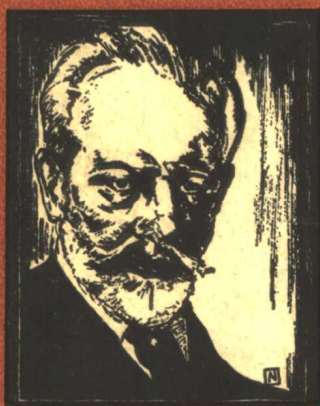


柴科夫斯基 主要作品选释

錢仁康編著



音乐出版社

柴科夫斯基主要作品选释

錢仁康編著

音樂出版社

一九五七年·北京

柴科夫斯基主要作品选释

編著者 錢 仁 康

*

开本：787×1092 耗 1/25

頁数：175 印張：14 文字：250,000字

1957年8月北京第1版 1957年8月北京第1次印刷

印数：1-4,560册

北京市书刊出版业营业許可証出字第063号

音樂出版社出版

北京东单溝沿头33号

新華書店总經售

*

統一書号：8026·599 定价 2.00元

序

在我們社会主义建設事业蓬勃发展, 人民文化生活不断增长, 文化水平不断提高的今天, 世界音乐文庫中的許多經典作品通过音乐会的演奏、无綫电的广播和唱片的傳播, 已受到了愈来愈多的人們的爱。十九世紀后半叶俄罗斯偉大的现实主义作曲家柴科夫斯基的作品具有深刻的思想内容和巨大的感染力, 为全世界进步人民所热爱, 也是我国广大音乐爱好者不可缺少的精神食粮。比較有系統地介紹柴科夫斯基的作品, 已成为一項有迫切需要的工作。这就是編写和出版本书的动机。

本书的原稿成于 1950 至 1952 年間。由于經過多次的修改直到現在才和讀者見面。但研究柴科夫斯基的作品是一項长期的、艰巨的工作, 在編写和修改本书的过程中, 自己愈来愈感到对柴科夫斯基的研究太少, 理解太淺; 象这样一本书要修改得比較完善才出版是很困难的。因此, 虽然現在自己对本书的内容还不滿意, 但当想到它对讀者可能会有一些帮助, 对同类著作会起“拋磚引玉”的作用时, 就大胆地付諸出版了。希望讀者們对本书的缺点和錯誤随时指正, 以便在再版时再作修訂。

編写和修訂本书时, 曾参考了下列各种著作:

勃·雅魯斯托夫斯基: 《彼·伊·柴科夫斯基》;

尤·克列姆辽夫: 《彼·伊·柴科夫斯基的交响曲》;

阿·索洛夫磋夫:《彼·伊·柴科夫斯基的罗密欧与朱丽叶幻想前奏曲》;

符·馬卡罗夫:《彼·伊·柴科夫斯基的小提琴协奏曲》;

《我的音乐生活》(柴科夫斯基和梅克夫人的通信集,陈原译);

华·阿勃拉哈姆:《柴科夫斯基的音乐》;

罗·紐馬亦:《柴科夫斯基的生活和作品》.

在最后两次修訂本书时,第二章第三节和第八章第二节曾采取了阿·索洛夫磋夫和符·馬卡罗夫对各該作品的分析,第六章第五节、第十一章第二节和第十三章第二节曾参考了尤·克列姆辽夫的《彼·伊·柴科夫斯基的交响曲》一书.

本书中的譜例一部分是鋼琴改編譜,另一部分是不一定适于鋼琴演奏的縮編譜.书中所举的年月日大部分是指公历,但由于所根据的参考书不同,有几处可能是指俄历而言.——俄历比公历迟十二天,例如第六章第三节所說《第四交响曲》在1878年2月22日初次演出,是指公历,俄历是2月10日.

編写本书时,曾得到汪启璋同志的协助,特在此表示感謝.

錢仁康 1956.7.19.

目次

序	I
第一章 論柴科夫斯基	1
第二章 罗密欧与朱丽叶幻想前奏曲(1870)	15
第一節 创作和演出经过	15
第二節 “罗密欧与朱丽叶”的故事	20
第三節 作品解说	22
第三章 第一弦乐四重奏(1871)	37
第一節 创作和演出经过	37
第二節 歌謠風行板	38
第三節 作品解说	40
第四章 第一鋼琴协奏曲(1875)	71
第一節 创作和演出经过	71
第二節 作品解说	75
第五章 舞剧天鹅湖(1876)	90
第一節 舞剧的历史发展过程	90
第二節 舞剧的要素	93
第三節 创作和演出经过	94
第四節 天鹅湖曲目	98
第五節 作品解说	101
第六章 第四交响曲(1877)	119
第一節 创作经过	119
第二節 题献	123

第三節 演奏和出版經過	126
第四節 反映和評論	131
第五節 作品解說	136
第七章 歌劇叶甫根尼·奧涅金(1878)	162
第一節 歌劇的興起和俄羅斯歌劇的成長	162
第二節 普希金筆下的奧涅金	166
第三節 創作和演出經過	171
第四節 作品解說	183
第八章 小提琴協奏曲(1878)	218
第一節 創作和演出經過	218
第二節 作品解說	222
第九章 意大利隨想曲(1880)	236
第一節 創作和演出經過	236
第二節 作品解說	238
第十章 一八一二前奏曲(1880)	245
第一節 創作和演出經過	245
第二節 作品解說	246
第十一章 第五交響曲(1888)	255
第一節 創作和演出經過	255
第二節 作品解說	258
第十二章 胡桃夾子組曲(1891—1892)	282
第一節 創作和演出經過	282
第二節 故事及其作者	285
第三節 作品解說	286
第十三章 第六交響曲(1893)	298
第一節 創作和演出經過	298
第二節 作品解說	303
附錄一 柴科夫斯基簡略年譜	328
附錄二 柴科夫斯基作品表	330

第一章 論柴科夫斯基

彼得·伊里奇·柴科夫斯基(1840—1893)是俄罗斯音乐的一盞明灯,他繼承了莫扎特、貝多芬、格林卡等西欧和俄罗斯古典作曲家的优秀傳統,在19世紀后半叶的俄罗斯乐坛上大放光芒,并为苏联音乐开辟了道路。我們为了学习和研究苏联的社会主义现实主义音乐,就有必要了解柴科夫斯基现实主义的創作思想、創作方法、創作风格以及旋律、和声、配器的优良傳統。

柴科夫斯基开始創作活动的19世紀60年代,正是俄罗斯社会民主思想的繁荣时代。被列宁称为“启蒙运动者”的革命民主主义者如伯林斯基、赫尔岑、車尔尼雪夫斯基、杜布罗柳包夫、皮沙列夫等,在19世紀40至60年代从事政論运动、文艺批評活动和反对沙皇政权与农奴制度的斗争。他們光輝的民主思想,給予文学、美术和音乐以巨大的影响。車尔尼雪夫斯基写道:“美就是生活。”“生活的再现,是艺术的主要任务;但艺术还有另一任务,就是解释生活和判断生活现象。”这种现实主义的美学思想在音乐上首先体现于强力集团的創作中。穆索尔斯基曾不止一次地抨击了单纯地追求抽象美的愚蠢和幼稚行为。柴科夫斯基在70年代开始和强力集团接近,参加巴拉基列夫小组的晚会,接受了他們的影响。当1873年时,柴科夫斯基还和穆索尔斯基爭論,主張“任何艺术作品的第一个条件就是美”。但是,柴科夫斯基的美学思想并没有停留在“唯美”的观点上,他的創作

日益鮮明地體現了生活的真實性和深刻的思想內容。

柴科夫斯基真實地體現生活的現實主義創作方法，在他自己的話中得到了最好的證明。他在寫給波哥日夫的信中說：“我感到我的確具有忠實而真摯地用音樂來表達優秀的文學作品所引起的感覺、情緒和形象的能力。從這一點上說來，我是現實主義者和真正的俄羅斯人。”他在寫作歌劇和交響作品時，總是把自己的全部思想感情投入到作品的詩意的氛圍和境界中去，有了深刻的感受時才下筆的。下列通信中的片段，可以說明他在創作過程中的心理狀態：

“在我的交響曲^①中，沒有一個樂句不是我所深深地感覺到的；其中每一個音符都是我性格的最真摯的部分的回聲。”^②

“我的創作^③簡直是從我內心流注出來的，不是凭空造作和敷衍成章的。”^④

“《黑桃皇后》實際上將是我的傑作。在有些地方，例如在我今天所改編的第四場中，我感受到那樣的恐怖、淒慘和激動，聽眾也決不會沒有同感，那怕是其中的一部分。”^⑤

“昨天早晨我寫好了歌劇^⑥的實際上的結尾。當我寫格爾曼之死和最後的合唱時，我突然為對格爾曼的憐憫心所征服，竟至哭泣起來。這種哭泣漸漸變為一種很愉快的歇斯底里亞，就是說，哭得很甜蜜。後來我發現了所以會這樣的理由（我從沒有為一個主角這樣哭泣過，我渴望着在哭泣中表明我的愉快）。我發覺格爾曼不僅是寫作這

① 指第四交響曲。

② 給梅克夫人的信。

③ 指歌劇《叶甫根尼·奧涅金》。

④ 給塔涅耶夫的信。

⑤ 給莫杰斯特的信。

⑥ 指《黑桃皇后》。

段乐曲或那段乐曲的借口,并且是一个真正的、活生生的、甚至有同情心的人。因为费聶尔^①同情我,而我常常想見費聶尔所扮演的格尔曼,我就对他的命运寄予这么温暖的同情。現在我相信我对歌剧的主角的温暖的、活生生的感情也亲切地反映在音乐中。”^②

“我怀着前所未有的热忱和兴味創作这部歌剧,^③深深为剧中一切悲欢的情节所感动,有一时期甚至恐惧黑桃皇后的幻影出現,我希望自己的一切欣喜、激动和热忱会在听众們易于感动的心中引起共鳴。”^④

“在旅程中起腹稿^⑤时,我常常淌下眼泪。”^⑥

柴科夫斯基在創作歌剧时,总是选择自己所熟悉的、有亲切之感
的題材,选择普通的、活生生的人物作为創作的对象。他在給塔涅耶
夫的信中說:“我所需要的不是皇帝、皇后、人民的起义、战斗、进
軍……而是建立在我所經历过的或看到过的,能使我感动的情节的
冲突上的題材。”在另一封信中又写道:“我避免采用外国的題材,因
为我只熟悉、只理解俄罗斯人、俄罗斯姑娘和俄罗斯妇女。中世紀的
公爵、武士、貴妇人等会俘虏我的幻想,但不能使我的內心着迷,沒有
触及內心,就不可能有音乐。”由于柴科夫斯基在創作时能使自己的
思想感情和作品中主人公的思想感情溶为一体,所以不論歌剧也好
(如《叶甫根尼·奥涅金》、《黑桃皇后》),交响作品也好(如第四、第五、
第六交响曲),在刻画人們的內心体验方面,能达到如此惊人的成就。

① 馬林斯基剧院著名的男高音歌者。

② 給莫杰斯特的信。

③ 指《黑桃皇后》。

④ 給莫杰斯特的信。

⑤ 指第六交响曲。

⑥ 給达維多夫的信。

柴科夫斯基的真摯的創作態度，也表現在對民間風格和時代風格的掌握上。從許多民歌和民間舞曲風格的音樂中，可以看到柴科夫斯基對於生活風俗音樂的音調的概括力量，看到作品的生活基礎。在寫作歌劇時，柴科夫斯基常對作品所屬時代的音樂風格進行專門的研究，創造出劇情所需要的音調氣氛。例如《叶甫根尼·奧涅金》第一幕第一場的二重唱和四重唱以及《黑桃皇后》第二場波林娜的浪漫曲，都按照 18 世紀末葉和 19 世紀初葉典型的俄羅斯浪漫曲風格來處理。為了寫作《黑桃皇后》第三場的牧歌，柴科夫斯基曾向 18 世紀法國和意大利歌劇中去尋找為 18 世紀末葉俄羅斯貴族所熟悉的音調。有時他甚至採用了現成的曲調，如《叶甫根尼·奧涅金》第二幕第一場德黎葵的歌曲取材於 19 世紀 30 年代頗著聲名的法國作曲家鮑普蘭(A. de Beauplan)的夜曲《睡吧，睡吧，親愛的寶貝》，《黑桃皇后》第三場“插曲”中牧羊女普利列帕和牧羊人米洛夫左爾(波林娜)的二重唱採用莫扎特所作 C 大調第 25 鋼琴協奏曲^①第一樂章第二主題曲調的片段，第四場伯爵夫人的法國歌曲採用格累特利《獅心王利查》(1784)第一幕洛累塔的咏嘆調《夜晚我怕和他講話，我太聽他的話了》；但柴科夫斯基在利用這些現成的旋律素材時，並沒有流於單純的風格模仿，而仍保持着自己的創作特徵。

柴科夫斯基不象貝多芬那樣生活在資產階級革命高漲的年代，他生活在一個充滿着矛盾的时代：一方面是進步的社會民主思想，一方面是沙皇的反動統治。80 年代是他創作的全盛時期，也是亞歷山大三世黑暗的反動統治時期。那時人民的自由和權利全被剝奪，貴族地主在沙皇政府的支持下愈益殘暴地剝削和欺壓着農民，亞歷山大三世的野蠻統治從他在羅斯托夫暴動案判決書上所加的批語可見

① 列舍爾編號第 503 號。

一斑：“如果可以不经法律手续而给暴徒领袖一顿毒打，就更有用些，更简单些。”柴科夫斯基在这时期常常怀着苦痛的心情离开俄罗斯，旅居国外。但到了国外还是得不到安慰，就又悄悄地回到祖国。有一次他在国外写信给弟弟莫杰斯特说：“俄罗斯似乎发生了一些奇离的事情……这里的报纸早就刊载着关于大学生骚动的报导。远居在国外的我读到了这些消息时，更多地、更痛切地认识到国内的局势，并常常使我感到作为一个公民所沉重地感觉到的悲哀。但因为信件可能被拆阅，还是不谈政治见解的好。”

这一时期的柴科夫斯基象无数俄罗斯的知識分子一样惶惑无所适从，他苦闷地思索着关于人生意义和内容的问题，他时而想从列夫·托尔斯泰的著作和斯宾诺莎的哲学中找到答案，时而想信仰宗教，时而热心于社会音乐活动，如领导俄罗斯音乐协会，从事指挥工作，在克林附近的迈伊达诺佛組織民間学校，时而无可奈何地离开俄罗斯。列宁在他的論文《托尔斯泰及其时代》(1911)中指出：“悲观、不抵抗和訴諸‘精神’，是这种时代里不可避免地要出现的意識形态。”柴科夫斯基在他晚年的作品如作品 57 号的六首浪漫曲(1884)和作品 60 号的十二首浪漫曲(1880)中的某些作品、《曼夫累德交响曲》(1885)、第五交响曲(1888)、《黑桃皇后》(1890)、第六交响曲(1893)中深刻地反映了当时俄罗斯知識分子惶惑不安的情緒和感到希望破灭的悲哀。

但柴科夫斯基不是宿命論的悲观主义者，他的作品中所表现的，不是悲观思想，而是社会的悲剧性。誠如沙波林所说：“真实和誠摯的艺术家柴科夫斯基，是无法在自己的創作中避免那喘息在专制政治之下的人性的深刻的社会悲剧的。”柴科夫斯基向来是反对厌世的悲观主义的，他热爱生活，他向命运(生活道路上的障碍)不断地搏

斗。他在給梅克夫人的信中說過：“在人生崎嶇的道路上遇到了象你这样的人，誰也會感到人類並不象悲觀主義者所說的那樣自私和討厭。”“即使沒有特別值得快樂的理由，我也會經驗到一種愉快的創造的心境。”“不要再提到死吧！讓我們活下去，活得愈長愈好。生活使我們兩人吃盡了苦，但我們還有充分的理由要活下去。”蕭斯塔科維奇說得好：“他以真實的思想家的深刻性，以大藝術家的直覺感到了單獨的人與整個人類的生活、世界和命運的發展的、矛盾的和辯證的道路。不過柴科夫斯基的創作決沒有宿命論、陰郁性和相信盲目的命運的痕跡。他最具有悲劇性的作品也貫穿着鬥爭的精神，制勝盲目的不可抗的力量的努力。”柴科夫斯基的創作真實地表現了當時人民的痛苦的生活和悲慘的命運，因而在他的作品中有很多哀歌式的悲愴的音調，但貫穿在這些作品中間的，不是無可奈何的呻吟和屈服，而是對於造成社會悲劇的專制政治的抗議和為了克服悲慘命運而作的堅決鬥爭。柴科夫斯基的許多悲劇性作品都是和一些明朗愉快的作品在同一時期產生的，這從下表中可以清楚地看出來：

悲劇性作品	明朗愉快的作品
曼夫景徽交響曲(1885)	第三組曲 (1884)
第五交響曲 (1888)	舞劇《睡美人》(1889)
歌劇《黑桃皇后》(1890)	歌劇《伊奧蘭塔》(1891)
第六交響曲 (1893)	舞劇《胡桃夾子》(1891—1892)
	第三鋼琴協奏曲(1893)

柴科夫斯基的作品鮮明地反映出時代的矛盾。愛和恨、生和死、歡樂和痛苦，是他作品中的矛盾的因子，但在這些矛盾因子的沖突中，生的因子和愛情的因子總是表現得比較鮮明；他通過自己對人類的信心，肯定了生活，肯定了愛情，肯定了歡樂。他在給梅克夫人的信中論及《第四交響曲》第四樂章時說：“要是你不能從自身找到可以快

乐的理由，那末就向别人身上去找吧，走向人民吧。”在这一乐章中，悲剧性的气氛一扫而空，通过一幅兴高采烈地欢歌狂舞的风俗画，人民的巨大力量和肯定生活的乐天思想，被鲜明地表现出来。在柴科夫斯基根据莎士比亚的悲剧而写的《罗密欧与朱丽叶》前奏曲、根据但丁的《神曲》而写的《夫朗彻斯卡·达·利密尼》中，都表现了爱情的巨大力量。在根据莎士比亚的喜剧而写的《暴风雨》中，爱情甚至战胜了自然的势力。在《马塞帕》、《女巫》、《黑桃皇后》等歌剧中，爱情的力量也表现得非常鲜明。

当19世纪末叶浪漫派交响曲思想贫乏、感情分散、结构松懈、交响性（奏鸣曲式的连贯性、集中性、发展的动力性和戏剧性）日益消失的局面下，柴科夫斯基使交响曲恢复了贝多芬的现实主义内容和戏剧性结构，表现出个人和社会的关系，表现出理想的幸福世界和生活道路上的障碍之间的矛盾冲突。同时，柴科夫斯基又继承了格林卡的传统，在自己的交响作品中，表现出象格林卡的歌剧《伊凡·苏萨宁》和《鲁斯兰与柳德米拉》那样的史诗气概（如第一钢琴协奏曲、歌剧《银舞鞋》前奏曲），以及象格林卡的《幻想圆舞曲》那样的生活风俗图景（如弦乐小夜曲、第一、第二、第四交响曲的末乐章。）

柴科夫斯基的交响作品总是具有深刻的思想内容和标题性。他在1878年给梅克夫人的信中說：“什么是标题音乐呢？既然你我都承认那种由无目的的音响玩弄所构成的东西是音乐，那么，从广泛的观点看来，任何音乐都是标题音乐。”他在答复塔涅耶夫对第四交响曲的批评的信中也說：“你批评我的交响曲是有标题的，这我十分同意，但不明白你为什么把这当作一种缺陷，相反地，如果全由和声、节奏和转调堆砌而成的，无意义可言的交响曲会出自我的笔下，我将引为憾事。”他的交响曲虽不是标题音乐，但都有鲜明的标题性。除

了第四交响曲的标题性作者曾在給梅克夫人的信中表明外（見第六章第五节），第五交响曲也在他的筆記本中发现了不完全的标题（見第十一章第二节）。人民苦难的生活、理想的幸福生活和现实生活道路上的障碍之間的冲突、祖国光輝的历史、祖国美丽的土地、人民的风俗图景和祖国命运密切联系着的英雄人物……这些是他作品中的主要題材。俄罗斯和西欧各种优秀的文学作品，如普希金、果戈理、奥斯特洛夫斯基、茹科夫斯基、但丁、拜崙、莎士比亚、席勒等的戏剧、小說和詩篇，也是柴科夫斯基創作素材的重要来源。

柴科夫斯基称交响曲是“音乐形式中最抒情的形式。”抒情性和歌曲性是柴科夫斯基交响作品的特征。他的交响曲的主题总是建立生活风俗音調（民歌、民間舞曲）的概括上，很少象貝多芬那样用一个或数个簡短的动机作为組成主题的細胞。柴科夫斯基虽也用动机的展开来發揮主题，或把簡短的动机作为固定音型（如《黑桃皇后》第四場的序奏、第一弦乐四重奏第二乐章的中段、第六交响曲第一乐章的結尾），但主题本身通常不是由簡短的細胞动机演化而成，一般都以歌曲或舞曲风格的旋律为基础。因此，柴科夫斯基的交响曲的主题总是具有濃郁的生活气息。貝多芬的交响作品常用一个或数个基本动机，一貫貫注地作有机的发展，有如长江大河，一泻千里，表现出資产階級革命高漲时期那种满怀信心、勇往直前的豪迈气概；柴科夫斯基的交响作品則利用相对主题的消长起伏，刻划出现实生活中各种心理和感情状态的发展、演变过程，以及相互之間的矛盾和冲突。他的交响作品（最傑出的一例是《第六交响曲》）也象他的歌剧（最傑出的一例是《黑桃皇后》）一样，在傳达人类内心体验方面达到了惊人的程度。在柴科夫斯基以后，世界交响曲的发展史上沒有一个作曲家能和他比拟，連近似他的天才的作曲家也沒有出現过。只有到了

蘇維埃時代，交響曲才重新達到了高峯，成為體現深刻的思想和蘇維埃現實生活的最富於表現力的音樂体裁。

柴科夫斯基在歌劇方面也走了心理現實主義的道路。在他的歌劇中沒有爭奇鬥勝的、炫人耳目的場面，也沒有夸耀歌者技巧的長長的咏嘆調；他以全力揭露劇中人物的精神世界，他細致地刻劃出劇中人物的心理發展和感情變化。《奧涅金》第一幕第二場的寫信場面^①和《黑桃皇后》第一幕第二場的寢室場面^②，至今還是心理描寫的登峯造極之作。柴科夫斯基歌劇中的親切而深刻的人情味和活生生的人物的形象，有力地說明了他的創作中的生活基礎。1880年他在給梅克夫人的信中說：“有一種不可抗拒的力量吸引着一切作曲家去接近歌劇。事實是，只有歌劇才能使我們和群眾相溝通。我的《曼夫累德》演出了一二次，就會長時期銷聲匿迹，除了一些常听交響音樂會的鑑賞家外，沒有人再會熟悉它。但歌劇——只有歌劇會使你靠攏群眾，使你的音樂成為接近於真正群眾的東西——不僅成為孤立的、小圈子的財產，在良好的條件下會成為全民的財產。”他在另一信中又說：“听众需要的是明朗的旋律和清晰的和聲型……歌劇還有一個優點，就是有可能用群眾的語言來說話。”柴科夫斯基的歌劇是不是因為着重於心理描寫而忽略了戲劇性和舞台效果呢？事實並不如此，他自己曾說過：“創作歌劇時，作者應當不斷地估計到舞台，就是應當記住，在劇院中不僅要求旋律和和聲，而且也同樣地要求動作，不能浪費听众的注意力，他們來到劇院不只是为了听，也是為了看。”柴科夫斯基的歌劇創作原則是進步的，他無時無刻不想到听众，不僅在音樂上，

① 見第七章第四節。

② 這一場描寫已和叶列茨基公爵訂婚而又愛上了格爾曼的里莎的內心痛苦和憂愁。

而且也在戏剧的效果上满足听众的要求。

有些人把柴科夫斯基和“强力集团”五巨子(巴拉基列夫、居伊、穆索尔斯基、鲍罗丁和李姆斯基-柯萨科夫)对立起来,认为他在民族风格的表现上不如他们,在民族音乐的创造上比他们保守。有人说:“柴科夫斯基的作品在俄国人听来,认为是德国的;而在德国人听来,又认为是俄国的。”其实,这样的看法是不正确的。用沙波林的话来说:“柴科夫斯基把音乐中俄罗斯民族风格在艺术上自决和进一步发展的理想,去和全面地及深刻地研究世界音乐文化的必需性有机地配合起来。”“柴科夫斯基的创作,是与俄罗斯生活、俄罗斯文化和俄罗斯人民有机地联系在一起的。”柴科夫斯基自己也说:“至于说我的音乐中的一般的俄罗斯成分——旋律上及和声上与民间音乐的关系——我是在一处平静的地方长大的,从幼年时代起就薰染着俄罗斯流行歌曲的神奇的美质。于是我热情地致力于俄罗斯精神的表现,简言之,我是一个彻头彻尾的俄罗斯人。”柴科夫斯基曾在许多作品中采用了民歌曲调,①他的歌剧中的咏叹调、叙咏调和他的浪漫曲常常建立在民间生活歌曲和风俗歌曲的音调基础上;在他的交响作品、室内乐、协奏曲、钢琴曲和舞剧中,民间音乐(民歌和民间舞曲)的因素

- ① 如第一弦乐四重奏第二乐章的主题(《凡尼亚将身坐上沙发》)、第一交响曲第四乐章的主题(《花开了》)、第二交响曲第一乐章第一主题(《沿着伏尔加母河而下》)和第四乐章第一主题(《仙鹤》)、第四交响曲第四乐章的主题(《一棵白桦树站在田野》)、第一钢琴协奏曲第一乐章第一主题(乌克兰七弦琴奏者的曲调)和第三乐章第一主题(《来,来,伊凡卡》)、《一八一二》前奏曲中长笛和英国管的曲调(《脚踏门侧》)、歌剧《禁卫军》第一幕的少女合唱和第四幕的禁卫军之舞也都采用了民歌材料,第四幕禁卫军及妇女的舞蹈采用了1868年柴科夫斯基所编《俄罗斯民歌五十首》(钢琴二重奏)中第十、十七、二十九、三十二和三十四各首中的旋律素材、歌剧《黑塞帕》第三幕交响图《波尔塔瓦之战》中采用俄罗斯民歌《光荣》描写俄罗斯的胜利。