



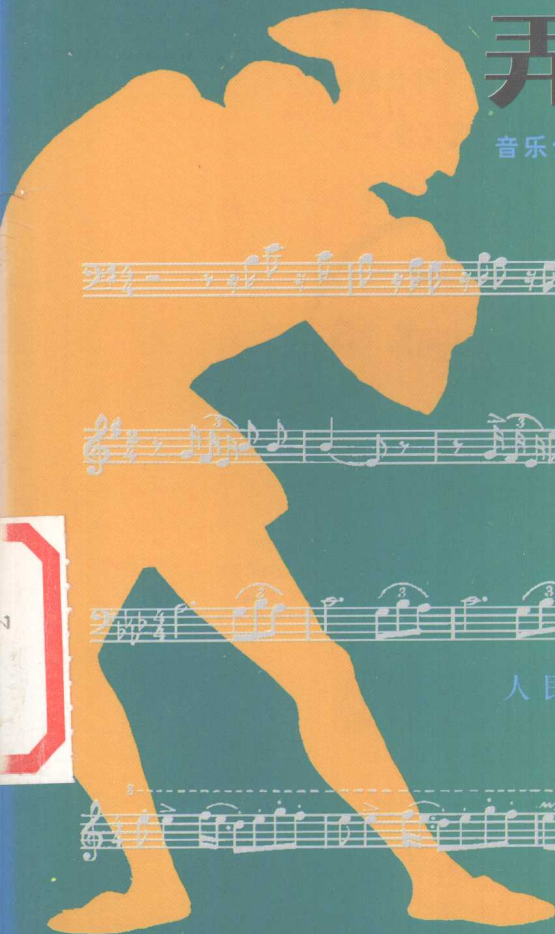
外国歌剧

弄臣

音乐分析·脚本·选曲



人民音乐出版社



外国歌剧

弄 臣

音乐分析·脚本·选曲

〔意〕威尔第

人民音乐出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

弄臣 / (意) 威尔第作曲; 人民音乐出版社编辑部编.
-北京: 人民音乐出版社, 1983.1

(外国歌剧)

ISBN 7-103-01378-0

I. 弄… II. ①威…②人… III. 歌剧-剧本-意大利-近代 IV. J832

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2000) 第 62967 号

人民音乐出版社出版发行

(北京市海淀区翠微路 2 号 邮政编码: 100036)

Http://www. people-music. com

E-mail: copyright@rymusic. com. cn

新华书店北京发行所经销

北京朝阳隆昌印刷厂印刷

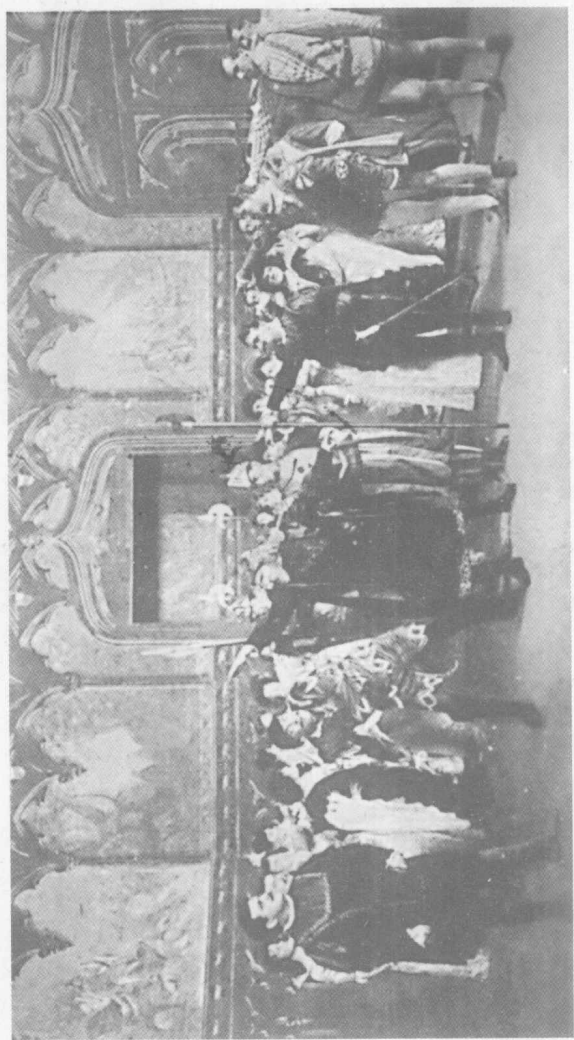
787×1092 毫米 32 开 1 插页 4 印张

1983 年 1 月北京第 1 版 2000 年 8 月北京第 4 次印刷

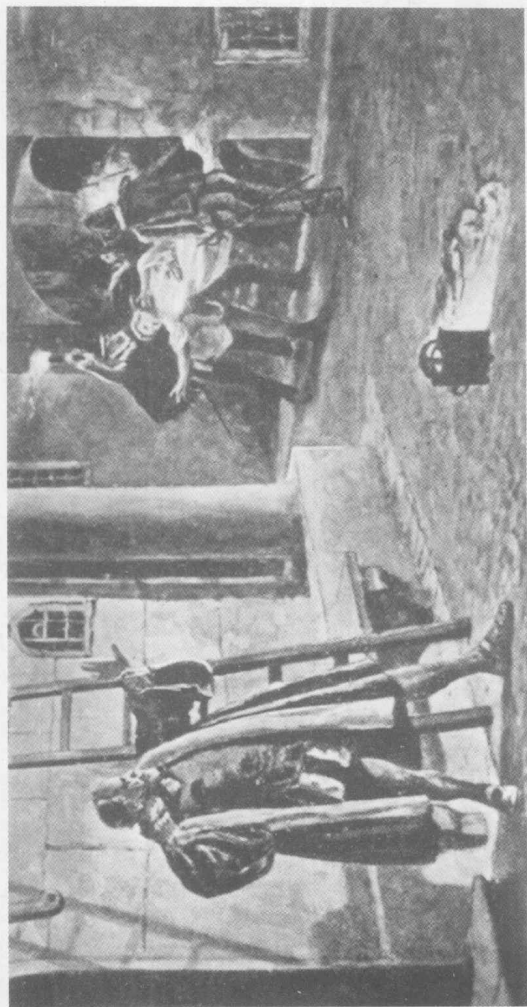
印数: 8,841-9,860 册 定价: 7.00 元

版权所有 翻版必究

发现质量问题请与出版社联系



第一幕 第一场



第一幕 第二场

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。

剧 中 人 物

曼图亚公爵	男高音
里戈莱托(公爵的弄臣)	男中音
吉尔达(里戈莱托的女儿)	女高音
斯帕拉富奇莱(刺客)	男低音
玛达莱娜(斯帕拉富奇莱的妹妹)	女低音
焦万娜(吉尔达的女侍)	女中音
蒙泰罗内伯爵	男低音
马鲁洛(骑士)	男中音
波尔萨(侍臣)	男高音
切普拉诺伯爵	男低音
切普拉诺伯爵夫人	女高音
传令官	男低音
僮仆	女高音
贵族、贵妇、僮仆和卫士等	

目 次

出版者的话.....	(I)
------------	-------

关于歌剧《弄臣》及其音乐.....	(1)
-------------------	-------

歌剧脚本.....	(32)
-----------	--------

歌剧选曲.....	(99)
-----------	--------

1. 里戈莱托的场面(第一幕第二场).....	(99)
-------------------------	--------

2. 吉尔达的咏叹调(第一幕第二场).....	(102)
-------------------------	---------

3. 公爵的咏叹调(第二幕).....	(106)
---------------------	---------

4. 里戈莱托的咏叹调(第二幕).....	(109)
-----------------------	---------

5. 吉尔达的场面(第二幕).....	(112)
---------------------	---------

6. 公爵之歌(第三幕).....	(113)
-------------------	---------

关于歌剧《弄臣》及其音乐

[英] E·纽曼

鲁燕生译

1

可以认为，威尔第创作活动的中期是从他在1849年写作的《路易莎·米勒》(Luisa Miller)开始，到1867年完成《唐·卡洛斯》(Don Carlos)而结束的。这个漫长时期的后半部分的作品有1857年写的《西蒙·勃卡内格拉》(Simon Boccanegra, 这部歌剧后来又经过修改)，1859年写的《假面舞会》(Un Ballo in Maschera)和1862年写成的《命运之力量》(La Forza del Destino)。这些作品至今仍是歌剧舞台上的保留剧目。威尔第在这个时期的前半部分中创作了三部作品——1851年的《弄臣》(Rigoletto)，1853年的《游吟武士》(Il Trovatore)和《茶花女》(La Traviata)。可以说，威尔第在这三部作品中才真正初显身手。它们从问世到今天，一直深受欢迎。

1850年3月，威尼斯的费尼切剧院为了筹备第二年四旬节的演出，约请威尔第写一部歌剧。当时，这位作曲家头脑中充满了各种计划和设想，其中有《李尔王》、《哈姆雷特》以及后来被改写成《游吟武士》的一部西班牙戏剧。最后，他决定根据维克多·雨果的戏剧《逍遥王》（Le Roi samuse）编写歌剧。这部戏剧十七年前在巴黎问世以来一直未能为公众接受，人们难以领会这位诗人的大胆论点。雨果认为，戏剧，甚至艺术，总的来说，都能够象处理“美”的题材一样来处理“丑”的题材；象处理英雄人物及中间角色那样来处理使人反感的角色。雨果确实给自己提出了一个难题——要使观众们去同情一位不仅在肉体上而且在精神和道德上都残缺不全的主角，唯一能补救他的形象的地方是他对女儿的爱。（其它方面，诸如本剧中国王的玩世不恭、纵情淫乐的行为，也是为了从反面衬托这种父爱的。）

这个剧本出版时，雨果在前言中为自己的观点进行辩解。从中我们可以了解他在塑造特里布莱（歌剧中的里戈莱托）这角色时内心深处的想法。他说他想象有这样一个人物：他受到肉体的残疾、贫困和注定沦为腐败的宫廷中的小丑的恶运三重压迫。在这重重压迫之下，他的人格被粉碎了。他变成了怨恨的化身。他恨国王，只因为其人是国王；他恨那些勋臣贵胄，只因为他们是大臣；他“恨所

有的人，只因为他们没有长着一个驼背。”他的最强烈的欲望是在人们中挑拨离间，使他们两败俱伤；他鼓励国王的邪恶，甚至使大臣们成为国王荒淫无耻行为的牺牲品，借此占他们的便宜。他不停地劝诱国王去诱惑别人的妻子，拐骗别人的姐妹，奸污别人的女儿。这一切都是他的拿手好戏。他引诱他们在邪恶的深渊里堕得越深，他就越感受到击败了他们的快感。他万万没想到就在他的怂恿下，那位荒淫无耻、肆无忌惮的国王最后却凌辱了他自己的女儿，也终于变成了他的复仇对象。

2

这种设想非常别致，故事情节的各种线索巧妙地穿插在一起。但雨果将它搬上舞台时却不甚成功。很多极好的戏剧素材在他手中只能写成情节剧。要现代人接受法国浪漫派认真异常的狂热举动是困难的。在他们看来，舞台上出现的那些人物只不过是些玩偶，而不是具有血肉之躯的角色。戏剧评论家威廉·阿切尔发表的意见似乎可以反映十九世纪后期普遍的戏剧观。他把《逍遥王》描述成“一部恶梦般的戏剧，它充满愤世嫉俗、淫欲和残忍，直到被折磨得奄奄一息的人性大喊：‘够了，住手吧！’特里布莱这个角色便是米耶先生所谓的‘先决的反论体系’的一个例证，雨果的很多作品都受到这种体系的危害。他曾告诉

我们，他怎样决定把一个最丑恶的人物、一个有残疾的怪物放在极其低贱的地位上，然后赋予他灵魂，并给这个灵魂注入‘人类所知道的最纯洁的感情——父母之爱’……这种崇高的感情……会使这个道德退化的人物在人们眼前发生变化；渺小变得伟大，残疾也变成了美。”

后来在谈到雨果对角色和主题的实际处理时，阿切尔指出：“情节剧（他把《逍遥王》也归入这一范畴）是不合逻辑的，有时甚至是违反理性的悲剧。它使角色屈从于境遇，连贯性服从于感染力，其目的在于出奇制胜，而不是要人信服；只要能达到效果，便丝毫不关心事情的起因。在这种情节剧中，角色的发展超出了实际可能的限度，人物特征都有现成的格式，尽量迎合情绪的飞跃变化。巧合和命运取代了需要和必然性，夸大取代了准确，强调取代了微妙的描写。”

歌剧脚本完全遵从了雨果剧本的本来意图。当歌剧开场，里戈莱托初次露面时，你会发现，尽管他对女儿的爱有助于改善他的形象，你也很难全心全意地同情这个丑恶的可怜虫。但音乐的感染力使我们觉得他比雨果的特里布莱更能博得人们的好感。从这一点看来，歌剧观众与那些要求严格分析角色心理的戏剧文学研究家们是截然不同的。威尔第本人全心全意地爱上了这个题材。他曾在写给朋友的信里说：这是一部充满了悲惨境遇和生命力、曲折

感人的戏剧。他喜欢充满激烈举动故事，因为他所追求的最重要的东西就是“热情”。他不在乎他的音乐在观众眼里是美还是丑，只要他觉得能够恰如其分地表现角色的特点和当时的境遇就行了。他为什么不敢尝试一下，让这个“惹人讨厌，滑稽可笑的驼背”唱出最美好的歌声呢？他深信《弄臣》是他寻求歌剧脚本的过程中所遇到的最好的题材。

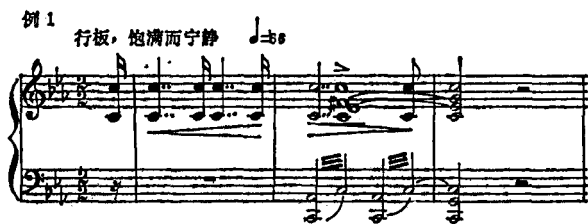
3

雨果的《弄臣》在法国受到冷遇之后，威尔第和他的脚本作者弗朗切斯科·皮阿威预料到这部作品会受到书报检查当局的刁难，也许在意大利公众那里也会发生一些麻烦。但他们难以对出现在他们道路上的全部困难作好思想准备。与多年前法国上流社会对待雨果的态度一样，奥地利书报检查当局对在舞台上把一个具有国王身份的人物描写成一个彻头彻尾的无赖颇为反感。威尔第原打算把他换成一位亲王，但最后只得把他的身份降为一位十六世纪的意大利公爵。歌剧的标题也不合乎检查官的胃口。威尔第曾打算起名为《诅咒》，受到不公正待遇的蒙泰罗内对残忍刻薄的小丑的诅咒不正是这部悲剧的核心么？^①但当时

① 雨果在与批评家论战时曾说过：“本剧的真正标题应是《圣瓦利埃先生的诅咒》。”

人们对待诅咒的态度是严肃的，检查官们害怕看到他们阶级中的一份子居然在舞台上当众献丑，他们的宗教感情会深受伤害。结果，这部歌剧被以驼背者本人的名字命名，最初为《特里博莱托》（这是特里布莱的意大利语读法），后来定为《里戈莱托》^①。曲谱在极短的时间内便写作完毕。1851年1月11日，这部歌剧在费尼切剧院上演，获得巨大成功。

从刚开始，威尔第便紧紧把握住这部阴郁的悲剧的主题。首先，乐队用铜管乐器庄严地奏出“诅咒”这一生命攸关的主题：



片刻间，乐声增强，有如怒潮澎湃，然后转入下行的凄婉音型（这类音型常被威尔第用来表现痛苦），并在几小节后又回到开始时的不祥气氛之中。最后给人以深刻的印象告终。这 35 小节低沉缓慢的音乐就足以向我们揭示出这部悲剧的核心了。

① 里戈莱托是弄臣的名字的译音。——译注

幕布拉开时，音乐节奏转为活泼的快板，舞台上出现年轻的曼图亚公爵的宫殿中最前面的一间豪华宫室。有很多贵族和贵妇在宫室内走来走去，有的在谈话，有的在跳舞。乐队奏出一系列不断反复的生动旋律，烘托出一派自由自在的欢乐气氛。在这种气氛中，公爵带着侍臣波尔萨从内室走出来，他自鸣得意地告诉波尔萨，他最近的一次爱情冒险能尽快达到美满的结局。他正在追求一位不知姓名的姑娘。三个月来，他每星期天都看见她到教堂去作祈祷，不过他对她的追求至今仍无进展。他只发现她住在本城一个偏僻地区的一所寒伧的房子里，每天都有一个男人前去看她，公爵一直无法得知此人的底细。

我们已经猜到，这两个人就是宫廷小丑里戈莱托和他的女儿吉尔达。不过，在以后很长一段时间里我们没有听到公爵再提起他们，因为他手头上还有几件其它的风流韵事。他唱起著名的叙事歌“这位小姐，或那位太太”：



在这首歌中，他告诉波尔萨寻花问柳的快乐。与唐·璜一