

The background of the cover is a detailed, dark-toned illustration of a grand opera house interior. It features a large central staircase with ornate railings, multiple levels of balconies with decorative carvings, and a high, vaulted ceiling with intricate architectural details. Small figures of people are scattered throughout the scene, emphasizing the scale of the space.

An
Introduction
to
Opera

歌剧概论

(修订版)

钱苑 林华著

 **SMPH**

上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN

An
Introduction
to
Opera

歌剧概论

(修订版)

钱 苑 林 华 著



上海音乐出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

歌剧概论 / 钱苑, 林华著 - 2 版 (修订本) - 上海: 上海音乐出版社,
2014.8

ISBN 978-7-5523-0321-6

I. 歌… II. ①钱… ②林… III. 歌剧 - 概论 IV. J832

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 209647 号

书 名: 歌剧概论 (修订版)

著 者: 钱 苑 林 华

出 品 人: 费维耀

责任编辑: 于 爽

封面设计: 陆震伟

印务总监: 李霄云

出版: 上海世纪出版集团 上海市福建中路 193 号 200001

上海音乐出版社 上海市绍兴路 7 号 200020

网址: www.ewen.cc

www.smph.cn

发行: 上海音乐出版社

印订: 上海市印刷十厂有限公司

开本: 640×978 1/16 印张: 24 图、文: 384 面

2014 年 8 月第 1 版 2014 年 8 月第 1 次印刷

印数: 1 - 2,000 册

ISBN 978-7-5523-0321-6/J · 0269

定价: 68.00 元

读者服务热线: (021) 64375066 印装质量热线: (021) 64310542

反盗版热线: (021) 64734302 (021) 64375066-241

郑重声明: 版权所有 翻印必究

绪言

在我们九百六十万平方公里的辽阔大地上，“歌剧”二字如今已是妇孺皆知的热门词汇，尤其是生活在大城市里的年轻人们，恐怕是宁可承认没有听过《宇宙锋》而羞于坦陈不知道《茶花女》的了。但，歌剧究竟是什么呢？

其实这一问题原先是应该由乾隆皇帝提出的，早在二百多年前，故宫宫廷里就曾飘荡过一缕西洋歌剧清音，他是中国第一个欣赏这种外来音乐戏剧的听众，然而这位颇具文化涵养底蕴的皇帝对此并不感兴趣，西方歌剧对中国的初次造访并未获得成功。二十世纪初期的上海，也有少数权贵阔爷领略过歌剧片断的风采，但他们还没走出剧院，嘴里又哼起“手执钢鞭将他打”了。直至1970年代之前，也只有少数专门研究者在小翼翼地从虫胶唱片中了解这种舞台艺术，甚至在文化圈里，大多数人仍然不知道西洋歌剧究竟是什么，尽管自1940年代起，已有歌唱家登上歌剧舞台，同时积累了我们自己写作民族歌剧的经验了。

近三十年来，歌剧经典接二连三地登台，人们终于大开眼界。亲身品尝了几部名作演出的原汁原味，原来它竟充满如此神奇魅力！难怪它的旋律能够穿过历史的幕帷，把一代又一代的人们迷醉；难怪它的旋律能够飘出剧场大厅，像鲜花一般把整个城市点缀。歌剧真是一部百科全书，记录了大革命的雄威，世纪末的伤颓，阴谋家的谄媚；有情人的苦悲，有赌徒的狂热，有歌手的忏悔，有多余人的失落，有英雄的眼泪。把歌剧称之为历史镜子，当之无愧。

进入新世纪的中国音乐爱好者，终于从感知上对西方音乐花坛上这朵最艳丽的花蕾有了切身的体认，这就使得人们更有迫切的愿望从理性的角度提出问题：

歌剧究竟是什么？

请翻过这一页仔细阅读罢。

目 录

绪言

第一章 歌剧艺术的基本特征 001

第一节 音乐与戏剧的最高综合形式 001

歌剧观念 001

综合艺术 002

音乐主导 003

第二节 歌剧与戏剧之比较 003

时间艺术 003

空间艺术 005

文学血缘：题材 / 情节 / 角色 / 语言 006

话剧配乐与歌剧音乐 011

戏曲音乐与歌剧音乐 014

第三节 歌剧的戏剧性特征 016

音乐的戏剧性：立意 / 冲突 / 心理 016

戏剧张力与音乐张力：高潮 / 互补 / 形式美 019

第二章 音乐戏剧的发展轨迹 022

第一节 雏形和成型 022

礼拜剧 / 田园剧 / 牧歌套曲 / 幕间剧 / 023

巴洛克时代 / 佛罗伦萨歌剧 /

威尼斯乐派 / 那不勒斯乐派

第二节 歌剧类型 029

十七、十八世纪：意大利正歌剧 / 法国抒情悲剧 / 029

英国假面剧 / 意大利喜歌剧 /

法国喜歌剧 / 英国民谣歌剧 /

德奥歌唱剧

十九世纪歌剧：大歌剧 / 喜歌剧 / 抒情歌剧 / 036

轻歌剧 / 乐剧 / 室内歌剧 /

诵唱剧 / 音乐剧

第三章 歌剧的结构形式	056
第一节 戏剧结构与音乐结构	056
体裁	057
情绪	057
循环	058
第二节 歌剧的宏观结构原则	059
分幕	059
情节	059
第三节 发展程式的结构功能	060
开场白	060
呈示：起述 / 开场 / 场面 / 结束	060
展开：性格 / 悬念 / 推进	064
结局：悲剧 / 历史剧 / 喜剧 / 正剧	066
尾声	071
第四节 素材交织秩序	071
套曲结构：全剧套曲化结构 / 幕内套曲化结构	071
循环交织结构：素材循环 / 调性循环 /	076
织体循环 / 拱型结构	
第五节 连续剧与组合剧	080
第四章 歌剧演员的声部划分	083
第一节 歌剧与美声	083
音色审美观念	083
阉伶时代	085
音色类别的形成	086
第二节 声部的划分	087
女高音：抒情女高音 / 戏剧女高音 /	087
抒情斯宾托 / 花腔女高音	
女中音	096

女低音	099
男高音：抒情男高音 / 戏剧男高音 / 花腔男高音	101
男中音：抒情男中音 / 戏剧男中音 / 炫技性男中音	108
男低音：歌唱男低音 / 戏剧男低音 / 深沉男低音 / 丑角男低音	113
第三节 歌剧角色的音色配置	120
按年龄结构设置声部	121
按音色特性安排嗓音类别	122
按声部结构平衡原则	123
第五章 歌剧的独唱样式	125
第一节 日常生活语言与歌剧音乐语言	125
语言的叙述功能和抒情功能	125
戏剧语言与歌剧语言：形式结构 / 语言时值 / 声部设定	126
歌剧唱段样式的形成	134
第二节 传统歌剧的唱段类型	134
宣叙调：早期宣叙形式 / 干念宣叙调 / 器乐宣叙调	134
咏叹调：早期咏叹调 / 十八世纪咏叹调 / 十九世纪前期咏叹调 / 十九世纪后期咏叹调	151
咏叙调	178
插曲	184
第六章 歌剧中的多声部形式	186
第一节 多声织体	186
发展沿革	186
听觉信息接受机制：音响信号解读 /	187

音调与歌词

第二节	重唱组合形式	191
	重唱功能	191
	织体形式	193
	空间处理	194
	二重唱：音色分类 / 结构方式 / 多段综合	194
	三重唱：赋格式 / 交响式	203
	四重唱	219
	五重唱以上	223
	独唱与重唱	229
	复式重唱	231
第三节	合唱	232
	歌剧中合唱的作用：群体形象 / 风俗背景与 特定气氛 / 叙述剧情 / 结构功能	233
	歌剧中的合唱形式：童声 / 齐唱 / 女声 / 男声 / 混声	238
	多种样式的交置：独唱与合唱 / 重唱与合唱 / 多重合唱	246
第七章	歌剧中的器乐	252
第一节	歌剧乐队的发展概况	252
	早期的歌剧乐队	252
	十八世纪的歌剧乐队	253
	十九世纪的歌剧乐队	257
	二十世纪的歌剧乐队的多元格局	258
第二节	歌剧乐队的作用	259
	唱腔烘托	259
	形态意象	262
	心理刻画	272
	环境描写	272

	动作陪衬	276
	细节点缀	277
	主导动机	278
第三节	音乐会性质的器乐曲	284
	序曲的沿革	284
	序曲的功能: 预示剧种样式 / 先现音乐主题 提示人物形象 / 暗示剧情精要	286
	序曲的结构: 早期序曲的结构 / 奏鸣曲式 / 集锦曲 / 大型集成曲	295
	间奏曲	302
第八章	歌剧的两大音乐体制	307
第一节	分曲体制	307
	场	308
	过场	310
	终场	310
	组合与布局: 宣叙调—咏叹调场景 / 独立 咏叹调 / 宣叙调与咏叹调 交替 / 终曲	311
第二节	连缀体	313
	贯穿发展	313
	现代吟诵	314
	记谱方式	315
第九章	歌剧大师的创作	319
第一节	十八世纪的歌剧大师	320
	巴洛克盛期: 亨德尔	320
	古典时期: 格鲁克 / 莫扎特	321
第二节	十九世纪的歌剧大师	324
	德国早期: 贝多芬 / 韦伯	324
	意大利浪漫主义时期: 罗西尼 / 唐尼采蒂 /	325

	贝利尼	
	法国浪漫主义时期：梅耶贝尔 / 古诺 / 托马 / 比才	330
	德国、英国浪漫主义时期	333
	后期浪漫主义时期：威尔第 / 瓦格纳 / 柴科夫斯基	334
第三节	民族乐派歌剧大师	337
	俄罗斯：穆索尔斯基 / 鲍罗丁 / 里姆斯基-科萨科夫	338
	东欧：斯美塔那 / 德沃夏克 / 雅那切克	340
第四节	真实主义歌剧大师	342
	意大利：普契尼 / 马斯卡尼 / 列昂卡伐洛	343
第十章	二十世纪歌剧大师	347
第一节	印象主义歌剧大师	348
	德彪西 / 拉威尔	348
第二节	现代民族歌剧大师	350
	巴托克 / 格什温	350
第三节	表现主义歌剧大师	353
	勋伯格 / 贝尔格	354
第四节	新古典主义歌剧大师	357
	斯特拉文斯基 / 米约 / 奥涅格 / 普朗克 / 普罗科菲耶夫 / 欣德米特 / 肖斯塔科维奇 / 布里顿	357
第五节	先锋派歌剧大师	367
	诺诺 / 达拉皮科拉 / 贝里奥 / 亨策	367
	其他	369
	主要参考书目	371
	后记	372

第一章 歌剧艺术的基本特征

第一节 音乐与戏剧的最高综合形式

歌剧观念

十六世纪末的佛罗伦萨有两位热衷于文化艺术的贵族巴尔第(1543~1612)和科尔西(1561~1604)经常在自己的府邸邀请一些文人雅士聚会,讨论种种文化问题。他们的朋友吉罗拉莫·梅(Girolamo Mei)是一位对希腊悲剧很有研究的学者,是当时关于希腊悲剧研究的学科带头人之一。梅说,希腊悲剧的全部台词都应该是可唱的,而不是像他的论敌们认为的那样,只是合唱部分才有音乐。梅并且认为,希腊悲剧之所以感人,那是因为这些音乐都是单旋律性质的。巴尔第的另一位朋友文琴佐·伽利雷依(Vincenzo Galilei, 1520~1591,那位伟大的天文学家和物理学家伽利略的父亲)支持这种观点,写了一本《古今音乐问答》,认为他们当时所流行的复调音乐织体——例如牧歌之类的——节奏涣散,行腔凝滞,是写不出希腊悲剧那种深情的。

这些理论研究成果给这个文化社团——人们称谓“卡梅拉塔”(Camerata Group)——很大的鼓舞。1589年他们为菲迪南一世与克丽丝汀的婚礼演出了六段音乐戏剧小品。初次尝试的成功更激励了这些幕间剧的作者、社团中的两位艺术家、诗人奥塔维奥·里努奇尼(Ottavio Rinuccini, 1563~1621)和作曲家贾科波·佩里(Jacopo Peri, 1561~1633)于1597年以主调音乐的织体写了一部描写太阳神阿波罗初恋故事的抒情音乐戏剧《达芙妮》,乐谱业已散失,仅存几个零散片段。1600年,佩里与尤利奥·卡契尼(Giulio Caccini, 1548~1618)根据里努奇尼的同一田园神话诗剧脚本相继创作了音乐戏剧《优丽狄茜》。此两份乐谱可说是至今仍得以完整保存的最早的歌剧作品了。

当时这类演出形式并无名称,人们直呼为“用音乐表演的戏剧”。1640年之后,才简称为“作品”(Opus)或者“戏剧音乐”(Drama per Music),两者一经混合,又成了“音乐剧作”(Opera in Music),最后则

索性简称为“歌剧”(Opera)了。

按照中文译名的字面,顾名思义,“歌剧”,即以歌唱方式演出的戏剧。但以歌唱方式演出的、带有某种情节意义的形式,并不一定就是歌剧,有时充其量只不过是化妆的歌唱表演而已。按照意大利原文,作为一种由音乐构成的戏剧(Drama per Music)作品(Opus),即说明这是一种把戏剧发展建立在独立音乐结构基础上的艺术样式。读者如果注意到这里的重点号,就很容易将它和话剧配乐、话剧加唱之类的形式区分开来了。

然而,在音乐舞台上还有某种没有布景、没有戏剧化妆和表演行动,但有较明显的戏剧情节和结构的大型声乐套曲形式,例如清唱剧(Oratorio),亦不能被称为歌剧。

因此,歌剧向有“音乐的戏剧,戏剧的音乐”之说,这是指具有舞台表演特性,并有舞台布景和服饰的,以角色歌唱为主导,以独立的、特定的音乐结构为推进剧情发展主要手段的戏剧音乐作品。

综 合 艺 术

歌剧是音乐与戏剧的最高综合形式。它如同诗歌、戏剧、音乐那样在时间中开展;又如同绘画、雕塑、建筑、舞蹈以及戏剧那样在空间构建;它既像戏剧、舞蹈那样,以语言或人体形态作为传递信息媒介,而且更以抽象音符的运动作为表现思绪心态的手段。然而,尽管它既诉诸听觉又诉诸视觉,兼有各种艺术的某些特性,但它仍被归属在音乐艺术门类之中。因为歌剧虽然是综合艺术,但参与其中的各种艺术的地位却不一,歌剧的序曲、前奏曲、幕间曲、咏叹调、重唱、合唱等都能在音乐会上单独演出,但从没有什么音乐会可以单独朗读歌剧脚本或挑一段选自某部大歌剧的芭蕾片段,更不用说独立演出的舞美灯光了。离开了音乐或忽略了音乐在这些综合艺术中的地位和作用,真正意义上的歌剧便无从说起。

作为综合艺术的歌剧,戏剧和音乐总是相辅相成的,每当情节有重大变化时,音乐决不会无动于衷。而我们缪斯之神的表情又推出更进一步的戏剧动作。替图兰多宣读猜谜活动奖惩规则的传令官说完敕

者将处以斩首时，音乐出现威严的气势。而这一阵铜管乐的咆哮又推出了那倒霉的波斯王子，同情他的人们骚动起来。这样的音乐进行使两个戏剧动作环环相扣。

音乐主导

歌剧，由于其音乐语言的抽象性和完整性而形成自身的独立性。而这种独立性又是与特定的戏剧结构和人物关系紧密相连的。要完善地展示音乐化的戏剧，音乐（声乐、器乐）必然成为关键性要素。歌剧之所以是音乐与戏剧的最高综合形式，原因主要在于音乐与戏剧的结合并非机械组合，即所谓话剧加唱、话剧配乐，而是音乐起主导作用，成为有力推进戏剧发展的有机化合。戏剧即在音乐之中，戏剧语言插上歌声翅膀，此时的戏剧升华到更富浪漫气息的美好境地。

普契尼《蝴蝶夫人》中女主人公巧巧桑对美国丈夫平克尔顿的无限深情是借助于她的咏叹调得以体现的。在简化了的戏剧情节中，第二幕有一段“空镜头”：夜幕降临，巧巧桑痴情地彻夜等待平克尔顿的归来，远处传来号子般的合唱，此时剧情被暂且挂起来，在一片寂静中，音乐在运动，抒情写意，造成了难以言传的戏剧悬念。此种情景倘若在戏剧中，没有人物行动，没有戏剧语言，只有长时间的空画面，其效果是不堪设想的，而歌剧的音乐却擅长此道。

第二节 歌剧与戏剧之比较

时间艺术

作为时间艺术的戏剧，与音乐有很多共同之处。首先，它们的作品同样都在时间流程中展开，具有不间断性，并通过对时间流程的阶段性划分，使作品的发展体现出层次和结构，例如呈示、展开、高潮、结局等。其次是两者的人物刻画都具有发展性。与先获得整体印象然后深入细节品味的造型艺术相反，戏剧与音乐的艺术形象都是逐步丰满、逐步完成的。作品的欣赏总是先由细节积累，最后才造成整体印

象的。再者，这两种艺术都必须通过素材的内在联系，如重复、循环、再现等手段，克服稍纵即逝的短促性，使信息在记忆中形成线索，因此线条思维在这两种艺术中具有特别重要的意义。

但是音乐和戏剧又是两种不同的时间艺术，时间的概念并不完全相同。

戏剧中的表演时间，无论剧中人在回忆昨日黄昏的约会还是梦想明天的婚礼，都得在完成行为所需要的真实的时间中进行，亦即与观众正在感受着的时间是同步的。但音乐中的时间，却是一种心理时间，它是无数次行为进行时间的概括，它并不受表演时间的限制。例如忧郁的心情，它可能是笼罩终生的，也可能只是掠过心头的瞬间阴影，但在音乐厅里这样的片段既不可能仅有一二秒，也不可能是无休止地进行，通常只有几分钟而已。因此，综合两者特性的歌剧艺术，它的舞台表演时间就出现了两种类型：行为进行时间与表情时间，前者是真实时间，后者是虚拟时间。

音乐所需要的表演时间，是由音响符号运行规律所决定的。为了使各个孤立而抽象的音响符号系列化，并能够表现某种意义，作曲家总是通过某种格律化的形式把它们组织起来，例如用一定的曲式表达一段完整的乐思。这种格律化，通常是以某一组符号的周期性重复或循环为基础的。命运之神敲击贝多芬的门绝不会只敲一次的，它至少得三四次乃至几十次才能体现一点意思。

表意符号——语言，则无须这种重复的格律。荷马早就说过：“有什么比重复叙述一个故事更令人厌倦的呢？”因此，在表达一个最简单的意象上，音乐和戏剧的推进速度就会有很大的差异。例如在舞台上表现一个角色的猥琐，让他当众用手指挖鼻挑牙，或者一句粗话就足够了，那只需要几秒钟的时间。而音乐则需要比之更长的时间进行表达。

音乐与戏剧进展不一使歌剧成了先天两腿就有长短的跛子。在很长的一段历史时期中，歌剧让人看来是那样的滑稽：情节紧张地发展着，到了让人心急火燎的时候，主角却会笃悠悠地唱上一大段。

且以普契尼的《托斯卡》第三幕卡伐拉多西的咏叹调“今夜星光灿烂”为例：

《托斯卡》原是法国剧作家萨尔杜（V. Sardou, 1831~1908）的五幕

悲剧。普契尼把它缩成三幕，并将法国大革命背景淡化，故事移到罗马。歌剧叙述画家卡伐拉多西因帮助政治逃犯而遭受觊觎他情人的警长迫害的故事。

卡伐拉多西在临刑前为“天空中星光灿烂，大地正散发着芳香”而感慨，幻想着“草地上有轻轻的脚步声，爱人悄悄进来，我投入她的怀抱。甜蜜的亲吻和那多情的拥抱使我难忘，轻纱下是她美丽的容貌和身材！”转而又悲叹“爱情梦幻将要永久消失的时刻已来到，我将要绝望地死去，我从没有这样热爱我的生命！”在这段音乐进行的同时，剧情却是停顿的。

这样的例子在歌剧文献中可谓俯拾皆是。从戏剧文学的立场观察，人们会对这种剧情发展时间的拖延很不以为然，并会认为动辄就有大段的抒情，使得情感成为廉价品。但如果站在音乐的立场则认为，这正是歌剧发挥自己抒情功能的范例，听众会给这种时间上的不真实以宽容，甚至认为在时间流程上享有虚实结合的自由却正是歌剧的特权呢。

空间艺术

歌剧和话剧又同样都是开展于舞台空间的艺术。但由于音乐的心理活动性质而致使这种以音符覆盖的戏剧具有了某种虚拟的性质。

就本质而言，传统歌剧的剧中人物不用日常生活的语调说话而用带乐音的念叨或以悠扬起伏的歌声唱出内在的思想感情，这本身就与生活的真实不一。观众必须认可这种不真实性才有可能接受歌剧形式。这种不真实性在一定程度上也给歌剧的舞台空间带来虚拟性。

威尔第的《阿伊达》第一幕第四场有一段三重唱，三位主角唱出各自的内心活动：安涅丽斯要窥破阿伊达对拉达梅斯的爱情，拉达梅斯唯恐自己的真情被揭露，而阿伊达则为祖国的沦亡而悲痛。所有的听众都明白，这些内心活动他们彼此是听不到的。《阿伊达》是威尔第应开罗歌剧院委约，为庆祝苏伊士运河通航而作的四幕歌剧。故事叙述埃塞俄比亚公主阿伊达被俘为埃及公主安涅丽斯之女奴，因与埃及战将拉达梅斯相恋遭安涅丽斯嫉恨。拉达梅斯为解救阿伊达父王的计划败露，以叛国罪论处，阿伊达潜入墓室，两人双双殉情。

三重唱的唱词如下：

安涅丽斯：（自语）颤抖吧，女奴，啊，颤抖吧！

胸中的真情总归要暴露！

到那时，姑娘啊，哭泣和眼泪，

怎能遮住你羞怯的红云！

拉达梅斯：（自语）猜疑、愤懑和悲伤

交织在她脸上。

苦啊，倘若她的目光，

竟识破我俩心中有隐情秘藏！

阿伊达：（自语）悲痛啊，我为祖国悲痛！

她的命运令我心魂震动；

不幸的爱情，只带来痛苦，

它使我哀怨哭泣，忧心忡忡。

（子 琪译）

当然，话剧也有角色的自言自语，例如写信、读书、思索之类的场面，但这终究是片段的手段，与歌剧那样普遍的运用有着本质的不同。也正因为歌剧通过音乐感染力所创造的境界远远高于以日常真实性为基础的话剧，因此雨果的《逍遥王》、萨尔杜的《托斯卡》几乎已被观众遗忘，而听众拥戴的威尔第的《弄臣》、普契尼的《托斯卡》却久演不衰。

文学血缘

以音乐表述的戏剧与用语言表述的戏剧，两者的脚本都与文学有渊源关系，但歌剧与话剧的构成却有不少差异。

题材

由于戏剧艺术重于再现，它的欣赏又是建立在语义理解的基础上的，因此学者们对戏剧作品的评价，首先在思想性方面有很高要求：

它是否是时代关切的主题，它所蕴含的思想与历史发展的关系处理得如何，等等。其次，作者的智慧和创造力，很大程度上又取决于所编故事是否新颖别致。这就使得传统戏剧艺术对题材的要求很高。

音乐强调情感的抽象表现，听众不会介意一部歌剧的故事是否新颖，他们更关心的是这部作品中所抒之情是否真实，是否让他们为之动容。因此，虽然报刊上的音乐评论对一部作品的思想性要求很高，但音乐史家却常常令人费解地和他们作对，把一些得奖的作品遗忘，留下一些并不特具社会政治意义的作品，给予崇高评价。

莫扎特受约瑟夫二世指令而写的二幕喜歌剧《女人心》，故事甚是无聊：两名军官和一对姐妹订婚，为了试探她们是否贞洁，军官谎称随伍开拔，却又化妆成异邦来的巨商前去引诱。不幸两位女士果真上当，军官愤怒至极。他们的朋友阿封索又以“女人心皆如此”的箴言为她们辩解，最后两对情人又欢和如初。故事题材庸俗，毫无积极意义。然而因为有莫扎特谱写的美妙的音乐，这部歌剧至今还在世界各地频繁上演。由此可见，西方听众对于歌剧在题材上的语义性质往往比较宽容，这就使作曲家往往从既有的文学作品或民间文学中取材，因为这些故事早已为大众熟悉，有一个已经锤炼过故事轮廓。

因此，莎士比亚的三十七部戏剧，除了《凡罗那二绅士》、《亨利六世》、《亨利八世》、《理查二世》等尚未被音乐家看中之外，其余三十一部作品截至1980年的统计，已被移植过二百四十五次。其中，仅一部《暴风雨》就被四十一次改成歌剧。歌德有二十六部作品被一百一十四次搬上歌剧舞台。其中《浮士德》即有十九次。而且这些作品与原作相比，感染力甚至超过原作，或者说，影响更大，更富生命力。

情节

情节是人物关系的历史，是戏剧体现人物性格、揭示矛盾冲突的重要线索。剧情的展开要有悬念，细节需富新意，在主要情节之外还须有次要情节乃至细节的纠缠，才能满足欣赏者的完形压强——从错综复杂的事理中提炼出事理真髓的趣味。然而一个乐思的表达需要一定篇幅的形式结构才能完成，因此歌剧故事情节不能太琐细，否则大量的篇幅便陷入平稳的叙述中而使全剧显得拖沓。戏剧《托斯卡》细节