

格鲁克以前的歌剧

格鲁克 **Gluck** 所作的《奥菲欧与犹丽狄西》(**Orfeo ed Euridice**)，于 1762 年首次上演，这可说是现代歌剧院戏目中的最古老的一部歌剧。但是你须知道，巴黎的大歌剧院是由一个意大利作曲家吕利 (**Lully**) 在 1672 年建立起来的，而且在差不多离那时一世纪以前，意大利人已在写作歌剧了；而德国的凯泽尔 (**Reinhard Keiser, 1679—1739**) 据说曾作过至少一百一十六部歌剧，另外一个德国人哈塞 (**Johann Adolph Hasse**) 也创作了至少一百部歌剧 其中有一部名叫《阿尔塔塞克斯》(**Artaxerxes**) 西班牙王菲利普五世 (**Philip V**) 命布罗斯奇 **Carlo Broschi** 每晚歌唱其中的两段歌调 十年不辍。根据上面这些 足见在格鲁克未发表他的《奥菲欧与犹丽狄西》之前，歌剧早已存在，甚至于早已很繁盛了。

歌剧起源于十六世纪末的佛罗伦萨 (**Florence**)。那时有一班作曲家，他们热情而聪明，他们要把他们想象中的古希腊悲剧所特有的音乐的朗诵调重新创造出来。他们所作的曲子并没有抒情的曲调 只不过是当时认为有高度戏剧性的朗诵式的曲子。通常所认为的历史上的第一部歌剧是佩里 (**Jacopo Peri**) 所作的《达芙妮》(**Dafne**)，这部歌剧 1597 年在佛罗伦萨的贵族柯尔西 (**Corsi**) 的宫中非公开地演出。因为非常成功，所以 1600 年受贵族之命 为庆祝法国的亨利四世与梅第契的玛丽亚公主 (**Maria di Medici**) 的

结婚典礼而作了一部名叫《犹丽狄西》(Euridice)的歌剧；据说这就是有史以来第一部公开演唱的歌剧。

歌剧，这种新兴的艺术形式，因蒙特威尔第(Claudio Monteverdi)的努力而大有进展。蒙特威尔第是曼图亚(Mantua)公爵宫中的音乐官，他为祝贺贵族贡扎迦(Francesco Gonzaga)和萨瓦(Savoy)公主玛格丽塔(Margherita)的婚礼而作了歌剧《阿丽安娜》(Arianna)。在剧中写阿丽安娜被爱人离弃时的哀痛，极富有戏剧的力量(当然从当时的眼光看是这样的)因而大获成功。待蒙特威尔第又发表了他博得更大成功的《奥菲欧》(Orfeo)，于是歌剧的地位也愈形稳固了；蒙特威尔第这部作品不仅在戏剧的表现上更前进了一步，且在器乐部分的处理上也有了新的发展。他又发明了弦乐器上的震音(tremolo)。这种奏法在我们现在看起来很平常，而且用得不好还会令人讨厌，但在当时却是惊人的发明。

蒙特威尔第的歌剧作品里除掉宣叙调(recitative)之外，也还有旋律性的曲调。威尼斯的作曲家卡瓦利(Cavalli)在他作的歌剧中的唱的部分，旋律的运用更为明显了。于是，原来只是一连串的宣叙调，只在中间夹了一些短短的旋律性的句子，使人听了感觉单调的这样的音乐，因为加了抒情的曲调而显得比较有趣了。卡瓦利所写的声乐抒情调就是后来斯卡拉蒂(Alessandro Scarlatti, 1659—1725)自由发展的咏叹调(aria)形式的先声。斯卡拉蒂是在歌剧音乐中使用“过门”(ritornello)的作家(过门是加在声乐曲的开始、中间或结尾以后的一段器乐演奏的部分)，实际上斯卡拉蒂可以说是我们所谓意大利式歌剧的创立者。这种歌剧的特征是以声乐的旋律为主而附以简单的伴奏的。

继斯卡拉蒂以后的作家把声乐的旋律发展到了失去戏剧表现

力的地位 衰颓到仅仅是人声技巧表现的地步 这般作曲家过分地阿谀歌唱家们，为满足登台献技的人们的虚荣心而不惜牺牲戏剧的真实性和表现的深刻性。这样的歌剧简直太象一套供歌唱家们炫示技巧的声乐曲了。最初对这种歌剧提出实际而有效的抗议的是我们前面提到过的吕利。他在写歌剧的时候，完全取消了那些无意义的华饰。但是在吕利的事业和格鲁克的事业中间相隔的年代里，这样的弊端曾经再度复活。格鲁克起初还在模仿华丽的意大利式歌剧，迟延到 1762 年 那时他已将近五十岁 发表了《奥菲欧和犹丽狄西》才完全改变了他的创作方法。从那时起 他成为努力恢复歌剧的正当机能的前锋，在这样均衡的歌剧里，声乐的部分固然是很主要的，但并不专以表现声乐为目的。

的确 在歌剧史的整个的过程中 有些退后的时期 那时就需要有以歌剧的真实价值为念的作曲家，来把一个创作者和演唱者之间的关系调整到适当均衡的地步，换句话说，也就是防止歌剧由有真正戏剧意义的音乐剧退步到成为一种仅仅为炫耀声乐技巧的空洞的作品。瓦格纳 (Wagner) 就是这样的一个改革家，威尔第 (Verdi) 是和瓦格纳同年 1813 生的 但他比他多活了差不多二十年之久 从他的作品里 可以看到歌剧的优点 也可以看到歌剧所犯的错误。他的一些初期作品，有些已完全不见其演出了，那些差不多都是为迎合歌唱家的需要而写的。但是在《爱伊达》(Aida) 一剧中，充满了旋律，一方面使美好的歌声时时刻刻有发挥、表现的机会，同时也从来没有退步到专门给人表现声乐技巧的情形，所以成为他的杰作。格鲁克的情形也正和威尔第相似。他的初期歌剧作品所表现的是浮华的作风，直到他作了《奥菲欧与犹丽狄西》才表现了他对歌剧的改革的观点，《奥菲欧》之于格鲁克 正如同《爱伊达》之于威尔第。

格鲁克关于歌剧曾写过这样的话：“音乐的真正的使命在于辅助诗词、加强情绪的表现，并增加剧情的趣味，并不是以悦耳的表面装饰和人声的巧妙的表演来打扰或减弱剧情的。”

这些话也很像是瓦格纳所写的，因为这里充分表示着在继格鲁克之后的一个世纪里瓦格纳所完成的业绩。如果威尔第要为他《爱伊达》、《奥泰罗》(Otello) 或《福斯塔夫》(Falstaff) 作一篇序，他一定也会写出这样的话来的。而这些话也正是现代最成功的大歌剧作家马斯卡尼(Mascagni)、莱翁卡瓦洛(Leoncavallo)、普契尼(Puccini)、马斯内(Massenet)、施特劳斯(Strauss) 等人所遵循的。

事实上，纯为博取听众惊叹而做声乐的表演，固然暂时可使听众迷惑，但每部歌剧最终的命运未有不取决于上述的原则的。听众于不知不觉间适用了这种原则。一篇作品：无论在什么时候曾经如何地受欢迎，如果作者不是有意识地或无意识地遵守了真实的戏剧的表现的根本原则，这样的作品就势难长久存在。

最后，请不要误会我的意思，我并不是把歌剧中所有需要非常技巧的唱的部分都认为是要不得的。歌剧中常常有些地方是给歌唱家以合法合理的声音表现的机会的。试看《魔笛》中夜后的几段咏叹调，《塞维利亚的理发师》中的咏叹调 *Una voce poco fa*，《梦游病》中的 *Ah! Non giunge*，《露西亚》中的《疯狂之歌》，《黎哥莱脱》中的 *Caro nome*，《浮士德》中的《珠宝之歌》等等 这些不朽的作品曾把成千的歌剧送进坟墓，而格鲁克所讲的关于歌剧的使命的箴言，也就做了那些失败的作品们的悼辞。

格 鲁 克

(Christoph Willibald Gluck, 1714—1787)

在现代歌剧院所演的歌剧中，最古的作品，是格鲁克的作品。格鲁克的作品中最常上演的是《奥菲欧与犹丽狄西》、《阿尔米达》(Armide)和《伊菲姬妮在陶里德》(Iphigénie en Tauride)。《奥菲欧与犹丽狄西》发表于 1762 年，可以说是近世歌剧史上最老的一部歌剧，但在格鲁克的作品中却是代表其改革的理想的第一部作品。原来他也曾作过一些意大利式的、华丽而无力的歌剧，专门为了给歌唱家卖弄声乐技巧的机会，违背了戏剧表现的原则。但到了《奥菲欧》这部作品 他开始忠实地注意到戏剧的表现；而其最大的成功，在于能充分运用人声的力量和人声的美点，但并不偏重于人声，他使人声与乐器在他的音乐里站在平衡的地位。以我们现在的眼光来看，这部歌剧是相当简单的，但它在当年所经历的奋斗和挣扎，绝不亚于瓦格纳在推动他的事业时所受过的折磨。格鲁克在 1772 年来到巴黎的时候，也正是他的改革运动遭受反对最激烈的时候，那时反对派邀请了当代著名的意大利式歌剧作家皮契尼 (Nicola Piccini) 来和他对垒。两派的党羽之间冲突得非常厉害，甚至于有决斗致命的事情发生。最后 两人都以《伊菲姬妮在陶里德》为题材 分别作曲 结果皮契尼失败，格鲁克获得最后的胜利。格鲁克返维也纳， 1787 年 11

月 25 日逝世。

奥菲欧与犹丽狄西
(Orfeo ed Euridice)

(三幕歌剧)

作曲 格鲁克

作词 卡尔扎比季 (Raniero di Calzabigi)

首次上演 1762 年 10 月 5 日在维也纳。

1774 年在巴黎，译名“Orphée et Eurydice”。

人物 奥菲欧 女低音

犹丽狄西 女高音

爱神 (Amor) 女高音

幸福的幽灵 女高音

牧童，牧女，女鬼恶魔及冥府诸男女鬼怪。

时间：古代

地点 希腊和阴曹地带

一段简短而庄严的前奏奏过之后，幕启。第一幕的布景是一个石洞，中间有犹丽狄西的墓。奥菲欧的美丽的新娘——犹丽狄西死了，奥菲欧和他的朋友们在她的墓前哀悼。在他唱着动人的咏叹调的时候，合唱也随着唱悼歌，人们对死去的新娘行着葬礼。隐在幕后的另外一个管弦乐队反响着这哀伤的丈夫招魂的呼声及合唱所唱的悼亡曲调，效果非常动人。当奥菲欧呼唤出尖锐的呼声发出感叹的宣叙调“神啊 残忍的神们啊”时 爱神出现

了。她告诉伤心的奥菲欧，天帝宙斯（Zeus）已经对他表示怜悯，并说他借他的音乐的力量，将得到下入冥府的许可，并可得到冥王普路同（Pluto）和他的僚佐们的谅解。但是，如果他解救了犹丽狄西出来，在未渡过司梯克斯（Styx）河之前，万万不可回头看她。

这样的条件，由于奥菲欧爱他的爱人心切，是很难遵守不犯的，而这事成败的关键也就在这一点上。如果他应她的恳求而回头看了她或向她解释他为什么不能回过头来看她，她必立刻又要死去。但是奥菲欧自信他的歌声的力量，自信能够经得起宙斯加在他身上的考验而把他心爱的犹丽狄西重新带回到大地上来，他欣然地接受了爱神给他带来的佳音。

爱神唱着：“欣喜完成上帝的心愿，”奥菲欧恳求神明帮助，便向冥府出发了。

第二幕：冥府的界口。奥菲欧来到这里，遇到诸愤怒的女魔的恫吓。这一场以合唱“这人是谁啊？”（Who is this mortal?）开始，这段合唱至今仍被认为是戏剧音乐中的杰作。女魔唆使守卫阴曹的三头怪犬柴尔贝鲁斯（Cerberus）把那大胆前来的人咬死。怪犬狂吠的声音在乐曲中模仿出来。这种效果固然很有趣，但只不过是一点小小的穿插。这一场最紧张的高潮，却在众鬼魔向奥菲欧同时发出呵斥之声的时候，那时奥菲欧想起了他的音乐的力量，他开始歌唱了。他歌唱着他对犹丽狄西的爱，他唱她的死怎样使他沉入愁海，他哀恳他们允许他到冥府里去寻觅犹丽狄西。他的甜美的歌声感动了愤怒的女魔。她们放他走进了幸福之谷，那里是一个美丽的所在，冥府中的善良的幽灵都在那里憩息。奥菲欧一面歌唱着：“在这安静可爱的幸福者之家，”一面寻觅他的犹丽狄西。他的宣叙调：“多么纯洁的光！”得到幸福的幽灵们的

合唱中的回响：“甜美的歌者，欢迎你的前来！”他们把那可爱的犹丽狄西交给了奥菲欧。奥菲欧喜不自禁，但他还记得爱神警告他的话，他不敢看她，只是牵了她的手，带着她离开了幸福之谷。

犹丽狄西完全不能了解这是怎么回事。奥菲欧看见她不高兴，就想办法安慰她。但是这是无济于事的，他不能向她解释他为什么显着对她这样冷淡，因为这也是在被禁止之列的。

第三幕：林中。奥菲欧一直还在遵守着神指示给他的禁律，他已放开了犹丽狄西的手，一直向前疾走，使她不得不拚命追随上来。她仍然不懂，为什么他连看她一眼都不肯呢？她埋怨着说，如果他不爱她，她还是宁愿死了的好。

奥菲欧对犹丽狄西的怨诉，实在不能置之不理了，于是他忘掉了爱神所叮嘱他的话。他转回身来，热烈地把犹丽狄西拥抱起来。但是，她立刻就死去了。

就是在这时候他唱出了那首哀歌“我失掉了犹丽狄西，怎么办呢”（*Che farò senza Euridice*），这歌调在格鲁克的音乐中是真正成为不朽的了；因为有这样的一首歌，即使有一天格鲁克的歌剧在舞台上不再演出了，他的名字还是将永远为人记忆不忘的。



“这首崇高美丽的歌调里所表现的忧悵、热情和沮丧，是一切形式的语言所形容不出的。在克莱芒（Clément）和拉鲁斯（Larousse）所编的《歌剧辞典》（*Dictionnaire des Opéras*）里曾写过这样

的话。可以与之媲美，只有维吉尔 (Virgil) 的诗句：

“Vox ipsa et frigida lingua,
‘Ah! miseram Eurydicen,’ anima fugiente, vocabat;
‘Eurydicen’ toto referabant flumine ripae.”

这时他的抖颤的舌还在召唤他的新娘；

他最后一声喊着“犹丽狄西，”

“犹丽狄西”岩石和河岸泛起了回响。

—— 根据 Dryden 英译重译。

这首歌的确是太美了，奥菲欧的悲哀感动了爱神；爱神在他的面前出现，她接触了犹丽狄西的尸体，使她复活，把她还在她丈夫的怀抱里。

诗人维吉尔在他的《杰奥尔季克斯》(Georgics) 诗篇——上面的诗句就是从这篇诗中节录的——中所叙的关于奥菲欧和犹丽狄西的故事是很古的神话之一。在格鲁克的歌剧中完全保存了古典文学原来的纯洁性。奥菲欧是阿波罗 (Apollo) 和文艺女神卡丽娥普 (Calliope) 的儿子。他演奏得那样神妙，以至树木拔起了它们的根，石头变得柔软起来，为得是跟在他后面，听他的音乐。他的新娘犹丽狄西是一位色雷斯 (Thracian) 牧羊人的女儿。

奥菲欧这个角色原来是为著名的男子女低音歌唱家古阿达尼 (Guadagni) 写的。后来在巴黎演出时改由男高音勒格罗 (Legros) 扮演。

1859年11月在柏辽兹 (Berlioz) 的指挥之下，巴黎歌剧院重演此剧，是很值得注意的；因为大作曲家柏辽兹把奥菲欧一角又

恢复原状 由著名的女低音歌唱家波利娜·加西亚(Pauline Viardot-Garcia)演唱, 演出一百五十次, 每场都博得观众热烈的欢迎。

剧词的作者卡尔扎比季在这部剧词中充满了切近人生的趣味、热情和戏剧的紧张性, 在当时这是和格鲁克的音乐有同样新鲜的作风的作品, 也很可能对于格鲁克改革歌剧的方向发生相当的影响。

阿尔米达 (Armide)

(五幕歌剧)

作曲: 格鲁克

作词: 基诺(François Quinault), 根据塔索(Tasso)的
《被解放的耶路撒冷》写成。

首次上演: 1777年在巴黎歌剧院。

人物: 阿尔米达——是一个有魔法的女子, 希德罗王的

侄女 女高音

菲妮斯(Phenice) } 阿尔米达的侍女 { 女高音
细东妮(Sidonie) } { 女高音

嫉恨之祢(Hate) 女高音

里那尔多(Rinaldo)——高弗莱多(Godfrey)手
下的十字军武士 男高音

阿特米多尔(Artemidore)——里那尔多所拯救
的被俘武士 男高音

丹麦武士 } 十字军 { 男高音
 乌拔尔德 (Ubalde) }
 希德罗 (Hidraot)——大马士革 (Damascus) 的王
 男低音
 阿龙特 (Aronte)——撒拉逊人的军曹 男低音
 群众，幽灵和女魔等。

时间：第一次十字军东征，1098年

地点 大马士革

第一幕：在大马士革，阿尔米达的宫廷的大厅里。侍女菲妮斯和细东妮在赞美阿尔米达的美貌。但阿尔米达心中正在闷闷不乐，因为她曾迷惑了多少英俊的武士，而单单就迷不住那顽固倔强的里那尔多。这时国王希德罗走了进来，他很为这女孩子的婚事发愁，他说但愿早日看见阿尔米达出嫁。但公主告诉她说她此生决不谈爱，除非前来求爱的人是一位真正的英雄。那天大马士革的人民正在狂欢，为了庆祝阿尔米达的魔法迷住了多少高弗莱多手下的武士。这时看守俘虏的军曹阿龙特仓皇走来，禀报国王说那些被俘的武士们都被一个只身的英勇武士解救了。一问那只身而来的英勇武士是谁，原来正是那公主无法迷住的里那尔多。阿尔米达听了非常愤慨，立誓非要报仇不可。

第二幕：一个荒凉的所在。基督教武士阿特米多尔被里那尔多搭救之后，对里那尔多感激不尽。里那尔多因为不愿揭露一位武士所犯的过错，以致自己蒙了不白之冤，被高弗莱多逐出营外；阿特米多尔送他来到了这荒凉的地方，临分手时叮嘱里那尔多说：“可要时时刻刻当心阿尔米达的蛊惑啊！”阿特米多尔走后，里那尔多觉得很疲倦，于是躺在河边的草地上睡熟了。这时候，

希德罗王带着公主阿尔米达向这里走来，王劝他的侄女使用自己的魔法追捕里那尔多，然后，王独自走开了。不久，阿尔米达就发现了睡在河边的里那尔多。她立刻使用魔法召来了许多美貌的女妖、牧童和牧女：她们采撷了美丽的花草，编成圈套，把里那尔多捆了起来。这时阿尔米达手里拿着锐利的短刀，轻轻走到入睡的仇敌的身边，想要一刀把他杀死。但，就在她正要动手砍下去的瞬间，她不由自主地爱上了他，她立刻吩咐手下的妖兵魔将快快把她自己和她所倾倒的英雄移运到那最遥远的沙漠中去，因为只有到那里，她才能遮掩她的懦弱和耻辱。

第三幕：荒漠多石的野景。阿尔米达为了自己的心已被里那尔多所征服，深感悲哀。她的侍女菲妮斯和细东妮却劝她索性纵情谈爱，并说：“以公主这样的美貌，里那尔多是定然会被迷倒的。阿尔米达不为她们的谏言所动，召唤司嫉恨的女神，吩咐她把心上萦绕的情丝驱逐出去。但嫉恨之神正要遵照她的吩咐去做的时候，她却又忽然大声拒绝了她，嫉恨之神极其恐惧地狼狈逃走，永远不敢再来。

第四幕：山间的岩穴里纷纷走出各样的野兽和妖魔，这是为了恫吓乌拔尔德和一位丹麦武士的，因为他们追踪来到这里，想要拯救里那尔多。乌拔尔德携带着一面宝盾和一根宝杖，使用这两件法宝他可以击破阿尔米达的魔法。果然，群魔和野兽都被这两位武士打退了，荒凉可怕的沙漠忽然变成了美丽可爱的花园。在花园里他们遇见一个妖怪化妆的美女，名字叫做露辛德(Lucinde——女高音)，丹麦武士心里很爱她；在她后面跟随着成群的服装华丽的女子。露辛德曾用柔媚的巧言劝阻丹麦武士，叫他不要再去解救里那尔多。正在这时，乌拔尔德用他的宝杖在她的头上击了一下，她立刻就消声匿迹了。于是两位武士继续前进，

设法完成他们的任务。

第五幕：在魔法的花园的另外一部分。身上装饰着花环的里那尔多正在劝阻阿尔米达的出走。最近阿尔米达为厄运的预兆所恼，心绪非常紊乱，她想去阴曹和黑暗的力量协商，以谋解脱。虽有里那尔多的劝说，她仍然决定要去。临行之前，她吩咐一群快乐的情侣来陪伴里那尔多。但失恋的武士依然快快不乐，他把她们都遣走了，独自呆在屋里。这时乌拔尔德和丹麦武士走了进来，乌拔尔德用宝盾放在里那尔多的眼前，驱除了使他迷惑的热情，他遂决定随着两位武士逃走。但刚好在这时候阿尔米达回来了，她用百般甘媚的话劝他；他不为她的阿谀所动，决计离开她，走上了光荣的路。阿尔米达既被遗弃，心中怒不可遏，立刻召唤嫉恨之神，命令她即时把里那尔多杀死；但嫉恨之神自前次被她吓走后，永远不再回来。阿尔米达又召忿怒之神，叫她们把魔宫毁灭，她的命令被执行了——她自己也死在瓦砾场中。

伊菲姬妮在陶里德 (Iphigénie en Tauride)

(四幕歌剧)

作曲 格鲁克

作词：吉亚尔 (François Guillard)

首次上演：1779 年 5 月 18 日在巴黎歌剧院。

人物：伊菲姬妮——狄安娜 (Diana) 女神的司祭……

……………女高音

俄瑞斯忒斯 (Orestes) —— 伊菲姬妮的弟弟……

..... 男中音
贝拉德 (Pylades)——俄瑞斯忒斯的友人.....
..... 男高音
托阿斯 (Thoas)——斯基泰 (Scythia) 之王.....
..... 男低音
狄安娜女神..... 女高音

斯基泰人民及狄安娜神司祭多人。

时间 古代 特洛伊 (Troy) 战役之后

地点 陶里德 (Tauride)

伊菲姬妮是麦西尼 (Mycene) 王阿伽门农 (Agamemnon) 的女儿；阿伽门农为他的妻克吕泰涅斯特拉 (Clytemnestra) 所杀，而王子俄瑞斯忒斯为父复仇又杀死了他的母亲克吕泰涅斯特拉。伊菲姬妮因为离家很久，做了女神狄安娜的司祭，对于自己家中所发生的变乱，一无所知。

第一幕：在狄安娜庙宇的大殿前。对着一些希腊的少女和女司祭们，伊菲姬妮述说她曾做了一个噩梦，她梦见有很不幸的事情发生在她远离的故乡。斯基泰王托阿斯这时走了进来，他述说他预感到将有大难临在他的头上，为免祛灾祸，他要一个活人作牺牲。这时候，他的几个臣民匆匆跑了进来，带来了两个被拘捕的希腊青年；他们是在斯基泰海岸登陆的，他们两人的名字，一个叫做俄瑞斯忒斯，一个叫做贝拉德。据报告说其中叫俄瑞斯忒斯的那个青年不断地说自己犯了一种很重大的罪恶，所以愤恨之神常常追在他的后面，使他不得安宁。

第二幕：在狄安娜的神庙里。俄瑞斯忒斯独自叹息自己命运的乖戾，贝拉德则歌颂他们两人间的永恒的友爱。后来贝拉德被

迫与俄瑞斯忒斯分离，俄瑞斯忒斯非常悲哀，以至精神错乱，行动癫狂。伊菲姬妮看见他的样子很是怜悯，于是就走上前去问他的来历。这时俄瑞斯忒斯的精神已经比较镇定，但他始终不肯把自己的身世明白说出，他只告诉伊菲姬妮说他是从麦西尼来的，并说麦西尼的国王阿伽门农被王后所杀，而王后克吕泰涅斯特拉的儿子俄瑞斯忒斯因为替父报仇，又杀死了自己的母亲；他并说俄瑞斯忒斯也已死去，那原来盛极一时的大家庭，如今只剩下了唯一的后裔——国王的女儿伊莱克特拉（Electra）——还活在世上。

第三幕：伊菲姬妮在陌生的青年俄瑞斯忒斯的面貌上看起来他很像自己的弟弟，心中颇为感动。这时斯基泰王托阿斯为消除自己命中注定的灾难，急需用活人献祭；而伊菲姬妮为使俄瑞斯忒斯脱逃危险，就遣派他给伊莱克特拉送一封信去。但俄瑞斯忒斯不肯去，因为他不愿离开他的生死知交贝拉德；他并且说宁愿自杀，也不愿以朋友的性命换取自己的自由。伊菲姬妮又派遣贝拉德去送信，说只有送到了这封信，俄瑞斯忒斯才能得救，贝拉德遂受命前往。

第四幕：牺牲的祭礼已经准备就绪了，伊菲姬妮在刀上涂好了毒药，预备一击而完结牺牲者的性命。但当那牺牲者——俄瑞斯忒斯发出悲哀的呼声时，她清楚地辨认出他正是她久别的亲兄弟，也正是麦西尼的王，于是急忙跪倒，恭行拜见君王的敬礼。这时托阿斯王走了进来，他坚持要完成牺牲的祭礼；伊菲姬妮说，如一定要遵行托阿斯王的命令，那她只好和弟弟同死。正在这时，贝拉德率领救兵赶到，两方面的人以剑戈相遇，托阿斯王死于难。狄安娜女神显圣，她饶恕了俄瑞斯忒斯，并命令把自己的像归还给希腊人；原来这位女神的神像是被斯基泰人从希腊偷来放在庙中供奉的。

当格鲁克发表《伊菲姬妮在陶里德》这部歌剧的时候 他已是六十五岁的老人了。那时有人批评这部作品，说其中有几段颇为美丽；而阿尔诺神父 (Abbé Arnaud) 却说：“其中实在只有一段是美丽的。”如有人问所指的是哪一段呢 他说：“从头到尾 整个的作品啊！”

最初试演这部歌剧曾有下面一段轶事：第二幕俄瑞斯忒斯唱“我的心境又重归平静”(Le calme rentre dans mon coeur)时，管弦乐队的音乐却仍继续表现着他内心的不安；参加预演的乐队队员对于这样的音乐不能了解，于是停止下来，不敢继续演奏下去。这时格鲁克大声喊道：“接着演奏下去啊 他的心境并没有重归于平静啊 他是在说谎啊 他杀死了他亲生的母亲啊！”由此可见格鲁克的音乐是用来表现戏剧的意义的。

格鲁克在巴黎所遇到的敌手们唆使皮契尼也写一部《伊菲姬妮在陶里德》，以图与格鲁克抗衡。皮契尼的这部作品于 1781 年 1 月间上演，结果完全失败！自此以后皮契尼遂完全放弃他和格鲁克的敌对行为。在上演皮契尼的《伊菲姬妮在陶立德》的那天，刚好那女主角喝醉了酒 所以当场有一位观众大声喊道：“伊菲姬妮在陶立德吗？算了吧，恐怕是伊菲姬妮在香槟城吧！”(Iphigénie en Tauride allons donc, c'est Iphigénie en Champagne!) 于是哄堂大笑，使这作品因而遭到失败。

莫 扎 特

(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756—1791)

在十八世纪的剧坛上，格鲁克的歌剧替代了吕利和拉莫(Rameau)的歌剧。莫扎特的歌剧虽不能取格鲁克的歌剧的地位而代之，但至少他争得了与格鲁克的歌剧原来所有的同等的优势。一般讲起来，在莫扎特前，写大歌剧的人常好从古代神话中或基督教初期的传奇中寻找题材，他们的作品是在一种拘束的、庄严的气氛中发展着的，他们所写的人物是比较遥远的。

莫扎特的歌剧的取材则比较新，甚至于是合乎时代的；而且论他的作曲，他是音乐的苍穹中最灿烂的明星之一；他的特长在于能够成熟地运用所有各样的音乐形式。巴克尔(Theodore Baker)曾说过：“在莫扎特的音乐里，我们感觉到一个心地温厚而喜欢大声谈笑的艺术家的气息。”这是很恰当的描写。他所作的《费加罗的婚礼》至今犹被公认为喜歌剧风大歌剧的模范作；《唐·爵凡尼》虽然有悲剧的收场，但剧中有很多幽默的地方，而唐·爵凡尼本身虽做了不少罪恶的事，究竟也还是一个性情欢愉的人物；《魔笛》虽然以古埃及做了故事的背景，但其中充满了有趣的穿插，而且如果把其中关于“共济社”(freemason)的崇拜仪式解释得正确，也还不失为一极合当时时代、且极有人生意义的题材。实在讲起来，在歌剧发展的历史上，以歌剧来表现人生的意