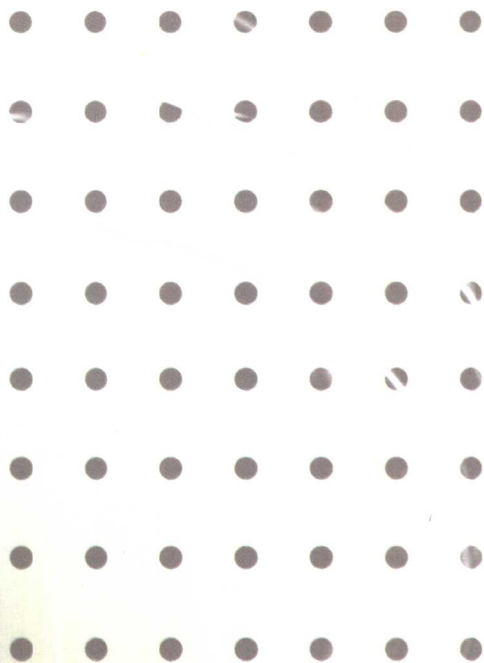


教育部人文社会科学重点研究基地基金资助

俄罗斯作曲家与 20世纪

〔俄〕M.阿兰诺夫斯基 编
张洪模等 译



中央音乐学院出版社

教育部人文社会科学重点研究基地基金资助

俄罗斯作曲家与 20世纪

[俄] M.阿兰诺夫斯基 编
张洪模等 译

中央音乐学院出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

俄罗斯作曲家与 20 世纪 / (俄) 阿兰诺夫斯基编; 张洪模等译. —北京: 中央音乐学院出版社, 2005. 2

ISBN 7-81096-086-5

I. 俄… II. ①阿…②张… III. 音乐史—俄罗斯—20 世纪
IV. J609.512

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 003509 号

[俄] M. 阿兰诺夫斯基编

俄罗斯作曲家与 20 世纪

张洪模等译

出版发行: 中央音乐学院出版社

经 销: 新华书店

开 本: A5 印张: 12.625

印 刷: 北京宏伟双华印刷有限公司

版 次: 2005 年 2 月第 1 版 2005 年 2 月第 1 次印刷

印 数: 1-3,000 册

书 号: ISBN 7-81096-086-5

定 价: 29.00 元

中央音乐学院出版社 北京市鲍家街 43 号 邮编: 100031

发行部: 010-66418248

传真: 010-66415711

目 录

1	20 世纪艺术文化史中的俄罗斯音乐艺术(序)	M. 阿兰诺夫斯基
17	俄罗斯与西方音乐文化的相互关系	尤·凯尔第什
55	穆索尔斯基:走上通往 20 世纪的道路	G. 戈洛文斯基
99	拉赫玛尼诺夫浪漫主义世界观的强大生命力	U. 帕伊索夫
138	斯克里亚宾的宇宙	T. 列娃娅
172	斯特拉文斯基的世界	S. 萨文科
213	普罗科菲耶夫艺术思想的多彩性	M. 塔拉卡诺夫
244	肖斯塔科维奇的音乐“反乌托邦”	M. 阿兰诺夫斯基
290	交响乐与时间	M. 阿兰诺夫斯基
372	俄罗斯的战后先锋乐派	S. 萨文科

20 世纪艺术文化史中的 俄罗斯音乐艺术（序）

M. 阿兰诺夫斯基

俄罗斯音乐史的研究在我国音乐学中早已占优先的地位，如今正处于发展的新阶段。这是由许多内因和外因造成的。外国可以说是由于国内 80—90 年代政治气候发生了变化，内因是这些变化在文化（其中包括音乐史料的研究）中产生的后果。这首先是研究的领域扩大了，这些形势早就出现了，但正是在现在形成两个相反的方向：其一是研究远古；其二正相反，是研究当代，研究 20 世纪。但两个方向基本上是由于同一个原因。长期以来俄罗斯音乐史料的研究主要是研究俄罗斯音乐的古典时期，局限于 19 世纪。在这条道路上取得了不少成就，创作了许多有价值的著作，但同时也会产生疑问：首先，俄罗斯音乐在它的古典时期以前是以什么样的形式存在的；其次，它是怎样参加到 20 世纪艺术文化发展的过程中来的。虽然这些问题时间上有矢量的差异，因而在学术面前提出的课题不同，但至少在两点上它们是相同的，即一方面填补俄罗斯音乐史的空白点，另一方面查清它在进入世界音乐文化过程中所起的历史作用。

这第二个方向的目的是在于还 20 世纪俄罗斯音乐发展的真面目。由于众所周知的原因，在“铁幕”两边都形成了一些“空白点”，苏联音乐被排除了一切不符合官方思想体系和认为有西方“不良影响”的作品。首先这涉及到在国外创作的一切作品。毫不留情地砍掉层层海外的俄罗斯文化，拉赫玛尼诺夫、普罗科菲耶

夫、斯特拉文斯基在不同时间不同程度地被严厉禁止，更不用说那些比较小的人物了。拉赫玛尼诺夫后来被宽恕了（由于他在战争时期爱国），而当局对普罗科菲耶夫的国外时期的创作和斯特拉文斯基本人所抱的怀疑态度不能马上就克服掉。几十年来在“这里”还是在“那里”的区别始终是判断的最重要的标准，用这个尺度来衡量，把艺术文化分成“好的”和“坏的”。但除了伪爱国主义的理由以外，还推行整个似是而非的美学禁忌体系。这个体系推广到整个当代音乐艺术，把同俄罗斯古典时期的音乐相似的程度作标准，凡是不符合这个标准的都认为在审美上是不能接受的。只有斯克里亚宾是例外，但也不是没有保留。至于第一次“俄罗斯先锋派”浪潮的代表们（鲁里耶、维什涅格拉茨基、奥布霍夫等人），则根本不把他们放在眼里。何况其中有些人在国外定居，在那里了此一生呢。结果祖国的音乐文化被人为地肢解成彼此不相干的两股道，我们长期了解的海外的一股只是一部分，是经过挑选的。在教科书、学术著作、音乐生活中，20 世纪祖国音乐的全貌自然就显得贫乏、残缺不全和有许多空白了。

有些流派的发展中断了，这些流派可能会改变或至少补充苏联音乐的面貌。这只要举罗斯拉维茨、莫索洛夫的未完成的实验，对普罗科菲耶夫、肖斯塔科维奇、米亚斯科维奇的污辱和诽谤，对第二次先锋派浪潮的迫害，就可以想象多少年来给祖国音乐文化造成多大的损失了。在一定程度上这也涉及到表演，不过总的说来，必须承认它比较幸运，可能是由于苏联演唱演奏家（像运动员一样）的成功首先是从制度的威望的角度来对待。然而苏联听众听不到国外表演家的演出，只是到赫鲁晓夫“解冻”时期这个领域的情况才有些好转，随着川流不息的外国人来访问演出，在我们的海报上才出现梅纽因、斯特恩、布朗莱洛夫斯基等人的名字，但是随后的移民浪潮又扩弃了海外俄罗斯音乐家的队伍，为俄罗斯音乐文化分裂的历史增添了新篇章。

然而分裂毕竟已经在弥合。由于两股道的内在的、精神上的血缘关系，共同的民族文化、历史渊源自发地弥合。这里必须指

出俄罗斯民间音乐，作为产生 20 世纪新艺术基础的传统的俄罗斯古典音乐的作用，以及赋予现有和中断了的 20 世纪俄罗斯艺术流派以生机的、在俄罗斯艺术天才的历史上出现的真正的文艺复兴的“白银时代”的意义。“白银时代”的精神还长期地发扬在俄罗斯国内外杰出的俄罗斯艺术家所创造的一切之上，不过在自然原因的影响下和在思想意识强制的窒闷的氛围中有点衰弱了。人们还是认识了斯特拉文斯基，而且越来越清楚，1964 年，他访问苏联促进了这一点。这位长期是欧洲音乐“时尚”的创导人（奥涅格称他是“伊戈尔王”），不仅所谓“俄罗斯时期”的作品，即使是相当晚的作品，都证明创作的民族根源。只有思想意识上的眼光短浅才能解释为什么长期对普罗斯菲耶夫国外时期的作品抱怀疑态度。实际上这个时期是他在早期探索的继续发展和演变，只是更成熟和规模更大而已。不仅如此，正是在这几年，他的抒情开始“热”起来（《浪子》），在比较晚些时候发挥得淋漓尽致。所有这些都被人听见了，觉察到和承认了，但需要费多大的力气来证明显而易见的道理：居住地的改变，随你怎么看，即使用政治的眼光，也不能影响艺术家的服从内在规律的发展过程。当然，外表可能有些更改，但美学的方针不改，不违背自己的艺术良心。这对于在海外工作的其他俄罗斯音乐家来说，也是正确的。总而言之，把浑然一体的俄罗斯音乐艺术肢解成互不相干的两股道（我再强调一次），完全是人为的，不能抹杀它们内在的血缘关系。

这一切全都说明树立 20 世纪俄罗斯音乐发展的新观念，以便重建分裂了整体。遗憾的是，不容讳言，还是有分裂的，“苏联文化”现象本身（不论你怎样解释这个概念）就是这样。更重要的是要明白是什么把不仅在地理上被分开，而且在创作的社会——心理条件分开的艺术家统一起来的。显然，作为一种艺术类型的苏联艺术的现象本身，在观察 20 世纪俄罗斯音乐的不平常的道路时，必须考虑到这一点。在国境线上开始的分裂已经在社会内部，在个别的艺术家的心理上继续，我们生活在多次分裂的

社会中，通过人的心灵，即通过艺术，使它裂痕满面。

请读者审阅的这部集体编写的专著的宗旨就是尽可能地树立 20 世纪俄罗斯音乐发展的新概念迈出必要的步伐。首先在于为了使俄罗斯音乐各渠道接近，已经在统一的研究范围，用同样标准的眼光观察它们的现象了。我们关注的是文化的统一问题，因而也就关心它的发展的总的倾向。作为标志 20 世纪艺术语言发展、整个历史的艺术语言的全面革新的第一个浪潮——新俄罗斯音乐诞生了。在那时紧紧地与斯特拉文斯基、普罗科菲耶夫甚至列比科夫联系在一起的“现代派”的概念的出现，当然不是偶然的。新俄罗斯音乐（不要同新俄罗斯乐派混淆了）的诞生是把习惯同 19 世纪音乐联想在一起的、一切远远抛在后面的鲜明的革新的现象。完成了向未来、向 20 世纪突破，艺术感觉临近 20 世纪比它成为现实（第一次世界大战开始）要早。音乐中开始出现新的节奏、和声充满了不协和和弦、旋律选择不寻常的离奇的进行。音乐越来越使听众吃惊，使他们目瞪口呆的音响劈头盖脸地倾倒下来，经常要求更换整个期待系统。音乐艺术历史中的新时代开始了，俄罗斯的音乐家们给这个过程带来了决定性的贡献。

这样，给专著提出的任务就引出第二个任务：提供关于新思想的相当全面和集中的认识，俄罗斯音乐家推出的这些新思想在整个 20 世纪音乐思维系统引起许多深刻的变化。其实，这也就明确了俄罗斯作曲家那样积极参加的革新的第一个浪潮的不仅是俄罗斯的、而且是整个世界音乐文化的意义。

俄罗斯音乐与西方音乐的相互关系的历史可以分成三个阶段。它起初是做西方的学生，俄罗斯建国的初期，随同皈依基督教，它掌握了拜占庭教会歌唱。后来，到 17-18 世纪也是这样，那时欧洲的和声多声部音乐代替单声部音乐。但是每次都要产生非常民族化的高度发达的独创艺术，以后在欧洲艺术文化系统中占独有的位置。俄罗斯歌调不同于拜占庭的赞美歌，虽然与它有渊源上的联系，但它是欧洲宗教单声部曲调的完全独立的一个分支。同样，在 17 世纪开始的主调音乐思维系统的转变，结果形

成了独立的乐派。

20 世纪情况发生了根本的变化，俄罗斯音乐在艺术语言领域和在对整个音乐的范围和可能性的理解上，都成为革新世界音乐文化的倡导者。它首先表现出对欧洲音乐艺术的所有各方面有强大的影响，其中包括作曲、表演和教育。这是俄罗斯音乐文化向西方广泛的正面的突破，它臻于炉火纯青的境界，能够成为审美情趣的真正的主宰者，规范的倡导者，在许多方面指引着现代艺术的发展，把西方各种流派的艺术家和个人吸收到自己影响的范围里来。大家都知道，这突破是在俄罗斯艺术文化广泛“扩张”的范围内进行的。这是由谢尔盖·佳吉列夫领衔的，他首先在巴黎举办了俄罗斯现代绘画展览会，后来又定期举办艺术季，向西方展示了他们所不知道的俄罗斯艺术的异国情调的世界。大家也都知道正是由于佳吉列夫，西方才知道了穆索尔斯基、里姆斯基——科萨科夫、柴可夫斯基的杰作。正是由于他的大胆的倡导，俄罗斯音乐出现了一系列在世界音乐艺术的发展中成为划时代的、影响到它的所有今后的发展。在这里有两个名字特别突出，即斯特立文斯基和普罗科菲耶夫。他们音响的新颖使受瓦格纳和德彪西熏陶的西方听众大吃一惊，目瞪口呆，而对于未来的欧洲音乐来说，这具有决定命运的意义。

当然，如果说新思想只在俄罗斯的社会环境里产生，那在历史上是不公允的。艺术普遍地进行了革新，在俄罗斯很熟悉德彪西，了解勋伯格的初期的作品。同时，不论是斯特拉文斯基还是普罗科菲耶夫（匈牙利的巴托克也一样）都体现了德彪西以后欧洲音乐思维系统发展的阶段。此外，他们走的是与他们的德—奥同行完全不同的路子，后者后来形成新维也纳乐派。俄罗斯作曲家的改革意义是超出传统的音乐语言体系的范围，但是在极力利用其中的潜在条件下显示出来的。古典调性被瓦解了，但不是所有的调性；古典和声被破坏了，但不是和弦观念。关于调式、节奏、旋律也可以这样说。20 世纪前半叶俄罗斯音乐的历史任务即在于此（巴托克、肖斯塔科维奇、奥涅格也是如此）；欧洲音乐

必须克服加在语言的、音的结合上的传统体系的限制，以便揭示它的还未利用的潜力。20 世纪前半叶俄罗斯作曲家的贡献的意义就在于此，他们以天才的直觉探索出蕴藏着瓦解音乐语言传统体系的巨大的启发力量。

危机时期破坏了惯有的平衡，一切都在变化（我们这里探讨的问题无疑是属于这样的时期），常常会暴露在平稳发展时期未必会有人关心的问题。这问题的前因后果的逻辑性的联系是以事物习以为常的秩序为基础的。这样的问题可以称做“结局”的，因为是在临结束时，或一般地说，是在事后，通过分析已经完成后才意识到。我们指出的“语义学——语言的一致”也属于这类问题。

早已经发现，音乐语言的潜在发展阶段的水平和它们的内部都服从自己的内在的逻辑。这在崩溃、危机时要表现得最明显，这时发生严重的、谁都看得见的变化。在这样的情况下，我们看出音乐语言系统的每一个状态和音乐表述的安排惊人地贴切一致，其中听到时代的声音，推测出时代特有意境的景象的轮回。怎样会发生语言内在的演变同实际上是社会方面的、无论如何是依从人类外在事件的历史现象之间的一致？为什么我们所看到的内容安排的典型几乎是不可避免地注定符合语言发展的一定的阶段？由于什么原因，一方面德彪西式的调性——和声思维完全符合作曲家的艺术目的，而另一方面它又是浪漫主义后期和声的自然的反应？很难否认在这协调一致中隐藏着还没有看透的作用的过程。何况内容安排的历史地展开也有自己的逻辑。例如，可以举中世纪的意境以神为中心的景象到文艺复兴时期和它以后的以人为本的时代的转变；或者举从古典主义的性格类型到浪漫主义个性化的运动。简而言之，在内容安排的历史的展开中，在音乐语言发展阶段的平行的交换中，都有逻辑性。其中每一个都可以从前一个阶段包含发展的潜力的角度来解释，并且也说明这两个平行的历史是在所有它们的阶段中都相互协调一致的。

可以只限于这个断定，但也可能提出问题：“为什么会这样？”这完全依态度而定。但事实表明内容的安排和语言的相互

协调毕竟变化无常，不同的时代各不相同，与文化的类型有密切的关系。

首先引起我们注意的是这相互协调依从艺术演化的速度。类型稳定的时间越长，演变的速度就越慢；相反地，否定类型频繁，变化快就会加快演变的速度。我们可以从过去找到一些例子，越古老，演变的速度就越慢；相反地，越接近我们现代，速度就越快，到 20 世纪几乎到发疯的地步。维也纳古典乐派是大家最熟悉的类型。海顿、莫扎特和贝多芬是性格大不相同的艺术家，根据最严格的要求他们的“境界”也不相合。即使相合，也不是在水平上，不是在构思上，而是在实现它们的情绪的组成上，可以说，是在“心理的具体化”的水平上。类型线是沿着心理状态横向发展划出的，是与体裁的传统、与种种形式密切联系在一起的，而不是在大千世界的意境的水平上。我们向历史的深处再走一步，到巴洛克时代，就会发现高度的共同性。这里的确很难找出杰米尼亚尼与科雷利，马尔切洛与维瓦尔第在“意境”上有什么深刻的差别。这里差不多会是一个类型的“人”，全都一样地理解他的作品。当我们转向维也纳古典时期时，非常了解“海顿的‘人’”与“贝多芬的‘人’”是大不相同的，这是完全不同的人的现象，不同的个性，在世界上的地位不同，对世界的理解不同。这对莫扎特来说，当然也是对的。所以，创作个性的分化，“境界的分歧”在维也纳古典主义时期就开始了。更值得注意的是所有维也纳古典作曲家可以说用他们共同的一种音乐语言来写作。这在语义学领域有什么根据吗？显然是有的，但是，无疑不是在最高水平——总的“人的构思”上，而是可以说是在中等和低等水平展开内容安排的层次，这层次符合情况的类型和情况与结构的大部件（如曲式的乐章、主题、织体、节奏等的类型）的联系。我们很容易发现，例如海顿的柔板同贝多芬的柔板之间，或他们的某些具体的主题之间，甚至主题类型之间的相似。但不是交响曲类型之间的相似，因为其中创造了“完整的意境”和开始有重大分歧。显然，就音乐语言系统的稳定性来说，

语义学上的中级和低级水平比高级的重要。不管怎样，我们在维也纳古典主义时期所看到的，一方面是音乐语言的统一，另一方面是曾经统一的境界开始分化的过程。

过渡时期形成的情况可以作为另一个例子，这时在后期浪漫主义的音乐中表现出调性——和声体系的危机的明显的特点。它客观上创造了音乐语言进一步发展各种可能性：1) 从“里面”破坏作为标准体系的调性（德彪西、斯克里亚宾）；2) 为了它的个别原则的独立发展从“外面”拆毁体系（斯特拉文斯基、普罗科菲耶夫，晚些的肖斯塔科维奇）；3) 为了组织根本不同的类型，完全拒绝调性（勋伯格，豪埃尔；一部分的罗斯拉维茨，维什涅格拉茨基等）。简而言之，危机为“可能的选择”创造了先决条件。艺术为了保持自己的生命力必须利用这些条件。从反应中选择一个，是带偶然性的，依靠许多因素，其中还有超出音乐之外的因素，其中可能民族传统起不小的作用（例如，法国艺术喜欢色彩，这突出地表现在印象派作曲家的创作中；表现主义在 20 世纪初在奥德艺术中的作用；俄国斯、匈牙利民间音乐丰富，成为在调式和节奏组织领域的五花八门各种实验的出发点，以及其它等等）。俄罗斯作曲家实际上实现了历史向他们提出的所有这三个办法。但特别成功的是第二个。在这方面可以说他们是在旧的东西的废墟上创造了新的语言体系。

在这个历史时刻音乐语言的发展只有走否定任何统一和离心倾向的道路，语言个性化的思想，从而是多种语言的思想，成为有成效的向前推进的唯一现实的源泉。尽管统一的意图还有，并且采致相当命令的方式（十二音体系，序列性），但在与多种语言的思想竞争中不得不守护自己存在的权利。不过，后来这两股道汇合了。战后先锋派在经过全面序列化的阶段以后，又来到语言多样化，重走 20 世纪前半叶他们的前辈走的道路，但已经是历史螺旋线的新的一圈，自然，目的也不同了。

由此可见，当俄罗斯音乐经过漫长紧张发展的道路，在 19 世纪古典音乐臻于炉火纯青时，便走上扩展的道路和“转向进

攻”，历史给它提供的唯一可能的不同的方案就是——确立“音乐多种语言化”。维也纳古典音乐家用一种音乐语言说话，浪漫派使用音乐的风格方言，而 20 世纪的作曲家们用“不同的”语言表达自己的思想，经历这三个不同的阶段是欧洲音乐历史在两个世纪内演变的实质。因此决不否认超出音乐以外的各方面的因素，这些因素很可能对于这一演化的意义决不是微不足道的，很难摆脱这样的想法；演化受音乐语言本身状况的指引。改革可能是这样引起的：发现传统的语言体系发展到极限，它的垮掉迫使走进一步发展的道路。这是指走出消耗殆尽的体系的范围，出路是各种各样的，语言的个性化和离心倾向是不可避免的。

音乐的多语种确实是 20 世纪文化的象征，而俄罗斯作曲家对这个过程作出的贡献即使不是首屈一指的，至少也是决定性的。它一旦产生就获得强大的自我运动的惯性，在整个世纪里发展着，越来越深入，越分化。斯特拉文斯基的每一部作品都是一个完全独立的风格，把风格看作模拟的对象，不仅创先例，而是根本影响 20 世纪作曲家们的立场，用“运用风格”的反浪漫主义思想带着对风格的统一问题与艺术家的个性的浪漫主义态度。这一开创的后果至今仍感觉得到（例如在多风格派中）。不过“模拟创作”不是马上就成为合理的选择的成果，斯特立文斯基创作第一批作品（《夜驾》《火鸟》《彼得鲁什卡》《春祭》等）只是顺从创作直觉的声音，选择了非常适合支配他的想象力的题材的风格。“运用风格”作为艺术演绎非常重要的原则（近似奥尔格——伊一加谢图）要稍晚些——是同对新古典主义的回顾和对普遍古代感到兴趣在一起的。斯特拉文斯基的听觉好像天生适合于倾听古代传来的音波，听懂各种音乐语言和技巧的密码。但这完全自觉的艺术立场的后果简直是离奇的。否定浪漫主义的自我表现和有意识地设计风格归根到底只不过是加深了个性化总的倾向，但已经是在单个作品的水平上了。由此距作品的内部运用多风格的技巧只有一步之差了。

普罗科菲耶夫的音乐风格则完全不同（不过起初他和斯特拉

文斯基差别并不大),这是由于他的多方面的创作兴趣,真挚的热情奋发,强烈的艺术气质。普罗科菲耶夫很早就表现出开朗直率,大胆强调自己个性的特点。斯特拉文斯基的创作在许多情况下有意识地表现自己的模仿性(在艺术家和他的对象之间常常处于也许是一定的风格,也许是具体的作品,也许是某种传统的一种中介人的状态),而普罗科菲耶夫则首先处在直接反应——深刻强烈感触和情绪的作用之下。“生活的物理面貌”——无论是听觉的还是视觉的表象,人体的动力或环境的空间,都被他体现为“音响形象的精神状态”,赋予音乐以真正激动人心的真实性。艺术思想的对比性使他从《塞西亚组曲》原始的粗犷转到《古典交响曲》的贵族的优雅或《丑角》的怪诞的民族土风;从第一钢琴协奏曲的青春朝气的沸腾转到第一小提琴协奏曲的温柔的抒情;从《老祖母的故事》的安谧的篇章转到《冷嘲热讽》的尖锐大胆,这不是追求风格的实验,而是对丰富多彩的生活的活生生的感触。年轻的普罗科菲耶夫在风格的多样化上多次超过年轻的斯特拉文斯基,这表现在作品写的多和经常有新的思路,但以后他俩则沿着完全不同的发展道路前进。斯特拉文斯基越来越进入到风格多元化领域,相反地,普罗科菲耶夫随着时间的推移,越来越倾向于巩固反映个性的内心完美的风格。他好像回到以前的传统的音乐风格概念,但不在浪漫主义的诗意范围之列。虽然如此,但他在早期(还有中期)创作的作品在树立多风格观念上起了显著的作用。

但 20 世纪还是存在没有告别单一风格的现象,首先是因为随着这一世纪的到来,浪漫主义的历史并没有结束。它在极权主义和原子弹时代继续存在,恐怕是一个崭新的时代最不可理解的怪事。并且这决不是次要的、“残余”的现象,这里指的是俄罗斯的拉赫玛尼诺夫、德国的理查·施德劳斯、芬兰的西贝柳斯。除了这些第一流的和曲家的名字以外,还可以举出许多二流的来。当然,艺术流派的寿命是不服从日历的,它有它自己的命运和自己的合理性。浪漫主义音乐的现象在好像反浪漫主义的时代

继续存在和发展说明在它的精神和音乐语言内部还保有适合的土壤。上面举的艺术家们中每一位的艺术都在 20 世纪艺术文化的苍穹上留下了灿烂的印迹，如果没有他们，20 世纪艺术文化就残缺不全和不够广阔多样。拉赫玛尼诺夫继承柴科夫斯基的路线（正像理查·施特劳斯继承瓦格纳），无疑是俄罗斯浪漫主义音乐仅存的一位代表人物，没有他很难想象 20 世纪的音乐生活。1910 年他的音乐激动了年轻人的心，流亡国外的年代他变成世界最杰出的钢琴演奏家之一。但是最引人注目的是，他的晚期的创作虽然实质上仍然是浪漫主义的，但经受了 20 世纪的气息的熏陶；这在半音化的语言、固定音型节奏、整个音乐的有点阴暗的色彩（常常贯穿着对辽阔的俄罗斯思念的乡愁）上都感觉到。作为作曲家的拉赫玛尼诺夫的影响无疑国内外都在研究，不过没有定论。但是令人惊讶的恐怕是作为演奏家他后继无人（可能是因为他从未教过学生），落得一个孤家寡人。

众所周知，斯克里亚宾的语言探索要彻底得多，对 20 世纪的音乐有相当大的影响，不过他的创作是浪漫主义型的大概不会有人怀疑。斯克里亚宾是在肖邦和李斯特的影响下成长起来的。一方面他的单一风格的立场是浪漫主义诗情画意的继续，另一方面是他的不乏唯我独尊色彩的极端个人主义哲学的直接表现。音乐的多语言的思想是与他格格不入的，因为这要求抛弃个性的完全独断独行的权力，而在这种情况下，必须站在艺术过程的客观“观察者”的立场，这是他万万不能接受的。斯克里亚宾的调性—和声的创新开辟了到 20 世纪的道路，在许多方面接近新维也纳乐派的革新的探索。斯克里亚宾与勋伯格相似，那些地方不久以前还显得是冒险，如今从 20 世纪 10—20 年代斯克里亚宾以后的俄罗斯先锋派的实验者的角度来看，至少在某些方面可以认为是完全正确的。他俩的近似还可以从这一点来看；两位作曲家的创作者都是出自绝对认为个性与风格是统一的浪漫主义的内部。此外，斯克里亚宾通过象征主义的考验，显然向表现主义方面演化。不同民族乐派艺术家之间的交叉非常有可期待，一方面

它们强调了世纪初欧洲音乐演化中倾向的一致，另一方面表明浪漫主义的单一风格的思想随着 20 世纪的到来并没有消失，不过已经大受多风格思想的排挤。不仅如此，它还继续生存在可以说是超现代的现象，例如在韦伯恩的创作中。顺便说一句，由于他的创作，新维也纳乐派从表现主义转到结构主义。

肖斯塔科维奇占有特殊的地位。这位杰出的音乐家整个创作生涯始终引起争论，直到现在也是如此。但以前人们批评他，可以说是从右边（说他改革“过度”），现在是从左边（批评他改革得“不够”）。肖斯塔科维奇在他艺术鼎盛时期是打破传统的人，而如今先锋派的信徒责备他过于墨守成规。时代当然是在变，跟随着鉴赏情趣、标准、尺度也在变；这都不能不考虑，也很合理。然而历史毕竟是历史，是不能重写的。肖斯塔科维奇在史册中写进这么重要的篇章，对历史的进程影响这样大，贬低它们的意义简直是不可能的。西方对肖斯塔科维奇的了解当然不如本国，就算是因为全是在“铁幕”后面创作的，很难传播出它的范围，而且有时遇到不信任的态度；这艺术是不是“布尔什维克的”？（况且这位作曲家的“忠心”的言论（能不这样吗？）有时使人有理由这样想。）但是现在西方对肖斯塔科维奇的兴趣增强了，表演家“发现”他，研究人员也如此。不过最先给他以应有的评价的总是说他是当代杰出的交响乐作家，托斯卡尼尼、斯托科夫斯基、克里普斯、伯恩斯坦、卡拉扬等许多人都演奏他的作品。不管怎样，肖斯塔科维奇实际上是把世界交响乐传统引到它的必然的终结，成为它的最杰出的代表作家和它的集大成者。

虽然肖斯塔科维奇是斯特拉文斯基、普罗科菲耶夫、勋伯格、巴托克的年轻的同代人，但他属于 20 世纪前半叶那一代的艺术家，他们即使仍留在被巴赫、贝多芬、马勒的名字照耀着的传统的范围内，这个传统把音乐处理成表述和模拟大千世界的意境的领域，但铺平了新的道路。从内部实现了革新，保留了调性、调式结构、和声的纵向规范、节奏体系、节拍可约性的界限等等这些音乐最重要的本体标志。但正像我们说过的，是“另一