

第二章 柴科夫斯基之人格特質與創作風格

我在自己的作品中顯示的面貌是教育、環境、我生存和活動的那個時代、那個國家的特徵所形成的。¹ 上文引自柴科夫斯基 1891 年 1 月 24 日致塔涅耶夫 (Sergry Ivanovich Taneyev, 1856-1915)² 的信，從中可以充分瞭解柴科夫斯基的藝術創作深受社會環境所影響，青年時期的他處於俄國歷史上最緊張的時刻，尖銳的時代矛盾和激烈的政治衝突，塑造了他的個性，也孕育出他的創作思維。在柴科夫斯基的作品中，處處可見對人性情感的刻畫，更反映了俄國的現實生活，環境的因素使他成就出氣勢恢弘的音樂現象。要研究柴科夫斯基的音樂，就必須探索其內心的世界與外在的環境，本章針對人格特質、時代背景、創作理念方面進行分析與探討。

第一節 人格特質的塑造

彼得·伊里奇·柴科夫斯基於 1840 年 5 月 7 日（新曆）出生在一個礦業工程師家中。父親伊利亞·彼特羅維契·柴科夫斯基 (Il'ya Petrovich Tchaikovsky, 1795-1880) 是一名烏拉山區渥金斯克 (Kamsko Votkinsk) 冶金工廠廠長。第一任妻子瑪麗亞·凱瑟 (Mariya Keiser, d.1831) 逝世後，留下一女辛納達 (Zinaida, 1829-1878)。第二任妻子為亞歷山德拉 (Aleksandra d'Assier, 1813-1854)，即柴科夫斯基的母親，擁有法國血統並熱愛音樂。柴科夫斯基排行第二，其兄弟姐妹有：哥哥尼可萊 (Nikolay, 1838-1910)、妹妹亞歷山德拉 (Aleksandra, 1842-1891)、弟弟伊波利特 (Ippolit, 1843-1927)、孿生弟

¹ Arnold Alshvange，高士彥(譯)，《柴科夫斯基》，(台北：世界文物出版社，1995)，5。

² 塔涅耶夫 (Sergry Ivanovich Taneyev, 1856-1915)，俄國作曲家、鋼琴家，莫斯科音樂學院教授，1885-89 年任院長。

弟安納托利（Anatoly, 1850-1915）及莫德斯特（Modest, 1850-1916）。

柴科夫斯基童年時期在感情上就極度缺乏安全感，顯示出神經質的傾向，家中的一位法國女家庭教師芬妮·杜巴赫（Fanny Durbach），稱呼他為「瓷娃娃」，意指他是一個可愛但感情脆弱的小孩，他非常敏感，可以因為一點小事而受到很深的傷害，任何輕微的責備都會在他心中留下創傷。

柴科夫斯基從小就非常依賴母親，對母親的愛幾乎到達了迷戀的地步，這種依戀以及家庭的安全感，為他日後的生活蒙上一層陰影。十歲時被送入聖彼得堡上學，離開母親的生活令他痛苦不堪，加上對環境的不適應，帶來心理上極大的恐懼，他一直將這段日子視為一生最悲慘的時光。1854年，摯愛的母親因為感染霍亂而去世，無疑成為柴科夫斯基沉痛的打擊，在1877年的一封信中寫道：「儘管這是確切的事實，但我始終難以想像我如此熱愛、如此善良的母親永遠離去了，我將永遠無法對她說，即使離別了二十三年我還是依然那樣愛她。」³ 這份失落的情感久久無法完全平復，造成他偏向憂鬱悲觀的性格。

關於柴科夫斯基的性格特質，常被稱為過度情緒化、歇斯底里、充滿絕望甚至有自殺傾向的人，其實並非他本身個性就孤僻怪異，從與親朋好友的相處情形來看，柴科夫斯基待人相當熱情友善，且非常渴望得到關愛，歸結其原因還是其內向靦腆的個性，以及敏感脆弱的感情，這樣的性格，使他無法適應音樂圈複雜的社交環境，任何流言蜚語都可能造成深痛的打擊，身為作曲家的工作生涯中，時常感到被冷落的孤獨與絕望。柴

³ Arnold Alshvange，高士彥(譯)，《柴科夫斯基》，（台北：世界文物出版社，1995），21。

科夫斯基非常愛護自己的兄弟姐妹，尤其與雙胞胎弟弟莫德斯特和安納托利，建立起深厚的情誼。母親去世後，某種程度上將情感寄託於對家人關心，對陌生環境害怕的柴科夫斯基，極不願離開摯愛的家人，自聖彼得堡音樂學院畢業後，受尼可萊·魯賓斯坦（Nikolai Rubinstein, 1835-1881）⁴ 的聘請任教莫斯科音樂院，雖然對音樂事業的發展是一項重要的里程碑，但這意味著他必須遠離家人和朋友，移居莫斯科工作，對他而言又是段心情的煎熬。

對生活環境不適應的柴科夫斯基，雖然經常周遊歐美等國家，但始終擁有週期性的思鄉之情。1891 年春天，他展開為期一個月的美國之行，從法國的勒阿佛港（Le Havre）登船時，就十分後悔自己的決定，加上接到妹妹亞歷山德拉去世的消息，以及目睹一位同船的青年跳船自殺的情景，使他在整個航程都處在焦慮不安的狀態。美國訪演期間，受到當地人民熱情的款待和喜愛，柴科夫斯基卻始終想念家鄉，在他的日記裡經常提及渴望回家的念頭，為此感到疲勞煩躁，甚至無法控制地哭泣，好在這趟美國行最後是成功的，算是為他在晚年的音樂生涯，譜上一段豐富而難忘的插曲。

柴科夫斯基易於緊張的個性自然也反映在作曲中。1866 年《第一號交響曲》的創作是他生活的重要事件，當他開始寫作時，就投入非常多的心血，經常工作至三更半夜，但進展卻相當緩慢，使得情緒卻越來越消沉，導致精神緊張加劇，身體也漸漸感到不適，7 月末病情大發，並開始出現幻覺，不久之後就病倒了。可以猜到，柴科夫斯基所患嚴重的病情不僅僅是夜間工作而引起，更重要的因素是他迫切想達成創造屬於俄羅斯的交

⁴ 尼可萊·魯賓斯坦（Nikolai Rubinstein, 1835-1881），俄國鋼琴家、教育家和作曲家。1864 年創辦莫斯科音樂學院，擔任院長之職。

響曲的理想，過度緊張的壓力使身體不堪負荷。

根據柴科夫斯基對藝術創作的態度，和音樂的內在表現，看的出他對周圍人物交往關係中一切虛偽和緊張都表現出異常的敏感。這一方面使他需要尋求好友傾訴孤獨之苦，而一方面又必須經常迴避人群，人際交往著實令他感到不自在、不習慣，他對周圍的人們不滿，對自己的行為也厭惡，面對廣大社會的複雜性，使他深感憂慮不諳，這種觀念促使他孜孜不倦地投入創作的世界中。只有狂熱地從事寫作工作時，才能取得精神上的平衡，感到自己在這複雜、艱難時代生存的意義，以及內心的平靜。

柴科夫斯基具有強烈的愛國心，從年輕時代就十分關注俄國文學思潮的發展，與知識份子階層的活動。他的創作生涯曾經受到巴拉基烈夫（Mily Alekseyevich Balakirev, 1836-1910）等「五人組」⁵ 的影響，但在他的作品中，卻看不出那種強烈的反西歐的民族色彩，而是本身懷抱著濃厚的民族意識與思鄉之情。1876 年，全俄國各地瀰漫著斯拉夫運動，隨後斯拉夫民族便與土耳其爆發了衝突，俄國也參與此戰爭，柴科夫斯基爲了鼓舞民心士氣，創作了《斯拉夫進行曲》（*Slavonic March*）表態支持討伐土耳其。柴科夫斯基從小就深刻地體驗典型俄國傳統民間歌曲，並熱愛俄國的歌劇和舞劇，當他開啓作曲生涯時，更以繼承葛令卡（Mikhail Ivanovich Glinka, 1804-1857），⁶ 將創作出真正俄羅斯音樂視爲己任，他的音樂與俄羅斯的生活文化緊密結合，除了延續西歐古典音樂

⁵ 所謂「五人組」就是在十九世紀致力創作真正俄羅斯音樂的五位作曲家的集合名稱，包括：巴拉基烈夫、鮑羅定（Aleksandr Porfir'yevich Borodin, 1833-1887）、庫宜（César Cui, 1835-1918）、穆梭斯基（Modest Petrovich Musorgsky, 1839-1881）及林姆斯基—高沙可夫（Nikolay Andreyevich Rimsky-Korsakov, 1844-1908）。

⁶ 葛令卡（Mikhail Ivanovich Glinka, 1804-1857），俄國作曲家，畢生致力於俄羅斯歌劇創作，成爲俄國歌劇之父。

的優秀傳統外，也掌握了俄國民間風格和時代風格。他往往擷取許多民間歌謠和舞曲風格作為寫作的素材，融合於西方的作曲手法中，也許柴科夫斯基的音樂缺乏俄羅斯風味，但比起其他同時代作曲家，以民族主義為口號的作品，更深具俄羅斯的內在特質。

柴科夫斯基的音樂充滿憂鬱悲劇的特質，除了自身的性格使然之外，愛情與婚姻的失敗更成為致命的打擊。他沉溺於浪漫的幻想世界中，用音樂創造出一個個理想世界的女性，並且迷戀她們。在他的作品中，浪漫主義的氣息處處流露，像是芭蕾舞劇《天鵝湖》（*Swan Lake*），或是《羅蜜歐與茱麗葉》（*Romeo and Juliet*）幻想序曲，創造出如歌如泣的唯美戀愛故事，然而越是對理想中的女子著迷，對現實生活中的女子反而更加感到失望，加上同性戀傾向的折磨，他的感情世界始終無法在理想與現實之間取得平衡。

第一位與柴科夫斯基相戀的女性是歌劇演員黛西莉·阿爾托（Desiree Artot, 1835-1907）。雖然柴科夫斯基認為黛西莉是可愛、美好的女子，但對她的感情恐怕只建立在她那種藝術家的浪漫氣質上，並非黛西莉本身的吸引力，當她突然宣佈與西班牙的男中音歌唱家馬利艾·柏帝拉（Mariano Padilla, 1842-1906）結婚時，柴科夫斯基將憤怒和失望的心情投入到瘋狂的工作中，在積極的作曲中尋求對個人的慰藉，此事件並未造成嚴重的打擊。

接下來的十年間，柴科夫斯基放棄了結婚的念頭，然而感情上尋求安全感的渴望只能透過與男人的交往和不斷的歐洲旅行來求得解脫。1870 年間，他的情緒越來越消沉，對自己同性戀傾向更加厭惡，沉醉於幻想的創作只能得到暫時的解脫，在 1876 年 9 月，給莫德斯特的信中提到，他認為唯一的解決方法就是結婚，便能根除同性戀的惡習。或

許就是這樣的念頭，使他決定與安東尼娜·米留可娃（Antonina Milyukova, 1849-1917）

結婚，這個草率的抉擇注定成為了悲劇，這段婚姻帶來的痛苦，還延續了許多年。

然而，在認識米留可娃之前，柴科夫斯基已和梅克夫人（Nadezha von Meck, 1831-1894）有往來，建立起維持很長時間的特殊情感，現實的愛情失敗了，柴科夫斯基便投入了柏拉圖式的愛情。梅克夫人曾在經濟上資助柴科夫斯基達十三年之久，並且兩人約定永不相見，以書信方式聯絡彼此。從他們來往的書信，看到柴科夫斯基將自己蘊藏許久的感情，以及對音樂的觀點，都毫無保留地向梅克夫人傾訴，後半生的創作也離不開她的影響。這段特殊關係，最後在梅克夫人的拒絕往來下不歡而散，成為柴科夫斯基致命的打擊。

敏感內向的性格迫使他遠離人群，同性戀的壓力導致他感情之路的矛盾，而失敗的婚姻又更加促使同性戀傾向的增長，他將遭遇困頓時的心情抒發於作品中，使他音樂充滿了悲劇的特質，如《羅密歐與茱麗葉》、《黑桃皇后》（*The Queen of Spades*）、《馬賽巴》（*Mazepa*）、《女巫》（*The Scorcerness*）以及《第六號交響曲》，這些作品都圍繞著絕望和死亡的陰影，柴科夫斯基在寫作這些音樂的同時，或多或少也正在描述著自我的心境。

第二節 時代背景的影響

一、政治與思潮的變革

柴科夫斯基在世的五十三年歲月，正逢俄國歷史上重大轉變的時期，無論政治、社會、經濟，甚至藝術都產生前所未有的發展，屬於一個象徵性的時代。

1856 年，俄國自克里米亞（Crimean）戰爭中戰敗，戳破她成為軍事強權的謊言，更揭發了獨特農奴社會制度的弊病，證明在快速發展世界中的腳步，明顯落後於其他國家。此時，自信心的喪失遍及全國，甚至連那些保守派人士也不得不承認，社會需要改革。除此之外，十八世紀末至十九世紀初，思想上受到西方民主國家啓蒙運動的影響，俄皇亞歷山大二世（Nikolaevich Alexander II, 1818-1881），在其統治期間於 1861 年下達了「農奴解放令」，將實行已有百年之久的農奴制度廢除，四千萬農奴獲得了自由，這項重大的變革使得俄國的社會結構產生極大的改變。

在俄國的社會中，有相當長的一段時間，面對國家文化定位的爭議一直存在著兩種不同的路線。十八世紀兩位強大的獨裁者彼得大帝（Peter the Great, 1672-1725）和凱薩琳大帝（Catherine the Great, 1729-1796）成功地帶領俄國從舊時代的亞洲走向新時代的歐洲未來，使得全國爭相仿效歐洲的文化潮流，甚至認為俄國的過去是屬於半野蠻的社會，只有徹底西洋化，才能有一個美好的前程。這種西洋化的思維，引來一批知識份子的強力抨擊，而這些知識份子被稱作「斯拉夫文化優越論者」，從另一個與西方化主義截然不同的角度來闡釋俄國的歷史，他們認為，從地理位置、文化和精神等方面來說，俄國屬於東方社會型態，實行獨裁的專制統治，使所有權力集中於沙皇之手，從而避免西方社會中常見的政治亂象與階級鬥爭，而俄國傳統信仰的東正教，使得國家處於穩定不分裂的狀態，他們把重建俄國傳統價值的希望寄託於農民身上。

每一種制度的改變，都可能將整個國家與社會陷入混亂與動盪中，十八世紀六〇年代社會經歷變革時期，西洋化主義者與斯拉夫文化優越論者之間的長期爭論，進入了一

個新的階段，受到啓蒙思想影響，許多新的西方觀念進入了知識界與政治界，興起許多激進的知識份子，這些嶄新的觀念既讓貴族政論者反感，也不受斯拉夫文化優越者的支持，他們多半是年輕的貴族們，對下層人民生活的艱辛，懷抱著悲天憫人的情感，他們相信沙皇的改革並沒有真正改善俄國社會，改革的結果仍將權力與財富保持在極少數人的手裡，他們有的將理念表達於文學中，有些則偏於社會寫實主義，發起許多運動，從他們的思想中表現出悲觀的精神，更形成將來大革命的種子。

柴科夫斯基也和無數知識份子一樣，不斷探索著有關人生意義和內容的問題，1859至1863年他任職於司法部，其職責專門受理地主與農奴之間的訴訟案件，因此對農奴的生活有股深切的瞭解與同情之心，在1868年完成的歌劇《司令官》（*The Voevoda*），正是面對社會現實的困頓，選擇描寫遭受權力壓迫下的農民憤起反抗的故事題材。他竭盡一生在俄國生活的種種矛盾中找尋出路，這些洶湧澎湃的生活歷程震盪其內心，每每令他激動不已，這種思維都將表現在他的音樂創作中，晚年的作品中，如：作品五十七號的六首歌曲（1884）和作品六十號的十二首歌曲、《曼弗雷德交響曲》（*Manfred Symphony*, 1885）、《第五號交響曲》（*Symphony No.5*, 1888）、歌劇《黑桃皇后》（1890）以及《第六號交響曲》（1893），都深刻地反映俄國當時充滿悲劇的社會現象，蘊含著對時代的憂憤與掙扎。

二、音樂機構的創立

十九世紀後半葉的俄國，各個文化領域中人才輩出，顯示出豐富的創新精神，俄國音樂也出現新的啓蒙性發展，許多學校紛紛開設音樂教育課程，更成立免費的音樂學

校，為各階層的人打開基本音樂教育的大門。而音樂創作與音樂會也逐漸蓬勃，作曲家也致力參與民主運動，建立各種音樂組織，在這類活動方面規模最大的機構為俄羅斯音樂協會（Russia Musical Society），成立於 1859 年，由鋼琴家安東·魯賓斯坦（Anton Rubinstein, 1829-1894）⁷ 所建立，此協會對啓蒙音樂的發展產生巨大的功用，當時包含柴科夫斯基在內的諸多作曲家都是在協會的號召或資助下舉辦音樂會。安東·魯賓斯坦也是俄國第一所音樂教學機構——聖彼得堡音樂學院的創辦人。儘管政府對新事業的發展和經濟上的困難漠不關心，在音樂學院章程尚未擬定，種種困難未被克服以前，魯賓斯坦就以俄羅斯音樂協會的名義，於 1860 年在家中創辦免費聲樂與音樂基礎班，結果報名人數與日俱增，便開始收取些許學費，並加深課程難度，許多音樂家都熱情響應其號召，以微薄的酬勞開班授課。1861 年 10 月，學院章程批准通過，次年九月正式成立，魯賓斯坦又為學校爭取許多福利，像是音樂學院學生免服兵役，免繳人頭稅，畢業後便能取得榮譽公民權，更招聘許多優秀的教師，開闢若干新課程，如：管風琴、豎琴、管樂、低音提琴等，於是開始向各階層招生，柴科夫斯基就順利考入，成為第一屆的學生。

對俄國音樂發展起巨大影響的除了魯賓斯坦外，還有一位就是他的胞弟尼古萊·魯賓斯坦，不但對俄國新音樂有重大的貢獻，更對柴科夫斯基有著深切的關係。提到俄國的文化重鎮，除了聖彼得堡，另一個值得重視的就是莫斯科，尤其當時首屈一指的莫斯科大學吸引了對時代潮流最敏感的新一代青年湧入，新興的工業和鐵路運輸也促使莫斯

⁷ 安東·魯賓斯坦（Anton Rubinstein, 1829-1894），俄國鋼琴家及作曲家。九歲即公開演奏，1840 年受教於李斯特門下，1844-1846 年到柏林，隨丹（Siegfried Dehn, 1799-1858）學習作曲。1848 年返俄，1862 年創辦聖彼得堡音樂學院，擔任院長之職。

科的經濟往上提升，帶來新的社會氣象。且在莫斯科沒有聖彼得堡那些舊官僚與貴族體制的束縛，從事藝術表演的團體可以得到更優渥公平的待遇，這樣的環境孕育出許許多多的劇院和音樂廳。尼可萊在當時也積極推動俄羅斯音樂協會的各項工作，很快地使協會舉辦的音樂會在莫斯科打響名聲，並與當時為主流的義大利歌劇相互競爭，同時積極參與出版商尤根森（Pyoty Ivanovich Jürgenson, 1836-1904）的曲譜出版以及發行工作，促進俄國古典音樂和現代音樂的發展。然其最重大的影響是籌辦了莫斯科音樂院，就像聖彼得堡音樂院一樣，先設立莫斯科分會開辦歌詠班和樂理班，接著逐步聘請優秀的師資，然後進行招生。早在 1865 年 9 月，柴科夫斯基還是學生時，擔任莫斯科音樂院院長之職的尼可萊就來到聖彼得堡，尋找適合擔任教師的優秀人才，與柴科夫斯基會談後，留下了深刻的印象，便毅然決定聘請他為莫斯科音樂院的老師，從此柴科夫斯基與尼可萊結下深厚的情誼，尼可萊大力推廣柴科夫斯基的音樂給世人認識，許多傑出的作品都由尼可萊演出發表，對其創作生涯產生莫大的助力。六〇年代帶來的新事物，西方的人道主義精神和社會啟蒙思潮，促使年輕的柴科夫斯基在精神方面的成長，奠定了未來發展的基石，社會上各階層帶動的活動，新舊思維之間的鬥爭，都使他的創作充滿了活躍的生命力。

三、芭蕾藝術的興起

柴科夫斯基生活的年代也是一段芭蕾舞的黃金時代，經由他的推手又為芭蕾舞創造出歷史的巔峰。這種舞蹈起源於義大利文藝復興時期，屬於當時上層社會宮廷裡，貴族階層中象徵高貴風雅的一種文化表徵，長期以來，成為宮廷禮儀的具體表現，相當受到

重視。舞蹈教師除了教導人們衣著和行為舉止外，更指導人們必備的個人舞蹈技巧。文藝復興時期的宮廷大型娛樂以跳舞為主，並結合音樂、慶典活動、舞台美術和服裝造型等相關層面的型態來呈現。內容題材方面則受到思潮的影響，普遍對古代文明深感興趣，創作家多半以極其奢華的規模，企圖重現古希臘和羅馬雄偉壯麗的神化世界。

芭蕾舞接著在法國獲得蓬勃的發展，1661 年法王路易十四（Louis XIV, 1638-1715）創建了皇家舞蹈學會（Royal Academy of Dance），制定了舞蹈和教學的規範，聘請多位舞蹈大師，精心策劃場地的圖案和建造，以及舞蹈步伐的精確編排，並培育許多專業舞蹈演員，法王路易本身也是位熱中表演的舞蹈家，在國王的推動下，專業的舞蹈表演取代了原先宮廷娛樂的形式，在舞台上產生主導的現象。

直到十九世紀，受到浪漫主義運動的衝擊，以往講究精細規範的藝術轉變為情感奔放的表現型態。芭蕾舞也展開嶄新的藝術理念，一名舞蹈演員瑪麗·泰格麗奧尼（Marie Taglioni, 1804-1884）為浪漫型的舞蹈創造出新式的優美動作。舞蹈創作朝向更多戲劇芭蕾的發展，且女演員成為舞台的中心，男演員則屈居配角。同時芭蕾創作者也積極尋找新的靈感來源，異國情調、超自然風景等都是十分受到歡迎的題材。隨者社會寫實主義風潮的影響，芭蕾故事也取材於民間社會寫實性的主題，芭蕾音樂也得到充分的發展。

俄國芭蕾舞起源自十八世紀，隨著西歐文化傳入國內，法國和義大利的舞者和教學工作者首先來到聖彼得堡，建立了兩大學院為芭蕾傳統奠下根基，分別為皇家芭蕾學院與馬林斯基劇院（Imperial Ballet School & Maryinsky Theatre），以及保朔依學院和劇院（Bolshoi Ballet School & Theatre），這兩所學院孕育出無數俄國著名的芭蕾舞星。同時

芭蕾舞在俄國各地民間，也逐漸流行成為娛樂性的表演活動。十八世紀的大地主幾乎都擁有大量的農奴，其中許多貴族就養了由侍者組成的私人芭蕾舞團，用於宴會娛樂賓客，國家經營的皇家芭蕾舞在早期便經常由此來源，從民間吸收優秀的舞者，或向地主們購買。直到 1861 年，農奴得到解放後，這種不文明的交易才逐漸消失。

到了十九世紀，俄國已經培養了自己的芭蕾舞根基，然而這項藝術卻在英國、法國和義大利逐漸失去生命力。其原因在於長久以來，芭蕾舞沒有什麼突破和創新，於是對人們的吸引力便逐漸衰退，淪為歌劇的陪襯或音樂廳的附屬，才勉強延續下去。反觀俄國，在十九世紀後半葉，產生許多卓越的發展，而將芭蕾舞帶向新高峰的是位名叫馬里爾斯·佩蒂巴（Marius Petipa, 1818-1910）的法國舞蹈家。佩蒂巴於 1847 年來到俄國，並領導俄羅斯芭蕾舞發展達三十年之久，被譽為古典芭蕾舞之父。柴科夫斯基所創作過三部長篇芭蕾舞音樂 《天鵝湖》（*Swan Lake*）、《睡美人》（*Sleeping Beauty*）及《胡桃鉗》（*Nutcracker*），這三大膾炙人口之作均由佩蒂巴編創舞蹈。同時一批義大利舞蹈家接踵而至，演出並大力指導俄羅斯的芭蕾舞技巧，像是當時成就非凡的恩里科·謝凱蒂（Enrico Cechetti, 1850-1928）率先演出《睡美人》中的卡拉波斯，深獲觀眾喜愛，成為著名的舞蹈教師。在這些人的影響下，芭蕾舞形成驚人突破，先後訓練出尼金斯基（Vaslav Fomich Nijinsky, 1889-1950）、帕芙洛娃（Anna Pavlova, 1881-1931）以及卡薩維娜（Mathilde Karsavina, 1872-1971）等俄羅斯芭蕾舞團的巨星，後來西歐國家反而是靠俄國芭蕾舞為他們自己的舞蹈藝術注入新血而得以復甦。

柴科夫斯基早年時期就被舞蹈音樂所吸引，他認為音樂生根於舞蹈中，並形成真正的藝術，一生對此音樂的創作充滿強烈的欲望和信念。他將藝術視為逃避現實的境地，曾向梅克夫人表示：「這就像逃避現實而投入夢幻中，而夢幻完全圍繞著靈魂」。如同前一節提到柴科夫斯基的人格特質，他渴望尋找一條路以逃避現實生活中的種種不幸，因而極力沉浸在幻想世界中，芭蕾舞劇的藝術正為他提供了一條高尚、優雅且心靈解脫的出路，透過舞劇的創作，逃至兒時天真的幻想世界，使他從煩躁苦惱的現實生活解脫出來。在《天鵝湖》的終曲裡，深刻地觸及到柴科夫斯基的感情，駕馭著音樂的發展並激情地反映自己的信念，認為只有面對最惡毒的攻擊和阻撓時才能找到真正的愛。

柴科夫斯基的芭蕾舞劇對俄國芭蕾產生重要的影響，芭蕾藝術所需要的管弦音樂是多變的戲劇性和細膩的感官描述，而這也正是他所擅長的風格，專門研究芭蕾藝術的學者約翰·威立（Roland John Wiley, 1942-）認為：

……如果在歌劇的領域，柴科夫斯基總是能將音樂導引在戲劇性衝突的中心路線，而又能排除一些多餘的音樂枝節，那正是芭蕾音樂所追求不可或缺的色彩內容，如此一來，作曲家並能在這領域盡情展現其創作靈感而毫無匱乏。⁸

柴科夫斯基的音樂確實富有豐富的表現力，其主要創作法就是廣泛地運用調性，對管弦樂音色傳神的塑造，以及交響化的音樂風格。正如他對梅克夫人所說：「音樂主題出現時腦海裡已經被一定程度的配器所渲染。」當他在巴黎發現鋼片琴（celesta）並納入《胡桃鉗》中，這並非僅為了其本身的效果，他所追求的是在《糖梅仙子》（*Sugar Plum Fairy*）

⁸ Roland John Wiley, *Tchaikovsky's Ballets*, (New York: Oxford University Press, 1985), 7.

的舞蹈中，鋼片琴能細膩地與整組撥弦樂器和低音單簧管的悅耳聲響相互融合，產生優雅純淨的音調。此外，音樂內涵豐富的舞蹈節奏，也是他芭蕾舞劇的主要風格之一，吸收許多異國舞蹈的節奏，並結合自己祖國的舞蹈形式，不但表現於芭蕾舞劇，同時在歌劇和交響音樂中也隨處可見。基本上，柴科夫斯基為芭蕾音樂的創作樹立了一個典範，他將神話芭蕾舞劇昇華至更富有表現力的最高境地，不但滿足自己心靈世界的感情寄託，也影響後世的作曲家，普羅高菲夫（Sergei Sergeyevich Prokofiev, 1891-1953）的《灰姑娘》（*Cinderella*）以及史特拉汶斯基（Igor Stravinsky, 1882-1971）創作的《火鳥》（*Firebird*）都是遵循著柴科夫斯基神話芭蕾舞劇的脈絡，創造而成的藝術作品。或許可以這麼歸納：芭蕾時代成就柴科夫斯基豐富的幻想情感，而他這般豐富的表現又開創芭蕾藝術更長遠的發展。

第三節 柴科夫斯基的音樂風格

一、大膽革新的標題性音樂

柴科夫斯基在音樂學院學習的期間，對當時新音樂的發展相當感興趣，在學時受到好友赫爾曼·拉羅希（Hermann Laroche, 1845-1904）⁹ 的影響，喜愛研究貝多芬、舒曼的作曲風格以及俄羅斯的新音樂，此舉和他的兩位老師，薩倫巴（Nikolay Ivanovich Zarembo, 1821-1879）與安東·魯賓斯坦傾向教導學生有關古典樂派至舒伯特的傳統創作形式的理念有些差距。對他們而言，一定程度的正統創作是音樂教學上的必要標準，創作上應使用比較樸素風格，以及孟德爾頌（Felix Mendelssohn, 1809-1846）時代的手

⁹ 赫爾曼·拉羅希（Hermann Laroche, 1845-1904），俄國音樂評論家、作曲家。

法，但柴科夫斯基始終樂於追求新進的作曲技法，積極在創作中探索革新，討厭墨守成規的老套公式，故而經常與老師們發生爭執，尤其是他的恩師魯賓斯坦，兩人的師徒關係十分耐人尋味。

當柴科夫斯基在音樂院的第三年間，魯賓斯坦指定一項作業，寫作歌劇序曲，柴科夫斯基便於 1864 年夏天完成了序曲《大雷雨》（*The Storm*）的創作，這是他在標題性器樂作品的首度嘗試，雖然作品還談不上完美，但在民間歌曲運用上卻十分巧妙，也預示了柴科夫斯基旋律風格形成的重要特徵。然而此序曲並沒有得到魯賓斯坦的賞識，他反對使用最新的手法為《大雷雨》配器。顯然序曲中標題性的浪漫處理方式，絕對無法獲得抱持傳統派精神的魯賓斯坦的讚許，柴科夫斯基也對整個創作發展過程表示堅持的態度，最後得到老師冷淡的態度，而本來想在俄羅斯音樂協會音樂會上演出此作品的願望，也就無疾而終了。

1865 年 12 月底，柴科夫斯基發表畢業作品，根據席勒的《快樂頌》（*Ode to Joy*）所寫的清唱劇，儘管評審們十分肯定這部作品的價值，不僅拿到了學院頒發的銀牌獎也以優異的成績自聖彼得堡音樂院畢業，卻始終無法獲得魯賓斯坦的歡心。在柴科夫斯基的創作生涯中，魯賓斯坦總是對他的作品多有批評，柴科夫斯基晚年的時候對這位景仰的大師曾表示：

過去將近三十年的時間……我有幸偶遇魯賓斯坦，我依然喜愛他，認為他是一位偉大的藝術家和高尚的人，但我從來也沒有、將來也不會成為他的朋友。他始終是我

頂際天空一顆長駐不移的星星，但我我仰視他的光芒時，感到他離我很遠。……那種令人難受的寬容態度最佳的解釋是：不喜歡我的音樂，嫌棄我的音樂個性。¹⁰

在柴科夫斯基的音樂中，世人很容易發現他走在標題性的路線上，這方面深受前輩葛令卡的影響。從第一號交響曲《冬日幻想》（*Winter Daydreams*）的創作，証明了他朝著葛令卡的標題性交響曲道路前進。在葛令卡的歌劇和序曲中充滿了許多將俄羅斯民間音樂交響化的特質，而柴科夫斯基則是將這樣的理念運用於古典交響曲中。

柴科夫斯基的標題性作品是當時最先進思想的體現者，從他以莎士比亞（William Shakespeare, 1564-1616）和但丁（Alighieri Dante, 1265-1321）為創作題材，採用概括性、戲劇性衝突的形式作為音樂的主要路徑，這種處理法在十九世紀末期不但具有民主性，而且具有革命性。在柴科夫斯基的作品中幾乎都蘊含了標題性的意義，經常使用一部失去自由的悲劇故事作為創作的基礎，這類作品如《羅蜜歐與茱麗葉》和《狄米尼的芙蘭契斯卡》（*Francesca da Rimini*）兩部幻想序曲，作曲家描述的主軸並非在於故事主人翁的愛情波折，而是集中注意兩種力量：一是生命與愛情力量，另一則是社會的惡勢力，形成兩相對抗的概括性形象。

二、融合民族性與西歐派的創作風格

柴科夫斯基在聖彼得堡音樂學院學習了歐洲的創作技法，旅居歐洲期間又得到更深層的認識，培養出更成熟的管弦樂配器手法。大體說來柴科夫斯基的管弦音樂，在結構形式上沿襲德奧學派嚴謹的傳統，配器音響追求法國學派豐富的色彩變化，而抒情的旋

¹⁰ Arnold Alshvange，高士彥(譯)，《柴科夫斯基》，（台北：世界文物出版社，1995），41。

律與戲劇化的力度表現則是受到義大利歌劇的影響。¹¹ 儘管如此，他創作的路線和取材，始終脫離不了祖國的民歌曲調，從 1873 年 3 月 18 日，柴科夫斯基在《俄羅斯新聞報》上所發表的文章，便能明瞭其對祖國音樂所懷抱的深厚情感：

俄羅斯民歌是民間創作極其珍貴的典範；它那別具一格的、獨特的氣質，它那無比美妙的曲調變化，要求人們具有高的音樂修養，才能使俄羅斯歌曲適應既有的和聲規則，而又不歪曲其意念和精神。現在有許許多多庸俗的、冒牌的俄羅斯歌調盛行一時。為了把它們和真正的民間曲調去別開來，人們既需要有細緻的音樂感，又需要對俄羅斯歌曲創作有真摯的愛。¹²

柴科夫斯基常常在梅克夫人的通信中，提到自己的創作理念和音樂觀點，其中有一篇的內容深刻地闡述了自己與俄羅斯音樂的關係：

……只有從藝術家靈魂的深處傾瀉出來的音樂，而又被靈感所感動的音樂，才能感動人心，佔有聽眾。……我寫管弦樂曲時，心中有一個樂想，就會引起適當的外形，因此我的樂想存在的同時就已經管弦樂化了。……至於說我的作品裡有俄羅斯的氣味，這是不錯的，我開始寫的時候，往往打定主意要利用一兩首民歌。我是生長在一個平靜且從兒童時代就裝滿一肚子俄國民歌的地方，因此我極其熱愛俄國靈魂的每一種表現，總之，我是一個徹頭徹底的俄羅斯人。¹³

由上述的話，不難瞭解深受環境影響的柴科夫斯基，創作靈感確實受到俄羅斯精神的啓發而得到，接觸西歐派音樂增長他的視野，幫助他更加成熟且靈活地運用，下表列出他許多作品中採用的民歌曲調：

¹¹ Adam Carse, *The History of Orchestration*, (New York: Dover, 1964), 302.

¹² Peter Ilyich Tchaikovsky, 高士彥(譯),《柴科夫斯基論音樂》,(台北：世界文物出版社, 1993), 143。

¹³ Gerald Abrahamed, *The Music of Tchaikovsky*, (New York: W. W. Norton, 1946), 35

【表 2-3-1】柴科夫斯基作品中採用的民歌曲調。

作品名稱	採用的民歌曲調
第一號交響曲《冬日幻想》（1866）第四樂章之主題	《我就要播種了，孩子》、《綻放吧！小花》
第一號弦樂四重奏（1871）第二樂章之主題	《凡尼亞將坐在沙發上》（ <i>Vania sat on the divan, smoking his tobacco pipe</i> ）
歌劇《禁衛軍》（ <i>The Oprichnik</i> , 1870-72）第一幕之〈少女合唱〉、第四幕之〈禁衛軍之舞〉、〈禁衛軍與婦女之舞〉	俄羅斯民謠五十首
第二號交響曲《小俄羅斯》（ <i>Little Russia</i> , 1872）第一樂章之第一主題；第四樂章之第一主題	烏克蘭民謠《越過窩瓦河》（ <i>Down by Mother Volga</i> ）、《仙鶴》（ <i>The Crane</i> ）
第一號鋼琴協奏曲（1874）第一樂章之第一主題；第三樂章之第一主題	烏克蘭民謠《來、來、伊凡》（ <i>Go on, go on Ivan</i> ）
第四號交響曲（1877）第四樂章之主題	《一柯白樺樹站在田野》（ <i>In the Field Stood a Birch Tree</i> ）
《一八一二》序曲（1880），長笛和英國管曲調	《在大門旁》（ <i>By the gates</i> ）
弦樂小夜曲（1880）第四樂章之行板主題與快板主題	《沿著草地》（ <i>On the Green Meadow</i> ）、《青枝綠葉的蘋果樹下》（ <i>Under the Green Apple Tree</i> ）
歌劇《馬塞巴》（1881-83）第三幕交響曲〈波爾塔瓦之戰〉	《光榮》（ <i>Gloria</i> ）

柴科夫斯基承襲歐洲系統完善的作曲手法，擷取俄羅斯傳統的民間歌謠和舞曲，兩相融合並重新塑造，他熱愛自己的民族，認同他們的思想、情感與文化，或許他的作品不像巴拉基烈夫所領導的「五人組」那樣，具有明顯的俄羅斯民族性形式，然而在龐大西

歐派創作技法的框架下，始終包覆著俄羅斯音樂真正的內在核心，充滿斯拉夫民族的形象和性格，更為俄羅斯的音樂開創出嶄新的視野。

第四節 交響曲的創作手法

一、創作理念

十九世紀的交響曲受到浪漫主義精神的影響，在本質與形式上都產生極大的改變，換句話說交響音樂在白遼士（Hector Berlioz, 1803-1869）、李斯特（Franz Liszt, 1811-1886）、華格納（Richard Wagner, 1813-1883）、布拉姆斯等人的創作中，得到更多發揮的彈性空間，大體來說，交響曲從原本注重形式架構的美學觀點，逐漸轉變成激發情感與戲劇性的大型音樂型態。這種觀念的建立，使得交響曲的旋律發展、和聲色彩，以及曲式結構等方面都產生莫大的變化，除了布拉姆斯致力於結合古典精神與浪漫精神，大多作曲家都注入豐富的個人情感、民族意識。柴科夫斯基的交響曲也算是其中的代表，並為俄國音樂的發展開創出新的路線，實踐交響音樂的兩項藝術原則：現實主義和人民性。柴科夫斯基將其巧妙地結合，而從這些原則互相結合角度來看，更能證明他的創作深深根植於俄國民族的基礎。

交響曲創作和歌曲創作同為俄國音樂的主要基礎，俄國歌劇之父葛令卡是賦予俄國交響曲生命的作曲家，而他的創作成為後來柴科夫斯基致力於俄國音樂發展的主要淵源

之一。柴科夫斯基年輕時代就悉心研究過葛令卡的歌劇《伊凡·蘇沙寧》(*Ivan Susanin*)，

¹⁴ 其中體現的交響曲創作的主要特質，對柴科夫斯基的創作思維有深刻的影響。

《伊凡·蘇沙寧》的序曲早在葛令卡開始寫作歌劇之前就已經構想和完成了，因此可以算是一首獨立的作品，他自己也描述這部歌劇的創作透過波蘭音樂與俄羅斯音樂對比的理念，就像是變魔術一般突然產生的。兩種性質音樂的對比是《伊凡·蘇沙寧》歌劇創作的主軸，而自始至終戲劇性衝突是歌劇音樂中交響性的真正基礎，此歌劇的序曲在交響性範疇內透過蘇沙寧的生與死的音樂形象發展出來。但是《伊凡·蘇沙寧》交響風格的主要來源，是表現在歌劇中民間性的場景中，即所謂人民性的意念，建立起民間音樂交響化的典範。然而並非僅在歌劇中加入實際的民間歌曲，這是一種高度民族性的概括型態，融合這些民間元素以達到更重要的價值。柴科夫斯基正是根據此想法，將自己的音樂中的俄羅斯元素，視為與民間歌曲有淵源關係的旋律及和聲手法，他深刻體認葛令卡主張民間音樂交響化的原則，在自己的作品中廣泛地發揮出來。

葛令卡在創作思想上強調音樂現實主義的重要表現，並奠定俄羅斯交響曲創作的基石，柴科夫斯基秉持前輩的精神，在自己的創作路徑上成為新階段的領導者。

交響曲的原身本來就擁有完整架構體系，屬於形式之美的藝術，儘管十九世紀浪漫主義的提倡以及標題音樂的盛行，以當時的觀點來看，創作交響曲仍然擺脫不了形式的考量，為此也引發了新舊派之爭。但事實上，交響曲對柴科夫斯基而言，只視為音響呈現的另一種方式，而非固定的形式，他不喜歡受限於形式的框架，在形式的壓迫下創作

¹⁴ 《伊凡·蘇沙寧》(*Ivan Susanin*)。葛令卡於1836年所作之歌劇，又名《為沙皇獻身》。為一部結合民族以及藝術的作品，首演大獲成功，這部歌劇不僅是史上的第一部俄文歌劇，對於日後俄羅斯音樂文化的發展，也具有重大的意義。

對他來說是一件痛苦的事，他曾經說過：「我終身受困於無力掌握形式，再怎麼努力、進步，終究無法寫出形式完美的作品，內行人一眼便能看出我作品的破綻。」¹⁵ 雖然形式對他而言是項束縛，但他認為交響曲中，形式仍是必要的，1878 年致梅克夫人的信中提到：

有這樣一類作品，比如說像交響曲，需要保持一定的形式。在這方面來說，我支持按傳統規定的形式，但只是就總的來說，即作品樂章的次序而言。在細節上則可以隨意變換，如果既定樂思的發展需要這樣做的話。¹⁶

故而交響作品中基本架構仍維持古典交響曲的傳統規範。由此可見，柴科夫斯基的藝術觀點是一種最純粹的抒情音樂形式，除音樂外別無藝術足以表達人性中恐懼、渴望和需求，個人心中的樂念就是主要創作的來源，這樣的觀點也可視為浪漫主義的深度影響。

許多人批評他的音樂缺乏內在涵養，即在形式完美的觀點上否決他的音樂價值。的確，如果以形式的角度看柴科夫斯基的交響曲，很容易地發現他的樂曲結構性，以及主題變化的運用手法，不如貝多芬或布拉姆斯的音樂來得豐富完整，然而從情感詮釋的角度來看，柴科夫斯基的交響曲是最充滿著人性化的藝術形態，巧妙地捕捉了人類心理的各種表徵，描繪出最真摯的感情。

二、樂曲風格

柴科夫斯基共有六部附有編號交響曲，另有部沒有作品編號的《曼弗雷德交響曲》，還有一部未完成的第七號交響曲，這裡鎖定在第一到第六號交響曲，整理歸納其創作手

¹⁵ Gerald Abraham, *The Music of Tchaikovsky*, (New York: W. W. Norton, 1946), 26.

¹⁶ Ibid., 28.

法。六部交響曲當中，柴科夫斯基親自訂定標題者，僅有第一號《冬日幻想》，其他第二號《小俄羅斯》、第六號《悲愴》都只是暱稱而已。究標題音樂的角度來看，前三部交響曲的標題和音樂的內容並無太大的關係，但後三曲中，即使沒有標題，也都具有某種標題的暗示，皆以抽象的手法表達人類情緒的變化。大體上第四到六號在標題性具有某種程度上的關連性，第四號表達命運的力量，破壞著人類的幸福；第五號代表著戰勝命運的力量；第六號則是對命運的壓迫產生無限絕望感。六部交響曲的創作時間如下：

第一號交響曲：1866 年。

第二號交響曲：1872 年。

第三號交響曲：1875 年。

第四號交響曲：1877-78 年。

第五號交響曲：1888 年。

第六號交響曲：1893 年。

從創作時間來看，柴科夫斯基寫作六部交響曲共有二十七年的時間，第一號到第四號為間隔較短的連續出品，第四號寫完過了十年後才創作第五號，在此期間柴科夫斯基大多旅居歐洲，第五號交響曲是他結束歐洲生活，回到俄國定居之後開始寫作，而第六號則是晚年的最後一個作品。一般將他的交響曲以 1875 年為作為畫分，區分為兩個階段：第一到第三號為早期作品，此時屬於嘗試摸索的準備階段，此時期他個人的創作手法尚未成形，必須依循傳統的寫作技法，在形式上受到一些約束；第四到第六號為後期作品，他的發展技巧終於突破形勢的框架，完全成熟地表現獨特的風格。

柴科夫斯基的交響曲中，舞曲的運用成為一項個人特色。舞蹈本身就是人類活動的自然產物，柴科夫斯基的創作理念深植於俄羅斯民間精神，民間音樂必定包含豐富的舞蹈的元素，基於此出發點便不難瞭解他的音樂靈活使用舞曲的原因。這些舞曲形式

出現於第二號交響曲終樂章，第四號第一樂章，第五號第三樂章以及第六號第二樂章……等。引人注意的是，他創作的華爾滋舞曲並非歡愉的，反而充滿悲劇性的預示，而詠諧曲的部份也經常具有舞蹈和戲劇的效果，以浪漫自由的意念將自己從既有的形式中解放出來，強調內在精神的闡釋。

三、配器手法

樂器編制上，柴科夫斯基樂器的使用並無太特殊之處，六部交響曲中皆無明顯區別或改變。大體沿襲十九世紀浪漫派西歐管弦樂法，追求豐富的音響和多變的音色，弦樂人數可擴充為三管編制，然而木管又以二管為主（長笛除外），故歸納為近似三管的二管編制。雖然樂器的採用較為單純，但配器手法卻呈現十分獨特的個人化風格，他非常注重管弦樂的色彩變化，必須極為靈活地運用這些樂器，每種組合與變換都密切應對在各種情緒或意境當中。以第二號交響曲為例，樂曲開頭採用法國號奏出的主題，此旋律取材俄國民謠《越過窩瓦河》，充滿延長悠然的氣氛，可見樂器音色選擇之細膩；而第六交響曲開場的低音管獨奏搭配低音弦樂，營造出的陰暗寂寥之感直觸人心。

在柴科夫斯基的交響曲，主要的氣氛往往在樂曲一開頭就能深刻感受到，例如第一號交響曲開頭運用長笛和低音管間隔兩個八度奏出，平衡小提琴微弱的顫音，以柔和溫雅的情緒演奏，表現出全曲對大自然的精神之愛，此樂章被認為類似孟德爾頌的風格。

綜合柴科夫斯基的配器法，可歸納為以下幾點：¹⁷

¹⁷ 徐頌仁，《歐洲樂團之形成與配器發展》，（台北：全音樂譜出版社，1989），158-161。

- (1) 弦樂的運用上，經常以同音或八度齊奏的方式呈現，並以管樂器所構成的各種型態作為背景。
- (2) 格外偏愛低音管樂的音響色彩。低音聲部使用在俄國音樂的發展中極為受到重視，柴科夫斯基善於發揮低音聲部的技法，亦取法俄國的音樂傳統風格。以最後三部交響曲為例，主題皆由管樂低音來擔任，第四號交響曲的兩支低音管與法國號配合，第五號交響曲中又採用 A 調單簧管的低沉音域，至於第六號開頭更有低音管的獨奏旋律，並搭配低音提琴的分部。
- (3) 透過豐富的節奏和調性轉換呈現色彩的變化。
- (4) 樂團大總奏和弦時，和弦的音域寬度往往與聲部密集度無直接的關係。柴科夫斯基的音樂中經常出現管弦總奏的柱狀和弦，¹⁸作為樂段的起頭或轉折處，但其中聲部的配置並不依照和弦的音域寬度來設計，往往狹窄音域的和弦利用整個樂團的聲部來配置，而寬幅度的和弦，卻不運用銅管來填充。各聲部不依照音域高低排列，反而採取交叉配置的手法，而弦樂配置大體函括整個樂團的音域寬度，中間聲部主要則多半依靠法國號來支撐。
- (5) 晚期交響作品經常出現兩個不同的旋律線條，搭配一組和聲聲部，再加上底音聲部，每個聲部都具有獨立的音樂語法及節奏型態，同步進行而形成多種層次的發展，成為晚期作品的一項明顯特徵。¹⁹

¹⁸ 以和弦進行為導向的演奏型態。

¹⁹ Adam Carse, *The History of Orchestration*, (New York: Dover, 1964), 304.

四、主題運用與發展

柴科夫斯基對俄羅斯文化懷有深厚的情感，在他的交響作品中的主題旋律，也經常擷取俄羅斯民謠作為創作素材，再將其轉化加工，而呈現另一種風貌。依循德奧式的交響曲傳統來發展，並非柴科夫斯基所擅長；然而以他熟悉的俄羅斯民間音樂做為創作的基礎，為這些大型交響作品開創出一個獨創性又引人入勝的全新領域。這些主題通常結構簡單，且旋律性十足，在此稱作「抒情性主題」。當他試圖展開樂曲時，又渴望保持「抒情觀念」的完整，兩者之間遂產生衝突而需要協調，此時就會出現一種緊張的意念，從中創造出更為豐富多彩的音樂形象。他的創作都建構在「抒情性主題」的基礎上，在樂章中會以各種的管絃組合予以數次的反覆，這些聲部的組合皆能呈現不同的型態，並依照柴科夫斯基的本性，時而改變音型，時而轉變調性，幻化出各式各樣的情緒表徵，本質上與幻想曲的發展形式相似。也許與柴科夫斯基歇斯底里的性格有關，在他的音樂始終充滿了幻想的色彩，他所設計的每個主題，都具有強烈的個性特徵，擁有熱烈的情感和抒情的旋律，被公認是極為擅長寫作旋律的大師，這一點受到義大利歌劇高度的影響，使他的音樂帶有無比的戲劇力和渲染力。聆聽柴科夫斯基的交響曲彷彿在置身於一齣戲劇，他不會在相同的感覺中停留過長，聽者會時時刻刻被他牽引到另一個境界，每個動機都可能衍伸出新的發展形態，好像滾雪球似的製造出無人可抵擋的強大能量。