

书号

$$\frac{H16.4}{TCME12}$$

总记	登号
1	1
2	2
3	3
4	4
5	5
6	6
7	7
8	8
9	9
10	10
11	11
12	12
13	13
14	14
15	15
16	16
17	17
18	18
19	19
20	20
21	21
22	22
23	23
24	24
25	25
26	26
27	27
28	28
29	29
30	30
31	31
32	32
33	33
34	34
35	35
36	36
37	37
38	38
39	39
40	40
41	41
42	42
43	43
44	44
45	45
46	46
47	47
48	48
49	49
50	50
51	51
52	52
53	53
54	54
55	55
56	56
57	57
58	58
59	59
60	60
61	61
62	62
63	63
64	64
65	65
66	66
67	67
68	68
69	69
70	70
71	71
72	72
73	73
74	74
75	75
76	76
77	77
78	78
79	79
80	80
81	81
82	82
83	83
84	84
85	85
86	86
87	87
88	88
89	89
90	90
91	91
92	92
93	93
94	94
95	95
96	96
97	97
98	98
99	99
100	100

142168

奥涅金

音乐分析·脚本·选曲

中央音乐学院图书馆藏	
书号	5500.334
总记号	142168

外国歌剧

资料

柴科夫斯基

奥涅金

音乐分析·脚本·选曲

人民音乐出版社编辑部编

人民音乐出版社

一九八四年·北京

外 国 歌 剧

奥 涅 金

音乐分析·脚本·选曲

人民音乐出版社编辑部编

*

人 民 音 乐 出 版 社 出 版

(北京翠微路2号)

新华书店北京发行所发行

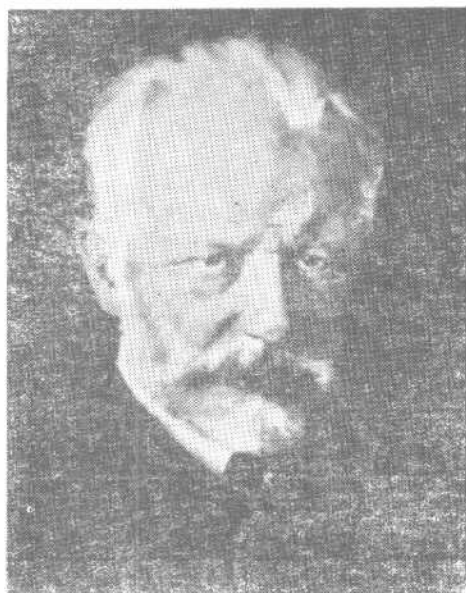
顺义兴华印刷厂印刷

787×1092毫米 32开 50千文字 31面乐谱 插图1页 5.5印张

1984年7月北京第1版 1984年7月北京第1次印刷

印数: 1—3,935册

书号: 8026·4239 定价: 0.68元



彼得·伊里奇·柴科夫斯基

(1840 - 1893)

出版者的话

欧洲歌剧作为一种综合诗歌、音乐与戏剧的艺术体裁，于十六、七世纪之交在意大利诞生。文艺复兴时代，歌剧的创造成了从人文主义出发的一种艺术理想，要求用各种不同的艺术手段真实有力地表达人的感情。到十六世纪末，佛罗伦萨、威尼斯等地相继成了歌剧发展的中心。第一位杰出的歌剧大师蒙特威尔第写了很多歌剧，他把人的感情生活从教会和封建束缚中解放出来。歌剧中的音乐形式在他笔下开始定形化。继之而起的是A·斯卡拉蒂，他大胆地革除了阻碍歌剧发展的僵死规则，从音乐与戏剧两方面大大加强了歌剧的效果，创立了完整的咏叹调和美声艺术，影响达一个多世纪之久。其后歌剧传到欧洲其他国家，那里的作曲家（法国的吕里、英国的浦塞尔、亨德尔等）努力将意大利正歌剧按本民族的方式加以改造，以期塑造本民族资产阶级的理想人物。十八世纪初歌剧发展为市民阶级喜爱的音乐喜剧，在许多国家几乎同时问世，动摇了贵族歌剧的统治。（这条发展线索一直延伸到十九世

纪初。)这里塑造了真实生活,摆脱了神话寓言,而且更具有民族风格。其后格鲁克再次进行歌剧改革,他在其真正的乐剧中创建了新的市民阶级的感情世界。到十八世纪末,德、奥便成了欧洲歌剧充分发展的中心。莫扎特以其《费加罗的婚姻》宣告了资产阶级革命的即将来临;“拯救歌剧”(贝多芬的《菲德利奥》)更是反映了资产阶级的革命精神。歌剧的发展由此达到了一个新的阶段。在十九世纪中,欧洲产生了象罗西尼、威尔第、威柏、柴科夫斯基、瓦格纳等许多以新技术与新精神相结合的歌剧作曲家,组成了这门音乐艺术的灿烂星座。他们的作品有不少充满了戏剧的力与音乐的美,以至现代西方各国的歌剧仍不断受其余荫。

为了向广大音乐、戏剧工作者和外国音乐爱好者提供研究西洋音乐文化史的参考资料,介绍欧洲歌剧三百余年来的发展,我们决定编选一套“外国歌剧小丛书”,每年出版若干种,陆续介绍世界歌剧舞台上经常上演的著名歌剧,内容包括作品分析、文学脚本及歌剧选曲,可能时并附剧照。我们希望这套小丛书成为大家喜爱的手册,有助于加强读者对这门音乐戏剧艺术的认识,并在听赏中丰富他们的艺术感受。

目 次

出版者的话..... (I)

歌剧《叶甫根尼·奥涅金》的音乐..... (1)

柴科夫斯基和友人谈《奥涅金》..... (43)

歌剧脚本..... (51)

歌剧选曲..... (129)

1. 连斯基咏叙调(第一幕第一场)..... (129)

2. 塔姬雅娜咏叹调(第一幕第二场)..... (131)

3. 奥涅金咏叹调(第一幕第三场)..... (138)

4. 连斯基咏叹调(第二幕第二场)..... (141)

5. 格列敏咏叹调(第三幕第一场)..... (145)

6. 奥涅金咏叙调(第三幕第一场)..... (149)

7. 终场(第三幕第二场)..... (151)

歌剧《叶甫根尼·奥涅金》的音乐

〔苏联〕E. M. 奥尔洛娃

苗 林译

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）完全能与十九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 K. 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，我的心灵就经常被塔姬雅娜的诗意所深深激动……”他写道：“……只要我的音乐能够表现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满足。”歌剧的另一个主要人物是连斯基，他的诗意和情感的美与塔姬雅娜很接近，他牺牲在与社会偏见的冲突中。连斯基的命运使柴科夫斯基深受激动。“难道说，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的吗？难道说，一个感到寂寞的首都的社交家（指奥涅金——译者）由于无聊、由于琐事的刺激、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吗？所有这一切，如果可以这样说，是很简单、而且也很平常的，但是简单和平常丝毫也不能使长诗的戏剧性减色。”

柴科夫斯基就这样回答了朋友们对于他将普希金的题材化为戏剧的怀疑。

这样，抒情的主题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贵族生活的场景。

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、连斯基，部分地也包括奥涅金的形象，较之普希金的小说具有了更为强烈的悲剧色彩。柴科夫斯基给这一描写十九世纪初俄国生活的小说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们的“命运”之间的冲突尖锐化了。

* * *

尽管作曲家谦逊地将自己的歌剧称为“抒情场景”，但它的剧情的发展具有明确的目的性。

第一场^①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场（即写信的一场），是专为发展塔姬雅娜的形象、为描写她与奥涅金相见所引起的内心激动而写的，同时，这一场又为描绘塔姬雅娜对于幸福的浪漫的幻想破灭的第三场作好准备。

第四场是连斯基与残酷的现实冲突。这是歌剧最富有戏剧性的场面之一。冲突的后果是第五场的内容：决斗和连斯基之死。

所有上述的事件都为题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见（第六场）以及

①以下的引文里不提第几幕，只提总的第几场。——译者注

戏剧的高潮——歌剧基本冲突的结局——完成塔姬雅娜和奥涅金形象的发展的第七场。这样，全剧的贯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、连斯基、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传统，用一系列的主题和音调手法刻画了每一个基本人物，而这些音调手法在整个歌剧里（无论各个歌唱声部或管弦乐方面）都得到了很自然的发展。主人公的全部音乐语言（宣叙调、咏叹调和咏叙调）都贯串了具有特色的音调。如果说，几个主人公的精神面貌互有近似，那么在他们的音乐语言中也可以找到音调的联系。比如，塔姬雅娜的音调特点就与连斯基的很相近。

歌剧《叶甫根尼·奥涅金》的音乐语言的特点是旋律优美、朴实和诚挚动人。旋律常常出现俄罗斯抒情浪漫曲所特有的采用六度音进行的手法（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。在塔姬雅娜和连斯基的声乐部分里明显地感觉出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、第四场的玛祖卡）。舞蹈节奏常常有机地与音乐进行的总

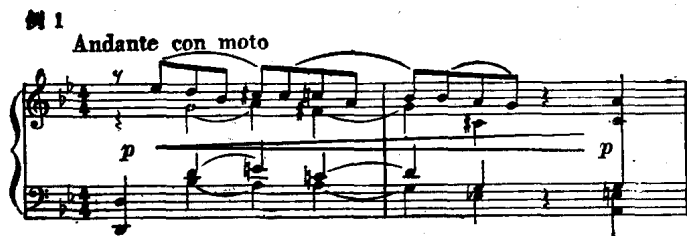
的发展相结合，从而获得了重要的戏剧功能（如第四场奥涅金与连斯基之间闹纠纷时的玛祖卡的音调、第六场奥涅金与塔姬雅娜会面时的圆舞曲）。歌剧中旋律发展的最常见的典型之一便是上行和下行的模进。在模进的基础上建立了情绪增长的巨大起伏，使旋律获得了宽广和严正的性质。主题由声乐部分到管弦乐队，再从管弦乐队回到声乐部分，这种自然的穿插具有重大意义。管弦乐仿佛常在“补充”声乐部分所未完全表达的语言（参看写信一场乐队的后奏）。有时主题在管弦乐队里出现，预报了歌唱的部分，介绍了主人公的精神面貌和感情（比如连斯基的爱情主题在他的咏叙调《我爱你》出现之前，首先在乐队里出现）。乐队在塑造大自然形象这方面也起了重大的作用（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，它们给音乐增加了显明的“乡村的”、俄罗斯民族的色调。铜管乐器中最起作用的是柔和而富有诗意的法国号（参看在花园和写信一场的法国号独奏）。管弦乐结构从总的方面来说是清晰而明朗的；声乐部分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则的。

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：咏叹调、独白咏叹调、各种类型的咏叙调、合唱和重唱。歌剧宣叙调的特点是旋律的优美和语言的富于表情。在它们的基础上建立了各种各样的对白场面。歌剧中有机地插入了合唱曲，它们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现，有时又以合唱宣叙调迭句的形式出现（第四和第六场中的合唱）。无论是完整流畅的歌唱部分或是宣叙调的场面都很自然地纳入到歌剧的贯串的戏剧发展里。

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

序 奏

歌剧以管弦乐队的简短序奏（g 小调）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——她的诗意幻想的主题。它渐渐地获得了戏剧性。但是，在序奏的结尾中，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现在第一、第二和第七场中。

第一场 塔姬雅娜与奥尔珈的二重唱

第一场以塔姬雅娜（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（歌词取材于普希金的诗《歌手》）。二重唱保持了十九世纪初俄罗斯生活抒情曲的特点：朴素动听的曲调、伴奏的琶音结构、声部自如的仿佛是即兴的交织。重唱是用序奏的调性写成的（g小调）。序奏的模进主题在旋律高潮中加入塔姬雅娜的歌唱部分，强调出与二重唱的音调联系：

例 2

Andante con moto



可曾听见，那牧笛声多么纯朴而又凄



拉丽娜（女中音）和保姆（女中音）的声部从容不迫地交织在塔姬雅娜和奥尔珈的重唱中：她们的对白——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，二重唱转为四重唱了。第一场的第一个情节以保姆和拉丽娜的卡农式的重唱（《习惯是上帝所恩赐》）作结束。

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：一种是缓慢、优美、抒情的（《整天辛辛苦苦不得闲，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，





第一首歌（ $\flat E$ 大调）中有伴以合唱的领唱部分。歌曲的旋律开阔、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，丰富了中间部分的基本曲调，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绪。塔姬雅娜的浪漫主义的情绪通过幻想的模式进主题传达出来。不过这次没有结束它的终止；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飘荡！》（请看第三场的开头）。而奥尔珈重复的舞蹈性曲调《沿着独木小桥走呀》与它形成了强烈的对比。

奥尔珈的咏叹调

咏叹调《我天性不爱忧愁悲伤》——是天真活泼的姑娘的一幅音乐画像。在奥尔珈的表白中表现出朝气蓬勃的无忧无虑，甚至是对周围人们的顽皮的嘲弄。咏叹调的开始仿佛在讽刺性地模拟着拉丽娜和保姆的对白开头的单调的宣叙调，而其中的“我没有忧虑，顽皮又淘气”这一句

又与合唱《沿着独木小桥走呀》的音调有着联系。塔姬雅娜所特有的下行的叹息动机，在奥尔珈的口中（《为什么叹息，那青春的时光多幸福》）获得了讽刺的色彩：它们被休止所打断，而以乐队的切分节奏伴随。

奥尔珈的形象以后没有得到发展：有奥尔珈参加的对白和重唱对奥尔珈的刻画方面没有带来什么新的特点。

连斯基与奥涅金的到来

塔姬雅娜的第一个主题在这一场里又获得了主导的意义。现在它以新的变体出现。在拉丽娜一家人得到通知说连斯基与奥涅金到来的时候，乐队转达了塔姬雅娜的激动。这时候，主题在节奏渐快的定音鼓震音的衬托下，在上行模进中出现了。

例 5 Allegro agitato

奥尔珈

喂! 好象有人来了, 就是

f *p* *poco a poco*