

VO ZHIDAO SHENME



我知道什么？

爵士乐

〔法〕吕西安·马尔松 著
克里斯谦·贝莱斯特

商务印书馆

我知道什么？

爵 士 乐

[法] 吕西安·马尔松 著
克里斯谦·贝莱斯特

管震湖 译

商 务 印 书 馆

1998年·北京

图书在版编目(CIP)数据

爵士乐/(法)马尔松、贝莱斯特著;管震湖译.
北京:商务印书馆,1996
(《我知道什么?》丛书)
ISBN 7-100-02161-8

I.爵… II.①马… ②贝… ③管… III.爵士乐 IV.J618

中国版本图书馆 CIP 数据核字(96)第 10095 号

我知道什么?

爵 士 乐

[法] 吕西安·马尔松 著
克里斯谦·贝莱斯特
管震湖 译

商 务 印 书 馆 出 版

(北京王府井大街36号 邮政编码100710)

新华书店总店北京发行所发行

北 京 外 文 印 刷 厂 印 刷

ISBN7-100-02161-8/Z·15

1998年1月第1版

开本 787×960 1/32

1998年1月北京第1次印刷

字数 105 千

印数 3000 册

印张 6 3/4

定价:7.50 元

《我知道什么?》丛书

出版说明

世界闻名的《我知道什么?》丛书,是法国大学出版社 1941 年开始编纂出版的一套普及性百科知识丛书。半个多世纪以来,随着科学知识的不断发展,该丛书选题不断扩大,内容不断更新,已涉及社会科学和自然科学的各个领域及人类生活的各个方面。由于丛书作者都是有关方面的著名专家、学者,故每本书都写得深入浅出,融知识性和趣味性于一体。至今,这套丛书已印行 3000 余种,在世界上产生很大影响,被译成 40 多种文字出版。

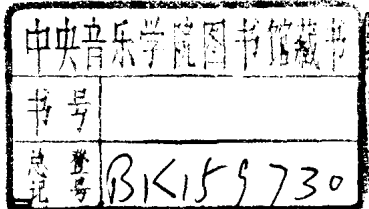
“我知道什么?”原是 16 世纪法国哲人蒙田的一句话,它既说明了知识的永无止境,也反映了文艺复兴时期那一代人渴求知识的愿望。1941 年,法兰西民族正处于危急时期。法国大学出版社以蒙田这句话为丛书名称出版这套书,除了满足当时在战争造成的特殊形势下大学教学与学生读书的需要外,无疑具有普及知识,激发人们的读书热情,振兴法兰西

民族的意义。今天,我国正处在向现代化迈进的新时期,全国人民正在为把我国建设成繁荣富强的社会主义国家而努力奋斗,我们相信,有选择地陆续翻译出版这套丛书,对于我们来说也会起它应有的作用。

这套丛书的翻译出版得到法国大学出版社和法国驻华使馆的帮助,我们对此表示真诚的谢意。由于原作为数众多,且时间仓促,所选所译均难免不妥之处,个别著作持论偏颇,尚希读者亮察。

商务印书馆编辑部

1995年5月



目 录

引言	1
第一章 爵士音乐的起源和特征	3
1. 起源	3
非洲音乐的残余	4
被拔了根的人们的音乐	5
白人主题因素	6
本世纪初的爵士乐	7
2. 特征	8
音响的特别处理	8
节奏的特殊运用	10
3. 关于一个词的论战	13
第二章 灵歌	18
1. 诞生和形式	18
2. 叫做福音歌的灵歌	19
3. 福音歌和“灵乐”	20
4. 福音歌手, 布鲁斯歌手, 爵士歌手	21
5. 画像	22
6. 福音歌和爵士	23

第三章 拉格泰姆	26
1. 密苏里州.....	26
2. 路易斯安那州.....	28
3. 北部和东部.....	28
4. 胜利, 衰退, 复兴.....	30
5. 拉格泰姆和爵士.....	31
第四章 布鲁斯	33
1. 孕育和诞生.....	33
2. 定义.....	34
3. 关于框架.....	37
4. 关于和声结构: “栅栏”现象	38
5. 关于旋律: “布鲁音”	39
A) 概况	39
B) “布鲁音”前后顺序	40
6. 和弦“栅栏”的演变.....	44
第五章 新奥尔良	47
1. 原始新奥尔良乐.....	48
2. “迪克西兰”爵士乐.....	49
3. 新奥尔良乐的发展.....	50
4. 新奥尔良派的瓦解.....	51
5. “迪克西兰”在芝加哥.....	54
A) “黑獾”和“帮派”	55
B) “芝加哥人”	56

6. 卷土重来·····	56
A) 新奥尔良卷土重来 ·····	57
B) “迪克西兰”卷土重来 ·····	58
C) 纽约“迪克西兰” ·····	59
 第六章 主流派 ·····	 60
1. 乐队先导·····	60
A) 亨德森流派 ·····	60
B) 20 年代的“方阵” ·····	61
2. 埃林顿奇特现象·····	63
3. 来自孟斐斯的“强打”节拍·····	67
4. 中西部的精神·····	69
5. 摇摆乐的象征·····	73
6. 布吉一鸣吉·····	75
7. 摇滚乐·····	76
8. 即兴演奏获得“解放”·····	78
A) “即兴演奏”概念 ·····	78
B) 主题的性质 ·····	79
C) 主流派的创新者 ·····	81
 第七章 叱咤乐 ·····	 88
1. 改变的前提·····	88
2. 一种风格的出现·····	90
3. 叱咤乐的主题旋律·····	94
4. 帕克的“小教堂”·····	97

5. 非洲—古巴音乐	100
6. 蒙克的美学	100
7. 三大巨人	101
 第八章 冷爵士乐	 103
1. 莱斯特兄弟	104
2. 特里斯塔诺流派	105
3. “议堂”集团	106
4. 马利根及其流派	108
5. 走向“开放形式”的爵士乐	109
6. 关于古代和现代欧洲的思考	111
A) 约翰·刘易斯和 MJQ	111
B) 约翰·刘易斯和第三潮流音乐	113
7. 西岸音乐	113
A) 定义	113
B) 会合	114
C) 反差	115
D) 电影	116
E) 名角	117
F) 遗产	118
 第九章 硬吡叻乐	 120
1. 灵乐	120
2. 首屈一指的小型乐队	122
3. 在调式“飞地”上	124

4. 科尔特兰风格	127
5. “布鲁音”集团	130
6. 热狂和激奋	131
7. 爵士乐永无终结	133
 第十章 自由爵士乐.....	 134
1. “来点什么别的玩艺儿吧!”.....	134
2. 喧闹的萨克斯管	137
3. 紧张之极	138
4. 大小乐队	139
5. 自由爵士及其反面	142
 第十一章 摇滚乐.....	 144
1. 戴维斯新转折	145
2. 转向的人们	148
3. 头牌明星	150
4. 晴朗的天	152
5. 周而复始, 单纯追随.....	153
 第十二章 爵士乐俨若帝王.....	 157
 注释.....	 161
 本书用语中西文对照表.....	 166

引 言

这本小册子基本上是由于教学的,两位作者从第一页起就作为教师同读者见面。固然这本著作有其雄心壮志,向所有读者讲述明白爵士乐的本质、它扎根的土壤,尤其它历经坎坷的发展;但是,也有这样的意愿:向正在音乐学校或各种大专院校的学生提供一个研究的起点、一个支点,同时也不忽略所涉对象的各个技术方面。我们蓄意选择的角度是音乐理论。这并不是说我们认为一种艺术的社会环境是不重要的,不过,自 50 年代末以来,自从《爵士乐手册》创刊号首篇文章《一种音乐和一个民族》以来,已有许许多多著述详尽介绍了爵士乐这一现象产生、演变的经济、政治以及意识形态环境。然而,人们并没有以同样的关心描述其音乐方面的情况。但愿这本小册子能重建书目与书目之间的平衡。

作者之一发表过《爵士乐大师们》(本丛书第 548 号)一书,用意不是在已有的同类书籍之外再增

添一本编年史。而撰写眼前这本补充性小册子的着重点已经转移了：注重的是各种风格，而不仅仅是那些大人物。两位作者的能力并不一样，因而不好说在合作中彼此能够取长补短，但两人的见解又很相似，因而交融成为可能，而且富于成果，还可以共同承担综合意见的责任。

我们提出了若干例证，顺手选刊了若干材料，难免有急于求成之嫌。我们深信，图解只能从形式上、结构上作些提示。所以，它们的解释还得以唱片为据。尽管如此，它们还是可以作为文艺评论，有助于进一步了解。当前爵士乐讲习班越来越多，而取得专门教学资格的会考存在着，而且还要长期存在下去。这样，我们觉得慎重地提出这些图示还是有用的。我们愿意向每位读者保证，要是不觉得它们有所助益的话，尽可以从阅读全文中得到满足。

在此谨向慷慨提供资料，或对某一点、某一章节提过宝贵意见的诸位表示由衷的谢意：〔名单从略——译者〕。为这本小册子《爵士音乐》——亦即一个世纪以来的音乐得以撰写出来，诸位的热情协助都起了重大的作用。

第一章 爵士音乐的 起源和特征

爵士乐(Jazz)在西方成为脍炙人口的一种音乐之前,曾经是美国南方黑人既表达欣喜而又诉说痛苦的音乐。要谈到在一个世纪的过程中肩负着爵士乐存在的责任或者引导其方向的人们,就不能不从爵士乐的诞生、起始状况、它存在环境、以及又怎样随着环境的变迁而变化谈起。

1. 起源

从 19 世纪 80 年代到 20 世纪 80 年代,即使不算作爵士音乐的一世纪,也可以说是美国非洲音乐的一百年,虽然它的声乐形式通过布鲁斯^①(blues)表达(还得加上更早的灵歌^②spiritual),以及主要的建构材料通过拉格泰姆^③(ragtime)表达,但只能把这两个方面当作孕育爵士乐的因素。指定某一年是爵士音乐誕生日,像有些作者乐意做过的那样,只能

109-1001
是任意决定的结果,我们认为并没有太大的意义。
姑且这么说吧:1885 到 1910 年这段时间内,美国路
易斯安那州有若干黑人把一些传统乐曲串在一起,
这样既保存了传统,又超越了传统。

非洲音乐的残余

爵士乐的组成因素之一是一系列来自非洲的贡
献。这是非常显而易见的。在贩卖黑奴年代从故乡
被虏掠走的黑人,绝大部分居住在从喀麦隆到塞内
加尔那片土地上。那里是黑非洲文明最发达的地
区。他们的文明叫做“大森林文明”,与接受穆斯林
影响、因而不是典型的黑人文明的“大草原文明”相
对。被迫背井离乡的黑人 90% 弱来自赤道以北的
西部地区——不包括安哥拉。尽管部落破碎,家人
离散,奴隶中间还是残留着故土文化的断片。器乐、
声乐、舞蹈传统好歹延续下来,克服了习俗的混杂和
方言的一再混合重叠。例如,鼓手仍然依据某一主
题,用某种节奏敲出复杂的派生变化,有如欧洲音乐
家发展某个旋律与和声。歌手和原始班卓手、巴拉
封手^④同鼓手结合起来,举行集体的音乐仪式。起
源于非洲的这种演奏,后来在早期的爵士乐中保存
下来,而呼应式的进行在“祈祷曲”中也流传至今。
相反,多节奏乐曲在北美渐渐消失,很久以后偶尔在

一些场合才得重见。

非洲音乐传统,首先是一种爱好,喜爱打破音色的界线、歪曲固有的音色,消除乐音与噪音之间不明确的区分,正如安德烈·歇弗纳在1926年出版的《爵士音乐》中不容争辩地指出的那样。这是一种完全不同于欧洲艺术规则的“准确”观。考虑速度的要求和举行典礼的需要,不区分舞蹈音乐与歌唱音乐,而这二者始终都必须有强烈的节奏。被迫迁徙异乡的劳动者挽救的,也即至今残留的非洲特色主要是一种使音响和节奏得以生动表现的新颖方式,这种方式后来在爵士乐中又有所发展,但并未完全偏离原来的形态。

被拔了根的人们的音乐

非洲人在美洲怀念着故土的歌曲和舞蹈,在美国“南方底层”碰上了基督教新教,于是按照自己的方式处理圣歌^⑤。在白人旁观者听来,黑人的赞美诗合唱似乎C大调的mi和si都降了半音。此外,被放逐者还依据非洲传统,在每一小节的第二拍和第四拍为歌手拍手击节,这样的强调方式比通常的强拍子(第一拍和第三拍^⑥)更为明显,带来了紧凑的新节奏。种植园劳工这样重新处理,使宗教音乐成了一种特殊的黑人音乐,即灵歌。

以这类经过改造的宗教歌曲、残余的非洲歌曲和美国南方乡村歌曲(例如,《去吧,老汉纳》,《摘一包棉花》)为起点,一方面在民谣的框架内(例如,《圣雅各诊所》),另一方面以布鲁斯为形式(例如,《约翰·亨利》),形成了美国黑人民歌。

从初期的黑人“香客”:查理·帕顿、盲人勃莱克、利德贝利、盲人莱蒙·杰弗逊,直到年轻一代艺术家:艾伯特·金、B. B. 金、弗雷迪·金、艾伯特·科林斯、斯特韦·雷·沃恩,其间还有勒罗伊·卡尔、埃尔莫·詹姆斯、穆迪瓦特斯、约翰·李胡克,声乐布鲁斯传统的生命有赖于有吉他或钢琴伴奏的演奏或演唱,或者通过爵士乐队和其他通俗歌手演奏或演唱(马·瑞尼、贝茜·史密斯、埃塞尔·瓦特斯)。

白人主题因素

在布鲁斯时期,黑人音乐艺术基本上保持声乐状态。但到了 19 世纪,具体而言是最后几十年,路易斯安那州的黑人组织起一些乐队,演奏的主要是波尔卡、瓜德利舞曲^⑦、进行曲和白人中流行的乐曲。将近 19 世纪末,拉格泰姆兴起,首先用于钢琴,并为欧洲音乐节目的有色人种音乐家所接受。

初期的爵士乐采用拉格泰姆形式,后来被“songs”^⑧——即美国白人通常按照 AABA 形式安排

的歌曲，每一首有 8 小节，第三小节叫做 bridge^⑨，就是说，作为桥梁（例如，《小姐，乖乖的吧》，《甜姐儿苏》，《忍冬玫瑰》）——所取代。

18 世纪末和整个 19 世纪，愉悦剥削者的黑人音乐被白人以嘲弄的形式演绎成行吟歌手的吟唱。同时黑人也模仿他们的模仿者，自己挖苦自己。黑人和白人行吟歌手相互抄袭，形成简·克里斯托弗·艾弗蒂讲述得头头是道的一种辛酸的悲喜剧。

本世纪初的爵士乐

19 世纪 80 年代后，新奥尔良的那些嘈杂乐队把布鲁斯和拉格泰姆掺进它们的舞曲，这时作为独创性音乐的爵士乐就不得不有固定的形式了。“伙伴”博尔顿乐团，应该说是在该城小酒店演出的头一个爵士管弦乐团，不过，经常被忘记的是这种爵士乐也在农村节日活动中演奏，还为庞恰特雷恩湖畔野餐，为葬礼、为狂欢节希奇古怪的游行演奏。有时候，各队乐师们站在做广告的板车或卡车上相互“狠狠较劲儿”（“拼搏一番”），然后由公众把胜利者呼唤出来。

爵士乐先驱们是些什么人呢？后来有了唱片，其中一些人才为人所知。其他人只留在同时代人的记忆里，对于我们只剩下姓名。其余上百名不算，可