

古典框架中的爵士元素——卡普斯汀《变奏曲，Op. 41》 的结构与风格分析

孟庆天

(韩国岭南大学, 韩国 庆山 38541)

摘 要: 尼古拉·卡普斯汀的作品常被形容为“听起来像爵士，却是完全写定的古典音乐”。这一判断放在《变奏曲，Op. 41》中尤为贴切。该作写于1984年，以变奏曲体为外部框架，却在节奏、和声、低音组织与织体处理上持续调用爵士钢琴语汇。本文依据乐谱，对引子、主题及六个变奏的结构关系作分段分析，并结合Swing、Bebop、Walking Bass、Comping、Ragtime等因素，分析其在具体小节中的写作方式。文章认为，这部作品最有意思的地方，不在于“古典加爵士”的表面拼贴，而在于卡普斯汀把爵士语法真正纳入变奏展开之中：动机的发展、调性重心的移动、速度与拍号的重新布置，都与爵士化音响共同作用，最终构成一部既严谨又富有即兴错觉的钢琴作品。

关键词: 卡普斯汀；《变奏曲，Op. 41》；变奏曲；爵士风格；钢琴写作

一、引言

谈20世纪音乐风格的流动，爵士乐始终是绕不开的一条线索。它先以大众音乐的身份在美国扩散，随后又进入学院派作曲家的视野。格什温、斯特拉文斯基、拉威尔等人之所以对爵士产生兴趣，并不只是因为它“新鲜”，更因为它提供了不同于德奥传统的节奏观、和声色彩与音响想象。^[2]到20世纪下半叶，跨界、融合和“第三流派”相关实践不断增多，爵士因素进入古典作品已不再罕见。不过，像卡普斯汀这样几乎不依赖现场即兴，却能让整部作品保持强烈爵士听感的作曲家，仍然相当少见。^[1]

卡普斯汀的独特之处，正在于他把爵士元素融入到音乐材料内部。也就是说，爵士在他的作品里不是点缀，而是节奏推进、伴奏织体、和声走向乃至触键想象的一部分。^[3]《变奏曲，Op. 41》能够说明这一点。作品沿用古典变奏曲“主题—变奏”的基本框架，但每次变奏都在节奏重心、音型角色和音色联想上重新处理主题，因此独奏钢琴常常会呈现出接近小型爵士组合的声部层次。本文以结构分析为主，同时结合爵士风格术语，讨论这首作品如何在形式秩序与风格之间取得平衡。

二、作曲家与作品背景

卡普斯汀1937年生于乌克兰戈尔洛夫卡，少年时期接受系统钢琴训练，后入莫斯科音乐学院，师从亚历山大·戈尔登韦泽。这样的学习背景，使他一开始就深受俄罗斯钢琴传统影响；与此同时，他又长期迷恋爵士乐。^{[1][3]}这两条路径在他后来的作品中几乎始终并行：一方面是俄派钢琴写作讲求的技巧密度、音响厚度和舞台性，另一方面则是蓝调、Swing、Bebop、Stride、Boogie-Woogie等风格被持续吸收进来。

从体裁看，卡普斯汀并不只写钢琴曲，但钢琴作品确实最能体现他的个人面貌。^{[1][4]}奏鸣曲、练习曲、组曲、前奏曲以及《24首前奏曲与赋格》等作品，都显示出一种很鲜明的特征：作品虽然是完全记谱的，听起来却常让人误以为演奏者正在现场即兴。换言之，他并没有把“即兴”交给演奏现场，而是在作曲阶段就把这种错觉设计进去了。《变奏曲，Op. 41》正是理解这种写作观念的一部重要作品。

全曲由引子、主题和六个变奏组成：第1—4小节为引子，第5—36小节为主题，第37—68

小节为变奏 I，第 69—103 小节为变奏 II，第 104—179 小节为变奏 III，第 180—197 小节为变奏 IV，第 198—229 小节为变奏 V，第 230—283 小节为变奏 VI。整体调性以降 D 大调为中心，中段经过 F 大调与 E 大调，再回到原调收束。这个布局很重要，因为它说明作品即便大量使用爵士化和声，依靠明确的调性计划维持方向感。

三、《变奏曲，Op. 41》的结构分析

(一) 引子与主题：从动机提示到变奏潜能的建立

引子只有四小节，但已经把作品最核心的矛盾摆在了前面：材料很集中，调性感却并不急于稳定。双手齐奏的开头音型取材于降 D 大调音级，但主音并没有被当作真正的“落点”，反而是第 6、7 级音更醒目。再加上同一轮廓的移位和模仿，开篇听起来便带着悬而未决的意味。动机材料来源斯特拉文斯基《春之祭》，对笔者而言，这里的关键不只是“借用”，而是卡普斯汀借这一材料，把一种略带原始感的旋律轮廓改造成具有现代钢琴张力的开场。

The image shows a musical score for the Introduction of Stravinsky's 'The Rite of Spring'. It features four staves: Clarinetto 1 in La, Clarinetto basso 2 in Si^b, Fagotto 1, and Corno 2 in Fa. The tempo is marked 'Lento' with a quarter note equal to 50 beats, and 'tempo rubato'. The Fagotto 1 part is highlighted with a red box and includes the instruction 'solo ad lib.'. The score shows the beginning of the piece with various rhythmic patterns and dynamics like 'colla parte' and 'mp'.

谱例 1 斯特拉文斯基《春之祭》（动机来源）

第 5—36 小节的主题可分为 A 与 A' 两大段，其中 A 含 a、b 两个分句，A' 含 a'、b' 两个分句。主题之所以重要，不只是因为它好辨认，更因为它把后面各次变奏需要的材料先交代清楚了。原文概括的动机 a、动机 b 和动机 c，随后不断以节奏压缩、音区转移、织体置换和和声重配的方式再出现。尤其是第 5—8 小节左手对 bA 低音的持续强调，使主题在流动中一直保有重心；第 8—9 小节较清晰的属—主关系，则进一步确认降 D 大调的中心位置。也就是说，主题既“开口”，给变奏留下改写空间，又“收口”，让全曲不至于失去方向。

(二) 变奏 I 与变奏 II：节奏碎片化与即兴化推进

变奏 I（第 37—68 小节）在长度和分段上仍大体对应主题的 A / A' 框架，但气质已经明显变了。原来较平稳的句法，被拆成更细碎的 Swing 节奏，重音位置也更灵活，听上去更像爵士钢琴手在主题基础上的活化处理。a 段左手尤其值得注意：它实际上把主题里的伴奏动机 c 重新解释成 Comping 式伴奏，不再只是衬托旋律，而是自己也带着律动往前推。到了 b 段，左右手交叉、音区互换和错位节奏一起出现，独奏钢琴开始产生“多乐器同场”的效果。

变奏 I 后半段还承担了一个过渡任务。第 65—68 小节里，左手已经先行给出附点式推进，像是在预告下一变奏的基本律动；右手则以十六分音符、切分和偏离常规重音的线条写出近似 Bebop 的感觉。这样一来，变奏 I 与变奏 II 就不是简单并列，而是前者的结尾直接注进了后者的开头。

变奏 II（第 69—103 小节）延续了 A / A' 结构，但比前一变奏更强调持续推进的力量。左手八度跳进构成的附点节奏伴奏反复出现，bA 踏板音也被不断强调，低音层因此形成稳定的支撑。与之相对，右手旋律不再追求歌唱性，而是用连续十六分音符、切分、弱拍重音和三连音去制造不断冲突的感觉。可以说，到这一阶段，主题材料的“旋律身份”开始退后，节奏能量本身变成了更突出的主角。末段向 F 大调方向的松动，则为变奏 III 的调性转换做好了准备。

(三) 变奏 III 与变奏 IV：调性转折、速度再定义与抒情对比

变奏 III（第 104—179 小节）是全曲第一次真正拉开空间的地方。表面看，它的篇幅显著扩

张；但第 103 小节转入 6/8 拍并标出 *Doppio movimento* 之后，听觉上的时间感被重新安排，实际并不会让人觉得音乐突然“拖长”了一倍。更值得注意的是，变奏 II 末尾隐约开启的 F 大调，在这里被更明确地建立起来，同时力度的转换，先前那种外放、炫技式的压力一下被抽走，取而代之的是更轻、更透明的声响。这说明卡普斯汀处理变奏，并不满足于改几种纹理；他会连拍号、速度感、音响重心一起改掉，从而让整段音乐像换了一种表达方式。

变奏 IV（第 180—197 小节）转入 E 大调，速度标记为 *Larghetto*，和前文形成很鲜明的反差。原论文把这里概括为“*Melodic Soloing*”式写法，这个判断是准确的：主题中的核心动机并没有消失，而是被柔化、延长并重新放到新的和声背景里，像爵士演奏中在既定材料上做旋律性独奏。第 180 小节附近动机 a 的变形最容易辨认，左手持续低音则把音响压得更深，使这一段既有抒情性，也保留着暗中的张力。到第 193—196 小节，三十二分音符和装饰音密集出现，音乐仿佛一边消散，一边继续蓄力；第 197 小节改为 2/4 拍，并与 *crescendo*、*stringendo* 连在一起，下一段 *Presto* 的爆发几乎已经写在眼前了。

（四）变奏 V 与变奏 VI：高潮塑造与终曲收束

变奏 V（第 198—229 小节）回到降 D 大调，并以 *Presto* 速度把全曲推向最明亮也最紧张的高潮。它一开头的双手齐奏明显让人想到引子，这种“回到源头”的写法很有效：材料还是那个材料，但在更快速度、更强力度和更高密度音下，性质已经完全不同。连续推进的快速音型、强烈的重音和高低音区的切换，使音乐带上近乎俯冲的气势。若从变奏逻辑来看，变奏 V 已经不是单纯修饰主题细节，而是对前面积累起来的节奏动能做一次集中释放。

变奏 VI（第 230—283 小节）具有明显的尾声功能。它没有把重点押在某一种单一爵士风格上，而是更像把前面各段的节奏、和声和动机方式重新拢到一起。动机 a 的片段化变形频繁出现，速度感一直不松，最后的和弦性终止则把全曲收得很坚决。尤其值得注意的是，引子中已经若隐若现的 IV—I 关系，到这里在低音走向和和声归属上被再度强化，前后呼应非常清楚。因此，终段的意义不仅是“更响、更快”，它还承担着结构闭合的任务。

四、作品中的爵士语汇及其构成方式

前面对曲式结构的讨论，解决的是“这部作品怎样展开”；这一节更想回答另一个问题：它为什么会如此鲜明地让人听到爵士。卡普斯汀的做法并不是把真实即兴搬进谱面，而是借助节奏写法、低音组织、伴奏模式和历史风格记忆，让钢琴在单一乐器的条件下仍然保有爵士合奏的质感。^{[4][5]}

先看 *Swing*。它在本曲里最直观的体现，是三连音倾向、切分节奏和重音重心的轻微偏移。这里的 *Swing* 并不只是“把八分音符弹成长短不等”，而是让旋律和伴奏之间始终留有弹性。变奏 I 第 38—43 小节就是典型例子：节奏好像在摇晃，但结构并没有被冲散，反而因为这种摆动，主题材料显得更活。

再看 *Bebop* 因素。与较为平稳、可舞蹈化的 *Swing* 不同，*Bebop* 更强调高密度、快速、带尖锐棱角的线性旋律。^[6]在《变奏曲，Op. 41》中，第 65—66 小节尤其能说明这一点。那些连续十六分音符不只是为了“炫技”，它们通过切分和不规则重音，把旋律的语气拉得很紧，听觉上会产生明显差异感。

Walking Bass 与 *Comping*，则是卡普斯汀把独奏钢琴写出合奏感的两种关键手段。前者通常表现为低音声部连续、稳定的四分音符或八分音符行进，它既构成和声支点，也让节奏保持向前的惯性；第 208—211 小节就有很清楚的 *Walking Bass* 意味。后者则是短促、切分、带打击感的和弦伴奏，功能上接近爵士钢琴手在乐队中对独奏声部的支撑与回应。第 44—48 小节的和弦写法正能说明这一点：左手并不只是“垫和声”，而是在主动参与节奏塑形。^{[7][8]}

本曲里还留着较早期爵士钢琴的影子，也就是 *Ragtime* 式的左右手分工。*Ragtime* 的典型特征，是较为规律的左手伴奏与右手切分旋律之间形成的拉扯。^[6]第 101—102 小节虽然不是直接照搬传统 *Ragtime* 模板，但这种角色分配非常清晰：一只手维持节拍和和声位置，另一只手在其上做灵活的切分线条。也正因为如此，作品中的爵士感并非来自某一种单一风格，而是来自几种风格记忆的叠合。

五、结论

综上,《变奏曲,Op.41》并不是一首在古典体裁里随手添加几处爵士装饰的作品,而是把爵士表达真正纳入变奏展开机制的一部成熟之作。引子以齐奏音型和模糊调性感出现;主题通过动机a、b、c建立后续变形的材料基础;变奏I、II更多从节奏角度改造主题;变奏III、IV则借助拍号、速度、力度与调性变化重组中段空间;变奏V、VI把前文积累的能量推向高潮并完成收束。整首作品之所以成立,正在于这些看似自由的爵士化表层,始终被严格的形式规划拢在一起。

从更大的风格意义看,卡普斯汀的价值并不只在“好听”或“炫技”,而在于他证明了古典与爵士完全可以在同一部作品中形成有机关系。古典传统为他提供结构控制和发展观念,爵士传统则带来节奏活力、和声色彩和织体角色的更新。^{[1][5]}《变奏曲,Op.41》正是这两股力量相遇后的结果。对钢琴作品研究而言,它提醒我们:所谓“完全写定的爵士性”并不是悖论,相反,它恰恰可能是一种非常严密的作曲策略。

参考文献:

- [1] Randall J. Creighton, “A Man of Two Worlds: Classical and Jazz Influences in Nikolai Kapustin’s Twenty-four Preludes, Op. 53,” D.M.A. dissertation, University of Arizona, 2009.
- [2] 김유민. “George Gershwin 의 「An American in Paris」 에 대한 Jazz 요소 분석 연구” 석사학위논문, 안동대학교, 2009.
- [3] 박지현. “N. Kapustin 의 <24 Preludes in Jazz Style for Piano, Op. 53> 분석연구” 박사학위 논문, 한세대학교, 2012.
- [4] 陈艺璇:《卡普斯汀〈变奏曲 Op.41〉的音乐特征和演奏分析》,江西师范大学,2023.
- [5] 许超然:《卡普斯汀〈Sonatina Op.100〉音乐风格与演奏研究》,广西师范大学,2024.
- [6] 최규용. 《재즈》, 살림지식총서 54 권, 서울: 살림, 2004.
- [7] 이문성. “20 세기 음악에서 나타나는 피아노의 타악기적 사용” 석사학위논문, 대진대학교, 2005.
- [8] 이미숙. “20 세기 음악에 나타난 Jazz 의 화성적 특징” 석사학위논문, 백석대학교, 2008.

Jazz Elements within a Classical Framework: A Structural and Stylistic

Analysis of Kapustin’s Variations, Op. 41

MENG Qingtian

(Yeungnam University, Gyeongsan 38541, South Korea)

Abstract: Nikolai Kapustin’s works are often described as “sounding like jazz, yet being entirely written-out classical music.” This characterization is especially apt in the case of Variations, Op. 41. Composed in 1984, the work adopts variation form as its external framework while continuously drawing on the vocabulary of jazz piano in its rhythm, harmony, bass organization, and textural treatment. Based on the score, this article presents a sectional analysis of the structural relationships among the introduction, theme, and six variations, and further examines how elements such as swing, bebop, walking bass, comping, and ragtime are realized in specific measures. It argues that the most compelling aspect of this work lies not in a superficial juxtaposition of “classical plus jazz,” but in Kapustin’s genuine integration of jazz syntax into the process of variation. The development of motives, the shifting of tonal centers, and the reconfiguration of tempo and meter all interact with jazz-inflected sonorities, ultimately producing a piano work that is both formally rigorous and rich in the illusion of improvisation.

Keywords: Kapustin; Variations, Op. 41; Variation form; Jazz style; Piano writing