

通过八位大师的作品透视歌剧世界

歌剧

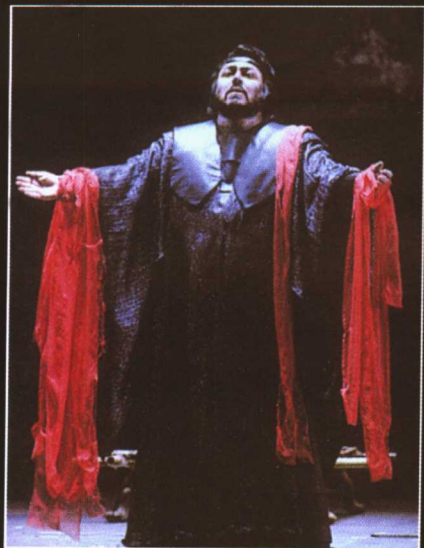
一种新的聆听方法

OPERA

A New
Way of

Listening

[英] 亚历山大·沃 著 曹利群 王玉桓 译



歌 剧

一种新的聆听方法
A New Way of Listening

[英] 亚历山大·沃 著

曹利群 王玉桓 译



图书在版编目(CIP)数据

歌剧:一种新的聆听方法/[英]沃著;曹利群,王玉桓译.
北京:中国人民大学出版社,2004
(朗朗书房·音乐坊)

ISBN 7-300-05922-8/G·1178

I.歌…

II.①沃…②曹…③王…

III.歌剧—音乐欣赏—基本知识

IV.J617.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 092478 号



朗朗书房·音乐坊

歌剧——一种新的聆听方法

[英]亚历山大·沃 著

曹利群 王玉桓 译

出版发行 中国人民大学出版社

社 址 北京中关村大街 31 号

邮政编码 100080

电 话 发行热线:010-82503022

编辑热线:010-82503013

网 址 <http://www.crup.com.cn>

<http://www.ttrnet.com>(人大教研网)

经 销 新华书店

印 刷 保定市印刷厂

开 本 787×1092 毫米 1/16

版 次 2005 年 4 月第 1 版

印 张 8.75

印 次 2005 年 4 月第 1 次印刷

字 数 94 000

定 价 49.80 元

版权所有 侵权必究

印装差错 负责调换

引言

当今，歌剧比它四百年历史上的任何时期都更受人欢迎。歌剧已经成为一种全球性现象，为不同肤色和不同文化背景的人民所喜闻乐见。这种兴旺景象，使我们有必要进一步了解歌剧。就像任何其他艺术形式一样，只有真正懂得了歌剧，才能尽兴地加以欣赏。

《歌剧——一种新的聆听方法》一书提供了欣赏歌剧的基本技能。借助书后所附激光唱片引用的数十例歌剧选曲，本书讲解了各声部的差异及如何辨认它们，介绍了最受欢迎的一百多部歌剧的情节概要，讨论了怎样做好准备进入歌剧世界。全书的重心是通过世界上最伟大的八部歌剧细节的了解，来研究如何从歌剧中获取最大的收益。这八部歌剧的优秀选曲收录在所附激光唱片上，并且在书中加注的“时间进度线”中予以诠释。时间进度线依照时间顺序讲解作品的音乐性与戏剧性，以及作曲家赋予台词生命力的种种手法。

但是，理解歌剧并不是单纯抓住情节的转折和台词的含义就足够了，还有许多构成歌剧的因素是我们未必能觉察到的。因此，本书也从演员、导演和舞台设计等方面来考察歌剧。希望本书对歌剧方方面面提供的透彻分析让入门者踏上愉快的歌剧之旅，同时对资深爱好者亦有借鉴意义。



目 录

4	CD 曲目
5	引言
1	第一章 歌剧的经历
13	第二章 歌剧的要素
23	第三章 幕后景观：歌剧的制作
33	第四章 歌剧的故事
45	第五章 通过八位大师的作品透视歌剧世界
48	普塞尔：狄多和埃涅阿斯
54	莫扎特：唐璜
62	罗西尼：塞维利亚理发师
70	威尔第：弄臣
78	瓦格纳：纽伦堡的工匠歌手
88	穆索尔斯基：鲍里斯·戈杜诺夫
96	比才：卡门
104	普契尼：托斯卡
113	第六章 五十部进阶必备歌剧指南
128	第七章 歌剧院和歌剧节
130	CD 曲目来源

1. 马斯内: "Nicias! Ah" 选自《黛依丝》第二幕 (片断)
2. 普契尼: "Se la giurata" 选自《托斯卡》第二幕 (片断)
3. 多尼采蒂: 《拉美莫尔的露契亚》第三幕中的发疯场景 (片断)
4. 莫扎特: 《唐璜》序曲 (片断)
5. 瓦格纳: 《纽伦堡的工匠歌手》序曲 (片断)
6. 蒙特威尔第: 《奥菲欧》序曲 (片断)
7. 威尔第: 《阿伊达》序曲 (片断)
8. 普契尼: 《艺术家的生涯》序曲 (片断)
9. 亨德尔: "Ah! Ruggiero crudel" 选自《阿尔辛那》
第二幕 (片断)
10. 贝多芬: "Abscheulicher!" 选自《菲德利奥》第一幕 (片断)
11. 瓦格纳: "Was Macht dich" 选自《罗恩格林》第二幕 (片断)
12. 瓦格纳: "Schläfst du" 选自《神界的黄昏》第二幕 (片断)
13. 威尔第: "Celeste Aida" 选自《阿伊达》第一幕 (片断)
14. 威尔第: "O patria mia" 选自《阿伊达》第三幕 (片断)
15. 莫扎特: "Der Hölle Rache" 选自《魔笛》第二幕 (片断)
16. 威尔第: "L'abborrita rivale" 选自《阿伊达》第四幕 (片断)
17. 萨利文: "Alone and yet alive" 选自《日本天皇》
第二幕 (片断)
18. 亨德尔: "Ombra mai fu" 选自《赛尔斯》第一幕 (片断)
19. 瓦格纳: "Wie sie selig" 选自《特里斯坦与伊索尔德》
第三幕 (片断)
20. 莫扎特: "Non più andrai" 选自《费加罗的婚礼》
第一幕 (片断)
21. 多尼采蒂: "Ah! Un foco insolito" 选自《唐帕斯夸莱》
第一幕 (片断)
22. 威尔第: "Il santo nome" 选自《命运之力》第二幕 (片断)
23. 威尔第: "Va pensiero" 选自《纳布科》第三幕 (片断)
24. 蒙特威尔第: "Vi ricorda" 选自《奥菲欧》第二幕 (片断)
25. 格鲁克: "Che farò senza Euridice?" 选自
《奥菲欧与尤丽狄茜》第三幕 (片断)
26. 贝利尼: "Casta diva" 选自《诺尔玛》第一幕 (片断)
27. 普契尼: "Quando me'n vo' soletta"
选自《艺术家的生涯》第二幕 (片断)
28. 普塞耳: "When I am laid in earth"
选自《狄多和埃涅阿斯》第三幕
29. 普塞耳: 《狄多和埃涅阿斯》第一幕序曲
30. 莫扎特: "Là ci darem la mano" 选自《唐璜》第一幕
31. 莫扎特: "Madamina il catalogo" 选自《唐璜》
第一幕 (片断)
32. 罗西尼: "Largo al factotum" 选自《塞维利亚理发师》
第一幕
33. 罗西尼: 《塞维利亚理发师》序曲 (片断)
34. 威尔第: "Bella figlia dell' amore" 选自《弄臣》第三幕
35. 威尔第: "La donna è mobile" 选自《弄臣》第三幕
36. 瓦格纳: "Morgenlich leuchtend"
选自《纽伦堡的工匠歌手》第三幕
37. 瓦格纳: 《纽伦堡的工匠歌手》第二幕中的暴乱场面 (片断)
38. 穆索尔斯基: 《鲍里斯·戈杜诺夫》第一幕中的加冕场景
39. 穆索尔斯基: 《鲍里斯·戈杜诺夫》第四幕的尾声 (片断)
40. 比才: "L'amour est un oiseau rebelle" (哈巴涅拉)
选自《卡门》第一幕
41. 比才: 《卡门》第四幕中的死亡场景 (片断)
42. 普契尼: "Vissi d'arte" 选自《托斯卡》第二幕
43. 普契尼: "Recondita armonia" 选自《托斯卡》第一幕 (片断)

第一章

歌剧的经历

歌剧是人类发明的一种最为壮丽奢华的娱乐。

——英国日记作家约翰·伊夫林：《歌剧手记》，1646年

左页图 多明戈扮演的卡拉夫正准备为爱情而死。他爱上了心如冰雪的公主——图兰朵——这正是普契尼最后这部歌剧的名称。

歌剧是一种独特而华美的艺术形式，与其他艺术门类截然不同。电影、戏剧、芭蕾和音乐会都不能与之相比。歌剧是把许多性质截然不同的成分——独唱、重唱、合唱、灯光、设计、乐队、动作和舞蹈——予以综合来获得生命力的，它也许是所有的表演艺术中最激动人心和令人销魂的。欣赏歌剧，我们首先需要准确地理解我们看到的和听到的是什么，需要消除可能对歌剧存有的任何偏见。须知歌剧不是配乐的戏剧，更不是添加上戏剧情节的音乐会，而是一种充满活力的艺术形式，自有其存在的理由。有了这样的见解，我们就可以真正地欣赏任何一部歌剧。

从许多方面看，在各类音乐艺术中，歌剧是最易于欣赏的，因为它有三条阐释的途径：台词、音乐和视觉画面，而且彼此有助于相互理解。比如，台词和剧情告诉我们音乐打算表现的内容。换句话说，如果舞台上有一人说“我感到非常绝望，我想自杀”，那么，我们可以推测，伴随这种病态情绪的音乐也许是要反映甚至夸大歌词中表达的



情感展示：

顶图 帕瓦罗蒂扮演多尼采蒂的喜歌剧《爱的甘醇》中的内莫里诺。

上图 绝望的卡雷拉斯和贝尔甘萨在比才的《卡门》中最后的悲剧场景。

同样的情感。而在听一首弦乐四重奏、奏鸣曲或交响曲时，我们得不到这样的提示。对于纯音乐来说，声音究竟意味着什么，要由听众来决定。

正如歌剧的台词能够确定音乐的含义，音乐也可以加强台词的意义。例如，一个人生气的时候，他唱出的声音粗豪、乖戾、烦恼不堪，模仿人们生气时的声音和行为（CD例1）。如果女主角歇斯底里，她的声音就成了唐突和尖厉的（CD例2），模仿和

夸大了现实生活。发疯是歌剧中一个常见的主题，常用混乱没有条理的音乐加以刻画（CD例3）。抽泣和泪水、笑声和痛苦同样可以表现得栩栩如生、真切感人。作曲家努力使音乐完全展现人类感情的诸般极致和微妙变化；这种创造永远没有尽头，并且最终构成歌剧的力量源泉。所以，在歌剧中，如同在其他更加抽象的音乐中一样（也就是无词的音乐），音乐的流动用来唤醒听众的感觉，通过非同寻常的暗示的力量来激发他们的热情。音乐也可以表达这样细腻的效果：即通过剧中人物的唱词告诉听众他隐瞒了自己真实的感情。比如，瓦格纳就在他的一些歌剧中使用了一套复杂的主导动机系统。主导动机是指作曲家用来描述一种特定含义的主题。使用这套系统，作曲家就可以写出一个旋律并且把它的含义界定为“谎言”，因此，每当这个旋律唱出来或由乐队演奏出来的时候，听众就可以估摸出舞台上的某个家伙讲的不是真话。

既然歌剧是这样一种易于欣赏的艺术形式，为什么还需要一本书来解释如何欣赏呢？原因很简单，因为歌剧是一个范围广泛的话题，歌剧的剧目涵盖了四个世纪的发展历程和多种语言，所以，指出正确的欣赏方向是有好处的。歌剧也是一门人造痕迹十分明显的艺术形式，这就是说，歌剧中讲述的和发生的大多数事情在现实生活中是不大可能发生的。尤其值得指出，歌剧还是一项造价极其昂贵的娱乐。所有这些事实导致了一大堆错误的概念，使初入歌剧大门的人望而却步。因此，澄清下列事实也许十分有益：

歌剧是什么？

歌剧是在舞台上用演唱来表现的戏剧，通常配有连续不断的音乐。

作为一种艺术形式，歌剧有何特别之处？

在最光辉的范例中，音乐和台词合起来告诉我们有关人类的性格、情感、情绪和动机等事情，这些是单凭音乐或台词无法表达的。

作为一种娱乐形式，歌剧有何独特之处？

歌剧是最激动人心、最投入，通常也是最壮观的艺术形式。它把歌曲、器乐演奏、戏剧、舞蹈和舞美设计等所有了不起的技艺融为一体。

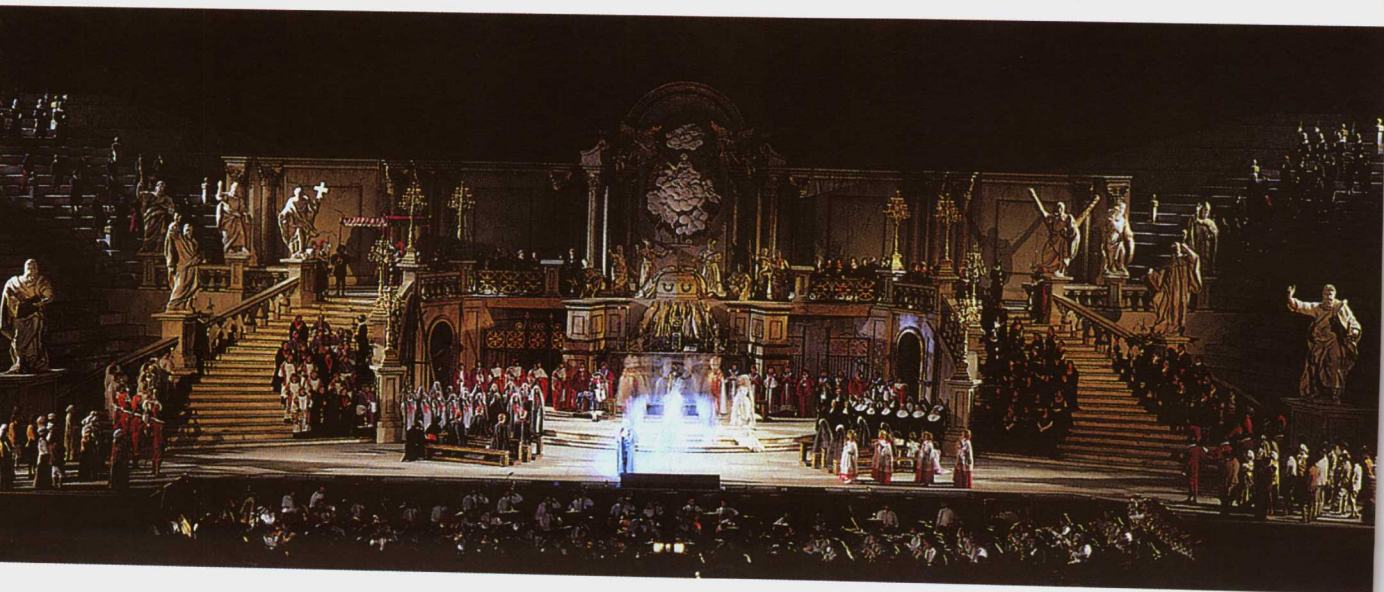
歌剧的构成

歌剧是大事件，这是任何其他音乐形式无法比拟的。它把多种艺术汇聚一堂。

——哈罗德·C·勋伯格，《纽约时报》

在莅临歌剧院或聆听唱片之前，为了毫无缺憾地欣赏一部歌剧，了解歌剧的构成是十分必要的。当然，没有任何两部歌剧是完全一样

普契尼《托斯卡》第一幕的豪华布景借用了罗马的一座教堂，极尽奢华之能事。这座教堂建在圣·安德烈·德拉壁垒的遗址上。



的。但是，许多歌剧具有相同的基本结构。大多数歌剧以一段序曲开始：这是一段短小的管弦乐作品，用来使听众安静下来，进入聆听歌剧的氛围。有时，序曲中包含后来出现在剧中主要部分的音乐主题。如莫扎特的《唐璜》序曲就合并使用了剧中最后一场戏剧性结局的音乐（CD例4）；瓦格纳的《纽伦堡的工匠歌手》序曲也是这样，它引入了剧中瓦尔特“获奖歌”旋律的片段（参见78~85页，CD例5和例36）。CD例6至例8的音乐表明了从蒙特威尔第、威尔第到普契尼的歌剧开端。吉尔伯特和萨利文的喜歌剧序曲就是所有动听曲调的简单荟萃。

尽管如此，仍有许多序曲是由后来剧中不再出现的音乐组成的。在一些歌剧中，序曲的独立性不太强，主要是烘托气氛，这时候，序曲也常常被叫做前奏曲。

和话剧一样，多数歌剧都是分幕的。五幕最常见，法国和俄罗斯的大歌剧尤其如此（参见40页）；喜歌剧更多的是由一两幕组成；悲剧的幕数则不确定。每一幕通常由咏叹调（独唱歌曲）、重唱（二重唱、三重唱、四重唱依此类推）和合唱组成，它们之间由所谓的宣叙调衔接起来。宣叙调是一种唱着的对话，在音高和节奏上与其说是

是歌，不如说更像戏剧念白。这样，作为每一幕的情感焦点，咏叹调用来抒发主人公的诗情（诸如伤感、幸福、失败和胜利），与之相对，宣叙调就以音乐散文的形式，来填充对话细节、推动情节进展。

准备

无论何时去歌剧院，我都要把理智和辩才暂置一边，只把自己完全交给眼睛和耳朵。

——切斯特菲尔德勋爵，《诫子书》，1752年1月23日

去歌剧院之前，即使是见多识广的歌剧迷也需要做好准备，这可不是叫你梳个油头、穿上时髦的盛装之类。准备意味着，在开幕之前



韩国女高音歌唱家江淑宥扮演的莫扎特歌剧《魔笛》中的夜后，这是她特别擅长的一个角色。夜后复仇心切的第二首咏叹调以其令人难以置信的高音成为歌剧中技艺最辉煌的时刻。从CD例15中可以听到古贝洛娃演唱的这首咏叹调的片段。

至少要读一遍情节概要。如果清楚人物关系和情节进展，你可以从一部歌剧中获得更多的收益。即便歌剧是以母语来演唱，你也不可能听清楚所有的唱词。听之前做的准备越充分，听的时候获得的乐趣就越大，如此而已。也许有人会认为，右边列出的建议有些多余。但是，考虑到大多数歌剧的票价是那么昂贵，光临歌剧院又是那么荣耀，那么，尽量去遵循这些建议是完全值得的。

情愿搁置疑问

没有一部优秀歌剧的情节合情合理，因为人们在讲理的时候不唱歌。

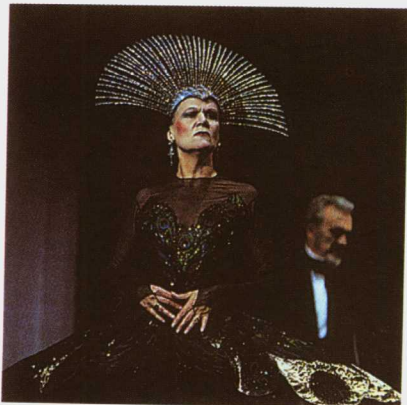
——W.H. 奥登，1961 年

歌剧从不以其情节的统一连贯或条理清晰而取胜。对于那些自以为“对情节敏感”的人，有些歌剧的故事从文辞上看可能过于荒唐。塞缪尔·约翰逊在其著名的词典中为歌剧所下的定义是“一项既奇异又有悖常理的娱乐”。这话写于 18 世纪；但是没有人会真心争辩，认为从那以后歌剧变得稍稍理智了些。例如，难道瓦格纳真的指望观众相信，《漂泊的荷兰人》中挪威水手的女儿会和一个漂泊的荷兰人受诅咒的鬼魂相恋？我们又怎么能够接受威尔第《命运之力》中的一对情人阿尔瓦罗和莱昂诺拉，在阿尔瓦罗做了修道士、莱昂诺拉自甘隐居多年之后，会碰巧在通往阿尔瓦罗修道院的路上再度相逢？

在歌剧中，什么事情都可能发生，而且我们必须接受这一点。女主人公在没有明显病因的情况下，可以并且真的死去了；她们仅仅由于悲伤和失败的煎熬就彻底崩溃了。发疯是多部歌剧中的中心主题，

去歌剧院前的准备

1. 读一份情节概要。许多歌剧辞典中都包含这样的概要，如果你手头没有这样一部辞典，早点儿到歌剧院，节目单中总有情节概要。
2. 系统地阅读这部歌剧的来龙去脉，找出重要的咏叹调和其他关键场景出现的时间。
3. 如有可能，听一下这部歌剧的全剧录音，或至少听一下精彩唱段集锦。
4. 读该剧脚本。大多数激光唱片中收有剧本及其译文。由于多数歌剧都是用外文来演唱的，因此事先阅读和理解台词极有价值。这项准备费时不多，像普契尼《艺术家的生活》的全剧脚本，20 分钟以内就可以看完。
5. 要是歌剧采自著名的故事，尽量去读读原著。如果歌剧基于真实的历史人物或事件，那就要搞清楚事实真相。这些并不一定总能办到，可一旦做到，必然极有助于你深入了解歌剧及其布景。



许多歌剧都有相当离奇的情节。亚纳切克的《马克罗波斯案件》中的主人公据说活到 337 岁（左图 安加·西尔加扮演），莫扎特的《女人心》（右图）中的菲奥迪利吉和多拉贝拉的未婚夫故意装扮为阿尔巴尼亚人，尽管并不难识破，她俩还是认不出。



在歌剧中，发疯这种感情得到出色的表现。

上图 在旧金山上演的亨德爾的《奧蘭多》中，被激怒的热恋中的奧蘭多（霍恩）威胁安吉利卡（女高音斯文森），如果不回应他的爱情，她就面临毁灭。为了这个场景，亨德爾使用了每小节五拍的曲式，这在他是仅此一回。

右上图 兰格里奇扮演的布里顿歌剧中的捕鱼人彼德·格里姆斯。格里姆斯是被绝望和孤独的生活环境给逼疯的。



从亨德爾的《奧蘭多》（其中的发疯场面包含了亨德爾写下的最非同凡响的音乐）到多尼采蒂著名的《拉美莫尔的露契亚》、贝利尼的《清教徒》、斯特拉文斯基的《浪子的历程》和布里顿的《彼德·格里姆斯》。歌剧中的人物也会说出比实际生活中愚蠢得多的话——原因也许是歌剧这种堂皇的形式有时使日常信息的传递显得乱了步调。下面是从舒伯特的《阿尔方索和艾丝苔拉》中选出的一个片段（1822）：

合唱：公主出现了。

国王：公主？

合唱：公主。

国王：她出现了吗？她出现了吗？

合唱：是的，她出现了，她正在向皇宫走来。

国王：她正在向这里走来。

合唱：她正在向皇宫走来，她正在向这里走来。

国王：苦涩的悲伤离去，欢乐再度闪耀。何处竟能滞留她如此之久？

合唱：我看到她正在加快脚步。我看到她正在加快脚步。

国王：何处竟能滞留她如此之久？

合唱：她现在靠近了。

选择这个例子也许有点刻薄。舒伯特的歌剧从来没有获得过巨大的成功，甚至在当时也不例外。但是，那么多广受欢迎的不朽之作中同样充斥着与之相仿的平庸与虚假。

美国广播喜剧演员艾德·加德纳曾经说过：“歌剧是当一个家伙背上挨了一刀时，替代流血的是，他唱了起来。”在现实生活中，人们不会相互对唱，所以我们或许可以争辩说，歌剧据以为本的前提根本就不存在。但是，任何形式的艺术都不能斤斤拘泥于现实。歌剧中的幻想和假装应该被看做人生经历中不可分割的一部分，以及歌剧艺术之所以如此令人愉快的一个主要原因。

关于歌剧另一个需要摒弃的陋见是：歌剧演员得是个大胖子才能唱得好。不错，有些著名的歌剧演员明显超重，但是在肥胖和歌唱能力之间并不存在已被证实的因果关系。当年《特里斯坦与伊索尔德》首演时，瓦格纳为扮演特里斯坦的路德维希·施诺尔的大块头深感尴尬，以至于作曲家担心演出显得荒谬，曾考虑把他换下来。结果因为没有别人能够唱得了这一角色，所以，瓦格纳只好忍耐施诺尔及其大胖太太玛尔薇娜扮演剧中主人公。有时，歌剧演员对他们所扮演的角色来说，确实是太胖了。于是，他们就被当成是在表演。逐渐地，趣味变了，也许现在对演员与角色融合能力的要求比上个世纪要高许多。但是，无论我们的男女主人公是以何种面貌出现在舞台上，我们都必须把我们对真实的渴望暂时搁置一边，或者像伟大的柴可夫斯基极其恰当地表述的：“我从来没有碰到过比把真实注入歌剧的努力还要荒谬愚蠢的事情。在歌剧中，一切都建立在非真实上。”

台词与音乐：一对理想的搭档？

伯爵：歌剧是个荒唐的玩意儿：命令靠歌曲来传递，政策在二重唱中来讨论……决斗在旋律中进行。

克莱尔容：我习惯于人们在咏叹调中死去。但是，为什么歌词总要比音乐糟糕呢？为什么要依赖音乐来表达歌词的力量呢？

——理查·施特劳斯的歌剧《随想曲》(1942)，克莱门斯·克劳斯撰写脚本

在歌剧中，台词和音乐哪一个更重要？这个问题困扰着每一个人。



一个不大可能发生在实际对话中的姿势：在纽约大都会歌剧院演出的《唐璜》中，特菲尔和汉普森面对观众来相互交谈。



卡娜娃在理查·施特劳斯的最后一部歌剧《随想曲》中扮演伯爵夫人玛德琳娜。这部歌剧的脚本全部是关于歌剧中歌词与音乐之间相对重要性的机智辩论。

莫扎特说过：“在歌剧中，台词是音乐孝顺的女儿。”与他同一时代的伟人格鲁克，却持完全相反的态度：“我认为有必要把音乐限制在它真正的使命上，这就是，在表达故事的情感和剧情时，音乐只起辅助诗篇的作用，它不能以滥而无用的装饰来打断行动并损害其生动性。”

也许这桩公案更精辟的说法应该留给音乐理论家和美学家。但是毫无疑问，大致了解台词和音乐的整个关系对于鉴赏歌剧为什么是现在这个样子极为有益。人们常常问：“为什么歌剧要这么长？为什么这些故事通常这么不合逻辑，一点都没有经过深思熟虑？”答案一般就在台词和音乐的简单冲突之中。

当作曲家和剧作家坐下来写一部歌剧的时候，他们不得不扪心自问：歌剧最擅长的是什么？歌剧的力量和局限又是什么？显而易见，有一些事情是音乐不能说清楚而歌词可以的。比如，“请你把盐递过来”，就是一个不能完全依赖音乐自身来表述清楚的例子。与之相仿，由音乐掀起的多种情绪和情感，如果单凭歌词本身，只能试探性地进行表达。由于歌剧是一种以音乐作为基础的艺术形式，每一幕的重头戏就不能不留给情感的天地（话剧作品也许就交给情节的发展或其他更加精致的细节了）。这就是为什么歌剧中的故事线索通常很薄弱的原因。歌剧关注的不是情节的进展，而是心灵的状态。

对于早期的、特别是18世纪的作曲家来说，解决的方法就是加入宣叙调。如同我们已经知道的，宣叙调是很平淡的音乐，它传递必要的信息，避免情感强烈的音乐把观众的注意力从歌词中吸引开来。宣叙调通常只在羽管键琴上用简单的和弦来伴奏，这种情况在亨德尔、莫扎特和罗西尼的歌剧中格外典型。CD例9~11的伴奏宣叙调表明，亨德尔、贝多芬和瓦格纳是如何分别模仿念白的戏剧效果的。在贝多芬的《菲德利奥》和比才的《卡门》中的某些段落，对话代替了宣叙调。法国剧作家博马舍（他的笑剧成为莫扎特《费加罗的婚礼》和罗西尼《塞维利亚理发师》的基础）在他的《塔拉拉》序言中，这样概括台词和音乐的关系：“音乐在歌剧中就如同诗句在话剧中一样：是更加宏伟的措辞，表达思想和感情更加有力的方式。”

优越感和歌剧势利眼

如果歌剧爱好者如此迷恋于晦涩枯燥的脚本，那就让他们为戏票付出更高的价钱吧。无论如何，许多衣冠楚楚的人去歌剧院，只是把它当做社交场合，去和同样自恃享有特权的友人欢聚。

——摘自伦敦《晚间标准报》读者来信，1995年7月5日

从17世纪早期兴起直到现在，歌剧一直受累于势利眼和优越感的指责。最初，歌剧班子由一个当权者付钱，然后到他的宫中在一帮邀请来的友朋和朝臣面前演出。稍后，歌剧进入歌剧院，占据了大包厢的贵族和富有的商人是剧院大部分财政盈余的来源。传统的马蹄形剧院的设计不仅是为了缩小舞台和观众席最远处的距离，而且是为了让包厢中的富有者相互炫耀。

把歌剧搬上舞台是极其昂贵的（相对而言，就需要在较小的地方演出），因此，好票的价格总是很贵的。票房收入从来不足以支付独唱



歌剧不应该成为夸耀的艺术：大众在伦敦柯文特花园市场从室外大屏幕上观看多明戈的实况转播（上图和右图）。

右上图 歌剧爱好者排队观看演出。





上图 米兰斯卡拉歌剧院内景。传统大歌剧院的布局确保社会名流占据最好的位置。二楼以上的包厢是为贵族准备的，一楼则留给贵族的总管、秘书和其他高级仆从。

右图 维罗纳的户外竞技场，众多的观众在观看歌剧，场面甚是壮观。但是较小歌剧院中的亲切感不可避免地失去了。

演员、合唱队、交响乐队、道具、设计人员、灯光、排练、管理和其他相关费用的支出，所以，歌剧需要这种或者那种形式的赞助：在过去，是富有的贵族；而如今，是国家基金和企业赞助。不管怎么说，票价的昂贵并不意味着歌剧是一项脱离大众的娱乐。毕竟，好多娱乐项目也一样，度假同样昂贵嘛。这完全是一个选择的问题。的确，比起历史上的任何时期，当今歌剧得到远为广泛的社会各阶层人士的欣赏。如今重要的不是谁坐在观众席上，而是舞台上正在发生什么。



语言问题

只要我不懂这种语言，我才不介意一部歌剧是用何种语言来演唱的呢。

——诺贝尔物理学奖获得者，阿普莱顿爵士，1955年

歌剧应该被翻译成观众的母语吗？或者说一部歌剧总以原文演出更胜一筹吗？这个问题十分棘手。许多人至今认为，要用外文来欣赏歌剧是很奇怪的。早在1710年，英国随笔作家艾迪生写道：“将来，当我们的子孙知道自己的祖父辈经常坐在一起，在自己的国家里像外国人一样，听用他们不懂的语言来演出的戏，他们一定会感到很奇怪的。”