

多尼采蒂

愛情靈藥

Donizetti: L'elisir d'amore

作曲 ■ 多尼采蒂

劇本 ■ 羅馬尼





歌劇經典 8

多尼采蒂：愛情靈藥
Donizetti: L'elisir d'amore

作曲：多尼采蒂
Music: *G. Donizetti*

劇本：羅馬尼
Libretto: *F. Romani*

Chinese copyright ©1999 by Mercury Publishing House

Cover illustration copyright ©1999 by Jing Ma

中文版權所有©1999世界文物出版社

本書之中文部分，未經世界文物出版社授權，
不得以任何方式作全部或局部之複製或轉載。

All Rights Reserved

歌劇經典 8

多尼采蒂：愛情靈藥

新臺幣150元

作 曲 / 多尼采蒂

劇 本 / 羅 馬 尼

主 編 / 吳 祖 強

副 主 編 / 劉 詩 嶸

主編助理 / 梁 靜

執行編輯 / 鄭 世 文

編 輯 / 林文理・劉淑玲

封面繪圖 / 馬 靜

封面設計 / 游 大 為

發 行 者 / 鄭 少 春

登 記 證 / 局版台業字第0757號

出 版 者 / 世界文物出版社

地 址 / 106 台北市大安區潮州街60巷2號

電 話 / (02) 2321-1291・2351-8201

傳 真 / (02) 2395-9484

郵 撥 / 16618294

排 版 / 冠億電腦排版有限公司

製 版 / 利全美術製版有限公司

印 刷 / 龍驤印刷有限公司

裝 訂 / 忠信裝訂企業有限公司

ISBN 957-561-060-1

初版一刷：1999年7月

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

※本書如有缺頁、破損請寄回更換

版權所有・翻印必究

Printed in Taiwan

前 言

世界文物出版社出版一系列以西洋歌劇爲主的《歌劇經典》腳本譯叢，中譯和原文對照，其主旨是爲廣大音樂愛好者，尤其是歌劇愛好者，當然也爲專業音樂家們，提供欣賞和研究參考資料。我們都覺得這是一件很有意義，很需要，也很應該去做的事。說「我們」，是既指出版社，也指參與工作的諸多譯者和我本人。出版社熱切邀請我擔任主編，我經過考慮，又找了些可能將會與此事發生連繫的朋友們商量，大家都說這是件好事並願意支持。於是商定了基本規劃，著手工作。

傳統歌劇源起於十六世紀末的歐洲，先是在義大利，隨後是法、奧、德等諸國，從西歐、東歐直到俄羅斯。歌劇作爲文化發展和社會生活中的極其重要藝術門類，四百年來經歷幼稚、開拓、成熟、完美等多個階段，和內容、表現、技巧、風格、規模等各方面的豐富與擴展，我想，說它是人類文化史上無與倫比的傑出綜合藝術形式，對世界文明做出了重大貢獻，是絲毫沒有誇張的。歌劇以管弦樂、獨唱、重唱、合唱爲主體，融匯戲劇、表演、舞蹈、舞台美術，蘊含著文學風采，凝聚了美學和哲理精粹。這一包容無限的恢宏藝術廣廈，幾個世紀吸引了越來越多的觀（聽）衆，而更爲重要的則是它長期吸引著各國最具才華的作曲家，不斷以令人驚嘆的藝術想像力和讓心靈顫動的音樂，爲各個時代，不同地域的歌劇舞台提供不朽的篇章。十六至十八世紀的蒙特威爾第（Monteverdi）、斯卡拉蒂（Scarlatti）、盧利

(Lully)、格魯克(Gluck)、韓德爾(Handel)、莫札特(Mozart)等，到可說是歌劇創作全盛時代的十九世紀至二十世紀前期的羅西尼(Rossini)、多尼采蒂(Donizetti)、華格納(Wagner)、威爾第(Verdi)、古諾(Gounod)、奧芬巴赫(Offenbach)、比才(Bizet)、柴科夫斯基(Tchaikovsky)、普契尼(Puccini)等光彩耀眼的名字還可以寫出長長一大串來。他們的作品歷演不衰，無論在劇院、音樂廳，還是通過錄音、錄影，真是風靡了全世界。本世紀初以後，伴隨著現代音樂整體趨向，歐洲歌劇新作確已不似前半個世紀那樣蓬勃，印象派的德布西(Debussy)將其特有風格帶進歌劇領域，稍遲出現了貝爾格(Berg)、布里頓(Britten)等影響逐漸增大的現代歌劇。前蘇聯則在長達半個多世紀繼續了過去格林卡(Glinka)到里姆斯基-科薩科夫(Rimsky-Korsakov)等俄羅斯典範歌劇的傳統，但也有蕭斯塔科維奇(Shostakovich)、普羅科菲耶夫(Prokofiev)等的創新。不多年以前在美、英、法等國開始的將傳統大歌劇特徵溶入輕歌劇，並充分使用當代舞台運作新技巧及現今發達科技各種手段，使新型的、「雅俗共賞」的音樂劇大放異彩。自然，這已經不是原來概念的歌劇了。

但是，有數百年歷史和累積了如此豐富遺產、並且因而培育出多少代極為精彩的大批歌唱演員的歌劇，在即使如當前這般五花八門的社會文化生活中，其原已十分牢固的地位也未曾有所動搖，人們欣賞歌劇的興趣也沒有衰減，並仍然常以之作爲個人所進入的社會文化層次的一種標誌。世界各大城市巍峨、壯麗的大歌劇院風采依舊，洋溢著現代氣息的、輝煌的、新的歌劇殿堂還在繼續興建。

在東方，坦率地講，也已有不少年所進行的歌劇嘗試，雖有些建

樹，但迄今不僅尙難以與上述源於歐洲的歌劇成就相提並論，而且還有相當差距。因此時至今日仍不得不認爲，歌劇這一廣闊領域，依然基本上是西方的天地。當然，世上所有藝術創造成果原本都應屬於全人類，音樂更是藝術中最少受地域或國界制約的品種，從欣賞角度說，事實上其他地區人們喜愛、迷醉於歐美歌劇藝術寶藏，並不存在任何障礙。再說，東西方各個民族、各個國家因爲歷史發展條件不一樣，對世界文明的貢獻迥異，文化上各有不同特點，這也是十分合情合理的。東西方之間需要的是更多的溝通與交流，充分分享彼此共有的文化財富。至於互相學習，特別在藝術創造方面，因素極爲複雜，其實我看學得很有成就，極爲出色，或者並不怎麼出色，一時尙不成功，也沒有多大關係。中國人欣賞西洋歌劇，歐美人欣賞中國戲曲；中國人學唱、學演西洋歌劇，創作「西式」中國歌劇，現在也已有外國人學唱、學演中國京戲，雖還沒聽說仿京戲模式寫西方戲，卻早就有歐洲戲劇家接受了中國戲曲某些特有表現方法。對這些不是彼此都感到很高興嗎？其實無論東方人、西方人、中國人或外國人，都很贊成文化交流，也都知道交流是文化發展不可缺少的條件之一。再者，好的藝術品，理應是欣賞者越來越多，這原也是作者們的願望。我想，西洋歌劇和中國觀衆、聽衆的關係，也應該是這樣的。欣賞、喜歡屬於人類共有的藝術珍品，大概並用不著謙讓，也說不上是「崇洋」還是「媚中」吧？

不過，中國人聽西洋歌劇，畢竟也不是完全沒有麻煩，這主要是指語言問題，歌劇比純交響曲多了這一重困難。有些聽衆即使具備相當外語能力，也罕能精通各種外語，而且事實上歌劇中也確有些唱詞，即使通曉相應外語，也並不都能聽得清楚。聽歌劇只欣賞音樂而

聽不懂或聽不清唱的是什麼？這當然是一大憾事。不明白唱詞，毫無疑問會大大限制了對音樂的深入感受和理解。說到這裡，《歌劇經典》的目的也就不言自明了。

出版者和參與翻譯工作的同仁們，衷心盼望他們的努力能使華語範圍與懂中文的音樂愛好者和專業音樂家在欣喜地漫步於西洋歌劇的茂林繁花之間，爲了傾心欣賞並深切感受和認真研究、學習這些具有強大魅力但比較複雜的藝術瑰寶時，能夠得到必要的幫助。

劇目的選擇如藝海採珠，疏漏難免，若有大的不當，但願還有彌補機會。腳本的版本選擇只能依據現有條件收集，原則上儘量能和比較典範的演出與錄音出版品保持一致。

應該說出版《歌劇經典》也是海峽兩岸民間文化交流在音樂方面的一次愉快友好合作。翻譯工作爲了方便約請的皆爲大陸譯者，他們大都是頗具中文造詣的資深音樂家、戲劇家和喜愛音樂的外語專家，其中有些人更多年從事歌劇活動，對傳播、普及歌劇藝術不僅經驗豐富，而且感情深厚。他們在支持及參與這項工作中顯示出來的熱情和嚴肅態度，令我非常感動，謹在此致以誠摯謝忱。

吳祖堯

目 錄

009 愛情靈藥——創作背景

019 人物表

021 分場說明

——劇本對譯——

024 第一幕

純樸的內莫里諾愛上阿迪娜，但不得其歡心。阿迪娜為捉弄內莫里諾，答應嫁給追求她的軍士貝爾科雷。江湖醫生杜卡馬拉騙內莫里諾他有靈丹妙藥，內莫里諾信以為真。

132 第二幕

內莫里諾因阿迪娜要結婚而感失望。為了籌錢買靈藥，只好加入貝爾科雷的軍隊。杜卡馬拉告訴阿迪娜靈藥之事，她深受感動，愛上了內莫里諾，並贖回他的當兵契約。

愛情靈藥——創作背景

在十九世紀初的義大利有這樣一位作曲家，他出身貧寒，家族中沒有任何值得炫耀的音樂淵源，然而卻憑著自己的刻苦努力成為與羅西尼、貝利尼鼎足而立的浪漫主義歌劇的代表人物，他創作的喜歌劇《愛情靈藥》、《唐帕斯夸萊》（Don Pasquale）和正歌劇《拉美莫爾的露琪亞》（Lucia di Lammermoor）、《寵姬》（La favorite）等至今仍是世界上許多歌劇院的保留劇目，他的歌劇中的許多曲調至今仍然活在許多音樂愛好者的心裡，他就是中年即逝，一生中創作了近七十部歌劇的蓋塔諾·多尼采蒂。當時擔任多尼采蒂的家鄉貝加莫市音樂院院長的西蒙·邁爾^①慧眼識人，非常欣賞這個貧窮的少年學生的天才，不僅將自己的全部學識都傾心傳授給他，在他步入事業之初將劇院邀請自己寫作的合同讓給他，還介紹他到音樂教育更為發達的波隆那去從理論作曲大師馬蒂尼神父^②的學生和助教、本人也是一位優秀的理論作曲教師的馬泰依（Mattei）進修，從而成了羅西尼的師弟！因此，當多尼采蒂成名之後仍舊不忘師恩，經常與邁爾通信訴說心曲。

像義大利當時所有的作曲學生一樣，多尼采蒂曾經創作了大量的宗教音樂（如彌撒等）作為練習，也寫了許多弦樂四重奏，他自己還時常在四重奏裡面拉奏中提琴，這些作品儘管不像他的歌劇有流傳的價值，但是也幫助他打下了扎實的基本功，使他在日後對各劇院的緊迫要求應付裕如，成為不次於羅西尼的快手和多產作曲家，尤其是在

他事業的早期，他竟能以每年三至五部歌劇的速度創作著，時常是月初寫完，月中或月底就演出，這一方面說明了當年義大利歌劇事業的繁榮和多尼采蒂創作力的旺盛，但是也必然導致了某些作品由於倉促推出而質量參差不齊，尤其是這樣過度的辛勞也損害了他的健康，成為他早逝的重要原因之一。

關於多尼采蒂是否服過兵役曾有過多種說法，甚至有人說他在《愛情靈藥》和《軍中女郎》（*La fille du régiment*）等歌劇裡面對服兵役、軍營的生動描繪是從自身的生活體驗出發的，其實，根據可靠的史料他從未服役過，是一位名叫瑪麗安娜·佩佐里-格拉塔爾迪的貴夫人因欣賞多尼采蒂的音樂天才，出錢為他買了兵役豁免，這年他正好是廿一歲。在此期間，他為貝加莫當地的歌劇院寫過幾部歌劇，雖然顯示出了一定的才華，但只能看作是學徒的習作，而且在相當程度上是已經盛行的羅西尼的花俏風格的模仿，還未顯示出自己獨特的風格。多尼采蒂真正的歌劇事業應該說是從他為羅馬阿根廷劇院寫的《格雷納塔的祿教徒》（*Zoraide di Grenata*）開始的，這就是前面說過的他的恩師邁爾讓給他的合同。這齣戲的成功引起了當時義大利歌劇界的大亨巴爾巴亞^③的注意，這位對羅西尼的歌劇創作事業有過重大影響的劇院經理掌握著那不勒斯、米蘭和維也納的歌劇演出大權，正因羅西尼離開了那不勒斯而去巴黎尋求更廣闊的藝術天地而發愁呢，如今看到了多尼采蒂的天才和潛力豈肯放過他？於是便力邀他到那不勒斯去。多尼采蒂到了那裡果然不負巴爾巴亞的期望，第一部歌劇《吉普賽女人》（*La zingara*）初演獲得成功，連續演出了四十八場。這時，由於羅西尼已經去了巴黎，貝利尼尚未露頭角，儘管還有如邁爾、梅爾卡丹特（*Mercadante*）、帕奇尼（*Pacini*）等輩分高

於他的歌劇作曲家們健在，但是作品都不夠清新和有活力，因此多尼采蒂便成了當時義大利最拍手的作曲家了，他不僅為那不勒斯，也為羅馬、米蘭和熱那亞寫戲，從1822年的《吉普賽女人》到1830年開始取得國際聲譽的《安娜·博萊娜》（Anna Bolena），多尼采蒂一共創作了廿三部歌劇，在此期間他還要指導其他作曲家的歌劇在那不勒斯的演出，其忙碌可想而知！平心而論，多尼采蒂這一時期創作質量是不平衡的，除了由於創作的時間過於緊迫難以仔細推敲外，他本身的創作經驗尚不足，技巧尚待磨練和獨立的風格尚待形成也都是原因。還有不可忽略的一點是：他當時自主選擇腳本的權力和意識尚不夠，由劇院給他提供的腳本良莠不齊，從而導致了某些歌劇作品的失敗。如今，除了《安娜·博萊娜》之外，其他作品都已經被排除在歌劇院的保留劇目之外了。

儘管《安娜·博萊娜》在巴黎和倫敦上演取得了成功，但是多尼采蒂此後的事業並非一帆風順，例如他的以法國歷史上烏戈·卡佩取代卡洛林三朝而建立卡佩王朝的事蹟為藍本的歌劇《巴黎公爵烏戈》（Ugo conte di Parigi）等幾部創作於三〇年代初的作品所取得的效果便是不平衡的，除了首演於1832年的喜劇《愛情靈藥》和首演於1833年的從雨果的悲劇改編的《盧克雷齊婭·博爾賈》（Lucrezia Borgia）之外，其他幾部歌劇都只取得了一般的成功，直到1835年出現了《拉美莫爾的露琪亞》才又引起了轟動，至今這三部歌劇還是世界上常演的劇目。這裡除了作品水準有高低之外，主要演員是否優秀也是一個重要的原因，例如他在此期間創作的《瑪麗亞·斯圖亞特》（Maria Stuarda）就由於那次扮演瑪麗亞的著名演員瑪利夫蘭（Malibran）的健康欠佳而又大擺名角架子而演砸了，待以後經過將作品

根據席勒的原劇作了進一步的加工並換了劇院上演，便取得了較好的效果。而新秀佩爾夏尼（Persiani）將露琪亞這個角色表演得非常精彩，則是這齣歌劇在米蘭史卡拉歌劇院取得成功的重要原因。

羅西尼這時正擔任著巴黎義大利劇院的藝術指導，這是一所由法國政府辦的以上演義大利歌劇為主的劇院，他除了將自己的作品於此上演之外，也時常邀請義大利的作曲家來為它提供劇目，於是多尼采蒂便應羅西尼之邀，於1835年在貝利尼的《清教徒》（*I puritani*）之後前往巴黎演出了他的《馬里諾·法列羅》（*Marino Faliero*）。這次演出的效果雖然不大好，但是這次的巴黎之行卻使多尼采蒂大開眼界，他見識了邁耶貝爾（*Meyerbeer*）的大歌劇，發現了巴黎大歌劇院和喜歌劇院的新的舞台技術效果，而且作品上演的報酬也比義大利要高。這些都是在今後促使多尼采蒂決心遷居巴黎的重要因素。

多尼采蒂回到義大利之後，便開始在他為威尼斯寫的《貝利薩里奧》（*Belisario*）中試用巴黎學來的經驗——擴大戲劇結構、增強舞台效果……，但由於腳本沒有寫好人物，因此未能取得預期的成功。他為威尼斯寫的三齣歌劇都因為腳本的缺陷而效果平平，其中只有《惡魔羅勃》（*Roberto Devereux*）稍好一些。那不勒斯音樂院的院長、名作曲家津加雷利（*Zingarelli*）於1837年逝世，多尼采蒂被聘為作曲教授並有可能繼津加雷利擔任院長，但是由於複雜的人事關係遲遲未能任命，加之他的新作《波利烏托》（*Poliuto*）橫遭檢查機關的留難，愛妻又在這年病故，這幾件事使得他心情十分沮喪，於是便決心離開義大利到巴黎去謀求更寬闊的藝術天地。

大革命之後的巴黎雖然仍經歷著皇權復辟與反復辟的紛亂，但是它的經濟和文化的發展在當時的歐洲仍列前茅，堪稱是歐洲音樂藝術

的中心，在四所國家劇院之中有三所——大歌劇院、喜歌劇院和義大利劇院都是演歌劇和芭蕾的，還有一所私人創辦，受到雨果、大仲馬等著名作家支持的文藝復興劇院，它既演出話劇也演出歌劇，多尼采蒂法語版的《拉美莫爾的露琪亞》就是於1839年8月在此一炮而紅的，後來又搬到大歌劇院去演出，也獲得了成功。他的《波利烏托》由於描寫了古代亞美尼亞的基督教徒受羅馬大祭司的迫害而殉教的故事，義大利檢查機關便要多尼采蒂將劇情改為印度拜火教徒殉教，遭到了他的拒絕，當然也就不能演出。其實，這齣歌劇的素材來自法國劇作家柯奈（Corneille）的《波里厄克特》（Polyeucte），是以殉教的男主角的名字作為劇名，又將之義大利化成為波利烏托的。多尼采蒂來到巴黎之後又由斯克里布將義大利文的腳本改為法文，以《殉教者》（Les martyrs）的名字在大劇院演出了！他的新作《軍中女郎》和《寵姬》於1840年分別在喜歌劇院和大歌劇院上演也都取得了成功。此刻的羅西尼早已封筆不再寫新的歌劇，貝利尼也於1835年不幸早逝，多尼采蒂成了在巴黎最出風頭的義大利作曲家，在一段時間裡有三所劇院爭相上演他的歌劇作品。此刻的多尼采蒂固然是春風得意，卻也在激烈的競爭和過度緊張的工作中感到心力交瘁，他原來打算像羅西尼一樣，積攢了相當的財產之後便在安富尊榮之中頤養天年，可是各方面迫切的要求使他欲罷不能，這種心情他都在信中向自己的恩師邁爾吐露無遺。在1842～43年間，他又應維也納方面的邀請寫了《夏莫尼的林達》（Linda di Chamounix）和《羅昂的瑪麗亞》（Maria di Rohan）兩部正歌劇，演出都獲得很好的效果。儘管這時多尼采蒂已經疾病纏身，他仍然勉力寫了最後的、義大利歌劇歷史上十分光彩奪目的喜歌劇《唐帕斯夸萊》，它的音樂清新流暢生氣勃

勃，簡直無法想像是出自一位「風燭殘年」的作曲家之手。此時的多尼采蒂方才四十六歲，正是一個人既已經成熟而又是年富力強可以在事業上大展鴻圖的時候，他的創作到了此時也正處於顛峰狀態，作品的質量和成活率越來越高；然而，由於生活不檢點而感染上的梅毒導致了多尼采蒂的大腦萎縮，使他從1844年起就失去了工作的能力，漸漸地生活也無法自理，經過多方治療無效後，於1847年回到了貝加莫，朋友們照料著他直到次年逝世。

多尼采蒂雖然由於出身貧窮受的教育不多，然而他多才多藝並且有很好的文化素養。在他身體健康時非常富於幽默感，使他贏得了許多人的友誼。他不僅是一位多產、快速的作曲家，還是一位挺不錯的喜劇男低音歌手和中提琴手，他愛好文學，尤其愛讀但丁的作品，他不僅參加腳本的修改工作，還給自己的三齣喜劇編寫了腳本，它們就是《戲劇的方便與不方便》（*Le convenienze et inconvenienze teatrali*）、《夜鐘》（*Il campanello di notte*）以及《貝特利，或稱瑞士的小木屋》（*Betly, ossia La capanna svizzera*）。多尼采蒂的旋律才能不次於貝利尼，而且比貝利尼更善於在歌劇中體現戲劇性，他的早期創作中雖然有明顯模仿羅西尼的炫技的痕跡，但是從正歌劇《安娜·博萊娜》和喜劇《愛情靈藥》開始便有了自己的風格特點，善於用悠揚抒情的音樂來描寫劇中人物的心情而不是一味沉溺於花俏的聲樂表演，用重唱、合唱以至管弦樂來表現戲劇衝突，在這方面，多尼采蒂走在了羅西尼和貝利尼的前面，成了與威爾第銜接的橋樑。在這三個人中間，多尼采蒂的樂團配器更為豐富多彩，善於運用當時還較少用的樂器來描繪特定的戲劇氛圍，例如在《軍中女郎》中用英國管為瑪麗憂傷的詠嘆調引路，用巴松管來表示《愛情靈藥》裡面內莫里諾的傷

感、多情，就是在使用習慣為女高音的花腔助奏的長笛上面，他也特別地突出了音樂中的戲劇感染力，而不是僅僅為了讓女主角來炫耀演唱技巧，因此人們戲稱他的《拉美莫爾的露琪亞》中女主角精神失常時演唱的詠嘆調中的長笛助奏是「瘋狂的長笛」，就是精神正常的人聽了也要發瘋！多尼采蒂筆下的女高音角色，無論是喜劇性的如阿迪娜（《愛情靈藥》）、諾麗娜（《唐帕斯夸萊》）和瑪麗，還是悲劇性的如露琪亞、博萊娜和萊昂諾拉（《寵姬》），在她們的音樂中，都是既有豐富多變的花腔旋律，又有感情深沉的抒情旋律和激昂的戲劇性曲調，而他所寫出的喜劇男中、低音角色，也大都從羅西尼的以「數板式」的快速切口演唱為主的單一表現方式進展到抒情性、戲劇性與詼諧性的演唱共同表現人物的境地，大大豐富了歌劇中男低聲部的表現力。另外，多尼采蒂從長期在歌劇演出市場上的奮鬥中，也磨練出一套在作品中投合觀眾愛好的本領，如果說他早期作品演出的成功率還是得失各半，那麼到了後期則幾乎是「百發百中」了，他既是一位天才的作曲家，又是一位務實的劇人！

如果說《安娜·博萊娜》是奠定多尼采蒂在正歌劇創作方面聲譽的作品，那麼《愛情靈藥》便奠定了他在喜歌劇創作方面的聲譽。這齣戲的題材並不新穎，它取材於法國歌劇作曲家奧伯^④和腳本作家斯克里布的於1831年上演的《媚藥》（Le philtre），而斯克里布的腳本所依據的卻是一齣由義大利作家西爾維奧·馬拉佩塔（Silvio Malaperta）所寫的同名話劇《Il filtro》！這齣歌劇成功的「秘訣」便是作曲家賦予了它優美、清新和深情的音樂，將過去義大利喜歌劇慣用的靠巧合、誤會來造成喜劇效果的習慣作法改為靠人物性格上的特點和差異來形成，例如阿迪娜外表高傲、輕佻而內蘊溫情，內莫里

諾醜態懦弱卻內心激情似火，貝爾科雷的狂妄自大和「大男子氣概」，杜卡馬拉的嘖嘖不休善於吹牛等等一切人物的特性，都用音樂栩栩如生地表現了出來。尤其是內莫里諾在接近劇終時唱的那首動人的詠嘆調〈偷灑一滴淚〉（見第203頁），表白了角色內心深處的激情，與全劇的音樂相得益彰，共同長存不朽！這齣歌劇至今在世界歌劇舞台上常演不衰。

在世界歌劇的歷史上，多尼采蒂雖然不及威爾第的偉大，但是如果說歌劇是世界文化史中間的一條蜿蜒迤邐的山脈，而威爾第和華格納是兩座巍峨的高峰，那麼多尼采蒂則是雖然稍稍低矮卻也蒼翠、奇麗的山巒呢！

劉詩嵘