

## 王宁

采访时间：2011年1月

采访地点：中国音乐学院

在为中西乐器组合乐队的创作中，我的创作委托是为四件乐器的主奏乐器而作的作品。这四件乐器，你想要奏什么？怎么样通过这些乐器来表现它们的乐器个性？还要与你音乐的表现内容相吻合。在构思阶段，我想到内蒙、西藏一些很原始的部落都有一种叫“呼麦”的唱法，他们本地叫“潮尔”。那个唱法就是一个人可以发出一个低音和一些个高音，同时发声，或更多音同时发声，一个人可以同时发好几个音的这样一种唱法。好像北极的一些部落也会这种唱法。潮尔有分器乐潮尔和声乐潮尔，所以我就选择了这种原始的发声方法的音色和素材，把这个东西提炼出来作为作品的表现的一方面的资源和素材，所以这个作品叫做“潮歌”，就是这个意思。

在选择主奏乐器方面，这种素材怎样用乐器来表现？由于唱的是泛音，我就选择了低音提琴这种弦乐器，低音弦乐器发泛音比较好，比较容易。大提琴的音色接近马头琴，潮尔里面有马头琴演奏，所以选大提琴就比较接近马头琴的声音。

中国的乐器就选择了管子，再加上一个箫，管子可以兼笙。笙可以奏和声，功能也比较多；管子是很有特色的一件乐器，有种苍凉的感觉，适合表现那一类的情绪。箫属于中音乐器，笛子是高音乐器。管子与大提琴这两种乐器有的时候音色上很接近，但又不是一类乐器，一类是管乐，一类是弦乐器。我的音乐表现和音乐素材大概就是这么一个想法。

有的时候这个创作过程是很复杂的，因为灵感说不上是从哪里来的。如果有一个委约，约定四件乐器，就要考虑围绕什么乐器。有些有一些限定，比如这个乐器有六个委约作曲家，一个用了二胡，你就不能再用了，你用了什么乐器别人就不能用一样的了。所以他们有给我参考意见，我也自己有个选择。这四件乐器就这么定了，当然这四件乐器也能跟我表达的内容吻合。因为我的音乐里大多是乐器泛音演奏的。

实际上音乐表现不纯粹是为了音响，不纯粹是为了音色，这些都是外在因素，都是一些技术和形式上的东西。我的音乐的真正内涵实际上要表达的是一个和平的愿望。这里面有一个传说，就是过去年代有一场战争，由于战争双方的战士都会唱潮尔，后来包围以后，守方将领没出去迎战，反而对着包围的大军唱起了潮尔，结果他一唱，大家都一起唱起来了，结果这个仗就不打了。就这么一个故事。实际上运用“潮尔”这个素材和音色的表现，跟我表达的和平愿望结合起来了。

我们东方人欣赏一个作品，习惯遵循一定的情节性，但音乐是带有多义性的，所以音乐是不能用语言来解释清楚的。可能从音乐的发展过程来感觉不同的感受，这是音乐本身的一种功能。我是有一种音乐的内容的设计在里面的，你也可以遵循这个音乐的设计来理解这个音乐，当然你也可以不遵循，因为音乐有它的多义性。这里边你能听到很祥和的片段，感觉生活的美好，又有一些很恐怖的感觉在里面。面对这种惨烈战争将要爆发的恐怖，如何用智慧达到和平？最后用一种和平的办法来解决？

表演的人最好能够知道故事的情节，这样他就能把感情投入进去，当然如果他不知道情节，他根据音乐也可以投入，但是知道的话，投入得更准确，更有深度，和有自己表达的东西融入进去。实际上，核心上的东西敲定以后，其他的都是技术上的问题了，就是形式上怎么表现，乐器怎么运用、音响、结构上的设计等等。技术都是为艺术服务的，艺术一旦确定，其他就都是技术上的问题了。

每一个阶段，你都会想到一些东西，比如说，最开始有一个低音，它会塑造一个环境，很空旷的草原的20

这样一种环境。后面的和声逐渐减弱，然后还有一些不和谐的音，风声等，逐渐发展的过程逐渐积累，然后就有恐怖的消息等。反正我的头脑都有这样的东西，然后用技术来表现出来。实际上从一个和平的环境到战争的环境，有一些信息使音乐变得紧张，这个过程有这种因素在里面，你不可能从祥和马上到紧张，都是有一个过程。

因为这个作品是四个组合乐器，所以你要随时考虑到主奏乐器在作品中的地位和它对它的重视程度，你要是写成一个通常的室内乐，那所有的乐器都成主奏乐器了。所以这个过程当中，要给予这四件乐器的过多的一个关注。

要从纯技术的角度来想，有的时候说不太清楚，我的一些同行，评价说我的一些作品其实素材的关系非常之远，我的一个作品叫《异化》，表现的是从生物发展到人，又有文明和科技发展，然后人开始异化破坏生存环境。就是这么一个表达的内涵，这个是行为艺术产品，那里面的素材都相距甚远，哪都不挨着哪。但是你从头听到尾，这些素材搭配得天衣无缝，好像本来就应该在一起结构起来的。实际上有些东西是凭感觉的，没办法用语言说清楚。

我个人的看法是，中国人比较注重故事和情节性，西方人比较注重音的形式，比如说音高体系，还有音色的一些关系，而中国人就比较关注这里面表现了什么，他们的侧重点不一样。我也是受中国人的习惯影响，听一段东西或看到一个东西总想它在表达什么，所以这是我们的一种习惯，但是西方人听到的是一段音响、一段形式——形式本身也是一种内容。

我比较倾向于中国人的欣赏习惯。要有表达的中心思想，纯形式的作品在我很早以前有一些，但是现在很少写了。用一些音列的关系去写一些作品，但是不去想它的一个思想性，这是非常少的。现在我都考虑很多问题，像是社会的问题，人的问题，文化的问题，东西方的等等这些问题都是在我的考虑范围之内。

比如说《异化》这部作品，带有行为艺术，谁都不知道它是什么时候开始的，演奏员是一个一个地间隔上台的。第一个走上去时音乐就开始了。这表现什么呢？表现了最初的地球的细胞无序繁殖的这种状态，整个前面都是表现这个过程的。后来人们开始狩猎、种地，然后开始产生文化，产生艺术，产生文字了，有科技了，科技开始造原子弹，为了某些利益人类开始摧毁自己。音乐表现的就是这么一个过程。我大部分音乐所有的素材都是为了表现我的音乐内涵服务的，人要考虑考虑你自己应该怎么去做，怎么去面对这个生存环境。

我的第三交响乐叫《呼唤未来》，那是由两个合唱队和一个大管乐队一起做的一个很大的作品，有七个乐章，每个乐章都表现当今社会，有表现宗教、信仰的，有表现战争的，有表现教育、家庭、整个社会变迁的，等等。

有的时候委约方是有限定的，有的是内容的限定，有的就有限定。如果有限定的话，就要按大方向考虑，如果没有限定的话，你就要想想你想写什么，就选择什么，可以写点花鸟鱼虫，写点自然界的景观、声音。我还是想写些人文的，人类的关系这些东西，现在战争天天都在打，到处都是生灵涂炭，很恐怖，各种武器和核的东西摧毁人类，所以我还是注重人文这个东西。

接收一个开放的委约是一个很高兴的事，它不会限制你很多东西，作曲家可以自由发挥，难题就是你到底要写什么？你到底想写什么？没有限制反而有难度了。

我可以写花鸟鱼虫，也可以写人文，开始想的是四件乐器，什么跟这四件乐器吻合？我还是想把民间的、属于原生态的传统的、有底蕴的、能代表民族文化的深的东西挖出来一些，然后展示，用好、发展好，成为一个作品，但我对民间音乐从不满足于加一个旋律，而是提炼它的一个精华。21

有的时候写作品，就是从开始到盲目地胡思乱想到相对成熟。从胡思乱想到慢慢捋顺头绪，再到慢慢越来越集中，这个需要很长的时间。实际上每个人的思维习惯不一样，每个人的创作角度也不一样，我自己每个作品的创作过程也不一样，这个灵感说不上是什么时候来，有时候你看电视突然就来了，有的时候你看到什么东西或是听场音乐会什么的，这种启发都是随时随地都有可能的，有的人创作半天没有一个合适的想法，那就是他没找到什么东西能让他启发。还有一个就是作曲家要善于捕捉，要善于思考，会思想，会选择，甚至有时候有很多个想法都是很好的，只是你怎么去选择的问题，没有想法痛苦，有很多想法也很痛苦。

比如说你要写的形式，还有你要表达的外延和局限，最适合表现哪一个？那就是最佳的搭配了。

首先这次是一个室内乐作品，室内乐是由四件乐器演奏，你就要考虑到哪些乐器是能被使用的？或者你只能选择别人没选择的乐器，你选择的这些乐器适合于表现什么？因为演奏乐器要表达它的一个独特的功能，乐器特性你要表达出来，所以你要考虑到这个乐器的性能适合于表现什么？什么东西给它？这个过程很漫长、很复杂，你找到的东西又要适合于表现中心思想，又要能够对接，不断地这样寻找、对接，这样就可以动笔了。

每个人的视角不一样，有的时候我看东西，我喜欢的东西，别人不一定喜欢，因为就像原生态的东西，不是所有人都喜欢，有的作曲家听到这些感到土里土气的，不屑一顾，还有一部分别作曲家，也不认为必须要把焦点对在这方面，他可以对着别的方面，比如说写星空、太阳系等，全都是宇宙的东西，没有什么原生态的，没有文化，你怎么写都可以。

我一旦选择了潮尔，那我就要大量地熟悉这个东西，但实际上以前就很熟悉，不然不会想到这个，所以一旦确定后就要收集大量素材，一旦收集完后挑选你认为感兴趣的，然后你还要想怎么去奏它，怎么返到乐器上？从民间素材得到的东西，把它记录到谱子上，然后用你的发展的方式去发展它。

这就涉及到乐队乐器的配置上的问题，你的音响结构怎么建立？你的节奏怎么写？然后这些音的关系、素材的关系，结构的关系都属于作曲方面的技术问题，每个人的需求是不一样的。

实际上我的习惯也在影响学生，学生不知道这东西是怎么写的，我经常讲，你们写不出东西的时候，你们是不是也可以借鉴我的经验？你什么都不知道，不知道想写什么，用什么素材，我就讲，要不你写个故事算了，你想一个梁山伯与祝英台，这不就有故事了嘛？或者想一个寓言故事，这不就是有东西想了嘛？你最后能不能写成是一回事，你最起码借这个拐棍去思维，否则到底第一个应用什么都不知道。

他要做一些音的设计，比如说这里面有很多的问题，是用古典的技法，还是用近现代的技法？还是用音画的表现手法？反正各种各样、从古到今的技法你都可以用，第一步你就先要考虑这些东西，因为一旦多重音发音，肯定要涉及到音和音的关系和音响结构的关系，所有的音的体系的东西都要考虑好。

我对学生的创作，有时候看他还是低年级还是高年级，低年级的我鼓励他写一些稍微传统一点的，因为他需要一个基础的训练，但他如果不愿意写，那能驾驭什么，就按他的思想去搞。

还是有调性的，结构上的这些东西还是比较规范的，比较讲究一点的，旋律和声这些东西还是要注重的，还是属于传统技术的。因为真正的创作在中国可具操作性的除了戏曲外，其他的还是属于外来基础，属于西方基础，属于引进的，我们学习的音乐创作也是从西方引进借鉴的，所以西方的传统有参照性，在中国属于民间的，像是民歌、戏曲、说唱等这些传统的技术还没有总结出来可操作性，风格把握等，主要是它是单部音乐。

高年级的在运用技术上可以适当宽泛一点，他学过的东西都可以用，但是低年级我不赞成这样，因为调性音乐他还没弄好，脱离调性后就不行，必须有一个过程，所以高年级技术打好了，可以适当地写调性那些东西，甚至于更追求音响的东西都可以。

因为你所要面对的创作的形式肯定是西方的，但是文化价值是相等的，永远都是，西方几百年的历史和22

中国几百年的戏曲的文化价值是相等的，你可以用西方的技术来发展中国的传统的东西。

我一直鼓励他们关注民间音乐，我自己以前对民间音乐也不太关注，也不用功学，我那时也是满脑子学技术，对民歌课不感兴趣，觉得可有可无，但是毕业后逐渐不断学习，经历过工作、创作，再深入社会实践，再加上不断创作东西，你就会发现民族有些东西太可贵了，可以挖出很多好东西。随着年龄和学识的成长就成熟了，我认为我发现了民间音乐这宝库，越来越成熟了。我也会影响我的学生，如果找不到素材，就去听听民歌，去翻翻原声带，从那里挖掘，你按一个程序去用也是一条路子，去找找民间音乐，或者有意提炼些东西出来考虑一下，我会这么鼓励他们。

我说的理性完成是在技术组成的一个过程当中，你设计的一个定位和旋，然后你又把结构给设计好了，你把发展的逻辑设计好了，音分对了，这就是纯理性的了，可能人就变成一种被动的工具了，因为他的逻辑已经设计好了，你完全是按照这个逻辑一个音一个音地把它摆好，你就完成这个作品了。

要是设计好一个逻辑后你就可以动笔了，这个纯理性的作品，你只要把逻辑确定了，就可以动笔了。你要是用它来写大型的器乐作品，可能没有直接操作性，实际上还是有的，很多人总结出来了，中国曲艺的东西有它的逻辑，但是如果让学生按照那个逻辑去写器乐、交响乐的作品的时候，有时候是很难操作的。

流行音乐的和声和逻辑都是西方借鉴过来的，一系列的奏乐原则都是从西方借鉴过来的，中国目前没有，那不是乐器，那就像是文化的互相借鉴，肯定是先进的东西要共享，优秀文化大家来共享。

中国是另一些原则。那些原则是另一些东西。

你要是用它来写大型的器乐作品，可能还是没有直接操作性，实际上还是有的，很多人总结出来，中国的曲艺的东西有它的逻辑，但是如果让学生按照那个逻辑去写器乐、交响乐的作品的时候——有时候是很难操作的。

我们让学生认真学习西方的技术，这是他要完成一个作品必须的基础，中国的民间音乐文化的东西是必修课，这里面他可以获得很多灵感，但拿着这些东西，要跟四大件一样，怎么去写和声？因为中国很多东西都是单声部的，没有多声部，虽然有个别的民族有多声部，但是那个多声用于创作还是有一段距离，不是很有操作性，所以这个可以作为一个素材，你可以从里面挖掘一些东西，真的要落到笔上的的这些技术问题，有时候真的要借鉴西方的。

附中的学生有的时候贪进度，就觉得传统音乐没意思，很土、很落后，然后就写很多不着调的东西。我不认为对他们很合适，因为路要一步一步走，训练过程哪一步都不能缺失，就像学画那样，基本功的东西都是要做的。

实际上在高年级的时候可以有这种想法，我有一个博士研究生，刚毕业的，他在本科的时候写的还是管弦乐队的，但是那个时候已经受了一些二十世纪的影响，旋律都是很意向化的，到研究生的时候，他开始搞观念艺术，有一种观念来支配这种音乐的表现。这种东西完全不是笔头功夫，完全就是思想了，这想法又很好，这想法一出来，别人没想到，你想到了。

我这个学生，也就是他才有这种思维，我让他往这方面发展，因为他传统的东西学过了，要是一本科生你给我来这个，是绝对不可以的，但是研究生阶段有这个想法，我觉得很好，所以鼓励他去把这个东西继续探讨、继续做，后来他有一部作品，叫《小媒体艺术》，我让他在脑子里想一段音乐，这一段音乐就这样完成了，不需要演奏，所以这就关键到极致了。

有些人对这个（民乐）感兴趣的话，特别是到研究生阶段，他们会对这个东西非常感兴趣。这个（民乐）比较多人感兴趣，在（观念）这方面没灵感，就没想法没兴趣，而这个同学对这方面有兴趣，热衷于这个，23

他就有灵感。

原因很复杂，实际上学生想表现自己，打个比方，他觉得自己高人一筹，还有一个是教师促成的，比方说他没那能力，老师来强迫学生这么做，那这学生的路就走歪了。

不一定普遍，但是有，特别是年轻老师，总希望自己多做点，但是不能拔苗助长。

学生在学习方面都会遇到，在作曲方面，他们可能不可能接触到那么全面的東西，除非是有一定的课程要这么去做，有时候没有这个课程的话，你要一个学生去写巴赫的东西，他也不会去写的。

创作很少人能想到那去，连巴赫都不可能，巴赫以前的文艺复兴，不会想到。另外作品和音响也少。像格利高里圣咏，不认真去收集根本没法听见。巴赫的作品到处都是，但是以前那东西很少，接触也很少，没人会想到那东西。

他会写的是现代一点的，因为听得比较多。有一些学生比较赶时髦，有些觉得写得越不和谐，越变化多、越复杂的程度就越高。

技术上来讲，像是复调的技术，音阶的这些技术，跟西方是有关系的，但是，因为我用这个技术写出来的东西，应该来讲是听不出西方音乐的痕迹，我尽量做到民族化。有些人写很传统的旋律，但是整个音响是西方的音响，骨子里是西方的，但旋律是民族的，很多这样的音乐。

就是他写的音乐还是西方音乐，骨架里的东西都是西方的功能体系的，但是他的旋律又是用民间的旋律，风格接近的写法，我们讲就是两张皮，皮和肉都不在一块了。

那是他自己的一个选择，也不知道为什么。

我的音的运作的过程和制造出来的音响不是那样子的。

说不出来，但是不会这样进行，很多音的进行方向跟选择有关系。就是说你从一个音运行到另外一个音的时候，其他的声部，我会选择我认为合适的音去制作，但是你如果让我去做一个，我做不出来。

每个人的做法不一样，有可能在一个作品里做的很好，另外一个作品做的很差，而且对这个问题的看法也没一个标准。

实际上作曲的过程是一个很仔细很精确的过程，不像国画大笔一甩，也不像西方写实派，画得很仔细。实际作曲的过程是很精确的，每个声部的走向都是你自己的选择。

现在东西方的交流是一个很热的话题和趋势，在这个基础上寻找两个国家的乐器，能激发作曲家怎么去搭配这两种乐器的探索过程，东方和西方的乐器放在一起，可能西方的人对东方的乐器会更加了解，让他去写一写，用一用，但是中国人对西方乐器是有很熟悉的，因为比较普遍，但是西方人对东方人的乐器是不是很熟悉的？

西方乐器的管乐队和交响乐队是比较普遍的，各个国家都有，所以大家从听觉上来讲很熟悉，从作曲家来讲也是很熟悉的，因为那些都是要学的，但是我们的乐器传到西方，有的时候只是被偶尔地看一下，欣赏一下乐器独奏，毕竟普及的是西方的乐器，所以西方的作曲家对这些也不熟悉。

我听了那些作曲家的作品，我觉得每个人都有不同的想法，而且对乐器的使用都有自己的选择。

有的音乐是快速的，有的是慢速的，因为要根据音乐的性质。

每个作曲家都有自己的选择，我觉得有些想法还是不太一样的，这样挺好，反正没想到一块去。

在对音乐的趋势和感觉选择不同的表达方式，加拿大的和中国的还是有不同的。

还是思维习惯、文化底蕴不一样，但是具体的很难说。24

西方的民间音乐是很理性的，很讲究程序化的。但中国的很感性，这一大串音下来一大段尾巴，你就慢慢听。甚至节奏都没有标记，比如说这个音弹几拍，都没有，你自己想怎么处理就怎么回事，没人会限制你，但是西方不是，发的是什么就是什么，然后人全都这样。要说音乐创作来讲都差不多，因为西方人的也开始偶尔借鉴东方人的思维，互相借鉴，都是不能截然分开的。

文化交流随着科技、随着文明的变迁越来越频繁，另外信息的传递将来会更频繁，实际上跟你看到世界各地的商品是一样的。

很长时间不会一样，因为中国人的创作思维——这种文化的包容性和根深蒂固的影响是很重的，他不会轻易改变自己的文化，但是他会吸收别人的东西来发展自己，但是有的国家不是这样的，像韩国，他们的作曲家从西方留学回来后，就说我们写的是西方音乐，然后他们还有传统音乐的这拨人，他们写的就是韩国的传统音乐，这两拨人从不对话，各干各的，韩国写西方音乐的就写他们所谓的西方音乐，他们不认为这是韩国音乐，所以这点来讲也是很难理解的。

中国从汉朝以来就受外来音乐的影响，除了古琴，有哪个中国乐器真的是中国的？二胡、琵琶本来西方传来的，北方传来的，估计只有古琴等是中国的，其他的都是西方的，扬琴更是西方的乐器。

不变的是中国的传统文化，它不会被轻易地改变，我们的习惯还是这样，利用西方的技术来发展我们的国家。这种习惯从建国以来就一直是中国人的思维习惯，我们不会认为自己写的是外国的音乐，那说明脑子有问题。韩国那样我们是不能理解的。有一次在韩国讲学，我就谈了这个观点，我说，我们习惯用别人的技术来发展自己的音乐，但是我们从来不认为我们用了谁的技术就是谁的音乐。

什么叫中国音乐？中国风格？讨论起来是说不清楚的，有一种观点，就是你是中国人，你写的就是中国音乐，但是中国人从国外长大、受国外教育的，写的就是西方音乐。因为他去学习，从而发生一些改变了，那可能写的就是中国音乐，但是你不能说他写的是西方音乐，因为他是中国人，他用了那些技术、受了那些影响，你也可以说他写的是中国音乐，但是里面就有很多区别了。

从听觉上来讲，他听了这个音乐，他不认为这是西方音乐，他认为这一定是中国音乐，因为这里面骨子里的东西是改变不了的。

实际上，西方的二十世纪，有些作曲家的音乐是很东方化的，拉威尔他们是有意识地学习了东方的东西，德彪西用甘美兰调式。他写的音乐已经脱离西方的束缚，脱离了华格纳的风格，他实际还是西方音乐，但是另一种风格，其实这种风格是很接近东方音乐的。

我现在听的大多数是原生态的，各个地区的有特点的音乐，反正全世界的都收集不少，但是国内买不到，以前这些东西都没人去弄，都觉得是土掉渣的东西，不认为有价值，恰恰国外有人来收集去国外发行，我从这里面听到的有价值的东西太多了。

香港的乐团委约我写的作品，首演的时候有个中英对话，有四个中国作曲家，还有两个英国作曲家，年轻作曲家写的作品完全是西方的乐队化的写法，移植到民族乐团，就是中国乐器演奏的西方音乐，一听就听出来了。老点的作曲家声音响的调式，一听就是研究过中国东西的，就是说有中国因素在里面，弄得很有意思。

他不是结合，是完全为民族管乐队写的，但是我说的音乐风格，他们两个演奏的就大不一样。

这一类的作品并不是说没有，有的时候有一个偶然的结合。像以前请过管旋乐团来演奏，他希望加入一两件民乐，然后偶尔这样搞，都是偶尔的，不是事先规划好的，都是突发奇想的，不是为了一个项目来做的。

我说的乐团不是交响乐团，如果交响乐团要用到民族乐器，那么曲子的写作都要做好。我说的是室内乐团来了中国后，希望加一点民族乐器跟他们一起演奏东西，这是临时的，不是事先预备好的。25

环境不一样，那是有目的的创作，是民族音乐就是民族乐。但是他不了解中国的民乐器和民乐风格，所以他写的是他自己本人的音乐，他只不过用了中国的演奏媒介，但是那种偶尔地结合不是有目的，是一种临时的兴趣。

我们的民族音乐在全世界不是那么普及。

西方的管乐队很普及，各国都有，但是西方的乐队来到中国后对中国的乐器很感兴趣。好久前的一个室内乐团，本来就演奏一个爵士乐，他们希望加个二胡或者笛子跟他们一块奏曲，看看怎么样，而且奏的是他们的爵士乐，看演奏员怎么去发展。

很少人去组织这样一个乐队，也就是加拿大那边有这样一个条件，它有西洋乐，还有民乐团，一般没有这个条件是不会去想这个事的。

但是大规模的委约不会这样建立一个项目，这是没听说过的。

我们学校就有民乐团和管旋乐团，但是从来不一起合作，因为没人那么想或是那么做，或是有兴趣。

因为对于一个中西乐器组合的乐团，这种机会很少，交流活动多，但是中西乐队组合是很少的，混乐是很少的，因为环境的限制，演出条件是受限制的，但是在中国，民乐小组很多，但如果要加个管乐，就要去借人，这就是一个实际的问题。像演交响乐的三国，那个作品是给C D写的，香港那边问我能不能把其中一些演奏改成民族演奏的音乐，再加上西洋管弦乐一起奏响，我觉得想法很好。我就为这个改编了，把东西方乐器放在一块，很有意思。

所有全世界的乐团都是做不到的，因为民族乐团不会请西洋乐团来演奏，西洋乐团不会请民族乐团来合奏，所有都做不到，所以我写了这个。

应不应该不说，反正这是慢慢的探索和尝试，就像西方乐队有几百年的发展历史，一个事件就是其中的一个点，这种事件多了就成了一条线，没准就经常把东西方音乐组合，把这成为一种风尚，而且东西方乐器是由不同的理想构成的，像琵琶，西方乐器里是没有的，总这样结合是很有意思的。

很多历史是一种偶然的碰撞，然后慢慢形成的，起码你要这样去做，才会慢慢激发些东西，或是慢慢形成一种习惯。

我能够参与探索，觉得很荣幸，在建立这么一个平台上去施展。

### 王宁博士

王宁博士出生于1954年。最初在艺术学校学习低音大提琴。1978年，进入沈阳音乐学院作曲系，并开始正式学习作曲。1985年，毕业于中央音乐学院。

以论文：《德布西的管弦乐作曲艺术》及两个管弦乐团作品：《弓弦乐合奏交响乐》和《幻想交响管弦乐》完成了硕士学位。王先生应邀在中国音乐学院作曲系授课，并获委任为管弦乐法和分析研究系主任。稍后完成他的博士论文《中华民族管弦乐团的源流和发展历程》。最近出版了他的《第三交响曲》。

目前是中国音乐学院作曲系、多媒体音乐中心的主任，中国北京音乐协会理事，中国民族管弦乐协会理事，中国电子音乐学会副会长，中国音乐著作权协会委员，北京现代音乐协会会员，中国电影音乐协会理事及加拿大庇诗中乐协会名誉顾问。曾出任许多中国和国外的音乐比赛评判及出版音乐著作。

### 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

## 王宁

采访时间：2011年1月

采访地点：中国音乐学院

在为中西乐器组合乐队的创作中，我的创作委托是为四件乐器的主奏乐器而作的作品。这四件乐器，你想要奏什么？怎么样通过这些乐器来表现它们的乐器个性？还要与你音乐的表现内容相吻合。在构思阶段，我想到内蒙、西藏一些很原始的部落都有一种叫“呼麦”的唱法，他们本地叫“潮尔”。那个唱法就是一个人可以发出一个低音和一些个高音，同时发声，或更多音同时发声，一个人可以同时发好几个音的这样一种唱法。好像北极的一些部落也会这种唱法。潮尔有分器乐潮尔和声乐潮尔，所以我就选择了这种原始的发声方法的音色和素材，把这个东西提炼出来作为作品的表现的一方面的资源和素材，所以这个作品叫做“潮歌”，就是这个意思。

在选择主奏乐器方面，这种素材怎样用乐器来表现？由于唱的是泛音，我就选择了低音提琴这种弦乐器，低音弦乐器发泛音比较好，比较容易。大提琴的音色接近马头琴，潮尔里面有马头琴演奏，所以选大提琴就比较接近马头琴的声音。

中国的乐器就选择了管子，再加上一个箫，管子可以兼笙。笙可以奏和声，功能也比较多；管子是很有特色的一件乐器，有种苍凉的感觉，适合表现那一类的情绪。箫属于中音乐器，笛子是高音乐器。管子与大提琴这两种乐器有的时候音色上很接近，但又不是一类乐器，一类是管乐，一类是弦乐器。我的音乐表现和音乐素材大概就是这么一个想法。

有的时候这个创作过程是很复杂的，因为灵感说不上是从哪里来的。如果有一个委约，约定四件乐器，就要考虑围绕什么乐器。有些有一些限定，比如这个乐器有六个委约作曲家，一个用了二胡，你就不能再用了，你用了什么乐器别人就不能用一样的了。所以他们有给我参考意见，我也自己有个选择。这四件乐器就这么定了，当然这四件乐器也能跟我表达的内容吻合。因为我的音乐里大多是乐器泛音演奏的。

实际上音乐表现不纯粹是为了音响，不纯粹是为了音色，这些都是外在因素，都是一些技术和形式上的东西。我的音乐的真正内涵实际上要表达的是一个和平的愿望。这里面有一个传说，就是过去年代有一场战争，由于战争双方的战士都会唱潮尔，后来包围以后，守方将领没出去迎战，反而对着包围的大军唱起了潮尔，结果他一唱，大家都一起唱起来了，结果这个仗就不打了。就这么一个故事。实际上运用“潮尔”这个素材和音色的表现，跟我表达的和平愿望结合起来了。

我们东方人欣赏一个作品，习惯遵循一定的情节性，但音乐是带有多义性的，所以音乐是不能用语言来解释清楚的。可能从音乐的发展过程来感觉不同的感受，这是音乐本身的一种功能。我是有一种音乐的内容的设计在里面的，你也可以遵循这个音乐的设计来理解这个音乐，当然你也可以不遵循，因为音乐有它的多义性。这里边你能听到很祥和的片段，感觉生活的美好，又有一些很恐怖的感觉在里面。面对这种惨烈战争将要爆发的恐怖，如何用智慧达到和平？最后用一种和平的办法来解决？

表演的人最好能够知道故事的情节，这样他就能把感情投入进去，当然如果他不知道情节，他根据音乐也可以投入，但是知道的话，投入得更准确，更有深度，和有自己表达的东西融入进去。实际上，核心上的东西敲定以后，其他的都是技术上的问题了，就是形式上怎么表现，乐器怎么运用、音响、结构上的设计等等。技术都是为艺术服务的，艺术一旦确定，其他就都是技术上的问题了。

每一个阶段，你都会想到一些东西，比如说，最开始有一个低音，它会塑造一个环境，很空旷的草原的20

这样一种环境。后面的和声逐渐减弱，然后还有一些不和谐的音，风声等，逐渐发展的过程逐渐积累，然后就有恐怖的消息等。反正我的头脑都有这样的东西，然后用技术来表现出来。实际上从一个和平的环境到战争的环境，有一些信息使音乐变得紧张，这个过程有这种因素在里面，你不可能从祥和马上到紧张，都是有一个过程。

因为这个作品是四个组合乐器，所以你要随时考虑到主奏乐器在作品中的地位和它对它的重视程度，你要是写成一个通常的室内乐，那所有的乐器都成主奏乐器了。所以这个过程当中，要给予这四件乐器的过多的一个关注。

要从纯技术的角度来想，有的时候说不太清楚，我的一些同行，评价说我的一些作品其实素材的关系非常之远，我的一个作品叫《异化》，表现的是从生物发展到人，又有文明和科技发展，然后人开始异化破坏生存环境。就是这么一个表达的内涵，这个是行为艺术产品，那里面的素材都相距甚远，哪都不挨着哪。但是你从头听到尾，这些素材搭配得天衣无缝，好像本来就应该在一起结构起来的。实际上有些东西是凭感觉的，没办法用语言说清楚。

我个人的看法是，中国人比较注重故事和情节性，西方人比较注重音的形式，比如说音高体系，还有音色的一些关系，而中国人就比较关注这里面表现了什么，他们的侧重点不一样。我也是受中国人的习惯影响，听一段东西或看到一个东西总想它在表达什么，所以这是我们的一种习惯，但是西方人听到的是一段音响、一段形式——形式本身也是一种内容。

我比较倾向于中国人的欣赏习惯。要有表达的中心思想，纯形式的作品在我很早以前有一些，但是现在很少写了。用一些音列的关系去写一些作品，但是不去想它的一个思想性，这是非常少的。现在我都考虑很多问题，像是社会的问题，人的问题，文化的问题，东西方的等等这些问题都是在我的考虑范围之内。

比如说《异化》这部作品，带有行为艺术，谁都不知道它是什么时候开始的，演奏员是一个一个地间隔上台的。第一个走上去时音乐就开始了。这表现什么呢？表现了最初的地球的细胞无序繁殖的这种状态，整个前面都是表现这个过程的。后来人们开始狩猎、种地，然后开始产生文化，产生艺术，产生文字了，有科技了，科技开始造原子弹，为了某些利益人类开始摧毁自己。音乐表现的就是这么一个过程。我大部分音乐所有的素材都是为了表现我的音乐内涵服务的，人要考虑考虑你自己应该怎么去做，怎么去面对这个生存环境。

我的第三交响乐叫《呼唤未来》，那是由两个合唱队和一个大管乐队一起做的一个很大的作品，有七个乐章，每个乐章都表现当今社会，有表现宗教、信仰的，有表现战争的，有表现教育、家庭、整个社会变迁的，等等。

有的时候委约方是有限定的，有的是内容的限定，有的就没有限定。如果有限定的话，就要按大方向考虑，如果没有限定的话，你就要想想你想写什么，就选择什么，可以写点花鸟鱼虫，写点自然界的景观、声音。我还是想写些人文的，人类的关系这些东西，现在战争天天都在打，到处都是生灵涂炭，很恐怖，各种武器和核的东西摧毁人类，所以我还是注重人文这个东西。

接收一个开放的委约是一个很高兴的事，它不会限制你很多东西，作曲家可以自由发挥，难题就是你到底要写什么？你到底想写什么？没有限制反而有难度了。

我可以写花鸟鱼虫，也可以写人文，开始想的是四件乐器，什么跟这四件乐器吻合？我还是想把民间的、属于原生态的传统的、有底蕴的、能代表民族文化的深的东西挖出来一些，然后展示，用好、发展好，成为一个作品，但我对民间音乐从不满足于加一个旋律，而是提炼它的一个精华。21

有的时候写作品，就是从开始到盲目地胡思乱想到相对成熟。从胡思乱想到慢慢捋顺头绪，再到慢慢越来越集中，这个需要很长的时间。实际上每个人的思维习惯不一样，每个人的创作角度也不一样，我自己每个作品的创作过程也不一样，这个灵感说不上是什么时候来，有时候你看电视突然就来了，有的时候你看到什么东西或是听场音乐会什么的，这种启发都是随时随地都有可能的，有的人创作半天没有一个合适的想法，那就是他没找到什么东西能让他启发。还有一个就是作曲家要善于捕捉，要善于思考，会思想，会选择，甚至有时候有很多个想法都是很好的，只是你怎么去选择的问题，没有想法痛苦，有很多想法也很痛苦。

比如说你要写的形式，还有你要表达的外延和局限，最适合表现哪一个？那就是最佳的搭配了。

首先这次是一个室内乐作品，室内乐是由四件乐器演奏，你就要考虑到哪些乐器是能被使用的？或者你只能选择别人没选择的乐器，你选择的这些乐器适合于表现什么？因为演奏乐器要表达它的一个独特的功能，乐器特性你要表达出来，所以你要考虑到这个乐器的性能适合于表现什么？什么东西给它？这个过程很漫长、很复杂，你找到的东西要又适合于表现中心思想，又要能够对接，不断地这样寻找、对接，这样就可以动笔了。

每个人的视角不一样，有的时候我看东西，我喜欢的东西，别人不一定喜欢，因为就像原生态的东西，不是所有人都喜欢，有的作曲家听到这些感到土里土气的，不屑一顾，还有一部分别作曲家，也不认为必须要把焦点对在这方面，他可以对着别的方面，比如说写星空、太阳系等，全都是宇宙的东西，没有什么原生态的，没有文化，你怎么写都可以。

我一旦选择了潮尔，那我就要大量地熟悉这个东西，但实际上以前就很熟悉，不然不会想到这个，所以一旦确定后就要收集大量素材，一旦收集完后挑选你认为感兴趣的，然后你还要想怎么去奏它，怎么返到乐器上？从民间素材得到的东西，把它记录到谱子上，然后用你的发展的方式去发展它。

这就涉及到乐队乐器的配置上的问题，你的音响结构怎么建立？你的节奏怎么写？然后这些音的关系、素材的关系，结构的关系都属于作曲方面的技术问题，每个人的需求是不一样的。

实际上我的习惯也在影响学生，学生不知道这东西是怎么写的，我经常讲，你们写不出东西的时候，你们是不是也可以借鉴我的经验？你什么都不知道，不知道想写什么，用什么素材，我就讲，要不你写个故事算了，你想一个梁山伯与祝英台，这不就有故事了嘛？或者想一个寓言故事，这不就是有东西想了嘛？你最后能不能写成是一回事，你最起码借这个拐棍去思维，否则到底第一个应用什么都不知道。

他要做一些音的设计，比如说这里面有很多的问题，是用古典的技法，还是用近现代的技法？还是用音画的表现手法？反正各种各样、从古到今的技法你都可以用，第一步你就先要考虑这些东西，因为一旦多重音发音，肯定要涉及到音和音的关系和音响结构的关系，所有的音的体系的东西都要考虑好。

我对学生的创作，有时候看他还是低年级还是高年级，低年级的我鼓励他写一些稍微传统一点的，因为他需要一个基础的训练，但他如果不愿意写，那能驾驭什么，就按他的思想去搞。

还是有调性的，结构上的这些东西还是比较规范的，比较讲究一点的，旋律和声这些东西还是要注重的，还是属于传统技术的。因为真正的创作在中国可具操作性的除了戏曲外，其他的还是属于外来基础，属于西方基础，属于引进的，我们学习的音乐创作也是从西方引进借鉴的，所以西方的传统有参照性，在中国属于民间的，像是民歌、戏曲、说唱等这些传统的技术还没有总结出来可操作性，风格把握等，主要是它是单部音乐。

高年级的在运用技术上可以适当宽泛一点，他学过的东西都可以用，但是低年级我不赞成这样，因为调性音乐他还没弄好，脱离调性后就不行，必须有一个过程，所以高年级技术打好了，可以适当地写调性那些东西，甚至于更追求音响的东西都可以。

因为你所要面对的创作的形式肯定是西方的，但是文化价值是相等的，永远都是，西方几百年的历史和22

中国几百年的戏曲的文化价值是相等的，你可以用西方的技术来发展中国的传统的东西。

我一直鼓励他们关注民间音乐，我自己以前对民间音乐也不太关注，也不用功学，我那时也是满脑子学技术，对民歌课不感兴趣，觉得可有可无，但是毕业后逐渐不断学习，经历过工作、创作，再深入社会实践，再加上不断创作东西，你就会发现民族有些东西太可贵了，可以挖出很多好东西。随着年龄和学识的成长就成熟了，我认为我发现了民间音乐这宝库，越来越成熟了。我也会影响我的学生，如果找不到素材，就去听听民歌，去翻翻原声带，从那里挖掘，你按一个程序去用也是一条路子，去找找民间音乐，或者有意提炼些东西出来考虑一下，我会这么鼓励他们。

我说的理性完成是在技术组成的一个过程当中，你设计的一个定位和旋，然后你又把结构给设计好了，你把发展的逻辑设计好了，音分对了，这就是纯理性的了，可能人就变成一种被动的工具了，因为他的逻辑已经设计好了，你完全是按照这个逻辑一个音一个音地把它摆好，你就完成这个作品了。

要是设计好一个逻辑后你就可以动笔了，这个纯理性的作品，你只要把逻辑确定了，就可以动笔了。你要是用它来写大型的器乐作品，可能没有直接操作性，实际上还是有的，很多人总结出来了，中国曲艺的东西有它的逻辑，但是如果让学生按照那个逻辑去写器乐、交响乐的作品的时候，有时候是很难操作的。

流行音乐的和声和逻辑都是西方借鉴过来的，一系列的奏乐原则都是从西方借鉴过来的，中国目前没有，那不是乐器，那就像是文化的互相借鉴，肯定是先进的东西要共享，优秀文化大家来共享。

中国是另一些原则。那些原则是另一些东西。

你要是用它来写大型的器乐作品，可能还是没有直接操作性，实际上还是有的，很多人总结出来，中国的曲艺的东西有它的逻辑，但是如果让学生按照那个逻辑去写器乐、交响乐的作品的时候——有时候是很难操作的。

我们让学生认真学习西方的技术，这是他要完成一个作品必须的基础，中国的民间音乐文化的东西是必修课，这里面他可以获得很多灵感，但拿着这些东西，要跟四大件一样，怎么去写和声？因为中国很多东西都是单声部的，没有多声部，虽然有个别的民族有多声部，但是那个多声用于创作还是有一段距离，不是很有操作性，所以这个可以作为一个素材，你可以从里面挖掘一些东西，真的要落到笔上的的这些技术问题，有时候真的要借鉴西方的。

附中的学生有的时候贪进度，就觉得传统音乐没意思，很土、很落后，然后就写很多不着调的东西。我不认为对他们很合适，因为路要一步一步走，训练过程哪一步都不能缺失，就像学画那样，基本功的东西都是要做的。

实际上在高年级的时候可以有这种想法，我有一个博士研究生，刚毕业的，他在本科的时候写的还是管弦乐队的，但是那个时候已经受了一些二十世纪的影响，旋律都是很意向化的，到研究生的时候，他开始搞观念艺术，有一种观念来支配这种音乐的表现。这种东西完全不是笔头功夫，完全就是思想了，这想法又很好，这想法一出来，别人没想到，你想到了。

我这个学生，也就是他才有这种思维，我让他往这方面发展，因为他传统的东西学过了，要是一本科生你给我来这个，是绝对不可以的，但是研究生阶段有这个想法，我觉得很好，所以鼓励他去把这个东西继续探讨、继续做，后来他有一部作品，叫《小媒体艺术》，我让他在脑子里想一段音乐，这一段音乐就这样完成了，不需要演奏，所以这就关键到极致了。

有些人对这个（民乐）感兴趣的话，特别是到研究生阶段，他们会对这个东西非常感兴趣。这个（民乐）比较多人感兴趣，在（观念）这方面没灵感，就没想法没兴趣，而这个同学在这方面有兴趣，热衷于这个，23

他就有灵感。

原因很复杂，实际上学生想表现自己，打个比方，他觉得自己高人一筹，还有一个是教师促成的，比方说他没那能力，老师来强迫学生这么做，那这学生的路就走歪了。

不一定普遍，但是有，特别是年轻老师，总希望自己多做点，但是不能拔苗助长。

学生在学习方面都会遇到，在作曲方面，他们可能不可能接触到那么全面的東西，除非是有一定的课程要这么去做，有时候没有这个课程的话，你要一个学生去写巴赫的东西，他也不会去写的。

创作很少人能想到那去，连巴赫都不可能，巴赫以前的文艺复兴，不会想到。另外作品和音响也少。像格利高里圣咏，不认真去收集根本没法听见。巴赫的作品到处都是，但是以前那东西很少，接触也很少，没人会想到那东西。

他会写的是现代一点的，因为听得比较多。有一些学生比较赶时髦，有些觉得写得越不和谐，越变化多、越复杂的程度就越高。

技术上来讲，像是复调的技术，音阶的这些技术，跟西方是有关系的，但是，因为我用这个技术写出来的东西，应该来讲是听不出西方音乐的痕迹，我尽量做到民族化。有些人写很传统的旋律，但是整个音响是西方的音响，骨子里是西方的，但旋律是民族的，很多这样的音乐。

就是他写的音乐还是西方音乐，骨架里的东西都是西方的功能体系的，但是他的旋律又是用民间的旋律，风格接近的写法，我们讲就是两张皮，皮和肉都不在一块了。

那是他自己的一个选择，也不知道为什么。

我的音的运作的过程和制造出来的音响不是那样子的。

说不出来，但是不会这样进行，很多音的进行方向跟选择有关系。就是说你从一个音运行到另外一个音的时候，其他的声部，我会选择我认为合适的音去制作，但是你如果让我去做一个，我做不出来。

每个人的做法不一样，有可能在一个作品里做的很好，另外一个作品做的很差，而且对这个问题的看法也没一个标准。

实际上作曲的过程是一个很仔细很精确的过程，不像国画大笔一甩，也不像西方写实派，画得很仔细。实际作曲的过程是很精确的，每个声部的走向都是你自己的选择。

现在东西方的交流是一个很热的话题和趋势，在这个基础上寻找两个国家的乐器，能激发作曲家怎么去搭配这两种乐器的探索过程，东方和西方的乐器放在一起，可能西方的人对东方的乐器会更加了解，让他去写一写，用一用，但是中国人对西方乐器是有很熟悉的，因为比较普遍，但是西方人对东方人的乐器是不是很熟悉的？

西方乐器的管乐队和交响乐队是比较普遍的，各个国家都有，所以大家从听觉上来讲很熟悉，从作曲家来讲也是很熟悉的，因为那些都是要学的，但是我们的乐器传到西方，有的时候只是被偶尔地看一下，欣赏一下乐器独奏，毕竟普及的是西方的乐器，所以西方的作曲家对这些也不熟悉。

我听了那些作曲家的作品，我觉得每个人都有不同的想法，而且对乐器的使用都有自己的选择。

有的音乐是快速的，有的是慢速的，因为要根据音乐的性质。

每个作曲家都有自己的选择，我觉得有些想法还是不太一样的，这样挺好，反正没想到一块去。

在对音乐的趋势和感觉选择不同的表达方式，加拿大的和中国的还是有不同的。

还是思维习惯、文化底蕴不一样，但是具体的很难说。24

西方的民间音乐是很理性的，很讲究程序化的。但中国的很感性，这一大串音下来一大段尾巴，你就慢慢听。甚至节奏都没有标记，比如说这个音弹几拍，都没有，你自己想怎么处理就怎么回事，没人会限制你，但是西方不是，发的是什么就是什么，然后人全都这样。要说音乐创作来讲都差不多，因为西方人的也开始偶尔借鉴东方人的思维，互相借鉴，都是不能截然分开的。

文化交流随着科技、随着文明的变迁越来越频繁，另外信息的传递将来会更频繁，实际上跟你看到世界各地的商品是一样的。

很长时间不会一样，因为中国人的创作思维——这种文化的包容性和根深蒂固的影响是很重的，他不会轻易改变自己的文化，但是他会吸收别人的东西来发展自己，但是有的国家不是这样的，像韩国，他们的作曲家从西方留学回来后，就说我们写的是西方音乐，然后他们还有传统音乐的这拨人，他们写的就是韩国的传统音乐，这两拨人从不对话，各干各的，韩国写西方音乐的就写他们所谓的西方音乐，他们不认为这是韩国音乐，所以这点来讲也是很难理解的。

中国从汉朝以来就受外来音乐的影响，除了古琴，有哪个中国乐器真的是中国的？二胡、琵琶本来西方传来的，北方传来的，估计只有古琴等是中国的，其他的都是西方的，扬琴更是西方的乐器。

不变的是中国的传统文化，它不会被轻易地改变，我们的习惯还是这样，利用西方的技术来发展我们的国家。这种习惯从建国以来就一直是中国人的思维习惯，我们不会认为自己写的是外国的音乐，那说明脑子有问题。韩国那样我们是不能理解的。有一次在韩国讲学，我就谈了这个观点，我说，我们习惯用别人的技术来发展自己的音乐，但是我们从来不认为我们用了谁的技术就是谁的音乐。

什么叫中国音乐？中国风格？讨论起来是说不清楚的，有一种观点，就是你是中国人，你写的就是中国音乐，但是中国人从国外长大、受国外教育的，写的就是西方音乐。因为他去学习，从而发生一些改变了，那可能写的就是中国音乐，但是你不能说他写的是西方音乐，因为他是中国人，他用了那些技术、受了那些影响，你也可以说他写的是中国音乐，但是里面就有很多区别了。

从听觉上来讲，他听了这个音乐，他不认为这是西方音乐，他认为这一定是中国音乐，因为这里面骨子里的东西是改变不了的。

实际上，西方的二十世纪，有些作曲家的音乐是很东方化的，拉威尔他们是有意识地学习了东方的东西，德彪西用甘美兰调式。他写的音乐已经脱离西方的束缚，脱离了华格纳的风格，他实际还是西方音乐，但是另一种风格，其实这种风格是很接近东方音乐的。

我现在听的大多数是原生态的，各个地区的有特点的音乐，反正全世界的都收集不少，但是国内买不到，以前这些东西都没人去弄，都觉得是土掉渣的东西，不认为有价值，恰恰国外有人来收集去国外发行，我从这里面听到的有价值的东西太多了。

香港的乐团委约我写的作品，首演的时候有个中英对话，有四个中国作曲家，还有两个英国作曲家，年轻作曲家写的作品完全是西方的乐队化的写法，移植到民族乐团，就是中国乐器演奏的西方音乐，一听就听出来了。老点的作曲家声音响的调式，一听就是研究过中国东西的，就是说有中国因素在里面，弄得很有意思。

他不是结合，是完全为民族管乐队写的，但是我说的音乐风格，他们两个演奏的就大不一样。

这一类的作品并不是说没有，有的时候有一个偶然的结合。像以前请过管旋乐团来演奏，他希望加入一两件民乐，然后偶尔这样搞，都是偶尔的，不是事先规划好的，都是突发奇想的，不是为了一个项目来做的。

我说的乐团不是交响乐团，如果交响乐团要用到民族乐器，那么曲子的写作都要做好。我说的是室内乐团来了中国后，希望加一点民族乐器跟他们一起演奏东西，这是临时的，不是事先预备好的。25

环境不一样，那是有目的的创作，是民族音乐就是民族乐。但是他不了解中国的民乐器和民乐风格，所以他写的是他自己本人的音乐，他只不过用了中国的演奏媒介，但是那种偶尔地结合不是有目的，是一种临时的兴趣。

我们的民族音乐在全世界不是那么普及。

西方的管乐队很普及，各国都有，但是西方的乐队来到中国后对中国的乐器很感兴趣。好久前的一个室内乐团，本来就演奏一个爵士乐，他们希望加个二胡或者笛子跟他们一块奏曲，看看怎么样，而且奏的是他们的爵士乐，看演奏员怎么去发展。

很少人去组织这样一个乐队，也就是加拿大那边有这样一个条件，它有西洋乐，还有民乐团，一般没有这个条件是不会去想这个事的。

但是大规模的委约不会这样建立一个项目，这是没听说过的。

我们学校就有民乐团和管旋乐团，但是从来不一起合作，因为没人那么想或是那么做，或是有兴趣。

因为对于一个中西乐器组合的乐团，这种机会很少，交流活动多，但是中西乐队组合是很少的，混乐是很少的，因为环境的限制，演出条件是受限制的，但是在中国，民乐小组很多，但如果要加个管乐，就要去借人，这就是一个实际的问题。像演交响乐的三国，那个作品是给CD写的，香港那边问我能不能把其中一些演奏改成民族演奏的音乐，再加上西洋管弦乐一起奏响，我觉得想法很好。我就为这个改编了，把东西方乐器放在一块，很有意思。

所有全世界的乐团都是做不到的，因为民族乐团不会请西洋乐团来演奏，西洋乐团不会请民族乐团来合奏，所有都做不到，所以我写了这个。

应不应该不说，反正这是慢慢的探索和尝试，就像西方乐队有几百年的发展历史，一个事件就是其中的一个点，这种事件多了就成了一条线，没准就经常把东西方音乐组合，把这成为一种风尚，而且东西方乐器是由不同的理想构成的，像琵琶，西方乐器里是没有的，总这样结合是很有意思的。

很多历史是一种偶然的碰撞，然后慢慢形成的，起码你要这样去做，才会慢慢激发些东西，或是慢慢形成一种习惯。

我能够参与探索，觉得很荣幸，在建立这么一个平台上去施展。