

前言

凯斯·杰瑞在爵士乐界占据着重要地位，是爵士乐史上最伟大的钢琴家之一。他把爵士音乐的“即兴”与“创作”发挥得淋漓尽致，成为爵士乐界不可磨灭的一个传奇性人物。他不仅在爵士领域有着非凡的造诣，在古典领域也有着卓越的成就。

从文化意义层面而言，凯斯·杰瑞具有古典音乐的深厚功底和对爵士乐的独特创造力，并把古典音乐的一些因素融入爵士音乐的即兴创作演奏中。把一个本由黑人音乐的民族音乐带上了独奏音乐厅，使这种传统音乐形式提升到了一个经典艺术的高度。

从本源及爵士乐史而言，爵士乐作为一种黑人音乐，而凯斯·杰瑞作为一名黑白混血爵士乐手不仅巧妙的融合了西方古典音乐和这种黑人音乐，并在爵士音乐领域和古典领域都取得了伟大的成就。

从他的个人成就而言，荣获“极地音乐奖”，“莱奥尼松尼奖”，以及法国文化颁发给艺术家最高荣誉之一的“艺术与文学荣誉勋章”等等，发行的个人专辑近百张，并获得多个国际性最佳唱片奖项，并被各国评论家评论为“艺术大师”。

对于凯斯·杰瑞这位伟大的音乐家进行深入研究，不仅在于更好的了解他的钢琴艺术特点，更重要的是通过他如何把爵士乐发挥并发展为独奏钢琴的形式搬上多个世界著名演奏厅，如何把古典与爵士相融合等等的研究，为我们在继承、发展、创新中国民族民间音乐方面提供一些值得参考的经验和思路。

爵士乐在十九世纪初发展至今，主要在欧美等发达国家发展迅猛而并驾齐驱于古典音乐，并在很多大学设有爵士乐主修课程。国内对于爵士乐的研究虽然时间不长，也并非如同国外一样各地盛行，但在爵士乐方面的研究还是有不少的成果。

国内爵士钢琴研究成果归纳如下：

1. 在爵士和声学领域方面主要有：

任达敏《流行音乐与爵士乐和声学》（1997. 11）

辛笛《爵士钢琴入门：和声篇》（2004. 08）

辛笛《爵士哈农》（2004. 04）

辛笛《爵士钢琴入门：和声篇》（2004.08）
廖季文《全国高等院校艺术专业试用教材·流行爵士和声学》（2010.02）
林华《现代爵士和声及其钢琴即兴技巧》（2002）

2. 在爵士音乐史方面主要有：
刘凯《爵士音乐史》（2007.04）；
王珉《美国音乐史》（2005.08）；
蒂罗《爵士音乐史》（1995.10）
洛秦《爵士百年兴衰录》（2002.08）；
陈铭道《黑皮肤的感觉——美国黑人文化》（1999）

3. 其译著方面主要有：
徐天池译《爵士乐时代的故事》
周晓东译《爵士笔记》
麦玲译《爵士音乐史》（1995.10）；
赵仲明编译《爵士作曲理论与实践》
P·古拉尔尼克/R·圣堤利/H·乔治-沃伦著，李佳纯等译《蓝调百年之旅》
陈雨译《爵士乐》
俞人豪译《爵士钢琴演奏法 演奏·和弦·伴奏》（1998）等。

国外爵士钢琴研究成果：

国外学者在爵士方面有着大量的研究成果以及雄厚的研究力度，不管是理论、音乐史、乐谱等各个方面都有着较为全面的著作及资料。以下仅为部分资料：

1. 在理论领域方面，主要有：
马克·莱文《爵士理论》（Mark Levine, 1995）；
Jamey Aebersold “NOTHIN BUT BLUES Jazz and Rock”（1971）；
马克·莱文《爵士钢琴》（Mark Levine, 1989）；
John Mehegan “TONAL AND RHYTHMIC PRINCIPLES”（1984）；
鲍勃·泰勒《即兴创作》（Bob Taylor, 2000）；

David Liebman “A CHROMATIC APPROACH TO JAZZ HARMONY AND MELODY”
(1991)

2. 在爵士乐史领域，主要有：

马克·格里德利的《爵士乐风格历史和分析》(Mark C·Gridley, 2000)。

保罗·O.W. 坦纳《当代外国高校精品音乐教材·爵士乐》(2010.5) 等等。

相关凯斯·杰瑞的资料如下：

1. 文献资料：

Loureed《凯斯·杰瑞—LAST SOLO》电影评介(2004)；

黄欣《爵士奇葩—Keith Jarrett<科隆音乐会>》(2003)；

电器评介《DVD 碟片指南》(2004 第3期)；

Keith Jarrett’s Transformation of Standard Tunes: Theory, Analysis and Pedagogy; Keith Jarrett: The Man And His Music; 自传记录片 Keith Jarrett The Art of Improvisation 等。

2. 除以上相关的文献资料外，还有 70 多张凯斯·杰瑞的音乐 CD 可供音频参考研究：

1) 按爵士钢琴音乐风格，依照碟片录制年代可归纳如下：

1967 年录制专辑《Life Between the Exit Signs》，1968 年录制专辑《Somewhere Before》，《Restoration Ruin》，这三张唱片均由 Vortex(Atlantic)公司录制。

1970-1979 年期间，录制 31 张专辑，分别由 ECM、Atlantic、Columbia、Impulse 公司录制。其中“The Koln Concert”——科隆音乐会在 1975 年 1 月 24 录制于德国科隆歌剧院，为上世纪 70 年代最为经典的一场爵士独奏音乐会。

1980-1989 年期间，录制 15 张专辑；1990-1999 年期间，录制 10 张专辑；2000-2008 年期间，录制 10 张专辑，这 35 张均由 ECM 公司录制。其中“Standards”该专辑在 1985 年被誉为“史上最强的爵士三重奏”

2) 按古典钢琴音乐风格，依照碟片录制年代可归纳如下：

1983 年录制《Arvo Part: Tabula Rasa》；1987 年录制《J.S. Bach: Das

Wohltemperierte Klavier, Buch I》; 1989 年录制《J. S. Bach: Goldberg Variations》; 1990 年录制《J. S. Bach: Das Wohltemperierte Klavier, Buch II》; 1991 年录制《Dmitri Shostakovich: 24 Preludes and Fugues Op. 87》、《J. S. Bach: The French Suites》、《J. S. Bach: 3 Sonaten Fur Viola Da Gamba Und Cembalo》; 1992 年录制《J. S. Bach: 3 Sonatas with Harpsichord Obbligato. 3 Sonatas with Bassa Continuo》; 1993 年录制《G. F. Handel: Suites For Keyboard》; 1994 年录制《W. A. Mozart: Piano Concertos, Masonic Funeral Music, Symphony In G Minor》; 1996 年录制《W. A. Mozart: Piano Concertos, Adagio And Fugue》。在这 11 张古典音乐专辑中, 除 1992 年的专辑由 RCA 公司录制, 其他均由 ECM 公司录制。

以上国内外迄今为止所发表的相关论文、著作中, 有的是影音评介、有的是对他爵士音乐的研究、有的是对他“即兴”的研究、有的是单独对某个音乐会的评论, 惟独对他的整个钢琴艺术特征方面没有作较具体、全面、深入地研究的论文。因而本课题决定对凯斯·杰瑞的钢琴艺术特征展开研究和分析, 对于他整个钢琴艺术特征进行总结、梳理, 并能够成为国内第一手较规范的资料为后人参考。

第一章 凯斯·杰瑞及其艺术成就

1.生平简介

凯斯·杰瑞于1945年5月8日出生在美国宾夕法尼亚州的艾伦镇。他从三岁开始学习钢琴，并一直学习着正统的古典音乐。6岁举办首场个人音乐会，不仅演奏古典钢琴曲目，在结束之余还演奏了两首原创作品，他的创作天赋在那时就显露了出来。他先后进入了费城的音乐专科学校学习钢琴，并在十五岁在伯克利音乐学院（Berklee College of Music）学习作曲。之后，他放弃了去巴黎跟著名教育家纳迪亚·波兰戈尔（Nadia Boulanger）进一步学习作曲的机会，而是选择去纽约发展他的爵士音乐道路。

在纽约的一次偶然演出中，杰瑞被鼓手阿特·布莱基（Art Blakey）看中，并加入了布莱基的“新爵士信乐团”。不久，凯斯·杰瑞成为在60年代爵士乐坛中起着重要影响的查尔斯·劳埃德的四重奏成员之一，担任钢琴演奏。通过一段时间的磨练，凯斯·杰瑞与鼓手保罗（Paul Motian）、贝司手查理（Charlie Haden）组建了属于自己的三重奏。在70年代初，杰瑞在迈尔斯·戴维斯（Miles Davis）的盛情邀请下成为迈尔斯·戴维斯的“Fusion”乐队的次席键盘手，演奏电子音乐。在1972年杰瑞在原有的三重奏基础上邀请了著名萨克斯管演奏家杜威·雷德曼（Dewey Redman）的加入，组成了一支美国四重奏乐队。在1974年，凯斯·杰瑞又与挪威萨克斯风手简·戈布雷克（Jan Garbarek）新建了一支欧洲四重奏。

在1971年，凯斯·杰瑞与德国生产商曼弗雷德·艾彻和ECM公司开始了他的录音合作。同年，他举办了个人独奏音乐会，并与ECM公司合作了第一张个人专辑——“Facing You”（1971）。除此专辑外，ECM公司还现场录制了其它独奏音乐会专辑：不莱梅独奏音乐会（1973）、科隆音乐会（1975）、布雷根茨音乐会（1981）、巴黎音乐会（1988）、维也纳音乐会（1991）、斯卡拉音乐会（1995）等。其中，科隆音乐会的唱片还获得当时最畅销钢琴录制唱片。在70年代，杰瑞开辟出当时的爵士钢琴独奏新篇章。

不管是在古典音乐领域还是爵士音乐领域，凯斯·杰瑞都有着重大的贡献，是一位值得我们研究和学习的重要人物。

2. 艺术成就

凯斯·杰瑞的音乐活动反映了美国音乐前所未有的多样性和活力性，不管是在爵士音乐领域还是在古典音乐领域有着卓越的成就。下面按照他的爵士音乐和古典音乐从唱片类按时间顺序划分，大致归纳如下：

1) 爵士乐成就

a. 凯斯·杰瑞与以下著名乐手合作发行唱片：

1966年，杰瑞与著名爵士鼓手阿特·布莱基（Art Blakey）合作发行唱片《Buttercorn Lady》。

1966年至1968年，杰瑞与著名萨克斯风爵士乐手查尔斯·劳埃德（Charles Lloyd）合作发行诸多唱片。在1966年间，发行了《梦的编织者》（Dream Weaver），《森林之花》（Forest Flower），《花之本》（Flowering Of The Original）。在1967年间，发行了《爱》（Love In），《旅行在心》（Journey Within），《查尔斯·劳埃德在苏联》（Charles Lloyd In The Soviet Union）等。1968年发行了《声迹》（Soundtrack）。

1970年至1972年，杰瑞与著名小号爵士乐手迈尔斯·戴维斯（Miles Davis）合作发行唱片。在1970年，发行了《Get Up With It》，《Directions》，《Live/Evil》等六张专辑。在1971年杰瑞参与迈尔斯专辑数同样达到六张。

b. 美国四重奏

1971年至1976年间，萨克斯演奏家杜威·雷德曼（Dewey Redman）加入凯斯·杰瑞原有的三重奏乐队，形成了一支四重奏乐队，其名称为“美国四重奏”。这个乐队时常邀约其他演奏家一起演出，如打击乐演奏家丹尼·约翰逊、莫雷拉，吉他演奏家萨姆等等。其唱片包括：Birth（1971），El Juicio（1971）The Mourning of a Star（1971），Expectations（1972），Fort Yawuh（1973），Backhand（1974），Treasure Island（1974），Death and the Flower（1974），Shades（1975），Mysteries（1975），Eyes of the Heart（1976），The Survivor's Suite（1976），Byablue（1976），Bop-Be（1977）。

c. 欧洲四重奏

从1974年至1979年间，凯斯·杰瑞同时有着另外一个称之为“欧洲四重

奏”的乐队。其成员包括萨克斯演奏家简·加贝瑞克（Jan Garbarek），低音提琴演奏家珀尔·丹尼尔森（Palle Danielsson）和鼓手乔恩·克里斯滕森（Jon Christensen）。这个乐队所录制的唱片包括：Belonging（1974），Personal Mountains（1979 东京现场），My Song（1978），Nude Ants（1979 纽约泛高村现场）。

d. 标准三重奏

从1983年至今，凯斯·杰瑞有着自己独立的三重奏乐团名为“标准三重奏”。乐队成员有凯斯·杰瑞、低音提琴手加里·皮科克（Gary Peacock）、以及鼓手杰克·得加内特（Jack DeJohnette）。其发行专辑包括：《改变》（1983.1），《标准三重奏1》（1983.1），《标准三重奏2》（1983.1），《标准三重奏——生存》（1985），《依旧生存》（1986.7），《标准三重奏2》（1986.10），《不变》（1987.10），《标准三重奏——挪威》（1989.10），《致敬》（1989.10），The Cure（1990.4），《再见乌鸦》（1991.10），Live at Open Theater East（1993.7），At the Blue Note（1994.6），Tokyo（1996.3），Whisper Not — Live in Paris 1999（1999.7），Inside Out（2000.7），Always Let Me Go（2001.4），《旅行者》（2001.7），《做自己》（2002.7），My Foolish Heart - Live at Montreux（2001.7），Setting Standards: The New York Sessions（2008）。

2) 古典乐成就

凯斯·杰瑞除在爵士音乐上有伟大的成就外，在古典音乐上也有卓越的成绩。他在2004年获得莱奥尼松尼音乐大奖（Léonie Sonning Music Prize）。这是一个颁给杰出古典音乐家的大奖，有史以来仅两名爵士音乐家拿过该奖项，杰瑞则是其中之一。

凯斯·杰瑞除在爵士领域发行了诸多专辑外，在古典音乐领域则发行专辑数量不容低估。杰瑞发行的古典音乐专辑有二十余张，按照发行专辑的不同音乐时期分类如下：

a. 巴洛克风格的经典唱片

凯斯·杰瑞演奏巴赫的音乐作品所录制五张专辑。包括：十二平均律（上册）、十二平均律（下册）、哥德堡变奏曲、三首奏鸣曲、法国组曲。

除巴赫的作品外，杰瑞还发行了一张演奏亨德尔的专辑，其作品是亨德尔《recorder sonatas》、《suites for keyboard》。

b. 古典主义风格的经典唱片

凯斯·杰瑞演奏莫扎特的音乐作品有《钢琴协奏曲——g 小调交响乐》

c. 二十世纪音乐风格的经典唱片

凯斯·杰瑞演奏二十世纪音乐风格的音乐包含有著名作曲家肖斯塔科维奇、阿尔沃·帕尔特（Arvo Part）、劳·哈里森（Lou Harrison）、阿伦·霍夫哈尼斯（Alan Hovhaness）、以及其他作曲家佩吉·格兰维尔·希克（Peggy Glanville Hicks）等人的作品。其演奏肖斯塔科维奇的作品是《二十四首前奏曲和赋格》。

d. 原创作品唱片

凯斯·杰瑞录制的原创作品《In The Light》，其中包含了赋格、弦乐四重奏、铜管四重奏、室内乐等诸多古典因素。《Ritual》是杰瑞在 1997 年独奏钢琴专辑，《The Celestial Hawk》则录制于 1980 年，该专辑由杰瑞和锡拉丘兹交响乐团合作演奏了杰瑞创作的古典音乐作品。其包含了管弦乐队、打击乐和钢琴。这张专辑是凯斯·杰瑞作为一名古典音乐钢琴家演奏最为大型和最长的一张古典音乐专辑。

3) 钢琴即兴独奏唱片

凯斯·杰瑞的即兴独奏唱片按录制分类可分为两种类型，一种是现场录制的即兴独奏音乐会，另一种是在工作室录制的即兴独奏。不管是现场录制的音乐会或是工作室录制的即兴独奏，其数量总计十三张。包括：巴黎音乐会、阶梯音乐会、科隆音乐会等。

3. 音乐影响

凯斯·杰瑞对于音乐的诠释不管是爵士音乐还是古典音乐，都能从中流露出自由性以及丰富性。他或许不是最为杰出的爵士钢琴家，不是

演奏最多古典作品的钢琴家，但他毫无疑问是最具有综合实力、最具现代气息的钢琴演奏家之一。

凯斯·杰瑞在爵士和古典领域获得很多荣誉，其中包括：古根海姆·菲洛西普奖学金和由法国爱琪美·查尔斯·克罗颁发的迪斯克奖学金，七个德国奖项和 8 个格莱美提名。

他被所有著名音乐杂志一致地公认为“艺术大师”，并获得“年度唱片奖”。如《纽约时报》、《纽约人》、《时间》、《立体声》、美国爵士乐历史最古老的强档杂志《强档》(Downbeat)、音乐排行榜类杂志《告示牌》(Billboard)、《CD 的回顾》和《滚石》唱片。并在 1991 年《键盘杂志》通过对读者的调查获得“最佳古典键盘演奏者”称号，以及在 1992 年《CD 回顾》中获得最佳古典 CD，CD 内容是肖斯塔科维奇 24 首前奏曲和复调，OP. 87。并被很多国际音乐出版社的评论家写到杰瑞获得的一些“最佳音乐年度奖”。其中《午夜旋律》(1999)、《和你一起》(1999)、《低声回绝》(2000)、《向上》(2003) 获法国爵士音乐家杂志“巧克力奖”以及日本著名爵士乐杂志《Swing》金像奖。

在 1989 年，凯斯·杰瑞被授予“艺术与文学荣誉勋章”，这是法国文化部授予给艺术家最高荣誉之一。在 1996 年，他被选为瑞典音乐学院成员之一，加上杜克·埃林顿仅两名外籍爵士乐艺术家受到这种邀请。在 2002 年，美国艺术专科学校邀请凯斯·杰瑞，这所拥有美国最久远荣誉的学校建于 1780 年。

在 2003 年，凯斯·杰瑞荣获“极地音乐奖”，这是在全球音乐界最有权威的音乐奖项之一，由瑞典国王在瑞典首都斯德哥尔摩颁发。在 2004 年七月，杰瑞紧接着在哥本哈根荣获了另一个世界级音乐奖项“莱奥尼松尼奖”，这个奖项从 1959 年起源至今，杰瑞是除迈尔斯·戴维斯之外第二个获得该奖项的爵士艺术家。而在该月，杰瑞在加拿大的蒙特利尔 25 周年爵士国际庆典上被授予“迈尔斯·戴维斯奖”。

凯斯·杰瑞曾在数个世界最为著名的音乐剧场作为第一位即兴钢琴音乐家的身份进行演出。其中包括：1978 年，在纽约的大都会歌剧；1990 年在维也纳金色大厅；1995 年斯卡拉歌剧院。

第二章 凯斯·杰瑞钢琴音乐创作

第一节 凯斯·杰瑞的钢琴音乐特征

1、自发性创作

自发性创作是凯斯·杰瑞在钢琴创作中的重要特征。自发性创作即为不通过任何事先准备，完全靠临场发挥而创作的一种创作方式。这里需要注意“完全”的含义，即在演奏前没有任何音符或是音乐片段的准备，靠临场即兴发挥来演奏的一种形式，所有的音乐构思都是在演奏中产生的一种创作方式我们理解为自发性创作。

这跟一种古老的视觉艺术存在着一定的共性。这种古老的视觉艺术源于艺术家通过一种特殊的训练，最终能够把其想法与手的交流表达在薄薄的羊皮纸上。一旦有差错将会毁掉当时较为珍贵的羊皮纸，这不得不让绘画者的思路 and 手有着完美的结合。而通过这种绘图，善于欣赏和理解的人们来看它叙述着一些难以解释的东西，因而显得非常神秘。这不得不让我联想到凯斯·杰瑞的自发性创作上来，杰瑞在个人独奏演奏会中的自发性创作给所有听众带来了无可比喻的神奇魅力，音乐中源源不断的灵感让人为之感叹。不管是视觉艺术或是自发性创作，都是需要我们在掌握了该艺术的重要技巧和深刻认知的情况下才能够出现。对于爵士乐创作，可以是并不了解理论或高超技巧便能创作爵士乐的人群，也可以是通过掌握爵士乐创作过程并把练习过的爵士乐句组合在一起，通过勤奋练习达到较好即兴演奏水平的爵士乐人群。但能够自发性的即兴创作的人群绝对在爵士乐领域为数不多，凯斯·杰瑞则算其一。自发性的即兴创作也可以叫“瞬间创作”，突出了最初演奏爵士乐的精髓所在。

自发性的概念与即兴演奏的过程是不可分割的，美国传统词典中列出了“自发的”的几个定义。首先，自发发生的一些事情是“发生或出现而没有明显的外因”，完全由自己发生的。我认为在这个定义中关键词应该是“明显”，因为在爵士即兴创作中，即兴创作很显然建立在一个完整的音乐知识的基础上。有时不能排除这是一个即兴创作者的台前行为，典型的“出色的爵士者”气氛遮盖了即兴创作的真正根源（工作和练习）；作为一名听众，相信着演奏者能够明确控制及明显展现作品，使演奏出连贯的旋律。另一个定义说自发性产生“源自一个自然的倾向或冲动，而不是外部刺激或约束”。在行为上，而非

音乐形式上，一个演奏者的冷漠可能掩饰了即兴创作材料的真实来源，但是在一个演奏者的小心控制之下，任何一个音乐创作上的思路可能产生自一个自然的倾向，而这些来源的表达方式的确不是肆意的。字典里说道，自发性将其自身表现为“在举止和行为上不受拘束的和矫揉造作的”，这对于爵士词汇来说是不属实的，他必须被很好的学习并小心的控制。最后那些自发的事情才能表现的自然而连贯。此外，像任何艺术一样，天资可能会带来促进，而学习即兴创作的过程却是必不可少的。

在《引用者及其文化》中，嘉伯特（Krin Gabbard）写到：虽然大多数爵士演奏艺术家对于他们在独奏前和独奏中应该演奏什么有很好的想法，但是很多欧洲前卫者相信即兴创作艺术家是通过完全的自发性而创作的。他提及了20世纪早期法国视觉艺术家对于爵士的评论——在早期的爵士乐听众（这里指的是法国艺术听众）中，他们第一次接触爵士乐，感到无比的惊奇，而并不是了解即兴创作背后的过程为先。引用者阐释了两个理解，第一个是在当时对于爵士即兴创作的普遍理解，即爵士即兴创作是完全自发性的说法。换句话说，音乐家是否真的可以在完全没有有意识思考的情况下创作出这些即兴创作。嘉伯特对此解释到，一些超现实主义确实把自发性解释为“无意识”。第二点，为了拆穿这个想法，嘉伯特提醒道，确实很大一部分爵士即兴创作来自于演奏者有了大量时间和努力的练习而提炼出来的。而能够完全自发性创作的是占其极少数。

事实上，一个即兴创作的爵士音乐家，在练习技术和扩大爵士词汇多年后，开始明白即兴创作是精心制作而成的过程。正如艾文（Evans）本人深刻理解到：那不是一场魔术表演，不是所学到的音高材料，乐句或标语的小小重复。最好的即兴创作包含小心锻造的逻辑和顺序，乐句的形式和整体构思，这是需要由即兴创造者仔细考虑的，就如同旋律的处理和控制的总体意识一样，不论它是否包含激发的灵感，这些都影响着整个的演奏过程。

弗里德里希·尼采提供了关于即兴创作的结论。即兴创作家是一个伟大的生命，他可以让最平凡的听众惊讶；即使他一直冒着最大的风险，我们也不会把他的音乐中的失误当作是一种错误。那些音乐即兴创作的大师们，即使这些大师也像凡人一样或多或少的犯过错误，听众们也相信他们的手神圣无过失。

但是他们是有经验，有创造力的，而且时刻准备着在他们的主旋律中包含着偶然的音调，他们也会较为巧妙的把这种旋律融合进整个音乐中。

的确，一个在此创作等待的一个结局，但往往却被另一个结局所惊讶。在任何即兴创作环境中都要冒一定的风险，有时，一个演奏者的反应可能将即兴创作的轨道操纵向一个意想不到的结局。这在杰瑞的身上经常发生，而正是通过他的这种能够使一些意想不到的结局发生的音乐才能，让他的音乐充满了神秘感和神圣感。布鲁诺（Bruno Nettl）根据关于如果定义即兴创作写出了一些哲学理论，他认为人们可能不需要把即兴创作和创作这两点分成两个部分理解。他指出，在亚洲文化中，不存在精确的即兴创作这一说法。他也写出了一些见解，在部落社会中，即兴创作从未被认为是单一的实体。换句话说，即兴创作不像单独的音乐成分一样孤立，而在全球音乐组织中被视作一个不可分割的成分。布鲁诺进一步假设，在西方音乐家中，即兴创作和创作的概念是纠缠不清的，所有的表演者在一定程度上有即兴创作，但最终归属于创作。而凯斯·杰瑞却做到了真正的即兴创作，完全由临场“自发性”的方式来创作音乐，书写心中的旋律。

关于凯斯·杰瑞作为世界上最伟大的即兴创作者之一，他对于在创作中所要求的“自发性”是极少数钢琴家能够做到的，也正是在爵士钢琴中很多人无法效仿的原因之一。这种“自发性”的创作成为了属于他成功音乐路上的一个重要特征。

2、ECM 公司对钢琴音乐的影响

ECM 公司（Edition of Contemporary Music）由曼弗雷德·艾歇尔创立于 1969 年，艾歇尔主导着 ECM 整个音乐的走向，甚至在音乐界占着其主导地位。这家德国唱片公司为众多的怀揣着梦想的音乐家们开辟了一条成功之路。

ECM 公司的创立初期是一家瞧不上眼的小公司，艾歇尔身兼制作人、录音师和后期编辑。由于创立人热爱着爵士音乐，他把爵士音乐从普遍在酒吧演出的形式推向音乐厅。在那个年代，传统的爵士乐有过一度电子化的形式演奏，也就是我们所说的“爵士融合时代”。而 ECM 的创立，艾歇尔并没有持续这样的形式，而是录制乐器奏出的真是原声为目的。他对录音设备不断改进来增添

演出效果，一是音准、二是延长声音，使整个音效做到更加干净和清晰。ECM 是包含着众多音乐风格的，虽然大部分跟爵士相关，也有古典音乐、民族音乐等。ECM 公司有着自己严格的产品理念，对于艺术家的选择、产品录音质量以及制作上都体现出他们前瞻的眼光和领先的技术录音水平，获得音乐爱好者们的青睐。这家公司不断发展壮大，以致形成一个众人知晓的有名品牌。

ECM 公司发行了众多著名音乐家的作品，数不胜数，而凯斯·杰瑞即是其中之一。可以说当时凯斯·杰瑞把 ECM 公司推向了一个新阶段，使 ECM 公司逐渐壮大。当然这是一个双赢的结果，杰瑞在音乐道路上的成功也少不了 ECM 公司的合作。现在你把任何一张 ECM 公司发行的唱片拿来欣赏，音质仍然很好，很难想象在四十年前这家录音公司能够做到这种技术水平，确实不可估量。

虽然在杰瑞发行的唱片中与其他很多唱片公司有着合作，但是由 ECM 公司制作的唱片占了大部分。归纳如下：与 ECM 首次合作在 1971 年发行了《面对你》，获得一致好评；1972 年发行《思源》(conception vessel)；1973 年发行《置身光亮》、《不莱梅和洛桑音乐会》；1974 年发行《附属品》(belonging)、《Luminessence》；1975 年发行《科隆音乐会》、《高角马》、《阿伯·齐娜》；1976 年发行《生存空间》(the survivors' suite)、《楼梯》、《心灵的窗户》、《赞美诗》(Hymns)、《太阳熊音乐会》；1977 年发行《待令》(tales of another)、《老规矩》(ritual)、《我的歌》；1979 年发行《个人山脉》、《住在万加德》；1980 年发行《天空翱翔的鹰》、《颂歌》(sacred hymns)；1981 年发行《音乐会》；1983 年发行《标准三重奏 1》、《标准三重奏 2》、《三重奏——改变》、《新生》(tabula rasa)；1985 年《情绪》(spirits)、《标准三重奏——生存》；1986 年发行《三重奏——依旧生存》、《道路之书》；1987 年发行《十二平均律上册》、《黑暗间隙》、《三重奏——不变的》；1988 年发行《巴黎音乐会》；1989 年发行《巴赫戈登堡变奏曲》、《标准三重奏——挪威》、《三重奏致敬》；1990 年发行《维也纳音乐会》、《肖斯塔科维奇 24 首前奏曲与赋格》、《巴赫法国组曲》、《巴赫三首奏鸣曲》、《三重奏——再见乌鸦》；1992 年发行《鹿头酒店》；1993 年发行《光中的桥梁》、《亨德尔组曲》；1994 年发行《“蓝色音符录音公司”——完整录制》、《莫扎特 g 小调钢琴协奏曲》；1995 年发行《斯卡拉音乐会》；1996 年发行《东京》、《莫扎特钢琴协奏曲——柔板和赋格》；1998 年发

行《和你一起的午夜旋律》；1999年发行三重奏《低声回绝》；2000年发行三重奏《表里如一》(inside out)；2001年发行三重奏《昨日》、《总让我离开》、《我愚蠢的心》、《旅行者》；2002年发行《做自己》(up for it)、《光辉》；2005年《卡内基音乐会》；2008年发行《证明》。

ECM公司的录制特点成为杰瑞音乐成功路上一个重要因素之一，如果没有ECM公司对杰瑞即兴钢琴音乐会的录制，我们将不可能听到杰瑞在即兴独奏音乐会中那神秘、不可思议的音乐。

第二节 凯斯·杰瑞之古典音乐和爵士音乐的对比

1、凯斯·杰瑞之古典音乐

1) 古典音乐对杰瑞的影响

杰瑞既不仅仅属于爵士乐，也不只属于古典世界，因而他更像是一个独立派别，属于由他自己主宰的音乐世界。杰瑞遨游于爵士乐和古典世界之间，专注精力创造自己的音乐，凭着杰瑞自己对于音乐的悟性，不断改变着属于自己的音乐和流派方法，一切源自内心最自然的创作。杰瑞的音乐发展是非常直接完整的，当其中任何一个类别更为接近所要创作的音乐时，他便会把不同的音乐种类运用得游刃有余。

然而，从他作为一个天才儿童在宾夕法尼亚州的艾伦镇演奏古典音乐的经历是不容忽视的。如果没有当时的古典音乐的学习，杰瑞在钢琴上卓越的技术能力将大打折扣。当他成年后，仍然继续发展他的技术。杰瑞也曾评论到古典演奏对他音乐发展的影响非常重要。凭借杰瑞之前在钢琴上的的执业和勤奋，青年时期的他已经是一位较成熟的钢琴家。这种观点似乎与他关于爵士乐与古典乐的对比持对立观点，但是从观点分析和音乐创作的角度不同。虽说演奏爵士乐技术性不是最主要的因素，但是成为一名伟大的钢琴家，我们不得不从技术方面分析。简单地说，爵士乐音乐家不单单靠技术支撑，音乐的感觉也很关键，然而这里的技术并非无用。因此杰瑞小时候的古典音乐学习起到了一定的技术基础作用。

虽然杰瑞不是第一个具有传统音乐教育为先的爵士乐演奏者，但是在他的音乐中，注入和保留了一份纯朴的音乐感觉，这是极其难得的。作为一个

爵士乐艺术家，古典音乐的学习背景或多或少的影响着他弹奏键盘。杰瑞也曾谈论到演奏莫扎特对其爵士乐演奏的影响使他知道该如何处理民谣和旋律。作为一个爵士乐演奏者，不需要刻板，需要自由，你只要抓住音乐的特质。这样你就是运用到爵士音乐领域，你的音乐也不会得到质疑。杰瑞认为作为一个钢琴家，从技术上讲，不可从爵士乐转入到古典音乐中，爵士乐的自由与古典音乐严谨的音乐处理相其制约。然而杰瑞之所以可以演奏更多微妙变化的抒情音乐，这个跟弹奏莫扎特的音乐有着非常直接的关系。这一点更验证了如上的观点：演奏古典音乐对于之后演奏爵士乐有着一定的促进作用。然而杰瑞也认为从古典音乐转入爵士乐也需要对于音乐的演奏在时间上做出调整，不然两种音乐混杂，把一些从古典音乐技巧的东西到爵士乐中，音乐听上去就像是在听到一个白人奥斯卡·彼得森（Oscar Peterson）演奏一样！

2) 辨析反对他古典音乐的驳论

虽然，杰瑞几乎普遍被认为是一个爵士乐演奏者，但他的古典唱片不是绝无批评者。在爵士乐领域，杰瑞通过其手指演奏开创了的自由内心音乐演奏之旅，而一些听众在评价杰瑞在古典演奏中的表演风格是“一丝不苟”，其中夹杂着讽刺意味。

在古典领域中，杰瑞是非常勤勉和严格要求道德素质的，截然相反的是在他的爵士乐中是随心所欲、无拘无束的即兴演奏。这使得一些听众认为杰瑞古典演奏是枯燥的、单调的，有些爱好者干脆远离了杰瑞的古典唱片。或许归因于杰瑞自我的挑战，想在他所精通的整个音乐领域以“证明自己”，弄得一些争论沸沸扬扬。然而就以此来解释他的古典演奏枯燥的观点，却是低估了杰瑞的能力，杰瑞有着如下的观点：

杰瑞录制多张巴赫音乐唱片，提出了自己的观点和理由。杰瑞试图在枯燥的格伦·古德尔（Glenn Gould）演奏巴赫作品的思绪里寻找巴洛克音乐的精髓，他每个前奏曲与赋格曲看起来像一座大教堂的窗户。

“巴赫的音乐构思，并不是一夜就能明白和掌握的。”^①

^① Mike Zwerin. Keith Jarrett: “The Well-Tempered Jazz Band” [J]. 1998, 6

然而出自于新政治评论家德莫特·科林奇(Dermot Clinch)说道,“将杰瑞莫扎特协奏曲的演奏与钢琴家丹尼尔(Daniel Barenboim)和李斯特(Sviatoslav Richter)的演奏相比较,并声称杰瑞演奏莫扎特“如此自由,甚至音乐有点滑稽。”^①

在杰瑞弹奏莫扎特协奏曲的演奏现场,伴随着沸腾的管弦乐切分音、黑暗的音乐剧院建筑物、半闪光的歌剧高潮进行,并调整紧张的情绪,直到钢琴突然停止,音乐归于平静。“丹尼尔的演奏是温和诠释音乐,李斯特的演奏是激情高昂的推动音乐,凯斯·杰瑞却是在单调的演奏,虚弱了管弦乐队整个的音乐气势。为什么一个伟大的爵士乐即兴演奏者,技术最专业的爵士乐钢琴家之一,在古典音乐的表演技术却只是这样?”^②

虽然一些评论家对于凯斯·杰瑞的古典音乐进行了犀利的评价,但仍然有着一部分评论家对于杰瑞的支持与赞赏。用杰瑞制片人曼弗雷德(Manfred Eicher)的话来说,杰瑞是在通过情感反抗而唤起所需要的情感。在杰瑞的审美背景下,杰瑞不相信可以在别人的音乐中加入外部“情绪”或“感觉”。

音乐家期刊关于杰瑞发行的巴赫唱片陈述道:“当我们聆听杰瑞演奏时,我们感觉到历史直接进入了巴赫的精髓。”^③

领导者和早期音乐的权威人士克里斯托弗(Christopher Hogwood)关于杰瑞发行的《巴赫十二平均律》的唱片,评论道,“很不错。有些人喜欢它,有些人说它是枯燥无味的,而有些人说表演不充分。杰瑞只在使用非艺术大师的方法,使作曲家和公众之间不存在太大的障碍,而更透明地在进行表演。作为莫扎特代表人物,我喜欢他的演奏。”

对于那些反驳的声音,杰瑞用幽默的方式,对评论那些批评他“一丝不苟”带有讽刺的古典表演风格的评论家回应道:不管他们怎么认为,对于我来说,都不会影响我的自信。他们通过观看我的演奏唱片,以为他们就了解我,我觉得这是可笑的,我不知道他们出了多少唱片。就如同当你读某人的一本书,你认为这是一本伟大的书,因而买下他们的下一本书,但后一本书不是

① Dermot Clinch. Mind Over Mozart[J]. New Statesman, June 14, 1999:3

② Dermot Clinch. Mind Over Mozart[J]. New Statesman, June 14, 1999:7

③ Ian Carr. ECM promotional sticker on Jarrett's recording of Bach's Well-Tempered Clavier, Book I[J]. Da Capo Press, 1996.

像前一本书那么好，你得到的却是失望，但你不能就此否认他就是一个不好的作家一样。现在，艺术的特权不遵循这些规则。^①

杰瑞对古典批评家的态度，受到了迈尔斯·戴维斯（Miles Davis）的影响。在60年代和70年代，戴维斯承受批评家源源不断的压力，他们不断批评到戴维斯已经从其成功的蓝调音乐“离开”。与杰瑞一样，戴维斯是一个不知疲倦的音乐探险家，从不赞美他过去的成功，始终奉献于自己从事的事业中。作为音乐家，戴维斯也是很难归类的，以及杰瑞嘲笑遵循传统的音乐分类，杰瑞维护其音乐活动的广泛范围。他认为一个艺术家通过观察某事，然后“仿效”某事，貌似这样，一个艺术家才会被观众认可，这观点成为了一个“潜规则”。如果这个“规则”改变，观众必须重新调整他们的认识，会认为这个音乐家失去了音乐感觉或这个音乐家从事商业了或这个音乐家耍大牌等评论，然而这些评论的人从来没有去注意这个音乐家现在所拥有和正在发挥自己的其它特点。

3) 以音乐创作为中心

如今古典音乐教学领域出现了一个空洞的难以弥补的深渊。音乐学生几乎从来没想过要撰写或即兴创作自己的音乐，他们所演奏的音乐几乎是来自于他人。对于演奏者，音乐学校的训练集中于“解释”由传统大师所写的音乐，甚至大多数作曲家都不期望完成他们自己的作品。学院学生所学习的音乐理论和历史课绝大多数都集中在欧洲古典音乐的分析，几乎排除任何其他的音乐创作模式。音乐理论学生期望能够“分析”课本中的音乐部分，以发现其内在的含义或解决其专业技能。这种理性评估、客观的音乐，可能导致音乐制作程式化并不断循环延续下去。虽然可能演奏时“活灵活现”，但“音乐”经常被视为一个毫无结果的约束对象，重新表演前，需要重新排练和剖析。正是这种音乐制作具体化系统，杰瑞在他的著作和访谈中提出观点：当你听到一个伟大的鼓手，整个演奏是流畅的，因为不存在“独立的节奏”。埃尔文·琼斯（Elvin Jones）在他的演奏中有着特定的表演动作。音乐应该是流畅的，而不是一系

^① Keith Jarrett: The Man And His Music[M]. Da Capo Press, 1992.

列分开的片段。^①

杰瑞不愿意看到自己音乐被作为具体化,他已经提出了他希望他的独奏演奏“非具体化”,希望将重点放在过程,而不是客观结果。也许是源于东方哲学“非一体化”的影响,杰瑞旨在将自己完全置身于即兴表演的流畅过程中,他希望在表演中做到忘我的状态,以及简单服从于他的思维,杰瑞的审美立场是远离古典音乐中强调的技术。

贯穿杰瑞的整个音乐事业,有一个信念一直支配着他该做什么,那就是做以前从未做过的事情。当杰瑞演奏时,他不会听任何关于音乐的东西,特别是独奏,一旦听到音乐,你便会加以思考或做下提前准备,那么在演奏出中所演奏的音乐就不是发自内心的即兴演奏。杰瑞不愿意打破音乐独特的“音乐构思”,不管有没有乐谱我都不会不去思考一切“音乐构思”的事情。”^②他谈到他不愿意打破部分音乐和声:“我弹钢琴,但我不相信和弦,在某种意义上,他们只是一些垂直结构”。^③一种“生动的”音乐制造过程的评估贯穿于杰瑞对古典音乐的评论中。在大多数传统演奏者互相交谈时,他们几乎不谈论此音乐。他们谈论的部分音乐是诸如音乐的一段、或一小节、或一个措辞,或如何解释点缀四分音符。

在音乐方面,杰瑞的音乐创作版本中的节奏总是能够得到一个很好的处理,促进维持一个灵活的节奏感。杰瑞的音乐生涯开始于20世纪60年代末和20世纪70年代的自由爵士乐,在早期爵士乐和一定的古典音乐内发现了稳定的节奏流动,往往取代了一个自由、动态的感觉。杰瑞曾谈到:我喜欢注视手表,因为我对时间很感兴趣。现在每个人都戴着数字手表,时间显示全在一条直线上,看着就像是一堆一、二、三、四等,这样的数字跟没动一样。数字时间就像生产唱片一样,在唱片生产中,我们有低音,然后你说,现在我们需要添加歌手,现在我们已经有了康加鼓,我们走这条路也像是时间的一、二、三、四一样。而当乐手一起演奏时,真正的音乐应该是这样的音乐:汇集在一

①特德·罗森塔尔,凯斯·杰瑞走不寻常的多类型音乐路线[J].1996:12.

②特德·罗森塔尔,凯斯·杰瑞走不寻常的多类型音乐路线[J].1996:41.

③ Ian Carr. Keith Jarrett[M]. Da Capo Press, 1996:78.

起，各自的音乐又分散开，音乐再汇集一起的感觉，并没有特定的边界和明确界限。^①

关于他在1986年即兴创作专辑《精神（Spirits）》体现出强烈的民间艺术，在音乐里面独有的音乐节奏如同人类心跳不间断的声音。“我并不关心保持时间的完美性”——有的时候时间就像心跳，心跳并不是那么完美而每次跳动都完全一样。^②

2、凯斯·杰瑞之爵士音乐

爵士鼓手杰克（Jack DeJohnette）被公认为伟大的爵士乐鼓手之一，自从他与杰瑞成为迈尔斯（Miles Davis）乐队的成员后，就一直在一起演奏音乐直到后来杰瑞有自己的三重奏乐队，杰克一直担任着鼓手的位置，他们在一起合作时间超过二十年。当杰克谈到杰瑞与钢琴的密切联系时，说道：“关于杰瑞，有一件事打动了我，他之所以区别于其他演奏者，是他似乎与钢琴有着一段恋情，这是他与乐器的亲密关系。我从来没有见过任何人与他们的乐器有如此融洽关系，知道乐器局限性，但也可以将乐器推到极限，超越乐器本身。”^③

事实上，凯斯·杰瑞与乐器的亲密关系几乎超过了音乐中其它重要方面。杰瑞甚至说“有的钢琴比有些人更有个性。”然而，令人奇怪的是，杰瑞的钢琴之路并非那么一帆风顺而一直在受到不断的磨练。他仿佛也一直在寻找完美乐器，但从来没有找到它。在最著名的科隆音乐会，现场录制过程中，杰瑞这样描述钢琴，“一台7英尺钢琴，很长时间没有校准，听起来像一台非常差的仿造大键琴，感觉钢琴内有钉子似的。”⁷⁰此观点在他的这张专辑中得到验证，但杰瑞却有使用这劣等的乐器，演奏出那令人出其不意的旋律。此外，杰瑞不断声称这张专辑，当他即兴演奏时，钢琴发出的声音不会提供观众所预期的音乐那样真实的表达。这提供了一个很好的例子，杰瑞美学往往是自相矛盾和理想化的，他与钢琴显然是一个喜欢和厌烦的关系。“一旦我弹钢琴，在我

① Kimihiko Yamashita .Keith Jarrett “In Search of Folk Roots” interview On Music[N].The Ecco Press: Hopewell, NJ, 1994:111.

② Keith Jarrett.Liner notes to Spirits[J].1986.

③ Ian Carr. Keith Jarrett[M]. Da Capo Press , 1996:154.

看来，它是一个令人厌烦的乐器！”这就是为什么，我这么辛苦工作，就是想从中获得更多。”^①他的话带有谦虚却也有着另外想要表达自己内心音乐的真实感官。因此，杰瑞在1986年发行的唱片《精神》，几乎完全依靠“民间”乐器完成，他所喜欢的部分伴奏才依赖于钢琴。

关于“学习爵士乐”的许多方法，来自于音乐学校的思维定势，“保存”爵士音乐和“保留”爵士各种风格是其目标。然而，在爵士乐界的许多爵士音乐家（包括凯斯·杰瑞）认为鼓励这种教学体制是不正确的，它限制了爵士乐创造的视野，“爵士乐”不是适合于学院中学习的可供陈列的艺术品，而是一种存在的实践方式，体验创造过程的一种激发。“作为一位即兴演奏者，最主要的天赋，就是他可以吸引到听众并使其激发创造性。杰瑞的自创的钢琴独奏专辑就做到了这一点，以致于得到前所未有的影响力，在他的音乐中我们能够感受到和他一起思索、发现及感受。”^②

杰瑞坚决反对把爵士乐推崇为类似于古典音乐，需花费大量精力处理其作品的“过去”，使得创造音乐在目前变得非常困难。这一观点让很多爵士乐界音乐大师和教育家文顿·马萨利斯（Wynton Marsalis）之间对音乐态度的鲜明对比。因为在80年代马萨利斯将爵士乐带入学术圈子，以马萨利斯的个人的形象与在爵士乐的威望，频繁举办爵士乐师资讲座。从爵士乐教育发展来推广爵士乐，他的这翻举动使得他的爵士乐演奏家形象逐渐与古典音乐家靠拢，因而在古典音乐界和爵士音乐界拥有同等的声望与社会地位。然而杰瑞却认为他的这种行为有伪教育家的嫌疑。杰瑞谈到：“他宁愿他曾经听到的所有音乐都消失，远胜于推崇它。”^③当然这一观点比较偏激，但杰瑞充分表明了他对于爵士乐的立场。“爵士乐的过去和现在，尽其自然，你必须即兴表演，就是这么简单。”^④

当然，一个相当明显的悖论出现了，如果杰瑞如此热衷于使过去的音乐在目前“消失”的话，那么他为什么会发行那么多自己的唱片呢？这很可能源自杰瑞作为一名音乐家同样需要得到别人赞赏，极有可能希望被认可，他希望并

①特德·罗森塔尔. 凯斯·杰瑞走不寻常的多类型音乐路线[J]. 1996:52

② Thomas Conrad. Keith Jarrett on music[J]. DownBeat, December 1995.

③Keith Jarrett. Order and Ordeal[J]. DownBeat, 1992:3

④特德·罗森塔尔. 凯斯·杰瑞走不寻常的多类型音乐路线[J]. 新政治出版社, 1996:56

通过不同时间发行的专辑来超越了过去的演出,对此证明。当爵士乐在流行文化中重新崛起时,这种欲望极度膨胀,更何况对于作为20世纪70年代一个卓越爵士乐音乐家,他很可能觉得有必要维护他的声誉,更何况这样也能使他的事业得到发展,成为一位成功的音乐家。

事实上,从20世纪80年代中期开始,早年的杰瑞在现代爵士乐界的评论中被称为“幼狮”,这来自于杰瑞在爵士乐运动中的直接影响。在这段时间里,杰瑞在爵士乐领域引起了前所未有的大量媒体报道,但是在其报道中绝大多数评论似乎都集中在“有前途”的爵士乐音乐家行列中。当时几乎所有人在其爵士音乐中反映了新保守的、硬波普爵士乐种类。最值得注意的,在此期间,文顿·马萨利斯(Wynton Marsalis)却成为全国媒体认可的非正式爵士乐救世主。作为目前林肯中心爵士乐艺术领导者,马萨利斯在其初期,却是以一个商业化音乐名人的角色跻身进入了一个上百万美元的爵士文化帝国,至少在杰瑞看来,这几乎是一个唯一保存了保守的、历史中心的爵士乐领地。杰瑞对这个情形明确表达其观点:“随着时间的推移,模仿比原作还被人们更接受,这存在一个严重的缺陷。不管你的演奏是多么精彩,或是当你看到你的唱片卖的怎么样时,你应该知道此时已经落后于旧时代。”^①

当然,没有人会认为对爵士乐和爵士乐音乐家的全面尊重,是一种消极的现象。许多重要的美国爵士乐音乐家,过着艰难和贫困的生活,杰瑞不喜欢这种现象。但是,他认为马萨利斯的这种行为却是一个积极鼓励近乎不敬地“模仿”爵士乐的行为。从这个意义上说,杰瑞强烈愿意“放手”爵士乐,卸下预想的正确历史观念,而开始一个新的形式。杰瑞评论了这种“过度尊重”的危险:

如果谁是原作者,他的作品永远都留存千古,我们很清楚的知道谁才是最伟大的。如果一些爵士音乐家并不需要你尊重他们所做的事情,那么他们不会在意是以何种演奏方式演奏。^②

①特德·罗森塔尔、凯斯·杰瑞走不寻常的多类型音乐路线[J].新政治出版社,1996

② Keith Jarrett. The Art of Improvisation[CD].2005.

3、古典音乐和爵士音乐的对比

1) 古典音乐和爵士音乐的促进和制约作用

1994年，ECM公司同时发行了2张录制片，一张是杰瑞的新古典作品，另一张是杰瑞在美国宾夕法尼亚艾伦镇附近鹿头酒店内的三重奏现场表演，曾在杰瑞的职业生涯早期他经常光顾此地方。关于这些唱片，杰瑞评论了爵士乐和古典表演中所要求的不同处理，并比较这两种音乐的潜力，明确表示更喜欢爵士音乐的自由感。

采访记者蒂莫西·希尔(Timothy Hill)问道：“关于乐队在鹿头酒店即兴演奏是一个什么样的情况？”凯斯·杰瑞说道：“当时我们演奏着爵士音乐，你要演奏的角色需要担当其他演奏者的对立面。在演奏中我并没有刻意去在意保罗(Paul)的演奏，但我又不得不关心每一个管弦乐演奏者。保罗认真的听着音乐的进行，不到他演奏的时候只是等待着。随着管弦乐的进行，大家很清楚知道自己何时加入音乐，并投入自己的角色，因此我演奏钢琴的部分不得不顾及到每个演奏者。”^①

杰瑞与马萨利斯(Marsalis)的音乐不同，杰瑞喜欢用他自己所谓“正确”的方式来演奏爵士乐、布鲁斯音乐、以及其它各种类型的音乐。鉴于这种自我陶醉的程度，人们不禁要问，杰瑞是否认为除了他的乐队外，任何其他的音乐家似乎不能够演奏出好音乐。这一点则反映出杰瑞演奏曲目的创作特点与以往的即兴音乐有着差异，他的音乐既保留了爵士乐的风格但又有其他自我创作的独特风格。从另一个角度来看，他的爵士音乐几乎不同于任何其它的当代音乐。

在古典音乐方面，杰瑞的音乐和见解对二十世纪音乐的创新性有着推动性，并与无调性音乐或所谓的“十二音”音乐有着一些相似性。在杰瑞的即兴音乐中便论证了此论点，以及在他的音乐实践中一定程度的为此论点提供了论据。在杰瑞许多即兴创作中，尤其是他的独奏音乐会中，很多部分是无调性音乐，而另外一部分的音乐则是规整的结构，在某种程度上使两个彼此之间达到平衡。然而，杰瑞使用无调性的手法，在他的作品中使这种方法有效的从

^①蒂莫西·希尔. *my italic* 采访报道[CD]. 1994.

不断变化的音乐过程中获取有机生命。从而反映出“无调性作曲家”的音乐是无拘无束的，无形中体现出自我意识“理论”。

在演奏爵士乐的一段时间，如果也同时弹奏古典音乐，两种不同类型的音乐会相互制约。而杰瑞在这两大不同类型的音乐领域都获得殊荣，这一点是很多音乐家都难以做到的。杰瑞曾提到能够同时弹奏两种类型的音乐似乎是极为罕见的。在当代的生活中生存着爵士乐和古典音乐两大类不同的音乐。大多数情况下，音乐家从一个领域转到其他领域，在新舞台上往往不被听众所接受。通常障碍是，一种音乐形式的技术和艺术与其他音乐形式是不兼容的。例如，许多爵士乐演奏者是不受约束的，单独创作器乐和声写作方法，而古典作品具有明确的规定模式，这是很自然的。管弦乐演奏者和古典独奏家演奏别人写的乐谱，因而必然要满足一定的期望以及按照特定的风格限制演奏。爵士演奏者则需要具有超过乐谱范围有着更大自由发挥空间和创作空间。在音乐中节奏、时值、节拍等音乐元素，大部分是古典音乐在长期的发展和进步中已有规范，而爵士乐音乐家在演奏期间在此基础上自发创造，形成了自我的和声系统，而没有古典音乐结构中那么多条条框框。

此外，在一定程度上，爵士乐鼓励个人主义的音乐方法。通常鼓励爵士乐演奏者能够在音乐中“找到自己的声音”，也就是找到属于自己的音乐，属于自己风格，并将决定组成其自己声音和方法的特定属性。用杰瑞的话来说，就是爵士乐从来没有要求你从事一个特定事情。这相当于，演奏者可以决定他们自己将要做什么。这显然与传统的教学方法存在很大的差异，传统的教学方法似乎为学生安排了一个较为明确的界定，以目标为导向的学习路径。学习已有的规范乐谱，讲究处理和原作曲家的构思和背景。然而爵士乐中刚好这一点会成为演奏爵士乐的弊端。“一个要求精细、一个要求自由。”的不同精髓把爵士乐和古典音乐分离开来。

杰瑞谈到爵士乐和古典音乐时，声明保持两种音乐的独立是很有必要的。其必要性为：如果演奏者习惯于弹奏乐谱，并不断学习着和思考着在古典演奏中必须思考的细节。那么，当演奏布鲁斯音乐时，将不知该做些什么。爵士乐大部分不是真实存在的，因为它是来源于每个爵士演奏家的一种思想。如果有一段爵士乐主题，而爵士音乐会因为在每次演奏中的织体不同或演奏者不同致

使每次演奏的音乐截然不同。然而，演奏古典音乐中所需求的精湛技术和表现性，在爵士乐中显得并不是那么必要。许多爵士乐演奏者可能侥幸扬长避短，然而这样的错误，在古典音乐中是绝对不允许的。杰瑞曾经开玩笑说道：“古典音乐演奏的准确性不容忽视，而在爵士音乐进行中如果演奏者出现错误，而演奏者再三重复，重复次数多了，反倒听起来会觉得似乎是你音乐创作的本意。”^①

通常，爵士乐的创新来自于实践，不拘泥于“精通乐器”的传统观念。作为伟大的音乐家之一，特立独行的萨克斯演奏家奥奈特·科尔曼（Ornette Coleman），在20世纪60年代初改变了爵士乐世界，但作为一个萨克斯演奏家，奥奈特·科尔曼并没有传统意义上所说的“技术精通”。在纯粹的器乐技术方面，科尔曼与中音萨克斯演奏大师查理·帕克（Charlie Parker）相比，并没有帕克精湛的器乐演奏技术，但科尔曼和帕克在爵士乐界的影响程度却难分高低。因而论证了以上观点，不是要有精湛的器乐技巧就能够演奏好爵士乐，而古典音乐则相反。

虽然爵士乐和古典音乐有着明显的差异。然而，爵士乐和古典音乐的相同点也是必不可少的。两种类型的音乐有着共同的音乐语汇，以及共同的语汇排序。实际上，两者不是不同形式，而是有着不同的音乐方法，以及后来演奏的发展和创新使得两种音乐有着各自的方法和原理。也正因为是这个原因导致了两种截然不同的音乐类型，而并不是单纯的技术限制，或是为一些音乐家们扬长避短好弥补器乐技巧的不足。杰瑞以独特简短的方式，谈到这一困难：“我认为，如果有人坐下来欣赏一个演奏家即演奏爵士乐又演奏古典音乐，几乎所有人都认为，这时的爵士音乐不是真正有着他们自己爵士乐声音的。”^②

对于许多观众或一些爵士乐手来说，如果它“看起来和听起来”像爵士乐，则它必是爵士乐。然而，杰瑞的审美却认为，“真正的爵士乐绝大部分取决于创作和维持音乐中属于自己的特殊音乐风格。没有经过创作过程并没有找到属于自己爵士音乐的人，可以说在爵士领域还没接触到音乐的本质。”^③他从传统的角度对爵士乐音乐家指出了批评。当你成为一个传统的演奏者时，

① Keith Jarrett. The Art of Improvisation[CD]. 2005.

② Keith Jarrett. The Virtual Jazz Age[J]. 1993

③ Keith Jarrett. Order and Ordeal[J]. DownBeat, 1992:9.

你成为了一名音乐学者。你回到爵士乐，如果你是一个音乐学者，那么你就变得像一个爵士乐教授。

在过去的二十多年中，爵士乐教育学领域，以迅雷不及掩耳之势迅速扩大。学习音乐的任何一位年轻爵士乐学生，会发现自己被淹没在爵士乐团、高中和大学的比赛中。无数的爵士乐指导手册和一本很厚的演奏本、在线教程以及音乐学校内很多的爵士乐研究工作中。这种扩张导致了数量空前的年轻音乐家涌向爵士领域，然而，杰瑞却认为这种扩张是弊大于利。致使杰瑞对于这种状态有着发展的担忧，教师鼓吹一种极端、教条的爵士乐，使用局限的课本，以相同的方式讲解及教学学生，学生学出的爵士音乐失去了爵士乐“自由”的灵魂。

爵士乐是艺术形式的一种体现，其存在依赖于对理论的挑战。如果有人是爵士乐理论专家，你可以确定他不是一个优秀的爵士乐表演家。杰瑞认为，一个伪教育家也许可能成为一个爵士乐艺术家，但并不认为，作为教育家的同时会是一名出色的演奏者。如果你正好遵循这些步伐，并不听取这些观点，请继续你认为的道路并去验证这个观点。^①爵士乐是最难学的艺术形式之一，并不是开玩笑玩玩的艺术，或许有一些无知的人，才会认为他们是专家。杰瑞认为没有人既是一名教师，又是一名演奏者。由于教育过程涉及到教学进程、研究理论、组织工作事情以及分类教学等工作，每位教育家有着自己较为固定的教育系统和教育理念，研究其教学法和从事演奏道路便分道扬镳。当你参与教学，其工作的一部分是寻找引导学生的最为直接的指令和方法。然而，所有伟大的艺术家，其工作的一部分却是质疑艺术的进展作为首要原因，艺术家要在规定视野之外寻找并挑战它，创造性占据很大部分的成功性，这两者的本质存在不同性。每当谈到爵士乐时，杰瑞坚决拒绝允许“模仿”，一贯重视除“包装”或“形象”以外的真正演奏实力。

不管多少乐手聚在一起所形成的乐队，不管有多少听众，不管他们卖出了多少唱片。如果仅仅是能胜任此演奏能力的演奏者效仿着他人的爵士乐形

^① Keith Jarrett. Order and Ordeal[J]. DownBeat, 1992:13.

式，而不是自己通过创造音乐，那么它仍然不是真正的爵士乐，不是创造爵士乐。^①

在他的评论中，杰瑞声称专属权力，以决定什么是爵士乐，批评了他所见到一些没有很高爵士乐品味的公众。当时绝大多数的公众认为，“爵士乐”是一个立即可识别的音乐风格，因此，在一定程度上，与古典音乐相比，爵士乐不存在很大的演奏负担。“爵士乐”公众还认为这样的音乐绝大部分是一个基于摇摆、深奥的、历史的形式。演奏者主要由非洲裔美国音乐家演出，年轻爵士乐音乐家的绝大多数培训计划课程，把观点集中在这种音乐的历史狭隘眼光中。

至 20 世纪 50 年代以来，经典的比博普爵士乐和 60 年代初期“流行”的硬波普爵士乐中，逐步发展和再创造。只有尽快脱离这个教学系统，才是自由爵士乐。从 20 世纪 50 年代末到现在，在此历史运动中，约翰（John Coltrane）在他生命的最后几年痴迷这种音乐，所具有的“影响力”比博普爵士乐要深刻。以致后来最广泛被认可的爵士乐音乐家大多崇尚现在的自由爵士乐，凯斯·杰瑞也维护着这个音乐的实践结论：“什么形式？不要问、不要思索、不要预期，只要参加。形式全在音乐里面的某处，某时某刻在音乐会突然出现形式本身。”^②

2) 如何演奏这两种不同的音乐形式

杰瑞作为音乐家，最不寻常和独特属性是，他有能力成功地遨游于古典和爵士乐领域，他深刻了解和尊重古典音乐，这是使他分离于爵士乐领域的一个因素。采访记者迈克（Mike Zwerin）曾对杰瑞举行了一个半小时的专访，讨论由十七世纪理论家安德烈亚斯·沃克梅斯特（Andreas Werckmeister）所研究的十二平均律音调。杰瑞演奏的巴赫戈德堡变奏曲唱片版本，以及巴赫的《十二平均律第二册》都使用了羽管键琴演奏。用记者迈克的话来说，杰瑞被视为“一个需要从古典音乐之外寻找到音乐感觉以来证明自己合理性的爵士音乐家。”

①特德·罗森塔尔. 凯斯·杰瑞走不寻常的多类型音乐路线[J]. 1996

② John Hillarby. Liner notes to Inside/Out. 2005.

杰瑞认为他参与爵士乐和古典音乐，使两者相互受益。他形容这种关系：“它们（古典和爵士）之间的关系，正是我需要的。它们不能彼此接近，但它们很容易从对方获得帮助。”^①

杰瑞的古典演奏方法明显不同于作为爵士乐即兴演奏者的方法。他希望从事双职业，只有从事完全彼此独立的两个领域，他的艺术眼光才会持续。杰瑞明确表示过他将永远不会在音乐会的前半场演奏“古典音乐”，以及在后半场演奏爵士乐。在这一点上杰瑞明显不喜欢把古典音乐和爵士乐混为一坛。而是在工作中需要投入全部精力在一件事情上，而不是什么事情都混着一起做。杰瑞认为这种所谓的“混杂”音乐会是非常可笑的。杰瑞一再强调一心不可二用，而这两种类型的音乐需要的是不同的思路和演奏方式。

杰瑞的所有评论都来自于他亲身体会，他这样评论演奏古典音乐，认为古典音乐世界太过依赖于诠释，杰瑞在和录制古典音乐时是十分的用心。然而，这里的观点与仿佛与前面我们论述的观点相矛盾，之前杰瑞认为关于演奏“他人”的音乐是不入流的演奏论点。或是与他以前所说不懂创造自己音乐声音的音乐家不可能会创造生动音乐的看法也相矛盾，为什么这里杰瑞演奏古典音乐，创作者是他人，却费劲心思演奏并录制呢？杰瑞希望在演奏任何种类的音乐时，以某种方式丧失自我，这才是杰瑞的观点。在接受“别人的音乐”并到达一个忘我的境界这也是符合他的观点的，更何况对于古典音乐来说，是和爵士音乐完全不一样的。

即兴创作是创作方式中比较深层次的创作方法，创作中没有可以遵行的规律。而保持两种类型的音乐存在时，选择其一必定会放弃其二。这一论点符合以上杰瑞认为音乐会不能上半场是古典音乐，下半场是爵士音乐的论点。杰瑞在回应那些嘲笑他既保留爵士演奏风格，又保持原经典著作的批评家时，提出他的美学思想符合其音乐的深度和探索性的特性。

当听众决定他们认为某人擅长什么时，他们往往低估了这个人所做的其他事情。举例：在浪漫主义时代，肖邦的协奏曲注重不协调的管弦乐编曲，

^① ECM promotional website, accessed on 8 June 2004, available at <http://www.pressnetwork.com/prarch/Jarretpr.htm>

而不是优美的音乐构思，但是我们所熟知的肖邦是钢琴独奏流派大师，而很少人去关注这一方面。

近代回顾，在华盛顿邮报刊登了一个由卓越钢琴家演奏的古典钢琴演奏会，内容如下：“听众感觉是恰当准确的演奏了音乐，而不仅仅是只演奏给我们欣赏”。^①

杰瑞演奏艺术的审美立场与这个评论形成了共识，在他的演出中富有着有神秘的力量，可以随时将自己的声音融入他所演奏中任何部分。不管什么情况，杰瑞内心音乐的“声音”如同钢琴本身声音，是清澈纯洁的，灵活的步调，时而伴有忧沉，时而变换为喜悦色彩。这些特征就像演奏前事前彩排过一样自然，在即兴演奏爵士乐时，十二平均律精确的旋律配合，杰瑞精湛的音乐技巧和深层次的音乐修养融入了音乐制作的各个方面。

^① Tim Page. The keys to wisdom. The Washington Post, May3, 2004.

第三章 凯斯·杰瑞的钢琴演奏风格

第一节 演奏形式的多样性

凯斯·杰瑞的演奏风格多样，在爵士乐领域不仅受到爵士乐手比尔·艾文（Bill Evans）与奥内特·科尔曼（Ornette Coleman）等人的影响，在古典音乐领域他还受到诸多了现代作曲家的影响，如：勋伯格的无调性音乐。下面把杰瑞的演奏形式分为三种：

1、三重奏

爵士钢琴三重奏包括钢琴、贝斯和鼓。在 20 世纪 40 年代中期出现了这种演奏形式，以巴德·鲍威尔（Bud Powell）乐队成为第一个众所周知的乐队为标志。在 20 世纪 60 年代，几乎普遍公认比尔·艾文的三重奏是这种演奏形式的巅峰。自杰瑞的三重奏组建至今，近期评论家评论杰瑞的乐队为“爵士乐历史上最好的钢琴三重奏。”杰瑞的爵士钢琴三重奏，与以往的爵士乐模式相比较提供了更为便捷的模式。

凯斯·杰瑞的三重奏又称为“标准”三重奏，其成员包括：凯斯·杰瑞演奏钢琴、加里·皮科尔（Gary Peacock）演奏贝斯、杰克（Jack DeJohnette）演奏鼓。1977 年，在皮科尔的专辑《Tales of Another》中首次亮相。然而，这张专辑的正式版于 1983 年 1 月录制，以杰瑞的名义发行，杰瑞的三重奏乐队正式亮相，并以此为杰瑞三重奏乐队的起点。这个音乐团体在过去 20 年里为杰瑞创作音乐的中心。在相对有限的乐器配置下，杰瑞的三重奏成员已经创造出一种丰富的音乐语言，一切源于他们内心的声音与动态音乐的互动。

这组乐队显著特点是固定献词，这些献词已成为“美国著名歌集”的标杆，这些歌曲大约在 20 世纪 30 年代早起至 50 年代中期所创作，最初旨意为百老汇音乐剧服务。这本音乐资料为整个爵士乐史上无数音乐家提供了源泉。凯斯·杰瑞将他的“标准”三重奏融入传统的爵士乐中，如同新保守派马萨利斯（Wynton Marsalis）的音乐依赖于旧音乐歌曲形式一样，但又有着极大的区别。当关注该乐队的成员形成时，杰瑞对于爵士标准的依赖可能与之矛盾，甚至是新保守主义，但在他的眼里，这却是一种理性的行为。杰瑞谈到：“我不认为人们明白作曲究竟有多难，我所记录的大部分作曲家，并没有特别死板的

在作曲，然而，他们占据了重要的位置，刻板的作曲家是无法取代的。”

杰瑞深刻的认识到，这个“标准”并不会限制他千变万化的创意，反而迅速扩大了音乐的探索和沟通。他谈到：“也许三重奏可以发展，是因为有一个音乐之外的重要原因。我们保持生动的文辞，我们不会说‘它是最好的’，我们需要融合或我们需要改变我们的语言。我们保持这种语言，无论我们处于多大压力下。你不必要在舞台上说我们正在演奏我们的音乐。有价值的演奏者不会演奏不熟悉的音乐，因为它不是死的文字资料，而是在演奏。”

在音乐方面，杰瑞认为在三重奏中，最有价值的元素是每个演奏者所拥有的自由演奏。在演奏三重奏时，没有人可以置身事外，必须知道何时演奏，何时不演奏。如果其中一人停止演奏，弹奏演奏者将其替之，这是在爵士乐中一种相互作用的方法。在爵士演奏中一直会寻找一首乐曲的情感中心，不管是什么意思以及多么神秘。只要在演奏中一旦找到了情感中心，便能够较容易地表现乐曲的情绪。而这种情感的创作，在众多青年学子中是很难把握住的。这种情感在所有众多学子青年时期，都很难学习和体会，我们这时需要做的或许是沉迷于音乐的情绪，而不是寻找情感在哪里，先抓住情绪才是学习爵士开始要做的。这一条道路是我们所要研究的音乐创作过程。

2、独奏音乐会

从凯斯·杰瑞的“独奏音乐会”中，我们发现，他以最有活力的音乐形式展示其审美信念。这些音乐会在规模上和精神领域都是具有改革的意义。杰瑞演奏钢琴时毫无预定的思维，更不需要提前编写音乐，而是使音乐自然流畅地演奏。其原因在于杰瑞认为演奏之前有预期的观念或思想，将破坏演奏的纯粹性。杰瑞谈及该观点：“为了做一个即兴演唱会，我需要找到一种方式开始进行，不需要在我脑海中创造题材。换句话说，我不能在脑海里旋律或想法，因为这些东西将闯入演奏中，这些东西太明显了，以及使音乐看起来像一个固态实体，而不是一个流动过程。如果有东西在我耳边，当我听到声音时，我不会演奏。我必须处于放空状态，开始忘我的演奏。”^①

在 20 世纪 70 年代，杰瑞举办很多大型的环球流行音乐会，受到众多音乐

^① <http://www.ocf.berkeley.edu/jdale/text/notes/music.shtml>, accessed on 8 June 2004

爱好者的青睐。大约有 30 个独奏音乐会录制下来保存，他的钢琴即兴演奏有时长达三个小时，在爵士钢琴独奏领域起到重要的影响。杰瑞自己描述到他的独奏音乐会中靠什么进行：一个艺术家自发创作，取决于周围环境、听众、地点（场所和地理位置）、乐器，所有这些，都是艺术家灵感发挥的源泉，让大家的努力都得到同样的回报，虽然成功或失败完全属于艺术家本人，艺术家必须对每一次失败演奏负责。

这些意见有助于解释杰瑞众人皆知的一些演奏习惯，比如当有人咳嗽，或听众走动，以及他看到闪光，他将立刻停止演奏。

“我一直思考，用什么词来形容一位典型的敏感艺术家，挑剔和脾气暴躁。但人们不明白，我的演奏献于观众，而不单单是演奏钢琴，我的意思是，与观众在场所里需要一起产生共振。有时，最沉默的观众是令人讨厌的，他们沉默是因为他们不知道是否该放松。”^①

也许出人意料，在 20 世纪 70 年代和 80 年代初，杰瑞独奏音乐会似乎为“新时代”音乐流派提供了初始的灵感，其中大部分包括沉思、关键时刻抚摸钢琴。不足为奇的是，杰瑞认为“新时代”中一些这不温不火的音乐却是令人反感的。而他对当时的音乐这么描述——使用“艰难收听”或“悦耳收听”短语来形容许多“新时代”音乐。^②根据记载，杰瑞独奏音乐会似乎是一个非常恰当例子，标志着现代爵士乐和古典音乐之间的不协调。在前所未有的音乐影响范围内，这些音乐会展现着爵士乐或摇滚乐的即兴自由，与其同时存在着要求严格的古典演奏形式。

杰瑞描述了他的这些独奏音乐会即兴演奏的全部过程，建议开始演奏前，像禅学一样自我意识“放空”和预期好的祝愿，然后，按照精神上的交流或祈祷继续演奏更完美的表演。在此文中，杰瑞似乎阐明了精神实践的超验主义个体观哲学。

此外，独奏音乐会似乎听起来返回到十九世纪的浪漫主义，独奏艺术家简直就像着魔（或神）一样的精神疯子，被文明、自我意识以外的领域强制“控制”。杰瑞的舞台举止完全支持这个比喻，他狂野地扭曲身体，再加上欣喜若

^① Keith Jarrett. *The Art of Improvisation*[CD]. 2005.

^② Keith Jarrett. *A Maverick Pianist Answers Back*[J]. *The Washington Post*, 2005.

狂的声音“吼叫声”，完全陶醉于自我放纵的风格中。然而，独奏音乐会是有怪异的，当看到杰瑞自我批评的评论时，似乎几乎不像自我放纵。杰瑞声称是自己最严厉的批评家，以及在已出版的专辑或演出中，他非常重视自己的艺术失败，积累每次失败的原因，杰瑞总结的不足和他的成就几乎一样多。他在做某时的时候，总是会想到一些不好的因素，或是在别人的评论中，他也赞同很多对他的批评。有着这份在艺术上的谦虚和不断进取的精神，对于一位这么伟大的音乐家来说是非常难能可贵的。

这里我要阐明的是在他的独奏音乐会中，所有的“音乐”效果完全依赖于杰瑞本身，演奏之前完全没有准备，为艺术创作提供了最真诚的展示。滚石乐队评论家鲍勃（Bob Palmer）评论杰瑞在纽约演奏的独奏音乐会：

杰瑞展示了他音乐的力量——他确定的时间、深远的想象力、犀利的磨练技术和特殊的心灵之火，这是一次稳定和多变的演奏。当他单独演奏时，杰瑞极致地推动了音乐的创造力，几乎是令人难以置信的。那时的音乐完全依赖心灵的自由、流动，仿佛是缪斯女神掌控了当时的音乐，而缪斯从未想让他停下来一样。

3、其他表演形式

除杰瑞三重奏和他的独奏外，杰瑞还拥有着其它的演奏形式。虽然当时的杰瑞是出了名的不愿与自己乐队之外的任何人分享音乐，但随着时间推移，杰瑞随之还是邀请了许多其他重要的爵士乐音乐家。在 20 世纪 70 年代，杰瑞让两个四重奏共存：一支是由美国人萨克斯管演奏者杜威·雷德曼（Dewey Redman），低音演奏者查理·黑登（Charlie Haden）以及鼓手保罗（Paul Motian）组建“美国四重奏”；另一支是由挪威简·加贝瑞克（Jan Garbarek）为萨克斯管演奏者，瑞典佩尔·丹尼斯（Palle Danielsson）为低音演奏者，乔恩·克里斯滕森（Jon Christensen）为鼓手的“欧洲四重奏”。于 1979 年录制，来自同名专辑作品《Personal Mountains》，充分表现了“豪迈”的风格。

《Personal Mountains》是通过由不均匀的 17 个乐句构成，音乐旋律则助于增长人们的内心情绪，这个作品的标题提倡个人主义，甚至带有超验主义哲学色彩。

1986年发行的《精神》这张专辑不是由他经常演奏的乐器钢琴单独来制作的，而是由一些具有“民族”特色的乐器组成。这部唱片完全是杰瑞即兴演奏完成，他活跃不断的“灵感”在录制工作室长达一个月之久。虽然不是钢琴独奏，但杰瑞自己声称，这是他最重要的录音，这一点正好符合杰瑞自己的论点，钢琴有时不适合我所想要表达的音乐。这张专辑远离古典表演，而是通过想象来演奏。其音乐包括多轨道即兴演奏，录制通过巴基斯坦长笛、塔布拉斯、南美摇动器、非洲颈铃、佛蒙特“民间”中音长笛、萨克斯管、钢琴、吉他、微型钟琴、铃鼓和6个不同类型的录像机。杰瑞却认为《精神》是他最重要和必要的音乐创造。”

第二节 演奏的即兴性

1、凯斯·杰瑞的爵士钢琴作品的即兴性

新格鲁爵士乐词典作者巴里·科恩菲尔德（Barry Kernfeld），对即兴作品的结构是这样分类的。爵士即兴创作分为诠释、动机、个性化创作或基础模式，它们几种类别不是单个发展就是结合在一起发展。诠释即兴创作可能以频繁模仿旋律优美的来源为特色，不会偏离原作太远。动机的即兴创作将依靠短的动机相连接，通常从原旋律中抽取。基础模式的即兴创作，是沿着固定的分级的途径而不是并联的旋律。个性化创作，会以整个乐句为标识，通常能够展现个人风格最明晰的一面，很多演奏者将会设立各种各样的自己特有的旋律路线，把特殊的乐句片段作为自己的“标识”。然而科恩菲尔德指出，作为所有演奏者的创作练习方法就是把这些分类法的一种或几种结合起来最终形成自己的独特风格。而个性化创作的方法，是爵士即兴创作中最常遇到的类型，也是大部分爵士艺术家最青睐的创作手法之一。它的作用包含了运用来源于旋律优美的主题或韵律的某个结构或调与级数中的关系作为素材来进行旋律和模式的系统创作。其效果比诠释即兴创作那旋律优美的具体解释更容易解读，同时旋律的模式与和声变换是很常见的。当被演奏者使用时，个性化的创作方法可能不是非常明显（与，例如一串乐曲片段相比），而且即兴创作组织中由数个平淡的个性化素材相交织才创造出属于个性化技能的标志。

在微观层面上，科恩菲尔德的分类法对于即兴创作的实践上是可用的。然

而从大的系统上来看，我认为所有即兴创作的音乐可以被分成两个大类，我将它们叫做源于音调的即兴创作和源于表演的即兴创作。音调的多样性是在三度和弦的基础上，同时，音调的规则和爵士协调性也起着作用，音高和和弦的关系优先，很多传统和波普爵士音乐即兴创作被分在这个分类下。对于表演的多样性，一种塑造声音的标准方法，在音乐中不需要明显、准确的和弦作为音乐组织或清晰的和声作为基础。形成的声音需要加上音色，表演和谐和统一感才是他们最关心的。这是一种真正“自由”即兴创作出的作品，这种作品由他们的主要演奏者操控，例如科尔曼（Ornette Coleman）、塞西尔·泰勒（Cecil Taylor），芝加哥艺术团体和跨流派艺术家约翰·左恩（John Zorn）。表演即兴创作在小组环境中比音调多样性被更巧妙的对待，因为音乐家用这种方式会遵守更少的参数。如同这样一个情景，一个乐团的领导，可能是一个钢琴家，希望能引导一个被提议的音乐基础素材为即兴创作的动力，根据某种变化的和声基础来进行即兴创作。或许其它演奏者不一定能配合上他，除非创作的和声节奏非常慢，在音乐变化点上给出视觉提示，加上如果演奏者的音乐才能，音高匹配能力达到了一定高度，在这种高度上，对于新和声区域的转化能够尽可能的快速和无缝地衔接。

对于音乐家来说，除非一组和弦的进行或者一种固定的和声配置已经被预先设立，不然想要使用音调方法来即兴创作是非常困难的。以转变为传统的爵士乐组成了即兴创作的媒介物，如同和声基础和组成的结构可以从开始就被完全理解。在更自由的即兴创作在乐对中被尝试，和声结构可能会被转变成更静态的即席伴奏，音乐家只能将精力集中在即兴创作的旋律方面，而不是和声方面。我们将会看到，一旦以变化为基础的部分完成，并且找到更多开放式的即兴创作，杰瑞的三重奏即兴创作中和声基础部分总是简化为最简单的即席伴奏。

对于那些即兴伴奏的即兴创作，即兴创作的和声基础（即兴伴奏）是即兴创作本身的一部分，这个部分也许已经被作为一种较固定搭配形态所设置好，其后这些固定伴奏模式可供演奏者做出旋律性即兴创作，而在这个过程中会有一些固有的灵活性搭配。例如，迈尔斯（Miles Davis）的一些作品因其有限的和声基础而著名，甚至在第一次录音之前，这些和声配置作为这些片段的一

个固定组成成分，在后来的每段音乐中都没有改变。

然而也并不是所有的即兴创作都是乐句片段与一成不变的节奏在进行频繁进行，个人风格精细到能简单的通过注意他的即兴创作方法的特质便能来辨识特定的演奏者，更不用说关于乐器的音色方面，曲目的选择和附加的音乐风格等方面了。

科恩菲尔德的分类法可以通过检查一个特定的艺术家的作品来试试，我们这里来对阿特·塔特姆为例来进行分析：塔特姆可以很容易的通过他对一种钢琴演奏的多种类型的方法来辨识。在他的表演中，总是有着很多千变万化的和弦篇章，多声旋律配合，以及十分敏捷和快速的节奏。他作品的成分可以很轻易的被归类为个性化创作，基于诠释和动机的混合体。事实上，所有科恩菲尔德的分类法都可以在塔特姆的音乐中找到。塔特姆对于遗留爵士曲目的知识是非常深刻的，尽管他的录音生涯持续了 24 年（1932-1956），但是他的方法还是 20 世纪三十年代爵士钢琴家的方法，且没有进化到反应波普，酷派和硬波普爵士乐期间的爵士乐。他演奏的方式很比较独特，他的演奏风格是可以模仿，甚至跟复制的一样，尽管这需要艰苦的努力，而且在此期间需要掌握一些固有的技术技巧。即使是一个曲调，他的方法充满了固有乐句片段和节奏的标识，在仔细的聆听，抄写和勤奋的练习后，可以做到一个塔特姆模仿者。如迪克·海曼（Dick Hyman）是早期爵士钢琴风格的乐手，他的《变得快乐》的录音是非常相近塔特姆的模仿，相比较于塔特姆 1940 年的原版，只有有了少许的改变。同样的，在特殊海曼的模仿录音《一个孩子出生了》中突出了萨德·琼斯（Thad Jones）的《一个孩子出生了》的一些演奏。每场演出都体现出爵士钢琴家真实的而具有个人特别的演奏风格，从詹姆斯（James P. Johnson）到特迪·威尔森（Teddy Wilson）到塔特姆（Art Tatum）再到贝尔（Bill Evans）再到塞西尔·泰勒（Cecil Taylor）等。演绎他们的作品是很容易抓住特点的，只要大量的收听和联系，每个钢琴家风格中独立的本质让其模仿者可以完成，就像海曼优美的录音所展示的那样。

然而，对于凯斯·杰瑞，风格模仿却是一个挑战。人们可以在他的个性化风格创作方法中感觉到真正的自我意识。杰瑞很少多次录下同一个曲调，他的现场音乐会节目单是不存在的，所以在讨论他时只能用他发行的录音来进行分

析。他录下了不计其数的原创即兴创作，有时候是独奏曲，有时候是团体演奏，而所有作品没有重复这点是非常值得注意的。他演出的时间长度有时是连续的一个小时或好几个小时的演奏。

杰瑞对于这些完全即兴创作表演的方法解释了为什么他的音乐中没有重复。他会在一场音乐会之前，试图让他的大脑没有任何音乐思想，拿着一张空白页走上舞台。他注意到，如果他不能清空他的大脑，音乐会的质量将会很差：“音乐不仅仅是音符”他说，“口碑很差的即兴创作之一就是经常有音乐在脑子里。反之，事实上即兴创作比其他任何过程都能在某些事情上挖掘的更深。”

不是所有的爵士艺术家都有着相同的能力去尝试临场即兴创作。杰瑞的即兴创作得到了无数的称赞，有着大量的吸引力，这点可以通过无数的国际奖项来证明，更不用提录音的大销售量了。这种吸引力的原因有两种，第一是听众们对于音乐是真正临场自发性的即兴创作出来理解和认可，而不是事先创作的认知。大多数受过专业训练的音乐家，能够分辨出这些即兴创作的成就——他完全可以做到所有，更不用提他曲目的创作长度，那对所有同行的音乐家来说都是印象深刻的。第二，将杰瑞的即兴创作提升到最高高度，证明了他的即兴创作充满了超过很多靠事前创作的作品的才能。临场即兴创作那随意，自然的流动，多种情感的集聚似乎超过杰瑞其他所写作品在音乐界的影响，在很大程度上，临场即兴创作是他最好的作品。

然而，像许多即兴创作的音乐。他们的创作都是经过准备的，他们也不是随意的或任命摆布的。杰瑞的临场即兴创作对于音乐形式的意识，对音乐无穷动的想象力以及强烈的集中力，音乐结构的连贯性都是令人敬畏的。他的即兴创作很大程度上依赖于爵士的传统和弦原则（三和弦），他的即兴创作的本质不仅仅依靠着“无调”或是单纯的演奏手法，而是在所有爵士乐分类法中探索着属于他自己的个性化创作。在莫扎特或巴赫的音乐中，不谨慎的自由弹奏会立刻被观众注意到，但在爵士乐中不然，自由的弹奏却是发展即兴创作的源泉，使乐曲能够自由蔓延和发展，也能够较清晰的维持音乐形式的逻辑进行。杰瑞遵守着传统和声的配置，体现出极度优雅的音乐才能，自由发展的旋律和不断变化的动机，这种音乐大体上不能被其他人复制。

2、凯斯·杰瑞即兴独奏音乐会——不莱梅、科隆音乐会

1) 不莱梅音乐会

凯斯·杰瑞的第一张独奏曲专辑《面对你》于1971年11月10日，在录音棚里录制。这张专辑曲段的形式和结构非常清晰，虽然不是完全临场自发性的即兴创作，但是为杰瑞在以后的创作路上打下了基石，并为杰瑞成为一个有着不寻常水准的即兴创作音乐家铺开了新的道路。

他首张钢琴独奏即兴创作音乐会录音包含了1973年的三月和七月分别在瑞士洛桑和德国不莱梅的两场音乐会的录音共两张CD。这个冠名为独奏曲音乐会3-LP的发行物，对于当时还没有多少经验的制作人曼弗雷德·艾彻（Manfred Eicher）来说是一场赌博。伊恩·卡尔（Ian Carr）曾写到不仅仅是这种钢琴独奏即兴音乐会的形式，而且包括录音，都是整个钢琴演奏史上的首例。这张现场录制的唱片最终还是在国际上成功了，并在接下来的两年中赢得了10项主要音乐奖项（包括获“格莱美奖”提名）和无数评论家对于这张唱片的好评，其中包括由《时代》、《立体声评论》等四家著名杂志把这张唱片评为“年度最佳唱片”。

接下来，我将主要集中于录音的结束部分进行讨论，也就是不莱梅音乐会录音中第二部分的b段，我把这部分称为“不莱梅安可曲”。不莱梅音乐会有两个部分组成，其中第二部分又分为a段和b段。整个音乐会先由两个时间几乎均等的即兴创作部分组成，分别是“I部分”和“IIa部分”，第I部分演奏时间长达18分钟，第IIa时间接近20分钟，这两个部分在整个音乐会中组成了表演的主体。而第二部分的b段我却认为是整个音乐会的灵魂，b段时间长达26分钟，尽管这是一个即兴伴奏的临场即兴创作片段，在整个过程中左手节奏几乎没有改变，它仍然体现出了一个杰出的钢琴演奏者的一种音乐深度。对于杰瑞来说里面的每分钟都是需要认真对待的，这些我将阐明并深入描述。这个被称作“安可曲”的部分抓住了其中充满多样化的即兴创作特征且持续了一小时的音乐会的精髓，它并不是慢速且平静的，而是为整场表演提供了令人振奋的活力，这令人对其有着十分深刻的印象。

“不莱梅安可曲”建立了120拍每分钟的推动速度，在整场演出中保持稳定。它开始的四小节，采用F大调，主和弦为主导。对于即兴伴奏的即兴创作

是既简单又困难的，简单是因为他们有着较为固定不变的和声基础。然而对于即兴伴奏的即兴创作也是很有挑战性的，因为即兴伴奏有一些限制性的本质，就如同所有右手的音乐材料需要较为固定的配合在不动摇的和声基础上。即兴伴奏持续时间越长，即兴创作者就越有可能“用完”右手的音乐材料，这可能迫使不得不出现重复。而在这里一个固定的伴奏模式不断反复出现，强调了音乐特有的性质，具有个人风格化展现。在这里，切分音就像呼吸一样，急切的吸入和更长的呼出，仿佛就像是在大笑一样，充满了活跃感。一旦一个即兴伴奏和弦被创作，便能在随后的创作中迅速发展。

对于爵士钢琴家来说凭借分级的模式来给乐句添加动力是非常方便的。杰瑞的作品中也体现出这个的特点，这种特殊乐句的简单结构是人们非常喜欢听的。在旋律上，“安可曲部分”自音乐开始 27 秒的地方，主和弦第二转位和主导三和弦交替出现，并结束于一个旋律下降的模进中。这是在爵士乐中常见和弦配置，结构简单易变化，有助于右手旋律的即兴发挥。这里我们可以分为两个乐句，而这两个乐句在整个演奏中不断出现，并服务于整个乐段。在演出当中，它仿佛可以被随意的放置。这种和声配置不得不将重要的旋律部分用到高音音域来表现音乐，平衡了它的和弦旋律中的中音域。主和弦的根音、三音和五音在主旋律转变中有着灵活机动性。

在很大的关系上，早期学习弹奏爵士钢琴的过程被分为两种，这是根据演奏者两只手的角色划分的。典型的，左手与和弦控制有关，而右手弹奏旋律即兴创作。虽然不能肯定的指定每只手的角色，但手的划分在某种程度上是一种固定不变的。然而，这对于初学者来说很常见，动机里的节奏和主题对于即兴创作的学生来说是非常好的媒介。他们可以把这些乐汇进行分组或连接在一起，或是进行分裂来创作，而且在这些过程中可以学会如何变调以所需要的和声基础。练习所有调是个挑战，不仅仅是对大脑来说，对手来说同样如此，钢琴上各种调的形成和自然转入另一个调的过程不只是手指进行简单的动作而是旋律及和弦较为复杂的转换。

为了具体的说明手弹奏的位置、指法的安排或是音乐旋律走向的高度复杂的本质，心理学家戴维（David Sudnow）在他的专题论文中曾论述到了这些和声配置。戴维从一个外行成为爵士钢琴家的整个过程恰恰能够较好的论述如何

理解和学习这些难以掌握的和声配置和弹奏指法。在论文中他描述了他从科学领域而不是拥有着音乐背景的人该如何解决（或试着系统化）无数的爵士和弦配置、复杂的节奏及旋律即兴创作。这本书，比起指导性的文章更像一篇个人发现的叙事文章，充分的描述了和弦和旋律节奏的多样指法，通过数十幅键盘图又简单至难讲解。这本书在结尾处只是阐述了节奏和乐句之间的联系以及通过勤奋的学习，机灵的爵士钢琴家可以编制自己的爵士乐库，包含自己的爵士乐汇，以便在弹奏时可以随时运用。Sudnow 的声明反映了一些爵士音乐家很大程度上依靠着固定模式和已掌握的熟知乐句演奏爵士钢琴。戴维认为对于爵士钢琴家来说，最重要的是学习其调性构成。或许为了这个目的，爵士学者们需要一个直接的方法就是练习音阶，不仅仅是一个八度音阶，而是在整个键盘上来回移动。手指要被迫学习怎样不停歇的连续演奏，可以说是必须让自己适应演奏，时常用一个自己独有的个性化乐句。在不断练习中演奏者的耐力，以及弹奏的均匀性，力量控制和敏捷度都将会随之加强。另外一个学习方法就是将短的旋律节奏合并在一起以来形成一个较长的复合体。也就是在一些爵士钢琴家属于自己的乐汇中寻找一些可配对或能合并的节奏连接在一起来使用，然后练习从一个节奏顺利的移到另一个节奏，了解第二个节奏的方向可能在连接点的突然改动而出现差错，以便让在选择上对指法有提前的准备。

在爵士演奏中指法是关键点，不管是在转调、演奏较长的乐句时还是演奏较快的节奏时。如果只是旋律的上行或下行，手指较为容易演奏，因为人们只需要确定手的位置，然后节奏就会从那里自然流出出来。如果是旋律走向上突然改变，这时可以使得旋律乐句变得更为生动，也可以让旋律变得不那么死板。杰瑞在“不莱梅安可曲”的八度音阶跳跃点使用了这种创作手法。当然，类似于这样的表演会提高乐句演奏性的困难程度。这样的难度在于跳动的度数比较大，而节奏并不是断开的，需要手指弹奏的准确性来做到这点。这种难度在即兴创作中显得不那么平凡，在钢琴前杰瑞就如同一个魔术师一样，使这个乐器发挥着迷人的魅力。

杰瑞在他自己的演奏中维持了极大的流动性。在《不莱梅安可曲》中没有任何停滞；技术的变化很强烈。尽管在杰瑞的唱片分类目录中算是早期作品，但是“不莱梅安可曲”展示了很多技巧，这些技巧不仅展示了杰瑞作为一个钢

琴家的超凡技术，也证明了他的音乐才能，这一点在开始就体现出了他音乐的成熟性。

2) 科隆音乐会

这场音乐会在 1975 年 1 月 24 日在德国科隆歌剧院举行，并由 ECM 公司现场录制。此独奏爵士钢琴音乐会完全由杰瑞自发性创作演奏，整个音乐会时间长达一个小时。杰瑞在抵达科隆的前一天便觉得背部疼痛，这是源于他小时候的一次意外事故造成，再加上当时杰瑞对演奏的琴很不满意，于是试图延期演出，但时间并不允许做出这样的决定。主办方一再协调以及乐迷的热情，不得不让杰瑞忍受病痛最终选择上台。或许就是这样一台不理想的钢琴让录制的效果听上去是如此的复古，又或许是在逆境中能够激发人的一种潜力，杰瑞的病痛没有淹没他的音乐才华，反而却是在这场音乐会上，把他自己的音乐表现得淋漓尽致。

这场音乐会由两个部分组成。第一部分长达 26 分钟；第二部分由分成 a、b、c 三个段落组成，a 部分长 14 分钟 54 秒、b 部分长 18 分钟 14 秒、c 部分长 6 分钟 56 秒。而其实第二部分只包括 a、b 两个段落，c 段落属于演出结束杰瑞应观众掌声不断所加演的片段。第一部分由多个主题片段构成，从钢琴弹奏一开始就仿佛天籁之声一样，流畅连贯并抒情地拉开序幕，突出的爵士乐汇每次出现都扣人心弦。第一个主题片段不断发展和变化，始终不离其中，然而在三分钟时音乐缓慢下来，像是对进入下一个主题进行准备和过渡，新的动机偶尔出现，仿佛杰瑞在不断摸索中寻找着自己想要的旋律。

这段音乐一直进行直到六分钟时，一串流畅的音阶出现，新的动机出现，旋律随之改变，旋律简短而清晰的出现。

例一：科隆音乐会第一部分，06：02—06：12



到七分钟时音乐如同中国的流行乐一样，抒情而缓慢地进行着。偶尔出现

的爵士节奏拉回着整个演奏风格，进行了一分多钟流畅不断、音乐情绪进入了一个小的高潮。随之又缓慢下来重复着七分钟时的主题片段，但和声织体有着明显的变化。左手的和声织体不断出现，但右手的旋律不断变化让音乐得到不断的发展。

例二：“科隆音乐会”、第 I 部分，07：05—07：30



The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a tempo marking 'in tempo' above the right staff. The second system also consists of two staves with a tempo marking 'r. a. simile' below the left staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

在十三分钟时缓慢下来，但不断重复的左手织体，让音乐得到统一性。

在 14 分钟时不断转调形成新的主题片段，转入一段如描述一段爱情故事一样的音乐篇章，音乐抒情而缓慢，杰瑞不时还哼着内心的旋律，与钢琴像是和声一样的效果，这不得不让人惊叹，他是那么准确地把自己内心的音乐用手指在钢琴上演奏出来。

例三：“科隆音乐会”、第 I 部分，14：15—14：23



The image shows a single system of musical notation for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The tempo marking 'tempo rubato' is placed above the right staff. The notation features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

音乐一直进行到 18 分钟，自然的转入了另一个主题片段。而在 20 分钟时，新的主题片段出现。

例四：“科隆音乐会”、第 I 部分，20：08—20：30



在 21 分钟时，左手的伴奏有了新的织体、分解的和弦伴奏、动人的节奏让整个结尾部分有了一个平衡的支点。音乐的发展自然而充满活力像是给人一种希望、一种期盼。

例五：“科隆音乐会”、第 I 部分，21：12—21：25



当然克隆音乐会的第一部分有着很多的主题片段，这里并没有一一列举。整体来看，第一部分像是一段古典小品，但又充满了爵士色彩，经典的结尾部分不仅给人一种对生活或是生命有着期望和振奋人心，而且为下一部分的开始做好了完美的铺垫，使听众期待着下一部分的开始。

第二部分总共分为 a、b、c 三个段落组成。其中 a 段落是一个小快板、较为活跃的部分，与第一部分形成鲜明的对比。左手的节奏突出了爵士的风格，而音符的排列也是没有固定的规律。整个段落的左手伴奏音型大部分是由以下这种形式出现：

例六：“科隆音乐会”、第 II a 部分，00：20—00：27



以上的节奏音型几乎贯穿着整个 a 部分，切分音型占据了 8 分钟以前重要

的位置，左手的轮指突出着这部分的特点，让整段音乐显得气势磅礴。直到下面的乐句出现，整个旋律才有了缓和。

例七：“科隆音乐会”、第Ⅱa部分，08：01—08：12



第二部分 b 段落是一个速度缓和的中板段落，节奏音型较规整，开头主要由附点音符、十六分音符、后十六分音符组成，频繁出现的二度音程贯穿其中，左手节奏较有规律地反复着进行。这个段落占据了整个音乐会约三分之一的时间，篇幅较大。

第二部分 c 段落虽然只占据了短短的 6 分多种，虽然短小但却使整个音乐会推上了高潮，更像是整个音乐会的点睛之笔。这个音乐小品使得很多古典音乐爱好者对于爵士乐有了新的认识，而至于后来很多人从这个部分爱上了爵士乐当然也包括了一些古典钢琴专业人士。在这个部分，当音乐一开始就给人一种说不出的优美，就像事先已经谱好曲一样，真是难以置信杰瑞居然是现场即兴弹奏出来的。而杰瑞仿佛是把爵士与古典相结合一样，旋律如同古典音乐般抒情、柔美却又不断出现爵士乐汇。使整个音乐如此动人、旋律如此的响彻心扉，可能因为如此，杰瑞开辟了更多欣赏他音乐的人群。

这场音乐会对于整个爵士领域影响极大，在众人的再三要求下，杰瑞出版了一份较为正式的乐谱作为参考，毕竟所有想要演奏科隆音乐会中曲目的钢琴爱好者们需要以实际唱片录音为准。我曾试弹奏最后的 c 段落，发现看似简单的谱面并没想像中那么容易掌握，首先节奏的复杂性和右手旋律的控制以及几个声部的层次感处理都不是那么轻而易举的事情，很难想象杰瑞那么轻而易举用即兴创作的方式立刻展现给观众，虽然当时演奏的是一台音色不好的钢琴，但完全不会掩盖住杰瑞高超的钢琴演奏技巧。

这场音乐会最终大获全胜，全场的观众对此次的音乐会做出了极大称赞，在音乐会结束后全场掌声迟迟不能退去。而随后发行的现场录音，又一次获得商业成功，众多评论家给出极高的评价。并以数百万张的发行量成为爵士音乐史上的奇迹，也成为爵士音乐史上销售量最高的一张个人独奏唱片。

结语

凯斯·杰瑞是爵士乐史上最伟大的钢琴家之一，开辟了爵士钢琴独奏新篇章。纵观杰瑞的音乐历程，我们不但清楚地了解到他是一位爵士奇才，而且在古典领域也取得了卓越的成就。他对钢琴艺术的发展做出了重要的贡献，尤其是对 20 世纪 70 年代以来的爵士钢琴音乐起到了推动作用，因而在音乐界有着重要影响和高度的评价。

凯斯·杰瑞不断在爵士音乐领域和古典音乐领域探索，得出了相互制约又相互影响的结论。在这两个不同的领域取得的成就足以证明杰瑞在钢琴艺术领域的影响力。不仅把作为民族音乐的黑人爵士乐发展成独奏钢琴演奏会搬上音乐厅，更是采用不同与以往爵士乐创作手法进行创新。他丰富多样的演奏形式，更是让人难以比及，不管是三重奏、独奏，还是其它表演形式，都说明凯斯·杰瑞在艺术道路上的专业性和全面性。凯斯·杰瑞让人叹为观止的创造力以及丰富的表演内涵，都值得我们去认真思考与研究。

在研究凯斯·杰瑞的钢琴艺术特点时，笔者通过查阅分析他人的研究成果，以及通过观看凯斯·杰瑞的自传记录片和试听大量的音频资料对他进行全方位研究。笔者发现在国内对于凯斯·杰瑞的研究屈指可数，而大部分仅仅局限于对他生平的介绍或是一个音乐会的介绍。然而对于凯斯·杰瑞的钢琴艺术特征并没有具体的研究资料可寻。因此，笔者立足于该点，从大量的国外原始资料及凯斯·杰瑞的音频资料入手进行研究，分析得出以下有关凯斯·杰瑞钢琴艺术特征的结论：

1. 丰富的表演形式。凯斯·杰瑞有着三重奏、独奏、四重奏以及民族乐器演奏等丰富多样的表演形式。不仅发展美国民族音乐——爵士音乐，而且运用多种民族乐器来创作，体现着杰瑞强烈的民族意识，这点值得我们学习和思考。

2. 创新性。凯斯·杰瑞的音乐给所有听众留下无与伦比的想象空间和神奇的魅力。这源自于他在创作中有着独特的创作手法，完全靠“自发性创作”的一种即兴创作方式，并把爵士钢琴以独奏方式推上舞台，在爵士的道路上，不断创新，形成自己的独特风格。

3. 全面性。凯斯·杰瑞不仅仅局限于钢琴的一种创作、表演形式。他的作品涵盖古典乐、爵士乐、管弦乐、独奏曲、室内乐等多种音乐形式。他是一个

在音乐界有着全面素养的音乐家，是一个不仅仅只会钢琴，还擅长多种乐器的全才。

另外由于笔者主要从凯斯·杰瑞的钢琴艺术出发，并未对他在其他领域进行详细研究。加上该文的研究时间和笔者的语言水平及音乐理论水平有限，对于凯斯·杰瑞的钢琴艺术研究还存在大量的不足和缺乏更加完整的归纳。如果本文能够对其他研究凯斯·杰瑞的学者提供一些参考和启迪，也就达到笔者研究本文的目的了，同时还能对国内相关研究文献做一定的参考和补充。