

第一章

緒論

威爾第中期的三大歌劇《弄臣》(*Rigoletto*, 1851)、《遊唱詩人》(*Il Trovatore*, 1853)以及《茶花女》(*La Traviata*, 1853)接連的問世，使得他的聲望如日中天，並躍昇為舉世著名的歌劇作曲家。從三部歌劇的外觀架構上，仍然可以發現，還是由一首一首的「單曲」(number)所組成的「編號歌劇」，而且受到羅西尼(Gioachino Rossini, 1792-1868)、貝里尼(Vincenzo Bellini, 1801-1835)以及董尼彩第(Gaetano Donizetti, 1797-1848)等，這些前輩們影響，這些「單曲」，特別是在獨唱、重唱及終曲的內容中，也依然透過一些固定的形式來表現情感或戲劇性。¹

然而，威爾第不僅是傳統的延續者，他也是一個改革者，從歌劇《露易沙米勒》(*Luisa Miller*, 1849)最後一幕開始，威爾第就開始嘗試使每首「單曲」之間緊密銜接，使其難分開始與結束；到了《弄臣》，一曲一曲的詠嘆調也已經不是組成歌劇的主要思考方式，取而代之的是「場景」(scene)。Osborne (1969)認為《弄臣》、《遊唱詩人》以及《茶花女》，可以說全都是「燦爛旋律的寶庫」(treasure houses of glorious melody)，但是這三部作品對十九世紀羅西尼、董尼彩第以及貝里尼以來的傳統形式，卻是「沒有完全的遵循」(utter lack of subservience to the formal patterns)。²

¹ 相關討論詳見本文第二章「梭利塔模式」(La solita forma) 概述。

² Charles Osborne, *The Complete Operas of Verdi* (New York: Da Capo Press, 1969), 236-237.

研究威爾第的歌劇形式，Abramo Basevi (1818-1885) 在 *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi* (1859) 一書中，對威爾第歌劇詩體 (versification)、音樂與戲劇的分析，為我們提供了一個討論的基礎。他提出，十九世紀初期義大利歌劇作曲家，包括羅西尼、貝里尼以及董尼彩第等，在戲劇與音樂的安排上，特別是在寫作詠嘆調、二重唱以及終曲時，逐步形成一種固定的模式，他並將這種由羅西尼所奠定下來的「慣例」(convention)，稱為「梭利塔模式」(La solita forma)。³

Basevi是義大利科學家、醫生、哲學家、作曲家與音樂評論家，他曾經寫下兩部歌劇，第一部是1840年在佛羅倫斯Alfieri劇院首演的 *Romilda ed Ezzelino*。1847年三月，威爾第的《馬克白》(*Macbeth*, 1847) 在佛羅倫斯Pergola劇院首演，獲得廣大的迴響與成功，兩個月後，同年Basevi的第二部歌劇作品 *Enrico Howard* 也於同一個劇院首演，但是，如同當時的其他義大利歌劇作曲家一樣，Basevi的歌劇作品在威爾第的成功之下全都被忽略。⁴

Basevi後來放棄作曲，而轉變成一位音樂評論家，他的 *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi* 一書，內容是集結他所討論過，從威爾第歌劇作品《納布果》(*Nabucco*, 1842) 到《阿羅多》(*Aroldo*, 1857) 之間的專書。必須一提的是，Basevi 本身是華格納 (Richard Wagner, 1813-1883) 的擁護者，在他的文章當中，似乎比較推崇麥爾貝爾 (Giacomo Meyerbeer, 1791-1864) 的作品，他認為威爾第歌劇

³ Harold S. Powers, "La solita forma and 'The Uses of Convention,'" *Acta Musicologica* 59(January-April, 1987): 68-69.

⁴ Roger Parker, "'Insolita Forme', or Basevi's Graden Path," in: Roger Parker (ed.), *Leonora's Last Act* (New York: Princeton University Press, 1997), 44-47.

作品的形式大多跟隨前輩們的腳步，而比較沒有改革。⁵

對此，Parker（1997）則是認為，Basevi的文章當中對威爾第沒有遵循傳統「梭利塔模式」的曲子著墨甚少，例如他對《弄臣》第一幕第四曲，Rigoletto與Sparafucile二重唱的分析，只簡單的提到，這首曲子「脫離了二重唱慣常使用的形式」（it deviates from the usual form of duets），甚至在《弄臣》之前有三個很明顯沒有遵循傳統形式的曲子，Basevi更是隻字未提，它們分別是：《佛斯卡里父子》（*I due Foscari*, 1844）第二幕中Lucrezia與Jacopo的二重唱、《馬克白》第一幕當中Macbeth與Banco的二重唱、以及《海盜》（*Il corsaro*, 1848）第三幕Gulnara與Seid的二重唱。⁶

二十世紀中葉，在各種研究威爾第歌劇的方法當中，Basevi（1859）*Studio sulle opere di Giuseppe Verdi* 一書中，對威爾第歌劇形式的討論，得到義大利當代許多學者的迴響，他在此書當中所提到，由羅西尼所奠定下來的「梭利塔模式」，也成為許多學者研究分析威爾第歌劇形式的基礎。

本文的第二章就是將學者們對「梭利塔模式」各個段落的名稱解釋，做一個綜合整理，並以羅西尼的曲子為例，分別描述 Basevi 所謂十九世紀中葉以前，義大利歌劇當中詠嘆調、二重唱以及終曲之「梭利塔模式」的一般特色。第三章、第四章與第五章，則是分別分析《弄臣》、《遊唱詩人》以及《茶花女》詠嘆調、

⁵ Leonardo Pinzauti: 'Basevi, Abramo', *Grove Music Online* ed. L. Macy (Accessed 15 April 2007), <http://www.grovemusic.com>

⁶ Parker 1997, 52-53.

二重唱與終曲之「梭利塔模式」，從中探討「梭利塔模式」在威爾第歌劇當中的應用與變異，第六章則是歸納整理這些手法，並瞭解威爾第的改革，是爲了完成音樂與戲劇合而爲一的理想。

在此，重唱曲指的是一首一首的「單曲」，不包括其他一些聲部發生重疊的重唱段落，而三部作品當中其它「單曲」的重唱曲，諸如三重唱、四重唱等，因爲並沒有如同二重唱一般，自成一種慣常使用的形式，有的時後甚至是跟隨二重唱或終曲之「梭利塔模式」，例如《遊唱詩人》第一幕第三曲的三重唱（*Scena, Romanza e Terzetto*）與第三幕第十曲的三重唱（*Scena e Terzetto*），因此本文當中分析討論重唱曲之「梭利塔模式」的部份，即以二重唱作爲代表。

本論文在參考資料或內文當中所引用的劇本內容，若是與論文內容沒有直接相關，皆不譯成中文，有中譯的部份，其中文翻譯是筆者參照不同的翻譯，⁷再加上自己的潤飾而成；另外，因爲本文當中所牽涉到的人名眾多，再加上國內目前關於這方面的譯詞並沒有統一，因此，文章內若有提到外文人名，全部都以原文呈現。

⁷ 相關中文翻譯書籍詳見參考書目。