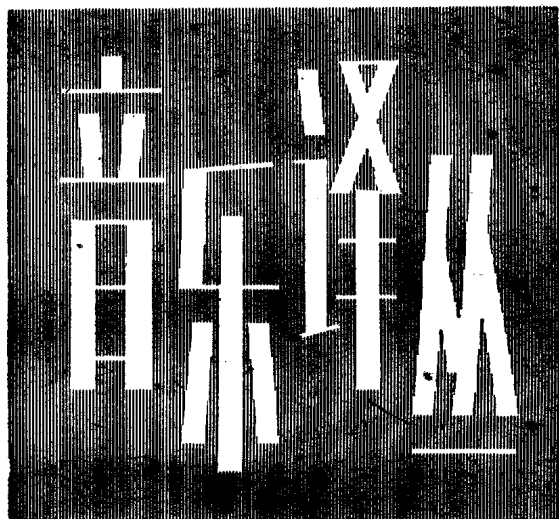


立译丛 音乐

3

人民音乐出版社



3

人民音乐出版社

一九八〇年·北京

音 乐 译 丛

(三)

*

人民音乐出版社出版

(北京朝内大街 166 号)

新华书店北京发行所发行

北京新华印刷厂印刷

850×1168 毫米 32 开本 145 千文字 6.25 印张

1980 年 9 月北京第 1 版 1980 年 9 月北京第 1 次印刷

印数: 1—5,500 册

书号: 8026·3752 定价: 0.75 元

目 次

作为“民间音乐”与“艺术音乐”的爵士乐(章珍芳译)

.....〔美〕S. 芬克尔斯坦 (1)

法国民间音乐的研究(施康强译).....〔法〕C. 马赛尔-杜布瓦 (28)

民族音乐学(罗传开译).....〔日〕山口修 (49)

泰国的传统音乐(上)(司徒幼文译).....〔美〕D. 摩尔顿 (56)

阿拉伯音乐的历史概况(严安思译)

.....〔巴勒斯坦〕哈比伯·哈桑·杜马 (71)

关于小提琴演奏技巧和音乐表现的教学(张世祥译)

.....〔美〕I. 加拉米安 (85)

小提琴演奏的风格问题(湛国章译).....〔匈〕L. 奥厄 (98)

小提琴揉弦的意义(吴佩华译).....〔苏〕O. M. 阿加科夫 (110)

大钢琴家论钢琴教学(叶俊松等译)

钢琴演奏艺术的要素(刁蘅华译).....〔俄〕C. 拉赫玛尼诺夫 (128)

技巧的真正意义(叶俊松译,下同).....〔波〕L. 戈多夫斯基 (135)

钢琴教学的一些要点.....〔意〕F. B. 布索尼 (140)

博学多能对音乐艺术的重要意义

.....〔波〕I. 帕德列夫斯基 (146)

钢琴教学上的发展和进步.....〔波〕J. 霍夫曼 (149)

怎样学习一首新曲子.....〔美〕E. H. 谢林 (153)

如何保证学习进步.....〔俄〕M. 哈姆布尔格 (158)

声乐技巧的发展(下)(汪启璋译).....〔苏〕A. II. 兹达诺维奇 (164)

作为“民间音乐”与“艺术音乐” 的爵士乐

〔美〕西德尼·芬克尔斯坦*

美国对二十世纪的世界音乐影响最广泛的是爵士乐。作为美国黑人的一种创造，它已成为美国的民族艺术，由黑人与白人友好地合作演出。在英国、法国、意大利、瑞典、德国、澳大利亚和日本这样一些国家里，对爵士乐都进行了研究，并热忱地演出。

爵士乐可能被说成是一种渊源于非洲的部落音乐，这种音乐在世界上一个工业最发达的、并使流行音乐成为商业性生产的一种重要工业的国家里，受到了快速的“温室”培育。爵士乐已成为这种音乐制造工业的一个有机组成部份，经常使制造工业增添一些考虑，但同时却总是对它的一些统一的程序处于对立状态。当一个未受过或只受过很少专业音乐教育的民族用音乐创作来表达

* 西德尼·芬克尔斯坦(Sydney Finkelstein)曾在纽约市学院、哥伦比亚大学与纽约大学获得学位。他开始学习英、美文学，后来转而学习音乐与造型艺术。他的第一部著作《艺术与社会》写于第二次世界大战初，在美国陆军部队服役的四年期间加以修改，于1947年出版，引起了不少议论。接着写了《爵士乐——一种人民的音乐》，他把爵士乐与音乐的传统和黑人争取自由而进行的斗争连系起来。芬克尔斯坦在他的第三本书《音乐如何表达思想》(音乐出版社1960年中文版)中继续发展了他的中心主题，说明了所谓“最纯粹的”艺术是由作曲家对生活的看法形成的。在他的第四本著作《艺术中的现实主义》里，作者提供了对不同历史阶段的绘画的研究和艺术概论。芬克尔斯坦不但以作家身份而且也以讲学者和报刊作者身份赢得广大的读者。他在音乐和艺术方面广泛的著作在国外也为人所知。他的著作曾在英国出版，并被译成德、意、俄、希(伯来)和日文。——译注

公众的情绪时，爵士乐显示了他们完美的情趣。因为在发展到最佳状态时，它在处理旋律、节奏和音色时，有一种不同于商业性流行音乐，并可与艺术音乐相媲美的可塑性的结构和纯净性。

爵士乐的历史揭示了许多教训，给一切音乐以新的启发；民间音乐从包括艺术音乐在内的各种极不相同的渊源中吸收了素材，使它们形成一种新的统一的艺术；在民间音乐中兴起了一种自然的、即兴式的复调音乐；人声对器乐风格产生的影响，引起了器乐发展出新鲜而富于表情的乐器音色。爵士乐成长的秘诀是根据音乐中一种实际上很古老的原理，并扎根于民间艺术，而这在二十世纪美国与欧洲显得出奇地新鲜并富于生气。即兴演奏，不仅是作为一种个人技巧的发挥，而且成了一种集体的社会性的行动，成了演奏者与观众直接交流思想的一种方式。为此，作为美国商业性流行音乐的主要组成部分的同时，爵士乐在此类音乐中扮演了叛逆者的角色，举起了自由的旗帜。对受雇于这项制造流行音乐娱乐的行业、从事失掉人性的劳动分工和赋予特殊任务的音乐家们来说，爵士乐开辟了一条创造性的道路，它恢复了音乐创造者与演奏者之间的统一，犹如把音乐制作人性化了。

爵士乐的最初形式是十九世纪九十年代与二十世纪最初的十年在黑人中听到的“散拍音乐”(ragtime，或音译“拉格泰姆”，即早期的爵士乐)和“布鲁斯”(Blues)。这种音乐之所以不同于作者不详的、奴隶的集体音乐，在于它是一种独奏音乐，它反映了黑人们在奴隶制结束以后，到处流动，充当表演人员以维护其个性的难能可贵的能力。其中有些音乐家，来自南方各州最贫困不堪、生活最不景气的地区，他们在黑人社会中成了传奇式的人物。

“散拍音乐”是较“有教养”的音乐。作者都是钢琴演奏者。其中有许多人曾受过一些初步的音乐教育。这种音乐之所以能兴起，有一个因素是由于那时期在他们所到之处几乎都能找到廉价

的供演奏用的立式钢琴。“散拍音乐”包含的音乐范围极广泛，从那时期的流行歌曲、西班牙探戈舞曲、方舞曲(quadrills)一直到在浅易钢琴教本中经常能找到的歌剧曲调。于是在富有灵感的“散拍音乐”钢琴家兼作曲家中，有个名为弗迪南德·“果冻卷”·莫顿(Ferdinand “Jelly Roll” Morton)的，在1938年与艾伦·洛马克斯(Alan Lomax)为国会图书馆灌制的唱片中表现出他在这世纪最初的年代里如何把一首法国的“加伏特舞曲”和威尔第的歌剧《游吟诗人》中的“可怜我们吧”(Miserere)改编成为“散拍音乐”作品的。第一位多产的“散拍音乐”作曲家斯科特·乔普林(Scott Joplin)曾有雄心写与黑人生活有关的歌剧，指望能“教育”他的人民。如果他能从那使这类音乐家所有的不能精通传统、不被认真当作音乐家对待的困境中摆脱出来的话，那他可能已成为一位真正的著名人士了。

“散拍音乐”通常是两段体曲式。像苏泽进行曲(Sousa March)中的中段(Trio)似的，第二段与第一段形成对比，这种曲式被用到典型的三十二小节的爵士乐流行歌曲的“独唱”与“副歌”部分中去。它的特点是有两种复合的、持续不断地对抗着的节奏。例如：低音声部在四拍子节奏的音乐中加重音于每个第二拍，而旋律声部则加重音于每个第三拍。于是在强拍与弱拍上创造出一种切分的交错重音。这种节奏的持续“追赶”可以在某些比较欢快或“欢乐”的灵歌(Spiritual)如《在我去邠山的路上》或《我该有所准备，象约翰那样走进耶路撒冷》中听到。也可以在称为“蛋糕舞”(cake walk)的奴隶舞蹈和流浪艺人(Minstrel，游唱的黑人乐团等)的音乐中听到。换言之，这是一种可能来自非洲的由黑人们保存下来的音乐风格的复兴。然而在每一次这样的重新开花的过程中，它可以使旧的材料变成某些新的东西，赋予新的内容。而“散拍音乐”的特别富于表现力的要旨是在于它的风趣，一种充满了节

奏性的中止与起奏,令人震惊与惊奇的讽刺和玩笑式的音乐笑声。

这种以插科打诨作为伪装的讽刺性的传统,也存在于“蛋糕舞”之中。鲁迪·布莱什(Rudi Blesh)和哈里特·贾尼斯(Harriet Janis)曾引用过一位年老的黑人表演者谢泼德·N·埃德蒙兹这样一段描绘蛋糕舞的话:无论是年老的或年轻的奴隶们,都会穿上旧的漂亮服装来一个高踢腿和高视阔步的转圈,他们在“大屋子”里取笑地模仿着白人高傲的仪态,但围着观看这种趣事的主人们却不懂其奥妙所在。“散拍音乐”的妙语和所有的民间妙语一样,是一种半秘密的语言,只有了解诀窍的人才能懂得。诀窍在于要具有从说出口的话里去抓住未说出口的话那种含意的能力。这有赖于熟悉其生活的情况或音乐,而这些是经过巧妙地改头换面,或用颠倒的反话并以强烈的对比表现出来的。

由于“散拍音乐”中潜伏着这种顽固的反抗精神和独立性,因此经常能在酒馆和妓院那种不讲究体面的场所里听到,这种情况对“布鲁斯”和“爵士乐”来说也是一样的。在受到了嘲笑之后,它突然被急于搞新花招的商业性音乐工业“发现”了。白人模仿者和追随者们从黑人音乐家那里学到了这种音乐的构思而发了财,而同时音乐往往被曲解和庸俗化了。它那表面的特征大大地被强化了,而其中微妙的幽默感却从模仿者的指缝里溜走了。这种过程在爵士乐历史的整个过程中重复出现。

二

关于“布鲁斯”的起源问题仍然没弄清楚。有许多极不相同的民歌和流行歌曲都被称之为“布鲁斯”。诸如《轻率的爱情》、《圣詹姆斯诊疗所》、《使烦闷的人唱起烦闷的歌》、《太阳下山的时候》和《盼得好久呀,好久呀》。这些歌曲间唯一的的关系是都具有一种民谣歌手式的忧伤。但在这批歌曲的内部,有一种黑人创造的“布鲁

斯”所专有的独特形式。它与其说是一种固定的歌曲不如说是一种歌曲素材,富于适应性,可作无穷的变化和旋律的出新,同时又道道地地地保持着“布鲁斯”的特点。它可说是一种非洲的思潮,蕴育成一种新的民间艺术形式,在美洲的土地上生长而成。引入联想起非洲渊源的是那种包含有三个到七个音的不规则音阶。其最简单的形式是靠这几个音来支撑的:一个“主音”,一个比主音高五度的“属音”,和一个居于主、属音之中,游移于大三度和小三度之间的音。这样它就落于大小调模式之外。而在七音体系中,这一特点又通过降低第七音而得到加强,曲调受语气的影响很大,或是随着语气的需要而在节奏上相应地有些自由变化(Parlando-Rubato)^①。演唱者往往在降低的三音和七音的“伤感音”上大加表情,以及运用从一个音滑到另一个音的演唱方法来强调某些关键性的歌词。

此外,“布鲁斯”就它的一切新颖之点来说,它是一种结构完美的歌曲形式,而这是与非洲音乐的基本的不同点。这种歌曲由三个“陈述部分”组成,每部分不多于四小节。第一部分是由下行的、哀伤的句子构成,第二部分重复第一部分但有更大的紧张度,第三部分是一种完满的结束。这在歌词中也同样“辩证地”有所反映。这种歌词共有三行,第一行挑逗起听众的兴趣,第二行重复第一行,第三行则把思想表达得更加周全。

尚有其他一些非洲因素在布鲁斯的结构中发展着。其一是非洲的复调、布鲁斯把它发展成多少可与巴洛克风格^②的音乐“三重奏鸣曲”(Trio-sonata)^③相比的形式。它有一条旋律线是给人唱

① Parlando-Rubato: Parlando (意文——说着话)指语言式地、接近语言地; Rubato (意文,字面意义——偷、窃取、夺去)指表演者随意改变音符的时值,缩短某些音而增长另一些音那种节奏自由的演奏风格。——译注,下同。

② 巴洛克风格指十七、八世纪德、奥音乐(巴赫时期)的一种风格,原用在建筑方面。

③ 三重奏鸣曲:出现于十六、十七以及十八世纪初叶的一种为三种乐器谱写的奏鸣曲。

的，持续了两个半小节。然后是在诸如吉他或钢琴之类的伴奏乐器上发出“助奏乐句”(obligato)作为应答的线条或答句，以此来填满四小节的陈述部分；第三是低音声部的线条，它提供作为基础的4/4节奏和“布鲁斯和弦”。在其它美国民歌中是没有这种自由的三声部复调音乐的。此外很独特的是各种节奏的相互作用，语言式的节奏自由的旋律与基本节拍相错，巧妙地出现在基本节拍之前或落在基本节拍之后。

布鲁斯的一个主要部分是其特殊的机智与幽默，这是由陈述部分与应答之间由持续不变的节拍与为适应语言而自由地在旋律上加重音之间所形成的对比所造成。在这一方面布鲁斯与散拍音乐不同之处是：散拍音乐的风趣性是最明显的，它提供了闪烁着光彩的外表；而布鲁斯，它所接受的是哀伤的曲调，其巧妙处就在于不断地刺住与抑制感情的倾泻。仿佛总是用讽刺的或大胆地表示拒不屈服的口气来掩饰其忧伤的表情。犹如威利斯·L·詹姆斯在其有力的黑人劳动歌曲中所说的，“别把我可怜得趴下了！”

这种布鲁斯形式是如何和何时兴起的？没有在非洲音乐中见到过。在黑人创造的或受黑人影响很深的诸如古巴、海地或巴西的其他美洲音乐中也未听到过。在黑人灵歌中也未听到过，虽然有些灵歌使人联想起布鲁斯，如《有时我感到像一个远离家乡，失去母亲的孤儿》中那下行的、悲伤的乐句；或《他从不嘟囔一句》这首罗兰德·海斯(Roland Hayes)认为肯定是源于非洲的伟大灵歌《钉十字架》中的三行歌词，第二行重复第一行这种特点。田野的劳动呼声、“吆喝乐”(Shout)^①和“霍勒”(Holler)^②中的下行乐句

① 吆喝乐：(1) 奴隶时期与奴隶时期以后黑人会众与歌手所运用的一种传统的演唱手段。(2) 一种具有非常强烈的节奏感的灵歌，歌唱时用说话声大声说出歌词。(3) 用强烈的感情与强烈的节奏来演唱灵歌或布鲁斯。

② 霍勒：(1) 一种简单而忧伤的歌曲，歌词是用大声说话的方式表达的。(2) 美国黑奴劳动时所唱的号子。此类歌曲多数渊源于非洲，或出现于早期的爵士音乐摘自《美国俚语词典》

和滑音是布鲁斯的渊源，但它们也并不完全是布鲁斯。不管怎么样，布鲁斯歌手经常被称为“布鲁斯吆喝手”（Blues shouters）。许多布鲁斯曲被称为“呻吟声”（moans），这个事实表明这种音乐本身所确认的这一点，即布鲁斯与人声的哭喊有密切的关系。

布鲁斯在音乐与歌词上反映了十九世纪最后十年发生的情况。当黑人从奴隶制中获得解放，接着出现对黑人的可怕的冲击之后，许多黑人成了无家可归的流浪者。E. 富兰克林·弗雷泽（E. F. Frazier）这样写道：“在千百万抛弃南方农业社会的黑人中，有成千上万个男人和女人与家庭和朋友割断了联系，并象孤独的流浪者那样从一个地方到另一个地方寻找工作和进行冒险。其中有些人，当他们在锯木厂、松节油的帐篷或在公路上工作时，他们是第一次在种植园或农田之外看到这个世界。那种自弹自唱的，就是流浪者的音乐。歌词叙述的是在一个地方或另一个地方所发生的事情。经常出现的主题是铁路的主题，象征着旅行和行动的迅速。”拉塞尔·艾姆斯（R. Ames）曾指出“啊，我要给自己买一条自己的小铁路”这样一行布鲁斯歌词是表现对铁路上所受歧视的愤懑情绪。

汉迪（W. H. Handy）在他的自传《布鲁斯的祖先》中描述了这些流浪者在圣路易斯所受到的残忍的遭遇：“我睡在第十二街和摩肯街的一块空地上，我和上百个同样情况的人分占着这块地。我睡在密西西比河的冲积堤的卵石上，我的同伴大概有上千个白人和黑人……。在那些日子里，由于警察的残暴，产生了两首流行歌曲：《布赖迪死了，离开我们了》（Brady He's Dead and Gone）、《寻找暴徒》（Looking for the Bully）。警察们带着一码长的夜勤警棍，他们有一种把棍子投掷在正在逃亡的流浪者脚上致使逃亡者绊倒的办法。人们经常听到腿这样折断的声音”。

汉迪是第一个在1909年就把布鲁斯歌曲写下来并交付出版

的人。但正如他所叙述的那样，布鲁斯这种形式本身在很久之前就已存在了。他自己多少是个受过教育的音乐家，具有接近中产阶级的教养。这种为最受剥削、漂泊无定的劳苦黑人所熟知的音乐，曾使他大为惊异。“当我睡下时，一个消瘦的、自由行动的黑人开始在我旁边拨弄着吉他……这个歌手把歌词重复地唱了三遍，并用吉他为自己伴奏，我从未听到过这样稀奇古怪的音乐……当原始的南方黑人演唱时，必定是降低音阶的三音和七音，游移于大小调之间。无论是在三角洲的棉花地里或是在通往圣路易斯路上的冲积堤上全都是这种唱法……。我从未在较有教养的黑人或任何白人中听到他们用过这种滑音。”

仅仅说布鲁斯只是在黑人中“兴起”的还不够。给一个作品打上“民间”印记，是因为它表达了公共的意向，并成了公共生活的一部分，而不是由于它是集体创作的；而在民间艺术中，总是有着有灵感的个人创作者，他们的作品结果是被溶汇在共同的遗产之中。这种独特的、完整的、但依然是在发展中的十二小节形式的布鲁斯可能也是由这一类天才作家用这种熟悉的材料创作出来，然后被一个又一个歌手所采用。别人则从它的可塑性中发现这是一种便于他们用词和音乐来表达任何思想的适当的形式。

至于讲到时期，它可能是十九世纪九十年代初。在黑人民间歌手中，有一首名叫《乔·特纳布鲁斯》的歌曲，被称为是最早的布鲁斯，而歌手“大比尔”·勃隆齐（“Big Bill”·Broonzy）叙述了“乔·特纳”的传奇故事，说他是个在1891—1892年大灾难时期帮助白人与黑人穷苦大众的神秘人物。这种灾难，如水灾、风暴与海啸，经常把它们的破坏力发泄在住于低洼地区靠近水边的简陋窝棚里的黑人与穷苦白人居民身上。在此同时，“周济”和援助照例总是送给那些有钱的人家。布鲁斯很可能是兴起于这类灾难的某一时期。而且在布鲁斯中肯定有许多关于这类洪水的故事，

其中最美的一首是贝丝·史密斯 (Bessie Smith) 的《黑水^①布鲁斯》。

在布鲁斯的作曲家与歌手中有些是黑人妇女。在黑人生活中，妇女经常担任坚强的、领头的角色。奴隶制度下，家庭被拆散，父亲被卖出去，孩子往往只知父母中的一方——母亲。在地下铁路的黑奴逃亡事件中，以及在内战后为取得选举权而进行的斗争中有两位伟大的英雄。他们名叫哈里埃特·塔布曼 (Harriet Tubman) 和索琼纳·特鲁思 (Sojourner Truth)。在十九世纪末叶对黑人的压迫重新抬头的时期，双重担子压在黑人妇女身上，她们经常被自暴自弃的男人所抛弃，而妇女对这种被破坏的爱情关系的看法在无数布鲁斯中表现出来。其愤慨之情往往是很强烈的。弗雷泽引用了一个黑人妇女的话：“我花了十九年的工夫把他培养成一个丈夫，但他是上帝创造的人中最没有价值的人。由于我看到我不能把他培养成一个丈夫，我就离开他了。”只要稍加修改，这话就可以成为一首布鲁斯歌词。

最典型的是贝丝·史密斯的《掉了你的脑袋》布鲁斯。它的开头是：“当你身无分文，宝贝，我和你在一起”，接着歌词痛苦地叙述当那个男人有了一些钱就改变态度，进而宣告独立：“我要走了，宝贝，不想说‘再见’，但我会写信告诉你这是为了什么。”接着是对独立的代价的一段悼词，一段“呻吟”(moan)：“白天多寂寞，黑夜真漫长，我是个好姑娘，却受到错误地对待。”这当然是来自二十世纪二十年代，当布鲁斯已激起了爵士乐的发展而反过来又受了爵士乐的影响，在贝丝·史密斯这样一些伟大的享有盛名的艺术家的手中，它多少已成了一种美好的艺术形式了。因此，《掉了你的脑袋》布鲁斯不仅有完美的诗节而且有层层深入的发展，以妇女反抗双重压迫的呼声达到高潮。

① 黑水：(Black Water) 美国内布拉斯加州的别名。

三

真正的爵士乐是在二十世纪初在新奥尔良兴起的。对当时的黑人来说,“福音诗”(Gospel Songs)是在教堂里唱的,“布鲁斯”是一种农村和劳动营里的世俗音乐;“散拍音乐”则往往是在锡达利亚、孟菲斯和圣路易斯这类城市的“红灯区”听得到的名家演奏的钢琴音乐;而“爵士乐”则是一种“克里奥耳”(creole)或新奥尔良音乐,这几种音乐之间有着截然不同的界线,各有各的风格。

“克里奥耳”这一词并非只是指克里奥耳地方的民歌,而且是指在新奥尔良的法国影响,包括法国民歌、里尔(reels)^①、加伏特舞和方舞曲。这些都是由黑人音乐家在舞会上为其白人“主子”演奏的。他们也在为新奥尔良获取音乐声誉的歌剧院里演奏。此外,当时也有街上的游行,黑人各兄弟联谊会也有他们自己的军乐队。爵士乐是从管乐队音乐里吸取它那单簧管、小号、长号和大号的基本乐器使用法的,只不过大号后来被一种弹拨的低音弦乐器所代替。

很早以前爵士乐是一种进行曲音乐,它同时也能转变成舞蹈音乐,如“一步舞”。它包括了内战时期以来有名的进行曲以及约翰·菲利普·苏泽(John Philip Sousa, 1854—1932)所写的富于灵感的进行曲。苏泽的父亲是葡萄牙人,母亲是巴伐利亚人,在他当上美国海军陆战队乐队的领导人之前曾是游艺场的乐师。他了解 and 尊重黑人音乐,又反过来影响了黑人音乐。苏泽的风格能在早期爵士乐的名曲之一,新奥尔良的进行曲《上流社会》(High Society)中听到。

然而,即或在与进行曲最相似之时,使爵士乐具有独特之处的,还是它融合了“散拍音乐”与“布鲁斯”两者的特点。它从“散拍

^① 里尔:一种活泼的苏格兰舞,通常是4/4拍或6/8拍。

音乐”中吸取了与其下面的基本节拍相错的旋律乐器那种使人眼花缭乱的节奏自由的独奏，这使整个演出具有一种与军队进行曲机械的模式有明显对比的生气勃勃的感情和独特的生命力。就是这样散拍音乐变成为进行曲，进行曲变成为散拍音乐。这些散拍音乐独奏曲也能体现布鲁斯的乐句和“伤感音调”。布鲁斯也把声乐曲改编成为器乐曲，它运用了管乐队的乐器法，但又采用了自由的、交织在一起的三声部复调音乐，或应答式的“陈述与回答”。像黑管、小号和长号一类乐器具备了有深刻表现力的声乐语气变化。把慢布鲁斯当作舞曲来演奏就是慢“德赖格(drag)，快布鲁斯也就是“爵士顿足舞”(stomp)。布鲁斯能渗入各种来历很不相同的音乐，如进行曲、克里奥耳歌曲、西班牙舞曲、流行民谣，在采用典型的布鲁斯式乐句、节奏和带滑音的“布鲁斯音符”的曲调上进行变奏。布鲁斯风格的典型特色是“中断”(Break)，这是一种突如其来的、很有表情的节奏性的间隙，带有在答句中出现的布鲁斯乐句，还有“里夫”(Riff)，也就是布鲁斯乐句按“奥斯蒂那托”^①(固定低音)风格的不断反复，在其上面有旋律性的独奏部分。布鲁斯成了爵士乐即兴演奏的表情核心，成了贯串于其后的爵士乐队形式和乐器法方面的一切变化的一条不间断的线索。对民间布鲁斯歌手来说，他比集体即兴演奏的器乐演奏员们的伴奏具有更高的水平，布鲁斯给独唱者提供了得以倾吐其心声的无穷的得心应手的素材。

在第一次世界大战之前不久，一种名为“迪克西兰”(Dixie-Land)的小型乐队的爵士乐在全国各地出现。它采用了新奥尔良

① 奥斯蒂那托(ostinato):一再重复的固定音型。固定低音(basso ostinato):一种复调结构的乐曲，其中的低音部不断地重复一个主题，而上声部则自由进行，并形成变奏和独立的旋律。固定低音实际上是复调变奏曲的一种形式。

的乐队编制，加上了钢琴。表演的曲目有进行曲、一步舞曲、带有布鲁斯乐句和音调的散拍歌曲。就在这一时期，在欧洲音乐中出现了最早的令人“震惊”的作品，如斯特拉文斯基的《春之祭》。但只是在战后，二十世纪二十年代的“爵士乐时代”，爵士乐才成为美国流行音乐的主要部分。在此过程中，有许多爵士乐变得商业性地僵化与卑俗了。

第一次世界大战开辟了一个复杂的时期。战时工业使生产与利润大大增长。美国从一个债务国变成一个债权国，从本来是外国投资的地区一变而为向国外寻找投资的国家。对广大公民来说，对自己的国家成了世界强国，对其外交政策与自身的光荣民主传统之间的不一致产生一种不安的感觉。大财主们不能有比此更舒畅的心情了。俄国社会主义的出现击退了列强想扼杀它的一切企图，是引起歇斯底里的一个幽灵。以帕尔默城突然袭击事件开始的二十世纪二十年代，根据对托拉斯、银行和垄断事业的利益不忠就是对美国的不忠这样一条原则，监禁并放逐了成千上百的人民。公开的暴力行动是用来对付那些想在诸如肉类罐头、汽车、油漆、钢铁和橡胶等迅速成长的大工业中建立工会的工人。侵袭的浪潮掀起了，矛头对着那些组成工厂里的广大劳动群众的移民家庭，也对着黑人。三K党发现了各种奥妙的财源，他们反黑人、反劳工、排犹太人、反对天主教，在南方，也在北方形成了一股势力。在宪法规定禁酒的同时，大规模的伪善前所未有地侵入了美国生活。它使成百万公民成为犯法者，并助长了作为大规模财政企业的奇怪的地下组织形式的匪徒行为，使政党、警局和法庭趋于腐化。

在这年代里所产生的音乐反映了人民的不安心情。一群年轻的美国作曲家在欧洲先锋派音乐苍白的、嘲弄式的原始主义和原动力中找到了他们所寻求的“解放”。他们创作了同样敲击性的、

不协和的音乐。在无情的外表下面隐藏着孤独的怀旧之情。艾伦·科普兰(Aaron Copland)的一些钢琴变奏曲就是一例。同样的情绪(并非用同样的技巧)在流行的商业性爵士音乐中也能找到。这种爵士乐具有嘈杂的乐器法和乱敲乱打的节奏,缺乏黑人创造的音乐中那种温暖、机智、敏感和民间精神。抄袭了黑人爵士乐风格的粗野的外表,而没有它那内在的激动情绪的力量。而正是爵士乐的这一方面被欧洲的作曲家们当作另一种原始主义来对非人道的文明进行阴郁的、讽刺性的描绘。肖斯塔科维奇的《姆钦斯克县的马克白夫人》、格里埃尔的《红罂粟花》、斯特拉文斯基的《士兵的经历》(L'histoire du Soldat)、米约(Darius Milhaud)的《世界的创造》(Le Creation du Monde)、韦尔(Kurt Weill)的《三辨士歌剧》(Drei-Groschen)和克热内克(Ernst Krenek)的《佐尼开始演奏》(Johnny Spielt Auf)等作品中也就是这样应用的。

然而在流行音乐工业所制造的洪流中也出现了一些有质量的作品。它的迅猛的成长反映了二十世纪二十年代的繁荣。没有其他国家能这样大量地运用像收音机和唱机这类新发明,来开拓饥于音乐娱乐的人民的这个巨大市场。工业也不能依靠出售伤感的民谣、欧洲风格的圆舞曲和维克多·赫柏特(Victor Herbert)写的那一些喜歌剧或是爱尔兰、黑人和意大利的方言歌曲这一类陈旧的存货。它的成长和对探戈舞或狐步舞的新颖节奏的兴趣,不可避免地要寻找新的天才。而在一大批商业性雇佣工作人员中,发现真正具有写旋律的天才的作曲家有:W. H. 汉迪(W. H. Handy)、欧文·伯林(Irving Berlin)、霍吉·卡迈克尔(Hoagy Carmichael)、乔治·格什文(George Gershwin)、文森特·尤曼斯(Vincent Youmans)、杰罗姆·克恩(Jerome Kern)、托马斯·“胖子”·沃勒(Thomas “Fats” Waller)、理查德·罗杰斯(Richard Rodgers)和科尔·波特(Cole Porter)。从一些百老汇音乐喜剧讨人好感的乐