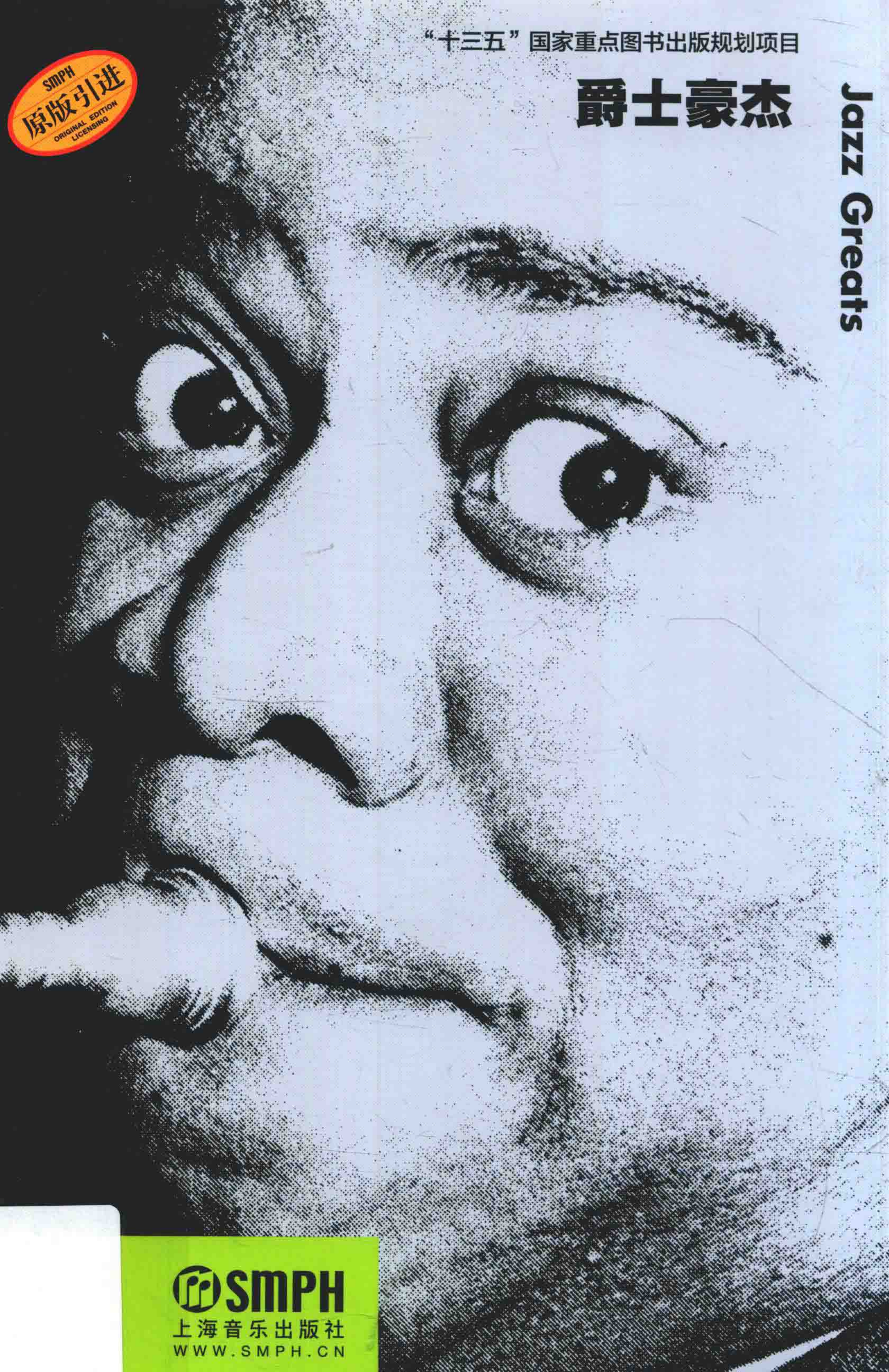


“十三五”国家重点图书出版规划项目

爵士豪杰

Jazz Greats



上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN

爵士豪杰

大卫·佩里

郭昕

译 著

 **SMPH**
上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN



图书在版编目 (CIP) 数据

爵士豪杰 / 大卫·佩里著; 郭昕译. — 上海: 上海音乐出版社, 2018.6
(二十世纪作曲家系列)

书名原文: Jazz Greats

ISBN 978-7-5523-1536-3

I. 爵… II. ①大… ②郭… III. 爵士乐—作曲家—列传—世界—现代 IV. K815.76

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 116705 号

Jazz Greats © 1996 Phaidon Press Limited

This Edition published by Shanghai Music Publishing House Co. Ltd under licence from Phaidon Limited, Regent's Wharf, All Saints Street, London, N1 9PA, UK, © 2015 Phaidon Press Limited.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without the prior permission of Phaidon Press.

书 名: 爵士豪杰
著 者: 大卫·佩里
译 者: 郭 昕

出 品 人: 费维耀
项目负责: 段劲楠
责任编辑: 王媛媛
封面设计: 翟晓峰
印务总监: 李霄云

出版: 上海世纪出版集团 上海市福建中路 193 号 200001
上海音乐出版社 上海市打浦路 443 号荣科大厦 200023

网址: www.ewen.co
www.smph.cn

发行: 上海音乐出版社

印订: 上海盛通时代印刷有限公司

开本: 700×1000 1/16 印张: 16 图、文: 256 面

2018 年 6 月第 1 版 2018 年 6 月第 1 次印刷

印数: 1 - 3,000 册

ISBN 978-7-5523-1536-3/J · 1420

定价: 56.00 元

读者服务热线: (021) 64375066 印装质量热线: (021) 64310542

反盗版热线: (021) 64734302 (021) 64375066-241

郑重声明: 版权所有 翻印必究

把所有的爱献给珍妮弗——我的爱妻及本书重要编辑者

目 录

6	序 言
7	第一章
	爵士缘起
25	第二章
	巴迪·波尔登
41	第三章
	书包嘴——路易斯·阿姆斯特朗
75	第四章
	西德尼·贝切
95	第五章
	公 爵
129	第六章
	莱斯特·杨
147	第七章
	查理·帕克
171	第八章
	查尔斯·明格斯
187	第九章
	约翰·柯川
201	第十章
	迈尔斯·戴维斯
223	第十一章
	科尔曼、马萨利斯和加内特
230	跋
233	拓展阅读
235	唱片选录
239	索 引
252	图片致谢

爵士豪杰

大卫·佩里

郭昕

译 著

 **SMPH**
上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN



把所有的爱献给珍妮弗——我的爱妻及本书重要编辑者

目 录

6	序 言
7	第一章
	爵士缘起
25	第二章
	巴迪·波尔登
41	第三章
	书包嘴——路易斯·阿姆斯特朗
75	第四章
	西德尼·贝切
95	第五章
	公 爵
129	第六章
	莱斯特·杨
147	第七章
	查理·帕克
171	第八章
	查尔斯·明格斯
187	第九章
	约翰·柯川
201	第十章
	迈尔斯·戴维斯
223	第十一章
	科尔曼、马萨利斯和加内特
230	跋
233	拓展阅读
235	唱片选录
239	索 引
252	图片致谢

序 言

对我而言,如此年轻就受雇于 BBC 是非常幸运的。他们让我着手为电台做一套爵士乐的系列节目,这促使我兴冲冲地回溯到新奥尔良去寻找巴迪·波尔登的家,再穿越令人畏惧的哈莱姆区或南布隆克斯区去寻找那些早已被遗忘了的早期爵士时代传奇故事的亲历者们。

拉塞尔·戴维斯是与我合作这套节目的伙伴,我非常感谢他,不只是因为他一直以来的陪伴,更是为他那让人惊叹的关于爵士乐的学识。钦佩之余,让我自觉欠他很多。

我要感谢在新奥尔良杜兰大学的威廉姆斯·兰索姆·霍根爵士乐档案馆。他们的馆藏极为丰富,其热情的协助使我获取了许多极有价值的口述录音。

我还要感谢许许多多与我面对面交流过的音乐家,他们的坦率和不厌其烦给予我太多的启发。保罗·巴尔内斯就是其中之一。在我拜访他的时候,他的生命即将走到尽头。保罗向我展示了令人着迷的手写日记,而他的妻子则用亲手烹饪的美味红豆饭来欢迎我到新奥尔良的拜访。那些常常被视为好斗甚至是有些因反白种人而出名的音乐家和作家,他们都特别友善。我依旧清楚地记得与马克思·罗彻和阿米里·巴拉卡的那次无比愉悦的对话。

最后,我想感谢迈克尔·伯克雷,他给予我很多音乐术语方面的建议;感谢菲顿出版社彼得·欧文细致的编辑工作。

大卫·佩里

奈顿,波厄斯,1995

第一章



内战时期的军乐队。对于很多南方的黑人而言,他们从奴隶制度中被解放出来后,其生活就开始与联邦军队中的军乐演奏联系在一起。

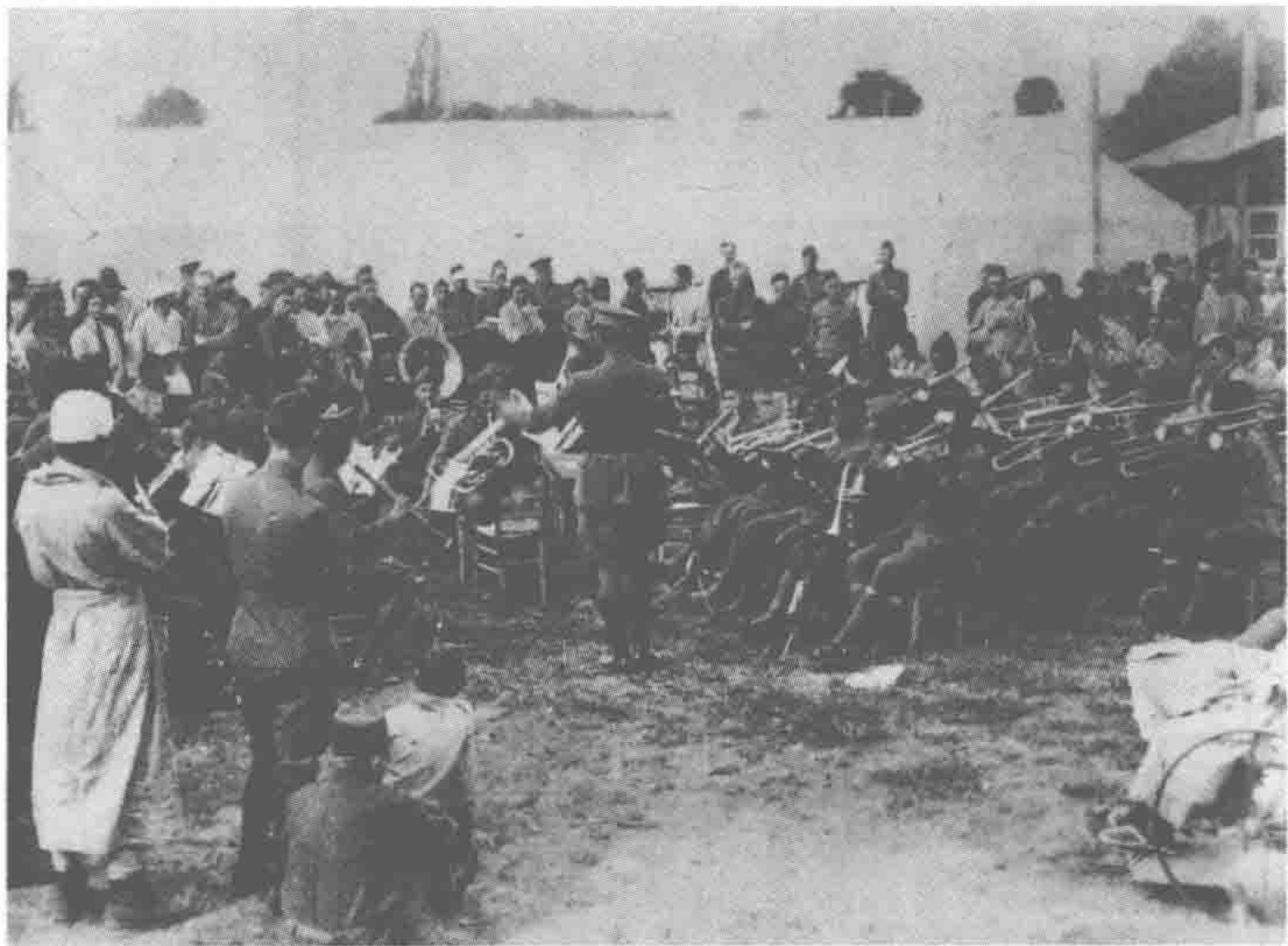
我们在棉花田里耕种
我们在玉米地里劳作
我们改变了北方军的颜色
这是我们天生的肤色
当民众听到我们的呼喊
他会认为那是加布里埃尔的号角
为了自由,我们仍走在路上

《共和国战歌》(*The Battle Hymn of the Republic*),由取得自由的黑人奴隶演唱,他们在美国内战时参加了联邦军队。

爵士缘起

19 世纪与 20 世纪之交,爵士乐在美国出现,1917 年它第一次引起了欧洲人的瞩目。这一年的三月,美国对德国宣战。穿越了大西洋,美国的部队被运送到法国和比利时的战场上,这些人里有数千名黑人士兵。他们中有些人一有机会就用随身带着的乐器尝试新的爵士乐技法,还有些人则在他们的随军装备中带着早期粗陋的爵士乐唱片。这种原创性音乐语言的勃勃生机在战壕中产生了强烈影响,这种影响有时并非正面的。伟大的英国战争诗人,威尔弗雷德·欧文以一种轻松的方式在信中谈论他在战壕中度过的那段生活,让他感到厌恶并设想在战争结束后应该永远禁止的事情中,首当其冲的就是爵士乐。不过,让人悲伤的是欧文在随后一年的行动中身亡。

美国黑人在美国军队中服役。照片是第一次世界大战期间由法国的欧特伊所拍摄。正是这样一群士兵在 1917 年将第一张爵士乐唱片带到了欧洲。



战争结束后,很多欧洲人开始疯狂地迷恋拉格泰姆音乐和

饼步舞^①，它们都是让人着迷的新音乐形式，许多著名的黑人乐队在表演中加入了爵士乐的元素，他们总是很善于处理这些素材。威尔·马里恩·库克的乐队是其中的佼佼者，1919年他的乐队赴欧洲巡演，乐队中演奏黑管的是来自新奥尔良的年轻音乐家，极具天赋的西德尼·贝切。乐队音乐会的观众席中有一人正是瑞士的指挥家——厄内斯特·安瑟迈特，贝切的演奏给他留下极为深刻的印象，后来这位指挥家在了一本期刊上(*Revue romande*)记下这样一段：

(贝切)是其种族中第一个在单簧管上完美地创作布鲁斯的人，这种音乐的结构让人惊讶，唐突、粗糙，还带有生硬的终止，简直就像是巴赫的《勃兰登堡第二协奏曲》一样……他的音乐简直能让整个世界都摇摆起来。

贝切是“其种族中第一个……”安瑟迈特的这一观点显然是有失公允的，但他强调非洲裔美国人在创造爵士乐这一过程中的重要作用则是相当准确的。他把贝切的即兴独奏看成是经由创作而完成的作品，这位指挥家含蓄地承认，在面对不识乐谱，仅依靠本能就可以创造出这样完美艺术形式的音乐家时，他内心荡漾而起的是种惊奇。

如果我们以肖斯塔科维奇或是勋伯格这一类的音乐家作为理解和定义作曲家的标准，那么，本书中无论是贝切还是其他伟大的爵士乐师都不能被视为作曲家。因为在爵士乐发展的历史中，很少有爵士乐被乐谱记录下来，有些作品甚至完全没有乐谱。但这并不是历史的失误，而恰恰是爵士乐得以确立的重要因素。在新奥尔良街头，第一次响起的令人振奋的爵士之声是由一位名叫彼得·波卡基的小号手奏响的，他是一位受到欧洲

① 饼步舞(Cakewalk):19世纪末期在美国南方种植园里发展起来的一种舞蹈，获胜者会得到蛋糕作为奖励。后来，它常常出现在墨面秀和音乐剧等戏剧表演形式当中，其音乐的特点是较多地使用切分节奏和复合节奏。(译者注)

音乐传统训练的克里奥尔人^①，他相信这种新的音乐观念的出现主要是由于城里有许多不识乐谱却能演奏乐器的音乐家，“你明白吗，他们创造了属于他们自己的音乐并以自己的方式来演奏”。换句话说，面对乐谱时他们常常是无能为力的，但非洲裔美国人以他们自己的方法和智慧来创造音乐。

爵士乐自诞生起就保持着乐队与个人的即兴演奏这一传统，大多数情况下，爵士音乐家作曲的状态是很随意的，他们在舞台上站着，有时是在喧闹、拥挤甚至是打斗的人群面前表演。安瑟迈特对贝切的演奏这样评价道：“他对爵士乐产生了革命性的影响。”后来，莱昂纳德·伯恩斯坦视爵士乐为“真正源自美国的艺术形式”——哇，这是多么高的赞扬！即兴作曲技巧成为爵士乐独特的音乐品质，给听闻它的观众留下深刻印象。这一传统的确立，正是那些“发明”了爵士乐的非洲人音乐文化传统的间接结果。

种植园奴隶们的后代，将他们一直保留着的非洲音乐传统与美国军乐队进行曲以及当时的舞曲曲调融合在一起，创造出一种全新的音乐表达形式，这一看法尽管尚有争议，但宽泛地来看，事实确实如此。要弄清这两种音乐传统是如何相互影响而交织在一起，就需要我们像侦探那样做一些调查。

非洲音乐的火种在美国南部一代又一代的奴隶中保持着勃勃生机，这个现象似乎是一种个人化行为。在种植园里忙碌了一天之后，奴隶们组成了临时乐队，他们把手边能拿到的任何东西都当作乐器来创造音乐，寻求一种慰藉和逃避，把这当作被强迫离开家园，飘洋跨海来到新大陆所带来的毁灭性创伤的治愈之道。在许多种植园里，音乐是奴隶们在恶劣的环境中可以自由创造的唯一渠道，烹饪和语言则是他们对先辈的非洲家园无法抹去的回忆。

奴隶们身上展现出的西非音乐传统有什么样的特点呢？非洲音乐是一个浩大的世界，但当它成为爵士乐起源之时，其中一

下页图：阿肯色州的采棉人。在奴隶制度完结后的很长一段时间里，这里农村的黑人依旧受到压榨，正是这些地方孕育出做工歌、田野呼喊和布鲁斯。

^① 受法国文化影响的白人与黑人混血儿。（译者注）



些要素似乎具有特别重要的影响：高度发展的节奏和对位感，比大多数欧洲音乐听起来复杂得多；演唱时的人声特别重要，不只是讲述故事，更是情感的传递；五声音阶的音乐记忆固化在心中，这让他们难以掌握传统欧洲音乐中音阶的第Ⅲ级和第Ⅶ级音。五声音阶在非洲音乐中并不独特，在欧洲的一些民间音乐中也常常见到，特别值得注意的是斯洛伐克、罗马尼亚的传统吉卜赛音乐（要知道，欧洲爵士乐的伟大革新者姜戈·莱恩哈特就是吉卜赛人），这就让一些人对非洲音乐传统在爵士乐起源中所起到的重要作用产生了质疑。然而，是常识而并非历史浪漫主义的遐想表明奴隶们所使用的五声音阶来自于非洲。

早在19世纪初，很多美国白人发现，他们在美国中部和南部的种植园里，非洲音乐的复合节奏与音阶暗藏在“轻微”的切分节奏之中，做工歌的旋律中表现出嬉戏色彩。种植园歌曲开始变得极为流行，为诸如斯蒂芬·福斯特这样的作曲家在全美国赢得了声誉。

这种音乐风格为爵士乐的出现铺平了道路，但是由于对奴隶制度的情感态度，它的重要性被低估了。因为这一风格背叛并完全清除了投射其中的“黑人音乐”的痕迹。以今日的眼光来看，这种极度的漠然无情在奴隶制度的时代，在那些认为奴隶制天经地义的作曲者眼中没什么好吃惊的，但是这些作曲者用他们并不完美的方式表达了对困境中的奴隶的兴趣和同情。种植园歌曲把黑人的音乐第一次带入美国流行文化的主流，开启了不同音乐传统间的融合，这就为爵士乐的出现铺平了道路。

当然，白人的兴趣常常是混乱并充满偏见的，这让很多黑人感到痛苦，但这种情形也毫无疑问对黑人如何看待自己产生了影响。黑人在墨面秀中的演唱方式与插科打诨的传统，在一定程度上是黑人奴隶为了满足白人心中对他们的想象。路易斯·阿姆斯特朗在舞台表演中通过转动眼珠的滑稽表演来取悦观众，这似乎正反映了黑人们在墨面秀传统中的真正创造。

在1865年的《解放黑人奴隶宣言》之后，像斯考特·乔普林这样的巡演钢琴家在美国南方和西南部的沙龙及舞厅里演奏气氛热烈的音乐，这种音乐有着明快的二拍子，率直而大胆的旋