# 跟我学

# genwoxue

刘建辉　朱莉　编著

湖南文艺出版社

责任编辑　谢柳青
封面设计　罗　丹

# 跟我学爵士钢琴

J604.16
23

ISBN 7-5404-1880-X
9 787540 418809 >

w2

ISBN 7－5404－1880－X
J.227　　定价:23.

# 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

刘建烨 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“爵斯的乐队演出精彩的节目……”大众亲呢地称他为“老爵斯”、“爵斯音乐”。后来，“爵斯”变成了“爵士”，“爵斯音乐”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 Jascz。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:

1　2　♭3　♮3　4　(♭5)　♮5　6　♭7　♮7　i

布鲁斯音符

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,

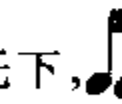
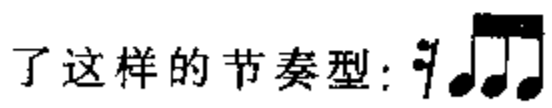
当月亮照在树叶上时，月亮好象很孤独，
当妻子收拾行装要离开时，她的男人好象很孤独。”

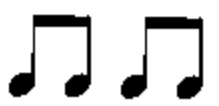
音乐也是三个乐句，三句之间的关系有些是 aab，有些则是 abc 的特点。每个乐句四小节，全曲十二小节。如果歌词有两段或两段以上，那么音乐再进行反复，反复时音乐常常即兴变化。

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(Bessic 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，但终因失血过多面死于途中。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，扑塑迷离的节奏效果。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，只是用子舞蹈的伴奏，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。

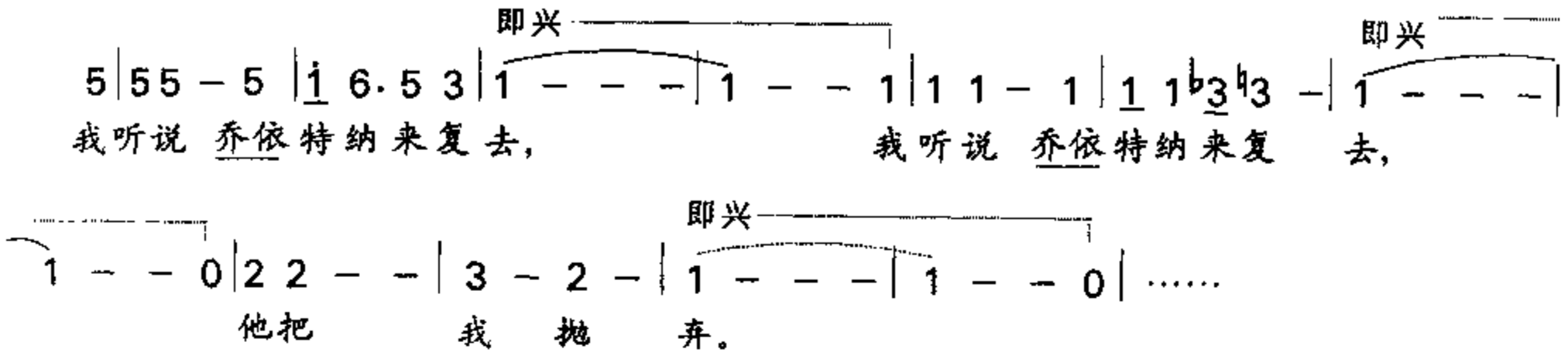
在乔普林早期的演奏录音带里，他是严格地按注释所要求的速度进行弹奏的。而且，在重复时更是小心翼翼。另一方面，在稍后一些时候的录制中，跨度技巧就更为娴熟，常常在他所喜爱的布基——乌基(一种爵士乐节奏)低音中更显狂放。更有甚者，右手的技艺更渐高强，在诸多情形中，在第八度音程的演奏中，运用更加复杂的指法，或者增加和弦的装饰音。同时，乔普林的弹奏特别象歌唱。

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：“重要的不是你应该做什么，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：




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(Chieago)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"国王奥尔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，阿姆斯特朗加人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一个人物。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。其节奏比以前的风格要复杂，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 | $\overset{>}{x}$ | x | $\overset{>}{x}$ | x | $\overset{>}{x}$ | x | $\overset{>}{x}$ | x | $\overset{>}{x}$ | x | $\overset{>}{x}$ | x | $\overset{>}{x}$ | x | $\overset{>}{x}$ | x |
| 大鼓 | x | 0 | x | 0 | x | 0 | x | 0 | x | 0 | x | 0 | x | 0 | x | 0 |

芝加哥时期：

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 小鼓 | x | $\overset{>}{x}$ | x | $\overset{>}{x}$ | x | $\overset{>}{x}$ | x | $\overset{>}{x}$ | x | $\overset{>}{x}$ | x | $\overset{>}{x}$ | x | $\overset{>}{x}$ | x | $\overset{>}{x}$ |
| 大鼓 | x | 0 | x | 0 | x | 0 | x | 0 | x | 0 | x | 0 | x | 0 | x | 0 |

摇摆乐时期：

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 钗 | x | $\overset{>}{\underline{x.x}}$ | x | $\overset{>}{\underline{x.x}}$ | x | $\overset{>}{\underline{x.x}}$ | x | $\overset{>}{\underline{x.x}}$ | x | $\overset{>}{\underline{x.x}}$ | x | $\overset{>}{\underline{x.x}}$ | x | $\overset{>}{\underline{x.x}}$ | x | $\overset{>}{\underline{x.x}}$ |
| 大鼓 | x | x | x | x | x | x | x | x | x | x | x | x | x | x | x | x |

这种摇摆乐的节奏特点在于第二拍和第四拍的重音之后的四分之一拍上的钹的敲击，使其与后面的节奏接得很紧，便产生一种摇摆不定的节奏感。除节奏外，摇摆乐的一些旋律常用不同乐器互相穿插，对答，进而形成一种不稳定、摇晃的感觉。

## 第四节　纽约爵士乐

20年代，纽约同芝加哥一样都接受了新奥尔良爵士乐的影响。这一时期，纽约最重要的乐队之一是汉德森(Fletcher Henderson, 1898 ～ 1952)的乐队。汉德森来自乔治亚洲，是一位在爵士乐方面很有才气的钢琴家和编曲家，他那有着12件乐器的乐队在20年代中期具有特殊的风格，同时，他也是摇摆乐初期古德曼的主要编曲者，是记谱爵士乐中的一位重要人物。在这个领域内还有一位不能不提的人物就是“公爵”埃林顿(Edward Kennedy “Duke” Ellington,1899 ～ 1974)。

“公爵”埃林顿是美国著名的爵士乐编曲家、钢琴家、爵士乐队指挥家，是爵士乐史上最著名的一位音乐色彩家。“公爵”一词是形容他的风格和个性具有人们通常所说的绅士风度。

埃林顿的事业跨越了爵士乐史的几个时期，他的风格在各个时期都不断有所发展，这在爵士音乐家中是不多见的，但这并不是说他的早期表演逊色于他的中期或晚期，他在事业的每一阶段都创作出了一些传世的爵士乐作品。从他精力充沛的20年代，到50年代取材于莎士比亚的作品面作的爵士乐，如组曲《可爱的雷声》，以及随后根据传统古典音乐改编的爵士乐作品，如根据柴科夫斯基的《胡桃夹子》改编而成的爵士乐组曲，都表现出了埃林顿那非凡的艺术创造力，表现出了他那谙熟的爵士乐神韵的天生素质。埃林顿的代表作品有：《黑色与棕色幻想曲》、《蓝色的情绪》、《克里奥尔爱之呼声》、《克里奥尔狂想曲》、《虱子协奏曲》等。

埃林顿的成功也得力于一些杰出爵士乐演奏家的密切合作，是他们体现了埃林顿的种种设想，赋予了演奏以无与伦比的色彩。例如约翰尼·霍奇斯那丰富多姿的萨克斯管演奏令人如痴如醉；凯特·安德逊能使小号爬上使人难以置信的高音，甚至有人说安德逊的小号音响已超出了人类的听觉能力。

康斯坦特·兰伯特在《音乐嗬!》一书中，以赞许的词句将埃林顿与拉威尔和斯特拉文斯基的名字并列在一起，并称埃林顿的作品《热烈和烦恼》是“现代音乐中最有独创性的乐曲之一”。可见对埃林顿的评价之高。

20年代中期，埃林顿“公爵”以及他的乐队是以特有的魅力震撼着纽约的爵士乐坛，并一直周旋于爵士乐和摇摆乐之间，对摇摆乐产生着不可磨灭的影响。

按照30年代的说法，摇摆乐的精髓是对20年代“狂热”时期，那种特有的沉重节奏、巨大音响、表情直接的风格所进行的软化，它以半音阶的色彩、细腻的和声、表情含蓄的气质，在自己与爵士乐之间筑起了一道并不牢固的藩篱。1935年左右，古德曼的成功也促进了摇摆乐的发展。1935 ～ 1941年间，旅行演奏的摇摆乐队成为一种有着各种章程的社会团

体，无论人数和影响范围都是很可观的。第二次世界大战限制了摇摆乐的发展，并发生了演奏者严重缺乏的现象，同时人们热衷于摇摆乐的浪潮也已经衰退了，这就使刚刚走上兴盛之路的摇摆乐锐气大减，并且从此未再恢复。

这一时期的重要摇摆乐队还有："伯爵"贝西(Willian "Cout" Basie,1904～　　)、詹姆斯(Jimmy James, 1902～　　)等等。

## 第五节　"比波普"爵士乐

1904零年后，在纽约流行一种称为"比波普(Bebop)"的爵士音乐，这种新的音乐风格，由于开始的节奏音型象是"比——波普"、"比——波普"的声音而得名。这种"比波普"音乐的演奏形式又回到了小乐队，他们运用了新的节奏和声观念，喜欢用不协和和弦，用三全音程(减五度、增四度)，常常降低音阶第五级音，他们在原来爵士音乐的和声织体的基础上演奏新的旋律时，往往速度比较快，乐句成了比较零碎的片断，有种急促不安的神经质感。有人评论说："这种音乐里，每一个不必要的音符都已经去掉，每一样东西高度集中简直就象速记符号一样。"

"比波普"的特点是：独奏者应用不协和和弦、复杂节奏、连绵不绝并以即兴发挥的旋律线，以造成短小、多变的效果。乐队的规模一般都很小，并使用了一些拉美的打击乐器。代表人物有：小号演奏家"晕眩"吉莱欺皮(Johu B、"Dizzy" Gillespie,1917～　　)，萨克斯管演奏家"鸟儿"(有人称为"新兵"帕克 Charlie "Yarbird"Parker, 1920～ 1955)和迈尔斯·戴维斯。由于这些演奏家出神人化的演奏，使"比波普"成为构筑爵士乐大厦的一块巨石。

"比波普"由于复杂多变的节奏形式，人们无法跟随跳舞，渐渐对他也失去了兴趣，这时性格与其相反的、比较安详克制的凉爵士(Cool　Jazz)起而取代了过分神经质的"比波普"。

## 第六节　凉 爵 士 乐

与"比波普"有着密切联系、风格上较为亲切的爵士乐形式，人们一般将它称作："凉爵士乐"，可以说，这是爵士乐中的"室内乐"，它的乐队规模较小，可用标准爵士乐器组成的小乐队来演奏，也可使用长笛、双簧管和圆号这些传统音乐中使用的乐器。实际上，凉爵士乐是与传统音乐存在着某种联系的爵士乐形式，它采用了许多传统音乐的创作技法，如"对位法"、"多调性"、"无调性"等。有许多凉爵士乐音乐家同传统音乐的音乐家存在着各种联系。如布鲁贝克(Dave Brubeck,1920～ 1974)是标准的凉爵士乐钢琴演奏家之一，而他最初却是学习传统音乐的，是法国现代作曲家米约的学生，在后来投身于凉爵士的事业之中时，带来了许多传统音乐的创作技巧和音乐风格，增强了凉爵士乐的表现力。

50年代初期，凉爵士正在盛行的同时，美国西部海岸以洛杉机为中心，形成了所谓“西部海岸爵士乐”，这种音乐仍属“凉”派，其和声细腻，线条柔和，又称为“和声式爵士乐”、“进行式爵士乐”。

## 第七节 其它流派

50年代后期出现的“硬波普”，是人们认为凉爵士过于理智、冷静，要求恢复爵士音乐中基本的原始动力的结果，硬波普虽然旋律节奏仍是复杂的，但和声结构回到了传统的范围，技巧上又比传统大大进了一步。而具有新的特色。

60年代出现的自由爵士乐，以不按音乐规约，即兴独奏的风格，风靡了整个60年代。后来先锋派爵士乐加入，人们将它称为“现代爵士”。在“现代爵士”里，由于先锋派爵士音乐家将严肃音乐中的现代手法使用到爵士音乐中来，大量使用无调性，堆砌不协和弦，使得现代爵士的音乐怪诞、晦涩，大大背弃了爵士音乐的传统。

70年代以后，爵士音乐进入了同其它音乐相“综合”的时期，例如同摇滚乐相结合成为“摇滚爵士乐”、“爵士摇滚乐”、同电子乐器相结合，成为“电子爵士乐”；此外，还有同其它流行音乐成为交叉的、混合的通俗普及音乐(Pop music)等。

还有另外一种意义的“综合”，即与严肃音乐的“综合”。二十世纪以来，许多著名的作曲家，用爵士音乐素材写作了不少属于严肃音乐范畴的作品，比较早的是美国现代作曲家格什文的《蓝色狂想曲》，在此之前，他还用爵士乐风格的布鲁斯音调写作了管弦乐曲《一个美国人在巴黎》。用爵士音乐写作严肃音乐并获得巨大成就的，是另一位美国作曲家格罗菲，他曾写作过《百老汇之夜》、《密西西比组曲》、《好莱坞组曲》等充满美国情调的著名作品。而他的《大峡谷组曲》更是一部将大自然苍穹吉朴的色彩同美国人乐观、风趣的性格生动结合的力作。这首作品在节奏、配器和旋律上，很好地运用了爵士音乐的音乐特点。此外，美国黑人作曲家威廉·格朗特·斯蒂尔的《美国黑人交响曲》也很负盛名。斯特拉文斯基的《黑色协奏曲》、拉威尔的《D大调钢琴协奏曲》等等，也都或多或少地运用了爵士音乐的素材。无怪乎有人认为，当今世界乐坛正出现一个严肃音乐与流行音乐合一的“第三潮流”(Third stream)。

# 第三章　爵士乐的改革——比波普

## 第一节　新风格的起源

第二次世界大战将近结束时，爵士乐的又一种新风格十分明显地正在孕育待出。有一伙从不同观点来观察爵士乐的音乐家觉得大型乐队的摇摆音乐太过千篇一律。他们认为乐曲改编者几乎不给即兴独奏者留有足够的发挥余地，而从风格本身来看，和声方面空洞无物，和弦进行局限于三和弦、七和弦，最多偶而出现减增和弦或者加上个把音符；节奏总是老一套的简单切分音混合式；旋律过于受传统束缚，死守住4小节和8小节为乐句结构的跳舞音乐。他们从著名的科尔曼·霍金斯在《灵与肉》一曲的即兴演奏中听到了新的和声与节奏的暗示，了解了他在构思旋律时似乎节奏组成演奏速度为原作速度的两倍。换句话说，通过添加一些经过和弦，在原来的结构上增加了一个第二位的和声进行与节奏活动。

同样是这伙音乐家从查理·克里斯蒂安在1941年录制的唱片中听见了新的声音和新的乐思。当时在纽约的门罗俱乐部和明顿俱乐部演奏的有钢琴乐师西洛纽斯·蒙克、鼓手肯尼斯·克拉克、次中音萨克管手唐·自亚斯和小号手迪齐·吉列斯匹。听了40年代初这批开拓者的探索音乐后，这伙音乐家立即开始演奏起一种新风格的音乐，后来被称为"比波普"。

"比波普"一词源出自爵士音乐家在练声或哼唱器乐旋律时发出的毫无词义的音节（或无意义的狂喊乱叫）。比波普的乐句经常在末尾以一个很有特色的"长——短"音型突然结束，而这个节奏又常被哼唱成"里波普"或"比波普"。这个词初次出现在印刷品上是作为吉列斯匹6人乐队于1945年在纽约录制的唱片——《咸花生比波普》。几年后爵士音乐家把这个词缩短为"波普"。1959年11月7日出版的《纽约人》上写道：

"在爵士乐周围所有古怪的帮会术语中，几乎没有比'比波普'一词更为笨拙并使人产生错觉的了。最初只是一个漫不经心的拟声词，用来描绘查理·帕克、迪齐·吉列斯匹、肯尼斯·克拉克和西洛纽斯·蒙克演奏的一首早期乐曲中不断变化的重音，不久就成了一个无具体内容的普通词，其发音听起来既不自然又不和谐，暗示着某种刺耳、痉挛、毫无吸引力的东西"。

在爵士乐史上比波普的发展时期正是某些音乐家有意识地试图建立一个新的精英阶

层，并把那些不符合他们预定的艺术标准的人排斥在外的时期。这样一来，不仅在比波普音乐家与一般公众之间，同时也在他们与其他爵士音乐家之间设置了真实的又是人为的隔阂。众所周知，爵士音乐家通常受到不熟悉他们的工作的人猜疑，使他们与整个社会疏远的因素确实不少，诸如：在白人占优势的社会里黑人音乐家的比例之大；爵士乐有被定为艺术音乐的威胁；爵士音乐家颠倒的工作时间、睡眠时间和娱乐时间；爵士音乐家的流浪生活，等等。那么，当发现有些爵士音乐家为了报复而抵制社会就不应该感到惊奇了。有一篇对爵士界的研究文章的精彩描写如下：

“爵士界是一个社会集团，他们强调音乐家与一般人之间的差别，强调自己对外行人的优势以及从自我隔离和自我孤立中得到的好处，这种特殊态度和行为，使他们聚拢在一起”。

其结果是很不寻常的，也是意想不到的，那就是比波普音乐家渐渐地脱离了自己的听众、雇主、非爵士音乐家，甚至还脱离了其他的爵士音乐家。评论家列奥纳德·菲特在《比波普内幕》中写道：

“那是在明顿俱乐部的年月了，像迪齐·吉列斯匹、肯尼斯·克拉克和泰德·达梅隆等人发现他们志趣相投，开始形成一个新音乐家小集团。要阻止外人闯入这个不是轻易被允许加入的小集团并非难事。正如肯尼斯·克拉克回忆的那样：‘我们常常演奏《叠句》和《我有爱人使我温暖》，就是为了不让别人接近演奏台，因为我们知道他们是对付不了那些和弦变化的。我们排除了那些废物，在新的和弦上建立起我们自己的小集团。’”

产生分裂最主要的原因是比波普音乐家们试图把爵士乐的质量从功利主义的跳舞音乐水平提高到室内乐艺术形式的水平。与此同时，他们还想把爵士音乐家从供人娱乐者的地位提高到艺术家的地位。这些尝试没有立即成功，而且，当比波普音乐遭到抵制时，比波普音乐家也就变得内向了。他们在独奏时经常背对着观众，当独奏乐段一结束，尽管其他乐师仍在演奏，他径自走下台去。他们对公众采取的藐视态度与他们对不符合他们的音乐标准而自称爵士音乐家的鄙视不相上下。这种态度之下产生了一种后称“希比派”的人。查理·帕克是这群人的头儿、榜样和宗师。为他作传记的罗伯特·乔治·里斯纳在《怪鸟查理·帕克的传说》中写道：

“对于‘希比派’来说，怪鸟查理·帕克是为其哲学辨护的口实。这是一些地下活动者，是第二次世界大战的产物，就好像第一次世界大战后出现的达达派那样。他们不属于道德范围，是无政府主义的、非暴力的，而且过分文明到了颓废的程度。他们的机警使他们始终处在赢家的地位。举个例说吧，他们去会见一位姑娘并且拒绝她，原因是他很清楚他俩将约会、拉手、拥抱、接吻、爱抚、私通，也许会结婚、离婚……所以何苦要让这一切开始呢？他们了解官僚政治的虚伪，宗教里含蓄的仇恨，那么，对他们又有什么道德标准可言呢？除了逃避痛苦过完一生，控制感情而后‘冷静下来’，再寻求刺激。他们在寻觅某种超越废话的东西，而在爵士乐中找到了。”

技巧熟练是比波普音乐家不可缺少的部分，他们竭力贬低任何一个跟不上速度的人。爵士乐即兴演奏会是对比波普音乐家的火力测试。迪齐·吉列斯匹有一次告诉马曷尔·斯蒂恩斯说：“我们搞的转调都是最最古怪的，尤其是当新来的乐手夹着乐器走进来想和我们坐在一起演奏的时候。”

过渡到比波普似乎发生在一夜之间，但事实上这种风格已经有将近6年的基础了，即从1939年至1945年。它本来可以产生得更快一些，只因自1942年8月至1944年11月强行实施了一条全国音乐家联合会录音唱片禁令，使音乐家中间传递新思想的主要媒介暂时地把他们拒之门外。

## 第二节 音乐特点

我们可以肯定地说，到1945年比波普已经脱离了摇摆乐而建立起自己独立的风格了。理查·王曾对1945年的一段录音进行了分析，由摇摆乐和比波普两种流派的音乐家联合演奏《刚果布鲁斯》和《砰、砰布鲁斯》。参加演奏的有查理·帕克、肯尼斯·诺维尔、特迪·威尔森、列罗伊·斯图尔特、詹姆斯·赫德、迪齐·吉列斯匹和弗立普·菲力普斯。理查·王在结束语中写道：

“通过对两种风格的比较，向人们揭示了：摇摆乐的乐句在长度上较比波普的乐句更为均匀，在外形上更加对称，在和声用语上更加和谐；而在节奏型上则变化较少，倾向平稳流畅，不像比波普的节奏那样多地被变化重音所打乱。从另一方面看，比波普音乐比较复杂，充满强烈对比，具有更多微妙的节奏，惯用不协和音。在《刚果布鲁斯》改编曲中显示出这种新风格常见的几个特点，即引子节奏异常、间奏和声新颖以及结尾的即兴齐奏……。所有的爵士音乐家都讨论过……试图统一他们的独奏……。然而，只有帕克成功地把统一的技巧与最大的表现力结合起来，创造出真正伟大的爵士乐独奏。”

萨克管演奏家本尼·格林的叙述进一步把查理·帕克的重要性加以戏剧化。他说：

“查理·帕克的出现比以往任何一位爵士音乐家的出现引起更多激烈的冲击、苦恼和足以中风的狂怒。在他以前，爵士队伍中间没有什么严重的分裂。他来以后，光是声称你自己是爵士乐迷已经不够了，还必须证实你的声明，解释清楚你是哪一种爵士乐迷，并要表态你是立志献身于查理·帕克以前的音乐，还是他现在演奏的音乐。”

在迪齐·吉列斯匹录制的唱片《肖纳夫》中清楚地展现出比波普音乐的特点，他们是：节奏异常的独特引子：由旋律乐器齐奏出一个旋律参差不齐速度闪电般快的第一叠句；在其它叠句里独奏的新风格是不对称及复杂的节奏；和声支架以二分音符的速度改变和弦；结尾是即兴齐奏重复段。虽然查理·克里斯蒂安、科尔曼·霍金斯和列斯特·杨等人都有份引导发展至比波普，然而查理·帕克和迪齐·吉列斯匹才是统帅，使这种风格具体化、定型。

## 第三节　领导人——“怪鸟”和迪齐

“怪鸟”查理·帕克于1920年生在堪萨斯州的堪萨斯市，由母亲在密苏里州的堪萨斯市把他抚养成人，在他11岁时给他买了一支中音萨克管。1937年成为职业乐师，1939年来到纽约的门罗俱乐部。短期返乡后于1941年又回到纽约，与杰伊·麦克尚乐队一起为德卡唱片公司录制唱片。就在这时，查理·帕克初次遇见了迪齐·吉列斯匹，两人搭档创建了这种风格的音乐。由于他吸毒成瘾，酒精中毒，使他一生受尽疾病的折磨，35岁时因心脏病发作猝死于纽约。尽管他的一生从个人来看是场悲剧，但是列奥帕德·菲特在《爵士乐百科全书》中写道：

“查理·帕克可以说是为数极少的真正能赋予‘天才’这个已被滥用的词以尊严和意义的爵士音乐家中的一个。他的愿望是把自己的一生献给这样的事业，就是把他的所见所闻变成美妙的音乐语言。虽然他的灵感、魄力和热情使他蜚声国内外，虽然他只受过极少的正规训练，但他确实是一位技艺精湛、视谱极快的演奏家，也是才华出众的作曲家兼乐曲改编家。他的最佳唱片都是与一支非正式的小型爵士乐队合作录制的，最使他感到得意的是1950年以后与一支以弦乐及木管乐器为特色的乐队一起录制的一系列唱片集……。在把即兴演奏艺术引向一个成熟的新高度的过程中，帕克给予爵士音乐家(不论演奏什么乐器)的影响是不可估量的。从40年代中期起，世界各地的新爵士乐师，不管有意或无意，几乎无一例外地在一定程度上反映出‘帕克的影响’。帕克的工作在和声、调性、节奏和旋律各方面都立下了新的标准。”

帕克的朋友和搭档迪齐·吉列斯匹于1917年生在南卡罗莱纳州的切罗。他学过和声、乐理以及好几种乐器。1935年和弗兰克·费厄菲斯在费城开始了演奏生涯。1937年他取代了罗伊·艾尔德里奇加入“特迪·希尔乐队”，一起演奏的有默塞·艾林顿、凯勃·考洛威、杰尼·卡特、查理·巴内特等人。吉列斯匹与帕克的合作是命运作出的一个特别英明的选择，因为迪齐可能是世界上唯一的不仅精通和声理论，而且还掌握了演奏小号绝技的爵士音乐家。他是第一个能够用比波普风格吹奏快节奏旋律的小号手。《消纳夫》一曲中的即兴重复段齐奏和长旋律独奏足以证明迪齐·吉列斯匹在1945年时已经身怀无与伦比的高超技艺了。值得注意的是无论查理·帕克还是迪齐·吉列斯匹的才艺在当时都没有得到其他爵士音乐家和音乐评论家的公认。1945至1947年，约翰尼·霍杰斯被同行及评论家命名为最佳萨克管演奏家，他们还两次推选库蒂·威廉斯，一次推选路易斯·阿姆斯特朗为最佳爵士小号手。大型乐队当时非常活跃，新奥尔良风格爵士乐正在复兴，而比波普音乐家则十分明确地不属于这个音乐大家庭。

这些被遗弃者搞了许多特点，大多数是非音乐的，使他们几乎与世隔离，如语言、服饰、居处和行为举止。山羊胡子、贝雷便帽、翼领衬衫和宽松褶皱套装等开始在他们中间流行起来，而其他音乐家的标准装束是无尾夜礼服或深蓝色西服。就好比爵士音乐家已经登上小

岛，但比波普音乐家却扎了个木筏远岸漂去。著名评论家巴利·乌拉诺夫在《爵士乐手册》一书中曾经解释过爵士乐特殊语言的作用。他写道：

“正是爵士音乐家的语言给予他们那种使他们长期为之努力奋斗的社团意识。这不仅是一种语言，这是密码，使他们获准进入坚固的爵士圈子，成为其中精华之一员，还能够禁止别人踏入他们的社会。”

比波普音乐家发展了自己的语言，虽然与其他爵士音乐家所说的语言相似，但在细节上却变化甚多，足以用作立即区分敌友的口令。一旦圈外人偶然学会使用他们的保留语汇，马上又改变了。

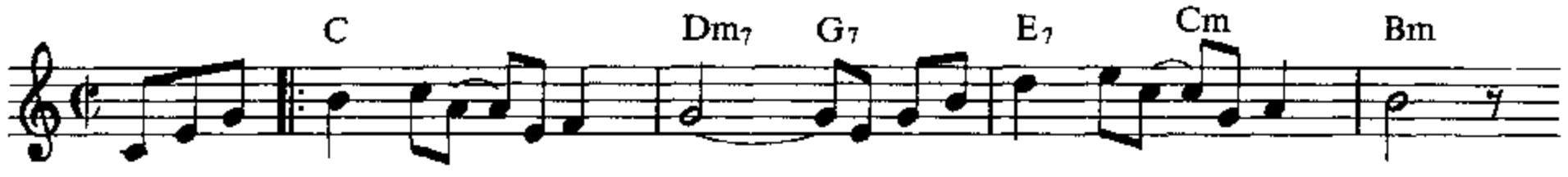
## 第四节　比波普音乐

比波普音乐通常由3至6人组成的小型爵士乐队演奏。他们不用乐谱，这一点正是他们用来对抗摇摆乐使用改编乐谱的准则。演奏的程序是先把旋律完整地演奏一次（如果是12小节的布鲁斯则演奏两次），接下来是在节奏组（一般是钢琴、低音提琴和鼓）伴奏下的几段即兴独奏叠句，再重复第一叠句的旋律结束全曲。节奏组自始至终重复着全曲的和声音型（包括变化音型），以保持乐曲的结构。即使在乐队不完整的情况下，唐·白亚斯也能采用大家心照不宣的“线路图”，只在列罗伊·斯图尔特低音提琴的伴奏下即兴演奏出《我找到了节奏》这首完整的爵士乐曲。他对传统音型所作的一个变更就是省去在最后叠句中重复开始的旋律，所以他以很短的叠句结束全曲。唐·白亚斯于1912年生在俄克拉何马州的马斯科基，40年代中期成为一名出色的次中音萨克管演奏家；1946年获“爵士先生”银奖。从30年代开始他就到处打短工，先后与唐纳德·雷德曼、安德鲁·柯克、威廉·贝西、迪齐·吉列斯匹和艾林顿“公爵”合作过。从他演奏的《我找到了节奏》中可以听出他那饱满的声音是属于霍金斯流派的，但是还加上了改革家吉列斯匹和帕克正在探索的一些现代特点。

40和50年代的爵士乐演奏几乎全部都以这种“即兴旋律改变”技巧为基础。爵士音乐家由于经常受雇于舞会、夜总会和娱乐聚会，往往采用流行歌曲、音乐喜剧旋律、布鲁斯曲调和一些爵士乐原作等曲目。这种工作要求他们搞出每周5至7天每天三四小时的即兴音乐，这就发展了旋律型的曲目，收集了许多与调及和弦有关的乐器演奏指法，具有个人的独特性，是发展长旋律线即兴独奏时很需要的“速用办法”。但是水平较高的演奏家决不机械地重复这些指法，随着时光的流逝，这些旋律单元也不断修改和增减，使发展中的爵士音乐家即兴演奏的状况也处于不断变动与发展之中，而不致于枯竭或冗赘。

维侬·杜克和艾拉·格什温的流行叙事歌有不少是根据比波普音乐的格式被改编成与原作特点全然不同的，却仍有联系的爵士乐作品，像《我不能开始》。当迪齐·吉列斯匹在1945年把这首曲子录制成唱片时，他以8小节的引子开始，接着是32小节的叠句和4小节的结尾。整曲是AABA式，研究一下每个A乐句的开始就可以看出这首乐曲是如何逐渐转变成一首比波普式叙事曲的。

《我不能开始》的原曲调与和弦

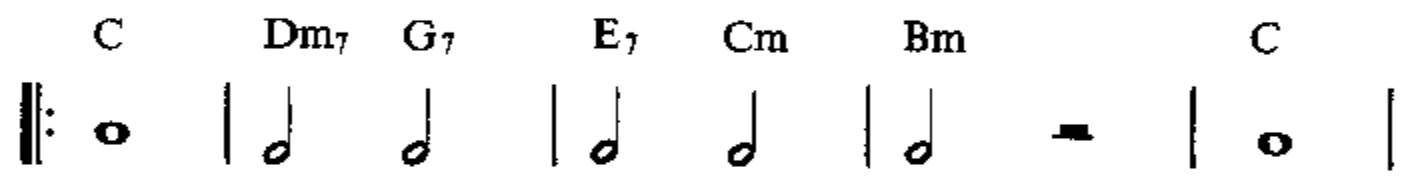



原曲调的旋律结构与和声支架都是规则的。开头 4 个小节分成两半，即两个在音程结构上是连续的，在节奏结构上是重复的旋律陈述。

旋律节奏

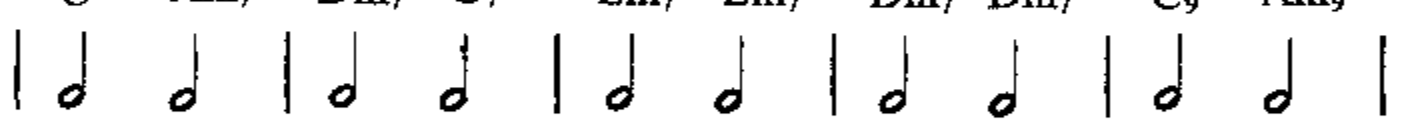
原曲调的和声节奏是规则的，即开头 4 小节由两个全音符结构构成，以 4 个二分音符进行填满。

和声节奏



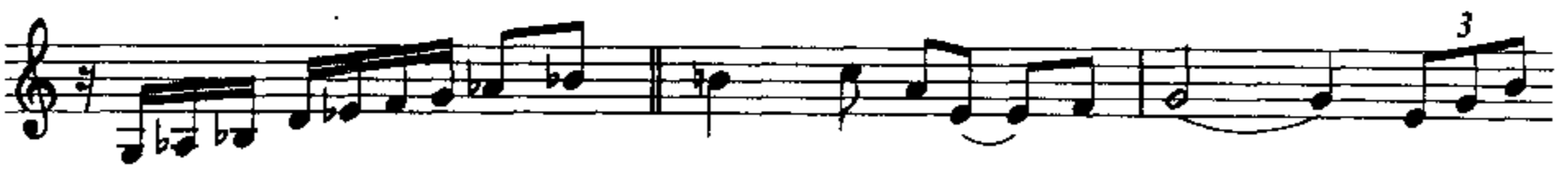

比波普叠句把和声进行调整到稳定的二分音符变化，开始的全音符节奏被一个替代和弦的插入所改变，a 小调七和弦代替了 C 大调三和弦，把最后两小节的进行变成一个替代和弦音型——4 个下行的小七和弦，以填满大三度的和声空隙。

改变后的和声节奏



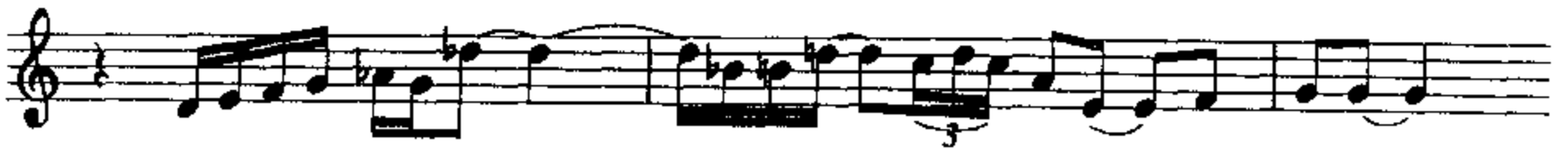

吉列斯匹演奏的这首叙事歌旋律的第一陈述，除了长长的向上装饰以外，是原主题的一个直截了当的陈述。

吉列斯匹的乐句开头：第一乐句



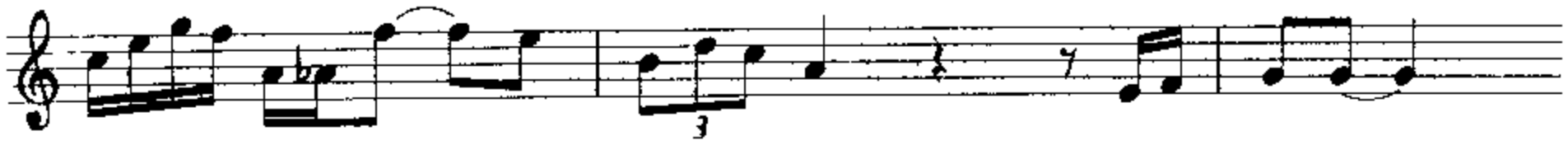

他的第二乐句开头除了最后几个音符以外，几乎完全把旋律掩盖了。

第二乐句




而他的第四乐句，也就是最后乐句的开头，连同临时转调的结尾一起被删去，节奏也有变化。

第四乐句



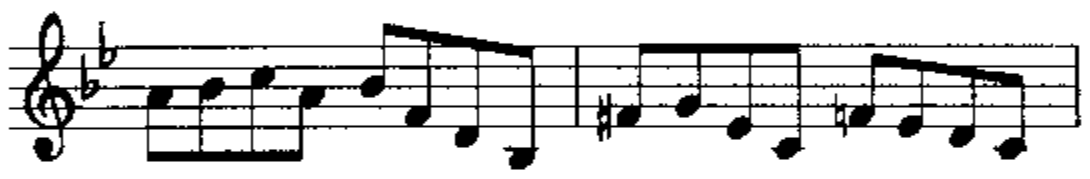
吉列斯匹为这些结构经过句所选择的音符无疑是考虑到原曲调的，使听众舒舒服服地听到一首以爵士乐风格进行精巧装饰的名曲。

查理·帕克对雷·诺布尔的流行歌曲《柴拉基人》的改编则全然不同，更值得注意。他完全置原曲调于不顾，而在原曲的和弦进行上面创作出自己的新旋律《可可》。他曾这样讲述自己是怎样创作《可可》的：

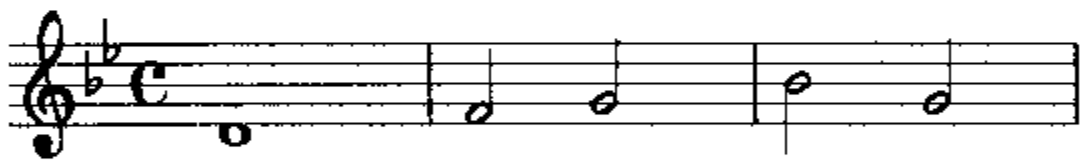
"我对当时反复重弹的陈腔滥调的改头换面早就厌烦透顶了，我一直在想必定会出现别的什么东西的。有时候我能听见它，但就是演奏不出来。

好啦，有一天晚上我正在细细琢磨《柴拉基人》的时候，发现把和弦较高的音程用作旋律线，并且用恰如其份的有关变化作衬托，我竟然能够把我长大以来听见的东西演奏出来了。我很兴奋。"

比较帕克的《可可》的开头



和雷·诺布尔的《柴拉基人》的开头



这一比较显示出比波普改编是完美的，从演奏的表面上看，丝毫没有保留原曲任何痕迹。在某种意义上说，比波普音乐家正在创作为其他爵士音乐家专用的音乐，至于深受外行人喜爱的流行歌曲呢，不是被改编就是被丢弃。比波谱音乐很复杂，真可被列为"艺术的艺术"，其中最佳作品当然不会轻易地就具有吸引力，因为他们期待的是高级听众，而跳舞者在听众中是没有位置的。威廉·奥斯汀在《20世纪音乐——从德彪西到斯特拉文斯基》一书中写道：

"自1910年以来，爵士乐由于'比波普'而遇到不少致使严肃新音乐评论家感到困惑的难题。比波普音乐佳作的和声与节奏非常复杂，不仅使外行人，而且使专业人员乍听之下都觉得它支离破碎，毫无条理。好的作品不能再用任何速度或肯定的东西来把它同不够格的作品区别开来了。而不够格的作者倒确实利用了这种情况来推出其主张。有些心胸狭窄的专业人员竟然与不耐烦的外行人掺和在一起指责整个风格，说它即便不是江湖骗术或疯狂行为，至少也是不合格的产品。与此同时，新风格的支持者却宁可把新风格在政治和诗歌上的单纯解释为取决于风格本身的涩晦难懂。这场争论有过短暂的宣传价值，但很快就偃旗息鼓，混乱却在继续。爵士界不得不学会与之共存，就像对其它严肃新音乐感兴趣的人们那样。"

通过比波普的节奏组实现了重大的风格改革。肯尼斯·克拉克于1914年生在匹茨堡,1939至1940年在"特迪·希尔乐队"工作时曾与迪齐·吉列斯匹展开过初次严肃的讲座。40年代初,克拉克带着一支从老希尔乐队分出来的小型爵士乐队在明顿俱乐部演奏。他的演奏风格使人相信他就是那位把摇摆乐打鼓方法改进为适合比波普音乐的新方法的鼓手。他不用低音鼓击打每一拍,而是留给特殊的重音以及节奏效果。为了不突出第二和第四拍,他取消了踏钹的即兴音型,只在一面悬吊着的钹上敲击,从而用吊钹来稳定节奏。

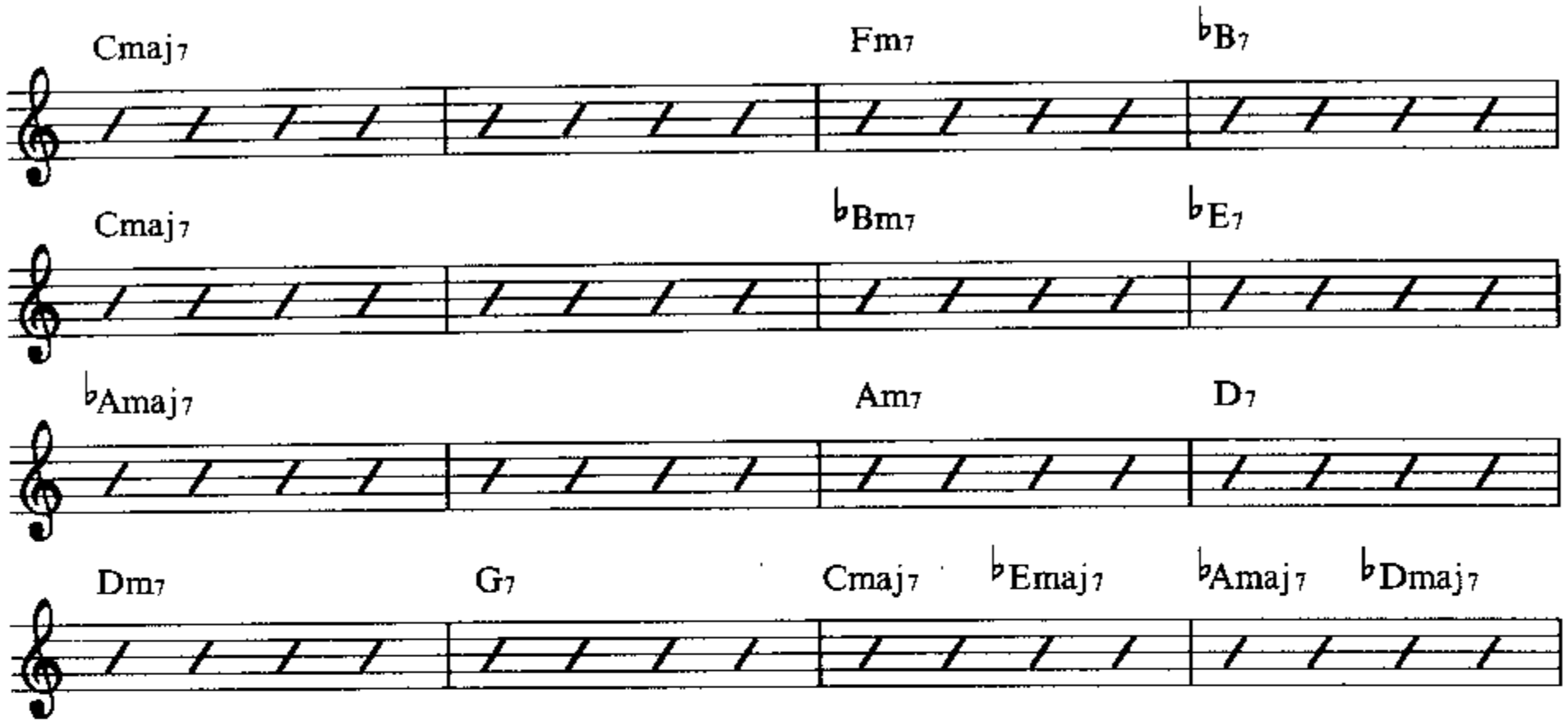
## 第五节　钢琴家塔德·巴德和蒙克

塔德利·埃温·达梅隆(塔德)、西洛纽斯·斯菲尔·蒙克和厄尔·鲍威尔(巴德)是3位对于发展比波普风格的钢琴演奏技巧有着十分重要影响的钢琴家。虽说法塔·汉斯和威廉·贝西("伯爵")已经为此开了路,但是人们通常还是相信是鲍威尔解除了左手保持稳定拍子的节奏作用,使它可以自由地用切分音和弦来伴奏。这样,维持稳定拍子的责任就落到鼓手的吊钹和低音提琴的四分音符拨弦上了。正如吉列斯匹吹奏独奏旋律的风格过去被认为是萨克管专用的,就是快速流动的旋律线,但鲍威尔也发展了一种钢琴独奏风格,为右手独奏旋律而采用相同的特点。当右手即兴演奏长线条音阶独奏时,左手则继续不断伴奏以形成对比。塔德·达梅隆的演奏风格也相似,只是西洛纽斯发展了个人的风格,以避开手指灵敏的难度。他的演奏过去是,现在也是无与伦比的。但他的演奏特点并不是技巧的娴熟,像快速演奏音阶和琶音,而是倾全力于和声的革新,表现为古怪而无规律的节奏,稀疏、刻板而节约的和弦与音簇。蒙克对比波普风格作出的最大贡献是他对其他乐师的影响。他不仅仅通过自己的作品,而且还通过他听音乐时以敏锐的观察力去发现其新的效果和程序,从新的观点去理解他的这种哲学方法影响了各种乐器的演奏家。在某种意义上说,他探讨爵士乐的态度是严肃的,而且限制在对基本观念有重大意义的范围内。他的态度与那些技艺高超的名家过多的、自由流动的、又常常是折衷的即兴演奏形成了鲜明的对照。

巴德·鲍威尔的唱片《有人爱我》展现了他演奏个性中截然不同的两个方面。开始的叠句是和弦进行,双手动作基本是平行的,旋律几手全由右手的小指按出。这种演奏风格后来被乔治·希林推广普及。人们一般不认为这是比波普钢琴演奏,而是半爵士、半商业化的演奏方法。然而从第二叠句开始的即兴演奏说明了鲍威尔被公认为比波普时代最主要的钢琴家的原因。他的演奏充满节奏活力和强劲的起音,他的手指在键盘上飞快地掠过,搅混了重音,模糊了乐句结构。他那无懈可击的触键清晰地表达着活泼的乐句,将它们塑成精美连贯的旋律线。左手偶尔间插的和弦,为乐师和听众勾出即兴演奏的和声结构。低音提琴稳定的拨弦足以保持节奏及改变和声。鼓手用钢丝刷以中等的速度打击小鼓,而不在吊钹上搞花样,小鼓响弦发出有节奏的丝丝声,带给听众连续不断又轻又稳的节拍。这支3人乐队的演奏十分清新,强调了这种音乐的室内艺术性。

塔德·达梅隆的作品《小鸟伊人》以其简练又不落俗套的构思引人入胜。与一般的流行歌曲形式不同,整曲16小节一气呵成。和声节奏进行速度不规则,和弦变化虽简单,却别具一格。

《小 鸟 伊 人》

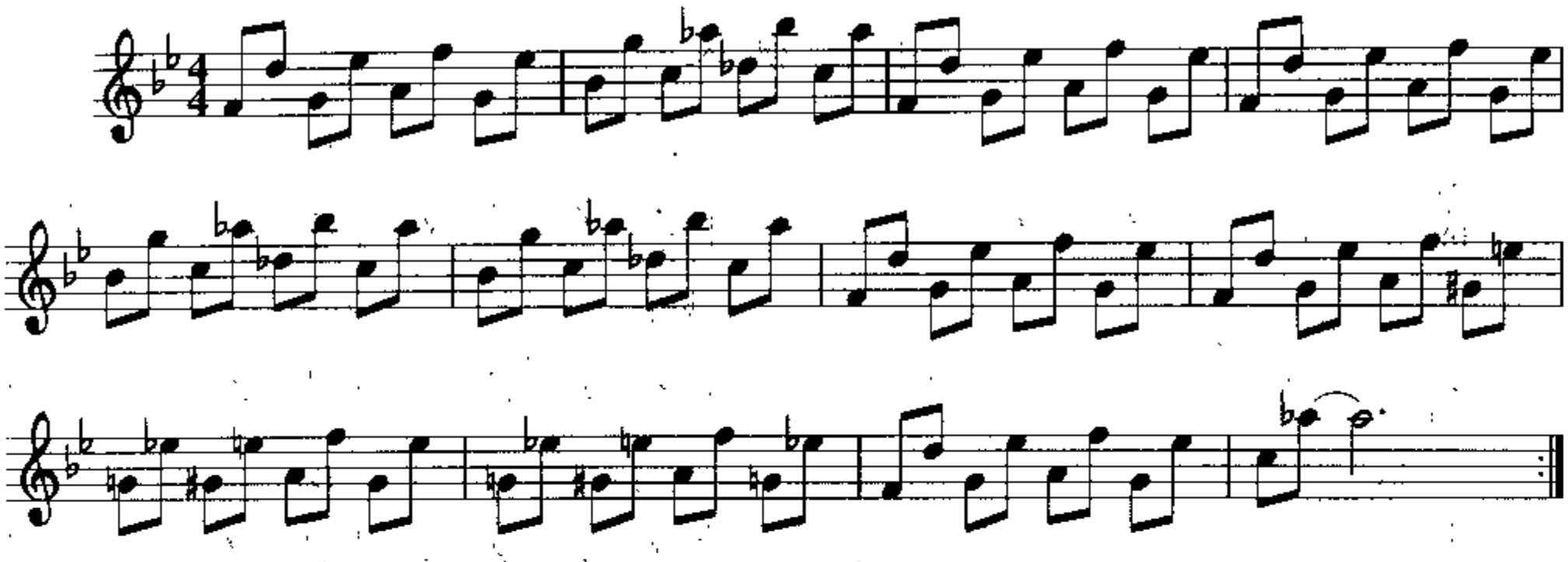



在这张唱片上，西奥多·纳瓦罗(肥仔)的小号独奏胜过了钢琴独奏，但达梅隆在此也展示了充分发展的比波普单独伴奏的风格。衬托和弦散置得恰到好处，既保证了和弦的肯定性，又为独奏者留下整齐的曲调。1950年，年仅26岁的小号手纳瓦罗过早地去世。吸毒成瘾和肺结核夺走了40年代最有前途的小号手的生命，但他还是来得及证明在比波普的行列里存在着不少与迪齐·吉列斯匹的小号即兴演奏手法不相同的可能性。纳瓦罗与其他的小号手不一样，他的演奏不完全派生于迪齐，他证明了中低声区饱满的声音、快速的音符以及参差不齐的旋律线也同样属于正确的比波普风格。

西洛纽斯·蒙克却不是同一路的，即便在古怪的比波普圈子里他也显得古怪。作为一名演奏家来说，他似手从未受到过任何人的影响，虽说他曾影响过不少人的思想，但他的钢琴演奏风格对于学生好像没有什么吸引力。尽管这样，40和50年代由最出色的乐师组成的爵士乐队都争相邀他加盟。除了和迪齐·吉列斯匹及查理·帕克以外，他还和科尔曼·霍金斯以及约翰·科尔特林一起录制唱片。这些优秀的乐队领导对队员的技巧要求十分高，当他们与蒙克合作时，却接受了另一种不同的音乐支柱。蒙克的许多作品成了爵士音乐的楷模，像《午夜已近》、《叠句》、《好吧，你不必了》、《不掺水的酒》和《忧郁的蒙克》等，至今仍是现代爵士音乐家最喜爱的乐曲。敏锐的听众可以从他的钢琴演奏中，感觉出他具有适当的时候选用适当的音符这种惊人的才能。麦克斯·哈里森在《现代爵士乐》一书中有这么一段话：

“在蒙克的钢琴风格与作曲之间有着密切的相互联系，既相互平行又相互补充，各自表现了对音乐逻辑同样的尊重，对乐思的直接表达；所有可能发生的装饰均来自音乐的发展，决不是毫不相干的器乐惯例。”

在蒙克作曲并演奏的《神秘》一曲中，他把这首布鲁斯乐曲改变为由一连串六度音程组成的旋律：



本世纪初，勋伯格和他的两名学生，贝尔格和韦伯恩，抛开了传统的旋律及和声观念，发展了一种组织他们自己的音乐的新体系，即音列。在某种意义上说，西洛纽斯·蒙克是第一位成功地丢弃传统的旋律观念和通用的旋律节奏观念并发展了自己的音乐结构体系的爵士音乐家。乐曲《神秘》的和声是传统的布鲁斯和声，它的变化很有规律，但是旋律的节奏不大清晰，那就是音符的时值是无差别的、相等的。当迪齐·吉列斯匹和查理·帕克在探索比波普爵士音乐风格标准之内的即兴演奏旋律的限度时，很难解释作为比波普派系一员的蒙克，怎能在一个完全不同于他的派系领域里面活动。从某一方面看，这证实了这么一个理论，即比波普音乐家不仅怀疑自己这大家庭的音乐价值和社会价值，而且还怀疑它的音乐因素及非音乐因素。这令人耳目一新的反省对于重新形成爵士乐大有益处，在夜总会乐师群集的世界里，蒙克可谓是与世隔绝和自我分析的化身。

蒙克在1948年录制的另一张唱片《证据》中试验了一种不同的音乐组织体系，探索是否可能同时操作不同等级的音乐。点画般的钢琴音层上铺着米尔特·杰克森、约翰·辛门森和谢杜·威尔森的摇摆乐三重奏。音乐进行时两种乐思逐渐统一，直至钢琴与三重奏融汇出一般循传统旋律之路走的独奏。蒙克演奏的单旋律线渐渐又开始重新分成音程式结构，而摇摆乐三重奏则部分回来接受钢琴的风格，部分恢复它在乐曲中原来的声音特征。蒙克在绝对音乐的王国里为了各种乐器，为了无曲调的作品，为了既保持爵士乐节拍又采用现代和声变化的乐曲而不断耕耘。

## 第六节　大型乐队

40年代中期是小型的比波普乐队的全盛时期，然而也就在此时大型乐队有了两个重要发展。一方面是有些大型乐队开始改变自己的风格，给队员更多的自由进行即兴演奏，并把比波普流派的音乐发展并入他们的改编曲中。实行这一改变最为突出的是伍迪·赫尔曼的乐队。赫尔曼领导过好些个被他深情地称作“牛群”的乐队。在乐曲改编者拉尔恩斯的帮助下他修改了乐队的声音，使之在和声上更加活泼，尤其是叙事曲；而在演奏快速

乐曲时在声音上与小型的比波普乐队有比较多的一致。在 1947 年和 1948 年他录制了《四兄弟》和《初秋》两首乐曲。改编者取用一乐器旋律，配上近位和声以及同音区内萨克管的相似进行。从某种意义上看，这是比波普即兴重复段齐奏的改编，是在同组队员之间扩展或充实齐奏旋律的修改。铜管组比较接近传统，在快速乐曲中给予节奏上的强调，在和声及音色上对这首叙事曲扩展的和弦加以装饰。阿尔文·科恩、祖特·西姆斯和塞尔奇·夏洛夫的萨克斯独奏都是比波普风格的，两首乐曲中均有斯坦·格茨次中音萨克管精彩的独奏，这是爵士乐一个新流派的起始，是从比波普分化出来的，被称作“冷漠派”。

另一方面，在美国西海岸正在产生一种有意发展大型乐队新风格的动向。斯坦利·肯顿、波伊德·雷伯恩和厄尔·斯本塞把它们的音乐称作“进步爵士乐”。3 人之中要数斯坦利最为成功地发展了这种风格，并把年轻音乐家们对大型乐队声音的观念转变到他这方面来。他把自己的乐队想作是音乐会乐队，在 1946 年录制了《结束所有协奏曲的协奏曲》。这首使次中音萨克管演奏家维多·马索得以施展才华的作品却几乎没有达到如标题所预期的目的。然而，扩充后的乐队(有 5 支小号、4 支长号加上萨克管和节奏乐器组)、非传统的和声变化(用半度音级进行频繁的根音移动)和多变的速度(表明这是协奏曲而非舞曲)，这一切唤起了许多爵士音乐家及乐迷的想象力。虽然流行歌曲在这支队的曲目中继续起着主要作用，像《巴黎的四月》、《世故的姑娘》等，但是越来越多的比较抽象性的作品开始出现。

1947 年肯顿录制了《铜管、钢琴和手鼓众赞歌》、《节奏组赋格曲》和《心不在焉》。斯坦利·肯顿受比波普音乐思想影响很深，虽说比波普、进步爵士乐和摇摆乐在某种意义上看来乃同行是冤家，然而伍迪·赫尔曼、斯坦利·肯顿和查理·帕克却有许多共同之处。有一份为爵士音乐家办的专业性刊物《强拍》杂志开辟了一项“名家音乐厅”专栏，向那些曾对 20 世纪美国现代音乐作出过卓越贡献的音乐家表示敬意。1954 年斯坦利·肯顿以空前的最多票数入选。在他之前只有两位入选过，他们是路易斯·阿姆斯特朗和格连·米勒。

比波普发展自己风格的大型乐队为时并不长。1945 年，享有盛誉的迪齐·吉列斯匹决定组织一支大型乐队。成功的大型乐队领导威望会自然增高，加上财政和音乐方面的原因，似乎把不少成功的小型爵士乐队的音乐家引上了冒险之途。吉列斯匹的乐队维持了不到一年，但第二年七月，当他到纽约录制《未来的梦》时又重新组织起来了。他们演奏的速度绝对地疯狂和不协调，他们的宗旨是显然不同于一支伴舞乐队的宗旨。这种以使人昏眩的速度来展现小型爵士乐队比波普音乐家的高超技巧的特点，只有给大型乐队造成了极大的混乱。这支大型乐队在音乐质量上从来也赶不上迪齐以前所领导和工作过的那些小型爵士乐队。

不久以后，克劳德·桑希尔的大型乐队在乐曲改编者吉尔·埃文斯的配合下演奏了查理·帕克独奏乐段的汇编曲。1947 年桑希尔录制了《人类学》和《步兵组曲》。全体齐奏独奏乐段，他们不像迪齐·吉列斯匹的大型乐队那样，而是演奏得十分精确。尽管如此，走大型比波普乐队这条路仍然是没有希望的，因为组织庞大，风格就不容易控制，对于规模小的夜总会来说，经济上也划不来，而在迎合跳舞公众的口味方而也非常勉强。作为给听众演奏的工具，无论是通过唱片或是公众音乐会，大型比波普乐队都具有未被察觉的潜力。然而，人员的流动、名乐师想在小型爵士乐队演奏的倾向以及缺乏真正不同于那些已被公认的摇摆乐队的改编曲，使大型比波普乐队很快就被淘汰，而大型乐队事业总的来说也在慢慢地衰退，到了 60 年代就几乎完全消失了。

## 第七节　再谈“怪鸟”

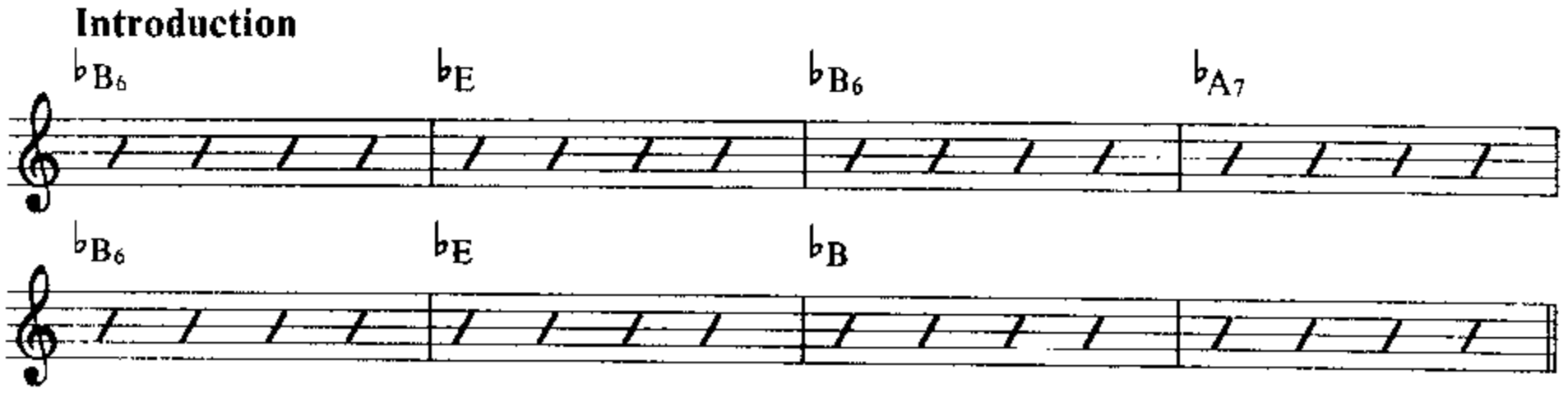
40年代后期，查理·帕克在艺术创作上远远超过了其它爵士音乐家，在当时是无以伦比的。但在1946年他几乎被吸毒毁了自己的事业，在加利福尼亚州一家医院里治疗了7个月才于次年夏天返回纽约。那时候他才完全地控制住自己和他的音乐，创作了一批成熟的、有灵感有光泽的作品。托马斯·欧文思在《查理·帕克：即兴演奏技巧》一书中写道：

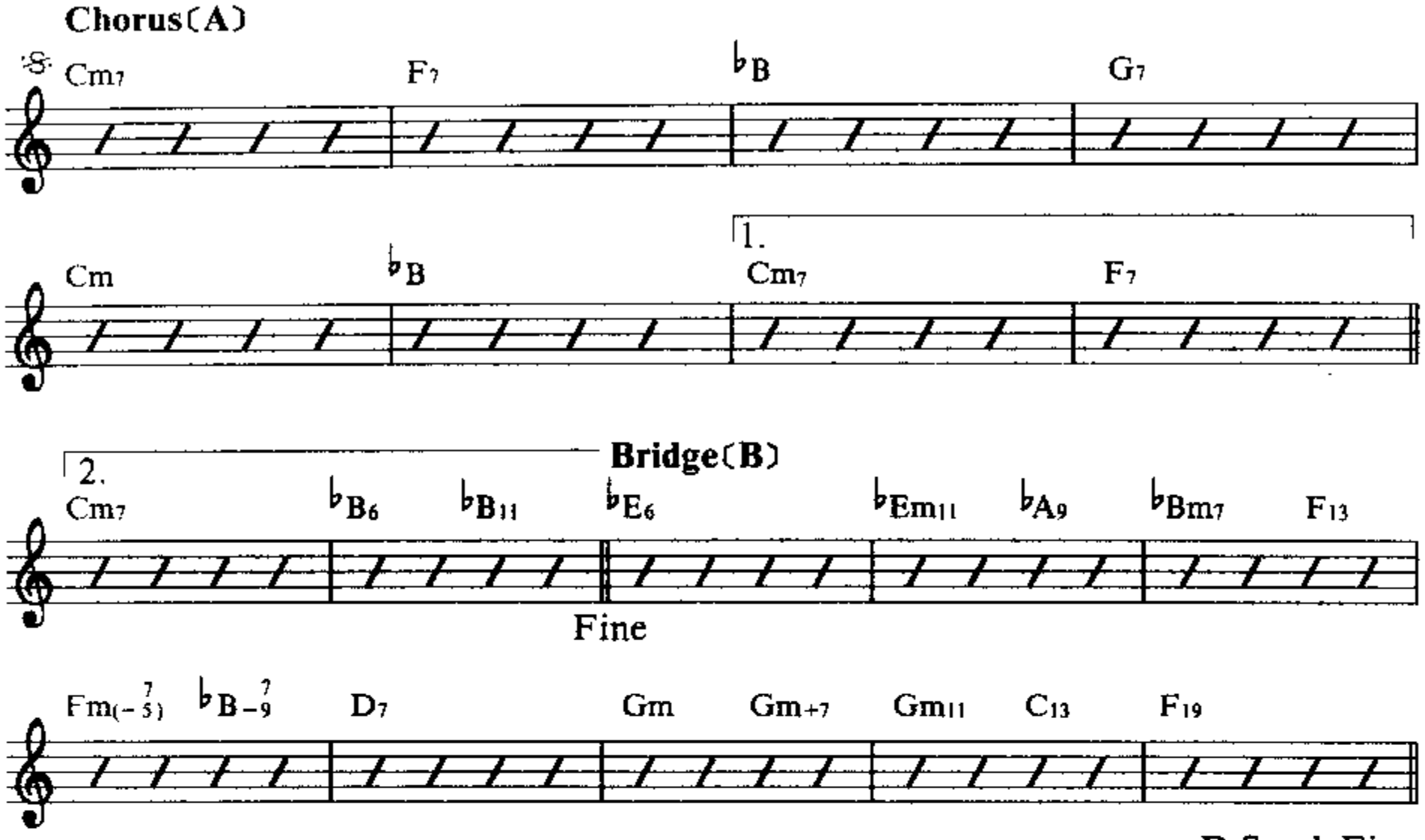
“他在自己一生最后十年中证明了他是最有影响的爵士音乐家，模仿他的切分节奏、吐音、音质和丰富动机的乐师多得不计其数。有不少人本身也是爵士界重要人物，并且还发展过自己独特的风格，但他们仍然把帕克探讨音乐的方法永存在自己的演奏中……。另外，很少有别的爵士乐师能够在这么快的速度下如此流利地进行即兴演奏；也几乎没有别人能够在慢速时创作出这等华丽均匀而动人的独奏片段；而能够不顾环境、风格和伴奏乐师的水平同样作出精彩独奏的人则更是凤毛麟角了。”

再也没有比帕克于1947年10月28日录制的《可拥抱你》更能充分地显示出他装饰一首叙事曲旋律线的才华了。他以轻快精细的装饰音漂浮在和弦上面，就像一只小鸟随夏日的微风飘然飞掠而过。独奏的头5个小节，帕克通过连续的反复发展了最初的音型。随着独奏的进行变得更加华丽，节奏更加轻快。在前后长而流畅的旋律线中始终出现开头动机的片段，但几乎完全避开了格什温的旋律。正如马丁·威廉斯指出，第二变体略逊于第一变体，却也饶有趣味，因为它“不仅呈献出一个全然异样的即兴演奏，还提供了另一种不同的全面设计。”

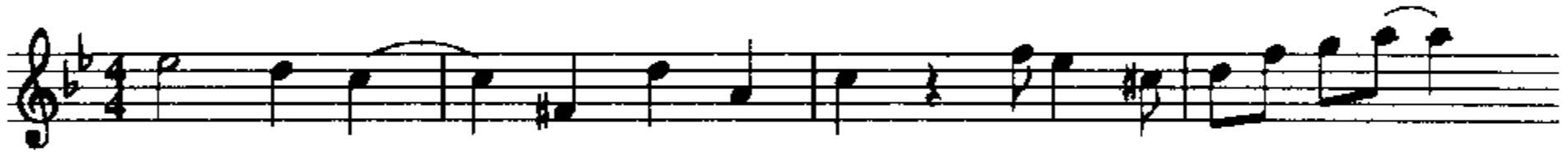
查理·帕克究竟是作曲家还是即兴演奏家，这恐怕是无法区分的了。甚至在有他名字的作品里，像《Klacktoveedsedstene》，我们看见曲式的布局一般很简单，和声变化主要来自标准的五度循环进行，不变的二拍子，旋律总是组织过的曲调，从12小节最多扩展到32小节，加上引子和结尾。这些“创作”旋律中有一些是十分出色的，几乎全部都是结构良好的即兴重复段，用来组构乐曲的发展部分——即兴演奏。这首乐曲是查理·帕克的代表作。全曲共32小节，AABA(流行歌曲)曲式，有8小节的引子。

《Klacktoveedsedsetene》





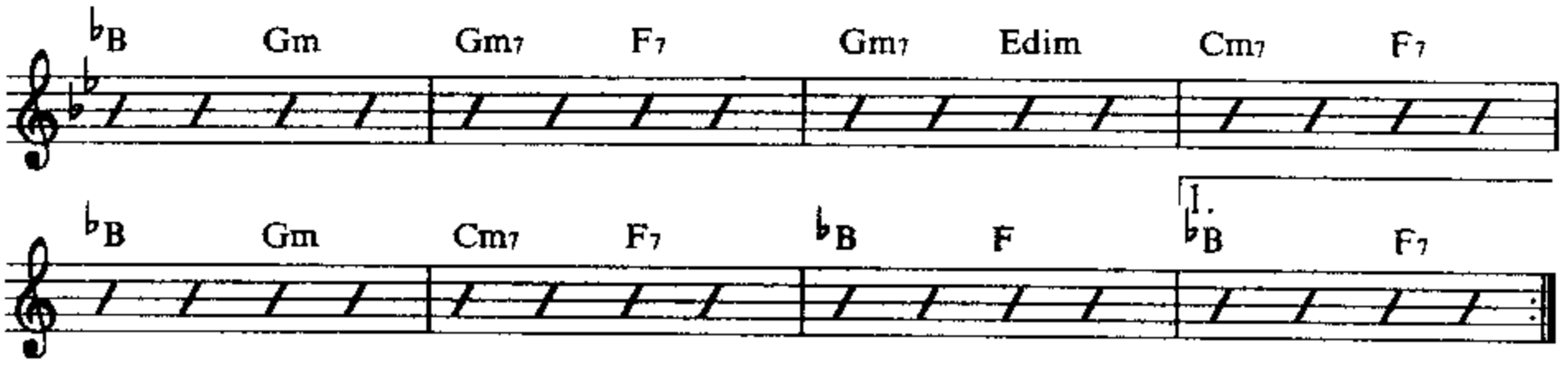

当然，作品的曲调毫无惊人之处：

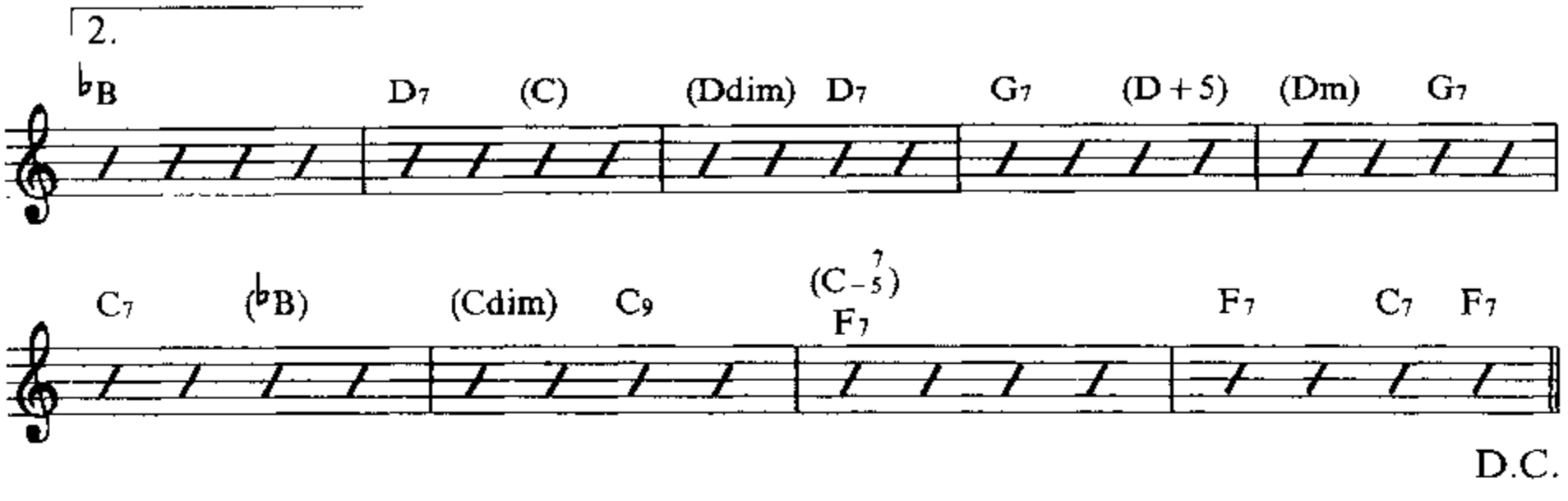


即兴演奏者的创作能力在独奏叠句中闪现出来了，人们可以看到他把快速独奏组织成前后连贯的、音乐上十分敏感的乐句的熟练技巧。切分音以及开头乐句的不连贯性与西洛纽斯·蒙克的独奏思想有些相似，但查理·帕克能够在极快的速度下把不连贯的旋律线组织起来。他的吐音总是那么准确，这有利于增强乐句中间音符的重音和切分音。

在30、40和50年代所有的爵士乐中，除了无处不在的布鲁斯和声以外，没有其它和弦进行得到更为频繁的使用，而乔治·格什温的《我找到了节奏》用得尤为频繁。查理·帕克在他大多数调即兴演奏中也使用同样的和弦进行。《小班尼》最初发表时的曲名是《狂热》，是采用这种无处不在的和弦进行的流行歌曲曲式的作品之一。

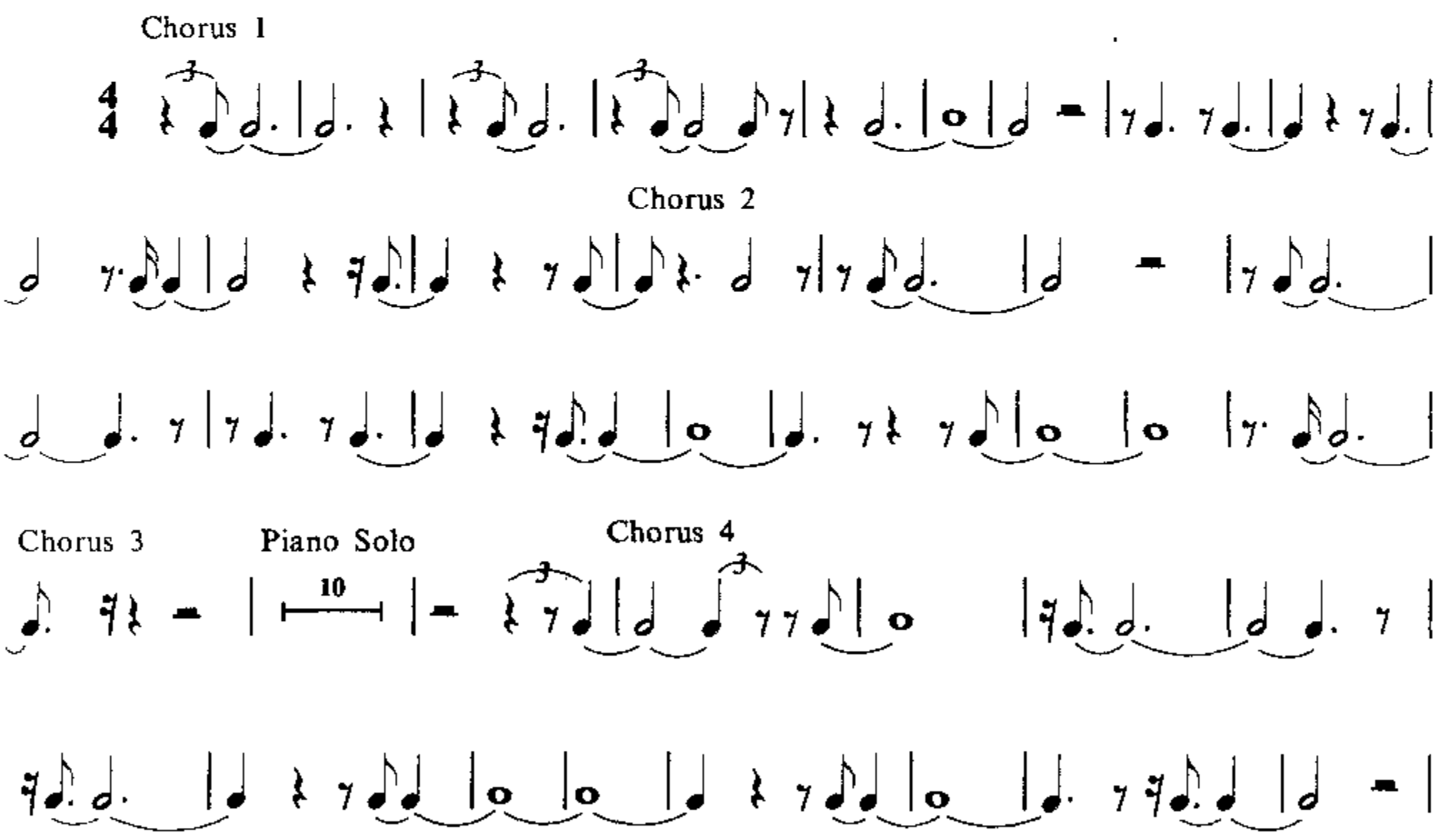
《我找到了节奏》






“怪鸟”帕克是布鲁斯音乐大师。光是这种形式的曲子他就留下了 175 张曲名各异的唱片。他感到在任何地方都不及在一段 12 小节的布鲁斯叠句中更自由自在,更少预知性,音乐上更加有趣味。乐曲《帕克的情绪》以装饰性乐句开始和结束,中间有 4 段即兴演奏的布鲁斯叠句,前两段由帕克演奏,第三段由约翰·刘易斯演奏,最后一段又是帕克演奏。典型的是帕克在独奏中采用的音符时值范围很大,从略长于二分音符的时值到三十二分音符。如下例所示。

帕克乐句法的音的长度:




有许多特点表明了这段独奏是一段很独特很重要的旋律性即兴独奏,但这里特别应该指出一个旋律上的特点作为他比别的爵士音乐家控制得更好的方面,那就是不规则的分句创造一种平衡的不对称感以及省略的乐句结构。《帕克的情绪》一曲的和声进行紧凑,就象在任何其它布鲁斯作品中那样,但是帕克的乐句被休止符号清楚地分开,就像是用不规则的碎布块拼缝起来的被面。

没有两块相同的织物，但都是交织而成的。没有一项声明能突出地高过其它声明，但每个发言人都是雄辩而简明的。评论家艾拉·吉特勒十分熟悉查理·帕克的音乐，他在《40年代的爵士乐大师》一书中写道：

“查理·帕克录音艺术的主要部分显示出他的伟大，但即使在某个宿短独奏乐句中也可以听得出使他成为伟大人物的东西。例如，你只消听一听那张密纹唱片《查理·帕克纪念》中《帕克的情绪》一曲他第一段独奏的结尾部分，虽然是备用录音，最初并没有出版，你还是听得见一位巨匠的心声。”

“怪鸟还活着！”在他的唱片里。

# 第四章　自由爵士乐及其价值

一场社会革命在美国发生的同时，一场爵士乐革命也正在酝酿。1956 年 11 月 13 日，最高法院裁决：在公共汽车及电车上实行种族隔离是违反宪法的。1957 年秋，阿肯色州州长和首府小岩市的市民抵制了法院一项在一所公立中学取消种族隔离的决议。黑人学生被武装的国民警卫队员阻止入校上课，直到 9 月 24 日美国总统下令伞兵部队前往小岩市保护学生并强行解决问题。美国的民权运动有了扩展的趋势。

1959 年，一名黑人爵士萨克管乐师来到纽约演奏了一种风格古怪的即兴音乐。这种音乐摒弃了传统的音乐标准，声称自己是摆脱了旋律、和声以及拍子约束的音乐，是集中体现无政府主义和虚无主义美学的音乐。全美国黑人社区的年轻乐师都宣称这声音是“我们的东西”。奥内特·科尔曼是一位音乐革新家，同时是灵魂指引者，因为他的音乐有一种被黑人解释为自由、爱情和黑美人的启示。艾米里·巴拉卡（“琼斯皇帝”）在《黑人音乐》中写道：

“一旦人们理解奥内特·科尔曼激动的态度试图创造的音乐时，他的尖叫与咆哮都属于音乐性了。这态度是真实的，或许就是他的音乐最奇特和最重要的方面。这态度是记述黑人历史文化发展过程的延续部分，因为自从美国有了黑人它就一直存在并发展，而这种与它休戚相关的音乐除了在这儿世界上别无他处会有。它的音符是有含义的，那就是不论风格如何，它所表示的东西是黑人精神的一部分，因为它支配着黑人文化的各种形式。”

巴拉卡继续写道：

“科尔曼独奏的形式通常取决于他所演奏的音乐的整体轮廓，即旋律、音色、音高，当然还有节奏。这一切都随着他对待爵士乐的特殊感情在进行着，很像老一辈‘原始的’布鲁斯歌手创造他们的音乐时那样。科尔曼在自己的演奏中所坚持的这份‘自由’开拓了一个崭新的表演领域。当然，无论是科尔曼本人还是在唱片里，都以他强烈而有独创性的想象力继续地激动着大胆的爵士乐听众。”

## 第一节　自由爵士乐——奥内特·科尔曼

奥内特·科尔曼于 1930 年生在得克萨斯州的福特沃斯，是位自学成才的音乐家。1958 年和 1959 年在洛杉矶录制了两个唱片集，随后去了纽约的“五点俱乐部”演奏。他带着一支

白色塑料制的萨克管和另外3位具有与他相同音乐感的爵士乐师组成了四重奏，在那里演奏了相当长的时间，既是被嘲笑的对象，又是被赞扬的对象。积极支持他的有列奥纳德·伯恩斯坦，根特·舒勒和约翰·刘易斯，他们热情地接受他的音乐。然而从大多数传统爵士乐师那里他得到的都是一致的反对，因为他们在他的演奏中看到他否定掉他们努力创造并长期斗争以求存的音乐珍品。纳特·亨托夫在《爵士乐中最厉害的噪音》一文中引用了罗伊·艾尔德里奇的话："我曾认真而冷静地听他，甚至和他一同演奏。我认为他在干无益的蠢事，装模作样地哄骗大家"。吉恩·李斯曾批评过爵士乐评论家所犯的许多违反职业道德的错误，他把奥内特·科尔曼的情况引作例证，在1961年出版的《强拍》杂志里一篇题为《爵士乐评论家》的文章中他写道：

"评论家有一种被某些博学的音乐家吓倒的趋势，因为他们感觉到与音乐家辩论可能会暴露自己的无知和无能。

依我看在奥内特·科尔曼的事例中似乎找到了这个问题的焦点。科尔曼的成名主要是约翰·刘易斯和根特·舒勒说了话。他俩是学识渊博之士，他们的影响对于评论界是值得注意和考虑的。

在他俩对科尔曼表示了赞许之后，一些评论家立即开始喧嚣鼓噪，为他喝采叫好；也有一些人生怕暴露自己而保持中立，他们怕舒勒和刘易斯的学识会看出科尔曼音乐中那些他们无法看出的东西。

我对科尔曼的完全自由论有异议，因为它是反音乐反艺术的。艺术始终在把生活中互不相同又杂乱无章的素材整理成有意义的表达形式。科尔曼式的自由并非完全的自由，说实话，像它那样实际上是完全的束缚。"

回想起来，反应之强烈有点令人感到好笑，因为按照当时的先锋派音乐家的标准，科尔曼的音乐既不新颖又不令人震惊。那些音列、无调性、具体音乐、电子音乐、计算机音乐、随意作品、预配乐器、机遇演奏、无意义演出、甚至无声音乐都只不过是1959年以前西方作曲家针对音乐表现的可能性所发动的许多突然袭击中的几个回合而已。但是在这位30多岁的奥内特·科尔曼表明自己的立场以前，上述概念中的任何一种都从未很有把握地被引进爵士乐。

自由爵士乐和机运音乐的演奏有许多共同之处，不少基本细节都极为相似。它们都试图破坏结构、方向和调性的感觉，引进意外因素也是两者共同的。它们的主要区别通常在乐队的配器法和每个乐师的音乐训练素质。自由爵士乐的配器法比较接近普通爵士乐队的配器法即分旋律乐器和节奏组，但最终这些传统乐器都让了位给那些西塔尔琴、塔布拉双鼓、扩音拇指钢琴、警笛、电子八度音栓装置、令人产生幻觉的灯光。和大量不合标准的电子设备及打击乐器。因此，有些自由爵士乐队看上去就像一支非爵士的先锋派乐队。

自由爵士乐师和机运先锋派乐师都是按照否定过去有效的风格准则这一美学体系，而不按把乐音组成明确风格时创造的有规则结构体系进行工作的。他们的哲学原则就是反对风格或反对准则。约翰·凯奇声称："我试着调整我的创作手法，好使我不知道将会发生什么。我的目的是消除目的。"奥内特·科尔曼也作了相似的解释：

"我不告诉我的乐队队员们要做什么。我要他们演奏自己在乐曲中听见的东西。我让每个人随心所欲地表达自己的感情。乐师们享有完全的自由，因此，我们的最终结果当然完

全依靠每个乐师的才气技巧、感情性格和鉴赏能力。”

随意即兴演奏者的目标是新奇感，它至少有两点积极的价值：一是增加和扩展手法；一是对听众的感觉锐度提出崭新的不同的要求。在其中，这种音乐开始要求自身的价值。噪音和无声都变成了有关的东西。当一种风格存在的时候，知觉注意力集中在是否容许；而当风格不存在了，一切都可容许了，如果听众报以同情，他们就需要尝试接受这直接情景所产生的一切刺激。

要是说奥内特·科尔曼及其乐队所有的音乐都是由偶然的即兴演奏组成的，那也未免过分夸张了，因为事实并非如此。他的唱片《鸟食》是以布鲁斯音乐为基础的作品，采用了标准的 12 小节的形式，并且不规则地强使它变成 AABA 的流行歌曲形式。每个 A 段都是布鲁斯的变体，因为在一个两小节的引子以后第一个 A 段的使用头九个半小节的一个布鲁斯叠句，第二个 A 段使用 11 小节，最后一个 A 段使用 10 小节。

同样地，并非所有非爵士乐的先锋派即兴演奏都是偶然的；事实上，大多数即兴演奏都产生在结构相当完整的作品之中。在作曲兼领奏的乐谱里，记谱往往很不明确，通常是等待即兴演奏者顺理成章地创作了出前后风格吻合的新音乐。表面上是矛盾上，因为从固定标准的意义上看，风格实际上不是既定的。注意整体和敏锐地关心其他乐师的努力也是十分必须的。科尔曼给爵士乐带来的是新的准则，而不是缺乏准则，著名评论家查理·哈姆在《改变社会和音乐的形式》一书中写道：

“唱片集《自由爵士乐》是科尔曼艺术的不朽作品之一。1964 年(也许是 1960 年)，他把 8 位爵士乐师集中到纽约并分成两组四重奏，一组有唐纳德·切利(小号)、斯各特·拉法罗(低音提琴)、比利·希金斯(鼓)和他自己(萨克管)；另一组是艾里克·多尔菲(低音单簧管)、弗雷迪·赫巴德(小号)、查理·哈登(低音提琴)和艾德·布莱克威尔(鼓)。这 8 位乐师从未排练过，在事先不知道曲调，没有设计过和弦进行及结构的基础上作自由即兴演奏。在听的过程中人们可以注意到，虽然乐师们相互聆听，一位乐师奏完的乐思可能被其他乐师捡起再按自己的风格另行演奏，但每位乐师，甚至连鼓手和低音提琴手，在节奏、和声及结构上都是我行我素的。对于习惯听传统爵士乐或任何一种传统音乐的耳朵来说，这种音乐简直是一片混乱。然而对于那些能够换别的方法听音乐的耳朵来说呢，则是一幅迷人的抽象派拼贴画，复杂而精细，根据你听的时候离哪件或哪些乐器最近而每听不同。”

在《孤独的女人》和《情投意合》中可看出科尔曼的自由爵士乐倾向，这两首乐曲都采用作好的曲调来开始和结束，还有一个即兴独奏支架。两首乐曲都采用由领奏乐器齐奏即兴重复段的比波普形式，并依赖一个不那么刻板却很明显而又不间断的潜在节拍。它们与比波普爵士乐曲不同之处在子没有钢琴，在没有和弦进行的环境里是完全不需要的；它们把乐句的长度伸展成为可塑性的；它们采用在和声上缺乏方向指引的即兴独奏法。但是摒除传统准则不等于抛弃一切准则，因为独奏乐段有主题上的完整性，整个合奏通过音色和节奏的结构紧密地粘合在一起，乐队队员们细心地保持着合奏平衡地色调变化。

1947 年德克斯特·戈登录制的《比基尼》在当时十分新潮，它展示了充分发展的比波普音乐的特征，很明显是奥内特·科尔曼音乐风格的起源。1959 年科尔曼的《情投意合》也属当时新潮，但展示的不是一种充分发展的风格，而是比波普风格因素的精华，它们是与一些非源出于爵士乐的更新的音乐思想重新组织和结合起来的。

## 第二节 音 乐 反 应

有些音乐家立即被奥内特·科尔曼的音乐吸引，只是程度上有所不同。约翰·刘易斯是自由爵士乐最早的保护人，1960年他和他的“现代爵士四重奏乐队”录制了《姜戈》。他的言词虽然表明了他对这种新音乐理性上的接纳，但他的唱片却显示出他个人的反对。这张唱片走的是他早期与四重奏录制唱片的老路，他的五度循环进行、响亮的颤音琴和修饰过的比波普独奏使听众很快就感到十分舒服。

另一方面，查理·明古斯把这种新音乐当作是一股正在复苏的影响而加以吸收。他在1963年录制的《霍拉女神的卧姿》表现了一种很有意思的新旧乐思的结合。乐曲的基本结构是12小节的布鲁斯，但它洪亮的声音在摇滚爵士乐队中却是非典型的。低音提琴带出引子，随即是次中音萨克管在更低的音域里吹出洪亮的声音。布鲁斯在接缝处开始逐渐分开，在另一条音轨上录音其余乐器的第二合奏的声音在力度上始终向高潮发展，和第一合奏的声音一起形成一个织体对位。许多爵士音乐家即使被自由爵士乐的其它特点所吸引，却也为它表面上没有拍子而感到烦恼，因为他们稳定的节拍感一向被公认为摇摆乐的关键。在《霍拉女神的卧姿》一曲中，查理·明古斯试图在更加自由地发挥洪亮声音和即兴独奏的情况下既保留节拍又保留布鲁期风格。

塞西尔·泰勒的音乐表现出使人全神贯注的复杂性，其特点是旋律组织完好；乐队声音洪亮；和声素材繁多，如音簇、非功能性和声及扩展和弦；紧密的曲式结构是根据原则而不是根据旋律或和声重复而组成的。奥内特·科尔曼的自由爵士乐为泰勒在搞的这些音乐思想提供了客观的方法。从表面上看，科尔曼的音乐和泰勒的很相似，都不采用传统旋律与和声，但除此以外两者完全不同。前者大量依靠偶然性，而后者是经过精心组织的。前者对同一首乐曲有多种不同的演奏，而后者只对一个乐思进行精雕细琢。由泰勒作曲并演奏的《进入黄昏》把欧洲的创作思想带进了爵士乐，同时把爵士乐的技巧和特性带进了现代作曲家的创作法。他有意地解除了他的爵士乐与娱乐界和跳舞界的最后联系，创造了一种只在音乐会舞台上或只为受过良好教育的认真的听众而录制的唱片上才能被理解和接受的音乐。在这一点上，我们清楚看到先锋派爵士乐已经向乐师们提出过分的要求了。据推测，不再可能有大众市场了。凡是听《进入黄昏》的听众在音乐上必须如同演奏者那样精通，这简直是个乌托邦梦想。60年代的爵士音乐家第一次发觉从自己的音乐来维持生活是十分艰难的。这种“新东西”确实打开了一些门户，但它也使其它门户更快地关上。米尔顿·巴比特在1958年2月份的《高传真》杂志上的《谁在乎你听不听》一文中开始向依靠公众而不是依靠大学或基金会支持生活的音乐家们呐喊。

评论家坦利·丹斯在1963年的音乐杂志汇编集中的《爵士乐一年》一文总结说：

“爵士乐唱片和现场演奏的受欢迎程度悬殊迅速增大。唱片数量比以往任何时候都多，但是找遍全国各地能够发现这种音乐的地方却更少了。在纽约的夜总会里，原先是爵士乐的天下，现在却由变态的丑角式人物和民歌乎在那里竞争，一个以民间歌舞表演来取代爵

士即兴演奏的前景已成为非常现实而又凄凉的可能性了。”

有些著名的爵士音乐家曾抵制这种“新东西”，一位名叫斯坦利·格茨的出现了，他那新颖的声音很有市场，吸引了公众的注意力达数年之久。1963年他和吉他手查理·伯德录制了《爵士桑巴》唱片集，其中《无穷无尽》一曲受到了出乎意外的欢迎，把新的热狂射向美国音乐各条商业渠道。巴西的“专家们”飞到纽约的卡内基大厅举行音乐会，但不久以后削价的唱片就大量地充斥着药房和食杂店的货架了。

## 第三节　主要人物——约翰·科尔特雷恩

照年轻人的说法，约翰·科尔特雷恩是一位“集中了一切优点”的音乐家。他于1926年生在北卡罗莱纳州的哈姆雷特市，40和50年代期间他跟迪齐·吉列斯匹、厄尔·波斯蒂克、约翰尼·霍杰斯、迈尔斯·戴维斯以及西洛纽斯·蒙克在一起工作过。1955年末在迈尔斯·戴维斯的五重奏里吹次中音萨克管，但他的演奏在当时遭到了非难。1957年五重奏解散，他又和西洛纽斯·蒙克合作，显然从这位出色的人物身上汲取了足够的灵感，使他的音乐思想起了显著的变化，他开始演奏较长的独奏，在主题上使之有条理，而不是和声上的派生。当他在该年底重新加入迈尔斯·戴维斯的乐队时，他的独奏风格已经具有与众不同的崭新特色了，很快就被评论界称作“音片”。一溜音符（有时加在调式音阶上面）、一个扩展音域和对自己乐器的上泛音一个新的掌握。这一切使他逐渐得到评论界的赞扬和同行的关注。大约就在此时，他开始和桑尼·罗林斯争夺爵士乐次中音萨克管领衔乐手的称号。那是他沿着调式上已组织好的旋律线所作的尝试。该乐队的钢琴乐师比尔·埃文斯在唱片套上的说明文字中写道：

“迈尔斯仅仅在录音前几小时才构思出这些配乐，他到达时只带了几段草稿以指示队员们要演奏什么。因此，人们会在他们的演奏中听见一些几手是纯粹出于自发的东西。他们在录制唱片以前从未演奏过这几首乐曲。虽然大家已经习以为常地期待爵士乐师在一段录音的时间里能够就一个新素材进行即兴演奏，但这些乐曲的特点确实代表着一种特殊的挑战。”

正是这支乐队的音乐和见解首次揭示了科尔特雷恩的演奏风格，使之成为他在60年代的工作特色。与此同时，他开始对印度音乐发生了兴趣，这是一种基本上只有旋律没有和声的音乐，是根据与西方音乐思想的传统调式毫无关系的原则构成的。1959年他录制了《巨人的步伐》唱片集，他的这首乐曲和独奏成了爵士乐的新标准和年轻的萨克管手模仿的范例。

科尔特雷恩感觉到在奥内特·科尔曼的自由爵士乐中缺少统一的因素，并在钢琴乐师麦考·泰纳的演奏中以及早年与迈尔斯和蒙克一起发展的调式思想中找到了解决这个问题的办法。泰纳在左手弹奏时对踏板的使用有助于在不采用功能和声的情况下围绕一个调性中心来组织音高，使科尔特雷恩的自由即兴演奏具有一种他的前辈所没有的集中感。这踏板很像印度古典乐器。演奏中单调低沉的弦乐，它提供的音高标准使音乐结构能够围绕着它以增强紧张度和最终放松来组成。

1963 年他录制了《阿拉巴马》，乐曲开始单调低沉，旋律陈述简单，在后来的几个小节里逐渐发展并重新组织。即使是一小段的规则节拍也坚持调式或素材的音阶结构；结尾部分概括了开始部分，采用了较为活跃的伴奏以避免刻板反复的单调性。即便这样，《阿拉巴马》比起一首爵士叙事曲来相对地短了，因而可以被视为更自由的道路上的一步和更认真的探索。

《至高无上的爱》于 1965年发行，是科尔特雷恩这种思想的顶点表现。其中《追逐》一曲是热烈兴奋的萨克管和鼓之间相互影响的带有讽刺性的狂欢。从萨克管吹出的尖叫声以及一连串模糊不清的音符酷似一场毫不放松的追逐。毫无疑问，源出于神秘主义的超音乐思想开始渗透他的思想，对他的发音很有影响。他的音乐生涯在此刻得到了公众最高的赞扬，荣获了当年的唱片奖(《至高无上的爱》)、爵士乐师奖和次中音萨克管演奏家奖(1965 年《强拍》杂志读者投票)。

然而几乎与此同时，科尔特雷恩又组织了一支新乐队，增加了两名小号手、两名中音萨克管手、两名次中音萨克管手和一名第二低音提琴手。1965 年 6 月录制了《耶稣升天》，狂热杂乱的器乐合奏声音犹如一幅无缝织布猛然撕裂。一片片声音似乎在惊人的骤雨中飘泼落下。整个乐队的即兴演奏创造出一种奇特地不活泼音乐，就像一出没有丝毫喜剧因素作调剂的悲剧，违背了统一性和多样性的原则。他最后一次录音是在 1967 年 2 月，刚满 40 岁就突然去世。这位最最热情认真、给人印象最刻、最有活力的标新立异的爵士乐领导人就这样离开了人世，新音乐开始步伐踉跄，失去动力，逐渐撤退。

但是爵士乐并没有死去，不同的构思很快又生根了。

## 第四节　迈尔斯·戴维斯

在 60 至 70 年代初的爵士音乐家中没有比小号手迈尔斯·戴维斯更博得人们尊敬的了。他录制的乐曲都成了流行的爵士乐调式，这并非由于他的乐迷俱乐部都过度崇拜他的每一个活动的缘故，而是因为他独具慧眼，善于发现和起用最有前途的年轻爵士乐师作他的乐队队员，并把自己的思想与才华的结晶 —— 音乐倾向和音乐意识 —— 给予年轻人。60 年代初当科尔曼和科尔特雷恩还占着头条新闻的地位时，戴维斯并没有看风使舵，反而暂对走出众人注目的中心，避在一旁倾听和思索。但他仍断续专业活动，他的努力旨在充实巩固 50 年代后期的音乐思想，更多地与乐思改编者吉尔·埃文斯合作录音。《那又怎么样》和《正在散步》迟到 1964 年还一再重录。

1966 年戴维斯录制了唱片集《迈尔斯的微笑》，合作者有韦恩·肖特·赫比·汉科克、朗·卡特和托尼·威廉斯。正如罗纳德·路特金斯所说：

“作为长期苦苦埋头搞同一题材的结果，一个人常常会在艺术上变得迟钝，直至达到音乐对于他不再是个挑战的地步。为了避免这样的命运，明智的乐队领导要让年轻有为的乐师拥簇在自己周围，并任由他们的思想去影响音乐。戴维斯就一贯如此。在肖特加入五重奏之后，他们的即兴演奏就变得更加不受和声的约束了，而戴维斯本人的演奏也是现出新的特点。”

正当科尔特雷恩和科尔曼带着年轻乐师把自由爵士乐的涵意推向了无差别的极端时，迈尔斯利用了这两个人的最佳乐思在每部作品里加上一个音乐支架以满足紧张与放松的要求。一个戏剧性的强度通过书写下来给人深刻印象的旋律音型被加在自由波动的织体上，这些音型在乐曲扩展过程中不断重现，给冗长的即兴演奏增添了一种协调的回旋曲的感觉。

这时，迈尔斯一面探索着更少的约束和更松的结构，另一方面在构思《内菲迪蒂》一曲时却反复思考较紧密的组织和乐队之间的相互约制。突然间他找到了把这两种概念融成一体的手段，他的唱片《泼妇酿酒》有一个新的人员名单，共 12 位乐师加上他本人；一套新配器包括 4 名打击乐师和 6 架电子钢琴。电子乐器经过雕刻装饰和声音提供了一种流动的器乐音色结构，烘托着韦恩·肖特和迈尔斯·戴维斯明亮的独奏。回旋曲式的概念就是一个不断重现的乐段和乐思，赋予每首乐曲以活力与方向感。电子乐器的新音色以及年轻乐师们在节奏上新的灵活性为戴维斯探索各种各样的独奏手段提供了极好的机会。他那天然的抒情性和音色辩别力使他得以创造出与乐队的调性结构既紧密配合又有鲜明对比的声音。

## 第五节　新的组合

60 年代爵士乐思潮中一位主要人物就是受过大学教育的乔治·罗素。他的论著《即兴演奏调性结构的利底亚调式半音概念》影响过无数有抱负的年轻爵士乐师。1923 年生于辛辛那提，师从本尼·卡特学习打鼓和乐曲改编，后来曾为厄尔·海恩斯和迪齐·吉列斯匹改编过乐曲。1947 年吉列斯匹录制了由罗素根据非洲 —— 古巴原作改编的乐曲集《古巴比波普》，这些乐曲是当时这支乐队演奏的最富于探索性的配器法。几年后，一支拥有迈尔斯、戴维斯和马克斯·罗奇的“李·科尼兹六重奏”录制了罗素的两首原作《奥杰纳》和《艾兹赛迪克》，属当时流行的“冷派”（接近较保守的古典爵士乐）。此时的罗素已经攀上了乐曲改编的高峰，为克劳德·桑希尔、查理·文图拉、阿提·肖以及巴迪·德·弗朗科等人改编乐曲，也就是在他的音乐生涯中重新调查了爵士乐传统音调的起源，以利底亚调式为基础从不同观点重新解释了半音的涵意。1956 年推出的唱片集《爵士乐研讨会》实际表明了他的这些思想，展现了作品与即兴演奏之间良好的平衡。

罗素曾在列诺克斯爵士音乐学校任教，还接受布兰迪斯大学的委托作曲，1960 年组织了一支乐队，于 1964 年和 1965 年到欧洲作旅行演出。60 年代爵士乐的声音在一定程度上是以他的原则为基础的，为此，他在这复杂的十年里是一位重要的人物。

迈尔斯·戴维斯的乐队里不少队员纷纷离去自行组织乐队。如约瑟夫·扎威努尔和韦恩·肖特通力合作组成了“天气报告乐队”；约翰·麦克劳林搞起了“摩呵维湿乐队”；赫比·汉科克、奇克·科瑞和比尔·埃文斯也分头组队。60 和 70 年代的现代爵士乐令人兴奋又很理智，一些未曾在摇摆乐队或战后的比波普小型乐队里泡过的年轻乐师开始取代老一辈，成为艺术领导人。

然而，新的声音并没有得到广大公众的赞赏。小型爵士乐队在经济上受到沉重打击，即使对爵士音乐的现况负责最少的大乐队就更遭罪了。庞大的人员使赞助人和经理在资金方

面冒着相当大的风险。但这种流派仍然生存着，大乐队的声音改革活跃了爵士乐的舞台。梅纳德·弗格森是第一位吹尖声的小号手，早在1950年与斯坦利·肯顿合作时他就已经惯于在超高音域里演奏了。50年代初他成立了自己的乐队，其最终的成功不仅归功于他本人的才华，也归功于乐队队员们的能力和热情。尤其要归功于阿尔·科恩、欧尼·威尔金斯、鲍勃·布鲁克迈尔以有威利·梅登等人改编乐曲的高质量。

弗格森带着乐队旅行演出直到1965年，70年代初他重新改组了乐队。他的演奏与当时也在演奏并录制唱片的先锋派音乐家的技艺形成鲜明的对比。因为当独奏技巧被别人抛弃一边时，他却利用自己精湛的技巧作为一名机智闪光的小号领奏出现在乐坛上；而当先锋派音乐家诋毁曲式概念时，他又依靠一些年轻的乐曲改编者的才能把新生命注入了传统的曲式。威利·梅登在使西海岸小乐队的改编原则适应标准大乐队的大声音方面具有特殊的本领。他常常针对小号或长号的主旋律来编织萨克管的对位。

梅纳德·弗格森保留了大乐队复兴的可能性，虽然这些想法是传统的，不十分创新的，但声音却十分清新，乐师的技巧令人激动。另一名小号手唐·艾利斯组成一支录音乐队，它为了大乐队利用了不少新的可能性，像电子乐器、录音室音控和采用复杂拍子的改编乐曲。《电浴》一曲就是出自录音室音乐家高超技术的例证，令人眼花缭乱。《新地平线》一曲有分成5+5+7演奏的17/8的拍子；《印第安少女》则把5/4分成3+2，但速度之快使问题变得复杂化，并增加了摇摆节奏。在《坦诚的美》中领奏者用一支4活塞小号进行即兴演奏。西塔尔琴、定音鼓和其它标准乐器被混响放大器歪曲了声音，它们的音乐在为大乐队而作曲和改编的标准爵士乐结构范围内创造出先锋派音乐的一个新试验。

今天的爵士乐由乐师们在许多扬声器的包围中演奏，通过足以振动圆形剧场地板的固定装置加以放大，由电子钢琴、电子合成器、电吉它、电倍司、加扩音的乐器、哇哇踏板、异国情调的打击乐器、非洲和印度乐器发出声音，另外还加人声。过去15年中，不仅发展了手提式合成器，还有不少年轻乐师通过演出不断发展操作这些器械的技巧。以前，合成器只是录音室里用的设备，只用来产生一些零零星星的声音，录成小段磁带以备后来连接成完整的作品时用，而现在，赫比·汉科克、乔·扎威努尔以及其他键盘乐师掌握了合成声音的全部曲目，在即兴演奏时可以随意采用。虽然过去的10年近得使我们来不及分清稻谷与稗草，但这阶段有不少录音引起了足够的注意，值得进一步加以评论。

1971年，阿奇·谢普录制了唱片集《情况必须改变》，表现了他个人的政治及音乐宗旨。他被认为是一位具有直言不讳意识的黑人音乐家，无论对黑人在美国社会的境遇还是对他新发现的非洲根。他把学校时从科尔特雷恩和塞西尔·泰勒那里学到的音乐课程与他对非洲派生音型的印象结合起来，运用到一篇有关美国社会问题的音乐评注中去，包括乐曲《金钱布鲁斯》、《金博士》、《和平武士》和《情况必须改变》。在某种意义上说，他运用爵士音乐语言就如同乡村民歌手运用布鲁斯那样来"实事求是地说话"，通过感情发泄的表达方式来减轻日常生活的压力。

阿奇·谢普的音乐由于表达了超音乐思想，也许会被人们牢牢地记住，而唐·艾利斯和他的伙伴则继续探索纯音乐思想。1971年他们录制了唱片集《苦泪》，再次努力使大乐队概念重获新生。最值得注意的特点之一就是其配器法：领奏者吹奏四分音小号和4活塞夫号，前者是刺耳的高音铜管乐器，具有非全音阶音高的可能性；后者虽相似但发出的声音

圆润柔和。铜管组拥有三支小号，一支法国号和三件低音铜管乐器(两支长号、一支大号)；木管组的4位乐师充分利用了单簧管、双簧管和长笛经过扩音的双倍效果；弦乐四重奏组使用的也是加扩音的乐器；节奏组的4件乐器是钢琴、低音提琴、鼓和手鼓，乐师们同时还操作扩音钢琴、电钢琴、小型立式钢琴和小型羽管键琴。作曲家及乐队队员虽然从近东民间音乐中汲取了相当多的灵感，他们以5、7、9、11 …… 25、27、和33的细分组合拍子来改编乐谱。乐队精湛的技巧使这个唱片集显得颇为重要，因为这种拍子和电声虽然别人也曾用过，但这支乐队和"摩呵维湿努乐队"都表现出他们驾轻就熟地摆弄这些器械的能力，即使在十分复杂的承前启后过程中也善于以风格上令人满意的手法进行即兴演奏。

## 第六节 第三世界

美国的爵士音乐家常常远涉海外到印度去寻觅领土以外的灵感。这些思想的初次输入犹如昙花一现，既有真正音乐方面的原因，也许还有宣传价值方面的原因。最终音乐家们前往印度不单作旅行演出，还去学习，在大学生中间超自然冥想日益普遍，增加了人们对远东方式美学和音乐的了解。这对爵士乐的作用也可能并不持久，但还是有些爵士音乐家认真对待的。1967年，年轻的萨克管手保罗·霍恩在克什米尔录制了《宇宙意识》。他是四重奏中唯一的爵士乐师，其他3位都是克什米尔的乐师，分别演奏西塔尔琴、塔不拉手鼓、迪尔鲁巴琴和坦布拉琴。霍恩自己只吹中音长笛，整个四重奏的音乐构思虽然完全有理由说它不是爵士乐，却饶有趣味。

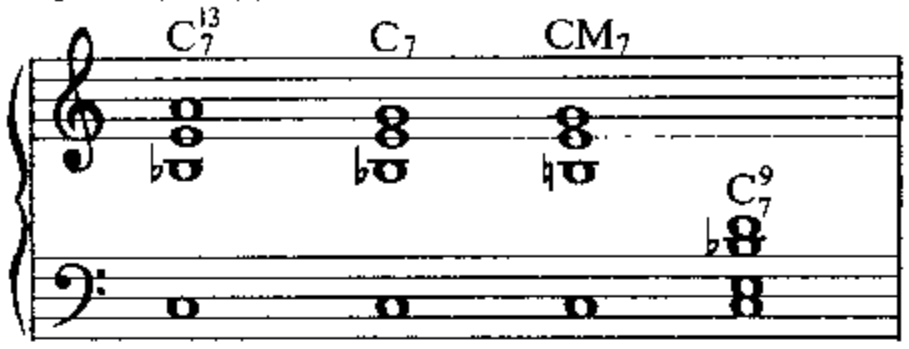
近年来，非洲及其音乐传统的重要性对于美国黑人爵士音乐家又有了新的意义。非洲不仅仅代表"根"，而且还是现代爵士乐节奏、旋律概念和超音乐灵感的源泉。钢琴家麦考伊·泰纳于1972年录制了唱片集《撒哈拉大沙漠》，封面也是一位现代音乐家，他坐在重建城市的碎石堆上，膝上搁着一把日本筝。它故意把远处的撒哈拉沙漠与城市垃圾的景色作比较，更加切合作品的5个小标题：《黑女皇》、《为我家祈祷》、《生命之谷》、《新生》和《撒哈拉》。泰纳的钢琴音乐保留了早些时候约翰·科尔特雷恩所发展的风格，四重奏的其它乐师偶而补充一层印象主义的新非洲声音，给他的演奏增添节奏和音调上的效果。

赫比·汉科克是一位极其敏捷熟练的电子键盘乐器即兴演奏能手，他在1975年录制的唱片集《交叉点》展示了经他雕琢过的电声爵士音乐。虽然极其接近绝对音乐，但从下面列举的名字，可见非洲对于音乐家的表面上的重要性愈加明显了。他们是姆万迪希·赫比·汉科克、姆甘戛·艾迪·享德森、佩波·姆托托·朱利安·普里斯特、贾巴利·比利·哈特、姆怀尔·本尼·莫平和姆切扎伊·巴斯特·威廉斯。另有两位演奏摩根电子合成器和手鼓5个人声也融汇在这混合体中。

战后爵士钢琴乐于50年代后期来了个量变，瑞德·迦兰德和比尔·埃文斯这两位钢琴家都与迈尔斯·戴维斯的小型爵士乐队合作过。他们重调整了键盘和弦，去掉作为最低音高的根音，用下面的七度或三度来替代。迦兰德于1955年和1956年同戴维斯乐队的录音中都显示出这种改变，比尔·埃文斯在1959年录制的《那又怎么样》展示了充分发展的

现代声音。

键盘调整音调:




事实上,从传统意义上看,《那又怎么样》并不和谐,它的基础是D多里亚调式音阶,早期的爵士音乐家常常用一个小七度来伴奏它。然而,埃文斯使用了四度和声,以四度而不是三度音程为基础的和弦,来使这调式音阶和谐,还使用带根音的平行和弦的滑动进行或从低音提琴挪过来的调主音来装饰和声。从那以后,比尔·埃文斯和汉科克·泰纳、科瑞以及其他现代键盘乐师成了爵士钢琴家的主要样板。比尔的唱片集《相互影响》是小型爵士乐队作品最佳范例之一,稍后的《自言自语》对爵士音乐界的影响更大。至此大多数爵士乐师都谴责录音时过多地加音,认为这种人工手段不可能产生优质量的爵士乐。在这张唱片里埃文斯只是自己演奏,先录下一条音轨,然后相继增加其它音轨。他的键盘演奏技巧在此得到绝妙的表现,后来被所有现代键盘乐师用作标准练习。

## 第七节　对爵士乐的概括

爵士乐起源于新奥尔良,是当地各种文化、尤其是黑人文化以及欧洲白人文化的独特结合,在十九世纪末和二十世纪初促成了它的产生。在音乐上,拉格泰姆那跳跃的节奏和布鲁斯那似乎是降半音的旋律风格组成了爵士乐风格的主要部分。南北战争遗留下来的军乐队乐器和到处可见的酒馆为早期的爵士乐提供了演奏乐器和演奏场所。当然,这时的爵士乐形式是比较简单的,曲式、和声都比较规范、单一,曲调常取自一些进行曲,演奏内容也不具备多少特色,只有演奏风格可以称得上是挥洒自如,不拘一格,即兴演奏的特色在这时就已表现出来了。从二十年代起,新奥尔良的爵士乐音乐家,由于生活等原因,离开新奥尔良来到美国的其它城镇、乡村、工矿和林场,也将爵士乐带到了这些地方,这就产生了第二个爵士乐活动中心——芝加哥。同时,也诞生了一位在本世纪二、三十年代令人生畏的爵士乐演奏家:路易斯·阿姆斯特朗,他的小号演奏技巧为当时爵士乐的传播起到了促进作用。

随着爵士乐的广泛传播乐队规模也有所扩展,一种被称为"摇摆乐"的风格支配了三十年代。摆摆乐——swing一词还有一层解释,即:气势,它是区别爵士乐演奏优劣的基本要素。精彩的爵士乐演奏应该有一股煞不住的节奏进行趋势,冲破实际乐谱的约束。正如埃林顿"公爵"所说:"要没有那股子气势,还算什么爵士乐?"

四十年代,爵士乐又出现了一种新风格,即"辟波普"。它是由比较刻板的风格,完全回到了即兴演奏上去,由以往那从容自如的虚张声势,变为注重精湛技巧的运用,使爵士乐失去了通俗性,从此,就再也没有真正恢复到原来的面貌上去。

五十年代的爵士乐，犹如经历了一场革命，使之更为成熟和巩固了。集中在美国西海岸的冷爵士乐风格以纽约为中心的“波普”风格，分别以自己的魔力占据着各自的支持者。直到六十年代，爵士乐才真正与过去割断了关系，做到这点的，并不是一位初出茅庐的新手，而是小号演奏家迈尔斯·戴维斯。他开始把即兴演奏的基础建立在调式基础之上，用和弦音的排列构成了简单的和声进行，导致了即兴演奏的规范化，同时也为人们提供了更为自由的表现手法。

六十年代至七十年代，爵士乐的一个显著特征是，创造性的演奏方式流传到了欧洲和日本，美国已失去了对爵士乐那由来已久的统治地位。爵士乐在今天的进程，一方面是向先锋派音乐接近，另一方面则向摇滚乐和轻音乐过渡。至少在“波普”之前所表现出的那种律动，在今天，已变为通俗音乐的一个重要部分。

可以说，爵士音乐几十年来是拥有广泛的群众基础和巨大影响的。不仅在美国，而且在其它欧洲、西方国家，甚至包括苏联在内的社会主义国家也都先后兴起了爵士音乐热。如建立大型爵士音乐队，成立爵士音乐研究机构，爵士音乐学院，或者在音乐学院开设爵士音乐课程等。就连在我国，近年来，爵士乐也在悄悄兴起，并在不断升温。如一年一度的“北京国际爵士乐集萃”活动，自 1993 年 10 月在北京首次举办以来，一年比一年引起了国际和国内各界人士的关注和极大兴趣。同时，中国也有了自己的爵士乐队 —— 刘元乐队和广角乐队。近年来，这两支乐队一直活跃在北京乐坛，深受北京观众、尤其是青年观众的喜爱。

著名指挥家小泽征尔在谈到爵士音乐时，他有一个很客观的独特见解：“要了解美国就必须了解爵士乐，在我们听来十分嘈杂的音乐，可是在美国人听来并不嘈杂。这是因为他们的身体已经具备了能够接受这种嘈杂的条件。当你问起美国人来，他们自然会说这是美国的文明，因为从他们的脚一沾地听到的就是爵士音乐。可是，外国人只看到这一点就说它嘈杂、庸俗。但是美国人却用一种欣赏古典音乐的感情去欣赏爵士乐，这就是说，在他们的心目中是没有古典音乐和爵士音乐的区别的。就爵士音乐本身来说，它也具备了这个条件。”

小泽征尔的观点无疑是对的，美国人有美国人的欣赏习惯，中国人有中国人的欣赏习惯。爵士音乐里那种颠荡晃动感，捉摸不定的切分节奏忽前忽后的重音，演奏中夸张的颤音、滑音和嘶哑尖叫的音色，以及自然主义的过份随便的舞台风度，同我们的习惯是有很大距离的，但是爵士音乐里的丰富多变的节奏，闪现着黑人智慧光彩的即兴演奏，对一些乐器如小号、萨克斯管、钢琴的特殊演奏风格和技巧，以及乐队中各种乐器的合奏和轮番独奏的高超的结合水平，都是值得我们加以认真研究和借鉴的。

爵士音乐自诞生之日起，一直为我们提供了一种粗犷的生命力，并以此受到了亿万人的热爱，但也给人一个口碑不佳的形象。至今仍很少有人认识到一个优秀的爵士音乐家同传统音乐的音乐家一样，需要非凡的才赋，要达到这一造诣所需要的努力与传统音乐家所付出的努力不相上下，甚至还要求应有更高的创造力。

在过去的 20 年里，摇滚音乐、工业技术、发展中国家以及美国社会变迁对爵士乐的历史都起了各自的作用。年轻的即兴演奏家可利用新方法和新构思，爵士乐很可能继续杂乱地激增，至少暂时会那样。其决定因素仍然在于音乐家个人的才华，这个领域里的演奏家形形色色都有，就会使人盼望爵士乐不要沿着固定路子发展，而要成为多元世界中独立又与众不同的部分。芝加哥运输系统的摇滚爵士乐队和“血、汗、泪乐队”将与储藏局的爵士乐队以及

比勒、约瑟夫·扎威努尔、特迪·威尔森的钢琴风格共存。人们可能在“天气报告乐队”和“摩呵维湿努乐队”的演奏中听到东方音乐与西方爵士音乐和平共存。卡内基大厅是西方古典音乐的圣坛，也常常给爵士音乐家提供舞台。爵士乐不只是一种历史风格，它是活的音乐、它将继续起变化，它就像是世界历史总画面中的一个细节，是南北战争以后一些无名的美国音乐家创造出来的一种新风格。它不同于其它的西方音乐，它的创作、表演和重现全仗即兴演奏。它主要通过唱来记载，但由于它的过去都留存在活生生的记忆之中，所以它的音乐家、评论家和听众都能告诉我们更多有关它的情况。随着岁月的流逝，爵士乐的主人公将被铭记人们心中，这门艺术中有永久价值的作品将被保存在荣誉席上，而我们对昔日的理解与评价必然被未来的音乐所修改。

# 第五章　爵士钢琴即兴演奏法

这一章将介绍最基本的爵士乐结构，依照本章的次序来练习，可以从中获得爵士钢琴演奏的技巧。

在爵士音乐中，即兴演奏是占有很重要的地位，通过即兴演奏，学生可以了解他自己的音乐，同时，也可以享受自己的音乐乐趣。每一个人都可以即兴演奏，纵然是一位初学者，亦可以用简单的创作方式来即兴演奏。

依照本书的练习方法，你可以很顺利地学会爵士乐的各种结构、理论与技巧，以及即兴演奏法。或许你会觉得手指位置很简单，但要弹出富有爵士乐味道的曲子就要下一番功夫。

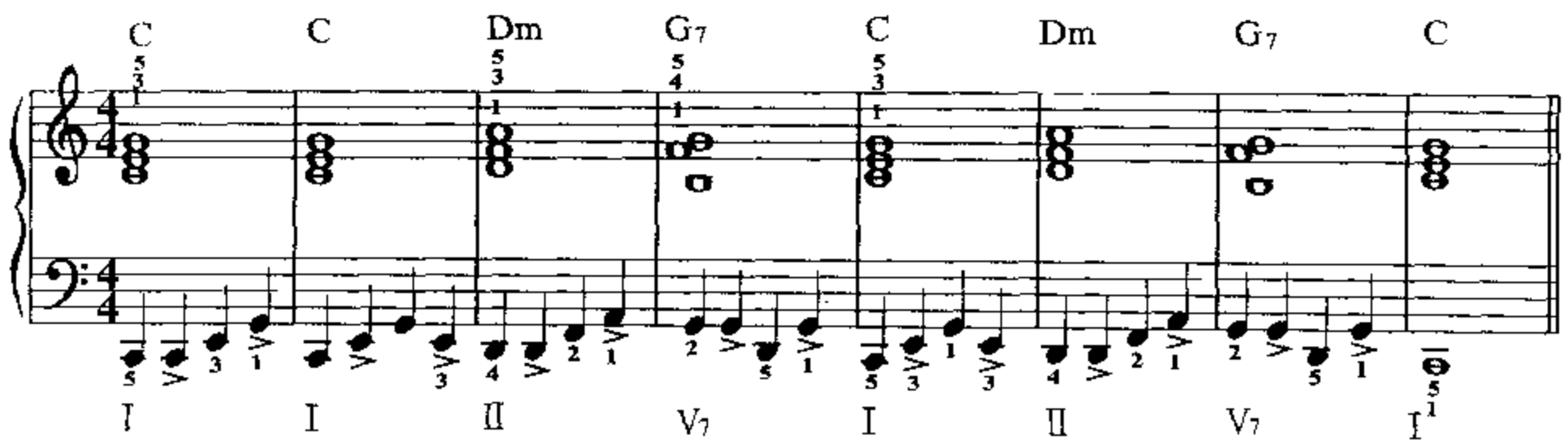
本书可单独使用，也可以当做古典钢琴的补充教材使用。不管你是学的爵士音乐或是古典音乐，你都需要了解即兴演奏法。

## 第一节　触　键　法

若要弹出爵士味道的曲子，必需使用 PORTATO 触键法，这种触键法不是圆滑奏或是断奏，而是介于两者之间的奏法。即“断连奏”。

练习方法：

1. 用一个手指尽可能连贯地弹奏 C 大调音阶，找到“断连奏”的感觉。
2. 先用左手弹和弦音，记得重位的位置与 PORTATO 触键方法。
3. 加上右手和弦再弹一次并保持稳定的拍子。

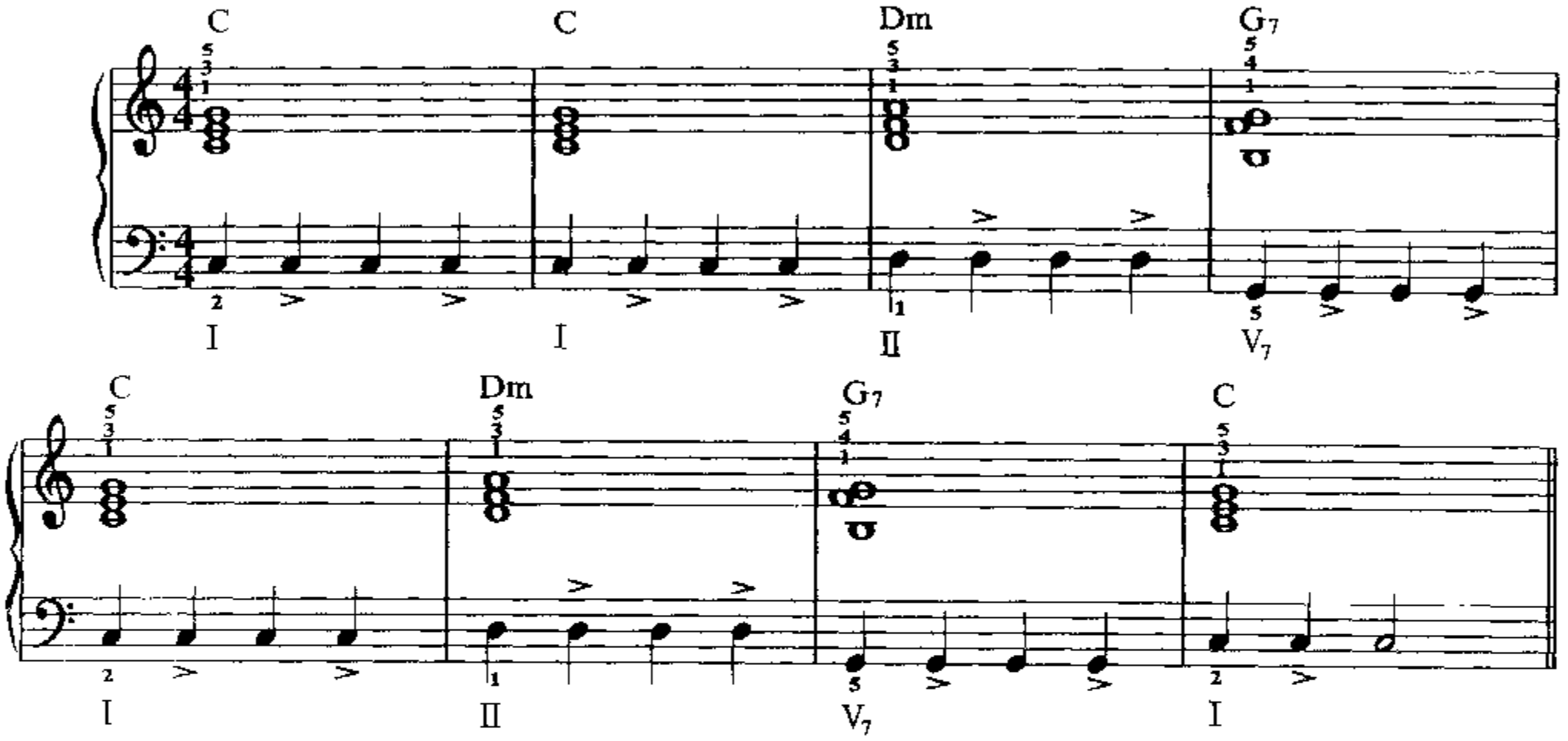


## 低 音 进 行

低音进行在爵士乐中是很重要的。底下的练习是用和弦的根音做为 Bass(低音)。

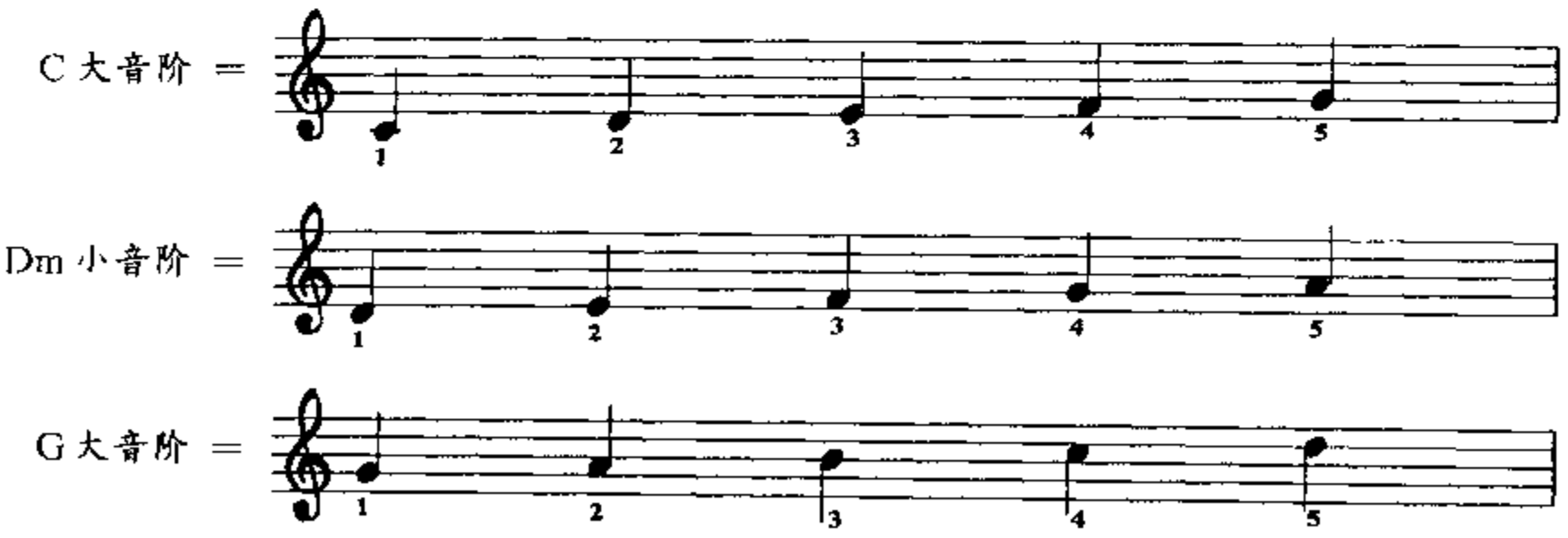
**练习方法:**

1. 用手打低音部的拍子,并注意二与四拍是强拍。
2. 单独弹奏左手,并注意强拍。
3. 再用双手来弹此练习,请仔细听重拍是否对了。




## 音 阶 进 行

在爵士乐中常有音阶型的旋律,所以音阶的练习也是很重要的。在基础的即兴演奏练习中,音阶的前 5 个音常常被使用到。



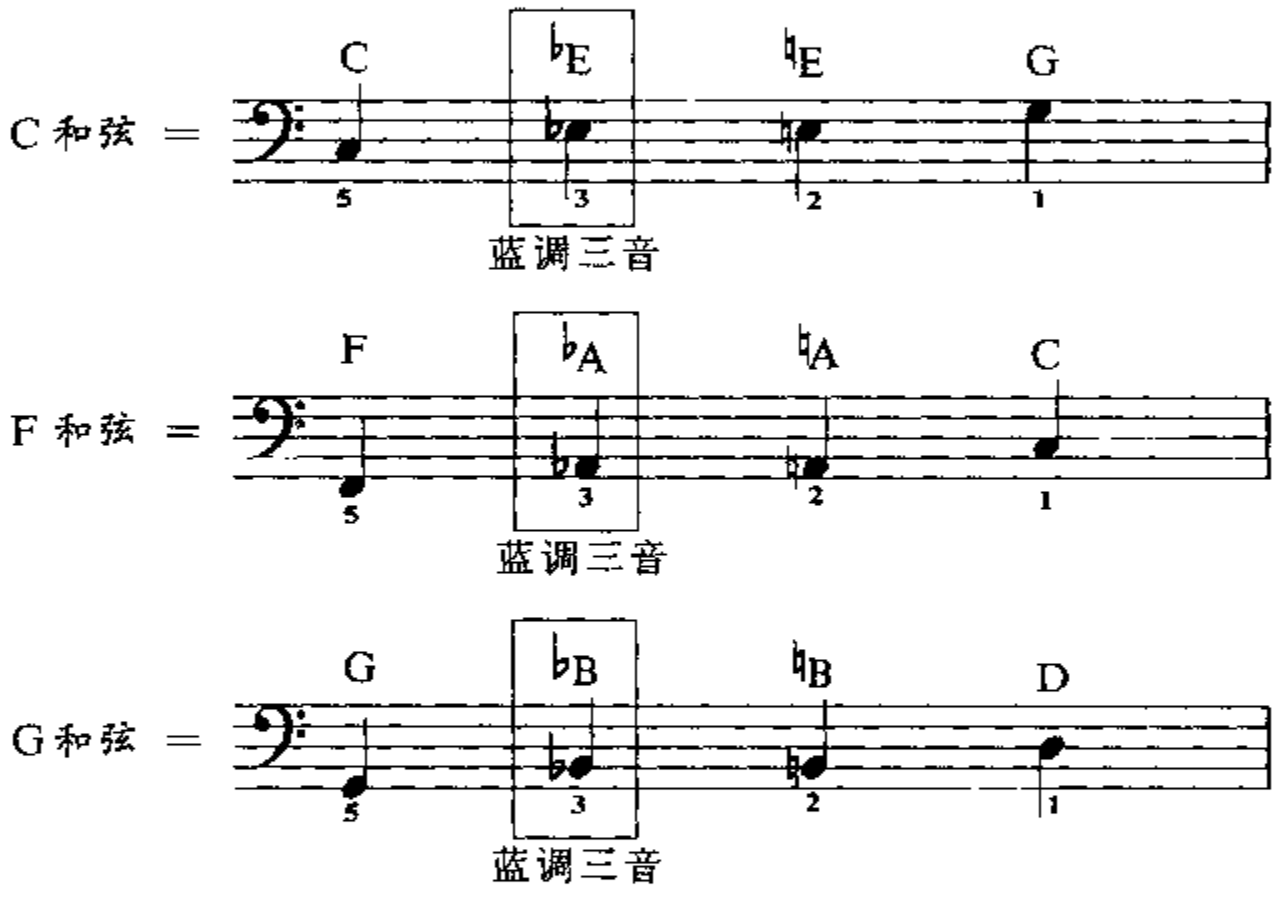

音阶的第二与和四个音,不属于和弦音,例如 C 和弦中并没有 D 与 F 这两个音。这些不属于和弦的音,我们称之为经过音,因为它们介于和弦音之间。

## 第二节　蓝 调 音 符

### 蓝 调 三 音

有一种叫做蓝调音符的音，在布鲁斯与布基乌基音乐中占很重要的地位，这种蓝调音符可以使曲子听起来富于爵士味道。

蓝调三音是其中的一个蓝调音符，它的位置是音阶中第三个音降半音，即每一个大三和弦都有一个蓝调三音。如：




用左手弹奏上面的每一个和弦音与蓝调三音。

用右手也弹弹看。

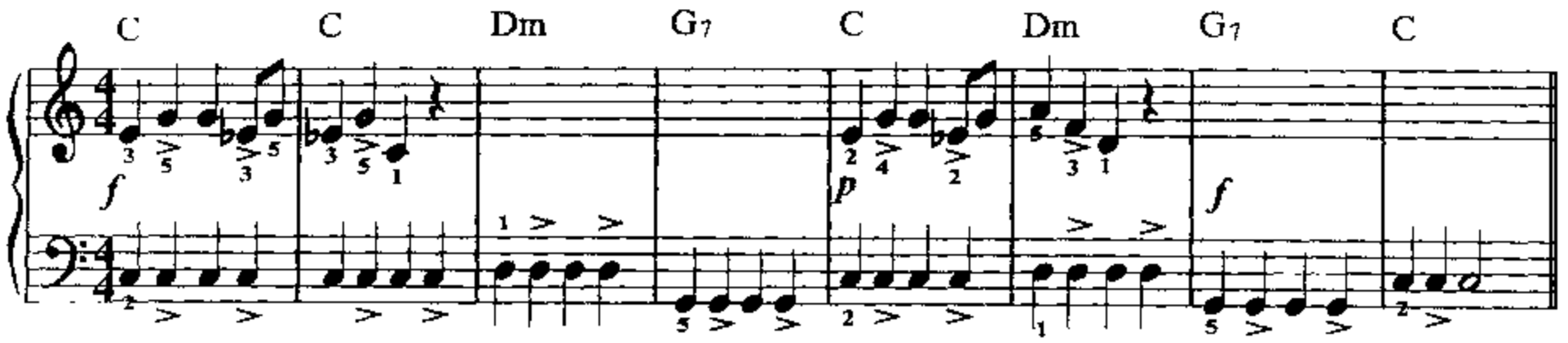
练习方法：

1. 弹下面的曲子，空白的部份暂时不加音符，别忘了重拍与触键的使用。

2. 再弹一次，空白部份请使用和弦音与蓝调三音。

3. 将整曲的旋律用自己的即兴来弹，并把蓝调三音的位置，处理在较难的拍子上。

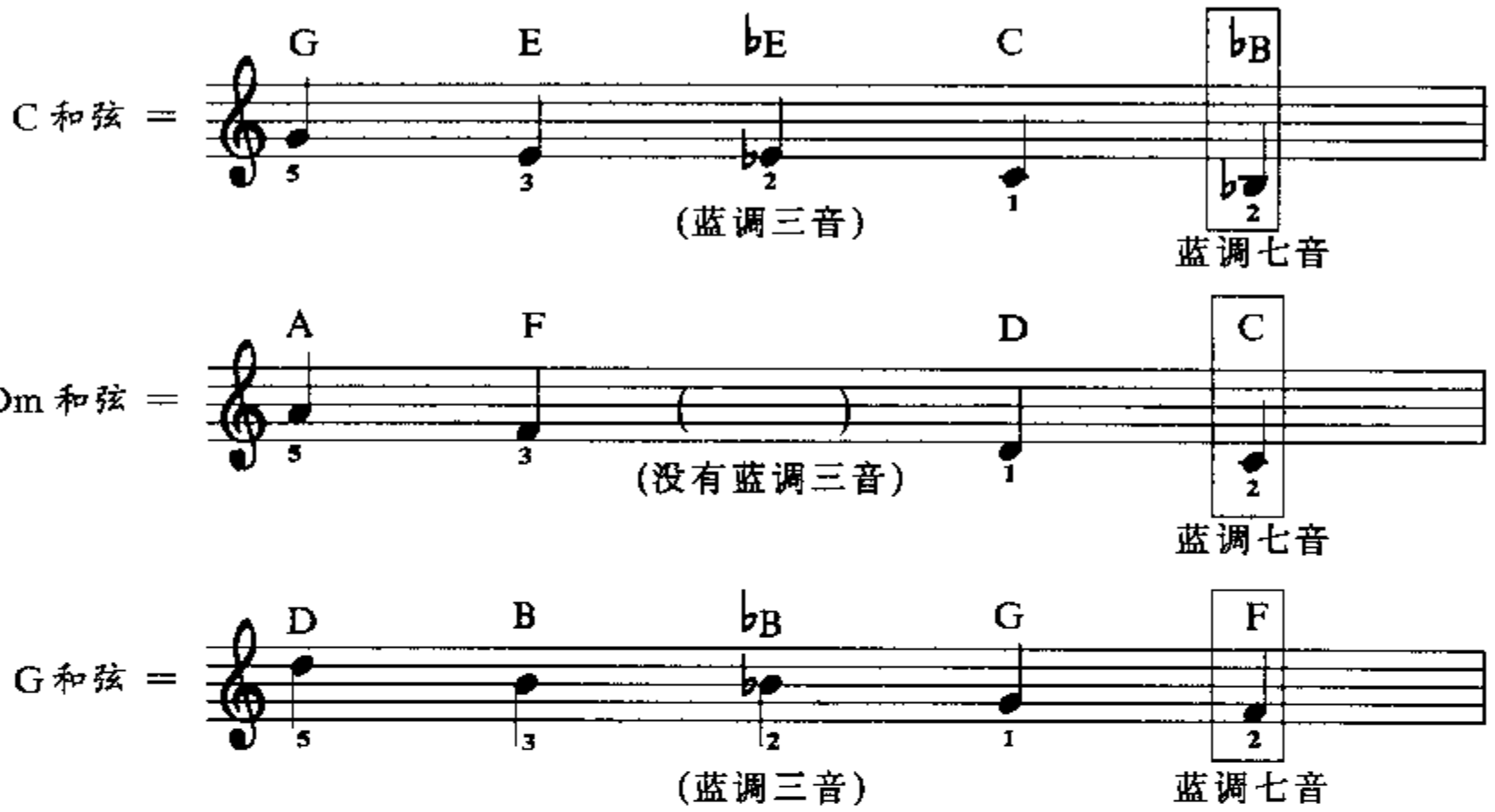
4. 再将低音部即兴演奏。



# 蓝 调 七 音

另一个蓝调音符是蓝调七音，每一个和弦也有一个蓝调七音，它的位置在根音的下方，一个全音的位置。

蓝调七音必需用到跨越第 2 指，请注意下面的例子，指法务必使用正确。

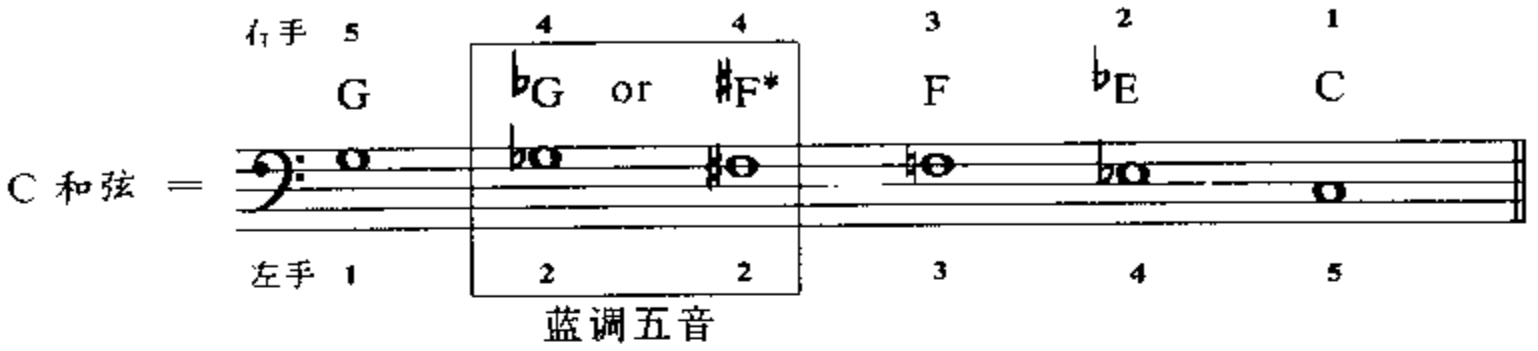


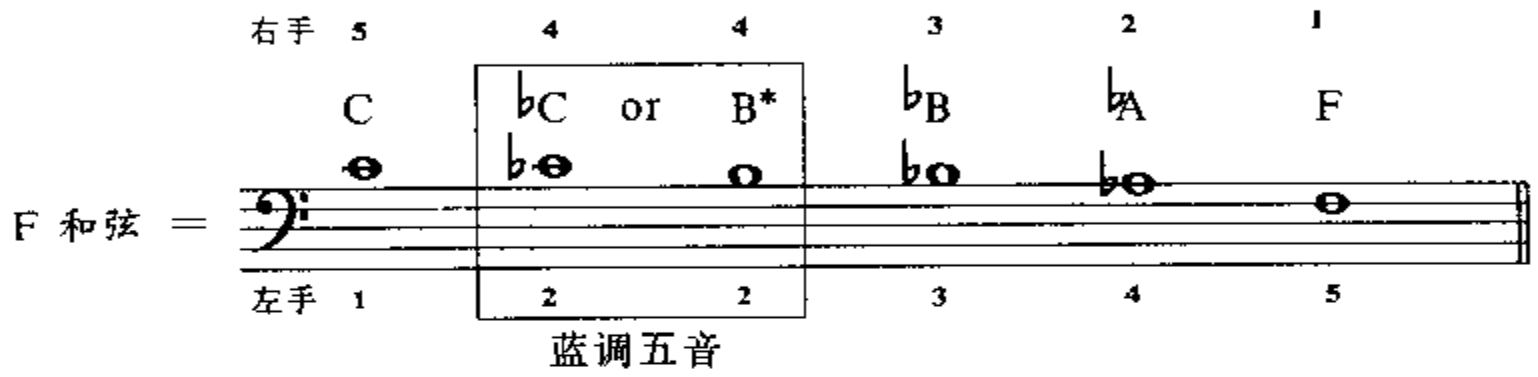

练习方法：

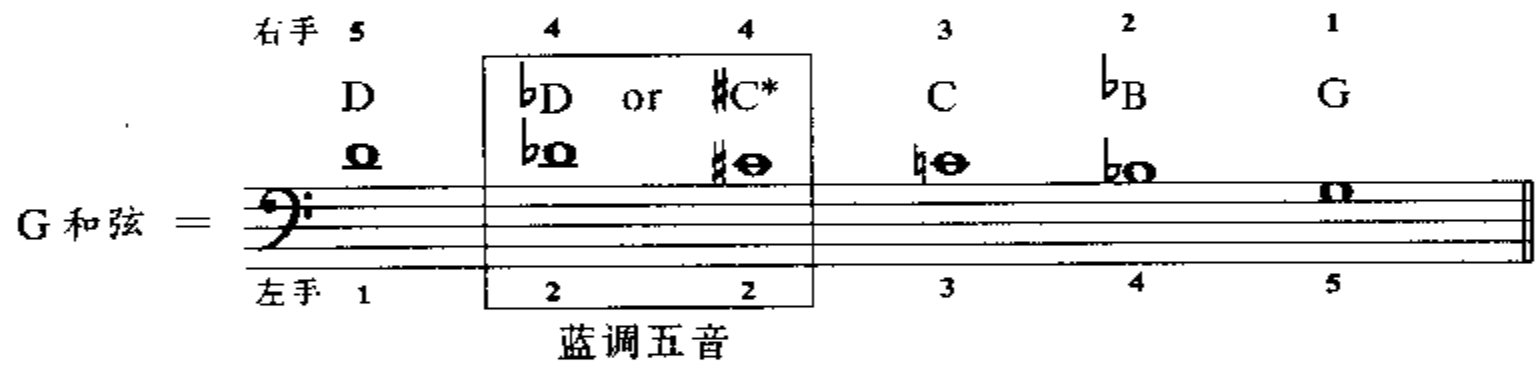
1. 弹下面的曲子，空白的部份请使用蓝调三音与和弦音。
2. 再将蓝调七音与和弦音，运用到曲子空白的小节。
3. 将整曲的旋律，使用自己的和弦音，蓝调三音与七音，重音与触键仍然很重要。
3. 用同样的创作旋律配合上新构想的低音进行。

## 蓝 调 五 音

蓝调五音也是一种蓝调音符，但是蓝调五音的出现比蓝调三音、蓝调七音还少，蓝调五音是音阶上第五个音降半音。




在蓝调五音中也出现同音异名，也就是音名不同但在键盘上却是同一个音。

如：

$\flat G = \sharp F$

$\flat C = B$

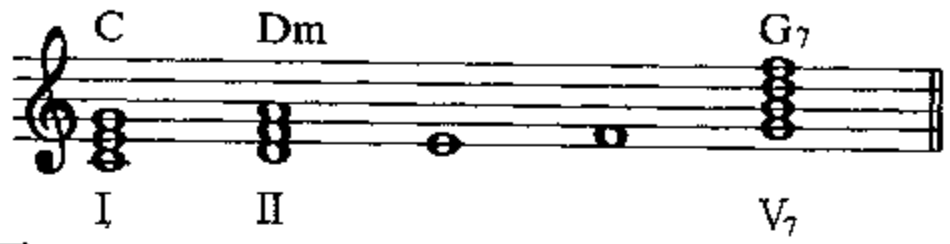
$\flat D = \sharp C$

## 第三节　和弦进行的形式

爵士音乐包括许多独特的音乐成分，如：节奏变化、重拍的改变、触键法、代理和弦与蓝调音符。这些成分常常出现在爵士歌曲里，而且每一首歌都建立在和弦的模型里，在爵士乐中有许多不同的和弦进行的形式，下面的和弦进行就是其中的一个例子。

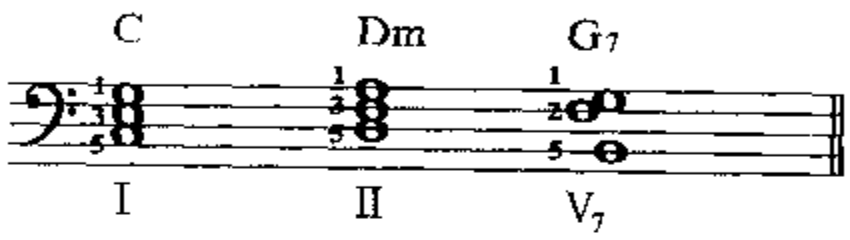
在C大调中，和弦进行是这样的：

C → Dm → $G_7$（Ⅰ → Ⅱ → $V_7$）

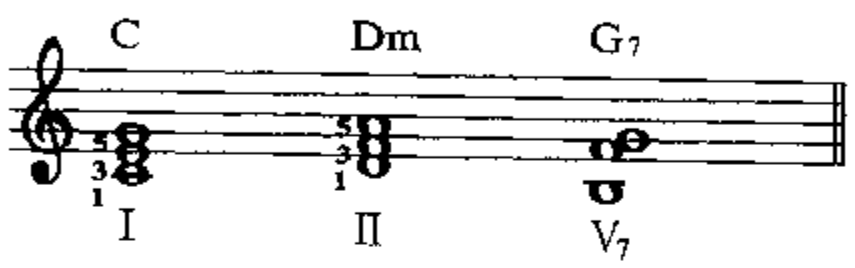



这些和弦的位置如下：

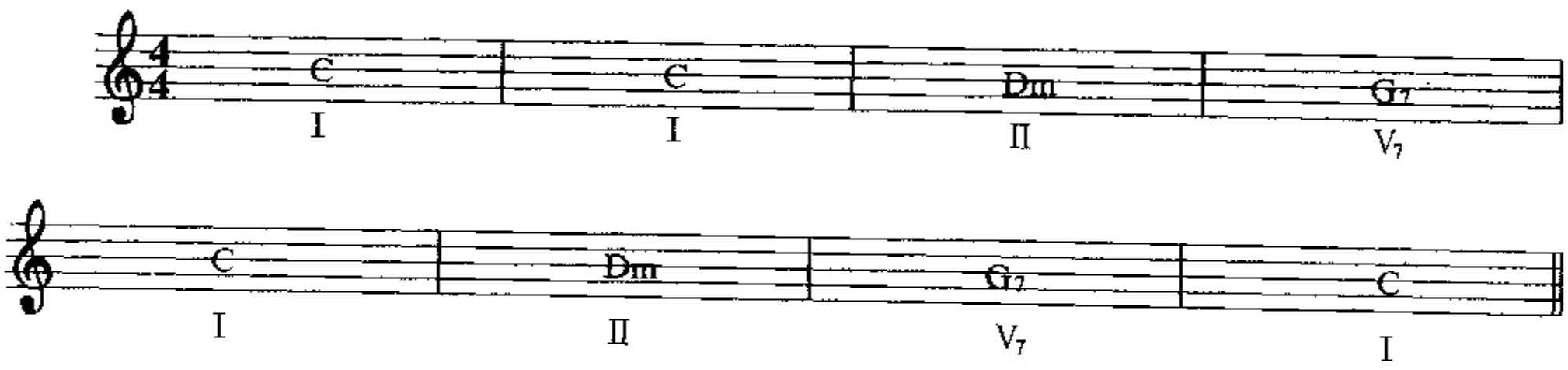
左　手




右　手



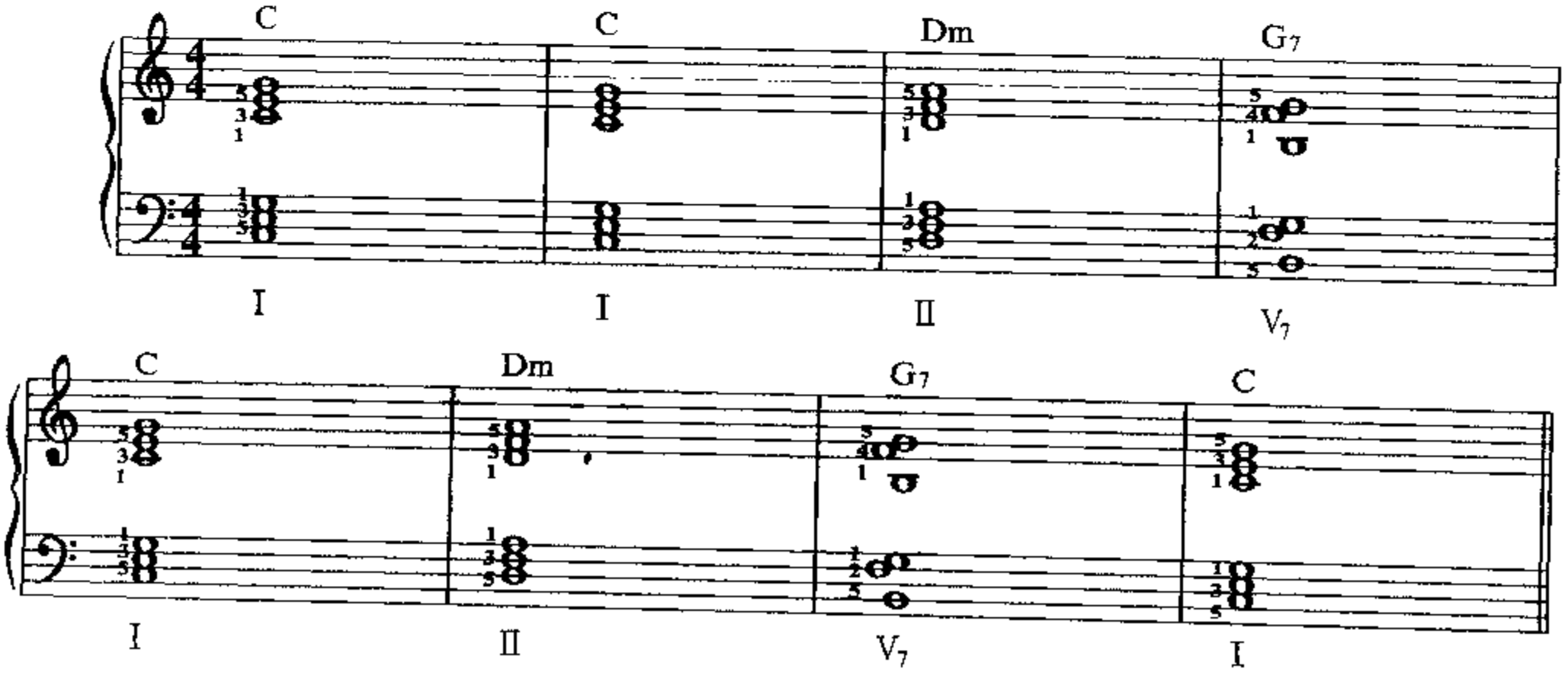

在五线谱上，和弦进行的形式如下例：




**练习方法：**

1. 用正确且舒适的指法，以双手弹奏每一个和弦数次。
2. 以稳定的拍子弹奏整曲，注意不能中断。
3. 将这种和弦进行背下来，并且用稳定的拍子再弹几次。

## 和弦进行

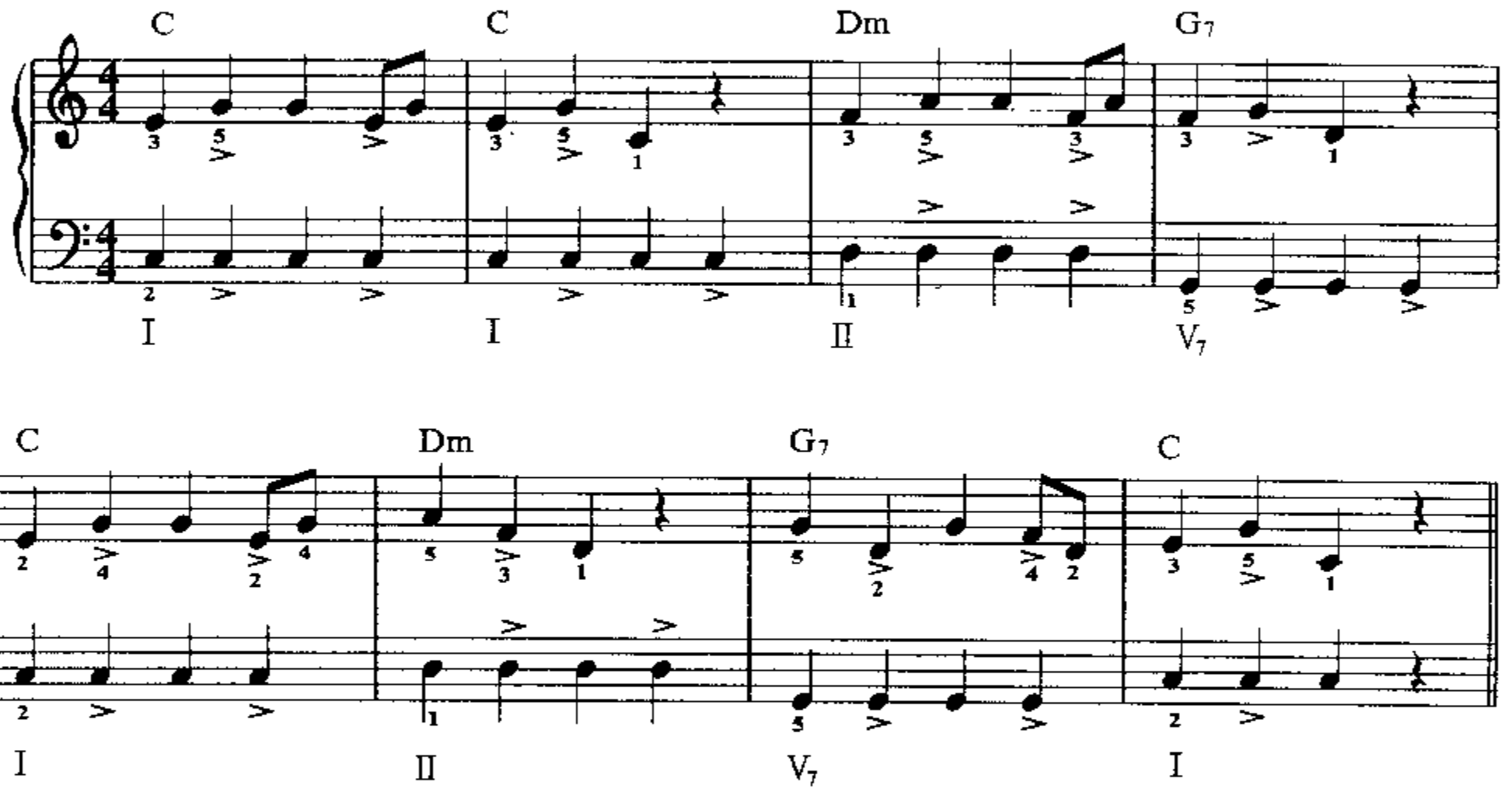


## 旋律使用和弦音

爵士乐的旋律可能很简单，下面的练习是用和弦音在旋律部份跳进，而低音部分却是用根音来弹，仍要注意重音在第二拍与第四拍，PORTATO 的触键法是很重要的，要弹出正确的爵士音响才可以。

**练习方法：**

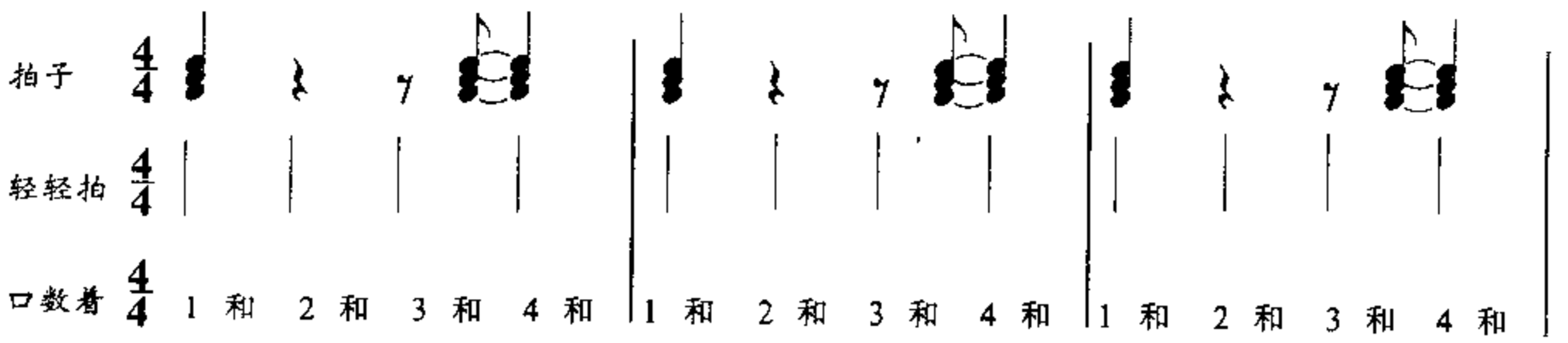
1. 先弹左手部分，并注意重拍。
2. 用右手弹旋律，并注意 PORTATO 触键法。
3. 再用双手来弹，注意重音与整曲的连贯性。




## 和弦的节奏

左手弹奏和弦节奏的机会比单音的机会还多，而且时常出现切分音的节奏形态，从而改变了节拍的重音。

一个切分音的和弦形态：

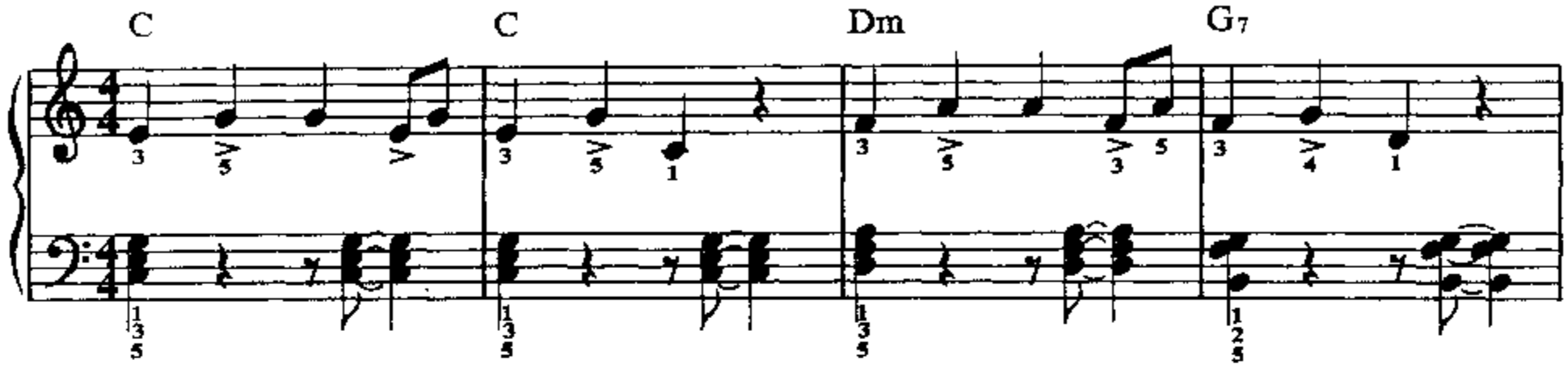


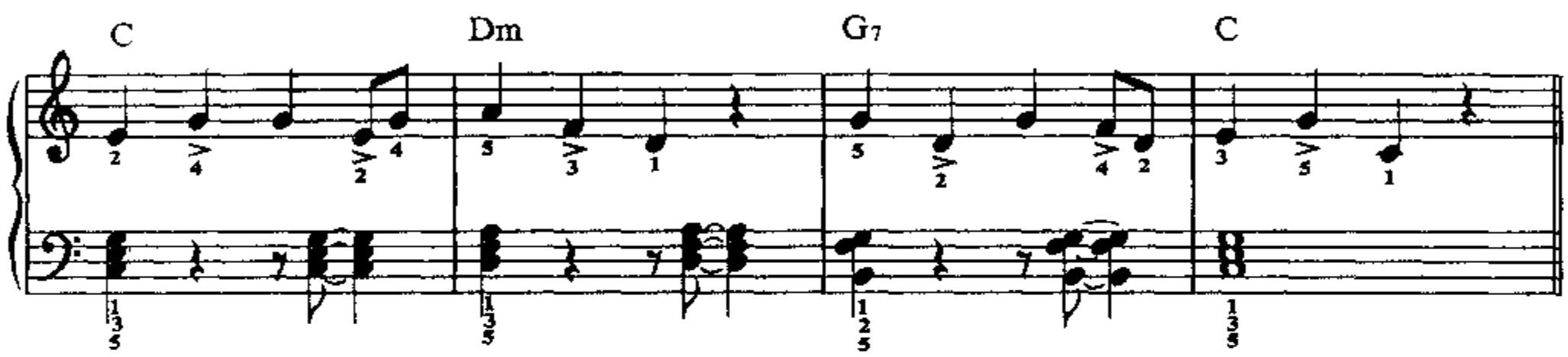
练习方法：

1.将上面的练习，多做几次。

2.将下面的练习，先用左手弹奏，别忘了要数拍子。

3.再加上右手的和弦音，并注意拍子。




## 使用代理和弦

爵士乐中有一种重要的形式是使用代理和弦。两个和弦之间有时可加另一个新和弦，这和弦会使曲子的和声更美。通常这个新和弦要与旋律协和，或者扮演经过和弦的角色。如：

| | | | |
|---|---|---|---|
| 4/4 C | C | Dm | |

改变成：

| | | | |
|---|---|---|---|
| 4/4 C | Em ♭Em | Dm | |

整个和弦进行改变成下例：

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 原来和弦进行 4/4 | C | C | Dm | G7 | |
| 改变以后 4/4 | C | Em ♭Em | Dm | Dm G7 | |
| 原来和弦进行 | C | Dm | G7 | C | ‖ |
| 改变以后 | C Em | Dm | Dm G7 | C | ‖ |

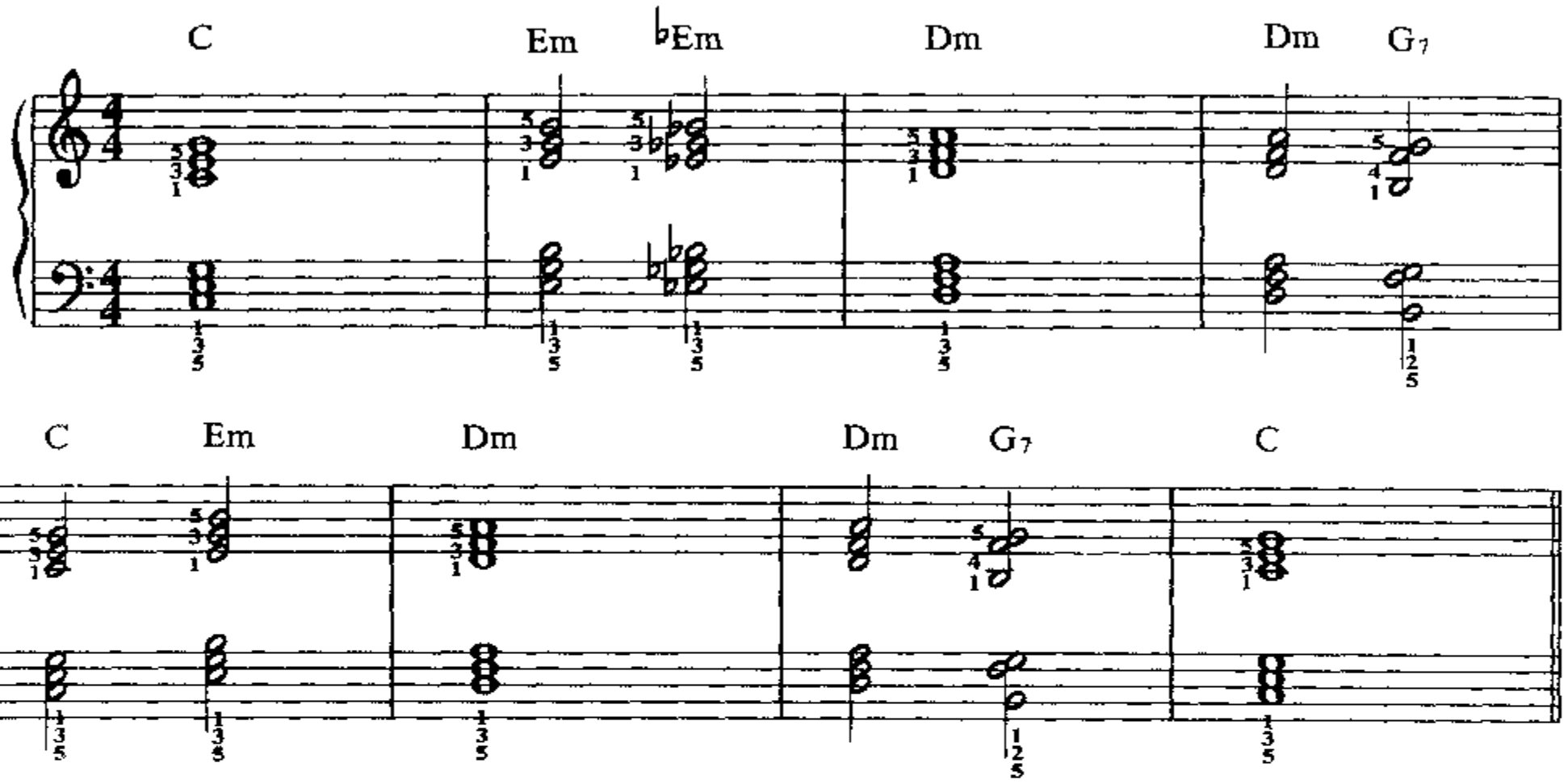
练习方法：

1. 将含代理和弦的进行，弹练数次。

2. 反复练习，并保持稳定拍子。

3. 将曲子背下来，再弹几次。

## 和 弦 进 行
## (含代理和弦)

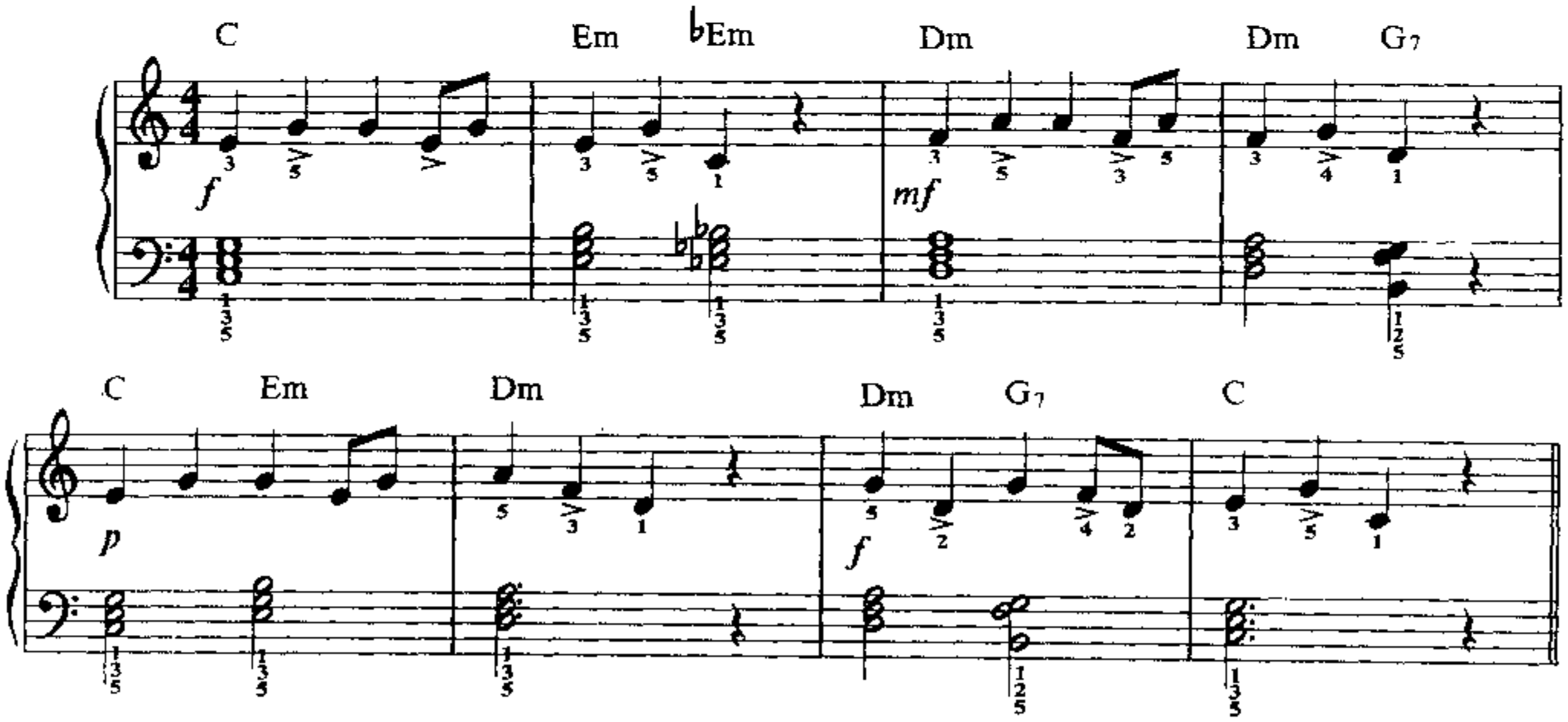



练习方法：

1. 以稳定的拍子，反复练习下面的旋律。

2. 将双手合起来，注意听重音是否对了。

3. 再弹几次，并注意强弱变化（f、mf、p）。



## 第四节　旋律与低音的即兴演奏

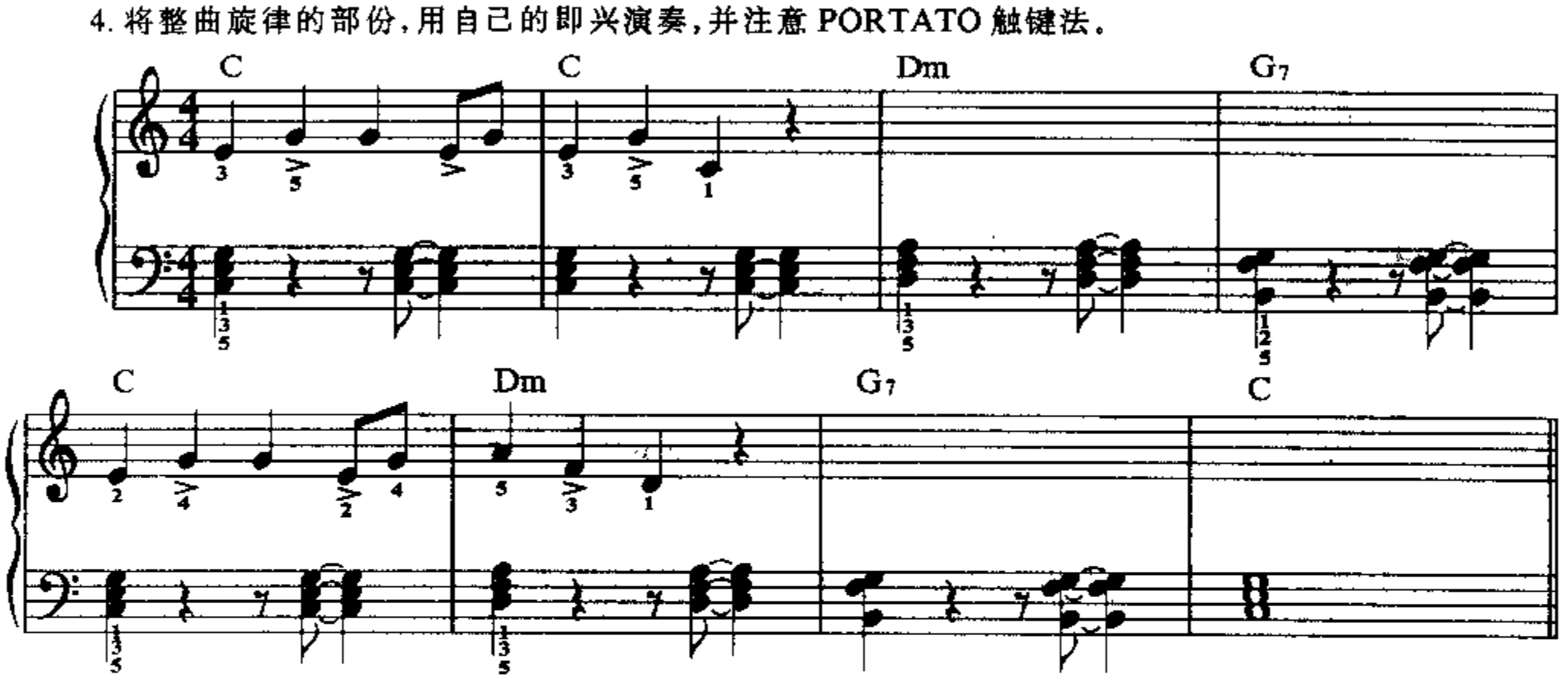
练习方法：

1. 先将左手切分音和弦形态多弹几次，别忘了要数拍子。

2. 用双手弹奏下面的曲子，空白的部份先不用弹。

3. 再弹一次，空白部份请用自己的即兴来演奏，并注意二与四拍是强拍。

4. 将整曲旋律的部份，用自己的即兴演奏，并注意 PORTATO 触键法。



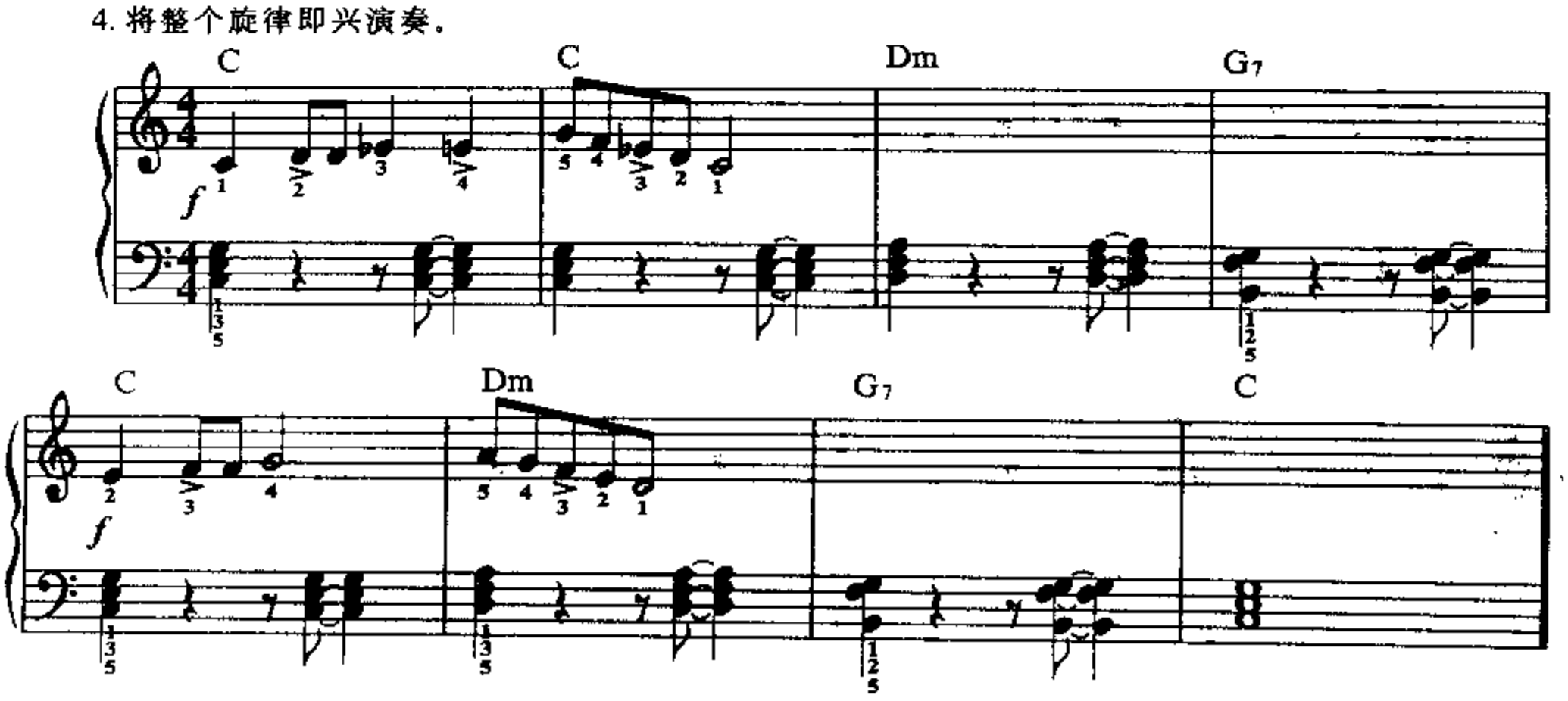

练习方法：

1. 下面的曲子使用到和弦音，经过音与蓝调音符。请弹一次，空白部份暂时休息。

2. 再弹一次，并将空白之处填上和弦音、经过音或是蓝调音符，即兴演奏试试看。

3. 再弹一次，空白之处再使用不同的即兴演奏。

4. 将整个旋律即兴演奏。



## 低音即兴演奏

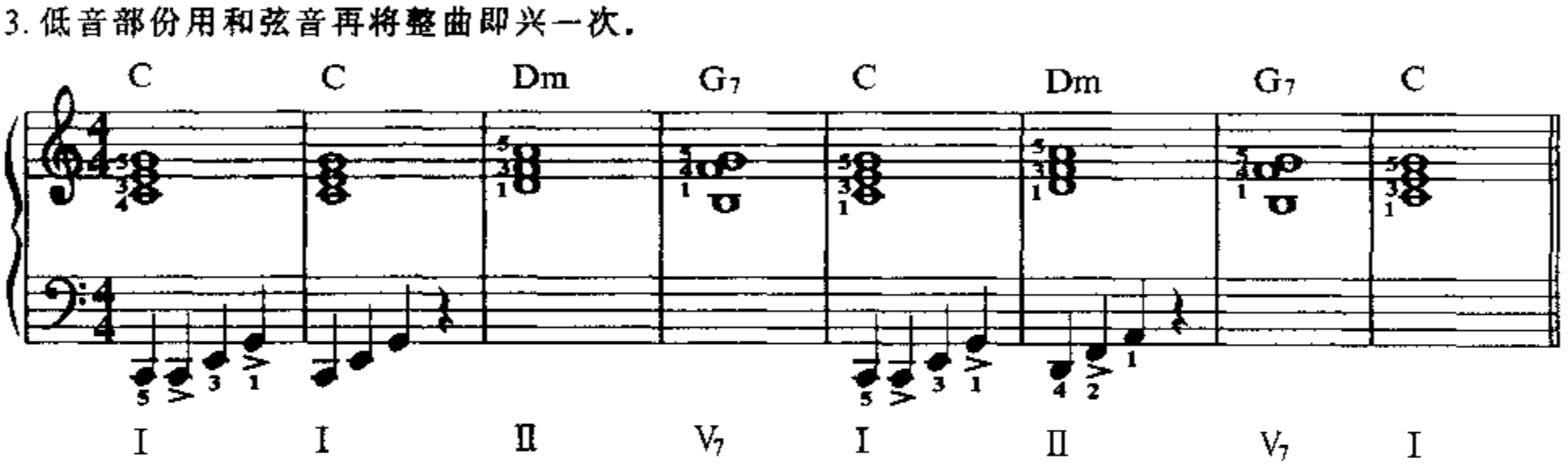
下面的练习，左手有两小节写上音符，另外两小节空白的部份，请用自己的构想来弹。

**练习方法：**

1. 空白的小节，请用和弦音来弹奏，但节奏必须如此：

2. 改用另外的形式弹弹看，如由 5 音开始，或是由 3 音开始，但还是要注意重拍的位置。

3. 低音部份用和弦音再将整曲即兴一次。




当右手弹着旋律时，左手可以用新的和弦进行来配合曲子。

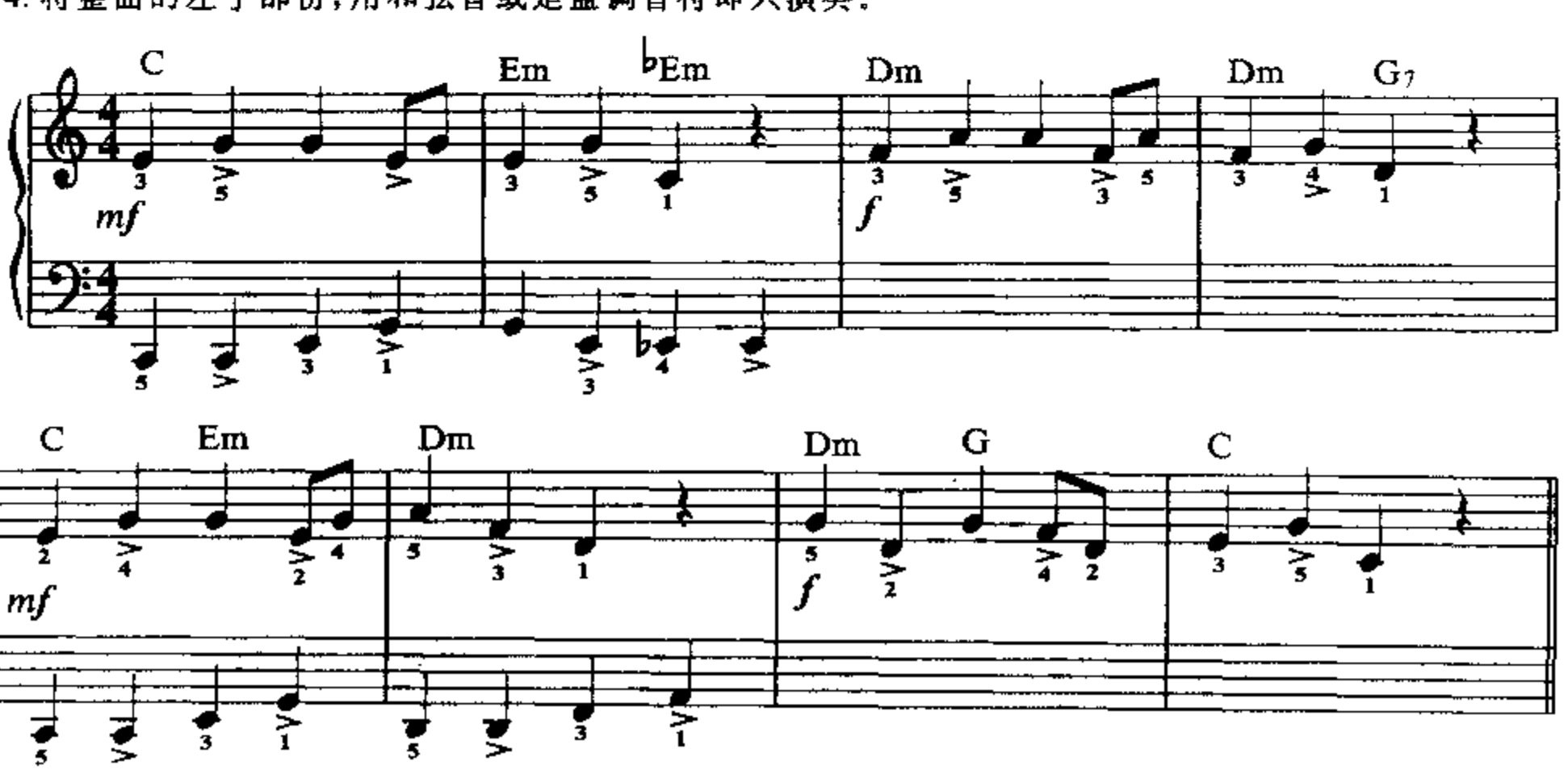
**练习方法：**

1. 用正确的触键，反复练习旋律部份。

2. 配合左手，空白的部份先用根音弹奏。

3. 左手空白的部份，请用和弦音再弹一次。

4. 将整曲的左手部份，用和弦音或是蓝调音符即兴演奏。

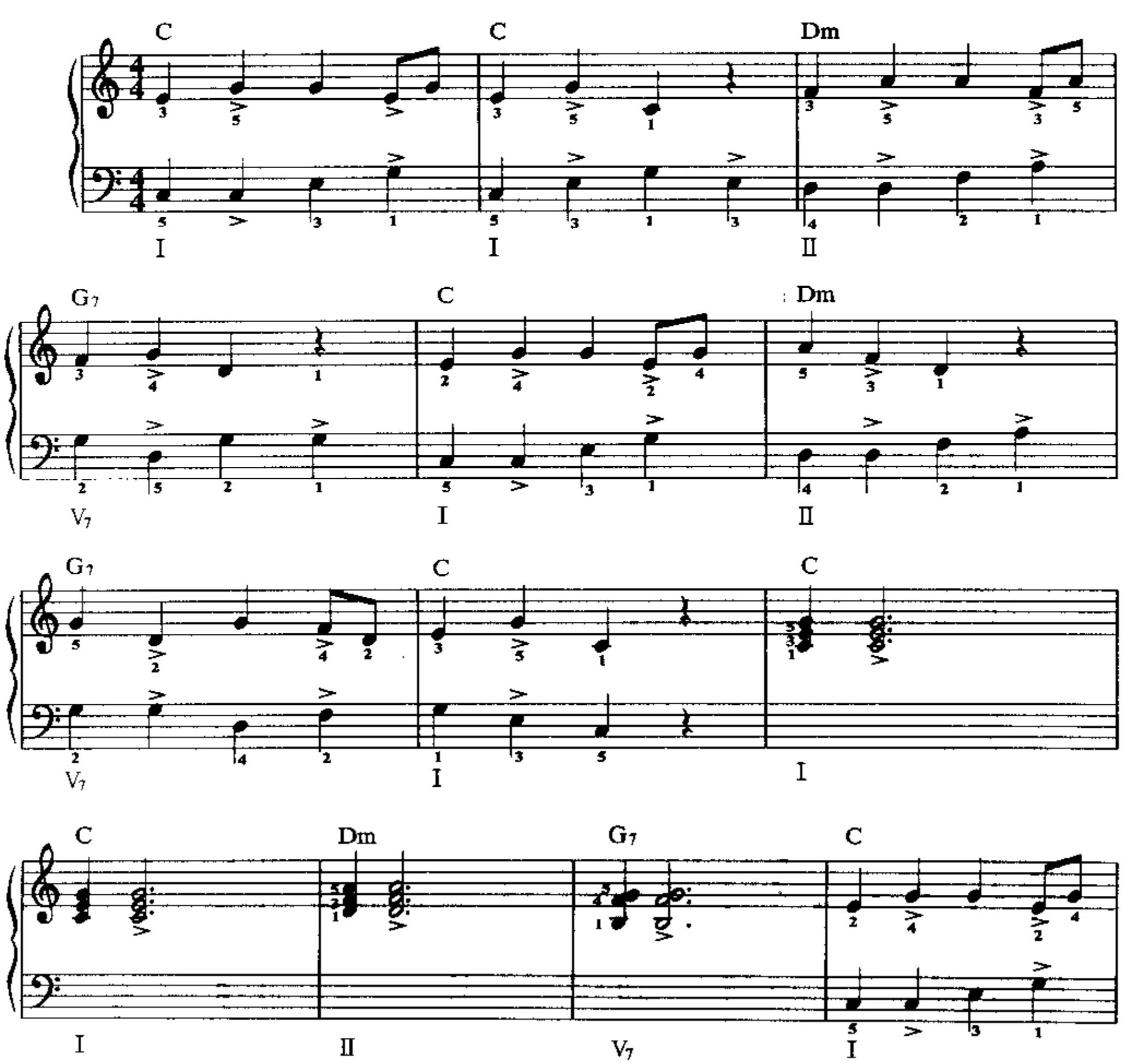


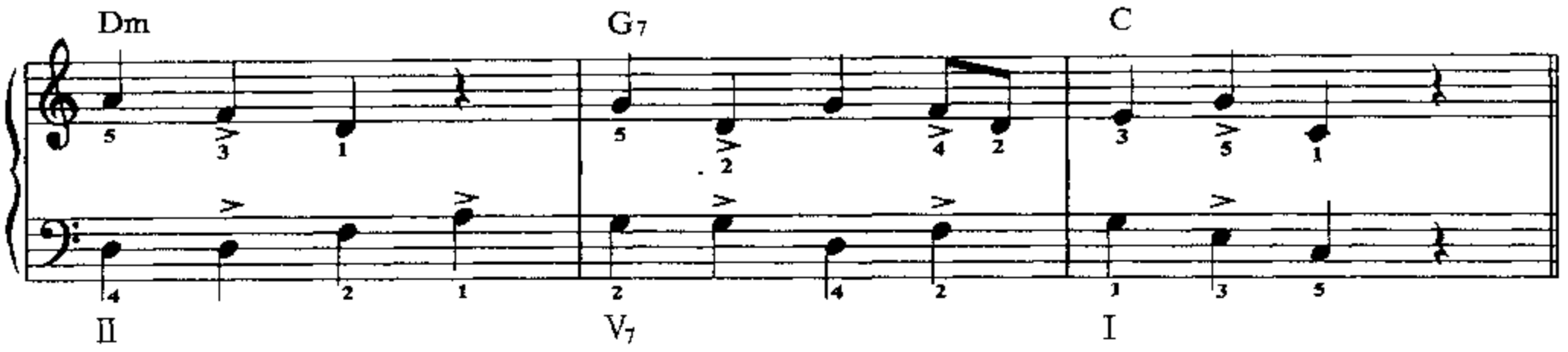
## 旋律与低音的即兴演奏

下面的练习，旋律部份在前面已弹过，低音部份却改用和弦音，面整曲的长度也增加为两倍。9～12小节低音部份请用和弦音自己即兴演奏，记住重拍与触键法。

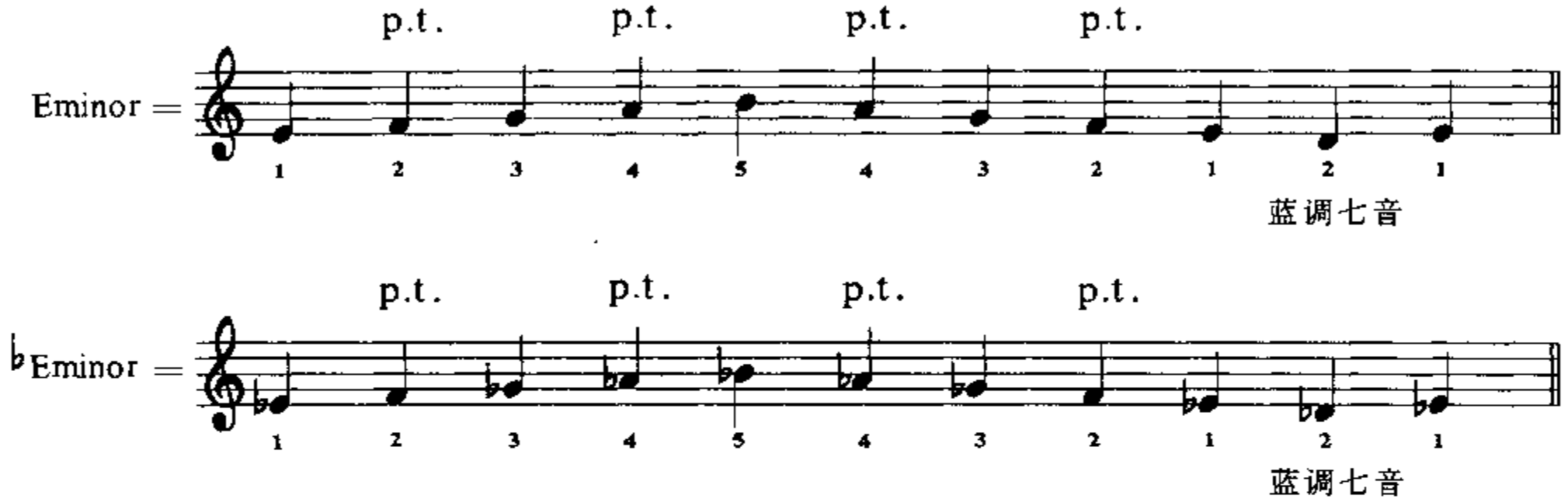
练习方法：

1. 空白的部份，先用根音弹奏看。
2. 空白的部份，用和弦音弹弹看，并注意保持稳定的拍子。
3. 再用较难的方法来即兴演奏空白的几小节。
4. 将整曲低音的部份用自己的即兴演奏。






尽管 Em 与 ♭Em 没有蓝调三音，但仍然有蓝调七音、经过音(p.t.)可以在即兴演奏中使用。




**练习方法：**

1. 将上面的每一个和弦音、经过音与蓝调七音弹一次，因为每一个音符都可能在即兴演奏中使用。
2. 在下面的练习中，右手空白的部份使用：

① 和弦音

② 蓝调三音

③ 蓝调七音

④ 经过音

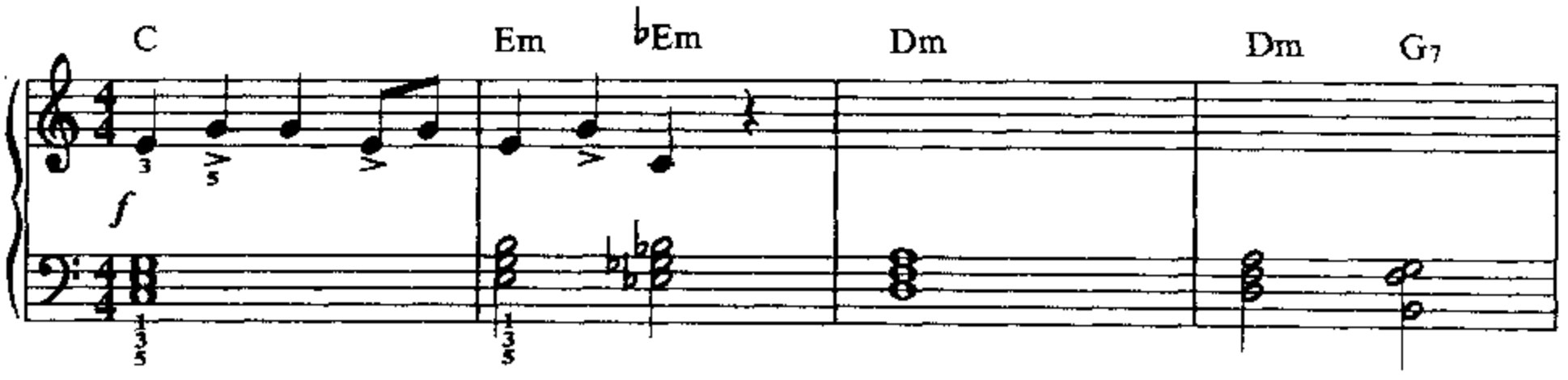
其中的一种或数种，左手空白的部份使用：

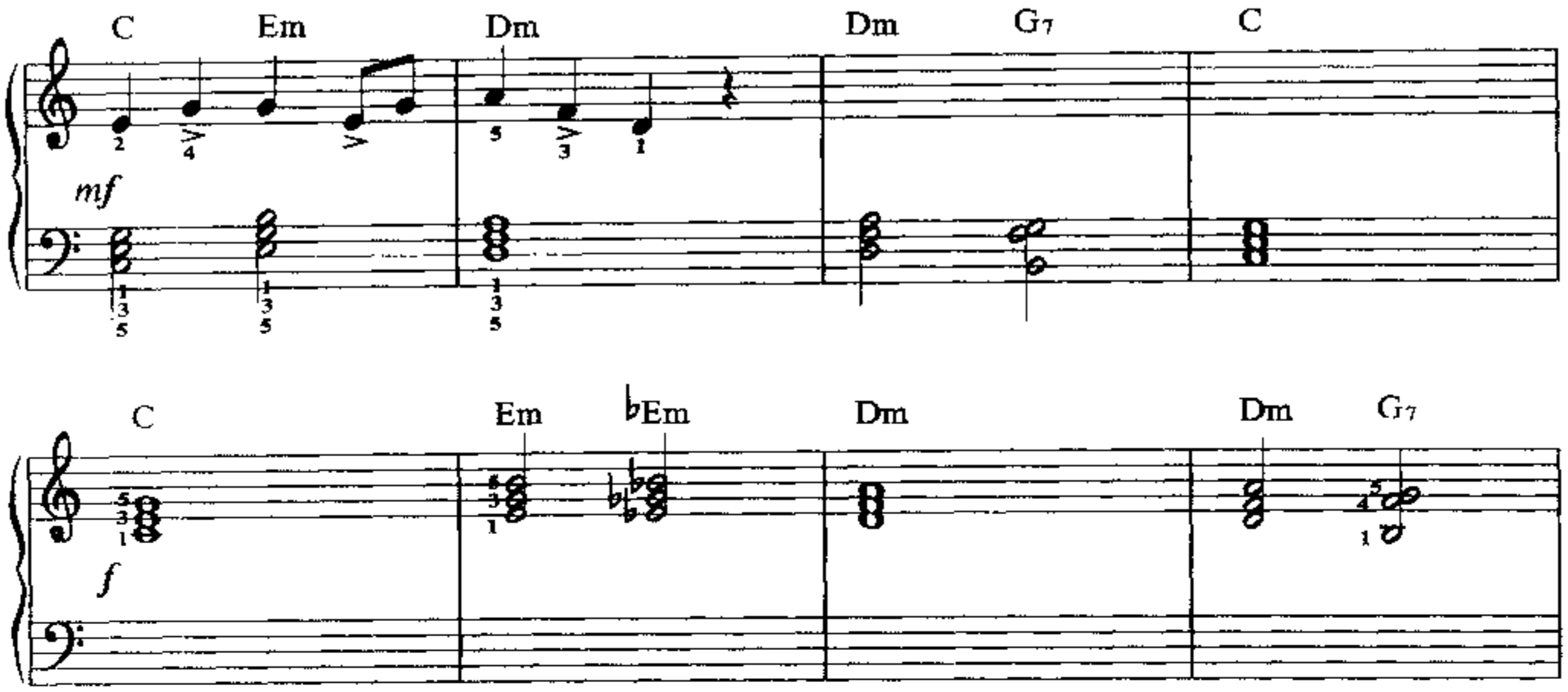
① 和弦的根音

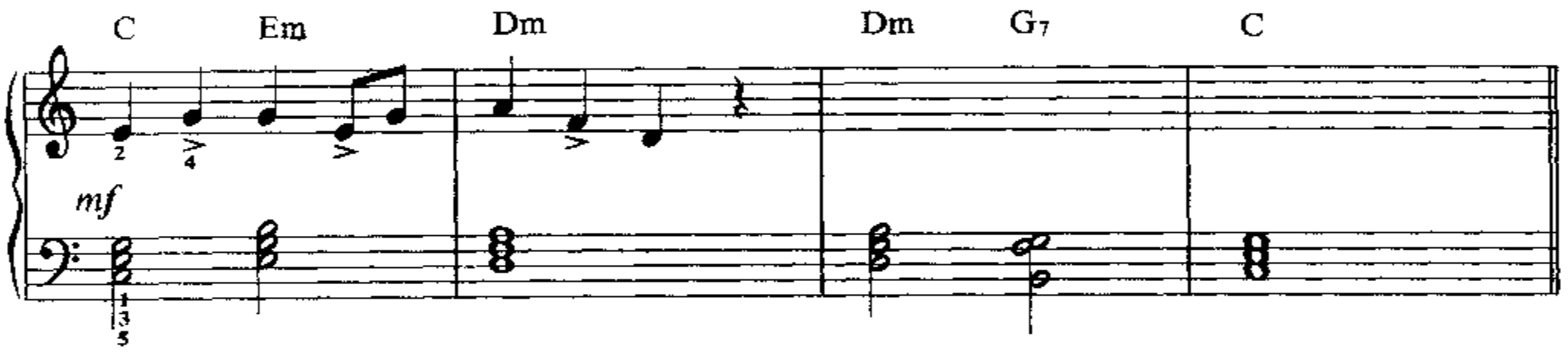
② 和弦音

③ 蓝调音符

3. 再使用不同的形式。






爵士钢琴即兴演奏总复习

再将本书所介绍的爵士即兴演奏法复习后，你可以开始创作自己的爵士歌曲。创作步骤如下：

练习方法：

1. 先选择和弦进行(6－8小节)如下，或自己设计的弹练后写在作曲本上。

a. $\frac{4}{4}$ C | C | Dm | G7 | C | Dm | G7 | C ‖

b. $\frac{4}{4}$ C | C | F | F | G | G7 | C | C ‖

c. $\frac{4}{4}$ C | C | C | C | F | F | G7 | C ‖

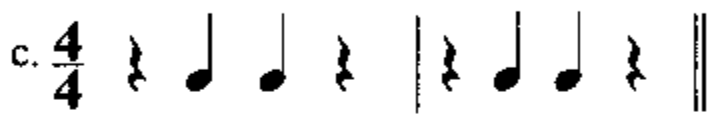
d. $\frac{4}{4}$ C | C | Dm | F | Dm G7 | C ‖

2. 利用和弦音、蓝调三音与七音，经过音或综合之，写出自己的旋律，但要记住重音与触键法是否正确。

3. 用右手将创作的旋律再弹一次，而左手使用不一样的节奏形态如下：

a.

b.

c. 

4. 将低音部份自己即兴看看。

5. 使用代理和弦于曲子中间。

6. 将你最满意的即兴演奏写下来。

7. 再开始创作不同类型的爵士即兴演奏。

## 第五节　综合练习曲

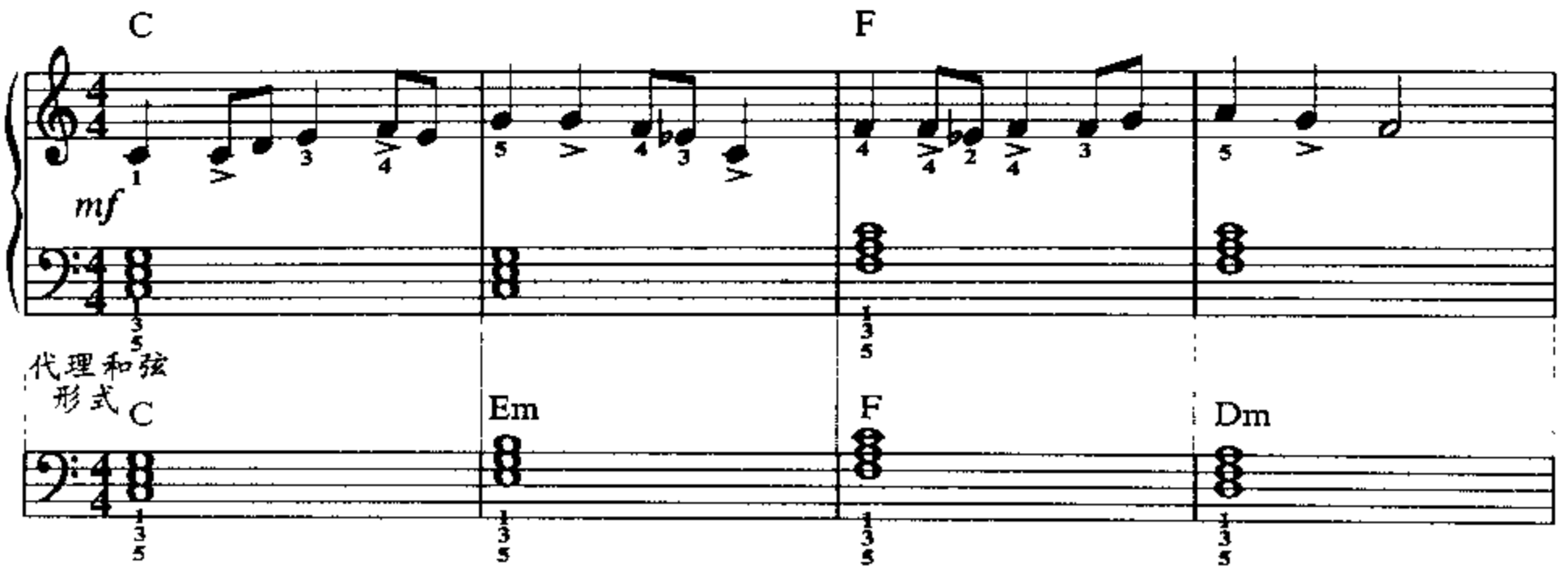
练习方法：

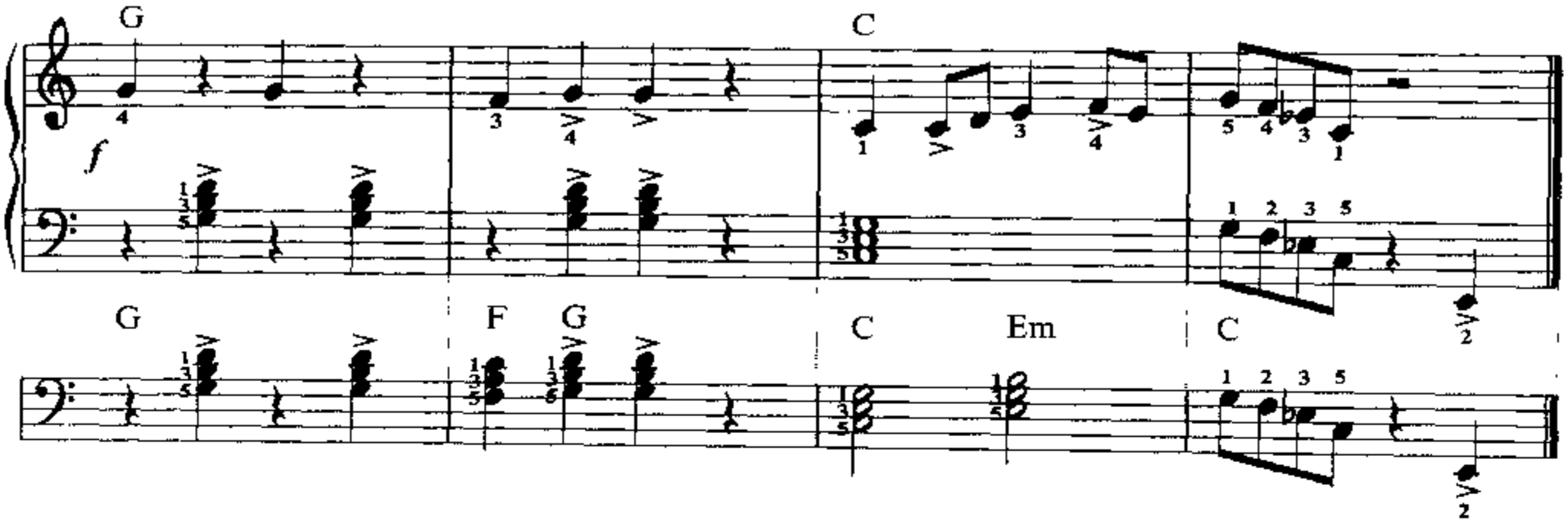
1. 首先分手练习，然后才用双手弹奏，并背下来。

2. 将右手的其中几小节使用自己的和弦音，蓝调三音与七音、经过音来即兴。

3. 使用代理和弦的进行，再做 1 与 2 的步骤。

走 走 跳 跳

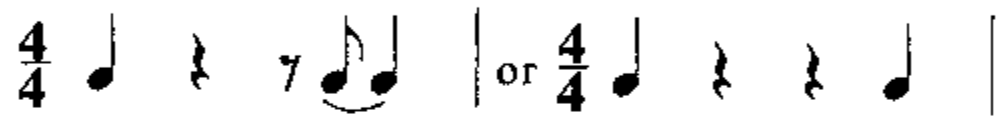





练习方法:

1. 将此曲背下来。

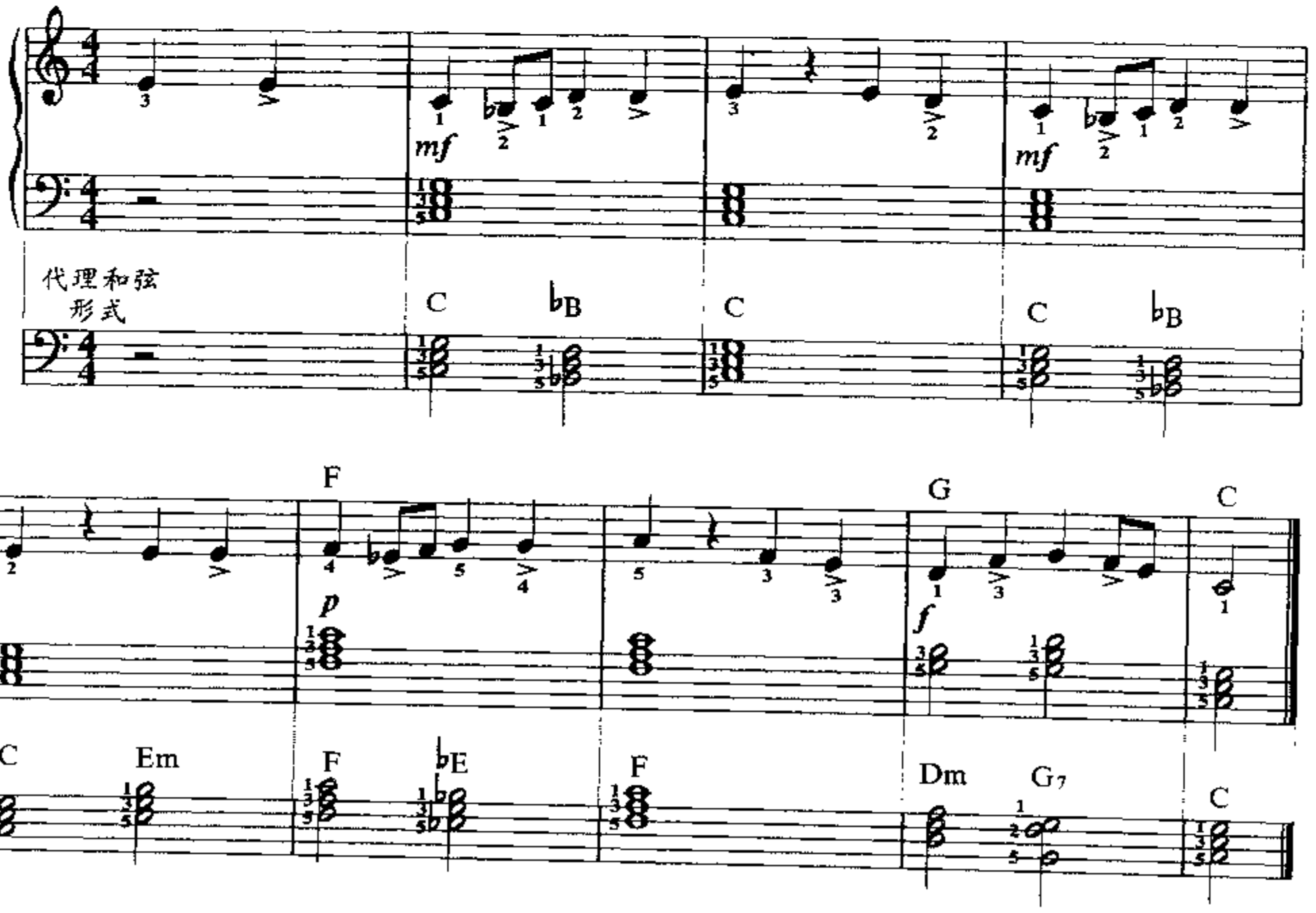
2. 将节奏改成如下,再试一试。




3. 运用自己的即兴将旋律的两小节或更多小节使用和弦音、经过音、蓝调三音与七音,或综合之。

4. 使用代理和弦部份,再做 2 与 3 步骤的练习。

## 蓝调音符歌



练习方法：

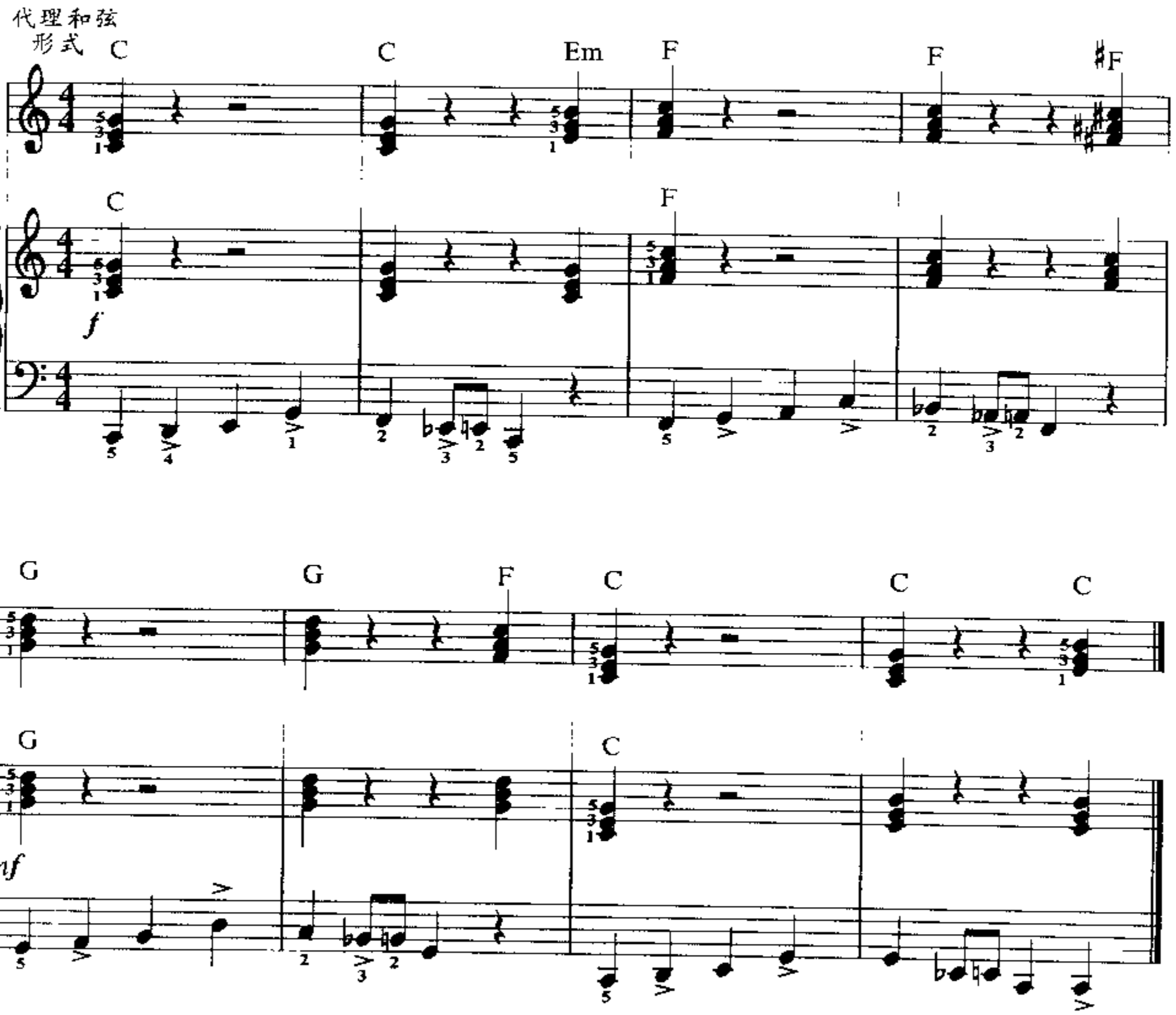
1. 先将左手弹一次，再双手合奏。

2. 利用根音、和弦音、蓝调三音与七音，将低音即兴演奏。

3. 弹最上面一行的代理和弦。

4. 将步骤 2 与 3 合起来使用。

## 贝 司 走 路




练习方法：

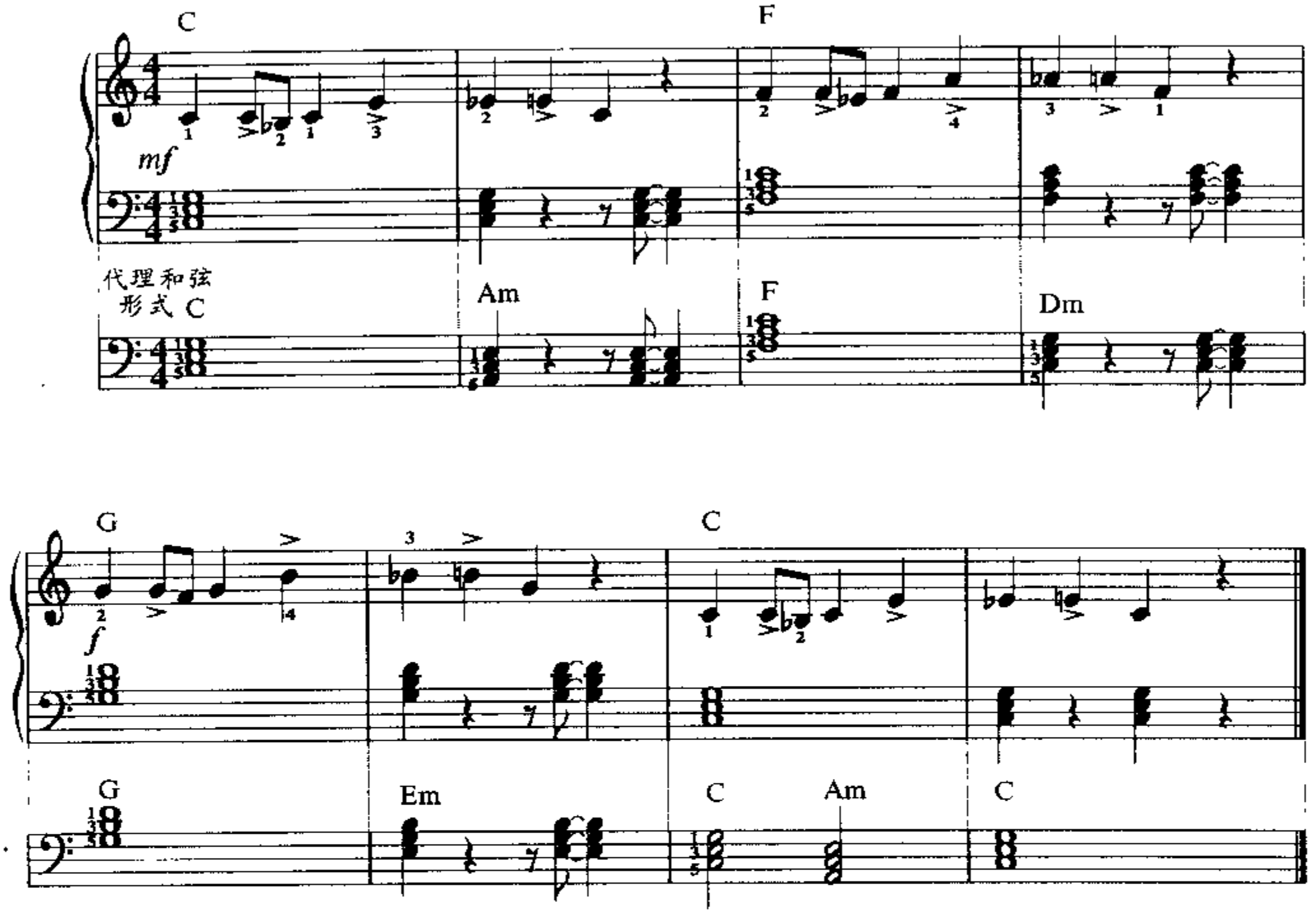
1. 将此首曲子弹好后背下来。

2. 将旋律部份的其中数小节，用和弦音、蓝调三音与七音、经过音等方法即兴演奏。

3. 用同样方法将低音部份即兴演奏。

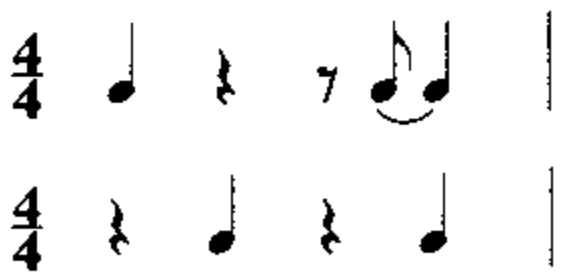
4. 使用代理和弦的形式再配合第 2 与 3 步骤。

## 旋律打转




**练习方法:**

1. 先分手练习此曲。
2. 再将双手合起来,低音空白的部份利用前面学过的方法来即兴。
3. 将旋律部份即兴或整首旋律做即兴演奏。
4. 利用自己即兴的旋律,再配合如下节奏的左手和弦练习。



5. 使用代理和弦,再利用步骤 2、3、4 练习几次。

# 上来四周看看吧

C Dm F

*f*

代理和弦形式 C Dm Em ♭Em Dm Em F Em

Dm $G_7$ C

*f* *mp*

Dm $G_7$ C Dm Em ♭Em

Dm F G C

*f*

Dm Em F G C Dm Em ♭Em

Dm F Dm $G_7$ C

*mf* *f*

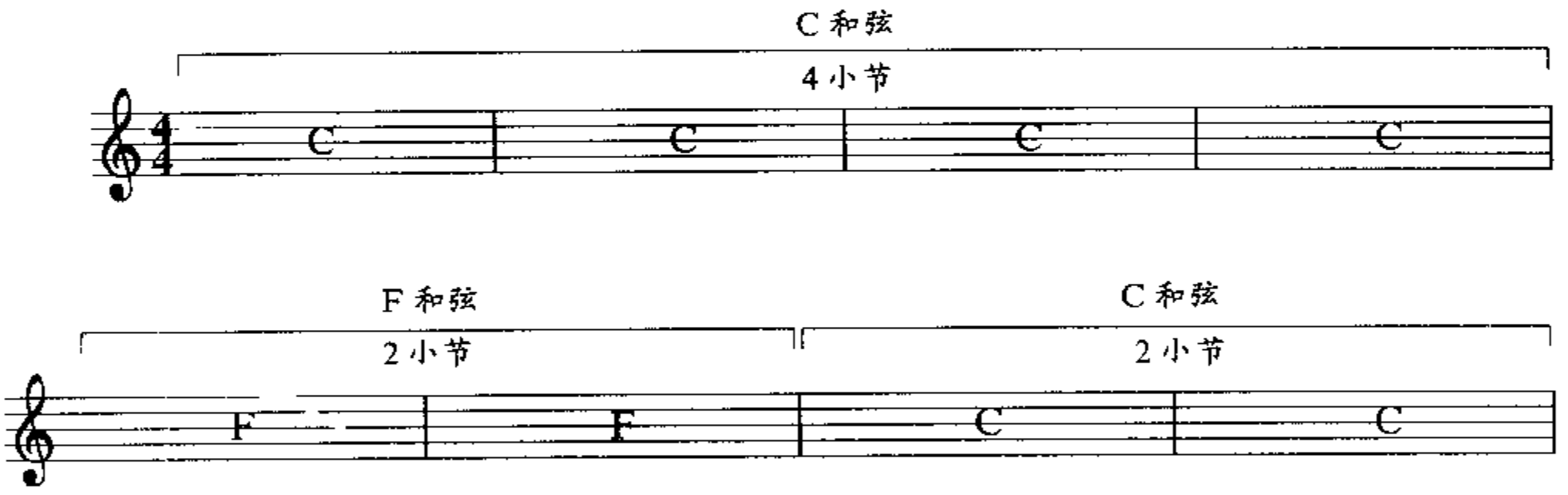
Dm Em F Em Dm $G_7$ C

# 第六章　布基乌基即兴演奏法

布基乌基起源于爵士音乐的一种形态，虽然开始时不太受人注意，但自 1930 年以后，逐渐被社会所热爱，更被使用在钢琴曲中，而后布基乌基变成大乐团所喜欢采用的一种乐曲。

布基乌基的特性可由它的低音进行中看出，这些低音进行建立在 12 小节的布鲁斯和弦进行之上，在 C 大调中，布鲁斯的和弦包括 C、F、G 和弦。

下面是用 C、F、G 和弦所编的布鲁斯基本形态。

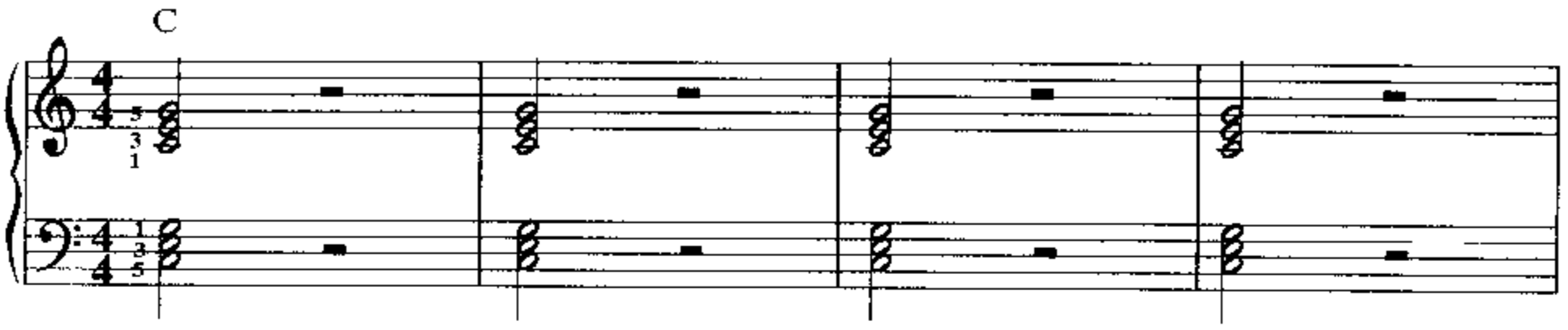


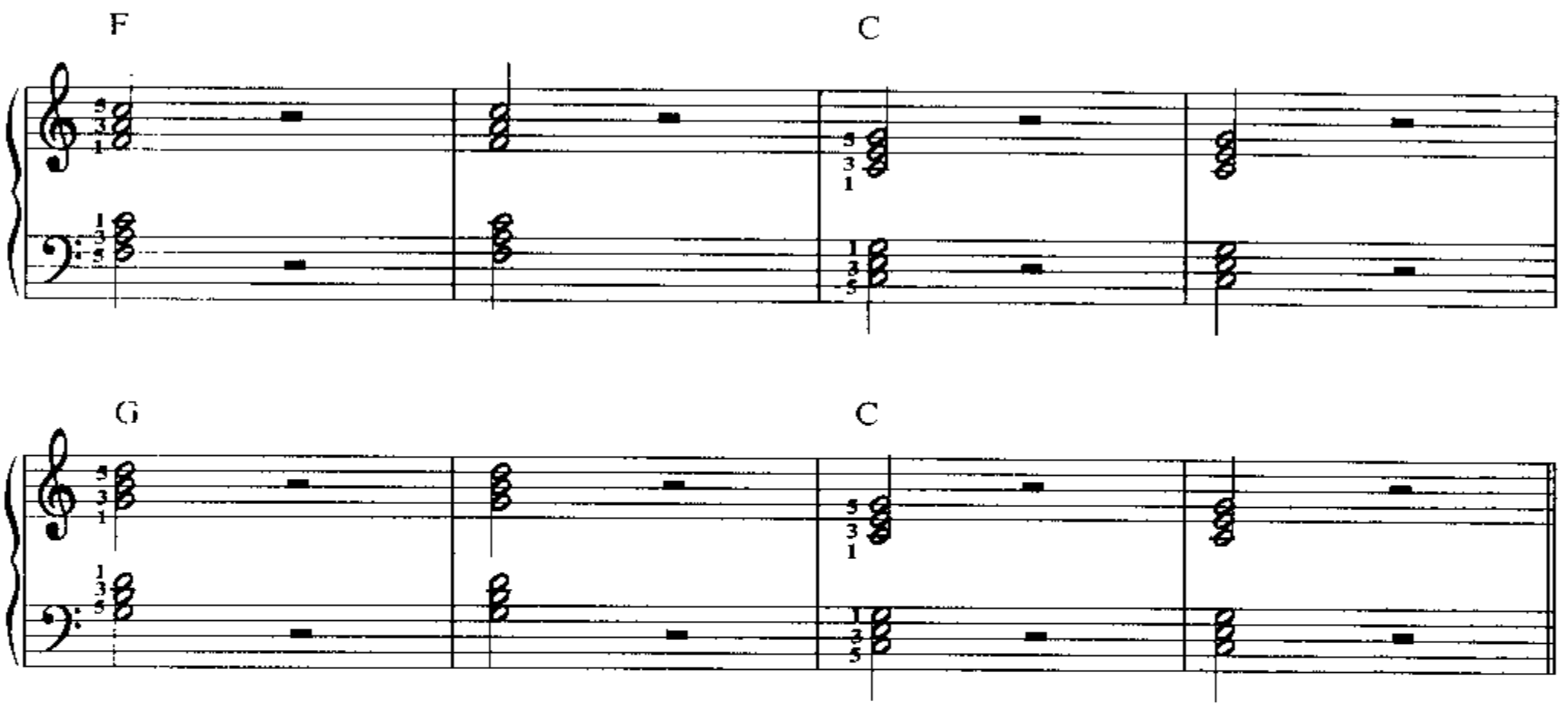

练习方法：

1. 请弹下面的 12 小节布鲁斯和弦进行形式。

2. 再弹几次，直到背下来为止。

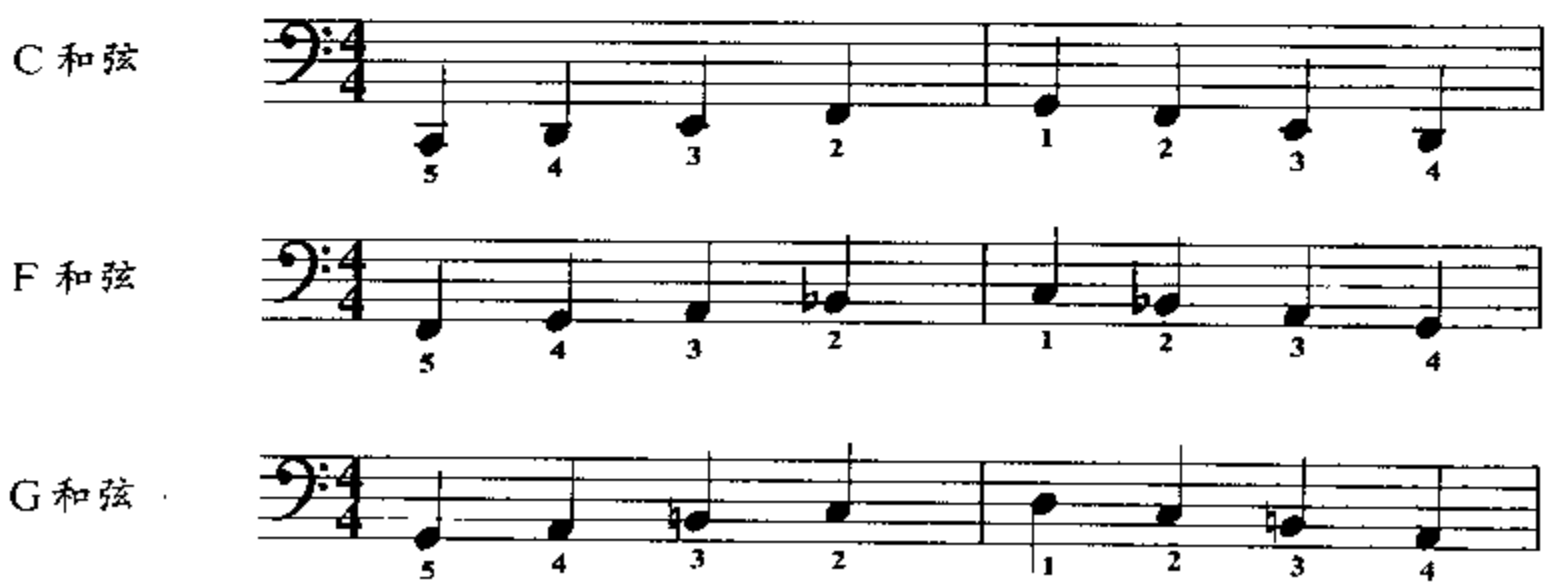
12小节布鲁斯和弦进行形式




## 第一节　第一种布基乌基低音形式

布基乌基的低音往往是做模仿进行，也就是在布鲁斯的和弦进行上，做同样的节奏形态，最简单的低音是由四分音符组成，第一种布基乌基的低音形式是由大调音阶的前五音所组成。

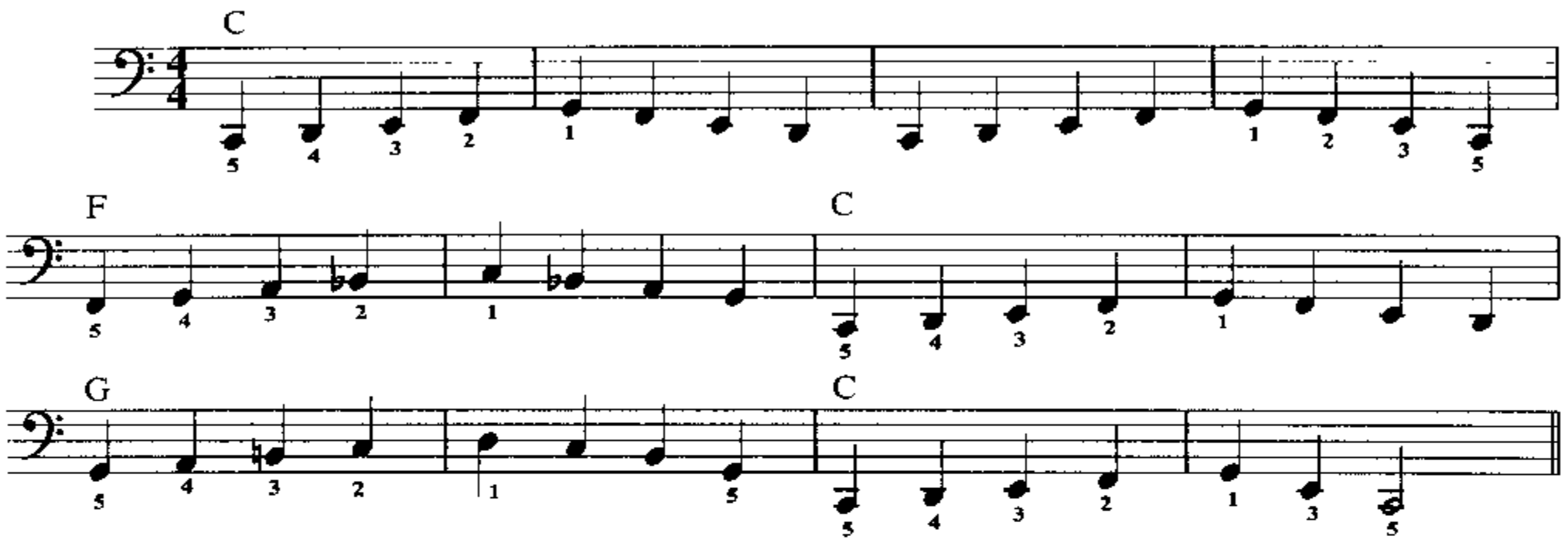


练习方法:

1. 用正确的指法,弹奏上面的每一个型式。

2. 用稳定的拍子弹下面的低音形式,并背下来。

## 第一种布基乌基低音形式

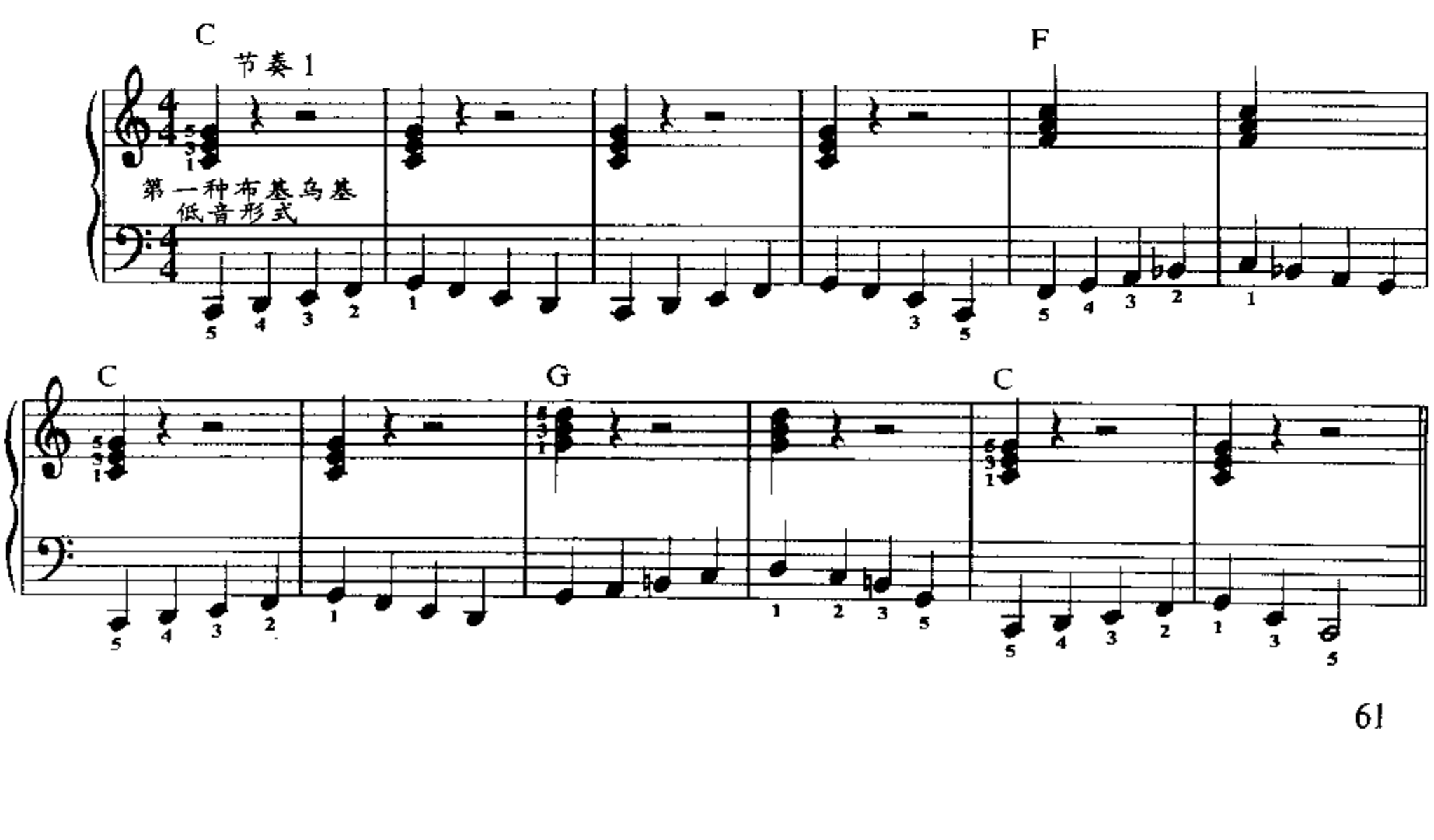



## 如何加上右手

如何在布基乌基的乐曲中,做右手的即兴演奏? 通常我们右手可弹富有节奏性的和弦.下面的练习左手是使用第一种布基乌基低音形式,而右手弹奏简单的和弦节奏形式。

练习方法:

1. 练习下面的曲子,并注意曲子进行时,不要停下来。

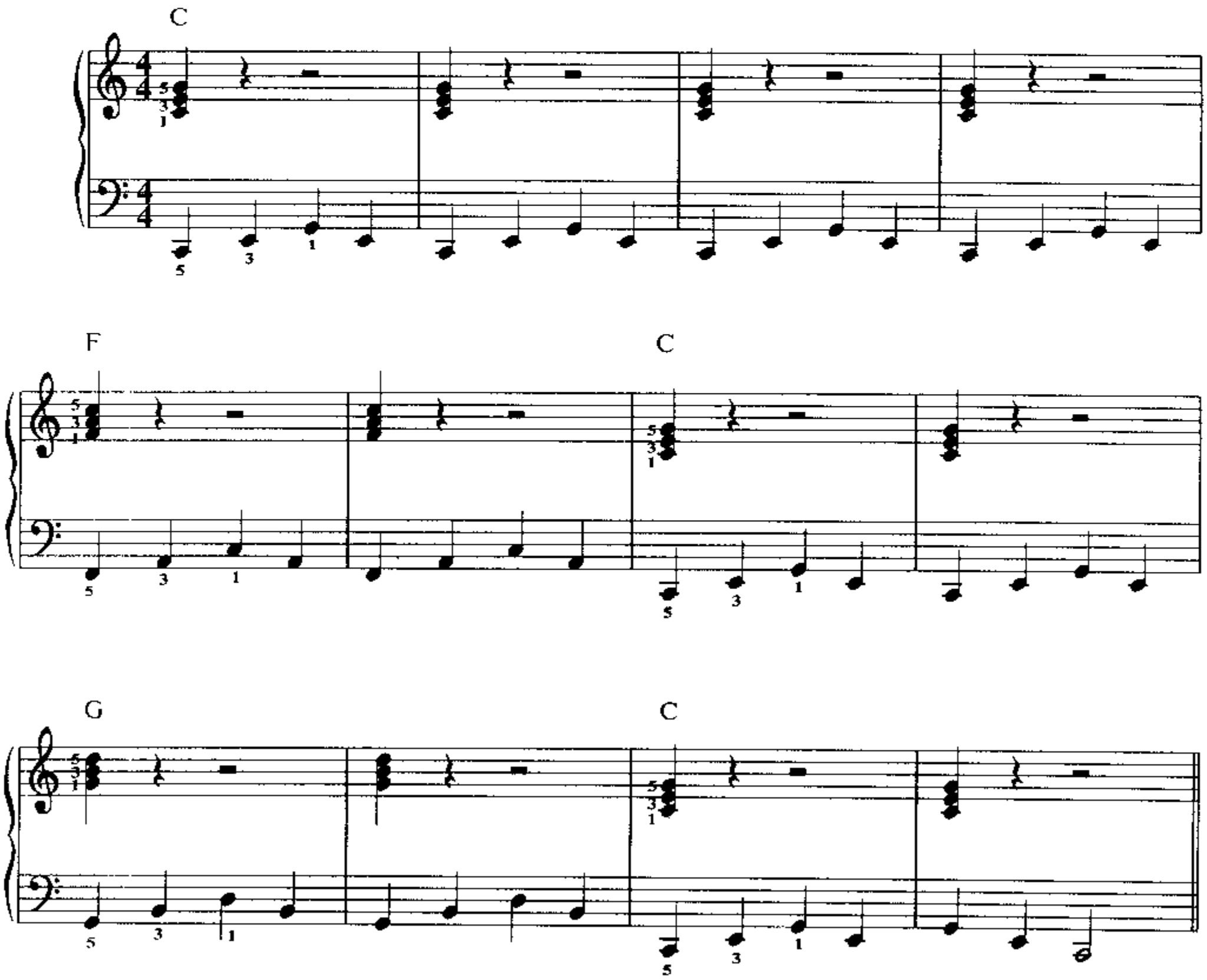


## 第二节　第二种布基乌基低音形式

第二种布基乌基低音形式是由和弦音所组成，它反复使用四分音符。

**练习方法：**

1. 用稳定的拍子，弹奏下面第二种布基乌基低音形式。
2. 用双手来弹奏。
3. 再弹一次，并用不同的力度来弹，可弱奏(p)，也可强奏(f)。

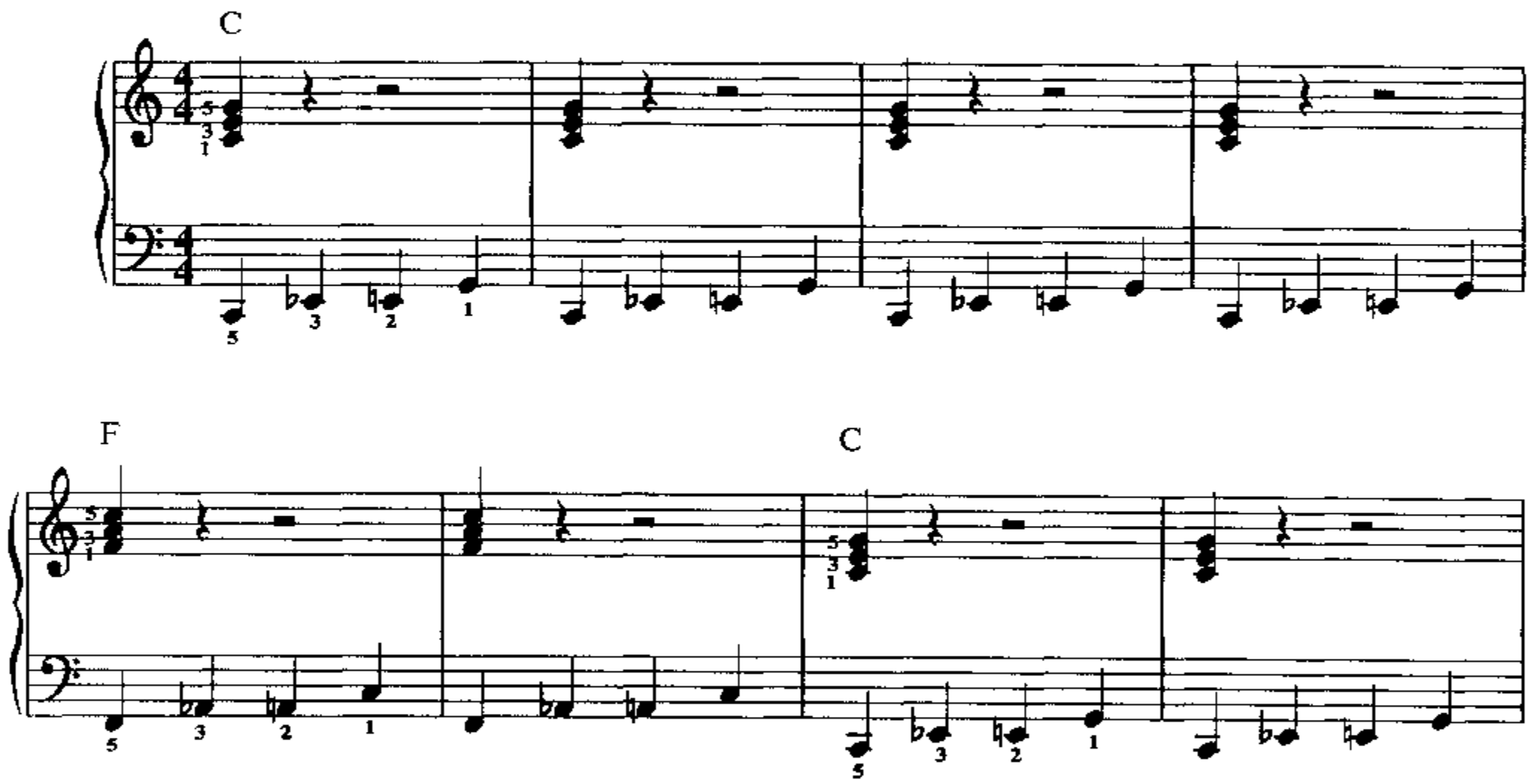


## 第三节　第三种布基乌基低音形式

第三种布基乌基低音形式使用和弦音与蓝调三音，而节奏仍然使用节奏 1。

**练习方法：**

1. 用正确的指法，弹奏下面的第三种布基乌基低音形式。
2. 用双手来弹，中途不要停下来。
3. 改变速度再弹一次，布基乌基可能有快与慢两种速度。



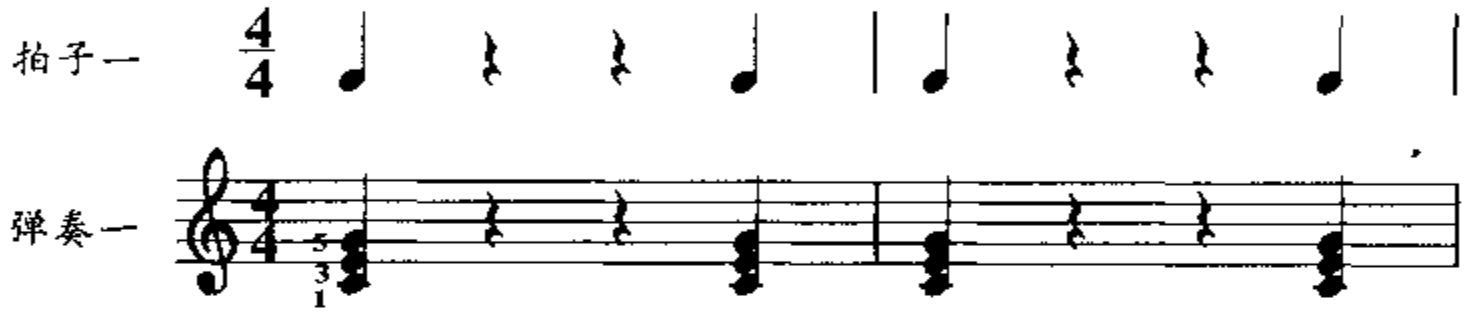
## 右手的节奏形态

有很多种简单的右手节奏形态，我们可以使用。即兴者可以利用四分音符与休止符做出许多不同的节奏形态，下面介绍三种节奏形态。

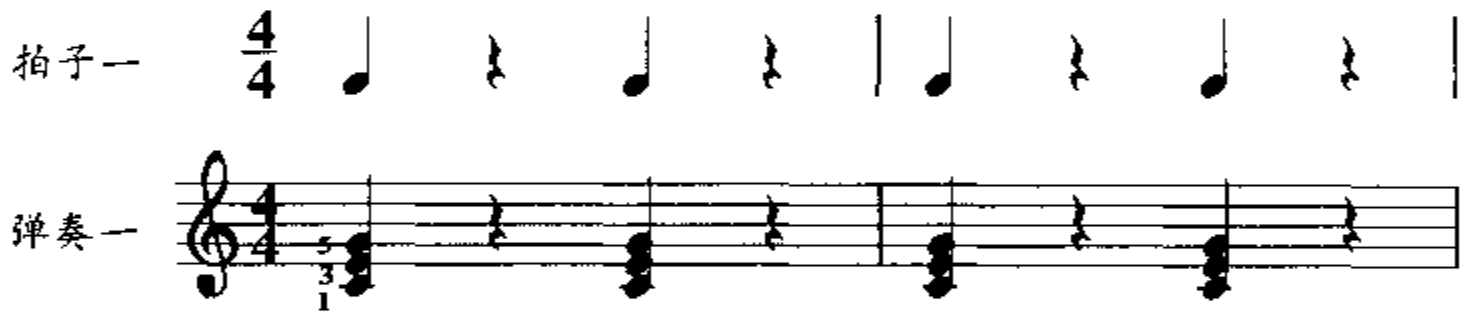
**练习方法：**

1. 先用手打拍子，再弹下列的右手节奏形态。每一个例子要弹 12 小节。

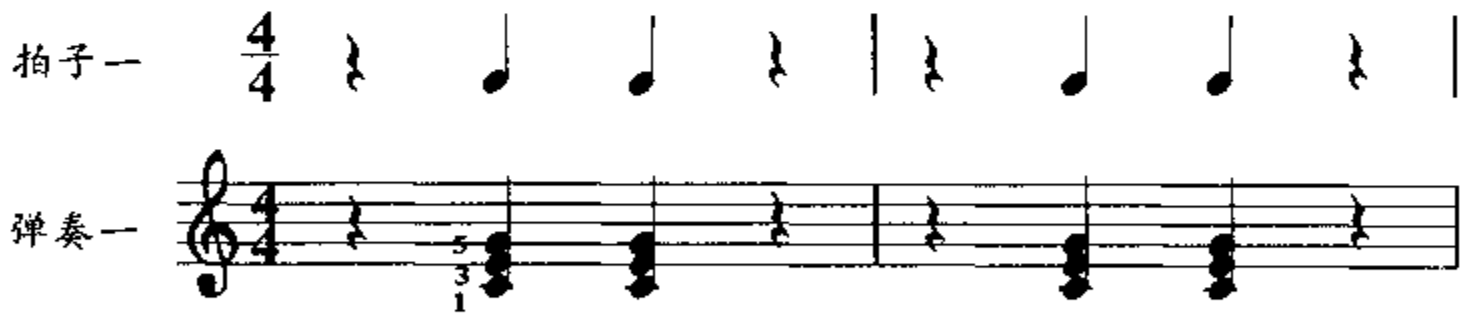
节奏 2




节奏 3

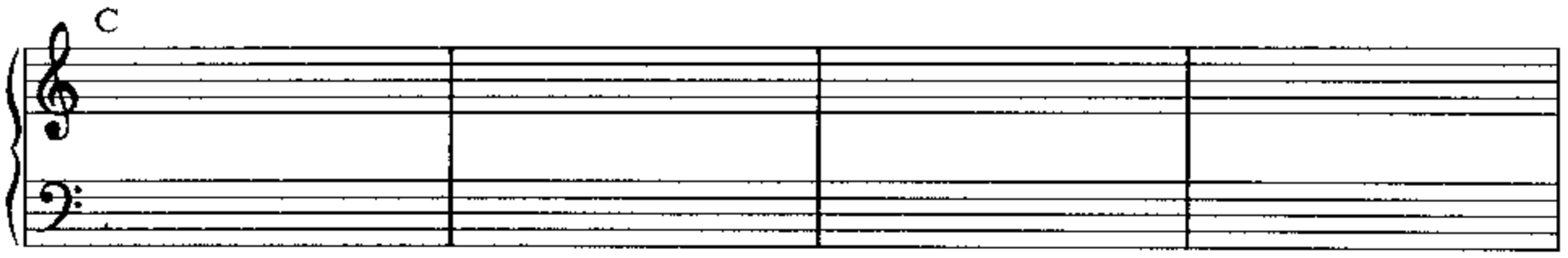


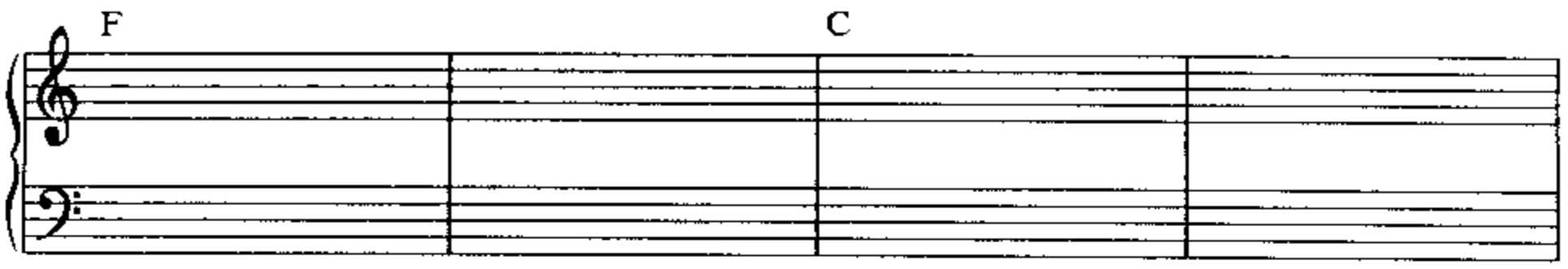

节奏 4

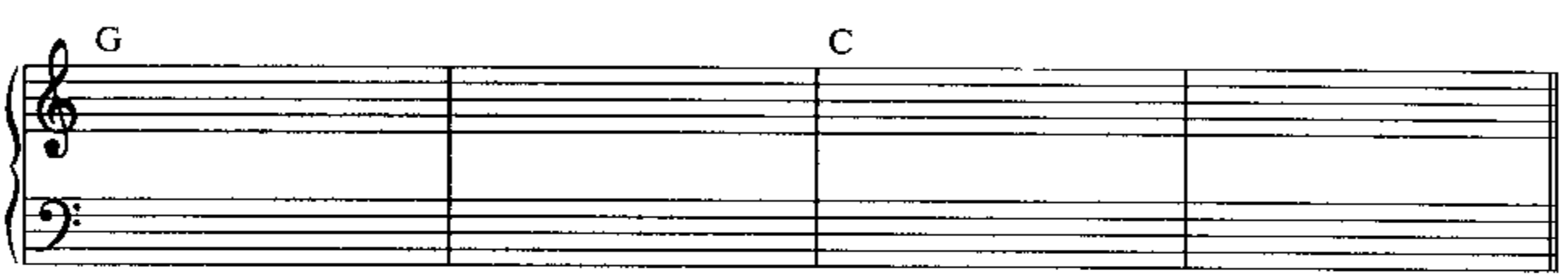



**练习方法：**

1. 利用下面空白部份弹左手布基乌基低音(1、2 或第 3 种形式都可以)。
2. 右手选一种节奏型态(1、2、3 或 4)弹弹看。
3. 综合两手练习。
4. 练习其它的左右手组合。



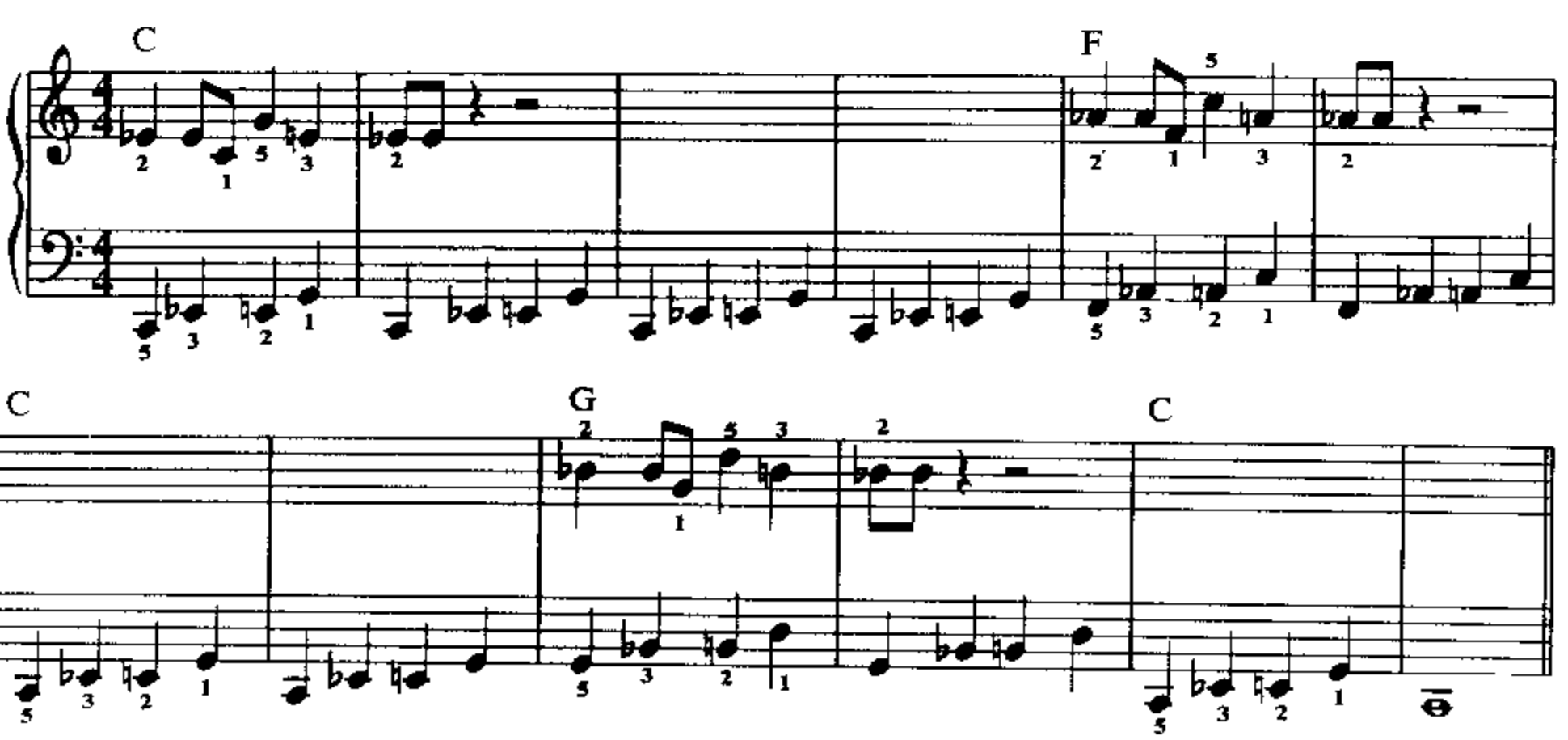




## 旋律的即兴演奏

右手也可以做旋律的即兴演奏，旋律可使用和弦音、蓝调三音与休止符，当左手在做四分音符的布基乌基时，右手通常要做不同的节奏形态。(右手的拍子，不能都是四分音符)。

**练习方法：**

1. 弹下面的曲子，右手空白部份可以休息。
2. 再弹一次，空白部份右手可利用和弦音与蓝调三音来即兴，但节奏要与原来形式相同。
3. 利用不同的音量再弹一次。



**练习方法：**

1. 选用一种布基乌基低音形式弹下面的练习。

   a. 第一种布基乌基低音形式

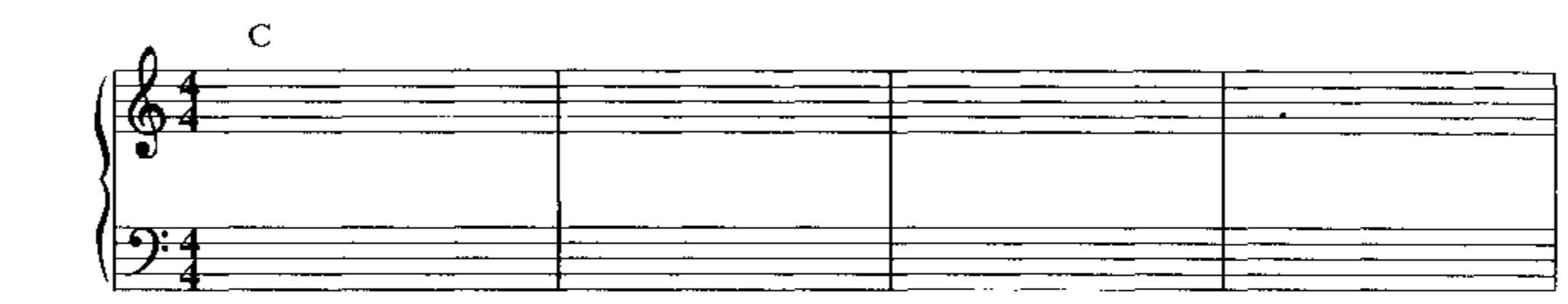
   b. 第二种布基乌基低音形式

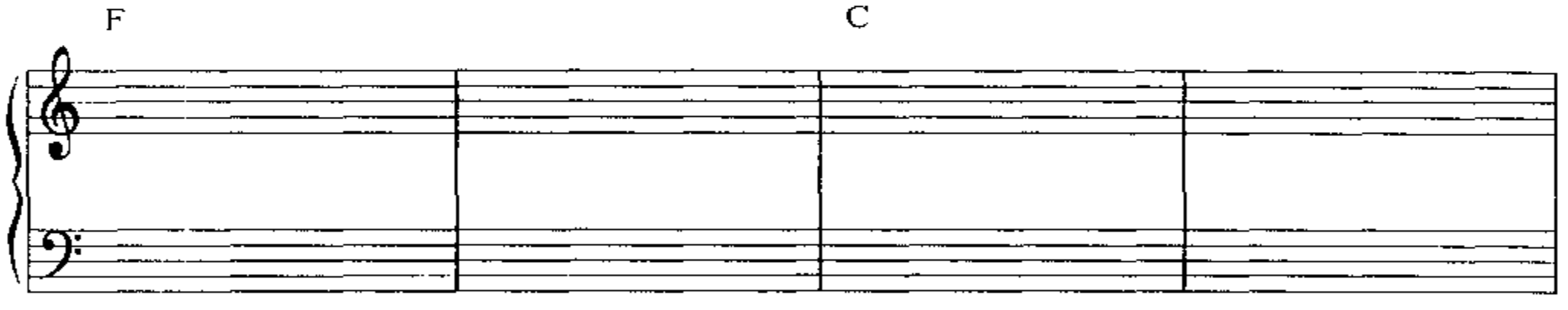
   c. 第三种布基乌基低音形式

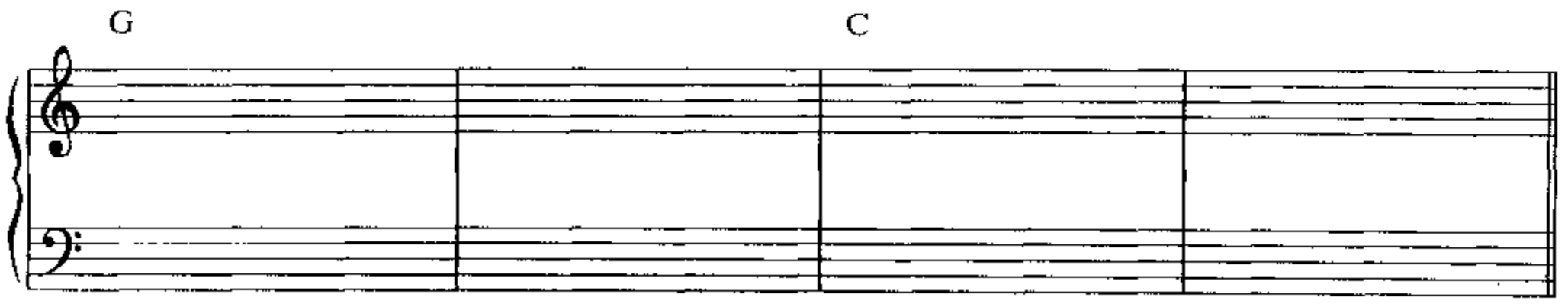
2. 再弹一次，右手则利用建议你的节奏来即兴旋律，可使用和弦音与蓝调三音。

3. 利用不同形式的左手，再配合不同的右手旋律即兴演奏。

建议你的节奏

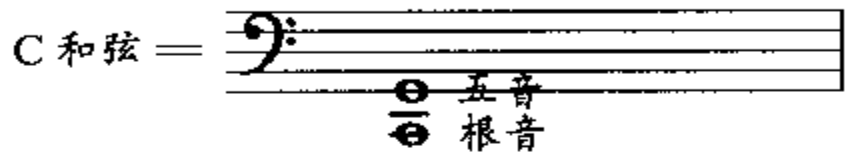


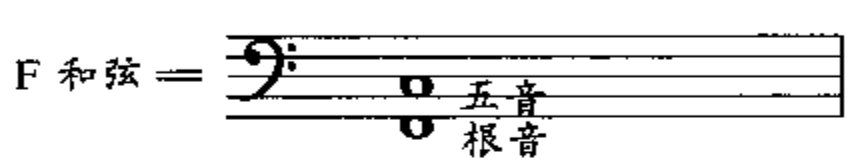



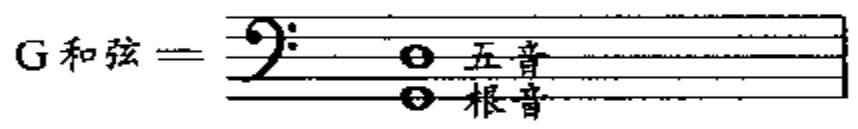



## 第四节　第四种布基乌基低音形式

布基乌基低音时常使用五度双音音程，音程是两个音之间的距离，在音程中五度表示由根音到五音的距离。

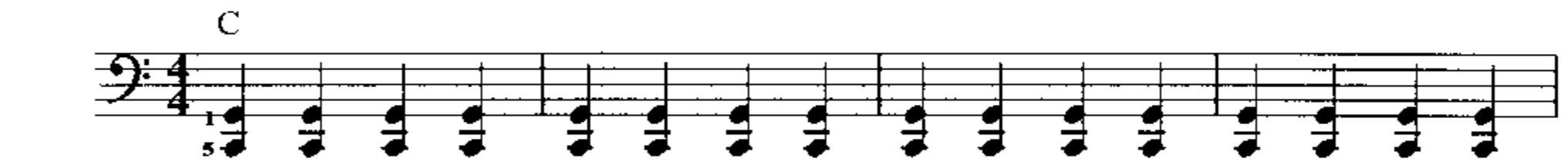


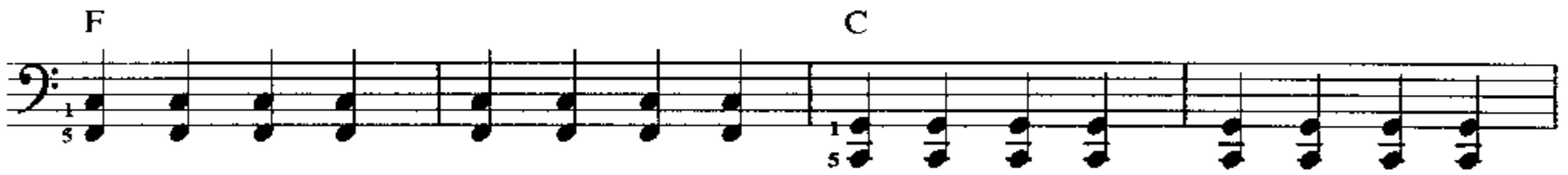



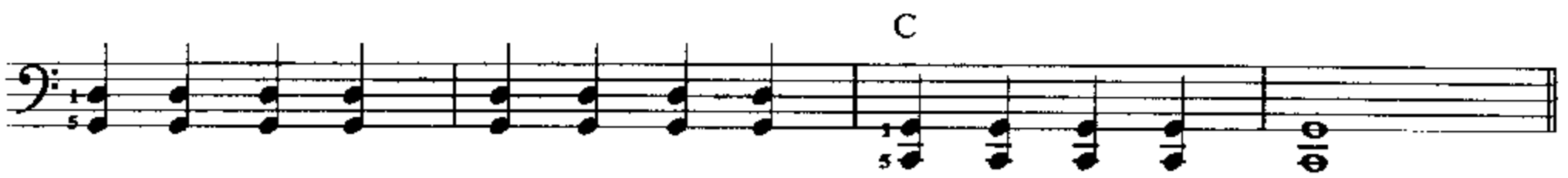




第四种布基乌基低音形式就是用到这些音程。

第四种布基乌基低音形式



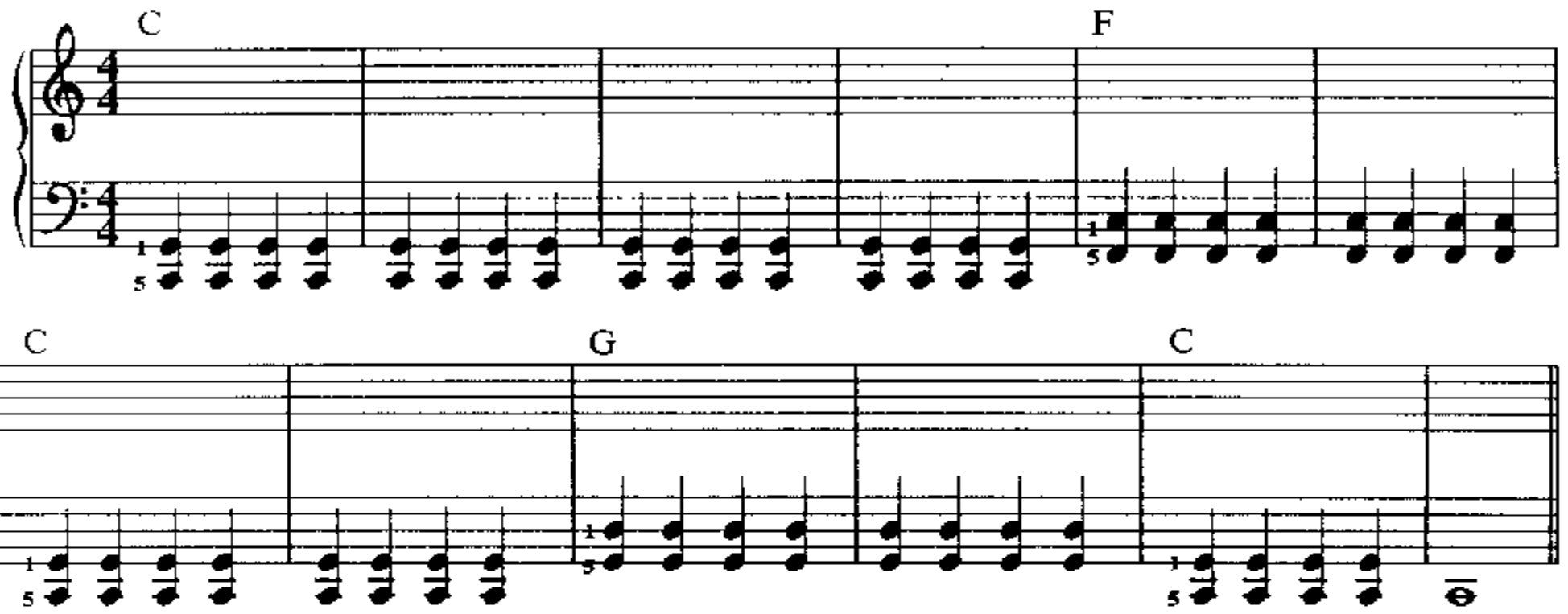
练习方法：

1. 弹下面的练习。

2. 利用简单的节奏，加上右手和弦节奏形式。

3. 左手再弹一次，右手利用和弦音与蓝调三音即兴旋律，利用这一个节奏

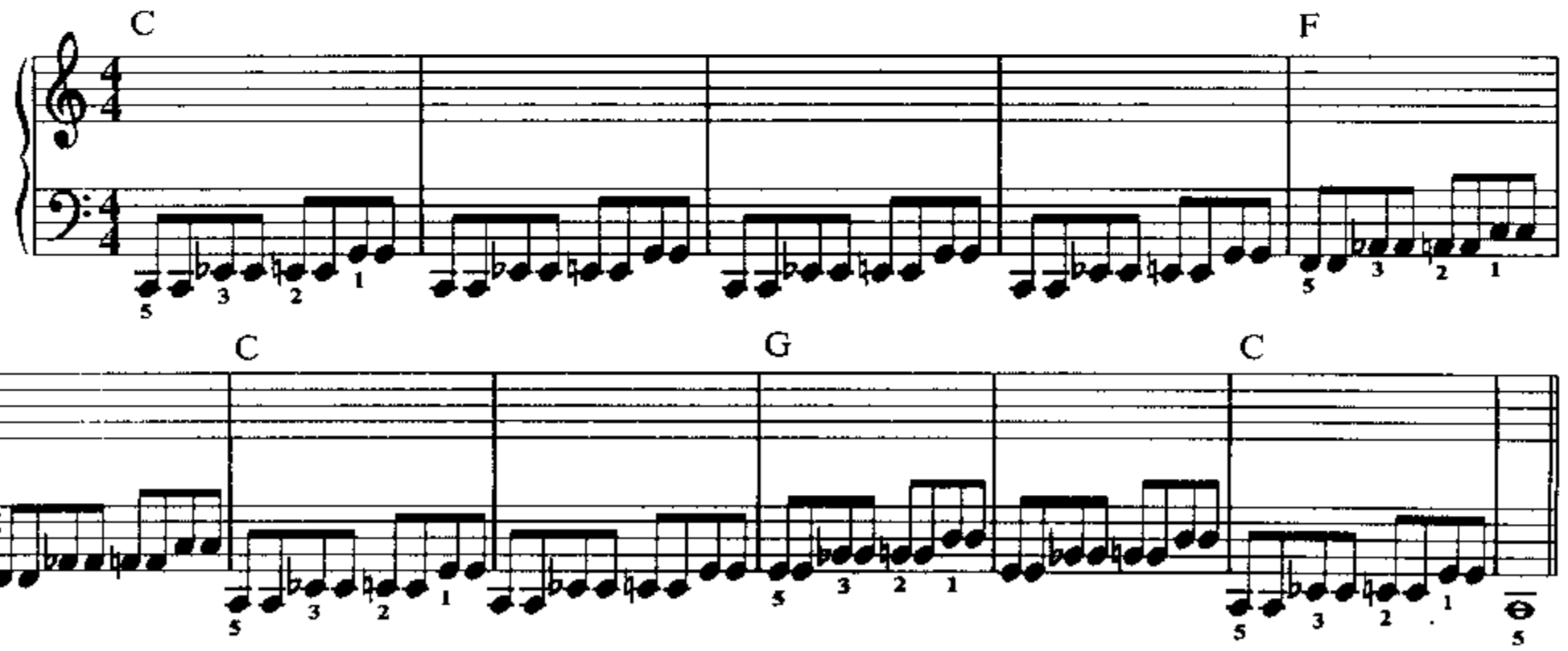
来即兴旋律。




## 八分音符形式

八分音符形式在布基乌基低音形式中占很重要的地位。换句话说，反复地使用八分音符是布基乌基低音所特有的风格，更可以如此来说，布基乌基的拍子是建立在八音分符之上的。

若用八分音符改写第三种布基乌基低音形式，就会变成如下型态：




练习方法：

1. 以正确的指法与稳定的拍子来弹八分音符形式的 12 小节布鲁斯和弦进行。

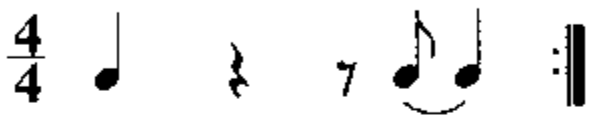
2. 用八分音符形式来弹其他(1、2、4)的布基乌基低音形式。

## 右手的节奏型态

当左手使用八分音符形式时，右手也可以使用由八分音符、八分休止符与连线所组成的和弦。

**练习方法：**

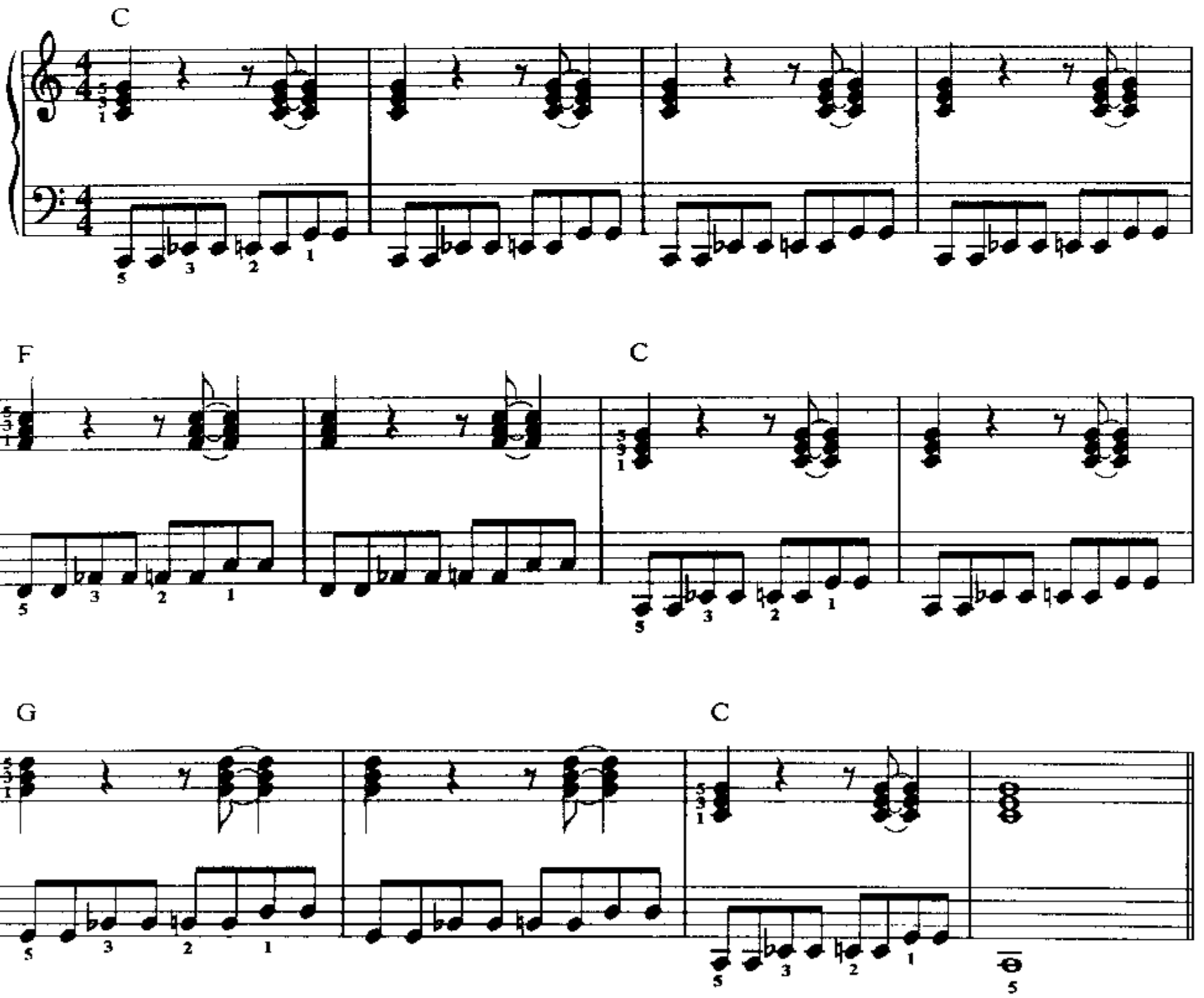
1. 拍下面的节奏型态：

节奏 5 

2. 弹右手的节奏。

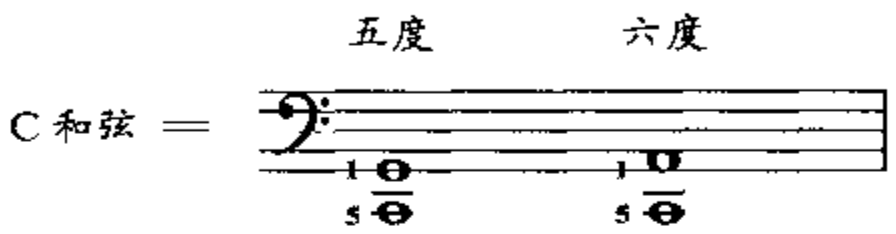
3. 先弹左手低音，再加上右手。

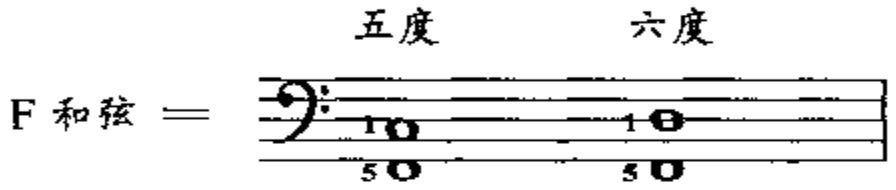
4. 想一个不同形式的右手节奏，加上左手弹弹看。

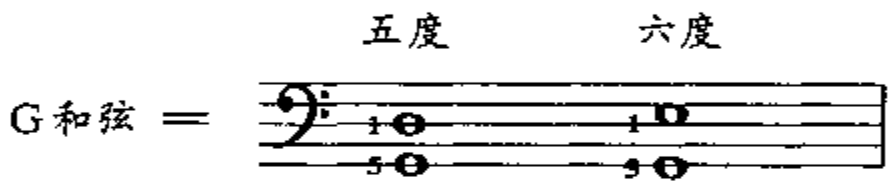


## 六度音与七度音

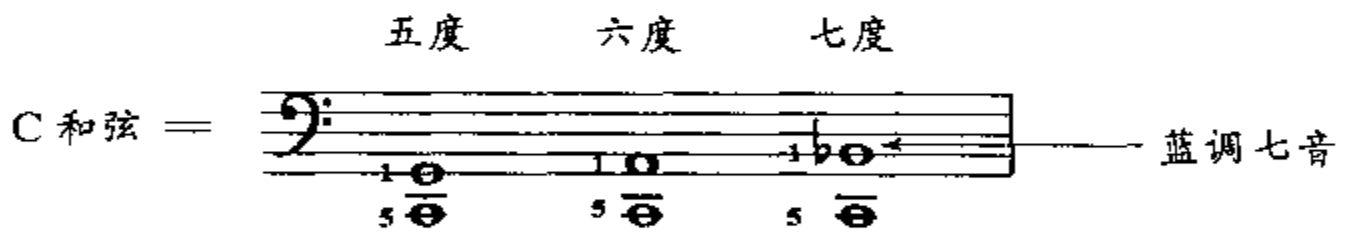
除了五度音以外，六度音与七度音在布基乌基低音形式中也占很重要的地位。六度音是一个和弦的根音之上的第六个音。

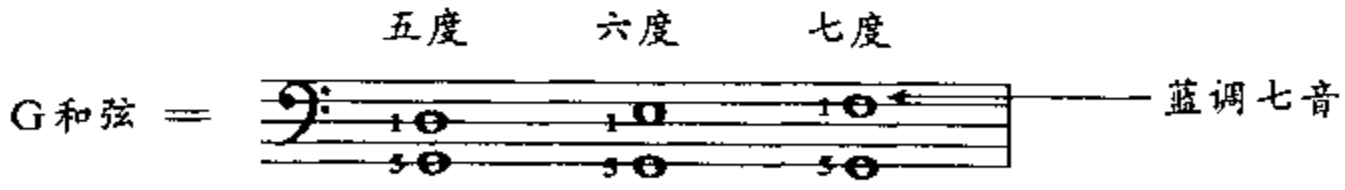



另外一个蓝调音符，就是蓝调七音，蓝调七音就是音阶的第七音降半音，七度音就是根音之上的小七度音，即蓝调七音。






练习方法：

1. 用正确的指法，弹上面的音程(左手)。

## 第五节　第五种布基乌基低音形式

第五种布基乌基低音形式是用五度音、六度音与七度音，而节奏是用八分音符形式。

练习方法：

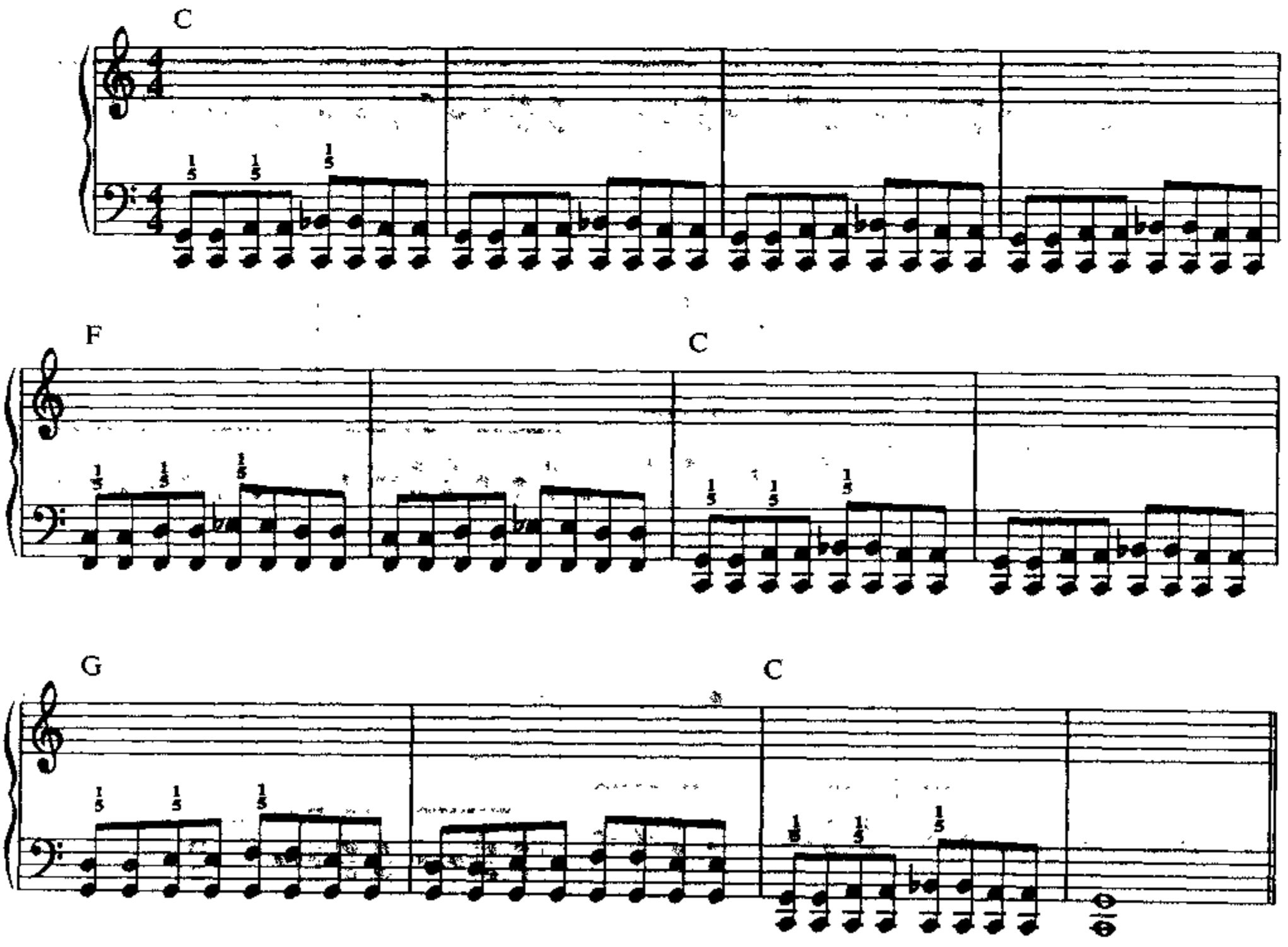
1. 弹下面练习，并背下来。

2. 左手贝斯再弹一次，并配合右手简单的节奏。

3. 左手再弹一次，右手则使用和弦音、蓝调三音即兴旋律。

旋律节奏如下：

4. 使用不同的节奏再即兴弹一次旋律。



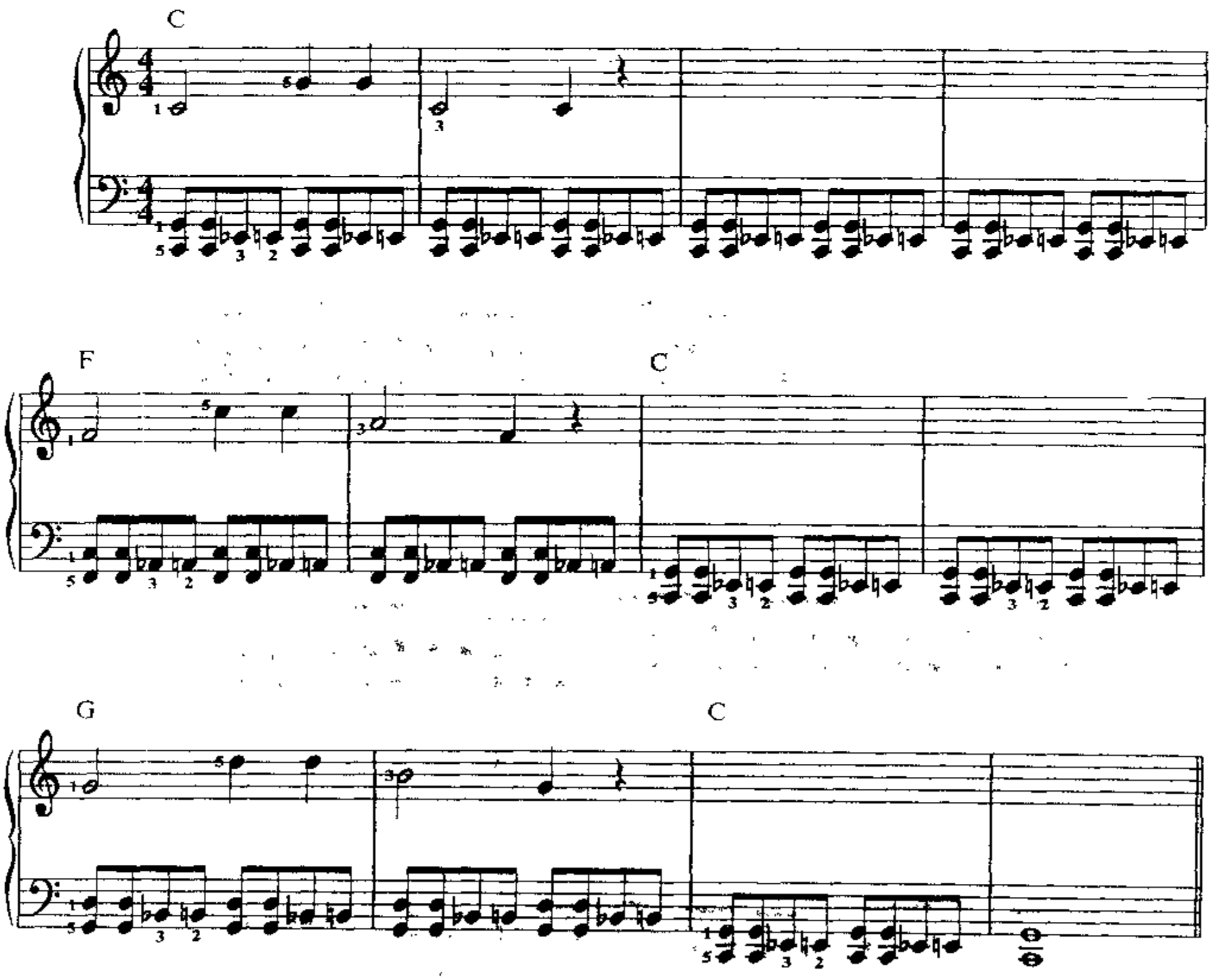
## 第六节　第六种布基乌基低音形式

布基乌基低音也常混合使用双音与单音，第六种布基乌基低音形式就是使用双音与单音(三音与蓝调三音)。

**练习方法：**

1. 保持稳定拍子弹下面左手练习，并背下来。

2. 双手练习。右手空白部份可用和弦音与蓝调三音来即兴，旋律的节奏使用前两小节形式。

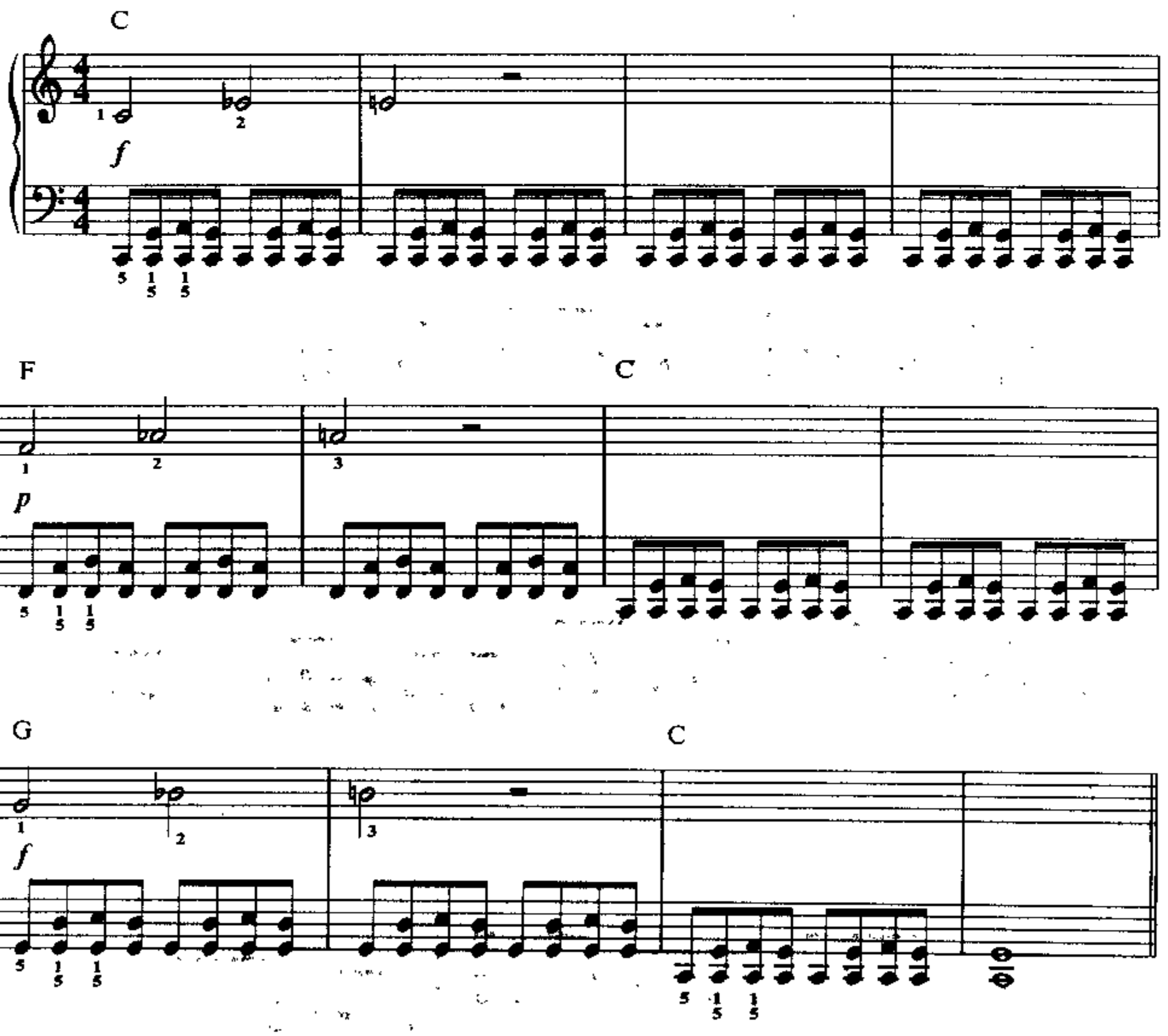


## 第七节　第七种布基乌基低音形式

这一种低音形式是使用单音、五度音与六度音的双音，节奏是用八分音符形式。

练习方法：

1. 弹下面第七种低音形式，并背下来。
2. 再加上右手，空白部份用和弦音与蓝调三音即兴旋律。
3. 改变力度，再弹一次。



## 第八节　第八种布基乌基低音形式

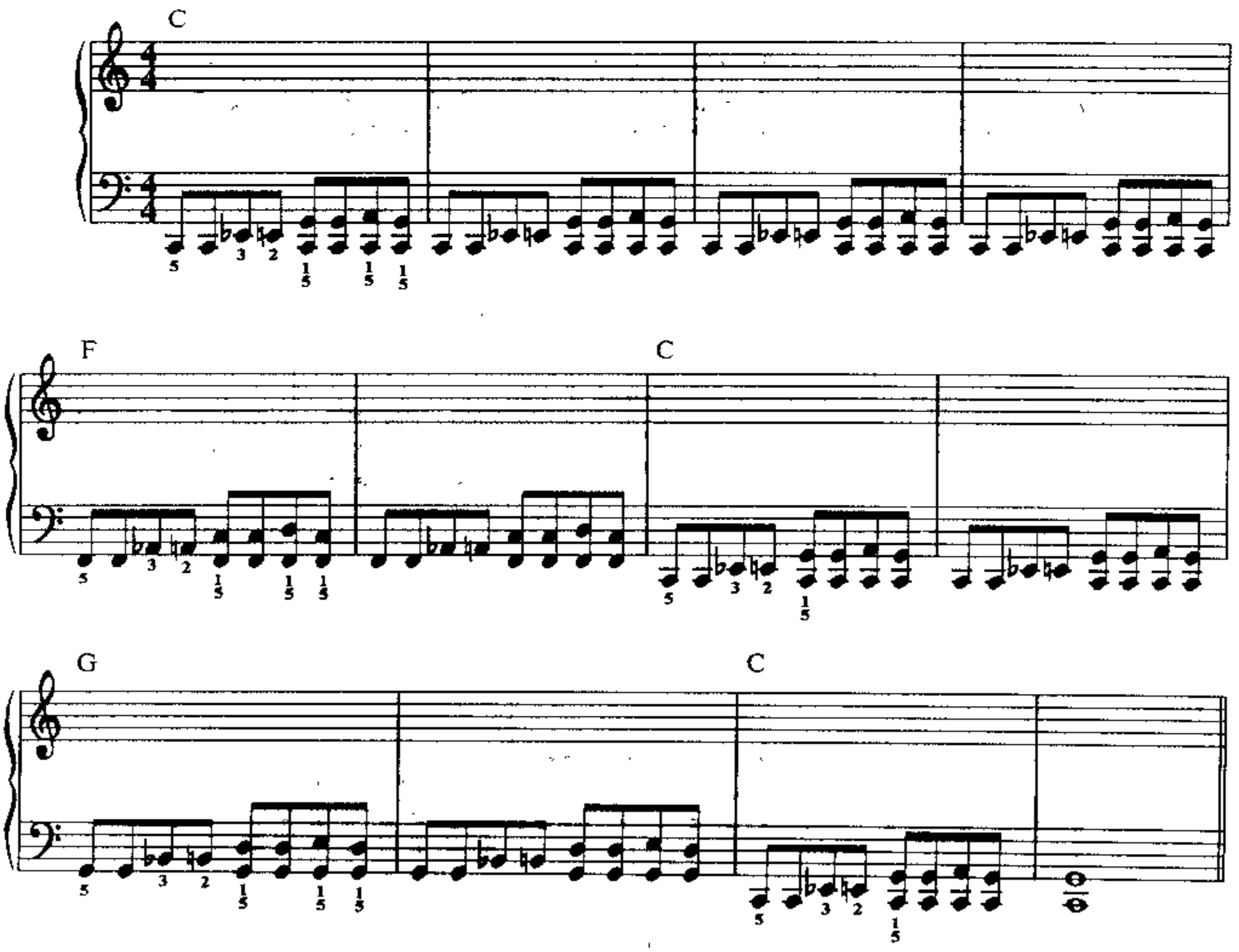
第八种布基乌基低音形式是综合第三种与第五种形式，首先使用四个单音再用双音来弹。

**练习方法：**

1. 将下面的练习背下来。

2. 双手练习，右手用下面的节奏来即兴旋律部份。

3. 用自己的节奏再即兴一次。



## 第九节　第九种布基乌基低音形式

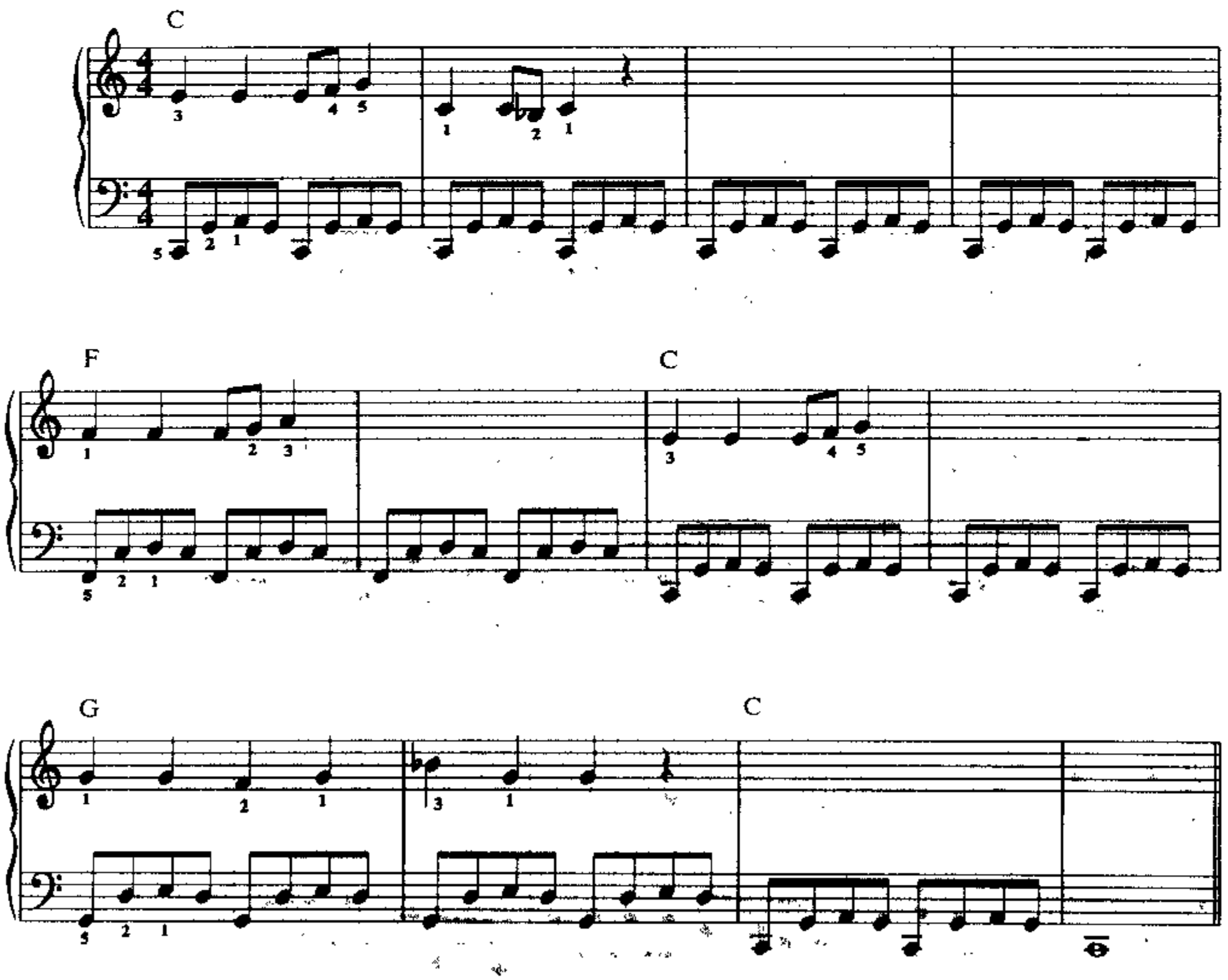
第九种布基乌基低音形式是用八分音符形式，有许多流行的布基乌基曲子，都是用这种形式。

练习方法：

1. 将下面的左手低音背下来。

2. 左手再弹一次，右手使用和弦音与蓝调三音即兴旋律，旋律的节奏依照前两小节。

3. 左手再弹一次，右手使用自己的节奏来即兴旋律。



## 第十节　第十种布基乌基低音形式

第十种布基乌基低音形式使用蓝调三音，在C和弦时蓝调三音是♭E，但是有时候也使用♯D。♭E与♯D在键盘上是同一个音，我们称之为“等音”。在F和弦中也使用到等音♯G与♭A，G和弦是♯A与♭B（这些是蓝调三音），六度音在此也被用到。

练习方法：

1. 用稳定的拍子将第十种低音形式背下来。
2. 低音再弹一次，右手空白部份用和弦音与蓝调三音即兴。
3. 加上力度变化，用自己的节奏再即兴一次。

## 第十一节　第十一种布基乌基低音形式

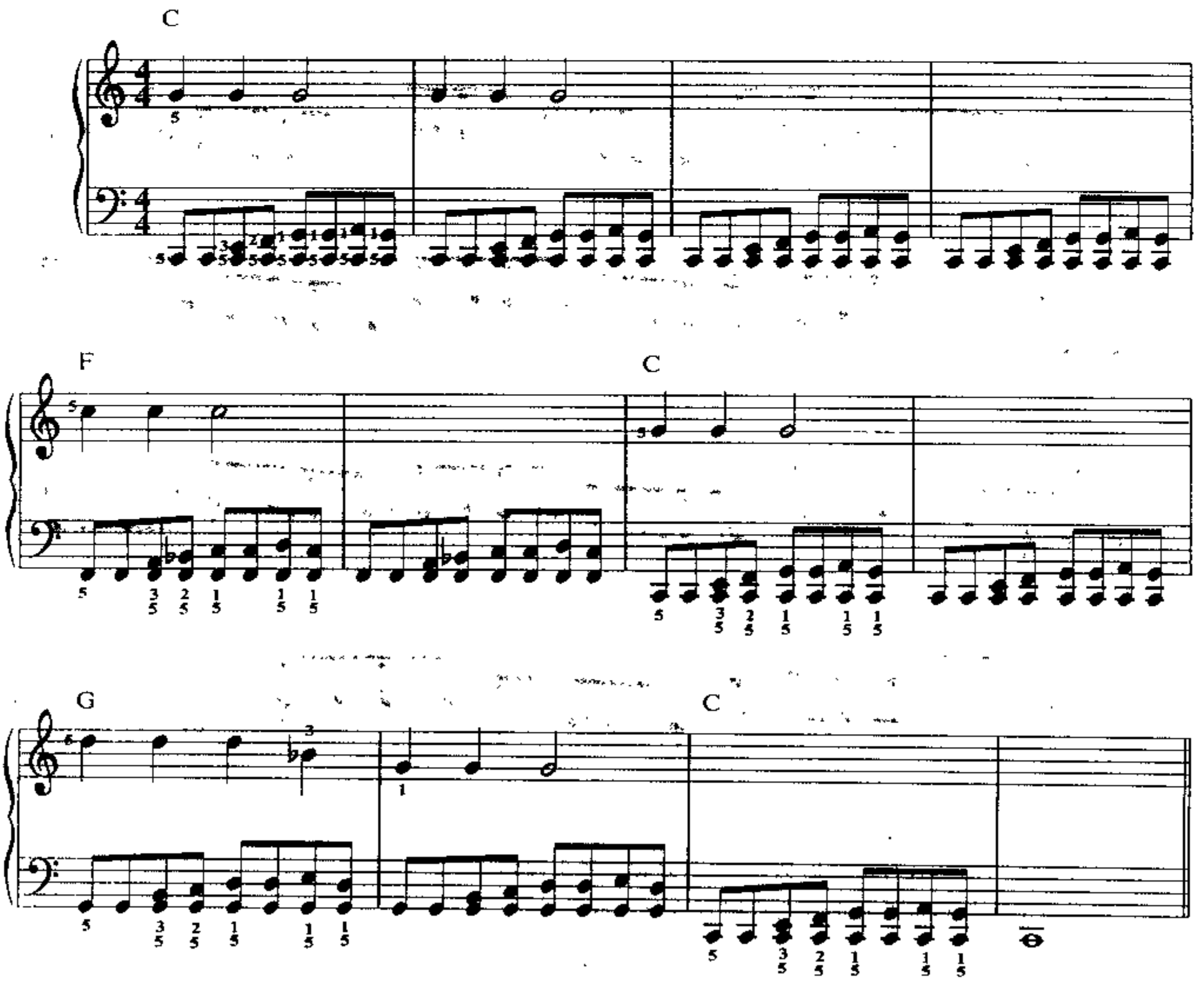
在布基乌基低音中双音与单音都很重要，第十一种低音形式包括了单音与三度、四度、五度与六度音程的双音。

练习方法：

1. 将下面左手低音多练习几次。

2. 左手再弹一次，右手空白部份加上简单的即兴，节奏使用四分音符与二分音符。

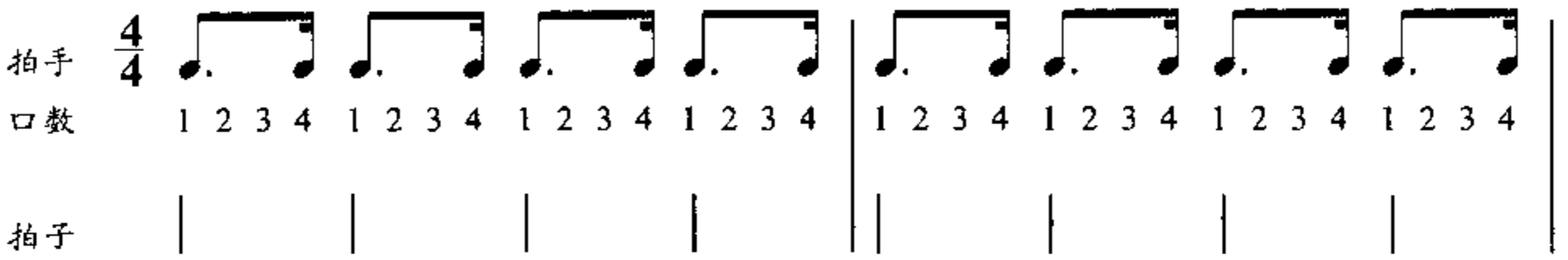
3. 用其它节奏形式再即兴一次旋律，记得也可以使用休止符。



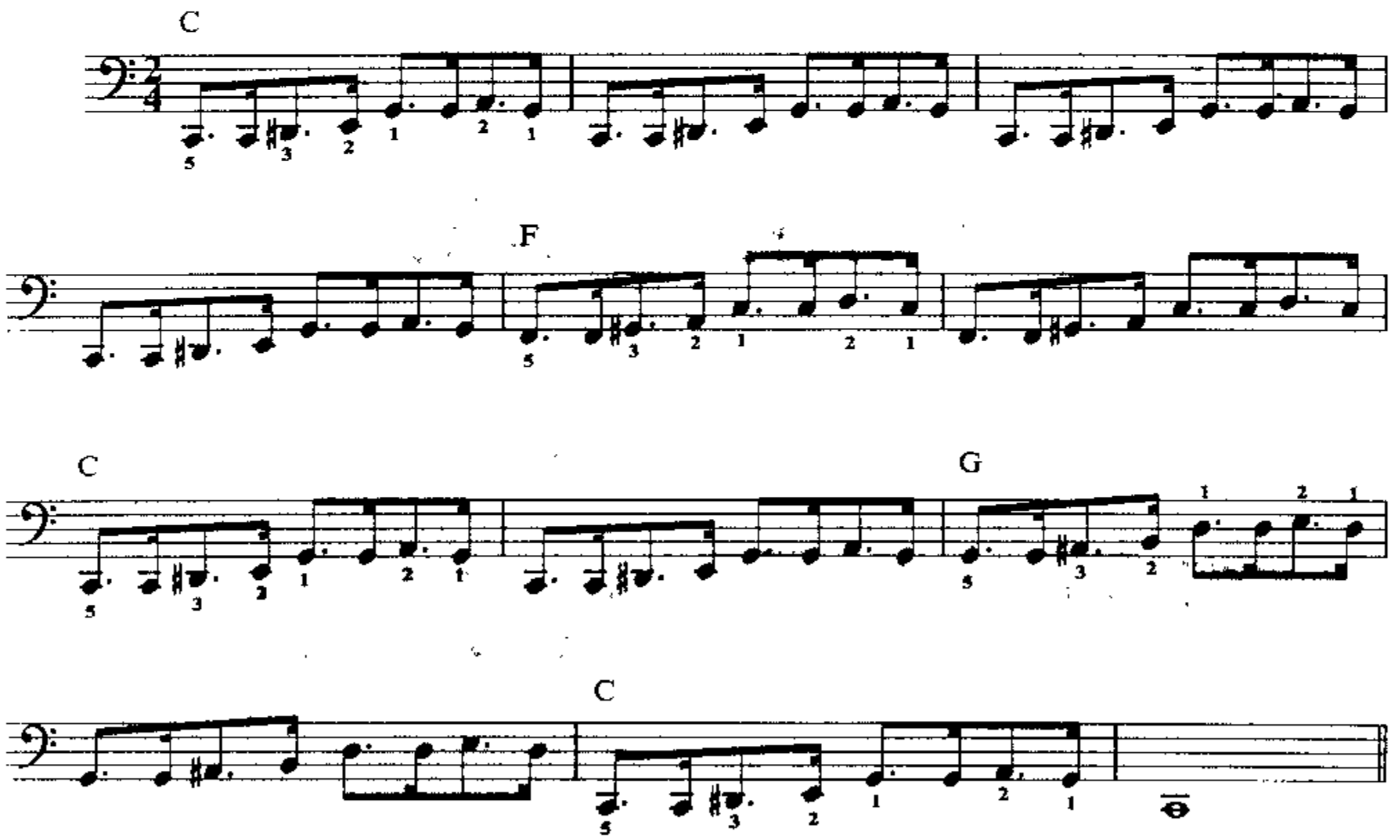
## 附点八分音符形式

附点八分音符接着一个十六分音符是八分音符形式的变奏，这种形式在布基乌基中常被使用到。

用口数下面拍子，并用手拍出其节奏，要注意到十六分音符的位置。




第十种布基乌基低音形式改成新的附点八分音符形式。




练习方法：

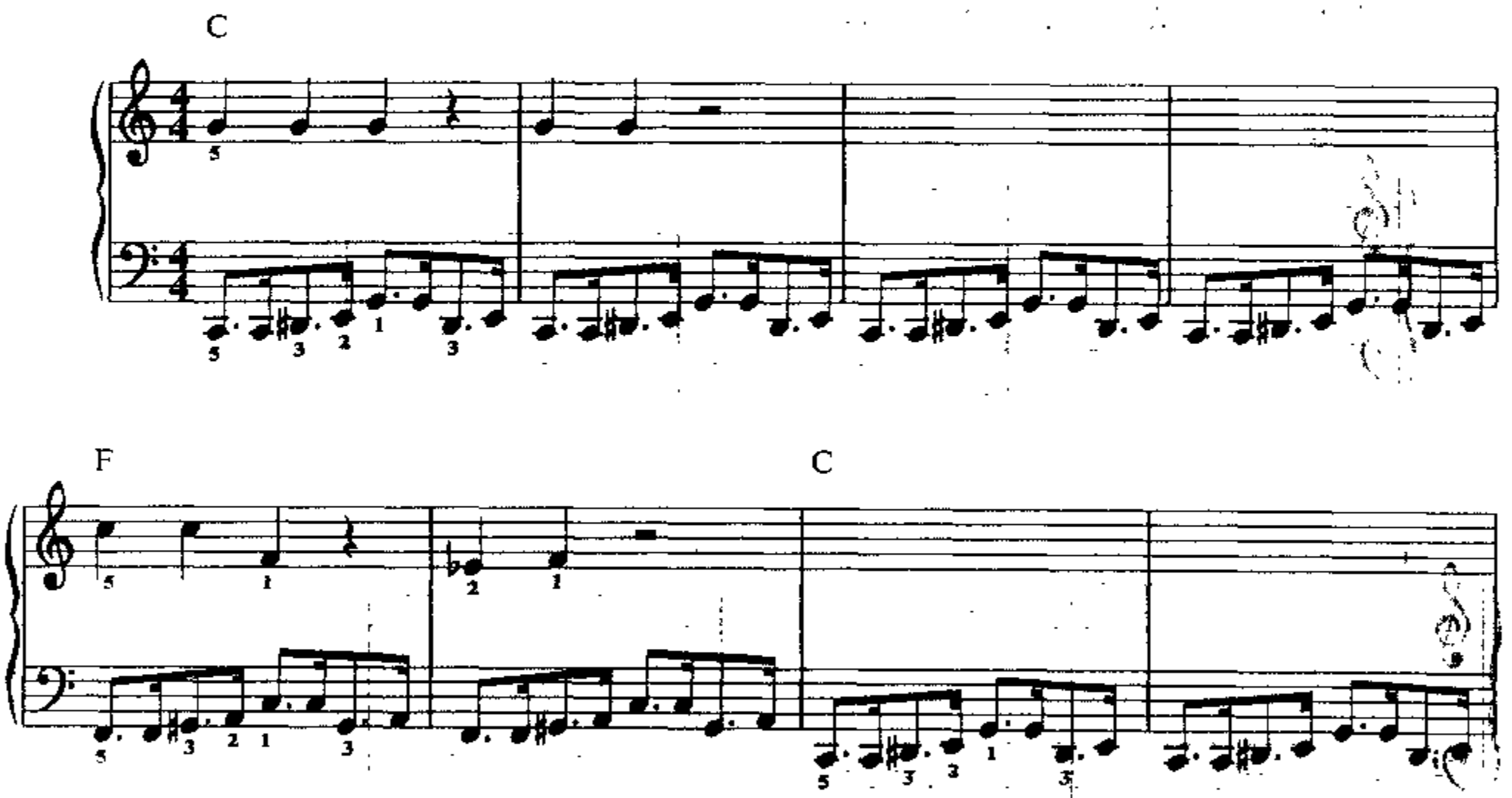
1. 练习上面附点八音符形式的低音，十六分音符要正确弹出。
2. 将学过的布基乌基低音形式改成附点八分音符形式。

## 第十二节　第十二种布基乌基低音形式

第十二种布基乌基低音形式混合使用和弦音与蓝调三音，及附点八分音符形式。

**练习方法：**

1. 练习下面低音形式，并正确数十六分音符拍子。
2. 再练习左手低音，并做右手的即兴演奏于空白小节，至于节奏最好依照前面的形式。
3. 左手仍然一样练习，右手做自己的和弦音与蓝调三音的旋律即兴，可用简单的形式。



# 自己设计布基乌基低音形式

**练习方法：**

1. 自己设计布基乌基低音形式，可用不同的八分音符形式，或是附点八分音符形式。

可使用：

a. 和弦音

b. 和弦音与蓝调三音

c. 和弦音与音阶上第六个音

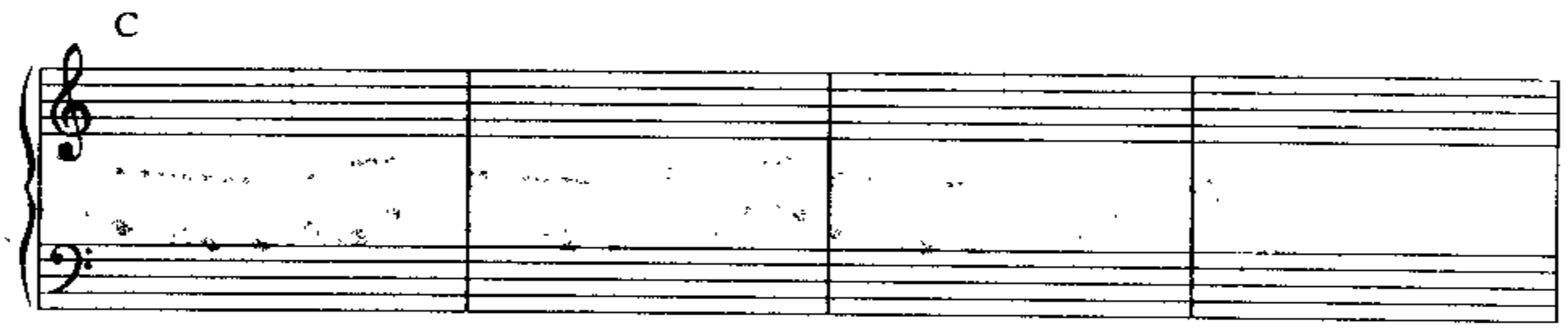
d. 和弦音、蓝调三音与音阶上第六个音

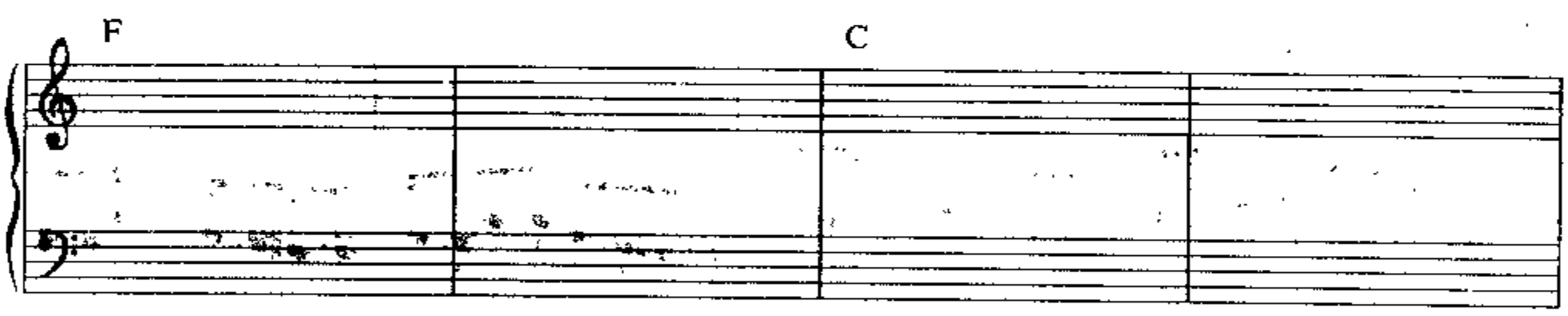
e. 音程

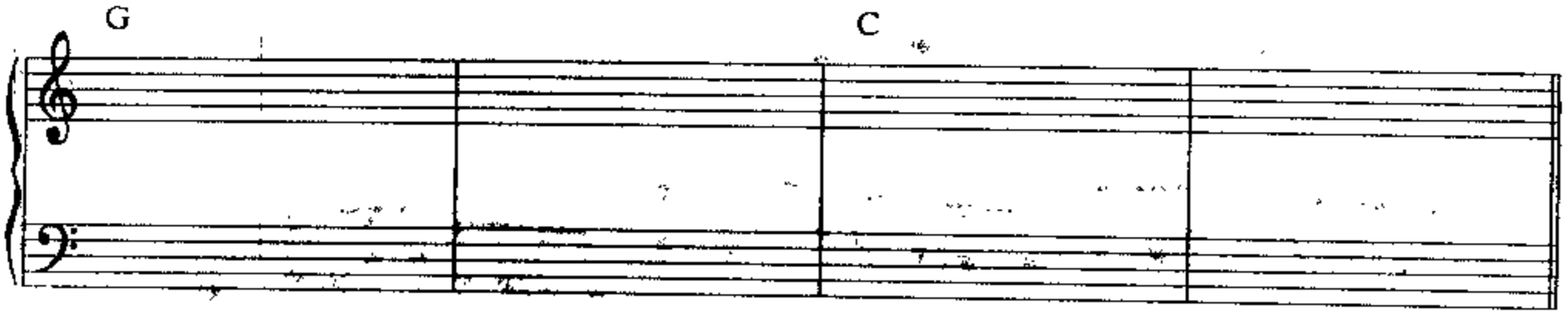
f. 和弦单音加上双音

g. 和弦音、蓝调三音与双音

2. 使用上面每个低音形式，同时右手做即兴演奏。



## 第十三节　第十三种布基乌基低音形式

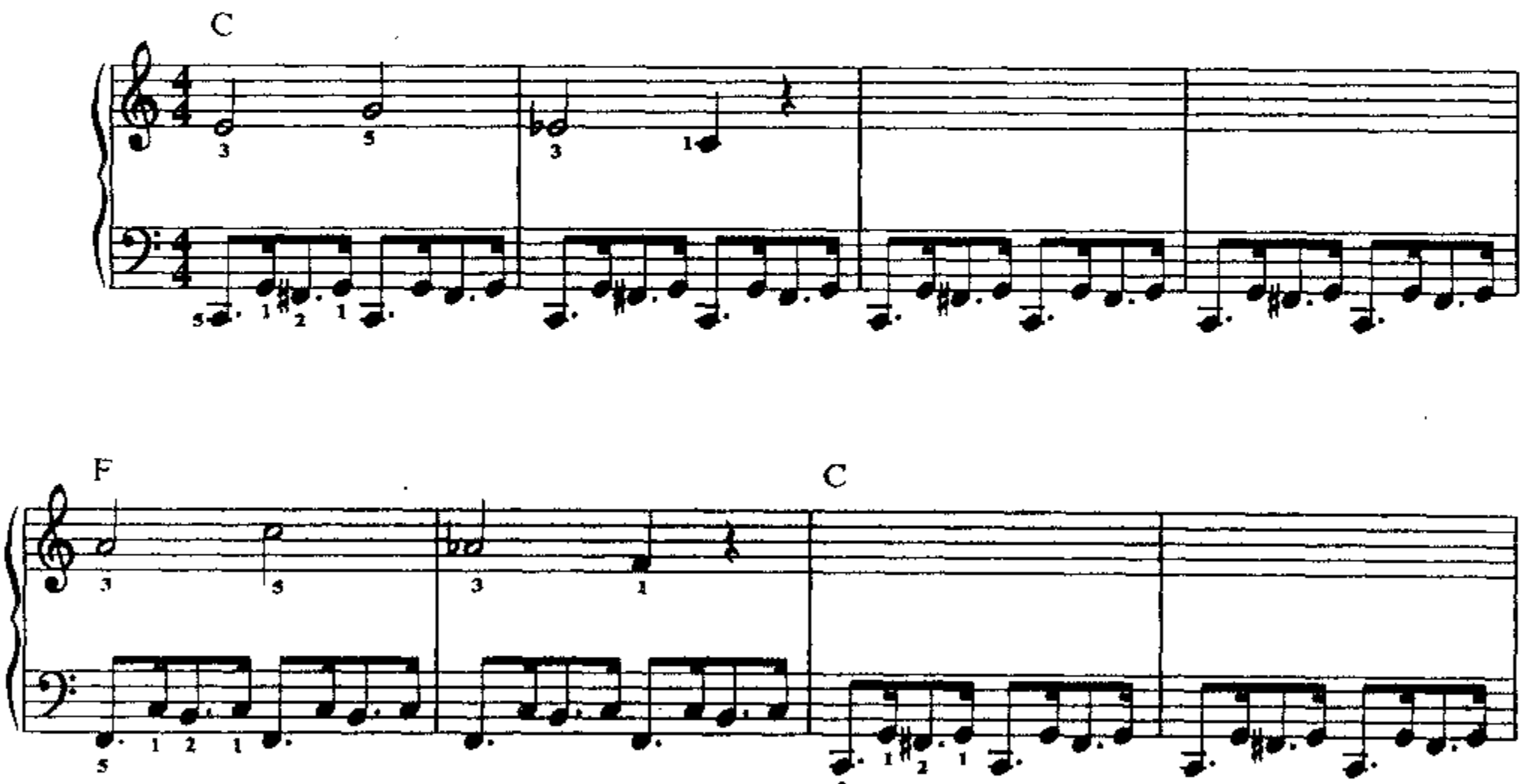
第十三种布基乌基低音形式使用蓝调五音，而节奏使用附点八分音符。

**练习方法：**

1. 练习第十三种低音形式，并背下来。

2. 再弹一次低音，右手在空白小节做和弦音与蓝调音符的旋律即兴演奏，可使用简单节奏。

3. 加上不同的力度自己再即兴演奏。



# 自己设计布基乌基低音形式

**练习方法:**

1. 复习学过的 13 种布基乌基低音形式,右手可用下列方法来即兴旋律。

a. 和弦音

b. 休止符

c. 和弦音与蓝调音符(记得蓝调七音要越过手指来弹)。

d. 综合上面的方法

2 设计自己的布基乌基低音形式,方法如下:

a. 和弦音

b. 蓝调三音、五音与七音

c. 音阶上第六个音

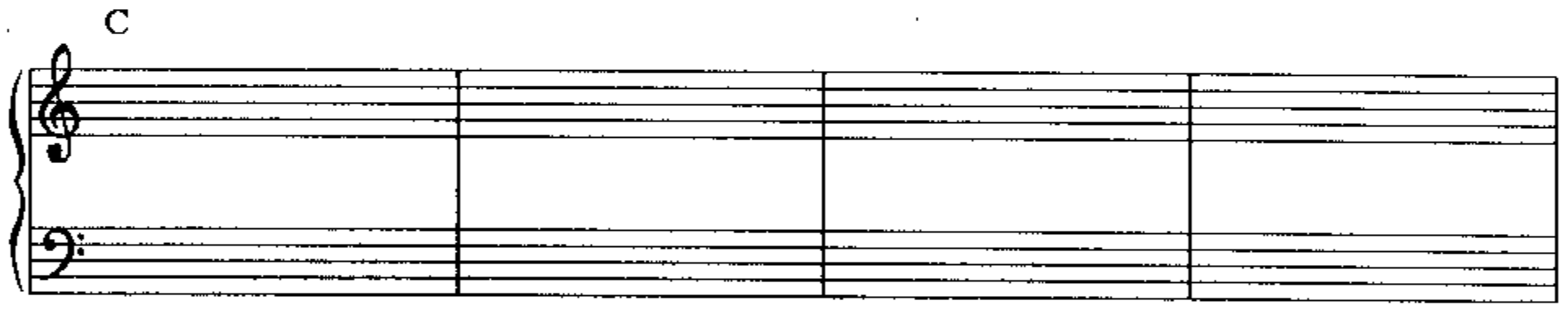
d. 音程

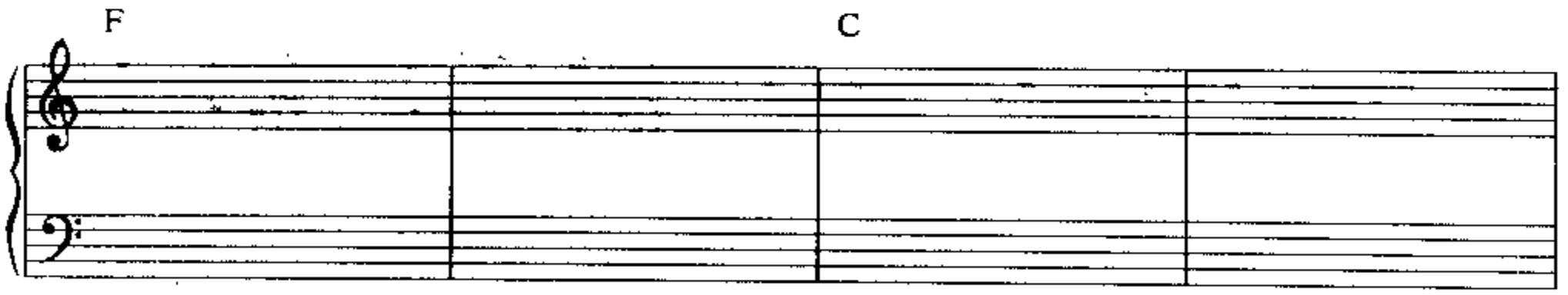
e. 综合上面的方法

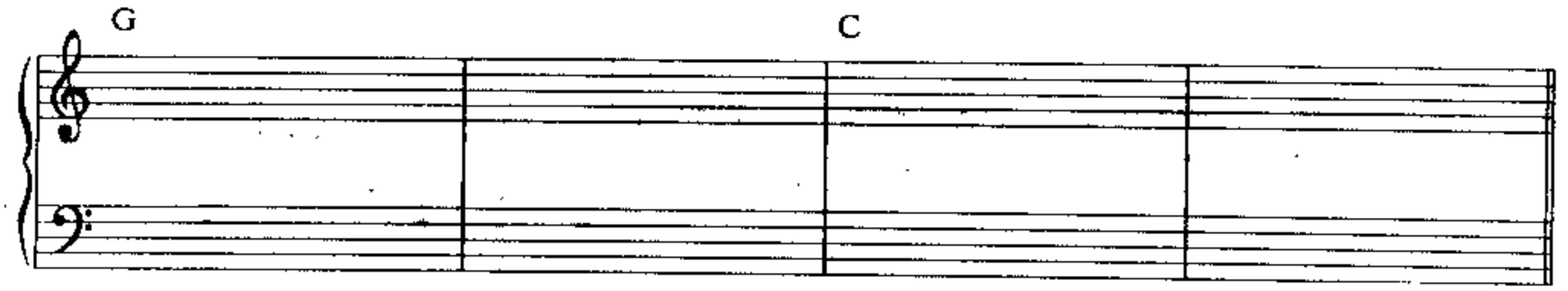
f. 八分音符形式

g. 附点八分音符形式

3. 将你最喜欢的即兴演奏写下来.

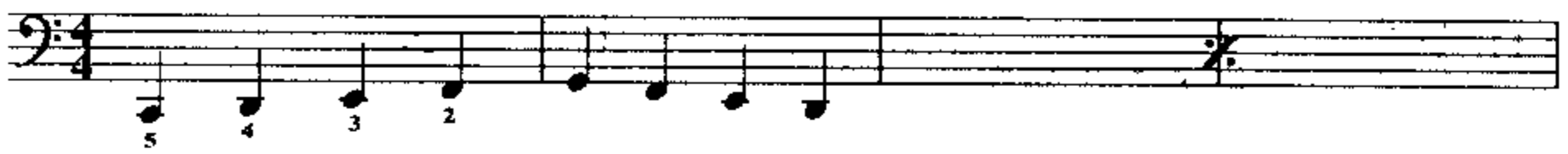


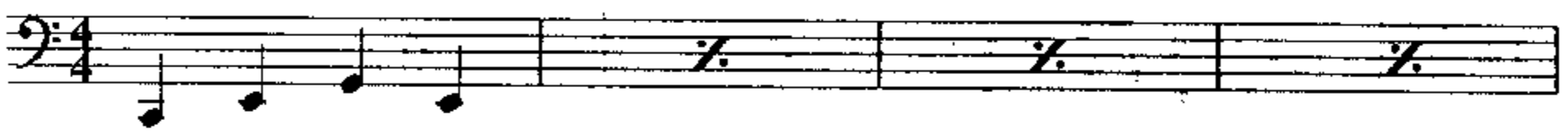



## 第十四节　各种布基乌基低音形式表

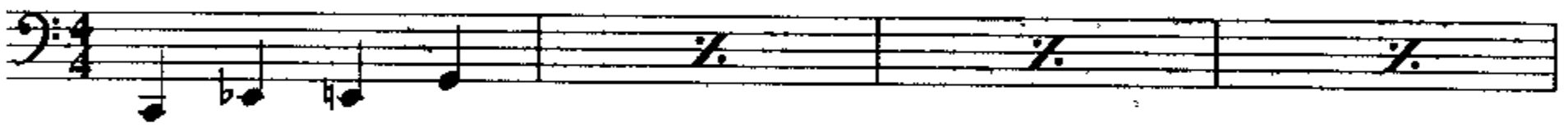
1.



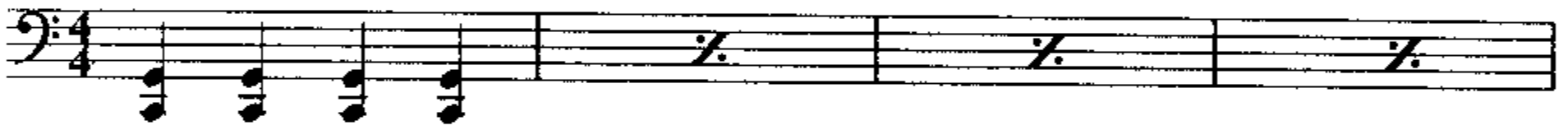

2.



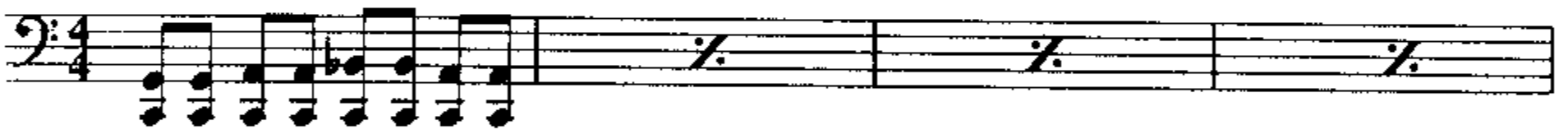
3.



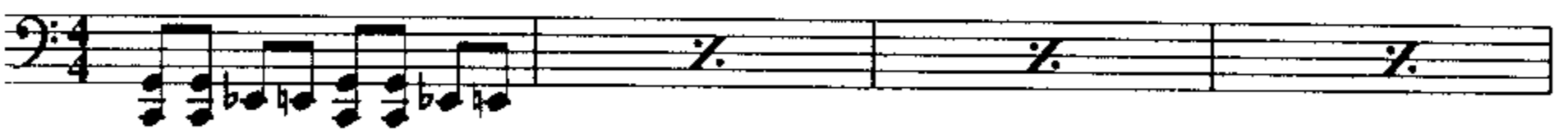
4.



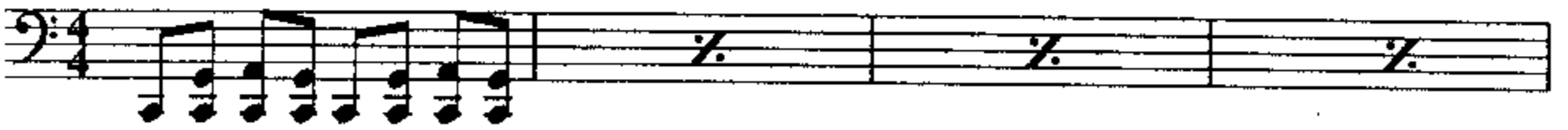
5.



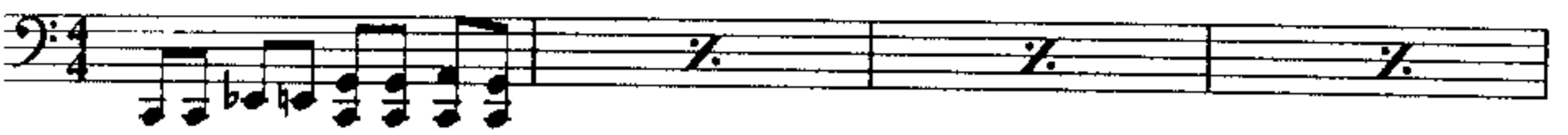
6.



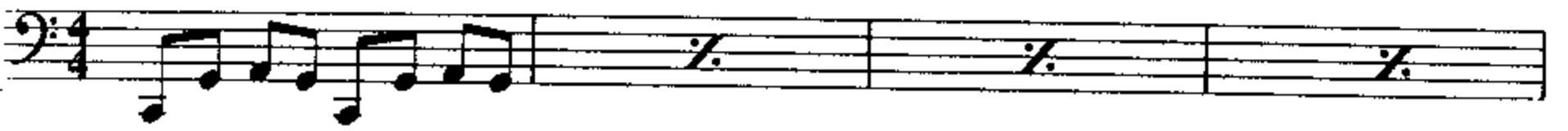
7.

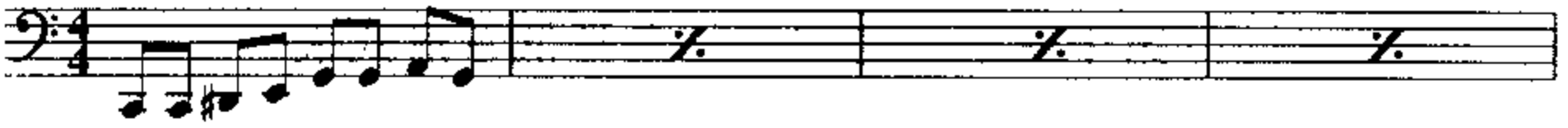


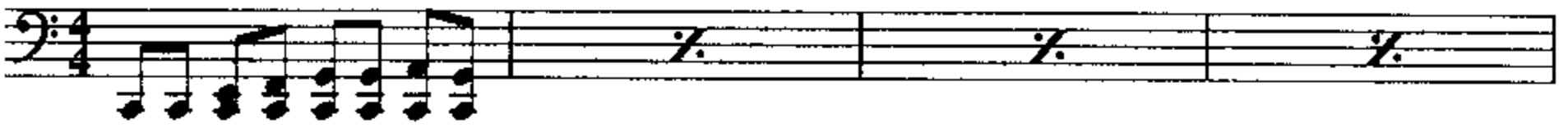
8.

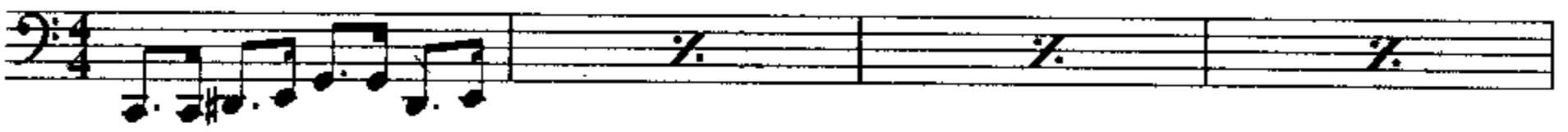


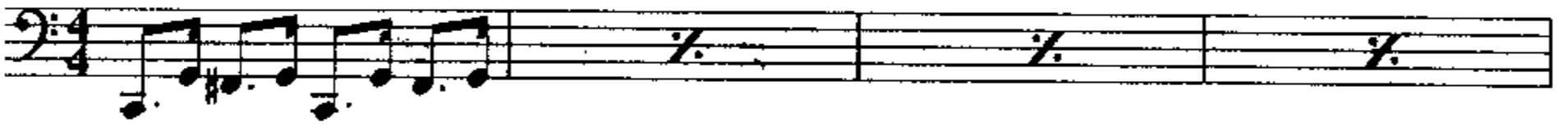
9.



10. 

11. 

12. 

13. 

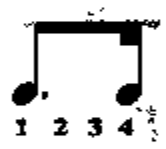
# 第七章　即兴演奏实践指导

通过前两章的学习与实践，我们对爵士钢琴演奏法以及即兴演奏有了一些初步的认识与基础。本章主要从实际运用出发，通过完整的乐曲来整体布局、灵活运用我们已经掌握的技巧，逐步走向真正意义上的即兴演奏。

## 第一首　《全世界都在他掌管之下》

学习指南：

1. 这首歌曲的节奏特点为附点八分音符以及随后的十六分音符，练习时可用下列两种方法来加以练习：

   a. 把一拍分成四等份，即： 


   b. 十六分音符紧靠后面的音符，即短靠长：

2. 标出歌曲的段落，即前 1－8 小节为 A 段，9－17 小节为 B 段。而 B 段是 A 段的变奏。

3. 将下列的和弦级数填入曲中：

A 段 =　$\flat E$ | $\flat E$ | $\flat B_7$ | $\flat B_7$ | $\flat E$ | $\flat E$ | $\flat B_7$ | $\flat E$ ‖

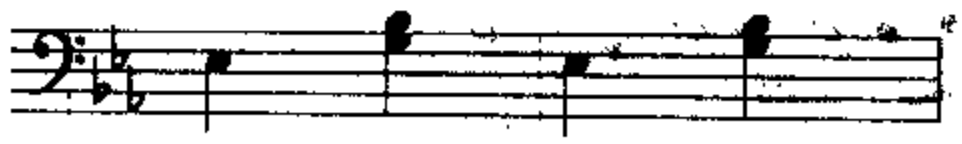
　　I　　I　　$V_7$　　$V_7$　　I　　I　　$V_7$　　I

B 段 =　$\flat E$ | $\flat E$ | $\flat B_7$ | $\flat B_7$ | $\flat E$ | $\flat E$ | $\flat B_7$ | $\flat B_7$ | $\flat E$ ‖

　　I　　I　　$V_7$　　$V_7$　　I　　I　　$V_7$　　$V_7$　　I

使用一样的节奏，做和弦音的即兴演奏。

4. A 段的低音使用的都是级进，要注意每一拍都是重拍。让我们换换别的低音型式：

a. 分散和弦型式： 

b. 西部低音型式：

# 全世界都在他掌管之下

① ♭E

He's got the whole wor – ld in His hands; He's got the

③ ♭B7

whole wide wor – ld in His hands; He's got the

♭E ⑥ ♭E

whole wor – ld in His hands; He's got the

♭B7 ♭E ♭E ⑨

whole world in His hands. He's got the lil – l ti – ny ba – by in His hands; He's got the

⑫ ♭B7 ♭B7 ♭E

lil – l ti – ny ba – by in His hands; He's got the lil – l ti – ny ba – by

⑭ ♭E ♭B7 ♭E

in His hands; He's got the whole world in His hands.

# 第二首 《当我需要你》

**学习指南:**

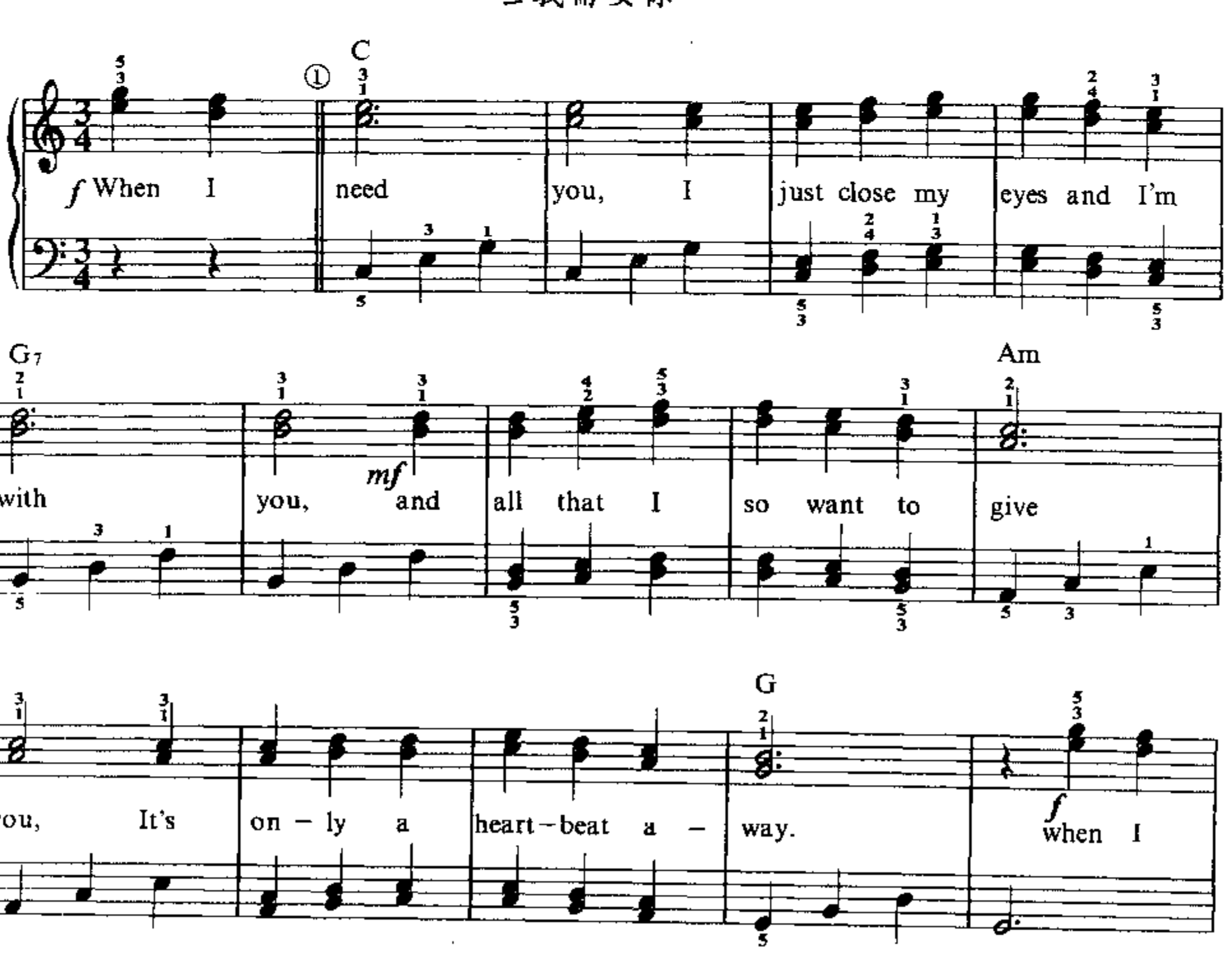
1. 这首歌曲是练习三度双音,找找看本曲的哪些地方双手都用三度双音,并注意指法的变化,弹奏时更要注意圆滑奏。
2. 找出并练习双手平行或是同向进行的地方,再练习双手是反向进行的部份。
3. 右手旋律要弹得比左手强一些,并仔细用耳朵去听。
4. 找出歌曲的分段之处:

   A 段 1－28 小节

   B 段 29－43 小节

   A 段 44－61 小节

   这是 ABA 三段式,最后的 A 段与前面的 A 段相似,只有最后几小节有所不同。
5. 从最后的 A 段起做和弦音与三度双音的即兴演奏。



(15) C G7

need love, I hold out my hands and I touch

(20) Am

love. *mf* I nev – er knew there was so much love. *p* I

(25) Am G7

keep – ing me warm night and day.

(29) F G

*mf*

Miles and miles of emp – ty space in be – tween us, *p* A

(33) F G

*mf*

tel – e – phone can't take the place of your smile. But you

37 C Am Dm 41 G7

know I won't _ be trav-el-ing for- ev - er. *f* It's cold out, but

*ff*

hold out and do like I do. When I need love I

*mp*

45 C

just close my eyes and I'm with you, and all that I

G7 50 *mf*

so, want to give you, It's on - ly a heart - beat a -

Am 54

way. *pp* When I need you. *rit.*

G7 F C 50

Ped * Ped * Ped * Ped *

# 第三首 《蓝调迪斯科》

**学习指南:**

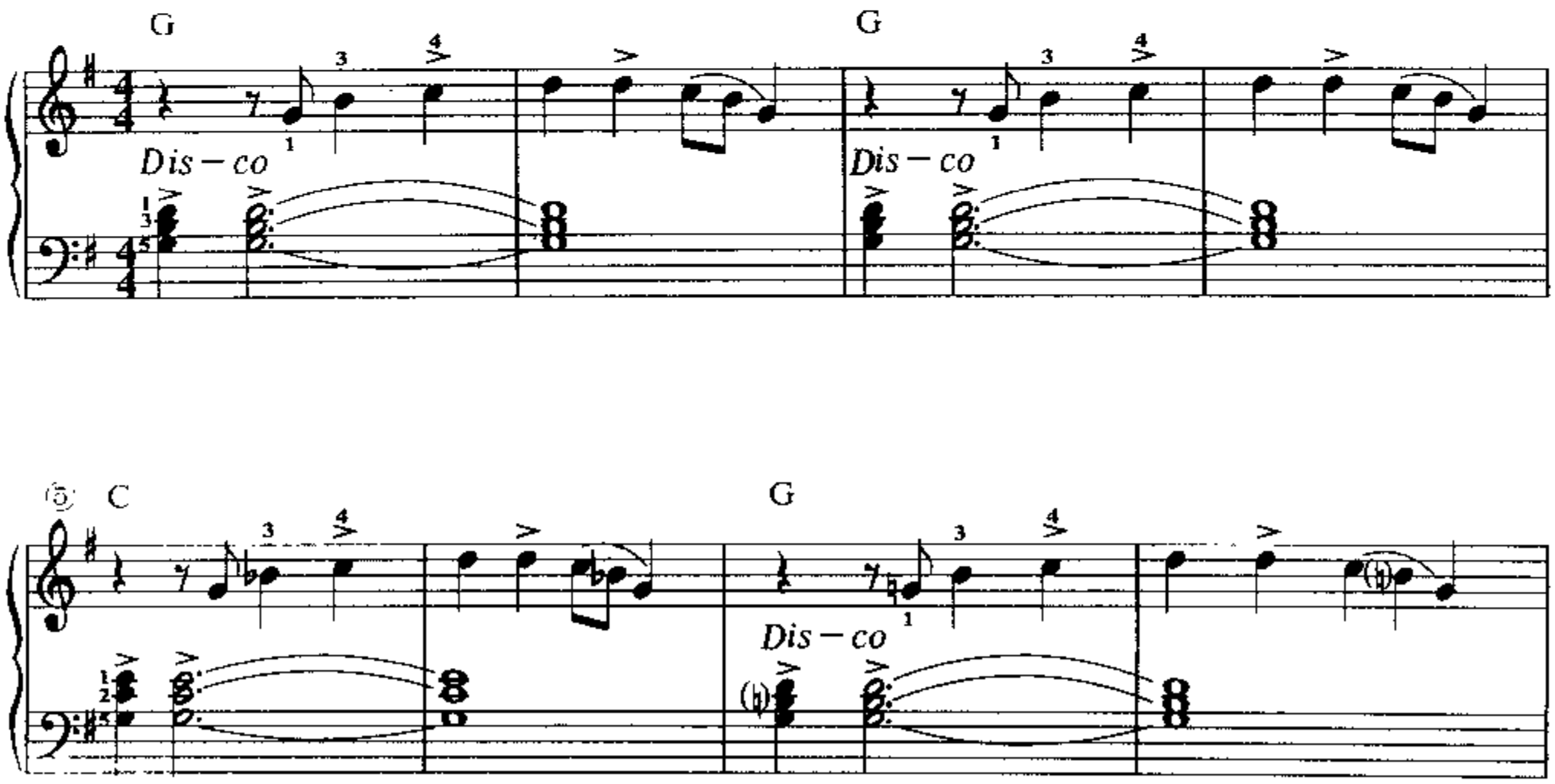
1. 蓝调通常使用 12 小节的和弦进行:

| G | G | G | G | C | C | G | G | $D_7$ | $D_7$ | G | G ‖ |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| I | I | I | I | Ⅳ | Ⅳ | I | I | $V_7$ | $V_7$ | I | I |

这种进行称之为 12 小节布鲁斯,在爵士乐与摇滚乐中经常用到,右手可作旋律的即兴演奏。

2. 这首曲子旋律使用反复的形式,在爵士乐与摇滚乐中我们称之为反复乐节(RIFF)。请使用相同的节奏与不同的 RIFF,在布鲁斯和弦进行上做即兴演奏。
3. 重音在爵士乐与摇滚乐中很重要,请在第二、四拍上加强重音,同时旋律要使用“断连奏”奏法。

蓝调迪斯科



⑨ D7 G

*Dis – co* *Dis – co*

⑬ G

*Dis – co* *Dis – co*

⑰ C G

*Dis – co* *Dis – co*

㉑ D7 G

*Dis – co* *Dis – co*

# 第四首 《强尼只会唱一个音》

**学习指南:**

1. 让我们学习本曲的曲式:

   前奏－1 ～ 2小节　　诗歌－3 ～10 小节　　合唱－11 ～32 小节

   A 段－11 ～23 小节　　B 段－24 ～32 小节

   A 段－11 ～23 小节(反复)　尾奏－33 ～42 小节

2. 找出并练习不同的伴奏型式:

   a. 五度交替 1 ～6 小节;　b. 分解和弦 11 ～20 小节;　c. 单音进行 21 ～42 小节

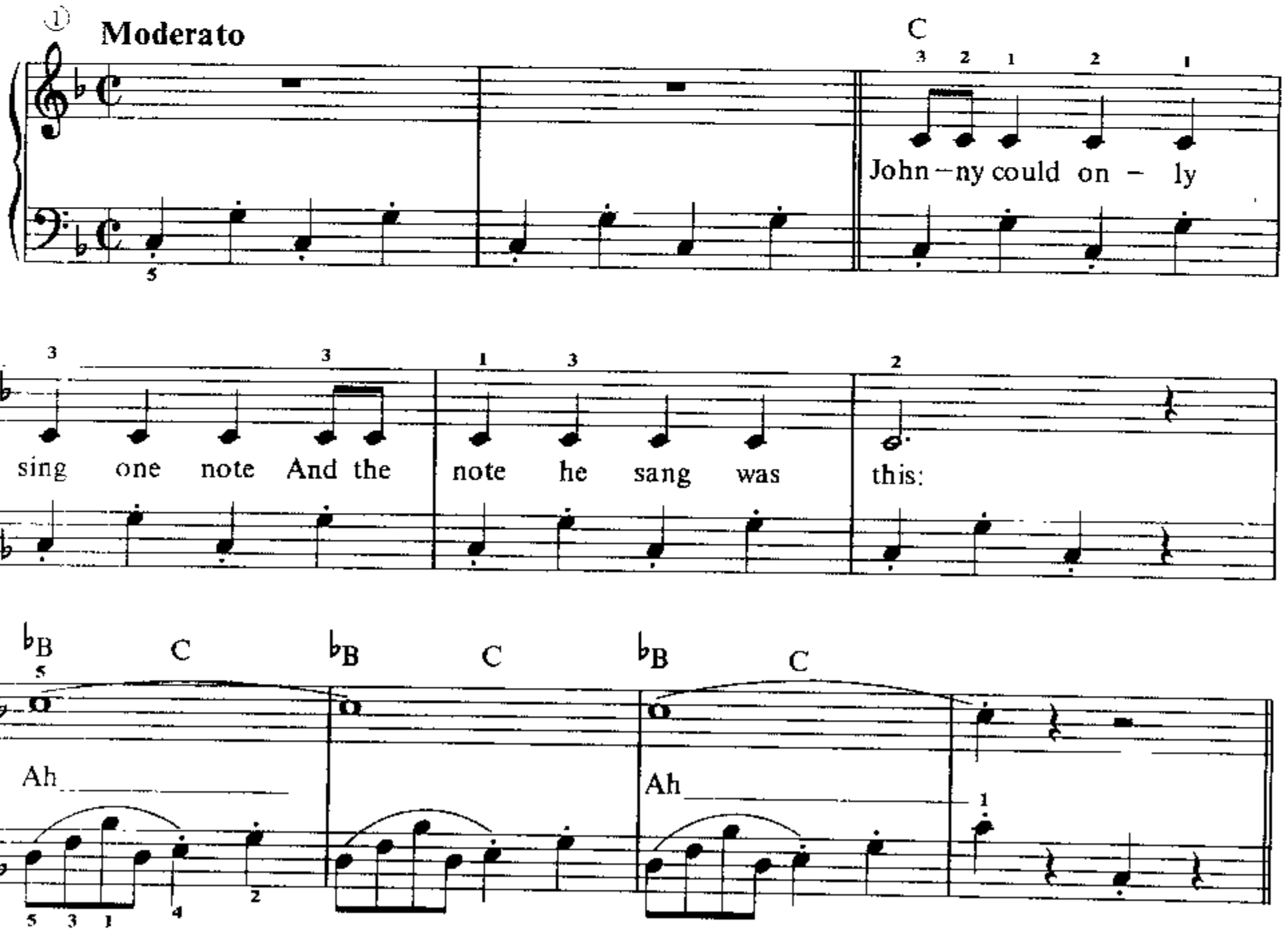
3. 找出并练习右手不同的音程。

   11～ 19 小节: 四度、五度、六度、七度、八度

   33 ～ 42 小节: 二度、三度、四度、六度

4. 请在 11 ～ 23 小节同样的和弦进行上做和弦音的即兴演奏。

强尼只会唱一个音



⑪ F ♭E C F C

Poor John – ny One Note Sang out with gus – to And
Poor John – ny One Note Yelled wil – ly nil – ly, Un –

⑮ F C 1. F ♭E C

just o – ver – lord – ed the place.
til he was blue in the

⑲ 1. D7 Gm F Gm7 C7

face, For hold – ing one note was his

㉓ F *To Coda* ♭A C7

ace. Could – n't hear the brass, Could – n't hear the

27

F

drum,

Am

He was in a

$\flat$A

class

30

$C_7$

by him – self, by

F

gum!

*D.S. 𝄋 al Coda ⊕*

33

*Coda*

F

F

Sing John – ny

$Gm_7$

One

$C_7$

Note

36

F

$Gm_7$

C

F

Sing John – ny

39

$Gm_7$

C

One Note, out

F

loud!

C

Out

F

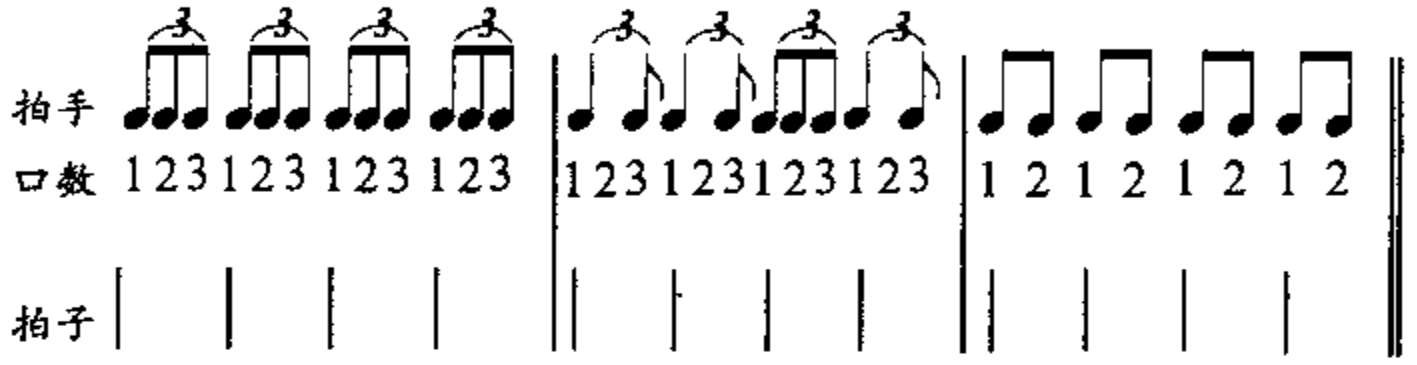
loud!

*r.h.*

# 第五首 《我已经得到爱》

**学习指南：**

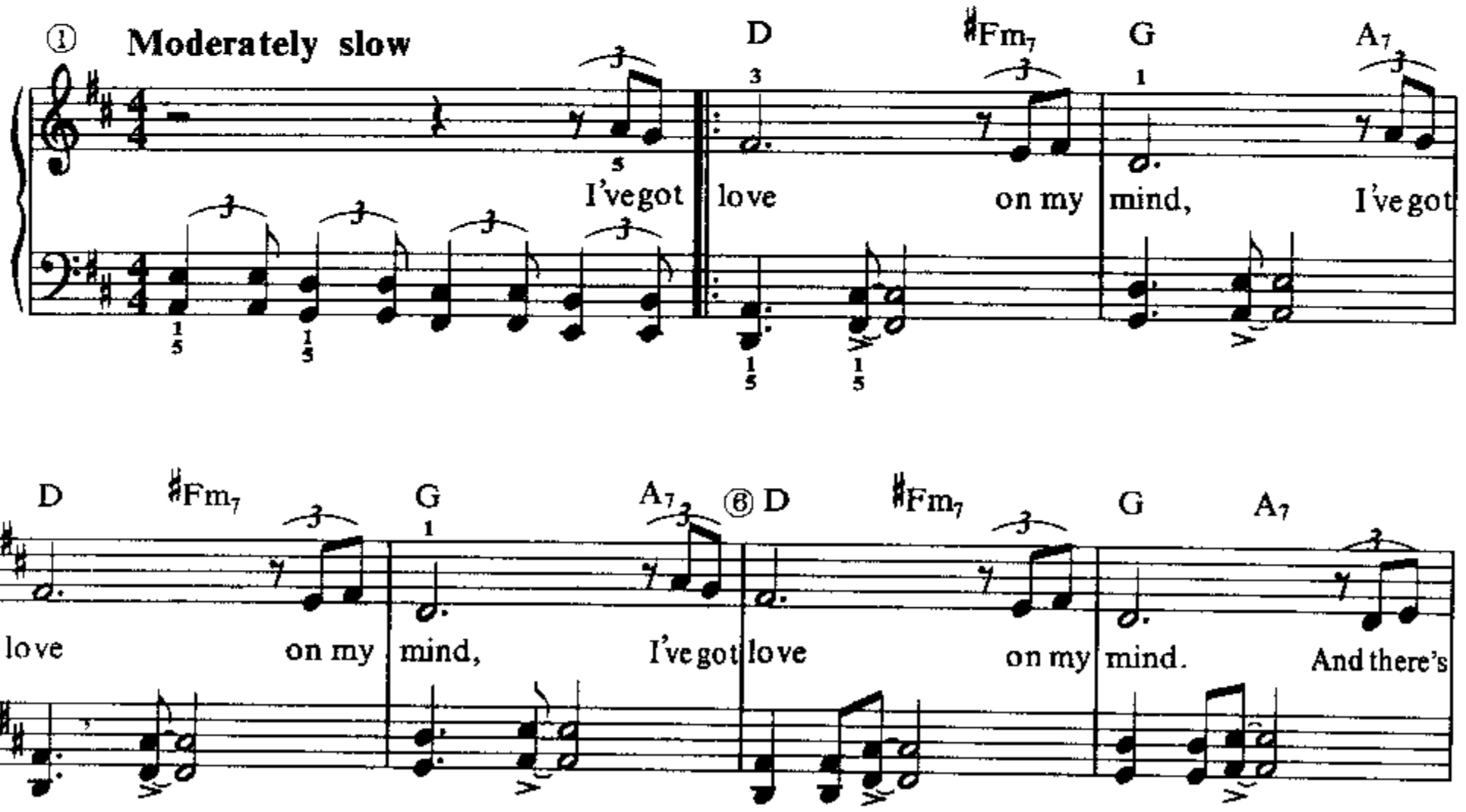
1. 注意右手与左手三连音的地方，三连音是一拍分成三等份，请仔细练习下面节奏。

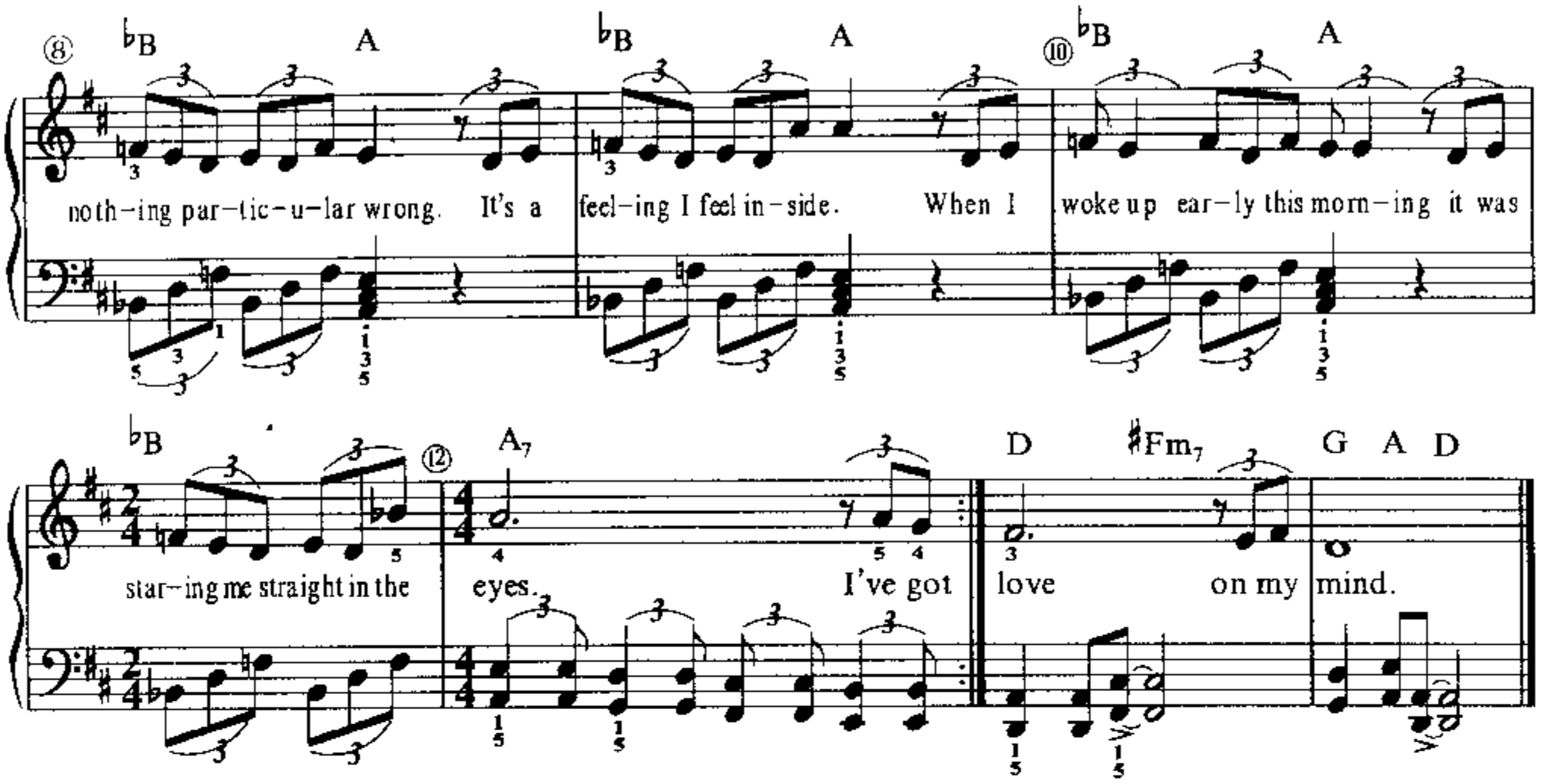



自己可以做几组类似上面的型式来练习，当你在弹曲子时要注意数好拍子。

2. 练习左手的平行五度，指法是 1 与 5。
3. 注意前奏的低音五度级进下行 A、G、F、E，另外找出有几组的进行是 D、F、G、A，并在这种形式上做旋律的即兴演奏。
4. 注意左手的重拍是在反拍上，记得在重音上要稍微强调。
5. 右手的乐句要圆滑奏。

## 我已经得到爱






## 第六首 《乔 治 女 郎》

**学习指南:**

1. 找出本曲的曲式:

   A 段 1 ~ 8 小节,反复 9 ~ 16 小节。

   B 段 17 ~ 24 小节

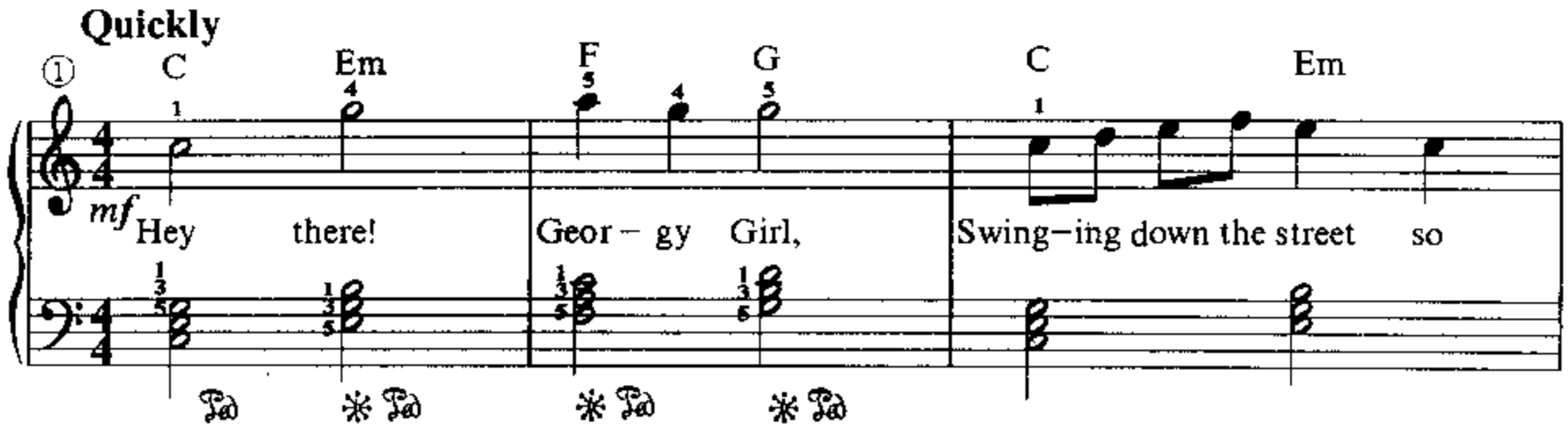
   A 段 25 ~ 35 小节 扩大 36 ~ 37

2. 弹奏本曲中固定型的和弦 C Em FG 于 1 ~ 4 小节。注意 5 ~ 8 小节如何发展固定型的和弦 C Em F ♭B G 请在这些固定型和弦上做旋律的即兴演奏。

3. 注意指法的变化,右手于 1、4、6、9、12、14 等小节手指稍有扩张,第七小节如音阶般超越的指法也要注意,还有左手的第 23 小节也是如此。

4. A 段部份每个和弦可以踏一次制音踏板(右边),B 段则不用。

乔 治 女 郎



④ F G C Em F ⑦ ♭B

fan – cy free, No–bod–y you meet could ev – er see the lone – li–ness there

in – side you. C Em F G ⑪ C Em

*f* Hey there! Geor – gy girl, Why do all the boys just

F G C Em F ♭B G ⑭

pass you by? Could it be you just don't try, or is it the clothes you wear?

⑰ Am Em F

*mp* You're al – ways win – dow shop–ping but nev – er stop–ping to

⑳ C E A D

buy. *mf* so shed those dow – dy feath–ers and

23 G G7 C Em

fly a lit – tle bit. Hey there!

Ped * Ped

26 F G C Em F G

Geor – gy girl, There's an–oth–er Geor – gy deep in – side.

* Ped * Ped

29 C Em F G Am

Bring out all the love you hide and oh, what a change there'd be,

32 F F G

The world would see A new Geor – gy

35 C Em F G C

girl. A new Geor – gy girl.

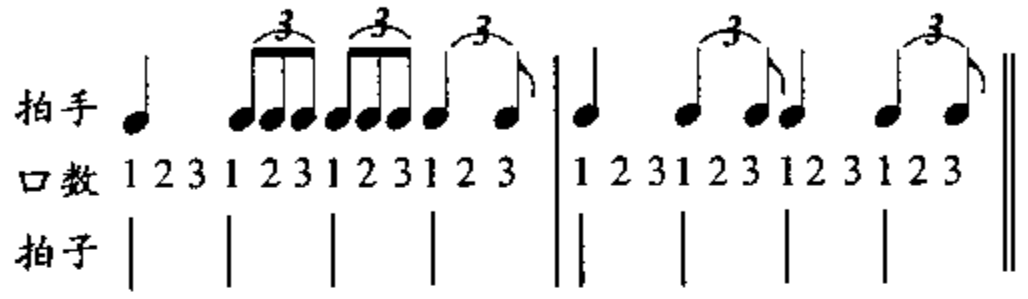
rit. p

Ped

# 第七首 《越橘小山丘》

**学习指南:**

1. 三连音就是一拍分成三等份,拍下面的节奏并口数 1、2、3。




将旋律的节奏拍拍看,再拍低音的节奏。

2. 本曲是 A－B－A 型式

A 段:2 ～ 10 ,反复 10 ～ 18。

B 段:18 ～ 26

A 段:26 ～ 34

请标明在谱上。

3. 注意 A 段低音的型式是根音位置(本位)

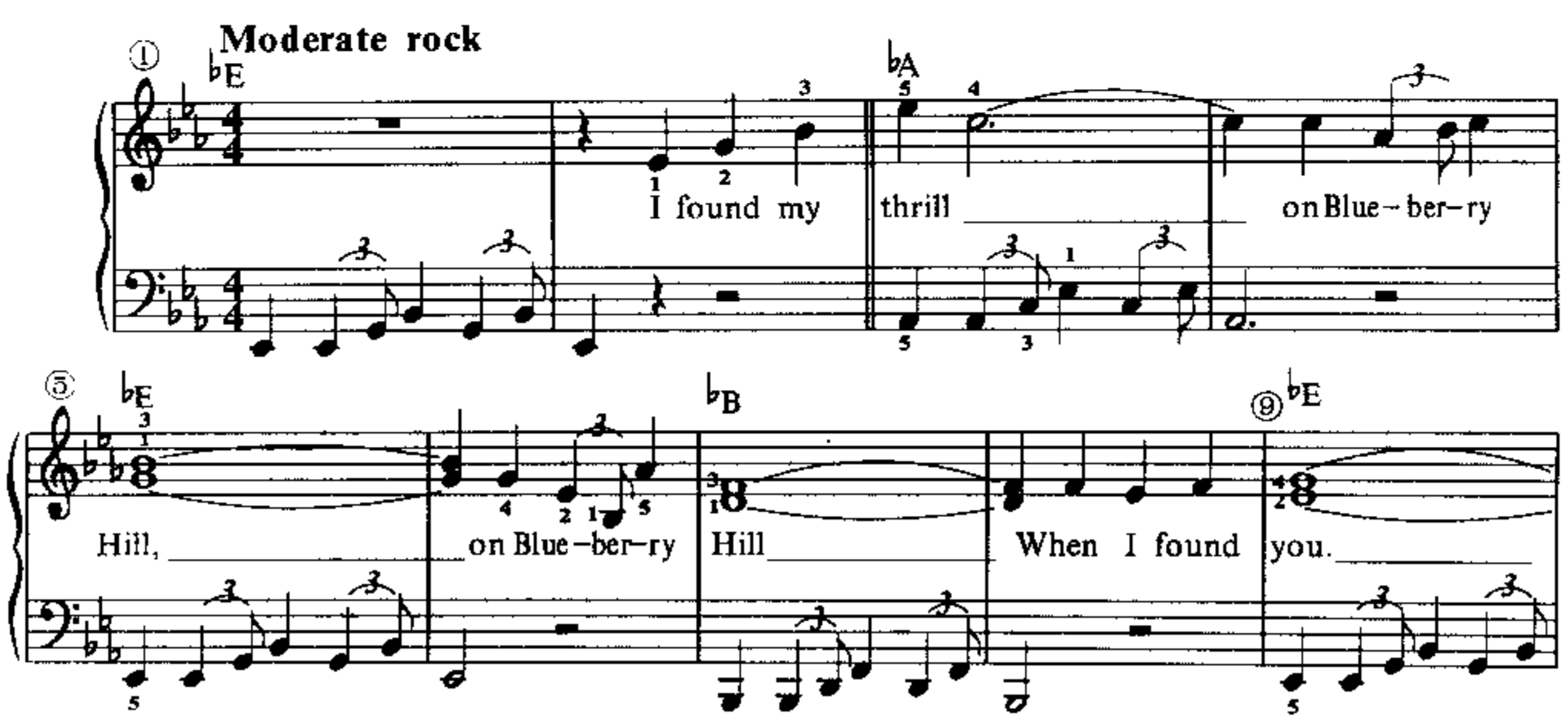
$\flat_A$ | $\flat_A$ | $\flat_E$ | $\flat_E$ | $\flat_B$ | $\flat_B$ | $\flat_E$ | $\flat_E$ :‖

使用同样的低音型式,右手做旋律的即兴演奏于反复的 A 段中。

4. 旋律中使用了几个音程与和弦,找出所有三和弦、四度音与第一转位的和弦。

5. 记得左手的二、四拍是重拍。

越橘小山丘



♭A ⑬ ♭E

The moon stood still on Blue-ber-ry Hill. and lin-gereo un-

♭B ⑰ ♭E ♭E

til my dreams came true. The wind in the wil-low played

⑳ ♭E Gm D ㉓

Love's sweet mel-o-dy But all of those vows were made were nev-er to

G ♭B7 ㉗ ♭A ♭E

be. Tho' we're a- part, part, You're part of me still

㉛ ♭B ♭E ♭A ♭E

For you were my thrill On blue-ber-ry Hill. rit.

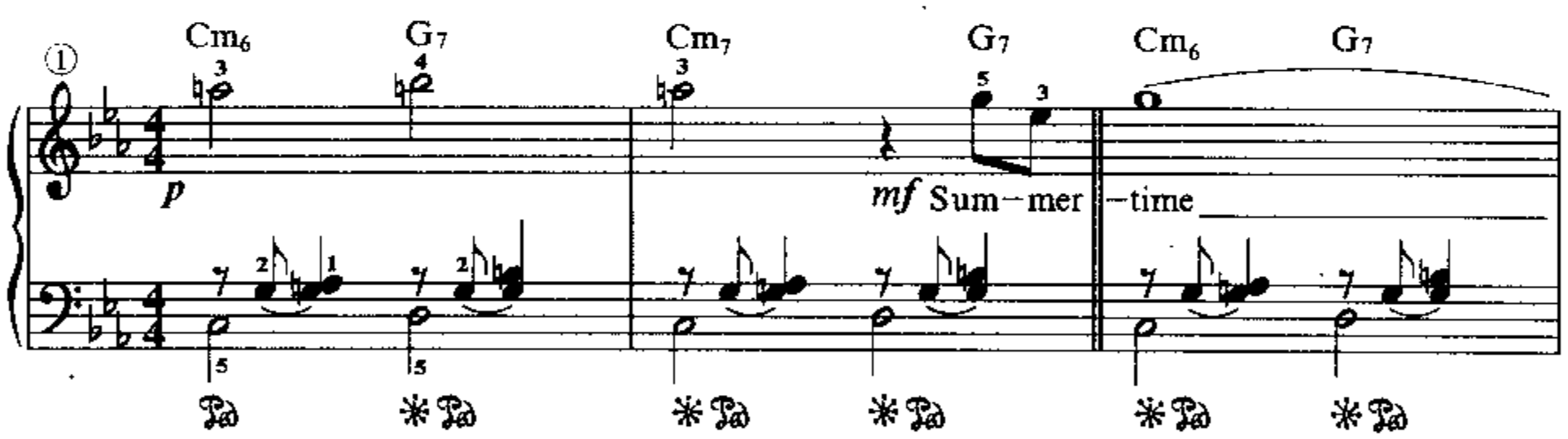
# 第八首 《夏 日 时 光》

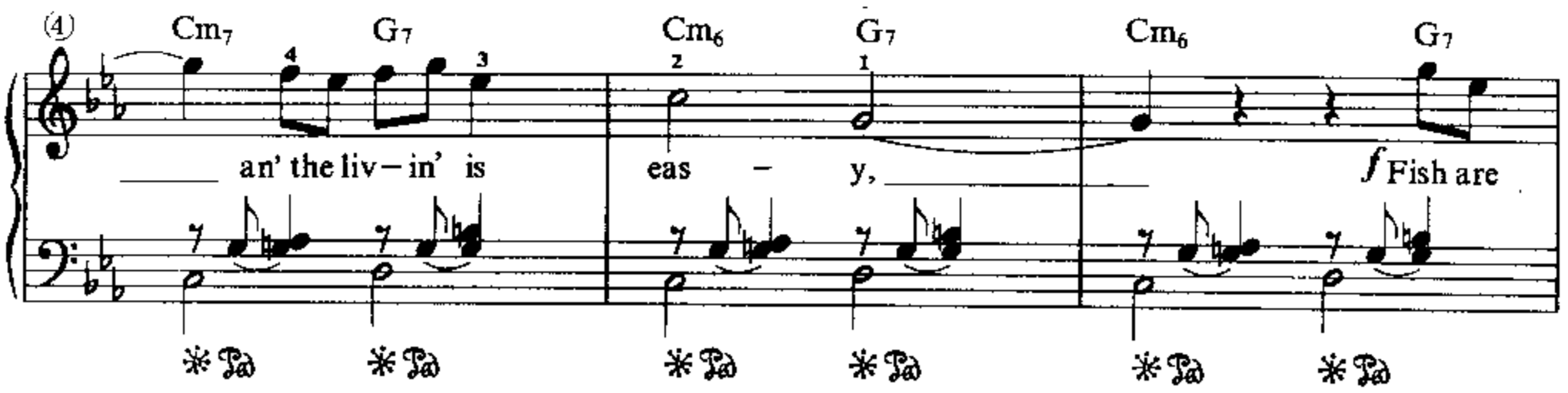
**学习指南**:

1. 弹奏以前先看清调号,这首歌是 C 小调,请找出所有的还原记号。
2. 找出所有相似与一样的旋律形式,一首曲子若有越多相似的地方,则越容易学习。
3. 注意第一小节的低音形式,这种固定型的低音形式在这首 C 小调的曲子中占了大部份。
4. 找出右手手指改变的地方,说出第一个音与手指号,第 5、9、13、19 小节右手拇指稍微扩张,第 15 小节左右手是做反向的音阶进行。
5. 将乐句圆滑奏,再加上强弱对比。
6. 左手的固定型低音要弹得比旋律柔弱些。
7. 加上制音踏板,当左手弹半拍之后,脚踏板马上踩下,当看到"*"记号时,马上放掉踏板。

## 夏 日 时 光

**Slow Ballad**



⑦ Fm ♭A ♯F° $G_7$

jump — in', an' the cot–ton is high. Oh yo,

⑪ $Cm_6$ $G_7$ $Cm_6$ $G_7$ $Cm_6$ $G_7$

dad–dy's rich, an' yo' ma is good look — in',

⑭ Cm F ♭E Cm F Fm.

*f* So hush, lit–tle ba–by don' yo,

⑰ $Cm_6$ $G_7$ $Cm_6$ $G_7$ $Cm_6$ $G_7$

*mf* cry.

⑳ $Cm_6$ $G_7$ $Cm_6$ $G_7$ $Cm_6$

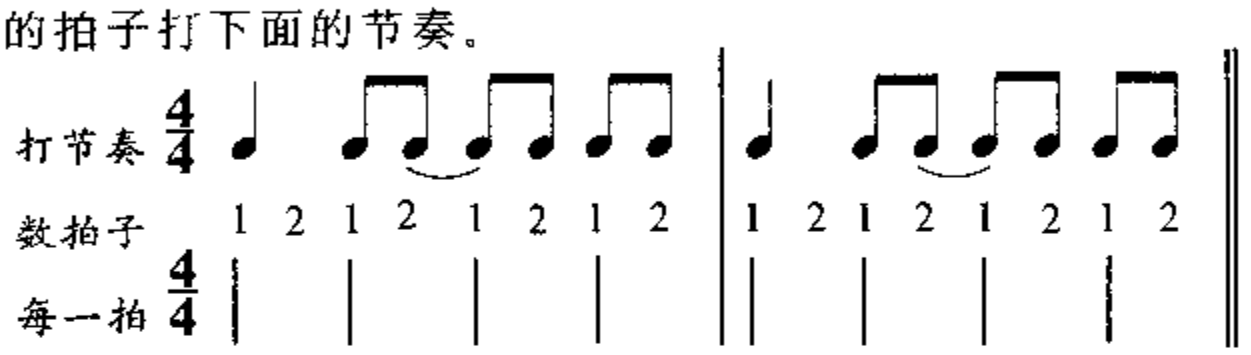
*p*

# 第九首 《纽 约 人》

**学习指南:**

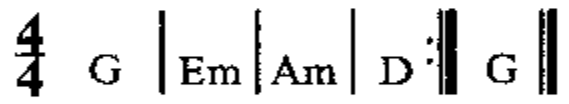
1. 这首曲子富有切分音的节奏形式,当切分音时,弱拍变成强拍,这是因为连线使之产生切分音。

用稳定的拍子打下面的节奏。




试做其他的切分音形式,将上面的连线改变在不同的地方,试弹本首曲子的右手切分音节奏。

2. 练习一下左手的五度音程,指法必需正确与平稳。当左手由一个五度音程要移至另一个五度音程时,请不要看键盘。
3. 注意右手和弦的指法已变成 1、2 与 4 指,当第 4 指要移至下一个音时,要很流畅地弹过去,多练习几次,直到手指感觉很顺利为止。
4. 本首曲子大都由下列简单的和弦所组成:




使用根音位置将上列的和弦用左手练习,再弹一次,右手同时做含有切分音的即兴演奏。

## 纽 约 人

**Moderate Disco Tempo**

D7 Gmaj7 ⑩ Em7 Am7

*f* up in Har- lem. down on Broad- way. *mf* You're no tramp, but you're no la - dy. Talk- in' that street talk you're the *f*

D7 Bm7 ⑭ E7 Am7

heart and soul of New York Cit - y. *mf* and love, love is just a pass - ing word. It's the

*f*

Bm7 E7 (♭9) Am7 ⑳ D7

thought you had in the tax - i - cab that got left on the curb, when he dropped you off at

G ㉓ Em7 ㉖ D7

East Eight- y- third. Oh, *mf* oh, oh, you're a na- tive New York - er, you're a na- tive New York - er, You should No one

G Em7 Am7 ㉙ D7 G

know the score o - pens the door You're a na - tive New for a na - tive New York - er. Oh,

# 第十首 《我 们 的 爱》

**学习指南**:

1. 在这首曲子中,右手使用了一些转位的和弦,所谓的转位和弦,是指和弦音重新的排列,如 $^{\flat}$B 和弦根音位置是 $^{\flat}$B－D－F 转位后就变成 D－F－$^{\flat}$B 或是 F－$^{\flat}$B－D,找出所有转位的和弦,并用正确的指法来弹。

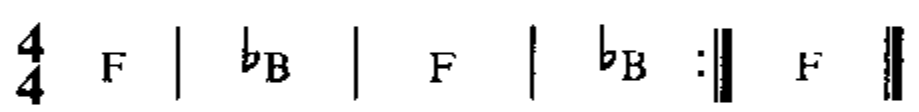
   另外一个表示转位的方法是 $^{\flat}$B 和弦写成 $^{\flat}$B/F 这表示 F 是最低的音符。

2. 有一些和弦,其指法是由 4 指代替 5 指,如第三与第五小节,找出所有的这种指法代替形式。

3. B 段(15 ～ 23 小节)使用分解和弦与琶音来伴奏,在弹此曲以前先练习分解和弦。

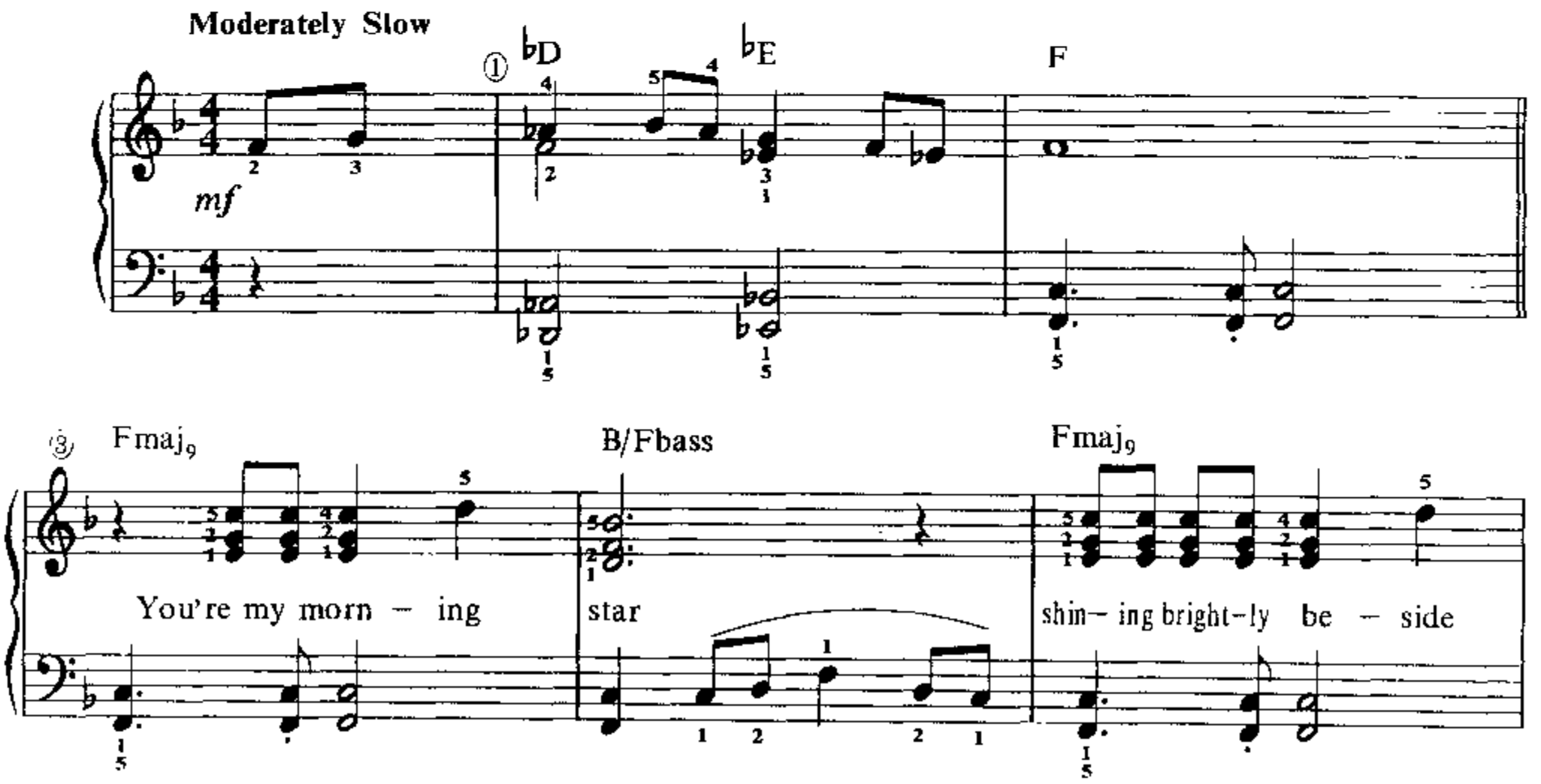
4. 第 14 小节的和弦是 Csus 4,这是挂留第四音的意思,也就是说由 C 往上数第四个音(F)是 C 和弦的挂留音,通常这个音要解决到 C 和弦的 E 音上,这种型式在摇滚乐中是很重要的一种不和协音响,请练习一下。

5. 在下列的和弦上做旋律的即兴演奏。




6. 使用一些不同的节奏形式于下面的曲子中。

## 我 们 的 爱



6 B♭/F bass — Fmaj9 — B♭/F bass

me. And if we keep this love, we will

9 Fmaj9 — B♭/F bass — 11 Dmaj7

last through all e – ter – ni – ty. just the way we

13

are. I love it; love it. It's just the way it should be. Our

15 F *smoothly* — Dm

love will stand tall as the trees. Our love will spread

18 B♭

wide as the seas. Our love will shine bright in the night like the

21 C7 — F

stars a – bove. And we'll al – ways be to – geth – er, our love.

## 第十一首 《你 需 要 我》(二重奏)

学习指南:

1. 此首曲子是 A－B－A 并带有前奏与尾奏的曲式。

前奏 ……1－4

A 段 ……5－13　反复 14－23

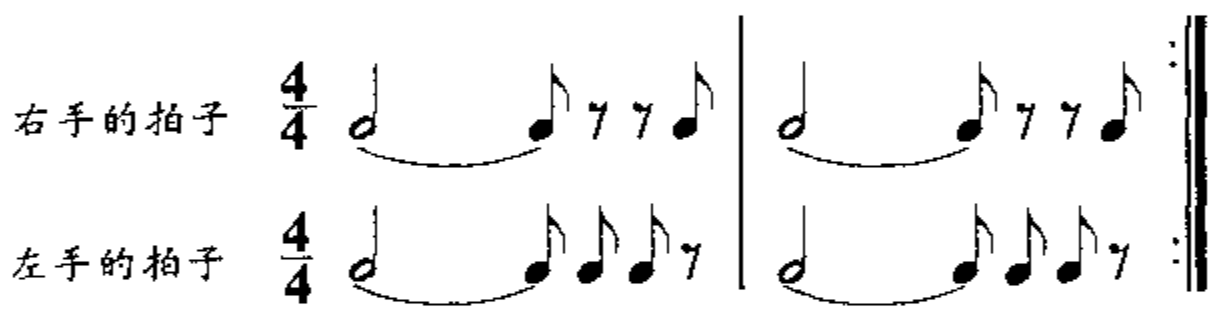
B 段 ……24－32

A 段 ……5－22 (反复)

尾奏 ……33－37

找出各段所在,并填在谱上。

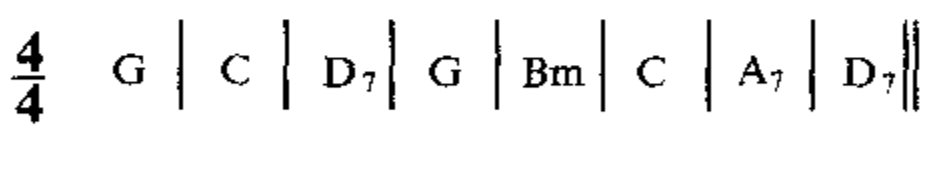
2. 同样的旋律节奏型式出现在第一钢琴(4－13 小节),也出现在第二钢琴(13－20 小节)上,请将下面的练习先分手打拍子,再用双手练习。




将下面第二钢琴低音与和弦部份练习看看。

分别将第一钢琴与第二钢琴的旋律部份练习一下。

3. 下面是这首曲子重要的和弦进行型式:



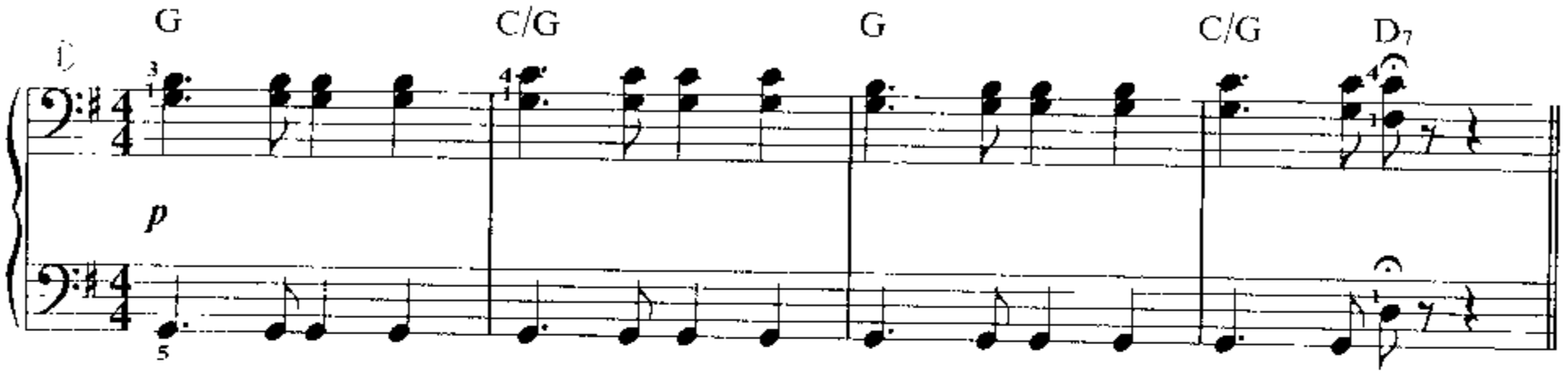

当第二钢琴弹和弦时(5－12 小节),第一钢琴可以用和弦音来即兴旋律。在 13－22 小节中第二钢琴也可以用和弦音来即兴旋律,而第一钢琴要弹和弦部份,从头至尾请保持一定的速度。

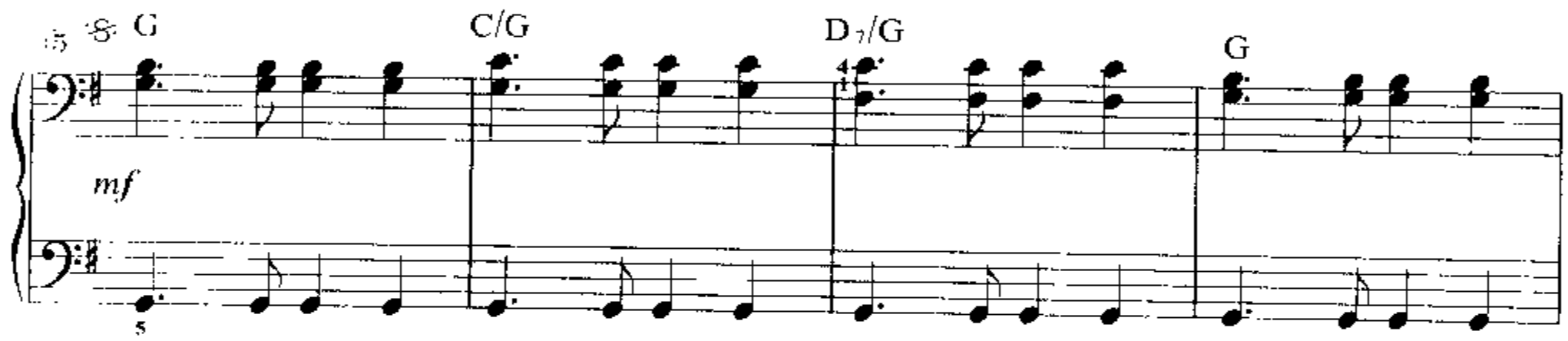
4. 注意一下指法,有许多地方手指有所扩张(第二钢琴:4、7、10、11、19 小节;第一钢琴:20、24 小节),也有用别的指法代替(第二钢琴:10;第一钢琴:20、22、24 小节),请在该注意的地方做记号,并仔细练习到很熟练且指法很舒适为止。

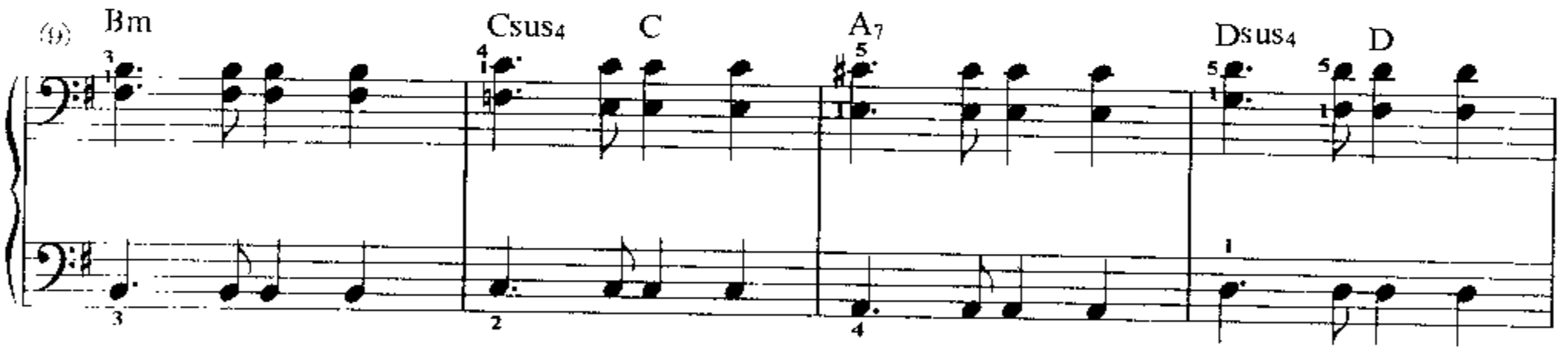
# 你需要我

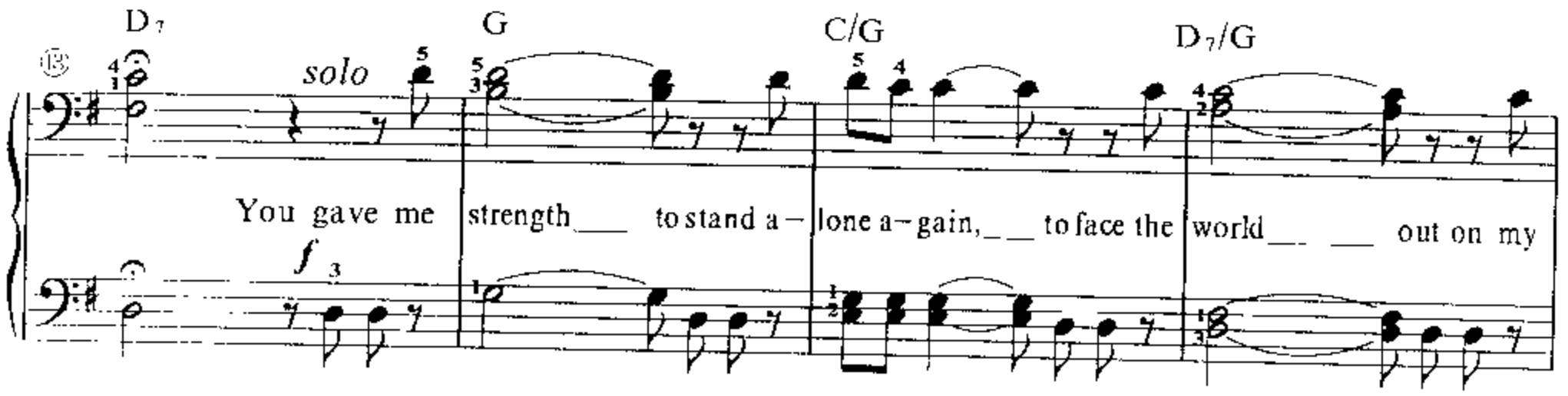
## 第二钢琴

**Slow Ballad Tempo**



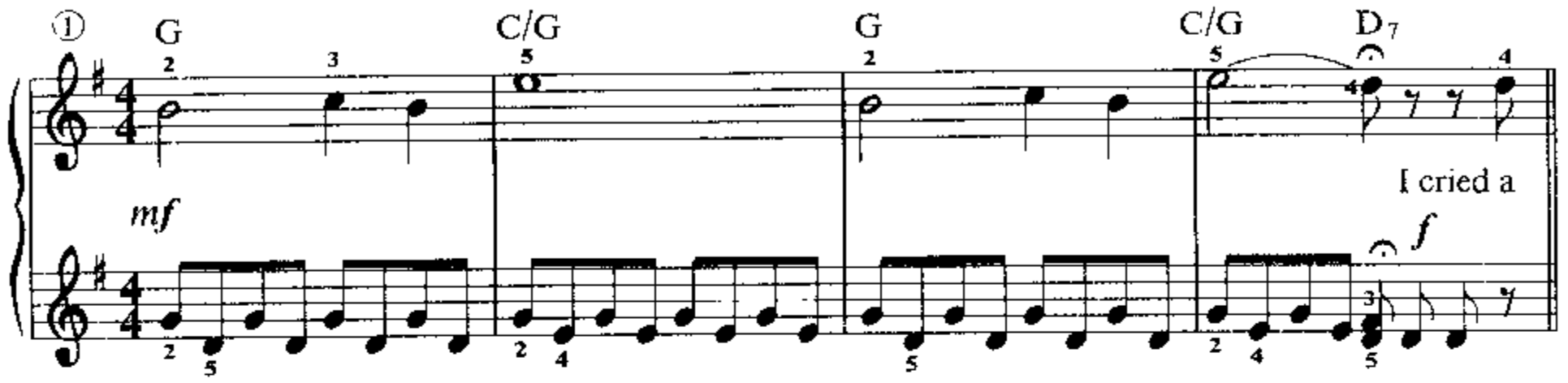



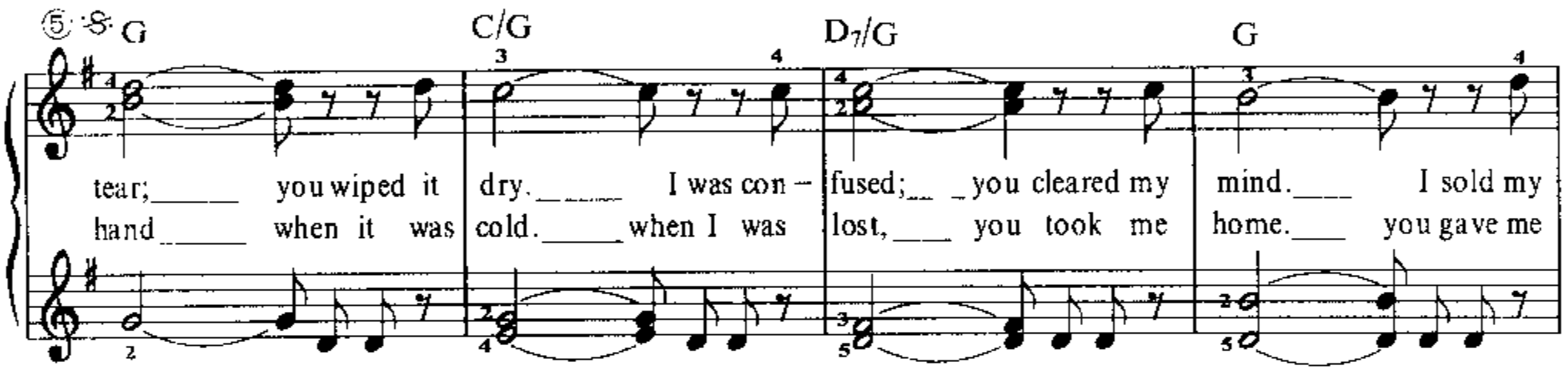



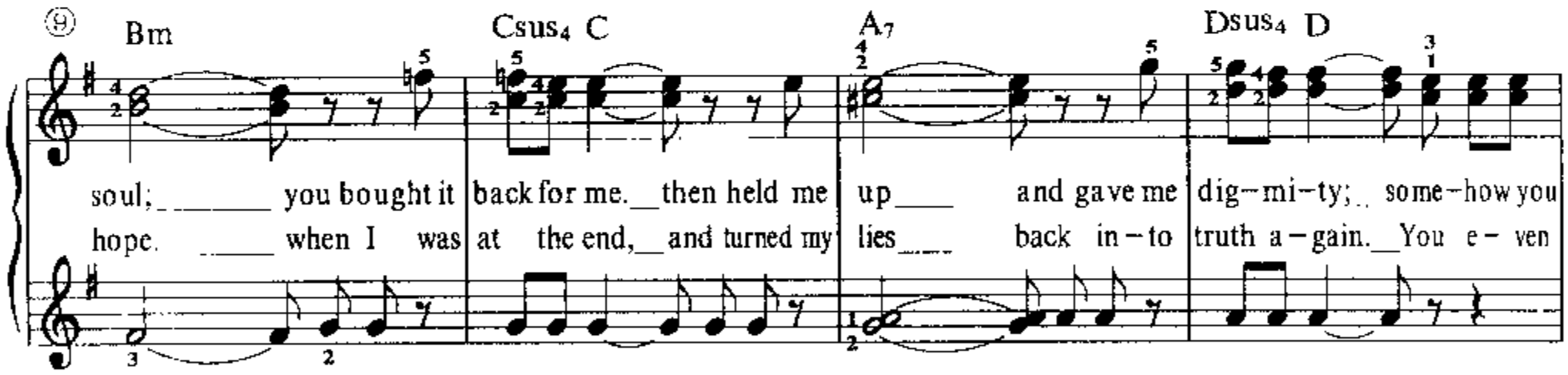
# 你需要我

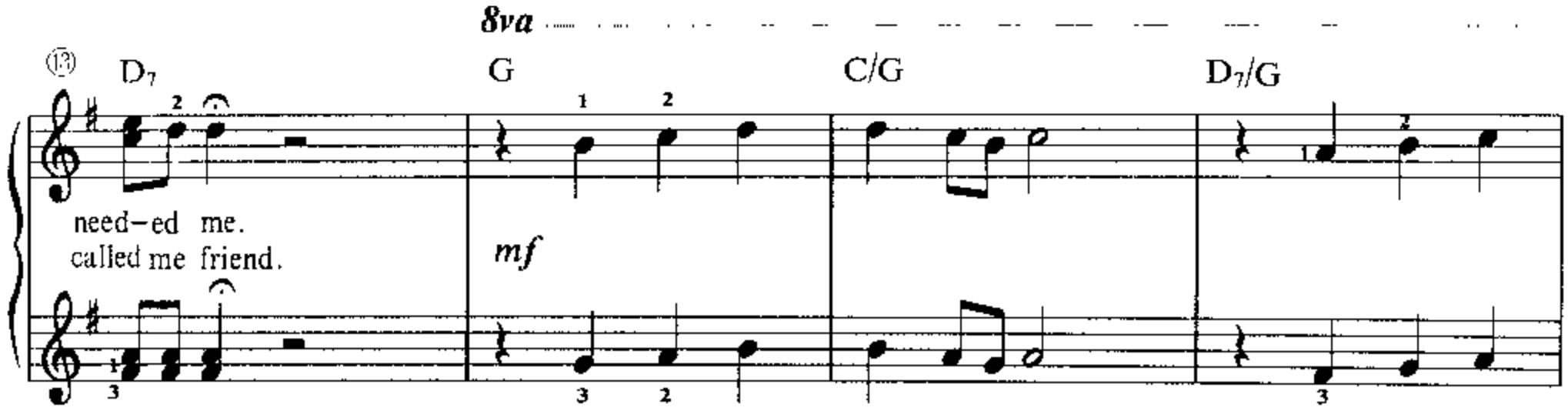
## 第一钢琴

**Slow Ballad Tempo**



*No Solo*

G Bm Csus4 C ♯Cdim C/D B/♯D Em

⑰

own a gain. _ _ You put me high_ _ _ up－on a ped－es－tal. *mf*

A7 D7 *To Coda* ⊕ G B/♯D Em C/D

21

C G/B Am7 D7 G B7 Em G/D

25

C G/B A7/♯C A7 D7sus4 D7 D7sus4 D7

29 *D.S.al⊕Coda*

⊕ *Coda*

G E7 A7 D7 G E7 Am7 D7 G

33

*ril.*

⑰ G Bm $Csus_4$ C ♯Cdim G/D B/♯D Em

So high that I could al－most see e－

*f*

㉑ $A_7$ $D_7$ *To Coda* ⊕ G B/♯D Em G/D

ter－ni－ty: you need－ed me. you need－ed me. And I can't be－lieve it's you: I can't be－

㉕ C G/B $Am_7$ $D_7$ G $B_7$ Em G/D

lieve it's true. I need－ed you and you were there. And I'll nev－er leave, why should I leave,I'd

*D.S.al* ⊕ *Coda*

㉙ C G/B $A_7$/C $A_7$ $D_7sus_4$ $D_7$ $D_7sus_4$ $D_7$

be a fool. cause I fin－lly found some－one who real－ly cares. You held my

G $E_7$ $A_7$ $D_7$ G $E_7$ $Am_7$ $D_7$ G

㉝ *8va*

need－ed me. You need－ed me, you need－ed me.

*rit.*

# 第十二首　《太空人之歌》(二重奏)

**学习指南:**

1. 下面曲子是含有前奏与尾奏的 A－B 的两段形式。

前奏　1－4 小节

A 段　5－12 小节

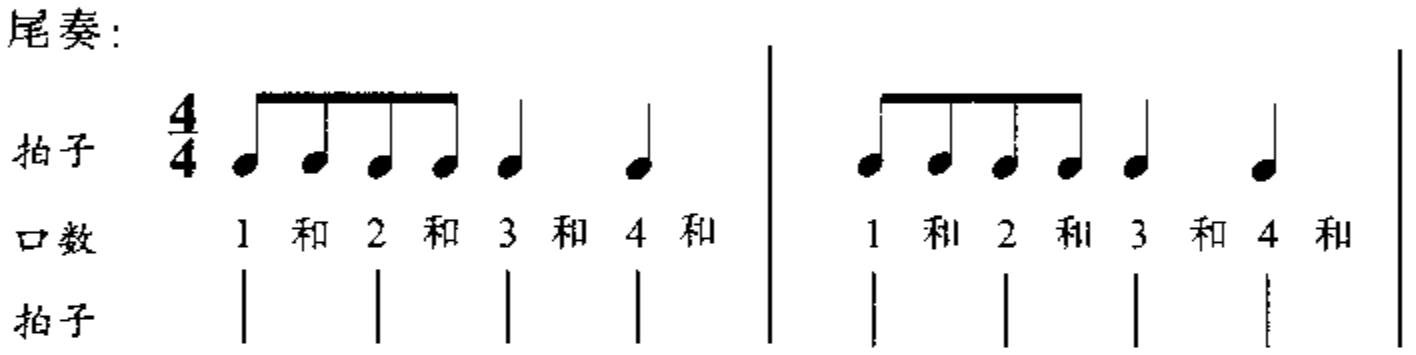
B 段　13－20 小节

尾奏　21－25 小节

找出各段来,并做上记号。

2. 下面的节奏在本曲子中出现很多次,请仔细练习。

前奏与尾奏:

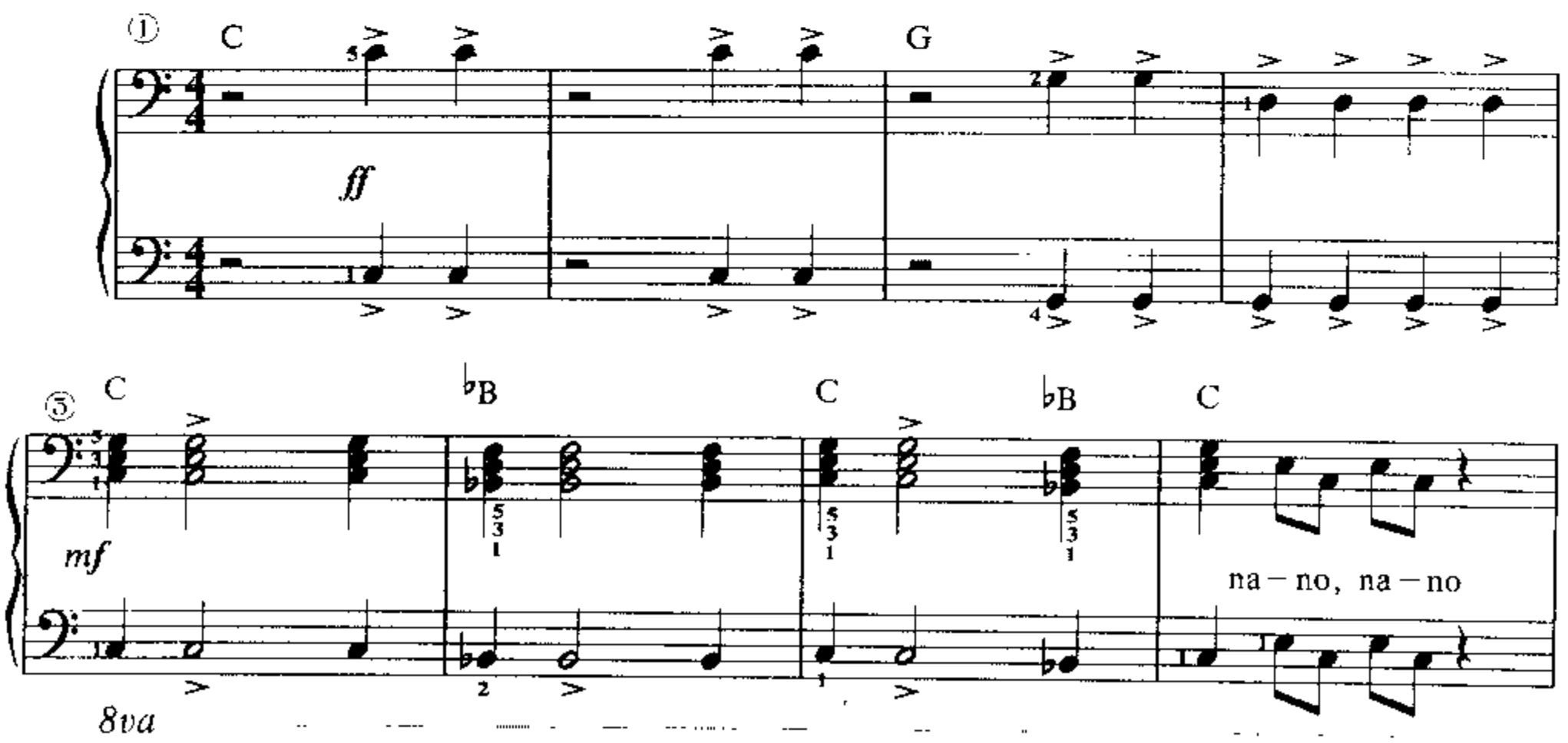



太空人之歌

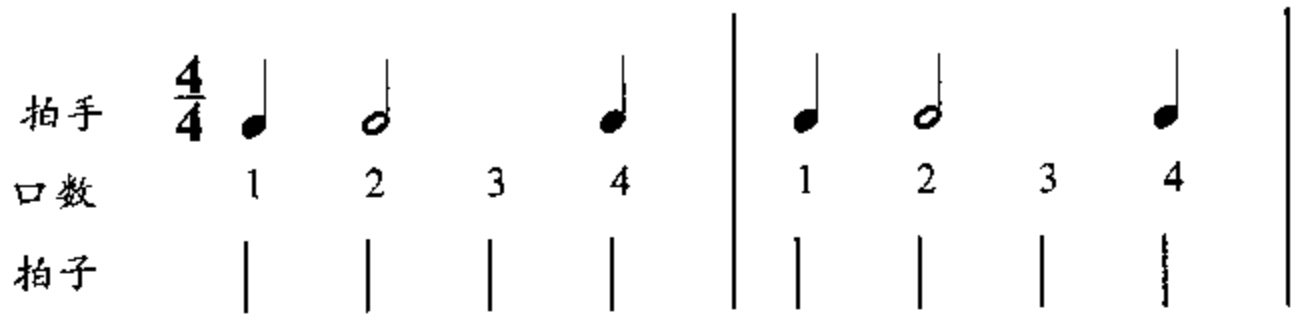
(二重奏)

**第 二 钢 琴**

**Disco beat**

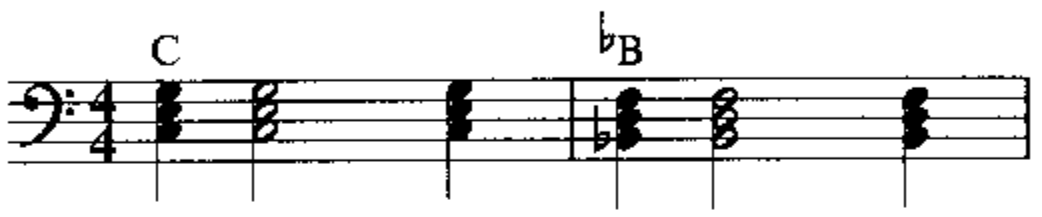


A 段:这个节奏出现在第二钢琴。



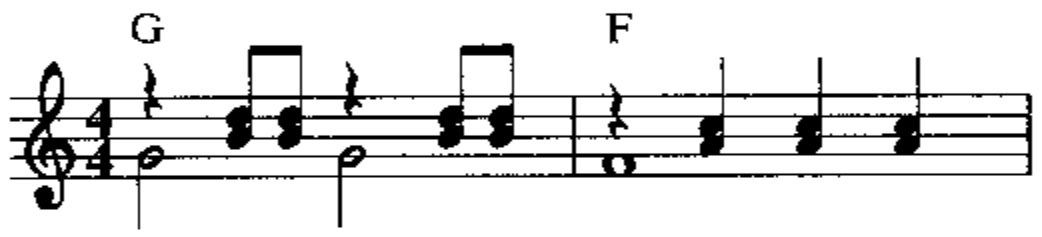

3. 重音的地方与强弱声要确定地弹出来。

4. 注意和弦级进的地方。




当第二钢琴弹这个地方的和弦时,第一钢琴可以用和弦音来即兴演奏。

在 B 段,第一钢琴也弹级进的和弦形式。




在此时第一钢琴弹级进的和弦时,第二钢琴也可以做旋律的即兴演奏。

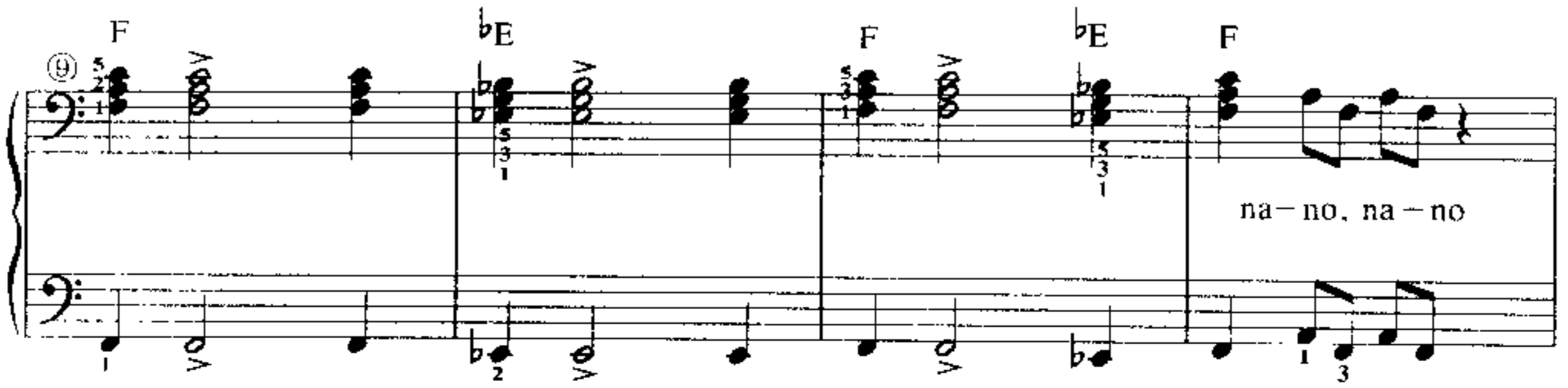
## 太空人之歌

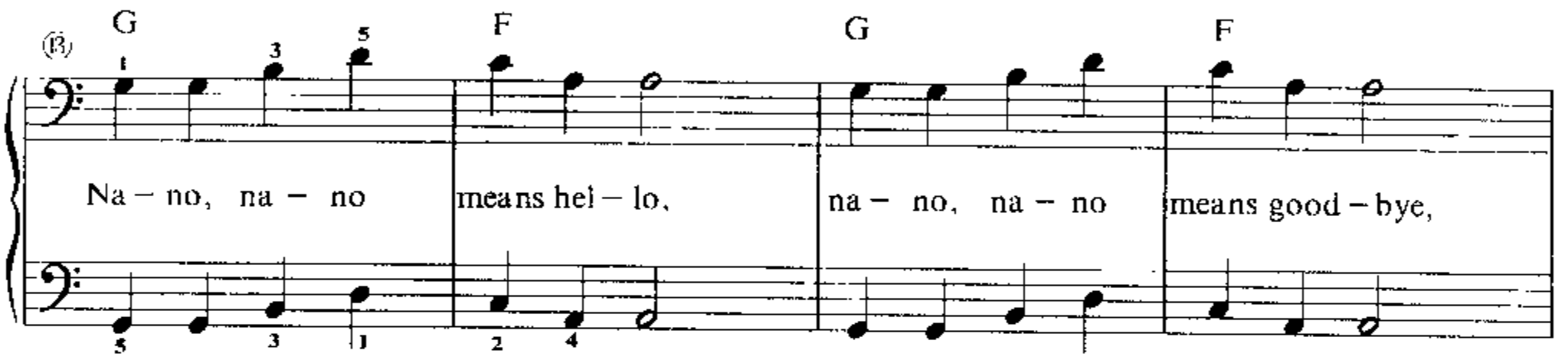
(二重奏)

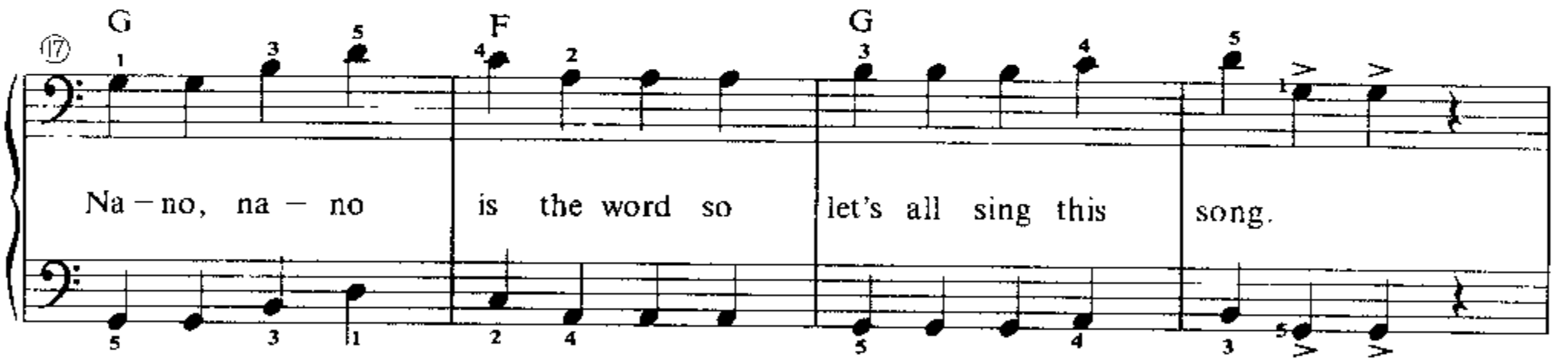
**第 一 钢 琴**

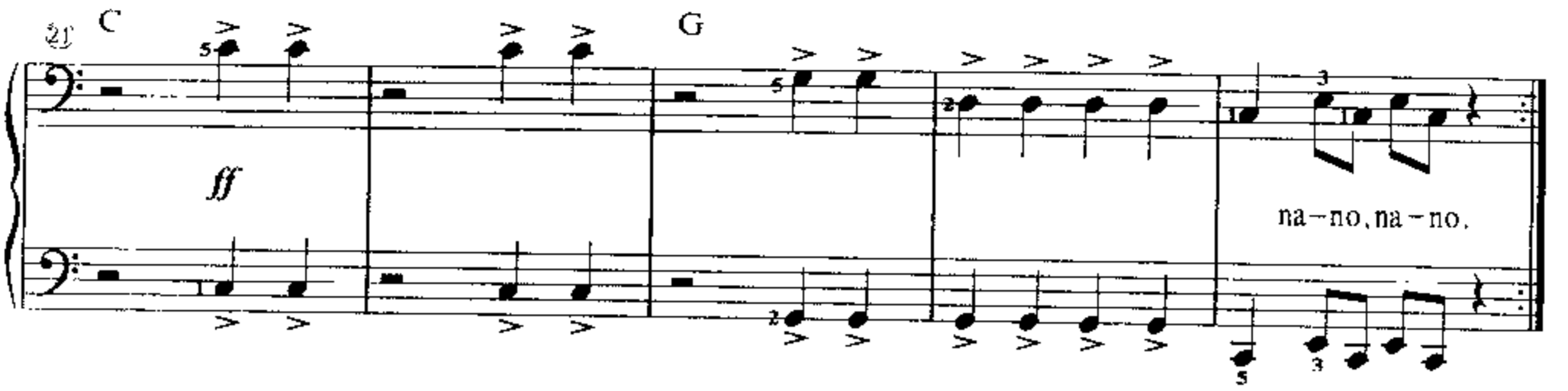
**Disco beat**

第 二 钢 琴


F
♭E
F
♭E
F
na－no, na－no


G
F
G
F
Na－no, na－no
means hel－lo,
na－no, na－no
means good－bye,


G
F
G
Na－no, na－no
is the word so
let's all sing this
song.


C
G
ff
na－no, na－no.

⑨ F bE F bE F

Here comes the space-man in an egg and this is what he said, na-no, na-no,

⑬ G F G F

*mf*

⑰ G F G

21 C G C

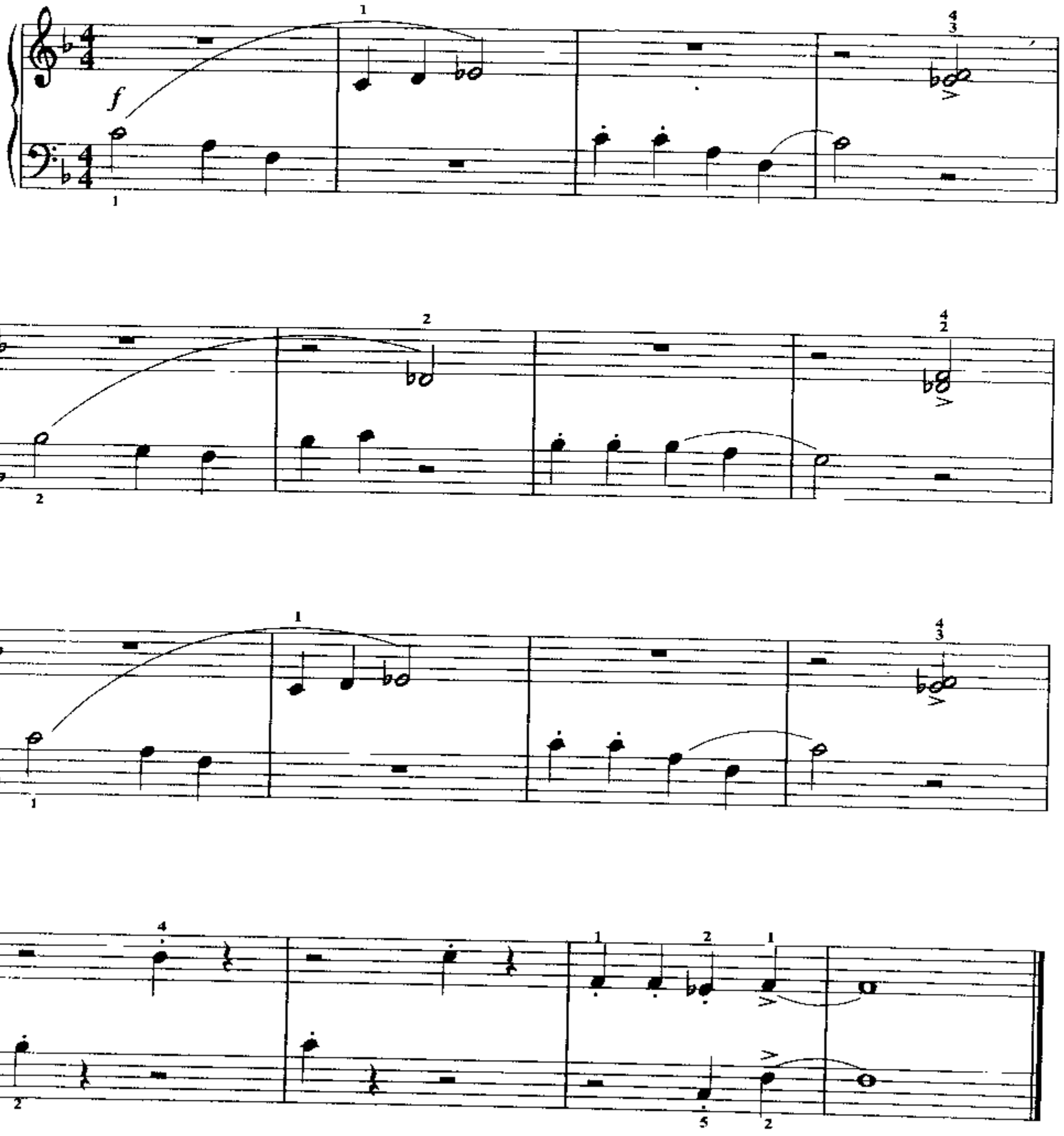
*ff*

Na - no, na - no na-no, na - no na-no, na-no.

# 第八章　初级爵士钢琴曲 20 首

## 1. 爵士摇滚曲

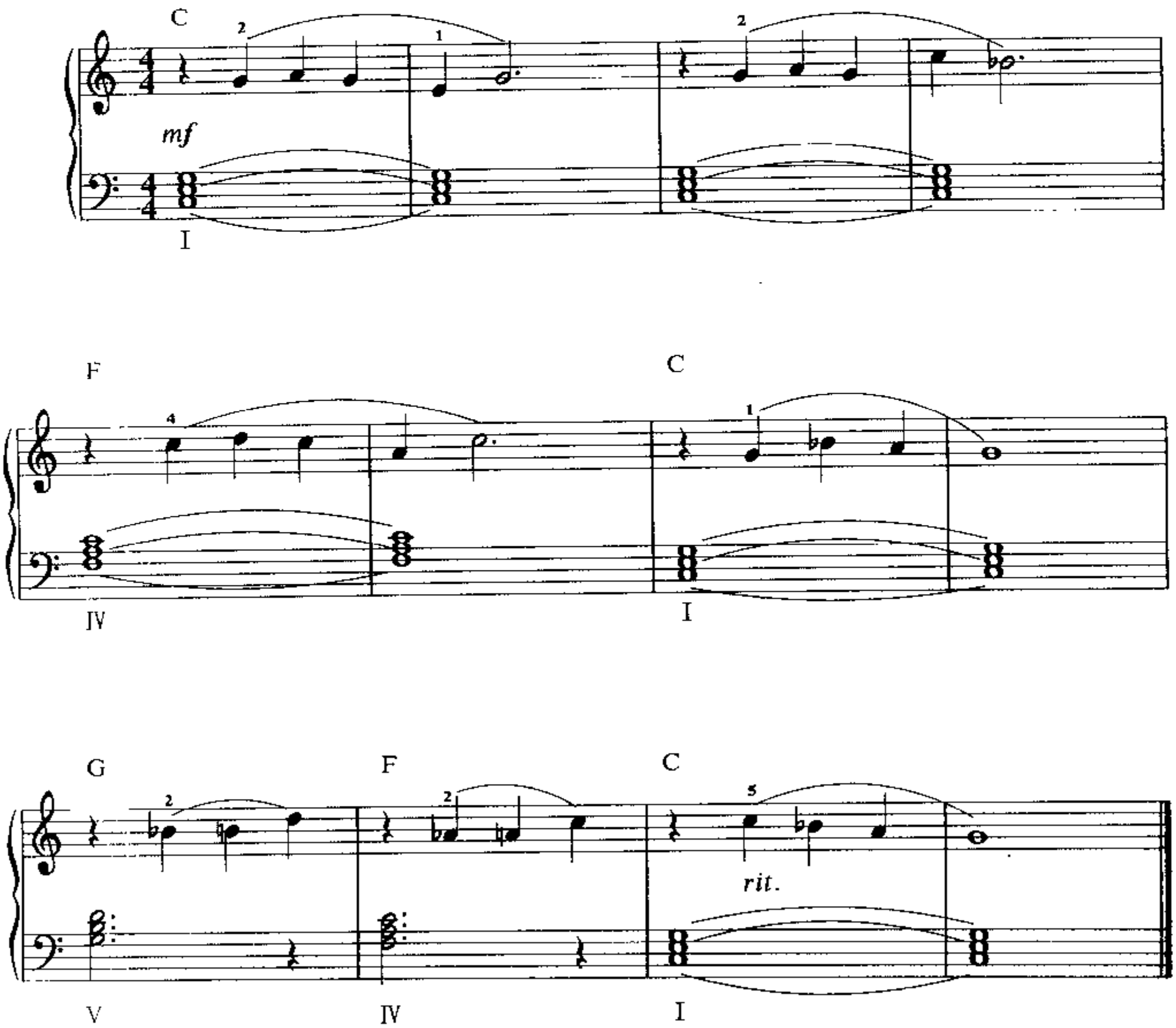
平稳的摇滚节奏



## 2. 十二小节布鲁斯

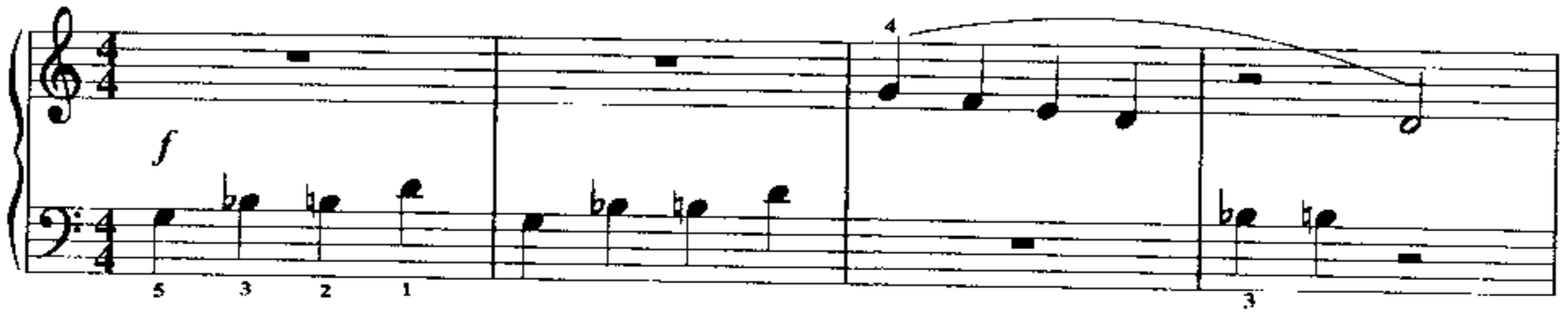
| | |
|---|---|
| I | 和弦 =4 小节 |
| IV | 和弦 =2 小节 |
| I | 和弦 =2 小节 |
| V | 和弦 =1 小节 |
| IV | 和弦 =1 小节 |
| I | 和弦 =2 小节 |

**中等布鲁斯速度**



## 3. 夏日布鲁斯

中等布鲁斯速度



## 4. 布基－布鲁斯

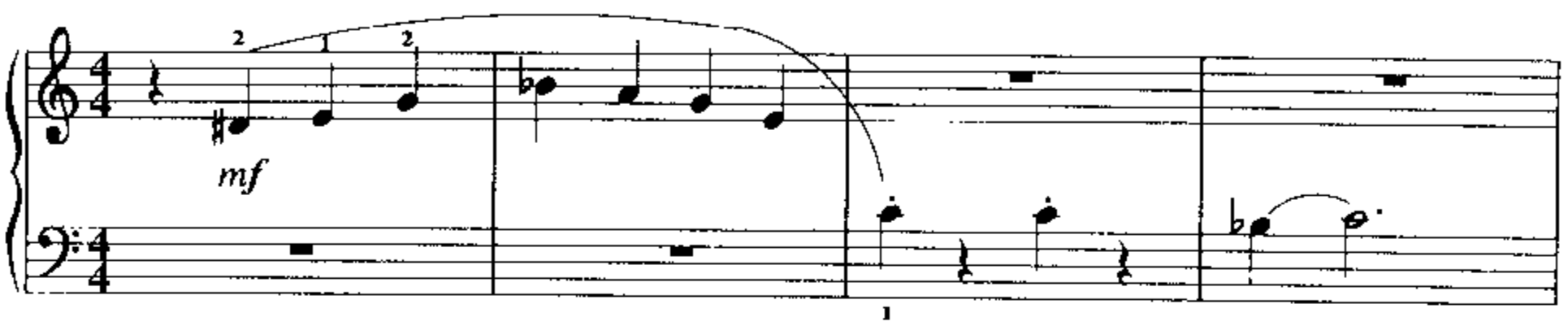
中等布基节奏

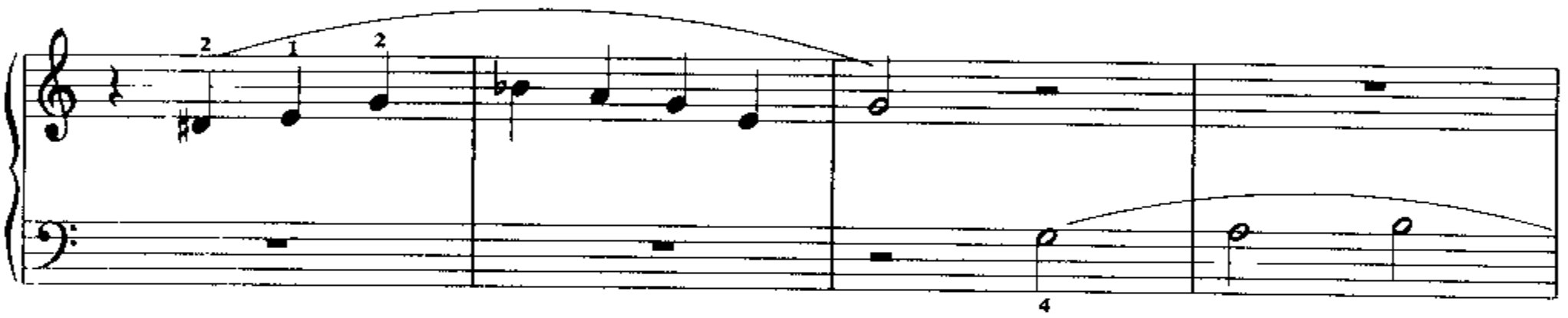
*mf*

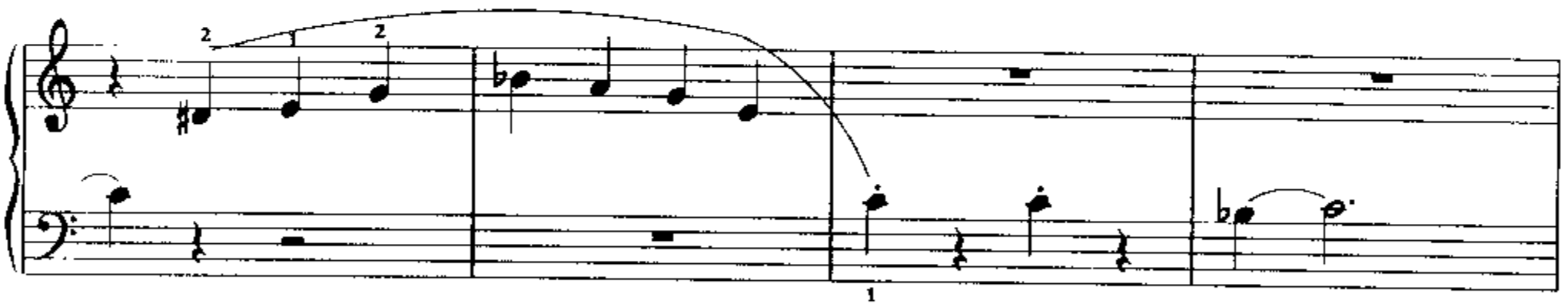
*p*

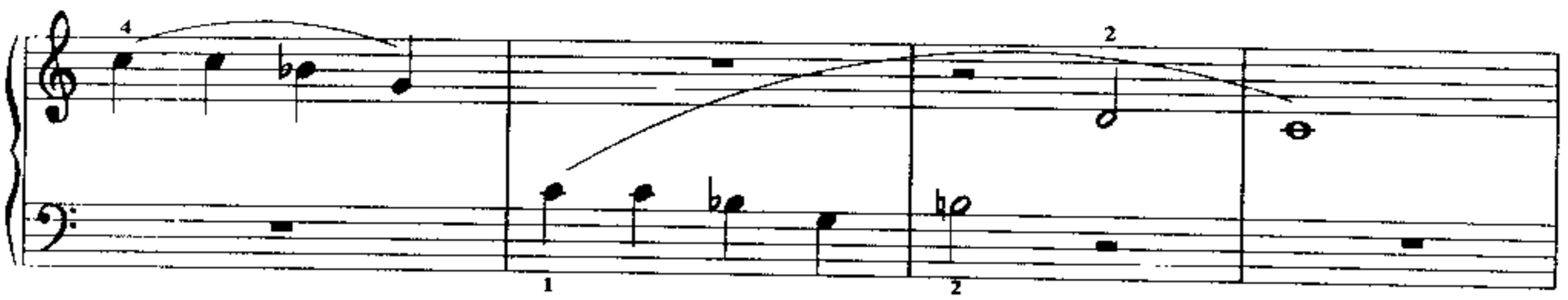
## 5. 大街布鲁斯

有节制地







*f*

*mf*

*f*

## 6. 超级布基舞曲

有朝气地

*f*

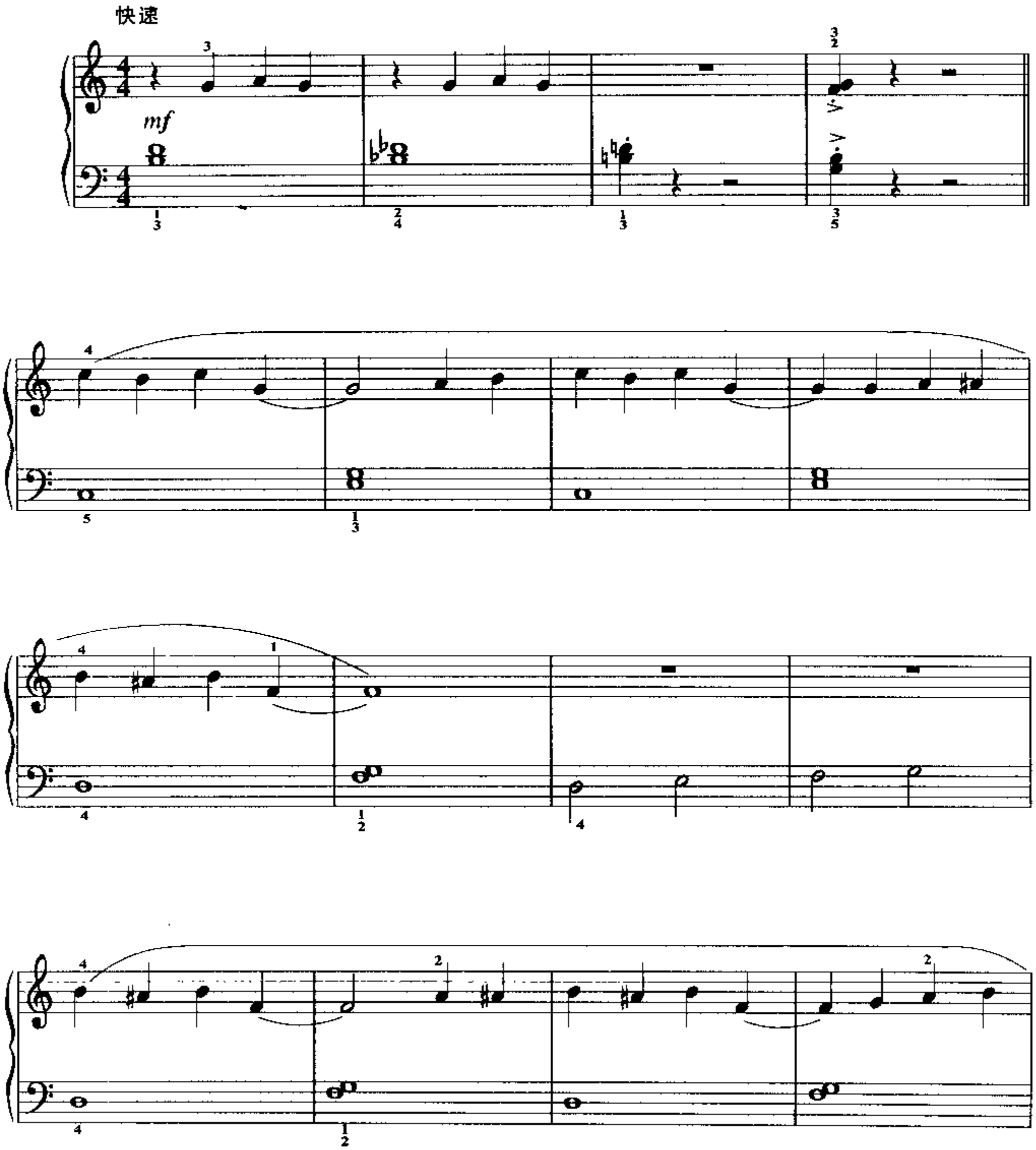
Fine

D.C. al fine

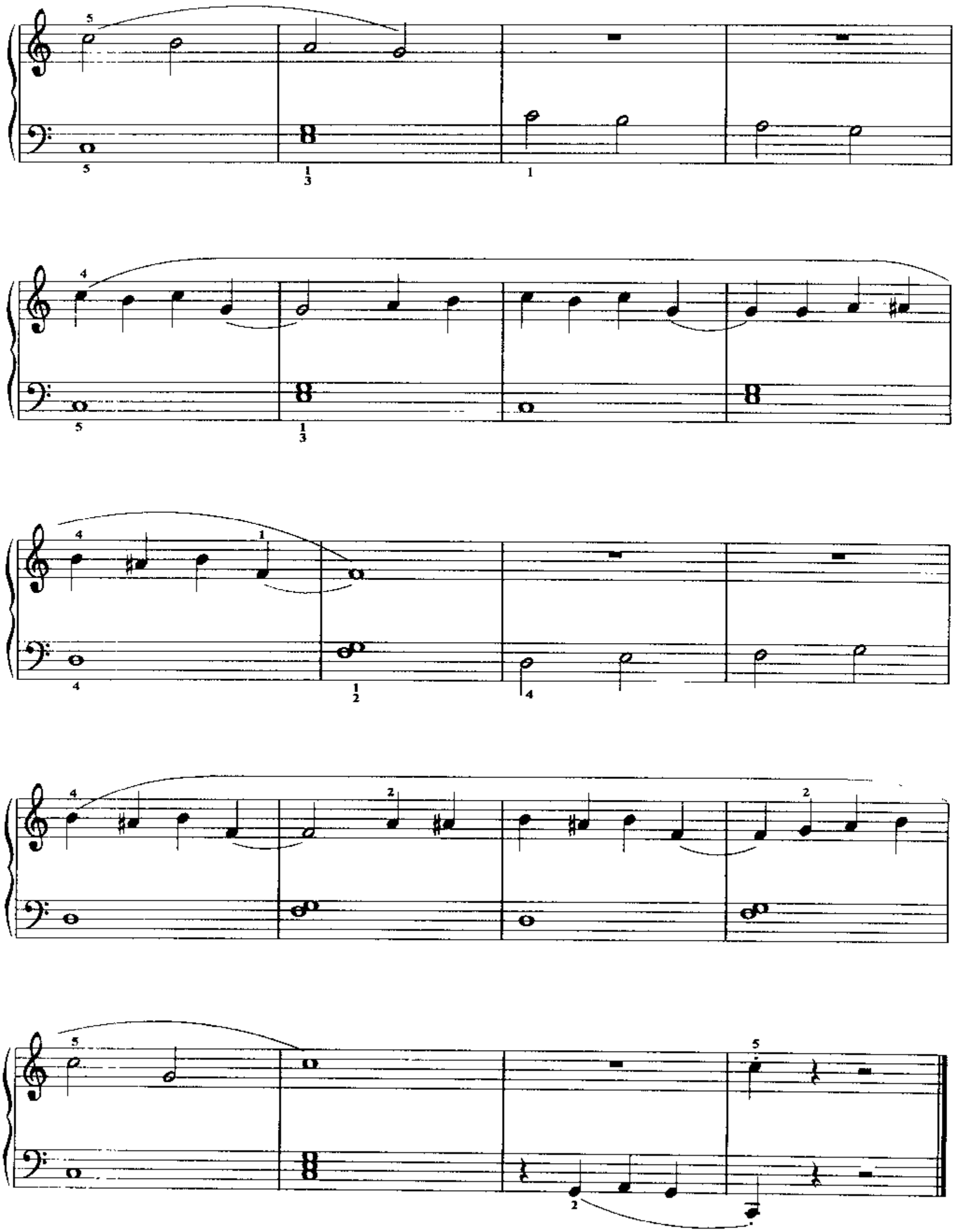
*cresc.*

*ff*

## 7. 古老钢琴雷格舞曲*




* 雷格即拉格，亦即拉格泰姆。



## 8. 布 基 节 奏

中等布基节奏

*f*

*rit.*

*p*

# 9. 星夜布鲁斯

中等布鲁斯速度

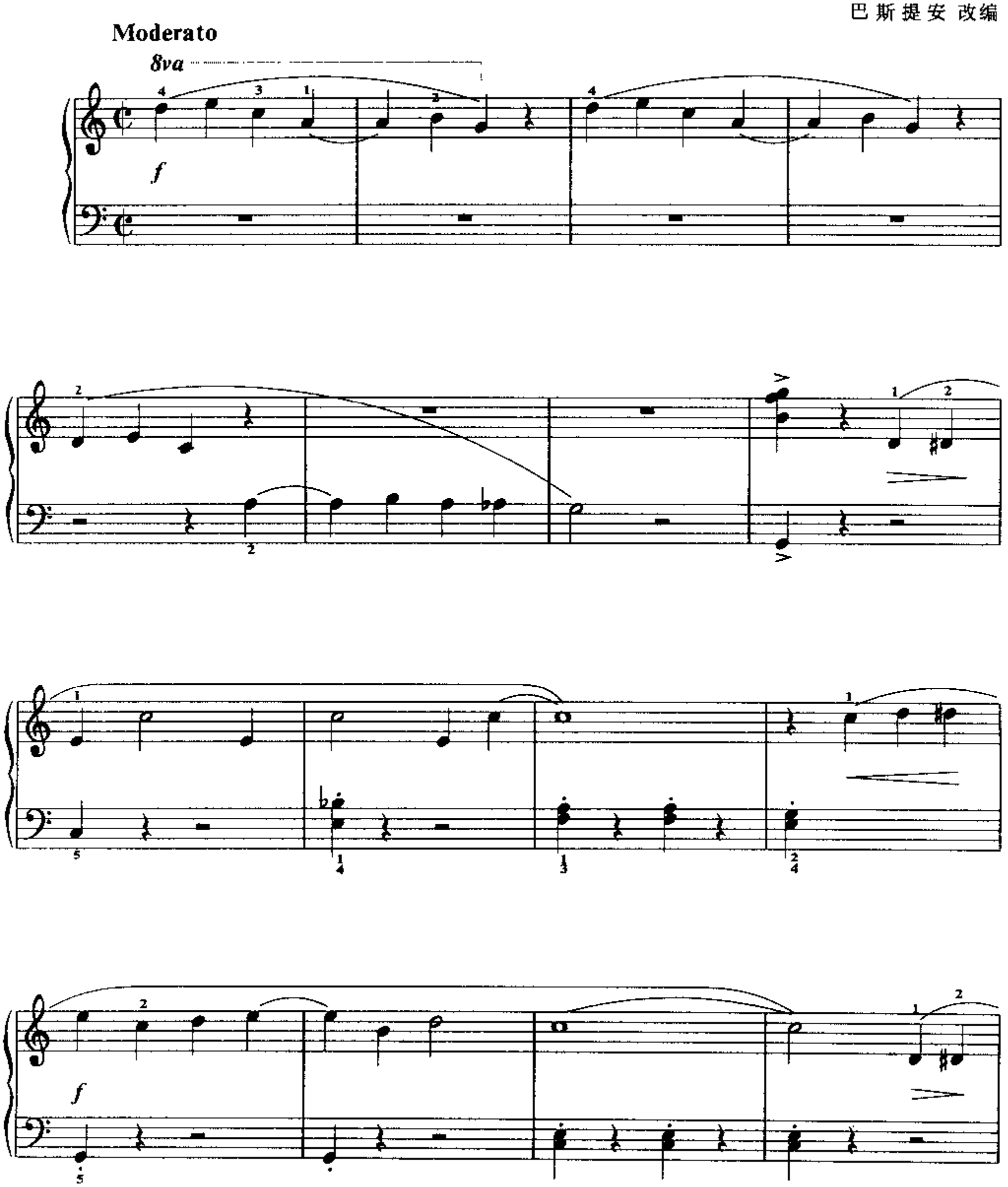
*mf*

*dim.e rit.*

8va

# 10. 卖　艺　人

斯科特·乔普林
巴斯提安 改编



*p*

*f*

*p*

*f*

*cresc.*

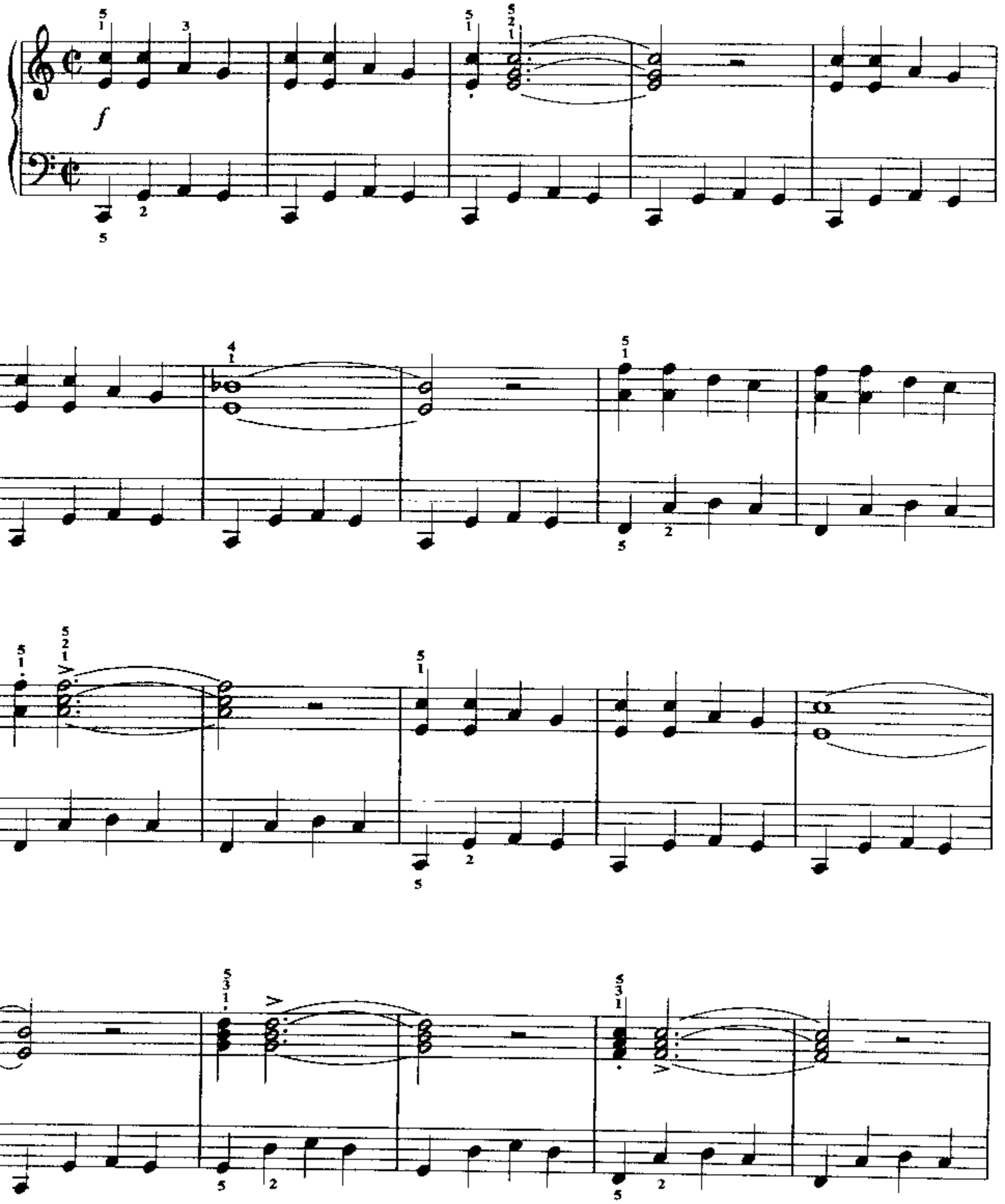
## 11. 雷 格 舞 会

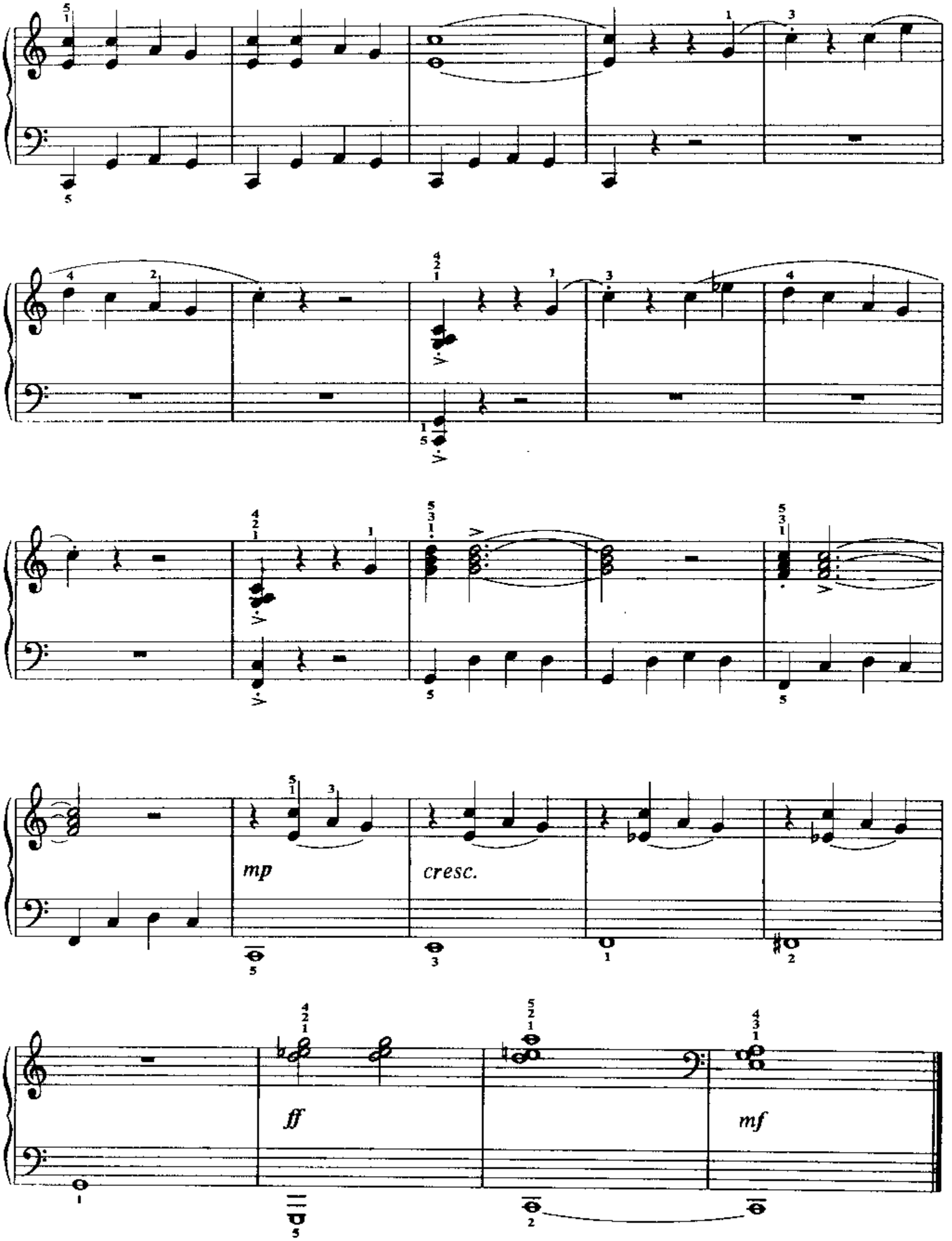
活泼地

*mf*

## 12. 好时光布基曲

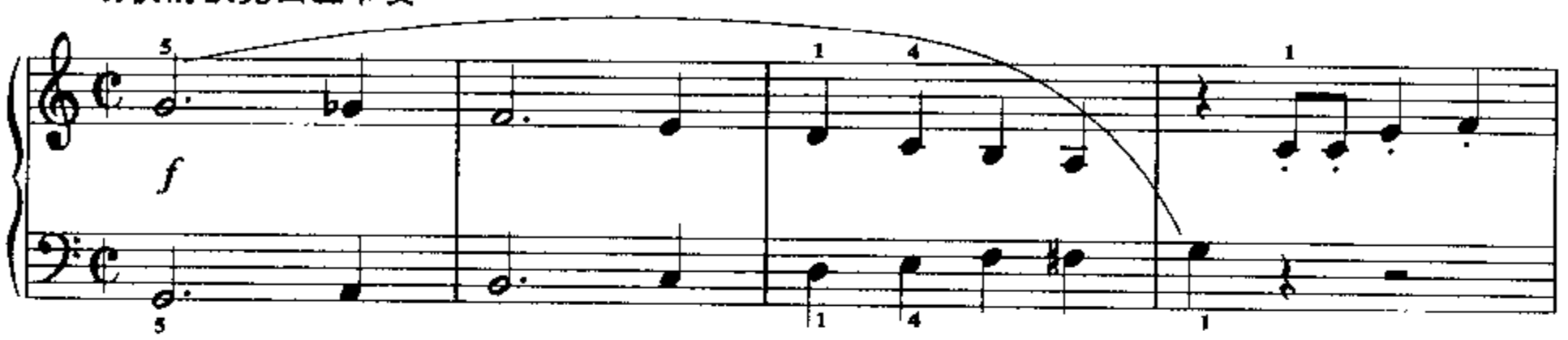
明快的布基节奏

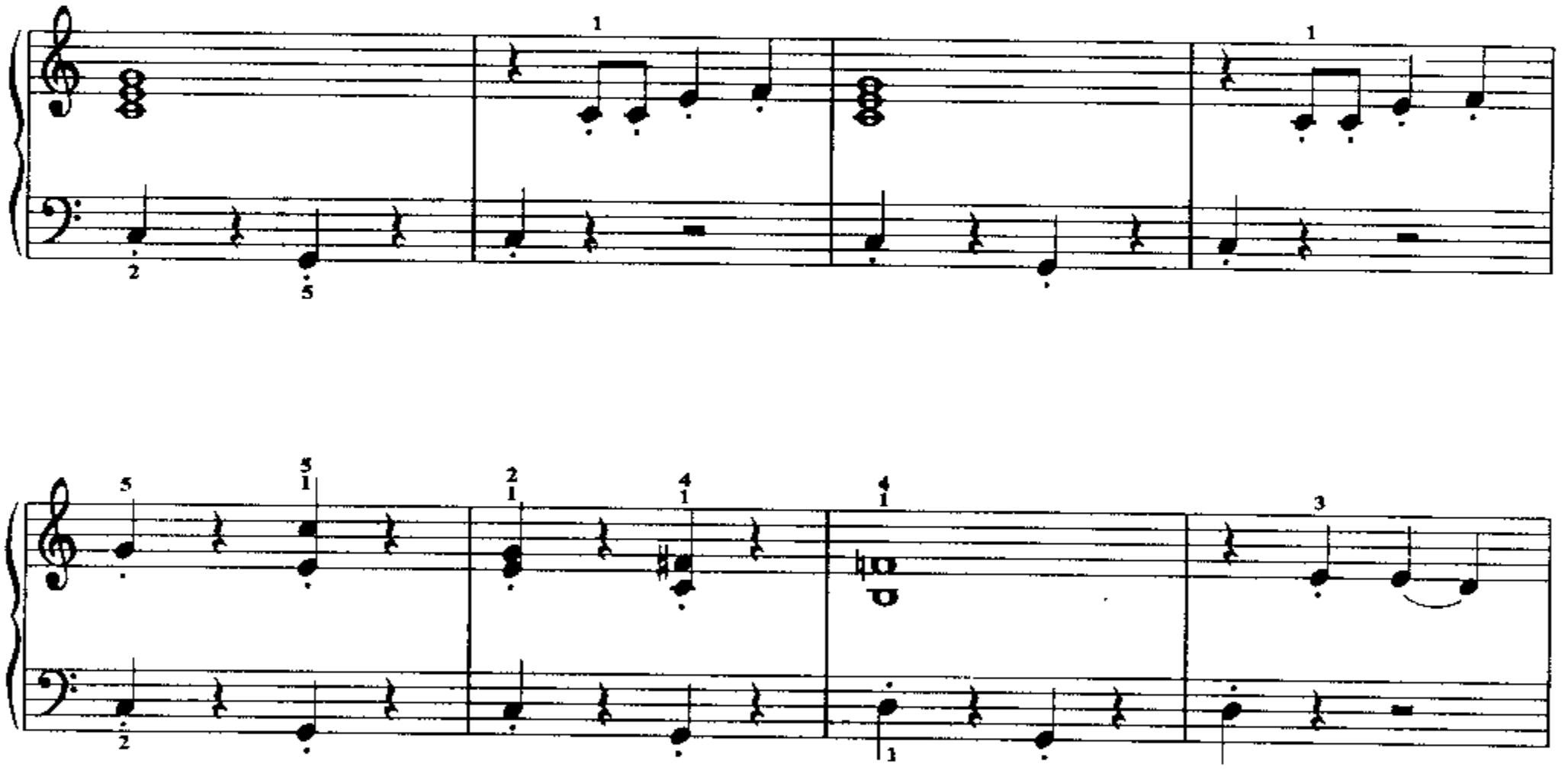


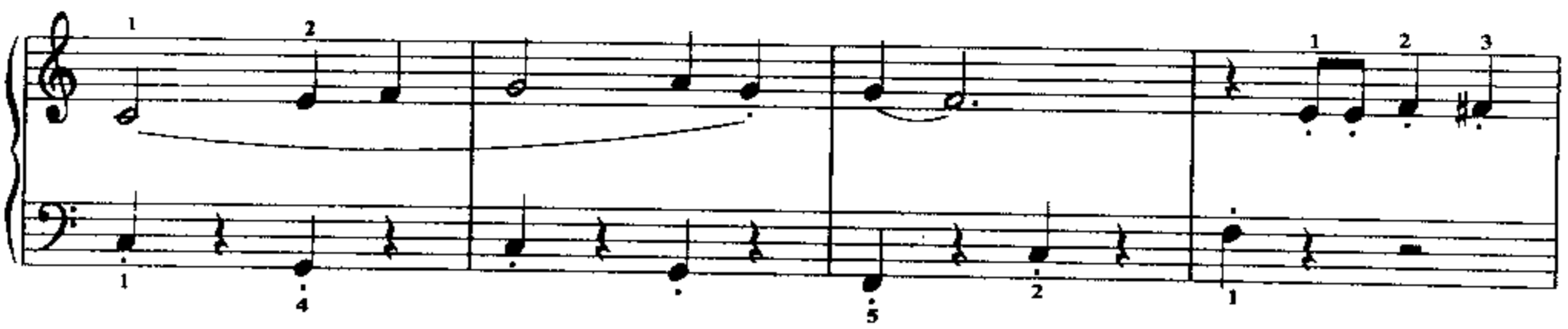

mp
cresc.
ff
mf

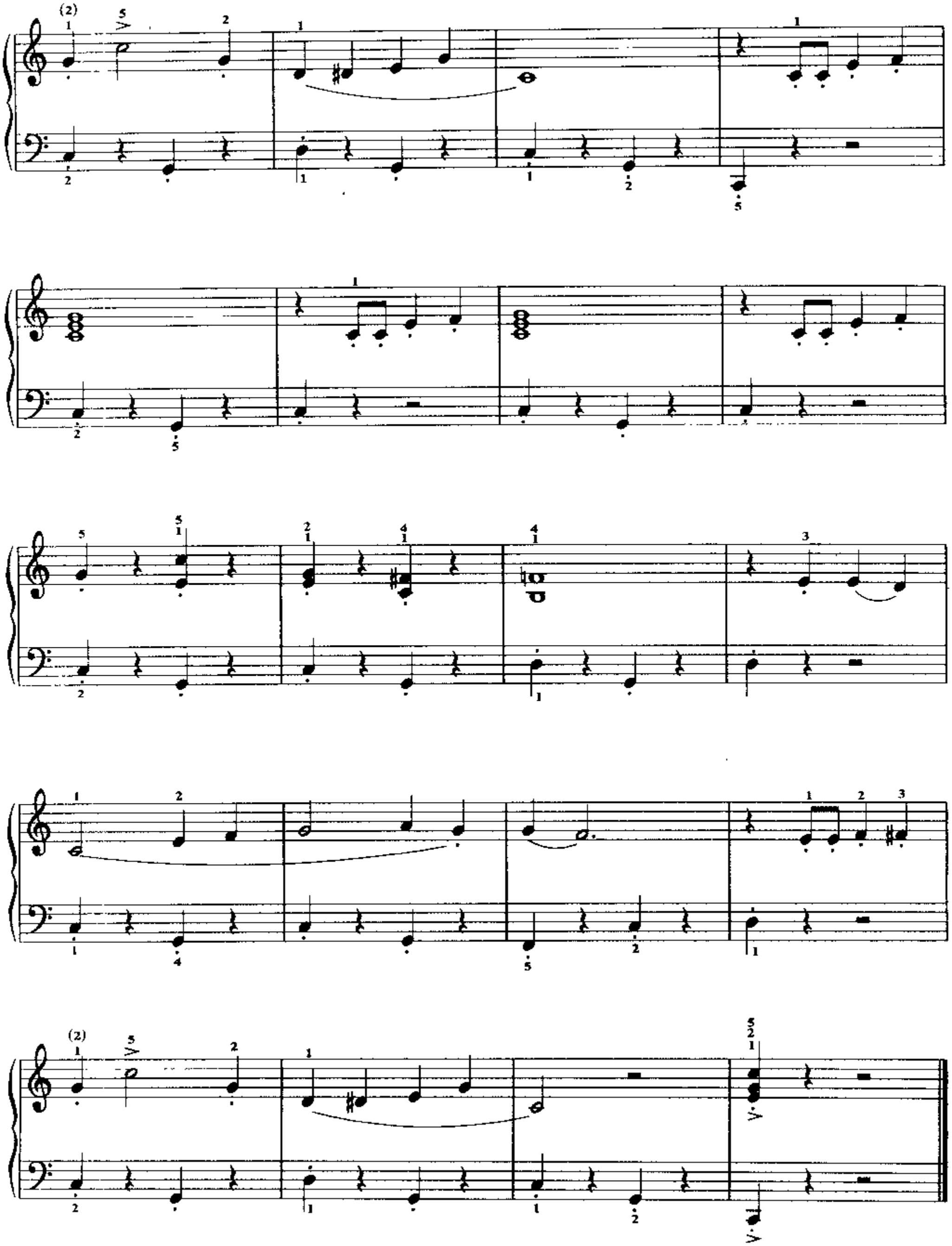
## 13. 狄克西兰爵士乐团

明快的狄克西兰节奏

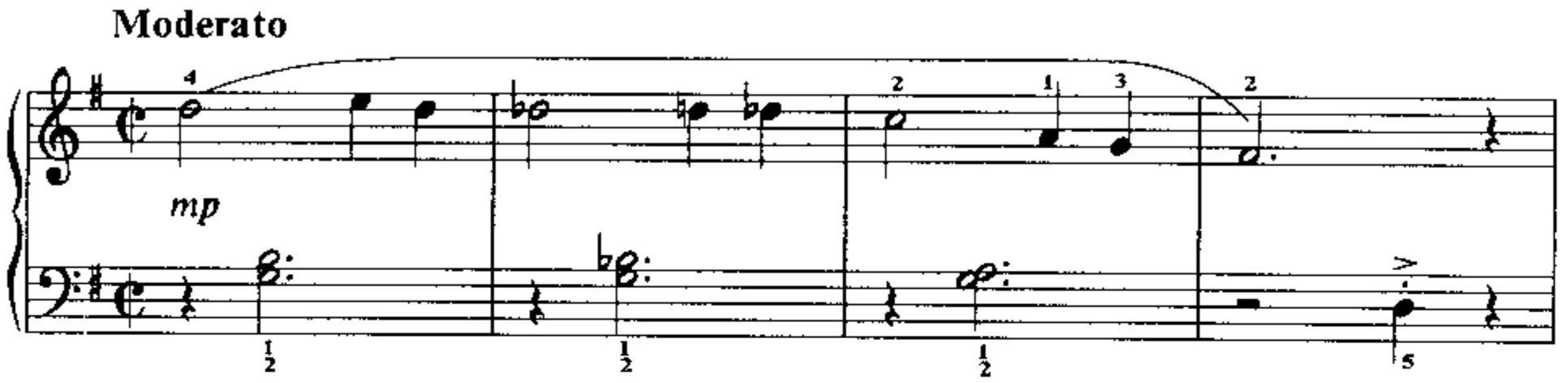


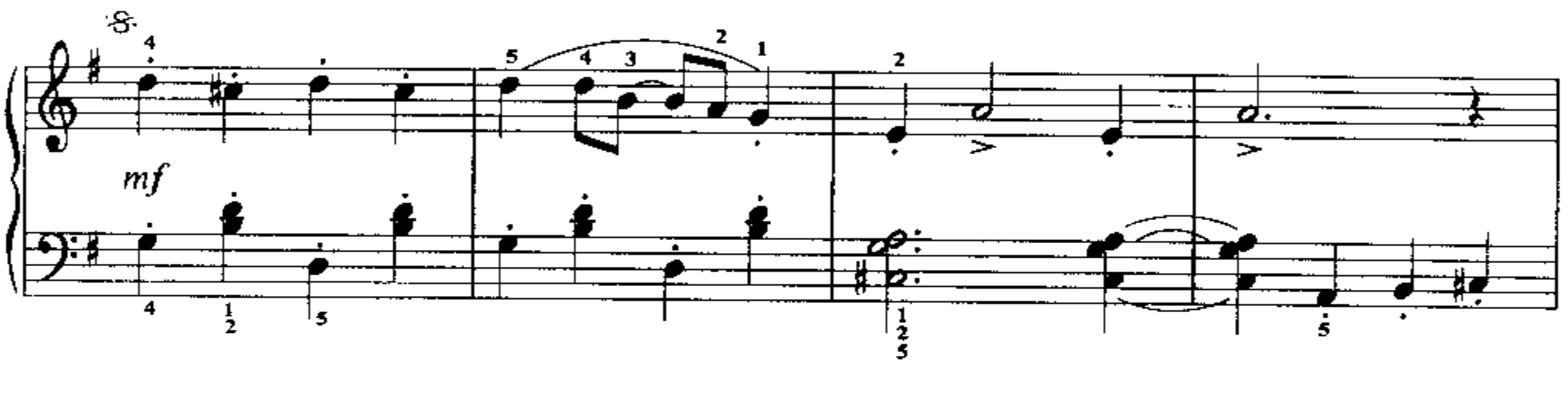


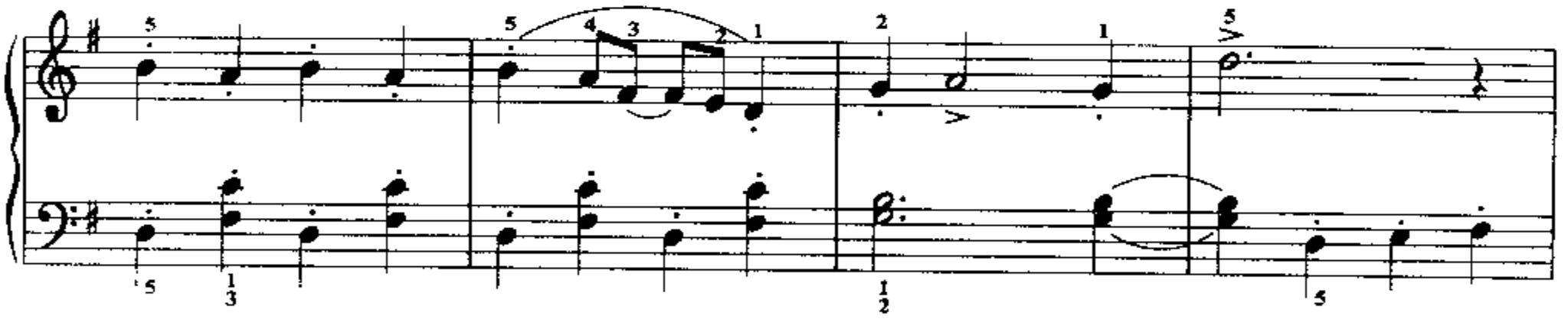


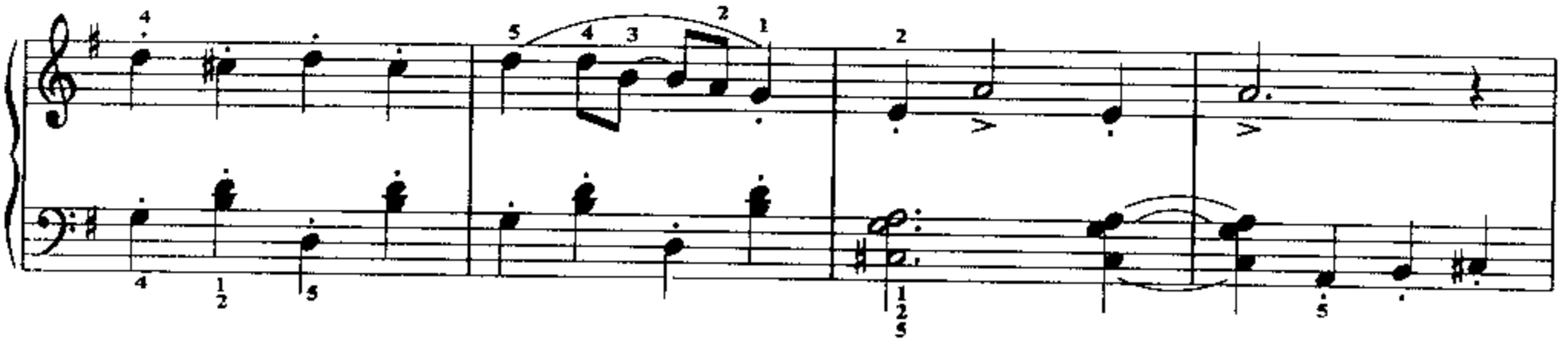


## 14. 夏日雷格曲





Fine

*mp*

D.S. al Fine

*cresc.*

# 15.F 大调布鲁斯

中等布鲁斯节奏

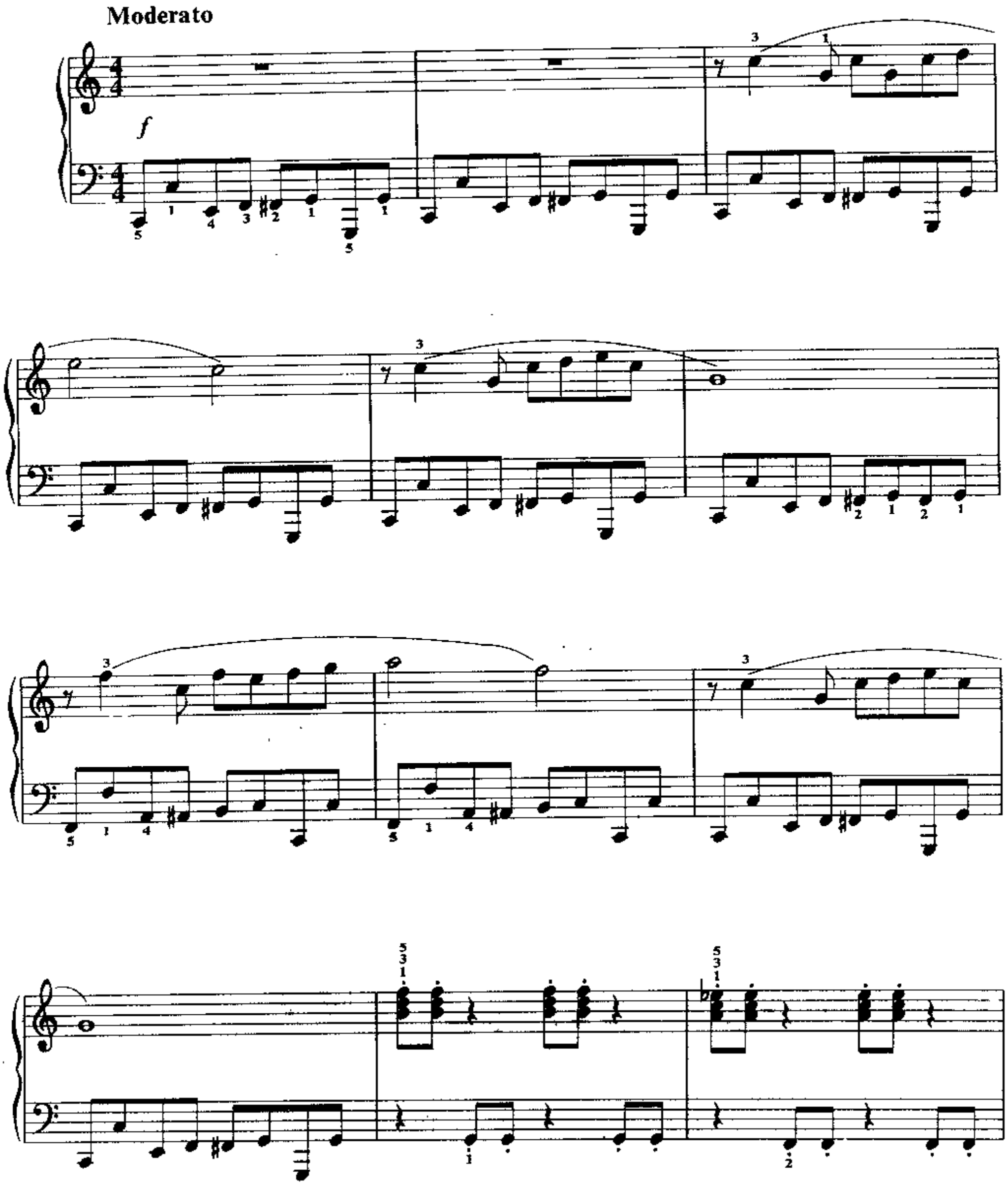
*mf*

*rit.*

*a tempo*

*rit.*

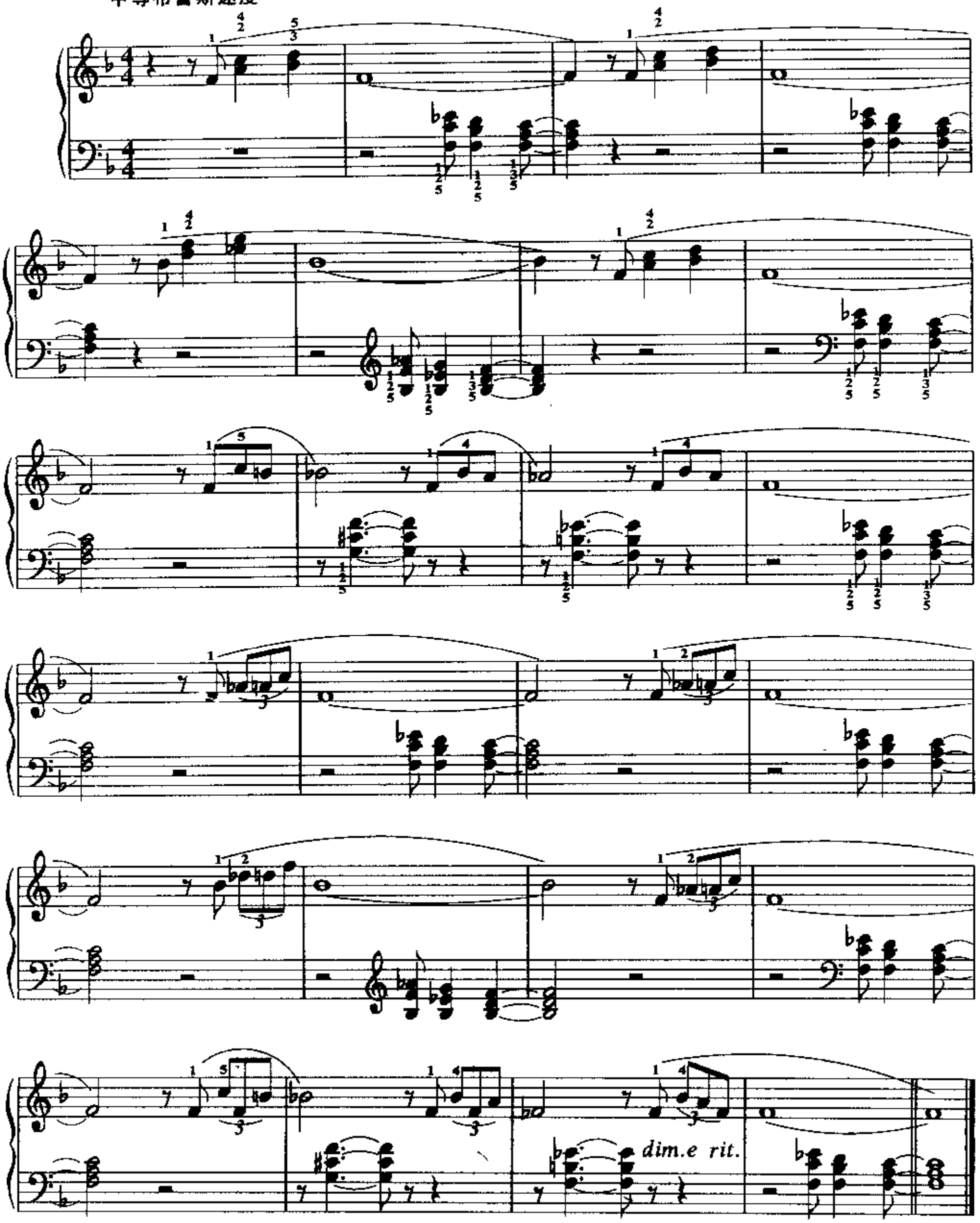
## 16. 铁路布基曲



*mf* *ff* *mf* 8va

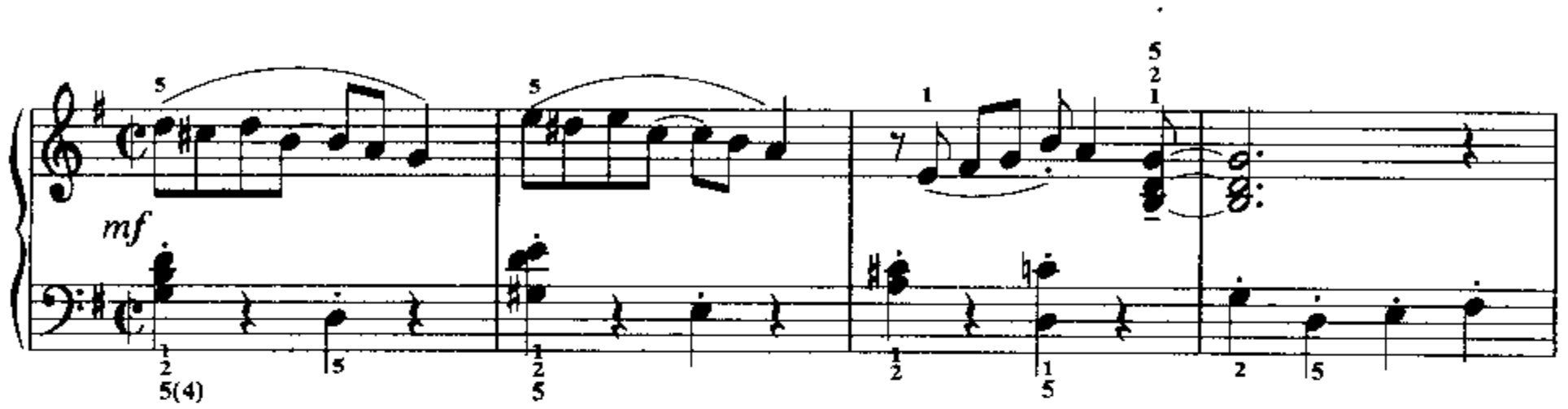
## 17. 忧郁的布鲁斯

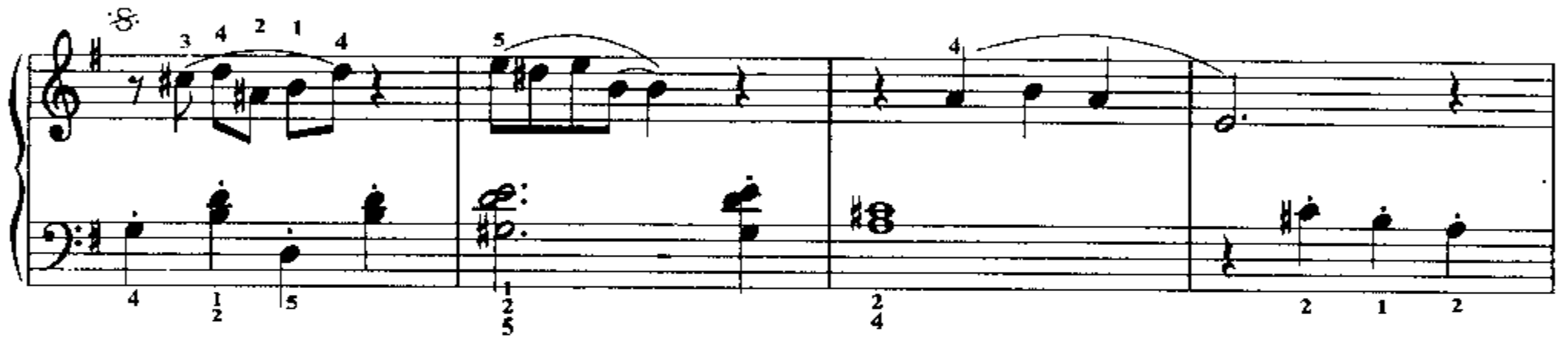
中等布鲁斯速度

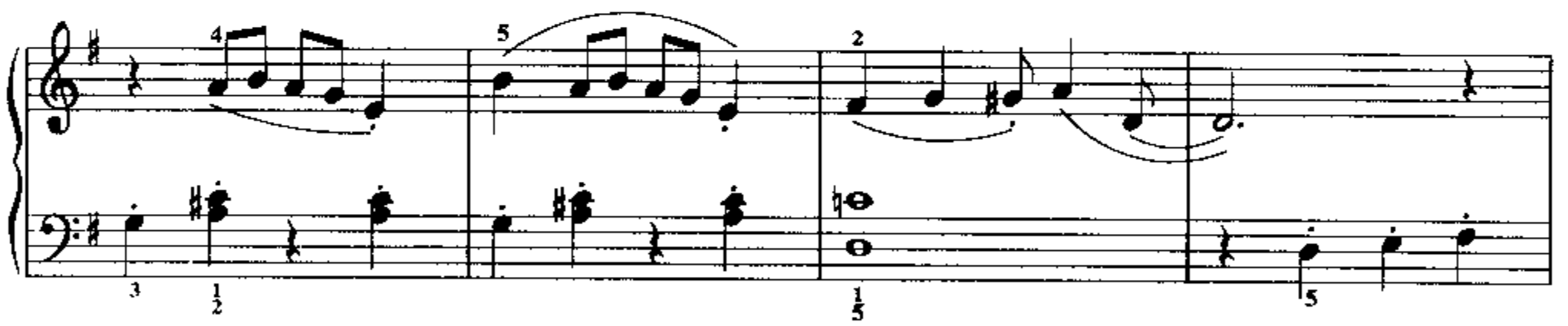


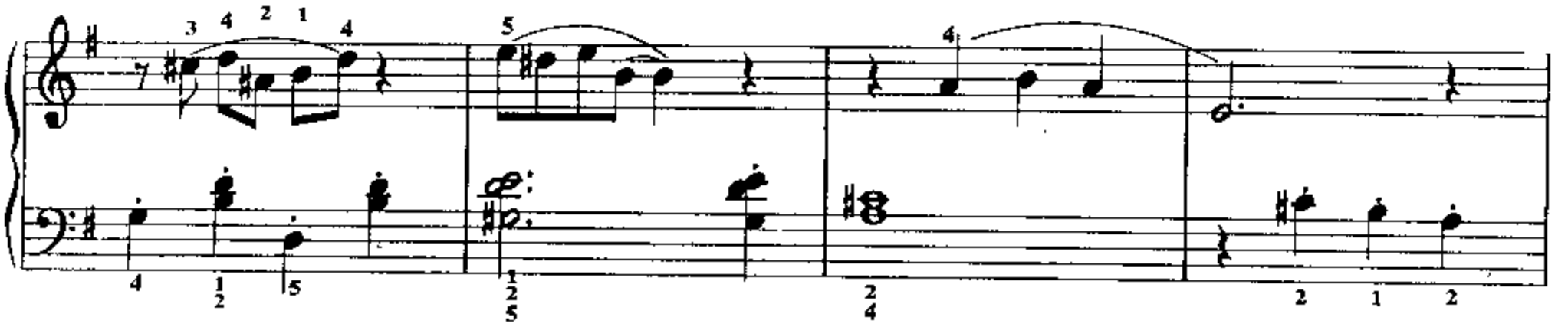
# 18. 欢快的雷格曲

**Moderato**







*cresc.*

*f*

Fine

*mf*

*D.S.al fine*

## 19. 情　　书

**Moderato**

*mp*

踏瓣

*cresc.*

*f*

*mp*

*cresc.*

*f*

Fine

*mp*

*poco rit.*

*a tempo*

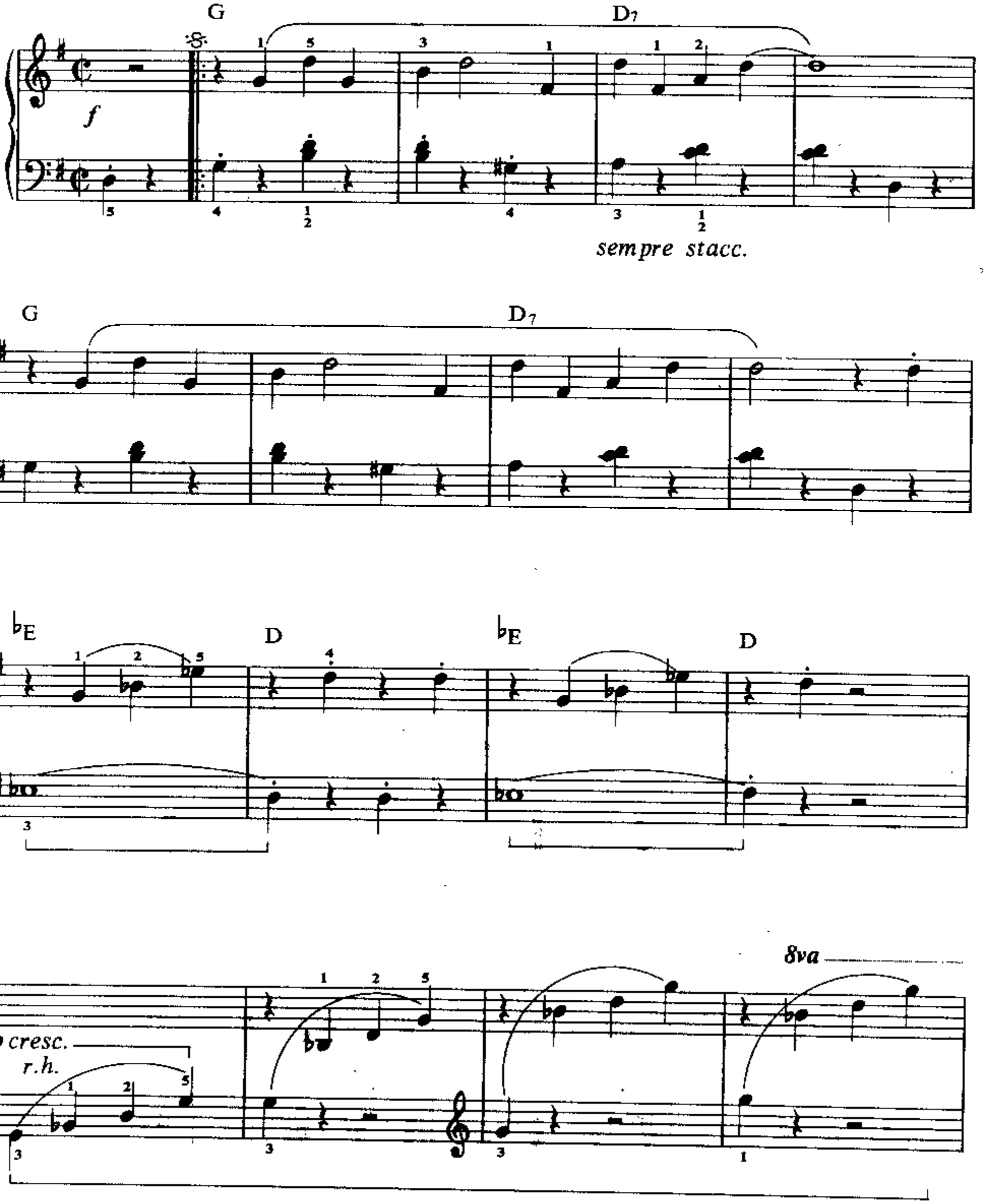
*D.C. al fine*

## 20. 枫叶雷格曲

斯科特·乔普林

巴斯提安 改编

**明快的进行曲速度**



*f*

*più f*

1.

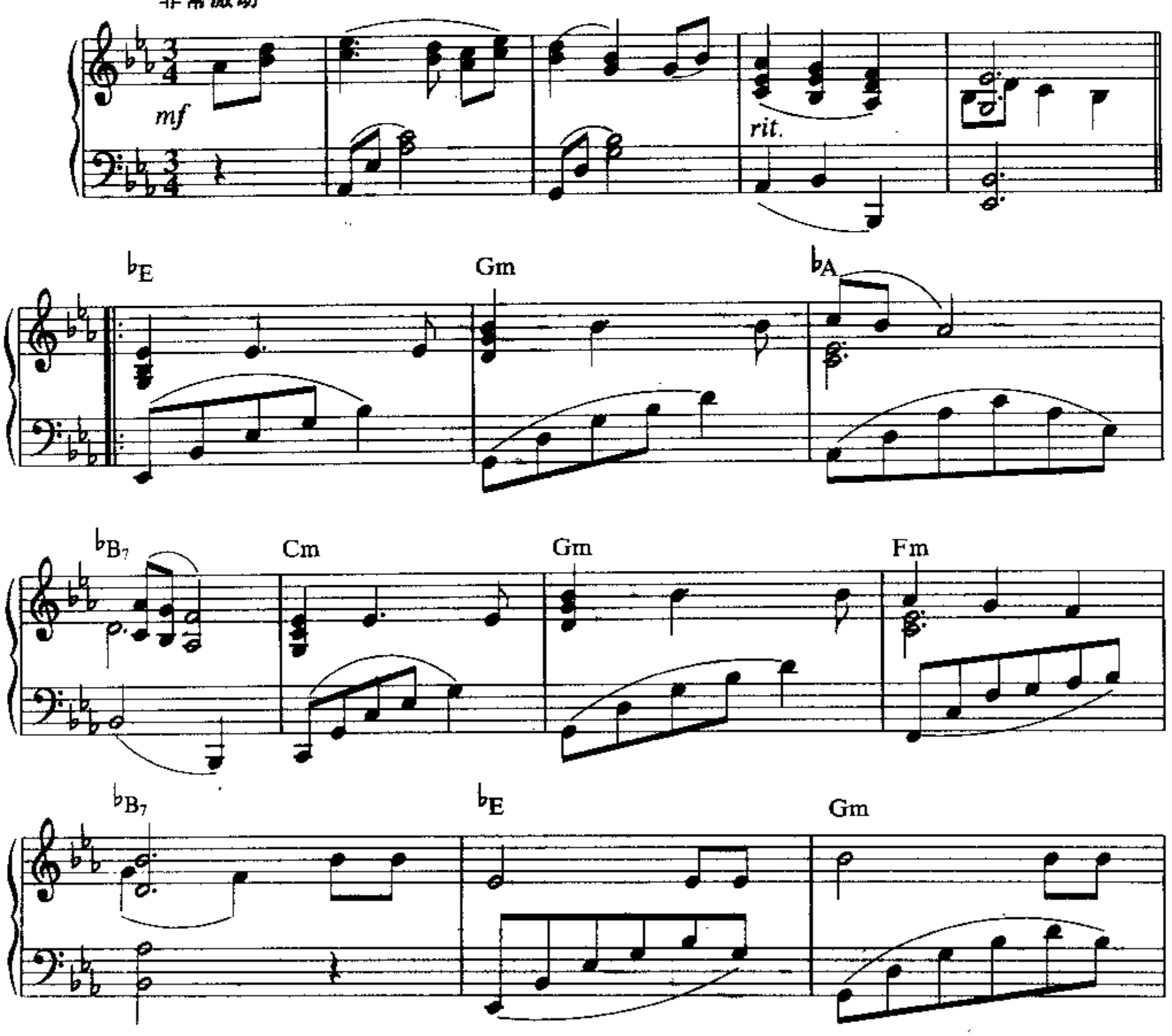
2.

# 第九章　现代爵士钢琴曲 20 首

## 1. 转 过 身 来

马文那·雷那兹
艾　伦·格　林
哈里·比拉放特
黑尔·比德森 改编

中速华尔兹
非常激动



A Am E

Fm7 B7 E E

Gm A Gm A E B7

1.
E A E B7 E

2.
E

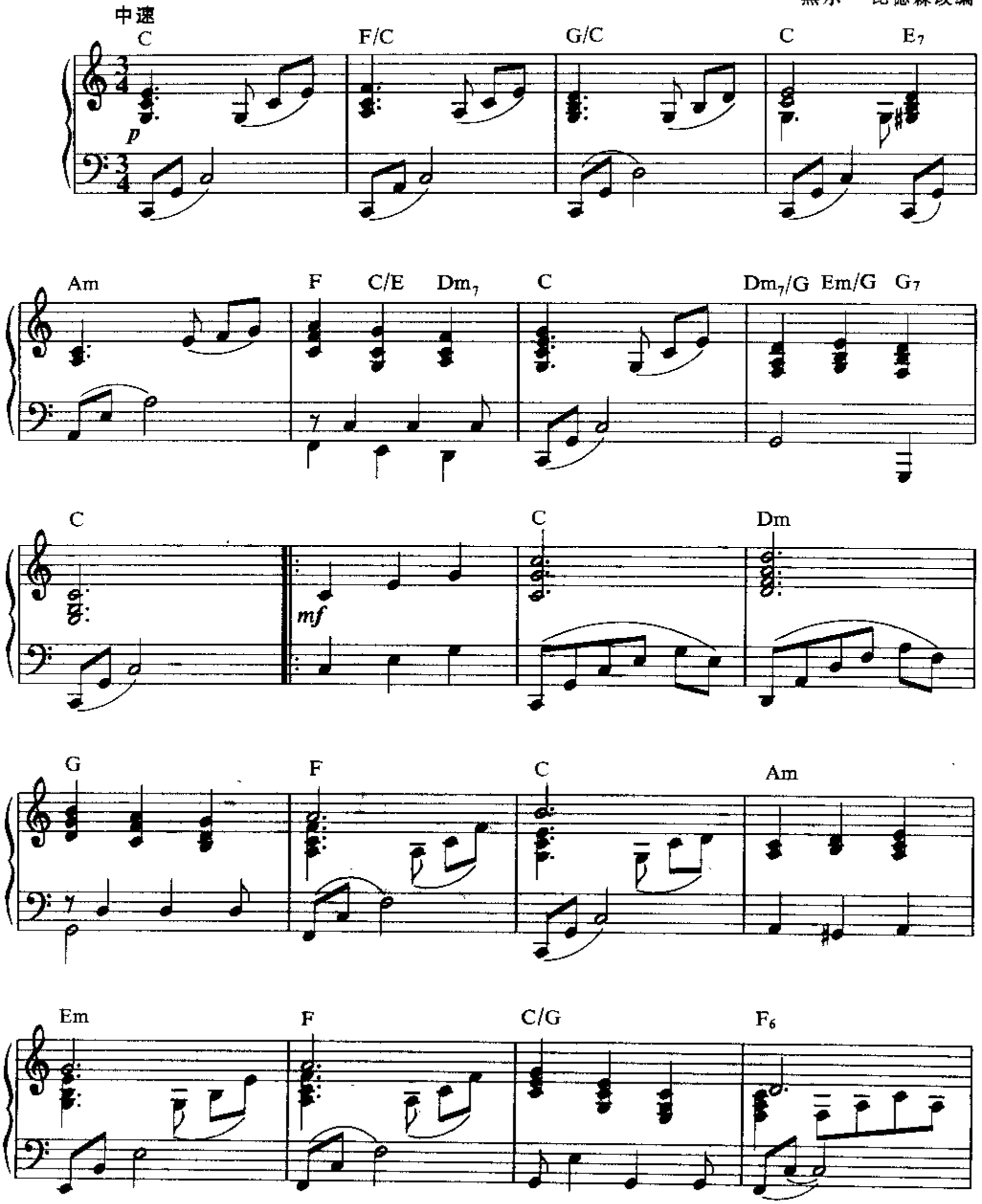
*rit.*

Ped.

*8va bassa* *

## 2. 已　破　晓

黑尔·比德森改编



G7 C (add9) F (add9) F

C/G E7 Am D7/♯F C/G G C/G Em

F Dm/G Em/G G7 C 1. F/C G/C

*p*

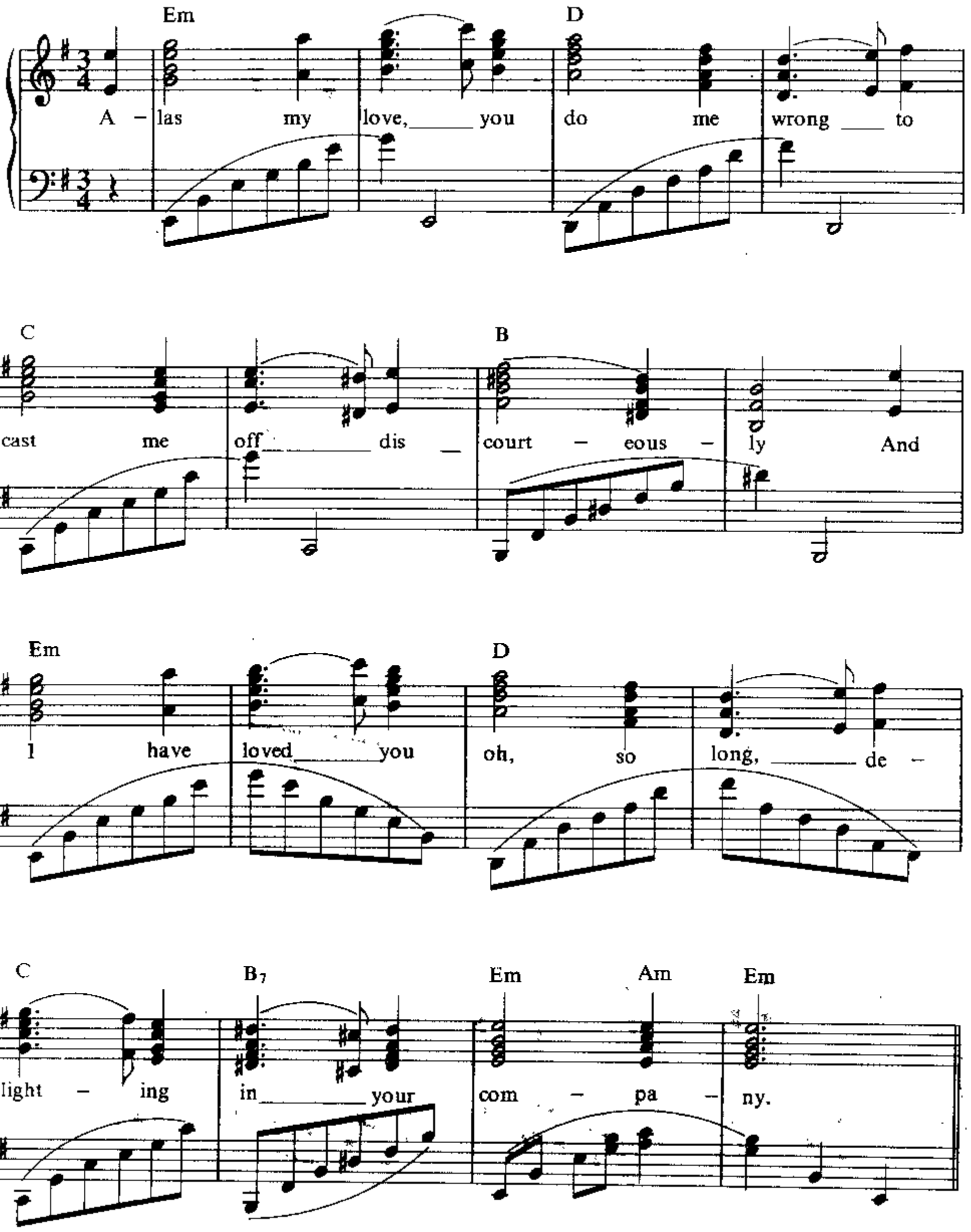
C E7 Am F C/E Dm7 C Dm7/G Em/G G7

C 2. F C/E Dm7/G Em/G G7 C

## 3. 绿　袖　子

英国民歌

中速


Em
D
A – las my love, you do me wrong to
C
B
cast me off dis – court – eous – ly And
Em
D
I have loved you oh, so long, de –
C
B7
Em
Am
Em
light – ing in your com – pa – ny.

**REFRAIN**

G D

Green – sleeves was all my joy,

*mf* *mp*

Em C B

Green – sleeves was my de – light;

G D

Green – sleeves was my heart of gold, And

*mf* *mp*

C $B_7$ Em Am Em

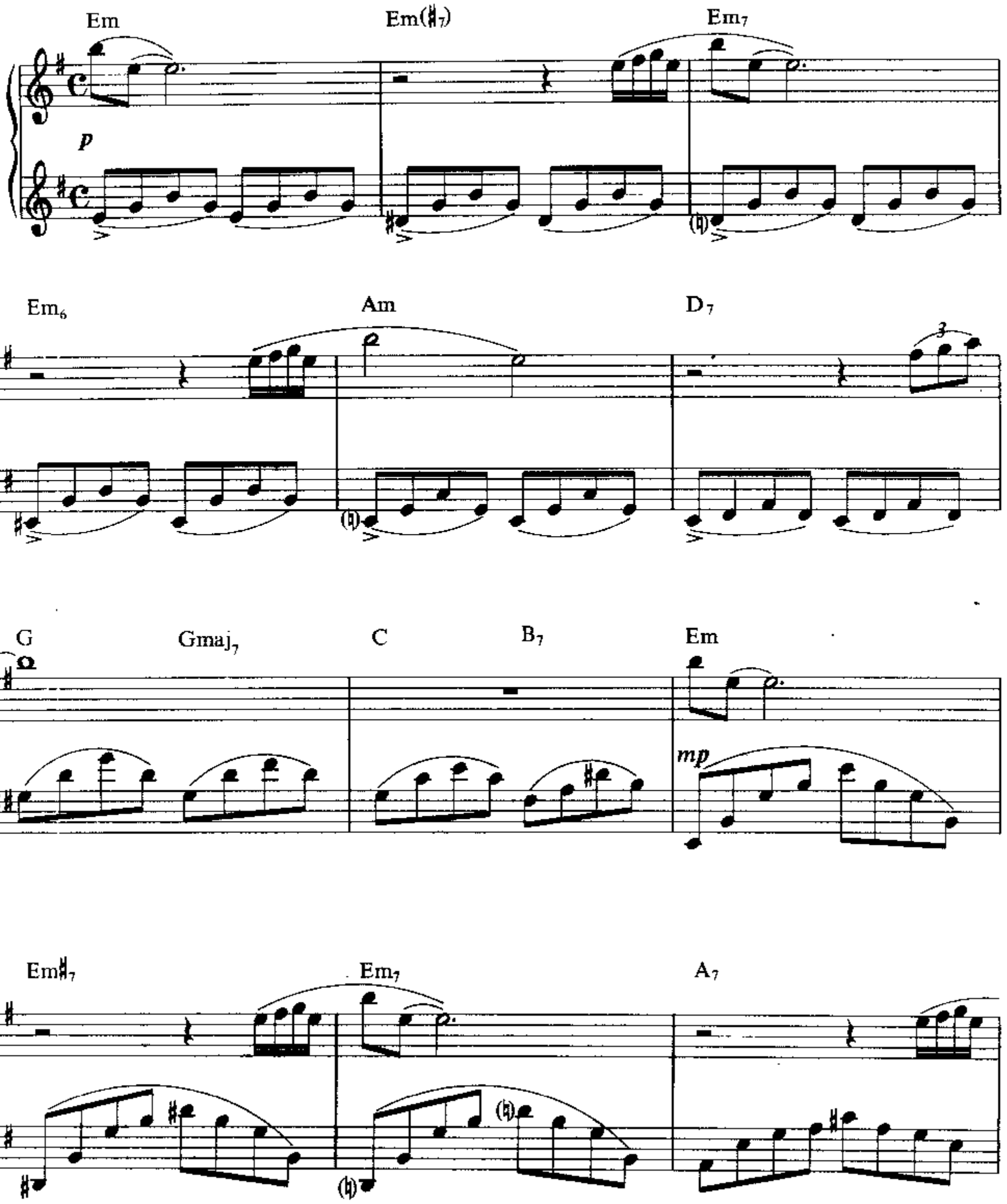
whom but my La – dy Green – sleeves.

*rit.* *p*

## 4. 感　　情

莫瑞斯·阿尔伯特

中速



Am7 D7 G

E7 C Am7 D7

Bm E7 Am7

D7 Bm E7

C Am7 D7 E7

Am7 D7 #Fm7(sus) B7b9

Em Em#7 Em7

mp

A7 Am7 D7

To Coda

Gmaj7 E+ E7 C

f

D7 Bm

Am7 E7

Am7 D7 ♯Fm7 (sus) B7♭9 *D.S.al ⊕ Coda* 𝄋

*⊕Coda* C Am7 D7 Bm E7

*f*

Am7 D7 I. Bm E9

2. Em Em♯7 Em Em6

*p subito*

Am D7 G *pp*

Ped ✳

## 5. 迷　　惑

F.D·马齐提

缓慢的
Slowly

C

*mf*

♭Edim

Dm

G9

Dm7

G7

Fm6

G7

C

A7 Dm7

F Am Dm F

G11 G7 Dm7 G7

C A7 D

*p* *mf*

B7

Em Bm Em

*f*

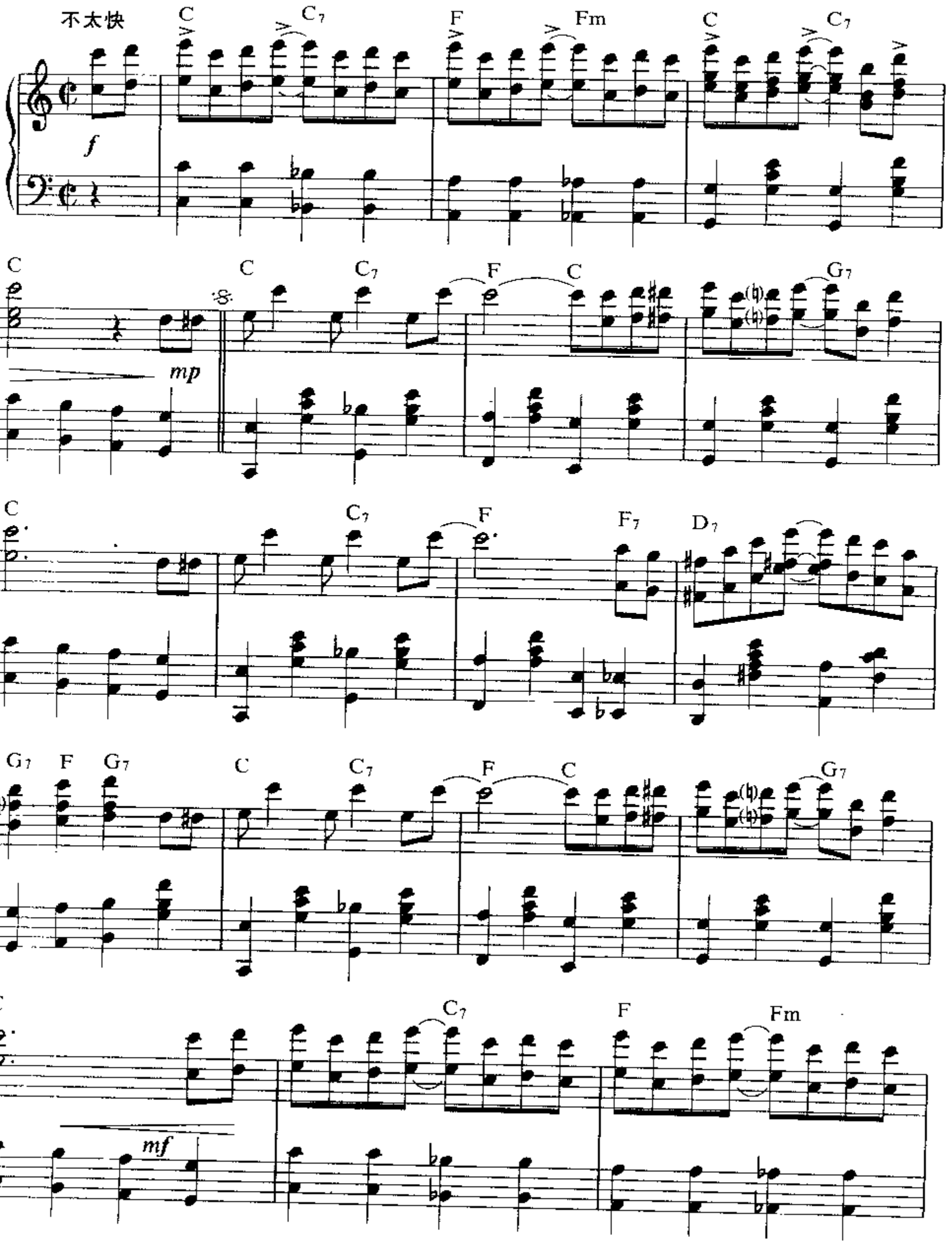
A11 A7

Em7 A7 D

*poco a poco.dim e rit.* *pp*

## 6. 卖 艺 人

斯科特·乔普林


不太快
C
C7
F
Fm
C
C7
f
C
C
C7
F
C
G7
mp
C
C7
F
F7
D7
G7
F
G7
C
C7
F
C
G7
C
C7
F
Fm
mf

C G7 1. To Interlude C mp 2. Fine C Interlude C

F Fm C

Cm G D7 G C

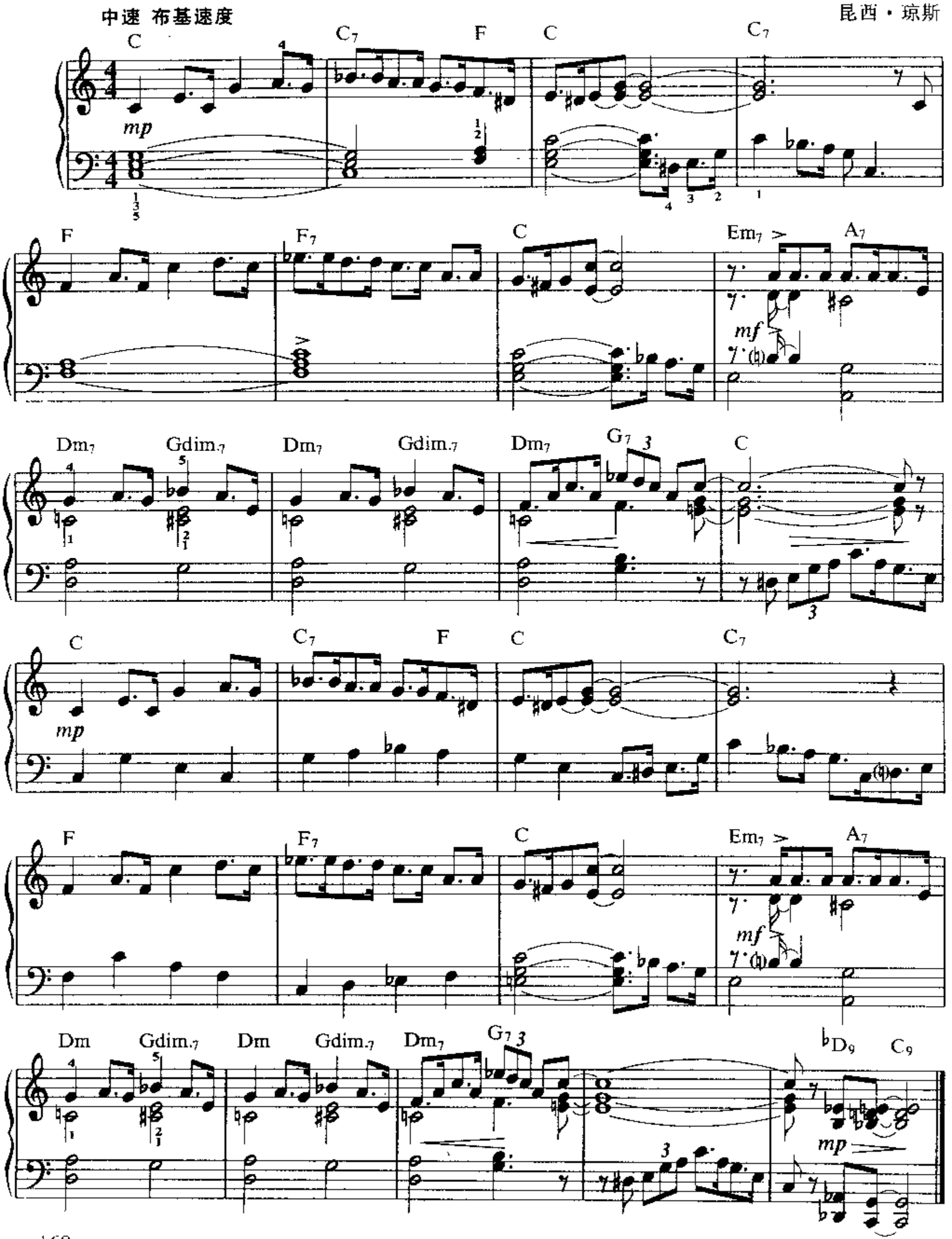
F Fm C C7 F Fdim mf

C D7 G7 C D.S. al Fine mp

## 7. 昆西的黑人

中速 布基速度

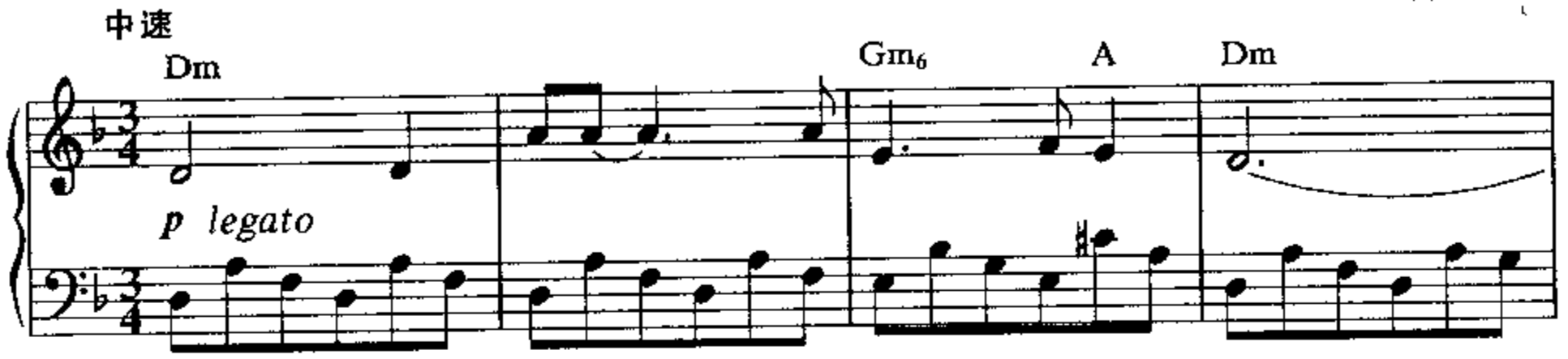
昆西·琼斯

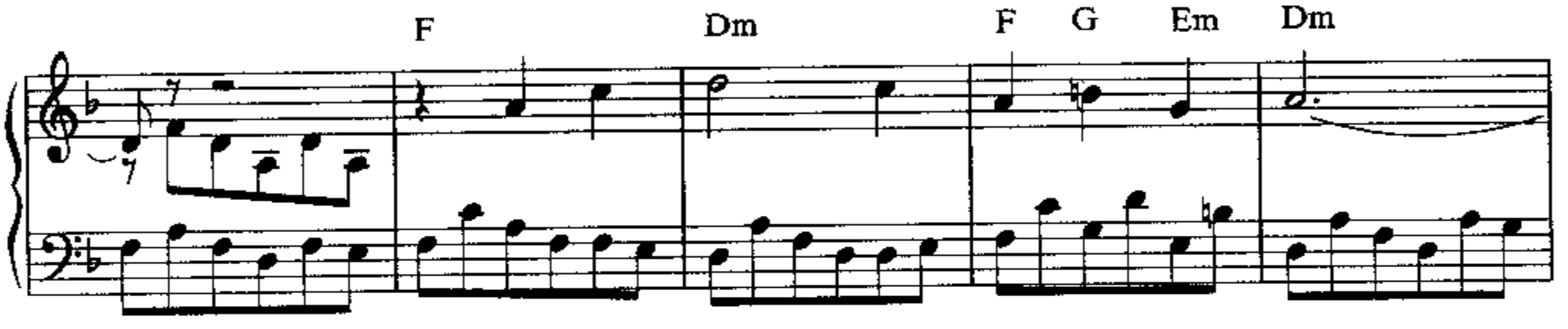


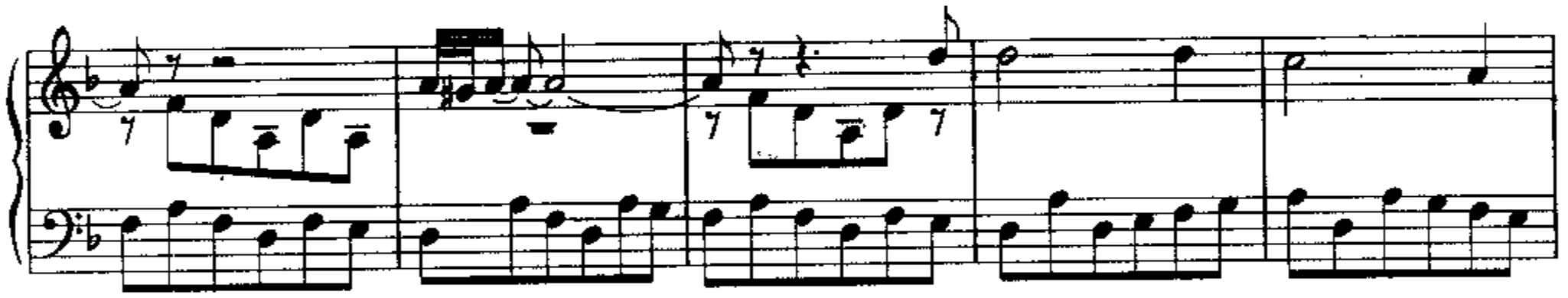
## 8. 斯卡波罗集市

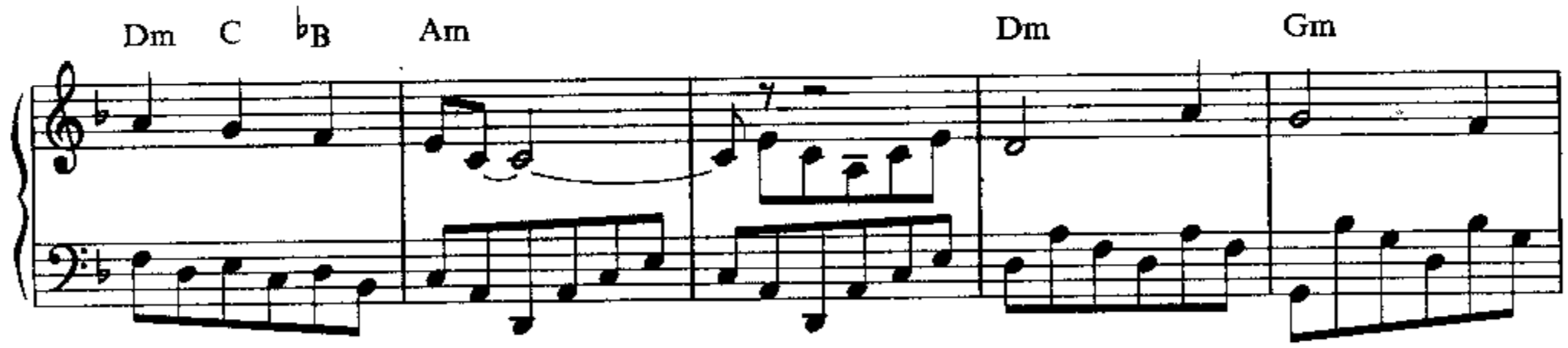
传统民歌

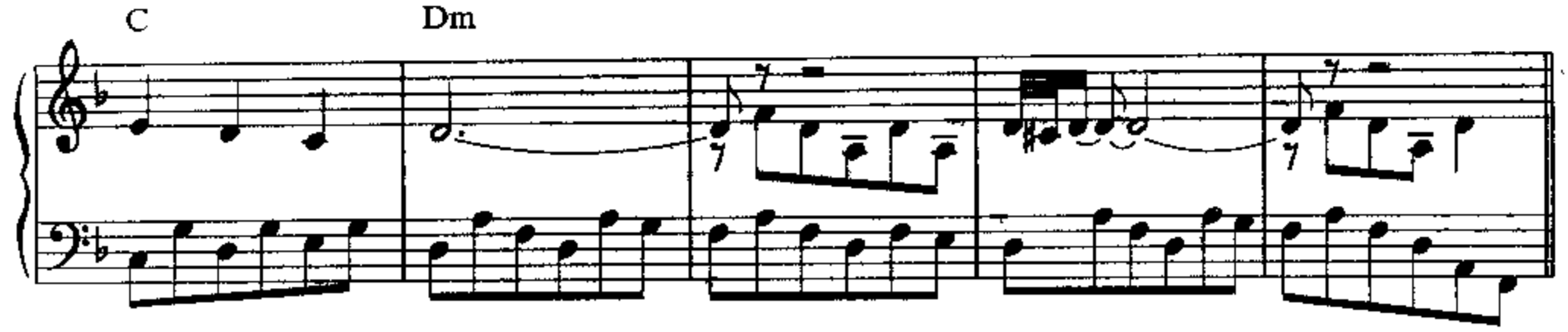
中速





Dm Gm6 A Dm

*mf* *R.H.*

Gm6 A Dm F Dm C Dm

Dm7

Am Dm7 Gm ♭B

C Gm Am7 Dm ♭Em Em

Em Am6 B Em

G Em G A ♯Fm Em

G Em D C

Em7 Em Am D

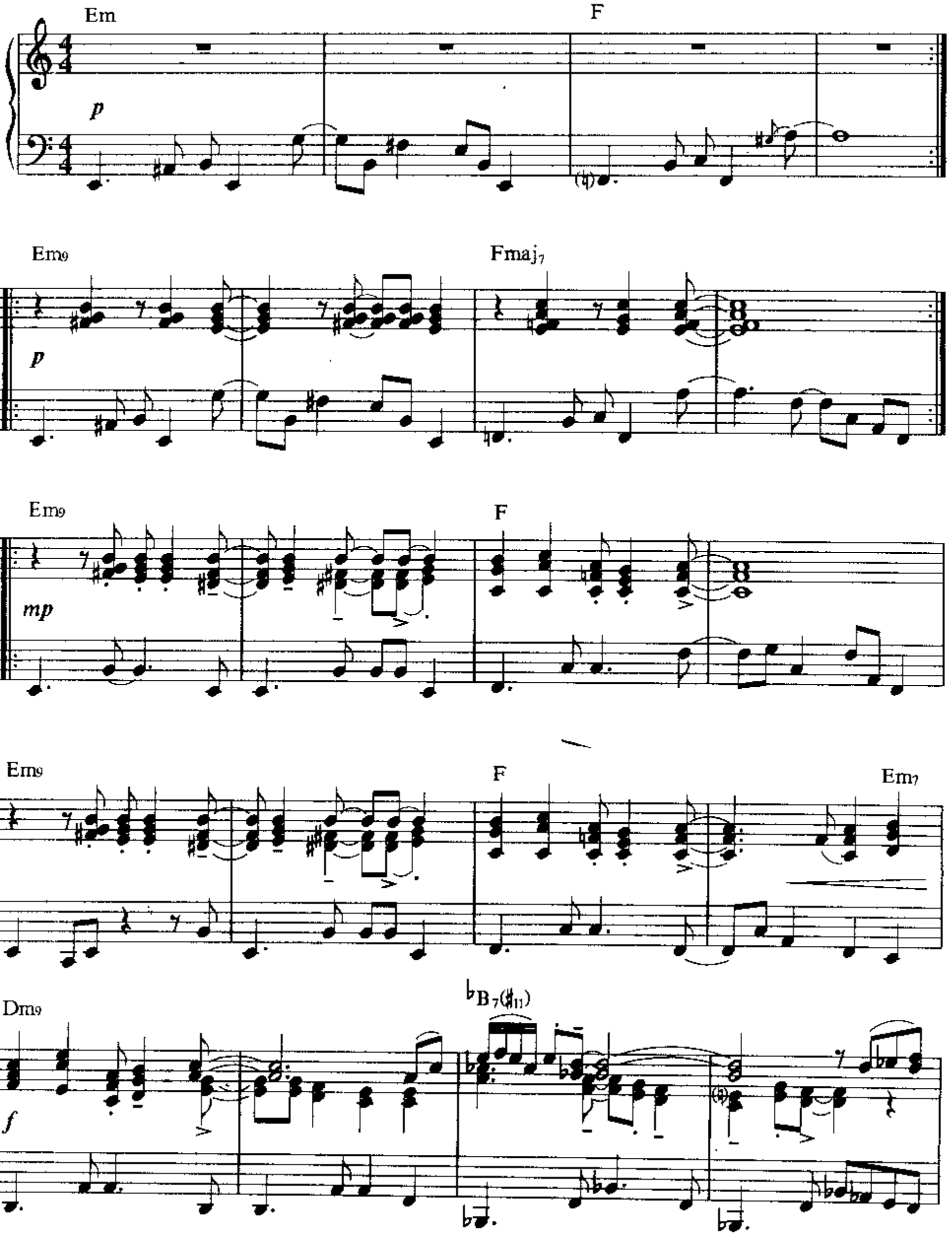
Em ♯Fm7-5 B7-9 Em

R.H. rit. e dim. R.H.

# 9. 桑格利亚

黑尔·比德森

中速桑巴



♭Emaj7 C/D D D/E 1. Bsus

sf

2. Bsus C D♭6/9 Em

sf f

C Am Gmaj7

Fmaj7 ♭B7(♯11) ♭Emaj7 ♭A9

♭Dmaj7 Gmaj7 Am ♭Am ♭G Am Em Bm7 ♯Adim

♭G ♭G ♭G B B B B

dim.

C/B B7sus4 Em9 F

mp

Em9

F

Em7

Dm7

*f*

$\flat B_{7(\sharp 11)}$

$\flat Emaj_7$

*To Coda*

C/D D

D/E

Bsus

*sf*

Em(Solo breaks)

*f*

3

Bm/D

C

$B_7sus$

Em (Improvisation)

$Fmaj_7$

Em F

Em F

Em F

Dm7 $\flat$B9(♯11)

$\flat$Emaj7 D

Bsus B *D.S. al Coda* 𝄋

*Coda*

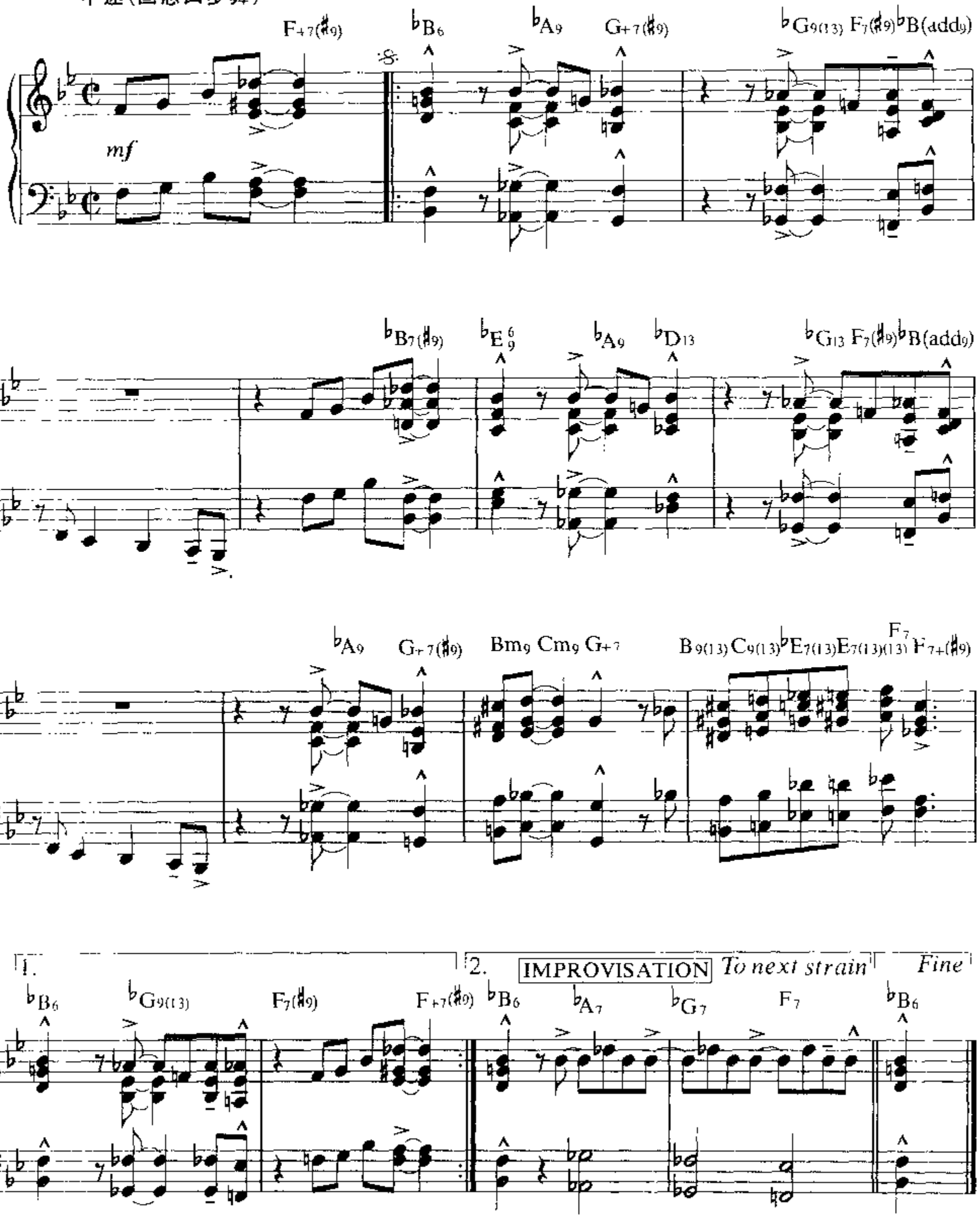
C/D D D/E Bsus Em

*ff*

## 10. 这些布鲁斯

昆西·琼斯

中速(固态四步舞)



B♭6 B♭7(♯9) E♭7 A♭7 B♭

A♭7 G7 Cm7 F7 B♭ G♭7

F7 B♭ A♭7 G♭7 F7 B♭ B♭7

E♭7 A♭7 B♭ A♭7 G7

END OF JAZZ SOLO

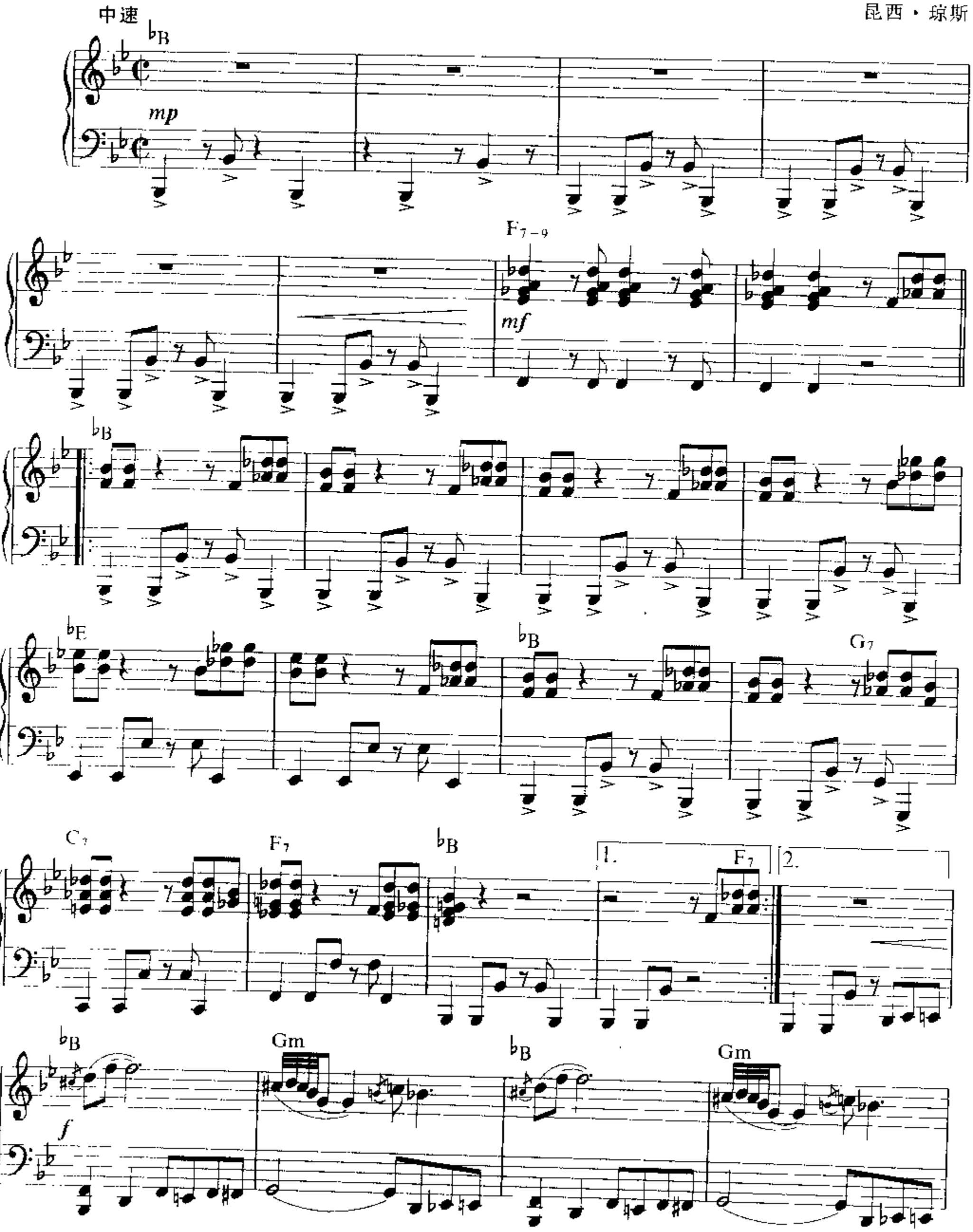
*D.S.al Fine*

Cm7 F7 B♭ F+7(♯9)

# 11. 灵魂波沙诺瓦

中速

昆西·琼斯



B♭ Gm

ff mf

B♭

E7 B♭ G7

C7 F7 B7

B7 E7 B7 E♭ B♭

gradually jade auav

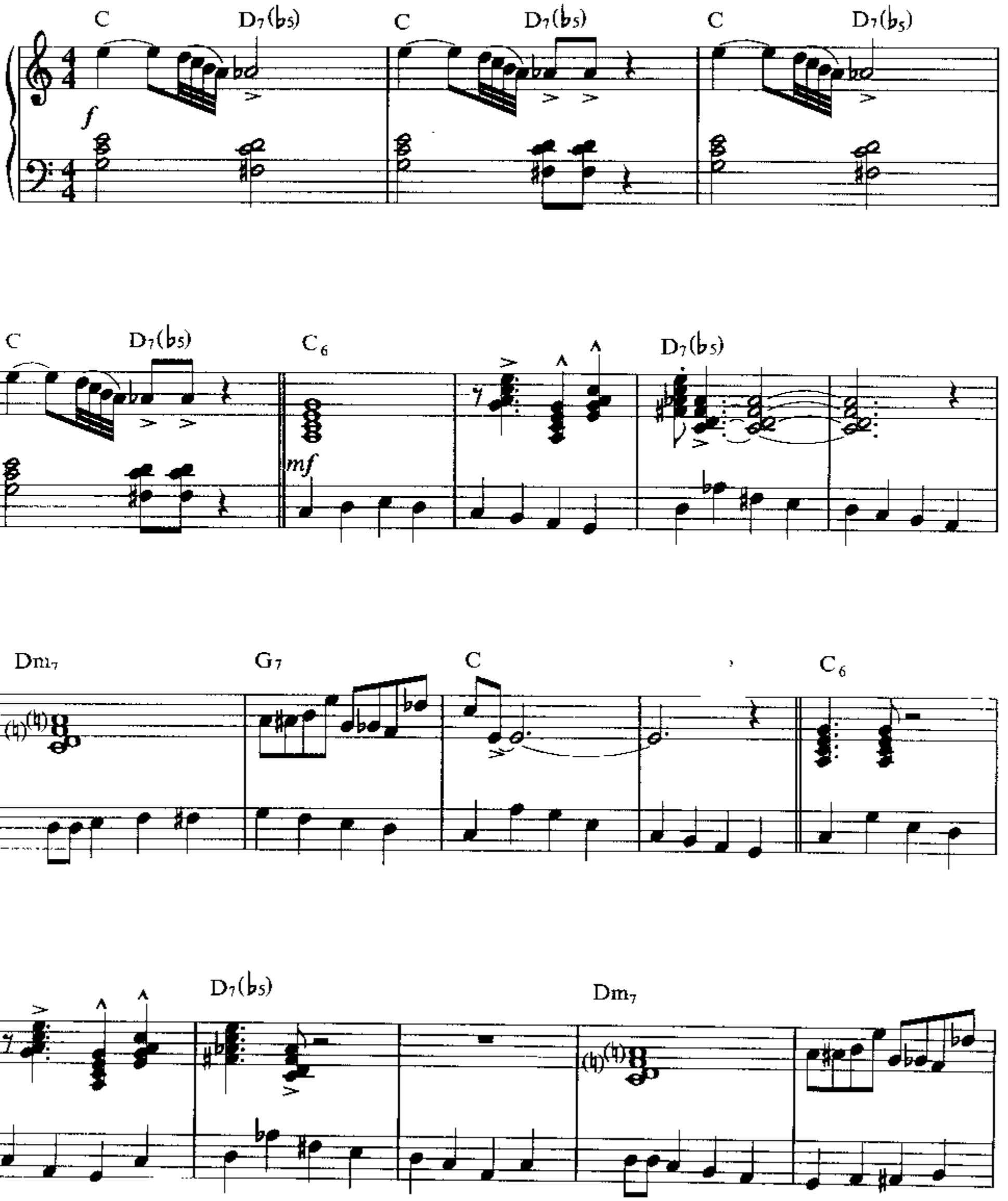
B7 E7 B7 E7 B♭

f

# 12. 搭乘 A 次列车

杰姆·普鲁格瑞斯 改编

**中速斯维英**



G7 Fmaj7

D9 Dm7 G7(♭9,♭13)

C6 D7(♭5) Dm7

improvisation

G7 C C

D7(♭5) Dm7 G7

A7 bA7 G7 C

D7(b5) Dm7 G7

C C7 Fmaj7

D7

Dm7 G7 C6

D7(b5) Dm7 G7

C7 F7

D7 Dm7

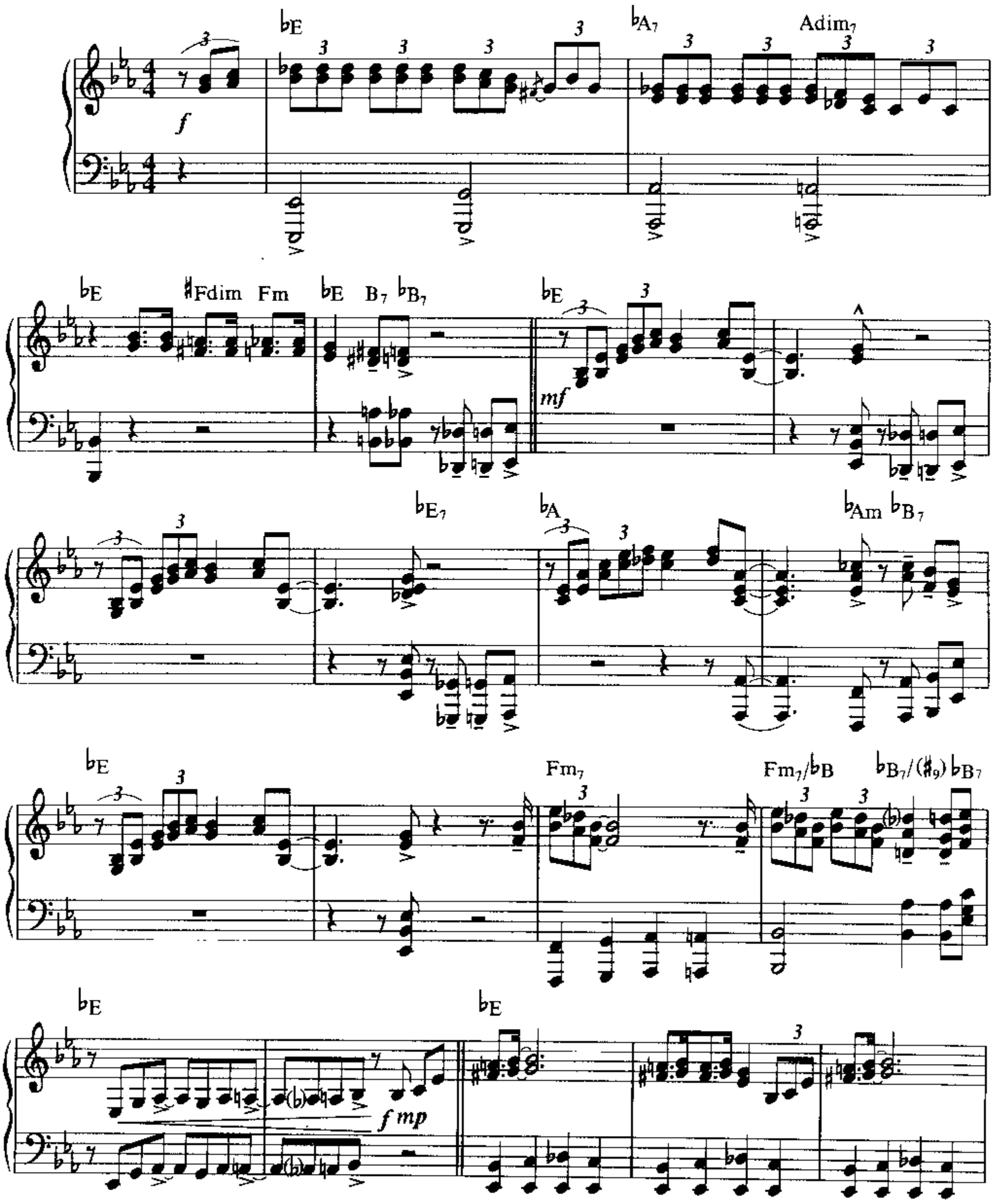
G7 C(addb3) D7(b5)

Dm7 G7 C

# 13. 事情不象以前那样

墨　瑟 · 艾 灵 顿
杰姆 · 普鲁格瑞斯 改编

中等布鲁斯速度



$\flat A_7$ $\flat E$

*mf*

Fm$_7$ Fm$_7$/$\flat$B $\flat B_7(\sharp_9)\flat B_7$ $\flat E$ $\flat A$ B$_7$ $\flat E$ B$_7$ $\flat B_7$

*f*

*mf*

*p*

mf

mf

$\flat$Am $\flat$B$_7$ $\flat$E

Fm$_7$ Fm$_7$/$\flat$B $\flat$B$_7$(♯9) $\flat$B$_7$

f

# 14. 缎 子 娃 娃

杜　克·艾 灵 顿
约 翰 尼·马　瑟
杰姆·普鲁格瑞斯 改编

中速

Dm7/G　G7(13)　Em7/A　A7(13)

*f*

Dm7　G7　Dm7　G7　Em7　A7　Em7　A7　Am7　D7　♭Am7　♭D7

*mf*

C7　B7　♭B7　A7　Dm7　G7　Dm7　G7

*f*　*mf*

Em7　A7　Em7　A7　Am7　D7　♭Am7　♭D7　C

Gm7 C7 Gm7 C7 Fmaj7 Gm7 Am7 Gm7 Fmaj7

Am7 D7 Am7 D7 G7

Dm7 G7 Dm7 G7 Em7 A7 Em7 A7 Am7 D7 ♭Am7 ♭D7

*mf*

C B7 ♭B7 A7

**Improvisation**

Dm7 G7 Dm7 G7

*mf*

*Play L.H. chords lightly*

Em7 A7 Em7 A7 Am7 D7 ♭Am7 ♭D7

C7 B7 ♭B7 A7 Dm7 G7 Dm7 G7

Em7 A7 Em7 Am7 D7 ♭Am7 ♭D7

C Gm7 C7 F

Am7 D7 G7

Dm7 G7 Em7 Am7 D7

*f* *mf*

♭Am7 ♭D7 C7 B7 ♭B7 A7 Dm7 G7 Dm7 G7

*mf*

Em7 A7 Em7 A7 Am7 D7 ♭Am7 ♭D7 C7 B7 ♭B7 A7

Dm7 G7 Dm7 G7 Em7 A7 Em7 A7

*mf*

Am7 D7 Am7 ♭D7 C Gm7 C7

Gm7 C7 Fmaj7 Gm7 Am7 Gm7 Fmaj7 Am7 D7

Am7 D7 G7 Dm7 G7 Dm7 G7

*mf*

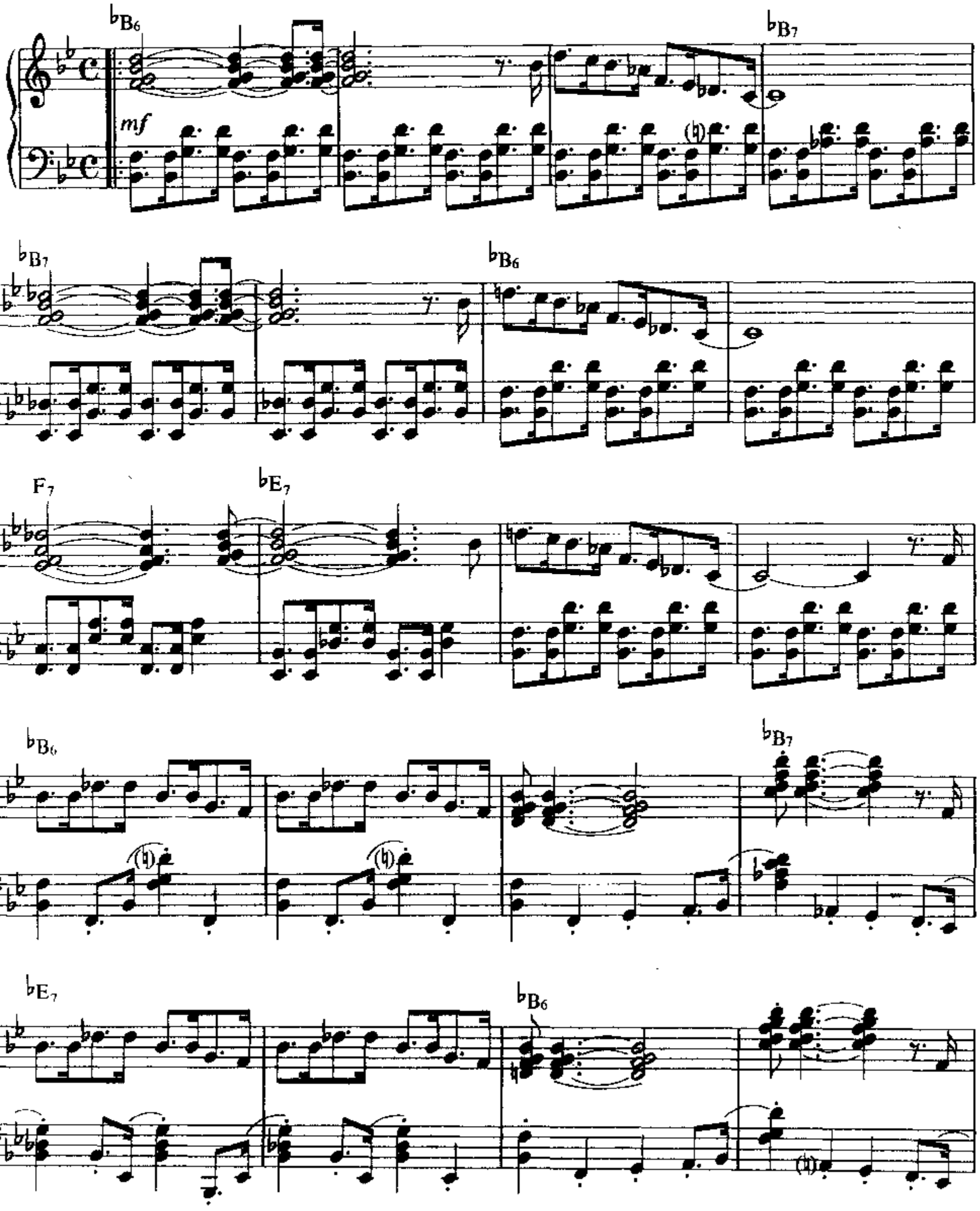
Em7 A7 Em7 A7 Am7 D7 ♭Am7 ♭D7 C C7

*f*

# 15. 夜 间 火 车

奥斯卡·华盛顿
内依斯·C·辛普金斯
主米·佛雷斯特

慢布鲁斯速度



$\flat E_7$ $\flat E_7$ $F_7$ $\flat B_6$

$\flat B_6$ $\flat B_7$

$\flat B_7$ $\flat B_7$

$F_7$ $\flat E_7$ $\flat B_6$

$\flat B_6$ $\flat Em_7$ $\flat B_7$

$\flat E_7$ $\flat B_7$

♭E6 ♭E7 ♭B6

♭B6

♭B7 ♭E7

♭B6 F7

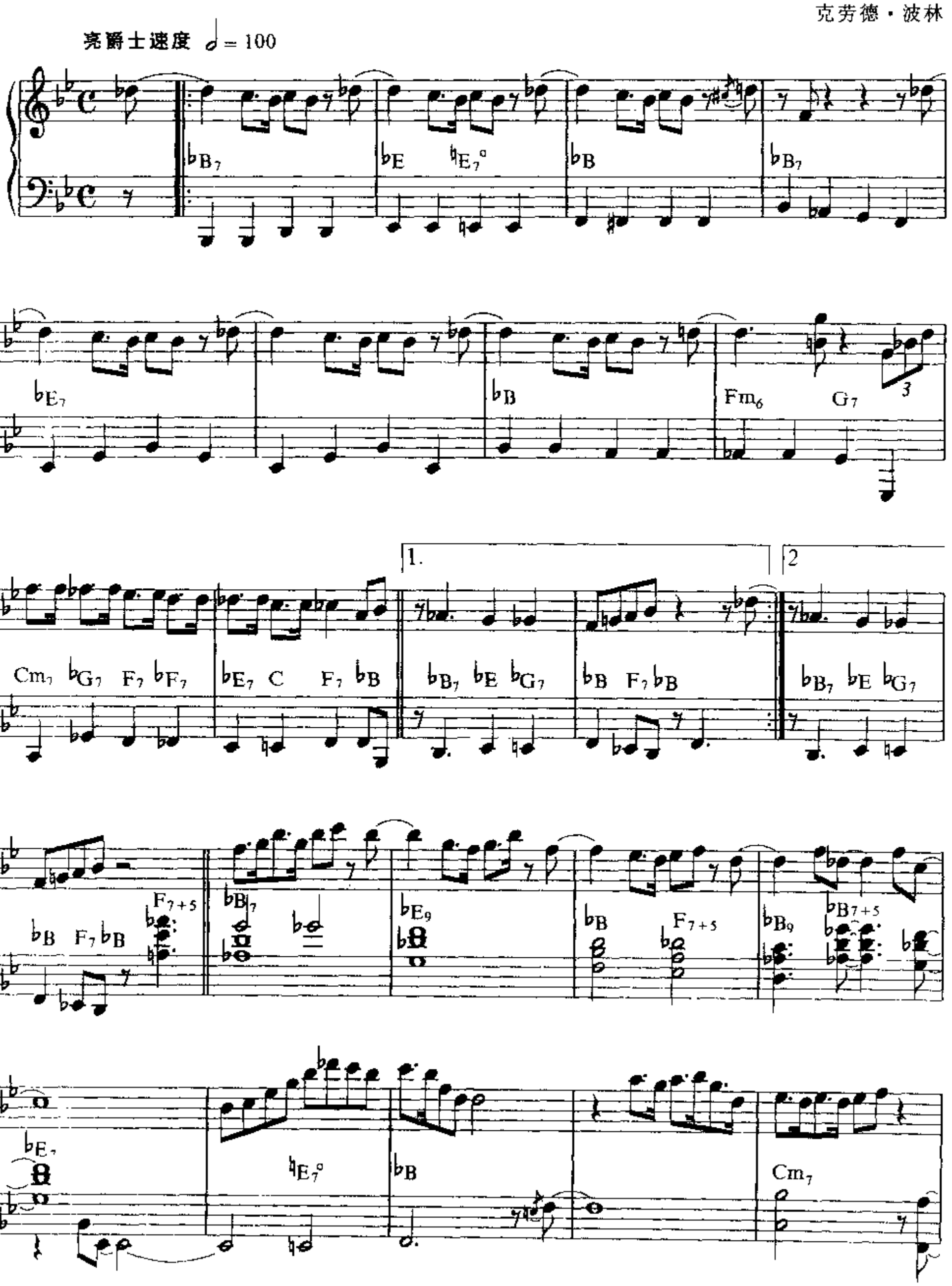
♭E7 1. ♭B6

2 ♭B6 F7 ♭B6 ♮B7(♭5) ♭B13

8va

# 16. 仅仅为了詹姆斯

克劳德·波林



F7 B B B B7 E7 B Dm7 G7

1. C7 Cm7 B B7° Cm7 F7

2 B B7 Cm7 F7 B7 E7 B

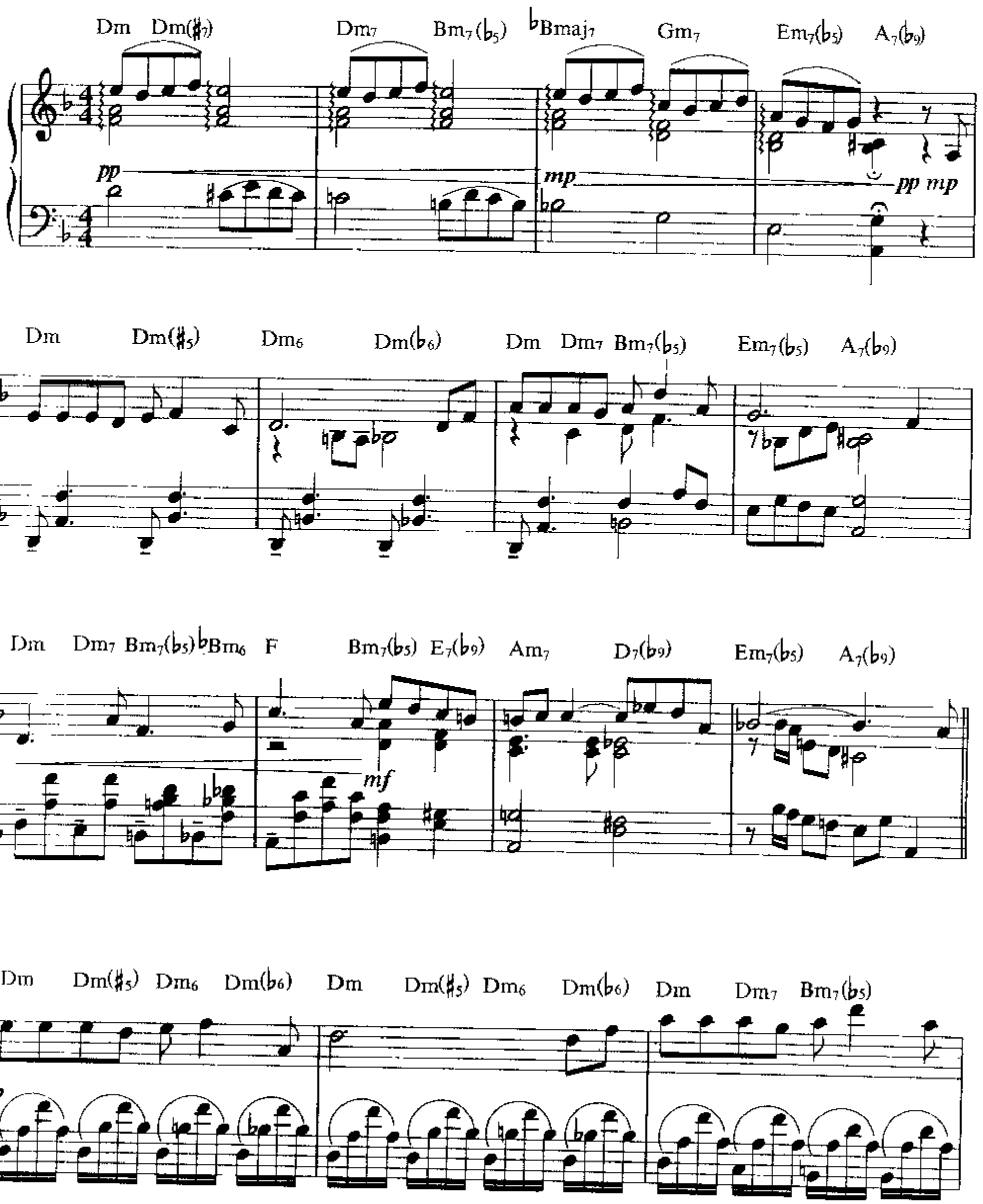
B7 E7 B

Fm6 G7 Cm7 G7 F7 F7 E7 C F7 B B7 E G7 B F7 B

# 17. 巴黎的黄昏

昆西·琼斯

慢速



Em7(♭5) A7 Dm Dm7 Bm7(♭5) ♭Bm6 F Bm7(♭5) E7(♭9) Am7 D7 Gm7 C7(♭9)

F Gm9 C9 Fmaj7 ♯Fm7 Gm7 ♯Gdim Am7 D7(♭9)

Gm7 C7(♭9) Fmaj7 F6 Bm7(♭5) ♭Bmaj9 Em7(♭5) A7

Dm Dm(+7) Dm7 Bm7(♭5) ♭Bmaj7 Dm Dm7 Bm7(♭5) Em7(♭5) A7

Dm Dm7 Bm7(♭5) ♭Bm6 F Bm7(♭5) E7(♭9) Am7 D7 Gm7 C7(♭9) ♭E6 E6 F6

## 18. 亲爱的乔治

**Medium T°** ♩=66

克劳德·波林

*R.H.*

*L.H.*

C

$Cm_7$ $F_9$

$\flat Bm_7$ $\flat E_9$

$\flat Am_7$

1

$\flat D_9$ $Em_7$

2

$A_{7\ 9}$ $Dm_7$ $G_{7+5}^{-9}$ $\flat D_9$

Em7 ♭Em7 Dm ♭D9 Em7 ♭Em7 Dm7 ♭D7

C Cm7 F9

♭Bm7 ♭E9

♭Am7

♭D9 Em7 A7 –9 –5

Dm7 G7 –9 –5 C 9 6

F9

bBm7

bE9

bAm7

8va

bD9

8va

Em7

bEm7

Dm7

G7

C

L.H.

Cm7

F9 | ♭Bm7 | ♭E9 |

♭Am | ♭D9 | Em7 | ♭Em7 | Dm7 | ♭D9 |

Em7 | ♭Em7 | Dm7 | ♭D9 | *Drums Solo* 3 3 3 3 | Em7 | ♭Em7 |

Dm7 | ♭D9 | Em7 | $C_{9+\frac{13}{11}}$

# 19. 依　赖　他

克劳德·波林


♩=66
C
♯C7°
Dm7
G7+5
C
♯C7°
Dm7
G7
C
G7
C
C7
F
♯F7°
C7
F7
C
Em7-5A7
Dm7
G7
C
C7
F
Fm
C
G7
C
C7

F  ♯F7°  C  C7  F7

C  Em7–5  A7  Dm7

G7  F6  G7  C  C7  F  ♯F7°

C  C7  F  ♯F7°

C  Em7–5  A7  Dm7  G7

C  C7  F  ♯F7°  C  G7+5  C  C7

F  #F7°  C  C7  F

C  Em7-5  A7

Dm7  G7  C  C7  F  #F7°  C  G7

C  C7  F  Fm  C  C7

F  #F7°  C

Em7-5  A7  Dm7  G7

C C7 ♯F7° C G7 C C7

F ♯F7° C C7

F C G9 Em7-5 A7

Dm7 G7 C C7 F G7 C G7

C C7 F G7 C

C7 F ♯F7° G7

C9 Em7−5 A7 Dm7 G7

C C7 F C G7+5 C C7 F #F7° C

C7 F #F7°

C Em7−5 A7 Dm7 G7−9 C

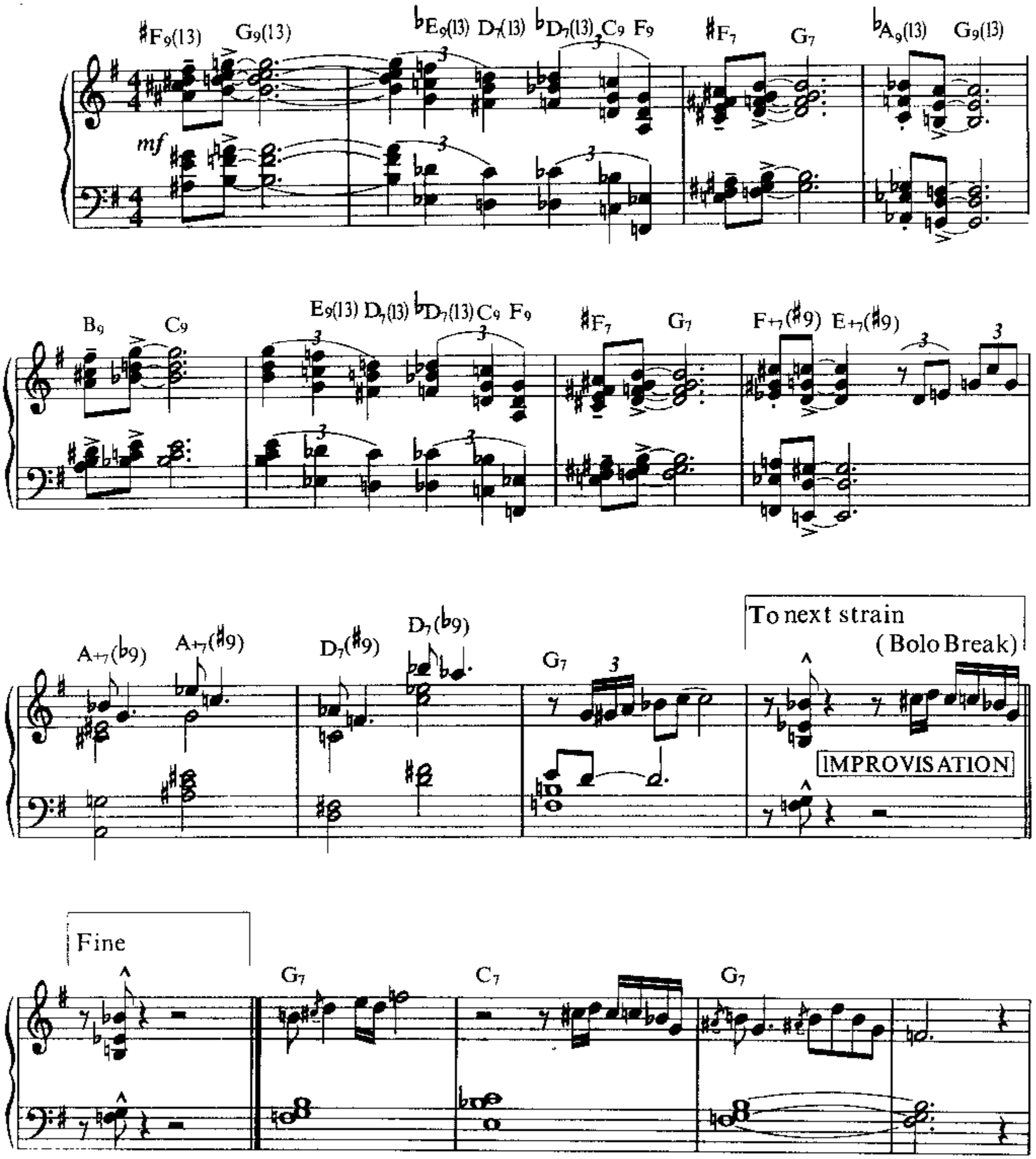
Em7−5 A7+5 G7−9 C Em7−5 A7+5

G7−9 C C9/6

# 20. 苦甜掺半的布鲁斯

昆西·琼斯

中、慢速



C7 G7 E7

A7 D7 G7

G7 C7 G7

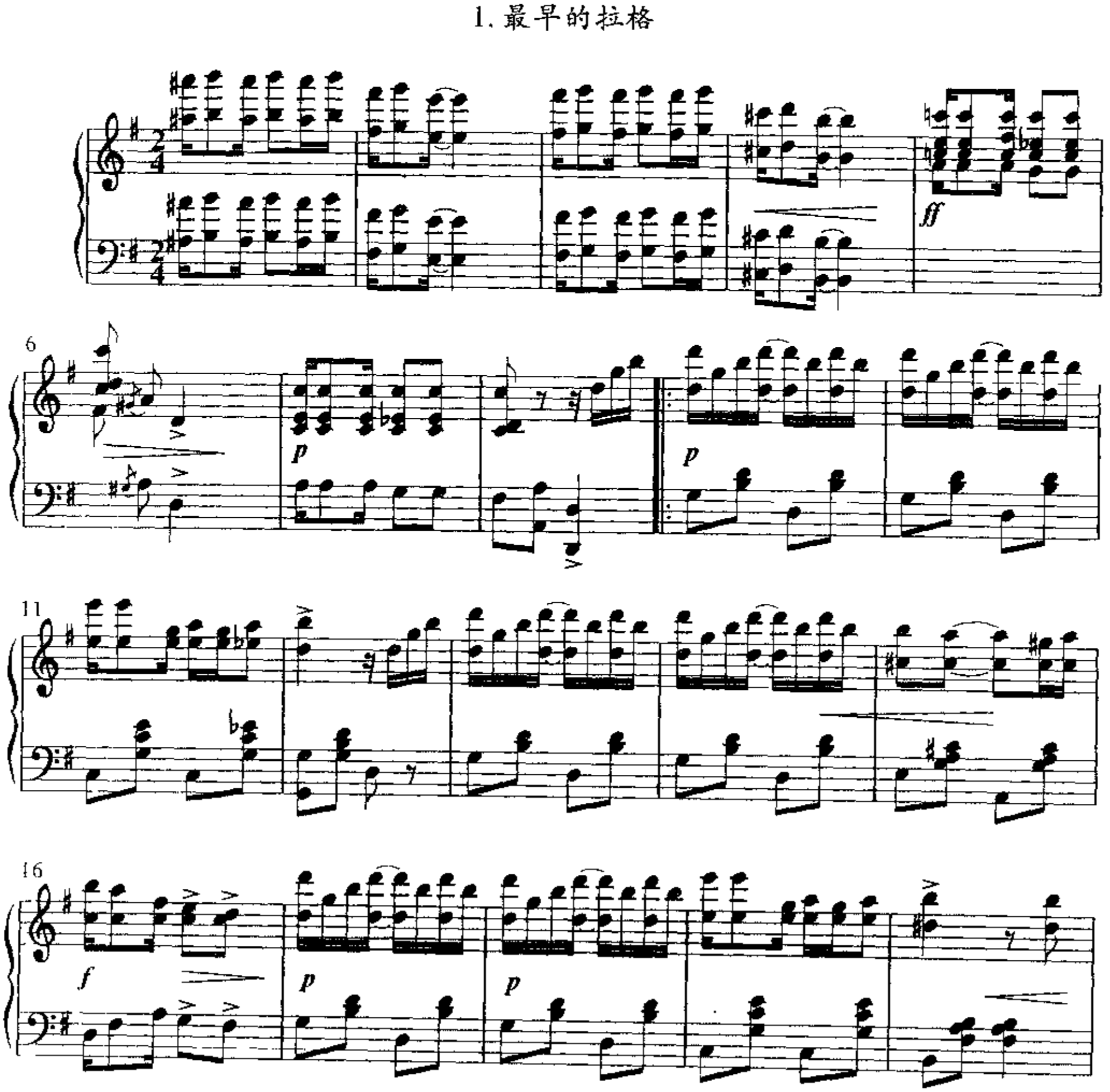
C7 C7 G7 E7

A7 D7 G7 D.C. al Fine

End of Jazz Solo

# 第十章　“拉格泰姆之王”斯科特·乔普林拉格泰姆精选10首

## 1. 最早的拉格



21

1.

2. 8va

*f*

25

*ff*

30

36

*f*

41

*1st time p*
*2nd time f*

46

51

*ff*

*dim.*

*p*

62

*f*

*p*

67

*f*

72

*f*

77

*brilliant*

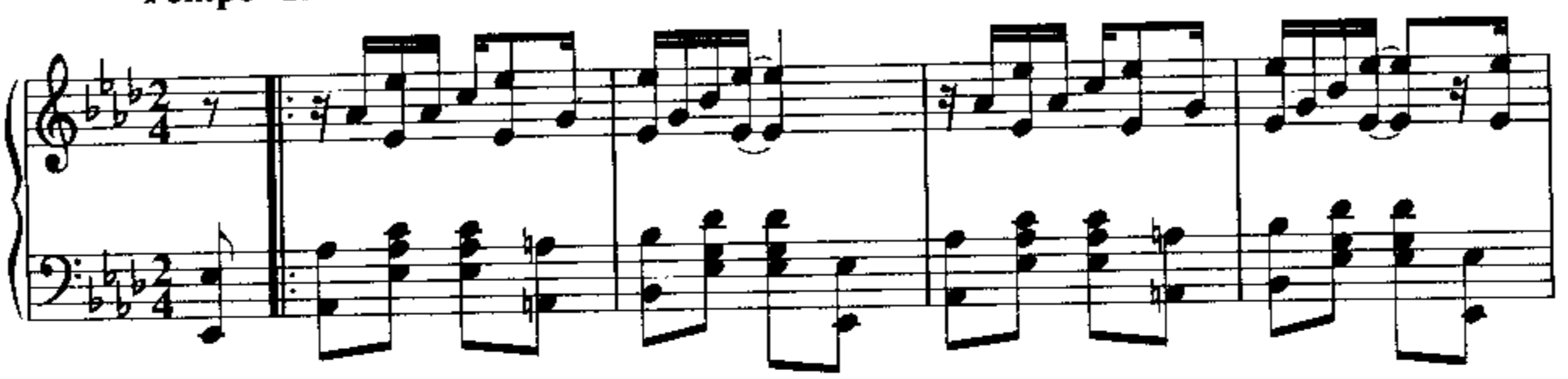
*ff*

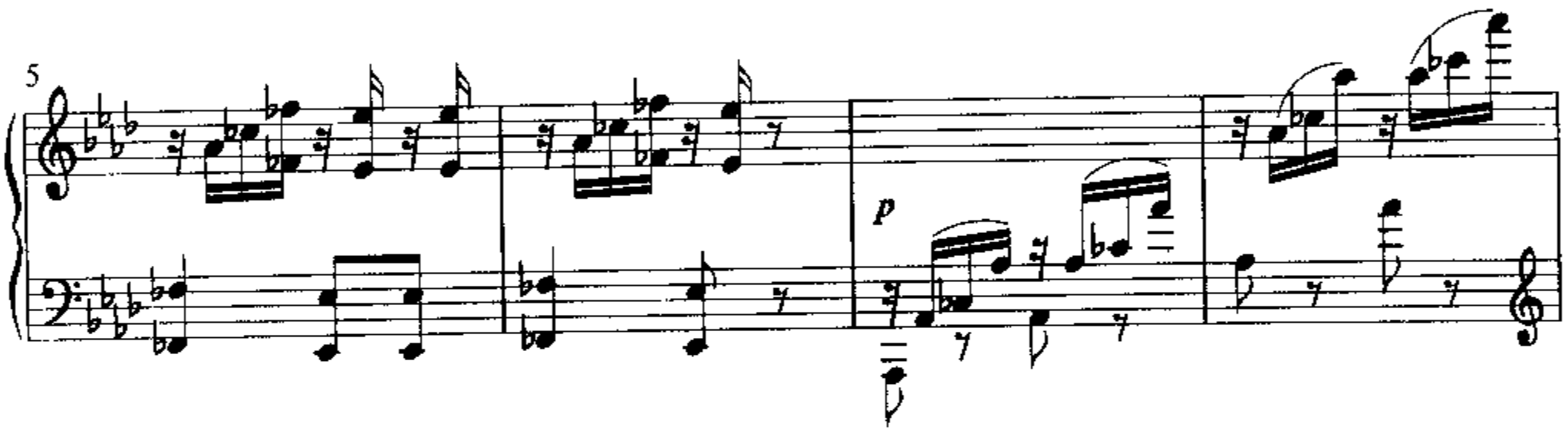
*ff*

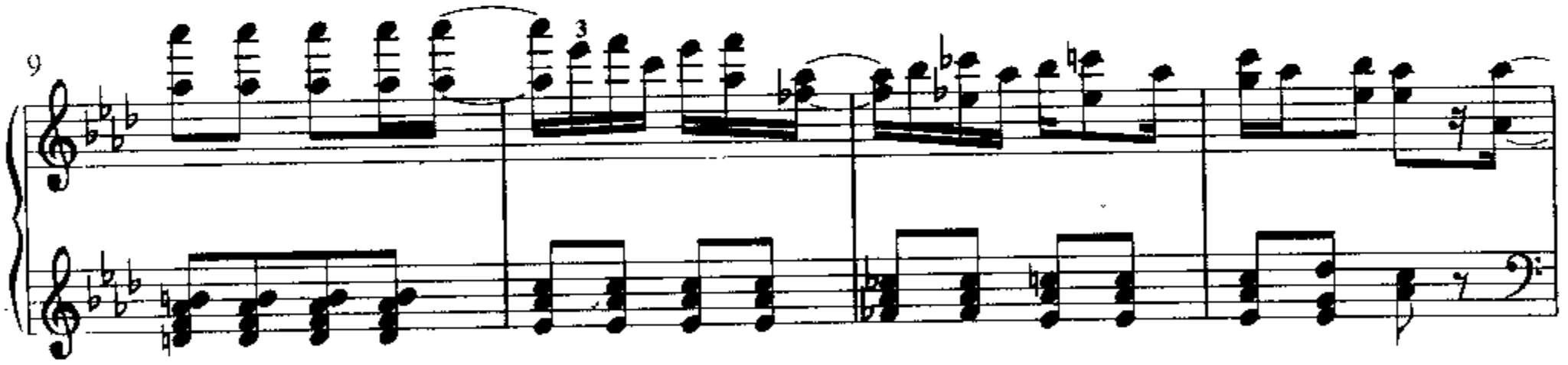
## 2. 枫树叶拉格

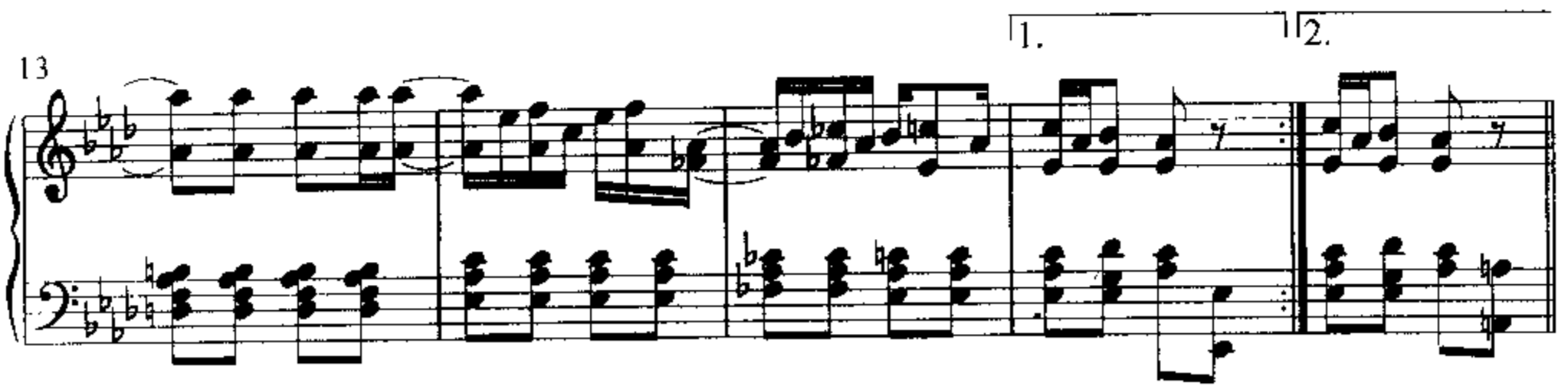
进行曲速度

**Tempo di marcia**





*f stacc.*

1.

2.

*f*

*p*

*mf*

**Trio**

*f*

61

1.

64

2.

(f)

68

72

C

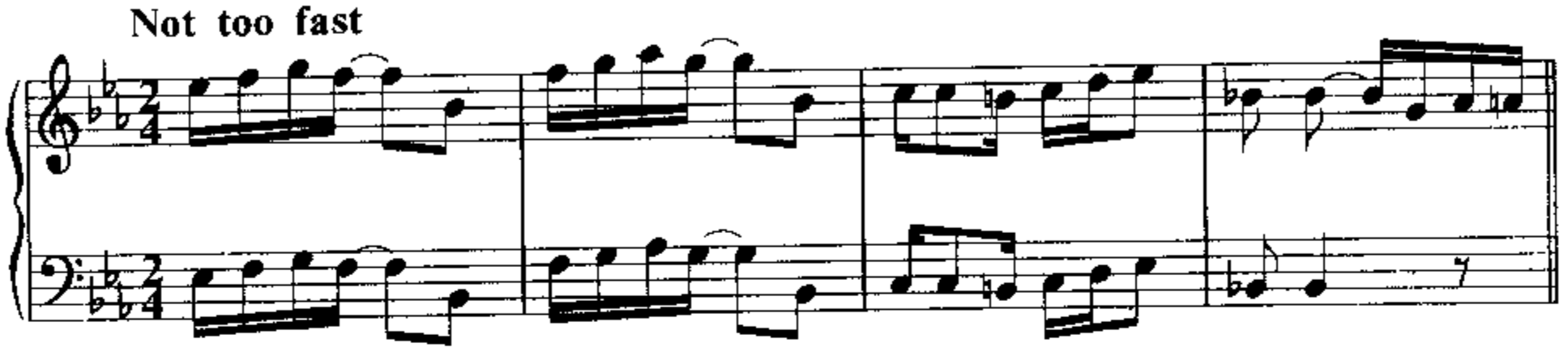
77

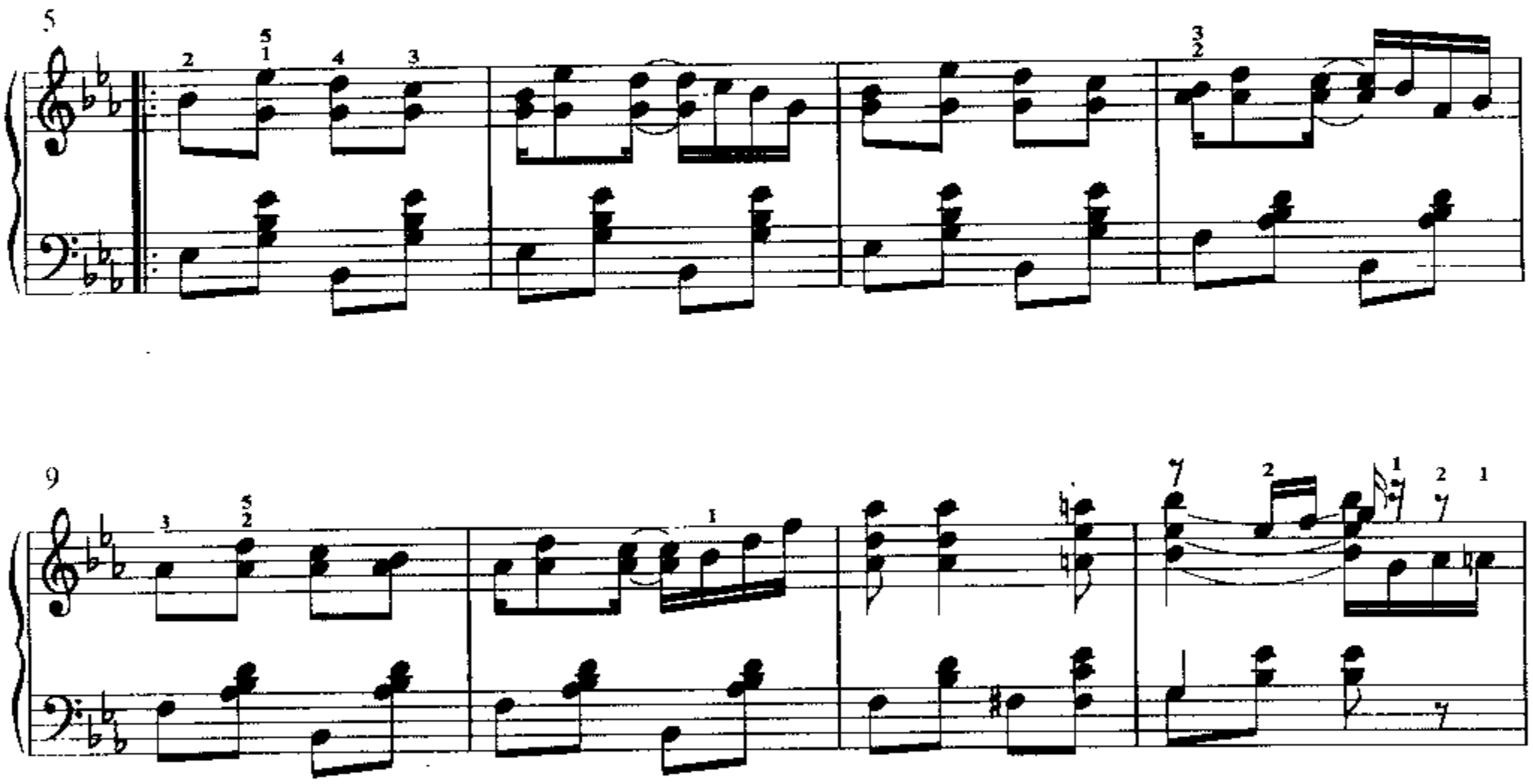
1.

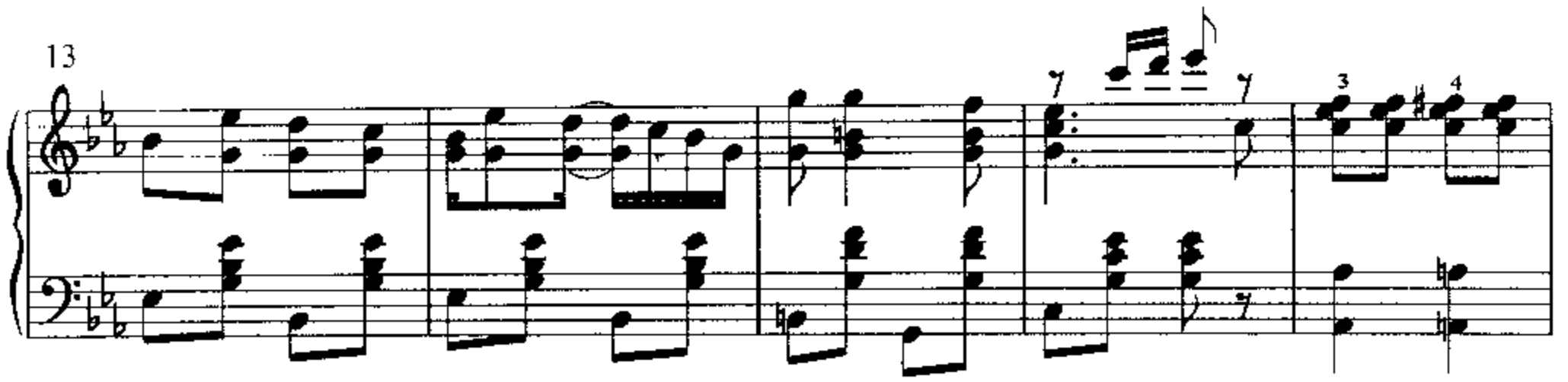
2.

## 3. 漂亮女孩拉格

不要太快
**Not too fast**







18

1.

2.

21

25

29

34

1.

2.

37

42

47

53

57

62

66

1.

2.

69

74

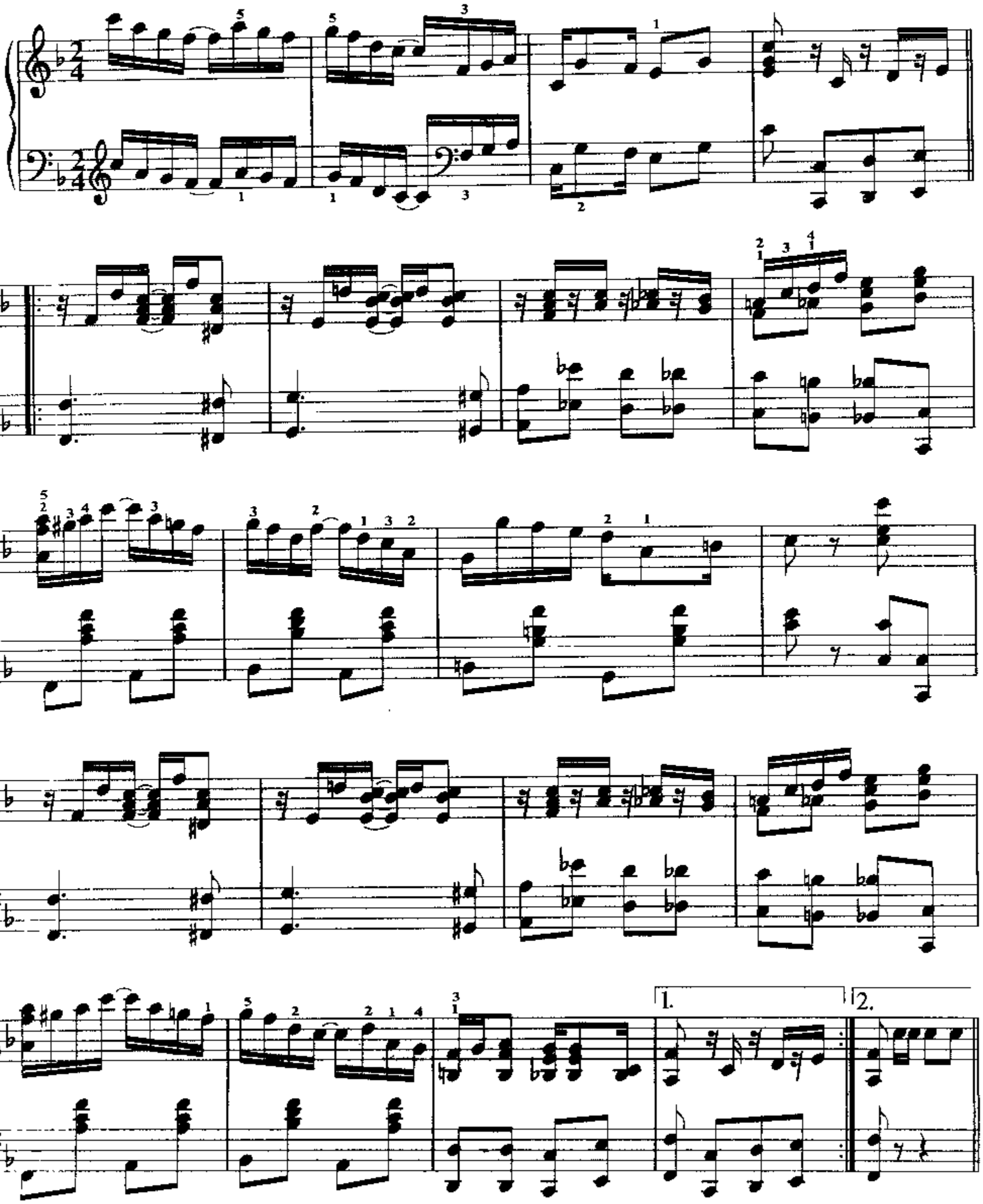
80

1.

2.

## 4. 切 分 精 粹

不快
**Not fast**



21 *Repeat 8va*

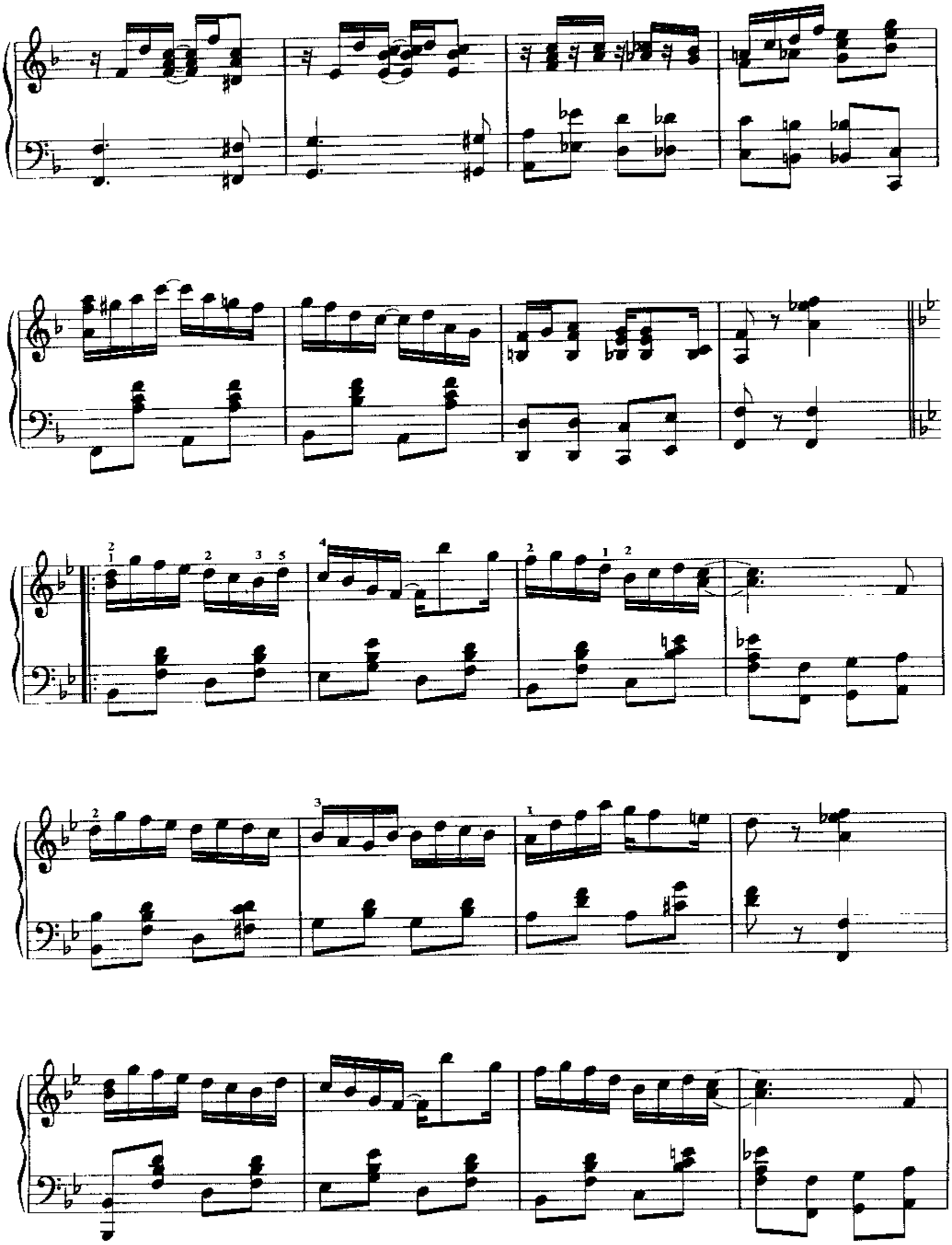
26

31

36

1. 8

2.



1.

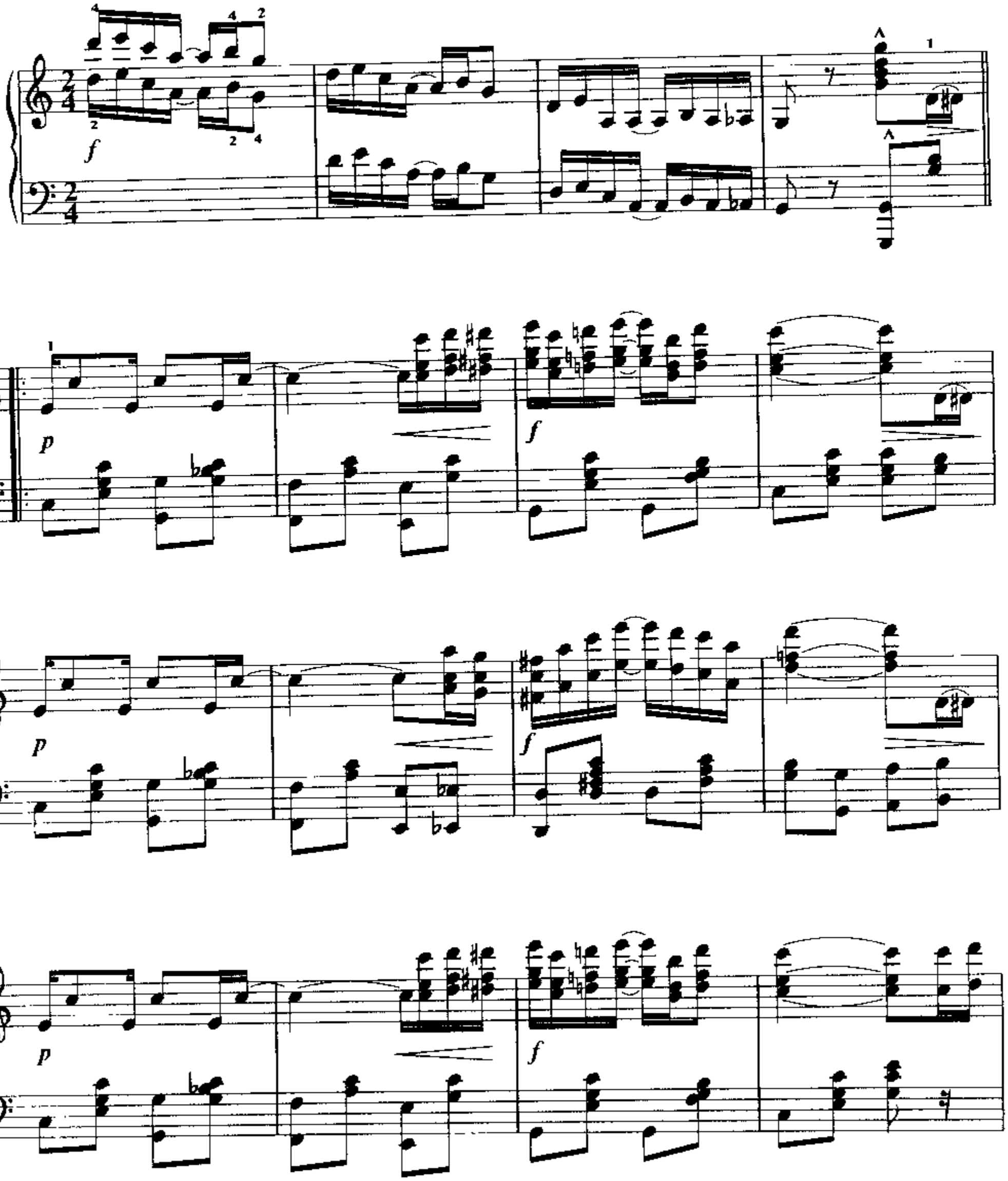
2.

1.

2.

## 5. 卖　艺　人

不快
**Not fast**



17

1.

2.

*Repeat 8va*

21

*f*

25

29

*p*

33

*p*

1.

2.

37

41

45

49

53

59

65

1.

2.

fz

f

69

(p)

73

(p)

77

81

(p)

85

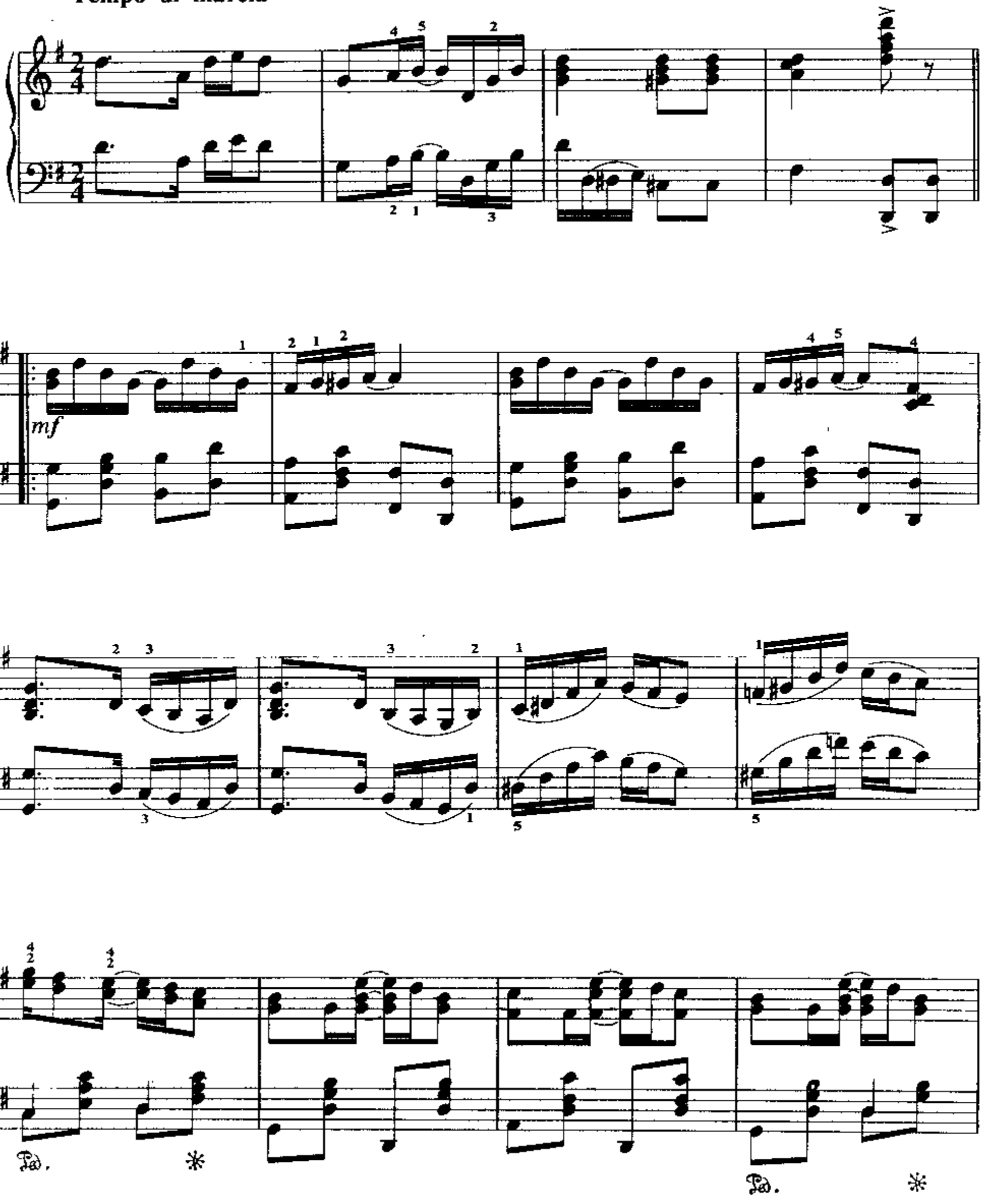
1.

2.

## 6. 大　枫　树

进行曲速度

**Tempo di marcia**



17

1.

2.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

21

*f*

3

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

25

3

7

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

29

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

33

1.

2.

7

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

37

*p*

3

Pa * Pa * Pa * Pa * Pa * Pa * Pa *

43

*mf*

*p*

Pa * Pa *

48

*f*

53

*p*

3

Pa * Pa * Pa * Pa * Pa * Pa * Pa *

59

*mf*

*p*

Pa * Pa *

64

*f*

5 3

69

74

79

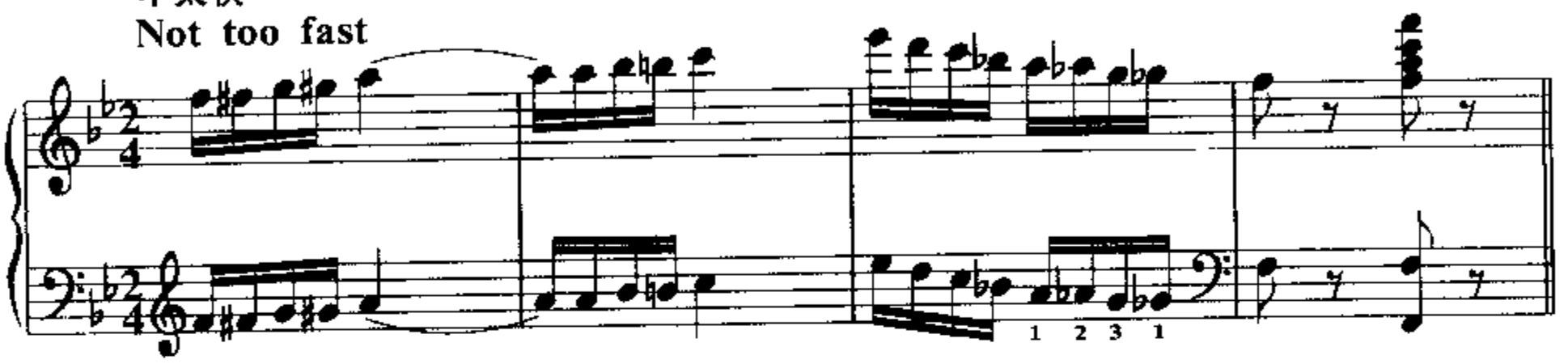
85

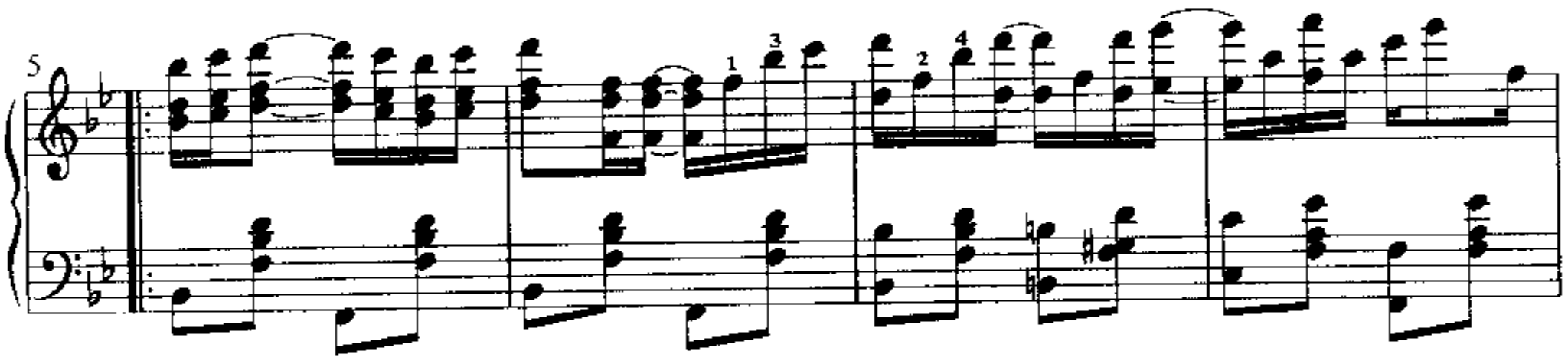
90

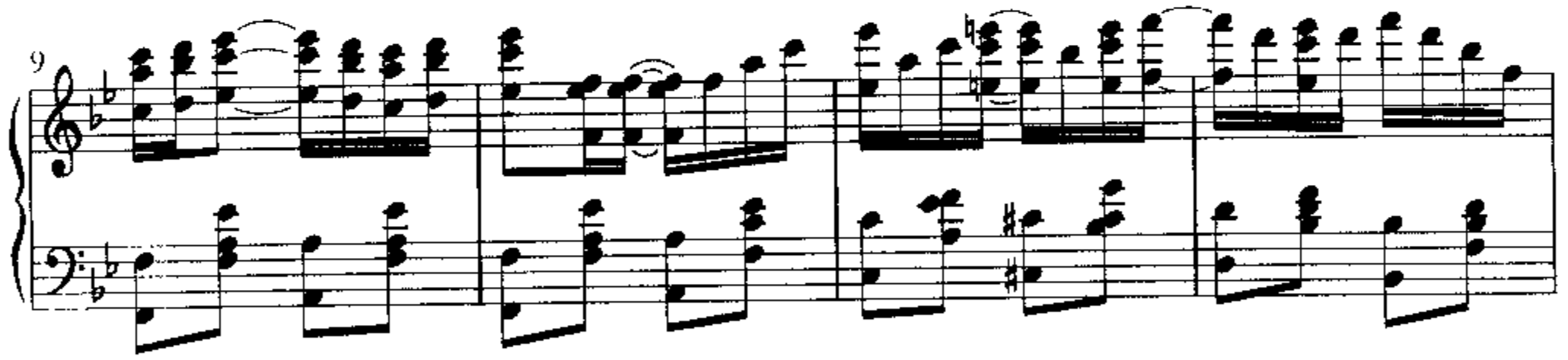
95

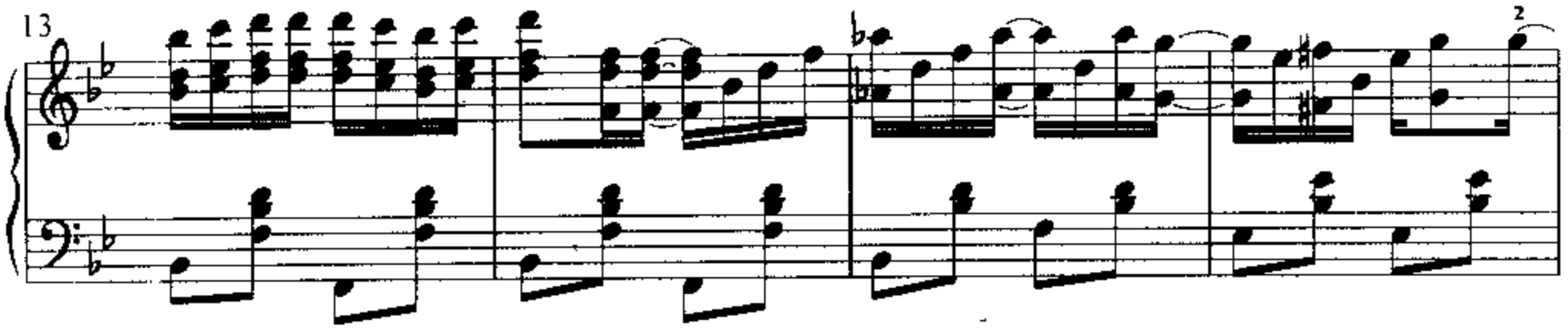
## 7. 拉格泰姆之舞

不太快
Not too fast



17

1.

2.

21

25

29

33

1.

2.

37

41

45

49

1.

2.

53

*Stamp Stamp Stamp Stamp Stamp Stamp Stamp Stamp

*：为获得停顿时所企望的效果，请钢琴手在乐谱上标有Stamp(顿足)标记时，将一只脚跟重重地踏在地板上。在顿足时，不要将脚趾跷离地板。

57

Stamp Stamp Stamp Stamp Stamp Stamp Stamp Stamp

61

Stamp Stamp Stamp Stamp Stamp Stamp Stamp Stamp

65

Stamp Stamp Stamp Stamp Stamp Stamp 1. Stamp Stamp

68 2.

Stamp Stamp Stamp Stamp Stamp Stamp Stamp Stamp

72

Stamp Stamp Stamp Stamp Stamp 1. Stamp Stamp Stamp

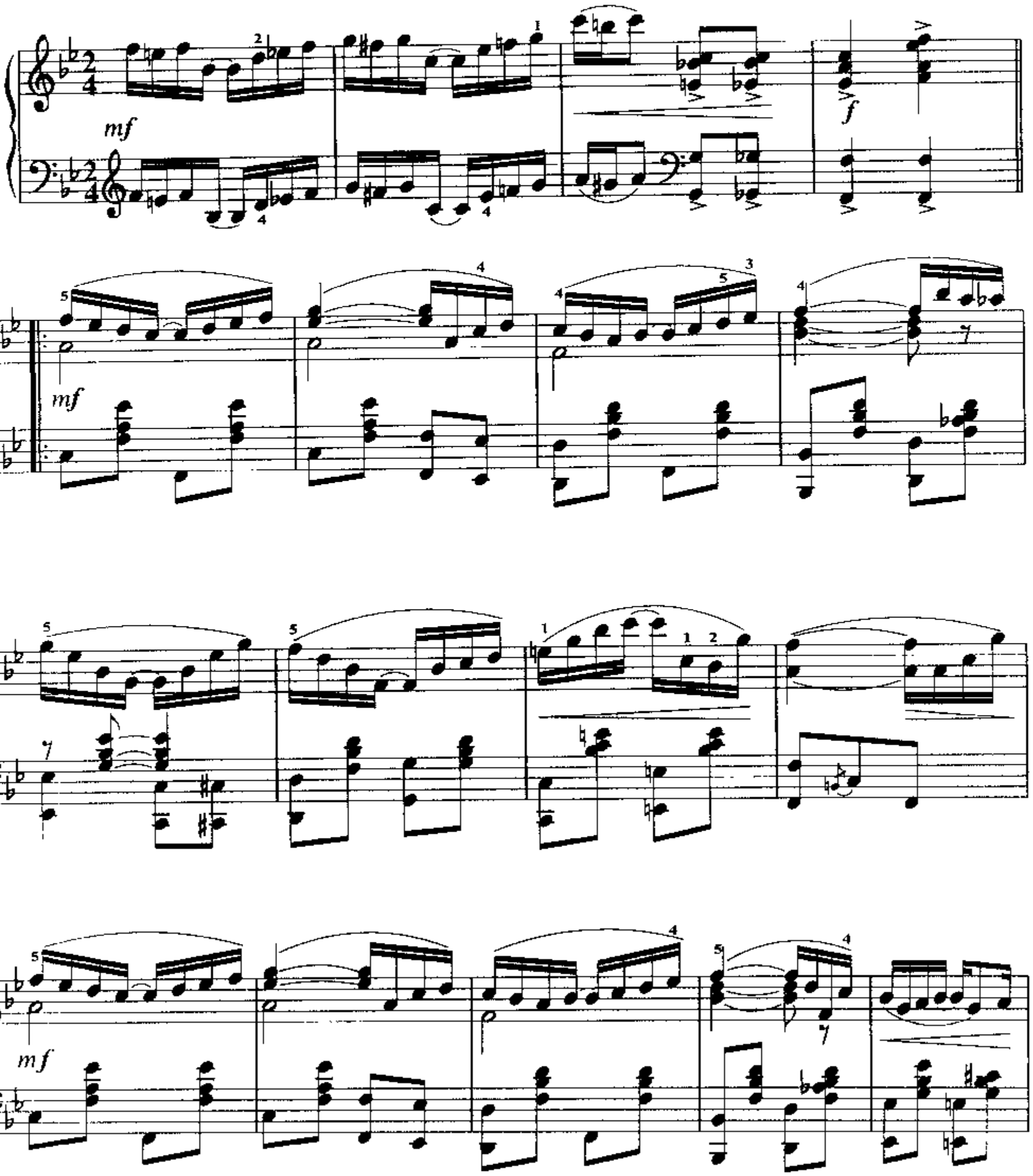
2. 74

Stamp Stamp Stamp Stamp Stamp Stamp Stamp Stamp

## 8. 举 世 无 双

慢进行曲速度

**Slow march tempo**



18

1. 2.

*f*

21

*mf*

25

*mf*

*mf*

30

*f*

34

1. 2.

37

*p*

40

43

*p*

47

50

*mf*

1.

2.

53

*f*

56

59

63

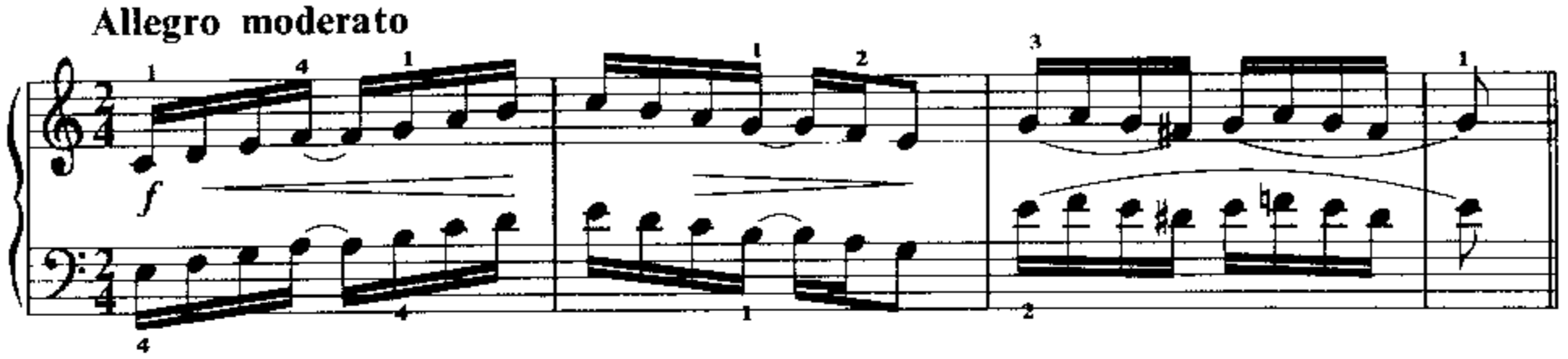
66

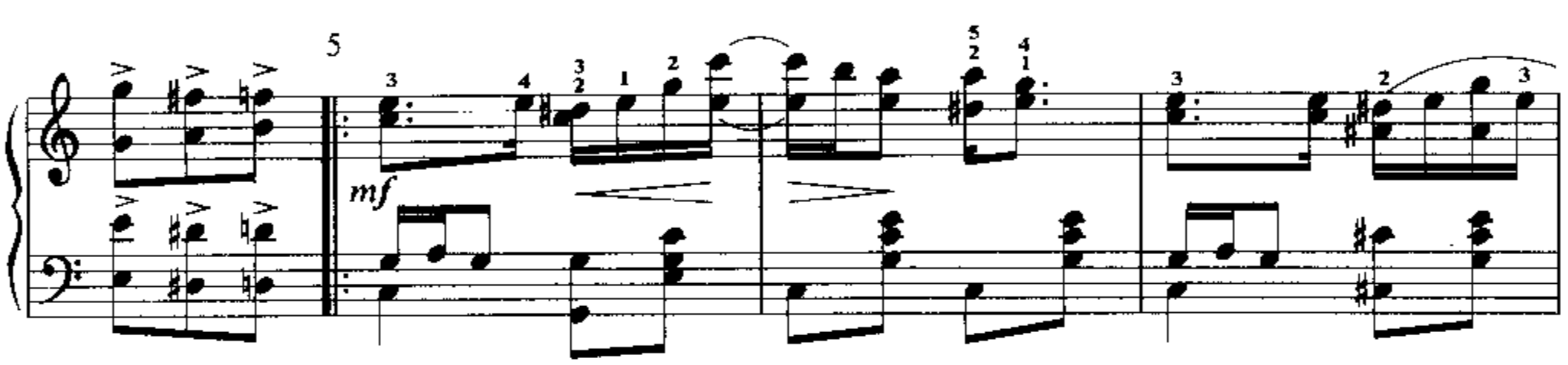
1.

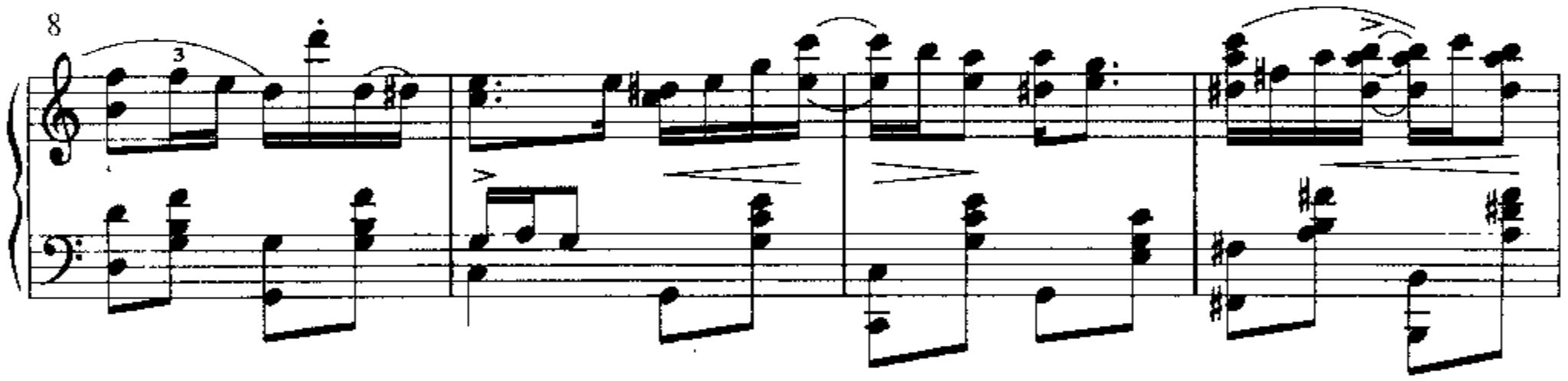
2.

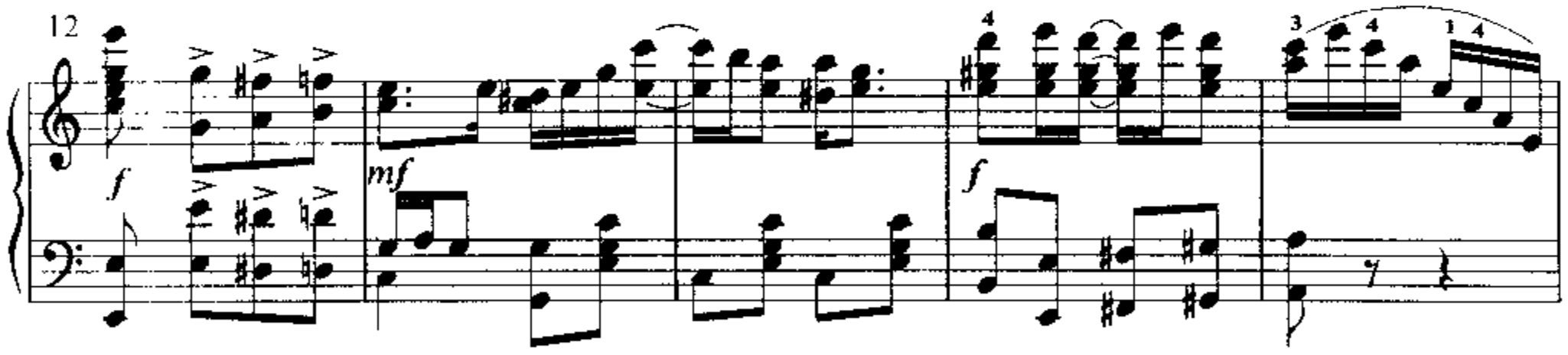
## 9. 斯科特·乔普林的新拉格

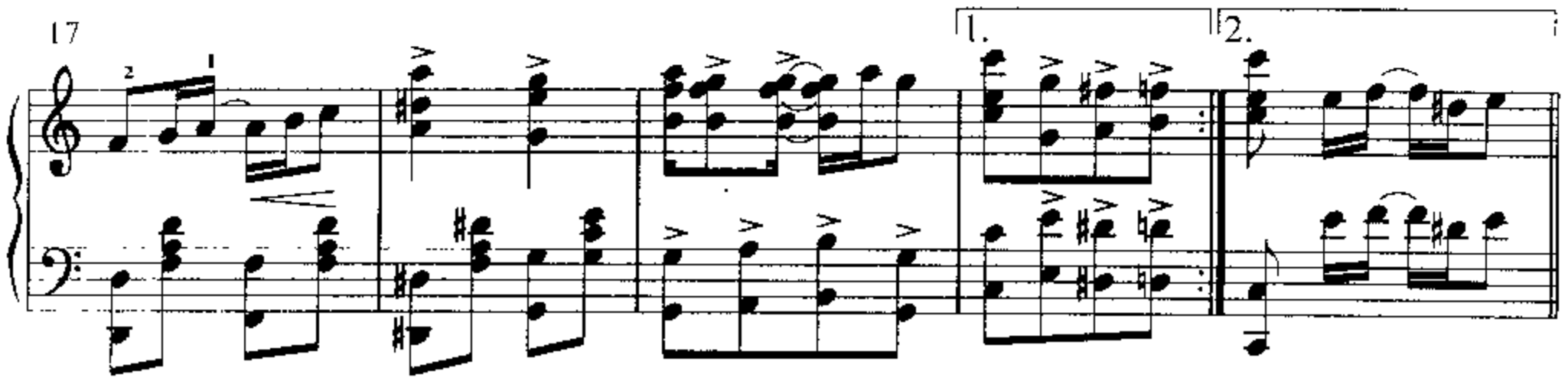
活泼的中板
**Allegro moderato**



21

*mp*

25

*f*

29

33

1.

2.

37

*mf*

41

45

49

53

*mf*

*cresc. poco a poco*

*ff*

57

61

*mf*

*cresc. poco a poco*

65

*ff*

1.

2.

*ff*

69

73

*mf*

76

80

84

89

*mf*

93

*mf*

*f*

97

*mf*

*f*

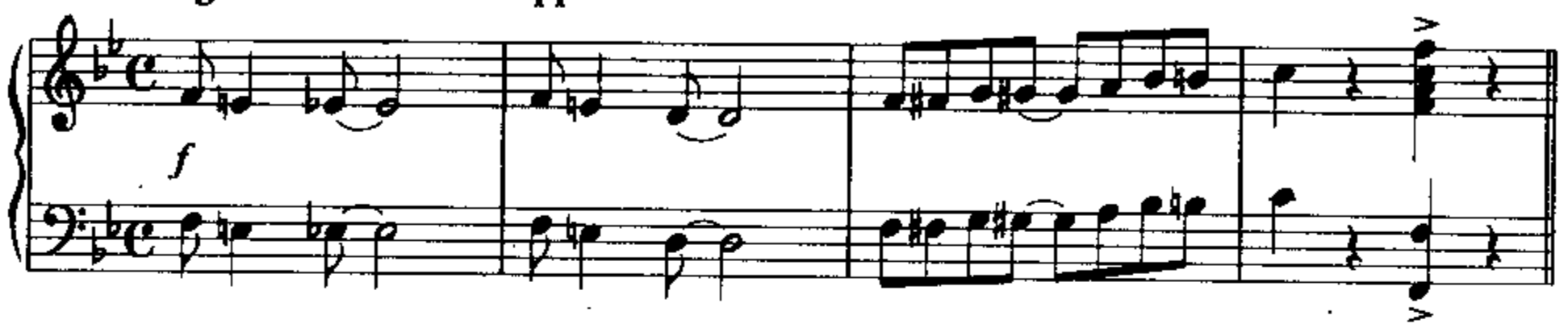
100

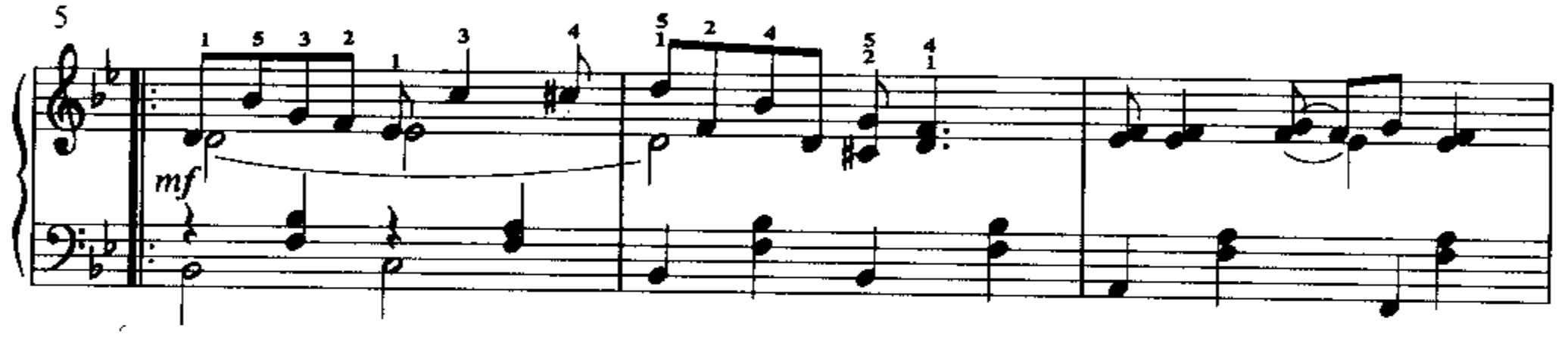
104 CODA

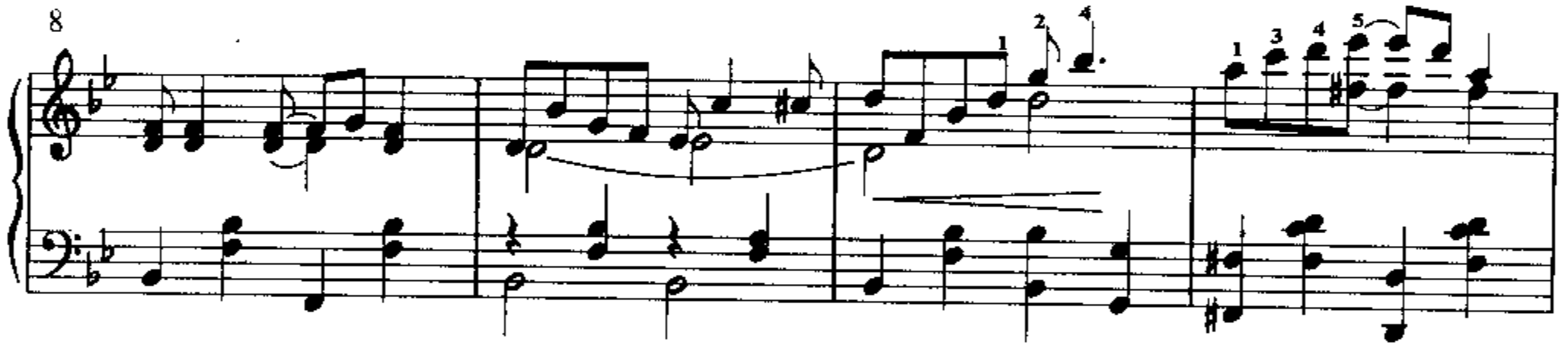
*fff*

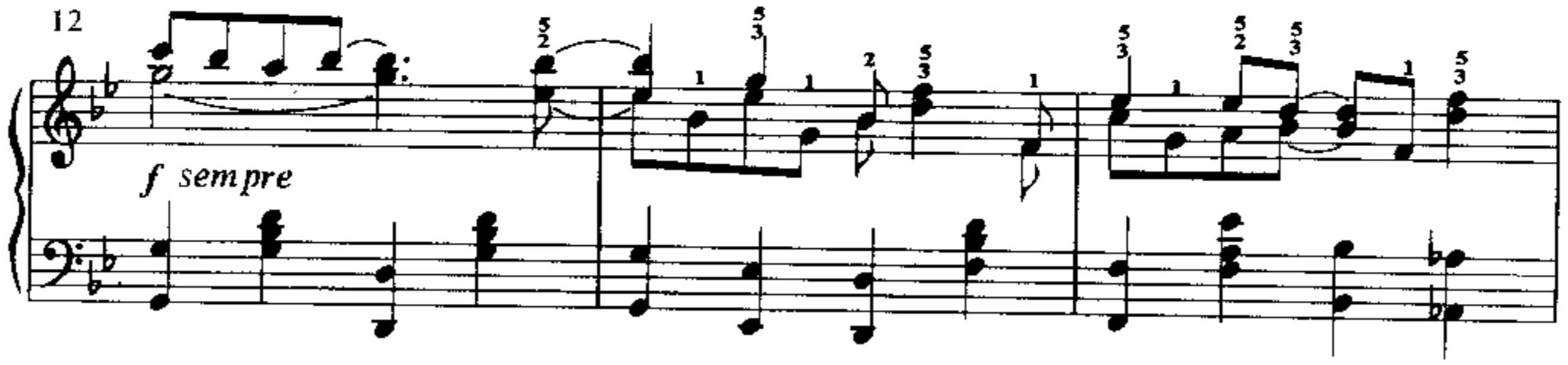
## 10. 夺人心魄的拉格

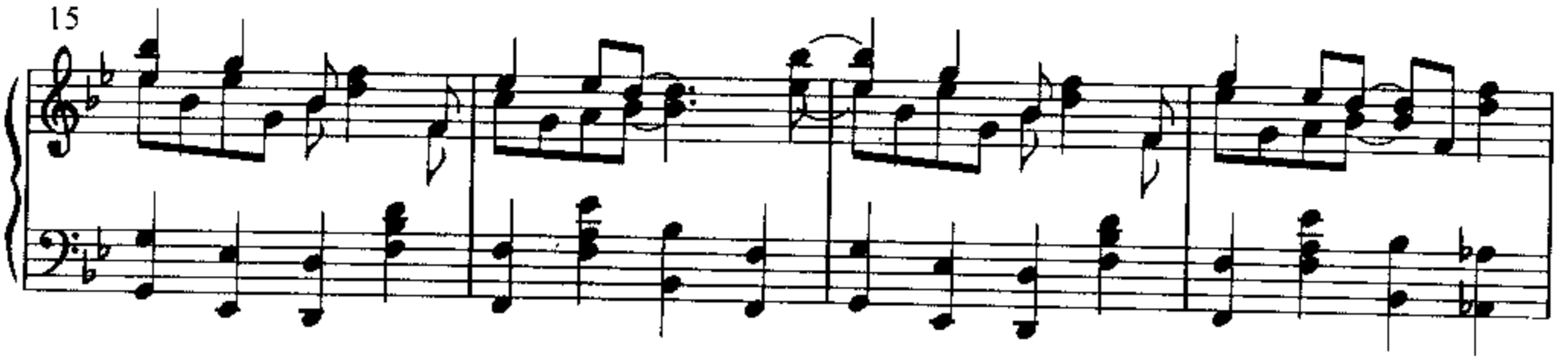
活泼、不过度
**Allegretto ma non troppo**



19

1.

2.

21

*mf*

24

*f*

27

*mf*

31

*f*

35

1.

2.

37

*mf*

40

*cresc.*

*f*

43

*mf*

47

*f*

51

*mf*

*cresc.*

55

*f*

1.

2.

61 **Tempo l'istesso**

*mf*

65

*mf* *cresc. poco a poco*

70

*ff*

*mf*

*mf*

74

1.

*f*

77

2.

*f*

*mf*

83

*f sempre*

87

91

1.

94

2.

98

# 后　记

随着钢琴演奏的日益普及、水平的不断提高，钢琴音乐的风格多样化也就成为必然。本世纪以来，爵士钢琴演奏风格得到了全世界钢琴演奏者的青睐，而在中国，爵士钢琴演奏还是一片未开垦的处女地。本书在国内也是第一本关于爵士钢琴演奏法的教科书。

本书大致可分成三个部分。即：理论、技巧、实践。第一部分为本书的第一章至第四章；第二部分为本书的第五章至第七章；第三部分为本书的第八章至第十章。学习者通过本书的学习，加上自己的刻苦练习，便能掌握爵士钢琴演奏法，进而步入即兴演奏的最高境界。

由于编者水平所限，书中不免谬误之处，恳请广大读者赐教。

刘建辉

[General Information]
书名=跟我学爵士钢琴
作者=
页数=243
SS号=0
出版日期=
Vss号=74883555