

# 欧美音乐纪录片的主要类型及其内容建构<sup>\*</sup>

——以奥斯卡获奖音乐纪录片为例

Main Types and Content Construction of European and American Music Documentaries – Taking the Oscar Award Winners of Music Documentaries as Examples

文 张宗伟 徐燕妮 /Text/Zhang Zongwei Xu Yanni

**提要：**欧美音乐纪录片的叙述内容主要聚焦于音乐会、音乐人和音乐文化三个方面，形成了音乐会纪录片、音乐人纪录片和音乐文化纪录片三种基本类型。自 20世纪 60年代至今共有 13部音乐纪录片获得奥斯卡最佳纪录片，以其为案例分析可见，经过由音乐会到音乐人再到音乐文化的内容演化，音乐纪录片由音乐会纪录片一枝独秀，发展为音乐会纪录片和音乐人纪录片双峰并峙，进而变成音乐会纪录片、音乐人纪录片、音乐文化纪录片三足鼎立。与此同时，随着叙述内容的不断拓展，音乐纪录片的叙事策略、美学价值和文化功能也在不断深化。

**关键词：**音乐纪录片 音乐会 音乐人 音乐文化

20世纪 60年代，D·A·彭尼贝克(D·A·Pennebaker)、迈克尔·沃德利(Michael Wadleigh)、阿尔伯特·梅索斯(Albert Maysles)以及马丁·斯科塞斯(Martin Scorsese)等知名美国导演将音乐题材引入“直接电影”，以音乐作为纪录片的主要表现对象，开创了音乐纪录片这一颇具西方特色的纪录片种类。半个多世纪以来，欧美音乐纪录片的叙述内容主要聚焦于音乐会、音乐人和音乐文化三个方面，形成了音乐会纪录片、音乐人纪录片和音乐文化纪录片三种基本类型，产出了一批在纪录片发展史上不可忽视的重要作品。

迄今为止，共有 13部音乐纪录片获得奥斯卡最佳纪录片奖(8部长片，5部短片)，其中美国独立制片 7部、领衔制片 1部、参与合拍 1部；英国独立制片 1部、领衔制片 1部；加拿大独立制片 1部、领衔制片 1部；法国独立制片 1部(见表 1)。本文以奥斯卡获奖音乐纪录片为主要案例，分析欧美音乐纪录片主要类型叙述内容的建构与演化，尝试探寻音乐纪录片叙事的主要规律，抛砖引玉，为学界进一步展开相关研究，为音乐

纪录片的本土化创作提供参考。

## 一、音乐会纪录片：不可复制的现场再现

音乐会纪录片是音乐纪录片的初始形态，早期音乐会纪录片在选材上以重要的纪念性质的音乐会为对象，以记录音乐会真实场景为主，国外学界一般称其为音乐会电影(Concert Film)，代表作品有《夏日爵士》(1960)、《国际青年音乐秀》(1964)、《披头士 1965年美国希叶露天体育馆演唱会》(1965)、《披头士 1966年日本武道馆演唱会》(1966)、《蒙特利流行音乐节》(1968)等，这些作品都带有客观实录的“直接电影”风格的痕迹，由此保存下来一批早期独一无二的音乐现场，为后续音乐纪录片的发展提供了不可多得的原始素材。经过几年探索，音乐会纪录片逐步走向成熟，20世纪 70—80年代进入创作高峰期，出现了荣获奥斯卡奖的经典之作《伍德斯托克音乐节 1969》(1970)、《波列洛舞曲》(1974)，以及《给我庇护》(1970)、《孟加拉慈善演唱会》(1972)、《最后的华尔兹》(1978)、《西蒙和加芬克尔：中央公园演唱会》(1982)、《拯救生命演

张宗伟，中国传媒大学戏剧影视学院教授

徐燕妮，北京联合大学师范学院讲师

\*本文系国家社科基金重大项目“中国电影文化竞争力与海外市场动态数据库建设”(项目编号：19ZDA272)的阶段性成果。

表1. 历届奥斯卡获奖音乐纪录片作品

片名	导演	制片国家	出品时间	奥斯卡获奖情况
《亚瑟·鲁宾斯坦：热爱生活》 (Arthur Rubinstein: Love of Life)	热拉尔·帕特里斯 / 弗朗索瓦·雷申巴赫	法国	1969	第42届最佳纪录长片
《伍德斯托克音乐节 1969》(Woodstock)	迈克尔·沃德利	美国	1970	第43届最佳纪录长片
《波列洛舞曲》(The Bolero)	艾伦·米勒	美国	1973	第46届最佳纪录短片
《从毛泽东到莫扎特》 (From Mao to Mozart: Isaac Stern in China)	默里·勒纳	美国	1981	第53届最佳纪录长片
《近距离的和谐》(Close Harmony)	奈杰尔·诺布尔	美国	1981	第54届最佳纪录短片
《阿蒂·肖：你只拥有时间》 (Artie Shaw: Time is All You've got)	布丽奇特·伯曼	加拿大	1985	第59届最佳纪录长片
《在星光掩映下》(In the Shadow of the Stars)	艾莉·莱特 / 厄尔文·萨拉夫	美国	1991	第64届最佳纪录长片
《透特》(Thoth)	莎拉·克诺常	美国	2002	第74届最佳纪录短片
《普鲁登斯的音乐》(Music by Prudence)	罗杰·罗斯·威廉姆斯	美国 / 津巴布韦	2010	第82届最佳纪录短片
《寻找小糖人》(Searching for Sugar Man)	马利克·本德杰鲁	英国 / 瑞典 / 芬兰	2012	第85届最佳纪录长片
《离巨星二十英尺》(Twenty Feet from Stardom)	摩根·内维尔	美国	2013	第86届最佳纪录长片
《6号小姐：音乐把我拯救》 (The Lady in No. 6: Music Saved My Life)	柯文思	加拿大 / 美国 / 法国	2013	第86届最佳纪录短片
《艾米》(Amy)	阿斯弗·卡帕迪尔	英国	2015	第88届最佳纪录长片

唱会》(1985)和《莫斯科和平音乐节》(1989)等优秀作品。

无论是对于音乐表演者还是对于观众而言，音乐会纪录片记录的音乐现场表演都具有唯一性，通过记录现场表演来确定音乐真实性的权威，用视觉验证观众对于音乐情感的反应，重建对音乐的后续评价，这是音乐会纪录片的立身之本。著名音乐节、音乐人的特定演出、特殊场景的演奏、热点主题的音乐表演、话题流量歌星的演唱会等，都足以成为音乐会纪录片的叙述对象。就音乐表现而言，任何一场现场表演都不可再生，歌手演唱、乐队演奏、现场环境、突发事件等因素，都可以促成一场独一无二的现场呈现，本文以《伍德斯托克音乐节 1969》为例，来说明音乐会纪录片中对音乐现场不可复制性的再现价值，其主要体现在三个方面：

### (一) 音乐表演的不可复制性

音乐会纪录片往往以一场音乐会为主线，记录音乐会全程，整个影片的结构顺序和内容都围绕音乐会展开，创作者会尽量融入一些音乐之外的其他元素，穿插一些舞台幕后的故事，以及现场观众和环境的展示等，使音乐会纪录片看上去不至于雷同于一张提前录制好的音乐专辑。比如 1973年第 64届奥斯卡获奖短片《波列洛舞曲》，不仅记录了洛杉矶爱乐乐团演奏拉威尔《波列洛舞曲》的全过程，还加入了正式演奏前的幕后故事，音乐家们发表各自的想法，指挥

祖宾·梅塔的评论以及他和乐队排练的场景等。每个历史时期的不同音乐类型都有表现突出的音乐人或乐队，他们举办的音乐会再火爆，现场容纳的观众也不可能太多，因此音乐会现场表演的传播范围是有限的，音乐纪录片的记录使得音乐表演得以在现场演出结束后仍在世界范围内广为流行，这是音乐会纪录片得以生存发展的主要原因。比如 1969年的伍德斯托克音乐节，据说去到现场的观众高达五十多万，这是一个相当惊人的数字，但是比起纪录片《伍德斯托克音乐节 1969》的海量观众人数，两者依然不可同日而语，《伍德斯托克音乐节 1969》对一代代的观众具有强大的吸引力，恰恰在于它再现了这场音乐会现场表演的不可复制性。

### (二) 舞台场景的不可复制性

音乐会纪录片必然要有舞台场景的呈现。舞台场景可在室内也可在室外，音乐会表演舞台的搭建需要考虑现场各方面的条件，以及音乐的年代、类型、演出风格和主题等综合因素，因此跟拍舞台搭建的过程，对它进行影像化再现，具有某种揭秘意味，对于普通观众很有吸引力。作为田野音乐节，伍德斯托克音乐节属于典型的室外舞台，《伍德斯托克音乐节 1969》花了很大篇幅表现音乐会表演舞台的搭建过程。创作者采用新闻片的拍摄手法，将筹建舞台的全过程、人们从四面八方聚拢到舞台周围的情形都加进影片中，

极大地丰富了内容，也增加了作品的历史文献价值。

### (三) 突发事件的不可复制性

就音乐纪录片而言，真实现场的记录中，任何人都不能完全预知整场演出的所有状况，经常会有意想不到的突发事件，最为著名的要数梅索斯兄弟在1970年拍摄的摇滚音乐纪录片《给我庇护》，影片记录数十万人参加的滚石乐队的一场户外演唱会，担任保卫工作的“地狱天使”工作组人员现场维持秩序时追杀了一名观众，这起突发事件成了整场演唱会和纪录片的鲜明标志。《伍德斯托克音乐节 1969》与《给我庇护》几乎同时问世，两者形成了有趣的互文关系，《给我庇护》以一场突发的枪击事件而著名，《伍德斯托克音乐节 1969》看似危机无时不在，但靴子终未落地，它记录的这场以“爱与和平”为主题的伍德斯托克音乐节注定载入史册，数十万反主流的年轻人聚集在一起随着摇滚乐疯狂起舞，他们嬉戏打闹，展示各种行为艺术，不到音乐会结束那一刻，谁也不知道会发生什么，但是整整三天居然没有发生任何大的暴力和伤亡事件，最大的悬念在音乐节“爱与和平”的主题下得以化解。似乎注定发生意外的一场大事件却不可思议地和平收场，正如伍德斯托克镇上一位历史学家费尔德曼所说：“人们在这里经历的是一场一生中绝对只有一次的事件，它成分复杂，无法复制。”<sup>(1)</sup>

基于音乐会的上述三个不可或缺的基本要素，《伍德斯托克音乐节 1969》采用了一主两副三条线索来结构内容并展开叙事，一条主线记录音乐会现场演出的进程，根据参演歌手依次登台进行现场表演的时间顺序，镜头再现出与音乐节观众观看视角一致的现场画面，增强观众观影时的参与感；一条副线记录音乐会从筹建、搭台到演出期间的会务等情况，以美国ABC电视新闻记者对音乐节组织者、参观者和服务人员的采访画面为主，增强影片的在场感；另一条副线是音乐会三天演出期间观众的行为记录，既有对几十万人集体狂欢的全景呈现，也有对局部行为艺术和个体吃喝拉撒的日常写实，三条线索有机交织在一起，片长超过三个小时，内容鲜活充实、节奏有条不紊，充分体现了编导结构影片的艺术匠心。

《伍德斯托克音乐节 1969》的内容建构方式对此后的音乐会纪录片影响巨大，它确立了以时间顺序为主的多线叙事模式，除了顺时记录舞台上的现场演出，

表现明星和音乐本身的魅力之外，还通过随机采访和电影化的视听语言手段，讲述围绕音乐会发生的真实故事，使音乐、影视和流行文化充分交融，从而形成音乐会纪录片独特的类型特点，直到今天，该片所采用的叙事结构还在被音乐会纪录片所广泛应用。

## 二、音乐人纪录片：不可替代的人生角色

在娱乐产业和流行文化高度发达的英美等国，音乐明星和体育明星一直是镜头追逐的焦点，音乐和体育也由此成为欧美纪录片热衷于表现的两大题材。<sup>(2)</sup>无论是音乐还是纪录片，它们归根到底都是表现“人”的艺术。与体育明星一样，音乐人尤其是音乐巨星因其特殊的职业身份，对于公众和创作者具有强大吸引力，他们最能够给予创作者以灵感，最能激发纪录片创作手法的创新。

20世纪60年代末期，音乐人纪录片开始占据音乐纪录片的大半江山。从60年代末期直到90年代，音乐人纪录片的主角基本上是带有传奇色彩的音乐大师，比如1969年获得第42届奥斯卡最佳纪录长片的《阿瑟·鲁宾斯坦：热爱生活》。影片重点表现了波兰犹太裔美国钢琴演奏家鲁宾斯坦70岁生日之后的人生，通过丰富的影像文献和生动的访谈，拉近了大师和普通观众的距离。该片也因其艺术上的创新而成为史上首部获得奥斯卡奖的音乐纪录片。

1985年，《阿蒂·肖：你只拥有时间》获得第59届奥斯卡最佳纪录长片，既《阿瑟·鲁宾斯坦：热爱生活》之后，以音乐大师为传主的音乐人传记片第二次荣获奥斯卡最佳纪录片奖。阿蒂·肖是20世纪三四十年代美国最受欢迎的音乐家和乐队指挥之一，其唱片销量高达数百万张，他不仅是那个时代不折不扣的文化偶像，也是20世纪下半叶美国乐坛的传奇人物。影片拍摄时，享年94岁，有过八次婚姻的阿蒂·肖尚且健在，因此对他的访谈构成了该片的核心内容，他谈到自己不断寻求新挑战多次尝试职业生涯改变，以及粉丝们的期待和他个人音乐抱负之间不可调和矛盾。影片也探讨了他多年来远离公众生活的经历，以及他一连串失败的婚姻，以吸引非阿蒂·肖乐迷的观众。满足普通观众的猎奇心理是早期音乐人纪录片的重要叙事策略，不过随着20世纪80年代中后期美国新纪录运动的兴起，站在社会底层展现社会议题的纪录片日益受

到重视，音乐人纪录片也开始调整叙事策略，通过讲述非明星的音乐人故事，透视社会现状和人生百态。

“纪录片是把光投到晦暗的地方”，<sup>(3)</sup>进入20世纪90年代之后，欧美音乐纪录片将关注目光转移到被巨星光环掩映的其他音乐人身上，比如第64届奥斯卡最佳纪录长片《在星光掩映下》(1991)的主角就不是星光熠熠的巨星，而是为明星提供音乐支持的背景歌手，第86届奥斯卡最佳纪录长片得主《离巨星二十英尺》(2013)同样以明星背后的背景歌手作为表现对象。第74届奥斯卡最佳纪录短片《透特》的主人公透特也不在聚光灯下，他甚至没有专业的舞台，只是在纽约中央公园拉小提琴的一个街头艺人。第82届奥斯卡最佳纪录短片《普鲁登斯的音乐》(2010)的主人公普鲁登斯则是一群非洲年轻残疾人的领导者，他和他的团队用自己的音乐激励他人，证明残疾并不意味着无能。作为演员，上述纪录片中的背景歌手、街头艺人和残疾艺人的领头人等都不是音乐舞台上无可替代的主角，但是作为生命个体，他(她)们都是自己人生的主角，纪录片以丰富的细节展现他们的人生经历和喜怒哀乐，音乐只是载体和外在形式，片子的内核是现实的真相和浓厚的人文关怀。

21世纪以来，伴随数字化和媒体融合的推进，跨界融合而生的音乐纪录片如鱼得水，欧美音乐人纪录片进入到创作高潮期，最近十余年间更是佳作迭出，《寻找小糖人》(2012)、《6号小姐：音乐把我拯救》(2013)、《艾米》(2015)分别荣获当年度奥斯卡最佳纪录片奖，在世界纪录片业界和学界引发热议，这三部作品有一个共同特点，就是凸显作为音乐人的“人”的主体性，调动多种艺术手段强化表现人的情感和命运。

《寻找小糖人》的主人公罗德里格斯出道时有过短暂的高光时刻，此后他在美国一度销声匿迹，而他的专辑却在南非畅销，重出江湖之际，他在南非举办演唱会受到巨星一般的热捧，不过他终究甘于回归平淡的生活。《6号小姐：音乐把我拯救》的主角是109岁的职业钢琴家艾莉丝·赫兹·索玛，影片拍摄时，她是在世最年长的犹太人大屠杀幸存者，仅此一点就足以赢得世人尊重。虽然《寻找小糖人》《6号小姐：音乐把我拯救》的传主都没有明星光环，但是他们的人生经历却足够引人瞩目，两片接连收获奥斯卡最佳纪录片奖，说明不以超级巨星为传主的非典型音乐人纪

录片也能获得观众和业界的认可。

《艾米》的主人公是天才早逝的英国爵士女歌手艾米，她24岁时获得五项格莱美大奖，然而27岁时就因饮酒过量酒精中毒去世。此片揭示了消费社会和现代传媒在制造艾米悲剧上负有不可推卸的责任，同时也运用艾米生前的部分私人影像，试图从她本人的情感和生活方式等方面来揭示其悲剧的成因。就音乐人纪录片而言，它最真实的一面在“后台”而非“前台”，“后台”是将观众注意力从舞台的音乐表演吸引到对音乐过程关注的重要空间。在音乐纪录片初创期，“后台”展现出来的故事越真实，越能够抓住观众视线，引起大众的猎奇心理，随着媒体传播方式的改变，社交媒体以及明星私人空间的不断衍变，使得音乐人纪录片中“后台”的内容也在变化。观众并不满足于真实舞台后面的一幕之隔，而是想要获取更多的幕后内容，从明星的家庭到童年成长环境，包括媒体报道和奇闻轶事等等，创作者于是偏爱用高度风格化、戏剧性的手段复现音乐人的职业生涯和心路历程，最大化拓展音乐纪录片的受众群体和商业影响。

比起之前的音乐人纪录片，《寻找小糖人》《艾米》等片在叙事策略上有明显转变，叙事空间的重心从“前台”移到“后台”，以揭示“后台”隐私空间为主要特色，通过挖掘“幕后故事”增强纪录片的吸引力。通过流畅的叙事、无痕迹的剪辑，罗德里格斯和艾米两位传主的人生故事就像传奇一样展开，观众甚至体验到观赏虚构剧情电影的悬念感。从“前台”到“后台”叙事重心的转移，极大地解放了创作者的艺术想象力，随着“后台”空间的不断拓展，片中的音乐人被赋予更多叙事的功能，在“前台”表演时，他们是被记录的“客体”，而“后台”才是他们自己更为宽广的人生舞台。作为无可替代的人生主角，音乐人日益成为推动叙事的核心动力，使得音乐人纪录片越来越具有类型片的气质。从《艾米》到随后的《嘎嘎：五尺二寸》(2017)、《泰勒·斯威夫特：美利坚女士》(2020)，音乐人纪录片作为女明星银幕形象塑造的新兴类型，体现出媒体重塑明星形象的巨大潜力，在一定意义上成为了当代欧美女性电影的一个分支。

### 三、音乐文化纪录片：不可回避的矛盾冲突

20世纪六七十年代，具有鲜明反主流文化特征的

摇滚音乐风头正劲，有关欧美本土音乐的纪录片，比如关于滚石乐队的《给我庇护》和《杂种布鲁斯》中，性、暴力、毒品、放荡不羁的言论等都是典型标签。摇滚音乐的成败往往取决于自由叛逆主题的知名度，自由叛逆的反主流文化成为美国音乐纪录片叙事结构中的重音，彼时正是直接电影的黄金时期，美国音乐纪录片也因其“直接”呈现了美国文化多元复杂的样貌而写进了纪录片史。

20世纪70年代末期，欧美音乐产业随着摇滚乐的衰落而进入一个相对低潮的时期，纪录片领域则面临着新纪录运动对直接电影的革新，音乐纪录片由此开始涉猎更为宽泛的文化和意识形态方面的内容。80年代初期，音乐文化纪录片首先在美国崛起，尝试从单纯的表演记录延伸到对音乐事件的表现，赋予音乐纪录片更深厚的社会基础与历史思考。1981年的奥斯卡最佳纪录长片和最佳纪录短片都颁给了音乐纪录片，获奖的《从毛泽东到莫扎特》和《近距离的和谐》这两部纪录片都聚焦于音乐事件，标志着音乐纪录片的叙述内容从对音乐会和音乐人的记录，扩展到对音乐与文化、音乐与社会等更深层次议题的理性思考。前文提到的《在星光掩映下》《离巨星二十英尺》《6号小姐：音乐把我拯救》《寻找小糖人》等获奖片，都是音乐纪录片文化转向的结果，尽管它们被纳入音乐人纪录片之列，但在更宽泛的意义上，它们也是音乐文化纪录片。

《近距离的和谐》记录了美国纽约布鲁克林一所学校的小学生合唱团和犹太老年中心的退休老人合唱团联合举办的一场年度音乐会。这场音乐会本身并不是影片的重点，影片的重点是音乐会前的故事，孩子们和老人们的分头练习，见面时的彩排，孩子们对老年人的各种偏见，以及老年人看待年轻人和对待衰老的态度等。很显然，《近距离的和谐》借助排练音乐会这一事件，重点想由此延伸开去探讨当代美国社会不同群体的矛盾与沟通问题，它接续20世纪30年代英国纪录片大师约翰·格里尔逊“视纪录片为讲坛”的创作理念，让音乐纪录片负载了更多社会文化功能。由于短片的篇幅限制，《近距离的和谐》只是呈现了当代美国社会矛盾的冰山一角，而《从毛泽东到莫扎特》则以更宏阔的视野和更宏大的格局，探讨了东西方文化的碰撞和交流这一重大文化命题。

《从毛泽东到莫扎特》是最为中国观众所熟知的音乐文化纪录片，影片记录1979年美国小提琴大师艾萨克·斯特恩(Isaac Stern)带领美国音乐代表团的访华之旅，从美国人的视角来看待中国，展现了斯特恩带着“音乐护照”走访中国的全过程，从片名就可以感受到明显的文化气息，“毛泽东”与“莫扎特”作为两个众所周知的能指符号代表了“东方”与“西方”，两者的碰触是“美国”与“中国”文化破冰的象征，是东西方“冷战”后一次重要的文化事件。影片的主要内容除了艾萨克·斯特恩在中国教学和演奏莫扎特的《G大调第三小提琴协奏曲》之外，还包括他与中国学生和中国音乐家的交流，他对中国音乐教育的个人观点和态度，以及他在中国各地参访的见闻和观感，借助斯特恩的视角展示了改革开放之初中国的真实景观与世态等内容，给西方观众打开了一扇了解不同社会体制和不同意识形态国家的文化之窗。

早期音乐纪录片的叙事内容相对单一，最初的音乐会纪录片主要将镜头对准舞台，重点表现台上的演出实况，随着以《莫回首》(1967)为代表的音乐人巡演纪录片兴起，音乐纪录片的叙事时空开始从台前转向幕后，音乐与他者的关系越来越丰富，音乐纪录片的叙述内容也越来越丰满，采访、回忆、幕后细节等更多叙事线索加入，音乐纪录片的叙事时空变得更为灵活多样。《伍德斯托克音乐会 1969》大获成功，使得舞台之下观众的重要性上升到十分重要的位置，《从毛泽东到莫扎特》则将叙事内容和时空延伸到欧美之外，以刚刚改革开放的中国作为美国音乐人的出访之地，从而为欧美音乐纪录片开辟了新的发展方向。

《从毛泽东到莫扎特》的艺术指导阿兰·米勒(Allen Miller)1973年凭借《波列洛舞曲》拿下过奥斯卡最佳纪录短片的殊荣，米勒具有很高的音乐修养，也拥有制作高水准音乐纪录片的成功经验，由他亲自担任《从毛泽东到莫扎特》的剪辑，使得影片具有交响乐一般严谨的结构和丰富的表现手段，将叙事性、描写性和抒情性很好地结合在一起。在叙事结构上，米勒将斯特恩为中国学生公开授课、斯特恩参观中国音乐院校、斯特恩与中国音乐人交流、斯特恩与中国音乐家合作排练与正式演出、斯特恩游历中国山水和观赏中国京剧杂技等民族艺术、上海音乐学院副院长谭抒真的访谈以及中国学生学习生活等场景进行交错式组接，在

反复组接这些场景时，影片“吸收了奏鸣曲快板式的某些特点，尤其是从一个调性到另一个调性的动力性运动。授课、演出、观光和赏乐，都在一种相斥相融的力量之间被加以表达”。<sup>(4)</sup>有差异就会产生矛盾和动力，东西方音乐传统和文化观念的冲突和差异，中美两国音乐教育和人文环境的差异，成为《从毛泽东到莫扎特》叙事走向的重要动力，以矛盾冲突作为结构动力成为此后欧美音乐文化纪录片的重要叙事策略之一。当代欧美音乐文化纪录片所展现的个人与社会、东方与西方、理想与现实、公平与偏见等矛盾，成为观众认知欧美文化的重要文本，音乐纪录片由此具备了更强的历史文献价值。

在《从毛泽东到莫扎特》的影响下，出现了《弗拉基米尔·霍洛维茨：最后的浪漫》(1985)、《霍洛维茨演奏莫扎特作品》(1987)、《音乐战士：罗斯特罗波维奇返回俄罗斯》(1991)等音乐文化纪录片，都是以定居在美国的音乐艺术家访问东方社会主义国家为主要事件，拍摄整个访问过程，从而展现出不同国家政权体制下的社会现状和矛盾。上述影片都获得了观众和评论的认可，它们与《从毛泽东到莫扎特》一起，提升了音乐纪录片的美学价值和文化品位。值得一提的还有一部获奥斯卡最佳纪录片提名的音乐文化纪录片《乐满哈瓦那》(1999)，该片由新德国电影大师维姆·文德斯执导，讲述古巴一支民族乐队的故事，观众在影片中看到了一群被遗忘的古巴艺人，领略了古巴音乐的魅力和独特的音乐文化。影片成功之后，古巴的这支乐队冲破政治阻碍，获邀进入卡内基音乐厅演奏，再次证明了音乐文化纪录片所具有的独特文化价值。

### 结语

音乐纪录片很难有一个严格的规定，简而言之，音乐纪录片以音乐为主体表现对象，由见证人以及叙事产生，对音乐会、音乐人和音乐文化等进行再现与

阐释。音乐纪录片的本体是纪录片，它首先要符合纪录片的创作规律。音乐纪录片具有音乐与视觉双重叙事元素，毫无疑问，音乐纪录片的叙述内容应当以音乐作为生长点，围绕这个基点来展开叙事。20世纪60年代音乐纪录片初兴时主要以音乐会的现场记录为主，不过很快就将镜头更多地聚焦于音乐人身上；60年代末期表现音乐人的纪录片逐渐增多；到了80年代前后，将音乐文化作为叙述重点的音乐文化纪录片异军突起，经过由音乐会到音乐人再到音乐文化的内容演化，音乐纪录片也由音乐会纪录片一枝独秀，发展为音乐会纪录片和音乐人纪录片双峰并峙，进而变成音乐会纪录片、音乐人纪录片、音乐文化纪录片三足鼎立的格局。审视上述获奖作品所代表的欧美音乐纪录片发展历程，其叙述内容的取舍体现出阶段性的侧重，既反映出欧美音乐产业和音乐文化的流变，也是欧美纪录片由直接电影向新纪录运动直至媒体融合纪录片创作新生态不断演化的一个缩影。

音乐纪录片没有统一的叙事模式，音乐会、音乐人和音乐文化这三种音乐纪录片各有其明确的叙事定位，它们分别以独一无二的现场再现、音乐人物的故事讲述以及音乐文化的视觉表达作为叙述中心。音乐会纪录片由台前到幕后的空间拓展、音乐人纪录片由传奇明星到普通音乐人的角色转换、音乐文化纪录片由单一音乐文化呈现到多元文化交流互鉴的功能强化，随着叙述内容和视点的不断变化，欧美音乐纪录片的叙事策略、美学价值和文化功能也在逐步深化，从而不断催生出荣获奥斯卡大奖的力作。中国音乐纪录片创作起步较晚，20世纪90年代之前，中国纪录片的产业属性并不明确，国产音乐题材相关作品多是科教属性的电视专题节目，自20世纪末以来，包括音乐和纪录片产业在内的文化产业突飞猛进，目前，国产音乐纪录片处于发展的重要机遇期，但愿本文的粗浅分析能对国产音乐纪录片研究和创作有所助益。

(1)《伍德斯托克50周年，再造一个音乐乌托邦》，[https://m.thepaper.cn/newsDetail\\_forward\\_2827794](https://m.thepaper.cn/newsDetail_forward_2827794)。

(2)体育题材纪录片中有一类是中国观众耳熟能详的NBA巨星们的纪录片，比如《极限乔丹》《科比的缪斯》《詹姆斯：篮球小皇帝》《艾弗森》《库里：平凡之路》《林疯狂(林书豪)》《挑战者姚明》等，除此之外，关于运动会、体育人以及体育文化的体育题材纪录片还有很多，比如每一届奥运会都会拍摄奥组委授权的官方纪录片。关于体育纪录片的话题将另文讨论，此不赘述。

(3)吕新雨《纪录中国：当代中国新纪录运动》，北京：生活·读书·新知三联书店2003年版，第310页。

(4)单万里、张宗伟《纪录电影分析》，北京：中国广播出版社2007年版，第238页。