



西方歌剧解析

——构成·种类·流派·历史·名作——

黄晓和 刘诗嵘 编著



中央音乐学院出版社

西方歌剧解析

——构成·种类·流派·历史·名作

黄晓和 刘诗嵘 编著

常州大学图书馆
藏书章

中央音乐学院出版社

·北京·

图书在版编目 (CIP) 数据

西方歌剧解析：构成·种类·流派·历史·名作 / 黄晓和，刘诗嵘编著. —北京：中央音乐学院出版社，2017.11

ISBN 978 - 7 - 81096 - 838 - 6

I. ①西… II. ①黄… ②刘… III. ①歌剧艺术—研究—西方国家 IV. ①J832

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 247464 号

Xīfāng Gējù Jiěxī

西方歌剧解析

黄晓和 刘诗嵘编著

——构成·种类·流派·历史·名作

出版发行：中央音乐学院出版社

经 销：新华书店

开 本：787mm × 1092mm 16 开

印 张：24.25 字数：460 千字

印 刷：北京宏伟双华印刷有限公司

版 次：2017 年 11 月第 1 版 2017 年 11 月第 1 次印刷

印 数：1—1,200 册

书 号：ISBN 978 - 7 - 81096 - 838 - 6

定 价：78.00 元（附赠光盘 1 张）

中央音乐学院出版社 北京市西城区鲍家街 43 号 邮编：100031

发行部：(010) 66418248 66415711（传真）

前 言

《西方歌剧解析》一书的问世经历了相当漫长而曲折的过程。早在 2003 年前后，刘诗嵘同志和我受北京大学严宝瑜教授邀请，到该校承担西方歌剧欣赏课。经过协商，刘诗嵘同志负责西欧古典乐派和浪漫乐派歌剧，我负责东欧民族乐派歌剧。我们分别写了讲稿和准备了相关的音像资料，完成了这门课的教学任务。不久，中央广播电视大学约我们编写西方歌剧欣赏教材，我们在北大教学讲稿的基础上对原稿进行了扩展和充实，于 2004 年完成了书稿，提交电大出版社。然而书稿迟迟未出版，原因是电大课程设置计划变动，歌剧课程下马，决定暂不出版此教材，于是将书稿退还给我们。

面对这种情况，我们感到十分遗憾和无奈。为了使这份书稿能够出版，发挥社会效益，满足广大歌剧爱好者的审美需求，我先后向北京、上海等多个出版社发出呼吁，希望能纳入出版计划，但是得到的回应十分冷淡。经过调查，原因是很多出版社认为艺术性和学术性强的书籍缺乏经济效益，赚不了多少钱，因此不予理睬。

在多方联系受挫后，正好中央音乐学院新成立了出版社，其宗旨是支持出版有学术价值的著作。于是我就去试探是否能够接纳。令人鼓舞的是，当即收下书稿，并经过有关编辑审阅后，建议我对各个历史时期的歌剧流派补写一节概述。我觉得此建议合理，于是认真补写了这部分内容。到此，我以为一切妥当，就等出书了。殊不知，等了一整年后，说是出版社欠缺经费，书不出了，让我把书稿领回去。但是我不甘心，特写信询问，仍被回绝，理由是“经费紧张，而且类似的书已出版了，如张洪岛写的书”。我立即到书店购来张洪岛先生的书进行比较，发现与我们的书完全不是一回事。张先生的书只是专门介绍 20 世纪的西方歌剧，而我们的书是对西方歌剧进行全面的论述，这从书名《西方歌剧解析——构成·种类·流派·历史·名作》就明显地体现出来。再加上提供的若干附件以及大量图片和音像资料，充分证明二者的巨大区别。

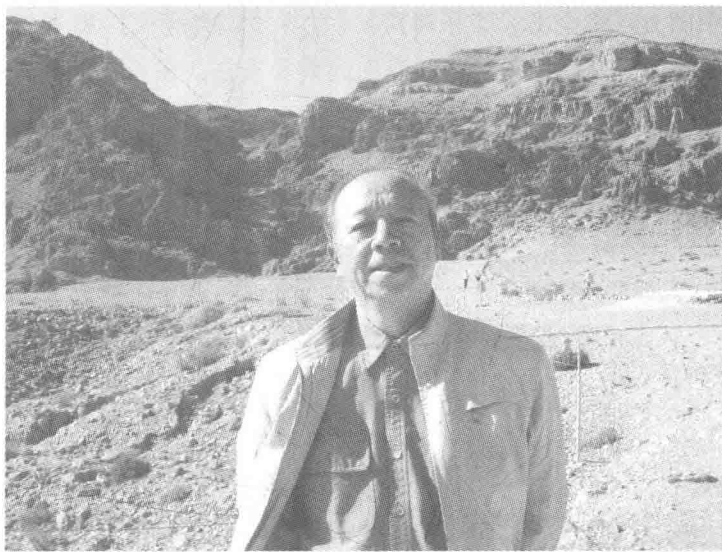
为了使此书能够再次被出版社接纳，我特请中央音乐学院西方音乐史教授钟子林同志和中国艺术研究院西方音乐史研究员蔡良玉同志写了鉴定和推荐意见，然后又请中央音乐学院科研处审批和提供资金。十分幸运的是校方提供了两万元启动经费，书

稿终于再次被出版社接受。好事多磨，整整过了十年了，我们两位作者都已进入耄耋之年，书稿才有了出头之日，总算有所安慰。

此书写作的分工是：刘诗嵘同志负责撰写第三编中的第六、七、九章全部和第十章的第二、三、四、五节，以及附录一、二、三；黄晓和负责撰写第一、二编全部、第三编各章的第一节、第三编第八章全部、第十章的第六、七节以及全部图片和音像资料的选编，并负责全书的统编。

黄晓和

2016年5月于北京时雨园



黄晓和 音乐学家、中央音乐学院音乐学系西方音乐史教授、博士生导师。

1946年在常州国立音乐院幼年班师从盛天洞（盛雪）先生学习小提琴。

1953年考取留苏生，在北京俄文专修学校留苏预备部学习。1954年赴苏联莫斯科国立柴科夫斯基音乐学院学习，先后师从大卫·奥伊斯特拉赫教授主修小提琴、师从谢尔盖·斯克列勃科夫教授主修音乐作品分析。1961年以优异成绩修毕理论-作曲系全部课程，通过国家综合考试和题为《论简单一部曲式》的毕业论文答辩，被授予“音乐学家-理论家”资格。

1961年7月回国至今在北京中央音乐学院任教，先后主讲“曲式与作品分析”“外国音乐名作”“西方音乐通史”“苏联音乐发展史”“苏联音乐名作赏析”和“音乐学分析”等课程；担任西方音乐史专业本科生、硕士生和博士生导师。

著作有：《苏联音乐史》上卷、《心灵的回响——世界交响乐名曲赏析》《西方音乐通史》（合作）、《外国音乐简史》《西方音乐史与名作赏析》和《西方歌剧解析》（合作）。

论文有：《俄罗斯英烈的心声——苏联歌剧〈这里黎明静悄悄〉评介》《旧制度灭亡的丧钟，新世纪诞生的凯歌——俄国无产阶级革命歌曲评介》《〈伊多美涅奥〉——莫扎特歌剧创作原则的初步体现》《时代·生活·思想·创作——纪念柴科夫斯基逝世一百周年》《在战火硝烟中诞生的音乐杰作——肖斯塔科维奇的第七〈列宁格勒〉交响曲》《肖斯塔科维奇第七〈列宁格勒〉交响曲剖析》《特殊时代锤炼的作曲大师——肖斯塔科维奇》《关于“无标题音乐”大批判的前前后后》《斯克列勃科夫及其绝笔之作〈音乐风格的艺术原则〉》和《多才多艺的浪漫主义音乐大师——纪念李斯特诞辰二百周年》。

分别为《中国大百科全书·音乐舞蹈》《世界知识大辞典》和《现代音乐欣赏辞典》撰写若干关于西方及俄罗斯、苏联音乐的重要条目；在若干报刊上发表数十篇音乐评论文章和音乐译文。

简历被收入英国剑桥国际传记中心编辑出版的《国际名人传记辞典》(Dictionary Of International Biography)、《澳洲及远东名人录》(Who's Who In Australia And The Far East) 和《国际有成就的领先者》(International Leaders Achievement) 等辞书。



刘诗嵘 中央歌剧院研究员。1943 至 1948 年曾经就读于重庆青木关国立音乐院及上海音乐专科学校。曾任中央歌剧院副院长及艺术委员会主任。离休后仍被聘为剧院的艺术顾问。曾担任过的社会职务有中国音乐家协会第四届理事以及中国歌剧研究会主席团成员。因在中、法文化交流方面的成就，于 1985 年被法国政府授予“文学、艺术奖章”（同时获奖的还有艾青、吴作人、郑小瑛）。

长期以来从事外国音乐、歌剧历史及艺术理论的研究，曾经翻译国外歌剧名著贝利尼：《清教徒》，罗西尼：《灰姑娘》《在阿尔及尔的意大利少女》《威廉·退尔》，柏辽兹：《贝亚特丽丝与本尼迪克》，威尔第：《马克白》《露易莎·米勒》《弄臣》《游吟诗人》《茶花女》（与苗林合作）《西西里的钟声》《西蒙·波卡涅拉》《假面舞会》《命运之力》《唐·卡尔洛》《奥赛罗》《福斯塔夫》，庞启耶利：《乔弓达》，普契尼：《艺术家的生涯》（与苗林合作）、《西部女郎》《外套》《修女安哲利卡》，列昂卡瓦罗：《丑角》，乔丹诺：《安德列·谢尼埃》，契莱亚：《阿德莲娜·勒古芙乐》，舍巴林：《驯悍记》（与苗林合作），团伊玖磨：《夕鹤》，罗伯特·沃德：《炼狱》，共 28 部，其中部分已由中央歌剧院及上海歌剧院上演并大部分由台北世界文物出版社陆续出版。此外还

翻译了音乐剧《窈窕淑女》《悲惨世界》《西贡小姐》和《歌剧院的幽灵》，共4部。为《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》及新编的《中国音乐大词典》撰写多个条目。在《人民音乐》《中国戏剧》《文艺报》《文化报》《爱乐》《上海歌剧艺术》《北京音乐周报》等文艺报刊上发表音乐和歌剧评论文章多篇，在中央电视台及北京大学等多所高校播讲音乐、歌剧知识节目或为电视台歌剧、音乐节目撰稿及审稿。曾为学生编写《外国歌剧欣赏》（上下册）以及专著《歌剧大师威尔第》，参加《中国歌剧史》《西方音乐史》的编写工作等等，近年将钻研的重点从西方古典歌剧艺术逐渐转向西方现代歌剧。

自1984年以来，多次参加中国戏剧梅花奖、文化部戏剧文华奖、中宣部“五个一”工程奖的评奖工作。于1999年被国家图书馆评为读书标兵。2010年，在北京大学歌剧研究院主办之首届“金葵花”中国歌剧艺术成就大典上被授予歌剧理论终身成就荣誉奖。2011年由中国音乐家协会授予终身成就金钟奖。——

目 录

前 言	(1)
-----------	-------

第一编 歌剧的构成、种类与流派

第一章 歌剧的组成结构	(1)
第一节 戏剧	(1)
(一) 剧本	(1)
(二) 戏剧结构	(2)
第二节 音乐	(2)
(一) 声乐部分	(2)
(二) 器乐部分	(3)
第二章 歌剧的诞生、种类与流派	(5)
第一节 歌剧的诞生	(5)
第二节 歌剧的种类	(6)
(一) 正歌剧类型	(6)
(二) 喜歌剧类型	(10)
(三) 其他类型	(12)
第三节 早期歌剧流派	(14)

第二编 欧洲各国歌剧历史发展概述

第三章 西欧各国歌剧的发展历程	(17)
第一节 意大利歌剧概况	(17)
第二节 德国、奥地利歌剧概况	(21)
第三节 法国歌剧概况	(24)
第四节 英国歌剧概况	(28)

第四章 东欧各国歌剧的发展历程	(31)
第一节 俄罗斯歌剧概况	(31)
第二节 捷克歌剧概况	(39)
第三节 匈牙利歌剧概况	(41)
第四节 波兰歌剧概况	(42)

第三编 历代歌剧名作解析

第五章 巴洛克风格歌剧	(44)
第一节 概述	(44)
第二节 蒙特威尔第及其歌剧《奥菲欧》	(45)
(一) 蒙特威尔第	(45)
(二) 歌剧《奥菲欧》	(48)
第六章 古典主义风格歌剧	(51)
第一节 概述	(51)
第二节 格鲁克及其歌剧《奥菲欧与犹里狄茜》	(52)
(一) 格鲁克	(52)
(二) 歌剧《奥菲欧与犹里狄茜》	(57)
第三节 莫扎特及其两部歌剧	(59)
(一) 莫扎特	(59)
(二) 歌剧《费加罗的婚礼》	(69)
(三) 歌剧《魔笛》	(74)
第四节 贝多芬及其歌剧《费德利奥》	(79)
(一) 贝多芬	(79)
(二) 歌剧《费德利奥》	(82)
第七章 浪漫主义风格歌剧	(86)
第一节 概述	(86)
第二节 韦伯及其歌剧《魔弹射手》	(88)
(一) 韦伯	(88)
(二) 歌剧《魔弹射手》	(93)
第三节 罗西尼及其三部歌剧	(97)
(一) 罗西尼	(97)
(二) 歌剧《塞维利亚的理发师》	(104)

(三) 歌剧《灰姑娘》	(108)
(四) 歌剧《威廉·退尔》	(111)
第四节 多尼采蒂及其歌剧《拉美莫尔的露契亚》	(116)
(一) 多尼采蒂	(116)
(二) 歌剧《拉美莫尔的露契亚》	(120)
第五节 瓦格纳及其三部歌剧	(123)
(一) 瓦格纳	(123)
(二) 歌剧《唐豪瑟》	(128)
(三) 歌剧《罗恩格林》	(133)
(四) 歌剧《纽伦堡的工匠歌手》	(138)
第六节 古诺及其歌剧《浮士德》	(144)
(一) 古诺	(144)
(二) 歌剧《浮士德》	(148)
第七节 约翰·施特劳斯及其轻歌剧《蝙蝠》	(152)
(一) 约翰·施特劳斯	(152)
(二) 轻歌剧《蝙蝠》	(157)
第八章 民族主义风格歌剧	(161)
第一节 概述	(161)
第二节 格林卡及其歌剧《伊万·苏萨宁》	(162)
(一) 格林卡	(162)
(二) 歌剧《伊万·苏萨宁》	(165)
第三节 穆索尔斯基及其歌剧《包里斯·戈杜诺夫》	(168)
(一) 穆索尔斯基	(168)
(二) 歌剧《包里斯·戈杜诺夫》	(170)
第四节 包罗丁及其歌剧《伊戈尔大公》	(174)
(一) 包罗丁	(174)
(二) 歌剧《伊戈尔大公》	(175)
第五节 柴科夫斯基及其两部歌剧	(179)
(一) 柴科夫斯基	(179)
(二) 歌剧《叶甫根尼·奥涅金》	(180)
(三) 歌剧《黑桃皇后》	(184)
第六节 斯美塔那及其喜歌剧《被出卖的新嫁娘》	(189)
(一) 斯美塔那	(189)
(二) 喜歌剧《被出卖的新嫁娘》	(190)

第七节 德沃夏克及其歌剧《水仙女》	(194)
(一) 德沃夏克	(194)
(二) 歌剧《水仙女》	(195)
第九章 现实主义风格歌剧	(198)
第一节 概述	(198)
第二节 威尔第及其三部歌剧	(199)
(一) 威尔第	(199)
(二) 歌剧《弄臣》	(201)
(三) 歌剧《茶花女》	(208)
(四) 歌剧《阿伊达》	(215)
第三节 比才及其歌剧《卡门》	(223)
(一) 比才	(223)
(二) 歌剧《卡门》	(228)
第四节 真实主义歌剧概述	(233)
第五节 马斯卡尼及其歌剧《乡村骑士》	(235)
(一) 马斯卡尼	(235)
(二) 歌剧《乡村骑士》	(237)
第六节 列昂卡瓦洛及其歌剧《丑角》	(239)
(一) 列昂卡瓦洛	(239)
(二) 歌剧《丑角》	(240)
第七节 普契尼及其三部歌剧	(245)
(一) 普契尼	(245)
(二) 歌剧《波希米亚人》	(250)
(三) 歌剧《托斯卡》	(256)
(四) 歌剧《图兰朵》	(261)
第十章 现代主义风格歌剧	(267)
第一节 概述	(267)
第二节 德彪西及其歌剧《佩利阿斯与梅丽桑德》	(268)
(一) 德彪西	(268)
(二) 歌剧《佩利阿斯与梅丽桑德》	(271)
第三节 理夏德·施特劳斯及其两部歌剧	(276)
(一) 理夏德·施特劳斯	(276)
(二) 歌剧《莎乐美》	(278)

(三) 歌剧《玫瑰骑士》	(282)
第四节 贝尔格及其歌剧《沃采克》	(286)
(一) 贝尔格	(286)
(二) 歌剧《沃采克》	(289)
第五节 格什文及其歌剧《波吉与贝丝》	(293)
(一) 格什文	(293)
(二) 歌剧《波吉与贝丝》	(295)
第六节 肖斯塔科维奇及其歌剧《卡捷琳娜·伊兹迈洛娃》	(300)
(一) 肖斯塔科维奇	(300)
(二) 歌剧《卡捷琳娜·伊兹迈洛娃》	(303)
第七节 普罗科菲耶夫及其歌剧《战争与和平》	(310)
(一) 普罗科菲耶夫	(310)
(二) 歌剧《战争与和平》	(311)
附录	(320)
(一) 世界著名歌剧作曲家索引	(320)
(二) 世界著名歌剧演员索引	(337)
(三) 世界著名歌剧院概述	(345)
(四) 本书 DVD 歌剧音像选段目录	(366)
(五) 推荐著名歌剧选段目录	(368)
(六) 中外文主要参考书目	(369)
后 记	(372)

第一编 歌剧的构成、种类与流派

第一章 歌剧的组成结构

西方歌剧作为一种大型的综合艺术形式，它的内部结构是复杂的，这涉及艺术形式的不同层次和方方面面。首先，从第一个层次看，歌剧包括戏剧和音乐两大方面。其次，从第二个层次看，在戏剧和音乐各自的内部又包括不同的方面，戏剧先要有剧本，剧本内部包括剧情、剧词、戏剧结构等；而音乐内部又包括声乐和器乐。第三，再下一个层次，戏剧结构又包括分段结构、贯穿结构和综合结构；而声乐则包括独唱、重唱与合唱；器乐包括序曲、间奏曲和舞曲等。

歌剧作为一种综合艺术，要把它展现出来，除了首先要有剧作家的剧本和作曲家的音乐外，导演的构思安排，指挥的艺术处理，演员的演技（演唱、道白、表情与动作），舞蹈的编排，布景、道具和服装等舞台美术设计，也是歌剧不可缺少的组成部分，只有把这一切有机地结合，才能真正使歌剧艺术牢固地占领舞台，满足人们的审美需求。

本章的内容就是集中对这些结构组成部分进行概述。

第一节 戏剧

歌剧作为戏剧艺术的种类之一，其创作的基础是戏剧。戏剧首先体现在文学家、剧作家创作的剧本中。

（一）剧本

剧本以书面文字的形式呈现出来，它必须包括剧情、人物、剧词等组成部分，并对各个部分作具体的描述和明确的规定。

剧情是指歌剧的题材来源和故事情节。它可以分别取材于历史事件、现实生活、神话传说、科学幻想等内容，表述在特定时间、地点和条件下发生的事件和戏剧冲突。

人物是故事情节和戏剧冲突的主人翁，其中的主要人物（主角）要突出他们各自不同的个性特征，其他人物（配角）起配合剧情的辅助作用。

剧词是剧情中的人物和角色相互之间的对白或各自的独白。剧词可以是散文，也可以是诗文。剧词除了可以直接用道白方式表述外，在歌剧中，通常是作为声乐演唱的歌词来运用。歌剧通过剧词的贯穿，讲述特定的事件，表达不同人物和角色的相互关系和各自的性格，使剧情得以持续和发展。

（二）戏剧结构

戏剧结构是具体落实剧情、人物、剧词，将它们有机、有序地组织在一起的形式。从歌剧艺术诞生至今四百余年的历史来看，歌剧的戏剧结构大致可以分为三大类，即：分段结构、贯穿结构和综合结构。

分段结构是指整部歌剧内部有明显的段落划分。首先是分“幕”，其次是幕的内部又分“景”，最后是景内部又分“场”。这些段落的划分在歌剧乐谱上往往用顺序号码编排，因此也称“编号结构”或“分曲结构”。自歌剧诞生以来，大多数歌剧均属于这类分段结构，其中以意大利传统歌剧为典型。

贯穿结构是指整部歌剧在幕的内部没有明显的段落划分，即不分“景”和“场”，没有段落的编号，戏剧从始到终不间断进行。采用这种结构的典型代表是瓦格纳的歌剧（他自称为“乐剧”）。

综合结构是指将分段结构与贯穿结构有机结合的戏剧形式，即根据戏剧情节的需要，有的地方分段，有的地方不分段。19世纪末以来的许多歌剧都不同程度地倾向于这种结构。

第二节 音乐

歌剧的音乐由声乐和器乐两部分组成。其中声乐紧密与剧词结合，在歌剧中占有主导地位；而器乐处于辅助地位，起陪衬声乐和烘托剧情的作用。

（一）声乐部分

声乐演唱者由于生理构造有别和嗓音条件不同，男女声都有高、中、低音之分。

女声通常分女高音（soprano）、女中音（alto）和女低音（contralto），此外，还有

兼有女高音和女中音特征的次女高音 (mezzo soprano)。而女高音声部还细分为抒情女高音 (lyric soprano)、戏剧女高音 (dramatic soprano)、花腔女高音 (coloratura soprano)。

男声通常分男高音 (tenor)、男中音 (baritone) 和男低音 (basso)。而男高音声部还细分为抒情男高音 (lyric tenor)、戏剧男高音 (dramatic tenor) 和花腔男高音 (coloratura tenor); 男中音声部也细分为抒情男中音 (lyric baritone)、戏剧男中音 (dramatic baritone) 和炫技男中音 (bravura baritone); 男低音声部则分为歌唱男低音 (basso cantante)、戏剧男低音 (dramatic basso)、深沉男低音 (basso profondo) 和喜剧男低音 (basso buffo)。

歌剧的声乐部分包括独唱、重唱与合唱的不同演唱形式, 它们在歌剧中分别承担不同的角色, 发挥各自不同的表现作用。

独唱是歌剧角色抒发个人情感和表达个人心愿的主要手段。独唱有三种样式, 一种叫“咏叹调”, 另一种叫“宣叙调”, 再一种叫“咏叙调”。

咏叹调 (aria) 是突出个人内心独白的重要唱段, 它旋律鲜明, 歌唱性强, 篇幅较长, 曲式较完整, 往往采用 A—B—A 的再现对称结构, 称为“返始咏叹调” (aria da capo)。

宣叙调 (recitativo) 是角色独白和角色之间交谈的唱段, 是一种有一定旋律音调的道白。它有两种样式, 一种叫“干唱宣叙调” (recitativo secco), 常见于早期的意大利歌剧中, 在古钢琴的几个简单和弦陪衬下, 角色的演唱断断续续, 常常出现同音反复, 旋律缺乏歌唱性, 更接近朗诵; 另一种叫“带伴奏的宣叙调” (recitativo accopagnato), 在乐队的陪伴下, 角色的演唱较连贯, 旋律性较强, 更接近歌唱, 它往往作为向咏叹调的自然过渡。

咏叙调 (ariosa) 是处于咏叹调和宣叙调之间的一种唱段, 它综合了两者的特点, 将歌唱性与朗诵性有机融合, 克服了咏叹调和宣叙调之间刻板的界限, 使歌剧的戏剧情节的发展更自然流畅。咏叙调在近现代歌剧中得到广泛运用。

重唱是歌剧不同人物同时抒发情感和表现戏剧冲突的重要手段。根据参与角色的多少, 分别形成二重唱、三重唱、四重唱、五重唱、六重唱等不同的组合样式。

合唱是歌剧中塑造群体形象、表达群体意愿和情感的重要手段。合唱也有不同的样式, 分为女声合唱、男声合唱、童声合唱、男女混声合唱等。

独唱、重唱与合唱除了有各自独立的唱段外, 根据剧情内容的需要, 往往交叉和同时结合, 形成多种多样的声乐组合, 从而产生丰富的艺术表现力。

(二) 器乐部分

器乐在歌剧中有两种作用, 一种是辅助性的, 另一种是主导性的。辅助性的作用主要是担任声乐的伴奏, 它与声乐同步, 配合声乐演唱的情感变化, 起预示、陪衬、