



●何南南

爵士的语汇，古典的形式，浪漫的情怀

——试析凯帕斯汀《变奏曲》

(上海音乐学院, 上海, 200031)

摘要 《变奏曲》(Op.41)是乌克兰作曲家尼古拉·凯帕斯汀(Nikolai Kapustin)于1984年创作的一首钢琴变奏曲,也是作曲家迄今为止写作的唯一一首变奏曲,它可以被认为是融合了西方传统古典音乐与当代爵士乐特征的典范之作。从作品的体裁依托与结构创新、功能和声框架与爵士特性音调等方面进一步探究作品中不同音乐语汇的内在联系与融合。

关键词 尼古拉·凯帕斯汀;《变奏曲》;古典;爵士;浪漫

前言

在我国,人们初识尼古拉·凯帕斯汀(Nikolai Kapustin)很大程度上得益于2000年英国Hyperion唱片公司发行的一张由苏格兰钢琴家Steven Osborne演奏的凯帕斯汀钢琴作品集(该专辑收录了作曲家创作的第一、二号钢琴奏鸣曲和二十四首前奏曲)^①。他音乐中丰富的层次、华丽的技巧、不规则的节奏律动以及高难度的即兴式片段都给人们留下了深刻印象。近年来,凯帕斯汀的作品频频在国际钢琴比赛和音乐会中被演奏,其知名度和影响力也进一步扩大。

在传统与当代的夹缝中,凯帕斯汀的作品好似绽放的蔷薇,随性而艳丽。越来越多的钢琴教育者和理论研究者已经意识到对于这些作品进行分析和研究的重要性,尽管国内目前尚未出版过关于他的专题性研究或乐谱集,但已有一些学者从演奏教学、作品分析、风格特征等角度对其作品加以关注^②。本文欲结合前人研究成果,以《变奏

曲》(Op.41)为例进行分析,从体裁依托、结构创新、功能和声框架、爵士特性音调等方面探讨作品在创作语汇与风格特征上的融合之美。

一、独树一帜的乌克兰音乐家

尼古拉·凯帕斯汀(Nikolai Kapustin, 1937年11月22日-)生于乌克兰东部顿涅斯克州的戈尔洛夫卡,1961年他毕业于莫斯科音乐学院,师从亚历山大·戈登卫塞(Alexander Goldenweiser)学习钢琴,学生时代的他接受了正规的学院派教育,深受俄罗斯传统音乐风格的影响。毕业之后,他加入过许多乐团担任钢琴演奏员,如奥莱格·兰茨特拉姆(Oleg Lundstrem, 1961-1972)、瓦迪姆电视与广播轻音乐团(Vadim Lyudvikovsky, 1972-1977)、国家电影艺术中心(The State Cinematography SO, 1777-1784)等,这段经历极大地开阔了凯帕斯汀的艺术视野,使其一系列融合古典与爵士风格的作品相继问世。著名的有《g小调小托卡塔》(Op.36, 1983)、《八

作者简介: 何南南(1970~),女,上海音乐学院钢琴系讲师。

收稿日期: 2015-02-28

首音乐会练习曲》(Op.40, 1984)、《变奏曲》(Op. 41, 1984)、《二十四首前奏曲》(Op. 53, 1988)，此外还有大量钢琴奏鸣曲、室内乐和大乐队作品。如今，年过七旬的凯帕斯汀与妻子旅居日本，过着深居简出的生活，潜心钻研作曲和录音技术。

20世纪五六十年代音乐创作流派纷繁复杂，格什温、斯塔拉文斯基等世界级伟大作曲家也都曾在创作中使用过爵士语汇，可以说，凯帕斯汀并不是走爵士与传统相结合之路的第一人。但凯帕斯汀依靠他敏锐的音乐嗅觉，扎实的功底，巧妙地拿捏着严谨与自由即兴的尺度，传统与爵士的分寸，他的作品可以说是与上文所提的青史留名的大家相比毫不逊色，而越来越多的演奏家将其作品纳入曲目单也似乎正是凯氏作品叫好又叫座的明证。本文所涉及的《变奏曲》(Op. 41)就是他最具代表性的作品之一。

二、《变奏曲》(Op.41)分析

《变奏曲》写于1984年，是凯帕斯汀创作成熟时期的代表作，亦是迄今为止他全部作品中唯一的一首钢琴独奏变奏曲。作品集绚烂的演奏技巧、贯通的结构布局和浓郁的爵士风味于一身，在跳动的音流中，一幅幅个性鲜明的爵士拼贴画栩栩如生[如swing（摇摆乐）、bebop（比博普）等]，凯帕斯汀把信手拈来的即兴风格和深入灵魂的节奏律动展现得淋漓尽致，全曲似万花筒般光鲜夺目。

聆听全曲，听众既能感受到古典式的、理性均衡的控制，也能感受到爵士乐特有的即兴洒脱，那似乎随时都能喷薄而出的灵感，无时无刻不点燃听众的激情。而作曲家是如何将这看似矛盾的两者相调和，将束缚变为依靠，使那带着镣铐的舞蹈，更加铿锵有力？

在思考作品是如何将古典与爵士风格完美融合之前，笔者欲先对《变奏曲》的结构布局和创作特点做简要分析。

(一) 曲式的两重性

《变奏曲》共283小节，在总体结构布局上依然遵循了主题与变奏的发展原则，变奏手法以装饰变奏、和声变奏为主。然而值得注意的是，作曲家在变奏曲式内部的组织上加入了一些新的成分（见表格）。

如表所示，新的成分便是乐曲开头加入的引子和中间部分插入的两个连接句。这种自由随性的写法在传统变奏曲中是较为少见的，然而这些看似与变奏曲主体结构毫不相干的成分却在作品中发挥了特殊作用，关于此，笔者将在下一节中做进一步阐述。

名称	小节数	拍号	调性
引子	1-4	4/4-2/4	^b A
主题	5-36	4/4	^b A
变奏1	37-68	4/4	^b A
变奏2	69-92	4/4	^b A
连接1	93-103	4/4-6/8	不稳定
变奏3	104-167	3/4	C
连接2	168-179	3/4	C-E- [#] c
变奏4	180-197	4/4-2/4	[#] c
变奏5	198-229	4/4	(a)- ^b A
变奏6	230-283	4/4	^b A- (^b D)

此外，作品在主题与变奏的总体框架下还具有三部性的结构特征（见图1）。

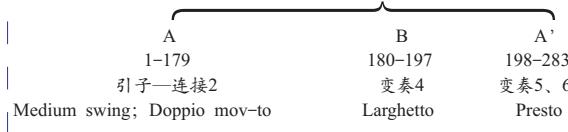


图1、《变奏曲》三部性曲式

在全曲的六个变奏中，变奏四是唯一一个用小调写作的变奏，深邃绵长的旋律线和独具忧郁的气质不禁勾起了人们对于格林卡、拉赫玛尼诺夫等俄罗斯民族乐派浪漫主义大师的记忆，与全曲热烈奔放的基调相比，它显得优雅而静谧，富于沉思。尽管变奏四的篇幅极为短小（仅有18小节），但它在调性、速度、情绪、风格等方面与其他部分的区别，使它与前后两部分形成强烈的对比，使全曲呈现出一个宏观的三部曲式结构，从而使整个作品在结构上更趋完整统一。

(二) “新成分”的功能

文章所指的“新成分”，即《变奏曲》中的引子和两个连接句，它们对于作品的整体布局起到了特殊作用。

1、引子·主题素材的先现

《变奏曲》的引子取材于斯特拉文斯基著名芭蕾舞剧《春之祭》开始部分，第1至3小节，大管声部在高音区演奏的旋律（见谱例1）。

谱例1：斯特拉文斯基《春之祭》大管主题片段



《春之祭》大管主题的灵感来源于一首阴郁的立陶宛流行歌曲，荒凉空虚的音响仿佛把人们带回了史前时期的一座孤寂山谷，万物在原始森林的召唤下渐渐苏醒。^[1]

凯帕斯汀在借鉴《春之祭》引子音调的基础上，运用模进、重音移位、多种节奏型交错等手法，使其摇身一变成为具有浓重的爵士摇摆乐风味(Medium swing)的曲调



（见谱例2）。

谱例2：凯帕斯汀《变奏曲》引子片段



值得注意的是，谱例2引子中包含的一个特性音调（c²-b¹-f¹-b¹），即两个下行三度音程接上行四度音程构成的四音音列正是构成变奏曲主题的核心动机（见谱例3）。

谱例3：凯帕斯汀《变奏曲》主题片段中的四音列动机



2、连接句·远关系转调与情绪过渡

如前文《变奏曲》曲式所示，作品的两个连接句分别位于变奏二与变奏三、变奏三与变奏四之间。在这三个变奏中，相邻变奏在调性上均呈远关系（变奏二为^bA大，变奏三为C，变奏四为[#]C），因此，为了实现变奏间远关系的调性转换，连接句应运而生。连接句的调号往往与下一变奏的调号保持统一，连接句一的调号与变奏三一致、连接句二的调号与变奏四一致（见谱例4、5）。

谱例4：连接句一与变奏三片段



谱例5：连接句二与变奏四片段



此外，两个连接句在情绪上也起到了明显的过渡作用。连接句一以无穷动式的跑动配合不规则的重音，使整个段落充满即兴色彩，也为变奏三的提速注入了发展动力。连接句二在右手高音区固定音型的盘旋吟唱中逐渐消解着变奏三的激情澎湃，在四次缓慢的半音进行后与静谧优雅的变奏四完美衔接。

（三）功能和声框架

《变奏曲》主要采用了装饰变奏与和声变奏手法，在和声变奏中，除变奏四外的其余变奏几乎都遵循了主题的和声框架，因此，笔者试以主题的和声走向为例进行分析。

主题共32小节，其内部包含aba'—b'—(8+8+8+8)四个乐句，和声的大致走向如下所示：

- a (5—12)：^bA大：I—I—I—I—IV—IV—^bVII—^bVII；
- b (13—20)：^bA大：II—V—II—(d小：II V—I)—IV—^bVII—^bII；
- a' (21—28)：^bA大：I—I—I—I—IV—^bVII—II V—VI；
- b' (29—36)：^bA大：V—I—V—^bVII—VIII—VIII—V—^bII；

主题和声的进行以四、五度的功能交替最为常见，主、下属、属功能的色彩和作用隐现其中。同时和弦级数凭借每小节重拍位置的长时值音得以巩固或转换，其余各变奏（除变奏四外）都以主题的和声进行为基础做变化，因此笔者认为作品在总体和声框架上依旧属于功能和声的范畴。

（四）爵士特性音调

《变奏曲》浓郁的爵士风味在音调上主要体现在对布鲁斯音阶的吸收和大量高叠和弦的运用中。

1、布鲁斯音阶

布鲁斯（Blues）又称“蓝调”，起源于美国南部的黑人灵歌，由于在演唱时人们往往会加入一些下滑音表现苦闷、忧郁的情绪，从而逐渐形成了布鲁斯音乐特有的风格，即在旋律中出现大调的降三、降七（有时也会降五）级音和小调的降二、降五级音等特性音调。以主调^bA大调为例（见谱例6）。

谱例6：《变奏曲》中运用的布鲁斯音阶



尽管在记谱中乐曲开头标记的调号为五个降，但由于主题低声部对^bA的强调以及爵士乐中和声通常由I级开始的做法，笔者认为作品的主调为^bA大调（即四个降），而G恰好是^bA大调的七级导音，将其写入调号既方便记谱又符合布鲁斯音阶大调降七级的特征。此外，C和E作为^bA大调的三级、五级音，在作品中常以游移的姿态在原调音与降半音之间徘徊，从而使乐曲的蓝调色彩更为浓厚。

2、高叠和弦

“高叠和弦”是一种由五个或多于五个音按照三度叠置而成的不协和和弦。在《变奏曲》中，高叠和弦的运用自由而富于幻想性。一方面，它可以被建立在任意和弦级数上，以主题为例—bar. 5^bVII⁹；bar. 13IV₁₃；bar. 14V₉；bar. 16II11III₁₁⁻⁷；bar. 28I⁹；bar. 35^bVI₉，作曲家在各级数上

都建立了高叠和弦。另一方面，这些高叠和弦的相互连接也充满了即兴性，它们时而以重复形式出现，时而在功能和声的框架中自由叠合。

因此，尽管乐曲以每小节重拍位置上的长音暗示了某种和声功能，但大量高叠和弦的渗入不仅使得调性游移，还使和声在色彩上变得更为朦胧，就像强光投射下的虚影，晃动的光晕，迤逦斑驳。

三、完美的融合

通过上文对《变奏曲》的分析，不难看出此曲将古典与爵士风格完美融合统一，其主要表现在两个方面：一是在把握传统变奏曲体裁样式的基础上注入自由即兴成分；二是在功能和声的框架下大量运用爵士特性音调。

具体而言，变奏曲（variation）作为一种产生于文艺复兴时期的古老音乐体裁，一般以变奏曲式（即主题及其一系列变化反复）作为其结构框架，主题大多完整统一，各变奏具有相对静止和收拢的特性。^[2]相较于变奏曲稳定规整的结构，爵士乐无论是复杂的节奏律动、独特的音调设计还是无拘无束的音乐发展都体现了其灵魂所在——即兴的表达。在《变奏曲》中凯帕斯汀将爵士即兴纳入变奏曲体裁样式中使之有章可循，构成“有序即兴”的风格，从而避免了音乐因纯粹自由而陷入迷失散乱的窘境。同时，为了突破传统变奏曲中各变奏相对静止和收拢的特性，作曲家不仅写作了引子、连接句等相对灵活或具有过渡性功能的组织成分，使作品整体布局更为紧凑流动，还在大多数变奏的衔接中设计了一个统一的连接模式（见谱例7）。

谱例7：《变奏曲》中变奏衔接的和弦连接模式



谱例7所示为两个相距小二度关系的大七和弦。大多变奏的结束以前者作为和声背景，配合双手密集音型的跑动；紧接着，大多变奏的开始以后者作为标志，而后者恰好是主调^bA大调^bVII级上构成的和声背景，因此，在《变奏曲》中变奏与变奏间并无明显的终止式或停顿，相邻大七和弦连接所造成的“环环相扣”模式不断推动音乐的发展，体现了无穷动式的即兴魅力。

除了在变奏曲体裁依托与结构创新方面的融合，作品在功能和声框架与爵士特性音调的运用上也恰如其分。通过分析可知，全曲仍然遵循着传统功能和声的框架，每小节重拍位置的长音暗示了和声级数和功能指

向，因此，在和声语汇的创作上，我们可以认为功能和声是全曲的基调或底色，而爵士风味的体现则主要集中于对布鲁斯音阶和大量高叠和弦的运用中。这种大胆的尝试不仅取得了意想不到的和谐效果，还造就了凯帕斯汀独特的音乐创作观念，使古典与爵士、规整与即兴完美融合。

结 论

如果简单地用一形容词分别描述古典、浪漫、爵士三种不同音乐风格的特征，那么理性均衡是古典，激情是浪漫，自由随性就是爵士。然而三种看似不同的音乐风格，却拥有着共同的基因，那就是功能和声。在功能和声的大背景之下，爵士乐所运用的特有的音阶仅是一种特殊的、饶有趣味的语汇，丝毫不能改变这一事实：这三种风格是同质同源，它们之间是继承，发展，而不是背叛——这为此曲将古典与爵士相融合的曲风奠定了最基本的根基。而古典风格至浪漫情怀之间的蜕变更是一种存乎于心的，量变到质变的过程。在变奏四那悠长的旋律中，在连接那一暗涌的热情中，在变奏六那华丽绚烂的音流中，我们真切地感受到了凯帕斯汀那包裹在既拥有爵士语汇，又有古典外表形式之下的浪漫情怀。

本文所涉及的《变奏曲》仅仅是凯帕斯汀这种融合创作观念下的沧海一粟，除此以外他仍有大量作品或多或少地体现了对古典音乐形式的继承和对当代爵士乐的深度挖掘，这些珍品都值得被反复推敲和研究，故笔者仅以拙文期待更多专家、学者的关注。

注 释:

^[1] 见Hyperion公司CDA67433唱片介绍。

^[2] 耿簇《古典和爵士的完美融合——尼古拉·凯帕斯汀<变奏曲>(Op.41)分析与演奏》，发表在《音乐创作》2012年第5期；黄文辉《浅谈尼古拉·凯帕斯汀的八首音乐会练习曲及其演奏》，发表在《大舞台》2009年第5期；王婧，刘铭《凯帕斯汀音乐会练习曲第八首的演奏与教学》，发表在《黄山学院学报》2012年第2期等。

参 考 文 献:

[1] [法] 奥利弗·梅西安著；张惠玲，洪丁译. 斯塔拉文斯基《春之祭》分析（上、下）[J]. 中央音乐学院学报，2012（3、4）.

[2] 钱亦平，王丹丹. 西方音乐体裁及形式的演进[M]. 上海：上海音乐学院出版社，2003.

责任编辑 春 晓