

浅谈十八世纪欧洲喜歌剧的发展

王亚娜

(延安职业技术学院, 陕西 延安 716000)

摘要: 喜歌剧产于18世纪初, 是一种深受市民阶层喜爱的戏剧形式, 它一改正歌剧的往日死板, 僵化的风格, 为歌剧发展开启了崭新的时代, 使歌剧不再是王公贵族的专享, 而逐渐发展为贴近平民大众, 贴近生活的音乐形式。

关键词: 十八世纪; 欧洲; 喜歌剧; 发展

旧的事物发展到一定阶段毕竟会被新事物所取代, 歌剧也是如此, 发展了一百多年的正歌剧随着城市的不断深化和市民阶层的壮大, 日渐显现其弊端, 例如歌剧创作格式化、概念化, 歌剧演员台风的恶化, 使得作曲家创作受到严重干扰和限制, 不得不为了满足歌唱家的炫技要求而不惜破坏歌剧的整体连贯性, 使得歌剧的结构支离破碎。渐渐的人们对歌剧越来越不满, 使得占据歌剧舞台一百多年的正歌剧开始逐渐走向衰落。尤其是在启蒙运动的深刻影响下, 在诸如卢梭之类的启蒙主义思想家、文学家、艺术家的有力推动下, 更加快了正歌剧的消亡, 而一种新兴的、别具一格的歌剧出现在大众的视野, 为歌剧舞台注入了新鲜的血液, 使其更加符合大众的审美趣味, 更加贴近生活, 更容易被人们所接受。当然新旧势力的更迭不是和平过渡的, 最初进行改革尝试的是意大利作曲家约梅利和特拉埃塔, 但这一时期对于歌剧改革贡献最突出的是格鲁克, 他的出现, 使歌剧面貌焕然一新。

一、意大利喜歌剧的发展

早在17世纪上半叶, 意大利的马佐基等人就开始了喜歌剧的创作尝试, 代表作是《鹰》, 50年代末60年代初, 佛罗伦萨成立了著名的“花园剧院”, 主要以演出喜歌剧为主, 喜歌剧逐渐成为可以与正歌剧相媲美的新的音乐品种。意大利喜歌剧最早是正歌剧幕间出现的戏剧场面, 经常单独演出, 被称作是“幕间剧”, 一般规模很小, 与正歌剧剧情无关, 小型乐队伴奏, 音乐轻松, 诙谐幽默。直到18世纪中叶, 这种幕间剧才逐渐发展成为喜歌剧。意大利喜歌剧真正的成功的标志是1733年佩尔格莱西的《管家女仆》(另翻译作《女仆做主人》)的上演。意大利喜歌剧代表人物还有皮钦尼, 他的代表作有《恶作剧的女人》《好女儿》等。另外还有帕伊谢洛、萨利埃里、契马罗萨等人也为意大利喜歌剧做出了不可磨灭的贡献。意大利歌剧对法国和德国喜歌剧以及交响音乐的发展都起到了积极的作用。

相较于意大利的正歌剧, 意大利喜歌剧的题材多取自大众, 具有极强的娱乐性, 且通俗易懂, 主要反映现实的、身边的、当下的平民生活内容。在歌剧人物选择上, 多选择小市民、残疾人、仆人等角色。意大利喜歌剧抓住“爱情”这一主要话题, 描述恋人经过各种阻碍、突破各种障碍, 其中加入各种幽默、诙谐的笑料, 完美地传递喜剧效果。

从表现形式看, 与意大利正歌剧不同的是, 喜歌剧不再强调舞台背景是否精彩绚丽, 更注重调唱做合一, 借助一些无厘头的表演, 歌剧演员可使表演带有幽默元素。在经过了莫扎特的舞台表演形式后, 演员舞台表演成为制作戏剧性冲突的关键要素, 推动了意大利喜歌剧的发展。在意大利喜歌剧最初诞生阶段, 幕间剧中通常只包含了两个角色, 有时会出现第三个角色, 但这一角色在表演中不歌唱也不说话, 扮演哑角, 只是在剧中配合做出夸张、滑稽的动作。在早期, 意大利喜歌剧人物不断增加, 受意大利即

兴喜剧的影响, 喜歌剧的演出形式、演出手段十分多样, 以此展现幽默、轻松的喜歌剧特点。从表演性质角度看, 早期的意大利喜歌剧类似于正歌剧, 直接采用夸张的描绘方式, 表现常人特点, 对人物形象的刻画不够深入。经过长期的发展, 意大利喜歌剧体裁日益完善化, 能够展现格局人物细腻的心理、丰富的性格, 并将其深刻地融入到表现形式上。此外, 不同于意大利正歌剧, 意大利喜歌剧不再侧重独唱, 多借助各种对手配戏情境, 全方位地展现歌剧人物形象。所以, 意大利喜歌剧的表演形式日渐契合剧情需求、心理特点、人物特征, 变得更具挑战性、多样性和复杂性。

在意大利喜歌剧中, 出现了诙谐男低音的演唱形式, 改变了传统歌剧中的角色观念。在以前的意大利歌剧中, 男低音往往用于扮演冥府的神明、老人和其他配角, 其音乐特征具有从容不迫的特点、人物形象庄严而沉稳、音色浑厚而浓重。但是, 在男低音角色加入意大利喜歌剧后, 整个表演节奏不断加快, 出现了大跳的音程、轻快的旋律, 且歌词如绕口令一般, 这些新歌唱元素与以往歌剧形成巨大的反差, 给人们带来喜歌剧的欣赏效果。这一强烈而明显的喜剧性效果, 还被运用到19世纪男中音表演中。

从音乐特点角度分析, 在18世纪的意大利正歌剧, 其咏叹调中串接了大量的宣叙调, 既能够推动剧情发展, 又能展现戏剧动作。但是, 在表达激动情绪和强烈的情感时, 咏叹调具有无可比拟的优越性。在意大利正歌剧中, 宣叙调部分被脚本作家放在重要地位, 与前者不同, 作曲家更认为歌曲的创作重在咏叹调部分。因此, 在开展正歌剧的音乐和戏剧表演时, 人们会将其划分为两个部分, 使其处在静止或运动状态。基于正歌剧, 意大利喜歌剧沿用了宣叙调, 借此发挥推动剧情发展、呈现戏剧动作的作用, 咏叹调则展现了抒发人物情感、表达角色心里的功能。但是, 在音乐表现形式上, 意大利喜歌剧强调合理运用重唱。重唱的最明显的特点是关注舞台上人物的统一性, 基于音乐背景的支持, 作为地理的个体, 每一个角色都能在相同时间内, 吐露多样化的情感和思想, 有狂喜、有愤怒, 或欢乐, 或悲伤。正是依靠音乐的力量, 诸多个性化因素经过糅合, 达到整体性的表现效果。这样的音乐表现方式, 包含了大量的信息内容, 远超独唱咏叹调。在表达角色的情感时, 也具有多样性和复杂性。在喜歌剧的重唱中, 不同声部需要实现合作与协调, 再加上不同角色对事态发展的态度、本身的性格特点, 使得喜歌剧重唱音乐呈现出交响化、戏剧化的特点, 这也使重唱成为意大利喜歌剧高潮的重要部分。

二、法国喜歌剧的发展

法国的喜歌剧最早源于民间庙会的一种叫作“集市剧”的表演形式, 早在16世纪末, 法国的庙会剧院就出现了一种滑稽戏, 一般是给流行歌曲填上新词, 这被认为是法国喜歌剧的雏形。17世纪后半叶, 出现了一种用木偶表演的小型歌剧, 受到了大众的欢迎。后来演员转而代替木偶登台演出, 讽刺时事, 兼有舞蹈和

歌唱的音乐戏剧，被称之为“讽刺歌剧”或者“滑稽歌剧”。这种歌剧遭到了宫廷的严厉禁止，但最终因为大众的呼声而迫使官方不得不做出让步。18世纪初，圣日耳曼广场和圣卢昂卡广场两个剧团联合组建了喜歌剧院，自此，法国喜歌剧风靡。法国喜歌剧与意大利喜歌剧最显著的区别就在于法国喜歌剧采用道白代替宣叙调。18世纪中叶，法国上演了佩尔格莱西的《管家女仆》引发了历史上著名的“喜歌剧论战”，进一步促进了喜歌剧的发展。1752年成立了法兰西喜歌剧院，主要作曲家有菲利多，一生创作了11部歌剧，主要作品有《鞋匠勃莱士》《园丁和他的老谷》《马蹄铁匠》《汤姆·琼斯》等。对法国喜歌剧贡献最大的是格雷特里，是18世纪后期法国喜歌剧改革的主要代表，有“音乐界莫里哀”之称。

在法国的喜歌剧发展中，也形成了独特的演唱风格。在取材上，与正歌剧的主题不同，不再选择神话的帝王将相、仙女人物，而是选择日常生活中出现的普通老百姓，这也体现出法国喜歌剧的通俗性。在一些喜歌剧题材上，也有一部分题材具有严肃性。在法国巴黎上演的《卡门》（Carmen），这部歌剧属于悲剧的代表作。从具体差异来看，巴黎大歌剧院的对白，从头到尾采用了宣叙调，而喜歌剧院则采用白话方式对白。在喜歌剧的咏叹调中，常用的结构为二段体，将一个逐渐加快的“紧凑乐段”（Stretta）插入结尾段，在临近结束前突然达到极快的速度，带来观众无穷的想象。为更好地振奋人心，法国喜歌剧会采用出奇的节奏变化、大跳音程，搭配灵动的装饰音、快速的道白，使音乐更具生命力。所以，法国喜歌剧演唱对演员提出了较高要求，不仅要清晰吐字、良好控制气息，还要具备灵便、准确起音的能力。所以，演唱喜歌剧对演员的要求极高，必须具有良好的气息控制、吐字清晰和准确灵便的起音。

在法国喜歌剧的创作领域，经过“喜歌剧论战”后，卢梭的作品《关于法兰西音乐的一封信》进入大众视野。此后，其基于田园景色，提取了大量法国民间音乐元素，将个人理论与认识转化为实践，创作出感情丰富、旋律清新的喜歌剧《乡村卜者》。自18世纪初起，法国民间、集市盛行着具有讽刺性的轻歌舞剧，由于综合了唱、跳、说三大元素，获得大众广泛喜爱。在对白上，具有明显的讽刺性，对白极具时代性特点。在音乐填词上，采用流行曲调的方式进行创作，类似于乞丐歌剧。在人们的音乐生活中，此轻歌舞剧占据着重要地位。基于意大利喜歌剧和法国轻歌舞剧的特征，卢梭创造出通俗而不失浪漫的法国喜歌剧，其中包含了哑剧场面、舞蹈场面、白话对话。在创作风格上，卢梭倡导自然与简朴的风格，这一作品也体现了“回归自然”的属性，展现了当时艺术特点。在1762年，巴黎正式建立巴黎喜歌剧院，为喜歌剧的发展提供了阵地。

当然，法国喜歌剧也并非无可挑剔，为了迎合观众，其中不乏粗俗低级趣味的成分，法国大革命后喜歌剧中喜剧因素逐渐减少，其发展日益转向严肃化和抒情性。这为抒情歌剧的产生奠定了基础。

三、德国喜歌剧的发展

自凯泽尔去世，汉堡歌剧院关闭后，德国民族歌剧就走向了衰落。18世纪的德国一直是意大利歌剧独领风骚，德国的喜歌剧形成于18世纪中叶，它是在民间戏剧的基础上发展而来，音乐题材最初取材法国喜歌剧，以德国的民歌利德为主要素材，采用了歌唱和道白相结合的方式。并不完全属于喜歌剧，只是针对与德

国贵族所推崇的意大利正歌剧和法国大歌剧而言的。这种歌唱剧音乐语言朴素，通俗易懂，富于民族特色，反映普通大众的生活和感情，因此更容易被广大市民阶层所接受，并得到了启蒙学者们的有力支持。1778年德国建立了专门表演德国民族歌剧的国立歌剧院，自此之后，德国的歌唱剧取得了正式的地位。在德国，作曲家格鲁克为德国喜歌剧发展作出了重大贡献，其推动了正歌剧的改革，对后世歌曲作曲家影响十分深远。格鲁克最早出生在奥地利与波希米亚交界的农村，在23岁时正式接触到了意大利正歌剧。在27岁的年纪，格鲁克完成了首部歌剧作品《阿塔赛尔斯》（Artaserse），类似于其他早期歌剧，此作品也采用正歌剧创作形式。在31岁时，其开始接触亨德尔、拉莫的作品，为这些音乐作品所震撼。后来，他正式进入到维也纳宫廷歌剧院，在工作中，他创作出诸多风格的喜歌剧，如《假奴隶》（1758）、《不期而遇》（1764）等。在创作喜歌剧的同时，格鲁克分析了喜歌剧的特征，认识到推动正歌剧改革的迫切性。这样的情况下，他与意大利诗人卡尔扎比吉合作，通过创作新作品，加快正歌剧改革步伐，《奥菲欧与尤里迪茜》正是诞生在这一时期。尽管题材上沿用奥菲欧与尤里迪茜的故事，但作者改变了歌剧的表现形式。

这一时期出现的有代表性的作曲家有希勒、迪特斯多夫、奈非、申克等。德国歌唱剧后来成为了浪漫主义歌剧的先导，为德国民族大歌剧的发展奠定了坚实的基础。

四、英国喜歌剧的发展

18世纪初英国的喜歌剧是以1728年在伦敦上演的《乞丐歌剧》为标志的，此类歌剧英国人称之为“民谣剧”，一般来说英国民谣剧具有以下特征：音乐取自民间曲调，有民歌、城市小调、流行舞曲，也有意大利和法国歌剧的旋律。内容滑稽，大多反映了底层人民的生活，采用对白和说唱交替的形式，通常低音伴奏……

五、结语

喜歌剧产生于意大利正歌剧衰落之时，在西方普遍出现的一种轻松诙谐，具有喜剧风格的歌剧形式，内容大多取材于平民的生活，音乐语言通俗，朴实无华却极富感染力。受到了普通大众的普遍欢迎。喜歌剧的产生是对正歌剧有力的讽刺和打击，推动了歌剧的改革。但是喜歌剧仅仅是开辟了一个新领域，形成了一个区别于大歌剧的新体裁，它的形式、风格、手法也只是在喜歌剧中才得以实现。而且当时喜歌剧本身，在思想内容和艺术形式方面还存在很多弊端，发展还不够成熟，例如《管家女仆》这些作品，在思想内容上还是不能摆脱旧的束缚，对现实的反映也不够深刻，在艺术形式上存在结构的程式化，风格过于混杂以及手法的简单粗陋等等，这些问题直到后来的莫扎特、罗西尼等人的出现才得以彻底解决。但是总的来说，喜歌剧的出现，在欧洲是具有里程碑意义的，它是对意大利正歌剧和法国大歌剧的一次有力打击，并且推动了歌剧改革的步伐，为浪漫主义歌剧开辟了发展道路。

参考文献：

- [1] 刘新从，刘正夫. 欧洲声乐史 [M]. 北京：中国青年出版社，1999.
- [2] 张洪岛. 欧洲音乐史 [M]. 北京：人民音乐出版社，1983.
- [3] 沈璇，谷文娟，陶辛. 西方音乐史简编 [M]. 上海：上海音乐出版社，2003.