

JAZZ BIBLE

李宏杰 编著

爵士圣经

热爱爵士乐人士惟一宝典
典藏爵士乐专辑最佳指南

只要唱片还在被生产出来，
只要人们还需要听音乐，
爵士乐就会一直存活下去。



新世界出版社
NEW WORLD PRESS

JAZZ BIBLE

爵士圣经

李宏杰 编著



 新世界出版社
NEW WORLD PRESS

图书在版编目(CIP)数据

爵士圣经 / 李宏杰编著. — 北京: 新世界出版社,
2003.10
ISBN 7-80187-132-4

I.爵... II.李... III.爵士乐—通俗读物
IV.J618-49

中国版本图书馆CIP数据核字(2003)第086440号

爵士圣经

作 者: 李宏杰
责任编辑: 邵 东 池 倩
出版发行: 新世界出版社
社 址: 北京市西城区百万庄大街24号(100037)
总编室电话: (010) 68995424 (010) 68326679 (传真)
发行部电话: (010) 68995968 (010) 68998733 (传真)
传 真: (010) 68326679
本社中文网址: www.nwp.com.cn
本社英文网址: www.newworld-press.com
本社电子邮箱: nwpcn@public.bta.cn
版权部电子邮箱: rights@nwp.com.cn
版权部电话: +86 (10) 6899 6306
印 刷: 北京宇海印刷厂
经 销: 新华书店
开 本: 787 × 1092 1/16
字 数: 900千字
印 张: 29.375
版 次: 2003年10月第1版 2003年10月第1次印刷
书 号: ISBN 7-80187-132-4/G · 058
定 价: 45.00元

新世界版图书 版权所有 侵权必究
新世界版图书 印装错误可随时退换

向曾经贫穷的人致敬 向曾经优雅的人鞠躬(序)

孙孟晋

我是很偶然地听起爵士的,数数也有十多年了。原本以为是一件浅尝辄止的事情,没想到若干年后我为自己当初的无知尝尽了苦头:越深入听爵士,越会发现自己知者甚少。当然我学会顺着萨克斯的高飞而大加感叹:爵士的世界是海洋。这是相对于其他种类的音乐来说的。拿摇滚来说,没有一个摇滚音乐家会像爵士乐手那样多产。

爵士阵容的随意组合确实令人叹为观止,它首先是重在即兴的音乐,每一次不同乐手间的摩擦都有可能留下一张经典。于是,那些寿命稍稍长一点的人弄不好就会突破上百张唱片,这其中还不包括唱片公司为了赚钱而炮制的那些精选。

记得国内最早出现的爵士入门书,是三联书店出的薄薄的《爵士乐》(Jazz&Blues),虽然连个英文人名索引都没有,但也被我翻得旧了又旧。也许是那个老外作者觉得爵士与布鲁斯放在一起介绍,可以讲清两者的联系。但也害苦了某些人,最令我吃惊的是:一位曾经和旧上海杰美金乐队同台的老先生就把两者混为一谈,还响当地把那本书作为依据。后来这样的小册子越来越多,也越来越厚,但都是蜻蜓点水,尤其不能解决我一上来提的问题:如何在爵士的海洋里畅游而不被淹没。所以,随着这本《爵士圣经》的面市,听爵士的人便有了最实用的参考。从另一个角度看,在内地,关于爵士的中文书终于编到了辞典的规格了,尽管要做到大而全可能还远远不够。

认识李宏杰是因为他做摇滚杂志,约稿与写稿是平时我们之间了解最多的事情。本来以为摇滚是他惟一的音乐爱好,但有一次令我吃惊的是:他偶尔露出了他对黑人饶舌乐的熟知。更吃惊的事还在后面,他居然在不长的时间里完成了从艾灵顿公爵到 Peter Brotzmann 的集大成。《爵士圣经》的价值从某种意义上超过李宏杰先前编译的《摇滚圣经》。在国内,摇滚有谱的人要远远超过爵士有谱的人。否则那位以翻译村上春树出名的翻译家在翻《爵士乐群英谱》时就不会乱投医了。相对于摇滚歌迷来说,中国爵士乐迷的普遍专业程度并不高,甚至不少国内的乐评人也只是摇滚乐评人。毕竟知道几个爵士大师算不了什么,爵士的境界是多听,所以李宏杰又做了件大好事,他为日后乐迷与乐评更加专业修了一条捷径。

为音乐打分看似玩笑,但对入门者是必需的,何况这不是李宏杰的发明。作为本书的主要原始来源,对第三版的《All Music Guide To Jazz》的评判基本上没有大跌水准。惟有一点遗憾的是欧洲爵士的选择还不够全面,话是这样说,这世上又有多少人能对当代的东西特别敏感呢?捷径是捷径,接下来更多的是留给乐迷的:如何不误读爵士,如何不把爵士只当作一种身份,如何享受爵士的创造力,如何在爵士的情绪与意境里不放弃真实?从我们早期只注意 Verve、亚特兰大的经典大师们,到恋上 ECM、ESP 那些特殊品牌,再到充满野心地挖掘全世界所有的精彩据点比如 FMP、Delmark。我们所做的可能只是在大海里游了一段。当然,全身心地爱上一样东西,什么事就都有可能发生。不过,如果有人对我说:他热爱爵士只热爱唱片里的爵士,我会大惑不解。爵士的魅力正在于现场,即使是在录音棚,乐手们的自由度与可变量都是不可估量的。这些年,有幸目睹了一些精彩的爵士现场,比我在上海老建筑里得到的怀旧摆设有意义得多,尽管对于老年爵士我们应该表示某种尊重。我永远不会忘记仙逝前的贝蒂·卡特如何用她感人的表演来启发我们对于生命的热爱。我也永远不会忘记 David Holland 如何让他的技术爆发技术以外的火花。

爵士,在酒吧里为各种角色设置了各种通道,但它几乎又是在天空上行走的。记得以前向往凯鲁亚克的人生时,总要想像 Beat 族身后的 Bebop 族,后来厌倦了飞得很高的嚎叫诗人金斯伯

格,却将那个把嚎叫的日子变得冷峻的 Thelonious Monk 留住了。还记得当村上春树像灰色的药片流传时,我曾经热爱的 Billie Holiday 成了别人客厅里的花,而那个我始终觉得过于脆弱的 Chet Baker 一下子长大成阳光下的大情人。生命的变迁便是你留住一些什么,又失去一些什么。爵士的命运也一样,名伶摇摆与巨人 Bebop……它一波又一波将爵士文化从新奥尔良解放出来。关于种族的冤魂,关于苦狱的放任,关于下贱人生的答案,关于穿过爱人家园的几束感激的阳光,爵士的胸怀总是如此敏感地等待着回音。人们很容易在 Billie Holiday 的声音里发现自己的爱,发现倔强的态度里有一双求助的手。Louis Armstrong 使爵士懂得随性地自娱自乐,艾灵顿公爵则使爵士成为黑人的梦想,John Coltrane 的突破在于让爵士上升为一种信仰。

从来都是有了堕落才有升华,有了压抑才有发泄,有了丑恶才有美丽,当爵士乐一会儿平静一会儿激动,一种奇特的混合体就这样诞生了。也就是说,爵士无论曾经是穷人的乐园,还是曾经是绅士的寄托,我们最好还是回到它的节奏中去,所有的意义都不如让它直接进入我们的神经。当我们真的开始关注起生活,只要不是矫饰过的生活,我们会注意到爵士是极其自然而自由的。

在西方,从新奥尔良到纽约、芝加哥,从巴黎到斯德哥尔摩、奥斯陆,爵士并非是哪些城市的标签,标签,无论是自觉的还是不自觉的,都是危险的。我们每一个人没有绝对的描摹生活的本能,但我们都会有绝对的发现美丽的本能。但愿有一天我们在每个不同的城市里都能听到爵士,并仅仅出于本能。

目 录

序	
向曾经贫穷的人致敬 向曾经优雅的人鞠躬	1
凡 例	3
名词解释	5
初识爵士	7
爵士简史	8
爵士乐的革新者们(不可不知的爵士乐音乐家)	11
拉格泰姆(Ragtime)	13
新奥尔良爵士(New Orleans Jazz)	14
经典爵士(Classic Jazz)	15
经典女性布鲁斯(Classic Female Blues)	16
芝加哥原声布鲁斯(Acoustic Chicago Blues)	16
原声布鲁斯(Acoustic Blues)	16
钢琴布鲁斯(Piano Blues)	16
摇摆爵士(Swing)	17
大乐队(Big Band)	19
波普(Bop)	19
迪克西兰(Dixieland)	20
主流爵士(Mainstream Jazz)	22
早期的“节奏布鲁斯”(R&B)	22
跳跃布鲁斯(Jump Blues)	24
酷爵士(Cool)	25
硬波普(Hard Bop)	26
灵魂爵士(Soul-Jazz)	27
非洲古巴爵士(Afro-Cuban Jazz)	28
波萨诺瓦(Bossa Nova)	28
拉丁爵士(Latin Jazz)	29
第三流派(Third Stream)	30
先锋(前卫)爵士(Avant-Garde)	30
自由爵士(Free Jazz)	30
融合爵士(Fusion)	32
民谣(Ballads)	32
酸爵士(Acid Jazz)	32
爵士摇滚(Jazz Rock)	33
爵士乐入门唱片指南	34
乐人乐队	45—457
中文索引	459
后 记	465

向曾经贫穷的人致敬 向曾经优雅的人鞠躬(序)

孙孟晋

我是很偶然地听起爵士的,数数也有十多年了。原本以为是一件浅尝辄止的事情,没想到若干年后我为自己当初的无知尝尽了苦头:越深入听爵士,越会发现自己知者甚少。当然我学会顺着萨克斯的高飞而大加感叹:爵士的世界是海洋。这是相对于其他种类的音乐来说的。拿摇滚来说,没有一个摇滚音乐家会像爵士乐手那样多产。

爵士阵容的随意组合确实令人叹为观止,它首先是重在即兴的音乐,每一次不同乐手间的摩擦都有可能留下一张经典。于是,那些寿命稍稍长一点的人弄不好就会突破上百张唱片,这其中还不包括唱片公司为了赚钱而炮制的那些精选。

记得国内最早出现的爵士入门书,是三联书店出的薄薄的《爵士乐》(Jazz&Blues),虽然连个英文人名索引都没有,但也被我翻得旧了又旧。也许是那个老外作者觉得爵士与布鲁斯放在一起介绍,可以讲清两者的联系。但也害苦了某些人,最令我吃惊的是:一位曾经和旧上海杰美金乐队同台的老先生就把两者混为一谈,还响当地把那本书作为依据。后来这样的小册子越来越多,也越来越厚,但都是蜻蜓点水,尤其不能解决我一上来提的问题:如何在爵士的海洋里畅游而不被淹没。所以,随着这本《爵士圣经》的面市,听爵士的人便有了最实用的参考。从另一个角度看,在内地,关于爵士的中文书终于编到了辞典的规格了,尽管要做到大而全可能还远远不够。

认识李宏杰是因为他做摇滚杂志,约稿与写稿是平时我们之间了解最多的事情。本来以为摇滚是他惟一的音乐爱好,但有一次令我吃惊的是:他偶尔露出了他对黑人饶舌乐的熟知。更吃惊的事还在后面,他居然在不长的时间里完成了从艾灵顿公爵到 Peter Brotzmann 的集大成。《爵士圣经》的价值从某种意义上超过李宏杰先前编译的《摇滚圣经》。在国内,摇滚有谱的人要远远超过爵士有谱的人。否则那位以翻译村上春树出名的翻译家在翻《爵士乐群英谱》时就不会乱投医了。相对于摇滚歌迷来说,中国爵士乐迷的普遍专业程度并不高,甚至不少国内的乐评人也只是摇滚乐评人。毕竟知道几个爵士大师算不了什么,爵士的境界是多听,所以李宏杰又做了件大好事,他为日后乐迷与乐评更加专业修了一条捷径。

为音乐打分看似玩笑,但对入门者是必需的,何况这不是李宏杰的发明。作为本书的主要原始来源,对第三版的《All Music Guide To Jazz》的评判基本上没有大跌水准。惟有一点遗憾的是欧洲爵士的选择还不够全面,话是这样说,这世上又有多少人能对当代的东西特别敏感呢?捷径是捷径,接下来更多的是留给乐迷的:如何不误读爵士,如何不把爵士只当作一种身份,如何享受爵士的创造力,如何在爵士的情绪与意境里不放弃真实?从我们早期只注意 Verve、亚特兰大的经典大师们,到恋上 ECM、ESP 那些特殊品牌,再到充满野心地挖掘全世界所有的精彩据点比如 FMP、Delmark。我们所做的可能只是在大海里游了一段。当然,全身心地爱上一样东西,什么事就都有可能发生。不过,如果有人对我说:他热爱爵士只热爱唱片里的爵士,我会大惑不解。爵士的魅力正在于现场,即使是在录音棚,乐手们的自由度与可变量都是不可估量的。这些年,有幸目睹了一些精彩的爵士现场,比我在上海老建筑里得到的怀旧摆设有意义得多,尽管对于老年爵士我们应该表示某种尊重。我永远不会忘记仙逝前的贝蒂·卡特如何用她感人的表演来启发我们对于生命的热爱,我也永远不会忘记 David Holland 如何让他的技术爆发技术以外的火花。

爵士,在酒吧里为各种角色设置了各种通道,但它几乎又是在天空上行走的。记得以前向往凯鲁亚克的人生时,总要想像 Beat 族身后的 Bebop 族,后来厌倦了飞得很高的嚎叫诗人金斯伯

格,却将那个把嚎叫的日子变得冷峻的 Thelonious Monk 留住了。还记得当村上春树像灰色的药片流传时,我曾经热爱的 Billie Holiday 成了别人客厅里的花,而那个我始终觉得过于脆弱的 Chet Baker 一下子长成大阳光下的大情人。生命的变迁便是你留住一些什么,又失去一些什么。爵士的命运也一样,名伶摇摆与巨人 Bebop……它一波又一波将爵士文化从新奥尔良解放出来。关于种族的冤魂,关于苦狱的放任,关于下贱人生的答案,关于穿过爱人家园的几束感激的阳光,爵士的胸怀总是如此敏感地等待着回音。人们很容易在 Billie Holiday 的声音里发现自己的爱,发现倔强的态度里有一双求助的手。Louis Armstrong 使爵士懂得随性地自娱自乐,艾灵顿公爵则使爵士成为黑人的梦想,John Coltrane 的突破在于让爵士上升为一种信仰。

从来都是有了堕落才有升华,有了压抑才有发泄,有了丑恶才有美丽,当爵士乐一会儿平静一会儿激动,一种奇特的混合体就这样诞生了。也就是说,爵士无论曾经是穷人的乐园,还是曾经是绅士的寄托,我们最好还是回到它的节奏中去,所有的意义都不如让它直接进入我们的神经。当我们真的开始关注起生活,只要不是矫饰过的生活,我们会注意到爵士是极其自然而自由的。

在西方,从新奥尔良到纽约,芝加哥,从巴黎到斯德哥尔摩、奥斯陆,爵士并非是哪些城市的标签,标签,无论是自觉的还是不自觉的,都是危险的。我们每一个人都没有绝对的描摹生活的本能,但我们都会有绝对的发现美丽的本能。但愿有一天我们在每个不同的城市里都能听到爵士,并仅仅出于本能。

凡 例

一、条目安排

1. 本书乐人乐队条目按英文字母 A-Z 顺序排列,读者可在书眉处根据该页条目英文拼写的首字母查找。

2. 大多数条目配有参考中文译名,读者也可通过书后的中文索引按中文译名查找。

3. 条目中的乐人乐队名称、专辑名称、专有名词等有中文翻译的,中文在前,后面的括号中给出原文。

4. 对于条目中的乐人名称,中文译文中用中圆点隔开,英文根据西方惯例按姓在前名在后排列,中间用逗号隔开,如“雷·安德森”为“Anderson,Ray”、“乔治·亚当斯”为“Adams,George”等,按字母“A”查找。对于原文类似英文姓名但实际上为乐队名称的条目,则直接按原文排列,不区别姓和名,中间不用逗号隔开,如“斯派罗·吉拉”为“Spyro Gyra”,按字母“S”查找。

5. 没有中文译名的乐人乐队名称,仍使用原文,如 EPMD、R.E.M.等。

6. 原文乐人乐队名称有冠词的,冠词移至条文末,并用逗号隔开,在条目中按原文第一个词的字母顺序排列。如“十字军战士(Crusaders,The)”、“三种声音(Three Sounds,The)”等。

7. 正文中涉及到的乐人乐队名称,第一次出现时给出中文译文和原文,之后再出现时则直接使用中文译文。

8. 正文中涉及到的唱片专辑名称,第一次出现时原文在前,后面的()内给出译文,之后再出现则直接使用由《》括起的中文译文。

9. 正文中涉及到的歌曲名称,第一次出现时原文在前,由“”括起,后面的()内给出中文译文,之后再出现则直接使用由“”括起的中文译文。

10. 书后附录的乐人乐队名称中文索引,按汉语拼音字母顺序排列,查阅时以参考中文

译名的第一个汉字的拼音首字母为准;如没有中文译名,则以英文原文对应的拼音字母顺序为准。

11. 本书的人名、地名译法以商务印书馆出版的《英语姓名译名手册》(1989年版)、《外国地名译名手册》(1993年版)、牛津大学出版社出版的《牛津现代高级英汉双解辞典》(1984年版)为准,少数未被收录的人名地名以音译或约定俗成的译法为准。

二、条目体例说明

• **艺术家名称** 对于乐队来说就是乐队名称,对于乐人来说则是乐人名称。

• **艺术家概况**

① 对于乐队来说包括**成立时间、成立地点、解散时间、解散地点、风格、乐队成员**在内的六项内容;

② 对于乐人来说包括**出生时间、出生地点、死亡时间、死亡地点、使用乐器/风格**在内的五项内容。

• **艺术家简史** 对于乐队来说就是乐队简史,对于乐人来说则是乐人简史。

• **专辑情况** 这里向大家推荐的专辑通常都是艺术家最具代表性的唱片。

推荐唱片所用到的符号: ▲ ● ■

① 标有■的专辑是“**必选唱片**”。通常是该种音乐风格唱片中的顶级精品。通过听该张唱片可以对该种音乐风格有整体上的认识和了解。因此,■级唱片是必听和必买的唱片。

② 标有●或者▲的专辑均是“**首选唱片**”。但这里的首选只相对于该位艺术家(乐队或乐人)本身,该张唱片是该位艺术家最具代表性的作品。由于每个艺术家在不同时期分别有不同的代表性唱片,因此这里推荐的唱片都是按年代顺序排列的。

推荐唱片的等级规定:从★到★★★★★

除了▲、●、■三个符号外,每张唱片均被根据
优劣给予从一星到五星的等级评定。

唱片标题:唱片出版时的标题

出版时间:唱片发行时的年代、月份以及日期。

出版公司:这里的公司大多指距离现在最近的时间该张唱片的出版公司。另外有些没有给出
出版公司的唱片是因为该张唱片在不同的公司出版过。

例子:

【乐人名称】 **Criss, Sonny**(桑尼·克里斯)

【出生时间】 1927年10月23日

【出生地点】 美国田纳西州孟斐斯市(Memphis, TN)

【死亡时间】 1977年11月19日

【死亡地点】 美国加利福尼亚州洛杉矶市(Los Angeles, CA)

【使用乐器风格】 中音萨克斯(Alto Saxophone)/硬波普(Hard Bop)

【乐人简史】

原名威廉·克里斯(William Criss),硬波普爵士
音乐家、萨克斯演奏家,生于1927年,卒于1977年。
他是硬波普年代涌现出的非同寻常的人物之一。15
岁时他从孟斐斯移居至芝加哥。19岁时开始演奏生
涯,和他合作的艺人包括查理·帕克(Charlie Parker)
和特迪·爱德华兹(Teddy Edwards)等,至今仍然在
出版唱片。其演奏风格朴实简单而充满热情。

【专辑情况】

1. *Memorial Album*(纪念的专辑)/1947年10月
17日出版/Xanadu公司出品/★★★★

2. *Intermission Riff*(间断回复段)/1951年10月
12日出版/Original Jazz Classics公司出品/★★★

3. *Sonny Criss and Kenny Dorham, Vol. 1: The
Bopmasters*(桑尼·克里斯与肯尼·道哈姆,第一辑:
波普大师们)/1956年4月4日出版/Impulse! 公司出
品/★★★★

4. *Go Man!*(前进,男人!)/1956年11月28日出
版/Impulse! 公司出品/★★★

5. *This Is Criss!*(这就是克里斯)/1966年10月
21日出版/Original Jazz Classics公司出品/★★★★

6. *Portrait of Sonny Criss*(桑尼·克里斯的肖
像)/1967年3月12日出版/Original Jazz Classics公司
出品/★★★★

7. *Sonny's Dream*(桑尼的梦)/1968年5月8日出
版/Original Jazz Classics公司出品/★★★★

8. *I'll Catch the Sun*(我会赶上太阳)/1969年1
月20日出版/Original Jazz Classics公司出品/
★★★★

●9. *Crisscraft*(克里斯手艺)/1975年2月24日出
版/Muse公司出品/★★★★★

.....

15. *Saturday Morning*(星期六早晨)/1975年3月
11日出版/Xanadu公司出品/★★★★★

16. *Out of Nowhere*(无处之外)/1975年10月20
日出版/Muse公司出品/★★★★

17. *Warm & Sonny*(温暖与桑尼)/1976年出
版/Impulse! 公司出品/★★

18. *The Joy of Sax*(萨克斯的快乐)/1976年出
版/ABC/Impulse! 公司出品/★★

名词解释

初识爵士

爵士乐,作为一种已经拥有100多年历史的“古老”音乐,从客观上讲很难将它追根溯源地探究清楚。随着它的发展,与之相伴产生了数不清的重要名字。事实上很少有人会同时喜欢爵士乐的所有风格和不同的历史时期,它的传统、多样性,以及深奥使得人们只能从中选择一到两种风格作为自己的挚爱。下面我们就为大家解答一些爵士乐中最常见和普遍的问题,以便让读者对爵士乐有个初步的认识和了解。

爵士乐是什么?几十年来有许多人尝试着给出自己的答案,但大多数都因为太想给它定下绝对的肯定或否定含义而未能确切地将其解释清楚。从本质上来说,爵士乐就是一种将重点放在即兴演奏上的带有布鲁斯感觉的音乐。至于其他的要素或条件(包括摇摆感、高超的演奏技巧甚至遵守调性与否)都是随意和不定的。“迪克西兰”(Dixieland)、“波普”(Bop)、“融合爵士”(Fusion)和“自由爵士”(Free Jazz)所共有的特点是:它们都持续坚决地将创造性与新观念引入到爵士乐中来。与流行音乐相比,这是爵士乐最大的不同之处——流行音乐的创作者们总是在不停地复制已有的东西。布鲁斯感觉让爵士乐区别于其他同样需要即兴演奏的音乐(如“蓝草音乐”、“新世纪音乐”和“印度格拉”等)。爵士乐可以是一支充满能量的大乐队,也可以是一位演奏长调的独奏萨克斯手;可以是一位唱着民谣的歌手,也可以是一位反常的摇滚吉他手,甚至可以是一支疯克风琴乐队。它可以自由地从其他风格的音乐中“借鉴”观念,但只要音乐家们在努力地阐释他们自己并且有足够的灵感将音乐引向另一个方向,那么它就是爵士乐。

爵士乐是如何开始的?这个问题并没有确切的答案:因为当“正宗迪克西兰爵士乐队”(Original Dixieland Jazz Band)在1917年录制第一张爵士乐唱片时已经距离爵士乐最初被演奏至少有20年的时间了。我们为大家提供的理论选择是爵士乐起源于新奥尔良铜管爵士乐队。这些乐队从19世纪80年代到90年代起就开始在游行队伍里演奏进行曲和流行歌曲。许多音乐家并没有受过正规的音乐教育,他们往往在重复了几遍旋律后就开始各自不同的即兴演奏,而初衷只是为了缓解烦闷和获得纯粹的乐趣。爵士乐史上第一个重要的名字,小铜喇叭(Cornet)演奏者巴迪·伯登(Buddy Bolden)在1895年组建了他最初的乐队。这一年便被看作爵士乐历史的起点,尽管当时人们仅仅对这种音乐有听觉上的认识。

在20世纪20年代唱片这种载体形式出现之前,爵士乐作为一种地区性的音乐,进化的过程十分缓慢。唱片加速了爵士乐的流行速度,经过50年的时间,这种音乐迅速地从强调集体的“新奥尔良爵士”(New Orleans Jazz)和“迪克西兰”(Dixieland)进化至大型摇摆爵士乐队,变化多端的“比波普”(Bebop),然后是并列分支的“酷爵士”(Cool Jazz)、“硬波普”(Hard

Bop)、“灵魂爵士”(Soul Jazz)、自由即兴的“先锋爵士”(Avant-Garde Jazz),以及后来吸收了摇滚乐中更具创意元素的“融合爵士”(Fusion)。从70年代中期开始,尽管有许多新名字取代了前辈们的位置,但爵士乐的进化速度却开始大大地放缓。1925—1975年间,许多旧有的爵士乐风格被现代主义者们迅速丢弃。幸运的是,在过去的20年里,性质不同的几次复兴运动又让几乎每一种爵士乐风格被创造性地重新诠释并保留存活下来。

为什么爵士乐没有更加流行呢?爵士乐最风行的时期是“摇摆爵士”(Swing)时代,那时它因被青少年们当作伴舞音乐而得到了大范围的流行。不幸的是,40年代中期到后期,由于娱乐税收的原因,大多数俱乐部关掉了他们的舞场。而与此同时,“波普”音乐家们则正在努力使这种音乐超越它自身略显简单的娱乐功能。这两个原因导致了大量的青少年将注意力投向了早期的R&B和流行民谣歌手,直至后来的50年代摇滚乐以及60年代摩唐(Motown)音乐。具有讽刺意味的是,除“先锋爵士”以外的大部分爵士乐风格都可以用来跳舞,他们需要的只是稳定的拍子罢了。而迅速将听众聚集起来的最简单的办法就是重新开放舞场,因为并非每个人都需要在演出时从头坐到尾。1990年代的“酸爵士”(Acid Jazz)运动让“灵魂爵士”在跳舞俱乐部复活,但这种音乐在播放时却总是被加入更加明显的疯克(Funk)节奏,因为跳舞的人们根本无法在这种音乐中找到拍子!

爵士乐长期地处于有关自身实质的争论之中——它究竟是单一的艺术形式还是娱乐行为呢?无论答案是哪个,很显然,它有自己的独特优点。爵士音乐节尤其能体现这些优点——爵士音乐节拥有摇滚音乐节的气氛,但却更加安全;拥有古典音乐节的智慧,但却少了几分沉闷。

另外一个关于爵士乐的最常见问题就是“爵士乐要走向何处”。爵士乐的未来总是不可预知的。50年代,当许多爵士乐书籍日渐出现的时候,大部分评论认为爵士乐会和古典音乐在未来相互结合,但“自由爵士”和“融合爵士”的出现却让他们大跌眼镜。现在我们可以预见的趋势是:今后将会有更多的电声乐器被使用在爵士乐中,而不同风格间的混合也会继续下去。尽管爵士乐是否会再现当年的盛世还是未知的事情,但它始终具有风行的潜力。爵士乐风格的庞杂与多元在客观上导致了人们缺乏对它的了解,但当它被适度地市场化后,反而获得了比形式更简单的流行音乐更多的肯定——因为爵士乐向人们展示了大量的生活。乔·亨德森(Joe Henderson)与乔舒亚·雷德曼(Joshua Redman)的成名或许让人吃惊,但他们两个的确没有靠简化自己的音乐来做代价。

一个初学者该如何来了了解爵士乐呢?很明显,看这本书是一个选择。当然,更明智和切实可行的办法是通过听唱片来认识爵士乐中的大师们。那么究竟

应该去听谁的唱片呢? 以下六个不朽的名字是你的首选:

路易斯·阿姆斯特朗(Louis Armstrong)

艾灵顿公爵(Duke Ellington)

查理·帕克(Charlie Parker)

“晕眩”吉尔斯比(Dizzy Gillespie)

迈尔斯·戴维斯(Miles Davis)

约翰·柯川(John Coltrane)

因为他们创造了爵士乐的大部分“面貌”。当你从他们中的某位身上发现了他的时代及其音乐是你的挚爱后, 你可以由他开始探究下面这些名字: 杰里·罗尔·莫顿(Jelly Roll Morton)、西德尼·贝切特(Sidney Bechet)、比克斯·贝德贝克(Bix Beiderbecke)、“胖子”沃勒(Fats Waller)、贝茜·史密斯(Bessie Smith)、本尼·古德曼(Benny Goodman)、科尔曼·霍金斯(Coleman Hawkins)、莱斯特·杨(Lester Young)、亚特·泰特姆(Art Tatum)、贝西伯爵(Count Basie)、比莉·霍丽黛(Billie Holiday)、埃拉·菲茨杰拉德(Ella Fitzgerald)、巴德·鲍威尔(Bud Powell)、瑟隆尼斯·蒙克(Thelonious Monk)、杰瑞·穆里冈(Gerry Mulligan)、戴夫·布鲁贝克(Dave Brubeck)、斯坦·盖茨(Stan Getz)、李·摩根(Lee Morgan)、“加农炮”阿德雷(Cannonball Adderley)、桑尼·罗林斯(Sonny Rollins)、贺瑞斯·席尔沃(Horace Silver)、吉米·史密斯(Jimmy Smith)、亚特·阿德雷(Art Blakey)、比尔·埃文斯(Bill Evans)、查尔斯·明格斯(Charles Mingus)、奥耐特·科尔曼(Ornette Coleman)、塞西尔·泰勒(Cecil Taylor)、齐克·科利(Chick Corea)、“天气预报”(Weather Report)、温顿·马萨利斯(Wynton Marsalis)、基思·加雷特(Keith Jarrett)、帕特·梅瑟尼(Pat Metheny)。有代表性的爵士音乐家的名字还有许多, 篇幅所限无法在这里一一列举, 在熟悉他们的过程中你将会享受到让生活充满爵士乐的乐趣。

如何开始你的爵士乐之旅呢? 这里有几种选择: 如果你是从小听R&B或者流行音乐过渡到爵士乐上来的, 那么你可以先听格罗佛·华盛顿二世(Grover Washington, Jr.)和大卫·桑伯恩(David Sanborn), 然后再听约翰·柯川和济科·科利; 如果你从前是个摇滚乐爱好者, 那么你应该先从“天气预报”、约翰·斯科菲尔德(John Scofield)或者“融合爵士”时期的迈尔斯·戴维斯开始, 然后再听柯川和奥耐特·科尔曼; 如果你原来是个古典乐爱好者, 那么你可以通过比尔·埃文斯、迈尔斯·戴维斯或者吉尔·埃文斯在1950年代录制的唱片进入爵士乐。而对于那些喜欢带有迷人旋律和疯克节奏的跳舞音乐的人来说, 李·摩根的《不法者》(The Sidewinder)、贺瑞斯·席尔

沃的大部分专辑是他们接触爵士乐的入门首选。另外, 路易斯·阿姆斯特朗的唱片将会对任何一类乐迷产生帮助。

总之, 进入爵士乐的方式有许多种, 最重要的是你始终要让自己保持一种开放的心态, 要对不同的风格有兼容并包的能力。别错过任何一个让自己的耳朵“大开眼界”的机会! 或许你会在寻找自己所钟爱的音乐的过程中走些弯路, 但不要紧, 因为我们对音乐进行探索的意义也正在于此。

入门者必听的15张爵士乐唱片:

1. 路易斯·阿姆斯特朗(Louis Armstrong)
《演奏W.C. 汉迪》(Plays W.C. Handy) (Columbia公司出品-1997 Version)
2. 本尼·古德曼(Benny Goodman)
《唱, 唱, 唱》(Sing, Sing, Sing) (Bluebird公司出品)
3. 比莉·霍丽黛(Billie Holiday)
《精萃, 第五辑》(The Quintessential, Vol. 5) (Columbia公司出品)
4. 贝西伯爵(Count Basie)
《自动的贝西先生》(The Atomic Mr. Basie) (Roulette公司出品)
5. 艾灵顿公爵(Duke Ellington)
《住宅区》(Uptown) (Columbia公司出品)
6. 查理·帕克(Charlie Parker)
《鸟园组曲》(Yardbird Suite) (Rhino公司出品)
7. “晕眩”吉尔斯比(Dizzy Gillespie)
《在新港》(At Newport) (Verve公司出品)
8. 戴夫·布鲁贝克(Dave Brubeck)
《时间到了》(Time Out) (Columbia公司出品)
9. 迈尔斯·戴维斯(Miles Davis)
《有几分蓝》(Kind of Blue) (Columbia公司出品)
10. 约翰·柯川(John Coltrane)
《我喜爱的事物》(My Favorite Things) (Atlantic公司出品)
11. 斯坦·盖茨(Stan Getz)
《盖茨/吉尔伯特》(Getz/Gilberto) (Verve公司出品)
12. 韦斯·蒙哥马利(Wes Montgomery)
《难以置信的爵士》(The Incredible Jazz) (Original Jazz Classics公司出品)
13. 李·摩根(Lee Morgan)
《不法者》(The Sidewinder) (Blue Note公司出品)
14. “天气预报”(Weather Report)
《阴天》(Heavy Weather) (Columbia公司出品)
15. 温顿·马萨利斯(Wynton Marsalis)
《蓝色幕间》(Blue Interlude) (Columbia公司出品)

爵士简史

一个经常被提起但又永远无法找到答案的问题就是“爵士乐是如何开始的?” 第一张爵士乐唱片在1917年问世, 但爵士乐这种音乐形式在当时却已

经存在了至少20年。爵士乐是在古典音乐、进行曲、教堂音乐、劳动号子、拉格泰姆(Ragtime)、布鲁斯以及流行音乐的综合影响下产生的, 从诞生的那一刻

起,它就以其独立的音乐形式见诸于世人。

最早的爵士乐是由新奥尔良那些铜管乐队演奏的,他们通常受雇于游行、出殡、群众聚会或者舞会等活动。这些音乐家们不会仅仅只是重复简单的旋律了事,他们在演奏完一小段旋律后就开始各不相同的即兴演奏——但他们的动机很单纯:只是为了使他们的表演显得更有趣。他们也从不阅谱,因为他们并没有受过严格的学院式音乐教育。

自从巴迪·伯登(Buddy Bolden)在1895年组建他的乐队以来(他被认为是第一位成名的爵士音乐家),人们就把这一年看作爵士乐诞生的年份。接下来的20年,这种没有被文献资料详细记载的音乐以自己的速度缓慢地发展着。伯登在1906年由于日益恶化的精神病而自杀,他的后继者是新奥尔良的顶级短号手弗雷迪·科帕德(Freddie Keppard),而之后的金·奥利弗(King Oliver)则超越了科帕德。尽管有一些新奥尔良音乐家去了北方,但直到第一次世界大战前爵士乐仍严格地保持着它的地域特性。

1917年1月30日,一支白人乐队“大言不惭”地将自己的乐队命名为“正宗迪克西兰爵士乐队”(Original Dixieland Jazz Band),他们为哥伦比亚(Columbia)唱片公司录制了《黑人区趾高气昂者的舞会》(Darktown Strutters' Ball)和《印第安纳》(Indiana)两首曲子。但他们骚动的音乐被认为太过激进而导致这两首作品在当时无法发行。于是他们又在2月26日转投Victor唱片公司并录制了《马厩布鲁斯》(Livery Stable Blues)和《正宗迪克西兰一步》(Original Dixieland One Step),这次他们的作品被很快发行。其中用号模仿动物发声的《马厩布鲁斯》成为畅销曲目,爵士乐开始有几分被人“知遇”的感觉了。在随后的一段短期时间内,有一批模仿“正宗迪克西兰爵士乐队”风格的乐队作品被陆续录制,但他们中的大部分都是大同小异,因为他们全都在演奏时省略独奏部分,而这正是“正宗迪克西兰爵士乐队”的独特之处。爵士乐就着这股“东风”成为了时尚,它的推广者们也趁着这会儿发家致富。1919年,“正宗迪克西兰爵士乐队”在伦敦取得了成功。但这时距离黑人爵士音乐家开始录制自己的唱片还有几年的时间,以至于当时有一些观察家想当然地认为是白人(代表人物就是“正宗迪克西兰爵士乐队”)发明了爵士乐!但没过多久,另一种截然相反的片面看法又出现了:某些人认为只有黑人才会演奏爵士乐,所有的白人演奏者都是可怜的只会模仿的“跟屁虫”!很显然,以上的这两种观点都是错误的,时间给出了最正确的答案。

1920年,玛米·史密斯(Mamie Smith)录制了第一首布鲁斯歌曲《疯狂的布鲁斯》(Crazy Blues),它在短时间内掀起了布鲁斯狂潮,并抢去了爵士乐的风头。尽管如此,爵士乐仍然没有停下行进的步伐。“新奥尔良节奏之王”(New Orleans Rhythm Kings)是最早在乐曲中加入短小独奏的乐队之一,他们在1922年做出的音乐听上去已经领先于“正宗迪克西兰爵士乐队”许多了。1923年是爵士乐历史上关键的一年,因为在这一年金·奥利弗的“克利奥尔人爵

士乐队”(Creole Jazz Band)[当时的乐手阵容中包括了后来的大师路易斯·阿姆斯特朗(Louis Armstrong)和强尼·多斯(Johnny Dodds),他俩分别任短号手和单簧管手]、布鲁斯歌手贝茜·史密斯(Bessie Smith)、钢琴手兼作曲家杰里·罗尔·莫顿(Jelly Roll Morton)都出了他们的处女专辑。金·奥立佛的乐队被看作新奥尔良乐队们的引路者,而路易斯·阿姆斯特朗则在不远的未来永远地改变了爵士乐。

20年代早期,芝加哥是爵士乐的中心。当路易斯·阿姆斯特朗于1924年在纽约加入弗莱彻·亨德森(Fletcher Henderson)的大乐队时,他发现尽管当地的音乐家们的演奏技术很好,但所演奏的乐曲却总是有断裂感,缺少足够的布鲁斯感觉。于是阿姆斯特朗通过他爆发性的、充满戏剧性和摇摆感的独奏,对爵士音乐家们的表达方式产生了极深的影响,并为后来的即兴演奏提供了更多的可能性和发展变化的空间。事实上,关于阿姆斯特朗在爵士乐由集体即兴向个人独奏转变的过程中所发挥的作用,以及他后来的“摇摆爵士”(Swing)时代所打下的基础一直存在着很大的争议(尽管他可能的确是最重要的角色)。

20年代成为了众所周知的爵士时代(它所反映的自由主义等社会层面的精神同样为人乐道)。爵士乐开始大范围地影响伴舞乐队,甚至连当时最商业的乐团也学着使用切分节奏和加入短小的独奏。阿姆斯特朗的标志性系列唱片《热门五》(Hot Five)与《热门七》(Hot Seven)给了其他的音乐家很大的启发。他的声音和不拘一格的唱法影响了邦·克罗斯比(Bing Crosby),而后者则影响了其余的每一个人。比如短号手比克斯·比德贝克(Bix Beiderbecke),钢琴手杰里·罗尔·莫顿、詹姆斯·P·约翰逊(James P. Johnson),编曲/作曲家艾灵顿公爵(Duke Ellington)以及后来的次中音萨克斯手科尔曼·霍金斯(Coleman Hawkins),他们都成为了爵士世界中重要的角色。

20年代后期,更大规模的爵士管弦乐队变得流行起来。“迪克西兰”(Dixieland)时期的集体即兴演奏开始过时。在“大萧条”来临之后,“迪克西兰”更是在其重创下销声匿迹了近十年之久。大众们似乎不愿再去回忆20年代那段无忧无虑的岁月,于是民谣和跳舞音乐成了爵士乐短暂的替代品。尽管如此,当本尼·古德曼(Benny Goodman)在1935年突然成为大众欢迎的对象的时候,新一代还是向人们显示了他们乐观的一面:他们能够忘掉“大萧条”,并可以在摇摆乐队的伴奏下用舞蹈享受生活。1935—1946年是大型管弦乐队占据流行音乐排行榜的“大乐队”时代。在这10年里,爵士乐成为流行音乐中很重要的一部分,而不是像从前那样只是在背后发挥着影响力。格伦·米勒(Glenn Miller)与阿蒂·肖(Artie Shaw)都卖掉了上百万张的唱片,本尼·古德曼、贝西伯爵(Count Basie)、艾灵顿公爵则成为家喻户晓的名字。

在那些年头里,爵士乐以不同的方式向前延伸着自己的道路。新的独奏音乐家[钢琴手亚特·塔特姆

(Art Tatum)和特迪·威尔逊(Teddy Wilson)、次中音萨克斯手莱斯特·杨(Lester Young)、小号手罗伊·艾尔德里奇(Roy Eldridge)和巴尼·伯里甘(Bunny Berigan)等人]开创了诸多另类风格,大乐队的编曲也更加复杂。“迪克西兰”趋势再度复兴,爵士乐第一次被看作了美国文化的重要部分。尽管当时风光无限,但爵士乐的黄金时代并没有能一直维系下去。

由于爵士乐的继续演进,它不可避免地走上了超越普通流行音乐听众口味的道路。40年代早期,许多更年轻的音乐家开始向“摇摆爵士”之外的风格发展(当时这种音乐已经陷入了不断重复难以创新的陈旧泥潭),而且他们形成了自己的演奏概念。中音萨克斯手查理·帕克(Charlie Parker)和小号手“晕眩”吉尔斯比(Dizzy Gillespie)是代表人物,也正是他们创造了新的爵士乐风格“比波普”(Bebop)[或称“波普”(Bop)]。但他们并不孤独,因为没过多久就有不少音乐家加入了他们的行列。“比波普”音乐家独奏时会很快地将乐曲的主题丢到一边,随即在更高级的和声里展开即兴演奏(以至于有评论发出这样的疑问“旋律在哪里?”),调性与节奏都比原来复杂了许多。最重要的一点是,这种风格似乎已经不再为舞者服务。1942-1944年,爵士乐再次受到双重打击:政府征收的娱乐税导致了大量舞场的关张,流行歌手的日益受宠则宣告了大乐队的衰败。但俱乐部中舞场的逐渐消失间接地发挥了这样的作用:促使爵士乐由过去的伴舞音乐向严格意义上的听觉音乐转变。在被上升到艺术音乐的范畴之后,爵士乐与流行音乐世界几乎完全隔离开了,它的听众数量骤减,这时其他更简单的音乐趁机占领了爵士乐让出的市场。

商业上的衰落并未减缓爵士乐在艺术性上的探索速度。“波普”曾经一度被视为过于激进的音乐,但它却在50年代成为主流爵士乐的重要部分。50年代中期比较流行的“酷爵士”(Cool Jazz)[或曰“西海岸爵士”(West Coast Jazz)]将重点放在了更温和的音调和编曲上;从“比波普”派生出来的“硬波普”(Hard Bop)则带来了更多的灵魂乐元素,并继承了原来的“波普”乐迷。但“先锋(前卫)爵士”(Avant-Garde Jazz)[有时也叫“自由爵士”(Free Jazz)]让爵士乐向前迈进的步伐最大,它把更多的听众甩在了后面。

1959年,当奥耐特·科尔曼(Ornette Coleman)与他的四重奏在纽约“五点”(Five Spot)俱乐部表演时,许多刚开始习惯瑟隆尼斯·蒙克(Thelonious Monk)的音乐的听众变得迷惑和不知所措。奥耐特与他的同伴们在快速地演奏完乐曲主题后就开始了非常自由的即兴演奏,他们甚至根本不用和弦!而同一时期的约翰·柯川则将“波普”发展到了极致——他在名曲《巨人脚步》(Giant Steps)中用了数不清的和声,在简单的重复性伴奏中进行着热情无限的即兴演奏;钢琴手塞西尔·泰勒(Cecil Taylor)的无调性敲击型演奏同时受惠于爵士前辈和当代古典音乐;埃里克·杜菲(Eric Dolphy)的间歇性演奏让人完全无法预料。“先锋(前卫)爵士”的时代来到了!

到60年代中期的时候,“自由爵士”已经充满了精力旺盛的即兴演奏者,他们在声音上的探索同在音符上的探索一样多。“芝加哥艺术合奏团”(Art Ensemble of Chicago)与安东尼·布莱克斯顿(Anthony Braxton)在短时间内迅速崛起,他们在音乐里更加充分地利用乐句的间隔。到70年代的时候,已经有许多“先锋爵士”音乐家把精力用在了将即兴演奏与复杂的曲式结构相结合之上。音乐的形式虽然不再自由,但音乐家在独奏时却可以拥有完全的自由,无论他们制造出的声音与原曲有多么不搭调。尽管从70年代开始,一些新的风格逐渐抢去了“自由爵士”的风头,但对于有创意的即兴演奏者它仍然是有生气的选择,而且它的创新性始终在间接地影响着现代主流爵士乐界。

70年代给人们留下深刻记忆的是“融合爵士”(Fusion),当时有许多音乐家都在干着同一件事情:努力将摇滚乐、R&B和流行音乐引入爵士乐。尽管在60年代末的时候爵士乐和摇滚乐还是两个互不相干的世界,但在电声键盘得到日益广泛运用的情况下,大量的实验也随之发生了。迈尔斯·戴维斯(Miles Davis)曾经是“波普”、“酷爵士”、“硬波普”以及“先锋(前卫)爵士”的革新者,这次他又成了“融合爵士”的先行者——他录制的《在一条寂静的路上》(In a Silent Way)和《婊子酒》(Bitches Brew)成了这种风格的标志性专辑。乐队们开始将爵士乐中的即兴感、音乐性和摇滚乐节奏所产生的力量两相结合,其中比较著名的有“重返永远”(Return to Forever)、“天气预报”(Weather Report)和“摩诃维史努管弦乐队”(The Mahavishnu Orchestra)。但到75年时,这次“融合”运动开始逐渐失掉其起初所具备的艺术气息,转而沦为赚钱的工具。时至今日,经常会有“缩水”后的“融合爵士”作品被推出,它们听上去就像“交叉爵士”或者“器乐流行爵士”,以至于有了“当代爵士”(Contemporary Jazz)这个不太合适的名词。

1920-1975年是爵士乐突飞猛进的时光,新的风格总是在5到10年之内被创造出来。到了80年代,爵士乐突然开始了“寻根”现象,音乐家们似乎都愿意从“波普”以前的爵士乐中寻找灵感并获得启示。“迪克西兰”在沉寂了10多年后也开始重新活跃起来(50年代是它的黄金时期),尽管80年代之前主流爵士乐界很少有人注意到它的存在。温顿·马萨里斯(Wynton Marsalis)用他的小号主宰了这10年。他是从60年代中期起开始其小号生涯的,迈尔斯·戴维斯的演奏风格曾深深地影响了他。通过回顾过去的风格和钻研前“波普”时期的爵士大师们,温顿·马萨里斯终于找到了自己的声音。他将借鉴和改编自过去的想法转变成了具有新鲜感的现代形式,即使是在他演奏当代音乐时也可以听出其中来自过去的新意。

许多年轻的演奏者紧紧跟随随着温顿·马萨里斯的脚步,他们甚至忘了去理睬“融合爵士”。连大部分“前卫爵士”的革新者们也把“硬波普”当作他们音乐的基础。这是一次很不寻常的进步,因为有那么多20来岁的音乐家在演奏他们出生前就已经风光不

再的风格。不过到了90年代的时候,这些“幼狮”中的许多都发展出了自己的声音,并能够在前人革新的道路上延续自己的足迹。

几乎所有的爵士乐风格在90年代都保持着活力。“迪克西兰”、“经典爵士”、“主流爵士”(主要是小型摇摆爵士乐队)、“波普”、“硬波普”、“后波普”、“前卫爵士”以及不同形式的“融合爵士”呈百花齐

放的态势。过去的20年里,爵士乐在越来越国际化(近代欧洲发出了许多爵士乐声音)的同时,放缓了前进的步调。如果从这个角度来看,爵士乐在未来的发展方向似乎有些模糊,但有些人仅仅据此便匆匆断言爵士乐已经走到尽头则属于言过其实了。我们相信,只要唱片还在被生产出来,只要人们还需要听音乐,爵士乐就会一直存活下去。

爵士乐的革新者们(不可不知的爵士乐音乐家)

在漫长的爵士乐历史上,存在有数千位天才的即兴演奏家和数百位已经拥有了自己的个性声音的音乐家。尽管如此,有六个人仍然是他们中最重要的。无论是从已经取得的成就、歌曲的原创性与创新性,还是对其他人的影响来说,这六个人中的每一位都大大地丰富了爵士乐的“词汇表”并永久地改变了这种音乐。他们是:路易斯·阿姆斯特朗(Louis Armstrong)(小号/主唱)、艾灵顿公爵(Duke Ellington)(作曲/编曲/乐队指挥/钢琴)、查理·帕克(Charlie Parker)(中音萨克斯)、“晕眩”吉尔斯比(Dizzy Gillespie)(小号)、迈尔斯·戴维斯(Miles Davis)(小号/乐队指挥)、约翰·柯川(John Coltrane)(次中音萨克斯/高音萨克斯)。

除了上面提到的这六位爵士音乐名家,还有许多伟大的名字,他们虽然没有这六人在爵士乐历史上的地位显赫,但他们同样对爵士乐的发展起到了很大的促进作用。以下这个名单只是给大家提供一个参考,至于他们的音乐究竟孰优孰劣,还要靠你自己的判断力。因为并非他们的每一张唱片都是完美之作。

新奥尔良爵士(New Orleans Jazz)

杰里·罗尔·莫顿(Jelly Roll Morton)使用乐器:钢琴,作曲(piano,composer)

金·奥利弗(King Oliver)使用乐器:短号(Cornet)

雷德·艾伦(Red Allen)使用乐器:小号(trumpet)

基德·奥里(Kid Ory)使用乐器:长号(trombone)

强尼·多德斯(Johnny Dodds)使用乐器:单簧管(clarinet)

西德尼·贝切特(Sidney Bechet)使用乐器:高音萨克斯,单簧管(soprano,clarinet)

经典爵士(Classic Jazz)

比克斯·贝德贝克(Bix Beiderbecke)使用乐器:短号(cornet)

杰克·蒂加登(Jack Teagarden)使用乐器:长号,主唱(trombone,vocals)

皮·维·拉塞尔(Pee Wee Russell)使用乐器:单簧管(clarinet)

巴德·弗里曼(Bud Freeman)使用乐器:次中音

萨克斯(tenor)

詹姆斯·P·约翰逊(James P.Johnson)使用乐器:钢琴(piano)

“胖子”沃勒(Fats Waller)使用乐器:钢琴,作曲,主唱(piano,composer,vocals)

厄尔·海因斯(Earl Hines)使用乐器:钢琴(piano)

乔·维努蒂(Joe Venuti)使用乐器:小提琴(violin)

贝茜·史密斯(Bessie Smith):主唱(vocals)

埃迪·康登(Eddie Condon):指挥(bandleader)

摇摆爵士(Swing)

罗伊·艾尔德里奇(Roy Eldridge)使用乐器:小号(trumpet)

巴尼·伯里甘(Bunny Berigan)使用乐器:小号(trumpet)

查理·沙夫斯(Charlie Shavers)使用乐器:小号(trumpet)

克拉克·特里(Clark Terry)使用乐器:粗管短号(fluegelhorn)

本尼·古德曼(Benny Goodman)使用乐器:单簧管,指挥(clarinet,bandleader)

阿蒂·肖(Artie Shaw)使用乐器:单簧管,指挥(clarinet,bandleader)

科尔曼·霍金斯(Coleman Hawkins)使用乐器:次中音萨克斯(tenor)

莱斯特·杨(Lester Young)使用乐器:次中音萨克斯(tenor)

本·韦伯斯特(Ben Webster)使用乐器:次中音萨克斯(tenor)

强尼·霍奇斯(Johnny Hodges)使用乐器:中音萨克斯(alto)

本尼·卡特(Benny Carter)使用乐器:中音萨克斯,编曲(alto,arranger)

哈里·卡尼(Harry Carney)使用乐器:上低音萨克斯(baritone)

亚特·塔特姆(Art Tatum)使用乐器:钢琴(piano)

特迪·威尔逊(Teddy Wilson)使用乐器:钢琴(piano)

贝西伯爵(Count Basie)使用乐器:钢琴,指挥(piano,bandleader)