学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

格林卡和俄罗斯强力集团

BOOK

内部资料 非卖品

格林卡和俄罗斯强力集团

开　拓

俄罗斯民族音乐的先驱——格林卡，战争与童年，彼得堡的音乐生活，旅游欧洲

1836 年 11 月 27 日，耀眼的煤气灯把彼得堡大剧院照得通亮，在俄国的舞台上，第一次出现了普通的街巷、才庄、农民，强烈的序曲，紧张不安的和弦如风暴直泻席间。台下的目光，惊奇、惶惑、激动、不安……源自人民的音乐征服了观众，演出结束，最远边的高层和中层楼座，爆发出一阵阵欢呼，大学生、平民、知识分子、小公务员噙着眼泪热烈鼓掌。这部充满高度爱国主义精神的人民英雄历史歌剧《伊凡·苏萨宁》首次出演获得了极大的成功，这部歌剧是俄罗斯音乐史上划时代的杰作。它的成功拉开了俄罗斯民族音乐蓬勃发展的序幕。把俄罗斯音乐从西欧的侄桔下解放出来，在欧洲乐坛获得了独立的重要地位。它的作者就是俄罗斯音乐之父——米哈伊尔·格林卡（1804—1857）。

格林卡生在斯摩棱斯克省的诺沃斯巴斯克村的一个庄园地主的家庭里。他的父亲是一个退休的将军，他童年时体质孱弱，神经质，多病，容易激动，当他念书或者绘画时，不愿别人走近他的眼前分散他的注意力，人们因此把他叫作碰不得的“含羞草”。只要他一生病，或者是当溺爱他的祖母感觉到他不快活时，就把他放在床上，唤来保姆阿莫道季雅·伊凡诺夫娜给他唱歌。这位俄罗斯妇女有着许多的故事和歌曲，有了她，民歌才进入格林卡的意识中。斯摩棱斯克省诺沃斯巴斯克——一个有着辽阔田野、森林和充满优美音乐的地方，在这里历来以拥有民间歌手而著称。最先，他从保姆那里，后来又从其他民间歌手那里听到这些民歌。格林卡的童年，如他以后所说，是在俄罗斯民间曲调中度过的。

1812 年，俄国爆发了抗击拿破仑侵略的卫国战争，那时格林卡才 5 岁，拿破仑的军队占领了斯摩棱斯克，城乡居民有的参加义勇军，有的隐蔽入森林参加游击队。许多地主离开了自己的庄园。格林卡一家也去了奥勒尔，当法军退却，格林卡又随家人回到诺沃斯巴斯克村时，他的邻居、亲戚给他讲了许多游击队战斗的故事，这些故事及故事中的御敌牺牲的英雄们是那样地激动着小格林卡。

1817 年冬，格林卡乘着雪橇，怀着激动的心情向彼得堡驶去，因为他的父母认为这孩子有必要在都城里的学校学习。他想象着前方是他所期待的“新世界”。

当年仅 13 岁的格林卡来到彼得堡时，看到笔直似箭的聂夫斯基大街，高大而漂亮的房屋，静静的涅瓦河，庄严的涅瓦广场，所有这一切对格林卡产生了神奇的影响，使他兴奋和惊讶。他没有想到，在这里——彼得堡，他将成为俄罗斯最伟大的音乐家。而且，40 年后即 1857 年，他又将安息在这里的聂夫斯基公墓里。

格林卡就读的学校是当时在彼得堡不公开招生的几所贵族子弟学校之一——师范专科总校附属尚德寄宿学校，它是为把贵族子弟培养成国家官吏而建的。他的父亲为了儿子是不惜金钱的。为使他能继续学习音乐，父亲为他购买了著名的彼得堡匠师季西涅尔制作的钢琴。因为小格林卡在诺沃斯巴斯克村时，时常去他舅父家听农奴乐队演奏，这个乐队经常演奏一些西欧的音

乐作品。从那里格林卡第一次接触到海顿、莫扎特、贝多芬、梅雨尔、凯鲁比尼的序曲和交响曲。除了西欧音乐，乐队还经常演奏俄罗斯民歌。格林卡后来回忆道：“我舅父家的乐队使我欣喜若狂，晚餐时经常演奏俄罗斯歌曲，我在童年时代听到的这些歌曲促使我对俄罗斯民歌特别感兴趣。”开始，米夏（格林卡的呢称）只是听，到后来，他简直就离不开乐队了，乐队成了他“欢乐的源泉”。有一次，米夏在绘画课上漫不经心，他在回答教师问话时说：“怎么办呢，音乐是我的灵魂。”

当时的俄罗斯都城的音乐活动非常活跃。早在 1802 年就建立了爱乐协会。协会经常举办音乐会，音乐会上演奏着伟大的作曲家亨德尔、海顿、莫扎特、贝多芬的作品，歌剧舞台上演出的是德国和意大利作曲家的歌剧。格林卡最大的乐趣是在课余时间去大剧院观看歌剧，听音乐会和参加各种贵族的家庭演奏活动。在这些活动中，他接触到广泛的音乐作品。在诺沃斯巴斯克村熟悉并听惯了俄罗斯民歌旋律的格林卡，现在对于西欧音乐作品、西洋乐器的理解有了更多的认识。这一时期他开始向彼得堡音乐家迈耶尔学习作曲，向英国钢琴家菲尔德学习钢琴，向意大利歌唱家贝洛尼学习唱歌。虽然这几位音乐家传授给格林卡的大多数技能都没有超过俄国前辈作曲家所惯用的和当时城市家庭音乐生活，特别是贵族沙龙音乐娱乐所必备的技能的范围，但格林卡毕竟从他们身上接受了较为正规的音乐教育，并且熟悉了俄国音乐一个重要组成部分——城市音乐的音乐风格。这时的格林卡不但能弹一手好钢琴，而且写出第一批带有稚气的早期作品，如钢琴华尔兹和一些浪漫曲，还有根据莫扎特的主题曲改写的竖琴和钢琴弹奏用的变奏曲等。这种以流行的名作主题进行变奏的创作方式，在当时的俄国的城市音乐生活中很盛行。

1822 年，格林卡从这所贵族寄宿学校毕业，次年，他去高加索养病，南国大自然的美丽景色，山区居民的生活风俗和富于特色的音乐舞蹈，给格林卡留下了深刻的印象。从高加索回来后，他又回到了他的故乡——诺沃斯巴斯克村。格林卡的家中依旧经常举行家庭音乐会。而格林卡经常亲自参加乐队，与海姆里莱（格林卡新女家庭教师的丈夫）进行四手联弹。现在的格林卡不仅是聆听音乐，而且还亲自指挥乐队，为此他必须研究每一件东西，在这种实际工作中，他学到了很多管弦乐方面的知识，同时也促使他去写管弦乐作品。1824 年，格林卡写出了他管弦乐的处女作《行板与回旋曲》和《降 B 大调交响曲》。在作品中，他采用俄罗斯民歌作主题，并以俄国民间音乐常用的变奏手法对主题进行发展。

1824 年，20 岁的格林卡从故乡回到了彼得堡，在彼得堡交通部办公厅任职。这时的格林卡经常参加各种业余性质的音乐活动，他在沙龙里弹钢琴，为业余的歌唱家伴奏，还经常参加到歌剧场面的家庭演出之中，这一切使格体卡在彼得堡的音乐沙龙中博得很高的声誉，被人称为“天才的业余音乐活动家”。

在这个时期，格林卡的兴趣逐渐从演奏转向作曲，因为沙龙中的娱乐已不能满足他的需要了，他要作曲，要创作。作为学习，格林卡开始有意识地模仿西欧古典音乐大师的风格进行创作。《F 大调弦乐四重奏》就是这一时期的代表作之一。作品是以海顿、莫扎特那清新、典雅、充满欢乐气息的风格为范本进行创作的。与此相近的还有《F 大调钢琴变奏曲》。除此之外，格林卡还写了一些充满感伤主义的传统主题的城市浪漫曲，难舍难分的爱

情、对幸福渴望的枉然、命中注定的心灵痛苦和可悲的孤独，这种“坟墓地上的浪漫主义”在他诸如《可怜的歌手》、《安慰》、《彼世的声音》等作品中得到体现。这些都是当时沙龙音乐的主题。

1825 年 12 月，彼得堡爆发了十二月党人起义。十二月党人在俄国唤起了爱国主义热潮。尽管格林卡并没有像普希金那样投身于这场革命中去，但十二月党人自由的思想却影响着他。当年他在寄宿学校里就有一些老师和同学是十二月党人和启蒙学者。他的文学教授丘赫尔列就是一位热忱的爱国者和著名的十二月党人，他热烈地主张俄罗斯文学的人民性和爱国主义思想。这时，他开始结识了普希金、德尔雅格、格里波耶道夫，共同的创作兴趣，对艺术的爱好使他们结合在一起。既是作家，又是作曲家的格里波耶道夫从波斯大使馆回国述职，在彼得堡友人家中，遇见了格林卡与普希金，他向他们俩谈起这次的东方之行，然后，又坐在钢琴旁弹起了一首非常出色的格鲁吉亚歌曲的曲调，琴声激发了普希金的创作灵感，为此写下了《美人，别在我面前歌唱》这首诗，格林卡为这首诗写了一首浪漫曲。这是三位伟大的俄罗斯艺术家不朽的合作。

和优秀的俄罗斯诗人的交往，给格林卡带来了创作上的灵感。1825 年，格林卡写下了他最出色的浪漫曲之一《别诱惑我》（巴拉丁斯基词）。在这首浪漫曲中格林卡热切地表现了内心的颤动和惶惑，动人的旋律仿佛表现了处于黑暗，渴望光明的感情力量。

一方面由于健康的原因，因为他身体一直不佳，医师劝他移地到气候温暖的国家住几年；另一方面，也是为了实现童年时代的向往——到远方旅行，1830 年，格林卡开始了他四年的国外旅行生活。在德国，他从著名的音乐理论家齐格弗里德·德恩那里系统地学习了作曲理论，深入地研究亨德尔等人的古典音乐作品，从而彻底地磨练出了他那相当成熟的作曲技巧。在维也纳，他倾听了当时风行一时的老施特劳斯的舞蹈音乐。尤其是在意大利，他居住在米兰。在这期间，他先后到过意大利的许多城市，热那亚的奇景，维苏威火山，威尼斯华美的建筑，以及雨宫的著名画廊，使他大开眼界。在米兰，那用白色大理石建成的米兰教堂，明净的天空和米兰居民的奇特服装更使他着迷。特别是在米兰的歌剧院里，意大利贝利尼、唐尼采蒂的歌剧以及歌手巴斯塔、鲁比尼、哈里等人的演唱，使格林卡完全沉醉在正处繁荣时期的意大利“美声”声乐艺术之中，为之赞叹流泪。在研究意大利声乐题材和旋律发展技巧的同时，他还接触了正在欧洲兴起的浪漫主义艺术，结识了浪漫派作曲家柏辽兹。格林卡在意大利创作了一些意大利风格的浪漫曲，如浪漫曲《威尼斯之夜》、《胜利者》和《降 E 大调钢琴弦乐六重奏》这些偿试使得他的作品更加流畅、灵活和气息悠长。

然而，随着他对西欧音乐的深入研究，他开始发现那些具有不可抗拒魅力的意大利曲调有与他格格不入的方面，并且得出结论，即意大利的那种一成不变的开朗和无忧无虑的情绪是不适合表现北方民族的强烈情感的，这使他在创作思想上开始出现一种不安的情绪，这种躁动的不安时常折磨着他。他开始感受不到初来欧洲时那种创作的快乐与灵感了。他在《札记》中写道：“我实实在在不想成为意大利人，对祖国的怀念，逐渐引导我按照俄罗斯的方式写作。”

1834 年他踏上了返回祖国——俄罗斯的归途。

《伊凡·苏萨宁》，达尔戈梅斯基及其创作歌剧《巴黎圣母院》的尝试，

格林卡的浪漫曲

返回彼得堡的格林卡，经常参加诗人茹科夫斯基家中举行的晚会。在那里，普希金、果戈里、维雅采姆斯基也在这里聚会。他们在一起经常谈到俄罗斯的命运，议论文学、音乐。格林卡向朋友们谈起他打算写一部歌剧。因为在意大利时，格林卡就想创作一部歌剧，但是题材还不清楚。他在给柏林朋友的信中说：“我认为，我也能为我们的剧院写作大型作品，你意见如何，主要问题是选择题材，题材必须是民族化的。不仅是题材，音乐也必须是民族化的。”在此之前，旅居意大利的格林卡对于歌剧的创作意识还是十分模糊的，在音乐素材上，他也写了一些曲调，这些曲调类似悲哀的，悠长的俄罗斯歌曲，听来有些像摇篮曲。值得一提的是，在德国期间，格林卡写了两部具有特殊意义的作品——《俄罗斯主题的钢琴四手联弹随想曲》和《根据两首俄罗斯民歌所做的交响乐序曲》。这两部作品均未完成。前者不过只是一个草稿，而后者，格林卡自己说，使他放弃把这部作品完成的原因是他不满意把俄罗斯民歌的主题加以德国式的展开。但应当说，在这两部作品中，格林卡还是试图表现俄罗斯人民的生活，同时也尝试了他从俄罗斯音乐中所学到的作曲手法。这两部作品被人们称作“歌剧《伊凡·苏萨宁》和交响幻想曲《卡玛琳斯卡娅》的特殊草稿”。

他的打算得到朋友们的热烈支持。诗人茹科夫斯基立即向他提供了一个歌剧题材——伊凡·苏萨宁。

在 1612 年，波兰贵族军队利用俄国 16 世纪末至 17 世纪初常年战争，变乱迭起，政权不稳的状况入侵俄国，占领了莫斯科并威胁要征服整个俄国。但俄罗斯人民不愿屈服，他们拿起刀枪，英勇御敌。当时，波兰军队要入侵莫斯科，逼着村民苏萨宁当向导，以便为他们指出通往莫斯科的道路。一方面，伊凡·苏萨宁同意为敌军带路，另一方面他悄悄让儿子去给俄军报信，然后他把波兰军队带进了重围，使之陷于绝境。狂怒的波兰侵略者杀害了这位勇敢的爱国者。

诗人雷列耶夫使苏萨宁在敌人用死来威胁他的时候向敌人说出热情的、充满了勇敢和崇高品格的话：

你们认为找到了个奸细，
俄罗斯土地上永远没有变节之徒！
人人自幼热爱祖国，
不会以叛念毒害自己的心灵，
胸怀祖国者豪迈英勇。
乐于为正义事业献身，
……
我不畏严刑，不畏死亡。

这个题材深深地感动了格林卡。他称之为“祖国的悲壮歌剧”。

在创作过程，他像着魔一样，灵感不断涌现，以致于整个歌剧的细纲，甚至许多主题，都是在脑子里一下子发作的。他倾注了自己全部的热情。在这部作品中，使人仿佛感到整个音乐仿佛是真正的由民间曲调组成的。但实际上，直接的民间曲调的运用是很少的。格林卡十分巧妙地用俄罗斯民间歌曲的精神把自己的曲调与民间曲调结合在一起，也正因为如此，剧中的人物——一些普通的俄国人：英勇的苏萨宁，他的爱女安东尼达的未婚夫索比宁，还有苏萨宁收养的孤儿瓦尼亚的音乐刻画显得栩栩如生和真切自然。

歌剧的脚本是由格林卡独立规划的。但台词则是由当时相当有名，但缺乏才气的皇家御用文人罗申写的。结果在台词中出现了罗申那竭力模仿古代俄罗斯语言风格的沉重、笨拙而又故作文雅的词汇，这其中还夹杂着许多忠君的思想。对此，格林卡不得不容忍和睁一只眼闭一只眼。

1836 年 11 月 27 日，这一天在俄罗斯音乐史上是古典民族歌剧的诞生日。

《伊凡·苏萨宁》在彼得堡剧院上演，首演获得了极大的成功。奥道耶夫斯基是这样评论的：“这部歌剧解决了俄罗斯艺术界的一个重要问题——出现了俄罗斯歌剧。格林卡的歌剧开始了一个新的时期，即俄罗斯音乐时期。平心而论，这样的业绩不仅是一个有才能的人所做出的贡献，而且是一位天才所做出的贡献！”这部歌剧被人们称作是“俄罗斯歌剧的曙光”，照亮了俄罗斯歌剧的创作道路。达尔戈梅斯基说过：正是《伊凡·苏萨宁》引起了他对歌剧音乐的兴趣。后来，鲍罗丁、穆索尔斯基、里姆斯基·科萨阔夫以他们创作的历史题材的歌剧继续了格林卡的伟大创举。

然而，相当一部分的贵族则对这部歌剧表现出一种鄙视的态度。因为他们接受的是所谓正统的外国音乐教育，根本不承认其他音乐。格林卡在其《札记》中写道：有些贵族们谈论我的歌剧时蔑视地说“这是马车夫的音乐”，这句话说得对，因为在我看来马车夫比老爷们还顶用。一些皇室的御用文人也极力攻击这部歌剧，说这部歌剧枯燥无味，丝毫不动人。

做为沙皇尼古拉一世，他的手段则更为巧妙。他知道格林卡那非凡的才能以及在进步人士中所享有的声望。为了使这位作曲家的天才于己无害，在《伊凡·苏萨宁》初演成功之后的不久，沙皇授意将歌剧的名称改为《为沙皇献身》（一个世纪后，格林卡的这部歌剧恢复了它原来的名称。），并让皇室的御用文人罗申再次改写脚本，使歌剧贯穿着忠君的思想。与此同时，尼古拉一世赐给作曲家一枚戒指，任命他在宫廷合唱团团长里沃夫手下担任指挥。这同不久前任命曾被他下令放逐的普希金为宫廷侍从一样，使他们为自己服务。格林卡接受了此项任命。毕竟他也是一个出身于贵族家庭的知识分子，沙皇的“宠幸”对他来讲是一种荣誉。

在这里，值得一提的是格林卡结识了达尔戈梅斯基——格林卡一生中最忠实的朋友和第一个接过格林卡的接力棒而奔突向前的后继者。

那年达尔戈梅斯基 21 岁，比格林卡小 9 岁。他 1813 年出生在图尔斯基达尔戈梅村的一个贵族家庭里。他的童年是在父亲的斯摩棱斯克的庄园里度过的。1817 年，达尔戈梅斯基全家迁到彼得堡，在那里，达尔戈梅斯基度过了他的一生。

在与格林卡结识前，达尔戈梅斯基由于其优裕的家庭环境，因此使他受到了良好的音乐熏陶。像其他贵族青年一样，意气风发的达尔戈梅斯基热衷于意大利和法国的歌剧。然而，真正使他从一个无师自通的业余音乐爱好者成为俄国著名的作曲家是在 1834 年他和格林卡的相识。达尔戈梅斯基对这位比他大几岁的作曲家怀着敬仰之心。他们经常在格林卡的家中共同钻研西欧音乐名作。格林卡对待这位当时还是音乐爱好者的年轻人很关心和爱护，首先指示他必须有系统地学习音乐技术的基础知识，并且把自己在德国上和声学、对位法和乐器法课时记的笔记借给他用。这是达尔戈梅斯基唯一的学习来源，从中他学到了很多音乐作曲的技巧。当时格林卡刚从国外回来，正着手作歌剧《伊凡·苏萨宁》。这一行动给年轻的达尔戈梅斯基不小的震动。

他们俩在一起的时候，格林卡经常在钢琴上把《伊凡·苏萨宁》中的片断弹给他听，他为这些音乐主题所着迷，伊凡·苏萨宁的英雄事迹更使他激动，从那时起，达尔戈梅斯基下决心向格林卡那样，努力创作民族音乐作品，他说：“格林卡的例子使我认真地学习起音乐理论来。”

有意思的是，就在格林卡在彼得堡开始创作《伊凡·苏萨宁》并且结识了达尔戈梅斯基的时候，另一位伟大的俄罗斯作曲家、强力集团的成员之一——亚历山大·波尔菲涅耶维奇·鲍罗丁也在这座古老的都城里，不过那时他只是一个刚刚出生的婴儿。

担任宫廷合唱团指挥的格林卡，以其热情与才华赢得了合唱团团员们的喜爱。为了补充和挑选新歌手，他来到了乌克兰。在那里，他开始着手创作他的新歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》，同时，还写了这部神话史诗剧中费因的叙事曲，以及几首乌克兰风格的歌曲。当他返回彼得堡后不久，开始愈来愈深切地感受到人们在用一切办法对他进行排挤。《鲁斯兰与柳德米拉》的歌剧创作时常被人打断。格林卡回忆道：“我还没有写上两页，就会有一位军士来到我面前很有礼貌地对我说‘阁下，歌手已经集合在等着您’。”合唱团团长里沃夫在他那对格林卡满是善意的面具下隐藏着妒意。里沃夫是一个庸碌的作曲家，从艺术观点上看，他属于德国学院派，这使格林卡与他的上司因艺术原则的分歧而开始产生冲突。格林卡在写给母亲的信中说“里沃夫希望我离开”。

对这种情况格林卡越来越感到难以忍受。不久，他借口健康原因不佳向皇室提出了辞呈，令他更为难过的是人们并未挽留他。许多彼得堡的贵族，过去本来就不喜欢格林卡，而现在作曲家既然拒绝了皇室的恩典，他们也就不需要掩盖他们的感情了。

1839 年，格林卡的好朋友达尔戈梅斯基根据雨果的小说《巴黎圣母院》的故事情节，写出了歌剧《爱丝米拉达》。在此之前，达尔戈梅斯基也创作了一些歌曲，最初的尝试是那首《给我孩子唱的摇篮曲》，乐曲旋律娓娓动听，好似母亲轻声的低吟。随着时间的推移，达尔戈梅斯基对政治性、社会性的题材产生了兴趣。法国作家雨果的小说《巴黎圣母院》中那强烈的法国资产阶级革命思想深深地吸引着他。据此，他写了歌剧《爱丝米拉达》。然而这部完全师法罗西尼和奥涅尔的歌剧可以说是幼稚而不成功的。尽管这种巴黎式的“大歌剧”的富于戏剧性、高涨的浪漫主义的热情，以及尖锐紧张的冲突都是达尔戈梅斯基直接楷模的范例，但雨果的《巴黎圣母院》并没有给他提供什么俄罗斯气氛。对于其他民族的东西照本宣科，其结果只能是徒劳无益的。

这一年，1839 年在普斯科夫省的卡列沃村，被誉为近代音乐现实主义和自然主义的奠基人的莫捷斯特·彼得罗维奇·穆索尔斯基出生了。

1839 年对格林卡来讲是非常难受的一年，他的弟弟安德烈在这一年去世。他的妻子，一个非常空虚、十分爱好虚荣的小市民气息的妇女，时常和他吵架，她并不理解格林卡，也不喜欢音乐。长期和复杂的离婚诉讼则使得彼得堡那些有势力的贵族利用这件事情百般诽谤羞辱格林卡。带着这些侮辱以及自己理想的破灭，格林卡逃出了他原以为可以找到承认和支持的“社交界”，同时也离开了他难以忍受的家庭，住在他的一个朋友——漫画家斯捷诺的家里。那时起，他经常与库科尔尼克艺术家小集团接触，在这里虽然他得到了最大的崇拜和尊敬，但是库科尔尼克集团的艺术观点水平太低，与格

林卡的创作思想难以沟通，格林卡实际上是孤独的，不过音乐始终是格林卡的精神支柱。他写信给母亲说：有时我的内心虽然感到空虚，但音乐使我感到安慰。

1839 年，他写出了以俄罗斯舞曲为基本素材的《幻想圆舞曲》。这是一首真正的圆舞曲抒情诗，而不是那种用来伴舞的音乐。它在很大程度上预示了今后舞曲因素在俄国交响音乐和歌剧中的特殊地位。1840 年，格林卡为伊·库科尔尼克的悲剧《霍尔姆斯基》作曲，然而仅上演了几场便很快被人们遗忘了，直至格林卡逝世后，这部戏剧音乐才获得了应有的评价，它被视为戏剧标题交响音乐的优秀作品，在今天的交响音乐会上仍占有一席之地。这一时期，格林卡还创作了自己最有价值的浪漫曲。如用普希金的诗歌谱写的浪漫曲《记得那美妙的瞬间》、《希望的火焰在血液中燃烧》和声乐套曲《告别彼得堡》等。这些浪漫曲吸收和发展了俄国城市民歌和浪漫曲的创作成果，同时又摆脱了那种陈旧的感伤主义的情绪与受当时时代影响的感情脆弱的悲哀的痕迹。摆脱了不可靠的青春幻想，清醒地注视着未来，显示了格林卡在创作个性上的完美与成熟。这些浪漫曲抒情、明朗、乐观，对生活充满了信心。

格林卡在为普希金的诗《记得那美妙的瞬间》谱写的浪漫曲最为著名，在这首浪漫曲中，诗人那充满感情的诗句给格林卡带来了灵感。音乐的开始是充满激情的：“记得那美妙的瞬间，在我的眼前出现了你。”随后音乐陷入了深刻的悲哀之中：“许多年代过去了，狂暴的激情，驱散了往日的幻想。”最后，光明再度战胜了黑暗，最初的旋律“如今灵魂已开始觉醒……我的心狂喜地跳跃”又再度响起。

《鲁斯兰与柳德米拉》，达尔戈梅斯基的自然主义，格林卡的西班牙之行，彼得堡的冷遇，客逝他乡

1840 年，经过几个月的国外旅行，回到彼得堡的格林卡，再度以极大的热情投入到歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》的创作中。在 1836 年，他完成《伊凡·苏萨宁》之后，就打算根据普希金的同名叙事诗“鲁斯兰与柳德米拉”这一神话故事写一部歌剧，但由于创作这部歌剧的工作的繁重，结果断断续续地进行了五年多，格林卡曾把自己的想法告诉过普希金，普希金表示愿意亲自参加脚本的编写工作。

然而，1837 年普希金悲剧性的死亡，使格林卡一度停止了这部歌剧的创作。

现在，格林卡重又坐在钢琴旁开始他的创作，他后来回忆道：“我曾经整宵的处于狂热的创作的状态，幻想不断地涌现，我的歌剧的最后一幕就是在这样的情况下写成的……”。

1842 年，格林卡花费五年的时间创作的五幕歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》终于完成了。

《鲁斯兰与柳德米拉》描写的是英俊勇敢的骑士鲁斯兰与基辅大公的公主柳德米拉战胜魔鬼侏儒契尔诺莫尔的魔法，最后赢得爱情和幸福。在作品中，作曲家用色彩丰富的音乐形象，乐观而明朗的格调，揭示这部民间传说的叙事诗的思想内涵，充分表现了俄罗斯人民的伟大和坚强。

1842 年 12 月 9 日，在彼得堡大剧院《鲁斯兰与柳德米拉》首次公演，这时恰恰距《伊凡·苏萨宁》初次公演整整六年。这部歌剧并没有获得成功，几乎遭到了所有人的非难。只有个别作曲家和具有先进音乐观点的人能够理解格林卡创作这部最伟大、最完美的作品的真正意义。作家帕拉耶夫回忆道：“格林卡喜欢谈他的音乐创作计划，谈《鲁斯兰与柳德米拉》，谈俄罗斯的未来，谈俄罗斯人民，因为他认为自己熟悉人民，善于和人民交谈。他在这种交谈中感到十分兴奋，双眼炯炯发光……。”作家奥道耶夫斯基在一一评论中写到：“格林卡的这首新音乐作品带有什么样的气质呢？……是俄罗斯童话的气质，……这里有俄罗斯童话的奇妙幻想，以这并不是通常的所谓魔幻歌剧开辟了新的艺术途径并取得了重大成就的格林卡并没有写魔幻歌剧，这种气质的歌剧已经是被人们写尽了。而格林卡是非常成功的选择了俄罗斯童话。”他称赞这部歌剧是“在俄罗斯的土壤上又出现了美丽的花朵”。

贵族社会的上层分子对这部新歌剧作品的评价是由维耶尔戈尔斯基说出的。他对格林卡说道：“我的朋友，这是一部失败的作品。”这一句话迅速地传播开来，各种各样的人都随声附和，甚至发表在刊物上。在排演过程中，格林卡不得不接受各种修改意见，结果使自己的作品残缺不全，歪曲了原来的创作构思。当然，女主角因病临时换了一个条件差、没有经验的人饰女主角，也是初演失败的原因之一。

在公演时，贵族成员在最后一幕以前故意退场，这表示官方并不赞许格林卡的这部新歌剧，特别是沙皇对该剧的不满态度，更使反对格林卡的那些人对他肆意诋毁了。虽然以后《鲁斯兰与柳德米拉》继续保留在剧目中，但不经常演出，直到 70 年代，这部才华横溢的作品才以对作者原构思应有的尊重，以完整和真正的面貌出现在舞台上。

《鲁斯兰与柳德米拉》的失败原因很多。这部歌剧大胆，富于独创性的风格要离当时已确立的习惯的趣味远得多。另外这部歌剧也没有得到正领导 40 年代新文艺运动的年轻的进步势力的同情，他们追求的是对现实社会中的社会矛盾以及阴暗面进行大胆的揭露和批判，因此他们认为格林卡的这部阳光普照的神话歌剧过于晴朗安温了，远远脱离了现代社会的动荡不安定局面。这种观点持续了很长时间，在 60 年代还爆发了一场“鲁斯兰派”与“反鲁斯兰派”的著名论战，属于后者的谢罗夫认为尽管个别曲目尚可，但整个舞台上是没有生命力。对此柴可夫斯基也有同感。

《鲁斯兰与柳德米拉》的失败使格林卡感到不安与失望，同时他也感到十分疲倦，他决定再次出国。为了摆脱这种情绪，同时也让自己那自幼素有的“火热想象力”汲取养料，他决定去西班牙。绚丽多姿的西班牙音乐，热情奔放的佛拉门哥在吸引着他。1844 年，他告别了母亲，踏上了漫漫的旅途。

这时的达尔戈梅斯基，比起几年前那个《爱丝米拉达》的作曲者有了较大的变化。他开始对自然主义的写作手法产生了兴趣。那时的俄国，果戈里的批判现实主义的作品深刻地影响着年轻的一代人，忠实地再现和复制周围的日常生活。描摹“自然”，并采取一定的批评态度，描写对象大都是“平常人”——小官员、手工业者、彼得堡的贫民窟以及生活中的黑暗角落和陋巷。这种思潮与创作特点，与达尔戈梅斯基以往的思想是相吻合的，只不过果戈里比他更深了一层。

就在格林卡踏上前往西班牙的旅途后的几个月，达尔戈梅斯基怀着似乎比格林卡更积极的情绪去了巴黎。

而也就在这一年（1844 年），当他们先后出国去寻找新的希望的时候，在离彼得堡不远的季赫文城一个婴儿呱呱坠地，他就是几十年后将成为他们所从事事业的继承者、伟大的俄罗斯作曲家、五人强力集团的成员之一——尼古拉·安德烈维奇·里姆斯基·科萨阔夫。

在赴西班牙之前，格林卡在巴黎逗留了若干时间，在那里，格林卡与当时已经是闻名遐迩的柏辽兹建立了深厚的友谊。这位浪漫主义大师在各种音乐活动与评论中，向西欧听众热情地介绍这位俄罗斯作家。格林卡在给国内朋友的信中说：“他待我十分亲切，而这是那些傲慢的巴黎艺术家所做不到的。”在与柏辽兹的交往中，当时欧洲活跃的音乐生活和音乐界的新作品、新潮流和新气象，使渴望新颖、丰富和具有色彩性音乐的格林卡得到极大的满足与欢愉。格林卡意识到，创作那种在情感表情上比过去更强烈、更坦露、更无拘无束，风格效果上“华丽璀璨”的管弦乐曲，是浪漫主义的新要求。于是，他尽快地结束了在巴黎的活动，“满怀希望”地去了西班牙。

在西班牙，他几乎游遍了整个国家。阿斯里亚斯和巴斯克区居民的豪放的歌声，阿拉贡地区欢乐的曲调，卡塔卢尼亚地区带有英雄色彩的音乐，安达立齐亚地区那火热情调的歌声，给格林卡留下深刻的印象。在西班牙，他结交了许多朋友，他们以西班牙那特有的热情欢迎他。不论是街头的舞蹈者，吉普赛人，赶骡人，还是大学生，弹吉他者，那些凡是能帮助他熟悉西班牙民间音乐的人都成了他的好朋友。格林卡说：我在国外其他任何地方都没有受到过如此热烈的欢迎，这里的居民的性格非常令我喜爱，他们有礼貌，性格善良，守信用。这时的格林卡心情愉快，强烈的创作冲动激动着他。他在给母亲的信中说道：我年轻时研究俄罗斯音乐，促使我写出《伊凡·苏萨宁》和《鲁斯兰与柳德米拉》，我希望我现在所耗的心力也不会白费。为此，格林卡深入街头巷尾，“向赶车人、工匠以及普通老百姓求教，十分注意倾听他们的唱歌”。

格林卡在比利牛斯半岛居留的两年期间，写下了他具有鲜明西班牙音乐风格的序曲——华丽随想曲《阿拉贡·霍塔》和《马德里之夜》。格林卡在《札记》中叙述了《阿拉贡·霍塔》这部作品的产生经过。“在傍晚，在我们那里邻人和朋友们聚集在一起，一同唱歌、跳舞和闲谈。在我们的熟人中有一位海关的贸易商的儿子，名字叫费里克斯·卡斯齐尔亚，他弹得一手好吉他琴，弹阿拉贡·霍塔舞曲弹得特别好，我把他所弹的这支曲子和他的变奏曲记在脑子里，以后在马德里，在 9 月和 10 月我用它作了名为华丽随想曲的曲子”。

《马德里之夜》是格林卡从赶骡夫那里听到两首拉曼奇省的塞吉弟亚舞曲，后来，他把它做为以西班牙的主题所作的管弦乐曲的基础，并加进了其他民间曲调，写出了《马德里之夜的回忆》（即《马德里之夜》）。这两部作品深受浪漫派音乐的影响。前者以阿拉贡地区欢快、火热的霍塔舞曲为基调，表现了民间生活的生动景象。后者作曲家用充满西班牙音乐色彩的曲调描写了在美丽的马德里城内的夜晚，随着夜幕的降临，随着响板的节奏和吉他的伴奏，人们跳着赛吉弟亚舞，欢乐的气氛越来越浓，人们在四周喝彩，当着东方出现曙光时，城里又归于寂静，只有晨星在天空闪烁的这样一幅美妙的图画。

西班牙南方美丽的风光，迷人的音乐是那样吸引着格林卡，然而，这一切，又使他更加怀念俄罗斯，怀念他的故乡。

1847 年 6 月，格林卡又回到了俄罗斯，回到他的故乡——斯摩棱斯克省的诺沃斯巴斯克村。

回到故乡的格林卡，尽管受到家乡人民的热烈欢迎，他们为家乡出了格林卡这样有名的音乐家感到自豪和骄傲。然而，过分的热烈，使格林卡在欣喜之余又感到十分疲惫，更重要的是，他无暇进行创作了。于是，他在 1848 年 3 月，在唐·彼得洛的陪伴下前往华沙。离开斯摩棱斯克省的诺沃斯巴斯克村，格林卡感到一阵轻松。

在波兰期间,格林卡写下了在他那些所有作品中最出色的交响乐作品《卡玛琳斯卡娅幻想曲》。此时已 44 岁的格林卡在经历成功的喜悦、失败的痛苦、家庭的破裂之后，略有疲惫的心显得平静，各种俄罗斯民间歌曲的曲调在他脑海中浮现。他要将这些丰富多彩的民歌曲调合在一起，要用最朴实的音乐语言，清楚地表现那些最普通的俄罗斯人的生活，他说：“写出的作品要能够使行家和普通百姓都能了解。”在乐曲中，那首婚礼歌曲的旋律《在高山的那边》就是他在故乡斯摩棱斯克省的诺沃斯巴斯克时听到的民间歌曲。色彩明朗，气息宽广的婚礼主题与卡玛琳斯卡娅舞曲的主题在乐曲中交织出现。俄罗斯民间中那特有的衬腔与欢乐的舞曲形成对比，乐曲的结尾热烈而欢腾，反映出任何东西都压制不住生活的欢乐。格林卡的这部作品，创造性地将俄罗斯民歌交响化，写出了俄国第一部真正的民族交响乐作品，奠定了俄罗斯交响乐派繁荣的基础。正如柴可夫斯基所说：所有俄罗斯的交响音乐都是从《卡玛琳斯卡娅》中孕育出来的。

格林卡的晚年是在忧郁不安的心境中度过的。彼得堡的贵族并不欢迎他，围绕着他的是冷漠而不怀好意的气氛。他的作品经常遭到冷遇和恶意的诽谤。俄罗斯歌剧院从彼得堡迁往莫斯科，在它的原址上由重新建立起来的意大利歌剧团所占据，格林卡的作品演出机会越来越少，甚至被挤掉。有一次《伊凡·苏萨宁》在演出过程中，由于乐队排练不足，火热的波兰舞曲只孤孤零零地点着四根蜡烛，布景、服装也十分马虎，对于这种草率的演出，格林卡感到十分伤心。在他写给朋友的信中，他说“烦恼、忧愁和苦难毁灭了我，我已完全失去了勇气，我的创作因扼杀式的冷淡态度而死亡”。1852 年至 1856 年，格林卡频繁地出国，但胸中的郁闷难以消除。在德国新的创作计划（标题交响曲《塔拉斯·布尔巴》）受到挫折，它的音乐已有相当大的一部分直接写成了总谱，但是格林卡对自己的作品感到十分不满意，便没再写下去，甚至连已经写好的部分也销毁了。整个的国外旅行对格林卡而言是漫无目的和徒劳无益的。俄罗斯民族音乐的正当的语言究竟是什么，他怀着越来越拿不定主意的心情度过了他的余年。

1845 年从巴黎回来的达尔戈梅斯基决心在现实中寻找题材进行创作。他要使用真实和自然、具体的语言音调，他说：“我要使声音直接表达字句，我需要真实。”他试图将意大利的歌剧的宣叙风格发展为与俄语朗诵尽可能一致，用音乐手段体现剧词的自然音韵。

当格林卡在抑郁的心境挣扎的时候，达尔戈梅斯基来到了他的身旁，同时，还带来了他新创作的歌剧《水仙女》，这部歌剧的思想和情节是根据普希金的同名诗剧《水仙女》为基础创作的。作者通过不幸的磨坊主人与他的女儿娜塔莎的悲剧，发出了对农奴制社会的控诉。达尔戈梅斯基认为这一当时俄罗斯艺术典型的被污辱与被损害的主题非常符合他的创作原则。当《水仙女》初具模样的时候，他第一个想到的就是格林卡。这部具有批判现实题

材的歌剧给格林卡带来了一丝安慰，他热情赞扬了《水仙女》的创作风格，还就如何修改和配器提出了很多的建议。

1856 年 5 月 9 日，格林卡最后一次别离祖国来到了柏林，他已经命中注定不能再见到自己的祖国了。这是他最后一次的旅行。他要寻找什么呢？无人得知。

格林卡终于病到了。在这个异国他乡，他一病不起。在他弥留之际，身旁没有亲人，甚至没有知心的朋友。1857 年 2 月 15 日，格林卡死在远离祖国的，并且是陌生的柏林。

他在柏林的友人匆匆忙忙地办理了丧事。在墓碑上只随便地刻了一行字——米哈伊·格林卡，——俄罗斯皇家乐队指挥。

从《伊凡·苏萨宁》到《卡玛琳斯卡娅》，从斯摩棱斯克的诺沃斯巴斯克小村到异国他乡的柏林，在 19 世纪的初期到 50 年代，格林卡开创了俄罗斯真正的民族音乐的一片新天地。同时，他又像橡实孕育了橡树那样孕育了整整一代俄罗斯的作曲家。尽管格林卡的音乐中，19 世纪音乐中的虚假民间式的曲调并未完全消失，但是它已被一种具有一定风格力量的、浪漫主义的、民族民间的声音所代替。格林卡在古典的、初期大歌剧的咏叹调和合唱中注入了大量的他自己的和他民族的精神，以内在的、丰富和理想的和谐体现了俄罗斯民族的各个方面——包括史诗的与神话的方面。正因为这些作品的品质，使格林卡在精神上与普希金一样，对于我们有着不可超越的典范意义。他对于俄罗斯民歌和民歌式的素材完全是凭着本能的直觉进行和声配置的，而这种手法还没有理论上的依据，如何解决这个问题？格林卡的死，使探索中断了。

达尔戈梅斯基的浪漫曲，《水仙女》，在彼得堡聚集着几个年轻的作曲家

达尔戈梅斯基对声乐艺术的实践表现出极大的兴趣，他自己就是一个很好的室内乐歌手，并享有卓越声乐教师的声誉。在他晚年给朋友的一封信里曾谈到“俄罗斯的歌唱学派”由于它的自然和高尚的品质，“在现在的意大利学派的奇巧、法兰西学派的喊叫和德国学派的造作中不能给人以愉快的印象”。

在他以后几年内创作的一组浪漫曲中，充分表现出他那深刻的独创性和富有特征的声乐风格。有利用圆舞曲的灵活、优雅的节奏来描绘肖像和刻划性格的浪漫曲《你是美好的》、《天蓝色的眼睛》；利用通俗歌剧的分节歌曲的活泼强烈的节奏创作的幽默的浪漫曲《叔叔，我觉得是鬼把它混淆了》带有他特有的辛辣的讽刺色调；根据普希金的诗写的浪漫曲《我曾爱过你》，那含蓄的高贵气氛和富于表现力的朗诵性特别显著 在根据莱蒙托夫的诗《又寂寞又悲哀》所写的浪漫曲中，那种陈旧的感伤情绪因他赋予了深刻而鲜明的心理刻划和表现而获得了清新的味道；由于他对展开性的叙述和戏剧性的描写的追求，根据普希金的诗写的浪漫曲《夜晚的微风送来阵阵的醇香》富有鲜明的、民族的、世态风俗的色彩和描绘；用具有独特东方色彩的和声和充满变化音阶的声乐曲调写成的《东方浪漫曲》创造出充满了安乐和情懒情绪的东方美人的活生生的形象；在根据普希金的诗写的《磨坊主人》中，他创造出鲜明的喜剧的世间风俗情景，歌曲形式的戏剧化和带有生动的对白性

质的音乐曲调，把喝醉的磨坊主人的猜疑与他妻子激怒后的吵闹表达出来，这种描绘是以现实主义的原则把语言的音调再现为基础的。

1855 年，达尔戈梅斯基完成了他的歌剧《水仙女》。

这是继格林卡的《鲁斯兰与柳德米拉》之后一部具有独创风格的俄罗斯歌剧。故事讲述的是磨坊主人的女儿娜塔莎被公爵诱骗后又遭抛弃，她投河死了以后变成了一个有权势、怀着复仇心的水仙女——水中女王，而他的父亲——磨坊主人因女儿死亡而痛苦、发疯。在现实主义的原则指导下，达尔戈梅斯基把《水仙女》的题材看做是在纯朴的、毫无造作的生活背景上演出的一出富于深刻的人性的、激动人心的心理剧。因此他对于戏剧性的冲突以及在这种冲突中剧中人物的心理状态的变化部给予了深刻细致的描绘。从戏剧性的有力与紧张上看，当女主角娜塔莎死亡后由一位纯朴、普通的农家姑娘变为神话中的水仙女——德涅波河的统治者，而磨坊主人由于丧失了唯一的女儿而痛苦绝望地发了疯，剧情以此展开了怀着复仇心的受辱的妇女的嫉妒和愤怒的史诗。娜塔莎的心理与感情是有着各种各样的变化的：从温柔羞怯的爱情然后产生疑虑不安到失望，一直到仇念深重的心情，而磨坊主人则是从仁慈的诙谐和狡猾到最后的狂怒与仇恨。在剧中的声乐部分，达尔戈梅斯基是以两个主要因素为基础进行处理的，一方面是浪漫曲型的柔和如歌的音调，它接近于生活中的民歌；另一方面有鲜明表现力的戏剧性的宣叙调。正如格林卡在《伊凡·苏萨宁》中做的那样。过去还有一种传统的看法，认为“严肃”的戏剧性的歌剧一定要以历史事件为基础，一定要包含崇高的英雄主题。但达尔戈梅斯基与这种观点相反，他则是以普通人做为作品的中心进行表现。

1856 年 3 月 26 日，《水仙女》在彼得堡玛林斯基歌剧院首演。它的命运与格林卡的《鲁斯兰与柳德米拉》的命运很相似。尽管有优秀的演员参加演出，但首演并不成功。那些有势力的彼得堡的贵族们与宫廷的官员们轻视这部歌剧。当时只有极少数的几个人（如谢洛夫）能够体会到它的意义之所在，但这些评论并未得到普遍的反映。只有当经过了几乎整整十年，到 60 年代中期俄罗斯的音乐生活发生了根本变化的时候，《水仙女》再次上演时，才得到了真正的了解和同情。

几年后，在彼得堡聚集着几个年轻的作曲家，他们都没有受过正规的音乐教育，完全是凭着上天赋予他们的才能在创作，他们在一起经常演唱或演奏《伊凡·苏萨宁》、《鲁斯兰与柳德米拉》的片断，有时互相评价对方的新作品。他们的对手——那些贵族称他们为“巴拉基列夫小集团”，而他们的朋友——俄国著名的评论家斯塔耶夫则称他们是“强大有力的音乐家集团”。他的成员是：巴拉基列夫（1837—1910）——天才的音乐家；鲍罗丁（1834—1887）———医学院的化学教授；穆索尔斯基（1839—1881）——陆军军官；里姆斯基·科萨阔夫（1844—1908）——海军军官；居伊（1836—1918）——军事工程师。

这个被称为“俄罗斯强力集团”的音乐家们，从格林卡的作品中得到启迪，同时继续完成着格林卡未竟的事业。

蕴　育

鲍罗丁热衷化学研究，与穆索尔斯基的两次相遇及其印象——漂亮而矜持的年轻军官，天才的巴拉基列夫，移索尔斯基的精神危机

1834 年 10 月 31 日，亚历山大·波尔菲里耶维奇·鲍罗丁生于彼得堡伊兹迈洛夫斯克联队。他出生的时候，他的父亲已 62 岁，而他的母亲仅有 25 岁。他的父亲是伊梅列丁斯基亲王的后裔，也就是伊梅列丁的最后王族，它的王国是“高加索最美丽的一个古老王国，在常年的白雪覆盖的山影下，盛开着东方的花朵”。因此，他父亲有一种显著的东方人的面貌。鲍罗丁与他父亲极为相似，由于这个缘故，周围的人往往因鲍罗丁的东方型特征感到惊异。鲍罗丁的母亲年轻时非常美丽且很富有，尽管她没有受过多少教育，但是她很聪明、果断，对于人生她有自己一套十分肯定的看法。她反对将儿子送到官办的学校里去念书，于是，对自己所宠爱的儿子进行家庭教育。

童年的鲍罗丁非常聪明，活泼可爱。在他两岁时，有次在奔跑的时候，绊倒在通向凉台的门槛上，摔得头破血流，以致伤好后终身头上留下了一块疤痕。鲍罗丁在学习上表现出非凡的耐心，在那个时期，他学得最好的是语文、德文及法文。他 9 岁的时候，发生了第一次“恋爱”，他恋爱的对象是一位成年的女子，名叫叶琳娜。叶琳娜高大、丰满而漂亮，幼弱的鲍罗丁同她跳舞，不够高，只能抱住她的膝头，当叶琳娜同别人跳舞时，小鲍罗丁表现出的妒忌简直有点不可遏制！鲍罗丁那时甚至还为她作了一首《叶琳娜》波尔卡舞曲。他的音乐才能在很早就表现出来了，他就凭耳听记忆，在钢琴上就能把所听的弹奏出来。

12 岁那年，鲍罗丁认识了一位和他同龄的朋友，他就是后来的俄国著名的音乐教授哈·罗·席格列夫，在五六十年代他是达尔戈梅斯基最热心的推崇者。他后来回忆道：我那时已经自命为音乐家了，可是，以非凡音乐才能使我惊异的新客人令我完全折服……我们两人弹琴都很流利，读谱也很纯熟，在那一年我们几乎四手联弹了贝多芬与海顿的全部交响乐作品，并且差不多记得滚瓜烂熟，不过我们弹奏得最多的是门德尔松的作品，我与鲍罗丁很早就喜欢管弦乐音乐。

鲍罗丁对长笛情有独钟，曾对这个乐器下过一番苦功，在他 13 岁时，就写出了他的第一部作品《长笛与钢琴协奏曲》，他自己吹长笛，而他忠实的朋友席格列夫则为他钢琴伴奏。

1850 年，鲍罗丁成了彼得堡医学院的听讲生，在彼得堡医学院里，鲍罗丁一开始就热心于化学的研究。在上三年级的时候，他希望当时著名的化学教授齐宁允许他在化学实验室里学习，齐宁起初不相信在他的班上会有学生要认真研究化学，他以嘲笑的态度对待鲍罗丁。但不久，齐宁不得不承认自己的怀疑是没有根据的。此后，齐宁成了鲍罗丁最热心的保护人和导师。不过，鲍罗丁并没有因化学而疏忽了音乐。音乐依然是那样强烈地吸引着他。他与席格列夫以及其他几位喜爱音乐的朋友经常聚在一起演奏三重奏曲或四重奏曲。不论是刮风，还是下雨，不论演奏地点在哪，都阻止不了他们，他们经常步行到很远的演奏地点，因为那时的他们一文不名。

在彼得堡医学院期间，鲍罗丁开始写一些三重奏或五重奏曲、浪漫曲及

赋格曲等。他在四年级的时候创作了一首略带德国风格的三重奏曲《我为什么使你苦恼》。席格列夫说：“这首三重奏曲也受了《伊凡·苏萨宁》的影响……在这首曲调里，第一次发现了鲍罗丁作品的俄罗斯风格。”那时，鲍罗丁才 19 岁。

鲍罗丁从彼得堡医学院毕业后,在 1856 年被推荐为第二陆军医院四名住院医师之一。他哥哥说：“虽然我的弟弟这时也时常关心音乐，不过由于工作职责与化学业务的繁忙，他的空闲很少，音乐已经退居到次要的地位。”

那时的鲍罗丁体态纤弱，面色绯红，有着十分美丽的外貌，当时在晚会上有许多贵妇，尤其是一位医生的太太，向他表示好感，可是他却很少注意她们。

在 1856 年秋天的一天，波洛勃拉泽恩斯基军团，鲍罗丁做为值日医师正在医院的值日办公室里值日，室里当时还有一位值日军官也在当值。鲍罗丁回忆那天的情景时说：“房间是公用的，两个值日的人都感觉乏味，我们都是容易吐露真情的人，很显然，我们一谈起话来，就感到十分相投。那天晚上，我们两人都被医院的总医师波波夫请到他家中参加晚会去了。”

这位和鲍罗丁一见如故的值日军官就是莫捷斯特·彼得罗维奇·穆索尔斯基，那时，他 17 岁。

穆索尔斯基是一个富裕地主的最小儿子。他的祖母曾是农奴，在他小的时候，他的姆娘就经常给他讲俄罗斯的民间故事。他的母亲在他五、六岁时，就开始教他弹钢琴。穆索尔斯基在他还没有完全懂得弹奏钢琴的最基本规则的时候，便开始在琴键上用琴声来以自己的想象力尽可能地描述姆娘所给他讲的那些有趣的故事。尽管没有什么旋律可言，但可说是他的即兴创作。他的进步是很快的。7 岁时，就可以演奏李斯特的小曲，当他 9 岁时，便可以在父母举办的晚会上为大家演奏菲尔德协奏曲了。1849 年，他开始师从赫赛尔特的弟子安东·格尔克学习钢琴课程。穆索尔斯基很小的时候就想当一名军官，禁卫军那帅气十足的军服使他非常羡慕。在 13 岁那年，穆索尔斯基进入彼得堡的禁卫军军官学校。在学校里，他创作了《土耳其皇帝波尔卡》，题献给他的同学，后来他父亲资助他出版了这部作品。做为学校唱诗班的一员,修道院教师克鲁斯基神父鼓励他研究教会音乐和 17 世纪早期俄罗斯作曲家的作品。不久，穆索尔斯基结束了向格尔克学习钢琴的课程。1854 年，他离开了军官学校，进入了禁卫军波洛勃拉泽恩斯基军团，当了一名军官。

鲍罗丁和穆索尔斯基两人一见如故，谈得十分投机，鲍罗丁回忆说：穆索尔斯基“当时还是一个十足的小伙子，一位漂亮的、标本式的年轻的军官；穿着崭新的、紧小贴身的军服，走起路来很神气，头发梳得光滑整齐，指甲修的匀整。……说起话来矜持作态，有时夹杂着法语，有些矫饰，略带几分纨绔子弟的色彩，但是很有节制，礼貌与教养都是不凡的。”

两年后，在朋友家中鲍罗丁第二次见到穆索尔斯基，有人给他们彼此介绍，但他们俩立即就互相辨认出对方来了。这时的穆索尔斯基已经退役，开始有点发胖，军官的风度没有了，但衣着、举止的温文尔雅一如昔日，只是矫揉作态已经消失了。再次重逢，俩人都很高兴，回忆着他们在波波夫家的最初会面时的情景。

以后在波波夫家的晚会上，两人经常见面，不过后来由于波波夫的离职，晚会终止了。而鲍罗丁被任命为化学讲座助手，不再去医院当值。从那以后，鲍罗丁很久没有遇见穆索尔斯基。

穆索尔斯基向鲍罗丁讲了许多音乐界的事，特别是去年（1857 年）他认识了著名的作曲家达尔戈梅斯基和居伊——一个像他一样的年轻军官、作曲爱好者。鲍罗丁饶有兴趣地听着，这些对初出茅庐的鲍罗丁来讲是那么的新奇。他对鲍罗丁说：“我要专门从事音乐，而军役与艺术的结合是很困难的。”他们的话题不知不觉地转到音乐上来了。当时鲍罗丁极为推崇和信服门德尔松，对于舒曼则知之甚少，而穆索尔斯基对这些方面的了解与研究则很多。朋友们见他俩谈的火热，便邀请他们俩四手联弹门德尔松的《A 小调交响曲》，俩人欣然应允。鲍罗丁知道穆索尔斯基自己在作曲，便很关心地问他。穆索尔斯基就把他新写的一首谐谑曲弹给他听，当弹奏到三重奏的地方，穆索尔斯基对鲍罗丁说：“你看，这是东方的。”

这首谐谑曲中新奇的音乐动机使鲍罗丁感到十分惊异。鲍罗丁后来回忆说：“听了一部分以后，我就开始重视并欣赏它们，我应该承认，穆索尔斯基宣告他要认真从事音乐，这句话最初引起了我的怀疑，以为他在大言不惭，我暗自嘲笑他的这个宣告，但是听了他的谐谑曲，我就沉思了，相信呢，还是不相信？”

两人这次见面分手后不久，已经是彼得堡医学院博士的鲍罗丁就被派往德国深造。当他再见到好朋友穆索尔斯基时，已是三年后的事情了。

穆索尔斯基是在 1857 年认识达尔戈梅斯基和居伊的。后来，又通过他们相继遇见了巴拉基列夫和斯塔索夫——俄国著名的音乐评论家。

巴拉基列夫比穆索尔斯基大三岁。他 1837 年出生在俄国尼内诺哥里。最初是在喀山大学接受普通教育，专攻数学，后来他成了外交家奥涅比雪夫——一位莫扎特狂热的崇拜者的义子。从他那里，巴拉基列夫对音乐开始产生了兴趣。1855 年，在斯塔索夫的家里，见到了格林卡。格林卡对这位虽然没有受过正规的音乐教育但颇有天赋的年轻人给予了热情的鼓励，劝他从事音乐，将来会很有前途的。格林卡的鼓励使巴拉基列夫开始放弃他对于数学以及自然历史的热衷，全身心地投入于音乐之中。第二年，他在彼得堡以钢琴家的身份登台演奏，获得了极大的成功。

穆索尔斯基很崇拜巴拉基列夫，他说服了巴拉基列夫教给他曲式结构。在那段时间里，巴拉基列夫同穆索尔斯基四手联弹了贝多芬的全部交响曲以及舒曼、格林卡等人的若干作品，并向他解释所弹奏的作品在技巧上的和谐，以使他产生对曲式进行分析的兴趣。之后不久，穆索尔斯基就创作了《小星星，你在哪里？》和为钢琴而作的《童年的回忆》等大量的歌曲，还写了《降 E 大调和升 F 小调钢琴奏鸣曲》以及根据奥谢洛夫的戏剧《俄狄普斯在雅典》创作的歌剧序曲。

第二年（1858 年）夏季，穆索尔斯基经历了一次精神上的危机，极度的烦躁折磨着他，7 月 17 日，他辞职退役。

在 19 世纪 50 年代末和 60 年代初，俄罗斯正经历着一场重大的变革时期，在此之前，尼古拉一世对于一切自由思想都给予坚决而无情的镇压。农奴制更加残忍，沙皇宣称“永远不会下决心赐给农奴自由”。因此，农民起义风起云涌，俄罗斯应向何处去？俄罗斯的前途怎样？在这种社会局面下，俄罗斯的艺术家相信“俄罗斯人民注定要在自己民族身上显示出丰富多彩的内容来”。（别林斯基语）随后，一股针对沙皇专制统治、揭露社会黑暗的艺术创作潮流形成。当时，很多先进的艺术家以《现代人》杂志为阵地，向反动的沙皇统治宣战。当时达尔戈梅斯基就是彼得堡讽刺杂志《火星》的编

辑，经常发表政治性的音乐批评文章。他以自格林卡逝世后重要的一位俄罗斯作曲家的身份，成为俄罗斯音乐生活的核心人物。他参加了新音乐启蒙组织的活动，从俄罗斯音乐协会 1859 年成立起，他便是该会的委员之一，以后被选为俄罗斯音乐协会彼得堡分会的代表。他热情地期望着“彼得堡的音乐文化好像俄罗斯神话中的美人一样，不是每天而是每时都在成长着”。

这一切，对于年轻的穆索尔斯基来讲，是一次极为深刻的经历，燃起了他的爱国热忱，他在给巴拉基列夫的信中写道：“你知道，我一直是一个世界主义者，但现在，我正在经历着一种再生，我被引向接近俄罗斯的一切。”

1861 年 2 月 19 日，沙皇在社会强大的压力下，不得已宣布废除农奴制，农奴们得到了解放，这使得穆索尔斯基陷入了家庭困境。此后，他不得不消耗大量的时间与精力，帮助他家中仅剩的哥哥管理家族财产。在此之前，穆索尔斯基又出现了一次精神危机，他说：“从 5 月至 8 月（1860 年），大部分时间，我的脑力很虚弱并处于极度烦躁的状态之中。”但不久，他就宣布说他已痊愈。

他经常在巴拉基列夫家里求教。巴拉基列夫的作曲才华对于任何一个与他有所接触的人来说，总是焕发着光耀夺目的异彩。他能一下子就抓住别人作品中的暇疵，并具体说明如何纠正它们，如何承上启下，如何避免败笔，如何改进某一乐句的合声配置，如何排列和弦等等。但他的天才也使得他不免有些霸道。穆索尔斯基在他宣布痊愈后，又开始了他的作曲，他为四手联弹创作了一首《C 大调快板》，器乐小品《夜间进行曲》。特别是那首《D 大调交响曲》其中两个乐章的开始部分，他拿去向巴拉基列夫征求意见，巴拉基列夫认为穆索尔斯基不是一个好的交响乐专家。所以，按照自己的想法提出了种种的修改意见，然后让穆索尔斯基拿回去修改，如此往复终未写完。这时，穆索尔斯基那神经过敏的反应并未真正的平静下来。他曾烦躁地抱怨巴拉基列夫向对待孩子一样监护他。不过，穆索尔斯基的歌剧《俄狄普斯在雅典》中的合唱得到巴拉基列夫的赞许。

酷爱格林卡歌剧的里姆斯基·科萨阔夫，
初识巴拉基列夫及其音乐熏陶，远洋，
巴拉基列夫断言鲍罗丁的事业是作曲

1861 年 11 月的一个下午，巴拉基列夫的好朋友卡尼尔来看他，并带来了一个他的学生，一个 12 岁的小男孩，他的名字叫尼古拉·安德列维奇·里姆斯基·科萨阔夫。当里姆斯基·科萨阔夫第一次见到巴拉基列夫的时候，就给他留下了深刻的印象。他在日记中写道：

“他是一位卓越的钢琴家，弹琴都是凭记忆的，从不看谱；他的作曲才华已使我十分敬仰，更何况还有那豪放的言论和新颖的思想？……在他家中我还见到了以前只是从卡尼尔口中久闻其名的居伊和穆索尔斯基，巴拉基列夫那时正在替居伊的《高加索的俘虏》的序曲配器，能够呆在他们身边，听他们一本正经地讨论配器与声部进行问题，我的心情是多么激动啊！……更重要的是，有多少关于当前音乐动态的谈话啊！我一下子沉浸到一个不可思议的新世界中，置身于一些真正的天才音乐家之间，而以前，当我周旋于一些具有同好的业余爱好者之间，对于这些名人是只闻其名而未能谋面的。这印象委实太深刻了。”

里姆斯基·科萨阔夫是 1844 年 2 月在季赫文出生的。他的音乐天才从小就表现出来了。家中有一架旧钢琴，他的父亲凭着听觉弹琴，虽不十分流利，却也相当不错。

当里姆斯基·科萨阔夫不满两岁时就能准确地辨认母亲唱给他的歌，有民歌，也有格林卡《伊凡·苏萨宁》中的一些片断。到了三四岁，他就能出色地按照父亲弹琴的拍子敲打玩具小鼓。有时他父亲突然变换节奏或速度，他也能立刻跟上。不久他就能正确地哼唱父亲弹出的旋律，并能在钢琴上把这些旋律连同合声一起弹奏出来。在他 6 岁的时候，父亲请了他家邻居的一个老太太来教他弹琴。然而，刚学习一年多，这位老太太便拒绝给他上课了，因为她认为他需要一个比她高明的老师了。此后，他先后换了两位老师，琴艺在不断进步。他的叔叔彼得·彼得罗维奇是一位音乐才能很高的人，他经常给里姆斯基·科萨阔夫唱俄罗斯的民歌，如《帕米塔拉来的沙尔拉塔拉》、《不是瞌睡使我耷拉脑袋》。里姆斯基·科萨阔夫后来回忆了当时的情况，他说：“在大司祭领导礼拜仪式的恬美气氛下，教堂歌唱给我的印象比世俗音乐要深刻得多。虽然，一般来说我不是一个易受感动的孩子。在我熟悉的作品中，最使我心旷神怡的是《为沙皇献身》（即《伊凡·苏萨宁》）中的孤儿之歌和二重唱，这两首歌的乐谱我家里都有，有一次我一时兴起，把它们从头至尾弹了一遍。母亲曾对我说过，这是全剧最精彩的地方。”

由于里姆斯基·科萨阔夫的哥哥是当时的海军中尉，在他的来信中经常提到海上的情景，这使里姆斯基·科萨阔夫对大海十分着迷，他很想成为一名海员。1859 年 7 月，他第一次离开母亲和教父，来到了彼得堡海军士官学校。

在士官学校里，他的学习成绩一般，而他经常到帝国剧院去听音乐会，大师们的作品使他如醉如痴，特别是格林卡的《伊凡·苏萨宁》和《鲁斯兰与柳德米拉》的音乐更使他欣赏不已。有一次，是星期日，为一点小事，他在学校被关禁闭，因为不耐烦，便拿出了身上仅有的十个卢布，请门卫替他买了一份《伊凡·苏萨宁》的钢琴总谱。他贪婪地读着，脑海中闪现出舞台上的一幕幕情景。格林卡的音乐激起他强烈的共鸣。后来，他还试图替《伊凡·苏萨宁》的间奏曲重新配器。然而，当他拿到总谱后，那些乐器的意大利名称、谱号以及圆号的移调奏法他一窍不通。然而，这一切对他似乎有一股神秘的魅力在吸引他。但是在当时，他的朋友与同学并没有人理解他的这种想法与感受，直到 1860 年他认识了钢琴家卡尼尔并拜他为师后，才找到了知音。

他说：“卡尼尔使我茅塞顿开，学到了很多的东西，当我听他说《鲁斯兰与柳德米拉》确是世上最优秀的歌剧，格林卡是一位伟大的天才时，我是多么高兴，在这以前我只是有这感觉，而现在我听到一位音乐家这么说了。”这以后，卡尼尔经常带他参加各种音乐活动或音乐聚会，在那里，他熟悉了许多格林卡以及达尔戈梅斯基等人的浪漫曲。直到有一天，卡尼尔带他来到了巴拉基列夫的家，这次见面几乎决定了里姆斯基·科萨阔夫今后一生的发展道路。

在以后的几个月里，里姆斯基·科萨阔夫每个星期六的晚上都去巴拉基列夫的家中，除了穆索尔斯基、居伊外，还认识了符·伊·斯塔索夫，这位当年格林卡的好朋友很喜欢里姆斯基·科萨阔夫。为了开导这个有点孤陋寡闻的小家伙，他特地给他朗诵并讲解《奥德塞》以及果戈里的《吸血鬼》等

片断。而巴拉基列夫对他说：“你应该读书，应该关心自我教育，熟悉历史文艺与评论。”

他们经常给他解释某些作品的曲式和配器，常把其中的一些段落弹给大家听。他们在一起或四手联弹舒曼的交响曲或贝多芬的四重奏。他们对于格林卡特别偏爱。此外，对舒曼还有贝多芬后期的几首四重奏也比较赞赏。他们认为莫扎特和海顿都是不合时代的，而巴赫呆板而没有生气，简直是把音乐变成了数学，毫无感情可言，创作时就像一架机器，而肖邦则被巴拉基列夫比之为一个神经质的交际花，但对其《葬礼进行曲》的开始部分认为尚存可取之处，此外他的几首玛祖卡舞曲也得到了他们的好评，对于刚刚熟悉的柏辽兹则推崇备至，对于达尔戈梅斯基《水仙女》中的宣叙调部分也给予重视。总之，他们认为俄罗斯的艺术音乐应当走自己的道路，尽早摆脱德奥学院传统的束缚。

那时他们在一起谈论最多的是音乐演奏与作品的分析问题，很少在美学观点上把一部作品作为一个整体来加以分析，而是从曲式上进行细致入微的评品，从作品的个别瞬间入手，如最初四小节很精彩，接下来的八小节较差，以下的旋律一无是处，从它到下一乐句过渡还不错等等，诸如此类。

就这样，在 1861—1862 年的冬天，巴拉基列夫集团是由 27 岁的居伊、23 岁的穆索尔斯基和 17 岁的里姆斯基·科萨阔夫组成的，而巴拉基列夫对于其他几个人来讲是必不可少的，因为他是一个真正的音乐家。巴拉基列夫少年时即经常以钢琴家的身份在各种音乐会上演奏，格林卡对他的作曲活动非常赞赏，曾给了他一个西班牙进行曲的主题要他写一首序曲。而那时其他人呢？居伊只上过几次专业课，还远写不出清澄自然的声部进行，对于配器法，他既无偏好，又无才能。穆索尔斯基虽然钢琴弹得很不错，但却没有受过一点点作曲方面的技术训练，而里姆斯基·科萨阔夫只不过是一个初出茅庐的小伙子，甚至穆索尔斯基认为他没有弹钢琴的天分。因此，他们需要像巴拉基列夫这样的人来指导他们，而巴拉基列夫则是一个爱憎分明的人，谁要是能拨动他的同情之弦，他便会对他一往情深，依依不舍，但谁要是在初次见面时没有得到他的好感，这个人便会永远被他憎恶和蔑视，这种性格使他变得扑朔迷离而又具有极大的魅力。

巴拉基列夫并没有受过在和声与对位方面的系统训练，他凭着自己的天赋以及自己长期的创作实践成为了具有实际写作能力的真正的音乐家，他的钢琴技巧娴熟，读谱能力出众，即使作曲也十分美妙非凡，对准确的和声与声部进行配器等具有得天独厚的感觉，别人技术上的差错与不足，他一下子就能感觉出来，曲式上的缺点，他立刻就能抓住。在帮别人修改作品时，一字一句都得按他的指示去做，他的专横一方面是由于他的优越感，另一方面也是对其理论知识缺乏的一种掩饰，然而就是这样的一个人，他的眼睛总是那样灵活，目光炯炯，有一络美髯，说话果断有力，直截了当，随时随地能在钢琴上即兴弹奏出优美的乐曲，凡别人弹给他听的曲子他能过耳不忘，他的魅力就像磁铁一样吸引着穆索尔斯基等人。

1862 年 4 月，里姆斯基·科萨阔夫被提拔为海军少尉的候补生。在当时，一修毕海军军官学校的全部课程就可获得海军候补生的称号并且要求进行为期两年的海上航行实习。这对于里姆斯基·科萨阔夫来讲，两三年的海上生活尽管艰苦，但尚可忍受，而一想到要和巴拉基列夫他们分手，就感到十分难过。他说：“我不想出国，在与巴拉基列夫集团熟悉之后，我已开始梦想

音乐生涯，而这个集团又是鼓励和指导我走上这条路的，这时我已是实实在在地热爱音乐了。”

但启程的命令不能更改，巴拉基列夫十分懊丧。他曾为里姆斯基·科萨阔夫四处奔走希望能免此一行，但没有成功。不过居伊的看法则与之相反，他坚持要里姆斯基·科萨阔夫不要放弃海军服役，因为他还年轻，多些经历对他有好处。后来的事实证明，居伊是对的。大海给了里姆斯基·科萨阔夫很多的感受，在他以后的作品中（如《萨特阔》、《舍赫拉查德》）对于海洋那种神秘莫测以及深邃的、富于幻想的描写使人感到是那样的真切和迷人。

同年 10 月，里姆斯基·科萨阔夫带着对巴拉基列夫集团的依恋离开了彼得堡，告别俄国，开始了他为期近三年的远洋巡航。也就是这一年，巴拉基列夫和另一位音乐家洛玛金筹划并建立了一所义务音乐学校，为的是更好地宣传俄罗斯音乐，同时向广大民众介绍音乐文化。

鲍罗丁加入巴拉基列夫集团是在 1862 年,这使得他真正走上了作为一个真实的、造诣精深的音乐家之路。

从 1859 年 10 月至 1862 年秋，鲍罗丁一直住在国外，在德国海德尔堡艾林迈耶的实验室里工作。当时在海德尔堡的俄国青年学生很多，这些学生当中有些后来成了俄罗斯科学界的巨孽：门捷列夫、塞捷诺夫、波特金。每当假期来临，他们就结伴出游——威尼斯、米兰、热那亚、罗马、巴黎。当鲍罗丁在 1862 年 11 月返回俄国后,便被任命为彼得堡医学院化学讲座副教授。他亲切的态度、优雅的风度以及同情心使得每一个人都和他成了好朋友，他的学生杜鲁斯拉文教授回忆说：“每个人都可以带着自己的想法、问题、见解到他那里去，无须担心会遭到拒绝或是受到傲慢的接待与轻视……鲍罗丁的住宅总是向每一个年轻人敞开的，当学生们在彼得堡医学院毕业后，鲍罗丁总是为每一个人的出路奔走，尽他的全力来帮助每一个学生，人们常说，在社交界遇见鲍罗丁的时候，他不是在为某人求职，就是在安插某人的工作。”

1862 年秋天，在波特金的家里，经人介绍，鲍罗丁认识了巴拉基列夫，后来，他在巴拉基列夫的家里，惊喜地发现穆索尔斯基也在，在鲍罗丁看来，这时的穆索尔斯基比以前成熟多了。巴拉基列夫显然对鲍罗丁的印象很好，他让鲍罗丁熟悉他们集团的音乐作品，首先是缺席者里姆斯基·科萨阔夫的作品，因为巴拉基列夫很喜欢这些作品。鲍罗丁在他的札记中写道：“穆索尔斯基与巴拉基列夫一同坐下来弹奏（穆索尔斯基弹第一声部，巴拉基列夫弹第二声部），弹琴的情形与我们前两次会见时迥然不同，演奏的辉煌、机敏、活泼，曲调的美妙使我惊异，他们弹完了交响曲的终曲，穆索尔斯基知道我也有一种作曲的愿望,就要求我表演一些东西,我很害臊,断然拒绝了。”

在认识巴拉基列夫之前，鲍罗了对于化学研究的兴趣似乎比音乐要大，尽管他在音乐方面取得的成就要大于化学方面。但那时，鲍罗丁对于音乐只不过是停留在兴趣上，他认为自己是一个“浅学者”，最多不过是一个“门德尔松的热烈信徒”。至于一些作曲练习只不过是兴趣所至，并无太大的意义。

然而，认识了巴拉基列夫以及集团成员之后，巴拉基列夫以他那种天赋非凡的音乐才能以及批评家的机智，那种努力自己分析、观察一切，决不听命或畏惧传统的勇气，那种深刻而细致的分析和与流行见解相反的结论使鲍

罗丁大开眼界，并紧紧地吸引着他。鲍罗丁向忆道：“巴拉基列夫是第一个对我说我的事业是作曲的人。”巴拉基列夫热情鼓励鲍罗丁进行创作，他对鲍罗丁创作的《降 E 大调交响曲）的每一小节都进行评价，而正是这种评价与见解，在鲍罗丁的身上，很快发生了变化与改造，门德尔松主义逐渐消失了，批判的艺术情感以及音乐的鉴赏力慢慢地发展起来了。

巴拉基列夫在给斯塔索夫的一封信中写道：“我与鲍罗丁的工作是在亲切的谈话中进行的，不仅在弹琴的时候，也在吃茶的时候，鲍罗丁弹奏了他的新作品（当时我们整个集团都这样做），我就对作品的形式、配器法等项提出批评，参加批评的不止我一个人，我们集团里所有的其他的成员也都参加，这样我们就共同地作出了我们作曲活动的方向。”

远洋归来的里姆斯基·科萨阔夫，第一部作品的上演，穆索尔斯基与鲍罗丁的创作

1865 年 9 月，经过三年海上生活的里姆斯基·科萨阔夫又到了俄国，从此开始了他的陆上服役和彼得堡生活。

在巴拉基列夫那里，里姆斯基·科萨阔夫见到了新加入集团的鲍罗丁。当时，鲍罗丁正在开始写（降 E 大调交响曲），第一乐章还没有写完，只是一些零星的片断以及他在国外时酝酿的一些素材，这些零星的素材使里姆斯基·科萨阔夫听来实感心醉，加上鲍罗丁为人谦逊、热情。很快，他便成了比他大十岁的鲍罗丁家的座上客，并且常常在那里过夜。他们俩彼此将自己的设想告诉对方，鲍罗丁对于大提琴、双簧管和长笛的演奏很熟悉，所以，在配器上比里姆斯基·科萨阔夫要内行得多。

快到年底的时候，巴拉基列夫告诉里姆斯基·科萨阔夫准备在 12 月 9 日的义务音乐学校的音乐会上演奏他的那部（降 E 小调交响曲）。这一决定使里姆斯基·科萨阔夫感到既兴奋又紧张。因为这是他的作品第一次上演。

早在 1861 年里姆斯基·科萨阔夫第一次去见巴拉基列夫的时候，把已开始准备的《降 E 小调交响曲》的一些零星素材，此外还有一首《C 小调诙谐曲》和一首夜曲请巴拉基列夫过目。巴拉基列夫看过后十分赞赏。他热情地鼓励里姆斯基·科萨阔夫动笔写这首交响曲。在巴拉基列夫的鼓励下，他开始根据手头已经积累的一些素材创作《降 E 小调交响曲》的第一乐章。巴拉基列夫对引子和主题呈示提了许多的意见。改过后，巴拉基列夫认为相当不错，几乎是没什么批评，这对于爱挑剔的巴拉基列夫是少见的。但在配器上则是由巴拉基列夫代笔抓刀的。在 1862 年 5 月前后，交响曲的第一乐章、诙谐曲乐章与末乐章均已完成，特别是末乐章，集团里的人们听过后都十分赞许。之后不久，里姆斯基·科萨阔夫便出海远洋了。

此时里姆斯基·科萨阔夫刚回到彼得堡不久，巴拉基列夫就督促他尽快把这部作品的柔板乐章写完，并为整部交响曲配器，最后由巴拉基列夫“终审”通过。

按照当时的常规，正式演出之前有两次排练。在排练时，乐师们用好奇的眼光打量这位身穿军服的海军少尉。12 月 9 日这首《降 E 小调交响曲》正式演出，这是义务音乐学校成立举办的第一场音乐会，而担任指挥的则是巴拉基列夫，首演获得很大的成功。很多人来向里姆斯基·科萨阔夫表示祝贺，报纸上的好评也不少。当时在《圣彼得堡公报）担任评论员的居伊也发表了

一篇热情洋溢的文章，盛赞里姆斯基·科萨阔夫创作了第一部俄罗斯交响曲。因为在这之前，真正的、完整的俄罗斯交响曲是没有的。

里姆斯基·科萨阔夫把这部交响乐题献给他的老师——卡尼尔。

第一部作品的初演成功，使里姆斯基·科萨阔夫兴奋异常，不久，他又选用三首俄罗斯民歌《光荣颂》、《踯躅门侧）和《小伊凡穿上一件宽大的上衣》的旋律写了那首优美的《俄罗斯主题序曲》。

自从 1861 年农奴制废除以后，加上神经过敏的精神危机，穆索尔斯基显得很沮丧，《D 大调交响曲》的流产，部分原因是由于巴拉基列夫那多少有点专横的“建议”，但穆索尔斯基自身的原因也是主要因素之一，巴拉基列夫和斯塔索夫甚至遗憾地认为他“几乎是一个白痴”。

为了帮助哥哥管理家产，穆索尔斯基回到家乡。在那里，乡村的田园景色使穆索尔斯基多少得到了心灵上的平静，而美丽的乡村景色激发了他的灵感，创作了独具特色的《古典调式的间奏曲）。这首间奏曲的主要主题是源于农民在阳光和煦的冬日里艰难地穿行深雪地段的情景的启发而写成的。尽管作曲家自己把它描述成古典调式和巴赫式的，但它们仍然表现出与俄罗斯民歌旋律的密切关系。到了 1863 年的春天，他又创作了《我悄悄地走到门前）和把拜伦的《战役之前的柯罗之歌》写成音乐。

此时的穆索尔斯基开始受到一些达尔戈梅斯基的“真实地再现语言”的艺术创作观点的影响，不过，穆索尔斯基后来的那种鄙视形式美和技巧的修饰以及反对任何“为艺术而艺术”的观点，不仅表现在对于里姆斯基·科萨阔夫研究和声与对位的努力不屑一顾甚至嗤之以鼻，而且对于自己的作品在和声与技法上的有限与不纯熟也不以为然。这一点比起达尔戈梅斯基更是犹有过之。

从 1863 年秋天，穆索尔斯基开始写作歌剧《萨朗波》的剧本。在脚本中，他自己的诗句与借用海涅和俄罗斯诗人的诗句融合在一起。而《萨朗波》的音乐，一部分是来自于他的《俄狄普斯在雅典），而另一部分则为他以后创作著名的《鲍里斯·戈杜诺夫》提供了素材。此时，穆索尔斯基已回到彼得堡，他有时在巴拉基列夫或居伊家里弹奏其中的一些片断，有些片断的主题和乐思非常美妙动听，得到大家高度赞许，但其中也有些杂乱无章的地方，大家就毫不留情地严加指责。

穆索尔斯基第一次严重地酗酒是在 1865 年 4 月。其直接的原因是因为他母亲的去世，这使穆索尔斯基非常悲痛，因为他非常爱他的母亲。

鲍罗丁仍在继续写他的那首《降 E 大调交响曲），他的妻子说：

“1865 年我们再度出国，逗留在格拉茨（奥地利境内的一个地方），他在卡尔巴特斯基山的一个古堡的亭子附近散步归来，他在那里就想出了行板的 D 大调中段，因此在这一部分里，回荡着的伴奏那么成功地表达了发出的叹息，他坐在钢琴旁边作曲时的情景，历历在我眼前，平时他总有一种心不在焉的神情，而在作曲时，他就好像是飞离了这个世界，有时他一口气坐十小时，忘掉了一切，他能够完全不吃不睡，当他脱离这种工作的时候，许久都不能恢复原状，这时，无论问他什么，总是所问非所答，他多么不喜欢有人在这个时候去注视他，甚至于当他感觉我的视线在对着他，他就会以调皮的孩子般可爱的语气说：‘不要看！发呆的面孔有什么可看的呢！’不过，那时候他的面孔一点也没有发呆，相反地，我十分喜欢他那种怅惘的，有着一种遥远神情的、兴奋的眼色……”

成　熟

巴拉基列夫与《伏尔加船夫曲》，强力集团的问世，穆索尔斯基所追求的“戏剧的真实”，海之神话《萨特阔》.强力集团与柏辽兹的对阵

谢洛夫的歌剧《罗格涅达》1866 年在玛林斯基剧院公演。初演是成功的，几乎可以说是博得了观众的狂热赞叹。谢洛夫，这位彼得堡《音乐与戏剧公报》的编辑曾在西欧等国与瓦格纳、李斯特、柏辽兹等人广泛接触。回国后，便致力于研究和评论俄罗斯音乐创作与俄罗斯民间音乐的工作，他曾写过一篇《作为科学对象来看的俄罗斯民歌》，这是一篇第一次科学地研究俄罗斯民间音乐的论文。

尽管《罗格涅达》的公演很成功，但巴拉基列夫集团则对此剧肆意嘲笑。认为除了第一幕中的偶像崇拜合唱和卫兵室合唱还说得过去外，其他则一无是处。谢洛夫和巴拉基列夫一度曾关系密切，但不知什么原因俩人后来的关系到了恶语相伤的地步，传闻是由于谢洛夫一些品德方面的原因。不久，居伊与谢洛夫在各自的阵地展开了一场不可名状的笔战。里姆斯基·科萨阔夫则不这么看，他认为《罗格涅达》中的许多段落旋律极好，虽然它的配器略嫌粗糙，但色彩绚丽，效果良好。不过这些想法并没有对巴拉基列夫和其他人说。在这个集团中，只有里姆斯基·科萨阔夫认真地从理论上研究过配器，而其他人，穆索尔斯基认为完全没有必要研究这些东西，而巴拉基列夫因天赋而具有的优越感，使他也不屑于研究，但他对于《罗格涅达》的嘲笑，看来更多地是因为这是谢罗夫的作品的缘故。而鲍罗丁此时对配器与和声等还是一个门外汉。这大概也就是为什么只有里姆斯基·科萨阔夫暗自喜欢《罗格涅达》的原因吧。

从 1858 年，巴拉基列夫就开始精心研究民间歌曲，在他收集的民歌中，除了大量的俄罗斯民歌之外，还有一部分斯拉夫民歌与马札尔民歌，这大都是他在去高加索旅行时记下的。他把这些旋律配上美妙的和声并加以改编后，经常弹给集团内的其他几个人听，里姆斯基·科萨阔夫就是这一时期在与俄罗斯和东方民歌的接触中对民间音乐发生了爱好。巴拉基列夫用俄罗斯民歌《只是白桦树歪倒》、《田野里有一颗小白桦》和《在酒宴上》的曲调为主题，写了《三首俄罗斯民歌主题序曲》。几年前，他雇了一艘游船，从故乡诺夫戈罗德出发，沿着伏尔加河而下，驶向里海，一路收集民歌，举世闻名的《伏尔加船夫曲》就是他那时记录下来的。巴拉基列夫把收集到的民歌编成《俄罗斯民歌一百首》。在 1866 年至 1867 年，巴拉基列夫已即兴创作了那首管弦乐幻想曲《塔玛拉》的大部分。不过，巴拉基列夫不是一个利索的人，这首曲子共写了十五年。

为了欢迎斯拉夫客人，在 1866 年，巴拉基列夫打算举办一场音乐会。

他把他收集的民歌拿给里姆斯基·科萨阔夫看，并希望他能写一首乐曲，以便作为这场音乐会的作品。里姆斯基·科萨阔夫说：“我接受了巴拉基列夫的建议，着手写一篇塞尔维亚的乐队幻想曲。吸引我的并不是斯拉夫精神，而只是巴拉基列夫替我选择的几个美妙主题。《塞尔维亚幻想曲》写得很快，而且很投巴拉基列夫之所好。除了引子经他修改了一下——更确切地说，是加了三四十小节以外，其余全部出自我的手笔。”在这部作品中，虽然配器

还说得过去，但自然铜管乐器的使用则很糟。虽然当时半音乐器在欧洲的各处已广泛使用，但对巴拉基列夫等人还是十分陌生，他完全是按照柏辽兹的《管弦乐法》中的各种清规戒律去做的，但最后结果则令他不十分满意。

1867 年 5 月 12 日，音乐会在彼得堡的市议会大厅里举行。音乐会的主要曲目除了里姆斯基·科萨阔夫的《塞尔维亚幻想曲》外，还有巴拉基列夫的《捷克主题序曲》以及穆索尔斯基的交响音诗《波希米亚的帕杰布拉德》。这次音乐会应该说是巴拉基列夫集团的第一次作品展示会。

在音乐会举办的第二天，斯塔索夫就在《圣彼得堡公报》上写了一篇热情洋溢的题为《巴拉基列夫的斯拉夫音乐会》的评论文章。在这篇文章的结尾，他写道：“上帝保佑，愿我们永远铭记在心，在这个人数不多但却已经强大有力的音乐家集团中有多少诗意与感情，多少天赋与才干！”

“强力集团”这一名称就是从这一次音乐会以后产生的，而他们的敌人则称他们为“小集团”。

穆索尔斯基已经放弃《萨朗波》写作，但《萨朗波》中的几个片段还是保留了下来。这在他以后创作的《鲍里斯·戈杜诺夫》中可以感到它们的影子。对于《萨朗波》中的这首绝妙的犹太合唱，里姆斯基·科萨阔夫听后非常喜欢，一是《赛纳赫里勃的溃败》，另一个是《伊苏斯·纳文》，而后一首是穆索尔斯基在他邻居的犹太人庆贺“结茅节”（犹太人的宗教节日）时偷听得来的。

这时的穆索尔斯基的写实倾向已开始逐渐表现出来，歌曲《卡里斯特拉图什卡》（词作者是涅克拉索夫），便是这种倾向的先兆。在这首被称为是“民歌风格练习曲”的歌曲中，穆索尔斯基的那种自由的、不对称的、抒情性的旋律非常近似民歌曲调，特别是结尾处的和声处理也具有典型的俄罗斯音乐特征。但是，在穆索尔斯基显著的抒情气质下面，又蕴藏着对“戏剧的真实”的极其率直的探求，这是一种从人的心灵的深处去寻求戏剧的真实。1866 年间，他创作的三首歌曲明白无误地标志着音乐自然主义和嘲讽的现实主义喜剧因素在音乐作品的强烈趋势的开始，它们是《亲爱的萨维希那》（描写一个农村的白痴对着农村的美人发出的喋喋不休的求爱恳求）；《神学院学生》（描写一个神学院的学生允许性欲的念头溜进了他对拉丁名词第三变格的默记之中）和《你，酒鬼》（描写一个妇女申斥他喝醉的丈夫）。在音乐语言上，他尝试着将人的语言的节奏与抒情性的旋律融合在一起，此外，那种在作品中引人注意的和声和强调声乐线条的性格描写使人们看到穆索尔斯基的那种对人的同情，而不是让音乐完全代替了音乐本身所要描写的事物。

不过，在里姆斯基·科萨阔夫尔看来，穆索尔斯基对于“戏剧的真实”的探求是“糟踏”了他的“才华中理性的一面”，他很喜欢穆索尔斯基为普希金的诗谱写的那首动听的幻想曲《夜》，优美舒缓与平稳的旋律，他认为它代表了穆索尔斯基的才华中理性的一面。

穆索尔斯基与里姆斯基·科萨阔夫在 1866 年间的交往是密切而愉快的。里姆斯基·科萨阔夫说：“当我去访问穆索尔斯基时，我们两人得以尽情畅谈，而不受巴拉基列夫和居伊的限制。我为他所弹的乐曲击节叹赏，他大为得意，把自己的打算毫无保留地告诉我，他的打算比我多。《萨特阔》原先也是他的创作计划之一，但他早已放弃了这个念头，建议我来写。巴拉基列夫赞成这个想法，于是我便着手写作。”

1867 年 9 月，当去外地避暑的集团成员回到彼得堡时，独自留在城里的没去避暑的里姆斯基·科萨阔夫花了两个月的时间编写的《萨特阔》的总谱已完工。在这部作品中可以看到格林卡、达尔戈梅斯基的影子。他在描述他的这部作品时说：

“在创作这幅交响画时是哪些音乐思潮在指导我的想象力呢？引子——海面上微波荡漾的画面——含有李斯特《山上之歌》开端处的和声与转调的基础；描写萨特阔堕海以及他被海龙王托入海底的那段 3/4 快板的开头，在手法上使人联想到《鲁斯兰与柳德米拉》第一幕中柳德米拉被契尔诺莫尔诱拐的瞬间，不过，格林卡用的是下行的全音音阶，而这里却代之以半音一全音一半音一全音的下行音阶，这种音阶后来在我的许多作品中起了很重要的作用。描写龙宫宴饮的 D 大调乐章在和声上颇像我当时很喜爱的巴拉基列夫《金鱼之歌》以及达尔戈梅斯基《水仙女》第四幕中水仙女宣叙调的引子和其中的仙女合唱。”

但里姆斯基·科萨阔夫在配器上的知识甚少，也正因为如此，由于这部作品在题材上是他所熟悉的大海，所以，无论是和声的配置，还是配器完全是出自机杼与天赋。此外，在作品中，舞曲主题和歌唱性主题别具一格，而且具有纯俄罗斯的风味，这使得在这里的管弦乐色彩奇迹般地调配得恰到好处，这一切使这部作品产生了一股魅力。

巴拉基列夫在称赞的同时，指出这部作品是女性化的，需要用别人的音乐思想加以充实。但这时的里姆斯基·科萨阔夫已经“长大”了，有了自我，不再是那个对巴拉基列夫有着无限崇拜的十二岁的小男孩，他对巴拉基列夫的建议没有理睬。

在 1867 年底到 1868 年初，彼得堡的音乐界有两件重大的事情，一是巴拉基列夫被任命为俄罗斯音乐协会音乐会的指挥，一是邀请到了大名鼎鼎的柏辽兹来彼得堡指挥六场音乐会。两人指挥的音乐会彼此穿插，交替进行，有趣的是两人所指挥的曲目则各有“侧重”。

巴拉基列夫指挥的音乐会中演出的主要作品有：格林卡的《鲁斯兰与柳德米拉》序曲、巴拉基列夫的《捷克序曲》、里姆斯基·科萨阔夫的《塞尔维亚幻想曲》和《萨特阔》，此外，还有瓦格纳的《浮士德》序曲等。而柏辽兹指挥的音乐会中演出的曲目有：贝多芬第三、四、五、六交响曲，他的《哈罗德在意大利》交响曲、《一个艺术家生涯的片断》（即《幻想交响曲》）、《罗米欧与朱丽叶》以及格鲁克的一些歌剧选曲，此外，还有韦伯的《魔弹射手》。

此时已垂垂老矣的柏辽兹，尽管由于身体欠佳、病疾缠身而心情压抑，但指挥起来却是精神矍然，手势简单、清楚而又漂亮，色彩变化细腻入微，绝无矫揉造作之感，不过，现在的柏辽兹已不是当年热情款待格林卡的柏辽兹了，他那种天才作曲家的自命不凡和不屑与人为伍的心理，使他此次来俄国并没有去关心俄罗斯作曲家的作品。尽管他对于强力集团的作品在音乐创作上占有一定地位这一点不得不承认，但这种承认也是居高临下、盛气凌人的。从演奏会的曲目就可以看出：贝多芬、格鲁克和“我”三人而已，最多加上韦伯，而门德尔松、舒曼不值一提，李斯特和瓦格纳就更不必谈了。简而言之，在他看来，超出他的那本《管弦乐法》界限的作品都是一团糟。

从 1868 年春开始,强力集团的成员们差不多每个星期都要在达尔戈梅斯基家聚会，他也很欢迎他们去，晚年的达尔戈梅斯基因心脏病而一直卧病在

家。两年前，他选定了普希金的诗剧《石客》为题材，打算创作一部同名歌剧，他说道：“我开始做一件不平常的事，我完全按原样，只字不改地给《石客》的场面写音乐。”此时，《石客》的第一幕已经完成，第二幕也写到决斗一场。达尔戈梅斯基对于自己的“自然主义”的实验兴致勃勃，对于自己不断涌溢出的各种各样的新的乐思认为非常有必要同年轻的俄罗斯作曲家进行交流，因此，在他的周围总是围绕一群青年作曲家，而且是换了一批又一批。

如今围绕在他周围的是“强力集团”的成员。

对达尔戈梅斯基的主张最感兴趣的应该说是穆索尔斯基了，他认为达尔戈梅斯基在《石客》中所运用的朗诵调非常符合自己的想法，于是他开始了对自然主义最极端的实验——为果戈理的散文喜剧《婚事》谱曲。

巴拉基列夫的“烤牛肉”使里姆斯基·科萨阉夫不知所云，交响组曲《安塔尔》，调性与色彩

里姆斯基·科萨阔夫自从他的《降E大调第一交响曲》演出成功后，从1867年就开始酝酿着再写一部交响曲。他已经有了一些素材，比如一首五拍子的诙谐曲总是萦绕在他的头脑中，他打算把它构思成新交响曲的一个乐章，他甚至认真地研究过贝多芬的《第九交响曲》的开头部分，而第二主题的旋律则有点像居伊的《高加索的俘虏》第一幕中的一段三重唱主题，但他只写到发展部就中止了，因为巴拉基列夫对他的呈示部不满意，而其他几个人也表示了同样的看法。

巴拉基列夫有一个习惯，就是他无法清楚明了地将某部作品的不足之处，特别是在曲式上的毛病指出来，这是因为他极为有限的理论知识使他无法用“乐段”、“乐句”、“进行”等专业术语来解剖曲式结构，他总是用一些烹饪方面的词汇来表达他的不满，当他在指出这首《B小调第二交响曲》他认为不足之处时便都是诸如“这里只有酱油和辣椒，而没有烤牛肉”等词汇，这在里姆斯基·科萨阔夫听来自然也是昏昏然，不知所云。

他开始对自己的作品感到了绝望，不久便打消了创作《第二交响曲》的念头，或者说是无限期地搁了下来。

不过，巴拉基列夫和穆索尔斯基并不灰心，看到里姆斯基·科萨阔夫神情沮丧的样子，做为补偿便向他推荐了谢思科夫斯基的一个东方传奇故事给他，希望他能就这个题材写一部四乐章的交响曲或交响诗。

故事的情节是说有一个年轻的牧人安塔尔从一头猛兽下救了一头羚羊，而这只羚羊却又溜跑了，安塔尔感到很疲倦，便躺在草地上休息，竟然鼾然入睡。他忽然发现自己置身在一座宫殿里，原来这是巴米拉的宫殿，而巴米拉则是仙女耶尔兹的化身，这个仙女其实就是安塔尔救下的羚羊。美丽的仙女赐给安塔尔三件世上的幸事——复仇、权力与爱情。在接受仙女的恩赐后，他的梦境开始模糊，原来是南柯一梦，在他经历到这三件幸事后他也死了。

里姆斯基·科萨阔夫被这个故事深深地吸引了。

的确，荒漠、草原，绝望的安塔尔，羚羊与小鸟的对话，巴米拉的虚境，谪凡仙女的幻觉，人生三大幸事，最后还有安塔尔的死——这一切都激发着作曲家的灵感。于此同时，巴拉基列夫和穆索尔斯基还向他推荐了俄国著名

诗人戏剧家梅依的《普斯科夫姑娘》，并建议他据此写一部歌剧。（里姆斯基·科萨阔夫的另外两部著名歌剧《塞维里亚》和《沙皇的未婚妻》均是根据梅依的同名话剧所作）。

新颖和富于想象空间的题材使里姆斯基·科萨阔夫重又兴奋起来。

交响组曲《安塔尔》的创作对于里姆斯基·科萨阔夫来讲是一次成功的尝试，在和声、华彩音型、对位或配器方面都有了长足的进步，特别是对于调性的配置上逐渐认识到调与调之间的相互作用与相互关系，而这种理解与认识给予他今后的音乐创作以很大的帮助（如《天方夜谭》等）。

在里姆斯基·科萨阔夫开始创作这部作品时，并没有意识到这部作品的创作能带给他新的认识。像以往一样，一部作品的创作是在大家的磋商中进行。序曲以讲故事的方式来表达，在确定了安塔尔主题与谪凡仙女耶尔兹那带有东方色彩性装饰的主题后，其余的几个歌唱性主题是他从鲍罗丁手头的一本法国版的阿尔及利亚的阿拉伯旋律中借鉴来的。在 1868 年夏末，《安塔尔》总谱全部完成。

里姆斯基·科萨阔夫将它称之为《第二交响曲》应该说是不恰当的，因为除了它那被划分为四个单独乐章的曲式使人们看上去与交响曲有相似的地方外，在其他方面并看不到海顿为现代交响曲所确立的四个乐章的曲体（第一乐章多为快板的奏鸣曲，第二乐章是慢板，第三乐章是快板的舞曲或谐谑曲，第四乐章又是快板，多为回旋曲体），在这部作品中有的只是一个又一个插曲的挥洒自如的音乐描绘，而这些插曲最后都统一到那个无往而不在的安塔尔主题。每个乐章都有独立的音乐描述内容。而这些描写复仇、权力和爱情的欢乐的旋律完全是抒情的，只表达情绪及其变化，并没有任何像交响曲那样特定的曲式，因而，音乐结构可以有充分的自由。

在当时，“组曲”一词并没有明确下来，尽管在 18 世纪中叶就有了“舞曲组曲”，但那只不过由同一调子将一组舞曲穿连而成，在节拍与速度上有些对比而已。至 19 世纪才开始出现“情景组曲”的格式。里姆斯基·科萨阔夫当时并没有意识到这一点。他为自己新的尝试感到十分的惬意，自由的创作对于他来讲比严格的曲式要求更重要。

对于调性的配置，通过《安塔尔》的创作，里姆斯基·科萨阔夫有了更深刻的理解，对于每一个调性的细腻色彩也有越来越深的感受（比如 A 大调总是被看作是一个表达青春、快乐、春天和朝霞的调子）。作品中不同一般的调性排列显得是那样的有趣而又合乎法度，而调性转换更是美妙。在音乐风格上，大量的东方主题的应用使这部作品具有了当时还不多见的独特风格，而选择得当的主题更使这部作品情趣盎然，它试图从音乐以外的角度来理解和表达复仇和权力的欢乐这一主题。

1868 年，对于里姆斯基·科萨阔夫来讲是忙碌的，《安塔尔》新的创作尝试的成功给他带来不可名状的兴奋。这时的居伊找到他，请他为他的歌剧《威廉·拉特克里夫》（居伊 1866 年就开始写这部歌剧）中的婚礼合唱和新人的祝福这两首曲子配器，因为配器对于居伊来讲总是感到很棘手，而且一直兴趣不大，他经常是跑来找里姆斯基·科萨阔夫以及巴拉基列夫求救。

随后不久，彼得堡另外一位作曲家洛德仁斯基邀请里姆斯基·科萨阔夫去特维尔斯克省的卡欣县去旅行，那是俄国的僻远地区，鲍罗丁夫妇当时也正在那避暑。这次旅行，使里姆斯基·科萨阔夫决定创作歌剧《普斯科夫姑娘》，他说：

“记得有一天，我正在哥哥的公寓里闲坐无聊，收到他（洛德仁斯基——作者注）一张通知启程日期的便条。即将成行的到俄国内地穷乡僻壤的旅行刹那间激起了我对俄罗斯民间生活，对它的历史，特别是对《普斯科夫姑娘》的不可名状的热爱，在这种感情的激励下，我坐在钢琴前，即兴弹出了普斯科夫人民对沙皇唱的欢迎合唱曲的主题。”

穆索尔斯基被《鲍里斯·戈林诺夫》的故事所吸引，鲍罗丁的浪漫曲的创作，《降 E 大调第一交响曲》公演前后

1868 年秋，避暑归来的集团成员都带来了自己的新作品，穆索尔斯基回彼得堡时带来了《婚事》第一幕的音乐，鲍罗丁则带来了《D 小调第二交响曲》的一些初步设想和浪漫曲《海公主》、《没唱准的音》和《我的歌充满了毒药》；居伊的《威廉·拉特克里夫》也已完成并立即送剧院总管理处。

穆索尔斯基的《婚事》引起了大家很大的兴趣，他的人物性格刻画和许多宣叙调乐句获得大家的好评，但对其在和弦与和声进行的处理感到诡秘莫测。一天，大家在居伊家中试唱其中的片段，穆索尔斯基的嗓音及歌唱才华在集团中是公认一流的，他演唱了主角部分，其他人分饰别的角色，当唱到“卑鄙的邮局小职员，卑鄙的小流氓”时，伴奏中的个性刻画极为滑稽可笑，斯塔索夫笑得手舞足蹈、说他非常喜欢这部作品，达尔戈梅斯基也在场，不过他认为，作曲家搞得太过分，而巴拉基列夫和居伊则认为《婚事》不过是一个笑料而已。

穆索尔斯基对于自己的这种极端的尝试很快便停止了，也许是因为他意识到了这种尝试过于极端，或是新的计划在吸引他，总之，《婚事》只写了第一幕，他就无心继续写下去了。

不久，他的思想开始被普希金的著名的历史剧《鲍里斯·戈杜诺夫》所吸引过去，剧情描写大臣鲍里斯篡位后整日不安，修道士格里高里假冒皇太子之名，倚仗波兰贵族的势力向鲍里斯出兵讨伐并杀死鲍里斯的故事。这也是他新的计划中的主要内容，这项计划就是他要将自然主义的率直与明朗同浪漫主义的抒情风格融合在一起。

当集团成员都在忙于创作歌剧的时候，鲍罗丁的浪漫曲创作成绩斐然。那一系列美妙、热情、意味深长的浪漫曲，如《海公主》、《森林之歌》都充满了深刻有力的史诗精神。斯塔索夫赞道：“可以与格林卡的《鲁斯兰》中最好的曲调相提并论，这些歌曲，在强有力的笔下，表达了日后在歌剧《伊戈尔王子》中用那么奇妙的诗意与力量所描绘出来的形式与轮廓。”鲍罗丁在那首《海洋》中描绘了一个由于政治原因被迫离开祖国的青年流亡者回家的情景——他在大风浪中，在望见自己祖国海岸，充满了最热切的希望的时候，很悲惨地死去。

鲍罗丁在创作了一些浪漫曲之后，同时也着手创作歌剧《沙皇的未婚妻》，这部歌剧的素材原来是巴拉基列夫指定给他的，取材于梅依的话剧，鲍罗丁已经有一些构思，但他不知为什么对这个题材感到厌烦，也许是他认为这个题材并不适合他，总之，不久便放弃了写这部歌剧的念头（后来里姆斯基·科萨阔夫写了这个题材）。尽管放弃了这个题材，但鲍罗丁还是很希望能写一部史诗性的歌剧，他便亲自去找斯塔索夫，要他给找些题材，并要

求题材一定是俄罗斯的。斯塔索夫给他提供了一些，但他对斯塔索夫给他提供的几个题材迟迟不能决定采用哪一个。

鲍罗丁的《降 E 大调第一交响曲》定于 1869 年 1 月 4 日公演。

这部作品在公演前颇有一番周折。在 1868 年，由于鲁宾斯坦的离去，因此，巴拉基列夫被邀请担任俄罗斯音乐协会的音乐会的指挥。当时，俄罗斯音乐协会的负责人要求作曲家把应由管弦乐队试奏的作品，交送音乐协会审查，并准备在米哈伊罗夫斯基大厅进行试奏，这样，就有一些人提交了一些贫乏、草率的作品送审。巴拉基列夫想利用这个机会让管弦乐队试奏一下鲍罗丁的交响曲，以便在音乐会预演以前及时检视一下这首交响乐的管弦乐分谱以及配器方面有无不妥之处，这样好及时改正。但巴拉基列夫忙乱中不慎将鲍罗丁的这首交响曲乐谱放到那些试奏的作品中去了，这一来，音乐协会的负责人就把鲍罗丁看成是一个初试作曲的初学者，而不把他看成是一个作曲家。试奏时一方面由于分谱出了一些错误，加之这部作品的新颖独特，使演奏时很费力，另一方面由于试奏作品多，故而每部作品的试奏时间很短，结果，这首交响曲就给人留下了很坏的印象。

巴拉基列夫铸成此锗，中心懊悔。在 1869 年，俄罗斯音乐协会音乐会举办前夕，音乐会负责人担心这部作品公开演奏是否成功，但巴拉基列夫坚持在音乐会上公演此曲，因为他在应允主持俄罗斯音乐协会的音乐会时，就与音乐协会约定，可根据他自己的意见安排节目。

尽管在公演前，人们对这部交响曲的看法已经有了一些改变，（这使巴拉基列夫感到欣慰）然而当 1 月 4 日来临时，他仍然感到惴惴不安，因为他知道仍然有许多平庸的职业音乐家在反对这首交响曲。而对于这部作品的新颖与独特，能领会的听众又能有多少呢？

同巴拉基列夫怀有同样心情的还有一个人，那就是曾任俄罗斯音乐协会负责人之一的达尔戈梅斯基，他急不可耐地等待着这个音乐会，但他没能参加 1 月 2 日的预演，因为他已病重。

1 月 4 日这一天终于来临，巴拉基列夫回忆起那天的演出情况时说：“最后，决定命运的晚上到了，我走上指挥台，指挥起鲍罗丁的《降 E 大调交响曲》。听众对第一乐章的反应很冷淡，第一乐章结束的时候，掌声稀落，旋即沉寂，我感到一阵恐惧，尽速开始了谐谑曲，谐谑曲进行得很活泼，引起了热烈的鼓掌，作曲者被请出台，听众要求再奏一遍，其他的乐章也引起听众热烈的同情，在终曲以后，作曲者数度被邀请出台，当时敌视新俄罗斯音乐的音乐评论家弗·姆·托尔斯泰，显然因为交响曲意料之外的成功感到手足无措，他竟向我夸奖起交响曲的终曲来。”

病危的达尔戈梅斯基怀着焦虑的心情在家中的病床上等待着音乐会的消息，不知是忙于庆祝演出成功，还是担心打扰病人，那天晚上没有人去达尔戈梅斯基那里告诉他演出的盛况，在他身边，只有他的一位老朋友一直陪伴在他的身旁。

第二天早上，这位俄罗斯艺术音乐的先驱者在家中病逝。他生前致力于将意大利的歌剧的宣叙风格发展为与俄语朗诵尽可能一致的歌剧风格，力求遵从俄罗斯现实主义的艺术原则，用音乐手段体现剧词的自然音韵。他的这一创作原则在穆索尔斯基那里得到了进一步的发展。

在第二次的音乐会上，巴拉基列夫亲自指挥莫扎特的《安魂曲》，以此告慰这位伟大的俄罗斯作曲家。

俄国音乐界的两大阵营，穆索尔斯基的讽刺歌曲《古典主义者》，为居伊代笔的里姆斯基·科萨阔夫，傲慢的巴拉基列夫相信了魔鬼

俄罗斯音乐协会的音乐会每年的年末与第二年的年初都要举办若干场音乐会，在 1868—1869 年的演出季中，俄罗斯音协主办的音乐会几乎全部是由巴拉基列夫指挥。

在当时，俄国音乐界大致形成两派，一是以巴拉基列夫为首的“强力集团”，尽管他们当中的大多数人都是生长在远离彼得堡的外省地区，在那儿各自最初的音乐印象是来自于家庭演奏，倾听民歌，接触民间。但是，他们以自己的天赋，自觉不自觉地接受了格林卡与普希金的民族思想，这使得他们的音乐作品显得新颖而独特。二是俄罗斯音乐协会以及一些音乐评论家，诸如法明岑、罗斯谛斯拉夫等人。当谢洛夫从欧洲回来时，对于俄罗斯的民间音乐颇为关注，其艺术观点与强力集团并无本质区别，但也许是与巴拉基列夫之间的个人恩怨太深的缘故，抑或是对于个别作品确有看法，总之，他也加入了与强力集团的对阵中。

在巴拉基列夫指挥的音乐会上几乎集团内成员的新作品都在其中，如里姆斯基·科萨阔夫的《安塔尔》，鲍罗丁的交响曲等等。谢洛夫与法明岑等人在报纸上发表诸如节目中古典性不够，又有鲍罗丁交响曲这一类不成熟的作品的评论，谢洛夫甚至说乐队中随便哪一位第二小提琴手都能指挥得像巴拉基列夫一样，再加上节目没有安排谢洛夫和法明岑的大作，凡此种种，谢洛夫、法明岑等人对强力集团进行着肆意的抨击。而居伊在《圣彼得堡公报》上对强力集团及巴拉基列夫指挥的音乐会大加赞扬，于是乎在报纸上双方你来我往，口诛笔伐，总之一句话，双方都全力以赴。

在这场争论中，发生两件有意思的事。

第一件事是当里姆斯基·科萨阔夫的《安塔尔》在 1869 年 3 月 10 日首次演出时，效果很好，作曲家多次被请上台，就连一开始不看好这部作品的巴拉基列夫也不得不改变看法。而当里姆斯基·科萨阔夫的《萨特阔》演出后，法明岑便大兴问罪之师，在报上发表文章，指名道姓地非难作曲家模仿了格林卡的《卡玛琳斯卡雅》。这篇文章的发表，给穆索尔斯基带来了创作的灵感，于是他写了那首嘲笑“满面愁容”的评论家的著名讽刺歌曲《古典主义者》，当歌曲唱到“所有崭新的花样，我一概与它为敌”一句时，使人联想起《萨特阔》中的海的描写。这首歌曲在许多年轻的作曲家中传唱一时。

第二件事是指挥家、作曲家纳蒲拉夫尼克的歌剧《下哥德人》要在玛林斯剧院首度公演，而居伊则感到十分为难，因为为《下哥德人》写剧评是在所难免的，而《下哥德人》在居伊看来十分平庸的很，直抒其言，又不好办，因为居伊的那部歌剧《威廉·拉特克里夫》的指挥恰恰就是纳蒲拉夫尼克。左右为难的居伊终于想出了一个两全之计，他恳请里姆斯基·科萨阔夫写一篇剧评。生性爽直的里姆斯基·科萨阔夫接受了这一请求，当《下哥德人》上演后，他的剧评也如期发表了，由于里姆斯基·科萨阔夫打心底不喜欢这部歌剧，因此在剧评中模仿居伊的笔法与风格，什么“门德尔松式的素质”、“小市民思想意识”等说法在文中比比皆是，文章下端赫然签着他的大名。可想而知，这篇剧评使纳蒲拉夫尼克十分恼火，这也使得以后里姆斯基·科

萨阔夫的歌剧在排练过程中经常受到纳蒲拉夫尼克给他带来的麻烦。当居伊的《威廉·拉特克里夫》上演时，居伊又请里姆斯基·科萨阔夫为《圣彼得堡公报》撰写一篇关于《威廉·拉特克里夫》的剧评。在文章里，他对作品及作者都大大地颂扬一番，里姆斯基·科萨阔夫说："这颂扬是发乎至诚的，虽然作为评论家我的头脑不够审慎，不过当一部才气横溢的作品初露头角时对它表示出心向神往，这在我原是很自然的。"

由于里姆斯基·科萨阔夫这一贬一捧，加上以往的"恩恩怨怨"，圣彼得堡的音乐评论家全都对居伊及其歌剧发动了残酷的攻击。他们的态度也左右了观众的看法。

在1869年春，结束了一系列的音乐后，巴拉基列夫与俄罗斯音乐协会之间的矛盾越来越大，谢洛夫很想成为俄罗斯音乐协会理事，他对于巴拉基列夫及其强力集团的种种看法也使巴拉基列夫与俄罗斯音协关系日益破裂。当然，气量狭窄，不近人情、恣意任性的巴拉基列夫对此也要负一定的责任。据说，一年前大公妃莲娜·巴浦洛夫娜对巴拉基列夫十分赏识，曾热情地表示要送他出国，让他见见世面，但傲慢的巴拉基列夫轻蔑地拒绝了这一建议。不管怎么说，持续几年的斗争最后的结局是纳蒲拉夫尼克代替巴拉基列夫成为俄罗斯音乐协会音乐会的指挥。

巴拉基列夫与俄罗斯音乐协会彻底决裂后，他的一切指挥活动的主要目的就是为了在音协与义务音乐学校这两个机构主办的音乐会之间展开敌对竞争。

义务学校预告共演五次音乐会，随之而来的就是一场短兵相接的"搏斗"。随着音乐会的开始，报纸上的笔战也接踵而来，俄罗斯音乐协会音乐会卖座率不太高，而义务学校也不过尔尔。但音协经费充足，而义校则经费拮据，其结果是义校音乐会造成了亏空，以至下一季根本不可能举办音乐会，而音协则绰有余力在未来的几年中继续举办音乐会。

失败的巴拉基列夫认识了一个女巫，他试图让这个女巫为他占卜义校音乐会的前途如何，以及他和他所深恶痛绝的俄罗斯音协之间的斗争会有什么结果。

不信上帝的巴拉基列夫却相信了魔鬼。

穆索尔斯基试着将抒情的与自然主义的风格融合在《鲍里斯·戈杜诺夫》的创作中，斯塔索夫给鲍罗丁带来了一个歌剧主题——《伊戈尔远征记》，《姆拉达》的流产

就在巴拉基列夫与俄罗斯音协彼此斗得不可开交的时候，强力集团的其他几位成员都在为自己的歌剧而奔忙。

里姆斯基·科萨阔夫的《普斯科夫姑娘》的创作在缓慢地进行。穆索尔斯基的《鲍里斯·戈杜诺夫》总谱已完成。在作品中，穆索尔斯基试着将两种风格融合起来——抒情的与自然主义。这两种看似彼此抵触的风格在乐曲中有些近似完美地达到匀衡，而在题材内容的取舍上，代替过去那种精巧的戏剧情节的是一幅宏大的人民群众生活的画面。鲍里斯的悲剧色彩非常浓厚，这不仅仅是把他放在皇宫里面，更在于将他放在全体俄罗斯人民的整个生活的背景上，在这里，有着各色各样的小人物，僧侣、警官、白痴、小客

栈老板等等。而和声的配置，穆索尔斯基几乎是凭着本能的直觉正确无误地使用。

他把这部歌剧提呈给玛林斯基剧院的总管理处审阅。审查委员会是由纳蒲拉夫尼克、曼让和贝茨（分别为彼得堡法国剧院和德国剧院的乐队指挥）以及低音提琴手乔望尼、费列罗组成。结果这部歌剧被否定了。它那新颖独特的音乐使这些“德高望重”的委员们不知所措，他们提出的理由简直就是非难。诸如剧中没有一个稍有份量的女角，低音提琴上有一段要以分奏形式连续拉出半音音阶的三度音程（这一手法简直是向评委费列罗的技术公然挑战）等等。

穆索尔斯基怀着伤心与怨愤的心情，取回了总谱。

以他的自尊心，他是不能原谅评委们的，但这次，对于《鲍里斯·戈杜诺夫》他寄托了很多的希望。穆索尔斯基一反常态，温驯地、彻底地改动着他的作品，为了能把《鲍里斯·戈杜诺夫》再次呈送剧院的管理处，穆索尔斯基孜孜不倦地进行修改工作。

鲍罗丁的《降 E 大调第一交响曲》的演出成功，对作曲家产生了很大的影响，也使他增添了新的力量。他开始了《B 小调第二交响曲》的创作，因为他感到自己具有真实的音乐才能。这以后，他一方面构思《第二交响曲》，另一方面不断催促斯塔索夫为他提供歌剧素材，他说：“现在最想创作的是歌剧，不是交响曲。”

1869 年 4 月 19 日晚，在一个朋友家的音乐聚会上，斯塔索夫给鲍罗丁带来了一个歌剧题材——《伊戈尔王远征记》。这是 12 世纪的一首俄罗斯史诗，讲述的是古俄罗斯的伊戈尔王在与波罗维茨人的作战中被浮，为拯救祖国而设法脱险，最后回到祖国的故事。

斯塔索夫认为这部史诗的主旨、它的民族性、多种多样的人物性格、热情而富戏剧性的场面以及浓厚的东方色彩完全适合鲍罗丁的天才与艺术气质。他与鲍罗丁做了一次长谈，并把有关资料以及各场的具体情节大纲也交给了鲍罗丁。当鲍罗丁看到这些材料时，高兴得不得了，他说：

“我不知道怎样感激你为我未来的歌剧所作的热烈的贡献，你的计划既充分又详尽，一切都了如指掌。……这个题材使我内心震恐，不知道我的力量是否够得上，不入虎穴，焉得虎子，我就试一试吧？”

第二天鲍罗丁就开始着手创作歌剧《伊戈尔王》。

就这样，在 1869 年 4 月 20 日，鲍罗丁的歌剧命运就决定了。从史诗歌剧的立场上来看，这部歌剧可以和格林卡的《鲁斯兰与柳德米拉》相提并论，成为 19 世纪里最优秀的史诗歌剧，在这部作品的扉页上，鲍罗丁亲笔写下了他的献词——纪念格林卡。

鲍罗丁为了创作这部史诗般的歌剧，以极其审慎、细心的态度对待，像穆索尔斯基创作《鲍里斯·戈杜诺夫》一样，鲍罗丁阅读了一切与题材有关的材料。斯塔索夫还特地从公共图书馆里给他借来了有关“伊戈尔兵团”的编年史、论文、文集以及有关“伊戈尔兵团”的诗与散文等。他还找来有关土耳其民族的史诗，抒情歌曲等，加以研究。此外，他还搜集到从中亚细亚地区以及散居在匈牙利若干地区的古代波罗维茨民间歌曲的音乐动机，这样，使得这部歌剧具有了非常的历史性、真实性、可靠性以及民族特征。

尽管鲍罗丁最初对这个题材十分着迷，尽管他已经构思了许多唱段，甚至还写好了歌剧中的一段《雅洛斯拉芙娜的梦》，但不知怎的，鲍罗丁的创

作热情忽然冷淡了下来，不论斯塔索夫如何劝说，固执而倔强的鲍罗丁就是不愿意再提这部歌剧了。他说：“现在不是根据深奥的、半神话的题材创作歌剧的时候，应该为歌剧舞台选取同时代的题材，选取现实生活中的戏剧。”对此，斯塔索夫无可奈何，对鲍罗丁为《伊戈尔王》所作的那些美妙的音乐“材料”弃之不顾大发感慨。鲍罗丁则回答说：“关于这一层，你可以放心，材料没有弃置不顾，它们被我放在《第二交响曲》里去了。”果不其然，鲍罗丁把他全部的热情都倾注在《第二交响曲》的创作上了。

这时，发生了一件促使强力集团成员同反对派的玛林斯剧院管理处建立了某种联系的事。

当时的玛林斯剧院的董事长盖捷奥诺夫筹划上演一出盛大、辉煌、能够吸引大量观众、收得大笔票款的歌舞剧——《姆拉达》，这是一部融芭蕾舞剧、歌剧与梦幻剧于一体的作品。为此，他以厄尔巴斯岛的斯拉夫人生活为题材拟了一部四幕舞台剧的提纲。单纯的芭蕾舞部分的音乐是由剧院专职的芭蕾舞作曲家明古斯负责，而歌剧部分盖捷奥诺夫通过斯塔索夫邀请穆索尔斯基、鲍罗丁、居伊、里姆斯基·科萨阔夫来担纲。起初，斯塔索夫考虑到强力集团与剧院之间的“旧怨”，一方面不愿意出面做说客，另一方面也没有把握能把这四位作曲家请来，认为他们很可能一口拒绝。但是，出乎斯塔索夫意料的是，这四个人欣然接受了邀请。或许，是这一庞大的计划吸引了他们。

盖捷奥诺夫要求在尽可能的时间内完成音乐。

应该说四个人的合作是相当成功的，他们根据各自的所长进行了分工。这部歌舞剧是以远古的波罗的海沿岸的斯拉夫人的历史、宗教以及西方习俗为题材的，其中的第三幕中的戏剧性因素与大自然力量因素的混合，由喜爱史诗性因素的鲍罗丁写；第一幕的戏剧性冲突则由他们公认的戏剧天才居伊写；第二、三幕由里姆斯基·科萨阔夫与穆索尔斯基执笔。里姆斯基·科萨阔夫负责幽灵的翱翔与姆拉达的出现。而穆索尔斯基则负责日常生活的合唱与第三幕的后一半。

丰富的内容为作曲家的想象提供了巨大的空间，而且这一时期也正是这四位作曲家天才充沛与灿烂的时期。

斯塔索夫为他们找来了许多关于波罗的海斯拉夫人生活、宗教、仪式的许多资料与文集，特别是斯列兹涅夫斯基教授的文章《论斯拉夫人的礼拜敬神》。他们夜以继日，为《姆拉达》创作了许多精彩的场面。穆索尔斯基创作的斯拉夫公爵们的游行，广场上的群众集会以及黑山丰之祭等场面。里姆斯基·科萨阔夫创作的《塞尔维亚舞曲》、《科罗》以及若干合唱曲，居伊创作的雅洛米尔之梦、恶神摩列拉出现的场面，特别是鲍罗丁的《拉杰喀斯特寺院偶像崇拜合唱曲》、《雅洛米尔王子与优依斯拉娃公主的二重唱》更是叫绝。

盖捷奥诺夫的这个异想天开的计划并没能实现，要上演这部具有复杂历史背景的《姆拉达》需耗资数万卢布，而剧院的经费并没有这方面的安排。就这样，四位作曲家只得把他们的杰作束之高阁，又都重新回到各自原先为《姆拉达》而暂时搁置一旁的工作。《姆拉达》不了了之。这位董事长不久也脱离了剧院总管理处，不知去向了。

说不出和弦名称的里姆斯基·科萨阔夫

被彼得堡音乐学院聘为教授，音乐义校演出的失败以及巴拉基列夫的逃避，戏剧审查署对《普斯科夫姑娘》的荒唐审查，穆索尔斯基的创作原则

由于经费的匮乏，在 1870—1871 年的演出季中，义务音乐学校无力再举办任何音乐会。与俄罗斯音乐协会的战斗只得暂时偃旗息鼓了。巴拉基列夫不得不垂下他那高傲的头。但在他内心已经开始为明年的东山再起作准备。他打算等上一年，不举办音乐会以节约开支，改善义校的经济情况，等到 1871—1872 年度的演出季中重新开始音乐会活动。《塔玛拉》的创作也中止了，因为他的心思不在这上面了。有人看见他不时地造访女巫师。

1871 年的夏天，在里姆斯基·科萨阔夫的音乐生涯中发生了一件重要的事——圣彼得堡音乐学院聘请他担任作曲实践课和管弦乐法课的教授，并兼任管弦乐队班的指挥。这消息对于从没有指挥过乐队，从没有学习过作曲理论，甚至不能说出和弦名称的里姆斯基·科萨阔夫来讲，当时的心情不亚于一个绘画初学者被人误以为是一个艺术大师并要在众目睽睽之下做画时的那种兴奋、尴尬与紧张。

圣彼得堡音乐学院的院长阿桑切夫斯基应该说是一位有着远见卓识的人。一方面他感到在上任院长尼·伊·萨伦巴领导下的那一套陈腐不堪的管理方法已经不再适应时代的需要，而另一方面，他也看到在里姆斯基·科萨阔夫身上所体现出的那种新鲜的、充满活力的气息，他要用里姆斯基·科萨阔夫代替萨伦巴。

在 1869—1870 年的演出季中，在俄罗斯音乐协会的一场音乐会上阿桑切夫斯基特意让音协安排了里姆斯基·科萨阔夫的《萨特阔》，其用意不过是希望以此能稍微消除一下强力集团与俄罗斯音协之间的敌对状态，同时也为今天出人意料的邀请而做的一个预备性措施和酝酿舆论。

完全知道里姆斯基·科萨阔夫根底深浅的巴拉基列夫得知这一消息后，竭力劝说犹豫不决的里姆斯基·科萨阔夫答应此事，他的建议与劝说是具有“战略意义”的，他要“输送一个自己人”进入敌对的音乐学院。

由于朋友们的恳请和自己的“妄想”，最后里姆斯基·科萨阔夫终于同意接受阿桑切夫斯基院长的邀请。

他曾回忆道：“如果我当时曾认真地学过哪怕是一点一滴，如果我的学问能比我当时实际知道的多哪怕是一点一滴，我一定会清楚地看出我不能，也不应该接受这个职位，我担任音乐学院教授实在是自欺欺人，我不但不会适当地替圣咏歌配置和声、不但从未写过一条对位旋律、不但对赋格曲的结构只有最最模糊的概念，甚至连增减音程的名称都说不上来，和弦只知道三和弦，属和弦与减七和弦，六和弦与四六和弦我是闻所未闻。在作曲时我力求做到声部进行准确无误，但我是靠本能和凭听觉来做到这一点的……至于指挥，我既没指挥过乐队，甚至从来没有训练过一个合唱队，当然是一窍不通。可是，就是这么个孤陋寡闻的音乐家，阿桑切夫斯基竟想到要聘他为教授，而这么个音乐家也竟会对此‘当仁不让’！”

不过，里姆斯基·科萨阔夫也承认：“能够一听就认出某一音程或和弦，比知道它们的名称更为重要。何况必要时这些名称是可在一天之内全部学会的，能够使配器富有色彩，比认识乐器更重要，那些军乐队队长倒是对乐器

了如指掌，但他们配起器来却是刻板文章。”

对于自己的实力，里姆斯基·科萨阔夫是有自信的，凭着这点自信，在1871年秋天，他脱下海军军装，到圣彼得堡音乐学院走马上任去了。

由于里姆斯基·科萨阔夫的哥哥去世了，住宅空荡无一人，于是，他找穆索尔斯基，两人商量在潘第莱曼斯克大街上合租了一间带家具的房间。每周有两个上午里姆斯基·科萨阔夫去音乐学院。穆索尔斯基的《鲍里斯·戈杜诺夫》仍然在修改中，他增加了波兰一幕，去掉了圣·巴塞尔大教堂前的一场，同时对其他场次也进行了较大的调整与删改。

既然是教授，里姆斯基·科萨阔夫不得不假装凡是该懂的都懂，而且对其中的精要还很精通在行的样子，在具体的作曲实践中所获得的经验在课堂上给了他很大的帮助。当遇到难以详解的问题时，他就用一些一般性的评论来代替。当然，在教学生的同时，他也随时随地地从学生那里汲取知识。在给管弦乐队班上课时，又不得不强作镇定，幸好里姆斯基·科萨阔夫的大名使学生难以怀疑他们的这位教授其实是“一无所知”的，而当他们有所察觉时，聪明的里姆斯基·科萨阔夫已经掌握了不少知识。尽管在理论知识上，他自己也承认并没有教给学生多少，但是，不论是在配器的趣味与色彩上，还是作曲的总的倾向上，学生们从他那学到了书本上学不到的东西。萨伦巴让学生停留在格鲁克、莫扎特、门德尔松身上，而他则引着他们走进贝多芬、舒曼和格林卡等比较进步，也与他们更加息息相通的作曲家的世界里。

里姆斯基·科萨阔夫的努力终于得到了承认。

当1875年他的学生卡兹比留克和瑟乔夫的毕业作品公演后,报刊曾评论说：“不管怎么说，这些作品都证明里姆斯基·科萨阔夫的教学是符合事理的，他确实没有辜负人们把两个这样的学生托付给他时对他所寄予的希望，同时也证明，请他担任音乐学院的教授是阿桑切夫斯基的一个绝妙的主意。”

在上一次与俄罗斯音乐协会的对抗中，巴拉基列夫败下阵来。在过去的一年里，义务音乐学校什么活动也没举行，在经过一年的修整之后，在1871—1872年的演出季中，巴拉基列夫欲东山再起，与俄罗斯音协之间的斗争重又拉开了战幕。

义务音乐学校预告将举行五次预订连票的音乐会。音乐会曲目大多是强力集团成员的作品。巴拉基列夫精神抖擞。然而，音乐会的票并没有卖出去多少，由于钱不够，这样，第五场音乐会已无力举行了。心灰意冷的巴拉基列夫在1872年的春天，到他的出生地卡诺夫哥罗旅行，并举行了一场钢琴独奏音乐会。本来他以为卡诺夫哥罗的家乡父老会对他能表示出友好与热情，这样多少能使他的心得到一点安慰。但出乎他的意料，不知什么缘故，听众寥寥无几。这对于心高气傲的巴拉基列夫简直是一次残酷的打击。

当他再回到彼得堡后，开始回避所有的人，甚至是最亲密的朋友，包括强力集团的其他成员。他深居简出，谢绝一切活动，不仅是公开的社交活动，连作曲活动也不参加，过着一种离群索居的生活。没有人知道他在哪和在干什么，有人说看见他在华沙铁路的一个货运站工作（天晓得在那他能干什么），又有人说他精神已经错乱了。不过有一点可以肯定，他与一个旧教的牧师过往甚密，有人经常在教堂看见他。从女巫到牧师，一个过去坚决排斥宗教的人变成为一个狂热而神秘的虔信者。这种精神危机与独居的生活持续了好几年，直到八十年代初，他才渐渐地回到朋友们中间，并重新开始作曲活动，但你再也看不到过去的那个才华横溢，说话时两眼炯炯有神的巴拉基

列夫的影子了。

义校的音乐会没有成功，而对方——俄罗斯音乐协会的音乐会对强力集团的作品到有点“认可”。在这个演出季里，1872 年 2 月 17 日，穆索尔斯基的《鲍里斯·戈杜诺夫》的第一幕的终场在圣彼得堡俄罗斯音乐协会的音乐会上演出，这已是《鲍里斯·戈杜诺夫》在按照玛林斯剧院管理处的意见修改后的第二版。尽管在音乐会上《鲍里斯·戈杜诺夫》第一幕终场的音乐受到演员及听众的热烈赞扬，然而作品中的那些大胆的和声配置，仍然令剧院管理处的音乐评委们感到“荒谬”。

他们否定了《鲍里斯·戈杜诺夫》的第二版。

与穆索尔斯基遭受到同样不幸的还有里姆斯基·科萨阔夫。在 1872 年 1 月，当戏剧审查署的官员告知里姆斯基·科萨阔夫，他的《普斯科夫姑娘》被否定及原因时，他真有点哭笑不得。原来，戏剧审查署否定这部歌剧的原因大致有两条：一是在剧中有迹象在暗示普斯科夫是一个共和政体；二是由于一纸四十年前的公文，那是沙皇尼古拉一世的最高敕令，其中明文规定沙皇等统治阶层人物只可以在戏剧和悲剧中出现，在歌剧中出现是绝对不行的。戏剧检查署是这样回答里姆斯基·科萨阔夫的质问：“如果沙皇突然在台上唱起小调来，未免不成体统。”此外，他们还告诉他，应将凡是剧中暗示在普斯科夫采用共和政体的地方全都要删除，第二幕的“民会”的提法应改为普通的骚乱或聚会，特权市长应叫普斯科夫总督，总之，口气应“缓和、友好”。对此，无可奈何的里姆斯基·科萨阔夫只得另找出路。

他找到了海军部长尼·卡·克拉贝，请他出面为自己的歌剧说情。

尼·卡·克拉贝，海军部长，一个刚愎自用的宫廷宠臣。尽管他的业务水平不高，但却一步步地爬上了部长的宝座。此人爱好音乐和戏剧，而且心地还算不坏。以前他在和里姆斯基·科萨阔夫的哥哥伏因·安德列维奇——一个出色的海军军官共事时，不论是在大小会议还是在委员会上，两人意见总是相左。伏因·安德列维奇逝世后，克拉贝对这位公务上的仇敌的敬仰和缅怀之情不知如何油然而生。他自告奋勇地为做死者家属及老母的安抚工作忙前忙后。爱屋及乌，对里姆斯基·科萨阔夫则是爱护备至，经常把他请到自己家中。《普斯科夫姑娘》遇到麻烦，里姆斯基·科萨阔夫自然想到了他。克拉贝毫不犹豫地答应下来。经过他的一番斡旋，不知如何说服了康斯坦丁大公，取消了那条荒唐的禁令。不久之后，戏剧审查署通知里姆斯基·科萨阔夫，已批准沙皇伊凡在歌剧舞台上出现。当然，其中的一些提法的修改是必不可少的。

当时任剧院管理处的负责人卢卡舍维奇对集团所抱有相对友好与赞赏的态度，使《普斯科夫姑娘》的正式开排得以顺利进行。尽管剧院指挥纳蒲拉夫尼克对该剧的态度有点不以为然，但对于排练他还是严肃认真的。后来，里姆斯基·科萨阔夫非常诚恳地回忆道：“纳蒲拉夫尼克真了不起，他剔出了抄谱的差错与笔误，宣叙调他指挥的一板一眼，因而我大为气愤，直到后来，我才知道他是对的，我的宣叙调因为伴奏中堆砌着各种各样的管弦乐音型而变得滞重不堪，因此很难自如而从容地加以朗诵。”

《普斯科夫姑娘》的第二次公演是 1873 年 1 月 1 日，歌剧得到听众的热烈欢迎。在这个演季里，共演出了十场，场场暴满，成绩斐然。

除了居伊的文章，《普斯科夫姑娘》几乎是遭到那些音乐评论家的围攻，而谢洛夫、法明岑等人更是大扯顺风篷，对里姆斯基·科萨阔夫把歌剧题献

给“我亲爱的音乐集团”一事推断出了许多不阴不阳的结论。

达尔戈梅斯基的歌剧《石客》在居伊与里姆斯基·科萨阔夫的努力下续写完。因为达尔戈梅斯基在创作《石客》的时候已经病倒，大半时间是躺在床上。1869 年 1 月，由于咽喉炎的袭击，来不及写完他的歌剧便离开了人间，遗留下未写完的第一幕，是由居伊代写的，全部歌剧的管弦曲编曲都是由里姆斯基·科萨阔夫完成的。当《石客》1872 年 2 月在玛林斯剧院上演时，尽管演员阵容强大，他们两人的自我感觉也甚好，但听众认为此剧高深莫测，听不太懂。显然达尔戈梅斯基的自然主义实践没有得到听众的认可。原因在于达尔戈梅斯基在这部歌剧中提出的目标是要改良歌剧的组成类型和创造出彻底地现实主义的歌剧。他打算在剧中音乐要完全从属于歌词和场面情节的发展，在不加更改地采用了普希金的诗词后，把含义具体的字句直接体现在人声的活生生的音调里。他在登场人物的音调中以非常敏锐的嗅觉表现出他的语言的一切最小的变化，因此，这种宣叙调风格的表现是丰富、精确和多样化的。它要求人们要全神贯注地“缜密观察”才能真正体会到它的表现色调的细致和艺术装饰的完美。他那机械的自然主义的实验和纯粹的音乐因素在这种原则的指导下，完全地淹没在那些抽象的、教条的戏剧结构中了，而音乐的抒情性则变成了令人难以捉摸、枯燥单调的新的宣叙调风格，尽管这种宣叙调也有令人喜爱的地方。

达尔梅斯基的《石客》带有几分孤僻、精细的、唯理主义的色彩。别林斯基对它的评价十分恰当：“这样的主题是不会大受欢迎的，对于这样的主题，或者是了解得很深刻或者是完全不了解。对于不了解它的人来说，它是一钱不值；对于了解它的人来说，是不能不动情的，不狂热地喜欢它的；但是前者人多，后者人少，因此它是为少数人而作的”。

《石客》演了几场后，便就寂无声息了。而且沉默了很长时间。

《鲍里斯·戈杜诺夫》尽管第二版遭到否定，但其中片段的公演成功，还是给穆索尔斯基带来不少兴奋。他采纳了斯塔索夫的建议，开始为另一部历史歌剧《霍凡希那》收集历史的和音乐的素材。它讲述了彼得大帝登基前在摄政时期的政治动乱。但作曲家很快便被大量的史料研究搞晕了头，使得他无从下手，结果，在半年的时间里，他连一个完整的剧本，甚至是一个剧情梗概也没搞出来，只是写了一些音乐片段，而这些片段与确立的计划之间似乎并无太大的联系。

这时的穆索尔斯基对于艺术的创作原则越来越明确了。他时时这样解释道：艺术是与人民交流的工具，本身并不是目的，而艺术的功能在于用音乐声音不仅仅再现情感，首先并且最重要的是再现人的语言，如果承认在艺术领域中只有艺术改革者，像帕勒斯特里那、巴赫、格鲁克、贝多芬、柏辽兹和李斯特，他们创造了艺术原则的话，那么，这些原则并不是不可以改变的，而很可能是要变化和发展的，这就如同在人的内心世界中其他任何事情一样。

这些关于艺术的宣言，使人们想到了达尔戈梅斯基，然而较之他那机械的自然主义风格，穆索尔斯基则以对于人的心灵深处的捉摸超过了达尔戈梅斯基。

《伊戈尔王》的复活，担任义校校长的
里姆斯基·科萨阔夫兴致勃勃地研究和

声与对位，走向辉煌后的穆索尔斯基“与酒同化”

鲍罗丁到现在为止，还只能算得一个“业余爱好者”，这不论是从作品的数量还是质量上说。

《伊戈尔王》的创作被《第二交响曲》的创作冲动所打断，然而《第二交响曲》的创作也是很缓慢的。尽管斯塔索夫一有机会便劝说，希望鲍罗丁能重新回到《伊戈尔王》的创作上来，其结果是徒劳的。直到 1874 年秋冬之际，一个年轻的医生改变了这一切。

他就是桑诺洛夫，在彼得堡医学院他是鲍罗丁的学生。

这一天，他来看望他的老师，他是一个极富同情心的人，对于鲍罗丁他是充满感情的。在他与鲍罗丁亲切而随意的谈话里，他听他的老师已经放弃了歌剧《伊戈尔王》的创作，竟然不想继续写下去时，他表示出极大的失望。他热切地劝说鲍罗丁，并向他的老师，也是朋友的鲍罗丁证明这实在是犯罪行为。因为这部歌剧的音乐非常惊人而且富有天才，它的题材又最合于鲍罗丁的性情。其实，此时的鲍罗丁在他的《第二交响曲》的创作进展不大的情况下，已开始怀念起《伊戈尔王》，他已不止一次地想到这部歌剧，只是没有决定应如何做。

桑诺洛夫的谈话对他起了很大的作用，给了他一个最后的推动。他决定把歌剧继续写下去。

第二天，鲍罗丁便像交了好运似的跑去找斯塔索夫，对他说《伊戈尔王》复活了。斯塔索夫说：“我的愉快，我对鲍罗丁的祝贺、拥抱是无法形容的。”鲍罗丁为《伊戈尔王》重新想出的东西非常优美。而他为《姆拉达》所创作的材料，现在几乎全部搬用到歌剧《伊戈尔王》里来了。比如在拉杰喀斯修道院中的群众与祭祀的偶像崇拜合唱变成了《伊戈尔王》序幕的基础，《雅洛米尔与依斯拉娃的二重唱》变成了《伊戈尔王》中的第四幕，剧中的那首著名的《波洛维茨进行曲》是鲍罗丁在读某旅行家有关日本的死刑的记述时有感而作。

鲍罗丁的妻子喀·谢·鲍罗丁娜在回忆他的创作情况时说：

“1876 年夏，我们是在鲁兹度过的，九月已经到来，是亚历山大回到彼得堡的时候了，他已经起身，可是莫斯科河拦阻了他，这条河向来是很安详的，不知怎地忽然泛滥起来，加上又起了大风，渡河是不可能的，亚历山大·波尔菲里维奇就在河边停留了一会儿，他停留的那个地方河岸陡直，从河边看着奔腾的河流，灰色的，起伏翻腾的波浪，景象十分凄凉，亚历山大·波尔菲里维奇折返鲁兹，他为能够与家人多处一日感到欣慰，但是他无法摆脱凄凉景象所产生的印象，他坐在钢琴前面，雅洛斯拉芙娜的咏叹调《周围多么凄凉》就水到渠成了。”

1874 年秋，义务音乐学校中的一个由业余爱好者学员组成的代表团来请里姆斯基·科萨阔夫担任该校的校长，以代替已经辞职引退的巴拉基列夫。据说是学校某些成员坚决要求的结果。既然巴拉基列夫是校长，但他又不到校视事，学校只是苟延残喘地勉强维持着。因此，学校的学员对他很不满意。里姆斯基·科萨阔夫接受了这个建议，来到设在市议会大厅的义务音乐学校。

他上任的第一件事就是在报上招收新生，并组成了一个大型合唱队。

他把全体学员分成两个班，低班学习基本理论和视唱练耳，高班学习作曲并准备音乐会。他自己每周两次指导高班的排练，亲自为他们弹伴奏。学

校的经费很少，唯一的固定收入是皇太子每年向学校捐赠的五百卢布。里姆斯基·科萨阔夫希望能尽快举办一场音乐会。经过一段时间的紧张排练，在沉默了三年后，于 1875 年 2 月，义务音乐学校在议会大厅重新举行音乐会。由于里姆斯基·科萨阔夫对合唱的训练已经在音乐学院任教授期间取得了相当的经验，加上由于义校经费少，他在音乐会的节目上选择的都是一些比较古典（如巴赫的《耶稣受难》选曲、亨德尔的《以色列人在埃及》等）。曲目虽然“陈旧”但曲目的难度不大，合唱队的学员较容易排练，这样可以减少排练次数，节约开支，而且曲调十分动听。因此此次音乐会座无虚席，票房收入也很好。尽管如此，评论家们则认为他毫无创新，而他也受到了来自集团内的指责。巴拉基列夫在来信中，指出他“精神萎靡不振”，斯塔索夫对他不置一词，而居伊则是恶语相伤。对此，里姆斯基·科萨阔夫感到委屈。

此时，里姆斯基·科萨阔夫脱离音乐学院，在海军乐队担任督察员之职。在此期间，他一方面履行本职工作，同时，他兴致勃勃地致力于和声学与对位法的研究。他购置了一些和声教本，孜孜不倦地从最浅的习题入手，做了大量的各种各样的和声练习。

对于巴赫，当他大量弹奏和浏览了巴赫的作品后，他发现自己以前附和巴拉基列夫他们认为巴赫不过是“一部创作机器”等的说法并不符合事实。责备巴赫不该用对位法，就像责备一位诗人不该用诗的韵脚去写出优美的诗篇一样是没有根据的（仿佛韵脚捆住了他的手脚）。里姆斯基·科萨阔夫说：“我仿佛觉得这位才气横溢的大师威风凛凛地站在我面前，轻蔑地注视着我们的进步的蒙昧主义。”

几经周折，在 1874 年 1 月 27 日，穆索尔斯基的《鲍里斯·戈杜诺夫》终于在玛林斯剧院得以上演，一周之后再次演出，在整个演出季中一共上演了八场之多，成绩斐然，大家都为他高兴。

他的《霍凡希娜》的创作，断断续续，而他的新计划不断涌现。《鲍里斯·戈杜诺夫》的成功上演，使他又产生了根据果戈理的同名短篇故事《索洛钦市集》创作喜剧的想法。他力图在一种抒情的旋律和精巧准确的自然主义的朗诵之间形成折衷的类型，“旋律中掺入朗诵的，我想称它为从智力上得到证明的旋律”。与此同时，他创作了他那著名的钢琴组曲《展览会上的图画》，那是他在一个建筑绘画的纪念展览会中，看到的他的亡友维克多·哈特曼的舞台设计和水彩画受启发而写的。在这里，穆索尔斯基再次表明了他的艺术原则——音乐不是描绘艺术，更不是通过简单模仿就能造就的艺术。他用音乐本身的色彩唤起听觉与视觉的通感，使音乐与绘画得以结合。而不是依靠主导动机来实现。

从《鲍里斯·戈杜诺夫》到《展览会上的图画》，穆索尔斯基的这种独特的音乐风格对后世影响深远。在他病逝的几年后，当德彪西在研读了《鲍里斯·戈杜诺夫》总谱以及在万国博览会上听到爪哇等东方乐队的演奏之后深受启发，独辟蹊径，力破陈规，开创了印象主义音乐一派，而此后的表现主义音乐和象征主义音乐都从穆索尔斯基那里受益匪浅。

《鲍里斯·戈杜诺夫》既是穆索尔斯基成功的顶点，也是他开始走下坡路的起点。

关于皇室不满意这部歌剧的谣传不胫而走。也有人说它的题材令审查署感到不痛快，反正结果是在舞台上成功地演出了两三年后被禁演了。

穆索尔斯基开始留连于山雅罗斯拉维茨或其他酒馆。他母亲的去世，使

他开始酗酒，而现在则愈加严重。有时是独自一人，有时与几个新的伙伴，纵情狂饮，直到次日清晨才回家。他与他的酒友们称之为“与酒同化”，一些与他天差地别的酒肉朋友对他的百般奉承更是投其所好。一方面，他光芒四射的创作天才和即兴写作的才华总是受到斯塔索夫的赞扬，因而使他越来越自命不凡，另一方面，他的一些酒肉朋友以及另外一些人对他的崇拜五体投地，他们只是一味地夸奖他的表演才能，这就更加刺激了他的虚荣心。而剧院里的人们，对他的殷勤不过是装装门面而已，俄罗斯音乐协会根本不承认他。不过，鲍罗丁、居伊和里姆斯基·科萨阔夫仍然是像以往那样爱护他。每当他写了优秀的音乐，他们都为之高兴。

随着法明岑、拉罗什等人控制的报纸不断对他进行攻击，他更加沉湎于酒，但“与酒同化”对于他来讲无疑是一副地道的毒药。对于集团的其他成员，他开始有所疏远了。他对里姆斯基·科萨阔夫对于和声与对位发生兴趣并加以研究，大不以为然，认为他不过是一个墨守成规的学究式教授，对于音乐学院他向来是不能容忍的。至于巴拉基列夫，他与之的关系早就变得很冷淡。

由于不同的音乐思想的追求，加上不同的生活方式，穆索尔斯基在他的《鲍里斯·戈杜诺夫》上演以及被禁演后，开始逐渐地离开了他的朋友，加之巴拉基列夫的“隐退”，强力集团开始走向解体。

解　体

尴尬的义校音乐会，优美而古老的俄罗斯民歌，编审《格林卡歌剧总谱全集》，热心的鲍罗丁以及他遭受围攻的《勇士交响曲》

义务音乐学校在里姆斯基·科萨阔夫重新接手后的第二次音乐会成功地举办，使里姆斯基·科萨阔夫希望在 1876 年里能再接再厉。

他计划了两场音乐会，第一场是纯古典的，第二场是纯俄罗斯的——巴拉基列夫的《李尔王》序曲，居伊的《巴赫契萨赖喷泉》中的合唱曲，鲍罗丁的《伊戈尔王》中的终场合唱，居伊的《威廉·拉特克里夫》中的玛丽亚浪漫曲，穆索尔斯基的《鲍里斯·戈杜诺夫》中的皮曼的叙述，达尔戈梅斯基的《罗格达娜》以及格林卡的《卡玛琳斯卡娅幻想曲》，这几乎就是强力集团的作品演奏会。

不过结果并不令人满意。第一场收入尚好，但第二场音乐会的听众则寥寥无几，尽管学员尽力吸引自己朋友们来观看，但人们都想多弄几张赠券，谁也不愿付甚至是中等的票价。

里姆斯基·科萨阔夫想以举行这个纯俄罗斯作品的音乐会向他的朋友证明他不是逃兵，他的心还是向着集团的。至于巴拉基列夫，尽管“隐退”，但对于义校的音乐活动还是表现出关注。不过，他批评里姆斯基·科萨阔夫不应搞纯俄罗斯作品音乐会，而应搞俄罗斯与外国音乐的混合音乐会，他认为把俄罗斯作品单独处理，不免显得“我们由于不敢与欧洲媲美才这样另立门户呢”。

里姆斯基·科萨阔夫对此种评论无可奈何，他又能说什么呢？

早在 1875 年，里姆斯基·科萨阔夫就对俄罗斯的民间歌曲发生了越来越浓厚的兴趣。他浏览了各种各样的曲集，在此之前，他见到过巴拉基列夫的那本《俄罗斯民歌一百首》。这时，使巴拉基列夫皈依宗教的那个旧牧师菲力波夫来找他，希望里姆斯基·科萨阔夫把他演唱的一些俄罗斯民歌记录下来。

虽然菲力波夫是一个虔诚的正教徒，但他非常热爱俄罗斯民歌，与一些来自民间的优秀歌手意气相投，他向他们学唱民歌，有时还和他们竞赛。菲力波夫的嗓音曾经很好，但这时只剩下一丝余音了。里姆斯基·科萨阔夫对于菲力波夫的要求求之不得。从他那记录下来的四十余首民歌主要是悠缓、抒情的，但其中的几首已被兵营生活和工厂生活的因素歪曲得失去了本来的面目。除了这四十首民歌外，里姆斯基·科萨阔夫还打算收集一些仪式歌曲和竞技歌曲，然后把它们编成一本俄罗斯民歌集。

首先他把图书馆里的两本古老曲集中他认为最好的编进去，其次，他把以前从他伯父及母亲那里学来的歌曲收进曲集中，此外，他还从朋友及他们家中的女仆那里收集到一些相当优美的民歌曲。然后，他把这些歌曲按节奏要求正确地划分了小节，改写成各种调式并作了新的和声配置，最后，里姆斯基·科萨阔夫花了近两年的时间，把歌曲分门别类地加以排列。首先是叙事歌，接着是悠缓的和舞蹈性的，再次是竞技歌曲与仪式歌曲。这些都是拜日教在其教庆时演唱的歌曲（有些节庆至今在俄国的某些地方还存在着）。此外还有春之歌、女水仙节之歌、三一节之歌、悼亡节之歌，再后是夏季轮

舞曲，最后是婚礼之歌与颂歌。

古代异教时代的一幅幅画面及其精神特质使里姆斯基·科萨阔夫大发思古之幽情，而拜日教那神秘而富有诗意的内容，更促使他在民歌的词与曲中去探寻它的流风余韵。

由于菲力波夫的出现，使里姆斯基·科萨阔夫与巴拉基列夫有了更多地接触机会，而格林卡的妹妹柳·伊·舍斯塔科娃打算出版《格林卡歌剧总谱全集》一事，使巴拉基列夫有点蠢蠢欲动。他自告奋勇地向舍斯塔科娃要求担任编审工作，并邀请里姆斯基·科萨阔夫与他合作。

编审格林卡的总谱对于里姆斯基·科萨阔夫来讲，是一次意想不到的训练。他说：“在这以前我对他的歌剧虽有所了解而且十分倾倒，但是，要编审已经发表的总谱，就必须深入研究格林卡的作品的结构和配器法，连一个最最无足轻重的小音符也不能放过。我对这位天才作曲家无比爱慕，无比崇拜。他的一切是那么精致细腻，同时又是那么质朴自然，而他对人声和乐器的知识又是多么渊博。我贪婪地吸收他的方法，研究他如何运用铜管乐器，由于用了这些乐器，他的配器显得无法形容的晶莹剔透，轻松自如。我还探讨他那优美而自然的声部进行，在我经历了对位法和严格写作的刻苦磨练后，这是一个引导我走上现代音乐之路的有益训练。”

1867 年出版的由巴拉基列夫负责编审的格林卡作品全集尽管版本富丽堂皇，然而，由于大量的印刷错误引得敌视他的人在暗地里讥笑。

鲍罗丁的《第二交响曲》经过好几年的写作与修改终于于 1876 年完成。次年 2 月，在贵族会馆，俄罗斯音乐协会的音乐会上，由纳蒲拉夫尼克担任指挥举行首场演出。这次演奏并没有获得评论家应有的同情，这并不是什么稀奇的事。鲍罗丁几乎与集团成员的作曲家一样，不合那些批评家的口味。

那位装腔作势的评论家拉罗什就曾嘲笑地说：“作曲者在他的每一部作品（交响曲）里，几乎抱定了一个宗旨要使听众感到不愉快……在他的作品里，除了充斥着的病态的、畸形的幻想以外，往往也流露出美妙的动听的，乃至丰富的和声。很有可能引诱他脱离美妙，转向丑恶的倾向，是由于厌倦与缺乏艺术修养两者结合而产生的，与他的天性相矛盾……鲍罗丁是夸大的左派舒曼主义者，穆索尔斯基是后期的夸大的达尔戈梅斯基主义者。两个人都对音乐上的丑恶与荒唐有一种偏爱……”

的确，在这部被称作“勇士交响曲”的《B 小调第二交响曲》铜管乐器的运用是独具匠心的（在谐谑曲部分，那些迅速变化的和弦就是由圆号奏出的）。而这种铜管乐器的充分运用，很好地表达了古代俄罗斯勇武的气质与精神——雄壮、勇敢、热情、动人。在第一乐章描绘俄罗斯勇士们的集会，在终曲里描写勇士们在古斯里琴声中与伟大的人民群众的欢呼声里举行宴会的场面等都很好地体现了这一点。

对于批评家的评论，鲍罗丁并不在意。

他是一个这样的人：体魄壮实，身体健康，为人天性质朴而随和。他睡的不多，但不论在哪都能倒头便呼呼入睡。他可以一天吃两顿，也可以一顿不吃——这两种情况是常有的。热情与随和的性格，使得什么人、什么事似乎都能和他联系上，学术的工作、委员会、实验室以及家务，这一切，使鲍罗丁花在音乐上的时间越来越少。当有人为此责备他时，他辨解说，他对化学与音乐是一视同仁，同样热爱的。然而事实上，真正将他扯离音乐的不是科学，而是各种各样的救援和保护青年学生（特别是女学生）的组织，他一

天到晚忙于组织事务性工作。此外，还有各式各样的慈善事业委员会，使他又担负起会计出纳的职务。那些医科学生以及各门学科的青年女生深知他为人仁慈随和，总是向他提出各种各样的请求，而他总是忘我地努力去满足他们。任何人随时都可以走进他家把他从餐桌边或茶桌边拉走。而可爱的鲍罗丁来不及吃完就站起身来，耐心地听他们的恳求和诉苦，还答应为之奔走。他在给一位朋友的信中说：“我简直没有从事音乐方面工作的机会，有时身体有了闲暇，而精神上却没有闲暇——调理音乐情绪必不可少的那种安静。”

鲍罗丁就是这样一个矛盾的人，一方面他抱怨音乐创作的时间少，另一方面，当有人求助于他，他便又抛开了他的抱怨。《伊戈尔王》的创作就是在这种情形下进行的。他已经准备了许多的素材，甚至连结束团圆的节目都准备好，但没有一段完整的时间让他将《伊戈尔王》全面完成。“我究竟在什么时候可以作好哪？”鲍罗丁发出了这样的感慨。

而命运从那不测的深处回答了鲍罗丁：

“永远也没有”。

《五月之夜》，“活人画”与《在中亚细亚草原上》，音乐是鲍罗丁生命中的一部分，但不是全部

1877 年 2 月，里姆斯基·科萨阔夫动笔开始写他酝酿已久的歌剧《五月之夜》。

他从第三幕开始写起，当他刚刚开始只用铅笔作了一些零零碎碎的草稿后，便摊开大张的五线谱纸直接写起管弦乐总谱来。几个月下来，几个场次已大致就绪，写得也比较轻松。前几年，由于收集民歌缘故，他对拜日教的诗歌发生了兴趣，这为他的这部歌剧以及在他随后的创作的歌剧《雪姑娘》打下了基础。他将这部歌剧中的大部分合唱曲写得都带有点仪式或竞技的色彩，如春之舞曲《播种谷子》，还有最后一幕中悠缓的和快速的女水仙之歌，以及她们的轮舞，甚至在果戈理的这部同名小说中溺死的女人也改成了女水仙的音调。他将自己喜爱的内容与民间风俗中表现古代多神教遗风的仪式结合起来。

尽管里姆斯基·科萨阔夫认真地研究过对位法，但在《五月之夜》，他已开始摆脱了在《普斯科夫姑娘》中十分明显的对对位法的机械运用。他第一次采用了篇幅巨大的重唱，而在声乐中，只要剧情许可，他就使每首曲子力求有一个完整的休止。优美的旋律与乐句代替了从前那种与音乐格格不入的没有表情的宣叙调。对于格林卡风格中的那种晶莹的配器方法，尽管在力度上略有不足之外，显然他已有所掌握并加以运用，这主要是得益于他对格林卡总谱的编审。

歌剧总谱的送审被顺利通过，剧院指挥纳蒲拉夫尼克的喜欢起了至关重要的作用。公演日期定在 1879—1880 年演出季中。

在 1878—1879 年的演出季中，义务音乐学校经过一年的休养生息，总算积聚了点经费，又可以重新举行音乐会了。演出是成功的。义校是集团的阵地，所有曲目全部是集团成员作品，然而鲍罗丁和穆索尔斯基似乎对此并不像里姆斯基·科萨阔夫那样起劲。里姆斯基·科萨阔夫说：“这时《伊戈尔王》的写作进行得很慢，不过多少有点进展，为了说服亲爱的鲍罗丁为其中几首曲子配器以便在音乐会上演出，我得怎样缠着他苦苦哀求啊！教学和女

子医学课程方面大量工作总是妨碍着他。”最后，失望之余的里姆斯基·科萨阔夫只好自告奋勇帮他配器了。

在排练《鲍里斯·戈杜诺夫》时，大概是由于长期酗酒的作用，此时的穆索尔斯基举止总是透着古怪，说起话来含糊不清，里姆斯基·科萨阔夫回忆道：“就在这次排练时，他煞有介事地听着所奏的音乐。在个别乐器演奏时，而且，往往是在最平凡而无关紧要的乐句中，他总是仿佛听得很出神，时而低头沉思，时而又趾高气扬，并甩动头发，有时又用他一向就有那种演剧姿态举起手来。当这场戏的结尾，铜锣敲击“最弱”以表现寺院钟声时，穆索尔斯基双手交叉在胸前，深深一鞠躬。”

1880 年，是沙皇亚历山大·尼古拉耶维奇登基的 25 周年大庆。剧院准备上演一部大型舞台剧，由“俄罗斯天才”和“历史”的对话形式组成，再经一些足以代表这一朝代中各个重要时刻的活人画来陪衬（活人画——舞台上一种不言不动的人物造型）。剧院请鲍罗丁、穆索尔斯基和里姆斯基·科萨阔夫按照活人画的内容自己写音乐。由于为他们所造的活动配景的内容很适合写成音乐，于是他们便一口答应了。里姆斯基·科萨阔夫根据圣诞歌曲写了合唱曲《光荣颂》，穆索尔斯基写了进行曲《攻克卡尔斯》，而鲍罗丁则写了他的代表作《在中亚细亚的草原上》。乐曲描写的是在黄沙滚滚的中亚细亚草原上，一队土著商队在俄国军队保护下安然前进，最后消失在远方的画面。由于必须适应“活人画”短促的时间，在规定的几分钟之内，把整个的作品硬插进去，这使得这部伟大的作品在它第一次的演出时，听众对它的反应是很平淡的。同时也引来了若干“关注”集团音乐创作活动的批评家们的嘲笑。说鲍罗丁是抄袭达维的风格。“在一个曲调里，个别地出现了两个主题，一个是俄罗斯的，一个是东方的，这两个主题旋即结合起来，仿照达维的风格，展开了舞台的描绘”。因为这位法国作曲家曾写过一首类似题材的管弦乐曲《沙漠》，诸如此类。对此，鲍罗丁一笑置之。

这几年来，鲍罗下一家一直住在俄罗斯的中部，每年夏天，总要到吐拉省去避暑。他一般都是租一间宽敞的农舍，去的时候随身只带少数的用品。由于没有炉子，就在一个俄罗斯的灶上做饭，他的妻子总是病病歪歪的。他总是被公务缠身，而且还有那些形形色色的闲事，根本没时间进行创作工作。而夏天有了时间，但生活上诸多不便，加上也没有钢琴，还是无法工作。他爱他的妻子，与妻子和谐地生活着，而他的妻子又是那么爱他，理解他，并珍视他的才华，这对于鲍罗下来讲，他感到十分满足。

音乐只是他生命中的一部分，但不是全部。

《五月之夜》的公演，自甘为女人伴奏的
穆索尔斯基，迷人的《雪姑娘》，穆索尔斯基病逝

《五月之夜》在 1880 年 1 月 9 日公演，尽管首演还比较成功，但由于这部歌剧被指挥纳蒲拉夫尼克的几经删节，使原作面目全非，他的理由是被删节部分十分的糟糕，里姆斯基·科萨阔夫虽然十分恼火，但也无可奈何，在演出十几场之后，这部歌剧便无声无息了。

在集团内，里姆斯基·科萨阔夫没有听到以往那些“妙极了”、“真是出类拔萃”等赞美之言。巴拉基列夫兴趣不大，斯塔索夫只喜欢其中的神怪场面，对女水仙的轮舞也大为赞赏，这段轮舞音乐的主要乐思取材于那部半

途而废的《姆拉达》中的轮舞。这时的穆索尔斯基对别人的音乐已完全不屑一顾了，他微微皱着眉头给《五月之夜》下了一个总的评语：总之，不是那么回事。此外，他对里姆斯基·科萨阔夫新近致力于歌唱性和曲式的完整性的努力不以为然，对他研究对位法更是心存偏见，多少有点认为他背叛了这个集团，这使里姆斯基·科萨阔夫既感到不舒服，又无言以辩。居伊则写了一篇极为冷淡的评论，说他的全篇的主题和乐句都是些“小儿科”的东西，而其中最好的是从民歌中借来的。言外之意，大有江郎才尽的意思。

在这一年，由于穆索尔斯基旧病的多次发作，他不得不离开他一直任职的政府行政部门。另外一些好心人又给他出价 80 卢布，让他一年内完成《索洛钦集市》，还敦促他选用它的片段改编成钢琴曲给出版商出版。

可是不久，他的朋友保证他一个月能够得到 100 卢布，以使他能完成歌剧《霍凡希娜》。然而，这两部歌剧直到他逝世也没有完成。

生活拮据的穆索尔斯基几乎是完全脱离了集团，在玛林斯剧院的一个歌唱演员列奥诺娃开办的一个小型音乐学校里工作。列奥诺娃在几年前就脱离了玛林斯剧院，去了一趟日本，回到彼得堡后办了一所小型的音乐学校，从事声乐教学。这个女人非常喜欢谈论自己，自己的成长和长处，尽管此时她的嗓音已十分苍老，但她仍洋洋得意地说某某艺术家或某某知名人士如何倾倒于她的歌喉，据她自己讲，她的咽喉的石膏模型送到巴黎去时，那里所有的人都惊讶不已。她四处吹嘘自己的唱歌教学法是唯一的正统真传，她说如今的演员都不会唱，什么都是今不如昔，完全是一派过时艺人的老生常谈。

由于她需要一位钢琴伴奏来辅导学生正确地练唱所唱的曲子（这她自己是做不来的），穆索尔斯基便担任了这一职务，因为他需要钱，而他的任职对列奥诺娃来说则起了相当的广告作用。在夏季，列奥诺娃请穆索尔斯基为她的伴奏者，去南方举行音乐会，对她来讲大名鼎鼎的穆索尔斯基是她的伴奏者、乐理教师以及她在彼得堡音乐学校的音乐总管，她的虚荣心得到极大的满足。对此，穆索尔斯基似乎并没意识到这一点，但他的好朋友里姆斯基·科萨阔夫则认为，酒精中毒，意志消沉，但又倨傲不逊的穆索尔斯基“是在故意装糊涂”。

1880 年冬天，彼得堡大雪纷飞，厚厚的白雪覆盖了一切，这情景使里姆斯基·科萨阔夫又想起了他 1874 年读过的奥斯特洛夫斯基的《雪姑娘》，但当时他对这部小说没有产生什么想法，也许是 70 年代流行的取材于生活的要求束缚了他，也许是穆索尔斯基的自然主义的潮流吸引着他，总之，奥斯特洛夫斯基的这个不可思议的充满诗意的神话故事在他的头脑中并没有留下什么印象。但现在，当他重又拜读《雪姑娘》时，“我才豁然省察它的惊人的美”。他说：“我对古代俄罗斯风俗习惯和异教泛神论的日积月累的向往骤然迸发出来，化成一股熊熊的火光。”在他看来，世上没有更好的题材可以让他采用，没有比雪姑娘列尔或春美人更富有诗意的形象，没有比贝伦王国更好的王国了。

“刹时间，动机、主题、和弦进行便源源而来，与故事中各个瞬间相适应的情调与色彩开始在我头脑中闪现，起初是难以捉摸的，后来就愈加明朗。”他这样说到。

第二年的春天，他全身心地扑在了歌剧《雪姑娘》的准备工作上，考虑歌剧的各个段落，到了夏天，他已积累了数量相当可观的草稿。

穆索尔斯基仍然随着列奥诺娃四处演出。当他回到彼得堡时，里姆斯

基·科萨阔夫来看他，见到的却是一个健壮的身体整个被酒精的致命作用摧残了。穆索尔斯基此时正被由于酒精中毒而导致的震颤性谵妄发作所折磨着。对他来讲，除了沿街乞讨，已经没有任何遗憾了。

在一次里姆斯基·科萨阔夫所指挥的义务音乐学校的演唱会上，穆索尔斯基最后一次听到了自己的作品《森纳切里布的毁灭》，应观众的热烈要求，他多次上台谢幕。不久，他就因病发作而住进了陆军医院，来探望他的是他最亲密的朋友——鲍罗丁、斯塔索夫、居伊、里姆斯基·科萨阔夫等，俄罗斯画家列宾为他画了那幅著名的肖像画。

过了几天，1881 年 3 月 16 日，这位伟大的、天才的俄罗斯音乐家与世长辞。

尽管他的作品在他所生活的时代没有得到应有的肯定，在他的世界里，生活的盲目与从人的心灵中寻求戏剧的真实的冲动是那么的真切、吓人，同时又是那么和谐地并存。在他的作品中有着那种不可遏制的、摧毁一切的力量。从人的心灵深处熏燃出力量与热情。他的钢琴组曲《展览会上的图画》，使人们对色彩在音乐表现上有了更新的理解。他的《鲍里斯·戈杜诺夫》是东欧的最伟大的音乐戏剧杰作，它不仅是一部关于良知的悲剧，而且是将俄罗斯民族的普遍性的悲剧铸造在一部音乐戏剧中，他以一种自然的命运般的力量洞察到人民的精神。

正是穆索尔斯基将音乐带到了一个任何音乐家都未能进入的境界，这也使他成为俄罗斯最伟大的音乐天才。他的作品在他去世的几十年后在世界各地盛演不衰。

被激怒的里姆斯基·科萨阔夫，“东山再起”的巴拉基列夫，《在中亚细亚草原上》照耀整个欧洲，长长的休止符

里姆斯基·科萨阔夫的《雪姑娘》的创作是很顺利的。一个个乐思和它们的发展总是在他的脑海中盘旋，他甚至发现自己写总谱的速度往往赶不上他的想象力。经过《五月之夜》的创作，对于民歌的热爱使他激动不已。

特别是 1881 年的夏天，当他来到斯杰辽伏时，这个地道的俄罗斯农村，那如画的田野，迷人的丛林，遍地的野花闲草，盛开的紫丁香，泥泞的小路，更把他带入了如痴如醉的境界。这一切都激发他在对于民歌《雪姑娘》中有了更多地运用与摹仿。当秋天来临时，他已完成了歌剧的全部草稿。他说：“在这以前，我没有一部作品写得像《雪姑娘》那样轻松而迅速。”

然而，当他带着他的《雪姑娘》回到彼得堡后，招致而来的则是那些音乐评论家关于他在《雪姑娘》中民歌的大量运用所进行的非难。他们认为，他由于没有了创作自己旋律的能力，只有去“抄袭”，是作为一位作曲家的“可耻行径”。对于这样的非难，里姆斯基·科萨阔夫被激怒了，他辩驳道：

“要说以民歌风格创作旋律，那么，这样创作出来的旋律必然会包含真正的民间旋律中俯拾皆是的那些曲调和音型……试问，一个创作的旋律中如果没有一点点与真正的民歌相像的地方，那么这整个旋律还会有民间创作的味道吗？……把民歌主题和动机加以改编，这原是格林卡留给我们的传统，在《鲁斯兰》、《卡玛琳斯卡娅》，几首《西班牙序曲》以及部分地在《为沙皇献身》中都有先例可循，莫非连格林卡我们也要责难他缺乏旋律的创作

性么？”

《雪姑娘》在公演时由于没有和总管理处写书面条款保证不删节，结果，又再次遭到剧院指挥纳蒲拉夫尼克以歌剧时间过长为由的大量删节。虽然对于评论家们的剧评里姆斯基·科萨阔夫并不抱希望，但对于居伊的那篇对《雪姑娘》的不表明态度的、既不赞扬又不批评的评论感到难过，而居伊对于纳蒲拉夫尼克的作品“热情洋溢”的称赞则使里姆斯基·科萨阔夫更感到昔日的朋友与战友在渐渐地疏远他。

义务音乐学校现在又归巴拉基列夫领导了。长期蛰居的他准备东山再起。

在这一年的义务音乐学校的第一场音乐会上他指挥了贝多芬的《第五交响曲》，在随后的一场义校音乐会上，他的那首并非鸿篇巨制的管弦乐曲《塔玛拉》经过十五年的创作，总算完成并上演了。这首管弦乐曲的前面的部分还算是美妙而富有情趣，但后面的部分则仿佛一块块拼凑起来，个别的地方显得枯燥无味，他在 60 年代的那种即兴作曲的魅力已不复存在了。80 年代的巴拉基列夫已不是 60 年代的巴拉基列夫了。

由于亚历山大三世的登基，从而引起了宫廷圣咏团的人员更迭，也许是在现任国家审计署的菲力波夫的引荐，反正巴拉基列夫被任命为宫廷圣咏团的主任。他自知自己缺乏理论和教学基础，对这些一向不以为然的巴拉基列夫只好找到里姆斯基·科萨阔夫来做他的助手，因为他认为里姆斯基·科萨阔夫毕竟做过音乐学院的教授并对于理论与教学活动是有经验的。

巴拉基列夫对现在的职位感到很满意。然而在十年之后，难以与人相处的巴拉基列夫终于和里姆斯基·科萨阔夫的关系彻底破裂。整个圣咏团弥漫着尔虞我诈，造谣中伤，党同伐异的气氛，这与巴拉基列夫有很大的关系。

里姆斯基·科萨阔夫借退休之机离开了圣咏团。

从此巴拉基列夫更加笃信宗教，偶尔指挥一场音乐会。就这样他无声无息地度过了他的晚年，直到 1890 年在彼得堡逝世。

虽然鲍罗丁的《第二交响曲》和《在中亚细亚的草原上》在俄国遭到评论家们的嘲笑，但当他在 1885 年左右来到欧洲时，那里的听众对于他的音乐所给予的热情令他出乎意料。他在给国内的朋友的一封信中写到：

“就我的作曲家活动范围而论，现在我在国外最走运，我的两首交响曲在国外都获得出乎我意料之外的成功。《第一交响曲》在巴登巴登、莱比锡、德景斯顿、罗斯拉克、安待卫普、列日等地的音乐会上以及音乐节上的演奏极其成功，使我在国外，尤其是在德国享有很大声誉。《第二交响曲》最受比利时的音乐家及公众的欢迎，以致于在布鲁塞尔破例地由于公众的要求在下一次音乐会上再度演奏，这是此类音乐会自开办以来从未有过的事……不过在国外我的最成功的作品还是交响诗《在中亚细亚草原上》，它从克立斯坦尼亚（德国地名——作者注）到摩纳哥照耀了整个欧洲。尽管他的标题不受欢迎（标题所指的是俄罗斯在中亚细亚的军事成就），可是音乐却到处惹起‘再来一次’。”

在比利时的列日，他出席了该地举行的俄罗斯音乐会，这次音乐会是由致力于宣扬新俄罗斯音乐的亚尔桑多伯爵夫人所举办的。在音乐会上除了鲍罗丁的第一与第二交响曲、《在中亚细亚草原上》外，还有穆索尔斯基、里姆斯基·科萨阔夫及巴拉基列夫的作品。在这里以及在欧洲的其他国家，鲍罗丁目睹自己在俄国为极大部分听众、音乐家、批评家所拒绝的天才在这里

所受到的重视与尊重，他感到十分欣慰。

1887 年，载誉而归的鲍罗丁重又坐在钢琴旁进行《伊戈尔王》的创作。2 月他写完了剧中波洛维茨巡逻队合唱曲以及伊戈尔与康恰克的宣叙调。狂欢节的夜晚，彼得堡城中到处是欢乐的人群与愉快的歌声。鲍罗丁家里来了客人，谈话刚开始，鲍罗丁突然扑倒，没有一声呻吟，没有一声叫喊，仿佛敌人的一粒可怕的子弹射中了他，把他从活人中一扫而去。

这一天是 1887 年 2 月 15 日。

人们把他安葬在亚历山大聂夫斯基修道院的公墓里，他的朋友穆索尔斯基的墓地就在附近。人们在他的墓碑上刻着他作品的主题和他研究的化学公式。一位评论家说：“没有一个音乐家只写了那么一点作品而能永垂不朽。”

穆索尔斯基与鲍罗丁的过世，居伊和巴拉基列夫实际上已经消失，强力集团的最后一位战斗者里姆斯基·科萨阔夫，当他写完那首色彩迷幻的管弦乐曲《舍赫拉查德》之后，他的创作力就已经宣告结束。尽管现在的里姆斯基·科萨阔夫在配器上已经达到相当娴熟的程度，然而在这个由光怪陆离的东方色彩神话图案组成的万花筒中，再也看不到在六、七十年代强力集团的勃勃生机了。而在此之后，尽管又创作了几部歌剧（《沙皇的新娘》、《金鸡》等）以及写了一本《管弦乐原理》，尽管他将鲍罗丁的《伊戈尔王》，穆索尔斯基的《鲍里斯·戈杜诺夫》、《霍凡希娜》进行续写、修订、改编、配器，最后使之公演。但我们所看到的只是一位“音乐教授”忙碌的身影。

里姆斯基·科萨阔夫是“强力集团”这部宏大交响曲最后一个乐章的一个长长的休止符。

结　语

1937 年，里姆斯基·科萨阔夫的骨灰迁至彼得堡的亚历山大·聂夫斯基修道院的公墓内，在这里与他比邻而眠的是格林卡、巴拉基列夫、鲍罗丁、穆索尔斯基、柴柯夫斯基。他们静静地在这里安息着，他们与和他们同时代的文学家一起构成了俄国文化艺术恢宏、灿烂的画图。他们的音乐包含着俄罗斯独特的民族风格，并使之从德奥学院传统的束缚中走了出来。他们的音乐不仅是“俄国的”，而简直就是俄国的一部分了。与任何时代的伟大艺术家一样，他们对祖国的土地有着强烈的亲密感。他们的头和肩膀高出于他们的同胞，但他们的脚却落在俄罗斯那广袤的土地上。

贝多芬，这位在古典主义音乐与浪漫主义音乐之间承前启后的伟大音乐家，曾为民族主义者在他们的音乐作品中所倡导的“民族因素”作过一个最好的注脚——音乐中的诗。然而当这“诗”在 19 世纪，随着民族解放运动的兴起具有了因纷繁的社会矛盾与阶级矛盾所产生的丰富的文学作品的基础后，作曲家们则开始摒弃古典主义者们所追求的纯粹乐音的组合美感以及调和、统一和整齐，转向用音乐去表达那些在文学作品中所描绘的传说、神话、诗和绘画，以及伟大人物的性格和伟大事件的本性。简而言之，音乐的表达具有了要求“明确性”的欲望，对用音乐所表现的个性刻划要求更加鲜明。于是，在 19 世纪初，古典主义音乐时代宣告结束，民族主义的音乐创作拉开了浪漫主义音乐时代的序幕。

民族主义音乐在世界范围内蔓延造就出了各国的音乐之父。在东欧，波希米亚民族作曲家斯美塔那是捷克的音乐之父，他创作了歌剧《被出卖的新嫁娘》，交响诗《我的祖国》。而其后的德沃夏克虽然到了美国，但对家乡的思念和感动于美洲黑人民谣使他创作了那著名的《自新大陆交响曲》。在北欧，挪威的音乐之父格里格创作了《皮尔·金特》组曲，芬兰的音乐之父西贝柳斯则创作了具有强烈爱国情绪的《芬兰颂》。在俄国，则产生了格林卡和他的继承者“强力集团”。

19 世纪初的俄国，1812 年的卫国战争和 1815 年的十二月党人起义，这两个重大的历史事件决定了 19 世纪俄国社会的发展方向，在此基础上，俄罗斯文学的极大繁荣为俄罗斯音乐提供了许多主题思想、人物形象、题材内容。十二月党人的思想和普希金的创作直接影响了格林卡。40 年代的果戈理的批判现实主义的创作对达尔戈梅斯基和“强力集团”的音乐创作有很大的启迪。而别林斯基、赫尔岑、车尔尼雪夫斯基的哲学思想、艺术观点和美学原则更是深入到 60 年代以后的俄罗斯音乐生活中。

尽管在格林卡以前当意大利和法国的音乐占据俄罗斯乐坛的时候，俄罗斯音乐中也表现过对民族特性的追求。但那不过是一种小心翼翼的呼声。当意大利人意识到这种呼声时，开始在他们的歌剧中按照呼声所要求的那样，采用了一些俄国曲调，当然它的和声配置与曲调的性质是不相适应的。当格林卡的《伊凡·苏萨宁》上演时，以看意大利歌剧为时髦的贵族阶层说它是“马车夫的音乐”。随着社会的变迁，特别是农奴制的废除，他们不得不承认在这部作品中民族音乐的存在。格林卡有句名言：创造音乐的是人民。这充分表达了他对民间音乐创作的态度。格林卡的意义就在于他留给他的继承者——强力集团成员的不仅是他的作品，还包括了处理民间主题的方法。特别是《卡玛林斯卡娅》中对于俄罗斯民歌中的长腔歌曲的处理——具有民族

色彩的配器手法以及对于俄罗斯民间音乐中独特的衬腔复调手法的运用，从一个侧面表现了俄罗斯民族的深沉性格。在他之后，所有俄罗斯作曲家都曾以最明显的方式吸取《卡玛琳斯卡娅》中对位与和声配置的手法。就像橡树存在于橡实一样，整个的俄罗斯音乐都孕育在《卡玛琳斯卡娅》之中（柴柯夫斯基语）。

在格林卡的继承者中，只有达尔戈梅斯基和强力集团的中心人物巴拉基列夫见过格林卡。

达尔戈梅斯基在许多方面都是 60 年代现实主义民族作曲乐派的直接的前驱者，对他们的艺术方针和音乐创作方法有很大的影响，其中穆索尔斯基是达尔戈梅斯基的追随者，称他是“音乐的真理的伟大的教师”。在达尔戈梅斯基的作品中他们找到了深刻、大胆而纯朴的、平凡的、普通日常生活的真理。这真理使他的音乐带有政论性倾向的色彩。他使歌剧的主题大众化，使音乐形象具有了强烈深刻情感的人，他使音乐语言纯朴化，充满了普通谈话语言的音调，从而更深刻地刻画了人的内心活动。在《水仙女》中，他抛弃了象征性的浪漫主义的矫揉造作的做法，而开始倾向于一定程度的纯朴和更加自然的体验。在《石客》中，他对于“自然主义”的追求达到了顶峰。“我要使声音直接表现字句，我要真实”，这就是他的艺术宣言。然而，官方对于达尔戈梅斯基的创作的冷淡态度以及《水仙女》、《石客》的演出均未成功，这不能不使他在精神上感到沉重。这一点，他和格林卡的境遇多少有点相似。格林卡是以出国旅游来排遣心中的郁闷，以致客逝他乡，而达尔戈梅斯基则是和周围的环境隔离，钻到了和自己最接近的追随者和志同道合的人的小圈子里去了。他已没有精力来进行大的戏剧构思了。

在 50 年代末，这个“小圈子”就是强力集团的成员。

强力集团的成员们共同的特点是一方面他们接受了平民知识分子革命思想的影响，有着鲜明的民主倾向，同情农民，厌恶沙皇的专制统治和腐朽的制度。另一方面，他们认为俄罗斯音乐必须走民族的道路，民间音乐才是民族精神最充分、最完美的体现，这一切，使他们聚集在一起，在互相的切磋创作中，他们的音乐具有了鲜明的民族特色和民间音乐风格。然而，真正把强力集团的创作推向顶峰的是穆索尔斯基和里姆斯基·科萨阔夫。

在这五个人中，另一个共同的特点就是都不具备专业的音乐知识，但凭借着非凡的音乐天赋，从家庭演奏与倾听民歌中获得了最初的音乐印象后，便大胆地开始了音乐创作，这一点不是没有意义的，因为这使他们更容易抛开别国的音乐传统，创作出真正的俄罗斯风格的音乐。

巴拉基列夫是集团中唯一接近于具备专业音乐知识的，然而他对于和声的配置以及曲式结构的把握完全是出于本能，他也借此来掩盖他理论知识上的贫乏。不过，他真诚的热心，他的启发和教育，对其他四个人是有益的，这大概是他能出现在集团中并成为“领袖”的主要理由之一吧。居伊的才能在这些人中间是最弱的一个，不过他的评论文章为强力集团的声势却也起到了推波助澜的效果，但评论家左右摇摆的毛病使他最终脱离了集团。

能以少数作品而名垂青史的作曲家在历史上为数极少，鲍罗丁就是一个。一方面他是一个尽职的医生、化学家，同时也是一位出色的音乐家，他在音乐表现手法上，其对位、和声结构、不协合音的运用是独特而新颖的，充分反映了他对格林卡传统的继承与发扬,他最受欢迎的作品是交响速写《在中亚细亚草原上》，曲子中印象主义的和声与迷人的管弦乐语言，使后来的

德彪西受益匪浅。

集团中的第四个成员是“强力集团”中出色的、全面的一员：里姆斯基·科萨阔夫。他的出色与全面表现在管弦乐配器及和声方面，并对这些进行了理论的探讨，他是集团成员中唯一认真研究过钻研过音乐技巧的人，这集中地表现在他的两本著作《管弦乐原理》、《实用和声教程》上。

巴拉基列夫、鲍罗丁、里姆斯基·科萨阔夫三个人在创作上有着非常明显的共同点：斯拉夫和亚洲民歌强有力的新颖独创性，这些民歌具有奇特的调式，忽隐忽现的节奏，变化万千的旋律线条，而且有一种难以形容的微妙而热烈的情欲之感，对于这些民歌主题的借鉴，使得他们的音乐增添了无比的风味，色彩丰富的和声以及辉煌灿烂、绚丽多彩的配器效果则完全得益于他们惊人的音乐天赋。不过，里姆斯基·科萨阔夫的创作幻想似乎更倾向于用俄罗斯的音乐语言去描绘遥远而美丽的寓言故事。他的心灵并未被他的民族的、悲剧的、沉郁的阴影所占据，他的音乐永远是那么色彩鲜艳，但永远是没有涉及现实生活中的重大问题，创作的灵感并不是来自于现实生活，或许是害怕真实的生活，害怕想象力在现实生活中不能响应它的要求，于是他便一步踏进了虚幻的世界。在《安塔尔》、《雪姑娘》、《舍赫拉查德》中这些令人迷醉的童话故事除了民间曲调与华丽的色彩外，思想感情却十分贫乏。从另外一个意义上讲，当里姆斯基·科萨阔夫给他那些美丽的寓言或童话故事配上闪烁而灿烂的音乐时，在精神上他才符合真正的、独特的俄罗斯。

集团中的最后一位成员，穆索尔斯基是近代音乐现实主义和自然主义的奠基人。他的成长经历与其他几位集团成员一样，所受的音乐教育大部分来自自学，他对“文明的欧洲音乐”采取了鄙视的态度，他那多少带有点神经质的性格使他能善于体察人类心灵最细微的变化。同样的原因也使他的身上具有一种不可遏制的要摧毁一切的冲动。这一点特别使他对那些体质与精神上伤残或衣食不足的人的悲惨命运深表同情。他对达尔戈梅斯基“自然主义”的追求使他为获得“戏剧的真实”而认真和深入地去体察人的内心情感，从而使人的自然情感在他的作品中得到了奇迹般的明朗和直率的发挥。在这里，感情是不被掩饰的，也不是伪造的，而接近这种境界的途径是儿童与人民群众。如他的杰作《育婴室》，则是他对孩童游戏、梦幻和天真思想的维妙维肖的写照。在对待俄罗斯曲调上他不是把它们变成美丽的花束，就像他的伙伴所做的那样。他的和声没有遵从大小调和声体系的功能法则。他在俄罗斯民间调式、中古调式上建立起自然和声体系，大胆地运用关系和弦的并置以得到戏剧性的和声效果，而且从民歌曲调中精心挑选出最具特征的音型常以自由变奏的手法构成比原来民歌更精致、更优美的旋律。然而，穆索尔斯基对于世界音乐发展的贡献更主要地是他的那部在俄罗斯歌剧史上绝无仅有之作——《鲍里斯·戈杜诺夫》。当普希金的这部著名的长诗经穆索尔斯基的再创作后，获得了现实主义艺术那撼人心弦的力量，从而成为东欧最伟大的音乐戏剧杰作。这部悲剧第一次提出了人民群众与个人的重大问题。鲍里斯的负罪感使他在由权欲激起的人性与兽性的冲突中走向了毁灭，穆索尔斯基以独特的手法为其营造出非凡的悲剧效果。而穆索尔斯基的钢琴曲《展览会上的图画），则使他终生致力于用非西欧语言写出俄罗斯音乐灵魂的目标得以实现，这一点是与他同时代的任何一位作曲家所不能相比的。

在 19 世纪末，俄罗斯音乐达到了前所未有的高度，即使是现在，当我们站在他们的墓前，低头缅怀时，在内心深处也会抬头仰望他们那高大的身影。

当人类历史的进程走进 20 世纪的时候，当一方面新古典主义宣称要避开现实世界的纷扰，回到巴赫甚至是比巴赫更远的时代去时，而另一方面，印象主义则捞到并利用了许多新的和前人的特殊表现方法，从而造成了一个新的国际性的风格时，繁荣百年的浪漫主义走到了它的历史尽头，但它留给后人的这笔文化遗产是相当的丰厚的，以至于在今天世界的任何一个角落的任何一场西洋古典音乐会上，都会有浪漫主义代表人物的不朽名作响起。格林卡和强力集团的作品，以其独特的俄罗斯风格，成为这一浪漫主义音乐思潮的组成部分，而流芳后世。越是民族的就越是世界的，这一艺术定律在他们的作品中体现的是那样深刻。

格林卡和俄罗斯强力集团音乐作品赏析

卡玛琳斯卡娅幻想曲

本曲是格林卡晚年的作品之一。他一直打算写这样一首作品——其中要将多种多样的俄罗斯民间歌调结合在一起，以表现俄罗斯人民尽管遭受了许多世纪的磨难，但从未丧失活跃气息的性格。在他的早期创作中曾不止一次地出现过此曲的原始音调。1848 年，作者偶然发现在他的家乡诺伏斯巴斯克村听到的一首婚礼歌曲《在高山的那边》与流行舞曲《卡玛琳斯卡娅》的旋律很接近，于是他写下了这首在他的交响音乐作品中最卓越的作品《卡玛琳斯卡娅幻想曲》。在这部作品中，他早期就探求将俄罗斯民歌的因素交响化的思想得到艺术的、高度完美的解决。此曲原名是《以两首俄罗斯民歌——婚礼歌和舞曲为主题的幻想曲》。后改为现名。格林卡通过俄罗斯长腔歌曲和舞曲歌曲的对比，以及变奏曲的结构形式发展了两个内容不同的民间旋律，而这两个主题正是俄罗斯民歌的两个基本体裁——悠长的和舞蹈的代表。

乐曲在经过一个取材于第一主题的饱满、庄严的引子之后，进入第一主题的呈示和变奏——悠长的婚礼歌曲

■

这首曲调色彩明朗、气息宽广，充分体现了内心的感受。第一主题先由弦乐齐奏出，再由木管等加以响应，格林卡用衬腔型的流畅对位声部来伴奏悠长的歌曲性的第一主题。这是对民间婚礼场面的刻划：人们一边唱着歌，一边为新娘梳妆，并伴送她到夫家。在经过对第一主题的一组变奏后，在加了装饰音的小提琴同音反复的一连串音流的引导下，把第二主题热烈奔放的卡玛琳斯卡娅舞曲呼唤出来。这是一个诙谐性的主题

■

这也是作品的主要部分，此时，婚礼仪式仿佛已经结束，喜庆的舞蹈场面被拉开，逐渐加速的舞蹈节奏代替了原有的缓慢悠长的节奏。而小提琴用拨奏摸拟巴拉莱卡的音响和木管乐器吹出近乎芦笛和风雨音色的吹唱，更增强了这一场面的民间色彩。在第二主题的一组变奏中，格林卡广泛地利用了在民间乐器演奏中的把主题围绕着装饰音的加花的手法。舞蹈主题最初比较含蓄，后来却愈来愈活跃。在结尾部分格林卡利用了管弦乐各组乐器的华丽的对比和音响力度变化的手法，给人的印象好像是其中充满了各种生动快乐“舞姿”，最后，乐曲在热烈、欢腾的气氛中结束。

格林卡在这部作品中把对古典技巧的发展、俄罗斯民间音乐本质的深入以及鲜明的民族世态风俗色彩结合在一起，从而奠定了俄罗斯民族乐派繁荣的基础，正如柴可夫斯基所指出的那样：“就像橡树存在于橡实中一样，整个俄罗斯交响音乐都是从《卡玛琳斯卡娅》中孕育出来的。”

阿拉贡·霍塔

在 1845 年，格林卡来到了西班牙。这个风景如画的国家，它丰富的音乐以及民间舞蹈早就吸引着格林卡。在他居留比利牛斯半岛期间写出了许多西班牙曲调。一次当他听到业余吉他手费里克斯·卡斯齐尔亚所弹奏的阿拉贡地方的霍塔舞曲时，对那出神入化的变奏手法惊叹不已。后来在马德里写这首作品时，就是以他听到的民间曲调为基础而发展构成的。原名《米歇尔·格林卡以阿拉贡的霍塔写成的供大型乐队演奏用的华丽随想曲》，1849 年改为现名。（是作者两首《西班牙序曲》中的第一首）。

这首乐曲是一首古典型的序曲，即带有引子的奏鸣曲快板曲式。该曲是由三部分组成——序奏、中间部分和终曲。在霍塔部分之前，有堂皇庄严的前奏（引子），由小号和法国号奏出灿烂的雄壮的号角声。在主题刚一出现时，在管弦乐的弦乐组的拨奏的伴奏下，由竖琴和小提琴独奏出，形成吉他琴音响的效果。在中间部分有两个主题，一个轻松而明亮，是充满活力的主部霍塔主题。在这个主题展开进行以后，进入另一个温柔而热情，具有西班牙小夜曲风格的副部。这两个主题并没有鲜明的对比性，它们的因素在以后的发展中以不同的方式交织在一起。简洁而紧凑的展开部，是以引子中的雄壮的号角声动机和阿拉贡·霍塔的主题对比为基础，并逐渐把它们引向统一。在结尾处格林卡直接使三个主题（引子、主部和副部）得到完美的统一。

格林卡在作品中所运用的丰富的装饰、丰富而强烈的节奏，这些特点使该曲带有辉煌的技巧性质，这也是作者自己曾称这首曲子为“华丽随想曲”的缘故。在配器上，个别乐器好像是在竞赛似地轮流奏出主题的各种曲调的变化，形成不同的音色，正是由于这些色彩既统一又华丽，各具特色，从而使这部作品具有了不可抗拒的魅力。

马德里之夜

1848 年 3 月，由于震惊欧洲的革命风暴使在华沙的格林卡出国游学计划受阻。在华沙停留期间，在当地爱好音乐的地方官巴斯凯维奇的邀请下，完成了这首乐曲（又名《回忆马德里的夏夜》），是作者两首西班牙序曲之中的第二首）。格林卡特别喜欢西班牙南方的美丽风光，他称之为他一生当中最好的时光。把各个性质不同的主题串连起来是该曲的结构特点。作者利用了四支具有西班牙特色的民间主题来表达对难忘的西班牙生活的回忆。这些主题循序依次出现，而每一个主题的段落都有比较独立和完整的结构。乐曲的开始是引子，它是以各个主题的素材为基础，在弦乐的演奏下，显得纤细而轻巧，表达出当暑热消除，微风吹起时西班牙南国之夜温暖而晴朗的气氛。引子过后，基本主题的对比是建立在阿拉贡·霍塔的优美主题和拉曼奇地区的塞吉第亚舞曲的基础上。这两个主题有一个节奏强烈而富于弹性的副歌，而《朋托·莫鲁诺》那如歌的主题则起着串联的作用。当四个主题全部呈示后是类似展开部的部分。其中四个主题的各种片断自由地互相交织在一起。这些主题的并置具有直观的画面性，仿佛人们看到这样的情景——入夜的城市逐渐活跃起来，街头出现了人群，远处传来了吉他琴的拨弦声。在霍塔舞曲、塞吉弟亚舞曲的伴奏下，一批又一批的舞蹈者打起了响板，跳起了欢快、热烈的舞蹈。四周的人是一片喝彩声。当霍塔的主题出现一个简短的再现之后，便进入了尾声，就像当东方出现了鱼肚色时，乐声逐渐的停止，人们散去，城市再度进入寂静，天空只有晨星在闪烁。

伊凡·苏萨宁（四幕歌剧）

格林卡作曲，斯·戈洛捷茨基编剧。是第一部俄罗斯民族歌剧。于 1836 年春完成。同年于彼得堡大剧院首次公演。剧情：在 1612 年，波兰贵族利用俄国当时常年的战争，叛乱叠变、政权不稳的状况，占领了莫斯科并企图征服整个俄国。但俄罗斯人民不甘屈服，奋起反抗，武装起来的农民队伍同波兰军队进行斗争。义军首领米宁和波夏尔斯基率领着军队向被占领的莫斯科前进。波兰军队十分惊慌，连忙派出骑兵前往莫斯科去解围。他们要寻找一个向导，以便为他们指出通往莫斯科的道路。伊凡·苏萨宁急中生智，一面同意为敌军指路，同时悄悄地派他的养子万尼亚给俄军报信，然后他把波兰军队领入荒无人迹的森林，陷于绝境，狂怒的波兰侵略者发觉上当后杀害了这位勇敢的爱国者。波兰侵略者终于在森林里冻死、饿死，遭受到全军覆灭的下场。歌剧的音乐贯穿着俄罗斯民间曲调，是俄国历史上第一部充满崇高爱国主义热情的、深刻的、写实的歌剧。

由于剧情反映的是波兰入侵与俄罗斯人民的抵抗，因此，作者在序曲中就表现是这两种力量的冲突：用俄罗斯性格的曲调对比波兰舞曲那尖锐的节奏。在第一幕中主要表现当波兰入侵俄国后，军队和百姓对祖国的无限忠诚和随时准备为自由献出生命的英勇气概。第一首合唱曲《我的祖国，俄罗斯大地》仿佛是序曲的继续，旋律有力，气息宽广，他们唱道：“不怕威胁、不怕死亡”。伊凡·苏萨宁的女儿安东尼达的出场的咏叹调（卡伐蒂那和回旋曲《啊，我的田野》）是以悲哀的悠长的小调的行板与活泼优美的回旋曲并置为基础，既有对参加民兵的未婚夫索比宁的担心，又有对婚礼的美好憧憬。安东尼达、索比宁和苏萨宁的三重唱《亲爱的，不要悲伤》是格林卡重唱曲中优美细致的典范。它是以抒情歌曲的主题加复调变奏的展开为基础的，每个歌手依次唱这一主题，而其他声部则模仿这一主题的个别曲调。

第二幕在波兰国王吉兹蒙达三世举行的舞会上，波罗乃兹、克拉科维亚克舞、玛祖卡舞曲的乐声先后传来。这些舞曲早就在波兰广泛流行，但民间的音乐听来热情、活泼，有时还能体会到伤愁的情绪。但在这里，格林卡运用了宫廷舞蹈，将这些舞曲处理得既光彩夺目，又缺乏内在的热情，充分而恰当地表现出波兰贵族的傲慢和冷酷。欢闹中，波兰特使带来莫斯科被围困的消息，造成了一片惊恐。贵族们交头接耳，最后波兰骑兵夸口要活捉米宁，占领莫斯科后，中断的舞会再次活跃起来。

第三幕是在苏萨宁的木屋，他的儿子万尼亚唱了一首类似俄罗斯民歌的咏叹调《敌人杀害了我的母亲》。它是用分节歌的形式写成的，音调的性质接近富于直率真挚的表现力的舒伯特风格。这之后，是苏萨宁一家为女儿准备婚礼。他为一对新人唱到：“亲爱的孩子们，你们将享受到和平和爱情。”波兰军队来到此地，要苏萨宁带路，这时，苏萨宁再次唱起第一幕的合唱曲“不怕威胁，不怕死亡”。当苏萨宁决定一方面报信，一方面把敌人引入绝境时，他充满温情地对为他担心的女儿唱到：“我的孩子，不要忧愁，不要哭泣”。当波兰人带走苏萨宁后，安东尼达的女友们由于不了解刚才发生的事，她们向新娘祝贺，这时，新娘唱起了著名的安东尼达浪漫曲《女友们，我不是为此悲伤》。此曲是以格林卡在 20 年代根据查尔维格的著名的诗写的浪漫曲《不是缠绵的秋雨》的材料为基础写成。曲调与俄罗斯民歌那悠长的气质相近，这支哀伤而动听的浪漫曲表达了姑娘内心的无比悲哀。

第四幕——在荒无人烟的森林里，疲惫万分的波兰军队在行进，这时又响起第二幕中的舞曲曲调，但此时的乐曲气氛与第二幕舞会上的辉煌、华丽形成鲜明的对照，这时的玛祖卡舞曲的节奏表达出敌人低沉的、暗中隐藏着不安的心情。当敌人发现上当后，要杀害苏萨宁时，他唱到：“升起吧，我的朝霞，给世界带来光明。”这时，乐队中传来了俄罗斯民歌《沿着伏尔加河行进》的宽广曲调。歌剧结尾的合唱《光荣颂》的规模宏大，曲调的朴实和清晰使它带有人民赞美歌的性质。

《伊凡·苏萨宁》奠定了全部俄罗斯古典歌剧文化进步发展的基础。是“第一部和最好的一部俄罗斯歌剧”（柴可夫斯基）。

鲁斯兰与柳德米拉（五幕歌剧）

格林卡曲，创作于 1836—1842 年间，是根据普希金的同名叙事诗编写而成。1842 年在彼得堡大剧院首次公演。剧情：在古代武士鲁斯兰与基辅大公的爱女柳德米拉的婚宴上，新娘被凶恶的妖魔所劫持，魔法师费因告诉鲁斯兰劫持者是一个可怕的巫师，名叫契尔诺莫尔，另外，还告诉鲁斯兰自己曾经爱过的一个叫纳依娜的女人现在已经变成了一个凶残的女巫，她憎恨所有被自己庇护的人。善良的勇士鲁斯兰发誓要营救公主。在营救公主的过程中，鲁斯兰历经艰险。最后借助神剑的威力制服了妖魔，救出了公主。

这部歌剧的序曲是格林卡交响音乐的顶峰之一，它以鲜明生动的音乐语言概括了整个剧情。是建立在整部歌剧基本因素的对比上的。一方面是刚毅、有信心的英雄气概和明朗的充满生命的欢乐的爱情，另一方面是神秘吓人的神怪境界。第一主题豪迈、奔放勾画出勇士鲁斯兰一往无前的英雄形象，

■

二主题充满了纯洁而热烈的爱情歌声，

■

它是取材于第二幕鲁斯兰的咏叹调《啊，柳德米拉，赐我们欢乐》的抒情主题。在展开部中，这些主题发生了变化，短暂的动机迅速闪过，音色、音区和力度的突然的对比，使音乐带有不安的，甚至是戏剧性的音调，呈现出神秘和不祥的色彩，不协和的和弦两次重复；好象是提醒一件摆脱不掉的可怕事情，长号用低音奏出可怕的、非人间、魔幻般的“契尔诺莫尔”的主题。表现了柳德米拉遭受魔法的折磨和鲁斯兰与妖魔之间的较量与搏斗的场面。当再现部出现时，胜利后的喜悦心情洋溢其中，表达了光明必定战胜黑暗的决心。整个序曲贯穿着明朗光明的色彩和充满取之不尽的生命的欢乐和乐观主义精神。格林卡曾经形容序曲“带有勇往直前的精神”。

格林卡在剧中充分利用民间创作的原则，写出了具有俄罗斯风味的合唱曲、独唱曲、咏叹调和叙事曲等。剧中著名的唱段有：柳德米拉的咏叹调《亲爱的父亲，我悲伤》，鲁斯兰的咏叹调《啊，柳德米拉》，合唱《莫悲伤，亲爱的孩子们》、《神秘的列尔》、《波斯合唱曲》，费因的叙事曲等。在该剧中，格林卡还充分地利用了东方音乐的主题，使它们那迷人的色彩同古代史诗风味的俄罗斯场景中的含蓄、简朴形成对照。在俄罗斯，格林卡是第一个尝试着深入到东方歌调的内部以探求其内在规律的。在歌剧中他利用了东方各民族的真正的民间曲调（阿拉伯的、波斯的、鞑靼的、土耳其的），创造出了一系列五光十色的场面，使这部神话史诗型的歌剧更具迷人的魅力。

我记得那美妙的瞬间

普希金这首诗中诗意般感情的美与灵感在格林卡的这首作品中得到了高度完美的表现。

在 1925 年 6 月，普希金与他的女友安·彼·凯恩在姑母家再次相见时，普希金写下了《我记得那美妙瞬间》的著名诗句并赠送凯恩。后来，格林卡与普希金相识后，格林卡被诗句中那真挚的情感深深打动。后来，他将其谱写成曲，并把它题献给他爱着的凯恩的女儿叶·卡捷琳娜·凯恩。同普希金一样，格林卡与叶·卡捷琳娜的爱情并没有结果。这首歌曲带有真挚的抒情独白的性质，其中充满了明朗的、热烈的情绪。音乐富于表现力地表达出感情的逐步发展和高涨，从温柔的、悲哀的沉思转到热情的激动，很好地表现了被普希金理想化的凯恩——这个使诗人的身心都重新复苏的少妇形象。整个乐曲分成 A 一 B-A 三段。“我记起那美妙的瞬间。在我的眼前出现了你”，A 段中这句动人的旋律柔美而深情，B 段旋律突然间产生了强烈的转折，表现了诗人“岁月流逝，风暴吹散了往日的梦想”，在流放的阴暗生活中失掉灵感，失掉眼泪，失掉生命，也失掉爱情的种种体验。最后，A 段的旋律再次响起，表达了当诗人再次遇见凯恩后，疲惫、痛苦的身心重又复苏的激动的心情。

北方的星

格林卡曲，罗斯托普齐娜作词。这是一首浓郁俄罗斯风味的抒情歌曲。歌曲描写了一位淳朴的俄罗斯少女对出门在外的未婚夫的怀念。歌曲的曲调是在俄罗斯民歌《在高山的那边》的旋律基础上发展而来。后来格林卡曾把这首民间歌曲作为他著名的《卡玛琳斯卡娅幻想曲》中的主题之一。歌曲为三段体式，旋律优美、深情，表现了少女幸福生活的希冀，在歌曲的结尾再现时，第一段的旋律稍加变化后，全曲在少女对未婚夫的充满怀念与期待中结束。

云雀

这是格林卡的声乐套曲《告别彼得堡》中的第九首。在这部套曲中共收录了十二首抒情歌曲，都是由格林卡的好朋友、著名的戏剧家和诗人库科尔尼亚作词。这十二首抒情歌既有简朴的抒情歌曲——浪漫曲、又有船歌、圆舞曲、马祖卡舞曲及勃莱罗舞曲风味的舞蹈性作品，又有戏剧性的叙事曲和歌剧型的谣唱曲。这些歌曲都具有完美的独特的个性和鲜明、生动的音乐形象，因而这一套曲被誉为“格林卡时代俄国抒情歌曲的百科全书”。在《云雀》这首歌里，格林卡描写了故乡大自然的美，音乐令人想起了俄罗斯民歌，旋律舒缓、悠长、气息宽广，钢琴的引子模仿云雀清脆的啼鸣。在歌手从容生动的吟唱中，富有俄罗斯民歌风味的 4/4 节拍的小调降二级音的出现，丰富了音乐的色彩，使旋律显得更加深情、淳朴。第一节是赞美云雀的歌声和最后找不到伴侣，第二节歌词则由云雀转到歌手本人身上“我的歌声，你飞去吧，带着甜蜜的希望，有个人会记得我，为我悄悄叹息。”两段歌词相互呼应。情景交融。最后乐曲终止在云雀清亮的歌声中。

荒山之夜

穆索尔斯基的这首富于俄罗斯民族色彩的交响诗作于 1867 年。原是作者为歌剧《女巫》所写的《荒山上的圣约翰节之夜》，其构思是根据果戈里的小说《圣约翰之夜》中关于女巫安息日的描写。传说中，女巫们在每年 6 月 24 日的“圣约翰之夜”都要在一座荒山上举行安息节。黑神车尔诺鲍格是一头黑色的山羊。在欢会中，魔鬼、女巫、男妖、女妖们都大事欢闹，而他则高居首位。当欢会达到高潮时，突然为一阵来自小教堂的钟声所中断，于是众妖们一哄而散，天亮了。作者称它为是一首音诗，并拟定了标题：1、女巫集合，聒噪喧哗不已；2、魔鬼的随从；3、亵神的魔鬼颂歌；4、女巫的安息日。后来，作者打算把它用于歌剧《索罗钦斯克集市》作为间奏曲。作者逝世后，由里姆斯基·科萨阔夫根据一份钢琴与乐队谱和为《索罗钦斯克集市》改编的合唱稿修订、配器并指挥演出。里姆斯基·科萨阔夫在总谱的扉页上写了文字解说提纲：“地狱里神怪的声音——地狱的精灵出现，黑神车尔诺鲍格上场——众妖魔对魔王进行赞颂和祭奠礼——妖魔的狂欢作乐——高峰时候，远处响起教堂的钟声，精怪四处逃散——黎明来到。”曲中荒山是指基辅附近的托格拉瓦山而言。此曲的结构为再现式三段体。第一部分开始时，小提琴在高音区上快而极弱的嗡鸣声，表现在荒山上，阴云密布，预示着妖魔的出现，随后，用低音奏出的顿音，显得呆板，单调，就像是妖魔的脚步声。长号的八度音型强劲地冲破乐队，在与大号齐奏出的威严、阴沉的音调，表示黑神的上场。中间部木管在高音区所奏出的切分节奏，表现众妖向黑神的进行的礼赞，然后举行盛宴。当小提琴次半音阶推出极强的全奏时，仿佛众妖们欢腾跳跃，纵饮狂舞，安息日狂欢达到高潮。这时，乐队突然一落千丈，几乎沉默，这是再现部，钟琴连打六下，这是教堂的晨钟。随后，单簧管和长笛奏出优美的旋律，竖琴奏出天使般的琴音，这时天已破晓，妖魔四散逃遁，乐曲最后以宁静告终。

展览会上的图画

此曲的原作是 1874 年穆索尔斯基创作的钢琴曲。现在听众常听到的管弦乐曲是由法国作曲家拉威尔改编的，并于 1923 年 5 月 3 日在巴黎首演。1873 年，穆索尔斯基的好友、建筑师兼画家哈德曼因急病去世，年仅 39 岁。穆索尔斯基和俄罗斯著名的评论家斯塔索夫为纪念和哀悼这位好朋友，为哈德曼举行了遗作展览会，展览会上展出了他生前所作的水彩画及设计图等。

全曲共分十段，每段以一幅画为依据，并注有标题。乐曲一开始是引了，这是一个漫步的主题，这个主题在各段的间奏中多次反复出现，起着连接作用。斯塔索夫对“漫步主题的运用解释到：“这里，作曲者描写自己东走西望，一会儿闲荡着，一会儿走近一幅画，快活的面孔时而因缅怀亡友的哀思而沮丧。”1、侏儒，哈德曼画的是一个小侏儒迈着畸形的双腿笨拙地走路，乐曲中爆发性的力度对比和暴风雨式的曲调，表达了小侏儒因残废与孤独无助而生来受屈辱的内心强烈的感触。2、古堡，漫步的主题经过变奏再次出现。作者来到了另一幅画面前。这幅画面上是一个游吟诗人在一座中世纪的古堡前吟唱。乐曲的旋律带有哀愁与伤感的情调。3、杜衣勒里宫的花园，变形的漫步主题又一次出现。穆索尔斯基在此段加的副标题是“孩子们游戏后的争吵”。画面表现的巴黎著名的杜衣勒里宫的美丽景色。在保姆的看护下，孩子们追逐打闹，一派淳和的生活图景。乐曲优雅、轻巧，仿佛是孩子们任性、调皮的喊叫声和对愉快、兴奋的心情描述。4、牛车，画面是一辆典型的农家牛车，沉重缓慢的和弦表示牛车的笨重。乐曲曲调色彩明亮、饱满，当达到高峰又渐渐归于寂静，仿佛牛车的远去。5、未孵化的鸡雏在蛋壳里舞蹈。画面是一个小孩的头和手脚正从一个大鸡蛋壳装站出来。在漫步的主题过后，长笛欢快的曲调，带有谐谑曲的风格，表现了舞蹈的场面。6、两个犹太人，弦乐器的齐奏描绘了一个肥胖富有的犹太人的傲慢与狂妄，而加了弱音器的小号则描绘另一个贫穷瘦弱的犹太人屈辱、可怜的形象。前者盛气凌人地对待后者。7、利英日市场，先是小提琴而后是乐队快速的曲调表现了妇女与小商贩们在集贸市场上的吵闹与热闹的市场景象。8、罗马墓穴，那低沉与不安定和弦展示出一幅墓穴阴森恐怖的图画，随后，单簧管的旋律充满了忧愁与哀伤。这是一个“与死人谈话”的主题。穆索尔斯基曾在标题下注到：“一句拉丁语：和死人在一起，说死人的语言。用拉丁语很对，亡友哈德曼的创作精神带着我向骷髅走去，向骷髅发出呼唤，骷髅里开始发出暗淡的红光。”哀伤的曲调使人联想到作者对哈德曼去世的哀痛之情与怀念。9、鸡脚上的小屋，画面是一只造成巴巴亚加的茅屋形状的钟，巴巴加亚是俄罗斯童话中的女妖婆，专吃人骨头，把人骨头放在研钵里杵碎成糊。她还能乘着这只研钵在天上飞。乐曲中既有妖婆的野性发作，又有她乘着研钵沿着森林悄然行驰的情景，充满了童话中那阴森、恐怖的妖幻的神秘色彩。10、基辅的大门楼。当时基辅要修建一座纪念沙皇亚历山大二世的门楼，图画是哈德曼参加设计比赛的一幅设计稿。门楼顶部被哈德曼设计成戴着古代俄罗斯头盔式的圆顶，具有幻想式的神秘风味，这一设计给穆索尔斯基带来了创作的灵感。这座门楼的建造原因使作者采用了进行曲的节奏，乐曲的开始充满了庄严、威武的英雄气概。漫步主题再次出现后，作者以此主题进行了壮丽宏伟的展开，逐渐演变成后来的有力的巨人般的主题，节日的钟声响起，最后全曲在万民欢腾的热烈气氛中结束。

鲍里斯·戈杜诺夫（四幕歌剧）

这部以俄罗斯民歌调式为基础的歌剧是穆索尔斯基的成名作。是根据普希金长篇诗剧《莫斯科公园及特萨·鲍里斯·格里什卡·奥特雷普耶夫的不幸喜剧》和卡拉姆津的《俄罗斯帝国史）自撰的脚本。1874 年成稿，由于剧院管理处的百般刁难，使剧本几经删改后，只演了 25 场后就遭停演的厄运。穆索尔斯基死后，由里姆斯基·科萨阔夫重新配器。剧情：故事发生在大约 1598 年至 1605 年的俄罗斯和波兰。俄国沙皇鲍里斯·戈杜诺夫原来是伊凡·雷帝的大臣，他谋杀了应该继承皇位的伊凡·雷帝的儿子德米特里，篡夺了皇位。但内心受到强烈的谴责。修道士格里高利从知道底细的老修道士皮曼那了解到被害的王子和自己年貌相仿，于是便假冒王子之名，在波兰贵族支持下发动起义。鲍里斯在仓促中匆忙传位给儿子费奥多，在恐惧和精神错乱中死去。

第一幕：是在诺维第维奇修道院的广场上，群众为鲍里斯加冕而跪地祷告。音乐刻画了受压迫人民的形象和鲍里斯就位时沉重、不祥的预感。（合唱曲《为什么他抛弃我们》）。在修道院的小屋里，僧侣皮曼在年代表上记载俄国最近发生的事情（唱《又增加了一页》）。他告诉修道士格里高利关于鲍里斯篡位的经过。在加冕仪式上，教堂钟鼓齐鸣，鲍里斯宣称今后将为民众及俄国的利益而努力，并恳求民众与他一齐祈求上帝保佑。

第二幕：立陶宛边境的一间小旅馆里，格里高利因散布王子仍活着的谣言正遭警察通缉。当警察进来时，格里高利故布疑阵，使警察把另一个僧侣当成自己抓走。音乐运用了俄罗斯民歌，充满了俄罗斯的生活气息。在克林姆林宫内鲍里斯沙皇的寝室里，他的子女正与保姆嬉戏，保姆给他俩唱起一首俄罗斯民间歌曲，鲍里斯自言自语地诉说心中的烦恼，唱起《我得了最高的权力》。当他的顾问告诉他现在正谣传王子复活的消息，鲍里斯的痛苦更加重了，自鸣钟的声响使他恍惚看见被谋杀的王子的幽灵，他伏在地上，祈求上帝的怜悯，唱起《啊，我在窒息》。这一幕的音乐富有描写性和戏剧性，深刻地揭示了鲍里斯负罪的复杂内心世界。

第三幕，在波兰贵族府邸内的花园里，格里高利正与贵族之女玛琳娜谈情说爱，宾客们来到花园，跳着华丽的波兰慢步舞。作者成功地表现了波兰音乐的民族特征，玛祖卡和波罗乃兹的节奏贯穿全幕。在克罗米森林里，格里高利率领士兵向莫斯科前进。一个孤独的白痴在为俄罗斯即将遭受的命运而哀吟。在皇宫里，鲍里斯已神智不清地大声呼救，急忙传位他的儿子，他唱起《再见，我的儿子》，这时，格里高利率众拥进大殿，鲍里斯死在了皇位上。在这一幕中，作者运用了多首民歌，谱写了气势磅礴的合唱，表现了人民的巨大力量。

跳蚤之歌

穆索尔斯基曲。该曲原是歌德诗剧《浮士德》第一部第五场中魔鬼梅菲托斯和一群灵活的朋友在小酒店里饮酒时唱的歌。他以皇帝豢养的跳蚤来讽刺当时德国诸侯豢养的宠臣，后来，德国作曲家贝多芬、里拉和法国作曲家柏辽兹分别为它谱过曲，但它们都是以分节歌的形式写的，穆索尔斯基的《跳蚤之歌》则是采用了通谱歌的形式。由于作者对于达尔戈梅斯基的“自然主义”推崇备至，一直试尝着将俄语语言的韵律与音乐的旋律相结合，从而形成一种新的不同于意大利风格的类似宣舒调的风格，第一段曲调是叙述性的，第二段则描写跳蚤穿上衣服，带上了勋章和金星，当上了大臣。音乐曲调威严、傲慢，表现了这只小丑不可一世、狐假虎威的丑恶嘴脸。第三段结合了前两段的旋律，最后以胜利者掐死跳蚤后发生爽朗的笑声结束。作者特别在每段歌词的中间加进了嘲讽的笑声，以加强讽刺的效果。歌德的诗句经作者的再创作成了最著名的讽刺歌曲之一。

在中亚细亚的草原上

鲍罗丁曲。在 1880 年，为庆祝沙皇亚历山大·尼古拉耶维奇登基 25 周年，彼得堡大歌剧院准备上演一部舞台剧，这部著名的交响音画就是剧中的一段音乐。作者成稿后将其题献给李斯特，并改编为钢琴四手联弹曲。鲍罗丁在乐谱上注到：“ 单调的，黄沙滚滚的中亚细亚草原上，传来了宁静的俄罗斯歌曲的奇妙旋律，接着听到渐渐走近的马匹和骆驼的脚步声，以及古老而忧郁的东方歌曲音调。一队土著的行商队伍在俄罗斯军队的保护下，穿过广袤的草原和沙漠，又慢慢远去，俄罗斯歌曲与东方古老的歌曲和谐地交织在一起，在草原的上空长久地索绕回荡，最后在草原上空逐渐消失。 ”此曲在公演时并未引起听众的注意并遭到评论家们的诋毁。然而 5 年后，此曲欧洲的演出获得了极大的成功。

乐曲有两个主题，一个是代表俄罗斯军队的第一主题，气息宽广，具有俄罗斯歌曲特有的舒缓悠长的风格。另一个是代表土著商队的第二主题，悠扬迷人，具有浓郁的东方色彩。乐曲一开始，单簧管和法国号依次吹出第一主题，而小提琴在高把位所奏出的空八度的持续泛音表现出草原的广漠无垠与空旷寂寥。随后，双簧管吹出了第二主题，在原先的背景伴奏下，加入了弦乐的拨奏，仿佛是商队的骆驼和马队的脚步声。当乐队以多种手法对两个主题进行反复展开时，结构大为扩展，力度也大大加强，在乐队的伴奏下，形成乐曲的高潮，随着乐曲的发展，两个主题由并置关系转而为融合，表示出军队与商队之间的融洽关系。最后乐曲渐渐归于平静，在长笛悠扬的旋律中结束全曲，表示在军队的护送下商队平安穿过草原，渐渐远去。

B 小调交响曲

又称《第二交响曲》，是鲍罗丁 1870 年的作品。此曲共分四个乐章。第一乐章是庄严的快板。乐曲开始是一个短小的引子，乐队威严、勇武的齐奏，似乎是召集各方勇士前来聚合的号角。引子过后，呈示部中有两个主题，第一主题是由两支旋律组成，旋律一坚定有力，仿佛是勇士的步伐声；旋律二舒缓、明亮，仿佛阳光下勇士们的盔甲在闪亮。优美的第二主题是以俄罗斯民歌的音调为基础。发展部中两个主题在经过变奏，显得高昂、激吭，就象是在战斗中勇士们的刀枪的对抗。第二乐章是谐谑曲，急板，急速、欢跃的节奏描写勇士们的嘻戏。第三乐章，行板，开始是古斯里琴的旋律，随后在竖琴和弦的伴奏下，圆号吹出优美深情的旋律，好象是俄罗斯游吟诗人的吟唱。第一主题诗意迷人，第二主题充满对生命的慨叹。第四乐章，有生气，快板，主要描写在给勇士们的庆功宴会的欢腾景象，开头的低沉的隆隆声好似勇士们前往庆功宴的路上纷沓的脚步，此乐章中间部分是热烈奔放又带有点勇士们笨拙的舞曲，到处是欢歌笑语，最后，乐曲在辉煌威武的气氛中结束。由于乐曲通过对钢管乐器独到的运用，描写了的俄罗斯战士威武雄壮的形象，全曲充满了阳刚、雄健的力量，故人们又称之为“ 勇士交响曲 ”。

伊戈尔王（四幕歌剧）

鲍罗丁根据 12 世纪的俄罗斯长诗《伊戈尔远征记》自编脚本并作曲。故事发生在古代俄罗斯的布基弗尔城。这里正遭受着波罗维茨人的侵略。战火四起，百姓遭难，布基弗尔城的伊戈尔王率领军队英勇抵抗，在一次战斗中，伊戈尔王和他的儿子弗拉基米尔被波罗维茨人俘虏。在波罗维茨人的营地里，王子爱上了康恰柯夫娜公主，但伊戈尔王决心逃回祖国，率领人民继续斗争。他要雪耻前仇，“ 驱除敌寇，拯救俄罗斯 ”。一位波罗维茨的正教徒奥弗路尔向伊戈尔王表示愿意帮助他逃走，遭到他的拒绝。波罗维茨的首领康恰柯很欣赏他的坚毅和刚强，打算以不与波罗维茨人为敌为条件释放他，伊戈尔王坚决的给以回绝。这时，又有一批俄罗斯的战俘被押解到这，他们向伊戈尔王诉说百姓们的苦难，恳求他为了祖国人民设法逃脱，伊戈尔王终于答应了。正当王后雅洛斯拉芙娜为思念丈夫而在哭泣时，伊戈尔王回到了祖国，人民高唱到：“ 大王回来，我们得福 ”，欢迎脱险归来的伊戈尔王。

歌剧序曲是以剧中多个主题的素材为基础发展而来的，丰富的主题材料被作者巧妙地安排进正规的奏鸣曲式中，可谓匠心独运。鲍罗丁在创作过程中，收集了大量的俄罗斯民歌，虽然剧中并未直接引用民歌，但是剧中的音乐都充满了俄罗斯的音乐风格。其中既有对宏伟壮大的历史场面的描写，又有深刻细腻情感的表现。在剧中有许多著名的唱段，如《雅洛斯拉芙娜的咏叹调》、伊戈尔王咏叹调、康恰柯芙娜和弗拉基米尔的二重唱等。

D 大调弦乐四重奏

鲍罗丁曲。作于 1881 年一 1887 年。此曲是作者两部弦乐四重奏的第二部，并题献给他的夫人喀·谢·鲍罗丁娜。全曲共分四个乐章，第一乐章，奏鸣曲式，乐曲开始由大提琴奏出了充满生活气息的主部主题，■随后，由具有悠长风味的俄罗斯民歌为基调的副部主题富于歌唱性，■在展开部中，通过对主部与副部主题的素材的运用加以展开，使两个主题的音乐形象更加丰满。第二乐章，充满活力的谐谑曲，奏鸣曲式，轻松、欢快的主部主题与柔美抒情的副部主题经过呈示后，在对比中加以展开，第三乐章，慢板，（此乐章后经萨全特配器后改为管弦乐，即著名的《夜曲》）。这一乐章的旋律及其优美抒情，典雅无比。乐章的开始由大提琴在高音区奏出如歌的第一主题，好象一位年轻俊美的男子向他心上人倾诉衷肠，

■

随后，第一小提琴又在高音区再重奏这一主题，那迷人的小提琴音色赋予了这一主题清新秀丽的色彩，好象姑娘对恋人的爱情呼唤的回应。经过短暂的发展后，舞蹈性第二主题出现，第一、二小提琴互相模仿，那轻巧、典雅的旋律一应一答，好似这对恋人跳起的爱情双人芭蕾。随后，两个主题分别由大提琴和小提琴交替奏出，感情既炽热又含蓄，既果敢又深情，当乐曲进入再现部时，大提琴和小提琴又相互进行八度模仿，充分表达了人类那美好情爱的纯真与热烈。第四乐章，奏鸣曲式。缓慢的引子之后进入主部，主部有两个主题，由顿弓的方式演奏。旋律激动中含着稳健，强劲中有着不安，副部主题富于抒情性，表达了在主部的矛盾冲突中对胜利与光明的渴望与向往。展开部中主部与副部的主题交替出现，其中对副部主题多次出现不同音程的模仿，极具歌唱性，再现部中，在主部与副部主题的基础上，情绪变得更加明朗，舒展，从而确立了整个乐曲抒情性的风格。

天方夜谭

里姆斯基·科萨阔夫曲，这部交响组曲又名《舍赫拉查德》。作者取材于阿拉伯著名民间故事集《一千零一夜》又名《天方夜谭》）。故事叙述了残暴的萨旦王沙赫里亚尔因认为女人都是不忠实的，所以他每天娶一个妻子，第二天早晨即把她杀死。聪明、美丽的妃子舍赫拉查德为拯救自己和无辜的姐妹们，她每天晚上给萨旦王讲一段故事，用离奇的神话和曲折生动的情节勾起国王的兴趣，因此一连说了一千零一夜，最后终于使萨旦王撤消了自己残酷的誓言。作者根据故事中的个别情节和图景于 1888 年写了这部包括四个乐章、具有叙事诗性质的组曲。作者本来给四个乐章注了标题，他说：“在创作《舍赫拉查德》时，我所以标上这些提示，只是想以指点听众能沿着我想象所经历的途径来想象，而其他更具体更详尽的概念，就由听众按照各自的心情和想象去理解。”后来，他取消了这些提示，认为这样更能发挥听众的想象力。乐曲未必具体表现某一个故事情节，它只是“一个神话故事的万花筒，一些东方色彩的图案”。

第一乐章，原标题“海洋和辛巴达的船”，故事中水手辛巴达驾着破旧的小船七次出海，到过食人的巨人岛和鬼怪的王国。但是音乐并未具体描写七次航行中的哪一次。这个乐章是个省去展开部的奏鸣曲式。引子——这个乐章的引子也是整个组曲的引子，其中的两个主题在四个乐章中不断贯穿、发展。第一主题是由全部弦乐器、单簧管、大管、长号与大号用相隔三个八度的沉重齐奏引出森严的沙赫里亚尔主题。■

另一个是温柔的、具有东方幻想色彩的舍赫拉查德主题，在竖琴和谐的琶音衬托下，由独奏小提琴富于诗意的奏出，好象那滔滔不绝的永不结束的故事。■

主部中和副部中两个主题已经有所变形，与人物形象已没有直接的联系了，可以说是利用沙赫里亚尔威严性格来描写大海的威严，利用舍赫拉查德主题的幻想性格来描写水手辛巴达的幻想和好奇。再现部主部的情绪变得不安，惊惶而剧烈动荡。描写大海的惊涛骇浪。当副部出现时，浪头渐渐平静，第二主题的素材再次出现，仿佛辛巴达的船扯着帆，迎着太阳的光芒渐渐驶远了。第二乐章，原标题“卡伦德王子的叙述”，这是一个复三部曲式，故事中，三个都瞎了左眼的卡伦德（出身都是王子），他们分别在巴格达三个女人家里叙述身世。引子，开始四小节是舍赫拉查德主题，（小提琴独奏），表达这是她正在给萨旦王讲故事。第一部分是由大管独奏出的一个宣叙调风格的卡伦德王子的旋律，是复三部曲两端部分的主题。■

这个主题用变奏的手法进行充分发挥，音乐由低渐高，力度由弱渐强，速度由慢渐快，配器由简渐繁，似乎显示舍赫拉查德的故事娓娓动听、有声有色。中间部分是一个描绘性较强的插部，隐约向听众诉说王子的惊险奇遇。第三部分是第一部分的再现。仿佛是听完故事后的回味。第三乐章，原标题“青年王子和公主”。宁静、明朗、抒情的音乐，讲述的是王子格梅路和公主白都伦因两人及其美丽，在睡梦中会面后产生爱情，后历经考验，终成眷属的故事。和第一乐章一样，第三乐章是一个没有展开部的奏鸣曲式，所不同的是两个主题不是对比，而是相互呼应，好似爱情二重唱。主部主题是第一小提琴奏出的王子的主题副部主题是由单簧管奏出的公主主题■

优美、欢乐的旋律好像是一位轻盈妩媚的东方少女形象。第四乐章，原

标题“ 巴格达城宴会、船舶撞向有青铜骑士的岩石 ”，奏鸣回旋曲式。在引子中，萨旦王与舍赫拉查德的主题交替出现，象又一个故事的开始，主部主题是一个东方风味的舞曲，描写巴格达欢腾的节日场面。副部主题是由第三乐章副部的公主的主题构成。这两个主题运用变奏的手法进行发展，前几个乐章的其他主题也加入其中。在展开部中欢乐的情绪更为炽热，第一乐章出现过的大海风暴的音响出现在这里，变得更加汹涌澎湃。小号和单簧管吹出了要大祸临头的警号。随着一声锣响，音乐急转直下，归于沉寂。表示辛巴达的船撞向岩石的情景。最后，风平浪静，舍赫拉查德与萨旦王的主题最后一次出现，不过萨旦王的主题变得温和了，暗示暴君终于被舍赫拉查德的故事所感化，撤销了自己的誓言。

西班牙随想曲

里姆斯基·科萨阔夫作于 1887 年。当初，柴可夫斯基曾称赞这首《西班牙随想曲》是“乐器法中的宏伟杰作。”这部以西班牙旋律为主题的管弦乐曲，色彩丰富、绚丽，充分发挥了各种乐器的表现性能，深受俄萝斯皇家歌剧院乐队队员的喜爱。预演时，还没等第一乐章奏完，全体演奏员都已兴奋地控制不住了，热烈的鼓起掌来。作家自己也深受感动，于是就将这部作品题献给了他们。全曲共 5 个乐章：1、晨歌，又叫黎明小夜曲，乐曲情绪欢快，节奏生动、活泼。2、变奏曲，先是由圆号吹出了甜美圆润的主题，随后是主题的四次变奏，就好像是五种色彩的变幻一样，呈现出五光十色的景象，中间还有一段长笛的“华彩”。3、晨歌，旋律几乎是对第一乐章主题的重复，但使用了新的调性和不同的乐队色彩。4、场景和吉卜赛歌曲，在小军鼓滚奏的导引下，圆号、小号、小提琴、单簧管依次出现，分别奏出各自的华彩段。随后，竖琴的滑奏引出一首具有浓郁的安达鲁西亚地方色彩的吉卜赛歌曲。5、阿斯图利亚的凡丹戈舞。一种安达鲁西亚地区的民间舞蹈，一般是以吉他和响板来伴奏。舞曲的主题先由长笛吹出，经过充分的展开和再现后，乐曲再次出现第一乐章晨歌的主题作为尾声。

印度客人之歌

里姆斯基·科萨阔夫曲。这是作者根据俄罗斯民间传说所写的歌剧《萨特阔》中的插曲之一。相传在古代俄罗斯有一位民间的流浪琴师叫萨特阔，他用他的琴唱出了人们的生活的痛苦和对幸福生活的向往。他的琴声美妙动人，一次海龙王的小女儿伊尔明偶尔听到萨特阔的琴声，深受感动，于是帮他造了三艘大船远航。他们在印度时，想以白象换取国王那只会唱歌的金凤凰，但国王坚持赌象棋，以定输赢。在比赛时，国王让众歌女在萨特阔身旁边歌边舞，以打乱他的思路。这首歌就是这里的插曲。这首乐曲富有迷人的东方色彩，节奏均衡、平稳，大小音程色彩不断转换，特别是长音与半音列下滑相结合的那特有的律动感，给人以一种虚无飘渺的神话感觉，仿佛是歌女们那娓娓动听的故事。

俄罗斯强力集团部分作品 CD 唱盘简介

鲍罗丁：第一、第二弦乐四重奏

鲍罗了四重奏团
BORODIN：StringQuartetsNo.1＆2
Borodin String Quartet
EMI ASD 4100

这张唱片是 Melodiya 公司在 1980 年录制的，后由 EMI 发行。鲍罗丁四重奏团的演奏是诠释这首乐曲权威之作。原版唱片音色纯净而柔和，好似温暖的阳光，将俄罗斯那特有的抒情色彩表现的淋漓尽致。再版制成 CD 后（编号是 CDC7477952），不仅保持了原版唱片的特点，同时在定位上更有新的取向。《企鹅唱片指南》将这张唱片评为三星带花名片。

鲍罗丁：中亚细亚草原

巴黎管弦乐团
罗斯特洛波维奇指挥
BORODIN：IntheSteppesofCentralAsia
OrchestradeParis
MSTISLSVROSTROPOVICH，Conductor
EMIASD3421

罗斯特洛波维奇的这个版本虽较之安塞美指挥瑞士罗曼德乐团演奏的《俄国音乐演奏会》版中在对这首乐曲的处理上还稍逊一筹，但对于发烧友而言仍不失为首选之列，日本《唱片艺术》将其评为最佳名曲。在这张唱片中，除了这首乐曲外，还收录了鲍罗丁的其他作品，如靴靼人舞曲、夜曲等。此外，对于奥曼蒂指挥费城交响乐团的版本的收藏亦为内行选择。

鲍罗丁：第二交响曲

伦敦交响乐团
马第农指挥
BORODIN：SymphonyNo.2
LondonSymphonyOrchestra
JEANMARTINON，Conductor
LondonCS-6126

这张唱片实为鲍罗了的一张专集，基本上收录了他所有有价值的作品，如安塞美指挥鲍罗丁的《中亚细亚草原》和《伊戈尔王子》序曲。伦敦交响乐团对这首被称之为《勇士交响曲》的作品的演奏，以其严谨的风格使之勇猛、热烈之中不失法度，加之其他作品的收录，更使这张唱片成为收藏佳品。

穆索尔斯基：歌曲集

克里斯托夫、拉宾斯基、穆尔演唱
法国广播和电视乐团
齐皮纳指挥
MUSSORGSKY：Songs
CHRISTOFF、LABINSKY、MOORE
NouvelOrchestredeRadioandTV-France
GEORGESTZIPINE，Conductor
EMICHS7630252

在这套录制于 1958 年的穆索尔斯基歌曲全集的唱片中,除收录了他的许多独唱歌曲外，还有 3 部声乐套曲。这 3 部声乐套曲分别是《育儿室？（作于 1868～1872 年），共 7 首歌曲；《暗无天日》（作于 1874 年），共 6 首歌曲；《死亡歌舞》（作于 1875～1877 年），共 4 首歌曲。做为演唱者，三位歌唱家均是演绎穆索尔斯基歌曲的高手——男低音克里斯托夫是 1919 年出生的保加利亚歌唱家，1945 年在罗马首次演唱歌剧，1958 年他正在芝加哥歌剧院，以演唱穆索尔斯基的鲍里斯而著称；男中音拉宾斯基当时都正值演唱的高峰期；穆尔是著名的英国女高音；而指挥齐皮纳是 1907 年出生的法国指挥家，在巴黎音乐学院学习时曾获小提琴演奏第一名，1962 年起任巴黎电台的小提琴独奏演员，1949 年起开始其指挥生涯。这套唱片原为 4 张 LP，重新制成 CD 后成为 3 张。这套唱片，《企鹅唱片指南》评为三星带花名片。

穆索尔斯基：荒山之夜

巴黎交响乐团
罗斯特洛波维奇指挥
MUSSORGSKY：Nightonthebaldmountain
OrchestradeParis
MSTISLAVROSTROPOVICH，Conductor
EMIASD3421

这个曲目的版本很多，日本《唱片艺术》评罗斯特洛波维奇指挥巴黎交响乐团版为最佳名曲，《企鹅唱片指南》评马泽尔指挥克利夫兰乐团版（与《展览会图画》同为一张）为三星带花名片，以上两版均为最佳版本选择。此外，普烈文指挥维也纳爱乐乐团的版本（philips416296-2）也可考虑选藏。

穆索尔斯基：展览会图画

芝加哥交响乐团
朱里尼指挥
MUSSORGSKY：Picturesatanexposition
ChicagoSymphonyOrchestra
CORLO-MARIAGIULINI，Conductor
DG415844-2

这个曲目有五个最佳版本可供选择：1.马泽尔指挥克利夫兰乐团的版本，（与《荒山之夜》同为一张，Telarc，8004），《企鹅唱片指南》评为三星带花名片；2.朱里尼的这个版本，日本《昌片艺术》评为最佳名曲。3.迪图瓦指挥蒙特利尔交响乐团的版本，日本《唱片艺术》也评为最佳名曲（Decca417299—2）；4.美国 TAS 评史托科夫斯基改编并指挥版（DeccaPFS-4085）为发烧名片。5.俄国钢琴家普莱特聂夫（MikhailPlentnev）有一个对原作再创作的版本（Virgin，vc791169-2），《企鹅唱片指南》也评为三星带花名片。

穆索尔斯基：鲍里斯·戈杜诺夫（全曲）

维谢尼浦斯卡娅、斯皮斯等演唱
维也纳歌剧院、维也纳爱乐乐团
卡拉扬指挥
MUSSORGSKY：BorisGodunov
VISHNEVSKAY、SPIESS
Wienerststeoperachorus
Wienerphilharmoniker
Decce411862-2

这部歌剧被认为是东欧最伟大的戏剧音乐作品，在穆索尔斯基生前这部作品遭到禁演的厄运，在他逝世后由里姆斯基·科萨阔夫重新配器。这部作品的版本很多，而卡拉扬版是里姆斯基·科萨阔夫配器的原作版。这部歌剧经卡拉扬诠释后很好地体现了鲍里斯的悲剧色彩，而这套唱片也被公认为是最佳版本，美国 TAS 也评其为发烧名片。

里姆斯基·科萨阔夫：天方夜谭

英国皇家爱乐乐团
比奇曼指挥
RIMSKY-KORSAKOV：Seherazade
RavalPhiliharmonicOrchestra
THOMASBEECHAM，Conductor
EMICKC7477172

在这部作品中，里姆斯基·科萨阔夫以其天赋的才能为各种乐器的音色处理提供了良好的基础，而英国皇家爱乐乐团的演奏，更使之发挥到了极致，很好地把握了这部作品的精神特质，从而为听众营造出一种东方神话世界的氛围。正因为如此，这个录制于 1957 年的版本被《企鹅唱片指南》评为三星带花名片。另外的版本如罗斯特洛波维奇指挥巴黎交响乐团版，日本《唱片艺术》将其评为最佳名曲（ENIASD9500-681），而美国 TAS 则将莱纳指挥芝加哥交响乐团版（RCALSC-2446）评为发烧名片。

里姆斯基·科萨阔夫：西班牙随想曲

巴黎交响乐团
罗斯特洛波维奇指挥
RIMSKY-KORSAKOV：SpanishCapriccio
OrchestradeParis
MSTISLAVROSTROPOVICH，Conductor
EMIASD3421

罗斯特洛波维奇的这个版本，日本《唱片艺术》评为最佳名曲。此外这个曲目的莱纳指挥芝加哥交响乐团版或马泽尔指挥柏林爱乐乐团版均可考虑。

里姆斯基·科萨阔夫：金鸡组曲

伯恩茅斯交响乐团
贝尔格伦德指挥
RIMSKY-KORSAKOV：GoldenCockerel
BournemouthSymphonyOrchestra
PAAVOBERGLUND，Conductor
EMIASD3141

歌剧《金鸡》是里姆斯基·科萨阔夫晚年创作的一部神话题材的歌剧。贝尔格伦德指挥的是这部歌剧的组曲。这位 1929 年出生的芬兰指挥家，是一位演绎民族音乐的权威。在他的指挥下，里姆斯基·科萨阔夫音乐中那特有的东方神秘情调更显得色彩斑斓。这张唱片《企鹅唱片指南》评为三星带花名片。此外，多拉蒂指挥的伦敦交响乐团版（Philips 根据 Mercurv 版制作成发烧天碟，编号是 434308）亦可列入藏家精品之列。