

作曲：谭盾

演奏：中国广播民族乐团

指挥：彭家鹏

西北组曲



作品简介



民族管弦乐《西北组曲》是谭盾根据他的舞剧《黄土地》的音乐所创作。原始的舞剧音乐由香港舞蹈团 1985 年委托作曲家创作，整个舞剧于 1986 年首演。最初作曲家从舞剧音乐中选出四段，命名为《西北组曲》，并在全球的华人乐团中广泛流传、演出，成为历史上民族管弦乐曲中最为大众喜欢的作品之一。



2010年，作曲家在原作的基础上对作品再次进行了修改。

民族管弦乐《西北组曲》的音乐多以中国西北黄土高原的音乐素材为源，高亢、挺拔、自信中亦渗透着苦难的怆然。作者紧紧地捕捉着这种气息，并以动人的旋律和生动的音色，刻画出那种爽直而深沉的人情、苦难和欢乐。乐曲共分四段：“老天爷下甘雨”、“闹洞房”、“想亲亲”、“石板腰鼓”。

创作时间：1985年

首演时间：1986年

首演乐团：香港中乐团

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、台北国立国乐团、台北市立国乐团、香港中乐团、新加坡华乐团等。





作曲家简介

谭盾 作曲家、指挥家，赢得过多项当今世界最具影响的音乐大奖，其中包括格莱美大奖、奥斯卡最佳原创音乐奖、格文美尔古典作曲大奖和德国巴赫奖，并被美国音乐协会授予年度“最佳作曲家”称号，《纽约时报》评其为“国际乐坛最重要的十位音乐家之一”。中国文化部授予其“二十世纪经典作曲家”的称号，被评为 2006 年影响世界的十位华人之一。他的多媒体代表作品《地图》，由马友友与波士顿交响乐团作世界首演，作品手稿已被纽约卡内基音乐厅世界作曲大师手稿廊永久收藏并展出，他是第一位获此殊荣的东方音乐家。他的歌剧《秦始皇》由世界男高音巨星多明戈首演于纽约大都会歌剧院。2008 年应邀创作中国奥运会徽标 LOGO 音乐和颁奖音乐。他的钢琴协奏曲《火》由朗朗及纽约爱乐乐团首演。2010 年，谭盾应邀担任中国上海“世博会”全球文化大使。

我的《西北组曲》与 民族乐队的未来

谭 盾

由于日程安排的问题，获奖作品《西北组曲》作曲家谭盾未能参加论坛，他准备的发言，以采访问答的形式整理如下。

“争论已无意义”，大型民族乐队已形成新的传统

张乐：谭老师，您创作的《西北组曲》获得中华人民共和国文化部艺术司、中国民族管弦乐学会主办的“‘新绎杯’经典民族管弦乐作品”奖。但是，自彭修文先生建立“民族管弦乐团”这一形式至今，对待“民

注：采访者张乐为中央音乐学院音乐系博士研究生。

族音乐交响化”利弊问题的争论仍在继续，您是怎样看待此问题的？

谭盾：民族乐队问题的争论由来已久，但我个人认为，如今已经没有必要争论这个问题。从十二位作曲家的得奖曲目来看，都是满优秀的作品，这种优秀就证明了此形式存在的必要性。特别是改革开放“新潮音乐”的兴起，我们很鲜明地发现它与电子音乐、网络音乐等多种音乐形式结合起来是非常具有时代特点的。因此，我认为对待民族音乐交响化的问题，更多是作曲家个性化写作的选择，而非形式的存在。在“民族音乐交响化”的问题上，我有两点要着重说明一下：它的存在已经形成一个根深蒂固、根深叶茂的新传统，进入了中国民乐的教育体系，假设各高校的民乐系取消民乐队，那么其规模以及民族音乐的普及是不完整的。其次，我认为科技在左右美学的形成，不管是过去、现在还是未来，不论哪个时代，美学对于我们来说都是至关重要的，所以大家在争论和反省民族音乐交响化的同时，也要反省中国当代美学跟不上如今民族乐团的发展这一现实。

张乐：您刚才所说已经对民乐教育的现状提出了很鲜明的观点，即：肯定了这一形式存在的价值，但又从另一方面指出了美学教育的缺失。

谭盾：现在很多人在怀疑、否定彭修文先生他们这代人。其实在中华人民共和国建国初期，他们建立民乐团就像建国一样，会追求“大”和“响”，不可否认，出发点绝对是好的，但同时因为不可抗拒的时代原因、资讯闭塞的限制因素，导致当时文化单一的输入，因

此可以说，当时形成的“美学”是单一且缺乏学术营养的。从我多年来自身的创作历程中深觉两面性、多面性的重要性，现在回过头来看，我认为彭先生伟大极了！很崇拜他！同时也觉得这次得奖的十二位作曲家虽然在写法和做法上各有千秋、各有路数、各有想法，但是，他们不都是在这一形式上进行创作、创新吗！民族乐队为何能形成自己的特点？因为它已经成为了中国当代音乐艺术中不可缺少的部分，它已经成功实践了当代音乐文化的教育化、群众化和普及化。不管是柴科夫斯基、郭文景、王西麟还是我自己，我们的民族器乐交响化都是个人的事情，而真正的论点并不是乐队编制存在与否，而是当代音乐美学是否可以与创作接轨探讨。于是“以西为用、以东为本”，还是“以东为用、以西为本”这都是落后的观点，因为从科学的角度以及人类生活的层面来说，这个东西早已打破，既然打破了为何还要一直争论？比如我们从来不去争论电视是西方还是东方的，我们只关注谁拍的电视片和谁做的电视节目更加具有中、西方特点，因为电视本来就是全人类的东西。因此，我觉得乐队和乐器也是这样，比如谁可以说电子音乐是西方的？它也可以是东方的。就是因为我们总有自我约束的各种条条框框，才会限制自我的发展，使得琵琶、二胡不能输出，以至于民族音乐教育也不能输出，其实这对西方人来说不存在任何意义。

张乐：您刚才所说，不论是哪位作曲家笔下的“民族交响化”问题

都是个人的问题，追根溯源却是理论探讨不够的忧虑。“鬼才”这个称号是大家对您永不停息创新的总结，您是如何看待这一问题的？

谭盾：对于我来说，我的选择就是用无国界的音色做出有传统、有出处的新音乐。其实不论我写什么都是“中国”的。举个简单的例子，斯特拉文斯基、勋伯格他们在美国居住多年，但是到头来不论他们创作何种体裁、题材的作品，最后都会归于俄国音乐创作的领域。因此，如果当我离开人世时，我所有的作品肯定归于中华民族音乐这一宽泛领域中，因此，对于自己的创作和选择是自由且无限制的。如今天天大谈创作“自由”，其实这个自由有两层含义，其一是社会环境给予的自由度，其二是自己定义的自由空间。我觉得中国的环境自由、创作环境的自由在逐渐打开，但是还是非常不够的，在这种环境下就不要“自上枷锁”了。其实作曲家是孤独的，这是因为音乐学界存在很大的悲哀，是因为他们永远在用过去的现象、事件、倾向去评判即将或者未来发生的事情，而作曲家和文学家，他们评判的标准却是用未来的尺度。所以从这个角度来说，中国的作曲家很寂寞，特别是我，很少有音乐学家可以理解我、支持我，因为他们没有用未来的眼光看将要发生的事情，但是我却一直用未来的眼光来看现在的东西。我曾多次呼吁，新的美学建立可以从文学那里得到影响，然后反馈到音乐领域来从而得到一个更宽阔的天地，但可惜这个现象音乐界始终没有。

“自由”，天马行空任已行

张乐：您说创作需要“自由”，那您“自由”的勇气最初来自于哪？您是怎样保持自身创作的自由？

谭盾：我觉得是肖斯塔科维奇和普罗科菲耶夫告诉了我什么是真正的自由。因为苏联对待艺术形态的思维态度，使得两人与 20 世纪所有的音乐大师相比，是最没有创作环境自由的作曲家，而在这种处境下就需要内心对待自由的强大控制力。20 世纪虽说过去了，但是他们的创新并没有被苏联垄断的艺术形态和非自由的艺术空间给束缚，仍旧把自己的音乐放在自由、梦想的空间。反过来说，法国应该是创作空间最为自由的国家之一，但是他们仍旧接受不了德彪西反传统的做法，好在今天的历史已经承认了他，谁又能否定德彪西对待法国曾经辉煌的历史所做出的贡献？“乐器的组合、声音的组合”对于我来说是完全自由的。在创作中我就像一位画家，其实音色和颜色是一回事，当代的画家已经在颜色方面完全开放了，不论是丙烯还是油画、不论是墨汁还是水粉都没有了顾忌，材料、颜料已经完全国际化了，那么我的音色为何不能如此？所以说，我对于“音色”的需要选择从来没有过限制，这也是为何常常把中西方的乐器放在一起的原因。

很多人都在议论我对“新乐器”的开发和使用，其实对于我来说

它是内心的想象，当所有的乐器都找不到内心需要的声音时，寻找新突破便是唯一出路，我想历史上所有乐器的使用和发展，跟作曲家的想象力有关，这种推动乐器发展的行为是应该鼓励的。也许我对创作的自由造就了别人的“话柄”，有人常常在表扬我的同时也在贬低我，他们认为我是“写最多打击乐而不是打击乐的人，太多的水乐、纸乐、陶乐，但是缺乏定音鼓、马林巴等传统乐器的作品”。于是，最近创作了一部传统意义上的打击乐协奏曲《大自然的眼泪》，第一乐章是定音鼓独奏、第二乐章是马林巴独奏、第三乐章为综合打击乐独奏。这样的目的就是要告诉大家，问题不在于我用什么新乐器，就算全部使用西方传统打击乐器，因为与众不同的演奏技法也可以耳目一新，创作真正的自由是“音乐不在于器，而在于意”。这就是我的创作中自由的体现。

张乐：“人声”的运用在您一系列作品中都有所涉及，您似乎特别偏爱此形式的运用？

谭盾：这个问题，国外的媒体也有问及是否用声音来表达色彩。其实这既有传统的影响，又是对于音色的追求。众所周知，湖南是中国古代“楚文化”的发源地，不论民间婚嫁音乐、祭祀音乐、道场音乐等大多吹拉弹唱都是一个人。除此之外，从小对花鼓戏、湘剧等都有极大兴趣的我，发现不论在活动还是戏剧中，“人声”都是不可忽视的元素。对于“音色”音响的无限追求也是我使用“人声”的

重要原因，当乐器的表现力达不到内心的期望值，也许人声便变成了最好的表达，这和“新乐器”的开发有着异曲同工之妙，我从来没有觉得这有任何问题。

逼迫感下的深刻反思

张乐：您这次获奖的《西北组曲》虽说运用很多在当时看来很非常规的手段，但是听来却是一部体现中国人品质的交响作品，来自湖南的您怎样做到为西北题材的舞剧配乐，而完成如此成功？

谭盾：当时香港舞蹈团的委约对于我来说简直就是雪中送炭。一是解决了很大程度上的生存问题，二是通过这部作品完成了对民族音乐创作的初步思考。还记得当时创作《西北组曲》的时候，正值我初到美国留学之际，作为一名连房租都交不起的穷学生，留学生活的逼迫感让我在创作中把自身的感受，延伸到民族的情感之中，所以《西北组曲》的构思是从一个非常个人的角度出发，来抒写一个民族的生命，这样的作品怎能不充满民族感呢？其实你仔细分析不难看出，这四个乐章其实就是一个人的成长状况，第一个乐章的生存逼迫感，第二乐章狂欢的洞房之夜，这是一种在生存感之间体验到了繁殖、繁衍的快乐。第三乐章的“想亲亲”不仅是男女之情，同样可以放大到国家情感的爆发，我定义它是一个宽阔的情怀。第四乐章“石板腰鼓”则是接近于狂野的剧烈动态，是生存力与自信力的融合。

我把这四个乐章想象成为一个“人”的成长轨迹，如果把个人的个性、人性演化为国家的、民族的共性便可以引起共鸣。其实这些素材都来源于对生活的感悟，如果我们能把生活当成音乐的镜子，一切的难题都解决了，但是大多数人都不敢，他们经常对作曲家创作的民乐作品有异议：为何弦乐器要弹？管乐器为何要拉？其实这都是作曲家的一种表达形式，至于好坏那是“意”和“术”的问题，我觉得意念和技术平衡是判断的问题。当个人脑子里的音色、颜色、节奏、旋律演化成一种人物化、视像化的舞台感觉时，作品表现的情感表达就会非常人性化。

张乐：《西北组曲》可以说既是您个人对传统音乐元素极强掌握能力的体现，又是您个人风格的显露，您能从和声、配器的角度谈一下，是怎样通过这部作品完成自身对民族管弦乐作品写作思考突破的吗？您认为《西北组曲》所折射出来的美学观是什么？

谭盾：《西北组曲》从和声、配器的角度来说是一个非常交响性的作品，这不是贬义词，不要简单划分为西方交响乐的专业名词。我说的这个“交响”是从古典到浪漫的过程，如果从美学、声学、意念学等角度来看，“交响”是分“内”“外”两层含义。从“外”来看运用了宏大且错综复杂的配器方式，而从“内”的角度来说，则又是复杂内心流露情感的表达方式。《西北组曲》的第三乐章配器在弦乐和声的用法上非常前卫大胆，但是效果又简单明了。这需要我们找到

一个作品的“韵”，我喜欢说“化”，写民族管弦乐作品就要熟知民族乐器的特性，为何很多弹钢琴的人写不好“小提琴化”的作品？小提琴家写不了“钢琴化”的作品？就是缺少“化”的把握。这是一件既灵气又韵味的情感传送，所以说写民族乐队或者说为民族乐队写作，一定要“民族乐队化”，这要求作曲家、指挥家在速度、揉颤等基本的美学里面要找到“韵化”“个人化”“民族器乐化”的传统。

曾经有人问过《西北组曲》所带来的新的美学思考是从哪里来的？其实我认为这一切的发生是一个自然形成的过程。就像最棒的爵士音乐家都是最棒的即兴音乐家，不论从呈示、发展到再现，还是从动机的发展到完满的结束，得到的道理和规律是贴切和自然的体现，那是一个大型的理论体系。我写《西北组曲》时并没有理论，写完后发现理论自然产生了。我们这代人都是在不知不觉地玩音乐，玩完了以后发现中国民族乐队的历史就形成崭新的一页，也是从“后彭修文”时期所看到的可喜现象，我预料“后起之秀”80后、90后、00后这一代“新生军”会像我们一样，在玩的基础上、在音色即兴的基础上、在结构即兴的基础上会产生自己的灵感，他们比我们更加幸运，他们比彭修文更加幸运。对待《西北组曲》我个人一直有种很奇怪的感觉，就是这个作品并没有久远的感觉，也许这是作品中蕴含着人性中最直接、最感官的逻辑思维表达的缘故。它是一种崭新的民族乐队的形式，并不是彭修文式的交响性，而是把交响性民乐化了！我觉

得，民族乐队必须要存在，而且也必然会存在，因为它在未来的民族音乐和世界音乐中，将无疑对新的创作体系、新的教育体系和新的文化普及形式产生深远的影响……但其中最关键的一点，就是要非常个性化，而不是移植西方浪漫主义交响乐的所谓“交响化”。从而让民族乐队在新一代的作曲家们的实践中，多出更加多元化、个性化、民族化创新的佳作，让大型民族乐队成为新的传统！