

文化資料

(十二)

中央人民政府文化部辦公廳編印
一九五四年六月

爲了介紹蘇聯歌劇藝術方面
五三年蘇聯音樂出版社編印的
的論文，集中在本輯發表。其
基」一文，一九五一年「文
徵得原譯者同意，由本刊校補
劇『偉大的友誼』一文，是聯
文早在國內發表，爲便於讀者參考

目 錄

關於穆拉傑里的歌劇「偉大的友誼」	一
——聯共（布）中央一九四八年二月十日的決議	
紛亂代替音樂	八
——「真理報」一九三六年一月二十八日專論	
失敗的歌劇	二
——「真理報」一九五一年四月十九日專論	
評歌劇「鮑格丹·赫米爾尼茨基」	三
——「真理報」一九五一年七月二十日專論	
蘇聯歌劇創作的狀況和任務（赫連尼科夫）	三
蘇聯歌劇中的正面人物形象（雅魯斯托夫斯基）	三
歌劇及其文學原著（沙維爾斯基）	八〇

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，姆傑瓦尼作詞），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。

該歌劇底基本缺點，首先是植根於該歌劇底音樂。該歌劇底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，並且給予聽衆以壓抑之感。在音樂伴奏和舞台上劇情發展之間，沒有有機的聯繫。歌劇底聲樂部分——齊唱、獨唱和大合唱——引起一種貧乏的印象。由於這一切原因，管絃樂隊和歌唱者底一切能力就沒有加以利用。

作曲者並沒有利用民間的旋律、民歌、小調和舞踊樂曲底寶藏，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情景又正是

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、旋律豐富和音域廣闊、是以人民性、以及典雅的、美麗的、明朗的音樂形式著稱的，這曾使俄國歌劇成爲世界上最好的歌劇，成爲廣大人民階層所喜愛和理解的音樂形式。

該歌劇底情節是企圖描繪一九一八年至一九二〇年在北高加索爲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，因爲當時成爲在北高加索建立各族人民友誼的障礙的是英古什人和契欽人。

聯共（布）中央認爲：穆拉傑里歌劇底失敗，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，穆拉傑里歌劇底失敗，並不是局部的事件，而是和現代蘇聯音樂底不能令人滿意的情况，以及和蘇聯作曲家中間形式主義傾向底流行有着密切的聯繫的。

早在一九三六年，當蕭斯塔科維奇底歌劇「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好評與廣泛流行）、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、普羅科菲耶夫、哈查圖良、塞巴林、波波夫、米亞斯科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。這種音樂底顯著特徵就是：否定古典音樂底基本原則；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底氣息，而這種氣息是反映着資產階級文化底衰亡、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，而引導到音樂底貧乏和衰落。

許多蘇聯作曲家輕視俄國與西方古典音樂底優良傳統，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「摹倣主義」的擁護者。這些作曲家追求一種了解得不正確的革新，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底狹窄圈子裏，降低了音樂底高度社會作用，縮小了音樂底意義，認為它只是滿足一些唯美主義的個人主義者的惡劣的趣味。

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絃樂隊、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為人民寫作的的能力。這種現象底證明，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底音樂，是因為人民好像「還沒有成長」到了解他們的複雜音樂的程度，人民只有在一百年後才能了解它，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，脫離蘇聯輿論界底批評，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佈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底優良傳統，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底創作，都是盲目地摹倣蕭斯塔科維奇和普羅科菲耶夫等人底音樂。

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科菲耶夫、蕭斯塔科維奇、米亞斯科夫斯基、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，並極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）中央認為：在蘇聯音樂戰綫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綫的結果。

蘇聯部長會議藝術工作委員會（赫拉普慶科同志）和蘇聯作曲家協會組織委員會（哈查圖良同志），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，而現實主義傾向底基本原則就是：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為聽衆所理解。

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，成爲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，沒有創造性的討論。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爲特色的作品，則被認爲是第二流的作品，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，蘇聯人民底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爲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。

（戈寶權譯）

紛亂代替音樂

——評歌劇「姆倩斯克縣的馬克白夫人」——

「真理報」一九三六年一月二十八日專論

在我國，好音樂的需要也隨着整個文化的發展日益增長起來了。任何時候、任何地方，作曲家都從不曾擁有過像今天這樣值得爲他們而演奏的聽衆。人民羣衆期待着好的歌曲，同樣也期待着好的器樂作品和好的歌劇。

某些劇院把蕭斯塔科維奇的歌劇「姆倩斯克縣的馬克白夫人」作爲一個嶄新的成就獻給在文化上已經成長起來的蘇聯觀衆。慷慨的音樂批評界把這個歌劇捧得天花亂墜，給它造成了巨大的榮譽。年青的作曲家聽到的，不是可能對他以後的工作有幫助的嚴肅的、實事求是

●蕭斯塔科維奇的歌劇「姆倩斯克縣的馬克白夫人」(脚本係由普萊斯及作曲者本人根據列斯科夫的原著改編而成)寫成於一九三二年，一九三四年一月二十二日在列寧格勒模範小歌劇院作首次演出，由薩莫蘇德擔任指揮，斯莫利奇擔任導演，德米特里耶夫擔任美工設計。該劇於同年一月二十四日在莫斯科森米羅維奇—唐慶柯音樂劇院演出，由唐慶柯擔任藝術指導，莫爾德維諾夫擔任總導演，斯托利亞羅夫擔任指揮，德米特里耶夫擔任美工設計，索科洛娃擔任導演；於一九三五年十二月二十六日在蘇聯大劇院分院上演，指揮是梅利克—巴沙耶夫，導演是斯莫利奇，美工設計是德米特里耶夫。

的批評，而只是一些狂熱的恭維。

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愕住了。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、軋礮聲和銳叫聲中。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。作曲家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，這種紛亂有些地方竟變成了刺耳的噪音。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。這種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戲劇藝術中的樸素性、現實主義、易懂的形象、語言的自然發音。這完全是把「梅耶荷德派」的最惡劣的特徵變本加厲地搬到歌劇和音樂裏面來了。這是用左傾機會主義者的喧囂來代替自然的、人類的音樂。優美的音樂底攫住羣衆心靈的能力，完全被那種想用一些廉價的賣弄手法來創造出新穎風味的小資產階級形式主義的掙扎和野心所犧牲了。這是一種玩啞謎的做法，它是會引起惡劣的結果的。

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、科學中的左派畸形化的來源相同的。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」的作者從爵士音樂中借用了它那歇斯底里的、痙攣的、癲癇的音樂，爲的是使他的人物賦有「熱情」。

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。所有的角色，不論是商人或人民，都同樣地被帶上了禽獸的面目。用謀殺的方法發財得勢的女商人被表現得好像是資產階級的某種「犧牲者」。列斯科夫的日常生活故事硬給裝進了它原來沒有的含意。

這一切都是粗糙的、原始的、庸俗的。音樂有時囁嚅作聲，有時轟然巨響，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。結果「戀愛」在全部歌劇中給塗抹上了最庸俗的形式。女商人的雙人床在佈景中佔了中心的地位。在那裏決定着一切的「問題」。謀殺和鞭打的場面，也幾乎用同樣粗魯的自然主義的風格，直接在舞台上表現了出來。

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。他彷彿故意用暗號隱語來寫自己的音樂，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。他忽視了蘇維埃文化要把粗魯和野蠻從蘇聯人的日常生活中的每一個角落中趕出去的要求。某些批評家把這種對於商人的淫亂的歌頌稱爲諷刺。但是這裏根本就談不到什麼諷刺。作者運用一切音樂和戲劇的表現方法都只是爲了力求引起觀衆對卡捷琳娜·伊茲邁洛娃的粗魯的、庸俗的意圖和行爲的同情罷了。

「馬克白夫人」在國外的資產階級觀衆中間獲得了成功。資產階級的觀衆之所以讚美這

個歌劇，不就是因为這個歌劇的紛亂荒唐和絕對脫離政治嗎？不就是因为這個歌劇底癡聾的、喧囂的、神經衰弱的音樂迎合了資產階級聽衆底不正常的趣味嗎？

我們的劇院爲了細心地演出蕭斯塔科維奇的歌劇曾經化費了不少的勞力。演員們在克服交響樂隊發出的喧鬧聲、尖叫聲和鏗齒般刺耳的聲音上表現了很大的才能。他們企圖以戲劇的表演來彌補歌劇旋律的貧乏。可惜這樣反而更清楚地顯示了這個歌劇的粗魯的自然主義的特徵。天才的表演值得我們感謝，但是所耗費的精力却使我們惋惜。

(陳冰夷譯)

失敗的歌劇

——論歌劇「全心全意」●在大劇院的演出

「真理報」一九五一年四月十九日專論

蘇聯人民期待着他們的作曲家創造出能够真實地體現我們現代生活的形象、揭示蘇聯人的精神世界的美好與豐富的新歌劇。蘇聯人民期待着能使觀眾激動的、在藝術質量上能够達到真正的藝術所具備的那種高度水平的歌劇。

蘇聯觀眾帶着極大的興趣來迎接每一個蘇聯的新歌劇。茹科夫斯基描寫戰後年代裏我國集體農莊生活的重大主題的歌劇「全心全意」在大劇院的上演，也曾經被許多人懷着這樣的興趣期待着。

在歌劇「全心全意」的脚本作者、作曲家、演出者的面前擺着一個崇高的任務：在歌劇藝術中真實地表現現代集體農莊和那裏的優秀人民。集體農莊制度的勝利，社會主義農業的

● 茹科夫斯基的歌劇「全心全意」（脚本作者巴格麥特和科瓦連科夫）寫成於一九五〇年，於一九五一年一月十六日由蘇聯大劇院演出，指揮是康德拉興，導演是波克羅斯基，美工設計是索科洛夫——斯卡利頭。

機械化，已經為農業打開了全面發展的最大可能性，改變了蘇聯農民的生活和勞動的條件。成千百萬的拖拉機、康拜因和其他農業機械，以及我國先進科學底各項成就，造成了農業生產的大改革。我們的農業是最機械化、最先進的。千百萬的先進的人們，農村中新生活的積極建設者，在集體農莊制度的條件下成長起來了。

但是歌劇的作者和演出者採用了這樣重大的主題却没有對現代的集體農莊的生活作過深刻的研究，因此不能用生動的藝術形象，用明確的現實主義的音樂來真實地表現這個主題。歌劇是拙劣而具有嚴重的錯誤和缺點的。

這個戲用虛假的色彩來描寫集體農莊的生活，其中所表現的蘇聯人沒有任何生動的人類特點，他們的精神世界是貧乏的，這些形象無論怎樣不能體現蘇聯集體農民的優秀的品質。演出的藝術水平是極端低下的。它沒有使觀眾、聽眾得到真正藝術中永遠含有的那種愉快。

無論在歌劇的脚本中、音樂中以及演出中都存在着這些嚴重的缺點。

違背生活的真實

歌劇「全心全意」的脚本作者巴格麥特和科瓦連科夫沒有能够創造出在思想和藝術方面都真正有價值的作品。他們只從馬爾采夫的原著中選出了羅吉翁·瓦西爾佐夫與格魯尼雅（他的妻子）、與他的同村人（農業先進者、有新的思想和感情的人們）的衝突作為這個脚本的基礎。

集體農莊的最重要的特點是農莊人們的成長。現在在農村中著名的人是集體農莊和國營

農場的工作者、最有經驗的拖拉機手和康拜因手、集體農莊田野上的最優秀的男女突擊隊員、精通技術和基本科學知識的人。大家都知道，原著小說中的人物的命運是反映了蘇聯農民的愛國主義勞動、集體農莊在戰後年代中的發展、集體農莊中勞動人民的成長的情景。但是腳本的作者，却違背了生活的真實，把一個家庭的故事放在最重要的地位而避開了集體農莊和農莊人們在生活中的真正最重要的東西。

當作者不真實地描寫了集體農莊男女莊員以後，已經不能用任何劇中人物關於勞動的重要性、關於集體農莊建設計劃的一般化的語句來補充自己作品中思想性的貧乏了。

在腳本中絲毫沒有反映現代集體農莊的富有和興盛，反映新的人物在其中成長、他們底共產主義先進道德在其中形成的那種幸福快樂的勞動底主題。在歌劇中彷彿是把新人物的創造勞動與成長的基本主題降到次要的地位，完全用不關重要的瑣細事物掩蓋了它，而對於集體農莊莊員却主要地是用節日狂歡的歌唱與舞蹈的場面來表現的。

歌劇的情節缺少戲劇性的發展和連貫性。劇中的故事是由彼此之間實際上沒有聯系的、零碎的插曲所組成。作者在歌劇中連續的六場裏一直在談着關於爭取高度收穫量的問題，可是始終沒有展開這個主題，只在最後用集體農莊電站落成的場面來結束了全劇。這一個場面只在外表上和上面的故事有關係，這樣一種歌劇結尾，除了說是想贏取舞台效果以外，很難以別的理由來解釋它。

作者幾乎完全剝奪了自己歌劇中人物的生氣勃勃的情感。只要把小說中羅吉翁在準備回到集體農莊去向人民、向自己的妻子認罪時所體驗到的那種深刻的內心衝突和歌劇中羅吉翁