

中央音乐学院图书馆藏书

书号 Z1.561/C.2/43

总登号 46823

· 索洛图磋夫著

李姆斯基-柯萨科夫的

交响乐作品



46823

音乐出版社

李姆斯基-柯薩科夫的交响乐作品

阿·索洛甫磋夫著

曾大偉譯

音樂出版社

一九五七年·北京

А. СОЛОВЦОВ
СИМФОНИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ
РИМСКОГО-КОРСАКОВА

本書根据 Музгиз 1953 年版譯出

李姆斯基-柯薩科夫的交响乐作品

原 著 者 [苏] 阿·索洛甫诺夫

翻 譯 者 曾 大 偉

*

开本: 787×1092 耗 1/25

頁数: 86 印張: 6 22/25 文字: 131,000 字

1957 年 8 月北京第 1 版 1957 年 8 月北京第 1 次印刷

印数: 1—1,850 冊

北京市書刊出版業營業許可証出字第 063 号

音樂出版社出版

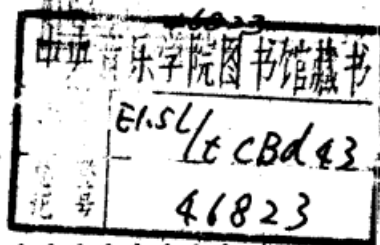
北京东單溝沿头 33 号

新華書店总經售

*

統一書号: 8026·563 定价 1.00 元

目次



第一章 緒言	1
第二章 标题交响乐作品	13
《薩德科》音画	13
《安塔尔》	21
《童話》	33
《舍赫拉查达》	39
《明朗的节日》	60
第三章 作者沒有發表标题的交响乐作品	61
《第一交响曲》	61
《塞爾維亞主题幻想曲》	65
根据三首俄罗斯歌曲主题写成的序曲	67
《第三交响曲》	69
《俄罗斯主题小交响曲》	76
《西班牙主题随想曲》	81
《船夫曲》	87
第四章 以管弦乐队伴奏的独奏器乐作品	92
鋼琴与管弦乐队协奏曲	92
小提琴与管弦乐队俄罗斯主题幻想曲	99
大提琴与管弦乐队小夜曲	102
帶有管乐队伴奏的独奏管乐器作品	102
第五章 歌剧中的序曲、交响組曲及供交响乐队	
演奏的歌劇場面改写曲	105
歌剧《普斯科夫女郎》及《郡妃薇拉·舍洛加》中的交响乐片段	105

歌剧《五月之夜》序曲	112
歌剧《雪女郎》中的交响组曲	116
歌舞剧《姆拉达》中的交响组曲及《特里格拉夫山之夜》	120
歌剧《聖誕前夜》中的组曲	128
歌剧《沙皇的未婚妻》序曲	135
《沙皇薩旦的故事》小音画	138
歌剧《总督大人》中的交响组曲	146
歌剧《隱城基得希及少女費美罗尼婭傳奇》中的 《前奏曲与費美罗尼亞之場面》及《凱尔仁涅茨之战》	148
歌剧《金雞》中的交响乐片段	156

第一章

緒 言

我們只要翻閱一下尼·安·李姆斯基-柯薩科夫的作品目錄，那怕是略為認識一下他的創作生活，就會得出結論說，李姆斯基-柯薩科夫最注意的是歌劇体裁。他在1868年只是一個二十四歲的青年^①，就已經開始寫作自己的第一部歌劇——《普斯科夫女郎》。而過了差不多四十年之後，在1907年（去世前的一年），他完成了自己的最後一部作品——歌劇《金雞》。十五部歌劇總譜——這就是李姆斯基-柯薩科夫辛勤的創作勞動的主要成果。

李姆斯基-柯薩科夫化在交響音樂上的時間和精力就少得多了，他的交響樂作品的數量是比較少的。但是，就其藝術力量，就其深度以及驚人的獨特性來說，它們卻占着與柯薩科夫的歌劇並列的地位。李姆斯基-柯薩科夫無疑地是一個天才的歌劇作曲家，同時也同樣無疑地是一個天才的交響樂作曲家。

交響音樂曾經兩度成為李姆斯基-柯薩科夫的創作興趣的中心：一次是在60年代，《第一交響曲》、《安塔爾》、《薩德科》、《俄羅斯主題序曲》和《塞爾維亞幻想曲》就是在這時候創作的；另一次是在80年代，《童話》、鋼琴協奏曲、《舍赫拉查達》、《西班牙隨想曲》和《星期日序曲》就是在這時候寫成的。李姆斯基-柯薩科夫在他一生的最後20年里，幾乎沒有採用過純粹的交響樂曲式來創作。只是在1905年，他

① 李姆斯基-柯薩科夫生於1844年3月18日（俄曆6日）。

还根据一首著名的工人歌曲的主题写了一部不大的交响乐作品——**「船夫曲」**。在20世纪头十年内创作的三首不大的管弦乐曲——**「祝贺格拉祖诺夫」**、前奏曲**「在墓地」**和**「那不勒斯小曲」**——都没有很大的艺术价值^①。

李姆斯基-柯萨科夫从90年代起就没有采用交响乐曲式来创作。但是，就在他的创作活动最后的20年内，他也用出色的作品来丰富了他的交响音乐。这就是一些歌剧中的管弦乐插曲。

李姆斯基-柯萨科夫遵循着格林卡的传统，从他的创作活动一开始的时候起，就走上了歌剧体裁的交响乐化的道路。在李姆斯基-柯萨科夫的歌剧中的管弦乐，并没有局限于作为声乐部分的伴奏的这种简单的作用。就剧情发展来说，这是一种积极的，在许多场合下甚至是起主导作用的因素。在李姆斯基-柯萨科夫的歌剧中可以发现不少管弦乐插曲和管弦乐——声乐插曲，作曲家的乐思在这些插曲中带着真正的交响乐的宽广气势发展着。它们当中的某些插曲因为缺乏完整的结构，不能从歌剧舞台转到音乐会舞台上。另一些划分明确的、形式完美的插曲，实际上就是独立的交响乐曲。李姆斯基-柯萨科夫也是这样看待它们的。他的一首歌剧交响乐曲的名称：**「沙皇萨旦的故事」**就可以说明一切。李姆斯基-柯萨科夫显然用这名称来着重指出他的组曲同普希金的童话的直接联系。李姆斯基-柯萨科夫给这首**「音画」**标上一个独立的作品编号，这也是可以表征一切的。由**「总督大人」**的片段组成的另一部歌剧组曲也编入了李姆斯基-柯萨科夫的作品目录里；**「雪女郎」**、**「姆拉达」**、**「圣诞前夜」**和**「金鸡」**中的组曲（虽然并没有作品编号的标记）也是作为独立的乐曲而加以说明的。

① 在这些乐曲中，发表了只有一首——纪念别里亚耶天的前奏曲**「在墓地」**、**「祝贺格拉祖诺夫」**及**「那不勒斯小曲」**显然是按照作者的愿望而没有发表。在科学院出版的李姆斯基-柯萨科夫全集中也编进了这些乐曲。

不仅李姆斯基-柯薩科夫的歌剧的純粹管弦乐片段在音乐会舞台上获得了新的生命。李姆斯基-柯薩科夫还把一些管弦乐——声乐的歌剧插曲改写为音乐会乐曲。这些改作曲中的某些乐曲被編进上述的組曲，另一些則作为独立的交响乐作品来出版。

要在李姆斯基-柯薩科夫的純粹交响乐作品和歌剧-交响乐作品之間划一条确切的界綫是很困难的。它們都具有同样高度的艺术水平，主要的是，它們就总的氣質來說，就最重要的風格要素來說都是很接近的。这位交响乐作曲家的創作思想丰富了自己的歌剧風格，而另一方面，音乐語言的具体形象性、歌曲性（它們对于李姆斯基-柯薩科夫的歌剧來說是典型的），無疑地也影响到他的成熟的交响乐作品的風格。

歌剧的管弦乐片段同交响乐作品之間的基本区别就是它們的簡洁和比較小的規模。这是很明显的：絕不能在歌剧的情节發展中加进整首交响詩。然而，有一首歌剧的改作曲就規模來說却并不亞于巨大的交响乐作品。这就是《特里格拉夫山之夜》，这首乐曲是《姆拉达》第三幕的改作曲，帶有很小的刪节。在歌剧的管弦乐片段中，音乐与作曲家預想出来的形象（通常是与完全确定了了的視覺印象）的联系，是特別明显的。

李姆斯基-柯薩科夫的交响音乐有什么最显著的特征呢？

斯塔索夫在他的《俄罗斯艺术二十五年》这本书里曾經談到50年代和60年代的艺术，他說：“什么东西唤醒了他們（俄国艺术家——索洛甫磋夫注）呢？……克里米亞战争作了一切，这次战争唤醒了俄国社会的思想和头腦，也許，首先的和主要的是唤醒了俄罗斯文学。

“当然，誰也不会認為克里米亞战争产生了某种新的东西，創造新的材料。不，它只是把墓石从陵墓上推开，在陵墓里躺着被活活埋葬了的俄国……一切有力量、有生命、有思想、有感觉、有理性和有感情的东西都甦生了，都动起来了……

克里米亞戰爭和在戰後到来的那個時期，終於也向俄國的藝術家張大了嘴……以前的任何一個時期都從來沒有湧現過這樣大批的藝術創作。從50年代末開始，它們就被那無窮盡的、逐漸高漲起來的水流灌溉着。它們全體差不多作為一個堅固的實體，都已經屬於這樣一種思潮，它們那獨特的完全確定的特徵就在這種思潮中呈現了出來。

“現實主義與民族性就是首要的和主要的特徵……新的藝術家們終於感覺到了他們真正的精神基礎，他們熱情地嚮往現實主義、嚮往表達現實生活中存在的真實，力求使個人擺脫一切束縛了他的偏見和那長時間地制服了他的黑暗與懦怯。為了這一切，這些人曾經有過自己本國的導師和領袖，後者使一些不相干的、局外的和異族的东西成為多餘的。一部分導師和領袖還是從過去時代中產生出來的，如果戈理和別林斯基；另一些則是新近這時候產生出來的，如杜布羅留波夫、奧斯特洛夫斯基、聶克拉索夫以及一些別的人。”

在80年代為處於書刊檢查機關的沉重壓迫下的刊物寫文章的斯塔索夫不可能更明顯地表達自己的意思。他不能直截了當地說：克里米亞戰爭揭露了尼古拉俄國的極端無能，專制政體為了保存自己，不得不对人民及俄國先進人士的要求讓步。斯塔索夫只有用含混地指出“一些別的”導師的方法，才能使他的讀者想到赫爾岑和車爾尼雪夫斯基的偉大名字。

斯塔索夫寫了上述的幾段文字，所指的是俄羅斯的造型藝術和俄羅斯畫家。但他也可能用這些話來談俄羅斯的音樂家。巴拉基列夫集團恰好就在50年代末出現。

巴拉基列夫派也有充分權利可以稱自己為俄羅斯現實主義文學的信徒。普希金和果戈理、奧斯特洛夫斯基和聶克拉索夫的形象在穆索爾斯基和李姆斯基-柯薩科夫的創作中得到了深刻的體現。巴拉基列夫派也向偉大的俄國思想家——別林斯基和赫爾岑、杜布羅留波

夫和車尔尼雪夫斯基學習。巴拉基列夫派也為音樂藝術的“現實主義與民族性”、真實性與人民性、民主性與高度的思想內容而鬥爭。

我們在李姆斯基-柯薩科夫的創作（包括他的交響樂作品在內）中也看到所有這些特征。

柯薩科夫交響音樂的音樂泉源必須首先和主要地從格林卡的傳統中去尋求。格林卡的創作、它們的民主主義以及它們與民間藝術的極密切的聯繫、思想的明晰與現實主義的質樸、形式的嚴整與完美、管弦樂色彩的異常豐富——都對李姆斯基-柯薩科夫發生了極巨大的影響。

李姆斯基-柯薩科夫也從格林卡那里承繼了創造具體而富有生命力的音樂形象的才能，傾向於交響音樂的標題性。李姆斯基-柯薩科夫同格林卡、巴拉基列夫、穆索爾斯基、鮑羅丁和柴科夫斯基一起，乃是俄羅斯古典標題交響音樂的創造者。阿·阿·日丹諾夫在聯共（布）中央召開的蘇聯音樂工作者會議上的發言中說：“俄國古典音樂照例總是標題音樂”^①

李姆斯基-柯薩科夫並沒有避開了交響音樂的非標題形式。可是，在他沒有宣布標題的作品中，有許多實際上是非常接近標題體裁的（關於這一點將在分析非標題作品時更詳細地談到）。李姆斯基-柯薩科夫的交響樂才能的力量與獨特性極其充分地表現在具有確定的標題構思的作品中。

像我們已經說過的一樣，李姆斯基-柯薩科夫的創作具有深刻的民族根源。在這裡必須從柯薩科夫標題性的形式來開始談。李姆斯基-柯薩科夫在他所寫的回憶錄（《我的音樂生活》）中曾經謙遜地指出了他的某些早期作品同李斯特的作品在風格上的聯繫。

李姆斯基-柯薩科夫也像巴拉基列夫集團的其他參與者一樣，十分重視李斯特-柏辽茲的浪漫主義交響音樂。但是，我們絕不能看不

① 見《蘇聯文學藝術問題》，人民文學出版社版，116頁。

見，在俄罗斯古典标题交响音乐与西欧浪漫主义标题交响音乐之間，相異是大于相同的。本文的任务和本文的篇幅都不可能談到俄罗斯与西欧标题交响音乐之間的全部重要的区别。現在我們只是指出基本的区别：俄罗斯音乐古典作曲家把标题交响音乐提到比西欧标题交响音乐更高的水平上。李姆斯基-柯薩科夫的創作正令人信服这一点。甚至他的最早期的管弦乐作品也表明了：柯薩科夫的交响音乐的基础本身就不同于西欧的浪漫主义交响音乐。

李姆斯基-柯薩科夫并不爱好那种朦朧的浪漫主义的幻想性，柏辽兹的《幻想交响曲》可以作为这种幻想性的范例。只有少年的《安塔尔》才可以說得上柏辽兹的交响音乐对李姆斯基-柯薩科夫有所影响；然而，即使在《安塔尔》中，李姆斯基-柯薩科夫也是走自己的路的，这在以后就会明白。李姆斯基-柯薩科夫既远离着柏辽兹的华丽的裝飾性，也远离着李斯特的标题作品中略显得抽象的“哲学性”^①。李姆斯基-柯薩科夫多半轉向民間詩歌去寻求形象和情节，在这些民間詩歌中，構思的明晰性和質朴性，“人間的”起源与幻想的“奇妙的”感觉都吸引着他。因为在民間故事——尤其是俄罗斯的民間故事——里，不但是人，而且那些由人民的幻想創造出来的鬼神，甚至那些被賦予了說話能力的野獸，都反映出这具有多方面才能的作者十分熟悉的那种感情。人的关于周圍世界的思想、关于另一种更美好的生活的理想，都体現在民間詩歌里。民間艺术的现实主义基础正在于此。

以音調極優雅的、溫柔的、富于詩意和永远明朗的抒情音乐着重刻划出来的那些欢乐的、肯定人生的和乐观主义的形象，在李姆斯

① 上面所講的並沒有否定李斯特-柏辽兹的交响音乐的进步的艺术与文化-历史的意义。我們只是指出了它的弱点和它的局限性。可是，在浪漫主义交响音乐中也有它極珍貴的特點。首先，对标题性原則加以貫徹，这是珍貴的；其次，是情感的充沛、音乐形象鮮明的畫面性和管弦乐的華麗，这也是珍貴的。

基-柯薩科夫的富有深刻的现实主义和真正的人民性的交响乐创作中占着主要的地位,只有少数是例外.在这里应该提起鲍·弗·阿薩菲耶夫院士关于李姆斯基-柯薩科夫的一个最深邃的見解.

“决不能忘記:他的青年时代就是俄国生活極度高漲的年代,当时俄国民主运动正是十分活躍,人們怀着偉大的啓蒙理想以及尽快实现这些理想的願望.俄罗斯艺术在这个強烈而美丽的热潮中并没有落在后面.可是,它之所以沒有落后不仅是由于对人民事業的忠誠,而且也是由于力圖認真地了解人民的心灵,从人民的历史古迹及其艺术中,从歌曲、童話、壯士歌和地方的傳說中,从人民的偉大的語言以及美丽的形象和曲調中(不仅从生动的語言的形象和曲調,而且也从那貫串着整个人民生活方式的‘無声語言’——民間繪画、刺綉、雕刻,总之,一切对于现实及周圍日常生活之美的生气勃勃而又充滿人生乐趣的趣味之表現——的华丽的典范中,)去理解人民的心灵……李姆斯基-柯薩科夫在他的創作与技巧中令人信服地貫徹了民間艺术的这些珍貴的肯定人生的素質,也就是說:貫徹了人民性.”

民間創作不仅决定了題材性和標題性的典型,不仅决定了情感的色采,而且也决定了柯薩科夫的交响音乐的許多別的特点.这首先就是音乐語言的基础——旋律的表現手法,它一方面是从俄罗斯歌曲产生出来的,另一方面則是(按照題材)从东方民間音乐产生的.我們也必須談到另一些李姆斯基-柯薩科夫風格的要素.他的交响乐創作的敘述像在俄罗斯壯士歌或敘事曲中一样,是从容不迫地进行的.我們在关于李姆斯基-柯薩科夫的專門研究中不止一次地指出了:在其作品中的某些重要的形式的特点仍然是源出于俄罗斯歌曲的.例如李姆斯基-柯薩科夫对于把乐思加以变奏的發展的这种爱好,就很容易联系到俄罗斯的民間音乐.

指出这一点是很重要的:柯薩科夫風格的这些一般的特征不仅是他用俄罗斯題材写成并帶有俄罗斯情調的主題的那些作品所具有

的，而且在相当程度上也是李姆斯基-柯薩科夫采用东方題材写成的那些作品所具有的。“舍赫拉查达”那瑰丽的画面性不仅源出于《一千零一夜》的故事，而且在很大程度上也源出于俄罗斯的民間英雄叙事詩。《舍赫拉查达》也被理解为一个俄罗斯艺术家的音乐描述，被理解为一个用俄罗斯音乐艺术描述出来的东方的故事。在这里很宜于提起果戈里的这些話“……一个詩人，当他在描写着一个完全是異邦的世界，但却用本民族的眼光、用自己人民的眼光来看它的时候，当他这样感受和談述这个世界，使他的同胞觉得彷彿是他們自己在感受和談述这个世界的时候，他也可以成为一个民族詩人。”

在这种意义上，《舍赫拉查达》、《安塔爾》、《魯斯蘭与柳德密拉》、和《伊戈尔王》的东方場面，格林卡的《西班牙序曲》、柴科夫斯基的《法蘭切斯卡》以及其他許多以不同的方式超越了俄罗斯題材的俄罗斯作曲家的作品，都完全有机地屬於俄罗斯民族艺术之列。

在談到李姆斯基-柯薩科夫的交响乐風格的时候，必須特別詳細地談到他的管弦乐手法的風格。把李姆斯基-柯薩科夫看作是最偉大的管弦乐大师之一，这是正确的，並沒有很多人能被称为这样的作曲家，他們能够这样敏銳地感觉到每一种乐器的表現特性、性格和“灵魂”，能够以各种不同的管弦乐組及个别乐器的結合来造成这样出神入化的管弦乐色彩。

李姆斯基-柯薩科夫在其管弦乐風格上也是依据格林卡的傳統的，也像《魯斯蘭与柳德密拉》的天才作者一样，他多半保持着管弦乐叙述風格的質朴，很乐意运用透明的、“水彩画式的”丰满音响，达到了異乎寻常的丰富音色。

李姆斯基-柯薩科夫並沒有把他創作的音乐形象和它們的管弦乐体现分开。它們正是作为管弦乐的形象而出現在他的創作意識里的。李姆斯基-柯薩科夫在他那傑出的配器法課本《管弦乐法基础》的序言里說道：“許多人說：某一个作曲家配器配得很美，或者說：某一

个（管弦乐）作品的配器很出色，这种想法是多么不正确啊！要知道配器法就是一个作品的灵魂的一个方面。一个作品本身就是用管弦乐来构思的，而在它的萌芽期间就已经预示着一定的管弦乐色彩，这种管弦乐色彩是这个作品及其作者单独具有的。”

他在給斯·恩·克魯格里科夫的信中所發表的意見有机地补充了上述的思想：“……想在我这里学会点什么的那些人都不想了解：所謂配器法对于我来说就是一切，这就是說：它对于我来说就是作品本身；我迷恋它也正如迷恋和声-旋律-节奏的創作那么强烈；——而大部分作曲家都只是去配器，即用色彩来塗飾一幅鉛笔画，因此在色調上他們不能和我相提并論，而完全不是因为我不曉得某种他們不曉得的东西。”

事实上，李姆斯基-柯薩科夫的許多为管弦乐創作的音乐形象，差不多都不可能有另一种音的体现。我們現在就拿《西班牙随想曲》、《舍赫拉查达》中的《卡倫得的故事》作为例子。它們改写为鋼琴乐曲之后就几乎失掉它們的一切魅力，当然，不能因此就說这样的作品的感染力仅在音色的魅力。只能由此得出一个十分明显的結論說，在李姆斯基-柯薩科夫的交响音乐中，“和声-旋律-节奏的創作”和它所具有的音色，有机地融合成一个統一的艺术整体。

要在配器法的最复杂的高度專業化的範圍内建立起同民間創作的联系，这往往是不容易的。可是，在李姆斯基-柯薩科夫的管弦乐中，这些联系却不难找到。例如我們在《舍赫拉查达》中听到对于东方打击乐器的巧妙的模仿。在李姆斯基-柯薩科夫的总譜中，他所喜愛的木管乐器常常使人想起俄罗斯的牧笛。

俄罗斯的大自然不止一次地激起了李姆斯基-柯薩科夫的灵感。鮑·弗·阿薩菲耶夫院士說得对，在李姆斯基-柯薩科夫那里，大自然的感觉“在其表現中是同柯薩科夫的管弦乐色彩非常紧密地結合的，彷彿这种色彩是在俄罗斯大自然那里，从融解的春水的沙沙私語

中，从森林的声音中，或者是从鳥兒歌唱的微妙的音調中，或者是从小溪流水的潺潺声和那河流的不尽滾滾中偷听到的！……由观照大海，由日出与日落的美，由傾听那冬天森林的死寂的沉默，由注視那云塊的飄蕩，那空中的美丽色調的变化，由鑑賞那閃耀着的星星所得到的音調和节奏，賦予李姆斯基-柯薩科夫的管弦乐以一种独特的富有詩意的画面性，不仅如此，——那彷彿把目光迷惑了的可見的現實之音的反映立刻就被他轉化为音調的配器华丽的外形。

“当我有机会从李姆斯基-柯薩科夫的言論中去研究他对乐器特性的描述时，我很清楚地了解，他講到它們，講到乐器，好像是講到他那亲爱的生气勃勃的东西，微妙的感觉的体现者和最温柔的，并非任何眼睛都能觉察的，色彩丰富的光与色的結合底描繪者……而他的管弦乐的音之运用的魅力就是从对每一种乐器（对其音色所固有的美之表現及这种音色的繪画性）的態度的特殊性質产生出来的……”

李姆斯基-柯薩科夫管弦乐色彩是明朗愉快的，它有权利同俄罗斯民間艺术并肩媲美。在俄罗斯的建筑裝飾中，在俄罗斯的刺繡中，在（巴列赫和姆斯特拉等大师的）俄罗斯民間繪画中，悦目的色彩也占着主要地位，而花紋或圖案的复杂性是同形式的明朗、完整和完美結合着的。

李姆斯基-柯薩科夫的交响音乐乃是一个具有巨大的历史意义的艺术現象。格林卡就曾經向自己提出过一个任务：創作那“無異于报告般的”，为專家与广大听众都同样能理解的交响音乐。李姆斯基-柯薩科夫在自己的交响乐創作方面也走上同样的道路。音乐專家們研究着他的总譜，讚歎着这位天才艺术家的新穎有力的思想和成熟的技巧。同时，从事其他工作的人——集体农庄庄員和科学研究院院長、礦工和作家、医生和国家工作者——都懂得并热爱李姆斯基-柯薩科夫的音乐。高度的技巧和真正的民主主义就是李姆斯基-柯薩科

夫的歌剧和交响音乐所不可或缺的特性。

柯薩科夫的艺术能强烈地感染千百万人。这种特性和能力，首先是从我們已經講过的那种特点：从李姆斯基-柯薩科夫整个創作的群众基础、从他对艺术的意义的进步見解、从他那用自己的創作来为自己的人民服务的經常的願望产生出来的。只有在現代，只有在苏維埃时代，才能充分認識李姆斯基-柯薩科夫的音乐的群众基础的深度和广度。他艺术的差不多所有最重要的特点事实上都是直接地或者通过格林卡的傳統同俄罗斯民歌、同俄罗斯民間詩歌联系起来的。

东方的音乐形象只是在不大的程度上出现在李姆斯基-柯薩科夫的歌剧中，但在他的交响音乐中却占了很大的地位。有过一个时候人們可能觉得这是一条在李姆斯基-柯薩科夫的創作中离开了他的作曲活动的基本方向的特殊路綫。現在这种观点已經不可能有容身之地了。不但是因为在《舍赫拉查达》和在《安塔爾》中，东方的音乐形象是按照俄罗斯的艺术的原則来發展的，而且因为在前世紀上半叶，先进的人們和俄罗斯的艺术家認識了高加索的大自然、人物和極独特的古代文化，所以东方的題材进入了俄罗斯文学和俄罗斯艺术中是合乎規律的。我們回想起高加索大自然的美曾經使普希金多么惊異啊，在那里：

……人們集居在山中，
綿羊群沿着野草叢生的懸崖蠕動，
牧人走向快乐的山谷，
在那里，阿拉格瓦在濃蔭如蓋的岸边馳騁着，
窮苦的騎手消失在峽谷中，
在那里，特列克海在狂喜中喧鬧着；
喧鬧着，嘩叫着，像一头年青的
从鉄籠中远远瞧見了食物的野獸，
在徒勞無益的敵視中冲击着海岸，
用飢餓的浪濤舐着峭壁……

我們也想起普希金的《高加索的俘虜》、萊蒙托夫的《修士》和俄

羅斯詩人与作家們的許多別的有关高加索的作品。东方的主題也进入了俄罗斯繪画中——在这方面我們首先想到維列希察金（取材自中亞細亞人民的生活）的圖画。

格林卡(如果不算他的前輩的某些胆怯的嘗試的話)首先把东方的形象吸取到音乐里：在40年代里，《魯斯蘭与柳德密拉》中的《东方舞》首先鳴奏起来。格林卡的这条創作路綫在他的信徒們——“新俄罗斯学派”的作曲家們——那里得到了更进一步的發展。他們所創作的“东方”音乐作品中最优秀的作品就是巴拉基列夫的《回教徒》和《塔瑪拉》，《伊戈尔王》中的波罗維茨場面，特別是《舍赫拉查达》。在这种情况下，《舍赫拉查达》的題材是取自阿拉伯童話的这一情况並沒有重大的意义。我們留心地欣賞李姆斯基-柯薩科夫这天才的組曲，就会在它里面首先听見高加索和中亞細亞民間音乐的回声。不是以原来的民歌旋律的形態出現，在《舍赫拉查达》中並沒有民歌旋律而是以現在仍旧存在于苏联各东方共和国里的那些音調的形態出現的。这就是說：李姆斯基-柯薩科夫繼格林卡之后^①，拟定了把我国东方人民的音乐艺术同偉大的俄罗斯音乐文化結合起来的道路。

李姆斯基-柯薩科夫只能拟定这些道路，只有在我們的时代，文化在从前沙皇俄国的“疆土”内蓬勃發展的时代，才開創了紧密地溝通俄罗斯艺术和兄弟苏維埃共和国艺术的可能性，音乐文化在这些共和国里正在發展着，首先依靠着俄罗斯古典音乐的經驗，在这种意义上，李姆斯基-柯薩科夫的交响音乐对于东方各共和国的作曲家們說来是有巨大意义的。他們正在从像《舍赫拉查达》那样的作品中學習把他們自己的音乐語言的独特性同俄罗斯音乐古典作品的高尚傳統結合起来。

① 我們說“繼格林卡之后”，是因为《魯斯蘭与柳德密拉》的东方音乐，实际上有着同样的泉源。我們講的是《波斯合唱》，它可以被称为《阿塞拜疆合唱》，因为这首合唱曲的旋律在今天也在苏維埃阿塞拜疆鳴响着。