

漂 泊 的 荷 兰 人

(歌 剧 剧 词)

〔德〕R. 瓦 格 纳 词 曲

雨 三 译

音 乐 出 版 社
北 京

Richard Wagner
Der fliegende Holländer

本书根据莱比錫“雷克拉姆出版社”1957年版譯出

漂泊的荷兰人

(歌剧剧詞)

[德] R. 瓦格納 詞曲

雨 三 譯

音乐出版社出版 (北京和平門外西琉璃厂 170 号)

北京市书刊出版业营业許可証出字第 063 号

*

787×1092 毫米 32 开 $2\frac{7}{8}$ 印张 40 千文字

1964 年 5 月 北 京 第 1 版

1964 年 5 月 北京第 1 次印刷

統一书号: 8026·1813

印数: 0,001-565 册 定价: 0.38 元

关于歌剧《漂泊的荷兰人》的 脚本创作

[民主德国] H. 海耶尔

R. 瓦格纳(1813—1883)在《斯那培萊伏泼斯基先生轶事》一文中为《漂泊的荷兰人》找到了业已经过艺术加工的素材；这篇散文是瓦格纳同时代的著名诗人 H. 海涅于 1833 年发表在他的《沙龙》文集中的。文章中如下的一段描述特别投合瓦格纳活跃的戏剧构思，因为这位年青而雄心勃勃的剧院指挥一直在寻求动人的题材。（从瓦格纳的许多论文中可以知晓，正是那些被展现得非常明确的个别戏剧性意境(Situation)，经常形成了他往后整个创作构思的出发点。）

“夜间我曾看到一艘大船在近旁驶过，血红色的帆满满鼓起，看来仿佛是一个身穿宽大猩红色长袍的神秘巨人。难道这就是那漂泊的荷兰人？”

这里，我们可以联想到歌剧第一幕舞台上的场景：从远方地平线上蓦然出现了一艘鬼魂之船。同

时，我們还可以了解到瓦格納是从海涅这篇文章中哪一段着手，以后他又如何截然不同地往下发展的。虽然海涅确切地知道鬼神故事阴郁情調的效果，但是他仅仅淡淡地玩弄了一下这个紧张的动机，并且故意不考虑用真正悲剧性的手法去发展这一素材。这就是这位性格放逸的著名浪漫主义諷刺詩人的意图，在他的笔下用俏皮而平板的口吻作出了如下的一段叙述：

“在阿姆斯特丹，那是我才抵达不久的地方，我亲眼看到他本人的真面目，这位可怕的‘閔海尔’（Mynhoer，荷兰人的别号。——譯者注），虽然是在舞台上……关于漂泊的荷兰人的传说，你們当然是熟悉的。这是叙述一艘絕望的海船的故事，它永远不能抵达任何海港；迄今为止，这艘船不知道在海洋上已航行了多少个年头了。每逢它遇到其它船只，这伙神秘的水手当中便有几个駕一叶輕舟駛近前去，恳切地請求其它船只上的人捎带一包信件。这包信件必須牢牢地釘在桅杆上，否則船只就会遭灾；而且如果不把聖經放在甲板上或者沒有把馬蹄鉄悬挂在主桅上，那就更其危险。收信人总是无人知晓的，或者是早已亡故，因此，往往是某个曾孙收到一封写給

他曾祖母的情书，而这位老妇人早在坟墓里躺了一个世纪以上。那些愚蠢的鬼魂、那艘可怖的海船是以他们的船长——一个荷兰人而得名的。他曾在众魔鬼面前起誓，任凭那风暴咆哮若狂，他一定要绕过某一个海角（我已经忘了它的名称），纵使在海洋上航行到世界末日。魔鬼抓住了他这句话，罚他在海上漂泊直到世界末日；除非他娶到一个忠实的妻子，方始能得到解脱。魔鬼就是那样愚蠢的，它们竟然不相信妇女的忠贞的禀性，因而也就允许这位困于绝境的船长每七 years 上陆求婚一次，借这个机会去求得解脱。可怜的荷兰人呵！不过他又经常是十足快乐的：他一再地自行解除婚约，离开了他的拯救者；七年之后再度上陆去求婚。

“我在阿姆斯特丹的剧院里看到的那出戏便是以这个传说为根据的。又是一个七年过去了，在这种无止境的航行之后，荷兰人比过去任何一次都更感到疲乏。他登上陆地，结识了一位苏格兰商人，向他出售一些钻石，价格之低廉使人怀疑他是在开玩笑。当荷兰人听到这位主顾有一个美貌的女儿时，随即便要求娶她为妻。这一宗买卖也成交了。接着我们便看到苏格兰人的住宅。少女等候着新郎，忧心

怔忡。她怀着悲痛的心情不时地注视一张悬挂在房里的残缺不全的巨幅画像：一个相貌堂堂的男子，身穿西班牙-荷兰式的服装。这是数代相传的遗物，按照老祖母的说法，那还是在百年前当威廉·封·奥兰尼国王在位当日在苏格兰看到漂泊的荷兰人时画下的一幅写真。随同这幅画还留传下一句警言：本族妇女都应谨防画中之人。因此，从这个少女的童年时代起，这位危险人物的容貌便深深地印在她心上。现在，当这个荷兰人活生生地走进屋里来时，少女震惊了，但并不是出于恐惧。同样，当荷兰人瞥见这幅肖像时，也显出惊惶失措的状态。可是，当别人告诉他画中人物的来历，他却又毫不含糊地使旁人不对他产生任何疑窦。他嘲笑迷信思想，甚至讥讽漂泊的荷兰人，说他是海洋上万劫流浪之犹太人^①；并且接着以一种痛苦的语调去叙述荷兰人在无边无际、荒漠般的海洋上如何忍受最最骇人听闻的遭遇，他的躯体只是容纳他灵魂的皮囊；再叙述他如何被生活唾弃，又怎样被死亡所拒绝。可怜的荷兰

① 万劫流浪之犹太人(der ewige Jude)：相传鞋匠亚哈随鲁(Ahasverus)在耶稣赴刑场途中拒其进屋暂避，因此遭受天谴，不得安居于家而流浪在世，直至世界末日。——译者注

人在生与死之間来回碰壁，就象一只空木桶被浪潮抛过去又抛过来地播弄，任何一方都不願收容他。他在海洋上漂泊，他的痛苦象海水一样地深；他的船沒有舵，他的心中不存希望。

“我相信，新郎用来結束他的敘述的人約就是這句話了。新娘严肃地打量着他，間或向他的肖像投去側視的目光，好象已識破了他的秘密。后来当荷兰人問她：卡塔琳娜，你願忠实于我嗎？她斬釘截鐵地回答說：我至死忠实于你。

“……现在是話劇的最末一幕。海边有一座悬崖，漂泊的荷兰人的妻子站在上面，絕望地互絞着双手。这时，在海面上可以望到那艘鬼魂之船，甲板上站着她那位不幸的丈夫。他爱她，可是为了不連累她同遭毀灭，他唯有离弃她。这时荷兰人向卡塔琳娜說出了自己可怖的命运和主宰着他的残酷的咒語。但她却大声高呼：我现在还是忠实于你，我知道一个唯一可靠的办法能保持我至死忠实于你！

“說着，这位坚貞的女子就纵身投入大海；漂泊的荷兰人的厄运就此告終，他得到了解脱。于是我們便看到这艘鬼魂之船沉入大海的深淵。”

《斯那培萊伏泼斯基先生軼事》中漂泊的荷兰人

的故事便这样結束了。若从忠实于海涅的原著这一点来看，那末J.奥芬巴赫^①之流的诙谐喜歌剧的大胆风格便是无可指责的了。R.瓦格纳走了另一条道路：虽然他采用了上述文章中的许多细节，并且还追随着海涅创作中的主要线索，但是他却排斥了一切浪漫主义的讽刺手法，并把重心转移到发展有关同情和解脱的主题上去，这样才使这个主题摆脱了海涅所蒙上的暧昧的意义，从而获得了戏剧性的效果。

1837年至1839年瓦格纳在里加任乐队指挥，这期间，他曾研究过海涅在叙述这一个关于水手的古老传说时所采用的浪漫主义的文体。那个时代的诗人们热衷于把自己更深的感受隐藏在浪漫主义的情趣之后，即便稍进一步，也还是有意識地使人感到作品的内容蒙混不清（经常采取类似态度的诗人，我们只消例举格拉勃^②、梯克^③、伊美尔曼^④就足够

① 奥芬巴赫(Jacques Offenbach, 1819—1880)，法国歌剧作曲家。——译者注

② 格拉勃(Grabbe, 1801—1836)，德国浪漫主义诗人及剧作家。——译者注

③ 梯克(Tieck, 1773—1853)，德国浪漫主义诗人。是一位多产作家，写过诗歌、戏剧、小说、童话和民间故事，是莎士比亚部分戏剧的出色的德译者。——译者注

④ 伊美尔曼(K. L. Immermann, 1796—1840)，德国“青年德意志派”作家之一。代表作是长篇小说《后裔》(Die Epigonen)和《闵希豪生》(Münchhausen)。——译者注

了。)因此，他們的作品就很难再加工成歌剧脚本；但这与瓦格納却是毫无关联。瓦格納的创作意图与他們远不是一回事；他需要的是深深打动人心的效果；并且他确切地知道，用諷刺的手法把主题隱蔽起来，或者把它限制在一个狭小的范围内是不可能产生上述效果的；要这样，唯一的方法就是恢复那个傳說的最原始的基調。瓦格納在他的自传中写道：“这个题材吸引着我，并且不可磨灭地印在我心上；但我还没有获得一股力量，使它在我的头脑中再现出来。”生活、现实给了他帮助。在里加，瓦格納感到生活太孤单寂寞，太过份地置身于时局之外了。在最带有冒险性的境况下，瓦格納实现了自己的计划：离开里加，奔赴欧洲的艺术活动中心——巴黎。他偿清了一笔可观的债务，带着他的妻子明娜，沒有护照，偷越了俄国边境，在比劳搭一艘远洋帆船經挪威和英国，最后抵达法兰西（“……一次历时四星期之久的危险的海上旅行，其间有三次我們被风暴带到了死亡的边缘……”，这是瓦格納在旅途中发出的一封信上写的）有一次，他們被迫駛进一个荷兰的海港，这个机缘給了瓦格納的戏剧构思以新的启迪。

“水手們在拋錨、收帆，一邊高唱着号子，从重疊疊的岩石峭壁間泛起陣陣回声。这时，我感到一种无穷的快慰。号子短促的节奏當場就促成了我的《漂泊的荷兰人》中水手之歌的主题。在这段时间內，这一个創作意图处处伴随着我；而仅在这一瞬間，偶然获得的感触使它获得了特定的詩的、音乐的色彩。”

許許多多的现实事件逐漸充实了艺术家构思中的整个画面。于是在巴黎便开始落笔。这里，海涅的諷刺变成了无情的魔法，他的卡塔琳娜变成了瓦格納的蘇塔；并且为了在戏剧中制造对比的效果，他还臆造了猎人埃力克这个形象；这个角色担当的任务酷似歌德的《爱格蒙特》中忠实的勃拉肯堡。^①

“我草拟了《漂泊的荷兰人》的創作計劃，并且始終把它在巴黎上演的可能性考慮在內。我把素材集中于唯一的一幕中：这样做首先是由題材本身决定的，因为按照这个方式进行下去，就可以免除我所深惡痛絕的任何歌劇中的画蛇添足之笔，并能紧凑地全力去刻划两个主角之間的單純的戏剧进程。”

① 勃拉肯堡(Brackenburg)是歌德的戏剧《爱格蒙特》(Egmont)中一个市民的儿子。——譯者注

在巴黎的岁月里，生活上确是困难重重。为维持最必需的日常生活开支，他必须承接琐碎的工作，写歌剧的缩编谱；把流行歌曲改编为供稀罕的乐器应用的合奏曲等，以此换取极其低微的报酬。他在小品文的写作方面也证实了自己的才能（《朝谒贝多芬之行》[Eine Pilgerfahrt zu Beethoven] 即在其时产生）；但最主要的是向各方面写信求助，当辞穷言尽时，他就让妻子代笔。他甚至还得逃避因欠债而判处的徒刑。在这种环境的重压下，最后他不得不把《漂泊的荷兰人》的初稿当作剧本卖给了一个法国作曲家，换得 500 法郎的报酬。由交响乐队经理 P. 第茨(Dietsch)谱曲、题名为《鬼魂之船》(Le Vaisseau fantôme)的歌剧在巴黎大歌剧院上演了，但未获成功。剧作者瓦格纳却重新开始了他自己艺术上的奋斗，定下目标，对这个繁记在心的大型素材再一次进行加工。从表面上看，他仍然以初稿为基础。在巴黎附近的麦当完成的第二个草稿，标明日期是 1841 年 5 月 18 日，故事发生的地点还是苏格兰海岸。

直到最后定稿的剧本中，苏格兰人达兰德才改成挪威人达兰德，猎人乔治才改名为埃力克，故事发生的地点移到了挪威海岸。但除了剧本用德语写成

而外，这部歌剧始终是面向巴黎的；为了能在公众之前实现他的计划，瓦格纳有意加上了几段交响乐；在写作脚本的同时，还完成了几首抒情歌曲；首先是蓀塔叙事曲。

“在这首曲子中我不自觉地播下了发展成整个歌剧的种子；它是呈示在我的灵魂前的整个戏剧凝缩成的画面，当我写完后加上标题时，竟然不无得意地称之为“戏剧性的歌謠”。在写完最后一段时，那已经成熟的主题形象象无缝天衣般完全自然地包罗了整个戏剧；除了将歌謠中包含的各种不同的主题因素按照它们各自的方向继续完善地加以发展外，我再没有其它的意愿了。就这样，我便完全自如地使这部诗剧中所有的主要意念都获得了特定的主题形象。对于在不同的场面中反复出现的同一个意念，我作为一个歌剧作曲家，本该坚持为它创作一个新的动机；可是，自然我不会得到任何机会这样做，因为我头脑中所想的只是最明确地去展示主题，而不再去制作一种歌剧乐曲的混合物。”

在短短七星期的紧张工作之后，曲谱部分也完成了。脱稿的日期标明是1841年9月13日，序曲脱稿于1841年11月5日。谱上写着：“在黑夜和貧

困中。Per aspera ad astra(从简陋到不朽)。上帝佑我!”

瓦格納放弃了在巴黎上演的計劃，他向自己的祖国寻找机会，并将他的作品向各地投寄。从巴黎的远方沒有寄来任何肯定的答复，瓦格納便决定回国。在《黎恩齐》(Rienzi)首演的城市——德累斯頓有获得乐队指揮职位的希望。疲于奔波的瓦格納需要爭得任何一个机会，让自己最后定居下来。1842年4月初，他重返德国。同年10月20日《黎恩齐》演出的大告成功为他鋪平了道路；1843年1月2日《漂泊的荷兰人》上演，一个月以后，瓦格納被任命为薩克逊宫廷乐队长。

紧接德累斯頓的演出后，《漂泊的荷兰人》在里加上演，随后在加塞尔；一年后方始在柏林演出，而凡是在剧院里，但演出四次后又告中断；在几近二十五年的間歇后，柏林宫廷歌剧院才接受上演。1864年《漂泊的荷兰人》登上慕尼黑的舞台，1870年与伦敦的观众见面(先用意大利文，到1876年才用德文演唱)，世界上各大音乐城市都接受了这部歌剧。

在德累斯頓首次公演后三天，瓦格納写信給他的妹妹C.阿本娜丽烏斯：

“在《黎恩齐》这部大受欢迎的、灿烂辉煌的歌剧问世以后”(請注意,瓦格納多么有自知之明啊,当时已經給予自己的創作最高的评价了!)“我們大家对《漂泊的荷兰人》都只抱着非常有限的期望,并且,我承认,上演这一部作品,我是十分担心的,因为要理解这部歌剧,必須有較多的想象;而且剧中只有极少的部分具有輝煌的音乐效果。这是一种完全不同的、就象許多人所說的新的体裁,它将非常緩慢地开辟自己的道路;关于这一点,你們大家却持有另一种看法。1月2日这部歌剧第一次上演,我承认,我对它的成功,比对《黎恩齐》的成功更感到驕傲,因为在《黎恩齐》中我运用了过多的輔助手法。我們把《漂泊的荷兰人》分成三幕上演,这样,演出的時間便延續了整个夜晚。在第二幕和第三幕后,观众向我和演員們热情欢呼。昨天是第二次上演,我又胜利了,观众的热情比前次尤甚,我和演員們再度博得观众的两次喝彩,第一次我让演員們出台謝幕,但观众欢呼不息,直到我单独一人上台致謝才止。这个你亲眼看它产生的歌剧就这样侥幸地通过了,甚至也許就此奠定一种新的体裁的基础;这部歌剧如此受人欢迎,其含义是很多的。因为,在它之前,《黎恩

齐》已經获得了巨大的成功……”。（如果《黎恩齐》不成功，而《漂泊的荷兰人》却大受欢迎，那就不足道了；况且后者是与前者截然不同的新体裁。——譯者注）

R. 舒曼曾对剧中的某些方面提出了批評。1843年2月瓦格納在給舒曼的一封信中有一段涉及《漂泊的荷兰人》的話題：

“請允許我自己来陈述，誠然，这至少是为了說明我們的观众的真情实意，一部象我的《漂泊的荷兰人》这样的作品被这里的观众如此热情地接受了。您在通覽了这个作品的总譜后所发表的意见正証实了我这个說明：可是按照您因为我的作品中色彩过份暗淡而作的指責（我认为它們是有理由的），就首先会令人认为这样一部作品在这里是完全不可能受人欢迎的。但如今，这部歌剧在这里上演的次数愈多，观众对它的情誼就愈深，因此，我相信，为了有助于您对这样一种愈来愈深入人心的真实爱好給与好評，作这样一番說明并不是不合宜的。”

《黎恩齐》还完全属于“大歌剧”的类型，它首先是在瓦格納热衷于最大胆地运用当时乐剧中一切慣用的手法的情况下产生的。《漂泊的荷兰人》在許多

細節上完全和旧的歌劇創作實踐還有着聯繫，可是在創作思想上却意味着他向前邁出了重要的一步。很明顯，“樂劇”（Musikdrama）這一概念早在他僑居巴黎的歲月里就已露了頭，當時瓦格納正在創作《漂泊的荷蘭人》的第一個腳本，與此同時，為了糊口，他還寫了一些小品文和中篇小說。在本文前面提到過的《朝謁貝多芬之行》一書中有一段關鍵性的話。作者當着貝多芬的面，向他敘述某次觀看《費德里奧》演出後的印象，並且陳述如何“通過新的附加的樂曲使整個歌劇贏得輝煌的效果”。

“‘惱人的作品！’貝多芬回答道，‘我不是歌劇作曲家，至少在這世界上我還沒有見到過一部戲劇，是我樂意把它重新寫成一部歌劇的。倘若我要寫一部我所認為的歌劇，人們就都會從它面前逃跑。因為那里絲毫也找不到借以構成今日歌劇的咏嘆調、二重唱、三重唱以及所有諸如此類的手法；至於我為一部歌劇而寫的，則將沒有一個歌唱家願意演唱，也沒有一個觀眾願去欣賞。他們大家都只懂得漂亮的謊話、天花亂墜的無稽之談、甜蜜舒適的作樂消遣。誰若創作一部真正的樂劇，就會被視作狂人；而且如果他当真不願把這一切據為己有，而呈示於人們之

前的話，那这种情况一定会成为事实。’——‘那末，为促成这样一部乐剧，’我迫不及待地問，‘脚本該怎样写呢？’——‘如果他要写脚本的話，那就得象莎士比亚那种做法。’回答几乎是忿然的。随后他繼續說道：‘凡是以可予忍受的声調卖弄风情来投合太太們的口味，从而博得喝彩和鼓掌，这种人只該算是巴黎专做妇女时装的裁縫，但却不是乐剧作者。’”

这里瓦格納借貝多芬之口說出了他自己的意图和目的。貝多芬是为他的《費德里奧》辯护的；在这部歌剧中絲毫也不曾去投合歌剧院观众的肤浅口味，并且其中包含着不少突破习惯形式的，具有威胁性的成份。在巴黎的痛苦經驗使瓦格納認識到虽然必須通过《黎恩齐》来开辟道路（因为首次的成功唯有以这种方式才能获得），但是《黎恩齐》本身却还在很大程度上意味着“梅亚貝尔^❶式”的“大歌剧”，因此他如今面临的一个問題便是如何真正繼續发展。在《漂泊的荷兰人》中已經可以感觉和捉摸到新的、孕育着未来的成份，尽管这些成份尚未渗入整个

❶ 梅亚貝尔(Giacomo Meyerbeer, 1791--1864)，德国歌剧作曲家。創作风格属于法国“大歌剧”一派，主要作品有《惡魔罗柏特》(1831)、《耶穌教徒》(1836)、《預言》(1849)及《非洲女人》等。——譯者注