

陈怡无伴奏合唱作品中民族与现代手法的运用

孙 琦

(中国艺术研究院 音乐研究所, 北京 100029)

摘要:文章通过对陈怡无伴奏合唱中“调式结构、和声织体、吟诵音调、京剧拖腔、‘民嗓’用法、引入噪音、多重速度”等创作手法的具体分析,阐述她所追求的“在民族性与现代性中突显个人音乐语言”的创作美学观,以及作品由此产生的雅俗共赏的审美特征。

关键词:陈怡; 无伴奏合唱; 民族手法; 现代手法

中图分类号:J614. 3 **文献标识码:**A **文章编号:**1008-7389(2011)04-0077-09

渗透着浓厚中国文化的各地民歌和古代诗词,成为陈怡^①改编和创作类无伴奏合唱最主要的题材,这些作品先后形成于1985年至2003年间,其中1994年和1995年以及1999年和2001年是陈怡创作无伴奏合唱的高峰期,这期间的混声合唱套曲《中国民歌合唱十首》(A SET OF CHINESE FOLK SONGS for S. A. T. B. Chorus, 1994)和男声合唱套曲《唐诗合唱四首》(TANG POEMS for Male Choir, 1995)、童声合唱套曲《中国古诗合唱五首》(CHINESE POEMS for Six Girls' Choruses, 1999)和女声合唱套曲《中国山歌合唱五首》(CHINESE MOUNTAIN SONGS for Treble Chorus, 2001)、以及混声合唱单曲《春晓》(SPRING DREAMS, for S. S. A. A. T. B. B. Chorus, 1997)、《玄》(XUAN, for S. A. T. B. Chorus, 2001)、《花落知多少》(KNOW YOU HOW MANY PETALS FALLING, for S. A. T. B. Chorus, 2001)等作品在世界各地上演百余次。这些几乎全部用中文歌词演唱(只有三首是用韩文、日文、英文)的合唱作品,能够以较高的上演率,在国际舞台上和西方音乐同台竞技,与其本身独有的审美特征和与众不同的艺术韵味直接相关。作品中兼具民族与现代的创作手法,精心雕琢却不见痕迹,听起来清晰丰富且各有风味,唱起来朗朗上口,简洁而不失层次和意趣,最终达到雅俗共赏的效果。本文就围绕这些作品,分析其中所运用的民族与现代技法,阐述作曲家追求的“在民族性与现代性中突显个人音乐语言”这一创作美学观,以及作品由此展现出的审美特征^②。

一、缘 起

谈论陈怡的创作,特别是涉及音乐的民族性与现代性问题,就不得不谈到她所处的中国“新潮”乐派的群体审美倾向。在创作中,将民族性与现代性紧密结合,不仅是“新潮”乐派作曲家们共同的审美追求,也是国外华裔作曲家共同面对的课题。陈怡在无伴奏合唱的创作中,也正是以民族和现代这两种技术手法和创作观念,以追求传统意义上的审美特征为目的,来展现她个人的音乐语言。

收稿日期: 2011-06-25

作者简介: 孙琦(1975-),女,山西大同人,中国艺术研究院音乐研究所助理研究员,文学硕士,主要从事西方音乐美学研究。

① 编者按: 陈怡(1953-),广东广州人,中国当代最杰出的女作曲家之一。先后毕业于中央音乐学院、美国哥伦比亚大学,师从吴祖强教授、周文中教授,1993年获博士学位。其创作代表作有钢琴独奏曲《多耶》、《木管五重奏》、钢琴独奏《猜调》、中乐合奏《潮音》等。她的作品经常在世界各地公演,多次出席各地举行的音乐节,并发表作品,多次荣获国际重要赛事奖项。

② 审美特征就是对象符合人的感性需要的知觉特征。^[1]

陈怡在中央音乐学院学习时，正值20世纪70年代末至80年代初期，文化艺术活动在改革春风的吹拂下，生机一片。专业音乐创作领域出现了“新潮”乐派^①作曲家以及由他们创作的“新潮”音乐^②。“新潮”乐派包括不同年龄段的专业作曲家，其中那些有着共同经历的青年学子是主力军。他们大都经过上山下乡；在考入专业音乐院校之前，从事过大量的音乐实践，比如参与地方艺术团体的演出和创作等；他们上大学之后，又都按部就班地学习了大量的中国民族音乐和西方古典作曲技法。在这一代被称做“新潮乐派”的作曲家当中，只有郭文景留在中国，并且获得了国际声望。虽然，瞿小松于1989年到纽约的哥伦比亚大学，1999年作为一位作曲教师回到上海，后来成为自由作曲家；陈小勇从1985年至1989年到汉堡学习，此后一直生活在那；陈其钢和后来的许舒亚去到巴黎学习；周龙、陈怡和谭盾在1985年和1986年在哥伦比亚大学跟随周文中以及达维多夫斯基教授学习。但“新潮”音乐的宣言却深植其心，“艺术家要超越时代、不与时代同步、创造出一种属于人类的东西；借鉴西方现代主义音乐时，不仅要吸收其技法，而且要吸收音乐语言、观念、思想；追求超越、追求自我意识的完美、自省及自身的完美；坚持在音乐上锐意进取、标新立异，以大胆借鉴西方现代技法，题材个性化、复古化，结合民族音乐特点积极开发新声源，采用新的表现手法为其特征”^[3]。因此，追求以民族和现代这两种技术手法和创作观念来创作，在陈怡的思想里是根深蒂固的，她就是以此观念，充分展现出她个人的音乐语言。

然而，共性之外的个性化才是艺术创作的灵魂，它筑就每个作品独有的审美风格。比如，谭盾擅于对他遇到过的各种音乐进行有机拼贴，追求多元化和新异实验的效果；瞿小松则渴望通过自己的音乐展现中国古典哲学中“大音稀声”的文化精神；郭文景音乐作品大多都渗透着他对一种深沉悲壮气质的理解和思考。可见，即便是在共同的生活经历、学习背景之下，即便基本上都是将中国民族音乐素材和创作手法与西方现代技法相结合，但因每个作曲家所处的微观角度不同，各自的作品中就自然折射出独特的审美取向和诉求。陈怡和大多数人一样，创作风格基本趋向于学院派，为传统乐队和合唱队写作品。她被中国民歌、舞蹈、器乐、曲艺、戏曲、书法等艺术形式深深吸引。在她的作品中，与歌唱相关的成分较多，特别是戏曲中的行当、唱腔，以及人声的自然处理都是不能忽视的。陈怡作品目录的开篇就是为小提琴和钢琴而作的《渔歌》（1979），是对广东民歌的演绎；其后是《弦乐四重奏》（1982）；然后是中提琴协奏曲《弦诗》（1983）；钢琴独奏《豫调》（1984）。她随后创作的大量合唱作品，都收藏在她的《中国民歌》（1994—1998）和《中国山歌》（2001）当中。她还为12个男生、4件中国乐器、一个管弦乐队创作了管弦乐，4件民乐与合唱《中国神话大合唱》（1996）^[4]。具体到陈怡的无伴奏合唱作品，又可以从创作手法的角度分为两类，即以传统民歌（包括中外民歌）为基础的改编类作品和以中国古代诗词（包括一首经文）为题材的自创类作品。从音乐的创作观念、技术手法、审美特征这三方面来看，改编类作品基本保持了音乐原形的民族性，并在局部采用现代技法；而自创类作品则更多地体现出民族性与现代性的共融。

二、关于民族手法的运用

1. 调式结构

《中国山歌合唱五首》是改编类的女声无伴奏套曲，其中包括《槐花几时开》（四川）、《阿玛莱洪》（西藏）、《割莜麦》（山西）、《五指山》（海南）、《嘎达梅林》（内蒙）这5首民歌。在《槐花几时开》的改编版

^① “文革”结束后进入各音乐院校作曲系的青年学生，到80年代开始显露出他们的创作才能。他们一出现就以其敏锐的感觉和勇猛的进取精神使中国音乐界为之一震。他们在社会改革浪潮的激荡之下，大胆借鉴世界现代音乐观点，吸收现代音乐创作技法。他们以群体面貌出现，很快成为交响音乐创作的“新潮”乐派。^{[2]185—186}

^② 主要指80年代以来探索将世界音乐观念和新的创作技法与我国创作实践相结合的音乐潮流。“新潮”作品中始终贯穿着手作曲家审美意识中的民族因素。^{[2]156—157}

本中，女高音声部的旋律与音乐原形的旋律相同，均为 A 羽调，甚至保留了音乐原形中的延长记号。两者之间的主要区别是：节拍由 2/4 变为 4/4，个别衬词尾音处加入下滑音，使其唱腔更具民歌中的口语化和即兴化的原汁原味感觉；女中音声部选取女高音声部中的音型，并以五度双音的形式为女高音声部伴奏，与其形成疏密相间的布局；女中音声部也有以女高音声部下方纯四度的同样音程结构与高声部配合，使作品的音色更丰富（详见 CHINESE MOUNTAINSONGS 2001 原谱第 1—4 小节）。其它 4 首作品同样运用了与音乐原形相同的调式结构，这里不一一赘述。在某些自创作类作品中，也有运用民族调式保留民族风格的做法，比如《登鹳雀楼》就是采用 D 宫、D 商、D 角、D 徵、D 羽这样的建立在同一音高上的五声音阶连缀而成的，谱例同上，见第 16—19 小节。

2. 和声织体

陈怡在无伴奏合唱作品中采用大量以三和弦改造的五声性和声，以贴近民族风格。其中有将三和弦中偏音省略构成空五度的做法，也有直接将现代和声的音块分解出民族五声性和弦的做法，如将 A—B—C—D—E—F—G 分解为 B—D—E，且高声部还有 G，这样又成为加六音三和弦，这些都体现出现代性和民族性融合的音乐效果，还有以间隔纯五度的两个大三度加小二度构成的复合和弦，既有民族性又有现代性，详见 TANG POEMS 1995 I Riding On My Skiff 原谱第 18—20, 46—50 小节。

3. 吟诵音调

古诗的吟诵调在中国有着久远的历史，不同地区因方言不同，而运用不同的读法，吟诵的效果大相径庭。陈怡合唱作品中也有大量吟诵音调的设计，但它与中国历史上古诗的吟诵调不同，是作曲家用音乐对于念读朗诵古诗的意象^①化表达，主要以三种方式呈现：(1) 滑音起伏式：根据四种滑音的记谱方式可以看到黑三角表示音符在可能范围内的最高位置或者最低位置；有箭头的滑音表示上下无音高运动；波浪线表示在两个固定音高的范围内滑动；直线表示从一个固定音高到另一个固定音高的滑动，参见谱例 1。

谱例 1 TANG POEMS 1995 IV Monologue 第 6—11 小节

The musical score consists of five staves. The top staff is labeled 'Solo' and contains lyrics in Chinese: 'Qian bu jian gu ren.' (前不见古人), 'Hou bu jian lai' (后不见来), 'lai lai lai lai' (来来来来), and 'zhe.' (者). The dynamics range from *mp* to *f*. The middle four staves are for 'C.T.', 'T.', 'Br.', and 'B.' respectively, each with its own vocal line. The piano part is represented by a staff at the bottom with large, sustained black dots indicating harmonic support.

(2) 平音直线式：是指在同一音高上的念诵，因为同一音高重复和延续时间过长，给人一种无音高诵读感觉，与西洋歌剧中的宣叙调相似，详见 TANG POEMS 1995 VI Monologue 原谱第 24—36 小节。

(3) 用旋律模仿念白式的吟诵：分别以音高与字调的协调（也就是歌曲创作中遵循的“不倒字”原则）

^① 中国美学史范畴。意指审美观照和创作构思时的感受、情志、意趣；象指出现于想像中的外物形象。两者融合构成审美者孕育胸中的审美意象和呈现于作品中的艺术意象。^[5]

以及音符时值与字词疏密的一致来达到一种念唱效果，如，“朝辞白帝彩云间”音高走向“ $b^1 - b^1 - e^2 - b^1 - f^1 - b^1 - d^2$ ”与“阴阳上去”的规律基本贴近；而它的音符长短设计是两个紧密的大切分节奏，然后大附点节奏，再是长音，这些设计与朗读诗句的节奏“朝辞—白帝—彩—云—间—”完全一致，特别是与“咳”字相配的波浪线式滑音，加强了口语化感觉，详见 TANG POEMS 1995 I Riding On My Skiff 原谱第 15 – 17 小节。此外，《江南可采莲》中为“东西南北”设计的腔调也体现着诵读的效果，详见 CHINESE POEMS 1999 II Picking the Seedpods Of the Lotus for all Six Choruses 原谱第 1 – 7 小节。

4. 京剧拖腔

陈怡在《江南可采莲》中设计的伴奏音型是以交接手法形成声部进行的，实用目的是为了减轻女童合唱团 I 团至 IV 团团员（5 – 10 岁）的嗓子负荷，达到节省气息的目的，并使她们学会相互配合；艺术功能上则给听众呈现出一字多腔的听觉效果。

谱例 2 CHINESE POEMS 1999 II Picking the Seedpods Of the Lotus for all Six Choruses 第 7 – 16 小节

在《春晓》的女高音声部，则直接以各种特性节奏型在二度音程上的横向进行，展现出较上例更为鲜明典型的一字多腔形式，见谱例 3。

谱例 3 SPRING DREAMS (1997) 第 27 – 32 小节

以上两种京剧拖腔手法不同，听觉效果相异，前者是同一音高节奏循环反复形成的一字多腔，主要为念白部分做衬托，以音乐主导的形式出现，却成为相对辅助的伴奏声部，以一字多腔营造出紧打慢唱中紧打效果；

《春晓》则比《江南可采莲》更直观显性，以一字多腔的主体旋律呈现京剧艺术中的旦角唱法，行之有效地表现出中国古诗词中所描绘的“春晨”意境：万象更新、生机盎然、万物复苏、喜悦欢快。

5. 号子式衬词

笔者在《陈怡创作美学观在无伴奏合唱作品中的体现》一文中讨论有关“固定音型”、“节奏对位”、“人声的器乐化色彩”以及“用象声词描摹锣鼓点和爵士乐节奏甚至天气鸟鸣”等内容时，已经提到衬词的使用。而突显民族性的衬词大多是从全国各地的民歌里提炼出来的，特别是各地号子类民歌中喊号子的词语和节奏被广泛运用，比如“hei - yo、hei - yo”、“hei - yo - ho - wei”、“yo - yo - yo”等。

6. “民嗓”唱法

原汁原味的民歌风格与“民嗓”唱法有直接关系，也就是要运用未经训练的自然声音来演唱。而用什么样的声音来演唱，又在很大程度上取决于语言自身的特点。陈怡在每一首作品的歌曲介绍中，都附有汉语发音与英文发音的对照表，这样就有助于合唱队员掌握纯正的汉语发音，只要他们在演唱中把各种母音与子音的前后、上下、卷舌不卷舌等等位置调整好，就可以呈现出民嗓的歌唱风格。

三、关于现代手法的运用

1. 音块织体

音块写法是陈怡在无伴奏合唱中使用频率最高的西方现代技法，主要是由复调方式引入的音符或者由单音逐渐叠加构成的，关于这样的做法，笔者也在《陈怡创作美学观在无伴奏合唱作品中的体现》一文中的“音乐创作要表达明确的意义”一节中，分别对《春晓》和《花落知多少》做过详细分析^①。

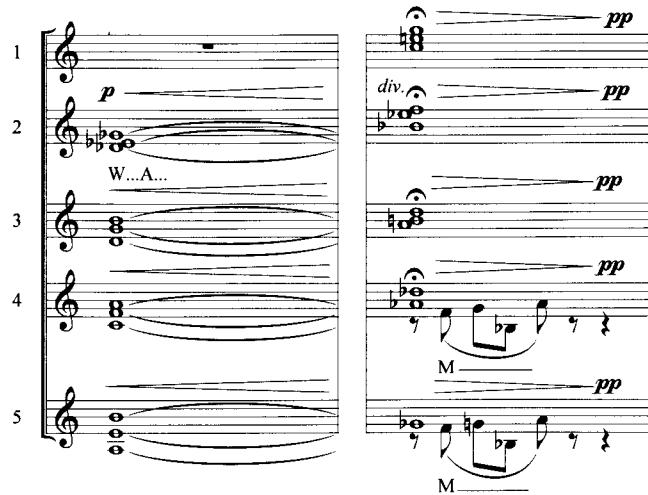
谱例4 KNOW YOU HOW MANY PETALS FALLING 2001 第1-3小节

The musical score consists of five staves. The top four staves represent the vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The bottom staff represents the Piano. The piano staff has a dynamic marking 'p' and a note with a 'rehearsal only' instruction. The vocal parts have sustained notes and rhythmic patterns labeled 'Spring'. The piano part has a dynamic marking 'p' and a note with a 'rehearsal only' instruction.

此外，《敕勒歌》的演唱难度也以繁密的音块得以体现，例如谱例5中形成的8音音块C - ^bD - D - ^bE - F - ^bG - ^bA - B 和12音密集音快C - ^bD - D - ^bE - E - F - ^bG - G - ^bA - A - ^bB - B（同上例第21小节），还有将音块分解出民族和弦的做法。

^① 《花落知多少》的总体面貌是通过音块的组合呈现出来的，但音块的组合并非从最复杂的和弦开始进入，而是作品最前面的自然音开始，各声部依次进入……，逐渐以大小二度叠加形成……，同时演唱并逐渐形成8音音块……。^[6]

谱例 5 CHINESE POEMS 1999 IV Chile Song for Chorus VI 第 2 小节



2. 调式调性游移以及多调手法

在陈怡的无伴奏合唱作品中，调式调性游移和多调手法是她组织音乐材料的主要手法之一，她依据每一首诗歌的每一个句子甚至每一个重点词的韵味来确定调中心，然后不断以对位、模进、叠置、镶嵌、转换音区等种种方式在不同声部间进行变化，使音乐充满动感和新鲜色彩，又有章可寻。例如《赋得古原草送别》中与吟诵诗词对应的伴唱部分，男低音声部是以 C 音为中心的羽调式，男高音 2 用两个三音列做减缩变化，其中包含^bA - D 和 F - B 这两组三全音，调性不明确，因为 C、^bA、F 构成^bA 宫调且落音是羽，而 D、B、E 又构成 G 宫或 D 宫这样的双重调性。这两个声部是将三全音、二度、七度音程的期待与三个或四个民族调式融合，这样的同一时间片段各声部不同宫系统构成的多调混杂，以及男高音声部独自构成的不同宫系统微型音集（三音列）连缀，使音乐丰富而有动力（详见 TANG POEMS 1995 III Wild Grass 全谱）。《夜雨寄北》是男高音和男低音两个声部同度或者相差四、五度的合唱，如同西方中世纪圣咏风格，但不断变化的乐句结构模式和那种游移于民族五声调式之间的调感，使这部作品独具韵味。比如第 1 至 8 小节，分别由 F 宫 - C 宫（雅乐） - F 宫 - ^bB 宫，而落音分别是 A 角 - E 角 - D 角，见谱例 6。

谱例 6 TANG POEMS 1995 III Written on Rainy Night 第 1 至 8 小节

这两个例子中所使用多调手法和调式调性游移又都依托在中国五声音阶的基础上，这是典型的现代手法与民族因素相结合的表现。

3. 引入噪音

无音高衬词通过对位方式所模仿的爵士乐以及各种打击乐器（比如京剧锣鼓）节奏和音色；象声词所描摹的天气变化和飞鸟鱼虫的声音；人声口哨的即兴叠入；还有很多人声特有的滑音效果模仿出各种乐器刮奏的声音；都以有序的噪音形式为合唱作品增添了无穷色彩。

4. 多重速度

凡是运用了多速度声部叠置手法的作品，都因为那错落有致而又丰富多样的听觉效果，成为陈怡无伴奏合唱作品中的经典之作。《春晓》中 A 句女中音声部 1，B 句男高音声部 1，C 句女高音声部 2，E 句男高音声部 2，F 句女高音声部 1 和 2 以及男低音声部 2 分别采用了 $\text{♩} = 96$ 、 $\text{♩} = 104$ 、 $\text{♩} = 72$ 、 $\text{♩} = 112$ 、 $\text{♩} = 66$ 的速度，此外男低音声部 1 用口哨即兴模仿的鸟鸣，以自由的速度一直延续到 G 句结尾（详见 SPRING DREAMS 1997 全谱）；而《望庐山瀑布》的第一句的 IV 组、第二句的 V 组、第四句的 III 组、第五句的 VI 组分别采用了 $\text{♩} = 96$ 、 $\text{♩} = 104$ 、 $\text{♩} = 112$ 、 $\text{♩} = 66$ 的速度，并且第三句的 I + II 组自由随意地模仿蟋蟀的声音，一直延续到第六句结尾（详见 CHINESE POEMS 1999 V The Cataract Of Mount Lu for all Six Choruses 1 – 5 句）。这些看似由中 – 快 – 慢 – 很快 – 很慢或者中 – 快 – 很快 – 很慢的多种速度叠置在一起的所有声部，同时也自然地形成多种节奏对位的组合，并且无论速度还是节奏对位都是以句子的间隔累计叠置形成的，各种类型在诗词主句进入之前都合为一体，因此速度的差异和节奏对位并没有造成听觉上的混乱，这些不同层次的节奏组合与不同速度的声部叠置，都能够在各自的线条中按照精密的时间值，以固定不变的音组向前运动。这主要得益于 20 世纪兴起的非传统的时间组织方法，即多重速度组合。

在陈怡运用的现代技法中，音块设计主要包括以附加六音的民族和声与其它音符叠加而成的类型，还有以复调手法分层引入和由最简单的音符逐渐叠入来建立音块的类型；调式调性游移以及多调手法包括在相隔二度、三度或五度的宫系统中做调性游移，以及单独声部构成的不同宫系统微型音集连缀与同一时间片段各声部不同宫系统构成的多调混杂；噪音的引入多以节奏对位或描摹性为主；多重速度又促使音乐具有了有序运动这种传统意义上的审美特征。这些做法都体现出陈怡在无伴奏合唱作品中所运用的民族性创作手法和现代性创作手法，基本上达到了一种彼此之间无明显界限的共融。简单讲，中西音乐的最大不同在于它们之间的调式结构上（当然还有很多乐器奏法、音乐织体等多方面的不同，这里不展开讨论），而中国传统音乐或者西方古典音乐与现代音乐很大的不同也在于它们的“调”，十二音手法彻底打破调性，使现代音乐首先在听觉样式上与传统音乐形成鲜明对比。在这里特别值得一提的是，陈怡是一位内心具有固定音高感的作曲家，她在创作中不去明确区分有调性和无调性，在她的脑海里，只有各种音在不同层面的组合运动。她在创作中不会被某些技术理论框架所束缚，创作往往是从将自己内心里自然涌动的感觉加以理性设计而开始的，甚至很快就在此处终结，这种方式被很多人认为是艺术创作的最高境界。无论是否正是这种相对特殊的能力，使得她的音乐作品带有更多的未经雕饰、浑然天成的审美特征，但这种能力的确更加便于使她将现代与民族的创作技法与观念自由结合。多年来，积淀在陈怡音乐感觉中的民族音乐和西方现代技法早已融入到她的血液中，她并不是简单地将民族因素和现代技法拼贴，照搬在各曲中，即便是那些改编类作品，也是来自民间，又走出民间的，完全与歌词意境合为一体。每首作品都因歌词的不同，分别呈现出热情奔放、清新雅致、婉约宁静、神秘诙谐、豪迈庄严等的独特审美风格。陈怡在这两方面的无界限融合都表现为她个人的音乐语言，这是新的音乐语言，并以感性和理性的统一、传统与现代的结合为出发点和最后目的。

通过以上分析，可以看出陈怡“以民族和现代手法展现个人音乐语言”这样一个创作美学观，其实她的无伴奏合唱作品中还体现着“音乐创作要有明确的意义”、“音乐创作要追求丰富性、有序性、感性听觉效果”等很多美学追求，特别是“音乐创作要贯通德育、智育和美育的观念，达到大众所接受的雅俗共赏”这一美学

观也在她的作品中有大量体现，这些内容都在笔者所撰《陈怡创作美学观在无伴奏合唱中的体现》一文中有详尽论述。

结语

从以上对陈怡在无伴奏合唱作品中，所使用的民族和现代的技术手法以及一些创作观点的分析，可以看到，“新潮”乐派整体上追求的“将中国民族音乐素材和创作手法与西方现代技法相结合，表达中国人精神世界，创造出属于人类的东西”这种审美取向同样体现在陈怡的音乐创作中，此外，以完美形式表现民族风格、对文人精神的追求等众多内容，共同构成陈怡的创作美学观。而陈怡以及“新潮”乐派共同追求的“民族化”风格，又因他们所处的中国改革开放这一特定的历史时期，而与以往的中国新音乐作曲家们所追求的“民族化”创作所体现出来的“新”有很大不同。虽然“新音乐”也是中西结合的产物，但除去那些用西洋音乐填写中国歌词的部分学堂乐歌以外，很多自创类作品都是将民族素材与西方古典音乐的传统技法相结合，而“新潮”音乐采用的做法却是将民族素材与西方现代技法相结合。其实早在二三十年代，上海音乐学院的谭小麟等人就开始运用西方现代技法，却并未像“新潮乐派”这样形成广泛影响。特别是中国五六十年代的老一辈作曲家们，在创作过程中依然沿用西方传统技法。那时出现的民族器乐改革活动，尤其以模仿西方管弦乐队的功能分组法而形成的民族乐队编制，也为“中西结合”的音乐创作方式提供了具体的可实施条件，有人将此类音乐创作称为“嫁接”。也可以说正是这种追求“民族化”的政治要求影响到人们的思维习惯，使得艺术创作追求“民族化”风格成为一种根深蒂固的创作理念，沿袭到“新潮”乐派。然而“新潮”乐派作曲家们所追求的“民族化”风格，在改革开放时期前所未有的宽松气氛中，更多地体现为一种纯粹的、发自内心的审美追求，并且是通过西方现代技法得以突显。这与他们学习西方现代技法，并渴望在世界音乐舞台上保有他们自己独特的音乐语言有必然联系。

站在个案的角度来看，陈怡的创作美学观“在民族性与现代性中突显个人音乐语言”，又是经过了她的几个学习和工作阶段的涤荡和沉淀，以及一些重要人物和那些与她同时代作曲家的影响后，才得以形成。比如，她的学习和工作经历包括了她学习西方乐器、上山下乡、京剧团的实践、在中央音乐学院对西方传统和现代创作技法以及民歌的学习与运用、在美国哥伦比亚大学对西方古典音乐历史和西方现代技法的深入学习与运用、身临其境地感受世界多元音乐文化及观念这样一些过程；重要人物主要包括她的老师和直接影响到她的创作技法与观念的几位大师级作曲家，同时代作曲家的影响主要以中国其他几位“新潮乐派”作曲家为主。这些学习过程的积累和他人的影响，最终导致她提出了“理性与感性并存”以及“传统与创新并行”的审美追求；这两个审美追求又具体细化为她日益形成的几个创作美学观点，其中之一就是音乐创作要在民族性和现代性的结合中突显个人的音乐语言，另外还有音乐创作要有明确的意义，音乐创作要追求丰富性、有序性、感性听觉效果，音乐创作要贯通德育、智育和美育的观念，从而达到大众能够接受的雅俗共赏状态等。

虽然，陈怡音乐创作美学观中所包含的内容，是更多的新潮作曲家们在音乐创作这一艺术活动中，共同追寻的审美理想，但正如上文所提，这些美学观点因陈怡个人的学习、工作体验，历经了它独特的形成过程。也因此，在这些与其他新潮作曲家近乎相同的美学观点之下，产生了具有“陈怡风格”的音乐作品。前面已将中国“新潮”乐派的创作理念与 20 世纪以来的新音乐，特别是与 80 年代中国改革开放形势以及当时的艺术思潮做过联系和对比。以“民族化”为例，新音乐创作所追求的“民族化”经历了新音乐运动、延安文艺座谈会、1963 年周恩来总理提出的艺术创作“三化”问题等这样一系列的中国历史进程，基本上是一种出于政治要求之下的做法。虽然在将中国传统的民族音乐与西方传统创作技法相结合的过程中，也渗透着作曲家对民族音乐的审美追求，但服从政治上提出的艺术创作要“民族化”这一方针，却始终是他们第一位的选择；而新潮乐派作曲家们追求将民族音乐与西方现代技法相结合，却是出于比较纯粹的审美目的之下的创作意愿，这里有他们发自内心的对民族音乐的眷恋和关注，也有他们要在世界音乐舞台建立个人独特的文化标识与音乐语言的需

要。本文总结出的陈怡的创作美学观在表面上并未超越新潮乐派作曲家群体的创作审美倾向，但她的音乐语言中所渗透出的民族音乐韵味却是以独特的“意译”手法得以展现的。这里的“意译”手法源于《巴托克论文书信选》，书中把运用民歌进行创作的手法分成三类：将民歌直接移植成器乐作品；将民歌作为主题在作品中进行发展；只取民间音乐的韵味进行创作。陈怡就是运用这种“只取民间音乐韵味的意译手法”进行创作的，她将中国传统的民族音乐消化吸收为自己的音乐“母语”，在她的作品中随处出现的中国民族样式的音型，并非都有具体出处（不是直接移植），只有无伴奏合唱中的民歌题材是她唯一的移植类创作，目的是为了向外国人介绍中国民歌的原形，这属于一种特殊情形。她的作品也不是那种常见的民歌主题发展的产物（如谭盾室内乐作品《鬼戏》就是以民歌“小白菜”作为作品主题之一发展起来的），更没有原生态音乐素材与自创音乐的拼帖（比如谭盾的多媒体作品《地图》、刘湲的交响乐作品《土楼回响》）。作为一位作曲家，陈怡将更多的关注点集中在追求个人音乐语言方面，这些音乐语言又具体体现为每一部作品中的不同技术手法，也正是由于这些不同手法的运用，最终形成了音乐作品的独特韵味。本文提到的她在无伴奏合唱中运用的中国民族调式结构、中国五声性和声、中国北方方言的吟诵音调、中国京剧中的拖腔音调、中国民歌中号子式的衬词、中国民歌中独特的民嗓唱法等等，以及她所运用的西方现代作曲技法中的音块织体、调性游移和多调手法、引入噪音、多重速度等等；一并构筑了陈怡无伴奏合唱作品的创作风格。这一风格总体上展现为一种清新纯净、活泼爽朗、丰富细腻、跌宕雄浑的感性听觉样式，她用她的创作美学观和实际作品，以及她个人那种积极向上、乐观自信、勇敢豁达、细腻真挚的精神气质，实现着她的创作理想。

参考文献：

- [1] 张前. 音乐美学教程 [M]. 上海：上海音乐出版社，2002：72.
- [2] 梁茂春. 当代中国音乐 [M]. 上海：上海音乐学院出版社，2004：185－186.
- [3] 王凤岐. 简明音乐小词典 [M]. 上海：上海音乐出版社，2005：294.
- [4] WOLFGANG SPARRER WLTER. Roche Commissions, Chinese Concert Music—CHEN YI and The Music of China [M]. 未出版，2005：71.
- [5] 邱明正，朱立元. 美学小辞典 [M]. 上海：上海辞书出版社，2004：122.
- [6] 孙琦. 陈怡创作美学观在无伴奏合唱作品中的体现 [J]. 北京：中国音乐学，2010（4）：78－85.
- [7] 巴托克. 现代匈牙利艺术音乐与民间音乐的关系 [M] //人民音乐出版社编辑部，湖北艺术学院作曲系. 巴托克论文书信选. 北京：人民音乐出版社，1985：135－141.

【责任编辑：胡 婷】