

1320189

E2.1.5

200.84

關於穆拉傑里的歌劇 “偉大的友誼”

蘇共(希)中央一九四八年二月十日的決議

中華全國音樂工作者協會編

中央音樂學院圖書館藏書	
書號	E2.1.5/666686
登記號	20911



1953年9月22日

新音樂出版社

一九五三·上海

~~5761~~
20911

關於穆拉傑里的歌劇 “偉大的友誼”

——聯共(布)中央一九四八年二月十日的決議——

中華全國音樂工作者協會編

萬葉 上著 教育 合併組織

新音樂出版社

一九五三·上海

關於穆拉傑里的歌劇“偉大的友誼”

——聯共(布)中央一九四八年二月十日的決議——

編 譯 者 中華全國音樂工作者協會

本

有 著 作 權

一九五三年九月十五日印刷

一九五三年九月十六日初版

上海生 1—3600 冊

實以三千冊

上海上音教育合作社編

新 音 樂 出 版 社

上海南昌路四三六六號

電話 八四九七九 八七五五四

電報掛號 三〇〇五〇

上海市印刷出版業營業許可證出〇四四號

國營上海印刷廠製版

國營上海印刷廠承印

北中國鑄印作承印

*

中央音乐学院图书馆藏书	
书号	B2.1.5/1 CCC56
总号	20911

目 次

關於穆拉傑里的歌劇“偉大的友誼”.....	1
——聯共(布)中央一九四八年二月十日的決議	
在聯共(布)中央召開的蘇聯音樂工作者會議上	
的開幕詞.....	日丹諾夫 8
在聯共(布)中央召開的蘇聯音樂工作者會議上	
的發言.....	日丹諾夫 16
在第十九次黨代表大會關於聯共(布)中央	
工作的總結報告(摘要).....	馬林科夫 36

關於穆拉傑里的歌劇“偉大的友誼”

——聯共(布)中央一九四八年二月十日的決議——

聯共(布)中央認為：蘇聯大劇院在十月革命三十週年紀念日所上演的歌劇偉大的友誼（穆拉傑里作曲，姆傑望尼作詞），是一部無論在音樂方面或情節方面都有缺陷的、反藝術的作品。

該歌劇的基本缺點，首先是植根於該歌劇的音樂。該歌劇的音樂是沒有表現力的、貧乏的。其中沒有一個可以記住的旋律或歌曲。它是雜亂而不和諧的，是建立在全盤的不協和音上，建立在許多刺耳的音響集合上的。企圖造成優美旋律的個別的樂句和場景，突然被不和諧的噪音所打斷，這種噪音是與人們的正常聽覺完全絕緣的，並且給予聽眾以壓抑之感。在音樂伴奏和舞台上劇情發展之間，沒有有機的聯繫。歌劇的聲樂部分——齊唱、獨唱和大合唱——引起一種貧乏的印象。由於這一切原因，管弦樂隊和歌唱者的一切能力就沒有加以利用。

作曲者並沒有利用民間的旋律、歌謠、曲調和舞蹈樂曲的寶藏，它們在蘇聯各族人民的創作中，特別在北高加索各族人民的創作中是非常豐富的，而該歌劇中所描寫的劇情又正是在北高加索展開的。

爲了追求音樂中的虛妄的“獨創性”，作曲家穆拉傑里蔑視了一般古典歌劇、特別是俄國古典歌劇的優良傳統和經驗，而俄國古典歌劇是以內容充實、旋律豐富與音域廣闊、是以人民性、以及典雅的、美

麗的、明朗的音樂形式著稱的，這曾使俄國歌劇成為世界上最好的歌劇，成為廣大人民階層所喜愛和理解的音樂形式。

該歌劇的情節是企圖描繪一九一八年至一九二〇年在北高加索為建立蘇維埃政權與各族人民友誼所進行的鬥爭；這按歷史事實講來是謬誤的和捏造的，從該歌劇中可以得到一種不正確的印象，好像格魯吉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，這按歷史事實講來是謬誤的，因為當時成為在北高加索建立各族人民友誼的障礙的是英占什人和契欽人。

聯共(布)中央認為：穆拉傑里歌劇的失敗，是由於穆拉傑里同志走上了謬誤的和對蘇聯作曲家的創作極其有害的形式主義的道路的結果。

正如在聯共(布)中央所舉行的蘇聯音樂工作者會議上所表明的一樣，穆拉傑里歌劇的失敗，並不是局部的事件，而是和現代蘇聯音樂的不能令人滿意的情況，以及和蘇聯作曲家中間形式主義傾向的流行有着密切的聯繫的。

早在一九三六年，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)中央機關報真理報就對蕭斯塔科維奇創作中的反人民的形式主義的歪曲作了尖銳的批判，並且揭露了這種傾向對蘇聯音樂發展前途的害處和危險性。真理報當時按照聯共(布)中央的指示，明白地闡述了蘇聯人民對自己的作曲家所提出的要求。

不顧這些警告，同樣也不顧聯共(布)中央在關於星與列寧格勒兩雜誌、關於影片燦爛的生活、以及關於劇場上演節目及其改進辦法所作的各個決議中的指示，蘇聯音樂界沒有進行過任何改造。某些蘇聯作曲家在創作新歌曲方面（這些歌曲在人民中間曾得到公認與廣泛流行）、在創作電影音樂等方面的個別成功，並沒有改變總的情況，在交響樂曲和歌劇音樂創作方面，情形是特別地壞。這是指那些

堅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科維奇、普羅柯菲耶夫、哈恰都梁、塞巴林、波波夫、米亞斯柯夫斯基等等同志這類作曲家的作品中；在他們的創作當中，特別明顯地表現出音樂中跟蘇聯人民及其藝術趣味背道而馳的形式主義的歪曲與反民主的傾向。這種音樂的顯著特徵就是：否定古典音樂的基本原則；鼓吹無基調性、不協和音與不諧和聲，好像這一切是音樂形式發展中的“進步”與“革新”的表現；拋棄音樂作品中像旋律這樣最重要的基礎；迷醉於各種混亂的神經病似的聲音結合，把音樂變成不協和的噪音，變成亂七八糟的音響堆積。這種音樂強烈地發散着當代歐美現代派資產階級音樂的氣息，而這種氣息是反映着資產階級文化的衰亡、音樂藝術的全部否定、音樂藝術的絕路的。

形式主義傾向的另一重要特徵是：拋棄以多種獨立的旋律的同時結合和發展為基礎的複調的音樂和歌唱，迷醉於單音的、常常是沒有歌詞的同一音律的音樂和歌唱，這就破壞了我國人民所特有的多聲部的音樂與歌唱的體系，而引導到音樂的貧乏和衰落。

許多蘇聯作曲家輕視俄國與西方古典音樂的優良傳統，把這些傳統當作“陳舊的”、“過時的”、“保守的”東西而加以擯棄，他們傲慢地蔑視那些想真誠地掌握和發揮古典音樂手法的作曲家們，把他們看作“原始的傳統主義”和“摹仿主義”的擁護者。這些作曲家追求一種瞭解得不正確的革新，在自己的音樂中離開了蘇聯人民的需要和藝術趣味，將自己關閉在專家和音樂鑑賞家的狹窄圈子裏，降低了音樂的高度社會作用，縮小了音樂的意義，認為它只是滿足一些唯美主義的個人主義者的惡劣趣味的。

蘇聯音樂中的形式主義傾向，在一部分蘇聯作曲家中間產生了對於專用樂器而不要詞文的複雜交響音樂形式的片面迷醉，而對於像歌劇、合唱音樂以及供小型管弦樂隊、民間樂器、合唱團等等所用

的通俗音樂這類音樂樣式則採取輕視的態度。

所有這一切不可避免地就使得聲樂藝術和劇作技巧的原則日益喪失，而作曲家們就逐漸失去爲人民寫作的的能力。這種現象的證明，就是：近年來沒有創造出一部與俄國古典歌劇處於同一水平的蘇聯歌劇。

某些蘇聯音樂家之脫離人民，已經達到這樣的地步：在他們中間竟流行着一種腐朽的“理論”，按照這個理論講來，人民之不理解許多現代蘇聯作曲家的音樂，是因爲人民好像“還沒有成長”到瞭解他們的複雜音樂的程度，人民只有在一百年後才能瞭解它，因此如果某些音樂作品找不到聽衆，那是用不着感到不安的。這種徹頭徹尾個人主義的、根本反人民的理論，更加促使某些作曲家和音樂理論家脫離人民、脫離蘇聯輿論界的批評，而封閉在自己的甲殼裏。

培植這一切觀點和與之相類似的觀點，都會帶給蘇聯音樂藝術以最大的危害。對這些觀點採取容忍的態度，就等於在蘇聯音樂工作者中間散播和蘇聯音樂文化背道而馳的傾向，而這些傾向會使音樂發展陷於絕境，會使音樂藝術歸於消滅。

蘇聯音樂中的這種錯誤的、反人民的、形式主義的傾向，對於在我們的音樂學院中、首先在莫斯科音樂學院中（院長爲塞巴林同志）培養和教育青年作曲家的的工作，也有致命的影響；在莫斯科音樂學院中，這種形式主義的傾向是佔着統治地位的。他們不教學生去尊崇俄國與西方古典音樂的優良傳統，不培植他們對於民間創作、對於民主的音樂形式的喜愛，音樂學院中很多學生的創作，都是盲目地摹仿蕭斯塔科維奇和普羅柯菲耶夫等人的音樂。

聯共（布）中央確認：蘇聯音樂批評界的這種情況是完全不能容忍的。俄國現實主義音樂的敵人，頹廢的形式主義音樂的擁護者，在批評家們中間佔着領導的地位。這些批評家認爲普羅柯菲耶夫、蕭斯

塔科維奇、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”，他們頌揚這種音樂中的主觀主義、構成主義、極端個人主義、語言的專門的玩弄，而這一切就正是應該加以批判的。音樂批評界不打擊這些有害的、與社會主義現實主義的原則背道而馳的觀點和理論，反而親自促進了它們的擴展，並竭力頌揚那些在自己創作中採取謬誤的創作方針的作曲家們，宣稱他們是“進步的”作曲家。

音樂批評界已不再表示蘇聯輿論界的意見、人民的意見了，它已變成了個別作曲家的傳聲筒。某些音樂批評家爲了私人友誼的關係，放棄了原則性的客觀的批評，竟在某些音樂界領袖面前阿諛逢迎，卑躬屈膝，用一切方法去讚美他們的創作。

這一切都表明：在一部分蘇聯作曲家中間，還沒有根絕那些爲現代衰頹的西歐和美國音樂的影響所培養成的資產階級思想體系的殘餘。

聯共(布)中央認爲：在蘇聯音樂戰線上的這種不能使人滿意的情況，是由於蘇聯部長會議藝術工作委員會和蘇聯作曲家協會組織委員會在蘇聯音樂方面所執行的不正確路線的結果。

蘇聯部長會議藝術工作委員會（赫拉普慶柯同志）和蘇聯作曲家協會組織委員會（恰恰都梁同志），不在蘇聯音樂中發展現實主義的傾向，事實上却鼓勵與蘇聯人民背道而馳的形式主義的傾向，而現實主義傾向的基本原則就是：承認古典遺產、特別是俄國音樂學派傳統的巨大的進步作用；利用這個遺產並將它繼續發展；在音樂中將高度的內容充實性與音樂形式的藝術完整性結合起來；重視音樂的真實性和現實性，重視它和人民及其音樂與歌曲創作之深刻的有機的聯繫，重視音樂作品的高度專門的技巧，而同時又具有樸素性並爲聽衆所理解。

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，成為了形式主義歪曲作風的主要苗床。在組織委員會裏面造成了一種陳腐的氣氛，沒有創作討論。組織委員會的領導者以及聚集在其周圍的音樂理論家們，大肆頌揚那些不值得支持的反現實主義的、現代派的作品，而那些以現實主義的性質、以力求繼續和發展古典遺產為特色的作品，則被認為是第二流的作品，不被注意而且遭到蔑視。那些以音樂方面的“革新”和“極端革命性”自誇的作曲家們，在組織委員會的活動中却又像是最落後和最腐朽的保守主義的擁護者一樣，對於任何一點極小的批評都表示極度的不能容忍。

聯共(布)中央認為：在蘇聯部長會議藝術工作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任務的態度，都是不能再容忍下去的，因為它們給蘇聯音樂發展帶來極大的危害。近幾年來，蘇聯人民的文化要求和藝術趣味水平是異常地提高了。蘇聯人民期望作曲家們在所有的音樂樣式方面——在歌劇、交響樂、歌曲、合唱與舞蹈音樂方面——創造具有高度藝術性和思想性的作品。在我們國家裏，作曲家面前享有無限的創作的機會，而且音樂真正繁榮的一切必要條件都已經具備了。蘇聯作曲家有過去任何一個作曲家從未有過的聽衆。假如不利用這一切極好的機會，並且不把自己的創作的努力用在正確的現實主義的道路上，那就是不可寬恕的了。

聯共(布)中央決議：

一、譴責蘇聯音樂中的形式主義傾向為反人民的而且事實上是取消音樂的傾向。

二、建議中央宣傳鼓動部與藝術工作委員會努力改正蘇聯音樂的狀況，消滅中央這一決議中所指出的缺點，並保證蘇聯音樂按現實主義方向發展下去。

三、號召蘇聯作曲家要充分認識蘇聯人民對音樂創作所提出的

高度要求，拋棄一切足以削弱我們的音樂並阻礙其發展的東西，保證創作工作的巨大高漲，這種高漲將迅速地推進蘇聯音樂文化，使一切音樂創作部門都創造出有充分價值的、質量很高的、無愧於蘇聯人民的作品。

四、批准相當的黨機關和蘇維埃機關爲了改進音樂事業而採取的各種組織措施。

戈賓權譯。

在聯共(布)中央召開的 蘇聯音樂工作者會議上的開幕詞

——一九四八年一月——

日丹諾夫

同志們！黨中央委員會決定爲了下面的事由召開蘇聯音樂工作者會議。

最近中央委員會參加了穆拉傑里同志的新歌劇偉大的友誼的審查工作。你們當然可以想像到，在中斷了十多年之後出現了一部蘇聯新歌劇，中央委員會對於這件事情是多麼注意和關心。可惜中央委員會的希望落空了。歌劇偉大的友誼失敗了。

據中央委員會看來，是什麼原因和哪些條件使這部歌劇破產的呢？這部歌劇的基本缺點是什麼呢？

要談這部歌劇的基本缺點，首先必須談一談它的音樂。在這部歌劇的音樂中，沒有一個能使聽衆記住的旋律。音樂沒有能夠打動聽衆。所以，由不止五百人組成的相當重要和頗有修養的觀衆，在演出過程中，對歌劇任何一個地方都沒有反應，這並不是偶然的。

這部歌劇的音樂是非常貧乏的。優美旋律被不和諧的而且同時是很喧鬧的即興曲調所代替，因此使歌劇大部分成爲噪音的紛亂的集合。管弦樂的力量在歌劇中運用得極其有限。歌劇中有一大段，只有幾種樂器參加音樂伴奏，只偶爾有時在最意外的地方才插入全體管弦樂合奏，但也是狂暴的、不和諧的、常常是刺耳的噪音的擾亂，使聽衆的神經騷擾不安，對聽衆的情緒起着狂暴的影響。音樂既不和

諧，而且也不吻合劇中人物的心情以及歌劇內容發展過程中舞台上所描寫的情緒和事變，因此產生了重壓的印象。在心情最哀傷的時刻，忽然插入鼓聲，但是在戰鬥的振奮的時刻，正當舞台上表現英雄事蹟的時候，音樂不知為什麼卻又變得柔和而且哀傷起來，因此造成了音樂伴奏和舞台上演員們所應當表現的感情之間的分裂。

雖然這部歌劇中所描寫的是非常有意義的時代——即蘇維埃政權在民族衆多、生活習俗複雜以及階級鬥爭形式多種多樣的北高加索成立的時代：在這些條件下歌劇本來應當充分描寫北高加索各民族的充滿事變的生活，——但是這部歌劇却和北高加索各族人民的創造隔得很遠，而且是背道而馳的。

舞台上描寫的是哥薩克人，——而且他們在歌劇中扮演着很重要的角色，——但是他們在舞台上的出現，不論在音樂中或者在歌唱中，都沒有用哥薩克人及其歌曲和音樂所特有的什麼東西給標記出來。對於各山地民族也是如此，在劇情進展過程中也演奏列茲庚卡舞曲^①，但是它的旋律却一點也不像著名的流行的列茲庚卡舞曲的旋律。爲了標新立異，作者提供了他自己的列茲庚卡舞曲的音樂，這種音樂是不易瞭解的、枯燥乏味的，遠不如通常民間的列茲庚卡舞曲那樣富有內容和優美。

標新立異的妄想滲透着歌劇的全部曲譜。我可以說，音樂把觀衆弄得目瞪口呆。個別有哀傷情調或者有點優美旋律或者妄想有優美旋律的樂句和場面，突然被兩個 forte^② 的喧鬧聲和嘶叫聲所打斷，於是音樂就開始像建築場上的蒸氣掘鑿機、碎石機和混凝土攪拌機工作時的喧鬧聲。這些違背人們的正常聽覺的喧鬧聲破壞了聽衆的

① 列茲庚卡舞曲(лезгинка) 是高加索舞曲的一種，節奏活潑。——譯者註。

② 音樂中加強聲音的記號，簡寫爲 f，一個 f 表示強，兩個 f 表示更強。——譯者註。

情緒。

現在來談一談這部歌劇的聲樂部分——齊唱、獨唱和大合唱。這裏也應該指出：這部歌劇的整個聲樂部分是很貧乏的。據說，這部歌劇彷彿是有着複雜的歌曲旋律的，這一點我們却沒有發現。歌劇的聲樂部分很貧乏，和我們從古典歌劇方面聽慣了的給予歌唱家的那些豐富旋律和廣闊音域相比，是經不住批評的。這部歌劇非但沒有利用大劇院的極其豐富的管弦樂的力量，而且也沒有利用大劇院歌唱家們的卓絕歌喉。這是巨大的過失，尤其不應該埋沒大劇院歌唱家們的才能，他們的音域有兩個八度音程，但却指示他們唱半個八度音程，唱三分之二的八度音程。不應該使藝術貧乏，而這部歌劇却使藝術——不論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自己的一切能力都貢獻到表演方面了，而且工作得極其忠誠。但是他們的熱誠和努力應當加以好好地應用。無論挑選怎樣優秀的演員，即使連次要的腳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本身的有機的缺點。

現在來談一談情節問題。這部歌劇的情節是捏造的，歌劇所要描寫的事件在歷史上是不正確的和偽造的。

簡單說來，問題是這樣的。歌劇所描寫的是一九一八至一九二〇年時期為建立北高加索各族人民友誼的鬥爭。歌劇所想描寫的奧賽丁人、列茲庚人和格魯吉亞人各山地民族，在莫斯科派來的特使協助之下，從向俄羅斯民族鬥爭，特別是向哥薩克人鬥爭，走到同俄羅斯民族和解與友好。

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仇。相反地，在這部歌劇所描寫的那個歷史時期中，俄羅斯民族和紅軍正同奧賽丁人、列茲庚人和格魯吉亞人友好地在北高加索粉碎反

革命勢力，奠定蘇維埃政權的基礎，建立各民族的和平與友愛。

那時候北高加索各民族友愛的障礙是契欽人和英古什人。

所以，那時候民族間仇恨的代表是契欽人和英古什人，然而觀眾所看到的並不是他們，而是奧賽丁人和格魯吉亞人。這是違反歷史事實的嚴重錯誤，現實歷史的偽造，歷史真理的破壞。

我們應當極其公正地估計穆拉傑里歌劇失敗的意義。如果歌劇是最高級的綜合的藝術形式，它本身結合着一切基本種類的音樂藝術和聲樂藝術的成就，那末在中斷許多年之後出現的一部歌劇的失敗，也就意味着蘇聯音樂藝術的嚴重失敗。這並不是局部的事件，因而不能把它單純地看作是穆拉傑里創作的失敗。必須全面地弄清楚：這次失敗是在怎樣的條件下發生的，同時產生這次失敗的原因又是什麼。

藝術工作委員會及其領導者赫拉普慶柯同志對這件事情要負主要的責任。他曾經對歌劇偉大的友誼竭盡宣傳的能事。不但如此，這部歌劇還未經輿論界審查和贊許，就已經在許多城市——斯維爾德洛夫斯克、里加、列寧格勒——上演了。單是在莫斯科大劇院，爲了演出這部歌劇，根據該委員會所批准的，就化費了六十萬盧布。

這就是說，藝術工作委員會把壞歌劇當作好歌劇，它不但不能勝任藝術的領導工作，而且還表現出沒有責任心，使國家不正當地耗費了大量金錢。

中央爲了討論穆拉傑里的歌劇召開第二次會議，這表明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人員，穆拉傑里同志聽取批評之後，也以許多一般性的原因來解釋他自己的失敗。穆拉傑里同志自己顯然也要在這裏發言，不過我想讓大家注意他講話中的一些論點，因爲這些論點對於所提出的問題是有直接關係的。穆拉傑里同志曾經說：他瞭解黨和人民對蘇聯歌劇

所提出的要求。穆拉傑里認定，他瞭解旋律，他非常熟悉古典音樂，但是早從求學時代起音樂學院就沒有教育他尊敬古典遺產。音樂學院聽講者所聽到的是：這種遺產陳腐了，必須寫作新的音樂，儘可能不要像古典音樂，應該擯棄“傳統主義”，永遠要有獨創性。不應該和古典作曲家而應該和我們的領導作曲家並駕齊驅。音樂學院畢業之後，我們的音樂批評對於他和其他作曲家也起着同樣的影響。我們的音樂批評界流行着一種意見，認為依靠古典作曲家是態度惡劣的表現。在這種思想壓力的不斷影響下，他終於漸次接近那些使他在創作上遭受失敗的不正確的論調和不正確的形式。他曾經談到不正確的音樂幹部教育：凡是不同意現在流行的規範和“現代的”傾向，就被認為落後、保守、開倒車；他曾經談到創作工作的困難環境，同時他指出：這種環境是爲了迎合形式主義的傾向，而不是爲了現實主義和古典主義的傾向而製造出來的。

這裏必須弄清楚：這一切說得對不對呢？也許穆拉傑里同志錯了吧？也許他實際上並不對吧？也許他過分誇大吧？無論如何，對於這種問題不能鑽牛角尖：應該公開把它們弄清楚。

尤其因爲穆拉傑里同志的歌劇的缺點很像當年蕭斯塔科維奇同志的歌劇姆倩斯克縣的馬克白夫人所有的缺點，所以這一點更爲重要。假如不是這兩部歌劇中的這些缺點非常相像，我就不會在這裏提到這一點了。

你們對於一九三六年一月真理報上發表的紛亂代替音樂這篇著名論文大概還沒有忘掉吧。這篇論文是遵照中央的指示發表的，它表示了中央對於蕭斯塔科維奇的歌劇的意見。

我現在從這篇論文中舉幾段出來：

聽衆從第一分鐘起就被歌劇中故意造成的不和諧的紛亂的音流驚愣住了。旋律的斷片、樂句的萌芽，一會兒沉落下去，一會兒衝撞上來，一會

兒又消失在轟隆聲、軋轆聲和銳叫聲中。這種“音樂”是難於捉摸的，是不可能記住的。

幾乎全部歌劇都是如此。在舞台上，歌唱被喊叫所代替。作曲者偶爾踏上樸素易懂的旋律小徑，他又彷彿懼怕這種不幸而立刻衝進紛亂的音樂的叢林，有些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，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素有力的感情。這音樂是故意做得“顛倒凌亂”的，——爲的是一點也不要像古典的歌劇音樂，一點也不要跟交響樂的音響、跟樸素易懂的音樂語言有共同之處。這音樂是依照否定歌劇的原則製成的，而左派藝術就是依照這一原則來根本否定演劇中的樸素性、現實主義、易懂的形象、語言的自然的發音……

蘇聯音樂中這種傾向的危險性是很明顯的。歌劇中左派畸形化的來源是和繪畫、詩歌、教育學、科學中相同的。小資產階級的“革新”結果是脫離真正的藝術，脫離真正的科學，脫離真正的文學。

姆倩斯克縣的馬克白夫人底作者從爵士音樂中借用了它那歇斯底里的、痙攣的、顫痛的音樂，爲的是使他的人物賦有“熱情”。

再從這篇論文中舉幾段：

當我們的批評界——連音樂批評界也包括在內——正在用社會主義現實主義的名義宣誓的時候，舞台上却從蕭斯塔科維奇的創作中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，……音樂有時嘎嘎地叫，有時啪噠地響，有時呻吟歎息，有時悸動喘息，爲的是儘可能更自然地描寫戀愛場面，因此“戀愛”在全部歌劇中給塗抹上了最庸俗的形式……

作曲者顯然沒有對自己提出這樣一個任務：傾聽蘇聯觀衆在音樂中所期望和尋求的東西。他彷彿故意給自己的音樂弄上暗號，把其中一切音響糾纏在一起，爲的是使他的音樂只能打動喪失健康趣味的形式主義唯美主義者。