

跟我学

刘建辉 朱莉 编著

湖南文艺出版社

genwoxue

爵

士

钢

琴

JUESHIGANGQIN

跟我学爵士钢琴

刘建辉 朱莉 编著



湖南文艺出版社

[湘]新登字 002 号

跟我学爵士钢琴

刘建辉 朱莉 编著

责任编辑：谢柳青

*

湖南文艺出版社出版、发行

(长沙市河西银盆南路 67 号 邮编:410006)

湖南省新华书店经销 湖南省株洲市彩色印刷厂印刷

*

1998 年 7 月 第 1 版第 1 次印刷

开本:880×1230 1/16 印张:15.75

印数:1—5000

ISBN 7-5404-1880-X

J. 227 定价:23.7 元

若有质量问题,请直接与本社出版科联系调换

前 言

近年来,我国的流行音乐以它那独具魅力的流行速度,在全国范围内广泛而迅速地流行。而在这些形形色色的流行音乐里,历史悠久、影响深远的当首推爵士音乐(Jazz music)。同时,对于中国人来说,最陌生的恐怕也是爵士音乐了。可以说,爵士音乐是流行音乐中的“严肃音乐”,了解了爵士音乐,也就了解了流行音乐的历史以及流行音乐本身。而要了解爵士音乐,爵士钢琴演奏法则是最好的入门途径。

在国外,爵士钢琴演奏法不仅仅是流行音乐演奏者所必须掌握的基本技巧,同时也是广大钢琴演奏者的必修课程。可以毫不夸张地说:能弹好一首高难度的钢琴练习曲或是一首钢琴奏鸣曲的钢琴家,不一定能弹好一首爵士钢琴曲或是一首“拉格泰姆”钢琴曲。换言之,许多钢琴演奏家并不具备爵士钢琴演奏家所具有的即兴演奏能力。有的爵士钢琴演奏家的即兴演奏水平,甚至令许多严肃音乐的钢琴演奏家以及作曲家都目瞪口呆、望尘莫及。

本教材以爵士钢琴演奏法为突破口,客观地介绍了爵士音乐及其发展的历史。全书分三个主要部分:第一至第四章主要从理论上阐述爵士音乐的特征及历史;第五、六、七章主要从技术上介绍爵士钢琴的演奏技巧以及练习方法;第八、九、十章则分别推荐20首初级爵士钢琴曲、20首现代爵士钢琴曲以及“拉格泰姆之王”斯科特·乔普林的10首“拉格泰姆”钢琴曲。目前,这样比较全面、系统地介绍爵士钢琴演奏法的教材,在全国尚属首次。作者的初衷是为普及爵士钢琴演奏法、以及钢琴演奏的教学尽一点微薄之力。

由于作者的水平有限,书中不免有这样或那样的不足之处,恳望得到广大读者及专家的批评指正,共同为普及、提高爵士钢琴演奏法而不懈努力。

刘建辉

一九九八年四月于长沙

目 录

前 言

第一章 爵士乐概论

- 第一节 什么是爵士乐(1)
- 第二节 “爵士”一词的来历(1)
- 第三节 爵士乐的特征(2)

第二章 爵士乐的各个时期及流派

- 第一节 新奥尔良爵士乐(7)
- 第二节 芝加哥爵士乐(8)
- 第三节 摇摆乐(9)
- 第四节 纽约爵士乐(10)
- 第五节 “比波普”爵士乐(11)
- 第六节 凉爵士乐(11)
- 第七节 其它流派(12)

第三章 爵士乐的改革——比波普

- 第一节 新风格的起源(13)
- 第二节 音乐特点(15)
- 第三节 领导人——“怪鸟”和迪齐(16)
- 第四节 比波普音乐(17)
- 第五节 钢琴家塔德、巴德和蒙克(20)
- 第六节 大型乐队(22)
- 第七节 再谈“怪鸟”(24)

第四章 自由爵士乐及其价值

- 第一节 自由爵士乐——奥内特·科尔曼(28)
- 第二节 音乐反应(31)
- 第三节 主要人物——约翰·科尔特雷恩(32)
- 第四节 迈尔斯·戴维斯(33)

第五节	新的组合	(34)
第六节	第三世界	(36)
第七节	对爵士乐的概括	(37)

第五章 爵士钢琴即兴演奏法

第一节	触键法	(40)
第二节	蓝调音符	(42)
第三节	和弦进行的形式	(44)
第四节	旋律与低音的即兴演奏	(49)
第五节	综合练习曲	(54)

第六章 布基乌基即兴演奏法

第一节	第一种布基乌基低音形式	(60)
第二节	第二种布基乌基低音形式	(62)
第三节	第三种布基乌基低音形式	(63)
第四节	第四种布基乌基低音形式	(67)
第五节	第五种布基乌基低音形式	(71)
第六节	第六种布基乌基低音形式	(72)
第七节	第七种布基乌基低音形式	(73)
第八节	第八种布基乌基低音形式	(74)
第九节	第九种布基乌基低音形式	(75)
第十节	第十种布基乌基低音形式	(76)
第十一节	第十一种布基乌基低音形式	(77)
第十二节	第十二种布基乌基低音形式	(79)
第十三节	第十三种布基乌基低音形式	(81)
第十四节	各种布基乌基低音形式表	(83)

第七章 即兴演奏实践指导

第一首	全世界都在他掌管之下	(85)
第二首	当我需要你	(87)
第三首	蓝调迪斯科	(90)
第四首	强尼只会唱一个音	(92)
第五首	我已经得到爱	(95)
第六首	乔治女郎	(96)
第七首	越橘小山丘	(99)
第八首	夏日时光	(101)
第九首	纽约人	(103)
第十首	我们的爱	(105)

第十一首 你需要要我(二重奏)	(107)
第十二首 太空人之歌(二重奏)	(112)

第八章 初级爵士钢琴曲 20 首

1. 爵士摇滚曲	(116)
2. 十二小节布鲁斯	(117)
3. 夏日布鲁斯	(118)
4. 布基——布鲁斯	(119)
5. 大街布鲁斯	(120)
6. 超级布基舞曲	(122)
7. 古老钢琴雷格舞曲	(123)
8. 布基节奏	(125)
9. 星夜布鲁斯	(126)
10. 卖艺人	(127)
11. 雷格舞会	(129)
12. 好时光布基舞曲	(130)
13. 狄克西兰爵士乐团	(132)
14. 夏日雷格曲	(134)
15. F 大调布鲁斯	(136)
16. 铁路布基曲	(137)
17. 忧郁的布鲁斯	(139)
18. 欢快的雷格曲	(140)
19. 情书	(142)
20. 枫叶雷格曲	(143)

第九章 现代爵士钢琴曲 20 首

1. 转过身来	(145)
2. 已破晓	(147)
3. 绿袖子	(149)
4. 感情	(151)
5. 迷惑	(155)
6. 卖艺人	(158)
7. 昆西的黑人	(160)
8. 斯卡波罗集市	(161)
9. 桑格利亚	(164)
10. 这些布鲁斯	(168)
11. 灵魂波沙诺瓦	(170)
12. 塔乘 A 次列车	(172)

13. 事情不象以前那样	(176)
14. 缎子娃娃	(179)
15. 夜间火车	(183)
16. 仅仅为了詹姆斯	(186)
17. 巴黎的黄昏	(188)
18. 亲爱的乔治	(190)
19. 依赖他	(194)
20. 苦甜掺半的布鲁斯	(199)

第十章 斯科特·乔普林的 10 首拉格泰姆

1. 最早的拉格	(201)
2. 枫树叶拉格	(205)
3. 漂亮女孩拉格	(209)
4. 切分精粹	(213)
5. 卖艺人	(217)
6. 大枫树	(221)
7. 拉格泰姆之舞	(225)
8. 举世无双	(229)
9. 斯科特·乔普林的新拉格	(233)
10. 夺人心魄的拉格	(238)

后 记	(243)
-----------	-------

第一章 爵士乐概论

第一节 什么是爵士乐

二十世纪初产生于美国新奥尔良的一种舞曲性质的音乐。是因奴隶贩卖而传入美国的西非黑人民间音乐在都市环境里发展、演变的产物。它主要来源于黑人的劳动歌曲及在婚丧仪式或社交场合所唱、奏的“散拍乐”(Ragtime—译“拉格泰姆”)、“灵歌”(spiritual)、“布鲁斯”(blues—译“怨歌”)等。

1957年出版的《美国新词典》中对“爵士乐”一词下了这样的定义“爵士”(jass)音乐是一种美国音乐。它来源于黑人,是从拉格泰姆发展而来的。它具有微妙的切分节奏和在配器方面产生奇异对比的特点,特别适用于舞蹈伴奏。

总之,爵士乐是二十世纪初诞生于美国的,由几种文化,尤其是非洲、南美的和欧洲的文化汇集而成的大众音乐形式。

第二节 “爵士”(jass)一词的来历

关于“爵士”一词的来历,传说颇多。其中有这样一种说法:在美国密西西比河有一位黑人音乐家,他的名字叫“爵士波·布朗”,是一位技艺超人的吉它演奏家,他常在黑人居住区的咖啡馆里演奏,他的音乐时而如泣如诉,时而激奋有力,人们都深深地被他的音乐所打动。每当他奏完一首乐曲时,听众总是大声叫喊:“再来一个,爵士波!”时间久了,人们就将“波”字省去了:“再来一个,爵士!”于是,“爵士”一词就成了这种黑人音乐的代名词了。

关于“爵士”一词的来历,另外还有一种说法:一九一零年一位海报画家为黑人音乐家“波赛·爵姆斯”及他的乐队画了一张海报,上面写成“爵士的乐队演出精彩的节目……”大众亲昵地称他为“老爵士”、“爵士音乐”。后来,“爵士”变成了“爵士”,“爵士音乐”变成了“爵士音乐”。此外,还有一些别的传说,不过可以肯定“爵士”这个词和“爵士音乐”本身都是地道的黑人的词汇,黑人的音乐,“爵士”只是译音而已。

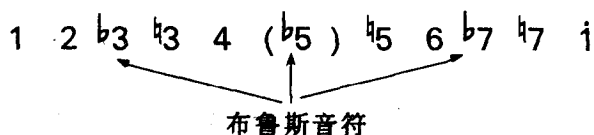
1913年3月6日的《旧金山快报》上有这样一条消息：“今晨抵埠的这支乐队可以说是代表着军队的精华。队员们都受过拉格泰姆和‘爵士乐’训练。”这是“爵士乐”一词首次出现在印刷刊物上。另外，戴曼·鲁尼翁在赫斯特办的报纸专栏《晨之晨》1917年1月21日的标题是《老练的爵士乐队》，上面写道：“纽约1月20日讯——百老汇大街一家咖啡馆宣称，一支来自西部表演切分音节奏音乐被称作爵士乐队的演出极为轰动，使布赖特礼堂的听众耳目一新。”沃尔特·金斯利在1917年8月5日为《纽约太阳报》的读者撰写了一篇题为《爵士乐从何而来？——权威人士就此题目发表见解》的微式乐史：“爵士乐这个词有过多种拼法——Jas、Jass、Jaz、Jasz和Jasz。这词出自非洲，常见于黄金海岸角内陆……爵士乐是以原始音乐家凭藉自己的摇摆感对进行中的减慢和加速的惊人天赋为基础的。”

1917年是爵士乐史上的里程碑，它记下了第一张由一支冠以“爵士乐”为修饰语的乐队录制的唱片的日期（由“正宗狄克西兰爵士乐队”于1917年1月在纽约录制）。也是“爵士乐”这个词首次开始并经常地出现在印刷刊物中的一年。

第三节 爵士乐的特征

爵士乐的特征有很多，但从大的方面来看，主要有以下三个特征。

首先，从旋律方面来看，“布鲁斯”（blues—“蓝调”）是其主要特征。“布鲁斯”在英文中是苦闷、忧郁的意思。它是爵士音乐的主要成分，产生的时间比爵士音乐要早，可能是综合了十九世纪后半叶黑人们演唱的田间号子、宗教歌曲——灵歌和诉说生活悲苦的歌谣演变而来的。布鲁斯的音乐特点，主要在于大调音阶上降低第三级音和降低第七级音，有时还降低第五级音。如下例：



这些降半音的音符有小调性影响，而且当唱到这些音时常带有滑音、颤音，听来哀声怨气、悲恸凄楚，感情十分丰富。虽然布鲁斯歌曲里有不少欢乐、愉快的内容，但总摆脱不了那种多愁善感的色彩，所以有人将布鲁斯译为“怨歌”。

布鲁斯的速度比较慢，节拍常是二拍子、四拍子，旋律多切分节奏。布鲁斯的演唱风格很自由，同生活中的语言情绪结合得很紧，假声、喊叫、呻吟、哭泣、嘟囔都可以用来渲染烘托气氛。

布鲁斯的结构有它的特定格式，歌词有三句，第一句和第二句完全一样。如：

“悲伤的眼泪强忍住，
悲伤的眼泪强忍住，
与其痛苦不如进坟墓。”

“当月亮照在树叶上时，月亮好象很孤独，

当月亮照在树叶上时,月亮好象很孤独,
当妻子收拾行装要离开时,她的男人好象很孤独。”

音乐也是三个乐句,三句之间的关系有些是 aab,有些则是 abc 的特点。每个乐句四小节,全曲十二小节。如果歌词有两段或两段以上,那么音乐再进行反复,反复时音乐常常即兴变化。

布鲁斯的伴奏乐器最初只是吉它,后来逐渐加进了其它多种乐器,随之布鲁斯这种三个乐句、十二小节的结构形式也有了一些变化。歌唱者的旋律由四小节缩短为两小节半左右,其余的一小节半左右的旋律是由吉它、钢琴等伴奏乐器演奏的“助奏乐句”作为补充,以此来填满四小节的陈述部分。到第三乐句时,歌唱者便唱满了四小节。这样,又使三个乐句之间产生了两方面的对比因素:一是声乐与器乐间隔的出现形成了两者之间的对比,二是前两乐句与第三乐句在旋律长短上形成了对比。

在演唱方面,最著名的歌手是贝西·史密斯(Bessie Smith, 1895 ~ 1937)。她出生于田纳西州的查塔奴加,是“古典”布鲁斯举世无双的演绎者,享有“布鲁斯女王”的美称。她演唱的《圣路易斯布鲁斯》是广为流传的,具有经典性的布鲁斯之一。她因车祸受伤后,送到医院本应该得到尽快医治,但医院却以只收白人为由拒绝诊治,只好转送一家全部是黑人的医院,但终因失血过多而死于途中。一代“布鲁斯女王”就这样结束了她的艺术生涯。她的演唱有不少得以保留在录音带上,生动地表现了她的宏丽风格和对所唱歌曲的强烈共鸣,她那富有特色的演唱包括了各种滑音和颤音的巧妙运用,这些,对早期爵士乐风格的形成有很大的影响。

其次,从节奏方面来看,“拉格泰姆”(Ragtime)则是其主要特征。由于拉格泰姆在英文中“Rag”是“碎片”的意思,time 是时间、拍子意思,因而有人将 Ragtime 译为“散拍乐”、“不平整的拍子”。它主要是由钢琴来演奏的音乐。当时,不少黑人音乐家浪迹密西西比河和东海岸,在咖啡馆、酒吧间弹奏钢琴挣钱糊口,他们或给顾客伴舞,或弹乐曲供顾客欣赏,他们将黑人音乐和当时军乐演奏的进行曲以及某些欧洲音乐等结合起来,形成了左手演奏有规律的重音,右手则演奏充满不规则的重音和切分音的这种拉格泰姆音乐。形成一种错综复杂,扑朔迷离的节奏效果。它与“布鲁斯”这种所谓纯粹的“大众音乐形式”相比,拉格泰姆似乎成了比较“有教养”的音乐,热衷于这种音乐形式的音乐家大多是钢琴演奏者。其中的许多人还曾受过一些正规的音乐训练。

拉格泰姆没有歌词,只是用于舞蹈的伴奏,在规则的 2/4 或 4/4 节拍的衬托下,这样的节奏型经常在旋律中出现,而且在小节的最强拍位置上,旋律常常出现一个十六分休止符,

形成了这样的节奏型:而且在连续四个十六分音符之后,紧接着出现一个连音音

符:使旋律的进行始终处于一种不规则的进行当中。以上三种节奏型的综合运用,使音乐具有一种流动、跳跃、活泼、俏皮的感觉。

左手部分(低音)更明显地表现出舞蹈的伴奏性质:在 2/4 拍子中,每一小节都均匀地排列着四个八分音符,分为两组,每组两个八分音符:  第一个八分音符通常是和

弦的根音或低音,第二个八分音符为较完整的和弦,因而形成了循环反复的低音进行:
蓬嚓 蓬嚓 蓬嚓 蓬嚓。这就是拉格泰姆节奏的舞蹈性。

拉格泰姆音乐在美国南北战争前后,就已迅速遍及了美国各地,之后又席卷了全世界的许多地方。除了对爵士乐的形成起到了重要作用以外,一些现代作曲家也被这种音乐的轻快韵律所吸引,并从这里找到了创作灵感,写出了许多著名的作品。如:德标西的《果里沃格的步态舞》、斯特拉文斯基的《十一件乐器的“拉格泰姆”》、萨蒂的《大型邮船上的“拉格泰姆”》等都是明显的例子。

在出版“拉格泰姆”乐谱方面,芝加哥有幸成为第一座出版拉格泰姆音乐的城市,因为早在1897年乐队队长威廉·克列尔就看到自己的曲子《密西西比拉格泰姆》付印。同年晚些时候,汤姆·特平的《哈勒姆拉格泰姆》在密苏里州的圣路易斯出版,这是黑人作曲家创作并获得出版的第一首拉格泰姆。1899年,著名的斯科特·乔普林的《正宗拉格泰姆曲集》出现在密苏里州的堪萨斯市,随后,他的《枫树叶拉格泰姆》大获成功,同年3月在塞达利亚市出版。

在拉格泰姆的创作方面值得大书特书的则是素有“拉格泰姆之王”美称的美国黑人作曲家斯科特·乔普林。

斯科特·乔普林(Scott Joplin)1868年出生于德克萨斯州的特克萨卡纳城。由于从小就受钢琴音乐熏陶,在他年仅11岁时,他的钢琴即弹得非常出色,并赢得了一位德国音乐教师的青睐。是他教给了他有关音乐的最初知识,是他把乔普林引进了古典音乐的殿堂。

1885年至1893年,乔普林一直住在圣·路易斯,在当地的一家夜总会里弹钢琴。像许许多多音乐家一样,他后来去了芝加哥。1894年,他在密苏里州的锡达利亚作短期居留,并在女皇城交响乐队充当第二小号手。在随后的几年里,他与他本人所组建的一个声乐团在各地巡回演出。在此期间,他写出了他的第一部作品——《园舞曲之歌》,以及其它作品,其中有一些很快就出版了。

1896年,乔普林再次回到锡达利亚。在这个典型的美国中西部城市的第二次居留,标志着他事业中的转折。他再次深造,这一次是在一家音乐学院就读。并开始把切分音的拉格泰姆韵律写下来。在锡达利亚,拉格泰姆曾经出现过,但很快就被人们遗忘了。在当时,最优秀的钢琴手们常去威尔与沃尔克·威廉所办的“枫叶俱乐部”。在那儿,乔普林以他最初的、也许是最具声名的拉格泰姆赢得了经久不衰的赫赫声誉。

乔普林的“枫叶拉格”在锡达利亚迅速传开,然而,乔普林发现,要为自己的作品找到出版者是困难的。最后,他终于找到了一位。这个人住在堪萨斯城。他出版的不是乔普林最享盛名的“枫叶拉格”,而却是最早的片段——他创作的第二首拉格(1899年3月),该乐曲的封面上印着一个老黑奴他正在他的小屋外收集破烂。栏题下面的题词这样写道:斯科特·乔普林收集;C·N·丹尼尔斯整理。丹尼尔斯在堪萨斯城是一位享誉很高的白人钢琴家,他的名字使乔普林作品增加了销售量。然而,没有任何事实表明,丹尼尔斯曾真诚而有效地帮助过乔普林。

1899年,约翰·斯蒂尔威尔·斯塔克——音乐商与出版人,他在锡达利亚听到了“枫

叶拉格”，并决定立即将它出版。这一作品获得了罕见的辉煌成功。乔普林在写给他的朋友支亚瑟·马歇尔的信中这样写道：枫叶拉格将使我成为拉格泰姆作曲家之王。他的预言终于变成了事实。

“枫叶拉格”轻而易举地改善了作曲家与出版商的经济状况。当时，年近 60 岁的斯塔克搬迁至大城市圣·路易斯。并在那儿开了一家新的、规模大得多的出版公司。与此同时，乔普林追随其后，也来到了圣·路易斯，超越种族与年龄的障碍，他们俩成了亲密至交。乔普林并在那儿做了新郎，斯塔克的女儿——内莉是个颇有声望的交响乐团的钢琴手，她是乔普林音乐创作的资助者。

印刷出版的乐谱给乔普林带来至高无上的权威，也令他能从容不迫地从忙碌紧张的钢琴演奏席上退隐。他购置了一幢大房子，在那儿他从事着教学和作曲。他写出了：“切分精粹”；“奋发有为的生命”；“卖艺人”等。他的脑海里蕴酿着更为宏伟的蓝图。1902 年，他完成了“拉格泰姆之舞”的创作，这是一幕通俗芭蕾。稍后，拉格泰姆歌剧“至尊的宾客”问世。

然而，这两部作品都未获得成功。芭蕾由斯塔克以钢琴叙事曲出版，没有给他们带来经济利益。歌剧则根本就没有出版过。这两个失败，再加上纷至沓来的家庭问题，给作曲家的生活带来了重重危机。

在乔普林的拉格泰姆乐谱中，最初的速度标记没有了，速度符号一般也已省略。这无疑告诉人们：人人都可以以不同的方式弹奏，也应该以不同的方式弹奏。任何一个希望以“古典”方式弹奏拉格泰姆的人，应该严格遵照乔普林的速度标记弹奏。他的速度之本是“不快”。很多作品都标明速度“适中”，或者“慢进行曲速度”，明确与进行曲之间的对应关系。他常在补充说明中写道：这首曲子，请不要演奏得太快，快速演奏拉格泰姆永远不会是对的。只有在特殊情况下，才会出现快速。

在乔普林早期的演奏录音带里，他是严格地按注释所要求的速度进行弹奏的。而且，在重复时更是小心翼翼。另一方面，在稍后一些时候的录制中，跨度技巧就更为娴熟，常常在他所喜爱的布基——乌基（一种爵士乐节奏）低音中更显狂放。更有甚者，右手的技艺更渐高强，在诸多情形中，在第八度音程的演奏中，运用更加复杂的指法，或者增加和弦的装饰音。同时，乔普林的弹奏特别象歌唱。

本书在后面的章节里，精选了斯科特·乔普林 20 首最著名、最具代表性的作品，如：“最早的拉格”；“枫叶拉格”；“切分精粹”以及“卖艺人”等。以满足广大音乐爱好者的需要。

爵士乐的第三大特征便是：“即兴演奏”。即兴演奏就是演奏者依据演奏时的情绪意境，或多或少的离开原曲和原来音乐主题，临时将音乐即席进行发展，随意进行变化。这种实际上是边创作、边演奏的方式称为“即兴演奏”。正如特朗米·杨(Trummy Young 美国唱片商)在吉米·伦斯福特(Jimmy Lunceford, 爵士乐演奏家)的唱片上所介绍的：“重要的不是你该做什么，而是你如何去做”。换句话说就是，不是按照别人或自己事先的意图去演奏，而是你怎样去表现那丰富的内心世界。

当时，许多演奏爵士音乐的黑人乐师并不懂作曲法，甚至有些人还不识谱，但他们有着惊人的音乐记忆力，有即兴演奏的天才。他们或者由旁人口述，或者只看一遍音乐主题，然后就在一起各显神通的将主题即兴的给予种种变奏。

即兴演奏的位置都是在每一乐句的第三、四小节的长音停顿处：

5 5 5 - 5 <u>1̇</u> 6. 5 3 1 - - - 1 - - 1 1 1 - 1 1 1 <u>3̇</u> <u>3̇</u> - 1 - - - 我听说 乔依特纳来复去，	即兴 我听说 乔依特纳来复去，
1 - - 0 2 2 - - 3 - 2 - 1 - - - 1 - - 0 他把 我 抛 弃。	即兴

这种变奏，每一次称为一个“迭句”(chorus)，一次一次变奏下去，曲调可以离得很远，甚至面目全非，但和声骨架却基本保留着。虽然各种乐器在不同变奏中轮番独奏出其它乐手都无从知道的变化无常、令人目眩的华彩旋律，但是整个音乐浑然一体，甚至即兴插入的复调对位声部也非常协调，其中的奥妙就在于这个基本不变的和声骨架，对各个乐手即兴演奏时产生的一定制约。

即兴演奏是爵士音乐的象征和标志。在严肃音乐领域，作曲家的创作是第一位的，随后才是演奏家的二度创作。而爵士音乐里作曲并没有那么重要，重要的是演奏的同时就能进行作曲，演奏和作曲合为一体，同步进行。而且一首爵士乐的特色和它的生命力主要就体现在即兴，在那技巧辉煌、错综复杂，充满音乐活力令人拍案叫绝的即兴演奏部分。

许多优秀的爵士乐演奏家在对某一乐曲作过多次即兴演奏之后，他们会无意识地在他们的演奏中使用同样的变奏手法或特殊技艺，久而久之，就形成了自己的特色。许多爵士乐爱好者只要耳朵稍有些训练，一般都能辨认出每一个具有真正个性的爵士乐演奏家。他的技巧、他的音色、他的音乐处理方法和一些次要的细节都是进行辨别的依据。以高音萨克斯管为例，许多爵士乐爱好者都可以毫不费力地听出是科尔曼·霍金斯的演奏，还是莱斯特·杨或者是布德·弗里曼的演奏。

另外，还有少数天赋极高的爵士乐演奏家，他们的音乐风格表现在不断地创作新的个性，演奏时，常常从第一个音符开始，就使自己毫不在意地进入了一种精神兴奋的意境之中，这当然是冒着会在最困难的段落中迷失方向的危险。但最终给听众和自己所带来的愉快心情是别的爵士乐演奏家很少能够体验到的。路易斯·阿姆斯特朗就是这样的爵士乐演奏家之一，他在即兴演奏时能把一个旋律加工得基本上正确而同时又富有特色，这样的演奏水平，无疑促进了爵士乐的发展。

第二章 爵士乐的各个时期及流派

美国的爵士音乐就象美国人的性格那样,喜欢标新立异。从1915年左右开始使用“爵士”这个词起,几乎每十年就要换一种爵士乐风格。它的大概发展轮廓是这样的。

1900年以前是爵士音乐的前身时期,如黑人劳动歌曲,布鲁斯、灵歌、圣歌等。

1900年以后是逐渐形成爵士音乐的新奥尔良(New Orleans)时期。

1910年以后,是迪克西兰(Dixieland)时期。

1920年以后,是芝加哥(Chicago)时期。

1930年以后,是摇摆乐(Swing)时期。

1940年以后,是比波普(Bebop)时期。

1950年以后,是凉爵士(Cool Jazz)、硬波普(Hardbop)时期。

1960年以后,是自由爵士(Free Jazz)时期。

1970年以后,是“综合”音乐(Fusion Music)时期。

以上只是一个大概的分期,事实上并不是那么严格的十年一换,而且新风格出现时,原有的风格还常常并存着。

爵士乐在很大程度上是属于演奏、演唱的艺术,因此,由于演奏、演唱地区或者风格的不同,就会产生不同的爵士乐流派。爵士乐之所以能在这样短短的时间内,发展成为这样一种规模,这样具有影响力,与爵士乐的不同派别各自所做的贡献是分不开的。所以,要了解爵士乐,不可不了解爵士乐各流派的风格、特点,以及他们的异同之处。

第一节 新奥尔良爵士乐

美国南部沿海城市新奥尔良是公认的爵士音乐诞生地。上世纪末,本世纪初,由黑人组成的管乐队常出现在大街上,参加节日庆祝婚礼、丧礼、街头游行。他们一般演奏一些“热”的节奏音乐(所谓“热”节奏即使用切分音)。这时的乐队有小号、短号、圆号、长号、单簧管、大号等,军队进行演奏时常常由小号、短号吹奏旋律,单簧管在高音区演奏对位声部的旋律,长号、大号演奏低音,班卓琴(一种弹拨乐器)和小鼓、大鼓演奏节奏音型。

后来,这种街头乐队进入了餐馆的舞厅,成了娱乐和伴舞乐队。在那里,他们用“热”节奏取代了弦乐演奏的无切分音的“甜”节奏。这时在乐器使用上常有小提琴、吉它、小号、长

号、单簧管、鼓、低音提琴,其中特别是加进了钢琴,大大丰富了乐队在节奏上的表现力。

活跃于新奥尔良的早期爵士乐音乐家大多是黑人,如杰利·罗尔·莫顿(Jelly Roll Morton)、金·奥利弗(King Oliver)、基德·奥里(Kidory)、希德尼·比切特(Sidney Bechet)、多德兄弟(The Dodds)和路易斯·阿姆斯特朗(Louis Armstrong)。

在新奥尔良的早期爵士乐队中,比较著名的有:“伙计”包尔登(Charles “Buddy” Bolden, 1886-1931)爵士乐队、“小子”(Charles “Kid” Ory, 1886-)爵士乐队。

著名演奏家有:“国王”奥利弗(Joseph “King” Oliver, 1885-1938)是小号演奏家,贝哲(Sidney Bechet, 1897-1959)是单簧管和萨克斯管演奏家,另外,还有一位爵士音乐大师,优秀的小号演奏家——路易斯·阿姆斯特朗,他是将爵士乐演奏技巧推向巅峰的人物,他的嘹亮激昂、清彻优美、丰富多变的音色,高贵尊严,铿锵有力的气势,以及他的非凡的即兴演奏和造句法,使他成了乐队成员仿效的楷模,成了一代爵士音乐的化身。

第二节 芝加哥爵士乐

新奥尔良的爵士乐向其他地方传播以后,第一个呈现出繁荣迹象的就是芝加哥。二十年代以前的爵士音乐,通常称为“传统爵士”,它包含了新奥尔良时期的迪克西兰(即美国南方各州)和芝加哥时期。这个时期的爵士音乐节奏丰富多变,乐队音色鲜明强烈,铜管乐常用夸张的演奏方式,如强弱力度的突然变化,使用包括帽子、玻璃瓶在内的弱音器和各种变换使用嘴唇的方法获得种种怪异音色效果。特别是后来加进很有特色的萨克斯管后,使得灵活自如的爵士乐队,在演奏那种波涛奔涌般的音乐同时,又具有一种模仿人声的维妙维肖的幽默谐趣效果。萨克斯管颤抖沙哑的音色,也成了爵士音乐的特征之一。

1917年奥利弗由新奥尔良移居芝加哥,在那里组织一个名为“国王奥利弗的克利奥尔爵士乐队”,成为美国最重要的爵士乐队之一。1922年,阿姆斯特朗加入这个乐队担任第二小号手,结束了他在故乡新奥尔良及河上游船的演奏生涯。1923年,奥利弗的爵士乐队作了黑人爵士乐的首次重要录音。他们所奏的曲目是:《长勺嘴蓝调》(Dippermouth Blues)、《鲤鱼舞会》(Alligator Hop)、《祖鲁族人的舞会》(Zulu's Ball)等。这些都是爵士乐史中的重要资料。

路易斯·阿姆斯特朗移居芝加哥以后,没用很长时间就在爵士乐舞台上大展其风采。他在奥利弗的爵士乐队里呆了两年以后,到纽约去了一趟,回来后就组织了他的“狂热五人”及“狂热七人”的爵士乐队。这两个乐队在1925年至1928年间,录制了一些正宗的爵士乐唱片。

奥利弗和阿姆斯特朗在芝加哥的活动,影响了芝加哥本地的爵士乐发展。在以本地人为主组织的爵士乐队中,最重要的是1922年由五位奥斯汀高中学生组织的乐队,人们把它称为“奥斯汀高中帮”。它的成员有:小号手麦克帕兰、萨克斯手“小弟”弗利曼,这两个人五六十年代仍活跃于爵士乐坛上。另外有一个乐队绰号为“黑獾”(“Wolverines”),其中最著名的是“碧士”贝德拜克(Leon Bismark “Bix” Beiderbecke, 1903 ~ 1931)他也是一位小

号手,有人认为他是整个爵士乐发展史中最重要的人物。客观地说“碧士”其人的演奏技巧并不十分精美,可他的即兴演奏则确实洋溢着温暖的气息和艺术的感染力。这也是他对爵士乐的主要贡献。

第三节 摇摆乐(swing)

摇摆乐是爵士乐历史上的一个特定的时期和风格。始于1935年前后,其特点是采用大型乐队,规模要比10年前大型爵士乐队还大,铜管乐器和簧管乐器,也就是单簧管和萨克斯管与小号、长号、中音号之间的对比效果更加强烈。这种风格在美国盛行一时,其中最著名的代表人物是贝尼·古德曼,遗憾的是,这种摇摆乐的生命只持续了大约10年就被“波普”爵士乐的革命所终止了。

进入摇摆乐时期以后,芝加哥便产生了两位重要人物,第一位便是前面提到的贝尼·古德曼(Benng Goodman,1909~)他是一位白人音乐家。第二位是杜瑟(Tommy Dorsey,1904~ 1957)。他们经常和前面介绍的两个乐队进行合作;古德曼与“奥斯汀高中帮”,杜瑟和“黑獾”。

这个时期,芝加哥出现过的著名爵士乐音乐家还有康敦(Eddie Condon,1904~)、“矮子”鲁塞尔(“Pee Wee” Russell,1906~)、“野比尔”戴维逊(“Wild Bill” Davison,1906~)、“红色”尼柯尔(Ernest L.“Red” Nich. Is,1905~)等等。

摇摆乐的名字是取自爵士音乐家爱德华·艾灵顿的一首歌曲《不摇摆,不成器》的歌名而定下来的名称。其节奏以前的风格要复杂,并且有一种狂热的性格。我们来比较一下三个时期的基本节奏。(“>”为重音标记)。

新奥尔良时期:

小鼓	$\begin{array}{ c c c c } \hline > \times & \times & > \times & \times \\ \hline \end{array}$	$\begin{array}{ c c c c } \hline > \times & \times & > \times & \times \\ \hline \end{array}$	$\begin{array}{ c c c c } \hline > \times & \times & > \times & \times \\ \hline \end{array}$	$\begin{array}{ c c c c } \hline > \times & \times & > \times & \times \\ \hline \end{array}$
大鼓	$\begin{array}{ c c c c } \hline \times & 0 & \times & 0 \\ \hline \end{array}$	$\begin{array}{ c c c c } \hline \times & 0 & \times & 0 \\ \hline \end{array}$	$\begin{array}{ c c c c } \hline \times & 0 & \times & 0 \\ \hline \end{array}$	$\begin{array}{ c c c c } \hline \times & 0 & \times & 0 \\ \hline \end{array}$

芝加哥时期:

小鼓	$\begin{array}{ c c c c } \hline \times & > \times & \times & > \times \\ \hline \end{array}$	$\begin{array}{ c c c c } \hline \times & > \times & \times & > \times \\ \hline \end{array}$	$\begin{array}{ c c c c } \hline \times & > \times & \times & > \times \\ \hline \end{array}$	$\begin{array}{ c c c c } \hline \times & > \times & \times & > \times \\ \hline \end{array}$
大鼓	$\begin{array}{ c c c c } \hline \times & 0 & \times & 0 \\ \hline \end{array}$	$\begin{array}{ c c c c } \hline \times & 0 & \times & 0 \\ \hline \end{array}$	$\begin{array}{ c c c c } \hline \times & 0 & \times & 0 \\ \hline \end{array}$	$\begin{array}{ c c c c } \hline \times & 0 & \times & 0 \\ \hline \end{array}$

摇摆乐时期:

钹	$\begin{array}{ c c c c } \hline \times & \underline{\underline{> \times \times}} & \times & \underline{\underline{> \times \times}} \\ \hline \end{array}$	$\begin{array}{ c c c c } \hline \times & \underline{\underline{> \times \times}} & \times & \underline{\underline{> \times \times}} \\ \hline \end{array}$	$\begin{array}{ c c c c } \hline \times & \underline{\underline{> \times \times}} & \times & \underline{\underline{> \times \times}} \\ \hline \end{array}$	$\begin{array}{ c c c c } \hline \times & \underline{\underline{> \times \times}} & \times & \underline{\underline{> \times \times}} \\ \hline \end{array}$
大鼓	$\begin{array}{ c c c c } \hline \times & \times & \times & \times \\ \hline \end{array}$	$\begin{array}{ c c c c } \hline \times & \times & \times & \times \\ \hline \end{array}$	$\begin{array}{ c c c c } \hline \times & \times & \times & \times \\ \hline \end{array}$	$\begin{array}{ c c c c } \hline \times & \times & \times & \times \\ \hline \end{array}$