

卡拉斯

在

美国朱利亚音乐学院



讲学集

程淑安 译



江苏文艺出版社
JIANGSU LITERATURE AND
ART PUBLISHING HOUSE

卡拉斯在



美国朱利亚音乐学院

讲学集

Maria Callas
Lectures
1955-1965

卡拉斯

程淑安 译



江苏文艺出版社

Jiangsu Literature and Art Publishing House
100010 Nanjing, China

在美国朱利亚音乐学院

讲学集

图书在版编目(CIP)数据

卡拉斯在美国朱利亚音乐学院讲学集/程淑安编. —
南京:江苏文艺出版社, 2001. 9
ISBN 7-5399-1635-4

I. 卡… II. 程… III. 美声唱法-文集
IV. J616.2-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 029035 号

书 名 卡拉斯在美国朱利亚音乐学院讲学集
作 者 程淑安
责任编辑 陈咏华
责任校对 晓 春
责任监制 赵光明 胡小河
出版发行 江苏文艺出版社
印 刷 赣榆县印刷厂
经 销 江苏省新华书店
开 本 850×1168 毫米 1/32
印 张 11.625
字 数 24 万
版 次 2001 年 9 月第 1 版第 1 次印刷
印 数 1—1,100 册
标准书号 ISBN 7-5399-1635-4/I·1539
定 价 20.00 元

江苏文艺版图书凡印刷、装订错误可随时向承印厂调换



前 言

这是一本关于传统的书——超过本书的一种演唱歌剧的方法，传统常常是从作曲家本人，通过口述和实践流传给我们。初次，除了鲁依基·尼奇(Luigi Ricci)的有重要的华彩乐段和添加细节的集子以外，已出版并在销售中的口述的遗产文献，是主要的阐述者之一的玛丽亚·卡拉斯的实践。这本书是重要的，不仅仅是因为卡拉斯在音乐上所代表的传统，而且因为我们处在失去这些传统的危险之中。这些传统对于歌唱者仍是适用的，但是“传统”几乎成为一个脏字。

我坚定地相信，近年来在传统的声誉中，发生了许多不愉快的事：在一件音乐作品上化力气制造效果；在不再被人们承认的一首咏叹调的某一点上作过分的装饰；而删节的传统部分是通过多年演出实践，获得效果的，它加强了一部作品的戏剧性和音乐的结构。

因为传统的滥用，有些人立刻下了结论，说所有的传统都是不好的。当然，情况并非如此。所不好的是不研究不理解传统实践的缘由。在很多情况下，当一部歌剧的排练首演时，删节的部分不是作曲家所作，就是他所认可的。同样真实的变化是在出版的总谱中，没有发现声乐线条。正如罗西尼，贝里尼，多尼采蒂等作曲家们为特定的歌唱家们作曲，强调他(她)们的长处，避免他(她)们的弱点。当不同的歌唱家接受了同样的乐谱，为



他们改变乐谱以适应他们的优点和局限性。这尤其意味着在进行演唱美声学派歌剧中,有很大的灵活性,而在这方面,卡拉斯是十分有名望的。

除此之外,有种对一首曲子的感觉和反应上的抽象的方法,它是超越音乐乐谱的力量的。我记得读到一个著名的例子,当威尔第在排练他的一部歌剧,要求放宽一个乐句时,有人问他:“但是,大师,你为什么不在乐句上写一个渐慢(ritard)?”威尔第回答道:“我只希望在速度上有轻微的变化。我以为对于一个敏感的音乐家来讲,理解是不成问题的。如果我写‘ritard’,有些低能儿会唱成从快板到行板,破坏了乐句。”

歌剧中很多好的传统,同样是由伟大的指挥家创造的,许多指挥家实现了卡拉斯的想法。他们帮助音乐变活,因为他们期望超越乐谱版本本身,而达到一首乐曲的精神世界。在规则上,每个情况与其它的情况是有点不同的;而在同样的规则下,还尝试着所有的情况。这样,一个好的规则有一个广泛的应用。所以,它在我们的音乐中,就如同在法律界中,没有写出的规则反而具有了规则的力量。自然地,极端不同性质的规则应该避免。正如指挥家图里奥·塞拉芬(Tullio Serafin),维克托·德·萨巴塔(Victor de Sabata)和阿尔图罗·托斯卡尼尼(Arturo Toscanini)所不允许的那些规则。而这些人中的每个人对于音乐都有其个性的接近:因而,除了托斯卡尼尼和托蒂·达·蒙特(Toti dal Monte),塞拉芬(Serafin)和卡拉斯,在歌剧《拉美莫尔的露契亚》(Lucia di Lammermoor)中的不同的表演之外,我们有着同等的历史意义。

遍及这本书,你将发现卡拉斯谈到的是传统的好与坏。你还将发现,当卡拉斯在音乐中提倡一个变化时,不是为了精湛技巧的缘故,而是为了带出作曲家的意图。卡拉斯的研究项目所不断探索的,是充分地认识字和音调的协调一致。当我说“字”,



我也意味着,通过一场一场歌词的运用,一个人物的戏剧性的发展。在这方面,卡拉斯完全献身于它,并且是坚定的。

卡拉斯是位极其大胆而勇敢的演员,她常常为了达到声音上的、戏剧性真实性而招致灾难。我回忆起 1958 年我和卡拉斯在科文特花园剧院,一起演出《茶花女》的那段日子,她一夜又一夜地唱一个几乎是没有可能的弱音,和“Addio del passato”结尾处的脱离实际可能的 A,她不是为了一个美丽柔和的音,而是因为在那时,这是去表达薇奥蕾塔的 *Stato d'animo* 的唯一方法。偶然地,这个音不是完全地有把握,但是她略微更强地唱,不能让自己放弃这个音。

人们十分频繁地指责卡拉斯有三种声音。胡说!她有三百种声音。她扮演的每一个角色都用一种特有的声音,在特殊的速度中不断地变化音色,传达作曲家的乐段。在这本书中,你将读到她是如何痛苦地强调一个字,甚至一个音节,她运用令人惊奇的技巧完成结束。她仔细地在一个主要的特有的人物的个性上,建立她的每一个角色,而不是她自己。

美狄亚(Medea)^①是一个极其激情的妇女,为了这种激情,她牺牲了一切,甚至她的孩子。诺尔玛(Norma)也有这种激情,但她有后悔的可能。关于这些十分简单的事实,卡拉斯创造了基本上两种不可忘记的,独特肖像的同样类型的妇女。薇奥蕾塔是一个名妓,可是在她的心灵中,牢牢地埋藏着崇高而又高贵的种子。露契亚(从一开始就注定)是一个有病的女孩子。

卡拉斯在脑子里已建立了人物的基调,她用各个可能的手段来发展基调;她的声音的运用,在用字上的无数细微的差别(甚至她的呼吸不是简单的吸人气息,而可能是一个叹气,一个

① 注:Medea 是露意基·凯鲁比尼(Luigi Cherubini)的歌剧《美狄亚》中的女主角。
Norma 是贝利尼(Bellini)的歌剧《诺尔玛》中的女主角。



笑,一个呻吟,或一个窃笑);化装、身体姿势的运用,服装或一顶帽子的极好的处理,以达到某种效果,等等。在这些基础上,她创造了使人震惊的肖像的美术品:麦克白(Macbeth)夫人,阿米娜(Amina),爱尔薇拉(Elvira),列奥诺拉(Leonora),安娜·波列娜(Anna Bolena),托斯卡(Tosca),伊菲姬妮(Iphigénie),阿尔切斯特(Alceste),伊利莎贝塔(Elisabetta),弗奥丽拉(Fiorilla),露契亚(Lucia),和其他所有的角色。

我不怀疑卡拉斯的天生的才能是无止境的,但是她以大量的学习,训练和谦逊完善了这份天资。我认识到谦让不是一种常联系着卡拉斯个性的美德。相反,玛丽亚(即卡拉斯)作为一位艺术家,她是极其谦逊的,她常常是第一个去排练,最后一个离开,因为她渴望学习。她常常以饱满的声音歌唱,为了达到富于声响地有把握的全面的表演。我回忆一次在达拉斯,从下午七点到第二天上午两时《Medea》的排练。大约九小时以后,我建议她“符号”宁愿唱出来。她有礼貌地告诉我,注意我自己的事业,指挥,而她会注意她自己的事业,她完成了用饱满的声音的排练。

卡拉斯已经圆满地使自己自由了,排除了常常强加给歌唱家的行为的所有的限制:他们不能跪下,因为逐渐地起来是困难的;他们不能屈身,因为会减少横膈膜的容量;他们不愿在舞台上在某一些位置上,因为他们不得不继续地注视着指挥和提词员。在《Medea》的排练过程中,玛丽亚(即卡拉斯)要求她的舞台导演阿列克希斯·米诺蒂斯(Alexis Minotis)给与她像他给与他的妻子,伟大的古典悲剧女演员卡蒂娜·帕克丝诺(Katina Paxinou)的同样的指导。阿列克希斯·米诺蒂斯反对,认为这种指导必然是不同的,因为有歌唱的参与,卡拉斯十分断然地告诉他,他忽视了这个事实,如同一部话剧自由地指导她。她感到这是她的专业责任,不能牺牲动作去唱,或反过来也是一样。



卡拉斯的谦让的最大的标志是屈服于最终的权威：作曲家本身。她永不会牺牲她的意图和需要去适合她的才能，而宁愿用她的才能全心全意的服务。这要终生的艰苦的工作。一个人必须完全地旅行这条道路——在艺术上没有捷径。古老的拉丁谚语“Festina lente”（“是在慢的匆忙之中”），将是每个渴望做一个艺术家的人的金科玉律。

书内音乐的例子是一位歌唱家的伟大的运用，没有疑问。而这些讲学稿中的重要启示是玛丽亚·卡拉斯的坚定的艺术家的信条；信条在她说的每个字和她唱的每个音上闪闪发光。她将记住不仅做一个伟大的音乐家和艺术家，而也要做一个伟大的教师。

尼可拉·列希奥

纽约城 1987



关于卡拉斯的介绍

在我们的时代,玛丽亚·卡拉斯(1923—1977)比本世纪更多的其它任何的歌唱家,在意大利歌剧的保留节目的表演的风格上,发挥了主导的影响。甚至对她的声音的大多数感情激烈的贬低者,承认这种影响和她的使人敬畏的音域的音乐才能。的确,卡拉斯不只是一位歌唱家,又是一位音乐家,她的乐器是声音。在世界上主要的歌剧院她演出了十五年多之后,卡拉斯于1965年自愿退休,发挥她在声乐上的作用(像一个学生重新开始),和考虑解释问题。几年以后,她渴望人们分享她的感受和发现,她接收了纽约朱利亚音乐学院院长彼得·梅尼(Peter Mennin)的邀请,以“抒情的传统”,和从在一系列大师班中挑选出来的一组年轻的声乐专业者工作。

三百位申请者之外,通过试听,选出了二十五位歌唱家,他们将得益于卡拉斯的指导。1971年10月和1972年3月之间的十二个星期,每周两批上课,这些歌唱家根据卡拉斯的标准的保留曲目替换演唱的歌谱。除威尔第的三个时期的作品以外,听到莫扎特的《魔笛》的场景音乐及咏叹调,通过浪漫派的法国作曲家进入到像普契尼的《图兰多》和希雷阿(Cilea)的L'Arlesiana二十世纪的歌剧。在卡拉斯探索性的指导下,为了建立他们戏剧性的引导,如何能使在音乐的结构中有最好的音乐戏剧的感觉,卡拉斯经常一小节一小节地分析总谱。



卡拉斯努力不是为了产生出一系列“咪咪卡拉斯”，而是显现出每个歌唱者个人的个性和天赋。如此做，她不只是表示自己的观点，而是也可能取舍。她坚强不屈地坚持，无论怎样，学生们要保持对演唱作品风格的忠实，而她仔细地解释这风格所包含的内容。她钻研内容和感情，对一首咏叹调的音乐的实质，时常互相关联着戏剧。卡拉斯极少说“做这个”，而宁愿说“做这个，因为……”，为使接近音乐，她说明音乐上的，剧院的，和故事的种种原因。

在有关大师班的大量出版的新闻报导中，一位作者描写歌唱家卡拉斯“像一个特尔菲(希腊)的神殿的首席”。新闻报导在其他的學生、歌迷、音乐出版社和包括弗朗科·采菲雷利，利里安·吉施，本·嘎查拉，梯托·戈比，伊丽莎白·施瓦茨科普夫，和比杜·撒约等世界表演艺术名人的听众前销完。其他的艺术家如我们访问的纽约市歌剧院的帕特利契阿·希约克斯，掌握着总谱，全神贯注地注视着这场讨论。

卡拉斯的不平凡的评论洞察力，不仅进入她的训练和思维里，可它们是尾随多尼采蒂、威尔第的一条歌剧传统巨线的实质的总结，并超越了它，这些是卡拉斯在指挥巨人们如图里奥·塞拉芬和维克托·德·萨巴塔指挥下学习到和实践过的。卡拉斯不仅是这传统的主要的说明者，而是这传统的最后一位歌唱家。

我希望这本书将作为专业歌唱家、学生和教师，演唱标准的保留曲目的主要唱段的向导。通过音乐作品、美声唱法的原则、莫扎特，贝多芬，贝里尼，法国学派的风格上的特征，和一首现实主义时代的保留曲目叙事诗的解释者，能够学习到创造戏剧的方法。有些咏叹调的演唱在大师班学习期间已省略了，因为不是卡拉斯没有钻研音乐作品里的解释，就是学生唱得不好，在一开始后，时间跑掉了，而独特的咏叹调又没有带到班上学习。无论如何，某种风格的原则经常能被应用到同一个作曲家的其它



一些作品中。

不夸大地说,卡拉斯强调的表演原则为器乐演奏者同样是正确的。任何认真负责的钢琴家或弦乐演奏者追求歌唱的声音,追求表示显著的歌唱特性的乐句的自然。毕竟,正是肖邦极力主张他的学生参加亨里埃塔·松塔基(Henrietta Sontage)和季乌梯塔·帕斯塔(Giuditta Pasta)的演出,比较好的理解他的音乐是如何演奏的,比较好的理解器乐演奏者们经过多少世纪,直到弗拉基米尔·霍洛维茨(Vladimir Horowitz),为歌唱艺术指挥了终生。

出版《卡拉斯在朱利亚》:这些大师班远多于在大师班所继续提供的关于文字抄本的问题,唱出卡拉斯的大部分深刻的“话”,不如说出来。这些要点通过声乐上的例子必须由文字解释和翻译。这意味着听“线(指五线谱)中”唱出的,和应用没有演唱出的有血有肉的许多音乐上的要点的原因。此外,在朱利亚音乐学院,当开始对咏叹调的学习和讨论起作用时,作为卡拉斯对一个特殊的歌唱者的特殊问题的许多话的指导,必须修改以适合一般歌唱者通常会面临的问题。

当今卡拉斯的想法,在可能时我试着保持她的语言,但多次的外国语言的表达和音乐术语不得不转用英语,不得不把想法意译,讲清楚,把所有以上的语言编织成简明的流畅。尤其是这个事实,不同班的不同的学生演唱同一首咏叹调。也是为了强调歌词,以避免讨论特有的乐句的混乱,包括大量的音乐的例子,这些乐句和例子常常是只被解释,而并不出现在总谱中。因此,一个例子应与最初到完全理解包含的表演实践作比较。也就在这里,在印刷品中,将发现卡拉斯在美声歌剧演唱中,第一次应用的许多自己的华彩乐段。敏锐的读者将会发现卡拉斯在录制一首咏叹调,和在朱利亚音乐学院教同一首咏叹调时,她会改变她的解释的说法。



我为这本书写了一篇序言，这篇序言来自在大师班的一般的谈话和我与卡拉斯及其他人的接见。在本序言中，卡拉斯论述了一个广泛的系列的话题，从她的早期爱尔薇娜·德·希达尔哥(Elvira de Hidalgo)(她的声乐教师)的训练，到有关她的声音和生涯的自我感觉。这里我感到整本书麻烦是少的，而更多麻烦的是，是否围绕着卡拉斯的话组织，而不是我去树立。

在写这本书的过程中，得到许多帮助和劝告，但我特别感激的是尼古拉·内希奥(Nicola Rescigno)，一位卡拉斯的合作者，朋友，他广泛地录制了她的演唱，1954年指挥她在美国芝加哥扮演诺尔玛的首次演出。他不仅奉献了一篇考虑周到的这本书的序言，还宽宏大量地读这本书的全部底稿，检查了音乐的例子，和否则可能会出错的暴露的校样。这是无法估计的价值，内希奥不仅是卡拉斯声乐传统的一位最主要的实践者，又因为他被高度地看做像一个指挥家一样的声乐权威。我也非常感激卡拉斯的妹妹 Yacinthy Stathopoulou-Calogeropoulou，感谢她慷慨地允许使用作为这本书根据的磁带录音，并感谢莫尔冈·罗里(Morgan Lowry)的他的音乐例子的拷贝。

《卡拉斯在朱利亚》：大师班是卡拉斯关于卡拉斯、卡拉斯关于音乐、关于音乐之外的创造戏剧的大师班，这本书补充了内容，不如说是与我的以前两本书的比赛，我以前的两本书是关于这位迷人的艺术家(指卡拉斯)通过细节中的展开，是如何在总谱上进行创作，她又如何陷入思维的过程带给一首音乐作品的生命。卡拉斯曾经对我说：“当说到音乐时，我们一生都是学生。”只有最认真、勤奋的学生也才能是一位教师。玛丽亚是这样一种学生。

约翰·阿多因
达拉斯，1987



序 言

“我较早地开始了我的声乐训练，确实就像我的教师爱尔薇娜·德·希达尔哥。一般来说，我认为妇女倾向早点开始训练。我也记得，我是希腊人，德·希达尔哥是西班牙人。这意味着，我们是地中海地区的居民；这个地区的女孩成长、成熟得比较早。一个歌唱家的生涯主要建立在年轻时期；后来才智就来了。遗憾地是，我们不能像指挥家那样长久的继续工作，例如，越早越好地接受我们的训练，以便我们较快地有了获得才智的基础。

“德·希达尔哥是真正的美声学派；也许她是这伟大的训练的最后一个。我作为一个年轻的女孩，才十三岁，我就投身在她的门下，学习这些秘密，学习美声学派的方法。这种训练不只是‘美好的歌唱’；那是文字上的翻译。美声 *bel canto* 宁可是一种歌唱的方法，你必须穿上的紧身的背心。你学习如何接近一个音，如何起音，如何形成连贯，如何创造一个情绪，如何呼吸以便仅仅是一个开始和结束的感觉。其中，虽然在实际上用许多极少的气息唱了许多乐句，应该似乎是好像你仅仅吸了一大口气。

“最重要的是，美声是表情。单独一个优美的声音是不够的。例如，要做面团你必须要有面粉；那是基本的东西。以后，你加上其它的配料，加上技能，就形成了整个食物是美味的。就一个歌唱者来说，我们进入音乐院是为了打基础。一个人接受的



训练是有决定性的。如果你开始的对,你一生是对的,但如果你开始错了,后来改正坏的习惯是艰难的。

“读完音乐院以后,你可依据你所学习到的去创造音乐。所以,我说一遍,仅有优美的声音是不够的。你必须以声音唱完一千首曲子,以便能服务于音乐和表情的需要。一个作曲家已为你写下了音符,但一个歌唱者必须进入音符理解音乐。实际上,我们依照的极少。是不是必须读一定数量的书,以获得音乐的全部意义?歌唱者必须按同样的总谱演唱;我们应该加上作曲家盼望的千种颜色和表情。

“如果想像亚沙·海菲茨(Jascha Heifetz)仅仅是一位极好的技师,该是多么无趣。他是一位伟大的小提琴家,因为他超越了音符。对于一位歌唱者,这甚至更为重要,因为我们有歌词和音符。我们必须做一位器乐演奏者做的每一件事,还加上更多的事。这是非常严肃和困难的工作,它不是我们气势磅礴的演奏之外,或以单独意志力去做的,而是爱之外的,你所敬慕的一种奉献,这就是对于任何事的最强有力的原因。

“我应该说,对于我,它不是真正困难的工作。我想像我常常是一个独居的女孩;音乐是我爱的主要的事。无论什么有关音乐的都使我入迷。在雅典,我常常听德·希达尔哥所有学生所有各类的保留曲目的歌唱;轻歌剧,重歌剧,次女高音和男高音的咏叹调,早上十点我在音乐院,最后一个离开音乐院。甚至这点使德·希达尔哥惊奇。她时常问我:‘为什么你呆在这儿?’我的回答是甚至从最少的天才学生那儿有些东西可学,正像一位伟大的芭蕾舞舞蹈家可以从酒吧间的艺术家那儿学习到东西。

“在我的生活中,早早地建立了思路和举止的方式,不是由于我,而是由于我的家庭——主要是我的母亲,她指挥家庭,她已经决定我将成为一个歌唱家、一个艺术家。父母说:‘我为你



牺牲了自己；现在你必须在生活中按我所意料地去做。’不管怎样，这是用我母亲的方法。她也教我不要像小孩那样放纵自己的感情，除非是坚决地需要，尽管我会自然地想倾向于这种方法。我记得我的父亲带我去散步，如果我们路过一个冷饮室，我会停步拉他的夹克，不说一句话。然后，我会不在冷饮室察看。他领会了一会儿，但我继续在胡闹。他会说，‘正是你想要的，玛丽亚？’我不会回答：我只是看着他。那是我的方法，接着，这样去剧院就比较迟了。

“当我十三岁时，和妈妈去了雅典。最初的计划是仅仅学习，而不是专业性地演唱。学习持续的时间不长，我随德·希达尔哥学习了六个月后，我被国家歌剧院聘用。他们需要一个戏剧女高音，就把我作为戏剧女高音在附文上定为一年，这样其它任何地方我都不能去演唱了。德·希达尔哥注意了我的合同内容。我演歌剧挣得的钱，能供我全日制的学习，而不需要去工作。

“我在音乐学院已经演唱过歌剧《乡村骑士》(Cavalleria Rusticana)和歌剧《索尔·昂基丽卡》(Suor Angelica)。《托斯卡》是在我参加歌剧演出约一年半后演唱的。有一个为年轻女孩的重角色，但德·希达尔哥教我无论这部分戏如何重，声音必须保持轻，永不超重，弹性像一个运动员的身体。我也欣赏这种轻的歌唱，因为它常常使我有兴趣去克服困难。我喜欢挑战。以极大的自由自在精通一个问题，并呈现给公众是多么的美好。

“我寻找的轻，不仅仅是德·希达尔哥给我的美声训练的一部分；它是德·希达尔哥哲学的一部分，一个声音必须放进不是太大声音的范围，但是，声音仍然是贯穿的。解决所有的美声润色，用这种方法是比较容易做到的——独立的大量的语言。一个歌唱者克服这些困难，正如同一个器乐演奏者必须做的一样。开始首先练习慢速音阶和琶音，然后逐渐地建立速度和灵活性。



这些曾经是你舞台上没能学到的；太迟了，接着，这些所谓的‘诀窍’，不完全是诀窍，而是如同一个运动员为建立力量、持久力、肌肉做的那些。它是一辈子的工作。不仅是做，永不停止的做，你学的越多，你就越能认识到你知道得多么的少。经常有新的问题，新的困难；你所正在做的需要更热情，更热爱。

“我在希腊的演出可以说，类似早期准备和学校学习结束的时期。那里，我学习尽我的可能有所成就。在你学业完成后，成为一个音乐家，用你的乐器（指嗓子）为音乐服务。记住，声音是管弦乐队的第一个乐器。‘Prima donna’恰恰意味着——‘第一个妇女’，即演出的第一个乐器。我在图里奥·塞拉芬那儿学习。最幸运的事情我曾发生过，也许，最幸运的就是他指挥我意大利首次演出——维罗纳，1947年，是我真正的演员生涯的开始。

“你从那个人那里得到多少啊！他教你你做的每件事都应该有表情，都有一个正当的理由。我学习到必须为音乐的服务以润色，并且如果你真正关心作曲家，而不只是为了你自己个人的成功，你会经常发现一个颤音和一个音阶的意义，将证明快乐、焦急、悲伤的感觉是正确的。总之，塞拉芬大师教我音乐的深度。我尽力吸收他所教我的一切。他是我的第一位类的艺术大师，我怕他是最后的一个。他对我显示出音乐是如此的大量，音乐能使你沉浸在永久的焦急和苦恼的状态中。除非你了解你所正在做的和为什么这样做。

“他的每一件事有一个道理，塞拉芬说，这点对我印象最深，‘当一个人想在舞台上找到一个姿势，如何移动，这一切你不得不在总谱中去找；作曲家已经把它放入他的音乐中。’他是多么正确，为了你以你的全部的心灵和耳朵带着这个麻烦去听——头脑必须也工作，但不是太多——你会发现你需要的每件事。他又教我，歌剧应该是歌唱与表演的反映，表演是累积在