



爵士乐

瓦里美著

王秋海译





爵士乐

瓦里美著

王秋海译

生活·讀書·新知三联书店

序 言

早在一九五六年，摇滚乐奠基人之一的查克·贝瑞就曾唱道：“超越贝多芬，把这一消息告诉柴可夫斯基。”他指的是古典音乐与流行音乐之间存在的巨大差别。后者自从五十年代摇滚乐爆炸后，在青年一代中便风行开来。

贝多芬或其他任何伟大的古典乐派作曲家将怎样看待这一现象，是很难想见的。自然，他们对理解当今的流行音乐一定感到十分困难。让我们来看看古典音乐与流行音乐之间的一些差异。流行音乐摒弃了传统的乐队乐器，而使用音量可以无限放大的电声乐器（吉它、键盘乐器等）。歌剧歌手的流畅、含蓄的声音已让位于摇滚乐和布鲁斯歌手的粗犷而紧张的歌喉。在鼓乐和钹乐的烘托下，以乐队大鼓为中心的打击乐器狂躁而热烈，不断显示出节奏在当代流行音乐中的重要地位。古典乐师赖以演奏的乐谱永远消逝了。作曲家作曲、指挥家帮助理解作品的时代也一去不复返了。摇滚乐师仅凭耳朵演奏，边演奏边编曲，他们依靠听无数录音和与同伴合作练习的方法来形成自己的演奏风格。

除了音乐上的差异外，当今的作曲家还会发现其他的区别。古典音乐往往在音乐厅、歌剧院或教堂里演出；观众

默默地听着，直到演出结束后方才鼓掌喝采。流行音乐演员则在俱乐部、酒店或乡村音乐厅里演奏，观众既不安静也不坐着听。他们跳舞、闲谈，还常常嘶喊和吵闹；他们一边听一边饮酒，甚至还与乐师交谈。即使一流的摇滚乐超级乐队面对数千人开音乐会时，听众也随着音乐的节奏翩跹起舞。

所有这些都向古典音乐作曲家显示出，音乐已经发生了新的戏剧性的变化。这些作曲家也许想弄清这些变化是如何发生的。此外，他们无疑也很想知道今天的年轻人为何比以往任何时候都对音乐更加感兴趣。如今唱片、乐器、流行音乐和摇滚乐的期刊杂志俯拾皆是，表明人们对音乐的兴趣与日俱增。在欧洲和美国，所有的人都观看摇滚乐队的实况演出。没有乐师时，人们播放迪斯科，踏着有节奏的拍子跳舞。不仅西方世界的人们倾听这类音乐，它实际上已在全世界的范围内流传开来。

然而，这种音乐的起源不可能是单一的，其渊源始于黑人奴隶，他们被强行从非洲的家园海运到美国，在那里从事强制性劳动。这些黑人奴隶创立了一整套全新的音乐传统，没有这种传统，我们今天所知道的流行音乐便不会存在。倘若一些摇滚乐师第一次聚到一处，他们最可能先演奏什么乐曲呢？回答是布鲁斯。这是大约一个世纪前，美国南方各州的流浪黑人乐师所演奏的一种音乐。

布鲁斯及其他有关的黑人音乐风格，如爵士乐、圣咏和节奏与布鲁斯，是当代一些最优秀的流行音乐所赖以产生

的源泉。摇滚乐和今天的大部分摇摆舞曲音乐的起源可以追溯到四十年代的节奏与布鲁斯音乐。布鲁斯与在黑人教堂中演唱的宗教圣咏融为一体，从中演变出盛行于夜总会的灵歌和模唐音乐。爵士乐也同样对流行音乐产生了长久的影响。甚至当代一些古典派作曲家对流行音乐也不无影响。因此，本世纪末，这一黑人音乐传统对西方世界所发生的作用比之任何其他音乐形式都更大。

然而此书将要论述的不就只囿于这一新的音乐。这是一部关于黑人如何在白人社会中建立起一种生活方式的故事；是他们音乐中发生的变化如何反映了他们与其他民族之间关系变化的故事。最后，这也是关于当代青年人，无论其肤色如何，怎样在这一黑人音乐的传统中找到了他们所喜爱演奏和倾听的音乐的故事。首先，让我们先从故事的开始，即几世纪前的非洲讲起。

目 录

序言	1
一、黑人音乐的起源	1
概况	1
贩卖奴隶	2
做工歌和田间号子	3
早期黑人宗教歌曲	5
布鲁斯的诞生	7
拉格泰姆音乐	12
酒店钢琴与布吉伍吉风格	15
综述	16
二、美国南方	18
爵士乐的诞生	18
布鲁斯的发展	23
三角洲布鲁斯	23
得克萨斯布鲁斯	26
综述	27
三、北方大迁移	29
概况	29
黑人移民	29

二十年代的芝加哥	31
奥立弗与路易·阿姆斯特朗	32
早期白人爵士乐	37
二十年代的布鲁斯	40
古典布鲁斯	42
综述	44
四、萧条岁月	46
大萧条	46
大型乐队的崛起	47
爱灵顿“公爵”	49
摇摆舞曲时代	52
三十年代的布鲁斯	56
坎萨斯城风格	58
综述	60
五、敏顿革新	62
概况	62
敏顿俱乐部	63
“怪鸟”帕克尔	65
比波普与听众	69
现代爵士乐	71
自由形式爵士乐	74
自由爵士乐的反抗	76
综述	79
六、发展中的布鲁斯	81
概况	81

芝加哥	82
马蒂·沃特尔斯	83
其他布鲁斯中心	87
B·B·金	91
布鲁斯的衰落	93
综述	95
七、风格的汇集	97
概况	97
节奏与布鲁斯	97
布鲁斯·摇滚乐·灵歌	100
英国的布鲁斯热潮	104
布鲁斯的复兴	107
当代爵士乐	111
综述	114
八、结束篇	115

一、黑人音乐的起源

概 况

在美国发展起来的黑人音乐何以与古典音乐，以及在英国和美国劳动群众中流行的传统民歌民谣有如此之大的差异？原因在于奴隶之邦的非洲人民欣赏、演奏和学习音乐的方式。在西非（此地是最重要的奴隶来源地），主要的乐器是手鼓。一群鼓手常聚在一起演奏节奏极为复杂的音乐，其他人在一旁击掌歌唱，作为伴奏；但他们歌唱的方法与欧洲人所学的迥然不同。西非一些地区的音乐还受到北部阿拉伯国家音乐的影响。当地非洲人除手鼓外，还使用自制的弦乐器和响板。人们在干活哼歌以及举行许多传统的部落仪式时，利用音乐作为伴奏。

非洲人迁徙到美国后，将传统的非洲音乐与他们白人主子的欧洲音乐乐思融合在一起，创造出一种新型音乐。这种音乐已失去纯非洲音乐的风格，因而有了新的名称，叫做美国黑人音乐。但在描述这种音乐之前，我们需要先了解一下非洲的黑人是怎样来到美国的。

贩卖奴隶

早在十五世纪，非洲奴隶就已经被贩卖到其他国家，但第一批来到英国殖民地美洲的奴隶是在一六一九年，由荷兰人贩运到弗吉尼亚州。后来的二百五十年期间，大约有一百万奴隶被贩卖到北美洲，被运往西印度群岛的数目甚至更大。

贩卖奴隶是欧洲历史上最残忍和最不人道的一个侧面。它的唯一目的就是为船舶公司的老板牟利。他们用廉价在非洲买到奴隶，再以巨额将奴隶转卖给美洲的奴隶主；奴隶主则驱使奴隶在农场和棉花种植园内从事所有最繁重的劳动。由于赚钱是唯一的目的，奴隶贩子根本不将非洲人当人看待。穿越大西洋的贩奴船上的条件极为恶劣，在许多航行中，一半的奴隶死在船上。他们被铐上锁链，紧紧挤在狭小的空间，一个人大约只占长五英尺，高三英尺的面积，既无法躺下也无法坐直。底层舱里的状况令人作呕。一连几个星期，奴隶们浸在呕吐物和粪便的恶臭之中，老鼠和虱子在他们上了镣铐的身躯上自由奔跑。奴隶主认为这样的条件对奴隶来说就算不错了，而他们自己只要在底舱里呆上一会儿就会晕过去。

奴隶来到美国后，并未遇到更好的境遇。许多奴隶主将奴隶视若一般牲畜，常常鞭打或将他们绑起来。在南部的许多州，法律严格地制定出奴隶主和奴隶之间的关系。譬

如路易斯安那州的民法规定：

奴隶须受其隶属主人的支配。主人有贩卖、处置奴隶的人身、行业和雇佣的权利。奴隶不得擅自做任何事情，拥有任何财产，并获取任何不属于其主人的财物。

然而，正是在这种悲惨的境况之中，我们追溯到了此书将要探讨的音乐遗产的起源。

做工歌和田间号子

做工歌是美国黑人音乐最早的形式之一，强烈地受到黑人在非洲所熟悉的音乐的影响。非洲人的许多闲暇消遣活动无法在美国继续，因为他们大量的时间都用在干活上。无论是在农场或棉花种植园，他们均受到奴隶主的严密监视。非洲人的主要乐器手鼓在不少南方州被禁止，因为奴隶主害怕他们利用这一乐器与远方的奴隶传递信息，策划反叛。在非洲，口头语言与手鼓演奏之间始终维系着一种紧密的联系。鼓手可以模仿语言的节奏和声调。譬如在非洲的摔跤中，鼓手可以击出对摔交手的评语——所以产生出“话鼓”的说法。

然而非洲人边干活边哼唱的传统习惯并未使奴隶主感到担忧，因为这多少可以使奴隶干得更起劲。做工歌通常采用应答轮唱的形式。一个人唱出一段歌词，其他所有人

以合唱的形式相呼应。歌曲的节奏与他们所干的活相一致，以此来减轻单调。应答轮唱形式是非洲传统以及后来美国黑人音乐的重要组成部分。它对美国黑人音乐的发展起到过重要的作用，致使非洲人的歌唱方法与欧洲的风格大相径庭。非洲人使用不同的声调，搀以嗥叫和假声，而不象受过古典训练的欧洲歌手那样喜欢运用真声。

奴隶制时期，在种植园农场到处可以听见做工歌。男人女人从事各种各样繁重的活计，但主要是采集棉花作物。他们主要吟唱他们的劳动，但有时也用歌曲来抒发他们对生活的一般感受。其中包括对奴隶主的抱怨，当然，倘若奴隶主听懂他们所唱的内容是很危险的，

噢，主人，主人，你的眼睛一定失明，
看看你的手表，是不是已到收工时刻？
噢，主人，主人，怎么能够这样？
哨声不停地吹，你驱使我们干活不停。

后来，奴隶被解放后，从前的奴隶无论是一齐铺设铁路或是在林场砍伐木材，他们都将做工歌带到了新的工作地点。一些做工歌的形式甚至还延续至今。这主要流行在南方的监狱里，黑人囚犯一边从事体力劳动一边唱歌，唱法与几百年前大体相同。

田间号子也是早期美国黑人歌曲的一种风格，同样受到非洲音乐的强烈影响。这种歌曲不是由一组人唱，而是由一个人干活时唱。它包括一段或两段悠长而颤抖的旋律，

常用假声。个别奴隶在棉花田里干活时经常以这种形式歌唱，以便与在附近田地里干活的奴隶进行交流。这时他们通常使用非洲语言，为了让自己的同伴明白而又不至让白人工头听懂。

早期黑人宗教歌曲

宗教音乐是美国南方黑人与白人早期在音乐方面接触的媒介之一。十九世纪初期是北美宗教活动的鼎盛时期。浸礼会和卫理公会传教士尤其吸引黑人教徒，因为他们的祷告和布道充满活力和情感。与其他基督教宗派相比，黑人感到浸礼会和卫理公会更接近非洲的宗教仪式。然而黑人奴隶并非只是单纯模仿白人所唱的欧洲圣咏，而是将他们在非洲所熟悉的音乐及宗教传统与欧洲人的结合起来。美国最早的黑人宗教音乐大概是环舞歌曲。环舞是一种宗教舞蹈，由应答轮唱的形式配以伴唱；跳舞的人绕圈移动，跺脚击打节拍。这极大地显示出欧洲与非洲在宗教观念上的差异。欧洲教徒通常静坐在椅子上，而在非洲，身体活动——音乐和舞蹈——在朝拜仪式中却是至关重要的。牧师和教徒之间的呼应方式同样也很重要。这便是美国黑人布道圣咏的起源。在宗教集会上，无论是在教堂或是在乡间四处可见的野营布道会上，牧师先唱出一段布道词，然后全体教徒以喊叫或歌唱的方式回应他。

今天的黑人圣歌便渊源于早期的环舞歌和布道圣咏。

起初，黑人和白人一齐在教堂做礼拜，但白人渐渐不愿意这样做，黑人也乐于分开，以便按照自己的方式做礼拜。为此，早在一八一六年便建立起了专供黑人教徒礼拜的教堂。这样一来，黑人可以不再按照严格的欧洲方法唱传统圣咏，而将圣咏加以改编并溶入我们已经提到过的非洲风格的特点。这种唱法的圣咏就是黑人圣歌。它对奴隶有一种特殊的意义，因为他们根据自身的境遇对圣经的故事进行了改编。其中最流行的是以色列人在埃及受奴役的故事，这也是圣歌《出走，摩西》的主题：

只要以色列还在埃及，
放我的臣民走！
他们无法忍受这深重的奴役，
放我的臣民走！
出走，摩西，离开埃及的土地，
、告诉老朽的法老，放我的臣民走！

传说这首圣歌中的摩西指的是黑人反奴隶制活动家哈瑞特·塔普曼，他曾经帮助奴隶逃往美国北方各州。黑人在北方是自由人，因为北方大多数州在十九世纪初期或之前就已解放了奴隶。白人对圣歌中的这种双重含义大概听不出来，他们很有可能将这支圣歌仅仅视若一首传统的宗教圣咏，而不会认为是对奴隶制的反抗。

黑人宗教歌曲的传统以经文歌——黑人教堂音乐——的形式延续至今。对于许多我们在此书中将要遇到的爵士

乐和布鲁斯音乐的艺术大师来说，孩提时代在教堂集会和唱诗班中演唱圣咏，是他们接触美国黑人音乐的开始。

布鲁斯的诞生

没人知道布鲁斯音乐 (Blues) 诞生的确切年代。这一点几乎无从考查，因为很难确定布鲁斯兴起以及其他风格的音乐(如做工歌、田间号子和黑人圣歌)结束的时间。然而，一八六五年的奴隶解放的确使上述音乐发生了一些变化。所谓《奴隶解放宣言》，是美国内战的结果——南方在战争中终于被打败。所有黑人奴隶渴望获得的自由终于到来了。然而自由的到来并未使奴隶的命运发生多少变化。从前的奴隶仍旧没有工作，没有体面的住房，无权受教育，自由有什么用呢？不久后颁布的法律又将黑人打入社会和经济的最底层。

许多获得自由的奴隶从美国南部迁徙到其他各地，在诸如芝加哥、坎萨斯城等北部和西部的城市建立起黑人社团。然而大多数黑人仍旧留在南方，解放运动三十年后，他们的境遇几乎没有得到什么改观。大部分人仍旧从事农活，象他们当奴隶时一样。不过他们的自由时间的确多了一些，而且不再受到奴隶主的严密控制。这一因素也许可以多少解释为何在这一时期，即十九世纪后半叶，黑人音乐风格得到了快速的发展。这些风格远远超过了流行于奴隶制时期的做工歌、田间号子和黑人圣歌。但与早期的音乐相同，这

一时期的音乐同样受到非洲音乐以及美国白人从欧洲带来的传统音乐的影响(如民歌和圣咏)。

黑人民谣便是典型的例子。早期的奴隶曾听白人吟唱古老的欧洲民谣及民歌，然后他们将这些曲调加以改编以适应自己的需要。一些最有名的黑人民谣来源于早期的做工歌：《约翰·亨利叙事曲》是关于一位在一八七二年修筑铁路隧道的黑人钻钢工的故事。他在与蒸汽动力打桩机的比赛中取胜，但由于劳累过度，在获胜的瞬间遂因心脏病猝发而死亡。起初，这是一首由黑人铁轨铺设工人唱的做工歌，但后来变得非常流行，主要由于它表达了黑人与自身无法抗拒的力量的抗争。这首歌逐步发展成为一支民谣歌曲，黑人和白人音乐家都演唱它。每演唱一次，音乐家都为原有的故事增添一些新的内容，以至约翰·亨利已成为黑人历史上的传奇人物之一。然而民谣歌曲并不总是千篇一律地颂唱象约翰·亨利这样的黑人英雄；也常有涉及“坏人”的内容——譬如象关于斯泰克利这类的歌曲。斯泰克利是麦菲斯城的一个赌棍，为了争夺一顶斯坦特森牌宽边毡帽，开枪打死了一名叫做比利·利昂的黑人。

黑人所改编的欧洲音乐并非只限于民谣歌曲。一些奴隶在奴隶主的许可下，还用提琴和班卓琴演奏传统舞曲。但他们以非洲音乐的基本特征，即强烈的节奏来演奏。所以早期奴隶所吟唱和演奏的做工歌、田间号子、圣歌、民谣和舞曲既保留了非洲音乐的特色，又融合了欧洲音乐的风格。这些音乐形式相互影响，形成了一种独特的黑人民歌风格。

从这种风格中便产生出了布鲁斯音乐。

布鲁斯的产生是为了抒发演唱者的个人情感。民谣叙述他人的故事；做工歌是配合工作速度的有节奏的曲调；圣歌是宗教歌曲。而布鲁斯才是用来表达歌唱者的情绪的音乐。它为音乐家提供了表白自身的~~机会~~：他们的爱，他们的恨，他们对工作的态度等等。布鲁斯歌手布朗·麦克斯曾说：“我从不运用想象力写曲子，布鲁斯不是梦，布鲁斯是现实。我写不出我从没见过或经历过的事。”

十九世纪下半叶吉它的流行，是在音乐方面对布鲁斯的发展产生深刻影响的因素之一。在那之前，奴隶手中最流行的乐器是提琴和班卓琴，然而吉它却是伴奏布鲁斯歌手最适宜的乐器。这是由于吉它几乎具有人声的特性。演奏者可以利用琴弦滑音使音符走调，让吉它发出酷肖人声哭泣的音响。这是非洲音乐一种独特风格的发展——“人声”乐器。从这种早期的音乐中，我们可以看到流传至今的黑人音乐和大部分流行音乐中的重要特点。由于这种音乐可以摹仿人声甚至外部世界的声音（譬如火车声等），黑人音乐家总是力图通过他们的乐器寻找更加广泛的音响。他们还乐于使用与我们听惯了的交响乐队乐器有着十分不同音质或音色的乐器。实际上，黑人演奏家的器乐音响在欧洲人听来常常是粗糙而刺耳的。非洲的音乐的确如此，这是一种偏爱但又是一种必然，因为大多数早期布鲁斯演奏家只能用日常生活中的材料自己制造乐器。譬如歌星比尔·布隆兹曾说，他十岁时，用雪茄盒做过一把提琴，用货箱做