

國立臺灣師範大學音樂學院音樂學系

博士論文

Department of Music

College of Music

National Taiwan Normal University

Doctoral Dissertation

法國號爵士風格曲目探討：

道格拉斯·希爾給獨奏法國號的《爵士集》之研究

A Study of Jazz-Influenced Horn Repertoire:

Examining Douglas Hill's Jazz Set for Solo Horn

王濟揚

Chi-Yang Wang

指導教授：蘇毓婷 博士

Advisor: Dr. Yu-Ting Su

中華民國 114 年 6 月

June 2025

摘要

法國號由於其音色特質與技巧控制上的挑戰，在爵士樂早期的發展歷程中長期被排除在外。直到 1939 年，法國號首次出現在爵士樂隊中，並在酷派爵士中逐漸取得重要地位。此後，陸續出現許多位備受矚目的爵士法國號演奏家，成功打破法國號「不適合演奏爵士樂」的刻板印象。隨著時間推移，越來越多作曲家與法國號演奏者嘗試將爵士語彙融入法國號獨奏作品之中。

本研究聚焦於法國號在爵士樂歷史中的發展脈絡，簡述爵士樂各時期風格與歷史背景、探討法國號在爵士樂中的發展及著名的演奏家，並以道格拉斯·希爾所創作之《爵士集》為例，分析其中的演奏詮釋及延伸技巧，期望建立一套完整的法國號爵士風格作品研究。

關鍵字：法國號、爵士樂、道格拉斯·希爾、給獨奏法國號的爵士集

Abstract

Owing to its tone and technical challenges, the horn was initially excluded from early jazz development. It was not until 1939 that the horn made its first appearance in jazz ensemble and gradually found its significant role in Cool Jazz. During this period, several notable jazz horn soloists emerged, breaking the stereotype that the instrument was unsuitable for jazz performance. As time passed, some composers and horn players began incorporating jazz elements into solo works for horn.

This dissertation focuses on the development of the horn in jazz history. It provides an overview of jazz styles and historical background across different periods, explores the evolution of the horn in jazz and its prominent soloists, and takes Douglas Hill's *Jazz Set* as a case study to analyze its performance interpretation and extended techniques. This research aims to establish a comprehensive study of jazz-influenced repertoire for the horn.

Keywords: French Horn, Jazz, Douglas Hill, Jazz Set for Solo Horn

目次

摘要.....	i
Abstract.....	ii
目次.....	iii
表次.....	v
圖次.....	vi
譜例次.....	vii
第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 研究範圍與內容.....	2
第三節 文獻探討.....	3
第四節 研究方法.....	6
第二章 爵士樂的演進.....	9
第一節 爵士樂的前身：散拍樂與藍調.....	9
第二節 爵士樂的開端.....	12
第三節 搖擺樂與咆勃樂.....	15
第四節 酷派爵士.....	18
第五節 第三潮流.....	22

第三章 爵士樂與法國號.....	27
第一節 法國號在爵士樂中出現.....	27
第二節 1980年代後爵士法國號的發展.....	32
第三節 爵士風格的法國號作品.....	37
第四章 創作背景.....	41
第一節 道格拉斯·希爾的生平.....	41
第二節 《法國號的延伸技巧》及《爵士獨白》.....	48
第三節 《爵士集》創作動機.....	52
第四節 《爵士集》作品概述.....	53
第五節 創作手法與理念.....	55
第五章 樂曲分析與演奏詮釋.....	59
第一節 第一樂章〈失去與尋回〉.....	59
第二節 第二樂章〈可愛而俏皮〉.....	76
第三節 第三樂章〈搖籃曲華爾滋〉.....	88
第四節 第四樂章〈為艾蜜莉操心〉.....	97
第六章 結論.....	109
參考文獻.....	113

表次

【表4-2-1】《爵士獨白》樂章架構表.....	49
【表4-4-1】《爵士集》樂章架構表.....	55
【表4-5-1】希爾的爵士風格作品列表.....	58
【表5-1-1】《爵士集》第一樂章曲式架構表.....	60
【表5-1-2】《爵士集》第一樂章 mm. 14-21延伸符號.....	63
【表5-1-3】《爵士集》第一樂章 mm. 30-58延伸符號.....	67
【表5-1-4】《爵士集》第一樂章 mm. 90延伸符號.....	71
【表5-2-1】《爵士集》第二樂章曲式架構表.....	77
【表5-2-2】《爵士集》第二樂章 mm. 15-52延伸符號.....	81
【表5-3-1】《爵士集》第三樂章曲式架構表.....	89
【表5-4-1】《爵士集》第四樂章曲式架構表.....	98

圖次

【圖2-5-1】戴維斯（左）與艾文斯（右）.....	21
【圖2-6-1】岡瑟·舒勒.....	24
【圖3-1-1】朱利斯·瓦特金斯.....	29
【圖3-2-1】亞當·安斯沃思.....	36
【圖4-1-1】道格拉斯·希爾.....	41
【圖4-2-2】《爵士獨白》延伸符號說明.....	51



譜例次

【譜例 2-1-1】史考特·喬普林《娛樂家》主題.....	10
【譜例 2-1-2】藍調音階及藍調音.....	11
【譜例 4-2-1】《爵士獨白》第三樂章 mm. 29-32.....	50
【譜例5-1-1】《爵士集》第一樂章 mm. 1-8.....	61
【譜例5-1-2】《爵士集》第一樂章 mm. 9-13.....	62
【譜例5-1-3】《爵士集》第一樂章 mm. 14-21.....	64
【譜例5-1-4】《爵士集》第一樂章 mm. 22-29.....	65
【譜例5-1-5】《爵士集》第一樂章 mm. 30-58.....	66
【譜例5-1-6】《爵士集》第一樂章 mm. 59-74.....	68
【譜例5-1-7】《頑皮豹》主題.....	69
【譜例5-1-8】《爵士集》第一樂章 mm. 75-89.....	69
【譜例5-1-9】《爵士集》第一樂章 mm. 90.....	70
【譜例5-1-10】《爵士集》第一樂章 mm. 91-110.....	72
【譜例5-1-11】《爵士集》第一樂章 mm. 1-8演奏詮釋.....	74
【譜例 5-1-12】《爵士集》第一樂章 mm. 30-39 演奏詮釋.....	75
【譜例5-1-13】《爵士集》第一樂章 mm. 70-74演奏詮釋.....	75
【譜例5-2-1】咆勃大調音階.....	77

【譜例5-2-2】	《爵士集》第二樂章 mm. 1-14.....	78
【譜例5-2-3】	《交錯》主題.....	79
【譜例5-2-4】	《爵士集》第二樂章 mm. 15-52.....	80
【譜例5-2-5】	《爵士集》第二樂章 mm. 53-67.....	82
【譜例5-2-6】	《爵士集》第二樂章 mm. 68-81.....	83
【譜例5-2-7】	《爵士集》第二樂章 mm. 82-110.....	84
【譜例5-2-8】	《爵士集》第二樂章 mm. 1-14演奏詮釋.....	85
【譜例5-2-9】	《爵士集》第二樂章 mm. 15-50演奏詮釋.....	87
【譜例5-3-1】	《爵士集》第三樂章 mm. 1-24.....	90
【譜例5-3-2】	《爵士集》第三樂章 mm. 24-41.....	91
【譜例5-3-3】	《爵士集》第三樂章 mm. 42-57.....	92
【譜例5-3-4】	《爵士集》第三樂章 mm. 58-73.....	93
【譜例5-3-5】	《爵士集》第三樂章 mm. 74-88.....	94
【譜例5-3-6】	《爵士集》第三樂章 mm. 1-24演奏詮釋.....	95
【譜例5-3-7】	《爵士集》第三樂章 mm. 24-31演奏詮釋.....	96
【譜例5-4-1】	《爵士集》第四樂章 mm. 1-10.....	99
【譜例5-4-2】	《爵士集》第四樂章 mm. 10-42.....	100
【譜例5-4-3】	《爵士集》第四樂章 mm. 44-57.....	101
【譜例5-4-4】	《爵士集》第四樂章 mm. 56-74.....	102

【譜例5-4-5】《爵士集》第四樂章 mm. 74-91.....	103
【譜例5-4-6】《芝麻街》主題.....	103
【譜例5-4-7】《爵士集》第四樂章 mm. 90-109.....	104
【譜例 5-4-8】《爵士集》第四樂章 mm. 1-10 演奏詮釋.....	105
【譜例 5-4-9】《爵士集》第四樂章 mm. 56-74 演奏詮釋.....	106
【譜例 5-4-10】《爵士集》第四樂章 mm. 74-91 演奏詮釋.....	107



第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

在爵士樂發展的初期，由於法國號渾厚的音色難以穿透爵士樂的織度，加上泛音操控相對複雜，使其在爵士樂界被忽視，甚至被視為無法演奏爵士樂而被排除在外，法國號演奏者也多以進入交響樂團為職業目標。隨著爵士樂的流行，一些爵士音樂家開始嘗試將法國號等古典樂器加入爵士作品中，吸引越來越多法國號演奏者加入爵士樂隊。另一方面，一些古典樂作曲家也開始研究和探索爵士風格，並將爵士元素加入自身的作品中，為法國號的曲目增添了嶄新且多元的音樂色彩。

筆者在大學時期，第一次接觸到爵士風格的曲目為理查·比西爾（Richard Bissill, 1962-）的《新世界之歌》（*Song of a New World*, 2014）。這首收錄在莎拉·威利斯（Sarah Willis, 1968-）的《發現法國號》（*Horn Discoveries*, 2014）專輯當中的作品，其活潑且平易近人的旋律，激發了筆者對爵士風格作品的濃厚興趣。直至進入美國西北大學（Northwestern University）攻讀碩士學位時期，才發現爵士風格的法國號曲目在美國已是常見的曲目類型，也廣泛地在獨奏會中被演奏。相對之下，台灣的法國號學生對於爵士語彙仍然不熟悉，許多相關曲目也較

少為人所知。基於此觀察，筆者希望能在博士論文中深入研究爵士風格這塊陌生的領域。

經過研究與比較後，筆者選定以道格拉斯·希爾（Douglas Hill, 1946-）給獨奏法國號的《爵士集》（*Jazz Set for Solo Horn*, 1982/1984）做為研究對象。這首作品是最早期的爵士風格法國號無伴奏曲目之一，為法國號的獨奏曲目開拓了新的可能性。全曲共分為四個樂章，各自採用不同的爵士風格，不僅可以分析當中多樣的爵士風格演奏詮釋，其中特殊的延伸技巧亦值得深入探究。

第二節 研究範圍與內容

本論文以《爵士集》的演奏法及其延伸技巧為主要研究範圍，並涵蓋爵士樂的風格演變與法國號在爵士樂中的發展。第一章為緒論，包含研究動機與目的、研究範圍與內容、文獻探討、以及研究方法與進度。第二章為爵士樂的演進，簡述爵士樂的發展史、風格、以及重要人物與作品。第三章探討法國號在爵士樂中的發展，介紹重要的爵士法國號演奏家、以及爵士風格的法國號作品概述。第四章探討道格拉斯·希爾的成長與學習背景，及其《爵士集》的創作背景，包含與之密切相關的《法國號的延伸技巧》（*Extended Techniques for the Horn*, 1983/1996）一書及《爵士獨白》（*Jazz Soliloquies*, 1978/1980）。第五章分析《爵士集》的曲

式風格與架構、節奏、速度變化與延伸技巧等，探討其中的演奏詮釋。第六章根據前五章之整理與發現，歸納出結論，並給予演奏建議。

第三節 文獻探討

與古典領域相比，關於爵士法國號的文獻相對較少。但隨著越來越多法國號演奏者開始演奏爵士樂，已經有一些國外的期刊、博士論文和其他出版物討論相關內容。探討的主題相當豐富，包括著名的演奏家、人物訪談、歷史考究及相關作品。也有不少的研究和教材出版，包括法國號的即興演奏和錄音。目前國內尚無關於爵士法國號的演奏相關論文或書籍，故筆者主要研究資料乃由國外的文獻取得。

書籍方面，最直接的第一手資料為希爾於2001年所出版的《關於法國號的教學、學習、創造力與演奏的想法》（*Collected Thoughts on Teaching and Learning, Creativity, and Horn Performance, 2001*）。此書總共分成四個部分、二十七章。第一部分講解了正確的嘴型、姿勢、呼吸、及基本練習的觀念，並針對欲尋求樂團工作的法國號演奏者提供了建議與準備方法。第二部分給予法國號教師及學生教學及求學各種準備方式及細節，並依不同程度的學習階段，列舉了適合的法國號曲目。第三部分為自我創造力的想法，希爾除了鼓勵演奏者自行創造練習曲目外，並於第十八章〈爵士、法國號及更多〉（*Jazz and Horn and More*）中概述爵

士法國號的歷史，也介紹了許多重要的爵士法國號演奏家的生涯和貢獻。接著希爾進一步鼓勵法國號演奏者探索爵士即興，他認為這種音樂形式超越文化、種族與國界，提供了一個獨特的自我表達平台，遠非單純演繹他人的作品。然而，許多人在學習初期對即興抱持恐懼，害怕犯錯、擔心缺乏天賦，或在眾人前顯得笨拙。希爾建議應專注於享受過程的樂趣，而非擔憂最終成果的優劣。其核心在於表演者「想表達什麼」，而非「如何完美表達」。希爾也分享了他自身克服這些恐懼的過程，並推薦了一些與爵士法國號相關的書籍、教學材料和錄音作品供讀者參考。第四部分則依不同時期詳細列舉了法國號的獨奏、室內樂、重奏作品，另外也介紹練習教本、樂團片段教本及其他法國號演奏者的出版書籍。

希爾於1996年出版的《法國號延伸技巧》（*Extended Techniques for the Horn*, 1996）教學書，目的是列舉當代法國號所能使用到的各種延伸技巧，因為希爾認為當時的作曲家都低估了法國號可能達到的潛能。書中很多技巧都來自於爵士樂的演奏法。每一個章節各描述一種技巧，也包含了這種技巧的所有其他變形，並輔以更具體的解釋該技巧的用途和目的，最後再提出相關的範例。與本篇論文相關的法國號延伸技巧將在後面章節討論。

在爵士樂歷史的部分，筆者參考法蘭克·提羅（Frank Tirro, 1935-2021）的《爵士音樂史》（*Jazz: A History*, 1998）。書中詳盡講述了爵士樂的發展史，由早期爵士樂的前身和發源（奴隸歌曲、散拍樂、藍調）、爵士樂的各種類型（搖擺樂、咆勃樂、酷派爵士、融合爵士…等），並對重要的樂曲進行和聲、

曲式及節奏的分析。提羅除了介紹不同時代的代表人物、樂隊及他們的故事外，也著重於爵士音樂家、爵士樂以及社會之間的相互作用。

作曲家兼法國號演奏家岡瑟·舒勒（Gunther Schuller, 1925-2015）在1992年出版的《法國號技巧》（*Horn Technique*, 1992）分享了他自身對樂器演奏的想法。從樂器與號嘴的選擇、嘴型與右手的位置、送氣的位置、到點音與圓滑的吹奏練習都有詳細的探討。在前言中也簡要概述了近幾年法國號在爵士樂中的崛起，並盛讚了幾位當年極其活躍的爵士與古典法國號演奏家。

在論文方面，派翠克·史密斯（Patrick Smith）在2005年發表的博士論文《朱利斯·瓦特金斯與爵士法國號流派的演變》（“Julius Watkins and the Evolution of the Jazz French Horn Genre”）詳細探討了爵士法國號先驅瓦特金斯的生平和影響。史密斯將各種文獻及訪談整理並拼湊成完整瓦特金斯的生平故事，也探索從瓦特金斯過世的1977年到2005年間爵士法國號的發展。

金伯莉·羅尼（Kimberly Rooney）於2008年發表的博士論文《由法國號演奏者創作的獨奏法國號作品中的作曲趨勢》（“Compositional Trends in Solo Horn Works by Horn Performers”），探討了1970至2005年法國號演奏者的獨奏法國號作品中的作曲趨勢，包含了爵士風格、自然號演奏法在當代作品中的運用、與電子聲響的搭配。她在以上三大趨勢中各列舉出了幾首作品，並分析當中的元素。羅尼並指出，爵士樂對法國號作品的影響相對較新，也越來越成為專業法國號演奏者演出的一部分。

凱蒂·強森 (Katie Johnson) 於2012年發表的論文《深思漫步：道格拉斯·希爾作品集研究》(“Thoughtful Wanderings: A Study of the Collected Compositions of Douglas Hill”) 紀錄了希爾學習作曲的背景，並將其作品歸納為五個類別：學術類、爵士風格類、歷史題材類、抒情反思類及環境描寫類。強森選取各類別中具代表性的幾部作品進行深入分析，分別是《抽象》—為獨奏與八支法國號而作 (*Abstraction for Solo Horn and Eight Horns*, 1980)、《一組歌曲與舞曲》(*A Set of Songs and Dances*, 2006)、《美國變奏曲》—為四支法國號而作 (*Americana Variations for Four Horns*, 1998)、《輓歌》—為獨奏法國號而作 (*Elegy for Horn Alone*, 1998)、《沙郡景象》—為混合九重奏與說書人而作 (*Scenes from Sand County for Mixed Nonet and Narrator*, 1999)。在論文最後也將所有出版過的法國號作品，整理成一份帶有曲解的清單。

第四節 研究方法

本篇論文由「歷史背景」、「樂曲分析」、「演奏詮釋」、「延伸技巧」幾個面向切入。首先，在歷史背景的部分，主要依據國內外的期刊論文、專業書籍、網路資料、報章雜誌等進行整理，探討爵士樂的發展史與不同風格的特色。此外，也從爵士樂的浪潮中抽絲剝繭，整理出法國號在當中的歷史脈絡，列舉出重要的法國號演奏家及作曲家、具代表性的演出或專輯等。在樂曲分析的部分，筆者主

要乃根據樂譜上的資訊，分析樂曲架構、和聲、節奏、主題動機等，也親自訪問希爾本人，詢問關於其親身的學習背景與創作理念，提升本篇研究的深度與完整性。在演奏詮釋的部分，筆者經由聆聽不同演奏家的詮釋，包括希爾本人及他的學生亞當·安斯沃思（Adam Unsworth, 1968-）的錄音，詳細分析其中的爵士語法。另外也聆聽其他相關的爵士大師的經典作品，找出相似的爵士演奏法，加以佐證並提出自己的演奏詮釋觀點。最後探討曲目中的延伸技巧，闡述作曲家的記譜法，並提供當中困難片段的練習訣竅。

本論文中所提及的所有音高均指記譜音高。樂譜為F調記譜，因此比實際的音高低完全五度。



第二章 爵士樂的演進

由於希爾的《爵士集》中使用到了幾種不同的爵士風格，因此筆者在深入探討這部作品之前，先概略整理出爵士樂的發展史與風格，以便讀者對於爵士樂的歷史演變有初步的認識，對閱讀後面章節的分析及詮釋會更加清楚。

爵士樂是十九世紀末至二十世紀初興起於美國的音樂，由出身卑微的黑人平民集體創造出來的新音樂。在二十世紀裡，爵士樂經歷了幾個重要的發展階段，而每一階段都反映了美國社會的不同面貌。短短一百多年的時間中，爵士樂也逐漸影響全世界。爵士樂歷史所涉及的人物及作品涵蓋甚廣，筆者在此乃依時間先後針對爵士樂的風格逐一介紹，並以本篇論文所探討之法國號在爵士樂中的發展為主要研究方向。若讀者對於更詳盡的爵士樂歷史與作品分析有興趣，可再進一步研讀其他爵士相關書籍。

第一節 爵士樂的前身：散拍樂與藍調

散拍樂（Ragtime）以其鮮明的切分節奏聞名，其典型特徵大多為 2/4 或 4/4 拍的鋼琴作品，速度通常不快。在演奏上，右手負責快速流動的切分旋律線條，而左手則以相對較慢的速度行進，巧妙地營造出八分音符的重音節奏感。【譜例 2-1-1】。

【譜例 2-1-1】史考特·喬普林《娛樂家》

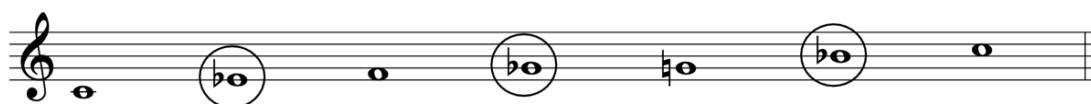
其中，史考特·喬普林（Scott Joplin, 1868-1917）被譽為「散拍樂之王」。他的《楓葉散拍樂》（*Maple Leaf Rag*, 1899）不僅是他首部成名作，更以其複雜的節奏與旋律設計，為散拍樂的風格奠定了堅實基礎，同時也為日後爵士樂的節奏和旋律形式描繪了藍圖。喬普林的另一首作品《娛樂家》（*The Entertainer*, 1902），因作為電影《刺激》（*The Sting*, 1973）的配樂而再次流行，使得喬普林再度廣為人知。與喬普林齊名的還有詹姆斯·史考特（James Scott, 1885-1938），他於1906年搬到聖路易斯（St. Louis）與喬普林學習，並於同年發表了他的成名作品《青蛙腿散拍樂》（*Frog Legs Rag*, 1906）。此外，身為少數能進入非裔美國人音樂圈的白人作曲家，約瑟夫·蘭姆（Joseph Lamb, 1887-1960）被視為散拍樂的最後

一位巨匠。他在接觸喬普林的音樂後，創作出如《美國美女》（*American Beauty*, 1913）和《夜鶯散拍樂》（*The Ragtime Nightingale*, 1915）等道地的美國黑人風格散拍樂作品。這也反映了散拍樂在當時已廣泛流行，超越了特定族群的界限。

影響爵士樂的另一個重要風格—藍調（Blues），它源於非裔美國人的靈歌、勞工歌曲及田野吶喊，是他們抒發貧困、漂泊與受壓迫的表達形式，同時也展現出對困境逆來順受的生活態度。其實藍調音階並非源自非洲，而是非洲旋律與西方和聲概念在美國融合後所衍生，其特色在於特別強調降三、降五及降七音，而演奏或歌唱藍調時音準滑動的不穩定性，更賦予音樂悲傷與懷舊的情感色彩。【譜

例2-1-2】

【譜例2-1-2】 C 調藍調音階與藍調音



羅伯特·強森（Robert Johnson, 1911-1938）作為密西西比三角洲最具影響力的藍調歌手之一，以其深情的吉他演奏和獨特歌聲聞名，儘管一生僅錄製了包括《我和魔鬼藍調》（*Me and the Devil Blues*, 1937）和《我要抖掉掃把上的塵土》（*I Believe I'll Dust My Broom*, 1936）在內的29首作品，卻對後世藍調產生了極其深遠的影響。威廉·漢迪（William Handy, 1873-1958）被譽為「藍調之父」，是

最早記錄、演唱並出版自己的藍調的音樂家之一，他將採集自各地的非裔美國人傳統歌謠融入創作，如《孟菲斯藍調》（*The Memphis Blues*, 1912）和《聖路易斯藍調》（*Saint Louis Blues*, 1914），這些作品規範了藍調的和聲框架。而被稱為「藍調女王」的貝西·史密斯（Bessie Smith, 1894-1937），是一位極具爆發力的歌手。她於1925年與偉大的小號演奏家路易斯·阿姆斯壯（Louis Armstrong, 1901-1971）合作演出了漢迪的《聖路易斯藍調》（*Saint Louis Blues*, 1914），被視為古典藍調的巔峰之作。

第二節 爵士樂的開端

1917年為爵士樂發展史上的重要分水嶺。在此之前，爵士樂的雛型已在美國各地流行，但直至老牌迪克西蘭爵士樂隊（The Original Dixieland Jass Band）¹發行了史上第一張以「爵士」為名的留聲機唱片《勝利》（*Victor*, 1917），「爵士」²一詞才開始逐漸為人廣泛使用。他們以小號、單簧管和長號等前排（front line）旋律樂器的集體即興合奏，搭配節奏組樂器，完整呈現了早期紐奧良爵士樂的獨特風貌。

¹ 是由一群白人組成的樂隊，他們把臉塗黑充當黑人，將當時在紐奧良黑人族群中流行的小樂隊音樂形式錄製下來。成員包括尼克·拉羅卡（Nick LaRocca, 1889-1961）、艾迪·愛德華茲（Eddie Edwards, 1891-1963）、賴瑞·希爾茲（Larry Shields, 1893-1953）、亨利·拉加斯（Henry Ragas, 1891-1919）與托尼·斯巴巴羅（Tony Sbarbaro, 1897-1969）。

² 早期的爵士拼法不一，有 Jass、Jazz、Jas、Jaz、Jasz、Jasz 等的寫法。

關於爵士樂的確切定義，學者們提供了深刻的見解。提羅在他的著作中歸納

出爵士樂的七個特點：

- 「1.即興演奏，有合奏有獨奏。
- 2.樂隊中有節奏組（通常為鼓、低音樂器、和弦樂器，如鋼琴、斑鳩琴或吉他）。
- 3.如節拍器般的基本節拍，上面加上切分音的旋律和節奏型。
- 4.大多數演出依靠流行歌曲形式和藍調形式。
- 5.調性和聲的組織，旋律素材常用藍調音階。
- 6.聲樂和器樂都有爵士大類下各種小風格的音色特點和有特色的演奏技巧，如顫音、滑音、點舌等等。
- 7.不再以作曲家為中心，而是以演奏家或演奏家兼作曲家為中心。」³

舒勒亦曾在1983年的一次演講中指出：

「爵士是一種內在創造性的音樂，而非主要以商業為導向的音樂（儘管商業音樂可能會借用甚至抄襲爵士音樂的元素）；它本質上是一種即興音樂，即興演奏一直是爵士音樂的核心和靈魂。」⁴

綜合舒勒及提羅的觀點可知，爵士樂最重要的是「即興」的核心概念，若缺乏即興創作，則無法代表真正的爵士樂。

1920年代，又稱為爵士樂時代(Jazz Age)或騷動的20年代(Roaring Twenties)。

在這段美國實施禁酒令（1920年至1933年）期間，爵士樂在酒吧、舞廳或妓院中的演出一度被視為文化罪惡的象徵。然而，這並未阻礙爵士樂的發展，反而促使其轉往地下酒吧和俱樂部中蓬勃發展，意外地推動了爵士樂的流行和創新。同時，隨著紐奧良音樂家的遷徙，爵士樂也逐漸傳播到芝加哥和紐約等其他大城市。早

³ Frank Tirro, 《爵士音樂史「上」》(Jazz: A History, 1998), 顧連理 譯(台北:世界文物出版社, 1998), 121。

⁴ Gunther Schuller, *Musings: The Musical Worlds of Gunther Schuller* (New York: Oxford University Press, 1986), 27.

期爵士樂的一個顯著特色是集體即興，這與後來搖擺樂中突出的個人即興有所不同；早期爵士樂強調樂隊中不同樂器之間不僅進行即興獨奏，也進行即興合奏，尤其在前奏和中間橋段，形成了樂隊成員既競爭又合作的關係。

在這個時期，一些重要人物和樂隊塑造了早期爵士樂的面貌。約瑟·「國王」·奧利弗（Joseph “King” Oliver, 1885-1938）是一位傑出的小號演奏家，也是阿姆斯壯的老師。他領導的克里奧爾爵士樂隊（Creole Jazz Band）將優秀的音樂家從紐奧良帶到芝加哥，並於1923年錄製了一系列經典樂曲，如《大嘴巴藍調》（*Dipper Mouth Blues*, 1923）。這些錄音被視為最接近紐奧良早期爵士樂的現存資料。

果凍卷·莫頓（Jelly Roll Morton, 1890-1941）自認為是爵士樂的發明者，開創了將早期紐奧良爵士樂隊轉為類管弦樂隊的形式，其創作融匯散拍樂的和聲、藍調的旋律和銅管樂隊的精髓，創作了《爺爺的咒語》（*Grandpa's Spells*, 1923）和《黑屁股重步舞》（*Black Bottom Stomp*, 1926）等作品。

路易斯·阿姆斯壯則被視為爵士早期最偉大的音樂家之一。他在1923年加入克里奧爾爵士樂隊時還是一位不起眼的年輕樂手，但到了1924年底，已成為爵士樂界最具創造力的獨奏家之一。隨後，他組成了熱爵士五人團（Hot Five）和熱爵士七人團（Hot Seven），錄製了一系列高水準的作品，如《要再加熱》（*Hotter than That*, 1927）和《西城藍調》（*West End Blues*, 1928），這些作品鞏

固了他作為爵士樂巨星的地位。當阿姆斯壯去世時，紐約時報（The New York Times）以頭版大字標題悼念他的離世，⁵這也彰顯了他在音樂史上的崇高地位。

第三節 搖擺樂與咆勃樂

搖擺樂（Swing）於1920年代末在紐約、芝加哥及堪薩斯市等地，由黑人伴舞樂隊發展出來，⁶在1940年代中達到巔峰，因此1935-1945年也被稱為「搖擺樂時代」。編制由早期的紐奧良小樂隊逐漸擴大至十幾人不等的大樂隊，節奏組中的低音號和斑鳩琴也逐漸被低音提琴與吉他取代，為樂隊注入了新的音色。曲目除了改編自流行歌曲給爵士大樂隊演奏外，也有許多純為樂隊而寫的全新創作。也因為爵士樂的流行，許多受過正規訓練的音樂家大量加入搖擺樂隊，提高了獨奏家的演奏水平，如單簧管、薩克斯風等，不論速度多快，都能炫技似地即興演奏。此時期的旋律是以「好唱好記」的曲調為特點，不僅有快速、炫技性的旋律，同時也有敘事歌曲，以及可供跳舞的搖擺節奏。到了30年代末，加入了電吉他及顫音琴（Vibraphone）等新的樂器，使編曲者能用更豐富的想像力來配器。

杜克·艾靈頓（又稱艾靈頓公爵）（Duke Ellington, 1899-1974）是開拓搖擺樂的大師，於1927年開始在棉花俱樂部（Cotton Club）裡演出而聲名遠播。他

⁵ Albin Krebs, “Louis Armstrong, Jazz Trumpeter and Singer, Dies,” *New York Times*, July 7, 1971, <https://www.nytimes.com/1971/07/07/archives/louis-armstrong-jazz-trumpeter-and-singer-dies-louis-armstrong-the.html>

⁶ Larry Starr and Christopher Waterman, *American Popular Music* (US Department of State, Bureau of International Information Programs, 2008), 20.

擅於樂隊的配器，經常為樂隊中樂手的個人風格和技能創作樂曲，這與當時其他大樂隊主要以全體合奏搭配少數獨奏段落的方式有很大不同。其代表作包括《心灰意懶》（*Mood Indigo*, 1930）和《乘坐「A」列車》（*Take the “A” Train*, 1939）。

有「搖擺樂之王」之稱的班尼·古德曼（Benny Goodman, 1909-1986）憑藉著精湛的單簧管獨奏技巧，成為搖擺樂的巔峰人物，並被許多演奏家爭相模仿。他所領導的樂隊被媒體認為是當時最精煉、最出色的大樂隊之一。在當時種族界限仍然分明的年代，他也是第一個雇用黑人樂手的白人樂隊團長，如鋼琴手泰迪·威爾森（Teddy Wilson, 1912-1986）、低音提琴手萊諾·漢普頓（Lionel Hampton, 1908-2002）和小號手庫提·威廉斯（Cootie Williams, 1911-1985）等，實現一個種族平等的樂隊。⁷

亞提·蕭（Artie Shaw, 1910-2004）是爵士單簧管的傑出代表之一，也是一位作曲家、樂隊團長、演員及作家。他喜歡嘗試不同的樂器編制，早在這搖擺樂的年代裡，他在專輯《狂熱》（*Frenesi*, 1939）中大膽加入了一把法國號。這不僅是法國號首次在爵士樂隊中亮相，更為之後酷派爵士中法國號的大量使用開創了新的篇章。

到了1940年代中期，由搖擺樂音樂家刻意獨立出來的咆勃樂（Bebop）興起。咆勃風格的演奏速度極快、對比更大、且大量使用和聲外音及半音階，旋律複雜，

⁷ Larry Starr and Christopher Waterman 2008, 26.

需要極高的即興演奏技巧。樂句的特色是常常結尾短促，以長短音型結束，唱起來像是擬聲詞「rebop」或「bebop」，久而久之便成為這種音樂風格的名稱。

咆勃樂的音樂家們排斥搖擺樂在編曲上的墨守成規，留給獨奏即興發揮不大，在和聲及節奏上也都千篇一律。他們試圖把爵士樂從以往在酒吧及舞廳演奏的伴舞音樂提升至室內樂藝術的層次，力求把爵士演奏者定位為藝術家，而非以商業為導向的娛樂者。編制上也與搖擺樂時代的大樂隊不同，通常由精英式的三至六人小樂隊演奏，並且幾乎不看譜演奏，讓音樂家之間有更多的互動和獨奏機會。

查理·帕克 (Charlie Parker, 1920-1955) 是咆勃樂發展的領軍人物，綽號「鳥兒」 (The Bird)。他是一位技巧高超的中音薩克斯風手，以創新又難以捉摸的即興演奏著名。除了全新創作外，他也善於將許多先前的藍調、流行歌曲和其他創作重新改編成為咆勃風格的曲目。著名作品包括《鳥類學》(Ornithology, 1946) 及《菜鳥組曲》(Yardbird Suite, 1946) 及《唐娜·李》(Donna Lee, 1947)。

迪吉·葛拉斯彼 (Dizzy Gillespie, 1917-1993) 是第一個能演奏如同薩克斯風般快速旋律的爵士小號手，同時精通和聲理論又能掌握高超的演奏技巧，奠定了咆勃樂的標準。在《五十二街主題》(52nd Street Theme, 1946)、《圖尼西亞之夜》(A Night In Tunisia, 1944) 中皆能聽到葛拉斯彼如雲霄飛車般地流暢獨奏。

塞洛尼斯·孟克 (Thelonious Monk, 1917-1982) 不同於其他炫技的咆勃樂鋼琴家，他的創作以新穎的和聲、古怪的節奏、稀疏的和弦為特色。⁸他的創作概念

⁸ Frank Tirro 1998, 354。

也影響了其他樂器的演奏家，從全新的視角看爵士樂。這樣的作曲風格可在《證據》（*Evidence*, 1948）、《神秘》（*Misterioso*, 1958）中聽見。

第四節 酷派爵士

1940年代晚期，由咆勃音樂家當中發展出了一個新的分支：酷派爵士（Cool Jazz），與熱情快速的咆勃樂形成鮮明對比，這也是法國號在爵士樂中立足的一個重要流派。酷派爵士強調音樂的精緻和透明感，主要特點是輕柔的節奏、細膩的音色與冷靜、克制的情感表達；鼓聲更加柔和，大量使用刷子演奏；器樂在即興演奏時展現出更多的平滑、抒情的旋律流動。配器也採用許多非傳統爵士樂器的組合，例如法國號。在編曲上更注重古典曲式與對位，甚至嘗試融入了類似序列主義的作曲手法。⁹其中在西岸的一些酷派爵士樂手又稱為「西岸爵士樂」（West Coast Jazz）。¹⁰

克勞德·索恩希爾（Claude Thornhill, 1908-1965）與編曲家吉爾·艾文斯（Gil Evans, 1912-1988）¹¹長期合作，將古典音樂的元素無縫融入爵士樂中，也影響了

⁹ 序列主義由阿諾·苟白克（Arnold Schoenberg, 1874-1951）發起，以十二音列來組織音樂，使每個音高都不具備優越性，打破傳統的調性結構。在李·柯尼茲（Lee Konitz, 1927-2020）的《無謂重複》（*Tautology*, 1949）中的薩克斯風旋律即使用了全部的12個音。

¹⁰ Frank Tirro, 《爵士音樂史「下」》（*Jazz: A History*, 1998），顧連理譯（台北：世界文物出版社，1998），20。

¹¹ 著名的爵士鋼琴家、編曲家和作曲家。他以深厚的古典樂背景，將古典與爵士融合，受到酷派爵士音樂家的青睞，也成為後來第三潮流重要的推手之一。

邁爾士·戴維斯（Miles Davis, 1926-1991）由咆勃轉向酷派爵士。在專輯《克勞德·索恩希爾和他的樂隊，1941、1946、1947年》（*Claude Thornhill and His Orchestra, 1941-1946-1947*）中有大多數曲目都是由艾文斯編曲，可以聽見法國號參與在其中。¹²索恩希爾是第一個把法國號納入爵士樂隊常規編制中的爵士團長，在1941年7月，當搖擺樂正處於全盛時期，他將兩把法國號加入到他的樂隊中。

《DownBeat》雜誌在報導中稱之為「頂尖的伴舞樂隊首次打破常規配置」¹³，因此他被認為是引領法國號進入爵士樂的先驅之一。他在樂隊中使用法國號柔和的音色，並與其他管弦樂器的獨特音響相結合，創造出一種既精緻又和聲豐富的酷派爵士風格。索恩希爾與艾文斯為未來爵士樂與古典音樂之間的融合開了先鋒，使他們成為爵士演進中的關鍵人物。

邁爾士·戴維斯是繼阿姆斯特壯、艾靈頓和帕克之後最有影響力的爵士音樂家。他於40年代咆勃樂中出道，50年代發展了酷派爵士，60年代參與第三潮流，70年代支持爵士和搖滾樂合併等重要事件。1947年戴維斯遇見了艾文斯，發現他寫給索恩希爾的管弦樂隊的樂曲當中有木管、法國號¹⁴和低音號。戴維斯便開始組織自己的九重奏，延攬了大部分索恩希爾樂隊的成員；以艾文斯為主要編曲，傑利

¹² 目前大部分檔案都存放在密蘇里州德魯里大學（Drury University）的圖書館中。

¹³ Bill Ingalls, “Thornhill Adds Two French Horns; ‘Faz’ Buys Bassoon,” *Down Beat Magazine*, July, 1941, https://archive.org/details/sim_down-beat_1941-07-15_8_14/page/2/mode/2up.

¹⁴ 當時樂隊中的法國號手為沃爾特·韋施勒（Walt Weschler, 1926-2005）和桑迪·西格爾斯坦（Sandy Siegelstein, 1919-2013）。

· 莫勒根 (Gerry Mulligan, 1927-1996)¹⁵和艾文斯決定配器，催生出了專輯《酷派的誕生》(*Birth of the Cool*, 1957)¹⁶。這張專輯是酷派爵士樂的里程碑，代表這個實驗性新風格的正式成形。其實這群人當時聚在一起並沒有刻意要做出什麼大改革，只是認為在咆勃樂的年代換個樣貌表現會更加有趣。專輯中的《咆勃性》(*Boplicity*, 1949) 呈現典型酷派風格：力度中庸、小號音色柔和，沒有極高或極響的聲音；爵士鼓則以刷子取代重槌敲擊。

1958年，戴維斯與艾文斯【圖2-5-1】再度合作，艾文斯將薩克斯風與柔音號、長笛與法國號等樂器混合至配器當中，於隔年發行了專輯《波吉與貝絲》(*Porgy and Bess*, 1959) 而一砲而紅。艾文斯的編曲備受聽眾寵愛，也是戴維斯首次嘗試第三潮流風格的編曲。當中的《夏日》(*Summertime*, 1959) 可以聽到戴維斯抒情的小號獨奏加上法國號厚實的音色與樂隊的伴奏。舒勒曾說：

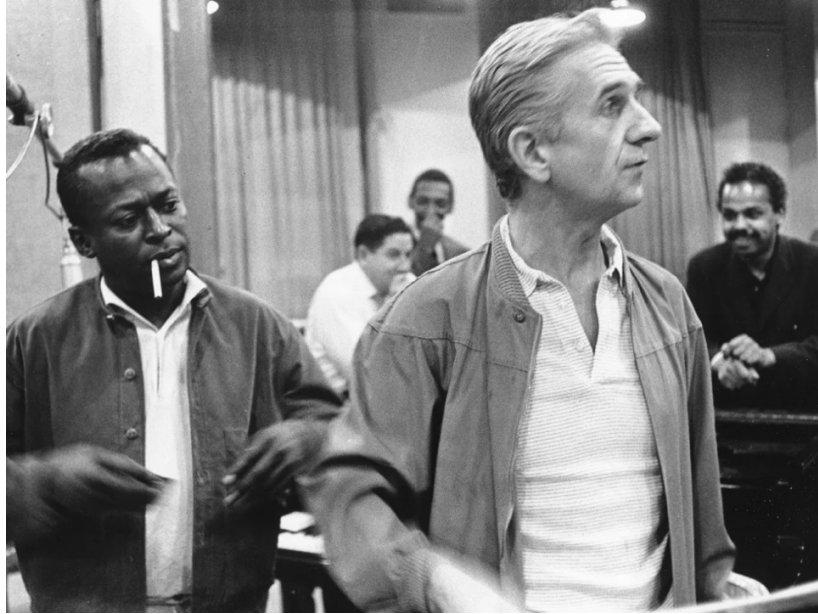
「這些配器方式之前都有人做過，只是還沒有人在爵士樂中這樣做。」¹⁷

¹⁵ 上低音薩克斯風手，也是西岸爵士的代表。除了與戴維斯和艾文斯合作外，他在1952年搬到洛杉磯，與查特·貝克 (Chet Baker, 1929-1988) 合作，包括《伯尼的旋律》(*Bernie's Tune*, 1952) 和《我的滑稽情人》(*My Funny Valentine*, 1954)，為西岸爵士樂的經典曲目。

¹⁶ 參與錄音的法國號手包括朱尼爾·柯林斯 (Junior Collins, 1927-1976)、西格爾斯坦與舒勒。

¹⁷ Larry Hicoek, *Castles Made of Sound: The Story of Gil Evans* (Cambridge: Da Capo Press, 2002), 1.

【圖2-5-1】戴維斯（左）與艾文斯（右）¹⁸



史坦·蓋茲（Stan Getz, 1927-1991）是1950年代公認最佳的薩克斯風手。受李斯特·楊（Lester Willis Young, 1909-1959）¹⁹的演奏啟發，蓋茲以輕柔、充滿空氣感的薩克斯風演奏風格而成名。在其作品《是秋天》（*'Tis Autumn*, 1952）、《星星落在阿拉巴馬》（*Stars Fell on Alabama*, 1952）中可以聽見蓋茲動人的旋律。蓋茲也自認為是咆勃樂演奏家，在《你今夜的神色》（*The Way You Look Tonight*, 1952）、《愛人，回到我身邊來吧！》（*Lover, Come Back to Me!*, 1958）可以聽到他精湛的演奏技巧。

¹⁸ Tom Vitale, “Gil Evans, Essential Jazz Arranger, At 100,” *Michael Ochs Archives*, accessed Dec 29, 2024, <https://www.npr.org/2012/05/13/152577588/gil-evans-essential-jazz-arranger-at-100>.

¹⁹ 酷派爵士的奠基者。他在搖擺樂時期與比莉·哈樂黛（Billie Holiday, 1915-1959）和康特·貝西合作錄製了許多開創性作品，以其飄逸、輕盈、乾淨的音色聞名遐邇，並改變後世對薩克斯風吹奏的印象。

戴夫·布魯貝克 (Dave Brubeck, 1920-2012) 曾與古典作曲家達流士·米堯 (Darius Milhaud, 1892-1974) 學過作曲，布魯貝克的編曲有著室內樂般的音響、複雜的節奏結構和對位，也成為酷派爵士的特色之一。例如他的四重奏作品《打五拍》 (*Take Five*, 1959) 使用了不常見的5/4拍，以及《土耳其風藍色迴旋曲》 (*Blue Rondo à la Turk*, 1959) 使用了9/8拍。

第五節 第三潮流

1950年代後爵士樂逐漸走向多元發展，並沒有所謂的「主流」。有首先自立門戶的酷派爵士，酷派爵士中又產生了西岸爵士，西岸爵士又啟發了以藍調及黑人靈歌為基礎的東岸爵士—硬咆勃 (Hard Bop)；非洲-古巴 (Afro-Cuban) 音樂元素，例如探戈 (Tango)、倫巴 (Rumba)、森巴 (Samba)，在1940年代後期逐漸成為爵士樂重要的語彙；第三潮流 (Third Stream) 影響許多美國的先鋒派作曲家開始創作爵士樂風格的作品，包括本篇論文探討的作曲家希爾；另有受歐洲無調性、機率音樂影響的自由爵士 (Free Jazz)，也有結合搖滾與電子音樂等的融合爵士 (Fusion Jazz)。由於流派眾多，筆者在此僅針對與本論文最相關的第三潮流做探討。

第三潮流是由舒勒在 1957 年於布蘭戴斯大學 (Brandeis University) 演講中所提出的概念，定義了在 1950 年代融合古典和爵士樂的一種作品類型。在此之

前，一些爵士樂的作曲家已經在做這樣的嘗試：亞提·蕭在《B 大調間奏曲》（*Interlude in B-Flat*, 1936）中只使用節奏組和弦樂四重奏為獨奏單簧管伴奏，是最早期的第三潮流實驗作品之一；查理·明格斯（Charles Mingus, 1922-1979）在作品《小小侵擾》（*Minor Intrusion*, 1954）中，以低音提琴簡單呈現主題，並以類似對位的手法展開；喬治·羅素（George Russell, 1923-2009）的大型作品《蘿西的一切》（*All about Rosie*, 1957）使用了許多非傳統爵士的樂器，如長笛、低音管及法國號，並在作品中巧妙穿插各樂器的即興段落。²⁰

第三潮流旨在創造一種爵士樂和古典樂的綜合體，結合了古典音樂的嚴謹結構，以及爵士樂的即興演奏、節奏活力和藍調的特色。正如舒勒所言，第三潮流旨在融合「爵士樂的即興自發性和節奏活力，與西方音樂七百年發展中習得的作曲程序和技巧」。²¹舒勒認為，古典音樂家可以從爵士音樂家身上學習許多關於時間、節奏準確性，而爵士音樂家也能從古典音樂家身上習得在力度、結構和對比方面的知識。這種跨界融合不僅讓更多古典或爵士音樂家對彼此的音樂產生興趣，也促使越來越多的爵士風格作品產出，為音樂家們提供了更多元的演奏曲目。

舒勒【圖2-6-1】本人曾擔任辛辛那提交響樂團（Cincinnati Symphony Orchestra）及紐約大都會歌劇院樂團（Metropolitan Opera Orchestra）的法國號首

²⁰ Frank Tirro 1998, 82。

²¹ Gunther Schuller 1986, 115.

席。因為對古典與爵士的雙重興趣，於1950年加入戴維斯的樂隊。此外，舒勒也帶領一群音樂家錄製了專輯《銅管的音樂》（*Music for Brass*, 1957）和《現代爵士音樂會》（*Modern Jazz Concert*, 1958），後來這兩張專輯合併為一張專輯，名為《第三潮流的誕生》（*Birth of the Third Stream*, 1996），其中包含結合十二音技法（twelve-tone technique）的《變形》（*Transformation*, 1957）及《銅管與打擊樂交響曲》（*Symphony for Brass and Percussion*, 1950）。

【圖2-6-1】岡瑟·舒勒²²



²² Allan Kozinn, “Gunther Schuller Dies at 89; Composer Synthesized Classical and Jazz,” *New York Times*, June 21, 2015, <https://www.nytimes.com/2015/06/22/arts/music/gunther-schuller-composer-who-synthesized-classical-and-jazz-dies-at-89.html>.

戴維斯和艾文斯兩人曾多次合作酷派爵士風格的專輯，除了《波吉與貝絲》（*Porgy and Bess*, 1959）是第三潮流的初次嘗試外，《西班牙素描》（*Sketches of Spain*, 1960）²³被認為是第三潮流的成功代表作之一。

約翰·路易斯（John Lewis, 1920-2001）是現代爵士四重奏（Modern Jazz Quartet）的音樂總監，以創作複雜對位和曲式結構的作品聞名。在他的作品《納沃納廣場》（*Piazza Navona*, 1960）開頭有一小段信號樂（fanfare），將文藝復興晚期作曲家喬望尼·加布里埃利（Giovanni Gabrieli, 1557-1612）慣用的銅管合奏聲響，與他自創的古典室內樂即興（classical chamber improvisation）演奏方式結合。²⁴

大衛·阿姆瑞姆（David Amram, 1930-）是一位多才多藝的作曲家，也演奏法國號、鋼琴、西班牙吉他、高音哨笛以及其他民俗樂器，經常在世界各地擔任指揮家及電影配樂、歌劇、交響樂和室內樂的作曲家，其作品涵蓋古典音樂、爵士樂、民間音樂和世界音樂。例如《三重協奏曲》（*Triple Concerto*, 1977）即配置了木管、銅管、爵士五重奏及管弦樂團，試圖結合了古典、民俗音樂、以及爵士即興。他也曾受希爾的邀請創作了法國號無伴奏作品《給孟克的藍調與變奏》（*Blues and Variations for Monk*, 1982）。

²³ 《西班牙素描》改編自西班牙作曲家華金·羅德里戈（Joaquín Rodrigo, 1901-1999）所作的《阿蘭胡埃斯協奏曲》（*Concierto de Aranjuez*, 1939）的慢板樂章，同時融合了爵士、古典及世界音樂。

²⁴ Gunther Schuller 1986, 132.

本章回顧了爵士樂自 19 世紀末興起以來的歷史脈絡與風格演進，從源於非裔美國人生活經驗的散拍樂與藍調出發，歷經搖擺大樂隊的繁盛、咆勃樂的突破、酷派爵士的冷靜精緻，到融合古典音樂的第三潮流。這些風格的演變不僅映照出美國社會與文化思潮的變遷，也形塑出爵士樂多元包容、持續轉化的藝術特質，猶如美國文化融合的縮影。在這股不斷變動的音樂洪流中，法國號亦在編曲與對音色實驗的推動下，逐漸確立其在爵士樂中獨特的地位。下一章將進一步探究法國號在爵士樂中的發展，列舉重要演奏家的經歷與成就，並探討法國號爵士風格的作品與希爾的理念。



第三章 爵士樂與法國號

第一節 法國號在爵士樂中出現

1939年，法國號手傑克·凱夫（Jack Cave, 生卒年不詳）加入了亞提·蕭的樂隊並錄製專輯《狂熱》（Frenesi, 1939）。凱夫是第一位在爵士樂隊中出現並錄製專輯的法國號手，曾與皮特·魯戈洛（Pete Rugolo, 1915-2011）和亨利·曼西尼（Henry Mancini, 1924-1994）的樂隊合作錄製過許多專輯，但從未擔任過樂隊的團長或即興獨奏者（improvising soloist）的角色。²⁵

第一位在爵士樂隊中以法國號擔任即興獨奏的演奏家為約翰·格拉斯（John Graas, 1917-1962）。格拉斯從1942年開始與克勞德·索恩希爾的爵士樂隊合作，隨後與凱夫一起加入魯戈洛的樂隊，並與肖蒂·羅傑斯（Shorty Rogers, 1924-1994）和史坦·肯頓（Stan Kenton, 1911-1979）等人合作。他在1946年離開了美國克里夫蘭交響樂團（Cleveland Symphony Orchestra）的職位，搬到加州開始領導自己的爵士樂隊，並錄製自己的專輯。他豐富的創作也影響了西岸爵士樂的發展，是早期的第三潮流樂派的作曲家之一。然而格拉斯本人的即興演奏技巧並不高明，

²⁵ Douglas Hill 2001, 103.

演奏中經常顯得笨拙而費力，在音色和表演風格方面因不符合爵士樂的要求而受到批評，使得法國號在當時的爵士樂界遭受冷落。²⁶

朱利斯·瓦特金斯（Julius Watkins, 1921-1977）【圖3-1-1】則是第一個在爵士樂界成功並獲得認可的法國號演奏家。瓦特金斯在高中時向底特律交響樂團（Detroit Symphony Orchestra）法國號首席弗朗西斯·赫爾斯坦（Francis Hellstein, 1910-1988）學習，立志成為首位爵士法國號獨奏家。他隨後放棄了在底特律的高中教育，於1939年加入了厄尼·菲爾茲（Ernie Fields, 1904-1997）的樂隊並巡迴演出三年。當時樂隊在沒有法國號的需求情況下，瓦特金斯只能吹奏小號，然而他仍一直積極的尋找能以法國號演出的機會。²⁷

1946年，瓦特金斯受米爾特·巴克納（Milt Buckner, 1915-1977）的邀請加入他的樂隊並吹奏法國號，同年也受邀加入米特·傑克森（Milt Jackson, 1923-1999）的小樂隊演出。1949年，他因與巴克納的樂隊錄製了第一首以法國號擔任主奏的曲目《往日》（*Yesterdays*, 1949）而走紅。小有名氣後，他並沒有因此而滿足，於1951年再進入曼哈頓音樂院（Manhattan School of Music）進修。²⁸瓦特金斯從1940年代直到1970年代參與了超過一百張爵士專輯的錄製和演出，分別組了自己

²⁶ Patrick Gregory Smith, “Julius Watkins and the Evolution of the Jazz French Horn Genre” (PhD diss., University of Florida, 2005), 1.

²⁷ Patrick Gregory Smith 2005, 31-35.

²⁸ Patrick Gregory Smith 2005, 37-38.

的六重奏²⁹與二重奏³⁰，並經常與東岸爵士樂界的重要人物一起錄製和演出，其中包括戴維斯、艾文斯、孟克、魯戈洛、葛拉斯彼、明格斯、奧斯卡·彼得森(Oscar Peterson, 1925-2007)與約翰·柯川(John Coltrane, 1926-1967)。

1972年，瓦特金斯買下了一間位於紐澤西州的房子，開始教授爵士法國號，培育出了頂尖的爵士法國號手文森特·昌西(Vincent Chancey, 1950-)及湯姆·瓦納(Tom Varner, 1957-)。³¹他也繼續與爵士樂隊和百老匯音樂劇樂團合作演出，直至1977年因心臟病去世。希爾形容瓦特金斯是第一位超越「法國號演奏家演奏爵士樂」標籤的人，是一位純粹的「爵士法國號演奏家」。³²

【圖3-1-1】朱利斯·瓦特金斯³³



²⁹ 於 1954 年組成「朱利斯·瓦特金斯六重奏」(Julius Watkins Sextet)，成員包括次中音薩克斯風手弗蘭克·福斯特(Frank Foster, 1928-2011)、鼓手肯尼·克拉克(Kenny Clarke, 1914-1985)、吉他手佩里·洛佩斯(Perry Lopez, 1931-2008)、鋼琴手喬治·布徹(George Butcher, 1925-2017)與低音提琴手奧斯卡·佩蒂福德(Oscar Pettiford, 1922-1960)。

³⁰ 於 1955 年與薩克斯風手查理·勞斯(Charlie Rouse, 1924-1988)組成「爵士模式」(Les Jazz Modes)二重奏。

³¹ Patrick Gregory Smith 2005, 55.

³² Douglas Hill 2001, 103.

³³ “Julius Watkins,” Discogs, accessed December 29, 2024, <https://www.discogs.com/artist/274971-Julius-Watkins>.

瓦特金斯成功之後，有另外兩位重要的爵士法國號演奏家，銜接起了時代的橋樑，分別是大衛·阿姆瑞姆和威利·拉夫（Willie Ruff, 1931-2023）。阿姆瑞姆在前一章曾提及，為第三潮流的作曲家。他於1951年進入美國國家交響樂團（National Symphony Orchestra）擔任法國號團員，於1955年搬到紐約，開始與瓦特金斯一起在查理·明格斯的樂隊中吹奏法國號。當時他們是唯二能即興的爵士法國號手。³⁴另外，他們也與迪吉·葛拉斯彼和萊諾·漢普頓等傳奇爵士樂隊合作。從1964年到1966年，阿姆瑞姆擔任林肯中心劇院（Lincoln Center Theatre）的作曲家和音樂總監，並於1966年由李奧納多·伯恩斯坦（Leonard Bernstein, 1918-1990）任命為紐約愛樂（New York Philharmonic）的首位駐團作曲家。自其職業生涯開始以來，阿姆瑞姆時常在世界各地擔任指揮及電影配樂、歌劇、交響樂和室內樂的作曲家，跨足古典音樂、爵士樂、民間音樂和世界音樂。

威利·拉夫則是在1955年與爵士鋼琴家德威克·米切爾（Dwike Mitchell, 1930-2013）組成二重奏，直到2013米切爾逝世，合作將近六十年。拉夫在當中同時演奏法國號及低音提琴，曾為許多爵士樂巨星擔任開場表演，包括艾靈頓公爵、戴維斯…等，也在各個學校舉辦了無數場音樂會。他們不僅是知名的組合，更肩負文化大使的角色，在冷戰期間進行了多次國際巡演，足跡遍及美洲、亞洲、非洲及歐洲。1959年，他們隨耶魯俄羅斯合唱團（Yale Russian Chorus）在莫斯科

³⁴ David Amram, “Some thoughts on coming to IHS 50,” *International Horn Society Online*, accessed November 20, 2024, <https://www.hornsociety.org/?view=article&id=1231:ihs50-amram&catid=295>.

巡演期間，無視蘇聯將爵士樂視為資產階級音樂的禁令，進行了一場即興表演。

1981年，他們又在中國文化大革命結束後，舉行當地首次的爵士音樂會。這些演出在當時的政治氛圍下極為罕見。

另外，拉夫對爵士教育的貢獻遠遠超越了他的音樂演奏。根據他的回憶，他曾在小學二年級時遇見藍調之父漢迪並深受啟發，從那時起便勵志成為教育家。

拉夫於1971至2017年間任教於耶魯大學（Yale University）音樂系，並於1972年設

立了「杜克·艾靈頓獎學金」（Duke Ellington Fellowship）。這是常春藤名校中

首次對爵士樂進行學術研究的項目，致力於擴展非裔美國音樂的研究，並表彰了

眾多爵士樂名人。其中一些人在康乃狄克州紐哈芬市（New Haven, Connecticut）

舉辦了音樂會，並與數十萬當地公立學校的學生分享了他們的音樂知識。³⁵

其他在瓦特金斯的年代經常以伴奏樂手（sideman）身份出現於爵士樂專輯中的法國號演奏家還有：岡瑟·舒勒、桑迪·西格爾斯坦、朱尼爾·柯林斯、約

翰·拜羅斯（John Barrows, 1913-1974）、文斯·德羅薩（Vince DeRosa, 1920-

2022）、詹姆斯·巴菲頓（James Buffington, 1922-1981）、厄爾·查平（Earl Chapin,

1926-1997）及雷·阿朗（Ray Alonge, 1924-2000）等。³⁶

³⁵ Alex Williams, “Willie Ruff, Jazz Missionary and Professor, Dies at 92,” *New York Times*, December 29, 2023, <https://www.nytimes.com/2023/12/29/arts/music/willie-ruff-dead.html>

³⁶ Douglas Hill 2001, 103.

第二節 1980年代後爵士法國號的發展

大約在1980年代初，新一代爵士法國號手登上了舞台。舒勒在其1991年出版的第二版《法國號技巧》（*Horn Technique, Second Edition, 1991*）中探討了自其初版（1962年）後近三十年間法國號界的變化：包括演奏技術大幅的提升、自然號（natural horn）的復興、新樂器設計的成熟（如英國品牌「Paxman」）、數千部法國號新作品問世、國際法國號協會（International Horn Society）的成立、女性法國號演奏家的顯著增加、數百部巴洛克及早期古典作品的發現或公開等。

舒勒寫道：

「在所有的進步和發展中，最令我著迷的是過去二十年來爵士法國號演奏的遍地開花。...近年來，出現了一批真正傑出的即興法國號演奏家，而其真正的重要性在於，這一現象最終徹底打破了『古典法國號演奏與爵士法國號演奏在技術上是根本不相容的』這樣的觀念。正如卓越的溫頓·馬薩利斯（Wynton Marsalis, 1961-）³⁷如此出色地展現的那樣，銅管樂器在這兩種模式和傳統中演奏不僅完全可行，而且可以在不對任何一種風格的技術或音樂性造成負面影響的情況下成功實現。」³⁸

舒勒認為這些技藝精湛的爵士演奏家們將法國號演奏提升到了新的高度，超越了舒勒及瓦特金斯的年代所能想像的範圍。許多優秀的爵士法國號演奏家同時也擔任古典交響樂團、歌劇樂團、電影配樂樂團以及大學的教職，如道格拉斯·

³⁷ 美國小號演奏家、作曲家與音樂教育家，精通古典與爵士演奏。

³⁸ Gunther Schuller, *Horn Technique*, 2nd ed. (Oxford: Oxford University Press, 1992), preface.

希爾。舒勒特別提及理查德·托德（Richard Todd, 1956-）及約翰·克拉克（John Clark, 1944-）兩位法國號手令人驚嘆的現場即興演奏。

理查德·托德為德羅薩的學生，在古典與爵士樂界都有傑出的表現。他曾擔任洛杉磯室內樂團（Los Angeles Chamber Orchestra）的首席法國號長達35年，並且經常為電影配樂錄音。1992年，他被舒勒親自指定，錄製了舒勒的《第一號法國號協奏曲》（*Horn Concerto No. 1*, 1943），以及布拉姆斯的《法國號三重奏》（*Horn Trio*, 1865），這也是舒勒在2015年去世前的最後一張錄音。³⁹

克拉克是紐約的一位法國號手，曾參與多部百老匯音樂劇和電影配樂，以及如明格斯、孟克、艾文斯等多位爵士音樂家的錄音及演出。他於1979至1982年連續獲得《DownBeat》雜誌的評論家票選獎（DownBeat Critics Poll）及1986年美國國家錄音藝術與科學學院獎（National Academy of Recording Arts and Sciences Award）。另外，克拉克也出版《爵士法國號的練習》（*Exercises for Jazz French Horn*, 1993）教材。⁴⁰

瓦特金斯的學生昌西出生於芝加哥，後來搬到紐約，並在美國國家藝術基金會（National Endowment for the Arts）的資助下，向瓦特金斯學習爵士法國號。從1976年開始，昌西在許多前衛流行和自由爵士風格的團體中擔任主要角色，包括太陽神樂隊（Sun Ra）、卡拉·布雷樂隊（Carla Bley Band）、萊斯特·鮑伊

³⁹ “Richard Todd,” *Richard Todd Music*, accessed November 20, 2024, <https://www.richardtoddmusic.com/bio>.

⁴⁰ “John Clark,” *International Horn Society Online*, accessed November 20, 2024, <https://www.hornsociety.org/ihs-people/honoraries?view=article&id=1299%3Ajohn-clark&catid=26%3Ahonorary>.

(Lester Bowie, 1941-1999) 的銅管幻想樂隊 (Brass Fantasy) 等，共錄製超過三百張專輯。昌西還發行了兩張個人爵士法國號專輯《歡迎昌西先生》(Welcome Mr. Chancey, 1993) 和《未來模式》(Next Mode, 1996)。2000年，他受邀在梵蒂岡為教宗若望·保祿二世 (Pope John Paul II) 八十歲生日音樂會上演奏法國號。⁴¹

瓦特金斯的另一位學生瓦納被譽為當今爵士法國號與即興的頂尖先驅之一，在紐約活躍多年後，於2005年遷居到西雅圖，至今仍活躍於爵士樂壇。他與克拉克都畢業於新英格蘭音樂院 (New England Conservatory)，曾與第三潮流作曲家喬治·羅素學習爵士即興及作曲。他參與了超過七十張專輯的錄製，並以獨奏家的身份錄製了十四張專輯。自1990年以來，他連續多年都名列《DownBeat》雜誌的評論家票選榜單的前十名。與他合作過的傳奇音樂家包括戴維斯、明格斯、昆西·瓊斯 (Quincy Jones, 1933-2024) 及麥考伊·泰納 (McCoy Tyner, 1938-2020) 等。瓦納曾在《The Horn Call》雜誌發表兩篇關於瓦特金斯的文章，也在紐約舉辦朱利斯·瓦特金斯爵士法國號音樂節 (Julius Watkins Jazz Horn Festival)，包括克拉克和昌西都有參與其中。⁴²

俄羅斯法國號手阿爾卡迪·席爾克洛珀 (Arkady Shilkloper, 1956-) 曾為莫斯科愛樂樂團 (Moscow Philharmonic Orchestra) 的團員，現居柏林，是歐洲當今最

⁴¹ “Vincent Chancey,” *The History Makers*, accessed November 20, 2024, <https://www.thehistorymakers.org/biography/vincent-chancey>.

⁴² “Tom Varner,” *International Horn Society Online*, accessed November 27, 2024, <https://www.hornsociety.org/ihs-people/honoraries?view=article&id=1563:tom-varner&catid=26>.

活躍的爵士法國號與中音號（alto horn）演奏家。他於1984至1986年曾與低音提琴手米哈伊爾·卡列特尼科夫（Mikhail Karetnikov, 1945-2006）組成爵士二重奏。自1986年起與鋼琴家米哈伊爾·阿爾佩林（Mikhail Alperin, 1956-2018）合作，兩人在1990年與單簧管演奏家謝爾蓋·斯塔羅斯廷（Sergey Starostin, 1956-）組成了莫斯科藝術三重奏（Moscow Art Trio），演奏俄羅斯民族爵士樂。⁴³從1992年至2023為止，席爾克洛珀共參與了十次國際法國號年會（IHS Horn Symposium），分享他的爵士演出經驗，成為俄羅斯和國際音樂節的重要人物。席爾克洛珀於1998年開始使用阿爾卑斯號做爵士即興，並於2004年在格施塔德梅紐因音樂節（Menuhin Festival in Gstaad）演奏了丹尼爾·施奈德（Daniel Schnyder, 1961-）創作的《阿爾卑斯號角與管弦樂協奏曲》（*Concerto for Alphorn and Orchestra*, 2004）。2024年五月，他登上柏林愛樂廳演奏爵士法國號，為爵士法國號立下一個新的里程碑。

亞當·安斯沃思【圖3-2-1】是希爾的學生，他曾錄製希爾的《爵士集》（*Jazz Set for Solo Horn*, 1982/1984）及丹納·威爾遜（Dana Wilson, 1946-）的《葛雷姆餅乾》（*Graham Crackers*, 2005）兩首爵士風格的無伴奏法國號獨奏作品。安斯沃思畢業於西北大學與威斯康辛大學麥迪遜分校，在成為密西根大學的法國號教授之前，安斯沃思曾擔任費城交響樂團（The Philadelphia Orchestra）的第四部法

⁴³ “Arkady Shilkloper,” *International Horn Society Online*, accessed November 27, 2024, <https://www.hornsociety.org/ihs-people/honoraries?view=article&id=1384:arkady-shilkloper&catid=26:honorary>.

國號。他曾錄製過五張爵士法國號、爵士重奏和當代室內樂作品的專輯，分別是：《節錄這個！》（*Excerpt This!*，2006）、《下一步》（*Next Step*，2008），《只需遵照指示》（*Just Follow Instructions*，2009），《快照》（*Snapshots*，2013）及《平衡》（*Balance*，2014）。他也參與了吉爾·艾文斯百年計畫（Gil Evans Centennial Project）的錄製，該計畫的專輯《百年》（*Centennial*，2012）和《色彩的線條》（*Lines of Color*，2015）分別獲得兩次格萊美獎提名。安斯沃思將於2025年9月開始擔任西北大學的法國號教授。

【圖3-2-1】亞當·安斯沃思⁴⁴



⁴⁴ “Adam Unsworth,” *Paxman Horn Gallery*, accessed December 29, 2024, <https://www.paxman.co.uk/gallery>.

第三節 爵士風格的法國號作品

回顧爵士樂發展的歷程，法國號的重要性奠基於酷派爵士及第三潮流，而當中最重要兩個推手莫過於編曲家吉爾·艾文斯與法國號演奏家舒勒。他們打破了傳統的界限，為法國號演奏者開闢了另一條道路，也為爵士樂創造令人耳目一新的聲響。

隨著法國號演奏者進到爵士樂領域中，一些法國號演奏家及作曲家也開始嘗試將爵士元素融入法國號的獨奏曲目中。其中，希爾正是主要的倡導者。希爾一直鼓勵由法國號演奏者親自作曲，他認為作曲不只是一項專業，更是一種讓演奏者自我提升的方式。不論是為了出版或純粹的創作樂趣，作曲會促使演奏者站在作曲者的角度思考，從而傳遞出作曲者想表達的意涵，而非僅僅追求精湛的法國號演奏技巧。⁴⁵即興演奏本質上為一種自發性的創作形式，能讓音樂家透過音符和節奏，發掘內心深處的所思所感，將經年累月的學習與聆聽轉化為個人的音樂語彙，因此希爾認為以爵士即興為創作方式是一個很適合的開始。希爾寫道：

「爵士即興是一個很好創作的選擇，因為它非常開放。爵士樂在風格上為你提供了充足的發揮空間，是一種簡單、不要求技術或藝術完美性的語言，至少不像古典音樂那樣要求極致。它真正需要的只是真誠、玩樂的感覺和創造力。」⁴⁶

⁴⁵ Kimberly Dianne Rooney, "Compositional Trends in Solo Horn Works by Horn Performers (1970–2005): A Survey and Catalog" (DMA diss., University of Cincinnati, 2008), 36.

⁴⁶ Douglas Hill 2001, 104.

在希爾的號召之下，幾位法國號演奏者本身也創作了許多爵士風格的法國號作品，包含無伴奏的獨奏作品，例如：希爾本人的《爵士獨白》（*Jazz Soliloquies*, 1978/1980）、《爵士集》（*Jazz Set for Solo Horn*, 1982/1984）以及《爵士風格的歌曲組曲》（*Song Suite in Jazz Style*, 1993）、阿姆瑞姆的《給孟克的藍調與變奏》（*Blues and Variations for Monk*, 1982）、洛厄爾·蕭（Lowell Shaw, 1930-）的《甜點集》（*Just Desserts*, 1999）等。其他作曲家的作品也有如萊斯·提米格（Les Thimmig, 1943-）寫給希爾的《藍火之冠 II》（*Bluefire Crown II*, 1986）、威爾森寫給安斯沃思的《葛雷姆餅乾》（*Graham's Cracker for Solo Horn*, 2005）等。

而爵士風格的法國號與鋼琴、室內樂或重奏的作品更是不計其數，如洛厄爾·蕭寫給法國號四重奏的《碎飾曲》（*Fripperies*, 1964/1969），在此就不一一列舉。筆者在博士班獨奏音樂會曾演奏過的曲目就包含亞歷克·懷爾德（Alec Wilder, 1907-1980）的《第三號法國號奏鳴曲》（*Horn Sonata No.3*, 1966）⁴⁷、柯爾克·紐若克（Kirk Nurock, 1948-）的《寓言第一號及第二號》（*Fable #1, #2*, 2010）、羅伯特·維爾克（Robert Weirich, 1950-）的《汽艇的重步舞》（*Steamboat Stomp*, 1998）等。

這些曲目雖然聽起來具有爵士的特性、節奏與和聲，但並不包含即興。依據前一章所探討的爵士樂的定義，這些譜寫好的作品應歸類為「爵士風格」的曲目，更適合在獨奏音樂會的舞台上演出，而不是在爵士俱樂部中。吹奏這些曲目

⁴⁷ 《第三號法國號奏鳴曲》當中的第三樂章使用爵士即興的短樂句（riff）創作，描寫過往的美好時光，為他的法國號好友拜羅斯的婚禮所作。

前，演奏者並不需要具備即興演奏的經驗，卻也能享受到吹奏爵士樂曲的樂趣。

正因為這些偉大音樂家的共同努力，使當今的法國號演奏者擁有更多元的曲目風格來從事演奏及研究，自由穿梭於多元的音樂風格之間，充分展現法國號演奏的可能性。





第四章 創作背景

第一節 道格拉斯·希爾的生平

【圖4-1-1】道格拉斯·希爾⁴⁸



道格拉斯·希爾【圖 4-1-1】出生於美國內布拉斯加州林肯市（Lincoln, Nebraska），是家中四個兄弟中的第三位。他的父母並非職業音樂家，但他們非常重視音樂教育。在八歲時，希爾開始學習鋼琴，並持續了兩年。然而，由於對鋼琴的興趣不高，他與父母達成協議：只要學習另一種樂器，就可以停止鋼琴課程。於是，父母帶他去找哥哥的樂隊指導老師，希望他能嘗試學習長笛或薩克斯風。

⁴⁸ Douglas Hill, *Jazz Set for Solo Horn* (International Horn Society Online Music Sales, 2023), 封底。

當時，希爾的兩位哥哥在樂隊中分別吹奏長號和短號，希爾因為已經自己學會了在銅管號嘴上發出聲音，一心只想吹奏銅管樂器。他不願與哥哥們學習相同的樂器，又因身材矮小，無法吹奏低音號。於是老師向他介紹了法國號，並指導他幾個簡單的指法讓他試著吹出音高。希爾很快就達到老師的要求，並立即愛上法國號那閃亮的外型及其獨特的音色，也開始了他與法國號的音樂旅程。

希爾在查爾斯·卡勒初中（Charles Culler Junior High School）時遇到了對其人生影響深遠的老師：學校的樂隊指揮肯尼斯·弗里斯（Kenneth Freese, 1916-2007）。希爾經常聆聽弗里斯在鋼琴或低音大提琴上即興演奏，偶爾還會自彈自唱。這些表現深深吸引了希爾，使他渴望能如老師般享受創作與演奏的樂趣。

弗里斯得知希爾的心願後，便投入了大量的時間，耐心地教導希爾和弦與鋼琴音符的對應關係，並鼓勵他創作旋律並記錄下來。在弗里斯的指導下，希爾學會了對音樂的敏銳度，並體驗到音樂創作的滿足感。受到1950年代末的流行音樂—尤其是爵士樂的影響，希爾的創作風格自然而然地開始傾向於爵士樂。在老師的鼓勵下，希爾積極且大量地聆聽流行歌手與爵士器樂的錄音。

初中的三年期間，希爾的一些原創歌曲和編曲在校內的集會及才藝表演中獲得公開演出的機會，這些經歷增強了他對自身創作的信心，並幫助他理解和聲的概念及學習基礎的即興演奏技巧。這對希爾未來的作曲創作具有重要意義，因為他的許多作品都是由即興演奏中衍生而來的旋律與和弦中改編而成。

此外，弗里斯還教希爾演奏低音提琴。希爾利用放學後的時間進行練習，並參加學校的爵士小樂隊。幾年後，希爾開始在一個類似搖滾樂的爵士樂隊中演奏低音提琴，並在派對及舞會中演出，甚至開始從中獲得一些報酬。希爾將弗里斯視為「對他音樂影響最深」的人，因為他不僅提供了正向的鼓勵，還成為了希爾創作的榜樣。

希爾在高中時期加入了學校的管樂團，並開始與內布拉斯加大學的法國號教授傑克·施奈德（Jack Snider, 1921-2015）學習。與此同時，他幾乎每週都會與當地專業的爵士樂隊在各個俱樂部中演奏低音提琴，這些演出包括看譜演奏和即興演奏，然而，由於法國號在當時（至少在當地）仍未被視為「爵士樂器」，希爾在這些場合中從未演奏過法國號。此外，學校樂隊的指揮杜安·舒爾茨（Duane Schulz, 1941-2015）也邀請希爾參加其家族爵士樂隊的演出。雖然舒爾茨並未直接指導希爾作曲，但每當希爾完成一首新作品或編曲時，舒爾茨總會安排這些作品在舞台上呈現。

1963年夏天，即高三前的最後一個暑假，希爾在科羅拉多州的埃斯特斯公園的落基山脊音樂中心（Rocky Ridge Music Center in Estes Park, Colorado）音樂節學習法國號時，接受了生平首次正統的作曲訓練。當時的駐節作曲家（composer-in-residence）羅傑·約翰遜（Roger Johnson）仔細審視了他的早期作品，並給予寶貴的修改建議。

希爾於 1964 年進入內布拉斯加大學（University of Nebraska）攻讀音樂教育學位，主修法國號，繼續師從施奈德。希爾認為，施奈德啟發了他關於法國號作為爵士樂器的可能性。施奈德曾與希爾一起觀賞史坦·蓋茲爵士樂隊的巡演音樂會，當時該樂隊中就有使用法國號。此外，希爾也曾向內布拉斯加大學的作曲教授羅伯特·比德爾（Robert Beadell, 1925-1994）展示過他為銅管樂器創作的幾首早期作品。然而，希爾逐漸意識到自己的作品並未完全符合傳統音樂理論的規範，這讓他對「寫得不對」產生了恐懼感，以至於他暫停了作曲，也決定將全部精力投入法國號演奏。

1966 年，希爾轉學至印第安納大學布魯明頓校區（Indiana University-Bloomington），跟隨前芝加哥交響樂團法國號首席菲利普·法卡斯（Phillip Farkas, 1914-1992）學習。在印第安納大學的兩年半期間，希爾多次受邀擔任著名作曲家亨利·曼西尼（Henry Mancini, 1924-1994）⁴⁹以及安迪·威廉斯（Andy Williams, 1927-2012）⁵⁰的首席法國號手，隨團參加巡演。此外，他還擔任校內第二爵士樂隊的首席低音提琴手，並在當地的爵士俱樂部中演奏。這些演出不僅為他賺取了學費，還讓他累積了數百首爵士曲目的演奏經驗。希爾同時也加入學校的當代音

⁴⁹ 美國作曲家，以爵士風格為主題的電影配樂聞名，作品如動畫片《頑皮豹》（The Pink Panther）的主題曲與《第凡內早餐》（Breakfast at Tiffany's, 1961）中的《月河》（Moon River）。

⁵⁰ 美國流行歌手與藝人，曾參與多部電視劇、電影及舞台劇的演出。曾演唱曼西尼的《月河》。

樂樂團，以法國號演奏當時最前衛的音樂作品。這些豐富的經歷都影響了他日後的創作風格。

自印第安納大學畢業後，希爾考取羅徹斯特愛樂（Rochester Philharmonic）法國號首席的職位，但僅待了一年便離職。因為當時樂團準備罷工，並可能與水牛城愛樂（Buffalo Philharmonic）合併，希爾擔心像他這種「新人」會被裁員。但在這一年裡，希爾利用額外的時間進行作曲，完成了後來首批出版的作品，包括《十首小品給雙法國號》（*Ten Pieces for Two Horns*, 1969）和《五首小品給三支法國號》（*Five Pieces for Three Horns*, 1969）。這些室內樂作品都是為了和當地朋友以及羅徹斯特愛樂法國號聲部的同事一起同樂而作。

離開羅徹斯特愛樂後，因對教學的工作相當感興趣，希爾在 1969 年接受了在賓州的威爾克斯學院（Wilkes College, Pennsylvania）的教職工作，因而有機會探索教學生活的可能性。1970 年，希爾受邀擔任芝加哥迪克·舒里（Dick Schory, 1931-）與其打擊樂流行樂團（Percussion Pops Ensemble）的首席法國號手，參加巡演並在卡內基音樂廳錄音。此時，希爾已被公認為少數能夠在傳統爵士樂隊中與薩克斯風及強勁銅管樂節奏組完美契合，又同時展現出流暢的搖擺樂與精準樂句處理的法國號演奏家之一。

同年夏天，希爾受邀與法卡斯共同參與阿斯本音樂節（Aspen Music Festival）的教學與演出。在此期間，他認識了紐約銅管五重奏（New York Brass Quintet）的法國號手、同時也是耶魯大學的法國號教授保羅·英格拉漢

(Paul Ingraham, 1931-)。由於希爾希望能成為一名專注於法國號教學與演出的大學教授，取得碩士學位便成為實現目標的必要規劃。希爾在 1971 年離開威爾克斯學院，進入耶魯大學攻讀碩士學位。在英格雷姆的引薦之下，希爾獲得了參與紐約多場演出的機會。雖然英格雷姆並非活躍的即興演奏者，但是他也曾多次與世界一流的爵士樂隊合作並錄製唱片，對爵士樂的共鳴和啟發使希爾受益匪淺。另外，希爾也在耶魯大學時與美國作曲家葉胡迪·懷納 (Yehudi Wyner, 1929-) 合作，進行一學期的獨立研究項目 (independent study)。這段期間，希爾創作了《法國號三重奏組曲》 (*Trio Set for Horns*, 1972)、給銅管三重奏的《夢和變奏》 (*Dreams and Variations for Brass Trio*, 1972)、《五支法國號的創傷》 (*Trauma for Five Horns*, 1971) 以及《給七支法國號》 (*Designs for Seven Horns*)。

耶魯大學畢業後，希爾於 1974 年到 2011 年擔任威斯康辛大學麥迪遜分校 (University of Wisconsin-Madison) 的法國號教授，也曾是麥迪遜交響樂團 (Madison Symphony Orchestra) 法國號首席、溫格拉木管五重奏 (Wingra Woodwind Quintet) 與威斯康辛銅管五重奏 (Wisconsin Brass Quintet) 的法國號手。在這 37 年的教學生涯中，希爾巡演廣泛，以獨奏家和教育家的身份出席世界各地的法國號研討會、學校和音樂節。合作過的樂團包括紐約市芭蕾舞團 (New York City Ballet)、紐約當代室內樂團 (Contemporary Chamber Ensemble of New York)、阿斯本音樂節管弦樂團 (Aspen Festival Orchestra) 等，也曾參與斯波萊

托音樂節銅管五重奏（Spoleto Festival Brass Quintet）、紐約銅管五重奏（New York Brass Quintet）、美國銅管五重奏（American Brass Quintet）的演出。教學工作也包括奧伯林音樂學院（Oberlin Conservatory）、阿斯本音樂學校（Aspen Music School）、北京及上海音樂院、亞洲青年管弦樂團、南佛羅里達大學（University of South Florida）、薩拉索塔音樂節（Sarasota Music Festival）、耶魯大學諾福克夏季學校（Yale Summer School at Norfolk）以及肯德爾·貝茨法國號營（Kendall Betts Horn Camp）。

希爾在1978年至1981年間擔任國際法國號協會（International Horn Society）的主席，並於2008年被選為該協會的榮譽成員。在演出及教學之餘，希爾也撰寫大量的文章，並在暑假時抽空作曲。

他的教材與書籍成為法國號教學的經典，包括《法國號的延伸技巧》（*Extended Techniques for the Horn*, 1983/1996）、《教學、學習、創造力與法國號演奏的想法》（*Collected Thoughts on Teaching and Learning, Creativity, and Horn Performance*, 2001）、《法國號演奏者的熱身和保養課程》（*Warm-ups and Maintenance Sessions for the Horn Player*, 2002）、《樂器介紹：法國號家庭幫手》（*Introducing the Instruments: Horn Home Helper*, 2005）、《抖音、顫音、震音—給法國號演奏者》（*From Vibrato to Trills to Tremolos for the Horn Player*, 2004）、《法國號演奏者的高音域》（*High Range for the Horn Player*, 2005）等。另外，也錄製三張獨奏專輯和數張室內樂和管弦樂團的錄音，其中包括《深思的漫步：

道格拉斯·希爾的作品》（*Thoughtful Wanderings: Compositions by Douglas Hill*, 2001），當中包含希爾的十四首作品，邀請威斯康辛大學音樂學院的校友、教授及學生錄製。

希爾在法國號領域的貢獻卓著，尤其在爵士技巧方面，其著作及作品皆為法國號領域開啟了另一個篇章。儘管他將作曲視為副業，仍始終保持著對創新探索的熱情，持續創作原創作品。希爾被麥克爾·梅克納（Michael Meckna, 1945-）選為二十世紀最重要的二十位法國號獨奏家之一，收錄在《20世紀銅管獨奏家》（*Twentieth Century Brass Soloists*, 1994）一書中。

第二節 《法國號的延伸技巧》及《爵士獨白》

希爾在擔任國際法國號協會主席期間，有機會接觸到許多世界各地最前衛且富冒險精神的頂尖法國號演奏家，如前一章提及的爵士法國號手席爾克洛珀、阿姆瑞姆、克拉克和瓦納等。希爾注意到，當時法國號的無伴奏作品數量有限，且風格相對保守，而現有的曲目對這些技術高超的法國號手們來說已經無挑戰性。因此，希爾認為應該為這些傑出的演奏者，包括他自己，創作更具挑戰性的作品。

在此之前，希爾曾創作了四首非爵士風格的獨奏作品《性格小品》（*Character Pieces*, 1973/1974）⁵¹。這部作品以無調性為主，節奏複雜，技術要求極高，但延

⁵¹ 這部作品曾由希爾本人錄製，並收錄於《獨奏之聲：道格拉斯·希爾與法國號》（*A Solo Voice: Douglas Hill French Horn*, 1987）專輯當中。

伸技巧的應用相對較少。接著希爾開始著手撰寫一本對其來說極為重要的教科書：

《法國號的延伸技巧》（*Extended Techniques for the Horn*, 1983/1996），探討法國號在技巧上可以達到的所有可能性，並在此期間創作了一部實驗性的無伴奏小品《爵士獨白》（*Jazz Soliloquies*, 1978/1980）。希爾說道：

「我希望能創作一些適合我自己演出的炫技獨奏作品，這些作品能融入我所學習到、記憶中的以及我自己創造的特殊效果和延伸技巧。爵士樂的元素在其中尤其重要。」⁵²

《爵士獨白》融合了 1960 年代爵士風格中的節奏感、樂句處理和點音技巧，同時涵蓋了法國號的全部音域範圍。《爵士獨白》有三個樂章，分別是〈如藍調〉（*Blues Like*）、〈混合〉（*Mixin'*）與〈放鬆〉（*Laid Back*）。【表 4-2-1】

【表 4-2-1】《爵士獨白》樂章架構表

樂章	標題	表情術語	速度
I	Blues Like	Slow and Jazzy	♩ = 66-72
II	Mixin'	In a Jazz Style	♩ = 184-200
III	Laid Back	Jazzy	♩ = 76

⁵² Douglas Hill, Questionnaire by author, electronic mail, Jan 14, 2025.

第一樂章為藍調敘事風格，其音樂語彙彷彿早期藍調歌手的獨自吟唱，展現出濃厚的情感色彩。然而，希爾並未採用傳統的 12 小節藍調曲式，而是以即興的旋律與節奏想法作為音樂推進的核心動力，營造出自由流動且極具個人色彩的音樂表達。第二樂章則以較快的速度呈現，風格接近搖擺大樂隊的齊奏風貌，主題動機不斷錯落交織，形成緊湊且富有張力的音樂織度。第三樂章採用三段體結構，當中使用大音程的跳躍展現高超的技巧，另外也包括雙音、滑音及舌顫音等延伸技巧。【譜例 4-2-1】

【譜例 4-2-1】《爵士獨白》第三樂章 mm. 29-32

The musical score for 'Jazz Monologue' Part 3, measures 29-32, is presented in four staves. The first staff (melody) begins with a box containing '32' and the word 'Freely'. It features a 'calando' (Faster) instruction and a tempo marking '(♩ = 76)'. The second staff (right-hand accompaniment) includes a '(Faster)' instruction and a tempo marking '(♩ = 76)'. The third staff (left-hand accompaniment) is marked '(Slower)' and 'jazzy'. The fourth staff (bass line) includes 'jazz' and 'Opt. 8va play sing' markings. The score is annotated with dynamic markings such as *mp*, *mf*, and *sfz*, as well as performance techniques like 'gliss' and 'H.V.'.

相較於《爵士集》，《爵士獨白》的篇幅較短，樂曲架構也較自由。希爾運用不同的主題動機元素，以即興創作的方式進行不同的變化與發展。整部作品如同第二樂章的標題〈混合〉所隱含的意圖，將書中提出的各種延伸技巧加以進行融合。此外，《爵士獨白》與《爵士集》的樂譜均附有延伸技巧的符號說明及詳細的演奏方法，為演奏者提供了明確的技術指引。國際法國號協會（IHS）的網

站亦提供希爾的《法國號的延伸技巧》一書中的相關錄音示範，供演奏者學習這些特殊技巧的詮釋方式。【圖 4-2-2】

【圖4-2-2】《爵士獨白》延伸符號說明

Notations:

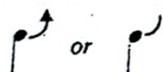
All rhythms are to be loosely interpreted in a typical jazz style

Meas. 10, 105



—ghost-tone · arbitrary uncentered rebound-like note barely sounded (as if a grace note)

Meas. 14, 42, 62, 108, 109



—doink · a quick, cute, ascending glissando with a diminuendo
 ↑ = to highest possible note

Meas. 28, 45, 87



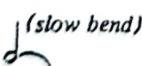
—fall-off · a quick descending glissando

Meas. 19, 86



—plop · quick gliss from the highest possible note into the following notated pitch

Meas. 27, 122



—Allow the pitch to slowly bend downward by adjusting the aperture (or right hand, if needed)

* quarter-tone notation:



= \sharp , tone \flat to the normally notated pitch

Meas. 17, 22, 32, 33, 36, 37, 39-42, 45, 67-69, 75, 76, 79, 80, 84, 89

— suggested fingerings are given for the full double horn (F·B \flat) and are chosen from the 7th, 11th and 13th partials

T = thumb (or B \flat horn) (i.e. T1 is 1st valve on the B \flat horn)
 2 = second valve on F horn)

minor adjustments will need to be made by the player at the aperture to arrive at an accurate quarter-tone in some cases

值得注意的是，當《法國號的延伸技巧》在 1983 年剛出版時並未獲得法國號演奏者的歡迎。希爾提到，雖然他沒有收到惡意批評的信件，但確實聽到一些

較保守的同事提出的質疑。然而，作曲家們卻對這本書表現出特別的興趣，並將之視為法國號演奏的權威資源。直到最近幾年，法國號演奏者也逐漸發現這本書對他們的演奏有所幫助。


希爾曾錄製《爵士獨白》的完整版，但可惜的是原始的錄音遺失了，只有第二樂章《放鬆》（*Laid Back*）被收錄在專輯《現代法國號》（*The Modern Horn*, 1999）中。後來由他的學生史蒂芬·貝克奈（*Steven Becknell*, 1953-）錄製完整的三個樂章，收錄在《深思漫步—道格拉斯·希爾的作品》（*Thoughtful Wanderings: Compositions by Douglas Hill*, 2001）中。

第三節 《爵士集》創作動機

在 1982 年，希爾邀請了舒勒、阿姆瑞姆、簡·巴赫（*Jan Bach*, 1937-2020）以及維恩·雷諾茲（*Verne Reynolds*, 1926-2011）等美國法國號演奏家兼作曲家，為即將於法國亞維儂（*Avignon, France*）舉辦的第十四屆國際法國號年會各創作一首無伴奏法國號獨奏曲，目的是要鼓勵參加的法國號演奏者自行作曲。阿姆瑞姆的《給孟克的藍調與變奏》（*Blues and Variations for Monk*, 1982）、雷諾茲的《輓歌》（*Elegy for Solo French Horn*, 1982）、巴赫的《法國組曲》（*French Suite for Unaccompanied Horn*, 1982），以及希爾本人的《爵士集》（*Jazz Set for Solo Horn*, 1982/1984）的前兩個樂章都在這場年會上發表。

希爾於 1984 年完成了《爵士集》的後兩個樂章。最後一個樂章於 1984 年印第安納大學布魯明頓校區 (Indiana University-Bloomington) 舉辦的第二屆國際銅管大會 (The 2nd International Brass Congress) 上首演，並在 1987 年猶他州普羅沃 (Provo, Utah) 舉辦的第十九屆國際法國號年會完整演出全曲。

《爵士集》剛出版時對當時最頂尖的法國號演奏者十分有挑戰性，只有少數專業法國號手願意嘗試。曲中使用到高低音域的極限及各種靈活技巧，遠遠超出大多數傳統曲目的範疇。演奏者需要具備非常好的節奏感和對複雜音樂細節的掌控能力。近年來隨著演奏者技術的進步，以及爵士風格作品的普及化，越來越多的演奏者願意接受新的挑戰，《爵士集》也成為希爾當今最受歡迎且最常被演奏的曲目之一。



第四節《爵士集》作品概述

《爵士集》與《爵士獨白》雖然在創作年份、風格和爵士語彙上有許多相似之處，卻傳遞了截然不同的情緒和訊息。《爵士集》的樂曲架構更加完整，不僅展現多元的爵士風格與延伸技巧，作品本身更傳達出希爾與他的孩子之間的情感和互動。《爵士集》四個樂章的標題依序是〈失去與尋回〉 (*Lost and Found*)、〈可愛而俏皮〉 (*Cute 'n Sassy*)、〈搖籃曲華爾滋〉 (*Lullaby Waltz*) 和〈為艾蜜莉操心〉 (*Fussin' for Emily*)。

這部作品分為兩個部分完成。1980 年，希爾與妻子迎來了他們的第一個孩子史考特（Scott Hill, 1980-1982）。史考特天真可愛、活潑淘氣，他的到來為家庭帶來了無數歡樂。然而，史考特在 1982 年 6 月因一場長時間的手術後心臟停止跳動，僅 18 個月便不幸離世。這對希爾來說無疑是沈痛的打擊，不過希爾提到，透過創作〈失去與尋回〉是他進行自我療癒的一種方式。⁵³

〈失去與尋回〉最初的草稿標題為〈昔日與現在〉（*Then and Now*），描述希爾的喪子之痛。從黑暗、悲痛、崩潰與瘋狂的情緒開展，逐漸轉向迷惘與徬徨的內心掙扎。〈可愛而俏皮〉紀念曾經的美好時光，重溫與史考特相處時的快樂回憶。

1983 年的夏天，希爾的女兒艾蜜莉（Emily Hill, 1983-）出生。與艾蜜莉相處的時光激發了希爾創作後續兩首作品的靈感。〈搖籃曲華爾滋〉開頭的搖籃曲即是希爾在家哼唱的「小傢伙的圓舞曲」（*Kiddo's Waltz*）。〈為艾蜜莉操心〉使用希爾為艾蜜莉哼唱的旋律，以類似搖滾樂的風格展開了一場充滿趣味與活力的音樂狂歡。

這四個樂章可視為希爾個人即興演奏的呈現，充分反映了其內心深刻的情感。在多次的私下演出此曲後，因為受到眾多法國號演奏者的喜愛，最終出版成為《爵士集》。四個樂章分別使用了不同的爵士風格：藍調、咆勃、爵士華爾滋與融合爵士，並結合了多種延伸技巧，為樂曲增添豐富的色彩與層次感。這些聲響如同

⁵³ Douglas Hill, Questionnaire by author, electronic mail, Jan 14, 2025.

父母親為孩子哼唱時自然流露的聲音：如玩耍、拍手、用嘴模仿滑稽的聲音、翻滾跌倒、眨眼和親吻等。【表 4-4-1】

【表 4-4-1】《爵士集》樂章架構表

樂章	標題	表情術語	速度
I	Lost and Found	Slowly/ Double time	$\text{♩} = 66/132/264$
II	Cute 'n Sassy	Bebop	$\text{♩} = 184$
III	Lullaby Waltz	Slowly/ Jazz Waltz	$\text{♩} = 76/ \text{♩} = 132$
IV	Fussin' for Emily	Fusion/ Jazz/ Lazily	$\text{♩} = 224-232/ \text{♩} = 56-58$

第五節 創作手法與理念

在研究《爵士集》這部無伴奏法國號作品時，可以一窺希爾在創作過程中獨特的習慣與方法。他的作品並非遵循傳統的曲式架構，而是以即興為核心，強調情感與語彙的自由流動。這種高度依賴直覺的創作方式源自於成長過程中對爵士樂的深度聆聽與演奏經驗。

希爾在訪談中提到，他在初中與高中期間，曾花費大量的零用錢購買重要且具有影響力的爵士唱片，包括比爾·艾文斯（Bill Evans, 1929-1980）⁵⁴、戴維斯、布魯貝克、肯頓、蓋茲、孟克…等人的作品。在當時，希爾從未認識或聽過任何一位爵士法國號演奏家，但透過反覆聆聽並在低音提琴上彈奏這些曲目，逐漸形成他個人的音樂創作方式。由於法國號是他從小最熟悉的一項樂器，這些爵士語彙的加入為其作品增添了豐富的色彩。

希爾在創作時，會先刻畫出一些能夠描寫情緒、方式和訊息的動機（motives），隨後將自己哼唱的旋律記錄下來，讓作品以「意識流」（stream-of-consciousness）的方式自然地向下一步發展。這些動機是透過希爾內在廣泛的音樂語彙，以一種沉思式的即興創作形式表達出來。當他無法進入創作狀態時，他會選擇停下來，讓思緒自由飄蕩，並用心「聆聽」可能的創作方向。希爾特別引用艾靈頓的一句話來概括其創作理念：

「當它聽起來很好時，那就是真的好。」⁵⁵

在作品的架構上，每個樂章的共同特徵為主題旋律與節奏模式的多次重複與變化。每一首作品的形狀、設計和長度均未經過縝密的預先規劃，而是隨著希爾的創作心境自然流動，並以直觀的方式加以定義。因此，筆者在分析《爵士集》

⁵⁴ 美國爵士鋼琴家與作曲家，以細膩抒情的鋼琴風格著稱，融合古典、印象派與調式爵士（Modal Jazz）。經典作品有《獻給黛比的華爾滋》（*Waltz for Debby*, 1962），並參與錄製戴維斯的經典專輯《泛藍調》（*Kind of Blue*, 1959）。

⁵⁵ 原文：“If it sounds good, it is good.”

時需跳脫傳統曲式框架的思維，理解其即興的特性，並以開放的視角捕捉希爾創作過程中的情感流露。

這樣的創作方式展現了希爾對爵士元素的熟稔運用，更反映出他在音樂表現上追求前衛創新的精神。儘管爵士風格的作品僅佔希爾所有作品的一部分，但筆者認為《爵士集》是希爾最具代表性的作品之一，因為它不僅融合了希爾獨特的創作手法與深刻情感，也將爵士語彙巧妙地應用於法國號演奏之中。

筆者也整理出希爾後續創作的爵士風格法國號的獨奏與室內樂作品，供讀者參考。【表 4-5-1】



【表 4-5-1】希爾的爵士風格作品列表

作品原文	出版年份
Song Suite in Jazz Style	1993
Timepieces for Brass Quintet	1997
Oddities for Horn Quartet / Solo Horn	1998/2004
Greens/Blues/Reds for Horn and String Quartet / Solo Horn	2005
Three Moods for Woodwind Quintet	2005/2008
A Set of Songs and Dances for clarinet, horn, vibraphone, and string bass	2006
Five Little Songs and Dances for Horn Solo	2006
Oddities for Brass Quintet	2007
Three Jazz Fantasies for Horn Alone	2013
Jazz Sonata for Horn and Piano	2014
Bass n' Brass Trio for horn, trombone, and string bass	2013
Jazz Mix for Two for horn duo	2017
Road Trip for Two for horn duo	2017
Yard Birds for Solo Horn and Narration	2020
Song Suite in Jazz Style Reimagined for Solo Horn	2021

第五章 樂曲分析與演奏詮釋

第一節 第一樂章〈失去與尋回〉

一、樂曲分析

第一樂章〈失去與尋回〉(Lost and Found)的樂曲大致上可分為三個段落，ABA 形式。作曲家透過速度的變化來呈現情緒的轉折，在開頭樂段 A 的速度標示為 $\text{♩}=66$ ，以八小節的主題旋律展開，描繪出沈重且悲傷的情緒氛圍。進入樂段 B 前的第 30 小節過門的段落速度加快一倍，進入樂段 B 之後又再快一倍到 $\text{♩}=264$ ，描寫情緒從悲傷轉為憤怒和絕望、幾近失控的狀態。在第 90 小節無拍號的裝飾奏樂段 (cadenza) 後又回到 $\text{♩}=66$ ，像是低沈的嗚咽後回到現實般。【表 5-1-1】

【表 5-1-1】《爵士集》第一樂章曲式架構表

樂段	段落	小節	拍號	速度	
A	a	mm. 1-8	4/4	♩=66	
	a'	mm. 9-13			
	b	mm. 14-21			
	a	mm. 22-29			
	過門	mm. 30-34			
B	a	mm. 35-48		4/4	♩=264
	a'	mm. 49-58			
	b	mm. 59-66			
	c	mm. 67-74			
	a	mm. 75-89			
	裝飾奏	mm. 90			
A	a	mm. 91-100	♩=66		
Codetta	B-b, B-c	mm. 101-110			

本樂章採用C調藍調音階（C blues）譜寫，音階中的藍調音（blue notes）為樂曲增添了藍調特有的張力與憂鬱的情感。開頭呈現爵士敘事曲（Jazz Ballad）的抒情風格，中段較快速的樂段則展現了自由即興的發揮。樂曲開頭由搖擺的三連音與來回滑動的Ab音構成，猶如藍調歌手即興哼唱的曲調。這種滑動的音型在爵士演奏法中稱為「bend」，也可稱作「dip」，在法國號上使用氣點音（air attack）的方式使音準上下來回滑動。自第2小節開始，作曲家運用由Ab-G-Gb-F的半音階下行動機，營造出不斷下降的「嘆息感」。這一手法在第7小節後半拍再度出現：E-Eb-D-Db-C-B-Bb-Ab-G，由三連音逐漸轉為均分的八分音符（even eighths）。譜面上特別標示「even」，並強調持音（tenuto），在聽覺上營造出拖拍與些微減速的效果。這種處理方式在爵士樂中被稱為「lay back」。⁵⁶【譜例5-1-1】

【譜例 5-1-1】《爵士集》第一樂章 mm. 1-8

Slowly (♩ = 66)

The musical score consists of three staves of music. The first staff starts at measure 1 with a triplet of eighth notes (Ab, G, Gb) and continues with a descending half-note scale (Ab, G, Gb, F). A 'bend' marking is placed over a note in measure 2. The second staff continues the melody with more triplets and a 'mf' dynamic. The third staff starts at measure 7 with triplets and ends with the word 'even' written above the notes, indicating a specific rhythmic feel.

⁵⁶ “lay back,” *Jazz Glossary*, accessed May 20, 2025, https://ccnmtl.columbia.edu/projects/jazzglossary/l/lay_back.html.

第 9 至 13 小節為主題樂句的延伸，開始導入加速下降的半音階「嘆息」動機，透過音符時值的逐漸縮短來增加速度感。在記譜上，半音階由八分音符逐步縮短至三十二分音符，並標示漸弱至無聲，以「n」符號標註，即義大利文的「Niente」，指漸弱到無聲，以強調聲音快速消失的效果。【譜例 5-1-2】

【譜例 5-1-2】《爵士集》第一樂章 mm. 9-13

The musical score consists of three staves. The first staff, labeled '9', shows a triplet of eighth notes in a descending half-step scale, marked *mp*. The second staff, labeled '10', begins with a dynamic marking of *f*, followed by a triplet of eighth notes and a sixteenth-note run that tapers off to *n* (Niente). The third staff, labeled '13', shows a sixteenth-note run starting with a dynamic marking of *p* and ending with *n*. A large, light-colored watermark of a university logo is centered in the background of the score.


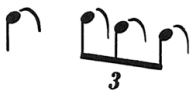

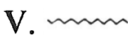
第 14 至 21 小節為模仿爵士樂中常見的節奏性發揮。譜面上標示了「穩重地」(deliberate)，強調此段落的穩定性。在這一部分，希爾運用下彎音高的符號、向下的箭頭(低四分之一音)等象徵「下墜」的記號，表達悲傷與失落的情緒。這些「低四分之一音」皆有指定的指法，使演奏者能準確地演奏這些特殊音高。例如：F 音要使用 F 調第 2 鍵、B \flat 音不按按鍵、A 音使用第 2 鍵。在演奏「低四分之一音」時不可使用右手遮蓋，因為這樣做反而會改變法國號的音色。

第 17 小節下行的 E-B-F \sharp -C-D \flat -G-D-A \flat ，使用爵士樂常見的四度和聲配置(quartal voicing)，加強「失去」的音樂意象。而音符後方快速墜落的符號，強調沉重的失落感。【譜例 5-1-3】【表 5-1-2】

【譜例 5-1-3】《爵士集》第一樂章 mm. 14-21

The musical score for Example 5-1-3 consists of three staves of music in treble clef. The first staff (measures 14-15) begins with the tempo marking '(deliberate)' and the dynamic 'mp'. It features a triplet of eighth notes in measure 14 and a triplet of eighth notes in measure 15. The second staff (measures 16-18) starts with a forte 'f' dynamic. Measure 16 contains a triplet of eighth notes with a '(2)' fingering. Measure 17 shows a quartal voicing of E-B-F \sharp -C. Measure 18 has a triplet of eighth notes with a '(0)' fingering. The third staff (measures 19-21) begins with 'mp' and includes a triplet of eighth notes with a '(2)' fingering. The piece concludes with a 'V.' marking and a triplet of eighth notes.

【表 5-1-2】《爵士集》第一樂章 mm. 14-21 延伸符號

延伸符號	定義與演奏方法
	<p>由八分音符增加到三十二分音符記號：需逐漸地加速並演奏指定數量的音符。</p>
	<p>快速墜落的音高：可以使用顫動按鍵(flutter valve)滑下，也可直接使用嘴型彎曲(bend)音準。</p>
	<p>滑音(glissando)：在拍點之前顫動按鍵向上滑到指定的音。</p>
<p>V. </p>	<p>抖音(Vibrato)：後方加上「蚯蚓」的符號，演奏緩慢但非常明顯的音準扭曲。</p>

第 22 至 29 小節主題再次出現，旋律中加入了更多低四分之一音，第 23 小節的 A \flat 音加上了重音及唇顫音(lip trill)，隨後滑音(glissando)下滑至偏低的 G \flat 音。第 25 小節及第 28 小節使用右手開闔的滑音製造音色與半音的變化，由右手由蓋住四分之三到全開、全開到蓋住四分之三來達到滑半音的效果。【譜例 5-1-4】

【譜例 5-1-4】《爵士集》第一樂章 mm. 22-29

第 30 小節進入五小節的過門段落，除了速度加倍外，以極弱（pp）的音量演奏 16 分音符及切分音，使音樂的織度更加緊密並往前推進，增添緊張感。第 35 小節進入樂段 B，仍然使用樂段 A 的主題元素為基礎發展。然而，此樂段速度顯著加快、節奏改變、音量增強，並加入了許多重音，展現憤怒狂暴的情緒。此處運用飛快的滑音、按鍵顫音（valve flutter）和按鍵震音（valve tremolo）⁵⁷，模仿薩克斯風手即興演奏時常見的快速音群。第 40 小節的均分八分音符，將速度感稍微拉回而不往前。在第 47 小節，樂句推向高潮後，下滑回到主題，音量則較前一次弱。在第 53 至 54 小節使用先上翻後下落的翻轉音型，模仿爵士小號的裝飾音，製造類似尖叫般的效果。第 55 小節加入了幽靈音（ghost note）增加節奏感。尾聲則以突強（sforzando）急速且猛烈地下滑。【譜例 5-1-5】【表 5-1-3】

⁵⁷ 按鍵顫音與按鍵震音同為隨機的快速指法，但按鍵顫音為演奏快速的即興旋律、按鍵震音則為演奏同一音。

【譜例 5-1-5】《爵士集》第一樂章 mm. 30-58

30 ♩ = 132 (double time)

pp

32 *mp* *mf* *f sfz* *mf* ♩ = 264 (double time)

36 (valve flutter)

40 *even* *f*


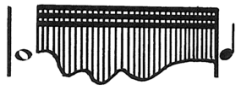




45 (valve trem.) *ff* *dim.*

49 *mp*

52 *mf* *sfz* *sfz*

56 *sfz*

【表 5-1-3】《爵士集》第一樂章 mm. 30-58 延伸符號

延伸符號	定義與演奏方法
	<p>滑音：滑離記譜音符，持續時間如譜面音符長度所示。上圖代表顫動按鍵並下滑至任意音，下圖代表滑動至指定的音高。</p>
	<p>按鍵顫音：快速顫動按鍵，並跟隨下方線條的輪廓，吹出像是非常迅速的即興樂段。</p>
	<p>按鍵震音：透過快速交替兩種同一音高的指法來完成。如圖所示：使用 T0-T23 (B\flat 調指法) 來演奏上加兩線的 C 音。</p>
	<p>直線型的按鍵顫音下滑，如圖例：持續兩個完整小節，結束於記譜的 C 音。</p>
	<p>翻轉音：向上翻轉，再突然向下落在指定的音高上，聽起來像是尖叫般。</p>
	<p>幽靈音：隱晦、不明顯。可使用半按按鍵達成。</p>

第 59 小節開始留有大量的空白，僅強調節奏的張力。這種節奏型類似於爵士樂隊中「呼喊與回應」(call and response) 的段落，由爵士樂隊中的節奏樂器(如爵士鼓、低音提琴等)互相對唱。這裡使用了樂段 A 及過門的旋律加以改變節奏。筆者認為前兩小節的節奏型也與卡通《頑皮豹》(The Pink Panther) 主題曲的開頭節奏頗為相似。【譜例 5-1-7】第 70 小節第四拍後半開始的走路低音(walking bass)需模擬低音提琴的撥弦技巧。而此動機在第 104 小節的尾奏段再次出現，形成結構上的呼應。【譜例 5-1-6】

【譜例 5-1-6】《爵士集》第一樂章 mm. 59-74

The musical score for Example 5-1-6 consists of five staves of music in bass clef with a key signature of one flat. The first staff (measure 59) begins with a dynamic marking of *mp*. The second staff (measures 61-64) features a *sfz* marking at the start and a *mf* marking later. The third staff (measures 65-69) starts with *sfz* and reaches *f*. The fourth staff (measures 70-73) includes a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *f*, with the instruction "(like a string bass)". The fifth staff (measure 74) concludes with a final chord.

【譜例 5-1-7】《頑皮豹》主題



第 75 至 89 小節再現了樂段 B 幾近失控的主題，然而，在到達最高點後，音量維持強（forte），旋律狂暴地由高音隨著旋律線條滑下，最終被突如其來的停止（abrupt stop）所打斷，而最後的「長暫停」（long pause）代表音樂停止的瞬間凝結。【譜例 5-1-8】

【譜例 5-1-8】《爵士集》第一樂章 mm. 75-89


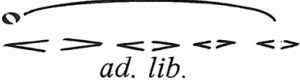

75 *mp*

78 *mf* *even*

82 *f*

86 *no dim.* *abrupt stop* *long pause*

【表 5-1-4】《爵士集》第一樂章 mm. 90 延伸符號

延伸符號	定義與演奏方法
	<p>振盪滑音：以嘴型改變滑音，帶有任意的收縮和搖晃的動作。</p>
	<p>氣流脈動的抖音：透過越來越快的氣流推動表現抖音。</p>
<p>V. </p>	<p>此處為漸快式的抖音。</p>



第 91 小節重現樂段 A 憂傷而孤寂的主題，但在第 99 小節的樂句結尾使用了段落 A-a' 的半音階下行動機，將樂句引導至短尾奏。短尾奏採用了樂段 B 的素材，由第 104 小節的後起拍開始以類似半音階的下行動機作為走路低音，並逐漸漸弱至 D \flat 音。此處的和聲進行未解決回主音 C，形成懸而未決的聽覺效果。不過作曲家在最後留了一個空白小節，筆者認為這是希爾刻意營造的一種失落與未竟之感，彷彿樂曲的情緒仍深陷於黑暗之中，最終走向一個無法確定的終點，象徵著無處可去的迷惘與困頓。【譜例 5-1-10】⁵⁸

【譜例 5-1-10】《爵士集》第一樂章 mm. 91-110

91 $\text{♩} = 66$
 92 *bend* (23) *p*
 96 *mf* *molto rit. even* (1) (12)
 99 $\text{♩} = 264$ *mp*
 103 *mf* (walking bass)
 108 *dim.* *pp*

⁵⁸ 此處有記譜上的錯誤。筆者經幾張錄音比對後，第 97 小節的第四拍正拍 A 音應為 C 音。

二、演奏詮釋

在詮釋此無伴奏作品時，演奏者不妨將自己想像成一支「一人爵士樂隊」，在不同的段落模仿不同樂器的音色與表現手法。例如，時而如小號般在高音域進行炫技，時而模仿長號在音程間滑動，亦需同時展現爵士鼓與低音提琴的節奏感。

第一樂章以爵士藍調音階譜寫，在演奏時應特別強調音階中的藍調音。例如，在樂段 A 的主題中，演奏者應呈現出爵士藍調帶有憂傷的特質，如第 1 小節第三拍的 $A\flat$ 音應稍微強調，以突顯減四度音程的不和諧感，藉此暗示本曲的爵士風格。第 7 小節的三連音實際上相當於爵士的搖擺八分音符 (swing eighths)，因此在演奏時，三連音的第三拍通常會被稍微強調，使前兩拍較長且輕，而第三拍則短促且重，形成「長-短」的搖擺節奏，類似「dlee-doh, dlee-doh, dlee-doh」的節奏感。這種處理方式使樂句聽起來具有律動感，帶來一種忽強忽弱的節奏張力，與古典音樂較為平滑、講求長線條的旋律風格不同。至於第 8 小節的八分音符，則應保持均分 (even eighths)，而非採用搖擺八分音符 (swing eighths)，以營造出一種刻意拖拍、漫不經心的「lay back」效果。【譜例 5-1-11】

【譜例 5-1-11】《爵士集》第一樂章 mm. 1-8 演奏詮釋

強調藍調音

Slowly (♩ = 66)

1 *mf* 3 3 3 *p* bend

4 *mf*

7 3 3 3 3 *even* lay back

強調搖擺節奏的第三拍

需注意的是，樂段 A 的主題每次再現時，演奏方式皆略有變化。例如，第 9 小節的 A^b 音應使用 F 調第 1 鍵的指法滑動，以達到音高偏低四分之一的效果。相同的技巧亦適用於第 22 小節，而第 23 小節則以唇顫音（lip trill）來強調 A^b 音；在第 37 小節使用了完整一小節的按鍵顫音來強調。此外，第 14 小節後的節奏性即興發揮可稍微自由處理，演奏時應盡可能地展現各種延伸技巧，以表現悲痛而失控的情緒。

樂段 B 則進入快兩倍的速度（double time），在此部分，十六分音符以及第 35 小節後的八分音符在爵士演奏法上仍應保持搖擺的節奏感。建議演奏者在練習時先放慢速度，以搖擺節奏演奏十六分音符，待熟練後再以原速演奏，避免音符聽起來過於急促、失去爵士的律動。【譜例 5-1-12】

【譜例 5-1-12】《爵士集》第一樂章 mm. 30-39 演奏詮釋

搖擺的八分音符 (swing eighths)

30 ♩ = 132 (double time)
pp

32 mp

36 (valve flutter)

♩ = 264 (double time)
mf

mf f sfz

在模仿低音提琴演奏「走路低音」時，可以略微加重第二拍與第四拍，以強調弱拍子的律動，使音樂的方向更有往前走的速度感。【譜例 5-1-13】另外，在樂曲中許多滑音的技巧建議使用 F 調指法的 1-2-3 鍵，因 F 調管長較長，可以得到較多的泛音。

【譜例 5-1-13】《爵士集》第一樂章 mm. 70-74 演奏詮釋

強調弱拍，增強律動感

70 f (like a string bass)

74

第二節 第二樂章 〈可愛而俏皮〉

一、樂曲分析

第二樂章〈可愛而俏皮〉（Cute 'n Sassy）的樂曲架構可視為具咆勃樂風格的輪旋曲式（Rondo Form）。咆勃樂的特點之一是極快的演奏速度，且因其發展源自搖擺樂，樂章標示的「咆勃樂的八分音符」（bebop eighths），應演奏為快速的搖擺節奏（swing）。另外，此樂章使用許多擬聲音效，展現孩子天真俏皮的一面。強烈的律動感、短促且富有張力的樂句、以及戲劇化的空白小節為本樂章的特色。

有別於第一樂章透過速度變化來呈現情緒轉折的方式，第二樂章則透過頻繁變換的拍號及複雜的節奏來營造童趣。樂章的主要動機來自樂段A與樂段B，這兩者在樂曲中不斷交錯重現，然而每次回到樂段A時，皆進行不同的發展與變化。在此樂章的音樂語彙中，可聽見各種富有幽默感的聲響效果，如模仿逗趣的對話、玩耍、拍手，滑稽的嘴部聲音、眨眼與親吻等，營造出一幅充滿歡笑與愛的音樂畫面。【表5-2-1】

【表5-2-1】《爵士集》第二樂章曲式架構表

樂段	小節	拍號變化	速度
A	mm. 1-14	4/4、3/4、4/4、3/4、2/4、4/4	♩=184
B	mm. 15-52	4/4、3/4、4/4	
A	mm. 53-67	4/4、3/4、4/4、3/4、2/4、4/4	
C	mm. 68-81	4/4	
A	mm. 82-95	4/4、3/4、4/4、3/4	
Codetta	mm. 96-110	3/4、4/4	

本樂章採用C大調咆勃音階（bebop major scale）譜寫，其特點為第五級音與第六級音之間額外加入一個半音。由於咆勃樂的旋律運行多以下行為主，因此譜例亦以下行音階呈現，以更貼近實際演奏習慣。【譜例5-2-1】

【譜例 5-2-1】咆勃大調音階



樂段A的主題A-A \flat -G即是以咆勃音階中的半音階音型構成的，並透過重音強調其節奏特性，尾音則以下墜消失的方式收束。希爾提到，在創作此主題時，受到了塞洛尼斯·孟克的影響。該旋律的特徵與孟克的作品《交錯》（*Criss-Cross*, 1963）中的一段動機相似。【譜例5-2-3】雖然並非刻意模仿，希爾認為，過去大量聆聽爵士樂的經驗中，該旋律早已潛移默化地融入他的爵士音樂語彙之中。⁵⁹

第10至11小節的大七度與小九度大跳音程形成一個三對二的節奏動機。D-C \sharp 、G-F \sharp 也可視為小二度（半音）的轉位。【譜例5-2-2】該動機亦在第63至64小節與第92至95小節再次出現。

【譜例 5-2-2】《爵士集》第二樂章 mm. 1-14

(♩ = 184)
(bebop ♩'s)
p

5
f subito *p*

9
ff *p subito*

⁵⁹ Douglas Hill, Questionnaire by author, electronic mail, Jan 14, 2025.


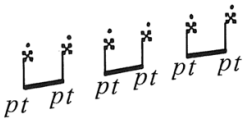
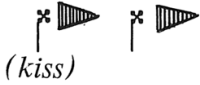
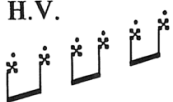

【譜例5-2-3】《交錯》主題

Swing

第15至52小節為樂段B。樂段B的主題動機首次出現時，以均分八分音符演奏，並以極弱音（pp）呈現。然而，在第33小節，旋律轉變為咆勃八分音符（bebop eighths），並以強音（f）演奏，帶有粗獷且「髒」（dirty）的音色，與前一次形成鮮明對比。這個段落令筆者聯想到理查·史特勞斯（Richard Strauss, 1864-1949）的迪爾的惡作劇（*Till Eulenspiegel's Merry Pranks*, 1895）開頭所營造的氛圍：樂曲先是展現主角淘氣的特質，賊頭賊腦地與父母玩捉迷藏，隨後再突然跳出來搗蛋一般。

此外，樂段A的動機在第27小節及第35至36小節出現了兩次，但第二次的尾端作曲家特意使用增四度音程G-C \sharp ，並向上滑奏。在爵士演奏法中，這種技巧稱為「doink」或「squeeze」，通常由小號演奏。此段落亦融入了多種延伸技巧，以模仿親子間互動的聲音。例如：手塞音、按鍵顫音、翻轉音、吐舌點音、彈舌聲、親吻聲、舌顫音（flutter tongue）、唇顫音等。隨著音域及技巧的堆疊，在第46小

【表5-2-2】《爵士集》第二樂章 mm. 15-52 延伸符號

延伸符號	定義與演奏方法
	<p>透過半按按鍵滑順地向下滑離音符，像是長號的滑音。H.V.是「half-valve」的縮寫。</p>
	<p>吐舌點音：將嘴唇撮成一個緊密的開口，並將舌頭拱到嘴前部，非常短暫並強力地發出「pt」聲，就像是從嘴唇上吐出一根毛髮。</p>
	<p>親吻聲：緊縮嘴巴向內吸氣。</p>
	<p>透過半按的按鍵發出像是彈舌的聲音。</p>
	<p>「doink」：狀聲詞，形容快速向上翻轉，且短暫的顫動按鍵(或是半按按鍵)並減弱至消失的音效。</p>

樂曲短暫停留了兩小節的空白，呈現出玩累後稍作休息的情境。第53小節再次回到樂段A愉快的主題，然而相較於先前的呈現，此處在第63至64小節的小九度與大七度滑音為第10至11小節的倒影，且接續後面的主題動機比前面提高了八度，並以「doink」收束。【譜例5-2-5】

【譜例 5-2-5】《爵士集》第二樂章 mm. 53-67

53

p

54

1

58

f sub.

p

62

ff

mp

66

1

第68小節的樂段C在低音域做節奏性的發揮，像是低音號的即興片段。同時，樂段B的擬聲元素亦穿插於其中，與低音的旋律對唱。【譜例5-2-6】

【譜例5-2-6】《爵士集》第二樂章 mm. 68-81

68

f

70

even

p

sfz p *f*

(bebop)

74

even

p *pt* *pt* *pt* *pt* (kiss) *mp*

H.V.

79 (bebop)

ff

H.V.

至第 82 小節，樂曲再度回歸樂段 A 的主題，接著三對二的半音轉位動機多了兩小節延伸且加入了舌顫音技巧，並在短尾奏部分與樂段 B 的塞音動機相互堆疊而上。第 98 小節像是發出一個「plop」聲，由任意音高滑入帶有舌顫音的 G 音。第 101 小節的舌顫音上標示了「smear」，在爵士樂演奏中是一種強調重音的技巧。演奏者會在吹奏音符時稍微施加壓力，使音頭（attack）更突出，然後滑入目標音高。這種技巧在爵士銅管樂器（如小號、長號、薩克斯風）中尤其常見，用於增添音色的粗獷感。樂曲最終以高八度的主題動機與兩聲親吻聲畫下溫馨而富戲劇性的句點。【譜例 5-2-7】

【譜例 5-2-7】《爵士集》第二樂章 mm. 82-110

82 *p*

84 *f sub.*

88 *p* *f*

93 *p* *f* *even*

99 *p* *f* *ff* *(smear)*

106 *p* *(kiss)*

二、演奏詮釋

在這個樂章中使用到大量的延伸技巧，如吐舌點音、按鍵顫音、「doink」等，在演奏時應靈活自如，展現出孩子活潑、頑皮的一面，同時也應確保整體的節奏感與流暢性。需注意樂章中的八分音符不斷地在咆勃八分音符與均分八分音符切換。在爵士演奏中，當旋律線條包含兩個高音之間夾帶一個低音時（音型如同 V 字型），低音通常以幽靈音（ghost note）的方式演奏。因此，在開頭動機後半拍 C 音應盡量弱化，類似頓點的效果，以突顯正拍咆勃半音階音型的節奏感。此外，第 10 至 11 小節的三對二節奏應演奏清晰有力，打破原本的四拍律動。【譜例 5-2-8】

【譜例5-2-8】《爵士集》第二樂章 mm. 1-14 演奏詮釋

V字形音型下方的音盡量弱化，類似幽靈音

1 (♩ = 184)
(bebop ♩'s)
p * *

5
f subito * * *

9
ff 三對二動機 *
p subito *

第 15 小節的塞音動機應演奏得極為輕短且平均，音量保持在中強（*mezzo forte*）以下，演奏出小心翼翼、賊頭賊腦的表情。第 17 至 18 小節的按鍵顫音則模仿薩克斯風在不同音域之間快速即興的音型，在此可盡情表現像是炫技般的技巧。然而，由於該樂句僅持續八拍，演奏時需特別注意節奏準確性，心中務必精確計算拍點，以確保穩定度。直至第 33 小節轉為咆勃節奏，音量增強，與前段產生強烈對比，以髒的音色展現調皮搗蛋的狀態。第 42 至 45 小節的翻轉音位於極高音域，甚至超出法國號常見的音域範圍。筆者建議在練習本樂章時，可先透過使用號嘴練習高音域的震動，仔細聆聽自身的唇震動聲是否乾淨，確保音色集中且穩定。同時，透過此練習逐步擴展自身的音域廣度，尤其是高音域部分，在演奏此樂章時才能夠更加收放自如。【譜例 5-2-9】這個樂章可以參考查理·帕克的經典咆勃樂錄音，揣摩薩克斯風短促的點舌與快速音群的處理。

第三節 第三樂章〈搖籃曲華爾滋〉

一、樂曲架構

第三樂章〈搖籃曲華爾滋〉（Lullaby Waltz），樂曲架構由三個段落組成，在速度變化上呈現對稱的架構：慢—快—慢，並在結尾加入一段極快速的尾奏。若仔細觀察其段落架構，動機的呈現也幾乎是對稱的形式。此樂章是希爾試圖哄睡女兒艾蜜莉的經歷。樂曲開頭以輕柔的搖籃曲旋律呈現，模擬哼唱催眠曲的意境，由旋律自由流動，逐漸轉化為一段充滿童趣的華爾滋舞蹈。隨著音樂推進，舞蹈變得愈發活潑，甚至略帶瘋狂，最終又回歸平靜，重現搖籃曲的旋律。此時，音量逐漸減弱，速度放慢，營造出即將入睡的氛圍。然而，旋律又再次悄然轉向歡快的舞蹈，並以一段突如其來、極具戲劇張力的快速音群作為結尾，彷彿暗示艾蜜莉並未入睡，反而充滿活力地策劃著新一輪的玩鬧。

在這個樂章，作曲家刻意減少延伸技巧的使用，以留出更多空間來展現抒情的旋律。【表 5-3-1】

【表 5-3-1】《爵士集》第三樂章曲式架構表

樂段	段落	小節	拍號	速度
A	a	mm. 1-8	3/4	$\text{♩} = 76$
	a'	mm. 9-16		$\text{♩} = 80$
	b	mm. 17-24		$\text{♩} = 84$
B	a	mm. 25-32	9/8	$\text{♩} = 132$
	a', 過門	mm. 33-41		
	b	mm. 42-49		
	a'	mm. 50-57		
A	a'	mm. 58-65	3/4	$\text{♩} = 80$
	a	mm. 66-73		$\text{♩} = 76$
Coda	過門, Ba	mm. 74-84	9/8	$\text{♩} = 132$
	c	mm. 85-88		$\text{♩} = 144$

這個樂章的風格為爵士華爾滋。其特色是先演奏一遍完整主題，隨後展開即興式的發展與變奏。樂曲開頭的搖籃曲，速度標示為緩慢地（slowly）。此段旋律柔和，主要透過速度的逐步推進來塑造情緒張力。至第 9 小節，音樂開始融入更多八分音符，使旋律線條更加流動。第 23 至 24 小節以氣點音（air attack）強調，並加速進入華爾滋樂段。【譜例 5-3-1】

【譜例 5-3-1】《爵士集》第三樂章 mm. 1-24

The musical score for Example 5-3-1 is presented in a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature. It consists of five lines of music, corresponding to measures 1 through 24. The first line (measures 1-6) is marked 'Slowly (♩ = 76)' and 'mp'. The second line (measures 7-12) is marked '(♩ = 80)'. The third line (measures 13-18) is marked '(♩ = 84)' and 'mp'. The fourth line (measures 19-23) is marked 'mf' and 'accel. into new tempo'. The fifth line (measures 24) shows a triplet of eighth notes. A large, faint watermark of a stylized sun or flower is visible in the background of the score.

樂段 B 的主題以爵士華爾滋的風格呈現，希爾透過在拍點前加入一個半音，製造搖擺樂重音向前位移的律動感，使原本樂段 A 中的八分音符節奏轉化成搖擺樂的風格。第 40 至 41 小節的過門，使用四度和聲配置，其和聲進行為減五度（增四度）—完四度—減五度（增四度）—增四度。相同的動機亦出現在第 74 至 75 小節的過門。【譜例 5-3-2】

【譜例 5-3-2】《爵士集》第三樂章 mm. 24-41

The image shows a musical score for a piece titled "Jazz Waltz" (mm. 24-41). The score is written in treble clef with a 3/4 time signature. It begins at measure 24 with a tempo marking of quarter note = 132 (♩. = 132) and a dynamic marking of *mf*. The music features a waltz-like feel with a mix of eighth and quarter notes. A triplet of eighth notes is marked with a "3" above it. The key signature changes from one flat to two flats. The score is divided into four systems: measures 24-27, 28-32, 33-36, and 37-41. The final system ends with a dynamic marking of *mf*. A large, faint watermark of a stylized flower or sunburst is visible in the background of the score.

第 42 至 49 小節則為段落 A-b 的變化發展，在第 46 與第 47 小節以四連音及二連音將張力拉開。旋律線條持續向上堆疊至最高點後，在 48 至 49 小節使用了半音階音型 C-B \flat -A-A \flat -G，減弱且漸慢至休止符延長，有如打了一個問號般，似乎看見小女孩歪頭而狐疑的表情。然而樂曲隨即又回到輕快的旋律，像極了孩童千變萬化的情緒。【譜例 5-3-3】

【譜例 5-3-3】《爵士集》第三樂章 mm. 42-57

The musical score consists of four staves of music. The first staff starts at measure 42. The second staff begins at measure 46 and includes a 4-measure rest, followed by triplets and a half-note scale. It features dynamics of *f* and *dim.*, and tempo markings of *rit.* and *a tempo*. The third staff starts at measure 50, and the fourth staff starts at measure 54, ending with a *rit.* marking.

在第 58 小節，樂曲回到樂段 A 的主題，並於第 66 小節以手塞音的方式再
 現開頭旋律，並標示為「單純的」（simple），藉此營造出遙遠而寧靜的音響效
 果。隨著速度漸慢，音量也漸弱，象徵即將進入夢鄉的意境。然而，在第 72 小
 節，右手塞音由全塞至半開至全開，達到 F-F#-G 的半音階上行。旋律開始加快，
 進入兩小節的過門。【譜例 5-3-4】

【譜例 5-3-4】《爵士集》第三樂章 mm. 58-73

58 **Slowly** (♩ = 80)
mp

59

64 *rall.* (♩ = 76) **Simple** *pp* *stopped*

68 *stopped* *rall. molto*

72 *ppp* *p* *accel.*

在第 74 至 75 小節的過門動機，此處希爾特意加入翻轉音以增加變化。第 76 至 84 小節回到主題後，旋律除了原有搖擺節奏的半音律動外，進一步加入幽靈音以豐富音樂織度。自第 77 小節開始，速度逐步加快，但音量漸小。直到第 85 小節的短尾奏，樂曲以突如其來的極強（*fortissimo*）音量，以及跨越兩個半八度的快速下降八分音符，重新排列圓舞曲旋律的音符序列，形成出其不意的結尾，象徵小女兒頑皮的特質。【譜例 5-3-5】

【譜例 5-3-5】《爵士集》第三樂章 mm. 74-88

The musical score consists of four staves of music. The first staff (measures 72-75) includes dynamics *ppp*, *p*, *mf*, and *mp*, with markings for *acc.* and a triplet. The second staff (measures 76-79) includes *mf* and *mp*, with *accel. (to end)*. The third staff (measures 80-84) includes *p*, *dim.*, and *pp*, with a *n* marking. The fourth staff (measures 85-88) includes *ff subito* and a tempo change to *(♩.=144)*. A large watermark is visible in the background of the score.

二、演奏詮釋

此樂章以抒情的搖籃曲展開，演奏者應以柔和且富有感情的方式陳述主題，將樂句的線條唱長，避免音符與音符間的空隙。【譜例 5-3-6】

【譜例 5-3-6】《爵士集》第三樂章 mm. 1-24 演奏詮釋

The musical score for Example 5-3-6 is presented in a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Slowly' with a metronome marking of 76. The dynamics are marked 'mp' (mezzo-piano) at the beginning and 'mf' (mezzo-forte) later in the piece. The score is divided into measures 1-6, 7-12, 13-18, 19-23, and 24. A large blue arrow labeled '樂句方向' (phrase direction) spans the first six measures. Another blue arrow labeled '持續加速' (continuous acceleration) spans from measure 19 to the end. The tempo is marked 'accel. into new tempo' at the end of measure 23. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and a triplet in measure 24.

隨著音樂加速進入樂段 B，需強調第三拍以增加搖擺節奏的律動。在樂譜上有標示跳音的音符要短而輕快，展現輕鬆活潑的旋律。【譜例 5-3-7】樂章中少許的滑音與翻轉音為整首樂曲增添些許俏皮的效果，但切記不能過於強調而破壞華爾茲的風格。第 66 小節的手塞音仍需保持充足的氣息支撐，以確保樂

句的連貫性與穩定度，避免聲音因氣流不足而中斷。短尾奏的下行快速音群要保持音量，尤其在最後的低音域。樂句中的重音、圓滑與點音需要被強調，但不能影響到八分音符的平均度。為提供演奏者對爵士華爾滋曲風的理解與想像，筆者推薦兩部經典作品：比爾·艾文斯的《獻給黛比的華爾滋》（*Waltz for Debby*, 1962）及《有朝一日我的王子會來》（*Someday My Prince Will Come*, 1960）。這兩首樂曲均在完整鋪陳主題後，發展出活潑生動的爵士即興變奏。

【譜例 5-3-7】《爵士集》第三樂章 mm. 24-31 演奏詮釋

強調第三拍，增加搖擺的律動

24 Jazz Waltz (♩=132)
(mf)

28

第四節 第四樂章 〈為艾蜜莉操心〉

一、樂曲分析

第四樂章〈為艾蜜莉操心〉（Fussin' for Emily）為融合爵士風格（Fusion Jazz）。標題「Fussin'」源自「fussing」的縮寫，意為對某人的小事情表示過度的焦慮和關心。同時，「Fussin'」也帶有對「Fusion」（融合）一詞的戲仿。「融合爵士」（Fusion Jazz）在 1960 年代後期成為搖滾（Rock-and-Roll）與爵士樂融合風格的流行詞彙，也包含與電子音樂、非洲與拉丁美洲音樂風格的融合。在這樂章中希爾也將前面幾個樂章的動機加以結合。

不同於其他樂章較為明確的結構與敘事風格，本樂章並未設有既定的架構，而是由一系列動機—如突發的聲響、笑聲、翻滾、搖晃、舞蹈動作—隨機重組、解構與延伸，並不時回到開頭的滑稽主題動機，這使聆聽者彷彿置身於一場即興的嬉戲之中。與前一樂章〈搖籃曲華爾滋〉中使用極少的延伸技巧相比，〈為艾蜜莉操心〉則充分運用各種特殊音響效果，為四個樂章當中速度最快的樂章。

【表 5-4-1】

【表 5-4-1】《爵士集》第四樂章曲式架構表

樂段	段落	小節	拍號	速度
A	a	mm. 1-9	4/4	$\text{♩} = 112-116$
	b	mm. 10-43		
	a'	mm. 44-55		
	a''	mm. 56-73		
B	c	mm. 74-80	6/8, 12/8	$\text{♩} = 56-58$
	d	mm. 81-89		
	過門	mm. 90-95		
A	a	mm. 96-109	4/4	$\text{♩} = 112-116$
Codetta	A-b	mm. 105-109		

開頭的主題旋律源自希爾在女兒幼年時哼唱的愉快曲調。希爾提及，這段旋律就像是在對女兒輕聲哼唱：「I'm just-a fussin' for Emily, do-wahp, I'm just-a fussin' for Emily right now, do-wahp...」在演奏上，透過右手半塞音逐漸轉至開放音，營造出「do-wahp」的滑音效果。此外，「下墜音」及「doink」在此處也再次出現，呼應一二樂章。【譜例5-4-1】

【譜例 5-4-1】《爵士集》第四樂章 mm. 1-10

第10小節以極強音（fortissimo）演奏的信號式動機貫穿整部作品，並在樂章中多次出現，像是此起彼落的打鬧聲。在一小節的休止後，旋律由C音擴展至小三度與完全五度，需在給定的兩個音高之間快速且平滑地進行大幅度的唇顫音，像是父母與孩子玩樂的笑聲般。此處也有標示指法，第一組使用F調指法的2、3鍵，第二組及第三組使用B \flat 調指法第1鍵（T代表拇指鍵）。第24小節的九度與七度大跳音程，為爵士小號演奏中常見的表演手法，稱為「Doit」，其音響效果與「Doink」相似，皆屬於透過音高滑移塑造出的特殊音效。第34至35小節及第40至41小節由半按按鍵陡升至信號般的音效，更增加樂曲的張力。此外，第19小節

以低音譜記號模仿低音提琴的走路低音，第28小節開始的節奏型也像是低音號在低音域的即興樂段。【譜例5-4-2】

【譜例 5-4-2】《爵士集》第四樂章 mm. 10-42

The musical score for Example 5-4-2 consists of six staves of music, numbered 10 through 42. The notation is in bass clef and includes various dynamics and performance instructions:

- Staff 10:** Starts with a treble clef and a *ff* dynamic. It features a melodic line with a slur and a fermata over the final note.
- Staff 11:** Begins with a first finger (*1*) and a *fp* dynamic, transitioning to *f*. It includes trills marked *(T1)* and a slur.
- Staff 18:** Starts with a *quasi pizz.* instruction and a *fp* dynamic, transitioning to *f*. It features trills marked *(T1)* and a slur.
- Staff 24:** Includes a slur and a *mf* dynamic.
- Staff 29:** Features a slur and a *H.V.* (Harmonics) instruction.
- Staff 35:** Starts with a slur, a *ff* dynamic, and a *f* dynamic. It includes a slur and a *H.V.* instruction.
- Staff 41:** Begins with a slur, a *ff* dynamic, and a first finger (*1*) marking.

第44小節的A-a'段落旋律以第8小節的動機做延伸發揮。在第53至54小節再度使用第10小節的信號動機，並做了節奏的變化，隨後下滑至雙音樂段。【譜例5-4-3】

【譜例5-4-3】《爵士集》第四樂章 mm. 44-57

第 56 小節運用了樂章開頭主題的節奏型，進一步加入了手塞音與雙音效果，即演奏者在吹奏的過程中同時透過號嘴對樂器唱出旋律。這種邊吹邊唱的技巧早在十八世紀上半葉便已出現，⁶⁰希爾在本段落中再次運用這個技巧，但是以手塞音演奏下方的持續低音，同時唱出上方旋律。譜上註明若因聲線限制可演唱高一個八度。這不僅展現了法國號的特殊音響效果，也模仿了電吉他的音效表現。

第56-74小節是全曲技巧最複雜的部分，除了要手塞音邊吹邊唱外，還有第63至64小節以重音及半按按鍵的幽靈音快速來回演奏的節奏。第71小節加入了舌

⁶⁰ 最著名的作品是卡爾·馬利亞·馮·韋伯（Carl Maria von Weber, 1786-1826）為法國號與管弦樂團創作的 E 小調法國號協奏曲（*Concertino for Horn and Orchestra in E minor, Op. 45*, 1806）中的雙音裝飾奏段落。十八世紀以雙音技巧聞名的法國號演奏家為喬望尼·彭多（Giovanni Punto, 1746-1803）。

顫音，在逐漸打開右手的同時也將指法由F調的第二鍵改為放開，保持音高不變，接著半按按鍵向下滑至低音C。【譜例5-4-4】

【譜例 5-4-4】《爵士集》第四樂章 mm. 56-74

(56) *Stopped horn (on lower played pitches)

58 (+)

* perform measures 56-73 "8va" if necessary

63 open ○ H.V. H.V. H.V. H.V. H.V. H.V. stopped

67 (sing) (+)

(T3)

71 + → ○ → H.V. *(74) ♩ = ♩. = 56-58

Flg.

ff

在第74小節進入了相對緩慢的樂段C，回應了第一樂章的藍調敘事風格。希爾此段落標示為「慵懶地」(lazily)，營造出悠閒、放鬆的音樂氛圍。在第81小節，希爾引用了美國經典兒童電視劇《芝麻街》(Sesame Street)的主題旋律，【譜例5-4-6】標示了「廣闊地」(expansive)，使用如重音、持音、翻轉音、滑音與「smear」等強調了這段落的張力。【譜例5-4-5】

【譜例 5-4-5】《爵士集》第四樂章 mm. 74-91

♩ = ♩. = 56-58

* (74) Lazily *mp*

76 *ff* *mp* H.V. *sfz* *mf* *sfz*
(gliss.) *(gliss.)*

80 *(legato)* *(expansive)* *f*

84 H.V. *(smear)* *ff*

88 ♩ = ♩. (♩ = 112-116) *mf* *(quasi pizz.)*

【譜例5-4-6】《芝麻街》主題

Swing

mf

f

mf

第90小節的過門橋段整合了先前出現過的動機，包含走路低音、重音與幽靈音的節奏、大幅度的唇顫音等，透過動機的重新組合與發展銜接回開頭的主題。再現樂段A的動機後，旋律加上了跳音，並以「大斷奏—放克」（*staccatissimo-funk*）方式演奏，刻意強調了放克音樂的節奏特性，使音樂的節奏感更強烈。第106至109小節的短尾奏，再次使用第10小節的信號動機，最後由兩聲親吻聲加上三個八度的滑音絢麗地結束全曲。【譜例5-4-7】

【譜例 5-4-7】《爵士集》第四樂章 mm. 90-109

90 $\text{♩} = \text{♩} (\text{♩} = 112-116)$
mf (*quasi pizz.*)

92 H.V. H.V. H.V. H.V. H.V. H.V. (23) *mp* *mf* *f* (T1)

96 (*staccatissimo-funk*) *f* *f* 5

100 *f*

105 *ff* (*kiss*) *sfz*

二、演奏詮釋

融合爵士的風格特色之一是使用電子音樂效果和合成器以豐富聲響，因此在演奏此樂章時要有如電子樂器般精準的節奏，需要強調的重拍皆應清晰而有力地演奏，以維持節奏的緊湊感。在音色詮釋上也要展現略帶冷酷的質感。筆者認為這一樂章的節奏型更類似於搖滾的風格，因此在演奏此樂章前，可以參考搖滾樂團的錄音，並將自身想像成搖滾樂手來演奏。

在演奏主題動機時，可在腦海中模擬搖滾爵士緊湊的鼓點節奏，並將兩小節視為一組，以二分音符為單位形成大四拍的樂句（in 2），並特別強調譜面上的第一、第三拍。第 10 小節的動機需演奏得強而有力，結尾高音 C 短促且清晰，以突出其節奏性及信號感。【譜例 5-4-8】

【譜例5-4-8】《爵士集》第四樂章 mm. 1-10 演奏詮釋

強調一、三拍的搖滾律動

Fusion / Jazz (♩ = 112-116)

1

mf

mf

5

6

mf

f

f

信號動機

ff

在第19小節及第28小節所出現的低音提琴動機，應不同於前幾樂章，要演奏地更接近電吉他，呈現更持平、無漸弱的音色。根據在譜面上所標示的持音(*tenuto*)與跳音(*staccato*)，演奏時需呈現出更具顆粒感及電子音效般的聲響。第56小節開始的手塞音邊吹邊唱的樂段，由於手塞音的低音域音量不容易穿透，因此雖然譜面上標示為強(*f*)，筆者建議盡量演奏至能力所及的最大音量，嘴型保持固定，用極快速、集中的氣穿透樂器的限制。至於邊吹邊唱的部分，可以先練習沒有手塞音的雙音長音練習，將音程的位置與發聲方式熟練後，再加入節奏與手塞音的效果。【譜例5-4-9】

【譜例5-4-9】《爵士集》第四樂章 mm. 56-74 演奏詮釋

The image displays a musical score for Example 5-4-9, spanning measures 56 to 74. The score is written for a horn and a double bass. Key annotations include:

- Measure 56:** Labeled "(56) *Stopped horn (on lower played pitches)". The horn part is marked "sing play" and "f".
- Measures 58-62:** The horn part is marked "(+)" and "sing play". A blue box highlights this section with the annotation "上方哼唱的旋律" (Melody of humming above).
- Measures 63-66:** The bass part is marked "open", "play", and "f". It features a sequence of "H.V." (Hand Valve) markings. The horn part is marked "stopped" and "sing play".
- Measures 67-70:** The horn part is marked "(+)" and "sing play". The bass part is marked "(sing)", "(+)", and "sing play". A blue box highlights this section with the annotation "下方塞音維持快速集中的氣" (Maintain fast and concentrated air with the stop valve below).
- Measures 71-74:** The horn part is marked "(+)" and "sing play". The bass part is marked "ff" and "Flg." (Flageolet).

Additional performance instructions include: "* perform measures 56-73 '8va' if necessary" and "♩ = ♩ = 56-58".

樂段C的速度可較為自由，每顆音符可稍微加重音，表現拖不動的感覺，八分音符的三連音速度可稍微往回拉，音符的音準也可稍微滑動，表現出慵懶的狀態。低音樂段部分音量要更飽滿，以與高音域樂段平衡。進入第80小節時，情緒開始疊加，強調樂譜上的重音，直到第84小節達到張力的最高點。【譜例5-4-10】

【譜例5-4-10】《爵士集》第四樂章 mm. 74-91 演奏詮釋

♩ = ♩ = 56-58

* (74) *Lazily*

ff mp

旋律線條以忽強忽弱保持慵懶的狀態

三連音稍微往回拖住拍子

76 (gliss.) (gliss.) sfz mf sfz H.V.

80 (expansive) f 由下往上滑入Eb

84 H.V. (smear) ff

V字音型中間的G音稍弱

♩ = ♩ = 112-116

88 mf (quasi pizz.)

第六章 結論

道格拉斯·希爾給獨奏法國號的《爵士集》創作距今雖然已逾四十年，其豐富的風格與技術要求，不僅演奏起來有趣，也挑戰了古典法國號演奏的框架。本論文回顧了爵士樂的演進歷程，探討如散拍樂與藍調、搖擺樂、咆勃樂、酷派爵士等不同風格，並進一步探討了法國號由早期不被爵士樂接受，直到酷派爵士中成為重要的角色。在舒勒提出了第三潮流這一融合古典與爵士的音樂風格後，也間接影響了希爾的創作理念，為古典法國號演奏者演奏爵士風格的曲目提供了契機。

在法國號的爵士發展史上，瓦特金斯被視為爵士法國號的先驅，他的演奏展現了法國號演奏爵士樂的潛力，也成為了後續作曲家創作爵士曲目的先河。希爾作為當代法國號教育家與作曲家，不僅致力於推廣法國號的演奏技巧，也透過《教學、學習、創造力與法國號演奏的想法》、《法國號的延伸技巧》等教科書為爵士法國號的學習、教學與演奏提供了重要的參考資料。

《爵士集》為爵士風格的法國號創作提供了劃時代的範例，證明了法國號並非僅限於古典樂，而是能夠靈活適應不同音樂風格的樂器。本論文詳細分析了作品各樂章的風格特色，探討希爾如何運用爵士語彙，包括藍調音階、咆勃音階、爵士華爾滋、搖滾與放克、切分節奏、搖擺節奏、「lay back」、走路低音等。此

外，也探討了希爾在作品中運用的各種延伸技巧，拓展了法國號演奏技術的可能性，使得作品更有爵士即興的風格。

練習這部作品與其他爵士風格作品不僅能夠提升演奏者的創造力，還能培養對音樂理論、即興風格的演奏、聆聽與記憶能力的綜合應用。此外，透過練習爵士風格曲目當中的困難技巧，亦能進一步提升對古典樂曲的掌控能力，增強音樂表現力與自信心。以下是筆者提供在演奏爵士風格作品時可以注意的幾個關鍵要點及練習建議，未來在練習其他類似風格作品時亦可靈活運用。

一、節奏律動的掌握：爵士樂風格的核心在於節奏的韻律，包括搖擺節奏、切分

音、三連音、「lay back」等典型的爵士節奏。演奏者須確保節奏精準，維持準確的律動，同時在此基礎上靈活變化，賦予音樂的流暢性。

二、即興概念的應用：即興演奏是爵士樂的靈魂，《爵士集》雖然不需要即興的

技巧，但在許多段落的表現上更接近即興演奏。因此，詮釋此作品時，演奏者需展現出與古典音樂不同的詮釋方式，更強調鮮明的個人特色。即使在已寫好的音符中，仍應該以即興的方式進行詮釋，例如，在節奏延伸及裝飾奏樂段的部分加入個人風格與情緒張力，以增強音樂表現力。此外，對於爵士樂的和聲結構、音階運用及旋律線條的熟悉度，亦是即興發揮的關鍵。

三、不同爵士風格的歷史知識：《爵士集》包含多種爵士風格，如藍調、搖擺樂、咆勃樂、爵士華爾滋、融合爵士、放克爵士等，每種風格皆有其歷史脈絡與

獨特的詮釋方式。經由閱讀這些不同風格的歷史背景與特色，有助於在演奏上能更沈浸於該風格的音樂語言中。

四、延伸技巧的熟練度：由於爵士曲目使用到部分的演奏技巧與古典音樂不同，因此良好的樂器控制能力是必要的，包括音域的廣度、音量的對比變化、手指的靈活度、右手技巧的控制等。筆者建議一開始練習此作品時，應先專注於節奏與指法的準確性，而不急於加入所有延伸技巧。初期練習時，可先忽略部分延伸技巧，確保掌握樂曲的基礎節奏與旋律線條，避免因一次處理過多技術細節而影響爵士樂應有的律動感。一旦練熟樂曲整體架構後，再逐步加入各種特殊演奏技法，並在既定架構內發揮個人自由詮釋，以提升音樂表現力與個人風格。

五、參考爵士錄音：如前所述，法國號並非爵士樂最初發展時即被廣泛使用的樂器，因此許多爵士語彙皆是由歌唱或其他樂器的演奏技法轉變而來。筆者認為，聆聽大量不同時期與風格的爵士樂手，對於理解爵士樂的風格、韻律、節奏與詮釋方式會有很大的幫助。面對大量的爵士作品，筆者建議可先從本論文第二章當中列出的經典作品開始，進而對不同爵士風格有大方向的概念。另外，幾位經典的爵士法國號大師，如瓦特金斯、瓦納等人的錄音，也是很珍貴的資源。

在《爵士集》的詮釋方面，希爾本人精湛的錄音曾收錄在一張黑膠唱片《獨奏之聲：道格拉斯·希爾與法國號》（*A Solo Voice: Douglas Hill French*

Horn, 1987) 中。目前該錄音可於國際法國號協會 (IHS) 的音樂銷售平台與樂譜一起下載。藉由聆聽作曲家親自演奏自己的作品，不僅證明了樂譜中所寫的一切困難延伸技巧皆是可達成的，更能了解當中的演奏技巧與其爵士音樂風格。另外也可以參考亞當·安斯沃思在希爾的專輯《深思漫步—道格拉斯·希爾的作品》(*Thoughtful Wanderings: Compositions by Douglas Hill*, 2001) 中精彩的錄音。演奏者可透過比較希爾與安斯沃思的錄音，理解爵士風格作品中個人獨特的詮釋方式。

六、號嘴的選擇：通常爵士樂隊中的銅管演奏者，在號嘴的選擇上會偏向使用杯口直徑較小、杯身較淺的號嘴。這樣的號嘴音色較亮，反應速度較快，且較容易演奏乾淨的點音，在極高音域的表現上也會比較優異。然而在練習較難曲目時筆者不建議一開始就換號嘴或樂器，而應該以提升自身能力為重點。因此筆者建議在稍微熟悉曲目後，不妨嘗試一些與演奏古典法國號時不同的號嘴，可能會有意想不到的結果。

綜合本研究的發現與體悟，筆者衷心希望能消弭國內法國號演奏者對爵士樂可能存在的刻板印象和距離感，使演奏者不僅享受於吹奏爵士風格的作品，也可以從延伸技巧中增進自我演奏的能力，甚至激發對爵士即興及自我創作的熱情，開拓法國號演奏的更多可能。

參考文獻

【翻譯專書】

Tirro, Frank. 《爵士音樂史「上」》 (Jazz: A History)。顧連理 譯。臺北：世界文物出版社，1998。

Tirro, Frank. 《爵士音樂史「下」》 (Jazz: A History)。顧連理 譯。臺北：世界文物出版社，1998。

【外文書目】

Hicock, Larry. *Castles Made of Sound: The Story of Gil Evans*. Cambridge: Da Capo Press, 2002.

Hill, Douglas. *Collected Thoughts on Teaching and Learning, Creativity, and Horn Performance*. Miami: Warner Bros., 2001.

Hill, Douglas. *Extended Techniques for the Horn: A Practical Handbook for Students, Performers and Composers*. Miami: Warner Bros., 1996.

Meckna, Michael. *Twentieth-Century Brass Soloists*. Westport: Greenwood Press, 1994.

Starr, Larry, and Christopher Waterman. *American Popular Music*. Washington: US Department of State, Bureau of International Information Programs, 2008.

Schuller, Gunther. *Horn Technique*. 2nd ed. New York: Oxford University Press, 1992.

Schuller, Gunther. *Musings: The Musical Worlds of Gunther Schuller*. New York: Oxford University Press, 1986.

【外文論文】

Johnson, Katie M. “Thoughtful Wanderings: A Study of the Collected Compositions of Douglas Hill” DMA diss., University of Wisconsin-Madison, 2012.

Rooney, Kimberly D. “Compositional Trends in Solo Horn Works by Horn Performers (1970–2005): A Survey and Catalog.” DMA diss., University of Cincinnati, 2008.

Smith, Patrick Gregory. “Julius Watkins and the Evolution of the Jazz French Horn Genre.” PhD diss., University of Florida, 2005.

【報章雜誌】

Ingalls, Bill. “Thornhill Adds Two French Horns; ‘Faz’ Buys Bassoon.” *DownBeat Magazine*, July, 1941, https://archive.org/details/sim_down-beat_1941-07-15_8_14/page/2/mode/2up.

Kozinn, Allan. “Gunther Schuller Dies at 89; Composer Synthesized Classical and Jazz.” *New York Times*, June 21, 2015, <https://www.nytimes.com/2015/06/22/arts/music/gunther-schuller-composer-who-synthesized-classical-and-jazz-dies-at-89.html>.

Krebs, Albin. “Louis Armstrong, Jazz Trumpeter and Singer, Dies.” *New York Times*, July 7, 1971, <https://www.nytimes.com/1971/07/07/archives/louis-armstrong-jazz-trumpeter-and-singer-dies-louis-armstrong-the.html>.

Williams, Alex. “Willie Ruff, Jazz Missionary and Professor, Dies at 92.” *New York Times*, December 29, 2023, <https://www.nytimes.com/2023/12/29/arts/music/willie-ruff-dead.html>.

【網路資料】

Discogs. “Julius Watkins.” Accessed December 29, 2024. <https://www.discogs.com/artist/274971-Julius-Watkins>.

Encyclopedia of Alabama. “Clarence “Pinetop” Smith.” Accessed May 20, 2025. <https://encyclopediaofalabama.org/article/clarence-pine-top-smith/>

International Horn Society Online. “Arkady Shilkloper.” Accessed November 27, 2024. <https://www.hornsociety.org/ihs-people/honorarys?view=article&id=1384:arkady-shilkloper&catid=26:honorary>.

International Horn Society Online. “John Clark.” Accessed November 20, 2024.

<https://www.hornsociety.org/ihs-people/honoraries?view=article&id=1299%3Ajohn-clark&catid=26%3Ahonorary>.

International Horn Society Online. “Some thoughts on coming to IHS 50.” Accessed November 20, 2024.

<https://www.hornsociety.org/?view=article&id=1231:ihs50-amram&catid=295>.

International Horn Society Online. “Tom Varner.” Accessed November 27, 2024.

<https://www.hornsociety.org/ihs-people/honoraries?view=article&id=1563:tom-varner&catid=26>.

Jazz Glossary. “lay back.” Accessed May 20, 2025.

https://cnmtl.columbia.edu/projects/jazzglossary/l/lay_back.html.

Michael Ochs Archives. “Gil Evans, Essential Jazz Arranger, At 100.” Accessed December 29, 2024. <https://www.npr.org/2012/05/13/152577588/gil-evans-essential-jazz-arranger-at-100>.

Paxman Horn Gallery. “Adam Unsworth.” Accessed December 29, 2024.

<https://www.paxman.co.uk/gallery>.

Richard Todd Music. “Richard Todd.” Accessed November 20, 2024.

<https://www.richardtoddmusic.com/bio>.

The History Makers. “Vincent Chancey.” Accessed November 20, 2024.

<https://www.thehistorymakers.org/biography/vincent-chancey>.

University of Wisconsin-Madison Library. “Douglas Hill collection (1964-2022) Container List.” Accessed December 28, 2024.

<https://cms.library.wisc.edu/music/wp-content/uploads/sites/18/2023/02/Douglas-Hill-Collection-Inventory.pdf>.

【樂譜】

Hill, Douglas. *Jazz Set for Solo Horn*. International Horn Society Online Music Sales. 2023.

Hill, Douglas. *Jazz Soliloquies*. International Horn Society Online Music Sales. 1999.

【影音資料】

Becknell, Steven. “Jazz Soliloquies.” Composed by Douglas Hill. On *Thoughtful Wanderings: Compositions by Douglas Hill*. MSRR1060, 2001, CD.

Hill, Douglas. “Jazz Set for Solo Horn.” Composed by Douglas Hill. On *A Solo Voice: Douglas Hill French Horn*. GM Recordings GM2017D, 1987, LP.

Hill, Douglas. “Laid Back from Jazz Soliloquies for Horn.” Composed by Douglas Hill. On *The Modern Horn*. Crystal Records IFPI 9216, 1999, CD.

Unsworth, Adam. “Jazz Set for Solo Horn.” Composed by Douglas Hill. On *Thoughtful Wanderings: Compositions by Douglas Hill*. MSRR1060, 2001.

【訪談】

Hill, Douglas. Questionnaire by author. Sent by electronic mail. January 14, 2025.

