

唐建平

采访时间：2011年1月

采访地点：中央音乐学院

让音乐创作和自己民族文化有紧密关系，是中国音乐创作在很长时期中形成的习惯，这些习惯的形成有些时候是有目的，有些时候是下意识的。中国人民对文化的情感，对生活的情感，对于历史以及人之间的感情交流影响和渗透在中国作曲家的创作当中，无论是下意识也好，有目的也好，这样的现实是十分明显的。我亦认为音乐是人创造的。人写音乐，应该是为人本身自己来用的，它不是为了别的，所以中国人创作音乐和中国民族文化有紧密关系就十分自然。当然，我承认，人的情感多种多样，对于民族文化的接受和理解也不同。

但我也这样认为：真正的中国作曲家在创作中不应被局限于中国文化。通过本民族、本文化去作为一个门槛、一个途径进入到人与人之间的情感、意识、文化等交流的层面。当然我是中国人，我从中国人走到这条最高的境界。那么加拿大人以西方为出发点向前走。他也可以了解到中国的文化，甚至用中国的文化来创作。无论中国人还是西方人，无论是从西方还是从东方向前走，音乐通过自己的文化实现自己的艺术目标。其实殊途同归。

因为这个话题可以说的很大，我们中国人有句话叫“盲人摸象”，我们在这个文化当中不论是多么有见识的人，都有局限。就算最伟大的哲学家，把他的历史背景放大一千倍，他也可能受到局限，就和“盲人摸象”一样。但是我们在谈音乐文化，或多或少都有个时代文化的界定。比如西方人，大部分的西方音乐作曲家都有从专业音乐创作兴起到现在的背景。

但是近代这个时期，我觉得人类的社会告别了农业文明，走入了工业文明，一直到现代，那么，属于过去陶渊明世外桃源的情感，和现在身处高楼林立机器厂房的情感是不一样的。中国的文化更多还以过去农业时期文化特点为主要标志。西方则从文艺复兴开始。很清楚从那个阶段文化就变了。所以人们想的东西：人文主义、生命、死等，这些东西和古中国不一样。

我们谈起音乐创作，大部分是从文艺复兴及工业革命后，艺术在头脑中形成。其实我们谈西方艺术，往往是在谈巴赫以前的历史，而不是从巴哈以后到当代的音乐。相比西方和中国，中国文化的特点是古代文明封建社会时间比较长，更多地是农业文化和农民的色彩。而中国现代文化发展则受到西方文艺复兴后艺术思想的深远影响。

这两个方面的影响，我觉得现在可能比西方的要多。中国是红色政权，从毛泽东时期讲的就是“古为今用，洋为中用”的融合，不管那个时期音乐主张是为政治服务——他的思想方法就是融合西方和中国的过程。但是相比之下，西方作曲家因为近代的音乐文化强势，大多数作曲家创作的目光主要是关注自己文化之内的事。也有一些作家把他的目光看向东方，也让西方音乐融汇了很多不一样的东西。就像歌剧《图兰朵》，普契尼把中国民歌构筑成他的音乐语言基础。而德彪西则从嚧美兰音乐中获得重要启发。作曲家超越自己的文化，同时又丰富了自己的文化。其实，我作为东方人，在学习音乐的过程，就是在学习融合东西方音乐文化。我总觉得，西方音乐的音乐中，人的逻辑思维和理性的东西更多，有很多作曲家认为音乐需要这两种东西。音乐创作若不体现这样的追求，其作品的艺术价值会受到怀疑。

我在中国作曲家当中，特别是在中国国内有很大影响。也有一些让人喜欢的作品。我的作品成功的原因，是我的音乐创作不在乎是否合乎当代作曲界对于音乐作品评价的价值标准，甚至可以说和我们当代音乐创作

主流背道而驰。比如说琵琶协奏曲《春秋》，“春秋”作为标题，不是表现春天和秋天，它来自中国历史，是中国文化的代名词。以这样的观念指导创作，我找到了作品通达普通人心灵的文化通道。尽管作品曾经被一些作曲家和演奏家提出过疑问，但是16年过去了，这个作品始终是中国琵琶界最为认可和最受欢迎的。这个音乐作品综合了西方音乐和东方音乐的特点，没有描写情节和某个人，而是那个时期大家的一种情感融入，是抽象的。中国人对于音乐的抽象和西方人不同。西方的奏鸣曲讲究的是一种理性的逻辑形式，只要按这个理性来写，音乐作品就有了形式上的基础。但是中国人过去的音乐中很少有这样的形式。我们都是讲究随性而为，但是心灵沟通很贴近。所以中国音乐更多是具体的，西方音乐更多是抽象的。

中国作曲家选择文化题材，这个作品取材中国古代诗人曹植的《洛神赋》。读了这首诗我真是很感动，没想到那个时期，无论是作为曹操的儿子，还是作为帝王将相的代表人物，他那种内心美丽的浪漫情感特别让人感动。体现中国人很早时期的浪漫主义情感，即爱的向往与破灭和内心的压抑感。其文学成就也影响了后代文人，如“凌波微步”这样对仙女在水面行走美丽的形容，就被金庸使用在他的作品《天龙八部》中。愿望情怀回头看，人神的交流，这是一篇旷世奇篇。于是我想把那意境写出来，挑战自己，让自己的音乐达到“凌波微步、愿望情怀”的境界。

其实在构思这种带有情感色彩音乐的时候，音乐是可以将题材情感和个人情感连接起来、或转化为个人情感的。读了这个诗歌让我感动后，心中流出的音乐让我感觉和诗歌中的文学形象很适合。音乐的意境和乐器的音色也密不可分，和点状而又悠缓哀婉的旋律构成空灵的音乐。随着水落音乐的增长，就像一个洛水之神出来一样。这样的音乐效果，就像德彪西钢琴曲《被水淹没的教堂》一样，教堂从水里缓缓升上来，很形象。古代人对我的作品影响和西方作品对我的影响其实是等同的，都是过去式的过去文化，是财富、是历史，而不是法则。因为有了这么多的历史财富，我能够获得的感动和创作灵感指引我寻找合适的技术手段。

这个音乐很简单，就是中国的古典美。中国音乐是怎么样？过去有曲和词，翻译成西方文字未必能明白。唐诗宋词本身就带有音律和情愫，比如“床前明月光”这个词的歌唱性特点在于一个字一个音，诗词就是一字一音，因为是以字来确定音乐的。为什么一听就知道是中国的音乐呢？因为古诗词有节奏，节奏就是音乐。

〔唱〕这个大概有六拍，跟词的五个字的、七个字的差不多。这个是节奏的规律性特点，而中国元代以来盛行的“曲”则是一咏三叹，一个字带出好几个音。中国戏曲中习惯的说法是“拖腔”。

这个“司水之神”，符合中国古曲的曲风，旋律具有一字一音的特点。

这个曲子受西方变奏结构的影响，每一段构成一个整体，一共有十个题目，各自都有一个过渡，一些规范节奏，但是方法没有固定，让观众有个缓冲，再进到越来越快的节奏中。变奏曲就是几个变奏为一组，有些快有些慢，像流云就慢一点，戏水就快一点。有些段落很快，就长一些，有些段落很慢，就短一些。

第一个曲子就是水落，第二个是师水之神，第三个就是华而柔纳，端庄敬仰，这一段是和下面的曲子的链接，用笛子飘逸地拉开。就进入到凌波微步，这个女神在水上行走，凌波微步比较动感，像一段美的声音传来。

凌波微步就是一些轻的有弹性的脚步声，感觉像蜻蜓点水一样。而接下来的鼓浪清云就比它更豪华，把浪涌起来。这就是随着音乐的展开而发展的。

首先是先读诗，因为它是个特殊的形象，要理解诗的意思和画面的追求，例如“凌波微步”就是你在波浪上细细地走着；“鼓浪清云”就是浪涌起来，音乐还在伴随着；“如风卷雪”就是形容风吹过，像雪花一样的浪花卷起。这些东西综合起来都有联系，它的音乐形象就是仙女与水。它是客观的形象，你被这种美吸引了，美通过风和浪的形象来感动我们。你得到美的东西就会形容它。音乐是变的，你看到一样东西就会去想，接着进入到人的情感。它和音乐联系在一起，从而触景生情。随着音乐进入高潮，一直到华彩的部分，再到引子的愿望回头，空灵地就像生活中一些美好的事物在现实中无法得到。曹植的诗源于他的失落感，对13

于自己人生的感慨。我写这个音乐的时候没有这个感慨，但是我觉得人都可以对于悲伤的事产生共鸣，音乐家为了创作作品，就要运用各种各样的情感。这个创作是受到诗的感动，并不说我一定要有一样的情节。譬如说，仙女的凌波微步我并没有真正见到过，但是你能感觉得到。顾望回头，你可以理解为对人生的感慨，回头看到自己的错误。这就是通过中国文化的门槛进入到人类共同的情感世界中的具体例证。简单地说，就是人希望得到自己理想的挚爱，但是现实世界中却很难实现。所以悲剧情感在绝大多数人身上都是存在的。

通过中国文化的门槛，进入到人类共同的情感当中。顾往怀愁，最后是人神道殊，就是满怀离愁，慢慢地与自己的理想擦肩远去。这个题材和这次活动有共同点。作品中的人和神不能走到一起。这次活动则是要让西方和东方音乐融合在一起，虽然东西方文化根源不同，但是会在我们的努力中，在我们的作品中融合起来。

对于某个具体作品而言，各自的情况不同，我不能具体说什么。但是对于作品的创作观念上，大家能够进行深刻的思索，对这个话题进行讨论，进行更有价值的深入认识。譬如，最简单的问题：音乐为什么要写？为什么而写？如果站在现代音乐的角度来讲，因为过去的音乐成为了经典，技术的不同或者是要为中国的乐器创作。过去20年，中国始终在学习研究西方现代、当代的音乐，很少去研究中国的琵琶古曲。其实中国人从小到大，在语言文化土壤上，每天都在受影响，缺的是在音乐发展的技术和手段上的处理。《洛之神》的音乐气质情感是中国的，完成的手段是西方的。中国和西方和加拿大的作曲家视野不同，中国的优势在于自己独特的文化，而西方人却没有去一一了解。这次的活动是西方对于世界历史文化的补课，让他们去了解世界上其他的文化。而我们也在不断地学习中，比如对古希腊、古埃及的学习。

中国人想要对文化了解，对于西方的学习是一种学问，就像很多外国人也在学习中国的文化，这也是我们组织这次活动的意义。有文化的人必须知道其他国家的知识。这就是由于西方文化现代的发展有阻碍的原因。

我买过一个加拿大著名作曲家的乐谱，他在音乐上非常有创意。还有我对于德国当代的音乐作曲也很熟悉，这些都是大家在过去的音乐当中寻找的突破。让人遗憾的结果是，每个个体都很难去突破，因为大家都是文化土壤的一小部分，比如说音与音之间的处理，形成音乐后，对于更多需要音乐的人是什么结果？这是当代作曲家很少考虑的东西。因为他们有自己狭小的圈子，只是埋头做自己的东西，导致这个圈里面的作曲家往往都在做一样的事情。尽管你在寻找这样事物，但并不一定是种需求。我敬佩这种做学问的态度，但是还是要面对问题：音乐如何去面对需要音乐的人？对我而言，我在意的是无论我用什么手段写音乐，我都希望它能面对普通人需要音乐的要求。我过去做过一个作品，是非常现代的，但同时有强烈的中国风格。音乐家拉登曼听完后，给我写了封信，认为我在现代音乐和大众需求上做得比他自己要好。他的话并没有让我觉得我真的那么优秀，而觉得这是种对音乐的态度，就是怎样面对历史未来、面对普通人、面对当代作曲家。特别是音乐学院的教授往往在于更多的学问的理性和逻辑，而忽略大众的需求。我理解这种态度，我在教育学生的时候也是会解释这种音乐手段如何理性，但另一层面要求他们对于音乐怎样才能有更好的效果和感觉。

作为音乐学院的教授，教育学生时比较注重理性和逻辑，这是一般的理解，但并不是说全部是这样。现在很多人也关注于突破僵化的理性，就我个人而言，创作理念和教育理念是用最抽象的教条来寻找最丰富的音乐。作曲需要清楚教条和逻辑，比如需要应该怎么做、如何去做的理性的技术，知道 $1+1=2$ ，但是很多东西也并不是 $1+1=2$ 。通过一些办法产生很多基本点和不同点。比如贝多芬、莫扎特、柴可夫斯基到现代都是运用一样的手段作曲，但是产生的音乐不同，变化的具体的手段就是作曲家最需要学习的。

第一个是解决语言的问题，就是让人喜不喜欢；语言问题结合作曲的技术就是音乐材料的问题。每个作曲家作曲都是不同的，对于我而言，我熟悉音乐结构，特别是音乐语言、音乐形象、音乐材料的发展的观念，我可以使各种各样的手段，因为西方音乐不仅仅是贝多芬这样单向发展，还有多种多样的因素，例如奏鸣曲、变奏曲等。这些东西在每一次材料的组织处理上不能只用一个办法解决，在创作中，有突然的灵感去确定。14

比如《洛之神》并不是我一开头就确定写变奏曲，是在创作中慢慢的体会，这个材料的主题的变化是通过不停地发展的和通过别的来对比的。就像《洛之神》从一开始有个性的音乐语言，到渐渐融合材料组织起来的。

第二个问题是时间的问题，对于音乐的成功，相比语言，时间成功更重要。大部分中国作曲家一开始都能找到中国化的东西，但是只需几秒钟就知道他是不是业余的，这就是时间的安排问题。音乐的时间就是从开始到结束，掌握好什么时候离开原有的东西、什么时候产生新的东西、什么时候产生高潮、什么时候情感平息。音乐是时间的艺术。否则一个曲子从头到尾都是一样的旋律，这个曲子就不好了。所以一定要有一个合适的发展和比较。

要判断好音乐时间的长短和合适的结束时间。接下来新的灵感要融合贯通承接之前的段落。《洛之神》每一段都是在一些新的灵感和对时间的控制上实现的，就像寻找一件新的但要合适的衣服的道理一样。所以在组织音乐上，每一个新的材料的产生是第一的，每一个作曲家都有理性和逻辑的思维，这就是注重对音乐材料的判断和控制能力。如果有足够的力量，却没有材料，那你可以去听听别人的作品、去采风。

采风并不是说一定要亲自到田野中去，现在是信息时代，可以利用电脑上网搜索，横向地解决，比如说我们没办法回到古代采风一样。

可以通过平时古诗词的积累和社会文化的影响。作曲家神秘之处在于，哲学家、美学家比我们说得更好，但他们不能把事物通过七个音符转化为音乐，作曲家却能恰如其分地做到。写音乐，最重要的是一种觉悟。

我觉得觉悟更多地是对于音乐文化层次的印象。比如《洛之神》，写过相似题材的人很多，但是在不同时期的觉悟是不同的。有些人觉得是过去的国情，但我对于洛神的理解是中国大量的古代文化的沉淀，你无法用语言去描述，你不知道是通过具体哪些画面去产生的。其实有意义的生活就在我们身边，如果你没有心灵的觉悟，你是无法体会的。比如格罗非写的《大峡谷》，有一样的生活背景的无数的人去过大峡谷，但就他有独特的觉悟。

因为他有自己独特的觉悟——其实很难说清作曲家的创作过程中感性和理性的作用。快速需要理性，但是也是从感性出发。就像古诗词，也是一种多年成长的认识、自然流露的情感，但是创作出来的时候，却需要理性。其实感性和理性是融合的。现代作曲家只考虑理性本身，却不考虑实际的效果。纯理性的音乐可以做学术的研究，但是对群众而言却是问题。

在这个曲子中，判断新的音乐没有特别的犹豫。这个音乐属于浅而抽象的，深入人心又没有具体的标题。没有具体形象的音乐其实更深、更难，如果有鲜明的形象，一出来你马上就能判断，就像现在要判断你做什么的，是看不出来的，但有些人是看得出来他是做什么的，所以形象的音乐是比较容易判断出来的，所以我觉得这个曲子当中就属于一个有音乐材料的行业，比较顺利，那是因为它有一个明确的追求，所以有的时候讲说形象确定不了就比较纳闷，就是不知道写什么，没有一个明确的追求。不知道是否我理解偏了？确定用这个材料素材来写音乐时，更多地是先感到，否则我无法判断，也不知道判断什么。或者说，我在很多单位去选择的时候，在音乐创作艰难时，一个是没有任何想法，不知道该写什么；一个是想法特别多，也不知道写什么。面前有五个人的创作，一个人感觉是这样，那一个感觉是那样，到底应该是哪个？

其实太多东西往往等于是没有东西。因为你没有独特的认识，如果让你作曲，要你马上写一个照相机——因为你听过很多音乐，写流行音乐、写古典音乐——其实等于没有。其实更多的情况下，困难是有很多想法，却不知道要哪个，那就等于没有想法。所以一定要知道什么是有道理的。我一个最有意思的作品《后土》，我当时创作时不知道为什么要写这样的音乐，作为我，我不知道这些音乐为什么全是现代的音乐。虽然有很多东西出来，很多想法，但最后等于没有想法。后来我就想，如果是大海，可以写波浪，而后土就是土地，土地写什么呢？没有声音，没有变化，你不知道怎么写，等于是没有想法。那是我觉得最深刻的一次认识。后来，经过复杂的过程，经过一个月，我觉得应该要在哲学上突破，就等于是我自己有了觉悟和认识。我每15

天问什么是大地？什么是土地？后来一个偶然的机，我突然想到我过去的观念是错误的，完全没有解决思想观念的问题。后土为什么不叫大地呢？后土就是古代人心目当中的大地，是一个主观的概念而不是客观的，不是真正的土地，是过去的人看到的土地。皇天后土，它是历史；是情感；而不是土。这样我后来很快就解决了大家都认同的很成功的作品。这就是我说的认知——很多东西在觉悟之间。没有这样的觉悟，很难上升到更高的层次。所以最后的突破，我觉得是在哲学方面的观念的突破。大地根本就不是土地、不是大海、也不是高山，而是中国古代的人、中国文化。历史的脚步从远古人的脚步带到人们的生存、理性情感和期望。

说具体的，我觉得现代音乐创作者跟文化要考虑更多人怎么去面对的问题。其实我开始写那篇作品，只是作为音乐的学者，技术都行。后来我发现不行，我作为听众，我不接受这个音乐。但是音乐学院的学者，往往在考虑这个问题时，不考虑别人听不听，只要能理解，只管对音乐的技术素质，其实是有差别的。后来这个音乐，声音、音响都是非常现代的，但它是非常情感、非常历史文化的，大家很喜欢，很容易明白，但是没有用古诗词，也没有用生活当中的民俗音乐，可是大家能够接受这样的东西。

现在的文化交流项目很多，作为两个国家，首先是音乐家、作曲家的文化交流。现在这个世界任何一个国家都不满足只看自己不看别人，从这个来讲，是非常好的一件事。过去我们也做过和日本、韩国、德国的交流。过去的做法和这个有相同也有不同。比如跟日本、韩国的交流，都是两国作曲家把自己的作品拿来演出。跟日本的规模较大，跟韩国持续比较长，但是这活动限于学院内的教授们多。更多地是校际交流，或者是面对音乐学院的学生教学，也就是说面对社会层面很少，影响力是有限的。前几年，我们邀请德国几位有名的音乐家，让大家看世界，最古老的东方和最纯正的西方的德奥体系在一块碰撞，和我们这次活动中，东西方文化交流有共同之处。但这次，我觉得有自己独特的东西，加拿大一部分人，中国的一部分人，这些人本身在西方文化体系中生活了那么多年，也在做着这样的事情。他们也对中国作曲家、音乐界产生影响，否则他们不会通过这个活动来做这个。他们的作用已经突显出来了，他们对于中国东方文化的认识，显然有音乐界作曲家、音乐家们在发展音乐的一个前瞻性的考虑和想法。这非常有意义。特别像加拿大，它距离中国这么远，平时很难有更多的交流。

对，跟美洲比较远，它又确实属于欧洲的体系文化，我们之间的交往很不便利，次数比较少，我记得2004年我去过一次，至今六年了，这些年我也没有很实质性地交流，这一次这两个文化交融，产生出怎么样更精彩的作品？如果有的话最好，如果没有其实也没有关系。它是一段活动时间的延续，我相信时间长，会产生很好的作用。原先我在考虑写一些先锋的音乐，所以我在想它的意义是要让人知道中国的作曲家大概的样子，他们跟加拿大作曲家不同的东西有哪些，加拿大作曲家和中国人不一样，从作品就可以看出来。加拿大作曲家受西方体系影响，中国作曲家有中国文化的核心。我们不是谈谁好谁坏，只是谈文化的不同。

作为作曲家，一看谱子就知道了。这个非常简单、清晰，中国作曲家比较注重语言元素和中国文化之间的关系，我们是中国人，就像有一百个人是你的学生，往这边一站，每一个人你都认得出来，我就认不出来，为什么？因为我不熟悉。作为我来看这些作品，一看就知道是中国的。同时我也认真学习了西方的音乐，一看这些东西是属于西方的。中国音乐注重语言文化上的根源，看它的曲调、音色和选择的乐器等能感觉出来，当然一个外国人学中国音乐学得很好也分得清，那就很难说了。

其实说德奥体系也未必非常准确，德国作曲家并不一定觉得我说的对，西方有传统的复调音乐、和声，有大量的古典音乐、浪漫主义音乐。那么复调音乐强调时间的呼应关系；和声就是音响的效果，包括做成作品的音色。这些东西你一看就看出来了。它不注重两三个音之间产生一个民族风，它注重音与音的结合。我们能感觉到这些东西。

所以只能利用语言的根源特点感觉到它属于中国的东西。它的构成和根基往往在于它的音乐主题、音乐材料本身就具有的风格。这个风格是中国的。一般来说，放弃这些东西，我也能知道这是西方作曲家。我的16

学生到欧洲去参加比赛获得好成绩的，他会想这是你们的学生吗？因为我知道怎么样把中国的东西隐藏掉，或者让欧洲西方音乐怎么样具有中国的特点，这是在过程时间上出现中国的风格。中国人把往往把中国风格放在前面，但是西方音乐家可以把中国风格融在里面，藏得更深。这是可以做到的。像我做的弦簧小提琴都是这样的思路。在什么地方做这是经验的问题。你听这个节奏就像中国。这次写的作品没有别的，就是我喜欢洛之神的形象，如果按一个西方人的观念，她只是个神像。那个音乐就是让人感觉那个形象，而不是让人感觉只是名像。所以没有考虑它的音乐属于现代音乐还是传统音乐。如果说这次文化交流我想说的一个问题，就是互相地了解，中国音乐在这近三十年的发展，特别是这五年、十年——而不是三十年前刚知道西方音乐、二十世纪现代音乐的时候——在现代音乐的了解这方面，它的信息量精致度可能不如西方，但是在信息的掌握方面基本都知道了。而且在融合方面，中国可能更突出。利用西方技术自己创造风格，这是中国人的一种最深的特点，融合力。就像温州人，看着别人的名牌，做出来的比别人的名牌还好。中国的飞机，看着美国的飞机，自己也造出更好的。中国人原创性往往弱一些，但是融合能力特别强。因为它一直在综合。还有它就是有自己五千年的根、自己的土壤、自己的材料，如果加拿大人去综合，他也不知道去综合谁了。

我觉得现代的作曲家应该要有自己的理想、有自己的观念。哪怕他在作全世界人不理解的词、不喜欢的音乐，都没有关系。这样的人往往都是我敬佩的人，因为他能忠实自己、忠实理想、忠实艺术，他对艺术的理解很好。这一点都是我们应该尊重和学习的。但是从另外的角度去讲，如果全世界的人都这样做，这就意味着不是美好，只能是可怕的事。所以这个世界上有流行音乐、有歌星、有麦克杰克逊，他们也是大众喜欢的、了不起的。这关键在选中自己的目标。作曲家在面对社会的时候，持有自己的文化背景。中国的社会和西方不一样。中国社会没有现代音乐作曲家的圈子，虽然有很多作曲家，但大部分没有形成学院学派创新的圈子。在这样的一个圈内，纯学术的音乐往往没有更多的机会。中国作曲家面对的社会更宽。比如我是音乐学院教授，和学生在一起，我要学习开拓创新，我要尊重这些音乐。可是我在接触很多中国的社会理念，今天让我写一个量，明天让我写一个量，每次我都要对这些人负责。因为中国的作曲的理念是很多外国作曲家不能理解的，中国很多成功的接受的理念是社会性的理念，因为投资项目特别地多，一个地方政府投资出来，不会让你做所有人都不喜欢的事，你自己的理想就要放到人家的理想里。需要做一个大家都喜欢、有实际回报的事情。那你必须要改变自己，而且要有能力让大家都喜欢，成为我们政府需要的。在这样的过程中作曲，我也实现了自己的目的。有点像美国的电影音乐作曲家的概念，只不过做得不是那样的电影音乐。比如说我做的舞剧《风中少年》在全世界到处巡演，那个音乐非常的实用。还有把《成吉思汗》做成我们学院的现代派，我只不过在当中融合一些擅长的技术。

因为我相信如果对于一个加拿大的作曲家，让他做一个项目演出，我相信他也会喜欢去做。为什么有很多音乐家喜欢去做这样的项目？因为同时还有很好的经济报酬，这对作曲家而言是一件很好的事情。只不过这样的事在中国很多，所以有很多经验做这样的事情。那就是说，在这样的过程当中不是说没有学问，在我们音乐学院正常地研究现代音乐，我们认为这也属于作曲，有很多我们想象不到的学问。你创造不同的人物形象，为什么有些人喜欢有些人不喜欢？这就是学问。这个学问往往看不见，但是它也是有方法的。因为做很多这样的事情，所以我做每件事情的时候，都很快能找到我应该怎么做的途径。确认能做在这个过程当中就是实现了自己。而且你把舞剧写完了，它仍然也是一个艺术作品，只不过我做了一个不是纯学院内的作品。就像柴可夫斯基的《天鹅湖》，虽然我把它作为抽象音乐，但也是音乐，我们也很佩服。所以有的时候是值得你去实现自我，值得你去不断丰富自己。我觉得我在创作任何不同的音乐当中，我始终没有改变，只不过我又多了一只手，又多了一个办法。损失是说像做学院这样的音乐作品少了，就是把文化的民族风格放得更17

深，而不是表面。

你到加拿大去说中国话，表面的就是我是中国人，你说了英语，并不说你忘记了你不是中国人，你有心里头的情感。就像你表面穿着西服，很庄重，和加拿大人一样。但是你的心里还是中国的，你还是喜欢吃中国菜，这就是隐藏得比较深。在作品当中，西方音乐成功的作曲家都有这些风格，其实我们研究作曲的技术都是一样的。但每个成功的作曲家都有自己的风格，像格瑞戈、尼斯特、肖邦他们都是来自不同的国家，但是我们都一致认为他们是从德国成长起来的作曲家。但是他们有自己文化的根源，像格瑞戈在写《刚地协奏曲》时解释华彩都一样，但是他在展开的时候，每一个变化我们都能感到挪威的风格。是手法，就是当中展开的严谨度被弱化了，但是自己的风格性被增强了，通过突出自己的风格，而弱化一些教条似的东西。所以他是对的，大家觉得他和贝多芬不一样。从贝多芬的教条来讲，他落后了，他不严谨。但从他音乐作品的风格性和人化特点来讲，他又进步了。比如说肖邦弹的钢琴，同样的和弦都一样，织体就比别人丰富多了，他有很多的和声进行，我们古典音乐是1、4、5，他却用1、2、1、2。他的和声被弱化了，这就是风格。所以你看，表面都一样的，他也没有说都拿那个奏鸣曲。所以中国人很多也能把那个风格隐藏地很深，在时间上、音色上和曲调上。就算他融入了最简单的办法，我们一听就很清楚是中国音，出现重要的内容，出现这样的变化后小的东西可能会越变越多，这个一下子讲不出来这么多，你怎么样都可以了

这个问题有狭义和广义。如果从作曲的技术而言，我觉得中国的教条是，大一新生的教育都在理念上，没有具体落实到写作技术层面。找不到乐段应该怎么写、奏鸣曲应该怎么写。在中国音乐当中的教条中的大曲，散聚破，很随便地写，不用严谨，散怎么散？但是奏鸣曲是依次再现主调，这个教条非常清楚。这是西方音乐属于科学性比较强的语境教条。中国音乐在这方面比较少，我不可能今天教你中国音乐怎么写，因为分析每个曲子只能说从音乐当中的每个感觉，没有抽象的教条来告诉你。但是西方音乐却有这样的，我觉得是工业文明之后的一种思维：科学性、逻辑性、理性占主导地位。在这样当中去寻找感情、去表达情感。但是对于更早的中国音乐没有说好坏、先天落后，它的习惯思维属于有感而发，不是一定要经过一个专业的训练。所以没有确切的乐谱。这些东西都不是我对中国文化的好坏的评价，而是一个客观的描述。所以你接触的更多的是你对这种情感，语言的素材的接受。所以现在是拿着教条来解决这些问题。

这个确实有很多的问题，譬如贝多芬的《命运交响曲》，它是大家认同的交响乐当中的高峰，最精彩的命运。但有没有比这个更激动呢？我们看到具体的音乐效果。但是作为理性发展的命运的时候，已经到头了，因为它每个地方、每个音都非常严谨，都有出处。你不能再超过这个作品了，如果再有你自己新的东西时，这就是突破。首先你要有这样的架构，你先突破不像他那么严谨。比如抒情性增加，就是说严谨性被破坏了。开头不像交响乐，很抒情，我们会觉得太熟悉了。他突破它，但是他并没有忘记这个交响乐还是特别的澎湃，它的过程就像河边飞机一样，起跑需要很长的时间，但它比以前的飞机要飞得更高了。可是它的严谨度，从交响乐的理性逻辑来讲，他不遵循这个规则。这就是我讲的突破。

你要非常熟悉教条，要知道在什么地方我不按照他这么做。并不是说我要写贝多芬的交响乐、并不是说作品永远也不会有人突破，而是利用那个原则来创造你自己的音乐时，你就可以突破他。首先你先会了——不是说你戴着手铐，你只是利用他注重材料的发展逻辑，通过这个锻炼出自己运用材料的能力。就像你可以用非常好的录像技术之后，怎么录是你的事。我想把光弄得非常黑，看不太清楚，那不是最佳的录像技术，但是效果很好。并不是说最佳的技术选择是艺术创作的根基，而是通过那个锻炼出能力，你能够选择你要的东西。还有我会拿出很多和贝多芬方法一样的音乐作品。音乐完全不同，可是方法一样。和中国的锣的逻辑是一样的，原则也是一个材料控制，它很短。这个落效试音度完全不一样，可是逻辑关系一样。所以当你建立这样的思维时，你有能力去处理材料时，你愿意做什么事都是你个人的事情，是你想到的事情。

我是这样的，我可能理解地不是特别全面。作曲家在作曲的学习当中，要注意不要仅仅把眼光放在二十18

世纪以后的作曲家做了什么新鲜的东西——在中国目前很严重，反而西方不明显。学生在学习关注现在新鲜的东西，不关注过去的。所以既要关注新的事物，又要关注两百年前。要透过教科书和一般的理解去深入到作品的理性、技术、形式、情感、文化。我的认识是，前几年学习西方古典音乐的理性，我不明白什么叫注重理性，我们听的音乐都是音乐情感。后来突然意识到理性是很简单的，所谓的和声复调不都是理性具体的表现么？巴哈的音乐是最理性的，不理性如何对得出来？所以后来贝多芬浪漫派有些地方没有那个理性。到了布拉姆斯，突破理性就更不在话下，他每个音乐都拖得很长。然后你就知道理性的逻辑和情感是怎么样互相的作用。理解这个对我们的意义非常大。

通过学习和研究，理解理性和情感的关系。理性的学习是要把它作为自己的能力，而不是作为教条让自己一定要这样做。永远不变只能做那个时期的事，学会了但不永远这么做，我就是在做我自己。但是没有那个技术，没有那个训练获得的能力，今天可能就不同。所以我觉得，现代作曲家，大部分人从古典音乐获得作曲的过程，有很多能力是不够的。他能成为世界级大师，但是你仅仅把他的成果当做自己崇拜的偶像，就容易有危险。因为他有自己独特的东西。有很多国内的作曲家，音乐技术非常好，像李盖棋写的《弦乐四重奏》，你能看出他对古典音乐掌握地非常好，所以他的突破很全面很完善。不像后来的一些协奏曲，他不会写一条非常简单的旋律和弦，就去作曲，专门学现代的东西，这容易出现问題。

唐建

唐建平

采访时间：2011年1月

采访地点：中央音乐学院

让音乐创作和自己民族文化有紧密关系，是中国音乐创作在很长时期中形成的习惯，这些习惯的形成有些时候是有目的，有些时候是下意识的。中国人民对文化的情感，对生活的情感，对于历史以及人之间的感情交流影响和渗透在中国作曲家的创作当中，无论是下意识也好，有目的也好，这样的现实是十分明显的。我亦认为音乐是人创造的。人写音乐，应该是为人本身自己来用的，它不是为了别的，所以中国人创作音乐和中国民族文化有紧密关系就十分自然。当然，我承认，人的情感多种多样，对于民族文化的接受和理解也不同。

但我也这样认为：真正的中国作曲家在创作中不应被局限于中国文化。通过本民族、本文化去作为一个门槛、一个途径进入到人与人之间的情感、意识、文化等交流的层面。当然我是中国人，我从中国人走到这条最高的境界。那么加拿大人以西方为出发点向前走。他也可以了解到中国的文化，甚至用中国的文化来创作。无论中国人还是西方人，无论是从西方还是从东方向前走，音乐通过自己的文化实现自己的艺术目标。其实殊途同归。

因为这个话题可以说的很大，我们中国人有句话叫“盲人摸象”，我们在这个文化当中不论是多么有见识的人，都有局限。就算最伟大的哲学家，把他的历史背景放大一千倍，他也可能受到局限，就和“盲人摸象”一样。但是我们在谈音乐文化，或多或少都有个时代文化的界定。比如西方人，大部分的西方音乐作曲家都有从专业音乐创作兴起到现在的背景。

但是近代这个时期，我觉得人类的社会告别了农业文明，走入了工业文明，一直到现代，那么，属于过去陶渊明世外桃源的情感，和现在身处高楼林立机器厂房的情感是不一样的。中国的文化更多还以过去农业时期文化特点为主要标志。西方则从文艺复兴开始。很清楚从那个阶段文化就变了。所以人们想的东西：人文主义、生命、死等，这些东西和古中国不一样。

我们谈起音乐创作，大部分是从文艺复兴及工业革命后，艺术在头脑中形成。其实我们谈西方艺术，往往是在谈巴赫以前的历史，而不是从巴赫以后到当代的音乐。相比西方和中国，中国文化的特点是古代文明封建社会时间比较长，更多地是农业文化和农民的色彩。而中国现代文化发展则受到西方文艺复兴后艺术思想的深远影响。

这两个方面的影响，我觉得现在可能比西方的要多。中国是红色政权，从毛泽东时期讲的就是“古为今用，洋为中用”的融合，不管那个时期音乐主张是为政治服务——他的思想方法就是融合西方和中国的过程。但是相比之下，西方作曲家因为近代的音乐文化强势，大多数作曲家创作的目光主要是关注自己文化之内的事。也有一些作家把他的目光看向东方，也让西方音乐融汇了很多不一样的东西。就像歌剧《图兰朵》，普契尼把中国民歌构筑成他的音乐语言基础。而德彪西则从嘴美兰音乐中获得重要启发。作曲家超越自己的文化，同时又丰富了自己的文化。其实，我作为东方人，在学习音乐的过程，就是在学习融合东西方音乐文化。我总觉得，西方音乐的音乐中，人的逻辑思维 and 理性的东西更多，有很多作曲家认为音乐需要这两种东西。音乐创作若不体现这样的追求，其作品的艺术价值会受到怀疑。

我在中国作曲家当中，特别是在中国国内有很大影响。也有一些让人喜欢的作品。我的作品成功的原因，是我的音乐创作不在乎是否合乎当代作曲界对于音乐作品评价的价值标准，甚至可以说和我们当代音乐创作

主流背道而驰。比如说琵琶协奏曲《春秋》，“春秋”作为标题，不是表现春天和秋天，它来自中国历史，是中国文化的代名词。以这样的观念指导创作，我找到了作品通达普通人心灵的文化通道。尽管作品曾经被一些作曲家和演奏家提出过疑问，但是16年过去了，这个作品始终是中国琵琶界最为认可和最受欢迎的。这个音乐作品综合了西方音乐和东方音乐的特点，没有描写情节和某个人，而是那个时期大家的一种情感融入，是抽象的。中国人对于音乐的抽象和西方人不同。西方的奏鸣曲讲究的是一种理性的逻辑形式，只要按这个理性来写，音乐作品就有了形式上的基础。但是中国人过去的音乐中很少有这样的形式。我们都是讲究随性而为，但是心灵沟通很贴近。所以中国音乐更多是具体的，西方音乐更多是抽象的。

中国作曲家选择文化题材，这个作品取材中国古代诗人曹植的《洛神赋》。读了这首诗我真是很感动，没想到那个时期，无论是作为曹操的儿子，还是作为帝王将相的代表人物，他那种内心美丽的浪漫情感特别让人感动。体现中国人很早时期的浪漫主义情感，即爱的向往与破灭和内心的压抑感。其文学成就也影响了后代文人，如“凌波微步”这样对仙女在水面行走美丽的形容，就被金庸使用在他的作品《天龙八部》中。愿望情怀回头看，人神的交流，这是一篇旷世奇篇。于是我想把那意境写出来，挑战自己，让自己的音乐达到“凌波微步、愿望情怀”的境界。

其实在构思这种带有情感色彩音乐的时候，音乐是可以将题材情感和个人情感连接起来、或转化为个人情感的。读了这个诗歌让我感动后，心中流出的音乐让我感觉和诗歌中的文学形象很适合。音乐的意境和乐器的音色也密不可分，和点状而又悠缓哀婉的旋律构成空灵的音乐。随着水落音乐的增长，就像一个洛水之神出来一样。这样的音乐效果，就像德彪西钢琴曲《被水淹没的教堂》一样，教堂从水里缓缓升上来，很形象。古代人对我的作品影响和西方作品对我的影响其实是等同的，都是过去式的过去文化，是财富、是历史，而不是法则。因为有了这么多的历史财富，我能够获得的感动和创作灵感指引我寻找合适的技术手段。

这个音乐很简单，就是中国的古典美。中国音乐是怎么样？过去有曲和词，翻译成西方文字未必能明白。唐诗宋词本身就带有音律和情愫，比如“床前明月光”这个词的歌唱性特点在于一个字一个音，诗词就是一字一音，因为是以字来确定音乐的。为什么一听就知道是中国的音乐呢？因为古诗词有节奏，节奏就是音乐。

〔唱〕这个大概有六拍，跟词的五个字的、七个字的差不多。这个是节奏的规律性特点，而中国元代以来盛行的“曲”则是一咏三叹，一个字带出好几个音。中国戏曲中习惯的说法是“拖腔”。

这个“司水之神”，符合中国古曲的曲风，旋律具有一字一音的特点。

这个曲子受西方变奏结构的影响，每一段构成一个整体，一共有十个题目，各自都有一个过渡，一些规范节奏，但是方法没有固定，让观众有个缓冲，再进到越来越快的节奏中。变奏曲就是几个变奏为一组，有些快有些慢，像流云就慢一点，戏水就快一点。有些段落很快，就长一些，有些段落很慢，就短一些。

第一个曲子就是水落，第二个是师水之神，第三个就是华而柔纳，端庄敬仰，这一段是和下面的曲子的链接，用笛子飘逸地拉开。就进入到凌波微步，这个女神在水上行走，凌波微步比较动感，像一段美的声音传来。

凌波微步就是一些轻的有弹性的脚步声，感觉像蜻蜓点水一样。而接下来的鼓浪清云就比它更豪华，把浪涌起来。这就是随着音乐的展开而发展的。

首先是先读诗，因为它是个特殊的形象，要理解诗的意思和画面的追求，例如“凌波微步”就是你在波浪上细细地走着；“鼓浪清云”就是浪涌起来，音乐还在伴随着；“如风卷雪”就是形容风吹过，像雪花一样的浪花卷起。这些东西综合起来都有联系，它的音乐形象就是仙女与水。它是客观的形象，你被这种美吸引了，美通过风和浪的形象来感动我们。你得到美的东西就会形容它。音乐是变的，你看到一样东西就会去想，接着进入到人的情感。它和音乐联系在一起，从而触景生情。随着音乐进入高潮，一直到华彩的部分，再到引子的愿望回头，空灵地就像生活中一些美好的事物在现实中无法得到。曹植的诗源于他的失落感，对13

于自己人生的感慨。我写这个音乐的时候没有这个感慨，但是我觉得人都可以对于悲伤的事产生共鸣，音乐家为了创作作品，就要运用各种各样的情感。这个创作是受到诗的感动，并不说我一定要有一样的情节。譬如说，仙女的凌波微步我并没有真正见到过，但是你能感觉得到。顾望回头，你可以理解为对人生的感慨，回头看到自己的错误。这就是通过中国文化的门槛进入到人类共同的情感世界中的具体例证。简单地说，就是人希望得到自己理想的挚爱，但是现实世界中却很难实现。所以悲剧情感在绝大多数人身上都是存在的。

通过中国文化的门槛，进入到人类共同的情感当中。顾往怀愁，最后是人神道殊，就是满怀离愁，慢慢地与自己的理想擦肩远去。这个题材和这次活动有共同点。作品中的人和神不能走到一起。这次活动则是要让西方和东方音乐融合在一起，虽然东西方文化根源不同，但是会在我们的努力中，在我们的作品中融合起来。

对于某个具体作品而言，各自的情况不同，我不能具体说什么。但是对于作品的创作观念上，大家能够进行深刻的思索，对这个话题进行讨论，进行更有价值的深入认识。譬如，最简单的问题：音乐为什么要写？为什么而写？如果站在现代音乐的角度来讲，因为过去的音乐成为了经典，技术的不同或者是要为中国的乐器创作。过去20年，中国始终在学习研究西方现代、当代的音乐，很少去研究中国的琵琶古曲。其实中国人从小到大，在语言文化土壤上，每天都在受影响，缺的是在音乐发展的技术和手段上的处理。《洛之神》的音乐气质情感是中国的，完成的手段是西方的。中国和西方和加拿大的作曲家视野不同，中国的优势在于自己独特的文化，而西方人却没有去一一了解。这次的活动是西方对于世界历史文化的补课，让他们去了解世界上其他的文化。而我们也在不断地学习中，比如对古希腊、古埃及的学习。

中国人想要对文化了解，对于西方的学习是一种学问，就像很多外国人也在学习中国的文化，这也是我们组织这次活动的意义。有文化的人必须知道其他国家的知识。这就是由于西方文化现代的发展有阻碍的原因。

我买过一个加拿大著名作曲家的乐谱，他在音乐上非常有创意。还有我对于德国当代的音乐作曲也很熟悉，这些都是大家在过去的音乐当中寻找的突破。让人遗憾的结果是，每个个体都很难去突破，因为大家都是文化土壤的一小部分，比如说音与音之间的处理，形成音乐后，对于更多需要音乐的人是什么结果？这是当代作曲家很少考虑的东西。因为他们有自己狭小的圈子，只是埋头做自己的东西，导致这个圈里面的作曲家往往都在做一样的事情。尽管你在寻找这样事物，但并不一定是种需求。我敬佩这种做学问的态度，但是还是要面对问题：音乐如何去面对需要音乐的人？对我而言，我在意的是无论我用什么手段写音乐，我都希望它能面对普通人需要音乐的要求。我过去做过一个作品，是非常现代的，但同时有强烈的中国风格。音乐家拉登曼听完后，给我写了封信，认为我在现代音乐和大众需求上做得比他自己要好。他的话并没有让我觉得我真的那么优秀，而觉得这是种对音乐的态度，就是怎样面对历史未来、面对普通人、面对当代作曲家。特别是音乐学院的教授往往在于更多的学问的理性和逻辑，而忽略大众的需求。我理解这种态度，我在教育学生的时候也是会解释这种音乐手段如何理性，但另一层面要求他们对于音乐怎样才能有更好的效果和感觉。

作为音乐学院的教授，教育学生时比较注重理性和逻辑，这是一般的理解，但并不是说全部是这样。现在很多人也关注于突破僵化的理性，就我个人而言，创作理念和教育理念是用最抽象的教条来寻找最丰富的音乐。作曲需要清楚教条和逻辑，比如需要应该怎么做、如何去做的理性的技术，知道 $1+1=2$ ，但是很多东西也并不是 $1+1=2$ 。通过一些办法产生很多基本点和不同点。比如贝多芬、莫扎特、柴可夫斯基到现代都是运用一样的手段作曲，但是产生的音乐不同，变化的具体的手段就是作曲家最需要学习的。

第一个是解决语言的问题，就是让人喜不喜欢；语言问题结合作曲的技术就是音乐材料的问题。每个作曲家作曲都是不同的，对于我而言，我熟悉音乐结构，特别是音乐语言、音乐形象、音乐材料的发展的观念，我可以使各种各样的手段，因为西方音乐不仅仅是贝多芬这样单向发展，还有多种多样的因素，例如奏鸣曲、变奏曲等。这些东西在每一次材料的组织处理上不能只用一个办法解决，在创作中，有突然的灵感去确定。14

比如《洛之神》并不是我一开头就确定写变奏曲，是在创作中慢慢的体会，这个材料的主题的变化是通过不停地发展的和通过别的来对比的。就像《洛之神》从一开始有个性的音乐语言，到渐渐融合材料组织起来的。

第二个问题是时间的问题，对于音乐的成功，相比语言，时间成功更重要。大部分中国作曲家一开始都能找到中国化的东西，但是只需几秒钟就知道他是不是业余的，这就是时间的安排问题。音乐的时间就是从开始到结束，掌握好什么时候离开原有的东西、什么时候产生新的东西、什么时候产生高潮、什么时候情感平息。音乐是时间的艺术。否则一个曲子从头到尾都是一样的旋律，这个曲子就不好了。所以一定要有一个合适的发展和比较。

要判断好音乐时间的长短和合适的结束时间。接下来新的灵感要融合贯通承接之前的段落。《洛之神》每一段都是在一些新的灵感和对时间的控制上实现的，就像寻找一件新的但要合适的衣服的道理一样。所以在组织音乐上，每一个新的材料的产生是第一的，每一个作曲家都有理性和逻辑的思维，这就是注重对音乐材料的判断和控制能力。如果有足够的能力，却没有材料，那你可以去听听别人的作品、去采风。

采风并不是说一定要亲自到田野中去，现在是信息时代，可以利用电脑上网搜索，横向地解决，比如说我们没办法回到古代采风一样。

可以通过平时古诗词的积累和社会文化的影响。作曲家神秘之处在于，哲学家、美学家比我们说得更好，但他们不能把事物通过七个音符转化为音乐，作曲家却能恰如其分地做到。写音乐，最重要的是一种觉悟。

我觉得觉悟更多地是对于音乐文化层次的印象。比如《洛之神》，写过相似题材的人很多，但是在不同时期的觉悟是不同的。有些人觉得是过去的国情，但我对于洛神的理解是中国大量的古代文化的沉淀，你无法用语言去描述，你不知道是通过具体哪些画面去产生的。其实有意义的生活就在我们身边，如果你没有心灵的觉悟，你是无法体会的。比如格罗非写的《大峡谷》，有一样的生活背景的无数的人去过大峡谷，但就他有独特的觉悟。

因为他有自己独特的觉悟——其实很难说清作曲家的创作过程中感性和理性的作用。快速需要理性，但是也是从感性出发。就像古诗词，也是一种多年成长的认识、自然流露的情感，但是创作出来的时候，却需要理性。其实感性和理性是融合的。现代作曲家只考虑理性本身，却不考虑实际的效果。纯理性的音乐可以做学术的研究，但是对群众而言却是问题。

在这个曲子中，判断新的音乐没有特别的犹豫。这个音乐属于浅而抽象的，深入人心又没有具体的标题。没有具体形象的音乐其实更深、更难，如果有鲜明的形象，一出来你马上就能判断，就像现在要判断你做什么的，是看不出来的，但有些人是看得出来他是做什么的，所以形象的音乐是比较容易判断出来的，所以我觉得这个曲子当中就属于一个有音乐材料的行业，比较顺利，那是因为它有一个明确的追求，所以有的时候讲说形象确定不了就比较纳闷，就是不知道写什么，没有一个明确的追求。不知道是否我理解偏了？确定用这个材料素材来写音乐时，更多地是先感到，否则我无法判断，也不知道判断什么。或者说，我在很多单位去选择的时候，在音乐创作艰难时，一个是没有任何想法，不知道该写什么；一个是想法特别多，也不知道写什么。面前有五个人的创作，一个人感觉是这样，那一个感觉是那样，到底应该是哪个？

其实太多东西往往等于是没有东西。因为你没有独特的认识，如果让你作曲，要你马上写一个照相机——因为你听过很多音乐，写流行音乐、写古典音乐——其实等于没有。其实更多的情况下，困难是有很多想法，却不知道要哪个，那就等于没有想法。所以一定要知道什么是有道理的。我一个最有意思的作品《后土》，我当时创作时不知道为什么要写这样的音乐，作为我，我不知道这些音乐为什么全是现代的音乐。虽然有很多东西出来，很多想法，但最后等于没有想法。后来我就想，如果是大海，可以写波浪，而后土就是土地，土地写什么呢？没有声音，没有变化，你不知道怎么写，等于是没有想法。那是我觉得最深刻的一次认识。后来，经过复杂的过程，经过一个月，我觉得应该要在哲学上突破，就等于是我自己有了觉悟和认识。我每15

天问什么是大地？什么是土地？后来一个偶然的机，我突然想到我过去的观念是错误的，完全没有解决思想观念的问题。后土为什么不叫大地呢？后土就是古代人心目当中的大地，是一个主观的概念而不是客观的，不是真正的土地，是过去的人看到的土地。皇天后土，它是历史；是情感；而不是土。这样我后来很快就解决了大家都认同的很成功的作品。这就是我说的认知——很多东西在觉悟之间。没有这样的觉悟，很难上升到更高的层次。所以最后的突破，我觉得是在哲学方面的观念的突破。大地根本就不是土地、不是大海、也不是高山，而是中国古代的人、中国文化。历史的脚步从远古人的脚步带到人们的生存、理性情感和期望。

说具体的，我觉得现代音乐创作者跟文化要考虑更多人怎么去面对的问题。其实我开始写那篇作品，只是作为音乐的学者，技术都行。后来我发现不行，我作为听众，我不接受这个音乐。但是音乐学院的学者，往往在考虑这个问题时，不考虑别人听不听，只要能理解，只管对音乐的技术素质，其实是有差别的。后来这个音乐，声音、音响都是非常现代的，但它是非常情感、非常历史文化的，大家很喜欢，很容易明白，但是没有用古诗词，也没有用生活当中的民俗音乐，可是大家能够接受这样的东西。

现在的文化交流项目很多，作为两个国家，首先是音乐家、作曲家的文化交流。现在这个世界任何一个国家都不满足只看自己不看别人，从这个来讲，是非常好的一件事。过去我们也做过和日本、韩国、德国的交流。过去的做法和这个有相同也有不同。比如跟日本、韩国的交流，都是两国作曲家把自己的作品拿来演出。跟日本的规模较大，跟韩国持续比较长，但是这活动限于学院内的教授们多。更多地是校际交流，或者是面对音乐学院的学生教学，也就是说面对社会层面很少，影响力是有限的。前几年，我们邀请德国几位有名的音乐家，让大家看世界，最古老的东方和最纯正的西方的德奥体系在一块碰撞，和我们这次活动中，东西方文化交流有共同之处。但这次，我觉得有自己独特的东西，加拿大一部分人，中国的一部分人，这些人本身在西方文化体系中生活了那么多年，也在做着这样的事情。他们也对加拿大作曲家、音乐界产生影响，否则他们不会通过这个活动来做这个。他们的作用已经突显出来了，他们对于中国东方文化的认识，显然有音乐界作曲家、音乐家们在发展音乐的一个前瞻性的考虑和想法。这非常有意义。特别像加拿大，它距离中国这么远，平时很难有更多的交流。

对，跟美洲比较远，它又确实属于欧洲的体系文化，我们之间的交往很不便利，次数比较少，我记得2004年我去过一次，至今六年了，这些年我也没有很实质性地交流，这一次这两个文化交融，产生出怎么样更精彩的作品？如果有的话最好，如果没有其实也没有关系。它是一段活动时间的延续，我相信时间长，会产生很好的作用。原先我在考虑写一些先锋的音乐，所以我在想它的意义是要让人知道中国的作曲家大概的样子，他们跟加拿大作曲家不同的东西有哪些，加拿大作曲家和中国人不一样，从作品就可以看出来。加拿大作曲家受西方体系影响，中国作曲家有中国文化的核心。我们不是谈谁好谁坏，只是谈文化的不同。

作为作曲家，一看谱子就知道了。这个非常简单、清晰，中国作曲家比较注重语言元素和中国文化之间的关系，我们是中国人，就像有一百个人是你的学生，往这边一站，每一个人你都认得出来，我就认不出来，为什么？因为我不熟悉。作为我来看这些作品，一看就知道是中国的。同时我也认真学习了西方的音乐，一看这些东西是属于西方的。中国音乐注重语言文化上的根源，看它的曲调、音色和选择的乐器等能感觉出来，当然一个外国人学中国音乐学得很好也分得清，那就很难说了。

其实说德奥体系也未必非常准确，德国作曲家并不一定觉得我说的对，西方有传统的复调音乐、和声，有大量的古典音乐、浪漫主义音乐。那么复调音乐强调时间的呼应关系；和声就是音响的效果，包括做成作品的音色。这些东西你一看就看出来了。它不注重两三个音之间产生一个民族风，它注重音与音的结合。我们能感觉到这些东西。

所以只能利用语言的根源特点感觉到它属于中国的东西。它的构成和根基往往在于它的音乐主题、音乐材料本身就具有的风格。这个风格是中国的。一般来说，放弃这些东西，我也能知道这是西方作曲家。我的16

学生到欧洲去参加比赛获得好成绩的，他会想这是你们的学生吗？因为我知道怎么样把中国的东西隐藏掉，或者让欧洲西方音乐怎么样具有中国的特点，这是在过程时间上出现中国的风格。中国人把往往把中国风格放在前面，但是西方音乐家可以把中国风格融在里面，藏得更深。这是可以做到的。像我做的弦簧小提琴都是这样的思路。在什么地方做这是经验的问题。你听这个节奏就像中国。这次写的作品没有别的，就是我喜欢洛之神的形象，如果按一个西方人的观念，她只是个神像。那个音乐就是让人感觉那个形象，而不是让人感觉只是名像。所以没有考虑它的音乐属于现代音乐还是传统音乐。如果说这次文化交流我想说的一个问题，就是互相地了解，中国音乐在这近三十年的发展，特别是这五年、十年——而不是三十年前刚知道西方音乐、二十世纪现代音乐的时候——在现代音乐的了解这方面，它的信息量精致度可能不如西方，但是在信息的掌握方面基本都知道了。而且在融合方面，中国可能更突出。利用西方技术自己创造风格，这是中国人的一种最深的特点，融合力。就像温州人，看着别人的名牌，做出来的比别人的名牌还好。中国的飞机，看着美国的飞机，自己也造出更好的。中国人原创性往往弱一些，但是融合能力特别强。因为它一直在综合。还有它就是有自己五千年的根、自己的土壤、自己的材料，如果加拿大人去综合，他也不知道去综合谁了。

我觉得现代的作曲家应该要有自己的理想、有自己的观念。哪怕他在作全世界人不理解的词、不喜欢的音乐，都没有关系。这样的人往往都是我敬佩的人，因为他能忠实自己、忠实理想、忠实艺术，他对艺术的理解很好。这一点都是我们应该尊重和学习的。但是从另外的角度去讲，如果全世界的人都这样做，这就意味着不是美好，只能是可怕的事。所以这个世界上有流行音乐、有歌星、有麦克杰克逊，他们也是大众喜欢的、了不起的。这关键在选中自己的目标。作曲家在面对社会的时候，持有自己的文化背景。中国的社会和西方不一样。中国社会没有现代音乐作曲家的圈子，虽然有很多作曲家，但大部分没有形成学院学派创新的圈子。在这样的一个圈内，纯学术的音乐往往没有更多的机会。中国作曲家面对的社会更宽。比如我是音乐学院教授，和学生在一起，我要学习开拓创新，我要尊重这些音乐。可是我在接触很多中国的社会理念，今天让我写一个量，明天让我写一个量，每次我都要对这些人负责。因为中国的作曲的理念是很多外国作曲家不能理解的，中国很多成功的接受的理念是社会性的理念，因为投资项目特别地多，一个地方政府投资出来，不会让你做所有人都不喜欢的事，你自己的理想就要放到人家的理想里。需要做一个大家都喜欢、有实际回报的事情。那你必须要改变自己，而且要有能力让大家都喜欢，成为我们政府需要的。在这样的过程中作曲，我也实现了自己的目的。有点像美国的电影音乐作曲家的概念，只不过做得不是那样的电影音乐。比如说我做的舞剧《风中少年》在全世界到处巡演，那个音乐非常的实用。还有把《成吉思汗》做成我们学院的现代派，我只不过在当中融合一些擅长的技术。

因为我相信如果对于一个加拿大的作曲家，让他做一个项目演出，我相信他也会喜欢去做。为什么有很多音乐家喜欢去做这样的项目？因为同时还有很好的经济报酬，这对作曲家而言是一件很好的事情。只不过这样的事在中国很多，所以有很多经验做这样的事情。那就是说，在这样的过程当中不是说没有学问，在我们音乐学院正常地研究现代音乐，我们认为这也属于作曲，有很多我们想象不到的学问。你创造不同的人物形象，为什么有些人喜欢有些人不喜欢？这就是学问。这个学问往往看不见，但是它也是有方法的。因为做很多这样的事情，所以我做每件事情的时候，都很快能找到我应该怎么做的途径。确认能做在这个过程当中就是实现了自己。而且你把舞剧写完了，它仍然也是一个艺术作品，只不过我做了一个不是纯学院内的作品。就像柴可夫斯基的《天鹅湖》，虽然我把它作为抽象音乐，但也是音乐，我们也很佩服。所以有的时候是值得你去实现自我，值得你去不断丰富自己。我觉得我在创作任何不同的音乐当中，我始终没有改变，只不过我又多了一只手，又多了一个办法。损失是说像做学院这样的音乐作品少了，就是把文化的民族风格放得更17

深，而不是表面。

你到加拿大去说中国话，表面的就是我是中国人，你说了英语，并不说你忘记了你不是中国人，你有心里头的情感。就像你表面穿着西服，很庄重，和加拿大人一样。但是你的心里还是中国的，你还是喜欢吃中国菜，这就是隐藏得比较深。在作品当中，西方音乐成功的作曲家都有这些风格，其实我们研究作曲的技术都是一样的。但每个成功的作曲家都有自己的风格，像格瑞戈、尼斯特、肖邦他们都是来自不同的国家，但是我们都一致认为他们是从德国成长起来的作曲家。但是他们有自己文化的根源，像格瑞戈在写《刚地协奏曲》时解释华彩都一样，但是他在展开的时候，每一个变化我们都能感到挪威的风格。是手法，就是当中展开的严谨度被弱化了，但是自己的风格性被增强了，通过突出自己的风格，而弱化一些教条似的东西。所以他是的，大家觉得他和贝多芬不一样。从贝多芬的教条来讲，他落后了，他不严谨。但从他音乐作品的风格性和人化特点来讲，他又进步了。比如说肖邦弹的钢琴，同样的和弦都一样，织体就比别人丰富多了，他有很多的和声进行，我们古典音乐是1、4、5，他却用1、2、1、2。他的和声被弱化了，这就是风格。所以你看，表面都一样的，他也没有说都拿那个奏鸣曲。所以中国人很多也能把那个风格隐藏地很深，在时间上、音色上和曲调上。就算他融入了最简单的办法，我们一听就很清楚是中国音，出现重要的内容，出现这样的变化后小的东西可能会越多，这个一下子讲不出来这么多，你怎么样都可以了

这个问题有狭义和广义。如果从作曲的技术而言，我觉得中国的教条是，大一新生的教育都在理念上，没有具体落实到写作技术层面。找不到乐段应该怎么写、奏鸣曲应该怎么写。在中国音乐当中的教条中的大曲，散聚破，很随便地写，不用严谨，散怎么散？但是奏鸣曲是依次再现主调，这个教条非常清楚。这是西方音乐属于科学性比较强的语境教条。中国音乐在这方面比较少，我不可能今天教你中国音乐怎么写，因为分析每个曲子只能说从音乐当中的每个感觉，没有抽象的教条来告诉你。但是西方音乐却有这样的，我觉得是工业文明之后的一种思维：科学性、逻辑性、理性占主导地位。在这样当中去寻找感情、去表达情感。但是对于更早的中国音乐没有说好坏、先天落后，它的习惯思维属于有感而发，不是一定要经过一个专业的训练。所以没有确切的乐谱。这些东西都不是我对中国文化的好坏的评价，而是一个客观的描述。所以你接触的更多的是你对这种情感，语言的素材的接受。所以现在是拿着教条来解决这些问题。

这个确实有很多的问题，譬如贝多芬的《命运交响曲》，它是大家认同的交响乐当中的高峰，最精彩的命运。但有没有比这个更激动呢？我们看到具体的音乐效果。但是作为理性发展的命运的时候，已经到头了，因为它每个地方、每个音都非常严谨，都有出处。你不能再超过这个作品了，如果再有你自己新的东西时，这就是突破。首先你要有这样的架构，你先突破不像他那么严谨。比如抒情性增加，就是说严谨性被破坏了。开头不像交响乐，很抒情，我们会觉得太熟悉了。他突破它，但是他并没有忘记这个交响乐还是特别的澎湃，它的过程就像河边飞机一样，起跑需要很长的时间，但它比以前的飞机要飞得更高了。可是它的严谨度，从交响乐的理性逻辑来讲，他不遵循这个规则。这就是我讲的突破。

你要非常熟悉教条，要知道在什么地方我不按照他这么做。并不是说我要写贝多芬的交响乐、并不是说作品永远也不会有人突破，而是利用那个原则来创造你自己的音乐时，你就可以突破他。首先你先会了——不是说你戴着手铐，你只是利用他注重材料的发展逻辑，通过这个锻炼出自己运用材料的能力。就像你可以用非常好的录像技术之后，怎么录是你的事。我想把光弄得非常黑，看不太清楚，那不是最佳的录像技术，但是效果很好。并不是说最佳的技术选择是艺术创作的根基，而是通过那个锻炼出能力，你能够选择你要的东西。还有我会拿出很多和贝多芬方法一样的音乐作品。音乐完全不同，可是方法一样。和中国的锣的逻辑是一样的，原则也是一个材料控制，它很短。这个落效试音度完全不一样，可是逻辑关系一样。所以当你建立这样的思维时，你有能力去处理材料时，你愿意做什么事都是你个人的事情，是你想到的事情。

我是这样的，我可能理解地不是特别全面。作曲家在作曲的学习当中，要注意不要仅仅把眼光放在二十18

世纪以后的作曲家做了什么新鲜的东西——在中国目前很严重，反而西方不明显。学生在学习关注现在新鲜的东西，不关注过去的。所以既要关注新的事物，又要关注两百年前。要透过教科书和一般的理解去深入到作品的理性、技术、形式、情感、文化。我的认识是，前几年学习西方古典音乐的理性，我不明白什么叫注重理性，我们听的音乐都是音乐情感。后来突然意识到理性是很简单的，所谓的和声复调不都是理性具体的表现么？巴哈的音乐是最理性的，不理性如何对得出来？所以后来贝多芬浪漫派有些地方没有那个理性。到了布拉姆斯，突破理性就更不在话下，他每个音乐都拖得很长。然后你就知道理性的逻辑和情感是怎么样互相的作用。理解这个对我们的意义非常大。

通过学习和研究，理解理性和情感的关系。理性的学习是要把它作为自己的能力，而不是作为教条让自己一定要这样做。永远不变只能做那个时期的事，学会了但不永远这么做，我就是在做我自己。但是没有那个技术，没有那个训练获得的能力，今天可能就不同。所以我觉得，现代作曲家，大部分人从古典音乐获得作曲的过程，有很多能力是不够的。他能成为世界级大师，但是你仅仅把他的成果当做自己崇拜的偶像，就容易有危险。因为他有自己独特的东西。有很多国内的作曲家，音乐技术非常好，像李盖棋写的《弦乐四重奏》，你能看出他对古典音乐掌握地非常好，所以他的突破很全面很完善。不像后来的一些协奏曲，他不会写一条非常简单的旋律和弦，就去作曲，专门学现代的东西，这容易出现问题的。

唐建

唐建平博士

唐建平生于1955年，现任中央音乐学院作曲系主任，是第一位完全在中国受训的音乐作曲博士。他亦是中国音乐家协会理事和创作委员会理事。他1970年于吉林艺术学院跟随菲律宾打击乐音乐大师桑托斯学习打击乐器；1978年在沈阳音乐学院开始随张守明教授及霍存慧教授学习作曲。师从苏夏教授后，硕士毕业；于1980年从中央音乐学院获得博士学位。

唐建平是一位积极和重要的作曲家，创作了大量作品，他获得许多的奖项包括北京市政府颁发的杰出中国作曲家奖。他的作品，在德、奥、英、法、美、加、日、韩、埃及、东欧以及香港、澳门和台湾等地区的重大音乐节，均有演出。

在美国、香港和台湾的国际音乐期刊，唐建平发表了大量文章。他参加的国际会议，受邀评审的音乐比赛，在音乐节和大学的演说，所在地包括美国哥伦比亚大学，曼哈顿音乐学院，香港发展研究所，以及韩国和日本。他也组织了为期两年的《中日友谊现代音乐节》和《中韩友好现代音乐节》，取得重大成功。19