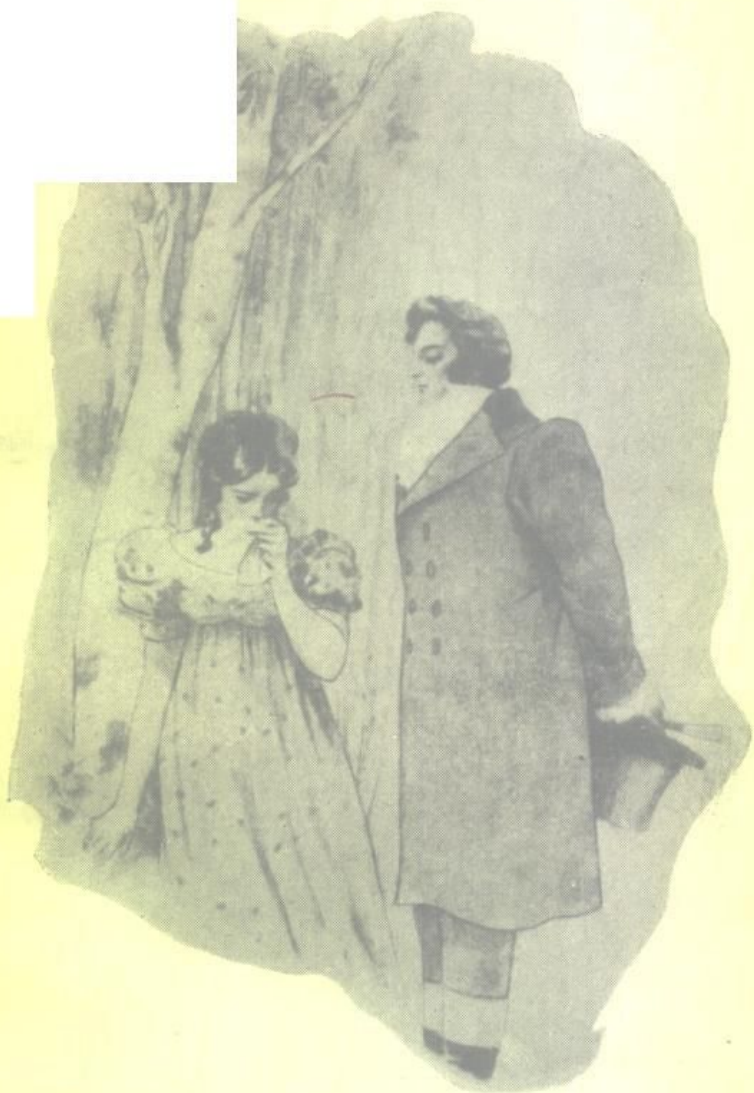




柴科夫斯基

# 奧涅金

柴科夫斯基

奥 涅 金

中央歌剧舞剧院  
音乐出版社编辑部 编

音 乐 出 版 社

北 京

# 奥 涅 金

中央歌剧舞剧院 編  
音乐出版社編輯部

音乐出版社出版(北京和平門外西琉璃厂 170 号)

北京市书刊出版业营业許可証出字第 063 号

新华书店北京发行所发行

全 国 新 华 书 店 經 售

\*

787×1092 毫米 32 开  $3\frac{3}{4}$  印張 57 千文字 31 面乐譜 1 頁插图

1962 年 7 月 北 京 第 1 版

1962 年 7 月 北 京 第 1 次 印 刷

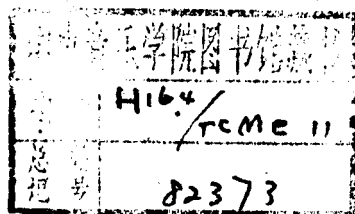
統一书号: 8026 · 1572

印数: 00,001—3,325 册 定价 0.47 元

## 內 容 提 要

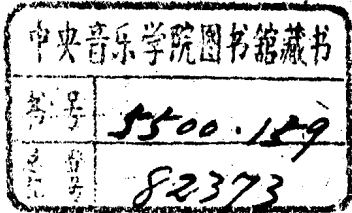
《叶甫根尼·奥涅金》是卓越的俄罗斯作曲家柴科夫斯基根据普希金同名诗体小说写成的著名的抒情歌剧。在这部歌剧里主要描写了厌倦当时贵族社会腐败生活、深感没有出路的奥涅金、具有纯朴心灵和真挚感情的塔姬雅娜，以及另一位中途夭折的热情的青年诗人连斯基。作曲家在宽阔的俄罗斯社会（19 世纪 20 年代）的背景上用音乐深刻地刻画了这些青年男女由于爱情而引起的悲剧故事。

本书内容包括对歌剧的曲作者柴科夫斯基的介绍、细致分析歌剧音乐的专门论文、柴科夫斯基及其友人谈歌剧《奥涅金》的书信语录、歌剧脚本分场说明、歌剧脚本全文以及歌剧选曲七首。



## 目 次

|                          |        |
|--------------------------|--------|
| 歌剧《奥涅金》的作者柴科夫斯基          | 1      |
| 歌剧《叶甫根尼·奥涅金》的音乐(苗林译)     | 5      |
| 柴科夫斯基和友人谈《奥涅金》(荆兰等译)     | 38     |
| 歌剧分场说明                   | 44     |
| 歌剧脚本(張洪模原译, 韓中杰、郑兴丽等改译配) | 49     |
| 歌剧选曲七首                   | 83     |
| 連斯基咏叙調                   | 83     |
| 写信的一场(塔姬雅娜咏叹調)           | 85     |
| 奥涅金咏叹調                   | 92     |
| 連斯基咏叹調                   | 95     |
| 格列敏咏叹調                   | 98     |
| 奥涅金咏叹調                   | 101    |
| 終場                       | 103    |
| 演出者的話                    | 114    |
| 插图                       | 路达科夫等作 |



## 歌剧《奥涅金》的作者柴科夫斯基

19 世紀俄羅斯的偉大作曲家柴科夫斯基(Петр Ильич Чайковский)于 1840 年 5 月 6 日誕生于沃特金斯基城。父親是一個礦山工程師兼冶金工廠的廠長。他自幼就愛好音樂，在法學院學習(1850—59)的時候，就參加了學校的業餘音樂活動。畢業後曾一度在司法部任職，但對音樂的強烈愛好使他毅然地放棄了職務，于 1862 年進彼得堡音樂學院，從安東·魯賓什坦學配器作曲和從扎列姆巴學和聲、對位，1865 年畢業，獲銀質獎章。此後柴科夫斯基被聘到莫斯科音樂院任教了一個時期。該院院長卓越的鋼琴家兼指揮家尼古拉·魯賓什坦對年青的柴科夫斯基的才能十分重視，後來並成為他許多作品的上演者和支持者。柴科夫斯基在教學中曾編寫了俄國第一本和聲教科書——《實用和聲學研究入門》，還從事音樂評論活動。1877—84 年間，先後移居瑞典、意大利，間或去烏克蘭。1885 年定居在莫斯科近郊的克林附近。柴科夫斯基曾任俄羅斯音樂協會莫斯科分會的理事(1885—90)。從 1887 年起開始從事樂隊指揮，在莫斯科、彼得堡、基輔、敖得薩、哈爾科夫等地活動，也曾到西歐和美國。1893 年 11 月 6 日柴科夫斯基病逝于彼得堡。

柴科夫斯基生存的年代正是俄羅斯歷史上封建農奴制度即將崩潰、人民革命的自覺性和民主意識正在成長的時代。他繼承了

以普希金、果戈里和格林卡为代表的上一代俄罗斯民族进步文化的优秀傳統，深受赫尔岑、杜勃罗留波夫和車尔尼雪夫斯基等民主主义文艺思想家的影响，并在“强力集团”音乐家們为爭取音乐的民族化民主化的共同斗争的鼓舞下，通过自己一系列的創作、評論和演出活动，为俄罗斯现实主义和民主主义的音乐文化作出了光輝的貢獻。

柴科夫斯基音乐創作涉及的面既深且广，給后世留下了无比多样而丰富的优秀作品。他是众所周知的六部交响曲的作者，尤其是第四、五、六三部交响曲达到了19世紀欧洲交响乐創作的最高水平，足可与貝多芬等交响乐大师的典范作品相提并論而无愧色。此外，他还写了著名的降b小調第一鋼琴协奏曲和D大調小提琴协奏曲等几首协奏曲。柴科夫斯基是俄罗斯抒情戏剧音乐的創造者。他創作了取材于莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》、《暴风雨》以及《曼弗列德》、《里米尼的佛兰切斯卡》等六首交响序曲；在歌剧領域内他創作了《总督大人》(Воевода, 1868)、《銀舞鞋》(Черевички, 1887)、《叶甫根尼·奥涅金》(Евгений Онегин, 1878)、《黑桃皇后》(Пиковая Дама, 1890)、《約兰塔》(Иоланта, 1891)等十部歌剧，其中如《叶甫根尼·奥涅金》和《黑桃皇后》都是当代欧洲歌剧作品的高峰。他的三部輝煌的舞剧作品《天鵝湖》(Лебединое Озеро, 1876)、《睡美人》(Спящая Красавица, 1889)、《胡桃夹子》(Щелкунчик, 1892)以精致完美的艺术手法来表达出深邃动人的思想內容。他为数众多的室内乐曲、鋼琴曲和声乐浪漫曲，都象音乐海洋中一顆顆明光閃閃的珍珠一样散放着光彩。

柴科夫斯基在歌剧中运用交响乐这方面所达到的成就是空前的，他对处理歌剧中人声与器乐的关系上不是象某些作曲家那样

畸輕畸重，而是在高度發揮声乐功能的同时，又大大發揮了以管弦乐展示主题思想、刻划人物性格以及描繪时代环境、民情风俗方面的巨大作用。

在舞剧音乐創作中，柴科夫斯基也有着巨大的貢獻，通过上述的三部舞剧，他将音乐从輔助的地位提高到成为舞蹈表演基础的地位，使舞剧音乐获得了广泛的交响性，这是一个根本性的改革。

柴科夫斯基音乐創作最可貴的特征就在于他善于用平易近人、深入淺出的手法。在他的音乐中，寬广而优美动听的旋律、丰富的和声以及有特色的管弦乐配器有机地結合起来。他总是力求在作品中尽量深刻地反映出当代人的精神面貌和社会生活中敌对力量的尖銳冲突与矛盾。达到了高度悲剧性的效果，或表现出战胜苦难终于引向胜利信念。作曲家热爱并熟悉俄罗斯人民的风俗、情感以及祖国的文化傳統，所以他的大部分作品都是取材于俄罗斯人民的生活和傳統的文艺著作，例如他的好几部歌剧都是取材于普希金（《叶甫根尼·奥涅金》、《黑桃皇后》、《瑪捷帕》）或是果戈里（《銀舞鞋》）的文学作品。他的音乐語言的基础也是俄罗斯的民歌和城市浪漫曲。

柴科夫斯基之所以热中于歌剧这一創作形式，并在这一領域内达到了极高的造詣，是因为他認為只有歌剧才能使作家接近人們，使自己的音乐跟真正的听众亲近起来，甚至可以成为全体人民的财产。柴科夫斯基是以“普通人”的内心体验来写作歌剧，他認為自己：“只認識俄罗斯人、俄罗斯的姑娘和妇女。”因此，他在象《叶甫根尼·奥涅金》这样具有深刻内心抒情性的作品中，以洞察人們最微妙、最复杂的思想情感的惊人能力，使剧中的人物栩栩如生，成为似乎与我們朝夕相亲的活生生的形象。

在柴科夫斯基的作品中，經常洋溢着对人民、对生活、对大自然的热爱，对沒有暴力压制的自由幸福生活的向往，以及对那个时代现实生活中阻碍人們达到幸福的反动阻力的憎恨的情感。但是，由于那个时代（19世紀60—80年代）人民群众的觉醒与斗争的意志还没有达到波澜壮阔的程度，俄国的工人阶级还没有登上政治舞台，尤其是民主知识分子阶层受到自己出身、教养的限制，在斗争受到挫折的时候，往往会流露出一定的悲愤彷徨的情绪。这点，在柴科夫斯基也未能避免。

柴科夫斯基一生都在为音乐的民族化、民主化而努力奋斗。他的创作始终具有鲜明的民族风格和强烈的时代精神，正是由于这样，所以他的作品不论在过去现在和将来都将永远赢得各国人民的热烈爱好。



## 歌剧《叶甫根尼·奥涅金》的音乐

[苏联]E. M. 奥尔洛娃

柴科夫斯基于 1877—1878 年根据普希金的诗体小说所创作的歌剧《叶甫根尼·奥涅金》(Евгений Онегин)完全能与 19 世纪俄罗斯那些卓越的古典文学作品并列而无愧。它的问世,为俄国音乐戏剧中现实主义传统的发展开辟了新的、广阔的前程。正是在这部歌剧里,柴科夫斯基在歌剧创作方面的最重要的美学原则得到了充分而多方面的体现。

柴科夫斯基这部歌剧的创作在莫斯科开始,而在意大利完成。歌剧的大部分音乐是他在莫斯科近郊友人 E. C. 施洛夫斯基的庄园里、在可爱的俄罗斯大自然的包围中写成的。根据柴科夫斯基的要求,施洛夫斯基也参与了编写脚本的工作,脚本大部分采用了普希金的原诗。

柴科夫斯基从少年时代起就喜爱普希金的长诗。普希金人物形象的真实、朴素、激情的内容以及普希金诗歌的音律,始终是作曲家所赞美的。

在《叶甫根尼·奥涅金》里柴科夫斯基没有追求体现小说所有的多方面的内容。他是采取了塔姬雅娜的抒情悲剧和她在空虚、残酷的现实中对于幸福的幻想的破灭过程作为歌剧的基础。塔姬雅娜·拉丽娜是柴科夫斯基所喜爱的普希金作品中的女主人公之

一。“……从幼年时候起，我的心灵就經常被塔姬雅娜的詩意所深深激动……”他写道，“……只要我的音乐能够表現哪怕是原作中所包含的美的十分之一，我就会感到十分自豪和滿足”。歌剧的另一个主要人物是連斯基，他的詩意和情感的美与塔姬雅娜很接近，他牺牲在与社会偏見的冲突中。連斯基的命运使柴科夫斯基深受激动。“难道說，一个具有非凡才华的青年由于与上流社会对荣誉的看法发生命定的冲突而死不是很有戏剧意义而又激动人心嗎？难道說，一个感到寂寞的首都的社交家（指奥涅金——譯者）由于无聊、由于瑣事的刺激、由于某种情况的偶合，而不由自主地夺去了他实际上喜爱的少年的生命，不是很富于戏剧性的嗎？所有这一切，如果可以这样說，是很简单、而且也很平常的，但是简单和平常絲毫也不能使长詩的戏剧性减色。”

柴科夫斯基就这样回答了朋友們对于他将普希金的題材化为戏剧的怀疑。

这样，抒情的主題成了歌剧的主要核心，而这一歌剧被确定为抒情-心理的体裁。同时，在情节里有机地包括了一系列描写地主庄园生活和首都貴族生活的場景。

柴科夫斯基在自己的音乐刻划中脱离了文学的原形象，对普希金人物的描写增加了新的特点。塔姬雅娜、連斯基，部分地也包括奥涅金的形象，較之普希金的小說具有了更为强烈的悲剧色彩。柴科夫斯基給这一描写 19 世紀初俄国生活的小說带来了自己时代的特征。他把他的人物对幸福的向往以及他們的“命运”之間的冲突尖锐化了。

\*

\*

\*

尽管作曲家謙遜地將自己的歌剧称为“抒情場景”，但它的剧

情的发展具有明确的目的性。

第一場<sup>①</sup>展示了所有的主要形象。戏剧的情节也就从这里开始。歌剧中带有中心插曲的第二場(即写信的一場),是专为发展塔姬雅娜的形象、为描写她与奥涅金相見所引起的内心激动而写的,同时,这一場又为描繪塔姬雅娜对于幸福的浪漫的幻想破灭的第三場作好准备。

第四場是連斯基与残酷的现实冲突。这是歌剧最富有戏剧性的場面之一。冲突的后果是第五場的内容:决斗和連斯基之死。

所有上述的事件都为題材的进一步发展提供了条件:奥涅金与塔姬雅娜在彼得堡舞会上的相見(第六場)以及戏剧的高潮——歌剧基本冲突的結局——完成塔姬雅娜和奥涅金形象的发展的第七場。这样,全剧的貫穿剧情就具有了明确的目的性。在整个戏剧中,歌剧主人公塔姬雅娜、連斯基、奥涅金的性格在相互交替的具有生活真实性的情节中逐步展开。

柴科夫斯基遵循了格林卡的傳統,用一系列的主题和音調手法刻划了每一个基本人物,而这些音調手法在整个歌剧里、無論在各个声部或在管弦乐方面,都得到了很自然的发展。主人公的全部音乐語言(宣叙調、咏叹調和咏叙調)都貫串了具有特色的音調。如果說,几个主人公的精神面貌互有近似,那么在他們的音乐語言中也可以找到音調的联系。比如,塔姬雅娜的音調特点就与連斯基的很相近。

歌剧《叶甫根尼·奥涅金》的音乐語言的特点是旋律优美、朴实和誠摯动人。旋律常常出現俄罗斯抒情浪漫曲所特有的采用六

---

① 以下的引文里不提第几幕,只提总的第几場。——譯者注

度音进行的手法(特别是由第五到第三音级)、个别音的反复和下属变化和弦的和声。在塔姬雅娜和連斯基的声部里特别明显地感觉到与浪漫曲音调的近似。

同时,作曲家在生活情景里运用了各种类型的农民歌曲的旋律(第一幕中的合唱);广泛地表现了舞曲体裁(第四和六场的圆舞曲、第六场的波洛涅兹和苏格兰舞、第四场的馬祖卡)。舞蹈节奏常常有机地与音乐进行的总的发展相结合,从而获得了重要的戏剧功能(如第四场奥涅金与連斯基之間鬧糾紛时的馬祖卡的音调、第六场奥涅金与塔姬雅娜会面时的圆舞曲)。歌剧中旋律发展的最典型的典型之一便是上行和下行的模进。在模进的基础上建立了情绪增长的巨大的起伏,使旋律获得了宽广和严正的性質。主题由声部到管弦乐队,再从管弦乐队轉回到声部,这种自然的穿插也具有重大的意义。管弦乐仿佛常常在“补充”声部所沒有完全表达的语言(参看写信一場乐队的后奏)。有时主题在管弦乐队里出现,預报了歌唱的部分,介绍了主人公的精神面貌和感情(比如連斯基的爱情主题在他的咏叙調《我爱你》出现之前,首先在乐队里出现)。乐队在塑造大自然形象这方面也起了重大的作用(如第二场),而这些大自然形象的插入更加强了歌剧的戏剧情节的真实性和具体性。歌剧的特点是弦乐的主导作用,这是因为抒情的形象在其中具有重大的意义。同时,木管乐器的音色也得到了广泛的运用。(如第二场黎明时吹奏的双簧管和大管)。象在其他类似的情况中一样,它們給音乐增加了显明的“乡村的”、俄罗斯民族的色调。铜管乐器中起最大作用的是柔和而富有詩意的法国号(参看花园和写信一場的法国号独奏)。管弦乐结构从总的方面来说是清晰而明朗的;声部进行很突出而且动听。在这方面柴科夫斯

基是遵循了格林卡的配器原則的。

柴科夫斯基在歌剧《叶甫根尼·奥涅金》中运用了各种音乐形式：咏叹調、独白咏叹調、各种类型的咏叙調、合唱和重唱。歌剧宣叙調的特点是旋律的优美和語言的富于表情。在它們的基础上建立了各种各样的对白場面。歌剧中有機地插入了合唱曲，它們按着情节发展的情况，而多半是在舞曲的衬托下，有时以完整的歌曲形式出現，有时又以合唱宣叙調迭句的形式出現（第四和第六場中的合唱）。無論是完整流暢的歌唱部分或是宣叙調的場面都很自然地納入到歌剧的貫串的戏剧发展里。

《叶甫根尼·奥涅金》的每一段音乐都証明了作为歌剧作曲家的柴科夫斯基的高度技巧。

## 序 奏

歌剧以管弦乐队的簡短序奏(g 小調)开始，它是塔姬雅娜的第一个音乐刻划。其基础是由模进形式表达的悲歌主题：



这是有关塔姬雅娜形象的主导主题之一——她的詩意幻想的主题。它漸漸地获得了戏剧性。但是，在序奏的結尾中，又响起了开始时的这个主题的变体，使形式趋于完美。序奏主题在歌剧中起着很大的作用，它的各种变体不止一次地出現在第一、第二和第七場中。

## 第一場 塔姬雅娜与奥尔珈的二重唱

第一場以塔姬雅娜(抒情女高音)和奥尔珈(女低音)的悲歌式的明快的二重唱开始(歌詞取材于普希金的詩《歌手》)。二重唱保持了19世紀初俄罗斯生活抒情曲的特点:朴素动听的曲調、伴奏的琶音結構、声部自如的仿佛是即兴的交織。重唱是用序奏的調性写成的(g小調)。序奏的模进主題在旋律高潮中加入塔姬雅娜的歌唱部分,強調出与二重唱的音調联系:

### 例2. [Andante con moto]



拉丽娜(女中音)和媒姆(女中音)的声部从容不迫地交織在塔姬雅娜和奥尔珈的重唱中:她們的对白——对往事的回忆——在塔姬雅娜与奥尔珈的新的重唱(《可曾叹息》)的衬托下进行。这样,二重唱轉为四重唱了。第一場的第一个情节是以媒姆和拉丽娜的卡农式的重唱(《习惯是上帝所恩賜》)作結束。

## 农民合唱和舞蹈

在这个插曲里有两种不同体裁的歌曲相互对立:一种是緩慢、优美、抒情的(《整天辛辛苦苦不得閑,两条腿发酸》),一种是快速、舞蹈性很强、舞蹈节奏清楚的(《沿着独木小桥走呀》)。两首歌都具有民族风格:

例3. Adagio



例4. Moderato assai



第一首歌(降E大調)中有伴以合唱的領唱部分。歌曲的旋律開闊、从容，中途加入衬腔(《苦命的人哪日子难熬》)。

第二首合唱象明朗的生活场景一样地展开。而插进来的舞蹈性的新旋律，丰富了中間部分的基本曲調，并在其反复及合唱的尾声中，发展到了自己的高潮。

农民的歌唱引起了塔姬雅娜和奥尔珈二人的不同情緒。塔姬雅娜的浪漫主义的情緒通过幻想的模进主题传达出来。不过这次沒有結束它的終止；它在扩大、发展，仿佛在回答塔姬雅娜的思想：《让幻想随着美丽的歌声向远方飄蕩！》(請看第三場的开头)。而奥尔珈重复的舞蹈性曲調《沿着独木小桥走呀》与它形成强烈对比。

### 奥尔珈的咏叹調

咏叹調《我天性不爱忧愁悲伤》——是天真活潑的姑娘的一幅音乐画象。在奥尔珈的表白中表现出朝气蓬勃的无忧无虑，甚至是对周圍人們的頑皮的嘲弄。咏叹調的开始仿佛在諷刺性地模拟着拉丽娜和媒姆的对白开头的单調的宣叙調，而其中的《我沒有忧

慮,頑皮又淘氣»這一句又與合唱«沿着獨木小橋走呀»的音調有着聯系。塔姬雅娜所特有的下行的嘆息動機,在奧爾珈的口中(«為什麼嘆息,那青春的時光多幸福»)獲得了諷刺的色彩:它們被休止所打斷,而以樂隊的切分節奏伴隨。

奧爾珈的形象以後沒有得到發展:有奧爾珈參加的對白和重唱對奧爾珈的刻劃方面沒有帶來什麼新的特點。

### 連斯基與奧涅金的到來

塔姬雅娜的第一個主題在這一場裏又獲得了主導的意義。現在它以新的變體出現。在拉麗娜一家人得到通知說連斯基與奧涅金到來的時候,樂隊轉達了塔姬雅娜的激動。這時候,主題在節奏漸快的定音鼓震音的襯托下,在上行模進中出現了。

例 5 Allegro agitato

The musical score is divided into two systems. The first system features a vocal line with lyrics in Russian and Chinese, and a piano accompaniment with a timpani part. The second system continues the vocal and piano parts, with a crescendo marking in the piano accompaniment.

**System 1:**

- Vocal: У! ПОР-ОС. МА. ЕТ КТО-ТО. А. ТО. (啊! 好象有人来了, 就是他)
- Piano: Accompaniment with timpani (定音鼓) and strings. Dynamics include *f* and *p*. Marking: *poco a poco*.

**System 2:**

- Vocal: О! (他!) И А СА МОМ ДО-ХО! (啊, 果然是他!)
- Piano: Accompaniment with timpani and strings. Marking: *cresc*.