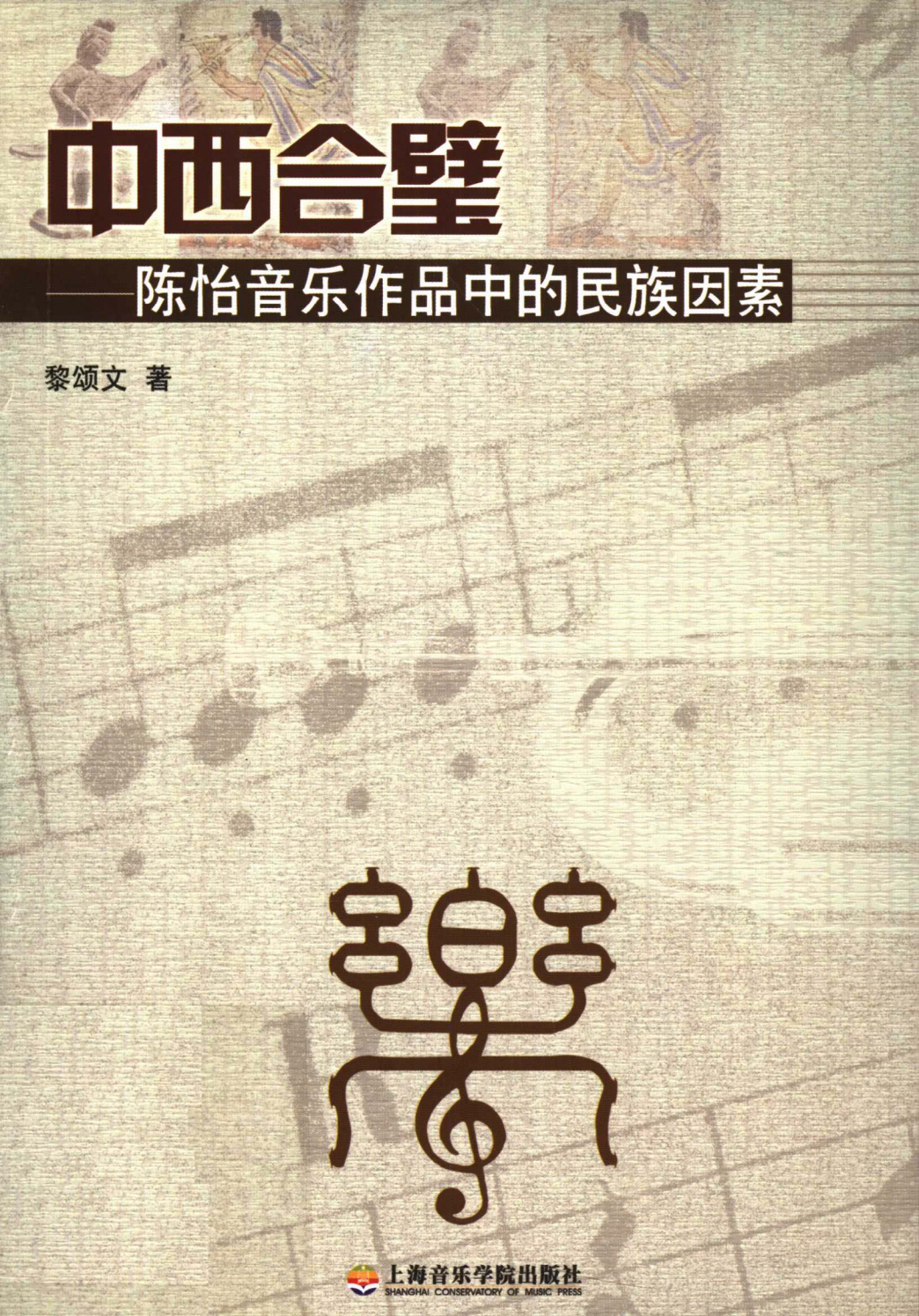




中西合璧

陈怡音乐作品中的民族因素

黎颂文 著



上海音乐学院出版社
SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC PRESS

星海音乐学院出版资助项目



中西合璧

——陈怡音乐作品中的民族因素

黎颂文 著



上海音乐学院出版社
SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC PRESS

图书在版编目(CIP)数据

中西合璧:陈怡音乐作品中的民族因素/黎颂文著. —上海:

上海音乐学院出版社, 2006. 5

ISBN 7-80692-214-8

I. 中… II. 黎… III. ①音乐-艺术评论-中国-现代

②陈怡-生平事迹 IV. ①J605.2②K825.76

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 041723 号

出品人 洛 秦

书 名 中西合璧——陈怡音乐作品中的民族因素

著 者 黎颂文

责任编辑 洛 秦

特约编辑 朱 霞

封面设计 陈 锋

责任校对 蔡应辉

电脑制作 李灯卫

出版发行 上海音乐学院出版社

地 址 上海市汾阳路 20 号

印 刷 江苏省通州市印刷总厂有限公司

开 本 850 × 1168 1/32

印 张 3.75

字 数 50 千

印 数 1-2100 册

版 次 2006 年 5 月第 1 版 第 1 次印刷

书 号 ISBN 7-80692-214-8/J. 207

定 价 16.00 元



黎 颂 文

博士，钢琴家，现任广州星海音乐学院钢琴系副主任、副教授及研究生导师。1986年进入中央音乐学院钢琴系，1991年至1994年间获全额奖学金赴美国路易斯安那州立大学深造，师从杰克格里（Jack Guerry）博士。期间获路州大学协奏曲比赛第一名及路易斯安那州美国全国音乐教师协会钢琴比赛第一名，并于1994年获该大学钢琴演奏专业硕士学位。1994年起获得全额助教奖学金进入美国北德克萨斯大学攻读博士学位，师从国际著名钢琴演奏及教育家约瑟夫班诺维茨（Joseph Banowetz）教授。除钢琴演奏外，黎颂文还对其它音乐领域，如交响乐、歌剧、室内乐等方面进行了广泛探索，并同时学习乐队及合唱指挥，师从著名乐队指挥家安舍尔布鲁斯罗（Anshel Bruslow）及合唱指挥家亨利吉本斯（Henry Gibbons）教授。黎颂文于2001年以全优成绩获北德大钢琴演奏博士学位。他的博士论文《中西合璧——陈怡钢琴独奏作品中的中国民族主义风格》受到专家学者的广泛好评。

黎颂文积极参与各种演奏及学术活动，在国内多处，包括广州、深圳、北京、奥地利Eisenstadt市、香港举办了个人独奏音乐会及学术讲座。所有艺术活动均受到各地同行的积极评价。从2004年开始已应邀每年夏季在欧洲历史最悠久、由奥地利维也纳音乐与表演艺术大学主办的大师班任教。

除积极参与各种演出活动外，黎颂文还在学术研究方面努力开拓。他的学术文章已经在美国高度专业性的音乐杂志“Journal of Music in China”（《音乐中国》）和《星海音乐学院学报》上发表。



引 言	1
第一章 1949 年至 80 年代中期的历史 背景以及音乐在社会中起的作用	5
第二章 20 世纪 70 年代末至 80 年代 中期民族音乐风格的发展	9
一、20 世纪 80 年代以前的民族音乐风格	9
二、“新潮音乐”和它在开拓民族风格 上不同的追求	13
第三章 “新潮音乐”作曲家陈怡	17
一、陈怡生平介绍及她的艺术成长道路	17
二、陈怡部分作品简介	22



目 录

第四章	陈怡的作品《多耶》、《八板》、 《宁》中的民族音乐素材	33
	一、《多耶》	33
	二、《八板》	44
	三、《宁》	69
	结论	90
附 录		94
参考资料		98

引言

1949年新中国成立以来，在党的“百花齐放、百家争鸣”的方针指引下，中国的音乐文化在如何保留自身原有传统又同时适应时代的发展问题上进行了许多的探索，并取得了丰硕的成果，直到20世纪70年代末期，国家实施了改革开放政策，才开始将中国音乐从创作的桎梏中摆脱出来。

改革开放以来，政治环境的改变使中国社会逐步开放，重新与外界建立的联系使中国的音乐家们有机会接触到世界上各种不同的创作技法与风格，以及许多新的音乐思潮，这一现象最终促成了“新潮音乐”的出现。从运用20世纪创作技法来加工民族音乐素材的方面来看，“新潮音乐”作品与之前的中国音乐作品在音响概念、





乐曲构思、美学观念等方面有很大的区别。在涌现的一批具有创新精神的“新潮”作曲家当中，陈怡是最具代表性的人物之一。本书通过对陈怡的生平及她的一些代表作品的介绍，从一个侧面反映了中国音乐大潮中一个流派的发展。

本书的写作始于2000年笔者在美国北德克萨斯大学攻读博士学位期间。本书力求将内容（包括论点、例证、背景材料等）建立在第一手资料的基础上，因此很多内容都来自于笔者本人与作曲家之间的通讯往来，包括电子邮件、电话交谈等，具有绝对可靠性。在本书的写作过程中，作者还参考了许多前人的研究成果，在书中作为第二手资料的来源。书中对第二手资料的引用都作了一一说明。为了使本书具有一个历史发展的脉络，并使读者对本书内容有一个更全面的了解，在征得位于美国加州洛杉矶的《音乐中国》（Journal of Music in China, Los Angeles, California）杂志社的同意后，书中引用了一些第二手资料，在此对该杂志社，及薛金炎、杜亚雄、唐建平 etc 等学者表示衷心感谢！

本书的第三章曾被翻译成中文在《星海音乐学院学报》2002年第3期上发表（《“新潮”作曲家陈怡及其部分作品简介》），而第四章中的《八



板》部分已在《音乐中国》2001年10月刊上发表 (“Piano Solo Ba Ban by Chen Yi: An Analysis”)。为了本书的出版，笔者除了翻译英文原作外，还对其内容作了进一步的研究，进行了许多修改，并增加了大量新的内容。





第一章

1949年至80年代中期的历史背景 以及音乐在社会中起的作用

1949年10月1日，新成立的中华人民共和国的领袖毛泽东主席在天安门城楼上向全世界宣布：新中国成立了！它标志着几千年中国封建、半封建与半殖民地历史的结束以及一个统一的、在中国共产党和中央政府领导下的新中国的开始。全国人民以及在世界各国的华人对这一历史时刻欢呼雀跃。他们似乎已经看到了一个能与其几千年历史相配的繁荣富强的现代化中国即将出现，而将这一梦想变成现实将是他们最伟大的责任。正是这种信念使人们史无前例地团结在一起。

建国初期的文化发展经历了前所未有的繁荣。新中国的成立使人民在思想上心理上获得了极大的振奋，人民终于成为了自己命运的主人。并





且国家在文化发展上提倡的“百花齐放，百家争鸣”的方针大大地刺激了音乐家们的创作热情。在此期间，一批优秀的音乐作品被创作出来，如丁善德的管弦乐曲《新疆舞曲》、李焕之的管弦乐曲《春节序曲》、马思聪的管弦乐曲《森林之歌》、马可的歌剧《刘胡兰》等。这些作品得到党和政府以及广大群众和专业工作者的充分肯定。

从1957年开始，由于一些政治运动的开展，一些知识分子被错划成“右派”，同时有大量的知识分子被送到工厂和农村去接受“再教育”。在如此的政治背景下，音乐为政治服务的作用，体现在大量为宣传政治运动而创作的音乐作品的出现。然而，这类作品似乎都是从同一个模子中铸造出来的，之前几年在作品中体现的创造性、活力和多样性几乎完全消失了。尽管如此，一些音乐家们还是努力创作出了一些有很高艺术水平的作品，如刘诗昆和黄小飞的《青年钢琴协奏曲》、张敬安和欧阳谦叔的歌剧《洪湖赤卫队》、吴祖强和杜鸣心的芭蕾舞《美人鱼》及何占豪和陈钢的小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》等。这一批音乐作品在当时是深受欢迎的。

从1961年到1964年，是一段社会相对平和





的时期，社会生活逐渐恢复正常。一些被错划的“右派分子”获得平反。但是好景不长，随即而来的政治冲击波打破了稳定发展的文化气候，某些音乐领域被扣上了“封、资、修”的帽子，并被抨击为背离了文化发展道路，凡是“鬼”的作品内容（包括已故音乐家的古典音乐作品），都受到严厉批判，被称为没有“为工、农、兵服务”。大批判的影响马上全方位地渗透到整个音乐创作领域。在音乐风格内容上，德彪西和法国印象派作品被特别点名为所有极端反动和颓废的形式的源泉及所有最腐朽的艺术表达形式的根源。从此之后，西方音乐惟一可以接受的只能是以贝多芬早期到中期的音乐作品中所表现出来的风格与内容。应该说，从建国后至“文革”前的17年，音乐艺术（包括音乐作品）所呈现出来的繁荣景象是空前的，但由于不断掀起的极左浪潮以及半封闭的对外文化交流政策，干扰着音乐创作的更大发展。

紧接着的是始于1966年的“文化大革命”，在以后的10年当中它把中国拖进了极度黑暗的混乱之中。所有的学校停课，老师和知识分子被送到农村接受“再教育”。当时的文艺生活只有八部样板戏和革命歌曲，所有其他音乐作品的





演奏都被禁止。

“文化大革命”于1976年结束，“四人帮”被粉碎。在经历了建国后长期的政治不稳定及巨大的动乱之后，我们党从深刻反省中走向成熟。1978年党的十一届三中全会对意识形态的认识和党如何领导国家等问题上进行了纠正。发展经济成为国家的首要任务，同时，文化发展也从以前令人窒息的意识形态中解放出来。政府再次提倡“百花齐放，百家争鸣”的方针。更重要的是国家认识到洋为中用的价值。三中全会的精神最终把中国引上了改革开放的道路。

向世界（特别是西方国家）打开国门，加强了与世界各国在经济、文化方面的往来，给中国人民在物质和精神生活上带来了急剧变化。在音乐艺术领域，由于音乐创作、研究的“禁区”被打破，中国音乐家们开始首次有机会与20世纪音乐有直接的接触，它使中国音乐家们在大脑中对“音乐”的概念产生实质性变化。从20世纪70年代后期到80年代中期，这些变化形成了一种新的音乐环境，它孕育了被称为“新潮音乐”的新音乐风格的出现。在本书的下文将对“新潮音乐”进行一些简单的介绍。





第二章

20 世纪 70 年代末至 80 年代中期 民族音乐风格的发展

一、20 世纪 80 年代以前的民族音乐风格

自新中国建立到 20 世纪 80 年代初，由于受到西方国家的“封锁”，中国对外音乐交流主要处于一种封闭与半封闭的状态，与外界的联系很有限，而这些有限的联系又主要是与社会主义国家（也包括部分亚、非、拉国家）之间的来往。在 20 世纪 50 年代，中国与前苏联及其他东欧社会主义国家发展了友好关系。在社会的各个领域都有相互往来，文化交往是重要的一个方面。前苏联派遣大量专家来中国，中国也派遣大量留学生到前苏联学习，其结果为苏联的影响渗透到中国音乐界的方方面面。到 20 世纪 50 年代末，中苏友好关系出现逆转，中国决定独自建设自己的





社会主义社会，因此将一切外来文化拒之门外，直到20世纪70年代末“文化大革命”结束为止。

从20世纪50年代末至70年代中期，特别是在60年代“文革”高潮时期，政治上对音乐创作有各种各样的限制，音乐风格必须适合广大无产阶级的“口味”。其中很显著的一个例子就是音乐作品必须具有“革命的现实主义”创作风格。这一音乐风格源于前苏联，后来被中国作为其文化发展的基本方针^[1]。这一意识形态的主要方针是音乐必须“为无产阶级政治服务”。根据这一指导方针的原则，几乎所有带有“小资产阶级情调”和抽象艺术内容的音乐作品都被认为是不合适的。因此所有在贝多芬中期以后创作的音乐作品都被清除。在贝多芬早期及中期作品中所运用的表现手法被接受的原因在于它是革命精神的代表，它可以鼓舞人们去和反动势力作斗争，除此之外，一切来自于资本主义社会的东西，包括所有浪漫派、法国印象派风格和运用了20世纪音乐创作技法的无调性音乐都被禁演。

在那时期，另一个影响创作风格的因素是一定要在以上提及的意识形态的基础上发展“民族音乐风格”。当然，这一“民族风格”也必须建立在相应的指导方针的基础上。中国的音乐及戏剧





艺术源远流长，但在“文革”期间它被视为旧中国封建文化的一部分，因此它不能作为“民族音乐风格”的一部分，只是传统剧种中的一些基本的表演形式被用在“样板戏”当中，为政治服务。因此音乐家们要从别处寻找灵感来创造能够代表新中国风貌的“民族风格”。

根据以上所提及的，当时的“民族风格”通常具有以下特点：

1. 民间材料成为创立新“民族风格”的主要来源。因为传统素材不能作为新“民族风格”的内容，音乐家们通常从不同地区的民间乐种中借鉴素材。其结果为，模仿民间音乐的现象很普遍。这一创作手段可以使作曲家们能够满足文化发展指导方针中的两项要求。①它代表了广大无产阶级的生活方式，因为它直接源于劳动阶级，因此容易被他们接受；②它成为促进各民族之间团结的力量，因此对稳固党的领导有积极作用。

2. 音乐表现形式的范围比较狭窄和有限。表现为：①当时大部分的作曲家都直接或间接地受到前苏联专家的影响（间接是指作曲家的老师向前苏联专家学习过，或类似的情况）；②一切带有“小资产阶级”情调的东西都被禁止，如肖邦的《夜曲》就经常被拿来作为反面教材。尽管有一些作品

