



爵士作曲 技法研究

Jueshi Zuoqu Jifa Yanjiu

傅小草 / 著

Jazz

爵士作曲 技法研究

Jueshi Zuoqu Jifa Yanjiu

傅小草 / 著

Jazz

图书在版编目(CIP)数据

爵士作曲技法研究/傅小草著.

武汉:湖北人民出版社,2015.6

ISBN 978-7-216-08544-1

I. 爵… II. 傅… III. 爵士乐—作曲法—研究
IV. J614.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 063316 号

责任部门:文史古籍分社

责任编辑:皮明

封面设计:刘舒扬

责任校对:范承勇

责任印制:王铁兵

法律顾问:王在刚

出版发行:湖北人民出版社

印刷:武汉市福成启铭彩色印刷包装有限公司

开本:787 毫米×1092 毫米 1/16

字数:285 千字

版次:2015 年 6 月第 1 版

书号:ISBN 978-7-216-08544-1

地址:武汉市雄楚大道 268 号

邮编:430070

印张:15.75

插页:3

印次:2015 年 6 月第 1 次印刷

定价:35.00 元

本社网址:<http://www.hbpp.com.cn>

本社旗舰店:<http://hbrmcbs.tmall.com>

读者服务部电话:027-87679656

投诉举报电话:027-87679757

(图书如出现印装质量问题,由本社负责调换)

前 言

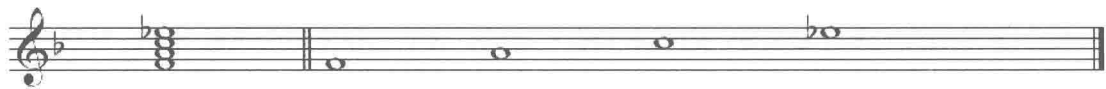
爵士乐，指 20 世纪初，主要由美国黑人通过将欧美音乐和非洲部落音乐的要素相融合而创造的一种音乐。这是一种介于民间音乐、通俗音乐和艺术音乐之间的独特类型，它与 20 世纪西方艺术音乐并存，并对其创作产生过一定程度的影响，如格什温《蓝色狂想曲》、《F 大调钢琴协奏曲》、《波吉与贝丝》、科普兰《戏剧音乐》、斯蒂尔《美国黑人交响曲》等等都不同程度的使用了爵士乐作曲技法。至于它对流行音乐的影响更是不言而喻，任何近现代流行音乐研究都必将追溯到对爵士乐的深入探索。由于爵士乐自身的即兴演奏特性，早期有谱记载的乐曲少之又少，所以录制唱片便成了它被保存下来的重要途径，录制爵士乐唱片的第一支乐队“Original Dixieland Jazz Band”在 1917 年录制了《Livery Stable（马房）》、和《Dixieland Jazz Band One-Step（迪克西兰爵士乐队单步舞曲）》这两张唱片，爵士乐有唱片记载的历史由此开始，当然，这并不意味着 1917 年之前没有爵士乐。在爵士乐的发展中，由于各时期演奏风格、创作技法呈现出相对稳定特征而被区分为多个派别，如小乐队新奥尔良爵士、大乐队摇摆、小乐队比波普、冷爵士、硬波普、自由爵士、融合爵士、酸爵士等，各阶段都因有着自己独特的乐队编制、和声方式和旋律特点而被定义为爵士乐发展中的一个重要派别，也代表着所处时间段内爵士乐的一般特性。然而仅仅从作曲（即兴演奏）技法来分析，除了 20 世纪 30 年代之前的传统爵士乐（新奥尔良爵士乐）使用较简单的 I、IV、V 级功能和声进行，从大乐队开始，爵士乐的音乐构成都有着一些技法上的共性，尽管比波普自由不羁地强调个人即兴与近乎夸张的摒弃旋律的歌唱性，尽管冷爵士试图通过对即兴炫技有谱演奏的追求而客观上结合了大乐队和比波普二者的特征，至于试图回归比波普的硬波普以及其他二战结束后与世界音乐的融合而形成的各种多元化爵士乐流派，这些音乐构成技法上的共性几乎没有过本质改变。所以，今天所说的爵士乐作曲（即兴演奏）技法也就是 20 世纪 30 年代之后爵士乐体现的这些共性，如延伸音和弦（extended chord）、替代和弦（substitute chord）、装饰和弦等等。

新奥尔良爵士的起源和军乐队、进行乐队有着密不可分的关联，所以对爵士乐的研究无论如何不能避开西方传统音乐对它的影响，与此同时 20 世纪艺术音乐作为同时代的音乐并存，爵士乐与美国现代专业音乐之间势必相互影响。

爵士乐的主旋律声部可以由铜管乐组、萨克斯组、节奏组或人声中的任何一样乐器担任，不论是强调整体协奏的大乐队还是突出个人即兴的比波普、硬波普，总有一个显性的旋律声部呈现在听众面前，而这个声部的创作思维常常是即兴演奏，必定在一系列可行、

有效的技术范围内完成。这个技术范围的基石便是严格的和声序进，由于爵士乐的传统音乐基础和对延伸音的广泛应用，其和声横向关系比较简单，I、IV、V级和弦就足以构成一首简单完整的爵士乐，如对爵士乐产生重大影响的非洲黑人布鲁斯，其传统曲式中的基本结构便是由I、IV、V级构成的十二小节和弦序进，对于更加复杂的爵士乐，其和声横向关系也是围绕I、IV、V级和弦展开。主旋律声部的即兴演奏便是在一定的和声框架内“编织”旋律，该旋律应以基础和弦的骨干音为旋律音阶音，再填入其他音级构成个性、色彩不同的各种旋律。可以使用教会调式音阶、五声音阶，以及阿拉伯、印度、非洲音乐中的非西方音阶，这个旋律可以很简单，也可以高度半音化。

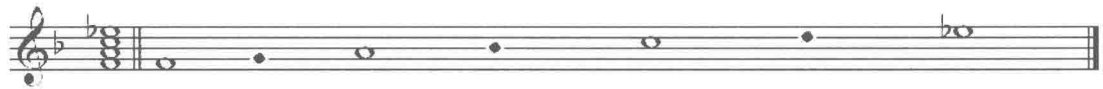
F 和弦骨干音：



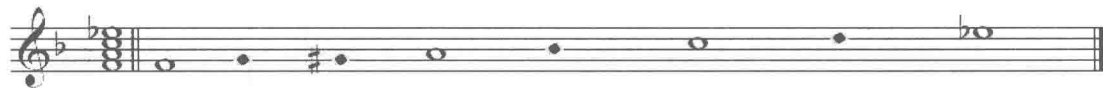
(F) 五声音阶：



F 混合利地压音阶：



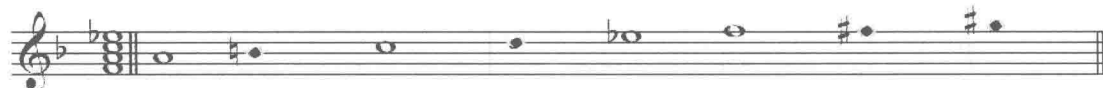
F 布鲁斯大音阶：



F 布鲁斯小音阶：



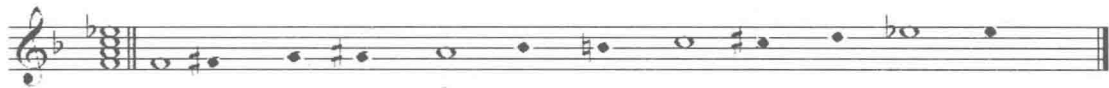
A 减音阶 I：



A 减音阶 II：



(F) 半音阶:



假设某一小节的和声背景被预制为 F 和弦，而爵士乐的审美特征是不允许使用过于和谐的三和弦的，一般的和弦基础都是大小七和弦。以 F 大小七和弦为背景，主旋律声部的即兴演奏将以某一音阶为最直接的素材，这个音阶可以简单到只有 F、A、D、^bE 四个骨干音的和弦分解，或者再加上延伸音 G、^bB、D，但一般的即兴演奏家都会赋予主旋律声部一定的旋律性，从而使用具有鲜明个性的音阶。如 F 五声音阶，然而这种旋律由于缺少了大小七和弦中最富解决倾向的三全音的构成音 B 而致使缺乏张力，或使用 F 混合利地亚音阶以保留四个骨干音，然而更多的演奏家热衷于 F 布鲁斯音阶，并且可以在和弦根音保持不变的情况下灵活巧妙的转换布鲁斯大小调音阶的色彩，为了编织更加复杂的旋律，也可以使用由四个小三度叠置而成的减音阶不可逆结构或是直接使用自由的半音阶来完成华彩片段。

当然，音阶的使用有爵士乐独特的旋法。五声音阶并不是中国民间的宫商角徵羽，当然也就不是大二度+小三度的旋律法则，它应该仍然以和弦背景骨干音为中心，而五声音阶其实也是布鲁斯大音阶的“骨架”。



混合利地亚音阶作为教会调式有着自己的旋法，上方四音与下方四音各成为上下两片，回避大小调体系的解决倾向。但爵士乐中教会调式的使用并不追求这种古雅的旋律法则，旋律应围绕和弦骨干音展开。

布鲁斯大、小音阶是最能体现“蓝音”的音阶，它的构成需要突出小音程而非大音程，应该突出减音程而非增音程，还可以在骨干音之间适当添加经过变化音来增强半音化效果。



减音阶与半音阶由于其缺乏解决倾向的不可逆结构，反而运用得更加灵活自由。用以上思维构建即兴旋律的音阶素材，从四个音、五个音、七个音、八个音到十二个音，能够直接形成半音化主旋律。

除此之外，在一定的和声框架内，旋律音还可以使用自然延伸音和变化延伸音，它们是根音上方小九度、大九度（自然）、增九度、纯十一度（自然）、增十一度、小十三度和大十三度（自然）。所有的和弦音中除了三音和七音不可变化，其他和弦音都可以自由升降，以此原理即兴创作，任何一个大小七和弦都可以有十二个半音用来构成主奏旋律，理论上说，爵士和弦背景可以允许任何半音体系的旋律构成。



爵士乐和声来源于西方传统和声，其纵向结构与传统和声的最大不同就是可以自由使用各种自然的和变化的延伸音，特别是到了冷爵士时期，延伸音的使用成了普遍的、甚至是必须的现象，在七和弦、九和弦之上加以带变化音的延伸音，构成形态各异的高叠和弦，成为冷爵士和声的基本构成方式。然而在这一点上，它与比波普不同，比波普追求主奏乐器的即兴个性发挥，在听觉上更接近主调音乐，伴奏乐器只是担负着和声背景的作用，所有和弦的变化延伸音几乎都出现在主旋律中，其半音化的导入和解决、甚至“不解决”也体现在主旋律中。冷爵士则是将变化延伸音埋藏在和声背景内部，有多个乐器共同完成，营造一种悬而未决欲言又止的效果，主旋律却可以很简单。

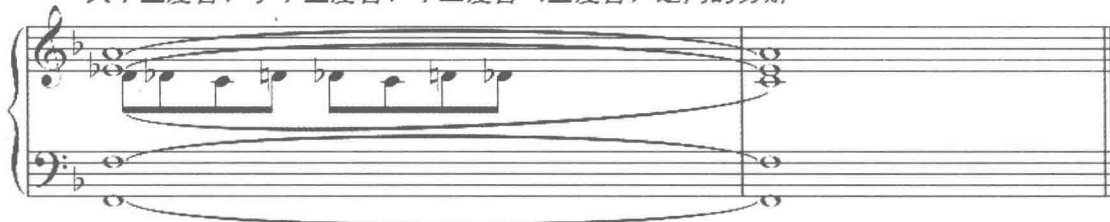
与传统三和弦、七和弦一样，爵士高叠和弦的每个声部也有它的解决方向，当它位于主奏旋律声部，由于旋律表现力的要求，可以忽略其“解决”，然而当它如同冷爵士一般位于和声背景中，由节奏组键盘乐器演奏，其解决方式就应当尤为规范。本着背景平稳的原则，延伸音一般延留到下一个和弦，成为下一个和弦中的某和弦音，或下行二度，任何延伸音下行二度都会成为骨干和弦音，从而减少本和弦的延伸音个数，提高和谐度，因此构成和声进行中色彩和紧张度的细微变化。



形成半音化的方式不仅是延伸音的常规下行二度解决，在和弦基础保持不变的情况下，自然延伸音与变化延伸音之间可以自由构建旋律，这种现象其实就相当于传统和声

的和弦分解。

大十三度音、小十三度音、十二度音（五度音）之间的分解



另外，由于爵士乐中任何一个大小七和弦都可以由另一个与其共用三全音的大小七和弦替代（三音、七音互换，三全音是唯一一转位不改变性质的音程），那么最常见的下方五度根音关系的和弦进行就可以改编下方小二度，这样任何两个下行五度大小七和弦的连接就可以改编为内声部高度半音化的两个下行小二度大小七和弦连接。而大小七和弦与下行五度正是爵士乐中最常见的和弦纵向关系与横向根音关系，所以由此产生的半音化非主旋律声部也就十分普遍。



D、G、C、F大小七和弦下行五度

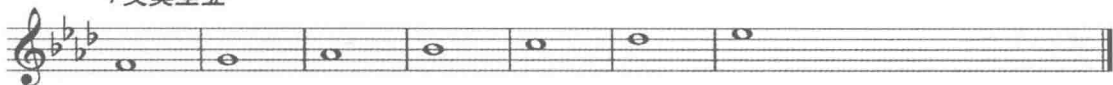
$\flat A$ 、G、 $\flat G$ 、F大小七和弦下行小二度

$\flat A$ 、 $\flat G$ 和弦为D、C和弦的等三全音替代

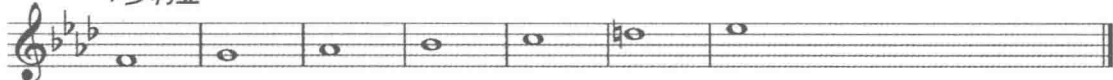
传统音乐半音化和声的发展经历了一系列过程，离调和弦中出现的特性音以及离调和弦自身的变化音构成了局部倾向性加强，以及某些声部的短暂半音化，这其实是在原调中使用了属方向调或下属方向调的和声进行，是一种简单的“调交替”。19世纪上半叶，调交替主要在同主音大、小调之间展开，另外大调式类伊奥尼亚、利地亚和混合利地亚间同级相互交替，小调式类多利亚、弗里几亚和艾奥里亚间同级相互借用，使得和声半音化程度大大加强。19世纪下半叶以来，调交替不仅限于同主音调，同主音调、平行调、同中音调都可以混合交替，半音化和声方式进一步丰富，几乎任何一种半音化和弦的使用都可以在交替理论中找到依据。爵士乐和声源于西方传统和声，其旋律线半音化的形成也和交替理论有着紧密联系。

19世纪上半叶的音乐作品中，常见的调交替现象主要出现在大小调同级和弦的相互借用中，例如小调中的I级和弦使用大和弦时，不一定用作IV级离调和弦，而常常只是借用同名大调I级和弦，用作色彩变幻，没有离调解决倾向。

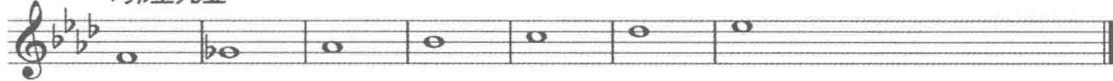
F艾奥里亚



F多利亚



F弗里几亚

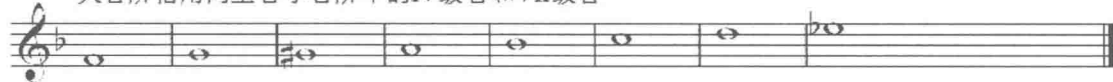


F小调式混合音阶

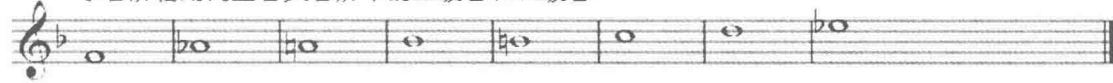


而这种借用音现象在爵士乐中更是扩大到不同色彩调式间的相互借用。布鲁斯大、小音阶的基本结构都只有六个音，这就像是五声性音阶中的五个骨干音，其余各种间音（偏音）则用于装饰性质或用于转调，以六个布鲁斯骨干音为基础，大音阶借用同主音小音阶中的 IV 级音和 VII 级音，小音阶借用同主音大音阶中的 III 级音和 VI 级音，再将两种借用音音阶混合则产生混合布鲁斯音阶，形成更加丰富的即兴演奏音阶素材。

大音阶借用同主音小音阶中的IV级音和VII级音



小音阶借用同主音大音阶中的III级音和VI级音



混合布鲁斯音阶



上述色彩性和声在浪漫派晚期和印象派被发展的更加丰富，使用更自由。调交替和弦（音）由同主音调交替扩展到非同主音调交替。例如 F 大调中的和弦可以借用关系小调 d 小调的同主音大调 D 大调中的上方 III 级和弦，也可借用同中音调[#]f 小调的同级和弦。同理，小调也可以借用关系大调的同主音小调和弦和同中音大调和弦。

爵士乐中非同主音调交替主要体现为大小七和弦替代。任何根音相距三全音的大小七和弦都可以交替使用，任何主音相距三全音的调都可以交替使用其属和弦。

20 世纪复调音乐中出现了一种综合原则，将不同调式的音阶材料加以综合而成的自然音综合音阶，也被称作泛自然音音阶或合成音阶。这种音阶中出现的半音级不是变化音级，而是自然音调式音阶中的自然音级的组成部分。这样的音乐有明确的中心音，例如将一个三声部对位作品预制为 D 大调、d 小调和 d 多利亚调式的综合，其中会出现各种变化音级的碰撞，产生新的音阶、新的色彩和新的表现力，然而在作品的重要结构部位仍然会体现对调中心的功能倾向。当然，各声部的音阶材料也可以是“人工音阶”，这种富有个性的音阶设置会直接影响和确定作品风格，这个音阶便具有主题意义。

而这种多调式综合原则在爵士乐中也是构成多声部的必要方式，以和弦骨干音为旋律骨架，为特定和弦背景写作旋律，这种颇具泛调性色彩的做法可以把以骨干大小七和弦根音为调主音的五声音阶、混合利地亚音阶、布鲁斯大音阶和小音阶等综合运用，以此形成的半音化旋律线与 20 世纪复调中的多调式半音体系有着极大的相似性。这是多调式的横向综合。

爵士乐中多调式的纵向综合体现为将布鲁斯大音阶与小音阶这两种有着明暗色彩差异的音阶直接整合为一种特别的九音列，这就是混合布鲁斯音阶。这种音阶兼具二者的特点，自身又具备较高的半音化，这与巴托克在《小宇宙》No.99 中将两条自创音阶整合为第三条高度半音化的新音阶的技法异曲同工。

右手声部音阶材料（巴托克《小宇宙》No.99）：



由于延伸音和弦的使用以及特定的排列方式，使得爵士乐和弦常常以四度叠置甚至二度叠置的形态出现，延伸音与和弦基础音之间也形成了复合和声的现象，而这些与现代音乐和音体系有着非常相似的外在特征。而替代和弦技法又使得爵士乐和声根音关系直接半音化，这种纵向、横向皆是高度半音化的爵士乐和声体系是形成其风格的重要因素。不同音阶、旋律之间的相互借用，不同和弦之间的相互交替，它与现代复调音乐之间的共同点便是不同调式之间的巧妙整合，因而构成既灵活多变又不乏爵士乐风格的即兴源泉和创作素材。

目 录

第一章 钢琴作为伴奏乐器时的和弦排列	1
第一节 基础和弦把位	1
一、三七把位	1
二、四音把位	9
第二节 大调延伸音和弦	15
一、大七和弦延伸音把位	16
二、小七和弦延伸音把位	18
三、属七和弦延伸音把位	19
四、基础和弦连接	28
第三节 小调延伸音和弦	29
一、小大七和弦延伸音把位	29
二、减小七和弦延伸音把位	30
三、基础和弦连接	31
第四节 I-VI-II-V	31
一、大跨步钢琴	31
二、行走低音	34
三、大跨步与行走低音的结合	39
第二章 替代和弦	40
第一节 属七和弦替代	40
一、属七和弦的替代和弦	40
二、三全音替代	41
第二节 保留原始和弦的替代和弦	44
一、IIIm7-V7 替代	44
二、减七和弦替代	48
三、Coltrane 替代	52
四、主和弦替代	62
第三章 以和弦音为素材的即兴演奏	64
第一节 和弦音素材	64
一、基础和弦分解	64
二、和弦连接	78
三、以小调和弦音为素材的即兴	82
第二节 音值组合	83
一、摇摆	83

二、切分	84
三、音值的重组与节奏的发展	87
四、隐性节拍	92
第三节 和弦音的装饰音	95
一、单音装饰	95
二、双音装饰	98
第四节 创建以和弦音为素材的旋律	102
一、装饰音的灵活运用	102
二、创建优美的 Solo 旋律	104
第四章 以音阶为素材的即兴演奏	114
第一节 II 级和弦的音阶素材	114
一、大调 II 级和弦	114
二、小调 II 级和弦	121
第二节 V 级和弦的音阶素材	126
一、混合利地压音阶	126
二、取自小调音阶的旋律素材	128
三、对称结构音阶	139
四、Bebop 音阶	142
第三节 I 级和弦的音阶素材	145
一、大调 I 级和弦	145
二、小调 I 级和弦	154
第四节 Rhythm Changes	160
一、32 小节 AABA 曲式	161
二、A 段和声序列	161
三、B 段和声序列	171
第五节 Blues	178
一、12 小节 Blues 曲式	178
二、Jazz Blues	187
第五章 爵士乐的和声语汇	194
第一节 装饰性和弦	194
一、减七和弦	194
二、平行和弦	197
第二节 非装饰性和弦	200
一、块状和弦	200
二、排列法	215
参考文献	224

第一章 钢琴作为伴奏乐器时的和弦排列

从早期担任爵士乐前身雷格泰姆的主要演奏乐器，到直接脱胎于雷格泰姆的大跨度钢琴演奏法，从以布鲁斯曲式为基础的布吉乌吉重击低音音型，到更体现延伸音和声趣味的波普，直至五十年代后的电钢琴和电子钢琴，无论是作为独奏乐器，还是被用于各种规模的乐队编钟，钢琴的发展跨越了爵士乐历史的各个阶段。

钢琴手即兴演奏具有节奏变化的、非旋律性的和弦伴奏时，其和弦连接与和弦排列方式须遵循一系列特定的规则才能使得即兴演奏成为迅速思维下的条件反射。

第一节 基础和弦把位

一、三七把位

1. 基础进行方式

爵士乐和声效果的不谐和度较高，很少会出现三和弦的纵向结构，钢琴演奏的和弦结构至少是七和弦，多声部排列中演奏最少的和弦基础音，即根音、三音、七音，再加上几个延伸音或变化延伸音，这种精炼的手法可以使基础和弦的根音与结构清晰、音响效果有个性。

当乐队中的低音乐器演奏和弦根音，钢琴伴奏可以省略根音，最简便的方式便是由单手演奏三音和七音。爵士乐曲中最常见的和弦进行方式是 II-V-I 或 II-V，演奏者需要熟练地掌握 12 个大小调的 II-V-I 和弦连接。

II 是自然大调上的 II 级七和弦，小七和弦结构，C 大调的 II 级为 Dm7，保留的三音、七音为 F、C，自下而上三七排列为开放排列，由此排列方式开始的 II-V-I 和弦排列称为开放排列三七把位。

V 是大调上 V 级七和弦，大小七和弦结构，C 大调的 V 级为 G7，三音、七音为 B、F，钢琴作为和声性伴奏声部时其声部进行须尽量平稳，由 II 级三音 F 延留下来作为 V 级七音，由 II 级七音下行小二度解决到 V 级和弦作为 V 级三音位于高音声部。

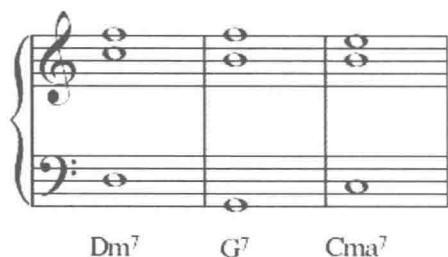
I 是主七和弦，大七和弦结构，C 大调的 I 级为 Cma7，有 V 级和弦三音延留下来作为 I 级七音，由 V 级七音下行小二度解决到 I 级三音，完成开放排列三七把位的临时终点。

例 1

The image shows a musical staff with two systems: a treble clef system and a bass clef system. The treble clef system contains three chords: Dm7 (root D, third F, seventh C), G7 (root G, third B, seventh F), and Cma7 (root C, third E, seventh Bb). The bass clef system contains three chords: Dm7 (root D, third F, seventh C), G7 (root G, third B, seventh F), and Cma7 (root C, third E, seventh Bb). The chords are arranged in a sequence from left to right, with the bass clef system below the treble clef system. The labels Dm7, G7, and Cma7 are placed below the corresponding chords.

如果 II 级自下而上为密集排列, 则构成纯四度、减五度、纯四度的密集排列三七把位, 这两种把位的规则是共同音保持, 和弦七音下行解决。

例 2



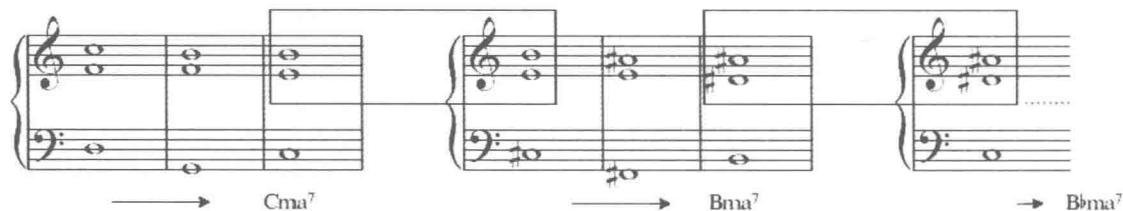
密集排列和开放排列都是在有低音乐器演奏根音的前提下实现其稳定性的, 所以密集与开放不是原位、转位之分, 从音响效果来看, 在较高音区适合使用密集排列, 较低音区适合使用开放排列, 低音区和弦过于密集容易产生浑浊的音响。

2. 下行小二度根音关系

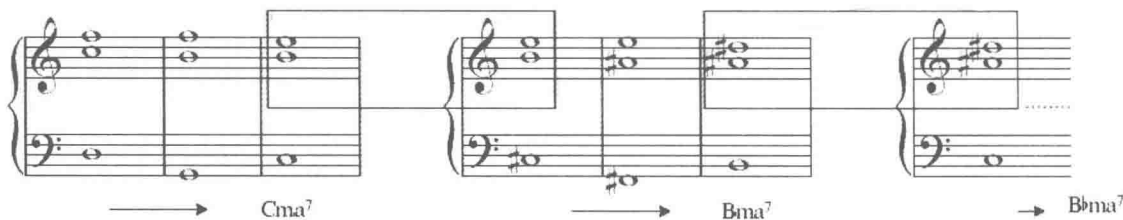
将两组 II-V-I 进行的临时终点进行比较, 后者 I 级根音为前者 I 级根音的下行小二度关系时, 只需保留前者 I 级三七把位, 延续到后者, 成为其 II 级和弦的三七把位。

此种连接可以保持开放或密集的排列方式。经过 12 次循环可以回到原调。

例 3



例 4



3. 下行大二度根音关系

将两组 II-V-I 进行的临时终点进行比较, 后者 I 级根音为前者 I 级根音的下行大二度关系时, 只需将前者 I 级和弦三七把位的纯五度音程下行半音, 成为其 II 级和弦的三七把位。

此种连接也可以保持开放或密集的排列方式。经过 6 次循环可以回到原调。