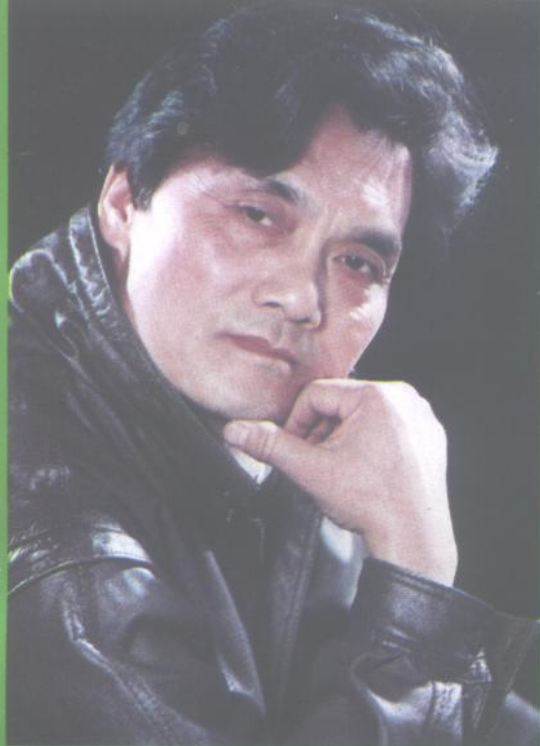


作曲家的困惑

● 金 湘 著

● 中国文联出版社





作曲家的困惑

金湘 著

中国文联出版社



作曲家的困惑

金 湘 著

*

中国文联出版社出版、发行

(北京农展馆南里10号)

中国文联印刷厂印刷

新华书店总店北京发行所经销

*

787×1092毫米 32开本 4印张 2插页 80千字

1991年8月第1版 1991年8月北京第1次印刷

*

ISBN 7-5059-1476-6/I·1019 定价：2.15元

序

黄翔鹏

一位几乎被当做“新潮派”的作曲家，要一个被当做“浑身铜绿、满脸黄土”的老古董来为他写文集序言，这恐怕是很难被人理解的事。但是，金湘知道我不是“保守派”，我也知道：他实在不是一个为新潮而新潮、并且入了“派”的人物。他是五十年代中成长起来的，要用一颗火红炽热的心去“为人民服务”，怀着满腔热情，愿把一切奉献给祖国的“老青年”。

他是颇历磨难而至今不改其稚气和天真的“新中国的儿子”。

他十多岁的时候，我就听他把亲身从河套地区采录回来的民歌唱给我听：

那不大大的小青马，喂上了二升料，
三天的路程，我两天就要到！

一种野性的、执拗的、无论条件怎样，都要加倍奉献的决心和力量，从那时起就在他的血液中奔流着。这首歌曲的音乐，有一

种精力无尽的气魄，至今回旋脑际之时，还能同样震撼我的心灵。

那么，金湘的文章可以和他的音乐相提并论么？我并不认为他同时也是理论家。这两种工作需要的是太不相同的气质和思维方式。但是，正因如此，我才愿意看他的文章。这和他的为人一样真率，没有故意去摹仿理论家职业习惯的种种“架式”，没有套话也没有虚饰；有的是作曲家的真情实感，可以从中找到评论家写不出的东西。

是不是有直感而无理论呢？这也不对。金湘是一个充满激情的人；但他从小就是一个严肃地思考着的人。不过，他不同于理论家的是将自己思考过的问题经过个人创作实践的“筛选”，然后再写成了文章。例如本集《座标的选择及其它》的最后结论，就是他从社会反馈中肯定了原有的“想法”；重视民族传统，重视西方技法，但不做“搬运工”，而是自有自己的选择；他坚持这样做；他心中有听众。

他心中有听众！这是浸透了五十年代青年人每一根神经的高贵品质。金湘作为新中国这一代人是自觉的历史使命感的。他敏感地抓住了这一点来驳斥海内外关于“断了代”的说法。我虽然比他痴长几岁，基本上也是他的同代人。深知这一代人的任务苦重、途程苦短和光阴日迫。这是积蓄厚富的一代，也是机遇枉差的一代，强弩既发，虽然已经将入“末境”，但却势不可止。

所以，我虽然并不认为金湘的一切都尽善尽美；也更不认为他的路程已到功成名就的定型阶段。我认为：以他的年龄和精力说来，乐坛对他仍可拭目以待！

1990年4月

目 录

序

黄翔鹏

- 作曲家的困惑…………… (1)
- 浅议“新潮”
——在中央音乐学院学报编辑部召开的创作问题座谈会上
的书面发言…………… (13)
- 中国作曲界“断代”了吗?
——与《中国音乐报》记者的谈话…………… (22)
- 振兴与反思
——听中央民族乐团音乐会有感…………… (26)
- 《乌江恨》、杨立青及其他…………… (33)
- 平仄声声动地来
——何训田交响作品音乐会听后…………… (43)
- 繁荣发展中国歌剧之我见…………… (47)
- 漫议歌剧种种…………… (56)
- 总谱之外的音符
——歌剧《原野》创作小记…………… (60)
- 座标的选择及其它
——歌剧《原野》作曲随记之一…………… (66)
- 把握住……
——歌剧《原野》作曲随记之二…………… (70)

西双版纳的一颗明珠

D757 / 13

- 舞剧《召树屯与楠木诺娜》观后…………… (76)
- 套曲《子夜四时歌》创作札记…………… (83)
- 新时期电影音乐面面观…………… (90)
- 制约与创新
- 电影《黑炮事件》音乐断想…………… (95)
- 评影片《孙中山》的音乐…………… (100)
- 《原野》——中国歌剧发展的契机
- 《中国音乐年鉴》编辑部记者采访录…………… (105)
- 东西方音乐交流与华夏新音乐文化的建设
- 与《中国文化报》特约记者吕丁的谈话…………… (111)
- 论当代歌剧音乐的美学标准
- 在第三届国际音乐戏剧研讨会上的专题发言…………… (118)
- 跋…………… (122)

作曲家的困惑

一、“困惑”的社会

选用这个题目，似有赶时髦之嫌。因为，现在到处都在谈“困惑”。翻开报刊，从“民族的困惑”、“教育的困惑”到“交响乐的困惑”、“民族器乐的困惑”、“大学生的困惑”、“致富后的困惑”直至“两性的困惑”……琳琅满目，无一不有。这些“困惑”都是我国社会新旧变革、交替、撞击、错位过程中多角度、多侧面的反映。

我们正处在一个新旧体制更迭交替、新旧文化激烈变革的时代。从历史的眼光来看，应该说，中国近代的这场变革始于本世纪初叶的“辛亥革命”与“五四运动”。中国人只是在经历了近一个世纪的艰苦探求，积累了正反两方面的经验教训之后，才在本世纪七十年代末迈进了在政治、经济、文化各个领域中广泛而深入地进行变革的新时期。比之过去任何时期，这十年的改革，时间短，速度快，幅度广，程度深。虽然改革的主观愿望强烈而迫切，客观上也具备一定的条件与环境，但无论从理论研究，队伍素

质以至具体方案等方面的准备并不十分充足，因而随着改革进程的深化，各种矛盾尖锐显露。这些矛盾虽表象各异，究其根源却不外乎：新的没有完全找到，旧的没有完全退出；新的急忙闯入还不能被适应，旧的长期习惯还依然被留恋；新的未能尽善尽美，旧的仍然沉渣泛起；“硬件”想改，未及完善，“软件”欲变，总嫌陈旧……总之，先进与落后，文明与愚昧，超前与后辍，熙攘喧闹，纷纭复杂，共存于一体，构成了一个自身困惑又令人困惑的社会。

对此现象，我持乐观态度。因为，历史长河时缓时急总在前进，只不过我们现在到了一个急弯多、落差大的段落，激流、飞浪扑面而来，令人目不暇接。此时产生种种“困惑”，不仅可以理解，而且是一切有历史责任感的中国公民处在变革时期的正常心理。

二、困惑的“新潮”

新时期的十年，音乐界、作曲界的状况是什么呢？凝滞了多年的音乐秩序被打乱了，几近僵化的音乐创作思维模式被冲破了，旧的一系列创作观念不断被更新，新的各种现代作曲技法不断被吸收，这正是随着政治经济的改革，文化上新与旧（即所谓前现代文化——现代文化——后现代文化）激烈的冲撞在音乐（作曲）上的反映。

在这里，对音乐界的冲击最有代表性的是“新潮”音乐与流行音乐。关于流行音乐我不想多费笔墨，因为它对音乐界的冲击纵然很大，但从作曲观点看，它在质的变化上不具备新的意义。至于“新潮”，我倒想多说几句。

1987年2月我在一篇关于论述“新潮”的文章中，曾就“新潮”的界定、意义、估价等作了评述。由于此文未曾发表，而有关观点至今我仍认为有效，为省笔墨，现摘抄几段于下：

近年来，我国乐坛十分活跃，其中“新潮”的崛起最引人注目。（严格地讲，“新潮”的定义很不明确。我们姑且沿用时下一般的理解：它是指一批运用西方现代作曲技法写作的青年作曲家群体及其代表的观念、思潮）。“新潮”的崛起有其历史的、社会的原因。简言之，即一方面，西方从本世纪20年代起经过半个多世纪到七十年代末，在作曲技法的探索上已走过漫长的道路，从多调性、自由无调性、序列音乐直至点描音乐、偶然音乐……等等“花色品种”多样，从最严格的理性作曲至最自由的情感作曲“观念形态”迥异。这是“新潮”出现的外部条件。另一方面，在“四人帮”文化专制主义崩溃之后，久被禁锢的我国作曲家（其中以青年为最甚）迫切在寻求艺术表现上的新技法、新手段。加之我国对外开放的良好环境……等等，这是“新潮”出现的内部条件。两者在一定历史条件下的撞击，必然会引起新的火花，新的浪潮。（犹如德国在二次大战后出现了斯托克豪森，波兰在斯大林逝世后出现了卢托斯拉夫斯基和潘德列茨基一样）可以说，“新潮”的崛起是历史的必然，时代进步的体现。

“新潮”中大部份作曲家态度严肃，勇于创新，大胆吸收各种现代作曲技法，不断追求艺术的形式美，创造了并正创造着大量作品。这些作品涉及音乐中的各个领域，引出了音乐创作中的各种问题。就其广度与深度而言，是我国音乐史上空前的。现在来谈“新潮”的功绩为时尚早，但至少可以看到：它突破了我国乐坛多年的闭塞与停滞，从实践上引进了西方现代技法；它开拓了音乐（主要是交响乐与室内乐）表现的形式美的新领域；它扩大了民族

乐队的表现力，从实践上发展了民族传统，拓宽了民族风格，它创作了一批在国内外有影响的作品……等等。“新潮”已经并正在对我国音乐创作（也直接影响到音乐表演艺术）起着积极的推动作用。

当然，作为一个群体（或者一种思潮），它的兴起与发展势必夹着泥沙与杂草；作曲家与作曲家之间，同一作曲家的不同作品之间，均有高低、优劣之分，这就是为什么我总是这样认为：“新潮”这种锐意进取、生机勃勃的**总体精神**，比之其中的某部具体作品更值得肯定。

面对来势迅猛的“新潮”冲击，许多人来不及准备，本能的有其“条件反射”；支持创新、勇于弄潮者有之；急于求成、匆忙赶潮者有之；杞人忧天、出来反潮者有之……骚动之后，进入了冷静的思考，人们发现“新潮”用**实践**——作品在向传统挑战，向凝滞的秩序、僵化的思维模式冲击。它是一种**萌动**、一种**要求**、一种**感觉**、一种**困惑**——**自我困惑**又**困惑着他人**！它无需顾忌各种眼光，就凭着这股原始朴素的劲头“赤身裸体”地冲上了历史舞台，面向强大的传统，划出一个又一个有力的问号，震动了社会，震动了音乐界，震动了当代每一个作曲家。

对于“新潮”，我们还能说些什么呢？还是让我们就“新潮”提出的，也是我们存在的一些严肃的课题踏踏实实的研究、探索吧！

三、困惑的作曲家

生活在这样的社会里，面对“新潮”的冲击，中国当代作曲家有着太多的困惑！这里，我们不去涉及有关“硬件”

——体制改革方面的诸多问题(诸如,作曲家的权益得不到保证,稿酬被“倒挂”到了连抄谱费都不及;上演一部交响乐,要自己“倒贴”上万元;唱片社、出版社出于经济效益早已与大型严肃音乐作品绝缘……等等,有待另文专述),只就“软件”——作曲家本身创作观上的众多困惑作些探讨。

1. 民族性与个性。近年来,有关此题议论颇多。诸如:“作品的民族性应听其自然不必强求,因为,我们血管里流的是炎黄子孙的血,写出来自然会有民族性”;“过多强调民族性会影响个性”;“民族性越强个性越差,反之,个性越强则民族性越差”等等。讨论这个问题时,我们得分清几个不同范畴的概念:什么是民族性?什么是个性?两者在一首作品中的关系是什么?从而尽可能得出我们可能得到的结论。

什么是作品的民族性?作品的民族风格也好,民族神韵也好,是不是仅得自于选用的题材源于民族的生活及其传统文化,或使用的语言脱胎于民间音乐材料?显然,这是问题的浅层认识。音乐的民族性是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,它们从作品的总体结构直到一个单音的律动无不深入渗透其间。什么是作品的个性?个性就是作曲家特有的性格、气质、爱好、情趣、审视生活的独特角度、表达乐思的特有方式等等。当然,它总是与作曲家个人的经历、素养、天赋、才华紧密相关的。

民族性寓于个性之中,个性体现了民族性。一首优秀的作品,必然是民族性很强,同时个性也很鲜明。它是作

曲家经过自己的体验、以自己独特的方式表达的呕心沥血的结晶。那些民族性貌似很“强”（甚至直接引用民间音乐素材）而个性很差的作品，实际上是作曲家抄袭前人（或他人）的表现方式，不经过（或少经过）自己体验的劣品。（大批雷同之作，正是如此产生）。至于所谓个性强而民族性自然会有作品，充其量也只不过是一种自发的萌动。是坚持刻苦学习传统，经过消化，将其营养化为己有，从而在写作时自然流出民族神韵，还是仅靠“血管里流着的血”来自然流出民族风格，表象虽似，实际两者确有质的区别：前者高级、自觉、专业，后者低级、自发、原始。

我想，提倡认真学习民族传统，坚持个性，在作品的民族性问题上，作一个专业的而不是处于民间原始状态的、自觉的而不是处于无为自发状态的作曲家，应该是适宜的吧？！

2. 传统的继承与创新、超前。对于作曲家来讲，这实际上是在人类文化长河中择向、定位的问题。因为，人类文化的长河不会因你某人不愿继承而停止发展，也不会因你任意“超前”而跳跃前进。认识它，并非抹杀作曲家的伟大作用，而是认清任何作曲家个人的一切作用只有顺乎历史发展的自然，才能在人类文化的历史长河中“推波助澜”也好、“兴风作浪”也好——一句话，作出真正有价值的历史贡献！

对于这个题目，可分三方面来探讨：

(1) 什么是传统？我认为，对于当代作曲家，人类创造的一切音乐文化都是传统，其中既有本民族的、东方

的传统，也有西方专业创作的传统。一个作曲家如果真想对人类音乐文化的发展起点作用，他的视野必须扩大到今天以前人类的全部音乐文化传统，这样才能谈得上“踩在前人肩上，攀登新的高峰”。

(2) 如何看待传统？从发展观点看，传统每时每刻都在变化：昨天是他民族的，今天可能已变为本民族了，今天是本民族的，明天又可能成为他民族的。尤其在当今世界“越来越小”的今天，互相渗透、吸收、变化则更是频繁，因此，我们永远不能用静止的观点来看待传统，此其一。其次，传统如何演变？可以有多种方法，例如：用电声、爵士鼓伴奏戏曲；用西方古典派和声的分解和弦和浪漫派织体写民族管弦音乐……但，一切外加的、浅层的演变，最终只能昙花一现；真正有生命力的，是传统本身内涵的延伸、发展直至质变——在新的条件下的延伸、发展。一切具备真正文化价值的反传统（当然也包括优秀的西方现代音乐佳作在内）都是建立在对传统的充分了解的基础上的。从这一意义上讲，它是传统的变形延伸与发展。认识这点非常重要，它可以回答搞现代音乐是否可以不必学习西方专业传统的问题。我们在音乐会上听到的某些“新潮”作品，潦草、庞杂、松散、冗长，灵感的火花一闪即逝，动人的才气屡被湮没，作曲家即使再有良好的现代感觉，也由于缺乏扎实的传统功底而终归“功亏一篑”，原因即在于此。

(3) 创新、超前种种。如果我们对传统确是持发展的观点，那么，对于创新乃至超前就是可以接受的了。因为，它只不过是一条历史长河中各个不同的段落而已。对

于昨天，今天可能在创新，但对于明天则又已成为传统，今天的超前可能正是后天的传统，明天的传统则又是昨天的超前。如此滚滚向前，繁衍复生。从当前世界文化的构成状态来看，也可看到，前现代文化——现代文化——后现代文化并存于一个星球上。传统——继承——创新——超前既有其各自的文化存在，又互相渗透于一个作曲家、一部作品之中。这是音乐文化现状的客观存在，作曲家主观上能做的不是承认不承认这种客观存在，而是如何选择好自己既创新、超前，又为当代人所接受的座标点。这里问题的核心是：当代的作曲家要不要顾及当代人和怎样才算顾及当代人？！

为当代人而写作，大多数人是没有异议的。其实，为当代人所承认的优秀作品，必定是被后代人作为优秀的传统所肯定的。两者并不矛盾！音乐史上多少大师的名作既为其同代人热爱，至今又仍为我们作为优秀的传统欣赏，不正是有力的佐证吗？！问题在于，有人认定自己就是专写“为后代人所理解”的作品，并与“为当代人所理解”对立起来，甚至专门以此为己任！我想，从最好的估计出发，恐怕这也只能是一种天真的愿望而已！因为音乐创作不是卜卦，谁也不可能凭空预测后代人需要什么，反对什么，我们只能沿着传统——当代的脉络去探寻超前的道路。不可能有任何脱离传统的创新；同样，超前也只有汲取传统的真髓，才能真正有新价值。因此，即使从最功利的角度，为当代人而写也是对自己“超前”的一种积累，何乐而不为呢？更何况，即便有些人不愿讲作曲家的社会责任，也总还要讲讲“良心”吧！一个作曲家，生、养都

离不开社会，为什么就能不顾当代人于一点呢？

当然，为当代人而写，并不等于一味迁就、迎合，更不是不需要创新，作曲家要做的事很多：既要做许多传统的继承、发展；又要做许多超前的探索、试验；还要不断创新，引导并提高当代人的审美情趣。这三者互相区别又互为联系，每个作曲家在每部作品、各个阶段都可以有不同的侧重，但如果自觉地把座标选定在“为当代人经过努力才能接受”这一点上，并以此为中心前后呼应（向前——超前的试验，向后——传统的继承）则反过来不仅有可能产生当代的名作，也更可能会产生真正有价值的超前。

座标点的选择越是自觉，作曲家的实践就会更富成效，更为主动。

3. 技术、技法与艺术。音乐是一门技术性极强的艺术，没有技术，就没有了“用作品发言”的手段。那种“有了内容就有一切”，一学技术就被扣上白专帽子的年代虽已过去，但轻视技术的学习，自己懒惰还指责别人学习新技法是“搞了半天也还是在搞别人30年前已经搞过的那一套”（其实，这些人自己却“搞了半天还是在搞别人200年前已经搞过的那一套”！）等情况仍常有之，这是问题的一个方面。另一面，也确有另一些人，把技法看成了目的，钻在其中不能自拔；也有唯恐别人嗤笑自己不懂新技法，还没弄清对象（技法），就匆忙在作品中炫耀、堆砌、囫圇吞枣，生填硬塞，非驴非马，笑话百出。这实际是没有摆正技术、技法与艺术的关系。

音乐作品中的各种技法，是一种控制音的组合与运动的手段，人类的专业音乐创作在这方面积累了不少经验，

我们当然要认真学习、了解、研究、掌握。甚至在某些实验性作品（或作品片断）中，探索技法的过程本身就可以是目的。但，这毕竟是局部的。从音乐艺术总体上看，通过这些技法来表达一定的情感才是最终目的。技法只是一种手段，无所谓好、坏、高、低，只有用它组成一首艺术品时，才会被赋予美学上的意义。我们不能光凭用了什么技法来判断作品的高低。有调性、多调性的技法可以出上品，亦可以出次品。同样，无调性的各种技法也可以出上品或次品。没有不好的技法，只有未能被运用好的技法；正如没有不受制约的艺术，只有未能艺术地去制约的艺术。

此外，还要强调一点：当我们在学习、掌握、运用技法时，还不要忘了，应越过技法本身，看看产生这些技法的社会背景是什么？它是一种什么样的思想、心态的反映？这里我要再强调一下，对于人类的创造成果，对于任何技法，我们都要了解、掌握，但同对待世界上任何事物一样，我们从来不应丢掉批判的目光。可否这样认为：对技法的取舍正是作曲家世界观、艺术观、审美情趣的反映。

4. 理性作曲与感性作曲。现在似乎有这种倾向：对于理性作曲，认为其逻辑严谨，数据科学，应予以重视；而对感性（直观）作曲，则认为其属于低浅层次而予以轻视。从历史发展看，理性作曲是作为对风靡了一个多世纪的浪漫主义情感作曲手法之反动而登上舞台的，由于在这之前，音乐中情感被滥施到了腻味之程度，因而它一旦出现，就蓬勃发展，序列音乐，控制音乐直至计算机音乐如雨后春笋接踵而至。理性作曲作为整个作曲发展史的一