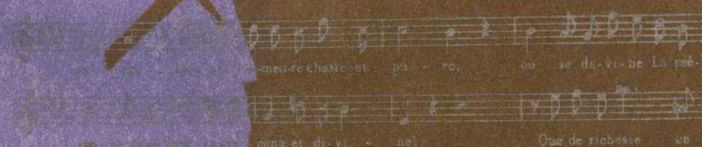


外国歌剧

浮士德

音乐分析·脚本·选曲



人民音乐出版社



外国歌剧
古 诺
浮 士 德

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

外国歌剧

古 诺

浮 士 德

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经销

北京第二新华印刷厂印刷

787×1092毫米 32开 185面文字及乐谱 6印张

1991年5月北京第1版 1991年5月北京第1次印刷

印数: 0,001—1,035册

ISBN 7-103-00690-3/J·691 定价: 2.85元



古 诺



玛格丽特



玛格丽特
与浮士德



梅菲斯托



玛格丽特在狱中

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”（如贝多芬的《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的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)
«浮士德» 音乐和文学评论.....	(1)
歌剧脚本.....	(71)
歌剧选曲.....	(152)
1. 金镣偶像.....	(152)
2. 啊, 为什么我心烦意乱.....	(155)
3. 屠勒王叙事曲.....	(158)
4. 珠宝之歌.....	(163)
5. 天色已晚, 再见.....	(168)
6. 她们全都躲开.....	(178)

《浮士德》音乐和文学评论

〔法〕热拉尼·马诺尼

孙慧双译 倪连生校

序 曲

把乐队序曲和第一幕合称为“序幕”，难道不是更恰当吗？事实上，这两部分乐谱均冠以“简短”二字。只有那么72小节和两个场景，接着我们就已经到了第二幕！

这一段是那样地紧凑，其大部分起到了序曲的作用。我们在此看到，数目不多的乐思得到严密而有节制的发展，这不是这位作曲家常能做到的。这段序曲与意大利式歌剧序曲不同。意大利式序曲主要是通过拨动观众神经和使观众对某些音乐主题有思想准备来达到渲染剧情的目的。而这段序曲是要创造一个沉思默想的气氛，使我们在不长的时刻里就能抓住浮士德走过的全部道路。它有点相

当于古典悲剧开始时由侍女或侍从所做的必不可少的叙述，以便使我们了解理解剧情所必须的主要事件。在这里，由于音乐的异乎寻常的启迪功能和古诺的天才，只用几个小节就足以使我们在大幕拉开时对剧情有了较深的了解，从而很快进入剧中。此处引进了一个后来成为瓦伦丁咏叹调的旋律，四拍节奏的宁静展开因而变得更加抒情。这段主题尽管过分富于歌唱性和线条感，却具有非常美妙的对比效果，因为它在理智的沉思中引入了一个更富有人情味的因素。

在浮士德深切的向往中，不能否认存在着某种非常原始、甚至庸俗的倾向。这正是浮士德身上表现出来的莱波雷略^①的一面。因此，这一旋律的出现并非偶然。古诺把这段旋律同瓦伦丁这个浅薄和非常世俗的人物结合起来，表明他或多或少是自觉地把这段旋律看作是浮士德博士折磨人的形而上学的思想方法的对立面。从写作的角度来看，只要把下面两小段作一比较便可看出：前一段属于最严格意义上的古典作品，而后一段的旋律只不过是由低音部重复出现的简单和弦所支持的、当时非常流行的爱情音乐的典型。

① 莱波雷略 (Leporello)，莫扎特的歌剧《唐·璜凡尼》中的男仆，淫乱之徒。——译注，下同

例 1



例 2



第 一 幕

第 一 场

浪漫曲和沉思曲在 F 大调标有 *pp* 的和弦上结束了序曲。帷幕升起，刚才的音乐向人们提示的形象就具体地展现在我们的面前了。浮士德博士坐在他的书房里，陷入最

阴郁的沉思之中。此处插一句，遗憾的是，舞台道具的平庸在这里往往破坏了它们原应辅助的东西。假胡须和假发简直成了抒情场面的可怕灾难。第一幕结束时，外貌上突然把一位令人尊敬的博士变成圣诞老人，这就大大削弱了这一场的戏剧效果。

第一场的结构十分严谨。它以主人公的思想发展为基轴，一系列的外部事件不断袭扰着主人公的思绪，同时又成为促使主人公的思想继续向前发展的动力。故事一方面按其内在逻辑发展，因为它应该达到一个明确的目的并且阐述某些必不可少的观念；另一方面，又根据这些外部事件向前发展。清晨霞光、少女合唱、农民合唱和众人祈祷等场面分割并串连了浮士德的独白。从虚无出发——“什么都不存在！”——我们终于在一个非常完整的过程之后，迎来了撒旦^①的出现；而在这个过程里又可以找到整部作品的一切主题，尤其是魔鬼与圣洁的冲突。这一冲突是全剧的中心，也是浪漫派艺术家所关心的核心问题。

不幸的是应该在此指出，作品的意图和它的表现形式之间已经出现了某些脱节之处。如果说序曲的音乐完全符合预想的气氛，那么，在这里二者却不那么相符合。浮士德所唱的音乐过于外露，过于“花哨”，与他的思考主题的丰富和精练相比有段距离。人们可以很容易地想象出比

① 撒旦，圣经《新约》中的魔鬼首领。

下面这段音乐更受到形而上学影响的旋律。



第一场参加进来的合唱有进行曲的性质，恰如其分地表达了歌词。这些构思均属当时“得到各界承认”之列。许多作家都无法避免当时的某些陈词滥调和合于时尚的写作习俗。这些手法通常可以取悦同时代的读者，但几十年以后似乎就引不起任何兴趣了。作曲家也有类似的情况。

《浮士德》的部分音乐可以看作出自当时任何一位作曲家之手。第一场就是这种情况。同时，还要从一开始便强调指出歌词之平庸。类似的评论适合作品的任何一部分。这是从现在起应该说明的。《浮士德》文学脚本的缺点，如同当时所有的法国歌剧脚本的弱点一样，不表现在戏剧结构方面，也不表现在人物性格的塑造方面，而是表现在语言方面：虚假的诗句，蹩脚的歌词，成堆的陈词滥调和惯用的形象比喻，简直是一批最平淡乏味的词藻的堆砌和因循守旧的意念的融合。道白也很做作，很不自然，给歌剧这一尚未恢复元气的艺术造成了很坏的影响。整个十九世纪歌剧脚本作者们几乎都成了歌剧艺术的掘墓人，特别是

因为他们在翻译和改编外国歌剧脚本时也采取了同样的手法。在法国，如果说歌剧脱离某些观众的话，毫无疑问，这并不是作曲家的过错，而是脚本作者的过错。莫扎特、瓦格纳和威尔第作品的译本，甚至浪漫曲歌词的译文，足以把所有的观众吓跑，只要他们具备起码的良知和幽默感。《浮士德》也难以逃避这一规律。幸好我们今天已能够忍受这些“二等品”了，有相当大一部分观众也能够爱上歌剧了，尽管歌词写得不好。

在后面的分析中，我们不再指出每一个平淡乏味或雷同之处，除个别情况外，将不再作纯文体方面的评论。

第一场在诅咒声中结束，诅咒很自然地导致对撒旦的召唤。这样为悲剧结构奠定的基础是牢固的。危机状态达到顶点，就必然引起一连串的事件。这也正是古诺一生中主要忧虑的核心问题。

第 二 场

第二场开始，撒旦出现，他的出现似乎没有什么不可思议的。显然，浮士德在刚刚否定了自身的一切，包括通过宗教得到永福的心愿以后，他身上剩下的只是人类消极的一面，即撒旦的一面了。让我们记住后来由博伊托^①谱

① 博伊托（1842—1918），意大利作曲家和作家，于1868年谱写了歌剧《梅菲斯托》。

曲的《梅菲斯托》中的名言“我是否定一切的精灵。”最近由诺尔热·拉维利在巴黎大歌剧院导演的《浮士德》中，梅菲斯托从一开始就出现，这一处理方式要比以前所用的种种习惯手法更准确。

撒旦对自己的描述颇为累赘。这一描述给该角色划了一个实际上至今无人敢打破的框框。这个梅菲斯托是连环画中的人物。所以《浮士德》这样表现他是很自然的。当然这并不是要人们作这一描述奴仆的理由。在歌剧人物的年龄和外貌方面，人们始终有很大自由选择的余地。为什么不同意梅菲斯托脱下他的制服，而允许玛格丽特或马依总是比应有的年龄大20岁，而且同意浮士德在外形变化之后往往比变化前更加难看？瓦格纳式导演艺术的演变已经表明，在作者的意愿与今日舞台导演之间是可以有一段距离的。

自梅菲斯托一出现，古诺似乎得到了更加独特的灵感和个人特有的创见。文笔更加刚劲有力，这位作曲者感到没有必要立即躲在讨人喜欢的某些旋律中去寻求保护了。

浮士德和梅菲斯托的对话开始了。谈话如同浮士德最初的独白一样咄咄逼人地向前发展。不同的是，这次由梅菲斯托本人在起操纵作用了，他要事情怎样发展就怎样发展，他认为发展节奏怎样合适就怎样进行。从此，梅菲斯托便居于浮士德和宇宙之间，根据环境的需要，时而作背景屏幕，时而又反过来作启示者。

例 4



作品中的人物多经不住诱惑。浮士德象后面的玛格丽特一样，很快便屈服了。两三个问题就使他泄露出内心最隐秘的欲望。伴着浮士德突如其来的狂热的平庸音乐，往往掩盖了这段戏在整个作品中的重要性。

浮士德处于关键地位。他可以作出决定，按自己所好进行选择。自由的时刻来到了，至少表面是这样。他的选择从许多方面看，都必然是有暴露性质的。当他喊出：“我要的是青春”时，一切还是健康的。也许他可以重新开始他的科研生活，作更深入的实验；也许事实上他看到了避免重犯旧时错误的可能性。然而，他却没有这样做。他唯一感兴趣和要发泄的，就是肉欲，是以最庸俗、最浅薄、最愚蠢地追求享乐的方式表现出来的肉欲。一切都完了。浮士德的梦想终未能抵住巴黎生活的诱惑。歌德笔下的这位具有人类苦恼的主人公，一旦变成了巴黎林荫道上悠闲往来的常客，便在很大程度上失去了形而上学的深度。我们在后面将会看到后来玛格丽特怎样承受了这种