

后 土

作曲：唐建平

演奏：中央民族乐团
指挥：张国勇



作品简介

《后土》表现了人类与大地的依存关系。在这部作品中，作曲家将四首由民间歌手演唱的云南民歌录音作为重要的音乐表现要素，随乐队的演奏而播放，恰当地表达了人类的历史脚步、人类的情感成长、人类的理性进步和人类对未来的美好期盼。

创作时间: 1997 年

首演时间: 1997 年 11 月

首演乐团: 日本东京, 由中、日、韩三国艺术家组成的亚洲乐团首演。

演奏过该作品的乐团: 中央民族乐团、中国广播民族乐团、上海民族乐团、香港中乐团、新加坡华乐团、亚洲乐团、韩国国立乐团(民族)、中央音乐学院青年民族乐团、澳门中乐团、北京大学民族乐团、香港演艺学院中乐团、台湾小巨人国乐团、台北市立国乐团。





作曲家简介

唐建平 中国第一位作曲博士。中国当代最为活跃的作曲家之一。中央音乐学院作曲教授，中国民族管弦乐学会专家委员会委员。曾多次获得文化部音乐创作评奖（交响乐）一等奖、二等奖等各级别奖项。同时还获得国家级“优秀教学成果一等奖”等，教育部“宝钢优秀教师特等奖”、“优秀教学团队学术带头人”等多项教育奖。

提纯音乐境界， 承担更多社会责任 ——关于《后土》创作的思考与启迪

唐建平

一、《后土》的创作缘起

大约 1997 年 5 月间的一天，在北京音乐厅观看“卿梅静月”音乐会，音乐会首演了我的作品《心雨》，日本作曲家三木稔先生也来聆听了这台音乐会演出，此行他还有另外的目的，就是为几个月后亚洲乐团的建团五周年纪念演出委约创作挑选一位中国的作曲家。音乐会上我见到了他，三木稔先生时任日本作曲家协会副会长、亚洲乐团音乐总监，他的音乐创作对于中国青年一代作曲家也有很大的影响。对于

他的仰慕,虽然希望能够有时间多和他请教音乐创作的问题,但是音乐会散场众人离去匆匆,初次见面也只是简单寒暄和道别客气中结束。音乐会后三木稔先生委托人打来电话说要请我为亚洲乐团创作一首大型的乐队作品,时间长度约二十分钟,具体的作曲要求,就是要回避两百年前的作曲技术,写出有新意的能够代表亚洲乐团艺术宗旨的作品。这样的创作要求和我当时的音乐创作想法非常接近,电话之中我脱口而出:“我要写的作品叫《后土》。”

二、那时候的创作观念

1993年时我创作了一部加入电子音响的作品《打春》,虽然音响很现代,但是所有听过的人都认为很容易受到音乐的感动。这使我确信,现代音乐或使用现代作曲技术手段的音乐,能够让音乐不受人喜欢,也一定能容易让人感动和喜欢。关键是在于要解决好创作中技术手段和文化观念的关系。这之后我在1996年又应约创作并制作了四首用农民歌手的声音和电子音响的作品——《我回来了》《草原》《花儿》《惊春》。四首作品很受人喜欢,这使我更确信自己的观念。《后土》在音乐规模上更大,音乐变化也更多,在音乐内涵方面也更为复杂,更为充分地体现了这样的创作观念。

三、关于《后土》的命题

20 世纪 90 年代前后，中国文化艺术创作兴起寻根的思想潮流，很多艺术家追求艺术创作返璞归真，道家的老庄学说被格外重视，在音乐创作中则表现为追求空灵、玄奥的倾向。那个时期我曾经想过，在追求这种适应现代音乐美学规范的空灵、玄奥之外，音乐创作是否应该有更自由的空间。我想从道家出世思想相反的方面寻找一些创作的空间。譬如说儒家入世思想，以礼乐精神入手创作，但一时间没有合适的契机，也无从入手。反而，在 1993 年末，为参加台湾省立交响乐团组织的第三届国际华人作曲比赛创作了九重奏《玄黄》，这部作品思想内涵应当归属道家文化精神。

1994 年 6 月，琵琶演奏家吴玉霞找到我，请我为她的琵琶独奏音乐会创作一部大型的琵琶协奏曲，音乐会是受国际儒学联合会委托纪念孔子诞辰 2545 周年的专项活动。因此我在创作琵琶协奏曲《春秋》时，读了一些有关儒家和礼乐精神的书，不管怎样算是表达了这样的创作观念。从这时开始，我更关注那些饱含和负载中国文化、历史与生命精神的创作题材。

在写作《后土》之前，“后土”这两个字在我思想中已萦绕许多年，那是一次游览北京天坛公园，在祈年殿穹顶看到的“皇天上帝”四个大字时产生的感动。这使我想到“皇天后土”四个字，在小时候读

书时经常看到，但从来没有认真思考过。中国的先人称天为“皇天”，称大地为“后土”。直觉让我感到这是个好题材，我一定要写一部名字叫《后土》的音乐作品。当时的创作冲动，在我为《后土》所写的作品简介中可以感觉到：“皇天后土”在数千年的文化历史积淀中它们所负载的中华文化内涵，却远远超出我们个人所能想象到的疆界。所以当近年来在中华文化的发展中获得了新的觉醒，在被人们参拜、被香烟缭绕的牌匾的感动下，一种无法抗拒的冲动和圣洁而神秘的吸引，促使我要将所有感悟写出来。

四、对于“后土”的理解

“后土”作为创作题材既具体又抽象。具体在于“后土”即为大地的意思，脚下的大地人人可见。而抽象是在于随时能够感觉到的大地，在进入到具体的音乐创作时，它没有大海的狂涛浪涌，也没有山谷的林涛回声，没有具体动感的声音渠道，很难进入创作佳境。创作之初的一个阶段，我曾经后悔在冲动怂恿下确定了这个题材，而陷入创作的困境。此时的我，已经写出了近十分钟音乐，技法音响等都很“现代”，但是我一直不能将这些音乐聚焦到“后土”上面。我反复问自己，什么是后土？后土是脚下的大地吗？如果是，为什么不直接叫大地呢？我要找到问题的关键，从哲学上突破，为此我停止了写作。认真整理思绪，寻找思想观念和思维方式中的问

题。这是个思维方式对于思维对象的主体错位问题，所谓的皇天后土，事实上是中国的先人称天为“皇天”，称大地为“后土”，所以这里的“后土”之意不是指脚下的大地，而是中国先人心目中的大地，是远古人们生命精神的记载，是他们的生命观、世界观和自然观，所以它是一个主观的概念而不是客观的概念。由此可以断言，所有出现在艺术题材中的如黑土地、黄土地、红土地等类似题材，其艺术表现所依托的都是其时、其地的人类生活的主观的概念。土地因人的活动而有了生命，人因土地而活出了精彩！《后土》艺术表现核心在于人与大地的依存关系。有了这个顿悟，后面的写作敞开了大门。我放弃了前面写好的全部，重新结构，在随后的两个多星期内完成了作品。

五、《后土》的主要艺术创意

《后土》属于亚洲乐团委约创作的命题作文。亚洲乐团是由日本作曲家三木稔先生和中国作曲家刘文金先生、韩国作曲家朴范薰先生创意，由中国中央民族乐团、日本音乐集团和韩国的中央民族乐团各占三分之一的演奏家组成。其艺术宗旨是，立足亚洲民族民间音乐，发展和弘扬亚洲民族音乐文化。1997年是乐团成立五周年纪念演出，中、日、韩有关方面都很重视。三木稔先生多次表达他的想法，希望作品要能代表亚洲文化，又能发挥亚洲乐团独特的艺术表现，而

不要步欧洲十八九世纪音乐创作后尘。刘文金先生也多次打电话来介绍日本、韩国乐器的特点，同时告诫亚洲乐团的作品要以民谣基础来创作。

遵循这样的要求，我将作品的艺术表现定位在人类和自然的依存关系上面。在客观世界的声响和人类世界歌声文化之中寻求艺术的结合点。作品中我确定了三个方面的音乐线索：

1. 用乐队浓重的低音和各类非常规的音响象征厚重的大地和大自然的声音。

2. 在上述背景上，以模仿远古骨笛的笛声为先导，并在音乐的每一重要段落处分别用埙、葫芦丝、巴乌等有特色的中国管乐器，引导音乐作连贯性发展和变化。

3. 引用中国西南地区少数民族的四首民歌录音，在乐队演奏过程中按照严格的规定来播放，它们具有特殊的表现意义，象征人类发展的四个阶段。

四首民歌分别是：

1. 彝族打歌。象征人类的脚步，它穿插迂回在乐队各种不协和音响中，象征人类在大自然的变化中从远古向今天走来并走向明天。

2. 撒尼族姑娘的情歌。它在如潺潺流水般的背景上轻轻地飘出来，象征人类情感的丰富和成长。

3. 撒尼族祭典地母的歌曲。这段民歌的引用是以独白的方式，虔

诚地兼有说和唱的喃喃细语,通过人类对大地祭祀的宗教活动来暗示人类理性和思维的发展。

4. 彝族海菜腔,在变为宁静、祥和的引子中的音乐主题的烘托下,海菜腔高亢的歌声飘扬出来,表达人类对未来的美好希望与祈盼。

六、《后土》开辟了原生态

作品《后土》中将原声的民歌录音并置在乐队音乐中,拓展了过去用民歌曲调改编创作的方式。让民歌的艺术作用在更大的文化背景层面产生作用。在乐队演奏进程中播放录音,这样的做法在西方现代音乐创作中已属常见。《后土》中的民歌作为音乐结构中的重要材料担负音乐发展推进作用并表达明确的音乐意义,这方面是比较独创的。事实上我在1996年完成的四首农民歌唱的声音与电子音乐作品就积累了经验。再向前推,《打春》中的念诵和歌吟也是非专业的声音,它们都属于同类创作方法。《后土》中的歌声,均来自90年代中期作曲家田丰先生创办的云南民歌学校的民歌手们,十几年后,正是他们成为杨丽萍“云南映像”的主要演员阵容,并在中央电视台引起了风靡全国的“原声态”歌声。这四首歌的录音都是他们十年前来中央音乐学院表演时我录音并保存下来的。

七、文化的力量

《后土》借助了中国文化中沉淀的和鲜活的力量而获得成功。当写在纸上的乐谱传真到乐团后，写在谱上的现代音乐的声响符号，引起了包括三木稔先生在内的所有人的担忧。显然，在民歌录音没有加入乐队前，在乐队中那些少见的乐器奇妙的声响没有被听到前，人们没有理由不担心这部作品。三木稔先生传真说：我们亚洲乐团必须保证两千个座位的观众出席……所有的演奏不能够出现问题……你能确切说明某某小节的音乐表现吗，等等。后来当作品在日本初次合排完成，大家都激动地围拢过来表示祝贺。三木稔先生说：“非常激动，甚至超过了斯特拉文斯基。”“我非常嫉妒你，因为你拥有中国那么多的宝贵文化和音乐财富，但是我也很骄傲，因为我选择了你。”后来为了更深刻地理解《后土》的文化意义，他还特意请我带他参观天坛的祈年殿，来寻找皇天后土的感动。韩国的两位作曲家也纷纷表示，中国的作曲家太幸运了，有那么多优秀的民歌，他们还特别地询问《后土》中那些变拍子的节奏来自哪些民族。

八、《后土》的音乐结构

关于《后土》音乐结构前面已经说明，按照四首民歌次第展开。它像是中国的山水长卷，一卷多景，却不因多景而分离。按照曲式理

论界定，它可以被说成是单章套曲，但这只是在表层说明了一定的结构形态。事实上在多段或多景的衔接方面，它变而不断的特征是属于中国人习惯的恬淡、虚实绵延的审美观。在作品中，承担这个作用的是第一笛子声部，它如同引导员一样，担任骨笛、埙、葫芦丝、口含笛头、巴乌等乐器演奏，作为结构的衔接也作为下面音乐段落的引导先行，表现出具有特别音乐形象意义的连接和引导。在四个部分的布局上，第一段最为复杂，音响变化也表现出更多的多样性和随意性，但是民歌一“打歌”穿插回转于音响起伏跌宕的起落之间，推动音乐发展。这里“打歌”如同古典音乐中的主题动机一样，在组织乐句和构成段落方面起到重要作用。第二段具有抒情慢板特点，分为两个层次，首先是民歌在如同呼吸般的音响背景孕育中穿透出来，接下来是弦乐奏出的旋律，在具有青铜器轻鸣声音陪衬下升华。第三段，表达人类理性的成长，这里正好处于音乐需要动态发展的中心部分。富有变化的舞蹈性节奏成了音乐发展的动力。在此，唢呐改变了习惯的吹打常态，节奏化的无限重复的单音如同绷紧而再紧的琴弦，将张力毫不松懈地贯穿整个部分。第四部分，由巴乌独奏将前部分的紧张放松下来，同时也为反衬随后出现的彝族海菜腔的高腔。

九、《后土》创作的启迪

《后土》的创作伴随我思想上的思辨和深入过程，是思想于创作

之先。而它的成功,文化起了重要的作用。经历了20世纪音乐的发展,作曲家们更多关注创作观念、技法的发展和探索,希望用新的手段创作。这种对艺术负责的艺术家风范固然可贵,但是在忠实艺术自身,或者为艺术而艺术的同时,艺术家如何面对社会对于艺术的需求?

我认为,当代音乐创作应当超越并解脱现代音乐技术发展带来的创作压力和负担,所以,这部作品的创作能够解脱现代音乐发展给音乐创作带来的负担,从容面对学术和情感的取舍,直面人生,宣泄情感,提纯音乐的境界,承担音乐之于社会、之于人的更多责任。