

# 西洋著名歌剧 剧作选

丁毅·译著



国际文化出版公司



# 西洋著名歌剧剧作选

丁 毅 编译

国际文化出版公司

(京)新登字 173 号

图书在版编目(CIP)数据

西洋著名歌剧剧作选/丁毅编著. —北京:国际文化出版公司,  
1995.12

ISBN 7-80105-129-7

I. 西… II. 丁… III. 歌剧-剧本-西方国家 IV. I13

中国版本图书馆 CIP 数据核字(95)第 10899 号

西洋著名歌剧剧作选

丁毅编译

\*

国际文化出版公司出版发行

北京安定门内大街 40 号

邮政编码:100009

发行部电话:4010840

新华书店经销

北京昌平后牛坊胶印厂印刷

850×1168 毫米 32 开本 33.5 印张 600 千字

1996 年 2 月第 1 版 1996 年 2 月第 1 次印刷

印数:1000 册

ISBN 7-80105-129-7/G·126 定价:68 元

# 序



由丁毅同志选编并翻译的《西洋著名歌剧剧作选》即将出版。我怀着喜悦的心情，在读完这部译书的手稿之后写出以下几点感想，以表祝贺之忱，并向专家和读者求教。

我认为：这是我国歌剧艺术进一步解决借鉴外国经验问题的一项重要举措，是可以纪录于我国音乐出版史上的一桩要事。

这是一位在歌剧界坚持马克思主义文艺观的老艺术家，为促进我国民族歌剧的健康发展而提供的论证自己观点的重要论据。

此外，我还必须说，这是一位革命老战士在与凶疾作斗争的生死关口所表现的坚强意志和乐观精神的一份实证，是透过手稿奏响的一曲革命人生的战歌。

我不是音乐家，不是西洋歌剧发展史和传播史的研究家。仅就我略有所知的我国情况而言，丁毅同志编译的这本《西洋著名歌剧剧作选》，不论是数量规模或质量水平，都不能不说是前所未有的。从“五·四”至今的70多年中，我国舞台上固然断续演出过一定数量的西洋歌剧，出版物中和音乐学校课堂上也曾介绍过某些西洋歌剧的剧情和乐曲，但却从未像这本书这样，编选了如此多部有代表性的剧目，译出了如此完整的文学剧本。

作为一个不懂外语的人，我不可能把这部中译本以及其他语种的译本与原文对照直接作出评价，不过据我的了解，丁毅同志是选取多种英译本择善而译，并将文中重要词意和原文辞典作了核对，其中有些是经外文翻译专家校阅予以首肯的。因而有理由认为，它会是基本忠实于原作的信译，就中译文自身的质量来说，它是我这样一个读者和观众曾经见过的中译西洋歌剧剧本中最感满意的，当然，它并非完美无瑕，但却难能可贵。它文笔畅达、优美、富于表现力。特别就构成西洋大歌剧剧本主要成份的唱词来说，译文尤其如此。它不仅保持了原文和英译本所具有的文学性，而且有某些部分有所增强。它既饶有诗意，又符合剧中人不同性格和不同剧情的歌唱和表演的要求。它既是音乐的诗，戏剧的诗；又是诗的音乐，诗的戏剧。它为我们提供的不仅是一出出可供选择的好的中文演出台本，而且也是一篇篇可供阅读的文学佳作。

当然，编译出版这样一部书，其重要作用还在于对专业和业余的歌剧工作者扩展艺术视野，丰富艺术修养有所裨益。不论是剧作者，还是对曲作者、导演、指挥、演员、乐队和舞美工作人员以及歌剧理论家都会是如此。虽然它没有，也不可能收进西洋歌剧的所有代表作，但从书中已有的这12部作品及其介绍文字中，就可以使我们直接了解到最具代表性的一大批西洋歌剧的剧本全貌，从而也就可以使我们对西洋歌剧的某些艺术特征和艺术规律获得进一步的全面了解。

如据我的浅见，我以为至少在内容与形式、定型和突破、国际性和民族性等问题上对我们有重要启发。

西洋歌剧这一艺术品种，无疑地是世界各国各种艺术中形式感最强的品种之一。因此，熟悉和掌握它的艺术形式是至为重要的。但这决不等于说思想内容无关紧要。像所有正常的艺术一样，西洋歌剧中真正成功的作品，也是内容与形式相统一的。二者统

一的程度如何和作品成功的程度如何是成正比的。

在西洋歌剧的形式诸要素中，无疑地音乐（特别是歌唱）是首要的。但这决不等于说其他要素、特别是戏剧和文学的要素无足轻重。使音乐能够表现出有视觉活动形象的具体内容，恰恰是要通过或结合戏剧、文学（有时兼含舞蹈）才有可能。因此，要求在重视音乐要素的同时也重视戏剧和文学的要素，这在实际上也就意味着要求在重视形式的同时重视内容。形式与内容的结合和统一，在很大程度上体现为音乐性与戏剧性的结合和统一。西洋歌剧中许多成功或比较成功的作品，情况大体如此。

由于形式要素的综合性和主导性，使西洋歌剧具有突出的形式感。形式感越强，对内容的反作用就越大。这种反作用，既有消极的、限制性的一面，也有积极的、优越性的一面。一般说来，它不善于、也不宜于用过于纷繁的事件和情节，过于众多的人物和过于复杂的人物关系，过于琐碎的生活细节和过于接近自然形态的语言，来表现人物性格、剧情发展和主题思想；而善于和宜于用更为集中、突出和简约的人物、事件、情节和细节，用主要是感情抒发的方式和诗化的语言来表现同样内容。因此，说到形式的反作用，决不意味着可以削弱内容；而是依照形式特点扬长避短以更好地表现内容。成功的西洋歌剧也像其他所有成功的艺术一样，形式起反作用是不能脱离形式决定于内容这一前提的。因此，适应不同内容的要求，它有着大歌剧、正歌剧、轻歌剧、喜歌剧、抒情歌剧等各种不同样式，而决非是单一化的。有着合唱、齐唱和各种声部的独唱、重唱，以及宣叙调、咏叹调等多种声乐形式，有着序曲、幕间曲和管弦乐段等各种器乐形式，也有着和音乐形式结合的各种戏剧手段。所有这些都是为内容服务，因而而是决定于内容的。

唯其如此，西洋歌剧中真正有艺术价值、艺术生命力强的传

世之作，都是形式美和内容美二者结合，以内容美为基础的。在思想内容方面，它固然没有做到、也不应要求它做到像许多文学巨著或莎士比亚、歌德、席勒、莫里哀、哥尔多尼等的话剧或诗剧那样，表现了那样广阔的社会生活，塑造了那样多典型人物，展示了那样丰富的思想内涵。但它也决非仅仅提供了一批优美动听的歌曲和乐曲，或者某些有一定戏剧性的故事情节（往往是爱情故事）。而是通过歌剧的特殊手段，表现了相当大范围的历史生活，反映了有一定深度的社会矛盾冲突，塑造了一批歌剧中的典型人物形象，通过正义与邪恶的各种斗争，抒发了真善美的情愫，体现出具体历史条件下有进步意义的民主主义和人道主义思想。因而真正成功之作决不是形式大于内容正如也决不是形式不称于内容一样，是不可把这些成功之作和那种形式繁重而内容单薄，空虚或者荒谬的形式主义之作同等看待的。

也像所有艺术的发展过程一样，西洋歌剧是从不成熟走向成熟的。成熟的标志除内容美和形式美达到高度统一外，还在于高度艺术技巧的掌握和独立风格的形成。其形式自身则形成规律化、系统化和趋向定型化。西洋歌剧从16世纪产生于意大利开始，到19世纪中期和末期达到高峰，其过程大致如此。这种定型化对艺术的进一步发展，即在新作品中表现新的生活内容，满足新时代观众审美需求来说无疑会逐渐成为束缚，因而必须突破和革新才能继续发展。西洋歌剧的正面经验表明，它首先是在内容上不断有新的发展和突破，例如从神话传说、一般爱情题材扩展到表现基层人民的真实生活，以及直接或间接反映资产阶级革命要求和革命者的形象。在形式上的突破，例如适应剧情发展在结构和场次安排上的灵活性，使用道白的灵活性，以及音乐上的“宣叙——咏叹调”（普契尼等）、“分节歌”（韦伯）、“主导动机”（瓦格纳）等等艺术手法的创新。

特别是由于扩展题材内容的要求，19世纪末期以后在美国兴起的音乐剧，融歌剧和话剧（兼有舞蹈）为一体，把欧洲作曲家V·赫伯特等带来的一种“小歌剧”作为它发展的基础之一，开拓了歌剧发展的新领域，以致使人们对“歌剧”一词有理由作广义的理解，并以此作为艺术创新的必然性和发展途径多样性的重要例证之一。

西洋歌剧是有一定国际性的艺术现象，它从产生到成熟再到突破的整个发展过程，都有相当大范围的不同国家的不同艺术家和艺术团体参加。因此，他们所创造的艺术作品和艺术经验中，彼此间既有很大的共同处或相近处，同时又有不可忽视的不同处或特异处。在思想内容的表现方法上，既有基本相同的广义的现实主义（罗西尼、莫扎特、威尔第、比才等），又有与此不同的浪漫主义（瓦格纳、韦伯等）和介乎现实主义与自然主义之间的“真实主义”（普契尼等）。在形式、技巧和风格上，既有许多具体的彼此相同的一致性，又有彼此不同的多样性。这其中，特别值得注意的是民族性。在我国歌剧界，往往有人把西洋歌剧看做来源自意大利的同一模式，同一风格的艺术，而不注意除意大利外，西欧各国歌剧中彼此不同的民族特点，特别是另外还有俄国（格林卡、柴可夫斯基等）、捷克（德沃夏克、斯美唐纳等）以及欧洲其他各国的风格各异的民族歌剧，也应当成为我们了解西洋歌剧必须扩展到的视野。这样可以使我们有充分根据认为，包括艺术家个人风格在内的民族风格的确立，这是包括西洋歌剧在内的所有正常艺术成熟的重要标志之一。而异族同腔、千人一面、你抄我袭，只能是艺术幼稚或衰落的表现。“越是民族的，越是世界的”，只要是指合格的艺术品而言，这句话的正确性就是无可怀疑的。

根据以上几点浅见，回顾“五·四”以来我国新文化发展的历史，使我们可以看到：随着大量吸收欧美近、现代文化的总趋



势，引进西洋歌剧，包括观赏演出和学习其经验用以创造我国自己的新歌剧，就成了历史的必然。半个多世纪以来，我国艺术家对西洋歌剧从不知、少知到多知，经历了一个从初步采用其形式来表现我国新的生活内容，到全面借鉴、继承和创造，因而是全面探索中国民族新歌剧发展道路的实践过程。这一过程表明，我国这一新的艺术品种已经形成并正在走向成熟。

自黎锦晖的《麻雀与小孩》、《小小画家》以来，新歌剧发展的各个阶段都产生过重要的创作成果。随着时间的行进，在不同世界观、艺术观、特别是形式观的多样化发展中，出现了以无产阶级世界观和艺术观为指导的革命新歌剧。从聂耳的《扬子江暴风雨》开始，特别是毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表后，这种革命的新歌剧发展到今天，作为中国民族的、社会主义的新歌剧，已成为我国整个歌剧艺术发展的主流。它在发展中首先要解决的问题，和整个革命文艺一样，概无例外的是“为什么人”这个根本问题，即：艺术家的艺术创造要与社会责任相连，自觉地为人民利益及其改造社会的历史使命服务。在“如何为”的问题上同样要解决的则是：学习和掌握马克思主义的世界观和艺术观；熟悉社会生活、特别是人民群众的劳动和斗争生活；在思想感情上和人民群众打成一片；在作品中力求更多地直接反映人民群众的生活和斗争、思想和感情，表现以人民群众为历史主角的新的时代精神和时代风貌。与此同时，还要熟悉并尊重民族的、群众的审美经验和时代的需求，以便能为广大人民群众所喜闻乐见。

就新歌剧自身的艺术特点来说，它要表现新内容必须创造新形式，这一工作是艰巨的却又是无可回避的。它不可能凭空创造因而必须借助于外国经验和本民族传统，却又不能完全沿用或整个移植于创作。这样在实践中解决形式和内容的关系，借鉴、继

承与创造的关系这两个直接关连的问题，就成为革命新歌剧解决“为什么人”和“如何为”的共同性问题中具有特殊意义的重要问题。

在这方面的历史经验已有许多同志做了探讨。现仅就个人管见，约略试提几点：

一、正是由于解决歌剧形式问题的特殊性和艰巨性，必须十分重视对形式和技巧的学习，追求和掌握，因而任何轻视艺术形式和技巧的看法和做法都是不足取的。但是重视形式，主要目的是为表现内容，不是为形式而形式。联系前述西洋歌剧在这个问题上给人们的启示，我国新歌剧的艺术价值和艺术生命力，更是首先取决于内容，同时取决于形式和内容的统一。如果只重形式而轻内容，徒有华丽、庞大的形式而内容却单薄、空虚或是概念化、平庸化，这就难免走向形式主义，因而同样是不足取的。

二、由于艺术形式具有相对的历史稳定性和各民族艺术形式之间的相通性，我国新歌剧要继承民族戏曲——中国式的古典歌剧传统，并借鉴包括西洋歌剧在内的所有外国歌剧的经验，这就不仅是完全可能的，而且是绝对必要的。因此，对中外歌剧遗产任何一面采取虚无主义态度，不论是对民族戏曲还是对西洋歌剧盲目地轻视和排斥，都是不恰当的。而另一方面，由于艺术形式、特别是内容在不同民族和不同时代又有着鲜明的差异性，因此，我国新歌剧对中外歌剧遗产任何一面的学习都不应取教条主义态度。不论是借鉴或是继承，都不能代替创造。前述西洋歌剧在定型和突破问题上给人们的启示，恰恰也说明了这一点。因此，不论是拘于“洋教条”还是拘于“土教条”，同样都是不恰当的。

三、就各个民族间的差异性来说，我国新歌剧应当是中国民族的新歌剧。在它的发展过程中，强调民族性和强调开放性并不矛盾，因之继承民族传统和借鉴外国经验同样重要。但二者相比

不能不看到，在开放性、多样性发展中的主流和主要目标，应是建立自己的民族歌剧。无论在内容上或是形式和风格上都应保持自己的特点，不能因借鉴外国经验而取代对民族优秀传统文化的继承，不能拿外国歌剧的某种模式来整个取代民族歌剧的主体。前述西洋歌剧在国际性和民族性方面的发展状况也说明了这一点。在这个问题上，过去有过的拘于“土教条”的偏失固然应引以为训，而拘于“洋教条”的偏失，从过去到现在则更应引起注意。

四、就各个时代间的差异性来说，我国新歌剧应当是社会主义的新歌剧。在它的发展过程中，强调主导性和强调丰富性是一致的，因之提倡主旋律和发展多样化同样重要。不仅在形式风格上，也在思想内容上都要百花齐放、多姿多采。但是，不能因此就不要表现社会主义思想内容的主旋律以及与之相适应的社会主义艺术的审美特征，不能由此而放弃使主旋律在整个新歌剧艺术中居主导地位的努力。新时期前存在过的狭隘化、单一化的现象不应重复，而近年来出现的否定社会主义主旋律、以致要对整个社会主义文化进行“消解”的噪音可能会对歌剧界产生某些干扰，则更应引起警觉。

以上，就是由《西洋著名歌剧剧作选》这部书即将出版引发的我的一些感想。就是若干年来我与这部书的编译者丁毅同志就歌剧的话题多次交谈过、这次又因这书的启示进一步交谈的几点浅见。

从延安秧歌运动中我与丁毅同志初识之时起，到现在已过去半个世纪之久了。这中间我已多年不再从事歌剧创作工作，丁毅同志却一直寸步不离地在这条战线工作至今。他在剧本创作、剧团领导工作、歌剧界的理论活动和社会活动等多方面都做出了众口称道的贡献。作为一名革命老战士和革命艺术家，作为解放区成长起来的一位富有西洋音乐修养的歌剧剧本作家，他始终不改

“搞歌剧是为搞革命”、“歌剧理想离不开革命理想”的初衷，始终坚持在马克思主义文艺观和毛泽东文艺思想指引下，走中国社会主义的民族新歌剧正确发展的道路。他一直是热情地肯定新歌剧已往取得的每一个成就和改革开放以来每一步新的进展。于此同时，他又清醒地看到前进过程中出现的这样或那样的偏失，并为有效地纠正它们以利新的发展而尽自己的一切努力。

拳拳之心，殷殷之情；生命不息，战斗不止。正是这样，早已年过古稀并久被疾病折磨的丁毅同志，在离休后竟一刻不休地立即挑起自己交给自己的艰巨任务：为歌剧事业新的需要而编选西洋歌剧，为翻译西洋歌剧而自学英文。在自知已身患癌症、死神已发出挑战之后，在病床之上和病痛之中，在和死神激烈搏斗的同时，他竟奇迹般地最后完成了译好本书的任务，并且令人惊异地同时又完成了取材于同名小说的大型五幕歌剧剧本——《青春之歌》。

壮哉，“青春之歌”！坚强战士的革命人生的战歌和胜利的凯歌！——这就是我在本文开头和结尾情不自禁发出的心声。这就是我对这部书正文中读不到却必须向读者补充介绍的内容。

在这篇似乎已不像序文的序文中，如果我在前面写了一些不需多说或说得不妥的话，因而要请读者原谅、请专家指教，请丁毅同志斧正；那么，文末的这些话却是我自信当说无误，因而不能不说的。

也许这样说更加不像是序文了？那么，就让我学着合乎序文作法的最后结尾这样写吧：“是为序”。

1995. 5. 23. 于北京

# 说 明

- (一) 本书所载歌剧脚本的唱词都已按照该剧声乐谱逐句配歌。
- (二) 由于是按原声乐谱逐句配歌，其中的重复句，除重复过多之处加以说明予以省略外，基本全部保留。
- (三) 角色姓名前大括弧内包容的不同角色的唱词是重唱唱词或不同声部的合唱唱词。
- (四) 歌剧脚本中的唱词一律用宋体字印刷；说白、舞台指示、动作表情提示等用仿体字印刷；角色姓名用楷体字印刷，不再用（白）、（唱）标明。

# 目 录

序.....	贺敬之	( 1 )
说明 .....		( 1 )
费德里奥 .....		( 1 )
作曲	贝多芬	
编剧	松来纳特	
附：贝多芬和歌剧 .....		( 81 )
赛维尔的理发师 .....		( 87 )
作曲	罗西尼	
编剧	司特尔比尼	
附：关于《赛维尔的理发师》 .....		( 218 )
漂泊的荷兰人 .....		( 225 )
作曲	瓦格纳	
编剧	瓦格纳	
附：关于《漂泊的荷兰人》 .....		( 289 )
浮士德 .....		( 291 )
作曲	古诺	
编剧	巴比埃 卡雷	
附：古诺和他的《浮士德》 .....		( 375 )
茶花女 .....		( 381 )

作曲 威尔弟	
编剧 皮亚威	
附：阿尔芳西娜，玛丽，玛格丽特，薇奥莉塔和 朱瑟贝·威尔弟 .....	( 456 )
<b>假面舞会</b> .....	( 465 )
作曲 威尔弟	
编剧 索玛	
附：关于《假面舞会》 .....	( 551 )
<b>阿依达</b> .....	( 557 )
作曲 威尔弟	
编剧 基斯兰佐尼 杜·洛柯	
附：《阿衣达》的酝酿和诞生 .....	( 629 )
<b>奥赛罗</b> .....	( 641 )
作曲 威尔弟	
编剧 博依多	
附：关于歌剧《奥赛罗》 .....	( 722 )
<b>蝙蝠</b> .....	( 735 )
作曲 约翰·史特劳斯	
编剧 哈夫纳 格内	
附：约翰·史特劳斯与《蝙蝠》 .....	( 810 )
<b>波希米亚人</b> .....	( 817 )
作曲 普契尼	
编剧 贾科萨 伊利卡	
附：《波希米亚人》的成功 .....	( 906 )
<b>托斯卡</b> .....	( 915 )
作曲 普契尼	
编剧 贾科萨 伊利卡	

---

附：普契尼的《托斯卡》 .....	( 975 )
<b>图兰多</b> .....	( 981 )
作曲 普契尼	
编剧 阿达米 西莫尼	
附：《图兰多》的创作经过 .....	(1044)
后记 .....	(1050)



## 二 幕 歌 剧

# 费 德 里 奥

(*FIDELIO*)

作曲 贝多芬(Ludwig Van BeeThoven)  
编剧 松来特纳(Joseph Sonnletner)根  
据布伊(Jean Nicolas Bouilly)原  
作《莉昂诺来》改编。

1805年11月20日首演于维也纳剧院