



中央音乐学院专家讲稿译丛

西洋音乐通史

〔第一册〕

阿·伊·康津斯基著

音乐出版社



中央音乐学院專家講稿譯叢

西洋音乐通史

〔苏联〕阿·伊·康津斯基著

中央音乐学院編譯室譯

〔第一册〕

音 乐 出 版 社
北 京

А.И. КОНДИНСКИЙ,
ВСЕОБЩАЯ ИСТОРИЯ МУЗЫКИ

中央音乐学院專家講稿譯丛
西洋音乐通史 (第一册)

(苏)阿·伊·康津斯基著 中央音乐学院編譯室譯

音乐出版社出版 (北京和平門外西琉璃厂170号)

北京市書刊出版業營業許可証出字第063号

新华书店总經售

850×1168耗 32开 $6\frac{3}{4}$ 印張 200,000字

1958年12月北京第1版

1958年12月北京第1次印刷

統一書号: 8026·1036

印数: 00,001—1,000册 定价: 1.20元

內 容 提 要

本書是苏联音乐史專家、艺术副博士阿·伊·康津斯基于1956年在天津中央音乐学院講授西洋音乐通史課的講稿，曾經專家亲自修訂。本書分册出版：第一册共四章，論述古代、中古、文艺复兴时期以及17至18世紀上半叶音乐文化的發展。

目 次

緒 論	1
第一章 古代音乐文化	20
地中海区域的音乐文化	印度的音乐文化
音乐戏剧的萌芽	音乐风格——单声部音乐
古代音乐调式	古希腊的音乐文化
古罗马的音乐文化	
第二章 中世纪的音乐文化	35
中世纪前期的音乐文化	罗马乐派
格里哥利圣咏	“反格里哥利圣咏”潮流
中世纪前期的音乐科学	中世纪后期的音乐文化
民间音乐	世俗音乐
宗教音乐	乐器
第三章 文艺复兴时期的音乐文化	51
法国的音乐文化	瑪受
雅內堪	柯斯特萊
克婁德·勒·任	新教聖咏
尼德蘭的音乐文化	杜費
沃克汉姆	欧伯列希特
約斯堪	奧蘭
多·拉索	意大利的音乐文化
牧歌	杰苏阿尔多
十六世紀合唱复調音乐体裁	帕勒斯特里那
威尼	斯乐派
安·加卜列里	文艺复兴时期的器乐文艺
复兴时期的音乐理論	
第四章 17世紀和18世紀上半叶的音乐文化	98
意大利的音乐文化	蒙特浮尔第
A·斯卡拉蒂	器乐
柯萊里	大协奏曲
英国的音乐文化	歌剧
帕賽尔	器乐
法国的音乐文化	歌剧
呂利	拉穆
器乐	古鋼琴音乐
德国的音乐	文化
清唱剧	序茲
管風琴音乐	古鋼琴音乐
歌曲	歌剧
亨德爾	《參孫》
《以色列人在埃及》	b小調大协奏曲作品第6号之12
巴赫	

緒 論

課題：关于音乐史这门课的内容、组织和教学的几个主要问题

【提綱一】

一、苏联音乐学院是如何讲授音乐史的？

1. 音乐史课的组成

2. 课程的排列

二、音乐史课的内容是什么？

三、音乐史这门课研究和教学的方法論

1. 音乐艺术是一种社会意识形态

2. 评价作曲家创作所依据的准则

(1) 创作表现生活的深度与广度

(2) 思想内容的进步性和艺术技巧

(3) 艺术的真实性

(4) 人民性和民族性

(5) 关于革新问题

3. 音乐艺术和物质文化的发展及其他各艺术部门的相互联系

4. 继承性

四、音乐史课教学的具体方法

1. 分期问题

2. 两种类型的课题

在开始这门课以前，我想讲一讲在苏联的音乐学院里，音乐史课是如何进行的。在你们自己进行研究工作的時候，应该批判地来看待和研究我要讲的这些材料。这些材料只是作为你们自己进行研究工作的出发点。

在我们面前有很多困难。其中的一个主要的困难，就是这门课的教学

時間有限。我不能如我自己和你們所希望的那樣把這門課的全部內容都講到，所以我講課的內容是經過壓縮的。當然，我的注意力主要是放在音樂藝術的發展上。有許多材料我無法包括在內，這就需要你們自己去進行研究並加以補充。

現在我講一講關於音樂史這門課的教學和研究的方法論的問題。

首先我要說的就是音樂史這門課在蘇聯音樂學院里不只是一門課程，而是包括一組的課程：

一、本國音樂史。在俄羅斯共和國的音乐學院里，就講俄羅斯音樂史，在阿塞拜疆——就講阿塞拜疆音樂史，在阿爾明尼亞——就講阿爾明尼亞音樂史，以此類推。

二、蘇聯音樂史。

三、在莫斯科音樂院和列寧格勒音樂院里講1917年以前的蘇聯各民族音樂史。

四、外國音樂史。主要是西歐音樂史。這是由於我們對東方各國的音樂史尚未有足夠的研究，所以還不能設立東方國家音樂史這樣一個科目。近幾年來在外国音樂這門課里加進了中國音樂和印度音樂部分，但這兩部分的規模很小。我們都知道，對於象中國和印度這樣偉大的國家的音樂文化歷史，我們還需要進行巨大的研究工作。

最後，是俄羅斯民間音樂創作。至於其他國家的民間音樂的主要知識和材料，我們也是放在外國音樂史里講的。

現在，我講一講學生學習這課程的程序：

一年級學外國音樂史，從古代學起；同時，學俄羅斯民間音樂創作。外國音樂史一共學三年，俄羅斯民間音樂學一年；二年級和三年級學俄羅斯音樂史。此外，同時學外國音樂史。二年級和三年級我們認為是最重要的兩年，因為除了同時學兩門音樂史以外，還有一系列的技术理論科目。四年級學蘇聯音樂史，然後學蘇聯各民族音樂史。

這幾門課的排列，可以說基本上是按照歷史的原則——從古代的俄羅斯民間音樂創作和外國音樂講起，一直講到比較近代的俄羅斯古典音樂，然後講蘇維埃音樂。

音樂史這門課在音樂理論專業和音樂史專業里是專業課，在作曲系和

其他各系是共同課。

音樂史課的內容是什麼？

音樂史——這是一門研究各種不同形式和表現的音樂文化發展的科學。這是一門研究民間音樂、專業音樂、世俗音樂和宗教音樂(早期的)發展的科學。在音樂史里我們談到樂器的發展史，談到演奏演唱藝術的發展。談到各時代的各國的以及其他各方面的音樂生活。我們是注意音樂生活的這几方面：家庭生活中的音樂、日常生活中的音樂演奏形式。在這裡要談到家庭音樂的樂曲，以及當時在生活中普遍流傳的樂曲的類型和形式以及樂器等等。音樂史家也注意到音樂演出的發展，也就是說音樂會上的演出的發展以及早期教堂里的演出的發展。在介紹音樂生活時，我們還包括音樂劇院的情況，即歌劇、舞劇和話劇音樂。音樂史家還要注意到音樂教育的問題——音樂學校、音樂學院等等。這一切都是包括在音樂生活的發展這一部分里。最後，還要談到音樂科學。在這裡我們涉及到音響學、音樂理論、音樂史、音樂批評、音樂美學以及音樂教學諸問題。

在音樂史課程的全部教學材料里，首先應該注意的是音樂本身，是作曲家的創作。音樂創作的問題在我們的課程里占着中心的地位。

我們的音樂史課的內容就是這樣的。

第二個問題——這門課的方法論。

我們是從眾所周知的馬克思列寧主義的原理出發的，即：藝術，其中包括音樂在內，是社會意識形態之一。因此我們把音樂現象看作是社會性的現象，是和人民的思想生活密切相聯的。我們依據馬克思列寧主義關於藝術的黨性的理論原理，力求全面地來考查音樂發展的過程，力求說明音樂藝術的各種不同的派別與傾向。我們把音樂史看作是健康的、進步的傾向與派別和反動的、墮落的傾向與流派兩者之間的鬥爭的歷史。因此我們把個別作曲家的創作看作是一定的思想潮流的表現。我們說，在最重要的作曲家的創作里反映着他們所處的時代的思想。

這種思想性、美學性的分析是一件很複雜的工作。我想談一談，在這條研究道路上會產生的兩種危險的傾向。第一種：庸俗化，簡單化。曾經有過這樣的情形：某些歷史家把作曲家的創作直接和經濟基礎聯繫起來看。這樣不但沒有得出什麼好的結果，反而對作曲家的創作造成了粗暴的、牽強附

会的、不正确的阐述。我們大家應該注意到这样一点：生活現象在作曲家的创作里不是直接而是經過复杂的途徑反映出来的。生活現象首先是通过艺术家的意識的一定的角度反映出来的。此外，由于音乐艺术本身的性質这些現象是以特殊的方式反映在音乐里的。

另一种危险的傾向是对作曲家的創作实践不够重視。有时历史家在論述一个作曲家的創作的思想實質时，往往以这位作曲家的言論为依据，而不去考查他的言論究竟和他的創作是否相符合。在艺术里，艺术家的言論和他的創作实践不完全符合是常有的事。有时作曲家在自己的作品里深刻而真實地反映了生活，然而在他的言論里对生活的看法却不全面，有时甚至帶有錯誤的觀點。这样的作品是会遇到的，我們应当注意这样的作品。我可以举李亞多夫的創作为例。他是19世紀末20世紀初的作曲家，从他的言論里（不过不是公开发表言論，而是在他的信件和日記里）看来，李亞多夫是为艺术而艺术的拥护者，例如，他曾說：艺术的基本使命是描繪生活里所沒有的东西。然而从他的作品看来，李亞多夫是一位杰出的现实主义的艺术家，他的創作以丰富的民間音乐为基础，他的作品是真實的、与生活相联系的、是具有高度艺术性的。在这种情况下，我們要仔細地研究作曲家的創作实践。在总的論述一位作曲家的時候，我們是根据他所作的，而不是根据他所說的。因为作曲家作为一个艺术家來說照例是比他作为一个理論家要求得高明。不过有些作曲家同时也是卓越的美学家和思想家。例如格魯克、李斯特、柴科夫斯基等就是。这些作曲家留下很多关于音乐方面的重要見解，而这些思想是和他們的創作实践相符合的。

我要着重指出，音乐史家应当非常具体地来研究事实，应当力求避免公式化、簡單化的态度对艺术是極其有害的。有时会遇到这样的情况：作品本身就有着各种相互矛盾的因素，我們沒有权利回避这些矛盾，相反，應該对它們进行透徹的了解。这种情况我們往往在19世紀末20世紀初的最近代的音乐里看到，在印象派德彪西、斯特拉文斯基、斯克里亞賓的創作里也可以看到。斯克里亞賓的創作我們將來是要研究的。大家都知道，斯克里亞賓很喜欢替自己的作品加注解。这些注解实际上就等于是該作品的标题。例如《神聖的音詩》或是《狂喜之詩》就是这样的。斯克里亞賓采用詩的形式为《狂喜之詩》写了标题。这些詩沒有什么艺术价值。是用20世紀初類

廢主義的詩的風格寫成的。它們富於神秘哲學的意味，充滿了晦暗和神秘的色彩，簡直是不可理解。在這些詩里斯克里亞賓陳述了自己的神秘主義的世界觀。但假如我們把這些詩和作品的音樂對照一下就可以看到，它們之間有許多地方是不相符合的。音樂要比詩動人和深刻得多。《狂喜之詩》的音樂會引起我們聯想到一些生活的景象。它的音樂形象是和生活現象相呼應的。這些富於生活氣息的因素在做為標題的詩里卻完全沒有。有意思的是斯克里亞賓把這些詩作為單獨的集子出版，而沒有把它們附在作品的總譜前面出版。據斯克里亞賓同時代的人說，斯克里亞賓認為演奏這個作品不用看標題。這就是作曲家的言論與他的創作實踐相矛盾的一個例子。將來我們在分析《狂喜之詩》的音樂時，還會注意到，在音樂里也有相互矛盾的因素，不過肯定的因素多於否定的因素而已。所以，我們應該力求研究這個作品的全部複雜性。但在過去有一個時期，音樂史家們曾經輕視這個作品，認為它是頹廢的並予以嚴厲的譴責，這是不正確的。生活本身證明他們是錯了，因為《狂喜之詩》是一個鮮明的作品，永遠給听者留下深刻的印象。這一點就足以說明，對這個作品應該進行深入而仔細的分析。

這就是說，我們把藝術現象看作是社會意識的現象，而同時我們應該避免公式化，應該研究具體的現象。馬克思列寧主義說：真理是具體的。這個原則對於歷史家們說來有著極其重大的意義。

現在，我想談一談在評價某一個作曲家的創作時所依據的準則。

剛才我已經說過，我們首先是依據創作實踐。

在總的確定某一個作曲家的價值的時候，我們的根據是這個作曲家掌握生活現象的廣度與深度。在這裡就應該具體地來看問題了，才能是有各種各樣的，有的藝術家是寫大型體裁作品的，有的是寫小型體裁作品的；有的藝術家的題材非常廣泛，有的就比較窄。所以假如我們說，這位藝術家是偉大的，因為他的作品篇幅很大，而那位藝術家不怎麼偉大，因為他的作品篇幅比較小，這就未免粗暴了。但如果在同樣的條件下，我們還是要注意題材是否豐富而且處理題材是否深刻。

在評價一位藝術家時，我們必須要考慮到兩個同等重要的因素——思想進步性的程度和藝術家所掌握的艺术技巧。一個藝術家的創作成就就是由高度的思想性和高度的藝術性的統一構成的。無論藝術家的思想多么好，

假如他沒有掌握技巧，他就不能向听众表达他的思想。从另一方面来讲，任何卓越的技巧也不能弥补作品的思想贫乏和作品内容所包含的缺点。这种外表华丽而膚淺的作品是不会使听众感到亲切的，不会成为他们生活中的伴侣的。只有偉大的作家、詩人、作曲家、艺术家，虽然他们生活在久远的年代，但他们却是我们的同时代人。

另一个重要的准则——就是艺术的真实性、现实主义。我所用的“现实主义”的概念是广义的。现实主义不是一种学派，而是真实地反映现实的方法。我是把现实主义作为艺术家的世界观的表现来谈的。现实主义——这是艺术家对周围世界的态度，也就是艺术家力求陈述生活中的客观现象并善于在自己的创作里把它们传达出来的态度。当然，在文化发展的每一个阶段里这种方法是有所改变的。我们可以说在许多世纪的过程中，这种方法是不斷地在发展和改善的。我们說原始社会的造型艺术是幼稚的现实主义，而意大利文艺复兴的繪画艺术是高度的现实主义。我们还講批判的现实主义，如19世紀的巴尔扎克、俄罗斯的现实主义学派等。当艺术家歌颂生活中美好的、光明的一面，歌颂自己的人民和人民的艺术时，我們可以說这是詩意的现实主义。例如19世紀初德国歌剧的威柏、里姆斯基-科薩科夫。

另一个重要的准则——人民性、民族性。

应该指出，现实主义和人民性是密切相联的。假如艺术家真实地描绘生活，那么他就表现了人民所抱負的、人民感到最重要的理想和思想。艺术家忠实地表达人民意識中主要的肯定的方面，同时他描写人民的生活，具体地刻画人民的日常生活風俗習慣的特点及其性格，真实地传达人民的形象，也就是真实地传达人民的語言，因此就产生了所谓的民族色彩、民間色彩。民族内容与形式在这里是統一的。我想引用別林斯基关于现实主义和人民性的一段話：

“假如我們應該把人民性理解為忠实地描繪这一个或另一个国家的某一个民族的風俗習慣和性格，那么人民性不是一个优点，而是一个真正的艺术作品所不可缺少的素質。任何民族的生活都是通过它自己的独特的方式表現出来的。因此，假如对人民的生活的描繪是忠实的，那也就是具有人民性的。”（《別林斯基选集》，莫斯科1950年版第71頁。）

我再引一段里姆斯基-科薩科夫的話。他在《我的音乐生活》中写道：

“……沒有民族性的音乐是不存在的。任何被公認為是全人类的音乐，在實質上仍然是民族的。”（《我的音乐生活》，莫斯科1955年版217頁。）

拉赫馬尼諾夫指出民族形式、民族色彩是偉大的艺术所必备的素質。他指出了古典音乐大師們和民間音乐的联系。他着重強調民間創作是專業創作的土壤。我引几句拉赫馬尼諾夫的話：

“欧洲的一些最偉大的音乐大师的音乐和他們祖國的民間音乐是有着密切联系的。这些作曲家并不是采用民間主題，把它們移植到自己的作品里（虽然在許多作品里也常有这样的情况），但他們是那样地浸透了自己祖國人民所特有的旋律的氣質，以致他們的創作面貌对于本民族來說是如此优美和富于特性，就象本民族的酒和水果的美味一样”。（拉赫馬尼諾夫《通信集》附录，莫斯科1955年版第555頁。）

艺术史表明，偉大的作曲家們在民間創作里为自己的作品找到了体裁、内容和風格的源泉。所以在內容方面我們要注意人民性這個問題。

我所要談的关于准則的最后一个问题就是革新。我們大家都知道，艺术是不断地在發展的，而艺术的發展應該歸功于許多偉大的艺术家的活动。在評價某一个作曲家的時候，非常重要的一点就是要估計到，他在自己的艺术里創造了一些什么新的东西，他是如何地丰富了表現手法的。偉大的艺术家向來总是革新家，這可以說是已經肯定了。然而并非任何革新家都是偉大的艺术家。我們是把革新和偽革新區別開來的。我們把偽革新理解為沒有任何艺术性說服力的形式上的革新。我認為艺术史是肯定了這一點的。在近代艺术里“革新”特別多。在造型艺术里——是立体派的繪画，这种流派的画家打着革新的招牌，而實質上是放肆地對待生活。他們的目的就是用几何的輪廓來表現人和动物的輪廓。他們是主觀主义者，并且把自己主觀主义的手法來替代了艺术的客觀規律。即使他們具有很高的天才，也不能挽救他們的失敗。顯然，假如天才的艺术家放棄这种主觀主义的方法，那么他就能創造出真正的好作品來。在音乐領域里也能找到类似的情形。在20年代、30年代的法国作曲家中就有一些人是遵循着結構主义的原則的，法国的“六人团”的作曲家們就运用这种方法。我們在斯特拉文斯基的創作和蕭斯塔科維奇的某些作品里也能看到这种結構主义。蕭斯塔科維

奇在20年代写的第二交响曲里的一个乐章，其結構就是按这样的原則構成的：

乐章开始时只有乐队的的一个声部，然后一个个声部逐渐进来，第二个声部、第三个声部……直到乐队的的所有声部都进来了，然后又一个个声部渐渐地減去，直到最后只剩下一个声部。作曲家的这个構思就决定了这一乐章的全部音乐語言，首先就是刺耳的和声以及过分复杂的复調，因此主要的乐思-主题就被大量的“几何”綫条淹沒了。

还可以举个例子：20世紀的俄罗斯作曲家列比可夫曾經企圖在和声上进行革新，他在写歌剧的时候，企圖用音乐来刻划人物的心理狀況，但他陷入了形式主义的羈絆。他仅仅只运用七和弦，結果遭到了失敗。他的作品和声語言都是一个类型的、沒有表現力的，他把旋律都从属于和声的原則，因此他的旋律也是一个类型的、不自然的。这就是伪革新的例子。

所以，在评价一个作曲家的時候是包括革新这个問題在內的。

另一个关于方法論的問題，就是关于相互联系的問題。

我們是以馬克思主义辯証法的观点为根据，我們不是孤立地，而是与周圍的現象联系起来看音乐現象的。因此在談創作發展的時候，我們也要估計到物質文化的發展，比如当时的乐器，乐器的制造和改良等。我們也要估計到当时的演奏演唱艺术的發展。这一点是很重要的，因为当一个作品还没有被人演奏、演唱，它就只有一半是存在的，它还没有成为人們的財富，还不能在音乐生活里起显著的作用。而且，显然地，作曲家是估計到当时演奏艺术的可能性和条件的。有些作曲家的作品就是專为某个演奏家而写的。

此外，我們也把同时代的文学、繪画和音乐相比照，我們常可以看到某些文学或戏剧的原則被作曲家运用在自己的創作里。原来維也納的古典交响音乐的發展与歌剧是有密切联系的，而歌剧則吸收了当时話剧的一些特点，这样說来，戏剧影响了古典的交响音乐。音乐和其他艺术的联系还表现在作曲家在自己的作品里采用文学和繪画的題材。当然也会遇見音乐給予其他艺术的影响的例子。

我还談一談在看一个音乐現象时应估計到繼承性的問題。我們在看到一个作曲家的某一作品的时候，是和这位作曲家过去所写的作品以及当时其他作曲家的这种体裁的作品联系起来的。我們要追溯各种体裁在几十年和

几百年的过程中如何發展起来，要研究某一个时代、某一个学派、某一个作曲家帶來了一些什么新的东西。不采取历史主义的态度就不能正确地論述某一个时代、某一个作曲家，甚至于某一个作品。

我前面所指出的方法論的原則也影响到音乐史这门課的結構。这门課的結構的最重要的問題就是把全部材料分为几个时期的問題。我們是根据社会發展史的分期来确定音乐史的分期的。大家都知道，社会發展史的分期是以社会發展的經濟結構的学說为基础的。

这门課的几个主要部分：

上古时期的音乐文化这部分不講，因为我們还没有足够的材料。

第一部分：奴隶制度时代的东方和欧洲諸国的古老音乐文化。就是紀元前三世紀、二世紀开始到紀元初。

第二部分：封建制度时代的外国音乐文化，就是世紀初到14世紀。

第三部分：資本主义生产关系和反封建的民主运动产生和發展时期的音乐文化。

第三部分又分为几个小的时期：

14世紀到16世紀(文艺复兴时代)的音乐文化。

17世紀到18世紀前半叶(复調風格的古典时期)的音乐文化。

18世紀后半叶(新的和声風格的古典时期)的音乐文化。

第四部分：資本主义生产关系胜利和巩固以及人民民族解放运动高漲和發展时期的音乐文化，也就是从法国革命到巴黎公社(1789-1871年)

这部分我們也分为几个时期：

1789-1848年的音乐文化，貝多芬与浪漫主义。

1848-1871年的音乐文化，新浪漫主义。

第五部分：帝国主义和無产階級革命以及社会主义国家形成时期的音乐文化(19世紀末至20世紀)。

最后我們簡短地介紹一下关于社会主义国家和人民民主国家的音乐文化。

最后这一部分，除苏联音乐外，是探討得最不够的，这一部分只是簡要地、概括地講一講。

應該估計到一点，就是社会發展的每一个历史分期的界限并不一定和

音乐史分期的界限完全符合。在这里必需 小心避免公式化,并充分估計到音乐艺术發展的特殊性。

以上所說的是关于分期的問題。

在音乐史課程里共有兩类課題:一类是总括性的論述,另一类是个別性的論述。

我們認為严格地根据时代和时期來講課,把对某一作曲家的論述分割开来是不恰当的。在总括性的課題里,我們講一講当时总的音乐情况,指出有那些最重要的作曲家,指出他們在当时总的音乐情况里所具有的地位。在个别性的課題里就全面地介紹某一个作家。在把总括性的論述和个别性的論述联在一起时,当然有些东西是会重复的,但更重要的是要把个别性的論述作得完整。

譬如,在講19世紀上半叶的音乐文化的时候,我們就要講“貝多芬”的課題,然后講“浪漫主义”的課題。在講完貝多芬以后我們就总的論述浪漫派,然后是最重要的一些浪漫主义的作曲家。但是在这以前,在講“貝多芬”的課題里我們已不得不涉及到浪漫主义。因为貝多芬的晚期作品,已含有浪漫主义的特点,因此就必須与貝多芬联系起来講講浪漫主义。

【提綱二】

一、总括性和个别性課題的內容

二、音乐史課里的音乐分析

三、音乐史課里的美学問題

四、音乐史課的課堂討論

五、“音乐名著”作業

六、关于考試

七、音乐史專業課的目的

八、音乐史共同課的目的以及它与專業課的區別

上面談到在講課里有兩種課題——总括性的和个别性的。現在講一講这两种課題的組成和內容。

总括性的課題包括下列的主要問題:

1. 論述該时期或是該时代的各主要艺术思潮和学派。

2. 論述当时的主要体裁及其情况。

3. 論述当时的音乐生活。其中包括音乐演奏、演唱情况和音乐科学及音乐批評的情况。

对于一些次要的作曲家，我們也在总括性的課題里加以簡短的介绍，而不作为个别性的課題来論述。

个别性的課題包括下列問題：

1. 作曲家的創作道路。

作曲家的生平在这里我們不講，因为这在中等音乐学校里已經講了，在这里我們論述作曲家的發展及其音乐社会活动。音乐社会活动指的是作曲家的演出活动、教学活动、批評活动、音乐科学和教学法的研究活动，即写学术性的論文和編教科書等；以及作曲家在音乐界的組織活动，即領導或是参加各种音乐組織、創作組織、出版机构等等。

2. 总的論述作曲家的創作。

在这里我們談到作曲家的人生觀和美学观点，他的創作方法和風格，以及他的創作的历史地位和意义。

3. 根据不同的体裁分別地來論述作曲家的創作。

这問題又包括好几个小的部分，如：作曲家的交响乐創作、歌剧創作、舞剧創作、清歌剧、大合唱、室内声乐創作、独奏及重奏的室内器乐創作等等。协奏曲体裁我們放在交响音乐創作这一部分里，而話剧音乐我們放在歌剧这一部分里。

在这一部分我們通常簡單地介绍某作曲家在某种体裁里的一般原則，同时也介绍他的主要作品。个别性課題的进行有时可以不同。例如：有时我們是在总的論述作曲家的創作那一部分（即个别性課題的第二部分）里介绍歌剧作品或是交响乐作品。有时，就正如我剛才所說，在論述作曲家的各种体裁的时候来总地介绍作曲家的交响乐創作或歌剧創作。这取决于許多具体情况——取决于作曲家創作發展的特点、他的創作的范围和性質。

此外教員通常对每一个課題都作一段簡短的序言和結論。

总括性和个别性課題的内容和組成大約就是如此。

我着重指出：只是大約如此，因为这些課題的进行可以是各种各样的。你們大家都知道，在技术理論課程里是常常有音乐分析的，并且是音乐

作品分析這門專業課的主要內容。我們音樂史教員也要進行音樂分析，然而，音樂史課和技術理論課里的音樂分析的目的、性質和意義都不同。現在我就談談它們之間的區別。

理論專業的作品分析課具有一個專門的任務——掌握從形式和內容的統一中去分析音樂作品的基本原則，換一句話說，學生應該學會掌握分析的方法和技術，在理論專業課里有兩種分析。第一種分析：部分的分析。這種分析是具有不同的專門目的的。例如：分析整個作品的結構，或是分析作品的一個樂章、一個樂章中的一段的結構，譬如說奏鳴曲形式中的呈示部的結構，或者，只是分析主題的結構等等。這種分析可以稱為技術分析。第二種分析：全面的分析。或是，正如我們平常所說，整體的分析。在這裡我們就要從形式和內容的統一出發，把作品的技術特點和內容聯繫起來看。在這裡理論教員要運用音樂史和音樂美學的材料，因為理論教員在這裡要估計到這樣一些音樂史和音樂美學上的因素：關於某作曲家在歷史上的和美學上的材料，也就是說，關於他的藝術觀點和創作道路的材料。理論教員也要估計到某一個時代、某一個時期的音樂生活的材料。在全面了解一個作品的時候，理論教員力求說明作曲家的各種各樣的技術手法對於創造某一個藝術整體所起的作用。在這裡我談一下理論家在分析的時候是用什麼方法來闡明作品內容的，理論家要確定一個作品的音樂內容，要估計到許多因素和採用各種手法。他不僅僅要估計到上述的歷史性的和美學上的材料，同時也要注意到作曲家在自己作品中的註解和記號，注意是否採用了民間的或是日常生活中的曲調，最困難的就是分析非標題性作品的內容，在這裡就要採用比較的方法。將非標題作品和接近的標題作品作比較，將器樂作品和声乐作品比較，把這個作品和作曲家的其他作品作比較，或是和其他作曲家的相近的作品作比較。例如：我們把柴科夫斯基的早期交響樂和他的其他交響樂相比較，或是和里姆斯基-科薩科夫、鮑羅丁、巴拉基列夫的早期交響樂相比較。或是，將貝多芬的早期奏鳴曲和莫扎特的晚期奏鳴曲相比較，就是根據類似或是根據對比的原則來進行比較。

不僅理論教員進行這種整體的分析，而且音樂史教員也進行這樣的分析，但是這兩者之間卻有著根本的區別。這種原則性的區別就是理論家進行這樣的分析是為了證明技術理論上的論點，而歷史家則是為了證明歷史