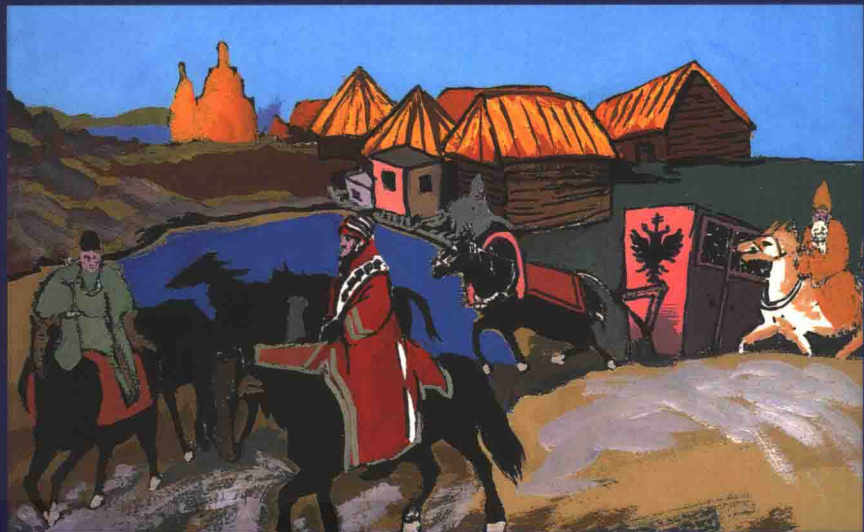


Glinka: A Life for the Tsar

格林卡 爲沙皇獻身

作曲／格林卡

劇本／羅森





歌劇經典 48

格林卡：為沙皇獻身
Glinka: A Life for the Tsar

作曲：格林卡
Music: M. I. Glinka

劇本：羅森
Libretto: Y. F. Rozen

Chinese copyright ©2003 by Mercury Publishing House

Cover illustration copyright ©2003 by Jing Ma

中文版權所有©2003 世界文物出版社

本書之中文部分，未經世界文物出版社授權，
不得以任何方式作全部或局部之複製或轉載。

All Rights Reserved

歌劇經典 48

格林卡：為沙皇獻身

新臺幣150元

作 曲 / 格 林 卡
劇 本 / 羅 森

主 編 / 吳 祖 強

副 主 編 / 劉 詩 嶸

主 編 助 理 / 梁 靜

執 行 編 輯 / 鄭 世 文

編 輯 / 袁 一 瑋

封 面 繪 圖 / 馬 靜

封 面 設 計 / 良 如 數 位 工 坊

發 行 者 / 鄭 少 春

登 記 證 / 局 版 台 業 字 第 0757 號

出 版 者 / 世 界 文 物 出 版 社

地 址 / 106 台 北 市 大 安 區 潮 州 街 60 巷 2 號

電 話 / (02)2321-1291 · 2351-8201

傳 真 / (02)2395-9484

郵 撥 / 16618294

排 版 / 冠 德 電 腦 排 版 有 限 公 司

製 版 / 錦 全 彩 色 製 版 有 限 公 司

印 刷 / 龍 驊 印 刷 有 限 公 司

裝 訂 / 忠 信 裝 訂 企 業 有 限 公 司

ISBN 957-561-181-0

初版一刷：2003年9月

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

※本書如有缺頁、破損請寄回更換

版權所有·翻印必究

Printed in Taiwan

前 言

世界文物出版社出版一系列以西洋歌劇為主的《歌劇經典》腳本譯叢，中譯和原文對照，其主旨是為廣大音樂愛好者，尤其是歌劇愛好者，當然也為專業音樂家們，提供欣賞和研究參考資料。我們都覺得這是一件很有意義，很需要，也很應該去做的事。說「我們」，是既指出版社，也指參與工作的諸多譯者和我本人。出版社熱切邀請我擔任主編，我經過考慮，又找了些可能將會與此事發生連繫的朋友們商量，大家都說這是件好事並願意支持。於是商定了基本規劃，著手工作。

傳統歌劇源起於十六世紀末的歐洲，先是在義大利，隨後是法、奧、德等諸國，從西歐、東歐直到俄羅斯。歌劇作為文化發展和社會生活中的極其重要藝術門類，四百年來經歷幼稚、開拓、成熟、完美等多個階段，和內容、表現、技巧、風格、規模等各方面的豐富與擴展，我想，說它是人類文化史上無與倫比的傑出綜合藝術形式，對世界文明做出了重大貢獻，是絲毫沒有誇張的。歌劇以管弦樂、獨唱、重唱、合唱為主體，融匯戲劇、表演、舞蹈、舞台美術，蘊含著文學風采，凝聚了美學和哲理精粹。這一包容無限的恢宏藝術廣廈，幾個世紀吸引了越來越多的觀（聽）眾，而更為重要的則是它長期吸引著各國最具才華的作曲家，不斷以令人驚嘆的藝術想像力和讓心靈顫動的音樂，為各個時代，不同地域的歌劇舞台提供不朽的篇章。十六至十八世紀的蒙特威爾第（Monteverdi）、斯卡拉蒂（Scarlatti）、盧利

(Lully)、格魯克 (Gluck)、韓德爾 (Handel)、莫札特 (Mozart) 等，到可說是歌劇創作全盛時代的十九世紀至二十世紀前期的羅西尼 (Rossini)、多尼采蒂 (Donizetti)、華格納 (Wagner)、威爾第 (Verdi)、古諾 (Gounod)、奧芬巴赫 (Offenbach)、比才 (Bizet)、柴科夫斯基 (Tchaikovsky)、普契尼 (Puccini) 等光彩耀眼的名字還可以寫出長長一大串來。他們的作品歷演不衰，無論在劇院、音樂廳，還是通過錄音、錄影，真是風靡了全世界。本世紀初以後，伴隨著現代音樂整體趨向，歐洲歌劇新作確已不似前半個世紀那樣蓬勃，印象派的德布西 (Debussy) 將其特有風格帶進歌劇領域，稍遲出現了貝爾格 (Berg)、布里頓 (Britten) 等影響逐漸增大的現代歌劇。前蘇聯則在長達半個多世紀繼續了過去格林卡 (Glinka) 到里姆斯基-科薩科夫 (Rimsky-Korsakov) 等俄羅斯典範歌劇的傳統，但也有蕭斯塔科維奇 (Shostakovich)、普羅科菲耶夫 (Prokofiev) 等的創新。不多年以前在美、英、法等國開始的將傳統大歌劇特徵溶入輕歌劇，並充分使用當代舞台運作新技巧及現今發達科技各種手段，使新型的、「雅俗共賞」的音樂劇大放異彩。自然，這已經不是原來概念的歌劇了。

但是，有數百年歷史和累積了如此豐富遺產、並且因而培育出多少代極為精彩的大批歌唱演員的歌劇，在即使如當前這般五花八門的社會文化生活中，其原已十分牢固的地位也未曾有所動搖，人們欣賞歌劇的興趣也沒有衰減，並仍然常以之作爲個人所進入的社會文化層次的一種標誌。世界各大城市巍峨、壯麗的大歌劇院風采依舊，洋溢著現代氣息的、輝煌的、新的歌劇殿堂還在繼續興建。

在東方，坦率地講，也已有不少年所進行的歌劇嘗試，雖有些建

樹，但迄今不僅尚難以與上述源於歐洲的歌劇成就相提並論，而且還有相當差距。因此時至今日仍不得不認為，歌劇這一廣闊領域，依然基本上是西方的天地。當然，世上所有藝術創造成果原本都應屬於全人類，音樂更是藝術中最少受地域或國界制約的品種，從欣賞角度說，事實上其他地區人們喜愛、迷醉於歐美歌劇藝術寶藏，並不存在任何障礙。再說，東西方各個民族、各個國家因為歷史發展條件不一樣，對世界文明的貢獻迥異，文化上各有不同特點，這也是十分合情合理的。東西方之間需要的是更多的溝通與交流，充分分享彼此共有的文化財富。至於互相學習，特別在藝術創造方面，因素極為複雜，其實我看學得很有成就，極為出色，或者並不怎麼出色，一時尚不成功，也沒有多大關係。中國人欣賞西洋歌劇，歐美人欣賞中國戲曲；中國人學唱、學演西洋歌劇，創作「西式」中國歌劇，現在也已有外國人學唱、學演中國京戲，雖還沒聽說仿京戲模式寫西方戲，卻早就有歐洲戲劇家接受了中國戲曲某些特有表現方法。對這些不是彼此都感到很高興嗎？其實無論東方人、西方人、中國人或外國人，都很贊成文化交流，也都知道交流是文化發展不可缺少的條件之一。再者，好的藝術品，理應是欣賞者越來越多，這原也是作者們的願望。我想，西洋歌劇和中國觀眾、聽眾的關係，也應該是這樣的。欣賞、喜歡屬於人類共有的藝術珍品，大概並用不著謙讓，也說不上是「崇洋」還是「媚中」吧？

不過，中國人聽西洋歌劇，畢竟也不是完全沒有麻煩，這主要是指語言問題，歌劇比純交響曲多了這一重困難。有些聽眾即使具備相當外語能力，也罕能精通各種外語，而且事實上歌劇中也確有些唱詞，即使通曉相應外語，也並不都能聽得清楚。聽歌劇只欣賞音樂而

聽不懂或聽不清唱的是什麼？這當然是一大憾事。不明白唱詞，毫無疑問會大大限制了對音樂的深入感受和理解。說到這裡，《歌劇經典》的目的也就不言自明了。

出版者和參與翻譯工作的同仁們，衷心盼望他們的努力能使華語範圍與懂中文的音樂愛好者和專業音樂家在欣喜地漫步於西洋歌劇的茂林繁花之間，爲了傾心欣賞並深切感受和認真研究、學習這些具有強大魅力但比較複雜的藝術瑰寶時，能夠得到必要的幫助。

劇目的選擇如藝海採珠，疏漏難免，若有大的不當，但願還有彌補機會。腳本的版本選擇只能依據現有條件收集，原則上儘量能和比較典範的演出與錄音出版品保持一致。

應該說出版《歌劇經典》也是海峽兩岸民間文化交流在音樂方面的一次愉快友好合作。翻譯工作爲了方便約請的皆爲大陸譯者，他們大都是頗具中文造詣的資深音樂家、戲劇家和喜愛音樂的外語專家，其中有些人更多年從事歌劇活動，對傳播、普及歌劇藝術不僅經驗豐富，而且感情深厚。他們在支持及參與這項工作中顯示出來的熱情和嚴肅態度，令我非常感動，謹在此致以誠摯謝忱。

吳祖堯

目 錄

009 為沙皇獻身——創作背景

017 人物表

019 分場說明

—— 劇本對譯 ——

024 第一幕

俄羅斯軍隊打退波蘭軍隊光復了莫斯科。蘇薩寧的女兒安東妮達盼望她從軍的未婚夫索比寧快回來。索比寧帶來領主羅曼諾夫成為沙皇的好消息，蘇薩寧答應讓兩人完婚。

068 第二幕

波蘭軍隊攻陷莫斯科，立傀儡沙皇，企圖征服俄羅斯。當他們沉醉在勝利的喜悅時，卻傳來莫斯科失守，俄羅斯人民擁立羅曼諾夫為沙皇的消息。波蘭軍隊再次出征。

088 第三幕

波蘭軍隊威脅利誘蘇薩寧帶領他們去搜尋沙皇，他假裝同意，一面帶領波蘭軍深入森林，一面叫養子瓦尼亞通知沙皇避難。索比寧得知消息後，立刻召集義勇軍追擊敵人。

150 第四幕

蘇薩寧誘導波蘭軍，在暴風雪中迷失方向，筋疲力盡。瓦尼亞已通知沙皇避難。蘇薩寧知道計策成功，告訴波蘭軍真相。索比寧率軍趕到，但蘇薩寧已慷慨赴義。

190 尾聲

莫斯科民衆歡喜地迎接新沙皇，只有安東妮達、索比寧和瓦尼亞面帶哀戚。士兵們得知原委後，安慰他們說：沙皇將會獎賞他們，人民將歌頌蘇薩寧之名永垂不朽。

為沙皇獻身——創作背景

俄羅斯民族樂派的奠基人格林卡生於斯摩陵斯克省，自幼受俄羅斯民歌的薰陶和接觸莊園的農奴管弦樂隊演奏的西方專業音樂文化，在童心埋下了今後將二者結合發芽的種子。在聖彼得堡的寄宿學校學習時，他除了課外系統地進修音樂以外，他的主課教師十二月黨人、詩人屈謝爾貝克爾（Küchelbecker）培養了他當時俄羅斯的精英為之奮鬥的愛國主義和藝術以民為本的思想。與普希金（Pushkin）和屈謝爾貝克爾的私人交往，以及當時沙皇的高壓政策在開明的貴族界激起新的反抗思潮，無疑對格林卡的精神成長起了很大作用。

寄宿學校畢業以後，他活動於首都音樂界已經小有名氣，他深知要想進一步提高專業水平，必須到國外學習考察不可。1830年春他到義大利潛心研究聲樂藝術，他在二十歲時就開始學唱歌，有一副男高音的好嗓子，他在國內就不時地演唱，對聲樂藝術有深厚的功底，所以輕而易舉地掌握了義大利聲樂風格，他為著名的歌唱家寫「詠嘆調插曲」、寫歌劇主題變奏曲、小夜曲，這些作品不久便在米蘭出版。但國外的成功並不能使他忘掉為祖國服務的崇高目標。他學習、磨練聲樂藝術不是為了模仿，而是為了創造俄羅斯民族音樂藝術，他在《札記》中寫道：「我為適合米蘭居民的口味寫的這些曲子，里科爾迪（Ricordi）出版商很願意出版，但這只能使我深信我走的不是自己的道路，我實在不能成為義大利人。對祖國的思念使我逐漸想寫俄羅斯風格的作品。」

他在義大利，首先產生創作大型交響佈局的俄羅斯民族歌劇的思想。這一思想在他取道柏林時更加堅定了，他在給朋友的信中寫道：「我覺得我也能夠給咱們的劇院寫出不愧於它的作品。我先同意，這不會是傑作——但這畢竟已經很不錯了！……主要的是題材的選擇。無論如何我要全都是民族的：首先是題材，當然還有音樂——要使我的同胞感到像在自己家裡一樣……。」

他在柏林短短的五個月中，除了積極創作器樂磨練自己的作曲技術以外，還就學於著名的作曲技術理論家德恩（Dehn）的門下。格林卡這時已經是有經驗的作曲家，他所以向這位德國專家學習，一是使自己的學識在他的幫助下整理成完整的體系；二是他必須在聖彼得堡持有「德國的證書」，否則，有多大本事也會被以依據德國音樂和義大利情趣自傲的宮廷貴族與沙皇的官僚們認為是業餘愛好者，而寸步難行。

他於 1834 年春回到俄羅斯，立刻著手歌劇創作。他的這個想法馬上得到詩人普希金、茹科夫斯基（Zhukovsky）的支持。聽從茹科夫斯基的推薦，他選定了關於蘇薩寧的歷史傳說。這個題材——英雄主義建立功勳的精神和愛國農民的光輝形象，激發了他的創作靈感。他在《札記》中寫道：「森林中的情景深印在我的腦海中，我發現其中有許多別開生面的、俄羅斯性格的東西。」這些話表明：蘇薩寧功勳的場面是他這部歌劇主旨的中心，人民愛國的精神是它的主導思想。顯然這場景是來自十二月黨人，詩人雷列耶夫（Ryleev）的譚詩《伊萬·蘇薩寧》（Ivan Susanin）中，蘇薩寧回答波蘭侵略者的著名詩句：

你們以為找到了叛徒，是我；
不，俄羅斯土地上沒有，將來也不會有人賣國！
我們人人自幼對祖國熱愛
絕不會喪盡天良靈魂變壞。

義大利裔的宮廷作曲家、音樂總監卡沃斯（Cavos）在1815年作的歌劇《伊萬·蘇薩寧》中，絲毫沒有反映這種英雄主義功勳的因素（蘇薩寧臨危時由俄羅斯戰士們救出）。格林卡親自制定了腳本寫作大綱，起初茹科夫斯基答應寫腳本，但正如格林卡在《札記》中所寫的：「事務纏身使他不能完成他的意願，於是在這件事上，他把我交給羅森（Rozen）男爵了，這是德國人中熱心於文學的人士，當時任皇太子閣下的秘書！」格林卡真是啞巴吃黃蓮有苦說不出，只好用斜體字和驚嘆號來表示了。茹科夫斯基當然拒絕寫腳本，這倒不是因為忙，也不是對格林卡信不過，首先他是位功成名就的大詩人，不會按格林卡的大綱所要求的，而且大部分已經形成音樂的思路寫作；其次，他完全從公關的角度考慮，搬上舞台的事情沒有「德國人」，而且還是「皇太子閣下」的秘書是難行得通的，而且如果他在幕後導演，事情會更有把握！

羅森是位才能平庸的詩人，對俄文掌握得也不好，而且極力使歌劇具有忠君色彩。俄羅斯在鮑里斯·戈都諾夫（Boris Godunov，1550～1650）駕崩以後，皇位長期未決，波蘭王公們要求有權繼承皇位，於是開始了一段皇位之紛亂時期，直至1613年米哈伊爾·費奧多羅維奇·羅曼諾夫（Mikhail Feodorovich Romanov）登基紛亂始平。伊萬·蘇薩寧的傳說就發生在這時，尼古拉（Nikolai）一世由於這歌劇

講的是他家羅曼諾夫王朝創業時發生的故事，所以特別感興趣。總地來說，羅森除了想各種辦法渲染忠君色彩以外，還算努力在藝術上認真地聽從格林卡的意見，趕得上作曲家的想像。格林卡稱他是「勤奮的德國作家」。歌劇既然得沙皇的讚許，那些認為它是「莊稼漢的音樂」的人也只好容忍了。創作進行得很順利，羅森是在看了格林卡已經寫好的曲調所提供的詩句的格律重音之後填詞的。格林卡的音樂保留了全部人民愛國主義的精神，徹底實現了他稱做「祖國英雄悲劇性的歌劇」的初衷。

1836年秋，歌劇被安排在聖彼得堡大劇院演出。1835年冬開始排練，臨首演前尼古拉一世曾到劇院觀看排練。格林卡簡單地記載了這次沙皇出面的緣由：「通過格傑奧諾夫（Gedeonoff，當時的劇院院長）從中斡旋，我獲得恩准將我的歌劇獻給沙皇，代替《伊萬·蘇薩寧》如今叫做《為沙皇獻身》。」歌劇就是以此劇名首演，並且以此著名於世，西方至今仍通用此名，但俄羅斯在革命以後恢復了原名《伊萬·蘇薩寧》。

1836年11月27日歌劇首演，被歷史家認為是俄羅斯音樂進入新的、古典時期的開始。評論家奧多耶夫斯基認為該劇是音樂的新歷史時期——「俄羅斯時期」——的先驅；小說家果戈里（Gogol）認為該劇「是一個極好的開端，它成功地綜合了各個類型的斯拉夫音樂；可以說那時俄羅斯人或波蘭人就是那樣唱的。俄羅斯音樂反映了一望無邊的遼闊，與波蘭馬祖卡舞曲的強烈節奏形成對比」。

聖彼得堡的貴族們則對該劇持完全不同的態度。宮廷圈裡的人只承認羅森腳本的忠君傾向，對格林卡所創作才氣橫溢的音樂和人民的形象感到格格不入，鄙夷地稱他的音樂是「莊稼漢的」、「馬車夫

的」音樂。記者布加林是這些上流社會戲迷的喉舌，極力玷污格林卡的名聲並貶低他的歌劇。

圍繞著這部歌劇的激烈意見紛爭，反映在普希金於該劇演出後即興所作的機智詩裡：

聽了這部新歌劇，
嫉妒啊，憤恨得心情陰沉憂鬱，
即使咬牙切齒，也不能把格林卡的名譽
踐踏進污泥中去。

對格林卡這部歌劇的爭論，長年沒有平息。它推動了俄羅斯音樂評論的廣泛發展，已經是在新的、比較高的美學基礎上進行探討了。俄羅斯民族歌劇發展道路問題，以及俄羅斯歌劇的戲劇結構問題，都由於格林卡的這部歌劇而獲得重要且迫切的意義。無怪乎奧多耶夫斯基等人寫的第一批論格林卡的論文，成為十九世紀五〇年代廣泛宣揚格林卡遺產的俄羅斯古典音樂學家斯塔索夫（Stasov）和謝羅夫（Serov）活動的基礎了。與第一部俄羅斯古典歌劇一起產生了俄羅斯古典音樂評論。

格林卡由於這部歌劇得到沙皇的賞識，賜予一只寶石戒指，不久被任命為宮廷歌唱團的指揮。看來，格林卡要成為得寵的御用音樂家了。但在幾天以後，當他接受任命時才知道是把他放在他的對頭宮廷音樂家、國歌作曲者卡沃斯的屬下。卡沃斯極力使格林卡成為「歌手的召集」與樂理和讀譜教師的角色。格林卡在從 1837 年 1 月 1 日到 1839 年 12 月 8 日的考驗，在與卡沃斯不斷發生意見衝突後，被免去

八級文官職。

《為沙皇獻身》作為第一部民族歌劇，在俄羅斯歌劇節目中獲得穩固的地位。早在 1851 年於聖彼得堡就演出了第一百場；到 1879 年演出了第五百場的慶典。在聖彼得堡和莫斯科，每次新的演季都以此劇開幕。

格林卡用俄羅斯民歌的素材塑造俄羅斯人民的形象；而在波蘭人占主要地位的第二幕中，他用了波蘭舞曲——波洛奈茲舞曲、克拉克維雅克舞曲和馬祖卡舞曲各一首。雖然這些舞曲形成大的合唱場面，還包括芭蕾舞段落，很富於舞台效果，但在首演時，觀眾竟不敢向他們以前的敵人鼓掌——雖然他們只不過是由俄羅斯的歌唱家和舞蹈家扮演的。

還有一次該劇演出時，發生了觀眾的狂熱破壞表演藝術的煞風景鬧劇，柴科夫斯基（Tchaikovsky）描述道：「前天我去大劇院看《為沙皇獻身》的演出。當波蘭人上場時，整個觀眾都大聲叫喊：『打倒！打倒！打倒波蘭人！』第四幕最後一場，當波蘭人要殺蘇薩寧時，扮演蘇薩寧的歌唱家猛烈掙扎轉動他的臂膀，因為他身體很壯，撞倒了幾個扮演波蘭人的合唱演員。當其他『波蘭人』看見這有損藝術、真實的尷尬場面受到觀眾熱烈的喝采時，他們紛紛自動地倒下，沒有受到絲毫傷害的蘇薩寧掙脫出來，得意洋洋地向掌聲雷動的莫斯科觀眾舞動他的拳頭。當結局沙皇的畫像抬到台上來時，頓時響起難以形容的喧囂。」

俄羅斯在革命後，該劇的忠君色彩是個令他們感到難堪的問題，於是恢復了該劇的原名《伊萬·蘇薩寧》，並由戈羅傑茨（Gorodetsky）改寫了新的腳本。1989 年大劇院由於形勢變化，重新用原詞和

《為沙皇獻身》的劇名演出了該劇。

格林卡的音樂明快、清澈、流暢、簡潔且典雅。在早年接觸他伯父的農奴管弦樂隊演奏的曲目中，表明他喜愛法國歌劇作曲家布瓦爾迪厄（Boieldieu）的《我的姑媽奧羅拉》（Ma Tante Aurore）、克羅采（Kreutzer）的《洛多伊卡》（Lodoiska）、梅於爾（Méhul）的《托萊德二盲人》（Les deux aveugles de Tolède）的序曲；而不喜歡捷克人蓋羅維茨（Gerowitz）的樂曲，嫌它冗長和缺乏條理。後來他又欣賞法國作曲家凱魯比尼（Cherubini）結構嚴謹、惜墨如金的簡潔手法。德奧作曲家中，他認為韓德爾（Handel）某些作品有異曲同工之妙，但比他「高明一百倍」；他推崇莫札特（Mozart），莫札特的歌劇序曲對他的影響很大（尤其是《費加洛的婚姻》〔Le nozze di Figaro〕序曲）。他最推崇貝多芬（Beethoven）的《第二號交響曲》。他最怕德國的迂腐平庸作風，他自己寫《烏克蘭交響曲》時，由於到第二樂章眼看要墮入德國式的窠臼，便立刻輟筆放棄了。他評論德國作曲家施波爾（Spohr）是「德國造的結實的四輪驛車」；是「一匹辛苦的德國馬」——「德國平庸精神的白痴」。

在義大利他鑽研聲樂藝術，到劇院聽戲，與貝利尼（Bellini）和多尼采蒂（Donizetti）交往，貝利尼的《夢遊女》（La sonnambula）曾使他在劇院的包廂裡與一同觀戲的旅伴感動興奮得擁抱，淚如雨下。有人介紹他跟米蘭音樂學院院長巴齊尼（Bazzini）學習作曲理論，但「他寫道：『我沸騰的想像力不能受這樣枯燥缺乏詩意的作業約束，不久就不再跟他上課了。』」而這位老師就是差不多同時，由於有眼不識金香玉而竟不收天才的威爾第（Verdi）入音樂學院的冬烘先生！

格林卡在柏林的五個月，跟他稱爲「歐洲音樂的巫醫」、當時最先進的音樂教育家德恩學習作曲理論，而德恩是思想先進的教育家柏恩哈德·克萊恩（Bernhard Klein）的弟子，克萊恩曾在凱魯比尼的領導下工作過，德恩把自己老師的學術思想貫徹在自己的作曲技術理論著作中，格林卡接納凱魯比尼—克萊恩—德恩的傳統、經驗、觀點與系統，並努力把從德恩那裡學習到的東西，應用到他所需要的方面去。格林卡是處在當時最佳的起跑線上。他批判和創造性地繼承古典遺產的經驗，但即使是最好的典範，如果他的基本信念在其中找不到支點的話，他也不會屈從接受。

《爲沙皇獻身》中，將莫札特—凱魯比尼的旋律複調與俄羅斯的歌調支聲（幹、枝、葉）多聲部的民族文化有機地結合起來。這部作品至今仍是過去俄羅斯把民間音樂無名作者口頭流傳的技巧，與用於大型結構的歐洲專業音樂技法相結合的最高成就，是創造性地綜合的典範。莫札特—凱魯比尼的原則在格林卡的創作中，由於通過俄羅斯民間的角度來貫徹而煥然一新；《爲沙皇獻身》中的民間因素，由於在歐洲高度知識化的基礎上組織起來並獲得展開，在它們面前就開闢了遠大的前途，這已經由格林卡以後俄羅斯音樂的迅速發展得到證明。歌劇《爲沙皇獻身》正是俄羅斯民族樂派的創始人格林卡奠定的第一塊基石。

張洪模