

21 世纪中国音乐学文库

CHINESE NEW MUSIC

中国新音乐

明 言 / 编著



人民音乐出版社
People's Music Publishing House

中国艺术研究院博士后流动站 2004 年度研究课题（结题报告）
天津音乐学院“十二五”学科建设资助项目

中国新音乐

CHINESE NEW MUSIC

明 言 / 编著

人民音乐出版社·北京

Zhongguo Xinyinyue

图书在版编目(CIP)数据

中国新音乐/明言编著. —北京: 人民音乐出版社,
2012. 6
ISBN 978-7-103-03982-3

I. ①中… II. ①明… III. ①音乐史—中国—20 世纪
IV. ①J609.27

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 078212 号

责任编辑: 吴 朋

责任校对: 颜小平

人民音乐出版社出版发行
(北京市东城区朝阳门内大街甲 55 号 邮政编码:100010)

Http://www.rymusic.com.cn

E-mail: rmyy@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京美通印刷有限公司印刷

787×1092 毫米 特 16 开 57.25 印张

2012 年 6 月北京第 1 版 2012 年 6 月北京第 1 次印刷

印数: 1—1,000 册 定价: 134.00 元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书, 请与读者服务部联系。电话: (010)58110591

网上售书电话: (010)58110650 或 (010)58110654

如有缺页、倒装等质量问题, 请与本社出版部联系调换。电话 (010)58110533

21 世纪中国音乐学文库
国家“十一五”重点图书出版规划项目

主 编	吴 斌				
副主编	莫蕴慧	杜晓十			
编 委	陈荃有	杜晓十	郭秀芬	贺 星	
	李 航	莫蕴慧	苏兰生	吴 斌	
	吴 朋	徐 德			

目 录

导 言 ——20 世纪中国新音乐历史研究的若干问题	1
---------------------------------	---

第 一 编

第 一 章 学堂乐歌时期的中国新音乐(1901~1919)	15
-------------------------------------	----

第 一 节 学堂乐歌时期中国新音乐的文化生态	15
第 二 节 学堂乐歌的基本情况	20
第 三 节 学堂乐歌“开幕第一人”——沈心工	26
第 四 节 造“新中国歌”的音乐家——曾志忞	29
第 五 节 “商量旧学”“谱以新声”者——李叔同	33
第 六 节 学堂乐歌的历史建树及局限	38

第 二 章 “五四”新文化运动时期的中国新音乐(1919~1937)	42
--	----

第 一 节 “五四”新文化运动时期中国新音乐的文化生态 ...	43
第 二 节 专业音乐教育之父——萧友梅	45
第 三 节 “业余音乐家”——赵元任	51
第 四 节 儿童歌舞剧的奠基者——黎锦晖	59
第 五 节 国乐改进的先行者——刘天华	67
第 六 节 探索“上界语言”的人——青主	72
第 七 节 第一代成熟音乐家——黄自	76

第八节	萧友梅事业的后继者——吴伯超	85
第九节	第一代“国产”音乐家	91
	“关山万里”“长城谣”——刘雪庵	93
	“黄自精神”的继承者——陈田鹤	96
	“岁月悠悠”“烟波江”——江定仙	100
第十节	“五四”新音乐的历史建树及局限	103

第二编

第三章	战争时期的中国新音乐(1937~1949)	109
-----	-----------------------------	-----

第一节	战争时期中国新音乐的文化生态	110
第二节	终生致力于民族化——马思聪	112
第三节	《汨罗沉流》谱心声——江文也	123
第四节	不愿做奴隶的人——聂耳	136
第五节	怒吼吧！黄河——冼星海	142
第六节	硬骨头音乐家——贺绿汀	152
第七节	严谨、古雅、现代——谭小麟	157
第八节	英年早逝的音乐家——郑志声	162
第九节	“伟大而贫弱的歌声”——红色音乐家的创作	165
	“参加八路军”——吕骥	165
	“打回老家去”——任光	168
	“壮丁上前线”——张曙	170
	“大刀进行曲”——麦新	172
	“松花江上”——张寒晖	174
	“军歌之父”——郑律成	175
	“兄妹开荒”——安波	177
	“咱们工人有力量”——马可	179
	“我们走在大路上”——李劫夫	182
第十节	战争风云中的“靡靡之音”——都市流行曲的 兴盛	189
	“香格里拉”——黎锦光	189
	“玫瑰、玫瑰、我爱你”——陈歌辛	192

第十一节 战争时期新音乐成果的历史建树及局限	195
第四章 建国初期的中国新音乐(1949~1966)	199
第一节 建国初期中国新音乐的文化生态	199
第二节 半个世纪“春之旅”——丁善德	203
第三节 “主旋律”的谱写者——李焕之	210
第四节 “多栖”音乐家——吴祖强	217
第五节 旋律思维 调性写作——杜鸣心	225
第六节 与时俱进的“弄潮儿”——朱践耳	236
第七节 “暗香”浮动六十载——罗忠镕	251
第八节 “心潮逐浪”舞蹁跹——陈培勋	263
第九节 生活是源泉,人民是母亲——瞿维	267
第十节 宝岛新音乐的播火者——许常惠	274
第十一节 时代颂歌的谱写者(一)	279
“黄鹤”展翅飞——施咏康	279
“梁祝”传九州——何占豪	284
“嘎达梅林”——辛沪光	287
“貔貅舞”民俗——王义平	290
“红旗颂”中华——吕其明	293
“夕阳箫鼓”民族魂——黎英海	295
“中国复调”的探寻者——陈铭志	298
“天华精神”的传人——刘文金	304
第十二节 时代颂歌的谱写者(二)	308
民歌新唱亦风流——王洛宾	308
放歌新时代——瞿希贤	312
“第二国歌之父”——王莘	317
“花儿为什么这样红”——雷振邦	320
“牧马之歌”“娃哈哈”——石夫	323
“歌唱二郎山”——时乐濛	328
“我的祖国”——刘炽	331
“桂花开放幸福来”——罗宗贤	336
“克拉玛依之歌”——吕远	339

“草原之夜”——田歌	342
第十三节 时代颂歌的谱写者(三)	344
《刘胡兰》与陈紫	345
《洪湖赤卫队》群体	348
《江姐》群体	351
《长征组歌》群体	355
《刘三姐》群体	361
《东方红》现象	362
第十四节 建国初期新音乐成果的历史建树及局限	370
第五章 “文化大革命”时期的中国新音乐(1966~1976)	375
第一节 “文革”时期中国新音乐的文化生态	375
第二节 “造神运动”的高潮——“语录歌”	378
第三节 “六亿神州”八部戏——“样板戏”	383
第四节 “样板戏”的设计师——于会泳	431
第五节 “战地黄花分外香”——“战地新歌”	437
第六节 “文化沙漠”中的点点绿洲	442
“梁祝”、“炉台”响九州——陈钢	442
“乐器之王”颂中华——钢琴协奏曲《黄河》	445
“红星照我去战斗”——傅庚辰	451
“我为祖国献石油”——秦咏诚	455
“喜见光明”展芳华——李自立	458
第七节 异质政体空间的新音乐声	460
立志于“台湾人的音乐”——郭芝苑	461
“发现一条中国音乐的路子”——史惟亮	464
香港新音乐的“突破”者——林乐培	467
第八节 “文革”时期新音乐成果的历史建树及局限	472

第三编

第六章 新时期的中国新音乐(1976~1989)	489
---------------------------------------	------------

第一节	新时期中国新音乐的文化生态	489
第二节	用歌声引领时代的音乐家群体	495
	“时代歌手”——施光南	495
	“难忘今宵”——王酩	505
	“红楼”一曲九州闻——王立平	510
	“小道”与“绿叶”——谷建芬	516
	“我爱你，中国”——郑秋枫	521
	“云南风情”——田丰	524
	“十五的月亮”——铁源	529
	“一只歌唱的鸟”——陆在易	531
	“亚洲雄风震天吼”——徐沛东	537
	“不要问我从哪里来”——李泰祥	540
	永远的“童年”——罗大佑	545
	“一无所有”的摇滚——崔健	548
	“心中的太阳”——李黎夫	551
	“请到天涯海角来”——徐东蔚	553
	“信天游”新唱——解承强	555
第三节	“挑战听众”的人——谭盾	559
第四节	传统与现代之间——陈怡	577
第五节	徜徉于“蜀道”之上——郭文景	586
第六节	敏于曲而讷于言——周龙	599
第七节	从“懵懂”到“寂静”——瞿小松	607
第八节	徜徉在“地平线”上——叶小纲	615
第九节	走在“第三条路上”——何训田	625
第十节	仰天长啸悲神州——王西麟	638
第十一节	由于“困惑”而“求索”——金湘	650
第十二节	“荒漠暮色”唱“悲歌”——杨立青	661
第十三节	“新潮”生长于“老根”——汪立三	669
第十四节	赋予映像以“灵魂”——赵季平	679
第十五节	自始至终“有调调”——黄安伦	689
第十六节	新时期的“《东方红》现象” ——《中国革命之歌》	696

第十七节 异质政体空间的新音乐声	701
本土精神的现代化——马水龙	701
新音乐园地的“蚯蚓”——屈文中	706
都市情怀、现代理念——陈永华	710
第十八节 新时期新音乐成果的历史建树及局限	716
 第七章 后新时期的中国新音乐(1989~)	721
第一节 后新时期中国新音乐的文化生态	722
第二节 大器晚成——“文人”——陈其钢	724
第三节 温文尔雅抒胸臆——苏聪	741
第四节 酣畅淋漓唱祖国——张千一	752
第五节 文心豪情舞“剑器”——徐昌俊	761
第六节 “后土”之上谱“春秋”——唐建平	771
第七节 “火车”轰鸣“阿佤山”——刘湊	786
第八节 以“溶”致“融”——贾达群	798
第九节 长此以往“中国梦”——盛宗亮	808
第十节 立足“时代”反“异化”——王宁	818
第十一节 “中国风情”入管弦——鲍元恺	824
第十二节 乐舞诗歌颂“慧光”——姚盛昌	833
第十三节 后新时期新音乐成果的历史建树及局限	845
 结 论 ——百年奏鸣如是说	849
 主要参考书目	856
 主要参考论文	862
 后 记	908

导 言

——20 世纪中国新音乐^①历史研究的若干问题

我们已经走过了 20 世纪,我们正在造就 21 世纪中国新音乐的新历史,我们还在书写着数千年以来中国新音乐的古代史、近现代史、当代史。面对过去、现在与未来,我们应当怎样落下这沉重的笔触?这是一个横亘在每一个当代中国新音乐艺术从业者面前的大问题。作为一个音乐史学从业者来讲,他一方面应当深入、细致地收集历史史料,另一方面还应当在新史料、新史学观念的趋导下,书写富于个性色彩与新史学眼光的新的音乐史。这样才能使我们的史学学科不至于走向固步自封的境地。因为,历史的书写一直都是面向未来而无限开放的。只有在新

① 此处所谓的“中国新音乐”具有历史和形态的特指,具体讲来就是:建立在西方近代、现代音乐创作、教育体系之上的,具有中国时代精神品质的不同于中国传统音乐的新型音乐品种。对于这个词语,历史上有过多次阐释,每次阐释的意旨都不尽相同。最早提出这个概念的是曾志忞,他在《乐典教科书自序》(1904 年出版)中曾经这样说过:“欲改良中国社会者,盖特造一种二十世纪之新中国歌”。他的“新中国歌”,就是指不同于中国传统音乐的新型音乐品种。较早提出“新音乐”这个特定词语的是黎锦晖。他在独幕歌舞剧《三蝴蝶·卷头语》(第 14 版,上海中华书局 1931 年 3 月出版)中曾经提出“改创中国新音乐”的口号。黎锦晖的“新音乐”,就是具备西方方法和中国时代精神的中国新型音乐。吕骥在《中国新音乐的展望》中(《光明》1936 年 8 月第 1 卷第 5 号),以新兴的无产阶级的政治立场,全面阐释了“新音乐”的社会作用,认为“新音乐”应当“是作为争取大众解放的武器”。刘靖之在《中国新音乐史论》(台湾音乐时代出版社 1998 年初版,台北耀文事业有限公司发行)中,对“新音乐”曾经做出过这样的诠释:“作曲家运用中国新音乐素材,通过欧洲十八、十九世纪作曲技巧、风格、体裁和音乐语言而创作出来的音乐作品,我们称这种音乐作品为中国的‘新音乐’,以示与中国的传统音乐不同”(第 6 页)。本人经过对以上诸家学说定义的解读、分析,认为:中国“新音乐”应当是按照西方近现代音乐理论体系和技巧,结合中国传统音乐的观点和方法,融入当时中国社会的时代精神和作曲家个人气质而创作出来的新型音乐作品。以下的研究,就是按照这种定义而展开的。

发现、新观念的支撑下,重新审视、梳理我们的历史,我们的音乐史学事业才有可能兴旺发达;我们的当代音乐事业,才有可能超越历史的局限、臻达更高的境界。

有鉴于此,音乐史学家、批评家戴鹏海先生在 21 世纪的初年,就旗帜鲜明地提出了“重写音乐史”^①的呼吁。对于这个富于历史责任感的呼吁,音乐史学界的同仁应当给予积极、认真的回应^②。虽然笔者学识短,但仍不揣冒昧地提出一些自己的音乐史学观点,并试图以这种观念书写自己的中国近现代、当代音乐的历史。

古人云:“名不正,则言不顺”。

在进行这项工作之前,首先我们应当对中国近现代音乐史这个学科的研究对象、学科范畴等,进行再度的审视与辨析。笔者经过长期的研究与思考认为:近现代、当代中国新音乐历史学研究的当务之急之一,就是加强对 20 世纪以来的中国新音乐历史(断代史)的研究工作;当务之急之二,就是进行近现代、当代中国新音乐史研究的时候,在研究方法上应当“由大而小”、“由泛而专”(分类史、分片史);当务之急之三,就是对 20 世纪初期确立的,以音乐学院和音乐艺术团体为主体的专业音乐创作,进行宏观历史的梳理与研究。

基于这种观点,以下将对 20 世纪中国新音乐历史研究的诸多前提性问题,提出自己的观点。并以此观点为基础,展开自己的 20 世纪中国新(专业)音乐创作历史的研究。

20 世纪中国新音乐的文化属性问题

首先,从中国新音乐文化历史的长河和人类音乐文化版图中审视,20 世纪中国新音乐的历史是丰富多彩而又斑驳陆离的。

造成这种现象的根源之一,在于音乐文化观念的转换与音乐批评标准的嬗递。所以,研究 20 世纪中国主流音乐文化(主要是专业音乐创作)的时候,对文化观念、批评标准进行一定的剖析是必须的。

① 戴鹏海:《“重写音乐史”:一个敏感而又不得不说的话题——从第一本国人编、海外版的抗战歌曲集及其编者说起》。《音乐艺术》2001 年第 1 期。

② 当然,笔者在这里所谓的“认真回应”,不是局限在对戴鹏海先生特指的某一两部专著之内,而是限定在整个近现代音乐史学科的范围之中。

造成这种现象的根源之二,在于音乐文化的基础由原来的中国传统音乐的“一元化”,转化为中国传统音乐与西方现代音乐的“二元化”。所以,研究 20 世纪中国主流音乐历史的时候,对两个文化传统进行必要的比较,也是必须的。

其次,从人类音乐文化历史的长河和人类音乐文化版图中审视,20 世纪中国新音乐的成果也是丰硕的,遇到的困难也是空前的。

形成这个结果的缘由之一,在于中国新音乐主流文化的外部形态与内部精神内涵,发生了巨大的变化。由于中国新音乐主流文化的出现,不是源自音乐艺术本体内部的发展动力,而是源自外部社会政治、经济对音乐艺术的要求。所以,时代的精神特征在音乐艺术的外部形态、内部精神气质方面,打下了深深的印记。

形成这个结果的缘由之二,在于中国主流音乐文化的“文化身份”,一直还未被部分国人认同、接受,争议、拒斥一直在持续。20 世纪的中国新音乐,就是在这个不绝于耳的非议、论争中,逐步地诞生、成长、壮大起来的。预计这场论争还将持续一个历史时期。

再次,从人类音乐文化历史和人类音乐文化版图中的长河审视,20 世纪中国新音乐还不是这个历史时期的高峰,而只是 21 世纪或更远将来的高峰的一个准备阶段。

做出这个推论的依据之一,在于古典形态的中国传统专业音乐文化,自唐宋以来的一千余年的历史时段之内,一直呈逐渐下降、衰弱的趋势。20 世纪中国新型主流音乐机构、体系(专业音乐教育体系、专业作曲家群体)伴随着中国现代型社会文化、政治体系的建立而出现,这就弥补了中国传统社会的固有缺憾。但是,一个文化体系的诞生与成熟,不可能是一蹴而就的。需要一个相当长的历史阶段,在这个历史时期中经过艰难的孕育、成长而逐步走向壮大。20 世纪中国主流音乐文化的历程,就是一个艰难的孕育、成长的历程。

做出这个推论的依据之二,在于中国主流音乐文化的文化根基的二元化。20 世纪中国主流音乐的文化根基,第一是中国传统的音乐文化,第二就是西方现代型的音乐文化。两个文化体在 20 世纪的中国相遇、相交、相融,必然会产生一定程度上的“隔膜”,也必然会出现一定程度上的“碰撞”。这些,都需要一定的历史时期来消解、融合。

20 世纪中国新音乐的历史分期问题

经过近半个世纪的摸索,当代中国音乐史学界已经基本上达成了这样一个共识,这就是:做“20 世纪中国新音乐史”这个课题研究,应当基于音乐艺术本体形态的现实情况而进行。传统的“中国近现代音乐史”研究,一般都是把研究的触角伸向 1840 年的“鸦片战争”。虽然从宏观历史学的角度上看,这种延伸是必要的。但是,我们应当看到,1840 年之后中国新音乐文化整体的外部形态与内部精神特征,都没有发生质的转变。近代中国音乐艺术发生这种转变的时间,是在 20 世纪最初的几年。如果一味地与宏观的“大历史学”、“大史学界”的研究保持一致的话,研究活动本身就会脱离于音乐艺术的本体属性和社会音乐生活的实际。所以,当下乃至以后的一个历史时段之内,近现代中国音乐历史的研究,应当把视角主要放在 20 世纪这一百年之内。

借鉴已有的相关研究成果,并从 20 世纪中国新音乐文化的艺术本体及美学属性着眼,整个 20 世纪的中国新音乐的历史,可以分划为以下四个大的时段。

第一个大的时段,从文化属性及艺术本体上看,应称之为“万象更新的时代”。

这个时段可以从 20 世纪最初的几年开始,至“五四”新文化运动结束止。这个时段还可以分划为:“学堂乐歌”时代,“五四”新文化运动时代。

之所以称这个大的时段为“万象更新”,就是因为在 19 世纪末叶至 20 世纪初叶的这段历史时期中,由于艺术外部力量的驱动,当时的中国音乐文化被动地与来自西方(东洋、西洋)的音乐文化结合,产生了新型的、以中西音乐文化为基础的中国新音乐,这个新音乐逐渐取代传统的民间音乐文化,成为 20 世纪中国音乐文化的主流品种。

与之相伴生而来的现代型的(专业的、社会的)音乐教育,现代型的专业作曲家、演奏家、教育家、活动家,也登上了 20 世纪中国音乐文化的历史舞台,并迅速地上升为主流;传统的中国音乐文化同时迅速地从主流文化的地位上下降,沦落为“亚文化”。新型的、带着中国传统与西方现代文化印记的中国新音乐,成为 20 世纪中国音乐历史的开拓者、主导

者。以“科学”的观念、“启蒙”的立场,进行音乐的创作、研究与批评活动,成为时代音乐家的普遍意识与行为。

第二个大的时段,从文化属性及艺术本体上看,应称之为“一元笼统的时代”。

这个时段可以1930年3月2日成立的“中国左翼作家联盟”及其相应的音乐批评与音乐社会活动为肇始,以1976年10月“文化大革命”运动落下帷幕为终结。这个大的历史时段,还可以分为三个历史时代:第一个时代就是1930年至1949年的“战争时期”,第二个时代就是1949年至1966年的“建国初期”,第三个时代就是1966年至1976年“文化大革命时期”。

之所以称这个大的历史时段为“一元笼统的时代”,就是因为在这个历史时期中,在政治功利目的强有力的驱动下,音乐艺术取得了长足的进步。在这个历史时段中,音乐艺术毫无保留地为政治服务成为贯穿始终的时代文化属性。

在30年代至40年代末期的这个时代中,“救亡图存”成为整个中华民族最大的政治,在这个政治面前,一切社会资源都应当毫无保留地为之服务,音乐艺术自不能例外。1942年5月毛泽东主席发表的《在延安文艺座谈会上的讲话》,是这种音乐批评观念的集中总结。《讲话》是对以往“救亡”艺术理论与创作活动的高度理论总结,成为中华人民共和国成立初期乃至其后相当一个历史时期音乐批评、音乐实践的主导性文献。

在建国初期的1949年至1976年的时代中,中国音乐艺术进入“当代”音乐历史的范畴之内,在这个和平的大一统(除港、澳、台地区之外)的年代中,当代中国的音乐艺术基本上呈现出主流音乐主导社会各阶层音乐生活的特征。主流音乐艺术的创作、批评标准,就是发表于1942年的纲领性文献——《在延安文艺座谈会上的讲话》。所以,这个历史时期音乐艺术的本体与形态,都呈现出浓郁的时代特色。音乐创作、音乐批评的思想基础是毛泽东的《讲话》及其他文艺文献,“二为”、“三化”成为批评音乐艺术的基本准则。在此基础上,部分音乐理论家对《讲话》进行僵化的诠释,“三突出”成为该时期“样板戏”的批评标准。全国各地的人民都生活在被主流批评观念、标准“规范”出来的几部“样板戏”和几本《战地新歌》营造的“时代氛围”之内。

1976年至1978年是中国社会的转型期,此期的音乐艺术基本上处于前一个历史时期的状态之中。

第三个大的时段从艺术本体及文化属性上看,应称之为“思想解放的时代”。

在音乐界,这个时代开始于20世纪70年代的末期,终结于80年代的末期。虽然这个时代只有短短的十年的时间,但是在这个“思想解放”、“改革开放”的运动中,长期压抑的创造意识与能量被充分地释放了出来。可以说:在改革开放的1979年至1989年的“新时期”中,中国当代音乐艺术的历史,进入到自“五四”新文化运动以来的第二个“黄金时代”。

这个时代中国新音乐的基本文化属性,就是:在“为救亡”、“为启蒙”、“为艺术”三元“底色”基础上,接续了20世纪初叶以来的新音乐传统。

这个时代中国新音乐的第一个基本时代特征是:“返本开新”。

所谓的“返本开新”,首先就是“返”中国传统音乐文化之“本”。

新时期中国新音乐家,普遍把自己的创作视线聚焦在中国传统历史文化之中。一时间各种“仿古乐舞”和以民间音乐、传统文化为题材的新作品纷纷出现,中国传统文化的魅力重放光彩。

所谓的“返本开新”,其次就是“返”中国现代“启蒙”音乐文化之“本”。

新时期中国新音乐家,把中国现代音乐历史上的诸多音乐经典重新展示出来。一来以为国人精神生活之食粮;二来以为新创作的艺术基础。萧友梅、刘天华、黄自、青主的音乐作品及其批评观念,再度成为新时期中国音乐文化的“显学”,众多音乐学人对之趋之若鹜。

所谓的“返本开新”,再次就是“返”中国现代“救亡”音乐文化之“本”。

新时期中国音乐家,把中国现代音乐历史上的诸多音乐家及音乐作品再度诠释出来。使当代的中国民众对中国革命音乐传统及其音乐作品,有了更为全面的认识。冼星海、聂耳、贺绿汀、吕驥等救亡音乐家,重新成为新时期中国音乐社会生活中的核心人物,普通民众争相传颂他们的作品及事迹。

这个时代中国新音乐的第二个基本时代特征是:“面向世界”。

所谓的“面向世界”,就是在重新接续“五四”新文化运动时期全面学习欧洲现代音乐艺术与观念的传统的同时,直接面向当下西方现代音乐

文化体系全面开放。一时间,欧美当代兴盛的各种音乐观念与技法,在中国大陆全面“登陆”。新崛起的新一代中国青年作曲家运用西方现代音乐技法、观念,对中国传统文化进行重新的发掘与阐释,“新潮音乐”群体及其音乐作品成为“新时期”中国当代音乐舞台上最为鲜亮的“景观”。

所谓的“面向世界”,就是在重新接续“五四”新文化运动时期以黎锦晖为代表的大众流行音乐的优良传统的同时,直接面向港、澳、台乃至欧美地区的流行音乐市场。全面借鉴他们的市场化运作方式、商业化创作模式、明星化演出机制。当代中国流行音乐的机制,在新时期的中、后期逐渐建立起来。随着20世纪80年代末期“西北风”的形成,中国当代大众流行音乐开始走出抄袭欧美、日本、港台的局限,进入富于中国大陆个性特征的新时代。

第四个大的时段从文化属性及艺术本体上看,应称之为“多元并存的时代”。

中国社会在20世纪的1989年夏季以后,随即进入“后新时期”^①。虽然从大的历史阶段上看,“后新时期”的中国新音乐仍然在“新时期”的历史时段之内。但是“后新时期”在保留了“新时期”的某些思想解放的特征之外,也显现出思想观念“多元并存”的时代特征。

之所以称之为“多元并存的时代”,就是因为在这个时代的当代中国音乐领域内,基本上没有哪一个流派、哪一种观念能够“独领风骚”、“一元笼统”,也不是某几个流派与观念“并驾齐驱”、“三足鼎立”。而是在“多元并存”文化图景中,各个音乐批评观念、标准,各类音乐艺术流派按照某种“游戏规则”的原则,各行其是地展开自己的“风貌”。在“后新时期”这个高度市场化的社会现实中,“新时期”那种“为启蒙”、“为救亡”、“为艺术”的三元“底色”逐渐消退,取而代之的是“多元并存”与“多色重叠”。这种“并存”与“重叠”,不是无序的“倾轧”,而是各个“元”之间的相互制衡、相互调节。20世纪中国新音乐文化的历史,伴着新时期的辉煌,进入近百年来来的另一个高峰期,为21世纪的更高峰的到来,做好了准备。

① 关于“后新时期”的划分问题,笔者在拙著《20世纪中国新音乐批评导论》(人民音乐出版社2002年10月第1版)的《绪言》(注释⑭)中是这样解释的:“‘后新时期’是本人参照文学界的分划方式并根据中国当代音乐批评观念的自身特点而采用的一种时段分划方法。学理依据是自1989年以来当代音乐批评界的批评观念与话语相对于以前,都发生了深刻的变化。”(第10页)这个解释,针对当代音乐历史的书写而言,仍然适用。