

音樂譯文

第七輯

中國音樂家協會編輯部編

音樂出版社

一九五六年·北京

音樂譯文

第七輯

中國音樂家協會編輯部編

音樂出版社

一九五六年·北京

音樂譯文

[第七輯]

編譯者 中國音樂家協會編輯部

·

開本：787×1092 32 1/25

頁數：62 印張：4²⁴/₂₅ 文字：91,000字

1956年8月北京第1版 1956年6月北京第1次印刷

印數：1—4,255冊

北京市書刊出版業營業許可証出字第063號

音樂出版社出版

北京東單溝沿頭33號

新華書店總經售

*

統一書號：8026·433 定價(10)0.72元

音樂譯文

第七輯

- 葉甫根尼·奧涅金(苗林、虞濟申合譯) [蘇聯] 別爾良特-切爾娜婭 1
- 我最關心的問題(張洪模譯) [蘇聯] 阿·哈恰圖良 45
- 為創作的勇敢精神而鬥爭(張洪模譯) [蘇聯] 爾·謝德林 57
- 蕭邦的舞曲(廖乃雄譯) [民主德國] 胡果·萊希特力特 63
- 蕭邦的波龍涅什舞曲和馬祖卡舞曲(廖乃雄譯)
- [民主德國] 柏羅尼斯拉烏·馮·坡茲尼亞克 82
- 密茨凱維支與音樂(范繼淹譯) [波蘭] 索菲亞·麗莎博士 94
- 捷克斯洛伐克交響樂和室內樂的成就(吳啓元譯) . [捷克] 巴維爾·艾克什坦因 102
- 捷克人民的民族藝術——合唱(王怡譯) . . . [捷克] 約瑟夫·普拉維茨博士 111

葉甫根尼·奧涅金

〔苏联〕 別爾夏特-切爾娜婭

1877年5月間，柴科夫斯基終於找到了他那找尋了很久的題材。有一次作曲家在他的一位多年女友、著名的女歌唱家和演員拉夫羅夫斯卡婭家裏談論到歌劇腳本問題。柴科夫斯基怀着苦悶的心情听拉夫羅夫斯卡婭的丈夫直率地向他建議各種極荒唐的題材。艾利查維塔·安德列也夫娜默不作聲，只是和靄地微笑着；然後她突然說道：“你看採用‘葉甫根尼·奧涅金’怎麼樣？”但是柴科夫斯基認為把普希金的詩體小說改編成歌劇是一個荒謬的想法，所以他不作聲。以後有一次他在一家飯店中吃飯，突然想起了“奧涅金”，他沉思了好久，忽然激動起來。他沒有回家，就趕忙跑去找普希金的詩集，找到以後立即匆匆忙忙地趕回家，用狂喜的心情看了一遍；然後通夜不眠地編寫他現在完全深信是絕妙的歌劇的劇本了。

在他的想像中，自然而然地形成了故事情節的主要線索，出現了說明主人公命運的轉折關鍵的以下七個場面：一、拉林家裏的夜晚和塔齊婭娜與奧涅金的初次會面；二、塔齊婭娜與乳母夜間的談話和她給奧涅金寫信；三、奧涅金在花園裏的嚴厲訓戒；四、拉林家裏命名日的舞會和連斯基與奧涅金之間突然爆發起來的爭吵；五、

決鬥和連斯基之死；六、塔齊婭娜與奧涅金在彼得堡“上流社會”裏的重逢；七、最後一次悲劇的會面。

這些場面自然地適合於音樂的寫作，而且使故事的情節得到合理的發展。

第二天，柴科夫斯基去到他友人羅夫斯基家裏，開始勸說他馬上按着上述的結構編寫腳本。他在給他弟弟的信中寫道：“你甚至於想像不到我是怎樣地渴望着這個題材。我得以擺脫那些阿比西尼亞的公主、埃及王、毒殺案和各種各樣矯揉造作的東西，該是多麼高興啊！在‘奧涅金’裏，詩意是取之不盡的！我並沒有想錯；我知道在這個歌劇中舞台效果和劇情不會多，但它的整個的詩的氣氛、人情味、題材的純樸與天才的原著結合起來，彌補這些缺點是綽有餘裕的。”

在這些日子裏柴科夫斯基好像又重新發現了普希金。所有那些在普希金詩篇中一直使他感動的東西，所有那些通過格林卡和達爾戈梅斯基的作品給他的影響，所有他從達維多夫的敘述和回憶中所聽到的東西——一切在這篇小說中的人物形象所展開的，都為作曲家照耀着新的創作道路。

在這個生動驚人的作品中，普希金有時直接描寫日常生活，有時又突然轉到最複雜的哲理和心理的綜合論述上面，柴科夫斯基就在這樣的作品中找到了體現時代生活的鑰匙。普希金是用一種幾乎是家庭式的毫無拘束和與親近人在一起時的直率態度來描寫日常生活和主人公之間的相互關係的。然而他的觀點與那種人云亦云的對於周圍世界的態度是多麼不同呀！詩人刻劃出了他那個時代的特徵，描寫出了俄羅斯社會的深處，在自己的主人公身上體現出了人民生活的偉大基礎，在他們的精神探求中抓住了那哺育出歷史上許多崇高形象的强大源泉的發展。柴科夫斯基自己在創作他的“冬天的

夢”、四重奏、浪漫曲時，所想望的就是這一點，竭力追求的也正是這一點。柴科夫斯基感覺到自己也有這種觀察、感覺和概括周圍事物的能力，但是他還不會將它體現在歌劇的形象中。現在，多少年來他是那樣感到需要的戲劇藝術領域，終於為他敞開了大門。

普希金的悲劇和童話作品使柴科夫斯基的前輩和同時代人獲得了創作靈感；而不朽的“奧涅金”的抒情哲理和抒情生活的詩行，則使柴科夫斯基產生了創作思想。

為了歌劇的創作，暫時推開了一切。幸福和沉重的體驗溶解在巨大的激動感情中，溶解在常常伴隨着靈感而來的那種高度凝聚的狀態中。這種心情，在創作“奧涅金”的那幾個月裏，幾乎從來沒有離開過柴科夫斯基。

在作曲家手裏的是一個迥非尋常的材料：一方面它是純樸而不做作的，一方面它又是充滿了豐富的、有時看起來好像是矛盾的思想、感情和色彩。

普希金以天才的膽量，擴展了小說的界限，自由地把抒情的、敘述的、哲理的和生活的描寫統一起來；他常常出人意料之外地用作者的身份忽而從內面，忽而從外面來闡明事件，——有時好像離開了情節，轉入了抒情的插筆；有時又使自己的主人公密切地接近讀者，——他刻劃出人物的表情、談話、情緒中最細微的變化。詩人用這些輕巧的筆觸使自己的形象獲得了那樣生動的美，使敘述變得那樣地生動和活潑，以至於音樂彷彿就是在你閱讀小說的時候自然地產生了出來。

但實際上，要在這樣的基礎上創造出音樂戲劇的形象，把話語的韻律聯接和統一成概括的旋律結構，給自由發展的章節以新的舞台的統一，這確是一件非常複雜的事情。

阿薩菲耶夫在分析歌劇時寫道：“作曲家如果僅僅閱讀了普希金的小說，那怕是以極其細小的、敏感的、‘同情’的態度，如果僅僅醉心於普希金，僅僅希望把自己從文學作品中所得到的印象用音樂轉達出來，那麼他就一定只能模仿小說的時代風格，而不能把它在柴科夫斯基時代的條件下綜合地再體現出來，就不能創造出音調深刻得如此動人的塔齊婭娜和連斯基的形象，那怕就是他們兩個人的形象！”

的確，柴科夫斯基不僅作為一個狂熱的讀者，而且也作為七十年代真正的藝術家和思想家，領會和表現了普希金的小說。他在歌劇中體現出了他對於同時代的俄羅斯婦女的命運以及她們的生活鬥爭的想法，揭示出了她們的內心世界、她們對於幸福的理解和她們的倫理觀念；柴科夫斯基從普希金那裏找到了“他自己親身體驗和感受過的東西”，也就是柴科夫斯基在以前幾年中所念念不忘的東西。

從另一個時代的角度來理解“奧涅金”這一事實，首先就表現在作曲家從大量材料中（這些材料都同樣積極地“要求音樂”）只選擇了最主要的東西，而將許多和普希金的時代聯系過於密切的材料——如姑娘們算命的精彩場面或塔齊婭娜作夢的場面——刪掉了。這些穿插對任何一個歌劇作曲家來說都是極可貴的，尤其是對於那在“鐵匠瓦古拉”一劇中證明了自己善於體現風俗和幻想因素的柴科夫斯基來說，更是這樣。但是他卻拒絕了把這些場面搬到歌劇中去的想法的誘惑；也許他根本就沒有想到要採用它，所以如此，是因為他不是給普希金的小說作配樂，而是在這部小說的基礎上創作自己的敘述俄羅斯社會的獨立的戲劇。

只有不違背作曲家的使作品接近時代的意圖的那些生活風俗情景，才被用到歌劇中。故事情節、劇中人會面、生活中的相互關係等都沒有把聽眾引到遙遠的過去；凡是發生在歌劇舞台上的一切，實際

上也可能發生在柴科夫斯基的時代裏。以拉林莊園中舉行的鄉間舞會為例，柴科夫斯基就把小說裏描寫的風俗中的典型特點全部搬到歌劇中去了，又如熬菓醬，到七十年代仍然是地主生活中沒有改變的風俗；歌劇中也加進了彼得堡宮廷的豪華舞會——這種舞會的傳統特徵也是長期沒有改變。塔齊婭娜在莫斯科的初次露面以及她與許多太太們的會面，柴科夫斯基經過了一番躊躇之後，決定把它刪掉了。（原注：在腳本的初稿中原來有這個場面，柴科夫斯基刪掉了它，為的是使戲劇性更加集中。）

確實，由於作曲家的堅持，在歌劇排演中，服裝和佈景完全是按照普希金時代的特徵設計出來的，但是二十年代的莊園和首都的建築以至於服裝，在聽眾看來，並不是過去的時代的標誌，反而引起了對幼年 and 童年時代的回憶；它們還是和七十年代的生活啣接的，並且，如同普希金的詩那樣，給舞台情節加添了一種特殊的魅力。

總之，柴科夫斯基在寫作歌劇時，用他自己的思想和觀察，用他自己的經驗和對於俄羅斯生活的認識補充了普希金所創造的不朽形象，把他同時代人身上使他喜愛和注意的重要品質體現在藝術中。

在普希金的小說中，刻劃出了他同時代人們的性格特徵，刻劃出了其幼年和成年時代都為詩人所了解的幾個俄羅斯姑娘和婦女的特徵（在特里戈爾斯克時的隣居拉也夫斯卡婭姊妹和吉娜依達·沃爾庚斯卡婭的形象）。同樣地，柴科夫斯基也將他對那些在他本人生活中起了顯著作用的人物的印象，綜合在歌劇的形象中。和普希金的塔齊婭娜如此相似的卡明斯克婦女的概括的面貌（對於她們姊妹中年長的幾位的童年時代的回憶，顯然成了作曲家與詩人的構思之間的活的聯繫），作曲家在自已的社交生活和藝術生活中所接觸的人物，最後，還有他的同時代作家屠格涅夫、托爾斯泰、圖查洛夫小說中

的妇女的典型和性格，——所有这些现实生活和文学作品的印象，互相交織地与普希金的形象融合在一起，好像是構成了早已交相傳誦的詩章中的潛台詞。就这样重新產生了塔齐姬娜，重新產生了連斯基和奥涅金这些人物，——不僅是普希金的，而且也是柴科夫斯基的人物。

当我们处理像普希金的“奥涅金”那样的作品的時候，那怕是在細節上，要想删去原著中的某一部分，都是很困难的；但是为了在歌剧舞台上保持小說中的不朽的和生動的东西——藝術与現代生活之間的联系——，柴科夫斯基必須这样作。是的，他創造了新的塔齐姬娜，虽然她唱的是二十年代風格的二重唱，穿的也是那个時代的服裝。但她終究还是七十年代的塔齐姬娜，沒有普希金的塔齐姬娜那样迷信和可爱的“陋习”，但是她有同样的追求積極生活的願望和对崇高的爱情的渴望。那些二十年代的少女还没有意識到的理想，对于柴科夫斯基時代的少女，却已充分地展現出來，並使她們具有了勇往直前的性格。普希金天才的洞察力曾被後來的托尔斯泰、涅克拉索夫和屠格涅夫所發揚，現在在柴科夫斯基的音樂中也得到了体现。

在我們的戲劇實踐和理論研究中，常常犯这样的錯誤：在分析和处理歌剧“葉甫根尼·奥涅金”的時候，把它的人物絲毫不苟地与小說中的人物相对照，他們却忘記了音樂不是小說作者的同時代人所寫，而是七十年代末期的人所寫的。

这样就使歌剧又回到了柴科夫斯基以自己大胆的構思所揚棄了的东西——不僅在服裝、風俗、建築和描寫風景方面模倣普希金時代的精神（这是可以的，而且也是必要的），而且思想、感情和性格的处理上也是如此。例如，在管弦樂前奏中描寫塔齐姬娜性格的优美主题，大多數演奏者把它处理成深思的、嘆息的、幻想的。但是这种处

理实际上完全不符合於柴科夫斯基的音樂演繹，而只是符合於普希金的塔齊婭娜的幼年時代：

她憂鬱，沉默，像林野的小鹿
那樣不馴，又那樣怯生，
儘管她住的是自己的家，
也落落寡合，像是外人。

.....

她喜歡在黎明以前
在露台上等待早霞的彩色，
她愛看羣星的困舞
在蒼白的天際逐漸沉沒，

.....

她很早就喜歡閱讀小說，
這對她比什麼都更重要，
浪漫的故事吸去了她的心，
無論是瑞恰孫，還是盧碧。❶

固然，柴科夫斯基在編寫脚本時，自己曾在普希金詩集裏把描寫塔齊婭娜的幻想和哀愁的字句劃上了着重線。但要知道，這只是最初的思路和最初的動機的結果，以後藝術家的構思就向另一個方向發展了。難道能夠在前奏曲的第一个樂句中不感到它那潛伏的緊張性和活力——掙脫閉塞的感受範圍的要求嗎？它所反映的東西，如果說是不屈不撓的思想活動，不是比說是虛無縹緲的幻想更好嗎？前奏曲中同一主題進一步發展時所具有的那種熾熱的坦率，難道不是肯定了心靈的彷徨不安嗎？這裏與其說是表現了少女的羞怯的幻想，毋寧說是表現生命的積極性和生活的意志，何況整個前奏曲都帶有一種不安的、急不可待地期待着轉變的感覺呢。

這一點，在與描寫拉林莊園的宗法式生活的音樂材料作對比的

❶ 本文中普希金詩的譯文均緣自查良鏞的譯本，個別地方為了行文方便，作了一些修改；歌詞則多緣自陳總、沈左覺譯的歌劇脚本。——譯者注。

時候，就變得特別清楚了。從屋中傳出來的傷感的二重唱、在熬果醬的母親與乳母的平靜的談話——要知道這也就是那種使俄羅斯少女心靈的需求早已感到狹窄的溫暖的和無所事事的世界。在第一景中，塔齊姬娜幾乎沒有說話，這不是偶然的。她回答母親和妹妹說的幾句話，大略地劃出了還沒有認識到自己和自己的力量的少女的舞台輪廓。

但是，就像在前奏曲中樂隊替她說話一樣，現在合唱來替她說話了：在遠處飄盪的富於戲劇性的莊嚴而悠長的民歌（“工作累得我的腿發酸”）和下面緊接着的狂歡的舞蹈（“順着木橋，那小木橋”）打破了四重唱（“習慣是上天所賜”）的寂靜氣氛；農民的生活及其勞動、痛苦和歡樂突然闖入拉林莊園的與世隔絕的小天地，顯示出生活的另外一面，因而好像是預示了以後音樂中心理衝突的發展。柴科夫斯基是這樣概括了普希金對他的女主人公性格的廣泛描寫的：小說中所描寫的塔齊姬娜的童年、她的少女時代的幻想、她與人民在精神上的聯系的下意識感覺以及詩中揭示性格的複雜過程，被反映在舞台形象的對比的變換中——先是前奏曲中思想和感情不安的彷徨，接着又是莊園中似乎是不可動搖的宗法式生活。

在這一幕中作曲家所加進普希金的構思裏的一切，只是強調出中心形象的重要意義而已。俄羅斯婦女的命運以及她的精神品質自由發展的可能性問題，都是柴科夫斯基所異常關心的；強烈的求知慾、對於善的幼稚的信念和在生活考驗面前的大無畏精神三者的結合，吸引了他並使他激動，這也可能是他在同時代的婦女的性格中所觀察到的。他力求將這一切表現在他着手寫歌劇時最先寫的“基本”的一場——塔齊姬娜寫信的一場中。

當普希金第一次發表“奧涅金”的第三章的時候，其中女主人公

寫信一場引起了讀者們的激動和爭論，塔齊姬娜不僅是在愛，而且在思想，並且還把她心靈中在精神上感到孤獨的漫長歲月裏積累的一切，全都寄託在她的心上人身上。就是這一點，使這封情書變得那樣深刻、崇高而純潔，使這封情書印上了偉大的靈魂，也就是這一切使普希金的同時代人大大為傾倒。

現在，在七十年代裏，這個場面在歌劇中的第二次“誕生”，又使聽眾大為驚嘆。柴科夫斯基的音樂是以如此灵活的音調和節奏簡潔地體現了書信的全文，令人覺得旋律和詩好像是同時產生的一樣；同時，積極而強烈的旋律構圖還反映出了某種新的特徵，這種特徵使人們一變對於普希金的塔齊姬娜形象的習慣看法。

柴科夫斯基的音樂不僅是真挚高尚的、具有明朗的詩意的和崇高的，並且還是富有動力和戲劇性的，甚至是威懾人心的。情緒上互相對比的場景體現出了以不斷增強的感情力量表述出來的活躍多變的思想的劇烈交替，這是一條旋律的急流，時而不安，時而被決心弄得如醉如狂，時而又充滿了信賴的溫存和莊重的尊嚴。

自由發展的宣敘調把塔齊姬娜自言自語的最初的熱烈的表白（“讓我毀滅……”）、她對於自己的感情的意義的堅定而莊嚴的信念（“要是別人！不，我不會把自己的心，再托付給世界上任何人！”）和對自己意中人所說的充滿信賴和明朗感情的話（“你屢次進入我的夢境……”）結合起來，使人感到音樂結構是統一的和不斷地展開的；塔齊姬娜的崇高思想和極度的惶恐，在她的具有驚人的戲劇性的獨白結尾中得到了表現；普希金的塔齊姬娜的溫順懇求——“請想想，我是這麼孤獨……”——在這裏帶有激昂的特徵，因而歌劇中女主人公口中所唱出的愛情表白，不僅是對幸福的呼喚，而且也是對於新生活的呼喚；柴科夫斯基在這一場結尾時更有力地強調了這一點，他在管弦

樂中把愛情主題的最後進行和黎明時光的壯麗畫面結合了起來。

在描寫愛情和愛情的表白方面，歌劇早已擁有了極豐富的表現手段：它能夠描寫出愛情的熱烈、溫柔、狂歡、興奮、憂愁、喜悅、痛苦等無數變化。但歌劇舞台從來還沒有這樣現實主義地揭示出人的心靈在愛情的影響下昇華的過程。甚至與格林卡的“露斯蘭與柳德密拉”（戈里斯拉瓦的充滿靈感的悲歌和拉特米爾的為激情所陶醉的咏歎調）相比較，甚至與“水神”一劇中娜達莎的絕望的一場相比較，寫信的一場也是前所未有的新創造。

可以肯定地說，在“奧涅金”以前的所有歌劇作品中，我們還沒有遇到過這樣處理愛情表白的先例。在柴科夫斯基以前，獨唱的抒情場面有這樣的規模，一般說是不可想像的。加之，作曲家還放棄了所有的外在效果，集中自己天才的全部力量傳達初戀的少女的精神狀態。但如同穆索爾斯基在“鮑利斯·戈杜諾夫”中，達爾戈梅斯基在“水神”中，李姆斯基-柯薩科夫在他的幾部童話歌劇和“莫扎特與沙爾也里”中一樣，柴科夫斯基也遵循着普希金的原文，不僅體現出了人物的感受和傳達了場面的氣氛，而且還揭示出了所發生的一切的倫理意義。

在這種為歌劇所少有的處理方法中，不能不看到柴科夫斯基的同時代人的觀念和見解的反映：對於七十年代的少女來說，愛情的幻想與要求有所作為、要求積極參加社會生活、要求內心的自由和成熟的思想，是分不開的。柴科夫斯基也把這種思想的激情以及改變本身生活的自覺要求中的許多東西，注入到自己的女主人公的性格中。

這樣看來，這個歌劇之所以在捍衛普希金原詩的“不可侵犯性”的人們中引起了困惑不解，引起了評論刊物經常發表抨擊作曲家對普希金的原文“太不客氣”的言論，就是可以理解的了。許多人已把

这个詩体小說看成“古董”，所以柴科夫斯基想在歌剧中刻劃出生活的不断發展的因素的意圖，当然被他們看成是褻瀆行为了。

然而，我們仔細閱讀一下这部小說，就可以看出，柴科夫斯基完全不是自行其是地把新時代的特徵加到普希金作品的形象上去，也不是机械地强使詩人的意圖服从自己時代的需要，而是直接在原作的本文內找到了普希金的時代和他的時代之間非常微妙的、但同時又是很緊密的联系。

他从普希金的極其丰富的描寫中，選擇了那些最富有生命力並且为未來培育了最茁壯的萌芽的重要特徵，而稍許冲淡了那些使塔齐婭娜的形象限制在二十年代中的特徵。例如他在自己的音樂描寫中，幾乎沒有觸及普希金時代的少女的典型特徵：天真地沈溺於幻想和迷醉於法國小說。他認為起決定性作用的是普希金的描寫的另外一面，这一面在生活描寫上虽然不太具体，但是以出人意料之外的力量表明了女主人公的內心世界。我們所指的是普希金用以保護他那位沒有經驗的女主人公免受攻擊的幾行詩：

塔齐婭娜犯了什麼罪过？
可是因为她不曾期望
世界上有欺騙，欲單純地
相信自己美好的夢想？
可是因为她順从了感情，
她的愛情沒有一點裝伴，
對於男子她是這麼信賴，
上天又給了不安的幻想，
給了她蓬勃的意志和智慧，
頭顱裏充滿倔強的精神，
女兒的心裏也滿是熱情，
可是这一切得罪了人？

就是這最後幾行詩，這倔強的精神和不安的幻想，這獨立而特出

的性格、熾熱的思想和感情、蓬勃的意志和智慧，成了柴科夫斯基對形象的音樂描寫的基本出發點。

在這種新的處理中，女主人公性格的戲劇特徵更加明顯了，心理描寫的色彩也更為濃厚了；也許正是由於這種原因，柴科夫斯基的歌劇中的塔齊婭娜比普希金的塔齊婭娜就顯得年歲要大一些。她的愛情表現得比普希金的女主人公的愛情更專注，她的人生目的和對於生活的看法好像更加明確，行動則更加自覺。這不是小姑娘，而是精神力量正在旺盛發展中的少女了。

不應當認為這樣就使普希金的女主人公失去了如此迷人的詩意的純樸性。

在柴科夫斯基的塔齊婭娜身上出現了另一個時代、甚至是另一個社會環境的特徵：她的意識已經覺醒了，對於許多問題，普希金的“啞口的”（伯林斯基語）塔齊婭娜多半是憑直覺的感覺体会到，只是當她在奧涅金的書室中翻閱了他的書籍之後才認識清楚，但對於柴科夫斯基的塔齊婭娜來說，這些問題從一開始起就是她所理解的，這在他處理奧涅金對塔齊婭娜的態度的方法中，清晰地表現了出來，——不僅表現在寫信一場，而且也表現在塔齊婭娜因激動而喘息地等待奧涅金的判決的悲劇時分。在小說中一個心情惶亂的小姑娘跑到花園裏，撲到涼椅上坐了下來；她徒然地等待着，“她顫慄的心卻無法平靜，她的臉頰也不能變冷”。

就像一隻可憐的蝴蝶
在頑強的手裏，枉然拍擊
它的和虹彩一樣的翅翼，
又像是冬日田野的小兔，
突然看見遠處的樹叢
藏著獵人，驚惶地顫動。

这种几乎是孩童式的恐懼在歌劇中被堅毅的對痛苦的預感所代替了。塔齊姬娜在急速地跑上場並第一次激動地叫出“他在这裏，在这裏，奧涅金！”之後所唱的精彩徐緩調“唉，為什麼，我諦聽被摧殘的心灵呻吟……”中，唱出了痛苦、沉思以及忍受命运（不論它是多麼殘酷）的決心。在這裏似乎很難找到與普希金的處理方法相接近的地方，但是這種處理方法的可能性，正是由普希金的詩所暗示了的：“但終於，她嘆了一口氣站起來……”——這幾句話使人想像到塔齊姬娜內心的轉變，想像到對於不可知的事物的孩童式的恐懼為精神的凝聚所代替。

在形象往後的全部發展中，柴科夫斯基仍然遵循着同一原則：凡是对塔齊姬娜的性格描寫與他同時代的少女面貌不相符合的地方，他就在普希金小說的潛台詞中，給自己找尋必要的色彩。凡是普希金的原作使他能够按照自己的作曲家的戲劇感的方向充分地揭示形象的地方，他就幾乎完全按照普希金的意圖，尽力利用一切來進行自己的音樂刻劃。

就这样產生了塔齊姬娜與乳母談心的一場，在這場戲中，女主人公純樸的面貌開始與她內心世界的緊張性結合起來，覺醒中的愛情的戲劇主題滲入老乳母的和藹而樸實的話語中，這話語彷彿保存了周圍生活的安適和動心的溫暖。

就这样也產生了伴隨着塔齊姬娜出現在高貴的舞會上的以其含蓄性而令人心醉的圓舞曲：這個新的插曲與先行的舞蹈音樂的對比以及音响的力量、配器的色彩與旋律結構的對比，極其生動欲現地刻劃出了普希金所描繪的這一場：

舞會的人都在笑鬧，騾動，
窃窃的私語傳过了大廳……