

华中师范大学

硕士学位论文

陈怡钢琴音乐研究

姓名：张凯

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：张昌年

20040501



中文摘要

陈怡（1953 4 月 4 日—），是中国当代著名作曲家，其专业起步并成长于 20 世纪 80 年代，是中国第一位女性作曲专业硕士学位获得者。作为中国新潮音乐的代表作曲家之一，陈怡是当今世界乐坛上颇具影响的音乐家、知名的音乐教育家和热心的音乐社会活动家。她自 1983 年创作中国第一部专为中提琴而写的协奏曲《弦诗》起，佳奖接踵、佳评如潮。

陈怡的音乐创作，体裁多样，内容丰富，包括大型管弦乐、室内乐，声乐、钢琴、戏剧以及多媒体音乐等。陈怡的钢琴音乐善于运用现代技法结合本民族资源表现中国的风格与韵味，作品以独具的个性和独特的魅力深受人们的喜爱，她的创作立足于中国传统文化，运用新观念和新技巧，将东方与西方的音乐精髓，富有色彩、自然和谐地融为一体。作曲风格独特，既反映时代气息，又表现民族精神气质。

本文采用了分析、文献、访问、比较等研究方法，参考了大量的钢琴作品及理论文献，对陈怡的所有钢琴独奏曲、部分钢琴与其它乐器的重奏曲进行了研究，试图通过对其创作技术的分析与梳理，归纳总结其钢琴音乐的技术特点、风格特征，探索其音乐创作之“亮点”，力求能够清晰地展现其音乐风貌，对其音乐深层内涵进行力所能及的阐释，以呈示陈怡钢琴作品在中国钢琴音乐领域中所具有的重要地位。

全文共分三章展开：

第一章 陈怡及其音乐创作，介绍作曲家成长的历程以及音乐创作情况，分国内国外两个阶段来陈述；

第二章 陈怡钢琴音乐作品分析，对作曲家六首钢琴独奏曲、四首室内乐作品进行了细致全面的技术分析；

第三章 陈怡钢琴音乐的审美特征和艺术创新；审美特征主要体现在：对生活现实的独特性感悟、对传统文化的现代性描述、对人性与爱的个性化表现。艺术创新主要体现在：钢琴技巧、乐队乐器的组合、调式调性、音高旋律、形



形节奏等创作技术上。

结 论 根据前三章的研究进行概括,指出陈怡钢琴音乐是中西融合的产物,具有鲜明的个性、民族性、世界性;是中国现代钢琴音乐的重要组成部分。

关键词: 陈怡 钢琴音乐 五声音调 中国传统音乐 序列技法
音高集合



Abstract

Chen Yi (1953-----) is a distinguished Chinese contemporary composer. Being the first master of music composition in China, her career started and grew to maturity in the 1980's, which was represented by her viola concerto that received favourable comments in 1983. As one of Chinese up-to-date music composers, Chen Yi is a world-famous musician, a well-known music educationalist and an warm-hearted music activist.

Chen Yi's musical works are diversiform, which include chamber music, string and orchestra music, vocal music, piano music, and play music etc. Based on the Chinese traditional culture, her music works, especially her piano music, naturally and harmoniously combine the essence of the east music and the west music by applying new concept and new technique. Her music develops a style of her own, reflecting not only the spirit of nation but also the spirit of the times.

By using the research ways of comparison, visiting, documents and analysis, this thesis makes a full analysis of all Chen Yi's piano solos and some of her chamber music with piano to clearly present her music style, to seek the highlight of her music composition, to summarize her music technique characteristic, to explain the substantial content of her music and to show Chen Yi's piano works hold a high place in the realm of Chinese piano music.

The thesis is composed of the following four parts:

Chapter One Chen Yi and her music works. In this chapter , the author introduces the composer's music composition growing experience which is divided into two phases: in China and in America.

Chapter Two A full analysis of Chen Yi's piano music works . In this chapter , the author make a detailed technical analysis of the composer's six piano solos and four chamber music works.



Chapter Three The Aesthetics feature and technical innovation of Chen Yi's piano music works.

Conclusion Chen Yi's piano music is the combination of the east and the west music, owns a marked individuality, national style and a world-wide influence, and plays an important part of Chinese contemporary piano music.

Key Words: Chen Yi, piano music, five-pitch tone, Chinese traditional music ordinal technique, pitch-class sets



导 言

陈怡（1953年4月4日— ），是中国80年代成长起来的重要作曲家，是当今世界乐坛上颇具影响的音乐家、知名的音乐教育家和热心的音乐活动家。。她先后荣获多项音乐大奖，如纽约大学颁发的美国最杰出妇女音乐家奖、极具权威性的美国古根汉纪念基金会作曲研究奖金和美国国家文学艺术院利伯森作曲家大奖以及全美最重要的作曲大奖之一的美国国家文学艺术院三年一度的艾夫斯作曲大奖等等；先后与30多个世界著名的交响乐团合作演出，其音乐被多家唱片公司录制并全球发行，1999年荣获格林美世界最佳唱片大奖^[1]。

陈怡的音乐创作体裁广泛多样，从管弦乐、室内乐、声乐、独奏器乐、由纯中国乐器演奏的组曲、多媒体音乐，到融合戏剧、舞蹈于一体的综合性的音乐形式（《中国神话大合唱》）等等，几乎涉及各类音乐体裁。钢琴音乐，是一种富有个性而又相对便于演出传播的音乐形式，从1984至今，陈怡已有多部钢琴作品获奖并受观众亲睐，成为音乐会的保留曲目。她先后创作的钢琴独奏曲有6首，即《豫调》（1984）、《多耶》（1984）、《猜》（1989）、《小京锣》（1993）、《八板》（1999）、《唱山歌》（2002，未正式出版）；钢琴协奏曲1首《钢琴协奏曲》（1992）；钢琴与其它乐器的室内乐作品7首：《遇》（钢琴等乐器六重奏，1988）、《烁》（钢琴等乐器八重奏，1992）、《咏松筠》（钢琴等乐器四重奏，1993）、《气》（钢琴等四重奏，1996-1997）、《琴箫吟》（1998），大提琴与钢琴）、《独白二首》（女中音与钢琴，1999）、《明月》（女高音或女中音与钢琴，2001）^[2]。

陈怡的钢琴音乐，是从中国传统音乐中生发出来的，从形式到内容都显示出与中国传统音乐文化的深深的根脉关系。尽管陈怡目前旅居国外（美国），但她的钢琴音乐创作在题材、素材选择和技法运用上都深具鲜明的个性特点和深刻的中国文化意蕴，是中国钢琴音乐创作领域中光彩的一页。陈怡是“文革”后中央音乐学院培养出来的第一批专业作曲家，她成长的每一步都伴随于中国80年代以来专业音乐文化的发展，特别是新潮音乐的发展。因此，分析陈怡的钢琴音乐，归纳总结其钢琴音乐创作中“中与西”、“传统与现代”相融合的创



作风格特征,有助于人们从不同角度去理解中国钢琴音乐的风格特点,尤其是对改革开放以来中国现代音乐文化,进一步推进中国钢琴音乐创作的发展,进一步推动高师钢琴音乐教育。笔者作为一名高校钢琴音乐教育工作者,有责任为中国钢琴音乐的研究尽一份微薄之力,因此,借作硕士论文的机会,选取陈怡的钢琴音乐作为研究的课题。

作为世界知名的作曲家,她的作品被国内外音乐界的不少专家学者进行过研究。在笔者接触到的现有文献资料中,与本课题直接相关的文章有:王安国《钢琴独奏曲〈多耶〉》(载《人民音乐》1984年),刘洁《巾帼不让须眉——陈怡作品音乐会析评》(载《人民音乐》2001年第9期),金湘《谈谈陈怡》(载《人民音乐》2001年第9期)、陈怡、周龙《两首现代钢琴作品分析》(载《中国钢琴作品的分析与演奏》童道锦、孙明珠编选),黎颂文《“新潮”作曲家陈怡及其部分作品简介》(载《星海音乐学院学报》2002年第3期),黎颂文《分析陈怡钢琴独奏曲‘八板’》(载《音乐中国》2001、2),杨凌云《现代技法与民族民间音乐的化合——论钢琴曲多耶的创作特征》(载《黄钟》2002第4期),唐建平《传统是活的一室内乐〈多耶〉和〈烁〉的研究》,(载《音乐中国》1999、1),郭欣《陈怡的“气”中的东方及西方技法》(载《音乐中国》1999,1),香港中文大学翻译整理的《著名华裔女作曲家陈怡和她的音乐》(网络资料)、王爽《简述不同类型的中国钢琴音乐作品》(载《乐府新声》2003年第1期),李诗源《当代中国音乐的节奏语言》(载《交响》1994年第1期),童昕《〈老六板〉旋律在三首现代音乐作品中的音高集合》(载《黄钟》1998年第4期)等等。

通过整理,笔者认为,上述研究的成果主要表现在几个方面:一方面,是深入细致地对陈怡个案作品进行技术分析,如黎颂文、唐建平、杨凌云、郭欣的研究,另一方面,是对不同作曲家作品创作技术的比较研究,如童昕、王爽的研究。还有的是对作曲家成长经历、获奖情况的介绍,对陈怡及其作品点到为止。过去的研究,没有针对陈怡钢琴音乐技术特点进行全面的分析与总结,没有将其置于中国传统音乐以及中国文化的背景下,进行更深层次的思考。

与本课题相关的泛中国钢琴艺术文化的文章著作有:魏廷格的硕士论文《论我国钢琴音乐的创作》(载《音乐研究》1983年第3期),是我国最早对钢



琴创作系统性研究的文章,该文首次将80年代以前正式出版的全部钢琴作品,作为一个整体,一个历史发展进程,并将其置身于中西文化交流和音乐发展的背景下予以理论分析,针对作品的创作成果、艺术特色、创作经验等提出了作者的观点。卞盟的博士论文《中国钢琴文化之形成与发展》(华乐出版社,1996年),第一个以史学的角度从中国钢琴创作、钢琴演奏、钢琴教学三个方面,结合各时期历史文化背景,详细介绍了中国钢琴文化的产生与发展,文章内容丰富,涉及面广,是迄今最具综合性的中国钢琴艺术研究著作。魏廷格《从中国钢琴曲看传统音乐与当代音乐创作的关系》(载《中国音乐学》1987年第3期),作者以细致的作品本体分析,论证了现代作曲技巧与中国音乐传统、传统音乐相结合的事实,认为当代音乐的创作离不开传统音乐的根基,辩证地讲述了音乐传统与传统音乐的关系。魏廷格《关于中国钢琴艺术的概念及其理论研究概述》(载《钢琴艺术》2001年第2期),指出中国钢琴艺术的主体是中国钢琴曲创作,而中国钢琴艺术研究,首先是中国钢琴曲的研究,同时又包括有中外钢琴曲的演奏与教学的理论研究。这一概念的确立,为中国钢琴音乐的研究指明了正确的方向与方法。王文俐《中国钢琴曲的民族化技法简析》(载《中国音乐》2001年第3期)。郭立红《从中国钢琴作品看音乐的民族化》(载《漳州师范学院学报》2003年第1期)。此类文章介绍了数量丰富的中国钢琴作品,对作品民族化技法的运用、中国风格的保持进行了深入的探讨,从旋法特征、创作手段、钢琴化几方面指出中国钢琴作品的魅力、生命力在与它的中国音乐风格,只有在保持音乐的民族性的前提下,体现中国风格,才能独树一帜的立足于世界舞台。

虽然这些相关的文章著作与本课题研究没有直接的关系,但是其中关于中国音乐文化的内容开阔了笔者的视野,为论文的写作提供了充实的背景资料。

本文以钢琴独奏曲为研究的主要内容,但为了能更全面地了解陈怡的创作,从多视角观其音乐特性,因此,将几部涉及钢琴音乐的室内乐也纳入研究的范围。试图在现有研究成果的基础上,运用现代音乐的相关理论知识,对陈怡的10部钢琴音乐(目前收集到的)进行力所能及的分析,归纳总结出其钢琴音乐创作的风格特色与创新点,并将其置于中国音乐文化的大背景中进行观照,从而为中国现代钢琴音乐的研究提供一个较丰实的个案,同时为演奏者提供一些



有益的启示。

第一章 陈怡及其音乐创作简介

从现有资料来看，陈怡的音乐人生历程发展，很明显地表现出积累与勃发前后继起的两个阶段。

一、1953年至1986年

陈怡，1953年4月4日生于广州的一个知识分子家庭，父母酷爱西方古典音乐，三岁开始随名师李素心学习钢琴，4岁随郑日华学习小提琴。正当演奏水平蒸蒸日上之时，1966年开始的“文革”打断了她接受正规教育及音乐训练的机会。酷爱音乐的陈怡，为坚持学习音乐，在家里把小提琴加装了弱音器，在钢琴的共鸣箱里垫了一层厚毛毯。

正如大多数同代人一样，陈怡的少年生活过得很艰苦。1968年全国掀起了知识青年“上山下乡运动”，十五岁的她告别亲人来到农村，参加劳动。由于她对音乐的热爱，陈怡在下乡时带了一把小提琴，她在繁重的劳动之余经常用小提琴为村民演奏革命歌曲，偶尔也间插西方古典音乐的一些技巧性片段，籍以磨练和提高自己的演奏水平。这段艰辛而又劳苦的经历，使陈怡深深感悟到生命的真谛，并对她人生观和价值观的形成有着相当大的影响。更重要的是，使她领悟到“民间文化的纯朴，地方特色，坦诚及风格”，使她积淀了一定的民间音乐的音响经验。对此，陈怡幽默地称之为“我在逆境中获得的副产品^[3]”。

1970年，广州京剧团为上演革命样板戏组建乐团，急需小提琴手，陈怡凭着成熟的技巧及丰富的情感，顺利通过了考试，进入了乐团，成为广州京剧院乐队的首席，并在这个位置上干了八年。在这期间，她所获得的知识是在任何专业音乐学院都学不到的，也是这八年培养了陈怡对传统民间音乐的挚爱情怀。她说：“在（中西）混合乐队中，我留心（各种）传统乐器的弹拨、弓法、吹奏法、打击乐器、（演员的）演唱和表演。我从与那些音乐家们的交谈和工作中学到很多。八年间我是乐队首席兼作曲，需要时还是个弹中国吉它（阮）”



的，我学得很快。^[4]”八年的乐队生涯，让陈怡接触了中国的国粹艺术—京剧，感受到了传统戏曲音乐的美，并熟悉了乐队的音响结构，这为她以后音乐创作奠定了坚实的基础。

1976年，文革结束，中国恢复高等教育学校考试制度，陈怡报考了中央音乐学院，在众多考生中脱颖而出，以优异的成绩被中央音乐学院的作曲系和管弦乐系同时录取。由于热衷于音乐创作，陈怡选择了作曲系，师从吴祖强教授学习作曲，开始了长达6年（1977-1983，本科学历）的正规专业音乐理论的学习。在这段时间里，她苦心钻研作曲理论的四门必修基础课程（和声、复调、曲式、配器），对于传统音乐的学习，她说：“（主要有）民歌——从25个省50多个不同的少数民族收集而来，每星期要背下来并在课堂上唱出来，考试时要唱给整组的老师听；戏剧——根据语言、歌词、舞台设置形式、器乐伴奏以方言及地方风格演唱；说书——半说半唱的表演形式，通常在茶馆中表演，没有花哨的舞台设置、不化妆、使用少量乐器。在考试时要能够辨别风格、地区、流派等。还要能够以指定的风格，以古诗为内容，用传统乐器（传统乐器的演奏技巧，器乐的曲式结构原则，旋律的展衍规律等）去创作旋律。在学期结束后，（我与其他人）结队到农村收集民歌，学习如何记录及改编它们，就像当年巴托克一样。^[5]”因此，如果说，以前对民族民间音乐的接触学习更多是在感性认识的基础上进行的，那么这阶段对它们的学习则是在理性与感性相结合的基础上展开的；通过这样的专业学习训练，陈怡对民族音乐的艺术价值有了更深层的认识。

使陈怡受益匪浅的还有在亚历山大·葛尔的短期培训班中的学习。她说：“在1980年我向来自剑桥的葛尔教授进行了短期学习（从全国挑选了六名学生进行集训），他的讲座介绍了二十世纪所有的作曲家和音乐流派。来自全国主要城市九所音乐学院的老师旁听了每周两次的一对一的作曲课。^[6]”这为陈怡较全面地了解了西方现代音乐打下了基础。

1983年陈怡创作了中国第一部专为中提琴而写的协奏曲《弦诗》，作品取材于我国南方的民间器乐合奏形式，在标准的西方管弦乐队的配置下加入了一些中国的打击乐，它代表了作曲家早年的许多成就。本科毕业后，陈怡继续在中央音乐学院师从吴祖强教授，攻读研究生。1984年，她创作的《多耶》获全



国第四届音乐作品评奖一等奖，成为当时具有代表性的“新潮”音乐作品。1986年，陈怡成为中国第一位女性作曲专业硕士学位获得者，中国音乐协会、中央音乐学院、中央乐团、中央电台及电视台，在北京音乐厅联合为她举办了管弦乐作品专场音乐会，中国唱片公司发行了她的管弦乐作品专辑“多耶”。

二、1986年起至今

这是作曲家新的跨越和突破阶段。1986年，陈怡获奖学金远赴美国纽约哥伦比亚大学，随周文中教授和马里奥·达维多夫斯基（Mario Davidovsky）教授学习作曲。1993年以优秀毕业论文奖获博士学位。在这期间创作的主要作品有：1987年，无伴奏合唱《芭蕉树》等；1988年，《木管五重奏》、室内乐《遇》、民乐合奏《潮音》等；1989年，钢琴独奏曲《猜调》（获美国费什青少年钢琴比赛作曲委约奖）等；1989年，代表中国作曲家入选拍摄国际现代音乐协会制作的系列影片《音响与寂静》。1992年，《钢琴协奏曲》（获美国纽约布鲁克林交响乐团作曲委约奖，1994年于纽约首演）等；1992年，八重奏《烁》（获美国纽约凯里基金会作曲委约奖，同年由纽约新音乐团首演）等；1993年，混合三重奏/四重奏《咏松筠》（获美国普罗音乐基金会和爱丽亚第三现代乐团作曲委约，次年于纽约波士顿首演）、《第二交响曲》、《中国民歌合唱》、钢琴小品《小京锣》等。

1993年陈怡博士毕业后，荣获美国作曲家基金会资助，出任美国妇女爱乐交响乐团和世界著名的钱蒂克利尔男声合唱团之驻团作曲家，为期三年。期间，陈怡获1994年美国优秀妇女作曲家奖，1996年获纽约大学妇女音乐中心最杰出音乐家奖和凯里基金会和科普兰音乐基金会唱片制作奖金（室内乐专辑）。1996年在旧金山举办了美国音乐史上第一位女作曲家的多媒体管弦乐及合唱作品个人专场音乐会。同年，她受聘于美国霍普金斯大学皮博迪音乐学院为全职作曲教授；获极具权威性的美国古根汉纪念基金会作曲研究奖金和美国国家文学艺术院利伯森作曲家大奖；出任美国作曲家基金会理事和世界妇女音乐协会顾问。在1994-1999年的时间里，她创作的主要作品有：1994年，弦乐队合奏《塑》、管弦乐《歌墟》和《线性艺术》等，1995年，长笛协奏曲《金笛》、《胡琴组曲》等，1996年，无伴奏合唱《春晓》等，1997年，小提琴协奏曲



《中国民族舞组曲》、《打击乐协奏曲》、木管五重奏《风》、弦乐队《琴箫吟与剑舞》(1998年改写为大提琴、钢琴二重奏《琴箫吟》)、大提琴与乐队协奏曲《艾莉诺之献礼》等。1998年起陈怡担任美国密苏里州立大学堪萨斯城分校音乐学院终身特级教授,成为近年来在国际乐坛上第一位获此殊荣的华裔作曲家。在此之后创作的作品主要有:1998年,管风琴与管乐团协奏曲《敦煌幻想曲》、管弦乐《动势》(2001年获全球金额最高全美最重要作曲大奖之一的、美国国家文学艺术院三年一度的艾夫斯作曲大奖,该奖项旨在让作曲家于获奖三年期间,不需为谋生疲于奔命地做其它工作而影响创作)、1999年,钢琴独奏曲《八板》等,《堪萨斯城随想曲》等。自1999年以来,陈怡又屡获各类作曲奖,1999年获德州大学颁发的埃迪金作曲奖,1999年格林美世界最佳唱片大奖。2002年获纽约林肯中心室内乐协会两年一度的作曲大奖,获美国斯诺基金会文化友好大使奖。2000年起陈怡应邀出任为期五年的美国哈佛大学弗朗姆现代音乐基金会顾问委员,2001年出任为期三年的美国室内乐协会理事和古根汉纪念基金会音乐部评审委员。自2000年来创作的主要作品有,2001年女高音或女中音与钢琴《明月》,三部无伴奏合唱作品《献给新世纪》、《花落知多少》、《玄》,室内乐《舞雩》等,2002年钢琴独奏《唱山歌》(英国儿童钢琴考级教科书作曲委约,2004年出版),《第三交响曲》(2004年首演),2003年,室内乐《中国古代舞组曲》和《静夜思》(2004年5月纽约林肯中心首演)、管弦乐《乐队协奏曲》(2005年首演)、为王峥嵘而作的《小提琴协奏曲》(2005年10月9日,德国德雷斯顿大歌剧院首演)等。

综上所述,陈怡,从广州到北京,从社会到学校,从中国到美国,一步步铺就了自己的成长和成功之路。作为中国80年代成长起来的作曲家,她创作了大量作品,作为音乐社会活动家,积极参加社会各类活动;作为音乐教师,每年在美国多所大学巡回讲学,并被聘为中国武汉音乐学院、星海音乐学院的客席教授。



第二章 陈怡钢琴音乐创作技法分析

音乐是一门技术性极强的艺术，任何一个成功作曲家，其作品中必含有规律性、目的性的作曲技术，音乐创作是离不开具体的技法的，不论是古典的、现代的、声乐的、器乐的。因此，为能深入探讨陈怡的钢琴音乐，本章将以钢琴独奏曲、重奏曲两类作品为研究的对象，针对作品中最突出的特征特点进行分析与归纳。

一、独奏作品

迄今为止，陈怡共有六首钢琴独奏曲，每首作品都具有其自身的音乐内容和技术特点，下文将一一分析。

（一）《豫调》

此曲创作于 1984 年，获中国儿童钢琴比赛征曲奖

作品取材于河南豫剧，更多的保留了“河南梆子”的情趣。河南豫剧是中国流传久远的一个古老剧种，唱腔流畅、节奏鲜明，情感表达酣畅淋漓、幽默风趣。作者将民间戏曲音乐曲调作为主题素材，充分施展自己的作曲技术，来使之发展。

先看一看《豫调》的结构与调式调性布局：

段落： A (1-9) 过渡性乐句 (10-14) B (15-30) A' (31-40)

调式调性： D 宫 G 宫 G、A 宫 D 宫

由上图可看出，全曲以 D 宫作为基本调式。在此基础上，利用调式调性的恰当变化，来推动作品的发展。在过渡性乐句中，作曲家把 D 宫转向了下属调 G 宫，虽然旋律音调变化不大，却取得了调性的对比，使音乐具有一定的张力效果。而在 B 部分，在 19 小节处从 G 宫转向 A 宫，并采用卡农的手法，从而使中段获得较有力的发展。之后，在 A' 中，调式一直稳定在 D 宫调域内。因此，在简短的共有 40 小节的作品中，作曲家更多的是保留古典调式调性的思维，并把其对比统一作为全曲的主要结构力之一。

再来看看《豫调》的旋律：



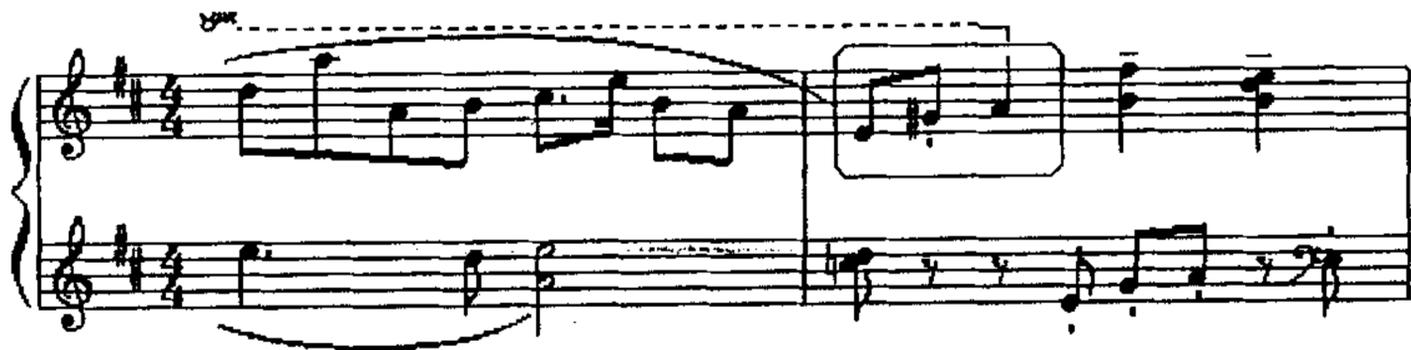
[例 1]



上例是作品的前三小节，片段 A 和 B 都是从豫剧音乐中吸取而来的，它作为全曲的基本旋律语言，鲜明而生动，奠定了作品的基本风格。B 句几乎是 A 句的重复，只是在音高上还原了调性中的第 7 级音—#1，作曲家把该作品的 A 音和#C 音作了这样的变化，由上到下的进行用小六度音程（A 和#C），而由下到上则用小三度音程（A 和 C），大小调的交替获得了局部的色彩对比。或许可以认为，这是作者运用西方古典调性思维的结果，是她在传统基础上的一种创新。这种创新体现在作者注意到豫剧音调的特点，并找到了诠释的方法：利用大、小调的和声色彩，体现豫剧旋律音调的特性音程。而接下来的两个乐句，则是 A、B 乐句的变化重复，音高没有任何变化，但由于节奏作了紧缩处理，力度由原来的 mf 变为 f，从而使音乐充满了幽默诙谐之感。

在中段的对比段，音乐变化较大，在遵循作品基本风格的基础上，发展主题动机。

[例 2]



在谱例中方框里的三个音，小二度音程的运用，使音乐听起来细腻而有变化，明显保留着豫剧旋律语言的个性特征。

还有一点值得一提的是，在 26、27 小节，作者标记了几个临时重音记号，



这便使原本 4/4 的节拍韵律变成了三拍子节拍韵律，增加了音乐幽默诙谐的性格，这个小小的特征在作者今后创作的很多作品中都有出现，几乎成了作者的“标志性”语言。再现段，旋律没有太大的变化，音区上低了一个八度，织体变复杂了，突出了音乐的复调感，有趣的是，在结束的几小节，左手都是在弱拍上对右手进行对位，并标有临时重音记号，这样就形成了连续切分音的效果，加上十六分音符的密集，音乐的紧张性得到强化。《豫调》是一首为儿童写的作品，篇幅短小，钢琴弹奏技术也非常简单，但在某些创作技法上已显露出现代音乐的端倪，反映了作者的现代音乐理念。

（二）《多耶》

此曲创作于 1984 年，获 1985 全国第四届音乐作品评比一等奖，并入选为 1994 年中国国际钢琴比赛的曲目。

多耶，是一种古老的广西侗族传统歌舞形式。能歌善舞的侗家人在喜庆的日子里，围成圆圈，由领唱者吟唱出即兴编就的“领句”，其余众人伴以徐缓的舞步而应和。^[7]

陈怡曾于 1980 年随中央音乐学院作曲系师生去广西侗族、瑶族地区采风，独奏曲《多耶》便是这次采风的收获。她在创作题记上写道：“质朴的广西侗族同胞跳起了欢乐的‘多耶’来迎接远方北京来的客人，这热烈的场面和激动的心情怎能叫人忘怀呢？”

钢琴曲《多耶》是一部成功的音乐作品，它诞生于 20 世纪 80 年代初，是陈怡的成名之作，它一推出，大有出手不凡之名家风范，作品以其现代音乐创作观念，以个性化的现代作曲技法融少数民族“原始意趣”于现代文化意蕴。

《多耶》问世之时，正值中国“新潮音乐”兴起之时，而陈怡是新潮音乐的代表作曲家之一，因此，它的成功具有很特殊的现实意义，是一个具有“范式”意义的“新潮”钢琴作品。《多耶》中不同技法的兼取使作品具有精致新奇的音响，其中丰富的各式触键与踏板的使用丰富了作品的表现力，鲜明的反映出作者运用现代技法体现民族民间音乐神韵的创造性思维。通过分析笔者认为，此曲具有以下四个方面的特点。

1、自由曲式 根据李吉提《曲式作品分析》所写：“严格意义上的自由曲



式，专指那些无法归纳任何典型曲式的音乐的自由结构曲式，当然，结构的自由，并不等于摒弃一切组织曲式的原则或毫无结构力，它可以是某一种结构原则上的自由发挥，也可以是自由运用不同结构原则。^[8]”《多耶》的结构有着相当的自由性与复杂性，它打破了古典时期以来的调性结构功能，运用调性以外的速度力度、音高集合、节奏节拍等因素，根据内容的需要来进行发展。作为自由曲式的多段体，它的结构如下：

原则	呈示性				展开性		再现性	尾声
段落	A	B	C	D	E	F	G	H
小节	1-9	10-61	62-63	64-105	106	107-110	111-124	125-170
材料	a (多耶材料)		b (京剧材料)		ab	ab	ab	ab
速度	Largo/Allegro	Allegro	Adagio	Andante	Allegro	Meno mosso	Allegro	Vivocon animato
节拍	3/4 2/4 1/4	5/4 9/8 8/75/8 3/8 2/8 4/2 7/8 3/4 4/4 2/4		4/4 3/4 5/8		7/4	4/4	2/4 3/4 2/4

从上图可看到，《多耶》共分 8 个乐段，以三部性结构原则为基础，结构划分的依据是根据“情景发展的过程”，基本布局是带再现的三部性，全曲由“多耶材料”和“京剧材料”发展而成。在呈示性的第一部分，A 是多耶音调的呈示，它的旋律且长且短，具有即兴的风格；B 是在打击乐的音响下热烈的歌舞；C 是京剧风格的旋律陈述，它柔和、温情，同时，复杂的装饰音又使旋律具有山歌的风格；D 是抒情的山歌与热烈的歌舞场面；在展开性的第二部分，EF 是两种材料的共同发展，即兴性、无规律节奏的快速流动十六分音符与强力度的八度交替出现，好象领唱与合唱交融在一起，情绪激昂，音响宏亮；G



以八度的形式将多耶主题进行动力性再现，间以单音快速而过的京剧音调，为高潮的到来奠定了基础；H 尾声活泼而有生气，旋律基本为多耶材料，高声部平行和弦与低声部持续音型的结合，达到载歌载舞的高潮，最后以 SF 的力度，快速奏出“多耶”的主题动机，首尾呼应，结束全曲。

2、以音高集合作为统一旋律的纽带

《多耶》由两个民族风格的核心音调素材贯穿发展而成。主题素材来自侗族传统歌舞中的多耶音调（“领唱主题”“齐唱主题”）E、#C、#F，主题的完整形态为“E、#C、#F”、#C、E，对比素材是以雅乐音阶为基础的京剧音调 E、D、B、A，是作曲家对京剧音乐元素创造性的、恰到好处的运用。多耶与京剧艺术都是我国民族音乐文化的瑰宝，在这里，合唱“呀多耶”的音调与带京剧音乐风格的旋律，相互辉映交织，并得到了淋漓尽致的发展。两个材料的对比，主要体现在三个方面：1、情绪上的对比：侗歌粗犷、直率；京剧音调含蓄、细腻。2、旋法上的对比：侗族的曲调不强调流动感，以围绕某音运动的旋法展现侗歌的原汁原味，京剧音调为线性旋法。3、力度上的对比：侗歌属强奏范围，京剧音调属柔和的弱奏范围^[9]。值得注意的是，两个对比材料中存在着“同一”的因素，即两个音调都取自一个音高集合[0、2、5]，集合原形及变体在乐曲中发挥了很大的作用，无论是多耶音调还是京剧音调，集合成为连接两种材料的纽带，被广泛运用于各个部分，从而使两个对比强烈的主题，随着音乐的发展，始终在对立中实现着统一。加上多种手法的运用，整部作品的旋律语言显得生动活泼，情趣盎然。

[例 3]

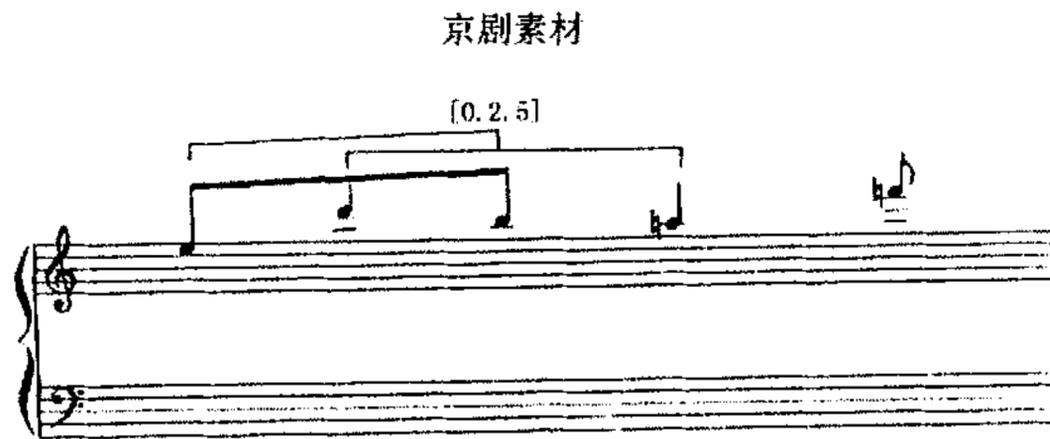
多耶素材





上例为完整的侗族“多耶”旋律的核心音调，是作品的基本旋律素材。它贯穿全曲，直至曲终。

[例 4]



上例为 C 段京剧音乐风格的山歌旋律（此例为片段），是作品的另一个旋律素材。在性格上与多耶主题形成鲜明的对照。

[例 5]

Allegro

上例为展开性 E 段中的片段,两种材料共同发展,上下声部中多耶旋律与京剧旋律相互交融在一起,强烈的烘托了音乐的情绪。



3、现代音乐中“数”控化的节奏语言的运用

在 20 世纪音乐中，节奏语言获得了突破性的进展，其复杂性、多样性、创新性成为现代音乐的特征。数控化节奏组合形式是当代中国音乐的节奏语言之一，“音乐中的数控化节奏组合形式是指：如果有一种‘节奏组合形式’包括音值、发音点个数及排列方式符合某中数学逻辑，那么，我们便可以把这种节奏组合形式称之为数控化的‘节奏组合形式’。^[10]” 节拍的多变是《多耶》的一个重要特征，在《多耶》的八个段落中每一段都有速度上的变化，同时段落内部节拍设计灵活，交替频繁。全曲从头到尾节拍共转换了 22 次，有十一个节拍种类，符合二十世纪现代音乐节奏语言复杂化、多样化的特点。《多耶》的“数”控化节奏语言主要体现在下面几个特点。

① 横向用不同节拍来控制节奏组合

《多耶》的创作中引取了中国民间打击乐合奏音乐《十番锣鼓》中的“鱼合八”的原理，即：顺列句与逆列句对应式递增递减、此消彼长、总量相等的结构方式，作者在创作时对“合八”的数理要求并没有照搬，而是运用了这种原理中两个声部增减互补，阴阳互动的数理变化特征灵活地对全曲的节拍变化、音区调配做了全面设计，来展现“多耶舞”即兴性的音乐魅力。在前 10 小节一领众和的片段中，单音显示的小三度歌调，在领唱者“拉长”的单音歌唱声部之下，轻轻的衬以节奏分明的多声齐唱，有意思的是在上方领唱声部的节拍依次递增时，下方齐唱声部的节拍依次递减，生动展现了对唱的情景和特点。

[鱼合八节奏型]

锣鼓点	敲击数
七扎扎一扎一扎扎	1+7=8
七七七扎扎一扎扎	3+5=8
七七一七七扎扎扎	5+3=8
七七一七一七七扎	7+1=8

[例 6]



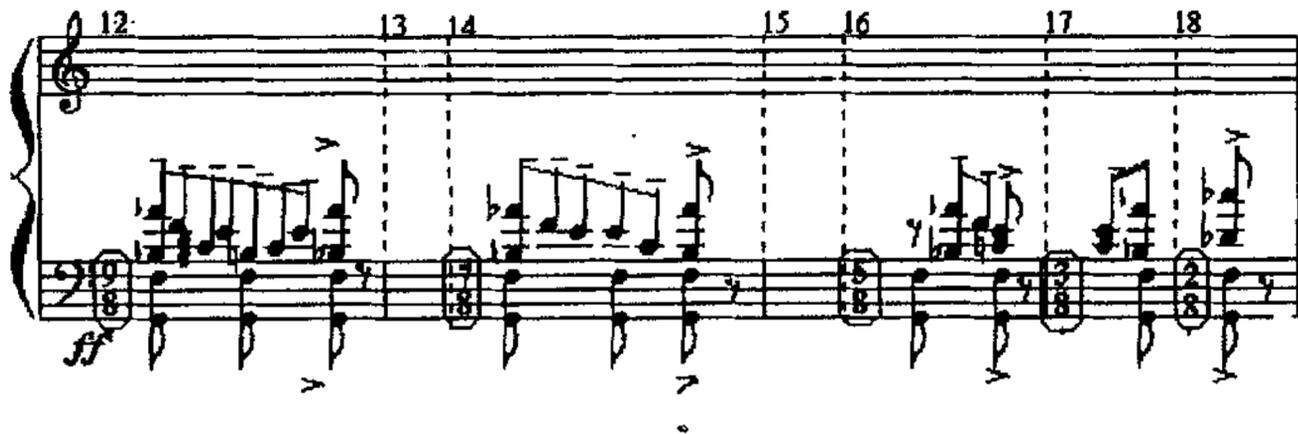
中间高潮部分 107-110 小节，右手的和弦象征着民间锣鼓，民族化的音响使听者倍感亲切，它与左手低沉的八度多耶旋律在节拍的数理安排上呈现递减和递增的趋势。强大的音响增加了乐曲的原始气息和热闹氛围。

[例 7]107-110 小节



在作品第 12、14、16、17、18 小节，节拍的顺序依次为 9/8—7/8—5/8—3/8—2/8。通过节拍递减的变化，使节拍重音和临时重音相结合，节奏重音显得越来越紧凑，从而形成乐段性的高潮。所以，在一定程度上，也显示出其节奏的数控化。

[例 8]12-18 小节



② 纵向以标记临时重音记号来控制节奏重音。

在《多耶》的 133-159 小节中，上下两个声部的节拍都是 2/4，但作者在下方单音声部中标记临时重音记号，从而改变了原节拍重音规律，形成了新的近乎 3/8 拍的律动，上方和弦声部仍遵循 2/4 的律动，这样，上下声部就形成了二拍子和三拍子两种不同节奏重音规律的纵向混合，形成特殊的音响效果。作者在此运用这样的手法，显然是根据音乐本身发展的需要，用这种运动的“无序”，增强音乐新的动力和活力，来展现载歌载舞的群体热情场面。用李诗源的话说：“实际上‘节奏重音’的无规律性，是一种规律的‘节奏重音规律’。”^[11]这种不按统一的节拍构思去组合不同声部的手法在现代音乐中是被广泛运用的，而在这里，也成为陈怡对节奏重音的个性化运用。

[例 9]135-149 小节



《多耶》的节奏语言既体现出了作者对西方现代音乐节奏技法的借鉴，也反映了作者对中国传统音乐节奏语言的吸取与表现。

4、现代音乐多调性手法的运用

传统调式调性的解放是现代音乐创作的特征。多调性是指两个或两个以上不同调性同时做纵向结合的调式处理方式，具有复杂的和声效果。中国现代音乐有着复杂的现代多调性特征，如横向的调性转移，纵向的调性重叠、纵横的调式综合等。《多耶》在整体上用 $\#C$ ($\flat D$) 音作为全曲的调中心音，贯穿全曲，并首尾呼应，但在音乐的发展过程中，多调性的现象逐渐显现出来，这主要体现在多层结构的调式调性重叠上：在作品的 47-59 小节，上下声部的同时运动表现出了这种二重调性、三重调性的纵向重叠。

[例 10]47-56 小节



The musical score consists of two systems. The first system is in 2/4 time and features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The upper staff is labeled 'G宫' (G Gong mode) and contains a melodic line with a 'sim' (sostenuto) marking. The lower staff is labeled '#F宫' (F# Gong mode). The second system continues the piece, with the upper staff labeled 'D宫' (D Gong mode) and the lower staff showing two modes: 'bD宫' (bD Gong mode) and 'bA宫' (bA Gong mode). The notation includes various chords, arpeggios, and dynamic markings.

在上例中，前六小节的上声部是 G 宫调式，下声部是 #F 宫调式，两个相差小二度的调式并置；而后四小节，上声部每个和弦（以 E 为根音的大三和弦或七和弦）的最高音形成的旋律是 D 宫调式旋律；由纯四度形成的下声部，又可分上下两个单声部，上方是 bD 宫，下方是 bA 宫，这样就形成了多层结构调式的和声进行。音乐既有着浓郁的五声性，又有着极具个性的现代音乐的音响色彩。

在作品的 111-121 小节，以模进的手法，迅速转调，横向上在音高集合 [0, 2, 5] 的控制下，依次出现 E 宫-F 宫-E 宫-G 宫的转调，从而也呈现出多调性的特征。

[例 12]111-116 小节



(三)《猜调》

此曲创作于1989年，获美国费什青少年钢琴比赛作曲委约奖。

作品取材于云南民歌，描写了云南姑娘一对打谜语，一对猜谜语的热烈场面。对于它的创作，作者这样写道：I always remember a very popular Chinese folk song "guessing", which is humorous antiphonal singing style. I took a fragment of the tune from the song and developed it in pitch, range, dynamic, rhythm and expression with basic technique of piano performance. 大致意思是这样的：我一直记得一首非常流行的中国民间歌曲《猜调》，它是幽默诙谐的风格。我采用它的旋律片段，运用音高、动机、节奏和表情等技术来进行发展^[12]。

从结构上看《猜调》是一首基于变奏原则的自由曲式，变奏手法多样，既有装饰性，调式变体，声部换位等技术手法，又有复调技术的卡农，最主要的是音乐多次在节奏上的变化、多节拍的律动、力度上的灵活多变等，使作品的钢琴技巧独具一格。全曲大致可分为五个部分：A(1-22) B(23-60) C(61-115) D(116-165) E(166-193)，A，主题分别在高低音区陈述两遍，主题旋律的音高集合为[0 2 5]；B，23-37是对A的发展，从38小节起，高声部以固定音型旋律与右手低声部主题的素材并置进行，40-54小节以音高集合为基调频繁转调，C，主要运用复调卡农的手法对主题在不同的调式调性上进行发展，并以节奏的递减和强大的力度形成了一个高潮。D，呈现出节奏的特殊性，先是在4/4拍子律动的笼罩下，持续了28小节(116-144)的三连音律动，造成节



奏节拍的模糊、不确定性，接着是右手快速流动的音型配合低声部主题素材的托卡塔，其韵律为 4/4 拍的四个三连音音组，具有鲜明的五声性音调，继而在 FF 力度上的分解八度形成了全曲的高潮；E，主要采用了复调的手法，以和弦、八度的形式陈述主题音调，最后完成在 C 宫调上，也是以主题音调结束的，首尾呼应。

同是源于民歌素材，陈怡的《猜调》，与另外两位作曲家王健中和储望华改编的《猜调》有着明显的不同。王健中作为我国老一辈作曲家，他的《猜调》旋律上没有作太大的改变，基本上是移植，主要是织体的变化，乐思较简单，没有太大的展开，共 45 小节，钢琴技术简洁朴素。储望华既是钢琴家，又是作曲家，他的《猜调》突出了和声的变化，音响色彩丰富，强化了钢琴的技巧性，如左手快速的半分解和弦，右手三个音层的多声进行，节拍作 8/5、4/2 的交替等，从音乐效果上看后者比前者更具动力性，紧张性，诙谐逗趣的情绪也更生动，但从总体的创作手法上看，两位作曲家还是基于传统的创作思维，和声规范，结构规整，音乐的律动变化不大。着重于旋律横向的流动与发展，体现中国传统音乐的线形思维。正如张音在比较研究王健中和储望华的《猜调》的文章中最后说的一句话：“二曲各有千秋，各得其所，可谓《猜调》并蒂莲^[13]。”陈怡的《猜调》，在音乐性质上没有太大的变化，但总体音响和气质风格与前二者有着显而易见的区别，体现了作者的现代性思维：在运用民间音乐素材时，以主题的特性音程为音乐的基本元素，用现代技法给予丰富的发展，在保持主题原有音调的前提下，运用节奏、和声、音高、调式、调性等语汇，对基本动机给予充分展开。下面通过对照原民歌（部分），我们能更清楚地看到作曲家在新创钢琴曲中所做地探索性工作。

[例 13] 原民歌





[例 14] 陈怡《猜调》

Guessing
for Piano

Duration: c. 5'
Scherzando (♩ = 120) CHEN YI

1、陈怡《猜调》的个性魅力主要凸显在音乐的节奏方面。

在原民歌中，四度上行跳进音程、小六度下行跳进音程是乐曲的基础个性素材，在钢琴作品的开始部分，作者以复调的手法来表现，融入了更难的钢琴技巧。旋律的音调虽依然可辨，但节奏的变化非常大。右手的音高材料来自原曲素材，在采用原有素材的基础上对旋律作了缩减，语言轮廓更趋于简单，左手声部给予弱拍上的对位，并标以重音记号，以降 G 音开始逐渐作半音下行，落到纯五度的音程上，两个声部的巧妙处理形成了对话式的呼应效果，左手带连线的弱拍对位突出了节奏的后切分，节拍的重音规律被改变，造成了音乐不规则的律动，获得了别具一格的音响效果，并使听者隐约感觉到美国爵士音乐的味道。同时，由于节奏律动的多变，双手的配合处于一种前后半拍交错的状态，钢琴的弹奏技巧被加强。作者运用这样的手法，显然是为了增加音乐的诙



谐趣味，如果照搬原曲的旋律，则和声的进行会趋于平静，节奏动力不足。由此可见，作曲家在原民歌素材运用上的别出心裁。

同样是“鱼合八”的节奏数理运用，在《猜调》中则显示的是另一番风景。从第 97 小节到第 110 小节，左右手两声部的和弦在高低音区以 *f* 的力度奏出，和弦的数量以 7-5-3-1 的顺序递减，而间插其中的旋律是由主题动机音调发展而来的，以 *p* 的力度按 5-8-5 的顺序前进，这一前一后的安排，诙谐逗趣，机智洒脱，与原曲对唱的形式相映照，在音区、力度的反衬下，节奏、色彩、情绪之对比鲜明浓烈。间插旋律的音调不是以单音旋律的形式出现，而是以大二、大三、纯四度音程无规律即兴的出现，更有意思的是，带装饰音的平行四度音程居然奏出了芦笙的音色，进一步增强了音乐色彩的多样化。同时，在这个片段中节拍变换频繁，节拍重音的变化，打破了音乐的连续性，时紧时松，突出了音调的动感和民间的即兴演唱风格，使听者产生强烈的“镜头”切换之感。

[例 15] 97-108 小节

110-40727

在作品 30-37 小节，右手虽然是 3/4 的节拍，但由于上声部连线的使用和



重音记号的标记，却赋予了音乐 2/4 的律动，再看左手声部，从 32 小节起变为一音一拍的 3/4 运动，每一音都以重音奏出，两者相结合形成的节奏交错，营造出嘈杂热闹的效果，好象众人的嬉笑声，从而把音乐推向局部的高潮。随着音乐的发展，在经过一片 2/4 的八度固定音型之后，56-60 小节，又出现了新的律动，这个片段中突出的一个节奏型是五连音，它时而以完整的节拍出现，时而以切分的形式模糊乐音的运动。

[例 16]30-37 小节

© 2000 by Theodore Presser Co., Bryn Mawr, Pa.
110-40727

All Rights Reserved
Printed in U.S.A.

International Copyright Secured

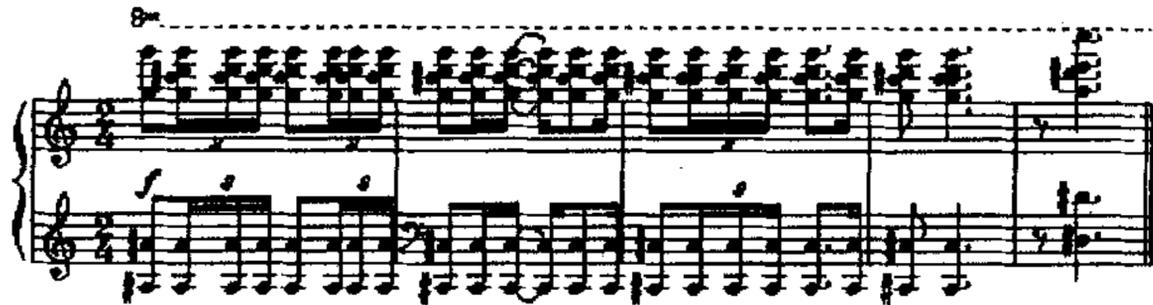
[例 17]55-60 小节

采用一个和弦，在不断重复中，寻求各种节奏的变化，饱满而长时间持续



的音响营造出音乐的高潮，溢光流彩，魅力无穷。

[例 18] 178-180 小节



正是这些非常规的节奏因素，使陈怡的《猜调》在音响上具有新颖而独特的艺术效果。

2、在《猜调》中，旋律的多声化处理是作品的另一个“亮点”。在共 193 小节的音乐中，真正强调和声的只有 178-181 小节，其余几乎都是突出旋律的，然而由于旋律更多的是“和音”化旋律，因此，音乐的多声效果丝毫不减。

如 50-56 小节，旋律纯四度的线形进行；82-94 小节，旋律的八度进行；23-28 小节各种音程组合的旋律进行，如：大二度加纯五度的和弦（27 小节）；大二度、大七度与九度音程的和弦（33、34 小节），增四减五度、小七度构成的和弦（29 小节）等。总之，多样化的和音旋律，再加上多节拍的律动，增加了音乐的紧张感和色彩，也使该作品的钢琴技巧独具一格。

[例 19] 82-87 小节，旋律的八度进行

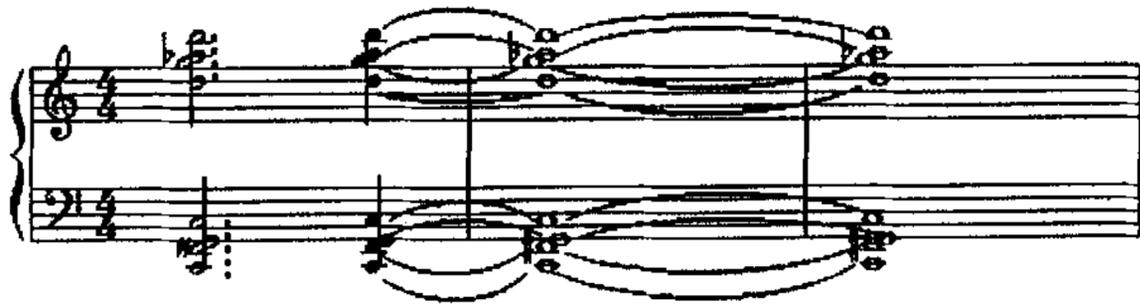


[谱例 20] 23-28 小节，各种音程组合的旋律进行



也许是作曲家为求得和声音响的特殊效果，在五声性和弦材料中，常在一个纯四度的上方或下方拼贴另一个三全音音程，强调多声不协和音响效果，从而形成带有一定的五声性又颇具张力的和弦。

[例 21] 116-118 小节



上例中的和弦，作为新的乐段的转换句，又要持续九拍，为了和声进行不那么平静，作者采用了这样的手法，上方声部是纯四度上叠加增四度，下方声部是纯四度下叠加增四度，由此形成了两个外声部的三全音，内声部的纯四度，其间两个相隔半音的音程，又构成了一个小二度音程。和谐与不和谐的叠置增加了和弦的紧张度，呈现出不同于传统单纯明净的五声性和弦的“现代气质”。

《猜调》在节奏与和声上的体现当然不止以上所显示的这些，要想“从个别到一般”来概括之，实为难事，由于篇幅的有限不能一一举例，只希望通过上述的内容能够使我们作品有一个基本的认识，从而能够以小见大，管窥全貌。

（四）钢琴小品《小京锣》

作于 1993 年，它与作于 2002 年的《唱山歌》一样，是献给作者的钢琴老师李素心的，为庆祝她 70 岁、80 岁生日而作。《小京锣》篇幅短小，从结构上看是精焊的一段曲式。它有四个乐句，乐句与乐句之间的关系符合起、承、转、合的特点。起句是左手低声固定的七连音音型，高声部为旋律，两者均含有京剧声腔的韵味，承句保持了固定音型，右手高声部尖锐的减七度音程，加强



了音乐的紧张度，“转句”突然在节拍上出现了较大的变化，与前部分形成了鲜明的对比，但旋律素材仍保留了承句中高声部的减七度音程，所以，转句是建立在统一基础上的对比，最后“合句”作了概括性的总结。全曲虽然是一个很短暂的过程，却营造出生动的音乐效果。

乐句 a b c d
小节 1-6 7-12 13-16 17-20

《小京锣》的创作手法，类似于《多耶》，用现代集合的手法将两个性格不同的素材用一个旋律素材统一起来，这就是音高集合[0 2 5]的运用，在作品中显得别有一番情趣。

[例 22]1-3 小节

陈 怡 曲

Allegretto animato 每分钟224拍

《小京锣》下方声部是一个固定音型，一直持续到第 10 小节，该音型是吸取京剧唱腔西皮原板的间奏音调写成的。这个富有“京味”的固定音型，前三个音是京剧的核心音调 AGE，其音高集合是[0, 2, 5]，同时，这个集合又具有五声音调，而接下去，作者以 A 音为转换点，通过集合的技术，又将下面三个音组合起来，结束在 C 音上。这使得固定音型既有京味，又富有对比性的变化。另外，第 3 小节上方声部 F、G、bB 三音类似京剧唱腔中的拖腔，也是由[0, 2, 5]构成的，接下去右手连续紧凑的装饰音恰似京剧唱腔的甩腔，再后来，右手小七度音程形成的噪音性效果则象征小京锣的形象，在 13-16 小节低声部婉转流动的旋律核心音调 E、D、B 是音高集合[0, 2, 5]，第 20 小节短暂快速的结束句嘎然而止，其上方旋律 B #G# F 仍然是[0, 2, 5]。这样一来，通过集合的现代技术，双手高低声部的无调性是建立在中国式的五声性的音响上的，这里的“韵味”和“色彩”并非照搬，而是精心的加工，作者运用二十世纪现代音高技术，结合中国民间戏曲音乐素材，使作品在无调性的前景下带



有浓厚的民族风格，这种“东西”的巧妙结合，真是作曲家的独具匠心。另外在作品中，节拍的转换、节奏重音的运用也是一个重要的特征，在 12—20 小节中，9 个小节的长度作了五次节拍变化，几乎每小节要换一次，这种横向不同节拍的转换改变了音乐的韵律，表面上看是表现重音变化的偶然性，而在实际的音乐效果上则更加深了活泼幽默情趣，再看 12—15 小节，在横向节拍转换的基础上，六个临时重音记号的使用又造成了小节内部节拍重音规律的改变。

[例 23] 13-15 小节



（五）钢琴小品《唱山歌》

作于 2002 年，获英国儿童钢琴考级教科书作曲委约。

虽然是一首小品，但其创作手法和音乐特征仍显示出作者的独具匠心之所在。《唱山歌》的结构是建立在黄金分割的逻辑上的，全曲以高度概括的山歌风味素材，极其简明的乐思来表现。全曲大致分为五个乐句。

乐句 a'	b	a'	b'	a''
小节 1-4	5-7	7-10	11-13	14-16
力度 f	mp	f	mp	f

全曲右手由 a、b 两个旋律素材构成，同时，双手又是建立在不同的调上，左手声部主要是两个持续的纯五度音程，一个是 bD 和 bA 音程，开始于第 4 小节，持续进行了七小节，另一个是 bG 和 bD 音程，始于第 11 小节，持续了六小节，从全曲 16 小节的总数来看，第二个音程的始点，基本上是整个作品的黄金分割点。《唱山歌》中低声部两个长时间持续的踏板使旋律成片，加上不协和和弦随着力度强弱的变化忽隐忽现，赋予音响上一种虚无缥缈、宁静悠远的意境，那朦胧含蓄的随心所欲之“歌”，轻轻拨动着听者地心弦。



《唱山歌》在调式调性上存在着泛调性的特征。全曲高声部旋律基本建立在 bB 宫 G 羽调式上，这主要体现在 a a' 两个主要乐句的旋律上，结束前转到 A 羽调式。在旋律的发展中，4-5、12-13 小节左手低声部五度音程与右手的两个单音，如果把高低声部的音横向排列，则形成了 bC 宫 bA 羽调式和 bA 宫 F 羽调式，宫音的不断转移，呈现出“流动的主音”特征，因此，在横向上显现出调式的转移，同时，低声部五度音程由于钢琴踏板的长时间控制，和声持续，延音混响的效果与上方声部形成相隔小二度的音程，因此，在纵向上体现出 bB 宫与 bC 宫，bB 宫与 bA 宫的调式重叠。值得一提的是最后一小节旋律的走向与第一小节呈倒影进行，首尾呼应，最后大二度上行结束的两音，造成音乐上无终的意境，让人们从那没有完满终止的音响中去回味音乐本身的韵味。

（六）《八板》

此曲创作于 1999 年，获纽约卡内基音乐厅作曲委约，收入二十世纪优秀钢琴作品集。

“八板”，作为中国民间音乐的宝贵资源，许多作曲家采用过它，如郭文景的《巴》，主要在于运用“八板”的音调力求表现“川文化”的苍劲、悲凉；周龙的《空谷流水》也运用了八板，力求表现空谷流水地意象美，并“严格地遵循‘节奏为灵魂’、骨干音为骨骼地原则^[14]。在这首作品中，作者既以八板为题目，又以八板的素材来进行创作，表现了作者对中国传统文化的追求以及在题材内容上地创新。

黎颂文在他的关于《八板》文章中这样写道：《八板》，它的旋律材料来源于八板，但并不完全套用八板的形式，它只是用了民间曲调的前两段，它的结构，可分成四个部分，并根据变奏形式的原则进行发展^[15]

这些部分按以下顺序排列：第一段，主题；第二段，插入 1—变奏 1)；第三段，插入 2—变奏 2；第四段，插入 3—变奏 3；结尾。

通过分析，笔者认为，独奏曲《八板》，是带有变奏性质的多段自由曲式。因为传统的变奏曲式，主要是针对一个完整主题进行各式各样的变化来加以发展，而在这里，作者是以灵活多变的现代作曲技术提炼主题个性成分，在遵循变奏原则的基础上，加以展开发展的。



[图表]

曲式	自由曲式									
段落	A	B	C	D	C'	、D'	E	F	G	H
小节	1-17	18-47	48-63	64-97	98-111	112-145	146-156	157-192	193-232	233-257
速度	即兴	132	88	92	100	104	112	80-120	120	更快

A 为引子的性质，主要陈述八板主题以及音高材料和序列材料；B 为主题材料的第一次发展，先是清晰的八板主题音调，节奏规整，手法简洁，两个声部的旋律在音高上相差半个音，使人产生了双调性的感觉，在后来，琶音装饰把音乐推上了作品的第一个高潮；C 是具有插入性质的部分，音高材料和序列材料在 48 小节和 62、63 小节完整出现，力度大部分保持在 P 的范围内，音乐有梦幻空灵的色彩；D 是主题材料的第二次发展，在这里，八板主题有些变形，主题被分成几个小片段，并且和各种无调性琶音、音阶相互交织在一起，旋律不可以十分清晰的辨认出来，但五声性的音响却非常明显；接下来的 C' D' 两乐段是 C 和 D 乐段的重复，只是在音高上，向上方作了小三度的移动；E 是简短的插入乐段；F 作为全曲的高潮部分，一方面，速度上做了从“80”到“120”的渐快处理，另一方面，高度整和了各主要材料，织体复杂、力度加强、节奏多变，先是双手同步演奏快速流动的八板旋律，接着是双手以八度音型快速演奏旋律，并从大字一组的 A 上行至小字四组 F，后下行至钢琴最低音大字二组 A，紧接着的是更快的双手交替，从大字组 B 下行到最低音 A，力度上也作了 P-F-FF 的安排，作者充分发挥了钢琴的多声性能，使听者感到火焰般的热情；G 是左手固定低音的音型与右手八板音调的有机结合，固定低音的重复使用次数是以递减的数理形式进行的（象《多耶》的尾声高潮段落），固定音 C (7) D (5) ^bE (3) G (2) B (1) C (1)，寓重复中于变化；H 以音点的方式展现完整的八板节奏形式，形成了首尾呼应。

《八板》的创作，是陈怡用现代技法结合中国传统音乐，将东西方音乐元素结合的最佳典范。

下面将从三个方面来分析认识这部作品。



1、基本素材的呈示 在作品即兴式的引子中(1-17小节),作者主要使用了三个基本素材, a,民间乐曲“八板”主题音调,是作品的主要材料; b,音高材料 B_b 、C、 $C\sharp$ 、 $F\sharp$ 、A,很多旋律的发展是建立在这个音高基础上的; c,十二音序列,作为序列中的部分音, B-F、A- $\sharp D$ 、E- $\sharp A$,它们之间的增四度(三全音)音程,突出了音乐的无调性,大部分的连续装饰音、和声、过渡段落都是以它来发展钢琴的技巧的。这三个材料之间的对比特性是明显的: a 具有东方音调的特征,五声色彩鲜明, bc 具有二十世纪现代音乐的语言风格。

[例 24] 1-10 小节

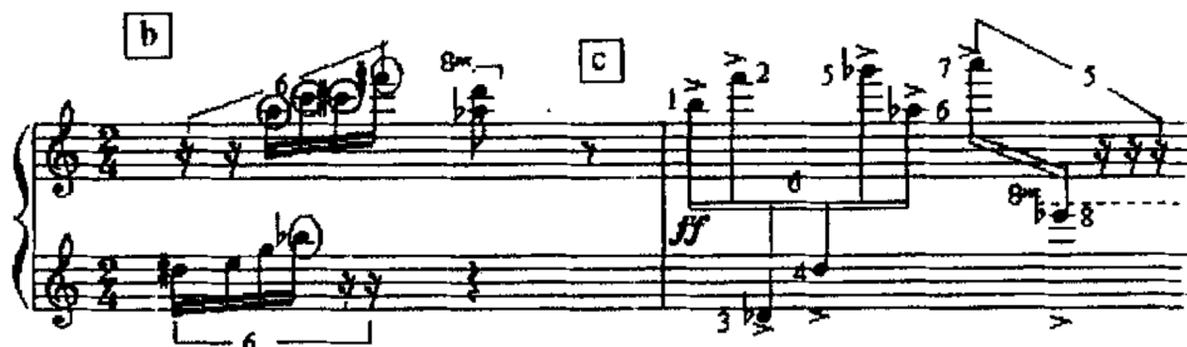
从上例中可以看出,八板主题音调以八度形式在高低音区作强力度的呈示,在旋律上,除了加进装饰音外,还把 $\sharp F$ 与F音同时出现,造成音响上的不稳定,在节奏上,把原来2/4拍子改为3/4拍子的律动,进行了大胆夸张的变形。一个八板的主题,经作曲家运用现代作曲技法进行处理后,创造出了如此多层次感的钢琴化音响,从而使八板音调在一出现时就不同寻常。根据作者自己描述,“这个曲子是以中国山歌的总体印象为基础的,中国乐器的演奏也影响了钢琴的音响。^[16]”这一点可在谱例中看出,材料a的旋律被用在钢琴的不同音域,这种对比效果类似于中国山歌的歌唱者相互配合的风格,中国乐器的



演奏可在 8、9、10 小节看到，声音效果相似拨弦乐器琴和箏。

b、c 素材首次出现在第 14-16 小节

[例 25]14-15 小节



图中画圈的音为音高材料 B_b 、C、 $\#C$ 、 $\#F$ 、A，它的集合为 [0, 1, 3, 4, 7]。作者在这里，将其中一个音融合在下方声部中的六连音中，造成 B_b 、A 在顺序上的颠倒，这样做，也许是作者为了避免材料陈述的呆板^[17]。同样，序列语言的呈示也是如此，只出现序列前八个音 B、F、 $\#C$ 、D、 $\#F$ 、 $\#G$ 、A、 $\#D$ （陈怡自创的完整十二音序列为 B、F、 $\#C$ 、D、 $\#F$ 、 $\#G$ 、A、升 D、E、 $\flat B$ 、G、C）。在此，作者巧妙的将两个素材进行变化，不以直接的展现，可见用心之精细。

2、以序列技术结合五声性音调进行发展

作曲家是这样融合序列材料和五声性材料的，在纵向上由序列音构成和弦，在横向上，由五声音来构成旋律。如：D 段 64-66 小节八板主题出现时，

[例 26]



第一个和弦由序列的 1、2、3、4 音（B、F、 $\#C$ 、D）构成，第二个和弦是序列的 9、10 音，第三个和弦是 7、8 音，第四个和弦是 11、12 音，因此，纵向的和弦显然是采用的序列音，而横向进行则是五声性的音调，最上方的四个音（圆圈内的音）是传统民间音乐《八板》音调，也是该作品的主题。这样



的结合使旋律中产生了协和与不协和的音素，双音中大部分的音程关系是三全音和小二度，直到最后“解决”在纯五度的和声上，序列与八板的结合，不协和与协和音的运用，造成音响上新奇与谐美的两重品格。这种类似的手法被广泛的运用于作品各处。

3、结合三种材料进行发展，控制潜在的“东西”因素，使他们有机的统一在作品中。

在现代音乐创作中，除了直接创造新材料进行创作外，更多的是综合多种手法，融合各种材料来进行创作，如果说，创造材料具有明显的发明性，那么融合多种材料则应该具有鲜明的创新性。在 F 高潮段中，充分体现出了这一特征。在该乐段中，通过三个材料的整和变化，对位织体的复杂交叠，营造出华丽装饰的效果，成为该作品戏剧性表现的顶端。

在下例 160-164 小节中，第一小节主要使用了音高材料[0 1 3 4 7]（以下简称 b），在这个材料中的一个音同时又被使用在在八板材料（以下简称 a）中，形成了两种材料的相融合，161 小节，先以和弦的方式出现序列材料（以下简称 C）中的第 12、3、5、4、2 音，接着横向排列第 6、7、8、9、10、11、12 音，而序列中的前七个音则在下一小节出现，最后 164 小节是明显的八板五声音调。

[例 27]160-164 小节

[例 28]175-178 小节



上例中，以八板主题为主要材料，同时又结合两种材料发展。开始一小节右手一二拍是八板材料，单双音相间，就最上面的单音旋律而言是八板音调，第三四拍五个音是完整的音高材料的两次模进，低声部第四拍则是材料也是 a，176 小节主要由材料 b 构成，分别在高低声部呈现，177、178 小节两个声部主要是用材料 a 和 c 写成的短旋律，并进行了三次上行模进，其间两次在低声部用了完整的材料 b，以模进方式进行穿插。从整体上看，作者在运用三个材料时在音区和力度上形成强烈的对比，以八度和五连音为主要音型，左右手在强拍上错开，打破了常规的音乐律动，恰当的渲染了高潮的气氛。

作曲家在处理三个不同性格的材料时，一方面，保持主题音调的基本特征；另一方面，利用多种技术手段，结合序列语言和音高集合材料来发展音乐，因而，使得音乐作品在总体音响上似乎是无调性的，然而其蕴含的五声色彩又清晰可辨。三种材料的对比、结合所产生的声效色彩，是作品的精髓所在，这种中西技法的融合使它所蕴含的中国的、外国的因素正是《八板》能够被广大听众所接受的根本原因。

4、利用八板整体节奏中的“数理”，来对节奏实行数控。

在中国传统音乐中，八板也叫八大板，这与西方音乐中的乐句是一个意思，所以，八板的真正意思是八大拍或八个乐句。其中每个乐句包括不同形式的八



拍^[18]。因为全曲有八个乐句，每句有八拍，八八六十四，再加上第五句后的四拍，共是六十八拍。

[例 29] 68 拍《八板》^[19]

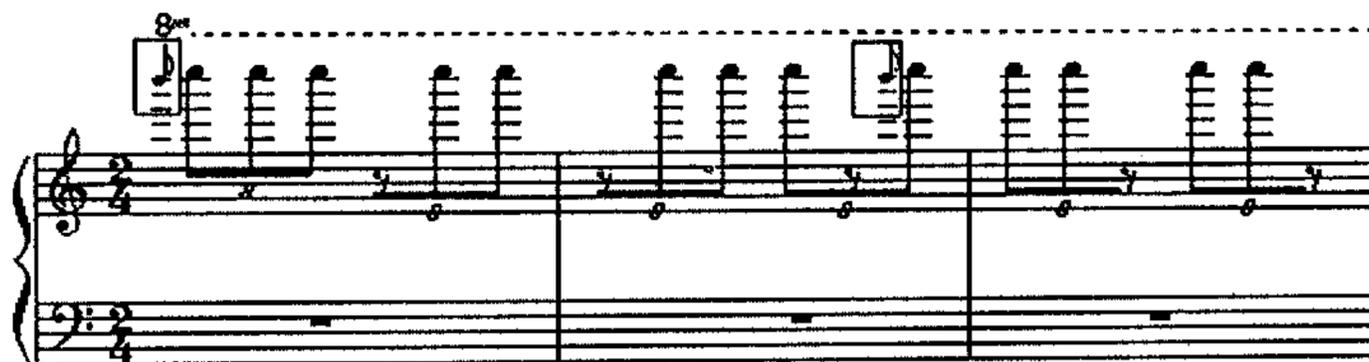
八板的第一句，包含着三个乐节，乐节中节拍的模式是 3+2+3，依次往下乐节的节拍构成为 3+2+3，4+4，3+2+3，3+2+3，插入 4，4+4，5+3，4+4。杜亚雄对此有以下论点：“八板的结构，符合数学的黄金比例，在第五大板的额



外四板是黄金分割比例 42, 024, 分割的点正好在这四拍的中间, 换句话说, 这些拍子插在作品的黄金分割点, 在这四拍之前是五大板, 之后是三大板, 它的比例 5: 3, 是非比拉契数理的一部分^[20]。

在尾声部分, 作者是这样体现八板节奏的: 在 2/4 的框加架下, 全部以三连音地形式, 只用钢琴小字五组的 C 音, 将原八板作品中的拍点数简化为独奏曲中的音点数, 在每次乐汇的转换时加进小二度装饰音, 将 68 拍点浓缩为 68 音点, 这巧妙的手法, 不仅对题目的呼应起到了画龙点睛的作用, 也是作者个性化语言的体现。

[例 30]



从以上所分析的六首钢琴独奏作品来看, 都已打破了“民歌加和声”的创作思维, 也非单纯的改编曲, 而是立足于中国民间音乐素材, 并对其进行了一番深入的吸收和消化, 再结合运用新的作曲技法, 从而形成了一系列具有独创性的钢琴经典之作。

二、重奏作品

“室内乐”是 17 世纪发源于欧洲的重要器乐形式。在西方, 这一器乐体裁已形成了丰实的音乐文献。在中国, 第一首室内乐作品是肖友梅于 1916 年创作的《弦乐四重奏》。此后的 70 余年中, 这一体裁形式一直处于创作的薄弱境地, 真正具有突破性的进展是在 80 年代以后, 主要是以谭盾、郭文景, 陈怡、周龙等一批“新潮”音乐家为代表, 突出表现在对中国传统文化吸收和乐器组合方面的中西混合。陈怡的室内乐作品即是“新潮”音乐家中具有代表性的范例。其特点体现为: 一方面对于钢琴与中外不同乐器组合形式的灵活运



用，一方面，是将中国传统文化精神贯注于创作之中。下面主要分析其中四首带钢琴声部的室内乐作品。

(一)《遇》(长笛、大提琴、小提琴、钢琴、打击乐、单簧管室内乐六重奏)

创作于 1988 年，获美国阿斯本音乐节奖学金。《遇》是一个对称性的二部结构，这是因为，全曲共 121 小节，作者在中间部分 61 小节处安排了一段散板，造成前后两个乐段恰好是 60 小节的长度，两个乐段的速度相同，都是每分钟 60 个四分音符，就长度和速度而言，作品形成了前后对称性的结构。但是，在音乐方面，由于前半部分节拍连续变化，多达二十七次，大大影响了节奏的律动，加上高度半音化的音响，瞬息万变的音流，音乐听起来扣人心弦，而后半部分，节拍变化只有六次，相对来说律动要平稳些，因此，前后两段音乐对比强烈，变化明显，在中间部分的散板处，音乐有一种虚幻、无所适从的感觉，与前后瞬间万变的音流形成鲜明的对比。

[图]

小节	1-5	6	7	8	9-11	12	13-15	16-17	18-20
节拍	4/4	3/4	7/8	6/4	4/4	5/4	4/4	6/6	4/4

《遇》是一首完全无调性的作品，音乐具有一种沉寂、凝重的效果，不断的在黑暗重移动，从而给人一种超越了时间与空间的感受^[21]。作者在无调性理念的支配下，在多声处理时避免了调中心感。在配器上，打破传统的各声部“平衡”的要求，挖掘了长笛、单簧管、小提琴、大提琴、打击乐、钢琴的很多非常规演奏法，始终围绕着“遇”字，发挥各个乐器的特性功能。钢琴，作为其中的组成乐器，也是这个整体的表现者之一。

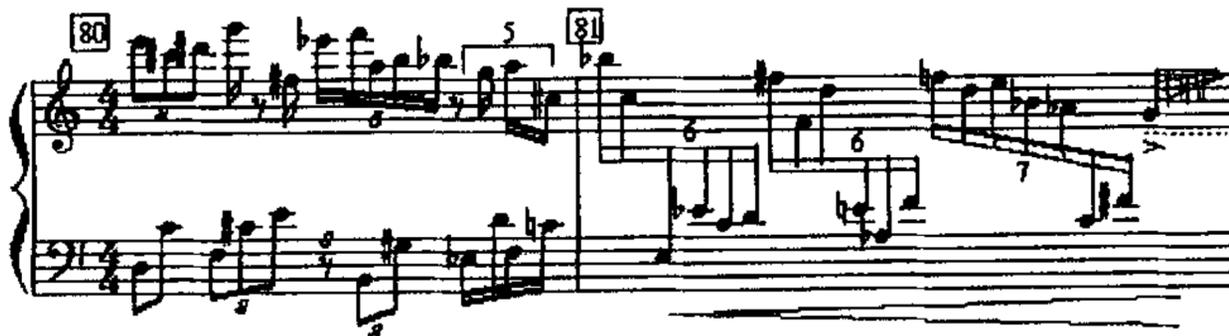
在作品中，钢琴声部主要由不协和音构成，包括和弦、五连音、六连音、七连音等音型。钢琴首次出现于第二小节的第二拍的弱位上，一个由八个音(从低到高：A、#C、F、bB、B、D、#F、C)构成的和弦，音响极不协和，继而在第三小节的以 SF 力度再次呈现，结束了作品引子式的陈述。在这里，如果说长笛、单簧管、小提琴、大提琴声部好象是沉重的诉说，那么钢琴则象是激情的呼喊。这个和弦在作品的多次出现，如小节 8、42、45、46、47、48、100 等。另外由增四、减五、小二、大七等音程构成和弦经常在低音区作震音背景，再结合其它几个声部的旋律，S 使犹如一条绚丽的“色彩带”，如 9-12 小节。



除此之外，作品中用得较多的还有“音块”，如 14、15、17、18、106，音块轰鸣般的音响，配以长笛、单簧管、大提琴极富个性化的旋律，更加渲染了音乐的情绪。

在《遇》中，最引人注目的是作者对各种钢琴演奏技术的使用和挖掘，主要有用前臂来演奏，如 14 小节；用指甲刮奏，如 21 小节；用锣打钢琴的最低音，如 29 小节。钢琴织体的高度复杂化也是全曲的特征之一，纵观全曲，钢琴几乎没有传统意义上的规整的节奏和音型，大量的三、五、六、七连音相混合，并常在一个音型的内部使用休止符，造成节奏的“混乱”安排，在音响上达到一种不稳定感，如 80-81 小节。在这种特征下，音乐中传递出的那浓密、纷乱的线条，无不让听者感到作者想要表达的“遇”的焦虑和恐惧。

[例 31]:



在上例第一小节中，上方声部各拍的音型划分是“3、3、5、5”，下方声部是 2、3、3、4，两声部的结合有着显而易见的不稳定感，后一小节音型是 6、6、7 的划分，局部看起来节奏型安排似乎混乱，然而从总体上看却是从松到紧的走向，尤其是渐强力度记号的标记，这是作者为求得音乐得特殊效果而设计的。

（二）《咏松筠》（长笛、箏、打击乐、钢琴四重奏）

创作于 1993 年。获美国普罗音乐基金会和爱丽亚第三代乐团作曲委约。

从全曲仅有的三个速度标记看《咏松筠》基本上是属于三段体的结构，A 1-30 小节，B 31-98 小节 *Piu Mosso*，C 99-114 小节 *a tempo*。根据作曲家在首页的创作题词，作品内容是赞美松、竹高洁美丽、坚强不屈的品格的。在这首作品中，长笛模仿了中国竹笛的很多演奏技术，而钢琴发出的音色则类似中国弹拨乐器的音响，再加上箏的独特音响，作品充溢着一种特殊的东方神韵。钢琴

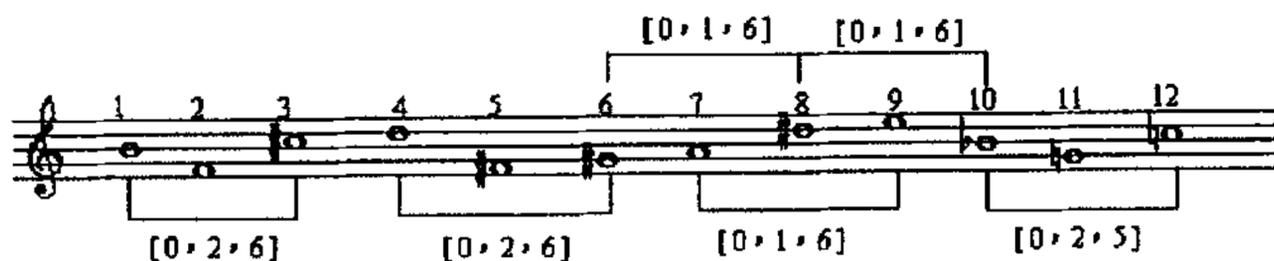


的内容主要体现在对序列技术的运用，序列音乐语言几乎贯穿作品的始终。

1、序列语言的运用

作曲家用的是一个由她本人发明的、并在其它作品中成功使用过的完整序列（同独奏曲《八板》），即 B、F、 $\sharp C$ 、D、 $\sharp F$ 、 $\sharp G$ 、A、 $\sharp D$ 、E、 $\flat B$ 、G、C。

这个序列的设计是很有意思的。序列的前 6 个音，是两个相同的三音集合[0, 2, 6]，第 7、8、9、音的音高集合是[0, 1, 6]，而最后三个音具有五声性音响，音高集合是[0, 2, 5]。在序列的前半段中，B、F 之间的音程关系是三全音，F、 $\sharp C$ 的音程关系是全音阶，二者都是极为不谐和的，在后半段中 A、 $\sharp D$ 、E、 $\flat B$ 的音程关系也是三全音关系，这些因素排除了调性因素存在的

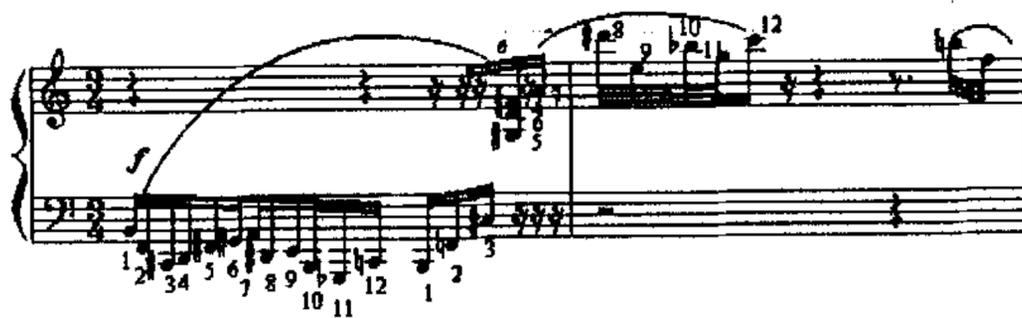


可能性，并给和声音响带来一定的紧张度，以无调性音组为基础而构成的序列便称为无调性序列^[22]，而序列中最后三个音的集合又具有中国五声风格，这样的设计不能不说明作曲家的用心良苦，其深层含义不言而喻。

在这部作品中，序列的呈示方式主要有以下几个特点。

第一，横向呈示完整序列：以单音形式横向呈示，以八度方式横向呈示；第二，以固定音型的方式纵向呈示部分序列，即把序列中的部分音分成两组和弦，在作品中同时交替出现，产生特定的音乐效果。第二，纵横结合呈示完整序列，即把序列中的部分音纵向组合成和弦，部分音横向进行，加起来仍是一个完整的序列：

[例 32]





上例是作品中的第2、3小节，在此，作曲家在钢琴声部开门见山连续三次呈示原形序列。第一次出现时，原形序列以f的力度和六连音的方式在低音区（大字组和大字一组）以单音形式横向排列，第二次出现时，音区稍有提高，序列中的第“4、5、6”音重叠以和弦形式出现，后五个音8-11音又继续以单音出现，速度较前面加快了一倍；第三次出现时，音区提高到小字二组，小字三组，以六连音的单音方式排列，不过这一次十二个音被分成了9个音加3个音的两段，中间休止符处箏滑奏出快速如流水般的音响，序列的连续性被冲淡，最后的3个音在箏的余音中出现，而这三个音bB、G、C，具有鲜明的五声性，使音乐统一在富有中国风格的五声性旋律中。

通过谱例，我们可以看出，作为作品的主要材料之一，一个原形序列在短短的小节中作出这样几种变化，材料简单，手法却多样，避免了单调的重复，更重要的是由于音乐的简洁朴素，准确地刻画了松、竹坚毅刚强，敢于抗争的一面。另外，长笛舒缓柔美的旋律散发着古香古色的气韵，昭示着松、竹与众不同的超然气质，与钢琴的坚定、率直形成了呼应。

2、十二音序列在作品中出现情况如下：

小节数	音数	序列类型	呈示方式	音型	力度
2-3	12	O	纵横	六连音	f
3-4	12	O	横向	六连音三连	f
7-8	7	O(后7音)	纵向	八连音	渐强
9	8	O(前7音为主)	纵向	八连音	渐强
32-34	12	O	横向	八连音三连音	mp
34-41	12	O	横向	三五八连音	mp
69-71	12	O	横向	六连音	mp
83-87	12	O	纵横	四连音	mp
93-95	12	O	横向	六连音	P
105-106	12	O	横向	八连音	P
109	9	O	横向	八连音	PP
113	9	O	横向	七连音	PP

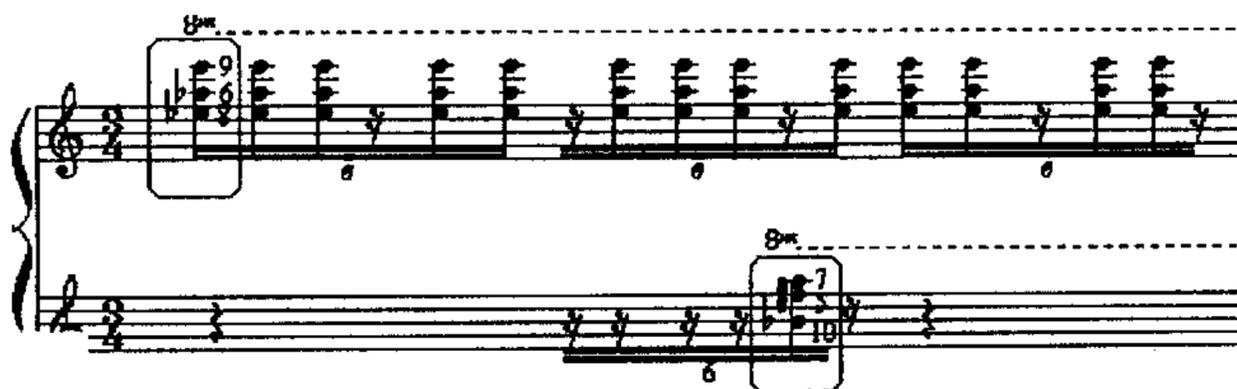
3、序列与八板的结合

在作品的第57小节，作者运用了同独奏曲《八板》尾声相同的手法，将



中国传统民间音乐“八板”中的拍点数简化为音点数，这个音型一直持续到 66 小节，更深一层展示了它的中国风格。从 62 小节开始，音乐起了变化，以八度和弦的手法继续八板的节奏型，音乐铿锵有力，富有活力，作者把序列中 5、6、7、8、10 音分成低声部和弦的 10、5、7 与高声部和弦的 8、6、9 音两个和弦来呈示序列因素，因此，从其外在形式上看，是“序列”与“八板”的结合，是中与西的合一。

[例 33]



序列音在《咏松筠》中几乎贯穿始末，主要显示在钢琴声部，但在形式上只运用了序列原形，并无其它复杂的逆形倒影等手法，序列有时是完整的连续出现，有时是部分散形出现，从音响上可清晰的听出它的存在。在这个作品中作者之所以采用序列手法作为钢琴的语言，笔者猜想，也许是借序列技术的“单一固执”来隐喻松竹不屈不挠、刚正不阿的气节。

（三）《气》（长笛、大提琴、打击乐、钢琴四重奏）

此曲创作于 1996-1997 年，获美国作曲家基金会、文摘联合委约作曲奖。

正如陈怡的其他作品一样，它是另一个用西方乐器表达东方哲学思维的优良典范，该作品反映了作者探索用西方乐器和作曲技术来表达中国音乐文化的抽象思维。在中文里，“气”除了表示空气以外，还被认为是一种生命力的源泉，它是如此强有力而富有伸缩性，强大而又不可触及、神秘而又永恒。对它各种各样的想象启发了许多中国传统艺术，如绘画、书法等。这些艺术形式中对空间的透视，弧形线条的走向都是一种“气”的表示^[23]。作者把“气”看成永恒的力量，并力图用音乐语言来表达自己此概念的理解。

《气》是一首无调性作品，在《气》中，主要有三种材料被运用，一个是



以FBG(第1小节)三个音形成的核心音调素材,主题动机的音高集合[0、2、6]贯穿于作品始终,多次被变形运用,在钢琴声部,[0、2、6、]主要以颤音的形式出现;全音阶素材(第4小节)是全曲的另一个主要音调,在作品中经常出现,它的集合为[0 2 4 6 8];另外,集合为[0 1 2 3 4]高度半音化的旋律特征,形成了《气》的特色“景观”。作品中四个声部各有特性,此起彼伏,既纵横交错又相互交融。作为四声部之一的钢琴,有时气势浩大,有时细腻如水,令人“叹为观止”。

作品以大提琴颇具个性的主题句开始(用材料一和三),在短促的打击乐沙槌声后,钢琴在第六小节奏出了一个开放的七音和弦,它在中音区以 ff 力度出现,使音乐显得空灵、旷远。而第九小节那银铃般的流动音型,在中音区以 pp 的力度“飘”出,恰似天籁之音,极大地增加了音乐的飘渺、梦幻和神秘的意味,接着,沙槌的声音逐渐变弱,变小,单音飘落,更渲染了这一气氛,消失的音响给人心灵上一种难以名状的感觉。而到了第11小节钢琴和长笛在第一拍内先后强奏,以及第13小节钢琴的和弦强奏,显示出音乐中所蕴含的力量,一股巨大的潜在势能。如果说,流动音型的弱奏表现了“气”之“阴”,那么,柱式和弦的强奏则表现了“气”之“阳”。在这之后的音乐,充分表现了“气”中“阴”、“阳”互动之“理”,是控制其它所有音乐元素的核心因素。

18至23小节,在 ppp 的力度上,钢琴先以六连音的半音阶(作品的主要材料之一)“飘然”而现,后来发展为跨音区的大跳,“滑动”音型转到了长笛声部,钢琴渐强至 FFF 的力度,最后用手臂按键强奏发出轰鸣般的巨响。接下来,25至38小节处,是一个数控化递减的音型,每一次的转换都要加强力度,形成一个阶段性的高潮,这里潜在的理性逻辑,外化出的音响是“气”的连绵,这近乎“顽固”的不变音型,好似一种无休止的机械的运动,使听者联想到作者题词中所写的正在酝酿爆发的泥石流的形象。之后,音乐又回到了先前的半音阶音型,在中音区反复回环,似乎有着无尽的期待,从第46小节起,钢琴主要运用震音音型,从弱到强,直至第53小节的 ff ,形成第一乐段的又一小高潮。在标题的启示下,音乐不能不令人想到“气”的自然、“气”的深邃、“气”的浩大,一切感受都随着音符不断变化而变化,因此,这段音乐可谓美妙至极,充分表现出了创作主体“精细”的审美趣味。之后,从56至70小节,音乐简



约式地再现了作品开始时的半音阶以及沙槌奏的递减音型，运用了渐弱的力度。这一段音乐，近乎吝啬的几个音，错落有致，正是这稀少的几个音造成的音响“空间”，恰似国画中的留白，悠远、幻妙。

第二段，从 71 至 197 小节。基本音型与第一段相比没有太大的变化，但安排得更密集、更厚实了。钢琴开始时，主要是流动音型与柱式和弦的交替，随着音乐的发展，双手变成了震音，并且力度渐强。接着，打击乐音型与钢琴音型相对，这主要表现在音乐的走向方面，长笛旋律与大提琴旋律相伴，主要表现在 84 小节至 97 小节同时奏出主题音调。之后，中国的小京锣登场了，它的富有个性的音响是作品一个引人注目的亮点。117 小节，打击乐运用来源于“八板”的节奏型“单纯”地敲出，其它的声部：长笛在低音区强奏出分解八度音型，钢琴时而以震音作背景，时而以柱式和弦烘托，而大提琴则在低音区于“八板”的休止符处强“点”出，四个声部中，上层声部的“高远、飘逸”与下层声部的“苍劲、热情”相融合，形成了第二段的高潮。继而，音乐突然“偃旗息鼓”，各声部织体简单明了，钢琴几乎停止演奏，只有其它三个乐器的寥寥几声呼应。在 157 小节，八板的节奏再次奏出，所不同的是，这里只有钢琴在低音区的独奏。从小节 170 至小节 195，钢琴主要是流动音型和震音音型，尽管音型与本段的前一部分相比非常相似，但在音乐上，这里总体趋于平静，如果说前一部分音乐似中国书法中飞龙腾冲之式的狂草，那么这里则似行云流水般的“赵氏”行楷。钢琴在第 197 小节处的臂力演奏是该段完美的句号，这是一个浑然的“自然”声响，其后大提琴，长笛进行独奏，音乐可谓化人、化物，人物一体，都成了“气”。一切都是“气”，无形无影无踪……

1、钢琴与其它乐器的和而不同

在《气》中，钢琴所运用的技巧与独奏作品相比，有着明显的不同。在钢琴技巧多样化的同时，作曲家强调的是钢琴的“协作精神”，强调钢琴与其它乐器的有机结合，求得在音响上“和而不同”的效果。

钢琴技巧主要表现为两个特征：当与其它乐器“对话”时，根据各乐器相互间的音色、音区、力度等因素，或用跳动感很强的音型，或用流动感强的音型：

[例 34] 83-84 小节



长笛在高声部奏以半音旋律，钢琴的七连音，各音之间跨度距离非常大，一个七连音组就含有三个七度音程；在五连音与六连音不均等的交替中，从小字四组的 C 音下行到钢琴最低音大字二组 A 音，一气呵成，使音乐在整体上有着一泻千里的强大动能，同时五连音与六连音的交错又有着局部飘浮不定、变化多端的感觉。

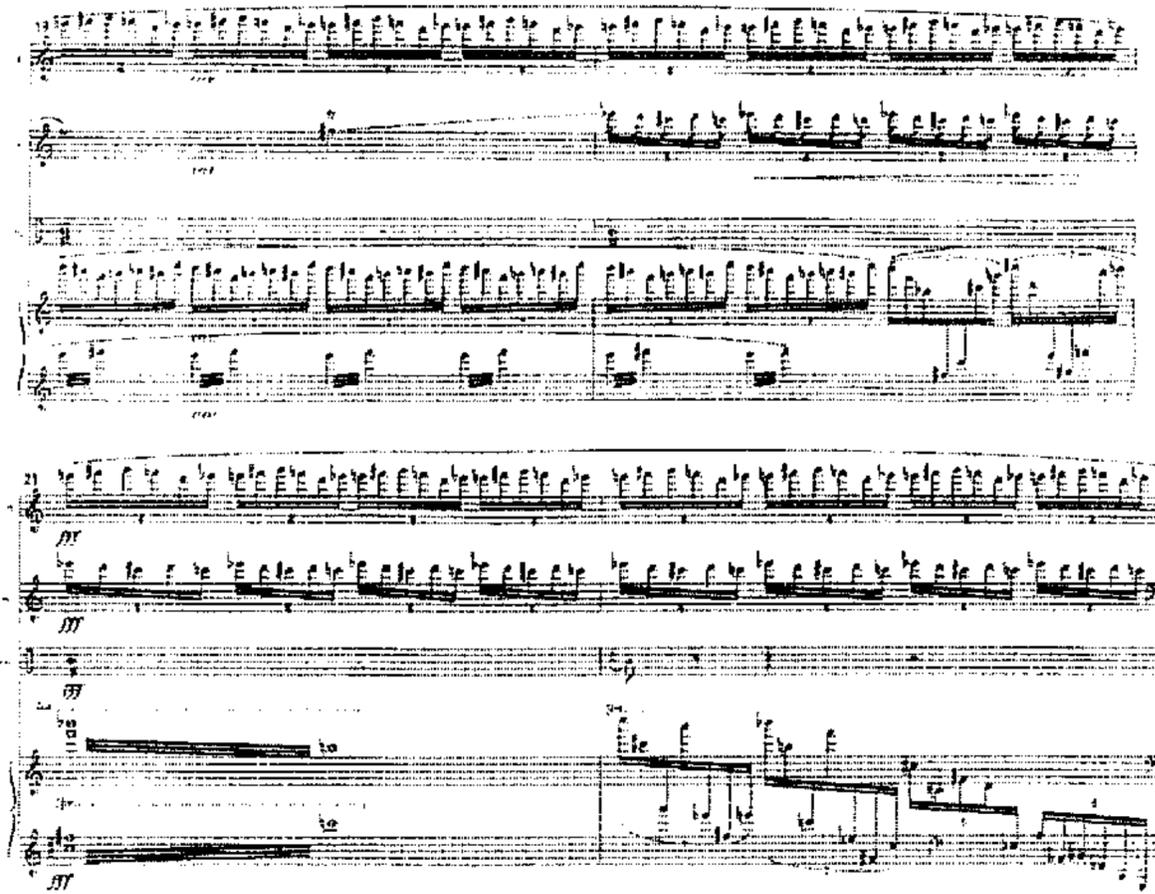
81-82 小节处，钢琴的半音化音型特别明显，在低声部大二度颤音作衬托下，右手在小字三组的高音区连续奏出半音阶式流动的七连音音型，这与长笛在高音区的开阔的分解八度旋律形成对比，相得益彰。

[例 35]



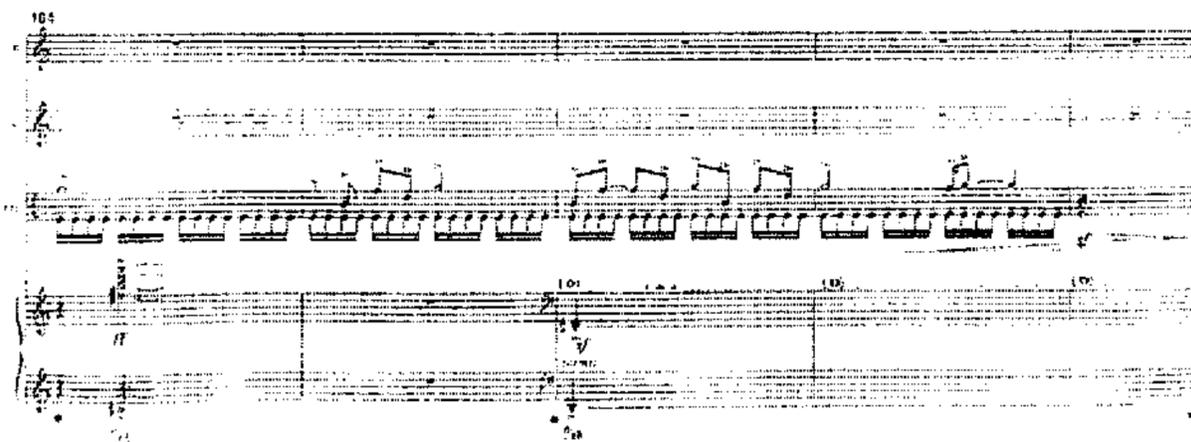
在 19-22、小节，钢琴的半音化旋律与长笛的半音化旋律反方向进行，造成极端的不协和性，并以 FFF 力度奏以强烈的震音，继而以大七度距离飞奔而下，直至全臂按键，发出震撼人心的音响。

[例 36]19-22 小节



在乐队编制中，中西打击乐共有十一种，为丰富音色音响奠定了基础，有很多演奏技术取自于京戏，中国打击乐主要采用了小京锣、钹，铜锣，它们的噪音性也强化了戏剧性的音乐表现。

[例 37]



上例中，长笛、大提琴静止，小京锣重复敲击发出富有“京味”的旋律，钢琴从小字组 B 到大字一组 F 这段音乐由手臂按键发出，并在踏板的情况下



持续三小节，营造了极具张力的音响场，生动的表现了作曲家在创作该作品时的一种独特审美感受。

2、数控化节奏语言的体现

① 在《气》中，数控化的节奏语言几乎贯穿始终，最突出的是对递减递增式的节奏的运用。从作品的第 25 小节始，至第 38 小节的第三拍，钢琴作递减压缩式的数控化节奏。在长笛长气息的五声旋律线条下，钢琴奏出密集的高度紧张感紧的律动，鲜明的对比，形成了中国戏曲中“紧拉慢赶”的摇板风格，它长时间的持续，为音乐推向高潮增添了动力，成为该作品戏剧性表现的一个特征。

小节	25	28	28	31	31	33	34	35	36	37	37	38
拍数	13	1	11	1	9	1	7	1	5	1	3	1
音型	五	七	五	七	五	七	五	七	五	七	五	七
力度	pp	f	pp	f	pp	f	pp	f	mp	f	mf	mf

一个固定的五连音节奏音型，从第一次重复 13 拍（第一组）始，逐渐作 11、9、7、5、3 的递减，直到最后只出现 1 拍为止，在这个过程中，它们彼此之间被一个七连音的音型分开，七连音每次出现的音虽不一样，但它们的音高集合都是 [0、1、2、3、6]。在力度层次上，每一组从起音（五连音）到七连音都是作 PP-F 渐强的安排，在音区上，每次七连音出现时，起始部分的音高都会出现变化：从钢琴最低音大字二组 A 音起，上行，间隔 1 小节，又从低音 bB 音开始上行，再间隔一小节，从 bE 音开始，如此往复，七连音经过三次音高上的变化后，呈现出下行模进的走向。

又如 85—99 小节，钢琴被当作背景音层时，在钢琴的低音区，左手以震音音型，右手以固定流动音型，拉开与主奏乐器的音色、音响距离，衬托主奏乐器的旋律，其中固定音型重复使用的次数为 16 和 24，在中间出现模进的变化时以大二度音程向下进行。

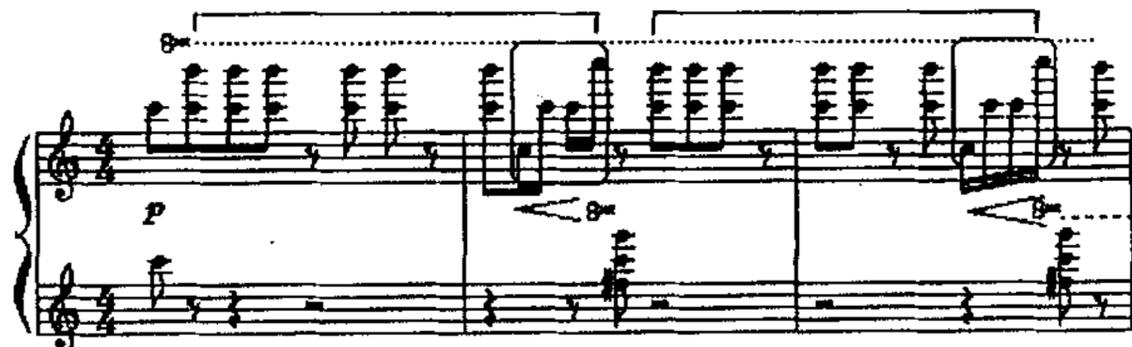
② 八板节奏的运用

在《气》中，八板的节奏数理以新的手法样被运用到这里，除了与独奏



曲《八板》中形式相同的节奏型外（115-127），在后半部分音型上被赋予了灵巧的变化，强调了音乐的运动感。

[例 38]



在上图中，画方框的地方以 C 音的十六分音符作了两个分解八度，音区扩展了，力度作了渐强的处理，同时，在休止符处左手以一个开放性的集合为[0, 1, 5]的和弦把每乐句分开，充分发挥了钢琴的多声性能，使音响更为丰富多彩。

（四）《琴箫吟》（大提琴、钢琴二重奏）

此曲创作于 1998 年，这是一首有着似水般柔情的作品，强调旋律的横向线形运动，是陈怡所有钢琴音乐中是最为传统的一首。从结构上看《琴箫吟》是的带再现单三部曲式。

A 1-42 小节，呈示音乐的主题，旋律优美，舒展，主题采用了京剧风格的旋律，曲调婉转细腻，线条流动。

B 43-71 小节，对比段落，速度发生了变化，音乐情绪也由原来的柔和抒情变为激动热烈，钢琴三连音式的分解八度的跳跃，大提琴六连音的断奏音响就像京剧中板鼓的鼓点，织体密集、力度加大，两声部的融合，使音乐立刻活泼起来。

A' 71-109，变化再现，旋律上没有做太大的变化，在音区上移低了一个八度。卡农的手法在这一段发挥了很重要的作用，大提琴、钢琴三个声部遥相呼应，旋律此起彼伏，为音乐增添了动力。大提琴的音调类似京剧中小生的唱腔，钢琴则类似于青衣的唱腔。

作曲家为了摹仿中国古琴的演奏技法，在第一、三乐段多用钢琴最简单的



多声手法八度齐奏来表现，以装饰音的运用（多个三十二分音符加一个八分音符或时值更长的音符），强调古琴流动感的演奏技法，在第二乐段则用钢琴的断奏来突出古琴的拨奏特点。

《琴箫吟》反映了作者把民族乐器作钢琴化处理，用西洋乐器表现中国传统音乐的思维，作品中用大提琴模仿箫的声音，用钢琴模仿古琴的声音，其中钢琴、大提琴具有京剧风格的旋律和五声性浓郁的音调，隐含着中国戏曲音乐的韵味，所以，尽管是两件西洋乐器的配合，却是十足的中国韵味。

通过对以上对陈怡钢琴音乐个案的不同角度的分析，我们不难发现作曲家鲜明的个性和独特的审美观念：“那就是运用现代技法结合本民族资源进行创作，在饱含中国文化韵味的同时，还蕴含着不同的新的因素。”技法的运用看来是一个技术问题，实际上它是一个美学观的反映。在古今中外众多作曲技法面前，作曲家的取舍是非常有道理的。

在她的钢琴音乐中，有着自身的个性化节奏语言，总而观之，主要有两大现象：一，数控化的节奏语言，主要体现在两个方面，一个是“递增或递减”式的数控化节奏，另一个是根据八板节奏中的“数理”，对节奏实行数控。在《多耶》《八板》《咏松筠》《气》中都有鲜明的体现。二，节奏重音的运用，节拍重音和临时重音频繁变化，这种由理性上的安排造成的感性上的“无序”显然不是作者的好变，而是根据音乐本身的需要，思想感情的需要所变，体现了作者深层的审美内含。突出表现在《多耶》《猜调》《小京锣》《豫调》中。

在和声语言上，可谓多姿多彩，除了继承传统的五声性和声语言外，还运用音高集合，序列和弦等，以多样的手法渲染某种音响色彩，使音乐总是充满着活力和热情。以《咏松筠》《猜调》《气》最为显著。

重视作品中调式调性的转换，从而使旋律在更大的调性空间中运行，并因此而获得更多的色彩变化。如《唱山歌》中的调式转移与调式重叠。在对调式调性的运用上，既有传统古典调式调性的思维，如《豫调》，也有现代音乐无调性、多调性、泛调性思维，如《小京锣》《咏松筠》《八板》。

在对民间音乐素材的运用上，有的直接取材加以创作，有的间接取材给予创造性发展，形成新的音乐风格，主要表现为《豫调》《猜调》，有的融合多种



语言，创作中国风格的现代音乐，如《八板》。

既有传统规范结构的三段体，如《琴箫吟》，也有短小完美的一段体，精致可爱，玲珑剔透，如《唱山歌》，《小京锣》，虽在长度上不超过 20 小节，但对音乐形象的刻画却另人拍案叫绝；还有二部性结构的作品，如《遇》，更有无法归纳为任何曲式的自由曲式，如《多耶》《猜调》《八板》。不同的结构体现了不同的风格，无论何种结构，都能够淋漓尽致的表现音乐内容。

第二章 陈怡钢琴音乐的审美特征及其艺术创新

对创作技术的分析是对音乐形式的研究，技术研究的最终目的是对音乐内容的阐释，对创作主体融注于作品的特定情感的发现。因此，在研究了陈怡钢琴音乐的创作技术之后，在本章将对上述作品进行音乐内容建构审美特征的概括，并对其艺术创新进行归纳总结。

一、陈怡钢琴音乐的审美特征

音乐作为一种艺术，它不仅具有音乐音响的外部形式，而且还有人类社会生活和思想感情的丰富内涵^[24]。陈怡的钢琴音乐，立足于社会历史、现实生活的基础上，扎根于中国传统文化的土壤之中，从生活的源泉中吸取营养，从自身的情感体验出发，以独特的艺术眼光，捕捉生活的典型材料，感悟来自生活的真挚的情感体验。正如作曲家金湘所说：“陈怡的每部作品都倾注了她的全部探求与情感。既不哗众取宠，也不投机取巧，确实文如其人。^[25]”

（一）对生活现实的特异性感悟

《多耶》的创作灵感直接来自生活。它以质朴的主题、跳动的节奏和缤纷的色彩，给人们留下了深刻的印象。1980年作曲家随中央音乐学院作曲系师生到广西采风，侗族同胞以“多耶”这种古朴、欢闹的歌舞形式来欢迎他们。她在《多耶》的创作题记上写到：“质朴的广西侗族同胞跳起了欢乐的‘多耶’来迎接远方北京来的客人，这热烈的场面和激动的心情怎能叫人忘怀呢”。艺术心理学理论认为，一次难以忘却的情感经历，已达到了情感的高级形式，即情感高峰体



验，这是艺术创作的一个关键因素，是灵感产生的动力源。新鲜的民间音乐及深入生活的艺术感受触动了陈怡的创作冲动，使她心中的音乐呼之即出。《多耶》正是作曲家立足于自己的情感体验，为侗族同胞的热情真挚所感动，有感而发，捕捉生活的瞬间，创作了这首音响新奇而不怪异的佳作。

同样，《遇》（副标题“在古老与现代文明的思考中迷失”）的创作也来自于生活。只不过，它是一种长久的、持续的情感体验。1986年，作曲家留学美国，从东方到西方，从一个文明到另一个文明，突然置身于一个新的天地，面对的是两种不同的环境与文化，况且，是攻读哥伦比亚大学博士学位，是在另一种高文化生态环境中的求索。因此，这对于从小生活在中国，熏染中国传统文化的陈怡来说，两种异质文化的相遇必然会引起内心感情的矛盾和冲突。正是这矛盾和冲突，使作者产生“遇”之感，并逐步使自己的情感达到体验的高峰。因此可以说，产生于1988年《遇》是对生活的感悟的焕发。

正如作者自己的描述：“《遇》，把我们带上了一个跨越几千里及几千年的旅程，通过运用浓密的、纤细的、撩人心魂的线条忙乱地活动而产生了对比鲜明的瞬间，作者在她祖国的历史与日新月异，充满活力的现代社会之间搭起了一座桥梁。^[26]”这里，作曲家强调的是古今文化的相遇，是对民族文化与西方文明的思考。这一“相遇”是具有双重意义的，一方面在中国改革开放的新时期，西方现代音乐理论及创作技法的传入对每个作曲家，尤其是成长在80年代作曲家，产生了巨大的影响，他们在情感上经受中国传统文化与西方现代文明的冲击。另一方面，作为一个中国作曲家，在国外接受西方现代文化的同时，在心理上也经受着东西文化的冲击。这两种冲击，它们不是相互排斥的，而是相通的，在情感体验的本质上是是一致的。

（二）对传统文化的现代性描述

文化的发展具有连续性，现代性文明是以过去为基础的承续和新变。艺术家的创作总是包容着传统，同时又能成功地符合现代社会的需要。

作为文明古国的中华民族，五千年文化的积淀，为每个中国艺术家的创作提供了“取之不尽，用之不竭”的资源。无数中国作曲家立足于这块肥沃的培养基，创作了不计其数的艺术精品。中国传统音乐有着西方专业音乐难以望其项背的独特神韵，在陈怡的钢琴音乐中，都在精神内涵上体现中国传统文化，



她在面向西方现代的过程中，没有丢弃自己的根，在立足于中国传统文化的同时又借助于现代性的表现方法，为传统融铸了新形式，新生命。可谓“老根发新芽”。可以说，这是中国近代以来著名的“中学为体，西学为用”的文化观在音乐创作中的渗透和会现。

在中国传统文化中，由于“松、竹”不畏严寒的特点与中国人所向往、追求的精神品格在一定程度上有着“同构^[27]”关系，因此它们在人们心目中占有着特殊的地位。“松、竹”一直是历代文人墨客文中、画中的主题，如南宋时期夏珪的《松溪泛舟图》，山角一颗苍劲挺拔的古松，清代郑板桥的《墨竹图》，那寥寥几笔勾勒的亭亭玉立的翠竹等等。室内乐《咏松筠》选取“松、竹”为创作的题材，正是作者深受中国传统文化熏陶的结果，她在题记上这样写道：

The idea of SONG IN WINTER came from the imagination of the pine and bamboo. they are so persistent and dauntless. Standing in the frigid winter, they are evergreens. I admire their beautiful appearances and their strong spirit. I express my feeling through my music.

其大致意思是：《咏松筠》的灵感来自于“松和竹”的印象。它们四季常青，傲立严冬，坚强不屈，无所畏惧。……我赞美它们美丽的外表和坚强的精神。我通过音乐表达我的感受……。

在《咏松筠》中音乐的起始处，长笛模仿竹笛的声音，音调空旷，清冷，使听者蓦然想到久远的中国古代，而在第 9-10 和第 15-16 小节，古筝流水般的音型，又使人联想到“松、竹”随风摇曳时的柔美姿态，在中段第 40-50 小节，钢琴（模仿中国弹拨乐器的音色）强有力的八度、和弦、震音，与筝的和弦、打击乐器相结合，形成强大的音响，使听者联想到“松、竹”与风雪严寒作斗争的坚强不屈的形象。而在结尾时，那缓慢的速度，各声部稀少的音符，营造出中国古代崇尚的‘言有尽而意无穷’‘此时无声胜有声’之意境，使听者在感受音乐的同时，进入一种超然的境界。

“气”是特有的中国文化，在中国传统文化中有着特殊的地位，有人甚至称中华文化为“气”文化。在中国古代哲学中，“气”是被用来概括构成万物最基本元素的一个范畴。《庄子·知北游》：“人之生，气之聚也。聚则为生，



散则为死。若死生为德，吾又何患？故万物一也，通天下一气耳^[28]。”

“气的观念进入文学艺术领域，当追溯到曹丕《典论论文》中，‘文以气为主’之言。尤其在画论中，风、气、韵、度，更成为评价画论境界的一个重要概念。南宋谢赫在《古画品录》中将画法分为六品，其中最重要的，也是对后世影响最大的，正是‘气韵生动’四字。从此，‘气’遂成为含义无法界定的一个极其宽泛的词：从个人生理上的生命力，到艺术家对艺术之所施影响，到作曲家、演奏者的品格、气质、精神等贯穿于他们的作品或演奏中的所有技术性、思想性和心理性因素，一概包括在内。^[29]

四重奏《气》，从标题上可见作曲家对中国传统文化的感情之深厚。作者在题词中写道：用西方乐器组合来创造东方的音响，抽象地表达气的感受——不可触摸、神秘、有力。的确，从类似国画的留白中那融于大气和阳光的虚幻而神秘的音乐片段^[30]（10-12小节，沙球以pp的力度演奏，在第11小节长笛突然以ff的力度奏出三十二分音符，大提琴在f的力度上拨奏，好象静中蕴藏着无极的动势），到类似狂草疾书的笔墨线条的那种急风暴雨般不可遏止的音乐片段^[31]（114-116小节，在打击乐的衬托下，钢琴以颤音作背景，长笛、大提琴奏出半音化旋律），无不反映着作曲家对气之于大自然和气之于人的精神，两方面的永恒之力的内在感受。

（三）对人性与爱的个性化表现

作曲家金湘在他的文章中说：“不论在现代音乐的道路上走多远，进行多少探索与创新，陈怡始终未脱离古典传统之核心：音乐表达人性。而且，也和古典传统一致的是：这种人性之表达，既有抽象的，也有多侧面、多方位的具象式的。^[32]”金湘在文中虽没有按体裁形式细说每一部作品，然而这一总结性的观点，笔者认为，是可以适之于陈怡的钢琴作品的。

陈怡钢琴音乐是主题情感的最真实流露，是人性与爱的个性化表现。钢琴小品《小京锣》、《唱山歌》，是作曲家献给她幼年时代的钢琴老师李素心的。《小京锣》是1993年为李老师的70岁生日而作，《唱山歌》是为李老师的80岁生日而作。两首作品虽短小，仅一页之长，但却是作曲家对恩师的感激之情。《小京锣》速度很快，每分钟112拍，音调俏皮机智，音响富有张力。小京锣的快速打击结合细腻的京剧音调，交映生辉，相得益彰，虽然当年的陈怡已年满四



十，但在老师的眼中她仍然还是一个孩子，作品中幼稚幽默的情趣，与作曲家学生的身份十分相符。与此相反，《唱山歌》，每分钟 54 拍，速度缓慢，旋律细腻，富有感染力。钢琴高声部在小字二组、三组奏出的音响，高远，清纯，具有明显的山歌风味，低声部持续的空五度浓重、低沉，与相距甚远的高声部融合在一起，造成了空旷深远的音乐效果，使人联想到作曲家对恩师的细腻的关注尊敬之情。而该作品中低声部的“静”与高声部的“动”相结合，意韵无穷，又使听者联想到中国文化中的“动势”特征，因为动静结合是中国文化从自然现象中提炼出来的适合人生的一种理想境界，这样的精心构思，乃是作曲家自己对恩师人生的美好祝愿。

同样，大提琴与钢琴《琴箫吟》，表现的也是一种“爱”。作曲家在题词中说：“我用大提琴模仿箫，表现我对人类的爱，用钢琴模仿古琴，描绘大自然。^[33]”。的确，在音乐的深层能让听者联想到作曲家所设计的内容。钢琴有着浓郁的五声性旋律，其中大量的装饰音，是对古琴绘声绘色的模仿，大提琴温暖柔和的声音，具有人性化的色彩。人性与天性的结合，人类与自然的融合，表达了作曲家广阔、豁达的心胸。

此外，在其它作品《多耶》、《豫调》《猜调》《八板》中也同样体现着作者对民族、对传统的深爱与浓情。它们多方位、多侧面的表达了作曲家关于的人性与爱的乐思。

综上所述，立足于生活、立足于传统文化、立足于“人性”表达，这三个方面作为陈怡音乐创作的出发点和归宿，有机地统一于作品之中。尽管它们的表现形式富于变化，时有不同，但无论怎样，它们都突显出特有的中国文化底蕴与现代音乐相融合的创作品格。

二、 陈怡钢琴音乐的艺术创新

艺术创新是无止境的，创新是艺术发展的生机和活力之所在，是作品艺术价值的重要因素，也是一个作曲家取得成功的关键。

（一）在钢琴技巧方面

探索对民族乐器音色和韵味模仿。《小京锣》，反映了作者把民族乐器钢琴化的创作思维，是西方乐器模仿中国乐器的又一创造力，想象力的发挥。回顾



中国钢琴音乐创作，用钢琴来模仿民族乐器不乏有之，一曲黎英海的《阳关三叠》，钢琴表现出了古琴那清幽淡远，宁静闲适的意境，一曲储望华的《二泉映月》，那丰满的和声，深情的复调，三十二分音符的七连音对二胡滑音颤音的模仿，将阿炳那难言的凄苦倾诉了出来。这些成功之作，证明了钢琴这一多声乐器所具有的丰富表现力。用钢琴模仿京剧中的小京锣，也许是二者的音色，神韵相差甚远，在笔者未听到音响之前，的确觉得有些诧异。在这仅 20 小节的作品中，陈怡用左手小七度音程（F 与上方降 E 音，）连续在小字三组、四组以强力度出现，小七度音响的不协和，加之右手低声部具有京剧音调的快速七连音，二者的结合，在音乐上造成一种持续的张力，居然模仿出了小京锣的音响。当然，这些临摹在似与不似之间，神似胜过形似，不是绝对的模仿，而这恰恰是作品的魅力所在。除此之外，作品的上半段中还出现了频繁的小二度，小三度装饰音，形成了妙趣横生的京腔京韵，二分连音装饰音，乃是京剧唱腔中的拖腔，八分音符小二度的连续装饰自然是唱腔中的甩腔了。这惟妙惟肖的手法，使得与作曲家有着相似文化背景的听众马上心领神会。同样，《琴箫吟》中把钢琴作古琴的处理，多个三十二分音符加八分音符装饰性的音型婉转、流动，古风古韵扑面而来，竟也能让人感到古琴的凝重和空灵。在室内乐重奏作品中，钢琴技巧更是千变万化：音块、刮奏、手掌和前臂演奏等技术的运用，突出表现了钢琴与其它乐器的“协作精神”以及“和而不同”的个性。

（二）在乐队乐器的组合方面

在室内乐队中加入打击乐器，是对欧洲新民族乐派作曲家的继承和灵活运用。巴托克曾写过著名的《为打击乐器和钢片琴而作》。而中国“新潮”作曲家在乐队乐器组合方面也有一大批作品类似巴托克的做法。陈怡也效仿了巴托克在乐器组合上的一些做法，（这一点在早期的作品《弦诗》中已进行过探索）但她立足于中国音乐，在配器上体现出强烈的创新性，将中国传统乐器笛子、古筝、打击乐等运用于不同的作品中，使音响效果听起来别具一格，对室内乐中国化风格进行了探索与实践。如《咏松筠》中，中国筝、长笛、打击乐和钢琴的结合，在这里，长笛用来模仿中国竹笛的古香古色之韵，钢琴的音色也变成了类似中国弹拨乐器的音色，作者很恰当地将西方乐器意象为中国乐器，使得作品在音响色彩和整体气质上散发出浓浓地“中国味”。在《气》中，



钢琴、打击乐、长笛、大提琴相结合，在各种各样的打击乐中，中国京剧中的小京锣、钹也参与进来，并且有很多的技巧取自于京戏。

（三）在作曲技术方面

作为中国的“新潮”作曲家，在继承传统的作曲方法的基础上，大胆融合现代作曲技术，力求多种技法的契合点，成为自己个性化的创作语言。无论是短小的《唱山歌》《小京锣》还是长大的《八板》，无论是有调性的《豫调》还是无调性的《遇》，无论是抒情《琴箫吟》，还是诙谐的《猜调》，都在不同角度表现了技术上的创新。

1、在调式调性上，常选用五声性的音调和现代音乐的旋律语言，通过作曲技术对其进行巧妙的整合，将“有调”和“无调”结合起来，创作富有民族韵味的现代风格的钢琴音乐。

在《咏松筠》的多声旋律中，五声性的音响闪现在各个声部，时刻显示着它所包含的中国色彩，这对于中国听众来说，会感到一种时刻都在的亲切感；在四重奏《气》中，虽没有调式调性，但五声性的音响成点状散存于各处，尤其是大提琴、长笛的音响，这对于听众来讲，恰似在一个迷茫的无调性音响世界里，遇到丝丝的微光，使人耳不暇接的多变的无调性音响终究统一在作品最后一小节那沁人心菲的五声性旋律中，它好像是一个终止式，为全曲的陈述画了一个完满的“句号”；在《八板》中，音高材料、序列技术结合五声性音调，在《八板》的D段中，八板主题被分割成小片段与无调性音乐相融杂，透过纷繁多彩的音响仍能听到耳熟能详的五声音调。黎颂文在《八板》的文章中无不赞扬地说：86-97小节的音乐，为作曲家怎样用20世纪无调性技法去整合传统五声调性材料提供了一个好的范式^[34]。

在对多调性手法的运用上，能够创造性发挥，展现民间乐器的韵味。

在《多耶》的结尾高潮段中，作者用了连续的六和弦平行和声的写法来摹拟笙的合音效果。在左手低声快速流动音型的衬托下，高声部三声织体，音响丰满，色彩丰富。这里的手法处理对表现那种热烈欢腾的场面起到了锦上添花的作用。杨凌云在她的文章中写道：‘多耶’这种流行于侗地区的载舞歌曲，常在芦笙节中表演。而侗族对‘多调性’音响有特别的偏爱，他们常把不同调高的芦笙合在一起吹，以产生热闹的效果。^[35]笙是我国传统民间簧管乐器，由



于它特殊的结构,使它能同时发出多声的音响,能奏和声,具有丰富的表现力,历史上,曾有一位俄国人称赞笙是最受欢迎的中国管风琴。在中国钢琴作品中,许多作曲家喜用平行和声来模拟笙的和音效果,如:蒋祖馨《庙会组曲—芦笙》等,虽然这种技法不是陈怡首创,但,她的创新在于将多调性的“调思维”融于对民间乐器的表现,从而产生一种新奇、异样的音响,这不是简单对芦笙和音效果的模仿,而是从音乐表现的实际需要出发,在追求民族风格的同时又使音乐具有现代的气质,用现代人的观念来演绎传统。

2、在音高旋律上,音高集合[0, 2, 5],陈怡对[0、2、5]情有独钟,在很多作品中都不同程度的得到了运用,是陈怡的民族性语言的标志。在《多耶》中作者创造性的把[0, 2, 5]作为连接“多耶”素材和京剧素材的桥梁,集合原形及变体在乐曲中被广泛的运用,成为贯穿两种材料的纽带,使得两种风格不一的素材有机地统一于作品中;《小京锣》也是如此;[0, 2, 5]将两个个性鲜明的形象和谐地统一在一起;在运用民间音乐素材进行创作时,很少直接引用原曲旋律,在领悟民间音乐素材韵味风格的基础上,生发出新的旋律语言,既求其变,又万变不离其中,塑造出带有时代印记的新的音乐形象,传达时代的气息。《猜调》是一首真正富有民族韵味的作品,对于几乎任何一个中国人来讲,这首歌曲是再不能耳熟能详了,但是在钢琴作品中很难找到与原曲完全相同的一句,作曲家在演绎它时用一种符合当代审美心理和审美趣味的音乐语言富有了它新的气质与风格。

3、在形式上,内容决定形式,题材内容的创新,直接关系到形式的创新。除《琴箫吟》《豫调》是本于传统的单三部曲式结构外,其余的结构都独具个性。二部性结构的《气》,根据“黄金分割”的原理来安排段落,设置整体和每个段落的高潮点^[36];《遇》,则以中间一段简短的散板作为前后两个长度相等部分的分界线,使得因多节拍变化而显得无序的前半部分与相对有序的后半部分,在对比中获得统一。同样,基于变奏原则,但没有遵循传统变奏曲式,而是根据主题特性动机进行发展的《猜调》《八板》也显示出了它们在音乐上的魅力。

还有在对“鱼和八”锣鼓牌子的创新性运用,她不局限于“鱼和八”节拍组合的数理本身,而是根据它所蕴含的阴阳互动的理念来运用,对于“八板”



节奏，不同作品中表现的形态各不一样，可谓常用常新，在《八板》中完整节奏的体现，在《咏松筠》中序列技法结合八板传统节奏，在《气》中钢琴八度技术对八板节奏的表现等。

这些中西技法的融合式运用，正是陈怡在技术上不断追求创新的结果。不过，这种创新是建立在传统基础上的创新，这种传统既是中国的，也是外国的；是久远历史延续至今的，也是现代文化的新积淀。

结 语

一、陈怡的钢琴音乐有着鲜明的个性、民族性、世界性

个性是“一个艺术家区别于其他艺术家的主观方面各种具相对稳定性的明显特征的总和……集中表现在如下两个方面：一是对于现实美的独特的感受和认识，一是独特的表现方法”^[37]。没有个性的艺术是没有生命的艺术。一方面，陈怡立足于生活、立足于传统文化、立足于人性的表达，以此为出发点，构建音乐作品的题材，从而表现出作曲家在现实审美感受和理性上的独特认识，另一方面，陈怡能打破中与西、古与今的界线，只要能为“我”所用的技术，她都充分大胆的运用，并力求创新，从而体现出自己在艺术表现方法上的原创性和独特性。她的音乐，热情大气而有感染力，在持续的紧张气氛中充满了奇妙的灵活性。

音乐的民族性是指一个民族特有的心理特征、思维方式、表现方法、审美情趣在音乐上的综合反映。这种综合反映形成音乐中最基本的内涵—民族精神。对于任何一个成长于自己本民族文化中的作曲家来说，在创作的个性中，必然会体现出本民族的性格和精神。陈怡是从中国音乐文化中走向世界的著名作曲家，由于作者曾长期生活在中国，深受中国传统文化、民间文化的熏陶，因此，她的作品与中国民族音乐传统有着密不可分的、千丝万缕的联系。从题



材内容到体裁形式，从技术手法的运用到审美情趣的追求，无论哪首作品，陈怡都力求表现中国味、中国气质、中国风格，总之她的创作心理是构建在中国传统音乐文化的基础之上的，她的艺术风格是根植于古老而富有特色的民族文化之中的。正如她自己所说：“我们在世界乐坛上奋斗，就是为了让更多的人认识 and 了解中国音乐。”“我一直运用中国音乐语言来谱写我的作品，因为只有运用自己的音乐语言，才能创作出自然的不是人为的具有民族特色的作品^[38]。

陈怡钢琴音乐在鲜明的个性与民族性中，也蕴含着世界性。这主要表现在音乐语言的融合性中，她善于运用现代技法结合本民族丰富音乐资源进行创作，用现代人的观念去演绎传统，在创作中融合中西文化因素。一位美国音乐评论家曾这样说：“从中国与西方文化观念的融合中创造她自己的音乐语言这方面来看，她正处在成功的边沿^[39]。陈怡钢琴音乐中的融合不是有意的“拼贴”，而是一种自觉的下意识的融合，是血液中自然的追求。从她的钢琴音乐来看，虽然其音乐形式千差万别，然而“决定它们内在特性与质量的中心思想是一脉相承的。这就是通过在艺术上的不断创造与更新寻求中西艺术在更高一个层次上的结合^[40]。这种结合，使她的作品表现了人类共同和普遍的思想感情（如人性、生命、宇宙等），从而成为为世界人民所共赏的艺术。个性、民族性、世界性，它们三者不是孤立的，而是一个不可分割的整体，民族性世界性寓于个性之中，个性体现着民族性和世界性。

二、陈怡钢琴音乐是中国现代钢琴音乐的重要组成部分

20世纪百年中国钢琴之路是曲折艰难之路，是继承与创新的过程。作为中国“新潮音乐”的代表作曲家之一，她的钢琴音乐在一定程度上代表了中国20世纪80年代以来的创作水平，是20世纪中国钢琴音乐发展史中的一个重要组成部分，另一方面，作为国际上的知名作曲家，她的很多作品得到音乐同仁的认可，屡获殊荣，从而在世界音乐舞台上弘扬了以中国为代表的东方优秀传统，扩大了中国音乐文化在国际上的地位和影响。



注 释

- [1] 参照网络资料《华裔作曲家陈怡和她的音乐》(香港中文大学整理)
- [2] 参照 www.presser.com 提供的目录
- [3][4] 引自黎颂文《“新潮”作曲家陈怡及其部分作品简介》，《星海音乐学院学报》2002，3 第 44 页
- [5][6] 同上，黎颂文与作曲家的私人书信来往
- [7] 引自王安国《多耶与陈怡》，《人民音乐》1985，第 22 页
- [8] 引自李吉提《曲式与作品分析》，北京，中央民族大学出版社，2003 年，第 496 页
- [9] 引自杨凌云《现代技法与民族民间音乐的化合》，《黄钟》2002，4，第 39 页
- [10] 引自李诗源《当代中国音乐的节奏语言》，《交响》1994，1，第 31 页
- [11] 引自李诗源《当代中国音乐的节奏语言》，《交响》1994，1，第 34 页
- [12] 根据笔者同作曲家的电子邮件
- [13] 参照张音《钢琴曲猜调的两种不同演绎》，《民族艺术研究》，1999，4，第 74 页
- [14] 参照童昕《老八板旋律在三首现代音乐作品的音高集合》，《黄钟》1998，4 第 26 页
- [15] Li Songwen: 《Piano Solo Ba Ban by Chen Yi》，Journal of Music in China, 2001: page261 paragraph three
- [16] Li Songwen: 《Piano Solo Ba Ban by Chen Yi》，Journal of Music in China, 2001: page263 paragraph four
- [17] Li Songwen: 《Piano Solo Ba Ban by Chen Yi》，Journal of Music in China, 2001: page264 paragraph two
- [18] Li Songwen: 《Piano Solo Ba Ban by Chen Yi》，Journal of Music in China, 2001: page260 paragraph two
- [19] DuYaXiong: 《BaBan and its Form:a Study in Aesthetics》，Journal of Music in China, 1999,1 page:96



- [20] Du YaXiong: 《BaBan and its Form:a Study in Aesthetics》, Journal of Music in China, 1999,1 page:97
- [21] 引自黎颂文《“新潮”作曲家陈怡及其部分作品简介》,《星海音乐学院学报》2002, 3, 第45页
- [22]参照郑英烈《序列音乐写作基础》,上海音乐出版社,1989, 12, 第22页
- [23] 引自黎颂文《“新潮”作曲家陈怡及其部分作品简介》,《星海音乐学院学报》2002, 3, 第46页
- [24] 引自张前《音乐欣赏心理分析》,人民音乐出版社,1983, 9, 第7页
- [54] 引自金湘《谈谈陈怡》,《人民音乐》2001, 9, 第24页
- [26] 引自黎颂文《“新潮”作曲家陈怡及其部分作品简介》,《星海音乐学院学报》2002, 3, 第45页
- [27] 参照张前《音乐欣赏心理分析》,人民音乐出版社,1983, 9, 第4页
- [28][29] 引自赵晓生《钢琴演奏之道》,湖南教育出版社,1991, 12, 第42页
- [30][31]引自《气》的创作题记
- [32]引自金湘《谈谈陈怡》,《人民音乐》2001, 9, 第25页
- [33] 引自《琴箫吟》的创作题记
- [34] 引自 Li Songwen: 《Piano Solo Ba Ban by Chen Y》,《Journal of Music in China》, 2001, 2 page 267 one paragraph
- [35] 引自杨凌云《现代技法与民族民间音乐的化合》,《黄钟》2002, 4, 第40页
- [36] Guo Xin: 《Eastern and Western Techniques in Chen Yi'sQi》 1999,1page:129 four paragraph
- [37] 引自王朝闻《美学概论》,北京人民出版社,1981, 第151页
- [38][39]引自网络资料《来自大洋彼岸的春之声》www·bh2000·net
- [40] 引自黎颂文《“新潮”作曲家陈怡及其部分作品简介》《星海音乐学院学报》2002, 3 第47页
- [41]引自网络资料《著名华裔作曲家陈怡和她的音乐》香港中文大学整理



附录 一： 参考文献

一、专著

- [1] 辛丰年 《钢琴文化 300 年》，生活·读书·新知 三联书店 1995 年 4 月
- [2] 冯光珏 《20 世纪中国音乐思考》 中国文联出版社 1999 年 7 月
- [3] 罗忠 杨通八 《现代音乐欣赏辞典》 高等教育出版社 1996 年 11 月
- [4] 童道锦 孙明珠 《中国钢琴作品的分析与演奏》 人民音乐出版社
- [5] 梁茂春 《中国当代音乐》，北京广播学院出版社 1994 年 2 月
- [6] 吴国嘉 高晓光 《钢琴艺术博览》，奥林皮克出版社 1997 年 7 月
- [7] 金湘 《困惑与求索——一个作曲家的思考》，上海音乐出版社 2003 年 3 月
- [8] 钟子林 《西方现代音乐概述》，人民音乐出版社 1991 年 6 月
- [9] 郑兴三 《钢琴音乐文选》，厦门大学出版社 1999 年 9 月
- [10] 郑英烈 《序列音乐写作基础》，上海音乐出版社 1989 年 12 月
- [11] 李吉提 《曲式与作品分析》，中央民族大学出版社 2003 年 4 月
- [12] 刘元举 《钢琴时代》，时事出版社 2001 年 10 月
- [13] 彭志敏 《音乐分析基础教程》，人民音乐出版社 1997 年 9 月
- [14] 王安国 《现代和声与中国作品研究》，西南师范大学出版社 2004 年 1 月
- [15] (美) 库斯特卡 《20 世纪音乐的素材与技法》 人民音乐出版社 2002 年 1 月

二、论文

- [1] 吴英莲 《巴洛克、古典主义时期、浪漫主义时期、近现代钢琴演奏风格比较》，《锦州师范学院学报》2003 年第 1 期
- [2] 郭立红 《从中国钢琴作品看钢琴音乐的民族化》，《漳州师范学院学报》2003 年第 1 期
- [3] 张 音 《钢琴曲《猜调》的两种不同演绎》，《民族艺术研究》 1999 年第



4 期

- [4] 舒泽池 《“现代技法”与中国现代音乐创作》，《中国音乐学》 1987 年第 2 期
- [5] 尹新春 《钢琴音乐历史探微》，《韶关学院学报》 2002 年第 5 期
- [6] 连 苹 《试论中国现当代钢琴音乐的创作取向》，《汕头大学学报》 1997 年第 4 期
- [7] 顾耿中 《中国钢琴音乐的发展之路》，《盐城师专学报》 1997 年第 4 期
- [8] 韩曼林 《浅谈中国钢琴作品及其在教学中的应用》，《音乐教育研究》 1997 年第 2 期
- [9] 倪 妮 《音色联想与音乐风格——关于中国钢琴音乐教学的探索》，《沈阳音乐学院学报》 1996 年第 3 期
- [10] 莫铮 庞莉 《试析钢琴演奏技法的时代风格性变化》，《音乐探索》 2002 年第 3 期
- [11] 潘永华 《侗族民族歌舞多耶初探》，《中国音乐》 2002 年第 4 期
- [12] 吴晓娜 陈永 《中国钢琴音乐教育中的“母语渗透”》，《黄钟》 2001 年第 1 期
- [13] 王文俐 《中国钢琴曲的民族化技法技法简析》，《中国音乐》 2001 年第 3 期
- [14] 陈旭 《中国钢琴音乐的创作及其启示》，《音乐研究》 2001 年第 12 期
- [15] 何上峰 《二十世纪现代音乐中的钢琴艺术》，《音乐艺术》
- [16] 邓育文 《“源”与“流”——从中国钢琴创作与西方现代乐派谈起》，《兵团教育学院学报》 2000. 第 3 期
- [17] 杜晓十 《对我国音乐创作中和声民族风格发展历史的回顾与思考》，《北京师范学院学报》 1990 年第 5 期
- [18] 汪毓和 《对中国近百年音乐发展的一些思考》，《中央音乐学院学报》 1996 年第 3 期
- [19] 李诗原 《当代中国音乐的节奏语言》，《交响》 1994 年第 1 期
- [20] 李晨 《透视现代钢琴音乐》，《中国音乐》 2003 年第 3 期
- [21] 魏廷格 《我国钢琴音乐创作的发展》，《音乐研究》 1983 年 第 2 期
- [22] 魏廷格 《从中国钢琴曲看传统音乐与当代音乐创作的关系》，《中国音乐学》 1987. 第 3 期



- [23] 扬凌云《现代技法与民族民间音乐的化合—论钢琴曲“多耶”的创作特征》，
《黄钟》2002. 第4期
- [24] 王爽《民族的文化创作的源泉—简述不同类型中国钢琴音乐作品》，《乐府
新声》2003年第1期
- [25] 黎颂文《新潮作曲家陈怡及其部分作品简介》，《星海音乐学院学报》2002
年第3期
- [26] 石城子《新潮音乐评析》，《文艺理论与批评》1995年第4期
- [27] 孙般《21世纪多元化的音乐世纪》，《交响》1998年第2期
- [28] 汪毓和《对建国50年来中国钢琴音乐发展的回顾与展望》，《钢琴艺术》
1999年第5期
- [29] 金湘《谈谈陈怡》，《人民音乐》2001年第9期
- [30] 刘洁《巾帼不让须眉—陈怡作品音乐会析评》，《人民音乐》2001年第9期
- [31] 钱彤《80年代中国内地流行歌曲崛起的社会动因》，《乐府新声》2002年
第4期
- [32] 童昕《“老六板”旋律在三首近现代音乐作品中的音高集合》，《黄钟》1998
年第4期
- [33] 管建华《新的色彩的追求—中国钢琴曲三首评略》，《钢琴艺术》1997
年第1期
- [34] 饶余燕《贵在探索创新—朱践耳的钢琴创作简析》，《钢琴艺术》2002年
第2期
- [35] 王安国《在音乐教化和艺术审美的广阔空间—中国大陆当代音乐创作的
多发展状态及复合文化品位》，《人民音乐》1998年第10期
- [36] 王安国《多耶与陈怡》，《人民音乐》1986年第期
- [37] 梁茂春《中国近现代音乐史提要（五）》，《中央音乐学院学报》1985年第
4期
- [38] 论文集《和声的民族风格与现代技法》
- [39] 林海《诗意盎然出绝句—陈铭志八首钢琴小品》，《音乐爱好者》1984年
第4期
- [40] Li Songwen: 《Piano Solo Ba Ban by Chen Yi》，Journal of Music in China,



2001, 1

- [41] DuYaXiong: 《BaBan and its Form:a Study in Aesthetics》, 《Journal of Music in China》 1999 , 1



附录二： 陈怡获得重要荣誉的作品与作曲委约简介^[41]

- (一) 一九八三年，获中央音乐学院教材作曲奖：中提琴协奏曲《弦诗》
- (二) 一九八四年，获中国儿童钢琴比赛征曲奖：钢琴独奏《豫调》
- (三) 一九八五年，获中国全国第四届音乐作品评奖一等奖：钢琴独奏《多耶》（后作二管弦乐版本）
- (四) 一九八六年，获中央音乐学院民乐教材作曲奖：小合奏《楔子》
- (五) 一九八七年，获中国全国合唱音乐作品比赛奖：无伴奏合唱《芭蕉树》
- (六) 一九八八年，获选美国佐治亚大学木管五重奏研讨会优秀作品：《木管五重奏》（八七年作曲家会议首演）
- (七) 一九八八年，获美国阿斯本音乐节奖学金，首演室内乐作品《遇》
- (八) 一九八八年，获美国纽约州艺术委员会作曲委约奖：民乐合奏《潮音》（纽约长风中乐团首演）
- (九) 一九八九年，代表中国作曲家入选拍摄国际现代音乐协会制作的系列影片《音响与寂静》
- (十) 一九八九年，获美国费什青少年钢琴比赛作曲委约奖：钢琴独奏《猜调》
- (十一) 一九八九年及九〇年，获香港中乐团作曲委约：《序曲》和《序曲第二号》（同年于香港首演）
- (十二) 一九九一年，为纽约新音乐团在哥大的十月新作品音乐会创作琵琶独奏《点》（由吴蛮首演）
- (十三) 一九九一年，获美国纽约布鲁克林交响乐团作曲委约：《钢琴协奏曲》（九四年于纽约首演）
- (十四) 一九九二年，获美国纽约凯里基金会作曲委约奖：八重奏《烁》（同年由纽约新音乐团首演）
- (十五) 一九九三年，获台北市市立国乐团作曲委约：琵琶协奏曲《琵琶韵》（同年于纽约首演）



- (十六) 一九九三年, 获美国福特基金会作曲委约: 《第二交响曲》(九四年美国妇女爱乐乐团首演)
- (十七) 一九九三年, 获美国普罗音乐基金会和爱丽亚第三现代乐团作曲委约: 混合三重奏 / 四重奏《咏松筠》(九四年于纽约与波士顿首演)
- (十八) 一九九三年, 获美国作曲家基金会作曲委约: 《中国民歌合唱》(九四年由钱蒂克利尔男声合唱团首演)
- (十九) 一九九四年, 获美国优秀妇女作曲家奖(美国妇女作曲家咨询中心)
- (二十) 一九九四年, 获美国加州圣荷西室内管弦乐团委约: 弦乐队合奏《朔》(九五年首演)
- (二十一) 一九九四年, 获美国作曲家基金会作曲委约: 管弦乐《歌墟》(九五年由美国妇女爱乐交响乐团首演)
- (二十二) 一九九四年, 获美国加州奥克兰青年交响乐团作曲委约: 管弦乐《线性艺术》(九五年首演)
- (二十三) 一九九四年, 获美国作曲家基金会作曲委约: 无伴奏合唱《唐诗》(九五年由钱蒂克利尔合唱团首演)
- (二十四) 一九九五年, 获美国皮奥里亚大学作曲委约: 合唱与乐队《唐诗大合唱》(同年于美国伊利诺州首演)
- (二十五) 一九九五年, 获美国作曲家基金会、创作艺术基金会、旧金山艺术基金会委约: (九六年由美国妇女爱乐与钱蒂克利尔首演)
- (二十六) 一九九五年, 获美国国家艺术委员会作曲奖金: 长笛协奏曲《金笛》(为詹姆斯·高维而作)
- (二十七) 一九九五年, 获哈佛大学弗伦音乐基金会作曲委约奖: 《胡琴组曲》(为胡琴与克罗诺斯四重奏团而作)
- (二十八) 一九九六年, 获美国学术与艺术创作领域具权威性的古根汉纪念基金会作曲研究奖金
- (二十九) 一九九六年, 获美国国家文学艺术院利伯森作曲家奖(管弦乐《歌墟》)
- (三十) 一九九六年, 获美国吉维塔拉基金会奖金: 九七年七月在意大利吉维塔拉文艺创作院作曲



- (三十一) 一九九六年, 纽约大学妇女音乐中心最杰出音乐家奖金
- (三十二) 一九九六年, 凯里基金会和科普兰音乐基金会唱片制作奖金(室乐专辑)
- (三十三) 一九九七年, 美国伊塔卡音乐学院作曲委约: 无伴奏合唱《春晓》
- (三十四) 一九九七年, 美国阿伯特作曲家大奖(《中国神话大合唱》)
- (三十五) 一九九七年, 美国国会图书馆库兹维斯基作曲委约奖: 小提琴协奏曲《中国民族舞组曲》(二〇〇一年首演)
- (三十六) 一九九七年, 新加坡交响乐团作曲委约: 《打击乐协奏曲》(为葛兰妮而作, 一九九九年首演)
- (三十七) 一九九七年, 美国室内乐基金会委约奖: 木管五重奏《风》(一九九八年首演)
- (三十八) 一九九七年, 德国斯图加特室内管弦乐团委约: 弦乐队曲《琴箫吟与剑舞》(九八年首演)
- (三十九) 一九九七年, 旧金山女童合唱团作曲委约: 无伴奏童声合唱《中国古诗五首》(九九年首演)
- (四十) 一九九七年, 纽约新传统音乐基金会作曲委约: 大提琴与乐队协奏曲《艾莉诺之献礼》(九八年首演)
- (四十一) 一九九八年, 匹波迪音乐学院作曲委约: 管弦乐《动势》(一九九八年首演)
- (四十二) 一九九八年, 美国管风琴家协会作曲委约: 管风琴与管乐团协奏曲《敦煌幻想曲》(二〇〇〇年首演)
- (四十三) 一九九八年, 获马里兰州优秀妇女艺术家称号
- (四十四) 一九九八年, 纽约卡内基音乐厅作曲委约: 钢琴独奏《八板》(二〇〇〇年首演及收录于二十世纪优秀钢琴作品集)
- (四十五) 一九九九年, 美国作曲作词出版家协会及室乐协会优秀音乐会曲目组织奖(纽约长风中乐团)
- (四十六) 一九九九年, 美国得克萨斯州立大学第一届艾迪金作曲家大奖
- (四十七) 一九九九年, 密苏里州立大学音乐学院作曲委约: 为管乐团与合唱团而作《堪萨斯城随想曲》(二〇〇〇年首演)



- (四十八) 一九九九年, 美国作曲家协会作曲委约: 为儿童管乐团而作《庆春节》(二〇〇〇年首演并出版 CD-ROM)
- (四十九) 二〇〇〇年, 美国明尼苏达室乐协会委约, 巴罗国际作曲基金会委约奖: 为马友友而作的三重奏《宁》(二〇〇一年首演)
- (五十) 二〇〇〇年, 美国妇女爱乐交响乐团与美国作曲家管弦乐团联合委约, 美国国家艺术基金会作曲委约奖: 管弦乐《茶》
- (五十一) 二〇〇〇年, 美国基卡女声合唱团委约, 美国国家艺术基金会作曲委约奖: 女声无伴奏合唱《中国山歌五首》(二〇〇一年首演)
- (五十二) 二〇〇〇年, 美国费城新音乐团委约, 美国作曲家基金会作曲委约奖金: 室乐《如火如荼》(二〇〇二年首演)
- (五十三) 二〇〇〇年, 纽约艺术歌曲音乐节委约, 美国国家艺术基金会、美国作曲家基金会及美国作曲作词出版家协会作曲委约奖金: 女高或中音独唱与钢琴《明月》
- (五十四) 二〇〇〇年, 德尔奥兰合唱团作曲委约: 美国民歌无伴奏合唱《莎迪格鲁芙》(二〇〇一年首演)
- (五十五) 二〇〇一年, 德国斯图加特室内管弦乐团委约: 萨克管四重协奏曲《八音》(二〇〇一年首演)
- (五十六) 二〇〇一年, 美国俄州迈阿密大学作曲委约: 女高音, 女中音与混声无伴奏合唱《献给新世纪》(二〇〇二年首演)
- (五十七) 二〇〇一年, 获美国国家文学艺术院艾夫斯作曲大奖(管弦乐《动势》)
- (五十八) 二〇〇一年, 获美国作曲作词出版家协会杰出音乐会作曲家大奖
- (五十九) 二〇〇一年, 获第六届国际合唱节委约: 无伴奏混声合唱《花落知多少》(二〇〇二年首演)
- (六十) 二〇〇一年获美国伊塔卡音乐学院作曲委约: 无伴奏混声合唱《玄》(二〇〇一年首演)
- (六十一) 二〇〇一年, 获美国波士顿新音乐团委约: 室乐《舞雩》(二〇〇二年首演)
- (六十二) 二〇〇一年, 获美国纽约艾利门弦乐四重奏团委约: 弦乐四重奏《烧》(二〇〇三年首演)



- (六十三) 二〇〇二年，获美国应氏弦乐四重奏团委约：弦乐四重奏《在堪萨斯城春节联欢晚会上》（二〇〇三年首演）
- (六十四) 二〇〇一年，获美国纽约凯里基金会委约：为长风中乐团作之室乐曲《中国寓言故事》（二〇〇二年首演）
- (六十五) 二〇〇二年，获美国西亚图交响乐团作曲委约：《第三交响曲》（二〇〇四年首演）
- (六十六) 二〇〇二年，获大提琴家马友友和美国加州太平洋交响乐团委约：大提琴协奏曲《叙事曲，舞曲和幻想曲》（二〇〇四年首演）
- (六十七) 二〇〇二年，获美国纽约林肯中心室内乐协会两年一度作曲大奖
- (六十八) 二〇〇二年，获科普兰室内乐团，美国纽约州文艺基金会委约奖金：室乐曲《春夜喜雨》（二〇〇四年首演）
- (六十九) 二〇〇二年，获美国纽约圣路克斯管弦乐团委约：管弦乐《卡拉摩尔之夏》（二〇〇三年夏首演）
- (七十) 二〇〇二年，英国儿童钢琴考级教科书作曲委约：钢琴独奏《唱山歌》（二〇〇四年出版）
- (七十一) 二〇〇二年，获美国斯诺基金会文化友好大使奖
- (七十二) 二〇〇二年，获美国作曲家基金会和美国交响乐团协会驻团作曲家奖：（出席西雅图交响乐团二〇〇四现代音乐节）
- (七十三) 二〇〇三年，获美国作曲家基金会作曲委约奖金：室内乐《中国古代舞组曲》和《静夜思》（二〇〇四年五月纽约林肯中心首演）
- (七十四) 二〇〇三年，获瑞士琉森音乐节，ROCHE 公司，美国克利夫兰交响乐团与卡内基音乐厅联合委约：管弦乐《乐队协奏曲》（二〇〇五年首演）
- (七十五) 二〇〇三年，获美国马里兰青年交响乐团委约：管弦乐曲（二〇〇五年首演）
- (七十六) 二〇〇三年，获德国德雷斯頓小交响乐团委约：为王峥嵘而作的小提琴协奏曲（二〇〇五年十月九日德国德雷斯頓大歌剧院首演）



后 记

光阴荏苒，岁月流逝，三年的研究生生活即将成为过去，回想这一切，心中充满了无限的感慨。

导师张昌年教授在专业技术上对我严格要求，倾注了大量的时间和心血，她的认真严谨使我终生不忘。在此，表示最衷心的感谢。

在论文的准备阶段，李方元教授、吴晓娜副教授给了悉心的关怀和帮助。他们对文章的宏观性指导，使我的思路得以理顺，他们热情的态度，令我感激不尽。最让人难忘的是陈永老师，他为我提供了无私的帮助，在百忙之中抽出时间辅导我，修改文字，教会我很多论文写作的技巧，使我受益非浅。

同时，我还要感谢袁善琦、韩勋国、黄任歌、田晓宝、彭小玲等老师，正是他（她）们无微不至的关怀和鼓励才使我在学业上能够不断的进步。

在我读书期间，我的家人在经济上、精神上一如既往、全力以赴地支持我、理解我，因为工作、学习的繁忙，我几乎没有更多的时间来陪伴他们……

还有那些默默无闻的朋友，他们帮我收集资料、翻译英文，使我的论文得以顺利完成。

由于本人能力有限，在研究过程中难免会有疏漏，不足之处请予以批评和指正。

书山有路勤为径：在未来的日子里，我将以此为起点，进一步把本选题作更深层、更广度的研究，以此来报答所有帮助我、关心我的老师和朋友，同时也是对自己学业的促进和提升。

张 凯
武昌桂子山
2004.5.28