

流行音乐编曲教程

ARRANGEMENT

Popular Music Arrangement Course

柳刚◎著



湖北长江出版集团

长江文艺出版社

流行音乐编曲教程

ARRANGEMENT

Popular Music Arrangement Course

柳刚◎著



湖北长江出版集团

长江文艺出版社

新出图证(鄂)字03号

图书在版编目(CIP)数据

流行音乐编曲教程 / 柳刚 著

武汉: 长江文艺出版社, 2012.3

ISBN 978-7-5354-5458-4

I. 流… II. 柳… III. 通俗音乐—作曲法—教材 IV. J614.5

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第213988号

责任编辑: 涂俊

责任校对: 陈琪

封面设计: 弦子

责任印制: 左怡 邱莉

出版: 湖北长江出版集团

地址: 武汉市雄楚大街268号

长江文艺出版社

邮编: 430070

发行: 长江文艺出版社(电话: 027-87679362 87679361)

传真: 027-87679300)

<http://www.cjlap.com>

E-mail: cjlap2004@hotmail.com

印刷: 湖北新新城际数字出版印刷技术有限公司

开本: 880毫米×1230毫米 1/32 印张: 10.75

版次: 2012年3月第1版 2012年3月第1次印刷

字数: 262千字

定价: 28.00元

版权所有, 盗版必究(举报电话: 027-87679308 87679310)

(图书出现印装问题, 本社负责调换)

序 言

“流行音乐编曲(学)”是20世纪以来在欧美音乐研究中从配器法等作曲理论中逐渐分离出来的一门交缘性新学科(具体情况将在绪论部分中进行详细地讲述),以往对于传统作曲技术理论研究成果和一般性规律都不能完全地“嵌套”到以“线条思维”为主的流行音乐编曲学当中去。

这就说明,“流行音乐编曲学”在当今音乐生活中所展现出来的姿态是形形色色和纷繁复杂的,甚至是争奇斗艳和个性迥然的技术。它的创作思维所扩展的深度与广度不仅仅限定在流行音乐作品当中,还与既往对于严肃音乐的一系列创作手法都有着紧密的联系,前人在历来的编曲实践中所形成的一些新观念、新手法都给后来的人们提出了许多有待思考和亟待解决的问题。所以,在与之相关的历史性研究和时代性研究的基础上,编写一本关于流行音乐编曲的教本(与传统的配器法相区别),以利于流行音乐编曲学的建设和发展,就成了一件自然而然的事情。笔者于2005年就开始了这件工作的准备和尝试,所取得的一些阶段性成果,也纳入相关的专业学术论文(如《论〈上海滩〉的编曲艺术》^①)。这本教程中的不少内容,就是从中而来的。

作为教程,在编写的过程中,力求执行以下四项基本原则:

^① 《论〈上海滩〉的编曲艺术》这篇论文荣获武汉音乐学院2008年6月30优秀学士学位论文奖。同时,它也是国内较早一篇运用“TLC”的方法系统地研究多声部主调音乐·流行音乐编曲的专业性学术论文(接近二万余字)。2008年6月论文答辩期间,该论文得到了原武汉音乐学院作曲系系主任钱仁平教授的高度评价(钱主任的总体评价是:“很好,很清晰”)。同时,著名作曲家刘健教授也为该论文提供了许多“建设性”的意见(如对相关谱例的完善等等)。

第一,是关于“系统”的原则。

结构上,篇章之间与篇章之内均属于典型的“总分总”的结构关系。全书共分为:上、中、下三篇,九章二十九节。中尾两篇分别都是十节,上篇部分则为九节,整体的篇幅布局则形成“由小至大,由点至面”的布局方式,进而突出重点。

内容上,采取“钢琴织体”到“单层块”再到“多层块”的循环方式。上篇为基本原理的综述;中篇为基本原理的“分体”运用(知识点的逐步讲解,属于基础部分);下篇为基本原理的“合体”分析(分析完整的实际作品的方式去再次总结)。使本书的各个章节形成一个既相互区别又相互联系的有机整体。

思维上,则采取“单维空间”(线形)到“三维空间”(立体)的思维方式。这种逐步“递增”的方式,不仅与传统的作曲与作曲技术理论相适应,而且便于读者更形象地、有效地把握书中的具体内容。

第二,是关于“教程”的原则。

在编写的过程中,力求注意使该教程与现行高等音乐教育相关课程在内容上的“衔接”和“区别”。

衔接,主要是指对传统作曲技术理论的“取”。如将传统的《和声学》、《对位法与赋格曲写作》、《曲式与作品分析》、《乐器法与管弦乐写作》等等中的有关传统技法恰当地应用到流行音乐的编曲实践中,也就是在流行音乐的编曲中体现清晰的传统脉络(这也说明了在学习《流行音乐编曲教程》之前应该具备一定的传统作曲技能,才能更好地掌握书中的所有内容)。

区别,则是指对于传统作曲技术理论的“舍”或者是“创新”。流行音乐的编曲集中体现的是多声部主调音乐作品创作的思维,它与传统的配器法在音色结构与写作思维上是存在差异的。这就决定了实际编曲过程中,要适当地加以创新或舍弃才能更好地表情达意。

同时,在教程中的每个章节之后,还相应地给出了习题和与之相关的提示性说明。以此作为学习理论部分之后的复习,加深对于知识点的理解。

第三,是关于“流行”的原则。

应该特别强调指出的是,作为特定概念的“流行音乐”或“通俗音乐”不但有其具体的时间界限,更有其多样化的音乐类型。因此,对于教程中的相关谱例的筛选就务必要突出重点,即“流行”的特点。

一般来说,在流行音乐的传播中(以表演媒体为界线),声乐类比器乐类更易于传唱和流行(这是由音乐的歌唱性决定的)。所以,在教程的编写过程中把流行歌的编曲作为本教程的核心内容(如当前比较流行的《非诚勿扰II》中的片尾曲《最好不相见》、赵季平先生写的《乔家大院》等等),同时,还兼顾创作者的音乐素质(如赵季平与顾嘉辉都是典型的学院派作曲家)。

“伤其十指,不如断其一指”。结合创作实际来看,对于流行音乐编曲的研究,把握其主要的、核心的原理及音乐类型之后(在实例的分析中也将会涉及到管弦乐队与混合乐队两个主要乐队形式),对于其他的流行音乐风格也是能够触类旁通的。

第四,是关于“互补”的原则。

首先,本书的整体结构属于“总分总”的布局方式,这就决定在编写的过程中对于某些编曲原理的阐述,往往采取由浅入深的方式(例如在某些章节属于提示性的描述,在某些章节则采取深入性的研究),形成互补。

其次,由于编曲技术所涉及的各种参数在音乐作品中是相关存在的,因此在撰著的过程中则会以不同的重点来进行“切换”,继而避免在内容上的简单重复和重叠。这样一来既可以深化对于编曲学整个体系的宏观认识,也会尽可能地“站得更高,看得更远”。

最后,本教程在思维上也是由“二维空间”(平面)和“单维空间”(线形)向“三维空间”(立体)过渡的一种逐步写作的方式(与教程的篇章结构相对应),进而形成内容上的互补性[“单维空间”(线形)和“二维空间”(平面)是“三维空间”(立体)的基础性结构]。

本书能够得以出版,除了与自己对于流行音乐编曲学的兴趣和努力以外,还与大学期间在学术上给我指引和启迪的武汉音乐学院

彭志敏院长和刘永平副院长,武汉音乐学院作曲系留美博士周进副教授是分不开的(他们都是我的老师)。我有幸能在其门下多年,耳濡目染,受益良多。撰著中除了参考和引用其相关已经出版的著作外,还有不少内容来自于他们过去在课堂上的讲解。本书能够初成,与长江文艺出版社能够及时制定这项出版计划有关,还与我现在的研究生导师、著名作曲家钟峻程教授的引导都是分不开的。在此,一并向他们表示我衷心的感谢。由于流行音乐编曲学及其相关的作曲技术的复杂多样,加上自己学力、视野、时间和资料方面的限制,结合理想的标准而言,难免有不当之处,希望得到各方面的指正。

柳 刚

2011年8月1日

目 录

绪 论	1
第一章 与编曲学有关的复调织体	20
第一节 复调织体及有关问题的概述	20
第二节 关于复调织体的类型之一	23
第三节 关于复调织体的类型之二	31
习题一	38
第二章 与编曲学有关的主调织体	40
第一节 主调织体及有关问题的概述	40
第二节 主调织体的类型之一	46
第三节 主调织体的类型之二	64
习题二	67
第三章 与编曲学有关的混合织体	69
第一节 混合织体及有关问题的概述	69
第二节 关于同质性综合织体	72
第三节 关于异质性混合织体	81
习题三	94
第四章 关于编曲学中的旋律层	95
第一节 旋律层及有关问题的概述	95
第二节 关于旋律层的分析	98
第三节 与旋律层有关的引入	101
习题四	111
第五章 关于编曲学中的低音层	113
第一节 关于低音层及其有关问题的概述	113
第二节 关于低音层的层次性	115

第三节	关于 BASS 的二重性	123
习题五	128
第六章	关于编曲学中的和声层	130
第一节	和声层及其有关问题的概述	130
第二节	关于和声层的多态一致性	133
第三节	关于和声层的对题性	153
第四节	关于和声层的音层涵量	156
习题六	159
第七章	微观编曲学	162
第一节	微观编曲学及有关问题的概述	162
第二节	与微观编曲学有关的作品分析——以 William Wu 的《琴箫合奏曲》为例	165
第三节	关于小型打击乐器的隐伏节奏	182
习题七	187
第八章	中观编曲学	189
第一节	中观编曲学及有关问题的概述	189
第二节	关于中观编曲学的旋律层——以赵季平 的《远情》为例	193
第三节	关于中观编曲学的组织逻辑	224
习题八	261
第九章	宏观编曲学	263
第一节	宏观编曲学及有关问题的概述	263
第二节	与宏观编曲学有关的作品分析——以顾嘉辉的 《上海滩》为例	267
第三节	关于宏观编曲学中的 TLC 原理	293
第四节	关于音响的宏观布局——以胡伟立的 《雪千寻》为例	311
习题九	330

绪 论

一、关于“编曲”的概念

一)“编曲”不等于“配器”

“编曲学”作为与传统作曲技术理论相关的交缘性新学科,它与传统作曲技术理论之配器既存在一定的区别,也具有紧密的联系。而既往对于这门“新学科”的“新意”似乎没有做过相关性的阐明和表述。对于初学者而言,在接受或者学习某一个新学科的第一步,不是直接进入其“具象”的内容中去,相反是从比较“抽象”的基本概念开始,正所谓“由表及里”就是这个道理。

1. 编曲与配器的区别

1) 编曲的概念

①一般而言,是指在构思上以旋律层为依据,在创作过程中以“二维空间”(平面式)→“三维空间”(立体)的处理方式^①,所形成的复杂的多声部主调音乐作品称之为“编曲”。

②而把研究音乐作品编曲规律的学科称之为“编曲学”。

2) 配器的概念:主要有以下两个方面:

①配器的字面意义:是指给声部分配乐器。这就说明,在分配

^① 关于“二维空间”与“三维空间”的处理方式,实际上来源于几何学的概念。简单来讲,就是“单位空间(线形)”和“二维空间(平面)”的织体思维是复合层次的“三维空间”(立体)结构的织体思维的组成部分;这里采取这种方式主要是便于学习者更加形象地理解,同时也与“音乐建筑学”相统一起来。具体的情况可以见本教程后面的相关章节。

乐器之前,声部已经基本确立^①。

②配器的拓展意义:是指以“单维空间”到“三维空间”的处理方式,这一点正好与编曲相反。

2. 编曲与配器的联系,主要体现在以下两个方面:

1)其一,二者都属于多声部的处理方式。无论是编曲还是配器,其编制都显得相对庞大,音色结构相对复杂。

2)其二,在一定条件下,二者的创作思维可以相互转换。也就是说,二者的创作思维并不受其乐队结构的限制而改变(如武汉音乐学院的作曲系刘健教授,就是一位可以直接谱写总谱的管弦乐作曲家)。

二)“编曲”略等于“管弦乐写作”

关于“编曲”与“管弦乐写作”的异同(即“略等于”),则主要体现在四个字“同工异色”。

1. 关于“同工”

基于编曲与配器的联系(即二者之间可以转化的原理),历史上把由“平面式”到“立体式”的结合方式称之为“管弦乐写作”(注意不是配器)。所以,管弦乐写作的思维与编曲是相同的。

2. 关于“异色”

1)必要的说明,这里的异色并不是绝对的。主要是因为如下两个原因:

①其一,管弦乐队不一定就只能创作严肃音乐。因为,就国内而言:已经有许多学院派作曲家利用管弦乐队去创作广为流传的影

① 配器这门技术属于传统的作曲技术理论的“四大件”之一,它的核心创作思维是由单间乐器到数件乐器。也就是说单件乐器的创作往往就蕴含了多声部的思路,继而,在其后面的声部分布提供了可靠的依据。所以,就有了给声部分配乐器的概念。这里之所以将其严格与编曲区分开来,主要有两个方面的原因:其一,传统的配器的创作思路属于立体式的,这种立体式往往是同时完成而不是分开进行。而流行音乐的编曲往往会形成,先有主旋律(也就是人声的声部),再有其后面的编曲。其二,从目前的创作实践的多样性来说,二者的创作思路也不是完全分离的,在一定的条件下他们是可以互换的,甚至是同时存在(这里严格进行区别是为了便于读者理解)。

视歌曲。其代表作曲家主要有：王黎光、三宝（二人都是中央音乐学院作曲系的学生，且是同班同学）、赵季平等等。

②其二，电声乐队不一定就只演奏流行音乐，而管弦乐队也不一定就只能演奏严肃音乐。二者在音乐实践的编曲中，往往也是可以相互转化的。并不一定因为音色结构而划分为严肃与流行，进而改变创作的思维。

2)所以，关于“异色”有如下三个结论：

①异色也是相对存在的，并不是绝对的。

②音色结构并不是形成创作思维差异的主要因素，“两队”音色结构可以用于相同的音乐风格也是可能的。

③异色的存在往往取决于音乐表达的需要，或特定音乐风品种的需要。

三)编曲与配器及管弦乐写作三者之间的关系

关于三者之间的区别，主要体现在结构和思维上；而关于三者之间的联系则主要体现在音乐纵横结合的方式上面，具体情况，如下表 0-1 所示。

表 0 1

	编 曲	配 器	管弦乐写作
区别	①音色上：电声乐队位为主。 ②思维上：单维到三维空间。 ③结构上：段式为主。	①音色上：管弦乐队位为主。 ②思维上：复层次到二维空间。 ③结构上：部式为主。	①音色上：管弦乐队为主。 ②思维上：单维到三维空间。 ③结构上：部式为主。
联系	①都属于多声部的写作方式；②音色结构都相对复杂； ③三者在一定条件下创作的思维可以相互转换。		

这里，之所以用如此大的篇幅讲解“编曲”的概念，主要是以下三个原因：

1. 直至 21 世纪以来，对于编曲的概念尚不十分明确。许许多多的读者通常认为编曲就是配器，这一认识是有待提高的。

2. 中国古人讲：“颂其诗，读其书，不知其人，可乎？是以论其世

也。”因此,对于一个学科的学习也要从基本的概念开始(正所谓知人论世),有一个明确的概念(就好比有一个确定的目标),才能更好地学习其后面的内容。

3. 把握“编曲”与“配器”以及“管弦乐写作”之间的区别^①,对于音乐客观表达的需要往往就有所选择,甚至是有所针对性(因为有些音乐品种往往需要特定的乐器组织形式,如美声用传统的管弦乐进行编曲可能就比较合适)。当然,也要根据作品的实际情况,来进行编曲还是管弦乐写作的思维以及编制选择。

综上所述可见:从横的方面来看,配器是管弦乐写作的基础,而管弦乐写作可以说是编曲的早期形态。三者既相互区别,也相互联系。任何将其完全等同起来的观点都是不实际的;任何将其完全割裂开来的观点,也是不够准确的;从纵的方面来看,在一定条件下,保持各自的音色结构,它们的创作思维是可以互换的。这就要依据音乐的具体情况,来确定乐队的编制了。

二、关于内容与形式^②

音乐的表现方式与结构方式都是“形式”,因此编曲也属于形式范畴。学这门课自然要涉及到形式与内容的关系问题。

一)在编曲中注意强调内容与形式的统一与对比

1. 关于编曲中内容与形式的统一

就编曲的过程而言,什么是编曲的内容(或依据)——就是旋律。编曲是十分讲究平衡与对比的,无论是从自身的音色结合还是

^① 应该说,对于“编曲”与“配器”以及“管弦乐写作”这三者之间的区别在过去往往容易被人们所忽视,甚至混为一谈。特别是容易把配器直接与管弦乐写作等同起来(配器从学习的角度来讲,它往往是管弦乐写作的基础;而管弦乐写作可以说是配器的高级阶段,二者相辅相成),这些都是值得进一步商榷的。

^② 参见王宏建《艺术概论》,文化艺术出版社2000年版,第398页,第一节之第四个知识点。

旋律的运行方式。这种平衡与对比的方法是客观需要的。

就音乐作品的整体而言,编曲的内容往往包含诸多细部因素(如力度、速度、表情等等),这些都直接影响配器的布局,也是在乐器声部的选择上、演奏上必须要考虑的因素。继而,与整个音乐的发展形成内在的统一。

2. 关于编曲中内容与形式的对比

一方面,如果一首音乐作品里面仅仅只有统一,而没有对比,那么这就显得十分“平稳”或十分“动荡”,在整体的音响上就是去了平衡,走向了一个极端。特别是在流行音乐的编曲中,往往是多个音响层次的相互交融,又时而以分离的方式作用于作品的始终。每一次新的乐器声部的“引入”与“隐退”^①都是有设计、有对比、有先后的。

另一方面,正如彭志敏先生所讲到的那样,“音乐艺术作为一种特别倚重形式的艺术,作为一种‘抽象符号’为载体的时间过程,既‘看’不见,也‘摸’不着;这样的‘东西’如果离开了严谨、缜密、有个性而有意味的形式,所剩下的,可能就是一无所有,所要表达的内容,自然也就荡然无存了。因此,德国人汉斯立克关于‘音乐的内容就是其运动着的形式’这一大胆命题虽然长期以来被人们争论不休,但这个属于‘音乐自律论’的命题被证明至少是一条相对真理^②”。

二)关于“内容”的“形式功能”^③

所谓内容的形式功能,是指有些作品的形式所依赖的不是“题材的内容”,而是“内容的形式”。关于这一点在使用十二音作曲家

① 关于音色的“引入”与“隐退”,是一个非常重要的编曲手法。如果说旋律是音乐的灵魂,那么它就是灵魂的外衣。一个音乐作品(特别是流行歌曲),可以在旋律拙劣的情况下。通过编曲中对于音色的合理“引入”与“隐退”而达到比较理想的音响效果。具体的情况会在后面进行较为详细的讲解。

② 引自彭志敏《新音乐分析基础教程》,湖南文艺出版社2004年版,第6页,第二段。

③ 参见彭志敏《新音乐分析基础教程》,湖南文艺出版社2004年版,第7页。

的音乐作品中较为多见,正如彭志敏先生所讲到的那样,“由于新音乐作曲家对于作品形式的极度追求,除了在形式领域里广开标新立异之路外,还把形式探求的触角,伸向‘题材’或‘内容’,从中寻找可能获得的启迪形式^①”。

另外,从接受角度来看音乐作品,它的形式自身就是内容。因为作品的内容不仅是由题材、音色结构等因素所构成的,形式本身就具有一定的意味,也就是说这些作品的形式不但体现了内容,同时它们也决定了自身的内容(“从艺术自身规律的意义上来讲,艺术形式所具有的某种意味并非由内容而是由形式自身的特征所决定的^②”)。理论界曾存在过关于音乐作品的内容与形式谁更重要、谁决定谁的争论。其实这种争论很抽象,是不够准确的,也没有多大意义。不过,把内容与形式的关系的问题放到具体的编曲实践的过程中,使其具体化,这样就可能进一步扩展编曲者对于音乐作品内容与形式的认识。

由此可见,“内容决定形式”,是一个美学、哲学命题。对流行音乐的编曲来说,情况要复杂得多。而在学习这门学科时所要明确的是:音乐作品的编曲有其自身的规律,它反映了某些美学原理。因此,在具体的实际编曲中,编曲原理的运用并不是处于支配地位,也不是可以随心所欲的。

三、关于编曲与风格

编曲学不是风格学,但是音乐的风格对编曲中乐器声部的组合、变化、发展都会产生一定的影响。

在学习编曲学时,特别是在分析总结具体作品的编曲时,对不同的音乐作品的风格还要发现其中的特性(也就是与编曲学基本原理之外还可能客观存在的一些编曲现象)。学习具体的音乐作品,

① 引自彭志敏《新音乐分析基础教程》,湖南文艺出版社2004年版,第6页,第二段。

② 引自王宏建《艺术概论》,文化艺术出版社2000年版,第402页,第一段之段尾句。

采取灵活的、客观的、冷静的态度去对待(在本教程的中篇与下篇会有相关问题的阐述),只有这样,才能真正理解,才不至于把编曲学中的基本原理当做一个固定不变的“模式”。这里所说的风格,主要是指流行音乐的时代风格(主要涉及流行音乐在某个时代、民族、地区或流派的个人风格)。无论旋律的时代风格如何演变,在研究学习的时候必须突出重点,兼顾次要的部分。

对于学习编曲的读者来讲,在浩如烟海、风格迥异的流行音乐种类中区分主次的标准在于:是否这种风格现在依旧被广大人民所接受和渴望?如果是,则是自己应该重点把握的;若是某种音乐风格不是自己喜欢的,或不是大众比较容易接受的,那么在学习的过程中则适当了解一下即可。因此这里,只是简单回顾一下主要的几种流行音乐各种风格的发展轨迹。具体情况,这里将梳理成下表0-2^①所示。

表 0-2

时期	类型(风格)	简要说明
19世纪	①爵士乐 ②廷潘胡同歌曲	<p>①关于爵士乐</p> <p>a. 爵士乐起源于美国。</p> <p>b. 爵士乐从诞生至今已有百年历史,摇滚乐也将近半个世纪。他们流传到全世界每个角落,至今长盛不衰。</p> <p>②关于廷潘胡同歌曲</p> <p>a. 19世纪末在美国纽约市第28街(第5大道与百老汇之间)集中了许多音乐出版公司,各公司都有推销员整天在那里弹琴吸引顾客,琴声就像敲击洋铁盘子似的,“廷潘胡同”由此而得名。</p> <p>b. 廷潘胡同在美国一度成了流行音乐的集中地,也形成了流行音乐兴盛的一个时代,一种音乐风格的象征。</p>

^① 参见孙继南、周柱栓《中国音乐史简编》,山东教育出版社2005年版,第七章(第209~484页)与第八章(第485页~616页)的有关内容;参见沈璇、谷文娟、陶辛《西方音乐史简编》,上海音乐出版社2006年版,第七部分的有关内容(第318~468页);参见爱旋律关于流行音乐风格的基本的释义,2011年06月04日更新。(http://baike.baidu.com/view/789818.htm)

时期	类型(风格)	简要说明
20世纪	①乡村音乐 ②摇滚乐 ^① ③布鲁斯 ^② ④Hip-Hop ^③ ⑤R&B ^④ ⑥Graffiti ⑦DJ ⑧MC ⑨B-BOY ⑩RAP	<p>①在20世纪的流行音乐风格中主要的品种有十类,并不仅仅是指有这个十类(如世界各民族的社交舞曲和民间舞曲也属于流行音乐的范畴)。</p> <p>②就这十类音乐风格而言,其中以前五种在我国最为流行,后五种则相对弱化。</p> <p>③这里特别要重点讲一下乡村音乐,如下两点(其他风格见注释部分的简要分析):</p> <p>a. 乡村音乐最早叫山区音乐,这种音乐形式的形成始于20世纪20年代的美国南方各州农业地区。它是英国移民流传下来的,自然也就带有许多英国民歌的风格。</p> <p>b. 后来又受到其他民族音乐的影响而发展起来,直到第二次世界大战以后才开始流行全美国,被称作为乡村音乐(往往有许多人就认为乡村音乐起源属于美国,这是不准确的)。</p>

① 摇滚乐的主要音乐风格是黑人音乐与南方白人的乡村音乐的融合。其形式以歌唱为主,音乐用电吉他、萨克斯、电贝司、键盘乐以及爵士鼓伴奏。

② 布鲁斯(英语:Blues,又译勃鲁斯、蓝调)是一种基于五声音阶的声乐和乐器音乐,它的另一个特点是其特殊的和声。

③ Hip-Hop是一种由多种元素构成的街头文化的总称,它包括音乐、舞蹈、说唱、DJ技术、服饰、涂鸦等。在创始之初,Hip-Hop文化由四大元素组成:DJ、MC、Street-Dance、Graffiti。这一时期的Hip-Hop称之为Old School Hip-Hop。

④ R&B的全名是Rhythm & Blues,一般译作“节奏怨曲”。广义上,R&B可视为“黑人的流行音乐”,它源于黑人的Blues音乐,是现今西行流行乐和摇滚乐的基础,Billboard杂志曾界定R&B为所有黑人音乐,除了Jazz和Blues之外,都可列作R&B,可见R&B的范围是多么的广泛。