

一石激起千层浪

中国现代音乐争鸣文选
(1982—2003)

李西安 主编

(上)

中国音乐学院图书馆“中国现代音乐”课题组

2004年1月

目 录

(上)

1. 中央音乐学院学生作品音乐会听后
(《人民音乐》1982年第5期) 史求是 (1)
2. 也谈中央音乐学院学生作品音乐会
(《人民音乐》1982年第7期) 求 索 (5)
3. 听谭盾弦乐四重奏《风·雅·颂》
(《人民音乐》1984年第7期) 麓 生 (8)
4. 现代派倾向性的结论从何而来?
——与麓生同志商榷
(《人民音乐》1984年第9期) 思 锐 (13)
5. 一石激起千层浪
——“谭盾民族器乐作品音乐会”座谈会简述
(《中国音乐学》1985年创刊号) 记 者 (21)
6. 我国音乐创作“新潮”纵观
(《中国音乐学》1986年第1期) 王安国 (26)
7. 新潮与老根
——在香港“第一届中国现代作曲家音乐节”上的专题发言
(《中国音乐学》1986年第3期) 汪立三 (47)
8. 开拓音乐思维的新境界
——从香港“第一届中国现代作曲家音乐节”谈起
(《中国音乐学》1986年第4期) 李焕之 (59)

9. 历史是不会重复的

——在中国音协扩大常务理事会上的发言

(《人民音乐》1986年第4期) 吴祖强 (67)

10. 现代音乐思潮对话录

(《人民音乐》1986年第6期)

..... 李西安、瞿小松、叶小钢、谭盾 (73)

11. 走出大峡谷

——1986年8月8日在兴城“中青年音乐理论家
座谈会”上的演说

(《走出大峡谷 ——李西安音乐文集》36页

安徽文艺出版社2002年8月) 李西安 (90)

12. 归来兮, 批评之魂

(《人民音乐》1986年第10期) 居其宏 (96)

13. 把颂神的歌归还给人

——全国歌曲创作研讨会纵览

(《人民音乐》1986年第10期) 沈尊光 (102)

14. 风云际会抒狂狷

——“中青年音乐理论家座谈会”述评

(《中国音乐学》1986年第4期)

..... 居其宏、缪也 (108)

15. 面对挑战的反思

——从音乐新潮论我国现代音乐的异化与反异化

(《音乐研究》1987年第1期) 戴嘉枋 (130)

16. 音乐艺术要坚定走社会主义道路

(《音乐理论与批评》1987年第4期) 吕骥 (159)

17. 以史为鉴谈“新潮”音乐

(《文汇报》1987年11月24日) 吕骥 (167)

18. 毕竟东流去

——关于“两个冲击波”的思考。

(《文艺报》1987年11月14日) 居其宏 (169)

19. 关于“通俗歌曲”和“新潮派”

(《文艺报》1987年12月5日

《人民音乐》1988年第2期文摘) 李业道 (173)

20. 历史·争论·团结

——在当代音乐研讨会上的发言(摘要)

(《人民音乐》1987年第12期) 吕 骥 (175)

21. 应当正确审视历史、估计形势

——在当代音乐研讨会上的发言

(《人民音乐》1987年第12期) 戴鹏海 (178)

22. 崛起的一群 迷惘的一群

——评音乐新潮

《人民音乐》1988年第1期 刘经树 (182)

23. 关于当代音乐史的思考

(《人民音乐》1988年第2期) 王西麟 (192)

24. “新潮”论争述评

《人民音乐》1988年第3期 启 圭 (201)

25. 当前音乐理论界的“热点”问题评述

(《音乐生活》1988年第1期) 居其宏 (211)

26. 峰高无坦途 探索无止境

有关音乐创作的一些想法

(《人民音乐》1988年第4期) 李焕之 (219)

27. 我们历尽艰辛但仍奋力向前

——本刊召开“回顾与反思”座谈会

(《人民音乐》1988年第5期) 本刊记者 (224)

28. 关于音乐基础理论研究的反思
 (《人民音乐》1988年第5期) 于润洋 (229)
29. 音乐理论的历史反思
 (《人民音乐》1988年第6期) 张静蔚 (236)
30. 社会主义初级阶段理论与当代音乐史的几个问题
 ——兼与吕骥同志商榷
 (《中国音乐学》1988年第3期) 居其宏 (241)
31. 科学总结我国当代音乐发展的历史经验
 ——与吕骥同志商榷
 (《中国音乐学》1988年第3期) 戴嘉枋 (260)
32. 毛泽东文艺理论研讨会在京召开
 (《人民音乐》1988年第8期) 本刊记者 (285)
33. 一个无法逾越的反思课题
 ——毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》再认识之我见
 (《人民音乐》1988年第9期) 居其宏 (287)
34. 从中国音乐史看毛泽东文艺理论
 (《人民音乐》1988年第10期) 梁茂春 (295)
35. 文艺改革的历史性必然课题
 ——关于总结毛泽东文艺理论的问题
 (《人民音乐》1988年第10期) 王西麟 (301)
36. 苏联历史上对音乐家的两次批判
 (《黄钟》1989年第1期) 冯灿文 (309)
37. 作曲家的困惑
 《中央音乐学院学报》1989年第1期 金 湘 (322)
38. 对日丹诺夫文艺理论的反思
 ——本刊第三次“回顾与反思”座谈会
 (《人民音乐》1989年第2期) 新 (332)

39. 面临转折
 (《音乐研究》1989年第4期) 俞 抒 (334)
40. 平暴后的思考
 (《音乐研究》1989年第4期) 赵 泓 (343)
41. 音乐领域必须坚持社会主义文艺方向
 (《人民音乐》1989年第8期) 晓 星 (349)
42. 我们应该怎样进行“回顾与反思”?
 (《人民音乐》1989年第11期) 厉 声 (369)
43. 独白? 对话? 一起说: 关于中国音乐界的若干问题
 ——中国音乐家协会主席吕骥同志采访报告
 (《音乐年鉴》1989年) 记 者 (380)
44. 评“《讲话》后现象”说
 (《文艺报》1990年2月10日) 李正忠 (390)
45. 新潮音乐评论中的几个问题
 (《音乐研究》1990年第1期) 修海林 (399)
46. 关于文艺思想的几个问题
 ——在全国音乐思想座谈会的讲话
 (《人民音乐》1991年第1期) 贺敬之 (406)
47. 看一张中国音乐的未来的设计蓝图
 ——“多元势态”
 (《人民音乐》1991年第1期) 李业道 (412)
48. 一手抓整顿一手抓繁荣
 ——在中国音协四届三次理事(扩大)会上的发言
 (《人民音乐》1991年第2期) 孙 慎 (428)
49. 全国中青年音乐理论工作者读书会讨论述要
 (《人民音乐》1991年第6期) 舒 言 (435)

中央音乐学院 学生作品音乐会听后

史求是

中国音协理论创作委员会、中央人民广播电台文艺部与中央音乐学院作曲系于3月31日联合举办了该系四年级学生的作品音乐会，演出了部分同学前几年写作的一部分独唱、独奏及少量重奏作品。作品有为缅怀抗越自卫反击战中的烈士而作的女高音独唱《我站在高高的山岗上》（鲍晋书曲）、怀念台湾同胞的女中音独唱《凤凰花啊，我心中的花》（汪镇平曲）；有的刻画了劳动人民的精神面貌及劳动生活的场景，如《第一弦乐四重奏》（瞿小松曲），女高音独唱《放筏》（叶小钢曲），《b小调弦乐四重奏》第二乐章（郭文景曲）；有的表现了青少年的生活及情感，如双簧管组曲《童年印象》（张小夫曲）、《小提琴小奏鸣曲》（陈远林曲）；有的是对故乡的礼赞与沉思，如单簧管《随想曲》（陈其钢曲），《冥想曲》（艾立群曲），还有以少数民族人民的生活为题材，如钢琴独奏《“阿瓦日古里”变奏曲》（陈怡曲），女高音独唱《猎村雪夜》（张丽达曲），还有以古曲改编的竖琴独奏《酒狂》（叶小钢曲）、钢琴变奏曲《寒山钟声》（刘索拉曲）等等。

从反映生活的深度及民族语言的掌握方面来看，艺术歌曲《猎村雪夜》给人留下比较突出的印象。这首歌曲所反映的是居住在大兴安岭北麓奥露古雅人的生活。作者以蒙古族长调为基础，创作了这首歌的主题。旋律质朴、甜美，很好地刻画了鄂温克姑娘等待爱人猎归时充满幸福感的心境。

音乐会上有些作品，虽然可以看出作者是在力求反映生活，但由于对生活的体验与认识不足，因而不免失之浮泛。

就作品的体裁形式来说，有奏鸣套曲、组曲、变奏曲以及艺术歌曲等。同学们比较好地掌握了这些欧洲古曲音乐中的典型体裁形式的写作技术，在专业上打下了较好的基础。

音乐会的这些曲目是属于室内性的，这类作品要能得到更多群众的理解与接受就须做一些必要的宣传与说明的工作。有人这样认为：作品的好坏要看群众是否欢迎。这个命题一般来说是对的。无论哪种形式的艺术作品，都应当力求得到多数人的接受与欢迎。但是也不能把问题简单地理解为：听众愈多、作品就愈好，反之，就是不好。如是那样，那么交响乐、室内乐、艺术歌曲等比较高级的音乐形式就是不好的了，中国的古琴音乐更是不好的了，因为它一向只是在少数人中流传（所以才会有“知音难得”的感慨）；而反过来说，流行歌曲、舞蹈音乐就是好的了，因为它们的听众最多。很显然，这是不对的。从根本上来说，评判音乐作品的标准应当是内容及艺术价值本身，而不是听众的多少。

在音乐会上演出的两部弦乐四重奏引起了人们的兴趣和议论。这两部作品的共同点是试图突破古典派与浪漫派的和声观念，吸收了一些本世纪前期欧洲的某些处理技法，带来一些人们所不习惯的音响。人们的看法不一，有褒有贬。有的人认为有新意，很好。也有人则认为这是胡闹。作为青年学生的习作，当然有可能优点多些或缺点多些，这是一个具体问题。应该注意的是，对这种作法本身如何评价的问题。

当前我们的创作水平与国外一些音乐水平较高的国家相比究竟怎样？这件事似乎并未引起人们的重视。又因为艺术问题没有绝对的衡量标准，更是难分高下。也可能有人会说，我们社会主义的音乐文化与资本主义的音乐文化根本就不能相比，因为在思想内容方面我们已远远超过他们。这样的说法也有道理，因为这

两种文化确实有根本性质的区别。但是如果只说这一面而不做全面、深入的分析，总觉得多少有点“精神胜利法”的味道。

在极左思潮泛滥时期，我们对资产阶级音乐文化不能做全面的了解和研究，即使是批判借鉴亦仅限于所谓资产阶级“上升时期”的作品，对二十世纪资产阶级的音乐几乎都以“腐朽没落”而一言以蔽之，以致形成所谓“隔代继承”这样一种在理论上讲不通的局面。其结果是使得专业音乐工作者耳目闭塞，不了解外部世界艺术潮流的动向，严重地影响到创作水平的提高。音乐也与其它艺术品种一样，失去了交流和相互比较就很难得到发展。

十年动乱期间我们的专业工作者，下放的下放，改行的改行，而恰恰在这一时期以及稍前一些时期（五十年代后期），国外的音乐技术有了重要的新发展（比如偶然的、响声的、电子的，等等）。提起这些，人们自然会联想到所谓“先锋派”的问题。什么是先锋派？人们的理解不尽相同。有人认为只要是运用了非传统的技术（大约是1945年以后的）就是“先锋派”，也有人认为只是那种无内容的纯技术游戏才是“先锋派”，甚至不承认他们的创作是作品，而只是一种“产品”。我以为还是把现代的作曲技术与有特定含义的“先锋派”相区别为好。也就是说，使用了某种新技术不一定是“先锋派”。技术要发展，这是肯定的。只要他的作品是反映了人民的思想、感情和愿望，那他的技术手段就应该得到承认。问题是在音乐与人民的关系，而不是某种技术手段本身。

现在，我们这里没有“先锋派”，新的作曲技术有人做过一些尝试，也还未真正成为派。随着文化交流的日益发展，现代音乐的潮流将不可避免地影响到我们的音乐创作，而首先发轫的将可能是那些有较好的音乐基础，又有条件接触到现代音乐文化的青年，在近年来的一些创作中已经可以看到这样的端倪。面对此种形势，是堵塞抑或是引导？看来堵塞的办法不仅是愚蠢的，也是办不到的。唯一的办法只能是引导，也就是移花接木，去伪存

真，吸收一切有用的新技术，用来发展我们民族的音乐文化。

总之，像这样具有研究价值的音乐会，或者有风格更新一些的作品音乐会，希望以后能继续举行，藉以繁荣创作，活跃思想。

（《人民音乐》1982年第5期）

也谈中央音乐学院学生作品音乐会

求 索

史求是的《中央音乐学院学生作品音乐会听后》一文（载《人民音乐》1982年第5期）发表后，引起了一些不同反响。这里，我想就该文中涉及的一些作品谈些个人意见。

首先应该肯定的是，从音乐会上的许多作品可以看出，同学们经过四年系统的学习，学会了从群众歌曲至各种抒情歌曲的写作，学会了从乐段至奏鸣套曲的各种写作，取得了可喜的成绩。这种循序渐进地掌握各种体裁、曲式的教学法，具有一定的优点，它使学生能较全面地学会各种作曲技能。虽然此次演出的一些作品在写法上明显地模拟了某些名著范例，但这在一个人的学习过程中似乎也是难免的。声乐作品的钢琴伴奏部分艺术加工较多，而曲调却不怎样考究，这是作曲教学中的老问题。器乐曲写法上，多数作品还比较洗练，结构也还完整，只是一些作品的音乐形象不太鲜明，语言也不够生动。学生们整天关在校园内，通过简谱和录音磁带学习民间音乐，这当然会影响作者的创作构思和作品的思想性、艺术性。这次音乐会上，一些作品借用了现代作曲手法。若为更好地表达内容和民族特色，任何有用的手法都是可以借用的，问题在于不要离题和单纯追求新奇。具有三个乐章的那个弦乐四重奏，据说是表现农民的心理状态的。三个乐章都充满叹息的语调，显得那样感慨。据说作曲者还要求演奏上要粗野些。有些人说：把农民写得那样愚昧，太不应该了。当然，没标题的器乐曲比较抽象，上述反映，作者也完全可以否认。不

过，这样压抑而愤慨的情绪，写年轻作者的年龄太不相称了。只演奏第二乐章的那个四重奏，虽然表现了劳动中的呼号，但音响也太刺耳。一些音乐界同行说：一些作品写得过于晦涩、尖锐，青年人会有那样多的心事和那样多的悲痛吗？！

现在，音乐院教学中大量讲授的是欧洲古典、浪漫主义的音乐作品，这些作者的民族以及所处的时代、社会，与我们是不同的，这里存在着一个如何学习的问题，是采取鲁迅所倡导的拿来主义，还是盲目拜倒在洋人面前？道理是清楚的。对于现代派作曲家的作品，过去我们是一无所知，甚至全盘否定；近来，随着中外文化交流的不断扩大，有些人又眼花缭乱地认定那里全是一片香花，面对着西方音乐文化的窗口而顾影自怜，觉得身边的一切都原始而落后。一部分学生中流行着一种轻视传统的观点，甚至排斥和反对民族音乐传统；对欧洲古典、浪漫派的典范作品及其作曲技术理论，也认为是昨日黄花。一些作曲系的低年级学生，虽然业务程度还很浅，课堂上学的也是传统的初级和声，而自己的自学精力几乎全部放在二十世纪音乐作品上，尽管他们对作品并不懂。这也许是学院中的“时髦”风气。问题不在学生，而在于整个学校的学习风气。

在这次音乐会后的座谈会上，有人中肯而婉转地指出：希望对这些作品不仅在同行中听取意见，更重要的应该到广大群众中去听取意见，而有人却认为：这些作品外国人喜欢。一些同志在发言中明确地反对关于音乐作品需要通过实践和群众的检验这一观点。他们多次重复地说：“问题在于作品的艺术质量”。其实，艺术作品的质量包含着多方面的因素，如内容表现是否深刻，技巧运用是否巧妙得当等等，而其中重要的一点是你的作品是否具有艺术感染力，即能否使人感动，对丰富人们的精神世界有所裨益。如果离开这些来谈艺术质量，艺术质量就会变成抽象的不可捉摸的东西。学院内的一些教师早已提出，作品的挑选要注意民族化和群众化，而一些人却认为：既然我们一些老师的作品中所

表现出的一些值得注意的问题，是有其思想根源的。吕骥同志在最近为纪念聂耳诞辰七十周年而写的文章中說：“他的一些最有代表性的歌曲创作，都经得起严格的检验，是合乎革命现实主义（也包含了革命浪漫主义）原则的。……革命现实主义的创作方法，当时是不可能在学校中学到的。实际上就是现在一些音乐学院的作曲系师生对于这样的创作方法也不一定能给以足够的重视。”这句话尖锐地指出了当前某些音乐院校作曲系教学上的一种重要缺陷。

音乐创作的探索和创新应该在为人民服务、为社会主义服务的方向下进行，在创作中吸收国外音乐创作的经验，其中也包括现代音乐创作中好的经验，其目的是为了更丰富多彩地反映我们新时期的生活。盲目追求外来形式，忽视民族形式是不对的。当然，在教学中总会出现种种问题，关键在于学校的领导和教师应正确地引导学生，使他们脚踏实地地前进。

（《人民音乐》1982年第7期）

听谭盾弦乐四重奏《风·雅·颂》

麓 生

谭盾作曲的弦乐四重奏《风·雅·颂》，获得了德意志民主共和国德累斯顿城主办的 1983 年国际威柏室内乐作品比赛二等奖。《人民音乐》等报刊对此也进行了宣传，笔者一方面感到高兴——中国青年作曲者是有才华的；一方面感到有些问题值得思索——带有倾向性、方向性的问题。

这个作品是以《诗经》三大部类《风》、《雅》、《颂》为标题的。《风》是民歌；《雅》是宫廷乐歌，或用于较庄重的“飨礼”或用于一般的“燕礼”；《颂》是赞美诗，用于宗庙祭祀，多是贵族创作，也有少数是由民间祭歌借用来的。据中央人民广播电台的专题音乐介绍，谭盾写这个作品，是对“风、雅、颂”择其名，取其意，运用了中国瑶族的古老民歌以及古琴曲《梅花三弄》为音乐素材，以新颖、洗练的作曲手法，在三个乐章中，表达了伟大的中华民族和他生存的土地上的风土民情。整个作品给中国听众的感受是怎样的呢？很多听众包括相当一部分专业音乐工作者，感到整个音乐与他所要表达的内容有相当大的距离——感受不到比较扎实的内容，感受不到中华民族亲切的风俗民情，在感情上不同程度地有格格不入之感。应该指出，作者在某些地方是下了功夫的。如在第一章中，为模拟古老瑶族民歌演唱上的特点，作者在中提琴的演奏法上进行了富有成效的探索（暂且不说作者采取瑶族古老民歌作为“风”的音乐素材是不准确的，因为《诗经》中的“风”，产生于现今的陕西、甘肃、山西、山东、

河北等地，根本不包括广西瑶族居住的地区)；在第二章中，为突出《梅花三弄》的旋律片断，作者运用了小提琴的人工泛音，并与大提琴间隔两个八度相齐奏，中间夹以其它乐器的拨弹，效果相当好；在第三章中，古琴、琵琶的演奏技法通过西洋乐器予以模拟等等，也做得相当细致、有趣。还有，全曲的声部处理、曲式的安排等也体现了一定的技术水平。但这些并未在总的音乐形象塑造上起主导作用，作者的音乐思维似被现代派作曲手法捆住了，现代派音乐的风格——主要是和声风格压倒了一切，把作品的内容和本应具有的民族风格（包括上述有意思的探索）基本上都冲掉了。在国内，大多数听众对这个作品是这样感受的，而在国外却获得相当高的荣誉，这如何解释呢？似乎应从几个方面去考虑。一是从内容与技法的关系去考虑，二是从音乐自身发展的规律去考虑，再是从人民的音乐欣赏习惯去考虑。

作曲技法是为表现内容服务的。现代派作曲家勋伯格曾说他的- 一生经历是悲惨的，他写的音乐是他内心的感受。的确，那些不协和的音响，与他所处的时代以及与他的心境密切相关，如他写的《一个华沙的幸存者》，技法与内容统一，令人信服。自然，还有其它许多现代派作品，内容空虚，技法怪诞，那也是一种统一。而谭盾所写的这个作品是以风、雅、颂为主线，这里很难概述《诗经》极其丰富的内容，只能略示一二，如《风》中的“关关雎鸠，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑。……求之不得，寤寐思服，悠哉悠哉，辗转反侧！”如《雅》中的“呦呦鹿鸣，食野之芩。我有嘉宾，鼓瑟鼓琴。鼓瑟鼓琴，和乐且湛。我有旨酒，以燕乐嘉宾之心。”如《颂》中的“猗与漆沮，潜有多鱼。有鰋有鲋，鰋、鲋、鰋、鲤。以享以祀，以介景福。”不能说谭盾在作品中丝毫没有相应的表现，而只能说有点点滴滴的影子。他在作品中运用了大量调性非常模糊的旋律、参差多变的节奏以及相当刺耳的和声，很难使人联想起《风》、《雅》、《颂》的基本内容。如在第一章《风》中作者所选用的瑶族民族片断是说唱式、

吟诵式的，看来这是有目的的选用。因为这个片断没有什么固定音高、没有明确的调性，但有一点“神韵”。作者正是利用了“无固定音高”这一特点，在发展过程中，竭力使旋律调性频频变换，使人难以把握住调性中心，很有无调性之感。旋律是零碎的，忽而又出现“神秘的”短促节奏；和声自然也是现代化的，好像是在尽力发挥“民族的神韵”，并且全曲的起伏也还有一定的安排，前后也有呼应，但很可惜，我们中国人自己却听不大懂这当中内含的感情终究与《风》有什么联系？是热恋，还是失恋；是感叹人生，还是包罗万象？在第二章中，《梅花三弄》片断旋律的应用，在中国人听起来，只是装饰性的，起主导的还是西方现代派音乐的情趣，与中国古代宫廷乐歌很难联系。但外国人听来，或许以为这当中有怎样出色的东方色彩。第三章是《颂》，谭盾所运用的旋律，虽然有很少几小节是五声性的，但全篇基本上是无调性的旋律，加以那些多变的节奏，很难令人感到有《颂》的特定意境。这里应着重指出的是，我们不能要求作者一定要用什么样的技法来表现风、雅、颂，作者对《诗经》也完全可以有自己独创的见解并赋之以新意，但总不能离基调远得使人无法捉摸。中国不少听众能听懂《华沙幸存者》，但听不懂《风·雅·颂》，正说明了后者的内容与技法是脱节的；或者说这个作品的内容与技法是统一的，只是其内容并不是风、雅、颂，而是另外的什么“想象”之类。

现代派音乐包括其作曲技法，把音乐的调性彻底破坏了，从而破坏了传统音乐的美，但这经历了一个相当漫长的演变过程。西方音乐的半音化先是伴随着有调性的音乐而发展，其间经过巴赫、莫扎特、贝多芬、舒曼等等许多音乐大师，直到瓦格纳，“半音化”发展到如此激烈的程度，以至调性逐渐解体。外国许多音乐专家对这个过程太熟悉了，他们听够了古典派、浪漫派以及后期浪漫派有调性的音乐，今天谁要再写调性清晰的音乐，他们就认为那是陈旧的、没有创新精神的，就他们来说，这可以理

解。但西方音乐发展至无调性，是否一定就是好，是否一定就是进步？在外国音乐家当中，看法也并不完全一致。我们为什么不应保持更为清醒的头脑？比如，我们很需要用和声来美化、深化我们的民族音乐。这样的和声，不是西方大小调体系的功能和声所能包办代替的，但也不是现代派无调性的和声所能包办代替的。这的确需要不断地探索，但探索的方向总应服从我们民族音乐美的需要，服从表现内容的需要。谭盾的这个作品基本上是无调性的，从中几乎听不到什么调性清晰的旋律及和声，这与所要表达的内容并无必然的联系。作者把民族传统旋律（如《梅花三弄》等）纳入到现代派无调性的写作技法中，给民族音乐的发展来了一个人为的“大跃进”，这是中国听众感到格格不入的一个相当重要的原因。

人民的音乐欣赏习惯随着时代、随着文化水平的提高而发展。但每一个民族，特别是像我们这样一个有几千年文化历史的伟大民族，尽管人们有不同的文化水平和艺术修养，但音乐欣赏习惯自有它很深的共同基础，如喜欢动人的旋律（暂不论格调的高低），不喜欢有如城市噪音的和声音响，喜欢音乐中民族特有的神韵等等，这不会被西方现代派音乐的冲击而轻易改变。外国一些音乐专家对当前世界音乐创作的趋向很敏感，常是“先进”的代表，但他们的美学趣味、美学标准，就是在外国也不同程度地脱离了广大群众（包括有相当高的文化修养的人），何况是对中国人而言？对作品的评定最终要靠人民。经过一段时间的演出实践，作品是好是坏，自会分晓。实践是检验真理的标准，这个原则对历代新作品的鉴定都适用。

谭盾的这个作品代表着国内器乐创作的一种新的倾向，他反映了谭盾本人以及其他一些青年作曲者在创作上是有想象力的，对现代以及传统作曲技法也有一定程度的掌握，近年来他们不断写出一些“创新”的作品，数量越来越多。这些作品有一个共同的特点，就是现代派的影响越来越重，而中国民族音乐传统、中