

2012 年伍迪·格瑞斯最杰出流行音乐研究著作奖

Jazz, Rock, Funk and the Creation of Fusion

[美] 凯文·费尔利兹 (Kevin Fellezs) 著 刘研 译

——爵士、摇滚、疯克与融合音乐的创立

火之鸟

中央音乐学院出版社

2012 年伍迪·格瑞斯最杰出流行音乐研究著作奖

Jazz, Rock, Funk and the Creation of Fusion

〔美〕凯文·费尔利兹 (Kevin Fellezs) 著 刘研 译

——爵士、摇滚、疯克与融合音乐的创立

火之鸟

中央音乐学院出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

火之鸟：爵士、摇滚、疯克与融合音乐的创立 / (美) 凯文·费尔利兹著；刘研译. —北京：中央音乐学院出版社，2016.12

ISBN 978 - 7 - 81096 - 795 - 2

I. ①火… II. ①凯… ②刘… III. ①通俗音乐—研究—美国—现代 IV. ①J605.712

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 315271 号

Birds of Fire

© 2011 by Duke University Press

《火之鸟》英文原版于 2011 年由杜克大学出版社出版

北京市版权局著作权合同登记号 图字：01 - 2014 - 5994 号

HUǒZHINIǎO

火之鸟——爵士、摇滚、疯克与融合音乐的创立

[美] 凯文·费尔利兹著

刘研 译

出版发行：中央音乐学院出版社

经 销：新华书店

开 本：787 × 1092 毫米 16 开 印张：21.5

印 刷：北京宏伟双华印刷有限公司

版 次：2016 年 12 月第 1 版 2016 年 12 月第 1 次印刷

印 数：1—2,000 册

书 号：ISBN 978 - 7 - 81096 - 795 - 2

定 价：78.00 元

中央音乐学院出版社 北京市西城区鲍家街 43 号 邮编：100031

发行部：(010) 66418248 66415711 (传真)

献给我的外祖父、外祖母：城门数马和城门初音

凯文·费尔利兹

“拉斯塔”是一种有趣的语言，（因为牙买加的拉斯特法里主义者）从不属于他们的文本《圣经》中借用了这个概念，他们不得不改变《圣经》原有的意思，以获得符合自身经验的含义。但在转变文本自我重塑的过程中……他们无法断定自己唯一的文化资源是否蕴藏在过去。他们不能回溯或尝试重新恢复那些未受历史影响绝对纯粹的“民间文化”……（他们说），“不要告诉我们手鼓（tom-toms）在森林里，我们要运用新的表达手段和作品，用一种新观念创造新音乐。”这是一种文化变迁，它并不是全新的，不是一成不变、不可打破的历史延续。它通过重组文化实践中的各类要素获得转变，这些要素本身并不包含任何必然的政治内涵，它不是具有政治和意识形态含义话语中的单个元素，而是这些元素在一种新话语结构中的组合方式。

——斯图亚特·霍尔（Stuart Hall）

中文版作者前言

2012年，我有幸认识了来自中国北京中央音乐学院的音乐学者刘研，她在纽约研究美国当代流行音乐，我和妻子劳拉陪研和他的先生到一个小音乐酒吧听歌。2013年，劳拉和我有机会到北京拜访他们夫妇，他们热情地在一家精致的餐馆里招待了我们。在那里，我们还认识了他们的音乐家朋友。一位是中阮演奏家冯满天，据说他父亲也是演奏同类乐器的著名音乐家，他还曾是中国重金属乐队“白天使”的组建者和吉他手。另一位是中央民族乐团的箜篌演奏家吴琳，我们很荣幸在一间非常讲究的茶室中聆听了他们的私人演奏。好客的研和他的先生以及朋友们给了我们一个难以忘怀的中国旅程。

研在纽约的时候就和我提起想翻译《火之鸟》，我当然很高兴，但我更感兴趣的是，中国读者如何理解这种混合了源自美国——爵士、摇滚和疯克——等风格的音乐，而那个时期中美官方鲜有交流。中国听众聆听融合音乐能听到什么？然而，在我到了北京并遇见像冯满天这样的演奏家后，事情变得清晰起来，至少对于中国那个时期的“中产阶级”而言，西方流行音乐唱片拥有一个巨大的灰色市场。就像世界上的其他国家（包括苏联和古巴）一样，录音带交易是20世纪80年代北京音乐事件中的一部分，虽然首都以外的地方并不那么普及，但已经让许许多多中国青年可以接近西方流行音乐。我们相遇的那个晚上，品尝着各式各样的烤鸭美食的同时，冯和我沉醉于空灵的吉他声中，唱着老蝎子乐队和汤姆·拉什的歌。

这些都说明，融合音乐可能已经渗透藩篱，中国音乐家们也已意识到

发生在他们国家之外的音乐流派的混合。我在北京只停留了3天，虽然收藏者和磁带商人对我书中提到的融合乐队如“一生”“玛哈维希奴乐团”和“猎头族”还不感兴趣，但他们已经触摸到了西方流行音乐的潮流。希望这本书可以参与中国学者对音乐之王——我称之为（某种程度上）“融合音乐”——的讨论中。

从《火之鸟》出版到我写这篇序言（2016年10月）已经5年。这本书收获的关注超出了我的预期（包括友善的和不那么友善的），我很感谢这些读者，特别是那些批评的声音。然而，即使今天写，我也不打算做太多改变。我会采用同样的研究方法去讨论更多的乐队或音乐家，并给予“回到永远”或“迪克斯废物”这些乐队更多的空间。我坚持认为，本书中研究的音乐处于一个中间地带，正如我在引言中说的“一种在两个或更多音乐传统之间，具有争议的、永不停止的重叠阈限空间”。我仍然会继续关注托尼·威廉姆斯的一生乐队、约翰·麦克劳夫伦与扎基尔·侯赛因的沙克蒂乐队的形成、琼妮·米歇尔与杰柯·帕斯特瑞斯和查尔斯·明格斯，以及赫比·汉考克的猎头族乐队。尽管在当今过度发展的世界中大量现代生活混乱异化，我仍坚持认为，即使没有根基，整体风格的混合在当下“后风格”流行音乐的语境中已经成为主导，它标志着对寻找联系和文化锚定效应^①的迫切要求。

最后，衷心地感谢刘研将我的书带给中国读者，感谢她的辛勤、努力和热情完成了你们手上这本书。希望这部译著能够促进中国国内外音乐学者与乐迷之间的对话，我也期待在不久的将来可以与他们一起讨论融合音乐。

凯文·费尔利兹

2016年10月26日

美国纽约

① 编者注：锚定效应，Anchoring Effect，一般又叫沉锚效应，是一种重要的心理现象。就是指当人们对某个事件做定量估测时，会将某些特定数值作为起始值，是始值像锚一样制约着估测值。在做决策的时候，会不自觉地给予最初获得的信息过多的重视。

Preface to the Chinese translation

In 2012, it was my pleasure to meet Yan Liu, a Chinese musicologist from the Central Conservatory of Music in Beijing. She was in New York to research contemporary U. S. American popular music and my wife, Laurie, and I accompanied Yan and her husband, Paul, to a small number of music venues. In 2013, Laurie and I had the opportunity to visit Yan and Paul in Beijing. They were generous hosts, escorting us to wonderful teahouses and restaurants, where we met some of their musician friends. Feng Mantian is a recognized master of the *ruan* or four-string Chinese fretted lute, an instrument on which his father was also a master musician but he was also a founder and lead guitarist for Chinese heavy metal band, White Angels. Another musician we met was Lin Wu, a master of the Chinese harp or *konghou*, and a member of the prestigious Central Nationalities' Orchestra. Laurie and I were privileged to hear both of them perform at a private performance at an elegant teahouse during our visit. The hospitality Yan, Paul, and their friends extended to us will forever remain the highlight of our trip to China.

Yan approached me about translating *Birds of Fire* during her time in New York. I was flattered, of course, but I was also interested in what a Chinese reader might make of this music that mixes musical genres of American origin—jazz, rock, and funk—during a period when there was little official exchange between China and the U. S. . What do Chinese listeners hear when they listen to fu-

sion? After visiting Beijing and meeting musicians such as Feng, however, it became clear that, at least for “middle-class” Chinese Communists of the period, there was a vast gray market in Western popular music recordings. Similar to the rest of the world, including the Soviet Union and Cuba, cassette trading culture was a part of the 1980s music scenes in Beijing and, while it did not extend much beyond the capital city, it would afford a sizeable number of Chinese youth access to Western popular music. The evening we met, Feng and I enjoyed air guitar’ing and singing the lead lines to old Scorpions and Rush songs while dining on a variety of duck dishes.

This is all to say that fusion *may have* managed to permeate the Bamboo Curtain, allowing Chinese musicians to pick up on the generic mixings that were taking place outside their country. I was only visiting Beijing for three days. Yet even if Chinese collectors and tape traders were uninterested in the music of the fusion bands I mention in the text such as Lifetime, Mahavishnu Orchestra, and the Head Hunters, they were in touch with Western popular music trends. It is my hope that this book joins a discussion with Chinese scholars about the musicking I have chosen to (sort of) name “fusion”.

It has been five years as of this writing (October 2016) since *Birds of Fire* was published. The book has received attention—both friendly and less so—beyond my expectations and I am grateful for any readers, even (especially?) those who are critical. However, I would not change much in the text if I were to write it today. I might mention more bands or musicians or give more space to bands such as Return to Forever or the Dixie Dregs but my theoretical approach would remain the same. I would still argue that the music I investigate in this book occupies the broken middle, “an overlapping yet liminal space of contested, and never settled, priorities between two or more musical traditions,” as I put it in the Introduction. I would still highlight Tony Williams’s Lifetime band, John McLaughlin’s

formation of Shakti with Zakir Hussain, Joni Mitchell's involvement with Jaco Pastorius and Charles Mingus, and Herbie Hancock's Head Hunters. I continue to insist that whole scale genre mixings have become the dominant musical practice in the current "post-genre" popular music soundscape, signaling the urge to find connection and cultural anchoring, if not roots, despite the dislocated alienation of much contemporary life in the overdeveloped world today.

In closing, I want to convey my deepest appreciation and gratitude to Yan Liu for bringing my work to life for Chinese readers. I am indebted to her diligence, hard work, and enthusiasm in producing the work you now hold in your hands. I hope that the publication of this translation facilitates conversations among scholars and fans of the music in and out of China and look forward to discussing all things fusion with them in the near future.

Sincerely,

Kevin Fellezs

October 26, 2016

New York City, USA

译者前言

结缘这本书是个再自然不过的过程，2013 年我在美国哥伦比亚大学音乐系做访学，本书作者凯文·费尔利兹（Kevin Fellezs）教授是系里为我安排的第一学期的导师。某天我在哥大音乐系网站上看到费尔利兹教授的获奖信息，并在后来的一次私人聚会上表示祝贺，随口聊起如果有机会希望能把这本书介绍给中国读者，没想到凯文几天后就把负责该书发行的美国杜克大学出版社编辑的联系方式发给了我，还邀请我一同前往德克萨斯大学奥斯汀分校参加 2013 年国际流行音乐研究会美国分会（IASPM - US）的学术研讨会。短短 3 天的学术交流，让我对美国流行音乐理论研究的方法与现状有了更多了解，出于博士期间研究课题的需要，我坚定了翻译该书的想法。随后，经过近 4 个月与杜克大学出版社的反复沟通，这本书就成了我回国后 2 年里最重要的工作之一。

凯文·费尔利兹教授现任职于美国哥伦比亚大学非裔美国人研究中心，主要研究方向是美国历史意识研究，《火之鸟——爵士、摇滚、疯克与融合音乐的创立》（*Birds of Fire: Jazz, Rock, Funk and the Creation of Fusion*）是他在加利福尼亚大学伯克利分校和默塞德分校工作期间的研究成果，该书 2011 年由美国杜克大学出版社发行，2012 年获国际流行音乐研究会美国分会颁发的伍迪·格斯瑞图书奖（Woody Guthrie Award）。书中讨论的融合音乐（Fusion）是美国 20 世纪 60 年代末至 70 年代盛行的一种流行音乐样式。长期以来，融合音乐都被认为是爵士乐的一种亚风格，因为最初融合音乐的出现就是在爵士乐和声与即兴演奏的基础上加入摇滚、疯

克、R&B 或拉丁爵士等音乐风格，所以人们常常称其为“爵士融合”（Jazz Fusion）。早期的融合音乐多是混合了爵士乐与摇滚乐的作品，因此“爵士融合”多是指“爵士-摇滚”（Jazz-Rock）风格。在融合音乐盛行的阶段，音乐家们最大的兴趣就是拓展各类流行音乐混合方式的可能性，而同一时期电子乐器与扩音器的广泛使用则加剧了这一实验性音乐活动的探索。由于融合音乐处于各类流行音乐风格之间所具有的“什么都不属于”的特性，使得它一出现就引起了对其定义的讨论，很长一段时间内演奏者们都用模糊的“这类音乐”或“非爵士非摇滚音乐”称呼这种风格。在费尔利兹教授的研究中，融合音乐被视为一种独立风格，他认为不同流派的继承与创新之间的相互作用重新生成了音乐的边界，并由此形成新的传统。他借用英国学者伊莎贝尔·阿姆斯特朗（Isobel Armstrong）的概念“断裂中线”（Broken Middle）作为该研究的起点和终点。“断裂中线”或译作“断裂的中间地带”，是阿姆斯特朗教授在其著作《激进美学》（*The Radical Aesthetic*, 2000）中提出的概念，用作形容事物相交的中间位置上产生的“第三种类型”，由于事物都存在于时间中，中线也会随时间的变化而不断改变，因此，第三种类型随时可能变成一个新类型的起点。费尔利兹教授基于同样的观点，将该理论运用到融合音乐的讨论中。他认为，20 世纪六七十年代的融合音乐家们正是通过改变风格规则、混合不同传统体裁形式的表演，在结构与解构之间进行着痛苦的重建，恰如玛哈维西奴乐团《火之鸟》专辑名称暗示的那样，是一种生命燃烧的涅槃重生。

这本书主体部分共七章，前三章讨论了爵士、摇滚与疯克音乐的历史以及早期融合音乐形成的过程，后四章选取四位代表性人物：托尼·威廉姆斯、约翰·麦克劳夫伦、琼妮·米歇尔和赫比·汉考克，探讨了融合音乐实践中的多种形态。无论从理论或实践层面作者似乎都在传递一个信息，即融合音乐的出现是一种历史必然。20 世纪六七十年代，美国正处于内外交困时期，持续了十多年的越南战争迟迟无法结束不仅削弱了美国军事力量、改变了美苏对峙的国际格局，也引发了国内民众的强烈不满。据

美国夏威夷大学的数据统计，越战期间美军参战人数达 65 万余人、死亡人数约 58 220 人、30 余万人受伤，是除越南以外所有参战国中伤亡最重的国家。这场战争导致二战后本已转好的美国经济再次陷入泥潭，巨额的军费开支（约 2 500 亿美元）使美国国内经济进一步恶化，进而点燃了 1968 年的第二次经济危机。经济的不稳定，失业人口的增加，加之由来已久的种族问题更加激化了美国国内的社会矛盾，从而触发了 60 年代一波又一波的运动。其中，马丁·路德·金领导的黑人民权运动，争取就业平等的女性主义运动，反对传统意识形态的青年反主流文化运动都是这一时期的重大事件。此外，1964 年的《公民权利法案》和 1965 年的《移民和国籍法修订案》的出台，以及 1969 年 7 月美国宇航员成功登上月球都成为 20 世纪 60 年代至 70 年代美国音乐形态转变的重要背景。从美国流行音乐发展上看，产生于 20 世纪 20 年代的爵士乐开始远离大众走向音乐厅，逐渐成为以白人中产阶级为代表的主流文化的代言，甚至成为美国冷战时期外交策略的手段之一。另一方面，20 世纪 50 年代中期出现的摇滚乐到了 60 年代已经成为大众音乐领域中绝对的赢家，随着《公民权利法案》的通过，50 年代那种用白人翻唱黑人歌曲进行市场营销的方式更多地被黑人歌手的演唱所取代。越来越多非洲裔美国歌手获得了身份合法性，比如：底特律摩城唱片公司（Motown）推出的“至高无上”女子演唱组、盲人歌手斯蒂夫·旺达、杰克逊兄弟等都曾在 60 年代风靡一时，其中，杰克逊兄弟演唱组更是培养出后来的摇滚巨星迈克尔·杰克逊。而 1965 年美国移民法的修订则取消了 1952 年原法案中的种族配额，在保持西欧移民优先权的基础上，使得大量非西欧移民得以进入美国，直接促成了这一阶段美国流行音乐元素的多元化，比如：1964 年随着披头士乐队的全美巡回演出引发的英伦摇滚入侵，印度音乐大师拉维·香卡的西塔尔琴带来的“东西方相遇”，牙买加裔歌手鲍勃·马利源于牙买加 Ska 音乐，后来又融入灵歌的雷鬼乐，以及墨西哥裔歌手卡洛斯·桑塔纳混合了布鲁斯、拉丁音乐与摇滚乐的作品等等。显然，融合音乐的形成与美国 20 世纪六七十年代的政治、经济、科技

与文化的发展密切相关，正如书中选取的托尼·威廉姆斯受到披头士乐队的影 响，约翰·麦克劳伦追随印度精神领袖斯里·钦莫伊，琼妮·米歇尔游走在美加两国、黑白人种特性之间，以及赫比·汉考克融入最新科技元素的电子音乐创作所呈现的那样。融合音乐不仅作为 20 世纪六七十年代的一种音乐样式，更是现代文化多元性在美国流行音乐实践中的具体反映，它预示着 20 世纪音乐生活中普遍存在的“全球本土化”（Glocalization）特征，可以说，无论当代流行音乐各流派多么炫目妖娆，文化混合的大潮势不可挡地将成为主导。

这本书的翻译工作去年 12 月就已经完成，在随后的一年中又进行过多次修改和调整。由于书中涉及内容广泛，不仅包括众多不同时期和类型的流行音乐演奏技术、代表性歌手及演奏家，更是运用了大量 90 年代以后出现的研究理论和方法，例如：前文提到的阿姆斯特朗教授于 2000 年提出的“断裂中线”（Broken Middle）、1989 年日本经济学家首次在《哈佛经济观察》中提出的“全球本土化”观念、1993 年美国学者马克·德利（Mark Dery）提出的用于文艺美学研究的“非洲未来主义”（Afrofuturism）理论等等。这些都为翻译工作带来不少困难，为了确保翻译内容尽可能准确，凡书中提及的人物、流派、技术以及相关理论均需逐一查实出处、成因、原理，并最大限度地了解其后续影响及变化。即便如此，此书翻译中也难免会有不确切的地方，若有不妥，还望读者们能予以指正。

关于《火之鸟》的中译本此处做两点说明：

1. 在译著中，我们经常会遇到同一概念不同译法的情况，有音译的，也意译的，这样难免会产生混淆。为了便于识别，书中提及的作品或专辑名称的均采用中英文双语，中译名称仅供参考。此外，考虑到国内读者可能对美国流行音乐中的某些概念和人名并不熟悉，书中增加了 55 处译者注，同时在书后还附了中英文对照的人名索引，希望能为读者理解内容提供些帮助。

2. 原书注释采用尾注方式，为了方便阅读，中译本调整为脚注方式。

需要说明的是，原书注释只标注了作者、著作或论文名称和页码，具体出版信息均未注明，有需要的读者需自行查实。

最后，要感谢凯文·费尔利兹教授对我的信任，感谢美国杜克大学出版社授予版权，感谢中央音乐学院出版社给予流行音乐理论研究的重视，特别要感谢本书编辑余原女士的热情、努力和严谨的态度让这部译著得以顺利完成和出版。在当今全球本土化的大潮中，流行音乐作为一种文化传递方式早已渗透世界各个角落，尽管其自身存在诸多问题，甚至遭到许多诟病，却毋庸置疑地成为当代音乐生活中事实的主流，这是值得我们认真思考的。

刘 研

2016年11月26日于天津

致 谢

这本书是一个漫长而艰苦的旅程，如果没有许多合作伙伴以及我的家人、朋友和同事的帮助，也许我一直无法完成。他们中最重要的是我的学位论文答辩委员会的成员们。我的导师安吉拉·戴维斯（Angela Davis）促使我阐明观点并重新思考论文的基本假设，她的洞察力和充满智慧的严厉对我成长为一名学者至关重要。詹姆斯·克利福德（James Clifford）对我产生了深远影响，他对分类和关系的细致探索启发了我的研究。赫尔曼·格雷（Herman Gray）为我的理论框架提供了一个基本方向，使得我的研究论域和界线更加清晰。埃里克·波特（Eric Porter）为我的研究提供了不止一个范例，他那富有创见的解读及热情的合作精神始终是我灵感的源泉。我深深地感激他们每个人对我慷慨的引导和支持。

我从加州大学伯克利分校的博士后合作导师乔斯林·桂巴尔特（Jocelyne Guilbault）那里得到的亲切指导也是非常宝贵的。在伯克利的两年间，与邦妮·韦德（Bonnie Wade）和本·布伦纳（Ben Brinner）一起度过的日子让我获益良多。我也非常庆幸在那个阶段能够遇到许多已经毕业和在读的研究生，这里特别要提到的是：玛丽·亚伯（Marie Abé）、邓肯·阿拉尔特（Duncan Allard）、艾略特·贝茨（Eliot Bates）、瑞贝卡·博登海默（Rebecca Bodenheimer）、查尔斯·菲利斯（Charles Ferris）、杰夫·帕科曼（Jeff Packman）、约翰-斯·佩雷亚（John-Carlos Perea）、马修·莱海姆（Matthew Rahaim）和弗朗西斯卡·里维拉（Francesca Rivera）。

如果我没有提到从玛丽·斯科特（Mary Scott）处获得的鼓舞和指引，

一定是我疏忽了，没有她我不会走上这本书的学术研究道路。我也深受硕士阶段的导师克里斯蒂娜·鲁图露（Cristina Ruotolo）的影响，她细致的指导激发了我对融合音乐最初的研究。对他们的感激之情我无以回报。

感谢参与我资格考核的写作搭档——凯伦·德佛里斯（Karen DeVries）、米歇尔·艾瑞（Michelle Erai）和克里斯塔·莱因斯（Krista Lynes）——每一次的小组讨论中，他们的付出远大于收获，阅读这本书的初稿，促使我更加清晰地提出论据和主张。感谢保罗·安德森（Paul Anderson）、塔马尔·巴泽尔（Tamar Barzel）、哈里斯·伯杰（Harris Berger）、戴维·博尔格（David Borgo）、斯科特·德韦克斯（Scott DeVeaux）、伯纳德·金德伦（Bernard Gendron）、约翰·豪兰（John Howland）、罗斯汉克·凯斯蒂（Rhoshanak Kheshti）、乔治·利普西茨（George Lipsitz）、斯蒂文·庞德（Steven Pond）、罗纳德·瑞达诺（Ronald Radano）、特里西亚·罗斯（Tricia Rose）、巴利·闪克（Barry Shank）、安迪·萨顿（Andy Sutton）、杰弗里·泰勒（Jeffrey Taylor）、加里·汤姆林森（Gary Tomlinson）、雪莉·塔克（Sherrie Tucker）、格蕾丝·王（Grace Wang）、克里斯托弗·沃什博恩（Christopher Washburne）、斯蒂夫·瓦克斯曼（Steve Waksman）、黛博拉·黄（Deborah Wong）等学者慷慨地让我分享他们的时间和思想。我也获得了加州大学梅西德学院许多同事的友情支持——特别是苏珊·阿穆森（Susan Amussen）、罗宾·德鲁根（Robin DeLugan）、简·乔根斯（Jan Goggans）、凯斯琳·赫尔（Kathleen Hull）、夏伊洛·奎恩（Sholeh Quinn）和克里斯蒂·里奇（Cristián Ricci）。我还要专门感谢“SSHA - 合作者”伊格纳西奥·洛佩兹-凯茨（Ignacio Lopez-Calvo）、肖恩·马洛伊（Sean Malloy）和王石浦（ShiPu Wang）给予我的大量非常必要的批评、建议和鼓励。

我最初的研究主要依靠还未数字化的录音资料和档案室中不起眼的档案材料，非常感谢理查德·弗里曼（Richard Freeman）、迈克尔·肯尼（Michael Kenny）、尼古拉斯·鲁伯特索夫（Nicholas Rubtsoff）允许我使用