

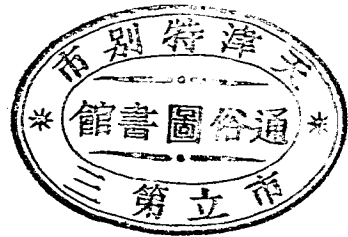


劇戲與樂音洋

一之刊叢樂音

著祈光王

藝術
第九十號



行印局書華中海上

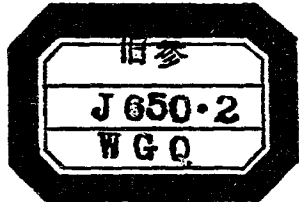
681772

開卷數語

歐洲戲劇(Drama)可以分爲兩種：一曰『歌劇』Opera，劇本編製用詩詞體裁，並譜入音樂以歌之，略如吾國的『崑曲』與『京戲』；二曰『話劇』(Schauspiel) (或譯爲道白劇)，劇本編製用白話體裁，一如尋常人相語，略如吾國現在所謂『新戲』。

在『話劇』之中，又分爲兩種：(甲)『無樂話劇』，卽是全劇之中，不設音樂。大概普通『話劇』皆屬此類；(乙)『有樂話劇』，卽是全劇之中，往往插入幾段音樂，或歌唱，爲之點綴，如沙士比亞的『夏夜之夢』(Ein Sommernachts Traum)，則插有德國音樂家門登思宋(Mendelssohn)的音樂，易卜生的『白爾梗堤』(Peer Gynt)，則插有那威音樂家葛禮克(Grieg)的音樂。

本書目的，在敘述歐洲最近三百年來的歌劇進化情形，(卽自第十六世紀末葉樂劇復興運動之時起)，但是近代歌劇，又係從古代希臘的『悲劇』(Tragödie)『趣劇』(Komödie)，以及中古時代的『神劇』(Mysterien)『詩劇』(Liederspiel)等等變



化出來的，因此，我們又不得不一述古代希臘的『悲劇』、『趣劇』以及中古時代的『神劇』、『詩劇』等等，以探其原。不過古代希臘所謂『悲劇』、『趣劇』，中古時代所謂『神劇』、『詩劇』，其內容頗似『有樂語劇』，與近代所謂『歌劇』略有不同。故本書用語，在十六世紀末葉樂劇復興運動以前，則一律稱爲『樂劇』(Musikdrama)，在復興運動以後，則一律稱爲『歌劇』(Opera)。

Opera (即歌劇) 一字，原出於意大利語，惟該字最初含義，只是一種『普通音樂著作』之意，並無戲劇意義在內。當十六世紀末葉意大利中部佛魯冷池(Florenz)地方樂劇復興運動之時，所有歌劇作家，多以『用樂戲劇』(Dramma per Musica) 數字，名其著作。到了十七世紀中葉以後，Opera 一字始漸漸專作戲劇著作名稱之用，並於該字之後，附以 seria (莊) 或 buffa (趣) 的形容詞，用以分別(莊劇)(Opera seria)及『趣劇』(Opera buffa)。

到了十九世紀，德國歌劇大家瓦庚來(Vagner)氏出，又極喜用『音樂的戲劇』(Musikalisches Drama) 這個名詞，因此之故，世人對於『歌劇』與『樂劇』這兩個

名稱，又常常彼此混用，不加分別。惟本書爲避除讀者誤會起見，無論佛魯冷池諸家之作，以及瓦庚來氏劇本，皆一律稱爲『歌劇』，以免與古代希臘及中古時代之各種『樂劇』相混。

又本書歌劇作家之名，只譯其中最重要者，其餘諸人則僅錄姓名原文，不加翻譯，以免滿紙都是譯名，徒亂人意。

中華民國十三年七月四日王光祈書於柏林南郊之 Stoglitz, Adolfsstr. 12

西洋音樂與戲劇

目次

歐洲近代兩位歌劇大家之像

開卷數語

上編 西洋歌劇進化短史

(一) 濫觴時代

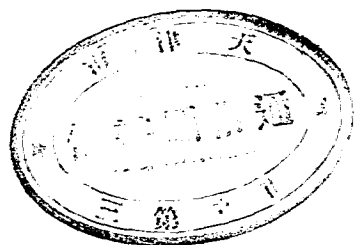
低條入波斯(希臘祭祀歌名)……希臘悲劇……希臘
趣劇

(二) 衰微時代

神劇……性劇……詩劇

(三) 復興時代

目次



佛魯冷池(意大利地名)……匪乃低邪(意大利地名)

……迺阿坡(意大利地名)

(四) 流傳時代

法國……英國……德國

(五) 改革時代

古鹿垓(莊劇改革家)……摩擦耳提(趣劇改革家)

(六) 成熟時代

法國……奧國……意大利……英國……德國

(七) 蛻化時代

印象主義……表現主義……寫實主義……國劇勃興

中編 近代西洋歌劇作家及其作品

(1) Adam

(2) d'Albert

(3) Auber

(4) Beethoven	(5) Bellini	(6) Berlioz
(7) B. ttner	(8) Bizet	(9) Blech
(10) Boieldien	(11) Braunfels	(12) Brill
(13) Cherubini	(14) Cornelius	(15) Debussy
(16) Donizetti	(17) Flotow	(18) Gluck
(19) Goldmark	(20) Götz.	(21) Gounod
(22) Halévy	(23) Humperdinck	(24) Kienzl
(25) Korngold	(26) Kreutzer	(27) Leoncavallo
(28) Liszt	(29) Lortzing	(30) Maillart
(31) Marschner	(32) Mascagni	(33) Massenet
(34) Méhul	(35) Meyerbeer	(36) Mozart
(37) Musorgski	(38) Nessler	(39) Nicolai

- | | | |
|---------------------|----------------|--------------------|
| (40) Offenbach | (41) Pfitzner | (42) Puccini |
| (43) Reznicek | (44) Rossini | (45) Saint = Saëns |
| (46) Schillings | (47) Schmidt | (48) Schreker |
| (49) Siegel | (50) Smetana | (51) Strauss R. |
| (52) Thomas | (53) Tynille | (54) Tschaikowsky |
| (5) Verdi | (56) Wagner R. | (57) Wagner S. |
| (58) Waltershausen | (59) Weber | (60) Wolf |
| (61) Wolf = Ferrari | | |

下編 近代西洋劇本之解剖

- (一) 齣目與場子
- (二) 音樂
- (三) 說白

- (四) 吟誦
- (五) 歌唱
- (六) 歌唱與音樂
- (七) 導調
- (八) 劇場樂隊
- (九) 劇本樣式
- (十) 佈景
- (十一) 模範劇本



十九世紀歌劇大家瓦庚來
(Wagner)



十八世紀歌劇大家古鹿垓
(Christoph Gluck)

西洋音樂與戲劇

上編 西洋歌劇進化短史

(一) 濫觴時代

歐洲文化多發源希臘，而戲劇亦為其中之一。當紀元前六百年之頃，有希臘歌者名 Arion 的，創製一種歌調，叫做「低條入波斯」(Dithyrambus)，為祭祀希臘古神「低屋柳鎖司」(Dionysos) 之用。此歌係用若干人「合唱」，外有管類樂器(Aulos) 相和，唱時歌者喬裝改扮，繞行「低屋柳鎖司」神案之側。到紀元前五三六年，有希臘人名 Thespis 者，更於歌中加入「獨唱」，於是此歌遂一變而為希臘「悲劇」(Tragedie) 之祖。(約在吾國周景王時代。)

稍晚，有希臘人名叫 Phrynichos 的，更將此種「悲劇」超出宗教關係之外，而用以演唱人事。彼曾製一劇，描寫波斯人之占領希臘 Milet 情形，一時觀衆無不為之淚下。惟 Phrynichos 却因此反受政府之罰，說他不應該描寫祖國降辱情形，有傷國

家尊嚴。後來 Phrynichos 氏又作一劇，備述波斯於戰役之後，如何連遭不幸，以快人心，於是政府乃寬免其罪。

在紀元前五百年之際，又有希臘人名叫 Pratinas von Phlius 的，創製一種喜劇 (satyrical)，其內容甚為滑稽可笑，常於悲劇終止之後演唱，使觀者一洗其悲哀之思。

於此有一事最令吾人注意的，即古代希臘演唱悲劇，關於劇中戰爭，謀刺，種種凶行，皆不在劇中實地演出，惟用一使者口中報告即足。而劇中注重之點，只在描寫此種因戰爭，謀刺，種種凶行而引出之各種結果，以及精神方面所感受之影響而已。希臘人真不愧為一個審美的民族！

從紀元前五百年到四百年之間，為希臘悲劇極盛時代，每當祭祀「低屋柳鎮司」古神 (Dionysos) 之時，全國詩人羣集雅典比賽；凡參預此種比賽之詩人，每人必須編撰三種悲劇（其內容皆彼此相關），一種喜劇 (Satyrspiel)，此四種戲劇合成一卷，叫做一個 Tetralogie。

據歷史紀載尙可以考見的，當時希臘著名詩人 Aeschylus 曾寫了三個 *Orestes* = *Tetralogie*，其中係包含三種悲劇，（甲）*Agamemnon*，（乙）*Die Koephoron*，（丙）*Die Eumeniden*（此三種悲劇脚本現尙保存。）與一種喜劇（丁）*Protenos*。此外還著有數個 *Tetralogie*，如 *Perser* = *Tetralogie*，*Lykurgos* = *Tetralogie*，*Oidipus* = *Tetralogie* 之類是也。其餘詩人如 *Euripides* 氏則著有 *Alkestis* = *Tetralogie*，*Medea* = *Tetralogie*，*Tronden* = *Tetralogie* 數種；*Sophokles* 則著有戲劇一百一十三種，皆用以參加比賽者。惟當時習俗，每次比賽皆係一劇與一劇相賽，並不是用全部 *Tetralogie* 相賽。

除上述悲劇作家外，尙有 *Aristides*，*Polyphradmon*，*Xenokles*，*Philoekles*，*Meletos* 諸人，皆於希臘悲劇極有貢獻。

以上所述爲希臘古代悲劇之進化情形，至於趣劇 *Komodie* 亦係從祭祀『低屋柳鎮司』古神 (*Dionysoskult*) 之時，所產生出來的；但其內容則偏於滑稽歡樂，使人發生快感，其創始者爲雅典人 *Dusarion*（約在紀元前五八〇年左右，爲吾國周簡王時代。）此外著名之趣劇作家，則有 *Kratinos*，*Krates*，*Eupolis*，*Pherekrates*，*Phrynichos*，

Aristophanes 諸人。

在趣劇之中，最令我們注意的，即其中含有一種政治作用。大概當時常演國中重要人物的事實，所有劇中『合唱』(chor)辭句，多用時事材料，以譏以諷。故當時趣劇並不是一味使人開心，實含有諷刺深意。

至於音樂一事，無論在使人憂傷的『悲劇』(Tragödie)也罷，令人開心的『喜劇』(Satyrspiel)也罷，發人深省的『趣劇』(Komödie)也罷，皆極佔重要位置。所有劇中歌唱跳舞，皆用管類樂器叫做 Aulos (略如吾國之鎖唎)的相和。大概當時悲劇關於『合唱』(chor)歌隊人數，約有十二位至十五位左右，喜劇『合唱』歌隊人數則有十二位到十四位左右，趣劇『合唱』歌隊人數，則有二十四位之譜。惟其時歐洲『複音音樂』尙未發明，故無論衆人合唱也罷，樂器相和也罷，其音皆是彼此一致，毫無相異之音雜入其中，是即所謂『單音音樂時代』。

歌唱之外，尙有各種跳舞，其在悲劇之中則意態莊嚴，名爲 Emmelcia 跳舞，其在喜劇之中則形狀怪誕，稱爲 Mimnia 跳舞，其在趣劇之中則寓譏刺於談諧之內，名

爲 Kordax 跳舞。

從此看來，古代希臘戲劇與音樂的關係，可謂十分密切；但是其後希臘悲劇日趨於『語劇』一途，所有劇中『合唱』漸不爲人所重，其末流也竟至將音樂完全逐出戲劇之外，是爲希臘戲劇音樂由盛而衰的時代。

當希臘大哲柏拉圖及亞里斯多德時代，音樂尙稱繁盛，但是到了亞里斯多德門人 Aristoxenus 的時候，（約在紀元前三二〇年左右），希臘音樂遂一蹶不振。故 Aristoxenus 氏（係希臘有名音樂評論家）不勝其悲憤之情，常發復古之思。

我們詳細考察希臘音樂衰微時期，大約正係希臘喪失獨立之際，其時約在紀元前三三八年 Chironia 戰役之際。此正所謂『國家將滅，音樂必失。』因爲一個民族之衰，係先從耳朵衰起，最初是聽不見，漸漸的便看不見，以至於啞口喪心，而成爲一種行尸走肉！

希臘的戲劇既把音樂趕走了，於是戲劇音樂亦遂從此衰微。其後承繼希臘

的羅馬人，又太喜歡打仗，對於音樂一道，更是漠不關心，至多只把音樂拿來助他們的戰興罷了，那裏還曉得音樂與戲劇的關係，是為歐洲樂劇走入窮途時代。

(二) 衰微時代

照上面所述，希臘樂劇到紀元前第四紀之時，遂漸漸由盛而衰。這一衰却非同小可，直到紀元後第十六世紀末葉，始在意大利中部佛魯冷池(Florence)地方復活轉來，中間相隔差不多有兩千年！

所幸者在這衰微期中，尚有兩位『樂劇保姆』把那不絕如縷的樂劇，殷勤撫養起來。這兩位保姆究竟是誰？一位便是耶穌教堂，一位便是『士巴塔兒』(Thobadour 歐洲中世紀的一種奏樂詩人)。

我們知道，歐洲許多藝術文化，在中世紀衰微之時，多受耶穌教會加以豢養護持，音樂亦為其中之一。當中世紀之時，有一種叫做『神劇』(Mysteries)的，專演關於宗教方面的事蹟；最初只演耶穌一生歷史，其後漸漸加演聖母馬利亞歷史，再其後更加演耶穌門徒歷史。劇中分歌唱，說白，兩種，大致皆取材於聖經之上，歌詞

則多直接選自『教堂樂歌』，至於劇中所用音樂，則爲『伸縮喇叭』(Posaunen) 大風琴 (Orgel) 等等。

初演之時，常在教堂之中，稍晚，則更由教徒扮演於露天市場之上。大約每次開演，多擇十字街頭，往來便利之處，高搭一個戲臺，臺分三層，上層爲天堂，中層爲人間，下層爲地獄，以便表演劇中一切升天降獄之種種宗教傳說。此種『三層戲臺』常爲當時歐洲一切舞臺之模範，在英國舊式劇場之中，曾以此種三層建築爲其根本形式。

到十三世紀之時，又由此種『神劇』演出一種『性劇』(Moralitäten)。換言之，即是劇中將善惡邪正各種抽象性格，皆用戲角以飾之。譬如博愛，公理，真實，美麗，驕傲，淫放等等性格，無不飾爲角色，出演於舞臺之上，表唱各種寓言故事。所有關於一切行爲善惡之評判，則仍以宗教傳說爲標準。但我們却可以從此看出，此種『性劇』實是由『非人生的神話』進而爲『人生行爲』的一種過渡時代。此種『性劇』在十五世紀之時，大昌於英法兩國，其在意德各國之間，亦復甚爲流行。

以上所述即爲歐洲樂劇衰微期中，耶穌教堂對於樂劇所盡的一種保護責任。再其次則爲樂劇的第二位保姆——土巴塔兒。

我們知道，當歐洲中古時代，音樂界有兩大潮流：一種是教堂音樂，材料則取之於宗教，樂歌則極重規律；一種是『土巴塔兒』，材料則取之於人生，樂歌則極尚自然。此兩種潮流，彼此對抗，誓不兩立。

什麼叫做『土巴塔兒』(Troutadour)？即是歐洲中古時代法國方面的一種奏樂詩人，這種詩人既解音樂，又會作詩，每當行歌之際，輒手抱琵琶，周遊各地，所唱多爲愛情之詩，頗爲世人歡迎，於歐洲音樂進化，曾發生極大影響。

在十三世紀時，有一位土巴塔兒名叫 Adam de la Halle (生於一二四〇年死於一二八七年)的，曾譜有一種『詩劇』(Liedenspiele)，叫做『魯冰與馬絨』(Jeu de Robin et de Marion)的，頗似我們近代所謂『短劇』(Opérette)。

此劇最初登場之人，係一位女子名叫馬絨 (Marion) 的，高唱其戀愛詩歌，以表示她篤愛騎士魯冰之意。旋有一位少年登場，其名爲阿伯提 (Anbert) 手執獵鷹，

方自比武場歸來，與馬絨相見，極道其相慕之情，備極恭媚。惟馬絨意不屬彼，且正色告之曰：『我已戀愛魯冰，請君不必擾我』云云。於是阿伯提大爲失望，且自謂將投身東流，誓以情殉；而馬絨聞之，不但不憐，而且報以熱譏冷笑，阿伯提乃大怒而去。

於時騎士魯冰登場，與馬絨商議婚期諸事，並擬前往聘請歌者及通知朋好，以贊助婚禮，乃與馬絨握別而去。

其後阿伯提復行來此，守候魯冰歸來，藉口魯冰曾摩了他的獵鷹，力與魯冰格鬪，魯冰被毆倒地，阿伯提遂將馬絨擄掠而去。其時魯冰所請贊助婚禮之歌者名叫高體耳 (Gautier) 的方到，目覩馬絨被人擄去，但是他暫不往追，且先行將魯冰救起，再作計較。於斯時也，阿伯提因受馬絨之拒，計無所逞，終爲馬絨所服，自願復將馬絨送還魯冰。於是賓主歡樂，大開跳舞，復由歌者高體耳氏高歌一曲而終。

此卽該劇全部內容，其中所寫全係人生，與昔日教堂所演之『神劇』可謂大異其趣，此劇會由德人譯爲近代樂譜，茲將法文原詩及譯譜節錄兩段如下。（下

面華文譯詩是從德文轉譯出來的。）

1. Marion's Liebestied (馬絨之戀愛歌)

Robins m' aime, Robins m'a;

Robins m'a demandée, si m'ara.

Robins m'acata Cotele Descarlato bone et belle,

Souskante et chainturele A leur i va.

Robins m' aime, Robins m'a;

Robins m'a demandée si m'ara.

2. Lied des Ritters (騎士魯冰之歌)

Hui main jou chevaucheoie Lès l'orière d'un bos;

Trouvai gentil bregière Tant bêlene vit roys.

Hé! trairi deluriau, deluriau, deluriele,

Trairi deluriau, deluriau, delurot.

1. 馬絨之戀愛歌

魯冰愛我，爲我有；

他曾選我從衆中，爲他有。

魯冰爲我，曾置新衣，飾我之髮，接骨（花名）薔薇，

魯冰誠實美好，與我相偕到老。

魯冰愛我，爲我有；

他曾選我從衆中，爲他有。

2. 騎士魯冰之歌

清晨騎馬過叢林，遙看古樹陰森；

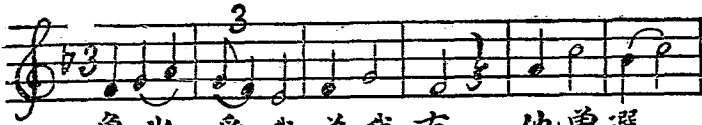
忽聞牧女發高吟，忡然有動於心。

哈哈，好好，哈哈，好好，哈哈，好好。

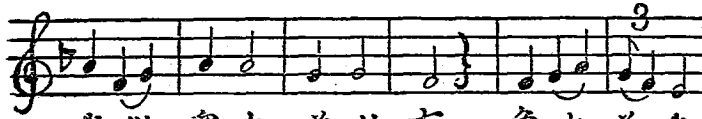
哈哈，好好，哈哈，好好。

1 馬織之戀愛歌

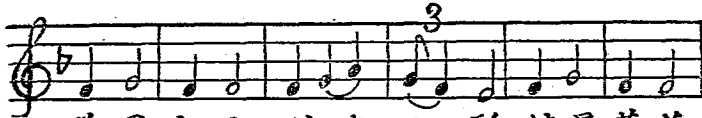
西洋音樂與戲劇



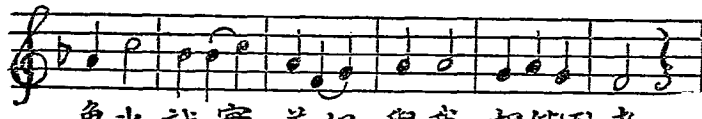
魯冰 愛我為我有。 他曾選



我從 衆中, 為他有。 魯冰 為我



曾置 新衣, 飾我之 髮, 接骨 薔薇。



魯冰 誠實 美好, 與我 相偕 到老。



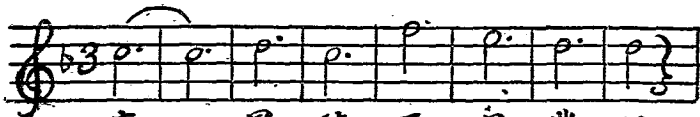
魯冰 愛我, 為我有。 他曾選



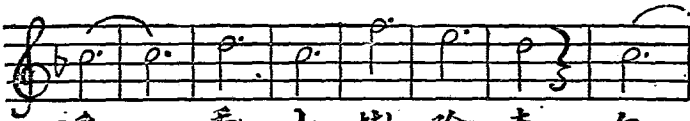
我從 衆中, 為他 有。

2. 騎士魯冰之歌

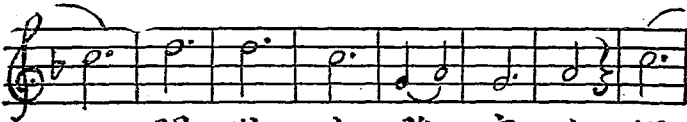
西洋歌劇進化短史



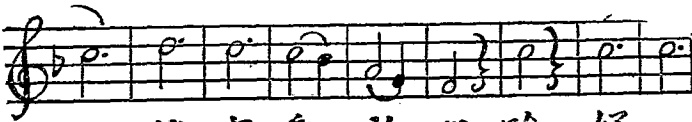
清 晨 騎 馬 過 叢 林，



遙 看 古 樹 陰 森。 忽



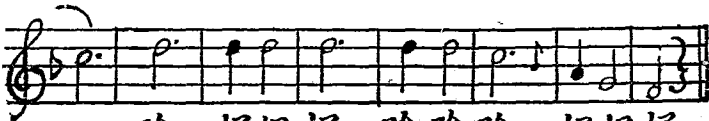
聞 牧 女 發 高 吟， 悻



然 有 動 於 心。 哈， 好



好， 哈哈， 好好好， 哈哈， 好好， 哈



哈， 好好好， 哈哈， 好好好。

在當時演唱此種『詩劇』大概是沒有什麼樂器相和，卽有，亦不過是一些琵琶之類。而且樂器相和之音，與歌唱之音，完全一致，因為當時『複音音樂』尙未普遍故也。但是我們細看上面那篇調子，歌辭，劇情，雖是極爲簡單，却是已經具有一種短短歌劇的雛形，故就歐洲樂劇衰微時代而論，在宗教方面則有基督教徒之『神劇』，在民間方面則又有土巴塔兒之『詩劇』，總算是把那種已經衰落，不絕如縷的樂劇，保存了一些，給歐洲後世歌劇作一點模範，決不似我們中國所謂『從茲絕矣』的廣陵散。

但是吾人屈指一算，自希臘樂劇衰微以還，其間已有一千九百餘年之久，只憑這一點『神劇』與『詩劇』便可以使他們那樣富於進取，長於審美的歐洲人，安心滿意嗎？當然不能！於是又轉入第三個樂劇復興時代。

(三) 復興時代

當紀元後一六〇〇年左右，意大利中部佛魯冷池（Florenz）地方，受文藝復興與潮流影響，一般知名之士，咸集於伯爵巴爾底（Bardi）宅中，以恢復古代希臘文藝

爲號召，而樂劇亦爲其中之一。其時歐洲音樂界中，正爲『對譜音樂』(Kontrapunkt)橫行時代，何謂『對譜音樂』？換言之，卽一個調子之中，同時有數個『主調』(Melodie)一齊發音，而此種『主調』又皆各自獨立，往前進行，彼此互不相謀。但是合奏結果，却依然十分和美。此種藝術，固係空前發現，然美術最高目的，不在花頭衆多，外表美觀，而在內心表現，神與藝化。惜當時流行之『對譜音樂』，雖盡巧妙之能事，而終不如古代希臘『單音音樂』之能發展情感，耐人尋味。因此之故，佛魯冷池諸名士，皆竭力排斥『對譜音樂』而欲以古代希臘『單音音樂』代之。然我們人類歷史進化公例，又是不許一味專向後頭退的，故當時佛魯冷池諸名士，雖口口聲聲，說是要恢復古代希臘『單音音樂』，但是其結果，却另產生一種嶄新之物。其物爲何？卽是我們近代盛行的『主音音樂』(begleitete Monodie)。何謂『主音音樂』？卽是一調之中，只以一音爲主，而以其他同時合奏之音爲副，前者稱爲『主調』(Melodie)；後者稱爲諧和 Harmonie；前者如人之身體，後者如人之衣服；前者之職責在代表思想，後者之職責在渲染顏色。故就表面觀之，『

『主音音樂』雖亦係同時數個異音齊發，然其中有主有奴，有正有從，與從前之『對譜音樂』不同；其在他方面觀之，『主音音樂』雖亦只有一個『主調』，但同時復有『諧和』與之相輔，亦與古代希臘之『單音音樂』始終只有一個聲音進行者（即或數種樂器合奏，亦只奏相同之音，不過增大其聲浪而已）不同。故『主音音樂』實為當時一種新產之物。

『主音音樂』既已發明，於是當時所製劇本，亦皆建築於此種基礎之上，換言之，即是當劇中伶人歌唱（主調）之時，再用樂器另發一種與彼相異之低音（Generalbass）以和之。所以用低音的意思，即在使其不掩主調之音，而同時又能使主調（即歌唱之調）之音格外諧和，論其地位只算是一位侍從之臣罷了。此實為當時音樂界開一新紀元，故歐洲音樂歷史家，因稱此時代為『低音時代』（Generalbasszeitlicher）。

至於劇中歌調，為求聽者充分了解辭意起見，對於節奏種種束縛，幾乎擺脫淨盡，有如尋常說話。此種『說話式之歌唱』有一個特別名稱，叫做『吟誦』（Recit）。

ativ)發明這個『吟誦』的人，名叫喀車里，(Caccini)生於一五五〇年死於一六一八年。亦是巴爾底伯爵宅中參與文藝復興運動的人物。喀氏曾在他的著名傑作 *Nuove Musiche* 篇首，爲之序曰：『當佛魯冷池諸名士會集於伯爵巴爾底宅中之時，我亦常參預其間，得益實屬不少，勝如埋頭研究三十年『對譜音樂！』彼輩嘗謂近世樂中語句之意，往往因遷就『對譜音樂』之故，不惜橫切硬斷，遂使聞者不解所謂。此種辦法，萬不可爲訓。昔者希臘哲人，如拍拉圖之類，曾有言曰，樂中要素有三，首爲語句 (Rede)，次爲節奏 (Rhythmus)，再其次始爲音調 (Ton)，此三種次序吾人萬不可加以顛倒云云。返觀今日所謂『對譜音樂』則一反其道，因此之故，我乃創製一種歌調，其性質恰似一種聲韻諧和之演說 (『Harmonische Rede』)……………』此即喀氏自述其所以創用『吟誦』的意思。

與喀氏同時齊名之音樂家，名叫陌李 (Pari) 生於一五六一年死於一六三三年)的，於一五九四年譜 *Dafne* 歌劇一本，始高揚樂劇復興之旗。一六〇〇年陌氏復製 *Euridice* 一劇，喀車里氏亦譜 *Euridice* 與 *Rapimento di Calisto* 兩劇以和之，

是卽爲歐洲樂劇復興之祖。

當時所謂歌劇既以說話式的『吟誦』爲主，其所用之樂器（如鋼琴（Klavier）、希臘古琴（Lirone）、大琵琶（Theorbe）、低音琵琶（Chitarone）之類）又僅僅只發出一種低音（Generalbass）以和之，我們試閉目一想，此種歌劇之乾燥寡味，當爲何如。此種樂風在初起之時，不過是對於『對譜音樂』的一種反響，因爲『對譜音樂』是『重樂不重辭』，其結果遂演成『以樂害辭』；現在他們掉過頭來『重辭不重樂』，其流弊又不免演成『以辭害樂』。

在陌喀兩氏之後，復有意大利人名孟特廢底（Monteverdi）生於一五六七年死於一六四三年（的，對於此種初興歌劇，加以改良促進。孟氏原爲 Mantua 地方之公家奏樂監督（Kapellmeister），曾在該地譜製 Orfeo 一劇，（時在一六〇七年）爲該地某氏婚禮宴會而作，一六〇八年復製 Arianna 一劇，頗受世人歡迎。旋於一六一三年被任爲匪乃低那（Venedig）地方馬可斯教堂（Markuskirche）中的奏樂監督，復譜製『教堂音樂』不少。一六三七年匪乃低那地方設立公共劇場，（是

爲歐洲有公共舞臺之始。孟氏復譜名劇多種，如 *Adone* (一六三九年) *Enea e Lavinia* (一六四一年) *Il ritorno d'Ulisse* (一六四一年) *L'incoronazione di Poppea* (一六四二年) 等等是也。孟氏對於前此流行之『吟誦』既加以改良促進，以增高其表現劇情之力，同時更注意劇中『獨唱』(Arie)之調，使其聲韻悅耳。此實爲從前佛魯冷池諸人始製歌劇之時所最爲忽略者也，但孟氏大功尤不在此，其最重要者，爲增進劇場樂器一事。

我們知道，當時佛魯冷池諸人所製歌劇，其所採用之樂器，不過鋼琴，希臘古琴，大琵琶，低音琵琶數種，雖在劇前，(Vorspiel) 劇中，(Zwischenspiel) 劇後，(Nachspiel) 亦常有共同合奏之舉，但是僅此數種有限樂器，實未免過於簡陋。自孟氏出後，乃於劇場之中，除絃樂外，復加伸縮喇叭 (Posaunen) 四件，小風琴 (Positiven) 兩件，手携風琴 (Fagel) 一件，號角 (Kornetten) 兩件，以及箏篋 (Flautino) 高音喇叭 (Clarin) 洋喇叭 (Trompeten) 多種。較之昔時佛魯冷池之劇場樂器，其繁簡實不可同日而語。除孟氏外，其時最著名之歌劇作家，尙有 *Cavalli* (會譜四十二本歌劇，以 *Jaron*

一劇爲最有名。) Legrenzi (曾爲匪乃低邪舞臺，譜十七本歌劇。) Agazzari, Marco da Gagliano, Giacobi, Sacchi, Francesca (喀車里之女。) Cesti 諸人，皆對於歌劇前途極有貢獻。

據上面所述看來，意大利歌劇在佛魯冷池地方復興之時，只注重『吟誦』，不注重『調子』(melodie)；到匪乃低邪地方發展之時(即孟特廢底時代)對於劇中『吟誦』『樂器』雖略有增進，然終不足以安慰『天生喜聽美調』之意大利人。於是意大利南部迺阿坡(Napoli)地方，忽有一枝蒼頭軍突起，執其牛耳者爲史喀拉體(Scarlatti)氏。(生於一六五九年，死於一七二五年。)史氏於一六九四年被任爲迺阿坡地方之王家奏樂監督，彼曾譜製歌劇一百二十種，此外尚有許多教堂音樂，(即如『默思』(Messe)樂譜便有二百種，『康打臺』(Kantate)樂譜亦有六百種)其創作力之雄偉，真可使人驚異。彼在迺阿坡建立學校一所，專以講求『調子』爲號召，把佛魯冷池諸人當日所最輕視的『調子』從新推重起來。自從有了『迺阿坡學校』以後，意大利歌劇便添了一個綽號，叫做 bel canto，

譯出來便是『美歌』的意思。但是『歌調』雖臻美好，而『劇情』却亦從此忘却，只要『歌調』好聽，便不管『劇情』怎樣，有時悲憂內容，却被以愉快音樂，其末流甚至於所有歌劇作家均成了伶人的僕役！換言之，即所作劇本，多爲『特定之伶人』、『特定之歌喉』而設的。我們細考此種潮流之產生，原是對於佛魯冷池歌劇的一種反動，本來是不錯的。但是後來愈走愈遠，以至於現在歐人每談及『意大利歌劇』這個名詞，便聯想到『只會歌唱不問內容』八個大字，彷彿意大利式的歌劇，始終是歌劇作品的下乘。

但是話雖如此，而史喀拉體的功勞，我們却不可埋沒。卽如彼所作的『開場音樂』(Overture)，已是一種純粹『樂器音樂』(Instrumentalmusik)，我們現代盛行的『生風里』(Symphonie)可以說是從他的『開場音樂』慢慢地進化出來的。他對於劇場樂器，亦極有貢獻。我們知道，在十六世紀十七世紀之交，(一五九二年到一六一九年)於意大利 Cremona 地方，有提琴製造家名 Amati 者，曾大享盛名，至史喀拉體氏出，遂以提琴爲其劇中之主要樂器。本來意大利歌劇作家，向來

卽喜用『絲絃樂器』不甚喜用『吹奏樂器』其唯一原因，卽是『吹奏樂器』之聲來得太剛，易將歌辭之音掩蔽，『絲絃樂器』之音則來得較柔，不易遮掩歌音，惟當時所謂『絲絃樂器』只是一些彈的樂器如琵琶、鋼琴、堅琴之類而已。至史喀拉體氏出，乃特重拉的絲絃樂器，實爲近代劇場樂隊之模範（近代劇場樂隊以提琴爲中心。）計當時史氏所採用之樂器爲小提琴（Violinen）中提琴（Bratschen）、大提琴（Celli）、低音提琴（Kontrabässe）、洋鎖喇（Oboen）低音大笛（Fagotten）洋號角（Hörner）等等，已與五十年後『生風里』大家海登（Haydn）氏所組的『生風里樂隊』一樣。

與史氏同時著名之歌劇作家尙有 *Duante Leo*（兩人皆係史氏門生。）*Greco* 諸人，皆在迺阿坡派中極佔重要位置。

以上所述是意大利歌劇自十七世紀初葉至十八世紀中葉的進化情形，其始也爲佛魯冷池地方（意大利中部）之樂劇復興運動，（約在十七世紀初葉，等於吾國明神宗時代）專重『吟誦』，不重『歌調』，爲其領袖者則爲陌李、喀車

里爾氏；其繼也爲匪乃低邪地方（意大利北部）之歌劇改進運動，（約在十七世紀中葉，等於吾國明清之交時代。）改良『吟誦』，『增益樂器』，爲其代表者則爲孟特廢底氏；其後也爲迺阿坡地方（意大利南部）之歌劇革新運動，（約在十八世紀初葉，等於吾國清聖祖時代。）專重『歌調』，『不問劇情』，爲其代表者則爲史喀拉體氏。是卽爲意大利樂劇復興後一百餘年中其間進化的大略。

但是歐洲各國接壤既如此其近，交通又如彼之便，當此意大利歌劇風起雲湧之時，豈有不受影響之理？故自十七世紀中葉以來，意大利歌劇卽開始向外發展，足跡所至，無不風從，是爲意大利歌劇流傳時代。

（四）流傳時代

意大利歌劇的第一個行程，便是法國。當一六四七年，巴黎有大牧師名 Mazarin 者，召集一批意大利歌伶於巴黎，開演歌劇，一時頗引起法國人士研究歌劇之興味。一六五九年有法人名叫康伯提（Cambert）的，（生於一六二八年，死於一六七七年。）始譜 *La pastorale* 一劇，其後復譜 *Ariane*，*Pomone* 等劇。一六六九年康氏與

其友 Perrin 獲得設立劇院 (Académie royale de musique) 專利之權，未幾，有意大利人呂里 Lully (生於一六三三年，死於一六八七年) 者，前來巴黎擔任皇家樂師之職，乘機將康氏專利之權奪去，康氏受其排擠，乃不得不逃往倫敦而去。自此以後，法國歌劇全為呂氏一人把持，呂氏雖為意人，而頗能與法俗同化，且呂氏又得一極為聰慧之詩人名叫 Quinault 的為之製作脚本，故呂氏所作歌劇如 *Les fêtes de l'Amour et de Bacchus* (一六七二年)、*Alceste* (一六七四年)、*Thésée* (一六七五年)、*Roland* (一六八五年)、*Armide* (一六八六年)、*Atis et Galatée* (一六八七年) 之類，皆有法國之風，頗受法國人士歡迎，至尊之為『法國國劇』*François-ische Nationaloper*，初不以其為意人所譜而外視之也。

呂氏所譜歌劇，極注重劇中字句抑揚頓挫之處，所有音樂節奏之輕重緩急，一皆與字句相符。呂氏所譜既係法文脚本，故凡法人平常說話時之自然腔調，皆無不活躍於呂氏音樂之中。因此之故，法人嗜之若狂，尊為法國國劇，以與意大利歌劇對抗。且呂氏於所作歌劇之中，復插入許多特別跳舞音樂，因而樂器一項在

彼劇中亦極佔重要位置。又彼曾將『開場音樂』(Ouverture)擴充，爲後世『開場音樂』之先導。此外從前佛魯冷池諸人所輕視之『合唱』(Chor.)，在彼劇中亦復佔重要。總之，呂氏歌劇在當時頗負重望，在法國舞台盛行者五百年之久，直至德國古鹿拔(Gruck)氏突然而起，始奪其席以去。

自呂里死後，法國歌劇作家，頗爲銷沉，其中略可稱道者，只有 Colasse Desmarets, Charpentier, Mouret, Campra, Destouches 數人，直到十八世紀初葉，始有法國歌劇大家名那木 Rameau (生於一六八三年，死於一七六四年)者，復將法國歌劇聲譽，重新振起。那氏所譜第一歌劇，叫做 *Hippolyte et Aricie* 的，於一七三三年發表。那氏主張與呂里相同，注重表現劇情，反對專講音調。換言之，亦不欲以樂害辭之意，可謂與佛魯冷池諸人主張甚近，而與迺阿坡一派之偏重調子者懸殊。但是呂氏那氏兩人，因爲太注重字句之故，致使彼輩精力全用之於章句末節之中，而於歌劇大體組織，反無暇過問。換言之，只有字斟句酌之工夫，沒有一氣呵成之篇法，天地間事，往往顧小失大，呂那兩氏，卽其一例。

不過那氏音樂較之呂里已略重調子，此實徵受當時『意大利歌劇』的暗示，故最初法國人士，皆醜詆那氏有意使法國歌劇爲之意大利化。惟其後法國人士細審那氏歌劇，終與意大利歌劇不同，仍是走的呂里那條軌道，因而又復大尊那氏歌劇，爲『法國國劇』與呂里歌劇同享盛名。

未幾，（一七五二年）意大利『趣劇科班』（*Buffonistentruppe*）復得法政府之允許，來巴黎開演趣劇。歐洲歌劇，分爲兩種：（一）莊劇（*Opera Seria*）莊重之劇也；（二）趣劇（*Opera buffa*）詼諧之劇也。趣劇自十八世紀以來，在意大利方面頗稱發達，其中名手，如 *Logrosino*（生於一七〇〇年，死於一七六三年），*Pergolesi*（生於一七一〇年，死於一七三六年）輩，最有盛名。自意大利『趣劇科班』將各項趣劇如 *La serva padrona*，*Il Maestro di Musica* 之類，輸入法國後，當時巴黎人士遂因此分爲兩派：一爲『趣劇者』（*Buffonisten*），一爲『反趣劇者』（*Antibuffonisten*）。前者爲崇拜意大利趣劇之徒，後者爲保護法國國劇之人。兩派相持，競爭頗烈，其後意大利『趣劇科班』演滿兩年，必須出境，而法國本地之趣劇，亦遂由此成立。其中重

要作家，如 Danican 即 Philidor（生於一七二六年，死於一七九五年），Monsigny（生於一七二九年，死於一八一七年），Grétry（生於一七四一年，死於一八一三年），諸人，皆於法國越劇，有所貢獻。

以上所述爲法國十七至十八世紀之歌劇情形，其始也以意大利歌劇之前來巴黎開其端，其繼也有呂里那木爾氏之創造『法國國劇』，其後也復因意大利『越劇科班』侵入巴黎，而產生法國本地越劇。故吾人一覽法國歌劇進化歷史，可謂與意大利有極深之因緣者也。

再其次，則爲英國。自法人康伯提被意人呂里在巴黎加以排斥後，康氏窮無所歸，卽時逃往倫敦，並在該地鼓吹其歌劇主張。英國人士聞康氏鼓吹，一時歌劇興味爲之大濃，一如昔日意大利歌劇之侵入巴黎然。在英國從前本已有一種叫做『假面劇』（Maskenspiel）的，流行民間，至是乃由英人名匹爾思（Purcell）生於一六五八年，死於一六九五年，者，創製一種『英國國劇』（Englische Nationaloper），隱執英國劇場牛耳。我們每讀歐洲音樂歷史，英國對於音樂的貢獻，獨較意法德

各國爲少，較有關係的，只匹爾思一人。匹氏生平作品，除許多教堂音樂外，曾著有三十五本『戲劇音樂』。因爲他的劇中偏重『說白』之故，音樂便成爲一種聊助劇情的附件，所以歐洲學者多稱之爲『戲劇音樂』而不呼之爲『歌劇』。在匹氏早年著作之中，如 *Dido and Aeneas* 之類，尙有『吟誦』在內，後來他因爲注重『說白』之故，遂將『吟誦』除去，所以他的晚年著作，只限於『導場音樂』（*Einleitung*），『劇中音樂』（*Zwischenspiel*），以及點綴劇情之各種音樂而已。老實說來，已經是我們近代所謂『有樂語劇』（*Schauspielmusik*）了。而且他最善應用『合唱』（*Chor*），每每於劇中插入，使人精神興奮。故匹氏之在英，極爲英人推重。與匹氏同時之音樂家，則有 *Daniel Purcell*（匹氏兄弟），*Isaacs*，*Finger* 諸人。其較匹氏稍早之音樂家，則有 *Banister*，*Humphry* 諸人。

當匹氏生存之時，所有倫敦戲劇，皆由他一手包辦。伶人樂師，皆係英人，劇中用語，皆爲英文。自匹氏死後，意大利歌劇，又漸漸侵入倫敦來了。意大利『割勢伶人』（*Kastraton*）如中國之宦者，當時以爲此種人最善歌唱，來倫敦者不絕於道，

其時倫敦一部分人士，極喜意大利歌劇，常將意大利歌劇之殘篇斷簡，綴爲新劇，劇中一律改用意文，所有英國舞臺從此皆爲意大利人獨佔，所有前此匹爾思艱難締造之英國國劇，亦從此『嗚呼哀哉』意大利人的魔力真是不小。

於斯時也有德國大音樂家亨登（Handel）者，正從遠道前來倫敦，並惠以極有價值之意大利歌劇多種，於是英人無不趨之若狂，不啻爲意大利歌劇，再行錦上添花。從此倫敦市上，遂全爲意大利人之天下了。亨登一六八五年生於德之Halle，其父爲皇家理髮匠，常令亨氏學習法律。惟亨氏性喜音樂，自少已然，因不忍違父之命，於其父死後，猶在本地大學研究法律一年，直至一七〇三年（時十八歲），始放棄學習法律之念，前往漢堡（Hamburg）研究歌劇。蓋德國歌劇以漢堡發達爲最早，歐洲之有公共劇場，當自意大利之匪乃低那（Venetia）地方始。（時在一六三八年，）前已言之；而德國之有公共劇場，則自一六七八年之漢堡劇場爲始，故當時漢堡頗負有德國歌劇中心之重望。亨氏特往該城研究，並於其時作歌劇二種，一爲 *Almira* 一爲 *Nero*，在該地開演，頗受一般人士歡迎。其時意大利歌劇既爲全

歐推重，故亨氏於一七〇七年（時二十二歲）特赴意大利研究歌劇，從各大名家游，尤與迺阿坡首領史喀拉體之子相善，常到迺阿坡與史喀拉體本人以及其他著名樂師周旋，因而彼之歌劇作品，頗受意大利影響。在意大利時，即受英人之聘，前往倫敦奏樂，彼乃於一七一〇年道經德境 Hannover 小作勾留，轉赴倫敦。其時英國既舉國崇拜意大利式之歌劇，故於善譜意大利歌劇名手亨登之來，備極歡迎。亨登到後，曾於十四日之內，製成歌劇一本，名曰 Rinaldo，不但英國方面大得同情，即德國漢堡意大利迺阿坡等處，亦無不推重備至。當時倫敦有某書局專售此劇樂譜，便獲利至一千五百英鎊之多，其盛況可想而知。至是所有從前英人競拾意大利歌劇殘篇斷簡改製新劇之習，遂爲亨登一掃而空。一七一八年冬季，英國貴族中人籌議設立一種研究及傳播意大利歌劇之機關，名曰『歌劇學院』(Operakademie)，並遣亨登前往歐洲大陸聘請高等伶人樂師，其時適值德國德蘭斯登(Dresden)王室方面，正有婚禮之舉，所有著名樂師伶人，多集該處，亨登知之，特潛往該地，暗中將其優秀分子盡行聘去，於是倫敦方面之歌劇，從此盛極一時。

亨登本人曾爲該院共製若干歌劇，其著名者，約如下列：Radamisto (1720年)、Mucio Scevola, Floridante (1721年)、Otfone, Flavio (1723年)、Giulio Cesare, Tamerlano (1724年)、Rodelinda, Scipione, Alessandro (1725年)、Admeto, Riccardo I. (1727年)、Shoe, Tolomeo (1728年)。此種歌劇，不但盛行於英德荷意等國，卽素爲呂里獨霸之法國舞臺，亦復常常開演，其橫聘一世之概，可以想見。

一七二八年，倫敦『歌劇學院』因經費支絀之故，宣告停辦，所有該院產業由舞臺經理 Heidegger 氏備資承購，而『學院』之名稱則仍舊保存，於是 Heidegger 氏又託亨登前往意大利聘請角色。一七二九年亨登復偕其新聘角色重返倫敦，於是年冬季開演，亨氏復製新劇 Lotario 一種，一七三〇年又繼之以 Parthenope 一劇，一七三一年復製 Poro, Ezio 等劇，一七三二年更製 Sosarme 與 Orlando 等劇，到一七三二年，第二次『學院』又復宣告暫停。而亨登最負後世盛名之『樂曲』(Oratorio)，內容似歌劇，惟無做工，靜唱而已。亦於是年開始製作。我們知道亨登爲德國音樂之始祖，與巴赫 Bach 齊名，但亨氏之名著，却非一些連篇累牘滔滔不

絕之意大利式歌劇，而實爲其晚年（五十六歲至六十六歲之間）所作各種『樂曲』。現在德國舞臺久已不演亨氏歌劇，而彼之『樂曲』則猶時時舉行。

當時第二『歌劇學院』中之歌伶首領，爲『割勢伶人』(Senesino)。彼對於亨氏所作『樂曲』極不願歌，於是亨氏將彼辭退；彼含恨在心，復勾引院中其他著名伶人，一齊向亨氏辭職，另在倫敦新組一種意大利舞臺，以與亨氏抵抗。因此之故，亨氏又不得不再往意大利，聘請新角，以與彼輩敵黨相抗，其結果亨氏復佔勝利。一七三四年亨氏又作歌劇一本，名叫 *Ariadne*，惟未幾亨氏又與其同事 *Heidegger* 氏脫離關係，*Heidegger* 氏乃將其舞臺租與反對黨，此事大爲亨氏所悲，亨氏因與他家舞臺聯合，並自行籌集經費，更於一七三四年復製歌劇 *Terpsichore*，*Ariadne* 兩種，以與敵黨爭勝。其後復繼之以 *Alcina*（一七三五年），*Atalanta*，*Giustino*，*Arminio*（一七三六年），*Berenice*（一七三七年）等劇，因此精神不免過於奮張，遂得中風之症。乃將所僱伶人，一律給以半薪辭退，已則前往 *Aachen* 養病。未幾，反對黨之舞臺亦復倒閉，於是 *Heidegger* 氏又將兩家舞臺殘部，收集起來，另設舞臺，重

新開演。於時亨登之病亦癒，Haidigger氏乃請亨氏新製歌劇 *Faramondo* 及 *Sense* 兩種，酬以英金一千鎊，以修舊好。惟次年此項舞臺又復宣告停演。自一七三九年至一七四〇年之間，亨氏往往臨時約集伶工，開演歌劇，並譜製 *Love in Argo*，*Imeneo* 及 *Dafania* 等等。從一七四二年起，亨氏遂繼續譜製『樂曲』，不復再向歌劇場中去討生活，而彼之一生偉作，亦即基於此時。一七五九年四月十四日病歿於倫敦，死之前八日，猶舉行音樂大會一次。死後英國人士聞之大痛，乃以最隆重之典禮葬之。綜觀亨氏一生行爲，可謂奮鬥到底，亨氏雖爲德人，而其生平舞臺，乃不在德國而在英國，至使吾輩今日一談及英倫歌劇進化歷史，遂不能不聯想亨氏，亦如談法國歌劇者斷不能忘去意人呂里也。但亨氏雖效力他邦，而祖國之念，却未嘗一日或忘。當亨氏極享盛名之時，英國牛津大學欲以博士頭銜相贈，事爲亨氏所拒，我們從此亦可以想見其襟懷了。

以上所述，卽爲英國十七世紀十八世紀之歌劇進化情形；其始也因受法人康伯提之鼓動，而引起研究歌劇之興味；其繼也乃有匹爾思之國劇創造運動；其後

也復爲意大利歌劇侵入，而加以德人亨登之助長其饑，致使英國舞臺全部陷於意大利人之手。

再其次則爲德國。德國歌劇其始也亦自意大利輸入，其最初輸入之人，則爲許遲Schütz（德人，生於一五八五年，死於一六七二年。）許氏初在德國Magdeburg地方公家樂隊任職，其後特往意大利研究音樂，彼曾譜歌劇一種，名叫Dafne，於一六二七年開演於德境Forstau地方宮廷之中，以慶賀撒克遜公主的婚禮，是爲意大利式歌劇流入德國之始。其後德國境內，如München, Dresden, Braunschweig等處，皆爲意大利歌劇蕃殖之地。惟其時德國漢堡Hamburg方面，有所謂「德國歌劇」者，亦復漸次發展成立，並於一六七八年創設公共劇場。先是德國各地開演歌劇，皆限於王室宮廷之中，爲慶祝宴會之用，參與其間的，只是一些貴族中人。自漢堡公共劇場成立，則無論何人，只要付給戲錢，皆可入內觀劇，於是從貴族專利的戲劇，一變而爲平民共賞的藝術。初演之時，頗受教會中人非難，一方面責其不應將聖經故事，開演於舞臺之上，有辱上帝威嚴；他方面又責其不應編纂一些有傷風化

的戲劇，致使國民道德墮落。該劇場受此攻擊之後，旋將關於聖經故事之戲劇一律停演。攻擊風潮，始漸漸平息。

最初爲漢堡劇場譜劇之人，係 Thiele 氏，爲上述德國第一歌劇作家許遲之門生。此外尚有 Frank（曾爲漢堡劇場譜十四本歌劇），Strunck（曾作九本歌劇），Forsch, Conradi 諸人。自一六九三年起，有音樂家名 Krieger 者，擔任劇場音樂監督，一時漢堡歌劇又爲之大放光明。該氏一方則爲漢堡劇場譜製歌劇多種（如 Brindo, Poms, Pyramus und Thisbe, Scipio, Afrikanns, Jason 之類），他方又嚴格的訓練一般歌者。因此之故，漢堡劇場遂一變而爲德國歌劇之中心。惟該氏性情，極不喜久居一地，常到各處旅行，故在漢堡逗留未久，又復他去。繼其後者爲 Koenig 氏，亦係一位極有創作天才的音樂家，曾製歌劇一百二十種。但其人不好學，故前後所作歌劇，沒有什麼顯然進步。彼之歌劇，不但在漢堡方面爲人歡迎，即在中北德意志各處宮廷，亦無不被人推許。惟其時伶人分子極爲複雜，無論鞋匠菜傭，只要他的聲音好，都可以充當歌者，於是後臺之中，秩序極爲紊亂，而 Krieger 氏又無力

以整飭之，故漢堡歌劇，日趨腐敗，而德國音樂大家亨登（Handel），亦適於此時降臨。大約當時漢堡歌劇，雖日趨腐敗，而在外面聲譽尚保持如故，亨登之來（一七〇三年），即因漢堡為歌劇中心，特來該地研究。一七〇五年亨登曾譜 *Almira Nero* 兩劇，在漢堡開演，頗受社會歡迎，*Kaiser* 氏不免因而嫉妬，復將亨氏所譜兩種脚本，重新再譜一次，欲與亨登一爭勝負。亨登聞之大憤，遂脫離漢堡劇場，專以教授私人音樂為生。一七〇六年 *Kaiser* 氏所主持之舞臺宣告破產，因而漢堡劇場從此遂落於一位投機家名叫 *Saubrey* 之手，此君欲引誘一般聽眾，特演一切卑俗之劇，以投世好。但永演此種俗劇，又將為識者所棄，乃不得不添演一點高尚的歌劇，以撐持門面，因請久已賦閒之亨登譜製幾種歌劇。亨氏受其委託，特製 *Florindo*，*Daphne* 兩劇，惟該兩劇於一七〇八年始實行開演，而亨登本人此時已不在漢堡，早赴意大利去了。

以上所述即為德國漢堡歌劇進化之歷史。其時漢堡歌劇內容雖極幼稚，然究係『德國歌劇』，尙未為意大利歌劇完全征服。及到一七四〇年，漢堡方面又有

意大利舞臺之建設，竟取『德國歌劇』而代之，此實爲意大利歌劇征服全德之表示，從此法英德各國皆無不隸屬於意大利歌劇旗幟之下了。此外如奧大利等國，則是始終爲意大利歌劇之附庸，更不足道。

綜觀上述法英德三國歌劇歷史，雖皆曾爲一度國劇創造之運動，然均被意大利歌劇侵略，往往喪其所守。而當時所謂『意大利歌劇』也者，又只是迺阿坡一派（專重調子，不問劇情，）的世界，那麼，假如歐洲歌劇還須再進一步，一掃迺阿坡的遺毒，其勢非有幾位大刀闊斧的作家，出來改革一番不可。於是有德人古鹿垓（Gluck），奧人摩擦耳提（Mozart）者，應運而生，是爲歐洲歌劇之改革時代。

（五） 改革時代

古鹿垓，德人，一七一四年生於南德意志之 *Zemmarth* 地方。其父爲管守森林之官，當古氏三歲之時，其父即遷往 *Böhmen*（今屬捷克斯拉夫）地方，故古氏少時音樂教育，皆得自 *Böhmen* 各城。彼甚善奏大提琴（*Cello*），常藉此以爲求學時代謀生之具。一七三六年彼特往奧京維也納，以謀學識之深造，有侯爵某聞其善歌，乃

挈之赴意大利。未幾，古氏遂以歌劇作家見稱於世。計其所著 *Artaserse* (一七四一年) *Demetrio* (一七四二年) *Demofonte* (一七四二年) *Artamene* (一七四三年) *Sofonisba* (一七四三年) *Alessandro nell' Indie* (一七四四年) *Ipermestra* (一七四四年) 等等，猶係一種意大利式歌劇，頗受社會稱許。因而酷嗜意大利歌劇之英國人士，於一七四五年遂專誠聘請古氏前往倫敦，譜製歌劇。古氏初到倫敦之時，曾譜 *La Caduta dei Giganti* (一七四六年) 一劇，但未得英人十分贊許，只開演五次，即已停止。其時德國亨登正留寓倫敦，乃極力安慰古氏，并告之曰：『足下所作歌劇，未免太費氣力，而在此間，却無人領略。對於英人，最好是一陣大擂大打的音樂，反能獲得同情』云云。(*Ihr habt Euch mit der Oper nur zu viel Mühe gegeben; das ist, aber hier nicht wohl angebracht; für die Engländer müsst Ihr auf irgend etwas Schlagendes und so recht auf das Trommelfel Wirkendes sinnen.*) 其後古氏似頗納亨登建言，於其所著歌劇之中，凡『合唱』(*Chor*) 之處，多以伸縮喇叭 *Rosanne* 和之，果在倫敦大得勝利。一七四六年起，彼常在德國與國意大利捷克丹麥各處旅行。

自一七五四年至一七六四年之間，則在維也納擔任皇家劇院音樂監督之職。此十餘年中著有作品若干，舉其著者，如 *Le nozze d'Ercole e d'Elie*, (一七四七年) *La Semiramide riconosciuta*, (一七四八年) *La Contessa de' Numi*, (一七四九年) *Ezio* (一七五〇年) *Issipile* (一七五二年) *L'eroe Cinese*, (一七五四年) *La clemenza di Tito* (一七五五年) *La Danza*, (一七五五年) *L'innocenza di Giustina* *Il ra Pastore*, (一七五六年) *Antigono*, (一七五六年) *La fausse esclave*, (一七五八年) *L'île de Merlin*, (一七五八年) *L'ivrogne corrigé*, (一七六〇年) *L'arbre enchanté*, (一七五九年) *Cythère assiégée*, (一七五九年) *Le Oufi dupé*, (一七六一年) *La rencontre imprévue*, (一七六四年) 之類是也。

惟上述諸種，猶非古氏張明旗幟改革歌劇之作，彼之第一驚人名作，爲歌劇界另開一新紀元者，實爲其一七六二年所發表之 *Orphens*，計其時古氏已經有了四十八歲了。(其脚本爲意大利詩人 *Calzabigi* 氏所作。此君對於意大利歌劇之短處，無不盡知，古氏改革之業，其得之於此君贊助者，實屬不少。) 一七六七年古氏

復譜 *Alceste* 一劇，一七七〇年又繼之以 *Paride ed Elena* 一劇，並於兩劇卷首，歷敘其改革宗旨。一七七二年古氏與法國使館隨員 *Boile* 相識，其人對於古氏改革歌劇之主張，極爲同情，並勸古氏前往巴黎播其學說，且代古氏編纂脚本 (*L'histoire de l'opéra en France*)，介紹劇場，又代向法國王后 *Antoinette* (昔曾受業於古氏) 運動，以便壓迫一切反對古氏之人。

古氏以六十老翁，於一七七四年四月十九日在巴黎初次開演其名作 *Iphigénie en Aulide* 時，其反動却非同小可。巴黎人士立卽分爲兩派，凡贊成昔日法國國劇作家呂里那木兩氏之人，則同情於古鹿垓一派，並由宮廷方面加以保護；反之，凡性嗜意大利歌劇者，則反對古鹿垓一派，而以意大利歌劇作家辟啟里 *Piccini* 氏 (意人，生於一七二八年，死於一八〇〇年) 爲其黨魁。古辟兩氏信徒，各擁一尊，著爲論文，互爭勝負，在音樂歷史上，極爲有名。其後古氏復譜製 *Armidé Iphigénia auf Tauris* 兩劇，*Iphigénia auf Tauris* 一劇，係於一七七九年五月十八日初次開演，大得勝利，將辟啟里歌劇，打得望風而逃。一七七九年古氏發表最後一本歌劇，名

叫 Echo et Narcisse 的，其內容雖稍遜前述傑作，然古氏固早已名滿一世，無復影響其身價。古氏後得中風之症，於一七八〇年復回維也納，至一七八七年十一月十五日病歿。

古氏改革歌劇之功，即在其使莊劇 (Ernst Oper) 內容，趨於深厚，一掃當時意大利歌劇尚輕倩重外觀，講音調忘劇情之習，彼之主張頗與佛魯冷池諸前輩之說相近。古氏常有言曰：『當吾握筆製譜之時，吾必須先忘却吾為音樂家也。云云。』(ehe ich anfang zu komponieren, Suche ich zu vergessen, dass ich Musiker bin.) 其言蓋與昔日佛魯冷池歌劇先覺喀車里所謂『首為語句，次為節奏，再其次始為音調。萬不可加以顛倒』之義極似。亦與巴黎呂里那木兩氏之注重表現劇情，反對過分歌唱者相同。故古氏能在巴黎獲得勝利，亦未始非呂里那兩氏之先築根基。不過古氏與佛魯冷池諸人，以及呂里那木兩氏，均有不同的地方：譬如佛魯冷池諸人發明『吟誦』(Recitativ) 之旨，原欲使聽眾明瞭字句意義，故當時用以相和之樂器亦只發一種『低音』(Generalbass)，以免遮掩字音，但其結果，頗嫌乾燥無味。其後巴

黎呂里那木爾氏雖已漸進一步，不若佛魯冷池歌劇之乾燥無味，然又因其太重字句之故，盡將音樂之力，用於描繪字句，反使歌劇大體組織，不能一氣呵成。現在古鹿坡氏則一反其道：一方面對於劇中『吟誦』用極有意味之音樂相和，使其既饒興趣，又復不害辭意；他方面對於歌劇組織，又極注重劇情大體，不在枝枝節節描寫。故自古氏歌劇一出，歐洲歌劇立即爲之改觀，直至近世德國歌劇大家瓦庚來 (Wagner) 氏，猶奉古氏爲其師表。

惟古氏所改革者，只限於『莊劇』一途，而『趣劇』Komische Oper 方面則未遑顧及。於是有奧國音樂大家摩擦耳提 Mozart 者，又復應時而起，繼古氏之志以改革『趣劇』，而歐洲十八世紀歌劇改革大業，遂亦從此告成。

當趣劇初盛於意繼傳於法之時，(十八世紀)其在德國方面，亦復應時而生。惟德國趣劇非自意大利輸入，而係德國本地自行產生。其中第一趣劇作家，實爲黑迺兒 (Hiller) 氏。(生於一七二八年，死於一八〇四年。) 彼之作品如 *Lottchen am Hofe*, *Die Liebe auf dem Lande*, *Lisuart und Darioletta*, *Die verwandelten Weiber* 等

等，皆極爲世所推重。黑氏製譜原則，凡劇中角色如飾鄉間人民，則所歌之調，全用通俗歌謠體裁；反之，如飾城中紳士，則改用高雅歌調（Arie），以資分別。在十八世紀中葉之時，此種趣劇流傳極廣，幾奪一切悲劇之席而代之。其在奧國方面，則於一七七八年由奧皇 Joseph II 建一『國家趣劇院』於維也納，不但開演德奧趣劇，而且輸入意法趣劇。最有名之趣劇 Doktor und Apotheker（係奧人 Dittersdorf 所譜），卽在該院初次開演，（時在一七八六年。）此外維也納趣劇作家，尚有 Sollenk（其名著爲 Dorfbarbier），Weigl（其名著爲 Schweizerfamilie）諸人，皆極負時譽。摩擦耳提既逢各國趣劇盛行之時，又值古氏改革莊劇之日，乃運彼天才，改造趣劇，竟成爲千古不朽之作，爲趣劇界開一紀元。

摩擦耳提（Mozart），奧人。生於一七五六年，爲音樂界中之神童。自六歲起，卽與其姊（年十一歲）隨父遊遍全歐，凡繁盛都市，如維也納，巴黎，倫敦，海牙等處，無不舉行音樂大會。所在王公大人，皆驚爲天才，特別愛護；詩人名士更製爲歌曲，以贊此神童。摩氏之父亦爲著名提琴樂師，曾著『提琴研究』（Versuch einer gründl-

ichen Violinschule) 一書，盛行於世。彼嘗語人曰：『吾女之年雖只十二歲，然已成爲歐洲鋼琴界中之名手；至於吾子則其八歲時所知者，實爲他人四十歲時始能了解者。』(Genug ist es, dass mein mädcl eine der geschicktesten Spielerinnen in Europa ist, wenn sie gleich nur zwölf Jahre hat, und dass der grossmächtige Wolfgang, Kurz zu sagen, alles in diesen seinem achtfährigen Alter weiss, was man von einem Mann von vierzig Jahren fordern kann.) 論者多謂摩氏五歲，卽已開始製譜，惟本地樂師嫉之者，輒謂係彼之父親代製。該地有大牧師某，會將摩氏鎖閉室中，授以歌辭，令其譜製『樂曲』(Oratorium) 一篇以試之，結果甚佳，謠言乃熄。其後摩氏留寓維也納時，該地樂師又復毀謗交加，時奧皇方令摩氏譜製歌劇一本，舞臺主人亦常預許開演，摩氏乃選定一種脚本，名叫 *La finta semplice* 的，開始譜製。未幾製成，共有樂譜五百五十八頁，時摩氏猶係十二齡之童子也。惟謗之者又謂摩氏不懂意大利文，以致劇中樂調，常與辭句韻律頗相抵觸云云。其時德國最有名之歌劇作家 *Gasparini* 氏 (生於一六九九年，死於一七八三年) 亦寓於維也納，乃宣言曰：現在維也納城

中各處舞臺，所演之歌劇約有三十種，其中實未有一種可與摩氏此作相抗者，云云，爲之辯護；於是一般樂師又轉過話頭，謂摩氏此作實係其父代庖，必須摩氏於大庭廣衆之中，隨便選一歌辭，當衆譜製，以證真僞云云。其後復繼之以伶人刁難，不肯歌唱，劇場樂隊不願受一個小孩子指揮，舞臺主人又恐開演失敗，多方推諉，致使摩氏逗留奧京，生活維艱，只於某氏家中開演其所作『詩劇』(Liederspiel)一種，名叫 *Bastian und Bastienne* 的。然其收入經費殊小，不足以償其所用。一七六九年(時摩氏年十三歲)摩氏復赴意大利，會蒙羅馬教皇賜以 *Ritterkreuz vom goldenen Sporn* 之章，此章從前古鹿垓氏亦嘗得之，兩位歌劇改革大家，先後得此榮譽，可謂巧合。摩氏於 Mailand 地方，會譜 *Mitridate re di Ponto* 一劇，頗得社會歡迎。其後復爲意大利舞臺譜製 *Lucio Silla* 一劇，亦極受推許。此外摩氏會爲 *Salzburg* 譜製 *Il Sogno di Scipione* 與 *Il re Pastore* 兩劇，爲 *München* 譜製 *La finta giardiniera* 與 *Idomeneo* 兩劇。一七八一年爲維也納譜製 *Die Entführung aus dem Serail* 一劇。(此劇復受該地音樂家加以排斥，最後由奧皇特別命令始行開演。)一七八六年乃發表

其最有名之趣劇名叫 *Die Hochzeit des Figaro* 的，惟此劇又爲故意亂唱之意大利伶人相弄，其在維也納方面，幾乎落第；反之，在 *Prag* 方面（現係捷克京城）却大得勝利。因此之故，摩氏復爲 *Prag* 譜製 *Don Giovanni* (*Don Juan*) 一劇，一七九〇年爲普王譜製 *Co-i fan tutte* 一劇，一七九一年爲 *Prag* 又作 *La clemenza di Tito* (*Titus*) 一劇，爲維也納又作 *Die zauberflöte* 一劇。於是年十二月五日卒於維也納，享年不過三十五歲。葬儀極爲簡單，彼之少數伴殯友朋，皆送至半途而返，一世天生奇才，由葬者委於叢葬之中以去，至今吾人猶不知其遺骸所在。綜觀摩氏一生，童時則被人尊爲天神，晚年竟落魄以至於死。彼於一七八一年娶妻，（彼少時曾戀女伶 *Wolter*，但爲其父所阻，竟未如願，至是乃娶其妹以繫舊情。）其妻不善理家，故彼常在窮迫之中，同時復受他人排擠，未得良好位置。彼於一七八九年，曾到柏林奏樂，大爲普王 *Friedrich Wilhelm II* 所賞，願以三千 *Taler*（約合華幣五千元）一年，請其供職內廷，此實爲窮愁中之唯一機會。然摩氏又以國家主義觀念之故，不願以與人而受普魯士朝廷之職，婉辭謝却，結果只譜一劇而去。

摩氏產於奧之 Salzburg，該地居民富於談諧性質，而摩氏之母尤喜滑稽，摩氏受此遺傳，因於趣劇一道，極有貢獻。摩氏趣劇長處，即在使意大利式之輕情，與德意志式之深厚，融成一氣，並以古鹿埃氏對於『莊劇』所用之表情手段，一一皆移植於趣劇之中。故摩氏趣劇在歐洲歌劇界中，成爲模範作品，直至今日尙未有出其右者。

照此看來，古摩兩氏一則對於莊劇加以改革，一則對於趣劇加以深造，使歐洲歌劇放一異彩，其功不可謂不大。自古摩兩氏而後，歐洲歌劇作家無不於古摩兩氏基礎之上，再加以千錘百鍊，從此又轉入歐洲十九世紀之歌劇成熟時代。

(六) 成熟時代

歐洲第十九世紀音樂，爲白堤火粉 (Beethoven) 德人，生於一七七〇年，死於一八二七年。當道時代。白氏所作歌劇，雖只有 *Fidelio* 一種，然其中譜入極嚴肅之音調，後之來者，幾無不受其影響。其時巴黎方面，有意大利人凱魯比里 (Cherubini) 生於一七六〇年，死於一八四二年，其名著爲 *Wasserträger*，及史卜體里 (Spontini)

生於一七七四年，死於一八五一年，其名著爲 *Bestalin*, *Ferdinand Cortez*, *Olympia* 等等者，亦頗與白氏同調。除凱史爾氏外，有德人名買羊伯爾 *Meyerbeer* 者，（生於一七九一年，死於一八六四年，其名著爲 *Die Hugenotten*, *Der Prophet*, *Die Afrikanerin* 等等。）亦對於巴黎歌劇極有貢獻。買氏爲猶太籍，產於柏林，其人思想頗稱善變，彼初係純粹德國式之音樂家，繼遊意大利遂一變而爲意大利式之音樂家，後到巴黎又一變而爲法國式之音樂家。買氏本有音樂創造天才，惟因太喜迎合社會心理之故，頗爲識者所不取。巴黎方面，除此三位客籍音樂家外，其次則爲法國本地音樂家 *Halevy*，（生於一七九九年，死於一八六二年，其名著爲 *Die Jüdin*）*Auber*（生於一七八二年，死於一八七一年，其名著爲 *Maurer und Schlosser*, *Die Stimme von Portici*, *Fra Diavolo* 等等）*Boieldieu*（生於一七七五年，死於一八三四年，其名著爲 *Die weisse Dame*）*Herold*（生於一七九一年，死於一八三三年，其名著爲 *Zampa*）*Adin*（生於一八〇三年，死於一八五六年，其名著爲 *Der Postillon von Lonjumeau*, *Die Nürnberger Puppe* 等等）*Gounod*，（生於一八一八年，死於一八九三年，

其名著爲 Faust, Romeo und Julia 等等。) Thomas, (生於一八一一年, 死於一八九六年, 其名著爲 Mignon) Bizet, (生於一八三八年, 死於一八七五年, 其名著爲 Carmen), Massenet (生於一八四二年, 死於一九一二年, 其名著爲 Manon), Saint-Saens (生於一八三五年, 死於一九二一年, 其名著爲 Samson und Dalila) 諸人, 在歐洲歌劇界中, 皆極負重望。惟自十九世紀中葉以來, 巴黎音樂家中, 頗有以迎合墮落社會心理爲志者, 輒造爲『香艷短劇』(Opérette) 以動巴黎人士耳目。大約此種短劇的音樂, 皆極淺顯輕情, 最爲一般流俗所賞識, 久而久之, 所有正當趣劇的位置, 亦逐漸漸爲其所奪了。茲略舉巴黎著名短劇作家數人如下, 以備一格。Hervé (生於一八二五年, 死於一八九二年, 其名著爲 H. oeil crevé 等), Offenbach (德人。常住巴黎。生於一八一九年。死於一八八〇年, 其名著爲 Orphens in der Unterwelt, Die schöne Helena, Paris Leben, Die Grossherzogin von Gerolstein 等等, 惟彼曾作正當趣劇一種, 名曰 Hofmanns Erzählungen) 則甚爲一般識者所稱許。) Lecocq (生於一八三二年, 死於一九一八年, 其名著爲 Mamsell Angot, Girofle = Girofla 等等。) 卽爲此中代表。

其後此種香艷短劇流入維也納，與該地素擅盛名之 *Waltzer* 跳舞音樂相合，又復別開生面。其中作家以 *Johann Strauss*，（生於一八二五年，死於一八九九年，其名著為 *Die Fledermaus*, *Prinz Methusalem*, *Der Zigeunerbaron* 等等）*Franz von Suppé*（生於一八二〇年，死於一八九五年，其名著為 *Zehn Mädchen und kein Mann*, *Flotte Burleske*, *Fähnitzza*, *Boccaccio* 等等）*Millöcker*（生於一八四二年，死於一八九九年，其名著為 *Bertelstudent*）為最著。

其在意大利方面，則有魯思里 *Rossini* 者，（生於一七九二年，死於一八六八年，其所作趣劇 *Barbier von Sevilla* 與摩擦耳提之 *Die Hochzeit des Figaro* 齊名；其所作莊劇 *Guillaume Tell* 則又有凱魯比里及史卜體里兩氏之風，亦復盛行一時。在魯氏之後享有盛名者，則以 *Bellini*（生於一八〇一年，死於一八三五年，其名著為 *Die Nachtwandlerin*, *Norma* 等等）*Donizetti*（生於一七九七年，死於一八四八年，其名著為 *Lucia di Lammermoor*, *Die Regimentskochee* 等等）*Verdi*，（生於一八一三年，死於一九〇一年，其名著為 *Rigoletto*, *Der Troubadour*, *Aida* 等等）*Boito*（生於一

八四二年，死於一九一八年，其名著爲 *maifistofele*, *Nerone* 等等）諸人爲最。

其在英國方面，則以 *Balfé*（生於一八〇八年，死於一八七〇年，其名著爲 *The daughter of Saint Mare*）爲最有名。

其在德國方面，則正發育培植其所謂『德國國劇』（*Deutsche Nationaloper*），其開國元勳當以魏伯爾（*Weber*）氏爲首。魏氏本爲羅曼主義領袖，在德國音樂界中，係極有關係之人。氏生於一七八六年，死於一八二六年，其名劇爲 *Freischütz*, *Eurgenhilde*, *Oberon* 等等。不但代表羅曼主義，而且爲德國國劇始祖。我們知道，在魏氏以前，德國歌劇作家中，曾產生兩大偉人：一爲亨登，二爲古鹿垓。但是亨氏作品猶是意大利式，且其活動地點，常在英國，不在德國；至於古氏對於歌劇改革，雖有大功，然其馳聘場所，則又在巴黎方面，不在德國。至魏氏一出，始爲有系統有意識之德國國劇運動，與魏氏同時之人，如史卜爾（*Spohn*）（生於一七八四年，死於一八五九年，其名著爲 *Faust* 等等），馬喜來（*Marschner*）（生於一七九六年，死於一八六一年，其名著爲 *Hans Helling* 等等），諸人，對於德國國劇創造運動，亦極有功勞。至

瓦庚來 (Wagner) 氏誕生，德國國劇遂完全告厥成功。瓦氏生於一八一三年，死於一八八三年，其父爲警廳書記性嗜戲劇，瓦氏因而受其遺傳。瓦氏半歲卽喪其父，而母氏又復再醮，零丁孤苦，可想而知。氏曾肄業大學，研究樂理，其後歷任德國各地音樂監督。一八三九年瓦氏偕其婦前往巴黎，爲該地書賈編製樂譜以度其日，因得研究巴黎前輩歌劇之機會，其有益於瓦氏前途者實屬不少，彼之名劇如 *Rienzi*, *Fliegenden Holländer* 等，卽在此處脫稿。惟其中 *Rienzi* 一劇，尙受有法國歌劇影響，至 *Fliegenden Holländer* 一劇，則始獨標一幟，自此以後，歐洲歌劇界中，遂有『瓦庚來派』與『非瓦庚來派』之別。一八四二年，瓦氏由法返德，受職於 Dresden。一八四五年發表其名劇 *Faust*。一八四四年魏伯爾遺骸由英運德，(魏氏係殁於倫敦。) 瓦氏常有一篇極沉痛之演說，以悼此國劇元勳。一八四八年，瓦氏曾上一條陳於該地政府，擬建一『撒克遜王國國立劇場，』(Entwurf eines Nationaltheaters des Königreichs Sachsen) 惜不爲當時政府所採，於是瓦庚來大憤，遂參加一八四九年之五月革命，以推倒該地政府事敗，乃不得不逃出德國。大概世界各國參

加革命事業的人，多半是爲的政治活動，而瓦庚來氏之參加革命運動，則只爲了一個『國立劇場』實爲革命事業中特開一個生面。一八五〇年彼之名著 *Lohengrin* 第一次在 Weimar 開演，一八六一年巴黎劇場開演彼之名劇 *Tannhauser* 時，大爲一般觀衆所反對，演至第三次時，由瓦氏自行撤回停演。其後瓦氏因被政府特赦，復回德國，一八六四年南德意志巴燕國王特召瓦氏於 München（巴燕首都），並贈以別墅一所，於是瓦氏乃得大行其志，召集其徒比魯（Hans Von Bülow）輩前往 München，以張布其學說。一八六五年彼之名著 *Tristan und Isolde* 第一次在 München 開演。一八六八年復繼之以 *Die Meistersinger von Nürnberg* 一劇。瓦氏常欲建一特別劇院，專演德國作家名劇，每到數年，始舉行一次，以培植德國國劇。此種偉舉因瓦氏積年之奔走鼓吹，竟告成功，於一八七二年在巴燕北部 Bayreuth 地方舉行奠基禮，無論瓦氏友人敵人，皆無不來此參預。並由著名音樂大家多人特組一個樂隊，演奏白堤火粉（Beethoven）之『第九生風里』（9. Symphonie）以慶此盛舉。其後瓦氏徒黨，不斷努力，籌得基金九十萬馬克，（約合華幣四十五萬元。

一八七六年八月在該處所設之臨時劇院，開演瓦氏新著 *Der Ring des Nibelungen*，一時復引起許多辯論。一八八二年又繼之以 *Parafal* 一劇，是爲瓦氏最後之作。一八八三年二月十三日卒於意大利之匪乃低那 (*Venedig*) 地方，享年共七十歲。瓦氏不但爲音樂家，而且爲著作家，（著有美術與革命，將來之藝術品，將來音樂，美術與風土等書。）不但爲著作家，而且爲詩人，（彼之名劇脚本皆係自作；）故彼在歌劇界中，其勢力極爲宏大。彼之歌劇係將歌唱，吟誦，說白，三者合爲一爐，製成所謂『語歌』 (*Spredsing*)，換言之，歌唱卽說白，說白亦歌唱。我們知道，當佛魯冷池樂劇復興之時，歌唱係採用『吟誦』，樂器則用低音。聽去頗嫌乾燥無味。至迺阿坡一派，則又專重調子，不管辭意，又離劇情太遠。至古鹿埃氏出則驟進一步，所有劇中『吟誦』皆以表情充分，韵味甚濃之音樂和之。然劇中所謂『歌唱』，所謂『吟誦』又皆自爲段落，尚有裂痕。至於瓦氏所作歌劇，則無所謂什麼『段落』 (*Geschlossene Nummern*)，從頭至尾一氣呵成，換言之，簡直是一大篇『歌唱演說』 (*Gesangssrede*)。瓦氏僅承認音樂爲歌劇全體中之一分子，不許其單獨進化，處處

須與劇情適合，以達全劇之共同目的。自瓦氏以後，德國國劇遂完全成立，且進而爲世界各國的模範。但是我們於此不可不知道者有二：（一）瓦氏著作實爲前此歷史進化之結果，而非一種新式運動之萌芽，因此之故，後之作者，如欲循其故轍，以駕瓦氏而上之，實屬不可能之事，故凡有意創造將來歌劇者，非另尋新徑不可；（二）十九世紀音樂爲客觀主義，悲觀主義，羅曼主義，三種盛行時代，瓦庚來氏係十九世紀人物，故其音樂亦爲上述三種主義之代表。究竟這三種主義在音樂上的價值如何。有無改造的必要，這又是我們現在當頭一個極爲重要的問題。因此兩種原故，瓦氏以後之歌劇作家，每欲遵循瓦氏故轍，再進一步，其結果無不失敗。其中較有成績者，只史特老司（R. Straus）德人，生於一八六四年，其名著爲 *Feuersnot*, *Salome*, *Elektra*, *Der Rosenkavalier*, *Ariadne Auf Naxos*, *Die Frau ohne Schatten* 等等；芬辭蘭（Pfitzner）德人，一八六九年生於莫斯科，其名著爲 *Der arme Heinrich*, *Die Rose vom Liebesgarten*, *Palestrina* 等等）兩人，然亦不能再給歐洲歌劇以一種新生命，或超過瓦氏而上之。

(七) 蛻化時代

天地間事物，往往於成熟之後，又漸入蛻化期間，動植如此，藝術亦然。吾上文曾謂瓦庚來氏爲十九世紀音樂三種主義（客觀主義，悲觀主義，羅曼主義）的代表，有時不免漸趨極端，因而引起一種反動。譬如瓦氏因太重客觀描寫之故，漸將樂中之『我』忘去，於是有法國音樂家名德比舍 (Debussy) 者，遂倡爲印象主義 Impressionism 之說，以矯正之。換言之，卽於『客觀』之外，再加以『主觀』之意也。復次，瓦氏既爲悲觀主義之音樂家，其末流又不免漸趨於頹放一途，於是又有法人名畢采堤 (Bizet) 者，專譜健美狂樂之樂，以與瓦氏之頹放音樂相抗。再其次則爲羅曼主義之反動，瓦氏既屬於羅曼主義一派，故取材多涉於荒渺神秘之事，於是又有意大利音樂家名普車里 (Puccini) 者，專描寫實際人生與之相抗，所謂寫實主義 (Verismo) 者是也。茲將三種反動潮流，分述如下。

當十九世紀二十世紀之交，法國方面因欲抵抗瓦庚來潮流，遂有法人德比舍 (Debussy) (生於一八六二年，死於一九一八年，其名著爲 Pelléas und Mélisande) 者，

將近代繪畫藝術中之所謂印象主義 (Impressionismus) 引用到音樂方面，以與瓦庚來氏之客觀主義對抗。我們知道近代歐洲繪畫進化程序：其始也爲客觀主義，專對於客觀的現象，加以描寫，不雜以主觀的我見，如照相機之攝影然；其繼也爲印象主義，以爲我們描寫事物，不應呆呆板板的在客觀形式方面去講求，只將那個事物初入我們眼簾時候的印象大意，直接描寫出來就夠了，換言之，於客觀的現象之外，再加以主觀的我見；（即自己對於該物所得的印象，）其後也爲表現主義 (Expressionismus)，以爲我們繪畫只要把我們的我見表現出來就夠了，何必問他客觀現象如何，所以現在歐洲新派之畫，大概都是人不像人，屋不像屋，換言之，只有主觀的我見，却無客觀的現象了。從此看來，『印象主義』是對於『客觀主義』的一種打擊，那麼，德比舍之引用『印象主義』便是對於瓦庚來之客觀主義，加以打擊。繪畫中的『印象主義』是極注重『色』(Farbe) 的方面，（如空氣，光線之類，）以便將自己對於客觀事物所得的印象直寫出來。音樂中的『印象主義』，則極注重『音』(Klang) 的方面，以便將自己的印象直寫出來。德氏因

爲注重『音之描寫』(stimmungsmalerei)的原故，遂覺得現代歐洲樂制中的十二平均律，(即十二個半音)不够他之應用，於是除增用許多『最高之音』(Höchste Obertöne)外，還把歐洲以外各民族之樂制，採用起來造成許多極短小的『音程』(Tonschritte)。

法國方面，除德比舍外，又有一位畢采堤(Bizet)。(生死年代見前。)曾作 Carmen 一劇，其音樂頗得壯健充實之美，以表現一種『狂樂的人生』，又與瓦庚來氏之悲觀主義相抗。前面曾經說過，瓦氏著作之中，十有八九，皆近於悲觀頹放，而且基督教化，處處皆求解脫，因是之故，德國大哲學家尼采，少時對於瓦氏雖極崇拜，但是到了晚年却非常的反對瓦氏，說他不應該著那種悲觀頹放，以及基督教化的作品。反之，尼采極爲讚嘆畢采堤的 Carmen，謂其極有希臘式壯健充實之美，可以作將來歌劇的模範。

我們於此發生一個極有趣味的問題，即所謂什麼客觀主義呢，什麼悲觀主義呢，差不多都是從法國發生，然後跑到德國來的，現在却依然從法國自己把他打

倒。音樂中之有客觀主義，是從法人伯爾柳遲（Berlioz）（生於一八〇三年，死於一八六九年，其名著爲 *Beatrice und Benedikt*, *Die Troyaner*, 等等）起，纔大張旗幟，從前德國音樂大家中如白堤火粉之『第六生風里』（6. *Symphonie*）等，雖亦常有客觀描寫之處，但白氏曾爲之特別聲明曰，『情感之表現，宜多於客觀之描繪』（*Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei*）使後世之奏其樂者，仍趨重主觀表現一途。自法人伯爾柳遲出，乃始創用『命題音樂』（*Programmusik*）之名，專意從客觀描寫，以此號召於世，從其後者如李斯志（Liszt，匈牙利人，生於一八一一年，死於一八八六年，其名劇爲 *Die heilige Elisabeth*）瓦庚來輩，更大張其說，其末流也便成爲『客觀之描寫，宜多於情感之表現』（*Mehr Malerei als Ausdruck der Empfindung*）。從此看來，客觀主義乃是法國的產物，現在却仍由法國的『印象主義』把他打倒，豈不是一樁巧事麼？至於悲觀主義，亦自法國大革命時始流入德國，在音樂家中最初受其影響者，爲白堤火粉氏，後來遂成爲十九世紀音樂一種潮流，至瓦庚來氏又漸流爲頹放病象，現在却仍然從法國的健美音樂（即 *Carmen*）中所

表現者）把他打倒，真是有趣。

後來法國那種『印象主義』流到奧國，又漸漸變爲『表現主義』其中代表當推勛白格氏（Schönberg）奧人，生於一八七四年，（破除一切規律，專是表現我見，上面曾經說過，繪畫潮流，是從『印象主義』進到『表現主義』那麼，在音樂中亦當然離不了這種趨向。勛氏有許多樂譜，其中沒有結尾之音，（照例西洋樂譜每篇皆有一種結尾之音，以表明完結之意。）據他的理由，這些結尾之音，乃是一種尋常東西，用不著樂師去奏，應該由聽樂的人暗中自己把他補上便够了。其結果每篇樂譜終局，都是彷彿懸在半空之中，沒有一個落點之處，於是勛氏遂成爲當今第一個新派中之新派了。不過勛氏本人所著，多係『樂器音樂』『詩歌音樂』等等，其於歌劇尙無名著。其在歌劇作家中略帶此種『表現主義』色彩者，則爲謝儒克（Schreker）一八七八年，生於法國南方 Monaco 自由城，長於奧國維也納，其名著爲 *Der ferne Klang*, *Die Gezeichneten*, *Der Schatzgräber* 等等。）孔果德（Karl Gold）奧人，生於一八九七年，爲當今音樂界中之神童，十一歲時即以製譜家著名，

現年不過二十七歲，其名著爲 *Der Ring des Polykrates*, *Die tote Stadt* 等等。諸人。再其次則爲意大利歌劇作家普車里 (*Puccini* 生於一八五八年，其名著爲 *Man-ori Lescant*, *Die Bohème*, *Tosca*, *Madame Butterfly* 等等) 之寫實主義 (*Verismo*) 前面會謂瓦庚來氏既爲羅曼主義代表，故其著作多取材於荒渺神秘一類，至於普車里之作品，則專從國民實際生活中去探求材料，恰與瓦氏相反，一時甚爲流行。此外與普氏同時之作家，如 *Mascagni* (意人生於一八六三年，其名著爲 *Cavalleria rusticana*)，*Leoncavallo* (意人生於一八五八年，死於一九一九年，其名著爲 *Die Bajazet*, *Die Bohème* 等等) 等等，亦皆爲創造『寫實主義』之人，惟其勢力不及普氏之大。

以上所述，爲法奧意等國對於瓦庚來氏三種主義 (客觀主義，悲觀主義，羅曼主義) 的反響，此外還有一種反響，即所謂『各國國樂之奮興』 (*Die Nationalen Strömungen*) 者是也。其在意大利方面，則有 *Verdi* (生死年代及其著作見前) 氏，其在俄國方面，則爲 *Mussorgski* (生於一八三九年，死於一八八一年，其名著爲

Boris Godunow) Tschaikowsky (生於一八四六年，死於一八九三年，其名著爲 *En-igen Oнеgin*, *Pique Dame* 等等) 諸人；其在捷克斯拉夫方面，則有 Smetana (生於一八二四年，死於一八八四年，其名著爲 *Die verkaufte Braut*)；其在丹麥方面，則有 Hartmann 父子 (父生於一八〇五年，死於一九〇〇年，其名劇爲 *Dr. Rabe* 等)；子生於一八三六年，死於一八九八年，其名劇爲 *Die Erlennädchen* 等)；其在那威方面，則爲 Grieg (生於一八四三年，死於一九〇七年，其名著爲 *Peer Gynt* 語劇中之各場音樂)；其在芬蘭方面，則有 Iannis (生於一八八四年，其名著爲 *Sotsemän Valjostia* 等)；其在英國方面，則有 Cowen (生於一八五二年，其名著爲 *Pauline*, *Thorg-rim* 等)；其在比國方面，則有 Bloekx (生於一八五一年，死於一九一二年，其名著爲 *Jets vergeeten* 等)；類能發揚光大其『民族之聲』，不讓德國瓦庚來獨霸一世者也。

綜觀本編所述，我們知道歐洲歌劇進化程序：(一) 濫觴時代，以希臘悲劇 (Tragedie) 趣劇 (Komodie) 爲主，其極盛之時約在紀元前五百年至四百年之間，(

約等於吾國周敬王至周顯王時代)；(二)衰微時代，以神劇(Mysterien)詩劇(Liederspiel)爲主，其時約在紀元前三百年至紀元後一千六百年(約等於吾國周顯王至明神宗時代，其間相差將近二千年)；(三)復興時代，以意大利佛魯冷池(Florenz)地方爲主，其時約在紀元後一千六百年(約等於吾國明神宗時代)；(四)流傳時代，以意大利歌劇爲主，移植於法英德各國，其時約在十七世紀中葉，至十八世紀中葉(約等於吾國清世祖至清高宗時代)；(五)改革時代，以古鹿埃(Gruck)摩擦耳提(Mozart)兩氏爲主，其時約在十八世紀中葉至十八世紀末葉(約等於吾國清高宗至清仁宗時代)；(六)成熟時代，以瓦庚來(Wagner)爲主，其全盛之時，約自十九世紀中葉起至於今日(約等於吾國清仁宗時代以迄今日)；(七)蜕化時代，以印象主義，表現寫實主義，以及各種『國劇』爲主，係瓦庚來歌劇獨霸後之一種反響，至於將來進化如何，此時尚不可知。不過我們這種只會聽大鑼大鼓，只會看花臉花旦的中國人，與別人同處二十世紀之中，對於歌劇一道，究竟應該持一種什麼態度，還須敬請讀者諸君有以語我。

中編 近代西洋歌劇作家及其作品

本編所選作家及作品，皆以現在德國舞臺尙在開演者爲限。德國舞臺所演皆係歐洲各國名劇，初無國界之可言。譬如法國爲德國的世仇，但德國舞臺無論國立私立，皆喜演法國歌劇，卽此一端，足見德國舞臺只問劇中價值如何，不問此劇究屬何國。所以本編所採作品，雖限於德國舞臺所演，然歐洲最著名之歌劇，大約皆具於此。

又本編所舉作品，只限於莊劇趣劇，至於『短劇』(Operette)及『有樂語劇』(Schauspielmusik)，則均未選入。

本編所列次序，以作家姓名之第一個字母爲準，依次彙列，以便檢查，至於劇名則均照德譯。

(1) Adam (法人，生於一八〇三年，死於一八五六年。)

Der Postillon von Lonjumeau

Die Nürnberger Puppe

近代西洋歌劇作家及其作品

(2) d'Albert (德人, 一八六四年生於蘇格蘭。)

Tjelland

Die toten Augen

Revolutionshochzeit

(3) Anber (法人, 生於一七八二年, 死於一八七一年。)

Maurer und Schlosser

Die Stamme von Portici

Fra Diavolo

Der Schwarze Domino

(4) Beethoven (德人, 生於一七七〇年, 死於一八二七年。)

Fidelio

(5) Bellini (意人, 生於一八〇一年, 死於一八三五年。)

Norma

(6) Berlioz (法人，生於一八〇三年，死於一八六九年。)

Beatrice und Benedikt

Die Trojaner :

I. Die Einnahme von Troja

II. Die Trojaner in Karthago

(7) Bizet (奧人，生於一八七四年。)

Hollisch Gold

(8) Bizet (法人，生於一八三八年，死於一八七五年。)

Carmen

(9) Bloch (德人，生於一八七一年。)

Das war ich

Ye-siegelt

(10) Boieldien (法人，生於一七七五年，死於一八三四年。)

近代西洋歌劇作家及其作品

Die weisse Dame

- (11) Brautels (德人, 生於一八八二年。)

Die Vögel

- (12) Brill (捷克斯拉夫人, 生於一八四六年, 死於一九〇七年。)

Das goldene Kreuz

- (13) Oberbini (意人, 生於一七六〇年, 死於一八四二年。)

Der Wasserträger

- (14) Cornelius (德人, 生於一八二四年, 死於一八七四年。)

Der Barbier von Bagdad

Gunlod

- (15) Debussy (法人, 生於一八六二年, 死於一九一八年。)

Pellens und Melisande

- (16) Donizetti (意人, 生於一七九七年, 死於一八四八年。)

Der Liebestrank

Luisa von Lammermoor

Marie, die Tochter des Regiments

Don Pasquale

(17) Flotow (德人，生於一八一二年，死於一八八三年。)

Alessandro Stradella

Martha

(18) Gluck (德人，生於一七一四年，死於一七八七年。)

Orpheus und Eurydike

Alceste

Iphigenia in Aulis

Arminde

Iphigenia auf Tauris

近代西洋歌劇作家及其作品

(19) Goldmark (匈牙利人, 生於一八三〇年, 死於一九一五年。)

Die Königin von Saba

(20) Götz (德人, 生於一八四〇年, 死於一八七六年。)

Der Widerspenstigen Zähmung

(21) Gounod (法人, 生於一八一八年, 死於一八九三年。)

Margarete (Faust)

Romeo und Julia

(22) Halévy (法人, 生於一七九九年, 死於一八六二年。)

Die Jüdin

(23) Humperdinck (德人, 生於一八五四年, 死於一九二一年。)

Hänsel und Gretel

Die Königskinder

(24) Kienzl (奧人, 生於一八五七年。)

Der Evangelimann

Der Kuhreigen

(25) Korngold (奧人, 生於一八九七年。)

Der Ring des Polykrates

Die tote Stadt

(26) Kreutzer (德人, 生於一七八〇年, 死於一八四九年。)

Das Nachtlagen in Granada

(27) Leoncavallo (意人, 生於一八五八年, 死於一九一九年。)

Die Bajazzi

Die Bohème

(28) Liszt (匈牙利人, 生於一八一一年, 死於一八八六年。)

Die heilige Elisabeth

(29) Tietz (德人, 生於一八〇三年, 死於一八五一年。)

近代西洋歌劇作家及其作品

Die beiden Schützen

Zar und Zimmermann

Der wildschütz

Undine

Der Waffenschmied von Worms

(30) Maillart (法人, 生於一八一七年, 死於一八七一年。)

Das Glückchen des Eremiten

(31) Marschner (德人, 生於一七九六年, 死於一八六一年。)

Hans Heiling

(32) Mascagni (意人, 生於一八六三年。)

Cavalleria rusticana

(33) Massenet (法人, 生於一八四二年, 死於一九一二年。)

Manon

(34) Michal (比利時人, 生於一七六三年, 死於一八一七年。)

Joseph in Ägypten

(35) Meyerbeer (德人, 生於一七九一年, 死於一八六四年。)

Die Hugenotten

Der Prophet

Die Afrikanerin

(36) Mozart (奧人, 生於一七五六年, 死於一七九一年。)

Bastien und Bastienne

Idomenus

Die Entführung aus dem Serail

Die Hochzeit des Figaro

Don Juan

Cosi fan tutte

近代西洋歌劇作家及其作品

Die Milde des Titus

Die Zauberflöte

(37) Mussorgski (俄人, 生於一八三五年, 死於一八八一年。)

Boris Godunow

(38) Nessler (德人, 生於一八四一年, 死於一八九〇年。)

Der Trompeter von Säckingen

(39) Nicolai (德人, 生於一八一〇年, 死於一八四九年。)

Die eustigen Weiber von Windsor

(40) Offenbach (德人, 生於一八一九年, 死於一八八〇年。)

Hoffmanns Erzählungen

(41) Pfizner (德人, 一八六九年生於莫斯科。)

Der arme Heinrich

Die Rose von Liebesgarten

Paestrina

(42) Puccini (意人, 生於一八五八年。)

Manon Lescaut

Die Bohème

Tosca

Madame Butterfly

(43) Reznicek (奧人, 生於一八六一年。)

Ritter Blaubart

(44) Rossini (意人, 生於一七九二年, 死於一八六八年。)

Der Barbier von Sevilla

Wilhelm Tell

(45) Saint-Saëns (法人, 生於一八三五年, 死於一九二一年。)

Samson und Dalila

近代西洋歌劇作家及其作品

(46) Schillings (德人, 生於一八六八年。)

Mona Lisa

(47) Schmidt (匈牙利人, 生於一八七四年。)

Noire = Dame

(48) Schreker (一八七八年生於法國南方 Monaco 自由城。)

Der ferne Klang

Die Gezeichneten

Der Schatzgräber

(49) Siegel (德人, 生於一八七八年。)

Herr Dandolo

(50) Smetana (捷克斯拉夫人, 生於一八二四年, 死於一八八四年。)

Die verkaufte Braut

(51) Strauss R. (德人, 生於一八六四年。)

Fenernot

Salome

Elektra

Der Rosenkavalier

Ariadne auf Naxos

Die Frau ohne Schatten

(52) Thomas (法人, 生於一八一一年, 死於一八九六年。)

Mignon

(53) Tynile (意人, 生於一八六一年, 死於一九〇七年。)

Lobekanz

(54) Tschaiikowssy (俄人, 生於一八四〇年, 死於一八九三年。)

Eugen Onegin

Pique Dame

近代西洋歌劇作家及其作品

(55) Verdi (意人, 生於一八一三年, 死於一九〇一年。)

Rigoletto

Der Troubadour

Traviata (Violetta)

Amelia

Aida

Othello

Falstaff

(56) Wagner R. (即瓦庚來, 德人, 生於一八一三年, 死於一八八三年。)

Rienzi

Der fliegende Holländer

Tannhäuser

Lohegrün

Tristan und Isolde

Die Meistersinger von Nürnberg

Der Ring des Nibelungen:

Das Rheingold

Die Walküre

Siegfried

Götterdämmerung

Parsifal

(57) Wagner S. (瓦庚來之子德人，生於一八六九年。)

Der Bärenhäuter

(58) Waltershausen (德人，生於一八八二年。)

Oberst Chabert

(59) Weber (德人，生於一七八六年，死於一八二六年。)

近代西洋歌劇作家及其作品

Preiosa

Der Freischütz

Buryantke

Oberon

(60) Wolf (奧人, 生於一八六〇年, 死於一九〇三年。)

Der Corregidor

(61) Wolf = Ferrari (德人, 一八七六年生於意大利。)

Die neugierigen Frauen

Susannens Geheimnis

下編 近代西洋劇本之解剖

(一) 齣目與場子

歐洲歌劇的組織，係每劇之中，共分爲若干齣 (Aufzug, Act)，每齣之中，又分爲若干場 (Szene)。

什麼叫做『齣』？即是演唱劇中某段事實，暫時可以告一結束，使觀者演者均得畧資休息，恰與吾國傳奇中之所謂『齣』，小說中之所謂『回』者相等。

歐洲歌劇通常多分爲一齣，二齣，三齣，四齣，五齣不等，若係『一齣劇』則自始至終一氣演完，沒有休息。若齣數太多，則又往往前後兩齣連着演唱，演畢之後，始准觀衆出場休息。(歐洲舞臺於開戲之後，即將入口封鎖，後至者非等到一齣演完後不能放入，已入者非等到一齣演完後不能再出。) 因此之故，戲單之上，常常載明『於某齣之後休息若干時』字樣，以便觀衆有所適從。

什麼叫做『場』？簡言之，即是齣中局面更換的意思。我們知道，一齣之中往往不止一個佈景，每換一次佈景，我們都可以稱之爲一場。(歐洲舞臺佈景，極爲迅

速靈敏，一轉瞬間，卽已更換，故其中劇情音樂，均不必間斷。此外如臺上另添人物，亦可以謂爲一場，譬如吾國舊劇『空城計』，諸葛亮坐在城樓上可以算爲一場，其後司馬懿帶兵上場，靜聽琴聲，亦可以算爲一場。

(11) 音樂

在歌劇中占重要成分的，自然是要推音樂，但音樂之中要分兩種，一種是用以伴和歌唱的，一種是不伴歌唱的，現在所要講的便是後一種。

此種音樂大概可以分爲四種：(一)『開場音樂』(Overture Vorspiel)。當臺上之幕尙未高揭以前，卽由樂隊開奏。大概此種『開場音樂』已將劇中重要調子(Motiv)及悲喜內容描寫出來，令人聞之，不必先看該劇，而該劇之印象固早已深入腦際。奏畢，臺幕高揭，開始演唱，由此觀之，這種『開場音樂』頗有類於吾國舞臺之開場鑼鼓，但我們的開場鑼鼓，是千篇一律的辦法，而歐洲歌劇則一劇有一劇的『開場音樂』而且都是由譜製該劇音樂家所聚精會神著出來的。(二)『導場音樂』(Einleitung)亦與上述『開場音樂』相似，不過多在第二、三、四、五

齣等開演之時而已。(三)『收場音樂』(Nachspiel)卽全劇終了之後，復以一段音樂收尾，彷彿餘音繞樑，三日不絕之意。(四)『表情音樂』(Pantomime)卽是劇中做工，用音樂以形容之，無論喜怒哀樂，談諧滑稽，皆能一一繪出。

惟上述各種音樂，不必每劇皆有，採用與否全係製譜家的自由。

(三) 說白

歐洲舊時劇本(莊劇及趣劇)除歌唱外，大半都雜有『說白』一如吾國之崑曲京戲。但是後來漸漸進化，『莊劇』之中遂完全不用『說白』專用『歌唱』至於『趣劇』則以引人笑樂爲志，故劇中仍雜以談諧說白。其後『趣劇』衰微，『短劇』(Opérette)代興，說白尤佔重要。

但趣劇之中，亦間有不用『說白』者，我們知道瓦庚來氏所譜的『歌唱名家』(Meisteringer)一劇，係屬於趣劇一類，但其中亦無說白。

(四) 吟誦 (Recitativ)

『吟誦』亦類於『說白』，不過略有音樂相和。『說白』則如尋常人談話，毫

無音樂相和。但其中節奏可以稍稍自由，（歌唱則有嚴格節奏，不能任意。）故我常呼之爲『說白式的歌唱。』此種『說白式的歌唱』在十七世紀樂劇復興時，差不多佔劇中極重要的成分。

後來有許多音樂家，因欲避免『說白』的原故，往往代以『吟誦』，以其有說白式的性質故也。但是到了瓦庚來氏，此種『吟誦』亦復取銷。

（五）歌唱

歌唱是歌劇中重要原素，惟舊時劇本所有劇中歌唱，皆自爲段落，稱之爲第一號，(No. 1) 第二號，(No. 2) 等等，略如吾國崑曲，一齣之中有若干『牌子』，每一個『牌子』無不自爲起結，唱完這個『牌子』之後，再唱第二個『牌子』。歐洲舊時歌劇亦然，唱完這段『歌調』之後，辭句音樂均告一結束，然後再續唱第二段『歌調』，故一齣之中爲無數『歌調』所組成。不過吾國崑曲『牌子』是一種刻板的死物，作曲的人須按照『牌子』去填；歐洲『歌調』則是先行選定脚本之後，然後再由音樂家按照劇情與辭句，自由譜製出來的，一段與一段不同。故他

們之所謂第一號第二號，與我們中國所謂什麼『醉花陰』『喜遷鶯』種種曲牌死物不同，讀者千萬不要誤會。

但是這種自爲起結，各立門戶的『歌調』，到了瓦庚來氏之後，亦打得片甲不留。瓦氏歌劇，凡屬於一齣之中，無不從頭至尾，一氣相連，中間找不出什麼自爲起結的『歌調』。（如所謂號數 *Nr.* 之類。）故一齣之中，只算是一長篇綿延不斷的調子，所以世人多稱瓦氏歌劇爲『永遠不斷的調子』（*Unendliche Melodie*）。換言之，瓦氏把從前歌劇每齣之中，分爲無數段落（即號數 *No.*）的辦法，根本取銷，將他合成一個整塊。

而且瓦氏又把『說白』『吟誦』『歌唱』三者合爲一爐，製成所謂『語歌』（*Sprechsingen*）。換言之，歌唱即說白，說白亦歌唱，與近代『語劇』（即中國所謂新戲之類）日相接近，不過一以『歌』出之，一以『語』出之而已。

（六）歌唱與音樂

舊時劇本大概多以臺上伶人歌音爲『主調』（*Melodie*）以劇場樂隊所奏之

音爲『諧和』(Harmonie)。換言之，劇場樂隊，不過是伶人歌音的附屬品裝飾品罷了，此卽近代所謂『主音音樂』。

到了瓦庚來氏而後，臺上伶人所唱的『歌音』誠然是『主調』，而劇場樂隊所奏之音，又另是一種『主調』。換言之，便是兩種相異『主調』，同時合奏，各自獨立進行，這簡直又是歐洲十五六世紀時所謂『對譜音樂』了。

所以我們聽舊日作家的歌劇，只用一雙耳朵，注聽臺上伶人的歌調便够了（其中亦間有『對譜音樂』，但係例外）如聽瓦氏歌劇，則須一雙耳朵注聽臺上伶人歌調，一隻耳朵注聽樂隊所奏之調（其中亦間有非『對譜音樂』之處，但係例外。）

不過無論樂隊所奏者爲『諧和』也罷，『主調』也罷，都與臺上伶人歌唱之音相異，決不似我們中國舞臺上，伶人所發的歌音，完全與樂器（笛子或胡琴）所發之音相同，這只算是一種『單音音樂』，是歐洲一千餘年以前的古董，與近代流行的『主音音樂』或瓦氏劇中的『對譜音樂』，還隔一萬里遠！

(七) 導調 (Leitmotive)

『導調』便是一種調子，拿來代表一個人物或一件事物的。這個調子在全劇之中，常常聽見，使人格外警覺。凡劇中某人每次登場，皆有代表某人的特別導調爲之前導，所以我們一聽這個導調，不必再看臺上，便知道某人該出場了。

或是代表一件事物，我們但聽樂隊所奏的導調，便知道臺上應該那種事或物出現了。

此種『導調』自瓦庚來氏而後，特別發達，瓦氏於其晚年所著『歌唱名家』一劇之中，大爲應用，細數起來，差不多有幾十種之多。

八 劇場樂隊 (Opernorchester)

劇場樂隊，設於臺前低地，圍以木版，爲觀衆視線所不及。歐洲劇場樂隊，自十七世紀以來，弓絃樂器 (Streichinstrumenten 如提琴之類) 卽占上風，凌駕其他一切樂器而上之。其原因，一則由於弓絃樂器之聲音，不如其他吹打樂器聲音之宏大震耳，歌辭字句不致全爲樂器之音所掩，聽衆易於了解。二則由於弓絃樂器之音

流麗輕快，極悅人耳，毫無笨重之感。因此之故，劇場樂器亦以弓絃樂器爲獨多。通常樂隊奏弓絃樂器者至少有四五十人，（奏小提琴（Violine）者約二十人，奏中提琴（Bratsche）大提琴（Violoncello）低音提琴（Kontrabass）者各數人。）再加上其他吹打樂器，如洋笛（Flöten），洋鎖喇（Oboen），洋簫（Klarinetten），低音大笛（Fagotten），洋號角（Hörnern），洋喇叭（Trompeten）定音鼓（Pauken）各二三人，（總共十餘人。）故劇場樂隊至少亦在五十餘人以上。

到近代客觀音樂（卽用音樂以描寫客觀現象）發達以還，各音樂家因欲對於各種特殊客觀現象，加以刻畫描寫之故，更將劇場樂器特別增加多種多類，以便將客觀現象盡量形容描寫出來，我們假若將瓦庚來氏所作 *Nibelungen* 劇中之樂器一查，其數目實將近百種之多，令人不得不歎觀止。茲將該劇奏樂人數分類之如下：

弓絃樂器

(甲) 第一小提琴 (Erste Violinen)

(乙) 第二小提琴 Zweite (Violinen)

(丙) 中提琴 (Bratsche)

(丁) 大提琴 (Violoncello)

(戊) 低音提琴 (Kontrabass)

共四五十人

彈的樂器

(甲) 豎琴 Harfen 六人

吹的樂器 (指木製樂器而言)

(甲) 洋笛 (Grosse Flöten) 三人

(乙) 高音洋笛 (Pöckelflöte) 一人

(丙) 洋鎖喇 (Oboen) 二人

(丁) 英國號角 (Englischhorn) 一人

(戊) 洋簫 (Klarinetten) 三人

(己) 低音洋簫 (Bassklarinetten) 一人

(庚) 低音大笛 (Fagotte) 三人
吹的樂器 (指金屬樂器而言)

(甲) 洋號角 (Hörner) 八人

(乙) 大喇叭 (Tuben) 五人

(丙) 洋喇叭 (Trompeten) 三人

(丁) 低音洋喇叭 (Basstrompete) 一人

(戊) 中音伸縮喇叭 (Tenorposannen) 二人

(己) 低音伸縮喇叭 (Bassposanne) 一人

(庚) 最低音伸縮喇叭 (Kontrabassposann) 一人

打的樂器。

(甲) 定音鼓 (Pauken) (一對)

(乙) 鉢 (Becken)

(丙) 三角樂器 (Triangel)

若干人

(丁) 不定音鼓 (Trommel)

合計起來，將近百人，無論世間何種客觀現象（如風雲雷雨喜怒哀樂之類）無不一一由樂中遂出。

凡場中奏樂之人，皆身着黑色制服，手執樂器，羣聽奏樂監督一人的指揮。或作萬壑風濤之聲，或表一縷柔情之意，無不使人心動神移，持與吾國脫開半邊勝子，痛擊大鑼大鼓之前臺樂工相較，真有雅俗文野之別矣。

九 劇本樣式

西洋歌劇樂譜，分『總譜』(Partitur) 與『分譜』兩種。『總譜』係包括臺下全班樂隊所奏，與臺上伶人所唱的調子，凡任奏樂監督者，因為要籠照全局之故，所以才用他。『分譜』則係將『總譜』中各段分出，譬如關於提琴者則有專印提琴調子之譜，關於喇叭者，則有專印喇叭調子之譜，凡奏該項樂器者，即自置該項樂器『分譜』一種已足，不必再用『總譜』。因此之故，『總譜』這樣東西，通常只有奏樂監督，或研究音樂的人纔買他，其餘尋常奏樂之人，大抵都無此物。我

恐怕中國有許多人不曾看見過此項『總譜』，所以我特在此處，將瓦庚來氏所作 *Nibelungen* 中的『西格蒙愛情歌』一段，摘錄於後，以便閱者知道西洋『總譜』或西洋劇本的樣式。

以下所錄樂譜，共係十八頁，係從 *Nibelungen* 劇本『總譜』中摘錄出來的，此歌係劇中猛士西格蒙 (*Siegmund*) 所唱的『愛情歌』 (*Liebeslied*)，甚有名，不但劇場中演之，即音樂會中亦常常奏之。

下面所錄，是將『總譜』大本縮寫下來的，因為『第二頁』太長，所以把他分寫在兩篇之上。反之，第三頁，第四頁，第五頁又太短，所以把他們合寫在一篇之上。諸君若看劇本大體形式，請閱第一頁與第八頁最妥。(第一頁專係樂器之音，尙未開始歌唱，至於第八頁則已有歌音在內。)

我們細看下譜，便知劇本排列，最上一層是『吹的樂器』，如洋笛，洋鎖喇，洋號角之類是也。其次一層，則爲『彈的樂器』，如豎琴之類是也。再下一層則爲弓絃樂器，如大小提琴之類是也。同時伶人歌音亦夾排在弓絃樂器之中，如本譜西格

3 Fl. *p* *cresc.*

3 Hob. *p* *cresc.*

3 Cl. *p* *cresc.*

Engl. Hr. *p* *cresc.*

Hr. 1 (F) *p* *cresc.*

Hr. 2 (F) *p* *cresc.*

Hr. 3 u. 4 *p* *cresc.*

Cl. B. *p* *cresc.*

3 Fag. *p* *cresc.*

Bs Cl. (B) *p* *cresc.*

Harp 1. *p* *cresc.*

Harp 2. *p* *cresc.*

Viol. *p ausdrucksvoll* *cresc.*

Br. *p ausdrucksvoll* *cresc.*

Stegm. *p* *cresc.*

Lenz!
spring!
-vrrll!

Vc. *p* *cresc.*

CB. *p* *cresc.*

Fl. 2 u. 3.
Hob. 2 u. 3.
Cl. 2 u. 3.
Engl. Hr.
Hr. 1. (F)
Hr. 2. (F)
3 Fag.
Bc. Cl.
Harfe 1.
Harfe 2.
Viol.
Br.
Sieg. m.
Vc.
Cb.
(immer pizz.)

f *dim.* *p*
f *dim.* *p*
f *dim.* *p*
f *dim.* *p*
f *dim.* *p*
f *dim.* *p*
f *dim.* *p*
f *dim.* *p*
mf dim. *p*
p *pp*
f *dim.* *p*
f *dim.* *p*
f *dim.* *p*
f *dim.* *p*
f *dim.* *p*
mf *cresc.* *f* *dim.* *p*
mf *p*

sind Lie - - - - - be und
are lore - - - - - and
est GA - - - - - ä PA
moar - - - - -

(Bog)

Fl. 2u.3. *p* *cresc.*

Hob. 2u.3. *p* *cresc.*

Cl. 2u.3.(B) *p* *cresc.*

Engl.Hr. *p* *cresc.*

Hr. 1u.2.(F) *cresc.*

Hr. 3.(F) *p* *cresc.* 1. (allein)

2 Fas. *p* *cresc.*

Bs. Fl.(B) *p* *cresc.*

Harfe.

(Bog.)

Viol. *p* *cresc.*

Br. *p* *cresc.*

Siegm. *p* *cresc.*

Vc. u. GB. *pizz.* *p* *cresc.*

jun - ge Paar ver - eint
 lon - ig pair: made one
 sont re - cou - nus: u ni -

Hcb. 1.

Cl. 1.

Engl. Hr.

Hr. 1.

Hr. 2.

Hr. 3. (F)

2 Fag.

Bs. Cl.

Harfe.

Viol.

Br.

1. Stgm.

Vc. (Bog.)

CB. (Bog.)

trüm - mer liegt, was je sie ge - trennt;
 ru - in lies what held them a - part;
 - ta - cle ancien s'écroule en de - bris;

jan - ch - zend grüsst sich das
 joy - ful - ly greet now the
 cou - ple joy - eux, ils se

3 Fl. *p*

Hob. I. *p*

Cl. (B) *p*

Engl. Hr. *p*

Hr. 1 (F) *p*

2 Fag. *p*

Bs. Cl. (B) *p*

Harfe. *p*

Viol. *p* *plzz.*

Br. *p*

Sing. *p*

Vo. *p* *plzz.*

CB. *p* *plzz.*

bräut - li-che Schwester be-frei - te der Bru - - der; zer -
 bride — and sis-ter is freed by the bro - - ther; in
 sœur fi-an-cie est sau-vée par son frè - - re; l'obs -

3 Fl. *pizz f* *dim.*

Flöte II. 2. *pizz f* *dim.*

3 Cl. *pizz f* *dim.*

Engl. Hr. *pizz f* *dim.*

Hörn. 3. (F) *pizz f*

4. (F) *pizz f*

3 Fag. 2 u. 3. *f* *pizz f* *ff* *dim.*

Harfe *f* *pizz f* *f*

Viol. *f* *pizz f* *dim.*

Br. *f* *pizz f* *ff* *dim.*

Siegm. *f* *pizz f* *dim.*

Vc. - - - - - *f* *ff* *dim.*

CB *f* *ff* *dim.*

- - - - - *ff* *dim.*

Die *ff* *dim.*

The *ff* *dim.*

La *ff* *dim.*

- - - - - *f* *ff* *dim.*

Die *f* *ff* *dim.*

The *f* *ff* *dim.*

La *f* *ff* *dim.*

Hob. 1.
pp *p* *cresc.*

Cl. 1. (B)
pp *p* *cresc.*

Cl. 2. (B)
pp *p* *cresc.*

Fag. 1.
cresc.

Harfe.
pp *p* *cresc.*

Viol.
p *cresc.*

Br.
pp *cresc.*

Slegua.
pp *cresc.*

Bu - - sen bärq stesich tief. nun lacht sie se -
 bo - - sons dröp ly she hid, anw gladly she laughs
 cœurs l'a - mour se ca-chait; heu-reuseel-le rit

Vc.
pp *cresc.*

GB.
len. *pp* *p* *cresc.*

3 Fl. *piu f*

3 Hb. *piu f*

3 Cl. (B.) *piu f*

3 u. 2 H. *piu f*

4 Hör. *piu f*

Bss. Cl. *piu f*

3 Fag. *piu f*

Hr. *piu f*

(ohne Dämpfer) (B.) *dim.*

Viol. (ohne Dämpfer) *dim.*

Br. *dim.*

Sieg. *piu f* *dim.*

Zu sel - ner Schwe - mer schwang
 To clasp his sis - ter *h*ir -
 Jusqu' à sa B. seur son vol

Vc. (ohne Dämpfer) (Doppelgriffe) *dim.*

C.B. (ohne Dämpfer) *dim.*

3 Fl. *molto cresc.*

Hob. 1. *molto cresc.*

Hob. 2. u. 3. *molto cresc.*

3 Cl. *molto cresc.*

Engl. Hr. *f*

3 Hör. (E) *f molto cresc.*

Bss Cl. *molto cresc.*

3 Fag. *molto cresc.*

Hr. *mf*

Br. *cresc.* *molto cresc.*

Fl. 1

Hob. 1

Cl. (B)

Engl. Hr.

Hör. 1. u. 2. (F)

Hör. 3. u. 4. (E)

Bss Cl. (B)

3 Fag.

Viol.

Br.

Slegm.

Vc.

CB

p, *cresc.*, *mf*, *p* (*ausdrucksvoll*), *p*, *cresc.*, *mf*, *p*, *cresc.*, *mf*, *p*, *cresc.*, *mf*, *p*, *cresc.*, *mf*, *p*, *plzz.*, *mf*, *plzz.*, *f*, *mf* (*ohne Dämpfer*), *p*, *mf*, *f*, *mf*, *f*

trotzig und starr uns trenn - te von ihm
fi - ant, once held us part - ed from him.
 nous re - te - nait, nous, loin de lui!

2 Fl.

2 Hob.

2 Cl.

Engl. Hr.

Horn 1. (F)

2 Fag.

Viol.

Br.

Siegm.

Vc.

CB.

p

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

star-ken Wehr: — wohl muss-te den tapf-ren Streichendie stren-ge Thü-re auch weichen, die
strong at-tack: — as-sailed by his har-dy strokes now the doors are shattered that fast and de-
-nait son pou-voir: — son souf-fle vaillant ren-verse à la fin la porte orgueilleu-se qui

2 Fl.

洋笛

2 Hob.

洋鎖唎

2 Cl. (B)

洋簫

Engl. Hr.

英國號角

Hör. i. u. 2. (F)

洋號角

2 Fag.

低音大笛

Bss Cl.

低音洋簫

Viol.

小提琴

Br.

中提琴

Siegm.

伶歌人

zar-ter Waf-fen Zier bezwingt er die Welt; — Win-ter und Sturm wichen der
 gen-le weapon's charm he for-ces the world; — win-ter and storm yield to his
 charme fort d'Av-ril sou-met lu-ni-vers; — vents et fri-mas, tout re-con-

Vc. pizz. *pp* (immer *p*)

大提琴

CB. pizz. *pp* (immer *p*)

低音提琴

(1. allegro)

Hob. I.

洋鐘喇叭 Cl. I. *p* (*sthr zart*) *piu p*

洋蕭 (immer *pp*)

小提琴 Viol. (immer *pp*)

中提琴 Br. (immer *pp*)

伶人歌音 Slegm.

大提琴 Ve. *sel-ger Vög-lein San-ge süß er-tönt, — hol-de Düf-te haucht er aus; sel-nem blüthe-some song of birds resounds his voice, — sweetest fragrance breathes forth: from his chants d'oiseaux ré-sonnent frais et purs, — l'air ex-hale un doux par-fum; de son*

大提琴 CB. (mit Dämpfer) (immer *pp*)

低音提琴 (Büg.)

Hob. I.

洋鐘喇叭 Cl. I. *piu p*

洋蕭 Bus Cl. *pp*

低音洋蕭 *pp*

小提琴 Viol.

中提琴 Br.

伶人歌音 Slegm.

大提琴及低音提琴 Ve. u. CB. *warmen Blut ent-blü-hen won-ni-ge Blu-men, Keim und Spross entspriest seiner Kraft. Mit ardent blood bloom out all joygiving blossoms, bud and shoot spring up by his might. With sang-brülant, aillissent des fleurs joy-eu-ses, germe et tige é-cla-tent dn sol. Le* *pp*

Viol I. (all.)

第一小提琴
第二小提琴
中提琴
伶人歌音
大提琴

Singm.
mil-dem Lich-te leuchtet der Lenz, — auf lin-den Lief-ten
von-der rz-diaace sparkles the spring; — on baln-y breeze — es
doux é-clat ray-un-ne l'A-vril; — dans l'air lin-pi-de,

Vi.

小提琴
中提琴
伶人歌音
大提琴

Viol.
Br.
Singm.
leicht und Lieb-lich, Wun-der we-bend er sich wiewt, durch
light and love-ly, wov-ing won-ders, on he floats; o'er
vol su-a-ve, ses mer-veil-les sont ber-cés; aux

Vi.

洋箫
小提琴
中提琴
伶人歌音
大提琴

Cl. 1. (B)
pp
Singm.
Wald und Au-en wüch sein A-them, weit ge-öff-net lacht sein Aug: — aus
wood and mea-dow wafts his breath-ing, wide-ly o pen laughs his eye: — in
bols, aux plai-nes, vont ses souf-fles, large ou-vert son œil seu-rit! — des

Vi.

豎琴

Harfe 1.

豎琴

Harfe 2.

第一小提琴

Viol. 1.

第二小提琴

Viol. 2.

第三提琴

Br.

(mit Dämpfer)

中提琴

(mit Dämpfer)

伶人歌音

Slegn.

大提琴

Vc.

mf *dim.* *pp*

Win - ter - stür - me w1 - chen dem Won - no - mond, ... in
 Win - ter storms have waned in the moon of May, ... with
 L'après hi - ver a fut le printemps vain - queur, ... d'un

Fl. 1.
Fl. 2.
Fl. 3.
Cl. 1.
Cl. 2. (B)
Cl. 3. (B)
Hr. 1. (F)
Hr. 2. (tief B)
Hr. 3. (F)
Hr. 4. (tief B)
Fag. 1.
Fag. 2.
Fag. 3.

洋
笛

洋
箫

洋
號
角

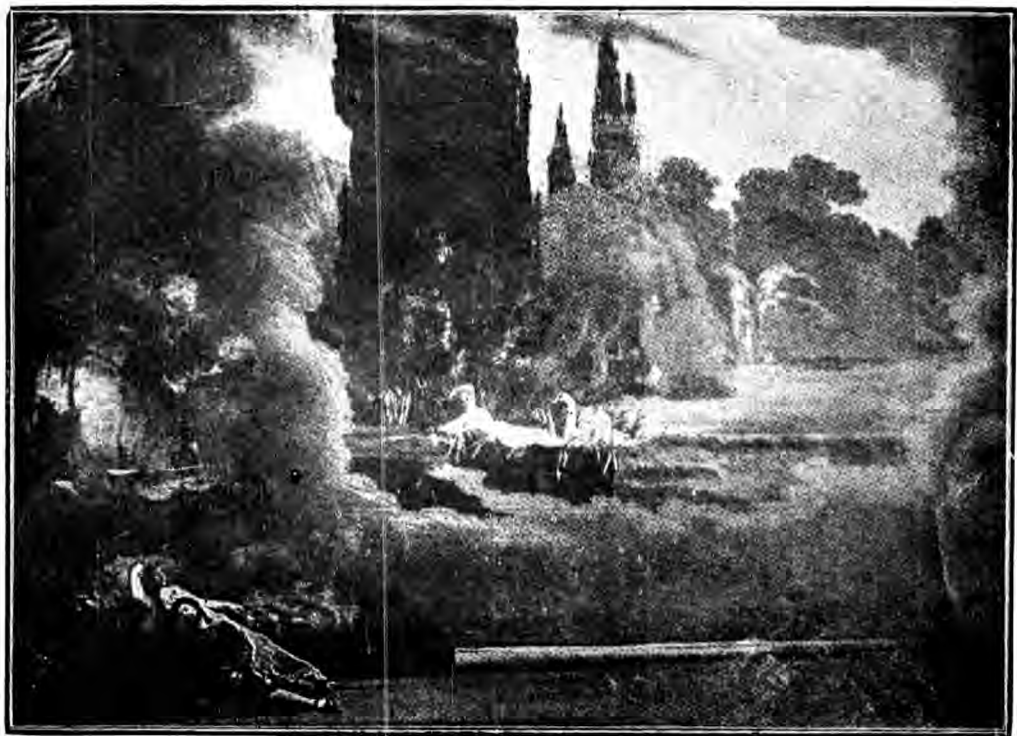
低
音
大
笛

This musical score is for a woodwind section. It consists of 13 staves. The first three staves are for Flutes (Fl. 1, 2, 3). The next three staves are for Clarinets (Cl. 1, 2 in B, 3 in B). The next four staves are for Horns (Hr. 1 in F, Hr. 2 in B-flat, Hr. 3 in F, Hr. 4 in B-flat). The final three staves are for Bassoons (Fag. 1, 2, 3). The music is written in a common time signature and features a melodic line in the flutes and a rhythmic accompaniment in the other instruments. Dynamics include *pp* and *ppp*.

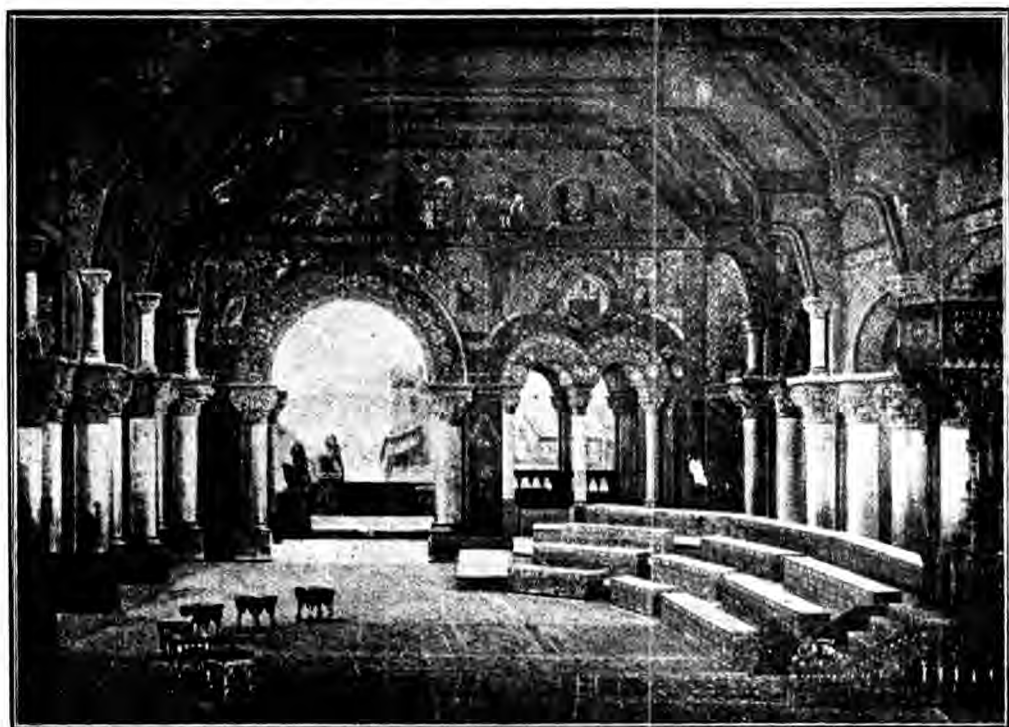
3
Siegmund's Liebeslied.
Mässig bewegt. 西格蒙愛情歌

The musical score consists of the following parts and staves:

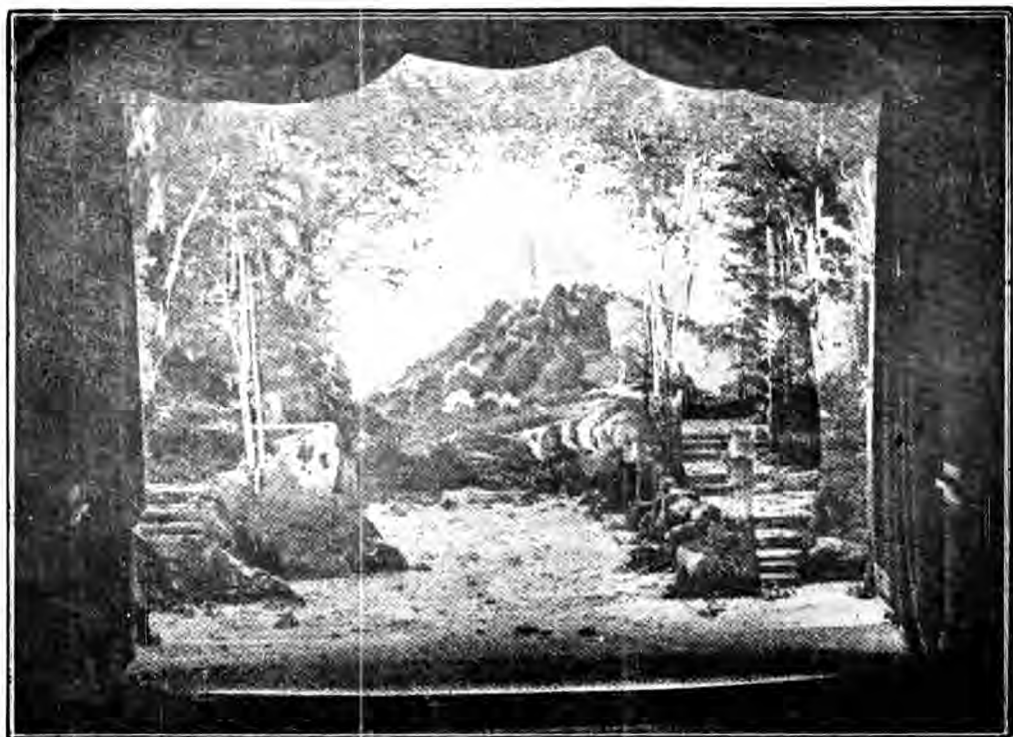
- 3 Flöten. 洋笛**: 1. u. 2. *pp dolce*, 3. *pp dolce*
- 2 Hoboen 洋鎖喇**: *pp*
- 3 Clarinetten in B. 洋簫**: 1. *pp dolce*, 2. *pp dolce*, 3. *pp dolce*
- Engl. Horn 英國號角**: 1. (F) *pp*, 2. (Hief B) *pp dolce*
- 4 Hörner. 洋號角**: 3. (F) *pp dolce*, 4. (Hief B) *pp dolce*
- 3 Fagotte 低音大笛**: *pp*
- Bass Clarinette in B**: *pp*
- Harfe 1 豎琴**: *piu p*
- Harfe 2. 豎琴**: *p*, *piu p*
- Violinen 1 第一小提琴**: *p (mit Dämpfern)*, *p (mit Dämpfern)*
- Violoncelle 大提琴**: *p (mit Dämpfern)*, *p (mit Dämpfern) (pfueich, doch ausdrucksvoll)*, *cresc*
- Contrabässe. 低音提琴**: *p pizz.*



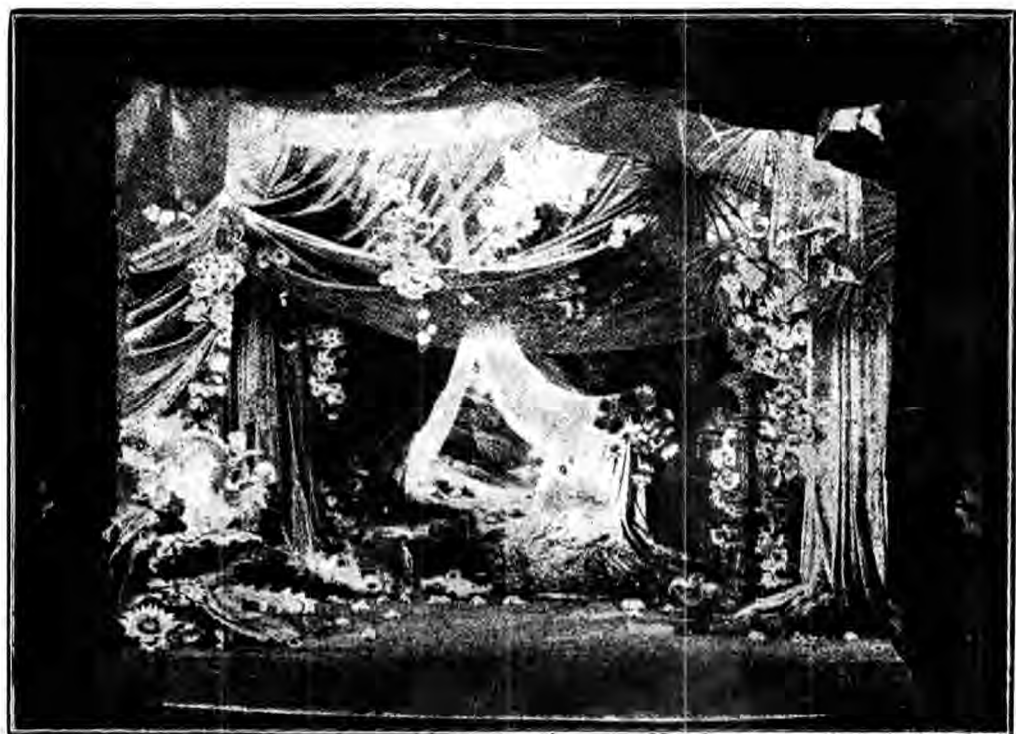
(佈景一) 維魯絲山中



(佈景二) 瓦爾堡之歌堂



(佈景三) 瓦爾堡之山谷



(佈景四) 維魯絲之帳中

蒙氏所歌者是也。（按本譜西格蒙氏歌辭，係譯成三國語言，排爲三行，上爲德語，中爲英語，下爲法語，以便各國皆可演唱。）

假如尚有『打的樂器』如鼓鉢之類，則當排在『吹的樂器』之下，『彈的樂器』之上。

附錄西格蒙愛情歌『總譜』於上。

十 布景

臺上的佈景，與臺下的音樂，極有關係，尤以近代客觀音樂盛行之時爲最，因彼輩常用音樂以描寫景緻故也。前文曾謂歐洲舞臺演劇，非於一齣（或二齣）演完之後，不能休息，而一齣之中，又往往須更換佈景數次，故其勢非迅速敏捷不可。吾輩觀客，但見忽而宮室樓臺，忽而山林原野，轉瞬之間，風景全非。大約此種佈景，既有專家指點，又有機關利用，否則萬不能辦到如此迅速完備。茲將瓦庚氏所作 *Tamhäuser* 劇中佈景，介紹四種如下。（按此種佈景係攝自 *Bayreuth* 劇院，卽瓦氏所建築之特別劇院，專演德國名劇者是也。）

(十一) 模範劇本

前文曾經說過，歐洲歌劇進化，至瓦庚來氏而集其大成；在瓦氏諸劇中又以『歌唱名家』(Meistersinger)爲最善；因該劇成於瓦氏晚年火候精到之時也。

瓦氏係羅曼主義者，故其歌劇十之八九皆涉於荒渺神秘，而且處處皆求解脫，又近於基督教化，所以德國大哲尼采極端反對他。至於『歌唱名家』一劇，則純係歷史事實，不涉神秘。

瓦氏又爲悲觀主義者，故所作歌劇多係悲劇一類，而『歌唱名家』一劇則又近於越劇一流，不帶悲觀色彩。

瓦氏『歌唱名家』一劇，係成於五十餘歲以後，其時瓦氏受人攻擊最甚，因從巴燕國王之命，離開巴燕首都，避往Tischchen 鄉間，以和緩反對黨之氣焰。瓦氏閒居田間，乃製『歌唱名家』一劇，其中要旨，即係『新舊之爭』四字，亦瓦氏自況之意也。

劇中人物如下。

- Hans Sachs 鞋匠.....低音
- Veit Pognor 金匠.....低音
- Kunz Vogelgesang 皮匠.....次低音
- Konrad Nachtigall 洋鐵匠.....低音
- Sixtus Beckmesser 市廳書記.....低音
- Fritz Kohnen 麵包匠.....低音
- Balhusar Zorn 錫匠.....次低音
- Ulrich Disslinger 香料商人.....次低音
- Augustin Moser 成衣匠.....次低音
- Hermann Ortel 製肥皂者.....低音
- Hans Schwarz 製機者.....低音
- Hans Foltz 銅匠.....低音
- Walther von Stolzing 少年騎士.....次低音

皆為歌唱名家

David 鞋匠 Sachs 的學徒……………次低音
Eva 金匠 Pagner 的女兒……………最高音
Magdalene, Eva 的乳母……………最高音
守夜巡丁……………低音

此外尚有各幫各行男女工人以及居民若干人。

(按上面所謂低音 (Bass)，次低音 (Tenor)，最高音 (Soprano) 等等，皆係製譜的人所定，誰個角色應為『低音伶人』所唱，誰個角色應為『次低音伶人』所飾，不能隨便更換，非如我國舞臺之自由也。)

此劇係述十六世紀時所謂『歌唱名家』者之一段歷史，當時德國各幫各行職業中人，常以工餘之暇，陶情於歌唱藝術，其傑出者稱之為『歌唱名家』。此種歌唱名家能自作歌辭及調譜，甚為當時民衆所尊敬。劇中所謂歌唱大師薩克時 (Sachs)，乃係一鞋匠，主盟歌壇，至今 Nürnberg 地方，尚有其遺像紀念。

此劇共分三齣，茲分述如下。

第一齣

一次佈景。 教堂之內。

當臺上帷幕未啟之時，即開奏『開場音樂』(Vorspiel) 一篇，爲之前導，所有劇中重要調子，與情景，皆已於該樂之中略示其端。

開場音樂將畢，帷幕慢慢高懸，臺上湧現教堂一座，其中高唱祈禱樂歌之聲，猶悠揚不斷。門前有一少年騎士名瓦爾德 (Walther) 者，在外竊視，未幾，祈禱既畢，教堂中人，皆陸續出門歸家，內有女郎一人名愛娃 (Eva)，艷麗無比，係金匠卜格來 (Pogner) 之女，此時亦隨其乳母由教堂禱畢出門，騎士瓦爾德見之，甚爲愛慕，即上前致敬，並詢女士已字人否？其乳母在旁，乃代告騎士曰，女郎之父現已決定，於 Johannisag 佳節之日，將在郊外舉行歌唱競賽，凡能奪得『歌唱名家』錦標者，即以其女字之云云。同時該乳母並囑學徒名達費提 (David) 的，告以一切歌唱手續及規則，蓋達費提爲歌唱大師鞋匠薩克時 (Sachs) 之高足弟子，故知之甚詳也。騎士瓦爾德聞畢，乃知此項歌唱之手續及規則，極爲繁難，不禁大恐，然愛女

之情，又不能去懷，於是決定參加競賽，冒險一試。

在未決賽以前，須先在教堂中舉行預試，是日各幫各行之歌唱名家，齊集教堂之中，內有市廳書記名柏克墨色（Bookmansey）者（係劇中丑角），亦欲參加競賽，冀獲此女，今聞騎士瓦爾德參加競賽，不禁大吃其醋，急思有以破壞之。當騎士瓦爾德聲請參加競賽之時，衆詢以彼之歌唱曾受誰個名師指教，瓦氏乃答之曰：『係從飛鳥歌聲中學習而得云云。』其後衆令瓦氏登壇試歌，并囑柏克墨色藏於帷幕之中，暗記其錯誤次數，凡遇有錯誤之處，即高擊一下以記之。當瓦氏歌唱之時，處處不合規則，帷中擊聲亦復頻響。唱畢，由柏克墨色將所記錯誤次數，出以示人，於是騎士瓦爾德冀奪歌唱錦標之熱望，遂有如石沉大海矣。

當衆位歌唱名家非笑騎士瓦爾德歌唱之時，其中有鞋匠名薩克時（Sachs）者，該地主持歌壇之歌唱大師也。既聞騎士瓦爾德之歌，雖覺其處處不合歌唱舊規，然其中實含有無限生氣，不禁神往。乃於衆人非難瓦氏之時，而獨對於瓦氏加以慰勉，臺上帷幕乃漸漸下垂，是爲第一齣告終。

第二齣 (有導場音樂)

一次佈景。夜間街上，街之兩旁左爲鞋匠薩克時之屋，右爲金匠卜格

來之屋，此外各家房屋聳立街側，一望無際，上有天空月色微光與各家室中燈火相映。

騎士瓦爾德既知歌唱競賽已無希望，遂與女郎愛娃相約，夜間潛逃，不料是晚鞋匠薩克時正作夜工，而且坐在門前，燃燈工作。於是騎士瓦爾德與女郎愛娃，恐被薩氏發覺，乃急藏於牆陰之下，正值此時，市廳書記柏克墨色亦持一琵琶來此，立於女郎屋外，歌唱情詩，以媚女郎。而鞋匠薩氏乃於此時大作其工，釘錘之聲，頻頻響擊，以擾亂柏氏歌音，柏氏不免大怒。最後柏氏乃與薩氏相約，假如柏氏唱錯一次，薩氏始擊釘錘一次，既可作工，又能記誤，實一舉兩得。薩氏亦欣然從之，惟柏氏歌唱，錯誤非常之多，因而薩氏錘聲亦復頻頻響擊，及柏氏唱完，薩氏之鞋亦已釘畢。

當此四圍沉靜之時，薩柏兩人，一擊一唱，鬧得四隣不安，於是各家各戶皆跑上

街來，亂打亂嚷。鞋匠學徒達費提亦乘機將柏氏痛打一陣，各家主婦亦在樓上展開窗戶，用水往下亂潑，正在不得開交之時，忽聞守夜巡丁之聲，大家乃一闕而散。守夜巡丁當此街上如此喧嚷之時，彼固未嘗絲毫聽見，現在始慢慢走來，高叫各家，宜及時安息，小心火燭云云。巡丁既去，此時舞臺之上，只餘天上月光，將各家屋影慢慢移動，漸入沉靜的長夜，是爲第二齣告終。

第三齣 (有導場音樂)

兩次佈景。第一次。鞋匠薩克時工作室內。

第二次。郊外風景。(即歌唱競賽之地。)

當昨夜喧嚷之際，騎士瓦爾德從牆陰走出，鞋匠薩克時乃邀瓦氏宿於其家，次晨瓦氏走告薩氏，昨夜曾得一佳夢，薩氏聞之，乃勸瓦氏將此夢製成歌詞。一面由瓦氏歌唱，一面由薩氏用筆記出，是即劇中最有名之『瓦爾德讚美歌』(Wald's Praised) 者是也。惟此歌此時只做成了二段，尚缺少一段，未曾脫稿，薩氏乃邀瓦氏暫入別室構思。

正值其時，柏克墨色忽來薩氏工作室中，見棹上放有歌調一紙，係薩氏手筆，柏氏乃疑及薩氏本人，亦有奪此佳人的野心；且此歌既出於『歌唱大師』之手，必係傑構，趁此無人之際，遂將此歌納入懷中，及薩氏由別室出來，與柏氏相見，柏氏乃大加譏諷，并示以所竊歌辭，於是薩氏爲免嫌計，即將此歌贈與柏氏，并自誓決不向人提及此歌係彼所贈，以成柏氏之名，柏氏乃大喜過望，抱吻而去。

女郎愛娃因鞋子不適於足之故，特來薩氏之家，以資整理，於時騎士瓦爾德在旁一見愛娃來此，詩潮忽湧，立將該歌之第三段構成。

此時臺上帷幕亦漸漸下垂，少頃，帷幕又啟，臺上忽然變成郊外風景。其中設有歌壇一座，老幼男女羣集而觀，各幫職業各自結隊而行，每隊有每隊的特殊音樂與特殊服裝，以代表其職業性質，轉瞬之間，紅男綠女充滿臺上。

是時歌唱大師鞋匠薩克時正率領一班歌唱名家以及女郎愛娃前來，羣衆歡聲雷動，敬禮薩氏，旋由薩氏主席宣告開賽。首由柏克墨色歌唱，柏氏手攜琵琶，將前此所竊歌調一一歌唱，但乖謬錯誤，惹得羣衆大笑。於是柏氏怒甚，乃當衆宣告

此歌非彼手筆，實係薩克時所作云云，並將歌稿擲還薩氏，大怒而去。

羣衆聞之，不勝驚疑，以爲歌唱大師薩克時，何至作此不協音律之歌。當此之時，薩氏乃從座起，略謂「此歌並非出自自我手，但若歌之得法，則極有價值云云。」於是騎士瓦爾德乃從羣衆中走出，薩氏遂囑其歌唱，瓦氏乃將該歌再唱，纏綿流麗，聲入雲霄。與柏氏所歌判若天淵，聞者莫不心醉。瓦氏因此奪得「歌唱名家」錦標。女郎愛娃親以花圈加其首，其父亦以「歌唱名家」徽章相賜，惟瓦爾德嚴詞拒絕，不願受「歌唱名家」之號。薩克時聞此，乃正色語瓦氏曰，汝慎勿輕視「歌唱名家」，神聖羅馬帝國，可以一朝滅亡，神聖德國藝術，則萬古光耀如常云云。瓦爾德聞之大爲感動，乃欣然接受此種徽號，而臺上羣衆亦相率歌曰：

「神聖羅馬帝國，可以一朝滅亡，神聖德國藝術，萬古光耀如常。」

『 zerging' in Dunst

das hei'ge röm'sche Reich,

uns bliebe gleich

是爲第三齣告終。

此劇精神卽是一種新舊過渡的意思，劇中所有「歌唱名家」類皆死守舊日規律，并持此以衡論他人藝術。少年騎士瓦爾德，未嘗學過此種舊日規律，故備受衆人非難。然歌唱大師薩克時則不然，一方固能深解舊日規律，爲一般人士所尊敬；他方又能了解未來藝術，拔瓦氏於羣衆之中，故薩氏實爲新舊過渡中之重要人物也。

瓦庚來氏以受人攻擊，乃避往鄉間譜製此劇，以洩胸中不平之氣，劇中之騎士瓦爾德，或卽爲瓦庚來之自況也。

書叢交外國民國

此項叢書，在灌輸一般國民對外的常識，并激發其愛國精神，且重要，求正，可備高小初中虛史科民科之補充讀物，及一般民國之瀏覽。

△門戶開放之今昔觀

左舜生校閱 一冊

『門戶開放』為中國外交史

自一八九九年到華盛頓會議少變遷，從這種變遷上，可

書提

年間

且重要，

生抄閱

『領事裁判權』遲早必須廢

須全國國民對此事有充分的

成功之望。本書就『領事裁

史及利害，扼要說明，為一

八分

天津市圖書館

書碼 780.9 登記號 841

28 年 7 月分登記

民國十四年二月再發行
民國十四年三月再發行

音樂叢刊之一

西洋音樂與戲劇(全一冊)



定價銀四角

(外埠另加郵匯費)



總發行所
分發行所

上海棋盤街

北京 天津 保定 張家口 濟南
青島 太原 蘭州 西安 蘭州 南京
徐州 杭州 蕪湖 安慶 蕪湖 南昌 九江
漢口 武昌 沙市 長沙 衡州 常德 重慶
重慶 福州 廈門 廣州 汕頭 雲南
貴陽 奉天 吉林 哈爾濱 新加坡

著者 王祈

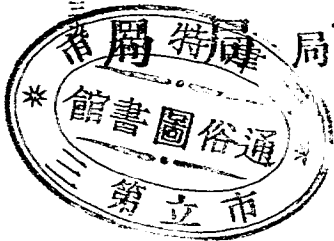
發行者 中華書局

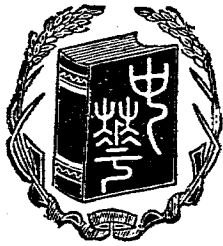
印刷者 中華書局

印刷所 上海靜安寺路二七七號 中華書局

中華書局

中華書局





119
23