

中国

艺术

Chinese Art Classics

经典全书

歌

剧

吉林摄影出版社

中国艺术经典全书

之

歌 剧

主编 林 飞

吉林摄影出版社

中国艺术经典全书

出版发行：吉林摄影出版社

(长春市人民大街 124 号 130021)

主 编：林 飞

副 主 编：陈正华 林见闻

责任编辑：李相状

经 销：全国各地新华书店

印 刷：北京泽明印刷有限责任公司

版 次：2003 年 12 月第 1 版

印 次：2003 年 12 月第 1 版

开 本：850 × 1168 1/32

印 数：1 ~ 3000

字 数：3280 千字

书 号：ISBN 7 - 80606 - 521 - 0/Z·54

定 价：860.00 (全 50 册)

目
录

第一章 歌剧的入门	(1)
第一节 概论	(1)
第二节 歌剧的分类	(7)
一、宫廷歌剧	(7)
二、正歌剧 (poeraseria)	(10)
三、喜歌剧	(17)
四、大歌剧 (Grandopéra)	(22)
第二章 外国歌剧	(24)
第一节 歌剧的产生	(24)
一、威尼斯歌乐派	(28)
二、那不勒斯歌剧乐派	(29)
第二节 意大利歌剧	(30)
第三节 喜歌剧的兴起	(32)
第四节 格鲁克改革	(36)
第五节 莫差特的歌剧	(38)
第六节 浪漫主义歌剧	(40)
一、《自由射手》	(40)

二、意大利的浪漫主义歌剧	(42)
三、法国的浪漫主义歌剧	(47)
第七节 民族乐派的歌剧	(52)
第八节 瓦格纳与威尔第的歌剧	(56)
第九节 轻歌剧	(60)
第十节 现实主义歌剧	(62)
第十一节 现代派歌剧	(66)
第三章 中国歌剧	(70)
第一节 中国歌剧雏形	(70)
第二节 新歌剧初探	(72)
第三节 新歌剧确立	(73)
第四节 探索中前进	(78)
第五节 中国歌剧乐派的崛起	(83)
第六节 中国歌剧的演唱特色	(87)
第四章 歌剧——历史与哲学	(91)

第一章

歌剧的入门

第一节 概 论

“歌剧”一词是“opera”的译名。~~该词源于~~法语复数型的“opus”（作品）。16世纪、17世纪时的意大利称其为“favola in musica”（音乐故事）或“drama per musica”（音乐戏剧）等。

歌剧，是以音乐为中心要素的综合性高雅艺术。广义上说，歌剧是以歌唱为中心的戏剧的总称。虽然在歌剧之中，还包含诗歌、文学脚本、舞台美术等要素，但是如果没有歌唱，没有音乐，就不能成为歌剧。戏剧虽然也是在一定的时间和空间进行的一种艺术，虽也包含文学、音乐、美术和舞蹈等多种因素，但戏剧艺术的主要手段却是靠演员的语言和动作来表现故事情节的。而歌剧则是以能浸透人的灵魂的歌唱为主，并辅之以戏剧语言的一种综合性艺术。

因此，歌剧的台词不同于戏剧的台词，它是以歌词的形式出现的，是剧中人物在剧情的发展过程中不唱不足以表达人物的内在感情，不唱不足以表现戏剧冲突时的产物。这种“台

词”本身就是一种精美的具有韵律美的诗歌。优秀的歌剧脚本，往往情愫凝炼而又强烈，富有节奏感，而且能够“托物言志，状物抒情”。但由于音乐是时间艺术，唱一首歌比朗诵这首歌的歌词的时间要长得多，所以歌剧中的文学部分不能过多，以免等同于戏剧的台词。

歌剧这种综合性艺术，具有广泛的群众性和民主性。对我们来说，歌剧艺术既陌生而又并不陌生。在我们的生活中，歌剧剧中的人物和唱段，常与我们同在，如喜儿、韩英、刘三姐、江姐、卡门、茶花女、蝴蝶夫人……等歌剧中的主要人物及其唱腔都是大家所熟悉的，所以并不陌生。但由于作为一种外来的艺术品种的歌剧，不仅剧目众多难以看到，而且欠缺一些必要的物质条件，加上语言的障碍、审美需求的差距等原因，则又使我们感到陌生。其实，要想了解它也并不困难。我们都知道，音乐基本上分为声乐和器乐两大类。而在歌剧艺术中，既有器乐，又有声乐。器乐部分主要是管弦乐，具有交响曲的品格；声乐部分则囊括了独唱、重唱、合唱等各种声乐形式，同时也囊括了男高音、男中音、男低音、女高音、女中音、女低音等各种声种，细分的话还可分为花腔女高音、抒情女高音、戏剧女高音、抒情男高音、戏剧男高音、抒情男中音、深沉男低音等。如德国的瓦格纳歌剧中的英雄人物常采用戏剧男高音。

由于歌剧中登场人物由歌唱者承担，作为歌剧演员不同于一般的独唱演员或合唱演员，不仅要能唱，而且要能演戏，两者缺一不可。歌剧演员除具有声乐艺术的功底外，必须具有一定的演技（即戏剧表演才能），用以根据戏剧情节内容的需要，以形体动作塑剧中人物的性格特征和气质，对角色进行再创造，直观地呈现在观众的面前，使观众获得直接而又具体的感

受，增强艺术感染力。在演唱上，则要求歌剧演员拥有较高的声乐演唱技巧，具备较全面的基本功和表现能力。否则，将很难胜任歌剧的演出。从声乐艺术的发展史上也可以清楚地看到，无论哪个时代的杰出的歌剧演唱家，几乎都是他们同时代的有代表性的歌唱家。

西方歌剧演唱所使用的方法，通常为美声唱法（Bel canto）。这种唱法不仅仅是一种发声方法，实际上是 17、18 世纪在意大利流行的一种演唱风格。它在意大利产生，并随着意大利歌剧在欧洲的风行而得以传播和发展，不断科学化，并在适应不同的歌剧品种、不同歌剧风格或流派的同时，美声唱法也有所不同。可是，这种唱法有一个基本的原则或标准，却被传统地保留下来并还在继续地完善，那便是演唱中强调优美流畅，圆润悦耳，从低音到高音的连贯均匀、音准完善、母音纯净、吐字清晰等。

要了解歌剧，必须先了解它的整体概念。

歌剧中的音乐结构，“是以剧情联结在一起的一整组音乐作品”，而且又由于时代的不同、民族的不同、歌剧体裁的不同以及创作方法的不同等等，呈现出多样化的局面。也就是说，歌剧音乐的设计是根据剧情而设计的，它起着配合剧情、增强舞台整体效果的作用。这里，不妨通过对威尔第所创作的歌剧《茶花女》中的音乐布局的分析，以便了解歌剧音乐的概貌。

《茶花女》是由一支著名的管弦乐《序曲》开始。

第一幕 薇奥列塔家的客厅

前奏（管弦乐）

饮酒歌（男主角阿尔弗莱德）

圆舞曲（管弦乐）和二重唱（女主角薇奥列塔、列尔弗莱德）

合唱

场景（薇奥列塔）与咏叹调（薇奥列塔）

第二幕 巴黎附近的一所别墅

场景（阿尔弗莱德、薇奥列塔的女仆阿尼娜）与咏叹调（阿尔弗莱德）

场景（薇奥列塔、的仆人约瑟夫、阿尔弗莱德之父亚芒）与二重唱（薇奥列塔、亚芒）

场景（薇奥列塔、阿尼娜、阿尔弗莱德）

场景（薇奥列塔、阿尼娜、阿尔弗莱德、信差、亚芒）与咏叹调（亚芒）

终场：在薇奥列塔的女友弗洛拉住宅舞厅，在剧情进行中出现合唱

《茨冈姑娘的合唱》《西班牙斗牛士的合唱》

第三幕 在薇奥列塔的卧室

场景（阿尼娜、薇奥列塔、医生）与咏叹调（薇奥列塔）

酒神祭歌（后台合唱）

场景（薇奥列塔、阿尼娜、阿尔弗莱德）与二重唱（薇奥列塔、阿尔弗莱德）

终场（薇奥列塔、亚芒、阿尔弗莱德、医生、阿尼娜）

在歌剧场景中，多采用宣叙调用以交待故事情节。全剧音乐都以管弦乐队伴奏。

这样的布局可以得知：歌剧中的音乐是怎样根据剧情的需

要来安排的。一般来说，歌剧音乐是以咏叹调为主，并辅之以宣叙调、咏叙调、重唱（二重唱、三重唱……七重唱等）、合唱及管弦乐曲。可以说咏叹调是歌剧艺术中的重头戏，咏叹调集中地表现了剧中人物在特定情景中的内心感受，是歌剧中刻画人物性格的主要手段。咏叹调是富有抒情性或戏剧性的大段唱腔，以复杂的转调、大幅度的力度变化、较大的曲式结构、宽广的音域等手法，造成辉煌的戏剧性高潮，具有相当高的艺术水准。此外，咏叹调往往带有华彩性的音乐部分，用快速的音阶或分解和弦等音型式的乐节、乐句，以更充分地表达人物的强烈的心理活动，达到抒发感情的最深层；又如使用颤音、滑音、先现音、顿音等，并通过人声在各个声区所具有的不同的表现力，强化人物的性格，展示与众不同的功能和特色。

在歌剧进行中，演唱咏叹调时，通常暂时停止剧情的发展。正因为如此，它是歌剧中最容易流传的音乐，并且可以单独作为高水准的独唱音乐会或重大声乐比赛的竞选曲目。可见，歌剧咏叹调也是歌剧的精华部分。

咏叹调（aria 意） 歌剧的主要组成部分。以独唱形式出现，它往往安排在戏剧情节发展的关键时刻，着重表现剧中人在特定情景中的思想感情。咏叹调具有高度的技巧性和丰富的表现力，几乎所有著名的歌剧作品，其主角的咏叹调都是脍炙人口的佳作。

咏叹调具有综合审美的特征，它包含了调式、调性、节奏、旋律、伴奏织体、和声、配器、剧词、语言等等，然而它的主要构成部分却是旋律。旋律是咏叹调的灵魂，似“红花”；伴奏音乐则起着导入、烘托、渲染和过渡的作用，似“绿叶”，两者不可分割，浑然一体。不管是旋律也好，伴奏也好，它们都始终基于歌词所提供的形象与意境来进行美的创造，因此歌

剧是歌剧艺术中美的基础。三者相辅相成形成一个综合性的整体。

宣叙调 (recitative 英) 亦称朗诵调。宣叙调则是从戏剧出发而产生的一种音乐体裁，在歌剧中以独唱形式出现，是歌剧中带有歌唱性的对白，由自由散文节奏的乐句组成，它的旋律线呈静态，在结构的转接点上以相应的和弦予以支持，接近于朗诵，主要起着连接剧情的作用，也是发展剧情的主要手段。一般来说，宣叙调可分为“带伴奏的宣叙调”和“不带伴奏的宣叙调”两种。后者有时也可用简单的和弦式的伴奏。宣叙调常用于咏叹调之前，起引子作用，或与咏叹调形成对比。

“重唱”是指几个歌唱家同时演唱的一种歌唱形式。在歌剧中几乎不可或缺，成为表现歌剧中戏剧冲突的重要手段。演员按各自的声部同时进行演唱的形式，在歌剧中占重要地位，常出现在叙事或强烈矛盾的情景之中。在重唱中，每个演员根据所扮演的不同角色对具体事件作出不同的反应，唱词往往不同。有二重唱、三重唱、四重唱、五重唱、六重唱、七重唱等各种组合，每个演唱者演唱一个声部，而又形成一个整体，可以伴有合唱，也可以没有合唱。重唱对演唱者的要求甚高，参演者必须配合默契，几个声部之间呈平衡状态，音色协调，浑然一体，而又恰当地表现了几个不同人物在同一时间、同一地点、同一环境的不同的心境，颇富戏剧性。演唱难度也是相当高的，它要求演唱者具有较高的修养和合作精神。“合唱”是一种多声部的声乐曲。是剧中群众角色所唱的声乐曲，在歌剧中可起多种作用，如强调气氛，刻画环境，表现群众的思想感情。包括童声合唱、女声合唱、男声合唱、混声（女高音、女低音、男高音、男低音）合唱等形式。它可以表现人民群众的意志、狂欢的人群、衬托某种气氛，具有宏伟的气概。

第二节 歌剧的分类

歌剧艺术在其几百年的发展过程中，形成了多种不同的体裁。主要有：宫廷歌剧、正歌剧、喜歌剧、轻歌剧、大歌剧、音乐剧、室内歌剧、电视歌剧等。给每种歌剧体裁下一定义是件非常难的事，据此只作大致区分。

一、宫廷歌剧

1580 年左右，一些学者和业余音乐家们聚集在佛罗伦萨的乔瓦尼·巴尔迪公爵底邸里，壮志满怀地计划复活罗马和希腊的古典戏剧。这些复兴积极分子们知道在欧里庇得斯和索福克勒斯的希腊悲剧中就有音乐。因为哲学家亚里士多德曾把希腊悲剧说成是动听的语言，装饰以节奏、韵律、旋律和拍子。的确，当时在有几千观众的大露天剧场里，是很有必要用音乐来加强表现力以便把歌词清楚地送到每个观众的耳朵里去的，并且有事实证明，在当时的演出中，不只光有朗诵而且还有合唱。亚里士多德明显地十分赞赏这一点。他曾写道：“音乐是悲剧中最值得欣赏的东西。”但是，这些复兴者们面临的问题是：这些音乐究竟是什么样子的？古希腊悲剧中，除了欧里庇得斯的《俄瑞斯忒斯》（Orestes）一剧中有一段合唱保留下来以外，其他的全部失传了。而佛罗伦萨的复兴者们的卡梅拉塔会社当时连这段仅存的合唱音乐也不知道。

聚集在贵族宫廷里的复兴者们是一群各种各样的人。为首

的是理论家兼作曲家温琴佐·加利略（Vincenzo Calilei），即著名天文学家加利略的父亲。另外还有诗人奥塔维奥·里努奇尼（Ottavio Pinucini）和男高音兼作曲家朱里奥·卡奇尼（Giulio Caccini）。他们在一起的大部分时间都花在理论探讨上而不是去作曲。他们最后还是得出了这样一个结论：“各个声部在同一时间内，用不同旋律唱出的复调音乐应该让位给单声风格的音乐。当独唱者唱出旋律时，以轻柔音乐来伴奏，这样才能更好地把歌词清楚地送到观众耳中”。

1592年，巴尔迪伯爵离开佛罗伦萨到罗马，另一名贵州雅各布·科尔塞取代了他的位置。他带来了一位名叫雅各布·佩里（Jacopo Peri）的人。佩里与卡奇尼一样是位男高音兼作曲家，但他更富有创造精神。五年之后，第一部歌剧《达夫内》（Dafne）在科尔塞府中上演了。里努奇尼为该剧写了脚本，佩里写了音乐，卡奇尼也写了几首曲子。在这以后的两三年里，这个歌剧上演了多次，每次都获得极好的效果。不幸的是该剧的音乐后来大部分都佚失了。第二部歌剧《尤丽狄茜》（Euridice）于1600年10月6日在佛罗伦萨上演。该剧被完整地保留了下来。剧本还是由里努奇尼撰写，音乐大部分由佩里创作；同时，卡奇尼也为合唱写了几首曲子。

因为这部歌剧是为庆祝皇家婚礼而写的，故而佩里给了它一个非常欢乐的结尾，使该剧中紧张的气氛一扫而尽。剧中情节内容大多是由独唱来表现的，所唱的每一行旋律都忠实地按诗一般的歌词所具有的自然节奏而谱写。剧中没有现代歌剧中的咏叹调。简单的乐队只有四种乐器：一架羽管键琴、一个里拉琴和两把琉特琴。这便是早期的宫廷歌剧。

歌剧一旦诞生，就很快地传开来了，虽然在开始几年，它只是作为一种宫廷的娱乐形式而出现。曼图亚的公爵看了在佛

罗伦萨首次演出的《尤丽狄茜》之后，决定在自己的公爵府里也办一个歌剧班子。在这一方面，他是十分走运的，因为他的新班子的乐队指挥不是别人，正是克劳迪奥·蒙泰威尔迪——第一个能使自己的歌剧经受时间考验的作曲家。

蒙泰威尔迪出生在克雷莫纳。1591年至1612年间，他在曼图亚宫廷里担任过各种各样的乐师职务。1607年，他创作了《奥尔菲斯》(Orfeo)的音乐。在原则上，他是按照七年前《尤丽狄茜》的方法作曲的。他的作品使得佩里的《尤丽狄茜》光彩大减，似乎成了一个业余作品。两部作品的主要区别在于，蒙泰威尔迪是一位职业的天才作曲家，在技巧上训练有素，赋予歌剧以真正的创造力和想象力；而佩里则只是用自己的理论做实验的艺术爱好者。蒙泰威尔迪组织了一个拥有三十八件乐器的大型乐队，其中包括竖琴、管风琴、管乐器和弦乐器。这些乐器使歌剧音乐具有绚丽多彩、宽广深厚的效果。他还运用多种形式的音乐，如三段式的返始咏叹调、富有极强表现力的富叙调和色彩丰富的合唱。这样，把当时的各种音乐技巧结合在一起，蒙泰威尔迪创作出了自己的作品《奥尔菲斯》——当时唯一用佛罗伦萨方言演唱的歌剧。该剧一直盛演不衰，并在二十世纪几度复演，它不仅只是节目单上的精选剧目，同时还作为保留节目在伦敦、纽约和欧洲各大城市上演过。蒙泰威尔迪的另一成功作品《阿里安娜》(Arianna)只有一首优雅的哀歌《阿里安娜悲歌》保留了下来。据说这首咏叹调在第一次演出中曾使全场观众感动得涕泪俱下，后被人们称为歌剧中第一首轰动一时的歌曲。

宫廷歌剧作为歌剧的一种表现形式，在歌剧殿堂中具有极其重要的地位，其影响也是相当深远的。

二、正歌剧 (poera seria)

正歌剧 (poera seria) 也称“严肃歌剧”。一般指 17、18 世纪最流行的一种歌剧形式，即以希腊神话或传奇故事为题材的意大利歌剧。从另一种角度来说，正歌剧是相对于喜歌剧而言的一种歌剧样式。它的特点是具有崇高的气质，用意大利语演唱，重要的角色常常用阉人歌手（儿童时代即遭阉割的男歌手）演唱。阉人歌手以其技巧华丽、嗓音美妙著称于 17、18 世纪，现已废除。另外，含有滑稽因素的正歌剧，则称为“半正歌剧”，如莫扎特的《费加罗的婚礼》等。

歌剧自第一次被搬上舞台后的几十年里，产生了许多伟大不朽的作品，那么这项艺术肯定能得到稳步向前的发展。可遗憾的是事实并非如此。

在《波佩阿的加冕》(L' incoronazione di Poppea) 上演之后，歌剧的地位却不时地起伏跌宕。除了珀塞尔的“室内歌剧”《狄朵与埃涅阿斯》(Dido and Aeneas)，再也没有产生过有价值的作品，直到七十年以后出现了亨德尔和格鲁克两位伟大的作曲家为止。

歌剧之所以会止步不前，并不是作曲家们不努力，而是由于当时这种由意大利演出的，或者当地作曲家们根据意大利歌剧形式模仿出来的艺术形式风靡一时，变成了所有欧洲国家最时兴的娱乐方式。

但这些歌剧却没能达到歌剧艺术最首要的目标——通过音乐来表现戏剧。它们变成了歌唱家们显示自己歌喉的场所。尽管后人曾多次试图发掘当时的作品，但事实证明，那一时期的确找不到值得重视的作品。只有一些作曲家在这里值得一提：

威尼斯的作曲家中，较有名的是蒙泰韦尔迪的学生彼得罗·弗朗切斯科·卡莱蒂-布鲁尼（Pietro Francesco Caletti - Bruni，即卡瓦利，1602—1676）。他的主要功绩是把序曲与歌剧本身紧密地结合为一体，而早期威尼斯风格的引子往往只是一种简短礼仪性的介绍形式。并且，不同于他的老师蒙泰韦尔迪，他不仅更加重视咏叹调，同时还赋予这些咏叹调以戏剧情节，一反通常与剧情脱离的独唱形式。1967年，雷蒙德·莱帕德曾将他的两三个剧目重新改编并在格林德伯恩剧院上演。另一位威尼斯式歌剧的信徒是彼得罗·安东尼奥·切斯蒂（Pietro Antonio Cesti，1623—1669），他的风格比起卡瓦利的更加优雅和亲切。他最著名的作品是《金苹果》（The Golden Apple）。这是1667年在维也纳为皇家婚礼而作的一部最适宜在喜庆场合演出的绚丽多彩的歌剧。该剧里还穿插着一些舞蹈和各种形式的独唱，从哀歌到滑稽歌曲无所不有。

十七世纪末叶，虽然当时有名的作曲家仍然在继续发扬着威尼斯歌剧的传统，如安东尼奥·维瓦尔迪（Antonio Vivaldi）和托马索·阿尔比诺尼（Tomaso Albinoni），但威尼斯已不再是歌剧中心了。新的中心逐渐在那不勒斯形成。它是当时意大利最大的城市。该中心的代表人物是亚历山德罗·斯卡拉蒂（Alessandro Scarlatti，1660—1725）。1700年，他已创立了一种新的三乐章意大利序曲，称辛风尼亚（Sinfonia，即后来的交响曲）。他的乐曲在感情色度上极为宽广，既有柔情的忧郁，又有轻快的幽默，而所有这些又都以一种贵族式的典雅来加以约制。他大量运用三段体返始咏叹调的形式。乐曲的第三部分常常是第一部分的重复，而中间部分则与第一部分截然不同，形成对比。斯卡拉蒂的咏叹调一般都比较简短，但后来却又被那不勒斯的一些蹩脚作曲家们延长了许多，甚至到了令人听了厌

倦的地步。

虽然这段时间歌剧在意大利兴盛一时，但令人吃惊的是，在十七世纪末到十八世纪这样长一段时期中，竟然没有出现过任何有价值的作品。其主要原因是：虽然歌剧被人们称为正歌剧，即严肃歌剧，但观众却并没有把它当作严肃的东西来对待。虽然任何贵族门第和有钱人家都认为必须在歌剧院里为自己订一个包厢，但是他们之中几乎没什么人去认真地听音乐。这种情况在罗马、米兰、那不勒斯和威尼斯都是如此。如果说他们偶尔也确实一本正经地坐在那儿，那却并非是纯粹地欣赏歌剧，而是为了装模做样而已。更多的时候，那些大人物们是在包厢里打扑克和下棋。正如英国音乐史学家伯尼博士描写的那样：“宣叙调的单调正好以下棋来补充，而咏叹调则恰好可用来放松一下人们在象棋比赛中紧张的头脑”。在这种环境下，演员们也只有靠竭力发挥自己歌喉的天才来吸引观众的注意力。因此，单纯在歌剧中炫耀歌喉的现象就不足为怪了。在这种条件下，根本谈不上歌剧作为一种艺术去向前发展。

法国和意大利之间有着紧密的文化关系，可是对于意大利的歌剧，法国抵制的时间较其他国家都要长。出现这种现象的主要原因主要是法国人总以自己是理性主义者而感到自豪。起初，他们对歌剧的看法和约翰逊博士一样，而且他们还认为自己拥有世界上最好的戏剧和芭蕾舞。因此巴黎一直没有上演过意大利歌剧。直到1645年，巴黎人才第一次看到歌剧，但对所看到的一切反映漠然。歌剧里的东西似乎他们也有。他们有宫廷乐队，那是从国王的小提琴乐队发展来的；有芭蕾舞剧，那是把芭蕾舞和哑剧结合而成。1669年，热衷于歌剧的路易十四授命作曲家罗贝尔·康贝尔（R. Cambert, 1628—1677）和他的脚本撰写者彼埃尔·佩兰创立一座大众歌剧院