啟發。¹⁵

以作曲手法而言，卡普斯汀實屬技術精湛。以《給左手演奏的七首複音音樂，作品八十七》(N. Kapustin : 7 polyphonic pieces for the left hand, Op.87) 為例，裡面有四首三聲部複格、倒影卡農、四度卡農、一首兩聲部複格。每一首都展現精密的對位法、發展手法、完整的架構、曲式，同時融入爵士的風格，並且設計成單手就能夠彈奏所有聲部，可以說是鬼斧神工。類似展現精湛對位法的例子還有《二十四首前奏曲與賦格，作品八十二》(N.Kapustin : 24 Preludes and Fugues, Op 82)。甚至其他的曲子都廣泛使用了優秀的複音寫作手法，從本文探討的主題小提琴奏鳴曲也能略見一斑。可以推測他出色的對位技術是透過從小到大演奏、內化了許多經典古典音樂曲目如巴哈(Johann Sebastian Bach, 1685-1750) 等作曲家的作品而來。而且他對於各個樂器和配器法也是得心應手，除了鋼琴獨奏以外，幾乎其他經典的編制和曲種都有創作（除了大編制交響曲），並且有聲有色。筆者推薦可以欣賞他的弦樂四重奏、鋼琴三重奏、各個樂器的協奏曲來入門，很快就能明白卡普斯汀對於各種聲音的掌握可謂爐火純青。綜觀卡普斯汀的創作生涯，從 1957 年到 2016 年共出版了一百六十一套作品，包括二十首鋼琴奏鳴曲，以及許多種器樂的奏鳴曲、協奏曲，還有管弦樂或室內樂曲目，例如弦樂四重奏、鋼琴三重奏等等。

¹⁵ Yushi Lin, *Stylistic Influences, Developments, and Pedagogical Considerations of Nikolai Kapustin's Eight Concert Etudes, Op. 40* (Doctor of Musical Arts, University of Kansas, 2018), 16.

另一方面他的曲子能夠展現這麼複雜的織度，還有豐富聲響效果，原因除了他精湛的作曲手法外，也要歸功於他是一位非常出色的鋼琴家，才能將樂器的性能發揮到淋漓盡致。與 Yana Tyulkova 的訪談中卡普斯汀分享了他對於演奏技術的看法：

NK: I think the technique is a serious thing. I hear how some pianists play my pieces. Their technique is not good enough.

YT: Yes, your music is very demanding technically. The parameters are set very high.

NK: Maybe. This is because I gave serious attention to the technique myself.¹⁶

卡普斯汀的曲目近年來在鋼琴的音樂會上有越來越多的曝光度不是沒有理由的，因為他的曲子確實能夠展現鋼琴的各種技術、色彩，皆為非常優秀精良的作品。況且他能夠將爵士樂、藍調、鄉村、搖滾、百老匯等等風格和古典音樂天衣無縫地融合，並且不是淺嘗則止，而是貫徹他幾乎全部的創作生涯，產量豐富。對於卡普斯汀近年來取得的聲量和重視度，以上是我概括出的理由。簡而言之，他的創作具備優異的創作技術、出色的演出效果以及迷人的爵士樂的色彩。

卡普斯汀的小提琴曲目

對於小提琴曲目來說，卡普斯汀的作品非常罕見，且尚未取得廣泛的知名度（小提琴為主奏的作品只有三首：一首奏鳴曲、一首小提琴協奏曲、一首小提琴與鋼琴的雙重協奏曲，其餘都是室內樂重奏）。但是經過筆者了解，本文所探討的這首小提琴奏鳴曲是很優秀的小提琴作品，具備小提琴的各個風貌，在樂曲分析以及演奏詮釋兩個章節會進一步探討。卡普斯汀顯然知道要怎麼發揮小提琴的魅力。筆者推測是來自他多年與其他音樂家們共事以及廣泛接觸各種樂器、各種編制的曲目學習而來的。這點可以藉由觀察他的室內樂、管弦樂曲目就能明白。除了他所擅長的鋼琴以外，其他樂器也都能夠發揮得很精彩出色。這也是這一篇詮釋報告的目的，就是將這首優秀的小提琴奏鳴曲、以及這位作曲家，介紹給小提琴的演奏者和聽眾們。

¹⁶ Yana Tyulkova *Conversations with Nikolai Kapustin, Kindle Edition* (Schott, 2019), chapt. 2, pt. 1, kindle.

古典和爵士的分野

他的作曲風格往往都涉及到爵士音樂的模仿和素材使用，如本文的主題：卡普斯汀小提琴奏鳴曲，裡頭有咆勃、藍調，甚至還有搖滾等等的風格。但是就像前面生平提到的，他清楚知道自已的音樂並不是爵士樂，因為他沒有在作品裡加入讓演奏者即興的片段，他本身也不喜歡即興這個概念。儘管演奏出來的成果像是爵士樂，然而真正的爵士音樂是需要即興演出的，而卡普斯汀主要的作品，是完全照譜演奏的。也因此他的曲子仍然是傳統古典音樂，而非展現爵士音樂的理念或是精神。所以我們欣賞他作品裡面絢麗的爵士風采時，總可以找到清楚的古典音樂的輪廓，像是動機發展、樂句的應答，段落的安排、曲式的運用等等。

結語

筆者認為卡普斯汀在音樂史上的定位，並不是前衛的當代作曲家，而是傳承了古典音樂美學的作曲家。在爵士樂的聲響和醉人的色彩下，仍然不會掩蓋傳統調性音樂的樣貌。許多的作曲家都曾在自己的作品裡面使用爵士樂的材料來為作品調色，但是真正透徹理解從20世紀初直到21世紀的爵士音樂演進以及風格的精髓，並且能夠如此恣意奔放、天衣無縫地將爵士樂的光彩植入聽眾腦海裡的，就非卡普斯汀莫屬了。雖然不是新的音樂潮流的開路先鋒，但是他能夠在作品裡面發揮出爵士樂的魅力，同時展現極其複雜精妙的作曲手法，並且傳達深刻的情感以及優異的音樂性和藝術品味，藉此得以明白調性音樂的未來仍有許多可以拓展和探索的領域。爵士音樂的聲響固然只是其中一條路，但是像卡普斯汀這樣熱愛著古典音樂與爵士音樂，並將其化作屬於自己的音樂風格，確實充滿啟發性。

第二章 爵士音樂的簡史以及曲種介紹

這個章節屬於對爵士音樂的入門導覽，並非嚴謹參照學術論文、期刊或專業性質的文獻撰寫，是筆者欣賞及研究爵士樂時所統整的筆記，其目的是讓對卡普斯汀有興趣，從而想要進一步認識爵士樂時，能夠有快速簡便的導覽能夠參照，因此筆者統整了爵士樂的簡史還有重要曲種的介紹，參考的書籍都是針對普羅大眾所作的導聆性質書籍。讀者可以依照以下簡史提及的關鍵字來找尋相關的錄音或是影音媒體，藉由探究爵士樂的背景以及廣泛欣賞經典的爵士樂演出，勢必能夠提升演奏卡普斯汀作品時的表現力。

起源

爵士音樂的起源最早可以追溯到西非的傳統音樂，而西非的各地區音樂有著許多共通點：對於節奏的重視程度大於旋律以及和聲，常常展現複雜的節奏型態如複節奏 (Polyrhythm)。¹⁷在大西洋奴隸貿易的勢力下，非洲人被作為奴隸大舉買賣到歐洲及美洲，因為這個契機，非洲的傳統音樂被帶到歐洲以及美洲，如今發展出了多式各樣的音樂。比如非洲的節奏元素到了南美洲後，對於探戈 (Tango)、森巴 (Samba)、騷莎 (Salsa) 等等的舞蹈及音樂的風格的形成及演進的過程有深入的影響。而到了歐洲和美國則是發展出藍調、散拍、爵士樂、鄉村音樂、搖滾樂等。¹⁸

藍調

大西洋奴隸貿易持續了四百多年，直到1862年美國終於發佈了〈解放奴隸宣言〉，獲得自由的非裔音樂家們開始投入創作，快速發展出全新的音樂風格，藍調 "Blues"。藍調音樂孕育了後世所見的爵士樂。早期的藍調是基於奴隸在勞動時吟誦的

¹⁷ Ted Gioia *The History of Jazz second edition*, (Oxford University Press 2011), 11

¹⁸ *Ibid*, 6

奴隸歌謠發展而來的，奴隸歌謠就是抒發工作辛酸血淚的歌曲。這些音樂通常形式簡單，但是更注重在情感的抒發以及故事性。藍調的創作承襲了奴隸歌謠的精神，依然是屬於抒發個人情感的歌曲。時常表達身為非裔在美國的際遇及見聞，抒發嚴酷的生活產生的壓抑和悲哀。通常會搭配簡單的伴奏樂器，並隨之以如泣如訴的嗓音唱出他們自身的故事。¹⁹

散拍音樂

而另一方面，與藍調同樣作為爵士樂起源的散拍音樂“Ragtime”，也是由非裔音樂家們醞釀發展出的樂種，並且在當時引發廣大的潮流。最早開始在1890左右，便如旋風般襲捲所有的舞廳和宴會交際場所，因為這種歡樂活潑且動感的舞曲受到大眾的喜愛。通常主要樂器為鋼琴，左手使用跳躍感的和絃來伴奏，同時右手的旋律大量的使用切分音的節奏來製造特出具有標誌性的律動感。²⁰這種散拍音樂的特色後來也成為演奏爵士鋼琴時常常運用的風格。

早期爵士樂的形成

1900年代開始，紐奧良成為爵士音樂發展的重心，這個美國南部的港口城市，聚集了從各地來的人，美洲人、非洲人、歐洲人等，是個容易激發和醞釀出新的文化結晶的地方，爵士樂也因此成型，並快速發展。²¹這個時期最具代表性的爵士曲種是由行進樂隊（管樂加上打擊樂的編制）將散拍音樂、藍調、古典音樂、流行歌謠和其他

¹⁹ *The Historical Roots of Blues Music* (African American Intellectual History Society. May 9, 2018.) <https://www.aaihs.org/the-historical-roots-of-blues-music/>

²⁰ Ted Gioia *The History of Jazz second edition*, (Oxford University Press 2011), 11.

²¹ Ted Gioia, 《如何聆聽爵士樂》（台北：啟明出版，2017），110。

各種曲風融合在一起的音樂，通常是作為舞曲使用。這種樂隊演奏的曲種被大眾叫做早期爵士樂、傳統爵士樂、紐奧良爵士樂或是迪克西蘭爵士樂 (Dixieland)²²²³

爵士樂的版圖擴展

1920年代開始，進入爵士樂的黃金時期，The Jazz Age。首先於1910年代起，爵士音樂家開始擴張版圖，從南部的紐奧良為中心以及少數其他區域的小型據點開始往全國擴散，到了1920年代甚至往海外擴散，其影響力甚至遠播到歐洲，給歐洲古典音樂帶來了不一樣的新視野，影響了許多古典作曲家，如Ravel、Shostakovich等等；也是這個時候爵士樂第一次被帶進蘇聯，造就了後來的作曲家卡普斯汀。造成如此空前盛況的原因，一部份是來自美國禁酒令的頒布。²⁴因為其導致地下的酒館的盛行，也讓爵士音樂家有許多機會演出。另一方面音樂家們也是為了追求更好的職業生涯而到全國各地演出。美國北部的大城市也開始成為爵士音樂新的發展中心，如芝加哥以及紐約。除此之外，由於錄音科技的發達、唱片發行流通、廣播電台的播送進入大眾視野，爵士樂手在各地出現了許多演出的機會，也因此造就了1920年爵士樂的黃金年代，“The Jazz Age”。

搖擺樂的全盛期

1930開始是搖擺樂風靡的年代。爵士樂的風潮襲全國，同時也發展出了大編制的樂隊，由原本的不到十人的迪克西蘭爵士小編制擴大成超過十人的大樂隊 (Big

²²取用自這個時期有名的爵士樂隊 Original Dixieland Jass Band 的名稱。由於這個團體演奏優異，並且1917發行了最早的爵士音樂唱片，因此知名度廣、曝光度大，大眾便以他們的團名代稱這種類型的爵士樂。

²³ 這個曲種在爵士樂興盛之後被擴大編制，成為大樂隊 (Big Band)以及搖擺樂(Swing)

²⁴ *The Jazz Age*. (History Learning Site, Retrieved August 20, 2018)
<https://www.historylearningsite.co.uk/modern-world-history-1918-to-1980/america-1918-1939/the-jazz-age/>

Band)。²⁵在這些大編制的音樂中，其中的一個曲風發展演進得特別迅速，熱門程度竄升得特別快，就是作為交際娛樂用的舞蹈音樂，搖擺樂 (swing)這種風格是由樂隊演奏的舞曲融合爵士樂的元素演變而成。²⁶搖擺樂與一般大樂隊 (Big Band) 的演奏風格不一樣的是，搖擺樂作為舞曲，特別強調讓身體擺動的律動感，透過強調正拍反拍交錯的節奏、並且以弱拍（四拍子裡的第二拍和第四拍）為重的脈動。大樂隊以及搖擺樂也將一個起源於非洲傳統音樂的特點發揚光大，也就是呼喊與回應 (Call and Response)。²⁷同時，開始著重個別樂手的即興獨奏，展現出個人特質。

藝術性的爵士樂—咆勃

1950年代，是爵士樂新的紀元。從1940年中期開始，爵士樂發展出另外一個重要的樂種，咆勃 (Bebop)。先前最熱門的樂種搖擺樂，是依附在舞蹈的功能性之下、用來娛樂大眾、通俗易懂的曲風。而咆勃則是為了對抗氾濫的搖擺樂而作的反擊。音樂家們不想再演奏通俗直白、缺乏深度和藝術性的音樂，也不想要讓音樂僅僅是作為娛樂普羅大眾的工具，於是他們開始演奏前衛刺激、令人眼花撩亂、展現樂手個人技術、風格和意志的音樂。²⁸

這個樂種以詭譎多變的複雜和聲、打破常規韻律的複雜鼓節奏、電光石火的快速即興演奏、充斥著半音階的衝突又刺激的旋律線以及更極端的音域來追求表現力和深度，拓展音樂的可能性。即興演奏的技術性和藝術性也被推上了顛峰。由於大多數爵士的

²⁵ Ted Gioia, 《如何聆聽爵士樂》（台北：啟明出版，2017），150。

²⁶ 作為演奏風格而不是指曲種時，“Swing”這個詞有許多的解釋方式，但最常見的意涵是指示樂手將樂段裡所有相鄰的兩個八分音符調整為正拍長一些、反拍短一些的模式，以製造特殊的搖晃和彈跳感。

²⁷ 由一個聲部演奏一個樂句或簡短的動機後，由另一個聲部以合適的樂句來呼應他，是爵士樂裡的有趣橋段。

²⁸ Ted Gioia *The History of Jazz second edition*, (Oxford University Press 2011), 185.

音樂家們不再追求娛樂大眾，而是追求藝術性的發展，造成爵士音樂在流行文化中退居二線，使得搖滾樂 (rock) 興起，成為最熱門的樂種。

筆者的心得

筆者整理了一些身為非爵士音樂的演奏者，在學習爵士樂知識的過程中釐清的一些觀念。首先就是爵士樂和藍調的差異。由於藍調是爵士樂的起源，同時是主要的風格和素材來源，也因此爵士樂模仿和吸收了許多藍調的元素，若是沒有接觸過相關知識的人，乍聽之下會覺得兩者沒有區別。但其實主要是和聲的相似性造成的。兩者都使用藍調音階，因此有同樣的和聲運用，爵士樂也常常模仿藍調的常用音型和旋律手法，因此更加容易混淆。但是兩者還是有很多差異處。首先，配器和編制不同，典型的藍調傾向於使用簡便的絃樂器如吉他來演奏以及伴唱，儘管仍有其他樂器種類演奏藍調，但是典型的藍調音樂大多是簡樸的吉他彈唱。而爵士樂的樂器和編制就沒有這麼狹窄了，幾乎所有的樂器都各放異彩，尤其管樂特別強勢，相較之下，藍調音樂不如爵士樂一樣大量運用管樂器。而編制方面，藍調通常都是小編制，且是自彈自唱最普遍，而爵士樂從一人獨奏到幾十大樂隊都有，涵蓋了更多的演出形式。並且最關鍵的差異是，爵士樂更為注重華麗的即興演出，而藍調的即興部分篇幅就不如爵士樂了。當然，也不是所有的爵士樂曲都會有明顯的藍調風味，有些經典的爵士曲目是幾乎沒有藍調的成份的，如 Bill Evans 的 "Waltz for Debby"，"Skating in Central Park" 等等，推薦讀者聆聽這些樂曲的錄音，來比較一下它們與藍調風格比較濃厚的爵士樂，如 "Sonny Moon for two"，"C Jam Blues"，"Billie's Bounce"，等之間和聲運用的差異。就如同「古典音樂」這個名詞一樣，「爵士樂」也是一個大範圍的詞彙，涵蓋了許多的樂曲風格和樣貌。而另一個筆者在研究過程中釐清的觀念是，作曲家蓋希文以及卡普斯汀的作品都不屬於爵士樂，其原因就是作品皆不涉及即興演奏。[[[但是無

論屬於爵士樂與否，重要的是能夠擁有道地的句法和音色，呈現出應該要有的風味和氣氛。

結語

卡普斯汀首次接觸爵士樂已經是1950年代了。從他的學生時期，一路到晚年，爵士樂的風貌可以說是日新月異，他也見證了爵士樂裡所有新奇事物的發展，全部都成為了他曲子裡面的素材。爵士樂從1950年開始可以說是百花齊放，各式各樣的曲種接連在大眾的視野中出現，如Afro-Cuban Jazz、拉丁爵士 (Latin Jazz)、硬咆勃 (Hard bop)、後咆勃 (Post-Bop)、Modal Jazz、Free Jazz、放Funk Jazz、巴薩諾瓦 (Bossa nova)、融合爵士 (Fusion Jazz) 等等。有這麼多不一樣的名詞難免會讓人感到眼花撩亂。但是所有的爵士樂都有一些共同的標誌性的特質，也就是一路從藍調、散拍音樂、狄克西蘭爵士、搖擺樂、咆勃樂傳承下來的核心價值。首先就是即興演奏，這是爵士樂的精神所在；而後是獨有的律動感，透過強拍弱拍的設計、正拍反拍的對比，Swing風格的運用，產生獨特的韻律感；再來是色彩斑斕的進階和聲手法。只要廣泛地聆聽欣賞爵士樂，習慣了這些風格特質，相信詮釋卡普斯汀的作品時就能發揮更多想像力了。

筆者整理了一些關鍵字，依照本章節介紹的歷史時序列舉。讀者可以透過網路或其他影音資源來認識各個不同的曲風。

藍調音樂關鍵字：Delta Blues、Chicago Blues、Robert Johnson、Bessie Smith

散拍音樂關鍵字：Scott Joplin；

大樂隊風格以及搖擺樂的關鍵字：Louis Armstrong、Duke Ellington、Ella

Fitzgerald、Benny Goodman；

咆勃樂關鍵字：Charlie Parker、Miles Davis 等

近代較為前衛的爵士樂：John Coltrane、Ornette Coleman 等。

另外還有影響了卡普斯汀的或是歷史上重要的爵士鋼琴家：Oscar Peterson、Art Tatum、Bill Evans、Herbie Hancock、Chick Corea 等；也可以去尋找爵士小提琴家 Stephane Grappelli 的演奏錄音和影音紀錄來欣賞，可以觀摩他是怎麼以放鬆的運弓和柔軟的音色來詮釋充滿稜角和火花的爵士樂。另外則是小提琴家 Mark O'Connor 的演奏，他的音樂涵蓋了藍草音樂（Blue Grass）、鄉村音樂、爵士樂等，其實都是和藍調有深厚淵源的樂種，藉由觀摩這些演奏，相信在處理這首奏鳴曲裡某些充滿藍調的辛辣感和魅力的段落時能更加精采。



第三章 樂曲分析

第一樂章

曲式架構

奏鳴曲式，4/4拍，Allegro，四分音符=126。卡普斯汀嚴謹地照著傳統的奏鳴曲式來編排第一樂章。這個樂章共有214個小節。其中序奏加上呈示部為1 - 79小節，發展部為80 - 130小節，再現部是131到205小節，隨後則是尾奏。詳見表【3-1】。

表【3-1】

架構	小節數	調性
序奏	1-5	
呈示部	第一主題	G小調五聲音階
	第二主題第一段	D小調
	第二主題第二段	D大調
發展部	80-130	
再現部	第一主題	G小調 五聲音階
	第二主題 第一段	G小調
	第二主題 第二段	G大調
尾奏	205-214	結束在 G小調 五聲音階

特色以及創作手法分析

呈示部第一主題，是一段簡單詼諧的曲調。使用的音階素材為G小調的五聲音階。不過在鋼琴的低音聲部旋律線，與其他高音聲部的調式不一樣，是延續了序奏的E Mixolydian。這個低音聲部的動機的從開頭序奏一直到12小節都在鋼琴的左手持續演奏著，而這條旋律線與小提琴演奏著不一樣的調式，產生了複調 (Polytonality)的效果，這個手法在米堯 (Darius Milhaud, 1892-1974)、史特拉汶斯基 (Igor Stravinsky, 1882-

1971) 以及其他更為近代的作曲家創作裡經常可以見得，能產生複雜的和聲效果。見譜例【3-1-1】。

譜例【3-1-1】第一樂章開頭至第 11 小節

Violin

G minor pentatonic scale

Piano

p

5 **1**
mp

9

第九小節是第一句的平行樂段，由鋼琴開始先演奏一樣的旋律，小提琴兩小節後接著把旋律完成。13小節開始是銜接段落，到28小節進入第二主題。

序奏以及第一主題使用的動機、音型、節奏也有許多巧妙的設計。首先是第一樂章開頭的前奏，鋼琴的旋律巧妙地凸顯正拍和反拍的對比。第一小節的節奏，可以工整地切分成四拍，但到第二小節時，原先是四分音符長度的兩個音符，時值被縮短

成八分音符了，造成了hemiola的效果。同樣在第五小節，小提琴的旋律也採取同樣的設計。而第七小節以及第八小節的十六分音符音型，會讓拍子的重心集中他們身上，讓重拍分別出現在第二拍及第三拍，除了讓平緩的旋律多了有趣的稜角，緊湊的十六分音符也能增添短暫的張力和聲音的表現力。同樣的，在第七以及第八小節，小提琴的旋律是模進的關係，但是透過改變音符時值，導致兩個小句子的重拍被放在不同地方。這首隨處可見正反拍的對比、輕重拍位置頻繁變化，以及切分音的感覺，顯然是為了凸顯爵士樂慣用的節奏手法。

17小節開始，鋼琴的右手演奏平行移動的大和弦第二轉位，在鋼琴演奏上就是維持同一種手型。見譜例【3-1-2】這種不考慮和聲的功能性，單純的和絃做平行移動的手法，因為不需要遷就符合當下調性或是音階裡使用的音，所以容易頻繁出現不在調性裡的音，從而產生出乎意料的新穎和聲色彩，這個作法從印象樂派開始很常見。而在爵士樂裡，這個手法叫做恆定結構 (constant structure)。²⁹而左手演奏的旋律，單獨看則是充斥著半音階的樣態，不過實際上也可以找出和右手和弦搭配的低音，而半音的旋律線可以視為經過音等和聲外音的運用。兩個聲部加起來就形成複雜的和聲，也就是爵士樂常用的 extension chord。21小節開始，小提琴的旋律截取了17小節開始鋼琴弦律開頭的動機，並且使用這個動機來做發展。

²⁹ Barrie Nettles, Richard Graf, *The Chord Scale Theory & Jazz Harmony* (Advance Music, 1997), 169.

譜例【3-1-2】第一樂章第 17 小節至第 23 小節

The musical score for Example 3-1-2 consists of two systems of staves. The first system covers measures 17 to 19, and the second system covers measures 20 to 23. The music is in 3/4 time and features a piano accompaniment. The right hand plays a melody with various chords and intervals, while the left hand provides a bass line with eighth and sixteenth notes. The dynamics are marked 'mf'. A triplet of eighth notes is indicated in measure 20. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

而28小節開始到了第二主題，進入了屬調。一般來說屬調應該要是大調，但是這首奏鳴曲裡，第二主題有兩個段落，第一段是D Dorian調式，第二段是D大調。而第二主題第一段，是一個歌謠風格的段落，見譜例【3-1-3】小提琴演奏帶點感傷的旋律，鋼琴的上聲部則以快速音群點綴。

譜例【3-1-3】第一樂章第 27 小節至 31 小節

鋼琴的下聲部彈奏持續低音 (pedal point) 的D小和弦（省略三音，由上升部旋律補齊）。而鋼琴的高音聲部則是彈奏 Dorian 調式的快速音群旋律。小提琴也是演奏 Dorian 調式，然而旋律裡避開了第六音，因此更有一種五聲音階的韻味，而 Dorian 最具辨識度的關鍵音符第六音，也就是還原 B，則是交由鋼琴的高音聲部來呈現。所有聲部各司其職，又和諧地融合，展現出華麗複雜的織度，可看出卡普斯汀對於對位法的技術登峰造極。第29小節第一拍，可以注意到鋼琴右手的音階裡出現了降 B，是原本不在D Dorian調式裡的音，這種在一般的音階中找合適的位置加一個半音的作法就是

Bebop Scale。³⁰³¹第29小節第三拍、第四拍則是減音階（八音音階）³²³³。從節奏和音型來看，鋼琴共分為三種織度，其中低音旋律線用了附點還有連結線的交替，來避開正拍，中聲部也是使用了連結線來造成 Hemiola 的效果，有時與低音聲部在同樣拍點出現，有時則會錯開。高音聲部則是 Bebop 風格的快速音群，並且常常使用休止符來避開正拍。三個聲部疊加在一起形成極其複雜炫目的節奏組合，爵士風格的趣味就是這樣營造的。

44小節進入第二主題的後段。見譜例【3-1-4】。

譜例【3-1-4】第一樂章第 44 小節至第 46 小節。

The image shows a musical score for three staves (treble, piano, and bass) covering measures 44 to 46. The time signature is 6/8. The key signature changes from G major to D major. The score is characterized by complex rhythms, including many triplet notes. Two notes in the upper staff are highlighted with red boxes and labeled '藍調音' (Blues Note). The piano part features dense chordal textures with many triplets. The bass part has a steady eighth-note accompaniment.

轉到了D大調。而這個段落有著極為明顯的藍調風味。（爵士樂是融合許多種音樂而成的樂種，其中相當具有份量的是藍調音樂。）這種濃厚的藍調風味來自藍調音³⁴³⁵的

³⁰ Mark Levine, *The Jazz Theory book*, (Sher Music co. 1995), 171.

³¹ 咆勃音階就是在各種七個音的音階或調式中，在特定的兩個音之間加入一個半音經過音，讓音階變成八個音，為了方便即興演奏。同時半音階的安插也能夠豐富和聲的色彩和複雜度。

³² 減音階是爵士樂理中，減和弦所對應的音階（也就是需要為減和弦配上旋律時，可以用以搭配的，具有所有和弦音的音階。在爵士樂理中，每個和弦都有各自對應的音階）。由全音程、半音程不斷交替的規律組成，一個八度內音階裡共有八個音，在古典樂裡通常直接稱呼為八音音階 (Ottatonic Scale)。

³³ 黃盟傑 《解密爵士流行和聲 Jazz Voicings》，(大鴻音樂圖書，2015)，30。

³⁴ 藍調音 (Blues Note) 指的是將大調音階中的三音、五音、七音降低後的音。只要音階裡存在這三個藍調音（不一定要全部，但常常會一起出現），就可以稱為藍調音階 (Blues Scale)。藍調音階其實並沒有固定的形式，但是有較常見的幾個模式。

³⁵ Mark Levine, *The Jazz Theory book*, (Sher Music co. 1995), 219.

使用，以及藍調音樂常用的節奏和音型。以和聲來說，例如前兩個小節使用的和聲進行，一級、四級、一級，就是藍調音樂很重要的和聲進行（教會終止式）。除了和聲有特別的風格外，旋律上也很多巧思。像是44小節右手的第三拍，小提琴旋律內聲部的 E 和升 F，以及45小節的第三拍也出現同樣的音。這個像是倚音的音型，非常像藍調演奏、演唱時，大量使用的Riffs（藍調音樂家口語使用的詞彙，可以理解音型、動機或短句的意思。演奏藍調時會有很多樂手們大家共同慣用的音型，被稱為“Blues Riffs”。）除此之外，這個段落最顯著的特色就是三連音了，這是中等速度或慢速度藍調常用的音型。本段落就是由三連音和十六分音符的交錯產生速度彈性伸縮的變化效果。

到78小節，鋼琴的兩聲鏗鏘有力的低音八度音型，為呈示部做了收尾，準備進入發展部。80小節開始發展部，動機發展的素材是來自序奏的音型，轉調成e小調後由鋼琴平鋪直敘的亮相了。見譜例【3-1-5】。

譜例【3-1-5】第一樂章第 76 小節至第 82 小節。

The musical score for Example 3-1-5 consists of two systems of staves. The first system covers measures 76 to 78, and the second system covers measures 79 to 82. The score is written for piano and includes various musical notations such as triplets, octaves (8b), and dynamic markings (p, f sub., mf). A box with the number 11 is present in the first system. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with triplets and octaves.

小提琴84小節的旋律素材則是來自前奏動機的倒影，這段不斷模進往上的旋律饒富趣味。小提琴與鋼琴的句子的動態是同步的，除了音高起伏是一起攀升以外，整個段落被切成許多單獨的動機，製造不安定性和期待感。見譜例【3-1-6】。



譜例【3-1-6】第一樂章第 83 小節至第 88 小節。

The image shows a musical score for measures 83 to 88. It consists of three systems of staves. The first system (measures 83-85) features a vocal line in the top staff and piano accompaniment in the bottom two staves. The vocal line starts with a rest, then enters with a melody marked *p* and *cresc.*. The piano accompaniment includes a bass line with a trill marked *f* and *p*, and a treble line with chords. A box labeled '12' is above measure 84. The second system (measures 86-88) continues the vocal melody and piano accompaniment. The piano accompaniment includes a treble line with a trill marked *f* and a bass line with chords. A box labeled '8' is above measure 87.

89小節開始是經過轉調的第一主題的旋律，在鋼琴的高音域上演奏並加上小提琴的撥弦點綴，隨後小提琴以序奏的音型為素材，發展出類似即興演奏的旋律來當作短暫的銜接段落，用來接到95小節開始織度和氣氛更為歡騰和熱鬧的段落上。

95小節開始小提琴演奏的則是第一主題的素材的減值來進行動機發展，同時模仿爵士樂即興風格，鋼琴左手伴奏也使用了第一主題的動機與小提琴相呼應。見譜例

【3-1-7】。

譜例【3-1-7】第一樂章第 95 小節至第 100 小節。

The musical score for Example 3-1-7 consists of two systems of staves. The first system covers measures 95 to 97, and the second system covers measures 98 to 100. The violin part (top staff) begins in measure 95 with a melody marked *mf* and *cresc.*. The piano accompaniment (bottom two staves) features a complex, rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, also marked *mf* and *cresc.*. A box labeled '14' is placed above measure 99. The score concludes in measure 100 with a final chord and a fermata.

105小節開始是一段使用半音階聲響以及不規則的拍子的過門，108小節開始漸弱收尾，為了銜接到後面112小節開始的，更換了發展素材、並且再次轉換氣氛的段落。

112小節開始則是由小提琴演奏第二主題第一段的轉調，鋼琴的伴奏模式在110小節時先出現。鋼琴在這裡標示著踩踏板，並且在*p*的力度下演奏，同時鋼琴的高音聲部演奏的旋律線條充斥著相鄰的半音，讓這整段聲響在比較黯淡神秘的色調裡呈現。見譜例【3-1-8】。

譜例【3-1-8】第一樂章第107小節至第113小節。

The image displays a musical score for Example 3-1-8, covering measures 107 to 113. The score is written for piano and includes three systems of staves. The first system (measures 107-109) features a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with a complex accompaniment. Dynamics include *f* and *dim.*. The second system (measures 110-111) shows a treble clef staff with a melodic line and a grand staff with accompaniment. Dynamics include *p*. The third system (measures 112-113) shows a treble clef staff with a melodic line and a grand staff with accompaniment. A box containing the number '16' is placed above measure 112. The score is set in a key with two flats and a 3/4 time signature.

123小節開始，是充滿現代感和聲的過門，截取第一主題的前三個音，經由變換節奏、模進、不段重複，作為變奏的素材。同時逐漸變快、漸強、累積張力，為銜接到再現部做準備。也藉由讓這個第一主題音型反覆的出現，提示聽眾不久後第一主題即將回歸。見譜例【3-1-9】。

譜例【3-1-9】第一樂章第126小節至第131小節。

126

a tempo *meno mosso* *accelerando*

f sub. *a tempo* *meno mosso* *accelerando*

f sub. *p sub.* *cresc.*

真正的第一主題回歸

129

mf *f* **19 Tempo I**

f

131小節，再現部。小提琴演奏雙音的旋律，鋼琴高音聲部以密集的和弦來進一步豐富聲響，與呈示部相比，再現部一開始就是相當明快且直接的氣氛。見譜例【3-1-10】。

譜例【3-1-10】第一樂章第129小節至第134小節。

[19] Tempo I

129

132

鋼琴在151小節開始演奏了一段過門，使用了150小節小提琴的旋律做為模仿的素材，透過好幾次的重複以及漸弱，使原先熱切的氣氛趨緩，藉此銜接進靜謐的第二主題。見譜例【3-1-11】。

譜例【3-1-11】第一樂章第147小節至第156小節。

147 21 *mf*

151 22 *p*

154 *m.d.* *dim.*

動機素材

鋼琴以延音踏板配合輕柔的上下行琶音（從前面過門的動機而來），宛如豎琴的來回撥奏，空靈的聲響為小提琴在高把位細緻的音色以及飄渺的泛音做鋪墊。

168小節，小提琴開始一段 Bebop 風格的過門，進入第二主題的後半段，這次更加接近藍調原本的風貌。原本的三連音旋律的句首加入俏皮的十六分音符裝飾，鋼琴

和弦則是穩定的敲著正拍，有著相比呈示部更為隆重和大方的感覺，暗示著曲子進入
收尾階段。見譜例【3-1-12】。

譜例【3-1-12】第一樂章第 175 小節至第 183 小節。

The image shows a musical score for Example 3-1-12, covering measures 175 to 183. The score is written for a violin and piano. Measure 175 is marked with a box containing the number '25'. The violin part begins with an 'arco' instruction and a forte 'f' dynamic. The piano accompaniment features a steady, rhythmic pattern of chords. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. A large, faint watermark of a university logo is visible in the background of the score.

191小節，鋼琴的伴奏音型變成了緊湊的三連音以及十六分音符，讓人聯想到充
滿動態感的非洲鼓 (Djembe) 演奏。到了206小節，進入 Coda，以第一主題作為素材，
以模進手法一步步往上推進，最後曲子結束在明顯的 G Dorian 五聲音階上。見譜例
【3-1-13】。

譜例【3-1-13】第一樂章第 213 至最後一小節。

213 *stringendo*

stringendo

ff *sf*

ff *sf*



第二樂章

曲式架構

第二樂章是B大調，4/4拍，Andantino。這個樂章是模仿爵士樂常用的標準曲式：主題—即興—主題（以古典音樂的角度來看就是主題與變奏，但是在最後的段落，主題最原始的面貌再次出現，這是爵士樂常見的段落安排），顯示了卡普斯丁想要模仿爵士樂演出形式的意圖，在變奏段落也採用類似“Call and Response”的句法、使用大量爵士樂常用和聲、刻意正拍與反拍交錯的節奏型態，讓這個樂章成為整個奏鳴曲裡最像爵士樂的一個樂章。見表【3-2】。

表【3-2】，第二樂章的架構

架構	小節數	調性
序奏	1-8	B大調
主題	9-16	B大調
變奏一	17-27	B大調
間奏	28-31	B大調
變奏二	32-39	F大調
間奏	40-51	B大調
過門	52-54	
尾奏	55-70	B大調

特色以及創作手法分析

開頭的部分，先是一段鋼琴的序奏，共四小節，而這個樂章一個特點就是鋼琴低音聲部旋律的律動。兩個八分音符一組，分別被一個八分音符分隔開來，打破常見的拍子劃分。鋼琴重複著特殊的低音線條律動，猶如頑固低音一樣。第五小節開始，也是一樣的和聲進行以及低音線條的律動，但是多了小提琴撥奏的旋律，就好像小提琴以平緩的語速，一字一句、娓娓道來故事一樣。同時小提琴演奏的主題使用了藍調音階。見譜例【3-2-1】。

譜例【3-2-1】第二樂章第1至第6小節

||

Andantino (♩ = 69)

The musical score consists of two systems. The first system shows the piano introduction (measures 1-4) with a bass line featuring a unique rhythm of eighth notes separated by eighth rests. The second system (measures 5-6) includes a violin part with a blue note (F#) and a pizzicato instruction. Annotations include '特殊的節奏劃分' (special rhythm division) and '藍調音' (blue note).

第九小節到第十六小節是這個樂章的主題。分為前後兩小句，各有四小節。可以看到三全音代理和弦³⁶³⁷的運用和引申和弦³⁸³⁹等等爵士樂的常見手法。第一句句尾（12小節最後一拍）是屬和絃，就像拋出了一個未解決的疑問一樣，而下一句就像回答一樣。在13小節第一拍上解決到一級上，然而接著的和聲進行讓旋律跟著模進下降了一個全音，讓答句產生變動，製造不安定性。而這一句的最後又拋出了一個屬和絃（如同疑問句），成為了一個不斷營造懸念的循環。見譜例【3-2-2】。



³⁶ 黃盟傑 《解密爵士流行和聲 Jazz Voicings》，（大鴻音樂圖書，2015），103

³⁷ 一種最常見的替換和弦手法（以類似性質的和絃來替換原本預期中會出現的和弦）。屬七和弦的三音和七音（爵士樂理稱三音及七音為指標性音符，Guide Tone，用以表示他們能夠改變和弦性質，是具有指標性的音符）正好是一個增四度音程，也叫做三全音 (tritone)，而該兩個音其實同時在兩個屬七和弦上都有，因此這兩個屬七和弦都有一樣的功能性，一樣的和聲張力，所以能夠用來互相替換，製造令人感到意外的和聲。

³⁸ 黃盟傑 《解密爵士流行和聲 Jazz Voicings》，（大鴻音樂圖書，2015），12

³⁹ 和弦基本結構是由三度音程往上堆疊而成，當堆疊的高度超過八度後，我們便稱之為引申和弦 (Extended Chords)，也就是九和弦、十一和弦、十三和弦等和弦。而變化引申和弦，則是音符有升降變化的引申和弦，其中又以屬和弦的變化引申最常見。

譜例【3-2-2】第二樂章第 7 至第 17 小節

7

B major 7 E minor 7

pp

10 D minor 7 D dominant 7 三全音代理和弦 C# minor 11 F# Dominant 7 (#9 b11) B9 sus B13 #11 b9

© 2019 Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz

模進下行

25

13

16

arco mp

17小節開始，是第一段變奏。由鋼琴演奏主題的旋律以及和聲，而小提琴模仿爵士演奏中的即興段落，這段旋律不停地使用一個「短短長」的動機。這個音型在不同的位置出現，有時像是倒附點節奏、像是切分音的一部分，也有時像是活潑的裝飾音，並且有製造聽覺重點的功能，就像重音一樣，藉此把重拍移動到出乎意外的位置，讓旋律有了生動的感受。這一段也是展現了卡普斯汀對位法以及多聲部寫作的巧思，舉例來說，這段變奏裡大量出現的聲部互相模仿的手法，讓各個聲部的旋律線在聽覺上可以自然的交織，成為一條更大的旋律，有了更宏觀的畫面；也讓旋律在長音或空白的拍子上有另外一個聲部幫忙填補聲音，維持聲響豐富度，同時也繼續致敬爵士音樂很重要的元素：“Call and Response”，也就是兩個聲部以問句、答句彼此呼應。見譜例【3-2-3】。



譜例【3-2-3】第二樂章第 17 至第 21 小節

16 arco 2 短短長動機

18 pizz. arco 短短長動機

20 短短長動機 pizz. arco f mf

聲部的模仿和互動

到了32小節，由小提琴和鋼琴的 $A_b/C7$ 和弦，轉調至 F大調。這裡也是一個即興風格的段落，使用的和聲進行與前面的主題是一樣的，但是經過轉調到 F 大調上。這一段的小提琴比起前面段落更加的華麗和炫技。見譜例【3-2-4】。

譜例【3-2-4】第二樂章第 32 至第 34 小節

The image shows a musical score for measures 32 to 34. The top system (measures 32-34) features a violin part. Measure 32 begins with a dynamic marking of *mf* and a *pizz.* (pizzicato) instruction. The violin part then transitions to *arco* (arco) playing, featuring a triplet of eighth notes. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. The bottom system (measures 34-34) continues the violin part with a triplet and the piano accompaniment with a sustained bass line and chords.

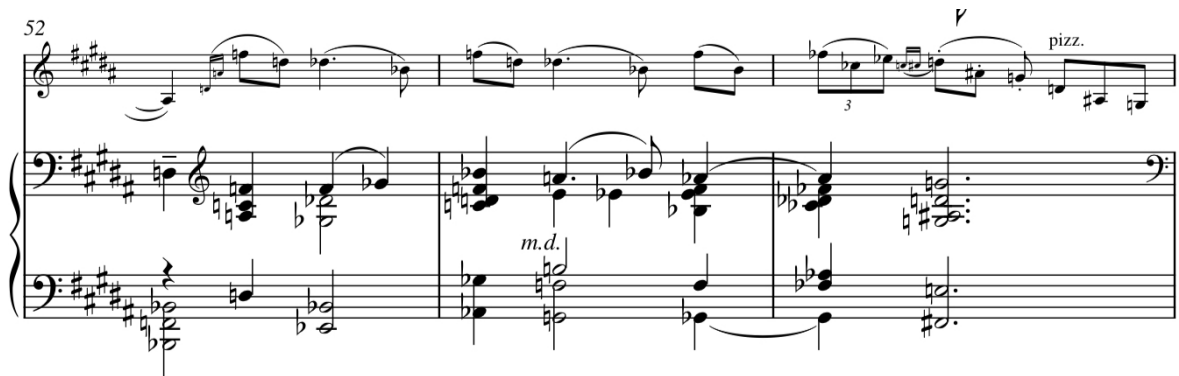
40小節之後再次轉回 B 大調，再次演奏本樂章的主題。因為這個樂章是模仿爵士樂的架構，通常一見到主題以原始面貌回歸，就代表完整陳述完主題後曲子就要結束了。但是在這裡主題快要結束時，第47小節以一拍漸強鋪陳，重新接回到主題。這次是在 **Forte** 的力度上演奏，由鋼琴上聲部厚實的和弦堅決、肯定地演奏再次亮相的主題，而小提琴的弦律與他模仿、交織、呼應。見譜例【3-2-5】。

譜例【3-2-5】第二樂章第 47 至第 49 小節

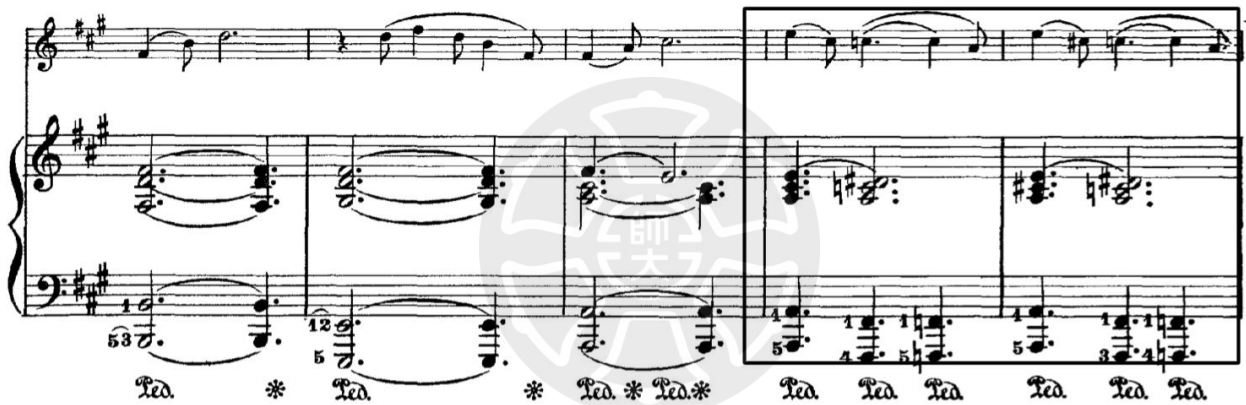
The image shows a musical score for three staves. The top staff is a single melodic line starting at measure 47. The middle and bottom staves are a piano accompaniment. Measure 47 includes the instruction 'arco' above the top staff and 'cresc.' below the piano part. Measure 48 has a circled number '6' above the top staff and a dynamic marking 'f' with a triplet '3' below the piano part. Measure 49 continues the piano accompaniment. Measure 50 is the final measure shown, with a dynamic marking 'f' below the piano part. The score is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature.

在主題最後一次的亮相後，進入了52小節開始的過門。見譜例【3-2-6】。這段過門引用了法朗克 (César Franck, 1822-1890) 小提琴奏鳴曲第一樂章的片段，見譜例【3-2-7】。其實這個動機也是來自本樂章的主題，但是由撥弦演奏轉變為拉奏，呈現出與法朗克奏鳴曲第一樂章相似的效果。這個片段具有複雜的和聲運用及印象樂派的聲響；在本樂章的結尾處出現，融入一些藍調元素，帶給本樂章一個令人玩味的時刻。

譜例【3-2-6】第二樂章第 52 至第 54 小節



譜例【3-2-7】法朗克小提琴奏鳴曲第一樂章第6至第10小節。⁴⁰



而最後在55小節開始尾奏，使用了開頭的序奏作為素材，這個素材在尾奏重複了三句，這三句分別都有不一樣的張力變化，藉由音域的高低起伏，以及音型的變化。第一句以四個小節濃縮地展示了序奏的素材，第二句以模進的手法重複了四次動機，第一次的動機駐足不前；第二次的動機最後一個音往下了半音。第三次動機往上模進了四度，最後一次則改變句子的走向下，行模進了五度。見譜例【3-2-8】。

⁴⁰ Leopold Lichtenberg, Clarence Adler, *Franck, Sonata in A Major* (New York: G. Schirmer, 1915), 1. <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/518941>

譜例【3-2-8】第二樂章第 55 至第 66 小節

55 7 第一句

58

61 第二句

四次模進

66

最後一句的旋律只剩下鋼琴，演奏完了序奏素材的旋律，樂章也到了結尾，鋼琴加上小提琴泛音在pp的力度下演奏微弱、飄忽不定的和弦，為樂章劃下句點。

第三樂章

架構分析

第三樂章是經過變化調整的Sonata Rondo 曲式（輪旋曲式的一種），2/2拍，Con Moto，二分音符=112。樂曲的段落和結構以及調性運用上比起傳統Sonata Rondo會更加自由。Sonata Rondo的架構可以分成ABACABA，本曲的A段包含了一個四小節的主題，這個主題會在後來各的段落前後不斷出現，也就是輪旋曲式 A段會多次Refrain（重現）的特性。然而，這個四小節主題在第一次出現時，調性就已經呈現出離題的特性了，且具有承先啟後、調性轉折的功能，讓他在聽覺上具有過門的特性，而非主題。也因此，本樂章的設計會讓人難以界定其架構。關鍵點就在此四小節段落究竟為主題，抑或是過門，兩者在分析上都有其道理。而最後筆者決定分析為Sonata Rondo。關於本樂章的架構為奏鳴曲式或是Sonata Rondo的取捨，在樂章分析最後筆者會進一步說明。詳見表【3-3】。為行文精簡，上述四小節主題以Refrain 代稱。（儘管Refrain 這個詞彙在輪旋曲式裡通常為A段整體的統稱。）

表【3-3】，第三樂章的架構

大架構	小架構	調性	小節數
A	序奏		1-8
	Refrain	B Major	9-16
	A1	G Mixolydian	17-32
	A2	D Dorian	33-48
	A3	G mixolydian	49-68
	Refrain	D Major	69-72
Transition			73-76
B	B1	D Major	77-89
	B2	D音調性中心	90-101
Transition			102-105
A	Refrain	Bb Major	106-109
Transition			110-113
C		A Major	126-197
Retransition			198-209
A	A2	G mixolydian	210-225
	A3	G mixolydian	226-242
	Refrain	B Major	243-246
	A1	G Mixolydian	247-262
B	B1	G Major	263-280
	B2	G音調性中心	281-293
Transition			294-298
A	Refrain+尾奏	B Major + G Major	299-306

特色以及創作手法分析

A段除了四小節素材外就有三個風格相異的段落，而B段到了屬調，也有兩個不同特色的段落。而C段幾乎都是出現全新的素材，而非取用前面段落出現過的內容。所以整個樂章可以說是充斥著各式各樣的景色。

首先來看曲子開頭，序奏從鋼琴最低音域的穩定脈動開始，而小提琴撥弦以及鋼琴的上聲部在第五小節加入，演奏組織較為零散的弦律，而這個音型還從 G 和降 E 的大三度音程開始分成兩個方向往外走，最終擴張到第九小節剛好兩個路線都抵達 B 音，順暢的將聽覺引導到 B 為中心的調性上。透過單純的兩個手法：聲部反向擴張，以及小單位音符的數量擴展，就製造出勢不可擋的推進力和畫面感。見譜例【3-3-1】。

譜例【3-3-1】第三樂章第 1 至第 10 小節

III

Con moto (♩ = 112)

7

arco

第九小節開始就是貫穿全曲、頻繁出現的四小節動機（以下稱呼為 Refrain）。這個動機將原本的二二拍切成了三拍子的律動。從原本兩個八分音符一拍，變成多了三個八分音符一拍的律動，有種拍子變更大的了的感覺，製造出了更龐大宏偉的氣勢，配合小提琴在G弦上厚重的音色，以及鋼琴低音聲部鏗鏘有力的塊狀和弦，讓曲子才一開始一下子就有了具衝擊力的聲響，做直接了當的開場白。見譜例【3-3-2】。

譜例【3-3-2】 第三樂章第 8 至第 15 小節

7

arco

f

f

32

11

2

sf

f

f

到13小節開始是一段輔助段落，作為提前展示伴奏音型的作用，可以看出是明顯的 G Mixolydian 調式，也就是A段的調性。鋼琴展示了充滿綿延不絕的、充滿敲擊感

的八分音符脈動。音色上以及聲響的畫面感與打擊樂器十分相像。這種持續不間斷的脈動在史特拉汶斯基的作品，如雙重協奏曲等曲子也能見到。

17小節開始，在鋼琴持續不斷的音型脈動上，小提琴正式加入了，演奏A段第一部分（為方便陳述，不計前面的四小節主題，而是將17小節起稱呼為第一部分，在表格上標示為A1）。同樣充滿敲擊感和弦加上旋律，而這個旋律的素材便是來自Refrain，經過減值和變奏。可以注意到從17小節開始一路到24小節，小提琴演奏的聲部頻繁的透過連結線和休止符來避開正拍，同時搭配出現在反拍上的重音，讓整體律動聽起來非常的有拉扯感。見譜例【3-3-3】。

譜例【3-3-3】 第三樂章第 16 至第 24 小節

The image shows a musical score for measures 16 to 24. It consists of two systems of staves. The first system (measures 16-20) shows a piano accompaniment with a steady eighth-note pulse in the bass clef and chords in the treble clef. The violin part enters in measure 17 with a melody that uses ties and rests to avoid the downbeat. The second system (measures 21-24) continues the piano accompaniment and the violin melody, which becomes more complex with various intervals and rests.

而33小節開始，是A段的第二部分，鋼琴的八分音符脈動被切成一組兩個音、三個音、四個音的組合，不規律的在三種組合模式中切換。小提琴演奏的每個句子長度相當不規則，是無法剛剛好放進規律的小節中的，所以這裡的音樂有種拿掉小節線的

自由不羈的感覺。加上如同即興一樣的，在各個調式裡上下跑動的小提琴旋律，旋律裡像是裝飾加花一樣的十六分音符音符，給人一種親臨爵士樂現場演出的感受。見譜例【3-3-4】。

譜例【3-3-4】 第三樂章第 33 至第 40 小節

33 4

37

39小節以及47第二大拍開始，小提琴旋律是連續上型的四度音程，也是爵士樂常見很有現代感的和聲手法。同時47小節可以看到半音下行的和弦動態，與小提琴旋律是反方向，往外擴張，直到49小節抵達了A段第三部分溫暖的旋律，所以47、48小節的兩個聲部往外反向的動態，就像把織度擴張，製造開闊的聲響，引導進新的段落。見譜例【3-3-5】。

譜例【3-3-5】第三樂章第 45 至第 53 小節

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 45 to 48. The second system covers measures 49 to 53. The upper voice (treble clef) contains a melodic line with various ornaments and dynamics. The lower voice (bass clef) provides harmonic support with chords and moving lines. A 'cresc.' marking is present in measure 48. A box containing the number '6' is placed above measure 49. Arrows point from the box to measure 49 and from the end of the first system to the beginning of the second system.

本部分有著非常清晰的調性感，有著溫暖的和聲進行、同時還是本樂章第一次出現富有歌唱性的優美旋律。不過在這個緩和的段落裡，依然不會丟掉個性鮮明的切分音節奏，以及有趣的聲部互動銜接。以及57小節，左手的伴奏音行把律動由原本一小節兩大拍的步調變成四小拍，從散步的步調突然切換變成跑動感，配上小提琴八分音符的俏皮旋律，讓情緒轉折突如其來、出乎意料，是相當有趣的段落。見譜例【3-3-6】。

譜例【3-3-6】第三樂章第 49 至第 61 小節

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 49-53) starts with a forte (*f*) dynamic. The second system (measures 54-57) features a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the melody and mezzo-piano (*mp*) in the accompaniment. The third system (measures 58-61) continues the piece. A large watermark of a university logo is centered over the score.

66小節開始一陣不規則分句的上行音階將推進至69小節的Refrain，這次是在D大調上。又經過了四個小節的銜接段落，到了B段第一部分。見譜例【3-3-7】。

譜例【3-3-7】第三樂章第 66 至第 73 小節

The musical score for Example 3-3-7 consists of two systems. The first system covers measures 66 to 70, and the second system covers measures 71 to 73. The piano part begins at measure 66 with a 'cresc.' marking and a '5' fingering. The violin part begins at measure 66 with a '9' fingering and a '5' fingering. The score ends at measure 73 with a 'sf' marking. A large watermark of a university logo is visible in the background.

77小節開始第二主題。調性經由前面Refrain的銜接，正式進入屬調，D大調。詳見譜例是個非常緊湊，速度和節奏感很強烈的段落的段落，四拍子的脈動加上小提琴繁複的旋律線條，以及不規則的分句、附點節奏、反拍上的重音等等，讓這裡的风格充滿橫衝直撞的碰撞感。見譜例【3-3-8】。

譜例【3-3-8】第三樂章第 74 至第 81 小節

36

到了90小節，是B段第二部分，是很有搖滾樂風格的段落。依然是以D音為調性中心，主要和聲進行是藍調、搖滾、鄉村音樂常用的I、IV、V等基本的模式。小提琴的旋律使用大量半音階，鋼琴使用了藍調元素常用的音型，加上承襲上一段四拍子的快速步調，讓這裡頗有搖滾樂的熱鬧和歡騰感，同時二音一組，接著四音一組的劃分，加上連結線的掛留音、乾脆俐落的附點音型，正拍休止，反拍加上Staccatissimo的以上種種因素把句子的重拍放在預料不到的位置上，造成迷幻的搖晃感，綜合鋼琴八度同音的持續低音音型，產生搖滾樂的張力。見譜例【3-3-9】。

譜例【3-3-9】第三樂章第 90 至第 93 小節

90

pizz. m.s.

78

11

102小節提琴承襲了前面的音型做發展，改成二音、三音一組的劃分，不停往上模進，接入 Refrain，這次是在降B大調上，隨即而來的是C段。

見譜例【3-3-10】。

譜例【3-3-10】第三樂章第 102 至第 109 小節

102

p

p sub.

106

f

f

14

C一開始展示的調性是A大調，因此Refrain的降B大調可以視為降二級的和弦，也就是拿坡里和弦，充當屬和弦，接到目標的調性A大調。C段前的銜接段整體來說是比較輕鬆舒服的段落。見譜例【3-3-11】。在經過A段B段轟轟烈烈的聽覺刺激後，C段的溫暖氛圍就是讓情緒沈澱，讓耳朵放鬆的段落。

譜例【3-3-11】第三樂章第 128 至第 131 小節

123 *rallentando* **17** **Tempo I**
gliss. *pp*
rallentando *p*

128

125小節，經由小提琴的滑音，從e小和弦接進C段落的開頭A Major和弦，是借用自然小音階五級，接到大音階的一級的和聲進行。這個新段落由鋼琴開始一段抒情優美的旋律。

134後小提琴帶著活潑輕鬆的旋律加入，打破平緩舒服的氣氛，鋼琴也採用較為跳躍感的伴奏模式，偶而也會安插一些扎實的和弦在弱拍上，產生重心突然轉移了感覺。見譜例【3-3-12】。

譜例【3-3-12】第三樂章第 132 至第 143 小節

重拍移動弱拍上

132

18

重拍移到弱拍上

136

mf

mf

聲部呼應

140

pizz.(m.s.)

19

arco

p

p

143小節，小提琴用輕巧的分解和弦音型、配合正拍與反拍的交替、加上斷奏的聲響、句尾的重音，以上手法讓這個段落充滿俏皮可愛的感受。見譜例【3-3-13】。

譜例【3-3-13】第三樂章第 140 至第 147 小節。

140

pizz.(m.s.)

19

arco

p

句尾重音

40

反拍 正拍

144

句尾重音

mf

mf

接下來156小節開始是織度非常複雜、另人眼花繚亂的動機發展段落。有兩個主要的動機素材。見譜例【3-3-14】。

譜例【3-3-14】第三樂章第 156 至第 167 小節。

Musical score for measures 156-160. The score is in 3/4 time and features a complex texture with multiple voices. A box highlights a melodic motif in the upper voice at measure 156, labeled with a circled '1'. The dynamic marking is *mp sub.*

素材一

Musical score for measures 160-164. The score continues the complex texture with multiple voices. A box highlights a melodic motif in the upper voice at measure 164, labeled with a circled '2'. The dynamic marking is *f sub.*

素材二

Musical score for measures 164-167. The score continues the complex texture with multiple voices. A box highlights a melodic motif in the upper voice at measure 164, labeled with a circled '2'. The dynamic marking is *f sub.*

首先156小節使用了來自140小節的音型，再來是在166小節小提琴新加入的旋律。這兩個素材不停經過逆行、倒影、模進、轉調等手法交錯出現，配合音樂織度和風格的轉換、在極快的步調下展現眼花撩亂、目不暇給的畫面感，直至進入全新的段落。可以特別留意166小節開始鋼琴和弦全部彈在弱拍上，製造充滿爵士風味的律動感。

186小節開始，是一個非常大氣、恢宏的段落。見譜例【3-3-15】。

譜例【3-3-15】第三樂章第 184 至第 191 小節。

這種感受可以從縱向的和聲、節奏、以橫向的樂句設計來探討。首先看第一句，186到188小節，是大塊的和弦接著另一塊和弦，織度上看主要就是純粹的和聲進行，旋律非常純粹，是四個和弦最上面的音，正好因為聲部進行而形成下行的音階。越是純粹的織度，越是能夠鏗鏘有力。而第一句的和聲進行非常有意思，是B major, D major, E major, B major，全都是具有開闊聲響的大和弦，因此才會有遼闊的感覺。並且而每一個和弦都是三拍長度，如同Refrain的手法一樣，把拍子的間距變寬，無視小節線的存

在，產生拍子、連同整個和弦的輪廓都變得比較龐大的錯覺。綜上所述，這個段落透過這些很有效率的手法，在第一個聲響就用無可撼動的氣勢宣示著曲子的高潮和巔峰即將到來，並且為C段做了一個總結。198小節，鋼琴在呈示部時充滿敲擊感的伴奏音型回歸，暗示著A段即將到來。隨後的Retransition 是具有拉丁美洲音樂特色的節奏型和和聲構成的銜接段，由鋼琴的持續低音加上很有敲擊感的八分音符律動，以及右手兩個大七和弦(忽略左手音符的話)交替出現製造的摩登聲響，將聽覺順暢無縫的銜接到A段。見譜例【3-3-16】。

譜例【3-3-16】 第三樂章第196至第206小節。

The musical score for Example 3-3-16 is presented in three systems. The first system (measures 196-199) shows the piano introduction with a strong rhythmic feel. The second system (measures 200-202) features a retransition section with alternating large chords, indicated by a box and the text "交替的大和弦" (Alternating large chords). The third system (measures 203-206) continues the piano accompaniment with a strong rhythmic feel. The score includes various musical notations such as triplets, accents, and dynamic markings.

這次A段是從第二部分開始，而後是第三部分，緊接著是第四次的Refrain，再來才是銜接到A段第一部分。可以留意本次A段重現，Refrain與A段第一部份也是相連的，筆者認為這個設計是因為A段第一部份的動機是取自Refrain，因此必須放在一起來凸顯其中的關聯性，同時達到巧妙的聽覺引導效果，產生連貫的銜接。見譜例【3-3-17】。

譜例【3-3-17】 第三樂章第 242 至第 249 小節

The image shows a musical score for measures 242 to 249. It consists of two systems of staves. The first system (measures 242-245) includes a violin staff and a piano accompaniment. The piano part has a strong bass line with chords and moving lines. The violin part has a melodic line with some rests. Dynamics include *f* and *sfp*. The second system (measures 246-249) continues the piano accompaniment and violin melody. A bracket labeled '33' is placed over measures 246-249. The piece ends with a *sfp* dynamic.

隨後則是B段，以及曲子最後是第五次出現的Refrain來做轟轟烈烈的結尾。見譜例【3-3-18】。從段落銜接上來看，這樣子安排在音樂的織度上能夠達到很好的連貫性，因為是由暗濤洶湧的氣氛逐漸走向越來越熱鬧的結尾。B段的調性中心轉為G。從B段開始，小提琴和鋼琴常常會互換角色，小提琴提供連續不斷的八分音符，呈現充滿緊湊速度感又很有撞擊力的伴奏，鋼琴演奏主題和旋律。最後一次的Refrain，就是在小提

琴在ff的力度下演奏跨了三個八度的B音八分音符，並由鋼琴敲出旋律，最後同時以一聲短促的sf八分音符齊奏結束本首樂曲。

譜例【3-3-18】第三樂章第 299 至第 306 小節

The image shows a musical score for measures 299 to 306. The score is written for piano and violin. The piano part consists of two staves (treble and bass clef) with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The violin part is on a single staff with a melodic line. The piece concludes with a powerful sf (sforzando) eighth-note chord in both parts.

第三樂章的曲式的取舍很有挑戰性，關鍵在不斷重現的四小節動機是屬於輔助段落還是主題，因為其不斷變化的調性以及四小節的長度令人困惑。但分析曲式時還是要以曲子整體的鋪陳和安排來判斷。筆者基於以下原因將曲子視為 Sonata Rondo，首先該四個小節動機不斷重現，可以感受到濃厚的輪旋曲式的意圖；以及是在第三樂章而非第一樂章如此設計；再者是中間段落（C 段）雖然是動機發展段，卻使用全新的素材來發展，而非使用前面的主題，綜上所述，將其視為 Sonata Rondo。而四小節長

度的 Refrain，將其視為大的 A 段的一部份就合乎曲式了。但是仍然可以從 C 段動機發展的設計得知卡普斯汀有意將本樂章設計成與奏鳴曲式有著類似的特質，演奏本樂章時可以從兩種曲式各自的特質來安排鋪陳，相信演奏的設計和音樂的動態會更豐富。

《卡普斯汀小提琴奏鳴曲》的藝術價值

從前面的樂曲分析來看，這首小提琴奏鳴曲整體的設計與印象樂派的曲目其實很相像。兩者都使用各種調式、音階、四和弦、引申和弦、替代和弦等素材，也使用了恆定結構、非功能和聲、借用和弦等繁複的手法。而節奏的運用上，也與史特拉汶斯基以降的音樂風貌很相像，有許多不規則的節奏、句子劃分、變換拍號。同時也展現精密的多聲部寫作手法、對味法，讓人聯想到巴赫(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)典型的複音音樂創作手法。這首曲子實際上就像是調性音樂創作的集大成，與卡普斯汀其他的作品一樣，展現了調性音樂的許多可能性。但是這樣的創作手法，在後浪漫時期、印象樂派之後的作品已經不再是特別的事了。真正造就他的獨特性的還是爵士風格以及其他種類音樂風格融合的展現，例如取材自藍調音樂的段落、搖滾樂的特色、咆勃音樂即興風格的旋律線條。比較古今的作曲家，將爵士樂風格融合進作品的有很多，爵士樂在發展早期就得到許多作曲家的注意了，如拉威爾 (Maurice Ravel, 1875-1937)、米堯 (Darius Milhaud, 1892-1974)、蓋西文 (George Gershwin, 1898~1937) 等等，以及更為近代的作曲家如卡普斯汀、鋼琴家兼作曲家顧爾達 (Friedrich Gulda, 1930-2000)、尚費爾德 (Paul Schoenfield, 1947-) 等。但是以爵士語彙創作的小提琴曲目實在非常少，而卡普斯汀的這首奏鳴曲，絕對能得上是小提琴曲目裡爵士樂融合古典樂風格的代表作。理由除了上述的精緻的創作手法、展現爵士風情

外，最重要的是曲子本身的表現力、和音樂性。以及它同時兼具藝術性和對聽眾的吸引力，是個很有魅力的曲子，很值得演奏的曲目。這也就是這首奏鳴曲的價值所在。

樂曲分析結語

總結上述的內容，本首奏鳴曲在風格上既融合了印象樂派常用的創作手法，如各種調式以及半音階、八音音階、五聲音階等等，以及複雜的延伸和弦、變化和弦、脫離調性功能的和聲進行、和弦的平移動態等等，加上史特拉汶斯基等20世紀作曲家的複雜的和聲結構、複調性、變換拍號等等，甚至可以看到如同17、18世紀音樂一樣繁複的聲部對位手法、古典時期以降精湛的動機發展手法，卡普斯汀將它全部融入在這首作品裡，同時又在這個基礎之上加入爵士、藍調音樂的色彩，無論是Call and Response的風格、藍調音階、Bebop的音型、藍調的常用音形，以及正拍反拍的交錯、不規則的無視小節線的句法，切分音、附點的節奏以難以預測的時間點出現，都讓這首曲子有了豐富的聲響變化以及爵士的風味。不過爵士風味並沒有完全霸佔這首曲子整體畫面，依然可以聽得出濃厚的古典音樂的味道，一方面是因為標準的古典樂曲架構，在這個架構下，無論和聲、節奏再怎麼有爵士風味，整體畫面感一定都與爵士樂常用的AAB、AABA、藍調曲式等等聽起來不一樣，也因此類似變奏曲形式的第二樂章才會是整首曲子裡最有爵士風味的樂章；另一方面卡普斯汀這一首曲子的創作並沒有加入Swing的段落。而最關鍵的是卡普斯汀將風格拿捏得很好，並沒有氾濫地使用爵士樂的元素，才能將古典音樂的美感和爵士樂的色彩都能巨細彌遺呈現給聽者。

第四章 樂曲詮釋

一開始在面對這樣風格不同以往的曲子時，難免不知所措。但其實只要把握了幾個要素，就可以有很好的演奏效果了。首先是對譜上演奏法的指示 (Articulation) 要徹底執行；再來是維持飽滿扎實的音色，不要為了營造爵士樂的效果而忽略小提琴聲音應有的美感。卡普斯汀對於各個器樂的魅力和聲音特質掌握得很好，因此我們只要以優美清晰的音色呈現就可以了；最後是了解小提琴與鋼琴一同建構的大畫面應該是什麼樣子，這是從古至今都通用的室內樂的觀念。這是一首很多風貌很多面向的曲子，正因為他的多彩多姿，才讓他這麼有趣又有挑戰性。筆者使用的樂譜版本是德國 SCHOTT 出版社的。

第一樂章

小提琴在第五小節開始演主題旋律，五個音的動機組成。一開始筆者想要呈現輕鬆寫意的音色，設計在中弓位置演奏，刻意節制弓速、弓壓，抖音也可以克制在小幅度和頻率，避免用濃厚的聲響破壞輕鬆的畫面感。第六小節的五個音動機是第五小節的減值，可以依照圓滑線的劃分來重新起一個音頭(articulation)，將動機切成分別三個音、兩個音的劃分，以強調突然改變了的節奏，用以模仿爵士樂操弄節奏的趣味性。同時可以用更小的力度來演奏，因為第二次出現的動機，類似第五小節動機的回音的感覺，以不同的力度來詮釋出層次感。上述凸顯節奏感的簡單手法，讀者可以自由地運用在曲子各處，大膽嘗試。從第七小節的起拍開始，到第九小節的第一拍，需要視為一個長的線條，隨著音型的高低隨之起伏。不過在這之中，兩個十六分音符的動機建議可以用紮實肯定的音色演奏，不要讓他平淡的過去，因為這兩處是刻意將拍子的亮點轉移到弱拍的手法，是值得強調的效果。十一小節的起拍也開始建議在 G 弦上演奏，並使用寬厚到抖音，以凸顯和第一句音域和音色的對比，直到十二小節的起拍開

始到 D 弦上演奏，來將音色銜接到十三小節的旋律。十三小節開始出現比較有調性的聲響，呈現開闊的和聲感，需要立刻吸引聽眾的目光，因此用明朗大方的音色來詮釋，用寬鬆的抖音，運弓長度可以長一點，接觸點往琴橋靠近。而樂句線條的設計，照樣可以依照音型的高低做音色明暗和力度大小的起伏。不需要擔心長線條會被切成好幾塊，因為又長又連貫的線條跟這個段落的氣質不搭調。在句型走向的低點時，也要維持飽滿的音色，注意維持連貫的抖音，讓細碎的分句下聲音依然帶有能量，往下一個音符推進。見譜例【4-1-1】。20 小節是銜接性的段落。氣氛上比較曖昧不明，帶有許多複雜的和聲色彩，和很多半音階的運用，筆者在詮釋時會將連續半音的存在、以及轉換和弦時的和聲音凸顯出來，讓整體前衛的和聲可以發揮得淋漓盡致。我會以更加 *tenuto*、更深的運弓來給這些音畫上重點。

譜例【4-1-1】，第一樂章第 1 小節至第 22 小節。

Sonata
I

Nikolai Kapustin
*1937

Allegro (♩ = 126)

1
mp

8

13 2
mf

17 3
mf

第 28 小節是第二主題的開始。雖然很明顯是歌唱性段落，但必需特別注意不要彈性速度，必須嚴格遵守穩定的拍子。因為鋼琴有許多細碎的十六分音符，如果小提琴旋律產生搖晃，兩個聲部必定分崩離析。雖然力度是 *P*，也不能犧牲亮麗清晰的音

色，建議弓速減緩，運弓長度縮短，同時節制弓壓在能剛好發出清楚聲音的程度，但是接觸點不要離琴橋太遠。這麼做就會產生比較收斂的力度，並且音色依然能維持足夠的形體。見譜例【4-1-2】。

譜例【4-1-2】，第一樂章第 27 小節至第 29 小節。

The image shows a musical score for three staves. The top staff is a single melodic line starting at measure 27. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as *dim.*, *molto rit.*, and *p*. A box containing the number '4' is placed above the first measure of the top staff. The tempo marking *a tempo* appears above the second measure of the top staff.

36 小節是一樣的旋律但是低八度，建議 36、37 小節在 D 弦上演奏，產生高把位厚實的聲響，以凸顯音域的變化、和短暫轉到大調和聲的溫暖氣氛。38 小節開始漸強到 **F**，把情緒往上推進，來接到 44 小節明亮又率性的藍調段落。建議在演奏旋律性的高張力和激動的音色時，可以多運用的弓的位置變化。在特別重要的音如 40 小節前兩拍，我會藉由 39 小節最後一個音用上弓將位置推到弓根，立刻將弓速放慢、馬上靠近琴橋，順勢用弓根寬厚的弓毛來演奏出集中又有力的音色。見譜例【4-1-3】。

譜例【4-1-3】，第一樂章第 36 小節至第 46 小節。

The image shows a musical score for three staves. The top staff is a single melodic line starting at measure 36. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*. A box containing the number '5' is placed above the first measure of the top staff. The bottom staff features triplet markings (indicated by '3' over groups of notes) starting at measure 44. A box containing the number '6' is placed above the first measure of the bottom staff.

44 小節是藍調的段落。這一段需要的是強而有力、乾淨俐落的音色。只完全依照譜上的演奏法指示，全數執行，就不會有問題。這段落裡有大斷音 (Staccatissimo)、重音、圓滑線、分弓、*tenuto* 等等的指示，必須嚴格遵守。特別是遇到斷奏時，弓速必須夠快，長度夠短，要咬弦再啟動，產生明顯的音頭。注意沒有標記演奏法的十六分音符，不要使用跳弓，而是用平貼的方式來演奏。才能與其他的演奏法產生差異性。

84 小節小提琴旋律，是用序奏的動機倒影 (inversion) 而成。如同以往的手法，隨著音符的高低來做力度的變化，就會產生生動的表情，同時以每次動機出現時逐漸變高的音域來設計個別的音色和力度的層次，就能有很生動的畫面感了。隨後的動機發展段落也要遵照譜上非常詳盡的指示來演奏，除此之外也要對不停變化的氣氛和風格要有相對應的設計。見譜例【4-1-4】。

譜例【4-1-4】，第一樂章第 78 小節至第 90 小節。

例如 95 小節鋼琴上聲部的十六分音符交替的音型提供了源源不絕的動力，是這個段落氣氛的來源，所以小提琴的旋律只要提供聽覺的引導（旋律和和聲）而已，需要注意的事情就是與鋼琴的穩定脈動要密合，節拍不能晃動。見譜例【4-1-5】。

譜例【4-1-5】，第一樂章第 95 小節至第 100 小節。

The musical score for Example 4-1-5 consists of two systems. The first system covers measures 95 to 97. The violin part starts with a *mf* dynamic and features a melodic line with some grace notes. The piano accompaniment also starts with *mf* and includes a walking bass line. Both parts end with a *cresc.* marking. The second system covers measures 98 to 100. Measure 98 begins with a *f* dynamic. A box containing the number '14' is positioned above measure 99. The violin part continues with a melodic line, and the piano part maintains the walking bass line.

99 小節織度轉換，鋼琴轉而使用 8 分音符的走路低音 (walking bass)，產生穩定的節拍，小提琴則轉而演奏很有 Bebop 即興風格的十六分音符旋律線。為了與鋼琴彈跳感的低音來搭配。小提琴也可以使用更加斷奏和跳音，粗獷一點的聲音來演奏，整體的畫面感才會活潑。

112 小節明顯是比較神秘的段落。但是要營造氣氛的同時，音色也要維持一定的亮度，以免聲音含糊不清。116 小節開始，雖然和聲的一樣承襲了前面的灰暗色調，但是開始是出現比較顆粒感的音符了，重音以及大斷奏的加入，讓氣氛有了生機。因此演奏時不需要顧慮營造氣氛或歌唱性，可以毫無顧忌的盡情詮釋那些斷奏、重音等，不用妥協。見譜例【4-1-6】。

譜例【4-1-6】，第一樂章第 110 小節至第 113 小節

Musical score for Example 4-1-6, measures 110-113. The score is in treble clef with a key signature of two flats. Measure 110 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 111 has a first finger (*1*) and a sixteenth note (*16*) marked. Measure 112 has a fourth finger (*(IV)*) marking. Measure 113 continues the melodic line.

124 小節開始的銜接段，用三個大斷奏的 *ff* 強音敲響序幕，建議用三個下弓，在弓根處敲擊琴弦一樣地演奏。注意 128 和 129 小節的音型，語法變成了前兩個音連起來，最後一個音斷奏，因為這裡是堆疊情緒的段落，為了做漸強，很容易就把斷奏的地方拉太長了，要特別注意。而這個段落裡的速度變化很大，*meno mosso*、*a tempo*、*meno mosso*、*accelerando* 接踵而至，真正需要帶動速度變化的是鋼琴。小提琴作為像是裝飾一樣的角色，只要跟隨著鋼琴的部分，在正確的時間點加入就可以了。見譜例【4-1-7】。

譜例【4-1-7】，第一樂章第 123 小節至第 126 小節

Musical score for Example 4-1-7, measures 123-126. The score is in treble clef with a key signature of two flats. Measure 123 starts with a forte (*ff*) dynamic and a *sub.* marking. Measure 124 has a first finger (*1*) and a sixteenth note (*16*) marked. Measure 125 has a forte (*sf*) dynamic and a *rit.* marking. Measure 126 has a piano (*p*) dynamic and a *sub.* marking. The tempo markings *meno mosso* and *a tempo* are indicated above the staff.

131 小節到了再現部，第一主題再現的聲響比起呈示部時要更加喧鬧和歡騰，建議運弓要靠近琴橋，給予聲音厚度和扎實度，才能夠與鋼琴上聲部的厚實和聲搭配。139 小節的音型要用分弓來演奏，譜上的圓滑線在演奏上不太現實。跳弓的音色不要太乾，因為譜上原本是圓滑線加上斷奏，可以推測他想要的是長一點的跳弓，同時和聲的角色在我們手裡，鋼琴演奏的是旋律，因此會需要我們提供清晰的和聲音。所以建議在中弓演奏，而且不要太小聲，儘管譜上力度是 *p*。見譜例【4-1-8】。

譜例【4-1-8】，第一樂章第 131 小節至第 140 小節

The image shows a musical score for a piano piece, Example 4-1-8, covering measures 131 to 140. The score is written in a single system with three staves. The first staff begins at measure 131 with a tempo marking of 'Tempo I'. The key signature has one flat (B-flat). The music consists of a series of chords and melodic lines. The second staff starts at measure 135 and features a more active melodic line with some grace notes. The third staff starts at measure 139 and is marked with a piano dynamic 'p'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

150 小節第二拍的分解和弦音型，筆者選擇不要彈性速度，因為鋼琴接下來要用它作為動機發展素材，因此這並不是唯一一次的亮相，必須和其他次的動機有關連、整體性，比較恰當。

158 小節的撥奏，撥弦時手指頭的接觸點建議在指板的中段上，離琴橋遠一點撥弦才能有寬鬆飽滿的聲音。見譜例【4-1-9】。

譜例【4-1-9】，第一樂章第 147 小節至第 153 小節

The image shows a musical score for Example 4-1-9, covering measures 147 to 153. The score is written for violin and piano. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system (measures 147-150) is marked with a first ending bracket and a dynamic marking of *mf*. The second system (measures 151-153) is marked with a second ending bracket and a dynamic marking of *p* for measure 151, and *mp* for measures 152 and 153. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

160 小節第二主題再現的部分，一開始與呈示部時沒有太大區別，只要注意高把味的音質。弓壓可以減少，以製造柔和的效果。但是要注意柔和的聲音不能犧牲飽滿度。所以接觸點需要尤其注意，不要游移，不要靠近指板。並且弓速不要太快。

168 小節的連續十六分音符段落，是模仿爵士樂即興的樣貌。要呈現出這種行運流水的流暢感，以及譜上標示的 *Leggiero*，又要有足夠的聲音投射和力度，在中弓偏下的位置跳弓比較能接近理想中的聲音。

176 小節藍調段落的詮釋與呈示部大致相同。不過這一次更有大方從容的感覺。建議都將弓貼在弦上演奏，除非是休止符之類的沒有聲音的地方，弓才不用貼著弦。這是一種來自藍調、鄉村音樂的弦樂演奏語法。相較呈示部時鋼琴伴奏的和聲和音型呈現的現代感和節奏感，再現部的藍調段落更加接近美國傳統的藍調演奏，因此筆者決定模仿藍調、鄉村的語法來詮釋這一段。見譜例【4-1-10】。筆者無法具體描述這種語氣上的不同之處，不過我能夠明確指出的設計是所有的音以隨意、不加修飾、帶有懶

散感的方式演奏，並且在這個段落裡除了大斷奏還有休止符的時候外，其餘音符完全不要讓弓離弦。想像把右手的力氣無時無刻都掛在琴上不要放開，產生軟爛且黏稠的音色，而大斷奏或重音等等要凸顯的音就用誇張的快速弓速和很長的運弓距離來發揮（注意是弓的長度要夠長，不是音符的長度。該有的斷奏和音符時質都要夠短）。而其他非重音或斷奏的部分就用比較少量的弓來做出差異性（依然要時刻貼弦）。讀者可以依照這個思路大膽嘗試後，修改和歸納出屬於自己的詮釋。

譜例【4-1-10】，第一樂章第 175 小節至第 177 小節

The image shows a musical score for measures 175 to 177. The top staff is for the violin, and the bottom two staves are for the piano. The violin part starts with a rest in measure 175, followed by a series of notes with accents and triplets in measures 176 and 177. The piano accompaniment consists of chords and triplets in the right hand, and a steady bass line in the left hand. The key signature has one flat, and the time signature is 1/2.

第二樂章

所有撥弦的旋律都要注意聲音的投射性，練習時可以實驗看看在琴弦的哪個區域撥弦會更響亮。一般來說筆者會在琴弦的中段來撥弦，如果想要更有表現力、更強烈的聲音，會稍微往琴橋的方向移動一點點。

序奏以及主題開始時小提琴的撥弦旋律有頻繁的休止留白，就像是在講話換氣一樣，而不像在唱歌時的長線條旋律。因此模仿說話時的聲調和敘事性來演奏會更有效果。也就是透過設計每個小句子的起伏來模仿講話的語氣，以及依照和聲的走向來設計當下句子的情緒和內容。例如第 5、6 小節的低音線條是級進，和緩地一步一步往上走，但是織度力度都維持在很平靜的氣氛下。所以小提琴的弦律可以也依循著這樣子

緩慢的步調，來設計線條和方向性。與鋼琴不同，鋼琴是類似固定低音一樣的角色，需要維持好平穩的氣氛，因此不宜做太多表情；而小提琴因為是音比較稀疏的旋律，所以明顯一點的漸強和漸弱是可以的，才會比較聽得出線條。只要步調掌握好，不要漸強得太快，幅度也不要太猛烈以免破壞氣氛。第 9 小節和聲進行一開始就是三級和弦，而後藉由 G/Am 和弦作為經過和弦接到三級，而後藉由二級和弦的附二級拿坡里接到目標二級，都是非常不安穩非常忐忑的和聲，這裡的語氣比較像是更為急迫的疑問句，建議撥弦時稍微往琴橋的方向移動，以製造更多高頻泛音的音色，來增加聲音的緊張感和表情。見譜例【4-2-1】。

譜例【4-2-1】，第二樂章第 4 小節至第 12 小節

第 17 小節變奏開始，要注意的是儘管曲子很有情調很有氣氛，演奏的聲音也不能



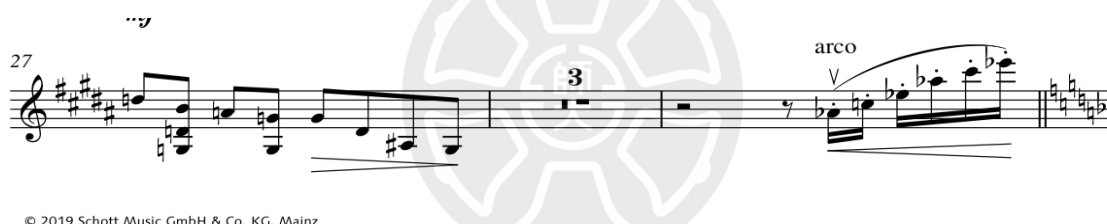
含糊，要顆粒清晰。任何重音和斷奏都徹底執行，不要做修飾。見譜例【4-2-2】。

譜例【4-2-2】，第二樂章第 17 小節至第 18 小節



第 31 小節開始的琶音，聲音要夠堅定和結實，給聽眾一個明顯的訊息，讓他們知道小提琴的角色進場了，第二段變奏開始了。第 32 小節第三拍和第四拍，裡頭有反拍的重音，建議不要用很顆粒的音頭來呈現，而是用柔軟且黏貼的聲音來詮釋，像是把重音符號替換成延長音 (tenuto) 那樣。目的是為了線條的持續性和連貫性。見譜例【4-2-3】。

譜例【4-2-3】，第二樂章第 27 小節至第 34 小節



© 2019 Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz

9



34 小節第四拍裡的三十二分音符三連音建議用連弓，應該將三個音視為一個整體，因為他們的作用就像一組裝飾音。

35 小節到 38 小節的詮釋重點在於點和線條的對比。圓滑線和斷奏的區別要清楚地呈現，因此句尾的斷奏建議音色必須鏗鏘有力且短促。見譜例【4-2-4】。

譜例【4-2-4】，第二樂章第 35 小節至第 37 小節



47 小節第四拍後半建議也用連弓來詮釋，否則會顯得不夠從容大氣，而無法將音樂引導到下一段非常有自信的個性中。不過用連弓也要注意徹底執行漸強，因此弓的分配就很重要，要節省前面弓的用量給最後的音來做漸強。見譜例【4-2-5】。

譜例【4-2-5】，第二樂章第 46 小節至第 47 小節



61 小節開始的四次動機，依照音域高低來做力度的層次，以及音符的走向來做線條起伏，左手在尾音加上抖音，就能營造出情緒了。樂章結尾的兩個泛音，弓要靠近琴橋才容易發出聲音。見譜例【4-2-6】。

譜例【4-2-6】，第二樂章第 54 小節至第 47 小節

The image shows a musical score for a violin part, measures 54 to 64. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. Measure 54 starts with a triplet of eighth notes, followed by a half note, and then a series of eighth notes. Measure 59 continues with eighth notes. Measure 64 begins with a glissando on a half note, followed by a half note, and then a series of chords. The score includes performance instructions such as 'pizz.', 'arco', 'gliss.', and 'pp'. There are also dynamic markings like 'pizz.' and 'pp'. The score ends with a double bar line and a fermata over the final chord.

第三樂章

本樂章從頭到尾對兩個聲部的合奏來說都是嚴峻的考驗，需要兩人多次磨合，由慢至快練習，方能上手。第 5 和第 6 小節的撥弦要有足夠力度，因為必須和鋼琴上聲部的八分音符連成完整的線條，如果太微弱就會形成空洞缺角。**Refrain** 的亮相一開始就要非常堅決肯定的態度和音色。注意弓的用量不要太多，以免聲音鬆散。這裡的節奏因為是 **Hemiola**，短暫切換成三個音一組的律動，可能會很難突然間反應過來，但是鋼琴持續的敲著八分音符，可以作為像節拍器一樣的引導。17、18 小節的單音、雙音、和弦加上斷奏還有重音交錯的旋律，把小提琴當敲擊樂一樣演奏就可以了。每個音符都是顆粒感強的音頭，並製造短促的聲響。這個段落依然是在設計圓滑線、斷奏的對比，還有在意想不到的拍點出現的重音，只要有確實執行譜上的記號，風格和氣氛自然就會出現了。見譜例【4-3-1】。

譜例【4-3-1】，第三樂章第 1 小節至第 28 小節

Musical score for Example 4-3-1, measures 1-28. The score is in 4/4 time and consists of four staves. The first staff (measures 1-10) starts with a 4-measure rest, then a half note G2, followed by a 2-measure rest, and then a half note G2. The second staff (measures 11-20) begins with a 4-measure rest, followed by a half note G2, then a half note F2, and then a half note E2. The third staff (measures 21-23) continues with a half note D2, then a half note C2, and then a half note B1. The fourth staff (measures 24-28) continues with a half note A1, then a half note G1, and then a half note F1. The score includes dynamic markings such as *p*, *f*, and *sfp*, and performance instructions like *pizz.* and *arco*. There are also various articulation marks like accents and slurs.

33 小節，用平貼的分弓來演奏，不需要跳弓。但是因為大多是在中音域，所以音量不能太小。譜上的 *p* 只是表達這裡還在蓄勢待發的氣氛而已，實際演奏音量需要到 *mf* 以上。否則連蓄勢待發的力量感都沒有了。見譜例【4-3-2】。

譜例【4-3-2】，第三樂章第 33 小節至第 36 小節

Musical score for Example 4-3-2, measures 33-36. The score is in 4/4 time and consists of one staff. It begins with a 4-measure rest, followed by a half note G2, then a half note F2, and then a half note E2. The score includes dynamic markings such as *p* and *f*, and performance instructions like *pizz.* and *arco*. There are also various articulation marks like accents and slurs.

49 小節，因為是第一次出現歌唱性的旋律，加上大調開闊的和聲，容易演奏得比較和緩，但是這裡不能有速度的變化。因為小提琴和鋼琴的聲部是互相模仿並相連的，任何一方速度改變了都會對另外一方造成困擾，音樂也會變得零散又毛躁。見譜例【4-3-3】。

譜例【4-3-3】，第三樂章第 49 小節至第 53 小節

57 小節，每個圓滑線可以加一個小重音，也就是每次換弓都加上明顯的音頭。音樂這裡需要強調的是不規則的節奏劃分，而不是一整句長線條。同理，66 小節到 69 小節也是同樣的處理方法。見譜例【4-3-4】。

譜例【4-3-4】，第三樂章第 57 小節至第 69 小節

79 小節的八度跨弦，每次換弓都製造顆粒感的音頭。因為這幾個音，既是在反拍上起頭、又是換弓的頭、又是八度雙音裡的高音，是句子的重點。同理，87 小節的兩組分解和弦也是，尤其鋼琴的兩聲乾脆俐落的和弦，斷奏、重音，就是要強調這兩個拍點。見譜例【4-3-5】。

譜例【4-3-5】，第三樂章第 76 小節至第 87 小節

90 小節開始是第二主題後半段，搖滾風格段落。除了換弓要明顯音頭外，整體音色要非常亮麗。運弓要靠近琴橋，多運用中下半弓，才容易在運弓放鬆的同時有足夠的聲音亮度。見譜例【4-3-6】。

譜例【4-3-6】，第三樂章第 88 小節至第 95 小節

113 小節開始的音色，是氣氛緩和，作為緩衝功能的段落，是發展部情緒堆疊與鋪陳的開頭。需要柔和和暗一點的聲音。運弓靠近指板，不要特意加弓壓，弓速可以流暢一點。而這種時候可以多用一點幅度大的寬鬆抖音來幫忙，來給溫和的聲音添加色彩，讓聲音不至於太黯淡。見譜例【4-3-7】。

譜例【4-3-7】，第三樂章第 113 小節至第 124 小節

121 開始有許多速度變化。這裡的速度變化是小提琴來掌握的，鋼琴是聽小提琴的拍點來進拍，因此小提琴可以慢慢來不用急躁。134 小節開始，因為是中音域，聲音穿透力較弱，一定要注意弓壓和弓速，143 小節開始充滿跳躍感、輕巧的分解和弦加上切分音的音型，弓桿側一點，用弓毛的側邊作為弓弦接處點，製造緩衝，並且在中下半弓演奏，長度用量短一點。見譜例【4-3-8】。

譜例【4-3-8】，第三樂章第 134 小節至第 146 小節

158 力度突然從 *f* 切換到 *mp*，需留意。160 小節到 165 小節，通通在下半弓乃至弓根來演奏，所有短句的開頭弓毛都要先抓到弦再啟動。168 小節上到 G 弦上演奏並且弓弦接觸點維持近琴橋聲音才會有力，下個小節的第四拍再回復到第一把位即可。見譜例【4-3-9】。

譜例【4-3-9】，第三樂章第 156 小節至第 172 小節

185 小節會面臨到許多和弦，對於左右手都是考驗。最重要的原則是注意弓的接觸點要維持，並且雙手在練習階段就要有意識的放鬆，和弦的確不容易按，因此刻意放鬆尤為重要。和弦、雙音的運弓雖然困難，但只要弓和兩條弦的接觸面準確、弓速、接觸點不要晃動，右手完全不要施加額外壓力在弦上，練習時刻意把力氣放掉，用演奏 *Dolce* 的肌肉運用來練習和弦的運弓，而後再把力度加回來就不會有問題了。見譜例【4-3-10】。

譜例【4-3-10】，第三樂章第 182 小節至第 195 小節

Musical score for Example 4-3-10, measures 182-195. The score is written in treble clef and includes measures 182, 187, and 191. Measure 182 starts with a first ending bracket labeled '1'. Measure 187 contains a triplet of eighth notes. Measure 191 contains a second ending bracket labeled '26'. The dynamic marking *ff* is present in measure 182.

200 小節以及之後不斷重複的四音動機，雖然沒有標上點，但是仍然以斷奏來呈獻，在弓根處用敲擊的方式來演奏。見譜例【4-3-11】。

譜例【4-3-11】，第三樂章第 200 小節至第 209 小節

Musical score for Example 4-3-11, measures 200-209. The score is written in treble clef and includes measures 200 and 205. Measure 200 contains a triplet of eighth notes. Measure 205 contains a *sim.* (sforzando) marking. The score features a repeating four-note motive.

到了再現部大致上與呈示部要注意的事情是一樣的。與呈示部有最大區別的是小提琴與鋼琴的功能和角色開始融合，由小提琴演奏八分音符伴奏音型。第 281 小節開始所有分弓的八分音符都在下半弓至弓根處使勁的拉，留意持弓要維持效率，不要用多餘的力氣（例如捏著弓），用前臂的重量加上多一點的弓速來扯動琴弦。見譜例【4-3-12】。

譜例【4-3-12】，第三樂章第 282 小節至第 293 小節

The image shows a musical score for a violin piece, specifically measures 282 to 293. The score is written on three staves. The first staff starts at measure 282 and ends at measure 285. The second staff starts at measure 286 and ends at measure 290, with a box containing the number '39' above it. The third staff starts at measure 290 and ends at measure 293. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics markings include *fp* (fortissimo piano) and *f* (fortissimo). There are also accents (>) and slurs over the notes. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The time signature is 2/4.

演奏詮釋結語

綜上所述，這首小提琴奏鳴曲其實設計得很精良，只要知道應該要有的氣氛是什麼樣子，照著他給予的演奏指示，就能得到很精彩的效果了。若是對於曲子內某些段落（例如第一樂章的第二主題的藍調段落等）的特殊風格的詮釋感到沒有頭緒的話，也可以試著欣賞真正的藍調音樂以及鄉村音樂小提琴 (Fiddle) 的演出，藉此明白作曲家心中想要的樂句語感和音色的樣貌。論技巧難度，這首奏鳴曲並不是非常要求技巧的作品，許多音型也都是符合小提琴演奏的人體工學。僅有幾處的音型左手指法需要特別的規劃，但是也是經由找到適合自己的方法，多加練習就能上手。如第一小節的 139 小節開始的十六分音符音形，以及 173 小節第三第四拍的分解和弦；以及第二樂章 18 小節的第三拍後半的和弦。但是值得注意的是複雜的節奏型態以及不規則的樂句，尤其是第三樂章的節奏，是很有挑戰性的，非常要求反覆練習和對節拍器，以其不斷地與鋼琴一起練習，這首曲子是一定需要很多時間才能習慣他反直覺的節奏設

計。但除此之外整體對於演奏者而言，技巧上以及詮釋上的要求平易近人，對聽眾來說音樂的內容和聲音效果很絢麗多姿，是非常優秀且值得大家研究和演出的曲目。

筆者在學習本首樂曲時，學習到了一些與傳統曲目特別不同的表現手法以及演奏、練習、詮釋的想法，以下整理一些心得與大家分享。首先是音色和咬字 (Articulation)。為了演奏出道地的藍調風格的小提琴音色，會希望聲音具有「野性」，所謂的野性要以兩個方面來塑造，第一是音頭的塑造，再來是後續音色的呈現。音頭 (attack、咬字、Articulation，聲音起頭時、發出聲音的那一刻的形象) 時常需要顆粒感重、銳利的咬字，為了達成這一個特點，需要時常進行咬弦再啟動的運弓手法，也就是如同演奏普羅高菲夫等 20 世紀以降作曲家的作品一樣。然而實際上演奏時筆者感覺難以第一時間就掌握，儘管這個咬弦的技術經過練習，是一定能熟悉的；但真正困難處是決定何時該使用這樣的演奏法。因為相比本首奏鳴曲，傳統的小提琴曲目演奏修飾圓潤的咬字的比例上要比顆粒感的銳利起頭更多。而會運用到這樣子起頭的時刻通常直覺上或分析上很容易就能看的出來。然而在面對本首卡普斯汀奏鳴曲，若要足夠風味和表現力，在一些平常看似不會採用如此演奏法的地方，反而使用後有很優異的效果，這較為違反常理直覺。而這些聲音的設計上就需要每個人個別的嘗試和排錯。

而音色方面，如第一樂章藍調段落，需要搭配較為懶散的貼弦音色。這裡所說的懶散的音色並不是柔弱沒有精神的音色，而是如同鄉村音樂小提琴手在演奏時，幾乎從頭到尾弓都貼在弦上不會離弦，右手運弓就是輕鬆隨興地掛在弦上的感覺。與演奏古典曲目相比，其實道理都是一樣的，都是右手運弓要柔軟放鬆，不去擠壓和強迫琴弦，而是以優雅且最精簡的力道和重量，適度地與琴弦接觸。然而為了呈現藍調的風格，運弓的位置筆者會常常運用中弓以上至弓尖的範圍。因為在這裡演奏時的運弓與中下半弓的處理是不一樣的。中下半弓處弓毛較為寬厚柔軟，且重心集中在此處，

重量感更重，兩個特性合一會產生一體兩面的修缺點，容易貼弦產生濃厚的聲響，但也容易控制不當貼弦太深導致琴弦震動受限。若在此處詮釋，無論是歌唱性的樂句還是有稜有角的顆粒音形，反而都需要更為細膩的運弓控制。而採用中上半弓的話，弓毛較為狹窄集中，觸感堅韌，貼弦面積小且貼弦深度淺，常常是需要添加額外的重量來達到足夠的聲音亮度，且雖然亮卻沒有中下半弓的厚實和濃郁，而這樣的特質反而給了我們詮釋藍調小提琴的優勢，可以放心地將右手重量掛在琴弓上，產生出懶散的視覺形象和聽覺形象的同時又能以中上半弓獨有的強韌明亮又帶點粗礪感的貼弦音色來詮釋野性的藍調音樂。當然還是要維持音色悅耳舒適，畢竟我們希望達成的演奏是自由奔放，而非激烈粗野的。上述的音頭以及音色的塑造，兩個要點可以在曲子中個別運用以及搭配使用，但真正困難的仍然是在何時使用。因此依然是推薦讀者廣泛欣賞藍調、鄉村、爵士小提琴的演奏，如 **Stephane Grappelli** 的演奏。

再來筆者想分享的是，面對節奏型態如此複雜和反直覺的樂曲應該如何練習。特別是第三樂章，A 段開頭的四小節動機、以及 A 段第一部份第二部分，鋼琴都是持續不斷的八分音符，小提琴本身的分句已經相當不規則，鋼琴的分句還時常刻意與小提琴叉開，因此可以說不存在可以依賴的大拍子。這種時候筆者的解決方式其一是把鋼琴每一個八分音符當成節拍器打小拍去對。與鋼琴練習時耳朵聽鋼琴提供的小拍子，由慢到快漸進就能習慣了鋼琴的分句與自己拉奏的旋律錯開的感覺。另外一個方法是與鋼琴一起練習時打節拍器。設定四分音符一拍、二分音符一拍、一小節一拍，提供原本並不存在的大拍點，在反覆練習習慣之後，再拿掉節拍器，合奏時心裡對於大拍的位置就多少能夠有印象，而這點就相當有幫助了。以上兩個方法分別是想辦法適應不規則的樂句，以及反過來刻意去找到規律的拍點，都可以在練習階段產生很好的作用。

最後想分享學習本首樂曲後，對於自己小提琴演奏整體上的幫助。我覺得這首曲子讓我需要習慣大量運用顆粒感的咬字，在詮釋起傳統曲目時就像是調色盤裡多了一格顏料可以運用，舉例來說，儘管不需要像這首曲子濃墨重彩地揮灑，但是詮釋古典及巴洛克曲目時，特別是在快板及舞曲風格的段落，如莫札特第五號小提琴協奏曲第三樂章轉為 A 小調的段落，小提琴開頭一進來的十六分音符旋律當中有幾個音可以特別加上 **Attack** 來增添聲音的立體感，在如此快速的音群中又要精準控制其中的特定幾個音加入音頭，筆者認為是執行起來不太容易的技術。然而學習完卡普斯汀後，右手可以比較習慣自然地以輕微的幅度運用這一個技術，不會感到慌亂疲累，右手的敏捷度的確有提升。而這首曲子裡面許多不規則的分句以及節奏在學習過程的確是最有挑戰性的部分，在經過漸進式反覆的練習才終於習慣。這個練習過程能夠訓練大腦以不規則的分句來記憶樂曲，而非將其強行套用至規律的拍子劃分中。經由這樣的反覆練習，我也同時把樂曲記起來了，在上台演出前的幾次練習開始，幾乎是聽著鋼琴的部分演奏的。聽鋼琴的話常常是聽不到明顯拍點的，但是熟悉不規則分句後就不需要依賴規律的、節拍器式的拍點了。我認為藉由這樣的擺脫小節線的思維模式，演奏其他節奏複雜性高的樂曲時也能擺脫僵化思維，會有更多的詮釋選擇，多種不一樣的理解方式，也能夠設計出更自然的樂句。以上是我學習本首樂曲的收穫。

結論

一路從二十世紀初到當代，爵士樂與古典音樂一直都有一定的連結。蓋希文、拉威爾等作曲家採用藍調音樂、散拍音樂、爵士樂作為素材進行創作，爵士樂鋼琴家比爾·艾文斯 (Bill Evans, 1929-1980) 以十二音列的手法來來創作爵士樂；而更加近代的作曲家如卡普斯汀以及顧爾達，將更加新穎和多彩多姿的當代爵士樂連同其他與爵士樂同源或是相關的曲種加入自己的創作，爵士樂方面，許多古典經典曲目如歌劇詠嘆調或是蓋西文的作品都是爵士樂常常以用的經典曲目，其他例子還有爵士鋼琴家奇克·柯瑞亞 (Chick Corea, 1941-2021) 將羅德里戈 (Joaquín Rodrigo, 1901-1999) 的《阿蘭費茲協奏曲》 (Concierto de Aranjuez) 的第二樂章作為素材加入自己創作的曲子 *Spain* 裡。兩種音樂領域一直都是密切關聯和交流的。而卡普斯汀與他的《小提琴奏鳴曲》，便是兩種音樂的融合，在小提琴曲目裡留下的珍貴資產。各自不同領域的美學，在這首曲子裡能夠感受到天衣無縫，完美的契合，並且同時展示出原汁原味的藝術性和美感，是非常難得的作品。期盼本文能夠推廣這首曲子，以及卡普斯汀這位作曲家，讓聽眾和演奏者能夠涵蓋更多的曲目範圍、更多美麗的音樂可以欣賞和演奏，也希望讀者能夠有所收穫。

參考書目

【中文書目】

黃盟傑。《解密爵士流行和聲 Jazz Voicings》。臺北：大鴻音樂圖書，2015。

Gioia, Ted. 《如何聆聽爵士樂》(How to Listen to Jazz)。張茂芸譯。
台北：啟明出版，2017。

【外文書目】

Levine, Mark. 1995. *The Jazz Theory book*. Petaluma: Sher Music co.

Nettles, Barrie, and Richard Graf. 1997. *The Chord Scale Theory & Jazz Harmony*.
Mainz: Advance Music.

Gioia, Ted. 2011 *The History of Jazz, second edition*. Oxford University Press

【電子書】

Tyulkova, Yana. 2019. *Conversations with Nikolai Kapustin, Kindle Edition*.
Mainz: Schott, kindle.

【期刊資料】

Anderson, Martin. 2000. *Nikolai Kapustin, Russian Composer of Classical Jazz*.
Tenafly: Fanfare.

【學術論文】

Abramova, Tatiana. 2014. *The Synthesis of Jazz and Classical Styles in Three Piano Works of Nikolai Kapustin*. Philadelphia: Temple University.

Lin, Yushi. 2018. *Stylistic Influences, Developments, and Pedagogical Considerations of Nikolai Kapustin's Eight Concert Etudes, Op. 40* Doctor of Musical Arts, Lawrence: University of Kansas.

Roberts, Jonathan Eugene. 2013. *Classical jazz: the life and musical innovations of Nikolai Kapustin*. Tuscaloosa: University of Alabama.

Wang, Ching-Hsuan. 2019. *A Comprehensive Analysis of Jazz Elements in Nikolai Kapustin's Violin Sonata Opus 70 and String Quartet Number 1, Opus 88*. Greeley: University of Northern Colorado.

【樂譜】

Lichtenberg, Leopold and Clarence Adler. 1915. *Franck: Sonata in A Major*. New York: G. Schirmer. <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/518941>

Nikolai Kapustin. 1992. *Sonata for Violin and Piano*. Mainz: Schott.

【網路資訊】

The Historical Roots of Blues Music. African American Intellectual History Society.

May 9, 2018.

<https://www.aaihs.org/the-historical-roots-of-blues-music/>

The Jazz Age. History Learning Site, Retrieved August 20, 2018.

<https://www.historylearningsite.co.uk/modern-world-history-1918-to-1980/america-1918-1939/the-jazz-age/>

