



新格罗夫爵士乐词典

THE NEW GROVE DICTIONARY OF JAZZ

第二版

Second Edition

巴里·克恩费尔德 编

任达敏 译

广东省出版集团 花城出版社





新格罗夫爵士乐词典

THE NEW GROVE DICTIONARY OF JAZZ

第二版

Second Edition

巴里·克恩费尔德 编

任达敏 译

广东省出版集团 花城出版社

中国·广州



合同登记号：图 19—2002—017 号

The New Grove Dictionary of Jazz, second edition
edited by Barry Kernfeld, in three volumes, 2002

The New Grove Dictionary of Jazz
was originally Published by Palgrave Publishers Ltd.
MACMILLAN PUBLISHERS LIMITED, LONDON
GROVE'S DICTIONARIES INC., NEW YORK, NY
© Macmillan Publishers Limited, 2002

图书在版编目 (CIP) 数据

新格罗夫爵士乐词典 / (英) 巴里·克恩费尔德 (Kernfeld,
B.) 编; 任达敏译. —广州: 花城出版社, 2009. 7
书名原文: *The New Grove Dictionary of Jazz*
ISBN 978-7-5360-4579-8

I. 新… II. ①巴…②任… III. 爵士乐—词典 IV.
J609.15-61

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 067769 号

责任编辑: 王永媛
技术编辑: 赵 琪
平面设计: 苏家杰

出版发行 花城出版社
(广州市环市东路水荫路 11 号)
经 销 全国新华书店
印 刷 广州市岭美彩印有限公司
(广州花地大道南海南工商贸易区 A 幢)
开 本 889×1194 (毫米) 16 开
印 张 33.25 2 插页
字 数 900,000 字
版 次 2009 年 8 月第 1 版 2009 年 8 月第 1 次印刷
印 数 1—3,000 册
定 价 98.00 元 (精装本)

如发现印装质量问题, 请直接与印刷厂联系调换。

购书热线: 020-37604658 37602819

欢迎登陆花城出版社网站: <http://www.fcph.com.cn>

译者序

一、原版词典简介

到目前为止，英国麦克米伦出版公司（Macmillan Publishers Limited）2002年出版的《新格罗夫爵士乐词典》（第二版）是世界上篇幅最大、内容最完整、涉及范围最广的有关爵士乐的工具书。《新格罗夫爵士乐词典》（第二版）是以1988年出版的《新格罗夫爵士乐词典》（第一版）为基础的增订版。它的内容比第一版的内容扩大了两倍（8开版，小五号字体，共3000多页，分为三卷）。增订后的词典内容涉及以下十几类：

1. 作曲技术术语（例如：changes 和声序列、chorus 变奏段、harmony 和声、improvisation 即兴演奏、forms 曲式、contrafact 改作曲、substitute chord 替代和弦、walking bass 漫步低音等）
2. 爵士乐各种风格（例如：blues 布鲁斯、bossa nova 波萨-诺瓦、bop 波普、ragtime 拉格泰姆、stride 大跨度、swing 摇摆乐、symphonic jazz 交响爵士乐等）
3. 与主流爵士乐交叉的流行风格（acid jazz 迷幻爵士乐、disco 迪斯科、hip-hop 希普-霍普、reggae 雷盖、smooth jazz 优雅爵士乐等）
4. 专题文章（canon 经典、dance 舞蹈、discography 音乐唱片分类法、fake book 主旋律乐谱集、〈与爵士乐有关的〉film 电影、jazz education 爵士乐教育、notation 记谱法、recording 录音、women 女性等）
5. 爵士乐使用的乐器（包括民族乐器、相关图片）
6. 爵士乐歌唱与器乐技巧（scat singing 拟声唱法、vocalese 拟声填词曲、circular breathing 循环呼吸、false fingering 人造指法、growl 糙音、honk 雁叫声、subtone 柔气声等）
7. 各国的爵士乐机构和组织
8. 各国的爵士音乐节
9. 各国的爵士乐档案馆（地点，馆藏内容）
10. 各国的夜总会和其他演出场所
11. 爵士乐名家小传（包括人物图片，截止到1990年代）
12. 世界上的著名乐队
13. 与爵士乐有关的唱片公司
14. 参考书目目录
15. 附录

二、中文简缩版词典简介

本词典为简缩版，共选译了大约 700 条词目，涉及了上述的前九项内容。原词典里所有的夜总会和演唱场所、名家传记、著名乐队、唱片公司、参考书目目录、附录等内容均被删除。在所删除的内容中，篇幅最大的是爵士乐名家小传（大约 1000 条）。在词目的取舍方面是出于这样的考虑：我认为，中国国内最缺少的（也可以说是空白点）是解释爵士乐的技术理论术语和风格术语的工具书，对于爵士乐研究者和爱好者——尤其是那些关心爵士乐的风格、演奏技巧、编曲技巧和即兴技巧的人而言，本简缩本保留的内容是最实用的。当然，爵士乐名家的传记也很重要，但实际上，许多出版社都已涉足爵士乐名家传记的出版，读者需要时很容易找到。

需要说明的是，译者身为教师，本职工作是在音乐学院从事作曲和作曲理论等课程的教学。但是，除了从事古典音乐的教学之外，我也一直在进行着爵士乐理论的研究（近几年以来，我在学院里为本科生和硕士研究生开设了爵士乐键盘和声方面的课程），1997 年由人民音乐出版社出版的著作《流行音乐与爵士乐和声学》，就是本人的阶段性研究成果。我之所以接受了这部词典的翻译工作，是因为我把它当做我的爵士乐理论研究工作的延伸。

这部简缩版的词典翻译工作共持续了一年零九个月。在本词典的翻译过程中，译者遇到的最大难题是，许多爵士乐专用术语的中文译名还从未出现过或没有标准化。因此，本词典中的许多中文译名是译者根据词典的原文定义而编创出来的，诸如：break 中断华彩、changes 和声序列、dip 音头颤吟、doit 翘尾滑音、drop 垂尾滑音、flam 装饰连击、lay back 推后拍、off-note 折扣音、plop 坠落滑音、rip 上抛滑音、scoop 嘴控上滑音、smear 凹形弯音、trade 轮奏、transcription 剥谱（或广播专用唱片）、vocalese 拟声填词曲等等。总之，译者尽力在忠实于原文的基础上，让中文译名通俗易懂。不过，一个人的能力是有限的，尽管译者已经尽力，但难免在译文方面有不妥之处，欢迎读者来信共同探讨。我的邮箱是 daminren@163.com。

最后，我要向广东花城出版社的肖建国社长、关天晞副社长、编辑室主任王永媛以及其他相关部门表示感谢。一是感谢他们有魄力，能成功地把这样一部世界一流的音乐专业词典从英国引进并出版，它的出版对所有讲汉语的爵士乐研究者、演奏者和爱好者而言，无疑是一个福音，因为该词典可以为读者释疑解惑，有了它，你可以告别似懂非懂的状态。二是承蒙他们对译者信任有加，把这部词典交给译者独自完成（像这样一部大型外文工具书的翻译，通常都是由一个由专业人士组成的班子集体完成）。最后，我还要向我的夫人聂志琴表示感谢，在译稿的最后通读和校对阶段，她也付出了许多辛勤的劳动。

任达敏

2005 年 3 月于广州白云山麓

星海音乐学院

凡 例

1. 条目按原文顺序排列。

2. 书眉单页标出该页末条原文词目，双页标出该页首条原文词目。

3. 本书外文字母的大小写根据原书。

4. 释文中出现的人名一般附原文；标题作品一般附原文，无法译出或无需译出时直接引用原文；无标题作品不附原文。

5. 释文中的被参见条用星号（*）表示。

6. 本书正文后附词目的中文索引，以汉语拼音字母为序，并附原文词目。

7. 外国地名及人名译法根据下列工具书：《英语姓名译名手册》（第二次修订本），商务印书馆出版；《世界姓名译名手册》，化学工业出版社出版；《牛津简明音乐词典》（第四版），人民音乐出版社出版；《美国地名译名手册》，中国地名委员会编，商务印书馆出版；《外国地名译名手册》（中型本），中国地名委员会编，商务印书馆出版。

8. 日本音乐家姓名译法参照商务印书馆出版的《日本姓名词典》（拉丁字母序），无法还原的姓名直接引用原书的英译名。

9. 关于唱片目录引文。

原词典列举了大量的有代表性的唱片，它们是演奏家、改编家和作曲家之作品的实例说明。这些资料都是以目录引文形式出现的。目录引文所包含的成分是：乐队长名字(或乐队名称)、标题、录音年代、唱片商标名称和发行号。引文中出现的唱片商标名称均为缩略语。有关唱片商标的全称，可以在本书正文之前的《唱片分类缩略语》中查到。

原词典给出的有关录音资料信息，绝大多数都是首次发行信息。发行号的首标和尾标一般都被省略。中文词典只翻译了唱片目录引文中的标题，其他信息保留了原文，没有译出。以唱片引文“李·摩根(Lee Morgan)的《响尾蛇》(The Sidewinder; 1963, BN 84157)”为例，唱片目录引文的解读方式如下：

引文：	《响尾蛇》	The Sidewinder	1963	BN	84157
说明：	标题 中文译名	标题原文 (原文为斜体字)	录音年代	唱片商标 缩略语	发行号,省略 了首标和尾标

注意，该引文中提到了李·摩根的名字。在这种情况下，这个名字一般是指录制该唱片的乐队领导者，但他不一定是该唱片作品的创编者。

唱片分类缩略语

AAFS	Archive of American Folksong (Library of Congress)	Chi.	Chiaroscuro
A & M Hor.	A & M Horizon	Cir.	Circle
ABC-Para.	ABC-Paramount	CJ	Classic Jazz
AH	Artists House	Cob.	Cobblestone
Ala.	Aladdin	Col.	Columbia
AM	American Music	Com.	Commodore
Amer.	America	Conc.	Concord
AN	Arista Novus	Cont.	Contemporary
Ant.	Antilles	Contl	Continental
Ari.	Arista	CP	Charlie Parker
Asy.	Asylum	CW	Creative World
Atl.	Atlantic		
Aut.	Autograph	Del.	Delmark
		Dis.	Discovery
		Dra.	Dragon
Bak.	Bakton		
Ban.	Banner	EB	Electric Bird
Bay.	Baystate	Elec.	Electrola
BB	Black and Blue	Elek.	Elektra
Bb	Bluebird	Elek. Mus.	Elektra Musician
Beth.	Bethlehem	EmA	EmArcy
BH	Bee Hive	ES	Elite Special
BL	Black Lion	Eso.	Esoteric
BN	Blue Note	Ev.	Everest
Brun.	Brunswick	EW	East Wind
BS	Black Saint	Ewd	Eastworld
BStar	Blue Star		
		Fan.	Fantasy
Can.	Candid	FaD	Famous Door
Cap.	Capitol	FD	Flying Dutchman
Car.	Caroline	FDisk	Flying Disk
Cat.	Catalyst	Fel.	Felsted
Cen.	Century	Fon.	Fontana
		Fre.	Freedom

唱片分类缩略语

FW	Folkways	MJR	Master Jazz Recordings
Gal.	Galaxy	Mlst.	Milestone
Gen.	Gennett	Mlt.	Melotone
GrM	Groove Merchant	Moers	Moers Music
Gram.	Gramavision	MonE	Monmouth-Evergreen
GTJ	Good Time Jazz	Mstr.	Mainsteam
		Musi.	Musicraft
HA	Hat Art	Nat.	National
Hal.	Halcyon	NewJ	New Jazz
Har.	Harmony	Norg.	No gran
Harl.	Harlequin		
HH	Hat Hut	OK	OKeh
		Omn.	Omnisound
ImA	Improvising Artists		
IC	Inner City	PAct	Pathe Actuelle
Imp.	Impulse!	PAlt	Palo Alto
IndN	India Navigation	Para.	Paramount
Isl.	Island	Parl.	Parlophone
		Per.	Perfect
JAM	Jazz America Marketing	Phi.	Philips
Jlgy	Jazzo logy	Phon.	Phontastic
Jlnd	Jazz land	PJ	Pacific Jazz
Jub.	Jubilee	PL	Pablo Live
Jwl	Jewell	Pol.	Polydor
Jzt.	Jazztone	Prog.	Progressive
		Prst.	Prestige
Key.	Keynote	PT	Pablo Today
Kt.	Keytone	PW	Paddle Wheel
Lib.	Liberty	Qual.	Qualtion
Lml.	Limelight		
Lon.	London	Reg.	Regent
		Rep.	Reprise
Mdsv.	Moodsville	Rev.	Revelation
Mel.	Melodiya	Riv.	Riverside
Mer.	Mercury	Roul.	Roulette
Met.	Metronome	RR	Red Records
Metro.	Metrojazz	RT	Real Time

Sack. Sackville
 Sat. Saturn
 SE Strata-East
 Sig. Signature
 Slnd Southland
 SN Soul Note
 SolS Solid State
 Son. Sonora
 Spot. Spotlight
 Ste. Steeplechase
 Sto. Storyville
 Sup. Supraphon

 Tei. Teichiku
 Tel. Telefunken
 The. Theresa
 Tim. Timeless
 TL Time-Life

Tran. Transition

 20C 20th Century
 20CF 20th Century Fox

 UA United Artists
 Upt. Uptown

 Van. Vanguard
 Var. Variety
 Vars. Varsity
 Vic. Victor
 VJ Vee-jay
 Voc. Vocation

 WB Warner Bros.
 WP World Pacific

 Xan. Xanadu

A

AACM 创新音乐家促进会 参见 Association for the Advancement of Creative Musicians.

Accordion 手风琴 便携式键盘乐器，属于簧风琴类。其构造如下：一边是低音按钮键盘和一个风箱，均由左手演奏和操作；另一边是高音键盘（钢琴键盘式或按钮式），由右手演奏。该乐器通过背带挂在演奏者肩膀上。

手风琴在爵士乐领域有一段很长却又鲜为人知的历史。在“地窖男孩”（Cellar Boys）录制的唱片《悲叹布鲁斯/酒吧跺脚舞》（Wailing Blues/Barrel House Stomp; 1930, Voc. 1503）中，无闻乐手查尔斯·梅尔罗斯（Charles Melrose）的手风琴独奏是最早的例子。

“地窖男孩”是个六重奏组，其成员还有温基·曼农（Wingy Manone）、弗兰克·泰切曼彻（Frank Teschemacher）、巴德·弗里曼（Bud Freeman）、弗兰克·梅尔罗斯（Frank Melrose）和乔治·韦特林（George Wettling）。巴斯特·莫滕（Buster Moten）曾在本尼·莫滕（Bennie Moten）的乐队里担任第二钢琴手兼手风琴手。他在《莫滕布鲁斯》（Moten's Blues; 1929, Vic. 38072）里的独奏说明，该乐器过于甜美，因而无法捕捉布鲁斯的那种原始感觉。另一个无闻爵士手风琴家是杰克·科内尔（Jack Cornell），他曾经和欧文·迈尔斯（Irving Mills; 1929, 1930）以及埃林顿公爵[1930年在“丛林乐队”，化名为科内尔·斯梅尔瑟（Cornell Smelser）]一起录过唱片。在欧洲，这里的音乐传统容许舞曲乐队和爵士乐队把该乐器用做兼奏乐器，因而出现了一些重要的手风琴家，包括：卡米尔·贝奥涅（Kamil Behounek）（1936年录制过独奏专辑）、托伊沃·卡尔基（Toivo Kärki）、尼斯·林德（Nisse Lind）和瑞士钢琴家与手风琴家巴迪·贝尔蒂纳（Buddy Bertinat）。巴迪·贝尔蒂纳是“原创泰迪”乐队（Original Teddies; 1936-1948）的成员，他

在许多与自己的摇摆四重奏和五重奏组（1940—1948）一起录制的唱片里也演奏手风琴。

最早成名的爵士手风琴演奏家是乔·穆尼（Joe Mooney），他在纽约第52大街的夜总会领导的一个摇摆四重奏组非常走红（1946—1947）。厄尼·菲利斯（Ernie Felice）1947年初加入本尼·古德曼（Benny Goodman）的小乐队，后来自己领导了一个四重奏组，一直活跃到1950年代。其他的摇摆手风琴演奏家还有马特·马修斯（Mat Mathews）（荷兰“米勒斯”乐队的成员）和阿特·范·达姆（Art van Damme; 1920年4月9日出生于密歇根州的挪威市）。钢琴家乔治·希灵（George Shearing）在《切罗基/简短的四小节》（Cherokee/Four Bars Short; 1949, Dis. 107）的录音中有很细腻的波普手风琴独奏。在1950年代和1960年代初还涌现出一批重要的波普手风琴演奏家，包括马修斯（后来移居到美国）、范·达姆（继续领导了一个波普小组到1980年代）、利昂·萨什（Leon Sash）、皮特·乔利（Pete Jolly）和汤米·冈米纳（Tommy Gumina）。弗兰克·马罗科（Frank Marocco）领导了一个小乐队在洛杉矶地区活跃了数十年，1959年底和1979至1982年期间录制了一些唱片（著名的有《三重奏》，1980, Dis. 838）。他还经常演奏一种电手风琴，他没有依靠贝斯演奏者，而是用该乐器的左手按钮给自己提供低音进行。手风琴在爵士-摇滚（jazz-rock）里没有任何地位，而且实际上在自由爵士乐时期的头十年里基本上没有被使用过，不过，维勒姆·布罗伊克尔·克勒克蒂夫（Willem Breuker Kollektief）的乐队为获得诙谐的效果曾经使用过它。

到1980年代和1990年代，人们重新对手风琴产生了兴趣，一方面是把它与世界音乐或传统音乐风格和爵士乐相结合，另一方面是自由爵士把它用做一件富于表情的特色乐器。理查德·加利亚诺（Richard Galliano）在开发手风琴潜力的活动中位于最前沿，他把手风琴用在一种介于爵士乐和缪塞特舞（musette）、探戈以及华尔兹传统之间的风格里。其风格最突出的方面，是他具有在各种拍子上演奏传统爵士乐变奏的能力。他的作品具有浓厚的拉丁风格，其专辑《劳里塔》（Laurita; 1994, Dreyfus 36572）中的乐曲《自由探戈》

(Libertango) 最为典型。与加利亚诺合作最多的是米歇尔·波特尔 (Michel Portal), 波特尔演奏过各种手风琴。波特尔的探索又被另一个法国萨克斯管手弗朗索瓦·科内纳卢 (François Corneloup) 推进了一步。弗朗索瓦·科内纳卢将手风琴曲目中的缪塞特舞的要素移植成萨克斯管合奏, 而且还探索了簧乐器组与单一无簧键盘乐器在音响方面的融合, 其专集《巴黎缪塞特舞》(Paris Musette, II; 1998, Label La Lichere 207) 中的《黑蝴蝶》(Papillons Noir) 就是一例。奥地利手风琴家奥托·莱赫纳 (Otto Lechner) 的作品也体现了与传统音乐的交叠, 他的乐队名为“50个未兑现的承诺”(Fifty Broken Promises), 该乐队把爵士乐与巴尔干半岛和中欧音乐相结合并产生了巨大影响。

英国摇摆乐演奏家杰克·恩布罗 (Jack Emblow) 通过和马丁·泰勒 (Martin Taylor) 合作的作品 [可在《简戈之魂》(Spirit of Django; 1994, Linn 030) 里听到], 掀起了一个复兴手风琴的热潮, 他们为电视汽车广告所作的配乐传遍了全欧洲, 他们的作品家喻户晓。尼基·艾尔斯 (Nikki Iles) 在她的大型作品《制版者》(The Printmakers) 及其他作品中使用了手风琴。威尔士键盘演奏家胡·沃伦 (Huw Warren) 更多地使用了手风琴, 他与“成熟的室内植物”(Perfect Houseplants) 乐队合作的作品体现了这一点。

在自由爵士乐方面, 俄罗斯演奏家伊夫林·彼得罗娃 (Evelyn Petrova) 在小组即兴演奏时 (特别是二重奏) 用手风琴作铺垫, 交替使用了长音和弦和轻柔的、伴奏性质的固定音型, 《空中的呀哈》(Celestial Yaha) 就是这样的例子, 该作品是彼得罗娃与弗亚切斯拉夫·盖沃伦斯基 (Vyacheslav Gayvoronsky) 合作录制的专辑《共同空伊》(Chonyi Together; 1998, Leo 268) 中的一首。在纽约, 安德里亚·帕金斯 (Andrea Parkins) 在她和埃勒里·埃斯克林 (Ellery Eskelin) 合作录制的多张唱片中, 将此概念又推进了一步。在这些唱片里, 手风琴的原声音响与采样的和电子键盘乐器的音响相结合, 产生了惊人的效果。帕金斯与鼓手吉姆·布莱克 (Jim Black) 通力合作, 其作品形式丰富多彩, 从“鼓与贝斯”伴奏短句 (vamps) 到以布鲁斯或柴迪科 (zydeco) 舞曲为基础的变奏段 (chorus), 不一而足; 他以自由爵士乐的短句加以点缀, 在音乐中, 手

风琴巧妙地和不失时机地奏出一些孤立的和弦, 埃斯克林的专辑《一个伟大的日子》(1997, hatOLOGY 502) 中的同名标题曲就是这样的例子。另一著名的自由爵士乐手风琴家是意大利的安东内洛·萨利斯 (Antonello Salis), 他在其演奏中, 将喜剧成分和古怪举止相结合, 他的这种风格在和中音萨克斯管手桑德罗·萨托 (Sandro Satto) 的合作中尤为突出。

Acetate 乙酸酯唱片 一种表面涂以硝酸纤维素漆的金属盘, 在盘上可即时录音。参见 Recording, § I, 2 (II)。

Acid Jazz 迷幻爵士乐 一种爵士乐与流行舞曲音乐相融合的形式。该名称来自吉勒斯·彼得森 (Gilles Peterson), 他是伦敦的一名打碟手 (disc jockey), 1987年他在即兴回应名为《迷幻屋》(acid house) (是彼得森播放他自己那套舞曲之前被另一打碟手刚播放过的一首曲子) 的舞曲音乐时产生了这个名称。这是第一个由打碟手, 而不是音乐家或批评家发明的爵士乐术语。迷幻爵士乐是对1960年代末和1970年代初的爵士-芬克 (jazz-funk) 的回顾, 随后便产生了赫比·汉考克 (Herbie Hancock) 的融合爵士乐《猎头蛮人》(Headhunters, 1973) ——该乐曲在美国黑人当中备受欢迎。在1980年代末的复兴过程中, 朗尼·里斯顿·史密斯 (Lonnie Liston Smith)、朗尼·史密斯 (Lonnie Smith)、埃迪·哈里斯 (Eddie Harris)、查尔斯·厄尔兰德 (Charles Earland)、“联合芬克乐队”(Funk Incorporated) 以及一些拉丁乐队, 如“帕科”(Pucho) 和“拉丁之魂兄弟”(Latin Soul Brothers) 乐队的爵士乐手, 无一没有受到当代心灵音乐 (soul) 和芬克音乐发展的影响, 他们在伦敦北区的几个夜总会——主要是丁沃尔斯和电子歌舞厅赢得了一批新的和不同种族的听众。这种音乐的部分魅力在于它的风格在当时很独特: 这些唱片当时被视为“罕有套式”(rare groove) 的珍品而被收藏家和打碟手高度追捧, 他们到处搜寻那些残余的乙烯树脂密纹唱片 (vinyl LP) 和由无名唱片公司录制的单曲唱片 (single), 为的是在心灵音乐夜总会和歌舞厅播放。

迷幻爵士乐的明显特征是具有强烈的节奏和迷人的

旋律“钩子” (hook) (即用来“勾”住听众的简短易记并多次重复的动机), 其配器的特点是使用哈蒙德风琴 (Hammond organ)、康加鼓和其他打击乐器, 并以强烈和粗犷的萨克斯管独奏为特色。彼得森和他的合作者——主要是打碟手西蒙·布斯、杰兹·纳尔逊和保罗·布拉德肖等, 为在夜总会时代长大的一代人演奏或播放的就是这种音乐。这代人过去一直在用李·摩根 (Lee Morgan) 的《响尾蛇》 (The Sidewinder; 1963, BN 84157) 和其他 Blue Note 等唱片公司录制于 1960 年代的唱片音乐伴舞。新一代音乐人如詹姆斯·泰勒四重奏、“白雪男孩”、“加利亚诺”、“布斯劳动周”以及其他几个为在英国复兴黑人爵士乐而努力的黑人青年先驱音乐家, 如长笛家菲利普·本特 (Phillip Bent) 和歌手克利夫兰·沃基斯 (Cleveland Watkiss), 当时也开始创作和录制新的迷幻爵士乐唱片, 并不断更新这种音乐的风格。这种音乐因为两套汇编编辑的成功发行而引起人们的广泛注意: 第一套名为《迷幻爵士乐与其他非法套式》 (Acid Jazz & Other Illicit Grooves, i; 1988, Urban 837247-2), 第二套名为《第二集: 自由法则》 (Volume 2: Freedom Principle; 1989, Urban 837925-2), 两套专辑均由彼得森和布斯汇编而成。后来又出版了新的汇编专辑。与此同时, 这项运动又催生出它自己的名为《直行无竞赛》 (Straight No Chaser) 的杂志和一些电台广播节目。

通过开明的方式把 1960 年代默默无闻的爵士乐 - 芬克加入到 1980 年代的爵士特色的舞曲之中, 迷幻爵士乐的实践者走出了这个 (有时) 被淡化的和学院式的爵士乐世界。迷幻爵士乐是一种市场现象, 它把音乐的复兴活动商业化。尽管迷幻爵士乐只获得了短暂和有限的成功, 但它的很多富于创造性的从业者继续进行探索, 虽然“新重量商标” (Brand New Heavies) 和“贾米罗库艾” (Jamiroquai) 乐队在整个 1990 年代相当出名, 但迷幻爵士乐不得不迎接新一代爵士乐风格的到来。迷幻爵士乐促进了音乐概念的相互吸收, 这种吸收更多地体现在各种各样的舞曲音乐里, 而现代主流爵士乐体现的较少。

Acoustical [acoustic] recording 原声录音 有关

早期录音 (和回放) 技术的术语, 此录音技术仅使用机械手段。该术语也代表用这类技术制作的录音滚筒和唱片。参见 Recording。

Acoustic bass guitar 原声低音吉他 一种大型的四弦吉他, 其调弦方法与低音电吉他相同。戴夫·荷兰 (Dave Holland) 一直在使用一种电声放大的原声低音吉他, 亚历克·丹克沃思 (Alec Dankworth) 和特里·格雷戈里 (Terry Gregory) 在马丁·泰勒 (Martin Taylor) 的名为“简戈之魂” (Spirit of Django) 的弦乐队里使用的是未经电声放大的原声低音吉他。乔纳斯·赫尔伯格 (Jonas Hellborg) 是原声低音吉他 (无论是否电声放大) 的最杰出的演奏家。一种更早期的原声低音吉他叫做“bassoguitar”, 其销售市场仅限于 1930 年代末的爵士乐圈子。在低音电吉他出现之前的许多年里, “bassoguitar” 的出现, 是为了给贝斯演奏者提供一种比低音提琴更便于携带的乐器, 但它是个失败的尝试。《节拍机》 (Metronome; 1937 年 5 月, 第 64 页) 杂志发表过一张伊斯雷尔·克罗斯比 (Israel Crosby) 演奏这种乐器的照片, 艾伦 (W. H. Allen) 的著作《亨德森的唱片》 (Hendersonia; Highland Park, NJ, 1973) 中也引用过它。

Action jazz 活力爵士乐 爵士乐批评家唐·赫克曼 (Don Heckman) 最初用来形容“自由爵士乐” (Free jazz) 的术语。

AFJS 美国爵士乐协会联盟 参见 American Federation of Jazz Societies。

African thumb piano 非洲拇指琴 参见 Lamella-
phone。

Afro - Cuban jazz [cùbop] 非洲 - 古巴爵士乐 (古巴波普) 一种爵士乐风格, 由波普和古巴传统音乐要素混合而成, 兴起于 1940 年代, 主要体现在迪齐·吉莱斯皮 (Dizzy Gillespie) 的作品里。它与广义的拉丁爵士 (Latin jazz) 的区别, 在于古巴的舞曲、民间音乐和流行音乐语汇对这种爵士乐有具体的影响。虽然从

19世纪末的爵士乐里可分辨出拉丁美洲或加勒比音乐的影响[杰利·罗尔·莫顿(Jelly Roll Morton)称之为“拉丁风味”],但最早运用古巴音乐要素的人只能追溯到1930年代末的阿尔韦托·索卡拉斯(Alberto Socarras)和马里奥·包萨(Mario Bauzá)。体现这类要素的重要例子是伍迪·赫尔曼(Woody Herman)的《珠宝》(Bijou)[副标题为《爵士伦巴》(Rumba a la Jazz; 1945, Col. 36861)]和查利·巴尼特(Charlie Barnet)的《红皮肤新伦巴》(New Redskin Rumba; 1946, Cardinal 25001)。然而,非洲-古巴爵士乐能形成鲜明的风格并得到国际上的追随,是吉莱斯皮[Gillespie; 一直受包萨(Bauzá)的影响]和古巴杰出的打击乐演奏家沙诺·波索(Chano Pozo)合作之后的变化。对吉莱斯皮、包萨和其他人来说,之所以要开展非洲-古巴音乐运动,是因为他们觉得1930年代和1940年代的美国爵士乐的节奏太单调,需要丰富,而非洲-古巴的复合节奏的输入能提供所需。

吉莱斯皮的大乐队在1940年代末录制了几张著名的专辑,包括波索(Pozo)的作品《精粹》(Manteca; 1947, Vic. 203023)、《非洲-古巴组曲》(Afro-Cuban Suite)(发行于同名专辑; 1948, Swing 33301)和《Guarachi guaro》(1948, Vic. 203370)以及乔治·罗素的《古巴比/古巴波普》(Cubana be/Cubana bop; 1947, Vic. 203145)。在这些乐曲里,波索演奏的康加鼓别具特色,这些乐曲是最早把真正的非洲-古巴复节奏概念与波普语言相结合的作品。不久后,其他的大乐队也开始用非洲-古巴风格录制了唱片。斯坦·肯顿(Stan Kenton)的《马奇托》(Machito; 1947, Cap. 900)、《花生贩》(Peanut Vendor; 1947, Cap. 904)、《古巴插曲》(Cuban Episode; 1950, Cap. 28000)和《北23度,西82度》(Twenty Three Degrees North, Eighty Degrees West; 1952, Cap. 3134),还有马奇托的《古巴波普城》(Cubop City; 1948, Roost 502)和《非洲古巴爵士乐组曲》(1950, Clef 505)、《肯尼亚》(1957, Roul. 52006)和《非洲爵士乐》(Afro-jazziac)[发行于专辑《还有长笛》(With Flute to Boot; 1958, Roul. 52026)]等均为值得注意的例子。小乐队,特别是由塔德·达默龙(《Jahbero》、1948,

BN 559)、查利·帕克[《我的缎子小鞋》(My Little Suede Shoes; 1951, Mer./Clef 11093)]和巴德·鲍威尔(《Un poco loco》; 1951, BN 1577)领导的乐队,对这种新风格也有重要贡献。

吉莱斯皮的乐队在整个1950年代继续演奏非洲-古巴爵士乐,还录制了一些专辑,如《精粹组曲》[Manteca Suite; 发行于专辑《非洲》(1954, Norg. 1003)]和《吉莱斯皮亚那》(Gillespiana; 1960, Verve 8394)。在这个时期,一批著名的古巴打击乐手很活跃,其中有坎迪多·卡梅罗(Candido Camero)、阿曼多·佩拉扎(Armando Peraza)[他与乔治·希林一起录过多张专辑,著名的有《狮子狗曼波》(Poodle Mambo),发行于专辑《拉丁历险》(Latin Escapade; 1956, Cap. T737)]和蒙戈·桑塔马利亚,后者与自己的乐队录制的专辑有《Yambu》(1958, Fan. 3267)和《Mongo》(1959, Fan. 3291)。

虽然到1950年代末,非洲-古巴爵士乐在爵士乐圈子里的影响开始减弱,但一批在现代爵士乐影响下出现的古巴和加勒比的音乐家,仍保持了这两种风格的融合,但在比重上,古巴风格更多些。雷·巴雷托(Ray Barretto)、埃迪·帕尔米里(Eddie Palmieri)和桑塔马利亚推动了非洲-古巴爵士乐的更进一步“拉丁化”,因而扩大了非洲-古巴爵士乐的领域和内涵,他们的乐队以及由马奇托、提托·普恩特(Tito Puente)等领导的乐队,都在1970年代中期的一种叫做“萨萨”(* Salsa)的流行音乐风格的旗帜下兴旺起来。

1980年代中期,一个复兴非洲-古巴爵士乐的运动开始兴起,它与“萨萨”运动平行发展,但在某些情况下又以密不可分的方式相互影响。影响较大的从业者包括:杰里·冈萨雷斯的“阿帕奇堡垒乐队”(Fort Apache Band; 组建于1982年),他们的专辑《致蒙克的伦巴》(Rumba para Monk; 1988-9, Sunnyside 1036)正如其标题所暗示的那样,是以非洲-古巴风格为基础,将特罗尼奥斯·蒙克(Thelonious Monk)的作品重新演绎;吉莱斯皮的“联合国乐队”(United Nation Orchestra; 组建于1988年),在南美洲音乐和加勒比音乐与爵士乐的融合方面进行了探索,非洲-古巴风格的特点明显地体现在其专辑《迪齐·吉莱斯皮与联合国乐队:皇家节日大厅的实况》(Dizzy Gillespie

and the United Nation Orchestra: Live at Royal Festival Hall; 1989, Enja 6044-2) 里; 帕尔米里, 在 1990 年代雇用了杰出的爵士乐即兴演奏家布莱恩·林奇 (Brian Lynch)、康拉德·赫维希 (Conrad Herwig) 和唐纳德·哈里森 (Donald Harrison) 为其乐队的常任乐手; 丘乔·巴尔德斯 (Chucho Valdés); 罗伊·哈格罗夫的“克利索尔” (Crisol) 乐队 (成立于 1996 年); 达尼洛·佩雷斯 (Danilo Pérez); 大卫·桑切斯, 他成功的在采用奇数拍子的快速乐曲里, 把非洲-古巴节奏与复杂的即兴演奏结合在一起; 还有史蒂夫·科尔曼的名为“平衡委员会” (Council of Balance) 的大乐队, 他的组曲《创世纪》[发行于专辑《创世纪与开辟道路》(Genesis & the Opening of the Way); 1997, RCA 2152934-2], 以很大的比重体现了非洲-古巴爵士乐风格。很多非洲-古巴爵士乐的例子都被收录在电视片《跨海的鼓声》(Drums across the Sea, 1986) 里。

Afterbeat 后拍 在一小节内, 除了第一拍或下拍 (downbeat) 之外的任何一拍。参见 Beat, § 4 (i)。

Agogo 阿果果 一种无舌的钟, 通常用金属棒敲击。它被非洲奴隶带到美国, 主要在非洲-巴西教派的宗教仪式的典礼上使用。把这种乐器引入爵士乐的音乐家是艾尔托·莫雷拉 (Airtó Moreira)。他使用的是 5 件套的套钟, 而不是通常的一个或两个。在乔·帕斯 (Joe Pass) 和保利诺·达科斯塔 (Paulinho Da Costa) 的六重奏组录制的专辑《一切都好!》(Tudo bem! ; 1978, Pablo 2310824) 中, 有一首乐曲叫做《巴西鸟》(Corcovado), 在其中能清楚地听到阿果果的声音。

Ahead of the beat 提前拍 形容乐手或歌手把乐音稍微提前于节拍点而发出的术语。节拍点一般由节奏组奏出, 或由乐队中其他乐器的演奏暗示出来。参见 Beat, § 2。

Air check [shot] 广播复制品 指录自电台广播的唱片, 通常由音乐爱好者在家里用录音机录制而成。

该术语通常指 78 转唱片时代的录制品。参见 Transcription (ii) 和 Recording § II, 3。

Album 唱片, 专辑 在流行音乐领域, 该术语指任何一种密纹唱片 (通常指 12 英寸唱片) 或后来的磁带和 CD; 也指录在密纹唱片、磁带或 CD 上的曲集。该术语最初指 78 转唱片时期的录音, 当时的唱片 (例如, 包含了同一期录音的不同曲目, 或一首大曲子分录在几张盘上) 都是装在一个类似相册的唱片盒里销售, 唱片盒有两面硬壳, 里面装有分开的唱片套。由于这些唱片也可以是分开的, 所以它们都带有单独的片模号 (matrix numbers) 和发行号 (issue numbers), 但有时这些专辑也会有自己的发行号。大约从 1950 年开始, 该术语指慢转密纹唱片, 唱片上通常包含了类似以前那样的一套乐曲或一首连续演奏的作品。“double” 或 “triple” 是指放在硬纸夹里的 2 张或 3 张唱片为一套的专辑。另见 Recording § I, 3。

All-in 全奏 指欢乐乐曲中的最后一个变奏段 (chorus), 通常以响亮的和富有生气的方式集体即兴奏出 (参见 Forms, § 2)。该术语与早期的爵士乐风格有关。

Altered chord 变化和弦 指除了其根音、三音和七音之外, 其他和弦音有半音变化的和弦。如果主调是大调, 半音变化就是“借用于”同主音小调, 如果主调是小调, 半音变化就是“借用于”同主音大调; 半音变化也可以借用于其他音阶。这种半音变化通常是为了使该变化音在旋律上更接近其解决音。带有增五度或减五度的属和弦, 是最常见的变化和弦。参见 Harmony (i), § 1 (ii)。

Altered scale [altered mode; diminished whole-tone scale] 变化音阶 (变化调式、减-全音阶) 无论何种音阶, 只要含有一个或多个半音变化的音高, 均可称为变化音阶。但是, 大约自 1970 年代开始, 该术语在爵士乐教学领域有其特殊的含义, 它特指那些与和弦有关联的音阶, 目的是为了帮助学习即兴演奏。照此含义, 音阶被视为一堆音符, 它们可以被用来构成与相关

的和弦相匹配的旋律。(这种方式会忽视不协和音应该级进解决的旋律倾向。)在这种意义上,音阶通常由和弦的根音、三音、五音和七音再加上从与该和弦相关的调性中抽取的自然延伸音(extensions)共同构成。以一个自然属七和弦为例(比如,G7),其延伸音应该是音阶的6级(和弦的九音,A)、1级(和弦的十一音,C)和3级(和弦的十三音,E),这些音可以组成一个与混合利地亚相同的调式:G-A-B-C-D-E-F-G。如果把变化延伸音(altered extensions)[参见 Harmony (i), § I, (ii)]与属和弦的根音、三音、五音和七音相结合,就会产生“变化音阶”。变化延伸音包括小九度、增九度、增十一度(或减五度)和小十三度。因此,用于G7和弦的变化音阶应该是G-^bA-^bB-B-^bC-^bE-F-G(可以有等音写法)。该音阶也可以叫做“变化调式”和“减-全音阶”;之所以有后一个名称,是因为该音阶的前四个音高属于八音音阶(也叫“减音阶”),而后五个音高属于全音阶。该音阶也被视为上行旋律小音阶的第七调式(例如,将上面的变化音阶重新记谱并重新排序,从G开始的^bA旋律小音阶是:G-^bA-^bB-^bC-^bD-^bE-F-G)。

Alternate fingering 交替指法 参见 False fingering。

Alto 中音 作为一般的音乐术语,指低于女高音,高于男高音的人声部或音区。该术语也适合作为形容词,可用来区分在该音区(例如,中音单簧管,中音长笛等;参见 Clarinet 和 Flute)演奏的某个族系的乐器(特别是管乐器)的成员。作为爵士乐术语,“alto”代表中音萨克斯管(参见 Saxophone),偶尔也指这种乐器的演奏者。

Alto clarinet 中音单簧管 单簧管族系的中音乐器,通常为^bE调。参见 Clarinet, § 1和5。

Alto flute 中音长笛 指G调长笛,较高音长笛低四度。参见 Flute, § 1和4。

Alto [tenor] horn 中音[次中音]萨克斯管 萨克

斯管族系的中音乐器,^bE调;它通常演奏中音声部,偶尔也演奏次中音声部。

Alto saxophone 中音萨克斯管 萨克斯管族系的中音乐器,^bE调;其标准音域为^bd-^ba²,但很多萨克斯管都有一个演奏音乐会a²音的按键。参见 Saxophone, § 3。

American Federation of Jazz Societies [AFJS] 美国爵士乐协会联盟 成立于1985年的一个组织,其宗旨是促进爵士乐协会、爵士音乐节和演奏者之间的国际交流。它对上述几个方面提供支持:为爵士乐团体之间的交流提供论坛,研究当前的潮流并出版通讯季刊(《联盟爵士乐》(Federation Jazz))、各种业务手册和会员录、甚至还有作品与宣传手册,并负责筹款和开展爵士乐教育。该组织举办国内和区域性会议,在互联网上公布专家的名字,在华盛顿设有立法监督机构。该协会目前有会员十万多人,对于其他国家和地区的致力于爵士乐的保护、表演和提升的团体,它均给予协作和支持。美国爵士乐协会联盟在加利福尼亚州的萨克拉门托(Sacramento)设有总部办公室。

Antillean jazz 安替列爵士乐 指摇摆乐时期流行的一种爵士乐,这种爵士乐吸收了讲法语的加勒比人的音乐要素,特别是马提尼克岛的贝圭因(beguine)舞曲的要素。马提尼克岛的音乐以及瓜德洛普(瓜德洛普是法国在海外的一个行政区,位于西印度群岛——译注)和海地音乐与讲克里奥尔语的新奥尔良音乐之间有很多共同点,因而,当这种风格的从业者们于1920年代在巴黎进行过接触之后,他们自然而然的就联合起来。在后来的30多年里,来自加勒比海的音乐家均致力于爵士乐的唱片录制,而那些移居海外的美国黑人则录制了加勒比音乐的唱片。爵士乐的一些要素在马提尼克单簧管手亚历山大·斯特里欧(Alexandre Stellio)和次中音萨克斯管手费利克斯·瓦尔弗特(Félix Valvert)的作品中都有明显的体现,但是,显示出浓厚克里奥尔情调的最早的爵士乐唱片,是由弗莱维厄斯·诺特(Flavius Notte)率领的乐队录制的[如,《那没有罪》(Tain't No Sin; 1931, Ultraphone AP121)]。录制过同类风

格唱片的重要人物还有萨姆·卡斯坦底特 (Sam Castandet)、安德列·西奥比 (Andre Siobud)、贝尔坦·萨尔纳夫 (Bertin Salnave)、罗贝尔·莫瓦津 (Robert Mavounzy)、小号手亚伯·博勒加尔 (Abel Beauregard) 以及吉他手兼钢琴手克劳德·马舍尔 (Claude Martial)。在纳粹占领巴黎期间, 安替列爵士乐特别流行, 因为当时在这个城市里, 来自安替列的法国黑人侨民是非裔美国人中最有实力的一派; 而发挥巨大促进作用的人是弗雷迪·江伯 (Fredy Jumbo), 一个来自多戈的讲德语的鼓手, 他与乐手西奥比和莫瓦津合作录制的专辑《摇摆 42》(Swing 42; 1942, Pol. 524794) 是这种风格的典型代表。

Archiv für Populäre Musik 流行音乐档案馆 德国不来梅的一个专门收集爵士乐、布鲁斯和流行音乐资料的档案馆。参见 *Libraries and archives*, § 2。

Archiwum Standardów Jazzowych 爵士乐标准档案馆 波兰索波特的一个档案馆, 建于 1981 年。参见 *Libraries and archives*, § 2。

ARFI [Association à la Recherche d'un Folklore Imaginaire] 法国梦想民俗研究会 法国的一个音乐家协会, 1977 年成立于里昂。在 1960 年代末, 它的会员一直致力于“自由爵士乐研习会” (Free Jazz Workshop) 的活动和 1975 年之后的“非凡乐队” (Marfelous Band) 的活动。该研究会的宗旨是给那些不同背景的 (尤其是) 爵士乐和艺术音乐的即兴演奏家, 提供一个举办音乐会的乐坛, 并且建立一个无边界的美学本体。该研究会由 15 至 20 位音乐家组成, 他们构成了不同的乐队组合, 著名的组合有“里昂研习会” (Workshoop de Lyon) 四重奏和五重奏、“非凡乐队”和“马米特地狱” (La Marmite Infernale) 大乐队。其会员和前会员包括: 小号手吉恩·梅卢 (Jean Mereu)、吉恩-弗朗索瓦·卡纳普 (Jean-Francois Canape) 和吉恩-吕克·卡波佐 (Jean-Luc Cappozzo); 长号手伊夫·罗贝尔 (Yves Robert) 和 阿兰·吉贝尔 (Alain Gibert); 萨克斯管手路易·斯科拉维斯 (Louis Sclavis) 和莫里斯·默尔 (Maurice Merle); 钢琴家弗朗索瓦·罗兰 (Francois Raulin); 低音提琴

手布律诺·舍维永 (Bruno Chevillon) 和让·博尔卡图 (Jean Bolcato); 鼓手克里斯琴·罗莱 (Christian Rollet)。“梦想民俗” (folklore imaginaire) 的概念是对 20 世纪末的音乐的一种嘲讽的评价, 这个概念认为, “民俗”一般代表文化传统, 代表一个群体的共同体验。法国梦想民俗研究会创立了一个全新的和来自音乐交流过程的民俗。该协会还发挥了中介作用, 它对其音乐家会员提供支持, 而且它本身还是一个唱片商标。

Arrangement 编曲、改编、改编版 指利用与原作不同的手法或表演手段, 而将一首音乐作品或作品的一部分 (比如旋律) 加以改写; 也指改编的作品版本。

1. 定义及范畴。2. 1930 年之前。3. 摇摆乐时期。4. 1945 年之后。5. 结论。

1. 定义及范畴。就编曲的概念而言, “编曲”一词在爵士乐里具有特殊的含义, 因为在更宏观的音乐领域里, 编曲的方式多种多样。从一定意义上讲, 所有的爵士乐表演都算是一种改编, 因为这种表演是即兴的和不断更新的; 也就是说, 表演者把基本材料以新的形式作变化处理。从最广义的角度讲, 路易斯·阿姆斯特朗 [如《星尘》 (Star Dust; 1931, OK 41530)]、埃里克·多尔菲 (Eric Dolphy) [如《暴风雨天气》 (Stormy Weather), 发行于查尔斯·明古斯的专集《明古斯!》 (Mingus!; 1960, Can.9021)] 和约翰·科尔特兰 [如《我所喜爱的》 (My Favorite Things), 发行于同名专辑, 1960, Atl.1361] 都是以一首流行歌曲为基础作即兴演奏, 是一次性改编, 而下一次以同样材料为基础的表演, 就是以不同方式进行的再改编。

但是, 从狭义的角度讲, 爵士乐“改编”指的是把一个作品记录和固定下来, 而且经常以印刷和出版物的形式出现, 通常是为各种典型的乐队合奏 (爵士乐队、大乐队、小乐队等) 而作。此类改编的范畴很广泛, 既包括完全实用目的的版本——即主要为了获取商业利益和在从业人员内传播, 就像 1930 年代和 1940 年代的“通用改编曲” (stock arrangements) 那样; 也包括含有大量创作成分的改编——即把基本材料以具体的风格和手法加以改变, 其本身有独特的创意, 甚至在质量上

比原作更胜一筹。在后一种范畴内，改编者把音乐想象力和诸如和声创意和乐队手法等技巧注入最终成果，而这些并不是原作的基础。

在西方古典音乐里，也有与这些编曲概念相似的作法。有一种改编，就是给一个现存的作品重新配器（例如，把莫扎特的交响曲改为由长笛、小提琴、大提琴和钢琴组成的小乐队演奏；或李斯特把贝多芬的交响曲改编成钢琴曲）。这种作法与1930年代和1940年代把大批作品改编（而且经常以通用改编曲的形式出版）为由舞曲乐队和爵士乐队演奏相类似。还有一种改编，是一种实质性的再创作，这不仅体现在配器方面，而且还体现在和声、旋律甚至整体连续性方面（比如，里姆斯基-科萨科夫对穆索尔斯基的歌剧《鲍利斯·戈杜诺夫》的修订）。与这种改编相类似的作法在爵士乐里也有，例如，埃林顿公爵对菲利普·布雷厄姆（Philip Braham）的作品《莱姆豪斯布鲁斯》（Limehouse Blues；1931，Vic. 22743）和他自己的作品《没有歌曲的吉卜赛人》（Gypsy without a Song；1938，Bruno. 8186）的改编；埃迪·索特（Eddie Sauter）对亚瑟·约翰斯顿（Arthur Johnston）的《我的旧情人》（My Old Flame）（由本尼·古德曼录制，1941，Col. 36754）的改编；还有吉尔·埃文斯（Gil Evans）对丘米·麦格雷戈（Chummy McGregor）《月亮梦幻》（Moon Dreams）和格什温的《波基与贝丝》（Porgy and Bess）的改编[都是为迈尔斯·戴维斯而改编，分别发行于专辑《爵士乐经典》（Classics in Jazz；1949—50，Cap. H459）和《波基与贝丝》（1958，Col. CL1274）]。因此，在爵士乐领域，改编者的任务涵盖着广泛而又多样的选择：从一条旋律或一首流行歌曲（如大多数的“商业性”改编曲那样）原样和不加装饰的演奏，到利用这一材料进行独具创意的再创作，以及这两者之间的任何一种方式。

就像改编与原作的关系因曲子不同而不同一样，改编者的作用以及他与表演者的关系也有很大的差别。有些作曲家为自己或（不常见）他人的乐队[例如，埃林顿公爵、杰利·罗尔·莫顿、本尼·卡特、约翰·刘易斯和格里·马利根（Gerry Mulligan）]而改编自己的或（不常见）他人的作品。但是，很多改编者并非作曲者[例如，比尔·查利斯（Bill Challis）、西·奥里弗

（Sy Oliver）、弗莱彻·亨德森（Fletcher Henderson）、雷·康尼夫（Ray Conniff）和埃迪·德拉姆]；有些改编者还担任乐队长（例如，艾沙姆·琼斯、亨德森、格伦·米勒和阿蒂·肖），而其他的改编者（作为伴奏者、乐谱编订人和自由作曲家）为各种大小乐队的需要而工作。这些功能上的转换是极普遍的，而且这些范畴之间从来就是相互交叉的。

另外还有爵士乐、布鲁斯、摇滚乐及其他类型的流行音乐共有的一种改编方式，就是所谓的内心改编（head arrangement）。这种“改编”通常不记在谱面上（不过，有时也会部分的记在谱上或写下草稿），而是把这个乐队（或者说，来自内心）的构思、或可能来自其主力乐手的构思组装起来。这种改编形式在爵士乐领域很普遍，它产生于一个简单的概念，但却是一个技巧高度复杂的综合体，这个综合体包含了乐手的各种建议、各个声部在排练中产生的想法、直觉自发的创造、记忆中的东西以及有时候还有乐队长对所有这些成分的最后仲裁。很多由乐团——如康特·巴锡和埃林顿公爵的乐团——创编的十分出色的改编曲，都是以这种集体协作方式形成的。

在爵士乐历史的初期，音乐主要靠乐手即兴奏出，而那时的乐手多数并不识谱。在很多音乐家和批评家看来，改编的概念根本就是一个自相矛盾的术语，而且至少是和爵士乐的精神和本质相违背。但是，诸如唐·雷德曼（Don Redman）、埃林顿公爵、约翰·内斯比特（John Nesbitt）、比尔·查利斯和耶西·斯通（Jesse Stone）等改编家和作曲家，他们成功地把这种以即兴演奏为主的风格转变成独特的乐队合奏概念，使改编曲取得了艺术成效并逐渐成为爵士乐传统发展的核心的和必不可少的组成部分。此外，从实践的角度看，随着爵士乐队编制的扩大、读谱能力的提高、曲目数量的扩展以及随着爵士乐的实践方式由集体即兴演奏转向更多的采用独奏手法，书面改编变得必不可少，即兴演奏的直觉也会被保存下来并融入其中。

2. 1930年之前。最早的与爵士乐（至少在某种形式上）有关的改编曲作于1910年代末和1920年代初，有些是由乐队长如詹姆士·里斯·尤罗普（James Reese Europe）、阿特·希克曼（Art Hickman）、艾沙姆·琼斯