

音樂譯文

第六輯

中國音樂家協會編輯部編

音樂出版社

一九五六年·北京

音樂譯文

第六輯

中國音樂家協會編輯部編

音樂出版社

一九五六年·北京

音 樂 譯 文

[第 六 輯]

編 輯 者 中 國 音 樂 家 協 會 編 輯 部

*

書 号：250 開 本：787×1092 耗 1/25

頁 數：60 印 張：4 4/5 字 數：80,000

一九五六年一月第一版北京第一次印刷

印 數：1—2,850 冊

定 價 五 角 八 分

北京市書刊出版業營業許可証出字第〇六三號

音 樂 出 版 社 出 版

北京東單溝沿頭三三號

新 華 書 店 總 經 售

●

音樂譯文 第六輯

論在音樂中體現反面形象的問題(陳子卿譯) . . . [蘇聯]普·阿波斯托洛夫 1

關於在音樂中體現反面形象的爭論(高士彥譯)

[蘇聯]耶·格羅舍娃、姆·薩皮尼娜 22

再論醜惡形象兼談爭論的一些方法(陳子卿譯) . . [蘇聯]普·阿波斯托洛夫 34

根據莫扎特的書信論莫扎特(傅雷譯) [法國]羅曼·羅蘭 50

論德彪西的美學觀點(張洪模譯) [法國]然·卡塔拉 70

匈牙利音樂的創作問題(魯男譯) [匈牙利]雅諾士·馬羅蒂 81

白俄羅斯國家合唱團(魯男節譯) [蘇聯]阿·柯波索夫 94

俄羅斯北方民歌及其體現者(魯男譯) [蘇聯]阿·柯洛齊洛娃 98



論在音樂中體現反面形象的問題

〔蘇聯〕 普·阿波斯托洛夫

在批評尤·沙波林的歌劇“十二月黨人”的許多意見中涉及到音樂美學中的本質問題之一，那就是關於在歌劇中體現反面形象的問題。

許多寫文章評論“十二月黨人”的批評家都指出，歌劇中沙皇尼古拉一世的形象是塑造得不成功的。在格·胡勃夫的論文中談到，“尼古拉的咏嘆調中美妙的音樂……與‘沙皇劊子手’的真實面貌結合得很差。”[●] 該文作者認為，由於音樂的浪漫咏敘調的特徵，“殘酷的暴君、十二月黨人運動的絞殺者尼古拉在歌劇中看起來像一位高尚的、理想化的人物，”而在舞會一場中，感傷的音樂“絲毫沒有說明舞台上洋洋自得的黑暗勢力的偽善和卑鄙。……”[●]

德·蕭斯塔科維奇、阿·斯維什尼科夫、符·查哈羅夫、姆·柯瓦爾在他們的論文中，對歌劇中尼古拉一世這一形象的音樂和舞台的體現問題，也都發表了類似的見解。

但是，批評家耶·格羅舍娃却有另一種看法，她在自己片面的、

● 1953年7月2日“真理報”。

● 1953年6月27日“蘇維埃藝術報”。

過獎的評語中談到，歌劇中尼古拉第一的音樂形象和舞台形象是成功的，因為他好像“既不是浪漫的理想化，又遠不是幼稚的荒誕描述”。● 在另一篇論“十二月黨人”的論文裏，耶·格羅舍娃寫道：“作曲家是正確的，因為他在由一組銅樂器奏出的（尼古拉的主導旋律）猙獰的（？）、尖銳突出的主題中包含了一個陰鬱的，同時卻又意志堅決的、個性倔強的形象。”● 如果可以這樣簡單而輕易地把過分軟弱的、悲慘的、和理想化了的形象稱作是“猙獰的、黑暗陰鬱的、意志堅決的和個性倔強的”，那末，用形容語來騙人的技術在目前可以說是變得也太靈活了！

因此，我們有必要回憶一下德·皮薩列夫反對主觀主義的、反科學的批評方法的一段話。“酷愛美和美學的人們，——他寫道，——通常都是這樣談的：我喜歡它，因此它就是好的。他們肯定了‘它就是好的’的立場後，就開始選擇各種次要的條件，在這種條件下這一事物全部的美就能夠、並應該得到發展；但是這種選擇只局限於稱作美學分析的腦部簡單的活動。這時思維就在它周圍事先規劃出來的微小的圈子內部旋轉。當它一開始活動，從這裏到那裏有了些微的推進時，就馬上停滯不動了。”●

在我們的音樂批評中有時也能遇到這類隨意的評價；在這方面正好表現了不善於歷史地從現代美學觀點出發來對待藝術中的各種現象。事實上，尼古拉一世的冷冰冰的“喇叭”聲音的主導旋律，譬如說，在蒙特威爾迪·呂里以至於威爾迪·魏爾斯多夫斯基的時代裏都是可以作為“恐怖”的美學表現的。但是要知道近百年來反面形象

● 1953年7月11日“蘇維埃文化報”。

● “戲劇”1953年10月號第84頁。

● 德·皮薩列夫：“文學批評論文集”，莫斯科1940年版第98頁。

在音樂中的體現有很多次都是以更加有力的各種表現手段來實現的。我們可以回憶一下達爾戈梅斯基、穆索爾斯基、李姆斯基-柯薩科夫等人的作品中具有現實主義揭露性的各種形象以及李斯特、柏遼茲、馬勒、斯克利亞賓、普羅科菲耶夫、蕭斯塔科維奇等人的諷刺手法。“邪惡”的美學範疇及表現它的各種音樂手段是隨着時代而在變化、發展的，因此許多過去被認為是“恐怖”或是可笑的东西，目前在現代作品中機械地重複它就具有了“無傷大雅的”、幼稚的性質，就顯得毫不動人，對這一事實我們可以置之不理嗎？

與企圖肯定對在音樂上美學表現和評價“邪惡”的教條主義的態度相反，應該承認，尤·沙波林所創造的尼古拉·巴爾康的音樂形象是不成功的。在蘇維埃歌劇中應該用藝術政治責難的全部力量來表達與十二月黨人相對立的黑暗反動勢力。

假如批評家反對不問政治，反對以主觀偏見對待藝術中被批評的現象，假如批評家正確地了解作為現實主義藝術中表現党性範圍的藝術規格的本質，那末，他就不可能為創作上的這類過失去辯護。

* * *

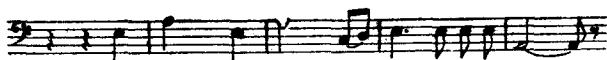
作曲家們的創作實踐擬製了描寫反面勢力的各種各樣的方法，如表面“客觀的”描述、暴露角色“本性”中的“恐怖”部分，但不諷刺誇張、以及深刻的強調和誇張反面性格以便憤怒地嘲弄缺點等等（諷刺、荒誕、譏諷）。●尤·沙波林沒有利用其中任何一種方式。

實際上，歌劇中沙皇尼古拉的音樂形象的出現是客觀主義地、沒有絲毫作者的批判、或者是尖銳地表現出政治傾向。冬宮一場和舞會一景只是用一些幼稚、自然主義的描述手法來解決；音樂“莊嚴地”

● 當然，在真正的現實主義藝術家的作品中，這兩種手法都是從屬於一個統一的目的，即用藝術的各種手段來表現揭露性的傾向。

傳達了尼古拉一世的皇帝的尊嚴和貴族生活的奢華。沙皇的戲劇性獨白的高貴語調和舞會上沙龍式的抒情音樂(在“勇士”和依琳娜數次會面的插曲中)絲毫沒有包含批判的、揭露的尖銳性。沙皇的基本主導旋律,他的獨白的標題旋律樂句“在不幸的時刻”帶有抒情悲傷的特徵,按其語調音節來看,它和一支緩慢真摯的烏克蘭抒情歌曲相似:

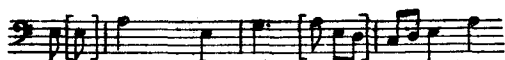
1a



В не-доб- рый час всту-па- ю я на трон:

歌詞大意:在不幸的時刻我登上王座:

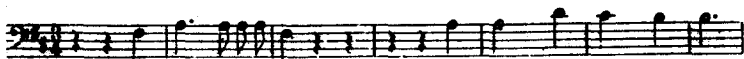
16 烏克蘭民歌



因此,與耶·格羅舍娃的斷言相反,尼古拉的主導旋律——尤其是在聲樂音响中——根本不是“猙獰的”和“陰鬱的”。

在舞會上一場中也同樣缺少藝術性的揭露傾向。這裏作曲家採用綜合體裁的、敘述的手法來描繪沙皇尼古拉的“騎士的尊貴”。圓舞曲底愉快的、沙龍式悲哀的主題和掩蓋在“勇士”這一化裝的虛偽假面下面的、殘暴的、絞殺自由的劊子手底性格的真正本質是不一致的:

2. 尼古拉(在留住依琳娜時) 圓舞曲速度



Теперь тыне уйдешь, та-ни-ствен- на я нас-



ка! но что я вц- жу! Гла- за тво- и не-



歌詞大意：現在，你不要走，神祕的假面！但我看到的是什麼啊！

你的眼光充滿悲傷啊！親愛的安琪兒，你怎麼啦？

結果，揭露性的傾向在歌劇中幾乎全部被限制在文學腳本和舞台動作的範圍內。用音樂的各種手段達到的統一的特徵描述，不僅沒有促使這一傾向的深入，相反地，由於反面角色的組曲中高貴哀傷的情調占了優勢，因而就與歌劇的思想結構發生矛盾。這樣在音樂描述與舞台描述之間就形成了脫節，並由於角色外部儀表和它的討厭的內部實質的不一致而產生了虛偽感。

還可以用藝術的另一領域中的例子來揭示主題結構和它的藝術體現之間的這類差別的意义。我們回憶一下古代彫像“法爾涅茲之牛”吧。阿帕羅尼和塔夫利斯克在這一彫像羣中塑造了兩個青年孿生子，他們把執政者費夫的妻子——美女基爾蓋耶縛在激怒的公牛的雙角上。據傳說，費夫女皇因妒忌她的女奴，孿生子的母親安基奧帕，於是就命令這兩個青年去殺死她。但是憤怒的兄弟沒有將安基奧帕，而將基爾蓋耶縛在野牛的雙角上了。彫像創造了一種虛幻的印象。不知道這一傳奇內容的人所看到的只是兩個力士型的，體格結实的青年在折磨着一位美麗的、無自衛能力的婦女。觀眾的同情完全是傾注在她的一面，因為彫像本身沒有顯示出被描述的二位主角在處罰這女罪犯的同時，也就是在實現正義的懲罰。傳奇本身固有的，由於殘酷、狡猾而受到懲罰的這種道義思想在彫像中沒有得到體現。在彫像中沒有展開塑造物的因果联系，動機和結果也沒有在它們的直接條件下出現。從藝術觀點來看，這只是在“恐怖”的情況

下傳達美麗形式的，幼稚的自然主義。缺乏思想上的揭露性傾向。

我們從歌劇創作領域中再舉一個例子來看。在佛·列皮可夫的早期歌劇“大雷雨”中（根據符·柯洛連科“森林在喧囂”的短篇小說改作）具有柴科夫斯基風格的有表現力的旋律被用來描寫腐化的波蘭老地主這一反面角色。他的抒情咏嘆調（仿格列明的咏嘆調）表達的不是真正的感情，而是對輕浮的戀愛成就的吹噓（老地主唱：“在我的許多次勝利中，有姑娘、有女人，現在我的心靈裏是美女阿蓮娜的肖像”）。

歌劇“十二月黨人”中沙皇形象“美妙”的音樂體現使聽眾中產生了同樣的虛幻的印象。觀眾很明顯地感到歷史上真實的舞台情況和它的音樂體現之間是不一致的。這就是尤·沙波林的音樂戲劇上主要的失算。只有在舞會一景中尼古拉的一個宣敘調樂句例外（“為什麼，為什麼，要知道我並不兇殘”等等）。這一樂句的矯飾傷感的語調幫助揭示了沙皇的虛偽。這一樂句在某種程度上“貶低”、“揭穿了”形象，因為它含有佯裝“仁慈”的暴君的虛偽性格。但是由於它的短促和單一，這樂句就不能提高到尖銳的、統一的綜合。

批評家姆·薩皮尼娜以牽強的論調來維護尤·沙波林的失算，她認為似乎沙皇尼古拉是以“上流社會裏的花花公子的身分，而不是以狡猾的暴君身分出現在歌劇中，”●這種論點是難以使人同意的。這類對沙皇形象的通常見解似乎是把沙皇從高不可攀和莊嚴的地位貶黜下來了，但這仍然談不上已經真實地、典型地表達了他的反動本質（而且對形象的這種解說主要是指在舞台動作上，而不是在音樂中）。

由於歌劇作者拒絕了取之不尽的對反動勢力的社會的特徵描

● 1953年7月9日“文學報”。

寫，實際上，也就沒有揭示被描述的時代的某些重要的、典型的特徵。听众沒有感受到在 1825 年 12 月 14 日暴發的這一社會悲劇的整個深處；但要知道這一天是在“絞架和遊行、血和淚中間開始的”（赫爾岑語）軍閥統治者的三十年代黑暗專政的起點。另外譬如說，尤·沙波林錯過了一種可能性，他可以使歌劇中出現沙皇和他的審查委員會審問雷列耶夫和他的朋友們這樣一場戲。同時這種真實感人的戲劇場面，用赫爾岑的話來說，是會以“恐怖的歌聲”來發出音响的。這種場面能作為尖銳地揭露野蛮地鎮壓了當時代俄羅斯民族良心和榮譽的化身——進步的人們——的沙皇和他的寵臣們。赫爾岑曾說過：“在奴顏婢膝互相傾軋的圈子裏混過來的一些老头子為了博得那位比他們更冷血、更殘酷的年青人（尼古拉一世——作者注）的歡心，就對那些純潔的、英勇的人們大肆咆哮，在這些老头子聚會的悲慘場面中是有可以鄙視的和厭惡的東西的。”●

毫無疑問，在歌劇“十二月黨人”中缺乏描寫敵對勢力直接衝突的在心理上強有力的場面。唯一的具有衝突性質的插曲就是元老院廣場上的團隊場面，但是就是在這一場，敵人也沒有具體地呈現。其實革命勢力和反動勢力的對照不僅可能加強劇本的戲劇音响，並且還能加強它的揭露性的傾向。

很奇怪，某些批評家企圖為歌劇中沙皇制度、反動勢力的藝術批評揭露的軟弱性來進行辯護。譬如說，姆·薩皮尼娜，她承認尤·沙波林“在對沙皇的音樂和舞台特徵描寫方面是能夠使它更尖銳些，”同時她對作曲家專業技能的伸縮性和寬廣性，及賦予音樂以諷刺性的揭露反動勢力的才能表示懷疑。姆·薩皮尼娜談道：“不能向藝術家要求那些他天資個性中所沒有的品質。”根據批評者的意見，“干

● 阿·赫爾岑：“1825 年俄羅斯的陰謀”，莫斯科列寧格勒 1926 年版第 20 頁。

涉与作者格格不入的音樂荒誕領域的企圖未必會給作者帶來成就。”●

在這些意見中是誤把尖銳的、諷刺誇張的現實主義手法和作為固定的美學原則的孤獨荒誕混為一談了。眾所周知，對某些資產階級的現代主義作曲家來說，任意的、荒誕的歪曲現實乃是他們藝術思維的方法，是他們的反映道德上墮落的藝術家底精神懷疑論和虛無主義“風格”的基礎。當然，在談到歌劇“十二月黨人”中缺少諷刺性的揭露因素時，誰也沒有想責難作曲家缺乏這類頹廢派的“荒誕的”體現構思的方法。這裏所指的是部分典型地尖銳的描述反面角色的現實主義的手法有可能促使更正確、更尖銳地揭示所描述事件的本質。

創作具有規模和多方面計劃的作品的歌劇作曲家應該徹底掌握對現實主義的體現思構必不可少的各種表現手段。與多方面的生活中的現象、形象、特徵有關，作曲家應該不僅是關心到保存共同音調和色彩的統一（這點在“十二月黨人”中是出色地用抒情詩意的音調來表現的），而且還應該靈活地運用一切必需的“局部的”方式來現實主義地描述一些重要的枝節和細點。在這裏可以利用各種各樣的表現手段——從抒情詩意的到諷刺揭露性的為止。（當然，這是在現實主義的揭示主題的範圍內！）

單用各種抒情手段，或者，譬如說，單用史詩的敘述手段還不可能真正地揭示多方面性的歌劇構思，當然，每個作曲家的個人天資的

● 參見1953年7月9日“文學報”，很瀟灑，耶·格羅舍娃和謝·羅皮尼娜反對在“十二月黨人”中引用荒誕形式的爭論意見是某些批評家的議論中的隨意解說所促成的。在任何一篇已發表的對“十二月黨人”的評論中都沒有提到荒誕手段這一問題，所談的只是諷刺性的揭露沙皇形象的新穎而已。

特點、主觀上對這種或那種意見類型的傾向都會在他自己的全部創作風格上留下痕跡的。在柴科夫斯基和拉赫瑪尼諾夫的作品中抒情形式是占主要的，在鮑羅丁的作品中敘事詩體的形式占主要地位，而在穆索爾斯基的作品中則是戲劇性的形式占主要地位等等。如果將不同作者的二部同一主題的歌劇拿來比較，譬如，柴科夫斯基的“銀舞鞋”和李姆斯基-柯薩科夫的“聖誕前夕”，我們將看到前者是以詠敘抒情的路線為主，後者以民間歌曲路線為主。在這兩位作曲家對奧斯特羅夫斯基的“雪娘”的主題見解方面，也可以注意到同樣的區別。

但是不論怎樣，在每一位真正的作曲家的共同的風格上的統一和個別的筆法中，在他的任何一部作品中永遠是有著他自己特別的，不是重複，而只是該部作品所具有的音樂手段的領域，這些手段是創造所描述時代的“共同特性”，不可能想像會在“瑪什帕”的旋律範圍內聽到連斯基的咏嘆調、在“雪娘”中會聽到格梁茲尼的咏嘆調等等。

除此以外，每一部嚴整統一的作品內部還具有多方面性、個別特徵、每一支插曲和每一種手法的本身特點以及其他等等。偉大的作曲家們真正的技巧就在於，在保存風格完整性的前提之下來區別所採用的各種手法的本領。

在歌劇“十二月黨人”的音樂中，個別的明朗有力的素質就表現在豐富的抒情的、英雄的情感底共同色彩中，這種色彩在全劇到處都洋溢着，並幾乎是反映在每一細節上。

這說明了作曲家傑出的天才，說明了他的藝術思維的組織性和完整性。同時尤·沙波林成功地獲得了在描述各種不同形象——英雄的、抒情的、或者是多種體裁的——的表現手段之間的確定界線。在歌劇中有戀愛的場面，有團隊，或者是英雄浪漫的插曲，有生活的描寫（守衛人之歌、吉卜賽之歌、士兵的合唱等等）。

但同時作者所達到的歌劇抒情詩意風格的完整性有時就發展到與它相反的——乏味的千篇一律。這是由於缺少聲學組曲的個別特徵描寫，用由於作者企圖描繪十二月黨人的“羣像”，因而把描述個別特徵的任務移到第二位的理由來為這一缺點辯護，這是值得懷疑的。難道沒有聽到責難作曲家的一些議論嗎？議論說，尼古拉咏嘆調的音樂可以很成功地讓雷列耶夫來唱，而彼斯切爾咏嘆調的音樂則可以讓給沙皇！

使人得出這樣一種印象，作曲家醉心在崇高的熱情奔放的範圍中後，就沒有想去注意對完全是另外一些現象如殘酷無情、暴虐等進行描寫。正是由於“削弱了”衝突的基礎，因而在歌劇中對“邪惡”的世界揭露得不够，兇惡的主題沒有與十二月黨人崇高的旋律描寫相對比，相對立，而有時甚至於好像和後者融合在一起，並繼續着後者。

沒有疑問，作為一位大型聲學交響樂樂曲的巨匠，尤·沙波林具有最大的可能性在符合歌劇主題要求下來多方面地、有衝突地表達各種情況和特徵。因而，問題不在於運用音樂揭露的各種方式彷彿是尤·沙波林“不能勝任”的，問題是在於美學立場的錯誤，是在於沒有根據地害怕考慮對反面形象的藝術譴責的各種手段。

某些批評家在給作曲家這一嚴重的藝術思想上的失算尋找“理論上的”辯護，這是為了什麼？直接了當地向作曲家指出這些缺點，以便幫助修改這一作品，這樣豈不是更好一些嗎？！對一位偉大的天才是不需要寬容的，“真正的、關心創作發展的藝術家需要的不是空洞的誇獎，而是對作品嚴厲的分析，要求嚴格的、熟練的批評”（“真理報”），這種話已經說過多少次了。

* * *

這裏就產生一個問題，用音樂藝術的——包括歌劇——各種手

段去“揭露醜惡”的可能性究竟是什麼？姆·薩皮尼娜所說的“俄羅斯歷史歌劇的古典傳統決不是証實為了揭露敵人而需求助於荒誕手法的必要性，”是正確的嗎？

對這類論斷是不能同意的，因為作為這種論斷的基礎不是根據客觀內容的藝術現象的估價，而是援引過去的“不可爭辯的”經驗。但是要知道，如果革新是合法地體現在與古典現實主義底共同的根本法則的組織聯系和基礎聯系中，而不是歸結到時刻回顧這些或那些創作上的細節，則缺乏先例還不是理由。假如現代藝術所依據的只是現成的、過去所制定的典型，則我們作曲家的創作將會變成這些典型的單純的摹仿。真正的革新是依存在與古典傳統的鞏固的聯系上，但實現傳統完全不等於死板的重複已有的標準。否則我們的全部藝術將會變成一連串“古典主題的變調”，並會得到追溯既往的特徵。可是我們藝術的任務乃是，甚至在考慮到歷史主題時，都要根據自己時代的進步思想，並利用一切的表演手段，包括最新的，具有大胆而正確的革新基礎的各種現實主義表演手段去確切地體現形象的內容。

除了對革新問題和古典傳統問題的不正確的看法外，在某些批評家的意見中對我們藝術中荒誕、誇張、諷刺這些問題的本質還含有錯誤的看法。譬如說，薩皮尼娜和格羅舍娃否認作曲家有权去研究音樂的荒誕問題，她們認為這一方式只是現代主義的“特權”。格羅舍娃在她的論文中寫道：“沙波林做得對，他摒棄了在很大程度上被形式主義藝術中所運用過的一些幼稚的(?)、荒誕、表面的(?)誇張等方式。”接着批評者更堅決地明確自己的思想：“在現實主義的歌劇裏‘恐怖’從不用恐怖的，或者是劣等的音樂來表達的，這是現代主義的命運。現實主義音樂的任務是在通過反面形象的典型性格去揭示

它的特徵，而決不是用降低(?)音樂形象的藝術力量的方法。”●

在這些意見中有很明顯的牽強附會的解釋。任何人在任何地方都沒有號召尤·沙波林傾向幼稚和表面化。任何人在任何地方都沒有要求他用劣等的或者是“恐怖的”音樂去暴露“恐怖”，用降低形象的藝術品質去暴露典型。很顯然，耶·格羅舍娃把荒誕的手法當作是藝術的“幼稚”手法，當作是體現底表面形式，而把任何一種“邪惡的”美學體現都列入劣等音樂。可以看出，依·格羅舍娃完全否定荒誕的現實主義本質，而起這些概念對立起來了。她寫道：“尼古拉的荒誕形象只能削弱，並歪曲十二月黨人崇高鬥爭的本質，而且同時還可能與劇本總的現實主義風格形成尖銳的矛盾。”

這種不分皂白的抹殺可作為藝術上有價值的體現“恐怖”的表現手段和只是根據它們已成為“現代主義的財富”這一點，我懷疑這是否能被認為是科學的論證？

有人把諷刺當作似乎是社會主義音樂中的一種不合適的手段，這種簡單化的觀點是相當危險的。這種觀點不僅是反映迄今仍未消除的，尽可能地逃避批評揭露的“無衝突論”的影響。它的危害首先是無助於作曲家，並且還使現實主義藝術表現的可能性受到限制。這些觀點的擁護者拒絕歷史上已形成的、具有諷刺揭露性的動人的典型綜合的手段。

應該記得，能激起嘲弄和鞭撻缺點、醜惡的大膽藝術誇張和諷刺的各種手段歸根結底總是有助於確立現實的基礎。現實主義的諷刺，這不是“表面的”荒誕手段，而是特徵描寫的深入、是揭露醜惡的老根、是充分暴露反面現象。

古典作曲家為了批評地揭露惡習，根本不排斥諷刺的各種手段，

● “戲園”1953年10月號第84頁。

包括荒誕手段在內，在現實主義藝術創作的各個領域內，其中也包括音樂領域，都可以看到各種各樣的諷諷和諷刺的色彩——從無惡意的幽默到尖刻的諷刺、辛辣的嘲弄、銳利的批評和誇張。諷諷的全部表現就是首先對在嘲弄之列的對象擴展其影響的美學範疇。尼·車爾尼雪夫斯基說過：“怪誕是諷諷的基礎和本質。”

我們在許多偉大作家的作品中——從拉布雷、塞萬提斯、斯維夫脫到謝德林、果戈理、馬耶科夫斯基——都能看到以嘲弄或憤怒來譴責惡德敗行。有許多優秀的畫家通過尖銳的政治性漫畫和社會諷刺的一些手段以自己的創作來無情地譏笑各種反動現象（如奧·多姆葉、帕·費陀多夫、佛·彼羅夫、庫克雷尼克斯）。諷諷的特徵在每個時代的各式各樣體裁的音樂藝壇上都廣泛地出現過。它是從十六世紀（西涅根）的對位法音樂的單純諷刺的各種典型開始的。音樂諷刺的手段在意大利的滑稽歌劇中、在法國十八世紀的喜歌劇中、在德國的喜歌劇中、在奧芬巴哈的具有尖銳社會性的輕歌劇中都顯著地得到採用。在莫扎特的“費加洛的婚禮”中和羅西尼的“塞維爾的理髮師”中諷諷的體現已達到嫺熟的程度；在這兩部歌劇中能感到以反封建制度惡習為目的的鮑瑪爾塞的刻薄諷刺的影響。

在格林卡的“魯斯蘭與柳德米拉”中有着活生生的音樂幽默的傑出典範，我們可以回憶一下關於邪惡兇狠的巫女娜依蘭的荒誕的特徵描寫、胆小的吹牛家法爾拉夫的諧謔丑角色的繞口令、畸形的卡列里亞人車爾諾瑪耳的異常拙笨的主題。“沙皇的未婚妻”中的詭詐的醫生鮑美里也是用確切的筆法描述的。

在穆索爾斯基天才的歌劇特徵中（“霍凡希那”中的帕德耶契、“索羅欽市集”中的奧法納西·依凡諾維契）、在達爾戈梅斯基的細膩的諷刺浪漫曲調中、在“神學生”、“傀儡戲”、“跳蚤”中的典型音樂形