



賀綠汀全集

第六卷 文论三

上海音乐出版社



賀綠汀全集

第六卷 文论三

责任编辑：胡晓耕

装帧设计：许家树

贺绿汀全集

第六卷 文论三

《贺绿汀全集》编委会

上海音乐出版社出版、发行

(上海绍兴路74号)

新华书店经销 上海中华印刷厂印刷

开本787×1092 1/16 印张17.25 插页5 字数356,000

1997年11月第1版 1997年11月第1次印刷

ISBN 7-80553-708-9/J·596 定价：33.50元

《贺绿汀全集》编辑委员会

朱践耳

江明惇

戴鹏海

常受宗

顾连理

葛顺中

沙汉昆

王安国

《贺绿汀全集》编辑小组

陈学娅

叶雍修

李丹苓

周永达

胡晓耕

方立平

王晨湖

前 言

贺绿汀是我国音乐界中享有崇高威望、且有广泛国际影响的著名作曲家、理论家、教育家和活动家。在我国健在的老一辈音乐家中,他的年资最高,著作最丰。他是 20 世纪中国现代音乐文化事业的积极参与者和见证人,并在这一历史进程中作出了卓越的贡献。

20 年代中学毕业后,他便开始从事音乐教育工作。1923 年考入湖南长沙岳云学校艺术专修科后,与同好组织国乐研究会、国乐团和文学研究会,一方面习作歌曲,一方面在校刊上发表散文、诗歌。1926 年,他加入了中国共产党,先后参加了湖南农民运动、广州起义和陆丰斗争;其间所作《暴动歌》,是中国最早讴歌工农兵武装夺取政权的创作歌曲之一,同时也为他日后全部创作活动确立了基调。

“大革命”失败后,他一度被捕。释放后,在失去和党组织联系的情况下,遂于 1931 年考入上海国立音乐专科学校理论作曲和钢琴选科,并于 1934 年以获俄罗斯作曲家、钢琴家车列蒲宁(Alexander Cherepnin)举办的“征求中国风味钢琴曲”头奖的《牧童短笛》而一举成名。这首作品具有里程碑的意义:它不仅开中国钢琴音乐创作民族化之先河,且因车氏将其带到国外演奏、出版而成为中国专业音乐创作走向世界乐坛的首批作品之一,同时也为贺绿汀在中国现代音乐史上的地位奠定了第一块牢固的基石。

同年,他进入电影界,为电影、话剧配乐作曲,同时继续在国立音专学习,直至抗战爆发。三年间,他就有《西湖春晓》、《春天里》、《四季歌》、《天涯歌女》、《秋水伊人》、《恋歌》、《怨离别》、《清流》、《心头恨》、《谁说我们年纪小》等 30 多首作品问世。作为中国左翼电影音乐的奠基人之一,他不仅写了 17 部电影音乐,在数量上大大超过了同时代的电影作曲家,而且 1935 年由他配乐的《都市风光》是中国第一部音乐戏剧片和“第一部全面认识并发展了音乐艺术在电影艺术所应有的作用的影片”(江定仙语);中国电影音乐从采用现成唱片配音到由专人作曲这一历史性的过渡,就是以这部电影为起点的。

在从事音乐创作的同时,他还翻译外文音乐理论专著和写作音乐论文。1932 年翻译、1936 年出版的普劳特(Ebenezer Prout)《和声学理论与实用》,是第一部完整、系统地

将欧洲近代和声理论引进中国的译著,也是新中国成立以前广大音乐理论工作者的主要和声读物。作于1934年的《音乐艺术的时代性》,是他的第一篇公开发表的论文,也是他的宣言书。文中所提出的艺术家要成为“时代的代言人或新时代的预言家”,应“把握住现代中国的时代精神的脉搏,以成熟的技巧、热烈的情绪,反映我们伟大的时代,去担负起创造新中国音乐的使命”,正是他后来以毕生的精力去实践的。1936年,他又针对所谓“打倒古典主义的学院派”的口号,发表了《中国音乐界现状及我们对于音乐艺术所应有的认识》,站在维护团结的高度,第一个挺身而出地对当时音乐界已露端倪的组织上的宗派主义、关门主义和思想上的庸俗社会学、机械唯物论等“左”的倾向进行了同志式的批评。这种为了中国现代音乐文化的健康发展而不妥协地反“左”,后来成为贯穿在他的全部理论活动中的主要命题。

作为始终关怀国家前途和人民命运的音乐家,早在1936年初,他就参加了以推动抗日救亡歌咏运动为宗旨的进步音乐组织“歌曲作者协会”,一方面创作鼓舞敌忾的救亡歌曲,一方面亲自为在运动中涌现的青年作曲者讲授和声,帮助他们提高业务修养。

“七·七事变”一爆发,他就迅速投入抗战洪流,参加上海文化界抗日救亡演剧第一队,去中原及山西前线宣传抗日。随后又相继去大后方的武汉、重庆及新四军苏北根据地和革命圣地延安从事创作和教学等活动。其间作于山西临汾八路军办事处的《游击队歌》和《干一场》、作于重庆的《嘉陵江上》、《垦春泥》和根据同名钢琴曲改编的管弦乐《晚会》、作于新四军的《新世纪的前奏》、作于延安的民歌编曲《东方红》和《森吉德马》等,都是抗战音乐的精品。此外,他在重庆主持的育才学校音乐组,是中国第一个从小培养专业音乐人才为宗旨的音乐教育机构;他在延安参加筹建并任团长的中央管弦乐团,也是解放区第一个交响乐团。

作为理论家,抗战期间他不仅在重庆发表了号召音乐界“全体动员起来,把音乐变成武器,去武装千万个同胞,为驱逐日本强盗而英勇抗战”的《抗战中的音乐家》和“‘民族形式’在音乐方面讲,应该是一种风格而不是一种形式”的《抗战音乐历程和音乐的民族形式》等论文,而且在苏北还编写了一本《和声学》讲义。这是当时抗日民主根据地唯一的一本系统讲授初级和声理论的教材,由于它适合前方干部的学习需要,曾三次油印出版。

解放战争期间,他基本上是在病中度过的,直到1948年才部分恢复工作。这个阶段他虽然极少动笔,但仍有《新中国的青年》等佳作问世。

新中国成立后,他便受命出任上海音乐学院院长,直到1984年才以82岁的高龄引退,担任该院名誉院长。

从上任之日起,他便把解放区的好传统、好作风——如重视深入生活、重视学习民族民间音乐、重视艺术实践和社会生活的结合——带到学校来,使学校面貌为之一新。为了坚持按艺术规律办事,让老师安心教书,让学生安心学习,他以无所畏惧的勇气和坚韧不拔的毅力,团结校内广大师生员工,一次又一次地顶住了来自“左”的方面的重重

压力,克服了一个又一个人力、物力、财力诸多不足的种种困难,付出了常人难以忍受的巨大代价,始终恪尽己责地坚守在这个岗位上。通过数十年如一日的不懈努力和苦心经营,终于使这个原来家底薄、起点低的学校一跃而跻身于国际上一流水平的音乐学院行列。特别是他根据长期形成的“音乐教育必须从小抓起”的战略构想而在办学实践中逐步建立的“大学中学小学‘一条龙’”的教学体制,闯出了一条有中国特色、并为国内其他音乐院校争相仿效的发展专业音乐教育的路子。这些成绩的取得,固然诚如他所说的:“没有中国共产党,不可能有社会主义的新中国,也不可能有社会主义的上海音乐学院”,但是其中也确实无一不凝结着他作为一院之长的.心血。可以说,以办学成绩斐然而著称于世的上海音乐学院和有利于多出人才、早出人才、出高质量人才的“一条龙”的教学体制,是他用数十年的心血所浇铸的一座无字的丰碑。

50年代以来,繁重的学校工作和大量的社会活动占去了他绝大部分时间;许多无法预料的干扰也大大影响了他的情绪;特别是音乐界某些“左”的倾向,日益引起他的焦虑和不安,因此身不由己地被卷入斗争的漩涡,甚至成为讨伐的对象。为了针对现状阐明自己的观点,同时也为了“自卫”,他还不得不抽出本来就已经很有限的时间和精力用在打“笔墨官司”上。以上种种都导致了他创作上的萎缩。但是,尽管如此,作于“文革”前的《慰问信飞满天》、《牧歌》、《我的心上开了一朵玫瑰花》、《不渡黄河誓不休》、《英雄的五月》、《十三陵水库大合唱》、《快乐的百灵鸟》、《绣出河山一片春》、《卜算子·咏梅》以及作于“文革”后的《上海第三次武装起义》、《韶山银河》、《蝶恋花·游仙》等,都是深受群众喜爱的作品。

较之创作,建国后他在理论活动方面却卓有建树。从1949年到1996年,他写的文章为建国前的十倍。这些文章,有不少既是回答现实的挑战,也是对于现实的挑战。尽管曾因此被视为“离经叛道”而大遭挞伐,但是实践证明,他的许多观点都经得起历史的检验。其中作于1953年的《论音乐的创作与批评》,由于针砭了音乐界某些人轻视技术、艺术、形式以及创作上的标语口号化、公式化、概念化和动辄从政治上定性、扣大帽子的粗暴批评等“左”倾顽症,而受到自上而下有组织、有计划的围攻;除在北京进行了内部批评之外,光是公开发表的批判文章就有20多篇。不仅当时就被戴上“艺术至上主义”、“技术至上主义”、“资产阶级唯心主义”、“非马克思列宁主义”等等帽子,而且也为“反右”时以“上海音乐界半月天掌握在资产阶级手里”(当时既任上海音乐学院院长,又是上海音协主席,故云)为由,内定为“右派”埋下了伏笔。作于1963年的《对批评家提出的要求》,由于对当时炙手可热的,并有“无产阶级的金棍子”之称的姚文元提出了“不能够‘好读书不求甚解’,更不能‘望文生义’”的中肯批评,更是闯了大祸。不仅在“学术讨论”的幌子下受到更大规模的自上而下有组织、有计划的围攻,而且后来还被张春桥诬陷为“文革”前上海文化界最大的“反革命事件”。于是,“文革”中上海音乐学院就“顺理成章”地被打成“炮打无产阶级司令部的大本营”,贺绿汀本人也“在劫难逃”地被打成“老炮手”。可以说,这篇文章正是他后来遭受“四人帮”残酷迫害的近因和导火

线。

“文革”一开始,他就作为第一批在报上公开点名的“资产阶级反动学术权威”被抛出来。先是挨批斗、关“牛棚”,继而被投之于狱,获释后也还是“靠边”。在此其间,他虽然被剥夺了一切作为“人”的权利,从肉体到精神都倍受摧残,但是,他始终不屈于“四人帮”的淫威,狱中除以毛泽东的诗词谱写了明志之作《满江红·和郭沫若同志》以外,还写了80万字揭露“四人帮”罪行的材料,从而赢得了“中国乐坛不倒的旗帜”和“硬骨头音乐家”的美称。

“四人帮”垮台以来,他的理论锐气仍不减当年:《姚文痞与德彪西》、《两点看法》、《闲话“学院派”》、《清除“左”的偏向,团结起来共同前进》、《关于演外国歌剧的问题》、《不要“造神”——纪念聂耳、星海有感》、《文汇报创刊50周年纪念感想》、《六十年的回顾》、《在音乐思想座谈会上的书面发言》等,都是他根据党的十三届三中全会和六中全会精神,清算“左”倾流毒的力作。他在第四次全国音代会上的书面致词宣读时,7次被与会代表的热烈掌声所打断,最后一次长达数分钟,足以证明他的意见是何等深入人心!

95年来,贺绿汀经历了世纪的风风雨雨,走过了坎坎坷坷的人生道路。但是,他始终满怀革命的信心,克服了种种艰难险阻,矢志不渝地把自己的音乐活动和人民的解放斗争、祖国的建设事业紧紧地结合在一起。人品与文品的统一、革命与艺术的统一、理论与实践的统一,是贯穿在他的全部音乐活动中三个最显著的特色。

从步入乐坛至今,他为中国现代音乐文化宝库奉献了260多首(部)涉及歌曲、大合唱、电影音乐、话剧配乐、音乐戏剧、独奏、管弦乐等不同体裁的作品和280多篇(部)涉及内容与形式、政治与艺术、生活与技巧、创作与批评、继承与借鉴、传统与创新、作家与作品、历史与美学、教学与科研等各个方面的文章、专著和评作,其中关于音乐教育的就有近30篇,约占文章总数的十分之一。

他的作品具有鲜明的生活气息、时代特色、民族风格和艺术个性,并以构思严谨、布局缜密、感情真挚、语言质朴、手法洗练、形象生动而著称。无论是压在三座大山下的工农的深重苦难以及史诗般壮丽的革命斗争,或者是站起来了的中国人民的精神风貌以及社会主义建设的宏伟图景,都在他不同时期的作品中得到多方面的反映,因而赢得了广大群众的喜爱。其中有些作品尽管作于半个世纪以前,但是对于中国当代的听众来说,不仅仍然至感亲切,而且几乎是家喻户晓、雅俗共赏的。尤其是一些表现集体精神和战斗意志的歌曲,在各个革命历史阶段对于中国人民所起的动员鼓舞作用,更是难以估量的。在长期的创作实践中,他创造性地把欧洲近代作曲技法和本民族的音乐传统有机地结合起来,并力求和长期形成的、具有相对稳定性的民族审美心理、审美习惯相适应,以便为普通老百姓所接受。他在这方面所取得的艺术成就,也为后辈提供了有益的经验。

他的文章总是在实践的基础上具有学术性与战斗性,并一向以痛快淋漓、直抒胸

臆、观点鲜明、富于棱角著称,可谓文如其人。半个多世纪以来,他的目光始终密切注视着音乐界的风云变幻,并从理论上进行深入的思考,作出了积极的反应。历次音乐界的重大论争中,总是可以听到他的声音,而且总是以战斗的姿态,作为“反潮流”的“少数派”,旗帜鲜明地站在论争的一方,不怕孤立,不怕围攻,甘冒风险,百折不挠。对于关系到音乐事业前途命运的大事,他从不随风倒,从不“和稀泥”,在原则问题上寸步不让,也毫无奴颜媚骨,不唯上,不唯书,敢于力排众议,直言不讳;敢于针砭时弊,伸张正义,敢于坚持真理,不留后路。他就像鲁迅那样,永远是“一棵独立支持的大树”,而“不是向两旁偏倒的小草”,“看清了政治的方向,就向着一个目标奋勇地斗争下去,决不中途妥协投降”(毛泽东语),充分表现出一位真正的理论家所应有的胆识、风骨、品格与良知,足为后辈楷模。

今天,他虽是 95 岁高龄,但他那颗以天下为己任的赤子之心,仍在和着时代的脉搏跳动着;他为之魂牵梦萦的,仍是上海音乐学院和整个中国现代音乐文化的发展。这种对于人民事业老而不衰的热情和“咬定青山不放松”的执着,以及他在作曲、理论、教育等方面一系列富于开拓性的贡献,不仅倍受世人推崇,而且也是足以载诸史册的。

从 30 年代初到 80 年代末,虽已出版过包括他的作品、文字在内的 15 种单行本和选集,但远远不是全部。新时期以来,随着他的年事日长,音乐界广大人士要求出版他的全集的呼声也日高,希望尽快采取有效措施,将他半个多世纪中所积累的丰厚精神财富,作为 20 世纪最重要的音乐文献之一,永久性地保存下来,并宣传于世,以便让读者通过较为完整的史料,更加全面地了解他、研究他、学习他。这个刻不容缓的任务,便历史地落到了我们这一代音乐工作者的肩上。

现在,我们将已收集到的有关资料,逐一校勘、整理,并加写了必要的题解、注释和说明,分门别类编成了 6 本专集出版,以飨读者。有些作品或文字因未正式出版,手稿又业已佚失,暂时就只好付之阙如了。

编辑说明

文论卷共收入作者 1934 至 1997 年间所写的各类文章共 270 篇,除了“反胡风”时写的一篇政治性的表态短文,因众所周知的原因未收入外,凡能收集到的各类文章(特别是已公开发表的文章)均悉数收入。其中 95 篇曾分别收入《贺绿汀音乐论文选集》(23 篇)及《贺绿汀音乐论文选集[二]》(72 篇),98 篇散见于历年来的各种报刊、书籍,另有 77 篇系首次发表。

由于个别年代久远的出版物已无从寻觅,或因一些单位(如中宣部、文化部、中国文联等)所存档案在“文革”期间严重流失,加上作者在此期间 6 次被毁灭性“抄家”,至少还有以下一些已知的文章、函件、讲话未能收入——

1923 ~ 1924 年刊登在长沙岳云学校校刊上的《流水之歌》等散文、诗歌;

1957 年在《人民音乐》编辑部召开的“音乐家‘鸣放’会议”上的发言;

同年 6 月在接受《文汇报》及《文艺报》记者采访时所作的《关于音乐界宗派主义的谈话》;

(以上两件原存中国音协档案室,“四人帮”垮后被人借走,至今无法追回。)

1958 年夏关于他请求文化部准予辞去校内外一切职务,只当一名中国音协普通会员,专门从事创作的辞呈(原件存文化部档案室,已佚失;作者本人所留底稿也已佚失);

1959 年 11 月刊登在中宣部、文化部联合召开的党内文艺工作会议(即“新侨饭店会议”)最后一期会议《简报》上的长信(原件存文化部档案室,已不知去向;作者本人保存的该会议《简报》,也于“文革”初期被“抄”走);

1987 年 11 月在“上海首届国际音乐比赛——1987·‘中西杯’中国风格钢琴作品创作及演奏”开幕式上的致词(原件存主办单位之一的上海音乐出版社,作者本人也曾留有手稿复印件,均已佚失)。

根据现已收集到的作者全部诗文、讲话、信函的篇幅,共分为三卷出版。其中卷一作于 1934 ~ 1966,为 97 篇;卷二作于 1974 ~ 1983,为 95 篇;卷三作于 1984 ~ 1997,为 78 篇。收入以上各卷的文字,均按写作年代编序。另外还有一些发言和文字材料,虽无法

作为任何一卷的正文(如《关于办学问题的会议发言辑录》的起讫时间为 1951 ~ 1982),但又极见作者的思想、个性、品格和气节,且与作者的某些重要经历有关,为了让读者对作者有更为真切、全面的了解,现收入卷三,作为附录。还有作者为上海音乐学院大学部操场及附中校舍长期被人占用不予归还一事写给中央及上海有关领导的 22 封信函(自 1979 年至 1996 年),也没收入。

本着“求真”的原则,凡收入文论各卷的文章,编者除加了必要的题解和注释外,一般只作了勘误、补漏和文字上的修饰、整理,并略去了某些人名(代之以×、××、×××)和过去虽曾流行一时,但现在早已废弃的词语。例外的情况是有两个:一是因故删去了的某些文章中的个别段落;二是“附录”中的《“文革”期间狱中和“四人帮”斗争的书面材料》,删去了行文中前后内容相重或纯属叙述某一具体事实及其过程的段落。这是需要向读者如实交待的。

目 录

前 言	(1)
编辑说明	(7)

1985 年

1985	对 1985 年的希望	(1)
1985	吸取严重教训,发展社会主义音乐文化 ——在中国音协第四次会员代表大会开幕式上的书面致词	(5)
1985	谈北京晚报《第四届音代会开幕小记》	(10)
1985	不要“造神”——纪念聂耳、星海有感	(13)
1985	《音乐小世界》丛书前言	(17)
1985	第一届教师节的感想	(18)
1985	《抗日战争优秀歌曲选》代序	(23)
1985	音乐与现实生活的关系	(24)

1986 年

1986	致李焕之信	(29)
1986	《我的妈妈周璇》代序	(33)
1986	致夏衍信	(37)
1986	在上海歌剧院建院 30 周年庆祝大会上的讲话	(39)
1986	致高占祥信	(43)
1986	在东方音乐学会成立大会上的讲话	(45)

1987 年

1987	致李储文信	(47)
1987	在东方音乐学会首届年会上的讲话	(49)
1987	衷心的祝贺和希望	(51)
1987	首届“海内外江南丝竹创作与演奏比赛”开幕词	(53)
1987	文艺的严肃职责——《在延安文艺座谈会上的讲话》发表 45 周年感想	(55)

1987	《西洋音乐史》中译本前言	(59)
1987	《文汇报》创刊 50 周年纪念感想	(61)
1987	六十年的回顾	(65)
1987	会见伊福部昭的谈话记要	(69)
1987	《小号表演艺术》前言	(76)
1987	《成人钢琴基本技术教程》前言	(77)
1987	《论广西多声部民歌》序	(78)

1988 年

1988	致邓颖超信	(82)
1988	《贺绿汀音乐论文选集[二]》自序	(84)
1988	怀念姜椿芳与沈知白	(86)
1988	致陈至立、徐俊西信	(87)
1988	再次呼吁重视音乐教学——上海音乐学院附中 35 周年纪念感想	(89)
1988	写在“上海'88 秋季民族音乐周”开幕的时候	(91)

1989 年

1989	《卫仲乐演奏曲目音响及传谱》前言	(93)
1989	我看《中国音乐报》	(94)
1989	《萧友梅音乐文集》序	(96)

1990 年

1990	《李叔同——弘一法师歌曲全集》序	(99)
1990	致《中国音乐学》编辑部信	(100)
1990	在音乐思想座谈会上的书面发言	(101)
1990	致中国音协理事会信	(106)
1990	写在《李元庆年谱初稿》的前面	(108)

1991 年

1991	歌唱上海——纪念中国共产党诞辰 70 周年	(110)
1991	过去和现在——答客问	(112)

1992 年

1992	敌后散记·····	(114)
1992	在第二届“中国金唱片奖”颁奖仪式上的书面发言·····	(117)
1992	感谢和期望·····	(119)
1992	《中国历史歌曲赏析》序·····	(120)
1992	上海音乐学院 65 周年感想 ·····	(122)
1992	《指挥法》序·····	(124)

1993 年

1993	40 周年所想到的问题——上音附中校庆感言 ·····	(126)
1993	致刘忠德信·····	(129)
1993	吊陈一诚·····	(131)
1993	在孔祥东钢琴独奏音乐会上的致词·····	(132)
1993	在上海音乐学院附中 40 周年校庆纪念大会上的讲话 ·····	(133)

1994 年

1994	精神文明建设与上海城市规划 ——在“上海审美文化建设和都市形象”研讨会上的发言·····	(135)
------	---	-------

1995 年

1995	和德国不来梅大学教授 K·京特博士的谈话 ·····	(140)
1995	怀念和哀思——在黄贻钧先生追思会上的书面发言·····	(147)

1996 年

1996	关于上海的音乐教育与音乐出版 ——在“'96 上海音乐教育研讨会”上的书面发言 ·····	(149)
1996	纪念马可同志——为马可同志逝世 20 周年纪念音乐会而作 ·····	(153)
1996	在“九九潇翔敬老音乐会”上的发言(录像讲话)·····	(154)
1996	在“上海艺术城”规划专家论证会上的致词·····	(156)

1997 年

1997	《严怪愚文集》序·····	(158)
1997	萧友梅音乐教育促进会的成立很有意义·····	(159)
1997	迎回归,盼统一 ·····	(161)

1997	上海音乐学院七十周年纪念·····	(163)
1997	一点建议——为《儿童音乐作》·····	(167)

附 录

关于办学问题的会议发言辑录(1951~1983)·····	(168)
致中国音协党组信·····	(208)
在中国音协党组扩大会议上的发言(1956.3)·····	(211)
1962年在中共上海市委党校第三期轮训班小组学习会上的发言·····	(225)
“文革”期间狱中和“四人帮”斗争的书面材料·····	(228)
关于要求归还被占操场、校舍的信件及提案(存目)·····	(260)

后 记·····	(261)
----------	-------

对 1985 年的希望

我本来有一篇应约发表在 1984 年新年《文汇报》上的短文^①，刊出时编辑竟自作主张，把文章中很重要的一部分砍掉了。一年以后的今天，不幸我在文章中举出的一些不应有的怪现象依然如故。尽管中央一再呼吁要反“左”，清除派性，但“左”与派性照样存在，而且还是装得俨然“一贯正确”。这样下去还能谈得上什么“大团结，大鼓动，大繁荣”呢？！因此去年被砍掉的原话还得重新照抄一遍，不过把 1984 年改成 1985 年，并加以补充。不知道发表时是不是又还是要砍掉？

欣欣向荣的 1985 年又开始了，我国社会主义音乐文化事业的前景怎么样呢？这是大家都很关心的问题。应该承认，新一代大有人在，比我们老的强，威武雄壮的戏要靠他们演出。但是我们老一辈的经验必须总结，使下一代人知道哪些是正确的必须坚持，哪些是错误的决不能重犯。过去许多问题几十年不能解决，必须在这次整党中彻底解决，才好向后代人交班。

音乐界过去存在不团结的现象，它的原因恐怕在于思想上、政治上、组织上和党中央的政策不一致。世界上没有不犯错误的人，如果知错便改，事情就好办。问题在于有些人喜欢装象，明明是长期不变的“左倾”教条主义、庸俗社会学、宗派主义，却自命“一贯正确”，永远在那里发号施令教训人，并且至今不改，这就不对了。

毛主席说：“老爷们既然完全不认识这个世界，又妄欲改造这个世界，结果不但碰破了自己的脑壳，并引导一群人也碰破了脑壳”。“十年内乱”是“唯心主义横行，形而上学猖獗”。粉碎“四人帮”以后，还有人企图搞“两个凡是”，可见“左倾”路线流毒之深。音乐界是不是还有人想继续搞排他性的个人崇拜呢？我看还是以不搞为好，否则人家又在背后说你“造神”了。

党的思想路线是“实事求是，一切从实际出发”。毫无疑问，30 年代的救亡歌咏运动是好的，必须充分肯定。但是人为地虚构一个所谓“学院派”作为“新音乐运动”的对立面，并且对之进行长达几十年的无休止的斗争、攻击、污蔑，造成音乐界长期来不能团结。这是严重违背党的统一战线政策的。

延安时期的新秧歌得到毛主席的高度评价,认为旧形式一旦加入新的内容,就变成了新鲜活泼的、中国气派的、为老百姓所喜闻乐见的新的文艺。1949年从农村进入城市以后,新秧歌不要了,倒热衷于“左倾”教条主义,“造神”,到处打棍子,戴帽子,“单纯技术观点”、“脱离政治”、“脱离生活”、“形式主义”、“盲目崇洋”、“小资产阶级感情”、“歪曲工农兵形象”等等等等满天飞,甚至于正确的口号也被用来作为打人的武器,把当时的全国音乐界搞得万马齐喑,严重危害了社会主义音乐文化事业的发展。面对这种令人堪忧的局面,我才不得不于1954年写了《论音乐的创作与批评》的文章进行说理,不料却因此遭到长达两年之久的围剿。然后才有1956年毛主席《对音乐工作者的谈话》。这篇谈话是有针对性的,认为发展自己的民族音乐文化要借鉴外国的进步理论,反对盲目排外,也反对硬搬苏联经验的教条主义。但是毛主席的这些话,音乐界的某些主要领导人却听不进去。他们依旧坚持原来的立场,继续以1929年到1932年苏联的“无产阶级音乐协会”——即所谓“拉普派”的理论作为指导思想来反对所谓的“学院派”。1957年“反右”时,又说上海是音乐界的半边天,掌握在资产阶级手里,必须把权夺回来;于是派人来夺权,把上海音乐界一大批人打成右派。权夺了之后,索性拍了部电影^②;用含沙射影,但明眼人一看就知道的手法,把老音专丑化成为国民党的文化特务机关,把黄自丑化成为国民党的御用文人。有人写文章介绍黄自及其创作,一经发表就被人在刊物上进行有组织的围剿,拔他的“白旗”。……这些人反正有权,可以为所欲为,音乐界谁也奈何不了他们。这就是音乐界的真实历史!1966年“文革”开始不久,张春桥召见当时上海音乐学院党委书记钟望阳,问他学校是谁在领导?钟说是党领导的嘛。张春桥说不是的,是黄自在领导。证明张春桥的论调和音乐界的“左派”人物完全一致。

到了1963年,又出现了所谓的“德彪西事件”。文痞姚文元连德彪西的书^③都没有看懂,就挥舞大棒向这位法国作曲家杀将过来。我不过出于善意在报上发表了一篇短文指出了他的错误,于是有人又奉姚文痞后台之命,动员了一批人在报上连篇累牍地发表批判文章,替姚文痞文过饰非,拍马屁,抱粗腿;甚至充当打手,棍子满天飞。对于这种行为,有些人并不觉得可耻,实在令人痛心。但是事情到此还远远没有结束。1966年“四人帮”一上台,就宣布63年的“德彪西事件”是“上海最大的反革命事件”,上海音乐学院是“炮打无产阶级司令部的大本营,样板戏的对立面”。学校一大批老教师平日天天挨骂,仍旧勤勤恳恳培养后代,这时竟成为“大批判”的对象,成批被迫害致死。一时之间,这个中国历史上最早、出的人才最多的高等音乐学府,竟成为“文革”中在上海仅次于市公安局的“重灾区”。在这个问题上,教训难道还不够深刻吗?!如果追根寻源,那些“始作俑者”的音乐界“左派”人物难道没有责任吗?!“文革”期间“四人帮”在天津召开的所谓“批判无标题音乐”的黑会上,又有人在会上侃侃而谈,为了向江青、姚文元之流献媚,不惜把矛头直接指向周总理。凡此一切,难道不都是客观存在的事实吗?!

“十年浩劫”以后,人们变得聪明了,经验更丰富了。特别是党的十一届、十二届两次三中全会以后,全国上下正在万马奔腾,向“四个现代化”进军。在音乐界,年轻一代