

中央音乐学院图书馆藏书

书号

5500.297

总
记
登
号

0139114

外国歌剧

阿伊达

音乐分析·脚本·选曲

人民音乐出版社

外国歌剧
威尔第
阿伊达

音乐分析·脚本·选曲

人民音乐出版社编辑部编

人民音乐出版社

一九八四年·北京

封面设计：宁成春

外国歌剧

阿伊达

音乐分析·脚本·选曲

人民音乐出版社编辑部编

*

人民音乐出版社出版

(北京翠微路2号)

新华书店北京发行所发行

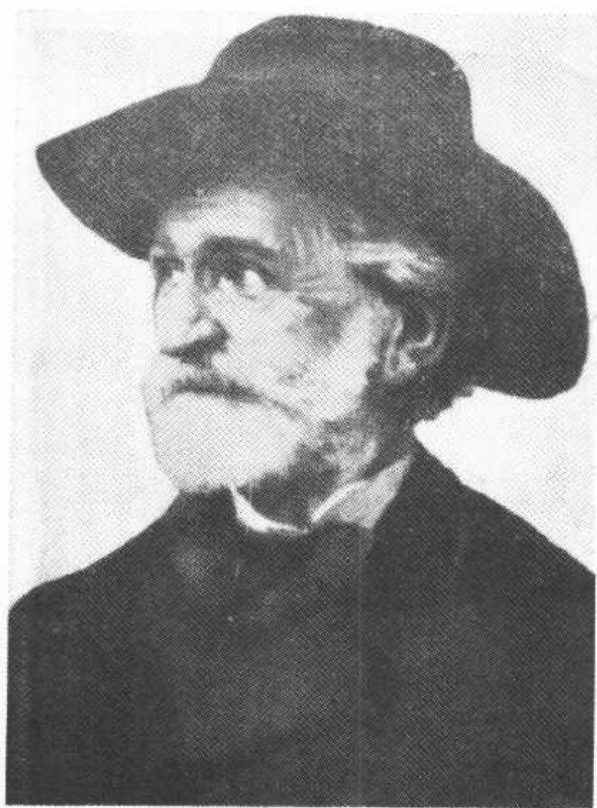
外文印刷厂印刷

787×1092毫米 32开 54千文字 16面乐谱 插图2页 3.6印张

1984年1月北京第1版 1984年1月北京第1次印刷

印数：1—3,035册

书号：8026·4177 定价：0.44元



朱佩塞·威尔第 (1813 - 1901)

出版者的话

欧洲歌剧作为一种综合诗歌、音乐与戏剧的艺术体裁，于十六、七世纪之交在意大利诞生。文艺复兴时代，歌剧的创造成了从人文主义出发的一种艺术理想，要求用各种不同的艺术手段真实有力地表达人的感情。到十六世纪末，佛罗伦萨、威尼斯等地相继成了歌剧发展的中心。第一位杰出的歌剧大师蒙特威尔第写了很多歌剧，他把人的感情生活从教会和封建束缚中解放出来。歌剧中的音乐形式在他笔下开始定形化。继之而起的是A.斯卡拉蒂，他大胆地革除了阻碍歌剧发展的僵死规则，从音乐与戏剧两方面大大加强了歌剧的效果，创立了完整的咏叹调和美声艺术，影响达一个多世纪之久。其后歌剧传到欧洲其他国家，那里的作曲家（法国的吕里、英国的浦塞尔、亨德尔等）努力将意大利正歌剧按本民族的方式加以改造，以期塑造本民族资产阶级的理想人物。十八世纪初歌剧发展为市民阶级喜爱的音乐喜剧，在许多国家几乎同时问世，动摇了贵族歌剧的统治。（这条发展线索一直延伸到十九世纪初。）这里塑造了真实生活，摆脱了神话寓

言,而且更具有民族风格。其后格鲁克再次进行歌剧改革,他在其真正的乐剧中创建了新的市民阶级的感情世界。到十八世纪末,德、奥便成了欧洲歌剧充分发展的中心。莫扎特以其《费加罗的婚姻》宣告了资产阶级革命的即将来临;“拯救歌剧”(贝多芬的《菲德利奥》)更是反映了资产阶级的革命精神。歌剧的发展由此达到了一个新阶段。在十九世纪中,欧洲产生了象罗西尼、威尔第、威柏、柴科夫斯基、瓦格纳等许多以新技术与新精神相结合的歌剧作曲家,组成了这门音乐艺术的灿烂星座。他们的作品有不少充满了戏剧的力与音乐的美,以至现代西方各国的歌剧仍不断受其余荫。

为了向广大音乐、戏剧工作者和外国音乐爱好者提供研究西洋音乐文化史的参考资料,介绍欧洲歌剧三百余年来的发展,我们决定编选一套“外国歌剧小丛书”,每年出版若干种,陆续介绍世界歌剧舞台上经常上演的著名歌剧,内容包括作品分析、文学脚本及歌剧选曲,可能时并附剧照。我们希望这套小丛书成为大家喜爱的手册,有助于加强读者对这门音乐戏剧艺术的认识,并在听赏中丰富他们的艺术感受。

人民音乐出版社编辑部

1981年5月

目 次

出版者的话 (I)

关于歌剧《阿伊达》及其音乐 (1)

歌剧脚本 (31)

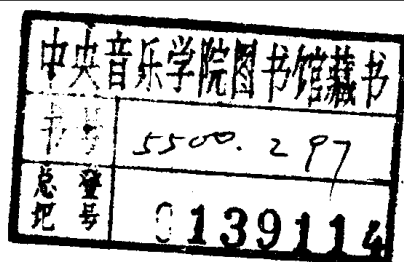
歌剧选曲 (92)

1. 啊, 但愿我能被选上 (第一幕) (92)

2. 祝你凯旋归来 (第一幕) (95)

3. 拉达姆斯就要来了 (第三幕) (100)

4. 啊, 再见吧, 大地! (第四幕) (104)



关于歌剧《阿伊达》及其音乐

[英]E. 纽 曼

葛良全、余颀译

1

1869年11月，一家新的意大利歌剧院在开罗落成开业。埃及总督伊斯梅尔·帕夏^①邀请威尔第为新剧院写一部歌剧，庆祝苏伊士运河竣工通航。但是，威尔第拒绝了这一邀请。1870年初，威尔第在巴黎的时候，伊斯梅尔·帕夏再次提出邀请，又遭到谢绝。但时隔不久，威尔第一位在巴黎的朋友杜·洛克尔寄给了他一份可供作歌剧题材的简短提纲，立即引起他极大的兴趣。这份提纲充其量不过四页，出自法国一位著名的埃及学家——马里埃特^②之手。马里埃特在埃及生活和工作过多年，曾担任埃及古文

① 伊斯梅尔·帕夏 (Ismail Pasha), 1863年继承他叔父塞德·帕夏任埃及总督。苏伊士运河是在他统治的时期开凿通航的。——译注，下同。

② 马里埃特 (Auguste Edouard Mariette, 1821—1881): 法国著名考古学家。

物研究的总监督官，并被授予“贝”^①的尊号。威尔第和洛克尔两人合作把提纲的故事情节进一步扩展，用法文写成散文形式。威尔第的朋友，基斯兰佐尼应邀为歌剧撰写歌词。这部新作原计划于1871年1月在开罗上演。但是，1870年7月普法战争爆发，在巴黎被围期间，马里埃特被困在城里，〈阿伊达〉歌剧的布景设计、服装和一些道具都与他一起被留在了巴黎。而没有这些，这项工作在开罗就无法进行下去。根据威尔第与开罗大剧院老板德雷尼思·贝签订的合同，威尔第现在完全有权和斯卡拉歌剧院商谈，在米兰举行新歌剧的首次演出了。但是，当他听到为什么要推迟演出的解释后，就放弃了在米兰演出的权利。最后，〈阿伊达〉于1871年12月24日在开罗举行了首场公演，博泰西尼担任首场演出的指挥。威尔第利用被迫推迟上演的这段时间对作品，特别是第二幕，作了一些修改。

2

在创作〈阿伊达〉歌剧脚本期间，威尔第对歌词作者

① “贝”(Bey)：土耳其人的尊号，很可能渊源于伊朗，相当于英语中的Lord(勋爵)和Sir(爵士)。也有人曾把它音译成“贝格”(Beg)，第一次出现于十八世纪的碑文中，表示高贵的意思。1934年土耳其的正式公文已不再使用这种尊号，但民间口语中仍然经常可见，一般放在男性姓氏的后面。

比以往更加苛求，不仅对歌词提出多处修改意见，而且还不时要求整行整行地修改以配合他早已谱写好或已勾勒出轮廓的乐曲。歌剧上演之后，不断听到一些批评，说作品的许多地方有“瓦格纳味道”，对此他很不痛快。我们知道，威尔第对瓦格纳作为一位艺术家确实怀有深厚的敬意。毫无疑问，他也仔细研究过这位德国音乐大师的作品。他这个时期的书信表明，当时他对歌剧的形式和结构等问题有些新的设想。他从意大利前辈那里继承了四方旋律结构（the four—square melodic structure）并在他早期的作品中加以有效运用。但他并没有以此为满足。他在给他的一位朋友的信中写道，“旋律”本身并不就是一切。根据我们意大利人对旋律一词的理解，“贝多芬不是一位工于旋律的作曲家，帕列斯特里那^①也不是。”他认为，旋律不必要在任何情况下都拘泥于均衡对称的乐句格式，有时需要采用不对称的手法。此外，现在应比以往更注重宣叙调和抒情短歌的结合。在音乐上，二者的不一致应该缩小，而且二者的衔接之处也不应太鲜明。诚然，如果从瓦格纳长期以来在他的“无休止的旋律”中付诸实践的意义上讲，所有这一切均可以叫做“瓦格纳风格”。但是，指责威尔第屈从于瓦格纳的“影响”是荒谬的，因为，

① 帕列斯特里那（Palestrina, 1525—1594）：作曲家，人称意大利圣乐。

从《阿伊达》首先展示的新的歌剧风格看，威尔第只不过是在自然而然地、不可避免地展现着他自己日臻成熟的艺术才华。到1870年，威尔第作为一位音乐家已经取得巨大的进步。他对于和弦、节奏和管弦乐音色已有了更为广阔而又丰富的知识，并已掌握了音乐发展的新技法。确实，

《阿伊达》中有相当一部分属于满足于传统格式的早期威尔第风格；但是，就它的绝大部分来说，我们所看到的已经是一位新的威尔第。在此以前，他的音乐想象力在处理题材时所采用的方式是罕见的：旋律结构——单就其特点而论——不再是乐段与乐段的简单叠加，而是流畅自如、从不间断，其展开不是通过外加的格式，而是凭借它内在的自然发展的因素。正是由于这一原因，从成熟的威尔第的作品中摘段择句是十分困难的。“旋律”不再是存在于部分，乃至——简单的叠加——部分之和当中，而是存在于整个音乐作品的始终。往往我们只能在完整地考察一大段乐谱之后才能欣赏其小节与小节之间巧妙的衔接。把威尔第的《阿伊达》、《安魂弥撒曲》、《奥赛罗》和《福斯泰夫》看作“瓦格纳风格”是荒诞不经的。毫无疑问，威尔第吸取了某些新程式。当时，这些新程式——当然其中很大部分是瓦格纳采用过的——在欧洲音乐中流传很广。但是，把这些程式变成自己的，把它们有机地揉合进自己独特的艺术风格中去的能力，却是威尔第音乐素养日益深厚、潜

移默化、长期发展的结果。在他后期的作品里，无论是在想象力还是艺术处理技巧方面，没有一页是来源于瓦格纳的，它们无一例外地打上了明白无误的“威尔第”和“意大利”的双重印记。

3

第一幕简短的管弦乐序曲立刻把年青的女奴阿伊达介绍给我们。



我们从这 17 小节中立刻可以看出，新的威尔第不但能够创造出独具一格的旋律，而且能够根据人物的心理性格特征，而不是按照一定风格的旋律公式“展开”这一旋律，使其音调发生千差万别的细微变化。因为凡是了解这部歌剧整个剧情的人都能从为数不多的十几小节中看出阿伊达的基本个性特征：既敏感又胆怯。在这音乐主题之后是另一个表现歌剧中祭司群的主题——我们审慎地使用了

“祭司群”这一字眼，而没有使用爱色斯^①女神庙的“祭司们”，因为他们不是一般的不时被用于剧中，促进剧情发展的舞台角色。从威尔第的书信中可以看出，他把他们体

例 2



现作为一种不可动摇的聚集势力。拉达姆斯和性情温柔的阿伊达在它的面前不过是以卵击石，只会撞得粉身碎骨。威尔第在一封信中以嘲讽的口气说，胜利者总是把他们的胜利归功于神的帮助。因此，他要求吉斯兰佐尼在撰写祭司们的一段唱词时，要以色当^②大战后德高望重的普鲁士国王颁布的著名布告为榜样——“由于神明的帮助，我们胜利了，敌人被我们征服了，愿神明永远保佑我们！”^③

简短序曲的其余部分用于描写以上两个主题戏剧性的冲突。整个序曲随着管弦乐队演奏阿伊达的主旋律达到最

① 爱色斯 (Isis)：埃及神话中司生育和繁殖的女神。

② 色当 (Sedan)，位于法国东北部。1870年9月1日，在普法战争中，法国军队在这里被普鲁士军队打得溃不成军。结果，国王拿破仑三世和大约83,000名法国军人当了普鲁士的俘虏。

③ 或者像有位英国幽默作家那样，把这种道貌岸然的观点解释为：
感谢上帝，亲爱的奥古斯塔。
法国人又喝醉了。——原注

高音域后慢慢减弱、消失以至结束①。

幕启，展现出孟非斯②埃及王宫里的一座大厅，两侧立着庄严的廊柱，通过舞台深处的一扇大门，我们可以看到城里的寺庙，宫殿和远处的金字塔。观众看到拉达姆斯——一位年轻的埃及军人和拉姆菲斯——爱色斯女神庙的祭司长。表现祭司长性格的主题是这样展现的：

例 3



他们两人正在谈话。似乎埃及又再遭受埃塞俄比亚人的威胁，他们的军队已经推进到尼罗河谷。拉姆菲斯意味深长地注视着这位军官，说爱色斯女神已经宣布谁将率领祖国的军队——他是一位年轻而又勇敢的人。祭司长此时正要去国王那里汇报女神的选择。“嗨，幸运的当选者！”拉达姆斯叹了口气。

祭司长退场之后，拉达姆斯在令人振奋的嘹亮管乐声中驰骋想像：他被授命指挥埃及军队，战胜了侵略者，取得了辉煌的胜利，凯旋归来，把胜利的桂冠献给阿伊达，

① 威尔第曾经考虑创作一首更加正式的“序曲”作为歌剧的开场，其手稿现存放在威尔第文献陈列馆里。我们可以庆幸的是，他最后决定保留我们今天所见到的这个简短的序曲。——原注

② 孟非斯（Memphis）：古埃及的一座都城。它位于尼罗河三角洲南端尼罗河西岸。今天，在开罗以南 23 公里处仍留有它的遗址。

并成功地使她恢复自由回到家乡。这便是威尔第著名的咏叹调《圣洁的阿伊达》的主旋律。从表面上看，它和威尔第早期和中期的许多咏叹调没有什么不同，但在旋律以及管弦乐伴奏中富于变化的表现手法上都大大超过了那两个时期的大部分作品。

4

咏叹调一结束，法老（埃及王）的女儿安姆涅丽丝就上场了。这一幕以乐队奏起刻画她性格的主题之一的乐曲为前导。

例 4



乐曲揭示出安姆涅丽丝性格中温柔的一面。她正在偷偷地爱着拉达姆斯。拉达姆斯坦率地对她说，他现在完全沉浸在雄心勃勃的梦想之中，希望能被女神选中，担任军队的最高统帅。而安姆涅丽丝却试探性地问他，是不是他心中已经没有余地去考虑某种柔情和更加大胆的追求了。拉达姆斯内心深感不安，迫切想弄清楚她是不是已经觉察出他爱上了她的侍女阿伊达。而安姆涅丽丝则开始怀疑是否有人在跟她争夺情人。这时阿伊达走了进来，拉达姆斯的眼睛

突然焕发出光彩，从而泄露了他对阿伊达的情意。安姆涅丽丝则由此猜测出她的情敌也许就是阿伊达。这一幕由焦躁不安的管弦乐主题为主导，表现出安姆涅丽丝的嫉妒心理。

例 5 Allegro agitato



这是一种对他们预示不祥的感情冲动。然而，安姆涅丽丝掩饰了她真正的情感，装出一副姐妹心肠，对她的这个埃塞俄比亚侍女表示关心。姑娘为什么这样闷闷不乐呀？她问道。因为宣战，因为国家就要陷入战争的灾难之中，阿伊达回答。就这些吗？安姆涅丽丝问，该不是因为某种温柔的个人情感使她内心不安吧？他们的歌声汇成一曲很富有戏剧色彩的三重唱。重唱中，安姆涅丽丝愈发清楚地表现出对他们俩人的猜忌，而拉达姆斯和阿伊达则恐慌不已。

在嘹亮的令人振奋的管乐声中，国王、拉姆菲斯、众祭司、官廷长官、卫队首领等入场。此刻我们可以欣赏到那些壮观的协奏乐段之一，这些协奏乐段在这部歌剧中占有举足轻重的地位。遵国王之命，信使向众人报告消息：埃塞俄比亚的军队在凶猛顽强的国王阿莫纳斯罗的率领下，

正在向底比斯^①挺进，一场大战迫在眉睫。爱色斯女神已经选定拉达姆斯担任埃及军队的统帅——此通告使愁眉不展的阿伊达不由自主地脱口而出：“我浑身战栗！”因为她知晓迄今还没有旁人知道的一件事，即：这位阿莫纳斯罗是她的父亲。因此，她感到左右为难，她的心不得不忠于两者：一方是她的恋人，另一方则是她的父亲和她的祖国。威尔第一时又陷入他早期的风格：旋律活泼而刚健。

例 6



在这段乐曲声中，国王命令他们为保卫祖国和神明血战到底，不成功便成仁。拉达姆斯等人伴着军乐歌唱。与此同时，阿伊达在为命运强加在她身上的沉重负担而悲伤，而傲慢的安姆涅丽丝则把王室的令旗递交给拉达姆斯，并送他一句临别赠言：“祝你凯旋归来！”众人雷鸣般地齐声同唱：“祝你凯旋归来！”大合唱结束。

众人退场，舞台上只剩下阿伊达。她带着嘲讽而又悲哀的口气重复着“祝你凯旋归来！”在宣叙调中她沉思着，如果这句话真的变成现实，就意味着她的恋人将沾满

① 底比斯 (Thebes)，古埃及的一座都城，上埃及的主要城市。它的遗址位于尼罗河东岸现今的卡纳克村，在开罗东南方向大约 550 公里处。