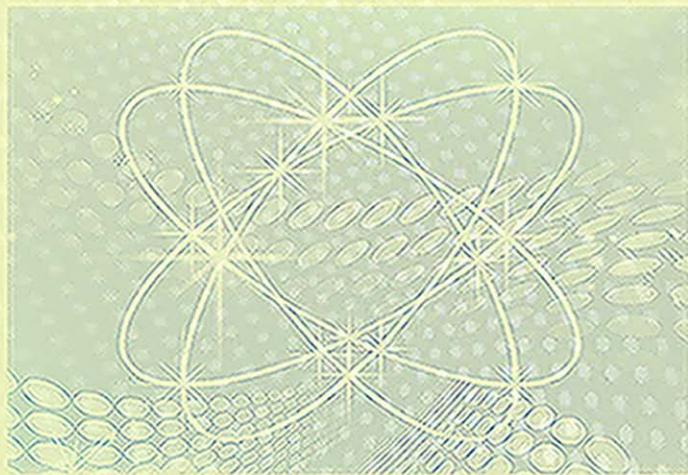


格鲁克与现代歌剧

杨晓琴 著



四川人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

格鲁克与现代歌剧/杨晓琴著. —成都:四川人民出版社,2012.7

ISBN 978-7-220-08622-9

I. ①格… II. ①杨… III. ①格鲁克,C. W.
(1714~1787)-歌剧-研究 IV. ①J832

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 142565 号

GELUKE YU XIANDAI GEJU

格鲁克与现代歌剧

杨晓琴 著

责任编辑	蒲其元
装帧设计	杨 潮
责任校对	徐 英
责任印制	李 进 王 俊
出版发行	四川出版集团 四川人民出版社 (成都市槐树街2号)
网 址	http://www.scpph.com http://www.booksss.com.cn E-mail: scrmcbsf@mail.sc.cninfo.net
发行部业务电话	(028)86259459 86259455
防盗版举报电话	(028)86259524
照 排	四川胜翔数码印务设计有限公司
印 刷	成都蜀通印务有限责任公司
成品尺寸	170mm×240mm
印 张	14.5
插 页	3
字 数	253 千
版 次	2012 年 7 月第 1 版
印 次	2012 年 7 月第 1 次印刷
书 号	ISBN 978-7-220-08622-9
定 价	32.00 元

■ 版权所有·侵权必究

本书若出现印装质量问题,请与我社发行部联系调换
电话:(028)86259624

谨以此书

献给我的恩师沈旋教授



克里斯托弗·维利巴尔德·冯·格鲁克（Christoph Wilibald von Gluck，1714–1787 年）不仅是德国前古典主义时期一位重要的歌剧作曲家，也是西方歌剧史上著名的歌剧改革者。他的改革歌剧被西方学界视为现代歌剧的开端。保罗·亨利·朗（Paul Henry Lang）、帕特里夏·霍华德（Patricia Howard）、约瑟夫·科尔曼（Joseph Kerman）以及雷蒙德·莫内（Raymond Monelle）等都先后提出现代歌剧肇始于格鲁克。其歌剧对现实人性的关注、强烈的戏剧张力、流畅的戏剧形式、丰富的管弦乐色彩以及戏剧的组织等不仅让莫扎特受益良多，更是直接指向了 19 世纪的柏辽兹、瓦格纳以及随后的歌剧作曲家。正如亨利·朗所言：“莱辛给了德国文学期待已久的现代戏剧，而格鲁克则给了全世界现代音乐戏剧。”^①

格鲁克的改革歌剧在其有生之年就曾因不流于俗套而引起过广泛关注和激烈争论。以福克尔（Forkel）为首的反对派指责“《阿尔切斯特》中的音乐太多，朗诵难以发挥作用。”拉·哈珀（La Harpe）则认为其旋律缺少乐句的平衡以及自足的结构，嘲讽他歌剧中那些所谓创新性的个性化风格不过是为了掩饰作曲技术上的瑕疵。格鲁克去世仅 20 年，舒伯特（Christian Friedrich Daniel Schubart）就评价他“既不属于任何一个流派，也没有确立任何传统。”

西方学界对格鲁克的研究热潮出现在 20 世纪下半叶，大量的论文和专著纷纷出版。现代的音乐学家似乎不再指责格鲁克的音乐缺少意大利式的抒情，亨德尔对“格鲁克的对位技术还不如我的厨子”的批评同样不能激起他们的兴

^① 保罗·亨利·朗著，顾连理、杨燕迪等译：《西方文明中的音乐》，贵州人民出版社，2000 年。



格鲁克与现代歌剧

Gluck and the Modern Opera

趣。以 20 世纪德国赫尔曼·艾伯特为代表的音乐学家们极力捍卫格鲁克的音乐风格，他认为格鲁克对技术的控制完全是出于一位理性主义作曲家精心的选择，作者在《18 世纪的音乐语言》（*Wort und Ton in der Musik des 18. Jahrhunderts*）中将格鲁克视为一位处于歌剧历史转折点的重要人物——以情感美学占主导地位的巴洛克歌剧向古典时期以模仿理论为主的歌剧转变。艾伯特在《格鲁克、莫扎特和理性主义》（*Gluck, Mozart und der Rationalismus*）中将格鲁克归为“理性主义”作曲家，其歌剧风格受到简洁和清晰的戏剧理论的影响。鲁道夫·伯格则在《重新审视格鲁克》（*Wege zu einer neuen Gluck-Betrachtung*）中提出完全相反的观点，将格鲁克归入前浪漫主义时期的作曲家，他的歌剧更多受到来自文学上的狂飙运动的影响，音乐更为关注人性，而非受所谓的戏剧理论的影响，反对过于强调格鲁克的“理性主义”。威廉·贝吉（*Wilhelm Baethge*）的《对继承的研究：C. W. 格鲁克》（*Untersuchungen zum Erbe Erbean——eigung: Christoph Willibad Gluck*）集中探寻了格鲁克对剧中人物所采用的现实主义手法，指出作曲家的创作理想源于“启蒙运动中资产阶级的理想”，将其创作看做是一种有意识的革命，他与伯格观点一致，都将格鲁克归为“现代作曲家”。卡尔·达尔豪斯在《格鲁克的“伊菲基尼在陶里德”所表现出的激情风格和民族精神》（*Ethos und Pathos in Glucks Iphigenie auf Tauris*）中指出激情代表的是一种单独的情感，是巴洛克歌剧的重心，而民族精神或整体的刻画是古典主义歌剧的重心，《伊菲基尼在陶里德》中的张力主要来自俄瑞斯忒斯和托阿斯的情感描写与伊菲基尼所代表的一致、简洁和自然之间的对比。虽然阿尔布雷克特（*Albrecht*）和卡林·斯托尔（*Karin Stoll*）在《格鲁克的“伊菲基尼在陶里德”中的情感和道德》（*Affekt und , moral. Zu Glucks Iphigenie auf Tauris*）中提出了反对意见，认为格鲁克的创作仍然遵循了巴洛克贵族观众的传统审美趣味，与启蒙主义的美学几乎没有关系，但这丝毫未能改变达尔豪斯的立场。

随着资料的丰富，现代学者对前古典主义时期的歌剧有了更进一步的理解。柯尔特（*Corte, Andrea della*）在《格鲁克和他的时代》（*Gluck e suoi tempi*）^⑩中再次考察了格鲁克在歌剧史上的地位，指出他的歌剧观念因环境而改变，进一步谈到卡扎比基在歌剧的朗诵和戏剧结构上对格鲁克所产生的影响。加拉拉蒂·保罗（*Gallarati Paolo*）的《卡扎比基的音乐美学：对梅塔斯塔西奥的批判》（*L'estetica musicale de'Calzabigi: il caso Metastasio*）^⑪则提出了更为现代的观点，通过分析卡扎比基的美学观，指出卡扎比基对歌剧改革模棱两可的态



度，认为他更应被定位于一位受当前流行的自然和心理现实主义思潮影响的改革者，在传统戏剧价值上似乎并没有过深涉入。加拉拉蒂最后总结梅塔斯塔西奥和卡扎比基代表的是历史发展的不同阶段，不能过高估计卡扎比基在歌剧史中的作用，如同不能过低估计梅塔斯塔西奥一样。

随着对梅塔斯塔西奥正歌剧的重新评介，格鲁克早年创作的歌剧也受到音乐学家们的积极关注，如艾伯特的《从格鲁克的意大利歌剧到〈奥菲欧〉》（Gluck italienische Opern bis zum Orfeo）、阿伦·马克斯（Arend Max）的《格鲁克前古典主义时期的管弦乐？》（Glucks Orchester- vorklassisch?）以及沃尔瑟·费特（Walther Vetter）的《格鲁克对歌剧改革的发展》（Gluck's Entwicklung zum Opernreformer）都分析了格鲁克米兰时期的歌剧。克劳斯·霍勒特柴斯基（Klaus Hortschansky）的《格鲁克歌剧中的戏仿和借用》（Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Gluck）被评为 20 世纪下半叶研究格鲁克歌剧最重要文献之一，文中分析了格鲁克在整个创作生涯中一直存在的自我借用的习惯和戏仿技巧，并质疑格鲁克成熟时期的作品中如何做到既从早期作品中毫无变化地借用音乐材料，同时又保持音乐作品统一的风格和戏剧效果。

早期研究主要将格鲁克定位于歌剧改革者，更近的研究开始重新评介《奥菲欧》在歌剧史上的价值，雷蒙德·莫内尔的《格鲁克和节日戏剧》（Gluck and the festa teatrale）以及弗雷德里克·斯滕菲尔德（Frederick Sternfeld）的《格鲁克的歌剧和意大利传统》（Gluck's Operas and Italian Tradition）都倾向于把这部歌剧看做是一个迈向改革的过渡性作品。20 世纪的音乐学家们带着反思的态度去研究格鲁克的歌剧改革，开始更客观和公正地看待格鲁克的歌剧成就，不失为一件可喜之事。相比之下，格鲁克对 19 世纪歌剧发展的贡献受重视程度较小，尽管在 20 世纪末出现了研究格鲁克与瓦格纳的热潮，但是其准确度遭到广泛的质疑。格鲁克或许真如舒巴特所言“没有确立任何传统”，但是，他对人物的刻画、管弦乐色彩以及构建大规模结构等方面的成就几乎在随后的每一位作曲家的歌剧中都留下了痕迹。他在歌剧中将咏叹调和宣叙调融入长大的伴奏以及合唱中，其流畅的风格传到了 19 世纪的法国、德国，甚至意大利。

由此，我们不难发现，西方学界自 20 世纪下半叶即出现了格鲁克的研究热潮，相关的论文和专著纷纷出版，有关格鲁克歌剧的研究成果可谓浩如星辰，与我国在该领域的研究情况相比，不仅起步较早，而且成果颇丰。但他们的研究主要以 19 世纪的实证主义方法论为主，集中在歌剧改革的背景、作品的创



格鲁克与现代歌剧

Gluck and the Modern Opera

作、演出以及接受情况的调研以及具体的音乐形态研究等，从音乐与戏剧这一角度对格鲁克歌剧进行深入解读的研究并不多见。

目前我国西方音乐史学界对格鲁克的歌剧研究尚显薄弱，所能收集到的十余篇论文大多流于对格鲁克的生平、创作背景以及剧目的介绍和分析，尚无学者对格鲁克的歌剧观念和创作技法以及美学思想等展开较为全面和深入的研究。

鉴于国内外的研究现状，笔者尝试从音乐戏剧的角度对这几部歌剧进行诠释和研究，找出它们的共性和个性，为我们更客观公正地评价和认识这些作品提供参考和依据。

本书通过对相关的历史—文化语境和音乐形态的分析，着重讨论了18世纪的戏剧美学观念在历史语境中的嬗变以及在这些观念影响下格鲁克的六部改革歌剧所采用的音乐技法和戏剧内涵，论证了格鲁克的改革歌剧所具有的里程碑意义。第一部分主要探讨18世纪启蒙运动思潮下，“艺术模仿自然”的美学观念在歌剧领域产生的重要影响，自然、真实和简洁成为歌剧艺术的新目标，由此导致音乐的表现手段以及戏剧舞台发生了重要的变革。第二部分以格鲁克的六部改革歌剧为研究对象，探讨18世纪的美学观念如何在格鲁克的歌剧中得到体现，并以《伊菲基尼在陶里德》为例，综合考察了格鲁克的戏剧手段和戏剧目标。

全书共分四章。第一章，格鲁克生平及歌剧创作概况。简要介绍格鲁克的生平以及他在意大利正歌剧、喜歌剧、芭蕾和改革歌剧等领域的创作情况，旨在对他的歌剧创作有一个宏观的了解和把握。第二章，歌剧改革的萌芽。主要分析意大利的人文主义者和法国百科全书派追求自然、真实和简洁的戏剧美学观以及在这些美学观念的影响下，意大利和英国的先锋作曲家及表演艺术家们在歌剧创作和舞台表演等实践领域所做的努力和革新。第三章，格鲁克改革歌剧中的音乐研究。这一章主要以音乐形态为线索，着重分析作曲家前五部改革歌剧中的序曲、咏叹调、宣叙调、合唱和芭蕾等音乐形式所采用的技术手段和戏剧内涵。第四章，戏剧家格鲁克——以《伊菲基尼在陶里德》为例。在上一章的基础上，通过一部完整的歌剧来观察作曲家如何将不同的音乐形式有效地结合以塑造人物形象、构建戏剧情境和推动戏剧发展。



第一章 格鲁克生平及歌剧创作概况	001
第一节 格鲁克生平	001
一、早期的生活及教育（1714-1736）	001
二、巡游时期（1737-1751）	002
三、维也纳时期（1752-1773）	004
四、巴黎时期（1774-1779）	005
第二节 格鲁克创作概况	009
一、意大利正歌剧	009
二、法国喜歌剧	011
三、芭蕾	012
四、改革歌剧	013
第二章 歌剧改革的萌芽	019
第一节 意大利人文主义者的歌剧美学观	020
一、音乐表达诗歌的含意	022
二、音乐表达真挚的情感	024
第二节 百科全书派的歌剧美学观	029
一、旋律是歌剧的核心	032
二、宣叙调表达自然真实的情感	035
三、取缔法国舞台上的奇色景观	038
第三节 表演艺术的革新	043



一、自然的舞台表演	043
二、戏剧性的芭蕾	048
第四节 创作实践的革新	053
一、约梅利	053
二、特拉埃塔	056
第三章 格鲁克改革歌剧中的音乐研究	062
第一节 格鲁克的歌剧美学观	062
第二节 序 曲	068
一、早期的歌剧序曲	068
二、格鲁克改革歌剧中的序曲	069
第三节 咏叹调	081
一、格鲁克早期歌剧中的咏叹调	082
二、格鲁克改革歌剧中的咏叹调	085
第四节 宣叙调	107
一、意大利早期歌剧中的宣叙调	108
二、格鲁克早期歌剧中的宣叙调	110
三、格鲁克改革歌剧中的宣叙调	111
第五节 合 唱	130
一、有关合唱的美学和理论	131
二、格鲁克改革歌剧中的合唱创作	134
第六节 芭 蕾	154
一、有关芭蕾的理论	155
二、《伊菲基尼在奥里德》引发的争论	158
三、格鲁克改革歌剧中的哑剧芭蕾	161
小 结	171
第四章 戏剧家格鲁克——以《伊菲基尼在奥里德》为例	174
一、剧情简介	175
二、台本创作	175
三、人物形象塑造	178



四、音乐语言	197
结 论	202
附录一 《阿尔切斯特》的序言	206
附录二 格鲁克作品目录	207
一、歌剧	207
二、芭蕾	210
三、世俗声乐作品	211
四、宗教声乐作品	211
五、器乐音乐	212
附录三 格鲁克歌剧推荐 CD 版本	213
附录四 参考文献	215
一、外文文献	215
二、中文文献	220



第一章

格鲁克生平及歌剧创作概况

第一节 格鲁克生平

格鲁克的一生充满了变数和动荡，为谋生计，辗转于欧洲不同的国家和城市。颠沛流离的生活不仅没有消磨他对音乐的激情和执著，反而使他接触到不同的音乐风格，意大利的优美、英国的淳朴、法国的壮丽以及德国的严谨均在他的歌剧中有所体现。勇于探险和积极乐观的生活态度使他不断地突破自我，热情执著的性格注定了他的成功。

一、早期的生活及教育（1714-1736）

克里斯托弗·维利巴尔德·冯·格鲁克（Christoph Wilibald von Gluck，1714-1787），波希米亚作曲家。1714年7月2日出生于上巴拉丁地区一个名为埃雷斯巴赫的小村庄。格鲁克的父亲是一位护林员，为谋生计，曾带着格鲁克及家人先后迁往雷希施塔特（Reichstadt）和科莱比兹（Kreibitz），波西米亚辽阔茂密的森林伴随着格鲁克度过一个动荡的童年生活。直到1727年，在谋得菲利普·海因茨·冯·洛布科维茨王子的护林员这一职位后，这个家庭才得以在艾森伯格稳定下来。幸运的是，动荡的生活并没有影响到格鲁克的音乐学习。这是一个热爱音乐的民族，学校和教堂都设有音乐课，即使在最小的村庄，人们都能演唱和演奏多种乐器。格鲁克自小耳濡目染，对音乐产生了浓厚的兴趣。生活的稳定进一步为格鲁克的音乐学习提供了保障。1727年他进入艾森伯格的教堂合唱队，开始正式学习声乐及小提琴和大提琴等乐器，并很快以优异的成



格鲁克与现代歌剧

Gluck and the Modern Opera

绩脱颖而出。格鲁克还深深得益于教会对古代汉语、拉丁语以及古希腊等知识的强调，这使他在日后创作出《奥菲欧与尤丽狄西》、《阿尔切斯特》和两部《伊菲基尼》等能够更透彻地理解古代文化的天才之作。

格鲁克梦想长大后能成为一名音乐家，不料却遭到父亲的强烈反对。父亲希望他能子承父业，拥有一份稳定的工作和生活，而这并不是格鲁克想要的生活。为继续学习音乐，格鲁克不顾父亲的反对，带着心爱的便携式竖琴毅然前往布拉格寻求自己的理想，通过为人们演唱和演奏竖琴来换取食宿，从此开始了漂泊的生活。1731年，格鲁克进入布拉格大学，学习逻辑学和数学，但对音乐的热爱使他最终放弃了这些学习，继续专注于音乐。布拉格歌剧院激发了格鲁克对歌剧的浓厚兴趣。正是在这里，他得以大量接触到维瓦尔第、阿尔比诺尼（Albinoni）和罗利（Lolli）等意大利作曲家的歌剧，对其后的歌剧创作产生了重要影响。

二、巡游时期（1737-1751）

1737-1751年的14年时间里，格鲁克不断辗转于米兰、伦敦、德累斯顿、维也纳、汉堡和布拉格等欧洲城市，虽然生活极其动荡，但丰富的旅行生活扩展了他的视野和思想，并接触到完全不同的音乐风格，意大利的优美、英国的淳朴、法国的壮丽以及德国的严谨为他日后歌剧的国际化风格奠定了重要的基础。

1737年，格鲁克应梅尔齐王子的邀请前往米兰供职，在此期间结识了著名的意大利作曲家萨马蒂尼，并对其创作产生重要影响。虽然几乎没有证据表明格鲁克曾跟随萨马蒂尼学习作曲，但格鲁克大量早期的音乐作品的确浸染着这位意大利作曲家的风格。

1741年，格鲁克创作了他的第一部歌剧《阿尔塔塞斯》。该剧的问世标志着格鲁克歌剧作曲家身份的正式确立。该剧的成功为作曲家带来了随后三年狂欢节的创作委约——《德莫封》（*Demofonte*, 1743）、《索福尼斯巴》（*La Sofonisba*, 1744）和《希波利托斯》（*Ippolito*, 1745）。与此同时，格鲁克也为意大利北部的一些城市创作歌剧，如1742年，为威尼斯创作《德米特里》（*Demetrio*）；1743年，为与米兰比邻的克里马创作《提格拉》（*Il Tigrane*）；1744年，为威尼斯和都灵创作《伊庞梅斯特》（*Ipermestra*）。

1745年，在米兰作曲家兰普哥拉尼（*Lampugnani*，曾于1743-1744年在伦



敦上演了三部歌剧)的推荐下,格鲁克为伦敦国王剧院创作了两部歌剧:《巨星陨落》(La caduta de'giganti)和《阿尔塔曼》(Artamene),剧中旋律大多借自其早期在意大利创作的歌剧,这种借用和戏仿的手法一直贯穿在格鲁克整个职业生涯中。因不幸恰逢詹姆斯党人叛乱,国王剧院已经关闭多年,因此这两部歌剧上演后反响平平。但是,格鲁克英国之行的收获远不只此。更重要的是他结识了舞蹈演员伊娃·韦格尔(Eva Weigel,重要的舞蹈改革家大卫·加里克未来的妻子),得以了解到大卫·加里克在芭蕾领域倡导的自然的表演风格,这对他的芭蕾和改革歌剧产生重要影响。此外,格鲁克还得以学习了亨德尔极富情感的音乐风格。虽然,亨德尔曾尖刻地批评格鲁克的对位知识还不如自己的厨子,但是,格鲁克仍然对这位英国作曲家怀有崇高的敬意。

1747年,格鲁克跟随明戈蒂(Pietro Mingotti)剧团来到德累斯顿附近的皮尔尼兹城堡,庆祝巴伐利亚与撒克逊王朝统治者的婚礼。该剧团上演了两部歌剧,其中一部即是格鲁克创作的《埃尔科雷和艾伯的婚礼》(Le nozze d'Ercole e d'Ebe)。剧中大量借用了早期歌剧中的旋律,甚至整首序曲都完全取自于萨马蒂尼的一首交响曲。

1748年,为庆祝玛利亚·特雷西亚女王的生日以及维也纳宫廷剧院的落成,格鲁克根据梅塔斯塔西奥的台本创作了《赛米拉米德原形毕露》(Semiramide riconosciuta),剧中为王位而战的赛米拉米德正好影射了现实中的特雷西亚为保住哈布斯堡王朝继承人的权力而展开的王位争夺战。剧中所有音乐几乎均由格鲁克原创,足以窥见其对这部歌剧的重视。该剧的成功进一步提升了格鲁克作为歌剧作曲家的声望。

由于维也纳宫廷暂无空缺的职位,为谋生计,格鲁克又开始了新的旅行。同年秋,他在汉堡重新加入明戈蒂剧团,并接替了保罗·斯卡拉布里(Paolo Scalabrini)的乐队指挥一职,并随剧团来到哥本哈根。为庆祝女王分娩,格鲁克受命创作了歌剧《诸神之争》(La contesa de'numi),除部分管弦乐借自萨马蒂尼外,大部分音乐都是格鲁克原创。

对于青年时代曾经生活过的布拉格,格鲁克似乎有着特殊的感情。为回到这座城市,他于1749年末又转入洛卡泰利(Locatelli, Giovanni Battista)所领导的剧团。1750年的狂欢节,他根据梅塔斯塔西奥的剧本创作了歌剧《埃齐奥》(Ezio)和《伊庞梅斯特》(Ipermestra),并分别在德国的莱比锡和慕尼黑上演。



三、维也纳时期（1752-1773）

1752-1773年的21年间，是格鲁克生活相对稳定的一个时期，他大部分时间都居住在维也纳，为宫廷和剧院创作音乐。与此同时，他开始勤奋地学习文学和艺术，表现出对歌剧美学问题的关注，尤其是诗歌与音乐的性质以及二者在歌剧中的结合。在杜拉佐的帮助下，他结识了一群与他有着同样戏剧理想的年轻人，如台本作者卡扎比基和舞蹈编导安吉奥利尼。他们在舞蹈和台本方面给格鲁克提供了极大的帮助和支持。正是与他们的通力合作，他才成功地创作了一系列具有革新意识的芭蕾舞剧和歌剧。

1752年，格鲁克有幸娶到了富商之女玛利亚·安娜·伯金（Maria Anna Bergin）为妻，殷实的嫁妆为格鲁克稳定的生活和创作提供了保障。《狄托的仁慈》（*La clemenza di Tito*, 1752）为庆祝那不勒斯的查尔斯三世的命名日而作，上演于圣卡罗剧院。第二幕的咏叹调《如果你不敢面对失败》大胆的不谐和音在那不勒斯的音乐界引起了激烈的争论，既有尖锐的批评也不乏热情的赞扬，歌剧总谱被大量誊写和传阅。

格鲁克的音乐才华很快引起酷爱音乐的约瑟夫王子的关注，两人很快成为密友。精于世故的格鲁克借此谋得城堡剧院的乐队指挥这一职务，主要负责音乐会、清唱剧以及歌剧的演出，格鲁克自己的歌剧也因此有了上演的机会，如《中国贵妇》（*Le cinesi*, 1745）、《舞蹈》（*La danza*）和《清白的辩护》（*L'innocenza giustificata*）等。《清白的辩护》是一部颇为重要的作品，它为格鲁克与杜拉佐的合作架起了桥梁（该剧的宣叙调由杜拉佐作词）。身为引领维也纳音乐生活的歌剧院管理者，杜拉佐立志要将法国歌剧华丽的场景和意大利歌剧的优美抒情结合起来。在他的支持和协助下，该剧院上演了大量的法国歌剧，不仅开启了维也纳音乐生活的新时代，也为格鲁克的歌剧改革铺平道路。格鲁克在这里改编了大量的法国喜歌剧，早期只是用部分自创的旋律去替换其中的片段，或者写一首全新的序曲，很快格鲁克便开始亲自创作法国喜歌剧。《假奴隶》（1758）是他的第一部喜歌剧，首演大获成功。在其创作的一系列喜剧中，《不期而遇》可谓巅峰之作。

1761年，王子解散了私人乐队，格鲁克成为维也纳城堡剧院的专职作曲家，创作了大量的喜歌剧和芭蕾音乐。哑剧芭蕾《唐璜》（1761）被认为是第一部真正意义上的现代芭蕾，该剧消除了传统手法上的闹剧成分，粗俗的冒险、



廉价的笑料以及蹩脚的小丑被优雅高贵的、富有英雄性及悲剧气质的形象代替，堪称音乐上的“启蒙运动”。也正是通过这部舞剧，格鲁克与安吉奥尼里、卡扎比基以及杜拉佐等人怀着复兴严肃音乐戏剧的同一理想拉开了合作的帷幕，为翌年的歌剧改革做好了准备。

1762年，不仅是格鲁克一生中最重要的年份，也是歌剧史上值得关注的年份。格鲁克集其多年的创作经验和技巧与台本作者卡扎比基联手打造了具有里程碑意义的第一部改革歌剧——《奥菲欧与尤丽狄西》。该剧在戏剧轮廓上所体现出的简洁性以及强烈的戏剧冲力代表着歌剧艺术的新起点。

该剧的成功促使两人又相继创作了两部意大利改革歌剧《阿尔切斯特》（1767）和《帕里斯与海伦》（1770）。在此期间，格鲁克对法国歌剧显示出愈发浓烈的兴趣。他大量研究了吕利和拉莫的歌剧，并将法国歌剧的很多特点应用在他的改革歌剧中，这也为他日后前往巴黎寻求理想奠定了基础。

四、巴黎时期（1774-1779）

富于冒险的精神注定了格鲁克的不平凡。早已在维也纳获得荣誉和地位的作曲家并没有满足现有的舒适，这位歌剧上的“亚历山大”开始寻找新的音乐国度，把目光投向了巴黎，并欲征服那里的观众和舞台。

为赢得前往法国的机会，他经常在朋友面前表现出对法国音乐的兴趣，巧妙地恭维吕利和其他法国作曲家的作品。埃斯特里（Eschery）伯爵记录了与格鲁克和法国作曲家赛文林戈（M. de Sevelinge）共进晚餐的情形：

格鲁克刻意对吕利的音乐大加赞赏——毫无疑问，那的确是吕利音乐的优点。赛文林戈完全没有料到这出自一位意大利歌剧作曲家之口。格鲁克称赞吕利歌剧中高贵的简洁，自然的旋律以及戏剧的目标，说他研究了吕利的总谱，并获得很大的收获，通过研究吕利的总谱，他开始理解什么是戏剧音乐的基础以及歌剧的真正天赋，这些天赋只需要去发展，并走向完美；如果他能获得去巴黎创作歌剧的邀请，他将会保留吕利的风格和法国的抒情，并用这种方法写出真正的抒情悲剧。^①

《伊菲基尼在奥利德》为格鲁克敲开了法国歌剧舞台的大门。为了确保歌剧在法国的成功，台本作者鲁莱曾于1772年8月1日给皇家音乐院的导演安托

^① Ernest Newman. ② Gluck and the Opera ③, London, 1895, P112.



格鲁克与现代歌剧

Gluck and the Modern Opera

万·德·奥弗涅写信充分阐释了格鲁克的歌剧改革理想并极力推荐他上演这部歌剧。与此同时，格鲁克也寻求曾经是他学生的法国王后玛丽·安托瓦内特的支持，在王后的介入下，皇家音乐院最终答应上演该剧，条件是格鲁克必须再为他们创作五部歌剧，因为他们担心该剧大胆新颖的手法将彻底颠覆法国的歌剧舞台。“如果格鲁克骑士能保证再为皇家音乐院写六部这样的歌剧，那将是一件很好的事情。否则，我们不可能上演这部歌剧。因为，它的上演可能会让一切传统的法国歌剧黯然失色。”^①

格鲁克受邀前往巴黎指挥该剧上演，彩排期间却发现困难重重，从乐队、歌手、合唱到芭蕾都无法让他满意。为保证歌剧的成功，他用了长达六个月的时间排练，对演员们提出严格的要求和进行苛刻的训练。格鲁克不仅规定了歌手的演唱、动作以及演奏者对音乐的处理，对舞台布景也提出了具体的要求和建议。《伊菲基尼在奥利德》最终于1774年4月13日在巴黎成功首演。尽管具体的演出日程都早已安排就绪，但该剧的第二次上演还是因阿喀琉斯的扮演者勒格罗的生病而推迟。为了不让那些低劣的演员毁了该剧，格鲁克拒绝由其他人代替勒格罗。不负众望，该剧于4月19日的第二次上演取得了空前的成功，序曲被返场，歌剧的许多内容被效仿和重复，最好的证据莫过于：“女士们的头饰开始模仿剧中人物狄安娜头上的黑色花冠，并在头后垂着一层纱，被称之为‘伊菲基尼纱’。”^②不幸的是，路易十五于5月去世，所有的剧院停止演出，《伊菲基尼在奥利德》也因此停演。

格鲁克却借此看到了法国舞台潜藏着的巨大机会，趁歌剧停演期间，他与年轻的法国诗人皮埃尔·路易斯·莫林（Pierre Louis Moline）改编了曾经的旧作——《奥菲欧与尤丽狄西》。奥菲欧由阉人歌手改为男高音演唱，并加入了一些新的声乐和器乐曲，如第二幕为尤丽狄西增加了一首咏叹调。大量增加的芭蕾使该剧的规模更加宏大，场景也更显华丽。1774年8月2日，《奥菲欧与尤丽狄西》在法国上演，它的光芒甚至盖过了之前的《伊菲基尼在奥利德》，一跃成为法国剧院最重要的保留曲目之一。各类报纸、杂志、书信以及传记等无不充满赞誉之词。卢梭于1788年在《巴黎杂志》上称赞道“我不知道还有什么能比《奥菲欧与尤丽狄西》中幸福之谷的合唱更完美，这里到处充满着纯

① Ernest Newman. ④Gluck and the Opera④, London, 1895, P121.

② Ernest Newman. ④Gluck and the Opera④, London, 1895, P140.



洁、宁静之美，无论是歌曲还是芭蕾都没有任何夸张造作之嫌。”^①他谦卑地撤回了那句曾在20年前的“喜歌剧之争”中发表的“法语不适合谱曲”的著名言论，写信向格鲁克表示了真诚的祝福。在一片赞誉声中，聪明的格鲁克将这部歌剧献给了喜爱艺术而又性情爽朗的法国王后，王后则慷慨奖励给他6000里弗的年薪，使其名利双收。在王后的庇护下，格鲁克在法国取得了难以置信的成功。格鲁克在法国的胜利传回了维也纳。为了留住这位天才作曲家，玛利亚·特雷西亚王后允诺每年付给其2000基尔德薪金。

随后的五年，格鲁克虽居住在维也纳，却一直在为法国创作歌剧。每完成一部歌剧他都会亲自带着剧本前往法国监督彩排过程以及演出。1775年，格鲁克的独幕喜歌剧《魔树》在凡尔赛宫上演。一年后作曲家又写了一部三幕喜歌剧《基西拉之围》，中间很多旋律取自《帕里斯与海伦》和《伊菲基尼在奥利德》，或许是格鲁克因病未能监督彩排，该剧在皇家音乐院上演后反响平平。

《奥菲欧与尤丽狄西》在法国的成功使格鲁克再次尝试改编意大利歌剧。1776年4月，作曲家带着《阿尔切斯特》来到法国，由鲁莱根据卡扎比基的意大利台本做了进一步修改，修改后的《阿尔切斯特》已经与之前的意大利版大相径庭，更多地受到法国歌剧的影响。意大利语版的《奥菲欧与尤丽狄西》在改编为法语版后，原有的40首分曲保留了35首，而《阿尔切斯特》的改变更为彻底，虽然第一幕的28首分曲在法国版中保留了23首，但是第二幕的25首只保留了5首，第三幕则几乎全部重写，只保留了一首分曲。这个数据让我们意识到，除了第一幕，格鲁克几乎重新创作了这部歌剧。虽然很多旋律借自早期的歌剧，但它们的出现都非常的妥帖和适宜，并没有牵强附会之感。大力神赫拉克勒斯的出现显然是对法国趣味的妥协和迎合，让我们想起了吕利和基诺的同名歌剧。在歌剧完成之前，格鲁克因养女病故匆匆赶回维也纳，终场的音乐由戈塞克代其完成。剧中贯穿始终的压抑的气氛、悲伤音调和单调的主题使得该剧在法国的首演并不太成功，卢梭的评价具有一定的代表性：

我不知道还有哪部歌剧比《阿尔切斯特》的情感更单一了；全剧始终贯穿着两种情感——痛苦和恐惧。……如果超出了恰当的限制，任演员如何努力都是徒劳，因为观众已经开始失去热情，最终变得极不耐烦。^②

① Ernest Newman. ② Gluck and the Opera ②, London, 1895, P145.

② Ernest Newman. ② Gluck and the Opera ②, London, 1895, P154.