

中央音乐学院图书馆藏书

号
登号

Do / t CAC12

26683

查
1952

資

文譯樂目

第五輯

中國音樂家協會編輯部編



1955.1.11
26683

音樂出版社

•一九五五•

文 譯 樂 音

第 五 輯

中國音樂家協會編輯部編

26683

音 樂 出 版 社

• 一 九 五 五 •

音 樂 譯 文

[第 五 輯]

編輯者 中國音樂家協會編輯部

*

書号：京 245 開本：787×1092 耗 1/25

頁數：85 印張：6 4/5 字數：119,000

一九五五年十二月第一版北京第一次印刷

印數：1—2,850 冊

定價八角三分

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

北京東單霧溝頭三三號

新華書店總經售

*

音樂譯文 第五輯

- 作为社会现象的藝術(曹洪譯) [苏联]阿普列相 1
- 音樂語言的若干問題(高士彥譯) [苏联]符·別雷 17
- 詞在歌習中的作用(高士彥譯) [苏联]格·克利斯基 31
- 深刻表達了柴科夫斯基總譜的精神(高士彥譯) [苏联]格·克利斯基 45
- 音樂与现代性(張伯謙譯) [苏联]孟·胡鮑夫 61
- 論培养青年作曲家(胡明嘉譯) “苏联音樂”雜誌社論 107
- 顧斯塔夫·馬勒(廖輔叔譯) [民主德國]乔治·克涅普勒 124
- 苏联青年提琴家(毛宇寬譯) [苏联]柯達夫 148
- 苏联青年鋼琴家(毛宇寬譯) [苏联]克·索羅金 154



作为社会现象的艺术

〔苏联〕阿普列相

一、艺术是上层建筑的一个组成部分[●]

马克思主义关于社会现象的本质和特征的学说在斯大林的天才著作“马克思主义与语言学问题”一书中得到了进一步的发展，社会现象是替社会服务的，但是斯大林着重指出所有社会现象除了都有这共同点以外，每一现象都有自己的特征、自己的特点，这些特点使社会现象互相区别，科学最重要的任务就是确定、说明并巧妙地利用社会现象的某些特点。

上层建筑属于那些具有历史决定意义的社会现象之列，它是社会的观点和适合于这些观点的制度的综合，但这并不是说，在任何一种社会经济结构下任何一种社会意识形态都可以和应该列到该社会的上层建筑中去，因而也不是说都可以和应该为在一定发展阶段的经济基础服务。

早在无产阶级革命取得胜利以前，那作为世界观和科学的马克思主义就已经产生、形成并开始积极地活动起来，但是马克思主义、

● 原文每段无标题，每段标题是译者加的。

無產階級的新道德以及馬克思主義的工人階級的新型政黨是不會列到並且也不可能列到資產階級的上層建築中去。而恰恰相反，它們和資產階級的上層建築相對立，和整個資本主義制度相對立，並和它作不妥協的鬥爭。

斯大林的語言學的著作把上層建築的性質、特點和機能解釋得非常清楚，並指出上層建築是歷史的現象。一般說來，上層建築和社會意識形態之間的共同點在於它們永遠反映物質生活的一定條件（更確切地說就是生產方式）。它們之間的共同點也表現在階級社會裏，它們帶有階級性，最後，上層建築和社會意識形態都在社會現實生活中起很重要的、積極的作用，而關於上層建築和一般社會意識形態之間的共同點也就盡於此了。

上層建築是比某一社會、人民、民族的精神生活的範圍更有局限性的現象。上層建築的生命較短，它祇生活於產生這種上層建築的經濟制度存在的時期，它是與相當發展的社會生活有密切聯系的社會意識的諸形態。誠然，不是人的所有意識形態全是立即發生並在社會中佔適當的位置，但是歷史上沒有一個集團（甚至原始社會集團）不具有某種社會意識形態並具有該集團的強力工具（語言）的。我們可以把各種迷信、信仰、宗教、神話以及與它們有密切聯系的原始的藝術創作（音樂、舞蹈、繪圖、彫刻）當作是最原始的社會意識諸形態。

上層建築就是為社會經濟基礎在發展上的一定階段服務的社會的觀點，以及與這些觀點相適應的制度。

上層建築的這個總的規律性，在蘇維埃制度下也是有效的。社會主義的上層建築在思想上為蘇聯經濟制度服務，在共產主義建設事業中起積極的影響，因此它是工人階級手中的武器。但是它与資

本主義的上層建築不同，資本主義的上層建築祇為統治階級（所有資本主義國家的毫無價值和寄生的一小撮人）服務，而社會主義的上層建築卻為蘇聯各民族人民服務。

在資本主義制度下，只有當資產階級暫時還起某種進步作用時，它的上層建築才能促進歷史發展。在帝國主義制度下，上層建築便成為資本主義社會的反動當權集團手中所獨有的工具，反動當權集團利用這一工具以達到他們的狹隘的、自私自利、仇視人類的目的。但是這個上層建築內部是有矛盾的，由於它的經濟基礎在腐朽，所以它也必然衰頹和動搖。

社會主義的上層建築與這些現象相反，它作為巨大的革命力量而出現，始終積極而竭力地幫助共產主義的建設。資本主義的上層建築不可避免地走向崩潰，而社會主義的上層建築卻相反地是日趨鞏固和日益發展。

在這裏還要說明一點：過去沒有一個上層建築像社會主義的上層建築那樣地起作用。這是因為社會主義的上層建築有它的馬克思列寧主義的理論基礎，因為它有列寧斯大林政黨的領導力量，並且因為它是為全體人民的利益而服務的。

上面所說的作為社會現象的上層建築的特點跟藝術、特別是跟音樂學有什麼關係呢？既然我們認為一切藝術是社會的現象，認為統治階級的藝術是與它相適應的上層建築的一個組成部分，那它當然和音樂學有最直接和最密切的關係了。

由於學習斯大林同志對語言學問題的著作而引起的，關於藝術的本質和它對上層建築的關係的爭論，大多數參加討論的人都一致認為藝術和文學是上層建築的現象。但是某些哲學家和藝術學家採取不同的立場，他們否認藝術具有上層建築的性質，因而使這一問題

混淆不清。

万斯洛夫發表了完全否認藝術具有上層建築性質的意見。他的主要論据是这样的：由於上層建築的生命較短，並且它只限於某一个社會經濟結構的範圍內，而藝術的生命却要長得多，所以它不應該屬於上層建築的範疇，它是特殊的現象，據万斯洛夫的意見是：藝術並不是上層建築，而是社會生活中具有積極意義的某種特殊的意識形態的現象（見科學大會的文藝學資料，1952年5月19日“文學報”）。

從以上論据得出的結論是：任何一種藝術在任何一个社會裏同樣地起積極作用。藝術不以世界觀、美學和政治的觀點為轉移，它是超階級的範疇，但要知道這正是資產階級藝術理論家們經常總在重述的濫調，万斯洛夫本人也許並未估計到這一點，因此他又重述着早已被人揭穿的藝術超階級性質的“理論”。

克列姆遼夫在蘇聯音樂雜誌（第7期1951年）上發表的論辯文形式的文章“關於蘇聯音樂學的某些問題”裏，發揮了不很明確的主張，人們可能對作者這樣理解：藝術又是上層建築又不是上層建築，但是要知道這樣的事情在實際上是存在的，克列姆遼夫的錯誤是他把藝術問題給抽象化了。

藝術是現實生活 and 社會意識形態的反映，這已是確切不移的真理。因此，如果我們不把藝術的定義弄清楚，就不可能確定藝術在上層建築裏所佔的位置。克列姆遼夫未弄清這一點，結果抽象地解釋了藝術。

藝術創作的歷史證明：不是每種藝術，也不是任何美學觀點和與它相適應的制度，都能算做某一個社會的上層建築。常發生這樣的事情：它們與這一個社會的上層建築相對立。

二、藝術的階級性和它的社會意義

斯大林同志也把社會的藝術觀點列入那組成上層建築的社會現象之內。

社會的美學觀點或其他觀點為了能夠真正地為社會服務就必須以一定的姿態出現，並在實際上就是以一定的姿態出現。要知道這裏並不是談在世界上根本就不存在的抽象的觀點，而是談某一社會的具體的政治、法律、哲學、美學、倫理學、宗教以及藝術觀點。因此，美學觀點和與它相適合的制度參加到上層建築中去，同時也為一定的社會利益服務。

其次，必須考慮到美學觀點和所有其他社會觀點不是獨立地出現，即不是自發地零散地、與物質生活條件沒有任何聯系地以及不管階級和政黨的利益的利益而出現的，認為美學觀點是獨立出現的這種看法就等於助長唯心論的聲勢。要知道正是唯心論哲學家在高談闊論思維、理論和觀點不以現實生活和階級鬥爭為轉移。這一問題的眞諦是：社會的某些觀點是由各階級及其政黨通過相適應的組織和制度而產生、形成和實現的。

社會的美學觀點不是，也不能夠是離開這一法則。如果社會的藝術觀點不反映一定階級的利益和不具有相對的穩定性，那末這些藝術觀點就不能夠同政治、哲學及其他觀點在一起形成巨大的社會力量。

從這個一般規律出發，可以說我們人民的藝術觀點（特別是人民對待藝術的態度，他對優美和崇高事物的理解，他對人民性和思想性以及他對社會主義的內容和在藝術裏的民族形式的理解）的哲學基礎是馬克思列寧主義的世界觀。蘇聯社會的美學觀點是在我們國家

的指導力量——苏联共产党的領導下形成的。

社会的藝術和其他觀點不能够独立地存在，也就是說，不能以抽象理論的公式、原理式的“純粹”現象的形式而存在。必須首先着重指出，人們的美學觀點，在作为社会意識的一定形态來說，只能出現在藝術的創作过程中。顯而易見，美學觀點甚至在古代許多國家裏就已經蓬勃發展，因为在那些國家裏藝術的創作在社会生活中已經具有特殊的意义。

美學理論的初步建立恰恰是在古代希臘，在这个兩千多年前現實主義的藝術已經十分發達的國家，這決不是偶然的。同樣，馬克思主義以前的先進的唯物主義和民主主義的美學理論的建立恰恰是在俄國，在這個於十九世紀中葉已經創造出卓越的現實主義文學和藝術的國家，這也不是偶然的，別林斯基、車爾尼雪夫斯基、多勃羅柳博夫的美學首先是總結了俄羅斯現實主義文學的豐富經驗和傳統。他們的美學也大大地推動了各種藝術和文學的民主主義傾向（不僅是俄羅斯人民的，而且也是俄國其它許多民族的民主主義傾向）的發展。

同時也必須指出：社会的美學觀點最完美、鮮明而令人信服地体现在最好的藝術作品裏，因为美學觀點在現代社会中時常帶有階級性，所以体现這些觀點於具体形象中的藝術創作本身很自然地也是有一定的社会傾向的，藝術和文學的創作是現存上層建築的一部分。

藝術是上層建築的一部分，所以它和与它有互相密切關係的其他部分在一起發揮作用，作为主導的哲學体系確定藝術的總的思想方針，形成藝術家的世界觀，並对藝術家所選擇的創作方法起積極的影响。主導的美學觀點也深深地滲透到藝術和文學裏面。最後，与資產階級的藝術理論家的偽善的空談相反，統治階級的政治对整个

藝術創作起着最直接的影响，但藝術在对那屬於上層建築的各种社会意識形态的關係上也不是中立的；它本身給哲学和論理学以影响，積極地帮助政治，並以形象化的形式揭示和宣傳政治的目的和任务。

当然，上層建築的各个部分以各种不同的方式服務於經濟基礎。如果說國家、政治和法律的功能不僅作为思想力量，並且也作为物質力量來直接影响社会經濟制度，那麼文学和藝術主要是以思想力量与哲学、美学觀點相配合來起作用的。

藝術就是对社会羣众進行教育的强有力的工具。藝術从搖籃曲起，伴隨着人的一生。

当談到藝術對於社会生活的影响時，不知為什麼常常指的是它对成年人的影响而言，但实际上應該指藝術文化对人整个一生的經常和日益增長的影响而言，这就是說，文学和藝術作品以思想教育人，並不断擴大和日益加深地丰富他对现实生活的認識。藝術和文学經常喚起我們的感情和思想，在勞動和鬥爭中幫助我們。

毫不誇張地可以說，在社会意識諸形态中沒有一個形态像藝術創作那樣地起着廣泛的傳播作用。

高尔基說過，人天性是一個藝術家，馬克思着重指出，人按照美的規律進行創作。正因为如此，反映现实生活並創造出整个世界的形象和觀念的藝術才在社会生活中佔这样重要的地位。要知道人所理想的和人为美好的未來進行鬥爭所力求的一切东西，最初是由人的想像力創造出來的，並且把这一切东西体現在藝術形象裏。無論是我們注意到像飛毯、自動桌布及魔鞭子之類的人民想像力的創造，無論是我們想起那給人們偷天火的永垂不朽的普罗密修斯的形象，回想瓦里薩·普列穆得拉、伊里亞·穆罗美茨和達維得·薩松斯基的形象以及回想許多其他民間創作的美麗形象，我們都經常看到这些形

象的力量在於這些形象不僅以本身的美使普通人民感到愉快和心曠神怡，使他們的生活更光明，並且也使他們對美好的將來產生信心，鼓舞他們進行鬥爭和建立功勳。

藝術和文學在提高人們工作的積極性方面是強有力的，它們本身的性能也令人信服地表現它們做為社會生活中的重要因素的巨大作用。由此可見，只有在歷史上是進步的藝術，遵循自己時代的先進思想並体现出社會各階層和各階級的革命民主主義的美學觀點的藝術，才能起積極的、革新的作用。反之，反動階級的文學和藝術只能阻礙歷史發展，毒害人民大眾。

在資產階級和地主階級統治下的俄國，那表現出民主主義革命思想的別林斯基、車爾尼雪夫斯基、多勃羅柳博夫的美學不僅反對貴族的藝術，而且也反對當時的國家制度，當然這種美學不能夠為當時的經濟基礎服務；在沙皇俄國由進步的藝術家所創作的所有進步的藝術情況也是如此。進步、民主的美學和現實主義的藝術在進行反對專制的鬥爭中起積極的作用。在拉季謝夫的創作中就已發出了真誠地同情於被壓迫人民的声音。沙皇政府能使作家死於徙戍流放，能絞死十二月革命黨人（詩人和戰士），能千方百計地侮辱俄羅斯人民的其他許多的天才，但是它決不能抵抗天才的喜劇“聰明誤”和“欽差大臣”的揭發力量，決不能抑制強力集團的強大的呼聲，決不能壓殺人民歌手兼人民同情者尼克拉索夫的詩歌……雖然沙皇的官吏們很賣力氣，但是他們沒有力量阻止民主主義現實主義藝術的發展。這是因為，首先，這種藝術反映真正的現實生活，表現社會發展的迫切要求；其次，它得到當時社會所有進步階層的積極支持，並為人民所喜愛。

顯然，在這樣的條件下，藝術活動是為一種人民而創造的真正愛

國主義的功績。在今日的美國，我們見到像霍華德·法斯特這樣的藝術活動家在遭到反動勢力的野蠻迫害，這難道不是和以前一樣的情景嗎？顯然是一樣的！杜魯門政策對進步藝術家，真理的代表者與宣傳和平者所加的迫害，同沙皇政權很少有不同的地方，確切地說，它要更加反動。

固然，反對俄羅斯君主制度的藝術家的某些歌劇和話劇也在皇家的劇院裏公演過，但多半是以歪曲的和在思想受閹割的形式下演出的，歌劇“伊凡·蘇薩寧”就是一個例子，它是違反作者的意圖以歪曲的形式演出的，在這歌劇裏他們力求破壞它的民主性和構思的深刻性，在天才的歌劇“鮑利斯·戈杜諾夫”裏，他們取消了在“瓦西里勃拉任尼那裏”和“在克羅姆近郊”的場面，這兩場在穆索爾斯基的民間音樂劇的全部構思裏是有特別的重大意義的，在托爾斯泰的創作中，資產階級自由主義的批評家們強調他的哲學的反動方面，極力抹殺他的偉大藝術作品的現實主義和人民性。

不必舉出其他相類似的例子了，因為這些例子是大家所熟知的，但是要說明，過去先進藝術家的創作只有在蘇聯制度下才成為人民的財富。

三、音樂的社會意義

上面所講的關於藝術的一切，當然也擴大到音樂的範圍上，但是某些年青的同志在莫斯科音樂院理論會議上說音樂不能是上層建築的一部分，因為它並不具有社會的思想和形象，而僅僅表現模糊的感情與情緒。

問題的這樣提法是和早已被人揭露的愛德華·漢斯里克的形式主義的理論的某些原理相接近的，他認為音樂是不表現任何社會利

益的現象。

漢斯里克說：“一般說來藝術上理想的美是沒有任何目標的，因為這個美只是形式，這形式要看它的內容怎樣，它可以適用於不同的目的，但它本身並沒有其他目的，只有它自己……音樂的美力求擺脫任何社會色彩，因為它需要獨立地開花，而不從屬於任何事物。”這位形式主義的音樂理論家把社會生活對音樂的影響理解為“從屬”，他認為這樣的影響是不應該有的，因為音樂只要求當作音樂來理解它，必須根據它本身來理解它，並且只可在音樂本身裏享受它（漢斯里克“論音樂中的美”，尤爾根松出版社1885年版，12—13和59—60頁）。

於是，按漢斯里克的意見，音樂是純粹的直觀，是“音响素材的中立的組織”，漢斯里克的美學的真諦就是依據康德的唯心論把藝術理解為“純粹”的形式的創造。

但是兩千餘年以前亞里士多德就把漢斯里克所反對的及某些年青同志認識模糊的東西解釋得清清楚楚了。這位古代希臘哲學家的理論基礎是藝術、尤其是音樂具有巨大的社會教育意義。按亞里士多德的意見，音樂包含有“必要”使用和“發展”智力而服務的一種東西。亞里士多德懂得音樂的社會性質，當他說到它有教育的機能時，所指的當然不是對奴隸的教育，而是對自由民（奴隸社會的主人）的教育，他完全懂得音樂同哲學、詩歌、戲劇等等在一起是怎樣大的組織和教育的力量。

音樂是最古的和最廣泛流傳的藝術之一，它在整個部落和民族那裏伴隨着勞動和鬥爭，快樂和悲哀，並組織和指導千百万人們的感情和意志。

任何一個國家沒有音樂是不行的，無論那一次行軍或革命行動不是沒有歌曲和樂隊的伴隨而完成的。

音樂藝術和其它藝術形式不同，它不以實物而以眼不能見到的聲音形式來反映生活的現象。但是这絲毫也不減少它反映現實生活的極複雜現象，喚起人們的意識，啓發和指導他們的感情和意志的能力。這些可能性在聲樂、尤其是在歌劇領域裏特別大。

我們在這裏回想一下達爾戈梅斯基給卡馬里那一封信裏的名言：“我希望音樂直接地表達語言”，這就是現實主義音樂的整個綱領，因為這種音樂的使命不僅表現感情，而且也以具體的和為廣大羣眾所易接受的形式來表現思想。

大家都知道，穆索爾斯基對達爾戈梅斯基的這一公式表示讚可，但他不停留於這一公式上，而是更進了一步，即按自己的意思把這一公式展開，並加以重要的補充，穆索爾斯基不局限於力求音樂直接表現語言，而力求使音樂深入到人的內心世界中去，揭示這一世界，使音樂創造活生生的現象或典型，他把藝術當作“和人們談話的工具”，當作人們之間的精神交往的工具。他的創作的現實主義政論性的傾向，歸根結底他的創作的人民性都是由這一點決定的。

穆索爾斯基的這些原則在李姆斯基-柯薩科夫的創作裏也得到了發展，李姆斯基也認為音樂是強有力的社會現象，音樂的使命是給生活以積極影響的。

全部俄羅斯現實主義的音樂都是來自生活的真理，來自進步階層人民的偉大的思想和高尚的心情，所以它和進步的俄羅斯文學、戲劇、美術同時對我們的國家和其他國家發生那麼強有力的影響。

年青的蘇聯音樂批判地理解和發展了古典遺產的最優秀傳統，它的歷史證明我們的音樂藝術在不斷成長和日趨完善，證明思維、內容和思想目的性正是音樂藝術的主要特徵。

蘇聯藝術家的思想性和專業技巧的成長是統一的过程。當然，

如果沒有生活知識，特別是沒有蘇聯現實生活的知識，思想性是可想像的。決不能承認社會主義現實主義的方法而同時又不研究生活，因為蘇聯藝術的創作方法要求每個藝術家不僅要真實地反映現實生活，而且在我們國家裏要積極地幫助建設共產主義。顯然，作家或作曲家、畫家或批評家如果經常不接受新鮮的印象而成為陳舊概念的俘虜，那就一定遭到不可避免的失敗。要知道我們有些作曲家和音樂學家甚至連自己創作組織的生活都不參加！這樣的藝術家，由於他們輕視集體，在火熱的社會主義的現實生活中圖安逸，躲避自己的同志的批評，所以他們自己沒有發覺他們正陷入創作的絕境。

蘇聯藝術的黨的思想性決不容許有唯美主義的玩賞藝術手法——它向任何唯美主義的表現進行不調和的鬥爭。但是思想性需要動人的形象、鮮明的形式、富於表現力以及藝術手法的嚴格的選擇。思想性和藝術性的統一與構思的嚴整性有聯系的，而藝術家在他的作品中所反映的對生活現象的深刻認識也保證了這構思的嚴整性。描寫共產主義建設的熱情，我們人民的壯麗事業和社會主義人們的非凡特性是不能用晦暗的色彩刻板地來描寫的，藝術決不容許公式化。宏大的內容和崇高的思想性需要高度的藝術水平，因為只有在美學上卓越的作品才能滿足羣眾日益增長着的需要，同時才能教育羣眾。

四、音樂藝術的繼承性和再評價問題

創造新的社會主義的藝術決不等於破壞過去全部藝術的珍品。只有庸俗的馬克思主義者才認為在舊的社會和國家制度崩潰以後需要拋棄古典的遺產。庸俗的馬克思列寧主義者不想了解在不同社會經濟結構之間及新與舊之間存在着一定的繼承性，所以歷史不是按

照唯一的突變法則而發展的，更不是用完全否定舊的事物的方法而發展的。

新的事物發生在舊的事物裏面。新的事物批判地改造和使用過去時代所創造的一切最好的東西。生活物質條件是這樣，社會意識諸形態也是這樣的。這個法則也擴大到藝術創作上來，也擴大到美學的觀點上來。例如我們可以指出早在蘇聯藝術發生以前就已奠定了馬克思列寧主義的美學基礎。早在十月革命以前，社會主義現實主義的方法就已在無產階級文學的奠基者高爾基的創作中產生了。

在這種情況下，什麼東西與舊的社會和國家制度的滅亡同時從過去時代的藝術和文學領域中消失，而什麼東西遺留下來並轉為新的經濟和社會制度服務呢？

首先要打破那屬於舊上層建築的陳腐的美學觀點和與這美學觀點相適應的對藝術創作的解釋。也要逐漸取消由統治階級的世界觀所規定的創作方法。最後，要封閉那與陳腐的美學觀點相適合的機構和組織，即取消“領導”藝術的整個官僚主義的等級制度，取消私人劇院以及在文學和藝術中的私人企業。在建立社會主義文化過程中，那些唯美主義的“藝術界”或反動的“塞拉比翁兄弟”的組織將不存在，而在論文藝問題方面的各種反動的雜誌和報紙也將絕跡。

過去年代的文化遺留給我們文學、音樂、繪畫、雕刻的藝術珍品。這些藝術作品真實地反映了現實生活的優秀的珍品。從前的這些藝術作品是認識現實生活的最寶貴的源泉，同時給我們以美學上的快感，發展我們的藝術鑑賞力。這些作品多半是現實主義的、在歷史上是進步的作品。

但是蘇維埃制度不是機械地接受古典遺產，它批判地重新理解古典創作的意義。只有在社會主義社會條件下，許多歷史上進步的