

3902.02
(5)

青年音樂聊齋

高羅金斯基著 豐子愷譯

2. 500 萬 葉 書 店

一九五三·上海

蘇聯音樂青年

同蘇聯的文學、戲劇、造形藝術一樣，蘇聯的音樂也在極短的歷史性時期中獲得了輝煌的成功，而成為偉大的蘇聯文化的榮耀。

日丹諾夫同志在一九四八年一月聯共(布)中央召開的蘇聯音樂工作者會議上的演說中說：“不可忘記：蘇聯在現今是全人類音樂文化的真正的保護者，就同在其他方面是反對資產階級式的文化崩潰和破產、致力保衛人類文明和文化的堡壘一樣。”

蘇聯音樂文化的不可破壞的力量與鞏固性，首先在於它完全是鼓舞蘇聯人民的偉大思想的藝術的表現，在於我們音樂的民族性，在於和偉大的俄羅斯民族的創作以及其他蘇聯各民族的創作之間的密切的血統關係，在於它的直接承繼俄羅斯古典音樂的最高貴的、民族現實的傳統，在於它的生活的真實性和對一切虛偽與欺騙的深惡痛疾。

蘇聯音樂藝術這種特性——無論在作曲者的創作方面或在演奏者的創作方面——正是蘇聯音樂家和資本主義國家的音樂家在較量的時候，每次確保其光榮勝利的原因。每次國際音樂家

競賽，勝利必屬於蘇聯青年演奏家，這是衆所周知的。

蘇聯青年音樂家在華沙、在維也納、在布魯塞爾的國際競賽會上獲得了一連串輝煌的勝利之後，西歐的音樂學者曾經竭力地探究巴黎某報所謂的這種“奇蹟”的原因。

法國的反動報洛特爾在一篇關於伊薩伊小提琴競賽的論文中，承認了“頭獎爲蘇聯公民所獲得”，但認爲這勝利的原因在於我們的小提琴家所使用的樂器上。該文中說道：“然而競爭者所使用的樂器何等美妙！他們能辦到這樣的樂器真是好運道！是誰給他們的呢？啊！是他們的政府給他們的。”該報的有眼光的先生們鄭重地提出勸告：“在下一一次音樂大競賽的時候，要切記這教訓。”

其實，問題並不在於蘇聯青年音樂家使用了政府給他們的寶貴的樂器，才獲得勝利。反之，青年音樂家之所以能够使用提琴名匠的傑作，僅不過是蘇聯藝術家特別受到關心的表現之一種，是對於青年藝術家的新的、社會主義方式的培養的事實表現之一種而已。

大家都知道：在國際音樂家競賽中，獲得勝利的不僅是蘇聯的小提琴家而已，蘇聯的鋼琴家也是獲得勝利的；他們當然沒有隨身帶着鋼琴，他們所用的鋼琴是評獎委員會供給他們的……

由此可知，問題全不在乎樂器，而在乎音樂家本身以及保證音樂家有全面的、調和的藝術發展的條件。參加布魯塞爾的伊薩伊小提琴競賽會的人們中，有一位西歐青年音樂家，傷心地告訴

奧伊斯特拉赫說：“你們好，你們有國家照顧，而我必須從每天的工作中抽出兩小時來，預備我的出席競賽。”——他用這話來嚴厲地控訴了冷酷無情的資本主義制度以及一切資本主義的國家，這種國家，正如當時真理報上所說：“是極大多數的天才人物的兇惡的繼母。”

我們的青年在國際競賽會和節慶會上屢次得勝，在布拉格一九四七及一九四八年的音樂節上的再度得勝，其原因在於：蘇聯政府——這世界歷史上第一個社會主義的社會——能保證音樂青年的高度思想的發展；再者（也是歷史上第一次），天才的青年男女，不是貪婪的企業家的無恥的剝削對象，而相反地，常常受着國家的照顧和整個蘇維埃社會的愛護與關念。

在蘇聯的音樂學校裏、音樂院裏，一切培養蘇聯音樂幹部的地方，人們都在真正的創作自由的精神中受着教養；這精神使他們驕傲地認識到，即藝術是屬於人民的，而藝術家是用自己的技術和才能來為人民服務的。

蘇聯青年音樂家不須仰求於所謂“文藝保護者”的富商們的侮辱人格的援助，這些人“施恩”於青年天才，而要出賣藝術家的靈魂和創作，以滿足醉飽的資產階級的“優秀分子”的歪曲的趣味和要求。蘇聯青年音樂家不須把自己的創作自由賣給那些先生們，即列寧所說的，那些要求“裝着框子的春畫、和形似‘補充’‘神聖的’舞臺藝術的賣淫”的先生們。

這意義多麼重大，我們即使根據下面的情況，就可以判斷

了：在資本主義社會裏，體驗到錢袋和思想的壓迫的，不僅是青年的、初出茅廬的藝術家而已，資產階級藝術中已享榮譽的藝術家，也都是體驗到的。

日丹諾夫同志在聯共(布)中央召開的蘇聯音樂工作者會議上的有名的演說中說過：“至於現代的資產階級音樂，已經墮入衰敗和崩潰的狀態中，所以這些音樂是毫無用處的。”這句話十足地適合於現代資產階級音樂青年的創作，而如下文所述，尤其適合於資產階級的青年作曲家的創作。在藝術中，同在其他任何社會事業中一樣，階級鬥爭的規律也起着作用；我們全然不能想像：青年是階級以外的社會團體，是因他們的年輕而進步的。資產階級的青年在音樂中也反動，同他們的父親一樣；而他們的頹廢傾向的表現，比他們的父親們反動得更厲害。在西歐諸國和美國的音樂藝術中，也有前進的音樂家，在與資產階級趣味的支配力作鬥爭；但是他們還沒有充分的影響及於資本主義教育青年的制度，這種制度是培養音樂幹部，在資本主義國家中作頹廢派的支柱的。青年的反動分子受了資產階級政府和資產階級的領導者的鼓勵，便不擇手段地來攻擊進步的民主分子，發表法西斯的和宗教神祕觀點的言論。

資本主義國家的青年作曲家的情形，比演奏家非但沒有好，而且更壞得多。演奏家還可以演奏些古典音樂作品，為自己的創作力找一個“通風口”；而作曲家創作音樂，必須適合那般組成資產階級“優秀分子”的“拔萃”的紳士們的趣味和要求。資本主義

國家中，敢公然反抗資產階級趣味獨裁的音樂家，不能把自己的意見發表在資本主義的報刊上……資產階級的思想家關於“言論自由”的誇談，同他們所說的藝術的創作自由一樣，也是虛偽的騙人的話。

然而個別的反抗的聲音，也能從資本主義國家的音樂界中傳達到我們的耳朵裏，雖然很少，又很低微。在西歐存在着一班青年音樂家，他們反抗強迫作曲家製作野蠻的不入調的東西來代替音樂的那些美學的勢利之徒的專制。這些作曲家的聲音，證明了在資產階級社會中壓迫藝術家的創作的、資本主義的壓榨機的可怕的重力。

美國的雜誌音樂評論一九四七年三月出版的一期中，有瑞士青年作曲家兼鋼琴家列奧·那傑爾曼的一篇文章，講得很有趣味。

在我們蘇聯人，這樣的社會情形是非常難於想像的：作曲家倘要製作美好的旋律的音樂，需要特別的大膽，甚至果敢的勇氣。反之，製作醜惡的、畸形的、不美的音樂，卻受到獎勵而被譽為天才的表現。西歐和美國藝術的審美規則正是如此。

列奧·那傑爾曼斷言道，全能的“精神的優秀分子俱樂部”要求音樂家著作“最可怕的不入調的東西”，決不容許純樸的、美麗的音樂。他說，“製作悅耳的音樂”竟是危險的事，因為“優秀分子”的代表者們的詛咒威脅着作曲家。（這些代表者們像從事運動一樣從事於“追尋作品中的其他的影響”，即從事於追求從前

的詩意的音樂的反響。)“美學的勢利之徒的詛咒”——這是很現實的危險。說起作曲家的時候，倘說這作曲家是屬於新浪漫派的(關於寫實派更不用說——原註)，“比罵他毫無才能還要厲害。”

由此可想而知；當報刊、音樂機關、音樂劇院和出版局落在這些資產階級勢利之徒的手中的時候，像上述一類的宣判就可以使得這作曲家失去他的職業，而宣告他的飢餓和貧困。列奧·那傑爾曼沒有明言，然而他也寫道：“歐洲的作曲家必須(這二字上重點是我加的——原註)不惜任何代價以求新奇——即使拿美金作代價也可以。”

不需要十分的明察，便可想見：違背資產階級勢利之徒的“暴虐的權威”，而拒絕償付這麼高的代價以求虛偽的“新奇”的作曲家，處身於甚樣的境遇……試看列奧·那傑爾曼竟也對於自己的大膽感覺到恐怖，而在保護聽者對於歡樂悅耳的音樂的權利時，是何等膽怯，在反駁“傲慢的天才者”(我們必須在括弧中指出，這是他們自命為天才者。)的看輕人民大眾的利益的權利時，又是何等地小心。

聽者有聽賞歡樂的音樂的權利，對於這權利的懷疑，在我們是不能理解的。偉大的別林斯基的話“人民或社會是最良好的、最正確的批評家”——是我們的定理。我們是另一世界裏的人，在這世界裏想到罪惡可以成為詩的表現，就會引起嫌惡之感。我們是這樣的世界裏的人：在這世界裏，對於沾着某種醜惡的人完成了另一種更壞許多倍的醜惡而反能被社會看重的事，是無論

如何不能同意的。

我們是這樣的世界裏的人：在這世界裏藝術家的靈感不是也不能是可恥的商賈的目的物；在這世界裏用金錢來計算作曲家的公開的評價（某某人值多少美金！）是被認為侮辱的。我們再也想不到——美國的報刊上真果會寫出來：作曲家斯特拉文斯基（反動的俄國作曲家——譯者註）值十萬美金！而斯特拉文斯基不認為是受了侮辱，並不向那卑鄙的編者辦交涉，大概他認為這價錢是很高了……

然而，別人可能對我們這樣說：在現代的西歐和美國的作曲家中也有青年人，而且我們自己也在這裏引證了瑞士青年作曲家所說的話，這位作曲家無論怎樣總批評了現代資本主義國家的頹廢派的音樂藝術。然而列奧·那傑爾曼的話，只是表明了資產階級藝術的沒落和頹廢派壓力的沉重。

對於新的社會主義社會的、上升的、強健的、充滿生命的力量的一切惡毒的怨恨，朽腐的、垂死的、然而痙攣地抓住着生命的資產階級社會的一切虛弱，以及資產階級社會的一切偽善，都表現在資產階級頹廢派的創作中。

現代資產階級頹廢派的音樂藝術中最典型的一種現象，可說是對於各種神祕主義、心靈主義和各種宗教迷信的傾向，甚至想復興原始的妖術、魔法和邪教崇拜。

頹廢派音樂青年表現出許多這一類的“觀念”的範例。可以舉作例證的，是在歐洲的資產階級國家和美國很有名的、大作廣

告的、巴黎的作曲家集團“青年法蘭西”，這團體以奧利未·梅先爲首，其同派有安特雷·若利未、伊未·波特利和達尼哀爾·雷修爾。這集團並非“青年”的，也並非法蘭西的。其中並無一絲法國人民的氣概，並不能使人聯想到那產生工人作曲家彼埃爾·狄蓋特——無產階級的國際歌的作者——的法國，並不能使人聯想到培利俄茲和比才的法國。反之，在這集團裏所表現的法國，是戴高樂將軍的、該死的賴伐爾的、研究哲理的流氓薩爾特爾的、和卑怯的叛逆詩人吉奧諾（和他的卑劣的座右銘“活的卑怯者勝於死的英雄”）的法國。

這集團的首領奧利未·梅先已經不是很年輕的了，但他被認爲是頹廢派音樂青年的領導者。他宣稱，天主教的思想是他的音樂創作的基礎。梅先堅決表示，說他真心地相信世界的末日（他的主要的作品之一叫做世界末日四重奏），相信神聖的聖者遺體的“永恆的美”，相信神聖的三位一體和“偉大的讚詞亞門”（“亞門”是基督教禱告的最後一語——譯者註）。梅先的創作靈感的來源，據他自己說，是福音書、啓示錄，中世紀天主教哲學家——“天使博士”福馬·阿克文斯基——的著作和與此相類似的“源泉”。這種“靈感”所產生的結果真正是災殃——梅先的音樂佳作使人聽了立刻想起日丹諾夫同志所說的鑽孔器——“音樂的殺人者”。要找到一個感覺正常的人，而能從頭至尾聽完梅先的大作廣告的世界末日四重奏的，是不可能的事。這裏面有鋸牙齒的聲音，又有單簧管的像貓叫的聲音，又有大提琴的一種可

怕的聲音，又有彈不入調的和弦的鋼琴聲音，聽了使人覺得牙齒痛，又使人戰慄。只有一種東西，我們在梅先的創作中沒有發見——即具有和諧而美麗的和聲、唱歌似的旋律和優雅的節奏的音樂。我們在這裏只能找到沒有任何音調意義的、粗暴的混亂。

另外一位現代法國青年作曲家的代表者——安特雷·若利未——的特色，也值得指出來。據他自己說，他主張音樂“是魔術的表現，是獻給最直接的集體宗教感情的形象的咒語。”爲了要達到這目的，安特雷·若利未在“異國風的”、原始民族的音樂中搜尋了某些魔術的節奏和音響的效果，以模仿海洋羣島上的魔法師和妖人的手法……

這也是一種極端的反動主義，但這還不算是頹廢的資產階級青年中的特異的例子。而且還不限於青年人是這樣。美國還有一種“交響樂”作品，是爲僅由打擊樂器組成的樂隊而作的，這些打擊樂器是：大鼓和小鼓，大鑼和小鑼，各種各樣的轉鳴器，鐃鈸，三角鐵，以及其他發噪音的樂器。

這也是頹廢派的人們想要回復到初民的野蠻和粗陋的原始的衷心願望的表現。這也就是高爾基在二十年前曾經用天才的明察的眼光在其論文胖子的音樂中指出過的現象。

高爾基寫道：“這是從米奴哀的優美和圓舞曲的生動的熱情到却爾斯東（一種舞蹈——譯者註）的痙攣和狐步舞的犬儒主義的進化，這是從莫差特和貝多芬到黑人的爵士音樂的進化。黑人們看見他們的白種統治者們向着美國黑人所久已離去了的野蠻

道路而進化，一定在那裏竊笑。”

人類的精神世界的財富，人類的思想、感覺和感情的力量，社會生活的無窮盡的變化，現實生活中所發生的千萬種戲劇的際遇和體驗——這一切都存在於資產階級頹廢派青年的趣味的域外。在他們的腦筋裏只有一種思想，一種願望——搜求、發明另一種能够激動“優秀分子”的遲鈍感覺的、驚人的、形式上的音的結合，並找求一些題材，按其不道德和醜惡性勝過一切已知的卑鄙的。這當然也是有用意的，而且有很明顯的用意。資本主義需要一種藝術，要能麻醉聽者，使聽者茫然自失，而把他們從生活和現實的思考中拉開去的。那種完全不像藝術的爵士音樂和“長篇的”學院形式的音樂，都是爲達成這目的而服務的。

資產階級頹廢派青年的創作，顯示了他們的審美的和道德的極度墮落的特性。

美國青年作曲家強卡羅·美諾提的歌劇招魂者可以作爲實例。美國的報刊上稱揚這個新出現的頹廢派“天才”和他的醜惡的作品，把他捧到了天上。這作品可說是資產階級社會的審美感的愚鈍和喪失的極度表現。

這“歌劇”的內容大約是這樣的：一個能招靈魂的女子，由她的女兒莫妮卡和一個聾啞的僕人的幫助，能够把已死的小孩的靈魂從陰世招回來；小孩的聲音就是由莫妮卡裝出來的。舞臺上聚集着許多悲傷的父母親，大家請求這招魂女，要她介紹和他們的已死的小孩“相會”。

歌劇的前面有一個序曲，好像追悼曲。大提琴上裝了弱音器，奏出一個主題，使人聽了全身的血要凍結，毛髮都要豎起來。在歌劇中還有莫妮卡和聾啞人的互相的熱戀。莫妮卡唱她對聾啞人的戀慕的歌，又唱聾啞人對她的戀慕的歌，因為聾啞人當然是不能唱歌的。

後來舞臺上出現了喝醉的招魂女，她向那些啼啼哭哭的父母親坦白，說她是一個女騙子，無論活的、死的小孩都不會招來的。後來用手槍把聾啞人打死了。

對於美諾提的歌劇的音樂價值，在這裏全無品評必要——不值一文。這是必然無疑的。藝術家是不能從醜陋的低級的東西獲得靈感的。美諾提這個人，只是一個很熟練的工匠，他全然不是藝術家，和他的一切頹廢派同志一樣。

也許會有人問我們：在現代資產階級青年的創作中，除了上述的東西以外，難道全然沒有較嚴肅一點的東西麼？有的，有較嚴肅的，但是沒有較健全的。

英國青年作曲家本加明·勃利登的歌劇彼得·格萊姆斯，是比美諾提的招魂者較嚴肅的作品；但它的心髓也是腐敗的，仍不免帶着一種衰朽的死滅的頹廢氣象。這是無魚國裏的蝦，無鳥國裏的蝙蝠。這歌劇是第二次世界大戰中所作，一九四五年第一次在倫敦的舞臺上演出。英國的批評家宣稱：歌劇彼得·格萊姆斯是英國音樂上的有歷史性的事件；同時又鄭重地指出：彼得·格萊姆斯在不列顛音樂中，具有與格林卡的伊凡·蘇薩寧在俄

羅斯音樂中同樣的意義。因此我們有權利來希望：在勃利登的歌劇中應當是發展着偉大的歷史事件，表現着民族英雄，沸騰着偉大的熱情。然而這些完全沒有。這位英國青年作曲家在世界大戰最緊張的時候作這歌劇，而取喬治·克拉勃的詩篇作題材，這詩篇中的事件是發生於前世紀的三十年代的。這詩篇中的人物渺小而不足道，同發生這歌劇事件的漁業小市場勃羅烏地方一樣。歌劇的中心人物彼得·格萊姆斯也毫無一點英雄氣。他是一個神經衰弱病患者，可憐的失敗者，對於人世的鬥爭毫無能力的人。結果他死在他和那小地方的羣衆之間所發生的糾紛中，那些羣衆也是同他一樣地渺小而鄙俗。

這歌劇中其他的人物也毫無英雄氣。年長的學校女教師愛倫·奧福特（勃羅烏地方唯一的對彼得·格萊姆斯表示一些類似好感的人），裁判官斯伐婁，寡婦謝特利——這些人都彷彿蒙着一層灰色的塵埃，沒有個性，好像磨光了的小銅幣，在這上面不能辨別造幣的年月和紋飾。

在這樣一羣平凡而庸俗的人物裏有什麼能牽引藝術家的興味呢？據西歐音樂學者雷格美所下的定義，這歌劇的音樂完全是“多種式樣的要素所合成的鑲嵌細工，從流傳的城市小曲直到最純粹的‘無調性的’和不合音調的插曲。”可知雷格美明明是同情於這歌劇的作者的！在他的話中應該添加的是：這一切“多種式樣的要素”，除了企圖用特別的“獨創性”來使聽衆茫然自失之外，並不結合任何思想。冗長而厭倦的宣敘調，暗淡而無聊的合

唱，使歌劇缺乏趣味，令人難堪。而主角的歇斯底里的發作，可說是具有“臨床講義的興趣”。

這裏所舉的例，已可充分表出西方資本主義國家資產階級頹廢派青年的創造的特性，雖然這樣的例子再舉數十個也不難。資本主義國家藝術文化的墮落與退化，已經達到了那麼深的程度，以致個別作曲家的一定程度的才幹已經不能起作用，完全不能改變事實。根據我們所知道的本加明·勃利登的別的交響樂或室樂作品而判斷起來，他的富有才能是無疑的。然而，勃利登的才能已經完全殘廢，這也是無疑的，資產階級的唯美主義的獨裁在這裏，同在別處一樣，以“毀形專家”的身分出現了（像雨果的“販人者”一樣），而且，照我們想來，他的事業已經完結了——這也是無疑的。

我們對於身受這種酷刑的作曲家並不感到同情。因為他們並不爲了他們的才能的被摧殘而鬥爭，卻心服情願地遵守資產階級頹廢派審美學的一切野蠻的規則。他們——資產階級藝術的年青的幹部，和他們的階級血肉相連的——是藝術中一切前進力量和一切真正的進步性的最活動而最惡毒的敵人。

許多頹廢派藝術的“青年聯盟”發出宣言，明白地鼓吹向原始主義的甲殼蟲似的進行，使人類社會史的最陰暗時期——中世紀——實現理想化，卑鄙地嘲笑人類的最神聖的理想——愛祖國和愛自由，痛恨工人階級和一切純樸的勞動人民。——凡是讀過他們這些宣言的人都承認：資產階級頹廢派青年的所謂青

年，只是生物學上的、年齡上的特徵而已。

實際上，這些年紀雖輕而已經半死半活的頹廢派人物，比他們的父親更老，比他們的祖父更衰朽。資產階級已經沒有能力建設藝術的價值。在資產階級社會史的這個時期中，充分地、斷然地表現了馬克斯所說的原則：“資本主義的生產，對於精神生產的某些部門，例如藝術與詩歌，是敵對的……”在資產階級的青年一代的創作中，這原則非常有力地作用着；因此，頹廢派的“創作”已經不是藝術了。

當然，在資本主義國家中也有創作的力量。這便是勞動者的力量，這便是被注定作為資本主義的掘墓者的那種階級的創作幹部。同他們連結在一起的，是進步的知識分子的優秀代表，這些知識分子認為只有在根除了資本主義的社會裏，方才能有為人民服務的藝術的真正的自由。未來是屬於他們的。我們眼見着新民主主義國家的創作的發展，我們眼見着從資本主義制度的壓迫中解放出來的人民的力量何等豐富，在這些國家中人民藝術展開了何等廣大無邊的發展的前途。

*

*

*

我們說過，資本主義創造了他們自己的教育方式來培養青年藝術家、音樂家和各種藝術的代表者。但是青年藝術家的教育，是不能限定在學校範圍內的，而且在無論何種情形之下是不可能限定在學校的範圍內的。反之，學校本身只是藝術家的社會政治教育的最重要的機構之一，所以當然不能只限於它的專門

的學習。校內及校外的現實和社會生活教育藝術家們，形成他們的思想，確定他們的心理性格，供給他們創作思想、創作心情、以及他們的藝術事業的生活的內容。

照別林斯基的英明的定義：“誰有天才，誰是真的詩人，則其人必定是人民大眾的！”這就是說，倘藝術家違背了人民大眾的趣味和要求，倘藝術家輕視人民大眾，而用造作的形式創作的虛妄的“生活”來代替活潑的、熱情的生活，倘藝術家為反動的、反人民的勢力服務，——那麼他的創作就將變成缺乏一切有生氣的基礎的、畸形的頹廢派的表現。

這樣看來，我國的對藝術家的教育方式和資本主義國家的教育方式的根本差別，就是社會主義和資本主義的社會組織的根本差別。因此，蘇聯音樂青年的教育方式，和資本主義國家的音樂青年的教育方式，就處於完全相反的地位。在他們那邊，故意把青年音樂家養成“醜惡的個人主義者”，養成眼界狹隘的人，這些人的一切思想集中在功名的考慮上，而他們的藝術“理想”只追求着虛偽的、形式主義的新奇，和音樂中的頹廢派的“怪音”。

在這些青年藝術家的意識中，關於人民大眾的藝術的概念漸漸地消滅，而換了一種神祕的公式，認為藝術家有傳教的使命，他們高出在大羣的“卑賤的外行人”之上，而專用他們的藝術來服侍超羣的貴族。所以，在西歐和美國的頹廢派音樂家中，這樣流行尼采的哲學和它的厭世的、對“超人”的崇拜，不是偶然的

事；他們企圖把全部藝術史裝在法國美學家布倫涅爾的公式中，也不是無故的——布倫涅爾的說法是：“我們要做得和前人不同——這就是趣味變換的起源和規律，也就是文藝改革的起源和規律。”顯然的，這裏已經沒有國籍思想，沒有民族觀念了。

資產階級的世界主義者就是這樣教育出來的；所謂世界主義者是甚麼的人，很可以用古代作家的話來說：“他們看一切國家同祖國一樣，只要在那裏他們能找到自己的利益；因為他們的祖國不是一個國家，而是一筆財產。”

沒有民族觀念的世界主義者，在無論何種表現上——在文學或藝術上，在科學或政治上，——在現今都是英、美帝國主義的工具；英、美帝國主義靠這工具的幫助而企圖在思想陣線上發生牽制作用，削弱人民保衛國家主權的意志，偷換他們的愛國的、民族自尊的感情，而使他們向美國資本作奴隸的屈膝。

這沒有民族觀念的世界主義，是與野獸般的狹隘民族主義相結合的：“世界的公民”忽然變成了仇視一切語言不同的人的國家主義者；變成了希特勒式的種族主義者。

不言可知：這沒有民族觀念的、資產階級的世界主義，是無產階級國際主義的不可和解的敵人——我們的一切青年（包括音樂青年）都是在這無產階級國際主義的精神中教養起來的。

這世界主義和國際主義的極端的對立，在藝術發展的原則中就很明顯地表現着。世界主義在藝術中的表現，必然具有這樣的特徵，即創作中失却民族性，語言中全無生氣，全無意味，還在