

# 中国歌剧 艺术发展研究

陈 磊 著



艺术人生



延边大学出版社

# 中国歌剧艺术发展研究

陈 磊 著



延边大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国歌剧艺术发展研究 / 陈磊著. — 延吉: 延边  
大学出版社, 2017. 6

ISBN 978-7-5688-2945-8

I. ①中… II. ①陈… III. ①歌剧艺术-研究-中国  
IV. ①J822

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 148437 号

## 中国歌剧艺术发展研究

---

著 者 陈 磊 著

责任编辑 孙淑芹

装帧设计 中图时代

出版发行 延边大学出版社

地 址 吉林省延吉市公园路 977 号, 133002

网 址 <http://www.ydchs.com>

电子邮箱 [ydchs@ydchs.com](mailto:ydchs@ydchs.com)

电 话 0433-2732435 0433-2732434(传真)

印 刷 廊坊市海涛印刷有限公司

开 本 710 mm × 1000 mm 1/16

印 张 11.5

字 数 220 千字

版 次 2017 年 6 月第 1 版

印 次 2018 年 11 月第 1 次

书 号 ISBN 978-7-5688-2945-8

---

定 价 45.00 元

# 目 录

第一章 西方歌剧艺术的发展和演进 .....	1
第一节 歌剧的诞生及早期歌剧艺术的发展 .....	1
第二节 18 世纪古典主义歌剧 .....	11
第三节 19 世纪浪漫主义歌剧 .....	21
第四节 19 世纪末至 20 世纪歌剧的发展 .....	28
第二章 中国歌剧的产生与发展进程 .....	33
第一节 西方歌剧的传入与中国歌剧的萌芽 .....	33
第二节 中国歌剧的探索时期 .....	54
第三节 中国歌剧的确立时期 .....	58
第四节 中国歌剧的繁荣时期 .....	63
第三章 歌剧舞台表演前的准备工作 .....	68
第一节 剧本的分析 .....	68
第二节 音乐的分析 .....	71
第四章 歌剧舞台表演中的角色表现 .....	83
第一节 角色的构思 .....	83
第二节 角色的心理技术表现 .....	89
第五章 歌剧舞台表演技巧 .....	100
第一节 歌剧表演的要求 .....	100
第二节 歌剧表演技巧 .....	104
第三节 歌剧表演训练 .....	111
第六章 中西方经典歌剧的演唱表演 .....	141
第一节 中国经典歌剧解读与演唱表演 .....	141
第二节 西方经典歌剧解读与演唱表演 .....	163
参考文献 .....	179

# 第一章 西方歌剧艺术的发展和演进

西方的歌剧艺术以它独自的艺术魅力,给人们带来无上的美的享受和娱乐。它的诞生,不仅为声乐艺术增加了一个新品种,为音乐艺术增加了一个新体裁,更重要的是歌剧的诞生,发展和完善了众多时期的音乐体系。为此,本章首先论述17世纪歌剧在意大利诞生时的历史,并归纳出早期歌剧艺术在意大利、法国、德国、英国的发展,以及早期歌剧和今日歌剧在音乐进行、演唱方法、伴奏乐器、运营模式、演出规模上的不同,再论述18世纪西方歌剧在法、德、英等国得到的发展,并对拉莫、莫扎特、格鲁克等在歌剧创作与改革中做出的重要贡献进行分析,接着论述19世纪西方歌剧艺术所取得的成果,最后论述20世纪西方歌剧艺术的多元化发展。

## 第一节 歌剧的诞生及早期歌剧艺术的发展

### 一、歌剧的诞生

#### (一) 歌剧诞生的条件

歌剧是戏剧、音乐、景观等各方面要素的综合体,戏剧包括台本与表演,音乐包括声乐与器乐,景观包括舞蹈、美术等,其中音乐在整个歌剧艺术中是占主导地位的。虽然歌剧体裁的最早期作品仅能确定到16世纪末,但音乐与戏剧的结合却可以追溯到古代。

欧里庇得斯和索福克勒斯戏剧中的开场朗诵和某些抒情的道白是唱出来的,如欧里庇得斯的《俄瑞斯忒斯》这部悲剧就引用了合唱——阿尔戈斯的妇女们合唱,哀求众神怜悯俄瑞斯忒斯,他在戏剧开始前六天与妹妹埃莱克特拉共谋杀了他的母亲克吕泰涅斯特拉,因为她对他们的父亲阿伽门农不忠。合唱乞求解脱俄瑞斯忒斯杀母以后陷入的疯狂状态。

采用音乐唱的形式还有中世纪的礼仪剧、中世纪晚期的神秘剧和奇迹剧,16世纪的一些牧歌也是小型的戏剧,其中包含场景、情节、人物,但是它的演出并不是在舞台上,而是在私人音乐会上。牧歌音乐大部分是轻快、活泼和幽默的,几乎没有什么对位,但却能捕捉住歌词的精神实质。

在一部喜剧或悲剧的幕与幕之间有幕间剧,风格通常有田园性、寓言性或神话性质的,其中有合唱、独唱和大规模的乐器合奏。田园性戏剧在松散的戏剧形式中讲述田园牧歌式的爱情,这种体裁要求诗人有传达遥远的神仙世界气氛的技巧,需要既优雅又文明。同田园诗一样,其主题一般比较单纯,多是青年男女的爱情、自然风光以及不能达到的世俗天堂的渴望之情。田园诗是歌剧脚本的最初阶段。

综上所述,古希腊的悲剧,中世纪的礼仪剧、神秘剧、奇迹剧,文艺复兴时期模仿古希腊的加齐唱的悲剧、喜剧、幕间剧以及牧歌喜剧等,它们都是音乐与戏剧的结合,称之为“音乐的戏剧”,也是早期的歌剧形式,这种形式为后来文艺复兴时期的歌剧样式确立提供了条件,奠定了基础。

## (二) 歌剧的正式诞生

歌剧是欧洲文艺复兴运动的产物,它产生于16世纪末意大利的佛罗伦萨。由于它具有较强的艺术感染力,受到王公贵族们的喜爱,因此,到了17世纪,几乎所有的音乐家都开始对它进行研究与创作。

在漫长的中世纪及后来的文艺复兴时期,各种音乐与戏剧相结合的形式使得歌剧诞生了。因此,歌剧的早期源泉可以追溯到中世纪的教仪剧、神秘剧以及表现一系列有关联的场景的牧歌套曲和田园剧以及巴洛克时期的音乐。其中,为歌剧音乐进一步起到奠基作用的是巴洛克时期的主调音乐与复调音乐的结合。而在歌剧舞台表演中,角色的表演不仅需要快速、清晰地唱完独白和对话,而且还需要保持该声部在独立的情况下,与其他声部互相融合;同时,篇幅较大的歌剧也需要有丰富多彩的织体变化才能吸引观众持久的注意。主复调结合的音乐,既有共同和声背景又有声部独立和交织变化的织体,为歌剧音乐舞台提供了发展的空间。

古希腊的戏剧是早期巴洛克歌剧创作的灵感源泉。在那些戏剧中,许多抒情段落及合唱是需要人声表演的。人们相信古代音乐具有打动听众情感的力量,因此,也希望以类似的形式为基础来创作当代的音乐。

歌剧诞生之初,其创作和演唱往往过分追求歌唱的技巧,为了取悦观众,在演出中演员甚至可以随心所欲地发挥以显示自己的技巧,所以在当时的歌剧中,音乐和戏剧仅仅只是一种陪衬。到了1637年,世界上第一座歌剧院——圣卡西阿诺歌剧院在意大利威尼斯建立。它的建立标志着歌剧已开始走向平民百姓。

对17世纪的欧洲声乐史来说,还有一件几乎可以与歌剧的问世相媲美的盛事,这就是声乐教育进入了“美声唱法时期”。而美声唱法恰恰是与歌剧紧密关联的,它们的互动作用使歌剧和声乐教育携手走向了一个更辉煌的新世纪。

## 二、早期歌剧艺术的发展

### (一) 意大利歌剧

#### 1. 佛罗伦萨歌剧

从16世纪70年代早期起,巴尔迪伯爵就在他的佛罗伦萨宫内成立了一个非正式的学术团体。学者们在其中讨论文学、科学和艺术,音乐家则表演新的音乐。巴尔迪提携的歌唱家兼作曲家朱利奥·卡契尼把这种聚会称为巴尔迪的卡梅拉塔(小圈子或小团体的意思)。

卡梅拉塔由巴尔迪伯爵主持,研讨的中心内容是如何把音乐与戏剧更好地融合起来以产生更大的艺术感染力。他们在认真研究了希腊音乐后,得出了这样的结论:希腊音乐之所以能产生极大的感染力和强烈的演出效果,是因为希腊音乐是单声部的旋律,这种旋律开发了嗓音的音区、音高起伏、节奏变化等自然表现力,这就能决定性地影响与支配听众的感情。在理论探究的基础之上,由佩里根据里努契尼的脚本所写的《达芙妮》在1597年柯尔西的府邸演出问世,一时轰动佛罗伦萨,虽然乐谱已经失传,但仍标志了歌剧的诞生。

1600年,他们又继续合作,在佛罗伦萨上演了为王室婚礼创作的《优丽狄茜》。此剧由里努契尼编写脚本,佩里和卡契尼作曲。这部剧的问世受到了公众的欢迎,也是西方音乐史上被公认的第一部西洋歌剧,共有一个序幕和五个场景,演出时间大约为一个半小时,用当时风行的田园剧方法加以处理,并将原剧神话中的悲剧结局改成了喜剧,以适应皇家婚礼的气氛。

佛罗伦萨的歌剧,具有了意大利最初歌剧的一般特征,并形成了有佛罗伦萨特色的田园式的优美清雅的艺术风格。在《达芙妮》和《优丽狄茜》之后的近30年内,佛罗伦萨上演了为数不多的几部歌剧。17世纪中后期,歌剧在意大利各大城市得到发展,从佛罗伦萨到罗马、威尼斯、那不勒斯,并且在所在的城市形成了自己的特色。

#### 2. 蒙特威尔第

蒙特威尔第,他是歌剧肇始时期最重要的意大利歌剧作曲家,早期主要从事牧歌创作,并由此享有很高的声誉。1590—1612年,出任曼图亚公爵的乐师、乐长,此间,创作并上演了歌剧《奥菲欧》(1607年)和《阿丽安娜》(1608年)。他擅长人物心理的细致刻画,音乐以灵活自如的宣叙调为特色,具有强烈的感情色彩,总能使听众感动得掉泪。

《奥菲欧》是早期歌剧艺术中艺术成就最高的一部。该作品的艺术成就很高,特别突出地表现在对人物的性格和情感的刻画上。蒙特威尔第的不少作品都遗失了,现存的作品有三部歌剧、一部芭蕾、十二卷牧歌(共约 250 首)和其他世俗歌曲,以及五卷宗教音乐作品。

与这一时期意大利其他歌剧作曲家相比,蒙特威尔第的创作有两大特点:

第一,蒙特威尔第认为音乐不仅仅是用来指出歌词原意的,它还应该表现得更深刻。在歌剧创作的实践中,蒙特威尔第把这些原则诉诸各种艺术形象,使这些形象被赋予感情色彩,动人心魄。特别是在他妻子病重和去世前后,他把自己亲身体会过的悲痛欲绝、令人心碎的感情,淋漓尽致地融入作品中,而这种生离死别的心境与剧中的情节和人物正相吻合。

第二,在蒙特威尔第的歌剧音乐中,所有的表现手法都是以戏剧发展的需要而制定的。这些戏剧性的表现手法包括:第一次在歌剧音乐中引入了类似“主导动机”的手法(如《奥菲欧》),歌词极具戏剧性,并运用音乐形象来分析人物的心灵,反映人物的个性特征;突出高音声部,扩大和丰富独唱声部及宣叙调的表情性等。蒙特威尔第歌剧音乐的这些创作特色,成为在相当长的一个时期内被后人效法的原则,尽管他奠定的歌剧模式后来不断地被发展、变化,但在欧洲歌剧史上它一直是极其重要的基础,作为歌剧的基本框架它被保持了 300 多年。

蒙特威尔第是一位感情丰富并把自己的感情投入到歌剧创作中去的激情型作曲家。他还特别强调表达人的愤怒、恐惧、失望、仇恨等激烈复杂的内心世界,形成兴奋激动的歌剧音乐。蒙特威尔第最杰出的贡献还在于他是第一个把戏剧性的歌剧音乐定型化的作曲家,强调所有的表现手法都为戏剧服务,包括类似主导动机的音乐、戏剧性的歌词、突出高音声部、增加乐队编制等。坚持音乐形象透析人物心灵,反映人物个性,在歌剧中首次使用了由约 40 件乐器组成的管弦乐队,当然随后创作中乐队的编制也会随着剧情与角色的需要来变化,但无法否认的是,不管在创作技巧、创作特色、乐队编制上,这些都被后人所效仿。

### 3. 罗马歌剧

由于各种原因,17 世纪 30 年代以前,出现在罗马的歌剧创作并不多。1606 年,罗马耶稣会神学院的合唱指导阿加扎利创作了一部有道德教训意味的田园歌剧《尤米利奥》,并在该学院上演。1619 年,兰迪在帕杜瓦创作第一部歌剧《奥菲欧之死》在罗马上演,被认为是罗马的第一部世俗歌剧。

在罗马歌剧的音乐中,独唱分成两种截然不同的类型:宣叙调和咏叹调。宣叙调比佩里和蒙特威尔第的更像说话,而咏叹调则是旋律性的,主要为分节。《阿多

内的锁链》的作曲者多梅尼科·马佐基则找到了一种创作中间立场,名曰“半咏叹调”,它是宣叙调中短小的、音调优美的间唱曲。罗马歌剧中的许多协唱性的声乐曲,都是由牧歌传统发展而来的,但由于通奏低音和更规整的节奏的出现,这种传统也有所改变。

17世纪40年代前后,罗马歌剧有了转变。例如,作曲家们对歌剧音乐的注重,戏剧壮丽场面的运用,体裁不仅限于神话体裁等。例如,在罗西的创作中可以看到这种变化。罗西只写了两部歌剧,其中,《魔法宫殿》是1642年狂欢节为红衣主教巴伯里尼而作。角色众多,情节错综,宏伟壮观的演出持续了七个小时之久。另一部是1647年根据弗朗切斯科·布蒂的脚本,为法国人创作的《奥菲欧》。该剧由于有一系列漂亮的咏叹调和重唱,使听众原谅了它在戏剧上的缺点。

#### 4. 威尼斯歌剧

1637年,威尼斯建立了第一座公众歌剧院——圣卡西亚诺剧院,它的经营主要依靠票房收入。而一个剧团则把歌剧从罗马带到了威尼斯。脚本作家、作曲家、短双项琉特琴演奏家贝内代托·费拉里和作曲家曼内利共同在威尼斯开始了歌剧的演出。1637年,他们在圣卡西亚诺剧院上演了该剧院的第一部歌剧《安德罗梅达》。

1640和1641年,蒙特威尔第的歌剧《尤利西斯还乡记》也是在这座剧院里上演的。由此,威尼斯成为歌剧繁荣的理想之地。1642年,蒙特威尔第的另一部歌剧《波佩亚的加冕》就是在威尼斯新建的圣乔万尼与圣保罗剧院上演。由于该剧用音乐描绘人物性格和激情方面超过了早期的作品,因此该剧成为他所有作品中的杰作。

蒙特威尔第1643年逝世后,卡瓦利成为威尼斯重要的歌剧作曲家。在他的41部歌剧中,最著名的是《吉阿索内》,它有成熟的总谱,其中咏叹调和宣叙调轮流上阵,两种风格总是清楚地区别开来。卡瓦里的其他歌剧有《埃吉斯托》《奥尔明多》《基亚逊》和《卡利斯托》等。这些作品在近几十年重新上演过,但改变和增加的地方必定使这位作曲家感到惊讶。卡瓦利的宣叙调缺乏蒙特威尔第的多变和心理层次,但它们在戏剧和感情的表现技巧上还是很丰富的。他的咏叹调比蒙特威尔第的更展开,是真正的独唱曲。

切斯蒂是当时另一位重要的意大利歌剧作曲家。他是大教堂任管风琴师,同时也是男高音。在弗尔泰拉,切斯蒂在美第奇家族的赞助下,参加了几部歌剧的演出,如1649年在威尼斯上演的他的第一部歌剧《奥朗台》。1668年7月13—14日上演于维也纳的歌剧《金苹果》是切斯蒂的一部最有名的作品。切斯蒂除了创作

了15部歌剧外,还创作了68部世俗康塔塔和5部宗教声乐作品。他的咏叹调也是采取分节歌形式的,有些是介乎于咏叹调和宣叙调之间的咏叙调。大部分咏叹调只用通奏低音伴奏,在间奏时才加上两把小提琴。

1660—1670年,威尼斯作曲家还有萨托里奥,他的剧选取了神话或历史的英雄题材,并擅长于用音乐表现深厚的情感,另外还有雷格伦奇和帕拉维奇诺等人。而萨托里奥的歌在雷格伦奇和帕拉维奇诺的歌剧中,已开始出现一些返始咏叹调(da capo aria),即带再现的三部曲式的咏叹调。

### 5. 那不勒斯歌剧

1652年前后,菲比·阿莫尼奇旅行剧团把威尼斯歌剧这种形式带到那不勒斯上演,那不勒斯歌剧正是在威尼斯歌剧的影响下发展起来,并逐渐成了意大利歌剧风格的传统典范——“正歌剧”——而被整个欧洲所熟知。

17世纪末,这里的巴托罗缪剧院得到扩建,也发展了那不勒斯歌剧。

那不勒斯歌剧的创始人是斯卡拉蒂。斯卡拉蒂在那不勒斯期间写了大量歌剧,但只有40多部保存至今,很多作品已经遗失。在斯卡拉蒂的歌剧中,神话题材较少,而严肃的历史题材或虚构的人物出现较多。其咏叹调用得很多,虽然不长,但都由一段宣叙调引入,这已形成一种规范。

### (二) 法国歌剧

1645年法国上演了意大利作曲家弗朗切斯科·萨科拉蒂的《装疯卖傻》。尽管法国观众出于政治原因不那么喜欢这部戏,但之后这却标志着一个外来的强势文化登上历史的舞台。毫无疑问的是意大利歌剧敲开了法国歌剧的大门,随后1673年法国自己的歌剧就诞生了,菲利浦·基诺写剧本,吕利作曲的抒情悲剧《卡德缪斯与赫尔米奥涅》被今天公认为第一部法国歌剧。这种僵局的打破在一定程度上也是路易十四的功劳,国王提倡舞蹈健身,并且自己参与舞蹈表演。

在法国,芭蕾舞中早已包含了戏剧因素,并且不仅仅是用舞蹈表现某种情绪,而且还通过舞蹈展示了某些情节,更重要的是在整个舞蹈中有一个类似戏剧的主题。在每一幕的开头,不跳舞的人独唱类似宫廷埃尔曲风格的宣叙调,另外还有咏叹调、合唱曲,并有一支序曲。

法国歌剧的开拓者是诗人佩兰和作曲家康贝尔,两人于1659年创作《爱情的胜利》,1671年创作《波蒙娜》,他们主张歌剧的法国化,并在自己的作品中运用发文创作,这开了先河,二者的初步试验,可以窥见法国歌剧风格形成的大致趋向。但是两人的合作的好景不长,由于非艺术的原因,他们的创作之路被迫终止,佩兰进了监狱,康贝尔而后被放逐到英国。

1672年,法王路易十四授给吕利掌握法国歌剧的专权,其正式从事歌剧事业的第一年,也是法国歌剧史上的关键一年。吕利本人负责法国歌剧创作的特权,并领导皇家音乐剧院。他多才多艺,精力充沛,不仅是作曲家、舞蹈家,还是指挥、导演、舞台监督、剧务,几乎与演出有关的一切事务他都知道。这些一度让吕利成为法国歌剧的独裁者,统治歌剧领域达15年,直到一次演出意外受伤导致他坏血病而亡。他一生创作了三十几部歌剧和芭蕾舞,为法国歌剧的形成与发展开创了良好的记录。吕利的第一部歌剧《爱神和酒神的节日》,1672年上演,但实际上仍然还是一种芭蕾舞性质的歌剧;1673年《卡德摩斯和赫尔米昂》、1674年《阿尔赛斯特》、1675年《泰塞》、1676年《阿蒂斯》等,这些作品大多取材于古代神话,以表现爱情和奇遇为主,而又巧妙地和大段舞蹈结合起来,并千方百计地颂扬君主和法兰西民族。

吕利的歌剧音乐主要有以下特点:使意大利宣叙调风格适应法语和法语诗歌,依据法语特点和法国悲剧的朗诵风格设计歌剧音乐,努力使宣叙调适应法语的节奏与诗韵——吕利的宣叙调和咏叹调之间并没有截然的区别,他的宣叙调比意大利歌剧中的白话宣叙调更带歌唱性,而他的咏叹调则比意大利的咏叹调更带朗诵性;重视管乐队的作用,他的序曲具有完整的形式,通常由三部分组成,第一部分是主调的,缓慢而庄严。第二部分是一个赋格式模仿段落,速度较快,又不失庄重与严肃。第三段是尾声,恢复到第一段的速度。其对语言风格的把握、形式结构的创造、完美的音色、鲜明的节奏等都为后人的音乐发展提供了宝贵的经验。

### (三) 德国歌剧

德国人从很早就想创作他们自己的歌剧。早在1627年,德国一位17世纪的杰出作曲家海因里希·许茨就曾根据当时歌剧的热门题材创作了《达芙妮》,这就是第一部德国歌剧。虽然许茨的歌剧曾一度成为保留剧目,但这种尝试却被迫中断了很长时期,其中的主要原因是德国正处于30年战争的动乱期间,其次是德国人认为意大利为了歌剧而制造阉人歌手是残忍的做法,只好从意大利引入阉人,这在一定程度上也阻碍了德语歌剧的发展。

17世纪的德国各大城市都有歌剧演出,但主要是演意大利歌剧,只有汉堡一个地方是例外,在这里产生了德国歌剧。1678年,汉堡创立了第一座对市民开放的剧院。汉堡歌剧院的建立,使汉堡成为继威尼斯后欧洲第二个对公众开放歌剧院的城市,也使它成为可以与威尼斯相提并论的德国音乐活动中心。汉堡剧院开幕时上演了一部取材于圣经故事的歌剧——《亚当与夏娃》,作曲者是许茨的学生泰勒。继这部歌剧之后,在汉堡剧院里又上演了数部类似的歌剧,都是借圣经故事

宣传宗教道德的。在汉堡,荟萃了德国歌剧界的精英,甚至亨德尔也为汉堡歌剧院写过4部歌剧,这就使德国民族歌剧的前景十分明朗和乐观。

早期的德国歌剧,均属意大利风格,在音乐创作上则同时以意大利和法国为样板。本国的影响主要来自校园剧和德国独唱歌曲。校园剧盛行于16、17世纪,由学生们演出,是一些具有虔诚的、道德的或说教性质的短剧,其中插入一些音乐段落。德国的独唱歌曲旋律和节奏轻快直率、具有鲜明民族风格,一经改造加工而进入歌剧舞台后,马上显示出了极大的活力和感召力,受到德国观众的首肯和欢迎。

17世纪后半叶,德国汉堡成为歌剧发展的中心,在汉堡众多的歌剧家中,赖因哈德·凯泽尔是最出色的一位。凯泽尔在少年时,受到父亲(作曲家)和库瑙(名师)的双重音乐教育,19岁开始创作歌剧而一发不可收,一生共写了116部歌剧,成为这一时期最杰出的歌剧作曲家。

凯泽尔的歌剧题材大多为神话、历史故事,还有为数不少的题材表现了德国民间的生活以及作者本人对大自然的感情。他的歌剧把意大利和德国的特点很好地结合在一起。创作的脚本的主题和总的布局追随威尼斯歌剧,而炫技性的咏叹调,在力量和才华上甚至超过了意大利的同类作品。凯泽尔很善于吸收当时各个流派的特长,他很快就掌握了拿波里派的典型手法,但他并不完全受它的拘束,而是在其中完全融入了一种纯粹德国风味的歌曲和咏叙调的旋律。凯泽尔的伴奏,就像巴洛克时期的其他德国作曲家那样,有着丰满的复调织体和有趣的低音线条。乐队中各种乐器的结合,以独立的旋律音型同人声协奏或竞争。凯泽尔是一位极富灵感、即兴能力很强的作曲家,不仅歌剧音乐优美清新,其他创作歌曲也妩媚动人,并且凯泽尔的音乐创作给予了后来莫扎特、亨德尔等人以有益的启示。

凯泽尔逝世于1738年,汉堡歌剧院在意大利歌剧的猛烈冲击下,不得不停止演出。意大利歌剧随后在德国舞台上占据统治地位,德国歌剧直到莫扎特的问世才有了真正的创造与辉煌。

#### (四) 英国歌剧

英国歌剧的起源则更为有趣。英国歌剧追根溯源也同法国的歌剧一样,是外来影响和本土艺术的混血儿。本土的源头最早可以追溯到16世纪时戏剧末尾时的配乐舞蹈,而外来影响又根据历史不同时期,泾渭分明地呈现几个支流。最早宫廷娱乐受法国人影响,盛行假面舞会,其中包括宣叙调在内的独唱、重唱、合唱、舞曲和各种器乐曲,但朗诵式的道白在剧中占有相当大的比例。当时著名的假面剧有《科马斯》《丘比特与死亡》,而《维纳斯和阿多尼斯》(布洛)是英国第一部从头至尾都是演唱的田园歌剧,带有法国和意大利的歌剧。所以,法国式的假面舞,意

大利的宣叙调风格,潜移默化之中为将来英国歌剧的诞生奠定了基础。

英国歌剧的另外一个源头则与政治有关。17世纪中期的时候,英国正处在共和时期,英国的共和政体发动了清教徒运动,停办教会所属的音乐学校,许多教堂的音乐设施遭到破坏。这一运动也波及了戏剧领域,舞台剧被禁演,但歌剧由于被看作是音乐会,仍可悄悄地上演从而得以幸存。

真正翻开英国歌剧史第一页的是布洛的学生亨利·珀赛尔(珀赛尔的另一位老师叫汉夫瑞)。珀赛尔出身贫寒,少年时曾当过唱诗班的歌童,20岁时任威斯敏斯特教堂的管风琴师,并在皇家的音乐机构中担任一些其他的职务。珀赛尔的创作领域相当广泛,他为宫廷的典礼和节宴创作的赞歌、为教堂创作的教会音乐,除此以外还写了许多室内声乐曲、器乐曲,以及大量的戏剧音乐作品。珀赛尔的歌剧《狄东与伊尼》取材于神话故事,这部作品是为一个中等寄宿学校的教师们的业余演出写的。它在音乐戏剧风格上和当时法国、意大利歌剧有着很大的不同。在这里完全没有吕利式的浮华的舞台效果,但是合唱则用类似吕利的舞蹈节奏的主调音乐,序曲是法国式的。音乐朴实而深刻,不求炫人耳目,而是细致地表达剧中人的感情和心理。

珀赛尔是一位英年早逝的天才,年仅36岁,他死后,歌剧在英格兰迅速冷却,直到亨德尔来到英格兰,掀起意大利歌剧的热潮(后来因为歌剧市场萧条,入不敷出,转而创作成本更低的清唱剧,结果一炮走红,反而开创了一个新的时代)。

### 三、早期歌剧和今日歌剧的不同

早期歌剧和今日歌剧的不同主要体现在音乐进行、演唱方法、伴奏乐器、运营模式、演出规模、观众层次等方面。

#### (一) 音乐进行

当时的音乐,不管是教堂的宗教音乐还是歌剧,都是基于“通奏低音”的。通奏低音是什么呢?简单地说,就是一条低音旋律线,在此之上根据一定的规则和创意,作曲家创作出高声部的旋律、别的乐器所演奏的和弦等等。甚至歌手或者乐手还有相当大的自由权,能够在通奏低音规则允许的范围内,进行丰富多彩的“再度创作”,如加入花腔、装饰音等。那个时代好多故事都是因此而诞生,如某某歌手花腔太过于炫耀,以至于忘记了自己该怎么回到原先的旋律上。通奏低音乐器一般而言指的是琉特琴、羽管键琴、小型柜式管风琴、低音维奥尔琴等。视情况不同,它们或单独出现,或一齐上阵,担任通奏低音的角色。

## (二) 演唱方法

当时的歌手还没有发展出雄壮的胸腔共鸣,从而音量有所不足,但声音的灵活性却大大胜出,而且更加轻柔美妙。当时歌剧的演员里有女人、阉人、男高音和男低音,女人只不过是允许在教堂里演唱罢了,在歌剧里还是可以亮相的。音域上,早期歌剧也和今天不太一样,无论男女都没有那么多高得可怕的音符,声音也更加“平直”,没有那么多颤音出现。

## (三) 伴奏乐器

早期的歌剧乐队,用的乐队和今天的管弦乐队很不一样:弦乐器形状大致相同,只不过都是“爷爷辈”的古代弦乐器,用的也是羊肠弦,弓子与现代的也有所不同。最有特色的是大提琴还没有定型,有的用的是古维奥尔琴,中提琴也没有现在这么一板一眼的,许多时候会用一种比小提琴略大的提琴放在膝盖上或者用上臂托着演奏。古代提琴的握持方法和现代不同,并不夹在锁骨之上,而是支于手臂上。臂式维奥尔琴是支在手臂上演奏的提琴的统称,是现代小提琴、中提琴和大提琴的先祖。而另一大家族腿夹维奥尔琴则是用双腿夹住提琴竖直演奏的。violino 即为 *violino ordinario dabraccio*, 普通小提琴; *violino piccolo allafrancese* 是小型的小提琴,声音更尖,多用于芭蕾舞伴奏, *violini piccioli alia francese* 是其复数形式; *violada braccio* 应为比小提琴体积要大的古提琴,虽然有时蒙特威尔第也将其作通奏低音使用,但握持方法并不同于大提琴或腿夹维奥尔琴(*violada gamba*),而是用手臂支撑的;同样,蒙特威尔第时代里, *bassode violada braceio* 就是指的臂式维奥尔琴大家族里面的体积较大的低音琴。木管乐器和铜管乐器没有现在这么多种类,也没有现代乐器丰富多彩的音栓,管乐家族有许多乐器演奏,如八孔竖笛、小号、长号等。打击乐器也比现代打击乐器个头要小。

另外,还不得不提的是琉特琴。这种乐器看似吉他,但是与吉他并无直系的“血缘关系”,也就算个“表亲”。现代的乐团里已经没有它的身影,然而在当时却是最重要的乐器。文艺复兴时期开始,大量的油画作品中就出现了琉特琴的身影,琉特琴虽然大模样都差不多,但很少标准化生产,用途也不同,制造者也都是小手工业作坊,工艺缺乏现在的 ISO 标准。有的琉特琴脖子比较长,弦也就比较长,能发出比较低沉的声音,有的则比较小巧。同吉他一样,演奏琉特琴靠拨弦,不过区别就是琉特琴的共鸣箱像半个梨子,而吉他则是扁平的形状。

## (四) 运营模式

运营模式在歌剧的几百年历史中也勾勒出一条清晰的演进线。从最早的宫廷

活动到后来逐渐独立出来,同时依赖售票和宫廷资助“两条腿走路”,已经是一个巨大的变革。而当今歌剧院的运营比过去复杂多了,不管是演员的国际化还是拥有剧目的国际化,都是400多年来从未有过的局面。

#### (五) 演出规模

演出规模也有所不同,现代歌剧院里,一般都是大规模的交响乐团在乐池里担任伴奏,舞台上有着庞大的布景和漂亮的服装。早期歌剧规模要小得多,蒙特威尔第40人的乐团就被视为空前庞大,《奥菲欧》首演在一间大屋子里就举行了,无论是舞台机械还是布景服装都和今天的演出不在一个量级上。

#### (六) 观众层次

当时的观众们都是精英阶层,在他们看来,歌剧是一个全新的事物,尽管有些自己熟悉的元素,但总体上看来很新奇。后来浪漫主义时期的歌剧在这一点上或许还有共同点,但随着历史的演进,歌剧的观众群一直在不断扩大。从最早的贵族阶层独享到资产阶级的加入,后来中产阶级也走进了剧院,今天的观众早已经是来自各行各业,而且将歌剧视为一门传统的经典艺术。

## 第二节 18世纪古典主义歌剧

### 一、喜歌剧与正歌剧的发展

#### (一) 喜歌剧的发展

18世纪出现的喜歌剧是一种颇受人们喜爱的音乐戏剧形式,为欧洲的歌剧艺术注入了新的活力。主要反对意大利正歌剧的矫揉造作,而追求自然的艺术表现。喜歌剧的脚本总是用本国语言写的,而且音乐本身也倾向于突出民族的音乐语汇。1752—1754年发生了“喜歌剧之争”,争论的核心是如何坚持歌剧的民族化道路,以及如何对待意大利歌剧对民族歌剧的影响;喜歌剧之争的更深层次问题,是在文化竞争的世界地图上,民族文化和国家性格之如何定位。

到了18世纪中叶,整个欧洲的歌剧舞台都被意大利歌剧所占领——只有一个例外,那就是法国的歌剧舞台。泾渭分明的两派人士互不相让,各自认为各自有理,而且两方都有自己的理论和实践基础。一方是团结在拉莫身后的法国“本土派”,主张坚守吕利开创的法国“歌唱悲剧”传统;而另一方则是团结在让·雅克·卢梭身边的“洋务派”,他们主张借鉴意大利歌剧来改造法国本土歌剧。矛盾

到了1752年正式浮出水面。当时有一个意大利剧团到首都巴黎巡演,在歌剧院演了不少喜歌剧,包括佩戈莱西的喜歌剧《女仆做主妇》,这出戏早在1746年就曾在巴黎上演过,但是没有像这次一样引起轰动效应,因为这次演出不是在别处,而是在鼎鼎大名的歌剧院,这里极少上演搞笑娱乐的喜歌剧。这个轰动效应就好比今天流行音乐在国家大剧院连演50天一样,会让许多人无法接受。需要指出的是,18世纪时意大利歌剧已经有了长足发展,歌剧大致说来可分为正歌剧和喜歌剧,正歌剧是传统的严肃题材,而喜歌剧则插科打诨,以逗乐观众为能事,当然老百姓也喜闻乐见。1752年,佩戈莱西的这部《女仆做主妇》取得了巨大成功,一票难求,街头巷尾都在议论这部歌剧。人们基本分为两派,厌恶它的认为它败坏了歌剧的品位,降低了歌剧院的水准,而赞成的则对这种意大利喜歌剧推崇备至。伟大的思想家让-雅克·卢梭在这场斗争中起到了关键的作用,他在1753年发表了一篇著名的文章,力赞意大利喜歌剧,尤其是这部《女仆做主妇》在艺术上取得了巨大的成就,无论是歌唱艺术还是旋律的统一性,无论是对话还是品位,都趋于完美。他还同时指责法国音乐家无法理解这种美。他对法国音乐的批判在今天看来似乎过于严厉,他写道:“我相信法国音乐中既没有节奏也没有旋律,因为这种语言无法做到。法国式的歌唱不过是持续的鬼哭狼嚎,让所有人难以忍受。和声极其粗野,没有表现力,只能让人感受到其业余。法式咏叹调并不能称之为咏叹调,法式的宣叙调也不能称之为宣叙调。一言以蔽之,我认为法国人没有音乐,也不会有音乐;或者说假如他们有,活该他们倒霉。”

卢梭的话一直到现在还偶尔被盎格鲁-撒克逊的反法人士们引用,但以今天的角度来看,卢梭未免有失偏颇。倘若只有意大利的喜歌剧是卢梭心目中完美的标准,那恐怕后来的瓦格纳歌剧也会被卢梭一通臭批。但是当时的反对派人士和卢梭的笔战又是另一番景象,他们的着力点并非从艺术和审美角度,而是更多地从政治出发,从文化政策出发,并上升到了国家认同的高度。这场辩论的反方得力干将卡斯泰尔神父就认为,立国1200年的法国民族统一、政通人和,绝非偏安一方的意大利小国可以比拟,何况当时意大利四分五裂,影响力和法国相差十万八千里。卡斯泰尔的推论就是一个强大的、统一的、文化上有认同感的国家,就应该拥有、保护自己特色的歌剧,并以其为自豪。然而他所故意忽略的(或者根本没有意识到)一点,就是当时意大利固然四分五裂,但意大利歌剧已经远远超出了意大利的范畴,俨然是一个泛欧洲的文化概念。从英国到德意志诸邦,从奥地利到东欧,创作歌剧的并非全是意大利人。卡斯泰尔潜意识里的观点,也就是他没有说出来的观点,就是18世纪的上流社会,尤其是宫廷认为只有法国才能统治欧洲。争论的表面,是

富有音乐感的意大利语和众多以意大利语创作的歌剧与辅音复杂、剧本更晦涩的法国歌剧孰优孰劣,但根源在过去一统天下(至少在法国首都)的法国歌剧领域里,冒出了一个能把大家逗乐的意大利喜歌剧,让威严的大厦有了倾倒的危险。

1754年,还是伟大的拉莫终结了这场争论。他潜心数年,再度推出《卡斯托和波吕克斯》,取得巨大成功。拉莫的歌剧也被认为是吕利之后法国歌剧的典范之作。这场论战带来许多积极的因素,法国音乐也逐渐开放,吸收许多别的文化中的养分;而喜歌剧这种体裁也在巴黎扎下了根,并且以后还会得到长足发展。争论的双方似乎都取得了不少益处,也算是音乐史上的一段佳话。250多年后的今天,我们回头再看这段历史,在中华民族伟大复兴、大国崛起的进程中,我们如何定位自己的民族歌剧,如何鼓励发展自己国家的歌剧艺术,如何处理它们和国外艺术(可能它们已经是某种世界化的“通码”语言)的关系,如何科学地利用、吸收其中的先进成分为我所用,都是值得深思的。

意大利的喜剧、法国的集市戏等都对喜歌剧的发展提供了必要的条件。喜歌剧起先仅是正歌剧中穿插的幕间剧,随后因其内容丰富通俗、活泼、自然、富于民族性而受到更多人喜爱,逐渐发展成音乐戏剧题材,到了18世纪最先在英国产生了《乞丐歌剧》,紧随其后的有意大利、法国、德国等。

## (二) 正歌剧的发展

芬奇和佩尔戈莱西轻松而迷人的咏叹调风格,很快影响了正歌剧。正歌剧涉及的是严肃的主题,清除了喜剧场景和人物。正歌剧从意大利诗人彼德罗·梅塔斯塔西奥处得到了标准的形式,他的戏剧被18世纪许多作曲家谱写过数百次,其中包括莫扎特。

梅塔斯塔西奥的脚本在那不勒斯、罗马和威尼斯获得成功。1724年,他最著名的歌剧《被遗弃的狄多》被认可,使他在1729年被任命为宫廷诗人。他在维也纳度过了余生,写出了大量的脚本,并为帝国宫廷多次写作应景的作品。他的英雄歌剧表现人类感情的冲突,常常是使爱情与职责相对抗,故事往往源自古希腊或拉丁的传说。宽宏大量的暴君(如《亚历山大的印度》中的亚历山大大帝或《被遗弃的狄多》中的狄多)是受欢迎的角色。脚本中通常的角色是一对恋人和一些附属的人物,剧情提供机会来引入各种场景——田园的或军事方面的插段、庄严的庆典等等。戏剧的结局很少是悲剧性的,而往往是由某个主角来宣扬一种英雄业绩或崇高的克己行为。

三幕中几乎不变的是宣叙调和咏叹调轮流地唱:宣叙调通过对话来发展剧情,同时每一首咏叹调实际上就是戏剧的独白,主角在其中表达感情,或对前一场做出