

中央音乐学院图书馆藏书

书号

H16.4

TCME 24

总登记号

86869



《叶甫根尼·奥涅金》

《黑桃皇后》

歌 剧 分 析

中央歌剧舞剧院内部学习资料

1962 年 8 月

¥0.90

歌
剧
分
析

PDC

前 言

我院为了結合歌剧《叶甫根尼·奥涅金》的排演工作，特选印了这两篇材料。其中关于《叶甫根尼·奥涅金》的分析是选譯自苏联普罗托波波夫与图曼宁娜合著的《柴科夫斯基的歌剧創作》一书。《黑桃皇后》則是中央音乐学院苏联专家費多托娃的讲稿。本来专家讲稿中还有其它几部歌剧作品，由于目前条件关系只能先印这两种，作为排演和研究外国优秀歌剧作品創作經驗的参考材料。在《黑桃皇后》的文后还有一篇歌剧戏剧结构的总结，虽是专家总结她这一門課的，但也概括了欧洲歌剧剧作结构的一些基本規律，頗有参考价值，故也一并刊印。

对整理专家讲稿的中央音乐学院編譯室和歌剧专业的同志，以及《叶甫格尼·奥涅金》一文的譯者謹致以深切的謝意。

中央歌剧舞剧院

叶甫根尼·奥涅金

(三幕抒情歌剧)

彼·伊·柴科夫斯基作曲

脚本是由作曲家在克·西洛夫斯基的协助下根据普希金同名的诗体小说编成的。

1879年3月17日在莫斯科“小剧院”首次上演。表演者是莫斯科音乐学院的学生。

人 物 表

拉林娜; 女地主	女中音
塔吉雅娜	女高音
奥尔伽 } 其女	女中音
乳娘	女中音
叶甫根尼·奥涅金	男中音
连斯基	男高音
格列敏公爵	男低音
连长	男低音
查列茨基	男低音
特里凯, 法国人	男高音
基里奥, 侍仆	哑角
农民、舞会客人, 男女地主, 军官	

叶甫根尼·奥涅金

(三幕抒情歌剧)

彼·伊·柴科夫斯基作曲

脚本是由作曲家在克·西洛夫斯基的协助下根据普希金同名的诗体小说编成的。

1879年3月17日在莫斯科“小剧院”首次上演。表演者是莫斯科音乐学院的学生。

人 物 表

拉林娜; 女地主	女中音
塔吉雅娜	女高音
奥尔伽	女中音
乳娘	女中音
叶甫根尼·奥涅金	男中音
连斯基	男高音
格列敏公爵	男低音
连长	男低音
查列茨基	男低音
特里凯, 法国人	男高音
基里奥, 侍仆	哑角
农民、舞会客人, 男女地主, 军官	

叶甫根尼·奥涅金

(1877—1878)

——“柴氏的歌剧创作”一书的第四章选译

符·普罗托波波夫作
娜·杜曼宁娜

朱立人
刘梦奎译

“叶甫根尼·奥涅金”的创作历史十分简单。这个情节是由著名女歌唱家、莫斯科音乐学院教授 B. A. 拉甫罗夫斯卡娅提供给作曲家的，这是 1877 年 5 月 13 日的事情。同年 5 月 18 日作曲家在写给弟弟莫杰斯特·伊里奇的信中对此事作过一段人所共知的叙述：“上礼拜我有一天去拉甫罗夫斯卡娅的家里。谈起了歌剧的题材。她的愚蠢的丈夫胡扯了一通，建议了一堆根本无法采用的情节。里扎维塔·安德列耶夫娜默默不语，和蔼地微笑着，然后又突然说道：‘采用‘叶甫根尼·奥涅金’您看如何？’这个想法我当时觉得是荒唐的，所以没有作答。以后，在餐馆一个人吃饭时，我想起了奥涅金，想了又想，才方开始发现拉甫罗夫斯卡娅的想法切实可行，接着我入了迷，到吃完的时候我已经决定写它了。我立刻跑去寻找普希金的原著。好不容易找到了，就跑回家去，狂喜地读了一遍，通夜不眠地写出了采用普希金原诗作词的美妙的歌剧的剧本提纲。第二天我去找希洛夫斯基，他现在正在加油赶改我这份提纲……。你简直无法相信，我是多么渴望这一情节，我有多么高兴，能摆脱开那些埃塞俄比亚公主、埃及法老、毒计以及诸如此类的装腔作势的东西！‘奥涅金’中的诗意真是取之不竭！我没有想错；我知道在这部歌剧里舞台效果和戏

剧行动都不多，然而它的总的詩意、人情味、朴素的情节同天才的原詩的文字結合在一起，弥补这些缺点是綽綽有余的。”“我会写出一部极其适合于我的音乐性格的美妙的歌剧^①。”

柴氏根据手拟的剧本題綱（參看致莫杰斯特·伊里奇的信的眞迹断片），亲自編写了歌詞，他的朋友 E. C. 希洛夫斯基对他进行过一些帮助。在希洛夫斯基的庄园格列波沃（莫斯科近郊茲維轟戈罗德县）从 1877 年 5 月 29 日到 6 月 23 日期間写成了歌剧音乐的三分之二的草稿。以后由于忙于婚事中斷了一陣，在 8 月末才又在卡明克重新繼續修改草稿，并且开始为第一幕第一場配器（8 月 30 日完成）。

从 9 月到 10 月 17 日，因病又中斷了“奥涅金”的創作工作，而从 17 日那天起就几乎不間断地进行这项工作，到 1878 年 2 月 1 日就把全剧的总譜寄給了 H. T. 魯宾什坦。

就这样，“叶甫根尼·奥涅金”的写作，如果不算中斷的时间，总共才用了五个月。作曲家在写給自己的学生和朋友塔涅耶夫的信中这样总结了歌剧的創作过程：“如果說我曾經眞誠地满怀对情节与人物的热爱写过音乐的話，那这就是‘奥涅金’的音乐^②”。

柴氏的写作“奥涅金”不仅仅是他本人迷恋于普希金原作的情节的结果，而且也反映出了社会上对妇女在社会中的地位这个问题的广泛的兴趣；当时这个问题在涅克拉索夫的长詩《俄罗斯妇女》（1871—72）、托尔斯泰的小說《安娜·卡列尼娜》（1873—77）等作品中得到了高度的艺术性的体现。

沒有必要去細談这些作品与柴氏的“奥涅金”的差別。很清楚，它們中間每一部都非常有特色，各有各的寬度和范围，各自不同地概括了俄国生活的某些方面；但我們提到它們只是为了指出这么一点：

① 柴科夫斯基：《致亲人书》第 120—121 頁，第 119 頁。

② 《柴科夫斯基与塔涅耶夫通信集》第 28—29 頁，1878 年 1 月 24 日（新历 2 月 5 日）的信。

在那些年代里文学同样也面向了这个問題。在指出歌剧“奥涅金”的内容与同时代的文学作品相近的同时，不能不看到，柴氏的戏剧結構的原则早于契诃夫的較晚写成的剧本的戏剧結構的基础。这种密切的关系表现在舞台上发生的事情的簡朴，甚至寻常，而这又絲毫也不妨碍描写登場人物的复杂和深刻的内心感受。“水底的行动”——人們往往这么評論契诃夫的戏剧創作的特點，而这一评价完全适用于柴氏的歌剧“奥涅金”。

普希金的“叶甫根尼·奥涅金”，作为歌剧的情节，可以說是由柴科夫斯基“苦熬了出来”，柴氏正是在这里实现了他对歌剧情节的最重要的美学要求（參見本书前一章）。十分有代表性的意义的是：在稍稍后些时候，当他写完歌剧的大半部分以后，他又回到了自己原来的說法上来。这个新的說法充滿着更加深刻的含意，因为写作“奥涅金”，从音乐上体现它的反映俄罗斯人的形象这番工作丰富了这一說法。由此可見，它概括了作曲家的艺术經驗，同时又在这基础上更加肯定了以前表示过的渴望，并理解到了所选道路的正确性。这段話是这样的：

“我需要沒有国王、王后、群众暴乱、搏斗、行軍，种种构成 grand opera（大型歌剧——譯者）的特征的一切。我正在寻找一部隱私的但却强烈的、建立在我体验过或者見到过的能够深深抓住我的心灵的冲突上的戏剧。我同样也不反对幻想的因素，因为这里沒有必要束手束脚，而幻想正是漫无边际的。”^①

“奥涅金”出色地满足了柴氏的要求，因为正是在根据这一情节

① 斯坦尼斯拉夫斯基選擇了“奥涅金”來作他在歌剧院中进行著名的那次排練之用。阿薩菲耶夫第一个人脫出了“奥涅金”与契诃夫戏剧創作的全部的共通之处。他的关于“奥涅金”的研究論文（选集第二卷）是我們分析柴氏这部歌剧的根据。这一切都决非偶然。

② 《柴科夫斯基与塔涅耶夫通信集》，第24頁，1878年2月14日致塔涅耶夫的信。所引的信中最后一句部分的解釋了采用“瓦庫拉”的情节以及以后的“圣女贞德”的某些段落（天使的合唱等），更不用說芭蕾舞了。

写成的歌剧中作曲家得以充分地全面地通过音乐形象体现出人的感受。普希金的形象给予了作曲家以灵感。在上引的柴科夫斯基给弟弟的信中，他对普希金的天才表示了多大的惊叹！柴氏在普希金的“奥涅金”中终于找到了俄罗斯人碰到生活中的障碍时产生的感受的充分的和真挚的表达，找到了对于俄罗斯人的性格的优秀方面的描繪。小說为通过歌剧形式再现激动七十年代俄国社会輿論界的那些社会生活問題提供了丰富的材料。

柴氏在1878年年底的冬日里經常与托尔斯泰見面和交談，他自己說过，这些交談使他弄清了不少事情。

柴氏与梅克夫人的通信中有下面这样一大段話，詳細地揭示了在写作“奥涅金”时激动着作曲家的那些极其重要的問題：

“您問起我的歌剧。此間[在卡明克]它进行得非常之慢，然而我已为第一幕第一場作了配器。現在，当最初的狂热已經过去，我已經可以客觀地对待这部作品的时候，我觉得，它注定会不成功，不受广大听众注意。內容太简单没有什么舞台效果，音乐又缺乏光輝和夸張的效果噱头。不过我觉得，某些特殊人物听了这音乐也許会为当我写作时激动过我的那些感觉所打动。我不想以此說明，我的音乐好得太好了，以致被蔑視的群氓不能理解它。我根本沒法理解，能够特意为群氓或者特殊人物写作；我认为應該服从自己的真挚爱好去进行写作，而絲毫不必考虑奉承这些或那些人的問題。我写“奥涅金”时就是这样的，沒有追求任何其他目的。但是，結果却弄成“奥涅金”在舞台上演出将会索然无味。因此，那些以舞台运动为歌剧首要条件的人会对它感到不满。而那些善于在歌剧中寻找远离悲剧性、戏剧性——寻常的、简单的凡人共有的感觉的音乐再现的人却能（我希望是这样）对我的歌剧表示滿意。总之，它是真誠地写成的，我把自己的全部希望寄托在这种真誠性上。

如果我在選擇情節上犯了錯誤，如果我的歌剧不能列入上演剧目，那倒并不太使我伤心。今年冬天我和作家列夫·托尔斯泰伯爵

作过几次有趣的談話，使我弄清和理解了許多事情。他劝告我說，不根据內心的推动而精心盘算外在效果的艺术家的，为了討得观众喜欢而强制自己的天才，迫使自己去奉承观众的人，不完全是艺术家，他的作品不会永存，它們的成功是曇花一現的。我完全相信这一条真理。^①”

从“奥涅金”一出現后最初的一批評論起，人們一直在談論这部歌剧与普希金原作詩体小說(它的內容的依據)的关系問題。有人說，歌剧比小說狹窄些，說柴科夫斯基破坏了普希金原作的完整性，諸如此类的意見很不少。B. B. 阿薩菲耶夫很好地回答了这些批評，他在研究“奥涅金”的著名文章中写道：“曾經有一度人們把保卫普希金的小說不受作曲家的侵犯引为时髦。在这种时髦中可以感觉到对于紀念偉大詩人來說帶有侮辱性的东西：他的‘奥涅金’原来是帶有‘小心保管’、‘置于干燥之处’等等标签的博物館里的展品，而不是为自己时代特有的、生动的、給俄国思想界和艺术界中不断提供新萌芽的流行的作品。”^②

当然，柴氏很熟悉別林斯基对于普希金的詩体小說的深刻的分析以及他对“奥涅金”的評價——“俄国生活的百科全书”^③。这个卓越的概評公正地強調出，普希金在自己的作品中反映了二十年代的俄国现实生活。柴科夫斯基不可能在歌剧中包罗原作中的全部內容，正如穆索尔斯基不可能把普希金的同名悲剧中的全部內容搬到歌剧“鮑里斯·戈杜諾夫”中去一样；音乐舞台演出形式本身的专业特点不允許这么做。柴氏选取了主要的东西：在彼此的冲突之中显示出来的主人公的性格，正是从这里出发产生了反映主人公的内心世界、他們对待周圍事物的感情和态度“抒情場面”的思想主题。正

① 柴科夫斯基：《与梅克夫人的通信集》俄文版卷一，第44—45頁，1877年8月30日的信。有陈原同志的中文譯文，參見“我的音乐生活”一书。

② 見阿薩菲也夫选集卷二，77頁。

③ 別林斯基作品三卷集第三卷第566頁。

是在这种意义上柴氏的歌剧是一本别致的“百科全书”，因为它体现了俄罗斯民族性格的典型特点，特别是把它集中在塔吉雅娜的身上。正因为这样，塔吉雅娜和其他歌剧主人公不是过去时代的风俗画式的音乐形象，而是歌剧写作时代——七十年代——的俄罗斯人的典型特点的反映。这一点，柴氏的同代人、优秀的批评家们当时就已经指出过（比如，C. H. 克鲁格里科夫）。

柴氏虽然原封不动地保存了普希金原作的主人公的性格特征，然而他却并没有完全象普希金那样去对待他们所有人。这一点在连斯基的身上比较明显：普希金对他的态度是颇带讽刺之意的，而作曲家却抛弃了讽刺，而同情地极其热情地刻划了这个形象。这是与柴氏对普希金原作的解释的特点相联系的，而上面援引的阿萨非耶夫的意见正是指的这种特点。这些改动完全合乎情理，因为它们反映了社会舆论对于这种和那种人的性格——“时代的英雄人物”的典型——的看法和认识的改变。比如，格林卡在普希金原作写成20年后写作“鲁斯朗与柳德米拉”，也曾对它作过不少不同的解释，但也正如柴氏一样，他保存了普希金长诗的基本的基础——它的人民性、神话英雄色彩以及抒情气息。

柴氏也根据“抒情的场面”的基本倾向结构了歌剧的形式：七场中每一场都各有自己的“抒情中心”，在这里集中了对剧情这一阶段和登场人物的性格是主要的东西。在第一场中这样的中心是连斯基的咏叹调，第二场——是塔吉雅娜写信，第三场——是奥涅金的咏叹调，等等。然而，歌剧的形式将会极不完整，如果作曲家只限于突出一系列独立的结构，而不去用朝向顶峰的总的目标集中的运动把它们联系起来的话。柴氏成功地使音乐发展导向戏剧结构顶峰这一点；他用专门的手段把它们突出作为这种发展的独特的总结。在歌剧中这样的顶峰一共有两个：连斯基的咏叹调（第五场）和塔吉雅娜与奥涅金的终场场面（第七场）。这些段落内容上也是抒情的，而另一方面由于体现了揭示性格方面的某些新的东西，而显得特别有

力。这种新东西是在与前面表达过的主人公的性格特征对比映照之中形成的,因此,它的力度是不断地在增长上升的。

“奥涅金”的音乐的结构的最重要特点是在于它与浪漫曲的体裁有着紧密的联系。阿萨菲耶夫用下面这段话说明了这种依赖关系:“俄罗斯民主主义的日常生活的抒情性的歌唱性本质中的浪漫曲情味……构成了“奥涅金”的风格的前提与基本特点^①。”

“奥涅金”中与浪漫曲体裁的亲属关系不能被归结为仅仅是对浪漫曲咏叹调、浪漫曲二重唱等等曲式本身的利用。这是一种更为深刻的依赖关系——浪漫曲的音调渗透到了歌剧的曲调的风格中,歌剧的曲调类型本身与浪漫曲的曲调类型有着相似之处。在这个方面,奥尔加与塔吉雅娜的二重唱的高潮很有代表性,这个高潮建立在半音进行的基础上面,并且引向了运用第二降音级和弦的结束,——这也就是这类音乐中最典型的和声手段之一,比如,瓦尔拉莫夫的浪漫曲“等待”,就是用以下方式构成高潮的:



① 阿萨菲耶夫选集,卷二,89页,着重点原来就有。

陌生人在那里，
把他埋葬在客乡异地，
埋葬在那客乡异地。

从曲调的主音、最高音开始，进行了相应地用半音和弦来配上和声的半音的下行。正是奥丽嘉和塔吉雅娜的这首二重唱的高潮乐句进行，成了好象从整个曲式中分出而又获得了独立的意义和修饰的塔吉雅娜的主导主题的源泉：

您那时听见没有，笛子的声音是多么伤心纯朴，您听见没有？您听见没有？您听见没有？

[Andante con moto]

... OM TORJA CEM-PE-AN ZHUYE Y-SH-AM-BE Y SPO-CYOB CAM-LE-AN AB OM, —

Cam-le-an-ab-om TORJA CEM-PE-AN ZHUYE Y-SH-AM-BE Y SPO-CYOB CAM-LE-AN AB

CAM-LE-AN AB OM, CAM-LE-AN AB OM, CAM-LE-AN AB OM

OM, CAM-LE-AN AB OM CAM-LE-AN AB OM CAM-LE-AN AB OM

这种变音音调以比较概括的形式一直浮现在拉林娜与乳娘的二重唱的结尾中，然而，它们都与圆舞曲和合唱“沿着可爱的小桥”的结尾一样，没有自己的独特的色彩。从另一方面说，在塔吉雅娜与乳娘的二重唱（第二场）的高潮时刻同样可以听到变音的音调（在所有三个重唱中都是G小调，因此，仍然是同样的高度——从高音G往下

降，然而它們却再也不返回到它們原先的富有个性的形式上来了：

乳娘呵，请您

派孩子把信送给奥涅金吧！



在这意义上說来，通常用以結束这类浪漫曲結構与这类反复句的結束曲調公式是极为典型的：延长音阶第三音級在轉入第二音級（在屬和弦里）的經常延留以及随随到来的第二和第一音級本身；例如：

您听见没有？



換句話說，柴氏与描叙歌剧剧情发生的那一时代的浪漫曲体系建立了音乐音調上的联系和从属关系，在音乐曲式中体现了环境与主人公的統一性的思想。同时这又决不是简单的模仿风格，而是表现出了柴氏本人的独有风格的。

关于柴氏利用俄国十九世紀初期浪漫曲文化的某些有代表性的音調这个問題，下面就要談到，这是“奥涅金”中創造剧情的历史气氛的手段之一。

我們在柴氏的作品中看到的这种歌剧风格既从属于流行的音乐体裁同时又从属于浪漫曲体裁的本身的关系，并不是“奥涅金”独有

的特点；在为柴氏所追随的格林卡的作品中也同样有这类情形。在这方面，格林卡的作品中有着很为鲜明的例子，比如：“伊凡·苏萨宁”中的三重唱：“别难过，亲爱的”、安东尼达的浪漫曲“女朋友，我悲痛不是为的这”、三重唱“唉，不是我这可怜的人”。在上述这些例子中格林卡并没有参考苏萨宁时代（十七世纪）流行的音乐范例，而采用了自己时代的音乐素材作为基础。他创造性地改编了这些素材，并使它们具有了高度艺术概括力。柴氏与格林卡不同的地方在于柴氏利用当代流行音乐的素材时还参考了歌剧剧情发生时代的音乐。这样便使富有个性化的音乐形象与人物的逐渐成长的环境的性格描写之间建立了联系。这两个方向在“奥涅金”的音乐中交织在一起，无形之中融化合一，往往很难区分开来。

抒情浪漫曲对于歌剧音乐的影响在穆索尔斯基的作品中也可以看到，他本人就曾经指出过：“霍凡斯基公爵之乱”中人民群众的场面就与自己60年代的早期表演歌曲分不开。但这里的从属关系又不同于柴氏和格林卡的作品：它在于对典型本身的性格的探讨，在于再体现归罗斯的形象时所用的手段，而且穆索尔斯基对“抒情浪漫曲”的概念本身的看法也跟柴科夫斯基和格林卡根本不同。

很有必要指出，“奥涅金”的浪漫曲性也表现在浪漫曲和歌曲特有的分节歌的形式的利用上，但柴氏根据舞台情境对这些形式作了重新理解，用丰富的有时甚至是对比性的内容充实了这些传统的形式。比如，第一场中的二重唱和四重唱（No1）：四重唱由塔吉雅娜与奥丽嘉的二重唱的新的分节加上拉林娜与乳娘的宣叙调的对话^①构成。五重唱“在您家里”（第四场）也是这样，——它的分节歌形式是

^① 在1877年10月27日（新历11月8日）致鲁宾什坦的信中，柴氏请求他注意“不乏某种兴趣的第一个曲目，当两个少女在舞台后面唱伤感的二重唱，而两个老嫗在这音乐声中在台上瞎聊”。（《俄国音乐史资料与研究》，第165页）在另一封信中他指出，他非常珍惜这个二重唱，正如连斯基的咏调、乳娘的场面以及少女的合唱一样。（同书，第167页）。

以逐漸在重唱中加進新的聲部來寫成的，結果，如上例就是變奏性的出現。

在連斯基的兩首咏嘆調中，柴氏利用了完全特殊的變奏手法，這裏基本主題在與它構成對比的結構映照襯托之下具有了表現鮮明的統一的发展線索，並且構成了十分獨特的變奏套曲。這類同一音樂主題的廣泛發展把這部歌劇與交響音樂形式聯繫了起來，使它有可能克服浪漫曲的分節歌形式，而提高到更大的概括水平上來。

在“奧涅金”的戲劇結構中對主人公周圍環境及日常生活的音樂描寫具有極其重要的意義。柴氏用它具體化了劇情發生的民族的和歷史的環境。為了表現農民，作曲家引用了民歌、長曲和舞曲（第一場）和少女的輪舞曲（第三場）；圓舞曲和瑪祖卡舞曲——這些都是鄉下地主圈子裏常見的音樂形式；而莊嚴的波洛耐茲舞曲和蘇格蘭舞曲則是為彼得堡的上層社會安排的。

十分有必要指出這一點：主人公的感受是在周圍的人物襯托下展現的；歌劇的音樂形式因此變得自然流暢，儘管絲毫也不鑲嵌圖式的這一切的交融在一起首先是依靠了日常生活性質的插曲和主人公的音樂的抒情談吐在曲調上和音調上的血肉關係（上文已經列舉了一些例子）。但不止這樣：日常生活性質的插曲有時也隱隱約約地描繪了登場人物的精神世界（“水底行動”的表現形式之一）。比如，塔吉雅娜承認，在民歌聲中她喜歡翩翩浮現飛往某個遠方；因此，引入這些歌曲（特別是悠長的那一首）在一定的程度上也是塔吉雅娜的音樂性格描寫。在第四場中，當瑪祖卡舞的第二段（E 小調）時奧涅金和連斯基已經發生了爭吵，這一瑪祖卡同樣也成了正在展開的事件的表現形式。所有這一切都表明了主人公及環境的音樂性格描寫在逐步上升。在主人公的良好衝動和激情與社會的偏見之間的衝突越來越有力地感染着聽眾。

柴氏在“奧涅金”中主要集中注意主人公塔吉雅娜、連斯基、奧涅金，但同時也深刻地表現了歌劇劇情發生的時代的日常生活和周圍

环境。“当然，这部歌剧不会有强烈的戏剧性运动，但它却在日常生活方面颇饶兴趣^①。”——柴氏在刚刚开始写作这部作品时就这样预料过。对于我们说来重要的是在这里注意到作曲家很看重日常生活方面，——使它不止是不遮盖住了主人公，而且还更加强调出它的现实性。剧情的日常生活方面使主人公与生活中破坏他们的幸福的障碍之间发生的冲突显得更为具体，更富有社会性。

柴氏从塔吉雅娜写信那一場开始写作这部歌剧，这决不是巧合；因为恰好是这一場面揭示了女主人公的精神世界、她的感情的深度、她对妻子的天职的更为入微的忠贞（第七場），而能否充分刻划出人物的性格，这对于柴氏乃是最首要的問題。

別林斯基写道，普希金“第一个詩意地通过塔吉雅娜再现了俄国妇女^②。”說“塔吉雅娜是极其特殊的人，是一位深刻的具有爱情和激情的人。”^③所有这些話也都适用于柴氏笔下的塔吉雅娜。格林卡的几部歌剧、达戈梅斯基的“水妖”、里姆斯基-科薩柯夫的“普斯柯夫的女郎”、穆索尔斯基的“鲍里斯·戈东諾夫”以及柴氏本人的一些早期歌剧，——它們全都描繪了詩意濃郁的俄罗斯少女和妇女們的美丽形象。当然，这不是风格模仿，而是充滿生活气息的形象，但又是属于过去的形象。尽管塔吉雅娜的形象却是作曲家取自情节发生在十九世紀20年代里的长篇小说之中；然而，任何一个音乐主题都没有把音乐的音調写成类似当时那时。甚至“少女的幻想”这个主题（它从二重唱曲調进行中产生出来，參見上文）都是吸收了柴氏本人的曲調风格的最有代表性的音乐語言形成的。只要举出小提琴协奏曲中的小歌（Канцонетта）的中段：

① 《柴氏与梅克夫人通信集》卷一，第22頁 1877年5月27日的信。

② 《別林斯基选集》卷三，第536頁。

③ 《別林斯基选集》卷三，第548頁。



还有其他若干与“奥涅金”在年代方面接近的作品，一加比较就可以听出塔吉雅娜是多么象这类的曲调进行呵！

在用与其他感人的抒情主题相近似的音乐主题性的手段来塑造塔吉雅娜的形象时柴氏达到了高度的艺术概括水平。在柴氏的笔下，塔吉雅娜同样是“一个深刻的具有爱情和激情的人。”描写塔吉雅娜的音乐的这种激情性质使我们不能不激动地深入她的形象。敏感的读者会在塔吉雅娜的感受中看到自己青春时代的思想和感情。音乐形象的这种真实性与典型性正是它的最高的审美力量、它在这将近八十年来一直感染听众的秘密所在。有一个颇饶兴趣的细节强调了柴氏如何关心消除分散人们对于塔吉雅娜的单纯高尚的外表的注意力的一切，这个细节是在与奥涅金见面一场中，紧接在下面这段话后面。

奥涅金，您可记得？

在花园里，在林荫道上，

命运将咱们俩连系在一起，