

Italy

浪漫时期意大利艺术歌曲

Langman Shiqi Yidali

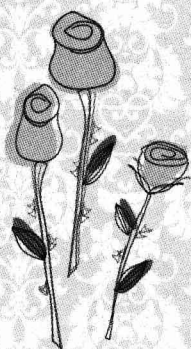
Yishu Geku 20 Shou

20
首

唐力生◎编著
周小燕◎审订



时代出版传媒股份有限公司
安徽文艺出版社



浪漫时期 意大利艺术歌曲 20 首

Langman Shiqi Yidali Yishu Gequ 20 Shou

唐力生◎编著
周小燕◎审订



时代出版传媒股份有限公司
安徽文艺出版社

图书在版编目(C I P)数据

浪漫时期意大利艺术歌曲 20 首/唐力生编著. —合肥: 安徽文艺出版社, 2011. 11

(世界音乐大师声乐经典系列)

ISBN 978-7-5396-3579-8

I. ①浪… II. ①唐… III. ①艺术歌曲-意大利-选集
IV. ①J652.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 228038 号

出 版 人: 朱寒冬

责任编辑: 陶彦希

装帧设计: 许含章

出版发行: 时代出版传媒股份有限公司 www.press-mart.com

安徽文艺出版社 www.awpub.com

地 址: 合肥市翡翠路 1118 号 邮政编码: 230071

营 销 部: (0551)3533889

印 制: 合肥星光印务有限责任公司 (0551)4242008

开本: 880×1230 1/16 印张: 9 字数: 180 千字

版次: 2011 年 11 月第 1 版 2011 年 11 月第 1 次印刷

定价: 23.00 元

(如发现印装质量问题, 影响阅读, 请与出版社联系调换)

版权所有, 侵权必究



序 言

喜闻男高音歌唱家唐力生先生在意大利访问学习期间所收集整理的歌曲集《浪漫时期意大利艺术歌曲20首》将由安徽文艺出版社出版，心中极为高兴。

唐力生教授长期从事声乐教学，2006年，他曾被国家教育部公派赴意大利访问学习歌剧表演艺术和声乐教学。先后受教于意大利佩鲁贾音乐学院，师从意大利著名女高音歌唱家、声乐教授 Cecilia Valdenassi 和声乐艺术指导 Alessandro Alocci 教授，以及意大利米兰威尔第音乐学院，世界著名女中音歌唱家、斯卡拉歌剧院歌剧表演艺术家、意大利著名声乐教育家 Giovanna Canetti 教授，在意大利访问学习期间，他表现出的敏锐的声乐意识和全面的声乐造诣多次受到了意大利导师的赞誉。

在意大利，唐力生教授查阅了多所音乐学院图书馆的资料，如他学习的意大利佩鲁贾音乐学院图书馆、罗马圣·切契尼亚音乐学院图书馆以及米兰威尔第音乐学院图书馆，很不容易收集整理这些曲谱。对唐力生教授在国外紧张的学习之余，所不断付出的辛勤努力，我倍加赞赏。这部曲集的出版，将给我们声乐艺术教学提供很好的帮助。

本书收集整理的艺术歌曲创作于19世纪，是当时广受欢迎的著名意大利浪漫主义艺术歌曲，其中不乏一些世界闻名的歌曲；也还有一些已经被遗忘数十年的作曲家的作品。所有的这些作曲家生前都深受尊重，这些作品和作曲家仍然有许多值得学习和研究的地方。本书所选的这些艺术歌曲，大多是在中国迄今从未出版过的意大利声乐艺术作品，希望该书的出版能为我们广大声乐教师和声乐演唱者了解和学习这一时期意大利艺术歌曲的风格与艺术表现，提供较大的帮助。

我们都知道，在国外，室内乐声乐作品的学习与演唱是非常重要的学习环节，是通往歌剧演唱的必经之路，我们国内的声乐学习往往是在演唱了一些古典艺术歌曲以后，就直接开始接触大量的歌剧咏叹调，在没有完全掌握声乐发声技术的情况下，过早地接触并演唱这类戏剧性很强、作品难度很大的歌剧咏叹调，是“急于求成”的，缺失了声乐教学很重要的环节会影响到歌唱者以后的演唱生涯。我们应该在接触一些古典艺术歌曲，初步掌握发声技术之后，较多地接触一些室内乐声乐作品，这才是通往美好歌唱的必由之路。

本书有如下特点：

首先，翻译者一改原来声乐曲谱的翻译形式，而采取字对字的翻译，在每页歌谱的下方，都有该页曲谱的字对字，直译有助于我们演唱者准确地把握原文中每一个字词的意义。

其次，翻译者对每首作品的创作背景和演唱的风格做出了仔细认真的诠释，同时，对不同声部演唱作品时的性格做了一定的翻译和讲解，使我们可以更加准确地把握语言和作品的风格，避免了我们不少的老师和学生由于我们在以往的声乐曲谱翻译中所出现的缺失，而出现的语言和风格问题。

再次，本书作者对于意大利语中清辅音和浊辅音的演唱以及形容词的断音所造成的语言现象有了他独到的见解，使我们演唱者能够更准确地把握在声乐演唱中的意大利语言艺术化风格。



我们知道，19 世纪早期创作的声乐和钢琴曲谱，在风格上类似于在很多歌剧中我们可听到的咏叹调。本书所选作品 *Ho sparse tante lagrime* 就是一曲咏叹调风格的艺术歌曲。Morlacchi、Vaccai 和 Rossini 创作的歌曲往往像田园牧歌式的诗歌，描绘理想的乡村生活。这些歌曲的主旋律和修饰乐句都与咏叹调一样。通常这些歌曲的主旋律和修饰乐句被命名为咏叹调（arie, ariette）和场景，尽管他们不在任何歌剧中出现。到目前为止，19 世纪艺术歌曲最常用的名字是浪漫曲（Romanze）。出版商通常在其后加上“为寓所设计”（da camera），强调这种音乐不是为教堂和剧场所写，而是为住所和音乐厅所作。在意大利的各类声乐比赛中，此类作品往往占有重要的份额。

我希望我们能有一些这样的同志，来热爱我们的声乐艺术，为我们多提供优秀的声乐艺术作品，为我国的声乐艺术事业的发展作出更大的贡献。

2011 年夏



译者序

本书是我在意大利访问学习声乐期间，在意大利佩鲁贾音乐学院、罗马圣·切契尼亚音乐学院、米兰威尔第音乐学院图书馆收集整理而成，曲目的收集与整理得到了我在意大利访学期间的声乐导师，意大利著名女高音歌唱家、声乐教授 Cecilia Valdenassi 和声乐艺术指导 Alessandro Alocci 教授，以及意大利米兰威尔第音乐学院世界著名女中音歌唱家、斯卡拉歌剧院歌剧表演艺术家、意大利著名声乐教育家 Giovanna Canetti 教授不断给予的帮助。在全书的翻译工作中，在北京语言大学学习期间的意大利朋友武国(Ugo)先生，以及四川外语学院法语系意大利语专业的意大利外教青山(Anderi)先生不断给予我大力帮助，使该书得以顺利地翻译完成。

本书收集整理的艺术歌曲创作于19世纪，是当时广受欢迎的著名的意大利浪漫主义艺术歌曲，其中既包括一些世界闻名的歌曲，也有一些已经被遗忘数十年的作曲家的作品，所有的这些作曲家生前都深受尊重。诚然，他们中仅有少数的歌剧作曲家在时代浪潮中幸存下来，但是这些作品和作曲家仍然有许多值得学习和研究的地方。本书所选目曲大多是在中国迄今从未出版过的，希望该书的出版能为广大声乐教师和演唱者了解和学习这一时期意大利艺术歌曲的风格与艺术表现，提供较大的帮助。

这些歌曲创作于意大利民族意识觉醒时期。1871年，欧罗巴洲（教皇国）向非宗教势力投降，罗马被定为近乎统一的意大利的首都。我们所知道的现代的意大利，在那之前事实上是由一系列的王国、封地、共和政体和教堂控制州组成，且每一个政体都有自己的社会形态和文化传统。

本书中的作曲家 Morlacchi、Rossini 和 Vaccai 都出生于欧罗巴洲，在这里，礼拜音乐和圣乐比歌剧更为重要，而歌剧在该半岛的其他地方都深受欢迎；Mercadante、Stefano Donaudy、De Giosa 和 d'Arienzo 都生于西西里岛；Catalani 和 Seneke 来自托斯卡纳大公国；Donizetti、Ponchielli 和 Ferrari 生于伦巴第北部和威尼斯，而 Tosti 则生在意大利的阿勃鲁齐海边的奥把纳。

几乎所有的城市都有一座歌剧院来上演新剧及过去成功的剧目。尽管在觉醒时期社会政治都发生了巨变，但是对新歌剧的需求仍持续不变。诸如一些富有的中产阶级家庭效仿贵族也举行定期的音乐之夜和音乐沙龙，对于普通的乐谱也有大量的需求，而这种需求带来了音乐出版业的迅速繁荣。

19世纪早期创作的声乐和钢琴曲谱，在风格上类似于在很多歌剧中可听到的咏叹调。本书所选作品 *Ho sparse tante lagrime* 就是一曲咏叹调风格的艺术歌曲。Morlacchi、Vaccai 和 Rossini 创作的歌曲往往像田园牧歌式的诗歌，描绘理想的乡村生活。这些歌曲的主旋律和修饰乐句都与咏叹调一样。通常这些歌曲的主旋律和修饰乐句被命名为咏叹调（arie, ariette）和场景，尽管他们不在任何歌剧中出现。

到目前为止，19世纪艺术歌曲最常用的名字是浪漫曲（Romanze）。出版商通常在其后加上“为寓所设计”（da camera），强调这种音乐不是为教堂和剧场所写，而是为住所和音乐厅所作。



然而，浪漫曲(Romanze)最普遍的形式是讲述一个故事或者描述一种独特的情感，如极度欣喜、悲伤、希望、绝望、母爱或民族自豪感等。这些歌曲的男女主人公通常是个人或历史宿命的无辜受害者，如本书中的 *La Separazione* 和 *L'Abbandonata*；另外一些主人公是生活在社会边缘的小人物，如孤儿、情妇、流浪汉（如 d'Arienzo 作品 *La Zingara*）或游侠骑士（如 *L'Eco*）。

这些主题的选择并不代表作曲家一定有兴趣创作抒发社会立场的歌曲，主题的选择完全类似于当时的大众文学。而当时意大利人喜欢浪漫的悲剧、历史和歌德式的小说以及感伤的故事。

19 世纪末，随着一种被称为现实主义(Verismo)的歌剧话剧形式的出现，一种延长的咏叹调偶然出现了，这种咏叹调通常类似于一个延长的带旋律的宣叙调。这个流派的作曲家把他们的歌曲称为抒情歌曲(Liriche)，这种歌曲在形式上比先前的浪漫曲(Romanze)更灵活。因此，当 d'Arienzo 和 Seneke 这样的传统作曲家创作叙事曲 Ballade 和浪漫曲(Romanze)的时候，Ponchielli 和 Catalani 正创作更有远见的抒情曲(Liriche)。

本书有六首作品含有著名诗人创作的诗歌的因素，但是人们通常会觉得作曲家会使用以前的任何文学作品来创作，事实上，他们经常自己创作歌词。Carlotta Ferrari 就是一个对政治很有兴趣的作家，她把歌曲放入文章中，而对德国文学有着极大热情的 Alfredo Acatalani 将歌曲融入了诗歌中。

在这里需要特别指出，那不勒斯在本书中的特殊重要性。本书所选作品的作曲家多数与那不勒斯有关，他们要么出生在那不勒斯，或曾在此学习；要么通过给严厉而挑剔的那不勒斯民众创作歌剧，来进一步发展他们的事业。从 Alessandro Scarlatti 时代起，那不勒斯就是一个重要歌剧中中心。而那些号称“那不勒斯学派”的几代音乐家都在那不勒斯的音乐学校受过培训。

独特的那不勒斯第六和弦(Neapolitan Sixth chord)就是以那不勒斯命名的。那不勒斯第六和弦是指基于更低小调的第二级音的主和弦的一转位。一些那不勒斯民谣有更低的第二级音，且那不勒斯第六和弦在本书的几首歌曲中都可以看到，如 Mercadante 的 *La Stella* 中的第 53 小节。

当钢琴伴奏强调主旋律并简洁、严肃、清晰，带着一点地中海式忧伤情调的时候，浪漫曲达到了其最佳状态。大多数浪漫曲(Romanze)都有相对简单的钢琴伴奏曲，因为作者知道，这样业余钢琴爱好者就能够弹奏。

Romanze da camera 的风格应当如何把握呢？它们既不是歌剧咏叹调，也并不是为歌剧院或大型现代音乐厅创作的。它们是为在舞厅、大客厅、小型公共音乐厅以及私人房间聆听而被创作的。戏剧性的歌曲可用令人激动的方式演唱，但不应该变得过度情节剧化。感伤性的歌曲可用哀婉的方式演唱，但不能用现实的哭泣和叹息来表现。

我建议，演唱者应该首先阅读每首歌曲的作品背景及演唱提示，以了解歌曲的整个氛围。它在讲述一个故事？描述一种情感？还是一首毫无意义的歌曲呢？其次，演唱者还应该看看歌曲的旋律(Vocal line)，看它是否流畅，是否由大音程、跳音或断奏音构成，是否在宣叙调和咏叹调之间隔开。最后，读者应该仔细看钢琴演奏部分，是以哪种和声效果渲染主旋律。在丰富而平静的主旋律下，加几节琶音意味着不管作品涉及到什么内容，大体氛围必须平和安静。记住歌曲开头的演唱指示，如 *andante*（缓



慢的)、*allegro* (急速的)、*con spiroto* (有精神的)、*agitato* (兴奋的), 不仅仅指示速度, 还指示情绪, 这是很重要的。

如果歌曲中有一部分是宣叙调的风格, 就要注意像说话那样表达清楚。如果是一首戏谑的歌曲, 就要将注意力放在断奏音、乐节长度以及爆破音的清脆程度上。

纯正的美声唱法要求连贯以及音色和音质达到完美。连唱线、夸张的辅音以及持续过长的高音在这种音乐中都是不恰当的。从一个音符到另一个音符的滑音应该避免, 除非创作者在乐谱中用圆滑线明确标注。

大多数浪漫曲男女都能演唱, 只要在演唱提示中没有明确强调性别。传统意义上, 为女性叙事者创作的歌曲通常不能用男声演唱(如 *La Volubile*), 而为男性创作的歌曲由女性演唱却更容易被接受。

意大利语中没有中性词, 没有“它”这个词, 所有词语不是阴性的就是阳性的, 本书的每首歌曲都保持了原作的性别。一些歌曲只要改动几个词语就既能被男性又能被女性演唱, 如果有这种情况, 在翻译时, 我已经做出了提示。

在演唱本书作品时, 应当如何把握装饰音的风格呢?

17、18 世纪的作曲家都希望歌唱家演唱的时候能够装饰他们的咏叹调, 甚至即兴变调。某些加花是习以为常的, 而且每个乐节的结束都希望有颤音。但当时的意大利作曲家很少将这些必须的装饰音写入他们的乐谱。

19 世纪的作曲家对此作了更多控制。从 *Rossini* 开始, 许多作曲家都仔细写下他们希望的音符, 用符号标记预期的装饰音, 并且不希望歌唱者加入自己的装饰音。结果这个时期的意大利音乐表面上包含了许多装饰音, 而事实上它们比先前几代歌唱家主动唱出的装饰音要少。无论如何, 像 17、18 世纪的咏叹调那样, 在本书所选的歌曲中加入任何装饰音是没有必要的。

但是, 作曲家都期望歌唱家能理解加花音 (*Appoggiature*)、短倚音 (*Acciaccature*)、回音 (*Gruppetti*)、和滑音 (*Portamenti*) 的规范的书面符号, 以及表演咏叹调的规范的风格。

在单独描述各个装饰音之前, 有必要强调一些要点。装饰音的目的并不是使歌曲更复杂, 而在于表达情感。常规的意大利装饰音很可能都有自己的起源, 并用来艺术地体现声音对情感的影响。

花音是一种带有重音的倚音或装饰音, 它至少占据了下个音符一半的时值, 必须唱在拍点上并且有确定的合拍时值。

短倚音有时指一个短弱的倚音符 (*Appoggiatura breve*), 它是一个旨在尽快唱完的短小花音, 必须在下个音符出现的节拍之前吟唱。本书没有写出演奏方式, 因为所需的时间是不确定的。

回音在英语中称为“旋转音”, 有时用符号“~”来表示, 有时用小音符全部写出来。*Rossini* 同时使用两种方法。一个旋转音通常是先出现一个主音符, 紧跟着一个处于上方的音符, 再接着一个主音符, 然后在下方跟着一个音符, 再由一个主音符紧随其后。所有这些音符都要按次序快速而合适地被演唱。但是, 根据歌曲和乐节的情感内容, 回音可用不同的速度演唱。

滑音是当时的音乐中最普遍的装饰音。“滑音”或 *Portando la voce* 字面意思是“传递声音”, 也



就是将声音上上下下地从一个音高传递到另一个音高。它是通过轻快地从一个音符到另一个音符，滑动声音而获得的效果，无须改变元音。无论是唱上升的滑音还是下降的滑音，演唱者都应以优质的连唱音，从一个音符传递到另一个音符。另外，大家必须区分好的滑音与所谓的拖音，这种拖音类似于在弦乐器上滑动手指。

关于滑音，Vaccai 这样说：传递声音并不意味着该从一个音符拖到另一个音符，而是将一个音与另一个音完美地结合起来，几乎感觉不到紧跟着前一个音节中的元音的音符。

一些滑音包括两个音节之间的变化，通常用连奏线表示，其他滑音都是在一个音节中完成。因为两个音高会用连奏线连接起来，因此有必要说明到底是 *Con portamento*（延音）还是滑音。歌唱者有时将一个标准的连奏线看成一个滑音，这是一个兴趣问题。

Rossini 在他的歌曲 *delayed portamento*（不在本书中）的 14 和 16 小节为以上这种“延长的滑音”提供了例证。

L'Addio 这首歌曲中出现的波音是由一个主音符、一个相邻的全音（Tone）和另一个主音符构成的装饰音。波音可以用一个上方的相邻全音或下方的相邻全音写出来。

双重花音，意大利语中称为 *Appoggiature doppie* 或 *Appoggiature aspirate*，由著名的阉人男歌手、女高音及重要的音乐教师 Gasparo Pacchierotti 首次引入意大利歌曲。这种装饰音后来被许多作曲家使用，在本书所选的 *La Separazione*、*L'Abbandonata*、*Oh, vieni al mare* 和 *La Pescatrice* 等歌曲中也能找到这种装饰音。双重花音表面上与波音类似，但是他们都与下一个音符作为一个音节演唱，并与下一个音节紧密相连，这就意味着双重花音总是先于书面乐谱所指示的必要时刻而演唱。

华彩乐段是将华丽的一系列音符用于一首歌或一段咏叹调的末尾。巴洛克时代的咏叹调和歌曲常常以一个长的颤音结束，这个颤音可以自由延长，直到歌唱家完全展示了他的声音。直到 Rossini 时代，许多作曲家认为当时的歌唱家夸大了华彩乐段，因此，就如本书所选的歌曲展示的那样，他们更喜欢写出自己希望的华彩乐段。（本书所选的歌曲并不希望歌唱家引入更多的华彩乐段，或者用其他华彩乐段来代替。）华彩乐段表演的拍子通常要比歌曲其他部分的拍子要慢得多，且表演者有极大的阐释自由。

本书的所有歌曲都是我在意大利各音乐学院根据能发现的最早版本，通常是第一版本。

另外，书中作出了一些力度变化和表达方式的建议，这些建议都加上了括号“()”以区别作曲家的最初记号。本书使用楔形号和逗号两种不同的常规符号表示呼吸停顿的建议，当必须使用呼吸停顿来阐明乐段或者歌曲的戏剧内容时，就使用楔形符，而逗号则表示呼吸停顿是随意的。

本书使用连奏符来标示装饰音，也就是用一个连奏符来连接所有同一个音节内的音。任何其他连奏符都是由作曲家标志的。一个连接两个不同音节的连奏音被看做滑音，连接几个音节的更长连奏音表明作曲家期望有一个极具表达力的连唱音。

编著者



目 录

序 言	周小燕 / 1
译者序	唐力生 / 3
1. 我流下许多的眼泪 <i>Ho sparse tante lagrime</i>	Francesco Morlacchi (1)
2. 离 别 <i>L'Addio</i>	Nicola Vaccai (9)
3. 离 别 <i>La Separzione</i>	Gioacchino Rossini (15)
4. 星 空 <i>La Stella</i>	Saverio Mercadante (22)
5. 被遗弃的人 <i>L'Abbandonata</i>	Saverio Mercadante (29)
6. 噢, 你来大海! <i>Oh, vieni al mare!</i>	Gaetano Donizetti (36)
7. 玛尔维纳 <i>Malvina</i>	Gaetano Donizetti (42)
8. 生命与快乐 <i>Vivere e godere</i>	Fabio Campana (50)
9. 如果我是只蜜蜂 <i>Vorrei cangiarmi in ape</i>	Fabio Campana (56)
10. 啊! 我不说! <i>Ah!Non lo dir!</i>	Nicola de Giosa (61)
11. 善变女郎 <i>La Volubile</i>	Nicola de Giosa (68)



12. 圣母颂
Ave Maria Luigi Luzzi (78)
13. 回 声
L'Eco Amilcare Ponchielli (84)
14. 请别靠近这片墓地
Non t'accostare all'urna Carlotta Ferrari (88)
15. 吉卜赛女郎
La Zingara Nicola d'Arienzo (94)
16. 爱情的凭吊
Lamento d'amore F.P.Tosti (104)
17. 祈 祷
Preghiera F.P.Tosti (110)
18. 鲛 鰈
La Pescatrice Alfredo Catalani (116)
19. 我爱你吗?
S'io t'amo? Teresa Sendkè (122)
20. 哦, 我的爱人迷恋
O del mio amato ben Stefano Donandy (129)



我流下许多的眼泪

Ho sparse tante lagrime

(Aria)



Francesco Morlacchi
(1784~1841)

字对字翻译:

Ho sparse tante lagrime
我 流下 许多的 眼泪

Per ammolirti il cor,
为了 软化你的 [-] 心灵

Che stanco son di piangere;
那是 厌倦 我的 [-] 哭泣

Ti lascio al tuo rigor,
你 我离开 [-] 你的 残酷

Se aspetti l'ultime ore,
如果 你等待 最后的 时刻

è tardi la pietà...
是 迟到的 [-] 怜悯

Chè passa in noi l'amore,
因为 离去 在 我们 的爱里

Sì, come in noi l'età...
是的 就像 在 我们的 年代

作品背景与演唱提示:

Francesco Morlacchi (弗朗西斯科·莫拉齐, 1784~1841) 在他的家乡学习音乐, 曾一度师从作曲家 Nicola Antonio Zingarelli。后来, 他到 Bologna 深造, 并在此结识了比他稍微年轻的 Rossini (罗西尼)。他的早期歌剧在罗马和米兰获得了成功, 这使他有机会受邀去 Saxony 王国的首都 Dresden (在今天的德国境内)。1811 年, 他获得了一份合同, 被任命为皇家教堂的首席指挥和意大利歌剧院的主管。在 Dresden 期间, 他受委托创作了许多新的意大利歌剧, 并竭尽全力成功地与作曲家 Carl Maria von Weber (1786~1826) 合作管理的德国歌剧院事务。

莫拉齐的朋友和同事有斯连蒂尼、萨列尼、梅耶贝尔和贝里尼。他最出名的歌剧是创作于 1816 年的《塞维利亚的理发师》, 而罗西尼也在这一年写出了更为出色的同名歌剧。

本书所选的这首咏叹调创作时间不详, 但是它由米兰的 Sonzogno 于 1882 年在 *La Musica Popolare* 双月刊音乐杂志上首次出版。这个音乐杂志后来改名, 一直报道有关意大利歌剧院、戏剧和社会漫谈的



相关新闻。

Ho Sparse tante lagrime 是莫拉齐的代表作，作品适合较高程度的歌唱者演唱。作曲家用激动的语言来诠释这首悲伤的曲子：歌手演唱是为取悦某人，但多次尝试后，此人仍然冷酷无情，歌手几乎失去了耐心。这种愤怒激发了一首快节奏的曲子，并配以华丽的钢琴伴奏。

以“*Se aspetti*”开头的第二个乐节存在三个对立的节奏变化：轻柔流畅（从 39 到 58 乐节）；然后更慢，更引人深思；最后节奏加快以阐释时间、爱情迅速消逝。相反，文本和音乐的第一节都慢慢变化和延伸。

从发声时语言的掌握来看，一些关于发音的论述在此是有效的。当一个词以 *i* 结尾，且其后的词以 *i* 开头时，如在“*ammollirti- il cor*”里，这两个元音应该被唱作一个音。

如果一个词以 *r* 结尾，且其后的词以元音开头，如在“*per ammollirti*”中，这个 *r* 就应发弹音，而不发 *r* 的舌尖颤音。但是，如在 *ammollirti* 中，*t* 前的 *r* 发舌尖颤音。

在一个二合元音中，如果 *e* 与 *o* 或 *a* 联合，如在 *ultime ore* 里面，演唱时就要将两个元音结合在一起，并要一个一个地清楚发音。在这种情况下，演唱时要迅速地从 *e* 传到 *o*，主要唱 *o*。同样可以将词简化、现代化，唱作“*ultimo'ore*”。

形容词“*stanco*”表明诗人是男性，但歌曲很明显是为女歌手创作。在意大利音乐中，妇女演唱趋于男性常用的词，无论是台上还是台下，总是可接受的。

Allegretto agitato

Ho sparse tante
我 流下 许多的



10

la - gri - me per _____ am-mol-lir - ti il cor,

15

che stan - - - co son di pian - ge - re; ti

20

la - - - - scio-al tu-o ri - gor, ti la - scio

25

al tu-o ri - gor, ti la - scio al tu-o ri -

lagrime per ammolirti il cor, che stanco son di piangere; ti lascio al tuo rigor,
眼泪 为了 软化你的 [-] 心灵, 那是 厌倦 我的 [-] 哭泣; 你 我离开 [-] 你的 残酷,



30

- gor!

35

Se a -

40

- spet - - - ti l'ul - ti - me o re, è tar - - -

45

- - di la pie - tà... Chè pas - sa in noi l'a -

Se aspetti l'ultime ore, è tardi la pietà... Chè passa in noi l'amore,
如果你等待[-]最后的时刻,是迟到的[-]怜悯……因为离去在我们的[-]爱里,



50

- mo - re, sì, co - me in noi l'e - tà, _____

55

sì, co - me in noi l'e - - - tà! Se a - spet - ti al - l'ul - ti -

p

Col canto

60

- me o - re, se a - spet - ti al - l'ul - ti - me o - re, è tar - di la pie - tà, è

pp

65

tar - - - di la pie - tà, Chè

affrettando

a tempo

f

(p)

② 也可唱成:

co - me in noi l'e -

Si, come in noi l'età... Sì, come in noi l'età... Se aspetti l'ultime ore, è tardi la pietà... Chè
是的, 就像 在 我们的 [-] 生活..... 是的, 就像 在 我们的 [-] 生活..... 如果 你等待 [-] 最后的时刻, 是 迟到的 [-] 怜悯..... 因为



70

pas - sa in noi l'a - mo - re, sì, co - me in noi l'e -

p

75

- tà, sì, co - me in noi l'e -

un poco rall.

p

8va

80

- tà, sì, co - me in noi l'e -

p

8va

85

- tà. Ho spar - se, sì, ho

a tempo

pp

a tempo

(9)

passa in noi l'amore, Sì, come in noi l'età... Ho sparse, sì, ho
离去在我们的[-]爱,是的,就像在我们的[-]生活.....我流下,是的我