

爵士乐简明史

[法] 吕西安·马尔松 著 严璐 冯寿农 译

*A Concise History
of Jazz*

著作权合同登记号
图字,01-2003-4128号

朗朗書房
long-long Book House

爵士乐简明史

*A Concise History
of Jazz*

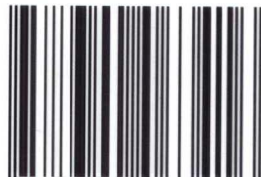
我们喜爱爵士乐,因为它具备了西方文化翘首以盼的美学世界应有的一个特质;而反过来,这个美学世界又促成西方文化从其自身中解放了出来。一方面,爵士乐迎合了一个萌发于不远的过去但尚未明示的期望,并满足了某些憧憬,还唤醒了一些意料之外的欲望;另一方面,它抢先一步,走在一种全新的秩序之前。

——吕西安·马尔松

情爱肉欲、幽默感、荒诞感(我们还可以再作补充:对日常生活的展现和对焦虑的表达)——看来这些就是编织起新文明机体的各种不同谐波,而我们轻易就能在爵士乐中把它们一一找到。

——让·贝勒曼-诺埃尔

ISBN 7-300-06341-1



9 787300 063416 >

ISBN 7-300-06341-1/G · 1272

定价: 24.80 元

图书在版编目(CIP)数据

爵士乐简明史/[法]马尔松著;严璐,冯寿农译.

北京:中国人民大学出版社,2005

(朗朗书房·音乐坊)

ISBN 7-300-06341-1

I.爵…

II.①马…②严…③冯…

III.爵士乐—音乐史—世界

IV.J609.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 018484 号



朗朗书房·音乐坊

爵士乐简明史

[法]吕西安·马尔松 著

严璐 冯寿农 译

出版发行 中国人民大学出版社

社 址 北京中关村大街 31 号 邮政编码 100080

电 话 发行热线:010-82503022

编辑热线:010-82503013

网 址 <http://www.longlongbook.com>(朗朗书房网)

<http://www.crup.com.cn>(人大出版社网)

<http://www.ttrnet.com>(人大教研网)

经 销 新华书店

印 刷 北京市富达印刷厂

开 本 965 × 1270 毫米 1/32

印 张 9.75 插页 2

字 数 180 000

印 数 0001 ~ 5100

版 次 2005 年 4 月第 1 版

印 次 2005 年 4 月第 1 次印刷

定 价 24.80 元

版权所有 侵权必究

印装差错 负责调换

目 录

爵士乐和欧洲音乐	1
在隆隆乐声的源头那边	22
英勇的新奥尔良 (1895—1917)	36
旅途中的路易斯安那人 (1918—1924)	47
被征服的芝加哥和纽约 (1925—1929)	60
音乐家们蹚过危机 (1930—1934)	76
摇摆时代的美国 (1935—1940)	92
第二次世界大战期间 (1941—1944)	116
波普一族的革命 (1945—1948)	131
平静的年代 (1948—1953)	156
哈莱姆区自豪的复苏 (1954—1959)	170
内省自悟 (1960—1966)	199
New Thing, 爵士—摇滚和节奏布鲁斯 (1967—1973)	224
扩展、收缩 (1974—1979)	250
重新开始 (1980—1989)	269
爵士乐的一个世纪 (90年代)	288
音乐家索引	296



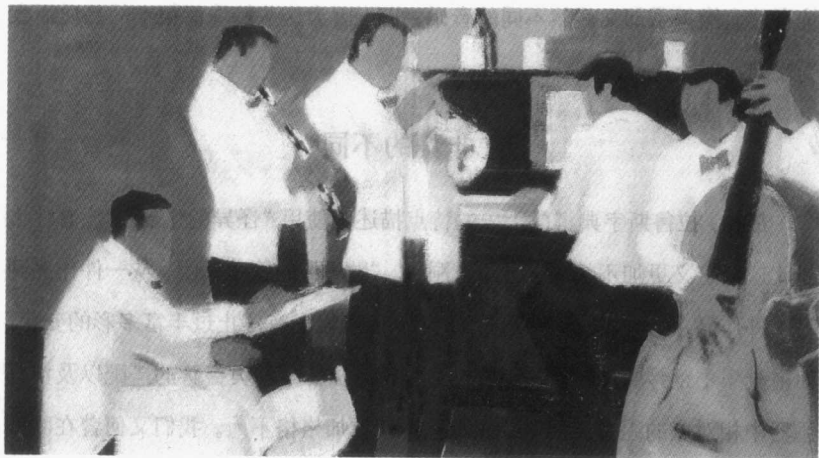
我们喜爱爵士乐，因为它具备了西方文化翘首以盼的美学世界应有的一个特质；而反过来，这个美学世界又促成西方文化从其自身中解放了出来。一方面，爵士乐迎合了一个萌发于不远的过去但尚未明示的期望，并满足了某些憧憬，还唤醒了一些意料之外的欲望；另一方面，它抢先一步，走在一种全新的秩序之前。正如科克多 [科克多 (Jean Cocteau, 1889—1963), 法国诗人, 并身兼小说家、评论家、剧作家、画家、陶瓷艺术家和电影导演等多重身份, 主要作品有剧本《奥菲斯》和电影《美女与野兽》。此外, 他还曾经担任法国爵士乐协会和唱片协会主席。——译者注(下同)] 所说, 它来“填补一片空白”, 并预报着明天。从这个意义上说, 它就像是一种承前启后的过渡音乐, 它的精华之处在于让人加倍依恋过去和期盼未来。过去即是在欧洲旧大陆上空飘扬了几个世纪的音乐。因此, 人们为爵士乐下定义既参照它继承传统的一面, 有时又参照它反对传统的另一面。爵士乐是一种与传统有着血缘关系却又截然不同的音乐, 它正因为这些特殊而根本的品质而大受欢迎。

并非真的不同

最初, 拉鲁斯字典将爵士乐的特点描述为使用“怪异的乐器”。没有什么能比这个定义更加不精确、更加空洞了。“欧洲”的管弦乐团, 从一件作品到另一件作品, 从一个时代到另一个时代, 从来就没有停止过丰富多彩的变化。而爵士乐中钢琴和单簧管的合奏, 与希腊奇拉特琴和奥鲁管的搭配以及罗马乐器中相对应的组合比起来, 并不见得就更加格格不入。我们又何曾在欧洲

大陆上见到过永远和谐或者永远不和谐的乐器组合呢？管风琴最早是被排斥在教堂之外的。小提琴呢，在蒙特威尔第之前，也只能在芭蕾舞剧中亮相。格鲁克把长号——这个乐器中的贱民——引入到戏剧之中，而贝多芬则批准它和大鼓同时加入音乐会的行列。长号在18世纪末渐渐崛起，在浪漫主义时期最终为人们所接受。如果要尽数这几千种乐器——更不用说它们之间各式各样的组合——恐怕得需要十页纸吧。从中世纪吟游诗人的克朗号、吕贝布(rubèbes, 用于17、18世纪的一种弦乐器)、西斯托(一种弦乐器)、普萨尔特里昂(古代一种类似竖琴的拨弦乐器)、手摇弦琴，到奥涅格的特洛托尼奥姆电琴和酒瓶音韵钟(la bouteillophone, 由八个盛有深浅不一的液体的酒瓶代替排钟)、肖斯塔科维奇的木琴、哈查图良的变音击板(flexatone, 一种能发出具备多变音高的类似锯条声波的小型打击乐器)、梅西昂的马尔特诺(Martenot, 以其发明者莫里斯·马尔特诺命名的有键盘的电子乐器), 这些乐器在音乐史上都留下了自己的印

保罗·克莱因(Paul Klein) 的油画



记。实际上，只要多少还有几个精英荟萃的乐团组织让人激情澎湃，我们就能让那些约瑟夫·普吕多姆 [法国作家莫尼埃小说中的人物，平庸而自负，好用教训人的口吻说话。] 们放心，看看吕利 [吕利 (Jean-Baptiste Lully, 1632—1687)，意大利佛罗伦萨人，在法王路易十四的资助下，成功地糅合了一切音乐与戏剧的素材，把悲剧、田园剧、意大利式歌剧，还有新鲜的法国歌剧，融合成典型的“法式”歌剧。] 吧，他把喇叭、风笛、口哨、铁砧都用到一块儿了，而马勒，则搞起了钟、小铃铛、琴槌和短号的组合。科克多在他的宣言《公鸡与彩衣丑角》中友善地描写了这样一种爵士乐：“一个嘶着嗓子吆喝的酒保，站在一座缀满铃铛、小铃、金属板条和喇叭的藤萝花棚之下……调制着鸡尾酒，并不时地敲上一钹。”爵士乐，从这个角度看，虽令人惊奇却绝非杜撰。的确，仅凭配器法的不同并不足以区分非洲—美洲乐团和欧洲乐团，而通过演奏者的数目来区别二者也还是远远不够的。事实上，有些作家尝试进行的对比使我们的脑海中浮现出一个宛如19世纪“交响乐团”的形象。舞台上那些“弦乐器”、“木管乐器”、“铜管乐器”的乐谱架排列，以及按他们所描绘的“打击乐器”的分组，只不过是为了演出需要而进行的人为安排罢了。我们知道，在贝多芬之后，乐团出现了不断扩大的趋势。瓦格纳曾打算增加铜管乐器的数量，将声音分成两部分再重新叠合。钟情于“尼尼微” [尼尼微，两河流域北部古城，亚述帝国首都，位于底格里斯河东岸，今伊拉克摩苏尔附近。] 式和“巴比伦” [巴比伦，古巴比伦王国首都。] 式宏大规模的柏辽兹，在自己的乐团里广纳了500名乐师，却还梦想着能召集到两倍于此的人。

人们曾经想过以80人编制的乐团作为欧洲中等规模的乐团模式，然而，非但这个愿望实现不了，而且所谓的“中等规模模式”也只不过是一枚规范主义幻想的果子。一方面，吕利在德国居住的那段时期里，往往只有二十多名演奏者可供调遣，而他们还都是巴赫、亨德尔、海顿旗下之人。另一方面，音乐先驱德彪西猛烈抨击使用后备演员的做法，勋伯格写的《室内交响乐》也

只需要15位演奏者。15名演奏者,这对爵士乐来说可要算是“大乐团”了。安德雷·谢夫纳(André Schaeffner)说过,“交响”乐团——从莫扎特到柏辽兹——不过是一种浪费,在亚洲或非洲,根本找不到任何一种类似的编制形式。然而,倘若不把这看做是欧洲音乐探险史的一部分,恐怕就会有歪曲事实的嫌疑了。那么就让我们接受这样的说法吧:曾有过这样一个参照系统,通过与之对比,人们可以判定爵士乐队组织结构的非正统性。从这个对比的观点看来,二者相近之处与相背之处可谓不相上下。请看交响乐团一方,分成四组。“木管和簧管乐器”:笛子、双簧管、单簧管、巴松管;“铜管乐器”:小号、长号、大号;“打击乐器”:定音鼓、大军鼓、钹、三角铁,还要算上竖琴、钢片琴、钢琴、管风琴;最后是“弦乐器”:小提琴、中提琴、大提琴、低音提琴。另一方——爵士乐方——也出现了“木管和簧管乐器”:单簧管、高音、中音、次中音及上低音萨克斯管;“铜管乐器”:小号、短号、长号、音栓圆号;“打击乐器”:印度长鼓、大军鼓、钹、小鼓,再配上钢琴、吉他、贝司,还有过去使用的班卓琴和大号,今天则换成了管风琴;“弦乐器”当然也不能少:小提琴和大提琴有时作为独奏乐器出场,极少数情况下,例如在斯坦·盖兹的《Focus》中,还充当了指挥台上的主角。这就是欧洲的20人编制乐团和非洲-美洲音乐乐团中的主要统计结果。很明显,二者十分相像,而且它们的相似之处还在与日俱增。人们已经注意到,最近几十年来旧大陆的音乐有系统地利用了一切有可能的音色,与此同时,大西洋彼岸的音乐也囊括了所有曾在欧洲这片古老土地上——甚至在其

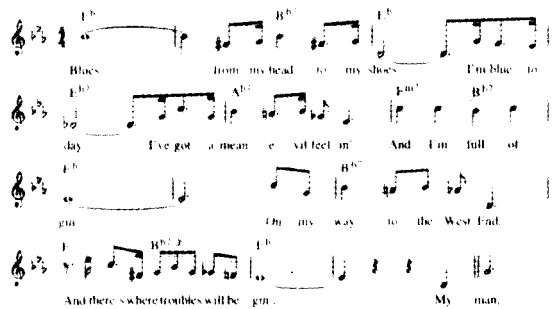
周边地区——使用过的乐器。如今，几乎没有任何一件乐器——且不论它源出何处，不令西方音乐家们陶醉；也几乎没有任何一件欧洲乐器，未曾被爵士乐手使用过。原则上说，乐器学研究的一切对象，无论是簧管类乐器——管、敲击类或非敲击类簧、单簧或双簧，还是固定共鸣器类乐器——主体管、箔片、主体筒器，或是活动共鸣器类乐器——膜片、弓弦类或擦弦类，都能在欧洲艺术或非洲—美洲艺术中，在这里或那里被碰到。因此，我们应该去其他地方寻找爵士乐与传统音乐的不同，以及爵士乐那有着非凡乐趣的诸多源头。

即兴演出的重要性

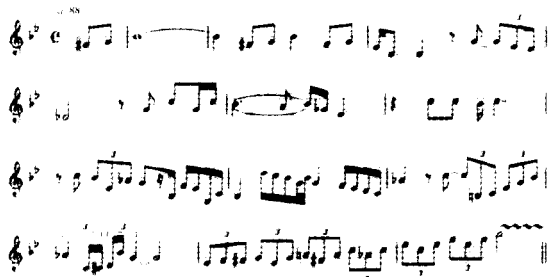
如果不能通过物质方面的对立——倘使至少有这么一个主要的对立的话——来区分欧洲音乐和非洲—美洲音乐，我们是否还能找得到它们的不同之处呢？首先，我们可以在爵士乐中发现即兴表演的习惯。这种习惯属于非洲和亚洲的民间音乐，非机械式的文明孕育了这些灵动的音乐。在亚非大陆上，文化主要通过集体生活中佚名的口头转述而代代相传、不断变化、不断创新。然而欧洲音乐中也一直存在着这种习惯。希腊式的、拉丁式的即兴表演出现在奥加农的圣赞歌中，出现在比康图斯·菲尔斯主旋律更高的对位旋律中，出现在15世纪的三声部对位创作中，出现在音乐家一般的行吟诗人的世俗艺术中，出现在16世纪学院的练习曲中，在17、18世纪，更出现在皇家羽管键琴手和小提琴手的幻想曲中。时至今日，当管风琴手们演奏时，他们也总喜欢自发地来上一两段小创作。因此，爵士乐中的即兴演出是解述性的也好，注释性的也罢，其实都并没有给爵士乐思想带来什么新火花。因此，当即兴变奏循规蹈矩（这种情况屡见不鲜），或是为了作品演奏的需要而隐而不发（此类现象也并不少见）的时候，爵士乐能够依然故我地继续存在。乔治·巴克斯特或是阿尔丰斯·皮酷某天在《High Society》里构思的一连串乐句，虽

然被不断重复，却不会威胁到爵士乐的精髓；而艾灵顿公爵精心谱写的《Concerto for Cootie》也没有丝毫损害爵士乐的根本：爵士乐，首先必须是真正一丝不苟用心谱成的，而后才能再由演奏者把它激活。

尽管如此，虽然即兴演奏在欧洲音乐中的重要性越来越小，甚至在流行音乐中也销声匿迹——茨岗艺术或弗拉门戈深唱法（cante jondo）除外，它却依然在非洲—美洲音乐中占据着举足轻重的地位。从数量上看，即兴演奏的走音群 [在演奏过程中为了突出演奏者高超技艺而使用的音群。]毫无疑问远远超过了主题乐章的演奏和按照配器法进行的演奏；从质量上看，我们当然不能否认作曲家在音乐创作过程中所扮演的角色及其所发挥的作用，然而



《西部尽头布鲁斯》
(West End Blues)
(1928)：由奥利弗
(Oliver)和威廉姆斯
(Williams)创作的原始
主题以及路易斯·阿
姆斯特朗 (Louis
Armstrong) 对此主题
所作的阐发。



瞬间的创作看起来却更像是爵士乐史上迄今为止所有革命和所有深远改变的源泉。让我们想一想阿姆斯特朗的“热力五人组”(Hot Five)、贝西伯爵的乐队、帕克和吉尔斯皮的五人乐队、塞洛尼斯·蒙克、迈尔斯·戴维斯、约翰·考垂恩的团队所奉献出的作品吧。如果说一位像艾灵顿这样的人的编曲天才影响了吉尔·伊文思和查理·明戈斯的诗学风格，那么这种才能的首要目的就是为独奏者们制造一个表达自我的机会。他们所演奏的音乐，虽然在唱片标签上标明了要仰赖于这位著名的乐团指挥，但实际上，这其中也包含着他们一半的功劳。简言之，如果说即兴演奏在爵士乐中算不上一项创新，也并非作品演奏过程中一个亘古不变的方式，那么它却因其所扮演的角色而得到音乐世界探索者的肯定和坚持，因为与欧洲音乐中自文艺复兴以来便渐渐减少的瞬间创作相比，它显示出非常强烈的活跃倾向。身在我们这个世纪，这种瞬间艺术甚至不必再担心无法代代相传了。摄影再现战胜了空间，创造了马尔罗在《沉默的声音》中称之为“虚构的博物馆”的东西，蒙娜丽莎不再只对着千里迢迢远道而来的瞻仰者微笑；在每件印刷品中，客体从自身中逃逸出来，并且正如亚里士多德的认知理论所言，将它那“毫无厚度的外皮”显露在外。同样地，唱片复制战胜了时间和空间，使这二者都失去了意义。音乐的即兴表演被保存在唱片里，直至永远，这就好比在过去，文学创作也依靠书本得以永生一样。原则上说，爵士乐总能给人们带来不假思索、信手拈来般的乐趣，完全无视思维的控制，在这里，任何的纠正、修改、修订都是不可能的。在爵士乐主题的即兴部分(chorus)中，为了让纯净的和弦延续音娓娓奏出，所谓的主题消逝到极限，而乐师不绝如缕的乐声也不过只是应自由演奏需要而设置的错综复杂的旋律迷宫。此时，爵士乐的表现手法蜿蜒曲折、活力四射，显示出新颖独特、弥足珍贵的品质。

全新的音响自由

即兴演奏以及它所表现出的那种对形式或者精心构思丝毫不感兴趣的态度，虽然在爵士乐中扮演着相当重要的角色，却仍然不足以定义非洲—美洲艺术，也无法确定它那无与伦比的乐趣到底源自何处。如果我们再重新考虑一下乐音的基质，对爵士乐手在塑造乐音时的情形进行一番详尽的考察，也许我们就能迈进一大步了。在音乐学院中，教师灌输给学生的是诸如音符要准确、乐音要朴实之类的概念，然而爵士乐手才不管这个呢。于是，乐器的演奏方式发生了变化，一个全新的声学宇宙也随之展现在我们面前。我们可以把这个转变的要素一一列出：首先是乐手们挥洒出的那些令人惊叹、撩人心魄的音符，他们释放的这种活力虽然随着爵士乐的“开化”而渐渐减弱，但在战后小号手们分句法的演绎中又重整旗鼓。其次是有着相当多种类、门派——甚至可以说个性——的颤音。它们有的跳动着，有的越来越快，有的不那么紧凑却渐渐扩张着，也有的在较小范围内出现而且并不频繁。再者是备受赞誉的“曲弧”，从一个音符跳到另一个音符，中间没有过渡，没有停顿，随心所欲地敲击出一个乐音，或高于或低于通常音高。爵士乐手充分运用新颖丰富的变奏，为旋律注入了或焦虑或放浪的气质。当然还有共鸣效果的变化，爵士乐手们奏出的乐音时而尖利、粗糙，时而又低沉轰鸣、嗡嗡作响，他们还巧妙地利用“泛音”，发出声嘶力竭的吼叫。最后是爵士乐音效的变化。诸如呈圆柱形或梨形的弱音栓——栓体或金属或橡胶——之类的小配件令乐音要么变得瓮声瓮气，要么就更加圆润，或者显得朦胧起来，

《佃农与收割的女人》 罗伯特·格瓦思米 (Robert Gwathmey), 波士顿美术馆



甚至还十分夸张，收到了相当奇特的效果。

自有爵士乐以来，乐师们便希望能创造出一个不同的声响世界。他们大都生活贫苦，就在自己破旧的小屋里敲敲打打制造乐器，起先只是就地取材，后来便开始借用工业用具，这些材料虽然简陋却透着新意。就这样，演奏家们把最初用于装备他们的小号和长号的玻璃杯、木片、酒瓶底——有时还有贝蕾帽、毡帽、管道工用的拔塞器——换成了专用的铜制或铝制的副件。在欧洲，蒙特威尔第、吕利、贝多芬、韦伯、瓦格纳都曾用过类似的器具来压低乐器的音色，柏辽兹则让铜管乐器戴上了帽子，把单簧管裹进了袋子里，还请短号用手捂住喇叭口，然而这些尝试，都没能像在路易斯安那州进行的乐器变革那样得到持续有效的推广。非洲—美洲音乐可就不同了，它从这些改装工具中提取到了美艳无双的色彩。这还没完，爵士乐之所以新颖独到，绝非仅仅仰仗于乐器方面的革新。我们在上面提到，它那独特的发音方式首当其冲就是要让乐器臣服。正是由于爵士乐手们在吐气、在把嘴唇对在吹口上、在用手指敲击键盘的时候都有自己特有的方式，他们确立了一种与其欧洲同行截然不同的演奏风格。这么说或许有些含混不清，那不如就用萨克斯管来举个例子。让—路易·肖唐（Jean-Louis Chautemps）非常细致地定义了许多不同的演奏方式及其效果：弧度、幽灵音（ghost notes）、虚指法、颤音、轻弹、双重或三重断音、八度以下低音（sub-tone）。人们可以轻易地辨认出爵士乐的各种声音：圆润悦耳或清澈纯净的是簧乐器，尖利刺耳或热情似火的是铜管乐器。没有任何表现手法能够精确地展示

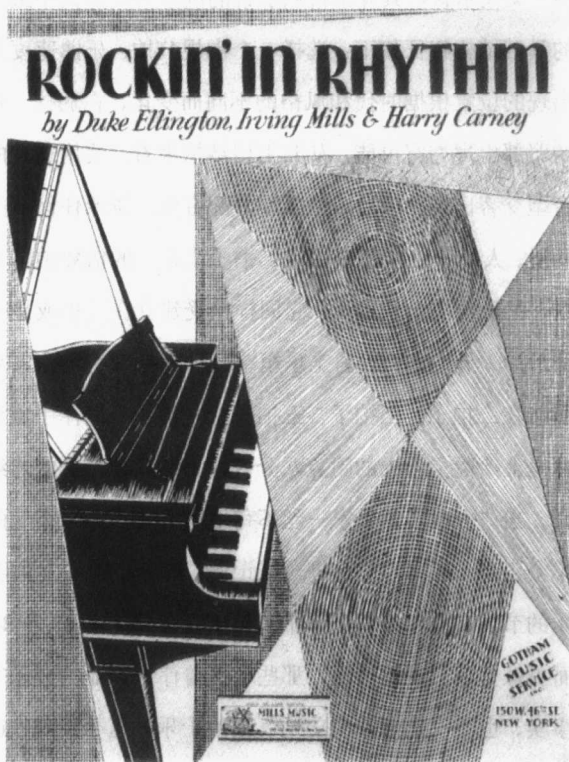
出它们的微妙不同，然而也绝不可能有一位听众会将爵士乐和在它之前存在过的其他领域的音乐混为一谈。

全新的节奏自由

非洲—美洲音乐之所以让人如此着迷，似乎首先要归功于其乐器演奏产生的独特音效。其实还有另外一个原因：一种轻灵柔韧、生机勃勃的节奏在这里大放异彩，这就是“摇摆”。它有着与生俱来的律动感——充满勃勃生机而不像机械一般生硬，这是一个与时值而不是节拍相关的现象。摇摆节奏的出现与一定的客观条件密切相关，而这些条件则逃不过出色的探索者的慧眼，安德雷·奥代尔就以其异常锐利敏锐的洞察力成为其中最优秀的一员。摇摆节奏的基础结构特征如下：选择一个常规节拍；乐曲速度并非快到极致；主重音出现的位置根据时代和风格的不同而变化，在弱拍、强拍、等分四拍或节拍的弱部出现均有可能。从其上层结构来看，使用适宜的切分音型，并与其他音型交替出现，最后，精确地分配音值，排除任何节拍错误。在很长一段时间里，人们一直相信要用以二拍子或是二的倍数拍子为基础的节拍来表现摇摆，但现代爵士乐指出，它同样接受建立在三拍或是三的倍数拍子基础之上的节拍。无论如何，爵士乐里曾经一直都有一种令人兴奋的说不清道不明的暧昧在二拍子、四拍子、三拍子或六拍子的韵律中流淌。人们从来就没能从理论上给爵士乐中的附点八分音符—十六分音符的连续出现下一个精确的定义。当“古典”音乐家一丝不苟地演奏着写在乐谱上的音符时，摇摆节奏就不会出现。也许原本应该这么记谱：四分音符头上顶着一个3。事实上，爵士乐的节奏，由于在每个节拍上都出现了一次切分，所以从来都不是双节奏，而更像是三节奏。然而，那些从事着伟大事业的音乐家们，即使意识到这一事实，也不一定能够完美地展现爵士乐的这个灵魂：这需要有丰富细腻

的感性和发自内心的爱恋。我们注意到分析还剩下一点残余，是某个琢磨不透、抓不住、摸不着的因素，我们只能说出这是什么，却没法说清它到底怎样。

如果根据现象学来研究，揭开摇摆节奏的面纱，它便是一些对比鲜明的性质的联合。醉心于爵士乐的观察家们对它所表现出的那种不可思议的紧张，以及同样绝妙的放松大加赞赏。这样的张弛有度可以在美国黑人舞者的身上看到：灵活、敏捷、满溢着能量，时刻准备着一跃而起，同时又是那么随意、柔韧、



《节奏中的摇摆》，摇摆乐的入门篇章，是独奏者在高昂的节奏中借以尽情展现激情的华美乐段之一。

慵懒，好似树藤一般。兴奋、剧烈与松弛、舒缓紧密地结合在一起，于是“摇摆”患上了痉挛病，仿佛有一场永无休止地产生又化解、化解又再生的冲突，引发着一阵阵痉挛。亲历了这番矛盾之后，它便既能激起听众心底的热情，而同时，又能让人们松弛下来，变得优哉游哉。在这里我们可以发现一种和弗洛伊德的描述很类似的东西：紧张。它本来并不令人愉悦，可却和一种令人愉悦的状态——不愉快减少一些便成了愉快、一种半放松的状态合而为一。除此之外，在摇摆节奏中，还从未有人抵达过犹如性高潮一般畅快的最高峰——那里高得连大气压都测不出来。关于这点，萨特曾写下过令人惊叹的句子：“仿佛是酒神般激情四射 [原文 dionysiaque, 源自 Dionysos, 狄俄尼索斯, 希腊神话中的酒神。代表激情、狂热。] 的诗人，黑人试图钻到白天光芒四射的幻想底下，在阳光普照 [原文 apollinienne, 源自 Apollon, 阿波罗, 希腊神话中的太阳神。代表调和、中庸。] 的地表之一千英尺处，他遭遇到人类的普遍本质——无法抵偿的痛苦。如果要系统地表达，那么我们可以这么说：黑人一方面与整个大自然水乳交融，因为他对生命怀着如性爱一般天然的好感；另一方面他承认自己是人而非物，因为他对现实满怀愤愤不平的痛苦激情。……只有一种骄傲的突现，我们既可以称之为深深扎根于痛苦之中的欲望，也可以把它叫做如利剑一样刺入宇宙般无边的欲望之中的痛苦。”这种骄傲的突现，正是人类的生存，非洲—美洲音乐以极其尖锐的方式将其表现得淋漓尽致。然而，更甚于此者正如萨特所说的，在表达欲望和苦难之间的冲突的同时，黑人在其创造力不断增加的过程中，实现了对自己的超越，而这一过程正是艺术本身。萨特补充道：“想要理解这个由爱欲、苦难和欢乐组成的统一体，也许应该先去看一看那些在纽约哈莱姆区 (Harlem) 和着布鲁斯的节奏——这是世界上最忧伤的曲调——翩然起舞的人们。”

人们过去常常探讨摇摆节奏的性质问题，却几乎总是忽略了它的起源。