

中央音乐学院图书馆藏书

书号 G25/CCGC23

总登记号 21517

本著 李士釗譯

# 蘇聯音樂教育



21517 時代出版社

# 蘇聯音樂教育

雅高林著 李士劍譯

時代出版社·一九四九年

Б. ЯГОЛИМ

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В СССР

Перевод Ли Ши-чжао

Шанхай

Экспресс

1950

3-е изд.

蘇聯音樂教育

著作者 雅 高 林 翻譯者 李 士 劍

出版者 時 代 出 版 社

上海(11)南京東路三七七號

電 話：九 一 二 四 三

電報掛號：華文(二〇〇〇一)

西文ЕРОСИРОВО

總 社：北京東交民巷十八號

電 話：(五)一六六〇

電報掛號：五 二 〇 〇

杭州分店：杭州延齡路一二一——三號

電 話：二 六 四 八

電報掛號：二 五 一 四



1949年5月初版

(2500冊)

1949年12月再版

(2000冊)

1950年12月三版

(3000冊)

中央音樂學院圖書館藏書	
書號	G2.5/606c73
冊數	21517

## 目 次

引 言	
一 蘇聯的音樂教育綱	( 5 )
二 兒童音樂學校	( 10 )
三 特別天才兒童	( 13 )
四 三個著名的兒童音樂學校	( 15 )
中央兒童音樂學校——莫斯科合唱學校	
——斯托里亞爾斯基學校	
五 中等音樂學校	( 22 )
六 國立音樂院	( 27 )
課程——學生的演奏節目——民族音樂研究所——音	

樂院中的音樂會——研究工作——各民族共和國的研  
究工作——莫斯科音樂院的中央博物館——莫斯科音  
樂院的音樂圖書館——特種音樂校學

- 七 普通學校中的音樂教育…………… ( 49 )  
八 成人的音樂教育…………… ( 52 )  
九 音樂家的充分就業…………… ( 56 )

【附錄】

- 聯共(布)黨中央關於摩拉維里的歌劇「偉大的友  
愛」的決議(1948年2月10日)……………蘇 荃譯(59)  
日丹諾夫在聯共(布)中央召開的蘇聯音樂家會議  
席上的開會辭(1948年1月)……………梁 香譯(69)  
日丹諾夫在聯共(布)中央召開的蘇聯音樂家會議  
席上的演說(1948年1月)……………梁 香譯(81)  
本書作者介紹…………… (109)



## 引 言

音樂已經深入了蘇聯人民每天的生活，因為在家庭生活和社交活動中都少不了音樂。在劇院裏可以聽到音樂，在音樂會裏更可以聽到交響樂和聲樂的演奏。同時在無線電裏更可以把音樂播送到每一大城市的家庭和廣大的山林和田野間。

蘇聯人民對於音樂的愛好是有廣大的社會基礎的，而且有許多職業的藝術團體，他們經常集合很多音樂社團和合唱隊，夏天裏在莫斯科演出，有合唱，也有管絃樂隊的聯合演奏；有著名的演奏家：如歌唱家、小提琴家、鋼琴家，他們都來集體參加，他們無論表演古典的或現代的音樂作品都獲得極大的成功。他們齊集在大戲院（Большой театр）開會討論應該如何使蘇聯公

民中多訓練一些成功的音樂家出來。

蘇聯的音樂家們都有同樣的光明的前途，他們都在孜孜不倦的繼續的努力以創造他們在藝術上進步的天才，同時他們都在有經驗的教師下有著輝煌的成就。

## 蘇聯音樂教育網

音樂教育在蘇聯是要通過一種進步的音樂教育制度的工作網的。

一個普通的七年制的音樂學校是專門的音樂教育制度的第一個環。其次是四年制的中等音樂學校。還有是專門為大城市中有高水準天才兒童而設的高等音樂學校，這種學校是十一年制的，包括一個預備班及十個基本班。最後，國立音樂院是蘇聯音樂教育制度中最後的一個階段。

下面有一個統計表，可以說明蘇聯全國音樂教育網的普遍程度。這個表是一九四五年八月所作成的統計數字。全國各級音樂教育機關共有六三、五一九個學生。差不多有過半數的學生——



百分之五十四——三四、五〇〇個人是來自俄羅斯共和國之外的  
 共和國的、有一五、五〇〇個學生在烏克蘭、摩爾達維亞、及白  
 俄羅斯共和國。有一一、〇〇〇個學生在外高加索各共和國，有  
 四、五〇〇個學生在中亞細亞各共和國，另有三、〇〇〇多個學  
 生在波羅的海各共和國。

蘇聯全國音樂教育機關

共和國	初等音樂學校		中等音樂學校		高等專門學校		音樂院		總計
	數目	學生	數目	學生	數目	學生	數目	學生	
俄羅斯	182	20,488	48	6,060	3	988	5	1,579	29,113
烏克蘭	62	11,200	12	1,671	4	734	4	786	14,391
白俄羅斯	7	600	3	148	—	—	1	115	863
莫爾達維亞	2	66	—	—	1	198	1	45	309
喬治亞	20	4,254	7	1,281	1	263	1	273	5,924
亞美尼亞	4	1,597	2	438	1	273	1	138	2,468
亞塞拜然	11	1,557	3	571	1	504	1	186	2,818
中亞細亞各共和國									
哈薩克	7	866	2	277	—	—	1	110	1,253
土爾克曼	8	1,071	1	77	—	—	—	—	1,148
烏茲別克	9	1,350	1	106	1	247	1	135	1,838
塔齊克	1	201	1	19	—	—	—	—	220

吉爾吉斯	1	76	1	71	—	—	—	—	147
波羅的海各共和國									
愛沙尼亞	3	232	—	—	2	315	1	70	877
拉脫維亞	5	570	6	93	1	62	1	92	813
立陶宛	2	159	2	734	—	—	2	480	1 284
全部總數	321	44,938	89	11,383	15	3,782	20	4,016	63,519

蘇聯的音樂教育在邊遠的區域也同樣的得到開展，各地方都創辦了各級不同的音樂學校。例如在海參崴、雅庫茨克、守克合狄夫卡（烏拉爾西北的柯米區）、烏蘭烏德（在布里雅蒙古）等處都有音樂學校。

戰爭使蘇聯的音樂教育受了巨大的損害。很多音樂教育機關的房舍，都在戰爭中被破壞，一部份有價值的設備也都毀於砲火。很多有價值的樂譜、鋼琴、樂器等都被德軍從蘇聯的音樂院和中等音樂學校中運到德國去。

現在蘇聯全國各地的音樂教育機關已經次第恢復了戰前的局面。戰時和在戰後幾箇月中，國內各地開辦了很多新的音樂學校和中等音樂學校。

在一九四四年的秋天，有三個高等音樂學校——音樂院——已經開學——一個在立陶宛共和國的首都維爾那，一個在哈薩克共和國首都阿拉木圖。另外一個音樂教育學院在莫斯科。一個在

蘇聯共和國的首都喀山。另外一九四五——一九四六年間，在俄羅斯共和國（R. S. F. S. R.）開辦了十五個兒童音樂學校。

目前有些學校都感覺教師缺乏，特別是在邊疆地區。有些學校已經擠滿學生，因此工作非常困難。有些學校（甚至在各大文化中心也如此）有時感到樂器不敷支配。但是他們都儘量克服各種困難而謀取獲得適當的供應。

蘇聯各地的音樂教育機關在解除了德軍佔領之後，會得到國內中心區域的援助。莫斯科音樂院曾用十萬冊樂譜接濟各地的音樂院及音樂學校。如哈科夫、基輔、奧德薩、明斯克、里加、同塔林等地的音樂學校。

蘇聯音樂教育的基本原則，也像一般的教育一樣，是各教育機關都願意幫助一切有天才的人獲得受教育的機會。即使學生們的經濟條件不足，但每一個有天才的男女仍舊可以獲得受教育的機會。他們不但能參加業餘的音樂活動，而且可以投考中等音樂學校或其他的高等音樂學校受教育。

蘇聯音樂教育制度的各種不同的階段都有相互的關係。天才的兒童可以從初等音樂學校升入中等音樂學校，而最有前途的學生則可以按級升入音樂院。

蘇聯音樂學校，除了學校的職員和殘廢軍人的子弟之外，並非不收學費。標準是以他們父母的收入多寡為依據，每月的學費

最少不低於八盧布。

蘇聯的國立音樂院同中等音樂學校都有國家的獎學金制度，所有的學生除了他們的功課不及格，國家都按時給他們獎學金。中等音樂學校每月的獎學金是八十到一百四十盧布，音樂院的獎學金是每月一百四十到二百十盧布。獎學金數目的等級是以學生成績優劣而定的，同時高年級和低年級也有高低不同的標準。

中等音樂學校和音樂院的學生都有獲得史大林獎學金的機會，這個制度起始於一九三七年史大林六十誕辰。莫斯科、列寧格勒、基輔三地的國立音樂院的學生每月都可得五百盧布。

從各共和國和各城鎮來的學生，除了能獲得國家獎學金之外，並由學校供給宿舍。莫斯科音樂院有可容一百五十個人的學生宿舍，同時學校並供給學生們樂器。

在蘇聯所有的受教育的人，包括音樂院的學生，都可以獲得口糧的分配，和產業工人一樣。

## 二

# 兒童音樂學校

兒童音樂學校是蘇聯音樂教育制度中的基本組織。兒童音樂學校的學生也要修普通學校的課程，同時音樂的課程表是與普通學校的課程表有密切聯系的。

蘇聯所有的天才兒童，都有資格進兒童音樂學校，凡是一個志願投考的人，都要試驗他是否有音樂的耳朵、音樂的記憶力、以及正確的節奏感。樂器方面則包括了鋼琴、絃樂器，如小提琴、中提琴、大提琴、低音提琴和薩城、木管樂器、銅樂器、打擊樂器，以及一般普通樂器。並且學習時期的長短看樂器的性質而定。

學習小提琴和鋼琴的人要化七年的功夫。學習中提琴、大提

琴、笙演奏五年、低音提琴、木管樂器、銅樂器、打擊樂器、普通樂器都要三年。

兒童音樂學校不僅教授他們會演奏樂器，而且要使他們進一步能愛好音樂，懂得欣賞音樂並接近音樂文化。學校的全部工作都由這個起指導作用的觀念所決定。所以除了專門的音樂課程之外，兒童音樂學校的課程中還有一門重要課程是專心研究音樂文學。

兒童音樂學校的學生們，除了特別樂器之外，都要必修鋼琴以及上管絃樂班的課。因為參加管絃樂隊演奏能促進兒童合奏的習慣，而且能擴大他們音樂的境界。有些兒童音樂學校不僅有絃樂器，而且有交響管絃樂隊。

每一個學生在每六個月中必須參加一次不公開的音樂會和演奏他教師所選定的作品。

下面一個表說明兒童音樂學校如何分配種種不同的特別音樂課程。

科 目	鋼琴	小提琴	中提琴 大提琴 維埃	低音提琴 木管與銅樂器 打擊樂器 普通樂器
			五年級 年級	三年級 年級
特別訓練	1—7年 470小時	1—7年 470小時	1—5年 340小時	1—3年 110小時

合 唱	2—5年 140小時	2—5年 140小時	1—2年 70小時	1—2年 70小時
管 絃 樂 隊		4—7年 270小時	3—5年 200小時	3年 70小時
必 修 創 琴		2—7年 100小時	2—5年 70小時	1—3年 50小時
視 唱	1—7年 370小時	1—7年 370小時	1—5年 270小時	1—3年 170小時
基本音樂理論	3—6年 70小時	3—6年 70小時	4—5年 70小時	2—3年 70小時
音樂文學	5—7年 100小時	5—7年 100小時	3—5年 100小時	1—3年 100小時
總 計	1150小時	1520小時	1120小時	640小時

自然，每個兒童音樂學校的畢業生，都不可能變成職業音樂家，但是他們的音樂基本知識訓練，與普通的文化水準，則已打下極好的基礎。

### 三

## 特別天才兒童

在蘇聯的十五個大城市中都有為特別天才兒童們所設立的高級的兒童音樂學校。在這些「天才兒童音樂學校」要讀十一年（一年預備訓練，十年基本訓練），主要科目包括四種：即鋼琴、小提琴、大提琴、同聲絃。

這種學校的學生們的課程標準不同於一般普通學校。它必須包括一般的教育課程，各班上的主科每週要有五小時到廿四小時，看班次的高低而定。在普通教育課程之中，特別注重俄語同俄羅斯文字和歷史。數學和自然科學也比較普通學校都講授得扼要。

此外，在兒童音樂學校中的課程，也像高級音樂學校一樣，



有節奏訓練（預備年至第三年）、和聲（六至八年）、曲體解剖  
（九年至十年）、室樂（第六年至第十年）。比較聰明的孩子  
以自第四年起加修第二外國語，自第十年起學繪畫史。

#### 四

### 三個著名的兒童音樂學校

在這些兒童音樂學校中，我們要特別介紹三個著名的音樂學校，即中央兒童音樂學校、莫斯科合唱學校、與奧德薩的斯托里亞爾斯基學校。

#### 1

#### 中央兒童音樂學校

中央兒童音樂學校於一九三二年在莫斯科創辦的，開辦時有十五到二十個學堂，現在已有五百多學生。除了一半是鋼琴班的學生外，其餘一半分為兩組：一組學習絃樂器（小提琴，中提琴）

琴、大提琴和低音提琴），一組學習木管樂器和銅管樂器（長笛〔flut〕、角笛〔oboe〕、洋管〔clarinet〕、及銅角〔horn〕）。

中央兒童音樂學校的校長是希陵斯基（Shirinsky）教授，他是一位著名的小提琴家兼作曲家，是著名的「悲多汶」四重奏樂隊的隊員。莫斯科國立音樂院院長作曲家塞巴林教授是該校的音樂指導。

在這個學校任教的教授都是莫斯科有名的教授，教授鋼琴的有亞歷山大·高爾登維舍（Alexander Goldenweiser）教授，亨利赫·紐霍斯（Henrich Neuhaus）教授，教授小提琴的有阿勃拉姆教授（Abram），馬克·亞姆波爾斯基教授（Mark Yampolsky），格里娜·巴里諾娃教授（Golina Barinova），教授大提琴的有亞歷山大·符拉索夫（Alexsander Vlasov）教授。

這個學校裏造就了很多有名的音樂家，如鋼琴家羅莎·塔馬爾金娜（Rosa Tamarkina），小提琴家馬利娜·柯淑路波娃（Marina Kazolupova），以及鮑里斯·高爾德斯坦（Boris Goldstein）等。

這個學校所收的學生最低的年齡是從六歲到七歲。現在有將近一百個這個年齡的學生在那裏讀書。他們主要的工作是作各種

音樂的遊戲。其中有各民族的學生，如俄羅斯、烏克蘭、亞美尼亞、喬治亞、威羅、卡爾梅克等。

每人都有他個人的興趣，再加上教授們的激勵與指導。有許多兒童都繼承着他們家庭的音樂傳統。

在莫斯科音樂院附近有一所雄偉的校舍，我們可以常常聽到從教堂裏傳出來的巴哈的奏鳴曲的莊嚴的樂音。演奏的人是著名的俄羅斯提琴家喬治·杜洛夫（Georgi Dulov）教授的兒女，叫奧爾加（Olga Dulov），今年方十六歲，她常常熱烈地演奏巴哈的第二奏鳴曲。他的先生列夫·采特林（Lev Tseytlin）特別細心的聽他的各種試練的演奏。他給了她一點指正之後，於是這位青年鋼琴家就開始演奏悲多汶的協奏曲。此後又演奏了恰伊柯夫斯基的作品，以及德比西「小組曲」（Petite Suite）的朱奴愛舞曲（Minuet）上。

奧爾加在家中不但注意這一切演奏的樂曲，同時也在家做代數幾何的功課。他讀他文學教師所介紹的很多文學書，拿些短時間練習鋼琴。她愛恰伊柯夫斯基的作品，她把恰伊柯夫斯基的全集同他的半身像都擺在她的書桌上。

她的同學有德米特里·塞巴林（Dmitri Shebalin），是一個八歲的孩子，同她在一個學校裏。德米特里是蘇聯著名作曲家莫斯科音樂院長兼莫斯科中央兒童音樂學校音樂指導塞巴林教授

的兒子。

德米特里讀書很勤苦，他知道他的父親每天要問他在學校裏做了些甚麼工作，或者常把自己新的作品給他看。自然德米特里也極喜歡做一個作曲家，也希望他的同學都能做作曲家。他們有的已經開始學習作曲，如十二歲的阿拉·帕赫摩托娃（Alla Pakhmutova）已經寫過一首三個樂章的鋼琴「小奏鳴曲」。同時十四歲尼古拉·卡烈特尼柯夫（Nikolai Karetnikov）對於莎士比亞的悲劇特別有興趣，曾從「哈姆雷特」中取出幾場寫成一部樂曲，叫做「奧菲里雅」（Ophelia）。

兒童音樂學校的學生，入校不久以後，就常常參加合唱團或樂隊的演出，學校裏有一個優秀的合唱團與弦樂隊，他們在一個公開的演奏會中會演奏過韋爾德的「格羅索協奏曲」（Concerto Grosso）。

在這個學校的求學是免費的。學生們和工人們同樣的可以領到口糧。十五歲起，學生即可以發給國家獎學金。

蘇聯政府非常注重中央兒童音樂學校——這個「天才的養成所」。戰時為了重建校舍，曾分配得一筆極大的經費，現在有一所特別軒敞明朗的四層樓房，有一個可容四百人的音樂演奏廳，一所圖書館，一座領堂以及許多設有雙層門和反響牆壁設備的教室。

## 莫斯科合唱學校

莫斯科合唱學校也是一個高級的音樂學校，那兒是訓練兒童成爲聲樂家，合唱指揮，與聲樂教師的。這個學校的創辦人兼校長是著名的權威合唱指揮亞歷山大·斯維斯尼柯夫（Alexander Sveshnikov）。

這個學校專收七至九歲的有天才的並有好歌喉的兒童，孩子們都要經過入學考試，目的在創造他們都有一副音樂的耳朵，節奏的觀念，與音樂的記憶力。考試他們對於聲樂的潛力及其聲樂器官的狀態。選擇是非常嚴格。一九四五年招考時有兩千多人應試，結果只錄取了三十二個及格的學生。

爲了獲得大量足以造就的富有音樂和聲樂才能的兒童，學校當局特地派了專門的考察團到各地去選取有音樂天才的兒童。這使人想起了俄國大作曲家葛林卡（Glinka）當年爲了他所指揮的合唱團到烏克蘭去找歌唱家的事。

這個學校是十年制的，主要的教育科目是與中等音樂學校相銜接的。特別的科目有複音學研究和音樂分析。還有音樂文學的知識也看得很重要。

這個學校訓練音樂家的主要樂曲是俄國和其他的民歌，以及俄國大作曲家如葛林卡、鮑羅亭、恰伊柯夫斯基、達茲華夫，另外還有西方作曲家如派萊斯丁那（Palestrina）、拉索（Orlando di Lasso）、巴哈、韓德爾、海登等人的作品。

莫斯科合唱學校是蘇聯唯一完全免費供給衣食住的音樂學校。

### 3

## 斯托里亞爾斯基學校

奧德薩的斯托里亞爾斯基音樂學校是一個國際知名的兒童音樂學校。這個學校曾造就了很多優秀的小提琴家，其中有幾個都是國際音樂比賽得獎的優勝者，如大衛·奧依斯特拉赫（David Oistrakh）、麗莎·吉列爾斯（Lisa Gilels）、鮑里斯·高爾德斯坦、米哈伊爾·菲赫登高爾茨（Mikhail Fikhtengolts）等。

彼得·斯托里亞爾斯基是著名的提琴教授，也是這個學校的創辦人，已於一九四四年去世。

當德軍自奧德薩退出的時候，把斯托里亞爾斯基學校的校舍毀壞。該校校舍戰前本是城中優美建築之一。現在這所校舍已修

復，不過在修葺時期，學校會遷到別處上課。少年小提琴家鄒濤  
堯在這個著名的學校裏學習，這以下列事實為證：一九四四年  
秋天，請求入學的人超過了學額七——八倍之多。



## 五

# 中等音樂學校

中等音樂學校是介乎兒童音樂學校與音樂院之間的一種學校。這裏要學習四年音樂課程。

中等音樂學校是為兒童音樂學校訓練教師的，包括鋼琴伴奏者、樂隊演奏者、合唱團員、合唱團指揮。中等音樂學校分為七種特別課程：

- (一) 鋼琴
- (二) 聲樂
- (三) 弦樂器
- (四) 木管、銅管、及打擊樂器
- (五) 普通樂器

(六) 樂隊指揮與合唱指揮

(七) 指揮與作品藝術

中等音樂學校是招取從十五歲起(學聲樂的要從十八歲起)到三十歲的學生，準備使每個學生都具有好的音樂訓練和相等於七年普通教育的標準。每個投考的人都要經過特別科目與音樂理論方面的考試。

中等音樂學校的目的在造就音樂教師，各種課程都包括在必修之內，從第三年到第四年加修「音樂教學法」。

中等音樂學校的一個最重要的課程是聲樂理論與音樂歷史。

所有中等音樂學校的學生，除了鋼琴主科的學生以外，都要必修鋼琴與合唱。

伴奏，教學法和指揮法在高年級中佔着重要的地位。

中等音樂學校學鋼琴的學生，除了個別的鋼琴功課之外，還設有一個集團的鋼琴協奏班。

唱歌的人除了要學習獨唱和同樂隊領袖一起工作之外，還要學習節奏、舞蹈、意大利文、聲樂的協唱與表演。第四年開始，所有聲樂班學生都要學歌劇。

歌劇班的標準很高。他們平常練習的就有下面諸名劇，如恰伊柯夫斯基的「歐根·奧尼金」，「黑桃皇后」。莫札爾德的

「費加洛的結婚」，羅西尼的「塞維里亞理髮匠」以及古諾的「浮士德」。

該樂班的課程包括自第二年起的管弦樂班，自第三年起的室樂班和自第四年起的四重奏班。

樂隊指揮與合唱指揮班包括以下的科目：獨唱、指揮術、合唱團工作與合唱曲譜讀法。

在公開的演奏中證明中等音樂學校及其他音樂學校高材生們的成績很好。在這種音樂會的節目中很少包括傳統的富有純粹教育意味的作品。節目並常常包括俄國同西方古典作曲家們的優良作品。從經驗中得到證明：這一類的節目，對於增進一個青年音樂家的音樂技巧與發展他們的藝術趣味，都是很好的材料。

爲了紀念作曲家安東·羅賓斯頓逝世五十年，達蓋斯頓的馬哈奇·卡拉的中等音樂學校曾舉行了一次完全演奏他的作品音樂會。另外土耳其曼斯坦共和國阿爾哈巴德的中等音樂學校舉行的公開的音樂會曾演奏了李姆斯基—柯爾茲柯夫、拉赫馬尼諾夫、同狄里勃斯 (Delibes) 的作品。

有一百多個青年音樂家，包括七歲的小學生曾經參加了莫斯科中等音樂學校舉行的七次音樂會，該校學生組織的交響樂隊演奏了恰伊柯夫斯基及葛里格 (Grieg) 的作品。他們中間的小提琴學生譜和地合奏了維伐爾地 (Vivaldi) 的協奏曲，大提琴學

生也在風琴伴奏之下謙和地演奏了普賽爾(Purcell)的詠嘆調。

各音樂團體時常聯合各共和國或各大城市舉行大規模的音樂會。一九四五年春曾有五百人參加在莫斯科舉行的音樂會；其中有九個交響管弦樂隊及六個合唱團。

這種音樂會是一個機會，借此可以討論兒童演奏的成績、分析與批評教師的工作以及從參加最後一次表演的學生中選拔成績優良的學生。舉行這種音樂會的時候，並同時召開科學教育會議。他們考試和採納好的學校與教師的經驗，並且也討論和解決一切與教學方法有關的問題。

在蘇聯的中等音樂學校中，莫斯科葛拉祖諾夫中等音樂戲劇學校是應該特別提出來介紹的。它是全蘇聯唯一的訓練音樂喜劇和輕歌劇演員的地方。這個學校只有二十五年的歷史，但已訓練了五百多個演員，他們多半在各地劇院中工作。

葛拉祖諾夫中等音樂戲劇學校是五年制的。這裏比一般的中等音樂學校多讀一年。

這學校有着它自己的課程，這些課程在某些地方是和別的學校不同的。除了一切中等音樂學校所教授的課程之外，並包括為該校特殊目的所需要的一些課程。如俄國和西歐劇場史、音樂喜劇史，以及和劇壇技術有關的課程。注意演劇藝術中對於最後一

項非常注意，這裏包括演技、發音法、化裝法、劍術等。

課程中並包括一般教育性的課程，如俄國文學、西歐文學與一種外國語。

## 六

# 國立音樂院

國立音樂院總括了蘇聯音樂教育機關的體系。國立音樂院有一種五年制課程，其目的在造就高級音樂藝術專家，包括演奏家、獨唱家、歌劇演員、作曲家、指揮家、音樂科學（包括音樂理論及音樂史）專家以及中高級音樂學校專門科目的教授。

國立音樂院中有以下七系：

- （一）鍵盤樂器系；
- （二）弦樂器系；
- （三）木管樂器及銅管樂器系；
- （四）聲樂系；
- （五）樂隊與合唱指揮系；

(六)作曲系；

(七)音樂史及音樂理論系。

此外，在列寧格勒音樂院有歌劇創作訓練班，在斯維爾德洛夫斯克音樂院有喜劇和歌舞劇演員訓練班。

一九四四年的秋季，莫斯科音樂院設立了交響樂指揮訓練班和電動樂器訓練班，後者不僅教授蘇聯新發明的電動樂器的演奏，如古羅夫(Gurov)的《Violena》，李姆斯基—阿爾薩珂夫(Rimsky-Korsakov)與伊凡諾夫(Ivanov)的《emiriton》以及伏羅寧(Volodin)的《Eguodin》等，而且進行改進電動樂器的研究工作。

十七歲至卅歲的蘇維埃男女公民，凡具有一般中等教育和中等音樂教育程度的，都有資格投考音樂院。報名者都得通過專門學科的考試，包括音樂理論、音樂史、音樂文學等。

蘇維埃青年渴望自己獲得更高級的音樂教育，到音樂院報名的人數，大大超過了該院的定額。音樂院很多學生都來自各共和國和遙遠的邊區。有些參加過戰爭的退伍軍人，現在也進音樂院了。還有些蘇聯隊員在基輔音樂院進修。

莫斯科國立音樂院的教授們，在訪問各軍人醫院時，從病人中選拔了四十個有音樂天才的青年。他們過去是飛行員、坦克駕駛員、步兵，和潛水艇駕駛員。他們有的進附設於莫斯科音樂院

的中等音樂學校，有的直接進音樂院。他們中間有學聲樂的、有學鋼琴的、有學小提琴的、有學管樂的、一個作曲者和一個指揮。

## 課 程

音樂院的主要課程分為四部門，即社會科學、專門學科、音樂史和音樂理論，以及一般性學科。

社會科學是全體學生的必修課，其目的在於提高學生們的思想意識水準，幫助他們把社會學的指導原則和方法同社會發展的規律融合起來。

專門性課程，假使是鋼琴、風琴、和管絃樂器等系的學生，就得修習下列課程：

### 專門性的課程：

專門練唱	1—5年	400小時
合唱	1—2年	140小時
室樂	3—5年	120小時
音樂教學法	2—5年	150小時
其他課外工作		

### 鋼琴系課程：

伴奏	2—5年	140小時
----	------	-------



鋼琴的歷史和理論	2年	100小時
----------	----	-------

#### 管絃樂器系課程：

四重奏練習	2—5年	170小時
-------	------	-------

樂隊練習	2—5年	600小時
------	------	-------

鋼琴史和鋼琴藝術課是蘇聯音樂院的課程的特色。這一課綱的主旨，在於回顧鋼琴的演奏與教學的歷史，藉以明瞭鋼琴文化的進化。這一課詳細講解過去和現在的鋼琴藝術的趨向。往往用留聲機來傳達鋼琴演奏的最好例子。莫斯科音樂院選用特別廣播的方法，使幾個課堂同時可以聽見。

對於小提琴家、中提琴家、以及大提琴家的四重奏演奏訓練，非常注重。這裏的課程是根據下面這個聰明的論斷的：如果沒有四重奏文化的精密研究，就不可能成為優秀的管絃樂演奏家。這一論斷，不管從技巧的觀點看或從藝術的觀點看，都是非常有意義的。

樂隊班也得到同樣的重視，學生們在這裏研究最好的交響樂和歌劇的名曲。這些研究使學生們的音樂眼界豐富起來，促使他們在藝術上接近樂隊演奏。

聲樂系的主要專門課程如下：

#### 聲樂系

獨唱	1—5年	520小時
----	------	-------

家庭教授法	1-5年	430小時
鋼琴	1-5年	230小時
合唱	2-3年	140小時
音樂與音樂教授法	3-5年	90小時

#### 歌劇訓練

(1) 表演	1年	200小時
(2) 舞蹈	2-3年	140小時
(3) 化妝	4年	70小時
(4) 歌劇	2-3年	340小時
(5) 歌劇研究所工作	4-5年	540小時

音樂院裏的歌劇研究所是聲樂和舞台藝術的真正藝術核心。各歌劇研究所最近舉行的公開音樂會達到了很高的藝術水準。塔什干音樂院的歌劇研究所曾演出李昂卡伐洛 (Lecneavallo) 的歌劇「丑角」(«Pagliacci»)，特比里西 (Tbilisi) 音樂院的歌劇研究所曾演出巴里亞什維里 (Paliashvili) 的歌劇「戴西」(«Daisi») 的片斷 (喬治亞音樂的名著)，恰伊柯夫斯基的歌劇「黑桃皇后」，羅西尼 (Rossini) 的歌劇「羅維里亞的理髮師」，魏迪 (Verdi) 的歌劇「茶花女」。列寧格勒音樂院的歌劇會演過恰伊柯夫斯基的歌劇「郁蘭塔」(«Iolanta»)。莫斯科音樂院的歌劇會演過恰伊柯夫斯基的歌劇「歐根·奧尼金」。

(《Eugene Onegin》)以及普西尼的歌劇「波希米亞人」(La Boheme)等等。

樂隊與合唱指揮、作曲、以及歷史與理論等系的課程包括如下的內容：

樂隊與合唱指揮系課程：

合唱	1-5年	1,020小時
指揮	1-3年	340小時
合唱與光	2-3年	70小時
讀譜法	1-3年	50小時
獨唱	1-3年	50小時
教學法	3-5年	510小時
音樂與音樂學與外國文化研究	1-4年	270小時
鋼琴	1-3年	190小時

作曲系課程：

作曲	1-5年	400小時
樂器研究與樂器法	1-4年	160小時
讀譜法	2-3年	30小時
鋼琴	1-3年	170小時
合唱	1-2年	140小時

音樂歷史與音樂理論系課程：

俄羅斯音樂史	1—4年	330小時
蘇聯音樂史		45小時
世界音樂史		340小時
音樂民俗學	4年	70小時
美學史	4—5年	70小時
視唱	1年	70小時
和聲學	1—2年	100小時
音樂學	2—4年	100小時
音樂解剖	2—3年	140小時
樂器研究與具體解剖	2—3年	120小時
教學法	3—4年	140小時
鋼琴	1—4年	150小時
合唱	1—2年	140小時

音樂學院學生從專門課程裏各課所學得的知識，被歷史——理論系若干課目的研究所深化、所擴大。歷史——理論系課程包括如下的必修課：俄羅斯音樂史（一百六十小時）、世界音樂史（一百四十小時）、和聲學、視唱、音樂解剖。另外還有鋼琴研究、合唱指揮、作曲、音樂學與音樂家的演奏練習等。

最後，一般教育課程包括外國語文研究——英文、法文、或

德文。學聲學的還要修意大利文。體育是音樂院全體學生的必修課。繪畫史和戲劇史是可以選修的。

前面已經說過，一種新的五年制樂隊指揮系課程於一九四四——一九四五年在莫斯科音樂院開始實施。鋼琴、管絃樂、合奏與合唱等指揮系或理論與作曲系第三學年的合格學生可以轉到這一系來。這個樂隊指揮系的課程如下：

樂隊指揮系課程：

歌聲裏的指揮	270小時
樂隊指揮	125小時
讀譜	140小時
配器法	70小時
旁聽樂隊預演	613小時
歌聲研究所的助理工作	320小時
音樂文學研究	270小時
美術史與繪畫史	210小時

上列課程是由蘇聯國立音樂院所遵循的一般原則所規定的，就是不僅僅培養優秀的專門家和出色的演奏家，同時還要訓練出有充份修養、有開闊的藝術和文化眼界的音樂家。

這一傾向影響了音樂院的教學方法。教授對學生嚴格執行個別處理，考慮到每個學生的藝術性格的特質、他的才份、特長、

以及他的一般的和音樂的文化水準。這是蘇聯音樂院的教授法所根據的主要的、最具特徵的原則之一。

音樂院最注重學生的實習。學生們不但在不公開的音樂院演奏會上舉行獨奏和合奏，而且在音樂院所主持的各種公開演奏會上演奏。例如莫斯科音樂院在一九四四年到一九四五年組織了一百八十四個學生音樂會，其中包括好些合奏音樂會，以紀念安東·羅賓斯坦（Anton Rubinstan）逝世五十週年，會上演奏的有這位作曲家本人的作品，也有斯克里亞賓（Skryabin）和拉赫馬尼諾夫（Rachmaninov）的作品。為了鼓勵最優秀的藝術家，音樂院組織了好些競賽演奏會，看誰把斯克里亞賓、達姆索夫（Taneev），以及蘇聯作曲家們的作品演奏得最好。學生們要在重要的公開演奏會上演奏，必須得他們的教授的允許，不得妨礙正式功課。想做教員的學生，得在音樂院和音樂學校裏教小孩子，以資練習。作曲系的學生們必須參加旅行團，派出去收集蘇聯音樂民俗學的材料，作為必需的實踐工作的一部份。

### 學生的演奏節目

音樂院所研究的節目是經過挑選的，使學生們熟悉世界音樂藝術的一切主要形態，兼收最多樣的藝術風格的各種特點。非常注意研究民間音樂、民歌、以及俄羅斯、烏克蘭、白俄羅斯、喬

治頓、亞美尼亞及其他各民族所創造的器樂曲，對於反映民間音樂的作品，也注意研究。

同時對於俄羅斯古典音樂作品，也進行精密透澈的研究，這些作品，內容是那樣深刻，材料是那樣豐富，如葛林卡（Glinka 一八〇三——一八五七）、達爾高梅斯基（Dargomyzhsky 一八一三——一八六九）、謝洛夫（Serov 一八二〇——一八七一）、羅賓斯坦（一八二五——一八八一）、恰伊柯夫斯基（一八四〇——一八九三）、李姆斯基—柯爾薩柯夫（一八七八——一九四〇）、摩索爾格斯基（Musorgsky 一八三九——一八八一）、鮑羅亭（Borodin 一八八三——一八八七）、巴拉基列夫（Balakirev 一八三七——一九一〇）、達聶葉夫（一八五六——一九一五）、葛拉祖諾夫（Glazunov 一八六五——一九三六）、李亞道夫（Lyadov）、拉赫馬尼諾夫（一八七三——一九四三）、斯克里亞賓、葛烈昌尼諾夫（Grechaninov 一八六四——）、伊波里托夫、伊凡諾夫（Ippolitov-Ivanov 一八五九——一九三五）、斯特拉文斯基（Stravinsky）等人的作品。

在音樂院的演奏節目中，蘇維埃作曲家們最優秀的作品也佔據重要的地位。

最後，對於具有幾百年歷史的西歐音樂文化，也給予光榮的

地位，例如巴哈、韓德爾、普克爾、亨呂克、拉莫、葛雷特里、莫札爾德、貝多芬、韋伯、勃拉姆斯、許伯爾特、孟德爾遜、許曼、李斯特、華格納、比才、聖桑、狄里比、馬斯南、湯麥斯、西沙爾、法蘭克、拉維爾、德比西、蕭邦—莫德斯特—德伏爾扎克、葛甲格—西馬羅沙、彼里尼、董尼席蒂、羅西尼、魏第、普西尼、艾爾迪等西歐最偉大作曲家的傑作。

一九四九年，有四百四十個具有高度進步音樂教育水準的音樂家從蘇聯各音樂院畢業出來，其中，包括一百四十個鋼琴家、一百二十個歌唱家、八十個樂隊隊員、六十個作曲家、音樂史家、和音樂理論家，在這一羣中嶄露頭角的是各民族共和國學生中很有天才的男女青年。

### 民族音樂研究所

蘇聯政府特別注意訓練各個不同的民族共和國的音樂家。基輔（烏克蘭）、明斯克（白俄羅斯）、特比里亞（喬治亞）、葉列塔（亞美尼亞）、巴庫（亞塞爾拜然）、基希烏夫（摩爾達維亞）、阿拉木圖（哈薩克）、塔什干（烏克蘭）等城，都設有音樂院。

除此以外，在若干俄羅斯音樂院裏，還設立民族音樂研究所，為各民族歌劇訓練歌唱家、作曲家和合唱指揮。列寧



格勒音學院有烏茲貝克音樂研究所；莫斯科音樂院有北奧塞的（North-Ossetic），巴什基耳和韃靼等音樂研究所；斯維爾德洛夫斯克音學院有布里雅蒙古和雅庫特音樂研究所；薩拉托夫音樂院有楚伐許和摩爾達維亞音樂研究所。

音樂院的任務之一便是訓練音樂教授和音樂教師以及高級音樂教育機關的幹部。音樂院的畢業生，凡成績優良而有志作教育學或音樂科學的研究者，得留院做研究生，準備取得「藝術院」的學位「藝術碩士」（Candidate of Art 等於英國的 mast of art）。研究期限為三年。每一個研究生有一位教授指導，都由國家供給獎學金。

### 音樂院中的音樂會

在音樂院當教授的第一流藝術家在音樂會堂開演奏會和獨奏會。例如作曲家蕭斯柯柯維奇、柴西林和葛里埃爾、鋼琴家戈登維羅、伊古姆諾夫、索佛朗尼茨基和紐霍斯·芬堡、風琴家格第克、小提琴家奧伊斯特拉赫和大提琴家克勞歇維茨基等都曾在莫斯科音樂院的音樂廳舉行過音樂會。作曲家史坦堡、鋼琴家卡明斯基、謝烈勃洛柯夫和高魯鮑夫斯卡亞，大提琴家施德利茨等曾在列寧格勒音樂院音樂廳演奏過。

音樂院的教授們和學生們跟紅軍和紅海軍士兵的音樂教育取

得密切聯繫——光是列寧格勒音樂院，就憑藉本院的藝術家們，在部隊撤退到塔什干的三年中，向士兵和傷病兵開過三千多次音樂會而由學生和教授組成的音樂團則為軍隊開過四千三百次左右的音樂會，其中有兩千次左右是在前綫舉行的。

莫斯科和列寧格勒的音樂院是以教學和演奏的高水準而特別聞名的。莫斯科音樂院產生了許多音樂大師，達森葉夫、斯克里亞賓、拉赫馬尼諾夫、葛里埃爾、而恰伊柯夫斯基、葛拉祖諾夫、李亞道夫、亞倫斯基米亞斯柯夫斯基和蕭斯塔柯維奇，則都是出身於列寧格勒音樂院的。

## 研 究 工 作

在科學性的音樂研究的領域內，也做了重要的工作。蘇聯的音樂院是各種各樣音樂科學小組之家，一個小組專門研究音樂文化的各種問題，另一個小組準備着取得「藝術碩士」或「藝術博士」學位的論文，而第三個小組則計劃着科學性著作、課本，以及現代音樂科學各種課題所必需的其他讀物。

對於蘇聯境內衆多民族的豐富民俗學和民間音樂，正進行着緊張的研究。莫斯科音樂院以克里門特·克維特卡（Kliment Kvitka）為首的民間音樂研究組和葉列寧音樂院以柯恰梁（Aram Kocharyan）為首的民間音樂研究組，獲得了特殊的成功。

莫斯科音樂院民間音樂研究組每年進行研究民歌和民間器樂的工作。一九四四年秋天被派到西比利亞的克拉斯諾雅爾斯克(Krasnoyarsk)區的旅行團，差不多記錄了五百首古老的民歌。

萊列寧音樂院民間音樂研究組在一年內記錄了一千多首流行的亞美尼亞民間器樂曲調和民歌，都有敘事的、抒情的、和幽默的性質。

各音樂院都組織了很多的科學性研究會。教授們和講師們在會上做報告。一九四五年秋天，莫斯科音樂院舉行了一個重要的集會，專門討論拉赫馬尼諾夫的生活及其作品。另外一個專門研究貝多芬的研究會，是在這位大音樂家一七五週年誕辰成立的，它曾於一九四五年十二月在列寧格勒音樂院舉行過會議。

基輔音樂院在一九四五年三月舉行了一個會議，研討偉大的烏克蘭古典作曲家萊生科(Lysenko)。

莫斯科和列寧格勒的音樂院是蘇聯各音樂院的兩個老大哥，所以在一切音樂院的科學性研究工作中起着領導作用。

莫斯科音樂院的科學性研究工作由鮑里斯·阿薩菲耶夫院士(已於一九四八年故世)主持，他曾指之研究下面六個題目：「葛林卡及其同時代人」，「蘇維埃音樂文化」，「作為音樂中心的莫斯科的歷史」，「音樂理論」，「音樂的起源」以及「民間音樂的用語」。

列寧格勒音樂院在其研究工作中非常注重研究與天主教國家的音樂文化有關的各項問題，這些國家的音樂文化在世界音樂文化發展史上的重要性，往往被人低估了的。

「貝多芬在音樂形式上的歷史性成就」，「貝多芬與凱魯比尼（Cherubini）」，「貝多芬作品的幽默成分」，「貝多芬的鋼琴作品」以及其他題目，是列寧格勒音樂院在一九四五年底為紀念貝多芬創舉行的討論會所研討的。

列寧格勒音樂院是俄羅斯歷史最久的高級音樂教育機關，曾在一九四七年舉行創立八十五週年紀念會。為了這個紀念，列寧格勒音樂院準備了許多關於本院著名教授的專門性論文，其中有李姆斯基—柯爾薩珂夫、葛拉祖諾夫、李亞道夫。音樂學者羅凱蒂、卡拉蒂模，鋼琴家安東·羅賓斯坦、列歇季茨基、葉西波娃，小提琴家維也納夫斯基—奧爾，大提琴家達維陀夫、維爾日比羅維奇，歌唱家如葉維拉爾地、尼生、沙羅門與葉爾祖夫。

### 各民族共和國的研究工作

各共和國音樂院的科學性研究工作特別饒有興味。這個工作的活動範圍非常廣泛。各音樂院非常注意研究各自共和國及其鄰國的人民藝術，對於各自民族的作曲家們的作品也詳加研究。

各共和國的一部份音樂學者除了這些題目之外，還專心研究

俄羅斯民族文化問題，以及跟一般音樂藝術有關的諸問題。

蘇聯各音樂院的教授和講師現在特別注意研究有關音樂教學方法諸問題，尤其着力於編著各種新課本，以適應現代科學的教學方法的需要。

### 莫斯科音樂院的中央博物館

莫斯科音樂院的中央音樂文化博物館，在蘇聯人民的音樂生活中佔有重要的地位。

在這個博物館的陳列品中，有不少很有價值的珍品。文獻和原稿部門包括二十五萬份俄羅斯大音樂家的樂曲、手稿、日記和傳記，這些大作曲家的姓名如下：阿里亞比耶夫（Alyabiev）、華爾拉莫夫（Varlamov）、維爾斯托夫斯基（Verstevsky）、葛林卡、羅賓斯坦弟兄、恰伊柯夫斯基、李姆斯基—柯爾薩列夫、達聶葉夫、葛拉祖諾夫、拉赫尼諾夫、斯克里亞賓、葛烈昌尼諾夫、伊波里托夫·伊凡諾夫、米亞斯柯夫斯基、蕭斯塔柯維赤。拉赫尼諾夫的資料及其筆記，對於研究他的生活與作品是極有價值的，這是最近由這位大作曲家的家庭存放到博物館裏來的。

圖畫部門包括各大作曲家和音樂家的畫像及照相，作曲草稿，歌劇舞台的模型，以及在音樂藝術史上有特別價值的音樂會

的廣告畫和節目單。

• 這個博物館所搜集的通俗樂器特別觸有興味，包括一千種以上的弦樂器，木管樂器和打擊樂器，屬於蘇聯五十種不同民族的，有些是從很遙遠的地方如西比利亞東部，帕米爾高原地帶和中亞細亞等地區搜集來的。光是烏茲貝克共和國即有四十種不同的民間樂器。

蘇聯的民間樂器在形狀和構造方面是非常多樣的。你可以看到原始的牧人的羽管笛和狗皮鼓，也可以看到反映高度技術水準的樂器，如卡萊里亞的「干特爾」（Kantele）（中古琵琶的一種）和白俄羅斯的豎琴。喬治亞的樂器「羌古里」（Chonguri），有光輝富麗的裝璜，絲絨的琴弦，珍珠的鑲邊和藝術的描繪，看來非常觸目。

有些樂器不但有音樂的意味，而且有人類學的意味。例如奧伊洛特的號角「阿巴爾加」（Abarga），是用以模仿鹿叫的聲音，以幫助狩獵的。又如阿勃哈齊的一種弓樂器“Apkherisa”，它的弦是用馬毛做成，專用以安撫病人的。再如古代奧斯佳克Ostyako的「羅德卡」（Lodka）是在舉行一種典禮時演奏的，同時客人們向被殺死的熊鞠躬。這個博物館所搜集的各種民族的樂器，證明了蘇聯民俗和民間音樂的無限多樣性。

中央音樂文化博物館的影片唱片收藏館裏，收藏着很多唱

片、影片，都是蘇聯和西歐各國最優秀的演奏家和歌唱家的作品。這個收藏館在音樂科學研究工作上有很大的重要性，其主要用途是在院內示範，以及推行音樂藝術通俗化工作。

這個博物館經常專為大作曲家、演奏家、音樂教授，以及過去的音樂家們舉行音樂會。在這些集會上，音樂家們朗誦專門性論文，或者發表演說，或者回憶，接着便舉行演奏會。

這個博物館時常舉辦大規模的音樂展覽會。恰伊柯夫斯基、李姆斯基-柯爾薩珂夫、謝洛夫等人的生活及工作的展覽會，曾分別舉辦過。一九四五年十月舉辦過拉赫馬尼諾夫展覽會。

這個博物館的研究工作幹部廣泛實踐了音樂藝術各方面的研究工作。

這個博物館現在正在編一部俄羅斯音樂家傳記大辭典，好些文章已經寫好了。這部大辭典由已故世的蘇聯科學院院士鮑爾斯·阿薩菲耶夫主編，有一百五十個人共同擔任編修工作。

### 莫斯科音樂院的音樂圖書館

莫斯科音樂院的音樂圖書館，是蘇聯這類機構中最大的一個，它收藏着最有價值的有關音樂和音樂文學的書籍。

這個圖書館中有三萬多冊書籍，包括很多珍本。內有若干十七世紀亞姆斯特丹、羅馬、威尼斯出版的有價值的音樂理論書；

還有十八世紀作家查理·包尼 (Charles Burney 1726—1814 英國音樂史家) 和約翰·霍金氏 (John Hawkins 1719—1789 英國音樂史家) 所作關於英國音樂史的古典著作；韓德爾所作第一版聖樂和彌撒曲；貝多芬的「莊嚴彌撒曲」(Solemn Mass)；法國十七——十八世紀作曲家們呂里 (Lully 1632—1687)、葛呂克 (Gluck 1714—1798 德作曲家)、菲里道爾 (Philidore 1726—1795)，以及比利時作曲家格裡特利 (Gretry 1742—1813) 等人的歌劇；十七、十八世紀英國作曲家吉邦斯一家 (Gibbons 英國音樂世家)、霍金氏·鮑艾斯 (Boyce 1710—1779)、瓦倫 (Warren) 等人的聲樂作品；十八世紀俄國出版的第一本「音樂文法」和音樂教科書；十九世紀俄國首要作曲家之一維爾斯托夫斯基的原稿。

這個圖書館還藏有十八十九世紀意大利作曲家們的手稿，俄國著名思想家兼音樂家奧陀耶夫斯基 (Odoevsky) 的大量藏書，俄國大作曲家達讓諾夫的遺稿和手稿，他曾任莫斯科音樂院的教授和院長。

這個圖書館最近又搜集到韓德爾普西爾和英國 harpsichordist 們的作品很有趣味的版本的影印本。

莫斯科音樂院還以收藏著名意大利提琴製造家司脫拉地伐里斯 (Stradivari)，瓜尼尼 (Guaineri)，阿馬提 (Amati)



等人的出品而覺得光榮。這些有很高價值的樂器由蘇聯著名樂器製造家維塔吉克 (Evgeny Vitachek) 掌管着。蘇聯國家音樂出版局要他寫一本關於樂器及樂器製造的祕密的書。

## 特 種 音 樂 學 校

格聶辛學校 (音樂教育學院)

蘇聯除了十九個音樂院外，還有一個高級音樂教育機關——格聶辛音樂教育學院 (Gnesin Musical Pedagogical Institute)。這個學院成立於一九四四年，由一間初級音樂學校和中級音樂學校改組而成的。

格聶辛音樂教育學院的工作人員熱愛音樂，特別喜歡在青年羣中及其故鄉自然環境中工作，同時對於音樂事業有藝術上的愛好，對於音樂教育有真正的熱忱。這個學院最近曾舉行了創立五十週年紀念會。創辦人格聶辛娜 (E. Gnesina) 教授五十年來一直祖任校長。她是索方諾夫 (V. Sofonov 一八五二——一九一八，俄國鋼琴家兼指揮家) 布若尼 (F. Buzoni) 和亞倫斯基的學生。拉赫馬尼諾夫和斯克里亞賓跟格聶辛同時在莫斯科音樂院讀書，他們都支持這個音樂學校。俄國大作曲家葛烈昌尼諾夫、伊波里托夫·伊凡諾夫，葛里埃爾都曾在這個學校教過課。

現在學院裏教課的有不少著名的音樂家，如俄國大作曲家李

姆斯基—柯爾薩珂夫的學生格聶辛（M. Gnesin—一八八三—）  
音樂史家菲爾曼（V. Ferman），鋼琴家紐霍司，小提琴家施  
利索夫斯基（V. Borisovsky），大提琴家柯淑着波夫（S. Ka-  
zolupov），豎琴家葉爾德里（K. Erdeli）等。

格聶辛學院已經訓練出很多有才能的音樂家以及很多有經驗  
的音樂教師，音樂會與歌劇演奏家。

格聶辛學院繼承了音樂學校的優良傳統，給與學生們充份機  
會，使其掌握音樂教學的藝術。同時又要使他們造成獲得充份發  
展的優秀音樂家，因為學院負責人們認為演奏高明乃是有效的教  
育工作不可或缺的先決條件。

#### 軍樂學校

莫斯科高級軍樂隊指揮學校，在蘇聯音樂教育機關的體系中  
佔有自己地位。此種學校的目的是要造就出色的音樂教官——軍  
樂隊指揮和軍樂學校的教師。

有中級音樂學校教育程度的現役軍人都可以投考。該校學生  
們像音樂院學生一樣研究音樂理論，還要學習軍樂和合唱指揮和  
一樣管樂器。

這個學校的畢業生派到軍隊中做軍樂隊指揮或音樂教師。

該校活動的一個有趣的方面，就是提高和豐富銅樂隊和軍樂  
隊音樂的藝術可能性。該校師生們細心巧妙地把握好變曲譜具

現為用木管和銅管樂器演奏的音樂，獲得了巨大的成就。

#### 海軍軍樂學校

列寧格勒音樂院的海軍系，與上述學校的目標相似，要訓練海軍的樂隊指揮。他們的實習工作，包括指揮海軍軍樂隊，在這一系的工作中佔有重要地位。學生們除了音樂科目之外，還要修習海軍和一般軍事課程。

列寧格勒音樂院海軍系一九四五年的畢業生，都是抗德戰爭的退役人員。

## 七

### 普通學校中的音樂教育

國立音樂院，中級音樂學校和初級音樂學校形成了蘇聯專門性音樂教育機關的體系，它們並不是促進人民音樂藝術的唯一媒介。音樂不應被看作專門音樂家的特種教育範疇，而且被看作一般文化與一般教育不可缺少的基本部份。所以音樂也是一般學校的必修課程之一。

普通學校的課程分配是在第一年到第四年間每星期有一小時音樂與唱歌課，這是指小學而言。

小學音樂課的目的在於擴大兒童的藝術和文化的眼界，促進他們的普通教育，發展他們欣賞音樂的能力，教誨他們如何了解音樂的語言，而最重要的是激起他們對音樂的興趣和愛好。

爲要達到這些目的，教師們力圖發展學生們的音樂聽覺和節奏感。教師教他們在合唱隊中和在其他合唱中唱歌，用樂器伴奏或者沒有樂器伴奏；教師使他們獲得起碼的音樂理論知識，使他們能夠照歌譜唱。最後教師還使他們熟悉俄國最好的例子，用最簡單的例子教他們音樂常識，於是再舉更複雜的例子。兒童們照普通方法學習，如何分析樂曲的結構，理解作品的內容和判斷作品的藝術價值。教師向他們介紹一些著名的古典作曲家的生活和工作。

教師們爲了舉例而在課堂中演奏的作品，都是關於這個作曲家或那個作曲家的故事，或是根據「音樂寬話」或「音樂風景」一類的樂行。除了教師自己演奏曲子，在可能時還用留聲機和無線電作示範演奏。

普通學校的高級班次沒有音樂必修課，但是孩子們可以自由參加兒童先鋒宮的合唱團或器樂班，有特別音樂天才的兒童送入音樂學校。

兒童們在未達學齡之前便有了音樂的印象。幼稚園也注重音樂，裏邊都是四五歲的小孩子。孩子們參加各種音樂遊戲，節奏練習，有音樂伴奏的舞蹈和合唱等。

先鋒宮是一種兒童俱樂部，很博得小學生的歡迎，音樂在它的活動中起重要作用。這種俱樂部像學校一樣，組織合唱團和管

法樂隊，有時還爲了個別學生的愛好，開辦鋼琴班。

莫斯科教育科學院( Academy of pedagogical Sciences in Moscow )的中央兒童藝術教育館，對沒有進音樂學校的孩子們的各種音樂教育執行統一的嚴格指導。這種指導所根據的主要原則便是如下的論斷：音樂是審美教育的基本因素，是構成創造的、和諧的、高尚人格的最重要要素之一。

## 八

# 成人的音樂教育

蘇聯音樂教育的另一種特色是在成人中音樂知識的普及。這種普及工作是通過夜校、音樂大學和音樂演講會來進行的。

各城鎮設立成人音樂班，博得青年男女的歡迎。甚至在一九四一年秋德軍逼近莫斯科的最困難時期，首都有一個區還在開辦成人音樂班。目前莫斯科有三個區都沒有成人音樂班。

烏克蘭的施波拉城附近羅淑伏特卡村的集體農場，最近創辦了一所音樂館，預備了很多木管樂器和通俗樂器，也有音樂。還從基輔音樂院拿來六架鋼琴。

成人音樂班的目的在增進一般業餘音樂愛好者所需要的起碼的音樂知識。凡對音樂有興趣而希望擴大自己音樂眼界的人，不

限年齡及音樂知識程度，都可以進去。學習時間的安排，得顧到工人和職員能在工餘去聽講。

基輔的成人音樂班發展成了一個夜音樂院（Evening Conservatory），可以在這裏學習樂、鋼琴、木管和銅管樂器，樂隊與合唱指揮，通俗樂器演奏等。想參加這個夜間音樂院學習的人數非常多。一九四五年秋有二百五十個人請求進音樂班，但是只有四十五個座位。

音樂演講會也證明了非常成功。它們只在莫斯科、列寧格勒以及其他文化中心舉行，但也在較小城市如都拉、賓札、契里亞賓斯克、奧姆斯克，以及一部份鄉村地區舉行。一九四五年的四、五、六三個月中，土耳其曼的阿什哈巴德城曾組織了二十五次音樂演講會，參加聽講的羣衆有八千多人。講題是關於土耳其曼的音樂——民間音樂與土克曼尼亞本國作曲家們的作品，包括管樂、器樂、交響樂與歌劇音樂。還有些講題關於俄國作曲家葛林卡、恰伊柯夫斯基、李姆斯基、柯羅薩珂夫以及貝多芬等。

莫斯科與列寧格勒若干區域的集體農場的農民對於在鄉村俱樂部舉行的音樂演講會有極大興趣，他們成羣結隊前往聽講。

這些音樂演講會的主講人都是來自莫斯科和列寧格勒的出色音樂家以及莫斯科和列寧格勒音樂院的教授和研究生。

莫斯科的音樂家和教授們曾舉行一連串音樂演講會，對蘇聯



北極的海空軍人員介紹俄國的音樂文化和西歐大作曲家們。

在許多城市裏還特別為孩子們舉行音樂會和音樂講座。一九四五年的夏天，基輔會為兒童們連續舉行交響樂演奏會。

一九四五年初，莫斯科開辦了音樂大學（Music University），普遍展開活動，這個大學專為業餘的音樂聽衆提高他們欣賞音樂的能力。

音樂大學的學生們包括極端混雜的聽衆，年齡和職業都千差萬別，有青年學生、中年研究員、工人、教師、醫生、工程師和紅軍軍官。到一九四五年夏天為止的講題包括俄國古典作曲家（從葛林卡到斯克里亞賓）、蘇聯的室樂、交響樂以及蘇聯各共和國的音樂文化。另外還有一課，專門研究音樂形式、音樂風格、樂隊樂器和音樂用語。

音樂大學的講授者都是莫斯科音樂院的教授和學生。講解之後，又由首都最優秀的音樂家和室樂演奏家們或者由交響樂隊作舉例演奏。這專為音樂大學的學生們出版了一套解釋性的小冊子。每一次講授都附帶開一次音樂展覽會，材料是從莫斯科戲劇博物館和音樂博物館徵來用作講解的例證。

音樂大學另一份講授綱目包括西洋音樂。修習其他專門課的學生們還要精密研究俄國的交響樂與歌劇音樂。

音樂大學有二千以上的學生。

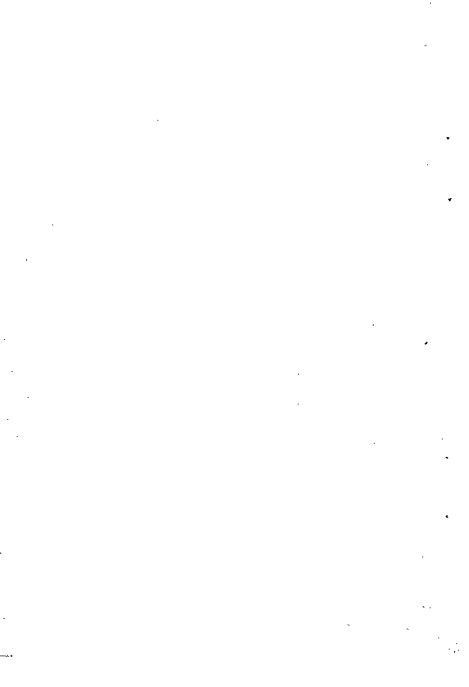
在烏克蘭各城市，包括基輔、哈科夫、和亞伯羅彼得羅夫斯克，都設立了類似莫斯科音樂大學的研究音樂文化的大學。

## 九

### 音樂家的充分就業

由各音樂院和許多中等及其他音樂學校所表現的蘇聯音樂教育，是跟合格音樂人材的廣泛需要相適應的，蘇聯十六個共和國普遍表現出這種需要。每個蘇聯音樂家在音樂教育機構畢業之後，立刻可以找到永久性工作。在蘇聯，音樂工作跟其他任何工作一樣，絕不怕失業。蘇聯緊張的音樂會和戲劇生活提供了無限的就職機會。蘇聯對於所有音樂家、演奏家、歌唱家、作曲家、音樂教師、樂隊指揮與合唱指揮、音樂史家、音樂理論家，都同樣需要。蘇聯一切加盟共和國和地區，包括最遙遠的邊區（它們在沙皇制度下是孤立的，落後的）在內，都積極參加音樂生活。

附 錄



聯共(布)黨中央委員會  
關於摩拉德里的歌劇  
「偉大的友愛」的決議

(ПОСТАНОВЛЕНИЕ ЦК ВКП(Б) ОБ ОПЕРЕ  
«ВЕЛИКАЯ ДРУЖБА» В. МУРАДЕЛИ ОТ  
10 ФЕВРАЛЯ 1948 ГОДА)

——一九四八年二月十日——

聯共(布)黨中央委員會認為：蘇聯大歌劇( Большой театр Союза ССР )<sup>⊖</sup>在十月革命三十週年紀念時所上演的歌劇「偉大的友愛」( 摩拉德里作曲，姆傑茲尼〔Г. Мджезни〕

⊖ 在莫斯科，全名為蘇聯國立歌劇與舞劇大戲院。(Государственный большой театр оперы и балета Союза ССР)

作詞)，無論在音樂方面，還是在題材方面，都是一部有缺陷的、反藝術的作品。

這部歌劇的基本缺點，首先是植根於歌劇的音樂。歌劇的音樂是毫無表現力的、貧弱的。在它裏面，沒有一個可以記憶的旋律或是獨唱調（Aria）。它是混亂而不和諧的，是建立在許多連續的不協和音上、和許多刺耳的整音結合上的。其中企圖造成優美旋律的個別的樂句和場景，突然為不和諧的噪音所打斷，這種噪音完全違背人們的正常聽覺，並且還給聽眾以壓迫之感。在音樂的伴奏和舞台上的動作的發展之間，缺少一種有機的聯繫。歌劇的聲樂部分——合唱、獨唱和重唱——造成了一種貧弱的印象。由於這一切原因，管絃樂隊和歌唱者的一切可能就沒有被利用。

作曲者並沒有利用民間的旋律、歌謠、曲調與舞蹈的樂曲的富源，這些東西都是蘇聯各民族的創造，特別是居住在北高加索一帶的各民族的創造最為豐富的，而歌劇中所描寫的各幕的情景又正是在北高加索一帶展開的。

為了追求音樂中的虛假的「獨創性」，作曲家摩拉茲涅夫就無視了一般的古典歌劇，特別是俄國古典歌劇中的優秀傳統與經驗；而俄國的古典歌劇是以它內在的充實內容、它的旋律的豐富與音域的廣闊、它所包含的人民性、以及典雅的、美麗的、明朗

的音樂形式著稱的，這使俄國的歌劇成爲世界上最好的歌劇，而且成爲廣泛的人民階層所摯愛和理解的一種音樂形式。

歌劇的內容，是企圖描繪出一九一八年至一九二〇年間北高加索爲了建立蘇維埃政權與各民族的友愛所作的鬥爭，在歷史上講起來還是偽造的。從這個歌劇中，產生出了一種不正當的印象：好像喬治亞人和奧賽丁人這些高加索的民族在當時是和俄羅斯民族處於敵對狀態的，這在歷史上講起來也是偽造的，因爲當時成爲在北高加索建立各民族友愛的障礙是英古什人和契欽人。

聯共（布）黨中央委員會認爲：摩拉德里的歌劇的失敗，是由於虛偽的和對蘇聯作曲家的創造有害的形式主義的道路所造成的結果，而摩拉德里同志就正是站在這條道路上的。

正像在聯共（布）黨中央委員會所舉行的蘇聯音樂家會議上所指出的一樣，摩拉德里的歌劇的失敗，並不是一個特殊的現象，而是和現代蘇聯音樂的不能令人滿意的情況，以及在蘇聯作曲家中間擴張着的形式主義的傾向有着密切的聯繫的。

這在一九三六年時，當蕭斯塔科維奇的歌劇「姆倩斯克縣的馬克白夫人」演出時，聯共（布）黨中央委員會機關報「真理報」，就會對蕭斯塔科維奇創造中的反人民的形式主義的曲解作了尖銳的批評，並且揭露了這種傾向對蘇聯音樂發展的害處與危險性。「真理報」當時按照聯共（布）黨中央委員會的指示，明



確地制定了蘇聯人民自己的作曲家們所提出的許多要求。

可是，不顧這些警告，同樣也不顧聯共（布）黨中央委員會在它編發「星」與「列寧格勒」兩雜誌、關於影片「燦爛生活」、以及關於話劇場上演劇目及其改善方案所作的歷次決議中的指示，在蘇聯音樂界中絲毫沒有進行過任何改進的工作。某些蘇聯作曲家在創造新歌曲的部門中（這些歌曲曾得到人民的公認與廣泛的流行），在創造電影音樂的部門中以及其他零碎的個別的成功，並不能改變情況的一般面貌。在交響樂與歌劇創造的部門中的情形特別糟。此地所指的，就是那些支持形式主義的、反人民的傾向的作曲家。這種傾向，最充分地表現在像蕭斯塔柯維奇、普羅柯菲耶夫、哈恰圖梁、塞西林、汀戈夫、米亞斯柯夫斯基等許多作曲家的作品中；在他們的創作當中，特別明顯地反映出音樂中和蘇聯人民及其藝術趣味相違背的那種形式主義的曲解與反民主的傾向。這種音樂的顯著的特徵就是：否定古典音樂的基本原則；把無基調性（Atonality）、不協和音（Dissonance）與不協和的和聲（Disharmonie）宣傳做好像是音樂形式發展中的「進步」與「革新」的表現；把樂音樂作品當中最重要的基礎——旋律；熱中於混亂的神經質的整音的結合，把音樂變成一種不協和的噪音，變成一種亂七八糟的器音的堆積。這種音樂，嚴重地帶有反映着資產階級文化衰弱性、音樂藝術的全部否定，並

且是它的絕跡的當代歐美現代派資產階級音樂的精神。

形式主義傾向還有一個本質的特徵，就是拋棄以多種獨立的旋律的同時結合與發展為基礎的自由的音樂與歌唱，熱中於單聲的、齊唱的、常是沒有歌詞的音樂與歌唱，這就正是破壞了我們人民所特有的多聲部的音樂與歌唱的制度，而引導走向音樂的貧乏與衰落。

很多蘇聯的作曲家輕視俄國與西方古典音樂的優秀傳統，他們排斥這些傳統，好像它們是「陳腐的」、「過時的」、「保守的」，他們對那些想誠實地把握與發揮古典音樂手法的作曲家們抱着傲慢的、冷淡的態度，把他們看做是「原始的傳統主義」與「摹倣主義」的挑釁者，他們追求一種了解得不正確的承諾，在自己的音樂中離開了蘇聯人民的要求和藝術趣味，將自己關閉在專家與音樂鑑賞家的狹窄的圈子裏；降低了音樂的高度社會作用，縮小了它的意義，只局限於以一些唯美主義的個人主義者的歪曲的趣味為滿足。

蘇聯音樂中的形式主義傾向，就在蘇聯一部分的作曲家當中，產生了一種對於器樂的、交響樂的、無歌詞的音樂或複雜形式的片面的熱中，而對於像歌劇、合唱音樂，供小規模的管絃樂隊、民間樂器及合唱團所用的通俗音樂等等這類音樂形式採取了輕視的態度。

所有這一切，不可避免地就造成了這樣的情形：就是放棄了音樂文化和創作技巧的基礎，而作曲家也忘記去為人民寫作，這種現象的最好的一個證明，就是近年來沒有創造出一個站在俄羅斯歌劇水準上的蘇聯歌劇。

某些蘇聯音樂家的脫離人民，已達到這種地步：就是在他們中間竟流行了一種腐朽的「理論」，按照這個理論講，人民不理解許多現代蘇聯作曲家的音樂，是因為人民好像「還沒有成長」，還不能夠瞭解他們的複雜的音樂，人民只有在一百年後才能瞭解它，因此某些音樂作品找不到聽眾，那是用不着狼狽不安的。這種濫頭濫尾個人主義的、根本是反人民的理論，更使得某些作曲家和音樂理論家們縮進自己的壳子，和外界隔離開來。

培植所有這些和與它們相類似的觀點，都會帶給蘇聯的音樂藝術以最大的危害。對於這些觀點採取容忍的態度，就等於在蘇聯的音樂文化工作者中間散佈和蘇聯音樂文化相違背的傾向，這些傾向就引向音樂發展的絕路，引向取消掉音樂文化。

蘇聯音樂中的這種有缺陷的、反人民的、形式主義的傾向，對於在我們的音樂院中，首先是在莫斯科音樂院中（院長為塞巴林同志）造就與培植青年作曲家的工作，也有致命的影響；在莫斯科音樂院中，這種形式主義的傾向是起着統治作用的。他們不教學生去尊崇俄國與西方古典音樂的優秀傳統，不培植他們心中

對於人民創造、對於民主的音樂形式的熱愛。音樂院中很多學生的創造，都是盲目地模倣蕭斯塔柯維奇和普羅柯菲耶夫等人的音樂的。

聯共（布）黨中央委員會確認了蘇聯音樂批評界的這種完全不能使人容忍的情況。俄國現實主義音樂的敵人與墮落的形式主義音樂的擁護者，在批評家們當中佔着領導的地位。這些批評家們，認為普羅柯菲耶夫、蕭斯塔柯維奇、米亞斯柯夫斯基、塞巴林的每一個新作品，都是「蘇聯音樂的新收穫」，他們歌頌這種音樂中的客觀主義、構成主義、極端的個人主義，音樂語言的錯綜複雜專門化等；而事實上，這一切就正是應該加以批評的。音樂批評界不但不打擊這些有害的、與社會主義現實主義的原則相違背的觀點及原理，它還助長了它們的擴張，並讚美那些把虛偽的創作原則引用到自己創造中去的作曲家們，稱他們是「進步的」。

音樂批評界再也不能表現出蘇聯社會人士的輿論和人民的輿論了，它已經變成了某幾個作曲家的傳聲筒。某些音樂批評家，爲了友誼的關係，放棄了原則性的客觀的批評，而開始討好某些音樂領袖們，並成爲他們的奴隸，儘量地讚美他們的創造。

所有這一切都告訴我們：就是在一部份蘇聯作曲家當中，還沒有根絕掉那些受了現代西歐與美國的墮落音樂的影響所培養出

的資產階級意識形態的殘渣。

、聯共（布）黨中央委員會認為：在蘇聯音樂轉移上的這種不能使人滿意的情況，是由於蘇聯部長會議藝術事業委員會及蘇聯作曲家協會組織委員會在音樂部門中所執行的不正確路線所造成的結果。

部長會議藝術事業委員會（由赫拉普謙柯同志領導）和蘇聯作曲家協會組織委員會（由哈恰圖梁同志領導），他們並不在蘇聯音樂中發展現實主義的傾向，（現實主義傾向的基礎就在於：承認古典遺產、特別是俄羅斯音樂學派傳統的龐大的進步作用；利用這個遺產和將它繼續向前發展；在音樂中將高度的充實內容與音樂形式的藝術完整性相結合；重視音樂的真實性與現實性，重視它和人民及人民的音樂與歌曲創造的深刻與有機的聯繫；重視音樂作品的高深專門的技巧，同時須具有樸素性而又為聽眾所理解），從事實的本質講，他們却在鼓勵與蘇聯人民相違背的形式主義的傾向。

蘇聯作曲家協會組織委員會變成了形式主義作曲家集團的工具，成了形式主義曲解的一個主要的苗床。在組織委員會裏面，產生了一種陳腐的氣氛，缺少創作討論。組織委員會的領導者和團結在它們周圍的音樂理論家們，歌頌那些不值得支持的反現實主義的現代派的作品，而那些以現實主義性質，以企圖繼續和發

與古典遺產為特色的作品，則被認為是二流的作品，因此它們就不被注意而遭到冷待。那些在音樂部門中，在自己活動中以「革新性」和「最高革命性」自誇的作曲家們，在組織委員會中發言時，却又像是最落後和最腐朽的保守主義的擁護者一樣，他們對於批評界的任何一點小的表現都表示出了極度的不能容忍。

聯共（布）黨中央委員會認為：在蘇聯部長會議藝術事業委員會和蘇聯作曲家協會組織委員會中所形成的這種情況以及他們對於蘇聯音樂的任務的態度，都是不能再容忍下去的，因為它們帶給蘇聯音樂發展以最大的危害。近幾年來，蘇聯人民的文化要求和藝術趣味的水準是異常地增高了。蘇聯人民期望作曲家們在所有的樣式中——在歌劇與交響樂的部門中，在歌曲的創造中、在合唱與舞蹈的音樂中——創造具有高度品質與思想性的作品。在我們國家裏面，作曲家們面前存在着無限的創造的可能性，並且已經替音樂文化的真實繁榮創造出了一切必要的條件。蘇聯的作曲家們有自己的聽衆，這是過去任何一個作曲家從未有過的。假如不利用這一切最豐富的可能性，並且不把自己的創造努力應用到真正的現實主義的道路上去，那就是不可寬恕的了。

聯共（布）黨中央委員會決議：

（一）譴責蘇聯音樂中的形式主義傾向為反人民的、實際上是導向取消音樂的傾向。

(二) 建議由聯共(布)黨中央委員會宣傳與鼓動部聯合藝術專業委員會共同糾正蘇聯音樂中的這種現狀，肅清本決議中所指出的缺點和確保蘇聯音樂朝向現實主義方面的發展。

(三) 號召蘇聯作曲家深刻認識蘇聯人民對音樂創造所提出的高度要求，拋棄他們一切足以削弱我們音樂和妨礙它的發展的東西，確保創造工作的向上發展，因此而把蘇聯的音樂文化迅速向前推進和在音樂文化的一切部門中創造出對得起蘇聯人民的、有價值的、品質高貴的作品。

(四) 贊同黨和蘇維埃政府各該機關爲了改善音樂事業而採取的組織方策。

( 蔡 荃 譯 )

# 在聯共(布)中央召開的蘇聯 音樂家會議席上的開會辭

——一九四八年一月——

( ВСТУПИТЕЛЬНАЯ РЕЧЬ НА СОВЕЩАНИИ  
ДЕЯТЕЛЕЙ СОВЕТСКОЙ МУЗЫКИ В ЦК  
ВКП(Б) )

同志們！

黨中央委員會決定爲下一事由召開蘇維埃音樂家會議。

最近黨中央委員會參觀了摩拉德里 (В. И. Мурадели) 同志的新歌劇「偉大的友愛」(«Великая дружба») 的公演。你們當然可以想像得出，蘇維埃的新歌劇中斷了十多年之



後現在又出現，黨中央委員會對於這件事的本身懷着多大的注意和興趣。可惜黨中央委員會沒有能夠如願以償。歌劇「偉大的友愛」是失敗了。

根據黨中央委員會的意見，造成這部歌劇破產的原因是什麼呢？這部歌劇的基本缺點是什麼呢？

要談到這部歌劇的基本缺點，必須先談談它的音樂。在這部歌劇的音樂中，沒有一句能使聽眾記住的旋律。音樂沒有能夠打動聽眾。由不止五百人組成的相當重要和頗有修養的觀眾，在表演的時間中，對歌劇中任何一處地方都沒有起過反應，這並不是偶然的。

這部歌劇的音樂顯得非常貧乏。旋律是既不諧和的，同時很喧鬧的即興曲調所代替，因此使歌劇大部份成為噪音的紛亂的集合。管絃樂隊的可能性在歌劇中運用得極其有限。歌劇中有很長的一段，祇有幾種樂器參加音樂伴奏，祇偶而有時在最意外的地方才插入全體管絃樂合奏，但也是以狂暴的、不諧和的、而且常常是刺耳的噪音的擾亂為形式，使聽眾的神經騷擾不安，對聽眾的情緒起着狂暴的影響，音樂既不滑和，而且也不吻合劇中人物的內心體驗以及歌劇內容發展過程中舞台上所描寫的情緒和事變，因此產生了重疊的印象。在內心體驗最哀傷的時刻，忽然插入談笑，但是在舞台上正在描寫英雄事跡的、戰鬥而熱烈的時

刻，音樂不知為什麼變得溫柔而哀傷。因此造成了音樂伴奏和舞台上演員們所應該描寫的那些感情之間的分裂。

雖然歌劇中所描寫的是非常有意義的時代——在民族衆多、生活習俗複雜和階級鬥爭多样化的北高加索成立蘇維埃政權的時代；在這樣的條件之下，歌劇本來應該完全描寫北高加索諸民族的充滿事變的生活，——但是歌劇却和北高加索諸民族的人民創作隔得很遠，而且是漠不相關的。

假使說舞台上描寫的是哥薩克人，——而且他們在歌劇中演着很重要的角色，——但是當他們在舞台上出現的時候，不論在音樂中，或者在歌聲中，都沒有用哥薩克人及其歌曲和音樂所特有的什麼東西把他們的出場標記出來。對於濟山地民族也是如此。假使說在劇情進展過程中有時也演奏列茲庚卡舞曲<sup>①</sup>，但是舞曲的旋律却一點也不能使人想起著名的流行的列茲庚卡舞曲的旋律。爲了標新立異，作者提供了不易了解的、枯燥乏味的列茲庚卡舞曲的音樂，這種音樂遠不如通常民間的列茲庚卡舞曲那樣富有內容和優美。

標新立異的要求充滿着歌劇的全部曲譜。我認爲，音樂使觀衆產生了驚慌失措的感覺。各個帶有哀傷性或者富有一半旋律美或者極其富有旋律美的樂句和場面，突然被兩個 forte 的喧鬧

① (Лезгинка) 高加索舞的一種，節奏活潑。

聲和嘶叫聲所打斷，在這種時候，音樂就開始使人想起建築場上蒸氣掘鑿機、碎石機和混凝土攪拌機工作時的喧鬧聲。這些和正常的人的聽覺毫不相關的喧鬧聲破壞了聽眾的情緒。

現在來談談這部歌劇的聲樂部份——合唱、獨唱和全體大合唱。這裏也應該指出：這部歌劇的聲樂部份都是很貧乏的。據說：彷彿這部歌劇中有着複雜的歌曲旋律。但是我們並沒有發覺這一點。歌劇的聲樂部份很是貧乏，和我們從古典歌劇方面聽得這樣習慣的、給予歌唱者的豐富旋律和廣闊音域一比，是經不起批評的。這部歌劇中非但沒有利用大劇院(Большой театр)的豐富非凡的管絃樂器，而且也沒有利用大劇院的歌唱家們優美的嗓子。這是極大的罪過，尤其是不應該玷污大劇院歌唱家們的才能：他們能唱兩個八度音程(octava)，但是却指示他們唱半個八度音程、三分之二的八度音程。不應該使藝術貧乏，但是這部歌劇却是使藝術——音樂藝術和聲樂藝術——貧乏和枯萎了。

應該指出：大劇院的演員們已經把他們自己的一切可能性都貢獻到了演技方面去，他們工作得忠誠極了。但是他們的熱誠和努力應當加以好好應用才是。無論挑選怎樣優秀的演員，即使連

---

② 音樂中加強聲音的記號，簡寫為 *f*，一個 *f* 表示震強，兩個 *ff* 表示更強。

次要的脚色也都請我國傑出的演員來扮演，無論演技和歌唱怎樣優秀，即使是第一流的演技和歌唱，——也都無法彌補這部歌劇的有機的缺點。

現在來談情節的問題。這部歌劇中的情節是人造的，歌劇所描寫的那些事件，從歷史的觀點看來，是不正確的，是偽造的。

簡單些說，問題是這樣的：歌劇所描寫的是一九一八年——一九二〇年時期北高加索諸民族為建立友愛關係的鬥爭。歌劇所着重描寫的奧賽丁人（Осетины）、列茲庚人（Лезгины）和喬治亞人（Грузины）等諸山地民族，在莫斯科派來的特使協助之下，從向俄羅斯民族、特別是向哥薩克民族鬥爭，走到和俄羅斯民族媾和結好。

這裏的歷史是偽造的：因為這些民族並沒有和俄羅斯民族結過怨仇。正相反，在這部歌劇所描寫的那個歷史性時期中，俄羅斯民族和紅軍正和奧賽丁人、列茲庚人及喬治亞人友好無間地在北高加索樹立蘇維埃政權的基礎，建立各民族的和平與友愛。

那時北高加索諸民族友愛的障礙是契欽人（Чеченцы）和英古什人（Ингуши）。

所以，那時候民族間怨仇的宣揚者是契欽人和英古什人；而觀眾所看到的却不是他們而是奧賽丁人和喬治亞人。這是歷史方

而的大錯、現實歷史的偽造、歷史真理的砂漠。

我們應該非常公正地估計摩拉德里歌劇的失敗的意義。假使說歌劇是最高級的綜合的藝術形式，它本身結合着一切基本類別的音樂藝術和聲樂藝術的成果，那末中斷多年之後出現的一部歌劇的失敗，就意味着蘇維埃音樂藝術的嚴重失敗。這並不是局部的事件，所以不能認為這是摩拉德里的創作的失敗。而應該全面地弄清楚：這次失敗和產生這次失敗的原因是在怎樣的條件之下發生的。

藝術專業委員會及其領導者赫拉普慶柯（Храпченко）同志應該對這件事負主要的責任。他曾經對歌劇「偉大的友愛」竭盡宣傳的能事。而且不俱如此：這部歌劇還沒有公演和還沒有被輿論所贊許，就已經在下列許多城市裏公演了：在斯維爾德洛夫斯克（Свердловск）、里加（Рига）、列寧格勒。先是在莫斯科的大劇院，為了演出這部歌劇，據該委員會批准，就化費了六十萬盧布。

這意思就是說：藝術專業委員會把壞歌劇提出來當作好歌劇，它非但顯出無力從事藝術的領導工作，而且表現出了沒有責任心，它使國家耗費鉅額不正當的金錢。

黨中央為了討論摩拉德里的歌劇召開第二次會議，這件事證明黨中央對於這個問題看得多麼重要。在第一次會議上，參加者

主要是大劇院的工作者，摩拉德里同志聽取批評之後，也提出了許多一般性的原因來解釋他自己的錯誤。摩拉德里同志顯然也將在這裏親自發言，不過我還是想提出他詞中的幾個論題，因為這些論題對於所提出的問題是有直接關係的。摩拉德里同志說：他了解黨和人民對蘇維埃歌劇所提出的要求。摩拉德里斷定：他了解旋律，他非常熟悉古典音樂，但是早從求學時代起，音樂院就已經沒有教育他尊敬古典遺產。音樂院聽講者所聽到的是：這些遺產老朽了，應該寫作新的音樂，儘可能不要像古典音樂，應該擠過「傳統主義」和永遠富有獨創性。不應該和古典作家們而應該和我們的領導作曲家們並駕齊驅。音樂院畢業之後，我們的音樂批評對他和其他作曲家也起着這種同樣的影響。我們的音樂批評界盛行着一種意見，認為敬重古典作家是態度不好的特徵。經常處在這種思想壓力的影響之下，結果他就漸漸接近那些不正確的論調和不正確的形式，以致令促使他造成了創作上的失敗。他曾經談到音樂幹部的不正確的教育。他說：假使對現在流行的規律和「現代」的傾向表示任何不同意，就要被斥為落後、保守、守舊；他也會談到創造工作環境的艱難，同時他指出：這種環境的造成是有利於形式主義的傾向而不利於現實主義和古典主義的傾向的。

這裏應該弄清楚：這一切話說得對不對呢？也許摩拉德里同

志錯了吧？也許他在本質上並不對吧？也許他在誇大吧？無論如何，對於這種問題，牛角尖不能鑽得太深；必須將它們公開弄清楚才好。

尤其重要的是摩拉德里同志的歌劇的缺點很像當年蕭斯塔柯維奇(Д. Д. Шостакович)同志的歌劇「姆倩斯克縣的馬克白夫人」(«Леди Макбет Мценского уезда»)所特有的那些缺點。如果不是由於這兩部歌劇中的這些缺點相像得驚人，我就不會在這裏提到這一點。

各位記憶中對於一九三六年一月「真理報」(«Правда»)上發表的著名論文「紊亂代替音樂」(«Сумбур вместо музыки»)的印象大概還沒有磨滅吧。這篇論文是遵照了黨中央的指示而發表的，它表現了黨中央對於蕭斯塔柯維奇這部歌劇的意見。

我現在舉出這篇論文中的幾段：

「聽衆從第一分鐘起就被歌劇中故意造成的不和諧的、紊亂的音流所攔住。旋律的片斷、樂句的萌芽，一會沉下去，一會衝出來，一會又消失在轟隆隆、軋轆盤和號叫聲中。這種「音樂」是難於捉摸的，是不可能記憶的。

「幾乎全部歌劇中都是如此。舞台上歌唱被喊叫所代替。作曲家偶而踏上樸實易懂的旋律的小徑，他又立刻彷彿懼怕這種不

幸而衝進紛亂音樂的密林，有幾處地方變成了刺耳的噪音。聽衆所要求的表現力被瘋狂的節奏所代替了。熱情竟由喧鬧的音樂來表現了。

『這一切完全不是由於作曲者缺乏才力，不是由於他不善於在音樂中表現樸實有力的感情。這音樂是故意做得「顛倒凌亂」的，——目的是爲了做到一點也不像古典的歌劇音樂，做到和交響音樂、和樸實易懂的音樂語言毫無共通點。這音樂是依照左派藝術否定歌劇的原則所造成的。依照這原則，左派藝術是根本否定戲劇中的樸實性、現實主義、易懂的形象、自然的文字發聲的……』

『蘇維埃音樂中這種傾向的危險性是很明顯的。歌劇中左派畸形的來源是和繪畫、詩歌、教育、科學中的左派畸形化相同的。小資產階級的「革新」結果造成了脫離真正的藝術，脫離真正的科學，脫離真正的文學。』

『「兩情斯克縣的馬克白夫人」的作者向爵士音樂借用了它那神經質的、痙攣的、癲癲的音樂，目的是爲了使他的人物賦有「熱情」。』

這篇論文中還有幾段：

『當我們的批評界——也包括音樂批評界在內——正在用社會主義現實主義的名義宣誓的時候，舞台上却在蕭斯塔柯維奇的



創作中呈獻給我們最粗糙的自然主義……

「這一切都是粗糙的、原始的、庸俗的……音樂有時憂然而鳴，有時呻吟歎息，有時悸動喘息，爲了儘可能更自然地描寫戀愛場面。因此「戀愛」在全部歌劇中被抹成了最庸俗的形式……

「作曲家顯然沒有對自己提出這樣一個任務：就是傾聽蘇維埃觀眾對音樂新期望和在音樂中所追尋的東西。他彷彿故意給音樂加上晦澀隱語，把其中一切聲音混淆糾結在一起，使他的音樂祇能打動喪失健康趣味的形式主義唯美主義者們的心。」

瞧，這就是十二年以前「真理報」上所寫的，時期並不短。現在很清楚：當時音樂中曾經被譴責過的傾向至今還活着，非但活着，而且還對蘇維埃音樂起着主導作用。同樣精神的新歌劇的出現的原因祇可能是由於隔世遺傳，由於早在一九三六年就已經被黨譴責過的傾向之富有生命力。這是不能忽視的，我們應該研究研究已經造成的局勢。

假使黨中央的保衛音樂中的現實主義傾向和古典遺產是不對的，那麼請公開說出來。也許舊的音樂標準是過時了？也許這些舊標準必須拋棄而掉換新的、比較進步的傾向了？對於這種種，應該率直說出來，不要躲在角落裏，在似乎是歸依古典作家和忠於社會主義現實主義思想的旗幟之下偷運音樂中反人民的形式主義。還是很不好的，還是不十分誠實的。做人應該誠實，對於這

個問題，應該把蘇維埃音樂家所想到的一切完全說出來。假使讓擴業過去文化傳統的傾向和墮落的音樂穿上儼然是真正蘇維埃音樂的漂亮外衣，那對於蘇維埃藝術的發展是很危險的，而且簡直是有害的。這裏應該讓事物題上它們自己原有的名字。

我們到現在還是不知道：依據蘇維埃音樂家們的意見，黨中央委員會關於意識形態問題的著名決議究竟在他們圈子裏獲得了怎樣的反應？雖然我們聽到大家一再認定這裏的冰也已經開始移動了，改造工作彷彿已經在全力進行了。是不是可以說：黨中央發表了關於意識形態問題的決議之後，我們這裏已經開始活躍和高漲了，音樂批評已經像泉水似的奔騰了，蘇維埃音樂家中間已經展開了創作討論了，有些重大的問題已經提出討論了，一切情形都和電影、文學方面以及我們劇作家和哲學家們的工作完全一樣了？！我們對於這許多還是存着很大的懷疑。

同樣也不大清楚：蘇聯作曲家協會及其組織委員會裏的「行政形式」究竟怎麼樣呢？——這些行政形式是不是民主的呢？是不是以創作討論、批評和自我批評為基礎的呢？還是更類似寡頭政治、一切事情都由少數作曲家及其忠誠騎士——鬮網型的音樂批評家——集團處理、距離創作討論、創作批評像天地相隔似的遙遠呢？

現在請開始我們的會議，請同志們對於所提到的問題和開會

辭中雖然沒有提到、但是對於蘇維埃音樂藝術發展也有重大意義的問題，儘量發表意見。

(梁 香輝)

在聯共(布)中央召開的蘇聯  
音樂家會議席上的演說

——一九四八年一月——

(ВЫСТУПЛЕНИЕ НА СОВЕЩАНИИ ДЕЯТЕЛЕЙ  
СОВЕТСКОЙ МУЗЫКИ В ЦК ВКП (Б))

同志們！

首先請容許我參加討論，對這裏展開的討論的性質問題提供  
一點意見。

關於音樂創作領域裏的形勢的一般評價，歸結起來是：情形  
不好。不錯，各位的演說中果然還有着各種各樣微小的差異。有

些人說：組織方面的情形特別不健全，他們指出批評和自我批評的不良狀況和音樂事業領導工作的不正確方法，特別是在作曲家協會裏。另外一些人也同意對於組織的秩序和制度的批評，他們指出了蘇維埃音樂思想傾向方面的不良狀況。第三種人企圖抹殺形勢的尖銳性或者閉口不談不愉快的問題。但是，這些描述現行局勢的異見無論怎麼分歧，——而討論時的一般的論調歸結起來是：情形不好。

我並不想在這種批評中加進不協和音或者「無基調性」，雖然「無基調性」現在很時髦（笑聲。場中活躍。）情形的確很壞。我覺得，情形比這裏所談到的還要壞。我並不同時否認蘇維埃音樂的成就。成就當然是有的。不過假使想像到我們能夠和應該在蘇維埃音樂領域中達到怎樣的成就，再把音樂領域中的成就去和其他意識形態領域中所有的成就一比，就不得不承認：成就非常微小。假使舉文藝為例，那末現在有幾種大型雜誌已經真正感到左右為難，因為每期都無法完全容納編輯部所有的一切適於發表的材料。發行者之中，似乎沒有人能夠以音樂方面的這類「生產過剩」來自豪。電影領域中和戲劇領域中是有進步的。而音樂領域中却連一點點顯著的進步也沒有。

音樂是落後了——大家的論調都是這樣。作曲家協會和藝術事業委員會裏的情形顯然都是很不正常的。關於藝術事業委員

會，大家談得很少，批評得也不充分。無論如何，關於作曲家協會裏的混亂情形，大家是談得多得多和尖銳得多了。但是藝術事業委員會所起的作用是很不冠冕的。這個委員會一面裝出樣子，彷彿它是在全力擁護音樂中的現實主義傾向，一面却又在一意縱容形式主義傾向，庇護形式主義傾向的代表，因此促成了缺乏組織和在我們作曲家行列中造成了思想上的混亂。委員會同時對於音樂問題也顯出無知和沒有權威，它跟在形式主義傾向作曲家後面隨波逐流。

這裏有人將作曲家協會組織委員會去和寺院及沒有軍隊的將領相比較。對於這兩種說法，都是無庸爭論的。假使蘇維埃音樂創作的命運成爲最閉關自守的領導作曲家和批評家集團的特權，而那些依照獲得他們保護人支持爲原則所挑選出來的批評家又在作曲家周圍創造讚美的麻醉性氣氛；假使創作討論並不存在，假使作曲家協會裏根深蒂固地瀰漫着把作曲家分成頭等和二等的窒息陳腐的氣氛；假使對優秀作曲家懷抱尊敬的沉默或者虛誠的頌讚的態度，已經成爲作曲家協會創作會議裏的主導風尚；假使組織委員會的領導工作已經脫離作曲家羣衆，——那就不得不承認：音樂「神山」上的形勢顯然變得很危險了。

有一個問題是應該特別提起的，那就是批評的罪惡傾向和作曲家協會裏的缺乏創作討論。既然沒有創作討論，沒有批評和自

我批評，——那末也就含着沒有向前運動的意思。創作討論和客觀的、獨立的批評，——這已經成爲不言自明的真理，——這是創作發展的最重要條件。沒有批評和創作討論的地方，發展的泉源就會涸竭，陳腐和停滯的溫室似的環境就會生根，而這種環境却是我們作曲家所最不需要的。初次參加音樂問題討論會的人們覺得很奇怪：作曲家協會裏非常保守的組織制度和它現在思想創作領域裏的領導者們的彷彿是超進步的觀點之間，存在着這樣不可調和的矛盾，怎麼竟能相安無事，——這並不是偶然的。大家知道，作曲家協會的領導部在他們自己旗幟上寫着這樣前程遠大的號召：例如號召革新，號召摒棄陳舊的傳統，號召向「摹倣主義」鬥爭等等。但是很有趣，同是這些人，一方面，他們彷彿想在創作綱領方面演出非常激進和甚至超革命的樣子，跟觀着舊規範推翻者的地位，——而同是這些人，在另一面，由於他們參加作曲家協會的活動，所以對於任何革新和變革却又顯得非常落後和頑固，在工作方法和領導方面編得非常保守，他們常常甘願向組織問題方面的壞傳統和卑鄙的「摹倣主義」朝貢，崇拜自己創作聯盟的生活和活動的領導領域裏最誇大和陳腐的態度。

爲什麼會這樣呢？——這問題其實也不難解釋清楚。假使蘇維埃音樂中的彷彿是新的綱領的誇大詞藻竟會和決計不是進步的事業結合起來，那末僅是這一點，就足以促使人們合法地疑懼那

被這些反動的方法所栽培出來的思想創作立場的進步性了。

任何事業的組織方面的意義都是很重大的，——這你們各位都是知道得很清楚的。很明顯，作曲家和音樂家的創作組織中必須實施通風工作，必須讓新鮮的風來澄清這些組織中的空氣，以便為創造工作的發展創立正常的環境。

但是組織問題不是基本問題，雖然這問題也很重要。基本問題是蘇維埃音樂的傾向問題。這裏展開的討論，有點抹殺這個問題，還是不正確的。假使在音樂中你們力求樂句明白，那末在傾向問題中我們也應該力求明白。是不是說：音樂中有兩種傾向呢？——對於這個問題，從討論中得出了一个完全確定的答案：是的，所說的正是這一點。雖然有幾位同志企圖不提事物原有的名字和常常加上了消音器來演奏曲子，但是很清楚，各種傾向之間是有鬥爭在進行的，想以一種傾向來取代另一種傾向的企圖實際上是存在着的。

同時，有些同志們斷定：提出傾向鬥爭的問題似乎是沒有理由的，因為並沒有發生過什麼質的變化，所發生的只是在蘇維埃條件中進一步發展古典學派遺產的問題。有人說：對於古典音樂的基礎並沒有作什麼修正，所以沒有什麼可以爭論，高聲吵鬧是徒勞無益的。因此得出結論：認為所能說的祇是局部的修正，個別的對於技術的熱中，個別的自然主義的錯誤等等。因為還有着



這一類偽裝，所以關於兩種傾向鬥爭的問題，必須談得詳細些。要談的當然不單是修正，不單是保守的屋頂漏水和必變加以修葺而已，對於這一點，不能不同意塞巴林（Шебапин）同志的意見，但是漏洞並不是祇在保守的屋頂上，——這是很快就可以修好的。蘇維埃音樂基礎上所造成的漏洞是大得多了。作曲家協會創作活動中的領導地位現在是被一個特定的作曲家集團所佔據着，——關於這一點，這裏大家的意見是一致的，而且已經被全體發言者所指出。這裏所說的就是蕭斯塔柯維奇、普羅柯菲耶夫（Прокофьев）、米亞斯柯夫斯基（Мясковский）、哈恰都梁（Хачатурян）、波波夫（Попов）、卡巴列夫斯基（Кабалевский）、塞巴林諸位同志。除了這幾位同志之外，你們認為還有誰也應該算在內？

〔場中有人說：「沙波林（Шапорин）。」〕

當人們談到那掌握「創作事業執行委員會」的一切錢索和鑰匙的領導集團，就把這些名字稱為大多數。我們應該認為這幾位同志正就是音樂中形式主義傾向的主要領導人物。而這種傾向根本是不正確的。

上述幾位同志也會在這裏發言，並且表示他們也不滿意下列各點：作曲家協會裏沒有批評的氣氛，他們受到過分的讚美，他們感覺到和基本的作曲家幹部及聽衆缺乏相當的接觸等等。但是

爲了說明這一切真相，似乎不必要直等到出現了並不完全成功的歌劇之後。這種自白還可以發表得更早。問題的本質是在於這一點：就是對於我們形式主義作曲家的領導集團，至今還存在於音樂組織中的那種制度，——如果說得份量輕一些的話，——「並不是完全不愉快的。」（鼓掌）因此必須由黨中央委員會召開了會議，然後才能由同志們揭穿這個事實：就是這種制度本身也隱藏着否定面。無論如何，在黨中央召開會議之前，他們中間沒有人打算改變作曲家協會裏的形勢。「傳統主義」和「摹倣主義」的勢力肆無忌憚地活動着。這裏有人說：現在到了澈底改變形勢的時刻了。這一點不能不同意。因爲蘇維埃音樂中的指揮地位正被這裏所提到的幾位同志所佔據着；因爲現在已經證明：如果企圖批評他們，——正像查哈洛夫（Захаров）同志在這裏所說，——立刻就會惹起破裂，立刻就會激起動員一切力量來反對批評。所以應該得出結論：正就是這幾位同志，他們造成了那種停滯和情面關係的最難忍受的、溫室似的環境，而他們現在却傾向於承認這種環境的不良好了。

在作曲家協會中居於領導地位的同志們在這裏說：作曲家協會裏沒有寡頭政治的作風。但是這就發生一個問題了：那末爲什麼他們要這樣緊緊握住作曲家協會裏的領導地位不放呢？他們是不是爲了統治權而熱愛統治權呢？換句話說：人們將權力取到手

裏，是爲了權力才樂於掌握權力的嗎？是由於那種好管閒事的癖好在作祟嗎？人們想稱公爲王，不過是像「伊哥爾公」(«Князь Игорь»)<sup>①</sup>中的趙里奇公符拉其米爾(Владимир Галицкий)那樣嗎？(笑聲)還是爲了音樂中的某種傾向才佔有這統治權的呢？我以為：第一個假定是不成立的，比較正確的是第二個假定。我們沒有理由斷定協會裏的領導部和傾向沒有關係。舉例說：我們不能向蕭斯塔柯維奇提出這種譴責。由此可見，統治是爲了傾向。

而且我們蘇維埃音樂中的確有着很尖銳的、雖然外表上還掩飾着的兩種傾向的鬥爭。一種傾向是蘇維埃音樂中健全的、進步的因素，它建立基礎於承認古典遺產、特別是俄羅斯音樂學派傳統的巨大地位，把音樂的崇高的思想和內容、音樂的真實性和現實性結合起來，和人民及其音樂的、歌曲的創作深入地、有機地聯繫起來，和高級的專門技巧配合起來。另一種傾向所表現的是和蘇維埃藝術漠不相關的形式主義，是在虛偽的革新的旗幟之下擯棄古典遺產、擯棄音樂的人民性、擯棄向人民服務而滿足少數優秀的唯美主義者集團所特別着重的個人的感觸體驗。

① 「伊哥爾公」是鮑羅丁(Бородин)的歌劇，描寫俄羅斯民衆在伊哥爾公領導之下抵抗大草原民族波洛維契人(Половцы)侵略的故事。趙里奇公符拉其米爾是劇中人物之一，他雖有國公之名，但是沒有領地。

這種傾向正在實行以虛偽的、庸俗的、常常簡直是病態的音樂來取代自然的、優美的、人性的音樂。同時第二種傾向的特點是它避免正面的攻擊，而寧願在彷彿同意社會主義現實主義基本規律的面具之下掩飾它的修正主義活動。這一類「偷運」方法當然並不新穎。在彷彿同意那被修正的學說的基本規律的旗幟之下的修正主義的例子，在歷史上數見不鮮。所以必須揭露這第二種傾向的真正本質和它給予蘇維埃音樂發展的害處。

譬如，我們來研究研究應該對古典遺產抱什麼態度的問題。上述幾位作曲家無論怎麼宣誓地說他們兩腳站立在古典遺產的土壤上，但是毫無辦法證明形式主義學派的擁護者是在繼續和發展古典音樂的傳統。任何聽衆都會說：形式主義傾向的蘇維埃作曲家們的作品根本不像古典音樂。古典音樂的特點是真實性和現實主義，是善於達到光輝燦爛的藝術形式和深刻的內容之間的諧和一致，把最高級的技術法和質樸性及平易性結合在一起。形式主義及粗魯的自然主義，同一般的古典音樂及特殊的俄羅斯古典音樂，是漠不相關的。古典音樂的特點是以承認各民族音樂創作中古典音樂的源流為基礎的崇高思想，是深深地敬愛人民及其音樂和歌曲。

我們的形式主義者，一面破壞真正音樂的基礎，一面製作畸形的、虛偽的音樂，這種音樂充滿着觀念論感情，和廣大的人民

謀求是不相稱的，它的對象不是千百萬蘇維埃人而是少數和幾十個優秀份子！——在這種時候，他們離開音樂發展的大道後退了多麼大的一步！這多麼不像葛林卡（Глинка）、恰伊柯夫斯基（Чайковский）、李姆斯基—柯爾薩柯夫（Римский-Корсаков）、達爾高梅斯基（Даргомыжский）、龐索爾格斯基（Мусоргский）！後者認為他們創作的發展基礎是能在自己作品中表現人民的精神和人民的性格。忽視人民的要求、人民的精神、人民的創作，——那意思也就是表示音樂中的形式主義傾向有着表現得非常鮮明的反人民性質。

假使某些蘇維埃作曲家中間盛行着一種理論，認為：「我們是會在五十年——一百年之後被了解的，」認為：「假使現代人不能了解我們，那麼後世是會了解我們的，」——那就簡直可怕了。假使你們對於這一點已經習慣，那末這種習慣是很危險的。

這樣的議論就是表示脫離人民。假使我——作家、畫家、文學家、黨工作者——不估計到我會被現代人了解，那麼我是為誰生活和工作的呢？還會造成精神上的空虛和絕路。有人說：特別是現在，某些詭辯的音樂批評家正在將這一類「慰籍」暗暗地告訴作曲家們。但是難道作曲家們能够平心靜氣地聽取這樣的勸告而不把這些勸告者最低限度訴之於良心的裁判嗎？

請你們回憶，古典作家對人民的需要是抱怎樣的態度的。我

們已經忘記了，「强力集」作曲家們以及和他們結合在一起的音樂理論大家斯塔索夫（Стасов）曾經用了多麼鮮明的話來談論音樂的人民性。我們忘記了葛林卡關於人民和藝術家的關係的精闢言論：「創造音樂的是人民，而我們藝術家不過是把它編成曲子而已。」我們忘記了，音樂藝術大家是對任何樣式都不迴避的，祇要這些樣式有助於把音樂藝術推進到廣大人民羣衆中去。而你們却甚至於迴避像歌劇這樣的樣式，你們認爲歌劇是次要的事情，因此把歌劇去和器樂交響音樂對立起來，更不必說你們對歌唱音樂、合唱音樂和獨奏音樂的態度之傲慢了，你們竟認爲俯身遷就這種音樂和滿足人民的需要是可恥的。但是康索爾格斯基曾經改編過「高巴克」舞<sup>①</sup>的音樂，葛林卡曾經利用「柯馬林」舞曲<sup>②</sup>來寫作他的傑作之一。看起來我們不得不承認：地主葛林卡、官僚謝洛夫（Серов）和貴族斯塔索夫比你們民主。還是荒謬絕倫的，但却是事實。很少可靠的保證足以證明你們大家都擁護人民音樂。假使是這樣，那末爲什麼你們音樂作品中利用的人民的曲調這樣少？爲什麼還要重犯謝洛夫當年指出「學院派」音樂——即專門音樂——脫離人民音樂而不平行發展時所批評過的缺點呢？難道我們器樂交響音樂發展時是和人民音樂——不論是歌

①（«Гопак»），烏克蘭民間舞蹈的一種。

②（«Комаринская»）一種輕快的俄羅斯民族舞曲。

曲、合唱音樂或獨奏音樂——保持着密切關係的嗎？不，不能這樣說。正相反，這裏無疑是有分裂的，這種分裂是和我們交響樂家對於人民音樂估計不夠有關的。我現在提一提謝洛夫是用什麼話來形容他對人民音樂所抱的態度的。我所指的是他的論文「南俄羅斯歌曲的音樂」（«Музыка южнорусских песен»）。他在這篇論文中說：『人民的歌曲，像音樂的提攜一樣，決不是個別有才能的音樂作家的作品，而是全體人民的作品。這種作品，距離那由於對典範作品已經形成的自覺的摹倣和由於學校、科學、習慣及反省而寫成的人造的音樂，在整個構造上，是遠遠得不可以道里計的。這是某種一定的土壤上的花朵，它們彷彿是自己出現到世界上來的，它們長得光輝燦爛，使人一點點也想不到是出於製造和寫作，因此也就很少像溫床或溫室裏生長出來的學院派作曲家活動的產品。其中表現得最鮮明的是創作的純質性和（像果戈理在「死靈魂」裏正確地所說的）那種高級的智慧的樸實性，是任何藝術創造所必備的主要的魅力和主要的秘密。

『正像百合花，在它那華麗而貞潔的服裝方面，它使錦繡和寶石的光彩都黯然失色了。人民音樂也是這樣，它以它那赤子似的純樸壓倒了一切，比了學究們在音樂院裏所說教的一切學院派賣弄聰明的詭計，要豐富和有力一千倍。』<sup>①</sup>

① 謝洛夫：「批評論文」（«Критические статьи»），卷三，頁一三九一。

這一切話說得多麼好，多麼正確和多麼有力！基本要點把握得多麼正確：音樂的發展應該在相互影響的基礎上、在以人民音樂來豐富「學院派」音樂的土壤上進行！而在我們現在的理論文章和批評文章中，這個主題幾乎是完全消失了。這又證實：拋棄了人民歌曲和人民旋律這種優美的創作泉源的時候，現代的領導作曲家們是有脫離人民的危險的。這樣的分裂當然不會是蘇維埃音樂所固有的。

現在請容許我來談談民族音樂和外國音樂的相互關係。這裏同志們說得很對：現在大家頗熱中於、甚至有點偏向於現代資產階級西方音樂、頹廢主義音樂，——這也就是蘇維埃音樂中形式主義傾向的重要特點之一。

關於俄羅斯音樂對西歐音樂所抱的態度，當年斯塔索夫在「新俄羅斯藝術的障礙」（«Тормозы нового русского искусства»）一文中也說得很好，他寫道：

「否定科學，否定任何事業（包括音樂事業在內）中的知識，——這是可笑的，但是祇有新的俄羅斯音樂家，肩負有以歷史編寫為形式的、從過去數世紀承襲下來的歐洲學院派時期的長鏈，才能勇敢地正視科學；他們尊敬科學，利用科學的財富，同時又不誇大和不阿諛。他們否定科學總會趨向濶編和過分學究氣的必然性；否定它那種機械式的娛樂（雖然在歐洲有千萬人是



對此賦予了這樣大的意義)；而且不相信必須對着它那種神聖有力的神祕性馴順地混弄許多年。』<sup>①</sup>

斯塔索夫曾經這樣論過西歐古典音樂。至於說到那處於頹廢和墮落狀態之中的現代資產階級音樂，那其中是沒有什麼可資利用的。所以對那處於頹廢狀態之中的現代資產階級音樂奴顏卑膝，是更其愚笨和可笑了。

假使研究一下我們俄羅斯音樂和然後是蘇維埃音樂的歷史，應該得出結論：它之所以能成長、發展和變成強大的力量，就是因為它能用自己的腳站立起來和找到那得能發掘我們人民內心世界財富的、自己的發展道路。誰以為不論是俄羅斯民族音樂或者是加入蘇聯的各蘇維埃民族的音樂的興旺，就表示是藝術中國際主義的一種縮小，那就犯了深刻的錯誤。藝術中的國際主義並不是誕生在民族藝術縮小和貧乏的基礎上的。正相反，國際主義是誕生在民族藝術興旺的地方。忘記這條真理，——就表示是要失領導的路線，喪失自己的臉容，成為波瀾沒案的宇宙主義者。祇有那擁有着自己高度發展的音樂文化的民族，才能批評其他民族的音樂富源。不真正熱愛自己祖國的人，就不能成為音樂領域中的國際主義者，正像其他一切領域中的情形一樣。假使國際主義

① 斯塔索夫：「兩卷本作品選集」(《Избранные сочинения в двух томах》)，卷二，頁二二三。

的基礎是尊敬其他民族，那麼不敬愛自己的民族的人，就不能成爲國際主義者。

關於這一點，可以蘇聯的全部經驗來說明。所以，音樂中的國際主義、對其他民族的創作的尊敬，在我們這裏，都是在民族音樂藝術豐富和發展的基礎上，在有東西可以分給其他民族的興旺的基礎上發展起來，而不是在民族藝術貧乏和盲目摹倣別人模範和磨滅音樂中民族性特點的基礎上發展起來的。談到蘇維埃音樂和外國音樂的關係的時候，這一切都不應該忘掉。

再有，假使談到形式主義傾向的脫離古典遺產原則，那麼也就不能不談到標題音樂的地位的縮小。關於這一點，這裏已經談過，但是問題的本質並沒有加以相當的揭發。非常明顯，標題音樂越來越少或者幾乎完全沒有了。結果，問世的音樂作品的內容總是一直要等到它出世之後才得到解釋。由此產生了一種新的職業——友好圈子裏的音樂作品的解釋者——就是那些批評家，他們努力依照個人的感測來解釋已經發表的音樂作品的內容，而這些作品的曖昧不明的意義，據說，甚至對於作者自己也是不十分清楚的。忘却標題音樂也就是脫離進步傳統。大家知道，俄羅斯古典音樂照例總是標題的。

這裏談到過革新。據指出：革新幾乎是形式主義傾向的主要特點。但是革新並不就是目的本身；新的必須比舊的好，否則就

沒有意思。我覺得，形式主義傾向的追隨者利用這一個名詞的主要目的是在於宣傳壞音樂。可是我們決計不能把音樂中的任何翻新立異，任何矯揉造作和裝腔作勢都稱為革新。假使並不是祇假眩耀動聽的名詞，那麼就應該自己清清楚楚地想到：必須竭力脫離舊的什麼和必須接近新的什麼。假使不這樣做，那末這種革新就祇可能表示一種意見：修改音樂的基礎。這祇可能表示是和那些不能脫離的音樂規律和音樂標準發生分裂。不能脫離它們，並不是保守；而脫離它們，也完全不是革新。革新決不是永遠和進步相符合的。有許多青年作曲家被妖怪似的革新所迷亂了，說假使他們不翻新立異，不革新，——就表示他們是被保守的傳統所俘虜了。但是因為革新並不說等於進步，所以諸如此類的見解的傳佈，即使不是欺騙，也表示是深入迷途了。

而且，「革新」也完全不是新東西，因為從這種「革新」可以聞出歐美現代資產階級頹廢音樂的氣息。應，這就是應該指出真正肇業者來源的地方！

有一個時候，你們大家記得，中小學校裏曾經熱中於「課業班實驗室」教授法和「道爾頓計劃」。依照這些方法，教員在學校裏的作用收縮到了最小限度，而每一個學生都有權在開始上課之前規定課業的主題。教員到來上課的時候，問學生們：「你們今天要上什麼課？」學生們回答：「請您談談北極，」「請您談

談南極，」「請您談談夏伯陽，」「請您談談德聶伯河建設。」教員必須亦步亦趨地追隨在這些要求之後。這就稱為「課業班實驗室」教授法，而實際上却表示是整個教學組織的完全顛倒，因為這時候求學者成為領導者而教授者成為被領導者了。從前曾經存在過活葉課本，而沒有五分制批分法<sup>⊖</sup>。這都是革新，但是請問，這些革新是不是進步的呢？

大家知道，黨廢止了這些「革新」。為什麼呢？因為這些「革新」，形式上雖然很「左」，實際上激頭澈尾是反動的，因為它們結果取消了學校。

另外一個例子。不久之前織組成立了藝術學院（Академия Художеств）。繪畫——這是你們的姊妹，穆斯神之一。在繪畫中，你們知道，有一個時期資產階級的影響很是強烈。這些影響常常在最「左」的旗幟之下出現，它們自己加上了未來主義、立體主義、現代主義等等的小名；它們「推銷」「腐敗的學院主義」而宣布革新。這種革新表現在瘋狂的困擾玩弄中，譬如說：畫一個女孩子，一個頭，四十條腿，一隻眼睛望着我們，另一隻眼睛望着阿爾札馬斯<sup>⊗</sup>。（笑聲。場中活躍。）

⊖（Пятибалльная система оценок）批評學生課業成績的一種方法，五分為優，四分為上，三分為中（及格），二分為下，一分為劣。

⊗（Арзамас）高爾基州的第二工業大城。作者這裏是隨意舉出，

這一切結果怎樣呢？「新傾向」完全破產了。黨完全復興了列賓（Репин）<sup>③</sup>、勃留洛夫（Брюллов）<sup>④</sup>、魏列夏庚（Верещагин）<sup>⑤</sup>、伐斯聶卓夫（Васнецов）<sup>⑥</sup>、蘇利柯夫（Суриков）<sup>⑦</sup>的古典遺產的意義。我們保留了古典繪畫的寶庫而粉碎了繪畫取消者，這樣做法對不對呢？

諸如此類的「學派」如果再存在下去，難道不會含有取消繪畫的意味嗎？怎麼樣？黨中央委員會保留了繪畫中的古典遺產，這種行動是不是「保守」呢？是不是受了「傳統主義」、「摹倣主義」等等的影響呢？這完全是胡說！

音樂中也是這樣。我們並不斷定古典遺產是音樂文化的絕對巔峯。假使我們這樣說，那意思就是承認，進步一達到古典作家就終止了。但是到現在為止，古典的模範作品依然是無與倫比的。這意思就是說：應該不斷學習，應該從古典音樂遺產中攝取其中所有一切和為進一步發展蘇維埃音樂所必需的精華。

並無特別含義，取其合於原文全句音調節奏，增強諷刺意味，因此引起饒幸大笑，但是譯成中文，就毫不可笑了。

③（1844—1930）俄國畫家。

④（1799—1852）俄國畫家。

⑤（1842—1904）俄國畫家。

⑥（1848—1926）俄國畫家。

⑦（1841—1880）俄國畫家。

有些人大談其摹倣主義和諸如此類的東西，他們用這些詞兒來恫嚇青年，使他們停止向古典作家學習，他們提出口號，說應該超過古典作家。這當然很好。但是爲了超過古典作家，就應該趕上他們，而你們却取消了「趕上」階段，彷彿這已經是通過了的階段。而假使要公開說出和表示出蘇聯觀衆和聽衆所想到的意見，那末祇要我們這裏多出現些作品在內容和形式方面、在優雅性方面、在優美性和音樂性方面能類似古典作品，也就十分不錯了。假使這是「摹倣主義」，那麼做這樣的摹倣主義者大概也不是可恥的吧！

關於自然主義的曲解。這裏已經弄清楚：脫離自然的、健康的音樂標準的趨勢是擴大了。粗糙的自然主義的因素在我們音樂中越來越根深蒂固。謝洛夫早在九十年以前就已經警戒不要滲入粗糙的自然主義的殼中，聽他怎樣寫的：

「自然界存在着許許多多種類及不同和質地不同的音響，但是這一切音響，有時候稱爲喧鬧聲、霹靂聲、爆裂聲、破裂聲、潑水聲、嗙嗙聲、簞簞聲、鐘鳴聲、吠叫聲、啞啞聲、盤盤聲、談話聲、私語聲、唸咒聲、聯聯聲、沙沙聲等等，有時候也表現在口頭語言之中，這一切音響或者完全不包括在音樂語言的材料之中，或者即使包括在內，也不過是例外而已（鐘聲、銅鑼聲、三角鐵打樂器聲、鼓聲、羯鼓聲等等）。

【音樂本身的材料是特殊性質的音響……】①

鑼鼓聲和鼓聲應該是音樂作品中的例外，而不是規律，這難道不對嗎？！這難道不正確嗎？！不應該將任何自然音響都搬到音樂作品中去，這難道還不清楚嗎？！而我們這裏對那無要是表示後退一步的庸俗的自然主義表現出了多麼大的不可寬恕的熱中！

應該率直些說：現代作曲家們有許多作品充滿着這麼多的自然主義音響，以致於令人想起，——請你們原諒我用些不文雅的字眼，——彷彿是齒科醫生用的鑽孔器，或者是音樂上的殺人犯。簡直一點力也沒有，這一點請你們注意！（笑聲，鼓掌。）

這裏開始越出理性的範圍，非但越出正常的人的感情的範圍，而且越出正常的人的理智的範圍。是的。現在有些時髦的「理論」斷定人的病理狀態是一種最高級的形式，早發性癡呆症患者和神經錯亂患者能在藥語中達到常人在正常狀態中所永遠達不到的精神高峯。這些「理論」當然不是偶然的。它們對於資產階級文化的腐化和瓦解時期是很典型的。但是我們把這一切「探索」工作留給瘋子們去做，讓我們要求我們的作曲家提供正常的人的音樂。

忘却了音樂創作所應該遵循的規律和標準之後，結果怎樣呢？音樂向那些企圖使音樂本質畸形化的人們施行報復了。假使

① 謝洛夫：「批評論文」集，卷一，頁五〇四。

音樂變成並不富有內容和並不富有高度藝術性，假使音樂變成不優雅、不美、庸俗，音樂也就不能再滿足它所為之而存在的那些要求，音樂也就不成其為音樂了。

你們也許會奇怪，布爾塞維克黨中央委員會竟要求音樂美和優雅。這算什麼新的不幸呢？是的，我們沒有說錯，我們聲明：我們擁護美的、優雅的音樂，擁護能滿足蘇維埃人的美的需要和藝術趣味的音樂，而且這些需要和趣味已經或長得難以相信了。人民評估音樂作品的才力高下時所根據的是看它描寫我們時代的精神、我們人民的精神深到怎樣的程度，看它能將廣大羣衆打動到怎樣的程度。音樂中的天才究竟是什麼呢？這完全不是祇有某一個人或者一個很小的鑑美家集團所能理解的東西。音樂作品總是富有天才，它就越是富有內容和越是深刻，在技巧方面越是高，賞識它的人越是多，受它感動的人越是多。並不是一切能理解的東西都是富有天才的，但是一切真正富有天才的東西是能理解的，而且總是富有天才的東西，總是能為廣大人民羣衆所理解。

謝洛夫說得對：

「對於藝術中真正優美的東西，——時間是無能為力的，——否則荷馬、但丁和莎士比亞、拉斐爾<sup>⊖</sup>、蒂西安<sup>⊖</sup>和普  
⊖ (S. Raphael, 1483—1520) 文藝復興時代意大利畫家。



森<sup>②</sup>、巴勒斯特里那<sup>③</sup>、亨代爾<sup>④</sup>和葛呂克<sup>⑤</sup>，就不會這樣令人傾倒了……」<sup>⑥</sup>

音樂作品越是高級，被它引起共鳴的人心的絃綫越是多。人，——從音樂感受性的觀點看，——還是那麼神奇和富麗的提琴共鳴盤或者是能收攬千百種波長的無線電收音機，——大概還可以選擇更好的比擬，——對於他，僅是一個音符、一根絃綫、一種感情的音響是不夠的。

假使作曲家祇能引起一根或者幾根人心的絃綫的共鳴，那是不夠的，因為現代的人，特別是我們蘇維埃人，本身就是一種非常複雜的感受機構。葛林卡、恰伊柯夫斯基、謝洛夫就早已寫到過俄羅斯人民富有高度發展的音樂性，但是當他們寫到這一點的時候，俄羅斯人民對於古典音樂還沒有具備廣大的概念。在蘇維埃政權時代，人民的音樂文化是提得非常高了。假使從前我們人民就已經有着高度音樂性的特點，那麼現在他們的藝術趣味是由於古典音樂的傳佈而更豐富了。假使你們縱容音樂貧乏化，假

② (I. Titan, 1477—1576) 威尼斯畫家。

③ (L. Poussin, 1594—1665) 法國畫家。

④ (G. da Palestrina, ?—1594) 意大利作曲家。

⑤ (G. Handel, 1685—1759) 德國作曲家。

⑥ (C. von Gluck, 1714—1787) 德國作曲家。

⑦ 謝洛夫：「批評論文」集，卷二，頁一〇三六。

使，像摩拉台里的歌劇中那樣，不利用管絃樂的可能性，不利用歌唱家的能力，那麼你們就不能再滿足你們自己聽衆的音樂的需要了。種瓜得瓜，種豆得豆。作曲家，如果他們的作品結果不爲人民所理解，就不必期望不理解他們音樂的人民「成長」到他們的程度。不被人民所理解的音樂，也就不是人民所需要的。作曲家應該責備的不是人民，而是自己，他們應該批判地評估自己的工作，應該解釋爲什麼他們不能滿足自己的人民，爲什麼得不到人民的贊許和怎麼樣才能使人民理解他們和欣賞他們的作品。

這就是改進自己創作時所應該遵循的方向。難道不是這樣嗎？

〔場中有人說：「說得對。」〕

現在我來談談關於專門技巧喪失的危機的問題。假使形式主義的曲解是使音樂貧乏化，那麼這種曲解也隨身帶來了專門技巧喪失的危機。關於這方面，還應該談談另一個傳佈頗廣的錯誤：彷彿古典音樂比較簡單，而最新的音樂却比較複雜，而且彷彿現代音樂技術的複雜化是一大進步，因爲任何發展都是從簡單到複雜，從特殊到一般。如果說任何複雜化都等於技巧的生長，那是不對的。不，並不是任何複雜化都如此。誰認爲任何複雜化都是進步，那就大錯特錯了。舉一個例，大家知道，俄羅斯文學語言中利用着不少外來語，大家知道，列寧會忽視嘲笑過濫用外來

語，他曾怎樣主張爲國語肅清外國貨的污穢。在完全可能用俄文時不用俄文而採用外來語來使語言複雜化，從來沒有認爲是語言的進步的。例如我們的外來語 «лозунг» (口號) 現在已被俄文 «призыв» 所代替，這樣的代替難道不是進步嗎？在音樂中也是如此。在作曲方法的純粹外表複雜化的面具之下，正隱藏着音樂貧乏化的傾向。音樂語言成爲沒有表現力。音樂中添加了那麼多粗糙的東西、庸俗的東西、那麼多虛偽的東西，以致於音樂不能再符合它自己的使命——提供享受。但是音樂的美的意義難道應該被取消嗎？這難道就是革新嗎？或者音樂難道已經成爲作曲家的自言自語了嗎？但是那末爲什麼又要強制人民去聽這種音樂呢？這種音樂已經變成了反人民性的、富有加倍的個人主義性的音樂，對於這種音樂的命運，人民是有權採取、而且的確是採取了蔑視的態度了。這種粗糙的、不優雅的、庸俗的音樂，是以無其調性、以連續不斷的 discord 音爲基礎的，這裏協和音成爲特殊的現象，而虛偽的音符及其結合却成爲規律，——假使要求聽衆讚賞這種音樂，那麼這就是直接脫離根本的音樂標準了。這一切總加起來造成了取消音樂的威脅，正像繪畫中立體主義和未來主義所持的立場不是別的，就是破毀繪畫。故意忽視正常的人的感情和毒害人的心理及神經系統的音樂，不可能變得人望，不可能爲社會服務。

這裏談到過關於片面熱中沒有歌詞的交響音樂的問題。忘却音樂樣式的多樣化，是不對的。這顯然是以摩拉德里的那個歌劇為例的。你們記得，偉大的藝術家們對於樣式的多樣化所抱的態度是多麼善良和慷慨。他們理解人民要求的是樣式的多樣化。爲什麼你們這樣不肖於自己偉大的祖先呢？你們比了那些佔據藝術高峯而爲人民寫作獨唱的、合唱的、管絃樂的歌唱音樂的人們是無情多了。

關於音樂旋律喪失的問題。現代音樂的特點是片面地熱中於節奏而不顧旋律。但是我們知道，音樂祇有當它的一切要素——旋律、優美的曲調、節奏——處於一定的諧和的配合狀態之下才能供人享受。片面地熱中於音樂的一種要素而不顧別的要害，結果會因此而破壞各種音樂要素的正確的相互作用，當然也就不可能被正常的人的聽覺所接受。

對於運用樂器時不依照樂器的特性，也有着曲解的傾向。例如，鋼琴變成打樂器，聲樂的作用因器樂的片面發展而減低了。聲樂本身也漸漸不顧到聲樂藝術標準的要求。對於這裏由傑爾靖斯卡雅（Держинская）同志和卡杜耳斯卡雅（Катульская）同志所吐露的聲樂家們的批判意見，必須全部加以注意。

所有這一切的背離音樂藝術標準，所破壞的非但是音樂性聲音的正常機能的基礎，而且是正常的人的聽覺的生理基礎。可惜

我們對於那涉及音樂對人的機構所起的生理影響方面的理論研究得還不够。同時應該註到，壞的、不諧和的音樂，無疑地是會破壞人的正確的心理活動的。

結論。應該完全復古典遺產的意義，應該恢復正常的人性的音樂。應該特別指出那來自形式主義傾向方面的取消音樂的危機，應該譴責這種傾向為企圖破壞偉大音樂文化巨匠們所創造的藝術神殿。我們的全體作曲家都應該改組自己和轉過身來面向自己的人民。大家都應該明白，我們黨是代表我們國家和我們人民的利益的，它祇將支持音樂中健康的、進步的傾向，蘇維埃社會主義現實主義的傾向。

同志們！假使你們看重蘇維埃作曲家的崇高稱號，你們應該證明：你們是能為自己人民服務得比你們到現在為止所做的更好。你們面臨了嚴重的試驗。音樂中的形式主義早在十二年以前就被黨譴責過。在過去的時期中，政府曾經以史大林獎金褒獎過你們中間許多人，其中有一部份人是犯過形式主義的錯誤的。你們接受到的褒獎，——這是一筆很大的預支。但是我們並不認為你們的作品沒有缺點，不過我們是忍耐着，我們期望我們的作曲家們能自己找到力量來選擇正確的道路。然而現在任何人都看見，必須由黨來干涉才行。黨中央非常坦直地向你們宣告：在你們所選擇的創作道路上，我們的音樂是不會為自己增光的。

蘇維埃作曲家有兩個最崇高的重大任務。主要的任務是發展和改善蘇維埃音樂。另外一個任務是保衛蘇維埃音樂和使它避免受到資產階級崩潰因素的侵入。不應該忘記，蘇聯是全人類音樂文化真正的保存者，正像她在其他一切方面都是保衛人類文明和文化並反對資產階級崩潰和文化破產的中流砥柱。應該估計到：國外來的難以理解的資產階級影響是會和某些蘇維埃知識份子代表的意識中的資本主義殘餘相呼應的。這種資本主義殘餘所表現的就是竭力想以可憐的僵硬的現代資產階級藝術來代替蘇維埃音樂文化寶藏的不嚴肅的和野蠻的褻瀆。所以非但蘇維埃作曲家們的音樂的耳朵，而且他們的政治的耳朵，也應該非常敏感。你們和人民的關係應該空前地密切。音樂的「批評的聽覺」應該非常發達。你們應該注意西方藝術中所進行的過程。不過我們的任務並不是僅僅在於不讓資產階級影響侵入蘇維埃音樂。我們的任務是在於確立蘇維埃音樂的優越地位，創造強大有力的蘇維埃音樂。這種音樂本身必須包含過去音樂發展的一切精華，必須反映出今天的蘇維埃社會和能夠把我們人民的文化及其共產主義意識提得更高。

我們，布爾塞維克，並不拒絕接受文化遺產。正好相反，我們正在批判地接受一切民族和一切時代的文化遺產，以便從其中精選出一切能感應蘇維埃社會的勞動者在勞動、科學和文化方面

完成偉大事業的因素。你們應該在這方面幫助人民。假使你們不對自己提出這個任務，假使你們不把自己全身、不把自己的全部熱情和創造熱忱貢獻出來為這個任務服務，那麼你們就是沒有完成你們自己的歷史使命。

同志們，我們希望、我們熱烈地希望我們能有自己的「強力集」。過去那個「強力集」曾經以它那許多有才能的作曲家震驚過全世界和為我們人民增過光。我們希望我們自己的「強力集」能比過去那個「強力集」人數更多和力量更大。為了使你們強大有力，你們應該拋棄你們自己道路上一切足以削弱你們的東西和祇精選出那些能幫助你們成為強大有力的武裝工具。假使你們能徹底利用天才的古典音樂遺產和同時以我們偉大時代的新的需要的精神來把它發展，你們就將成為蘇維埃的「強力集」。我們希望你們所經歷到的落後能夠迅速地被克服，希望你們能夠迅速地改組自己和變成光榮的蘇維埃作曲家大隊，成為全體蘇維埃人民的驕傲。（掌聲如雷，久久不息。）

（梁 香譯）

## 本書作者介紹

本書作者鮑利斯·雅高林(Boris Yagolim)，一八八八年生於俄國，是一個醫生的兒子。一九一二年畢業於莫斯科大学，後來進莫斯科「貝多芬音樂館」研究音樂，一九一四年畢業。學校生活完畢之後，即參加軍隊，在第一次世界大戰中打過仗。從一九一七到一九二一年，他一直在紅軍隊伍中。復員後在財政部做了幾年研究工作，同時又是活躍的音樂演奏家。

從一九三四到一九三五年在「消息報」的音樂與藝術部工作，次年任莫斯科「音樂雜誌」助編。一九三六到一九三七年主持蘇聯作曲家協會的通訊聯絡部。最近幾年來一直在莫斯科國立音樂院圖書館資料部做編員。



他在蘇聯雜誌上發表過許多音樂論文，其中最重要的有「蘇聯音樂中的普希金」，「二十年來的蘇聯音樂」，「莎士比亞與音樂」等。此外還為「全俄劇劇協會」寫文章。

· 時代出版社刊行 ·

俄羅斯音樂史綱

西尼亞維爾著 梁 香譯

蘇 聯 歌 曲

· 俄文本 ·

第一集至第十集

★

斯 大 林 與 文 化

羅果托夫編 游天佐譯

論文學、藝術與哲學諸問題

日丹諾夫著 袁荃·梁香譯

★

俄羅斯演員論舞台藝術

扎高爾斯基編 梁 香譯

★