

钢琴教程

1980

3

人民音乐出版社

人民音乐出版社近期外国音乐书目

和声学	〔美〕 瓦尔特·辟斯顿著	丰陈宝译	1.90 元
和声学教程(上册)	〔苏〕 伊·斯波索宾等合著	朱世民译	0.73 元
和声学教程(下册)	〔苏〕 伊·斯波索宾等合著	朱世民译	0.97 元
和声处理法	〔英〕 柏西·勃克著	吴增荣译	0.96 元
复调音乐	〔苏〕 斯·斯克列勃科夫著	吴佩华等译	1.20 元
赋格曲	〔美〕 詹姆斯·希格斯著	唐其竟译	0.76 元
配器法(上卷)	〔法〕 H. 柏辽兹原著	姚关荣等译	2.00 元
管弦乐队讲话	〔苏〕 德·罗加爾-列维茨基著	杨民望译	即出
音乐的构成	〔美〕 柏西·该丘斯著	缪天瑞编译	1.10 元
论指挥(音乐译文集)	人民音乐出版社编辑部编		0.61 元

音乐译文

(双月刊)
(总第 30 期)

编 辑 者	音 乐 译 文 编 辑 部 (北京朝内大街 166 号)
出 版 者	人 民 音 乐 出 版 社 (北京朝内大街 166 号)
印 刷 者	北 京 第 二 新 华 印 刷 厂
总 发 行 处	北 京 报 刊 发 行 局
订 购 处	全 国 各 地 邮 电 局
国 外 总 发 行	中 国 国 际 书 店 (北京 399 信箱)

本刊代号 2—259

一九八〇年六月十五日出版

定价: 0.65 元

目次

新音乐文化的建设者(姚锦新译).....	[德] H. 艾斯勒 (2)
独特的二十世纪旋律实践(叶纯之译)	[美] L. 达林 (22)
李斯特青年时代艺术观点形成的探索(蔚 岷译)	
.....	[苏] Я. 米尔斯坦 (41)
论音乐批评(张洪模译)	[匈] F. 李斯特 (64)
致柏辽兹的一封信(张 宁译)	[匈] F. 李斯特 (68)
舒伯特在维也纳音乐生活中的地位(项顺娱译).....	[美] O. 比巴 (74)
拉威尔的创作及其风格特点(孟宪福译).....	[美] P. 汉森 (81)
音乐家生活守则(摘)(陈登颐译).....	[德] R. 舒曼 (93)
鲁宾什坦怎样教我弹琴(李素心译).....	[波] J. 霍夫曼 (97)
霍夫曼的谈话(罗秉康译)	[波] J. 霍夫曼 (103)
约瑟夫·霍夫曼的艺术成就(罗秉康译).....	[苏] Г. 柯岗 (109)
民族音乐和民族音乐学(江明惇译)	[日] 山口修 (132)
世界音乐的共性(顾连理译)	[德] B. 内特尔 (141)
音乐中的科学(章 枚译).....	[美] C. 西肖尔 (148)
演奏技巧与音乐思维(施国威、陆鸣权译)	[波]《华沙生活报》 (160)
画页	(89)

目次

新音乐文化的建设者(姚锦新译).....	[德] H. 艾斯勒 (2)
独特的二十世纪旋律实践(叶纯之译)	[美] L. 达林 (22)
李斯特青年时代艺术观点形成的探索(蔚 岷译)	
.....	[苏] Я. 米尔斯坦 (41)
论音乐批评(张洪模译)	[匈] F. 李斯特 (64)
致柏辽兹的一封信(张 宁译)	[匈] F. 李斯特 (68)
舒伯特在维也纳音乐生活中的地位(项顺娱译).....	[美] O. 比巴 (74)
拉威尔的创作及其风格特点(孟宪福译).....	[美] P. 汉森 (81)
音乐家生活守则(摘)(陈登颐译).....	[德] R. 舒曼 (93)
鲁宾什坦怎样教我弹琴(李素心译).....	[波] J. 霍夫曼 (97)
霍夫曼的谈话(罗秉康译)	[波] J. 霍夫曼 (103)
约瑟夫·霍夫曼的艺术成就(罗秉康译).....	[苏] Г. 柯岗 (109)
民族音乐和民族音乐学(江明惇译)	[日] 山口修 (132)
世界音乐的共性(顾连理译)	[德] B. 内特尔 (141)
音乐中的科学(章 枚译).....	[美] C. 西肖尔 (148)
演奏技巧与音乐思维(施国威、陆鸣权译)	[波]《华沙生活报》 (160)
画页	(89)

新音乐文化的建设者

(1931年)

〔编者按〕 汉斯·艾斯勒 (Hanns Eisler, 1898—1962) 是德国著名作曲家、反法西斯战士、德意志民主共和国国歌的曲作者 (与诗人贝希尔合作)、大学教授。在作曲方面, 他在早期是属于现代派 (曾在维也纳从勋伯格学习)。后在奥、德两国的许多工人合唱小组中担任指挥和教学, 加深了他同无产阶级音乐运动的关系, 并创作了一些以现实政治为主题的作品 (大部分是不同形式、类型的声乐曲) 和许多革命的、有高度艺术水平和特点鲜明的工人歌曲, 如《红色的婚礼》、《共产国际》、《蓝旗歌》、《工人母亲摇篮歌》、《奴隶, 谁来解放你》、《统一战线之歌》等。B. 布莱希茨说: 艾斯勒的歌曲“使人感到一个正在形成的新世界的动力和它的远景”。艾斯勒很早就从事马克思主义与音乐理论的研究, 并在柏林高等音乐学校讲授过音乐理论, 一直在探索音乐的社会功能, 即音乐如何为新的社会发展服务的问题。希特勒上台后, 艾斯勒开始流亡生活, 最后移居美国, 长期从事电影作曲, 1948年回欧, 后定居柏林。大战后他对组织德国工人合唱做出了很多贡献。他的论著有《电影音乐作曲法》、《音乐辩证法的材料》、《音乐与政治》等。据称, 艾斯勒一生坎坷, 但死后人们对他的创作的意义则越来越重视。东德认为他是坚持社会主义方向、具有高度水平的作曲家和音乐评论家; 西德认为他是作曲技巧具有现代水平而又克服了现代音乐脱离群众的缺陷的作曲家。

本文写于1931年, 收入1979年问世的《音乐与政治》第一卷。作者在此试图用马克思主义观点以社会发展为广泛背景阐释封建社会与资本主义社会音乐发展所受的局限, 并论证了新音乐文化的建设任务历史地落到了无产阶级身上。文章虽完成于五十年前, 今天看来仍有值得重视的参考价值。



〔德〕 汉斯·艾斯勒

作为资本主义生产方式的基础的分工, 在艺术领域里导致了行家和业余爱好者之间的奇怪的隔离。这就使得科学地讨

论音乐变得困难了，因为如果我们对艺术的讨论不只是描写一番，而是要从中得出实际可用的答案来，那么我们不只是在艺术的生产方面要引进科学方法来，而且在艺术的观察方面也必须如此。要在音乐领域里引进科学，意味着特殊的困难。这一种艺术只能引用那些来自音乐技术的语助词来说明问题，这不是业余爱好者所能随便就熟习的。

假如我们今天询问一个普通的资产阶级音乐消费者对艺术的看法，我们会得到下列的说法：“音乐自古就有。而且会永远存在下去。它是一种超社会的现象，这现象也必定可以通过社会状况得出一些解释，但它有一个独立的性格。艺术风格的变迁可以追溯到兴趣的改变。音乐中有着某种程度的存在于人类社会之外的完美性，即使这完美的程度尚未被普通人见到过，但它究竟是会实现的，因为那真正伟大的东西总是会实现的。如果人类毁灭了，音乐的伟大价值仍将在人类社会之外存在着，与人类社会相对立，追随着那自由地悬空飘荡的自身的规律。”这种把音乐想像为超社会现象的想法，导致下面的美学：

有一种超社会的独立的想像中的和谐，这是音乐的理想，这理想有时能被个别的具体的作品所达到，有时则不能达到。这完美的和谐能被艺术作品达到什么程度，是能够被确定的。确定这价值的程度，其方法部分是技术性的，部分是纯情感性的，而且这些方法能普遍地被每一个人所运用，不论这人属于哪个阶级。

这些就是我们今天一般遇到的、很少有变化的、对音乐和音乐作品的价值的概念。这些来自音乐实践的看法，又如何反回去影响实践呢？必须说明，这些看法导致了越来越大的混乱，因为用于同一作品的同样的方法都得出不同的估价，只得由个人嗜好来决定，但个人嗜好并不具有那种能力，对它某一时的决定从技术方面或从思想意识方面来加以证实。这极大的并且越来越大的混乱表示出，这些有关的方法实际上已不起作用了。

资本主义社会中的音乐实践 与音乐消费者

资本主义生产方式所特有的劳动与休息的对立，把一切精神活动都分为两类：(1)为劳动服务的，(2)为休息服务的。但这休息是一个为了恢复生产力而定下的制度。凡属劳动的东西，都是休息所不可具有的。休息是非生产性的，但这只是为了生产的利益。这就是资本主义社会所特有的音乐实践形式的社会与经济基础。

这就说明，音乐会形式只是一种历史性的亦即产生了又将消灭的音乐演奏方式；它的产生只可能从社会生产方式里得到解释，这就要求我们开始把一种新的科学方法即辩证唯物主义应用到音乐上来。首先我们必须证明，音乐会及其音乐本身是音乐演奏的一个历史形式。在十八世纪中叶，它是斗争着的中产阶级所作出的伟大进步，这个中产阶级曾为私有制、为商品的自由而生产，为反对限制自由贸易的封建特权、为企业主的自由、为反对神权政治而斗争。在后面我们将看到，音乐中的这种进步今天已转变为一种反动的功能，因为这种特有的娱乐的形式来自资本主义，并一再生产着资本主义，因此它对那与资本主义作斗争的革命工人阶级说来，意味着严重的危险。进步突变为退步，这只能通过辩证唯物主义的方法来认识。

为了说清楚封建时代的音乐手法和资本主义时代的手法之间的对立，我必须首先简短地说明封建时代的音乐观和音乐实践。封建时代的音乐有下列的生产形式：宫廷音乐属于具有特权的统治阶级；教堂音乐是对被统治阶级进行教育和传授的工具；劳动过程中以及平日产生的音乐有劳动歌曲、爱情歌曲等。但是我们

不可以僵硬地把它分别开来。当社会发展到某一阶段时，教堂音乐就将民歌取来加工；体现统治阶级特权的宫廷音乐在结构方法方面是由教堂音乐决定的。这里我们将在我们的观察中引进一个新的概念，即音乐功能的概念，它指的是音乐的社会目的。在封建主义时代，音乐功能是供少数享有特权的上层人士享受、消遣的。在被压迫的阶层中，音乐的功能是使人们遵守纪律。这里我又必须提出警告，不要僵硬地把它分别开来。即使是通过音乐来执行纪律，例如在军乐中那样，也可能招来片刻的欣赏。但在特权阶层中，享受是最后结果，也就是起决定性作用的社会要素。我现在特通过引证来说明早期封建音乐如何被用来压迫人民。

从那些神父的观点来看，只有当音乐和耶稣基督的救世教义相结合并有助于礼拜仪式时，音乐才有存在的理由。他们对音乐的评价，完全从实际出发，眼睛只盯着他们时代的教会权力的实施。自身成为目的的艺术以及纯粹从美学观点出发的艺术欣赏都被他们严厉地拒绝了。我请大家特别注意这最后一句话，因为它包含着今天资产阶级的全部音乐观点。神父们在封建社会早期就已经反对这种观点，这说明在那时候社会矛盾已存在于市民阶层和地主之间。神父们之所以在音乐美学问题上采取了这种激烈的姿态，主要是要在宗教音乐和世俗音乐(即希腊音乐)之间清楚地划清界线。他们指责世俗音乐里的半音有使人变得软弱的害处。在封建时代，音乐只有为教堂服务时才有理由存在；而且就在教堂音乐里，音乐的意义比起唱词的意义来也是次要的。神父们得出下列的定义：“音乐是上帝赐与人们为使他们更容易学习赞美诗的。”神父不能消灭音乐对感官的魅力，从而尝试着使它对教堂无害，他们把音乐当做使女，只把唱词和歌唱者的情感而不是听者的情感看作是有价值的。这里引证的以及下面几处的词句，都是摘自阿贝尔特(Abert)教授著的《中世纪的音乐观》(Die Musik-

anschauung des Mittelalters》)。阿贝尔特教授继续说：“每一种悦耳的唱法和装饰音的运用都是应予严禁的。”下面还有有趣的说法：“每个信徒或者老汉都不宜用装饰音来歌唱，也不该发出粗暴的声音；他们都应该用压抑的声音把自己的颂扬奉献给上帝，给人的印象不应该是在唱歌而是在叹息。”音乐的功能——我们把这理解为社会功能——，除了使人容易学习赞美诗以及对唱词作情感上的加强之外，还包括要使信徒们受到震动，唤起并加强他们悔罪的情感。

从封建统治阶级的利益出发有一种特有的美学，当这美学付诸实践时，它又对封建主义一再起巩固作用。

从这种社会目的出发，产生了一定的乐音结构法。我们可以根本把它称为作曲技术。中世纪的作曲技术可以表述如下（当然我只能一般地讲解它）：表达乐思的方法是复调性的。古典主义时期以前的复调不懂得对比，不论是速度上的对比还是曲式布局上的对比。这种技术的特点之一是不存在那种通过动机来发展主题的动机变化。主题不变化，它不是像十九世纪古典音乐文献中那样通过拆开、反复或向前推进来发展变化，它的音乐发展是通过在其它声部中所加入的东西来产生的。我这样讲，至少是肤浅地尝试把复调写法的本质说出来。因为卡农、模仿等不意味别的什么，而只是将一个凝固的乐思拿来发展，发展的方法是使它在不同的平面上、在不同的音高上、在不同的时间里出现。

这时的配器法并不是资本主义时代的配器法。它纯粹是将声部排列出来，没有色彩也没有乐器效果。演奏法是在同一音强下进行的，没有渐弱与渐强、没有细微的浓淡差别，在这里我们可以看到，一种社会状况如何导致一种音乐技术，这音乐技术在实践中又巩固这种社会状况，以上就是封建时代音乐的主要方面。

在封建主义范围内的资产阶级生产方式，和封建的生产方式

有着矛盾。我必须首先从经济方面谈谈这个社会矛盾，才能在音乐这样难于阐明的领域里把问题说清楚。

矛盾之一是资产阶级的生产和地租之间的矛盾。封建地租的利润是由一种奇特的社会制度产生的，这制度就是农奴制，农奴人身属封建地主所有。但资本产生的历史条件是什么呢？我从《资本论》引证：“资本产生的历史条件首先是，在处于商品生产较高度发展水平时，个别人的手中必须积累有资金；其次是，必须具有在双重意义上‘自由’的工人。”这就是说，要有在出卖劳动力方面不存在障碍和限制的自由，以及根本在生产工具方面和地产方面的自由，也就是，正如马克思讽刺性地指出的，要有一个“如鸟儿那样自由的”工人。这经济上的矛盾导致了一场由年青的资产阶级反对农奴制的政治斗争，这场斗争导致了人权的发现。封建时代的另一经济矛盾是自由贸易和封建地主特权之间的矛盾。我要在这里引证或至少是略为指出考茨基^①早年一部较好的著作（现在他已改变了许多），这就是那著名的、从阿米安^②运到巴黎的酒的例子。一桶酒在阿米安的价值是 20 法郎，但到了巴黎便值 50 法郎，因为运酒的车子必须途经许多通道，因此必须给沿途的封建主付出所谓通行税。地主不必投入什么资本，就能纯粹通过他的阶级所特有的继承权，通过通行税来获取利润。封建主义的观点是，这种封建特权是上帝的意志。新生的企业家对自由的概念就与这封建特权相对立。这经济自由的概念也和法国大革命的政治自由的概念相适应，正如法国大革命宪法中所规定的：每一种社会秩序的目的是要保障几种天然的、未经写下来的人权；这几种人权是自由权，财产的自由权、安全的自由权、以

① 考茨基(K. Kautsky, 1854—1938)：社会民主党政客，曾否定马克思主义中无产阶级专政的学说，由于他的反革命观点，曾被列宁坚决批判。——原注，下同。

② 阿米安(Amian)是法国北部的一个城市。

及反对压迫的自由权。这是一个典型的例子，证明经济利益如何影响着政治形式，而政治形式又如何导致一定的世界观。

这只是一些一般的词句，它们是怎样使资本主义生产方式有可能实现，并在实践中是如何运用的呢？反对压迫的人权很快就停止存在了。剩下的只是对财产的权利。企业家的经济自由的概念就在今天，在 1931 年，还与政治自由的概念相适应，这一点可见于魏玛宪法，例如其中写道：“每一个德国人的住宅是一所不可侵犯的自由场所。”但我在这里必须提及：这个人必须先有一所住宅并付出房钱，这住宅才能成为不可侵犯的自由场所。此外，这人必须是未曾犯过政治罪行的人，否则他的住宅就有可能要被搜查。魏玛宪法最后进一步说：“每个德国人都有购买一块不动产的权利。”在这里我必须附加一句：德国人民中的 99% 都由于不具有利用这权利所必需有的一小笔钱财而几乎未能利用这一条到他们的权利上。这种来自经济利益的自由的概念应用于实践，又造成一定的经济关系，它也是资产阶级的艺术生产、艺术实践的基础，当然也是资产阶级音乐实践的基础。封建时代的在“为真正的音乐而斗争”的旗帜下开始的巨大斗争，实际上反映出资产阶级反封建的巨大斗争。在斗争的初期，资产阶级就和教堂尖锐地对立，反对音乐的封建功能。既然音乐的封建功能是要强烈地震动人民群众，要加强他们的忏悔，资本主义社会中音乐的功能却是要培养和谐的个性。二者是对立的。通过资本主义生产过程的分工、通过用休息来再生产劳动力的概念，产生了实践和音乐之间的一种特有的分隔，但这分隔只是表面的。因为，正是这种分隔使得后期资本主义的经济状况有存在的可能，这种分隔本来就是由于资本主义的需要而产生的。为了尽可能说清楚资产阶级的音乐，我们必须说，资本主义社会中起决定性作用的商品的概念也贯彻在音乐领域里。音乐会这个形式就意味着在音乐里引入了商品关系。音乐会的售票、乐谱的出售、制造音乐商品的

音乐专家的概念，都标志着商品关系。资产阶级古典音乐家拿到音乐会上演出的音乐，都是面向音乐商品的购买者，并给他们提供消遣的。当然，在一个以个人自由为先决条件的社会里，这就意味着企业家的自由、经济领域中各派势力的自由竞争和生产商品的自由，这种社会宣布了封建主义音乐的天然功能的解体。

但音乐会这一形式，虽然表面上和封建主义的消遣特权尖锐相对立，仔细观察起来只不过是封建特权的民主化。因为，封建地主也全然可以去聆听一个教堂音乐会，而资产阶级的音乐会形式也是以欣赏音乐的能力为先决条件的。这里涉及一个教育问题和音乐教育问题。因为，资产阶级的音乐也不是一般的音乐，而同样是统治阶级的音乐。当资产阶级和无产阶级之间的对立越来越大时，音乐中表现出来的对立也越来越明显。这种对立的全部成长，只能在晚期资本主义社会中见到。它一般被说成为严肃的音乐和轻音乐之间的对立。人们说，有一种音乐是严肃的，另一种是不严肃的、是轻快的。但这种种说法都不能掩盖事实，即对立是来自社会矛盾的。从前代表一切音乐发展的宗教音乐，现在被迫后退了。它已不再在社会中起决定作用，它现在从音乐会音乐中吸取它的技术发展，从而改变了其原先的封建功能。在教堂里也坐着资产阶级的人士，这些人早已埋葬了从前针对教堂的斗争，因为他们现在要利用教堂的意识形态来反对工人阶级正如从前封建地主曾用它来反对资产阶级一样。资产阶级的欣赏功能，即和谐地培养出人的个性并加以维护的功能，导致十九世纪主调和声音乐的伟大发展。在这发展的初期（大约可以说是从十八世纪中叶的曼海姆学派开始），反映出资产阶级早期的革命的个人。资产阶级音乐的最高峰是由贝多芬的交响乐技巧达到的，在这位大师的作品里，欣赏的功能转化为一种世界观。正如革命时期的资产阶级音乐反映着当时反封建主义斗争的伟大的革命家个人，到了十九世纪中叶，音乐所反映的是那失望的、有点财产的小资

产阶级小市民。过去的伟大情感变得贫乏了、渺小了、属于私人范畴了。从无袴汉(Sansculotten)^①的《胜利在望》(Ça ira)^②、从《英雄交响曲》的革命豪情，变成了舒曼的《我不怨你》(Ich grolle nicht)^③。当资产阶级走下坡路时，当它以对立的态度面对着先进的无产阶级时，欣赏就越来越自成目的、越来越成问题并越来越趋于伪造。现代名列最前茅的资产阶级艺术家结果必然会变成无边无际的自我主义者，在极端情况下，他的商品从此只是为社会上的一小部分人制造，正因为制造这种商品使他有乐趣。

资产阶级音乐的这种特殊功能有着与它相应的特殊作曲技术：主调和声音乐。这是资产阶级古典音乐乐思的写法。它首先以对比的原则为支柱，这对比原则是奏鸣曲和交响乐作曲技巧中的要素。这一要素保证了变化与消遣。和声以及和声理论的发展一再促进新的对比方法的产生。最后配器技术又引进了作为描绘手段的音色的对比，演奏法变得生动了。人们发现了渐强与渐弱的细微差别。这风格比任何其他风格都更适合于表达个人的感受，表达个人情感的自由漫游。它并不强迫听者采取某种凝固的态度，而是力求感动他，供他消遣，使他产生联想。这种音乐是真正的企业界的音乐，是资产阶级的音乐；这音乐用于实践时，永远能够自动地把资产阶级生产方式巩固起来。在一切其他艺术领域里也不例外。和宗教音乐转变为音乐会音乐相类似的发展的最好例证，莫过于从中世纪的经院哲学转变为十八世纪的百科全书派和近代资产阶级哲学的发展。如果说十九世纪初期的资产阶级音乐还是一个整体、一种音乐的世界观，那么到了十九世纪末叶，当晚期资本主义的危机开始时，同时也就产生了资产阶级音乐的剧烈危机。马克思在八十年前曾预言这危机将是一切资本主义

① 无袴(脚管)汉：法国首次革命时代过激共和党的绰号。——译注，下同。

② 《胜利在望》：法国大革命时著名的革命歌曲。

③ 《我不怨你》：舒曼的歌曲套曲《诗人之恋》中一首写失恋者的抒情歌曲，海涅作词。歌词的第一句是：“我不怨你，即使我的心已破碎。”

国家的危机，今天这危机已达到了特别尖锐的阶段，包括音乐的危机。

现代资产阶级音乐的危机

资产阶级音乐最突出的危机现象之一，是它的无政府主义性质。音乐风尚的转变和音乐会企业都是无政府主义的，甚至对音乐会危机的反应也是无政府主义的。音乐会生活的危机在近几个月特别尖锐起来，它也许是威胁我们的崩溃的最突出的形式之一，它表示出从有秩序的音乐状况走向野蛮状态的过渡。对音乐危机最有根据的解释是它的社会性。通过通货膨胀，中等阶层失去了产业，广大小资产阶层逐渐无产化，（第一次）世界大战前的文化教育水平和音乐教育水平（这些是稳定音乐会生活的因素）都已变为不可能。小资产阶级的广大群众，甚至资产阶级人士以及有稳固收入的职员，都被迫寻找那来源较容易的、与自己那困难而不安定的经济状况相适应的音乐消费。我们大家都曾领略过那在从前被认为是不严肃的、所谓的轻音乐或轻快的音乐的突破。甚至在有权威的场所如音乐厅和歌剧院中，那最方便的音乐欣赏即爵士音乐都有了突破，这种音乐极其高度地并以最大的活力使听众得到无拘无束的消遣，因为它对听众毫不提出任何要求。我们在讲资产阶级音乐时所提到的纯粹是欣赏的功能，不只是在爵士音乐中变成了纯刺激工具。世界观作为欣赏工具，正如我们在资产阶级音乐的伟大时期所见到的，已经绝迹了。现在音乐的功能在于蓄意专门地产生瞬间的刺激这一目的。只有根据这种看法才能说明近十四年（指从1918至31年——译者）众多音乐时尚的变更。因为刺激工具很快就变得迟钝起来，所以在资产阶级音乐的末期，虽然音乐的功能没有改变，但我们却不断要求新的音乐手法；这种要求并非来源于社会功能的总的变

更，而只是来源于在不改变消遣功能之下的对于变更的需要。150年前的消遣音乐还具有束缚力，例如一种英雄的性格，但今天它只是无拘无束的娱乐工具。按照资产阶级的想法，它的用处就是工作能力的再生产。这个尽管是以野蛮形式出现的过程，却为辩证唯物主义者说来具有进步的性质。这话听来不易理解，所以我们还必须进一步解释它。最近十四年的音乐发展把从前资产阶级艺术的稳定的概念，例如艺术家的人格、艺术作品的独立性等等，都最后消灭殆尽。它瓦解并最后消灭了资产阶级音乐的整体概念。但它也在最后确实完全证实了工人音乐运动和资产阶级音乐企业之间的对立，这正是改良主义者和修正主义者所永远也不承认的。在这音乐文化的废墟上腾出了地位，使工人阶级可以作最后的斗争，以实现一种与他们的阶级地位相适应的音乐文化，这文化已清楚地在开始建立起来了。

为了说明资产阶级音乐的混乱状态，我们现在必须突出叙述那些最尖锐地相互斗争着的方向。德国音乐运动的右翼，可以说大致是由莱比锡的《音乐杂志》(Zeitschrift für Musik)为代表。这刊物还是舒曼创办的，它代表着瓦格纳—理查德·施特劳斯的时代、代表着为资产阶级音乐的整体观念而奋斗的最后的极薄弱的势力。这时，整体观念已经完结了。他们反对实用音乐(Gebrauchsmusik)，赞成心灵的激动，赞成个人心灵的丰富化，拥护世界观交响乐，拥护交响诗。他们拒绝左翼人士在技术上的进步，他们相信一个短暂的某一历史时期的永久价值。在政治方面他们响往着较强盛的战前的德意志帝国最好还能由霍亨索伦王朝来统治，他们拥护音乐会形式，他们想恢复1880—1914年间的音乐局面。右翼音乐人士的纯业务水平是很低的。他们用以观察音乐的方法全部是过了时的，他们和广大小资产阶级群众不再有任何联系。上述的最后一点使他们在当前的危机面前妄想能使音乐界的形势稳定下来，这是对十九世纪末至少还未停止过生产的资产

阶级音乐的嘲弄。

右翼中最有头脑的人之一是海因里希·申克尔 (Heinrich Schenker)，此人在右翼中也和其他人有矛盾，因为他认为音乐只到舒伯特为止，以后的音乐就不能算做音乐了。为了证明这些右翼人士在音乐的政治方面是怎样思考的——也就是说，不只是我们这些可恶的辩证唯物主义者受到他们政治上的诅咒——我现在引证他在1925年出版的《新音乐理论》(Neue Musikalische Theorien)中的一段：

“世界大战结束了，德国虽未在战场上被击败，但被民主党派出卖了，那些中等质量和低级质量的党派，那些半受教育和未受教育的人的党派，那些最放肆的个人主义者，那种不具有综合能力的人，万能的人，也就是一无所能的人，那些最不负责的教条主义者，任血液横流的试验狂者，结合着恐怖主义、对人民的谋杀、文牍的伪造、民众的谎言、对西方的崇拜和盲目仿效，从敌意的西方人民那里接受着自由方式的谎言。通过这些，最后的一个贵族统治的堡垒被摧毁了。大自然被民主主义出卖了，这民主主义对她是根本地原则上怀有恶意的。因为文化是精华，是基于天才的奇迹般的造诣的最意义深长的综合。”

在引证申克尔的词句之后，我必须告诉大家，我认为申克尔是垂死的资产阶级最重要的理论家之一。在今天，他是还能够分析贝多芬的少数人之一，是极少数还能够理解巴赫的那些人中的一个。但正是因为他对资产阶级古典音乐有如此深刻的认识，才必然采取如此反动的看法，这看法移植到政治方面来，意味着法西斯主义。这些右翼人士（尽管他们里面有程度的差别和意见的不一致，但都为了保持并传播十九世纪的资产阶级音乐）在进行一次无望的斗争。他们在原则上反对每一种更新。

资产阶级音乐战线上的中翼的情况，近似《开端》音乐周刊或《法兰克福日报》、《柏林日报》中的音乐栏。在政治方面，它大致接近一系列党派如国家党、德国人民党、中心党等等。中翼人士也为已逝的美好时光而叹息，但他们对现实并不盲目。他们看到危

机，但并不把它归罪于犹太人。他们尝试着有限制地把传统与进步结合起来。他们拥护贝多芬，拥护中小学音乐教育，拥护引进异国情调，拥护印象主义，可能也拥护勋伯格，也以节制的形式拥护工人音乐运动。他们寄一切希望于个别天才音乐家的创造力及其作品的高质量。这一群人也接受了申克尔的一些观点，以为文化是精华，是基于天才的奇迹般的造诣之上的意义最为深长的综合。但是他们承认发展；他们首先赞成音乐事业的繁荣。按照这一音乐方向的代表的意见，那真正好的东西总会具有它应有的地位，而新的好的东西也会相应地来到。好的就是好的。当然这一类人中的理论战士从来不过问他们自己认为好的东西的价值标准来自何方，他们也不过问音乐的社会目的。

资产阶级音乐运动中的左翼是其中最令人感兴趣的。它有最敏锐的触觉，最容易对现实产生反应。它是最灵巧机智的。它的代表是诸如“美洛斯”(Melos)^①这样的音乐杂志，诸如恩斯特·托赫(Ernst Toch)、库尔特·魏尔(Kurt Weill)、斯特拉文斯基、兴德米特这样的作曲家。这正是资产阶级音乐趋于灭亡时的先锋派，在技术方面最先进的一翼。属于这一类作曲家的还有勋伯格，他的特点是：接近申克尔的理论，但在实践方面是历史上在音乐材料方面最大的革命者之一。这一左翼曾对音乐会的危机产生十分生动的反应。当现实把世界观作为欣赏工具这一音乐功能清算了的时候，他们就向前迈了一步。他们说，音乐不应该反映世界观——这本来是资产阶级的先进方法——，他们发现了“奏乐的欢乐”(Spielfreudigkeit)的概念，发现了“实用音乐”(Gebrauchsmusik)。于是无束缚的娱乐(Unverbindliche Amusement)就被称为是先进的，并获得了进入沙龙的资格。这样的音乐必须纯粹是乐

① Melos 是第一次世界大战后创立的音乐杂志，曾得名指挥家赫尔曼·舍尔兴(H. Scherchen)大力支持。这杂志的特点是，它促进、分析并批判现代音乐。Melos 这一字来源于古希腊文，意义是“旋律的流畅。”——译者