

中央音乐学院图书馆藏书

书号	H16.4 / TCME 25
总记	46875

第

女花茶

資

462

46875

上海音乐出版社

第 尔 威
女 花 茶

音乐出版社编辑部编

音乐出版社

北 京

茶花女

音乐出版社编辑部编

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033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 3印张 45,060文字 4幅插图

1969年11月北京第1版

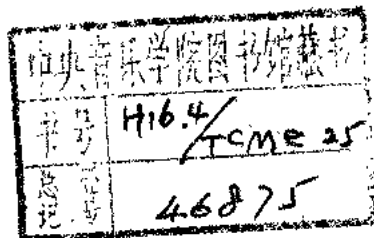
1969年11月北京第1次印刷

统一书号: 8026·1264

印数: 00,001-6,250册 定价: 0.46元



威 尔 第



目 次

歌剧《茶花女》的作者威尔第	1
威尔第的歌剧《茶花女》的音乐	7
现实主义的歌剧——《茶花女》	20
歌剧脚本分场说明	38
歌剧脚本	67
歌剧选曲六首	73
饮酒歌	73
永远忘不了那一天	76
薇奥列塔的場景与咏嘆調	77
阿尔弗莱德の場景与咏嘆調	83
乔治·亞芒的咏嘆調	85
薇奥列塔的咏嘆調	87
歌剧《茶花女》排演前后	89

46895

歌剧《茶花女》的作者威尔第

朱塞培·威尔第(Giuseppe Verdi)是偉大的意大利作曲家。1813年10月10日生于布塞托(帕尔玛省)城附近的一个名叫朗科尔的小村庄;他的父亲是开小飯館的,母亲是紡紗女工。他在幼年时曾向当地的一个管風琴师学音乐。十八岁时曾投考米兰音乐学院,但失敗了。他没有被录取,只得从該音乐学院的一个教授私人学习作曲。1833年回到布塞托,任該城的管乐队指揮。1839年在米兰上演了他的第一部歌剧《奥貝尔托》(Oberto)。他的第二部歌剧《那布柯》(Nabucco 又名《那布卡多諾索尔》[Nabucodonosor], 1842年上演于米兰)特別成功,使这位年青的作者立刻跃居意大利作曲家的前列。从1842年到1859年他几乎每年都創作一部歌剧。威尔第的歌剧《第一次十字軍东征中的倫巴第人》(I Lombardi alla prima crociata)的准备上演遭到米兰大主教和奥国警察局的反对(倫巴第省象意大利的北部某些省分一样当时是受奥国統治)。虽然如此,歌剧还是上演了,并且在意大利所有主要的舞台上上演;他根据雨果的題材写的歌剧《厄尔南尼》(Ernani)也获得同样的成功(1844年上演于威尼斯)。

765/70

这位爱国的作曲家与他所出身的民主阶层的联系非常紧密，他一生認為自己是农民。他怀有人民的渴望民族統一和从奥国统治下解放的志向，并且以自己的創作直接参加政治斗争。威尔第的創作的积极的英雄主义气概反映了 19 世紀中叶意大利民族解放运动的高漲，关于这一点，謝罗夫曾精辟地闡述道：“威尔第象一切偉大的天才一样，在自己的創作里反映了自己的民族和自己的时代。他是自己祖国土壤上的花朵。他是当代意大利的喉舌，这时的意大利已不是在罗西尼(G. Rossini, 1792-1868)的喜歌剧和在多尼采蒂(G. Donizetti, 1797-1848)的装模作样的庄严歌剧中所描写的萎靡不振或漫不经心、寻欢作乐的意大利，也不是貝里尼(V. Bellini, 1801-1835)的歌剧中所描写的多情善感、哀伤哭泣的意大利，而是觉醒的、为政治的暴风雨所激动而奋起的意大利、大胆无畏热情奔放的意大利”。威尔第的鲜明的、感情高漲的歌剧必然会引起意大利观众的爱国情緒的高漲。威尔第的音乐被認為是爭取解放的号召。听众把許多舞台上的情节看做是对当时时局的暗示。例如，歌剧《金巴尔多》的情节被理解為是号召意大利人起来反对奥国人的。《厄尔南尼》、尤其是《阿提拉》(Attila, 1846 年上演于威尼斯)和《麦克白》(Macbeth 根据莎士比亚的剧本, 1847 年上演于佛罗倫薩; 后經修改, 于 1865 年上演于巴黎)的上演也是如此, 后两部歌剧使威尔第成为更受欢迎的作曲家。1847 年在羅馬上演《厄尔南尼》和《麦克白》(后者从主人公瑪克杜夫的口中唱出爱国的詞句)會引起观众

狂热的示威。

这时威尔第已经名扬国外，在巴黎于1847年曾上演了《侏巴尔多》(修订后改名《耶路撒冷》[Jérusalem])，在伦敦于1847和1848年上演《强盗》(I masnadieri，根据席勒的剧本)和《柯尔撒尔》(Il corsaro，根据拜伦的著作，1848年在的里雅斯特首次上演)。威尔第这几年住在国外。当他知道在米兰和威尼斯掀起了革命运动以后，他急忙返回祖国。威尔第的爱国革命情绪反映在根据玛志尼提供的歌词写的革命赞歌(《响起号声》[Suona la tromba]，作于1848年)和歌剧《林尼阿诺战役》(La battaglia di Legnano，1849年上演于罗马，1861年于米兰再度上演时更名为《加尔列玛之围》)里，这部歌剧在意大利受到热烈欢迎。以后威尔第又创作了歌剧：根据席勒的诗剧《恋爱与阴谋》写的《露伊莎·米勒》(Luisa Miller，1849年上演于那波里)、《斯提菲里奥》(Stiffelio，1850年上演于的里雅斯特)、根据雨果的剧本《国王寻乐》写的《弄臣》(Rigoletto，1851年上演于威尼斯，这部歌剧遭到检查机关的严重的删改)、《吟游诗人》(Il Trovatore，1853年上演于罗马)，根据小仲马的剧本写的《茶花女》(La Traviata，1853年上演于威尼斯)。威尔第的歌剧的上演向来是成功的，只有《茶花女》的初演完全遭到失败。此外还有为巴黎的剧院写的《西西里的晚祷》(Les Vêpres Siciliennes，1855)，根据《斯提菲里奥》改写的《哈罗德》(1857，里米尼)和《蒙面舞会》(Un ballo in maschera，1859，罗马)，他写这几部歌剧的时候

是在50年代，正是民族解放战争时期，这几部歌剧都很受听众欢迎。威尔第在这几年并积极参加社会活动；他曾被选为国会的布塞托地方代表，全权表决赞成该省并入皮蒙德王国。60年代威尔第为彼德堡上演写了歌剧《命运的力量》(La Forza del destino, 1862年。修订版于1869年上演于米兰)，为巴黎上演根据席勒的剧本写了《唐·卡罗斯》(Don Carlos, 1867年。修订版于1884年上演于米兰)。由于上演《命运的力量》，威尔第于1862年两次赴俄罗斯。1871年在开罗第一次上演了歌剧《爱伊达》(Aida)。埃及总督伊斯迈尔·帕沙为纪念开辟苏伊士运河委托威尔第写作该剧)。1873年为纪念杰出的意大利诗人曼佐尼(A. Manzoni)而作了非常富于音乐表现力和装饰、舞台风格的独唱、合唱、管弦乐演唱用的《安魂曲》(1874年上演于米兰)。1880年六十七岁的作曲家开始根据包依托(A. Boito, 1842-1918)改编莎士比亚的名剧《奥赛罗》(Othello)的脚本写作同名歌剧(1887年，米兰)。1892年快到八十岁高龄的威尔第完成了最后一部歌剧《法尔斯塔夫》(Falstaff, 包依托的脚本，根据莎士比亚的喜剧《温莎的风流娘儿们》，1893年，米兰)。威尔第于1901年1月27日逝世于米兰。

威尔第是意大利民族民主文化的最杰出的代表。他的创作风格是广泛地、创造性地概括了民间生活音乐的音调和节奏，承继了几代先辈的创作所形成的歌剧形式。威尔第知道在歌剧作品中最有表现力的手段是人声，他并且善于利用人

声的全部丰富的可能性。威尔第在揭示自己歌剧的戏剧内容时，使歌剧演员起主要作用。在这一方面，威尔第的创作方法与降低旋律性歌唱在歌剧中的作用的瓦格纳的乐剧原则是根本相对立的。因此，威尔第的歌剧的声乐部分如果由有才能的歌剧演员来演唱，即使是舞台狭小、布景简陋、乐队不大，也可以给人以深刻的印象。威尔第有杰出的旋律才能。威尔第的歌剧不仅咏叹调的旋律，合唱的旋律也是很鲜明的，合唱并且大多具有雄壮的节奏。

威尔第是歌剧史上最杰出的现实主义作曲家之一。他以深刻的刻画心理的技巧表现出活生生的人的感情和性格，表现出人物之间的戏剧性的冲突。威尔第的风格在一生的创作道路上有很大的演变。他早期的以爱国历史题材写的歌剧虽然充满戏剧性、热情和力量，但在刻画个别主人公和表现人民群众方面仍不免有公式化和程式化的缺点。

威尔第的创作的现实主义原则在 50-60 年代创作的歌剧中表现得最为明显。这些歌剧的特点是力求刻画性格的深刻、形象的个性突出(虽然有时仍不免落入俗套和装腔作势)。威尔第在这些歌剧中集中地揭示在具体社会环境中的个人的悲剧(《茶花女》、《弄臣》、《吟游诗人》、《蒙面舞会》)，因而创造出感情鲜明、心理刻画有说服力的形象，充满对人的喜怒哀乐的同情。他在对待脚本和戏剧构思方面表现出要求很高。他这时期的思想深刻也表现在他的创作采用革命的和公民思想的题材方面(《唐·卡罗斯》，1867 年)。他在 50 年代创作的

歌剧中广泛地贯穿着以日常生活为题材的音乐的曲调，同时乐队的表现作用也大大提高了；某些重唱有鲜明的个性刻画。

威尔第的歌剧戏剧性结构的现实主义原则在晚年(70-90年代)的歌剧中表现得最充分，这些歌剧是他的创作的顶峰。他的《奥赛罗》是才气横溢的刻画心理的音乐剧，《爱伊达》是雄偉的英雄剧，《法尔斯塔夫》是灿烂的刻画性格的喜剧。威尔第在晚年大大克服了19世纪俄罗斯音乐文化先进代表所指出的他的创造中的缺点(歌剧旋律的刻板公式、音乐织体的缺乏开展、配器的色彩斑駁和声音粗糙)。威尔第于70-90年代作的歌剧的音乐语言非常丰富多采和婉轉灵活。他在利用人声的表现力以及处理群众合唱和管弦乐方面都表现出高度的技巧。威尔第用音调来丰富自己的旋律，在《奥赛罗》和《法尔斯塔夫》中使宣叙调充滿丰富的旋律性。鲜明的配器与和声色彩在整个音乐戏剧表现手段中起着重要的作用。

威尔第的创作的现实主义、人道主义倾向和民主思想，他对性格和情节的鲜明的戏剧刻画，感情的真挚、直爽，曲调语言的簡朴、易懂——所有这些优点使威尔第的歌剧受到全世界的欢迎。

威尔第共作有二十六部歌剧(其中有几部有两种版本)。一些浪漫曲、声乐重唱、贊歌、宗教合唱曲以及弦乐四重奏曲一首(1873年作)。

洪 櫻麟自《苏联大百科全书》第7卷

威尔第的歌剧《茶花女》的音乐

〔苏联〕Л. 索洛维约娃

《茶花女》在 1853 年 3 月 6 日首次公演于威尼斯。这部用小仲马轰动一时的剧本写作的歌剧的主题引起了激烈的争论。作曲家受到责难，人们怪他在散布法国文学的腐化堕落的影响，怪他的歌剧中占中心地位的主人公不是浪漫主义的女英雄，而是一个被社会唾弃的女子。但是威尔第却认为有必要把这一点用歌剧的名称来加以强调（歌剧原名“*Traviata*”，意大利文的意思是堕落的女人）。诚然，描述一个妓女因爱情而使生命重新获得光辉，这类形象在小仲马的《茶花女》里并不是第一次出现的（我们知道普列沃神甫的《玛儂·列斯科》[*Manon Lescaut*]和雨果的《玛丽翁·德洛尔姆》[*Marion Desloorme*]也是这样），但在小仲马的剧本和威尔第的歌剧里，却头一回把现代巴黎上流社会的妓女的生活搬上了舞台；而资产阶级的卫道者正是把这看作是向家庭与婚姻的基础提出胆大妄为的挑战。观众们也不能原谅作者背弃了他们所习以为常的歌剧传统。人们破天荒第一次穿着当代的服装走上了歌

剧舞台。歌唱演員不称职是《茶花女》失敗的重要原因，因为他們所表演的歌剧是意大利舞台还不習慣的室内性的、刻划内心活动的新風格。导演的錯誤也損害了歌剧的成果：演主角的女演員挑选得不合适。在最动人的場面常常暴發出哄堂大笑，因为女演員多納切里的魁偉体格和因癆瀕死的妇女形貌絕不相称。

初演后的第二天，威尔第給莫齐奥写信說：“慘敗。時間将会証明，錯在我还是錯在演員們”。虽然《茶花女》在第一次上演时宣告失敗，但是威尔第对人們将会理解、将会珍視这部歌剧并没有产生过怀疑。果真不錯，过了一年，《茶花女》在稍作修改后再次在威尼斯上演就获得了巨大的成功，不过对观众的習慣作了讓步，对演員們作了一些妥协：古代的服装代替了当代的服装；歌剧中的角色由优秀的歌唱家担任演出，获得了轟轟烈烈的成功，这个成功并且与日俱增。在短短的时间里，它傳遍了歐洲，并且持久地列入了歌剧院的劇目中。

《茶花女》(La Dame aux Camélias, 1848) 是年青的小仲馬(Alexandre Dumas, 1824-95) 光輝的处女作。

小仲馬这部戏剧的女主人公并不是憑空臆想出来的人物；瑪格丽塔·戈蒂耶就是40年代巴黎众所周知的瑪丽·刁普列西，小仲馬与她密切过从。瑪丽·刁普列西是貧穷的諾尔曼农民的女兒，早年喪母，年輕的姑娘就来到巴黎謀生。她不能抗拒大城市的誘惑。瑪丽非凡的美貌招引来許許多多有錢的“保护人”，很快就成了巴黎高等娼妓里最摩登、最夺目

的明星之一了。她的智慧和微妙的魅力引起許多当代名人的羨慕；其中就有著名的作曲家 F. 李斯特和詩人 T. 戈蒂耶。

《茶花女》在某种程度來說是一部自傳性的作品。年輕的仲馬自己曾經醉心于瑪麗·刁普列西的魅力，当他久游归来發覺已經不能和她活着相見時，受到很大的刺激。小仲馬在自己的小說和稍后寫作的同名剧本里，以巨大的熱情和由衷的心意體現了瑪麗·刁普列西这个閃耀着年輕人的浪漫主义愛情之光的形象。仲馬賦予女主人公的面貌以瑪麗·刁普列西的特征。仲馬在自己的小說中寫道：“在她的形象中可以看到一个純潔无垢的少女，不慎的遭遇使她成了娼妓；也可以看到一个娼妓，偶然的情況使她變成了最可愛、最純潔的女性。”

小說中女主人公瑪格麗塔·戈蒂耶所說的話對資產階級的假仁假義作了鞭撻和揭露：“他們怕我們就象怕凶惡的野獸，他們鄙視我們就象鄙視賤民，與我們交游的都是些拿得多、給得少的人，而最后我們毀滅了別人也毀滅了自己，象條狗一樣地死去。”在仲馬的戲劇里，當阿尔曼·刁瓦尔的父亲勸說瑪格麗塔和自己的兒子分開的時候，她絕望地說：“這就是天理嗎？既然你摔倒，無論如何都不能再爬起來。上帝會原諒你，但人們却永遠不會！”（第三幕第四景）。在瑪格麗塔臨終時淒慘的話語里也對她的判決者發出了嚴厲的判決：“你的父親知道我必死無疑，否則他也不會寫信給你！”（第五幕第八景）。

根据当时的人们反映，当薩拉·別尔納尔扮演瑪格丽塔这个角色时，她善于特別有說服力地显示出女主人公形象的發展，表现出这位出色的娼妓如何轉变成純潔而有自我牺牲精神的妇女。观众为她那如歌的詩意朗誦所感动：“我有时忘記了我曾是怎样的人，我的过去和我的現在相距这么遙远，使人感到好象是两个女人，而第二个勉勉强强能回忆起第一个来。当我穿着白色的衫裙，戴着大草帽，和阿尔曼一起踏上小舟，讓它順流而下，然后停泊在附近小島的柳枝下的时候，我自己甚至都不相信，这白色的倩影就是瑪格丽塔·戈蒂耶。”

1852年冬天，威尔第出席了話剧《茶花女》的初演，这部話剧給了他很深的印象。歌剧脚本是皮阿威(Piave)在威尔第的指导下編写的。根据作曲家的要求，初稿大大地作了压缩。脚本的戏剧结构比起原剧来是簡化了；只有基本的情节綫索——薇奥列塔(瑪格丽塔·戈蒂耶)和阿尔弗莱德·亞芒(阿尔曼·刁瓦尔)的戏被原封不动地保留了下来。

在威尔第的歌剧里，《茶花女》是第一部几乎没有复杂的情节戏，一切妨碍人們把注意力集中在女主人公的內心世界，集中在薇奥列塔真正高尚的人性以及她那悲惨的命运上的东西都被揚弃了。威尔第揭示了女主人公的精神性格、她的願望跟她周圍环境之間的深刻的冲突。《茶花女》的音乐无情地揭發了那虛伪的道德：就是这种道德把一个妇女无情地判罪，把她的生命引向悲剧的結局。同时，歌剧里沒有任何一点故作曲折的情节，沒有任何追求舞台效果的东西。这是一

幅用柔和的中間色調描繪出來的真實的肖象。很有特点的是，透明的管弦乐(大多是弦乐器)音响差不多始終沒有越出Piano(弱)的範圍。值得注意的是，作曲家認為在演奏《茶花女》的時候要特別重視遵守力度的細微变化。威尔第在談到《茶花女》在巴黎的演出時說：歌剧“只要乐队理解到要用Piano演奏，歌剧会演得很好。”据阿薩菲耶夫說，天才的苏联指揮家B. A. 德拉尼什尼科夫就不是这样处理，他只是把Piano的各种色調加以变化，因此深入到作者的构思里，征服了听众。威尔第这部歌剧常常受指責为平平淡淡、“手搖風琴”一样枯燥无味，这自然是不公正的，它之所以受此指責，只是由于一些不够敏銳的音乐家的不正确处理所引起。对于《茶花女》的独特風格來說，生活風俗舞曲的节奏和旋律也是很有特点的。这些旋律非常富于浪漫主义的詩意，充滿了細致入微的心理刻划的内容。在第一幕里，阿尔弗萊德和薇奧列塔在圓舞曲的背景上傾心交談。薇奧列塔的第一首咏嘆調是一支迷人的憂郁圓舞曲的旋律；在最后一幕充滿詩意的旋律里，象孤独的薇奧列塔臨終的咏嘆調以及她和阿尔弗萊德最后的二重唱里，都可以听到舞曲的节奏。

在《茶花女》里，声乐部分占主要的地位，虽然乐队也担负着概括形象、深入刻划形象的重任。与威尔第早先的歌剧相比，在《茶花女》的旋律風格里有着許多新的东西。意味深長的、如歌的宣叙調和咏嘆調的片断溶合为一，創造出一些結構自由的場面。象第一幕薇奧列塔和阿尔弗萊德傾心交談的一

場。第二幕薇奧列塔和亞芒（父親）的一場都是如此。蘇聯音樂學家 A. И. 沙威爾強曾經正確地指出：這兒的“宣敘調在音樂的豐富上來說並不遜於一些獨立的樂曲，而是成為音樂上、戲劇上的情節發展的基本體現者。”

威爾第靈活地運用了幾個基本的動機來使薇奧列塔的音樂形象得到發展。不錯，在這種情況下很難說是在貫徹着主導動機的原則。一些基本動機常常在出現的時候作了實質上的變化。往往只是基本旋律的“回憶”，以及近似的音調和節奏而已。

在《露伊莎·密勒》（Luisa Miller）這部歌劇里也有類似這樣的主題的發展。但在《茶花女》里，旋律本身就更有表現力些。還有一點很重要的，在《露伊莎·密勒》里，主題的發展差不多整個交給了管弦樂隊，而在《茶花女》里卻貫穿在聲樂部分之中。

歌劇里其他角色——阿爾弗萊德和父親亞芒的個性刻劃得較少，但這絕不意味着他們兩人的聲部音樂貧乏。與這兩個角色有關的一些最有感染力的段落就是他們和薇奧列塔在一起的場面。在阿爾弗萊德和亞芒的聲部最先出現的旋律和節奏，常常在後來就伴隨着薇奧列塔，成為她的形象的一種輔助的心理刻劃手段。

《茶花女》這部歌劇象是一幅肖像，簡短的管弦樂前奏就是用來體現這一構思的，它勾劃出女主人公詩意的風貌。前奏里有歌劇的兩個基本主題。第一主題由弦樂器用晦暗的音