

威 尔 第

阿 依 达

(歌 剧 脚 本)

[法] C. d. 羅 科 尔 原 著

[意] A. 基 斯 兰 佐 尼 改 编

子 琪 譯

音 乐 出 版 社

北 京

GIUSEPPE VERDI

AIDA

Oper in vier Aufzügen

Text von Antonio Ghislanzoni

本书根据民主德国莱比锡

Ph. 莱克拉姆出版社德译本 1958 年第 8 版译出

[德译者 J. 桑茨]

歌 剧 脚 本

阿 依 达

[意] G. 威尔第作曲

[法] C. d. 罗科尔原著

[意] A. 基斯兰佐尼改编

子 琪 译

音乐出版社出版(北京和平门外西琉璃厂 170 号)

北京市书刊出版业营业许可证出字第 063 号

新华书店北京发行所发行

全国新华书店经售

*

787×1092 毫米 32 开 2 5/8 印张 41 千文字

1963 年 3 月 北 京 第 1 版

1963 年 3 月北京第 1 次印刷

统·书号: 8026·1719

印数: 0,001-1,235 定价 0.35 元

出版者的話

外国古典歌剧脚本的出版，目的在为专业音乐工作者研究原版歌剧总譜或音响材料时提供必要的参考（对歌剧产生的背景及剧情内容、人物唱詞的了解等）。考虑到目前我社力量有限，每年至多只能出版一两部外国歌剧（鋼琴伴奏譜），而結合我国具体情况有不少外国歌剧又一时无翻譯介紹及公开上演的必要与可能，我社計劃今后每年安排出版三五种这类的歌剧脚本，以应各方面的需要。对外国少数现代歌剧以及其它大型的声乐作品（如清唱剧）的唱詞，我們將采取同一办法处理。

威尔第和他的歌剧《阿依达》

“……我只想說，我为《阿依达》同所有的人吵遍了，大家怒气冲冲地盯着我，象盯一只野兽。我急于要告訴你們，过錯在我身上，只在我一人身上。因为，說真的，在剧院里我确实不太討人喜欢……其他方面同样如此。我不幸永远理解不了别人所能懂得的东西。而正因为我不懂得这些，也就永远說不出一个动听的字眼，写不出一句令人醉心的話語。”

——引自威尔第 1879 年的一封信

G. 威尔第的《阿依达》作于 1870 年，正当大师創作发展过程的轉折时期，也正当欧洲歌剧发展中的轉折时期。这个时代，艺术上变幻紛呈，政治上更是多事之秋。对这种影响，天才人物同样不能，并且——談到威尔第时甚至必須着重強調这一点——也不願摆脱。恰恰是《阿依达》的誕生更确凿无疑地証明了：艺术家創作的幻想力总是从现实生活所提供的那些激动人心的事件中得到最良好、最純粹、最深刻的影响的；歌剧的音响梦幻世界(Klangtraumwelt)，即使它那表面上似乎最足以动人心魄的部分，也是取材于生活塑造而成，并且受着决定一切事物发展的规律的制約的。

必須大略談談当时促成了《阿依达》問世的音乐界状况。50 年代和 60 年代，在 G. 威尔第和 R. 瓦格納的創作中，歌剧获致了最丰富的表现手段。这两位同年的(两人均于 1813 年誕生)同行各自迅速地突破本民族的范围而上升到具有世界影响的

高度。这两个强大的对手控制了欧洲的音乐厅和歌剧院，在当时各自拥戴一方的同时代人看来，他们是不共天日的死对头，因为他们的创作目标、艺术思想以及为人处世，似乎在完全背道而驰。然而在与当时相隔较远的今天看来，却应该把他们作为历史发展所决定的必然的并列而相辅相成的两个人来加以理解。50年代中期，瓦格纳开始《尼伯龙根指环》的音乐创作，中间插进了《特里斯坦》(1859)和《名歌手》(1865)的巨大的创作活动，直至60年代之末方才又再继续写作这部作品。在与此相近的一段时期，威尔第的创作包括了从《血洗西西里》(1855)、《使徒犹大·马太》(1857)到《假面舞会》(1859)乃至《命运的威力》(1862)和《唐·卡洛斯》(1867)等一系列作品，而《阿依达》则意味着这一系列刻画英雄人物的作品的最后概括、提高和光辉的总结。

浪漫主义的歌剧再没有超乎于此的更高级的表现形式了。然而同时，正是在那60年代和70年代，各民族的新生力量相继涌现，他们来自另外一些艺术潮流，向自己提出另外一些目标。当时的著名作品有穆索尔斯基的《鲍里斯·戈杜诺夫》、比捷的《卡门》、斯美塔那的《被出卖的新娘》、柴科夫斯基的《奥涅金》、鲍罗丁的《伊戈尔王》等；这些不同音乐风格的相继出现证明了在那几十年间使欧洲音乐厅和歌剧院达于繁荣境地的众多创作数量。

前面已经指出了，这个时期里，欧洲的政治局面正告紧张。俾斯麦所支配的普鲁士军国主义势力的嚣张决定着整个局势的发展。1866年(《被出卖的新娘》问世的那一年)，哈布斯堡王朝被推翻，1870—71年，“小拿破仑”(共和派诗人维克多·雨果冷酷嘲讽给他起的名字)第三帝国战败。这一事件虽然促成新建立的德意志帝国暂时取得政治霸权，可是也带来了伟大的爱国者威尔第热望的意大利的统一。德法冲突中他之所以坚决

站在法国一边，完全是他的浪漫气质所决定的。他在1870年九月底，即色当战役之后和《阿依达》创作进行之际写的一封信表明他对于欧洲面临“条顿化”的危险和统一后的意大利置于教皇和教士监督之下的危险看得多么清楚、多么有主见。

“法国的这场灾难使我同你一样感到绝望！不错，法国人的自负、厚颜和傲慢历来（尽管他们遭到如此的不幸）都是难以忍受的；但是法兰西终究曾经给予现代世界以自由和文明。我们一点都不想自我欺骗，法国一完蛋，我们所有人的自由也就全都随着完蛋，我们的文明也就完蛋……。无论如何我宁肯同法国人并肩作战，取得胜利，然后议和，总比袖手旁观强；现在我们这种作法有朝一日会叫我们受人轻视的……。”

罗马发生的是一件大事，可是它使我不寒而栗。因为我觉得，也许国内以至国外的许多不幸都将归罪于这个事件。因为我不能想象在国会和教皇内阁之间，新闻自由和宗教裁判之间，资产阶级法典和教皇取缔各家学说的清单之间有任何妥协可言。”

你看，根本不是一个关在他那只有歌剧幻想世界的象牙塔里的梦想家，而是一个熟悉现实事物的人，一个懂得如何同它们打交道的人，一个基于这种入世态度而为自己赢得艺术上最大成就的人——这就是我们必须看到的《阿依达》的作曲者的为人特点！此外，还有另一个重要因素，一件具有世界政治经济意义的大事，没有它，《阿依达》恐怕永远也写不出来的。1869年，工程师F·列捷伯斯费时十年修成了苏伊士运河。性喜奢华的埃及总督伊·巴沙要在他新近落成的开罗意大利剧院演出一部歌剧，庆祝这一工程技术上的奇迹的揭幕礼。这部歌剧必须是具有民族特点的作品，必须是一部再现法老时代伟大的过去、同时又讴歌文明进步的幸福的杰作。法国埃及古物学家艾·玛利叶特-拜依(1821—81)已经找到了据以写作效果良好的歌

剧脚本的材料，他受总督之托到巴黎去，为的是找一位經驗丰富的作家，曾經参与写作威尔第的《唐·卡洛斯》歌剧脚本的 C. d. 罗科尔，让他写一本适用的歌剧脚本，同时也到那里物色合适的作曲家。总督不吝惜高酬，但只有知名人物他才願考虑。起初提出三位当时在歌剧界最負盛名的大师：法国人 C. 古諾、德国人 R. 瓦格納、意大利人 G. 威尔第。人們很快就作出正确的决择，选用了威尔第。談判之初，威尔第提出下述条件：

“1. 由我出錢让人翻譯这本书。^①

2. 由我出錢送一个人去开罗研究并領導这部歌剧的演出。

3. 我寄一份总譜副本，并将剧本与曲作的唯一所有权委托給您，然而只对埃及而言；至于在世界的其他地区，我保有剧本和音乐的所有权。

交付总譜之后，我應該就能得到十五万法郎作为酬金，在巴黎罗得西尔特銀行支取现款。”

往后的信件中还討論了对合同作某些修改，但是所有主要之点，包括震动整个欧洲艺术界、被传为奇聞的在当时非同尋常的巨額稿酬，总督均表同意。现在威尔第可以着手創作了。象以往一样，他这一次也规定了工作进度，作为最有經驗的歌剧实践家，他保留提出抗辯甚至于干預剧本創作的一切权利。威尔第認真負責的創作态度使他不放过任何事情：他向 C. d. 罗科尔，而主要地还是向专家瑪利叶特-拜依仔細詢問埃及风景、埃及历史、风俗习惯、生活方式、观点、服飾和法老时代的音乐等方面的許多細節。一本詳細的剧本起草好了，情节安排在向前发展的动机中，同时精細入微地考虑好紧张与松弛、推动剧情发展的戏剧冲突与輕歌曼舞的抒情場面之間必要的交替效果。最后威尔第索性让剧本作者到他的山塔·阿迦塔农

① 指歌剧脚本的意大利文譯本，威尔第以很高的稿费委托他的朋友，詩人 A. 基斯兰佐尼翻譯此书。——作者注

庄来住，以便随时同他商議。然而前面引过的通訊表明，要作多少細致的工作，才能描摹出《阿依达》所表现的巨幅音乐戏剧壁画的庞大輪廓，一如在大师心中浮现的形象那样。一直到詩歌韵律、字句次序，乃至最琐碎的音韵和节奏上的細节以及語言的音响色彩，都受到威尔第严格而彻底的考察。然而他始終保持友好的語調，这說明他待人和藹与他的艺术成就一样崇高。他約于开始創作《阿依达》之前半年就他的艺术见解与被 他断然排斥的“巴黎风尚”之間的根本区别所写的話，可以看成是这位音乐大师的信仰的自白：

“我相信灵感。可是你們只相信纖体。我容許你們 論断，我們可以討論，但是我要喚醒巨大的热情，你們正缺乏这种巨大的热情来获得真实的感受。我要艺术，不管它以什么形式表现，但永远不要你們喋喋不休的閑扯、猎奇和空洞的議論。我錯了嗎？我对了嗎？不管对不对，我有权利說，我的思想和你們的截然不同，还有更甚于此者：我的脊椎骨还不够柔軟，我不能从我的信念离开一步，我不能否认它們，它們在我的心中植根太深了……”

在《阿依达》的創作过程中，他同样坚持这种态度；只是抱着这种态度才使他能以如此有計劃而又經濟地推进創作，使他創作幻想的灵感不致陷于枯竭。他要求于歌剧脚本作者的，首先是“清楚明白地勾勒出剧情輪廓”的“台詞”，也就是那能以在他心中誘发歌剧音乐家的灵感的話語。

歌剧脚本作者帶給他的是一块“冷鉄”，可是威尔第熾热的艺术意志将它冶炼成为統一的一部作品。出现了同莫扎特一样的工作方法：有些地方，大段音乐已經写出来了，必須把歌詞填补进去。音乐是推动一切的力量，曲調和歌詞配合得天衣无縫的奇迹产生了，因为这是天才在工作。从1870年7月中旬到11月初，这部作品成形了。

威尔第按照合同规定的期限写成了《阿依达》，开罗的演出没有任何障碍了，这时欧洲政治却干预了《阿依达》的命运。为了亲自监督制作根据他的说明设计的风格逼真的道具和服装，瑪利叶特·拜依停留在巴黎，被德国人连带着封锁在这被围的首都。

首次公演不得不推迟到暂时尚难确定的日期上去。威尔第利用这段被迫拖延的时间对作品进行细致的修改。首先是彻底改写了第三场，到此时阿依达才获得她那有名的浪漫曲“啊，祖国，我永远看不到你了！”。原以严格的对位写成的众祭司合唱曲第一稿被认为风格不统一而删除掉。此外，大师还考虑其它许多细节，没有一处不引起他的注意。

1871年12月24日《阿依达》首次公演，盛况空前。威尔第再度名重一时，他表明了自己“还不能被扔进废铁堆去”。可是威尔第离开演出的地点很远。

但是这期间他已在忙于准备在米兰的斯卡拉剧院的演出。他亲自担任艺术指导，严厉督促人们遵从他的愿望。

威尔第的精力和权威强使他的演出成为他本人所称的“非凡的”演出，在那不勒斯和帕马的研究和排练歌剧也都置于他的监督之下，并且获致成功。这样，在那不勒斯的演出结束之前，他就有理由自豪地写道：

“《阿依达》的成功，如您所知道的，是真正的、决然的，不为犹豫所毒化，不为瓦格纳可怕的词句所毒化，没有未来音乐、无尽的旋律以及诸如此类的东西。观众完全进入了意境，他们喝采、鼓掌：这就是全部事情。他们喝采、鼓掌，甚至于达到我难以苟同的狂热程度，然而毕竟——观众表达了他们的感情，无拘无束地、不多思虑地。而您知道为什么吗？因为我这里没有一个批评使徒，没有作曲家的彗星尾巴，这些作曲家除了剽窃门德尔松、舒曼或瓦格纳之外对音乐什么也不懂；这里没有为

赶时髦而对自己一窍不通的东西保持狂热感情的 贵族艺术爱好者。”

这样，他就清晰明确地同无用的唯美主义划清了界线。他，来自民间的人和有经验的戏剧实践家，他所要的和所需要的，是同还能自发而敏捷地反应的听众取得最直接的接触。他一再强调他追求“效果”，仅仅追求效果（自然不是表面的效果，而是从内心感动和震动听众的效果！）。如何取得这种效果，是作曲家的事情，他不需要去窥探和细谈他的手艺的秘密，因而他也可以带着深思的讽刺看待那些欲图肯定他具有独特风格的音乐评论家的努力；因为他写的不是“风格”，而是音乐！此外，时间还将证明他的创作中哪些是经受得住考验的。

他的同辈音乐批评家责备作曲家大大丧失了为早期作品所确证了的独创性而沦为梅亚贝尔、古诺，特别是瓦格纳的模仿者。人们自信在《阿依达》中可以听到特别清晰的《罗恩格林》的和弦。然而事实证明，直到开罗开始排练《阿依达》的那几周，威尔第才第一次听到“罗恩格林”。对威尔第作出这种完全错误的评 价，其原因很可能在于当时人们几乎把歌剧音乐方面和声、乐器和形式上的一切革新全都概称为“瓦格纳式”的。他们完全忘记了作为同时代人的威尔第和瓦格纳必然也采用时代所规定的相同的艺术表现手段，他们创作的护神有力地将发展向前推动，在技巧上，与保存各自的个人特点的同时，有时也会采取风格近似的解决办法。那末，人们攻击威尔第时，实则指的是由于在意大利也被大肆宣扬的瓦格纳“未来派艺术作品”的出现而被认为是过时了的、可以休矣的歌剧。威尔第用《阿依达》为一个值得骄傲的传统作了出色的辩护，他在《阿依达》这部作品中捍卫了脱胎于浪漫主义文化并且与之相符的歌剧形式。在《阿依达》这部作品上交错着两条发展的线索，一条是意大利的悲歌剧，另一条是法国的“大歌剧”。威尔第深感自

已对于这个传统负有义务，他向自己提出的任务，是更扩大更向上地发展一种典型，在他这位热情的以意大利人的方式感觉事物的艺术家看来，这种典型还完全没有丧失现实意义。因此他断然拒绝溯源自德国的交响歌剧，他觉得这种歌剧中歌唱的曲调处理得过于器乐曲化，认为与意大利的风格在本质上不相协调；他的出发点是歌唱，他所要的也不是“无尽的旋律”，而是明白有限的旋律形式。

这样，《阿依达》还纯然是一部“分曲歌剧”^①，可是具有新的意义；因为意大利歌剧久经考验的因素（宣叙调、咏叹调、二重唱、大段和小段的器乐合奏、合唱）在这里被出于戏剧方面的考虑以一种新的、自由的、大胆的方式协调一致起来，互相穿插编织而成一体。威尔第先前的几部作品已经为此作了准备，《阿依达》处于这一发展阶段的终点，它的存在使一切关于歌剧没落的艺术理论上的假设尽皆破产。最广大的听众阶层在歌剧演出过程中本能地自发地感觉到和理解了的，职业批评家良久才慢慢地弄明白。事实上，《阿依达》的音响奇迹并非唯一地产生自灵感的意念上的效果，这种效果固然能够直接拨动听众的心弦，然而在精神上（有人称此为“世界观的”，指的却是瓦格纳的艺术哲学！）却没有造成更进一步的结果。《阿依达》总谱经受得住按照手工式的织体、按照他们的精神状态和艺术伦理观所作的最琐细的考查！

音乐迫使一切服从它的法则，音乐的脉搏跳动在每一个细节中，渗透入每一个细节，无论是主题的表达或进行，都以惊人的细心和——同时充满丰富的灵感——最经济的艺术手法加以处理。戏剧家威尔第以同样纯熟的技巧运用鲜明的对比效果和几乎不易觉察的情绪转换；他让一支亲切的抒情插曲同——

① 分曲歌剧(Nummernoper)：由一些完整的声乐曲组成的歌剧，中间夹杂着宣叙调或对白。——译者注

支描写群众场面的宏伟的乐曲严密对位，他不倦地追求人声歌唱和器乐曲在效果上的相互配合。这里只能指出几个特别富有特征的例子：如温柔而眷恋地滑行的半音和前奏的轉調（热恋中的阿依达的肖像！），在这支前奏中可以感觉到和《特里斯坦》前奏有着某种近似（然而絕非仿作！）。再就是第二幕的胜利終曲，它的雄壮的进行曲是威尔第創作的頂峰（他以前已經創作过若干具有这种群众感染力的进行曲，这些进行曲帮助他在本民族奠定下声誉）。可是我們在赞叹这一美妙动人的表面印象的同时，也不能忘記这个終曲經過深思熟慮加以安排的戏剧构思。只是这种构思才使它成为真正歌剧复調对位乐曲的杰作，在艺术成就上可以同严格的对位学派的最佳作品較一日之短长。主要角色的六个独唱人声，每个人声均表达一种特别的感受而循序漸進地进行，与祭司、俘虏和民众的合唱結合成一統一体，在这統一体中各个声音和各种情緒——凱旋和投降、恨和愛、复仇、畏惧和紊乱的心緒集于一人！——层次井然，令人感动。这一場面之所以具有感人至深的力量，就在于威尔第懂得使每一感情的表达突破純系个人的范畴，使之提高，升华到具有普遍意义。这是真正的天才的标志！

也請想一想具有异国情調之魅力的“尼拉克特”。沉浊的拨弦乐器，加上單調的笛子，它的調性奇异地动摇于大調和小調之間，远远从庙宇那边传来的歌声，这一切用最简单的材料，然而效果却那末真实而寓有暗示，以致有人問过威尔第，是不是他以埃及古調作为基础写作这一幕的。想必他微笑地回答，他只是想象必須如此，而不能写成別的样子。他能那末准确地設身处地，想象一种特定的环境，感受这一环境的气氛并且加以刻划，这使得他后来有一次写道：“模仿现实也許不錯，但去創造现实却更好，好得多！”

創造现实自然只有生活在现实中的大师能够做到。现实

主义者威尔第从现实中吸取他最美好、最纯净的灵感——正是
“阿依达”对此提供了一个光辉的证据。

[民主德国]

H·海耶尔

1952 年作于莱比锡

(中译文经本社编辑部删节)

乐 曲 目 次

第 一 幕

1. 前奏和场景。拉达默斯和南菲斯。
《听,告急文书已送到》
2. 浪漫曲。拉达默斯。
《啊,但愿我能被选上》
3. 二重唱。安涅丽丝、拉达默斯。
《你眼里的火焰》
4. 三重唱。阿依达、安涅丽丝、拉达默斯。
《来吧,呵,亲爱的,走近前来》
5. 场景和合奏。阿依达、安涅丽丝、拉达默斯、使者、埃及王、南菲斯、男声合唱队。
《埃及人,今天召你们进宫》
6. 场景和浪漫曲。阿依达。
《祝你凯旋归来》

換 景

7. 庙宇里的場景和第一終曲。女祭司長、拉达默斯、南菲斯、合唱队。

《全能的佛达》

第 二 幕

8. 前奏和場景。安涅丽絲。女声合唱队。

《在一片頌歌声里》

9. 場景和二重唱。阿依达、安涅丽絲、合唱队。

《我們兩國又在交兵》

換 景

10. 第二終曲。阿依达、安涅丽絲、拉达默斯、阿莫納斯罗、南菲斯、埃及王、合唱队。

《万岁，埃及！万岁，埃及！》

第 三 幕

11. 前奏和祈禱。安涅丽絲、南菲斯、合唱队。

《哦，女神，你曾使奧西里斯》

浪漫曲。阿依达。

《拉达默斯就要来了》

12. 二重唱。阿依达、阿莫纳斯罗。

《哎呀，父亲！》

13. 二重唱。阿依达、拉达默斯。

《我的阿依达，我又见到你》

场景和第三终曲。阿依达、安涅丽丝、拉达默斯、阿莫纳斯罗、南菲斯。

《拿巴塔附近的山沟》

第 四 幕

14. 场景和二重唱。安涅丽丝、拉达默斯。

《可恨的情敌，她已经逃去》

15. 法庭的场景。安涅丽丝、南菲斯、男声合唱队。

《伤心呵伤心，我要死了》

换 景

16. 场景。拉达默斯。

《石头已把墓门封上》

二重唱和最后终曲。阿依达、拉达默斯、安涅丽丝、合唱队。

《我看到他们在准备墓掘》