

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

中小学音乐知识文库

—外国歌剧欣赏(上)



## 外国歌剧欣赏（上）

## 第一章 欧洲歌剧的兴起

年轻朋友们常常认为：中国的戏曲大概是世界上最古老的音乐戏剧品种了。1991年北京举办了徽班进京二百周年的纪念活动，徽剧是京剧的重要前身之一，在它进京以后不久，我国影响最大、观众覆盖面最广的戏曲品种——京剧便诞生了，这距今天少说也有一百六、七十年的历史。而在此以前，还有更古老的昆曲、秦腔等等繁荣于广袤的中国城乡。可是我们也不妨放眼世界，看一看别的国家重要音乐戏剧的产生和发展，并且和我国音乐戏剧作一些对比将是非常有趣的。

在十六世纪末，意大利的文化名城佛罗伦萨有一组爱好音乐和文学的知识分子，他们继承文艺复兴之余绪，立志以古希腊的戏剧为典范创造一种新的音乐戏剧，来吟咏人生和抵御中世纪沉重繁琐的复调音乐。他们之中为首的是爵凡尼·巴尔底（1534—1614），他是诗人，也是数学家和音乐家。其他还有音乐理论家及琉特演奏家文琴佐·伽利略（1520—1591），他在历史上的名声常常被他那伟大的天文学家的儿子所盖过了。还有歌唱家、作曲家朱利奥·卡齐尼（1545—1618）和贾可波·佩里（1561—1633），作曲家艾米略·德·卡瓦莱利（1550—1602）以及可称为最早的歌剧脚本作家的奥塔维欧·里努契尼（1552—1621）。他们志同道合，称自己的小组为卡麦拉塔 [Camerata]，这是意大利文“同志”的意思。针对中世纪音乐的繁琐沉重抑制了人类感情的缺陷，他们提出了解除复调规律的束缚，以返璞归真的单旋律的吟唱来创作音乐戏剧的主张。由于古希腊的戏剧音乐早已失传，仅能从文字记载中知道剧中角色多是通过吟诵来抒发情感和叙事的，而巴尔底等人又立志要恢复古希腊的艺术，便以古希腊的神话故事为题材，由里努契尼编剧，佩里和卡齐尼作曲，于1597年写出了一部“音乐神话”《达芙妮》。内容是大神宙斯为了让仙女达芙妮逃脱阿波罗的追赶，用法术将她变作一丛月桂的故事。它的乐谱早已湮没无存，只有剧本留下。1600年佩里为里努契尼的剧本《犹丽狄西》谱曲，写成了历史上的第一部歌剧。这部剧首次于10月6日为庆祝法国国王亨利四世与意大利梅迪契公爵的女儿玛丽亚的婚事在佛罗伦萨的皮特宫上演，由佩里本人扮演男主角奥菲欧。从此欧洲歌剧便开始了它近四百年艰巨、曲折而又光辉的历程，向欧洲及世界人民贡献出成千上万部花色品种各异的作品，成为欧、美许多国家文化生活的一个重要组成部分，规模之宏大、影响之深远恐怕是当初的倡导者们所始料不及的。

“第一部歌剧”的故事取材自希腊神话。奥菲欧是神话中的诗人、歌手，他身着洁白的长袍，怀抱金色的诗琴，随时可以唱出美丽动人的诗篇。奥菲欧在与他挚爱的犹丽狄西即将成婚的前夕，犹丽狄西突然暴病而亡，奥菲欧伤心已极，便上穷碧落下至黄泉地寻求让爱人复活的办法。他到处用歌声抒发自己对爱人难割难舍的感情，动人的歌声感动了爱神维纳斯，她赐给奥菲欧一架有魔法的金诗琴，让他去地府营救犹丽狄西，但告诫他说：在从地府救出犹丽狄西返回人世的路上绝对不能和她说话，也不能回头看她，否则她又会死去。奥菲欧捧着金诗琴一路歌唱着，克服了许多艰险，感动了守卫地的神犬和巨龙，带着犹丽狄西还阳了。一路上，犹丽狄西按捺不住自己的感情急着要对爱人倾诉，但是奥菲欧记住维纳斯的警告总也不搭理她，致使她非常生气，甚至产生了误会，以为奥菲欧对她的感情已经淡漠了，便赌气地

说：“你对我这样冷淡，说明已不爱我，我又何必还阳，不如仍回地府去！”奥菲欧忍无可忍地猛一回头，犹丽狄西果然又倒地死去了。这则故事充分抒发了人的爱恋之情，与中世纪的宗教教义所提倡的禁人欲、灭感情的诫律鲜明对立，充分体现了人文主义的精神，加之角色的身份和剧情又提供了大量歌唱的机会，因此成为歌剧作家们和观众热爱的题材，在这之后还有多位作曲家和剧作家从各种不同的角度来抒写它，直至二十世纪。在佩里和里努契尼的这一版本中，为了适应婚礼的喜庆气氛，将故事改为大团圆的结局：上帝最后开恩又让犹丽狄西复生，全体角色歌舞欢唱，感谢神的恩典。

巴尔底和朋友们创造的这个新音乐戏剧品种是如此受人欢迎，于是它便从佛罗伦萨传到了威尼斯、罗马、那不勒斯，然后又传到了维也纳、巴黎、汉堡、伦敦、马德里甚至遥远的彼得堡，吸引了愈来愈多的音乐家和戏剧家去从事这项事业。这种源自意大利的新音乐戏剧每到一处就逐渐地融合于当地的民族音乐、戏剧传统，最后形成了风格样式丰富多采、艺术手段千变万化，融音乐、戏剧、舞蹈、美术等多种因素的综合艺术形式，并且从欧洲又传入了南、北美洲、大洋洲以至中东和亚洲，成为世界性的艺术。回顾它四百年来的发展、嬗变的轨迹，观察它在不同的历史时期，在不同的土壤上播种、生根、发芽、开花、结果的历程，仍然非常有趣。就像中国文字的形成不能仅仅归功于苍颉一人一样，歌剧艺术的兴起也不仅仅是卡麦拉塔们少数人的功绩，但是作为先行者，他们敢于创新勇于实践的精神仍然十分值得敬佩。为了使读者对于歌剧在世界戏剧艺术发展中所处的地位与时代更清楚，请看下面几个简单的对比：

莎士比亚生于1564年，1594—1595年创作《罗米欧与朱丽叶》，1600—1601年创作《哈姆雷特》，1604—1605年创作《奥赛罗》。

汤显祖生于1550年，1598年创作《牡丹亭》，加上他另外几部杰作《紫钗记》、《南柯记》、《邯郸记》（创作于1587—1601年间）统称“临川四梦”。

莫里哀生于1622年，他的作品《达尔杜弗》于1664年因尖锐批评了天主教的伪善遭到禁演。他与法国歌剧的关系以后还将提到。

另外，西班牙剧作家德·维加（1562—1635）的创作活跃时期也正是十六、十七世纪之交的年代，可见歌剧的产生并不是欧洲以至世界戏剧活动的孤立事件，是有其必然的社会历史条件的。从上面这简单的对比中也能看出歌剧与世界上其他重要戏剧创作的关系，便于我们更科学地认识它。

在巴尔底等人之后，最重要的意大利歌剧作曲家便是克劳迪欧·蒙特维尔第（1567—1643）。他于1607年便创作了他的第一部歌剧，恰巧也取材自奥菲欧和犹丽狄西的故事，他保留了原故事悲剧性的结局，给奥菲欧的悲愤歌唱一再创造了机会，像奥菲欧在第一幕得到犹丽狄西的死讯时所唱的哀歌：“你竟死去了，我的生命！”和第三幕他一再恳求冥王放爱人还阳时唱的：“伟大的神灵啊！”都具有振撼心弦的戏剧性。蒙特维尔第早期的另一部成功之作《阿里亚德涅》中表现女主角被丈夫抛弃之后的哀歌，不仅深切感人而且旋律十分优美，成为当时流行的歌曲。蒙特维尔第为何能作到使自己的歌剧音乐比过去的复调音乐或者单纯的牧歌等等有更强的表现力？就在于他剧中的独唱部分宣叙性与歌唱性的交互运用，合唱部分摒去繁琐的复调进行而采用贴近生活状态的同步合声进行。同时，他还大大地丰富了歌剧乐队的音色、扩大了乐队的编制，例如他用弦乐和牧笛描绘田园的风光，添

加了长号来描绘《奥菲欧》中地府的阴森。他还在歌剧中增添了芭蕾场面来加强作品的观赏性。蒙特维尔第最成熟的作品当推《于里斯还乡记》和《波蓓亚封后记》这是两部写于七十高龄时的歌剧了，尤其是后者，至今仍时有上演，成了歌剧作品中的不老松。今天的观众欣赏《波蓓亚封后记》当然不是仅仅为了发思古之幽情，而是剧中所描写的人类欲念、情感和今天的人们仍能相通。

自歌剧产生以来大都是从古代神话传说中取材，像前面提到的奥菲欧的故事、阿里亚德涅的故事等等。尽管作家们以人文主义的精神让剧中的神话人物成为人类感情的代言人，但是他们究竟离人类生活比较遥远，因此蒙特维尔第选择了波蓓亚封后的真实故事便成为一时的创举。这部歌剧取材自古罗马历史学家塔西陀的《编年史》，叙述罗马皇帝尼禄（公元5—68）与部将之妻、美艳的波蓓亚通奸，然后休弃了皇后奥塔维亚，将极力劝谏的太傅塞内加赐死，终于封波蓓亚为皇后的故事。歌剧中描写奥塔维亚对自己命运的哀叹，在自己将被放逐去海岛前对罗马的惜别，以及刚强自立的情绪，都被蒙特维尔第用音乐细致入微地表现了出来，连伴奏的古钢琴华彩乐段都透出一股刚强不屈的坚毅精神。学生们哀悼哲学家塞内加被皇帝毒死的合唱，也因摒弃了繁琐的复调写法因而简洁、感人。据史书记载：尼禄即位之初也曾有过一番振兴国家的作为，在罗马大火之后，他在废墟上大兴土木，将城市建设得更加宏丽，他本人在诗歌、绘画和音乐方面也都颇有才华。但他在功成名就之后逐渐耽于酒色，甚至发展到将犯人当作火炬活活烧死的暴虐程度。后来他深知众怒难犯，便以自杀来避免被推翻。歌剧作者将尼禄与波蓓亚的相恋归之于爱情，可以说是对中世纪禁欲主义的挑战，也犹如我国古代文人们对于唐明皇和杨贵妃的爱情故事写出了《长恨歌》、《长生殿》，其意义已经大大超出这历史人物及事件的本身了。

欧洲的歌剧活动到十七世纪上半期为止，还都局限在宫廷和贵族的府邸之中，因为当时的市民阶层的经济、文化力量尚弱，只有王公贵族有金钱和余裕来从事新文艺体裁的试验。尤其当王公贵族们的喜庆、节日更是常常要演出歌剧助兴，如前面提到的第一部歌剧便是应法国国王和梅迪契公爵之女儿婚礼的要求而创作、上演的。到了1666年，为庆祝奥地利皇帝列奥波德一世与西班牙玛格丽特公主的结婚，王室特邀了威尼斯的作曲家安东尼奥·切斯蒂（1623—1669）来创作演出一部壮丽宏伟的神话歌剧《金苹果》。据文献记载，这部歌剧共分五幕六十六场，有二十四堂布景，有四十八个角色及庞大的合唱队、舞队。演出时的机关布景十分巧妙，使神仙从天而降、妖魔鬼怪入地而遁，喷云吐火种种特技各显其能。奥皇本人不仅热衷于歌剧，还会作诗、作曲，还为这部歌剧写了几段音乐呢。

这时的歌剧已经摆脱了复调音乐的沉重束缚，并且也从单调平淡的吟诵逐渐发展到有宣叙调和咏叹调——前者交待情节，后者抒发感情——旋律优美动听的音乐戏剧了。而且咏叹调的写作愈来愈追求华丽和技巧性，让角色的歌声与长笛、小提琴等能快速演奏的高音乐器展开华彩技巧的大竞赛！走到了极端时便成为不顾内容专门炫耀声乐技巧的“声乐杂技”！这种创作和演唱的风格一直持续到十九世纪中期，在威尔第的《弄臣》、《茶花女》等歌剧中还有它的余韵，但是从十八世纪末期莫扎特已经开始对它进行了改造，使技巧的表现服从于人物和戏剧的内容，稍后的贝利尼、唐尼采蒂、罗西尼直至凯鲁比尼、梅耶比尔和威尔第，都曾运用这种风格写出既有高度的

技巧又有充实的内容的歌剧唱段，这种演唱的方法、风格称为美声学派。

但是就在从十七世纪到十八世纪中期的阶段，正当歌剧中炫技的演唱十分盛行之际，产生过欧洲声乐艺术中的一个特殊现象：阉人歌手。大家知道，在中国的戏曲历史上曾经长期存在着男扮女角的现象，进入二十世纪还有梅兰芳等“四大名旦”与今日的张君秋、梅葆玖……他们为发展京剧艺术作出了很重要的贡献。他们在舞台上虽然扮演女角，但在生活中却还是正常的男子。可是欧洲的阉人歌手却是将有歌唱才能的男孩子，自幼给他们作了净身手术，施以严格的音乐训练，使他们长成以后仍然保持着高亢、纯净如水晶的歌喉，兼有成年男子优于妇女的体力和肺活量，以致能胜任音域最广阔、技巧最繁难的歌剧作品，成为十七——十八世纪之间欧洲歌剧舞台上最受欢迎的演员。当观众们饱聆了他们酣畅淋漓的演唱之后，竟有人在喝采时叫出：“手术刀万岁！”

但是阉人歌手的起因首先却不是由于歌剧演出的需要而是由于宗教的诫律。由于天主教的教义中规定了：“妇女在教堂中应保持缄默”，中世纪教堂中的歌僮便担任了宗教音乐合唱中的女声声部。这些歌僮都受过严格的音乐训练，能够演唱十分复杂的复调合唱作品，但是美中不足的是他们一到变声期便不能继续演唱女声声部了，艺术寿命非常短促，因此才产生了使用阉人歌手的办法。一位杰出的阉人歌手常能将高亢的歌喉从十多岁一直保持到古稀之年呢。后来随着歌剧艺术的发展，一些才华卓越的阉人歌手便逐渐从教堂转到歌剧舞台上来。他们在歌剧中扮演英雄男主角，有时还扮演女角，获得很丰厚的报酬。阉人歌手中最走红者常常出入贵族府邸，对作曲家颐指气使，要他们写出最能发挥自己技巧的唱段来，或者索性在演出过程中抛开原谱而自己即兴发挥，不获得满堂的喝采不罢休。因为这些阉人歌手们在学习时不仅要掌握很高的声乐技巧，也要学习高深的作曲技术和理论，即兴创作在他们是易如反掌的。那一时期的剧院经理们为了要支付阉人歌手们的高额报酬常常不得不压缩布景的制作费用和减少配角及合唱队的人数，使歌剧舞台上一个时期竟成了只有红花少有绿叶的局面，加之剧情又是千篇一律的神仙、帝王大团圆的故事，主角唱得再精采，久而久之也就令人感到乏味而厌倦了。到了十八世纪三十年代，幕间插剧便应运而生。

幕间插剧又名幕间喜剧，顾名思义便是插于正歌剧的幕间演出的短小的喜歌剧，可以使在冗长、单调的正歌剧演出中间感到疲倦的观众耳目一新。幕间喜剧最杰出的代表作品便是爵凡尼·巴蒂斯塔·帕果莱西（1710——1736）所创作的《女仆作夫人》。这位比莫扎特还要早天的天才作曲家一生创作了上千件作品，有歌剧、幕间喜剧、弥撒曲和一些奏鸣曲、大协奏曲等等。他的一些歌剧的全剧今天虽然已经难得上演，可是其中的一些曲目由于旋律优美符合声乐规律，至今仍是意大利美声学派的重要教材。《女仆作夫人》则是他的众多作品中的一颗不朽的钻石。

《女仆作夫人》是帕果莱西为他的正歌剧《伟大的囚徒》的幕间演出创作的，于1733年上演。全剧仅有三个角色，而且都是以正常的男、女演员来表演，取代了违反自然的阉人歌手，使观众感到亲切。喜剧开始时先由男仆威司庞尼的扮演者到幕前发表了一通主张冲破等级藩篱而自由恋爱结婚的演说，然后就说：“我在这里把话都说完了，待会儿在剧中我就再也不开腔。”幕开了，愁眉苦脸的单身汉乌倍脱（男低音）正在大发牢骚，说他忍受不了年青女仆赛碧娜（女高音）对他的专横管束，决心要娶个妻子来成立自己的

家庭，好摆脱受制的处境。赛碧娜十分欢迎这个决定，因为她早就喜欢上憨厚老实的乌倍脱了，而乌倍脱对她也不乏好感，只是双方尚未说破而已。赛碧娜为了让乌倍脱采取主动，便让男仆威司庞尼装扮成自己的未婚夫、一个粗暴的哑巴士兵，他来到这里对赛碧娜十分凶狠，而赛碧娜也装作十分惧怕受气的可怜相，果然激发了乌倍脱埋藏在心底的对她的感情，二人最后快活地成婚。

当时正歌剧的缺点常常是结构松散节奏拖沓，当演唱冗长的咏叹调时，戏剧动作往往就停滞不前了。而《女仆作夫人》的音乐和戏剧结构都十分紧凑明快，而且妙趣横生。例如一开始作曲家使用了同一音乐动机的一次比一次升高二度的模进来表示乌倍脱愈来愈大的怒火，还用阴郁的降调来表示这忧郁、没主见和老是生气的单身汉的性格，而用明快的升调把赛碧娜聪明泼辣又会刺人也会哄人的性格也描绘得栩栩如生。尤其是在两人的二重唱中，音乐将赛碧娜描绘自己的美丽及向乌倍脱的主动进攻，以及乌倍脱的犹豫不决而实际上被她吸引的渴望呻吟等等，都出神入化地描绘了出来。音乐史家们称它为歌剧发展史上的一座里程碑，是莫扎特的《费加罗的婚礼》和罗西尼的《塞维里的理发师》等伟大喜歌剧的先驱。《女仆作夫人》的思想内容反映了正在崛起的平民阶层的愿望，描写了“卑贱者”的聪明能干，敢于和贵族老爷平起平坐。当意大利歌剧团于1752年在巴黎上演这戏时竟激发了一场关于喜剧的论战。以狄德罗、卢梭为代表的百科全书派的进步思想家们都热烈地拥护这部生气勃勃的喜歌剧，还出版小册子、写文章支持它。这些小册子的内容严厉抨击了当时的大歌剧只重华丽的外表，为了给歌手的炫技演唱制造机会，不惜破坏戏剧的合理性与音乐结构的平衡等等缺点，要求歌剧的演出能使耳与眼同样愉悦，不要违背常理和理智，要能使观众内心感动等等。后来法王路易十五下令将意大利歌剧团驱逐回国也未能将支持《女仆作夫人》的舆论压下去，不久以后它被译成法语由法国的歌剧团体演出了。

《女仆作夫人》对后来法国喜歌剧的发展亦有相当的影响。

当然，法国的歌剧早在《女仆作夫人》传入以前就形成了，尽管它的主要创始者让·巴布提斯特·吕利（1632——1687）生于意大利，但是他从十一岁上就来到了巴黎，以音乐神童的身份服务于路易十四的宫廷，后来他的音乐才能颇得国王的赞赏，任命他为宫廷乐长，负责掌管颇具规模的宫廷弦乐队及宫廷芭蕾舞剧团，后来国王又支持吕利创办皇家音乐剧院（巴黎大歌剧院的前身），他便在法国民族音乐和宫廷芭蕾的基础上创作、演出了法国风格的正歌剧，当时称抒情悲剧。由于法国是一个具有深厚的古典文学、诗歌传统的国家，而且早在十二世纪时就产生了像《罗宾与玛丽昂》这样的民间歌舞剧，与吕利同时又有高乃依、拉辛的悲剧和莫里哀的喜剧驰骋剧坛，而这些戏剧又都常有配乐的习惯，因此吕利等所创造的法国歌剧虽然也吸收了一些意大利歌剧的合理因素却更具法国的特点。它们富丽、典雅、戏剧结构严谨，而且时常有芭蕾场面穿插其中，管弦乐部分的配器也比意大利歌剧的乐队部分更细致、完整，但在歌唱旋律方面稍逊于意大利歌剧。吕利曾与莫里哀合作创作了《逼婚》、《贵人迷》等喜歌剧，但更多地是与菲利普·奎脑合作创作正歌剧，它们多选用神话题材，形式上也力求适应贵族的口味。吕利虽然才华出众和有很强的组织能力，但也跋扈狭隘，后来竟极力排挤莫里哀使他离开宫廷。

继承吕利的事业的法国歌剧作曲家主要是让·菲利普·拉穆（1683——

1764)，他去意大利学习，在音乐理论和乐队写作上都颇有成就，直到五十岁时才开始写歌剧，代表作品有《美丽的印度》等。拉穆的歌剧风格与吕利相近，正是由于当时的法国正歌剧大多偏于沉重、堆砌，因此《女仆作夫人》在巴黎的演出不啻吹来了一股清新的风，给歌剧的创作和表演以新的推动。

在由《女仆作夫人》引起的关于喜歌剧的论战之后二十五年，又爆发了一次关于歌剧的论战以及歌剧改革运动。这次运动的主要人物是作曲家克利斯托夫·威利巴德·格鲁克（1714——1787）和剧作家兰涅里·德·卡扎比基（1714——1795）。格鲁克生于巴伐利亚，在德国及米兰学习音乐，但是他的歌剧创作事业却是在巴黎和维也纳进行的。卡扎比基和他的前辈作家梅塔斯塔肖一样，是一位主要在维也纳工作的意大利人，他所编写的歌剧剧本如《奥菲欧与犹丽狄西》、《阿尔赛斯特》，对于格鲁克歌剧改革起了很重要的支持作用。他们二人的艺术观从《阿尔赛斯特》的前言中可以看得很明白：“（阿尔赛斯特的音乐）应当彻底抛弃那些由于歌手们的虚荣心或是作曲家过份殷勤讨好而导致滥用装饰而形成的东西，它们长期以来歪曲了意大利歌剧……我力图将音乐限制在为诗句服务的范围之内……要服从于故事的环境而不是用无意义的花哨装饰来干扰戏剧的进行……我深信自己最大的努力便是追求崇高的单纯。”这改革的宣言既是对一百五十多年前佛罗伦萨的先驱们的艺术理想的重申，又是对当前歌剧创作和演出的弊病的批评，同时还是对今后歌剧健康发展的理想。他们通过大量成功的实践证实了自己的理论是正确的和进步的。例如他们所创作的《奥菲欧与犹丽狄西》就不是仅仅重复前人，而是比以往同一题材的歌剧塑造了更感人的人物形象和描绘了更生动的戏剧场景。他们最后让犹丽狄西再次复活并不是屈从社会希望团圆结局的习俗，而是着力表现了奥菲欧对爱情的真挚、坚定，以不屈不挠的努力来争取爱人的复生。在这部歌剧里除了动人的声乐部分以外，作曲家用乐队手段描绘人物的心理和戏剧环境也都非常成功，使它成了一座真正的音乐戏剧而不是“化妆音乐会”。像剧中奥菲欧于犹丽狄西第二次死去之际唱的“我失去了犹丽狄西可怎么活？”以及剧中其他唱段都是情真意切达到了音乐和戏剧的高度完美结合。后人们常常误以为格鲁克只强调戏剧不重视音乐，其实他是十分重视音乐与戏剧的完美结合的，只因他由于强调了歌剧音乐的戏剧合理性，取消了脱离剧情的花哨装饰，才招致这样的误解。不论是他的《奥菲欧与犹丽狄西》还是《阿尔赛斯特》、《阿密达》以及《伊菲姬妮在陶立德》等等都是音乐与戏剧高度综合统一的歌剧作品。

当格鲁克于七十年代从维也纳去巴黎时，在巴黎有一位也很有才华的意大利作曲家尼柯洛·皮契尼（1728——1800），他仍然坚持着保守的歌剧观点，二人各按自己的观点创作，在不同的剧场里竞演，各有一批拥戴者，甚至二人为同一歌剧剧本谱曲——《伊菲姬妮在陶立德》以争高下，人称这是第二次歌剧论战。从十八世纪中期到后期，相隔不到三十年，竟在巴黎发生了两次关于歌剧的论争，说明当时思想界的活跃，展示了法国大革命前夕山雨欲来的氛围。一般说来在这次论争中格鲁克是获胜者，例如二人竞写的《伊菲姬妮在陶立德》便使格鲁克获得极大的成功。但皮契尼在歌剧上的贡献也不容忽视，尤其在喜歌剧方面。如他和戈尔东尼从英国著名小说《帕米拉》改编的《好女儿》，便曾是当时最受欢迎的一部歌剧。更可贵的是，格鲁克和皮契尼尽管艺术上各执己见，但彼此间还保持着良好的友谊，当格鲁克逝世一周年的时候，皮契尼还为他组织了纪念音乐会。



人们常常认为欧洲歌剧在十八世纪末以前主要生存于宫廷内，这只是一部分的事实。从十七世纪中期以来由于各国的资本主义开始发展，第三等级崛起，有一定经济实力的商人、手工业者和平民知识分子逐渐地参与了社会文化生活的创造和经营管理，有时贵族们也将自己的宫廷剧院向公众开放，逐步采取了资本主义的经营方式。最早的营业性歌剧院是威尼斯的圣·卡赞诺剧院，它于1637年建成开放。这所剧院有马蹄形的圆周包厢高达五层，这些包厢多被贵族长年包租，池座则向零散观众售票，若还有余票则免费发给威尼斯河上的船夫们，他们常常是最热心的歌剧观众。当时的场内用油灯和蜡烛照明，在演出进行中间观众席依然灯火辉煌，加之观众可以随意走动、吃吃喝喝、大声谈笑，舞台上的名角们只有尽力炫耀自己出众的歌唱技巧才能吸引观众的注意。从圣·卡赞诺剧院开幕到十七世纪末，仅在威尼斯的公共剧场就发展到十六所，在近七十年当中一共上演过三百五十部不同的歌剧，盛况可见一斑！这个时期的德国，尚是各个分散的小公国的联邦，因此除了在资本主义经济开始抬头的汉堡开始有公开的歌剧院，其他地方的歌剧活动还都局限在贵族的府邸内。尤其是南部靠近意大利的地区如慕尼黑、萨尔兹堡（今属奥地利）等地盛行的还是意大利歌剧。汉堡的公开歌剧院草创于1678年，在作曲家莱茵哈特·凯撒（1674—1739）接管期间达到了高度的繁荣。他自己创作过七十多部歌剧，其他德国作曲家如泰利曼、亨德尔都为这所剧院写过歌剧，可以说是德国的歌剧事业从接受意大利的影响到逐步有了自己的特点的转折时期。但是由于当时德国公众的兴趣更多地还是在器乐、清唱剧作品方面，产生了巴赫等伟大的作曲家以及器乐、清唱剧作品。而在音乐史中地位与巴赫相似的亨德尔却离开了故土到异国去开创了辉煌的歌剧事业。德国的歌剧事业却因凯撒的去世而一度衰微，直到十八世纪末期出现了莫扎特的天才作品才有转机。乔治·弗莱得雷克·亨德尔（1685—1759）与巴赫同年诞生于哈雷，青年时期曾在凯撒主持下的汉堡歌剧院担任第二提琴手，他最早的歌剧作品如《阿尔密拉》（1705）便是在这里上演的。他于1706年离开汉堡去意大利，在佛罗伦萨、罗马、那不勒斯等地寻师访友，钻研意大利歌剧以及大协奏曲等艺术体裁的写作方法，1708年他的歌剧《阿格里皮纳》于威尼斯上演颇获好评。然后，爱好音乐的政治家斯泰方尼推荐亨德尔去担任汉诺威选帝侯的宫廷乐长，于是他回到了德国。而当汉诺威选帝侯入主英国成为英王乔治一世，亨德尔也随他到了英国。亨德尔发现正在进行资产阶级革命的英国的社会环境比封建保守的德国更适于音乐艺术的发展，便从此定居了下来。1720—1728期间亨德尔与意大利作曲家波诺契尼共同负责“皇家音乐学院”——实际上是一所采取资本主义经营方式的歌剧院——大大地发挥了创作和管理的才能。由于当时意大利歌剧在伦敦十分盛行，亨德尔所创作的意大利风格歌剧便大行其道，他还亲自去意大利邀请名角来英国演出，自己担任歌剧的指挥，还在幕间演奏乐曲以娱观众。有些观众为了听他的演奏要来看戏，因为亨德尔是一位十分出色的键盘乐器演奏家，无论是管风琴还是古钢琴都十分拿手，一时他成了伦敦歌剧、音乐界的红人。这个时期的意大利歌剧已经失去了初创时人文主义的锋芒，而主要靠华丽的炫技演唱和神仙、帝王的故事来吸引观众。亨德尔的歌剧作品虽然也未能脱离这样的模式，但他却能以更宽广宏伟的音乐结构和深刻动人的旋律以及更完善、富于效果的乐队部分胜过同侪，于长时期占据了伦敦的歌剧生活中的主导地位。但是公众对于让意大利歌剧统治英国舞台的状况愈来愈不

满足了，有些先进的知识分子便对此提出了意见，最有代表性的便是约瑟夫·艾迪生在《旁观者》杂志上发表的一段讽刺短文：“我们的孙儿辈对他们的祖先在自己国家里却像外国观众似地坐在一起观看用他们不懂的语言所演的戏，无疑会感到奇怪……再也没有比宣叙调更让英国观众吃惊的了，他们听着将军唱出军令，贵夫人用音乐送出她们的信，我们的同胞在听到情人唱出一封情书甚至连地址都有调儿之时都会忍俊不禁。”由此导致了将亨德尔的歌剧打得一败涂地的英国歌谣剧《乞丐的歌剧》的诞生。

其实英国并非没有自己民族的音乐戏剧传统，像莎士比亚的许多话剧中都插有歌曲，甚至有整场载歌载舞的假面剧、田园剧。但是后来当政的奥列佛·克伦威尔（1599——1658）以清教教义反对娱乐，一度封闭了剧院，对社会的文化娱乐活动是个严重的打击。克伦威尔逝世之后，剧场艺术才又渐渐恢复生机，但是由于本民族的优秀戏剧作品一时难以为继，才造成了外国、尤其是意大利歌剧大量涌入的局面。在亨德尔来到英国之前，英国作曲家亨利·普赛尔（1658——1695）曾创作了被称为第一部英国的歌剧的《狄多与阿尼亚斯》，叙述了腓尼基公主狄多与特洛伊王子阿尼亚斯的爱情悲剧。他最先成功地写出了适合英语的宣叙调，狄多最后自杀前的咏叹调《我躺卧在大地上》也写得十分哀恳动人。普赛尔还写了英国历史题材的歌剧《亚瑟王》，另外还有一部名为《印加王》的歌剧也值得一提。这部歌剧讲述了十六世纪南美洲印加帝国的大将蒙特祖马的故事，他是当地反抗欧洲殖民主义者入侵最力的代表人物，后来做过墨西哥的皇帝，还有多位欧洲作家都写过以他为题材的歌剧。由于普赛尔的早逝以及杰出作曲家后继乏人，才由一些外国的作曲家及其作品来填补了这空白，亨德尔是其中最杰出的。

歌谣剧原也是英国民间流传甚广的音乐戏剧体裁，在一部戏中穿插若干段歌词，配上民间小调或市井俚曲而成。《乞丐的歌剧》并不是歌谣剧最早的作品，但可以是最杰出的。这是由诗人约翰·盖依（1685——1732）编剧并为之选配适合的民谣，由也是德国人的作曲家约翰·克里斯托弗·佩普什（1667——1752）为它写序曲、配伴奏和联结音乐，而为之出谋划策的都是英国当时文学界最有才华的人物如斯威夫特、蒲柏、斯梯尔等人。这部戏一反以往主角必须是神仙帝王，至少是贵族社会中的才子佳人的惯例，描写了一批在监狱中的囚徒、狱吏和士兵们的生活百态：贼头儿皮丘姆和狱卒洛基特阴谋策划将关在狱中的绿林好汉玛基什送上绞刑架，玛基什既是英俊的绿林英雄又是好渔色的花花公子，洛基特的女儿露西和皮丘姆的女儿波莉都爱上了他，二人甚至愿陪他同上绞刑架。正在危急之际，玛基什获得了特赦，戏也在大团圆中结束了。故事写的虽然是社会最低层人们的生活，但是有的人物也不乏纯洁、高尚的感情，作者将波莉就写成了这样一位“出污泥而不染”的女子。更重要的是作者通过监狱中这形形色色的罪恶事件，来影射资产阶级革命成功以后日益腐败的政治和社会风气。例如皮丘姆将同伙出卖给司法部门时便说：“……和大政治家们一样，我们鼓励出卖朋友的人。”剧中让玛基什将追求他的两位姑娘左拥右抱以影射当时的渥波尔首相既有妻子又有情妇。更有趣的是，当剧中的乞丐以主持人的身份来结束全剧时，他说：“为了适应上流社会的口味，得搞成大团圆的结局！”既讽刺了上流社会又批评了正歌剧。在为该剧所配的音乐中还选用了一些正歌剧的曲调，如让一伙强盗、流氓在舞台上列队行进时乐队竟奏了亨德尔的《雷那尔多》中庄严的进行曲，这种“正话反说”的作法具有强烈讽刺效果。

《乞丐的歌剧》于 1728 年上演，它的演出非常成功，将以亨德尔的作品为代表的意大利歌剧打得一败涂地。不仅上演此剧的剧院盈利颇丰，就是盖依本人也是名利双收。恰巧剧院的经理姓里奇，便是英文 Rich，意思是发财。而盖依的英文 Gay 却是快乐之意，于是当时人们便说，《乞丐的歌剧》上演成功，“乐了里奇，富了盖依，(The Rich gay, the Gayrich)。”这部戏从那时起一直是英国及英语地区轻歌剧类型作品的保留剧目，它之所以能够久演不衰，在于它的内容一直没有失去强烈的现实意义，而艺术上又通俗易懂清新可喜。当 1930 年伦敦抒情剧院为庆祝《乞丐的歌剧》在该剧场上演十年、累计演出 1,685 场时，A·P·赫伯特曾写了一首打油诗：

噢，盖依先生，倘若你今夜也在这里，  
会不会写一出另外的戏？  
你的警世名言至今仍有时代感，  
而当代的政治家们也没有多少改变。  
从而可以作为这出歌剧青春常驻的最好的说明。

即使在非英语国家，德国的戏剧大师布莱希特和作曲家库特·威尔将《乞丐的歌剧》作了“现代化”的改编，于 1928 年用《三分钱的歌剧》之名上演，引起了又一次的轰动。如今，无论是经过整理的英语《乞丐的歌剧》还是改编的《三分钱的歌剧》，都是许多国家轻歌剧剧院的保留剧目。英国还将它拍摄为影片，由劳伦斯·奥立弗扮演玛基什。歌谣剧的艺术手法对二十世纪以来风行世界的音乐剧也起了重要的先驱作用。

亨德尔遭此失败之后并未气馁，他适应英国观众的需要，采用英语剧词谱写了一系列清唱剧如《弥赛亚》(1742)、《力士参孙》(1743)等等，他通过这些作品借古喻今，颂扬了英国的民族精神，歌词又为观众所易懂，因此他继续在伦敦音乐界享有很高的威望，直到去世。

通过上面对于欧洲歌剧从萌芽到十八世纪为止这近二百年历程的综述，可以看出它是和社会的发展息息相关、同步前进的。愈是思想活跃、政治和经济发展变革快的国家，歌剧也就愈易繁荣。而且一旦歌剧这个新兴的艺术品种被禁锢于宫廷上流社会，成了僵化的模式而脱离了群众时，便会有新的艺术形式来突破原来僵化的模式，或产生新的品种，或对原有的模式进行改革。幕间喜剧和《乞丐的歌剧》的出现，发生于巴黎的两次关于歌剧的争论都说明了这个规律，而歌剧在下一阶段的辉煌业绩却是由一位奥地利的作曲家，精通意、德两种歌剧风格写作的伟大天才莫扎特开始的。

注释：

琉特(Lute)有椭圆共鸣琴身的拨弦乐器，发源于中东古代，后经希腊传入欧洲，据说与我国的琵琶均属同一来源。十六—十七世纪时普遍应用于欧洲各国，多用以伴奏歌唱，是早期歌剧的主要伴奏乐器。

阿里亚德涅(Ariadne)希腊神话中的人物，她与英雄忒修斯相爱，但后来又被他抛弃自杀而死，也有一说是她后又嫁给酒神狄俄尼索斯。

塞内加(Seneca 约公元前 4~公元 65)古罗马的雄辩家、悲剧家、哲学家及政治家，著作甚丰，是公元一世纪中叶罗马学术界的领袖人物，当时还是太子尼禄的教师。后来他被迫自尽是由于政治上的原因，与歌剧中所描述的不尽相同。

美声唱法(Bel canto Singing)的准确翻译应为“美好的歌唱”，指十七至十九世纪初的歌剧中具有华丽装饰旋律的演唱，而且不仅限于女高

音声部，各个声部都有。例如罗西尼在《塞维里的理发师》中不仅为女中音的罗西娜和男高音的阿尔玛维瓦写了大量的华采乐段，连巴尔托洛医生也得了花腔男低音。

百科全书派：十八世纪法国资产阶级革命思想的先驱狄德罗、达兰贝尔、伏尔泰、卢梭等人为反对封建专制思想、宣传科学与民主而编纂《百科全书》。参加这一事业的进步知识分子们形成了当时思想界的进步派别，称为百科全书派。

戈尔多尼（Carlo Godoni 1707—1793）著名的意大利喜剧作家，最先将传统的“即兴喜剧”进行改造，以接近生活的真实人物代替传统程式化的角色。他的作品很多，我国的戏剧团体曾将他的《女店主》、《一仆二主》和《老顽固》译成中文演出。

汉诺威王朝：汉诺威原是德意志北部的邦国，由于汉诺威选帝侯恩斯特·奥古斯特与英王詹姆斯一世的孙女结婚，故根据王位继承法他们的儿子乔治·路易得以在安妮女王死后继承英国的王位，是为乔治一世（1714—1727在位），然后又传至乔治二世、三世、四世，威廉四世直至维多利亚女王，成为日耳曼血统的英国王朝，至1901年女王去世而结束。

约纳坦·斯威夫特（Jonathan Swift 1667—1745）生于爱尔兰，毕生为反对英国对爱尔兰的压迫而斗争。在他的讽刺小说《格列弗游记》中所描写的大人国、小人国的社会弊病，实际都是英国社会的缩影。

亚历山大·蒲柏（Alexander Pope 1688—1744）英国诗人，除了大量的诗作他还将古希腊的荷马史诗译成英文出版，也擅长散文。对他诗作的评价可归纳为：“所思虽常有，妙语则空前”，尤其是他对英雄双韵体的运用更是达到了艺术上的化境。

理查德·斯梯尔（Richard Steel 1672—1729），生于爱尔兰，与艾迪生共同创办《闲谈者》和《旁观者》杂志，提倡高尚的趣味和道德观念，同时讽刺官场针砭世情。他写的喜剧在当时亦颇有名。

## 第二章 莫扎特和他的歌剧

沃尔夫冈·阿马德乌斯·莫扎特（1756——1791）是一位音乐历史上罕见的全才作曲家，在他短促的一生中共创作了各种体裁的大、小型作品六百余件。他从少年时代起就创作歌剧，一生中共创作了十七部完整的歌剧，还有若干未完成的歌剧场景片断及咏叹调，另外还有十八部弥撒及数部清唱剧。莫扎特还创作了多部在欧洲音乐史上占重要地位的交响乐、协奏曲和各种类型的室内乐作品。占他全部作品数量三分之一的“娱乐音乐”，如小夜曲、嬉游曲等也都格调非凡，被列入古典名作之林。正如鲁迅所说的：“血管里流出来的都是音乐”，莫扎特正是以全部心血在创作的啊！

在十八世纪的欧洲诸国中，奥地利的社会发展较为迟缓，当在英国、法国以及某些德意志公国中的音乐家，已逐步摆脱了对贵族的人身依附之时，莫扎特还在为摆脱萨尔茨堡大主教的控制而努力奋斗着，只是在他生命最后的十年中才终于过上了自由音乐家的生活。他最有价值的作品如歌剧《后宫诱逃》、《费加罗的婚礼》、《唐·爵凡尼》、《女人心》和《魔笛》，若干部成熟的交响乐、协奏曲以及最后的不朽作品《安魂曲》都是在这十年里涌现的。在这十年中他既享受了成功的喜悦，也饱尝了人世的辛酸。

莫扎特性格开朗喜好交友，对于欣赏、支持自己的权贵也不卑不亢。当大主教的管家阿尔柯伯爵责备莫扎特对大主教无礼时，他回答道：“如果他知道如何与天才打交道，这事就永远不会发生。阿尔柯伯爵，假如别人平等待我，我就是世界上最谦和有礼的人。”阿尔柯伯爵说：“可是大主教认为你的傲慢令人难以忍受呢！”莫扎特说：“我这正是以其人之道还治其人之身，只要有人鄙视我，我便会骄傲得像一只孔雀。”莫扎特并非一位激进的革命者，但是也接受了当时遍及欧洲的启蒙思想的熏陶。当1781年他摆脱了萨尔茨堡大主教的控制时，美国已经独立了五年，法国的资产阶级革命也正以山雨欲来之势蕴酿着。在奥皇约瑟夫二世“开明专制”统治下的维也纳空气也似乎比萨尔茨堡要宽松一些。莫扎特此时在维也纳，便靠创作、演奏和教学为生，当他接到戈特里布·斯台凡尼根据布赖涅兹的话剧《贝尔蒙特与康丝坦查》改编的歌剧剧本时，立刻被它所吸引并很快开始了创作，这就是他的歌唱剧《后宫诱逃》。

这出戏的故事发生于十六世纪中叶，在土耳其一个港口城市的帕夏赛里姆的府邸中。西班牙少女康丝坦查在乘船航行途中被海盗掳去卖给了帕夏赛里姆，和她同时遇难的还有侍女布朗黛和男仆佩德罗。机警的佩德罗设法捎信给康丝坦查的未婚夫贝尔蒙特请求救援，于是贝尔蒙特便带了一只船从西班牙来到了土耳其。在一首生气勃勃富于喜剧色彩的序曲之后大幕拉开，便是帕夏府前花园的外景，贝尔蒙特刚刚从西班牙来到了这里，在寻找进入府邸营救未婚妻的时机。在徘徊时，他唱了一首咏叹调：“我是否能和康丝坦查再相见？”这支充满了希望，但又一再出现疑问式句型的抒情曲的旋律已经在序曲中出现过，说明了莫扎特构思的严谨，使观众对剧中人物的情绪早有心理准备。正在此时，帕夏府的总管奥斯明扛着梯子出来了，他边摘无花果边唠叨，说帕夏将布朗黛赐给了他作妻子，但是她就是不肯顺从，因此心中烦恼，不愿意搭理贝尔蒙特的问话，尤其是贝尔蒙特还向他打听起佩德罗，更惹起奥斯明的心头火，因为正是这坏小子经常来找布朗黛，才使得她不肯顺从自己，这情节是用一段颇富喜剧色彩的二重唱来表现的。然后奥斯

明又通过一段精采的喜剧男低音的独唱，把佩德罗骂了个狗血喷头，莫扎特在这儿吸取了意大利喜剧男低音的表现方法，而且有进一步的发展。待奥斯明发泄一通走下场去以后，贝尔蒙特惊喜地遇见了佩德罗，告诉他营救的船只已经来到，问他康丝坦查可平安？佩德罗对他说康丝坦查仍然没忘记贝尔蒙特，因此坚决拒绝了帕夏的求婚，希望贝尔蒙特赶快救她们逃走。贝尔蒙特听到这里，激动得又唱起了一支咏叹调：“康丝坦查，能和你再相见……”，这支歌写得十分激情，当唱到：“我激动，我心跳得发狂”的时候，作曲家在乐队中用拨弦造成了好似心跳动的效果，而在这一曲结束处的尾奏又好似他在叹息。这时帕夏和康丝坦查上场，佩德罗让贝尔蒙特藏起来，并答应一定找机会让他和心上人先见一面。

这时天色已晚，在优美的夜色中帕夏又一次向康丝坦查求婚，她表示：“你这么慷慨、善良，我可以作奴仆终身伺候你，但我的心早已给了别的人！”然后她在“我曾有过爱情的幸福，如今却充满痛苦……”的咏叹调中用大段的花腔来抒发她悲哀、绝望的心情，帕夏深受感动，答应再给她一天时间来考虑考虑。当康丝坦查下场之后，佩德罗趁机将贝尔蒙特作为从意大利来的著名建筑师，介绍给爱好构筑宫室的帕夏，果然受到了欢迎。正当两人庆幸有机会进入府邸救出爱人的时候，奥斯明却像一只忠实的看家狗似地挡在门口不放他们进去，他唱着：“走，走，走，你们不走开，挨打别见怪……”由此展开了一段妙趣横生的三重唱，贝尔蒙特和佩德罗终于在重唱的高潮时“冲”进了府邸，第一幕也就结束。

戏的第二幕一开始，布朗黛就和奥斯明冲突了起来。奥斯明从本国的封建习俗出发，认为布朗黛是帕夏“赏赐”给自己的，就应该千依百顺地服从。而布朗黛却认为女子也应该有独立的人格，在爱情上不能强迫。这段十分生动地表现了不同的婚姻观的重唱，充分体现了莫扎特的思想观点，他为此在歌剧中塑造过好几位聪明伶俐、坚强活泼的女仆形象，如《费加罗的婚礼》中的苏珊娜、《女人心》中的德斯宾娜，都是作者民主思想的体现。在这段二重唱结束处布朗黛表示：如果你敢轻举妄动，我就挖瞎你的眼睛！吓得奥斯明只好快快退下。

这时，康丝坦查又来到了花园，唱着一支忧伤的咏叹调，哀叹着命运将自己和爱人分开，心中的痛苦无处倾诉……布朗黛便来安慰她、鼓励她要抱着希望作第一个敢逃出土耳其后宫的女子，从而使她产生了再次抗拒帕夏求婚的勇气，她唱着：你的各种刑罚不能使我骇怕，即使让我受尽折磨死亡，我倒得到了解脱……康丝坦查的勇气使帕夏感到：用威逼是无法获得爱情的，只好暂时不提。

当帕夏和康丝坦查都先后退场之后，佩德罗找到了布朗黛，将贝尔蒙特已带船来营救的好消息告诉了她，她高兴得唱了一支欢悦的小歌：“我的心里真愉快”。二人商议要在半夜用梯子从窗口救出两位女子，而且为了保险起见，由佩德罗先用加了安眠药的酒将奥斯明灌醉。布朗黛高兴地去告诉康丝坦查好消息，并且让她到花园来先见贝尔蒙特一面。留下佩德罗一人在台上，他幻想着逃跑成功的喜悦，唱道：“振作精神、投入战斗”，正当他兴高采烈手舞足蹈之际，正好奥斯明又来了，于是佩德罗便拿出美酒来劝诱奥斯明打破伊斯兰的教规一醉方休。两人一面高唱着：“巴枯斯 万岁，巴枯斯是个好伙伴”一面开怀畅饮，奥斯明终于醉倒，佩德罗赶紧背他回房去睡觉，然后让康丝坦查来和贝尔蒙特见面。贝尔蒙特一见爱人，激动得唱起“当

你快乐地流下了眼泪”的咏叹调，然后康丝坦查、布朗黛、佩德罗的歌声逐渐加入形成了一段充满了欢乐激情的四重唱，向往着即将获得的自由。但是男人们又怀疑起自己的爱人，怕她们已经失身于帕夏或奥斯明，布朗黛给佩德罗的一记耳光使男人们清醒，他们马上又赔礼道歉，最后四人一齐唱：“让我们来歌唱爱情，不要让妒火燃烧不要再多心……”用达到高潮的重唱来结束一幕戏，是莫扎特独特的艺术创作手法，在他的好多部戏里都可以见到他运用这种绝妙手法的范例。这出戏的第二幕也就在这里响亮地结束。

第三幕开始时已是半夜，舞台场景是帕夏府前的广场，一边是府邸、一边是奥斯明的住房，而舞台的背景是大海。一名水手帮着佩德罗将两架梯子分别支在康丝坦查和布朗黛住室的窗口，贝尔蒙特在一首咏叹调中唱着：“爱情，我完全依靠你的力量……当事情好像办不到，爱情会把它安排好。”表示出对逃遁即将成功的信心。然后，佩德罗自弹曼陀铃伴奏，唱了一首中东风味的浪漫曲：“在摩尔人的监牢里”，用隐喻的歌词唱出被囚的姑娘们即将得救，这歌声也是唤醒姑娘们的信号。歌声甫落，两扇窗户打开，出现了康丝坦查和布朗黛的身影，眼看逃跑就要成功，不料奥斯明酒醒了，听见外面的动静，带卫士捉住了这两对爱人！他得意地唱起：“啊，我就要得到胜利”，在歌声中一面庆贺自己的胜利，一面又咬牙切齿地恨不得将这几名俘虏马上吊死甚至碎尸万段。帕夏也被请来了，当他得知贝尔蒙特竟是自己过去的仇人之子，更是十分震惊！原来帕夏赛里姆并非土耳其人，也是基督徒，只因当年被担任奥兰总督的贝尔蒙特之父陷害，以致家破人亡流落他乡，后来改奉伊斯兰教并逐步登上帕夏的高位。贝尔蒙特等人一听，认为自己一定难以活命，康丝坦查和贝尔蒙特在二重唱中表示宁愿同死也要维护爱情的坚贞，而布朗黛也表现出视死如归的勇气，使佩德罗也钦佩万分。两对青年对爱情的真挚和视死如归的勇气感动了帕夏，他决定以德报怨，他说：“我是如此憎恨你父亲，甚至不愿步他的后尘！”于是下令放他们回家去。全剧最后欢唱着：“谁能宽厚待人，就能让人尊敬！”只有奥斯明还不甘心地嘟哝着，帕夏便开导他说：“如果你不能用仁爱获得的，最好还是放弃！”

尽管莫扎特创作起意大利风格的歌剧得心应手，但他一直向往着创作德国风格的歌唱剧，他认为歌唱剧更富于民间色彩便于德语地区的广大观众接受。原来的歌唱剧还比较粗糙，音乐也缺乏连贯的结构，好似今天所谓的：“话剧加唱”，而莫扎特在创作歌唱剧时吸收了意大利歌剧写作方法和优点，像《后宫诱逃》虽然也用对白，但是音乐有完美的整体设计，既优美流畅又富于戏剧性，无论是歌唱部分还是乐队部分都准确细腻地表现了人物的性格、情感和戏剧环境。他将剧中四名青年人的音乐性格划分为两组，贝尔蒙特和康丝坦查好像我国戏曲中的正生和正旦，有完整的咏叹调和重唱，在康丝坦查的唱段中用大段的花腔来表现她的绝望与悲哀，比起过去歌剧中无意义的华丽炫技花腔是一大进步。而对于仆人身份的布朗黛和佩德罗则赋予他们性格化的短歌，以突出他们机伶热情的平民本色；像布朗黛唱的“我的心里真愉快”，犹如雀跃的鸟儿鸣啭，而佩德罗在女子的窗前唱的“在摩尔人的监牢里”，用大、小调的变化和轻轻的拨弦伴奏，既描绘出中东夜晚的温馨气氛，又带着几分借唱小夜曲作暗号的神秘！而表现奥斯明的音乐手法则更多地吸取了意大利喜剧男低音的技巧，将他的埋怨、受捉弄、愤怒、狂喜等种种情绪表达得酣畅淋漓，在他的旋律中有时还能听得出奥地利民歌的味道呢！

在原话剧中，赛里姆发现贝尔蒙特是自己失散多年的儿子，从而使两对青年恋人得以团圆，思想境界不高且又落俗套。而在歌剧中却改为赛里姆发现了贝尔蒙特是仇人之子之后，不是以权力复仇而是以德报怨，不仅提高了全剧的思想格调，也正是当时维也纳的开明、宽松社会风气的体现。《后宫诱逃》上演后受到普遍的赞扬，前辈作曲家格鲁克看戏后邀莫扎特共同进餐，对他备加称赞，大文学家歌德在魏玛竟将这出戏一连看了三遍，就连对莫扎特的离去十分不满的萨尔兹堡大主教在看戏之后也说：“实在是不寻常！”当莫扎特在世之时，它就先后于布拉格、华沙、波恩、法兰克福、柏林、布达佩斯、阿姆斯特丹等城市上演，如今它已成为世界歌剧宝库中的一份重要遗产。

刚刚摆脱了对大主教的人身依附不过一年，莫扎特便写出了像《后宫诱逃》那样表达追慕自由的愿望终于能够实现的歌剧，是十分自然的。在以后三年里他又完成了音乐喜剧《剧院经理》以及一些其他题材的歌剧的片段，还有一些其他体裁的作品。然后便开始与奥地利的宫廷诗人、剧作家劳伦佐·达·庞特（1749—1838）构筑另一部不朽的歌剧《费加罗的婚礼》。它的话剧原作是法国剧作家彼埃尔·奥古斯丁·卡隆·德·博马舍（1732—1799）的“费加罗三部曲”中之第二部，其第一部《塞维里的理发师》已于1782年由爵凡尼·派艾西埃罗（1771—1839）首次改编为歌剧上演了，颇受欢迎。但是由于《费加罗的婚礼》对封建制度的批判更加尖锐，早已被德语范围的国家所禁演，达·庞特和莫扎特只好先秘密地创作起来，再待机向约瑟夫二世提出申请。经过二人六周的辛勤劳动，全剧已大致完成，达·庞特便找了一个机会向皇帝面陈了，据他的《回忆录》中写道：“皇帝十分吃惊地问道：‘什么？你难道不知道莫扎特虽然是器乐写作的奇才，可是他才写过一部歌剧（按：指《后宫诱逃》），而且并不特别引人注目呀！’我沉着地回答说：‘陛下，这当然不错，但假如没有您的恩典，我不是也只能为维也纳写一部戏吗？’‘可能确系如此，’皇帝沉吟着：‘可是那个《费加罗的婚礼》我刚刚下令不准德语剧院上演它呢。’‘是的陛下，’我接着说：‘但我要写的是一部歌剧而不是一部喜剧。我将省略某些场景，删去不少内容。我要将陛下您所主持的演出中一切妨碍高尚趣味或公众礼仪的内容都删掉。至于音乐，我斗胆说一句，是我所能判断的最美丽的。’‘很好，如果真是这样，我信任你在音乐以及道德方面的良好品味，将总谱送去抄录吧。’”后来，莫扎特还应召进宫将歌剧中的一些片段弹奏给约瑟夫二世听，也受到他的称赞。当1786年5月1日《费加罗的婚礼》开始在皇家剧院上演，观众的反应是如此热烈，不仅剧中的独唱部分常被要求再来一次，甚至重唱也被要求返场！约瑟夫二世甚至下令“剧中的曲目不要重演”，以免演出时间拖得太长。

《费加罗的婚礼》于1786年冬天在布拉格上演也得到了空前的成功。莫扎特高兴地亲赴布拉格去指挥了一场歌剧的演出，还举行了一场包括他所写的D大调交响乐的音乐会，后来这部交响乐便以布拉格命名。布拉格的人们极热情地接待了莫扎特，歌剧中的音乐全城传唱，甚至街头的手摇风琴艺人也奏着费加罗的“不要再去作情郎”这支谣唱曲。由于布拉格人对莫扎特的深情厚意，使他答应再为那里创作一部歌剧，这就是后来的另一部不朽之作《唐·爵凡尼》。

《费加罗的婚礼》的故事发生于西班牙塞维里的城郊，阿尔玛维瓦伯爵



的庄园里。在第一集《塞维里的理发师》中讲到：伯爵爱上了罗西娜，在理发师费加罗的帮助下战胜了她的保护人巴尔托洛医生所设置的种种障碍，终于和她结了婚。费加罗也作了伯爵的仆人，一同在城外的庄园居住。在那里，费加罗和伯爵夫人罗西娜的侍女苏珊娜相爱，但是就在他俩准备举行婚礼的这一天里发生了许多令人啼笑皆非的事情，因此原剧的副标题又名《疯狂的一天》。

一支生气勃勃的序曲揭开了第一幕：场景是邻近伯爵夫妇卧房的一间屋子，即将成为费加罗和苏珊娜的新房。费加罗正在丈量地面以便安置主人赠予的一架大床，苏珊娜正在试戴婚纱。费加罗说，主人给我们这间屋子真是方便，如果夫人在夜间呼唤，铃声一响，苏珊娜三步两跳就到了主人身边。但是苏珊娜却思虑重重地对他说：如果大人派你出差，留我一人独守空闺，那么他夜间不是很容易就能够来？她说，伯爵对夫人已经厌倦，正在见异思迁，对自己早有歪念，家庭教师巴西里奥也助纣为虐，十分讨嫌。苏珊娜被夫人叫去有事，费加罗一人陷入沉思，忽然他昂奋地唱起来：“假若你要跳舞，我的小伯爵，我就为你弹起六弦琴。假若你要捉弄我们，我们就把你教训一顿！”费加罗决心要和主人较量一番。

当费加罗刚刚离开屋子，巴尔托洛医生和玛采琳娜进来了，巴尔托洛对于费加罗帮伯爵抢走了罗西娜一直怀恨在心，想伺机报复，而玛采琳娜却因为费加罗曾借过她一笔钱一直未还，便要作一次夏洛克，但是她并非要割下费加罗的一块肉而是要他以身抵债和自己结婚，尽管她的年纪足以作费加罗的母亲！巴尔托洛于此处唱的“我要报仇”是一曲很有效果的喜剧男低音的咏叹调，他愈是唱得郑重其事，观众就愈觉得可笑。待巴尔托洛下场之后，苏珊娜回来与玛采琳娜撞了个对面。两个彼此心怀忌恨的女人唇枪舌剑地互相嘲骂了一番，玛采琳娜暂居下风气哼哼地走了，紧接着凯鲁比诺就狼狈地跑了进来。他是一名少年僮仆，由于年轻漂亮，得以任意出入内室，和夫人、侍女们接触，因此对许多女性都有爱慕之心和朦胧的欲望，有时还爱写些情歌，刚才他在花园偷吻花匠的女儿巴巴琳娜，被伯爵发现骂了一顿，垂头丧气地来向苏珊娜诉苦。他向苏珊娜唱了一支旋律轻柔、韵律飘忽的小歌：“不知道什么叫做爱情”，抒发了正在发育中的少年的感情。凯鲁比诺倾诉未了，便听得伯爵走近，吓得赶紧躲在大扶手椅后面。伯爵进来对苏珊娜说，国王已任命他为驻英国大使，打算带她和费加罗一同赴任，同时极力向她表示“爱情”。这时，巴西里奥又在外边叫门，可是伯爵怕让人看见自己单独和苏珊娜在一起，便也打算藏到椅后面，机灵的凯鲁比诺吓得赶紧躲过伯爵跳到椅子上面，苏珊娜赶紧用一张大被单将他罩上！巴西里奥来这里执行伯爵的委托劝说苏珊娜顺从主人的，他还造谣说凯鲁比诺对苏珊娜甚至对夫人都不怀好意。伯爵也从椅背后出来假作正经地“揭发”凯鲁比诺还追求巴巴琳娜，不料他无意地将罩单一掀，却发现躲在里面的凯鲁比诺！伯爵由于自己刚才的失态都被凯鲁比诺听见了而恼羞成怒，下令送他立刻到自己统帅的联队去当兵！

在嘹亮的乐声中，费加罗领着一队伯爵领地上的农民进来，他们高歌赞颂伯爵放弃对于佃农和仆人新婚妻子的初夜权的举动，费加罗乘机要求伯爵允许他今晚就和苏珊娜结婚。伯爵一面假惺惺地表示：“封建的特权当然要废除”，一面又借口要好好筹备婚礼而故意拖延。伯爵下场之后只留下了沮丧的凯鲁比诺和苏珊娜、费加罗，费加罗便唱起了“好男儿应当去从军”，

劝他再不要油头粉面像穿花的蝴蝶那样，不要去追逐少女，而要作英雄效命疆场。曲调既朴素又雄壮，早已为成千上万的听众所熟悉。但是千万不要以为费加罗真的在鼓励凯鲁比诺去军中建功立业，因为封建军队的本质、凯鲁比诺被送去当兵的原因他都一清二楚，因此这支歌有一定的讽刺性，在这部歌剧中有不少“正话反说”的地方，细心的观众一听谣唱曲那向下滑行音阶的伴奏便都明白了，可无论如何这一幕的结束还是挺辉煌的。

第二幕是在罗西娜的房里，她闷闷不乐地唱着“爱之神快来安慰我”的短歌，感叹丈夫已经变心，祈求爱之神让他回心转意。苏珊娜就上来对她讲了刚才伯爵向自己“求爱”的情况，并且问她：“既然伯爵已经不爱你了，他还会吃醋吗？”夫人答道：“他吃醋是由于虚荣心。”费加罗也哼着“假若你要跳舞，我的小伯爵”中的旋律进来，他证实了苏珊娜的话，还说伯爵为了拆散他和苏珊娜，极力赞成他娶玛采琳娜这个老女人。他们三人在一起计划：先给伯爵写一封匿名信说夫人要在某处和情人幽会，等他分心费力地去捉那个不存在的“情人”的时候，费加罗和苏珊娜可以安然成婚了。也可以用苏珊娜的名义写信邀伯爵今晚去花园幽会，让尚未离去的凯鲁比诺装扮成女子去引伯爵上钩，然后罗西娜就来抓住伯爵好让他认罪服输。费加罗赶快找来了凯鲁比诺，他正因为要离开倾慕的伯爵夫人而伤心呢。在这儿他对罗西娜唱了一首动听的小歌：“你可知道什么是爱情？你是否了解我的心？这奇妙的感觉我也说不清，只觉得心中翻腾不定……我整日整夜受着折磨不得安宁……”表达了自己萌芽、幼稚的初恋之情。然后苏珊娜开始给凯鲁比诺换妆了，她一面换妆一面用一首俏皮的小曲称赞着他面容俊俏身材窈窕，只要再注意一下走路的姿式就比俏村姑还要美妙！在换衣服的过程中从凯鲁比诺的衣袋中掉出了一份文书，这是派凯鲁比诺去军队的委任状，只因当时伯爵气得发昏竟忘了签名。同时还发现凯鲁比诺用拣到的罗西娜的发带代替绷带来缠裹臂上的跌伤，使她颇为感动。忽然听见伯爵在外面叫开门的声音，她们赶紧让凯鲁比诺藏进了盥洗室，苏珊娜则躲在了帷幕的后面。伯爵进来后满腹怀疑地问：“刚才是谁在里面？我听见有人说话。”罗西娜说是苏珊娜在试结婚的礼服，听见你来她就躲到盥洗室里面。伯爵不肯相信非要打开门亲自验看，而罗西娜就是不肯开门，于是伯爵就拉着夫人一道去取撬门的工具还将房门反锁上。趁伯爵和夫人暂时不在的当儿，苏珊娜溜出藏身的帷幔从盥洗室放出已换回了男装的凯鲁比诺，但是由于房门被反锁，他只得从阳台跳下逃脱，而苏珊娜自己却走进了盥洗室。待到伯爵和夫人拿了工具回来，他满以为可以捉住夫人的“情人”，不料却是苏珊娜迎着他的剑尖款款走了出来！伯爵赔礼道歉，罗西娜反而迷惑不解！满心高兴的费加罗来报告伯爵：村民们吹吹打打前来请主人参加婚礼。不料风波又起，园丁安东尼奥搬着被踏破的花盆来告状，说他看见有人从伯爵卧室的阳台跳下，踏破了花盆然后跑掉了。费加罗只好将责任揽到自己身上，说刚才去里面找苏珊娜，听见伯爵走来便吓得跳阳台跑掉了。可是安东尼奥说跳下来的人比你矮小，像是凯鲁比诺，并且拿出逃跑者身上掉下来的委任状作为证据——便是伯爵派凯鲁比诺去当兵却忘记签字的那一张。费加罗正难以回答，幸好苏珊娜背后提醒，他便赶紧说正是因为伯爵忘了签字，凯鲁比诺才托他带回来……正在混乱之时巴西里奥和玛采琳娜又来求伯爵“主持公道”，让到期未能还债的费加罗与玛采琳娜结婚。伯爵表示马上去审理这一切，一定会秉公处理；于是玛采琳娜等洋洋得意，而费加罗、苏珊娜和罗西娜却为此焦急不安、心

神不定，伯爵将这一切看在眼里而暗自高兴。莫扎特通过一段精采的七重唱将这里每一个人的心情、举止都作了生动的描绘，这一幕就在重唱高潮中结束。

第三幕是在伯爵府另一间大厅内，张灯结彩准备举行婚礼。幕启时伯爵一个人踱来踱去地思考刚才发生的这些怪事。罗西娜和苏珊娜来了，夫人鼓励她尽管放心大胆去和伯爵约会，到时候夫人将亲自扮作苏珊娜到花园去狠狠教训伯爵一番，于是苏珊娜便前来见伯爵，对他说咱们俩人的事不必经过巴西里奥，这正中伯爵之意，但是紧接着他又听见费加罗来对苏珊娜讲：“不用找律师我们也能打赢官司”，便又嘀咕起来，想自己难道又受了捉弄？于是他便通过一首庄重的咏叹调：“当我在伤心叹息，我的佣人心里欢喜”来抒发自己作为贵族老爷受到奴仆的反抗、捉弄时的不满。在咏叹调中他对美丽的苏珊娜不爱自己这高贵、多情的老爷却爱卑微的奴仆感到不解，表示一定要夺回美人、报仇雪恨！紧接着公证人库尔其奥带着玛采琳娜、巴尔托洛等人吵吵嚷嚷地进来，要求费加罗履行要么还债要么就和玛采琳娜结婚的契约。费加罗说自己原也是好人家出身，只因幼时被拐骗才沦为奴仆，非得到生身父母的允许不能结婚，说着掬起衣袖露出手臂上让父母相认的印记。玛采琳娜看见大吃一惊，说这正是自己失落多年的儿子。巴尔托洛也说这正是自己一直在寻找的儿子！原来在多年以前玛采琳娜曾作巴尔托洛医生的管家，两人产生感情并生下一子。后来孩子被拐走，两人也分开。如今母子、情人重逢好不高兴！现在玛采琳娜将费加罗的债务免除，巴尔托洛还送给他一袋钱作为结婚礼物，并决定和玛采琳娜正式结婚！原来他们站在伯爵一边对付费加罗，如今却倒戈相向，使伯爵懊恼万分！这时，苏珊娜正好筹了一笔钱来替费加罗还债，一进来正好看见他和玛采琳娜拥抱，不禁勃然大怒，上去狠狠揍了费加罗一个耳光！待听了母子、父子相认的故事又转嗔为喜误会尽释。一家人欢欢喜喜气坏了伯爵，因为他的一切计划都将落空，只对晚上与苏珊娜的幽会还抱有希望。

大家欢欢喜喜下场，罗西娜一人在这里等着苏珊娜共商惩罚伯爵的办法，她心中很不是滋味儿，丈夫变了心，惩治他却还得依靠仆人！她唱出一支忧郁的咏叹调：“何处寻觅那美妙的时光？”她感叹那爱情的甜言蜜语海誓山盟都已过去，但愿自己的真诚能转变负心郎！夫人与苏珊娜用一段美妙轻盈的二重唱来描述给伯爵写信的过程，十分富于生活情趣又有很高的艺术性。

尚未出发的凯鲁比诺怕被伯爵发现，巴巴琳娜将她扮作村姑想在向伯爵夫妇献花的少女队伍里混过去，不料还是被安东尼奥认了出来。伯爵责问他为何还不去报到，巴巴琳娜却出来要求恩准自己和凯鲁比诺结婚，她天真地说：“大人，当你把我抱在怀里的时候不是答应过什么都可以给我吗？”伯爵大失面子，安东尼奥气得一把拽走女儿并且责备说：“好哇姑娘，你也学主人的样！”

村民们齐来唱歌跳舞，祝贺费加罗、苏珊娜和巴尔托洛、玛采琳娜两对新人结婚，在歌唱中他们还感谢伯爵废除了可恨的旧习俗。伯爵夫妇坐在舞台正中为新婚夫妇们祝福，苏珊娜趁着向伯爵夫妇行礼之机把用发针封缄的“情书”悄悄递给了伯爵，而当他急着看信时却被发针将手指刺痛！

第四幕是当夜在伯爵的花园里。巴巴琳娜提着灯笼焦急地在地上寻找着什么。费加罗上场问她在作什么？她说伯爵让她归还给苏珊娜的发针掉在地

上找不见了。费加罗从女孩儿口中套出苏珊娜将和伯爵幽会，不禁又生气又伤心，他通过“快睁开你的眼睛”这首咏叹调唱着：“愚蠢的男人，快仔细看看那些女人们，不要欺骗自己把她们当神仙，实际上她们是要你的命的扫帚星……”词句虽有些诙谐，音乐却十分悲愤，充分表达了在封建重压下平民受辱和意欲反抗的心情。

玛采琳娜陪伴着假扮成夫人的苏珊娜上场，苏珊娜唱了一首甜美的呼唤自己爱人的咏叹调，她唱的时候心中想的当然是费加罗，可是已经疑心生暗鬼的费加罗总以为她是唱给伯爵听的，愈听愈是生气。而夫人装扮的苏珊娜却又接受了伯爵的求爱，让他将戒指给自己带在手指上。费加罗终于发现了夫人原来是苏珊娜假扮的，便故意上前去求她给自己一些“安慰”，假夫人便使劲打他耳光，费加罗挨了打还挺高兴，因为他终于明白了自己的爱人是贞洁的。而伯爵尽管自己对妻子不忠却容不得别人向她“求爱”，当他远远看见费加罗跪在“夫人”面前恳求给一点“安慰”时不禁大怒。他喊来了众人要严惩一下不贞的妻子，而苏珊娜假扮的夫人也装出骇怕的样子连连求饶。这时，忽然听见真夫人的声音：“我来替他们求情”。罗西娜右手抚胸，上面戴着刚才伯爵送给“苏珊娜”的戒指在闪闪发光。伯爵至此才明白自己上了圈套，只好低声下气向夫人请求原谅，罗西娜也就适可而止。全体在场的角色一齐唱着：“……啊，大家都欢喜，人人称心如意。今天闹了多少笑话；有人挨打有人上当，结果爱情战胜困难，人人快乐喜洋洋！”二百多年前能有这样的结局实属不易，它至少说明了“高贵者”不再神圣，他们对“卑贱者”再也不能随心所欲。

如前所说《费加罗的婚礼》在布拉格受到了比在维也纳更热烈的欢迎，因此莫扎特和达·庞特同意再为那儿写一部歌剧，便是《唐·爵凡尼》，即唐·璜这个名字的意大利化。唐·璜是西班牙传说中勾引妇女玩世不恭的浪子，他不信上帝、不守人间法规，只想寻欢纵欲。由于他风度翩翩，善讨女人的欢心，因此有许多妇女上了他的当。古往今来的许多大文学家、戏剧家如高乃依、莫里哀、戈尔多尼、拜伦、普希金都从不同角度描写过这个人物，格鲁克也写过这个题材的芭蕾。莫扎特笔下的《唐·爵凡尼》则着重描写了这个浪子的末日——失败和毁灭，给人以强烈的道德震撼。

莫扎特生命的最后几年是十分艰难的，父亲病故、幼子早殇、自己也贫病交加，能扶病勉力写出《唐·爵凡尼》这样精彩的作品来实在难能可贵。然后他又写了喜歌剧《女人心》，也是达·庞特编写的剧本。再下一部歌剧《狄托的仁慈》也是为布拉格写的，当时约瑟夫二世刚刚逝世，继位的列奥波德二世还要兼奥匈帝国的大公，这部歌颂古代仁君的歌剧便是为了他在布拉格的加冕仪式而写，由于是应差的作品，剧本又很平庸，因此尽管中间有一些精采的段落，但整体不如这时期的另外几部歌剧成功。

莫扎特最后一部歌剧杰作是宣扬共济会思想的《魔笛》。共济会是一个起源于中世纪行会，带有神秘色彩的组织，号召普天下人人团结互助，后来欧洲许多有自由思想的知识分子也都参加了，如作曲家海顿、莫扎特父子都是共济会会员。莫扎特的一位朋友艾曼努尔·施坎奈德（1751——1812）是剧院经理又是优秀的喜剧演员，还是剧作家，他也是共济会的骨干分子。他一直想与莫扎特合作写一部歌剧，直到莫扎特生命的最后一刻才如愿，这就是《魔笛》。歌剧用优美的音乐歌颂了善定胜恶、人与人之间应真诚相爱的崇高精神。剧中男、女主人公经受水与火的考验和参拜太阳神等等活动，在当

时的人一看便明白与共济会的仪式有关。今天这一切虽然已经成为历史，但是里面对全人类团结互助向善的号召仍有一定的积极意义。

《魔笛》的上演极为成功，但是莫扎特于这部歌剧上演以后三个月便去世了，当他在病床上弥留之时，剧院里正在上演着《魔笛》，他手中拿着怀表计算着：现在进行到哪一幕哪一场戏……可以说他从十二岁写出独幕歌唱剧《巴斯蒂安和巴斯蒂安娜》之时起，就和歌剧结了解之缘，直到临终想的还是歌剧。音乐史上还不曾有过哪一位作曲家能像他那样自如地掌握多种歌剧的风格并且都有很高的成就。当有的人还在为歌剧中是音乐还是戏剧更重要而争论不休时，莫扎特的歌剧作品中的音乐和戏剧却结合得天衣无缝。

他的歌剧作品中的音乐充满了青春活力，似乎只适合于青年人欣赏，实际上只有饱经忧患、洞悉人生者才能领会他歌剧中包含的深刻涵意。他的歌剧中常常是喜中有悲、悲中有喜，这正因为他从不粉饰人生而只是在作品中道出人生的真谛。他的歌剧能让我们从十五岁、廿五岁直到七十五岁，每次欣赏都饶有新意！

注释：

帕夏，本义为首脑，一般指伊斯兰国家特别是土耳其的行政长官，赛里姆是这位帕夏的姓。

巴枯斯（Bacchus）古希腊神话中的酒神，又名狄俄尼索斯。

夏洛克：莎士比亚的戏剧《威尼斯商人》中的犹太商人，以贪婪著称，曾与向他借贷者订约：如到期不能还债就割身上的一磅肉来偿还。

狄托（Tito），即古罗马一世纪时的提图斯皇帝，在历史上颇有建树，但并不完全是一位“仁君”，歌剧剧本将他美化了。

### 第三章 韦伯的《魔弹射手》及其他

莫扎特真不愧是罕见的艺术天才，他所创作的歌剧无论是意大利风格还是德国风格，都达到了十八世纪末期欧洲的最高水平，甚至预示着十九世纪音乐戏剧的前景，这是在前一章中都已经叙述过的。在他去世以后一段时间内无论是德、奥，还是意、法这些主要产生歌剧的国家，很少能产生思想高度和艺术水平都与莫扎特的歌剧相近的作品来。在十八世纪末至十九世纪上半叶的德、奥，除了路德维希·冯·贝多芬（1770—1827）的《费德利奥》可称为不朽之外，其他几位伟大的作曲家如弗朗兹·舒伯特（1797—1828）、罗伯特·舒曼（1810—1856）、菲利克斯·门德尔松（1809—1847）等人尽管在交响乐、室内乐、钢琴音乐和艺术歌曲方面为世界文化作出了重大的贡献，在歌剧方面却没有值得一提的业绩，只有门德尔松写了几部杰出的清唱剧。而在歌剧方面作出突出成绩者只有卡尔·玛丽亚·冯·韦伯（1786—1826）这位德国浪漫主义歌剧的杰出代表和瓦格纳乐剧的先驱，他以病弱之躯在短促的一生中为世人贡献了十部歌剧，还有大量的器乐作品。其中最著名的要推《魔弹射手》（1821）和《奥伯龙》（1826）。

韦伯生于德累斯顿的一个音乐世家，他伯父的女儿、大堂姐约瑟芬·韦伯便是备受莫扎特称赞的花腔女高音歌唱家、《魔笛》中夜后的最早扮演者，她的小妹妹康丝坦司·韦伯便是莫扎特的妻子。但由于莫扎特逝世时他才六岁，因此专业上未能接触。卡尔是家中的幼子，他的两位哥哥都是大作曲家海顿的学生，都从事专业音乐工作，但是成就最高的还是这位小弟弟，他不仅是优秀的作曲家，还是一位杰出的歌剧指挥、音乐评论家和歌剧演出者。在当时德意志各公国内意大利歌剧的势力仍很雄厚，德国贵族们都耽迷于意大利歌剧中的优美旋律而不在于戏剧结构的薄弱，但是韦伯立志改革并创作德国自己的歌剧。当时德国的民族歌剧仍是“话剧加唱”的歌唱剧，除了如莫扎特的《后宫诱逃》、《魔笛》等在作曲家的天才笔触下达到空前的高峰外，一般的歌唱剧作品还较粗陋，难以吸引观众和战胜意大利歌剧的影响，但时代终究在前进着，在法国大革命的影响下德国的市民阶层也在兴起，他们要求欣赏与自己的感情更贴切的艺术，韦伯的歌剧便应时代的要求而产生了。首先，韦伯选取条顿民族的传说故事为题材，而不是像意大利歌剧常在古希腊、罗马的故事中寻找素材，德国的观众对此感到亲切。在音乐方面，韦伯在德国民歌和民间舞曲的基础上再吸收意大利歌剧擅长旋律的优点，加上德国器乐曲结构严谨、配器丰富等等长处使自己的歌剧音乐比前人大有提高。韦伯在歌剧音乐方面的一大成就便是主导动机的运用。他将一些有典型效果的音乐短句代表剧中主要人物形象或特定的戏剧环境，只要它一出现就能引起观众对这人物或戏剧环境的联想。另外，在序曲中将典型的音乐主题贯串全剧，也是从韦伯开始作得完善、规范的。在歌剧乐队方面，韦伯也将乐池中的声部排列作了更合理的调整，同时他也是现代歌剧指挥法的创始人。在以前，歌剧演出的指挥常常由作曲家本人坐在乐池中执行，他一面弹奏古钢琴伴奏宣叙调，一面指挥全体乐队的演奏及舞台上的演唱，当年亨德尔、莫扎特都这样做过，在罗西尼早年与歌剧院签订的合同中甚至还写着：“创作某某歌剧并担任古钢琴伴奏”。但是这种指挥方式，对于浪漫主义及其以后的乐队编制愈来愈庞大、感情变化幅度更激烈的歌剧，就难以控制全局了。尽管韦伯本人的键盘演奏水平很高，他也决心把自己从琴凳旁“解放”

出来而站在乐队前边，面向舞台以便呼应自如，统帅全局，而起初拿在手中挥动的一卷乐谱，也逐渐演化成为今天小巧、美观的指挥棒了。

德国的歌剧艺术家们一向比较重视作品中音乐、戏剧甚至舞台美术等各种因素的全面和谐统一，实际上从格鲁克、莫扎特的创作实践中便开始体现了，到了韦伯的时代便更加发展完善，并且有了明确的理论概括。他在评论E·T·A·霍夫曼的歌剧《女水仙》时便写着：“对于歌剧——当然是德国人希望的歌剧，是一种自觉的完整的艺术作品，在其中相关的合作的方面揉合在一起、消失，并在消失中形成新的天地。”韦伯的理论与实践成了日后瓦格纳所倡导的“全面综合的艺术作品”（Gesamtkunstwerk）的先驱。让我们来看看韦伯的代表作《魔弹射手》，便可以更清楚地了解他的艺术构想了。

《魔弹射手》是弗莱德里克·金德根据阿佩尔和劳恩合著的《灵书》中的故事编的剧，剧中主要人物有山林官首领库诺、库诺的女儿阿葛特和她的表妹安馨、青年山林官马克斯和卡斯帕、猎人、魔法师查密尔，奥托卡王子等。故事发生在十八世纪中叶的波希米亚。

歌剧从一首很精采的序曲开始，它将歌剧中重要的音乐主题都贯穿于全曲的精密结构之中，并且用音画为观众描绘了剧中的山林风景及神话气氛，使人们对即将演出的戏剧有了心理准备。过去的歌剧序曲常常只起“开场锣鼓”的作用，即使是如《费加罗的婚礼》那样的艺术精品，其序曲在音乐形象上与后面的歌剧音乐也没有必然的联系，甚至在《魔弹射手》前五年上演的罗西尼的《塞维里的理发师》序曲竟是张冠李戴的作品，是作者从他另一部歌剧《英国女王伊丽莎白》那儿移来的，只是因为情绪比较相符，人们便接受了。由此可见韦伯在歌剧写作方面的推动作用。

歌剧的故事讲年轻的山林官马克斯与山林官首领库诺的女儿阿葛特彼此相爱，但是他必须在奥托卡王子主持的射击比赛上取得第一名，方能娶阿葛特为妻并继承山林官首领的位置，因为库诺也已年老体衰亟需有人接替。可是马克斯在日前的试射时成绩不佳，受到同事及村民们的嘲笑，他为此十分焦急。这时，另一名山林官卡斯帕对他说：在狼谷有一位名叫查密尔的魔法师，他能帮人制造有魔力的子弹，用它可以随心所欲地射中任何目标。卡斯帕还拿出自己的一颗魔弹让马克斯试试，果然效果很好，于是马克斯便决心跟卡斯帕到狼谷去。阿葛特知道这件事以后，便对马克斯说那是个鬼怪出没的地方，劝他不要去。但是马克斯求婚心切，不顾她的劝告跟着卡斯帕去了。其实卡斯帕这样帮助马克斯是别有用心，因为他自己将灵魂卖给了查密尔才换来了几颗魔弹，可是他又怕因此而下地狱，才拉马克斯来作“替代”，马克斯却还被蒙在鼓里而高高兴兴地跟着他去呢！

在阴森可怖的狼谷里，卡斯帕介绍马克斯见到了查密尔，这个魔法师也同意给马克斯制造七颗魔弹，但却没有告诉他第七颗魔弹并不能遂他的心愿射向目标，而是得受自己操纵的。马克斯得到了魔弹之后在射击比赛中每发皆中占了绝对的优势，六颗子弹射完只剩下最后一颗了，奥托卡王子指着天上飞的一只白鸽让他射击，马克斯不知道它正是阿葛特变的，刚刚举枪开火，正向他跑来的阿葛特便中枪倒下了。幸好有隐士的救护，阿葛特只是吓昏了过去，而那颗子弹却射中了居心不良的卡斯帕。马克斯痛悔自己不该到狼谷去找魔法师帮助，他的忏悔最后得到了王子和阿葛特的宽恕。

这部富于山林气息的美丽、淳朴的歌剧，不仅在当时非常受欢迎，至今仍在全世界各国时有演出。其中最为人熟知的“猎人合唱”常常是音乐会上男

声合唱的保留曲目，它的序曲不但常常在音乐会上演出，而且还被当作培训交响乐队的优良教材。韦伯最后的一部歌剧《奥伯龙》，是应伦敦皇家歌剧院之邀而写的，这也是一部神话题材的作品，于1826年4月在伦敦首次上演。这时，韦伯身患肺病，健康状况愈来愈差，但为了准备《奥伯龙》的上演，他亲赴伦敦参加它的排练和演出指挥工作，更加重了病情，六月份就在伦敦病逝了。这部歌剧由于剧本较差，又由于韦伯的健康不佳未能再作修改，因此它的上演率不及《魔弹射手》，但是它的序曲也是音乐会上常见的管弦乐精品，其中的女主角雷姬娅的咏叹调：“大海，你这绿色的巨魔……”也是女高音歌唱家们所喜爱的曲目。

在韦伯以后到瓦格纳成熟之前，在德国歌剧范围内还有一些比较有影响的作家及作品。海因里希·玛施纳（1795—1861）的《汉司·海陵格》、《吸血鬼》和《司庙者与犹太女》在当时都比较受重视。路德维希·施波尔（1784—1859），除了他那著名的小提琴协奏曲以外，还在古诺之前先写过歌剧《浮士德》。在喜歌剧方面首先应该提到奥托·尼柯拉伊（1810—1849）的《温莎的风流娘儿们》，这是从莎士比亚的同名剧作改编，一直风行于欧洲各国，在威尔第的《法尔斯塔夫》出现之前，它一直是莎翁“胖骑士”题材歌剧中影响最大的一部作品，就是在威尔第的杰作出现之后，它也仍然在德语地区流行。另外如阿伯特·罗尔津（1801—1851）的《沙皇与木匠》也颇引人注目。歌剧将立志改革的沙皇彼得一世隐姓埋名到西欧来学习造船技术的轶事入戏，还穿插了来寻访沙皇的官员们将一个也叫彼得的俄国流浪汉错认的趣事。但是自进入十九世纪以来，德国与欧洲各国的文化交往日渐增多，尤其是像柏林这样的大城市更加“国际化”，在歌剧方面也融入了许多外来因素。如意大利作曲家伽司帕洛·斯庞蒂尼（1784—1859）和曾经长期在巴黎工作的德国犹太作曲家贾可谟·梅耶比尔（1791—1864）都先后执柏林歌剧剧坛之牛耳，他们的艺术趣味及作品必然会影响到德国的歌剧事业。可以说，欧洲各国的民族歌剧都是在与外来影响既有斗争又有融合的过程中成长起来的。

注释：

《魔弹射手》过去在我国有关歌剧的书中常译为《自由射手》，意思不够确切。它的原文 Freischütz 本意就是“神话中用魔弹能随心所欲击中目标的射手”，故译为魔弹射手。



## 第四章 十九世纪初期的意大利歌剧

在十八世纪的帕果莱西、契玛罗萨的喜歌剧之后，意大利自身就很少有伟大的歌剧作品诞生了。曾在维也纳宫廷供职的意大利作曲家安东尼奥·萨列里（1750—1825），尽管由于他的歌剧作品更能投合时尚而一度比莫扎特的歌剧更为风行，但是历史是最好的裁判，当不久前全世界都纪念了莫扎特逝世二百周年，他的许多歌剧作品至今仍常在世界各地上演的时候，萨列里却默默无闻了。如果不是关于他妒嫉、陷害莫扎特的那些传说，今天许多音乐爱好者都未必知道萨列里。实际上，从历史记载中看，萨列里和莫扎特之间尽管有过一些小小的矛盾和磨擦，却并没有恶意陷害过他，相反萨列里为人相当慷慨，凭借自己当时在音乐界的显赫地位帮助过不少潦倒的同行，他的作曲修养高深，甚至连贝多芬都曾作过他的学生，莫扎特逝世以后还扶掖过他的后代。另外，在罗西尼之前就写了歌剧《塞维里的理发师》的爵凡尼·派艾西埃罗（1740—1816）的喜歌剧在那个时期也有较大的影响。但不可否认的是，十八世纪末将意大利歌剧推上了峰巅的却是一位奥地利人——莫扎特！这位旷世奇才不仅对于歌剧，而且对于交响乐的创作都起了历史转折的重要作用，如果说在交响乐等方面有贝多芬来接过莫扎特的接力棒，那么在歌剧方面德国则有韦伯，意大利则有罗西尼、贝利尼和唐尼采蒂这三个人。

就在莫扎特凄凉地离开人世之后第二年，卓阿基诺·罗西尼（1792—1868）便在一个名叫佩扎罗的小镇诞生了，他和贝利尼、唐尼采蒂一起将意大利歌剧又推向了一个新的高潮，成为威尔第之前意大利最有影响歌剧作曲家。罗西尼的父母虽然也都从事文艺工作，但是远不如莫扎特和韦伯的父兄辈那样受过正规的音乐教育和有较高的文化素养。他的父亲是法国号和小号手，既为镇上的升旗仪式吹号，也在小歌剧班子的乐队中演奏。母亲是小歌剧团的演员，有一条天生的好嗓子，靠口传心授学会了不少剧目。罗西尼从十来岁起就常常随父、母所在的小剧团闯荡江湖，他既有一条童声女高音的好嗓子，又会奏古钢琴和大提琴，在小剧团里摸爬滚打的锻炼使他从小就熟悉了舞台、了解了观众。十四岁时罗西尼进入波洛那音乐学院学习，十八岁就写出了第一部歌剧《婚姻交易》，他的成名之作正歌剧《谭克雷狄》和喜歌剧《在阿尔及尔的意大利少女》都是他二十一岁时写成的，在威尼斯上演大获成功。从《在阿尔及尔的意大利少女》使人想起莫扎特的《后宫诱逃》，内容都是欧洲的青年女子在东方遇难——被卖到巴夏府为奴，但能凭着自己的聪明和勇敢终于脱险并和爱人团聚的故事，反映了当时欧洲的启蒙思想使妇女也觉悟到了自身的力量和价值。同时剧本也没有将土耳其、阿尔及尔的巴夏们描绘成凶恶野蛮的土皇帝，相反都是有文化教养、品质高贵善良的人，只是封建制度和权力使他们作了错事，一旦良知发现，便都抑制了自己的情欲而成全了异国的恋人们。

从此以后罗西尼便开始了繁忙而有成果的歌剧创作事业，1815年他二十三岁时就被聘为那不勒斯歌剧院的艺术指导，次年便写出了堪称世界最优秀的喜歌剧之一的《塞维里的理发师》，然后他又创作了喜歌剧《鹊贼》、《灰姑娘》，正歌剧《奥赛罗》、《阿尔密达》、《湖上夫人》、《摩西在埃及》等等。

现在让我们先来看看《塞维里的理发师》：在前面第二章已经提到过，它是法国剧作家博马舍的三部曲当中的第一部，已经由意大利作曲家派艾西

埃罗作曲，于1782年上演了，然后莫扎特又写了第二部《费加罗的婚礼》。应该承认，派艾西埃罗的这部歌剧写得是不错的，上演后受到较高的评价，并且在意大利各地经常上演。年轻的罗西尼敢于向老前辈挑战，立志超过尚健在的派艾西埃罗是要有一些勇气的，他先向老前辈写了一封很客气的信，请求允许他再写这个题材，而派艾西埃罗也已看出罗西尼后生可畏，便也大度地复信祝他成功。果然，罗西尼的《塞维里的理发师》以其更强的戏剧性、更紧凑的戏剧结构，尤其是那使人愉悦、兴奋得几乎透不过气来的快乐的音乐，如汹涌的后浪很快就将前者淹没了。它至今仍然牢牢地站立在世界歌剧舞台上，而派艾西埃罗的那一部，只有为了学术探讨或纪念才偶而上演。歌剧的故事发生在西班牙的塞维里，第一幕的场景就在那里一个街心广场上。阿尔玛维瓦伯爵爱上了聪明伶俐的少女罗西娜，但苦于没法接近她，于是就带了一班乐师在她的窗下唱小夜曲。罗西娜是一名孤女，却有一笔丰厚的遗产和嫁妆，她的监护人年老贪心的巴尔托洛医生妄想人、财两得，娶她为妻，便将她看守得十分严密。这时天已黎明，从广场的一头传来了愉快的歌声，唱歌的人是费加罗，他是这里的大忙人、百事通，理发、美容、说媒、医病无所不能。费加罗在这支“快给城里的忙人让路”的谣唱曲中将自己的职业、生活以及当时的风俗习惯都形容得维妙维肖，是歌剧男中音唱段中的佳作。费加罗边唱边来到广场和伯爵撞个正着，他们原是老相识，费加罗以前作过伯爵的仆人，于是伯爵便请他帮忙并许以重酬。费加罗高兴地唱道：“在金钱的激发下便能冒出天才的火花”。他对伯爵说：由于自己定期去为巴尔托洛修面，因此很熟悉这家的内情，他让伯爵再唱一支自我介绍的小夜曲，伯爵便对着罗西娜的窗子诉说；讲自己叫林多罗，是个大学生，虽然家境贫寒，但是爱罗西娜忠贞不渝……美妙动情的歌声打动了少女的心，她刚刚打开窗子应和了一句：“亲爱的请接着唱下去”，便被忠于巴尔托洛的女管家贝尔塔拽了进去，窗子也关上了。

于是费加罗便出主意让伯爵假扮成酒醉的士兵，以便进入巴尔托洛的家门，因为恰好有一联队的士兵刚刚来此驻防，要借住一部分民宅。当伯爵兴冲冲地去进行准备的时候，费加罗便去敲巴尔托洛的家门，以便先替伯爵与罗西娜沟通。这时恰好巴尔托洛刚刚出去找音乐教师巴西里奥，帮自己筹备与罗西娜的婚事，于是费加罗便乘虚而入。

第二幕是在巴尔托洛家的客厅。罗西娜听到伯爵的小夜曲后兴奋异常，浮想连翩，她用一支华美的咏叹调“我心中响起温柔的声音”来表达少女渴望恋爱自由的心情，她唱道：“我本是礼貌周到温驯多情，但假如将我惹恼，我也会变得像毒蛇般地狡猾凶狠。”费加罗来对罗西娜说林多罗是自己的表弟，到塞维里来完成学业并且狂热地爱上你，你若也有意可以写封信给他。罗西娜假装作不好意思，其实在费加罗进来之前她早就写好了，当她取出信来时倒让费加罗钦佩不已。

正在他们说的时候，巴尔托洛回来了，于是费加罗就赶紧藏了起来。巴尔托洛警惕地不断盘问罗西娜：为什么写字台上的信纸少了一张？为什么她的手指沾有墨水痕？为什么羽毛笔是新削过的……罗西娜都巧妙地应付了过去。卑鄙贪财的巴西里奥来了，他给巴尔托洛带来了“坏消息”：“阿尔玛维瓦伯爵来到了这里，很可能是为了追求罗西娜”。两人紧急商量对策，巴西里奥建议用谣言和诽谤来向伯爵进行人身攻击。在这支绝妙的男低音咏叹调里，罗西尼用由弱渐强的音乐，形容谣言起初好像一阵微风，然后到处

传播愈来愈响，最后能以雷霆万钧的威力彻底毁掉一个人的名誉！他们还商议赶快举办巴尔托洛与罗西娜的婚事以免夜长梦多。这一切都被躲在一旁的费加罗偷听了去。

一阵剧烈的敲门声，来了一个“醉酒”的士兵要借宿，他东倒西歪到处张望，实际上在寻找罗西娜，他就是扮作士兵的阿尔玛维瓦，可是巴尔托洛却信以为真，他急忙翻箱倒柜找出来豁免证明，却被醉兵抢过去扯得粉碎，吵闹得将维持秩序的宪兵都惊动了，这一幕就在“混乱”的重唱中结束。

第三幕在巴尔托洛的书房里。幕启时巴尔托洛从外面回来，他向联队长打听过了，根本就没有什么酒醉的士兵要来宿营，于是他便疑心会不会是阿尔玛维瓦为了要钻进他家而假扮的。可是他刚一回到家就接待了一位不速之客，这是一位文雅的青年。自称名叫唐·阿隆佐，是巴西里奥的学生，由于老师生病让他今天来为罗西娜上音乐课。已成惊弓之鸟的巴尔托洛不肯轻易相信，于是阿隆佐便诡秘地对他说：自己恰巧和“林多罗”下榻于同一所旅店，发现此人向罗西娜求爱，实际上是想将她骗走，然后卖给阿尔玛维瓦伯爵，并且取出一封罗西娜给林多罗的情书为证。巴尔托洛高兴地夸奖他“有其师必有其徒”，放心地叫罗西娜来跟他上课。罗西娜在上课时本来应该唱符合剧情发展和她本人心情的一首叫“防不胜防”的曲子，有一语双关之妙趣。然而在后来的演出时，女主角为了炫耀自己的声乐技术，常常唱一些虽然花哨好听却与戏中情境不相符的曲子，这是很不对的。

巴尔托洛坐在一旁听课，不久便打起瞌睡来，这倒给一对情人以谈情说爱的机会，而当老头儿一醒来，他们又赶紧装作认真研究乐谱的样子。巴尔托洛还批评当代的音乐不好听，自己唱起了一首古典歌剧的咏叹调，正在他唱得起劲时，费加罗忽然来给巴尔托洛修面，他说如果现在不修，过两天他都在军营给军官们理发，就没有时间来了。费加罗借去储藏室取围布的机会，故意打碎瓷器惹得巴尔托洛跑过去查看，这一对青年恋人便抓紧时机商定了夜间逃跑的计划。在修面的过程中，费加罗一会儿用肥皂沫糊住巴尔托洛的眼睛，一会儿用身体挡住他们的视线，好让罗西娜和阿尔玛维瓦继续谈情说爱，构成了一幅有趣的喜剧画面。忽然，巴西里奥挟着乐谱教课来了，使得费加罗他们三个人困窘万分，于是“唐·阿隆佐”急中生智，马上过去对“老师”说：“看你的气色十分不好，这是给你治病的良药。”说着偷偷塞给他一袋钱，巴西里奥会意地赶紧说：“是的，我很不好受得回家卧床休息。”便告辞回家了。这段戏以精采的五重唱达到了高潮，在女管家贝尔塔的歌声中告一段落：她埋怨这个家里总是乱七八糟，连老头也想找个年轻的妻子，可是自己的青春却已逝去了。

巴尔托洛始终对唐·阿隆佐的出现抱有怀疑，于是又找了巴西里奥来追问，这时巴西里奥只好坦白了一切。巴尔托洛便找了罗西娜来，对她揭穿了“林多罗”要以谈爱情为名将她拐卖给伯爵的“诡计”。罗西娜听信了巴尔托洛，也将今晚与“林多罗”私奔的事告诉他，并且答应和他结婚。巴尔托洛喜出望外，不顾外面雷雨交加，派巴西里奥去将神父和证婚人赶快请来，同时安排仆人守在罗西娜房间的阳台对面，待费加罗和阿尔玛维瓦攀上阳台进入房间之后就赶快撤掉扶梯，自己则去找宪兵队来抓“骗子”。全然不知这些变故的费加罗和阿尔玛维瓦满心以为成功在望，冒雨兴冲冲地攀上了阳台外的扶梯！然而待他们进到屋内，却发现罗西娜对“林多罗”表示出极大的愤怒和猜疑，待到误会解释清楚，罗西娜知道了“林多罗”就是伯爵本人

时，阳台外的梯子却被人撤掉了，而巴西里奥也带着神父和证婚人走近了。费加罗趁着巴尔托洛去找宪兵未归时，便对神甫说是罗西娜和阿尔玛维瓦伯爵要立刻举行结婚仪式，巴西里奥面对着伯爵让他在手枪和宝石戒指之间选择其一的情景也只得见风转舵。等到巴尔托洛急忙带了宪兵赶来时，婚礼已经完成了，他只好不得已而求其次和贝尔塔成了亲！聊可自慰的是：罗西娜将自己的全部嫁妆留给了她的监护人。

《塞维里的理发师》里面不仅有极为精彩的独唱和富于戏剧效果的重唱，而且乐队部分也和戏剧融为一个有机的整体，早已超越了“伴奏”的职能。有时它好象发出会心的微笑；有时它好似愤怒的雷霆，在最后一幕罗西娜出奔前对雷雨的描写，则是一幅美丽的图画。这些艺术上的高度成就使它进入世界最优秀的喜歌剧之列，并且在舞台上流传至今。

有人说罗西尼只擅长写喜剧，甚至贝多芬也曾建议过罗西尼尽量发挥这方面的长处，但是他一生之中仍写过一些成功的正剧甚至悲剧，至少可以说他在这方面不是毫无建树的。例如《奥赛罗》，虽然由于剧本改编得很不理想，将莎翁深刻的悲剧写成了一则普通的四角恋爱故事：威尼斯贵族埃米洛的女儿苔丝德蒙娜与奥赛罗相爱，但是埃米洛为了奉承执政长官硬将她许配给长官的儿子罗德里哥，而雅果由于也倾慕苔丝德蒙娜而不得，便与罗德里哥联手陷害奥赛罗……除了最后一幕苔丝德蒙娜于卧室中被奥赛罗杀死的情节与原著一致之外，前面的戏几乎与原著毫无共同之处。但就是这样，罗西尼也摒除了当时意大利歌剧结尾时主角必须唱一大段花腔咏叹调而不管剧情如何的习惯，忠实地将这一场戏写成了动人的音乐戏剧，这应该归功于罗西尼的悟性和莎士比亚的伟大的戏剧感召力。在威尔第和包依托的杰出改编本问世之前，罗西尼的这部《奥赛罗》在欧洲还是颇有影响的。另外，他从伏尔泰的剧作改编的《塞米拉密得》，描述了巴比伦皇后塞米拉密得杀夫篡位，最后自己也惨死的悲剧，至今仍经常上演。

再看看罗西尼对《灰姑娘》的改编也是很有意思的。这个童话故事在欧洲可谓家喻户晓，但是罗西尼与费拉蒂却别出心裁将它改编成了一出强调人间温情的喜剧：破落贵族曼尼菲柯有两个丑陋自私的女儿克洛林达和蒂丝贝，以及美丽贤良的养女安琪林娜。曼尼菲柯和两个亲生女儿整天游手好闲，还妄想攀一门阔亲事来解救窘困，将所有的家务劳动全让安琪林娜承担。王子想选一位品貌兼备的妻子，请他的老师阿里多罗化妆成流浪汉在城中寻访，他走到曼尼菲柯的门口想歇歇脚讨一口吃喝，却遭到恶姐姐们的辱骂，只有安琪林娜同情地给他拿来了咖啡和面包。第二天，王宫邀请所有的贵族带上年轻的女儿们去参加舞会，曼尼菲柯的两个女儿打扮好兴冲冲地去了，只留下安琪林娜在家守门。不料阿里多罗忽然带着漂亮的衣饰来了，他让安琪林娜换了装，乘着漂亮的马车也去宫中参加舞会。在宫中，王子为了考察淑女们的品德，让侍从丹第尼妆扮成王子，而自己却穿着侍从的制服在一旁站立。果然，包括曼尼菲柯的两位宝贝女儿在内的许多贵族小姐，都纷纷向假王子大献殷勤，而只有安琪林娜与“侍从”一见钟情互相心许。最后真相大白，众人后悔不及，而贵为王妃的安琪林娜仍不改其善良、谦虚的本性，宽恕了曾经苛待自己的养父和姐姐们。在这部戏里罗西尼用音乐描绘人物的性格、心情亦很出色，例如丹第尼于最后向曼尼菲柯说出自己的身份时，他先用谨慎小心的语气唱着：“我就要对你，揭穿一个秘密，一个重要的秘密……”然后转入快板，还是相同的旋律但是节奏加快了，情绪也就变了，

他神采飞扬地唱出：“那真正的王子，正谦卑地站在那里！”女主角安琪林娜于开场时唱的咏叹调“生来命苦”，因情绪忧郁使用了缓慢抒情的音调，待她做了王妃后唱的宽恕了大家的“不要悲伤”，却是宽广流畅的旋律，甚至最后还有一段华丽的花腔，表现了她从丑小鸭变成美丽的天鹅时的精神面貌。

1824年罗西尼应邀去巴黎担任那里的意大利歌剧院的艺术指导，既指导他们排演意大利歌剧也向剧院提供自己的作品。他先将自己原来的作品如《灰姑娘》、《湖上夫人》、《奥赛罗》、《摩西在埃及》和《塞米拉密得》等整理加工，供该剧院上演，都受到了热烈欢迎，然后又为它写了喜歌剧《奥里伯爵》。但是罗西尼在巴黎期间的最重要的作品，也是他一生最后的力作，便是英雄史诗般的《威廉·退尔》，它于1829年8月3日在巴黎大歌剧院上演，最初的剧本是用法语写的。

经过了1789年资产阶级革命的巴黎，思想活跃、欣欣向荣，是欧洲的政治、金融和文化的中心，吸引了许多优秀的艺术家来此求得事业上的发展。如匈牙利的伟大钢琴家、作曲家李斯特便是1823年移居巴黎的，稍后，肖邦也来到了这里。在巴黎的歌剧活动中起了重要作用的吕依基·凯鲁比尼（1760—1842）是意大利人，贾可谟·梅耶比尔（1791—1864）是德国犹太人，关于他们以后还要述及。在谈到《威廉·退尔》之前却一定要提一下法国作曲家达尼埃尔·奥伯（1782—1871）的大歌剧《波第契的哑女》，这部于1828年首演于巴黎的歌剧，表现了1647年那不勒斯的渔民起义，被称为是歌剧史上第一部以下层劳动人民为主角的大歌剧。女主角哑女法尼拉是一位受到贵族侮辱、被迫反抗的舞蹈演员，她的哥哥马塞奈洛是起义的渔民领袖。当贵族企图收买马塞奈洛，让他放弃起义时，他义正词严地回答说：“你所有的财富都是我们的劳动果实，你还能给我什么不属于我的东西？”这句话成为一时的名言。尽管如史实那样，起义最后惨遭镇压，法尼拉和马塞奈洛等也都壮烈牺牲，可是剧中表现的斗争精神鼓舞了当时一些被压迫的民族起来反抗，例如1830年这部歌剧在布鲁塞尔的上演，竟促进了比利时人民向荷兰统治当局争取独立的运动。

《波第契的哑女》的上演对罗西尼不能不产生影响，于是他便在更广阔的背景上谱写出一出瑞士人民反抗暴君、争取独立的壮丽颂歌。威廉·退尔是中世纪瑞士传奇式的民族英雄，他领导瑞士各邦从奥地利统治下解放出来，为后来的瑞士联邦共和国奠定了基础，他的事迹成了全世界争取民族独立的人们的榜样，连我国的小学教科书里面都有他射苹果战胜了敌人阴谋的故事。十八世纪德国诗人、戏剧家弗雷德里希·冯·席勒（1751—1812）就此题材写成一部五幕话剧，1804年于魏玛首演成功，然后就被译成各种语言在欧洲普遍上演。罗西尼所用的法语剧本便是艾提安尼·德·茹伊等人从席勒原作改编的，后来卡里斯托·巴齐将它译成意大利文，在卢卡演出。

《威廉·退尔》的序曲不仅仅是歌剧的序曲，也是一首管弦乐作品中的杰作。作曲家首先用大提琴声部描绘了郁郁葱葱的群山，木管声部表现出恬静的田园生活及优美的大自然风光。然而，乐队全奏表现的暴风雨来临，既描绘了自然界的變化，又是历史灾难的象征，而最后用表现人民奋起抗争的宏大进行曲，将观众的情绪引入了剧中的英勇战斗故事中。这序曲好象一首壮丽的音诗，常常在音乐会中单独演奏。

当第一幕的大幕升起时，村民们正在准备庆祝三对青年人的婚礼，威

廉·退尔依铲站立，沉思着祖国的命运，他的妻子艾德维格在纺线，他的儿子杰美在练习弩箭。此场面看似歌舞升平，实际暗伏着危机。村中的长老梅契塔由儿子阿诺尔多搀扶着上场准备为婚礼祝福，他和退尔一家进屋去了，村民们也暂时离开，只有阿诺尔多留在台上，他通过一支优美的咏叹调唱出了心中的烦恼。这位农民的儿子有一次很偶然在雪崩的道路上救出过哈布斯堡的公主玛蒂尔德，而且二人相爱了。尽管公主十分善良和反对压迫瑞士的百姓们，但她毕竟是侵略国的显贵，阿诺尔多爱祖国，也爱玛蒂尔德，因此他受着对立感情的折磨而无法解脱。远处传来猎号声，他知道公主和奥地利的显贵们正在打猎，他正想转身走开，却碰上了迎面走来的退尔，他要阿诺尔多参加准备起义的民军，以此表示自己的爱国心，而阿诺尔多却在爱国心与爱情之间犹豫不定，却又对于退尔激励的语言不能无动于衷，陷入了极大的矛盾。

村民重新上场，婚礼开始举行，在祝福仪式之后便是民间舞蹈和射箭比赛，杰美的箭法赢得了第一名。但远处一直不断的猎号声，使退尔心情十分激动，加之阿诺尔多又悄悄溜走，退尔便十分生气地去追赶他。忽然牧人列奥托德仓惶跑来，他因为奥地利行政长官盖斯勒部下的一名兵士诱拐了他的女儿，他便杀死了那个家伙，如今受到奥军的追捕，只有渡河逃到对面森林去才能保住性命。可是水急滩险，谁都不敢驾船，正在危急时，退尔没有追到阿诺尔多气呼呼地回来了，他的驾船技术高超且见义勇为，在妻子和村民们的祝福声中退尔将列奥托德送到了彼岸，让他逃进森林脱险了。搜捕的奥军在鲁道弗带领下杀气腾腾地赶来，他们严厉追问是谁帮助牧人逃跑？大家都不开口，只有梅契塔愤怒地唱：“恶棍！在这乡村渡口没有奸细。”鲁道弗下令逮捕了梅契塔，并且让士兵放火烧毁了村庄。

第二幕是在路瑟涅湖畔的一个林木茂密的村庄，可见远处高耸的山峰，狩猎的绅士淑女们穿场而过，只有玛蒂尔德公主离开伙伴留下来希望和阿诺尔多相见。她通过一首美丽的咏叹调“沉郁的森林”表达了对阿诺尔多的爱情。阿诺尔多来了，但是他表示由于双方地位悬殊，恐怕爱情难以相谐，但是玛蒂尔德鼓励他参加奥地利军队去建功立业，若能因战功而获得爵位，二人的结合便有可能了。阿诺尔多暂时忘却了对于祖国的责任，俩人高兴地以为这是解脱困境的出路。公主离开以后，退尔和另一名爱国志士高蒂埃罗来了，阿诺尔多坦率承认了对于公主的爱情，但是退尔告诉他，就在他和公主谈情说爱的时候，他的父亲由于不肯对敌人说出援救列奥托德的人而被杀害了！这消息使阿诺尔多大为震动，痛悔自己竟打算背弃祖国和亲人，他决心和退尔及众多乡亲站在一起为父亲报仇！

这时有几组合唱声交替接近，他们是各州应召前来会合的起义者，他们举着镰刀、草杈作为武器，从山路和水路前来，他们围绕着退尔，退尔用热情的语言鼓舞着人们，大家宣誓要与敌人血战到底！合唱的音乐是如此悲壮感人，甚至能使观众席里的人们也激动得要上去参加到这伟大的行动中去！

第三幕第一场是一场短短的戏，阿诺尔多将父亲的被害告诉了玛蒂尔德，并说他今后只为替父亲报仇而活着，公主提醒阿诺尔多要特别提防盖斯勒这个阴险残暴的家伙，二人唱着“永远诀别”而分手。

第三幕第二场的戏是全剧中最紧张、最扣人心弦的。开幕时，盖斯勒面色阴沉地坐在高台上，士兵们强迫村中少女们跳舞供这个暴君娱乐。盖斯勒还独出心裁地让路人们对挂在他树上的帽子行礼，就如同对他本人一样，可

是退尔带着杰美走过的时候高傲地拒绝了。于是盖斯勒便想出了一个恶毒的主意：让退尔用箭射穿顶在儿子头上的苹果，射中就可以释放，如射不中就要被监禁处罚！退尔的心剧烈地颤抖了，乐队中的大提琴奏出了他心中的悲伤，他用“要保持非常的平静”这支柔美的男中音咏叹调表达了作父亲的崇高感情。退尔这位神箭手在儿子坚定目光的鼓励下将苹果一射两半，然而当他转身时，不小心从怀里落出了另一枝箭，盖斯勒问他意欲何用？退尔豪迈地说，假如我第一箭失手，第二箭就射穿你的心脏！暴怒的盖斯勒收回了释放的命令，让士兵们将退尔父子押到路瑟涅湖对面居斯纳赫城堡去处以极刑。玛蒂尔德强行将杰美留下，退尔趁混乱之际，悄悄地让杰美去点燃号召起义的烽火。场上的群众齐声发出了“该死的盖斯勒！”的悲呼。

第四幕第一场开幕时，阿诺尔多一人在他和牺牲了的父亲共同生活过的房子里，悔恨和复仇的渴望使他憔悴。群众因退尔的被捕而警醒，他们勇气高涨、渴望行动，可是缺乏武器。阿诺尔多在屋子里发现了父亲和退尔收藏武器的地窖，他狂喜地领着众人取出武器，唱着歌出发营救退尔。

最后一场戏是在狂风暴雨的湖边，妇女们在小房子里为男人们祈祷，玛蒂尔德也和妇女们在一起。杰美想起了父亲的嘱咐，便不顾阻拦，奔上山顶去将号召起义的烽火点燃。列奥托德跑来报告大家：盖斯勒押解退尔开向城堡去的船遇上了大风浪，敌人只得解除退尔的镣铐，让他掌舵将船驶回，否则船就会有倾覆的危险，但是就在船刚刚抵岸一瞬间，退尔一跃上岸，然后用力又将船踹回到惊涛骇浪里。退尔从赶来的杰美手中取过弩箭，登上岩石大呼：“瑞士重见天日了，盖斯勒，这是给你预备的！”他的箭法百发百中，一箭就将暴君射中，盖斯勒落水而死。阿诺尔多来报告说起义军已将州的首府攻克，天空的风雨渐渐停止，露出了晴朗的蓝天。

从《威廉·退尔》可以看出，十八世纪以华丽的声乐旋律为特点的歌剧学派已近尾声，而思想更深刻、旋律更宽广、戏剧性更强烈的浪漫主义歌剧学派正在崛起，罗西尼的这部歌剧作品恰似衔接二者的桥梁。罗西尼在这部歌剧中运用的代表群体的大合唱和更加丰富多变化的乐队部分，对后来的梅耶比尔等人的大歌剧亦有重大影响。

可是当《威廉·退尔》于1829年上演以后，刚刚三十七岁的罗西尼便从此搁笔不再写歌剧，只是偶或写些沙龙小品或整理一下旧作，直至晚年才又写了一部较大型的《圣母哀悼曲》，在他以76岁高龄去世以前，他大部分时间都在巴黎过着安富尊荣的生活。对此音乐史家的评说不一，有人说他才尽，有人说他慵懒，用他自己的话来说可能更确切：“天才也应当激流勇退。”但是罗西尼仍然十分关心歌剧事业和扶植后进，将大笔经费捐给家乡办了一所音乐学院，将手稿等捐赠给了家乡的博物馆。他的大部分作品都成为欧洲歌剧的宝贵遗产。

当罗西尼于1824年去巴黎定居之后，两位才华卓越的后起之秀便在意大利崛起，很快填补了他的空白，这就是文琴佐·贝利尼（1801—1835）和盖坦诺·唐尼采蒂（1797—1848）。贝利尼的成名之作《海盗》上演于1827年，1830年他从莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》改编的《卡普勒与蒙塔古》更使他名声大振。在这部歌剧中，作曲家用女中音来表现罗密欧，至今仍时有上演。次年，他的两部最优秀的歌剧《梦游女》和《诺尔玛》便诞生了，这两部作品奠定了贝利尼在歌剧史上的地位。唐尼采蒂的成名作《安娜·波连娜》完成于1830年，紧接着于1832年上演了他影响很大的喜歌剧《爱之

甘醇》，1835年上演了他的抒情悲剧《拉麦默尔的露契亚》，这两部戏至今仍是世界各大歌剧院的保留剧目。由于此时罗西尼已经不再创作新的歌剧了，他们二人便成了意大利歌剧范畴内最受欢迎的作曲家。

贝利尼生于卡坦尼亚的一个音乐世家，祖父和父亲都是专业音乐工作者，他自幼也接受了良好的音乐教育，稍长便去那不勒斯的圣·撒巴斯蒂安音乐学院师从名作曲家僧伽列里。1825年贝利尼尚在学习时，便写了歌剧《阿黛尔逊和萨尔维尼》，当它在音乐学院内上演时，引起了同时担任米兰斯卡拉和那不勒斯圣·卡尔洛这两所著名歌剧院经理的多米尼柯·巴比亚（1778—1841）的注意，立即邀他为圣·卡尔洛剧院写了《琵央加与日耳曼多》，为斯卡拉剧院写了《海盗》，从此，年仅26岁的贝利尼就成为意大利歌剧界的知名人物了。这当然首先因为贝利尼的才华出众，但是巴比亚善于发现人才也功不可没。巴比亚的艺术眼光敏锐，气魄和精力过人，同时管理着意大利两所著名的歌剧院，罗致了当时一批优秀的歌剧作家和演员，形成了精彩的新戏和名角不断涌现的红火局面。巴比亚当年曾将年轻的罗西尼引荐给公众，还将韦伯、格鲁克等外国作家的歌剧作品介绍到意大利来上演，他对意大利歌剧事业的繁荣作出了重要的贡献。

根据同代人的描述，贝利尼是一位风度翩翩的美少年，气质高贵典雅，他的作品亦如其人，以优美抒情略带忧郁的旋律见长，人称他是歌剧界的肖邦。但他也同肖邦一样，在某些情况下会迸发出革命的激情，就像肖邦在他的波兰舞曲或“革命”练习曲中所表现的那样，例如贝利尼的《诺尔玛》中感情激越的序曲和高卢军民雄壮的合唱便都是这样。尽管贝利尼没有如肖邦或者威尔第那样有意识地将创作与祖国的独立解放密切结合，但是只要作为一名在意大利争取民族解放的大历史背景下的艺术家，不可能不在自己的作品中体现出那样的情绪和气氛来，这是不以艺术家的个人意志为转移的。

《诺尔玛》是贝利尼影响最大、声誉最高的一部歌剧，它描述公元前五十年左右罗马人征服了高卢人的年代里，高卢人德鲁易教女祭司诺尔玛与罗马驻高卢的总督波里昂的爱情悲剧故事。高卢人是当年居住于今天法国、比利时、德意志西部和意大利北部地区的克尔特人的总称，从公元前五百年至公元后二百年的大部分时间里均受罗马人的统治，彼此间有多次战争。歌剧开始时诺尔玛的父亲、德鲁易教教主奥罗维索率领教徒和战士们在宏壮的乐声中来到了圣树林，他对全体宣布：待圣锣鸣响月亮上升，诺尔玛就要来这里举行祭礼并唤起克尔特人民举行起义，反抗罗马人的压迫。

当教徒和武士们下场后，罗马总督波里昂和他的朋友弗拉维奥走来。波里昂说诺尔玛不惜违反教规和自己相爱，并且和自己生了两个孩子，可是如今他对诺尔玛的爱情已经衰微，而有了更年轻美丽的女祭司阿达尔姬萨作为新欢，他还曾梦见自己携阿达尔姬萨返回了罗马，在拜谒维纳斯的圣殿时听见了诺尔玛怒斥自己负心。这时，他们听到德鲁易教徒们走来便匆匆离开，最后波里昂还说要野蛮的德鲁易教作为异教来摧毁。

诺尔玛在波里昂等离开后率领着女祭司们上场，在祭坛上，她唱了一首非常美丽的咏叹调：“圣洁的女神”，抒发了她的矛盾心情。作为高卢人的女祭司，她有责任为本民族反抗侵略的斗争而祈祷，但是她又狂热地爱着敌方的总督，并且和他生了两个孩子，虽然近来感到他对自己冷淡了，可是仍然不希望由于战争而危及她和波里昂的爱情，她祈求月亮这圣洁的女神将和平播洒在大地上，希望爱人重新回到自己的怀抱，甚至不惜对抗整个世界来



保护爱人的生命！她告诉群众说“圣书启示”罗马人将来会自行灭亡，目前天数未尽，众人不可轻举妄动。诺尔玛和众人离开之后，女祭司阿达尔姬萨一人留下来向神倾诉自己无法抗拒爱情的苦恼，波里昂见只有她一人在此，便又过来劝诱她和自己一同回罗马去，她被爱情迷了心窍，竟同意了。

第二场戏是在诺尔玛的住处，她正向好友克劳蒂尔达诉说自己的苦恼：波里昂将她和孩子抛弃，她对孩子真是爱恨交织。这时，阿达尔姬萨来向诺尔玛忏悔说自己违反了教规，爱上一个罗马人。诺尔玛由于自己有过切身的体验，倒也没有责备她，反而同情地打算解除她作为女祭司的神圣誓约，使她如愿。但是诺尔玛从阿达尔姬萨所叙述的与罗马男子相爱的过程、甚至对方求爱时所说的话都似曾相识，不由警觉地追问这罗马男子到底是谁？这时波里昂正好走来，阿达尔姬萨便说：“你看，就是他！”诺尔玛不禁怒火高涨，引发了一场激烈的三重唱：诺尔玛怒斥，波里昂辩解，阿达尔姬萨发誓不再和这负心汉来往！

第二幕第一场场景同前，诺尔玛坐在熟睡的孩子旁边，心中的爱与恨在激烈斗争着，她几乎要举起匕首来杀死孩子，以发泄对波里昂的仇恨，可是作母亲的天性又使她不忍下手。最后她找来了阿达尔姬萨放她去和波里昂结合，还要她答应将两个孩子一同带去好好抚养。阿达尔姬萨表示自己绝不愿意作伤害诺尔玛的事，要去找波里昂劝他与诺尔玛重归于好。这场戏通过一段动人的二重唱表现了出来。人们形容为“旋律的对话”。

第二场戏是在林中空地上，高卢的武士们聚集在这里准备起义，但是传来消息说波里昂即将被召回罗马，那个将要来接替他的新总督十分暴虐，于是奥罗维索劝大家暂时忍耐以待时机，免得无谓牺牲。贝利尼将这一段男低音独唱与合唱的戏写得十分传神：

奥：我同样在罗马人的轭下愤怒难忍，  
渴望着战斗。

但是天不假以时机，  
我们只好伪装温驯。

合唱：如果伪装有利，就伪装吧！  
可要将愤怒埋在心底。

奥：我们将怒火深埋在胸中，  
直到罗马人以为它已经熄灭，  
当它喷发出来的那天来到，  
它的光焰一定更为猛烈。

音乐是用抑制的轻声演唱，但蕴含着愤怒。

诺尔玛焦急地等待着阿达尔姬萨的回音，但是克劳蒂尔达来说，由于劝说波里昂无效，她独自返回了神庙，闭门静修去了，可是波里昂去神庙还想将她劫走同去罗马。诺尔玛听后怒不可遏，她敲响了神锣，召集祭司和武士们宣布立刻进攻罗马人！这时一个擅闯神庙的罗马人被捉来了，他就是来找阿达尔姬萨的波里昂，高卢人民群情激愤，要求立刻处死他，并且将违反清规的女祭司也一同处死！焚人的火堆已经搭好，诺尔玛说：违反清规的女祭司不是别人而就是自己，她在众人惊异地呼喊中从容走上火刑台，而紧随在她后面的却是波里昂，他要用行动来赎罪！

贝利尼堪称是歌唱旋律的大师，戏剧的矛盾都被他用抒情的场面表达了出来，如前面提到过诺尔玛、波里昂与阿达尔姬萨的三重唱，尤其在歌剧的

最后，诺尔玛和波里昂二人在火堆上构成了一幅静止的雕塑式的画面，而将激烈的内心情感全都交给了音乐！

贝利尼于 1833 年 2 月应邀去伦敦，在那里上演了包括《卡普勒与蒙塔古》在内的几部歌剧，很受欢迎。同年八月他去了巴黎，他生命的最后两年是在那儿度过的。在巴黎由于找不到合适的剧本，因此除了 1835 年完成的《清教徒》之外就没有写更多的作品，但是他在那里结识了许多文艺界知名人士，如音乐家肖邦、柏辽兹，诗人海涅等等。长辈同胞罗西尼对他更是关怀备至。可惜由于他健康状况日益恶化，竟于 1835 年 9 月客死于法国。贝利尼和莫扎特、舒伯特、门德尔松一样，都是早逝的天才，在他短短的三十四年生命中，向人类贡献出十部歌剧和一些其他体裁的声乐器乐作品，舒伯特的墓志铭中有一句话对于贝利尼也非常适合：“这里埋葬着丰富的音乐财富和更美好的希望。”

唐尼采蒂的性格却恰和贝利尼相反，他热情开朗，富于幽默感，而且多才多艺。除了作曲专业以外，他也爱好美术和文学，常常自己动笔修改剧本。他自幼喜欢唱歌，曾经是童声女高音，成年后却成了挺不错的喜剧男低音歌手。他还会拉中提琴，有时还参加弦乐四重奏呢。唐尼采蒂的生活经历也比较丰富，年轻时一度应征入伍，这段生活为他后来写《联队之女》提供了一定的基础。贝利尼的创作是“慢工出细活儿”，十多年的创作生涯中只有十部歌剧问世，唐尼采蒂却是“快手”，从二十岁到四十五岁（此后他就重病缠身）写出了七十多部歌剧，尽管其中良莠不齐，有的是应付剧院需求的急就章，但也留下了如《安娜·波连娜》、《爱之甘醇》、《拉麦默尔的露契亚》、《联队之女》、《唐·帕司夸勒》等十来部传世之作。他的作品不仅风靡意大利本土，就是在巴黎、维也纳等欧洲重要的歌剧城市里也占显要位置，至今屡演不衰。很难说唐尼采蒂的喜歌剧和正歌剧哪种更优秀，而是各自都达到了当代的巅峰水平，并且给后世以重要启迪。在他的歌剧中音乐性与戏剧的结合不仅优于贝利尼甚至罗西尼，而且成为以后威尔第的音乐戏剧的先河。

唐尼采蒂生于贝加尔莫，在家乡和波罗那学习音乐，是意大利作曲理论大师马蒂尼神父的“徒孙”，从学生时代起就创作歌剧，后来从军期间也没有停止作曲，他的歌剧事业可以从 1830 年上演的《安娜·波连娜》正式算起，这是一部描写英国宫廷生活的悲剧。紧接着 1832 年又上演了他最优秀的喜歌剧之一《爱之甘醇》，从里面男主角涅摩林诺的“偷洒一滴泪”这样的咏叹调，可以看出他的旋律才能丝毫不逊于贝利尼，而通过音乐、尤其是管弦乐塑造剧中气氛的才能还优于贝利尼，像这首咏叹调前面的大管独奏引子一响，一个淳朴、忧郁的农村青年的形象就跃然而出了。

唐尼采蒂和罗西尼、贝利尼都是善于为特定的优秀演员写戏的，当初罗西尼的《灰姑娘》、《塞维里的理发师》和《在阿尔及尔的意大利少女》之所以都以女中音扮演女主角，除了当时盛行以这个声部来演唱未婚的青年女子角色的习惯之外，也得力于后来成了他夫人的优秀女中音演员伊萨伯莉·柯尔布兰（1785—1845）的杰出表演。这样做虽然也有时导致作曲家屈从于名演员炫耀自己的技巧和声音的虚荣心，但在很多情况下，演员也帮助了作曲家更好地认识每个声部的特性，使他们写出既优美上口又传情达意的声乐部分来。有时，作曲家写出一段咏叹调之后便交给准备扮演这个角色的演员试唱，就像高级裁缝为顾客缝制精美时装一样，经过了量体裁衣和反复试样、

修改，最后穿着既合体又漂亮。这种互相切磋，对提高歌剧的创作和演唱水平都是很有益处的。这种风习一直延续到威尔第甚至更晚些的列昂卡瓦洛，他的《小丑》中著名的序歌便是应当时耍扮演童尼欧的当代最优秀的男中音演员维克多·茂瑞尔（1848—1923）之请求而写的。而唐尼采蒂的伟大悲剧《拉麦默尔的露契亚》便是为适应并发挥芬妮·配西安妮（1812—1867）光彩夺目的声乐才能而创作，他以流畅美丽的旋律和高难度而富于戏剧效果的华采乐段，细致入微地刻画了女主角的感情、心理变化直到疯狂的高潮！芬妮原姓塔齐纳尔迪，出生于歌唱世家，父亲是男高音歌唱家，也是她的教师，她的音域宽广，能从中央C下面的B直到F的高音！而且任何繁难的花腔乐段都能运用自如，当时她在意大利和巴黎表演贝利尼、唐尼采蒂的歌剧甚是知名。后来和作曲家朱塞庇·配西安尼结婚。露契亚这个角色也一直是历代女高音声乐大师们的拿手好戏，如安德琳娜·帕蒂、加里·库奇、丽莲·庞斯、玛丽亚·卡拉斯和琼·萨瑟兰都十分擅长表演这个角色。

《拉麦默尔的露契亚》取材于英国小说家瓦尔特·司各特（1771—1832）的小说，由卡麦兰诺改编为歌剧剧本，叙述了一出十六世纪苏格兰两家世仇的子女之间的爱情悲剧，它虽然不像《罗密欧与朱丽叶》委婉动人，但却在更广阔的历史背景上展开了更强烈的戏剧矛盾。这个特点也是由于司各特擅长宏伟场景的历史题材而决定的。

歌剧第一幕的标题是“离别”，第一景在罗文斯伍德城堡外面的原野，亨利·阿希顿爵爷和他的随从诺曼诺、家庭教师雷蒙德上场。阿希顿和罗文斯伍德这两个古老的苏格兰家族世代相仇，如今阿希顿家族已经占了上风。而罗文斯伍德家族已经败落，但是亨利对于尚有艾德伽·罗文斯伍德存在而耿耿于怀，必欲斩草除根而后快。尤其当亨利风闻自己的妹妹露契亚与艾德伽相爱更是坐立不安，他这次带人在这儿来便是如他所唱的，要“像闪电撕开云雾，一定要把秘密揭穿。”亨利这样作还有一个重要的原因，他由于和国王的的关系不和谐，怕自己在朝中难以立足，便想通过联姻方式将妹妹嫁给在朝中有势力的奥图尔·布克劳爵爷来巩固自己的地位。雷蒙德很同情露契亚地说：“她丧母的哀伤还未过去，怎能谈到结婚？”亨利则在他唱的短歌中表示：“一定要为家族报仇，更不能容忍妹妹的背叛。”一队猎人走过来，当亨利向他们打听露契亚是否在此和情人相会？猎人们以轻快的合唱回答：他们看到夜间一对恋人在此相会，男子就是艾德伽！亨利决心拆散这一对恋人，以达到自己双重的目的。

第二场戏的地点在阿希顿家的花园，舞台中央有一池喷泉，幕启时乐队中的竖琴奏出了动听的音乐，以描绘喷泉的琮琤，这是唐尼采蒂在歌剧中用器乐描绘景物的又一精采例子。露契亚和女伴爱丽思一面在等待着什么，一面唱出了一支凄婉的歌：

在寂静的深夜里，星、月都暗淡，  
在欲雨的密云下，我听到一声悲叹，  
我看见了，一个苍白的幽灵，  
她双唇微启欲说，但我却不能听见，  
她摇手警告我，然后便消失，  
只余下水面银光一片……

露契亚告诉爱丽思：这少女是家族的祖先，因被猜忌而惨遭杀害，就埋在这水池下面。爱丽思以为这是不祥之兆，劝她快放弃这无望的爱情，但是

她说只有在他的目光下才能消除一切阴云并感到光明、愉快，紧接着她使用一段欢快的花腔唱出对于和艾德伽相爱的憧憬。作曲家在传统的两段体结构的咏叹调曲体中，创造了与剧情、人物十分贴切的唱段，令人赞叹。

艾德伽匆忙赶来了，说国王有重要任务派他去一趟法国，今晚前来告别，他想今晚会见亨利，求得家族间的和解，并请他允许与露契亚的婚事。但是露契亚深知亨利另有打算，劝他暂时仍要保守秘密，等待时机，二人互换了戒指并发誓彼此忠贞不渝。露契亚开始唱起了有名的“暮色低垂”：祈求上帝倾听自己的祷告，发誓对艾德伽永远忠诚不变，将在叹息流泪中等待艾德伽回转！然后艾德伽也和她一起重唱，它的音乐主题在露契亚以后疯癫的那场戏里又像回声似地出现，感人至深，催人泪下！这一幕戏在二人重唱的高潮中结束。

第二幕的标题是“婚约”。场景在亨利·阿希顿的书房，时间距前场已有数月。亨利和诺曼诺正等着奥图尔·布克劳来签署婚约。亨利担心露契亚不肯从命，但是诺曼诺说已经将艾德伽另有新欢而背弃露契亚的伪信准备妥当，认为此信必能奏效。当亨利召来露契亚向她“道喜”时，她果然表示已有所爱实难从命，亨利便拿出证明艾德伽背信弃义的伪证来，但露契亚却表示：“如他真的变心我唯一死”。亨利只好向她说明与奥图尔联姻的真实目的，对她说：“快收起你那无益的多愁善感吧，否则我们家族将死无葬身之地！”露契亚听后心力交瘁地倒在椅子上。待亨利等人退场后，雷蒙德安慰露契亚，并劝她服从兄长的安排，因为他多次派最可靠的人替她往艾德伽处送信，肯定都送到了，可是为何至今没有回音？恐怕真是变了心。他们不知道艾德伽的回信都被亨利和诺曼诺截获销毁了。最后露契亚只好为了家族的利益勉强答应。

场景转换到宾客云集，灯火辉煌的大厅，人们在等待着奥图尔·布克劳前来签订婚约。当亨利热情地欢迎着奥图尔时，面色苍白悲痛欲绝的露契亚被搀扶了出来，亨利为她辩解道：“她是在悲悼亡故不久的母亲。”婚书刚刚签好，大厅的门突然被撞开，一个裹着黑斗篷的人闯了进来，他就是艾德伽。当着众人吃惊的询问，他激昂地唱道：“何人能阻挡我复仇？”由此开始了著名的六重唱：露契亚、艾德伽、爱丽思、亨利、奥图尔和雷蒙德六个角色在此起彼伏、互相交错的声部织体中唱出了各自的心情，在众宾客合唱的衬托下构成了一幅矛盾冲突剧烈、激动人心的音画！在重唱进程中，戏剧并没有停顿而是继续向前发展着：艾德伽与奥图尔拔剑对峙，一场激烈的冲突即将发生，幸好雷蒙德竭力将二人劝开，艾德伽诉说自己与露契亚早有婚约在先，可是亨利拿起刚刚新签署的婚约，而露契亚还违心地说是出于自愿！艾德伽气愤已极，掷还了露契亚的戒指，并且将她还给自己的戒指在脚下踩碎，唱着：“可诅咒的、令人憎恨的家族，我永远不会将你们宽恕！”在高潮中结束了这一幕。从这里我们可以看出来唐尼采蒂将莫扎特、罗西尼等前辈用重唱来制造歌剧高潮的艺术手段又向前推进了一步，让音乐在戏剧进程中作了淋漓尽致的发挥！

第三幕第一场戏的场景是颓败的罗文斯伍德城堡的大厅，艾德伽独自一人，时而沉思，时而推窗张望，盼望天空郁积的浓云快变成雷雨降下来。亨利骑着马飞奔而至，他是为了“家族的荣誉”来向艾德伽下战书约他决斗的，他认为艾德伽冲撞了订婚仪式，有损于家族的荣誉。艾德伽唱着：“愿祖先的英灵再现”接受了挑战。而亨利却像示威似地唱：“今夜在我家就要大张

婚宴。”

第二场戏是在阿希顿家的大厅，在张灯结彩、欢歌笑舞中突然发生了不祥的乐音，雷蒙德心情沉重地进来报告：新婚夫妇入洞房之后，露契亚突然发疯将奥图尔杀死了。在惊呆了的群众面前，披散头发身着白色长袍的露契亚出现了，她于此处有一段称为“疯狂的场景”的精彩演唱：既有凄美、温柔的抒情曲调，也有激越飞扬的华丽花腔，作曲家在乐队中还使用了两支长笛为她助奏。这是一段歌剧历史上难得的精采唱段，不仅仅在于它美，更在于是难得的戏剧音乐，每当剧中人唱出最后的：“放一束花在我的墓前，只是不要为我哭泣，我在芳草下安眠，不要让一对对眼光黯然，在这绿色的原野上，我将他等待、等待——”观众无不感慨泪下！

最后一幕戏是在罗文斯伍德家族墓地的殿外。艾德伽已决心一死殉情，到这里来请求祖先允许自己在一旁长眠。他唱出了“向人世最后告别”的咏叹调，他还以为露契亚正在容光焕发地接受祝贺呢，因此他唱道：

“我向人间最后告别，  
坟墓即将为我关上，  
我无亲无助、孤单凄凉，  
安慰伤心的泪也从不为我流淌。  
不要用虚情假意安慰我，  
忘掉一颗被抛弃的心，  
忘掉一座关闭的坟墓……”

但是忽然他听到远处有悲悼的歌声，说露契亚发了疯、杀死了奥图尔自己也心力衰竭死去，才知道原来误解了她。这时丧钟敲响，艾德伽决心以自杀求得和露契亚相从于天堂！在最后这一场戏里面，唐尼采蒂为艾德伽写了非常感人的音乐，但这决不是让男高音歌手在这里炫耀声音的，而要求他用“破”声唱出来，因为这是戏剧！

这出歌剧于 1835 年上演于那不勒斯，获得了极大的成功。唐尼采蒂感到经济文化更加发达的城市能更好地发挥自己的才能，便于 1838 年继贝利尼之后也去了巴黎。1840 年他用法语写的剧本《联队之女》是一部极成功的喜剧，在艺术手法上也吸收了一些法国喜歌剧的因素，当然也保留了意大利歌剧注重声乐的传统，像女主角玛丽的咏叹调中极有效果的花腔，男主角童尼奥在一曲中表达狂喜心情的九次 High C 都是非常精采的。而他 1843 年在巴黎上演的《唐·帕司夸勒》则更多地保留了帕果莱西以来的意大利喜剧传统，也用喜剧男低音塑造了帕斯夸勒这个昏聩古板却又不乏青春热情的老财主的形象，他一生最后阶段的作品还有在巴黎大歌剧院上演的《宠姬》和在维也纳宫廷剧院上演的《夏牟尼的琳达》和《洛昂的玛丽》。唐尼采蒂的最后几年在与疾病斗争中度过，终因脑髓软化而引起全身机能衰竭而去世。

注释：

哈布斯堡王朝，又称奥地利王朝，是欧洲最大的王朝之一，源于 1020 年在今瑞士阿尔高州所建的哈布斯堡（鹰的堡垒），王朝的历代成员长期统治着德意志、奥地利及波希米亚地区，并曾做过神圣罗马帝国的皇帝，将其统治扩大到西班牙、意大利甚至波兰的部分地区，第一次世界大战后于 1918 年解体。

## 第五章 威尔第

朱塞庇·威尔第（1813—1910）可说是世界上最广为人知的歌剧作曲家了。他是一位不断探索前进的艺术家，也是一位爱国志士，他不仅在作品中体现出强烈的爱国主义精神，和被压迫人民争取解放的思想，而且积极参加了意大利的民族独立统一事业。当年的意大利是四分五裂的联邦，而且大部分地区受着奥地利哈布斯堡王朝的统治，它们是撒丁那、那不勒斯、西西里三个王国，威尼斯、热那亚和卢卡三个古老的共和国以及教皇领地。1808年拿破仑率法军占领了意大利的大部分土地，一方面传播了资产阶级革命思想，一方面又将许多珍贵的文物掠夺到卢浮宫去。1815年拿破仑失败后，哈布斯堡王朝的统治者又卷土重来，意大利的爱国领袖马志尼、加里波的等人根据资产阶级革命的思想，领导人民进行了争取祖国统一、独立的斗争，直到七十年代才基本成功。威尔第从他早期的代表作《纳布柯》（1842）、《伦巴底人》（1843）开始，在他此后的一系列歌剧如《连尼阿诺战役》（1849）《西西里的晚钟》直到《唐·卡尔洛》（1867）里面，都借古喻今，反映了被压迫民族反抗外国统治的思想。这里最典型的便是《纳布柯》中被掳到巴比伦的希伯来奴隶们思念祖国的合唱“思绪乘着金色的翅膀飞翔”，在静夜月光下，一群身在异乡的奴隶们用雄浑的歌声唱着：

“飞翔吧，我的思念和我的期望，向着祖国的山川赶快飞翔，那儿的空气清新芬芳，这就是我们渴望已久的家乡！”

“我们的祝愿向着约旦河水，向着被焚毁的庙堂，啊，我美好的祖国遭到如此蹂躏，欢乐和苦难的往事充满心房。”

“先知的金色竖琴啊，请告诉我，为何你静悄悄地挂在柳枝上？再一次地唱起家乡的歌曲吧，把家乡的往事歌唱。”

“我们已经饮下了灾难的苦酒，悔恨的眼泪也沾湿了衣裳，哦，耶和華，请你用勇气来激励我们，让我们坚持到最后时光！”

歌剧上演以后，这首合唱很快就传遍了意大利，直到今天仍是最流行的爱国歌曲。

又如《伦巴底人》演出时舞台上唱出：“今天，那神圣的国土将重归我们！”场内的观众便齐声应和喊着：“Si！”（意大利语，“是”或“对”之意）可见威尔第当时的作品是如何唱出了人民的心声！

威尔第生于布赛托市郊的乡村，父亲经营着一家杂货店，他诞生的那一年，正值英国的著名小说《傲慢与偏见》问世，贝多芬的《第七交响曲》首演，罗西尼的《在阿尔及尔的意大利女子》取得了辉煌的成功。他自幼便爱好音乐，当他十岁去布赛托上学时，仍于每星期日返回村里为教堂弹奏管风琴。在布赛托有一位爱好音乐的商人名叫安东尼奥·巴雷齐，当地人称他为“快乐的疯子”，能演奏几种乐器，组织了当地的爱乐协会，他十分欣赏威尔第的音乐才能，资助他去米兰学习。威尔第去投考米兰音乐学院时已经十八岁，由于超过入学年龄以及基础知识“不规范”而未被录取。当时米兰音乐学院的注册副主任及对位法教师皮央特尼达在看了威尔第的入学试卷后认为：如果让他致力于严格的对位法反而会抑制了他的幻想力。另一位考官、斯卡拉剧院的指挥、作曲教授亚力山德罗·罗拉（1754—1841）劝威尔第不必投考音乐学院而就在米兰找教师学习，还建议供给威尔第学习费用的巴雷齐为他购买了斯卡拉剧院的季票以便经常观摩。经过了几年学习后，威尔第

回到布赛托担任了教堂的乐长，并且同巴雷齐的女儿玛格丽特结了婚。虽然玛格丽特不幸因病早逝，但是威尔第一直与巴雷齐保持着亲密的关系，直至他去世。

威尔第的创作寿命很长，从 1839 年他的第一部歌剧《圣邦尼费丘伯爵奥伯托》上演，直到最后于 1893 年完成《法尔斯塔夫》的五十四年里，欧洲的歌剧已经走过了一段漫长、曲折的道路。从美声学派歌剧末期的杰作如唐尼采蒂的《唐·帕司夸勒》（1843）、韦伯和古诺的浪漫主义歌剧、梅耶比尔的法国大歌剧、瓦格纳的乐剧、比才和普契尼的现实主义风格的歌剧，直到德彪西的印象派歌剧《派里阿与梅丽桑德》（1892）……真是五彩纷呈。但是威尔第始终像老黄牛似地在歌剧园地里辛苦耕耘，不断结出意大利歌剧的硕果，既与上述各歌剧创作的派别互相影响沟通，又有自己独特的风格。威尔第就是威尔第！

威尔第不算是“多产”的作家，一生只创作了二十六部歌剧及一部不朽的《安魂曲》，但他的确是一步一个脚印地攀上歌剧艺术峰巅的。从他早年的《纳布柯》和《厄尔南尼》中便开始显露出个人的独特风格，并注意到音乐性与戏剧性的统一，尤其到了他的第十部歌剧《马克白斯》（根据莎士比亚的话剧改编），他大胆摒弃了意大利歌剧一贯的对声乐美的追求，要将马克白斯夫人演唱得“丑恶”，以求得戏剧的真实。他给即将排演《马克白斯》的导演和编剧家萨尔瓦多·卡麦兰诺写信说：“……您让塔尔东尼夫人扮演马克白斯夫人令我吃惊。您知道我对她有很高的评价，她的气质对于马克白斯夫人这个角色来说是太美好了。听来也许令人困惑，塔尔东尼是一位面庞姣好的漂亮女子，可是我要马克白斯夫人丑陋而邪恶，塔尔东尼的演唱十分完美，可是我要马克白斯夫人几乎完全不用唱。塔尔东尼的歌喉美好、清澈，而马克白斯夫人的声音应该粗砺暗哑。塔尔东尼的声音好像天使，而马克白斯夫人的声音像个魔鬼……”可见他是多么地重视剧中人物的真实。当《弄臣》、《游吟武士》和《茶花女》三部标志着威尔第已步入成熟期、享誉全欧之际，他又面对新的要求写出了几部创作手法有进一步发展的巨著，它们是为巴黎大歌剧院写的《西西里的晚钟》和《唐·卡尔洛》，为彼得堡写的《命运之力》以及为国内写的《西蒙·波格涅拉》和《假面舞会》。例如，他为巴黎写歌剧时必须采用自己原来不熟悉的法国大歌剧的结构，甚至要于其中穿插芭蕾场面。尽管从表面上看它们不若《弄臣》等前几部严谨细致，然而却都在更广阔的历史背景上将故事展开，无论音乐和戏剧都既有闪光夺目的部分，也有冗长的沉重的缺点。更重要的是，这几部作品为他最后三部旷世之杰作《阿依达》、《奥赛罗》和《法尔斯塔夫》积累了经验，奠定了基础。

威尔第并不自诩为革新者或是像瓦格纳那样将自己对于歌剧的新概念强加于观众，而是认为自己是竭诚为公众服务的仆人。他顺应时代前进的潮流，将意大利歌剧的水平从罗西尼等已达到的水平又提高了一大步。有人曾哀叹意大利歌剧中“美声”演唱风格到威尔第的中期作品以后就完结了，这并不是由于他个人的好恶而是世界歌剧艺术发展的必然。因为此后的作品中更强烈的戏剧性和更深刻的思想内容已无法让华丽的花腔演唱承担了。老实说，威尔第早期、中期的歌剧所使用的剧本是不够理想的，但是责任主要不在他而在于剧院合同的约束，尤其是受当时意大利歌剧整体的文学水平所限。即如索列拉、卡麦兰诺和庇阿维这些高手，他们熟悉舞台和观众的口

味，编剧技巧娴熟和理解作曲家的要求，甚至精通应付检查官的诀窍，但是他们常在如何将崇高的思想通过戏剧形象表达出来这方面略差一筹，这点不足常常是由威尔第的音乐来弥补了。只有在最后威尔第得到了天才的包依托的合作，据莎翁的巨著改编而成了《奥赛罗》、《法尔斯塔夫》之时，威尔第的音乐才与优异的戏剧互相辉映。

将社会上的“卑贱”人物作为正歌剧尤其是悲剧的主人公，是威尔第的一个伟大的成就，也是他民主思想的体现。此前，平民首先在幕间插剧然后在喜歌剧中登上了主角的位置，如费加罗、赛尔碧娜。可是悲剧的主人公仍然只是神仙帝王和贵族，似乎只有这些人的不幸遭遇才值得同情，感情才崇高。法国革命期间民主思想抬头，凯鲁比尼等创作了一批当时具有进步思想的“拯救歌剧”，但是仍常常落入贵人有难、仆婢相助、清官昭雪的老套套。就是贝多芬的《费德利奥》，受迫害的弗罗莱斯坦仍然是一位在政治斗争中受迫害的西班牙贵族。《波第契的哑女》中的女主角虽然是平民却可惜是个哑女，只能由芭蕾演员扮演而用舞蹈和哑剧来表达她的情感。只有在威尔第中期的三部杰作里，平民身份的男、女主角才演出了一幕又一幕有声有色的精彩戏剧！如《游吟武士》中的阿祖契娜和曼林柯都是被社会摒弃、鄙视的吉普赛人，曼林柯虽然是贵族血统，但从幼儿时期就为阿祖契娜抱养，视若亲生。当曼林柯冲破等级界限和贵族少女丽昂诺拉相爱时，阻挠破坏这一良缘的却是他的政敌与情敌卢那伯爵，从而造成了悲剧的结局，而最后阿祖契娜来将秘密揭穿，她向着卢那伯爵大喊：“蠢货，被处死的是你的亲弟弟！……”《茶花女》中的薇奥列塔尽管生活在珠围翠绕的环境中，但是她出身贫寒，栖身于“半上流社会”里，作达官绅商的玩物，欲求成为良家妇女而不得，社会偏见扼杀了她和阿尔弗雷德的纯真爱情，她只能抱恨以终！又如《弄臣》中的丽戈莱托，他是个可怜的残疾人，根据中世纪欧洲某些国家的法律，残疾人不准在城市里居住除非他投靠某一贵族。丽戈莱托为了养活自己和唯一的爱女，只好在公爵府中作一名卑贱的弄臣，对主人竭力谄媚逢迎，讨他的欢心，甚至不惜助纣为虐。这是一个感情十分复杂的多重性格的人物。现在就让我们来看看《弄臣》是怎样的一部歌剧。

《弄臣》是从法国的伟大作家维克多·雨果的话剧《国王寻欢作乐》改编的，话剧根据确凿的史料尖锐谴责了法王弗朗索瓦一世（1515—1547在位）的荒淫暴行，并成功地塑造了弄臣特里布莱这个人物，于1832年刚刚在巴黎上演了一场便遭政府禁止。尽管如此，威尔第还是对这个题材十分感兴趣，他给庇阿维的信中写道：“《国王寻欢作乐》可能是当代最伟大的戏剧了，特里布莱可称得上是莎翁笔下的创造！”当时意大利的许多地区尚受奥地利控制，文艺检查制度十分苛刻，准备上演这部歌剧的威尼斯凤凰剧院的经理玛扎利写信告诉威尔第：“奉军事长官哥兹考夫斯基之命转达诗人庇阿维和优秀的作曲家威尔第，长官以他们二人未能选择《诅咒》（当时歌剧的拟用名）这样大逆不道低级下流题材以外的剧本来发挥其才能而深以为憾。长官阁下决定此剧绝对不许上演，并希望我不再提出请求。”但是玛扎利并不就此罢休，他继续和检查机关交涉，并要威尔第等对剧本作了一些改动，如将法国国王改为曼图阿公爵，特里布莱改为丽戈莱托（法语 Rigoler——耍笑一词的意大利化）但是在两点上威尔第坚决不肯妥协：一是检查官认为不应表现丽戈莱托是驼背。威尔第认为：将这外形丑恶怪诞与内心充满了热情与爱的角色表现出来是十分美好的。我选择这个题材正因为它有这样的品



质和新鲜的特点，如果改掉了这个我就没法谱曲了。第二是威尔第坚持要谴责伯爵的淫荡恶行，他说：“没有谴责，作品还有什么意义？”

《弄臣》经过多次周折，终于在上演前一个月得到检查机关的通过，当它于1851年4月11日在威尼斯首演时大获成功，立刻成了欧洲最叫座的剧目。一般观众虽然认识不到作品的深刻涵意与创新，但也受到它的强烈戏剧性与激情的感染，认为它是威尔第迄今为止最有舞台效果的作品。全剧共分四幕，现分述如下：

## 第一幕

阴森的“诅咒”主题构成了歌剧序奏的基调，一打开大幕，出现在观众眼前的是曼图阿公爵府灯光辉煌的大厅，一场欢乐的舞会正在进行，通过高高的拱门可以窥见奢华的内室，舞台上到处是欢笑和音乐声。轻快的音乐声中公爵在侍臣波尔萨的陪伴下进来。公爵对波尔萨说三个月来自己一直迷恋着一位在教堂遇见过的美丽纯洁的少女，当暗暗跟踪到她偏僻住所的门外时，发现每晚都有一个神秘的人物来看她。一群骑士和贵妇走过，公爵又被其中的切普拉诺伯爵夫人所吸引，波尔萨提醒公爵：她的丈夫就在附近。他却耸耸肩头不以为意，还唱起了轻佻浪漫的谣唱曲：“这一位小姐或是那一位太太……”，宣扬着他的寻花沾柳的享乐哲学。当舞台上的乐队奏起雍容华贵的米奴哀特舞曲时，公爵便邀切普拉诺夫人一同跳舞并且和她调情，使她的丈夫十分生气，但他愈愤怒就愈受到丽戈莱托的揶揄。

当公爵带着切普拉诺夫人进入了内室，丽戈莱托也去为公爵继续猎艳的时候，舞台上的侍臣们七嘴八舌地议论起丽戈莱托来，马鲁洛说他发现奇丑的弄臣竟有一位年轻漂亮的情妇，每晚都去她那里，……引起了众人强烈的兴趣。丽戈莱托又伴随着公爵上场，公爵说为了将切普拉诺伯爵夫人弄到手，得想法子除掉她的丈夫，丽戈莱托便出坏点子说可以将伯爵关起来或者流放……，受了侮辱的切普拉诺伯爵则串通了那些受到弄臣侮辱的侍臣们一道来报复他。欢快的音乐伴奏着公爵与丽戈莱托的阴谋策划，也伴奏着切普拉诺伯爵等人的喊喊喳喳。这议论正进入高潮时却为蒙特隆涅老伯爵的怒喊声打断，他的女儿也被公爵所玷污，他当众斥责这个全国最高统治者的风流罪孽，却遭到了弄臣的冷嘲热讽。当公爵命令卫兵将老人押下去时，他向丽戈莱托怒喝：“毒蛇，你耻笑一位父亲的痛苦，这父亲的诅咒一定要落到你的头上！”众人继续寻欢作乐，而丽戈莱托被蒙特隆涅的诅咒吓得瘫坐在地上。

## 第二幕

荒凉的街道，尽头处有一所卑陋的房子，院落围墙深锁。街对面是切普拉诺伯爵府邸的高墙。丽戈莱托紧紧裹在深色斗篷里蹒跚走来，突然一个高大的身影将他拦住，那人自荐是一名刺客，名叫斯帕拉夫契里，专门帮人除掉情敌或仇人……丽戈莱托则表示眼下还用不着，如需要时就去找他……。斯帕拉夫契里走后，丽戈莱托不禁唱道：

“你和我都是杀人犯，你在黑夜里用匕首，  
我在白日用唇枪与舌剑……”

他又想起了蒙特隆涅的诅咒，感到十分骇怕、痛苦。

丽戈莱托进入那所小房子，一位年轻的女子奔过来迎接他，两人亲切地拥抱着，她是丽戈莱托的爱女姬尔达，当他早年丧妻之后就只有父女二人相依为命。他惧怕社会上的污秽空气将她沾染，雇了一位保姆非常严密地守护着她，除了去教堂作礼拜哪儿也不让她去。他避不回答女儿的关于自己身世的问题，反而再三询问女儿可曾接触过什么“外人”？姬尔达这次却没有对父亲讲出在教堂遇见一位令她动心的青年人的秘密。这时两人通过一段温柔美丽的二重唱表示了深切的父女感情。姬尔达请父亲不要担忧，去世的母亲会像天使一样护佑着自己，丽戈莱托还再三叮嘱保姆照顾好这朵鲜嫩的花。丽戈莱托要回府邸“上班”了，他吻别了女儿前脚刚刚走，化妆成穷学生的公爵就悄悄溜了进来，他用钱堵住了保姆的嘴，然后又用热情的求爱语言平息了姬尔达的惊异，她认出了他就是在教堂里引起自己好感的青年，便问他的身世及姓名。公爵撒谎说自己姓玛尔代是个穷学生，从而获得了姬尔达的好感，二人互诉衷情，然后公爵唱着温柔的离别之曲消失。姬尔达怀着少女初恋的欣喜和柔情唱起饱含美丽憧憬的咏叹调，不断呼唤着玛尔代、亲爱的名字！

当姬尔达还沉浸在纯洁爱情的幻梦里的时候，墙外却正在蕴酿着一场阴谋：切普拉诺、波尔萨和玛鲁洛等人打算来此劫走丽戈莱托的“情妇”，既可以向公爵邀功，又报复了平日受他的侮辱之仇恨。在街上他们与丽戈莱托不期而遇，便骗他说，打算劫走切普拉诺伯爵夫人献给公爵。丽戈莱托自告奋勇愿意参加，他们便也给他戴上了一张面具弄得他昏头昏脑不辨东西。等他们拽着他来到一处墙外让他扶住翻墙的梯子时，却不知正是自己的家，他竟帮着这群歹徒打劫了自己的女儿！等到他感觉情况不对，使劲扯下面具一看时，已经人去楼空了。

### 第三幕

公爵府邸的客厅，幕启时公爵正为失去了心上人而“伤心”。头一天夜里他返回姬尔达的家时发现她已被人劫走，便唱了一首很动情的咏叹调倾诉失去爱人的痛苦，使人以为他真是很钟情呢！玛鲁洛进来向公爵报告他们已经将丽戈莱托的“情妇”抢来了，有趣的是丽戈莱托本人也参与了行动！公爵一听便明白了。他狂喜地向内室奔去。

这时丽戈莱托一跛一拐地来了，他哼着小调来掩饰心中的焦虑，到处寻找女儿的踪迹。侍臣们幸灾乐祸地唱着：“可怜的丽戈莱托！”他们仍然以为掠来的女人是他的“情妇”呢。一名侍童来说：“夫人找公爵有事相商”，丽戈莱托明白公爵一定是和别的女人在一起，他一面叫着：“快把女儿还给我”一面向内室冲去。面对着侍臣的阻挡，他悲愤地唱出那首著名的咏叹调：“下作的侍臣们……快把女儿还给我，她是我心头的无价宝！”他由盛怒转向哀恳，侍臣们也从讥笑逐渐对他同情。当受辱了的姬尔达从内室跑出来投入父亲的怀抱时，他便挥去了侍臣，而尽力安慰着女儿。姬尔达告诉他，公爵便是前些时候在教堂追随自己的青年人。父女二人的对话构成了一段优美感人的二重唱。蒙特隆涅伯爵正好被押送去监狱经过这里，当他走过大厅正中悬挂着的公爵画像时喊道：“我的诅咒怎么还没在你身上应验？”丽戈莱托接茬道：“时间一到有仇必报！”他已打定主意向公爵复仇了。

## 第四幕

场景是一座破败的二层小楼房，这儿是斯帕拉夫契里用来作案的黑店。幕启时他正专心地磨着凶器，而丽戈莱托父女却悄悄地来到了墙外躲在窗前。姬尔达已改扮成青年骑士准备潜逃他乡，丽戈莱托特意让她来亲眼看看她痴心迷恋的青年到底是个什么样的浪荡子。果然，穿着士兵服装的公爵出现了，他是被斯帕拉夫契里的妹妹玛达琳娜——一位妖艳的吉普赛女郎引诱到这里来的，他们饮酒作乐，公爵还唱出一首轻佻的歌：“女人水性杨花”，并且无耻地赞颂玛达琳娜的美丽，急切地向她求爱，而她却卖弄风情地对公爵若即若离，在屋外的姬尔达看得快要心碎，丽戈莱托让女儿赶快猛醒，忘掉这负心的浪子，四个人物的各自心情全都用传神的音乐表现出来，构成了一组精采的四重唱。当年雨果观看《弄臣》到此处时，便赞叹道：“要是我也能让自己作品里的四个角色一齐讲话，让观众同时领会四个人的台词和感情该有多好啊！”

丽戈莱托让姬尔达赶快去维罗那，自己在这儿料理完毕后也马上赶去。待姬尔达下场以后，他叫出了斯帕拉夫契里，付给他一半的钱，并且坚持要拿到公爵的尸体亲自验看。这时公爵作乐疲倦，加以外面雷雨将至，他便上楼去睡觉，而玛达琳娜竟然也爱上了公爵，求哥哥不要杀他，二人商议假如半夜还有人投宿，就杀了这人作为替代。不料他们的话被悄悄转来的姬尔达偷听到了，她由于至今仍不能忘情于公爵，然而爱的幻灭又使她万念俱灰，于是决心一死结束自己的痛苦。在狂暴的雷雨中她敲开了旅店的门，只见闪电中斯帕拉夫契里举起了刀，一声绝命的呼喊，然后是黑暗中死一般的寂静。在这一段戏里，威尔第用男声合唱的哼鸣加上乐队中长笛和短笛的演奏，创造了非常奇丽的舞台气氛，既描绘了自然现象，又宣示了剧中人的心情。

雷雨渐止，只是天边还偶有一缕闪电。丽戈莱托转来付清了全部的钱，得到了装尸体的大布袋。他正想打开口袋看看死去的仇人以逞快意时，忽然听见旅店的楼上传出了公爵梦中含糊哼唱着“女人水性杨花”的歌声。他身上的血全凉了，那么死者是谁呢？待打开口袋时，闪电照见了奄奄一息的姬尔达，她恳求父亲的宽恕，用天使般的声音唱着：“我将去天堂守在母亲的身旁，在那里为你祈祷。”丽戈莱托绝望地喊着：“哦，这该死的诅咒应验了。”全剧在诅咒的音乐主题再现中结束了。

如前所说，在威尔第的《弄臣》等三部成熟时期的代表作到《阿依达》之间还有五部歌剧，它们大多是结构宏伟的历史剧，虽然不若《弄臣》和《阿依达》那样普及，但至今仍经常在世界各大歌剧院上演，他的争取民主、反抗封建压迫的思想也仍然一贯地体现在后来的作品中，而且用了更为成熟的方法来表达。如《西西里的晚钟》便是描写十三世纪西西里岛人民反抗法国占领的起义的，这次起义虽然因为统治者的强大、阴险和起义者内部的不坚定而失败了，但终究推动了历史的前进。威尔第的感情也是倾向着起义人民一方的。在这部歌剧里威尔第以感情炽烈的旋律、诗意盎然的重唱和清新多变化的乐队配器创造了光辉的戏剧意境，在写作手法上有相当的进步。《西蒙·波格涅拉》则描写了在十四世纪的热那亚共和国，海盗出身的西蒙·波格涅拉被选为执政官，他为了意大利各邦的团结所作的努力以及他的爱情悲剧，再次表现了威尔第渴望意大利统一、团结的思想。

《唐·卡尔洛》却是据德国作家席勒的著名话剧改编的。剧中的唐·卡

尔洛是十六世纪时的西班牙王储，因同情和支持受西班牙统治的法兰德斯人民的独立愿望，同时在婚姻问题上与父王菲利普二世冲突而受到了政治迫害。歌剧的故事是：唐·卡尔洛与法国瓦卢阿王朝的公主伊丽莎白在枫丹白露的森林中相遇，他们二人原已订婚，如今相见之后彼此爱悦，以心相许。但是西班牙驻法国的大使认为，从两国的政治利益出发，应该让公主嫁给丧偶不久的国王菲利普二世，当时法国不如西班牙强大，公主为了使祖国免遭西班牙的侵略，只好牺牲感情勉强同意。卡尔洛对此十分不满，来到圣居斯特修道院查理五世的陵墓前倾诉自己的苦恼与悲哀。他的好友、波萨子爵罗德里哥来安慰他，劝他不要因儿女情长而耽误国家大事，应该去帮助西班牙治下的法兰德斯人民解除苦难，并建议他亲自去恳求伊丽莎白王后替他在国王面前说情，派他去担任法兰德斯总督。于是唐·卡尔洛便去求见“继母”，伊丽莎白答允了向国王转达他的请求，可是当卡尔洛抑制不住地向她倾诉爱情时却遭到她冷峻地拒绝。皇室侍从女官艾伯莉公主曾经是菲利普二世的情妇，她忌妒伊丽莎白占据了自己在国王心中的位置，便想从卡尔洛那里得到自己失去的东西。她给卡尔洛送去一封匿名信，约他在御花园相会。卡尔洛误以为是伊丽莎白来约他，十分兴奋地去了那里，在黑暗中将感情向她尽情倾诉，不料却面对着艾伯莉公主，使他窘急万分，幸好罗德里哥来解了围。卡尔洛由于在大庭广众之前替法兰德斯人民向国王求情，引起了父子间的尖锐冲突，国王大怒下令将卡尔洛逮捕。罗德里哥为了挽救卡尔洛，便将支持法兰德斯人民起义的责任都揽到了自己的身上，尽管菲利普一向十分信任罗德里哥，也不得不在宗教法庭长的压力下答应惩罚卡尔洛和罗德里哥。当菲利普表现出亲子之情难以割舍时，宗教法庭长喻以“教义”：“上帝为救世人也牺牲了他的儿子。”使菲利普只好服从，他叹道：“宝座一向要对圣坛低头”，说明了中世纪欧洲教权的强大。宗教法庭长刚离开，伊丽莎白十分激动地来对国王说：她的首饰匣不见了。不料这首饰匣就在国王的书桌上，是艾伯莉从王后那里偷来向国王告密的。菲利普指着匣内卡尔洛的肖像问这是怎么回事？王后坦然地说：你很清楚当初的婚约是我和卡尔洛，但是后来我和你结了婚，我从来没有越轨的言行。由于过分激动王后竟昏倒了。艾伯莉公主来向王后忏悔了自己偷首饰匣并向国王进谗的罪过，还坦白了过去和菲利普的私情，接受了去修道院隐修的惩戒。

罗德里哥去监狱看望卡尔洛，对他说由于自己在国王面前承揽了一切责任，国王即将赦免他。突然，宗教法庭长派来的枪手从背后开枪暗害了罗德里哥，他临终前勉励卡尔洛要继续支持法兰德斯人民的解放事业，并告诉卡尔洛说伊丽莎白约他明晨去圣·居斯特王家陵墓前相会，然后便死去了。这时，菲利普二世来下令释放了卡尔洛，但是被宗教法庭长煽动起来的民众还在外面呼喊要求处死王子！

最后一场戏是在圣·居斯特的查理五世的陵前，伊丽莎白向金黄色的青年幻梦告别，勉励卡尔洛以罗德里哥为榜样，去献身于为人民谋利益的事业，二人相约到天堂再相聚。这时，宗教法庭长和国王带人来缉拿王子，正在紧急时刻陵墓的门打开了，查理五世的“幽灵”突然出现将卡尔洛拽了进去，给后世留下了一个难解的谜团！

席勒和莎士比亚一样，写历史剧是为了抒发自己对当前政治和社会的感慨，并不拘泥于具体的历史人物和事件，如他的《威廉·退尔》便是如此，但是大的历史背景却是准确的。十六世纪时的西班牙曾经是欧洲的霸主，统

治着今日版图之外的一些国家和地区，在美洲和亚洲都有殖民地。当年法兰德斯人民也因不堪西班牙的压迫而举行过多次武装起义，西班牙的开明人士也曾主张应给法兰德斯人民以自由。伊丽莎白确系菲利普二世的第四个王后，她比国王小二十多岁，完全是政治的婚姻而根本谈不到什么感情。可是历史上的卡尔洛王子却并没有与他的继母有过什么感情的纠葛，他在年仅十五岁时便因身体孱弱和精神失常而被父王幽囚，不久便逝去了。至于波萨子爵罗德里哥完全是席勒所创造的一个理想人物，作家将自己对于民族解放和民主的理想通过他而表现出来。这部歌剧的艺术结构虽然略嫌冗长和臃肿，但是其中有不少非常动人的段落和激动人心的场面。例如贯穿全剧的“友谊”主题，每当卡尔洛和罗德里哥在一起的时候便奏响，或由他们二人唱出来，直至他二人最后死别的时刻。菲利普国王也不是一个脸谱化的暴君，在他的独白中将他的孤单、渴望爱情、答应处罚卡尔洛却又难舍亲子之情等等刻画得细致入微，是男低音咏叹调中的瑰宝。而艾伯莉公主痛悔前非的那段咏叹调：“哦，残酷的礼物”，将自己以美色邀宠，因妒忌而犯罪的悔恨之情表达得淋漓尽致，也是歌剧里面女中音的代表曲目。可以说，正是由于有了这五部歌剧的探索和准备，后面《阿依达》等三部巨著方得以诞生。

19世纪70年代是威尔第也是欧洲歌剧创作达到成熟的高峰年代，多部杰作相继问世。例如瓦格纳的《名歌手》（1868）和《莱茵的黄金》（1876），穆索尔斯基的《包利斯·戈都诺夫》（1874），比才的《卡门》（1875），柴可夫斯基的《叶甫根尼·奥涅金》（1879）等等。威尔第的《阿依达》也就是在这样的大环境中于1871年诞生的。那时，年近花甲的威尔第已经积累了二十三部歌剧的创作经验，而且功成名就、生活富裕，可以有充裕的时间和条件，对于要创作的题材严格要求、仔细推敲，而不必担心完不成剧院的合同而赶活儿了。

关于创作《阿依达》的动议，是为了庆祝苏伊士运河的通航，由埃及总督伊斯玛尔帕夏提出来的。他打算邀请一位欧洲的著名作曲家来写一部以埃及的历史为题材的歌剧，从古诺、瓦格纳和威尔第三个人中间选中了威尔第。巴黎大歌剧院的驻院作家、《唐·卡尔洛》的法文剧本作者卡米耶·德·罗克尔根据埃及学家玛利叶特·拜伊的提纲先写出法文剧本，然后再由安东尼奥·基斯兰佐尼（1824—1893）改写为意大利文的剧本。在创作过程中威尔第向拜伊详细询问了埃及的历史、风俗习惯和自然景物，好使自己的作品更准确生动地表现出地域、历史和民族的特征来。威尔第并不是在这里仅仅撷取一些“民族”的素材来作为自己歌剧的装饰，而是从根本上创造出无与伦比的古埃及的历史环境与情调来。用他的话来说便是：“模仿现实也许不错，但是去创造现实却更好，好得多！”

《阿依达》的故事发生于古埃及法老统治的时代，当时的埃及与埃塞俄比亚是交战国，歌剧开始时埃及的大军又将出征，法老和大祭司选中了英勇的青年将领拉达默斯作统帅。法老的女儿安涅丽丝公主钟情于拉达默斯，盼望他得胜归来就好成婚。不料拉达默斯心中却爱着公主的女奴阿依达。实际上阿依达是埃塞俄比亚的公主，在一次战役中被俘入宫为奴的。埃及军出征再次大获全胜，甚至将埃塞俄比亚国王阿莫纳撒罗也活捉了来。在庆祝凯旋的盛典上，法老表示愿意答允拉达默斯任何的请求，作为对他的最高奖赏，他以为拉达默斯会要求和公主结婚呢，然而拉达默斯却要求法老对所有的俘虏宽大，给他们生命和自由，就是对方的国王也不例外，埃及的人民也向法

老提出了同样的请求。为了守信用，法老只得同意释放所有的俘虏，公主感到非常失望，而且发现拉达默斯的心另有所属，经过试探，发现他爱的是阿依达，便在妒忌心的驱使下监视着这两个人的一举一动。阿莫纳撒罗为了想逃回国去再次举兵复仇，便让阿依达设法探听埃及军队设防薄弱的关口以便逃走。在尼罗河畔，阿依达和拉达默斯二人互相抒发爱情，并且希望双双逃离这连年流血打仗的地方，去一片鸟语花香的和平净土生活。在二人的交谈中，拉达默斯顺口讲出了边境未设防的关口，使阿莫纳撒罗得以逃走，而拉达默斯却因此被捕了。拉达默斯在审讯中既不为自己辩白，也不接受安涅丽丝以爱情为条件的营救，大祭司决定判处他以活埋的极刑。就在拉达默斯在黑暗的墓穴中等待死亡的时刻，发现角落里还有一个人，那就是阿依达，她来这儿了却与拉达默斯虽生不能同衾、却死而同穴的宿愿。

歌剧创作的进程十分顺利，但是普、法战争的爆发使在巴黎为《阿依达》制作的布景服装无法运出，应邀出席通航仪式的法国社会名流也不能前往，首次演出只得延至停战以后的 1871 年圣诞前夜才在开罗举行。1872 年 2 月 8 日该剧又在米兰斯卡拉剧院举行了它的在意大利的首演，都得到了极大的成功。从此《阿依达》便成为世界歌剧舞台上最富于舞台效果的歌剧之一，不仅常常在各国的歌剧院里演出，而且更是一些大型露天剧场举行歌剧节时的热门剧目，像在意大利维罗那歌剧节、芬兰萨沃林纳歌剧节等场合都经常上演。近年还有人在埃及金字塔前的实景前面组织更大规模的演出，邀请世界著名的歌剧演员担任主角，集演出与旅游于一身。但是绝不能说威尔第的这部歌剧主要是靠红火的外在效果而成功的，诚然，在《阿依达》中的古代祭奠仪式、军队出征、凯旋的场面，都是既赏心悦目又激动人心的，但是这部歌剧中最大的成就还是以音乐成功地刻画了人物的内心活动，无论是阿依达独唱的“祝你胜利归来”所表现的她既祝愿所爱的人出征获胜，而征战的对象却又是她的祖国的矛盾心情，还是在凯旋的宏伟重唱、合唱中所表达的交战胜负双方人物的不同心情的交织……无不绘形绘声、层次分明，达到了那一时期歌剧描写的最高水平。另外像拉达默斯在歌剧开始时唱的“圣洁的阿依达”以及尼罗河畔阿依达怀念祖国的咏叹调，以及她和拉达默斯的二重唱等等，都是宛转美妙、令人心驰神移。这就是为何另外的一些场面宏丽不在《阿依达》以下的大歌剧，如梅耶比尔的作品，今天远不如前者深入人心的原因。而威尔第创作《阿依达》的年代里，欧洲资产阶级要求民主、独立的高潮已经过去，德国俾士麦推行军国主义，对欧洲许多国家连年征战，引起了威尔第极大的反感，因此他想借古埃及的这一段故事来谴责国家、民族间的不义战争对人类之爱的残害，是很有深切用意的。

《阿依达》完成以后，人们都以为这是威尔第最后的杰作了，而的确他在此后相当长一段时间里很少写作，除了修改《西蒙·波格涅拉》和《唐·卡尔洛》以及写作一些小型器乐作品外，就是一部宏伟的《安魂曲》了。1873 年 5 月 22 日意大利伟大的爱国作家、政治家曼佐尼 逝世，威尔第认为除音乐外的任何悼词都不足以表达自己的哀思，便写了这部《安魂曲》，实际上威尔第将它献给了包括曼佐尼在内的所有为意大利的独立解放而献出了青春和生命的人们。虽然它用了传统的安魂曲的体裁，用拉丁文演唱，但是作品中却充满了戏剧性和昂扬的战斗精神，它更象是一部清唱的歌剧，在剧院演出的效果要比在教堂中好得多。自从这部作品于 1874 年问世以后，威尔第多次以既是作曲家又是民族代表的身份到欧洲各国去指挥《安魂曲》的演出，

无不受到最盛大、最热诚的欢迎。

在此期间，威尔第不是没有考虑过新的歌剧创作，只是因为他对剧本的要求愈来愈严格了，而能和他丰富的经验和高超作曲能力相配的剧本急切中难以得到。威尔第一向十分推崇莎士比亚，很愿意将他的作品改编为歌剧，早年间的《玛克白斯》还算差强人意，另外他也一贯钟情于《李尔王》。可是缺乏高手为之改编剧本。这时意大利的剧坛上出现了一位天才人物，他便是剧作家、作曲家阿利果·包依托（1842—1918），这位一半波兰一半意大利血统的艺术家，比威尔第小二十九岁，既有很高的戏剧、音乐创作才能，又对欧洲各国的文学都有很精深的修养。他曾将雨果的话剧《帕图阿的暴君安杰罗》改编为歌剧剧本，由阿米卡里·庞岂耶利（1834—1886）作曲，这就是以情节紧张、音乐激动人心而著称的歌剧——《乔弓达》（或译《歌女》）。包依托自己编剧并作曲的歌剧《梅菲斯托费尔》是欧洲的“浮士德故事歌剧”中唯一能与古诺的杰作《浮士德》分庭抗礼的。由于他才高气盛，曾对威尔第早年不够成功的作品表示过不满，因此二人之间有过一些隔阂，但是经音乐出版家朱里奥·里科第的牵线搭桥，尤其当包依托看过了《阿依达》之后，对威尔第佩服得五体投地，他愿对威尔第执弟子之礼。包依托先为威尔第改写了《西蒙·波格涅拉》，使该剧于1881年恢复上演时面貌一新，从而取得了他的信任，然后世界歌剧剧坛才逐步拥有了三位伟大天才艺术家的心血结晶——《奥赛罗》和《法尔斯塔夫》。

《奥赛罗》共分四幕，第一幕的场景是十五世纪末威尼斯共和国治下塞浦路斯岛的港口，岛上的百姓和官员们于暴风雨中聚集在岸边焦急地等待着奥赛罗的归来。这位摩尔人是塞浦路斯总督，又是军队的统帅，出征胜利，凯旋时却遇上了暴风雨，众人都为与风浪搏斗的舰队而焦急担心。舰队终于平安抵岸，人群发出了欣喜的欢呼，庆祝他们爱戴的总督胜利平安归来，可是在欢迎的人中间唯有一人闷闷不乐，他便是奥赛罗的副官雅果，他十分忌妒副将卡西奥比自己更受到奥赛罗信任，便想伺机陷害中伤卡西奥，同时也整倒奥赛罗，好自己取而代之。另一位青年军官罗德里哥恰好钟情于奥赛罗的妻子苔丝德蒙娜，雅果便拉了他作自己的同盟者。他们设计劝诱卡西奥在庆功宴上饮酒过量，待他酒醉失去理智之际，便让罗德里哥故意向他挑衅，并唆使卡西奥与赶来维持秩序的蒙坦诺决斗，结果蒙坦诺被刺伤，奥赛罗盛怒之下褫去了卡西奥的职务。待到混乱过去舞台上恢复了安静时，只有奥赛罗和苔丝德蒙娜在一起，他们以令人心醉神迷的二重唱表达了二人之间的浓烈而深厚的爱情，威尔第和包依托用了十分写意的手法，将夫妻久别重逢的一夜恩爱凝炼于一段内涵丰富、效果动人的音乐之中，待二重唱结束时东方已露出了曙光。

第二幕在碉堡底层的一室，从窗口可望见花园。雅果假惺惺地安慰着卡西奥，建议他通过苔丝德蒙娜去向奥赛罗求情，她每天都会来花园小坐，可以趁机求见。卡西奥接受了建议高兴地走了，雅果见自己的阴谋又前进了一步，不禁得意地唱起了那首著名的“信条”，它可说是天下所有阴谋家的自画像：“恶神按照他的形象将我塑造，我生来就对一切充满了仇恨。什么荣誉、正义和节操，全都是弄虚作假，生时玩世不恭，死后一切皆空，天堂不过是愚妇人的幻境！”

果然苔丝德蒙娜和女仆艾米莉亚到花园来了，从窗口可以望见卡西奥向她殷勤地问候、谦卑地向她恳求，但他们说的话却无从听见，雅果便趁机将

奥赛罗引来，让他从窗口看到这景象，引起他的疑心和妒火。待一会儿苔丝德蒙娜返回室内，立刻就向奥赛罗替卡西奥求情，这更使奥赛罗相信这二人之间有私情，便十分粗暴地拒绝了她，可是天真的妻子还以为他身体不适，拿起当年奥赛罗送她定情的绣帕为他揩汗，也被他夺来扔在地上。苔丝德蒙娜从未受过丈夫这样粗暴地对待，很不高兴地离去了，但是艾米莉亚拾起的手帕却被她的丈夫雅果抢了过去。艾米莉亚对丈夫的行为虽然不解，但因为一向懦弱服从，就没有抗拒。待室内只留下奥赛罗和雅果二人的时候，雅果便火上加油地说自己听见卡西奥在埋怨上帝不公正，竟让苔丝德蒙娜这样美丽洁白的威尼斯女郎嫁给了一个摩尔人！雅果又说曾看见苔丝德蒙娜的手帕在卡西奥的怀中，说明二人的关系不寻常……这些话使奥赛罗失去了理智，发誓要惩治“不贞”的妻子。

第三幕是在碉堡的另一间厅里，奥赛罗与雅果在一起，使者来禀报说威尼斯派来的使臣马上就到了，雅果离去时还向奥赛罗保证：让他看到妻子“不贞”的证据。苔丝德蒙娜进来问候丈夫的身体可安康，同时又为卡西奥向他求情，再一次激起奥赛罗的怒火和怀疑，他诡称自己的头痛发作，要用以前送给苔丝德蒙娜作为定情物的那方手帕，可是她却说丢失了，奥赛罗暴怒地斥责她不贞，她竭力地申辩也没有用，最后被他冷酷地赶出室去。这时，雅果又转来对奥赛罗说自己有办法从卡西奥口中套出真情，让他躲在大柱子后面看着。过了一会儿卡西奥进来了，奥赛罗从柱子后面远远只见雅果与他有说有笑，从断断续续听到的片言只语中感到卡西奥在讲自己最近的艳遇，其实，风流成性的卡西奥对雅果说的是他和另一位女人的事，而奥赛罗却以为他讲的就是自己的妻子。后来，卡西奥又从怀里掏出一方女人用的绣帕来说，不知是何人丢在他的房间里，其实这就是雅果从艾米莉亚那儿抢去然后偷偷丢在那里的。奥赛罗远远望见他们拿起自己当年送给苔丝德蒙娜的定情物指指点点，气愤已极。

在号角声中威尼斯的使臣洛多维珂及随从们来到，他们华丽的衣饰与当地人民朴素的服装形成鲜明的对比。奥赛罗、苔丝德蒙娜和当地官员们都来迎接。洛多维珂宣布将奥赛罗召回威尼斯，派卡西奥接任塞浦路斯总督。这命令又加深了奥赛罗的不快，加之苔丝德蒙娜又对雅果津津乐道地谈起了卡西奥，奥赛罗不禁失去了控制，怒吼着将苔丝德蒙娜摔在地下！洛多维珂等赶紧扶起她并护送着她离开。雅果由于威尼斯提升了卡西奥而没有提升自己而大失所望，便去挑拨内心仍热恋着苔丝德蒙娜的罗德里哥：“你的心上人明天一早就将远航去大海，而你将逗留在这干燥的土地上。可是如果卡西奥发生了什么意外，奥赛罗就会留下……拔出你的剑来吧，我来替你望风。”雅果唆使罗德里哥行刺卡西奥以达到一石二鸟的目的，头脑简单的罗德里哥果然中计，准备去行刺卡西奥。

被政治上的挫折和对妻子的怀疑折磨得心力交瘁的奥赛罗当众昏倒在地，可是外面不知情的群众还在高呼着：“威尼斯的狮子（当地人民对奥赛罗的爱称）万岁，万岁！”雅果却轻蔑地用脚尖点着倒卧的奥赛罗说：“瞧，这就是威尼斯的狮子！”

第四幕时已深夜，在苔丝德蒙娜的卧室里，艾米莉亚正在为苔丝德蒙娜梳头卸妆，安慰着还在为白天所发生的事情而伤心的女主人。苔丝德蒙娜此刻不禁伤感地唱起了“杨柳之歌”：歌声中述说一位叫芭芭拉的美丽姑娘，由于被爱人遗弃，只好在小河的岸边不停地哭泣，在杨柳树下唱着哀歌，感



动得杨柳为她垂泪，小鸟为她悲啼，甚至连石头都被感动得溶化了。在莎翁的原作中就有这支歌，当年莎士比亚的不少作品里都插有歌曲甚至一场载歌载舞的假面剧，而威尔第又在此基础上“创作”成一首风味淳美的英国民歌式的歌曲，恰恰与女主人此时此刻的心情吻合。苔丝德蒙娜卸妆完毕，让艾米莉亚退下，然后独自跪在床边祈祷，将心中的冤屈向圣母玛利亚倾诉，她已预感到了不幸。待苔丝德蒙娜入睡之后，奥赛罗从床后的暗道进来，吻醒妻子，顽固地要她承认与卡西奥的关系，苔丝德蒙娜再三申辩他都不听，直至拔剑将她刺倒在床上。这时艾米莉亚冲进来告诉奥赛罗：罗德里哥欲行刺卡西奥反而被卡西奥所杀，同时惊问床上的苔丝德蒙娜为何呻吟？奥赛罗告诉她说由于苔丝德蒙娜不贞，自己将她杀了，雅果知道一切详情。洛多维珂、雅果和卡西奥都来了，艾米莉亚质问雅果：你难道相信苔丝德蒙娜不贞？然后就揭穿了雅果从她那儿抢走手帕陷害苔丝德蒙娜和卡西奥的诡计。蒙坦诺也赶来报告罗德里哥临死前说出了雅果挑唆自己行刺卡西奥的阴谋。奥赛罗听到这一切之后痛悔莫及抽出匕首自杀了，他最后挣扎着爬向床前，希望最后再吻一下无辜的爱妻，乐队于此时奏出第一幕最后二人相亲相爱的“吻”的主题，全剧就在二人相爱的乐声中结束。

《奥赛罗》于1887年2月5日，也就是《阿依达》上演差三天满十六周年之后于米兰斯卡拉剧院首演，观众的狂热达到了空前未有的程度，大家为威尔第能在73岁高龄时仍然有如此旺盛的创作热情并写出了这样清新和充满了青春热情的音乐而欣喜若狂，大家盛赞它的成功，观众们在街头狂欢，呼喊：“威尔第万岁！”直到次日凌晨。

如前所说，威尔第和包依托之前已经有过罗西尼改编的《奥赛罗》歌剧，但由于他的改编本距原著较远，因此不够成功。而威尔第和包依托却十分忠于莎翁的原著，他笔下的人物性格都通过强有力的音乐十分准确地凸现了出来。威尔第此刻的作曲手段可谓已经炉火纯青，在这部歌剧中他不用以往分曲的结构，而让音乐随着戏剧的发展而展开，犹如奔泻而下的江河，时而湍急，时而宛转，最后汇入戏剧高潮的大海！

自从《阿依达》以后的若干年中间，与威尔第同时代的文化、政治方面的重要人物相继去世。如雨果、曼佐尼、瓦格纳、加里波的以及对意大利统一有功的国王伊曼纽尔一世等等，威尔第深感孤寂，常将时间消磨在自己的庄园内，并致力于捐资兴建老年音乐家休养所。但是他内心深处仍在蕴酿着一部喜歌剧，这便是以莎士比亚的《温莎的风流娘儿们》以及《亨利四世》等作品为基础，以英国历史上有名的喜剧人物大肚子爵爷约翰·法尔斯塔夫为主角的《法尔斯塔夫》。这是威尔第与包依托又一次愉快地合作，创作了《塞维里的理发师》之后的最伟大的喜歌剧！威尔第在这部戏里比《奥赛罗》更进一步地扬弃了分曲的音乐结构，全剧音乐几乎像一串珍珠不停不歇地落入玉盘里，引发了观众出自内心的愉悦。无论是法尔斯塔夫吹嘘自己当年的“光荣历史”时唱的“我曾经是亲王驾前的小厮”，还是芬顿和南妮这一对青年恋人情意缠绵的对话，或是梅格、佩姬等“风流娘儿们”一起设计捉弄法尔斯塔夫时如雀鸟噪林般的精美的重唱，以及用渐强的乐队合奏来形容法尔斯塔夫喝了喷奇酒之后浑身上下的毛孔都渗发出丝丝的快意……这些效果奇美的音乐都好像是威尔第信手拈来，却是丽质天生。

为何威尔第最后的两部杰作都自莎士比亚的剧作取材？这是因为只有莎翁戏剧中所体现的生活深度和人物的生动翔实才能与威尔第此时所达到的

功力相配，两位不同国度不同时代的大师的天才于此会合，产生了划时代的歌剧精品，而作桥梁的是另一位天才——包依托！

晚年的威尔第深居简出，但 1894 年他还去巴黎参加了《奥赛罗》的首演式，同时作为法国政府的贵宾出席了古诺逝世一周年的纪念活动，接受了法国政府的荣誉十字勋章，他的第二位妻子，原也是著名的歌剧演员的朱塞庇娜·斯特里庞尼（1815—1897）和他同行。此后，和他风雨与共、在事业上给予他很多支持的老伴斯特里庞尼的去世，使威尔第更感孤独，终于在八十八岁的高龄去世。在他病重的最后日子里，群众自发地在他住所外的街道上铺垫了稻草，以免过往的车轮轧声将他惊动。

当威尔第去世以后于米兰举行他的移灵式时，几十万群众沿街默哀，社会名流和政界要人为之执绋，托斯卡尼尼在陵墓门前指挥八百人合唱着：“思绪乘着金色的翅膀飞翔”，身后哀荣胜过国家元首。然而更宏伟更永久的纪念碑却是他的一部又一部的歌剧作品，它将活在一代又一代全世界歌剧观众的心中！

注释：

萨尔瓦多·卡麦兰诺（1801—1852）：意大利歌剧剧本作家，以擅长编写富于戏剧性的剧本而著称，曾为唐尼采蒂编写《拉麦默尔的露契亚》，为威尔第编写《连尼阿诺之战》、《露易莎·米勒》（即《阴谋与爱情》和《游吟武士》的剧本）。

维克多·雨果（1802—1885）：法国浪漫主义诗人、剧作家和小说家，在作品中揭露封建和资本主义制度的黑暗、鼓吹正义和民主，他的小说如《巴黎圣母院》、《悲惨世界》，被改编成多种表演艺术作品如电影、芭蕾、歌剧、音乐剧上演。威尔第很喜爱他的作品，将他的戏剧《厄尔南尼》、《国王寻欢作乐》改编为歌剧。

弗莱德里希·冯·席勒（1759—1805）：德国诗人、戏剧家，狂飙突进运动文学和古典文学的代表，他的剧作被改编成歌剧的甚多，仅威尔第就以他的《强盗》、《阴谋与爱情》和《唐·卡尔洛》改编为歌剧。以他的剧作改编的其它著名歌剧尚有《威廉·退尔》（罗西尼）、《玛丽·斯图亚特女王》（唐尼采蒂）等。

法兰德斯：今比利时的州名，过去指疆域包括比利时、荷兰南部和法国北部的古国，中世纪时曾受西班牙的统治。

查理五世：神圣罗马帝国皇帝马克西米连一世之孙，1519—1556 在位，曾统治西班牙、尼德兰、德意志、意大利，是欧洲历史上有名的暴君，晚年被迫让位与其子，便是《唐·卡尔洛》中的菲利普二世，而他自己则到圣·居斯特修道院中去修行，一年后去世。

法老：古埃及国王的统称。

亚历山大·曼佐尼（1785—1873）：意大利诗人、作家和爱国志士，他的作品对意大利的民族复兴运动起了很大的鼓舞作用。

朱利奥·里科第（1840—1912）：意大利著名音乐出版商，也是作曲家。他的主要事业成就在音乐出版、尤其是歌剧作品的出版方面。他以敏锐的艺术判断力支持了威尔第、普契尼，对世界歌剧文化有重大贡献。但出于偏见他也冷落过比才、瓦格纳和列昂卡瓦洛。

朱塞庇·加里波的（1807—1882）意大利民族统一运动的著名领袖，杰出的游击战专家。自从 1834 年参加皮蒙特的起义以来，率军南征北战，历

尽艰辛，直至 1861 年意大利统一。

