

歌
劇
A
B
C

張
若
谷

中華民國十七年九月出版

歌

劇 A B C (全一冊)

不准翻印

發行所

上海四馬路世界書局

出版者 ABC叢書社
印刷者 世界書局
發行者 世界書局

實價六元二角

目次

緒論	一
第一章 歌劇之定義	一〇
第二章 歌劇之生命	一四
第三章 歌劇之情調	二一
第四章 歌劇之分類	二六
第五章 歌劇與神劇	二九
第六章 歌劇之音樂	三五
第七章 歌劇之作詞	四六
第八章 歌劇之作曲	五六
第九章 歌劇之表演	六〇
第十章 歌劇之起源	六九

第十一章	歌劇之勃興	七四
第十二章	歌劇之改革	八二
第十三章	歌劇與樂劇	八九
第十四章	歌劇之派別	九七
第十五章	歌劇之本事	一一〇
一	意大利之部	一一一
二	德意志之部	一二七
三	法蘭西之部	一二二
四	奧大利之部	一二四
五	匈牙利之部	一二五
六	俄羅斯之部	一二六
七	斯拉夫之部	一二七

附錄 參考書目

歌劇 A B C

緒論

自從西方的文化輸進到中國來了以後，科學、宗教、哲學、藝術許多海外的好寶貝，都像泉源一般地涓涓滾流到我們一片荒瘠的中國土壤，灌溉着那埋藏在地下的一切土產種子，助進他們茁萌芽秧，使有開放燦爛鮮美華實的一天。

在這一切舶來的寶貝裏面，西方的音樂也僥倖跟了那一「永久之都」的意大利天主教神父們，混進到中國的宮庭裏來了。以前，在元代雖早已有興隆笙——西洋管風琴的雛型——在朝廷奏演（註一），但是依據歷史上可考證的記載，在明末時代，意大利耶穌會神父瑪竇於萬曆二十八年進表裏面

，有「……謹以天主像一幅……西琴一張，奉獻於御前」字樣；又在畢方濟崇禎十二年上疏裏，也有「敬獻……西琴一張，風篋一座」（註二）等字樣，可見西洋音樂最早輸入中國者僅爲幾種簡單的樂器。後來在清代維新的時期，有許多青年學生出洋留學日本歐洲的時候，其中出了幾位熱心於音樂的教育研究者，學習了一些普通的音樂教育知識，回到祖國後就在師範學校裏附設了一個副科，把音樂圖畫手工體操各科合併在一起，於是造就了許多畸形不健全的美術教員出來。中間經了這一般教育家相當的互碰提倡，結果只在一切所謂新式學制的學校裏，得到把音樂成爲獨立的一科，但是，仍舊沒有什麼良好的成績。

最近在中國，提倡藝術的運動好像熱鬧得很，公私創辦

的藝術學校，單在人文薈萃之區的上海，有五六座左右。而且還有專門研究音樂的國立音樂院了。但是，因為人才缺乏，於成績上也沒有什麼貢獻。旁的不必講，單看純由中國樂匠演奏的正式音樂會有過幾次的舉行？在每次秋冬春三季上海市政廳裏面的星期交響樂會，聽衆中有幾個中國人？你們就要對於中國音樂的前途，不得不抱悲觀起來。進一步，推至於那綜合音樂大成的歌劇，在上海每年終有從意大利來的歌劇團的表演，除了極少數的上海西僑，每夜在劇場裏老佔着同一的座位以外，在頭二等的座位裏，竟找不到半個中國人的影子！

雖則歌劇這二個字已成爲中國最近流行的一個時髦新名詞了。實際上，還是由一兩個迎合社會民衆低級趣味的胡鬧

份子，在那裏串做賣野人頭一類的把戲。他們一輩子簡直不懂得什麼音樂，連音樂曲式的常識都沒有；編就了許多不倫不類只可教孩子們學習的歌曲，綴上一點舞蹈與舞台布景，居然就自稱起歌劇來了。甚至於有些人們，會把還不像正式兒童歌舞劇的東西，冠上了一個大歌劇 *Grand Opera* 的名詞，但是他們還終算乖巧，在廣告與節目上用的西文名詞是「小歌劇」*Operetta* 而不是「歌劇」*Opera*。倒也免去了了一個笑話。

此外還有一般自命為戲劇家的中國文人，每好把中國的舊劇——或稱京劇與歌劇作比較，說什麼「京劇性質純是歐洲歌劇體裁。」舊劇是歌劇，而音樂却異常之簡單——一類的話。其實說這些話的人，僅僅了一些西洋普通戲劇的知識，何嘗知道真正純粹的歌劇是怎樣一回事？他們讀了幾篇戲曲

劇本，或是看了幾齣舞台上表演的戲劇，歌劇自然也看過；的確他們看過了不少齣數的歌劇，但是他們並沒有聽過歌劇呀！他們一方面很謙虛地辯白他們是不懂音樂的，但是另一方面却偏會說：『中國的戲曲，無論梆子、二簧、崑曲，都是唱與說白合併的，完全是含有歌劇的性質。』關於這樣的歌劇界說是否確切，等在後面再來討論。他們並不是不知道歌劇的種類與性質，却又偏好把中國舊劇中的李陵碑空城計二進宮等比之為純粹歌劇；黑風帕梅龍鎮等則為滑稽歌劇；小上坟小放牛等則為『小曲與說白合併的歌劇 Operetta』。這都真是不可思議的比較！老實說罷，不常入西洋歌劇劇場的人不容易知道歌劇是什麼一回事的；沒有音樂素養的人更不會了解歌劇的藝術。音樂原來是一切藝術中最不容易了解的

一種，歌劇是集成聲樂與器樂大成及綜合其他姊妹藝術——繪畫、建築、舞蹈、文學——的一個總表演，當然是種更難於了解的了。正如某詩人所說的：「戲劇是沾了思想的光，僥倖混進中國來的。不過藝術不能這樣沒有身分。你沒有誠意請他，他就同你開玩笑了，他也要同你虛與委蛇了。」

（註三）歌劇何曾也不是如此嗎？

我們凡是研究西洋音樂的人，雖未必一定要排斥中國的舊劇。但是，實際上中國的舊劇到了現在已完全入於崩壞的時代了。（註四）却還有許多從歐美各國的研究戲劇者，承認「中國的歌劇——即指舊劇或稱京劇——從原質上，構造上兩方面看起來，是應當改良」。他們一方面提倡「改良」中國戲劇；一方面却又主張「把白話劇重新提倡起來，與歌

劇並駕齊驅，可將歌劇置之不理，任他自生自滅，他們『覺得歌劇沒有單獨存在的理由，因為歌劇是浪漫派時代的出品，到了現在寫實主義盛行的時代，更有些不倫不類』。他們所以會有發表這種似是而非的矛盾議論，大約最大的原因，就是根本不知道歌劇是什麼一回事！而且載了西方的有色眼鏡來觀察中國的一切事物，就會施用中西比較的邏輯法，同時也高唱着時代主義的空泛名詞了。這一般人的可笑見解，同那一般盜借歌劇的名義來圖謀名利的無聊之徒相比起來，有什麼多大的分別呢？

我敢斷定，我們中國人，除了少數有異國情調的藝術愛好者外，至少在這十年之內，大家都不容易了解歌劇，而且也不會愛好歌劇。西洋的歌劇，要希望在中國發達起來竟好

像是綠木求魚，水中撈月一般。假如要希望中國有產生真正純粹歌劇的一天，在現在音樂與文學及其他一切藝術饑荒貧乏的時期內，那真是與駱駝穿針孔同樣為不可能的事。

我個人雖深愛好歌劇，但是守株在老大的祖國，竟沒有機會可以作世界歌劇的巡禮。只能在我生長地的上海，每年一度去鑑賞那意大利旅行歌劇隊的表演，或在音樂會中傾聆歌劇中的片段樂曲，也可以算是聊勝於無吧。

直到現今，關於歌劇的書籍，在中國出版界裏寥寥無幾。專著只有王興祈氏的西洋音樂與戲劇，俞寄凡氏的西洋之神劇及歌劇等幾種小冊子，可惜都單是偏於歷史的一方面。編者生平蒐集日英文的歌劇的專著，約數十種。現在感於時代的需要，摭拾參考，不揣鄙陋，編成了這本小冊子，無非

希望補足歌劇出版物的缺陷。在這本小冊子內，除敘述歌劇發達史綱以外，兼重歌劇的組織，要素及在藝術上的一切價值的剖解與說明；最後附譯各歌劇本事數十種，藉借參考。

這本小冊子的目的，在使一般民衆能理解歌劇的普通觀念，並不是一部專門的著作，所以力避關於高深的議論文字，而注重於平易淺顯的常識語。編者也不是研究歌劇的專家，自然免不來有許多疏誤的地方，務請讀者們原諒。

本章註解

(一) 參看拙著「風琴輸入中國考」，刊於藝術三家言中。

(二) 見蕭一山著清代通史卷下第四篇今文學之運動與東西文化之輸入。

(三) 見開一多著「戲劇的路途」。

(四) 參看徐蔚南著「京戲的運命」，刊於藝術界周刊第五期。

第一章 歌劇之定義

先把中國藝術譯著中關於歌劇所下的定義引誕歷舉在這裏：

「歌劇原文爲Opera，拉丁語Opus的複數，有工作的意義。從音樂方面講，可以把它當做藝術工作的意義。其中包括音樂、辭句、表演；有時還要添加舞蹈。把這許多連合起來，說明一件故事，再加以極好的佈景。這種故事可以用莊嚴的、情韻的、浪漫的、滑稽的。」——傅彥長歐洲的歌劇，見藝術三家言。

「Opera（即歌劇）」一字，原出於意大利語，惟該最初含義，只是一種「普通音樂著作」之意，並無戲劇意義在內。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 *Danza*（趣）的形容詞，用以分別「莊劇」及「趣劇」。到了十九世紀，德國歌劇大家華格那氏（註一）出，又喜用「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。——王光祈西洋音樂與戲劇。

「歌劇 Opera」是十六世紀末葉起於意大利的音樂劇。是合併器樂、聲樂、舞蹈背景，科白而成的一種綜合藝術。表面上類似中國的京劇，但內容上音樂與演劇並重，與用

音樂助氣的京劇不同。』——豐子愷音樂的常識。

『歌劇 Opera 以歌唱及表演為主體，內容包含（民歌與音樂會的聲樂）各種歌曲，有宗教性質的歌劇，並且兼用讚美式歌曲。』——蕭友梅普通樂學。

『歐洲戲劇分二大類：一曰歌劇 Opera，二曰非歌劇 Drama。歌劇又可分為二：一曰純粹歌劇，即 Opera 是純用歌曲不用說白者；二曰滑稽歌劇 Operetta 有說白而兼小曲純具滑稽性質者也。』——宋春舫論劇。

『戲劇中的各種藝術，只要有一種超越了其他各種，就發生一種特別的戲劇。偏重了文學，成就了西洋的話劇。發展了音樂，產生了近代的歌劇。』——趙太侔國劇。

『歌劇英語叫做 Opera 就是優伶把說白統作歌唱，一面歌

唱，一面演戲。上台的都是非常高明的歌手，用優美的聲音來歌唱，又伴着很大的管弦樂合奏，故把她當作音樂會看，實在也很可觀。加之還有許多優伶，裝飾得非常華麗眩目，在那裏演戲，或跳舞，其美觀真是無可譬喻的。」

——豐子愷孩子們的音樂。

「歌劇 Opera 是聯合器樂聲樂舞蹈背景說白之藝術，是綜合藝術之極致。」俞寄几西洋之神劇及歌劇。

綜觀上面八種關於歌劇不同的界說，我們可以抽取出一個完備準確的定義出來。

詳細地說：歌劇是以詩歌體裁編成而採用音樂的戲曲，沒有說白的對話，綜合管絃樂的伴奏與歌唱，有時間雜舞蹈。這是一種有歌唱，有動作，有音樂，有表情，有舞蹈，有

布景，有扮裝等大規模的戲劇。

簡單地說：歌劇是有全部悲劇份子或喜劇份子的戲曲，有管絃樂充分的伴奏，及動作與背景的和諧。（註二）

總之，歌劇的靈魂為音樂，其他一切舞台上的背景與動作都是歌劇的肢體。有了靈魂與肢體的結合，纔能產生有生命情調的歌劇出來。在後面，我們就要詳細探究歌劇的生命與情調之所在。

本章註解

（一）原文作瓦庚來，今為統一譯名計改為華格那。

（二）引用日本坪內士行著舞踊及歌劇大觀中關於歌劇的定義。

第二章 歌劇之生命

音樂的要素，是在乎旋律、節奏、和諧三者的調和；但是假如沒有一位音樂作家的情感滲入，這樣的樂曲是死的，沒有生命的。因為音樂是最直接表現人類感情的一種藝術。換一句說，凡是一種樂曲由音樂家的靈魂，與充分的樂式互相結合而成的，一定是有生命的音樂。

歌劇自然也是這樣，假如單有形式上的一切完備組織，而沒有一個生動的文學故事做着劇本，沒有經過一位天才作家的編製，沒有充分管絃樂隊的伴奏，沒有拔萃優伶的表演歌唱。那是決定不能產生出一齣有生命的歌劇。

中國的戲劇，無論是舊劇、新劇、京戲、崑曲，不但限於音樂的許多缺陷，不足以表現人生繁複的意境與情緒；而且簡直都是沒有戲劇作家的內在靈魂。所以結果難望成立一種

有生命的戲劇爲了這個原因，中國的戲劇，在世界近代的藝術上決不能佔一個地位。還何必強要把中國的崑曲，京戲與歐洲的歌劇相比擬呢？

歐洲歌劇的得以產生成立，完全是基礎於歐洲音樂發展的自然進化。所以也可以說：近代的歌劇，就是音樂發展的最純全的結晶。將來或許另外發生一種戲劇，更超越於歌劇之上的，但是這種新生的戲劇，却不是偏重於文學的話劇，而是一種以布景爲中心的未來劇，這是歐洲戲劇革命家戈登克雷 Gordon Craig 的預言，「這種演化不是壞現象，正足以使戲劇藝術格外發展，格外豐富」（註一）。這個問題因爲不涉於本書的範圍之內，可以不必討論。我們終可以承認，直到如今歌劇在戲劇藝術中，尚不失他佔勝第一把椅子的地位。

在一切舞台上表現的戲劇中，只有歌劇是開創音樂與詩歌相握手，及與其他多種姊妹藝術——雕刻、繪畫、建築、舞蹈等——相擁抱的一種新藝術。

不單是中國的舊劇，不能比擬歐洲的歌劇，他若古代希臘的戲劇，日本的「能樂」，印度的「南提阿」以及其他富於古典味或宗教味的古雅藝術都是舊時代的遺物，只能當做雛型歌劇的骨董題材，但都不能與歐洲近代的純粹歌劇相比擬。有些竟完全與歌劇迥相違反者。

日本的歌舞伎劇，好像有些勞髯歐洲的歌舞劇——或稱小歌劇 Operetta，但也不是一種純粹的歌劇。所謂不純粹者，即指於音樂與舞台歌詞之間，欠缺融合，而且還有許多雜混的分子滲進其內。

歐美近代通行的歌劇，大致可以分別大歌劇、樂劇與喜劇三種，三者各有許多異殊的性質，在後面另詳論之。但是歌劇的純一藝術價值，即在悲劇的發展進化，佔勝於喜劇的分子。

古今來許多人都承認「歌劇是綜合藝術的極致」，這想來是蛻化於「戲劇為綜合藝術」的一說。因為在歌劇中，詩歌、音樂、建築、繪畫、舞蹈這五種藝術，的確貫串於歌劇全部的結構，歌劇為綜合的藝術一說，當然可以成立。

但是，詩歌、音樂、背景與舞蹈，只是一種漫然的組合，決不是歌劇為綜合藝術極致的理由。詩歌、音樂、背景與舞蹈四者為歌劇的要素，那是無庸疑慮的，但這僅是歌劇創作上必要的要素，這種歌劇的要素決不能算為歌劇的生命。

歌劇的本質即由於歌劇要素的完成，但是他的生命決不單是本質，那麼歌劇的生命，究在什麼地方？

我們要知道，歌劇與普通戲劇不同的出發點，就在敘情劇的成立。

普通戲劇所表現的，是只靠着文學言語表現出劇中的情緒，從生命心靈的深坎奧底傳移感情於觀眾。

至於歌劇，却完全富於敘情劇的情調，有了管絃樂的演奏，更可增進劇中情緒的深強，而且還有舞台上的美妙歌聲的流播，與舞蹈者的優麗的姿勢，更加能使鑑賞者得到增倍的共鳴快感。

敘情劇的歌唱達到了洗練美妙的地步，再加以全身的運動能與音樂渾然融合，表現於背景充分合宜的舞台上，那都

是歌劇優伶的魄力，從舞台藝術方面看來，歌劇的生命所在，即根基於上面所述的幾點。

歌劇的優伶，的確在歌劇裏佔着中心，他們最重要的使命，就在運用深強的技巧來表現發露出歌劇中的情熱。在舞台上優伶身心的緊張却與歌劇的生命有密切的關係。

所以在歌劇中，優伶與歌劇作家、詩人都同時處於極重要的地位。歌劇的生命之脈，也就繫在優伶、文學家、與音樂家的身上。假如要使優伶演唱出美妙的歌曲，一定需要有多詩味豐富的詞句，要創作出敘情詩脈的戲曲，一定須得音樂作曲的補助。結果纔能夠在舞台上表現出一種有生命的歌劇，同時也還可以傳給鑑賞者以更生動的、強烈的、活躍的許多優美佳妙的印象。

本章註解

(一) 見趙太侗論劇刊於國劇運動中。

第三章 歌劇之情調

歌劇一詞的來源，在前面已說過，出於拉丁語 Opus 的複數，含有工作的意義。在意大利語 英吉利語 與 法蘭西語 都譯為 Opera，德意志語 則為 Oper，至於今日通行於中國的歌劇 一詞，則襲用自日本語 的譯名。

拉丁語 Opus 的最初意義，除工作一義外，也作（作品）解。至於 Opera 一詞却含有「作品之集」的意味。

這裏所謂作品，當然謂「音樂之作品」。即指樂曲的兼備形式與內容能獨立成一曲者。後來在「作品」中加入劇情劇的份子就整成爲「作品之集」即所謂的歌劇了。

近世初期的歌劇，勃興於意大利的文藝復興時代。當初的歌劇與今日通行的歌劇並不完全相同，形式與內容都極簡單質樸。直至今日，始有形形色色的歌劇式樣，但是大致可以分別悲歌劇與喜歌劇兩類。這喜悲兩種的情緒即成爲歌劇的情調。

(一) 悲歌劇 所謂悲歌劇，即以悲劇 *Tragedie* 的結構爲歌劇全體的眞面目，台詞大抵與普通戲劇與喜歌劇略同，不過綴點以悲哀成份的特徵，全曲音樂與唱歌的部份都含有悲哀的色彩意味。例如遠爾諦 *Verdi* 的茶花女，波契尼 *Puccini* 的蝴蝶夫人等，都屬於悲歌劇。

亞里士多德曾對於拉丁的古悲劇下過一個定義：「悲劇者乃動作之模倣也，而其動作必爲嚴重的，必有起有訖，必

有一定之長度。其文字則於全劇之各部分中經數種藝術的點綴的裝飾。其體乃動作而非敘述。其用在激發人之哀憐恐怖之心，使此種情感得正當之排泄滌淨。」（註一）

悲歌劇的使命即在表現人生極悲痛的一方面，除劇中須有悲劇的構造以外，音樂與歌曲都須有真摯緊張的氣分，使聽衆能受到情感的移傳作用。在悲歌劇中最尊重的藝術，是在表現出強烈的悲壯美緻。例如韋爾諦的阿意大第四幕中阿意大爲愛人棄生命的一段，可爲一例。

悲歌劇的要素，在發露出沈痛的情緒，所以樂曲都滲有醇美與熱情的戀愛色彩，表現着戀愛醇化的境象。戈諾 Cori por 的浮士德第三幕，少女馬加利大在窺間唱戀歌取一節旋律，即可作爲一例。（註二）

悲歌劇的題材多採取有真摯情調的神話、傳說、小說、戲曲等。例如韋爾諦的茶花女，取材於法國小仲馬 Alexandre Dumas Fils的小說與劇本（註三）。戈諾的羅蜜歐與朱麗愛即取材於英國莎士比亞的戲曲。

（二）喜歌劇 與悲歌劇相對的為喜歌劇。

喜歌劇，看他的名稱已可知其意義。以輕快、滑稽、詼諧為歌劇的要素。

喜歌劇的特徵，大抵在歌曲部分以外混入諧謔的台詞，恰與悲歌劇相反。例如羅亞尼 Rossini的「賽微尼的理髮師」，莫查德 Mozart的飛功羅的結婚等都屬於這一類。

喜歌劇雖採用對話却分的台詞，但仍以有音樂性的宣敘語為主，演技者須經相當的訓練，否則易使聽衆起嫌惡的反

感。作詞者對於對話部分的修辭也須十分注意，宜用音樂性的言語，切忌採用野卑的俚語，免破壞喜歌劇的情調。

一般喜歌劇的情調常帶輕快、活潑、談諧的風味，音樂多用清幽的小夜曲的合唱與醉心的舞蹈曲，使聽衆得到輕倩的快感。

歌劇優伶中，分長於悲歌劇或喜歌劇兩種的專門家。歌劇的情調，都仰賴於他們的咽喉而表演出悲或喜的諸般音樂的歌唱部分。優伶對於歌劇的情調表現，實有莫大密切的關係。

本章註解

(一) 見梁實秋著浪漫的與古典的中「戲劇藝術辯正」

(二) 參看拙譯歌劇「浮士德」本事，刊於藝術三家言。

(三) 小仲馬的茶花女有小說與戲劇兩種本。前者有林琴南譯的「茶花女遺事」，後者有劉半農譯的茶花女劇本。原名爲 *Dame au Camélias*。意大利的歌劇譯名爲 *La Traviata*，日語譯作椿姬。

第四章 歌劇之分類

編者在前章分歌劇爲悲歌劇與喜歌劇兩種。其實歌劇的分類不止如上述的兩種，依各國及各作家的分類法，歌劇的分類，很複雜繁多。

先從意大利的歌劇起，可以區別爲正歌劇與喜歌劇兩大類。

(1) 正歌劇 (Opera Seria) 或稱莊歌劇，是嚴正、悲壯、真摯一類的歌劇，普通全篇都以音樂貫通之，間有採用對話台詞者。但非純粹對話，是有音樂性的宣敘調曲。

(2) 喜歌劇 (Opera Buffa) 或稱趣歌劇，是快樂滑稽等歌劇的總稱，常於歌唱部分間，插入普通的對話，全篇以音樂貫通者很少。這一類的歌劇，假如沒有滑稽分子的時候，在結束處，必以大團圓為收場，所以稱為喜歌劇。

此外尚有介於正歌劇與喜歌劇中間者，有半正歌劇，及道化歌劇等。

歌劇的命名，又依隨各歌劇作家的題材而不同，凡取材於幻想夢境如以地獄之場為布景的，叫做夢幻歌劇；以敘情詩劇為題材者，命名抒情詩喜歌劇，或浪漫的大歌劇等。

德國的歌劇分類法，微與意大利的分類法稍異。分大歌劇與喜歌劇兩類。大歌劇即普通的歌劇，而喜歌劇則含有小規模歌劇的意味。

德國的天才歌劇作家華格那，稱他自己創作的歌劇為浪漫歌劇，後來又改稱他的大歌劇名為樂劇。

法國則在歌劇Opera與歌舞劇Opérette之外，把歌劇分作四種：

(一) 大歌劇 Grand Opéra 與上述的正歌劇同，性質壯嚴，曲內不用說白。

(二) 喜歌劇 Opéra comique 性質快樂，曲內採插說白對話

(三) 滑稽歌劇 Opéra Bouffe 性質滑稽輕浮。

(四) 抒情歌劇 Opera Lyrique 例如皮才 Biget 所製作的卡爾 門之類。

英國則分爲歌劇、大歌劇與喜歌劇三種。英國的喜歌劇與德國的喜歌劇不相同，却與日本的「道化芝居」有相同的意味。

在一切形形色色的歌劇式類中，要推算德國華格那的樂劇爲最卓絕最偉大最完成的歌劇，他的九齣代表傑作，的確可以稱爲近代全歐洲的歌劇聖品。

第五節 歌劇與神劇

在歐洲音樂劇中，有所謂神劇者，表面與歌劇沒有什麼多大的差別，而且起源於與歌劇同樣的時代，一般音樂史的編作者，又常喜歡把歌劇與神劇放在一起，所以時常會發生

混誤。現在我們先來把歌劇與神劇在形式上的異點分別開來，再略說神劇的組織及其發展。

神劇 Oratorio 一名神曲，最初是專表現宗教事蹟的一種音樂劇，後來則廢除舞台上的動作而只留存音樂的歌唱與演奏。在樂曲的組織方面，似乎與歌劇相同，但是在形式方面却是有許多絕對不相同之處。

歌劇的音樂形式是廣寬的，是一齣戲劇，用音樂來表現，有獨唱聲樂，有合唱隊，有管絃樂隊。所包含的部份有：歌劇脚本、樂曲總譜表、序樂、間奏、合唱、部份音樂、獨唱、宣敘調與詠歎調等。

至於神劇的形式是僅採用歌劇中的一部份，雖則實施的法則完全異殊。在歌劇中，應該有卓越的動作表現；在神劇

中，只有意象的暗示與默想。神劇只是用音樂來舉行宗教儀節，或追念聖蹟的樂曲，沒有背景，服裝或動作。在韓德爾 Handel 的時代，初期的神劇，也與歌劇同樣地用背景，服裝及舞台動作；那時候的歌劇與神劇，所差別者單只在劇的本事，歌劇是表演世俗的故事，神劇則表演宗教的事蹟。後來神劇漸漸廢除了舞台上的一切組織部份，但保存樂曲的演奏。在英國直至一九一四年止，聖經的題材正式被取締在舞台上表演；於是纔產生了聖霜 Saint Saens 的沙宋與達里亞，為蛻化於神劇基礎的完美神劇的一例。

在神劇中，沒有脚本而只有叫做本文 Text 的記錄。但是樂式中的宣敘調、詠歎調、二重曲、三重曲等都採用自歌劇。在歌劇式的終段裏，也間用合唱。在一切神劇裏合唱的部

分較更重於個人的歌唱。獨唱曲大概分高聲部，次高聲部，中聲部與低聲部或四重合唱。神劇的獨特特徵就在莊嚴與偉大兩點，這遠非尋常歌劇所能望其項背。

神劇起源於十六世紀的末葉，與歌劇的初樂同一時期。當初在意大利羅馬聖瑪利亞教堂中，有一個天主教神父叫做斐理伯耐利 Philip Neri的，在每主日內訓練年輕的教友，集於教堂內，表演聖書中的事蹟。後來因欲廣收宗教感化力的效果，就採用了音樂加入伴奏，聘請當時的宗教樂作家，編製樂曲組織一種樂劇，神劇的來源即從此開始。最初的作品，為奇地契亞尼 Guidicciani 與加伐里愛利 Cavalieri 合作的死後之靈 L'Anima e Corpo，時在 1600 年，適與歌劇初次勃興為同時。樂隊的組織，有抱琴、箏篋、琵琶及笛二枝，在舞壇後方

奏演，合唱團則羣坐壇上，起立應唱，形式上與佛羅稜薩初期的歌劇大體相同。

神劇的急進發展，都是靠着羅馬派最大的作家加利西米 Carissimi 一人的努力。加利西米於神劇原有的表演法外，另外添入宣敘調 Recitative 以說明劇事。更發展宗教的歌曲形式，利用宣敘調與詠嘆調 Aria 兩種聲樂，使宗教音樂添了不少新鮮的色彩。

初期的神劇，不但盛行於意大利，德法兩國也很受着影響。德國有「音樂之祖」稱號的巴赫 Bach，作有馬太受難曲 Matthias-passion，這是一首永久被人家所認為模範的神劇。巴赫的偉大創作天才，宗教的篤信與他高尚的心靈，都盡量地表現在這首受難曲裏。（註一）在法國，雖並不對於神劇

有多大的熱心，但是在彌撒曲中，確也有許多很美麗的宗教樂的形式。

到了十八世紀，爲歐洲神劇最發達的全盛時代，神劇與歌劇立於並稱的地位。代表神劇家有韓德爾 Händel、巴赫、哈登 Haydn、莫查德 Mozart、貝多芬 Beethoven；其後則有孟攪爾霜 Mendelssohn、斐利奧 Berlioz、黎資德 Liszt、羅亞尼 Rossini；近代則有戈諾 Gounod、勃羅赫、Bruch、愛爾茄 Elgar 諸氏。（註二）

在上述許多神劇作家中，也有許多樂家兼作有很著名的歌劇者，尤其是意大利的羅西尼，法國的戈諾兩氏，都是歐洲歌劇界裏極重要的二位天才大作家。

但是到了音樂演化臻頂的今日，神劇的勢力早遠遜於歌

劇。僅在歐洲天主教的各座大教堂裏，還保存着史蹟上的幾首不可朽滅的神劇，例如巴嚇的「馬太受難曲」，孟檀爾霜的「聖保祿」St Pauls、「愛理耶」Elijah，羅亞尼的「痛苦聖母」Stabat Mater，戈諾的「死與生」Mors et Vita，聖霜的沙宋與達里亞等。後三氏的作品，都反映着歌劇的作風，所以現在還可以在正式的音樂會中，聽到這三首神劇的片段。

本章註解

- (一) 參看拙著音樂會去。
- (二) 神劇十大代表作家的生平，及他們的其他作品，在拙著音樂會去中都有簡要的介紹。

第六章 歌劇之音樂

歌劇的組織要素，爲文學、音樂、繪畫與舞踊四種藝術

的綜合。這四種要素中，尤以音樂為最重要，優伶的歌唱與管絃樂隊的伴奏，這是貫通歌劇全部的二大脈絡。我們現在就從聲樂與器樂兩方面，去分析歌劇的音樂部分。

在音樂王國中，原分聲樂與器樂的二十大領士。前者為從人類聲帶迸發出來的音樂，後者為從樂器演奏時傳響出來的音樂。

聲樂與器樂，各有他的長短優劣處，能把聲樂與器樂融合調和之後，這可以表現出音樂的真正妙味。歌劇就是利用聲樂與器樂調和的一種實驗藝術，所以可以說歌劇是表現音樂三味的最純粹最完備的唯一藝術。

人類聲音的高低，依男女兩性的本能，大致可以分別為六部：最高音 *Soprano*、次高音 *Mezzo Soprano*、中音 *Alto* 三部，

三者總稱爲女聲部；次爲次中音 *Tenor*、上低音 *Bartone*、低音 *Bass* 三部，總稱爲男聲部。

在歌劇中表現的聲樂各音部，頗有堪作研究的興味。例如歌劇中的村野青年，大概用次中音唱相思的戀歌；美麗被愛的少女唱最高音；旅館的女主人唱中音，兩個戀人逅遇時交換唱二部音，村人男女總出場，則總合各音部爲祝頌兩人的幸福。在會堂中舉行結婚式時戀人的二重唱愈唱愈急，間雜有教士壯嚴的低音唱，依劇中人物的身份，發揮本能的聲音，配置適當，或孤立獨唱，或羣集合唱，或散亂錯雜，或整齊諧和，歌劇的聲樂興味，都從這裏舒展表現出來。

一人登台歌唱時，稱作爲獨唱，如有二人以上登場，則稱爲二重唱，三重唱，四重唱，五重唱，六重唱，七重唱，

八重唱不等。最通行的，爲二部合唱，三部合唱，四部合唱數種。最大規模的歌劇聲樂各部合唱者，爲數在四百人以上，演唱至震響時，一般台下的聽衆，正好像聽見暴風雨一般，高音的樂聲好像雷電閃鳴，節奏的急速與和聲的諧鳴好像大雨的注流與狂風的怒吼。

在舞台前的低座裏，有一個管絃樂器全備的樂隊在那裏演奏，八音齊鳴，使聽衆從現實的世界導向夢的世界去。這管絃樂隊在歌劇中是不可缺少的。

歌劇有了管絃樂的伴奏，可以湧現出歌劇中充實的生命，與統一劇情的情趣，且能使聽衆增加一層濃厚的詩的空氣於劇場。

管絃樂的原名叫做Orchestra，語源本指希臘古劇場裏最接

近民衆的舞臺一部份的歌唱場。在歌劇中，就指舞台與聽衆之間的樂隊座了。後來他的意義更加推廣，就定爲管絃樂器合奏隊的名稱。

管絃樂樂器的組織與配置，沒有固定的限制數。規模最完備的管絃樂是近代的交響管絃樂隊，其組織如下：

(甲) 絃樂器類：

第一部小提琴十六具

第二部小提琴十四具

中提琴（維奧拉）十二具

大提琴（采羅）十二具

低音提琴十具

共五十四具

(乙) 管樂器類；

笛部二具

短笛一具

以上笛部；

洋鎖喇二具

英國號角一具

罷松二具

低音罷松一具

以上雙簧部；

洋簫二具

低音洋簫一具

以上單簧部

共十二具

(丙) 銅樂器類：

法號角四具

脫龍杯四具

脫龍袍四具

多巴一具

共十三具

(丁) 擊樂器類

諦姆巴尼二具

邊鼓一具

低音鼓一具

鈴部一具

三角一具

打波令一具

共八具

(戊) 筮篋二具

統計全隊樂器共四十九具。所以普通的劇場樂隊演奏者，至少在五十人左右。到了近代自從描寫的音樂發達以後，各音樂家因欲對於各種特殊的客觀現象，想加以刻畫描寫的緣故，更將歌劇管絃樂隊中的樂器，添加增多了許多。例如華格那的「尼貝龍根的指環」一劇，所用樂隊人員約有百人以上，真可謂管絃樂隊未有的大觀了。

管絃樂隊中的演奏者，在舞台上正式表現歌劇時，都身穿黑色的禮服，各司執一種樂器，靜候樂隊指揮者的指揮。

或奏作萬壑風濤的聲響，或表現一縷柔情的意味，使台下聽衆心動神移，完全入化於劇情夢的世界中。與中國京劇中的鑼鼓京胡班相較，真有天壤的殊別。

歌劇樂曲的樂器配置，酌量各種樂器的音色而異。例如小提琴的音色黏潤而圓滑，彷彿是絃樂器中的女王，凡遇劇中發揮優婉的詩趣情景，或表現女性主角時，都用高音小提琴伴奏。中部提琴的音色，可以代表少年期的發音；大提琴即采羅的音色則富於一種肉感的倦怠與繞有沈痛的情感，可以比擬戀人的歎息。管樂器中的洋鎖喇 Oboe，富於抒情的音色、幽婉、柔媚，帶牧歌的與田園的情調。英國角則有憂鬱的情調；罷松 Basson 一名 Fagot 的音色則鈍重、憂鬱、朴素很有些像絃樂器中的大提琴。

管絃樂在歌劇中佔有大部分的重要地位。在歌劇開幕之先，用音樂的奏演，暗示歌劇的內容於聽衆，這就是所謂「序曲」Overture；使聽衆於將從現實的世界神遊到夢幻境界之先，能立刻收斂心神起來。此外，還有在閉幕與開幕之間的「間奏曲」，使聽衆不致將歌劇的全部情調中輟破壞；劇中軍隊凱旋或大隊人羣登場的進行曲；以及歡會盛宴中的舞蹈曲等，這些都是歌劇優伶所不能表現發揮者，都須依賴管絃樂隊的獨立奏演。例如華格那的湯霍賽爾序曲，韋爾諦的阿意大進行曲等，都是流行於世界各處音樂會中的器樂名曲。管絃樂在近代的歌劇組織上，實負有極重大的使命。而聲樂方面的優伶歌唱，當然更佔主要的部份。獨唱曲中的詠歎調與宣敘調，二者都在歌劇中處同樣的重要地位。前者多

半爲抒情的美麗旋律，帶有傷感的情調，例如戈諾的「卡爾門」Carmen中的鬥牛歌，韋爾諦的「茶花女」中的飲酒歌等，都是極著名優美的詠歎曲。後者可以說是歌劇中的說白，也如神劇中的傳道演說；彷彿如中國舊劇中的登場角色自己報名「俺乃……」一段，不過在歌劇中的宣敘，仍舊是帶有音樂性，換一句說，就是有旋律的。

此外還有小夜曲、夜曲、船歌、輪旋曲等也都是不能脫離管絃樂的伴奏而獨立的聲樂曲。

在一切歌劇聲樂曲中最有精采的，爲離別戀歌。莫查德的飛加羅結婚中的戀歌，不但旋律美麗，而且文字排側，那最後的六行短詩，到現在還使我不能忘懷：

在河流高貴的鳴咽中，

在葦蘆的顫動拂觸裏，

一個給愛人的聲音，胸懷充溢那

單獨的愛情，別些情感都安謐，

來這裏，我親愛的，時辰快飛過了，

讓我將玫瑰花來圍繞你的頸。

總之，歌劇中的音樂，是對於聲樂與器樂並重的。此外對於樂曲及歌詞，優伶的表演歌唱，也都很視為重要，在後面幾章中，另有簡要的解說。

第七章 歌劇之作詞

歌劇的歌詞就是脚本，脚本的作家，可以稱為作詞家。歌劇的作詞與普通劇的脚本不同的地方，就是歌劇中的脚本，除開間有一部份的宣敘調的對話外，其餘都由歌謠合唱曲

編成。普通劇的劇本則通篇以說白對話爲貫串。

初期的歌劇，即十六世紀的意大利歌劇，歌詞猶多說白對話，間混少許的歌曲；到了音樂發展的時期，歌詞即佔重要的部份。自從抒情詩式的歌劇成立後，詠歎調就流行於歌劇中，於是在作詞方面，詩人就佔了與音樂家同樣的地位。

普通敘情詩劇的進展，使歌劇受到不少累礙的影響，所以近代的歌劇歌詞，就不得不從事改進。結果就使歌劇的歌詞，產生了許多詩歌的傑作。造就這個大功績者，要歸到德國樂劇的創始者華格那的身上。

華格那不但是一位天才的音樂作曲家，同時還是一位大詩人，他的歌劇作品，都是由一個人兼任作詞與作曲。他的樂劇聖品，例如「湯霍賽爾」一劇，充溢着詩之芬香，與美

麗的抒情之旋律。

華格那的歌劇作詞，給近代的音樂家以很大的影響。以前歌劇的歌詞，大概先由音樂家作曲，再倩詩人作詞，即使有時先由詩人作詞，再由音樂家填譜曲，但音樂家大半都不肯虛裏尊重作詞家的作品。自從華格那的樂劇出世以後，一般的音樂作曲家，都漸漸地對於作詞家的歌詞尊重起來，在填譜時常加以充分的研究與細心的注意，即在一般歌劇的聽衆，也莫不注意到歌詞的內容，這樣一來，歌劇仍舊保持了他原有的地位，得不爲敘情詩劇佔了優勝去。

歌劇的歌詞與普通劇的脚本不同處點，就是歌劇的歌詞須飽滿有詩歌的辭句及韻律，決不能像普通劇同樣地採用散文。

歌劇的作詞用語，唯一的條件，是應該富於人間味及鼓情風，所以必須採用中古式的文語，中世紀宗教音樂中的唱歌型的詩句，為歌劇作詞最好的模範。因為有詩歌辭句的形式，可以更直接地更巧妙地表現出純真燃燒的熱情，詩意的對話，能自然流露出劇中戀人胸懷裏情緒的湧泉。使聽衆脫離現實的世界，昇華到芬香與諧和的夢之世界中。

歌劇的尊貴的生命內容，能用文語的文學形式表現闡發，似非白話的文學形式所能發揮。但是，假如純擬古文的使用，恐不易令人推尋歌詞的意味，最好能採用近代文學的文語，或文學化的白話，反可以容易收得聽衆瞭悟的效果。

在中國今日言語雜亂不統一的時候，一般的普通劇作詞家，也常感到採用白話與文語的困難，時常提出責任的問題

互相討論。例如提倡國劇運動者中有人討論到「中國語言與中國戲劇」的問題，說起：

「自希臘以至莎士比亞之詩劇，在西洋戲劇中與歌劇，話劇鼎立而三，在中國戲劇中絕對無其體。傳奇、雜劇、京戲、漢戲等等，只當西洋樂劇小品罷了，並非無樂而誦的詩劇。歌劇淵源於神話，多偏重於表情方面，話劇淵源於人事，多偏重於才智方面。……中國沒有詩劇，歷史上多少可歌可泣的事，都得不到適宜的表現，這不能不算中國人的憾事了。可是就使你有能力寫詩劇，而又苦於無適當的詩體可用。要你創詩體來寫詩劇，那真等於要穿皮鞋才養牛了！舊日的詩歌詞曲，除了牠們的音節可以借用外，其格律譜調不能適用是不成問題的。白話詩連雛形尚

未長成，又實在太幼稚不穀用了。」（註一）

這樣頗有見解的話，也正是近代一般歌劇作詞家所常感到的困難憾缺。此外，像這樣堅決顯明否認中國的戲劇絕對沒有西洋歌劇體裁的議論，更可使我們表子同情。

歌劇的題材，採取於神話、傳說、故事、童話，比較的為最易奏效；近代的歌劇，則也有以現代的都會及田園的背景生活做材料的，例如韋爾諦的「茶花女」，即根據日本的近代生活背景而編作的一齣成功歌劇。

華格那的樂劇題材，都採自中世紀美麗的傳說，而且都富於神祕的色彩，方避除近代日常生活的陳套，他的作品特徵，在題材方面，就是能夠衝破現實的世界，而入於文學的，音樂的幻想之世界。

歌劇製作的要素，是在乎能夠用藝術巧妙的手腕，把音樂與詩融合調和起來。所以在歌詞作家方面，應該深愛好音樂，而且最好能夠充分地準備着音樂的知識，特別要注意到作曲法一道，才能使歌詞增厚敘情的風味。

華格那的歌劇，既經他一人作詞兼作曲，不特成爲歌劇中的聖品；同時且可以代表德國人民感情的象徵，正因爲他的歌劇材料，都採取於法國國民的神話及傳說的緣故。他的作風，富於神祕的色彩與悲哀的風味。因此後世的許多音樂批評家，都一致承認華格那的歌劇，包含有宗教的與道德的象徵，這也就是增加他的樂劇偉大性的一個原因。

古代各民族的神話，傳說及文學故事，差不多有世界共通性的，日本的神話極彷彿中國與印度的；各民族的神話中

，常有極相酷似的。爲了這層原因，凡以神話傳說作題材的歌劇，差不多都能使全世界的民衆共同鑑賞而感着興味。

歌劇的幕數分配，也是爲作詞者所應該準備的一種知識。

西洋歌劇的組織，在每劇中共分爲若干幕，每幕中又分爲若干場。

什麼叫做幕 Acte？就是演唱劇中某段事實，暫時可以告一結束，使優伶與聽衆都得以休息片刻。

什麼叫做場 Scene？就是每幕中舞台場面變換的意思。我們知道，在歌劇的一幕中，舞台的布景往往不止一種，須經若干次的變換，每一次的變換布景，就可以稱之爲一場。

正統的歌劇幕數，都由五幕組成。第一幕敘述劇中事件

的進行開始；第二幕至第四幕，表現劇中纏綿的情節與發生意外的頂點，例如生別、死離、遇害、入獄等情；在第五幕中，將全劇告一個總解決。最大規模的正歌劇，共分五幕十二場。

四幕與三幕的歌劇也很通行，其中要算三幕歌劇最佔優勢，因為可以免除劇情複雜散漫，奏演時期短促，不致聽衆發生厭倦。但是上乘的歌劇，即使奏演的時間延滯長久，實在因為音樂藝術有卓越的效力，也反能得到聽衆的留戀喜歡，例如華格那的尼貝龍根的指環，是有序曲與三部曲的祝典歌劇，是一齣極大規模的樂劇聖品。遇奏演時，前夜爲萊因黃金共四場；第一天，爲華巨麗共三幕；第二天爲薛格弗利特

，(註二)共三幕；第三天，爲「神之黃昏」，共三幕。全劇共包含九大幕，及前夜前奏的「萊因黃金」序曲四場。這齣歌劇初次舉行奏演時，損失了十六萬的馬克，但到了現在，這齣歌劇已轟動了全世界的歌劇壇，每年一度地在巴洛德地方舉行那盛大的音樂祝典。編者極希望本書的讀者中有人能夠出席這個祝典，在參預了盛禮以後，能夠做一篇印象記，報告我們一輩子有音樂愛好而沒有聽過正式歌劇的中國人，這樣也可以使編譯這本小冊子的編者得到一個無上的欣慰了。

本章註解

(一) 見「國劇運動」中楊振聲的「中國言語與中國戲劇」論文。

(二) 薛格弗利特的故事，近經德國 UFA 影片公司攝爲

影片，曾在上海公開映演，譯名為「斬龍遇仙記」共二十四本。

第八章 歌劇之作曲

作曲即指音樂的創作與發明，假如單是配列音符，決不能稱做作曲，單是注重樂式的整齊，也決不是真正的作曲。作曲實在不是容易的事業，須有天才的恩寵，與技能才能勝任。

作曲絕似作詩，但是作曲更須把作家整個的心靈透浸於音之世界內面，比作詩還要更深進一層。人間只有不懂純粹音樂的詩人，而却很少不解詩歌的音樂作曲家。

作曲家所必具的一般的要素，就是需要集中力。法語稱作曲家為 *Compositeur*，有編集的意義。即指作曲家，須具有

一種集中力，能夠凝集起香流所表現的情緒，用節拍、旋律、和聲巧妙的手腕來編成一首美麗的樂曲。

作曲者不但對於音樂的一般智識，若和聲學、作曲學、音樂美學等，須有極徹底的悟解，更須具有豐富文學的靈感修養。

作曲者製作的成績，依各人天賦的秀分與生活的環境而異，一般小聰敏的作曲家，只能創作出纖巧的歌謠小曲；更優秀的作曲家，則能編製各種器樂的樂曲，如司伴曲、奏鳴曲、交響曲等；最上乘的作曲家，即歌劇的作家，能夠發表一切可歌可泣，生動的樂劇與歌劇。歌謠曲的作者，恰如音樂王國中的小卒；器樂曲的作者，則多為技術名手，純粹音樂的空想者；至於歌劇作者，則除兼聲樂與器樂作家的尊貴

身份以外，還須更深刻地悟解人類內在的情感，最卓絕的歌劇作曲家，往往兼任作詞，但是像繁格那一樣的音樂家兼詩人的大藝術家，古今極稀罕。凡是難廂席第一流的詩人，假如他同時自己能夠作曲，在音樂壇上，一定可以得到第一把的座位。

作曲家兼作詞家的天才，雖則曠世不易多見，但是只消作曲家，能夠抱有詩人之情趣，對於作詞的內容具有共鳴深感者，未見得不能造就為一位優越的歌劇作曲家。

歌劇作曲家，第一件須注意的事情，就是對於民謠的研究。

民謠為聲樂形式最簡單的一種，假如加入了音樂技巧之後，就可以變成一種極自然的聲樂樂曲。真正的各國國民音

樂，都是從表現民族靈魂呼聲的民謠中蛻化出來的。

歌劇與樂劇名曲中的民謠曲，都是經過作曲家洗練的手腕，才能再出現原有的美麗，蘇生他原有的情趣，而成爲新鮮偉麗的民謠名曲。所以一般的歌劇作曲家，應該對於自己祖國各地方的民謠，加以蒐集研究，用還魂復活的手腕，產生出國民的音樂名作。在一切樂曲中，民謠實在是真實的「國民之聲」，是最自然、最純朴、最赤裸的歌曲。

於研究民謠之外，第二就應該研究簡單的聲樂形式，例如敘情小曲的詩歌形式研究，歌曲的組織，歌詞的製作，旋律的配置，以及歌唱各音部的適當部分等等，都是不可疏忽的事，應該處處作多方面的慎思考慮。

同時還須注意周到器樂的組織大體。熟諳各種樂器的本

質與特性，以及某種樂器對於某式樂曲的密接關係。對於歌劇中必需的管絃伴奏，更須加以極緻密的研究。因為管絃樂隊中各種樂器所發出錯綜的樂音，使歌劇如得一枝生力軍，可以自由變化發揮出無限的興趣。

以上所述，不過略舉歌劇作曲家應具必要的條件於萬一。總之，作曲家最好於聲樂與器樂有相當廣深的智識之外，還須有文學詩歌的修養，於作詞及作曲兩方，兼注意配置旋律與和聲，那末，一定可以在歌劇界中另外開拓出一條新的藝術途徑來。

第九章 歌劇之表演

所謂表演者，即指舞台上優伶肉體的表情動作，這原來是一種演劇專門的學識，有許多複雜困難的問題，決非本書

所能詳述，在這裏只略說幾句關於常識的概念罷了。

舞台是一個自由的王國，舞台的主宰是一位自由的女神，這個自由王國的法律當然都是基礎於優美的原則的，所以作舞台生活的優伶，有許多須服從遵守的藝術規約，這些規約，大半都是約束表演者的舉動與表情的。

寄生舞台王國治下的優伶，須有下列幾種必要的條件：

- (一) 豐富的聲量；
- (二) 綺麗的聲質；
- (三) 優美的風姿；
- (四) 佳秀的相貌。

在表演歌劇時，優伶的身段動作，都須合乎曲線的移動本則，切忌多直線的動作。四肢五體的各部份，常應該隨和

音樂的伴奏，表現出調和一致的美觀，尤須注意到純熟地運用肉體外部的動作，充分表現出內在的心靈，或喜或哀，都可運用眼部與臉部部份的細緻動作，以吸引聽衆的注意。

歌劇的動作表演，須遵守下面五條法則；

(一) 自然 優伶在舞台的一舉一動，都應該出於自然的姿勢，不可牽強過火，致使觀衆起不快的痛苦，而減失舞台藝術的效果。

(二) 優美 優伶須有優雅的氣品，不能自甘廁列於輕薄者流，表現宜適切，忌誇張失實，致使歌劇的美善品質墜落淪亡。

(三) 活潑 現身於舞台上的人物，須發揮有充實的生命的活力，一切動作，宜使處於緊張的零氣中，生動活躍，切

忌呆版遲鈍。

(四) 輕快 一般敏捷快樂的動作，最易使觀客引起快感。所以歌劇優伶的動作，宜常保持輕快的意味，不要使舞台陷墮於陰沈空氣中。

(五) 調和 優伶肉體各部的動作，有統一的必要，同時傾向於表現情感方面調和，使沒有衝突矛盾的地方，實現出調和一致的美麗。

以上所舉，僅為歌劇動作的一般法則，為舞台技術的一種，歌劇優伶，尤宜於日常生活中去體驗意會充當的人類動作，努力研究，當能助進許多戲劇上動作的良好成績。

歌劇的動作，可以分別為五類：

(一) 本能的動作 即順乎人類感覺與情緒的自然表現

，表現的重要部份，為顏面的筋肉運動，與肉體其他一部或全部的共同動作，歌劇優伶應特別注重的本能的動作，即臉部的表情。

(二) 敘述的動作 卽用以指示人物景事的動作，關於這一類的動作，大半都注重於頭部，四肢及其他身體各部份的運動。

(三) 活動的動作 例如步行、飲食、吹獵、操作等的動作，用身體的全體或一部份來表現的。

(四) 性格的動作 抒寫出劇中人物性格的動作，同時兼表示健康的狀態，以及習慣嗜好等等，用身體的全部或一部來表現的。

(五) 補助的動作 卽補助主要作動的缺陷，使能成爲

完全的動作，表現出全體調和一致的美麗。

以上所述五類的動作，假如能夠完全表現出來，則歌劇的表情美，也就可以成立了。

現在略舉幾段關於身體各部表情的法則如下：

(一) 頭部 頭部為全身動作中最重要的一部份，眼目的明顯表情就與頭的動作有密切的關係。歌劇優伶，於舞台上表演時，宜注意保持着靜穩之心的狀態與現在外表的健全狀態，誇示勇氣時，宜將頭稍仰昂作高視，如表示恥辱與悲哀時，頭宜稍俯低卑視，適得一相反的比例。但切忌作過於怯弱或趾高氣揚的狀態。表現痛苦時，頭的後方宜微傾偏側；表現深切的情愛，則注意於頭的前方側偏；表示怠惰疲倦時，則可任意向左右方動作，但不宜作垂頭喪氣過分陷入睡

狀的狀態。

(二) 額與眉 人類的額角，可以說就是「思想之座席」，或人聰明智慧的發達與否，都可以在額部表示出徵象，古人每察看額的廣狹以判斷智慧的多少。所以表現富於思想慮念的人物，宜使額部廣坦，表現小人時則宜使額部狹窄。眉與額於種種表情時，更有密切的關係，於表現讚賞嘆美的場合，眉宜伸揚而少皺，於驚愕時宜更擴張，於悲戚時則宜少蹙緊。其他若希望，則額稍離眉角向上；絕望則額皺眉角向下；痛苦悲傷，則兩眉逼近，或兩角傾下向鼻的上部，種種表情，全賴於日常生活中去體驗悟會，或自向鏡中作種種表情的練習。

(三) 眼 人類的一雙眼睛殆為表現一切心的狀態最顯

明的部份，是全身各部中最富於表情力，最氣高最輝耀的中心部份。人類高潔的精神，與下劣的感情，都在眼睛現映出來，所以可以說眼睛就是「靈魂的鏡子」。祈禱時，眼向下；嘆息時，眼承淚露；怒時，眼生燃火；疑時，眼露彷徨；煩悶時，眼現不安定的姿情；歡樂時，眼現光輝；心靈和平時，眼處靜謐狀態；熱情湧起時，眼珠擴張；沈默時，眼光失色；幽鬱時，眼下沉；醉迷時，眼呈倦重；疲勞時，眼瞳隱沒；罪人的眼似惡魔；處女之眼似瑩珠；……總之，眼睛是人類內部生活最顯明的表現，所謂「魂之鏡」是也。

(四) 手與腕 包括肩、腕、手、指一切動作的總稱。手的動作，可以表情，指示與說明。例如使用權威命令時，手超肩部向前張開；讚美時，手擴張；訴說與祈禱，則手置

胸部；祝福時，則置他人肩或頭上；靜寂時，手指放近口邊；恐怖時，兩手張開高出肩部；懇願時，兩手張開作將擁抱狀；失望時，兩手下垂；怒時緊握拳；悲哀時兩手掩臉；歡喜滿足時，手自然振動；痛苦時手腕的筋肉顫動……；此外，還有作手勢的表現，象徵人事的動作及暗示者。

(五) 足 足爲人類起立步行等重要的官能肢部，看一個人足部的運動如何，就可以測驗出其人品性的高下與氣品的優劣。優伶在舞台公衆前的足部行動，宜常保持正當的姿態，切忌登台畏懼，致步伐亂雜，姿勢醜劣。遇表現希望、喜歡及勇氣時，足宜向前方進行；遇恐怖、嫌惡、及驚愕時，宜向後方却退；祈禱降服時，宜屈膝或跪伏；於舉行莊嚴典祭時，宜步伐從容適度。青年與中年人的步行強有力，中

年人則遲重，女性嫵緩，老人滯疲。……以上一般的起居動作，無論屬於身體的那一部份，都應該適合於日常生活的規則，使歌劇中有日常的人間味，生動活躍，可以助進歌劇藝術更深一層的發展。

附注：

本章及前三章的材料，譯取自小林愛維著的歌劇之研究。

第十章 歌劇之起源

在前面的幾章裏，已把歌劇的定義、要素、種類及組織等，加以概觀的解說，現在我們要從歷史進化的眼光，去審察歌劇的發展概狀。我們可以分下面五個時期去探查：

- (一) 濫觴時期 即歌劇起源的最初孕育期。
- (二) 復興時期 十六世紀意大利歌劇的勃興。

(三) 改革時期 十八世紀德奧二大歌劇革命家。

(四) 成熟時期 十九世紀德國樂劇的產生。

(五) 蛻化時期 近代各國國民歌劇的成立。

現在我們分五章分別敘述歌劇在各時期進化狀況的一斑

據一般編音樂史者們的意見，歐洲歌劇的正式成立始於十六世紀，歌劇的導源地為文藝復興中心地意大利的佛羅棱薩城。但考歐洲的歌劇，實導源於希臘的古樂劇，不差，歌劇的名目好像是從羅馬才產生的，但是，在實際上把音樂用入於戲劇的歌劇，已很隆盛了。當時希臘音樂劇的種類及組織，約如後述。

歐洲的一切文化，除了宗教以外，差不多都是導源於希

的，近代歐洲的文學藝術，莫不直接承接自正統嫡派的希臘道統，歌劇當然也是其中之一。

古代的希臘樂劇，大致可以分別為三種：

(一) 祭劇；

(二) 悲劇；

(三) 喜劇。

(一) 祭劇是祭祀希臘古神的一種音樂。紀元前六百年間，有希臘歌者叫做亞里翁 *Arion* 的，創製一種歌調，叫做 *Dithyrambus* 專為祭神之用。『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，繞行神案之側』。(註一)到了紀元前五三六年，在這種有樂器伴奏的合唱歌曲中，加入了獨唱一項，這種祭樂，後來就變成為希臘悲劇的

鼻祖。

(二) 悲劇 最初的悲劇，原為宗教音樂的一種，後也演唱世俗人事，不過關於劇中的戰爭，謀刺一類的兇行，並不實地在舞台上表演出來，只用一個人在口頭報告。在劇中所表演的，只是因一切不幸事生出的結果，以及精神方面所感受的影響而已。悲劇法語為泰愁諦 Tragedie，一名莊劇，也正如近代歌劇中的有莊歌劇與喜歌劇的分別，對待者為喜劇，說明見後。法國大戲劇家露俄 Victor Hugo 曾批評劇場的觀眾中，「婦人首先注意者，情欲也。……婦人不甚關心於動作，其專心致志者，厥惟情欲之發展……是以……所求於戲劇者；婦人在情緒……以泰愁諦理解情欲……」（註二）古代希臘悲劇的要素，想起來也不能逃脫這個定則吧。

(三) 喜劇 古代希臘的有喜劇 *Satyrspiel* 創始於紀元前五百年間，內容多表演滑稽可笑的事迹，常在悲劇終止以後演唱，使觀客稍殺悲哀的感情。羅馬對於喜劇所下的界說為「思想家所竭力追尋者，性質也。……思想家所求於戲劇者在考慮。……故為思想家則以哥曼諦描繪描繪人類，能滿足其需求。」哥曼諦即法語喜劇 *Comédie* 的譯名。

此外還有一種所謂 *Totmologie* 者，是把三種悲劇（內容有相連的關係）與一種喜劇併合而成的。猶如近代對待歌劇而起的非歌劇（註三），即特拉姆 *Dramo*，這是把悲劇與喜劇混合後的一種戲劇專名，創此體者為法國狄代洛 *Diderot*，至羅馬始告成功。如羅馬所說的「從此泰愁諦與哥曼諦相反之兩電流，使之相遇，其所湧出之火星，即特拉姆也。」（註

四)

古代希臘的喜劇，即前面所說的 *Satyrapia* 與近代的喜劇——即哥曼諦並不相同。不過在古代希臘另外有一種所謂劇 Komodie 者，有許多彷彿的地方。但是這些不關涉本書的範圍以內，也不必多討論了。

本章註解

(一) 見王興祈著西洋音樂與戲劇，本章材料多根據於這本著作。

(二) 見東亞病夫譯呂伯蘭的作者自序。

(三) 見本書第一章。

(四) 同註二。

第十一章 歌劇之勃興

古代的希臘樂劇，隆盛於紀元前六百年間，到了紀元前第四世紀，却漸漸地衰微下去了。這一個衰落却非同小可，直到紀元後第十六世紀末葉，纔於意大利中部佛羅稜薩 *Firenze* 復活起來，中間相隔差不多有兩千年的長久！

在文藝復興時期，有幾位意大利的文藝家，乘着研究希臘文學的高興，想把希臘古代的戲劇重新復興起來，歌劇的復活期就開始在這個時候。

當一五八〇年間，在佛羅稜薩有一班紳士與公子少爺們，組結一個音樂集團，他們的宗旨專在發展音樂的藝術，希望能把古代希臘樂劇裏面的宣敘曲恢復起來。第一次的發表結果，產生了一種像希臘式的單一旋律，再伴和一種聲部。他們排斥中古時代所通行的複音樂。當時他們所表演的歌劇

，在聲樂方面，只有宣敘曲，而伴奏樂隊的組織，也很簡陋（註一）但是正式歌劇的雛形，已出離希臘樂劇的母胎，忽然墮地了。

當時意大利努力於歌劇新生運動者，可以分做三派：

（一）佛羅稜薩派 即前面所說過的那個音樂集團的同志們。在這個集團中，有詩人利諾契尼 *Rinuccini*；音樂家彼利 *Pari*、（註二）加契尼 *Caccini*（註三）等。他們三位曾合作了一齣達夫南 Daphne，這是自有正式歌劇以來的第一本創作。初次公開奏演於佛羅稜薩，時在紀元後一五九七年，得到相當的成功。過了不久，彼利又譜製了一齣猶禮殿采 Eurydice 為祝賀亨利第四的婚儀而作，初次奏演時在一六〇〇年，這是第二本正式歌劇的創作。考這二齣歌劇的組織與形

式，是蛻化於盛行於十六世紀意大利的一種聲樂叫做「牧歌」Pastoral的。那種樂曲，完全採取馬特利茄 Mathigale（註四）的形式，像這樣民謠式的歌曲，本來不很適宜於劇中人物自由表演歌唱，於是就採用了宣敘調（或稱抒情調）加入其中，作為主體，再和以幾種簡單器樂（如鋼琴、古琴、大琵琶、低音琵琶之類。）的伴奏。最後也有在宣敘調與合唱之間，參加以舞蹈與提琴的伴奏，但這種的歌劇，樂式與組織，都很簡陋寡味，而且都只偏於歌詞一方面，以致有「以辭害樂」的弊病。

（二）委尼斯派 自從佛羅棧薩派的諸家努力產造了新歌劇以後，這種新藝術運動的潮流，就影響到委尼斯 Venice地方，就有當地的大音樂家蒙德韋爾諦 Monteverdi（註五）踵

起研究；於是歌劇的發展更得到進步。蒙德韋爾諦的作品，老實可以說是近代樂曲的始祖；因為從他起始，才敢大胆用不協和的和音，他在一六〇七年發表了一齣著名歌劇奧菲奧 Orfeo，這是他為曼都亞公爵的兒子與瑪甘麗結婚而作的。在一六三七年間，世界上最古的歌劇場加西亞諾在委尼斯舉行開幕，他乘着機會，又發表了許多歌劇，著名的有亞里亞那 Ariana，湯克萊諦 Tancredi 等。蒙德韋爾諦對於歌劇的大功績有兩樣：（一）盡量增加表情方面的音樂；（二）敢用大規模的管絃樂隊，使淡薄無味的歌劇，從此大有興趣。歌劇既從這時起漸漸發展開來，歌劇作家亦風雲輩出，傑出的有加伐里 Cavalli、采司諦 Cesti、加利西米 Carissimi 等。

（三）那波里派 據上所述，意大利的歌劇，在佛羅稜

薩派中，只注重宣敘調而忽略旋律；在委尼斯派中，則對於劇中的宣敘調與樂器的伴奏，雖只略有增進，但終還不能滿足「天生喜聽美調」的意大利人。於是在意大利的南部那波里Naple地方，忽突起了一枝生力軍，執其牛耳者為斯加拉諦Scarlati（註六），他是一位努力於鋼琴的音樂家，又是大量生產的歌劇作曲家。曾譜製歌劇一百二十齣，此外尚有許多的宗教樂曲，即單如彌撒曲已有二百多首。他對於歌劇的技巧方面，非常卓著，自從他起，意大利的歌劇，就得了一個「美歌」Bel Canto的綽號。斯加拉諦的歌劇作品，歌調的旋律雖可說是極臻美麗，但可惜常與劇中情節不調和貼切，未免為美中不足。原來那波里歌劇派的產生，是對於佛羅稜薩派的一種反動，未免流入於極端的一條路上去。以至現在

我們每談到意大利的歌劇，就會聯想到「只重歌唱不問內容」的不良印象。但是斯加拉諦對於歌劇努力的大功績，我們終不可埋沒。例如他在歌劇開場創明的「序曲」Overture，是一種純粹的樂器音樂，後世的交響樂曲 *Symphonie* 即蛻化於此。在那波里派中，著名的歌劇作曲家，除斯加拉諦外，還有杜浪德 *Durante* 萊奧 *Leo* 葛萊谷 *Greco* 諸人可以推為代表。

以上都是意大利歌劇勃興時期的進展情形，從十七世紀初至十八世紀中葉，開始有佛羅稜薩的樂劇復興運動；其次有委尼斯的歌劇改進運動；最後則有那波里的歌劇革新運動。三種運動合成為歐洲歌劇勃興的一大勢力，從這時期起，意大利的歌劇，即開始向歐洲大陸各國發展流傳出去了。

本章註解：

(一) 參見傅彥長著意大利的歌劇（音樂界第六期）。

(二) 彼利生於一五六一年，死於一六三三年，為開始高揚樂劇復興之旗的歌劇作家。

(三) 加契尼生於一五五〇年，死於一六一八年。曾著有傑作「新音樂論」*Nuove Musiche*，王興祈曾譯出序文的片段，刊於西洋音樂與戲劇中。

(四) 馬特利茄為「牧歌」「戀歌」的一種，如中國民謠中的「相思歌」。源出於意大利，盛行於中世紀的法國。

(五) 蒙德韋爾諦，在一五六七年五月十五日受洗，生長地在克雷莫那；一六四三年十一月二十九日死於委尼斯。

(六) 參看拙著「到音樂會去」一零一頁。

第十二章 歌劇之改革

自從歌劇的勃興運動發生於意大利之後，開始向外擴展，第一個行程就是法國，其次為英國，最後為德國。

法國有正式歌劇的產生，實開始於意大利的歌劇家羅里 Lully 的到了巴黎。羅里是由巴黎皇家從意大利聘來的一位樂師，他居留法國多年，很受法國文化的感移，發表了許多齣的歌劇，因為又得一位聰慧的詩人 Quinault 助他作詞，所以他的作品，極受法國人的歡迎，公認羅里的歌劇，富於法國風味，尊之為「法國國劇」。盛行於法國舞台近百年，著名的作品，有「酒神愛情之歌」「羅蘭」「亞蘭德」等。羅里死後，出了一位法國本國人的歌劇作家叫做拉莫 Rameau 的，重

新把法國的歌劇中興起來。拉莫起初發表他的作品時，因為太注重於樂曲，法國人都醜詆他的歌劇為意大利化，但不久仍承認拉莫的作品為「法國國劇」，與羅里的歌劇同享盛名。

在英國，則有彼羅里傾軋出國的法國歌劇家康倍爾 *Camille* *Bert*，在倫敦鼓吹他的歌劇主張，於是英國人對於歌劇也發生了莫大的興味。在十七世紀末，就出了一位歌劇家叫做巴賽爾 *Purcell* 的，創作了一種英國國劇。他發表有三十五本「戲劇音樂」。巴賽爾死後，英國的國劇也就告終，從此英國的舞台，為意大利的歌劇佔據了去。

在德國，則是大音樂家韓德爾 *Händel* 專在英國宣傳意大利的歌劇。在本國則有許遲 *Schütz*，第一個介紹意大利歌劇

到德國的一位音樂家。他自己也有歌劇創作。其後人才輩出，「德國國劇」也就漸次發展成立，當時歌劇的中心地即在漢堡。

法英德三國都曾從事提倡國劇創造的運動，但不久都屈伏於意大利歌劇的侵略勢力下。而當時的意大利歌劇，也只是那波里一派的作品，專重樂曲，不問劇情，要是要求歐洲歌劇的再發展起來，勢非有幾位革命家出來打倒那波里派的歌劇不可。於是就在那歌劇衰微的時代產生了兩位歌劇大革命家：德國的大音樂家葛羅克 Gluck，與奧國音樂神童莫查德 Mozart。

葛羅克，生於一七一四年，從小即受良好的音樂教育於波希米亞。（今屬捷克斯拉夫）二十二歲時在維也納遇某侯

爵，領他到意大利學習音樂。不久，葛羅克就以歌劇作家見稱於世。他初期發表的作品，還是一種意大利式的歌劇，曾受愛嗜意大利歌劇的英國人熱烈的歡迎，在倫敦發表了幾首歌劇，得到很成功的成績。一七四六年起，常在德國奧國意大利等處旅行。後來做到維也納皇家劇場音樂監督的職位。葛羅克一生共作有歌劇近數十種。他最初張明旗幟改革歌劇的第一驚人名作，為歌劇界開一新紀元者，實為一七六二年間所發表的「奧飛烏斯」Orpheus，那時候作者已經有了四十八歲了。該劇初次在維也納公開演奏，得到意外的大成功。後來他到巴黎，當時的巴黎正盛行羅里與拉莫的法國式歌劇，所以對於葛羅克的新作品大起反對，而且引起了許多報紙上的批評爭執，當時與葛羅克競爭的魁首為意大利歌劇家巴

契尼 Prociari，但結果最後的勝利，仍歸爲葛羅克所有。這是歌劇史上很重要的一件事迹。

葛羅克改革歌劇的功績，即在使莊歌劇的內容劇情，深刻濃厚起來，一方面對於歌劇中的宣敘調，用極有意義的音樂伴和，使樂曲既能富於樂趣，而又不害詞意，打破以前佛羅稜薩派歌劇乾燥無味，偏重詞句的弊端；另一方面，則對於歌劇的組織，極注重劇情大體，廢除枝節的描寫，能一氣呵成，貫串全劇。所以自從葛羅克的歌劇出世以後，歐洲的歌劇頓時改頭換面，另是一種生動活潑完成的景像。一直到近代的德國「樂劇之王」的華格那出世，猶奉葛羅克的歌劇爲模型哩。

可惜葛羅克只在莊歌劇一方面努力，而未遑顧及到趣劇

(即喜歌劇)方面。於是有奧國的音樂神童莫查德，也應時而起，繼續葛羅克的未竟之志去努力改革喜歌劇，歐洲十八世紀歌劇的大革命偉業，就從這個時期起厥告成功了。

在莫查德改革喜歌劇以前，意法德奧四國，早已有喜歌劇盛行於各域。在奧國維也納，有奧皇若瑟二世所建造的「國家喜劇院」，不但表演德奧的喜歌劇，且常輸入意大利與法國式的喜歌劇。莫查德恰巧生當各國喜歌劇盛行的時候，又適逢葛羅克改革正歌劇的日期，他也起效葛羅克的壯志，運用他的音樂天才，把喜歌劇實行改革，竟成爲千古不朽的偉業，爲喜歌劇開一新元紀。

莫查德因了他的音樂天才，從小就離開他的祖國，同伊的姊姊與父親作各國的音樂演奏旅行，所至備受各國貴族的

贊美愛護。年方十二，即創作了一齣歌劇，人家都驚詫稱爲神童。當時德國有名的歌劇作家赫司 H. Heine 適在維也納，稱賞莫查德這本作品，舉當時城中各劇場所演的三十餘種歌劇，都不能相提並論。十三歲，他到意大利去覲見羅馬教皇，蒙賜以金獎章，這個榮譽的獎章，以前葛羅克也曾得之，兩位歌劇大革命家，先後獲得同樣的嘉獎，可謂巧合極了。他死於三十五歲，時爲一七九一年，他的後半生並不很得志。他的歌劇傑作，有「飛加羅之結婚」「童若望」「魔笛」等，都爲千古不朽的喜歌劇中的聖品。

莫查德產生於奧國薩士堡 Salsburg 地方，那邊的居民都富於談諧性質，而莫查德的母親更很有快樂的性格，他受有這種遺傳性，對於喜歌劇一道，自然更容易有所貢獻。莫查德

的喜歌劇的長處，就是能夠把意大利式的輕倩風味，與德國式的深厚含蓄，融和在一起。並採用葛羅克對於正歌劇的表情藝術，一一移植於喜歌劇裏面，就產生了一種革新的模範作品。

自從這兩位歌劇大革命家出世以後，歐洲的歌劇界頓放呈了一大異彩。葛羅克與莫查德實歌劇史上的兩大不世英雄與傑出的功臣！

第十三章 歌劇與樂劇

十九世紀為歐洲音樂的全盛時期，樂聖貝多芬 *Beethoven* 就在這個時代產生，還有「樂劇之王」的華格那，也恰巧在同時出世。自從德國有了這兩位卓絕古今的大藝術家，不但使歐洲的音樂界，突起變化，到了黃金的時代，而歌劇界也

沾了許多光，得達到成熟的時期。但是更重要的一大勳業，就是使德國博得音樂之國的榮譽，創生出來一種純真德國國民的樂劇，從此以後，在世界音樂壇上，德國民族可以驕幸地謳唱着祖國國歌的開始二句：「德國，德國，高出一切國」了。

十九世紀，真是全歐洲藝術文化隆盛的一個世紀。有了「普法之戰」，「法國革命」這幾幕撼動人心的空前實事劇，在國際政治舞台上表演之後，全歐洲的一切文學藝術，都開放出燦爛奇麗的花卉，即文藝史上所稱指的，「浪漫運動的崛起」。單就歌劇方面觀察，在法國，則有三位客籍的歌劇作家在巴黎努力；意大利的樂家凱魯皮尼 Cherubini 與史邦諾尼 Spontini，及德國音樂家馬也貝爾 Meyerbeer；本國的歌劇作

家則有戈諾 Gounod、多默 Thomas、皮才 Bizet、馬斯南 Massenet、聖霜 Saint Saens 等。在意大利，則有羅亞尼 Rossini、裴里尼 Bellini、韋爾諦 Verdi 等。在英國則以巴爾夫 Balfe 為最著名。這許多歌劇作家，都是在近代歐洲音樂史負有聲名的。

在德國，則有貝多芬，韋貝爾 Weber（註一）與華格那這三位大音樂家，三位近代德國樂派的大頭腦。

我們都知道，貝多芬所以會得到「樂聖」的榮銜，是因為他發表那垂名千古的九首交響樂曲。但是他對於歌劇方面的貢獻，也有不可埋沒的功績。貝多芬所作歌劇，雖則只有「菲代里奧 Fidelio」一齣，但是裏面譜入極嚴肅的音調，影響於後來的歌劇界很大。華格那曾批評道：「這是一首不很冗長的序曲，却是絕好的感人傑作。」

韋貝爾 Weber 是近代音樂上鼎鼎有名的德國浪漫派歌劇的創設者，生於一七八六年十二月十八日。在十四歲時，就發表了一齣林中女歌劇。當時的德國有名歌劇家馬也貝爾，是他唯一契好的朋友。他的著名的歌劇自由射手 Freyschutz，是在度新婚蜜月中創作的，是他畢生最偉大的成功代表作品。後來他又陸續作成潑萊西奧若 Preciosa 與安里昂典 Euryanthe 二本歌劇。統觀韋貝爾一生的作品，自從他的自由射手發表以後，歐洲歌劇界上突然起了一個重大的變化，把以前專重樂調而輕劇情的意大利式歌劇的積弊都排除了。韋貝爾作品的特色，是在打破束縛的音樂形式而努力於感情的表現，更採用德國民族樂風作樂曲的基礎，以樹立真正的德意志式的浪漫歌劇樂派。他採用民族的音樂來創造出偉大的藝術，實

爲後世國名音樂派的先驅模範，影響於現代樂派甚鉅。如後來的德國樂劇之王華格那，也是受了韋貝爾的自由射手的感動，而造就完成他的樂劇偉業的。（註一）

華格那是德國音樂史中最偉大的人物，同時，是一位文學家兼作曲家。德國浪漫派詩人黎希德 Richter曾在一八一三年寫過這樣的一般文字：

『自從愛普盧 Apollo把詩才用右手給了人，把樂才用左手給了人之後，這兩位在人間的天才，總是老遠地離開着不能合攏來。到現在世界上還在那裏等候着一位天才來一部好的樂劇，裏面的劇本和音樂要完全出自一個人的手筆』——（註二）

正在這一年，樂劇的天才華格那就應了這個預言而出世

了。據大多數音樂史家的批評，世界上有了華格那，才覺得音樂藝術的格外可愛；德國有了華格那，才覺德國樂派已經到了全盛的時代。他的出身地為德國的萊布錫，從小受了他的繼父感化，很喜歡劇場。他幼年時曾潛心研究過音樂的教

育，但是他永久沒有希望做成功一個唱歌家或鋼琴家。他很喜讀希臘的文樂與莎士比亞的戲曲。十三歲，發表了一本悲劇，後來聽了韋貝爾的歌劇自由射手之後，而且同時漸漸了解了貝多芬的交響樂曲，他就決心終身去研究音樂。旅行了許多地方，當管絃樂隊的指揮，發表了他那著名的歌劇中的聖品八本樂劇：漂泊的荷蘭人、湯霍賽爾、龍恩格林、德里斯丹與意索爾特、名歌手、尼貝龍根的指環、巴西華爾、黎恩錫。在後面我們將另介紹牠們的本事。華格那不但是一位

偉大的歌劇作曲家兼詩人，而且還是一位著作家。著名的作品，有在巴黎的一個德國音樂師、自傳、藝術與革命、將來之藝術、將來之音樂、藝術與風土、歌劇與戲曲等等，都是藝術史與音樂史上重要的文獻。華格那的歌劇，都是由他一個人兼任作曲與作詞，他自己稱他的作品為樂劇 *Musicdrama*。他的樂劇有五個特點：

- (一) 音樂與劇情能融合調和。
- (二) 對於劇中一切人物的性格，用各種最適當的導調 (Leit Motif) 或譯導旋律，即樂曲中的主題) 先表現出來。
- (三) 用種種特殊性的樂器，分配表現劇中各種人物的性格。

(四) 使聽衆在優伶未登舞台以前，即能明瞭各優伶在劇中配置的角色身位。

(五) 廢陳偏於形式的序曲 Overture，改用尊重內容的前奏曲 Prelude。

總之，德國的國民歌劇運動，要算韋貝爾爲開國元勳；葛羅克對於歌劇的改革，雖大有功，但是他的活動中心常在法國巴黎，不在祖國。自從韋貝爾出世了，始成爲有系統的有意識的德國國劇運動。一直等到華格那的產生，他的樂劇，就奠定了德國國民的歌劇，德國國劇運動才完全告厥成功了。

本章註解：

(一) 參看藝術三家言，拙著韋貝爾百年紀念。

(二) 參看傅彥長著人間方面的華格那。

第十四章 歌劇之派別

歐洲的歌劇進化既已到了爛熟的時期，如前章所述的，當時的德國國民歌劇，即華格那的樂劇，霸佔了全歐歌劇界的最高地位。但是因為華格那的作品，是代表十九世紀音樂三種主義的結晶；三種主義為：客觀主義，悲觀主義，浪漫主義，就不免有趨於極端的弊病，尼采對於華格那的作品謂：(一)沒有感情，(二)沒有人情，(三)沒有真實。於是就引起了一種反動，在法意兩國，有揭着印象主義、享樂主義、寫實主義等的歌劇作家出來了，都是反抗華格那派的歌劇而煽起的。接着這形形色色新主義的風起雲湧，就產生了各國國民的歌劇樂派出來。

第一個首先發難者，為法國的音樂家德比西 Debussy，他因為反對華格那的樂劇太重客觀的描寫，就把近代繪畫藝術中的印象主義 Impressionisme 引用到音樂方面，即在客觀音樂之外，再加入以主觀的「我」見。注重於「音」的方面，以便抒寫出作家自己所感受的印象。德比西的作品，都很注重於「音的描寫」，他的著名歌劇代表為「貝蘭亞與梅利尚德」 Pelléas et Mélisande。他的作風、旋律非常美麗，和聲富於變化而有鮮豔的色彩，樂式自由奔放，不拘形式，所用音階，有時竟像古代希臘音階的復活。有人批評德比西的作品，是染有藍色的，富於情緒，易感動人。德比西真可以說是近代音樂崗嶺中光輝的一座最高峯了。

華格那的歌劇，既都帶着悲觀與神祕的色彩，就未免趨

入於頹放解脫的一條路上去了。於是就有法國的音樂家皮才 Bizet 接踵德比西而起反抗華格那派的悲觀音樂。他發表了一本卡爾門 Carmen 歌劇，裏面的音樂頗得壯健充實之美，以表現一種「狂歡的人生」。據一般批評家的意見，卡爾門是全世界從古到現在最偉大的作品。凡是想聽西方歌劇的人，要是不知道卡爾門與浮士德 Faust 的名字，那真是一件笑話。尼采在無精打彩的時候進劇場去聽這一齣歌劇，竟使他在出場後，大大地讚賞起來，居然承認卡爾門在當時是世界的第一大作品，比華格那的一切作品都更好上數倍。說牠極有希臘式壯健充實的美麗，可以做將來歌劇的模範。

對於華格那的歌劇中的浪漫主義而起的反響，有意大利歌劇作家波契尼 Puccini 所提倡的寫實主義。浪漫主義的歌劇

，都取材於神祕的神話與荒渺的傳說，而波契尼則專從國民實際生活中去採集材料，他的著名歌劇代表作，如波希米亞人、蝴蝶夫人等，都是社會日常生活的映照，此外間有根據近代文樂作品而編成的歌劇，例如漫郎攝實戈、安斯加。在意大利，繼波契尼而起的寫實主義的歌劇家，又有馬斯剛、Mascani、雷登加華 Leoncavallo 兩人，都在近代歌劇界上佔有相當的勢力；前者的著名代表作有鄉村武士，後者為漂浪優。

十九世紀的後半期，在法意兩國既然掀起了這反抗華格那派歌劇的三種新主義的風潮，德國的國民樂劇當然受到很大損失的影響。在這種反抗運動中，同時還連帶發生了另一種的反響，就是近代各國國民樂派的勃興！

統觀近代歐洲的歌劇發展傾向，可以分爲八種派別：

(一) 德國的華格那樂派 近代的德國音樂界，還承接着樂劇之王華格那的道統直系，最著名的華格那嗣繼者有韓貝定克 Humperdinck、金資爾 Kienzel 諸人。直到了近代世界著名的音詩作家理查斯脫洛斯 Richard Strauss 出世，德國的歌劇壇，才開拓了一方新領土。他的著名代表作，是根據於那王爾德的名劇莎樂美而成的一齣歌劇，斯脫洛斯在這齣歌劇裏面所用的管絃樂隊比華格那的尼貝龍根的指環一劇中的規模更大，使劇中狂熱的愛情成爲音樂化。此外還有蓋薇騎士一劇，也很有名，流行於今日世界的歌劇舞台。

(二) 意大利的韋爾諦派 在前面第十一章中，已略講述過意大利的初期歌劇情況。自從十六世紀歌劇的復興運動

起源於意大利後，在後來兩世紀中，歌劇作家的人才輩出，最著名的有羅西尼 *Rossini*、斐利尼 *Belini* 等。到了第十八世紀，意大利的歌劇，正向外發展，在本國反墮落衰微下來。直到一八一三年，才出了一大天才的歌劇家韋爾諦。他是因了華格那的創作樂劇影響，就成為意大利的歌劇革新者，著名的初期代表作有里哥雷多、茶花女等。他最後發表了阿意大一劇，就奠定了意大利新生樂派的歌劇。他並不襲用華格那樂劇的形式，而努力於個人的創作。在他的歌劇作品中，廢除因循的飾麗而致力於真實的表現力，能把戲劇與音樂調和勻致，於是得成爲一種表現派的歌劇。繼起者，即前述寫實主義的領袖波契尼。

(三) 意大利的寫實派 意大利有了波契尼、馬斯剛意

、雷盎加華洛三位歌劇家，聯起反抗華格那派的樂劇時，就產生了一種所謂寫實主義運動，在前面已略說過。此後寫實主義的道統雖似中斷，但還有波契愛利 Ponchielli、傅郎采 Franchetti、伏爾夫番拉利 Wolf-Ferrari、蒙反梅齊 Montemezzi等仍在努力歌劇的創作，意大利的歌劇當然還能保持他的「歌劇王國」的榮譽哩。

(四) 俄羅斯的折衷派 俄國的歌劇雖則歷史很短，但是在現代的世界音樂壇上實放出一種異彩，真不愧稱為「後起之秀」！歌劇的最初輸入俄國，始於十八世紀，為意大利歌劇旅行團的入俄表演。直到了一八三六年，俄國才有了正式的國民歌劇，劍業元勳為葛林加 Glinka。後來經了「國民樂派五人組」的繼續努力，就使俄國的音樂得到為全世界所

認識。在這「五人組」之外，另有兩大作家，即羅平斯坦因 Rubinstein 與查意柯夫斯基 Tchaikowsky，致力於發揚俄國的音樂，這兩大家的作風，都屬於折衷的，所以就被稱爲俄國折衷樂派的始祖。他們兩人對於歌劇方面，雖沒有得到多大的成功，但是他們的音樂藝術，都是極臻上乘的在近代音樂界上放出了一種異彩。尤其是查意柯夫斯基的管絃交響樂曲，爲現在各國的音樂愛好者，大家所喜歡聽的器樂曲中的聖品。

近代在世界音樂史上有名的俄國音樂家斯克利亞平 Scriabine 與拉克馬尼諾夫 Rachmaninoff 二人，都是他們的門人。

(五) 俄羅斯的國民樂派 俄國有了「五人組」五位音樂家的努力，不但使俄國的國民樂派得以成立，而且使全世

界都承認俄國為第一流的音樂國。這五大家的第一個先輩為巴拉基萊夫 Balakirew，是葛林加的私淑者，他是一位特殊的鋼琴名手兼作曲家，同時是俄羅斯新音樂運動的創建者。此外四家，為居伊 Cia，著名歌劇代表作有安其羅；鮑洛定 Borodin，代表作有伊果爾親王；莫烏索斯基 Moussorgsky，作品有婚姻、鮑列斯高特諾夫等歌劇；黎姆斯基柯沙柯夫 Rimsky-Korsakov，他的洗練的音樂天才，為俄國空前第一人，其歌劇代表作有病人、五月之一夜、皇帝之許婚等。

此外「有管絃樂的作曲家葛拉索諾夫 Glazunov 作有歌劇伏爾加之夢、拉斐爾等，都是很著名的近代俄國的歌劇代表作；斯德列文斯基 Strawinsky 的最近歌劇鶯，是富於革命性的作品。眼看將來俄國的歌劇人才，將永久繼續地產生出來呢

(六) 法蘭西舊樂派 所謂法蘭西的舊樂派，即指聖霜與馬思南兩大樂家。

聖霜為近代法國樂派的宿舊領袖，他是專長於製作管絃樂曲、鋼琴曲、風琴曲，對於歌劇，只有沙宋與達里亞一齣，得保持着歌劇作家的榮譽。馬思南也是屬於保守派傾向的音樂家，終生從事努力於歌劇的創作。他每喜採取劇本題材於東方神祕的傳說，及根據西方近代文學的作品，關於後者的著名代表作，有漫郎、愛洛第亞特、西特、維特之煩惱、泰倚思等。在這些歌劇中，都有優美的音樂，富於感傷的情調，有魅力的力量，所以很受一般民衆的歡迎。

此外，有夏邦諦愛 Charpentier 的魯意絲；夏勃里愛 Chabrier

的康道利納等，也都是法蘭西舊樂派中很著名的歌劇。

(七) 法蘭西新樂派 卽現代的法蘭西樂派，這派所表現的是愛好自由有革命精神的法國國民性。代表樂派家有四人！傅郎克是法國新興樂派的創基者，發表有許多關於宗教音樂與器樂的作品，作有歌劇韓達，很受華格那樂劇的影響。次爲滕田 V.d'Indy，完全是華格那派的模仿者；德比西，他的歌劇代表作，在前面已說過；最後則爲拉韋爾 Paurcel，作有喜歌劇西班牙之時等。

(八) 其他各國 在奧國自從音樂神童莫查德去世以後，歌劇作家的人才寥若晨星。十九世紀末有匈貝格 Schouberg，爲表現主義音樂的倡始者，他所譜的樂曲，都沒有結尾之音，他作了許多聲樂與器樂曲，在歌劇方面，並沒有什麼貢

獻。歌劇作家中略帶這種表現主義色彩者，有法國的馬拉哥 Monroo。自由城的音樂家希萊克 Schreker，他生長在奧國，代表作有 Der ferne Klang、Die Gezeichneten 等。近代則有孔哥特 Karngold，代表作為死城；霍賽甘 Haussegger，與溫加納 Wein-gartner 等。

在匈牙利，近代著名的歌劇作家，只有戈爾特馬克 Goldmark 一人，代表作有沙巴之女皇、爐邊之蟋蟀等，都很有名的，前劇富於東方色彩。後來又發表有戰之捕虜、冬日故事。

波希米亞的歌劇界，出了兩位傑出的人才，即史美泰那 Smetana 與德伏沙克 Dvorak。史美泰那為波希米亞歌劇的創設者，擅長於製作喜歌劇，代表作有新娘之交易、惡魔之婿、

兩寡婦、接吻、秘密等。德伏沙克，最初的作品，完全模仿華格那樂劇，後因受民衆的攻擊，就改取自己民族的題材，代表作有賽馬等。

波蘭現代的歌劇作家，僅有前任總統兼鋼琴家巴特萊夫斯基 Padrewski 一人，代表作爲蒙呂。

在北歐，那威有辛定 Sinding 與亞爾生 Olson；瑞典有哈倫 Hallen 與貝爾甘 Bergor；丹麥有希德 Schytte 代表作爲雲雀。與愛那Enna的妖魔等；芬蘭則有世界著名的作曲家西斐柳斯 Sibelius，可惜在歌劇方面，並沒有什麼成功的作品。

此外，在西班牙有葛拉那陶 Granado；瑞士有韓貝爾 Huber；英國有巴利 Parry、湯姆生 Thomas、許里文 Sullivan、霍勃洛 Hilbrooke；美國有巴克 Parker、海爾貝 Halbert、孔萬斯 Com-

等，但是都沒有產生什麼傑出的歌劇，一概從略不贅。至於我們中國，輒近雖有兒童歌舞劇一類東西，甚流行於都會間，但是歐洲的歌劇，有沒有一天能夠使我們這個「無樂之國」受到一些影響，那是非編者私人所敢預測的了。

（附注）本章內各歌劇作家的生平與作品，可參看拙著「到音樂會去」。

第十五章 歌劇之本事

在本書各章裏面，時常證引到許多歌劇的名字，而都沒有敘述及劇情內容的梗概，想為一般讀者所急欲求知曉的，但是本書為篇幅所限，勢不能一一節譯出本事，現在只依國界的區別，編列各作家及作品的名目於後，並擇選其中最著名的劇本，附以極簡單的說明。

(一) 意大利之部

斐里尼 (1801——1835) Bellini。

夢遊病者 *La Sonnambula*

諾爾瑪 *Norma*

諾爾瑪爲兩幕歌劇。大致寫一個女巫叫做諾爾瑪的，戀愛一位羅馬將軍而私相結婚。後將軍另外又與一女巫生愛，爲諾爾瑪察破。這位將軍的不正行爲，犯了衆怒將受罪刑，結果仍由諾爾瑪犧牲了自己願去代他丈夫受罪。將軍也爲天良所激動，也自願一同去受燒死的罪刑。

陶尼采諦 (1797——1848) Donizetti。

誘愛藥 *L'Elisir d'Amore*

聯隊之女 *La Figlia del Reggimento*。

愛妾 *La Favorita*

董巴茄雷 *Don Pasquale*.

呂克蘭斯鮑夏 *Lucrezia Borgia*

最後一劇，取材於露俄戲曲，有東亞病夫的中譯本。鮑夏家族的陰謀暗殺，為羅馬歷史上最令人驚心蕩魄的事迹。呂克蘭斯是這種陰謀的主動者，但伊是個女子，是個母性，在伊的心腔裏，裝滿着最純潔的慈母之愛，而受到的報答結果，却非常悲慘。

露雪亞的拉美莫亞 *Lucia di Lammermoor*

四幕歌劇。劇情！露雪亞的哥哥亨利與愛特加有仇，但露雪亞與他有了愛情。亨利把他的妹妹嫁給阿沙。他買了愛特加的筆迹，寫信給露雪亞說他並不愛伊，於是伊就準備

嫁給阿沙。正在結婚的那一天，愛特加忽然趕來，責問露雪亞的背棄信義，亨利家人拔劍驅逐他出去。露雪亞受了這個驚恐，發狂把他丈夫弄死，伊自己也自盡了，愛特加聽見了，也跟着自盡死去。

雷登加華洛（一八五八——一九一九）Leoncavallo。

漂浪優伶 Il Pagliacci

兩幕歌劇。在意大利某僻村，來了一班漂浪優伶，其中有夫婦二人，女的另愛了一個優伶，被丈夫知道了，想把他的情敵殺死。到了夜間，大家開始演戲，戲情恰巧是演一男子殺害他妻子情人的故事；劇中人物配置得很巧，恰合各人的身位，於是在演劇時，串丈夫的優伶，真的把他的情敵殺死了。

馬斯剛意 (一八六三) Mascagni。

意麗絲 Irls

佛利資友人 L'Amico Fritz

鄉村武士 Cavalleria Rusticana

鄉村武士是獨幕歌劇。劇情大致：阿兒非奧乘多里圖出征的時候，向羅拉求婚，伊應許了。多里圖回後，很無聊，與一位少女叫做沙都沙的發生了愛情，他後來又與羅拉發了愛情。沙都沙就去告訴阿兒非奧，他就欲與多里圖決鬥，多里圖自知不敵將敗，就向他的母親告別而去送死。但是結果，沒有一個人受死傷的。

波契尼 (一八五八——一九二四) Puccini。

西部之娘 La Esancilla del West

漫郎攝實戈 *Manon Lescaut*

四幕歌劇，取材於潑萊華斯脫的小說，描述一個少年與一個欣慕虛榮的女子發生戀愛，兩人經了好多次的悲歡離合。結果是一對情人，在荒地上，女子要喝水，等到男子弄到水時，女子已渴死在荒場了，詳情參見拙著文學生活。

波希米亞人 *La Boheme*

描寫巴黎拉丁區窮藝術家的故事。參見拙著音樂講話。

安斯加 Tacea（參見拙著音樂講話）。

蝴蝶夫人 *Madama Butterfly*

是一齣完全用日本服裝與東洋音樂的歌劇。一個美國海軍大尉與一個日本少女戀愛。大尉回國後，與另一美國女子結婚。結果，日本女子在重見大尉時，托孤自盡了。（詳見音樂講話）。

樂講話)

羅西尼 (一七九二——一八六八) Rossini。

賽米拉米德 Semiramide

威廉退爾 Guillaume Tell

取材於瑞士傳說。威廉因為失敬於當地的總督，因為知道他是個善射手，就命人把一隻蘋果放在他兒子的頭上，威廉射箭，小兒的生命懸在他父親的手中，幸而威廉的手術高強，結果救了父子雙雙的生命。

賽微桌之理髮匠 Il Barbiere di Siviglia

韋爾諦 (一八一三——一九〇一) Verdi。

歐賽羅 Otello

法斯笏夫 Falstaff

假面跳舞會 *Un Ballo in Maschera*

歐那尼 *Erani*

取材於露俄戲劇。有東亞病夫詳本。

茶花女 *La Traviata*

取材於法國小仲馬的小說與戲劇。前者有林罕南譯本，後者有劉半農譯本。

歌唱者 *Il Truvoloire*

參見藝術界周刊第四期拙譯歌劇歌唱者。

阿意大 *Aida* (參見音樂講話)

里哥雷多 *Rigoletto* (同上)

(二) 德意志之部

貝多芬 (一七七〇——一八二七)。

菲代里奧 *Fidelio* (參見拙著到音樂會去)

葛羅克 (一七一四——一七八七) *Gluck*。

奧飛烏斯 *Orpheus*

亞賽斯德 *Alceste*

依非熱尼亞 *Iphigenia*

亞兩彌德 *Armide*

韓姆貝定克 (一八五四——一九二一) *Humperdinck* •

韓賽與葛蘭德 *Hansel und Gretel*

王子王女 *Königskinder*

馬也貝爾 (一七九一——一八六四) *Meyerbeer* •

豫言者 *Le Prophète*

鬼的羅貝爾 *Robert le Diable*

韓 麗 諾 *Les Huguenots*

田 諾 拉 *Dinorah*

亞 非 利 加 之 女 *L'Africaine*

斯 脫 洛 斯 (一 八 六 四) *R. Strauss* •

愛 蘭 脫 拉 *Elektra*

根 脫 郎 *Guntram*

火 之 消 滅 *Feuersnot*

亞 麗 亞 內 *Ariadne*

女 之 影 *Der Frau Ohne Schatten*

薔 薇 騎 士 *Der Rosenkavalier*

莎 樂 美 *Salome*

華 格 那 (一 八 一 三 — 一 八 八 三) *Wagner* •

黎恩錫 *Rienzi*

漂泊之荷蘭人 *Der fliegende Holländer*

湯霍賽爾 *Tanhauser*

龍恩格林 *Lohengrin*

德里斯丹與意索爾特 *Tristan und Isolde*

名歌手 *Meistersinger.*

尼貝龍根的指環 *Der Ring des Nibelungen*

巴西華爾 *Parsifal*

關於這八齣歌劇的本事，因為篇幅所限，不能在這裏節錄了，編者很覺抱歉。請諸位讀者，參看傅彥長著的華格那樂劇概觀，此外，關於漂泊之荷蘭人，可參看查士元的歌劇彷徨的荷蘭人（藝術界周刊第六期）。關於龍恩格林，可參

看豐子愷譯「孩子們的音樂」中「歌劇羅安格林」的故事；關於名歌手，則請對照王光祈西洋音樂與戲劇中的模範劇本歌唱名家。

韋貝爾 (一七八六——一八二六) Weber。

潑萊西奧若 Preciosa

自由射手 Der Freis-hütg

安里昂典 Euryanthe

奧培龍 Oberon

(三) 法蘭西之部

斐里奧 (一八〇三——一八六九) Berlioz。

浮士德之劫罰 La Damnation de Faust

賽利尼 Cellini

忒羅亞人 *Les Troyens*

皮才 (一八三八——一八七五) Bizet。

探珠者 *Les Pêcheurs des Perles*

賈米蘭 *Djamileh*

卡爾門 *Carmen*

取材於法國浪漫派文學家梅黎曼的小說，有樊從雲的中譯本嘉爾曼；在上海曾開映影劇薄婦心，即根據歌劇本事而攝製的。在武者小路實篤的長篇小說母與子（有崔萬秋中譯本）裏面，有一段很好的對於歌劇卡爾門的印象描寫。

戈諾 (一八一八——一八九三) Gounod。

浮士德 *Faust*

取材於德國大文豪哥德的戲劇，有郭沫若的中譯本。可

參考拙著「歌劇浮士德」的本事，刊於藝術三家言中。

羅蜜歐與朱麗葉 *Romeo et Juliette*

取材於莎士比亞的戲曲，有田漢的中譯本。

馬思南（一八四二——一九一二）*Massenet*。

漫郎 *Manon*

拉奧爾之王 *Le Roi de Lahore*

愛洛第亞特 *Erodiad*

西特 *Le Cid*

維特 *Werther*

取材於哥德的少年維特之煩惱小說，有郭沫若中譯本。

泰綺思 *Thais*

取材於法國近代文豪法郎士 *France* 的小說，有中譯本兩

種：徐蔚南的「秦綺思」，杜衡的「黛絲」。

玻璃鞋 Cendrillon

取材於世界著名童話，有孫毓修編的玻璃鞋童話。

聖霜 (一八三五——一九二二) Saint-Saens。

沙宋與達里亞 Samson et Dalila

取材於舊約聖經，猶太一會長力士的故事。

拉韋爾 (一八七五) Ravel。

西班牙之時 L'Hème Espagnole。

(四) 奧大利之部

皮德內 (一八七四) Bitner。

Höllisch Gold

金士爾 (一八五七) Kiensl。

Der Kuhreigen

聖經讀者 Der Evangelmann

孔哥特 (一八九七) Korngold •

死城 Dietote Stabt

莫查德 一七五六——一七九一) Mozart •

飛加羅之結婚 Le Nozze di Figars

童若望 Don Giovanni

魔笛 Die Zauberflöte

賽拉後宮之脫走 Entführung aus dem Serail

高西方杜德 Cosi Fan Tutte

(五) 匈牙利之部

戈爾特馬克 (一八三〇——一九一五) Goldmark

沙巴之女皇 Die Königin Von Saba

黎資德 (一八一——一八八六) Liart。

依利沙倍女王 Die heiligne Elisabeth

希米脫 (一八七四) Schmidt。

我們的女王 Notre-Dame

(六) 俄羅斯之部

莫烏索斯基 (一八三五——一八八一)。

鮑列斯高特諾夫 Boris godunov

參看藝術界周刊第五期查士元「歌劇鮑列斯高特諾夫」

查意柯夫斯基 (一八四〇——一八九三) Tschaikowsky

愛夫甘尼奧尼根 Eagen Onegin

紙牌女王 *Pique Dame*

鮑洛廷 (一八三四——一八八七) *Borodin*。

伊果爾親王 *Prince Igor*

黎姆斯基柯沙柯夫 (一八四四——一九〇八) *Rimsky-korsakov*。

Kov。

高維諦盎加王女 *Pskovitanka*

金鷄 *Cog d'Or*

五月之夜 *A Night in May*

雪娘 *Snegurotchka*

沙谷 *Sadko*

(七) 斯拉夫之部 (即捷克斯拉夫，今稱波希米亞)

史美泰那 (一八二四——一八八四) *Smetana*。

新娘之交易 The Bartered Bride

惡魔之墀 The Devil's Wall

兩寡婦 Two Widows

接吻 The Kiss

秘密 The Secret

以上歌劇作家三十二人，稱為古今來世界著名的大作家。共計劇本一百種，包含國族七種。本章所舉，只可以算開了一張節目名單，將來專門介紹這百種名歌劇的本事梗概。後列三國文字的書籍，可補充本書許多缺漏的地方，很希望讀者們能夠買來備作參考。

附 錄

參考書目

中文本：

傅彥長著 音樂論五篇；

歐洲著名歌劇略說；

意大利的歌劇；

華格那樂劇概觀；

人間方面的華格那。

以自四篇（見音樂界合訂本）。

歐洲的歌劇。

（見藝術三家言）

王光祈著「西洋音樂與戲劇」。

俞寄凡譯「西洋之神劇及歌劇」。

豐子愷編「歌劇與樂劇」（音樂的常識的一章）。

日文本，

小林愛雄「歌劇之研究」。

坪内士行「舞踊及歌劇大觀」。

大田黑元雄「歌劇大觀」。

英文本：

Viçtrola: Book of Opera

Hadden: The Operas of Wagner.

Faulkner: The Opera and Oratorio.

Annesley: The Standard Opera Glass.

Apthorp: The Opera Past and Present.

Deut: Mozart's Opera.

Elson: A Ortical: History of Opera.

- Finck: Massenet and his Operas.**
- Gilman: Aspects of Modern Opera.**
- Guerber: Stories of Famous Operas.**
- Stories of Popular Operas.**
- Stories of Wagner Operas.**
- Henderson: Massenet and his Operas.**
- Hogarth: Memoirs of the Music Drama.**
- Hobbe: The complete Opera Book.**
- Kreihiel: Book of Opera.**
- More chapters in Opera.**
- Mason: Opera Stories.**
- Newman: Gluck and Opera.**

**S
M
A
R
C**

Newman: The Russia Opera.

Ordway: Handbook of Opera.

Singleton: A guide to the Opera.

Sterathfield: The Opera.

Upton: The Standard Opera.