

(黄河)钢琴协奏曲是怎样诞生的？

储望华文选

2006·9



(黄河)钢琴协奏曲是怎样诞生的?

信望华文选

2006.9

敬赠 中央音乐学院图书馆
信望华 二〇〇七年
九月一日

目录

1. 《黄河》钢琴协奏曲是怎样诞生的？
6. 谈《“新世纪中华乐派”四人谈》之成败
8. 对“‘高雅音乐’为什么是‘高’”的质疑
12. 目标：多元化——关于交响音乐创作问题的另一种思考
15. 青春之声——谈大别山青年交响乐团演奏会听后
17. 漫谈钢琴独奏曲《二泉映月》
20. 漫谈钢琴独奏曲《新疆随想曲》
22. 谈钢琴独奏曲《茉莉花》的改编
24. 漫谈两首钢琴独奏曲的改编
27. “集体创作”的年代
30. 我怎样走上作曲之路
32. 动力——我为什么最喜欢贝多芬
34. 浅论钢琴教学中的音量平衡
38. “全方位”钢琴教学
40. 钢琴教学的曲目选择
41. 应提高钢琴初学者的视谱能力
43. 小议“左手”
44. 华夏琴声

45. 《储望华钢琴作品选集》作者的话
47. 《中国民歌儿童钢琴曲集》序
48. 《中国民歌钢琴演奏曲集》前言
50. 意大利亚钢琴考级概况介绍
55. 好莱坞露天音乐会听后感言
56. 生命之歌（诗二首）
57. 父亲，你在哪里？

附 录

62. 中国音乐家协会名誉主席吴祖强、中国音乐家协会主席傅庚辰等人对“华夏情怀”音乐会的贺辞
63. 鲍蕙荞钢琴独奏：贺“华夏情怀——储望华钢琴作品独奏音乐会”
64. 潘一飞：他的音乐永远属于中国
68. 邵珊珊：论储望华钢琴独奏改编曲中的中国民间音乐因素
74. 赵沨：听储望华作品音乐会有感
76. 吴祖强：喜听储望华同志作品演奏会

78. 張前：为了发展中国的钢琴音乐
82. 鲍蕙荞：“我心中的中国文化、中国情结是不可改变的！”
87. 周铭孫：親切的中國鄉音的保護的華夏情懷
91. 鮑蕙荞：写在《华夏情懷——儲望華鋼琴作品独奏音乐会》之后
92. 琴坛乐讯·法国音乐比赛 中国钢琴曲首登赛场
93. 吳祖強：《儲望華鋼琴作品選集》序言
95. 馮兰芳：永不忘却的“华夏情懷”——儲望華為大學生演奏鋼琴協奏曲《黃河》
97. 章向玲：拳拳赤子心，悠悠愛國情
100. 夏炎：太子橋畔听妙音——儲望華鋼琴演奏會評介
101. 蕭勇：儲望華 母校為你感到欣慰
102. 王曉雨、田地：黃河的憂傷——記澳洲華裔作曲家儲望華

一部产生于文革高潮时的御用音乐作品，虽经文革失败，江青倒台，备受争议，却在中国、香港及世界各地的音乐舞台上，久演不衰。为什么……

“你们必须乘坐‘省革委’和‘省军区’同时派遣的两部汽车到黄河去，因为到了那边，两派对峙，武斗仍然十分激烈。如果只乘一派的车辆，另一派的人可能要扣押你们不放，甚至可能遇到地雷……”。

我听着殷承宗把山西省当局的意见向我们传达，心里在想，这种体验生活，倒真有点象一名战地记者深入硝烟弥漫的战区前线的味道了。

殷刚从山西省革命委员会主任(省长)刘格平先生的办公室出来，“黄河”创作组是带了北京市革命委员会主任(市长)谢富治签署的信件来到山西省太原市的。在那封信函中，谢要求山西方面协助“黄河”创作组体验生活，因为这个创作，是“江青同志关心和领导的。”

二

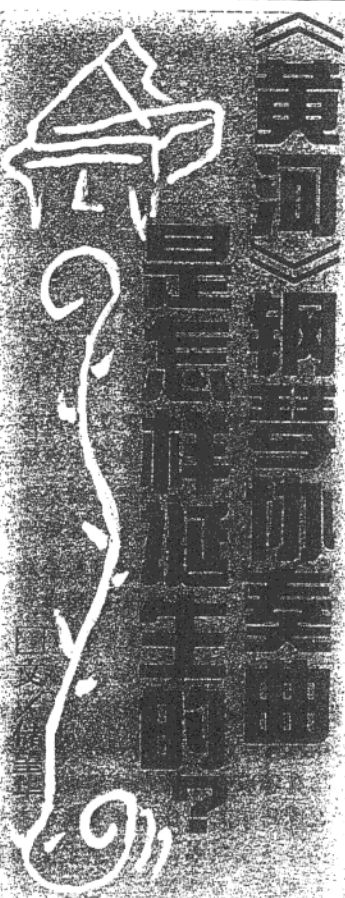
我们在1969年4月初离开太原市，驱车前往吉县——黄河岸边一个荒僻古朴的小县城。甫抵县城，正值中共“九大”隆重闭幕。在一片炮竹声中，县领导为庆祝“九大”闭幕暨欢迎我们，举行了茶话庆祝会。我们此行一共九人：“黄河”创作组的殷承宗、储望华、盛礼洪、许斐星，中央乐团“军宣队”(即文革时接管各部门党政权力的军人)的李金生，以及充任陪同向导的山西省军区宣传部干事裴先生和担任安全保卫的三名荷枪实弹的解放军战士。九人分乘两辆不同颜色车牌的吉普车。一路上，烟尘滚滚，所到之处，虽见武斗之后的残痕碎迹，却大抵上平静。

三

吉县附近数十里的地方，便是著名的黄河壶口大瀑布。在我们的车辆尚未驶近这瀑布之前，便早已听到了远处传来的犹如万马奔腾沉雷滚滚之声。走到较近处，巨大的轰鸣声，使我们彼此之间说话，即使贴近耳朵大喊，也几乎听不清了。“黄河之水，一泻万丈”，只有到了壶口瀑布，才能亲身体会到这样惊天动地的气势。瀑布宏贯如山呼海啸，激越冲天，锐不可当，激起的泥浆巨浪，高达十丈。至于浪花飞溅，白雾弥漫，更使我们虽距瀑布中心犹远，衣衫却早已被浇淋个透彻。水流在瀑布的上游数十里已趋湍急，早已没有行船过往，船即便须由船夫扛抬上岸，沿陆而行。正如当地老百姓的形容：“旱地行船，水中冒烟。”当时，我们都为这蔚为壮观的奇景所震撼，同时也惋惜壶口大瀑布的天然能源还不能被利用，抑或开辟出旅游胜地，供世人所观瞻。

四

黄河体验生活的另外一个地方是军渡。这是山西省西北部与陕西省交界的重镇，当年陕北八路军的一部分人马，曾从这里东渡黄河抗日。我们与黄河老船夫座谈，听他们介绍水流汹涌的情势和撑船拉纤的艰辛，也听他们回忆抗日战争期间的历史生活，我看着船夫们黝黑脸庞上镌刻着深深



的皱纹和粗大手中的厚茧，心想这不就是中华民族苦难的象征吗？在座谈会上有一位老船夫，特意向我们追述当年他本人曾经亲自摇船，护送江青等人东渡黄河。他还让创作组替他转达对江青的问候。过了几天之后，我们到了山西河津县龙门，黄河流经龙门，水势顿豁宽阔平静，宛如一位咆哮如雷的巨人，忽地仰天静卧，真是另有一番景象。殷承宗在这里向江青写信汇报黄河体验生活的情况，并把那位老船夫的问候也附入汇报。不久之后在北京，有一次江青接见殷承宗，江青说：“你们的汇报我看到了……不要相

信那个船夫的话，现在有不少人专门说当年如何护送我，都是骗人的！”根据历史的记载，江青当年确由军渡东渡黄河，但是是否为我们所见所闻的这位老船夫亲自护送，则一时无从查落。这位老船夫之追述显然并不怀有其它居心，但江青为什么要这样去矢口否认呢？

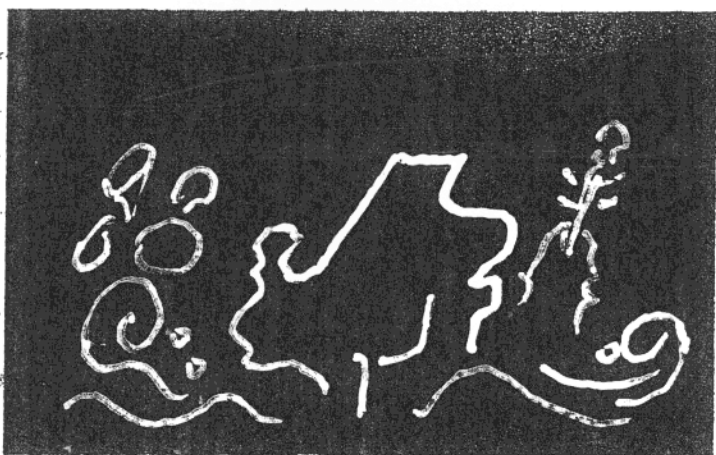
五

早在1968年10月的一天，殷承宗从中央乐团到中央音乐学院来看大字报。那时，殷和京剧演员钱浩樑、刘长瑜所合作的钢琴伴唱《红灯记》已在当年7月1日在北京人民大会堂向毛泽东等中央领导人演出，获中央赞赏。《人民日报》头版头条刊登毛泽东、江青等人 and 殷、钱、刘的大幅合影照片，因此殷的名声大噪，红极一时。殷有了钢琴伴唱《红灯记》之经验，便想在“钢琴革命”的步伐上再迈出新的一步。这时中央音乐学院二楼西墙上，正有陈莲女士的大字报贴出。（陈莲于1964年上书毛泽东，获毛支持，批复“信是写得好的。”之后，曾由江青接见。）陈莲在此大字报中第一次披露江青曾对她说“《黄河大合唱》很有气势，可以写成钢琴协奏曲。”殷看了大字报后，约我陪她去看望陈莲。陈向殷介绍江青此次谈话的一些情况，并对殷和我说：“在我向毛主席写的信中，虽然都提到了你们二位的名字，（按：陈在该信中指責殷留苏返国后散布资产阶级思想，我是大右派储安平之子，音乐学院招收我这一类人入学，是方向路线的错误，等等。）但如果你们为钢琴的革命化、民族化努力，我是支持你们的。”

从那次以后，殷便向江青写信，拟把冼星海的《黄河大合唱》改写为钢琴协奏曲，期望得之于江青的受命。在殷看来，钢琴伴唱《红灯记》中，钢琴只不过担任伴奏而已，并不突出钢琴的地位；而钢琴协奏曲《黄河》，则是由管弦乐队来烘托、陪衬钢琴之独奏，这才是“钢琴革命”所迈出的真正步伐。江青阅殷信后批复：“很好。《黄河大合唱》可以留曲不留词。”

六

冼星海的《黄河大合唱》是一部才华横溢的划时代的作品，它的艺术感染力和震撼力，尚没有任何一部



1993年6月，澳大利亚公演钢琴协奏曲《黄河》钢琴演奏者为本文作者。

同类中国作品可以与之媲美。光未然的歌词，气势豪放，是浪漫主义的杰作，同样是文学诗歌的典范，可惜江青一句“歌曲不留词”使《黄河大合唱》在文革时期蒙受政治整肃，被禁演长达十年之久。诗人光未然在“黄水谣”中有一句“河东千里成平壤”，竟因为“河东”在抗日时期是国民党统治区域而成为“美化国统区”的批判对象。

光未然的歌词，当年启发了冼星海的创作冲动与灵感，今天也同样自然而然地启迪和萌发《黄河》钢琴协奏曲创作组成员的想象力和乐思。虽然江青反历史地企图利用《黄河》钢琴协奏曲来压制《黄河大合唱》，但是，我们当时心里都清楚：《黄河》钢琴协奏曲若想获得成功，则必需取用和仰仗于《黄河大合唱》，《黄河大合唱》的词曲是一个不可分割的艺术整体。在创作过程中，我们始终怀着对《黄河大合唱》崇敬、虚心的态度，严肃地发掘、剪裁，提取精髓。能否将大合唱的乐魂，体现到器乐表现形式中；能否成功地进行这次艺术再创作，而不是简单地移植和改编；能否利用钢琴协奏曲，特别是钢琴独特的丰富表现手段，去再现《黄河大合唱》所表现的中华民族的精神气概，这便是对《黄河》创作组每一个成员的严峻挑战和考验！

七

事实上，早在1969年2月下旬，《黄河》创作组最初组建时，便前往天津专程访问冼星海在延安鲁迅艺术学院任教期间的学生之一、作曲家王莘先生。王向我们回忆当年冼星海在延安创作及演出《黄河大合唱》的种种动人故事（例如演出时乐队打击乐部分使用因

陋就简的替代乐器)。王说洗星海本人曾到过黄河风林渡。一同前往天津访问王莘的有李德伦(中央乐团交响乐队指挥家)、殷承宗、杜鸣心和我。杜鸣心先生原是《黄河》创作组早期成员之一,他是一位作曲经验丰富,既熟悉钢琴,又熟悉乐队,在当时是不可多得的人选。现在我们所听到的《黄河》钢琴协奏曲第一乐章中某些钢琴和声织体及转调片断,仍留用了他短暂任期的主意。可惜后来因为他忙于担任芭蕾舞剧《红色娘子军》的音乐修改工作,受制于上级的调动,而不得不离开《黄河》创作组。

八

《黄河》创作组的成员,从1969年2月成立之后,始终在不断地变化。杜离去之后,殷从中央音乐学院借调了作曲家盛礼洪先生来主持乐队配器工作。盛礼洪时为中央音乐学院作曲系教师,对配器学有较深造诣,为人和厚,是中共党员。而正因为他是党员,殷更有意聘用他。殷说:“我们创作组当中需要一名党员,这样有的事情会好办些。”当时殷本人尚不是中共党员,虽然在中央乐团的业务及政治领导层中已经具有举足轻重的作用。我本人当时在中央音乐学院钢琴系,专职从事钢琴教材创作,以往和殷在探索中国钢琴作品创作方面,志向较合,且又有1965年和他共同合作钢琴与小乐队作品《农村新歌》的经验,这次他费了不少力气,把我借调到中央乐团,来与他在《黄河》中搭档。因为我“家庭出身不好”,到“样板团”去参加“样板戏”之创作,事关重大,重重关卡严格审查批准,最终放行。许裴星则是刚刚分配到中央乐团工作的年轻钢琴伴奏演员,曾是殷的学生,殷留他在组内,请他协助一些事务性工作,亦部分地参加创作组的讨论。后来几个月中,青年钢琴家石叔诚也部分地加入到创作组的活动中,因为他是担任《黄河》钢琴协奏曲的B组独奏演员,了解《黄河》创作意图,可以更好理解和演奏该作品。许和石虽然在此前亦曾改编过一、二首钢琴曲,毕竟尚无作曲经验,但是他们二位凭年轻人的聪慧敏感,也发表了一些好的意见。不过他们并不担任任何实际创作工作。至于殷承宗在受命组建《黄河》创作组的过程中,又请来另一位女士刘庄,这是后话,下面将专门提到。

九

到了1969年初夏,《黄河》协奏曲完成了第一稿。这一稿,以西洋古典钢琴协奏曲的模式作为依据,第一乐章的曲式结构是《奏鸣曲式》(主部主题为《黄河船

夫曲》,副部主题为《黄河颂》,二者对比兼展开、再现。)第一稿试奏时,请来了李德伦、严良堃(《黄河大合唱》的权威指挥家)、杜鸣心和中央乐团交响乐队各声部长共十余人。由殷承宗担任钢琴独奏,储望华担任第二钢琴(即乐队部分)协奏。众人听后纷纷发表意见,首肯者颇多。李德伦发表意见,认为沿袭“奏鸣曲式”来写《黄河》,是一种“洋框框”,或不能为中国老百姓所接受。他认为我们创作思想存在着问题。应该“砸烂”“洋框框”,重新考虑协奏曲的构思体裁。这个初夏的第一稿试奏讨论会前后大家所发表的意见,可能就是日后《黄河》钢琴协奏曲公演及公开发表(出版乐谱、唱片等)时其作者被署名为“中央乐团集体创作”的最初缘由和最大根据吧。

十

创作组既稍事“整顿创作思想”,复又“砸掉”一些“洋框框”,于是准备重新动笔。正在这时候(1969年9月),殷承宗请来了在北京京剧团参加京剧改革音乐创作的原中央音乐学院作曲家刘庄。刘年富力强,干劲十足,下笔亦快,在组内素有“刘快手”之雅号,特别擅长于提出各种不同方案,以供同仁考虑。从1969年8月到12月,在完成了酝酿方案、体验生活、群众集体讨论以及对第一稿修正的认同之后,进入了整体运作的第二阶段,即创作执笔阶段。《黄河》钢琴协奏曲,由殷承宗、储望华、刘庄、盛礼洪四人负责执笔,日夜奋战。大家逐一讨论每人分别准备的每一部分方案,集中每一个人的智慧,取每一方案之长处,亦融入群众及集体讨论中的一些好建议。协奏曲的钢琴独奏部分,由殷承宗和我共同揣摩、推敲及斟酌,并在钢琴上反复弹奏之后,由我担任执笔录下。刘庄则侧重乐曲构架,并协助殷负责全组日常业务进程及“政治学习”。盛礼洪设计配器方案,权衡钢琴与乐队之间的平衡、对峙或协调的关系。我们日间在创作室内讨论,待夜深人静时,又转移到远离生活住宅区的排练大厅去边议边弹,时常通宵达旦,废寝忘食,中午睡午觉时间更常被挤掉。盛礼洪年纪稍大,不习惯不睡午觉,他特别郑重地向殷请求:无论如何,“为了更好地工作,请允许我哪怕打十分钟的盹也好。”

十一

作曲,对一些局外人来说,似乎是一件相当神秘的工作,而由一个“乐团”来“集体创作”一部音乐作品,则更令中外许多人士感到不可思议!如何“集体”?如何“创作”?须知这是一种在中国那样的社会条件、政

治历史环境中的必然产物，也可谓是“中国特色”吧！作品如果获得成功，成就是“党”的，是“集体”的；如署下作者或执笔者名字，就可能是孳生“个人主义”“名利思想”的温床。但是如果作品一旦遭到贬低，就把作者指名道姓地拿出来批判。

《黄河》钢琴协奏曲的每一个音符，都可以追溯到它之前的初衷，落笔，定稿。创作室内抽屉、纸篓中数百上千张被废弃的旧稿谱纸……有集体智慧的凝聚，更有创作者们的汲取、筛选及提炼的功夫。《黄河》创作组的工作作风富有成效，纵观成员中的每一位，盛礼洪老当益壮，在大多数老一辈“靠边站”或停止业务、创作、教学活动的文革中受到聘用，自然是勤恳至极地把技能贡献出来。我自己是长期背着“家庭出身不好”的包袱，而今能被“样板团”“有控制地使用”，当然是把这次创作实践看成“重在表现”，争取成为“可以教育好的子女”的一次机会。刘庄一向着重实干，在京剧团恐怕有点“英雄无用武之地”，一到《黄河》组，虽身为女士，却颇有巾帼风范。至于创作组组长殷承宗，受命于江青，当时正如日中天，踌躇满志。他的精力旺盛过人，全组便在他的统筹带动之下，不得不日夜兼程，奋力工作。

十二

虽然是音乐创作，又是一件纯器乐的作品，但是，从《黄河》钢琴协奏曲的创作一开始，案头文字工作就从未停止过。我本人始终兼任类似文书、秘书一类的工作。殷承宗在《黄河》组内向江青书写的信件、汇报，全都经由我起草，他再仔细斟酌修订，由我最后誊写他签署后发出。在初期酝酿阶段，我草拟了创作提纲，将每一乐段每一章节的构思旨意，都见诸文字，做到有据可考，以便组内明确认识，统一见解。在作品定稿上演之前，和中央人民广播电台文艺部的李先生一起，合作起草了演出节目单的乐曲解说。为了让听众在听纯器乐音乐时，对音乐的内容正确理解，有所循导，又加了文字幻灯字幕。对此，李德伦则认为是“画蛇添足”，音乐加了幻灯字幕，只会局限和束缚听众的理解和想象力。

在创作过程中，无论是始初的“拉架子”（即单旋律式的乐曲框架），抑或到了执笔中的具体音符、和声、织体，成员之间总体说是极为良好的合作关系，小集体相互理解，取长补短。争论是不可避免的，偶尔也有面红耳赤、相持不下或不可开交的局面。每到这时候，殷承宗就说：“我们创作小组是实行‘民主集中制’，大家民主讨论，最后由我来集中；如果我不能集中，那

就送到江青同志那里，由她来集中。”于是大家就都一时语塞，面面相觑，无话可说。

十三

殷承宗个人在音乐艺术上的修养和品味由于是他曾经在苏联留学多年，受到欧洲及俄罗斯音乐文化的浓烈熏陶，所以，在一定的程度上，也影响了《黄河》钢琴协奏曲的风貌。殷承宗追求艺术上整体的气势，认为特别象《黄河》这样的钢琴作品，风格上不可避免地要受欧洲音乐的影响。“洋”既不可避免，“土”（中国民族风格在钢琴上的尝试及探讨）就未免显得“小家子气”，殷认为这种“小桥流水”式的所谓民族风格，有悖于大度气势，且与冼星海原作中我们所选用部分风格不甚协调。到了1969年底，送审稿的录音交到了江青那里，她听过录音之后，指令于会泳来“帮助我们”。于会泳来过创作组一次，出了一些“点子”。之后，我们将《水调歌》钢琴部分的伴奏音型，由原来的西欧古典钢琴奏鸣曲中惯用的左手分解和弦音型，改写为双手模仿古筝的音型，并在乐队中增设了竹笛、琵琶等中国民族乐器，强化了民族风格，增添了中华民族的特色。

由于《黄河》创作组每一位成员，受的都是西洋古典传统音乐教育，多人的合作，便可能是对某一种艺术混合体的认同。在写作过程中，我们选择了拉赫玛尼诺夫、李斯特、柴可夫斯基、拉威尔等人的作品，细心聆听、潜心借鉴。在《黄河》钢琴协奏曲中，确有不少部分有明显的模仿痕迹——这造成日后西方评论家批评的“大杂烩”，以及七十年代末有一些国内音乐评论家发难说，《黄河》有“抄袭”之嫌的授柄——大家都有些担心是不是“拿来”得太多。殷总是说：“无产阶级钢琴协奏曲，这才是第一部，西方的钢琴协奏曲搞了一百多年了，我们当然不可能不去借鉴继承。”

十四

真正的“画蛇添足”，特别是具有政治功利目的的，是到了《黄河》创作的晚期，江青多次的直接干预。她的“关心和领导”已经超出政治领导的范畴。譬如，在她听了送审的录音之后，在人民大会堂召见了殷承宗、李德伦。她提出“为了突出毛主席‘人民战争思想’是抗日战争胜利的决定因素，应当加入‘东方红’的旋律。”她从一份简报上看到北京军区一名战士在听了《黄河》录音（江指示可以将录音送到工农兵群众中，去“征求意见”）之后“建议增加《国际歌》的旋律，”以便突出文革期间极为泛滥的“将世界革命进行到底”的思想。她

认为“这个建议非常好。”殷从人民大会堂打电话到创作组，传达江的“紧急指示”，待他从人民大会堂返回创作组时，一个加入“东方红”旋律的完整方案已经完成，他十分满意。

十五

1970年1月1日，《黄河》钢琴协奏曲首次正式演出，地点是北京人民大会堂内的小礼堂。因为我熟悉作品，担任演出时放映幻灯字幕工作最为合适。但人民大会堂的小礼堂，在当时是一处中共高级领导人出入的重要场所，以我的“大右派”家庭出身，是绝对不准进入其内的。而演出既临，再换其他人去投放幻灯字幕，因为不熟悉音乐而已属不可能了，不得已，乐团“工军宣队”领导只能破例准许我进入小礼堂，却在我身旁配备一位名为“协助”实为监视的工作人员，和我在一起。

这一天，大家心情十分激动，因为将由中央领导人来审听《黄河》钢琴协奏曲。帷幕开启之前，灯光徐徐暗下，我看见了周恩来、康生、江青、黄永胜……所有中央政治局委员，除了毛泽东、林彪、陈伯达三人未出席之外，其他人都一一入席。这天晚上，演奏十分成功。李德伦指挥中央乐团交响乐队和殷承宗担任钢琴独奏的《黄河》之声，回荡在大厅上空。演出当中，由于舞台灯光太强，室内温度骤然增高，一架定音鼓的鼓皮突然爆裂，迸发出一声比枪弹还响的声音，台上台下的人都被吓了一跳，真是有惊无险！

演奏完毕之后，在全场热烈的掌声中，周恩来等人走上舞台，向演员祝贺。周恩来挥手高喊一句：“洗星海复活了！”被掌声所淹没，全场的人都没有听清楚，于是他又重喊了一次：“洗星海复活了！”使这次成功的首演达到了高潮！

十六

到了1970年4月间，江青决定《黄河》到“中国广州商品交易会”上对外演出，算是正式向国际上“曝光”。数千名中外宾客、商人，坐在广州友谊剧场，舞台银灰色帷幕中央，悬挂着按照江青的意思特别为《黄河》协奏曲的演出绘制的毛泽东头戴八角帽到达陕北的那张照片的巨幅油画。在毛的炯炯有神的目光和踌躇得意的神态之下，一首既有西洋风格又具有中国特色；既有熟悉乃至陈旧又有清新隽秀的手法技巧；既有艺术感染又带政治号召；既有民族民俗场景又有历史、战争画卷的音乐作品问世了。从那次演出之后，《黄河》钢琴协奏曲便蜚声中外乐坛。这部具有文革烙印，

政治色彩强烈的御用作品，虽经文革失败，江青入狱，殷承宗受政治审查继又复出演奏，在政治上艺术上备受争议，等等，但“却是在这20年间在海内外演出最多，最为人熟悉的中国钢琴与乐队作品。”*

(1991年12月写于澳大利亚墨尔本)

*——摘自香港音乐评论家周凡夫文章，刊《九十年代》月刊，1990年第1期。

[本文原载澳大利亚中文报纸《华声报》1993年8月]

后记

《人民音乐》杂志有意全文转载我写于3年前、刊登于一年半以前在海外中文报纸上的这篇文章，我的心情是“诚惶诚恐”。

“集体创作”是集体的事情，集体的事情，由一个人来“回忆”，总不免挂一漏万。25年前的事情，有很多，我的记忆已经不准确。当时的“工作札记”“创作提纲”一类“史料”，都留在国内旧居，因故一时不能拿到，所以完全是在国外手头上没有任何可供参考或依据的材料的情况下，全凭并不甚好的记忆力和一些模糊的印象而写成。本文完全不代表《黄河》钢琴协奏曲创作组任何成员。《黄河》的成员，目前有的在美国，有的在澳大利亚，有的在中国，彼此间，几乎没有联系，更没有关于《黄河》的联系。有的，只是在这些国家中，《黄河》钢琴协奏曲——以不同的“版本”——时常在被公演、播放或被人们谈论着。

再看，《黄河》钢琴协奏曲为文革的产物，《黄河》尽管一直在国内外演出，可是在国内发表关于《黄河》创作情况的文章，免不了要涉及到文革，涉及到江青，这就有点“没事找事”。至于“版本”问题，把“东方红”“国际歌”等文革痕迹抹掉，（要不要把于会泳的“点子”也撤下来？）弄个“洁本”；另外一种“还历史以本来面目”，演出“文革版”，我看，二者是仁者见仁，智者见智。过往诸事，不堪回首。文革，一场残推人类文化的浩劫，为千万人咒骂，原来的那个“创作集体”，亦人走茶凉。《黄河》，却千百次地被演奏着，演奏着。幸也。

(1995年1月28日于澳大利亚)

(责任编辑 张弦)

读《“新世纪中华乐派” 四人谈》之杂感

□ 储望华

两点之间，一个是归宿，另一个是起点，有人经常走，于是走出了一条“路”；四面八方都是目标，都是出发点，就可能走出一片“广场”。“路”和“广场”的形成，都是走出来的。当然也有先造路修广场，立块牌子起个名，然后“号召”大家去走，就像当今世界上，不少城市是先招标设计建筑，尔后移民来自四方，遂形成一个著名的都市。

对于《“新世纪中华乐派”四人谈》(以下简称“四人谈”)一文，读过之后第一个感觉是“似曾相识”，使我又想起了充满豪言壮志的火红年代。“口号”、“主张”、“号召”，几十年来听了不少，大都来自上面的权威人士、机构和报章，所不同的是这次“四人谈”来自民间，来自专家学者，更显自发。作为百家争鸣一家之见，听听无妨，但该文立意宏大，“崇高的理想”、“伟大的目标”、“新世纪的使命感”之“旗帜”高举，敬仰之余却有些望而生畏——首先我敬重“四人谈”作者们在作曲、理论、学术等方面对中国的卓越贡献，也钦佩其对中国音乐的执着理想和敬业献身精神，这是毫无疑问的！却问自己怎么想也没想到这些，实在渺小。我自己心想力行的，距“四人谈”之宏愿何止千里。该文谈到：“乐派”酝酿立意者为一位，另一位予以“肯定”并“作了更充分的论证”和“开光”，还有一位“认为这个‘口号’提得颇为得体，适时又全面”，“大胆而求实，既顺乎潮流，又具有眼光”，“既有历史意义，又有现实意义”，“完全可以当成未来百年中华乐人包括台港澳及海外华人在内的音乐文化发展总目标”。我不大习惯

自己对自己的见解、看法提得这么高，某些文风及语气也欠妥，但不管怎么说，以我孤陋寡闻之见，这或许是迄今为止中国音乐史上最具雄心挑战的一份宣言书。文章的目的是“为了让这一构想界引起广泛的共鸣，吸引更多中华乐人的参与”。我个人三读之后，感觉缺乏“这种共识”，在我所“引起”的“巨大震撼”不是“共鸣”，而是质疑，却很高兴“参与”讨论。

本文重点谈创作，并以为这是音乐文化水准的最重要标志。以笔者的管见，凡大作力作，定是时代、环境、条件所造就而成，与其历史、文化、社会、经济及政策氛围关系十分密切。俄国的历史、十月革命之后苏联的建制，造就了肖斯塔科维奇、普罗柯菲耶夫、卡巴列夫斯基、哈恰图良(笔者首推以上四位为苏联作曲家之最)。咱们建国前三十年、建国后五十年，出了多少位能稍有世界影响的作曲家？由于我们处于因与其它国家不同的历史环境条件，也造就出一批自己的天才像冼星海等。在当前的历史条件和环境氛围下，我国也自会有一批既有志又有成的作曲家及其大作力作面世。至于“具有世界影响”的，可能有了一些；还有的，则待以时日，“会有的”。再拿亚洲人说，日本人这几十年音乐创作的成就影响如何？中国和其相比如何？又是不一样。为什么？还是历史时代环境条件不一样。远一点说美国，在那种工业物质文明发展的环境下，便有一位名叫格什温的人应运而生。时势造英雄，不是英雄造时势。

6.

“中国音乐家应该承担何种历史使命?”中国音乐家多去了,当有成就的不止千八百,各人都正承担着各人该承担的使命,下一代、下几代都将会有不同的使命,也许并不需要统一的“历史使命”(又不是“统考”)。二十一世纪中的历史阶段将如何划分每一个局部,我本人没有这种预测力。仅从二十世纪所走过来的这一百年来,又有谁能事先料到如此天翻地覆的变迁!

“选择怎样的创新思路。”创新思路,还得有个“定规”?本来对于何谓“创”、何谓“新”,都还没个统一的说法,你是在“创”,他说这“越走越窄”,你说是“新”,他却说“怪诞”。我想一百年后也争不出结论。根本无需结论,每一个人的眼睛看世界都不一样。到那时,还是有人喜欢巴赫有人喜欢肖邦。谭盾、张盾、李盾,还是有人捧有人骂,所以我就觉得没必要去争。别争了,多写点行不行?

“我们也应该看到,这个成就是按西方人的眼光,依照西方文化标准而获得的”,“应该摸索一条如何‘走出西方’的路子”,“老跟在西方身后没有出路”。我总是闹不明白,以上的“定位”是何年何月哪位理论家给裁定终审的?二十世纪有志于发展中国音乐文化的志士仁人(包括“四人谈”作者)前赴后继,学习吸收中国本土音乐文化,并使其不断传承发扬光大,继续借鉴外来技法,为的是开创中国音乐之路,业绩伟大,可歌可泣!这开创二字谈何容易!从时间上,就需几代人之功力。以贺绿汀、丁善德的钢琴作品为例,钢琴是外来乐器似乎不可改变了(现从头挖掘发明一个纯中国的“钢琴”?)贺、丁二位“跟在西方身后”没有?我看是有。“摸索一条如何走出西方的路子”没有?我看也是有。不光贺、丁二位,举凡有影响的当代中国交响乐、器乐、声乐作品的作曲家,都已在和正在摸索,这个成就是咱们中国人自己的眼光,依照现代中国文化的历史眼光标准而获得的。何来西方眼光?那种“欧洲中心主义作祟”的评论,我压根就不认同,无法接受。依我之见,这是自设樊笼,自我限定,自我制约并制约他人,也是自我否定,因而违背历史唯物主义,甲说咱们的某些中国钢琴作品受德彪西影响;乙说是德彪西受了咱中国文化的影响;我这个丙说爱谁谁,你

再写出几个像德彪西的,只要在中国听众爱听就成,听众会认可那是咱们中国的“国货”。有一天,你有本事让老外写出的像你,那是你功德无量,光宗耀祖。试问当年肖邦写24首前奏曲,老肖写24首前奏曲与赋格,其受巴赫、莫扎特的影响有多大?有几位波兰人、苏联人会跑出来:这可是“德奥眼光”、“西欧路子”。

民族性、民族化,我历来建议广义、宽容。土得掉渣,“洋腔洋调”,各得其所,各投所好,兼容并蓄。每一种风格,都有它的听众群;时代会淘汰劣作。傻瓜都不会故意写劣作,作品没有市场听众,作者便会调整美学观念,改善风格技法,以期不断寻找出路。作为中国作曲家,写的作品首先为中国听众服务或曰吸引中国听众。能写大作力作者,责无旁贷;能写小作佳作者,多多益善。中国听众的层面尤广,文化教育落差大,人文地域背景差异大,口味不尽相同,于是就会产生各自不同品味的作曲家和作品,并形成良性竞争、雪炭锦花,应有尽有。雅的俗的,或雅俗共赏,抑或亦有专供高精尖,专供少数人,专供出口,等等。总之是各就各位、各司其职、各行其道、各有所创,大家心往多处想,劲往多处使,这便是一个百花争艳的局面。再者,到西方诸国唐人街去看看,中国菜原汁原味的多少人喜欢?什么“柠檬鸡”、“黑椒牛扒”,改良之后的中国菜肴大行其道,有谁会说这些“走味的”、“变种的”不是中国菜?意大利人不承认这是意大利菜,法国人不承认这是法国菜,咱们中国人也别硬往外推,不愿承认这是中国菜,你也太谦虚了。

上述杂谈,可能是在与“四人谈”唱反调,好在我了解他们都胸襟宽宏,作者中又有作曲家。旋律之外的逆向、反向、倒置、对峙原是创作动力手法之一,或许尚有异曲同工之妙?谬误之处,祈请四位批评指教。

2003年11月10日于澳大利亚墨尔本

储望华 钢琴家、作曲家,现旅居澳大利亚。

(责任编辑 于庆新)

对“‘高雅音乐’为什么是‘高’”的质疑

——与周海宏博士商榷

□ 储望华

《人民音乐》2005年第11期刊登周海宏博士的文章《有关“高雅音乐”与“通俗音乐”审美价值问题的分析》(以下简称“周文”)。该文一开始,便以黑体字的前言,批评了“多年来,在音乐界一直存在着对‘高雅音乐’与通俗音乐之间审美价值大小的议论”中,“大量推崇‘高雅音乐’的言论往往并不是建立在冷静与坚实的理性分析基础之上的。”周文认为这些议论“不从原理上阐明审美价值判断的依据”,所以“就不能令人信服地说明为什么‘高雅音乐’比通俗音乐的审美价值高,因而这种价值判断的倾向也就不会得到人们普遍的认同。”

本人拜读“周文”之后,对该文以“建立在冷静与坚实的理性分析基础上的”,从“原理上阐明审美价值判断的依据”,部分内容有所质疑:认为“周文”的“这种价值判断的倾向”部分上有偏颇谬误之处;认为该文以深入浅出的话语文风列举的不少例子亦有失准确,学术上也不够严谨。由于此文所涉及关于“高雅音乐”与“通俗音乐”的“审美价值大小”是一个举世关注的大课题,大学问,事关重大,影响深远,本人不揣冒昧,愿就“周文”中某些内容提出个人的一些不同看法,向周博士请教,亦期引起他人关注。

首先申明两点:1. 本人不是音乐美学研究专家,从理论上的阐述(或曰从理论上批驳“周文”),以至从音乐心理学、音乐社会学等方面来探讨,恐怕不具备这样的条件和资格;2. 本人对通俗音乐不了解,不熟悉,没有研究;平时不听或曰不大喜欢听——这两点既是想说明自己没有理论的根基,又没有通俗音乐的知识,但作为一个从事作曲、演奏的音乐人士,或作为一名普通的社会人士,对此问题的关心是长期存在的,基本观念看法也是有的,当然只是一己之见,算是

从另一个角度来思考问题吧。

一、概念的梳理。我个人对“高雅音乐”和“通俗音乐”两类不同音乐的概念用语是“古典音乐”与“流行音乐”。我同意周文说“每个概念都不能涵盖人们实际上所指的这个音乐类别的全部作品”。我之所以选用上述概念用语也是“为了论述的方便”,个人还以为这样的用语似乎与国际上的概念比较接近。需要稍做解释的是,这里的“古典音乐”,已非指从18世纪下半叶到19世纪早期以欧洲海顿、莫扎特、贝多芬等为代表的古典乐派(Classical Period, Classicism),而正如英国牛津音乐辞典中对“古典”(Classical)一词注释条目第三所称:“该词亦是指对‘流行’(Popular)一语的对立反义词。”^①我之所以不选用“高雅音乐”,一是我觉得并不确切;二是因为我不了解“‘高雅音乐’的概念最初被提出来的时候,乃是20世纪80年代初”的背景;三是我总觉得此语“高雅”二字,颇有自视高雅,自以为高之嫌,不利于与它种音乐(例如“通俗音乐”)共存并进。而“通俗音乐”我则选用“流行音乐”,因为这更是国际共识之词语,在辞典中 Popular music(流行音乐)之涵义是“不同于古典音乐(unlike classical music)”,“适应大众口味的、普及的、通俗的娱乐。”^②但不管用何种词语,这两种不同音乐类别的概念是明晰的,各人仍可根据他(她)的习惯或看法,选用不同的词语来表达。以上也并不是本文想说的主要方面。

二、“周文”通过对“人类审美知觉能力发展”特征,对“通俗音乐与‘高雅音乐’形态上的差异”,对“二者受群体差异的原因”等的“分析”,遂得出“‘高雅音乐’为什么是‘高’”的四项理由——从“个体主观性”,“感性的有序与丰富”,“社会功能

作用”及“审美价值判断的社会主导性影响”诸方面阐述。诚如周文认为“审美价值判断的基本依据”是“个人主观性的”，因而“每个人都有一把标准不同的尺子”，那么就必然不能进行审美价值高低的比较，自然也就得不出“高雅音乐”的审美价值高于通俗音乐的结论。”但这个“基础依据”却与“周文”前后所述大相径庭，因而自相矛盾地在文章开始及后来结论为“人们倾向于认为‘高雅音乐’的审美价值高于通俗音乐”（而且被认定是“社会现实”），认为对通俗音乐“人们对其审美价值的总体评价低于‘高雅音乐’”。“周文”中曾七次使用“人们”，我不懂此处“人们”的涵义，我个人倒倾向于把文中的“人们”的涵义理解为“周文”的作者本人或是一部分人群。我自己恐怕难置身于其中。

三、“审美价值的群体普适性原则”，“周文”是说其不同于“个体主观性”的另一价值判断因素。本文不拟从生理心理属性谈（因为不懂），但对“周文”中提到“存在着对于广泛群体都普遍适用的审美原则”很有兴趣，并以为这是审美价值判断的重要准绳及依据之一。流行音乐因其固有的功能和特征，在全球范围之内，确实确实是被亿万最“广泛群体都普遍”适应的大众口味。（我个人肤浅地认为节奏旋律的时尚特征和易上口易传唱是它的最基本最显著特性。）不幸的是，却由于“周文”“感性的有序与丰富性”之词以及相关例证，而被有意无意地贬为“单一”、“单调”、“相对简单”，而得出结论“因其形态相对简单，这是其总体上审美价值低于‘高雅音乐’的重要原因。”而且有失偏颇地做出“在人们的审美价值判断中，相对简单的作品的审美价值低于相对复杂的作品”的裁定。我觉得这种“人们”的看法，大有商榷的余地。最起码这里的“人们”毕竟也是一家之

言吧？我认为古典音乐与流行音乐二者之间可以做很多比较，从理论上、学术上、技术上、实践上去探讨二者之间的特点、优劣长短，目的是相互借鉴和融汇（比如旋律写作中艺术歌曲和流行歌曲在旋法、走向、语气、节奏、结构之中的同异，以便互相参考吸收）。在市场上相互替补，共同繁荣。正像著名作曲、指挥家伯恩斯坦，在这方面做了大量工作。而格什温把古典音乐和流行音乐中一个重要分支爵士乐作了很好的糅合而写出一批传世杰作。因为古典音乐与流行音乐二者的创作、表演、受众、理论不同（可也不是对立的、水火不容的），所以站在古典音乐的立场上来说教评审二者审美价值之高低，很难做到公允。

“周文”中提到“人们通过统计得票多少来决定艺术比赛名次的原因”，我却认为讨论古典音乐与流行音乐的审美价值判断，似乎并不同于艺术比赛，是另一类学术问题。如果硬是要“统计得票”而在全国（球）范围“全民投票”，来比出“流”与“古”的获票率，不仅是无稽之谈，恐怕结局也绝不会是“古”票就“高”到哪里去。况且“钟表的滴哒声”本身不是艺术，无须以它为例，而“八音盒清脆、悦耳”，这种独一无二、无它可代的声音，世人并没有“因其过于单调”而要求它“成为好的音乐艺术作品”。钟表声和八音盒，和流行音乐风马牛不相及。

四、“审美价值判断的社会功能层面要求”。如何评估流行音乐在音乐历史，在社会生活中的影响（包括积极影响和消极影响两方面），本来是一个颇有意义的、值得探讨的课题，了解其影响对于判断其社会功能有着直接关系，也有利于从文化艺术教育的社会功能方面对流行音乐的发展因势利导，疏通截流。我很不理解“周文”说，由于流行音乐“因其主要是给人以听觉感官的愉悦，而极少更深刻的思想内容，所以

难以更进一步影响欣赏者,从而也就较少具备影响社会的功能。”于是乎,又进一步佐证“使得它作为一个门类,从总体上价值低于‘高雅音乐’”。此言差矣,因为它完全无视流行音乐巨大的“影响社会的功能”的“社会现实”,置历史事实于不顾。例如流行音乐中的“甲壳虫”(Beetles)及其代表作《昨天》(Yesterday),半个多世纪以来,其广泛及深远的社会影响,或曰“影响社会的功能”,用“不可估量”似并不为过。在世界华人圈内,邓丽君的《月亮代表我的心》影响着几代人。至于这类作品是否“存在着深刻的思想内容与深沉的情感表现”,我看是见仁见智的问题。每当我聆听此类音乐时都受到感染,但那却是和听巴赫的作品不可相比拟的。问题在于,我并不认为比拟它们之间的高低之分有多么重大的意义。

五、“人类审美知觉能力发展的一般特征”。属于生理部分,不在本文讨论目标之中。我只想着重强调社会环境、社会影响及欣赏习惯等对人的感知能力发展过程的重要作用。审美感的体验,须有美的环境。对古典音乐或流行音乐其是否美的认知,其是否各有各的美的认知,亦须有社会环境的熏陶。选一首流行音乐,在五十年前的中国,众口一辞地说它“丑”,现在的环境发生变化,审美判断也会发生变化。近朱者赤,

近墨者黑,朱与墨只是颜色功能不同,此中并无褒贬之意。“青菜萝卜各有所爱”,青菜萝卜本是蔬菜中的一二,它们并无高低之分。我所要说的的问题在于,古典音乐与流行音乐之间的根本差异是其不同的特性决定了其不同的功能。它们的关系不是谁高谁低的问题。在二者之间进行审美价值的比较,在学术上不仅“不严谨”,而且不公平。至于“周文”中谈到,从小孩和大人味觉发达不发达而引申出“小孩喜欢喝软饮料,不喜欢喝酒类饮料,而大人则对甜饮料不感兴趣,却对酒类乐此不疲”,我以为把此种北京饭局上的常见现象推理到学术上,是不准确不科学的论据。作为学术性讨论,“周文”甚至有如下的见解:

“我们可以用一个日常生活中很准确的例子(“很准确”?笔者存疑)来形容通俗音乐与‘高雅音乐’之间的差异——软饮料与酒。通俗音乐好比软饮料,‘高雅音乐’好比酒。

……软饮料味道简单,甜酸而已,品之乏味;好酒则味道醇厚,细细品之,耐人寻味。

软饮料除了口味之快外别无它物;而酒则口味之外,带给人精神世界深处的变化。

软饮料味道明确,容易接受,人生下就能够饮用,所以广为年龄较低的人喜爱,但是很少有人终身地强烈热爱某种软饮料;而烈酒味道复杂(如何复杂?笔者不解),强烈刺激,人生之初难以接受,需要很长时间味觉经验的培养才能享受其美,可一旦喜爱,则会终身乐此不疲,甚至成为生活中不可或缺之物。”

以上不厌其烦地摘录,觉得是在谈论人们的口味饮食习惯爱好。这本来是各种饮品的功能问题,因为功能不同,便有不同的作用,本不能互相代替抑或互相排斥。问君,如果解渴,您选择一杯烈酒还是一杯可乐?比较饮料味道更“简单”,更“别无它物”的白开水,则又有其本身的功能,恐怕也更更是人类基本饮品,“甚至成为生活不可或缺之物”。但请问,这些都与古典音乐与流行音乐何干?这种例子,我以为不但不准确,甚至不科学亦并不具普遍性,在饮宴中,年龄长、有身份、文化素养高但滴酒不沾的大有人在。这只是餐饮口味习惯问题而已。当然形成这种习惯除年龄外,性格、性别、环境、地区、文化、生活经历等都有关



储望华摄于墨尔本家中

系(比如四川人普遍吃辣,是自然地域环境造就的生活习惯,也不必扯上味觉发达、不发达)。用这些貌似深入浅出却似是而非的生活实例来引证古典音乐及流行音乐的美学价值孰高孰低,有失审慎。因为它并不严谨不科学,反而降低了“周文”学术论证的说服能力。

六、“审美价值判断的社会主导性影响”。“周文”一方面认为“从本质上说,音乐艺术是听觉的审美消费品”,另一方面又认为流行音乐“可以创造巨大的艺术产品消费价值,但主流社会对其审美价值的判断并不高,特别是在艺术行业专家的判断中更是如此。”本文无意把“消费价值”与“艺术价值”划等号,消费价值高但艺术价值低,或艺术价值高但消费价值低的事情比比皆是。但“周文”所称“艺术行业专家”,怕也仅是古典音乐的艺术行业专家,如以百家言,世界流行音乐的天王大师埃尔顿·约翰或迈克·杰克逊之类当然不会受邀其中。而其“主流社会”也只是把亿万热爱流行音乐的广大听众不计在内的说辞而已。

“周文”的结尾则说什么“从原则上讲,只要歌词中不包含明显有害于(明显有害?如果是潜隐的害处怎么算?——笔者)青少年身心健康和危害社会和谐发展的内容,就不应该阻止它。”这些话语,几近把流行音乐的角色推向了危害社会的边缘,听上去好像是讲政策给出路的口吻,但确实确实是站在流行音乐的对立面的感觉。我要是流行音乐的作者、表演者或听众,真该向“周文”说一声谢谢,谢谢您的宽容、开放和豁达。此刻对“青菜萝卜”一视同仁的感情荡然无存。“周文”所说“一个健康、发达、文明的社会应该能满足所有人的消费需要。”“通俗音乐与‘高雅音乐’之间应该是共存、伴生、互相帮衬与支持的关系。这就好像美食的世界丰富多彩,软饮料与烈性酒、洋酒、啤酒相安无事,各司其责,满足人们味觉的审美需求一样。”“周文”行文到此,对酒类及饮料之褒贬,已大不同上述引文,足见作者逻辑思维说理论证之矛盾和混乱,这样,文章中不少处已和从“原理上”“冷静与坚实的理性分析”的初衷相去甚远了。

七、“周文”提出以“听通俗音乐”入手,“从小培养听的需要,具备听的感受能力……”,并“从这一基础出发,从比较甜美、轻松,听觉上易接受的作品开始逐渐让青少年接受‘高雅音乐’”。这未尝不是好的主意。但事实是也同样可以以听古典音乐入手(古典音乐中包含大量“甜美、轻松,听觉上易接受的作品”)来“从小培养”。流行音乐和古典音乐并不是简单的小学、中学、大学的关系,并不是简单的程度深浅或审美价值高低、大小的问题。二者之间在传达思想感情的手段方面和其型态风貌及时尚感乃至价值理念上都有不同的着眼点,是两股道上跑的车。就像说你让他先学会了骑自行车,将来就可以学好驾驶汽车一样,此二者并没有必然的因果传承关系。据我所知,不少琴童从小学习钢琴、小提琴(古典音乐),到了中学大学却热衷于听流行音乐。这么看来,“培养听”的时间顺序是颠倒过来了。“周文”“对通俗音乐应采取的态度”——“不应阻止它——因为通俗音乐本身是一种听觉的感受方式习惯与需要。从小培养……”,“随着一个人听觉感受能力的发展,其接受和喜爱‘高雅音乐’仅仅是时间、年龄与偏好问题”的见解,恐怕也只是是一厢情愿的想法罢了。

2006年1月12日于澳大利亚墨尔本静远斋

① 见牛津音乐大辞典(The Oxford Companion To Music(第九版)193页。

② 分别见《牛津高阶英汉双解词典》第1141页及《企鹅古典音乐词典》(The Penguin Companion To Classical Music)第621页。

储望华 作曲家、钢琴家,原中央音乐学院教授,现旅居澳大利亚。

(责任编辑 金兆钧)

目标：多元化

关于交响音乐创作问题的另一种思考

储望华

阅《人民日报》1988年6月28日第五版文章：《目标：进入群众文化生活——关于交响音乐创作问题的思考》（作者王安国）。一看该标题，心里就产生一种“不敢苟同”的想法。经反复阅读及领略文章中心内容之后，犹觉得有些问题颇值得进一步商榷与探讨。

该文认为，我国交响音乐创作应把“进入群众文化生活”定为“主体目标”，中国交响乐作品应“以自己的艺术魅力赢得尽可能广泛的听众”，并认为应“鲜明而响亮地提出”上述“主张”，这种看法，使我一下子想到早在六十年代初曾“鲜明而响亮”地提出的“群众化”的口号（实际上是“革命化、群众化、民族化”之“三化”口号），本文不拟议论其它“二化”，“民族化”问题想待日后另文阐述管见）。我把该文的主张与“群众化”相提并论，该文作者未必同意，但我以为二者在本质上——从出发点到目的——是一致的。

我的看法很简单：衡量一个艺术作品的好坏，不能以它是否“拥有尽可能广泛的欣赏者”为依据，特别是交响乐。能够做到“雅俗共赏”的作品，很好；有的作品“雅”，知音者少，未尝不是好作品（可能它的某些尝试探索更具深远意义）；有的作品“俗”（指通俗），更具有成千上万听众，也好。但后者不宜做为“目标”来提倡（也不必提倡多写“雅俗共赏”的，或提倡多写“雅”的——根本就用不着去“提倡”写什么）。作曲家自会根据他的意愿、感受、灵感、

水平、能力去写；听众自会根据他们的爱好、趣味及欣赏水平去抉择——凡艺术创作，经过有关方面（上级部门、理论家们等等）一去“提倡”，而且再“鲜明响亮”地提出一个口号（该文不说“口号”，而说“主张”，性质相近），便可能带来问题和麻烦，从以往几十年中国艺术创作生活的实践，是不难看出的。

艺术作品的形式内容有其自身的特定艺术规律，这是客观的和无法逆转的。形式内容如不断变革发展，只有随历史、社会、经济变革而进行。交响乐的创作，具有其自己的艺术规律，交响乐的最大特点便是交响性，虽然它也始终随着历史而在不断发展。交响乐就是和通俗音乐、流行音乐不同，但也不是水火不容，例如格什文把爵士音乐和交响音乐结合，即是成功范例。同时，交响乐也不同于电影配乐及一般管弦乐曲，如象肖斯塔科维奇写的某些电影音乐，已远不是“配乐”，交响性亦甚强。但毕竟交响乐本身的写法有其自己的特定要素，不弄清楚这些，就很可能出现在交响乐创作比赛中，把不具或甚少交响性的管弦乐队作品也评为获奖交响乐作品而贻笑大方。而如果交响乐的创作把“为进入群众文化生活”做为“目标”，这样去做，无疑是号召作曲家们写得让更多的人听得懂、喜欢、欣赏，即更“群众化”，这会更“强化交响音乐这种艺术形式的生命力”吗？我看是不会的。

至于说交响乐的深刻、通俗、探索、晦涩