

中央音乐学院图书馆藏书

书号

H16.4/
Tome 34

总记
登号

153790

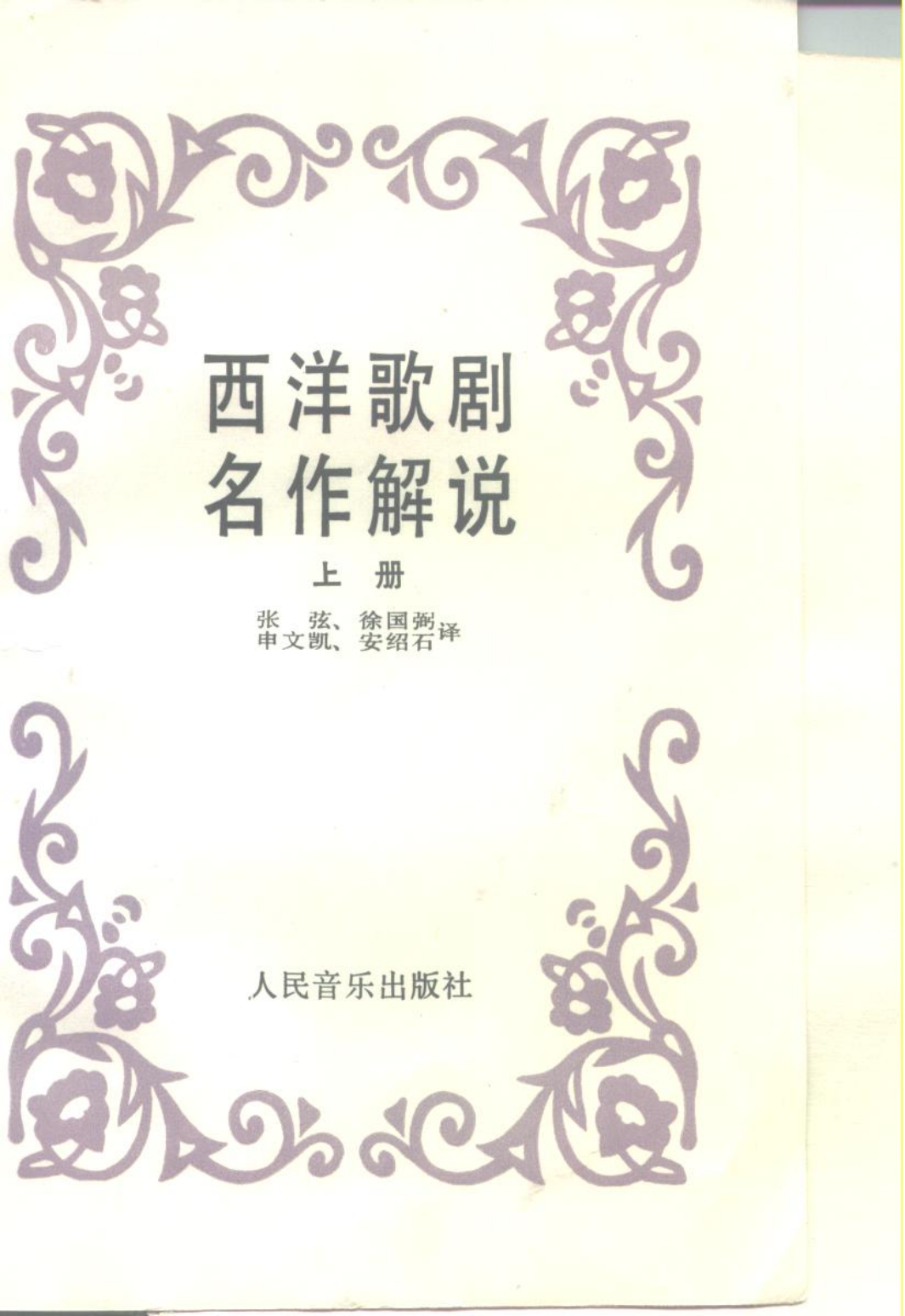


张 弦 徐国强 申文凯 安绍石 译

西洋歌剧 名作解说 上册

人民音乐出版社

38-40X
1537/10

A decorative border in a dark purple or brown color, featuring stylized floral motifs and swirling lines that frame the central text.

西洋歌剧 名作解说

上册

张 弦、徐国弼译
申文凯、安绍石译

人民音乐出版社

西洋歌剧名作解说

上 册

张 弦、徐国弼等编译
申文凯、安绍石

•

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

中国科学院印刷厂印刷

850×1168毫米 32开 418千字 18.75印张

1992年3月北京第1版 1992年3月北京第1次印刷

印数: 00,001—2,065册

ISBN 7-103-00840-X/J·841 定价:12.00元

出版者的话

作为世界艺术珍宝的西洋歌剧，是西方音乐文化的重要组成部分，经受过常时间的历史考验，给人以美的享受，至今上演不衰，任何其他艺术形式都不能与之比拟。

意大利自1594年公演佩里(Peri, Jacopo 1561—1633)写的歌剧《达夫内》以来，歌剧一直非常兴盛，巴洛克时代的歌剧作曲家给意大利歌剧带来了新的生活气息，使歌剧的风格日趋丰富。蒙泰韦尔迪是第一个使歌剧戏剧化的作曲家。他把歌剧中的音乐形式定型化，并将复调音乐的传统为新的表现目的服务。对当时音乐语言的发展起了巨大的作用。随后就是德国作曲家格鲁克，以古典式的质朴而驰名的《奥尔菲斯与尤丽狄西》的结构法，被人们认为是他的戏剧天才的杰作，他体现了对乐剧的新见解，他改革意大利的歌剧，使歌剧与音乐成为有机的联系，并形成一体。因此，可以说歌剧的改良以格鲁克的功迹最为显著，他的改革使歌剧通向意大利浪漫主义的道路；以后，又经历了莫差特的天才革新。莫差特重新领会了格鲁克的改革意义，在歌剧《费加罗结婚》中，特别是在《唐璜》一剧中，创造了一种新型的性格歌剧，使歌剧艺术初次实现了莎士比亚的悲喜交溶的特点，他的成就远远地

超过了格鲁克。这之后，浪漫主义乐派的初期作曲家韦伯也被人们称为歌剧方面的先驱者。他在歌剧《自由射手》中，不仅在选材上下功夫，还用歌剧将德国传统的民族性表现出来，有时也用戏剧来描写风景。故事内容虽然有些抽象和迷信的色彩，但却是直接取材于民间，赞颂的是猎人的自由生活，它那从民间汲取的音乐曲调和戏剧的民族形式，使歌剧获得当时广大市民阶层的热烈欢迎。罗西尼早期的歌剧作品中所表现出来的浪漫主义倾向带有古典主义的机智和含蓄的性质。他的《塞维利亚理发师》是一部可以与博马舍和莫差特比美的作品。在意大利浪漫主义文学的理想影响下，歌剧题材有了显著的改变和丰富，作曲家摒弃了那些陈旧的神话情节，追随罗西尼取材于英雄史诗，他们转向人，转向人的心灵感受，优秀的世界文学名著往往成了歌剧剧本的基础。罗西尼提高了歌剧剧本的文学价值；在他的笔下，剧本成了结构严整，充满诗意的作品，他和多尼采蒂、贝利尼同时被树为美声歌剧流派的旗帜，到浪漫派后期的瓦格纳，他的功绩就是把舞台艺术更进一步扩展。他把歌剧当作一项综合的舞台艺术，将管弦乐团与表演者结合起来，这种方法立刻引起各种反应，使瓦格纳变成了新音乐的鼻祖，在他的艺术创造中，德国的民族歌剧发展到了另外一个新的阶段。与他手法相反的威尔迪，利用人声，使戏剧达到更佳效果，旋律丰富而又美丽，合唱部分加强了性格描写。一方面，继承意大利歌剧的传统，另一方面又创造出绚丽的舞台布景，具有优美的意大利风格。

民族乐派的代表者格林卡，他的创作中歌剧占有相当重要的地位。他的两部不同题材的歌剧，开辟了蕴藏着丰富的俄罗斯民族音乐的俄罗斯歌剧的发展道路。尽管他的歌剧受到当时贵族社会的反对，但是称为“祖国英雄悲剧”的《伊凡·苏萨宁》的上演，却

受到了广大群众的称赞，普希金、果戈理还用自己的诗祝贺它，甚至把歌剧首演那天视作为“俄罗斯古典民族歌剧诞生的日子”。用俄罗斯评论家斯塔索夫的话说，格林卡在俄罗斯音乐史上的作用就象格鲁克和莫差特在德国音乐史上的作用一样。

现代歌剧印象主义乐派的代表作《佩利亚斯与梅丽桑德》是德彪西改变了以往瓦格纳的夸张雄辩手法，形成了自己独特的自然而朴素的风格，并创造了更精巧的语言和音乐的世界。他的创作手法直到二十世纪的现代，仍有很大的影响。

我们根据以上各个不同时期的歌剧历史情况，从日文的名曲解说中精选编译了四十多个作家的一百多部歌剧作品，辑合成一套分上、下两册的《西洋歌剧名作解说》手册，既有作曲家创作背景、又有详细的剧情、乐曲介绍和有关的谱例。目的是让读者了解世界音乐文化艺术中，还有众多的歌剧艺术珍品可供欣赏和借鉴；进一步推动我国歌剧艺术事业的发展。

由于编辑者水平有限，难免有不当或错误之处，恳请批评指正。

1989年10月5日

歌剧的历史

歌剧的诞生 带有音乐的戏剧很早以前就有了。而今天被称之为“Opera”的西欧音乐形态的歌剧，直接起源于十六世纪末期的意大利，具体说来，也就是1597年在佛罗伦萨乔瓦尼·巴迪(Bardi, Giovanni 1534—1612)伯爵的宫廷中，诞生了“Opera”(歌剧)。

当时的一些贵族和风流雅士在宫廷里聚会，进行艺术欣赏活动，这种聚会称为“卡梅拉塔”(Camerata)。其中，在巴迪伯爵的卡梅拉塔里，试图演出古代希腊的戏剧，当时的诗人里努奇尼(Rinuccini, Ottavio 1563—1821)和作曲家佩里(Peri, Jacopo 1561—1633)、卡奇尼(Caccini, Giulio 1545—1618)等人合作，完成了取材于希腊神话的音乐剧《达夫内》(Daphne是希腊神话中河神的女儿，太阳神阿波罗初恋的美丽少女，后来变成了月桂树——译者)，1597年非正式地上演了这一作品，人们就把这件事看作是歌剧的诞生。由于当时卡梅拉塔中的人们把古代希腊的戏剧误解为本质上就是独唱，所以《达夫内》也是以独唱为主，加上乐器伴奏。

《达夫内》的乐谱没有保留下来，现存的最古老的歌剧是1600年上演的《尤丽狄茜》(Euridice)。这部歌剧的诗是由里努奇尼写的，佩里和卡奇尼二人各自为这一诗词写了音乐(后者在1602年上演)，二者之间没有太大的差别，上演后都受到了人们的热烈称赞。这些作品的上演取得成功之后，相同类型的作品就开始陆续诞生了，由佛罗伦萨向意大利全国各地普及，这便是今天歌剧的起源，但在当时还被人们称作“音乐剧”(dramma per musica)。

当时正是处在“单旋律音乐”(monody)逐渐取得优势的浪潮中，而音乐剧是与单旋律音乐一起共同发展的，所以，当时的音乐剧完全是一种单旋律音乐的说白式咏叹调的作品。

意大利的巴洛克歌剧 在佛罗伦萨兴起的歌剧传到威尼斯后繁荣了起来。威尼斯派最大的作曲家蒙泰韦尔迪(1567—1643)由于多年来从事牧歌的作曲，因而掌握了如何通过音乐手法来表现歌词内容特点的技巧。他有一句名言：“语言应该是音乐的主人，而不是奴隶”。这一精神在他的作品中非常完美地得到了体现。他的代表作品是1608年的《奥尔菲斯》(Orfeo)。直到1642年在他七十五岁时发表了最后一部大作《波佩阿的加冕》(L'incoronazione di poppea)为止，一生写了大量的歌剧。他所写的歌剧，基本上是继承了诞生时期的形式。但音乐更加丰富，戏剧效果也进一步加强。他巧妙地使用了不协和音，在管弦乐中使用了弦乐器的震音，用乐器来表现登场人物的性格，还运用了主导动机那样的简短乐句，来预示或表现歌剧中的某些重要情节和戏剧气氛。

歌剧在威尼斯已经成为一种群众性的艺术生活内容，十七世纪末，在这座共和城市中，仅为上演歌剧而修建的剧院就有十五所之多。

接着歌剧传到了那不勒斯，咏叹调成为中心而得到发展。亚

历山德罗·斯卡拉蒂(1600—1726)从罗马迁到了那不勒斯，写了不少作品，为顺应时代的要求，很多作品都特别使用了返始咏叹调形式。还在宣叙调中用管弦乐的伴奏来缓和同咏叹调之间的对立。那不勒斯从十七世纪末开始，大约经过一百年，以斯卡拉蒂为首的一些作曲家们使歌剧大大地繁荣了起来。在那不勒斯乐派中，最引人注目的歌剧作曲家是佩尔戈莱西(1710—1736)。他的《女仆作夫人》(La serva padrona)作为喜歌剧中的一部杰作而成为后世的典范。

意大利初期的歌剧，除前面所讲的三个城市之外，在罗马也很盛行。罗马作为教皇的宝座所在地，民间世俗歌剧是受压制的。但同威尼斯在器乐的使用方面、那不勒斯在“美声”唱法方面的发展情况相比较，罗马也可能是由于适应宗教环境的关系，在合唱的表现力上很明显地得到了加强。总之，到十八世纪，在意大利上演过的歌剧作品据说有四万二千部左右。其中绝大多数都是从其它作品中拼凑或剽窃来的。尽管如此，从中也还是可以窥视到歌剧兴盛的一般状况。

当时在歌剧创作中盛行一种现象，就是歌手们利用歌喉卖弄技巧，大耍噱头，舞台装置大事铺张，以显示场面的宏伟华丽，歌剧就这样开始衰落了。

在那不勒斯，还有一点是人们所不应该忘记的，那就是把原来在幕间插入的“插剧”发展成了“喜歌剧”，而与之相对的“正歌剧”方面，编剧家梅塔斯塔西奥(Meta-Stasio, Pietro Antonio Domenico Bonaventura 1698—1782)作为一位典范的作家受到人们的崇敬。

英法德歌剧的初期 意大利的歌剧向北传到了别的国家。法国于1647年在巴黎上演了歌剧，但法国式样的歌剧的形成，还

是依赖了从意大利来的作曲家吕利(Lully Jean Baptiste 1632—1687)。他在歌剧中大量采用芭蕾舞，并加强合唱的作用，还有效地运用了法语的朗诵法。接着由拉莫(Rameau, Jean philippe, 1683—1764)继承了吕利的传统，在音乐上给予歌剧以深刻的表现。

英国歌剧的上演时期较晚。在歌剧音乐方面，最大的作曲家是珀赛尔(purcell, Henry, 1659—1695)，作为他的纯歌剧作品来说，《狄多与埃涅阿斯》(《Dido and Aeneas》)是一部非常优秀的杰作。

德国歌剧的诞生比英法两国都早。一般说来，是在意大利歌剧的统治下发展起来的。许茨(Schütz, Heinrich 1585—1672)为意大利最早的歌剧《达夫内》的德语翻译本作了曲。可是当时的德国盛行意大利歌剧，只有汉萨同盟中的汉堡一个城市上演德国歌剧。虽然也出现过一些像凯泽(Keiser, Reinhard 1674—1739)那样引人注目的作曲家，可是德国歌剧已逐渐衰落，到了1738年，就连汉堡也不再上演德国歌剧了。

但是在汉堡歌剧处于这种背景时却出现了一位大作曲家亨德尔(1685—1759)，他的歌剧竟达四十部以上，可以说是集欧洲歌剧之大成。

喜歌剧的发展 到了十八世纪的后半期，在意大利，人们对那种内容空洞无味、表现手法夸张的正歌剧已经感到厌倦，而对一些取材于日常生活、使用日常语言的喜剧内容的喜歌剧产生了强烈的兴趣。当时最优秀的作曲家帕伊谢洛(Paisiello, Giovanni 1740—1816)、皮钦尼(piccini, Niccola 1728—1800)、奇马罗萨(Cimarosa, Domenico 1749—1801)、洛格罗希诺(Logroscino, Nicola 1698—1765)等人从事喜歌剧的作曲，最优秀

的剧作家哥尔多尼、特林凯拉、切洛尼等人为之编写剧本。题材也脱离了旧的即兴喜剧(十六世纪中期在意大利形成的一种喜剧,演员多带有假面,即兴道白。十七世纪初传入法国——译者)型,多以西班牙和土耳其的故事为背景,或从各种各样的童话中取材创作。

法国从十八世纪初开始,人们都喜欢成群到城外小剧院里观赏一种叫作“沃德维尔”(Vaudeville)的通俗喜剧。这种通俗喜剧主要是把另填新词的名曲和流行歌曲等搬上舞台,内容带有强烈的讽刺性。可是自从1752年佩尔戈莱西的《女仆作夫人》在巴黎上演得到好评之后,就出现了很多模仿性的作品。在巴黎,支持旧有的法国宫廷歌剧的一派,同支持这种新喜歌剧的一派展开了激烈的论战,成为音乐史上非常有名的一次“喜歌剧之争”属于意大利派的卢梭(Rousseau, Jean Jacques 1712—1788)作曲的《乡村占卜师》(Le devin du Village)是按着喜歌剧的体系写成的,这一作品非常成功。此后,在法国,喜剧性的歌剧也就迅速发展起来了。但是法国喜歌剧同意大利喜歌剧是不一样的。法国是以有道白为特征的。蒙西尼(Monsigny, Pierre Alexandre 1729—1817)、菲利多(Philidor Francois Andre' Danican 1726—1795)、格雷特里(Gre'try, Andre' Ernest Modeste 1741—1813)等作曲家都从事法国喜歌剧的作曲。他们的一些作品也不一定都是以喜剧性为主要因素。到了十八世纪末期,法国喜歌剧这一名称仅指具有道白的一种歌剧形式。

英国在十八世纪中期,流行着一种叙事歌剧,这种歌剧是以社会上所发生的事件为题材,吸收民谣和流行歌曲,模仿意大利歌剧的夸张手法,进行政治性的讽刺,在英国人民群众中非常受欢迎。这对于亨德尔等人的正统歌剧是一个沉重的打击。其中最著名的就是初期的“乞丐歌剧”。

这种叙事歌剧被移植到德国获得了成功，成为“歌唱剧”的基础。歌唱剧首先在北德意志盛行，十八世纪的后半期，希勒(Hiller, Johann Adam 1728—1804)、本达(Benda, Jiři Antonín [Georg] 1722—1795)等作曲家，都为这种通俗的歌唱剧写过音乐。

另一方面，在维也纳从很早以前就盛行滑稽剧。特别是十八世纪后半期，法国的喜歌剧被移植到这里，受到了人们热烈的欢迎，并用德语上演了同样的作品。这样，歌唱剧就开始流行起来。莫差特(1756—1791)和迪特斯多夫(Dittersdorf Karl Ditters Von 1739—1799)也都为这种歌唱剧作过曲。

格鲁克的改革 格鲁克在他的《阿尔西斯特》(Alceste)的序文里公开发表了他的改革意图。他的改革总而言之就是：要使音乐服从戏剧的效果，要抑制歌手的专横和虚荣心，要除掉那些同戏剧和台词无关的装饰性的音乐，序曲要同戏剧的特点联系在一起等等。企图排斥当时声乐万能的非戏剧性的歌剧，而使戏剧与音乐做到真正的统一。

直到他四十七岁时写出《奥尔菲斯与尤丽狄茜》(Orfeo ed Euridice)为止，大约共写了三十部歌剧，但全都是未能脱离意大利歌剧常规的作品。《奥尔菲斯与尤丽狄茜》是使他成为第一流歌剧作曲家的一部关键性作品。它成了近代歌剧的基础。在这以后的任何一部作品中，都显示着他的改革精神的杰出成果。格鲁克的作品在巴黎上演后，引起了同创作意大利歌剧的皮钦尼派之间的争论，结果是皮钦尼派败北。

莫差特 莫差特遗留下来许多优秀的歌剧作品，这些作品主要是按照意大利歌剧式样写的。在他二十四岁(1780年)前后所写的一些歌剧，受那不勒斯乐派意大利歌剧的影响很深，其中连一个重要的作品也没有。此后的作品，按照正歌剧的形式写成的有

《伊多梅纽斯》和《狄托的仁慈》。属于喜歌剧的有《费加罗结婚》、《唐璜》、《女人心》。这些作品都充满真实感和生命力，具有很强的德意志的特殊风格。属于第三种类型的歌唱剧，有《后宫诱逃》和《魔笛》。

莫差特以他惊人的天赋才能，总结了歌剧在二百年间的发展，其成就达到了空前的高度。在他的歌剧里，音乐的艺术性超过了脚本，但这并不是说它仅有美的曲调，而是说它在本质上有着一戏剧性的魅力。他给予上场人物富有情感的生命，并以巧妙的手法，性格化地使用了各个声部，特别是男低音和男中音具有丰富的内在情感。

德国的民族歌剧 德国的民族歌剧，是在十八世纪断断续续成长起来的。汉堡歌剧消失了，亨德尔和格鲁克专门用意大利或法国的形式作曲，莫差特使歌唱剧达到了很高的艺术境界。在他的《魔笛》(1791年)之后的三十年间，德国歌剧中出现的卓越作品，只有贝多芬的《菲岱里奥》(1803年)和韦伯的《自由射手》。尽管《菲岱里奥》存在着把人声像乐器那样使用的缺点，但它还是具有深刻的内容，不愧为乐圣所写的作品。创作方法基本上是按照意大利歌剧形式写的，从这一点可以看出意大利歌剧在当时还是普遍占着优势。可是另一方面具有民主主义思想的贝多芬在相当大的程度上又受到法国大革命时代歌剧的影响。另外，在道白的运用上，还吸收了歌唱剧的特点。

以《自由射手》为标志，开始出现了德国浪漫派的歌剧。十八世纪的后半期，在歌德等德国诗人中，要树立德国民族歌剧的呼声越来越高。进入十九世纪，浪漫派思想逐渐成熟之后，民族的、浪漫派的歌剧，继浪漫派文学而诞生了。《自由射手》第一次上演，就取得了极大的成功。在这部作品中，人们可以看到以下几个特

点：在德国歌剧的一些主要作品中，第一次把具有德意志特性的人民群众，搬上了德国的舞台。上场人物是德国人。特别是舞台的主要背景是德国大自然的森林，这一点同浪漫派的思潮直接结合起来了。合唱在全剧中起着重要的作用，乐曲的曲调突出地带有民族民间音乐的特色。

与韦伯同时和继韦伯之后德国很多作曲家写了有民族特点的浪漫派歌剧。洛尔青(Lortzing, Albert 1801—1851)、弗洛托(Flotow, Friedrich Von 1812—1883)、尼古拉(Nicolai, Otto Carl Ehrenfried 1810—1849)等作曲家所写的歌剧，直到今天仍然普遍地为德国人民群众所喜爱。

十九世纪前半期的意大利歌剧 进入十九世纪，意大利歌剧在表面上是华丽堂皇的，而在内容上，调子却非常低沉。就在这样的情况下，出现了三位引人注目、具有个性的大作曲家。其中第一位就是罗西尼(1792—1868)，他在喜歌剧的领域里，写出了《塞维利亚理发师》这样的杰作，在正歌剧的领域里，也遗留下来很多优秀的作品。罗西尼本人在歌剧史上是一个交叉点，通过他，意大利和法国的歌剧之间，开始有了交流。他那美丽动人的旋律给予意大利歌剧以新的生命。其次是多尼采蒂(1797—1848)，他也在喜歌剧和正歌剧两个方面留下了很多作品。第三位是贝利尼(1801—1835)，他是按照一如往昔的惯例，从发挥歌手的声音技巧着眼来写歌剧的。他的代表作《梦游女》、《诺尔玛》具有很强的表现力，动人心弦，给人以深刻的感染。可以说，是他确立了意大利浪漫派的歌剧，作为威尔迪的先驱者，这一点也是人们必须看到的。

十九世纪前半期的法国歌剧 意大利的喜歌剧和正歌剧被移植到法国之后，产生了法国自己独特的式样。在十九世纪前半

期,由正歌剧演变成为大歌剧。受到浪漫派文学的影响,从历史事件中取材,宏伟的舞台场面和强烈的戏剧效果是这类歌剧的特点。

斯蓬蒂尼(1774—1851)被人们称作法国大歌剧之祖,但是尽善尽美地发挥了大歌剧特色的人则是迈耶贝尔(1791—1864)。他在巴黎拥有很大的势力,但他的作品,徒有庞大的外表,过于追求表面效果,在内容上却很少有真实性,因此,与今天人们的兴趣是很不相符合的。受到他的歌剧形式影响的人是阿莱维(Halevy, Jacques Francois Fromental Elie 1799—1862)。

直到今天还上演的一些作品当中,相比之下,还是以意大利喜歌剧系统中的法国喜歌剧为多。布瓦尔德厄(Boieldieu, Francois Adrien 1775—1834)之后,奥柏(Auber, Daniel Francois Esprit 1782—1871)等人,以自己的才智和魅力有效地运用了法兰西风格的曲调。

瓦格纳的乐剧 瓦格纳认为应该把艺术当作表现各种事物、表现活生生的人、表现整个人类等一切的根本手段。要想彻底做到这一点,他主张必须使所有的各种艺术协同起来,共同创造出一种综合性的艺术,用他自己的话来说,就是“总体艺术作品”。为此他认为,歌剧必须是具有以这种观念为指导思想的一种新的形式。他的作品,实践了这一想法。在他的乐剧中,戏剧再一次像文艺复兴时期的歌剧那样成为作品的中心。由于他非常重视台词,所以他的作品,都由自己亲自写剧本。他主张音乐要尊重诗词的意图,应该为诗词的内容服务,而不能按照自己的格式去发挥功能。为此,他排斥过去的分段歌剧的形式,在戏剧情节展开的基础上,创造出从始至终连贯不断的“无终止的旋律”。管弦乐有效地使用主导动机,积极地参与戏剧的展开。大规模的乐队编制,不论是在强烈或纤细的表现力上,都比过去有了显著的提

高。特别是它的音响效果，在感觉上给予人们最大的满足。这一特点，是浪漫派前期的音乐所不具备的。他非常有效地追求和扩大了和声的表现力，在变化音的使用上极其丰富多彩，竟达到将要导致调性崩溃的地步。

威尔迪 在十九世纪的歌剧史上作为瓦格纳的对立面而留下巨大业绩的人，是威尔迪。如果说拜罗伊特的巨匠把德国乐剧的表现力最大限度地扩展了的话，那么可以说威尔迪是使植根于意大利的歌剧在艺术表现的最高峰上结出了硕果。

对于瓦格纳来说，歌剧创作从一开始就是一个需要观察和重新考虑的问题。他冷静地观察了过去歌剧所存在的一些矛盾和缺点，在彻底否定过去歌剧的前提下，产生了他的乐剧。而威尔迪则与此完全相反。他是以继承先人的业绩为自己的出发点的。对过去歌剧的一些缺点，随着时间的推移逐步克服。瓦格纳的这种革命的态度，使他终于到了必须拥有自己的拜罗伊特剧院的地步。而威尔迪却完全不同。他不像瓦格纳那样从哲学和美学的观点出发，而是按照当时的剧院能够允许上演的情况，来提供自己的作品。他是以纯朴的态度把尽可能给予观众最好的节目作为出发点来进行创作的。

也就是说，威尔迪站在以歌唱魅力为主导的意大利歌剧的传统上，来创造由单纯的音符所构成的旋律。虽然很自然，却具有很强的戏剧性。不论给予伴奏管弦乐以多么重要的任务，都必须使之绝对从属于人声，而不能篡夺人声的统治地位。他到了晚年，就像在《奥瑟罗》和《法尔斯塔夫》中所表现的那样，尊重语言所表达的意思，把作品的戏剧性推到表面上来。这可以说是一种详细述说式的咏叹调的变形，而又不失“需适于歌唱”的原则。

十九世纪的意大利歌剧，直到现实主义派作家抬头的时期为

止，可以说完全是在威尔迪的巨大影子笼罩之下。在他的全盛时代里，其他值得注目的作曲家，也不过只有博伊托(Boito, Arrigo 1842—1918)和蓬基耶利(Ponchielli, Amilcare 1834—1886)这两位而已。

十九世纪后半期的法国歌剧 一进入十九世纪的后半期，法国歌剧的抒情倾向逐渐增强，迈耶贝尔风格绚丽的大歌剧已经衰落。一些幻想的英雄史诗性的要素，已经为人们所厌弃，而适合于表现现实主义内容的喜歌剧，也就繁荣起来了。

所谓“抒情歌剧”的代表作品是古诺和托马的歌剧。这些歌剧虽然有着甜美悦耳的音乐，但缺少新鲜感和活力，另外也很欠缺戏剧性的魅力。打破这种沉闷气氛的人是比捷。他的杰作《卡门》的音乐是直截了当、清新、激动人心和大胆的。这一歌剧，可以说是在瓦格纳的大型乐剧被世人极端赞赏的时代里，以真正拉丁式简洁的式样而独树一帜。

民族乐派的歌剧 十九世纪的前半期，俄罗斯的音乐在欧洲尚不太为人们所知道的时候，格林卡(1804—1857)就写出了《伊凡·苏萨宁》和《鲁斯兰与柳德米拉》等名作。达尔戈梅日斯基(1813—1869)的歌剧，对其后的歌剧发展有很大的影响。柴科夫斯基(1840—1893)写出了《叶甫盖尼·奥涅金》和《黑桃皇后》等歌剧。但是，作为真正具有浓厚俄罗斯特色的作品，而且在今天歌剧院所上演的剧目中仍然保持着独特地位的是所谓“五人团”的作品。其中，穆索尔斯基(1839—1881)在他的《鲍利斯·戈杜诺夫》等名作中，有效地完全使用了俄罗斯语言的朗诵法，充分地运用了这种独特的音乐形式，不论是在喜剧或悲剧的作品中，都发挥了他天才的表现力。《鲍利斯·戈杜诺夫》对后来德彪西(1862—1918)的《佩利亚斯与梅丽桑德》产生了很大的影响。鲍罗廷(1833—