

國立台灣師範大學

音樂學系碩士在職專班音樂學組碩士論文

羅西尼喜歌劇《塞維里亞理髮師》之研究

A Study of Opera Buffa 《*Il Barbiere di Siviglia*》

by Gioacchino Rossini

研究生：翁嘉佑 撰

指導教授：陳漢金

中華民國一〇三年一月

誌謝

流年似水，研究生的學習和生活，隨著畢業論文的完成即將畫上句點。進入職場工作多年後，還能偷閒享受學生生活的單純美好，這兩年半的時光是人生中一段難得的學習經歷。首先，感謝指導教授陳漢金老師，在學習上不斷地鞭策與鼓勵，以其專業淵博的學問，在論文撰寫過程，為筆者提供許多寫作的思考方向，老師嚴謹的治學態度，言傳身教，使我受益匪淺。再者，感謝陳惠涓及莊文達二位老師在論文口試時，給予不少專業精闢的建議，替我上了一堂彌足珍貴的課。另外，感謝楊主任及所有任課老師的傳道授業，老師們將其專業且豐富的音樂智慧、涵養與熱情，奉獻於課堂上，孜孜不倦、精益求精的治學態度，為我們開拓了更寬廣的視野，是我們人生的榜樣。

轉眼畢業在即，心中感慨萬千，回憶學生生涯的點點滴滴，令人倍感溫馨。感謝同窗好友、學長姐和學弟妹們，一路走來的相互扶持和鼓勵，有大家相伴，讓學習歲月多姿多采。而在論文寫作上，也要感謝北藝大林至潔同學，協助對論文的樂曲分析部分，提出許多中肯寶貴的意見。最後，謝謝這些年來默默支持和鼓勵的家人，適時地關懷與照顧，給予了不斷前進的勇氣和力量，讓我能無後顧之憂，專心致力投入於學業上。很高興這兩年半，不僅累積了音樂涵養，同時也接觸到許多美好的人、事、物，這些點滴讓生命豐富而多采。研究生學習不應是終點，我會繼續我精彩紛呈的學習人生，在未來的道路上邁步前行，真心地感謝大家。

摘要

十八世紀末，義大利歌劇面臨衰落的危機，羅西尼背負著承前啟後、拯救創作的艱巨使命，以其鮮明的民族愛國思想，挽救了義大利歌劇的頹勢，為歌劇帶來新生命力，讓人們重新憶起義大利歌劇獨樹一幟的魅力。旋律線條華麗的裝飾句，顯現其精湛的技藝，但在華麗的表象之下，羅西尼在戲劇性拓展方面也多所努力，創作中展示細膩的戲劇衝突及幽默十足的韻律感，帶給觀眾強而有力的感染力。而《塞維里亞理髮師》當之無愧是歌劇史上具有里程碑意義的歌劇作品，集義大利喜劇精華於一身，富含著機智的劇情，歌劇中美妙旋律傳遞出的愛情主義，觸動觀眾靈魂中一切美好的情感，成為羅西尼所有作品中，戲劇內容最精彩、音樂性最豐富的一齣喜歌劇。

本文以《塞維里亞理髮師》歌劇作為研究範本，首先探討羅西尼的音樂創作風格及其在音樂史上的重要性與定位，再從文學作品的源頭進入剖析，對整部歌劇的創作背景及創作手法加以探究，力求探析出歌劇之所以膾炙人口、久唱不衰的音樂與戲劇魅力，體驗歌劇中迷人的音樂形象與戲劇衝突。並期望透過此篇論文之研究，可以達到綜觀歌劇全貌的目的，不僅能涵養個人所學，也能為未來從事相關研究者，提供詳盡豐富且完整的參考資訊，而有所裨益。

關鍵字：喜歌劇、羅西尼、波馬榭、《塞維里亞理髮師》

目 錄

緒 論.....	1
壹、研究動機與目的.....	1
貳、研究範圍與方法.....	4
第一章 羅西尼喜歌劇創作《塞維里亞理髮師》.....	6
第一節 喜歌劇之源起及其當代背景.....	6
第二節 作曲家羅西尼的生平.....	19
第三節 羅西尼歌劇之音樂風格.....	29
第二章 《塞維里亞理髮師》之創作背景.....	38
第一節 劇作家波馬榭的生平與戲劇.....	38
第二節 創作背景及演出始末.....	49
第三節 劇情梗概及角色分析.....	56
第四節 整體布局與架構.....	69
第三章《塞維里亞理髮師》戲劇效果的經營.....	82
第一節 戲劇性在歌劇中之體現.....	82
第二節 以場景為單元強調歌劇的連貫性與戲劇性.....	95
第三節 主要人物的形象塑造和矛盾衝突.....	104
第四節 管弦樂上戲劇效果之經營.....	118

第四章《塞維里亞理髮師》聲樂部分之音樂分析.....	129
第一節 獨唱曲.....	129
第二節 重唱曲.....	158
第三節 終曲.....	187
第五章《塞維里亞理髮師》音樂風格之分析.....	206
第一節 調性.....	206
第二節 和聲特色.....	214
第三節 動機素材.....	228
結論.....	241
參考書目.....	246

表 目 錄

表 2-3-1：歌劇主要人物與即興喜劇角色對應表	60
表 2-4-1：歌劇《塞維里亞理髮師》序曲結構表	71
表 2-4-2：歌劇《塞維里亞理髮師》第一幕曲目結構表	75
表 2-4-3：歌劇《塞維里亞理髮師》第二幕曲目結構表	78
表 3-2-1：場景結構（Scene structure）各樂段配置	96
表 3-3-1：人物關係簡化圖	111
表 4-1-1：〈天空在微笑〉樂曲結構分析表.....	131
表 4-1-2：〈我聽見一縷歌聲〉樂曲結構分析表.....	135
表 4-1-3：〈好事者之歌〉樂曲結構分析表.....	142
表 4-1-4：〈造謠像微風般〉樂曲結構分析表.....	148
表 4-1-5：〈騙得了我這醫生?〉樂曲結構分析表	154
表 4-2-1：〈金錢萬能〉樂曲結構分析表.....	160
表 4-2-2：〈就是我，你沒有騙我〉樂曲結構分析表.....	165
表 4-2-3：〈唐巴西里奧！怎麼回事！〉樂曲結構分析表.....	175
表 4-2-4：〈啊！多出乎意外的奇事！〉樂曲結構分析表.....	180
表 4-3-1：第一幕終曲結構分析表	191
表 5-1-1：《塞維里亞理髮師》兩大幕樂曲曲目調性表	206

譜例目錄

譜例 2-4-1：序曲導奏 mm.1-3	71
譜例 2-4-2：第一主題 mm.25-32	72
譜例 2-4-3：「暴風雨」動機 mm.49-64	73
譜例 2-4-4：第二主題 mm.86-100	74
譜例 3-1-1：〈我聽見一縷歌聲〉 mm.14-18	85
譜例 3-1-2：〈好事者之歌〉 mm.236-244	86
譜例 3-1-3：〈祝您平安幸福〉 m.44	88
譜例 3-3-1：〈天空在微笑〉 mm.15-21	106
譜例 3-3-2：〈我聽見一縷歌聲〉 mm.14-18	107
譜例 3-3-3：〈好事者之歌〉 mm.39-49	108
譜例 3-3-4：〈造謠像微風般〉 mm.92-97	109
譜例 3-3-5：〈騙得了我這醫生?〉 mm.63-64	110
譜例 3-4-1：〈天空在微笑〉 mm.26-33	121
譜例 3-4-2：〈天空在微笑〉 mm.34-42	122
譜例 3-4-3：〈我聽見一縷歌聲〉 mm.102-105	123
譜例 3-4-4：〈唐巴西里奧！怎麼回事！〉 m.3-7	124
譜例 3-4-5：〈造謠像微風般〉 mm.101-107	125
譜例 3-4-6：〈好事者之歌〉 mm.189-199	126
譜例 4-1-1：〈天空在微笑〉 mm.1-3	131
譜例 4-1-2：〈天空在微笑〉 mm.15-21	132
譜例 4-1-3：〈天空在微笑〉 mm.34-42	134

譜例 4-1-4：〈天空在微笑〉 mm.53-55	134
譜例 4-1-5：〈我聽見一縷歌聲〉 mm.1-9	136
譜例 4-1-6：〈我聽見一縷歌聲〉 mm.14-18	136
譜例 4-1-7：〈我聽見一縷歌聲〉 mm.19-25	137
譜例 4-1-8：〈我聽見一縷歌聲〉 mm.29-33	138
譜例 4-1-9：〈我聽見一縷歌聲〉 mm.56-67	139
譜例 4-1-10：〈好事者之歌〉 mm.1-11	143
譜例 4-1-11：〈好事者之歌〉 mm.39-49	143
譜例 4-1-12：〈好事者之歌〉 mm.236-244	147
譜例 4-1-13：〈造謠像微風般〉 mm.43-50	149
譜例 4-1-14：〈造謠像微風般〉 mm.92-99	151
譜例 4-1-15：〈造謠像微風般〉 mm.119-122	153
譜例 4-1-16：〈騙得了我這醫生?〉 mm.45-53	155
譜例 4-1-17：〈騙得了我這醫生?〉 mm.64-65	156
譜例 4-2-1：〈金錢萬能〉 mm.36-42	161
譜例 4-2-2：〈金錢萬能〉 mm.46-52	162
譜例 4-2-3：〈金錢萬能〉 mm.270-281	164
譜例 4-2-4：〈就是我，你沒有騙我〉 mm. 66-68	167
譜例 4-2-5：〈就是我，你沒有騙我〉 mm.98-106	169
譜例 4-2-6：〈就是我，你沒有騙我〉 mm.124-134	170
譜例 4-2-7：〈祝您平安幸福〉 mm.20-25	173
譜例 4-2-8：〈祝您平安幸福〉 mm.44-45	174

譜例 4-2-9：〈唐巴西里奧！怎麼回事！〉 mm.3-7	176
譜例 4-2-10：〈唐巴西里奧！怎麼回事！〉 mm.36-41	177
譜例 4-2-11：〈唐巴西里奧！怎麼回事！〉 mm.64-67	178
譜例 4-2-12：〈唐巴西里奧！怎麼回事！〉 mm.149-158	179
譜例 4-2-13：〈啊！多出乎意外的奇事！〉 mm.40-46	181
譜例 4-2-14：〈啊！多出乎意外的奇事！〉 m.49	181
譜例 4-2-15：〈啊！多出乎意外的奇事！〉 mm.50-53	182
譜例 4-2-16：〈啊！多出乎意外的奇事！〉 mm.83-85	183
譜例 4-2-17：〈啊！多出乎意外的奇事！〉 mm.93-96	184
譜例 4-2-18：〈啊！多出乎意外的奇事！〉 mm.100-104	185
譜例 4-3-1：終曲 I 〈喂！有人在家嗎？好人們〉 mm.9-16	193
譜例 4-3-2：終曲 I 〈喂！有人在家嗎？好人們〉 mm.86-90	194
譜例 4-3-3：終曲 I 〈喂！有人在家嗎？好人們〉 mm.191-196	195
譜例 4-3-4：終曲 I 〈喂！有人在家嗎？好人們〉 mm.299-303	197
譜例 4-3-5：終曲 I 〈僵住了，動不了〉 mm.5-9	199
譜例 4-3-6：終曲 I 〈可是先生...你閉嘴！〉 mm.1-2	200
譜例 4-3-7：終曲 I 〈我覺得腦袋好像...〉 mm.98-103	202
譜例 4-3-8：終曲 II mm.42-45	203
譜例 4-3-9：終曲 II 旋律主題	204
譜例 5-2-1：〈唐巴西里奧！怎麼回事！〉 mm.196-215	214
譜例 5-2-2：〈造謠像微風般〉 mm.67-85	215
譜例 5-2-3：〈造謠像微風般〉 mm. 101-104	217

譜例 5-2-4：〈唐巴西里奧！怎麼回事！〉 mm.36-38	218
譜例 5-2-5：〈騙得了我這醫生？〉 mm.156-163	219
譜例 5-2-6：〈唐巴西里奧！怎麼回事！〉 mm.39-41	220
譜例 5-2-7：〈好事者之歌〉 mm.194-205	220
譜例 5-2-8：〈造謠像微風般〉 mm.55-58	220
譜例 5-2-9：〈好事者之歌〉 mm.194-199	221
譜例 5-2-10：〈金錢萬能〉 mm.92-100	222
譜例 5-2-11：〈啊！多出乎意外的奇事！〉 mm.93-98	223
譜例 5-2-12：〈啊！多出乎意外的奇事！〉 mm.93-96	224
譜例 5-2-13：〈造謠像微風般〉 mm.43-46	225
譜例 5-2-14：〈騙得了我這醫生？〉 mm.45-49	225
譜例 5-2-15：〈好事者之歌〉 mm.236-273	226
譜例 5-3-1：〈造謠像微風般〉 mm.55-63	234
譜例 5-3-2：〈唐巴西里奧！怎麼回事！〉 mm.130-136	234
譜例 5-3-3：〈就是我，你沒有騙我〉 mm.69-71	236
譜例 5-3-4：〈唐巴西里奧！怎麼回事！〉 mm.45-46	237
譜例 5-3-5：〈唐巴西里奧！怎麼回事！〉 mm.282-287	239
譜例 5-3-6：〈啊！多出乎意外的奇事！〉 mm. 125-135	240

緒論

壹、研究動機與目的

「我真摯地認為《塞維里亞理髮師》(*Il Barbiere di Siviglia*, 1816) 是當今最出色的喜歌劇，它豐富的音樂思維、充滿著喜劇的活力及精確的詞彙，這傑出的喜歌劇存在於生活中。」¹ 這是威爾第 (Giuseppe Verdi, 1813-1901) 在1898年寫給法國樂評家貝列格 (Camille Bellaigue, 1858~1930) 的信中，曾提及的一段話。

《塞維里亞理髮師》為義大利「喜歌劇泰斗」羅西尼 (Gioachino Antonio Rossini, 1792-1868) 的代表作。十八世紀末，義大利歌劇面臨衰落的危機，當時傳統的「莊歌劇」(Opera seria) 變成了歌唱家們競技的化妝音樂日趨沒落，後起的「喜歌劇」(Opera buffa) 日益成熟多樣，成為民間歌劇院的寵兒。裴哥雷西 (Giovanni Battista Pergolesi, 1710-1736) 開創的義大利喜歌劇及原有的莊歌劇傳統，到十八世紀末已缺乏新意，義大利歌劇在達到鼎盛之後逐漸低迷。作為浪漫主義時期的重要作曲家，羅西尼背負起承先啟後、拯救創作的艱巨使命，以其鮮明的民族感情和愛國思想，挽救了義大利歌劇的頹勢，為歌劇帶來新生命力，顯現出義大利語言靈活巧妙的音樂性，讓人們重新憶起其獨樹一幟的魅力。

在十九世紀歐洲音樂史中，義大利歌劇無疑佔據著特殊重要的位置，歌劇一直是義大利最為重要的音樂體裁，音樂家們都投身於這一體裁的創作，其雄厚的基礎為其他各國望塵莫及。曾先後出現了羅西尼 (Gioachino Antonio Rossini, 1792

¹ David Kimbell: *Italian Opera* (Cambridge University, 1991), p.379.

-1868)、貝利尼(Vincenzo Bellini, 1801-1835)、董尼才悌(Gaetano Donizetti, 1797-1848)、威爾第(Giuseppe Verdi, 1813-1901)、馬斯卡尼(Pietro Mascagni, 1863-1945)、雷昂卡發洛(Ruggio Leoncavallo, 1857-1919)及浦契尼(Giacomo Puccini, 1858-1924)等優秀歌劇作曲家，而在十九世紀上半葉，最具代表性、影響力最大的，當數被譽為「義大利貝多芬」的羅西尼。²

羅西尼具有無窮的旋律創作的才能，他把湧流不絕的旋律、潑辣的節奏、明晰的分句、空靈的織體、尊重樂器個性的乾淨配器、雖不複雜卻往往別出心裁的和聲，熔於一爐。³ 旋律線條上華麗的裝飾句，表達出激情和渴望，顯示其精湛的技藝，但在多彩的表象下，羅西尼對於戲劇性拓展方面也有所努力。他將義大利歌劇中的生動活潑，與德奧音樂結構與曲式，成功融合起來，在創作中展示細膩的戲劇衝突及幽默十足的韻律感，營造出獨特的戲劇意象，帶給觀眾強而有力的感染力。《塞維里亞理髮師》當之無愧為歌劇史上具有里程碑意義的作品，歌劇劇本取材自法國作家波馬榭(Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, 1732-1799)同名諷刺話劇作品，集喜劇精華於一身，富含著機智的劇情，經由羅西尼與史特畢尼(Cesare Sterbini, 1784-1831)合作改編，歌劇中美妙旋律傳遞出的愛情主義，觸動觀眾靈魂中一切美好的情感，為羅西尼所有作品中，音樂性最豐富、戲劇內容最精彩的一齣喜歌劇。皮才悌(Ildebrando Pizzetti, 1880 -1968)在1922年發表「永

² William. Ashbrook, "A hundred years of Italian opera: 1810-1820," *The opera quarterly* 7, no. 3 (Fall 1990): p.156.

³ Donald Jay Grout: *A History of Western Music* (New York: W.W.Norton & Company, Inc., 1988), pp.662-663.

垂不朽的塞維里亞理髮師」(*L'immortalità del Barbiere di Siviglia*)一文時，在文章中讚嘆：「這是一部極優美和完美的喜歌劇，在這世界上沒有任何作曲家可超越的。」

⁴ 在十九世紀後期傳統喜歌劇已漸衰退的時代，此部作品仍獲得許多評論家的盛讚，實為喜歌劇的代表作品。

這部被讚譽為集義大利喜歌劇大成的鉅作，為何能將義大利喜歌劇體裁推向頂峰？又是以何特質成為新思想新形式確立中的里程碑作品？是音樂的優美構思？抑或是人物的生動逗趣？是角色的鮮明塑造？抑或是戲劇的情節張力？何以在百年後歌劇仍深受眾人喜愛，不斷地為後人搬上舞台歌頌？這歌劇的其中精隨，著實令人深感好奇，激起筆者濃厚的興趣。

因此，筆者首先探討羅西尼的音樂創作風格及其在音樂史上的重要性與定位，再從文學作品的源頭進入剖析，對整部歌劇的創作背景及創作手法加以探究，力求探析出歌劇之所以膾炙人口、歷久不衰的音樂與戲劇魅力，體驗歌劇中迷人的音樂形象與戲劇衝突。並期望透過此篇論文之研究，可以達到綜觀歌劇全貌的目的，不僅能涵養個人所學，也能為未來從事相關研究者，提供詳盡、豐富且完整的參考資訊，而有所裨益。

⁴ David Kimbell: *Italian Opera* (Cambridge University, 1991), p.379.

貳、研究範圍與方法

本論文在研究過程中，依據羅西尼歌劇《塞維里亞理髮師》作為範本，研究方法以「文獻蒐集探討」為經，「分析歸納統整」為緯，針對「羅西尼及其音樂創作手法」、「波馬榭與其戲劇」及《塞維里亞理髮師》歌劇作品等方向，透過國內外的專著、學術論文、期刊文章、影音資料及網路資源，縝密地進行資料的整理與歸納。一方面希望能對當今研究現狀進行調查而有全盤的瞭解，另一方面則期望從文學、戲劇和音樂等角度，作多方面深入的研究，進而對歌劇《塞維里亞理髮師》提供多元的詮釋，探究作品精闢之處。

在資料蒐集的過程，筆者有以下的發現：國內與本論文相關的各類書籍多為傳記性作品，主要作為提供讀者音樂入門導讀之用；而學術論文方面，與本歌劇相關的則多為聲樂演唱組論文，如謝奇儔的〈羅西尼歌劇《塞維亞的理髮師》中「阿瑪維瓦伯爵」角色之詮釋與研究--男高音謝奇儔獨唱會〉、王淳正的〈羅西尼歌劇《塞維里亞的理髮師》中阿爾瑪維瓦伯爵之角色分析與詮釋〉及指揮組論文郭文彥的〈羅西尼《塞維里亞的理髮師》序曲之指揮詮釋〉等。從以上資訊觀之，國內無論是在民間或學術研究領域上，對於羅西尼在此部歌劇的整體音樂風格及戲劇性創作的學術資料均相當匱乏。

因此，筆者以國外資料為主，並以「中國學術文獻網路出版總庫」及「中國期刊資料庫」的論文與期刊為輔，參閱國內文獻書籍，透過資料的蒐集整合與匯集交叉比對，為事件及作品年分的準確度，建立信度高的參考依據；另外，更進

一步深入研究，歸納統整出羅西尼歌劇的戲劇性創新手法及音樂風格分析的脈絡。國外較重要的參考文獻，概有克爾曼（Joseph Kerman）發表的《歌劇作為戲劇》（Opera as drama）一書，其中對歌劇的戲劇性有深入的批判和探討；而金貝爾（David R. B. Kimbell）的《義大利歌劇》（Italian opera），則對義大利歌劇的源流和發展有詳盡的描述；另外奧斯本（Richard Osborne）在《羅西尼的生活與作品》（Rossini- his life and woks）中，為羅西尼的歌劇生涯及作品風格，做了深刻的介紹及描繪；而巴爾薩澤（Scott Leslie Balthazar）的論文和期刊，則將場景結構（Scene structure）的作曲模式，深刻的剖析及闡述。除上述重要文獻外，工具書及相關學術期刊雜誌等，也對筆者在論文的彙整及寫作上，有著助益和引導的作用。

本論文的整體架構與內涵，概分為緒論及五個章節來論述。第一章探究義大利傳統喜歌劇的誕生及其文化內涵，並對羅西尼的時代背景、生平概述、音樂風格及歷史地位有一些探討。第二章說明波馬榭的生平及其戲劇生涯，闡述《塞維里亞理髮師》劇作的由來與過程。同時將歌劇創作背景、演出始末、劇情梗概、角色人物及歌劇的整體布局，作一概述。第三章針對《塞維里亞理髮師》戲劇效果的經營，將作曲家創新的戲劇性處理手法做一說明，並分析歌劇中主要人物形象塑造和矛盾衝突之音樂創作手法。第四章則是將聲樂旋律分為獨唱、重唱及終曲三部分，為樂曲的結構與作曲手法進行音樂內容分析。第五章從調性、和聲特色、動機素材音形等層面，分析歌劇作品中的音樂創作特色及手法。最後做一結論，為本文之論述做統整及總結。

第一章 羅西尼喜歌劇創作《塞維里亞的理髮師》

第一節 喜歌劇之源起及其當代背景

一、喜歌劇的誕生及其文化內涵

義大利歌劇起源於十六世紀末的佛羅倫斯，十七世紀初輾轉於威尼斯、羅馬、拿坡里等大城市，經歷約一百五十年的時間，多元豐富而成熟。「莊歌劇」(Opera seria)⁵ 於十八世紀初進入頂峰，「喜歌劇」(Opera buffa)⁶ 則於十八世紀下半葉達到鼎盛。其中喜歌劇的誕生，使歌劇進入尋常百姓家，變得愈發現實平民化，也打開了當時歌劇藝術的寬廣大道。自此以後，義大利歌劇躍為義大利音樂主流，輝煌蓬勃，並統治了歐洲歌劇舞台。

從蒙特威爾第 (Claudio Monteverdi, 1567-1643) 到韓德爾 (George Frideric Handel, 1685-1759) 時代，義大利風格的莊歌劇把持著歐洲歌劇舞臺。閹歌手 (Castrato)⁷ 是莊歌劇黃金時代的明星，漂亮的高音和華彩樂段、精湛的演唱技術，獨領風騷，風靡一時。莊歌劇華麗崇高，由於講究歌唱技巧及振奮的音調，

⁵ 莊歌劇指的是十八、十九世紀以英雄或悲劇為主題的義大利歌劇。這個專有名詞當時很少見到，直到大約 1775 年之後，在總譜手稿上才出現「莊歌劇」(opera seria)。十八世紀和十九世紀初，描述這類劇本類型經常採用的名詞則是「音樂的戲劇」(dramma per musica)。Marita P. McClymonds and Daniel Hertz: *The New Grove Dictionary of Music & Musicians* Vol. 18 (New York: Macmillan Publishers Limited, 2001), p. 485.

⁶ Opera buffa 是義大利文，字面上是「嘲弄的歌劇」，指十八世紀義大利的「喜歌劇」；另有英文 comic opera，為廣義地對各地區喜歌劇的總稱；此外法文 opéra comique，字義上是喜歌劇，則譯為法國喜歌劇，是法國風格歌劇的總稱，但有時它也包含非喜劇的歌劇在內。Piero Weiss and Julian Budden. "Opera buffa." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press, <http://www.grovemusic.com> (accessed October 18, 2013).

⁷ 當時流行閹歌手，在十七至十八世紀的歌劇中達到「黃金時代」，為青春期以前閹割過的男性女高音或男性女低音歌唱者，他們音域寬廣、靈活，十六世紀時為教堂唱詩班和舞台上演唱所採用。

讓當時歌劇演唱家有很大的發揮空間。題材多為嚴肅的悲劇或歷史，三幕，情節緊湊，結構嚴密，音樂主要由宣敘調（*recitative*）及詠嘆調（*aria*）組成。宣敘調又稱朗誦調，⁸ 節奏自由半說半唱，主要在敘述情節，可分乾朗誦調（*recitativo secco*）⁹ 和伴奏朗誦調（*recitativo accompagnato*）¹⁰，乾朗誦調以數字低音樂器伴奏，伴奏朗誦調則由管絃樂團伴奏，表現出較戲劇化的風格。詠嘆調是歌劇中最重要展示人聲旋律美的部分，形式一般是返始詠嘆調（*da capo aria*）¹¹，再現的 A 段旋律會加花裝飾。¹²

由於過分強調詠嘆調在歌劇中的作用，歌劇中其它形式僅成為可有可無的陪襯，莊歌劇日漸衰微。人們經歷了歐洲資產階級大革命，嚴肅沉重、劇情脫離生活的莊歌劇不再討喜，反而是接近普通市民生活的音樂形式贏得民心，人們希冀著新的音樂形態和語言，取代舊音樂形式和宮廷式音樂語言。十八世紀下半葉，一種描述市井小民日常生活樣貌、充滿喜劇色彩的表演形式，廣受大眾歡迎，引

⁸ 朗誦調是歌劇、神劇或清唱劇中所使用的唱法，強調語言中抑揚頓挫的唱法。Dale E. Monson, et al. "Recitative." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, <http://www.grovemusic.com> (accessed October 18, 2013).

⁹ 乾朗誦調的伴奏僅以大鍵琴的數字低音來支撐其和聲，幾乎可以說是一種「說話」的進行方式，拿坡里樂派的作曲家與日後的莫札特，在喜歌劇中有效地運用這種快速會話的模式。

¹⁰ 伴奏朗誦調是使用各種器樂伴奏的朗誦調，較少獨立使用，大多為導出詠嘆調而使用。

¹¹ 返始詠嘆調即 A-B-A 之三段曲式的詠嘆調。因最後的 A 段不記譜，而使用返始（*da capo*）記號來指示 A 段的再現而得名。此曲種出現於十七世紀末，於十八世紀中發展完成。

¹² Jack Westrup, et al. "Aria." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, <http://www.grovemusic.com> (accessed October 18, 2013).

起人們強烈興趣，因而逐漸發展被稱為「喜歌劇」。

喜歌劇起源於十八世紀初，雛形來自幕間劇（*Intermezzo*），¹³ 本來是一幕短短的笑料，配上音樂，是莊歌劇其中的一個插劇。包括的角色通常不多，劇中角色常以社會中下階層人物為主，對喜劇性的人物大行諷刺；它一改豪華的王宮深院，轉以大眾熟悉的日常生活為場景，採用生活中較感性或幽默的現實題材故事為腳本，各場的劇情有連續性，以方言寫出幽默且口語化的劇詞。劇情中讚揚著天生的機靈，迎合了當時瀰漫於歐洲知識界的啟蒙精神，強調出不分貴賤人人平等的主張，在笑鬧之中，義大利喜歌劇成為新觀念的傳播者。

而在音樂形式上，喜歌劇有著優美通俗的旋律、簡單動聽的音樂，曲式自由、節奏活潑，繞口令般的宣敘調對白，令人倍感詼諧生動。劇情中角色間地位較均等，突顯個人英雄主義的詠嘆調不再具有無可取代的地位，重唱也因能描述角色間互動情況，成為最適合義大利喜歌劇本質的曲種。雖仍離不開朗誦調、抒情調和主調音樂式的合唱，但摒棄了莊歌劇人為化的造作，使得男中、低聲部走上舞台，亦產生了終曲合唱的形式。整體而言，義大利喜歌劇有幾個共通的特點：它通常分為三幕，依循慣例第三幕最為簡短。¹⁴ 每一幕的結尾處，都有一組規模較大、結構較複雜的重唱-終曲（*finale*）。通常在第一幕及第二幕，終曲的規模會被

¹³ 幕間劇流行於十八世紀後半至十九世紀初期，十八世紀時，常在莊歌劇的幕與幕之間演出；十九世紀時，則成為獨立劇碼上演。Charles E. Troy and Piero Weiss. "Intermezzo." *The New Grove Dictionary of Opera*. Ed. Stanley Sadie. *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press, <http://www.grovemusic.com> (accessed October 18, 2013) .

¹⁴ Tim Carter: *Mozart: Le nozze di Figaro* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), p.13.

擴大，包含著戲劇的表演在內；第三幕的終曲規模則較小，不包含戲劇表演的部份。¹⁵ 整齣歌劇除詠嘆調外，會有一或兩首歌曲（*canzona*）及兩到三首的重唱曲夾雜其中。在詠嘆調的創作上，喜用返始抒情調及兩段體（*binary-form*）的作曲手法。¹⁶

義大利裴哥雷西（*Giovanni Battista Pergolesi, 1710-1736*）的《管家女僕》（*La serva padrona, 1733*）被公認為第一部義大利喜歌劇。這部獨立的喜歌劇原本是其歌劇《高傲的囚徒》（*Il Prigioner superbo, 1733*）中穿插的幕間劇，歌劇 1733 年 8 月於拿坡里首演時反應平平，但其幕間劇卻相當轟動，為具有里程碑意義的作品，義大利喜歌劇因此誕生。¹⁷ 1752 年 8 月到 9 月間，義大利喜歌劇團赴法國巴黎進行三場演出，在法國觸發了一場規模空前的「喜歌劇之爭」（*Querelle des Bouffons*），¹⁸ 亦被稱為「丑角之爭」，法國音樂界出現了義大利音樂及法國音樂的擁護者，開啟的紛爭直至 1754 年義大利喜歌劇團的公演結束後才平息。漸漸地，只有兩三

¹⁵ 1780 年前後傳統義大利喜歌劇結構發生重要變化，由原來的三幕精簡成二幕。由於 1770 年代的劇作家和作曲家漸漸地縮小第三幕的規模，第三幕最後乾脆被刪除。新的喜歌劇具有兩大幕結構，每一幕各有一個大規模的附帶情節的終曲，比原先的三幕更能精簡扼要地表現戲劇張力。

¹⁶ 劉霓，〈《費加洛婚禮》（*Le nozze di Figaro, KV 492*）：從波馬榭的戲劇原著到莫札特的音樂〉（私立東吳大學音樂研究所碩士論文，2003），pp.8-9。

¹⁷ Gordana Lazarevich. "Serva padrona, La." *The New Grove Dictionary of Opera*. Ed. Stanley Sadie. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, <http://www.grovemusic.com> (accessed October 18, 2013).

¹⁸ 1753-1754 年，巴黎出現約六十本的小冊子，知識份子與音樂家為了義大利和法國音樂的風格兩者孰優進行熱烈的爭辯。一方由啟蒙知識份子如盧梭（*Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778*）和狄德羅（*Denis Diderot, 1713-1784*）主張自然而平易近人的旋律，支持義大利音樂。另一方是法國傳統保守的音樂家，認同法國抒情悲劇中熱情而逼真的朗誦式旋律。這場爭論是法國喜歌劇誕生的導火線，也導致了喜歌劇真正意義的確立。

個角色、劇情簡短的喜歌劇作品受到歡迎，拿坡里老舊的幕間喜歌劇向歐洲大量輸出，脫離莊歌劇獨立成為嶄新的舞台音樂「義大利喜歌劇」，1750年之後走紅歐洲，義大利的戲劇思想也藉著歌劇輸入到歐洲各國。

十八世紀中下葉，義大利主要喜歌劇作曲家皮契尼（Niccolò Piccinni, 1728-1800），在《溫順的女兒》（*La Cecchina*, 1760）作品中，融入了些許嚴肅的抒情性。齊馬洛沙（Domenico Cimarosa, 1749-1801）的《秘密婚姻》（*Il Matrimonio Segreto*, 1792）鮮明地描繪出社會階層價值觀的轉變，轟動一時。整體而言，喜歌劇的出現代表了對莊歌劇的一種反抗，它有著順應「啟蒙運動」（Enlightenment）要求藝術返回自然趨勢的歷史意義，不但豐富了歌劇的表現形式，也在某種程度上預示了音樂中的民族主義因素。¹⁹

1773年，葛路克（Christoph Willibald von Gluck, 1714-1787）進行的歌劇改革，體現了啟蒙主義返回自然的精神，他提倡歌劇是以劇情的發展為宗旨，音樂是陪襯，要為戲劇服務，擴大了管弦樂隊在歌劇中的作用，也常加插片段間奏，以作戲劇性描寫。德法兩國的歌劇憑藉這股東風，在十九世紀初一躍而達到很高的地位。十八世紀歌劇巨匠莫札特（Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791），繼承了葛路克的歌劇藝術思想，力圖廢棄歌劇重表面的誇張手法，予歌劇以自然的特性，其歌劇無論在旋律創作、對位技巧、或是戲劇性表現、音樂整體配合上，均超越前人所為，完美地將音樂與戲劇融合為一。

¹⁹ Elisabeth Cook. "Querelle des Bouffons." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press, <http://www.grovemusic.com> (accessed October 18, 2013).

巴林頓 (Daines Barrington, 1727-1800) 曾在文章裡²⁰ 生動地描述莫札特應邀即興作曲的能力：「他如遊戲般地譜出兩首詠嘆調，其長度、形式、內容都恰如其分地表達愛情和憤怒的情緒。」²¹ 年少時的莫札特對角色的塑造較為生澀，他努力嘗試推敲歌詞的情緒與音樂速度變化之關聯，在重唱和許多有固定形式的獨唱曲中，特別注意到音樂與歌詞之關聯。²² 莫札特在歌劇中，大膽歌頌愛情，對人性作深入的心理理解，他著重真實的人，而非抽象的情感，刪除了歌劇中男扮女生的角色，回復自然的人聲。創作的成熟時期，他開始為喜歌劇中的人物精心刻劃獨特的個性，脫離魁儡式人物的限制。題材的使用也有所創新，跳脫出原本喜歌劇的枷鎖，將當時的社會情況和內心情感都寫入喜歌劇作品之中。²³

莫札特的歌劇觀在於以音樂為主體，他認為歌詞在歌劇中是扮演服從音樂的角色，音樂較台詞富有更為明顯的戲劇表達能力，因此在創作歌劇時，經常從音樂的觀點出發。他認為音樂是歌劇創作的基礎，有著獨特的表現力，可以獨立表達人物性格和劇情發展，甚至也能發展成情節錯綜複雜的戲劇，音樂和戲劇具有相等份量，不應侷限於歌詞的咬文嚼字。他特別注重歌劇創作中音樂的戲劇性，

²⁰ 科學家巴林頓是一名懷疑主義者，他在莫札特造訪倫敦時，特地測試 8 歲的莫札特是否真為音樂神童，並將過程記錄在 1770 年科學研究文獻裡。

²¹ Gerald Abraham, H. C. Robbins Landon, and Donald Mitchell, ed., *The Mozart Companion* (U. K.: Latimer Trend & Co Ltd Whitstable, 1968), pp.283-284.

²² Tim Carter, and Michael F. Robinson: *W. A. Mozart: Le nozze di Figaro* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), pp.15-16.

²³ Edward J. Dent: *Mozart's Operas: A Critical Study*, 2nd ed. (N.Y.: Oxford University Press, 1991), p.26.

加強了歌劇創作中音樂的戲劇性表述。他將歌劇結合於音樂中，形成如交響曲般整體性的作品，但他並未像華格納般把它系統化並以文字公諸於世，他使劇中各部分的音樂具有統一性，宛如一首交響曲，有時還使用到當代流行的回憶性主題，結束時的調性，常與序曲的調性一致，也成為統一的要件。²⁴

1786年莫札特首度與劇院詩人達彭特（Lorenzo da Ponte, 1749-1838）²⁵ 合作共創作三部義大利喜歌劇，《費加洛的婚禮》（*Le nozze di Figaro*, 1786）、《唐·喬望尼》（*Don Giovanni*, 1787）和《女人皆如此》（*Così fan tutte*, 1790）為世人所稱頌，優美生動的旋律以及營造出的生動戲劇效果，為古典時期義大利喜歌劇最輝煌的成就。莫札特的音樂清新悅耳，作品承先啟後，他開啟了歌劇新紀元，早期傳承義大利喜歌劇特點，後期發展出個人特色。在人物個性、歌曲設計甚至管弦樂的鋪陳上開啟新局面，他以管絃樂、聲樂和器樂的總體考量，以創作音樂為主要訴求，不以娛樂聽眾為目的，將當時的社會意識融入他的作品中，在當時大受歡迎，流傳至今仍受大家喜愛。²⁶ 莫札特的音樂天賦使其歌劇為人津津樂道，最重要的是，他的歌劇擺脫了時代的包袱，超越時空的音樂觀點與戲劇理念，將之融合成一齣完美的戲劇音樂。莫札特的歌劇無論在旋律創作、對位技巧、或是

²⁴ Charles Rosen: *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven* (New York: W. W Norton, c1997), pp.306-332.

²⁵ 達彭特為義大利詩人及歌劇劇作家。1779年達彭特僑居維也納，成為約瑟夫二世皇帝（Joseph II, 1741-1790）的宮廷詩人，為許多音樂家撰寫歌詞，其成就在於能夠為舊題材賦予新生命，並且把悲劇成分和喜劇成分交織在一起。

²⁶ Edward J. Dent: *Mozart's Operas: A Critical Study*, 2nd ed. (N.Y.: Oxford University Press, 1991), p.26.

戲劇性表現、音樂整體配合上，均超越前人所為，完美地將音樂與戲劇融合為一。

二、十九世紀初義大利喜歌劇之時代背景

十八世紀中葉，法國是歐洲最強大的專制帝國，儘管資產階級已經壯大，但封建制度日益成為資本主義經濟向前發展的障礙。為了自身的利益，法國資本階級與廣大群眾結成反封建的同盟，向封建統治階級鬥爭。歐洲資產階級民主革命的高潮在法國逐漸醞釀成熟，而義大利處於外國統治的壓迫下，人民遭受著民族矛盾和階級矛盾的雙重壓迫，政治形勢也緊隨歐洲革命與復辟而不斷變化。拿破崙（Napoléon Bonaparte, 1769-1821）占領義大利曾帶來革命的風潮和希望，但義大利仍無法擺脫國家分裂及被法、奧瓜分統治的狀況。

戰爭橫掃了歐洲舊秩序，新的社會理想在歐洲廣泛傳播，各國人民革命意志奮發，民族意識覺醒。1820年7月拿坡里燒炭黨（Carbonari）²⁷起義爆發革命，奧地利軍隊進行武裝鎮壓，革命運動失敗，窒悶的政治空氣限制著藝術的發展。1830年和1848年的資產階級革命，促進了歐洲許多國家的民主和民族獨立運動，形成了進步的浪漫主義思潮的高漲。世紀初的藝術領域裡滲透著強烈的民族意識，體現在義大利浪漫主義文學、詩歌及義大利音樂生活的重心-歌劇。歌劇是義大利最為重要的音樂體裁，十八世紀末到十九世紀初，義大利歌劇在鼎盛之後逐漸低

²⁷ 燒炭黨十九世紀初期義大利南部成立，為倡導自由、愛國思想的祕密團體，其理念來自於法國大革命，成員的身份主要屬於中產階級以及知識份子。1815年波旁王朝（The House of Bourbon）的兩西西里王國（Regno delle Due Sicilie）在義大利南部復辟，燒炭黨領導了1820年的拿坡里革命，迫使斐迪南一世（Ferdinando I, 1751-1825）允諾實行憲政，但革命終究在奧地利的干涉下失敗。

迷，義大利處在政治社會背景黑暗的年代中，浪漫主義思潮席捲整個歐洲，義大利莊歌劇卻走向窮途末路，歌劇的發展出現日益下降的局面，義大利歌劇及歌劇舞臺風雨飄搖，即將衰亡。²⁸

羅西尼（Gioachino Antonio Rossini, 1792 -1868）出現在義大利經歷長時間的危機和社會政治最黑暗年代的歌劇創作舞台上，以其鮮明的民族感情，在莊歌劇和喜歌劇領域裏都創作出優秀的作品。因著歐洲資產階級民主革命政治色彩，作品充滿著民主性與時代性，許多創作圍繞著民族解放、讚美英雄、歌頌愛國主義。他鄙視腐朽的封建思想，崇尚民主與自由。民族解放運動的空前高漲，替他的創作帶來無窮動力，羅西尼力挽狂瀾，復興了義大利的歌劇藝術，讓歌劇重獲生命力，不僅繼承了傳統形式的義大利歌劇基礎，也為歌劇創新做出空前的改革。

一生創作了三十九部歌劇，以創作喜歌劇而名垂青史，羅西尼的喜歌劇中，不似莊歌劇中以君主帝王、希臘神話人物為主角，而通常以市民階層為主要人物，劇情富生活情趣和喜劇性，有著藝術的青春氣息。在鮮明活潑的喜歌劇作品中，他發揮傳統的義大利抒情風格，以花腔（coloratura）²⁹ 及華麗的旋律滿足了義大利觀眾的需求，裝飾音符以及一長串音群的演唱，創作手法之巧妙，令人感到歡欣雀躍、閃耀燦爛。他在抒情和嬉笑中，刻畫人物個性，創作出相當多藝術氣質

²⁸ Stelios Galatopoulos: *Italian Opera* (London: J.M. Dent & Sons Ltd, 1971)

²⁹ 「花腔」一詞最初來自德文“Koloratur”，義大利文為“Colortura”意為色彩。通常指聲樂旋律中的裝飾，包括種種裝飾音、急速的音階或琶音進行，以及華彩段等等。Owen Jander and Ellen T. Harris. "Coloratura." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press, <http://www.grovemusic.com> (accessed October 18, 2013).

獨特的作品，一生之貢獻及影響，為浪漫時期的音樂發展奠定了相當鞏固且良好的基石。

雖然時常走在浪漫派的軌道上，但依然緊緊的抓住古典風格的痕跡，羅西尼的音樂風格受到莫札特極大影響，他曾說：

德國人永遠是最偉大的和聲家，而義大利人則是最偉大的旋律家。但自從北方誕生了一位莫札特之後，我們這些南方人便在自己地盤內被打垮了。因為這個人超越兩國之上，集合了義大利旋律魅力和德國和聲深奧於一身。如果這種音樂不被認為是絕對優美和崇高的話，那我們這些過時的人可以衷心地祝福即將來臨的死亡，這樣我們可以在天國和他的作者一齊欣賞它了。³⁰

羅西尼的音樂是從自己內在敏銳天賦與總譜上學習開始，成功地融合義大利歌劇中的生動活潑，與德奧音樂結構與曲式，與莫札特寬闊深刻的情感相比，羅西尼所創作的歌劇和樂曲風格更強烈而直接，兩人形成不同的對比。

羅西尼也是個歌劇改革家，其莊歌劇的創作數量較喜歌劇多，但他試圖打破舊有的莊歌劇傳統，改變了伴奏的形式，用更富於戲劇力量的樂隊伴奏的宣敘調，取代了只用古鋼琴伴奏的乾朗誦調，這不僅加強了朗誦調的戲劇性，而且提高了樂隊在歌劇的地位。另一大創新，羅西尼為傳統的義大利莊歌劇，進行了大膽且令人瞠目結舌的重要改革：他在樂譜中明確寫出了聲樂部分的華彩樂段，所有的裝飾音、花腔、過渡句，歌唱家必須按照總譜演唱，不能為炫技而肆意更改，這限制了表演者在舞臺上的任意炫技，使得作曲家的地位從被動變成了主動。³¹ 自

³⁰ Francis Toye: *Rossini: The Man and his Music* (New York: Dover, 1987), p.222.

³¹ 1815年羅西尼為拿坡里聖卡洛劇院寫了2幕歌劇《英國女王伊麗莎白》(*Elisabetta, regina d'Inghilterra*)，在這部作品中，羅西尼第一次在譜上確定了所有的裝飾音、花腔及渡句，歌唱家必須按照總譜演唱，依規而行。

羅西尼改革後，這兩大創新變成了歌劇的新規則，對當時義大利歌劇逐漸朝向浪漫主義發展有著推波助瀾的作用。³²

華格納（Wilhelm Richard Wagner, 1813-1883）曾寫道：

羅西尼無視於前人所留下的浩帙繁卷，反而轉身諦聽百姓口中沒有樂譜的天然歌聲。他穿越過重重浮濫的技巧，所聽到的天籟為世人所罕聞。坦蕩、悅耳，而且是絕對旋律性的旋律，也就是說，讓旋律保持純然的旋律，絕不摻雜其他的成分。³³

音樂創作對羅西尼來說，終其一生皆是項輕鬆愉快的工作而非嚴肅的任務，其作品中流洩出的音符，如同他的人生那般順暢、優雅與瑰麗。

羅西尼之後，繼承義大利歌劇創作的是貝利尼（Vincenzo Bellini, 1801-1835）和董尼才悌（Gaetano Donizetti, 1797-1848），他們在歌劇創作上也同樣講究旋律的優美流暢，善於發揮歌唱者的特長和演唱技巧，三人在歷史上並稱「美聲三傑」。貝利尼寫有十部歌劇，音樂風格纖細，注重音樂與劇本、文學上的結合，朗誦調與詞句的配合，不但精準且旋律化，詠嘆調與戲劇的融合，舒展而自然起伏，純樸而極富感染力。善於創作悠長且柔美的旋律，卻又兼具其特有的強度張力，要求技巧高超的連唱，加上極度華麗輕盈的炫技聲樂技巧的運用，他將內在情感、思想與音樂完美結合，並透過聲音唱出優美的旋律來傳達，成功賦予劇中角色真實人類的情感。在貝利尼的音樂中有著濃厚的浪漫主義色彩及詩意，但在優美的旋律中，卻又隱藏著些許的哀愁情感。無論是在《夢遊女》（*La Sonnambula*, 1831），

³² Richard Osborne. "Elisabetta, regina d'Inghilterra." *The New Grove Dictionary of Opera*. Ed. Stanley Sadie. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, <http://www.grovemusic.com> (accessed October 18, 2013).

³³ 許鐘榮 主編，《劇場魔術師》（台北：錦繡出版，2000），p.28。

《諾爾瑪》（*Norma*, 1831），還是在《清教徒》（*Il Puritani*, 1835）中，這種既有著義大利抒情傳統又有著自身柔美風格的氣質隨處可見，風格也影響了白遼士（Hector Berlioz, 1803-1869）和華格納。³⁴

而董尼才悌有著與羅西尼相似的戲劇及旋律才能，以典型傳統的手法作曲，使用回憶性的音調、和聲豐富。在詠嘆調方面多使用當時流行於義大利歌劇的短曲（*cavatina*），³⁵ 這是一種表現性旋律的慢板歌曲，後面通常緊接著熱烈表現的快板樂段被稱為跑馬歌（*cabaletta*）。³⁶ 在合唱的處理部分，有時只為增加篇幅，或只作為音樂背景添加色彩，不一定是為戲劇性表現的目的，在各方面的表現，均恰到好處產生有力的效果。³⁷ 相比莊歌劇創作，喜歌劇是他更為人們喜歡的一面。他的《愛情靈藥》（*L'elisir d'amore*, 1832）、《聯隊之花》（*La Fille du Régiment*, 1840）及《唐帕斯誇爾》（*Don Pasquale*, 1843）都取得了較高的藝術水準，以其粗獷的風格，有力的和聲以及歡快的節奏，獲得了與眾不同的風格。³⁸

³⁴ Mary Ann Smart, et al. "Bellini, Vincenzo." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press, <http://www.grovemusic.com> (accessed October 18, 2013) .

³⁵ *cavatina* 是義大利語中獨立的音樂名詞，是十八、十九世紀的歌劇或神劇中的一種短短的獨唱歌曲，在喜歌劇中最為常見。在風格上比詠嘆調簡單，沒有反覆的字句。十九世紀法國劇碼中 *cavatina* 常常作為獨立的小詠嘆調使用，在義大利歌劇中往往以其具有精湛的演唱技巧而備受聽眾青睞。

³⁶ 跑馬歌（*cabaletta*）是以通俗風格寫成的一種歌劇短歌，它的特色是不論在歌唱部分還是伴奏部份，節奏都甚為一致，羅西尼的歌劇中就有許多跑馬歌，在威爾第時期，則指詠嘆調或二重唱快速的結尾。

³⁷ 劉志明，《西方歌劇史》（台北：全音樂譜出版社，2000），pp.30-31。

³⁸ Mary Ann Smart and Julian Budden. "Donizetti, Gaetano." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press, <http://www.grovemusic.com> (accessed October 18, 2013) .

羅西尼在自己義大利故鄉始終被尊崇為偉大的作曲家，其歌劇傳達出義大利人的心聲，不只改變了義大利傳統歌劇的面貌，也奠定了歌劇現代化的基礎。由羅西尼所開創的義大利的歌劇時代，之後董尼才悌、貝利尼的創作，繼續義大利歌劇的優秀傳統，為威爾第的偉大成就作了鋪墊和過渡，其所形成的美聲風格，使義大利至今仍為聲樂藝術的聖殿，他們對聲樂藝術的貢獻無人能及。³⁹

³⁹ 羅西尼美聲思維的直接繼承者是董尼才悌和貝利尼，創作上同樣講究旋律優美流暢；而義大利偉大的寫實主義作曲家威爾第間接地發揚了這種創作思維，他在致力於戲劇性的同時，堅持義大利唱腔的完美與精緻，延續和傳承美聲的精神。同註 37，pp.30-31。

第二節 作曲家羅西尼的生平

一、啟蒙時期（1792-1804）

西元 1792 年 2 月 29 日，羅西尼誕生於義大利東北部亞德里亞（Adriatica）海岸的佩薩羅（Pesaro），是家中獨子。父親朱塞佩·羅西尼（Giuseppe Antonio Rossini）是小號與圓號手；母親安娜·桂達利妮（Anna Guidarini）容貌美麗、嗓音動聽，是喜歌劇歌唱演員。夫婦倆受雇於地方劇團，在附近各城市的歌劇院或露天劇場巡迴演出，家境雖清寒，但家庭中良好的音樂氛圍，對羅西尼音樂才能的培養和發展有著重要的影響。⁴⁰

法國大革命（French Revolution, 1789-1799）期間，羅西尼的父親由於熱衷政治事務，嚮往自由共和，1799 年在奧地利軍隊佔領義大利北部時，被捕入獄，監禁長達十個月，後同妻子淪為流浪藝人，靠在市集上臨時搭班演出謀生。羅西尼的童年，是在跟著父母到各地演出中度過。他個性頑皮、精力充沛，但對音樂有著無窮的興趣與熱誠，才華洋溢，天生歌喉圓潤，精通鋼琴和小提琴，曾在聖詩合唱團中擔任獨唱，也在劇院演奏羽管鍵琴。⁴¹

1802 年，舉家遷返故鄉盧果（Lugo），他的父親開始教導他吹奏圓號、小號。他也跟著當地的教堂參事馬勒畢（Giuseppe Malerbi, 1771-1849）學習閱讀總譜和聲樂的技巧。他接觸了海頓（Franz Joseph Haydn, 1732-1809）、莫札特（Wolfgang

⁴⁰ Richard Osborne: *Rossini-his life and works* (London: Oxford University Press, 2007), pp.3-7.

⁴¹ Philip Gossett. "Rossini, Gioachino." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, <http://www.grovemusic.com> (accessed October 18, 2013).

Amadeus Mozart, 1756-1791) 的作品，他必須嘗試將原有的樂曲旋律，配上新的樂器配置，這段時期嚴格寫作訓練的學習，奠定了他古典音樂創作的基礎。1804 年夏天，他寫了一組六首弦樂四重奏奏鳴曲 (6 Sonate a Quattro)，旋律優美富有活力，充分預示出他日後的寫作風格特色。⁴²

二、少年時期 (1805-1809)

1805 年，母親安娜因喉疾被迫放棄歌唱，全家遷居至波隆那 (Bologna)。自小在歌唱方面表現突出，有人建議他閹割以保存甜美聲調，所幸母親堅決反對。他以其天生甜美的嗓音，加上天真生動的演唱方式，深獲教堂祭司喜愛，因此得以在附近城市的教堂演唱，也因著聲樂上優秀表現，成為愛樂學院 (Accademia Filarmonica) 的成員，這對一個 14 歲的孩子，是非凡的榮譽。⁴³ 羅西尼一開始隨泰賽神父 (Angelo Tesei, 1785-1830) 學習聲樂及和聲學，1806 年，得貴人相助，進入波隆那的里賽奧音樂院 (Liceo Musicale) 就讀，跟隨院長馬特伊神父 (Stanislao Mattei, 1750-1825)⁴⁴ 學習鋼琴、大提琴、和聲及對位法等作曲理論。⁴⁵

⁴² 同註40，p.7。

⁴³ 愛樂學院成立於 1661 年，在馬梯尼神父 (Giovanni Battista Martini, 1706-1784) 的領導下，享有很高的聲譽。1770 年，年僅 14 歲的莫札特在義大利結識了馬梯尼，破例成為愛樂學院會員；1806 年同樣 14 歲的羅西尼也成為免付費、無投票權的會員。音樂學者柏尼博士 (Dr. Charles Burney, 1726-1814)，稱讚馬梯尼「在任何國家或時代，都是最有深度的理論家。」

⁴⁴ 馬特伊神父是偉大作曲家馬梯尼神父的學生，他於 1804 年接掌新創建的里賽奧音樂學院，將馬梯尼的風格延續到十九世紀。

⁴⁵ H.Sutherland Edwards: *Rossini and his school* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), pp. 4-5.

1810年初，由於顧及現實層面需賺錢維持家計，羅西尼開始做各式各樣的工作，他在各教堂內演唱童聲女高音，並在樂團與劇院擔任伴奏。在歌劇院的工作，例如譜寫詠嘆調、指導歌手和樂團，讓他瞭解不同聲部歌手聲音的特質以及劇院的運作與經營方式，這些經驗對他創作風格的培養及日後歌劇大師的地位，打下了深厚的基礎。⁴⁶ 但也由於在歌劇院打工的緣故，他與馬特伊神父發生爭執，且因學院教學內容與他的音樂興趣分歧，羅西尼未完成正式的學院訓練。

自從接觸了海頓、莫札特的作品後，羅西尼即以自學的方式，大量抄寫他們的樂譜，藉此領悟音樂嘗試創作，因著鑽研他們的室內樂及交響曲作品，提高了音樂知識和涵養，作品展現出敏銳洞察力，對他日後管弦樂法和曲式結構的寫作影響深遠，而其創作技巧之精湛程度，遠遠地超過同時代之其他作曲家。⁴⁷ 此期間的羅西尼完成了不少作品，包括 1806 年他寫了第一齣歌劇《德梅特里奧與波利比奧》（*Demetrio e Polibio*）；1808 年為學校年度頒獎典禮寫了一齣清唱劇《為奧菲歐之死哭泣》（*Il pianto d'Armonica sulla morte d'Orfeo*），為他贏得學校作曲獎。另外還有一首交響曲、一些教會音樂、器樂曲和聲樂作品。

⁴⁶ Philip Gossett. "Rossini, Gioachino." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, <http://www.grovemusic.com> (accessed October 18, 2013).

⁴⁷ 羅西尼對莫札特音樂高度推崇，他曾說過自己從莫札特和海頓作品中所學到的東西，遠遠超過所有的學習經驗。Nicholas Till: *Rossini: Illustrated Lives of the Great Composers Series* (London : Omnibus Press, 1987), p.18.

三、盛年時期（1810-1829）

羅西尼輝煌的歌劇事業始於 1810 年，其第一部歌劇為《婚姻契約》（*La cambiale di matrimonio*），這是他替威尼斯的聖摩西歌劇院（San Moisè）樂季的獨幕鬧劇（*farsè*）所寫的配樂，演出結果差強人意，卻是他歌劇邁向成功路的墊腳石。⁴⁸ 接著 1812-1813 年間，他又陸續為聖摩西劇院創作四齣獨幕滑稽劇，1812 年《快樂的騙局》（*L'inganno felice*, 1812）是羅西尼的第一次大成功，讓他聲勢歷十年不衰，活躍於義大利的歌劇舞台。其他分別是《絲絹梯》（*La scala di seta*, 1813）、《偷竊良機》（*L'occasione fa il ladro*, 1813）、《布魯斯基諾先生》（*Il Singor Bruschino*, 1813）⁴⁹。

1812 年 9 月，羅西尼接受米蘭史卡拉歌劇院（Teatro alla Scala）委託，寫了《試金石》（*La pietra del paragone*, 1812）一劇，首演時十分轟動，締造連演五十三晚的佳績。1813 年，莊歌劇《唐克雷第》（*Tancredi*, 1813）鮮明地反映出羅西尼的愛國主義民族感情，並顯示出他今後創作發展的主要傾向，為義大利莊歌劇開創了一個新紀元；⁵⁰ 《阿爾及利亞的義大利女郎》（*L'Italiana in Algeri*, 1813）

⁴⁸ Richard Osborne. "Cambiale di matrimonio, La." *The New Grove Dictionary of Opera. Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press, <http://www.grovemusic.com> (accessed October 18, 2013).

⁴⁹ 《布魯斯基諾先生》這部歌劇混合著高雅、俏皮、機智、抒情，在序曲中，羅西尼要求小提琴手用弓敲擊燭罩，所奏出奇特的音調效果，造成博人一笑的轟動。

⁵⁰ 《唐克雷第》取材於法國十八世紀啓蒙運動作家伏爾泰（Voltaire, 1694-1778）的同名悲劇，是羅西尼第一部英雄性的歌劇，其中最出名的唱段是短曲〈你如此激動〉（*Tu che accendi*）及它的跑馬歌段落〈顫抖的心〉（*Di tanti palpiti*），刻畫出一個義大利岡都拉船夫那永不屈服的古老形象。

也展現羅西尼喜歌劇創作的非凡才能。⁵¹ 這兩部歌劇體現了以前義大利歌劇中不曾出現的愛國主義和民族情感，劇中充滿戰鬥激情的詠嘆調在各個城市傳唱，激起義大利人民的強烈共鳴，羅西尼因而名聲大振、享譽國際，成為當時義大利最具聲望、家喻戶曉的歌劇作曲家。當時僑居米蘭的法國小說家斯湯達（Stendhal, 1783~1842）寫道：「在義大利有一個人，大家在談論他的時候，比談論拿破崙的時候還要多，這個人只不過是一位 20 歲的作曲家，他叫羅西尼。」⁵²

1814 年，與劇作家羅馬尼（Felice Romani, 1788-1865）合作寫了喜歌劇《土耳其人在義大利》（*Il Turco in Italia*, 1814），不過這部作品並不受到米蘭觀眾的喜愛，他們似乎認為，這齣新作只是《阿爾及利亞的義大利女郎》的翻版作品。⁵³ 1815 年間，羅西尼與聖卡羅歌劇院（Teatro San Carlo）簽下合約，創作重心往南移至拿坡里。他秉持著自己的音樂理念，發展其戲劇與音樂的領域，終於征服當地民眾原本防守及排斥北方音樂家的心態，成為拿坡里民眾最愛的作曲家。⁵⁴ 同

⁵¹ 《阿爾及利亞的義大利女郎》是部效果頗佳的喜歌劇，除讓人開懷大笑外，還加入能激起聽眾愛國情感和戰鬥精神的詠嘆調。美麗姑娘伊莎貝拉設下計謀讓鍾情於她的土耳其人上當，使包括自己戀人林多佐在內的義大利同胞逃離阿爾及利亞，當笑劇進行到高潮時，姑娘在同胞的環繞中唱起英雄性的華麗詠嘆調，隱藏在愛情與輕鬆嬉笑之間的是深厚的民族情結，歌劇一經上演在義大利民眾中就獲得極其強烈的反響，也得到歐洲進步文學家思想家們的充分理解和肯定。

⁵² Francis Toye: *Rossini: The Man and his Music* (New York: Dover, 1987), p.222.

⁵³ Richard Osborne. "Turco in Italia, II." *The New Grove Dictionary of Opera*. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press, <http://www.grovemusic.com> (accessed October 18, 2013).

⁵⁴ 從《唐克雷第》到《阿爾及利亞的義大利女郎》，羅西尼在義大利已經是最具身望的大人物，但在拿坡里卻除外，當地人民用保守排斥的方式來面對北方作曲家，以保護固有的歌劇遺產。羅西尼接受劇院經理人巴拜亞（Domenico Barbaia, 1778-1841）的邀約前往寫作，並無刻意去逢迎那些有敵意的南方人，最終成為當地最受歡迎的作曲家。

年 8 月，他為劇院寫的第一部歌劇《英國女王伊麗莎白》（*Elisabetta, regina d'Inghilterra*, 1815）首演，這也是他為當時首席女高音柯爾布蘭（Isabella Colbran, 1785-1845）量身訂作的莊歌劇，演出後引起觀眾強烈迴響。劇中羅西尼把用古鋼琴伴奏的乾朗誦調，改為由管弦樂伴奏的伴奏朗誦調，⁵⁵ 另外，把所有的花腔及裝飾音都明確地寫在總譜上，不再聽任歌手為炫技而隨意自由發揮。最後羅西尼也於 1822 年，與柯爾布蘭共結連理。

1816 年創作的《塞維里亞理髮師》（*Il Barbiere di Siviglia*, 1816），是一部既有深刻思想內容又富有藝術情趣的作品，被稱為義大利傳統風格喜歌劇的代表作品，確立了羅西尼音樂史上的重要地位。它語言生動，形式自由，機智幽默且典雅迷人，獨特的音樂喜劇風格，對人性刻劃入微是此戲劇成功的最大因素，可謂羅西尼登峰造極之作，也代表了義大利喜歌劇的最高藝術成就。同年，羅西尼根據莎士比亞（William Shakespeare, 1564-1616）戲劇創作莊歌劇《奧泰羅》（*Otello*, 1816），12 月於拿坡里首演，標誌著羅西尼戲劇成就的重要發展。⁵⁶ 接著，他隨即啟程前往羅馬，替瓦勒劇院（Teatro Valle）寫作了一部歌劇《灰姑娘》（*La*

⁵⁵ Richard Osborne. "Elisabetta, regina d'Inghilterra." *The New Grove Dictionary of Opera*. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, <http://www.grovemusic.com> (accessed October 18, 2013) .

⁵⁶ 《奧泰羅》最後一幕中黛斯德蒙娜（Desdemona）在豎琴伴奏下唱出的〈楊柳之歌〉（*Assia a piè d'un salice*），旋律之優美及所呈現的憂傷、痛苦情緒，都令聽者為之動容。

Cenerentola, 1816)。1817年，《鵲賊》（*La Pie voleuse*, 1817）在史卡拉歌劇院首演，將日常人物搬上舞台，表現出自然主義風格，同樣引人入勝。⁵⁷

1822年羅西尼受邀來到維也納，他的歌劇大受歡迎，音樂之都處處傳頌著羅西尼。透過安排，羅西尼與貝多芬（L.V. Beethoven, 1770-1827）有著短暫的會面，貝多芬對羅西尼說：「啊，羅西尼，你就是《塞維里亞理髮師》的作曲家？我向你道賀，那是一部優秀的喜歌劇，我很滿意的讀過那部作品，只要義大利歌劇繼續存在，這部歌劇就會不斷被上演。除了喜歌劇外，別再嘗試寫其他東西。」⁵⁸ 雖然粗魯無禮，但這位偉人表達了對羅西尼才華的欣賞及用心。1823年，莊歌劇《賽密拉米德》（*Semiramide*, 1823），在威尼斯的費尼契劇院（La Fenice）首演，這部作品是羅西尼所作的最後一部義大利歌劇，可說是他義大利藝術生涯的終結。⁵⁹

1824年，羅西尼移居巴黎，出任巴黎義大利歌劇院院長一職，在任職18個月之後，被任命為王室首席作曲家和法國聲樂總督學。這期間創作出他的第一部法語歌劇《歐利伯爵》（*Le Comte Ory*, 1828），於1828年8月20日首演且獲得不錯的回應，他受到鼓舞，自此開始動手寫作嚴肅法語歌劇。⁶⁰ 1829年，《威廉泰

⁵⁷ 《鵲賊》是一部半莊歌劇（Semi-seria Opera），故事環繞著一隻喜鵲所犯的竊盜罪行與一位成為代罪羔羊的女僕頭上發展，喜歌劇的性質中，卻有著潛在的悲劇性。

⁵⁸ Nicholas Till: *Rossini: Illustrated Lives of the Great Composers Series* (London: Omnibus Press, 1987), pp.91-92。

⁵⁹ 該劇依伏爾泰的悲劇《賽密拉米斯》（*Semiramis*），再由羅希（G.Rossi, 1774-1885）改編而成，這部歌劇作曲嚴謹，是他在義大利時代的巔峰之作，堪與蒙特威爾第的《波佩亞的加冕》（*L'Incoronazione di Poppea*, 1642）和威爾第的《奧泰羅》（*Otello*, 1887）並稱為莊歌劇的金字塔。許鐘榮 主編，《劇場魔術師》（台北：錦繡出版，2000），p.34。

⁶⁰ 同註40，pp.92-108。

爾》（*Guillaume Tell*, 1829）上演取得巨大的成功，堪稱是英雄性歌劇體裁中最为優秀的作品之一，是羅西尼繼《塞維里亞理髮師》後的又一創作高峰。⁶¹ 這部四幕歌劇今日已鮮少演出，不過卻是法國大歌劇（Grand Opera）的經典之作，其中序曲最受歡迎至今仍盛演不衰。在巴黎首演時，白遼士（Hector Louis Berlioz, 1803-1869）聽完盛讚此序曲為「一首動人的交響曲」，⁶² 也因著這部歌劇，羅西尼的音樂真正進入了浪漫派的精神，讓他成為歐洲最炙手可熱的人物，歌劇事業達到最巔峰。

四、退休之後（1830-1868）

羅西尼在他創作成熟的盛年時，急流勇退、突然封筆，接下來的四十年裡，只寫了兩個宗教題材的作品和一些短曲。1830年以後，羅西尼經常來往於波隆那、佛羅倫斯和巴黎之間，仍積極從事歌劇演出及舉辦音樂會等活動。1831年為著名的中世紀祈禱詩《聖母悼歌》（*Stabat Mater*）譜寫樂譜，1842年在巴黎的義大利歌劇院首演；此作品雖是為神聖的經文譜曲，但曲風卻仍不減充滿戲劇性的音樂。1830-1835年寫了八首的聲樂小詠嘆調，後來命名為《浪漫的夜曲》（*Les soirées*

⁶¹ 《威廉泰爾》是羅西尼根據德國詩人席勒的同名詩劇改編的，以十三、十四世紀瑞士人民反對奧地利統治者的歷史故事，反映出義大利人民渴望民族獨立和解放的理想。劇中充滿著民族主義的色彩，音樂簡潔，曲調也減少了裝飾和華彩，其中還用了阿爾卑斯山區牧歌音調；宣敘調樸素自然，接近民間音樂。因著樸實厚重又氣勢恢宏的音樂形象，和劇中激昂的民族主義解放鬥爭情懷，是羅西尼創作中最重要的莊嚴歌劇。除了有旋律的變化與和聲的革新外，還融合了義大利與法國的風格特色，借古喻今，表現了十九世紀各國人民反抗外來侵略、爭取民族獨立自由的愛國主義精神，為歐洲其他國家的作曲家提供了借鑒作用。另外，這部歌劇的產生正值法國1830年革命前夕，羅西尼應巴黎聽眾的藝術趣味，使這部歌劇具有當時盛行的法國大歌劇特徵，宏偉緊張的場面及戲劇性情節，交織出浪漫美好的愛情。

⁶² 同註 33，p.44。

musicales)，並於 1835 年出版。羅西尼除了在歌劇領域大有作為並擁有巨大的影響力之外，在清唱劇 (oratorio)、康塔塔 (cantata)⁶³、交響曲、器樂作品和藝術歌曲等創作領域中也有著十分突出的表現。其中，羅西尼所創作的藝術歌曲旋律華麗流暢，節奏富於律動，具有鮮明的羅西尼風格。⁶⁴

1836 年羅西尼回到義大利時，他已患有尿毒症及腸道疾病，並深受失眠及憂鬱症所擾。1837 年羅西尼與妻子柯爾布蘭關係決裂，1839 年間父親過世，雙重打擊使得他精神陷入低潮，健康狀況惡化。1845 年 10 月，柯爾布蘭辭世，之後的日子裡，貝麗雪 (Olympe Pélissier, 1797-1878) 無微不至的照顧他的飲食起居，1847 年兩人正式結婚，隔年遷居佛羅倫斯。1855 年，羅西尼離開義大利回到巴黎接受最先進的醫療照顧，住進法國近郊帕西 (Passy) 的一間小別墅，並在城裡租了一間公寓經營畫廊。其後，他又展開創作生涯，譜寫一些聲樂曲、鋼琴曲及室內樂作品，其中最有名的是 1863 年為十二聲部、兩部鋼琴和管風琴而做的《小莊嚴彌撒》(Petite Messe Solennelle)⁶⁵，在《小莊嚴彌撒》之前，羅西尼寫了一段題獻給上帝的序文：「如您所知，我是生來寫喜歌劇的。一點技巧、一點心思，如此而已。」

⁶³ 康塔塔 (cantata) 是一種包括獨唱、重唱、合唱的聲樂套曲，一般包含一個以上的樂章，大都有管弦樂伴奏，與大合唱體裁特點十分相近。Colin Timms, et al. "Cantata." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed October 18, 2013, <http://www.grovemusic.com>

⁶⁴ Philip Gossett. "Rossini, Gioachino." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, <http://www.grovemusic.com> (accessed October 18, 2013).

⁶⁵ 《小莊嚴彌撒》於 1864 年 3 月 14 日在皮勒威爾 (Pillet Will) 伯爵夫人府邸首演。此外，羅西尼也將這部作品題獻給她。

所以請您降福，並在天堂為我留個位子」。⁶⁶

1858年起，羅西尼常會利用週六晚間，在帕西寓所舉行家庭沙龍音樂會，邀請著名的歌唱家、鋼琴家和作曲家出席表演，後來演變為很著名的「週六晚會」（Samedi Soirs），這些音樂活動成為當時世人仰慕的藝術界大事，他亦接待一些初出茅廬、懷有抱負的後起之輩年輕作曲家，聚餐享受美食的輕鬆談笑間，有意無意地推動一些重要的音樂工作，以其獨特的個人魅力及過人的智慧，潛移默化地影響著年輕一代。⁶⁷

1868年秋，羅西尼開始臥病在床，同年11月13日，在帕西的別墅逝世，羅西尼在遺囑中指定在家鄉佩沙羅建立一所音樂學院，此外還設立一家頒發作曲獎學金的基金會。他的遺體被安葬於巴黎著名的拉歇爾神父公墓，1887年，在義大利政府的要求下，被遷葬至佛羅倫斯的聖十字聖殿的偉人祠中，與米開朗基羅（Michelangelo Buonarroti, 1475-1564）、伽利略（Galileo Galilei, 1564-1642）的墓碑並列。⁶⁸

⁶⁶ 同註 40，p.157。

⁶⁷ Nicholas Till: *Rossini: Illustrated Lives of the Great Composers Series* (London: Omnibus Press, 1987), pp.129-130.

⁶⁸ 同註 40，pp.161-167。

第三節 羅西尼歌劇之音樂風格

在義大利歌劇沒落的時刻，羅西尼拯救了義大利歌劇，他的音樂在十九世紀的歐洲成為大眾化顯學，同時期的貝多芬、舒伯特（Franz Schubert, 1797-1828）沉浸在其輕快活潑的旋律當中。華格納（Richard Wagner, 1813-1883）甚至寫道：「羅西尼的音樂是清澈悅耳的，是絕對旋律的，… 所有歌劇中的偽裝，都因他純真的音樂一掃而空。」⁶⁹ 羅西尼的兼容並蓄與創新改革，在歌劇的創作技法與思想上具有革命者的氣概，成為古典主義到浪漫主義過渡時期的關鍵人物。今將其音樂創作風格概歸納為以下幾個方面：

一、民族音樂特色

十九世紀歐洲各國民族歌劇興起，羅西尼歌劇所具的鮮明的時代性和民主性特徵，反映十九世紀義大利人民追求獨立解放的思想，所散發出的強烈愛國主義熱情，給了義大利進步人士極大的鼓舞，挽救了義大利歌劇的頹勢，羅西尼被譽為義大利歌劇藝術的復興者。處於歐洲封建復辟時期及義大利民族運動興起時期，這樣的社會歷史環境影響著羅西尼的生活和創作，他的作品中交織著先進和消極兩種傾向。一方面，為了迎合統治階級，羅西尼寫了不少迎合宮廷貴族藝術趣味的歌劇，因而受到上流社會的賞識，讓羅西尼過起花天酒地的生活，但這些作品多已被歷史淘汰；另一方面，他也有一些作品客觀上反映了當時資產階級的民主

⁶⁹ Harold. Schonberg, 《歌劇、歌曲、華爾滋》，陳琳琳 譯（台北：萬象圖書，1994），p.21。

思想和民族意識，起了積極的社會作用，至今仍廣為流傳。⁷⁰

羅西尼以鮮明的義大利民族音樂特色，為面臨衰落的義大利歌劇注入了蓬勃生機，明亮舒暢的民歌調式在歌劇音樂中活靈活現的表現出來，例如：在同名大小調的不同色彩轉化下，音樂的旋律一直在下行小三度和大二度伴隨著義大利特有充滿活力節奏的音樂形象，這在羅西尼的歌劇中，不論莊歌劇還是喜歌劇都比皆是，深刻地體現了義大利民族音樂的特色與魅力。歌劇《唐克雷第》中〈我心激動〉（*Di tanti palpiti*），《威廉泰爾》的〈漁夫歌〉等，就像是用民歌填詞寫成似的。⁷¹

二、出色的即興創作才華和喜劇因素

羅西尼具有極高的即興創作才華，擅長發揮傳統的義大利抒情風格，熟悉美聲技巧又懂得劇場效果，寫出令歌劇演唱家信服的樂章和旋律，讓演員能發揮特長，即便是華彩樂段也不單純地只讓歌唱家賣弄技巧，而是緊密地與劇情貼切結合，在抒情和嬉笑中刻畫出人物個性，使觀眾在華麗音響中感受到戲劇衝突帶來的跌宕起伏，從而平衡各方矛盾，深受觀眾喜愛，其歌劇因而迅速地風靡起來。

羅西尼也重視舞臺表演，十分注重情境與效果，擅長利用戲劇性及歌聲的特質，發揮其巧妙的作曲手法。他深入挖掘角色的個性，以即興的方式表現出來，

⁷⁰ Philip Gossett. "Rossini, Gioachino." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press, <http://www.grovemusic.com> (accessed October 18, 2013).

⁷¹ 賈敬玉，〈《塞維利亞理髮師》中音樂形象特徵分析〉（河北師範大學音樂學碩士學位論文，2011），p.12。

戲劇人物不再是作曲家手中的提線木偶，根據音樂的不同，表現出登場人物的特性，用充滿人生喜悅的形式，將音樂性的舞臺表演的理念具體化，令聆聽者身臨其境、陶醉其中。出色的舞臺戲劇才能加上寫作旋律的天賦，其作品之形式性、風格美與戲劇間的張力、以及悠揚的歌唱魅力，為後人稱道。創作速度快捷，人稱為「多產的快筆作曲家」，在 1810 年至 1829 年間共創作了 39 部的歌劇，平均一年有兩齣歌劇問世，樂思流暢非比尋常，創造出的音樂氛圍在當時形成一股旋風。喜歌劇是羅西尼的主要成就，羅西尼以其即興的特長，顯現層出不窮的逗趣及永不枯竭的旋律思維，創作出機智、明快、典雅的生動樂曲。

三、美聲唱法

十九世紀上半葉義大利浪漫派聲樂風格美聲唱法（*Bel canto*）⁷²，取代了畸形的閹歌手時代。美聲唱法是義大利歌劇中特殊的技巧性演唱風格，自十七世紀起在義大利歌劇推動下逐漸興起，以表現詩詞的優美為宗旨，強調美妙的聲音建立在精準的發聲技巧上，並追求更為華麗、高超技巧的特別展現。這種唱法歌手須具備純淨美妙的音色和純練精湛的演唱技巧，也要有擅長詮釋裝飾音和炫麗華彩唱腔的能力。⁷³ 十八世紀在閹歌手的盛行下，締造了第一次美聲唱法的輝煌時期。十九世紀上半葉，因著羅西尼的出現，美聲進入第二個黃金時代的開端，並在他

⁷² 「美聲唱法」來自義大利文中「美麗的歌唱」一詞，這個名詞首次出現自 1820-1830 年間的“*Bel canto*”或是“*Bel cantismo*”這些詞中，是一種形容用靈魂來唱歌的歌唱方式。Rodolfo Celletti: *A History of Bel Canto*, Frederick Fuller, trans. (New York: Oxford Press, 1991), p.13.

⁷³ 楊沛仁，《音樂史與欣賞》（台北：美樂出版，2003），p.324。

與貝利尼、董尼才梯的努力下，美聲唱法達到完美、巔峰的境界。

羅西尼自小生在美聲唱法發源地義大利，對美聲學派的風格和技巧瞭如指掌，同時也熟悉人聲的特點，他歌劇中的詠嘆調華麗美妙帶有義大利特徵。當時作曲家對義大利歌劇中由歌唱演員自己自由發揮所有華彩的弊端深惡痛絕，羅西尼不再遷就歌唱家們，一改任他們即興發揮的慣例，而為演員規定裝飾音和華彩段，在總譜中，詳細明確的標註出演員需要演唱的裝飾音、宣敘調、花腔等等演唱細節，從根源上杜絕了歌劇演唱家們為炫耀自己的技巧，隨意左右歌劇劇情發展與音樂動機走向的隨心所欲的習慣，使音樂性更加緊密的與戲劇性融為一體，在一定程度上維護了歌劇的完整性。

由於羅西尼對於人聲特質的應用十分擅長，他經常讓歌手連續不斷地唱出堆砌的音符，慣用的「花腔次女高音」也被要求需擁有高低音通暢的特質，這些元素使得他的音樂形成了一種誇張的輝煌。作品當中，花腔旋律通常在歌詞與樂句中穿梭，簡明精練、時而跨度極大、跳躍充滿彈性，可謂化龍點睛之筆，而十九世紀女中音歌唱家能跨入另一個嶄新紀元，也是拜此種風格所賜，羅西尼突破性地為女中音創作了大量的花腔詠嘆調，堪稱經典。

四、樂隊及管弦樂配器方面的改革

歌劇發展史上，羅西尼出現之前，所有的宣敘調承擔著戲劇發展、劇情介紹與衝突銜接的重任。羅西尼模糊了宣敘調與詠嘆調的界線，對詠嘆調進行改革、發展了器樂在歌劇中的地位。在《英國女王伊莉莎白》中，他改變了古鋼琴伴奏

宣敘調的長期歷史，以熟練的管弦樂創作技法為宣敘調配上管弦樂伴奏，豐富了原來僅作音高提示的古鋼琴伴奏，加強了宣敘調的戲劇性，使人不感到枯燥，不但使宣敘調顯得氣勢恢宏，更讓樂隊的地位大大提高。

他更在樂隊的配置上加入長笛、單簧管、雙簧管等樂器，豐富了樂隊配置，提高了樂隊的音色效果，加強並鞏固了管弦樂隊在歌劇中的地位，亦使歌劇作品更加完整和規範。羅西尼在管弦樂上的創新，也體現在對打擊樂器的使用上，如：大鼓、小鼓、鈸等，並根據不同場合使用的其它樂器等等。在歌劇管弦樂的表達上與劇作內容緊密結合，管弦樂為戲劇服務，並突破前人傳統，大膽吸收外來音樂元素，開拓了義大利歌劇的新視野。正是由於羅西尼對樂隊的重新調整與創作，使得在義大利歌劇中單調居於附屬地位的樂隊，重新煥發出生機。

羅西尼在序曲創作上，也有著獨特的見解與理念。歌劇序曲通常包含整部歌劇的戲劇性衝突與人物的音樂形象，他運用樂隊靈活的節奏與豐富的色彩變化，具現出整部歌劇的主題方向與戲劇矛盾衝突。在《威廉泰爾》序曲中，他放棄了常用的一些技法，採用全新的器樂曲風格形式。⁷⁴ 義大利歌劇中典型的快-慢-快的序曲結構，因著羅西尼的成功運用而創立。歌劇音樂性透過樂隊地位的提升而在序曲中生動深刻，觀眾不再遭受冗長拖累的戲劇宣敘調折磨，從歌劇一開始就融入生動的音樂形象，德國理性的哲學家們在聽完其歌劇後，也願意拋棄哲理性思

⁷⁴ 序曲的形式擴展為四個樂段，類似於交響曲的四個樂章，這部序曲是羅西尼感人至深的天才之作，短號初次在歌劇中登場，序曲中對於自然湖泊的描述帶有明顯的標題性。

維，忘卻了哲學家的冷靜和條理，齊為偉大的歌劇狂歡。⁷⁵

五、羅西尼漸強

所謂「羅西尼漸強」(Rossini Crescendo)是羅西尼在歌劇中廣泛使用的作曲技巧，通常使用在序曲結束時或第一幕的終曲，促使觀眾興奮地期待著進一步的劇情發展。羅西尼善用樂隊來營造戲劇效果，為營造戲劇張力，在許多音樂中導入著名的「羅西尼漸強」，這顯示在音樂中，是一個動機或樂句，從弱音開始，原樣不變地重複幾次甚至於十幾次，逐漸增加音量，最後達到爆炸性的強音。他把一些音樂要素用在一起，以便在音樂中創造出自然的漸強效果。這種漸強效果並不是單純增強音量，而是仔細混合旋律、節奏、和聲等要素，計算力度與樂器的表現能力形成一種愈來愈興奮的效果。⁷⁶ 這是羅西尼計算好讓觀眾隨著他的音樂興奮起來的手法，而觀眾遇到這種手法，就甚少能夠逃離他的控制而興奮起來。樂隊由弱到強，羅西尼以這絕妙的音樂手法，振奮人心、加強氣氛、使音樂產生華麗升騰，生氣勃勃、明朗歡快的效果，透過將樂曲多次反覆，加大強度，達到高潮，締造了強烈的戲劇感染力。

六、戲劇性在歌劇中的體現

「戲劇性」是歌劇的重要元素。十八世紀葛路克(Christoph Willibald von Gluck, 1714-1787)進行了歌劇改革，他提倡戲劇至高無上，音樂是陪襯，歌唱家也只是

⁷⁵ Edgar Istel and Theodore Baker: "Rossini: A Study," *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, Vol. 9, No. 3 (Jul. 1923), p.422.

⁷⁶ 同註 3，pp.662。

道具，為戲劇服務。莫札特繼承了葛路克的歌劇藝術思想，但並不同意葛路克的音樂為戲劇服務的思想。在莫札特的歌劇中，儘管樂隊強健有力，但主要職責是輔佐戲劇，從不僭越聲樂的主宰地位，歌劇的序曲也已經開始預示著戲劇的中心思想，這些特徵對羅西尼有很大的影響。

羅西尼致力於拓展歌劇戲劇性，首先從歌劇的內部結構進行了合理的調整，他以場景（scena）樂段為單元，加強了歌劇的戲劇性及連貫性，改革了以往詠嘆調和宣敘調交替出現，統領整部歌劇的現象，戲劇化表現效果顯著；歌詞方面，脫離古典主義時作為歌唱家輝煌唱腔的陪襯角色，情節變得活潑生動；並增加重唱與合唱的分量；管弦樂的表達上與劇作內容緊密結合，為戲劇服務，對歌劇氣氛的烘托、人物性格的塑造方面都有著重要的作用；並突破前人傳統，大膽吸收外來音樂元素，開拓了義大利歌劇的新視野。⁷⁷

他在喜歌劇中摻入了莊歌劇的因素，又在莊歌劇中加進喜歌劇的音樂氣息。隨著羅西尼戲劇思想的成熟，喜歌劇中純粹嬉笑怒罵的成分減少，在《灰姑娘》中，含有濃鬱的抒情風味；在《鵲賊》中，描述人物的情感生活方面也有很大進步，其中悲哀與憂愁引起了強烈的共鳴，預示著威爾第喜歌劇的風格。⁷⁸ 另外，以喜歌劇中豐富的音樂形象充實莊歌劇，用極富色彩的音樂形象襯托出厚重的主

⁷⁷ 高靜，〈羅西尼對歌劇戲劇性的拓展〉（南京師範大學音樂學院音樂學組碩士論文，2003），p.21。

⁷⁸ 威爾第的喜歌劇不像義大利的經典喜劇那樣以單純的笑聲為目的，他的喜悅和歡樂預言著哀傷和痛苦，滑稽地引人發問，笑聲引人深思，威爾第繼承了羅西尼的戲劇思想，在戲劇表現力上愈發出色。同註 77，p.32。

題戲劇動機。《唐克雷第》和《湖上美人》等，音樂詼諧流暢，開闊爽朗，又有很多輕快花俏的裝飾；⁷⁹ 在《奧賽羅》這厚重的歷史大歌劇中，也能運用明亮活潑、跳躍詼諧的音樂元素，帶給觀眾耳目一新的視聽感受，同時強化了歌劇戲劇性的表現，加深了觀眾的接受度。他把握時代的特徵，與時俱進地將戲劇性融入新的元素。在莊歌劇《賽密拉米德》中，和聲、對位法以及管弦樂的編排方面都看得出煞費苦心，和聲結構表現出的熱情和力量，更組成了音樂的獨特情調。而在《威廉泰爾》的創作中，羅西尼追求變革以達到戲劇性與音樂性的完美結合，達成他所嚮往與追求的最高目標。

另外，羅西尼在歌劇史上打破了一直奉行的以歌詞為主導的做法，大膽地創造了以音樂旋律為主導的風格。他也十分重視重唱與合唱在整齣歌劇中所要呈現出來的效果及重要性，隨著劇情發展的起伏變化，他把重唱與合唱貫穿其中，以求強烈的戲劇效果。這些改革在當時令人耳目一新，對後世的歌劇創作產生了深刻影響。在受到許多限制的大環境下，仍在音樂與戲劇中有所突破與多變化，他對歌劇創作過程中的改革蔭及後人，無論是對歌劇細節的強硬規定，或是對歌劇樂隊的配器技法，還是對影響戲劇性的詠嘆調格式的改革，無一不凝結著作曲家高超的音樂素養和創作理念。

⁷⁹ 羅西尼第一部莊歌劇《唐克雷第》，劇中善用喜歌劇常用的手法，注重感情的表達和描繪、重視二重唱和各種重唱曲，也從喜歌劇中引進了活力的節奏，多彩的獨唱風格。無論是詠嘆調或合唱都以抒情為主導，在堅貞的愛情故事情節發展中，糾纏著各種戲劇衝突，充滿著因固執的情感和種種誤會而引發的矛盾波折，最終以大團圓結局的喜劇收場。

羅西尼生活在王政復辟的年代，後來又成為歐洲各國君主及貴族的上賓，作品中難免有迎合宮廷趣味的傾向，如過分追求音樂的華麗精美和炫耀聲樂技巧等。為了完成應接不暇的創作任務，有時在不同的作品中重複使用同一曲調，⁸⁰ 這些都曾遭到各國藝術家的批評，但這位在當時獨領風騷的人物，儘管招致了許多非議，但卻無損他的卓越貢獻。近代學者開始重新討論與重視羅西尼的歷史定位，不可否認地，羅西尼對整個歐洲歌劇發展的影響，是無可取代、不可動搖的。因著羅西尼，喜歌劇在古典音樂殿堂中不再單純只是平民百姓的娛樂，成為了可和莊歌劇比美的專業劇種；也因著羅西尼，義大利美聲歌劇傳唱歐洲大陸，並為爾後的法國大歌劇、寫實歌劇、甚至華格納的樂劇、舒伯特的交響曲等提供靈感；更因著羅西尼，讓後代作曲家在音樂的道路上減少了更多的挫折與磨難。羅西尼對歌劇的影響深遠，他開闢了一條坦途讓貝利尼、董尼才悌及威爾第等人繼續向前行。⁸¹

⁸⁰ 羅西尼的創作經常有一曲數用的習慣，雖然這可能是當時其龐大的生活壓力使得他不得不如此，但仍然有人對他這樣的行為嗤之以鼻，認為他是個十分偷懶並且偷機取巧的作曲家。然而在當時使用同樣手法創作的作曲家，實不在少數。

⁸¹ 謝奇儔，〈羅西尼歌劇《塞維亞的理髮師》中「阿瑪維瓦伯爵」角色之詮釋與研究〉--男高音謝奇儔獨唱會〉（私立東吳大學音樂學系碩士論文，2007），p.1。

第二章《塞維里亞理髮師》之創作背景及演出始末

第一節 劇作家波馬榭的生平與戲劇

波馬榭 (Beaumarchais, 1732-1799) 原名卡隆 (Pierre-Augustin Caron)，出生於巴黎，父親是製錶工匠，⁸² 在當時是法國政治地位低下的小資產階級家庭。波馬榭自小克紹箕裘、技藝精良，早年致力於鐘錶發明，幼年在學校裡學習法文、拉丁文和歷史，13 歲時離開學校，專注於製錶技術的學習，沒有接受完整教育，但青少年時期涉獵各種古典文學著作，勤奮好學，博覽群書。

波馬榭 20 歲時發明鐘錶擒縱機，獲得法國科學協會 (Académie des Sciences) 好評。⁸³ 因著鐘錶技藝精湛，他製作了隻精美的戒指錶給國王的情婦龐巴度 (Pompadour) 夫人，自此進入王宮接近貴族階級的核心，皇室指定他為宮廷特約製錶師，專為貴族製作鐘錶。⁸⁴ 1756 年，波馬榭與貴族遺孀法蘭科女士 (Madame Franquet) 結婚，取得貴族的身分，改「波馬榭」為其冠名。⁸⁵ 由於在長笛和豎琴

⁸² 波馬榭父親結婚時，放棄原來的信仰喀爾文新教，獲得了公民權。自從 1685 年南特詔令 (Edict of Nantes) 被路易十四廢除後，法國的新教徒沒有合法的身分無法結婚，參加各種商業活動也被排斥，唯有放棄原來的宗教信仰，才受到法律的承認。Frédéric Grendel, *Beaumarchais: The Man who was Figaro*, Roger Greaves, trans., (London: MacDonal and Jane's, 1977), p.1.

⁸³ 波馬榭製錶技術精良，將新發明的鐘錶調節器給宮廷專屬製錶匠里帕特 (Jean-André Lepaute) 觀賞以求示好。1753 年 9 月的《法國信使報》(Mercure de France)，里帕特以他原創的調節器，製成新款的鐘送給國王，波馬榭為維護自己權利，向法庭申訴。「科學協會」派調查員瞭解真相，1754 年 2 月 16 日判定波馬榭為真正原創者，獲得發明專利權。

⁸⁴ William D. Howarth: *Beaumarchais and the Theatre* (Londen: Routledge, 1995), pp. 9-10.

⁸⁵ 1755 年，波馬榭藉著修錶的機會，認識年長的豐凱 (Pierre-Augustin Francquet)，他是「宮廷食品供應處」(controllers of royal pantry) 的主管，他負責國王的飲食，職位不

等技藝方面具高超水準，又改良豎琴的踏瓣裝置，得到公主們的青睞，1759 年開始擔任國王路易十五的秘書以及王室的音樂教師，負責教導公主們樂理及豎琴的演奏技巧，並每週為國王、皇后舉行音樂會，是很受歡迎的人物。⁸⁶

波馬榭一生處在法國政治經濟重大變革的時期，也是法國從封建社會走向資本主義社會的時期，並活動在法國大革命爆發前後的關鍵歷史時刻。當時封建專制已面臨崩潰前夕，孕育著資本主義的蓬勃發展，社會醞釀著深刻變革，資產階級經濟地位日益鞏固與加強，影響力擴大，要求變革的呼聲高漲。思想家、哲學家批判舊制度、舊傳統、舊思想，以革命的新思想武裝了法蘭西人民，向封建上層展開進攻，為 1789 年的資產階級大革命做好了思想準備。

在爭取自由平等的偉大思想感染下從事戲劇創作，波馬榭熱情地擔任革命治安委員會的委員，讚賞狄德羅（Denis Diderot, 1713-1784）⁸⁷ 和伏爾泰（Voltaire, 1694-1778）⁸⁸ 作品中的啟蒙思想，自詡為他們忠實虔誠的學生，並下意識的為自己的劇作烙上資產階級革命思想，他不斷地為資產階級革命製造輿論，為廣大人

高，他引導波馬榭入皇宮。豐凱是波馬榭莊園的領主，1756 年豐凱去世，波馬榭娶其 35 歲的遺孀豐凱夫人（Madeleine-Catherine Francquet）；1757 年太太過世，波馬榭採用豐凱先生遺留下來的莊園的名稱「波馬榭」，將姓氏從「卡隆」改成「波馬榭」。

⁸⁶ Rudolph Angermüller and Philip E.J. Robinson. "Beaumarchais, Pierre-Augustin." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, <http://www.grovemusic.com> (accessed October 18, 2013).

⁸⁷ 狄德羅是法國文學家、哲學家，他提倡「藝術要為道德服務」，認為戲劇具有教化作用，負有喚醒觀眾內心潛在的美德之責任，其戲劇結合啟蒙精神和喜劇，構成當時歐洲喜劇發展的獨特類型。

⁸⁸ 伏爾泰為 18 世紀歐洲最偉大的作家及哲學家之一，以對抗暴政和偏見而留名後世，並以機智、諷刺、批評的才能聞名。

民吶喊，反對封建貴族的統治，剛毅率直的性格，為自己帶來很多麻煩。波馬榭又結識巴黎金融家杜威尼（Joseph Paris-Duverney, 1684-1770），獲得賞識提攜並合夥經商致富，活躍於上流社會和金融界。⁸⁹ 1761年，買下國王書記官一職，成為貴族。這些身分地位，讓他忘卻了政治身份，矛盾使然，波馬榭這時期的戲劇作品不具有強有力鮮明的資產階級革命思想性。⁹⁰

波馬榭在 1760 年代初開始他的戲劇生涯，早期有些市集表演形式的「滑稽鬧劇」（parade）。⁹¹ 1767 年後，承繼狄德羅的戲劇理論，創作他第一部戲劇作品「正劇」《歐仁妮》（*Eugénie*, 1767）。波馬榭在劇中讚頌中產階級的道德與情感，透過女主角的悲慘遭遇，揭露貴族階級的放蕩卑鄙，表達出強烈的不滿及反封建的批判精神，否定了貴族階級的人物的道德觀，表現了他對貴族階級的批判精神，並在劇中探討家庭婦女的地位，尊崇家庭道德觀。⁹² 在法蘭西劇院首演反應不佳

⁸⁹ Will and Ariel Durant: *The Story of Civilization* (Part X, Simon and Schuster, 1967), p. 920.

⁹⁰ 由於長期接觸貴族，使波馬榭更深入瞭解貴族階級腐朽及奢侈的生活；但另一方面，他卻嚮往貴族的特權與奢華，他借用財富換來夢寐以求的社會、政治地位。

⁹¹ 「滑稽鬧劇」是指法國露天劇場門口，演員招徠觀眾的街頭表演，最早可追溯自文藝復興時期，它採用義大利即興喜劇的情節與角色，內容有歌唱、跳舞、說唱和雜耍特技。在 18 世紀初，「滑稽鬧劇」這個名稱首度被法國人採用，1730 年代後日漸蓬勃。M. Elizabeth C. Bartlett. "Parade." *The New Grove Dictionary of Opera*. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, <http://www.grovemusic.com> (accessed October 18, 2013).

⁹² 該劇的背景在倫敦，伯爵克拉倫敦（Clarendon）想與歐仁妮（Eugénie）結婚，遭到女方父親的反對，伯爵要求管家安排他倆舉行私人秘密婚禮；之後伯爵假藉未婚名義結交其他女友，管家後悔曾犯的錯誤，向歐仁妮的阿姨坦承真相，拆穿伯爵的謊言，當歐仁妮發現她不是伯爵的合法太太時，羞愧欲死。最後以喜劇收場，伯爵承諾不再娶其他的女人，歐仁妮的父親也原諒女兒。

後，波馬榭立即精簡之，1月31日再度演出時則相當成功。⁹³

1768年波馬榭娶富有的寡婦蕾芙格（Geneviève-Madeleine Wattebled Lévêque）為第二任妻子，但蕾芙格1770年即過世。同年，波馬榭完成描寫商人活動的「正劇」《兩個朋友》（*Les deux amis*, 1770），讚頌中產階級的道德與感情，倡導資產階級的社會思潮，包裝著感傷風格，表達出資產階級財務上的專業，⁹⁴ 劇中商業情節與愛情並行發展，劇情錯綜而複雜。⁹⁵ 但波馬榭在這個人生階段，沉浸在接近封建貴族勢力中，除了在戲劇序言的思考和戲劇理論的發展外，在戲劇作品中，未反映出時代性和階級性強烈的矛盾衝突。

兩部正劇的演出未獲成功，並沒有讓波馬榭放棄藝術構思和創作，他開始探索創新之路。1772年42歲時創作的「費加洛三部曲」深深吸引世人關注，《塞維里亞理髮師》（*Le barbier de Séville*, 1775）、《費加洛婚禮》（*Le mariage de Figaro*, 1784）及《有罪的母親》（*La mère coupable*, 1792），三部戲劇作品皆以「費加洛」這平民人物為主線。其中《塞維里亞理髮師》及《費加洛婚禮》，有力地抨擊了

⁹³ 《歐仁妮》的創作過程中，波馬榭會讀劇本給朋友聽，聆聽大家的評論；首演失敗後，他根據觀眾的反應，更精簡的劇本去蕪存菁，日後的創作方式都受到這些模式的影響。William D. Howarth: *Beaumarchais and the Theatre* (Londen: Routledge, 1995), p.132.

⁹⁴ William D. Howarth: *Beaumarchais and the Theatre* (Londen: Routledge, 1995), p.136.

⁹⁵ 劇中描述主角米拉（Mélac）和歐禮（Aurelly）是老朋友，共同保密交換身分以解決商人歐禮的財務突發狀況；同時交錯發展的是，歐禮的姪女葆琳（Pauline）、米拉的兒子和歐禮的債權人聖阿般（Saint-Alban）之間三角戀情。經過財務專家達班（Dabins）的協助，解決歐禮的財務危機，葆琳不再需要承諾聖阿般的求愛。最後葆琳發現歐禮是親生父親，快樂地與米拉的兒子結合。情節包含五個主要角色，在各個不同的層面同時展開情節。劇中主題為「財務上的誠實」，儘管錯綜複雜，呈現的是最傳統的喜劇情節主題：年輕人求愛受挫，情侶克服所有的阻礙，最後結婚收場。

法國大革命前夕獨裁專制的封建貴族，同時也編織出獲勝自由後的美好憧憬。而最後一部《有罪的母親》，由於已在法國大革命後，60歲的波馬榭不再為革命製造輿論，情緒鬱悶消沉，作品沒有延續前兩部反封建貴族統治，弘揚啟蒙思想的主題，反而為封建貴族歌功頌德，使得這部作品沒有流傳下去。

1773年波馬榭在戲劇創作和社會生活處境上有了急遽變化和巨大轉折。由於經濟利益的矛盾，和封建貴族決裂走上訴訟之路，波馬榭對腐朽與惡毒的封建制度有了深刻認識。殘酷黑暗的現實，磨利了他的思想和筆鋒，他在1773年到1774年連續出版了四部《對抗古茲曼的回憶錄》（*Mémoires contre Goëzman*），記錄下他所經歷的訴訟，討伐黑暗的封建勢力，為無力的資產階級辯駁，將鋒利的思想傳遞到了巴黎、法國及歐洲。⁹⁶

這四部回憶錄起因於1770年7月杜威尼去世，他的遺產繼承人白朗奇（*Comte de la Blache*）拒絕承認遺囑中記載杜威尼欠波馬榭的債務一萬五千法郎，波馬榭被控偽造遺囑條款。初審時，波馬榭勝訴，但由於他與貴族修爾尼（*Duc de Chaulnes*）有情婦糾紛關於獄中，白朗奇因而趁機取得勝訴。當時古茲曼（*Louis-Valentin Goëzman*）是審理此案的法官，波馬榭在1773年出獄後，不肯就此甘休，繼續上訴，送了一百枚金幣和鑽錶給古茲曼夫人，但夫人另外要求了十五枚金幣送給秘書，波馬榭支付後，古茲曼仍然判他敗訴。事後，古茲曼夫人退還全數賄款，但已給秘書的十五枚金幣未還，波馬榭堅持夫人得全還，古茲曼則控訴他行賄造謠。

⁹⁶ William D. Howarth: *Beaumarchais and the Theatre* (London: Routledge, 1995), p.15.

1773年4月6日法國法院以「偽造文書罪」起訴波馬榭，他必須支付五萬六千三百法郎（livres）的賠償，經過審判與上訴，波馬榭又入獄了一段期間。

這起事件使波馬榭的聲譽受創，情勢險阻，使他決心將鬥爭訴諸公眾輿論。

在回憶錄中，他以流暢犀利的筆觸為自己辯護，寫下對法院判決的抗議，披露了法庭不公與誤判的黑幕，期盼贏得輿論的同情，詳盡地申訴了冤情，也顯現其非凡的論辯能力和文學才華。著作中對白靈活，被大家公認是位才氣煥發的辯論家。

⁹⁷ 這四部波馬榭個人訟論的傑作，在倫敦和柏林成為新聞頭條，在聖彼得堡和維也納的宮廷也成為社會矚目的焦點，被奉為導師的伏爾泰，為波馬榭的作品由衷的喝彩，讚嘆他是個罕見的充滿鬥志的人才，極為讚賞這四部作品。官司纏訟八年，法院在1776年9月取消原來判決，恢復波馬榭所有公民權，1778年7月，普羅旺斯的法院承認杜威尼遺囑的有效性，澄清波馬榭名譽。而《塞維里亞理髮師》即創作於這段時間，在與封建貴族曖昧末期的1772年開始創作，於1775年歷經失敗的訴訟後定稿演出，劇中的戲劇衝突猶如劇作家自己的心路歷程，跌宕起伏。

1764年波馬榭赴西班牙辦理密件，同時在馬德里處理姐姐麗瑟（Marie-Louise Lisette）的訴訟。1774年發表的《對抗古茲曼的回憶錄》中談到，麗瑟的未婚夫是西班牙王室檔案館館長克拉維荷（José Clavijo y Fajardo），數次論及婚嫁卻意圖毀婚，波馬榭仗義直言協助姐姐排解糾紛，並揭露這忘恩負義之徒的真面目。

⁹⁷ 這四部回憶錄部部都是文學傑作，每部回憶錄一送印刷立即得到民眾歡迎。第四部出版時，三天中銷售了六千冊。其中揭露的問題使法院的威信完全掃地，也激起輿論界的同情，巴黎法院迫於輿論的壓力，撤銷了法官古茲曼的職務，並遣責他的妻子，同時下令銷毀焚燒這四部《對抗古茲曼的回憶錄》。

即是因這起事件讓波馬榭得來靈感，在他回巴黎後立即著手創作出《塞維里亞理髮師》這部劇作。1775年，劇作衝破官方阻撓，在巴黎首演，演出失敗，波馬榭幾天之內進行修改，而獲空前成功。劇本弘揚啟蒙思想，打擊封建頑固勢力，塑造了機智、幹練的費加洛這不朽人物的形象，地位不高，卻不受貴族的使喚差遣，費加洛是全劇的靈魂人物，從劇中顯現出波馬榭對費加洛的好感與同情，百般用心地塑造這個角色。⁹⁸

演出時，波馬榭與劇院演員發生權益的衝突，因為通常演員參與戲劇演出後，會剽竊劇作的內容，進而侵犯劇作家的利益。1777年波馬榭為保護劇作家權益，組成了法國史上的第一個「戲劇文學協會」(States-General for Dramatic Literature)，這顯示出他一貫的革命性格。該協會在1791年革命政府成立後，更名為「劇作家協會」(Society of Dramatic Authors)，加強保障作家權利，賦予合法的地位。相隔9年，第二部《費加洛婚禮》誕生，劇中除了費加洛之外，還保留了前劇《塞維里亞理髮師》的阿瑪維瓦伯爵、巴托羅、巴西里奧和羅西娜等角色，故事設定在伯爵和羅西娜結婚3年後，費加洛為城堡裡的僕人總管，該劇的副標題是「瘋狂的一天」，故事是在一天中發生的。⁹⁹

⁹⁸ 波馬榭在《塞維里亞理髮師》的序言《溫和的建言》(Lettre modérée)中表示：「與其堅持單純的喜劇，我倒想根據悲劇或戲劇的方式，將劇作發展得更複雜，難道大家認為我會只敘述一個冒險故事中比較不精采的部分嗎？」文中暗示創作續篇《費加洛婚禮》的可能性，波馬榭幽默地描繪出劇情的延續性，而續篇將比《塞維里亞理髮師》具有更嚴肅的內容。William D. Howarth: *Beaumarchais and the Theatre* (London: Routledge, 1995), p.157.

⁹⁹ 在這部劇本中，阿瑪維瓦伯爵企圖秘密恢復領主初夜權(Droit du seigneur)，破壞費加洛的婚姻，費加洛雖受伯爵威脅，但仍靠著聰明才智獲得最後勝利。

這時期法國社會的階級矛盾更加尖銳，社會動盪，資產階級革命氣氛籠罩全國，波馬榭的事業上接連遭受挫折，他對貴族階級和封建官僚機構有了更深刻的認識，劇本中宣揚著更濃厚的啟蒙思想，更強烈的嘲諷，費加洛在此劇中有著更深刻的形象意義，它體現了當時法國社會低下階層的基本特徵，小人物費加洛對伯爵的最終勝利，反映了法國大革命前夕人民群眾的樂觀情緒。這是波馬榭最傑出的政治喜劇，影響甚巨，也驚動法國的高層統治者。1781年路易十六國王讀完劇本，對劇本中的反封建傾向強烈不滿，下令禁止公演。波馬榭再次訴請輿論，終於打破禁令，為了爭取上演，他鬥爭了整整六年，1784年4月27日終於在法蘭西喜劇院首演，得到廣大人民擁護，連演一百餘場滿座，盛載榮譽，成為法國戲劇史上的大事。

1786年波馬榭第三次結婚，與薇勒莫拉（Marie-Thérèse Willermawlaz）生了一個女兒歐仁妮（Eugénie）。1787年歌劇劇本《塔拉爾》（*Tarare*）上演，敘述歐姆斯國（Hormuz）暴君阿塔（Atar）引誘將軍塔拉爾（Tarare）的太太（Astasie），塔拉爾報仇，暴君兵敗自殺，塔拉爾取代而成為統治者。塔拉爾與國王間的衝突，猶如理性與美德對照著暴力與仇恨，曾受到貴族與教會的批判。全劇以法國革命時期流行的暗諷方式寫作，由於夾雜著悲劇和喜劇，浪漫異國風味，加上應景的政治譬喻，深深吸引著革命之前的巴黎觀眾。¹⁰⁰ 音樂由薩里耶利（Antonio Salieri,

¹⁰⁰ John A. Rice. "Tarare." *The New Grove Dictionary of Opera*. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press, <http://www.grovemusic.com> (accessed October 18, 2013).

1750-1825) 譜曲，波馬榭繼續宣揚著人類平等的啟蒙思想。¹⁰¹

他擁護 1789 年的資產階級革命，但他希望通過非暴力手段來建立君主立憲制國家。1792 年共和國成立後，他的政治立場開始向右轉。同年寫出費加洛三部聯篇戲劇的最後一部《有罪的母親》，具有喜劇情節，兼有「正劇」(drame) 的感傷。¹⁰² 但完全喪失了革命前的民主傾向和批判精神，思想性及藝術性也不如前兩部，反映出劇作家革命精神的衰退。該劇共分五幕，於 1797 年首演，為《費加洛婚禮》原班人馬在 20 年後發生的故事。阿瑪維瓦伯爵是一個仁慈和善的老百姓，貝吉斯 (Bégearss) 上校偶然間發現阿瑪維瓦養女佛洛思坦 (Florestine) 是阿瑪維瓦外遇的私生女；¹⁰³ 而里昂 (Léon) 是阿瑪維瓦太太與凱魯畢諾的私生子，他藉此醜聞向阿瑪維瓦太太勒索，要求和佛洛思坦結婚及共享財產。蘇珊娜協助費加洛，調解這個家庭糾紛，趕走貝吉斯，讓年輕的情侶再度結合，阿瑪維瓦先生和太太也深感罪惡並原諒彼此。¹⁰⁴

¹⁰¹ 1774 年葛路克 (Christoph Willibald von Gluck, 1714-1787) 在巴黎指揮《伊菲傑妮在奧利得》(Iphigénie en Aulide) 首演，獲得成功，當時波馬榭與葛路克即有意合作一齣歌劇，但是 1784 年，波馬榭完成歌劇劇本時，葛路克 70 歲，因其健康狀況不佳，遂推薦其學生薩里耶利擔任譜曲的工作。William D. Howarth: *Beaumarchais and the Theatre* (Londen: Routledge, 1995), p. 196.

¹⁰² William D. Howarth: *Beaumarchais and the Theatre* (Londen: Routledge, 1995), p. 207.

¹⁰³ 貝吉斯是阿瑪維瓦的舊部屬，是個偽君子，猶如莫里哀劇中塔圖弗，波馬榭引用他訴訟時遭遇的律師貝蓋斯 (Bergasse)，一個狡猾而無恥的偽君子，以律師名字的諧音，作為上校的名字貝吉斯 (Bégearss) Frédéric Grendel, *Beaumarchais/ The man who was Figaro*, p. 238.

¹⁰⁴ Joseph E. Garreau and Beaumarchais, *Mc Graw-Hill Encyclopedia of World Drama*, Stanley Hochman, ed., vol. I, (U.S.A.: McGraw-Hill, inc., 1984), p. 281.

70年代末至80年代初，波馬榭戲劇創作達到高峰，也是他社會活動非常活躍的時期。路易十五去世以後，他辦事幹練贏得路易十六的信任，多次被派駐國外執行秘密任務。美國獨立戰爭（American War of Independence, 1775-1783）期間，他在巴黎設立公司，組織遠洋船隊，多次運輸大量軍械，並和大批志願軍前往北美，支持戰爭，協助對抗英國的統治，促使美國迅速贏得戰爭的勝利。波馬榭在文學界和印刷業領域也有所拓展，第一次編印出版的《伏爾泰全集》即可看出其多元才華。他研究伏爾泰作品，無視政府禁令，自1783年開始印刷，1790年《伏爾泰全集》八十餘巨冊出版齊全，這是對法國文學界的重大貢獻。終身倡導自由平等，但因支持改革開放思想而捲入宮廷的政治鬥爭之中，1792年，因傳播伏爾泰的作品與思想，以叛國罪被判入獄，雖不久後即獲釋，但常處於被暴民暗殺的恐懼之中。後來，妻子也遭逮捕，在他奔走之後獲得自由，但他從此窮困潦倒，身心俱疲，生活困頓。波馬榭於1799年5月18日因中風引發腦出血離世，享年六十七歲。

波馬榭一生充滿鬥爭及傳奇色彩，在繁忙的社會活動中，堅持著戲劇創作，與其人生軌跡般，同樣充滿著鬥爭精神。在十八世紀後半葉，創作滑稽鬧劇、正劇、喜劇與歌劇，作品數量並不多，但幾乎涵蓋戲劇的各個領域，戲劇創作為他博得不朽聲譽，是法國繼莫里哀（Molière, 1622-1673）¹⁰⁵後傑出的喜劇作家。總

¹⁰⁵ 莫里哀是法國喜劇作家、演員、戲劇家，他大部分採用喜劇的傳統形式，成功地創造出多樣化的喜劇風格，這種風格以彼此對立的正常和反常雙重角度為基礎-在劇中真實與華而不實對稱，聰慧才智與學究迂腐並列。

體來說，他繼承了古典主義戲劇結構嚴謹、情節集中的優點，吸取民間創作的多樣性，劇情邏輯矛盾鮮明突出。作品多為中產階級家庭背景，推崇道德教化作用，以日常生活的散文語法表現對白，喜愛玩文字的遊戲，將音樂場景穿插於戲劇中，並假借劇中角色，評論社會時事。¹⁰⁶ 波馬榭的喜劇，標誌著古典邁向近代戲劇的轉變，對後來歐洲現實主義戲劇的發展做出了貢獻，對於古典主義戲劇向近代戲劇的過渡，起了承先啟後的作用。

¹⁰⁶ 同註 16，p.90。

第二節 創作背景及演出始末

《塞維里亞理髮師》是羅西尼的第十七齣歌劇，也是所有歌劇作品中戲劇內容最精彩，音樂性最豐富，也是最為大眾所熟知的一齣喜歌劇。羅西尼完成這齣歌劇時才二十四歲，據他自己說，從拿到腳本到創作完成只用了十三天，充分展現出其極富創意的即興創作技能。在如此短暫的時間內完成，將劇本戲劇性的跌宕起伏、衝突逼真，生動地表達出來，天才般的音樂形象表現力恐怕無人能出其右。他為義大利歌劇注入新色彩，繼承和發揚了裴哥雷西的喜歌劇，《塞維里亞理髮師》被譽為義大利喜歌劇之冠，羅西尼的音樂於一夕之間在歐洲各劇院裏炙手可熱。

歌劇劇本取材自法國作家波馬榭的同名諷刺話劇作品，戲劇創作藍圖來自波馬榭家族中姐姐及未婚夫的真实經歷，諷刺當時貴族生活。戲劇在推出後即相當轟動，¹⁰⁷ 1775年2月23日初演，當晚演出並不成功。¹⁰⁸ 波馬榭修改並刪去繁複的對話和情節，加強政治內容，把五幕喜劇精簡為四幕喜劇，兩天後，立刻轟動巴黎，連演六十八場，成為當時最賣座的戲劇演出。¹⁰⁹

¹⁰⁷ John Gassner and Edward Qrinn, ed.: *The Reader's Encyclopedia of World Drama*, (Thomas Y. Crowell company, 1969), p.296.

¹⁰⁸ 在波馬榭的《秘密的回憶》(Mémoires secrets)中，將此劇首演的失敗歸因於過多的文字遊戲，原先的類型喜劇變成賣弄文字遊戲的喜劇。波馬榭由於早年滑稽鬧劇的創作經驗，及其對文字遊戲的偏愛，創作此劇時，幾乎不顧文法結構。劇中充斥著不合理且荒謬的言語，其中諧音造成的笑料，有時與劇情發展和角色性格完全沒有關聯。William D. Howarth: *Beaumarchais and the Theatre* (Londen: Routledge, 1995), p.152.

¹⁰⁹ 1772年的原創為五幕喜歌劇，但由於波馬榭的音樂風格不被歌劇院認同，遭到拒演，之後重新寫成五幕的喜劇，在1773年通過審查並獲准上演。當時波馬榭涉及與貴族修爾尼(Duc de Chaulnes)的糾紛在獄中，無法安排演出，出獄後又因為「古茲曼事件」

1784 年波馬榭以原劇中的理髮師費加洛為名，推出續集《費加洛婚禮》。¹¹⁰ 這兩部劇作是波馬榭最成功的政治喜劇，因人物形象的塑造、準確把握時代脈搏、表達了當時廣大群眾的心聲，演出後傳到國外，被翻譯成歐洲多國語言，在各國上演。相隔百年因著歌劇作曲家莫札特和羅西尼，分別將這兩部戲劇改編為歌劇作品，在舞臺上獲得成功而讓聲名更為遠播，故事在音樂襯托下更加鮮活生動，歷久不衰、廣為流傳。¹¹¹ 兩部作品有著共同的特點，旋律優美流暢、和聲語言脫俗清新、人物性格幽默機智、舞臺表演風格獨特，因此並稱為喜歌劇的「雙壁」。

波馬榭的《塞維里亞理髮師》有即興鬧劇的特點，¹¹² 創意可以追溯到 1760 年代早期，波馬榭在德堤歐樂（Charles Le normand d'Étiolles, 1717-1799）家中演出的滑稽鬧劇（parade）。¹¹³ 生動的劇本有著貼近日常生活的多樣情節，波馬榭

（Louis-Valentin Goëzman）與司法界發生衝突，劇院懷疑該劇的上演會影響司法公平，再度禁演。吳達元編著，《法國文學史/下》（台北：台灣商務，1994），p. 345。

¹¹⁰ 《塞維里亞理髮師》上演成功後，孔迪親王（Prince de Condé）鼓勵波馬榭繼續寫續集。Frédéric Grendel: *Beaumarchais: The man who was Figaro*, p. 221.

¹¹¹ 第二部《費加洛婚禮》大獲成功後，波馬榭於 1791 年完成第三部《有罪的母親》，1792 年 6 月 26 日於馬雷劇院（Théâtre du Marais）首演。該劇曾由法國作曲家米堯（Darius Milhaud, 1892-1974）的妻子馬德蓮娜（Madeleine Milhaud, 1901-81）於 1964-65 年間編寫成歌劇劇本，將原來的五幕精簡成三幕，後由米堯譜曲，同年在日內瓦首演。但因不僅話劇本身未能達到前兩部的成就，歌劇亦然，故在今日早已不為人知。

¹¹² P. C. Beaumarchais, *The Barber of Seville and The Marriage of Figaro*, John Wood, trans. (U.S.A.: Penguin Books Ltd, 1982), p.26.

¹¹³ 「滑稽鬧劇」是指法國露天劇場門口，演員招徠觀眾的街頭表演，最早可追溯自文藝復興時期，它採用義大利即興喜劇的情節與角色，內容有歌唱、跳舞、說唱和雜耍特技在 18 世紀初，滑稽鬧劇」這個名稱首度被法國人採用，1730 年代後日漸蓬勃。Elizabeth C. Bartlett, Parade, in *The New Grove Dictionary of Opera*, Stanley Sadie, ed., New York: Macmillan Publishers Limited, Vol. 3, 1997, p.850.

賦予新創意擴充角色性格，尤其是決定著該劇特質的要角費加洛。¹¹⁴ 他把費加洛塑造的比主人更聰明機智、更有進取心，「劇作家」透過劇中角色出現在戲劇裡，費加洛在劇中別出心裁、思維敏捷、樂於助人、操的心比國王還多，如同波馬榭的自畫像；透過費加洛，波馬榭在舞台上訴說出劇作家內心的話，費加洛同時代表著理髮師及波馬榭，具有雙重的身份。¹¹⁵

就戲劇的思想性來探究，《塞維里亞理髮師》包涵法國大革命前夕資本主義啟蒙思想的進步性，波馬榭透過眾多人物的戲劇形象，深刻描寫出當時革命前夕社會的眾生像，由於封建當局的阻撓和嚴格限制言論自由，作家改變故事發生的背景為西班牙，但戲劇衝突和情節矛盾，生動地反映著十八世紀法國社會深層的階級矛盾，是一部十八世紀法國階級衝突的縮影。波馬榭在喜劇大團圓的結局深處，諷刺和揭露了封建貴族的腐朽無能及為所欲為。透過費加洛的機智和勇敢，生動地展示了老百姓的革命精神，以愛情為借喻，反映人民嚮往自由，並從戲劇衝突和人物性格的刻畫中，反映出資產階級的啟蒙思想。充滿活力的對白，以及精心建構出的緊湊情節，成功的戲劇摹寫及思想的優越性，締造出劇作的大成功，劇情深受作曲家的歡迎，讓此劇作因此成為作曲家們爭先創作的藍本。1776年，

¹¹⁴ P. C. Beaumarchais, *The Barber of Seville and The Marriage of Figaro*, John Wood, trans. (U.S.A.: Penguin Books Ltd, 1982), p.26.

¹¹⁵ 在此劇第一幕第二景，費加洛說：馬德里有個文學協會，盡是些狐群狗黨，他們互相鄙視、踐踏。劇評家、記者、出版商與新聞檢查員像寄生蟲般附著在不幸的文人身上，吸取他們的血。反映出波馬榭當時被文藝協會排斥，以及新聞檢查的真實狀況。P. C. Beaumarchais, *The Barber of Seville/ The Marriage of Figaro/ The Guilty Mother*, Graham Anderson, trans. (U. K.: Absolute Press, 1993), p.17.

班達 (Friedrich Ludwig Benda, 1752-1792) 根據葛羅斯曼 (Gustav Friedrich Wilhelm Grossmann, 1746-1796) 的改編劇本，譜成德國歌唱劇《塞維里亞理髮師》 (Der Barbier von Sevilla)。1782 年，派西埃羅 (Giovanni Paisiello, 1740-1816) 與劇作家皮特羅塞里尼 (Giuseppe Petrosellini, 1727-1797) 合作譜成兩幕義大利喜歌劇。¹¹⁶

1815 年 12 月 15 日，羅馬銀塔劇院 (Teatro della Torre Argentina) 總經理契薩里尼公爵 (Francesco Sforza Cesarini, 1772-1816)，為挽救將破產的劇院，委託羅西尼製作新劇。然而在製作的規劃與推行上一波三折，劇本在選材與改寫上問題頻傳，契薩里尼不喜歡最初劇作家費雷第 (Jacopo Ferretti, 1784-1852) 的三角戀愛創作，開演前一個月，倉促找來史特畢尼 (Cesare Sterbini, 1784-1831) 編修劇本。

¹¹⁷ 史特畢尼刪減了影響戲劇發展的拖遼情節，使歌劇連貫流暢，促成歌劇中音樂性與戲劇性的順利對接與完美呼應，也在尊重波馬榭戲劇原著的基礎上，融入啟蒙運動「自由平等博愛」的口號，在劇本中，將民主、婚姻、自由的追求體現到極致，歌劇在後來的演出和流傳中得到觀眾的青睞喜愛，應也得力於史特畢尼改編後劇本的緊湊與巧妙。¹¹⁸

樂觀幽默的羅西尼，依史特畢尼的改編劇本，僅用十三天即完成同名二幕歌

¹¹⁶ 同註 16，p.87。

¹¹⁷ 史特畢尼為歌劇重要腳本作家，曾為十九世紀初的許多義大利作曲家寫過劇本，但因著羅西尼《塞維里亞理髮師》作品成功之賜，史特畢尼的名字才得以流傳下來。

¹¹⁸ 音樂學者達米哥 (Fedele d'amico, 1912-1990) 指出，同樣地以波馬榭的作品為藍本，和派西埃羅的歌劇劇本相較，史特畢尼不僅抓住了波馬榭原作的精神，還更進一步地發揮，為羅西尼提供了一部不同於當時樣板化的劇本，為此歌劇背後功不可沒的支柱。

劇，將題材中原有的諷刺批判性詞句刪除淡化，突出歌劇的抒情戲謔喜劇特質，藉由輕鬆流暢的音樂，讓觀眾充分領略他的機智、調皮與靈氣。¹¹⁹ 但上演歷程困難重重，首先，委託人契薩里尼公爵，在劇本完成後的演出前夕突然病逝世，資金調度遇上困境。另外，由於在羅西尼創作這部歌劇之前，已有十多位作曲家寫過這部作品，尤其以 1782 年派西埃羅的作品最受歡迎、極具影響力。因此，羅西尼特地在創作時，用心了解觀眾的興味和需求，注意著不同城市和劇院的區別，期望自己的新作具有更多的「現代劇場趣味」。但是，羅西尼重寫《塞維里亞理髮師》此舉，仍是引起民眾一片嘩然，社會輿論不斷，有人指責他膽大妄為、魯莽無禮，有人預言他的新作必定失敗。

羅西尼深知前輩派西埃羅享有盛譽，很清楚寫作此劇已引來「對派西埃羅不敬」之強烈批判，他特地在演出前寫信向前輩致意，冀望得到諒解，同時在首演當天的劇本兼節目單上，附加「致觀眾聲明」以示敬意，並刻意避免衝突，小心翼翼地更改劇名為《阿瑪維瓦或徒勞的防範》（*Alimaviva, Ossia L'inutile precauzione*）。年高德劭的派西埃羅表面上不介意，回信時也禮貌性挖苦著說感到非常榮幸，但暗地裡卻煽動慫恿劇迷、唆使追隨者破壞首演秩序。

1816 年 2 月 20 日，《塞維里亞理髮師》在銀塔劇院首演，當天觀眾中包含兩股敵對的勢力，一為派西埃羅的擁護者，為了表示對其敬意，特地來喧囂鬧事；另外就是山谷劇院的常客，抗議著自己被迫要從喜愛的劇院跋涉到銀塔劇院，為

¹¹⁹ Mark Everist: "Lindoro in Lyon: Rossini's *Le Barbier de Séville* Acta Musicologica," International Musicological Society Vol. 64, Fasc. 1 (Jan. - Jun., 1992), p.56.

此相當不滿。觀眾們在歌劇一開始就憤怒地吹起口哨、高聲談笑、隨意鼓譟、報以噓聲，甚至把貓放到舞台上搗亂，藉此抗議他們對羅西尼選材的不滿。女演員里蓋蒂-焦爾吉（Geltrude Righetti-Giorgi）在羅馬歷史性演出中，身為第一位扮演羅西娜的女演員，對於首演狀況，有著以下的敘述：

加西亞（Manuel Garcia）¹²⁰ 在舞台上調吉他激起了不禮貌的嘲笑，之後，他無精打采的唱起他的謠唱曲，這些曲子引起的反應極為冷淡。但我一切都準備好了；我有些擔心地登上引我到陽台上的梯子，……他們吹起了口哨、鬧嚷起來。……嘲笑聲、喊聲、口哨聲四起，劇場一片混亂。第一幕終曲時，從樓座上冒出一個嘶啞的聲音喊到：「這是契薩里尼公爵的葬禮」。¹²¹

喝倒彩聲、口哨聲此起彼落，觀眾幾乎聽不到演員歌唱，大多數觀眾中途離場。由於受到嚴重干擾，加上演出中技術性失誤、狀況頻繁，《塞維里亞理髮師》首演可謂一塌糊塗、慘不忍睹。

但在第二天的演出，這部作品獲得了大成功，觀眾舉著火把，簇擁著羅西尼，大肆慶祝著演出的成功。里蓋蒂-焦爾吉對於首演時的記事，還有以下的敘述：

第二天晚上，觀眾又來到劇院，靜靜地觀看，… 歌劇獲得全場的掌聲。之後，我們來到裝病在家的羅西尼家，他的床邊已經被羅馬的名流包圍。他們是來向他表示祝賀的。第三次演出時，掌聲雷鳴。¹²²

爆滿的觀眾與不停的歡呼聲，在往後的六場演出中天天上演，羅馬的觀眾給了《塞維里亞理髮師》應有的榮耀，羅西尼以其天才征服了觀眾，這部作品內容輕鬆、

¹²⁰ 加西亞（Manuel Garcia）為西班牙男高音，是首演時阿瑪維瓦伯爵的扮演者，羅西尼答應他用西班牙的「小康佐納」替換原來的短曲〈天空在微笑〉（*Ecco ridente in cielo*），這個錯誤，導致歌劇節目的氣氛從一開始就遭到損害。

¹²¹ Gina. Guandalini 《羅西尼》（Rossini），田青譯（台北：世界文物出版，1998），pp.41-43。

¹²² 同前註，pp.44-45。

趣味盎然、高潮迭起，被譽為「義大利喜歌劇精神的化身」，此劇與莫札特的《費加洛婚禮》共稱為喜歌劇的雙絕，很快成為世界各地歌劇院最重要的戲碼之一，成為歌劇史上永放光芒的不朽名作。在羅西尼生前上演超過 500 場，在往後的一個多世紀，以典型的羅西尼風格征服了不同時代的聽眾。

偉大的作曲家貝多芬曾對此劇感歎著：「羅西尼的《塞維里亞理髮師》將與義大利歌劇共存。」羅西尼運用其擅長之活潑生動的管弦樂音響，成功地渲染了歌劇輕鬆戲謔的氛圍，細膩地刻畫出鮮明的人物，生動地描繪出趣味多變的愉快情節，使《塞維里亞理髮師》不僅在歌劇史中具有極高的藝術價值，也在世界舞臺上享有歷久不衰的地位。

第三節 劇情梗概及角色分析

一、即興喜劇及其角色概述

《塞維里亞理髮師》是部富於幻想的義大利喜歌劇代表作，波馬榭在劇作中借用義大利傳統「即興喜劇」藝術，有選擇地吸取了古典即興喜劇的形式和手法作為貫穿整部歌劇的基調。¹²³ 今將即興喜劇及其角色作一簡單敘述，並將歌劇中角色性格與即興喜劇「類型化角色」相對應，藉此了解劇中主要人物與布里蓋拉（Brighella）或潘達龍（Pantalone）這些傳統喜劇角色的相關性。

即興喜劇（*commedia dell'arte*）¹²⁴ 是十七、十八世紀時義大利相當風行的一種劇種，表演的形式源起於戶外，是真正屬於平民的戲劇，原始自然且生氣蓬勃，演出者是一小群巡迴團體。通常沒有固定的演出地點與表演內容，演出的劇團為了維持生活上的基本開銷，常需四處巡迴以求得溫飽。¹²⁵ 在劇團中，「演員」是

¹²³ 一種義大利古老的戲劇傳統，起源至今尚未有定論。有些學者認為它直接源於羅馬亞提拉劇（*fabula Atellana*）；有些歷史學家則認為源於喜劇作家普羅特斯（*Titus Maccius Plautus, ca. 254-184B.C.*）與泰倫斯（*Publius Terentius Afer, ca.195-159B.C.*）的喜劇；另有些人推論是文藝復興時期義大利的當地戲劇，和十六世紀早期義大利的鬧劇有關。在當時有個有名的演員間劇作家貝克（*Angelo Beolco, 1502-1542*），他常在自己的戲劇中扮演一個農夫盧贊特（*Ruzzante*），有人因此認為這是藝術喜劇定型角色的先驅。十六世紀文藝復興時期即興喜劇的形式發展大致完成，這類型的表演在義大利維持數個世紀，文藝復興時期達到全盛期，並從義大利本土傳遍整個歐洲。O.G.Brockett, 《世界戲劇藝術的欣賞》（*History of the Theatre*），胡耀恆 譯（台北：志文，1999），pp.127-218。

¹²⁴ 即興喜劇原文“*commedia dell'arte*”，其中“*arte*”一字，意指「專業」，整句字面意思是「專業喜劇」。這個名稱具有兩種涵意：一是指一種職業性的表演組織，因為演員皆是以此謀生，不同於「學院喜劇」（*comedia erudita*）那種業餘票友性質的喜劇演出；二是指一種藝術形式，以一組特定搭配的演員，按照劇情大綱做即興式的演出。Martin Banham ed., *The Cambridge Guid to Theatre* (NY: Cambridge University Press, 1992), p.222.

¹²⁵ Anne MacNeil. "Commedia dell'arte." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press, <http://www.grovemusic.com> (accessed October 18, 2013).

即興喜劇的核心，所有的即興喜劇都有一組固定角色，每個角色也都有一定的類別，每個類別的角色有固定的性格、類似的台詞及穿戴特別的服裝面具，這些演員有些終其一生就專演一種角色，並在此角色上專研發揮並加上自己個人的特色。¹²⁶基本上並沒有劇本，只有簡單的故事大綱，舞台上的對白、動作及其情節發展，全由演員即興發揮，表現個人機智和諷刺，造成有趣的舞台效果。¹²⁷演員除了演戲還需要高超的技藝，能歌善舞並有雜技的本領，以博取觀眾的掌聲，但不管劇情中的情節如何變化，最後的結局都必須要以皆大歡喜，有情人終成眷屬，方可順利的結束全劇。因著這些特色，「即興喜劇」又有「假面喜劇」（*commedia alla maschera*）或「類型喜劇」等稱法。¹²⁸「即興喜劇」利用諷刺文學、反語等素材，嘲弄社會現象，多為機巧的僕人以智勝過其主人。傳統上穿上誇張和滑稽的服裝，吸引觀眾的目光，但他們臉上帶著面具最初是為了隱藏自己的身分以免受罰，¹²⁹後來這些面具又有代表不同人物性格的功能，而後去掉面具改為化妝，且上場人物性格和主角也可以隨時變化，其中聞名且最受歡迎是「滑稽男僕」（*zanni*）類型的角色。¹³⁰

¹²⁶ Phyllis Hartnoll: *The Theatre: A Concise History*(New York, N.Y: Thames and Hudson, c1985) , p. 61.

¹²⁷ 劇情大綱稱「幕表」（*scenario*），通常放至於側台（*wing*）的地方，用以提醒演員每個分場與演出內容。

¹²⁸ 朱宗琪，《喜劇研究與喜劇表演》，（北京：中國廣播電視出版社，1999），p.122。

¹²⁹ Burton D. Fisher ed., *Opera Classics Library Series: Cavalleria Rusticana and I Pagliacci*. (Coral Gables: Opera Journeys, 2002) , p. 60.

¹³⁰ “*zanni*” 為“*zannio*” 的複數，是滑稽男僕的義大利語。為侍從丑角、小丑和不務

基本上即興喜劇中的角色可分為三類：情侶、專業人士以及滑稽僕人：¹³¹

(一) 情侶是正面角色，不戴面具，長相貌美、談吐得宜，充滿智慧並穿著時髦服裝。這對情侶並非全劇的中心人物，他們主要是為了劇情的推展而存在，襯托其他角色的荒唐與滑稽。每齣戲中至少會有一對，男的為“inamorato”有許多固定名字，女的為“inamorata”，常叫做伊莎貝拉（Isabella），通常為潘達龍的女兒或年輕妻子。¹³²

(二) 專業人士當中有三個角色最常出現：威尼斯商人潘達龍（Pantalone）是操著一口威尼斯方言的中年人或老人，有時是吝嗇而貪錢的守財奴，有時是喜歡年輕姑娘的好色老頭，妄自尊大，實則愚蠢。戴著鬍子和長鼻子半臉面具，穿著黑色寬袍套上紅色背心和襪子，腳穿土耳其便鞋，頭戴希臘式帽子；博士（Dottore）是來自大學城波隆那（Bologna）的老學究博士，是潘達龍的鄰居兼夥伴，頭腦簡單而古怪，一開口就滔滔不絕引經據典，說著方言，偶爾夾帶幾句不純正的拉丁語，可能以律師、學者或醫生身分出現，穿著長袍配上白色圓領，戴半臉面具，兩頰塗紅；而西班牙軍官卡畢塔諾（Capitano）則是最愛誇耀情場與戰場的英勇，然而個性懦弱，一旦面對挑戰立刻暴露怯懦本性，通常帶一把劍在身上。這些角

正業的百事通。他們講情理、聰明自負、愛好惡作劇，也常常多嘴、懦弱忌妒、小心眼、善報復且背叛主人。這一角色最初由倫巴底的貝加莫創造，據說此字是該地通用人名喬望尼（Giovanni）的暱稱，專指男僕。也有人把「贊尼」當作即興喜劇的一種總稱。Phyllis Hartnoll: *The Theatre: A Concise History* (New York, N.Y: Thames and Hudson, c1985), p.70.

¹³¹ Phyllis Hartnoll: *The Theatre: A Concise History* (New York, N.Y: Thames and Hudson, c1985), p.61-70.

¹³² Martin Banham ed., *The Cambridge Guide to Theatre* (NY: Cambridge University Press, 1992), p.222.

色都穿戴固定的服裝與面具。¹³³

（三）滑稽僕人為即興喜劇中最受歡迎的角色，也是製造喜劇效果最著名的固定丑角，均有特定服裝、面具和性格，並分為智慧型和愚笨型兩種。智慧型角色如布里蓋拉（**Brighella**），反應機伶、個性狡猾、善於阿諛奉承主人，常會策劃一些計謀或幫主人胡作非為，裝扮為明顯的白綠條紋衫和短劍；愚笨型的呆頭呆腦，是前者的陪襯，通常名為阿萊基諾（**Arlecchino**）、巴佳提諾（**Bagatino**）或楚法迪諾（**Truffaldino**）等，他們對主人很忠實又很愚蠢，雖有點小聰明，但常把主人交代的事情搞砸或越幫越忙，這些愚蠢的行為就成了觀眾看戲的娛樂來源。¹³⁴這些受歡迎的僕人角色，基本上都有各自的性格和特色，隨著即興喜劇的發展，或是演員在角色上成功的創新和發揮，角色的性格和特色可能隨之變化且豐富。然而，大致上不會離開基本的角色類型特色太遠。滑稽僕人服侍情侶和專業人士。女主角旁邊一般都會有一個叫羅塞塔（**Rosetta**）或科倫比娜（**Colombina**）的貼身女僕或親密女友，介入情節的糾紛，或與男僕相戀。¹³⁵

¹³³ O.G.Brockett,《世界戲劇藝術的欣賞》（*History of the Theatre*），胡耀恆 譯（台北：志文，1999），p.216.

¹³⁴ 僕役也有外貌上的特徵，如阿爾來基諾長得高壯，有個大鼻子，穿著菱形方塊的花衣服，手裡拿著打人的棍棒；佩德羅利諾是年輕、親切而值得信賴的僕人，經常是個情場失意的小丑，被嘲弄的對象，臉塗著白粉，穿著白色短上衣；詭計多端的僕人布里蓋拉來自義大利北方的貝加摩（**Bergamo**），帶著暗色的面具，鷹勾鼻，銅鈴般的眼睛，嘲諷和感傷的怪異表情，令人印象深刻。Pierre Louis Duchartre: *The Italian Comedy*, Randolph T. Weaver, trans. (New York: Dover Publications, Inc., 1966), p.161.

¹³⁵ 每個角色因地域或劇目的不同，常會有不一樣的名字，某些演員也可能會混合不同的角色設定，以創新自己的表演方式與風格。

「即興喜劇」和「幕間劇」對於喜歌劇中平民主義體裁的發展有很大的影響，

¹³⁶ 波馬榭戲劇中的人物，亦是參考「即興喜劇」的角色原型來加以發揮，今將歌

劇主要人物與即興喜劇角色對應關係，列於以下表格：

表 2-3-1：歌劇主要人物與即興喜劇角色對應表

歌劇主要人物	即興喜劇角色名稱	身分
阿瑪維瓦伯爵	情侶	情侶
羅西娜	情侶	情侶
費加洛	布里蓋拉 (Brighella)	男僕
巴托羅	潘達龍 (Pantalone)	商人
巴西里奧	博士 (Dottore)	學者

主角阿瑪維瓦伯爵及羅西娜的性格形象，與即興喜劇角色中的「情侶」在性格上可發現相似處，年輕有著姣好的外貌，在劇中是全劇劇情發展的重心，生命中關注著愛情，卻不太會處理感情問題，時常因小誤會而懷疑對方的忠誠，遇挫折會怨天尤人，只能祈求他人的幫助，最後終會藉著僕人的幫助而有情人終成眷屬。僕人費加洛則是即興喜劇中的「布里蓋拉」，聰明伶俐，常為錢而策劃計謀，機敏世故，是個機會主義者，能言善道，是劇中智囊團的角色。巴托羅則對應著

¹³⁶ 「即興喜劇」在 1550 年後逐漸風行，不久後活躍於全義大利，在世紀末已傳到歐洲各地。逐漸地與法國戲劇巧妙地結合，(例如僕人布里蓋拉，融入法國莫里哀喜劇中的滑稽僕人司卡潘 (Scapin)，後演變成波馬榭筆下的費加洛) 後來雖然慢慢式微，但其對歐洲戲劇與音樂有著深遠的影響。「幕間劇」汲取其中寫作手法，義大利的喜歌劇再由「幕間劇」慢慢演變而來。

即興喜劇裡的「潘達龍」，吝嗇而好色的老頭，有著易被欺騙的性格，愛斤斤計較，但卻一毛不拔，常妄想追求年輕貌美的女子。¹³⁷ 而巴西里奧的性格則與即興喜劇中的「博士」有相似之處，是個努力追求真理的老學究，說話愛引經據典，但卻老是錯用典故。波馬榭在《塞維里亞理髮師》中運用典型的人物角色，藉著依託愛情故事的講述，反映出人民對新生活的嚮往與追求。¹³⁸ 羅西尼以戲劇劇本為依歸，根據人物性格、情緒狀態，加入不同的音樂元素，表現其思想內涵，以生動的音樂語法，創作出著膾炙人口的旋律，將義大利喜歌劇體裁推向了頂峰。

二、劇中角色分析

《塞維里亞理髮師》的歌劇故事發生在十八世紀的西班牙塞維里亞城(Séville)，敘述理髮師費加洛幫助少女羅西娜脫離貪財好色監護人巴托羅的控制，與心上人阿瑪維瓦伯爵有情人終成眷屬的故事。其中刻畫的人物涉及到當時社會階層，伯爵、富家小姐、醫生、理髮師等，社會各階層人物都在劇中粉墨登場，各種性格鮮明的角色都得以真實反映，使得整部歌劇如同一部當時社會的寫真圖。主要人物角色有阿瑪維瓦伯爵、羅西娜、費加洛、巴托羅醫生與巴西里奧等五位，另有費歐雷羅及貝塔兩位配角，以下將逐一介紹：

¹³⁷ Pierre Louis Duchartre: *The Italian Comedy*, Randolph T. Weaver, trans., (New York: Dover Publications, Inc., 1966), p.192.

¹³⁸ 波馬榭對該劇的描述：「老監護人計畫第二天要娶受他保護的小姑娘，手腳機靈的年輕追求者，阻撓老人的計畫，當天在老人的家、當著老人的面和女孩完成結婚手續。」 P.P. C. Beaumarchais, *The Barber of Seville and The Marriage of Figaro*, John Wood, trans. (U.S.A.: Penguin Books Ltd, 1982), p.135.

(一) 阿瑪維瓦伯爵 (Le Conte Almaviva)：年輕又富有的西班牙的貴族，為美麗純潔的少女羅西娜神魂顛倒，他癡情愛戀、不顧一切希望能得到佳人芳心，但受到嚴密看管的女孩沒有自由，監護人老醫生巴托羅企圖和她結婚獲得財產，透過僕人費加洛的幫助和瞞騙，阿瑪維瓦和羅西娜最後有情人終成眷屬。

(二) 羅西娜 (Rosina)：俏皮可愛、聰敏機智、情感奔放又帶著一絲狡猾的少女。雖處在貴族階層，卻受監護人巴托羅束縛和監控，失去了自由和地位而渴望得到自由。在林多羅傾訴衷情、唱出愛意時，對愛情充滿嚮往的羅西娜，也毫不隱藏的向林多羅傳遞愛意。當林多羅送她愛的信物時，羅西娜拿出早寫好的信件，表示了她的心意，體現出她的足智多謀，天真純潔，惹人喜愛。¹³⁹

(三) 費加洛 (Figaro)：

伯爵的侍從和城堡裡的僕人領班，這位塞維里亞最忙碌的人，雖然只是個平民理髮師，但他足智多謀、精明能幹，在劇中運用機智幫助伯爵娶到羅西娜，他將全局掌控手中，在精心設計和幫助下，讓伯爵與羅西娜這對有情人終成眷屬。由他和伯爵的對話中，亦可以看到他憑個人智慧辦事拿錢的認知，條件談妥後一切好辦，有著和伯爵平起平坐的架勢，全無僕人面對主人的氣息。¹⁴⁰

¹³⁹ 羅西娜象徵著被封建勢力壓制和欺凌的對象，需要依靠著別人的幫助和解救。

¹⁴⁰ 波馬榭筆下的費加洛，象徵著從事過上百種職業的城市平民，代表著廣大人民，有著智慧、勤勞、樸實的本質，嚮往著金錢、地位生存在夾縫中苦中作樂，傳達出的法國大革命即將到來的訊息。

(四) 巴托羅 (**Bartholo**)：塞維里亞的醫生，頑固保守、脾氣暴躁、一意孤行、貪婪愚蠢、年老而好色，只注重個人利益，總是露出狡猾的性格，提防身邊所有的人，對羅西娜軟硬兼施，一心想控制羅西娜，得到她的美貌和豐厚的財產；用盡千方百計羅西娜仍不願歸順他，最終一切的提防，都在費加洛的精心幫助和伯爵、羅西娜的完美配合下被擊垮，是作品中刻劃很成功的反派人物。

(五) 巴西里奧 (**Bazile**)：城堡的音樂老師，膽小貪財又極度貪婪，雖是老醫生的謀略軍師，但為了錢可以出賣老朋友，在他眼中即時利益才是最重要的，有錢能使鬼推磨這句話，在他身上表現的淋漓盡致。巴西里奧也是個典型的偽君子形象，為了金錢與巴托羅狼狽為奸，也為了金錢不惜出賣跟隨已久的巴托羅，與傳統歌劇中男低音的慣用角色宗教神靈或慈祥的老人完全不同，劇中巴西里奧的出現為歌劇增色不少，製造出一個亮點人物。¹⁴¹

(六) 貝塔 (**Berta**)：巴托羅醫生家的女僕，冷眼旁觀的第三者，對於巴托羅的計劃十分不以為然，期盼自己能嫁給巴托羅，對上了年紀的女人孤獨、焦慮、木偶似的生活狀態及千篇一律的工作頗為厭煩。

(七) 費歐雷羅 (**Fiorello**)：伯爵的侍從，跟隨伯爵來到塞維里亞，個性純樸，是個沒有心機的老實人，在一開場時協助伯爵召集樂隊唱情歌。

¹⁴¹ 音樂教師巴西里奧象徵著資產階級的弱勢群體，為利益可淪為封建腐朽勢力的幫兇，為了金錢，不擇手段、無惡不作、陰險狡詐。波馬榭以此為鏡，不斷警醒曾經如他一般在趨利中迷失的平民，要保持應有的鬥志和品德。

三、劇情梗概

《塞維里亞理髮師》劇情，可分二幕說明如下：序曲一開始，羅西尼用莊嚴的和絃宣告精彩的演出就要開始，一系列好聽的旋律，時而歡慶跳躍，時而流暢圓滑，愉快而優美的旋律，引領聽者進入喜劇氛圍中，在燦爛輝煌的序曲之後，拉開大幕，故事於焉展開。¹⁴²

第一幕

第一景：巴托羅醫師家門前的廣場

天還沒大亮，四周靜悄悄的，窗簾低垂，所有的門窗緊閉著，有群人早早起來，他們躡手躡腳地來到房子的陽台之下，大家拿出小提琴、吉他等樂器，年輕的伯爵阿瑪維瓦身穿斗篷揮舞著手示意，在樂隊的伴奏下，滿懷柔情對著羅西娜的窗戶唱著小夜曲，表達愛慕之情。以林多羅為化名，他希望美麗的羅西娜能愛上他，歌聲迴盪在街道上，他期盼著見羅西娜一面，但眼看天色就要亮了，他發下工資讓樂師們迅速離開，留下自己一人獨自沉思。

遠處傳來歌聲，原來是伯爵的舊僕人費加洛正自信洋溢地走了過來，伯爵知其足智多謀，立刻迎上前去提出請求，希望費加洛安排自己與羅西娜碰面。費加洛誇讚著自己正是羅西娜家的理髮師，對她家中瞭若指掌、出入自如。此時，陽

¹⁴² 劇情說明參考：吳達元編著，《法國文學史/下》（台北：台灣商務），pp.345-346.；Pierre-Augustin Beaumarchais 著，《塞維勒的理髮師》，啟明書局編譯部 譯（台北：啟明書局，1960），pp.3-52.；吳祖強編著，《羅西尼：塞維利亞理髮師》（台北市：世界文物，2006）。P.C. Beaumarchais, *The Barber of Seville/ The Marriage of Figaro/ The Guilty Mother*, Graham Anderson, trans. (U. K.: Absolute Press, 1993) , pp.11-96.

臺上有了動靜，羅西娜出現在陽台上，樓上傳來少女和老頭說話的聲音。躲在陽臺下的伯爵，看到羅西娜的情影欣喜若狂，羅西娜在巴托羅監視下，假裝失手掉下紙片，將情書丟給伯爵，伯爵也眼明手快，敏捷地一把捉住揣進懷裡。羅西娜向巴托羅佯稱，那只是一齣新歌劇《無用的防範》中的一首曲子，巴托羅衝下樓來四處張望，但他什麼也沒找著。伯爵掏出紙條非常興奮，費加洛告訴伯爵，巴托羅覬覦著少女羅西娜的美貌和財富，想娶她為妻，而音樂教師巴西里奧，為了豐厚的報酬幫忙著巴托羅。伯爵唱起報姓名的歌，他不希望羅西娜因其貴族身份才愛他，故在歌中表示自己的名字是林多羅。阿瑪維瓦允諾以重賞向費加洛尋求計策，在明亮耀眼的金幣面前，費加洛靈感泉湧而出，他建議伯爵裝扮成軍官，借酒裝瘋，混進巴托羅醫師的家中，如此便能見到羅西娜。

第二景：巴托羅醫師家中

天真美麗的姑娘羅西娜想念著溫文儒雅、英俊瀟灑、有著深情的歌聲的青年。她在書桌前寫著信，埋怨自己囚禁式的生活。她動情地愛上了林多羅，唱起詠嘆調訴說出對愛情的嚮往及勇敢的決定。巴托羅想要娶年輕貌美多金的羅西娜為妻，又擔心夜長夢多，因此請了音樂教師巴西里奧來相助。巴西里奧鬼點子多又貪小便宜，他警告巴托羅醫生：有一位行跡可疑的年輕人，老是在他們家附近徘徊，據說就是正要對羅西娜展開追求的塞維里亞城伯爵大人，巴西里奧獻上編造謠言的計策，兩人共同策劃著陰謀。

兩人的計劃被費加洛聽到，他立即來轉告羅西娜，林多羅全心全意地愛著她，鼓勵著羅西娜寫信給林多羅，這番話使羅西娜感到無比幸福，她先故作矜持，後來拿出寫好的信交給費加洛，費加洛驚訝著羅西娜的大膽，不由得讚歎起愛情的力量。這時醫生巴托羅進來，他聽說費加洛來過，對費加洛的來意一再追查，羅西娜閃爍其辭地周旋，還笑嘻嘻地諷刺他，巴托羅想知道在羅西娜手中紙條寫些什麼，但她閃爍其詞胡亂找著藉口。

伯爵在費加洛的協助之下，裝扮成喝醉酒的軍人想要在巴托羅家借宿。巴托羅忍著火氣，阿瑪維瓦偷偷地向少女暗示自己就是林多羅。兩人眉來眼去地傳遞了紙條，並以一張洗衣單交至醫生手中，醫生看到真是洗衣單後，非常尷尬。巴托羅面對這個醉醺醺的軍官的同時，巴西里奧也來了，醫生慌亂成一團，當大家在巴托羅醫生的家中，吵得不可開交的時候，費加洛進來，尾隨而入的是一群警衛士兵趕來維持秩序。巴托羅告狀說醉酒的軍官在此胡鬧，伯爵則告訴隊長自己的真實身份。警衛隊長不但沒有逮捕這位假軍官，還要其他士官兵向他敬禮，變化太突然，大家驚訝的目瞪口呆，陷入迷惑與混亂。

第二幕

第一景：巴托羅醫師家中音樂室

伯爵一計不成，一計又起，冒充是羅西娜音樂老師的徒弟，說他的老師臥病在床，由他來幫忙代課。他拿出一封有著羅西娜筆跡的信，巴托羅立刻相信了他。音樂課上羅西娜一眼認出這在窗外唱情歌的年輕人，她唱起了華麗的詠嘆調，向

心上人表白愛情和決心，阿瑪維瓦也陶醉於她的歌聲中。這對愛人藉上課之便，避開巴托羅的眼光，互訴衷曲。巴托羅在一旁打盹後醒來，在不知情的情況下，稱讚著羅西娜的好歌喉，也說著新歌曲比不上老歌好聽，於是唱起一首老歌，將曲中人物名字改為羅西娜，向她表明愛意。

費加洛帶著理髮工具來幫巴托羅服務，弄出叮叮噹噹的聲響。羅西娜和阿瑪維瓦得以單獨相處，兩人悄悄地說起情話。費加洛趁醫生不注意，藏了枚鑰匙放進口袋。忽然音樂教師巴西里奧出現在門口，伯爵趕緊走過去，塞錢要他趕緊離開。巴西里奧不知所以，只知事有蹊蹺。巴托羅最終還是發現了阿瑪維瓦和羅西娜兩人的關係，他氣得七竅生煙站起身大聲責問阿瑪維瓦，叫僕人找來巴西里奧，再叫巴西里奧找證婚人來。巴托羅給羅西娜看信，並說阿瑪維瓦和費加洛串通好要欺騙她。成功的記策讓羅西娜在傷心之餘，表示願意嫁給巴托羅，並透露林多羅和費加洛當天晚上要來帶她私奔去。巴托羅聞言大喜，決定去找士兵，讓士兵帶走伯爵，一勞永逸，一切變得非常混亂。

第二景：巴托羅醫師家中

窗外風雨交加，巨雷和閃電令人膽顫心驚。暴風雨平息後，阿瑪維瓦和費加洛從陽台的門外悄悄地爬了進來，羅西娜滿臉怒色地向伯爵訴說她遭受背叛與心碎的感覺，伯爵誠懇地解釋，表明真實身份，並熱烈地訴說無盡愛意。羅西娜終於破涕為笑，兩人陷入愛情的狂喜，費加洛也誇耀著自己的無所不能。三人打算從陽臺爬出去時，卻發現架在陽臺外的梯子不見了，情況變得十分窘迫。

巴西里奧跟公證人這時來到，伯爵再次掏出錢來，巴西里奧與費加洛成了伯爵與羅西娜結婚的證人。巴托羅帶著一群士兵進來，指著伯爵私闖民宅該馬上被逮捕。伯爵在眾人面前表明他的真實身份，局面轉變，伯爵和羅西娜自由相愛，巴托羅得到了羅西娜的財產，巴西里奧得到了酬金，聰明的費加洛又做了件值得自豪的事兒，在全體快樂歡騰的合唱聲中，劇情圓滿結束。

第四節 整體布局與架構

羅西尼在二十四歲時完成《塞維里亞理髮師》這齣二幕喜歌劇，他細膩地刻劃出充滿詼諧諷刺的劇情，將明快華麗、漂亮獨特的音樂喜劇風格，體現在歌劇中聞名的詠嘆調和重唱曲中。今從各幕曲目結構著手，總體地觀察整體歌劇的結構布局，闡述音樂如何結合戲劇而賦予更深刻的蘊含，並進一步說明作曲家在歌劇中表現的特殊作曲手法。

本劇中參與歌劇演出的角色及其類型詳列如下：¹⁴³

阿瑪維瓦伯爵（Il Conte d' Almaviva），愛著羅西娜的當地貴族.....男高音（Tenor）
羅西娜（Rosina），巴托羅的被監護人.....次女高音（Mezzo soprano）
費加洛（Figaro），理髮師、伯爵舊僕人.....男中音（Baritone）
巴托羅（Don Bartolo），羅西娜的監護人醫生.....男低音（Bass）
巴西里奧（Basilio），城堡的音樂教師.....男低音（Bass）
貝塔（Berta），巴托羅家的女僕.....女高音（Soprano）
費歐雷羅（Fiorello），伯爵的僕人.....男高音（Tenor）
公證人.....男低音（Bass）
村人、僕人和鄉村婦女.....合唱團

管絃樂團編制：長笛 2、雙簧管 2、單簧管 2、低音管 2、法國號 2、小號 2、定音鼓、大鼓、第一部小提琴、第二部小提琴、中提琴、大提琴、低音大提琴。

¹⁴³ 邵義強 編著，《世界名歌劇饗 1》（高雄市：麗文文化事業，2000），p.174。

一、序曲（Overture）

《塞維里亞理髮師》序曲，成功地渲染了整部歌劇輕鬆戲謔的氛圍，至今仍是音樂會上的保留曲目。大多數歌劇序曲都採用劇中出現的主要動機以貫穿歌劇全曲，但這部序曲最初並非專為這部歌劇而作，而是他將受大眾喜愛的《英國女王伊麗莎白》的序曲直接挪過來充數，歌劇《英國女王伊麗莎白》的序曲，也是挪用更以前的歌劇，這部序曲在1811年《離奇的誤會》、1813年《奧雷利亞諾在帕爾米拉》裏都用過。羅西尼把一首曲子用在三齣歌劇當序曲，最後因《塞維里亞理髮師》獲得大成功，就把此曲固定當做此劇的序曲。序曲的音樂材料和《塞維里亞理髮師》原本沒有聯繫，但輕快的音樂，與歌劇的喜劇性內容一致，使聽者誤以為是專為此劇所寫，序曲喜劇的濃烈氣氛，讓聽眾融入其中並完全接受。¹⁴⁴

羅西尼在序曲中，使用光彩華麗的管弦樂伴奏，使得整部歌劇節奏明快，充滿了輕鬆的喜劇調子，宛如一首充滿青春活力和散發著愛情芳香的歌曲，音樂充滿活力，戲謔與激情並存，極富舞臺效果。¹⁴⁵

¹⁴⁴ 羅西尼借用自己作品及其他作曲家作品片段（第1幕終場與史特畢尼《貞潔的修女》相聯繫）的作法，實際在西方文藝復興時期的彌撒、義大利莊歌劇的音樂中都有先例，尤其在喜歌劇及英國的乞丐歌劇中，「借用」更是一種吸引聽眾的手法。在劇場裡翹首企盼自己熟悉的曲調是一種時尚樂趣，傳聞說羅西尼的懶惰取巧可能與他迎合聽眾趣味同是事實。

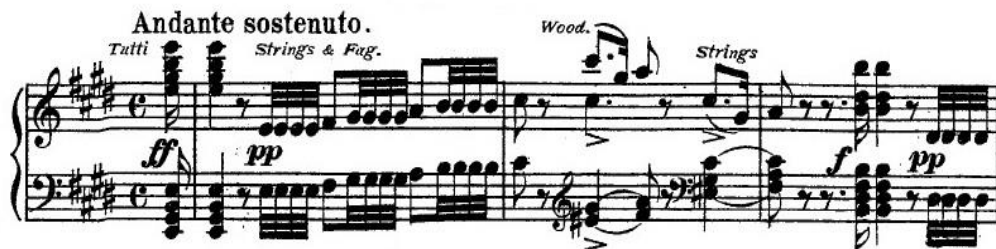
¹⁴⁵ 通常歌劇序曲具有提示劇情與主要旋律的功能，因此多半取材自歌劇中部份的音樂，但此首序曲內容與歌劇本身並無緊密的關聯，旋律主題其實來自羅西尼先前的歌劇《奧雷利諾在帕米爾拉》，在女主角羅西娜的詠嘆調〈我聽到一縷歌聲〉（Una voce poca fa）中仍可發現這旋律輪廓，因此即使序曲是取材先前的舊作，但仍包含歌劇中詠嘆調的旋律輪廓，與整齣歌劇搭配上仍合適。

表 2-4-1：歌劇《塞維里亞理髮師》序曲結構表

段落		小節數	速度	調性
導奏		mm.1-24	稍慢的行板（Andante sostenuto）	E 大調
呈示部	I	mm.25-90	快板（Allegro）	e 小調
	II	mm.91-149		G 大調
再現部	I	mm.150-176		e 小調
	II	mm.177-224		E 大調
尾奏		mm.224-264	速度轉快（Piu mosso）	E 大調

此首序曲為 E 大調 4/4 拍，奏鳴曲式（sonata form），雖然沒有發展部，但再現部非常完整。¹⁴⁶ 序曲無標題性，以稍慢的行板（Andante sostenuto）展開 24 小節的導奏。首先在 E 大調上張揚地以強奏 ff，奏出兩個響亮有力的主調 E 和絃，為樂曲拉開序幕，接著以一段相當長而緩慢的前奏展開。（譜例 2-4-1）

譜例 2-4-1：序曲導奏（mm.1-3）



¹⁴⁶ 郭文彥，〈羅西尼《塞維里亞的理髮師》序曲之指揮詮釋〉（私立輔仁大學音樂研究所碩士論文，2009），p.28。

隨後是弦樂器的竊竊私語和木管的殷殷嘆息，旋律寧靜流暢平穩的行進著，當它靜息時，四面八方相繼傳來難以抑制的低語，在樂團中各個不同音區輪流出現，結構精緻、色彩透明、和聲和調式勻稱。整個前奏樂段，在柔美的旋律中，輔以扣人心弦的力度變化，表現出溫柔的抒情風格。級進舒暢的旋律出現在整段前奏中，縈繞出歌劇若隱若現的氛圍。豐富的音樂色彩，伴隨著極富表情的戲劇性向前推進，栩栩如生得打動著觀眾心扉。在四個極強的 B 和絃中，序曲導奏結束，接著這緩慢前奏便被快速的呈示部所代替，在斷續的和絃背景上出現了猛進的第一主題。

呈示部第一主題由 e 小調的 v 級音進入，小提琴輕盈的以八分音符跳動奏出動感活潑的旋律，低音部弦樂躍起落下，漸漸的躍動充滿著不安，急促的感覺一點點的在加強，低聲部短促的拉扯著躍動的主題，動機越發焦急不安，主題越發壯大響亮。（譜例 2-4-2）在醞釀兩小節後，第 50 到 51 小節以八分音符跳音奏出「暴風雨」動機，音樂狂風怒吼共四次，羅西尼以其慣用的漸強手法，將氣氛推向了高潮。（譜例 2-4-3）

譜例 2-4-2：第一主題（mm.25-32）

The musical score for Example 2-4-2 is written for a string quartet. It begins with the tempo marking 'Allegro.' and the dynamic marking 'pp'. The score is in G major and 2/4 time. The violin part plays a melodic line of eighth-note jumps. The bassoon and cello parts provide a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The score is marked 'Strings only'.

譜例 2-4-3：「暴風雨」動機 (mm.49-64)

戲劇性推進後，第 92 小節，由雙簧管在 G 大調的主音上，奏出高貴強勢、悠長堅定的第二主題。（譜例 2-4-4）隨後是法國號霸氣地重複旋律，主題的展示，描繪出節慶歡樂的舞蹈場面，彷如狂歡節的遊行，吸引住所有人潮。序曲從呈示部的兩度高潮後平靜下來，以幾個音響微弱的和絃做為樞紐過渡至再現部，第一主題、第二主題再度先後激昂的出現，最後，在銅管的強烈支撐下，羅西尼漸強展現出戲劇性的強大感染力，結尾宏偉寬廣而華美，勇敢有力地將戲劇高潮推向頂點，暴風雨般猛烈的衝擊與震撼，序曲以毫無節制的狂歡做為結束，將音樂引向輝煌戲劇性的終結。¹⁴⁷

¹⁴⁷ 同註 144，p.175。

譜例 2-4-4：第二主題（mm.86-100）

此序曲雖為羅西尼由其他歌劇借用而來，但他在添加序曲於歌劇時，以敏銳的洞察力，運用了高超的配器技法，重新進行動機的填補，以交響化的配器處理，將整個序曲活潑明朗的音樂性格、生動歡樂的氣氛、歡騰壯麗的結尾，具現出如同歌劇中幽默活潑的氛圍。最終，此首序曲以《塞維里亞理髮師》序曲之名成為經典之作，流傳至今近兩個世紀仍深受歡迎，成為歌劇整個劇碼中不可分割的重要部分。

二、第一幕

《塞維里亞理髮師》是一個號碼歌劇（number opera），¹⁴⁸ 所有的詠嘆調、二重唱、三重唱、五重唱和合唱都以號碼編排，號碼之間再以朗誦調來區隔。大部分重要的歌劇劇情都在朗誦調中進行著，雖然羅西尼在部分朗誦調的寫作上學習貝多芬以管弦樂伴奏（即伴奏朗誦調），但此齣歌劇仍以古鋼琴或大鍵琴伴奏

¹⁴⁸ 十八、十九世紀的歌劇作品，所唱歌曲多為一首首完整而獨立的獨唱曲、重唱或合唱曲，而且依進行順序訂有號碼，這種形式的歌劇稱為號碼歌劇。

為主（即乾朗誦調），僅有在第二幕第二場第19首〈伯爵！啊，他說什麼！〉（II conte! Ah, che mai sento!）有一首伴奏朗誦調。

歌劇的第一幕中，共有十一首曲目，曲目的號碼、調性、節拍、速度、曲名、演唱角色及類型，依序排列之，列表如下：（表 2-4-2）

表 2-4-2：歌劇《塞維里亞理髮師》第一幕曲目結構表

場景	號碼	調性	節拍	速度	曲名	演唱角色	類型
第一幕	1	G	3/4	中板	〈前奏〉 (Introduction: Piano, pianissimo)	費歐雷羅 樂師們 阿瑪維瓦	合唱
	2	C	2/4	最緩板	〈天空在微笑〉 (Ecco ridente in cielo)	阿瑪維瓦	短曲
	3	G	3/4	中板	〈序唱的連續〉 (Continuation and Stretta of Introduction.)	費歐雷羅 阿瑪維瓦 樂師們	合唱
第一場	4	C	6/8	活潑的 快板	〈好事者之歌〉 (Largo al factotum della citta)	費加洛	短曲
	5	a	6/8	行板	〈報姓名之歌〉 (Se il mio nome saper)	阿瑪維瓦	歌曲
	6	G	4/4	莊嚴的 快板	〈金錢萬能〉 (All' idea di quel metallo)	費加洛 阿瑪維瓦	二重唱
	7	E	3/4	行板	〈我聽到一縷歌聲〉 (Una voce poco fa)	羅西娜	短曲

第一幕	8	D	4/4	快板	〈造謠像微風般〉 (La calunnia è un venticello)	巴西里奧	詠嘆調
	9	G	4/4	快板	〈就是我，你沒有騙我〉 (Dunque io son, tu non m'inganni)	羅西娜 費加洛	二重唱
	10	bE	4/4	莊嚴的 行板	〈騙得了我這醫生?〉 (A un dottor della mia sorte)	巴托羅	詠嘆調
第二場	11	C	4/4	行板	〈有人在家嗎? 好人們〉 (Ehi di casa! buona gente!)	阿瑪維瓦 巴托羅 羅西娜 貝塔 巴西里奧 費加洛 軍官	終曲 I
		bA	2/2	行板	〈僵住了，動不了〉 (Fredda ed immobile)		合唱
		C	4/4	快板	〈可是先生...你閉嘴!〉 (Ma signor... Zitto tu!)		合唱
		C	4/4	急板	〈我覺得腦袋好像...〉 (Mi par d'esser colla testa)		合唱

第一幕共有兩個場景，劇情圍繞著阿瑪維瓦與羅西娜的互動而開展。第一場由六首曲子組合而成，第 1 首〈前奏〉(Introduction: Piano, pianissimo) G 大調，中板，3/4 拍，是費歐雷羅、樂師們及阿瑪維瓦的合唱，領頭的僕人費歐雷羅帶著樂師們悄悄登場，大夥兒在陽臺下就定位準備替伯爵伴奏。第 2 首〈天空在微笑〉(Ecco ridente in cielo) C 大調，最緩板，2/4 拍，這是在黎明時分寧靜的街道上，伯爵唱給羅西娜聽的優美小夜曲。第 3 首〈序唱的連續〉(Continuation and Stretta

of Introduction.) G 大調，中板，3/4 拍，眼看天就要大亮了，伯爵悻悻然地讓費歐雷羅把工錢發給樂師讓他們趕緊離開。歌劇開始的前三首，第一首以合唱起始，在第二曲時轉為短曲，第三曲再回到合唱，可視為一個 ABA 的架構。在第一幕中，主要角色只有阿瑪維瓦伯爵及僕人費歐雷羅兩位，羅西尼以緩慢的步調鋪陳劇情，以此三首樂曲結構完整的將故事的背景、人物角色及第一景劇情梗概做一鋪陳。

第 4 首〈好事者之歌〉(Largo al factotum della citta) C 大調，活潑的快板，6/8 拍，靈魂人物費加洛出場，精神抖擻地唱著自己是城裡的大總管。第 5 首〈報姓名之歌〉(Se il mio nome saper) a 小調，6/8 拍，行板，伯爵對著陽臺唱起了報姓名的歌，羅西娜動了情，出現在陽臺上含情脈脈地向下張望。最後第 6 曲〈金錢萬能〉(All' idea di quel metallo) 調性回到 G 大調結束，4/4 拍，莊嚴的快板，伯爵掏出大筆錢付給費加洛尋求計策，費加洛腦袋靈光地說出他的錦囊妙計。

接著，在進入第一幕第二場時，其他角色陸續登場，羅西尼以遠離樂曲原本的調性來顯現新角色的出現。第 7 首短曲〈我聽到一縷歌聲〉(Una voce poco fa)，3/4 拍，行板，羅西娜在 E 大調上，以歌聲唱出她對林多羅難以抑制的愛意。第 8 首〈造謠像微風般〉(La calunnia è un venticello)，D 大調，4/4 拍，快板，巴西里奧出場告訴巴托羅，擊退伯爵的最佳辦法就是用謠言惡意中傷他。在第 9 首〈就是我，你沒有騙我〉(Dunque io son, tu non m'inganni)，費加洛再度出場與羅西娜二重唱，樂曲也回到 G 大調。第 10 首巴托羅〈騙得了我這醫生?〉(A un dottor della mia sorte) bE 大調，4/4 拍，莊嚴的行板，巴托羅警惕地盤問羅西娜，想知道

她拿了紙和筆寫了些什麼，羅西娜支支吾吾閃爍其辭，羅西尼以 bE 大調呈現此段混亂的景象。第 11 曲終曲，首先在 C 大調，4/4 拍中，醉醺醺的伯爵登場，堅持要在這兒住宿。接著人物一個個登場，而後羅西娜藉機哭鬧，伯爵打抱不平，費加洛聽到吵鬧聲進來，想勸開雙方，更進一步引來了士兵並打算逮捕，現場一片混亂，喬裝打扮的伯爵暗示了真正的身份，情勢大轉，眾人皆驚愕不已，回到主調 bA 大調，再由全體重唱與士兵們合唱直到結束。整個第一幕裡由費加洛的聰明機智、阿瑪維瓦的癡情、羅西娜的執著及劇中關鍵的反派角色巴托羅醫生，組合成趣味詼諧的景象。

三、第二幕

第二幕中曲目的號碼、調性、節拍、速度、演唱角色、類型以及曲名，依序排列之，列表如下：（表 2-4-3）

表 2-4-3：歌劇《塞維里亞理髮師》第二幕曲目結構表

場 景	號 碼	調 性	節 拍	速 度	曲 名	演唱角色	類 型
第 二 幕	12	bB	4/4	中庸 行板	〈祝您平安幸福〉 (Pace e gioia sia con voi)	阿瑪維瓦 巴托羅	二重唱
	13	D	4/4	急板	〈愛情照著這顆心〉 (Contro un cor che accende amore)	羅西娜 阿瑪維瓦	詠嘆調
	14	G	6/8	快板	〈當你靠近我身邊〉 (Quando mi sei vicina)	巴托羅	小詠嘆調

第一場	15	bE	4/4	行板	〈唐巴西里奧！ 怎麼回事！〉 (Don Basilio!--Cosa veggo!)	羅西娜 阿瑪維瓦 費加洛 巴托羅 巴西里奧	五重唱
	16	A	2/4	快板	〈那老頭要找個妻子〉 (Il vecchiotto cerca moglie)	貝塔	詠嘆調
第二幕	17	C	4/4	快板	暴風雨 (Storm)		器樂曲
	18	F	4/4	行板	〈啊！多出乎意外的 奇事！〉 (Ah, quel colpo inaspettato!)	羅西娜 費加洛 阿瑪維瓦	三重唱
	19	D	4/4	快板	〈不要繼續抗拒〉 (Cessa di più resistere)	巴托羅 阿瑪維瓦 軍官	詠嘆調
第二場	20	G	4/4	快板	〈永恆的愛和信仰〉 (Amore e fede eterna)	費加洛 羅西娜 阿瑪維瓦 貝塔 巴托羅 巴西里奧 軍官	終曲 II 合唱

第二幕第一場第 12 首〈祝您平安幸福〉(Pace e gioia sia con voi) 樂曲一開始以 bB 大調，4/4 拍，行板，呈現伯爵冒充巴西里奧學生阿隆索 (Alonso) 前來為羅西娜上課之劇情。第 13 首〈愛情照著這顆心〉(Contro un cor che accende amore) 以 D 大調，4/4 拍，行板，訴說出這對愛人藉上課之便，避開巴托羅的眼光，互訴衷曲。第 14 首〈當你靠近我身邊〉(Quando mi sei vicina) 6/8 拍，快板，調性解決到 G 大調上，呈現出巴托羅打盹醒來開心地唱老歌，向羅西娜表明愛意。第 15 首〈唐巴西里奧！怎麼回事！〉(Don Basilio! Cosa veggo!) 4/4 拍，行板，巴西

里奧赫然出現，伯爵的騙局被拆穿，音樂調性解決到 bE 大調，讓前面膠著的狀況稍作緩解。而後進入一個很混亂的狀況，以一個 3/8 拍很快的段落來述寫巴托羅發現伯爵的喬扮，勃然大怒氣憤地吩咐男僕把巴里西奧找來之緊湊感。第 16 首〈那老頭要找個妻子〉（*Il vecchiotto cerca moglie*），A 大調，4/4 拍，快板，貝塔悲嘆的唱詞，發洩著她孤獨焦慮及對工作厭煩的情緒。

第二幕第二場一開始，以第 17 首器樂曲暴風雨（*Storm*）讓劇情步調緩慢進行，至第 18 首後開始再一一解決。暴風雨整曲在 C 大調上游走，經過 c 小調，後回到 C 大調。第 18 首〈啊！多出乎意外的奇事！〉（*Ah, quel colpo inaspettato!*）4/4 拍，行板，調性為 F 大調，劇情在此出現了戲劇性的轉折，許多劇情放在朗誦調中，在費加洛的解釋下，伯爵在羅西娜面前真情表白，他們重歸於好，達到了整幕劇的高潮，讓羅西娜的愛情，伯爵的海誓山盟，費加洛的聰明才智一一明朗，樂曲也從暴風雨的 C 大調解決到 F 大調。第 19 首〈不要繼續抗拒〉（*Cessa di più resistere*）4/4 拍，D 大調，巴托羅與軍官進來時兩人已在公證人面前成婚，伯爵在眾人面前表明他的真正身份，巴托羅無可奈何，才知自己所作所為皆是「無用的防範」。第 20 首終曲 II〈永恆的愛和信仰〉，3/4 拍，快板，在費加洛的幫助下伯爵與羅西娜終成眷屬，巴托羅則眉開眼笑地得到羅西娜的財產，樂曲解決在 G 大調上，一切圓滿結束。在整個第二幕中，費加洛發揮著極大的重要性，作為阿瑪維瓦的軍師，周旋於羅西娜與阿瑪維瓦之間，協助他們傳遞愛的訊息，幫助羅西娜擺脫不平等的婚禮，設法逃出困境。他為阿瑪維瓦想了許多點子，讓他能接

近羅西娜，進入巴托羅醫師的家，在機智的費加洛幫助下成功度過難關，並在第二幕的第二景中出現了戲劇性的轉折，達到了戲劇的高潮。

《塞維里亞理髮師》具傳統喜歌劇的特質，以市民階層為主要人物角色，保留傳統編碼歌劇的形式，有完整的序曲及獨立的宣敘調和詠嘆調，整部歌劇中節奏的重覆或靈活的變化，使樂隊風格輕巧而活潑。歌劇中混合使用古鋼琴伴奏的乾朗誦調和樂隊伴奏的伴奏朗誦調，使義大利歌劇一向重歌唱輕樂隊的傳統有所變化。歌劇中的數首重唱曲，管弦樂手法發揮了切實作用，把出現的人物特徵刻畫得栩栩如生，將人物間的利益糾葛、矛盾衝突描繪地生動具象，而經典的音樂層出不窮，獨唱曲如費加洛的〈好事者之歌〉，羅西娜的〈我聽見一縷歌聲〉，巴西里奧的〈造謠像微風般〉等等唱段都成為各聲部的著名演唱曲目，時至今日依然大放異彩。

第三章 《塞維里亞理髮師》戲劇效果之經營

第一節 戲劇性在歌劇中之體現

一、歌劇音樂的戲劇性

幾世紀以來，戲劇理論家們對「戲劇性」(theatricality)演繹著不同看法，有人主張「意志衝突說」；¹⁴⁹ 有人主張「動作說」；¹⁵⁰ 亞里斯多德(Aristotles, 384-322 B.C)在《詩學》一書中，也有著不同的見解；¹⁵¹ 中國戲劇理論家譚霽生在《論戲劇性》一書中也提出以下看法：

戲劇性是在假定的情境中展開直觀的動作，而這樣的情境又能產生懸念、導致衝突；懸念吸引誘導著觀眾，使他們通過因果相承的動作洞察到人物性格和人物關係的本質。……戲劇性應該包括「戲劇動作」、「戲劇衝突」、「戲劇情境」三要素。戲劇動作是戲劇性的根基，戲劇衝突是戲劇性的源泉，戲劇情境是戲劇性的客觀推動力。¹⁵²

「戲劇性」似乎是個很難界定且含義豐富的戲劇美學術語，但儘管其內涵眾說紛

¹⁴⁹ 「意志衝突說」如德國哲學家黑格爾(Hegel, 1770-1831)的「性格衝突說」、法國戲劇理論家布倫退爾的「意志衝突說」等。他們認為：「並非所有的衝突都具有戲劇性，戲劇裡，儘管人物之間表現了思想和感情，但是對話雙方互不影響，雙方的思想感情自始至終沒有變化，那麼即使這對話的內容有多麼精彩，也不能稱之為戲劇性。只有人物強烈的欲望、情感，個性衝突激起對方情緒反應，改變人物原有的處境、關係、生活秩序，並表現人物性格時衝突方具戲劇性。」梅益 主編，《中國大百科全書-戲劇》(台北：錦繡出版，1992)，p.3。

¹⁵⁰ 「動作說」或「行動說」：指戲劇動作涉及到戲劇塑造人物性格、展示人物內心世界的各種手段。它可分為外部動作、內心動作、語言動作等。動作只有當它與心靈、情感反應時才具有戲劇性。除了「意志衝突說」、「動作說」這兩種主要的觀點外，還有英國戲劇理論家阿契爾(William Archer, 1856-1924)，的「激變說」(或「危機說」，將戲劇視為激變的藝術)與狄德羅的「情境說」(認為戲劇情境比個性人物更為重要)等。梅益 主編，《中國大百科全書-戲劇》(台北：錦繡出版，1992)，p.2-3。

¹⁵¹ 「戲劇是對人類行動的模仿，這種模仿可以分為兩種情況：第一，史詩詩人應編製戲劇化的情節，即著意於一個完整統一、有始有終的行動；第二，透過扮演，表現行動或活動中的每一個人物」。Aristotle，《詩學》(Poetics)，陳中梅譯，(台北：台灣商務，2001)。

¹⁵² 譚霽生，《論戲劇性》，(北京：北京大學出版社，1984)，p.51。

紜、無一定論，但它朝著緊張曲折的情節、強烈戲劇衝突、矛盾糾結的心理、能夠引起觀眾強烈反應等特質，卻是相對確定的。

「音樂中的戲劇性」，則指的是在音樂中引用了戲劇藝術中的某些元素（衝突、連貫曲折、高潮、表現性等），使音樂富含戲劇意味；也可以說，衝突或某種衝突性情緒的變化與對比，透過一系列音響材料與手段的特殊處理而將戲劇性體現了出來；亦或者說，作曲家透過對音色、音高、力度、節奏、樂思、主題、結構等方面的特殊處理，造成情緒的轉換、變化和強烈對比，喚起聽眾心靈中某種具有戲劇性意味的情感體驗。

那麼何謂「歌劇音樂的戲劇性」呢？在歌劇演出中，凡是既引人入勝又扣人心弦的東西，即具備有戲劇性。克爾曼（Joseph Kerman, 1924-）對此提出以下看法：「歌劇屬於戲劇範疇，戲劇概念以音樂來完成，音樂中發生的事帶著戲劇目的，它的出現有著內在的原因，音樂對戲劇產生有力影響。」¹⁵³ 歌劇音樂中的戲劇性是一個總體範疇、一個總概念。在歌劇中，運用音樂藝術的一切構成因素和各種表現手段來刻畫人物性格，推動情節發展、表現戲劇衝突，進而最終完成音樂在歌劇中所擔負的創造使命，這就無可爭議的獲得了戲劇性。¹⁵⁴

戲劇性是與衝突聯繫在一起的，戲劇性的源泉在於衝突，沒有衝突戲劇性不易顯現。然而現實中不可能在短時間內有很多的衝突，所以戲劇性常常涉及偶然

¹⁵³ Joseph Kerman: *Opera As Drama* (California: University of California Press, 1988)

¹⁵⁴ 居其宏，《歌劇美學論綱》（合肥：安徽文藝出版社，2000），p.23。

性、巧合、驟變等現象。¹⁵⁵ 居其宏在《歌劇美學論綱》中，針對「歌劇音樂的戲劇性」給了廣義與狹義的定義：

「歌劇音樂的戲劇性」有廣義與狹義之分：廣義上指的是運用音樂刻畫人物性格、推動情節發展、表現戲劇衝突、抒發人物情感，完成音樂的創造使命，便獲得戲劇性，不是單指歌劇音樂中某一類或某一種音響的特徵，而是歌劇音樂的抒情性、敘事性、衝突性這三種不同音響特性和戲劇功能的統稱；而狹義的「歌劇音樂戲劇性」指的便是其衝突性。¹⁵⁶

戲劇衝突產生的高潮場面，無疑是戲劇性最強烈的時刻，但並不代表只有衝突本身和高潮場面才有戲劇性。事實上，在某些抒情戲劇段落，一些間歇性的、靜止的、暫停的狀態、只要是情節推進和矛盾開展的環節，即使本身不包含明顯的衝突，也是存在戲劇性的。因此，在歌劇音樂中，探究音樂抒情性格與劇情戲劇性格，可分析出歌劇音樂具有抒情性、敘事性、衝突性這三種不同音響特性和戲劇功能。¹⁵⁷ 今以居其宏對「歌劇音樂戲劇性」的觀點為基礎，來探討《塞維里亞理髮師》歌劇中，音樂的抒情性、敘事性、衝突性等戲劇性功能。

（一）「歌劇音樂的抒情性」：

「歌劇音樂的抒情性」是指作曲家運用特定的音樂手法及風格，來表達劇中人物的情感，抒詠人物在各種情境下內心的傾訴和心理狀態。它在歌劇音樂中的主要戲劇功能是抒人物之情，而非敘事或顯現衝突，所有在歌劇整體結構中，能夠體現人物性格和心理狀態，抒發人物感情的環節，不論是獨唱、對唱、合唱、

¹⁵⁵ 梅益 主編，《中國大百科全書 56 戲劇》（台北：錦繡出版，1992），pp.1-4。

¹⁵⁶ 同註 154，p.159。

¹⁵⁷ 同註154，pp.233-234。

重唱、樂隊音樂、舞曲或間奏曲，都屬抒情性音樂類別。它們的共同特點是旋律優美動人，情感真誠醇厚，極具歌唱性，沒有強烈的情感對比和突然的情緒轉折，結構較為完整。抒情性的段落常出現在某個戲劇衝突過後的緩衝地帶和下一個衝突到來之前的準備階段，當人物經歷戲劇衝突的洗禮後，心裡就會有強烈的傾訴慾望，抒情性的唱段隨即應運而生。¹⁵⁸ 當歌劇音樂和文學腳本的結合，即讓抒情氣質傾向變得更加清晰，也有了更為明確的戲劇內容。

《塞維里亞理髮師》劇中有著多首抒情性唱段，帶給該劇作巨大魅力，劇中羅西娜的詠嘆調〈我聽見一縷歌聲〉（*Una voce poco fa*）即為此類型音樂代表。第一段慢板抒情性強，旋律動人，徐緩的速度，呈現出甜美少女對愛情的嚮往；第二段跑馬歌速度加快，機警而俏皮的跳躍性旋律，現出羅西娜思維敏捷的性格。（譜例 3-1-1）另外，伯爵在羅西娜窗下的詠嘆調〈天空在微笑〉（*Ecco ridente in cielo*），音調華麗，節奏輕快自如，也以抒情線條反映出伯爵狂熱追求愛情的樣貌。此類型的唱段還有很多，凡以濃厚的抒情性，優美富於歌唱性，如歌的旋律，皆是以其抒情性功能，揭示人物內心，刻畫人物性格，推動戲劇進程。

譜例 3-1-1：〈我聽見一縷歌聲〉 mm.14-18

Rosina.

U - na. vo - ce po - co fa qui nel cor mi ri - suo - nò, il mio
There's a voice that I en - shrine In my heart, and none must know; Ah, Lin-

Strings pizz.

p.

¹⁵⁸ 同註 154，p.159。

(二) 「歌劇音樂的敘事性」：

歌劇音樂的敘事性，是指在歌劇戲劇因素和文學腳本大結構框定下，音樂承擔著某些微觀結構的敘事性功能。歌劇本質是敘事性的，華格納曾謂：「歌劇是用音樂展開的戲劇。」也揭示了歌劇音樂的敘事本性。但歌劇音樂本身是較不敘事的，只有在音樂與歌詞結合時，才具敘事功能。這種敘事功能在宣敘調或某些宣敘樂句中得以體現，在劇中展現戲劇過程中的某些具體細節、介紹經過、交代事件，較不帶有濃烈的抒情性和衝突力度。¹⁵⁹ 羅西尼在本劇中，以一些短小的音樂段落，巧妙自然地銜接所有敘述性、連接性的段落，讓劇情通俗易懂，以一些動機涉及寫景、敘事、描寫人物的心理，使歌劇音樂具有豐富的隱喻功能。劇中費加洛詠嘆調〈好事者之歌〉（Largo al Factotum），舞蹈節奏歡快，音程大幅度的跳進，有著宣敘性質很強的繞口令，羅西尼巧妙地交替運用快速唱白及長短樂句，活現出費加洛快樂爽朗、幽默機智的性格肖像，展現了敘事功能。（譜例 3-1-2）

譜例 3-1-2：〈好事者之歌〉 mm.236-244

The image shows a musical score for the aria 'Ah bravo, Fi-ga-ro, bravo, bra-vis-si-mo!' from Rossini's 'The Barber of Seville'. The score is written for voice and piano. The voice part is in bass clef, and the piano accompaniment is in treble and bass clefs. The lyrics are: 'Ah bravo, Fi-ga-ro, bravo, bra-vis-si-mo! ah bravo, Fi-ga-ro, bravo, bra- Ah bravo, Fi-ga-ro, bravo, bra-vissi-mo, ah bravo, Fi-ga-ro, bravo, bra-vis-si-mo! a te for-tu-na, a te for-tu-na, a te for-tu-na non man-che-vis-si-mo! thou art a fa-vo-rite of For-tune, thou art a bar-ber of great re-'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and chords.

¹⁵⁹ 歌劇中的詠嘆調、重唱、對唱、合唱也具有一定的敘事功能。

(三) 「歌劇音樂的衝突性」：

「歌劇音樂的衝突性」，指的是歌劇音樂的旋律及聲部交織的方式，含有明顯或強烈的反差及衝突，有推進情節發展的動力性，或者與人物急速運行的內部和外部動作吻合的戲劇性張力；即意味著，使用各種音樂藝術手段，在歌劇中正面描寫和直接表現戲劇性危機與爆發，以及人物性格激烈的衝突時，所具的獨特而強烈的藝術功能。¹⁶⁰ 這是歌劇藝術最具美感和魅力的核心部位。

歌劇中慣用宣敘調快速地推進劇情，展現戲劇性衝突。除此之外，羅西尼在本劇中的詠嘆調及重唱合唱曲中，也對各種戲劇人物、衝突事件、複雜情態及各種隱秘的心理活動，精妙的刻畫與展現，具足衝突性的音樂表現力，形成激動人心的高潮。第二幕〈祝您平安幸福〉（*Peace e gioia sia con voi*），是伯爵和巴托羅的滑稽二重唱，伯爵喬裝後的伯爵為著即將見到羅西娜而沾沾自喜，「啊，我的愛人！等一會兒我們就能自由談天。」（*Ah, mio ben! Fra pochi istanti parlerem con liberta'.*），巴托羅則因被打擾而煩躁不安，激動地唱出「命運把我折磨個夠！今天可真是倒楣透！人人都在跟我為難！你看我是多麼悲慘！」（*Ma che perfido destino! Ma che barbara giornata! Tutti quanti a me davanti! Che crudel fatalita'!*），兩人以三度合唱在相同旋律上各自唱出不同的心境，不同的心境在相互交織的重唱聲中，主題旋律的鮮明對比，具現出滑稽有趣的景象。（譜例 3-1-3）

¹⁶⁰ 同註 154，p.166。

譜例 3-1-3：〈祝您平安幸福〉 m.44

C. *fal flight!* Ah mio ben, fra po - chi - stan - ti - par - le - rem con li - ber - take
 B. *ta! right!* Yes my fair - est, hope im - bues me! now my tor - ments all - take
 Ma che per - fi - do de - sti - no! ma che bar - ba - ra - gior -
 What fa - tal - i - ty - pur - sues me! How this hyp - o - crite en -

另外，在第一幕終曲〈喂！有人在家嗎？好人們〉(Ehi di casa...buona gente)，羅西尼運用零碎長短不一的拍子組成的節奏，呈現酒醉的樣貌，當伯爵焦急地尋找羅西娜時，音樂立即轉變，在他再度面對巴托羅佯裝醉意時，他上場的音樂又起，音樂巧妙地傳達了劇情的多變發展，累積形成戲劇張力。¹⁶¹ 而衝突性最經典的代表，應屬終曲〈僵住了，動不了〉(Fredda ed immobile)，樂曲瞬間靜止表現出凝固緊張的氣氛，再加上演員凝固的表情神態，將強烈地衝擊及喜劇效果，展現地淋漓盡致。

抒情性、敘事性、衝突性這三種音響特性，構成了歌劇音樂戲劇性的功能，抒情性和敘事性為衝突性的過渡準備，讓音樂在衝突性中，將劇情快速推向最高潮，三種特性相互依存、相輔相成、相互滲透融合。羅西尼運用豐富多彩的抒情唱段，推動劇情發展，並利用歌劇音樂的衝突性，使得冗長的歌劇音樂不斷發展，

¹⁶¹ 羅西尼作品倍受批評的短小旋律，正是其喜歌劇作品戲劇性十足的原因之一。這些經常看似被打斷的旋律，很多時候具備「回憶動機」(Erinnerungsmotiv)的功能，配合著劇中人物的身份和處境，不久之後，再次出現。「回憶動機」即指的是在樂曲中不時出現在聲樂或樂團線條中的短小動機或樂段，在樂曲中再度出現時，有著幫助觀眾回憶起之前場景或劇情的作用。

將歌劇音樂的敘事性、抒情性與衝突性完美地結合，揭示戲劇最深層的內涵，建立其獨特風格。

二、以詠嘆調及重唱、合唱來刻畫人物、推動劇情發展

羅西尼傳承著莫札特「音樂應服從戲劇」的戲劇觀，正視著戲劇性之重要性，因著大時代的背景，其作品有著強烈的時代性和矛盾性，戲劇情節中所表現的階級鬥爭及衝突，為他在創作時，帶來源源不絕的動機和主題，他為義大利「美聲唱法」精神的傳承與戲劇性的完美結合，奠定了堅實的基礎。¹⁶² 詠嘆調及重唱曲，是羅西尼在戲劇性經營上巧妙運用的具體手段。他透過詠嘆調快慢樂段的對比與技巧，達到戲劇表現的效果，藉以抒發情感、刻畫人物，完成人物塑造的使命；而重唱是歌劇中表現衝突和戲劇性的重要體裁，透過重唱塑造角色與推動劇情，表現出人物間對立或統一的關係。曲調中透過各個角色對同一事件的不同心理狀態及反映，及不同聲部、人物的搭配，展現出劇中人物之間不同的關係和矛盾衝突；也運用不同音樂素材，展現出人物不同狀態的重唱，更增添戲劇表現力。

詠嘆調為歌劇基本體裁，作為歌劇中戲劇性的抒情因素存在，氛圍靜謐地貫穿全曲，看似和歌劇的戲劇性有著矛盾，但卻扮演著為歌劇轉折鋪陳醞釀的角色，推動著整個戲劇的高潮。¹⁶³ 王沛綸在《歌劇辭典》中這樣定義詠嘆調：「詠嘆調（Aria）或稱抒情調，是一種歌劇或神劇中的主要獨唱歌曲。歌劇中的詠嘆調，是

¹⁶² 同註 77，p.21。

¹⁶³ 侯芳，〈羅西尼歌劇_塞維利亞理髮師_中的人物性格刻畫研究〉（新疆師範大學碩士論文，2008），p.14。

一種旋律線條優美動聽且注重發揮聲樂表演技巧的抒情獨唱曲。」¹⁶⁴ 獨唱曲是最能體現人物性格特徵的表現方式，在戲劇情節發展的關鍵時刻，由某一角色在特定情境中抒發情感，傾訴人物的喜怒哀樂，可展示出人物的內心活動。而詠嘆調作為歌劇的一種獨唱形式，承載著揭示人物個性特質、內心感受和命運發展的使命性作用，進行時沒有他人的干擾，劇情發展也處於停滯的階段，讓作曲家能以獨特的音樂語法，來表達角色當下的心境與情感，這是觀眾最能直接從音樂層面感受角色性格的時刻。

華麗炫目的花腔詠嘆調是羅西尼的一大特色，流暢多彩的唱段雖有一定的表現力，卻不能取代戲劇性，羅西尼創新地將由歌手任意加添裝飾的唱法，全寫定在樂譜上，擺脫歌唱家對詠嘆調的統治地位。有限度的自由，以不破壞作曲者的意圖為前提，讓歌者得依規而行，為歌者提供相當大的發揮空間，成功的發揮了歌唱家的優勢與特長，也給了管弦樂創作主題意圖更多的自主性，讓美聲為著歌劇的戲劇性服務，成為刻畫人物的重要手段。¹⁶⁵ 羅西尼也顛覆了歌劇史中的慣例，將華麗流暢的花腔，添加到男中音與女中音的唱段中，歌劇中突顯了真正的男聲與女聲對比，將歌劇角色的個性和相互間的戲劇關係更加緊密地表現出來。更將作曲技法發揮極致，大膽啟用男中音為劇中主要角色，為了表現劇中人物狡猾詭秘的性格特徵，要求男中音和男低音唱的像女高音一樣的靈巧。

¹⁶⁴ 王沛綸，《歌劇辭典》（北京：國際文化出版公司，1995），p.35。

¹⁶⁵ 羅西尼在與歌手們的接觸過程中，歌手的聲音天賦讓羅西尼印象深刻，他在作品中很成功地利用了這些聲音的特點，寫出了很多修飾華麗的唱段。

傳統上歌劇是以一首首的「宣敘調-詠嘆調」所連結而成的，由於號碼歌劇和宣敘調詠嘆調間的二分（dichotomy）現象，造成戲劇上的不連貫，¹⁶⁶ 羅西尼縮短了宣敘調和詠嘆調的差異，有利戲劇情節的連貫與推動，戲劇化的表現效果顯而易見，將義大利歌劇帶往浪漫主義的道途，導向更完整的發展。¹⁶⁷ 在《塞維里亞理髮師》劇中，出現了八首詠嘆調。第一幕中伯爵的小夜曲〈天空在微笑〉（Ecco ridente in cielo），華麗的音色輔以輕快的節奏，反映了伯爵對愛情的熱烈追求。羅西娜的〈我聽到一縷歌聲〉（Una voce poco fa），充分顯示出女主角善良機伶的個性，也將花腔女高音的演唱技巧展現無疑。費加洛演唱的〈好事者之歌〉（Largo al Factotum），具有完整的樂曲結構，明確的曲式和調性，音樂與歌詞反覆出現，是喜歌劇中典型會出現的詼諧歌（Patter song）。¹⁶⁸ 其他人物如巴托羅、巴西里奧以及女僕貝塔，都有出色的詠嘆調傳世，音樂反映出矛盾感情和

¹⁶⁶ 宣敘調屬於動態，多用於劇情發展和動作上，多以中等的速度、平緩的音調傳達出清晰的訊息；而詠嘆調是靜態，提供劇中角色抒發內心感情的時間，一切動作和劇情都暫停。由「宣敘調-詠嘆調」結合串連出的歌劇，由於歌曲本身的封閉性，無可避免地失去整體戲劇的連貫性。Joseph Kerman: *Opera As Drama* (California: University of California Press, 1988), p.113.

¹⁶⁷ 這種二分的現象在十九世紀末才逐漸模糊。華格納發展出新的「樂劇」（Musikdrama）理念，強調歌劇是一種綜合的藝術的觀念，結合詩歌、戲劇和音樂的一個整體。音樂上提出主導動機（Leitmotiv）和無終止的旋律（infinite melody）拋棄宣敘調與詠嘆調的分隔，打破義大利傳統歌劇那種封閉式的歌曲形式。而威爾第晚期以「唸唱」（Parlante）的音樂手法來解決傳統宣敘調和詠嘆調二分的問題，先為管絃樂精心構裁統一的主題動機羣，在這基礎上將一連串推動劇情的對話統整起來，不論是轉入「詠嘆調」、「合唱」或轉入「宣敘調」都有是在這嚴密和統一的管絃樂上發揮。Joseph Kerman: *Opera As Drama* (California: University of California Press, 1988), pp.114-115.

¹⁶⁸ 英文 Patter 為急促的說白。「詼諧歌」（patter song）是指在很短的時間內盡可能唱出很多歌詞的詼諧歌曲，十八世紀下半葉作曲家經常將這種手法運用在義大利諧角的獨唱。Stanley Sadie, ed., patter song, in *The New Grove Dictionary Of Music & Musicians*, Vol. 14, 1980, p.302.

性格發展，伴隨著情感發展而變化，顯現了歌劇的戲劇性。

此外，羅西尼也以重唱 (Ensemble) 及合唱 (Chorus) 來塑造角色與推動劇情。重唱有利於劇情的推動，透過角色間的對話，能讓觀眾了解戲劇的背景或角色間的關係與糾葛，避免旁枝末節使戲劇精簡。另外，重唱能在同一時間表達多人的情感，直接表現戲劇衝突或人物的情感交融，並以密集的信息量傳達，強迫聽眾專注聆聽；幾個角色同時展示內心世界，也在某種程度上達到如交響曲般的意義，深化了內容的表現。此外，重唱也為戲劇提供速度，透過對話的速度節奏，有掌握戲劇進行速度進程的功能。在音樂聲響方面，重唱既有豐滿的音響，還有縝密的織體。因此，在浪漫主義時代歌劇，每每以重唱作為高潮的鋪墊，利用一連串的重唱作為醞釀情感迸發高潮的鋪墊，成為整齣歌劇的主要部份。¹⁶⁹

重唱過去很少出現在古典義大利歌劇中，直至莫札特才為義大利歌劇的重唱形式注入新活力。¹⁷⁰ 而後，羅西尼深受影響，發展成其創新風格特點，以不同的主題，層層推進了人物心境，恰如其分地表現了每一個戲劇發展環節上不同角色的各樣心情。隨著羅西尼創作思維的成熟，他改變了重唱的角色定位，重唱角色由原來的旁觀者轉變為主動的參與者，重唱以及合唱的數量和長度上也有著顯著的增加，重唱成為歌劇中最能表達音樂和戲劇的形式，逐漸取代了詠嘆調。在重唱中，各個聲部的疊置與發展所形成的對比、變化、統一和依存關係，以音形、

¹⁶⁹ 錢苑、林華，《歌劇概論》（上海：上海音樂出版社，2003），p.213。

¹⁷⁰ 十八世紀以前的歌劇詠嘆調所占比例很大，而到了莫札特的《費加洛婚禮》中詠嘆調在數量上下降到只有一半，增加了重唱的比重，為歌劇注入新生命。

節奏、和聲等素材靈活地刻劃角色的情感，蘊含著豐富的戲劇性素質。整部歌劇中，運用重唱這個形式，以結構清晰、線索明瞭的手法，搭配形象鮮明的音樂、自由的形式，洋溢著豐富的智慧及辛辣的諷刺，在輕鬆戲謔中展開的各種矛盾衝突，呈現出真實和歡快的情緒。本歌劇中的數首重唱曲把出現的人物特徵刻畫得栩栩如生，將人物間的利益糾葛、矛盾衝突描繪地生動具象。而合唱在早期的古典義大利歌劇作品中，主要是對主要人物的活動進行多方面評論，有利於風俗場景的營造及地方色彩的著墨。合唱作為歌劇音樂的一種形式，有其特殊的表現功能，為其他音樂形式所不可替代，合唱的音響組合、和聲織體，也自有其相對獨立的型態美感。¹⁷¹ 羅西尼在歌劇中，將合唱安排在強有力的序曲後，在一開始就完成與主角相關聯的任務，以合唱場面發揮出恢弘顯著的戲劇效果，這一改革，帶給作曲家們靈感和啟發，也為後代的義大利作曲家帶來深遠的影響。¹⁷²

《塞維里亞理髮師》劇中，包含著有三首二重唱、一首三重唱及一首五重唱。第一幕第 6 首〈金錢萬能〉（*All'idea di quell metallo*），阿瑪維瓦伯爵與費加洛在一唱一和的二重唱中，將兩人各自不同的情感與心情，得到充分的體現；第 9 首〈就是我，你沒有騙我〉（*Dunque io son,tu non m'inganni*）羅西娜和費加洛在同樣旋律中表達不同的情緒和心理狀態，你一言我一語的敘說著自己的心情；第 12 首〈祝您平安幸福〉（*Pace e gioia sia con voi*）則是第二幕開場後伯爵和巴托羅帶

¹⁷¹ 同註 169，p.213。

¹⁷² 劉繼平，〈羅西尼的歌劇改革及其音樂風格〉，《銅陵學院學報文化藝術版》（第 3 期，2011）：pp.92-93。

有滑稽性的一首二重唱，主題旋律平穩進行，伴奏中連續的倚音和顫音與旋律形成鮮明地對比，滑稽的景象由此體現。第二幕中第 18 首〈啊！多出乎意外的奇事！〉（Ah, quel colpo inaspettato!），是第二幕中羅西娜、伯爵和費加洛的唱段。三個人有著相同的旋律、但在不同調性上發展，不同的唱詞和不同的心理狀態，增強了歌劇情節人物內心衝突的戲劇性。第 15 首〈唐巴西里奧！怎麼回事！〉（Don Basilio!--Cosa veggo!），則是歌劇第二幕中羅西娜、伯爵、費加洛、巴托羅和巴西里奧聚齊一起的五重唱，角色間一唱一和，重複著滑稽的音形，將巴西里奧的疑惑與自以為撿了便宜、伯爵和費加洛的慫恿和裝模作樣、巴托羅愚蠢的贊同等，種種的內心狀態透過音樂同時展現。

總體來說，羅西尼將詠嘆調的曲式加以拓展延伸，快慢樂段相互承續，以絢麗的音符修飾男聲和女聲，完美地展現了人物的個性特徵和歌劇內涵。而善用重唱和合唱這表現衝突和戲劇性的重要體裁，及其獨具特色的音樂手法，塑造角色與推動劇情，為音樂更增添戲劇表現力。巧妙運用了詠嘆調和重唱作為表現手法，讓羅西尼在認識理解人物性格的基礎上，呈示出歌劇情節發展、人物內心情感和戲劇化表現，展現了人物的魅力和作曲家的創作意圖。這部歌劇的音樂與戲劇發展有著緊密結合與聯繫，成功地塑造了劇中人物的形象並揭示了矛盾衝突，成為音樂與戲劇的經典，對後來的義大利歌劇產生了深遠的影響。

第二節 以場景為單元強調歌劇的連貫性與戲劇性

一、場景結構 (Scene structure)：

自巴洛克時期以來，歌劇傳統上以一首首的「宣敘調-詠嘆調」所連結而形成號碼歌劇，由於其中宣敘調和詠嘆調間的二分現象，串連出的歌劇本身有其封閉性，不利於戲劇性的推動，也無可避免地失去整體戲劇的連貫性。因此，如何讓戲劇具有「連貫性」與「戲劇性」是歷代作曲家在歌劇改革上所面臨的問題。¹⁷³

羅西尼有鑑於此，在營造戲劇性上，他以詠嘆調為中心或以重唱為中心，利用場景 (scena) 來鋪陳長段音樂，將宣敘調與詠嘆調的自由組合交錯，在樂曲進行中加進其他的人物或合唱團，形成詠嘆調、二重唱或終曲中的宣敘調戲劇段落。他強調場景與詠嘆調靈活自由的互動，試圖打破歌劇內部結構進行調整，縮短了宣敘調和詠嘆調的差異，創新地改革傳統號碼歌劇中宣敘調與詠嘆調的構造形式。這種以場景與詠嘆調靈活自由的處理方式，有效率地推動了戲劇情節的連貫性與戲劇性，使故事的交代及情節的處理更為生動流暢，不但能讓觀眾更清楚前後情景的連接關係及角色當時的心理狀態，而且能協助觀眾更用心體驗角色情緒，對戲劇情節的連貫與推動，有著顯著的功效，並對後來貝利尼及董尼才悌有著深遠的影響。

今就場景結構 (Scene structure) 中，以詠嘆調為中心的場景 (scena e aria)、以重唱為中心的場景 (scena e duet or ensemble) 及終曲 (finale) 的各樂段配置，列表說明如下：

¹⁷³ Joseph Kerman: *Opera as Drama* (LA: University of California, 1988), p.113.

表 3-2-1：場景結構（Scene structure）各樂段配置¹⁷⁴

以詠嘆調為中心的場景（scena e aria）				
場景 （scena）		慢板段落 （cantabile）	中間段落 （tempo di mezzo）	跑馬歌 （cabaletta）
以重唱為中心的場景（scena e duet or ensemble）				
場景 （scena）	開始段落 （tempo d'attacco）	慢板段落 （cantabile）	中間段落 （tempo di mezzo）	跑馬歌 （cabaletta）
終曲（finale）				
場景 （scena）	開始段落 （tempo d'attacco）	慢板段落 （cantabile）	中間段落 （tempo di mezzo）	快速段落 （stretta）

羅西尼以詠嘆調為中心的場景（scena e aria），大都是以宣敘調的場景（scena）開始，接續著的第一個段落為慢速段落，稱作 *cantabile*, *rimo empo* 或者 *adagio*；第二個段落叫作 *tempo di mezzo*，¹⁷⁵ 戲劇進行到此時通常會有轉調或新角色加入，也有部分樂曲會省略此部分；第三個段落則是速度較快的 *cabaletta*，在樂曲中常會反覆一些片段或整個反覆。

¹⁷⁴ Donald Jay Grout: *A History of Western Music* (New York: W.W.Norton & Company, Inc., 1988), pp.662-663.

¹⁷⁵ *Tempo di mezzo* 顧名思義就是「中間的速度」，學者對 *tempo di mezzo* 的解釋有兩種情況，一是指：一個界於 *cantabile* 與 *cabaletta* 以及 *largo concertato* 與 *stretta* 之間的高速經過段落，它的形式自由、長度不拘，完全視戲劇情況而變化；最初的功能是為了戲劇情境的轉變，在詠嘆調的 *tempo di mezzo* 當中，這個時候可能會有一個新的角色出現或離開。

在重唱方面，巴爾薩澤（Scott Leslie Balthazar）提出，羅西尼以二重唱為中心的場景（*scena e duet*），在宣敘調的場景（*scena*）後，分成兩個部份四個段落。首先，在場景段落後，慢速段落前，加上一個開始段落（*tempo d'attacco*），段落結構大概如下：*scena*—*tempo d'attacco*—*cantabile*—*tempo di mezzo*—*cabaletta*。通常慢板段落（*cantabile*）與跑馬歌（*cabaletta*）是詠嘆調，稱作「抒情」（*lyrical*）段落；開始段落（*tempo d'attacco*）與中間段落（*tempo di mezzo*）是宣敘調，稱為「非抒情」（*non-lyrical*）段落。而「終曲」（*finale*）與二重唱的結構類似，只是段落的名稱不同：*adagio* 變成 *largo concertato*（或稱 *pezzo concertato*），*cabaletta* 變成 *stretta*，音樂形成以下段落：*scena*—*tempo d'attacco*—*largo concertato*—*tempo di mezzo*—*stretta*。

綜觀整個場景結構（*Scene structure*），一般來說，最開始的場景樂段（*scena*）是歌劇中極富有戲劇性的段落，主要是對話性質，常是在交待與展開劇情時用，多以宣敘調呈現，歌詞是自由詩句（*versi sciolti*）。在戲劇上，場景段落除了單純的「對話」性質，它可以用來處理比較複雜的劇情，也可以用多種不同的速度以及調性轉變的組合，來表現主角多變的心理狀態。

而關於二重唱的開始段落（*tempo d'attacco*），郭塞特（Philip Gossett, 1941-）提出，羅西尼時期通常將開始段落的兩詩段分配給兩個角色，由兩人分別演唱相類似的曲調之後，再加上對話，此時音樂最後多停在半終止（*V* 級和弦），和聲在後來的慢板段落（*adagio*）獲得解決（*I* 級和弦）。而開始段落（*tempo d'attacco*）在音樂上宣敘調與唸唱（*parlante*）的混用，以及在各個音樂段落之間，使用和聲功能的連結（屬音到主音）或是共同音的做法，使得音樂更具有連續性與整體性。

而慢板段落（*adagio*），通常是表現角色內心的獨白或沉思；在劇情上，一般

沒有進展，戲劇內容除了單純的抒發角色的情感，也能延續前面段落的劇情發展、交代情節或是發展新的戲劇關係，具有描繪角色性格，或是敘事的功能。慢板段落通常會自始至終維持在同一個調性，如果有轉調，樂曲最後仍會終止在原調 I 級和弦。常以簡單、自然的節奏和配器來襯托如歌的曲調，二段體或較工整的旋律結構經常被使用，音樂通常會由兩人以平行三度或六度的方式一起演唱。¹⁷⁶ 巴爾薩澤指出，李卜曼 (Friedrich Lippmann) 曾經描述，關於此時慢板段落 (adagio) 與跑馬歌 (cabaletta) 的旋律結構 (Lyric prototype)，可以被歸納出一個「公式」，羅西尼以及整個十九世紀歌劇慢板段落與跑馬歌的旋律結構，大都依循這個「公式」：a-a'-b-a' 以及 a-a'-b-c。¹⁷⁷

而羅西尼早期的中間段落 (tempo di mezzo) 通常只作為慢板段落與跑馬歌中間的一個簡短的「過門」(transition)，通常是對話式的宣敘調內容，音樂沒有特定的結構，戲劇一般仍會持續發展新的劇情，而且戲劇內容一致在歌詞與音樂部份的安排上。常常只是角色們之間簡單的對話，其戲劇內容極少，有時候音樂只是單純作為提供跑馬歌的初步動機而已。晚期作品當中，多數中間段落的戲劇性漸增，長度變長，在音樂中，已清楚的呈現出四種戲劇性的變化。¹⁷⁸

羅西尼在跑馬歌 (cabaletta) 的調性安排上，會由中間段落的屬調回到與慢板

¹⁷⁶ Balthazar, Scott Leslie. "EVOLVING CONVENTIONS IN ITALIAN SERIOUS OPERA: SCENE STRUCTURE IN THE WORKS OF ROSSINI, BELLINI, DONIZETTI, AND VERDI, 1810-1850." Order No. 8515345, University of Pennsylvania, 1985. <http://search.proquest.com/docview/303367961?accountid=14228.pp.42-71>.

¹⁷⁷ 其中 a, b, c 各代表一個樂句，每一個樂句由四個小節組成，前面兩個樂句的歌詞是四行詩 (quatrain)，音樂通常停在原調的 I 級和弦；b 段通常再被劃分成 (2+2) 小節，調性常會有變動，一般是停在原調的 V 級和弦，而且 b 段旋律與 a 段旋律通常具有對比性；四個樂句之後跟隨一個 coda，使用 a 段或 b 段的素材變化，但是音樂最終仍然回到主調。同前註，p.53。

¹⁷⁸ 同註 176，pp.19-36。

段落一樣的主調，三個段落的調性的進行一般是：I—V—I。跑馬歌有著幾個鮮明的特色：樂團的伴奏多使用規則的斷奏，聲樂的旋律上切分音、琶音與鄰音的運用。關於跑馬歌的曲式架構，巴爾薩澤以 Theme—Transition—Theme'—Coda 表示之。¹⁷⁹ 他並在研究中指出，羅西尼通常會在跑馬歌一開始寫器樂前奏，這種作法使得中間段落與跑馬歌段落分明，並會在第二次唱段反覆的時候加入華麗的裝飾音唱出，兩聲部也多以三度、六度重疊，而且會有尾奏。

二、以場景為單元來強調歌劇連貫性與戲劇性

場景 (scena) 通常以宣敘調或唸唱 (parlante) 為主，是在歌劇中極富有戲劇性的段落，往往是歌劇人物內心活動最活躍的時刻，處於角色情感爆發的臨界點。無論是場景 (scena)、開始段落 (tempo d'attacco) 或是中間段落 (tempo di mezzo)，抒情詩句 (versi lirici) 與自由詩句 (versi sciolti) 以及宣敘調、唸唱與抒情調 (arioso) 的混用，使得段落之間界限模糊，音樂的連貫也與戲劇進行相輔相成。

場景樂段的音樂，大致可歸納出以下特點：（一）在規模和曲式結構方面，常表現出極大的靈活性，短小的僅有幾個小節，長大的可能多達幾十小節。（二）歌詞占主要地位，聲樂部分的音調常是在一個或幾個音上的連續進行。在音高方面主要是以模仿或是強調語言中的自然音調為基本特點，較少有聲樂技巧上的發揮。（三）沒有明確的音樂曲式結構，內部結構複雜且多變。（四）在節奏、節拍方面，絕大多數是比較自由的，不同長度的音符、休止符的各種可能的基本組合或特殊形式的組合無規律性，不易於感受和把握。（五）調式、調性遊離，但段落結束時多有一終止式。（六）器樂方面常僅是幾個和絃的襯托，配器上常用

¹⁷⁹ 同註 176，p.50。

古鋼琴或幾件簡單的樂器。¹⁸⁰

羅西尼的場景樂段音樂，在和聲運用上可以發現以下幾個特色：（一）連續的副屬和絃：音樂多由屬和絃解決到主和絃，這個 I 級和絃又當成 V 級和絃再解決到 I 級和絃，如此不斷，形成連續的副屬和絃。（二）連續的 I-IV-V-I 終止式：音樂多由 V 級和絃解決到 I 級和絃，通常這個 V-I 和絃會等於下一組的 I-IV 和絃，如此連續不斷。（三）大三和弦與小三和弦並置：V 級和絃解決到三和弦時，作曲家會配合歌劇劇情的情境，有時解決在大三和弦大調色彩，有時則會解決在小三和弦的小調色彩上。

就羅西尼場景的音樂戲劇結構，可歸納出有著以下特色：（一）各段落之間使用屬音到主音或是共同音的音樂的銜接，使得段落之間界線模糊，音樂配合戲劇連貫發展。（二）慢板與跑馬歌段落比較常將抒情詩句搭配二段體，樂團的伴奏簡單，以突顯旋律之美為主要目的。（三）喜用對比曲調來表現兩個角色不同的立場或是個別的性格特色。（四）場景、慢板與跑馬歌的戲劇功能增強，除了單純的對話段落或是角色內心的獨白，也能延續前面段落的劇情發展、或交代情節或是發展新的戲劇關係。（五）從戲劇進行的角度去看，場景與慢板段落的關係和中間段落與跑馬歌之間的關係一樣，在場景和中間段落一般會有新的戲劇進行，是「動態的」戲劇狀態，而進入慢板段落和跑馬歌段落之後，因為戲劇進行暫時停滯，因此回到「靜態的」戲劇狀態。

今以歌劇中，第 10 首巴托羅的獨唱曲〈騙得了我這醫生？〉（*A un dottor della mia sorte*）及第 9 首羅西娜與費加洛的重唱曲〈就是我，你沒有騙我〉（*Dunque io son, tu non m'inganni*）為例，來說明羅西尼連貫性與戲劇性的處理手法。

¹⁸⁰ 張筠青，《歌劇音樂分析》（北京：高等教育出版社，2004），pp.22-25。

(一) 以詠嘆調為中心的場景 (scena e aria) :

在第 10 首巴托羅的獨唱曲〈騙得了我這醫生?〉中，樂曲主要為慢板樂段及跑馬歌構成的詠嘆調。第 50 小節聲樂旋律的音樂風格與前段不同，伴奏型態停滯有宣敘的感覺。羅西尼在樂曲中，以詠嘆調為中心，將數段宣敘風格段落穿插其中，打斷樂句線條較長的詠嘆調旋律，第一次出現為 64-68 小節，巴托羅唱著「給小女孩的糖？刺繡圖樣的花？」，聲樂旋律樂句短小以同音反覆為主，宣敘風格段落交代了巴托羅覺得羅西娜用謊話欺騙了自己的劇情，伴奏形態延續詠嘆調的形式，讓樂曲自然成功地銜接。第二次出現為 72-78 小節，巴托羅唱著「那張紙為什麼不見啦？我要好好弄明白。」聲樂旋律音高變化少，音階式的處理與伴奏的音階式音形，形成宣敘風格語法，用較強烈的演奏語法，描繪出巴托羅的憤怒與懷疑，戲劇性地營造出緊張緊湊的感覺。第三次為 86-95 小節，亦形成宣敘風格段落，推動著劇情。

羅西尼以此宣敘調場景與詠嘆調靈活組合的處理方式，樂曲速度較為自由，將宣敘調與詠嘆調自然地銜接，有效率地推動了戲劇情節的連貫性與戲劇性，使故事的交代及情節的處理更為生動流暢。在《塞維里亞理髮師》歌劇中，羅西尼的戲劇性處理手法尚在起步階段，但為後來作曲家奠定了邁向更戲劇化的處理模式，貝利尼與董尼才悌仿效其模式繼續創作，並由此而發揚光大讓樂曲更為自由。

(二) 以重唱為中心的場景 (scena e duet or ensemble)

重唱曲〈就是我，你沒有騙我〉，在樂曲一開始 1-65 小節的場景 (scena) 樂段中，羅西尼以宣敘調呈現出費加洛告訴羅西娜，他偷聽到的巴托羅和巴西里奧對話內容，費加洛也告訴羅西娜，林多羅為愛情而苦，他的心上人就是羅西娜。作曲家運用連續不斷的 I-IV-V-I 及在屬和絃解決到主和絃的和聲轉變中組合，樂段

中從開始的 **bB** 大三和弦，向前推進最後結束在 **D** 大三和弦，以此音為 **G** 大調的 **V** 級，運用此共同音手法，巧妙地將宣敘樂段銜接至詠嘆的開始段落（*tempo d'attacco*），表現出音樂的戲劇性與連貫性。

開始段落（*tempo d'attacco*）為 66-99 小節，前段是羅西娜的唱段，當羅西娜知道林多羅愛上的美麗姑娘就是她時，狂喜不已，顯現出對費加洛說話及自我內心獨白時的內心戲兩種情緒；後段則是費加洛的唱段，以模仿羅西娜的主題旋律進入，在各個音樂段落之間，使用和聲功能的連結（屬音到主音），音樂最後停在半終止（**V** 級和弦），和聲在後來的慢板段落（*cantabile*）獲得解決（**I** 級和弦），以明確 **G** 大調終止式，進入慢板段落（*cantabile*），使得音樂更具有連續性與整體性。

慢板段落（*cantabile*）為 99-124 小節，是費加洛和羅西娜的對話，主要表現羅西娜內心的獨白及沉思，在劇情上較沒有進展，羅西娜與費加洛各有其伴奏旋律，羅西娜的旋律後來較偏離其浪漫性格，也出現部分同音反覆音形，以此來顯示兩人的對話正進行著，形成樂曲在對話時的一個特色。費加洛再以切分重音音形，向羅西娜要給林多羅的信物。音樂轉入 **D** 大調，以 **D** 大三和弦為中間段落（*tempo di mezzo*）**g** 小調的 **V** 級和弦，轉入 **g** 小調。

中間段落（*tempo di mezzo*）為 124-147 小節，聲樂旋律為宣敘調的對話性風格，兩人對話較為密集，互動頻繁，比較簡短；和聲多由屬和絃解決到主和絃，以此宣敘風格手法，讓戲劇進行上能持續發展新劇情。**g** 小調的調性色彩較暗、神秘、隱晦，具現出羅西娜假裝不情願的情緒及角色內心的獨白。在歌詞與音樂部份的安排上，使得段落之間界限模糊，音樂的連貫也與戲劇進行相輔相成。一樣的旋律顯現出兩人達成共識，但在這共識後卻是兩人各自內心的盤算，羅西娜享

受著馬上就能見到愛人的快樂，而費加洛卻感歎著羅西娜的花樣真多。音樂在 G 大調的 V 級上，以共同停在 V 級的音樂，銜接進入跑馬歌（cabaletta）。

跑馬歌（cabaletta）樂段從 147 小節開始，兩人開始進入合唱樂段，是整首樂曲中最詠嘆的樂段。在第 167 小節，再進入反覆樂段，將前面的旋律重新再反覆一次，並在 181 小節後越往上推展，具現出羅西娜內心希望林多羅快來的焦急期盼。最後，羅西娜與費加洛兩人各自的旋律線緊密交疊，在兩人各自的感歎聲中，將性格不同、心思各異兩人的內在心情，做了一完美的總結。整首樂曲中，在費加洛的映襯下，羅西娜機靈調皮的性格特徵完全地顯現出來，音樂在縱向和立體式的同步發展中揭示了人物性格和內心情感。羅西尼以其創新，改革了巴洛克時期刻板式號碼歌劇連貫性、戲劇性不流暢的問題。

總地來說，羅西尼場景的音樂戲劇結構，各段落之間使用屬音到主音或是共同音的音樂銜接，使得段落之間界線模糊，音樂配合戲劇連貫發展。場景、慢板與跑馬歌的戲劇功能增強，除了單純的對話段落或是角色內心的獨白，也能延續前面段落的劇情發展、或交代情節或發展新的戲劇關係。羅西尼以「場景」取代一曲曲詠嘆調的組成方式，打破內部結構進行合理的調整，縮短了宣敘調和詠歎調的差異，強調場景與詠歎調靈活自由的互動，對故事的交代及情節的處理，更為生動流暢，不但能讓觀眾更清楚前後情景的連接關係，角色當時的心理狀態，而且能更用心體驗角色的情緒，有利戲劇情節的連貫與推動。羅西尼以其創新，讓歌劇戲劇化的表現效果顯而易見，將義大利歌劇帶往浪漫主義的道途，導向更完整的發展，後來作曲家如貝利尼與董尼才悌都受到這種自由處理模式的影響。

第三節 主要人物的形象塑造和矛盾衝突

一、以「性格歌調」塑造人物形象

歌劇是一種綜合性的藝術體裁，以體現主要人物的個性特質、心路歷程及最終命運結局為出發點，在創作和發展過程中具有不同的手法和特徵，主要人物總是處於戲劇衝突中的核心地位，人物的喜怒哀樂和命運歸宿，是劇作家及觀眾矚目的中心。是否能用音樂塑造出鮮明生動的人物形象，可謂衡量歌劇音樂戲劇性的核心標準，因此，人物形象塑造在歌劇創作中極為關鍵，是歌劇創作過程中至關重要的環節。居其宏在《歌劇美學論綱》中，論述著人物形象塑造的意義：

形象是人物及性格戲劇衝突中的邏輯發展和完整展現，即形象是以人物為邏輯原點，以戲劇衝突為過程，以人物性格為內在依據，以這一性格的發展、變異及其最終完成為終極歸宿。因此，形象的意義只有在人物性格有機的合乎邏輯的發展過程中，才能被完整揭示出來。¹⁸¹

人物形象的塑造，又奠基於人物性格的刻劃，歌劇中的情感表現以及歌劇立意的實現，主要依靠歌劇人物來承擔，作曲家對人物性格的完美刻畫，決定著歌劇中主題創作情感昇華、成功塑造形象及戲劇衝突情節的開展。人物性格刻畫在歌劇的戲劇性和音樂性方面，佔據著重要地位。居其宏進一步概括了人物性格刻畫的重要性：

人物性格的刻畫最終歸宿為形象的塑造，是戲劇形象的核心，是決定歌劇作品的戲劇品格及其審美價值。形象是戲劇主題及其哲理內涵的負載者、闡釋者和體現者。即歌劇主題一般通過性格刻畫的展開及完成過程來揭示的。人物的性格刻畫使歌劇主題獲得藝術生命。人物性格作為戲劇衝突及其解決的載體而存在，又作為戲劇衝突及其解決的目的而存在，並賦予它每一階段和

¹⁸¹ 同註 154，p.23。

每一環節以超乎自身之上的戲劇魅力，因此作為戲劇衝突的主體，它是物質和精神的統一。¹⁸²

戲劇性的表現，體現在音樂對角色的刻畫上，即用精確的音樂語言，揭示戲劇角色的性格及人物的內心世界。羅西尼與生俱來有著刻畫人物的音樂才能，在劇中展現了過人的創作才能，題材上選擇典型的人物和事件，人物塑造上力求豐滿，他靈活運用各種人聲的演唱形式，以風趣幽默的音樂手法，將主要人物的旋律性格化，並以符合人物性格的主題，精準地刻畫人物，揭示矛盾衝突。

本歌劇創作的突出特點之一，在於羅西尼賦予了主要人物「性格歌調」。¹⁸³「性格歌調」指的是角色人物的最主要唱段，音樂富含熾烈的情感，對劇中的人物性格刻畫具有肖像意義。¹⁸⁴ 羅西尼在劇中，為主要角色人物各安排有其精彩的音樂段落，根據人物性格、情緒狀態加入不同的音樂元素，來表現其思想內涵，美妙自然的旋律與人物的個性密切相關、緊緊相扣。

歌劇中的人物是經過劇本改編家、作曲家多重概括、提煉出來的最具代表性的人物形象，其性格特徵也具有典型化。主要人物角色有五位，阿瑪維瓦伯爵、羅西娜、費加洛、巴托羅醫生與巴西里奧，每位故事人物有代表其性格的詠嘆調或抒情短歌，完整表達出機智靈氣、連貫流暢、輕鬆自如的羅西尼音樂風格，無論是男聲抑或女聲，都以華麗的音符和絢麗的唱腔修飾人物，鮮明地刻畫出各個人物的個性特徵和內心感受。

¹⁸² 同註 154，p.23。

¹⁸³ 同註 163，p.14。

¹⁸⁴ 同註 169，p.146。

阿瑪維瓦伯爵在本劇中有兩首獨唱曲，為〈天空在微笑〉及〈報姓名之歌〉。

羅西尼以這兩首詠嘆調，描繪出伯爵纏綿激情的抒情性格。〈天空在微笑〉是他在窗台下對羅西娜表達愛意時唱的情歌，音調優美、節奏輕快，以三連音為抒情的主旋律伴奏，描繪出伯爵的柔情蜜意。被小七度頻頻中斷的旋律，伴隨著花腔，不穩定的氛圍展現出伯爵強力克制、激動不可抑制的情感爆發，也具現出伯爵陷入愛情的內心衝突，為阿瑪維瓦的性格奠定了基調。（譜例 3-3-1）有時以簡單的分解和弦伴奏，花腔輕聲的流動，行雲流水地展現出伯爵溫柔的綿綿情意，突顯出其清新、純淨的氣質；有時以活躍的集中和絃伴奏，輕快的跳音和小二度的模進，在原有材料的基礎上裝飾變化，表現了人物性格特徵，栩栩如生地描繪出伯爵急切、焦慮、渴望愛情到來的心情。

譜例 3-3-1：〈天空在微笑〉 mm.15-21

15 Count.
Ec - co ri - den - tejn cle - - lo spun - ta la bel - la au -
Dawn, with her ro - sy man - - tie, Stands at the gate of
pp Strings & Guitars

19
ro - - ra, e tu non sor - gian - co - - ra, e
morn - ing, Night's gloom a - far is driv - - en, Yet

而〈報姓名之歌〉則是伯爵在羅西娜的要求下，告訴她姓名的歌曲。多變的調性突顯出伯爵西班牙式的貴族氣質，最後樂句，調性色彩由小調轉成大調，預示伯爵內心急切焦慮的期盼及對愛情到來的美好憧憬。一連串的下行音階，簡單的曲

調旋律，具現出伯爵讓羅西娜深深陶醉的多情魅力，也飽含著伯爵深情地向羅西娜表達愛情的心意。

在羅西娜的獨唱曲〈我聽見一縷歌聲〉的詠嘆調中，旋律聲部則以附點節奏為主，音階式音形為其素材，動人的旋律表現出年輕女孩對於甜蜜愛情的渴望。羅西尼運用短小音符、同音反覆等音形，表達出羅西娜的堅定；平穩的八分音符、同和弦伴奏反覆、變短的旋律線、緊湊的音樂，表達羅西娜激烈情緒，及與監護人鬥爭的堅定信心。第二段的跑馬歌，帶跳躍性的旋律，預示出羅西娜性格機警而俏皮的喜劇因素；鮮明短小跳躍的節奏，呈現出羅西娜此時忍受監視而狡猾機伶的心態。聲樂花腔部分，音區逐漸升高、節奏緊湊、從高音迅速下行的特點，表現出其騙子般的情緒及鬼靈精怪的喜劇風格。（譜例 3-3-2）

譜例 3-3-2：〈我聽見一縷歌聲〉 mm.14-18

The image shows a musical score for Rosina's aria. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score includes the following lyrics: "U - na vo - ce po - co fa qui nel cor mi ri - suo - no, il mio There's a voice that I en - shrine in my heart, and none must know; Ah, Lin -". The piano accompaniment features a steady rhythm with chords and some melodic lines. The score is marked with "Rosina." at the beginning and "Strings pizz." below the piano part. The dynamics include "p." (piano) and "f." (forte).

而費加洛的〈好事者之歌〉是他在劇中唯一的一首詠嘆調，出場前唱出的「啦啦啦啦」，音量由弱到強，營造了人物由遠到近的效果，華麗的節奏、快速活潑的旋律，確定了性格基調，也為他行事迅速的風格和喜劇人物特質埋下伏筆。緊接著由聲勢浩大的管弦樂前奏導入樂曲，具現著費加洛以受人尊重而自得意滿的「大總管」性格。快速的音階、不斷反覆的音形及繞口令式的唱詞，具現出費

加洛忙碌的身影和自吹自擂、快樂幽默的性格。常動的八分音符為其主要節奏，營造著緊湊的氣氛，顯現出費加洛明亮開朗熱情的性格，活潑快板的指引下，簡單的素材與精煉的節奏性相融合；級進、音階及同音反覆等素材，加上完全八度、五度、四度所營造出來的跳躍，明亮和諧、機智活潑的氣氛人物音樂形象刻畫，活靈活現的躍然於音符之中。作曲家用快活的節奏和多變化的調性，表現出費加洛幽默熱情、忙碌自信、豪爽正直、無所顧忌的情緒，將費加洛的性格刻劃無疑。

(譜例 3-3-3)

譜例 3-3-3：〈好事者之歌〉 mm.39-49

The musical score for 'The Song of the Good Deeds' (mm. 39-49) is presented in bass clef. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "Lar - go al fac - I'm the fac - to - tum del - la cit - tà, lar - go! La ran la la ran la la ran to - tum of all the town, make way! La ran la la ran la la ran". The score includes performance instructions such as "(Enters with a guitar suspended from his neck.)", "Figaro.", and "Strings only".

巴西里奧在劇中代表樂曲為〈造謠像微風般〉，貪財膽小的城堡音樂老師，為了金錢可以出賣老朋友，做盡壞事，隨著樂曲中漸強手法的推進，將其在金錢的誘惑下，猥瑣貪婪的性格，一步步顯露出來。多變化的調性積聚著造謠生事的力量，全曲以同音反覆的八分音符及減值後的十六分音符為主要音形，同音反覆手法與音階並用。羅西尼將樂句重複往上推進，在弱的情緒下積聚力量，隨著音

形不斷重複，音樂從弱到強，音域逐漸擴大，力度不斷增強，展現出羅西尼慣用的漸強手法。旋律同音反覆，加上巴西里奧饒舌歌式的唱詞，具象地描繪出謠言在人們口中越傳越響，鬧得滿城風雨、沸沸揚揚。巴西里奧在音樂教師的華麗外衣下，他散佈謠言、奸詐陰險、詭計多端的醜惡嘴臉，也被具象地顯現出來。（譜例 3-3-4）

譜例 3-3-4：〈造謠像微風般〉 mm.92-97

lo-co, sem bra il tuo no, la tem pe-sta che nel sen del-la fo-re-sta va fischiando, bronto-
flying, Ex-pec-ta-tion, fear and wonder, Gath'ring strength like distant thunder, Ever increasing, never
lan-do, e ti fa dor-ror ge-lar. Al-la fin tra-boc-cae scoppia, si pro-pa-ga, si rad-
ceasing, Is to new in-vention spurrd, Ev-er gaining, nev-er los-ing, Round its hapless vic-tim

巴托羅〈騙得了我這醫生?〉一曲，是描繪他被羅西娜的話語搪塞時，唱出憤怒情緒的詠嘆調。巴托羅醫生個性保守頑固、貪婪愚蠢、堅守封建思想，羅西尼以典型的喜劇男低音（basso buffa）將巴托羅的愚蠢滑稽，自鳴得意，刻畫得十分生動。附點、同音反覆、級進、模進和音階式的音形為主要素材，聲樂旋律及伴奏中迴旋式音階不斷出現，製造出神經質細碎的音符，描繪巴托羅起疑，營造出緊張緊湊的感覺，並以輕快的樂句，表現出巴托羅自以為是、賣弄自己的機警靈活、誰也別想欺騙他的小聰明。（譜例 3-3-5）

譜例 3-3-5：〈騙得了我這醫生?〉 mm.63-64

The image shows a musical score for the aria 'Bene mi caro' from Rossini's 'The Barber of Seville'. It consists of three staves: a vocal line in bass clef, a piano accompaniment in treble clef, and a piano accompaniment in bass clef. The vocal line includes the lyrics: 'me-glio, vi con-si-glio, mia ca-ri-na, un po' meglio a impo-stu-bet-ter, screen in fu-ture such a-bus-es somewhat bet-ter, or they'll'. The piano accompaniment features a dynamic marking of *p* (piano) and includes performance instructions like *Fl. Cl.* and *Vln.*.

本劇沒有複雜冗長的情節，沒有眾多人物的出場，羅西尼僅運用華麗的旋律織體，搭配多變的和聲配器，讓整部歌劇的戲劇性和音樂性完美結合。多彩迷人、歌唱性強的動人旋律線，不同的音樂描繪出登場人物的特性，歌詞具有活生生的情節，脫離了以往只為歌唱家的輝煌唱腔作陪襯的尷尬，並運用快慢樂段的對比與技巧，在歌劇中描繪人物性格和情感，揭示衝突矛盾，完成人物塑造的使命，達到戲劇表現的效果。

二、以戲劇性張力強的重唱，架構劇情框架、展現矛盾衝突

「歌劇音樂的戲劇性」也體現在對衝突的表現和細節描寫中。從歌劇的創作實踐來看，歷代歌劇大師們將人物的情感核心活動，作為歌劇的抒情中心，將人物推向各種危難的命運選擇和現實困境中，讓人物揭示情感煎熬和心理折磨。歌劇當中因為劇情的發展而形成一個人物關係網，劇情發展中的人物關係直接影響到人物性格的塑造與刻畫。

戲劇是訴諸於形象的藝術，事件的具體內容對作品來說十分重要。事件發展的線索和人物的關係即是劇作家在構思自己作品時的核心。¹⁸⁵ 本劇中因為故事的發展，伯爵、羅西娜、費加洛、巴托羅、巴西里奧形成一個網絡，在這種人物關係中，羅西尼用不同的音樂手法表現每個人物的主要特點，由於劇情發展中人物間的情感糾葛、性格矛盾、利益衝突、地位差異，構成了整部歌劇戲劇性的根源，也因著這層人物關係激烈的矛盾衝突，使人物性格更加鮮活生動。歌劇中簡單的人物關係及突出的人物性格，是羅西尼創作的重要特徵，今將人物間彼此的關係及內在衝突列表如下。（表 3-3-1）

表 3-3-1：人物關係簡化圖

人物	彼此關係	人物
巴托羅	監護	羅西娜
伯爵	互相認同、愛慕對方	羅西娜
伯爵和羅西娜	求助	費加洛
費加洛	服務並鬥爭	巴托羅
巴托羅	互相利用、狼狽為奸	巴西里奧

在這人物關係的矛盾衝突中，可以看出費加洛、伯爵、羅西娜各自發揮潛能與巴托羅和巴西里奧在利益、情緒、心理等各方面進行鬥爭。作曲家在每個爭奪

¹⁸⁵ 曾道雄，《歌劇藝術之理念與實踐》（台北：揚智，1997），p.4。

與鬥爭的細節中，以音樂手法塑造人物鮮明的性格特質：費加洛熱情機智、真誠豪爽的平民形象；伯爵勇敢毅力、高貴典雅的貴族氣質；羅西娜聰明調皮、狡猾活潑的女性形象；自以為是的巴托羅和陰險狡猾巴西里奧的醜惡嘴臉。藉由這人物關係的矛盾衝突，將人物刻畫得形象生動、入木三分。¹⁸⁶

綜觀全劇可知，《塞維里亞理髮師》劇情圍繞「伯爵、費加洛」及「巴托羅、巴西里奧」兩個對立面，為爭奪漂亮女孩羅西娜而展開，以「雙方衝突」及「所引發的混亂場面」為框架，以請費加洛出點子進入巴托羅家為主線，伯爵兩次化妝進入醫生家與羅西娜見面，分為兩幕四場。兩次「化妝進入」都引發衝突，製造出混亂場面，第一幕的結果是伯爵和費加洛達到預期的目的，巴托羅和巴西里奧被戲弄，計畫失敗。第二幕結束，伯爵和費加洛去接羅西娜，巴西里奧請來公證人，伯爵與羅西娜趁混亂中簽署婚約，所有矛盾衝突爆發，最後在皆大歡喜中化解，結束全劇。

（一）以重唱及合唱來揭示衝突、推動劇情

羅西尼根據不同人物在事件中的加入，為兩幕混亂的終場場面，寫了精彩豐富、戲劇張力十足的重唱及合唱。重唱中的各聲部各自抒發各自的情感，講述各自的心事，既豐富了音樂的色彩，又增強了劇情的起伏，在抒詠人物情感的同時，還擔負著刻畫人物性格的任務，把各個人物在混亂中的心理狀態，淋漓盡致地展現在觀眾面前，使衝突更具張力，戲劇結構也更為清晰明確。第一幕終場警衛隊

¹⁸⁶ 同註 163，p.14。

闖入巴托羅家，化妝成士兵的伯爵暗示自己的真實身份，形勢大轉，眾人震驚不已，從伯爵、隊長、醫生、羅西娜的重唱開始，劇中人物逐漸加入，直到所有演員呆立不動，共同演唱了具有震撼力的終場合唱：〈僵住了，動不了〉。音樂瞬間靜止，顯現出緊張凝固的氣氛，給了觀眾強烈地視聽衝擊，也充滿著喜劇效果。

第二幕終場由一系列事件構成，羅西娜、伯爵和費加洛因為梯子意外消失無法離開，巴西里奧領著公證人來到，伯爵說服巴西里奧簽署婚約證書；隨後巴托羅帶著警衛到場，但生米已煮成熟飯，伯爵在眾人面前表明真實身份，全體演員上場，舞台上呈現著各種驚喜得意、失望愕然的情緒。羅西尼用一系列重唱及合唱，顯示了短時間內不同人物涉及事件後的戲劇性發展，並迅速推動了劇情的高潮。¹⁸⁷

劇中階段性的矛盾衝突，羅西尼則以重唱結束，形成較小的高潮，給下一步劇情的發展留下空間和期待感。在歌劇的一開始就安排了一個小合唱，他用不斷重複的對答式樂句，表現樂手們與伯爵之間的拉鋸。樂手們的音量一陣一陣加大，伯爵壓低嗓音怕被別人聽到，不停地制止樂手喧鬧，音量的對比變化產生強烈反差和戲謔效果，一開場就展示出整部歌劇喜劇的基調。樂手們慌亂離去也吊起觀眾胃口，讓觀眾迫不及待等著接下來的劇情發展。

在第二幕第一場中，羅西娜、伯爵、費加洛、巴托羅和巴西里奧聚齊在一起的五重唱〈唐巴西里奧！怎麼回事！〉，五個人不同的情感、情緒、性格、心理

¹⁸⁷ 周其瑋，〈論重唱與合唱在羅西尼歌劇塞維利亞理髮師中的戲劇功效〉《作家雜誌藝術空間》No.7（2009）：pp.193-194。

狀態在同一時間內表現得生動鮮活。羅西尼在此以角色一唱一和重複著滑稽音形，將巴西里奧的疑惑與自以為撿了便宜、伯爵和費加洛的愆愆和裝模作樣、巴托羅愚蠢的贊同等內心狀態同時展現。誇張的演唱，配合誇張的表情和動作，強烈的喜劇效果，恰到好處的戲劇衝擊力，讓觀眾在捧腹之後，期待著伯爵與費加洛的下一步行動。

（二）羅西尼用一系列的詠嘆調及重唱曲，創作了緊密結合的戲劇整體

在歌劇中，有一物品如游絲般貫穿前後劇情，由始至終巧妙地穿梭著，那便是往返於羅西娜和林多羅之間的「書信」。透過各個角色所進行的傳遞，便能發生戲劇性的變化，也推動著情節的發展。劇情中兩對立面的主要行動（「化妝」和「造謠」）都是圍繞著信件而展開的：其一，阿瑪維瓦兩次的化妝，正分別為羅西娜和巴托羅傳遞了信件；其次，巴托羅也利用了羅西娜的信對伯爵造謠。直到劇終，「書信」、「化妝」、「造謠」三線匯合，伯爵公開了身份，羅西娜因為「信」而解除了對伯爵的誤會。全劇當中，最關鍵的發展，莫過於被醫生用以造謠的那封信，是串起第一幕第二場和第二幕中最重要線索。¹⁸⁸

這封具有核心地位的「書信」，出現在第一幕第二場的開始之處，伴隨著羅西娜俏皮、自信與決心的詼諧詠嘆調：〈我聽到一縷歌聲〉輕快而堅定地完成了書寫。而後讓費加洛帶走轉交給林多羅〈就是我，你沒有騙我〉。巴托羅發現書寫信件的跡象，因此盤問著羅西娜，聰明的羅西娜起先是全盤否認，而後又狡辯

¹⁸⁸ 同前註，pp.193-194。

敷衍、閃爍其詞，巴托羅此時唱出了詠嘆調〈騙得了我這醫生?〉，曲中大段的詠諧歌，把巴托羅生氣急敗壞的數落及無法控制的情緒，展現得淋漓盡致，也增添了對巴托羅的諷刺效果。在劇中階段性的矛盾衝突，羅西尼以重唱的方式作為結束，形成較小的高潮，為下一幕劇情保留了更大的發展空間，也為觀眾保留了更多的期待。¹⁸⁹

第二幕中的阿隆索把信交給巴托羅信任，於是兩人哼唱著〈祝您平安幸福〉的二重唱，表面上兩人是為了相同的目標而唱，其實心中卻各有計策：巴托羅盤算著如何利用這封信來造謠，不利於伯爵；而伯爵則指望著當這封信取得醫生的信任後，便可以見到羅西娜。二重唱反諷襯出兩人內心各自的計謀。果然，巴托羅向羅西娜展示了伯爵所給的信，更進一步誹謗伯爵。劇情發展至最終一幕，伯爵表明身份、說明真相。羅西娜轉悲為喜、破涕為笑，與伯爵兩人互訴衷情，在這撥雲見日的時刻，三位主要角色唱出了三重唱〈啊！多出乎意外的奇事！〉表現出化解矛盾，結束衝突的圓滿歡喜之結局。全劇從信件的書寫，以及在不同人物之間的傳遞過程，乃至於伴隨遞送結果而發生的變化，進而推動劇情不斷發展。整個環環相扣的情節裡，羅西尼運用音樂元素特有的震撼力，完美地搭配着戲劇，展示了音樂的魅力，更衝擊著觀眾們的聽覺感官。

（三）用重唱來顯現人物之間的對立或統一的關係，及事件中的心理狀態和思想：羅西尼採用當事人的重唱，來表現不同人物對一件事情表示相同的意見或

¹⁸⁹ 同註 187，pp.193-194。

情感，劇中以三首二重唱，把出現的人物特徵刻畫得栩栩如生，將人物之間的利益糾葛、矛盾衝突描繪地生動形象。如第一幕第一場伯爵與費加洛的二重唱〈金錢萬能〉，伯爵急切的想進入巴托羅家見羅西娜，費加洛正義熱情、樂於助人，出了主意要伯爵「化妝成士兵到醫生家借宿」，兩人唱起這首重唱，伯爵誇讚費加洛的主意好，費加洛為自己出的好主意得意而自豪，流暢優美的旋律，將音樂、敘事、抒情融匯於此重唱中，傳神地刻畫出人物的特性。另一個例子是在第二幕阿瑪維瓦化妝成阿隆索來上音樂課，和羅西娜趁巴托羅睡著時互訴衷情，相約晚上計策，兩人唱出二重唱〈愛情照著這顆心〉，表達彼此之間的愛意與要戰勝巴托羅阻撓的毅力。

（四）羅西尼也用不同音樂素材，展現人物不同風格的重唱，更增添戲劇表現力。在第一幕第二場中，〈就是我，你沒有騙我〉是費加洛為了撮合阿瑪維瓦伯爵和羅西娜，悄悄的溜進醫生家裡，來打探羅西娜是否心儀林多羅時的一段二重唱。費加洛讓羅西娜給林多羅寫情書時，羅西娜唱著「只有他的愛才能安慰我」抒發自己對林多羅愛的渴望，而費加洛卻唱的是「女人心完全不懂」，驚訝著羅西娜已寫好信，大膽直率的主動性。羅西尼在樂曲中以相同主題，塑造羅西娜和費加洛兩個人物，不同的人物在同樣的旋律中，表達著不同的情緒和心理狀態。兩人你一言我一語的敘說自己的心情，相對著羅西娜優雅多情的旋律，費加洛以其活潑歡快的旋律，透著善意的嘲弄，最後在兩人各自的感歎聲中結束全曲。¹⁹⁰

¹⁹⁰ 同註 187，pp.193-194。

第二幕第二場中的〈啊！多出乎意外的奇事！〉，是羅西娜、阿瑪維瓦、費加洛的三重唱，也是全劇唯一的一首三重唱，阿瑪維瓦來接羅西娜，因為誤會羅西娜拒絕跟「林多羅」離開，於是伯爵公開了真實身份，羅西娜驚喜交加，與伯爵兩人沉浸在誤會解除後的幸福中，費加洛則在一旁催促兩人該離開了。羅西娜與伯爵唱段中表現愛情與喜悅的部分燦爛而充滿激情，音區較高旋律舒展；費加洛的唱段在中低音區襯托，接近於急促說話的節奏，與他們二人形成反差，營造出喜劇效果。在這首三重唱中，不同色彩、不同旋律線、不同節奏，形式和內容上都有著令人愉快的不協調，羅西尼用完全不同的音樂素材，將音樂和戲劇因素完美的結合，把戲劇內涵充分地展示給觀眾。

羅西尼運用重唱，在緊湊的情節發展中，讓角色各自的形象塑造與情感反應得以兼顧，在音樂形象的不斷塑造與完善過程中，醞釀提升著音樂的緊湊感及緊張度，將劇情推進直到音樂高潮，透過各種音樂語言與手法，使人物性格刻畫在音樂的依託下，完成了揭示矛盾衝突的完美任務，締造出歷久不衰的藝術價值。

第四節 管弦樂上戲劇效果之經營

一、歌劇中管弦樂之戲劇性功能

羅西尼管弦樂的配置上獨具特色，利用不同的樂器交替演奏，具現出豐富的管弦樂色彩。他運用曲式結構、節奏、速度、調性和力度變化等手法，寫出伸展激越的管弦樂，將人物的情感變化和對比恰如其分的表現出來，使歌劇產生獨特的戲劇性效果。而探究管弦樂風格特色，可發現其具備有幾項基本的戲劇性功能。

一般而言，管弦樂隊音樂應該歸屬於純音樂的範疇，但在歌劇中，這器樂體裁受到了特定戲劇情境的制約，具有明顯的戲劇指向性，承載著某些戲劇性意味，在歌劇中具一定效果的表現力，所占的分量和地位毫不遜於聲樂演唱部分，與聲樂旋律同為歌劇音樂的支柱之一，也可以說，歌劇中由器樂體裁與聲樂體裁，共同承載著不同的戲劇性功能，兩者互為依託、相輔相成，構成了歌劇音樂的嚴密體系。¹⁹¹

就聲樂進行中器樂的戲劇性使命而論，人們對聲樂進行中器樂使命的傳統認識是它的伴奏功能，伴奏功能是歌劇器樂戲劇性功能的初始形態，它為聲樂演唱提供音響支援，造成豐富的聽覺效果。羅西尼歌劇同樣具有這傳統的伴奏作用，但他進一步將伴奏功能融入到戲劇功能中，透過樂隊音樂，為聲樂部分提供恰當的環境描寫、色彩渲染和情緒烘托，營造出某種特定的戲劇情境，使聲樂部分的進入轉接、展開收束，處於自然流暢的戲劇狀態中，即在伴奏功能之外，擔當起

¹⁹¹ 同註 154，p.132。

獨立具有戲劇意味的表現任務，將歌劇器樂戲劇化。而就器樂主題的隱喻性功能而論，歌劇器樂因其音樂材料源於歌劇人物唱段或場景音樂，所以比一般的標題性音樂容易被理解。這些唱段或場景音樂由於曾經出現過，所以當再次出現或重新組合時，便會立即喚起觀眾的聽覺記憶，進而使觀眾領悟到器樂運用這些音樂材料的戲劇意味。在羅西尼的歌劇中，器樂主題也隱喻著人物、景物、動作、情緒，利用這些器樂隱喻功能，在歌劇樂隊中生動的展開戲劇衝突，敘述著人物的情感或動作。¹⁹² 例如：在第一幕第 4 首費加洛出場前的主題旋律，其實在第一幕第 3 首宣敘調中其實已出現過一小段，第一次出現為乾朗誦調沒有管弦樂伴奏，到了第二次出現則是有管弦樂伴奏且較為完整的樂曲，即為此類的例證。

二、管弦樂在戲劇效果經營上之音樂手法

從多方面來看，羅西尼的歌劇音樂帶給人特別感受，他以其音樂機智及源源不止的管弦樂創意，讓劇情在明確方向中推進，帶出戲劇氣氛停頓與開始。在本劇中，他嘗試利用綿延不絕的旋律與漸強奏的獨特手法，彰顯出角色之間混亂、糾纏不清的人際關係，也製造出令人驚喜的音樂與戲劇效果。今針對羅西尼管弦樂手法之特長，將其成熟運用於經營戲劇化表現上的音樂手法及特色，概述如下：

（一）調性的對比營造出音樂的矛盾衝突

調性是羅西尼音樂語言構成的重要組成部份，羅西尼在歌劇中利用調性的對比，加強矛盾與衝突，這是他推動劇情發展的重要手段。調性能象徵感情特徵以

¹⁹² 同註 154，p.133。

渲染情節與性格因素，羅西尼在很多的詠嘆調中，以調性的變化，經營出歌劇的情感變化特徵，在調性的轉換中，完成了期待-矛盾-衝突的戲劇情節。他也大量使用同主音大小調交替以及三度轉調等具有浪漫主義音樂特徵的音樂語言，以此特徵主導著日後的義大利歌劇，讓後世作曲家感受其創作的戲劇性力量。¹⁹³ 在〈造謠像微風般〉一曲中，調性的變化極具特色，音樂由弦樂在 D 大調上奏出極輕的四小節樂句，好似謠言剛剛被散佈一般，如微風輕吹。隨後，調性由 D 大調轉到 f 小調、A 大調，最後回到 D 大調，每一次的調性變化都積聚了新的造謠生事的力量。另外一例，在〈好事者之歌〉中，羅西尼也善用調性轉換，來描繪費加洛的情緒出現了變化，樂曲中段第 101 節，C 大調轉為 G 大調，緊接著後面多次的轉調，bE- c- C- bA，最後轉回 C 調，調性不斷變化，但基本旋律仍在重複，速度和力度多次變化，描繪出費加洛幽默熱情、忙碌自信的性格，雖有點自我吹噓，但樂於助人的特質在調性移轉中表現無遺。

（二）樂隊相對簡單、織體清晰透明

歌劇作品中，絕大多數的歌劇器樂是伴隨著聲樂體裁，並與之同步展開。音樂處理方式以聲樂為主，樂隊的主要功能是作為聲樂的伴奏。在本歌劇中，作曲家以結構簡單的曲調，單純的和聲轉換，獨唱或齊唱型態的旋律線，簡易琶音的伴奏形態，相對簡單的樂隊，但織體清晰透明，呈現出有如吉他音樂的伴奏和絃。例如：伯爵的〈天空在微笑〉以簡單的分解和弦伴奏，花腔行雲流水地輕聲流動，

¹⁹³ 高靜，〈羅西尼歌劇詠嘆調的戲劇化表現功用〉，《中國音樂學》（第 4 期，2006）：p.133。

展現出伯爵溫柔的綿綿情意及其清新單純的氣質。旋律部分雖然在 2/4 拍子上平穩進行，但伴奏卻一直採用緊密的三連音音形，以此手法表達出伯爵激動急切心情，娓娓道出伯爵甜蜜呼喚渴望見她一面的心境。所有的旋律、和聲，刻意保持在原調中進行，並沒有花俏的轉調或多餘的裝飾，鋪陳出浪漫的抒情風格。(譜例 3-4-1)

譜例 3-4-1：〈天空在微笑〉 mm.26-33

The musical score consists of three systems. The first system shows the vocal line with lyrics in Italian and English, and a piano accompaniment featuring a triplet pattern. The second system continues the vocal line with the tempo marking 'a piacere' and further lyrics. The third system shows the continuation of the piano accompaniment and the vocal line.

(三) 樂隊獨立的表情功能彰顯出強烈的戲劇力量

除了單純的伴奏意義，羅西尼也運用管弦樂技法，與戲劇發展緊密相連，烘托歌劇氣氛、實現寫景、狀物抒情，製造出適當的心理氣氛、延長場景中的感情效果。在本劇中，可見羅西尼在管絃樂本身的音樂張力和處理上主動和連貫的特色，他運用吟誦性的、短小的、與器樂部分結合的樂句、動機或段落，以交響樂的發展手法展開，使器樂的表現空間得到了很大拓展。例如：在第一幕第 2 首〈天空在微笑〉（Ecco ridente in cielo）中的跑馬歌樂段，旋律音形多為一連串十六分音符的跑動和四度模進，伴奏上由原先的分解和絃變成活躍的集中和絃式伴奏，輕快的跳音和小二度的模進，並在原有材料的基礎上進行了一系列的裝飾變化，

後半拍加以點綴，顯示出跳躍性織度，豐富了織體，表現了人物性格特徵，把伯爵那急切、焦慮、盼望愛情到來的心情準確地加以描繪。（譜例 3-4-2）

譜例 3-4-2：〈天空在微笑〉 mm.34-42

Allegro.

ri. Oh sor - te! già veg - go quel
fill. Oh mo - ment of rap - ture! Her

ca - ro sem - bian - te: que -
fair hand ap - pear eth; My

mf Cor. Strings pizz. & Guitars p

（四）人聲與樂隊合力營造出獨特的戲劇意味

豐富多彩的旋律，是羅西尼新旋律樣式的主要特徵，他也在生氣蓬勃的優美旋律中，善用青春洋溢的節奏分句，突顯了詠嘆調過於強調聲樂風格而削弱的戲劇節奏。羅西尼運用聲樂與器樂共同推進的方式，來揭示戲劇性，在聲樂與管弦樂隊的巧妙結合中，人聲與樂隊水乳交融，使該劇音樂呈現鮮明的戲劇性特點。

羅西娜的詠嘆調〈我聽見一縷歌聲〉，描寫她聽著林多羅的情歌，心中湧出難以抑制的激情，旋律抒情、感情真摯，加上靈巧動感的花腔，流暢的快速音階片段，無論上行或下行的音階，都使人物更具特色，更增加了戲劇份量。此時的樂隊伴奏有著宣敘調風格，大幅跳躍、重複音和伴奏和絃，宛如加以標點。當她說要擺脫想娶她為妻的監護人時，小提琴的裝飾奏，生動具現出嘲笑她的景象。以有節

制的花腔，增添魅力，吹噓自己會施百種巧計，再度重申自己生性溫柔隨和，而樂隊齊奏的音響色彩，彷彿嘲笑著她的奸詐，製造出強烈的對比性。（譜例 3-4-3）

譜例 3-4-3：〈我聽見一縷歌聲〉 mm.102-105

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line (soprano) and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "car, way, fa to - rò gio car, fa to - rò gio way, way, to - have my way!". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, with the vocal line ending on "car! way!".

羅西尼也擅長以「同音反覆」來鋪陳旋律的進行，音樂語言具體化，將劇中角色人物的個性，活靈活現、戲劇性的具現在觀眾的眼前。著名的〈好事者之歌〉即以同音反覆與跳進的旋律進行，與劇情、角色、台詞融為一體，與樂隊相呼應，營造出費加洛開朗有活力的性格，在伴奏上的運用巧妙精彩，如影隨形的管絃樂伴奏營造出所需的混亂效果。

另外的例子，如：第二幕第 15 首〈唐巴西里奧！怎麼回事！〉為五重唱，在 bE 大調上引出五個人不同的表情和心理狀態，阿隆索來給羅西娜上課，意外的是巴西里奧也來了，不知情的巴西里奧的到來使每個人的情緒、表情都有所變化，而他自己卻很茫然。聲樂旋律多在交代劇情多以同音，主要旋律在伴奏部分，常動的十六分音符以微弱的聲響斷奏，營造出緊張的氣氛。（譜例 3-4-4）

譜例 3-4-4：〈唐巴西里奧！怎麼回事！〉 mm.3-7

(五) 善用樂隊營造戲劇效果的羅西尼漸強

羅西尼擅長以樂隊來營造戲劇效果，他以其擅長的奇妙漸強奏效果，流暢輕巧的旋律，以及率直暢快的節奏感，細膩的刻畫出充滿諷刺的愉快情節，使人們在觀賞演出時笑聲不絕、妙趣橫生。這種羅西尼慣用的漸強樂句，通常是很長樂段中，使用固定的節奏形式，再一步步加入各種樂器聲音，從容不迫建立起管弦樂團張力，強烈的力度對比及長段落、大幅度的漸強為其特徵，它以單純的音符駕馭著輕快的節奏，從容不迫的一步步建立起管弦樂團節奏的張力，堆疊到最極限，最後將蘊釀已久張力爆發出來，達到音樂所要求的強力震撼效果。¹⁹⁴

羅西尼實驗著各種可能的方式與配器，將木管聲部加大，或為樂團中第三、四部法國號與長號聲部，並給予許多重要旋律。在〈造謠像微風般〉一曲中，樂隊的表現極具特色，特別的「羅西尼漸強奏」，輕快流暢的旋律以及明確的節奏感，把劇中那種充滿諷刺又刺激愉快的情節細膩的刻畫出來。陳述背景的漸強奏

¹⁹⁴ 湯慧茹著，《羅西尼之歌》（台北：樂韻出版社，1996），p.62。

管弦樂短句，首先單獨出現在弦樂中，隨著弦樂位置的改變，巴西里奧唱道：「謠言像地震暴風，天地震動，響徹雲霄」（un tremuoto, un temporale, che fa l'aria rimbombare.）繼而管弦樂漸強，產生巨大力量，就像流言在人群中擴散。羅西尼以大量的八分音符連珠炮般、形象生動地描繪出謠言的破壞力，並將巴西里奧狡猾詭譎、自鳴得意的性格特徵，栩栩如生地展現出來。¹⁹⁵（譜例 3-4-5）

譜例 3-4-5：〈造謠像微風般〉 mm.101-107

The image shows a musical score for Example 3-4-5. It consists of two systems of music. The first system has a vocal line in bass clef and a piano accompaniment in treble and bass clefs. The second system also has a vocal line in bass clef and a piano accompaniment in treble and bass clefs. The lyrics are written below the vocal lines.

另一首〈好事者之歌〉，費加洛出場前快樂唱出「啦啦啦啦啦」後，樂隊與之相呼應，單簧管的加入增加了喧鬧的感覺，反映著活潑的性格和愉快的心情。費加洛一系列的誇耀後是戲謔的停頓，然後音樂加快漸強，費加洛快速地重複著自己的名字，樂隊緊密的配合，人聲與樂隊融為一體，在尾聲裡，他滑稽地模仿各種人叫他的聲音，表演十分生動有趣，達到極好的舞臺演出效果，整首樂曲在華美激昂的管弦樂合奏中結束。（譜例 3-4-6）

¹⁹⁵ 同註 77，p.132。

譜例 3-4-6：〈好事者之歌〉 mm.189-199

Fi-ga-ro, Fi-ga-ro, Fi-ga-ro, Fi-ga-ro, Fi-ga-ro, Fi-ga-ro, Fi-ga-ro. Ah! - mè! - ah! -
Fi-ga-ro, Fi-ga-ro, Fi-ga-ro, Fi-ga-ro, Fi-ga-ro, Fi-ga-ro, Fi-ga-ro. No more, no
mè! - che fu - ria! ah! - mè! - che fol - la! U - na! - la vol - ta
more! - this cla - mor I'll bear - no lon - ger! For pi - ty's sake, speak

羅西尼在歌劇《塞維里亞理髮師》中，在調性的對比上營造出音樂的矛盾衝突，以精緻完美的管弦力量以及人聲、樂隊的完美結合中展示了動人心魄的戲劇意境、精彩絕倫的心理描繪、善用樂隊營造戲劇效果等，有力地表明了該劇音樂鮮明的戲劇性特點，顯示出驚人的藝術之美。

三、管弦樂序曲的戲劇性形象

羅西尼對樂隊配器的擅長，也表現在對序曲的創作上。從羅西尼的歌劇序曲中，可以感覺其管弦樂配置的特色：和聲並不複雜，簡單純淨的音符、清楚強烈的節奏，都使音樂呈現出一種快樂活潑的氣息。此序曲在好幾部歌劇上都用過，羅西尼被人們抨擊懶惰而不夠嚴謹。但筆者在分析序曲時，深覺序曲中音樂的形象與歌劇中幽默、活潑、猥瑣的各色形象相當切合，與歌劇也能有所聯繫，今透過序曲歌劇展現的音樂色彩，試述個人主觀的一些想像及看法。

樂曲由行板節奏開始，低音管和絃樂寧靜流暢平穩的行進著，當它靜息時，

四面八方相繼傳來難以抑制的低語，在小提琴和中提琴上，在樂團中各個不同音區輪流出現，弦樂竊竊私語的對話，似乎象徵著歌劇中巴托羅、巴西里奧兩人陰暗猥瑣的形象，策謀著製造謠言與誹謗。不協和的小二度行進連續出現，似乎訴說著愛情遇到的波折。雙簧管級進的長音，富含抒情旋律色彩，如同漫漫夜色中皎潔的月光照向大地劃破黑暗，似乎象徵著衝破禁錮的愛情。陰暗的氛圍透著微微的不安，月光般純潔的愛情充滿曲折，但熱情的活力鼓舞著黑暗中堅守的力量。而後，小提琴演奏出的抒情如歌的旋律猶如美妙的傾訴，描繪著愛情的神奇，又有著長笛柔美羞澀的回應，仿佛預示著劇中愛情的純真與聖潔。

從前奏短短的音樂行進中，表現出鮮明的戲劇性衝突和效果，各種矛盾的氣氛交融在一起，互相抗衡卻又相互依託，從中彷彿可看出三個動人的音樂形象躍然譜上。第一個音樂形象：黑暗、陰森、不安的陰影籠罩的氛圍，陰謀躡手躡腳的浮出水面，帶來令人不安的緊張感。第二個音樂形象：有個柔美倔強卻充滿著希望與夢想的動力在上升，溫暖柔和卻堅強挺拔，嚮往著光明，追求著自由，雖然一路顛沛坎坷，但是堅持的力量帶來了希望。第三個音樂形象：充滿活力光明的力量，幫助憂鬱黯淡的愛情，推動它躍躍欲試，突破黑暗的籠罩。三種音樂形象由弦樂、雙簧管和長笛不同音色的樂器表現出來，豐富的音樂色彩伴隨著富表情的戲劇性向前推進，栩栩如生地打動觀者的心扉。

而呈示部的第一主題由弦樂器以弱音展開，像是單純的少女嚮往著愛情，拼命掙扎著想擺脫禁錮，以追求著高貴的愛情。接著，醞釀鋪陳進入「暴風雨」動

機，四次的狂嘯怒吼象徵著封建制度的暴政，排山倒海的壓制令人無法喘息，具現出少女面對著黑暗，依然勇敢奮力抗爭的毅力，從歡快的跳躍到痛苦的掙扎，激烈的拼搏後，依然保持著堅定與嚮往。呈示部的第二主題由音色高貴的雙簧管及法國號輕柔帶入，流露出貴族的驕傲與優越感，像個驕傲的勇士，敢愛敢恨奮勇向前，面對著這種氣質，厚重的黑暗漸漸不安，被主題一次次的奮力撞擊。兩個主題體現出的音樂形象，筆者將其想像為歌劇中兩位主要人物，一位苦苦追求自由與愛情，充滿鬥志想衝破制度。另一位享有著貴族的自豪感，嚮往變革、自由與真摯的愛情。彼此互呼應著，一次次膠著的密集的管弦樂大碰撞以後，再相互交融，一見如故，再次奏響，預示著戲劇的衝突沒有結束。在序曲的最後，第一主題與第二主題再度重現，在銅管的強烈支撐下，展現出戲劇性的強大感染力，勇敢有力地將戲劇高潮推向頂點，暴風雨般猛烈的衝擊與震撼，光明地走向了輝煌的終點，預示著整個歌劇戲劇性的完整終結。

透過筆者主觀想像，序曲音樂形象尚能與歌劇內容貼近，可想見此序曲當初雖然並非專為本歌劇而作，但應該也是羅西尼研讀腳本後，經過慎重思考後的選擇，他運用了交響化的配器處理，讓序曲音樂語言的魅力與歌劇的戲劇特徵，生動地融合並體現出來。如同歌劇一樣，這首序曲，至今依然大受歡迎，阿瑪維瓦伯爵的深情、費加洛的活潑、羅西娜的惆悵、巴托羅的抱怨及巴西里奧的陰險，在序曲中木管與銅管的映襯下，若隱若現地深深扣住了觀眾的心弦。¹⁹⁶

¹⁹⁶ 同註 71，p.17-21。

第四章 塞維里亞理髮師聲樂部分之音樂分析

第一節 獨唱曲

十九世紀初義大利歌劇作曲家，包括羅西尼、貝利尼以及董尼才悌等，在戲劇與音樂的安排上，尤以寫作詠嘆調、二重唱以及終曲時，逐步形成一種固定的模式，音樂學者巴塞維（Abramo Basevi, 1818-1885）¹⁹⁷ 在研究歌劇結構時，將這種由羅西尼所奠定下來的「慣例」（convention），稱為「梭利塔模式」（La solita forma）。¹⁹⁸

根據巴塞維的描繪，梭利塔模式中歌劇的「詠嘆調」（scena e aria），大都是宣敘調的場景（scena）開始，接著，第一個段落為慢速段落，稱作 *cantabile*, *rimo empio* 或者 *adagio*；第二個段落叫作 *tempo di mezzo*，¹⁹⁹ 戲劇進行到此時通常會有轉調或新角色加入，也有部分樂曲會省略此部分；第三個段落則是速度較快的 *cabaletta*，在樂曲中常會反覆一些片段或整個反覆。而獨唱曲中的短曲（*cavatina*）結構，通

¹⁹⁷ 巴塞維是義大利科學家、醫生、哲學家、作曲家與音樂評論家，他曾經寫下兩部歌劇，後來放棄作曲，而轉變成一位音樂評論家，他的“*Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*”一書，對歌劇形式的討論，得到義大利當代許多學者的迴響，他在此書當中提到了由羅西尼所奠定下來的「梭利塔模式」，也成為許多學者研究分析威爾第歌劇形式的基礎。

¹⁹⁸ 這模式在二十世紀中下葉以後，被認為是分析十九世紀從羅西尼到威爾第歌劇形式的代表，有些學者亦以此書的分析方式為基準，對這個詞提出解釋。巴爾薩澤（Scott Leslie Balthazar）將「梭利塔模式」稱作是「慣用形式」（customary forms），金貝爾（David R. B. Kimbell）則認為就音樂作曲手法上，可稱作傳統「樣板化的形式」（pattern-like form）。而包爾（Harold S. Powers, 1928-2007）更稱這種抽象形式可看成是義大利歌劇中的「奏鳴曲式」。Harold S. Powers, “La solita forma and The Uses of Convention,” *Acta Musicologica* 59 (January-April, 1987): p. 68-69.

¹⁹⁹ *Tempo di mezzo* 顧名思義就是「中間的速度」，學者對 *tempo di mezzo* 的解釋有兩種情況，一是指：一個界於 *cantabile* 與 *cabaletta* 以及 *largo concertato* 與 *stretta* 之間的快速經過段落，它的形式自由、長度不拘，完全視戲劇情況而變化；最初的功能是為了戲劇情境的轉變，在詠嘆調的 *tempo di mezzo* 當中，這個時候可能會有一個新的角色出現或離開。

常是將詠嘆調三個段落中的中間段落(*tempo di mezzo*)省略，由慢板樂段(*cantabile*)及跑馬歌(*cabaletta*)兩部分組合而成，在本歌劇獨唱曲中，阿瑪維瓦伯爵〈天空在微笑〉及羅西娜〈我聽見一縷歌聲〉兩首短曲，即是以此結構分兩個段落寫作而成。

本歌劇獨唱曲的曲目共包括：阿瑪維瓦伯爵兩首，羅西娜、費加洛、巴西里奧各一首、巴托羅兩首、貝塔一首，總共六位角色八首曲目。今以較具代表性的阿瑪維瓦伯爵〈天空在微笑〉、羅西娜〈我聽見一縷歌聲〉、巴西里奧〈造謠像微風般〉、費加洛〈好事者之歌〉及巴托羅〈騙得了我這醫生?〉等五首獨唱曲，針對其曲式做一分析探究，探討獨唱曲中戲劇化表現和功用。

一、阿瑪維瓦伯爵獨唱曲

〈天空在微笑〉(*Ecco ridente in cielo*)是阿瑪維瓦伯爵在第一幕開始時，在窗臺下對羅西娜傾訴愛意的情歌，優美的音調表現出多情纏綿的抒情風格。²⁰⁰ 羅西尼最初寫的是更具西班牙色彩的樂曲，但由於不滿意，便擷取之前所寫的《奧雷利亞諾在帕爾米拉》(*Aureliano in Palmira*, 1813)和神劇《巴比倫尼亞的奇羅》(*Ciro in Babilonia*, 1812)中的合唱旋律，改寫成這首短曲。²⁰¹ 全曲分成兩大部分，第一部分(1-34小節)為短曲，是慢板的抒情樂段；第二部份(34-86小節)為跑馬歌，是振奮人心的快板歌曲，藉此讓歌手展現燦爛的花腔技巧。依照段落、

²⁰⁰ 根據里柯迪出版社的羅西尼傳記顯示，此曲在首演時並未演出，是在首演後才加上的，原來為另一首西班牙小夜曲。Gina. Guandalini《羅西尼》(Rossini)，田青譯(台北：世界文物出版，1998)，p.41。

²⁰¹ 林麗瑛，《羅西尼歌劇「塞維利亞的理髮師」之研究》(台北：出版社不詳，2004)，p.114

小節數、調性、速度可分為幾個段落，列表如下：(表 4-1-1)

表 4-1-1：〈天空在微笑〉樂曲結構分析表

段落		小節數	調性	速度
慢板 (cantabile)	前奏	mm.1-15	C 大調	最緩板 (Largo)
	A	mm.16-23		
	A'	mm.24-34		
跑馬歌 (cabaletta)	B	mm.34-55	G 大調	快板 (Allegro)
	B'	mm.55-86		

樂曲以 15 小節單簧管為中心的前奏開始，此為伯爵在羅西娜窗外用吉他彈奏之旋律，提示了朦朧溫柔的背景，緩板速度上的音樂婉轉起伏，抒情的主旋律以三連音為伴奏，刻劃出伯爵的柔情蜜意。(譜例 4-1-1)

譜例 4-1-1：〈天空在微笑〉 mm.1-3

Largo. (The musicians tune their instruments.)

The musical score shows the first three measures of the piece. The right hand plays a melody starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The left hand plays a triplet accompaniment of eighth notes. The tempo is marked 'Largo' and the mood is 'The musicians tune their instruments.' The score includes dynamic markings 'f' and 'p', and the word 'Guitars' is written below the bass line.

A 段 (16 小節至 34 小節) 由 C 大調的主和絃拉開了主題旋律的序幕，三連音的伴奏音形呈示了朦朧夜色中伯爵急切的心情。旋律的進行不斷被小七度所打斷，配合花腔的運用，使得這段本應平靜優美的抒情旋律變得不再平穩，展現出情感

的強力克制與內心激動不可抑制的爆發，也展現出伯爵陷入愛情的內心衝突，柔美抒情與裝飾華彩的風格相融合，曲風極富西班牙民歌特色。（譜例 4-1-2）

譜例 4-1-2：〈天空在微笑〉 mm.15-21

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line with lyrics in Italian and English, and the piano accompaniment for strings and guitars. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: 'Ec-co ri-den-te in cie-lo spun-ta la bel-la au-ra, Dawn, with her ro-sy man-tle, Stands at the gate of ro-ra, e tu non sor-gian-co-ra, e morn-ing, Night's gloom a-far is driv-en, Yet'.

伯爵柔情地唱道：「明媚的天空已綻放出清朗的亮光，但可愛的你還在夢鄉，起來吧美麗的姑娘，來吧，我美麗的少女！神阿，請為我治療愛情的傷口。」(Ecco, ridente in cielo spunta la bella aurora, e tu non sorgi ancora e puoi dormir così? Sorgi, mia dolce speme, vieni, bell'idol mio; rendi men crudo, oh Dio, lo stral che mi ferì)，從歌詞上來看，此段歌詞音樂優美、抒情，恰好詮釋出場景中的意境；和聲上，一開始從 I 級出發很沉穩的開始，調性色彩變化豐富，由 C 大調轉調到 a 小調、e 小調，最後結束在 G 大調的主和絃上，主屬調的交替，把伯爵心急、不安的情緒刻畫得相當生動，西班牙色彩濃厚，充滿異域風情；節奏音形上，從強拍開始，皆為長樂句；織度上，以簡單的分解和弦伴奏，花腔輕聲的流動行雲流水地展現出伯爵溫柔的綿綿情意，突顯出其清新、單純的氣質。旋律部分雖然在 2/4 拍子上平

穩進行，但伴奏卻一直採用緊密的三連音音形，表達出激動急切的心情，這一段將伯爵呼喚心上人快快醒來、渴望見她一面的甜言蜜語娓娓道來。每個樂句皆以相同的旋律開始，藉以讓聽眾加深印象，並且維持音樂的統一性，旋律和聲上沒有花俏的轉調或多餘的裝飾，鋪陳出浪漫的抒情風格。

到了 B 段跑馬歌部份（34 小節至 86 小節），音樂進入快板，拍號也由原來的 2/4 變為 4/4，調性轉到 G 大調，伯爵急切地抒發著自己對羅西娜的愛戀之情，夢想自己得到愛之後滿足歡樂的心情，並急促唱道：「啊！我多麼地幸運，我看見了她可愛的臉龐。請可憐我，可憐我沉醉在愛情中的心啊，愛情的漩渦，歡樂的時光。此刻的滿足是什麼事情都比不上的。」(Oh sorte! gia' veggo quel caro semblante; quest'anima amante ottenne pietà'. Oh istante d'amore! Oh dolce contento! Soave momento che eguale non ha!)，此段歌詞，安排用來展現歌手的花腔技巧，詞意中出現的皆是感嘆式的語氣，搭配快速的音群上下行及模進，相當振奮人心；和聲上，從 V 級開始，營造出相較不穩定的氣氛；節奏型態上，以弱起拍開始，相較於前段之長樂句，此段的旋律及伴奏是片段式的，此縮短的節奏型態趨勢，到了 47 小節更縮減為擷取三個音的小片段。(譜例 4-1-3)

譜例 4-1-3：〈天空在微笑〉 mm.34-42

旋律音形多為一連串十六分音符的跑動和四度模進，織度上，不只是快速音群變多了，在伴奏上分解和絃也變成活躍的集中和絃式伴奏，輕快的跳音和小二度的模進，並在原有材料的基礎上進行了一系列的裝飾變化，後半拍加以點綴，顯示出跳躍性織度，豐富了織體，表現了人物性格特徵，把伯爵那急切、焦慮、盼望愛情到來的心情準確地加以描繪。(譜例 4-1-4)

譜例 4-1-4：〈天空在微笑〉 mm.53-55

二、羅西娜獨唱曲

羅西娜在〈我聽見一縷歌聲〉(Una voce poco fa) 這首詠嘆調中，唱出了對林多羅的愛慕，面對監護人的設計與阻攔，她決心想出好辦法來捍衛自己的愛情。

全曲為 E 大調，3/4 拍，分成兩大部分，由「慢板」加上「跑馬歌」構成，今依照速度、段落、小節數列表如下：(表 4-1-2)

表 4-1-2：〈我聽見一縷歌聲〉樂曲結構分析表

段落		小節數	調性	速度
慢板 (cantabile)	前奏	mm.1-13	E 大 調	行板 (Andante)
	A	mm.14-30		
	B	mm.31-43		
跑馬歌 (cabaletta)	前奏	mm.44-55	E 大 調	中板 (Moderato)
	A	mm.56-67		
	B	mm.116-121		

第一部分樂曲前奏由 13 小節構成，以 I 級主和絃開始，調式為開闊明亮的 E 大調，前奏暗示了此曲的主要風格，第 1-5 小節為後面 A 段的音樂，旋律聲部以附點節奏為主，素材以音階式音形為主；第 6-9 小節為 B 段音樂，以平穩的八分音符同和絃反覆伴奏，加上裝飾性質的短小十六音符。在此段前奏中，將樂曲的主要材料作了概括性的陳述。(譜例 4-1-5)²⁰²

²⁰² 同註 144，pp.180-181。

譜例 4-1-5：〈我聽見一縷歌聲〉 mm.1-9

A 段旋律可視為類朗誦調，彷彿在陳述事情，抒情性強，有韻律感之律動，速度徐緩，旋律在中音區，聲樂旋律線被垂直和弦打斷，造成短小的樂句，旋律片段化，許多短小的音符與休止符，使歌詞內容更為清晰自然，帶領聽眾走進劇情。(譜例 4-1-6) 此首樂曲雖無朗誦調，卻可由此段看見類似朗誦調風格。音樂風格與歌詞相吻合，「我聽見一縷歌聲，在我心中輕輕迴響，它使我的心激蕩，甜蜜的爱情令人神往」(Una voce poco fa qui nel cor mi **risuonò**; il mio cor ferito e' gia', e Lindor fu che il piagò)，以動人旋律表現少女對於甜蜜愛情的渴望。

譜例 4-1-6：〈我聽見一縷歌聲〉 mm.14-18

第 22 小節「啊，林多羅我的情郎，我願佔有你心房。」(Si, Lindoro mio sarà; lo giurai, la vincerò.) 以一個四度的跳躍，將音區拉向高處，雖然跨度不寬，但是，對比之前的音來說仍然是一次小小的飛躍，羅西娜的心中所想立刻清晰展現，表達了對林多羅無限的愛意。從和聲上來看，此段從 I 級出發，穩定堅定，聲部延續了前奏的附點音形節奏，再加入三連音形成花腔旋律。伴奏聲部以跳躍性的垂直和絃為主，突出了三拍子的節拍特點，使音樂富有強烈的動感，給人隨風蕩漾的感覺，揭示了羅西娜歌唱時愉悅的心情。(譜例 4-1-7)

譜例 4-1-7：〈我聽見一縷歌聲〉 mm.19-25

cor - fe - ri - to già, e Lin - dor fu che il pia - gò. Sì, Lin -
dor, that voice is thine, 'Tis for thee my heart doth glow, Yes, Lin -

do - ro - mio sa - rà, lo giu - ra - i, là vin - ce -
do - ro shall be mine, I have sworn it, for weal or

Tutti
f *p*

B 段與 A 段形成對比，在 31-35 小節，加入新的旋律，可視為喋喋不休的詼諧歌 (Patter Song)，在此話鋒一轉，羅西娜訴說她受著巴托羅控制，但她發誓可以勝過巴托羅：「我的那位監護人，想把好事來阻擋，但是我也會撒謊，把一切安排妥當」(Il tutor ricuserà, io l'ingegno aguzzerò. Alla fin s'accheterà e contenta io resterò) 節奏突然緊湊，連續的十六分音符一直出現在 F 音上，羅西娜陳述監護人

的阻攔，以短小音符，同音反覆來表達她的堅定，伴奏為平穩的八分音符同和弦反覆，情緒較亢奮，旋律線變短，緊湊的音樂，表達羅西娜激烈的情緒，也表現了羅西娜以其堅定信心與阻隔她們相戀的監護人做鬥爭。(譜例 4-1-8) 第 35-43 小節為羅西娜想到林多羅時溫文儒雅的抒情旋律，曲調又回到前面第一段後半的部分，顯現其堅定要佔據林多羅心房的信心。此 A、B 兩段雖然形成了鮮明的對比，但是 B 段仍部分採用了 A 段的材料，如伴奏聲部的垂直和絃。

譜例 4-1-8：〈我聽見一縷歌聲〉 mm.29-33

第二部分的跑馬歌(44-121 小節)節拍由 3/4 拍子變為 4/4 拍子，中速。第 44-55 小節為第二部分之前奏，第 44-51 小節，左手以八分音符的分解和絃音形為伴奏，旋律則先現 A 段羅西娜之旋律，與第一部分的前奏相同，此段前奏亦分成兩段，將之後 A 段及 B 段的素材先現及預示。第 51-55 小節，則以「同音反覆」及裝飾性的短小音符呈現 B 段的喜劇風格。A 段由三個樂句構成，旋律簡單，Solo 聲部是前奏低八度的變化重複，第二句是在第一句往大上二度的模進，使音樂素材更

加鮮明，右手旋律聲部保留了第一部分中三連音及附點節奏特點，羅西娜對自己充滿自信地唱道「我多麼溫柔，我多麼嫻雅，我多麼順從，我多麼聽話」(Io sono docile, son rispettosa, sono obbediente dolce, amorosa) 旋律十分流暢優美，每唱完一句，有一拍的休止，節奏不慌不忙，抒情性加強，第三句「我順從又聽話」(mi lascio reggere, mi fo guidar) 由弱拍加上同音反覆，先現了 B 段的弱拍節奏和同音反覆音形的特色。此段和聲從 I 級開始並停在 I 級結束，呈現穩定的感覺，以此表現羅西娜溫柔嫻雅、順從聽話的自述。此段將敘述愛意的情緒表達得淋漓盡致，曲式配置與歌詞的搭配息息相關。(譜例 4-1-9)

譜例 4-1-9：〈我聽見一縷歌聲〉 mm.56-67

Rosina.

Io so - no do - ci - le, son ri - spet -
I am all gen - tleness, I'm all de -

to - sa, so no ob - be - dien - te,
vo - tion, Hum - ble, o - dient,

dol - ce, a - mo - ro - sa, mi la - scio reg - ge - re, mi lascio
all soft e - mo - tion; I can be rul'd with ease, I can be

reg - ge - re, mi fo gui - dar, mi fo gui - dar. Ma se mi
rul'd with ease, nor guidance spurn, nor guid - ance spurn. But if you

B 段速度加快，旋律更帶跳躍性，顯得機警而俏皮，揭示出羅西娜性格中的喜劇因素，呈現喜劇風格（Comic style），語法上與 A 段圓滑旋律線呈現對比，多為大跳性的五度、四度或小跳；和聲從 V 級開始，結束在 I 級，呈現出較不穩定之感，以此作法表現對比於前段的俏皮歌詞。樂團弦樂第一段以拉弦演奏斷音，配合溫柔順從的歌詞，第二段則為以撥奏演奏的斷音，新的音色讓節奏更加鮮明短小跳躍，呈現出羅西娜此時忍受監視而狡猾機伶的心態，「若有誰將我冒犯，來干擾我的計畫，我就像毒蛇般狡猾。我有著千百條絕妙的好辦法，我的手段千變萬化。」（Ma se mi toccano dov'è il mio debole sarò una vipera e cento trappole prima di cedere farò giocare）聲樂花腔部分，音區逐漸升高，節奏又一次緊湊，從高音迅速下行的特點，表現出其騙子般的情緒及鬼靈精怪的喜劇風格。第 76-80 小節和聲色彩改變，暫時離開大調的明亮色彩，移動到 ii 級小三和弦上，用較暗的和聲色彩，並以此色彩讓聲樂旋律再次強調退讓之前，會有上百條詭計施展出來，音樂條地緊張激烈，表現了羅西娜信心堅定的來和阻隔她與林多羅相戀的監護人做鬥爭。第 84 小節一連串連續的十六分音符的音階音形，展現羅西尼漸強奏，聲部越來越多，音量越來越大，可視此處為小小的 *codetta* 結束段落，音形素材以同音反覆減值及音階式的素材，將前面八分音符之同音反覆音形減值為十六分音符，符值變小，音樂更緊湊，聽起來急促激動，形成有力的結尾。第 91 小節後，進入反覆樂段，在第 109-111 小節以附點節奏，使節奏更為緊湊，第 112 小節開始，旋律在高聲部環繞，加以裝飾音，伴奏聲部為垂直和絃，加強結束感，在音樂的結尾，旋

律音走向越發向上，直到全曲的最高音 **B** 出現，在 115 小節回到飽滿的 I 級結束，與歌詞相吻合，淋漓盡致的體現了羅西娜追求真愛的決心，也彷彿預示著勝利。最後 6 小節的 *codetta*，以跳躍的十六分音符生動活潑地在高音區行進，加強喜劇性色彩，以垂直和絃與四分休止符交替結束在主和絃。

總地來說，第二部分跑馬歌的整體節奏，以短小的節奏音形來與第一部分抒情樂段形成對比；兩段設計一樣都有前奏，A 段為溫柔的長線條，進入 B 段後則完全對比，節奏片段化。綜上所述，此曲以歡快、喜悅的情緒為主，是首以花腔風格為主要藝術風格的詠嘆調，其中大量運用花腔，音域寬廣，演唱難度很大，旋律高亢，色彩變化，曲調幽默，歡快活潑。²⁰³

三、費加洛獨唱曲

〈好事者之歌〉(*Largo al Factotum*) 是此劇中費加洛唯一的一首詠嘆調，這首樂曲出現在歌劇第一幕，是理髮師費加洛首次出場時所演唱的詠嘆調，在樂曲中將費加洛的性格刻劃無疑，純粹自我主義者，自信程度非比尋常，從歌詞可看出費加洛的性格，社會地位不高卻非常自信，認為每個人都需要他，甚至有點自戀的傾向。本曲依照速度、段落、小節數列表如下：(表 4-1-3)

²⁰³ Donald Jay Grout: *A History of Western Music* (New York: W.W.Norton & Company, Inc., 1988) , pp.663-665.

表 4-1-3：〈好事者之歌〉樂曲結構分析表

段落	小節數	調性
前奏	mm.1-43	C 大調
慢板 (cantabile)	mm.44-100	C 大調
中間段落 (tempo di mezzo)	mm.101-236	G- bE- c- C- bA
跑馬歌 (cabaletta)	mm.237-273	C 大調

這首 6/8 拍 C 大調詠嘆調，速度為活潑的快板 (Allegro vivace)，共有 273 小節，中間調性經過多次變化後又回到 C 大調。樂團在輕捷緊湊的前奏中將理髮師旋風般地引入，音樂隨歌詞以急速節奏自由流暢地向前展開，其中貫穿著塔朗泰拉舞曲的因素，在第一幕就以喜歌劇典型的詼諧風格展示出費加洛的形象。

前奏 (1-43 小節) 快速活潑的旋律為整個樂曲確定了基調，又可分為兩小段，第一段為 1-16 小節，第二段為 17-43 小節，此兩小段先現了慢板及中間段落的素材及內容。第一段音形上以級進為主，包含二度及音階的使用，再加上迴旋式音形，整段即以級進來做變化。(譜例 4-1-10) 第二段繼續延用前段的級進，並加上同音反覆素材，緊接著的第 20 小節，費加洛出場前唱出「啦啦啦啦啦」，音量由弱到強，營造了人物由遠到近的效果，此襯詞共出現四次，這種人未到聲先到的處理，為費加洛這個行動快做事風格的角色性格，埋下了喜劇人物特點的種子。

譜例 4-1-10：〈好事者之歌〉 mm.1-11

第 44 小節至第 100 小節進入慢板樂段，在這一部分有個很明顯的特點，就是歌詞和襯詞的交替出現（譜例 4-1-11），羅西尼以此創作手法具體地表現出費加洛樂觀自信性格，「我來了，大家都讓開，我早上急著去給人理髮，我活的很開心，啊，費加洛真好！好啊，真正好：真正好運氣，好得不得了。」（Largo al factotum della città. Presto a bottega che l'alba è già. Ah, che bel vivere, che bel piacere per un barbiere di qualità! di qualità! Ah, bravo Figaro! Bravo, bravissimo! Fortunatissimo per verità!）。

譜例 4-1-11：〈好事者之歌〉 mm.39-49

「啦啦啦啦啦」的出現是前奏的延續，表現出費加洛非常愉快的心情。在兩個長段的一呼一應的感歎抒情性三度音程後，經過五小節典型的銅管樂器重複演奏將詠嘆調引出，「快給本城的大忙人讓路，啦啦啦」(Largo al factotum della città.) 費加洛的音樂形象此時在演唱的主題中第一次表現出來。音形上，從 C 大調主音開始，急促、短暫的二度，三度級進和跳動，緊接著是屬和絃的分解八度大跳，顯示出歌者的快樂與陽光，所有的音符都充滿活力和躍動感，使所有的人都激動了起來，積極的氣氛感染了所有的人們。在節奏上，以簡單快速的八分音符行進，整個旋律在一連串完全八度、五度、四度的跳動下，音樂形象顯得生機一片，歡快的跳動表現出亢奮的狀態，在最後的屬音上以完全八度跳進而完成，緊接著主題又一次在二級音上繼續。這樣明亮、溫暖、輝煌和快樂的主題，重複了兩遍做了一次大循環，最後以亢奮的繞口令式的抒情迴旋音結束在主音上。²⁰⁴

中間段落(101-236 小節)由 C 大調轉為 G 大調，費加洛的情緒出現了變化，緊接著後面又出現了多次轉調，bE- c- C- bA，最後轉回 C 調，調性不斷變化，但旋律基本仍在重複，速度和力度多次變化，說明費加洛複雜的工作狀態「日夜都準備好去做一切，他總是各處奔忙，作為一個理髮師，沒有再比這幸福的事情了。」

(Pronto a far tutto, la notte e il giorno sempre d'intorno in giro sta. Miglior cuccagna per un barbiere, vita più nobile, no, non si da.)。此段描寫更加豐富了費加洛的人物形象，作曲家用快活的節奏和變化的調性表現出費加洛幽默熱情、忙碌自信、豪爽

²⁰⁴ 同註 144，p.176。

正直、無所顧忌，他訴說著自己忙得不可開交，是城裡最忙、經歷最豐富、最神通廣大的人，雖有點自我吹噓，但樂於助人的性格在此表現無遺。第一句依然是從屬和絃進入，並以屬和絃的分解和絃五音，同音跳躍後向下行進到三音，伴著跳動，在音樂的節奏型上及音樂的強弱對比上依然沒有變化，依然延續著活潑，快樂，自信的快板動機進行，通過在屬音開始的迴旋式級進向前推進了三個小節後，音樂調性發生變化，轉到近關係調，在 bE 大調的主音上延長，又在 bE 大調上做了前面的音樂形象的深入刻畫，「頭髮梳，剃頭刀，快剪子，放血刀，一切的一切，都聽我領導。幹我這一行，另外有一手，跟那些少婦...跟那些騎士...」(*Rasori e pettini lancette e forbici, al mio comando tutto qui sta. V'è la risorsa, poi, del mestiere colla donnetta... col cavaliere...*)，強調了歡快活潑的氣氛渲染，顯示費加洛依然忙碌快活的奔忙著。在 bE 大調上跳躍，快樂和忙碌一直延續到第三次炫耀的終結，調性回歸到 C 大調，並在屬音上做了輝煌的情感抒發後結束。

第 187-192 小節，「費加洛！費加洛！費加洛！」(*Figaro! Figaro! Figaro!*) 第 193 小節開始 bA 大調，「唉呀，多忙碌！唉呀，多擁擠！天老爺，挨個來呀！」(*Ahimè, che folla! Ahimè, che furia! Uno alla volta, per carità!*) 接著一大段極盡繞口令才能式的陳述，第 209-236 小節，音樂的急切與慌亂凸顯出費加洛忙得不亦樂乎，好不自在。「喂...費加洛...我在呢。費加洛在這兒，費加洛在那兒，費加洛在上面，費加洛在下面。」(*Ehi, Figaro! Son qua. Figaro qua, Figaro là, Figaro su, Figaro giù. Pronto prontissimo son come il fulmine: sono il factotum della città.*)，費加洛模仿了所有人對

他的需求與焦急的等候，享受著眾人急切的叫來喚去中，充盈著忙碌的快樂與精力的充沛，費加洛活靈活現的性格躍然於音符之中。

跑馬歌樂段是第 237 小節至全曲的結束，費加洛在經過混亂狀態後恢復正常，開始暗自竊喜，繞口令似的唱段有點像是在喃喃自語，「費加洛在這兒，費加洛在那兒，費加洛在「啊，費加洛真好！好啊，真正好：命運不會把你扳倒」(Ah, bravo Figaro! Bravo, bravissimo; a te fortuna non mancherà.)，由三個小節間奏做鋪墊，在 C 大調主音上開始了疾風暴雨般的繞口令式的歡唱，整個第三部分的音樂只有急切的八分音符的急速推進，音樂音程在完全四度和小三度的跳躍中來回竄動，到了第 254 小節，節奏不像前面那樣繞口，反而更具輝煌性，最後一句的歌詞「誰要辦事情都少不了我」(sono il factotum della città.)，那種暗自竊喜已經變為向大家炫耀，更加突出了費加洛的自信與樂觀。最後羅西尼將人聲融入了樂隊，在人聲與樂隊互相輝映著又一次呈現了羅西尼式的漸強後，回歸到近似於花腔的迴旋樂曲中，音樂歷經了最後一次的輝煌，在 C 大調的屬音延長後，回歸到主音上結束了音樂的推進。臨近終止時，所有聲部的暴風雨般漸強的結尾是此曲最具色彩之處，也栩栩如生完美的刻畫了費加洛這位大忙人的形象。(譜例 4-1-12)

譜例 4-1-12：〈好事者之歌〉 mm.236-244

Ah bravo, Fi-ga-ro, bravo, bra-vis-si-mo! ah bravo, Fi-ga-ro, bravo, bra-
 Ah bravo, Fi-ga-ro, bravo, bra - vissi-mo, ah bravo, Fi-ga-ro, bravo, bra-
 vis-si-mo! a te for-tu-na, a te for-tu-na, a te for-tu-na non man-che-
 vis-si-mo! thou art a fa-vo-rite of For-tune, thou art a bar-ber of great re-

總體來說，本樂曲在調性和歌詞情境搭配上，羅西尼以轉換調性來顯現費加洛內心情緒的轉變，和聲上只用了主和絃、屬和絃等等極少的音樂素材；在節奏上，以常動的八分音符為主，營造出緊湊的氣氛，顯現出費加洛明亮開朗熱情的性格，活潑快板的指引下，簡單的素材與精煉的節奏性相融合；音形上全曲使用級進、音階及同音反覆等素材，加上完全八度、五度、四度所營造出來的跳躍，明亮和諧、機智活潑的氣氛人物音樂形象刻畫，活靈活現的躍然於音符之中。跳音的運用和音程的跳進，栩栩如生的體現整個詠嘆調所表達的音樂氣質，映襯著鮮活的形象，音符充滿了活力與激情，劇中人物的戲劇性刻畫與音樂形象顯得相得益彰，華麗炫技的音符襯托了歌劇中戲劇性，戲劇性同時也融入了完美的音樂形象。

四、巴西里奧的獨唱曲

〈造謠像微風般〉(La calunnia è un venticello) 是巴西里奧在劇中的獨唱曲，本曲依照速度、段落、小節數列表(表 5-1-4)如下：

表 4-1-4：〈造謠像微風般〉樂曲結構分析表

段落		小節數	調性
場景 (scena)	scena	mm.1-42	F 大調
慢板 (cantabile)	A	mm.43-112	D 大調- f 小調
跑馬歌 (cabaletta)	B	mm.113-161	A 大調- D 大調

此曲是羅西尼漸強奏手法運用最著名的例子，全曲為場景 (scena) 加上兩大段。第 1-42 小節為場景 (scena)，第一部分 A 段為 43-112 小節；第二部份 B 段自 113-161 小節。

在場景 (scena) 樂段，巴托羅和巴西里奧在屋內商量著，無論用什麼辦法，明天他要跟羅西娜結婚。巴西里奧說著伯爵來到了這城鎮，和羅西娜情投意合，必須要捏造些事情，敗壞伯爵名聲。什麼叫毀謗，且聽他娓娓道來。

接著，音樂由弦樂在 D 大調上奏出極輕的四小節樂句，好似謠言剛剛從一個人的嘴裡說出來一樣，造謠誹謗就像微風陣陣吹來。隨後，調性由 D 大調轉到 f 小調、A 大調最後回到 D 大調，每一次的調性變化都積聚了新的造謠生事的力量。

在伴奏上以同音反覆的八分音符開始，在第 47 小節聲樂旋律進來時亦採相同之音形，在第 62 小節音形從一開始的八分音符減值成十六分音符，第一段不論是樂團伴奏或是聲樂旋律，皆以此音形為主，由兩個音進而三個音，進而一連串的同音。另外，第 43 小節，樂團伴奏以音階式的 D-E-F-G-A 進行，第 47 小節聲樂旋律也以 D-E-F-G-A 進行，空拍處由樂團補齊；音階型態逐漸明顯，至第 55 小節兩次的音階下行，將同音反覆手法與音階並用。自第 64 小節起，此音形運用於樂團旋律上，由聲樂定點的同音反覆。²⁰⁵

譜例 4-1-13：〈造謠像微風般〉 mm.43-50

從曲式上來看，樂句為對稱的 2+2 型態，A 段第 47-58 小節以 D-E-A-D 為樂句大方向，第 47-50 小節和第 51-54 小節為一模一樣的樂句，羅西尼將相同的樂句重複兩次，第 55-56 小節及第 57-58 小節仍以相同音形節奏型態之樂句，一直往上推，展現出羅西尼漸強之手法，樂句也以此形式加以重複，再加進樂器，聲量變大。而第 62-83 小節，在弱的情緒下積聚力量，然後一點點的增強，直到最後達到

²⁰⁵ 同註 144，p.182。

最強點，第 84-113 小節則重覆此段，透過樂句的多次重複並予以加長，達到推動樂曲氣氛的作用。

歌詞內容上，「造謠誹謗像毒氣排放，匯成微風，輕輕地吹盪，來時是個溫柔模樣，大家對它並不提防」（*La calunnia è un venticello, un'auretta assai gentile che insensibile, sottile, leggermente, dolcemente, incomincia a sussurrar.*）相較於後段，羅西尼以較短的旋律線條，在第 47-54 小節，以 4 小節為一樂句，以色彩明亮的 I 級、V 級表現輕輕柔柔如微風般地輕巧美妙。第 55 小節從 vi 級開始，兩小節為一段落，兩個延長記號停在不穩定的減七和弦上，以此呈現出不穩定的狀態，呼應歌詞「毀謗是難以察覺」表現其神秘性。第 47-62 小節可視為這一段的鋪陳，為類似宣敘性質的開場白，呈現出暴風雨前的寧靜。第 62 小節起，音樂從極弱的 *pp* 開始，並在音樂與歌詞的銜接上有互動，歌詞「它開始時細聲細語，輕輕地柔柔地，擦過地面，低聲細語，並不響亮」（*Piano piano, terra terra, sotto voce, sibillando,*）描述謠言將如何發生，音樂上則以四個連續十六分音符音形堆疊為主，並以最小的聲量開始；聲樂旋律在此敘述輕微又輕盈的謠言。接著第 71 小節起，聲樂旋律音符漸漸變多成七個音，歌詞「漸漸傳播，嗡嗡作響，湊到人們耳旁，溜進耳朵，興風作浪，弄得人們頭昏腦脹，昏頭轉向，無主張」（*va scorrendo, va ronzando; nelle orecchie della gente s'introduce destramente, e le teste ed i cervelli fa stordire e fa gonfiar.*）此處亦開始出現長音，不只做同音反覆，更有蔓延的感覺，描述嗡嗡發生，越來越大越多，將音樂向上推進往前直至第 83 小節。

第 84 小節開始「七嘴八舌，胡說亂講，聲音喧鬧，越來越響，一點一點，逐漸增強」（Dalla bocca fuori uscendo, lo schiamazzo va crescendo: prende forza a poco a poco,）重新再一次，聲量稍大，漸強的速度也比前面快，將各樂器逐漸加入擴充，低音部的節奏亦從原本的四分音符逐漸轉為八分音符及十六分音符，以這些做法，一點點積蓄能量。第 92 小節，歌詞「鼓起翅膀，到處飛翔」（vola già di loco in loco. Sembra il tuono, la tempesta che nel sen della foresta, va fischiando, brontolando, e ti fa d'orror gelar.）音樂上以四度跳進及五度跳進為音形動機表示其飛揚，第 96 小節以附點音符表現更強烈的情緒，並將聲量擴至最大。

譜例 4-1-14：〈造謠像微風般〉mm.92-99

lo-co, sembra il tuo-no, la tempe-sta che nel sen del-la fo-re-sta va fischiando, bronto-
flying, Ex-pec-tation, fear and wonder. Gath'ring strength like distant thunder, Ever increasing, never
lain-do, e ti fa d'or-ror ge-lar. Al-la fin tra-boc-cae scoppia, si pro-pa-ga, si rad-
ceasing, Is to new in-vention spurrd, Ev-er gaining, nev-er los-ing, Round its hapless vic-tim

第 101 小節「好比雷鳴，發出巨響，好比閃電，射出光芒，像在森林，大擺戰場，叫人害怕心發慌」（Alla fin trabocca e scoppia, si propaga, si raddoppia e produce un'esplosione come un colpo di cannone），和聲上以與原本調性衝突的新和聲拿坡里六和弦強調音樂到最高點，織度在此為全曲最滿處，並在此加上打擊樂

器大鼓，以此新的音色表現如大砲和暴風一樣，所有樂器共同加入演奏至最大聲。

自 104 到 112 小節，左手低音不斷地移動，和聲以鄰音此快速移動的頻率，來配合歌詞敘述「謠言像地震暴風，天地震動，響徹雲霄」（*un tremuoto, un temporale, che fa l'aria rimbombare.*），與前面一小節移動一次相較，是全曲中和聲移動最快之處。最後，「攻勢更加猛烈，全面出擊，火力加強，勢如破竹，沒法阻擋。」（*un tremuoto, un temporale, che fa l'aria rimbombare.*）隨著音形的不斷重複，音樂慢慢地從弱到強，從快到慢，音域逐漸擴大，力度不斷增強，旋律同音反覆，加上巴西里奧饒舌歌式的唱詞，具象地描繪出謠言在人們口中越傳越響，力量一點點增加，鬧得滿城風雨、沸沸揚揚。就有如原本輕拂的涼風在氣氛的助長下，壯大成無堅不摧的狂風一般，由大鼓發出雷鳴般的聲響，成功的營造出謠言誹謗在經過耳語傳播後的驚人效果，極富戲劇性。

第二部分 B 段，音量由 A 段最強瞬間轉弱，拉回情緒製造出反諷的效果，敘述「遭毀謗的可憐人，受盡侮辱，遭人踐踏，在眾人非難和鞭撻下，他會死亡。」（*E il meschino calunniato, avvilito, calpestato, sotto il pubblico flagello per gran sorte va a crepare.*），第 119-122 小節，以 2 度級進的音形，將原本的音階濃縮為兩個音，並以樂團與聲樂旋律的同音齊奏，製造出公眾撻伐的效果，最後停在延長音上。

譜例 4-1-15：〈造謠像微風般〉 mm.119-122

第 123 小節聲樂旋律以相同的歌詞同音反覆，形成戲劇上朗誦調的感覺，管弦樂伴奏則停留在和聲色彩較為暗沉的小三和弦上，以此表現諷刺可憐之人。第 131-147 小節將前段再重複一次，第 148 小節為 Coda，聲樂旋律喋喋不休，管弦樂以十六分音符製造出緊湊更加激動的氣氛，再度強調受盡侮辱，遭人踐踏，在眾人非難和鞭撻的可憐情緒，為整曲做出強而有力之結尾。

值得一提的是，羅西尼慣用的音樂手法「羅西尼漸強」在此共出現四次，每次都是在弱的情緒下積聚力量，然後一點點的增強，直到最後達到最強點結束，是羅西尼常用的一種製造轟動效果的作曲手法，透過一個樂句的多次重複，一次比一次強，一次比一次響，一次比一次高，達到推動全曲氣氛的作用。

五、巴托羅的獨唱曲

巴托羅的詠嘆調〈騙得了我這醫生?〉(A un dottor della mia sorte) 是他被羅西娜的話語搪塞後，在氣憤的情緒中唱出的。醫生巴托羅是一個既頑固保守又貪婪愚蠢的人，表面上他是與時代同步的資產者，實際上卻是一個頑固不化、死守

封建思想的人，羅西尼以喜歌劇典型的喜劇男低音（basso buffa）方式將巴托羅的愚蠢滑稽自鳴得意，刻畫得十分生動。

表 4-1-5：〈騙得了我這醫生?〉樂曲結構分析表

段落		小節數	調性	速度
場景 (scena)	scena	mm.1-44	C 大調	行板 (Andate)
慢板 (cantabile)	A	mm.45-95	bE-bB-bE	行板 (Andate)
跑馬歌 (cabaletta)	B	mm.95-267	bE-bB-bE	活潑的快板 (Allegro vivace)

首先為 1-44 的場景 (scena)，羅西娜與巴托羅在 C 大調上對話，巴托羅問著費加洛今早為何而來，又問到為何羅西娜手指沾滿墨水，羅西娜東瞞西騙，巴托羅對這些謊話心裡有數，接著進入 b E 大調的詠嘆調樂曲部分，慢板樂段為 45-95 小節；跑馬歌樂段則為 95-267 小節。

在第 45-54 小節為宣告式的導奏，附點、同音反覆、級進、模進和音階式的音形為本樂曲主要素材，樂句進行中五度使用或五度轉位不斷出現，第 50 節開始，聲樂旋律的兩段樂句，音樂風格與前段不同，伴奏型態稍微停滯有宣敘的感覺，樂句中將同音反覆改為大跳音形，強調出「更好的」(meglio) 效果，樂句也變形製造出鄰音的感覺。第 54 小節開始，樂句線條較長較詠嘆，音階式音形在此繼續

使用，第 68 小節使用下行音階，五度使用亦暗埋在樂曲中。樂句上，由最開始第 47 節的上行二度模進進行至第 52 節下行三度模進，第 54 小節呼應樂曲開頭，最後至第 56 小節使用同度模進。

譜例 4-1-16：〈騙得了我這醫生？〉 mm.45-53

Andante maestoso.
(1) Bartolo.

A un dot-tor del-la mia sor-te que-ste scu-se, si-gno-
To a man of my im-por-tance Dare you of-fer such ex-
ri-na! A un dot-tor del-la mia sor-te que-ste scu-se, si-gno-
cus-es? To a man of my im-por-tance Dare you of-fer such ex-
ri-na! Vi con-si-glio, mi-a ca-ri-na, un po' meglio a imposturar, meglio, meglio, me-glio,
cus-es? Screen in fu-turesuch a-bus-es Bet-ter, or they'll be perceiv'd, better, better, somewhat
me-glio, vi con-si-glio, mi-a ca-ri-na, un po' meglio a impostu-rar, meglio, me-glio, me-glio,
bet-ter, screen in fu-turesuch a-bus-es better, or they'll be perceiv'd, better, better, somewhat

第 62 小節開始第二小段，音階式素材變形為迴旋式音形，以 bB 大調伴奏型態由分解和弦改為打擊式伴奏，音階構成的旋律線以細碎的音符分解，拉成一條長線條，描繪巴托羅起疑的情緒，調性上也不一樣，聲樂前面詠嘆，此處劇情變短，「給小女孩的糖？刺繡圖樣的花？」(I confetti alla ragazza! Il ricamo sul tamburo!) 四小節，聲樂旋律線有宣敘調的風格，大多以同音反覆表現，第 68 小節延長記號後「想騙倒我，小姑娘，請換點別的說法。」(Ci vuol altro, figlia mia, per potermi

corbellar.)，旋律回到第 50 小節，強調出「別的」(altro)效果，第 72-78 小節為似為一插入句，歌詞「那張紙為什麼不見啦？我要好好弄明白。」(Perche' manca la' quel foglio? Vo' saper cotesto imbroglio.)後來回詠嘆調劇情停住，看起來是音階，聲樂旋律及伴奏中迴旋式音階不斷出現，製造神經質細碎的音符，描繪巴托羅起疑，營造出緊張緊湊的感覺，聲樂旋律加重音，用較強烈的演奏語法，表現巴托羅的憤怒與懷疑。

譜例 4-1-17：〈騙得了我這醫生?〉 mm.64-65

第 90 小節「還是不說？頑古不化？」(Non parlate? Vi ostinate?) 以此插入句描繪內心的對話，長線條變小變細碎，長線條變小片段音形上更濃縮成二度，聲樂旋律同音反覆，和聲停在 bE 大調 V 級上，為下一段預留伏筆。

第 113 小節變形簡化保留前面的二度素材，主要以附點音形與同音反覆為素材，巴托羅唱道「喔，甜蜜的笑容沒有用，裝出無辜的樣子也一樣！」(Eh, non servono le smorfie, faccia pur la gatta morta.)長線條變小片段音形上更濃縮成二度，和聲停在 V 級上。第 139 小節進入 B 大段，速度比前面更快，一條旋律線拆解成細小音符，聲樂旋律從頭到尾同音反覆，音形上既有音階式素材，也有同音反

覆，使用更多迴旋式音形，激動氣憤。左手伴奏半音級進上行，右手伴奏保持音形不變地十六分音符的節奏型，在 4/4 拍子莊嚴的行板中唱出了主題旋律，每一次主題樂句的變化重複和緊張的節奏及密集的音形生動地描繪出巴托羅咄咄逼問的場景；另外，用輕快的樂句表現出巴托羅自以為是、賣弄自己的機警、聰明、靈活、誰也別想欺騙他的小聰明。

隨後，旋律中使用相同的跳音音形，伴奏採用半音快速模進上行的寫法，生動描繪出巴托羅開始為羅西娜羅列他所找出的破綻。這裡的伴奏與聲樂旋律呼應，音形也緊張密集起來，好像巴托羅緊緊逼問羅西娜的口氣。最後他軟硬兼施也不見羅西娜低頭，便開始用他霸道無理的性格決定「把門窗緊緊關，空氣也休想進我家。」(Cospetton! per quella porta nemmen l'aria entrar potra'.) 在此段，巴托羅繞口令式的唱段，顯現出他對自己的讚揚，表面上霸道的氣勢，其實是害怕人財兩空，所以早早開始提防，對自己沒有信心的一種表現。²⁰⁶

²⁰⁶ 同註 144，p.184。

第二節 重唱曲

歌劇是重唱產生的搖籃，從歐洲歌劇中逐漸發展壯大，在不同的故事情節中出現不同的重唱片段。1750年代威尼斯劇作家果多尼（Carlo Goldoni, 1707 -1793）推動義大利喜歌劇劇本改革，加重了重唱的份量，重唱地位的提升成為義大利喜歌劇中重要的特徵。²⁰⁷ 後經由多位作曲家的型塑，逐漸呈現出獨特風格與戲劇功能，不僅為乘載義大利喜歌劇精神的主要媒介，亦是作曲家忠實傳達角色互動狀態的最佳曲種。重唱的主要目的，著重在角色間的互動與情感的轉變，音樂強調出多聲部之間的抗衡、獨立或聯盟。由於重唱牽涉至少兩個角色以上的互動，因此作曲家一方面需要處理不同角色的感情層面、心理狀態、以及角色互動所導致的不同反應，另一方面也必須同時以音樂形塑角色鮮明的個性，在複雜的聲部織度基礎上，無論是樂曲架構亦或是各個角色本身的音樂刻劃，均為作曲家在賦予重唱的戲劇意涵時所須面對的挑戰。演唱者隨著歌劇的排練演出，增強自身的音樂演唱技能和視唱能力，而觀眾則從不同聲部的融合感受到音樂的多面性和情節的層次感。

這種多聲部組合創作形式，隨著歌劇藝術的發展達到了很高水準，歐洲歌劇的興起與發展，更是為重唱藝術提供了極為廣闊的空間。十九世紀中葉之後，歌劇重唱無論從內容到形式，從美學特徵到具體的技術技法，都達到了完全成熟的境界，即便後來一百多年間的各種現代音樂流派給歌劇重唱的發展帶來重大影響，

²⁰⁷ 在果多尼改革的影響下，義大利喜歌劇中重唱的數量普遍已由 1770 年代的三首增加為 1780 年代的五首，豐富的重唱成為喜歌劇有別於莊歌劇的重要特色之一。

但是歌劇重唱的基本原則：揭示不同人物在同一時間內，不同心理狀態和性格衝突的原則，至今仍被不同流派的人們所遵循。

羅西尼對重唱的表現力有清晰的認識，他往往隨著劇情發展的起伏變化，將重唱與合唱貫穿其中，用來塑造角色與推動劇情，當角色互動時，戲劇張力產生顯著的變化，達到了強烈的戲劇效果。《塞維里亞理髮師》中，各種形式的重唱在每個場面裡都有相當的篇幅和分量，羅西尼十分重視重唱在整齣歌劇中所要呈現出來的效果及重要性，把幾位戲中角色聯繫起來將劇情推向高潮。本歌劇中，包含著有三首二重唱、一首三重唱及一首五重唱，以下將這具代表性的五首重唱曲做一分析，從中來探討不同人物在重唱曲中所表現出來的性格特徵和內心變化，並分析重唱曲目中的音樂是如何與戲劇緊密聯繫。

一、第 6 首〈金錢萬能〉(All'idea di quell metallo)

此首樂曲是第一幕第一場中阿瑪維瓦伯爵與費加洛的二重唱，這首重唱篇幅有點長，看似是首二重唱，實則是羅西尼為避免寫出大篇幅的宣敘調而精心設計。費加洛正義熱情、樂於助人，他對羅西娜可憐徒有貴族身份遭受束縛的遭遇相當同情，因此想盡辦法來幫助羅西娜和伯爵有情人終成眷屬。

表 4-2-1：〈金錢萬能〉樂曲結構分析表

段落		小節數	調性
場景 (scena)	scena	mm.1-33	G 大調
開始段落 (tempo d'attacco)	I	mm. 34-80	G-D 大調
慢板 (cantabile)	II	mm. 81-165	G-b-G 大調
中間段落 (tempo di mezzo)	III	mm. 166-180	G-bE 大調
跑馬歌 (cabaletta)	IV	mm.181-412	G 大調

樂曲為場景 (scena) 加上四個部分，第 1-33 小節的場景 (scena) 中，伯爵和費加洛在 G 大調上對話，伯爵央求費加洛一定要幫個忙他追求羅西娜，費加洛聽到了伯爵要給豐厚的賞金，高興得開始動起腦筋想主意，羅西尼使用屬音到主音的音樂銜接，使得段落之間界線模糊，音樂配合歌詞戲劇性連貫地發展進行。

第一部分為 34-80 小節，樂曲首先在 G 大調上以附點音形及大跳音程突顯出費加洛特別的性格，強而有力的宣告「金錢萬能，我心中的火山」(All'idea di quel metallo portentoso, onnipossente,)，表明其渴望金錢的心情，開宗明義強調出主題。接著，進入正文，「這念頭燃燒在心頭，像火山全力地噴發」(un vulcano la mia mente incomincia a diventar.)，費加洛唱出樂曲的主題旋律，附點二度及六度大跳並強調第二拍重音的音形，在第一部分前半段不斷出現，後半段再加上三連音音形之運用，表現出費加洛激動明朗的個性。(譜例 4-2-1)

譜例 4-2-1：〈金錢萬能〉 mm.36-42

隨後，伯爵的伴奏旋律出現，此伴奏旋律在整首樂曲中在每次對話中開啟序幕，不斷出現擔任著重要的前導性角色，陳述兩人有了新想法，與費加洛主題旋律形成疏密結合的關係。第 58 小節伯爵唱出「來吧，讓我們見識那金子令人驚訝的作用」(Su, vediam di quel metallo qualche effetto sorprendente) 善用節奏上第二拍重音節奏手法，顯現出伯爵吆喝附和的語氣，由高音域開始的旋律性較強的級進音形，顯現出伯爵與費加洛極為不同的溫順性格。(譜例 4-2-2) 羅西尼以簡單的兩段樂句，將兩人性格積極向上與溫順氣質的對比，伯爵為了獲取心上人的芳心，利用費加洛對金錢的渴望，讓他充分顯示才能，但兩人的身份與地位存在著懸殊和差距，性格形象也透過樂曲的對比表露無遺。第 63 小節伯爵在 D 大調上唱出一樣的主題旋律，「你心中的火山，出現什麼特別奇事」(del vulcan della tua mente qualche mostro singular.) 調性移轉隱喻著伯爵認為金錢可以辦成一切事情的想法。

譜例 4-2-2：〈金錢萬能〉 mm.46-52

進入樂曲第二部分（81-164 小節）後，由伯爵的伴奏旋律引出費加洛的點子，伯爵急切的想進入醫生家見羅西娜，費加洛替他出了化妝成士兵到醫生家借宿的主意。同音反覆類宣敘性質的音形，平順少起伏的旋律線，表現出費加洛喋喋不休思考著新主意的情緒，「你一定得化裝，比如說...成為一個士兵。」（Voi dovrete travestirvi, per esempio da soldato.），再透過一說、一問、一答、一應至兩人共同稱讚的口氣。第 95 小節時，樂曲在 G 大調的 I 級上以半音移動方式往上推進，並在第 98 小節結束至 V 級，以此帶入兩人即將達成共識，第 108 小節後以三度和聲，兩人一起合唱出「這主意多麼好！妙，妙，好，好，真叫好！」（Che invenzione prelibata! Bella, bella, Bravo, bravo, in verita!），旋律上的三度疊置將二人不同的內心活動統一在一個和諧的旋律中，顯現出主僕二人對點子的共同稱讚，同時也體現出羅西尼對戲劇性因素和音樂性因素完美結合的巧妙安排。第 126 小節，伯爵的伴奏旋律再度出現，費加洛出了另外一個主意，「輕一點，輕一點，還有個主意！

有金子就有主意。喝醉，對呀，喝醉，大人，您要裝作喝醉了。」(Piano, piano un'altra idea! Veda l'oro cosa fa. Ubbriaco si', ubbriaco, mio signor, si fidera'.) 建議伯爵假裝喝醉裝瘋賣傻，第 142 小節樂曲調性轉成 b 小調，「相信我吧，因為那監護人對喝得東倒西歪、站也站不穩的人，更加信任。」(Perche' d'un ch'e' poco in se'che dal vino casca gia', il tutor, credete a me, il tutor si fidera'.)，神秘地敘述將施展的詭計，同音反覆宣敘調性質的旋律讓劇情快速移動，樂曲中第 150 小節與第 108 小節相同，再以一連串三連音節奏型態表達兩人達成共識，一同讚頌主意好。

第三部分 (165-180 小節) tempo di mezzo 樂段，和聲轉換，顯現伯爵準備進入巴托羅的家轉折的情緒，和聲短暫的會到 bE 大調上，第 176 小節再次運用半音從 G 往上推到 D 結束。

第四部分跑馬歌 (181-412 小節)，伯爵細問費加洛的店址又不放心地囑咐了好多遍，小心翼翼的心態在這裡體現得淋漓盡致；費加洛以重覆的 D 音神氣活現地炫耀了自己的店和能耐，「仔細看一下，他就在那兒，門牌十五號，靠左邊，四級台階，白色門簾.....」(Numero quindici a mano manca quattro gradini, facciata bianca, cinque parrucche nella vetrina sopra un cartello "Pomata fina", mostra in azzurro alla moderna, v'e' per insegna una lanterna La' senza fallo mi trovera'.)，第 238-269 小節為過門樂段，第 271 小節回到主題，伯爵唱出樂團的伴奏旋律，優美朗誦性質的旋律線條與費加洛旋律形成強大對比，與最開頭處伯爵的級進強調第二拍的音形及費加洛分解和弦的跳進使用呼應，兩人完全不同的音樂各自表述內心不同的

情緒。伯爵唱出「啊，我感到愛火熊熊地燃燒不停，它將帶來歡樂，帶來滿足心情，不尋常的熱焰燃燒著這心靈，這使得我變成偉大的人。那幸運的恩惠降臨到我心中，這使得我變成偉大的人。」（Ah, che d'amore la fiamma io sento, nunzia di giubilo e di contento! Ecco propizia che in sen mi scende; d'ardore insolito quest'alma accende, e di me stesso maggior mi fa.）。

譜例 4-2-3：〈金錢萬能〉 mm.270-281

Count.
 Ah che d'a - mo - re la fiamma io sen - to, nun - zia di
 Love's own en - chantment this day shall fire me, Transports un -
sotto voce
 Del - le mo -
 When gold is
 giu - bi - lo e di con - ten - to! D'ar - dor in - so - li - to que - stal - ma ac -
 known before with bliss in - spire me, Star of my des - ti - ny, brightly thou'rt
 ne - te chink - ing, il suon già sen - to!
 wit doth in - spire me.

費加洛神氣活現滿懷信心，「我已聽見錢幣的聲響，金子和銀子，馬上就來臨；你看你看呀，落進我口袋，就在這裡啦。不尋常的熱焰燃燒著這心靈，這使得我變成偉大的人。」（Delle monete il suon già sento! L'oro già viene, viene l'argento; eccolo, eccolo che in tasca scende; e di me stesso maggior mi fa.），不僅神氣活現地炫耀並認為伯爵的幸福很快就要來臨。在重唱的結尾，兩人合唱，伯爵唱著詠嘆性質花腔豐富的長線條旋律，費加洛則由八分音符改為十六分音符跳進表

現其緊湊激動的情緒，兩人似有對話但各自唱出各自的一長段曲調，聲音和諧，共同感歎「不尋常的熱焰燃燒著這心靈，這使得我變成偉大的人」同樣高興的心情。羅西尼在這首樂曲中以當事人的重唱來表現不同人物對一件事情表示相同的意見或情感，兩人唱起這首重唱，伯爵誇讚費加洛的主意好，費加洛為自己出得好主意而得意。最後伯爵和費加洛各自懷揣著各自的心事，一個為情、一個為錢地唱出了心中所愛，兩人各懷的不同情感在一唱一和的重唱中得到充分的體現。

二、第 9 首：〈就是我，你沒有騙我〉(Dunque io son, tu non m'inganni)

此首樂曲是第一幕中費加洛為了撮合阿瑪維瓦伯爵和羅西娜，悄悄的溜進醫生家裡，打探羅西娜是否心儀林多羅時的二重唱，羅西尼在樂曲中以相同主題塑造羅西娜和費加洛兩個人物，不同人物在同樣的旋律中表達不同的情緒和心理。

表 4-2-2：〈就是我，你沒有騙我〉樂曲結構分析表

段落		小節數	調性
場景 (scena)	scena	mm.1-65	bB 大調
開始段落 (tempo d'attacco)	I	mm. 66-99	G 大調
慢板 (cantabile)	II	mm.99-124	G 大調
中間段落 (tempo di mezzo)	III	mm.124-147	g 小調
跑馬歌 (cabaletta)	IV	mm.147-192	G 大調

樂曲共有 192 小節，由場景（scena）加上四個部分組成。在第 1-65 小節的場景（scena）中，在 bB 大調上費加洛告訴羅西娜他偷聽到巴托羅和巴西里奧的對話，兩人又說到林多羅，費加洛告訴羅西娜，林多羅為愛情而苦，他的心上人就是羅西娜。羅西尼使用屬音到主音的音樂銜接，使得段落之間界線模糊，音樂配合歌詞戲劇性連貫地發展進行。

接著進入 G 大調樂曲，4/4 拍的節奏，速度為 Allegro（快板），第一部分為 66-99 小節，其中可分為羅西娜對費加洛說話及自我內心獨白時的內心戲兩種情緒。第 66-83 小節是羅西娜的唱段，這是在費加洛告訴羅西娜林多羅愛上的美麗姑娘就是她時，羅西娜對費加洛說「這麼說，你沒有騙我，我就是那幸運的人！」（*Dunque io son tu non m'inganni? Dunque io son la fortunata!*），跳進片段式的短小旋律，音形似宣敘調，附點及四分休止符造成的停頓感覺，詮釋出羅西娜不相信這一切發生時的驚訝表情及不可置信的情緒。第 69-73 小節「我早已知道了，不用你來告訴我」（*Gia' me l'ero immaginata: lo sapeva pria di te.*），為羅西娜自言自語的內心對話，羅西娜高興地掩飾著自己假裝不知道林多羅對自己的感情，上行連續倚音及花腔式迴旋似的級進音形，顯現出羅西娜鬼靈精怪的性情，但仍留有溫婉、聽話的面具，並流露出其內心斬釘截鐵的自信，在此羅西尼將羅西娜對費加洛說話及自我內心獨白時的內心戲兩種情緒，以不同語法及音形對比的呈現，穿插於樂曲中。第 73 小節再次以較片段式的短小旋律來呈現羅西娜對著費加洛說話，第 75-83 小節則為另一長樂句，羅西娜再度自言自語唱出內心的自信，並在第 77 小節轉換音形為連

續快速的下行音階反覆，抒發自己對林多羅愛情的渴望，更加體現了羅西娜內心的這種自信。

譜例 4-2-4：〈就是我，你沒有騙我〉 mm.66-75

Allegro.
Rosina.

Dun-que io son - tu non m'in-gan-ni? Dun-que io son la for-tu-
Can it be - dare I be-lieve thee? Can it be - I'm his e -

na - ta! (Già me Pe - ro im - ma - gi - na - ta: lo sa -
lect - ed! (More than half it was sus - pect - ed, For I

pe - vo - pria di - te.) Dunque io son - tu non m'in-gan - ni? (Già me
guess'd it long a - go.) Can it be - dare I be-lieve thee? (More than

Wind.
p Str.
f
p
st.anky

第 84-99 小節，是費加洛的唱段，這一部分和第一部分相對應，羅西娜的主題呈示之後，緊接著由費加洛以模仿羅西娜的主題旋律進入，同樣可以分為兩部分，一是 84-89 小節，費加洛對羅西娜說道「美麗的羅西娜！妳正是林多羅的心上人呀。」(Di Lindoro il vago oggetto siete voi, bella Rosina.)，這一句回答著羅西娜對他說的話，快速同音反覆的音形為費加洛的特色，顯現出其熱情、古靈精怪、總有滔滔不絕、點子多的性格，接著在第 89 小節費加洛以與羅西娜同樣的旋律也開始自言自語，「啊，多麼狡猾的小狐狸呀，但是休想騙過我的眼睛。」(Oh, che volpe

sopraffina, ma l'avra' da far con me)，聰明的費加洛其實早看穿羅西娜在撒謊，卻故意裝作不知道，主調的屬和下屬的半終止增強了音樂色彩和人物性格的對比。羅西尼以與羅西娜一樣的旋律，用副屬和弦來讓和聲稍有變化，顯現費加洛反觀自己的內心對話，在此把費加洛的機智靈活表現的淋漓盡致，最後在 28 小節開始出現的連續快速的下行音階的反覆，也同樣體現了費加洛自信得意的態度，兩人以相同的旋律各自表現出其內心裡自信。

第二部分（99-124 小節）是費加洛和羅西娜的對話，從樂團的伴奏上，可看出羅西娜與費加洛各有其伴奏旋律，第 99-102 小節羅西娜問道「我怎樣才能跟林多羅談心？」（Senti, senti ma a Lindoro per parlar come si fa?），羅西娜的伴奏旋律為較長的線條。第 102-106 小節「輕點，輕點，林多羅馬上就能來跟你談心。」（Zitto, zitto, qui Lindoro per parlarvi or or sara'.）費加洛的伴奏旋律線則以切分重音，跳進的音程顯現出其跳躍性的喜劇風格。接下來羅西娜的旋律較偏離其浪漫性格，也出現部分同音反覆音形，以此來顯示兩人的對話正進行著，這是樂曲在對話時的一個特色。費加洛再以切分重音音形，向羅西娜要給林多羅的信物，告訴她只要寫封情書，林多羅看見馬上會來。

譜例 4-2-5：〈就是我，你沒有騙我〉 mm.98-106

Rosina.
 vrà da far con me!) Sen - ti, sen - ti, m'a Lin-
 mas - ter I can show.) Tell me, tell me, how Lin-

Figaro.
 do - ro, per par-lar co-me si fa? Zit - to, zit - to, qui Lin-do-ro per par-lar-vi-or or sa-
 do - ro Can be spoken with-out fear. Hush, and lis-ten; thy Lin-do-ro In two moments shall be

Rosina.
 rà, zit - to, zit - to, qui Lin-do-ro per par-lar-vi-or or sa - rà. Per par-
 here, hush and lis - ten, thy Lin-do-ro in two moments shall be here. How de-

第三部分（124-147 小節）兩人對話較為密集，互動頻繁，此時調性轉至 g 小調，色彩較暗、神秘、隱晦，接著，具現出羅西娜假裝不情願的情緒。費加洛問「為什麼不寫情書？你說」（Ma di che? di che? si sa!），用反問的語氣提問，顯現費加洛其實早已經看穿了羅西娜的心情，在第 131 小節出現的表情記號 *a piacere*（隨行處理）是這一部分的轉捩點，費加洛催促著羅西娜快寫「快，快；便條紙在這兒。」（*Presto, presto; qua un biglietto.*），羅西娜在一陣半推半就後，態度來了個大轉變拿出情書說「便條嗎？這裡有一張。」（*Un biglietto? eccolo qua.*），和聲在此以義大利增六和弦解決到 g 小調 V 級，小調較暗的色彩表現出羅西娜推託假裝的

靦腆害羞，第 132 小節回到 G 大調 I 級，以此平行大小調的對比來顯現羅西娜的矯情。

譜例 4-2-6：〈就是我，你沒有騙我〉 mm.124-134

The musical score consists of three systems. The first system shows Rosina and Figaro's dialogue. The second system shows Figaro and Rosina's dialogue. The third system shows Rosina and Figaro's dialogue. The piano accompaniment includes dynamics like *p*, *f*, and markings like *colla parte* and *Str. & Fag. p*.

接著費加洛內心喃喃自語，「都寫好啦？看我多傻！竟還想去教導她！」（*Gia' era scritto? Ve', che bestia! Il maestro faccio a lei!*），費加洛唱出他對女人心的不懂，羅西娜主動給伯爵寫好了信，大膽直率得讓他吃了一驚，也顯現他看穿羅西娜心情後的自嘲。第 138 小節與第 143 小節，是羅西娜和費加洛對前面對話的延續，兩人承接前面的情緒各自唱出主題旋律，旋律中出現的連續的裝飾音，體現出兩人各自內心的情緒，羅西娜讚頌自己愛情的美好「在愛情上我多走運，現在我又能緩口氣。」（*Fortunati affetti miei! Io comincio a respirar.*），費加洛則說著「啊，這

女人可以給我上一堂關於狡猾的課。」(Ah, che in cattedra costei di malizia puo' dettar.)，一樣的旋律顯現出兩人達成共識，但在這共識後卻是兩人各自內心的盤算，羅西娜享受著馬上就能見到愛人的快樂，而費加洛卻感歎著羅西娜的花樣真多。

第四部分從 147 小節開始，這一部分為跑馬歌的樂段，兩人開始進入合唱樂段，是整首樂曲中最詠嘆的樂段，也是整曲的結尾。羅西娜唱道「啊！我的愛人，唯有你能安慰我的心。」(Ah, tu solo, amor, tu sei che mi devi consolar!)，迴旋式的音形加上富有花腔華彩的片段，讚頌著愛情的美好，加上些許跳音的使用，為羅西娜浪漫的性格，營造出開朗俏皮及帶有些許狡猾的特質，並顯現出其難掩的內心喜悅。而費加洛嘆道「女人女人，永恆的天神，有誰能看清她們的心？」(Donne, donne, eterni Dei, chi vi arriva a indovinar?)，雖為詠嘆樂段，但同音反覆的音形，將費加洛喋喋不休、心直口快的性格表現的非常清晰，其樂於助人、機智靈敏的特質在這首重唱裡亦表現的非常到位，第 161 小節的伴奏旋律改八分音符為十六分音符，密度緊湊，將羅西娜催促希望林多羅快來的情緒更為推展。第 167 小節，跑馬歌進入反覆樂段，將前面的旋律重新再反覆一次，並在 181 小節後越往上推展，具現出羅西娜內心希望林多羅快來的焦急期盼。最後，羅西娜與費加洛兩人各自的旋律線緊密交疊，在兩人各自的感歎聲中，將性格不同、心思各異兩人的內在心情，做了一完美的總結。整首樂曲中，在費加洛的映襯下，羅西娜機靈調皮的性格特徵完全地顯現出來，音樂在縱向和立體式的同步發展中揭示了人物性

格和內心情感。²⁰⁸

三、第 12 首〈祝您平安幸福〉(Pace e gioia sia con voi)

此樂曲是第二幕開場之後帶有滑稽性的一首二重唱，樂曲表現了伯爵和巴托羅在特定的戲劇情境中特殊的情感和情緒，重唱交待了情節、發展了劇情，又展示了音樂的魅力，栩栩如生地刻畫了伯爵喬裝後的行為、盼望見到羅西娜的焦急心情以及巴托羅被打攪的心煩意亂的情緒。

本樂曲僅有簡短 55 小節，在第 1-19 小節的場景 (scena) 中，巴托羅一人在書房，自言自語說道自己真命苦，查不到那胡鬧士兵的背景。接著，喬裝成阿隆索的伯爵上場，在 bB 大調上唱出了見到巴托羅的問候主題樂句「祝您平安幸福」(Pace e gioia sia con voi)，主題旋律線慢速以弦樂同音反覆進行，顯現出其故作鎮定的景象，巴托羅回答「非常感謝，請便，請便。」(Mille grazie, non s'incomodi)，在多次重複之後，其耐心感謝的心態也已全部消失，開始變得煩躁不安。此段樂曲中平穩進行的主題旋律與伴奏中連續的倚音和顫音形成鮮明地對比，滑稽的景象由此體現。

²⁰⁸ 同註 144，p.182。

譜例 4-2-7：〈祝您平安幸福〉 mm.20-25

Andante moderato.
(enter the Count, disguised as a musicmaster) **Count.**

Pa - ce e gio - ia sia con
Peace and joy be on this

vo - i,
dwelling, Bartolo.

Gio - iae pa - ce per mil - lanni,
Joy and peace, all words ex - celling.

Mil - le gra - zie, non s'in - co - mo - di. Ob - bli -
Thank you, thank you, pray don't trouble, sir. Sir, you

第 30 小節起兩個有著不同心事的人物各自喃喃自語，快速 32 分音符下行音階及同音反覆音形，將兩人內心對白穿插顯現出來。第 33 小節後將前面樂段再反覆一次，巴托羅改以不耐煩的回答「我聽明白了。啊！天啊！多煩人！」(Ho capito. Oh! ciel! che noia!)，在第 36 小節時羅西尼以符值變得越來越小，將巴托羅內心越來越煩躁不滿的情緒具體呈現，「夠了，夠了，行行好吧。」(Basta, basta. per pieta')，第 41 小節再度以 32 分音符音階下行，兩人各自唱出內心對白，兩人的兩段對話互相穿插，伯爵沾沾自喜將見到羅西娜，旋律線較長而圓滑，具詠嘆性質，「啊，我的愛人！等一會兒我們就能自由談天。」(Ah, mio ben! Fra pochi istanti parlerem con liberta')，巴托羅則延續著前面煩躁的心情，短小的 32 分音符同音及跳進，顯現出巴托羅壞脾氣，百般不耐的情緒。

至第 44 小節兩人以三度合唱在相同旋律上各自唱出不同的心境，先為連續的迴旋式 32 分音符的旋律線，伯爵仍有較長而圓滑和附點音形，而巴托羅多以 32 分音符更為激動的唱出「命運把我折磨個夠！今天可真是倒楣透！人人都在跟我為難！你看我是多麼悲慘！」（Ma che perfido destino! Ma che barbara giornata! Tutti quanti a me davanti! Che crudel fatalita'!）顯現出其不耐煩高漲至極點的情緒，兩人不同的心境在相互交織的重唱聲中，將滑稽性和幽默性貫穿於音樂劇情發展中。

譜例 4-2-8：〈祝您平安幸福〉 mm.44-45

tal flight! Ah mió ben, fra po - chi - stan - ti par - le - rem con li - ber -
 Yes my fair - est, hope im - bues me! now my tor - ments all take
 tal right! Ma che per - fi - do de - sti - no! ma che bar - ba - ra gior -
 What fa - tal - i - ty - pur - sues me! How this hyp - o - crite en -

ta, flight, par - how - le - my
 na - tal ma che per - fi - do de - sti - no! ma che bar - ba - ra gior -
 croach - es, ev - ry knave my house can pes - ter, can a - buse me and ill -

四、第 15 首：〈唐巴西里奧！怎麼回事！〉（Don Basilio! --Cosa veggio!）

此首樂曲是歌劇第二幕中羅西娜、伯爵、費加洛、巴托羅和巴西里奧聚齊在一起的一首五重唱，五個人不同的情感、情緒、性格、心理狀態在同一時間內表現得生動、鮮活。

表 4-2-3：〈唐巴西里奧！怎麼回事！〉樂曲結構分析表

段落		小節數	調性
開始段落 (tempo d'attacco)	I	mm. 1-65	bE 大調
慢板 (cantabile)	II	mm. 66-127	G 大調
中間段落 (tempo di mezzo)	I	mm. 128-209	bB 大調
跑馬歌 (cabaletta)	II	mm.210-352	bE 大調

在第二幕中阿隆索來給羅西娜上課，意外的是巴西里奧也來了，伯爵與費加洛用金幣哄騙巴西里奧假裝發燒回去休息，巴托羅醫生以為巴西里奧不知道信的事情，也勸他離開。演員誇張的演唱，配以誇張的表情和動作，喜劇效果非常強烈，戲劇衝擊力恰到好處，讓觀眾在捧腹之後期待伯爵與費加洛的下一步行動。每個人的心情是如此不同，但音樂上卻連接的沒有生硬之處，清晰的樂句和靈活的節奏在短時間內把不同角色人物的情緒、心態全部展現出來。

開始段落（1-65 小節）在 bE 大調上引出五個人不同的表情和心理狀態，阿隆索來給羅西娜上課，意外的是巴西里奧也來了，不知情的巴西里奧的到來使每個人的情緒、表情都有所變化，而他自己卻很茫然。聲樂旋律多在交代劇情多以同音，主要旋律在伴奏部分，常動的十六分音符以微弱的聲響斷奏，營造出緊張的氣氛。（譜例 4-2-9）

譜例 4-2-9：〈唐巴西里奧！怎麼回事！〉 mm.3-7

The musical score is written in bass clef with a key signature of two flats. It consists of three systems. The first system is for Basilio, with lyrics: "qua? Ser - vi - tor, ser - vi - tor di tut - ti quan - ti. you? My good sirs, my good sirs, your most o - be - dient." The piano accompaniment includes a violin and viola part. The second system is for Bartolo, with lyrics: "(Che vuol dir tal no - vi - tà?) (Now we shall hear some-thing new.)". The third system is for Rosina, with lyrics: "(Di noi che mai sa - (What-ev - er shall I".

第 11 小節，第二種伴奏形態垂直和弦，在 vi 的屬和弦上，營造出較暗的聲響色彩。第 17 小節伯爵要居中協調時和聲色彩變暗，在第 21 小節加上點綴的花腔，iii 級上的屬和弦，呈現出時空上的聚焦效果。第 25 小節 bB 大調上，在屬調上使用一樣的旋律，伯爵與巴托羅兩人對比的情感巴托羅唱道「我現在就把他弄出去。」（Dite bene, mio signore or lo mando via di qua.），而伯爵在此以花腔來顯現他開心的情緒，表現他的得意「那事他一點都不知情。」（ei l'affare ancor non sa）的二重唱，短暫回到 bE 大調的 V7 上，最後在 V7 和弦上轉回到 bB 大調。伯爵唱道「您在想什麼？您臉色蠟黃，像死人一樣？」（Siete giallo come un morto）在此加上重音強調，並使用 bB 大調 V 級上的拿坡里六和弦，來表現出讓巴西里奧很驚嚇的情境。巴西里奧答道「我臉色蠟黃，像死人一樣？」（Sono giallo come un morto）時，以法國增六和弦來強調他對整個狀況的疑惑不解。第 42 小節樂曲速度變快，接下來四個小節，和聲上一直停在 bB 大調上的 V 級，伴奏上以符值更小的 32 分音符

呈現，聲響上以 pp 到 f，意欲吊胃口，鋪陳出巴西里奧臉色黃、病勢嚴重，在第 45 小節費加洛的旋律線以附點音符，節奏緊湊鮮明的點出巴西里奧得了猩紅熱，並回到 I 級轉進 bE 大調上。(譜例 4-2-10)

譜例 4-2-10：〈唐巴西里奧！怎麼回事！〉 mm.36-41

se-gna col-la feb-brea passeg-gia-re? E che vi pa-re? Sie-te gial -
 duced you, what induced you out to venture? A man of prudence, I such rash -
 Basilio, (astonished)
 Col-la feb-bre? With a fe-ver?
 Vln. & Viola
 Basilio, (astonished)
 lo co-me un mor - - to. So no gial - - lo co-me un mor - -
 ness great-ly cen - - sure. You such rash - - ness great-ly cen - -

回復前段音形，費加洛、羅西娜、巴托羅聲部模仿，四人齊唱及樂團共同以附點音形催促巴西里奧，更加營造出催促緊湊的感覺。第 59 小節短暫轉入 g 小調，以不同調性鮮明的表現出巴西里奧內心不解，卻要被趕上床睡覺，最後停在 V 級上，以兩個八度所有人齊唱「走吧，走吧！」(Vada, vada)，進入 G 大調。

譜例 4-2-11：〈唐巴西里奧！怎麼回事！〉 mm.64-67

慢板樂段（66-127 小節）G 大調晚安曲，較有詠嘆調的風格，以附點及迴旋式的音形開始，再以鮮明的上行分解和弦為答句，（譜例）所有人為了支走巴西里奧而想盡辦法，伯爵、羅西娜、費加洛及巴西里奧唱出一樣的主題旋律，第 92 小節眾人共同回答巴西里奧，形成群眾效應。第 98 小節起，進入另一樂段，三連音、鄰音快速音形、附點、上行分解和弦、短促的十六分音符點綴式的輪替使用，聽起來有漸快之感，相互轉換更加突顯了此處的緊張情緒，第 114 小節，眾人以附點音形齊唱，再度催促巴西里奧趕快離開，樂曲再以附點結束，巴西里奧退場後，半音下行轉調，將調性轉入 bB 大調。

中間段落（128-209 小節）速度進入快板，巴西里奧離開後，剩下的四個人，伯爵與羅西娜互通逃走資訊，並在費加洛引線幫助下，與巴托羅展開了心理上的較量。一連串的十六分音符的迴旋式音形，鋪陳營造著下一段緊張的情緒，伴奏

優雅的旋律，伯爵和羅西娜聲樂線條以同音慢速進行，顯現出小心翼翼的感覺，進入 bE 大調。

譜例 4-2-12：〈唐巴西里奧！怎麼回事！〉 mm.149-158

The musical score for Example 4-2-12 consists of three systems. The first system shows the vocal line for Rosina (R.) and the Count (C.), with the instruction '(Both sit down and pretend to be studying the music.)' and 'Count. (aside to Rosina)'. The piano accompaniment includes 'qua. tend.' and 'A Up -'. The second system shows the vocal line for the Count (C.) with the lyrics 'mez - za not - te in pun - to a prender - vi qui sia - mo: on the stroke of mid - night. To fly with me pre - pare thee.' The piano accompaniment includes 'f' and 'pp'. The third system continues the piano accompaniment with 'pp'.

跑馬歌樂段（210-352 小節）改為 3/8 拍，調性回歸到 bE 大調，以八度大跳音形，鮮明的顯現出巴托羅認出了偽裝的伯爵，氣憤至極的情緒。眾人再以同音反覆，與巴托羅形成對比，旋律落在伴奏部分。第 252 小節開始，巴托羅再次以分解和弦跳進，與三人音階下行對唱，最終在四個人的重唱中將音樂推向至高點，全曲結束。每個人的心情是如此不同，但音樂上卻連接的沒有生硬之處，清晰的樂句和靈活的節奏在短時間內把不同角色人物的情緒、心態全部展現出來。²⁰⁹

五、第 18 首：〈啊！多出乎意外的奇事！〉（Ah, quel colpo inaspettato!）

此首樂曲是第二幕結尾伯爵和費加洛來接羅西娜，因為誤會，羅西娜拒絕跟林多羅離開，於是伯爵公開了真實身份，羅西娜和伯爵在一切真相大白後互相表達愛意，而得意的費加洛也誇耀著自己的功勞。在這首三重唱中，形式和內容上

²⁰⁹ 同註 144，p.187。

都有著不協調，但音樂因素和戲劇因素卻得到了完美的結合。

表 4-2-4：〈啊！多出乎意外的奇事！〉樂曲結構分析表

段落		小節數	調性
場景 (scena)	scena	mm.1-39	C 大調
開始段落 (tempo d'attacco)	I	mm.40-65	F 大調
慢板 (cantabile)	II	mm.65-74	F 大調
中間段落 (tempo di mezzo)	III	mm.75-101	F 大調
跑馬歌 (cabaletta)	IV	mm.102-184	F 大調

樂曲可分為場景 (scena) 加上四個部分，場景 (scena) 為 1-39 小節，費加洛和伯爵悄悄地進到屋裡，伯爵找尋著羅西娜，羅西娜生氣地說著林多羅出賣了她，伯爵解釋了自己的身分，並訴說他的綿綿情意。接著，進入樂曲第一部分 (40-65 小節)，羅西娜又驚又喜，與伯爵兩人沉浸在誤會解除後的幸福中，羅西娜開始以附點及迴旋音形在 F 大調上連續兩次唱出主題旋律，休止符營造出猶疑不可置信的心境，「啊！多出乎意外的奇事！是他本人？天啊，他說了什麼！這又驚又喜差點使我昏迷。」(Ah! qual colpo inaspettato! Egli stesso? o Ciel, che sento! Di sorpresa e di content son vicina a delirar.)，自言自語地訴說不知自己剛剛聽到的是真是假，是夢境還是現實的迷離狀態，既激動又興奮地唱出了自己的心情和對幸福愛情的

美好憧憬。(譜例 4-2-13)

譜例 4-2-13：〈啊！多出乎意外的奇事！〉 mm.40-46

Andante Rosina.

(Ah! qual colpo, ah! qual colpo inaspettato!
(Oh! what rap-ture, oh what unexpected

ta - - to! E - gli stes - so? oh ciell! che
rap - - ture! He was faith-ful, oh bliss! oh

sen - - to! Di - sor - pre - sa e - di - con -
plea - - sure! 'Tis - my own - then, the heart I -

在第 49 小節時，加入一小段費加洛的插入句，附點音形加上同音反覆的使用，垂直和弦的伴奏形成宣敘調的效果，和聲停在 vi 級上，較暗的和聲色彩與前段大調明亮的色彩形成對比，營造出旁觀者綜觀一切時空交錯的形態。(譜例 4-2-14)

譜例 4-2-14：〈啊！多出乎意外的奇事！〉 m.49

rar!)
bear! Figaro.

(Son ri - ma - sti sen - za fia - to: o - ra muo - ion di con -
(Now we're al - most dead with rap - ture, And just now 'twas all dis -

p Fag.

隨後，伯爵也自言自語地在屬調 C 大調上唱出羅西娜的主題旋律與其呼應，跟隨心上人的主題讚頌了愛情、憧憬了未來，並在後段加上花腔，表現出其歡喜幸福的愉悅之感；(譜例 4-2-15) 接著，費加洛誇耀著自己的功勞，模仿兩人的語氣在 F 大調上唱出相同的旋律線條，簡潔有力的旋律加上三連音的花腔音形，顯現出他自信滿滿的情緒。雖然三個聲部的旋律相同，但不同的調性唱詞和不同的心理狀態，增強了三個人內心衝突的戲劇性。²¹⁰

譜例 4-2-15：〈啊！多出乎意外的奇事！〉 mm.50-53

Count.
(Qual tri -
(Oh, she
ten-to. Guar-da, guarda il mio ta-len-to che bel col-po sep-pe far!)
pleasure! Henceforth Fi-ga-ro's at lei-sure, Having joined the happy pair.)
on - fo, qual tri-on-fe i-na-spet - ta - to! me fe -
loves me! oh what un-ex-ampled plea - sure! My con -

第二部分 (65-74 小節) 伯爵和羅西娜在甜蜜愛情中沉醉，速度漸快，氣氛開始變得緊張、急促起來，營造出情感濃烈的情境，聲樂旋律線短小，伴奏音形卻變得非常密集，醞釀著甜蜜幸福的氛圍。

第三部分 (75-101 小節) 羅西娜與伯爵吟誦著甜蜜幸運的婚姻使願望實現，旋律與前段相同短暫的在 F 大調與 C 大調上彼此呼應著，羅西尼以音階花腔詠嘆

²¹⁰ 同註40，pp.234。

抒情優美的旋律，體現出羅西娜與伯爵讚頌著愛情的美好，費加洛則以片段短小的旋律線插著話滑稽應和著，鋪陳著後段催促兩人該離開了的情境。第 83 小節開始，羅西娜與伯爵連續長串的迴旋式音形唱出花腔詠嘆旋律，表現內心情緒的激昂，「愛神呀，你終於憐憫我的不幸。」（*Alla fin de' miei martiri tu sentisti, amor, pieta'.*），唱段中表現愛情與喜悅的部分燦爛而充滿激情，音區較高旋律舒展；費加洛催促兩人「該離開」，緊湊忙碌的唱道「我們快點！趕快啟程！來吧，別再悲嘆。」（*Presto andiamo, vi sbrigate; via, lasciate quei sospiri.*），以六度、五度及七度大跳加上同音反覆，伴奏上每半拍一個的垂直和聲，營造出不穩定緊張的感覺，以此音樂特性來表現著急催促的情境。（譜例 4-2-16）費加洛的唱段在中低音區襯托，接近於急促說話的節奏，與羅西娜及伯爵形成反差，營造出喜劇效果，不同色彩不同旋律線不同節奏，羅西尼用完全不同的音樂素材把戲劇內涵充分地展示給觀眾。²¹¹

譜例 4-2-16：〈啊！多出乎意外的奇事！〉 mm.83-85

The musical score shows three vocal parts and piano accompaniment. The vocal parts are labeled 'Rosina.', 'Count.', and 'Figaro.'. The lyrics are in Italian and English. The piano part features a rhythmic pattern of vertical chords every half note.

²¹¹ 同註 144，p.189。

R. ti sev - er, tu Ev - ry dan - ger we de - ty, a mor, pie -
 C. tu Ev - sen - ti - sti, a - mor, pie - tà, a mor, pie -
 F. ga - te, via la - scia - te quei so - spi - ri, via la - scia - te quei so -
 coo - ing, Come, we must be up and do - ing, come a - way, now come a -

第 94 小節音樂在 V 級上，進入轉折段落，此樂段建立在 vi 級上，費加洛延續急促說話的節奏，低音伴奏以半音進行，弦樂集體顫音的演奏使用假終止，色彩轉變，製造出緊張及不確定之聲響，最後停在 V/vi，轉入 F 大調。(譜例 4-2-17)

譜例 4-2-17：〈啊！多出乎意外的奇事！〉 mm.93-96

R. Ah! co - spet - to! che ho ve - du - to? co - spet - to! che ho ve -
 C. Oh, con - fu - sion! what's to now? Con - fu - sion! what's to
 F. do - to? Al - la por - ta u - na lan - ter - na, al - la por - ta u - na lan -
 do now? Just be - low us there is a lan - tern, just be - low us there is a

Figaro.
 Tutti
 f
 p
 cresc.

第四部分（102-184 小節）樂曲進入快板，以分解和弦的跳進及音階級進下行為主要音形，伴奏以弦樂撥奏，聲響從前段的緊張一轉而為輕巧，顯現出三個人變得謹慎小心的情境，與第一段相呼應，伯爵、羅西娜與費加洛唱道「噓，噓，別作聲！別作聲！千萬不能引起騷亂；我們得趕快離開陽台爬下梯子往外闖。」

（Zitti, zitti, piano, piano, non facciamo confusione; per la scala del balcone presto andiamo via di qua.），三人唱著相同的旋律，在屬調、主調、屬調上相互回應形成五度相互回應，並與第一段主題強烈的情緒形成了鮮明的對比。（譜例 4-2-18）

譜例 4-2-18：〈啊！多出乎意外的奇事！〉 mm.100-104

第 126 小節，再度唱著要快離開，使用附點、分解和弦跳進、音階級進下行，在此將樂曲的音形做整合及呈現。為了讓伯爵和羅西娜順利逃走「別作聲！別作聲！」（piano, piano）成了關鍵字。接著，三人同時清唱，符值變大為全音符，音樂步調變慢，聲響變小，製造出戲劇上鮮明的效果，並以半音上行製造出明確方向感，顯現出三人準備離開小心翼翼的情境。無論是劇情的發展還是人物的情緒

變化，羅西尼將這些因素統一在一個完整的三重唱中，使整首三重唱既有音樂上的優美旋律又有戲劇上的劇情激烈變化。

總體來說，羅西尼在歌劇豐富的重唱中，靈活地運用不同的戲劇功能，展現細膩而生動的音樂刻畫，栩栩如生地將劇中角色呈現於觀眾面前。音樂形象鮮明、形式自由、各種矛盾衝突在輕鬆戲謔中展開，音樂與戲劇發展緊密結合，重唱與合唱取代了傳統獨唱詠嘆調，成為最能表達音樂和戲劇要求的形式，整部歌劇結構清晰、線索明瞭，成為音樂與戲劇的經典，對義大利歌劇產生了深遠的影響。

第三節 終曲

終曲，置於每一幕結尾處，是義大利喜歌劇中極具代表性的一個部分。義大利歌劇終曲的演變至十七世紀時尚無統一的模式。²¹² 十八世紀由梅塔斯塔西歐（Pietro Metastasio, 1698-1782）確立「莊歌劇」的戲劇結構模式；喜歌劇則推音樂家噶魯比（Baldassare Galuppi, 1706 -1785）及劇作家果多尼（Carlo Goldoni, 1707-1793）為優秀的多段式終曲的創始者，²¹³ 隨著兩人合作譜寫出成功的喜歌劇，他們所寫的終曲模式變成一種「典範」。²¹⁴

終曲中，每一個段落的內部結構與音樂素材自成一格，形成獨立的個體，大多仍然依循重唱的基本原則，樂曲一開始多為各自陳述，經過互動的對話過程，隨著劇情一波未平、一波又起。果多尼在劇本每一幕近結束時，讓各個角色先後

²¹² 全劇通常有三幕，第一、二幕一般係以獨唱或重唱結束，第三幕結束時，亦即是全劇的「終曲」（finale），則由所有在場的獨唱角色合唱一曲，這通常是全劇唯一的合唱（coro），事實上稱其為重唱或許還較為恰當。羅基敏，《文話/文化音樂》（台北：高談出版，1999），p.84-91。

²¹³ 1780 年法國百科全書的作者拉博得（La Borde）原先將義大利喜歌劇終曲發展歸功於拿坡里作曲家羅格若奇諾（Nicola Logroscino, 1698-1765）；1791 年秦桂內（Pierre-Louis Ginguené, 1748-1815）於《系統百科全書》（Encyclopédie methodique）中也延續此一說法，但到了 1813 年第二版中卻改口認為終曲真正的創立者是作曲家皮契尼。此後近一百年沒有人質疑皮契尼的貢獻，直到二十世紀初英國音樂學者丹特（Edward F. Dent, 1876-1957）首度指出在皮契尼創作其第一部義大利喜歌劇之前，威尼斯的作曲家噶魯比早作出具有多段落終曲的作品。當時並沒有引起太大的注意，約過 70 年後，赫次（Daniel Heartz, 1928-）才終於以詳實確切的例證加以證實。Edward Dent, “Ensembles and Finales in the 18th-century Italian Opera,” *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft* 12 (1910-1911), p.112-138.

²¹⁴ 在果多尼與噶魯比第一齣合作的義大利喜歌劇《阿卡迪亞在布倫達》（L'Arcadia in Brenta）的第二幕終曲中，五名角色身著假面喜劇團的戲服，演出一場劇中劇，劇作家與音樂家合作無間地聯手打造出多段式終曲的雛型。1754 年噶魯比與果多尼合作的「詼諧戲劇」《鄉村哲學家》（Il filosofo di campagna），劇中第二幕的終曲具有獨立完整的音樂段落，情節的銜接設計配合節奏的變化，甚至細微的笑聲，也具有整體結構上的音樂功能。

接續著上場，角色間或取得一致，或造成對立，其心理狀態在樂曲進行中因而轉變，劇情最後在熱鬧的場面以和聲式齊唱(tutti)結束，形成「鍊式終曲」(chain-finale)的特殊音樂戲劇質素。²¹⁵

關於喜歌劇的「鍊式終曲」，普拉托夫(John Platoff)提到：一般會有戲劇進行暫時停滯，戲劇狀態是「靜態的」重唱段落，通常會在劇情進行中，安排一個「突發事件」，令在場的人物都感到震驚(shock tutti)。²¹⁶ 而後當眾人一起重唱的時候，音樂亦多是慢速度以及使用和聲式的聲部組成，歌詞通常是不一樣，常常是每個人在同一時間表現出自己的情感或意見(self-contained expressive passages)，最後有一個快速樂段(stretta)。²¹⁷

音樂學者歐斯霍夫(Wolfgang Osthoff)則提出，終曲中存在著「增加」的法則，主要表現於舞台上的角色數量與樂曲的速度。²¹⁸ 一般說來，終曲結束時舞台

²¹⁵ Edward Dent, "Ensembles and Finales in the 18th-century Italian Opera," *Sammelbände der international en Musikgesellschaft* 12(1910-1911), p.112-138.

²¹⁶ shock tutti 也可稱為 shock ensemble 或 sotto voce ensemble。Michael Tilmouth. "Finale." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, <http://www.grovemusic.com> (accessed July 18, 2013) .

²¹⁷ 普拉托夫結合戲劇與音樂的元素，發展出一套分析義大利喜歌劇終曲的方式，他將終曲分成「行動的」(active)與「表情的」(expressive)兩種不同的樂段。在「行動的」樂段中，劇情持續進行，主要以對話的型態呈現，而「表情的」則是角色表達之前所發生事件的感受與反應，但在戲劇上是靜止的，有如時間暫停般，以齊唱表達角色間或同或異的情感。普拉托夫發現終曲的結構是由數組「行動的」-「表情的」樂段所形成的單位所構成，而在每一組兩段式的單位結束時通常會以改變拍號、速度、或調性的手法清楚標示其段落，段落之間所用的音樂素材則極少相關，因此終曲中每一個段落的內部結構可視為一首獨立的重唱。John Platoff, "Music and Drama in the Opera Buffa Finale: Mozart and His Contemporaries in Vienna, 1781-1790" (Ph. D. diss., University of Pennsylvania, 1984).

²¹⁸ Wolfgang Osthoff: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen*, ed. Wulf Arlt et al. (Berlin and Munich: Francke, 1973), p.724.

上的人數會多於開始時的人數，演員依據劇情的需要加入或離去，舞台上的人數因此產生變化，幾乎劇中所有的角色均陸陸續續參與其中。事實上，此一法則是依循終曲的戲劇功能而產生的必然之物，在兩幕的歌劇中，第一幕終曲必須在中場休息前，以複雜曲折的劇情將戲劇張力推至臨界點，因此通常會包含戲劇的重要轉折，所有事情懸而未決，牽扯其中的所有角色面對突如其來的晴天霹靂，角色或震驚、或迷惑、或誤會、或生氣，第一幕就在戲劇張力被推向最高潮時，嘎然而止。而這未能解決的事件糾葛，不僅作為第二幕劇情發展的主軸，也是劇作家吸引觀眾留在座位，繼續欣賞後半段演出的手段之一。典型的第二幕終曲為符合喜劇圓滿結局的原則，所有劇情必須有完美的解決，誤會得到澄清，疑問得到答案，爭執對立得到弭平合好，眾人皆大歡喜，並以歡欣慶賀或道德勸說結束全劇。無論是陷入膠著的第一幕，或是皆大歡喜的第二幕，終曲猶如一個力量逐漸增強的龍捲風，幾乎所有角色均不由自主地被捲入其中。

除了角色的增加，終曲結束時的速度通常也較開始時的速度更快，因為戲劇的高潮通常在最後才出現，作曲家會在終曲的尾段，利用同節奏的快速樂段將劇情推向頂點。而為了呈現出戲劇張力的逐步緊繃，通常在倒數第三或第二樂段會安排慢板，因此會在終曲的後段呈現出速度漸快的效果。劇作家改變歌詞的格律或押韻以區分戲劇的段落，作曲家則利用變化拍號、調號、速度以及織度的手法呼應之。雖然終曲的結構因劇情的不同而有所差異，但最後的快速樂段大合唱與圓滿大結局（*lieto fine*）則是義大利喜歌劇的必備要素之一。十九世紀歌劇終曲

(central finales) 仍然保有十八世紀這些特色，羅西尼與後來的歌劇作曲家，也都傾向將「終曲」設計成四個段落。²¹⁹ 終曲就像一個小型的歌劇，它與歌劇的其餘部份有緊密關聯，並且發展出新的情節，作曲家與歌唱家的才華同時綻放，營造驚人的戲劇效果。

《塞維里亞理髮師》為兩大幕的結構，每大幕結束時各有一個大型的終曲。依照不同人物在兩幕的終場混亂場面寫了精彩富戲劇張力的重唱合唱系列，淋漓盡致的展現出各個人物在混亂中的心理狀態，使衝突更加具有張力，戲劇結構更加明確。在羅西尼的歌劇中，終曲可調為一個大型的場景 (scena)，場景樂段的靈活運用為羅西尼戲劇性處理創作手法的一大特色，讓故事的交代及情節的處理，更為生動流暢，有利戲劇情節的連貫與推動。

歌劇的第一幕終曲，可分成四個段落；調性上，在第一大段中，音樂有著多種不同的調性 (C—G—bE—C) 轉調頻繁，篇幅龐大第二段進入降 A 大調行板；第三段宣敘調段落，轉回到 C 大調；第四段，旋律在 C 大調上，由全體重唱與士兵們的合唱直到結束。羅西尼在樂曲中以宣敘調場景段落不時打斷樂曲，加進其他的人物，以短小的樂句，呈現頻率緊密的對話，交代故事劇情，戲劇張力達到高潮，問題紛爭懸而未解；羅西尼以此宣敘調場景與詠嘆調靈活的處理方式，樂

²¹⁹ 分成四個部份的終曲，通常第一、三段落有戲劇進行 (active/Interaction)，第二、四段落戲劇進行暫時停滯，角色在舞台上沉思或抒發情感 (reflective/reaction)。郭塞特認為，羅西尼成熟時期的 finale 有四個主要組成部份：兩個部份有劇情發展，另外兩個部份是一種情感的抒發。他稱 active/Interaction 與 reflective/reaction 這兩種戲劇狀態分別為：「動態的」(kinetic) 與「靜態的」(static)。一般來說，「動態的」戲劇進行會搭配 recitative 或 parlante，「靜態的」情感抒情會搭配 aria。Philip Gossett, "The Candeur Virginale of Tancredi," *Musical Times* 112 (1971): p.326-329.

曲速度較為自由，將宣敘調與詠嘆調自然地銜接，有效率地推動了戲劇情節的連貫性與戲劇性，使故事的交代及情節的處理更為生動流暢。第二幕終曲帶來了最後的圓滿解決，在大合唱及歡喜的結局中，全劇歡騰落幕。羅西尼在終曲裡，在同一時刻讓部分和所有的人物出場，每個人物性格各異，以最個性化的方式發洩不滿，或歡呼雀躍；這裡發問那裡答，有人歡喜有人愁，推動戲劇達到高潮。

戲劇上，在第一幕結束時，問題全然無法解決，是全劇張力最強之處。此曲不僅仍保有十八世紀喜歌劇所留下來的的一些特色，也完整體現了羅西尼四個段落的音樂戲劇結構。²²⁰ 今將終曲四個段落的架構列表如下。（表 4-3-1）

表 4-3-1：第一幕終曲結構分析表

段落	曲名	節拍	速度	調性	演唱角色
開始段落 (tempo d'attacco)	〈喂！有人在家嗎？好人們〉 (Ehi di casa! buona gente!)	4/4	行板	C	阿瑪維瓦 巴托羅 羅西娜 貝塔巴西 里奧 費加洛 軍官
慢板段落 (largo concertato)	〈僵住了，動不了〉 (Fredda ed immobile)	2/2	行板	bA	阿瑪維瓦 巴托羅 羅西娜 貝塔巴西 里奧 費加洛 合唱隊

²²⁰ 「終曲」(finale) 的結構中，將音樂分成兩個部份四個段落：tempo d'attacco — pezzo concertato (或稱 largo concertato) — tempo di mezzo — stretta。常會有宣敘調的戲劇場景，稱為 scena。

中間的速度 (tempo di mezzo)	〈可是先生... 你閉嘴!〉 (Ma signor... Zitto tu!)	4/4	快板	C	阿瑪維瓦 巴托羅 羅西娜 貝塔巴西 里奧 費加洛 軍官
快速段落 (stretta)	〈我覺得腦袋好像...〉 (Mi par d'esser colla testa)	4/4	急板	C	阿瑪維瓦 巴托羅 羅西娜 貝塔巴西 里奧 費加洛 軍官

第一幕終曲第一部分〈喂！有人在家嗎？好人們〉(Ehi di casa! buona gente!) 為 C 大調進行曲風，女僕貝塔聽到猛烈的敲門聲後趕緊去開門，伯爵裝瘋賣傻的主題旋律在第 10 小節出現，阿瑪維瓦穿著軍服醉醺醺的出現，唱出〈喂！有人在家嗎？好人們〉(Ehi, di casa!... buona gente!...)，羅西尼在此運用附點及短小片段的節奏音形，每次出現時都能搭配著歌詞，呈現出伯爵裝瘋賣傻、酒醉踉踉蹌蹌地模樣。(譜例 4-3-1) 巴托羅忍住火，詢問是怎麼回事的情境，羅西尼則以較長的旋律線條的伴奏型態，瞬間的反差，對比著伯爵跳躍式的附點音形，表現出巴托羅心情的沉悶、不耐煩，以及內心的喃喃自語「這傢伙是誰？...那副邋邋模樣！他喝醉了！他到底是誰？」(Chi e costui?... che brutta faccia! E ubbriaco!... chi sara?)，並營造出舞台空間的層次感。在伯爵裝瘋賣傻的主題旋律流動時，音樂中參雜著短小片段的對話，羅西尼運用停滯的和聲，將主題旋律及管絃樂伴奏打斷，讓劇情前進流動。²²¹

²²¹ 同註40，pp.230-232。

譜例 4-3-1：終曲 I〈喂！有人在家嗎？好人們〉 mm.9-16

Count (disguised as a cavalry soldier).

Ehi di ca-sa, buo - na gente, buo - na
 Eh, with-in there! come good people! Up, a -

gente, rouseye! ehi, ehi di ca-sa, ehi di ca-sa! niun ri -
 eh, eh, eh, with-in there, eh, with-in there, are ye

在伯爵焦急尋找羅西娜時，音樂立即轉變，當他再度面對巴托羅，佯裝醉意時，他上場的音樂又起。如此這般，音樂巧妙地傳達了劇情，亦傳神地呈現當事者複雜的心境和處境，充份地發揮了音樂戲劇的特質。在第 63 小節時，調性在此移動到 c 小調，伯爵說自己是個醫馬的專職醫生，出示公文，要求在這裡住宿，調性轉移及新的伴奏型態，顯現出伯爵胡亂扯謊的心機。在第 72 小節，以迴旋式音形，調性移至 C 大調，羅西娜上場，開始三重唱，之後三人以相似的旋律，不同的歌詞，各有所思唱著各自不同的心情。

第 87 小節起，進入另一個段落，當巴托羅在抗議時，伯爵成功地對羅西娜說話，告訴她自己就是林多羅。羅西尼以弱音的聲量，在樂團部份以同音反覆及迴旋式音形的伴奏型態，營造出緊張氛圍，對話片段式速度緊湊，在 91 小節時，將

原本的 16 分音符音階式音形，變成 32 分音符短短長的節奏型態，彼此短小片段

對話，對話速度更為緊湊，更顯出緊張氣氛。（譜例 4-3-2）

譜例 4-3-2：終曲 I〈喂！有人在家嗎？好人們〉 mm.86-90

第 125 小節，巴托羅拿出豁免證件，伯爵將紙甩到空中，在此羅西尼以移轉調性的做法，運用三度調 bE 大調，拉起音樂張力，伯爵唱道「啊，見鬼去吧！別再來煩我。」（Eh andate al diavolo, Non mi state piu a seccar.），劇情鋪陳醞釀至此，積累著激動的情緒，緊湊地展現出十足的戲劇張力。

第 136 小節時，再度回到伯爵的主題旋律，伯爵揮動著劍說著「您想打一仗？好！我就跟您打一仗。」（Dunque lei... lei vuol battaglia?...ben!... battaglia li vo' dar.），並趁走近羅西娜時，對她低聲說話並給了她一封信。巴托羅巴瞧見，命令著羅西娜將紙條交給他，混亂中，羅西娜用洗衣店的清單代替了寫滿愛語的紙條交給了

巴托羅。第 176 小節，對話聲中貝塔和巴西里奧從不同的方向接著出現，所有人在舞台上，五個人的五重唱，大夥兒各自唱著，不知所云，巴托羅以短小旋律片段喃喃自語碎念，巴西里奧唱著唱名「梭梭梭....多雷米」(sol sol sol... do re mi)，貝塔覺得到處是一團糟，羅西娜及伯爵開心見到了對方，旋律時而相似，但角色間情緒、立場、心境、歌詞上不盡相同，在熱鬧混亂的重唱中，短暫的達到第一個高潮點。接著第 193 小節起，為一小段的過門，羅西娜在 c 小調上哀怨地說著「看看這兒！...老是一樣的情形；老是壓迫虐待叫我為難；啊，人生多淒慘！我再也不能忍耐。」(Ecco qua... sempre un'istoria, sempre oppressa, e maltrattata; ah che vita disperata, Non la so piu sopportar.)，羅西尼用較暗的調性色彩描繪著羅西娜悲情的自怨自艾。(譜例 4-3-3)

譜例 4-3-3：終曲 I〈喂！有人在家嗎？好人們〉 mm.191-196

The musical score consists of two systems. The first system features a vocal line (marked 'R.') and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "già, en - tra - to già! Ec - co" and "snare. in - to the snare! That's the". The piano accompaniment includes dynamic markings such as *f* and *p*, and an *Ob.* (oboe) part. The second system also features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "qua! sempre un i - sto - ria; sempre op - pres - sa, sempre oppressa e maltrat -" and "way you al - ways treat me! With sus - pi - cions, with sus - pi - cions most un -". The piano accompaniment includes dynamic markings such as *f* and *p*, and a *Clarinet* part.

接著，巴托羅假裝安慰著羅西娜，伯爵聽了忿忿不平，拔劍並胡鬧著說「啊，惡棍，奸人！我要把你殺了。」（*Ah canaglia, traditore ! ... Io ti voglio subissar !*），聲樂旋律以附點節奏搭配歌詞激動的情緒，伴奏部分則以弦樂的顫音，具現出緊張的效果，再度進入全體的重唱，大家阻攔著伯爵別動手，並銜接進入下一個新段落。

第212小節時，費加洛出現在這混亂時刻，音樂速度變為3/4的快板，上場人物增多，劇情也更形複雜。首先，費加洛上場嚇阻著「快停下！出了什麼事，各位先生？怎麼這麼吵？」（*Alto la. Che cosa accadde signori miei ? Che chiasso e questo eterni dei!*），羅西尼以四分音符自信風格，三拍子的音樂，再度將費加洛豪爽快活、仗義直言的性格表露無疑。第246小節費加洛小聲地對伯爵說著「大人，行行好，小心為妙。」（*Signor prudenza per carita.*），此時，音樂出現小小對比，伴奏以弱聲的圓滑奏，瞬間反差的演奏方法，呈現出費加洛講悄悄話的場面，營造出舞台上空間的層次感。第269小節，再度回到原來旋律，接著，伯爵與巴托羅互相謾罵，所有角色紛紛加入一起對話，混亂更形擴大失控，羅西尼以緊湊的節奏，銜接準備進入下一段。值得一提的是，在第300小節時，窗外傳來猛烈的敲門聲，羅西尼在此改原本的四分音符為八分音符弱音，運用改變符值的長短及音樂輕重音響效果的反差，顯示出大夥兒條地安靜，狐疑是誰敲門的情景。（譜例 4-3-4）

譜例 4-3-4：終曲 I 〈喂！有人在家嗎？好人們〉 mm.299-303

(a great knocking is heard at the street-door.)

R. *tà. Zit - ti, chè bus - sa - no. Che mai sa - rà?*
cowed. Si - lence, what sounds are these? Who knocks so loud?

Bar. *tà. Zit - ti, chè bus - sa - no. Che mai sa - rà?*
cowed. Si - lence, what sounds are these? Who knocks so loud?

C. *Che mai sa - rà?*
Who knocks so loud?

F. *tà. Zit - ti, chè bus - sa - no. Che mai sa - rà?*
cowed. Si - lence, what sounds are these? Who knocks so loud?

B. *Bartolo. (Spoken)*
Che mai sa - rà? Chi è?
Who knocks so loud? Who's there?

Bas. *tà. Zit - ti, chè bus - sa - no. Che mai sa - rà?*
cowed. Si - lence, what sounds are these? Who knocks so loud?

Piano accompaniment includes markings like *pizz.* and *mp*.

第 305 小節進入新段落，大家唱著「衛兵！真見鬼啦！」（*La forza!... oh diavolo!*），羅西尼在第 324 小節，以義大利增六和弦的和聲效果，顯示出大夥兒對這闖禍情境的反應，具現出緊張且富張力的氛圍。最後以長笛聲部的半音，弦樂附點二分音符拉長音，以較長的符值，節奏律動變緩慢，在眾人慢速重唱中，劇情形成停滯。在行板精神抖擻的士兵合唱中，警衛們登場，配合士兵合唱的附點音形，以快速三十二分音符的音階伴奏型態，展現士兵們雄壯的威嚴。

士兵們進屋內要逮捕喝醉的伯爵，進入了另一個新段落，在甚快板第 369 小節中，巴托羅指控伯爵無理取鬧「都怪這無知無識的士兵，它使我飽受欺凌。」（*Questo soldato m'ha maltrattato...*）隨後，在場所有人費加洛、巴西里奧、伯爵，以相同的旋律先後出現，羅西尼運用聲部模仿的方式，具現出大夥兒七嘴八舌的

混亂狀態。角色一個接著一個出現，展現出多變的戲劇發展，音樂由人數較少的獨唱，一步步推進到人數眾多盛大重唱，並以節奏緊湊的銜接方式，準備進入下一段。情勢看起來對伯爵相當不利，伯爵在即將被捕的剎那，拿了張文件給警衛隊隊長，告訴他自己的真實身分。隊長看了之後要隊員們馬上立正，情勢大轉，眾人皆驚愕不已，在進入第二部分慢板段落前，音樂及戲劇逐漸累積形成張力，全體因為這意外的變化而僵住（*shock tutti*），在此出現了羅西尼擅用的技法「麻木的瞬間」（*quadro di stupore*），製造出高潮。²²²

接著，進入終曲的第二部分，音樂轉為**b A**大調行板，具有震撼力的終場合唱〈僵住了，動不了〉（*Fredda ed immobile*），12/8拍，樂曲自第5小節開始，大家目瞪口呆中，由羅西娜、伯爵、巴托羅，以聲部模仿的方式，輪流唱出主題旋律「僵住了，動不了，好比泥塑木雕，我簡直連氣也喘不了。」（*Fredda/o ed immobile come una statua, fiato non restami da respirar.*）。（譜例 4-3-5）羅西尼在此運用樂曲速度變慢，較多的休止符素材的手法，顯現劇情停滯靜止，呈現出「僵住了」的效果。調性和聲上，作曲家不以慣用的主屬調模式來呈現主題旋律，而是讓三個人皆在**bA**大調的**I**級上唱出相同主題，以此相同不變動的和弦，呈現出眾人皆「僵住了」的狀態。

²²² 當音樂朝著一幕的結尾變得越來越混亂時，更多的進入、揭示、譴責、高漲的情緒時，作曲家製造出音樂暫停的現象。這是一個突如其來的停頓，一切出人意料變得鴉雀無聲，所有的演員都轉向觀眾，以集體獨白的形式向觀眾表達整個過程中的震驚感受。Paul Robinson: *Opera & Ideas, From Mozart to Strauss* (Cornell University Press, 1985), p.53 -54.

譜例 4-3-5：終曲 I〈僵住了，動不了〉 mm.5-9

Rosina.
 Fred-ded im-mo-bi-le co-me u-na sta-tu-a, fia-to non
 All this be-wil-ders me, speech-less and pe-tri-fied I scarce can

re - sta - mi da re - spi - rar, fia - to non
 breathe at all, or speak a word, I scarce can

Count.
 Fred-ded im-
 This quite be-

在第 16 小節，費加洛加入，音樂與他人相較稍微緊湊，以附點音符顯現出其戲謔嘲笑的形象「看看巴托羅！跟個泥塑一般樣！哈哈！我肚皮簡直要笑破！」

(Guarda Don Bartolo ! Sembra una statua! Ah ah! Dal ridere sto per crepar!)。在此，羅西尼則以同音及休止符的音形，來展現巴西里奧對現況僵住的反應。接著，在五個人重唱「簡直連氣也喘不了」(fiato non restami da respirar.)時，羅西尼在第 19 小節及第 20 小節，分別運用減七和弦和假終止，以和聲上瞬間色彩變化的手法，讓音響色彩忽地黯淡緊張，具現出眾人喘不過氣地緊張效果。

在第二部分這段音樂中，伯爵亮明身份後音樂的瞬間停頓，色彩的極度反差，形成戲劇性的衝突，似乎象徵著只要有貴族的身份，一切都可迎刃而解，映襯了另外一層諷刺。羅西尼在樂曲中採用了簡單音樂元素的快速不停地反覆，來表現

緊張凝固的氣氛，加上演員凝固的表情神態，帶給觀眾強烈地視聽衝擊又不乏喜劇效果。

接著，音樂進入第三部分，在〈可是先生...你閉嘴!〉(Ma signor... Zitto tu!) 段落，音樂在快板大合唱中，增強了華麗感，整個段落只有短短的23小節，樂曲素材較沒有鮮明的對比性，羅西尼僅在調性上做了一點小變化。首先，以C大調開始，伴奏型態為每小節出現一次的音階下行為素材；隨著人數越來越多，在第16小節調性改為G大調，伴奏型態也改為分解和弦的型態。其中，第9小節出現連續兩次的音階下行，此素材在第四部分快速段落時也會出現，可視為銜接不同段落的素材音形。聲樂旋律則配合歌詞「你閉嘴！」(Zitto tu!)，眾人輪流以附點節奏音形，持續到此段樂曲結束，形成「閉嘴音形」，為此樂段的一大特色。(譜例 4-3-6) 樂曲中，附點節奏音形在各個聲部間及合唱部份交錯出現，在後段第19小節時，符值較長改為兩拍的附點，呈現出大家出眾人七嘴八舌混亂的場景。

譜例 4-3-6：終曲 I 〈可是先生...你閉嘴!〉 mm.1-2

閉嘴音形

Bartolo. *Allegro.* (to the Officer)
Ma si-gnor — Ma un dot-tor —
Sir, I beg — what the plague —

TENOR.
Zit - to tu! Oh non

Chorus.
Not a word! all we've

BASS.

第四部分〈我覺得腦袋好像...〉（*Mi par d'esser con testa*），為第一幕終曲的快速樂段（*stretto*），急板的速度中，和聲以簡單的主屬關係呈現，眾人合唱「我覺得腦袋好像...在可怕的鐵匠鋪，那裡鐵鎚的轟鳴...響得越來越難聽，好似永遠不會停。」（*Mi par d'esser con la testa In un'orrida fucina, Dove cresce e mai non resta Delle incudini sonore L'importuno strepitar.*）羅西尼以二分音符連接兩個附點的圓滑唱法，與前段眾人的「僵住了」對比，具現出滑稽十足的趣味感。

第 30 小節，音樂與歌詞呼應，以快速的八分音符，一個音節對一個音，兩個一組的同音相疊，眾人交互輪唱「大鐵鎚此起彼伏...發出粗野的喧聲，那些牆壁和拱門...被回聲震得不輕。」（*Alternando questo e quello Pesantissimo martello Fa con Barbara armonia Mura e volte rimbombar.*）你一句我一句，此起彼伏，並以羅西尼漸強在聲量向前推進，製造出越來越混亂的效果。

第 56 小節時，眾人合唱「我可憐的腦袋啊，已變得混亂不靈、麻木、呆滯、糊塗，逐漸就失去理性。」（*E il cervello, poverello, Gia' stordito, sbalordito, Non ragiona, si confonde, Si reduce ad impazzar.*），在聲量、音域上，到達最高點且持續擴張，並以第二拍的切分節奏拉長樂曲律動，輔以迴旋式八分音符常動式音形支撐至高點。在第 80 小節此段落高潮的最後，連續三次再現第三部分的音階下行素材，並在第 90 小節起，運用連續四次的德國增六和絃，鮮明的和聲色彩，加速著劇情張力的推動，達到高潮。接著，合唱團唱道「逐漸失去理性」（*si reduce ad*

impazzar !)，聲量瞬間變弱以半音下行，符值變長，律動變慢，與歌詞相呼應。

(譜例 4-3-7) 最後，全體及士兵們再一次大合唱直到結束，將劇情推向頂點。²²³

譜例 4-3-7：終曲 I 〈我覺得腦袋好像...〉 mm.98-103

The image shows a musical score for Example 4-3-7. It consists of two staves. The top staff is a vocal line in bass clef, and the bottom staff is a piano accompaniment in treble clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are written below the vocal line. The vocal line starts with a dynamic marking of *p* and includes the instruction *(sotto voce)*. The piano accompaniment starts with a dynamic marking of *ff* and includes a dynamic marking of *p*. The lyrics are: "im - paz - zar, si ri - du - ce ad im - paz - zar! / be in store, on - ly mad - ness is in store!".

第二幕終場由一系列事件構成，在此，歌劇中最滑稽也是最具戲劇性的大結局出現，阿瑪維瓦伯爵亮出了貴族的身分，一切都圍繞著這位年輕的貴族在轉動，所有的問題迎刃而解，此時全體演員上場，舞臺上呈現著各種情緒，有驚訝、有尊貴、有得意、有失望、有幸福、有釋然。這段終曲音樂的架構由 41 小節的場景 (scena) 加上三次對答所組成。首先，巴托羅哀嘆著把事情搞砸了，並指責著巴西里奧的背叛。費加洛安慰著他，說這一切真是無用的防範。羅西娜及伯爵則為他們的愛情開心歡呼著，羅西尼使用屬音到主音的音樂銜接，音樂配合著戲劇連貫性地發展，進入全曲的主要旋律，由 8 小節的前奏音樂，呈現出樂曲主要素材。

(譜例 4-3-8)

²²³ 同註 144，p.183-185。

譜例 4-3-8：終曲 II mm.42-45



接著，由費加洛、羅西娜、伯爵依序領唱，與合唱團進行三次對答。三次領唱旋律相似，在調性稍有改變。首先，費加洛在 G 大調上唱著「讓我們永遠記住，這樁幸福的婚姻；我要熄滅了燈籠；這兒好事已完成。」(Di si felice innesto serbiam memoria eterna, io smorzo la lantern qui piu non ho che far.)，與前奏相同的旋律，三連音的花腔，顯現出他俐落敏捷的性格。並由貝塔、巴托羅、巴西里奧及合唱團共同回應「願你們心中充滿愛情與永遠真誠。」(Amore e fede eternal si vegga in voi regnar.)；第二次的對答，調性短暫移到 D 大調，由羅西娜領唱「往日的嘆息痛苦，換來了快樂時辰；這個熱戀著的靈魂，終於又獲得新生。」(Costo sospiri e pene questo felice istante, al fin quest'alma amante comincia a respirar.)，迴旋式的音形，營造出羅西娜機靈活潑的性格，三重唱及三部合唱團共同回應相同的讚頌「願大家心中充滿愛情與真誠」；最後調性移到 G 大調，伯爵以同樣的旋律唱到「你在卑微的林多羅身上點燃的火焰正升騰；更好的命運等著你，快來迎接歡快的前程。」(Dell'umile Lindoro la fiamma a te fu accetta; piu bel destin t'aspetta, su vieni a giubilar.)，大量的迴旋式十六分音符將主要旋律變奏，預示著伯爵開心不

已歡快的結局，最後全體共同回應「願你們心中充滿愛情與永遠真誠。」（譜例 4-3-9）

譜例 4-3-9：終曲 II 旋律主題

(1) 費加洛領唱旋律 mm.46-54

Figaro.

Di si fe-li-ce in-
For-got is all re-
ne - sto ser-biam me-moria e-ter - na. Io smor - zo la lan-
sent - ment, The lov - ers are u - nit - ed, In fear and trouble

(2) 羅西娜領唱旋律 mm.64-72

Rosina.

Co-stò so-spi-ri e pe - ne, un sì fe - li - ce in-
At last our fears are end - ed, For-get all thought of
stan - te: al-fin quest' al-ma a-man - te co-mincia a re-spi-
sor - row, And man - ya bliss-ful mor - row is for us both in

(3) 伯爵領唱旋律音形 mm.82-84

C.

lù - mi - le Lin - do - ro la fiam - ma a te fu ac-
come, where joy a - waits thee, No more from me di -

終曲的旋律主題為前奏旋律的延續，羅西尼將費加洛、伯爵、羅西娜三人的旋律改以弱起拍領唱，因著三人不同的性格，他運用不同的節奏音形及花腔，描繪出人物特有的個性。費加洛的三連音的花腔、羅西娜迴旋式的音形及伯爵大量

的迴旋式十六分音符變奏旋律，生動的描繪出人物形象。在樂曲織度及聲響上，也營造出愈發澎湃的氣氛，開心歡樂愉快的氣氛貫穿全曲，一系列的重唱合唱，表現出不同人物參與進事件的戲劇性發展，劇情快速地推向高潮，帶著眾人朝向熱烈的美好願景，最後樂曲在 G 大調上圓滿結束，象徵愛情以其偉大的力量，突破難關邁向光明，有情人終成眷屬，締造出皆大歡喜的結局。²²⁴

²²⁴ 同註 144，p.190。

第五章《塞維里亞理髮師》音樂風格之分析

第一節 調性

調性是羅西尼音樂語言構成的重要組成部份，羅西尼在歌劇中利用調性的對比，加強矛盾與衝突，這是他推動劇情發展的重要手段。調性能象徵感情特徵以渲染情節與性格因素，羅西尼在很多的詠嘆調中，以調性的變化，經營出歌劇的情感變化特徵，以戲劇性的手法推動情節，並以此特徵主導著日後的義大利歌劇，讓後世作曲家感受其創作的戲劇性力量。

一、調性架構

今將歌劇兩大幕中的各個曲目，依調性、演唱角色、類型以及曲名，依序排列之，列表如下：（表 5-1-1）

表 5-1-1：《塞維里亞理髮師》兩大幕樂曲曲目調性表

場景	號碼	調性	類型	曲名	演唱角色
第一幕	1	G	合唱	〈前奏〉	費歐雷羅 樂師們 阿瑪維瓦
	2	C	短曲	〈天空在微笑〉	阿瑪維瓦
	3	G	中板	〈序唱的連續〉	費歐雷羅 阿瑪維瓦 樂師們
	4	C	短曲	〈好事者之歌〉	費加洛

第一場	5	a	歌曲	〈報姓名之歌〉	阿瑪維瓦
	6	G	二重唱	〈金錢萬能〉	費加洛 阿瑪維瓦
第一幕	7	E	短曲	〈我聽到一縷歌聲〉	羅西娜
	8	D	詠嘆調	〈造謠像微風般〉	巴西里奧
	9	G	二重唱	〈就是我，你沒有騙我〉	羅西娜 費加洛
	10	bE	詠嘆調	〈騙得了我這醫生?〉	巴托羅
第二場	11	C	終曲 I	〈喂！有人在家嗎？好人們〉	阿瑪維瓦 巴托羅 羅西娜 貝塔 巴西里奧 費加洛 軍官
		bA	合唱	〈僵住了，動不了〉	
		C	合唱	〈可是先生... 你閉嘴！〉	
		C	合唱	〈我覺得腦袋好像...〉	
第二幕	12	bB	二重唱	〈祝您平安幸福〉	阿瑪維瓦 巴托羅
	13	D	詠嘆調	〈愛情照著這顆心〉	羅西娜 阿瑪維瓦
	14	G	小詠嘆調	〈當你靠近我身邊〉	巴托羅

第一場	15	bE	五重唱	〈唐巴西里奧！怎麼回事！〉	羅西娜 阿瑪維瓦 費加洛 巴托羅 巴西里奧
	16	A	詠嘆調	〈那老頭要找個妻子〉	貝塔
第二幕	17	C	器樂曲	暴風雨	
	18	F	三重唱	〈啊！多出乎意外的奇事！〉	羅西娜 費加洛 阿瑪維瓦
	19	D	詠嘆調	〈不要繼續抗拒〉	巴托羅 阿瑪維瓦 軍官
第二場	20	G	終曲 II	〈永恆的愛和信仰〉	費加洛 羅西娜 阿瑪維瓦 貝塔 巴托羅 巴西里奧 軍官

從歌劇整體的調性上來看，第一幕第一景從 G 大調開始，並以其為整個第一場的主要調性，其中第1首〈前奏〉、第3首二重唱〈喂！費歐雷羅？〉和第6首二重唱〈金錢萬能〉均為完整的 G 大調，可看出此段場景中，羅西尼創作兩人以上的重唱及合唱曲時，均以 G 大調譜寫，獨唱曲則以下屬 C 大調及其關係小調 a 小調呈現；另有 C 大調穿插其間，各個角色人物慢慢加入，人物不多，調性也沒有太多

變化。進入第一幕第二場時，其他角色陸續登場，羅西尼在新角色出現時皆安排將其調性遠離原本調性，一開始羅西娜的短曲〈我聽到一縷歌聲〉，調式以全新的開闊明亮的E大調呈現，在聽覺上營造出耳目一新之感；在第8首巴西里奧的獨唱曲〈造謠像微風般〉亦然，以全新的D大調帶出巴西里奧這新的人物。在第9首〈就是我，你沒有騙我〉時，費加洛再度出場與羅西娜二重唱，樂曲也回到G大調，呼應第一場中重要人物費加洛，在調性上有回應前一景主要調性的作用。第10首巴托羅〈騙得了我這醫生?〉以遠系調bE大調呈現，突顯出巴托羅這個反派的角色。最後第11曲終曲，在第一大段中，音樂有著多種不同的調性（C-G-b E-C）轉調頻繁，篇幅龐大；第二段進入降A大調行板；第三段宣敘調段落，轉回到C大調；第四段，旋律在C大調上，由全體重唱與士兵們的合唱直到結束。綜觀第二場調性配置，發現原本第一景以G、C為主的調性，在此漸漸移到bA、C、bE等遠系調上，羅西尼在此以這種樂曲調性距離原本調性越來越遠此近乎失控的手法，表現所有糾結的問題混亂地浮上檯面之膠著劇情。

第二幕第一場第12首〈祝您平安幸福〉樂曲一開始以bB調性呈現伯爵冒充巴西里奧學生前來為羅西娜上課之劇情，在進行至第15首〈唐巴西里奧！怎麼回事！〉時，音樂調性解決到bE大調，巴西里奧赫然出現，伯爵假扮音樂老師的騙局被拆穿，讓前面膠著的狀況稍作緩解。第13首〈愛情照著這顆心〉以D大調具現出這對愛人藉上課之便互訴衷曲，並在第14首〈當你靠近我身邊〉解決到G大調上，從屬調銜接到主調，呈現出巴托羅向羅西娜表明愛意之景象，羅西尼在全

曲中多次以 G 大調來呈現劇情和諧及合作的關係。第二景第二場開始以第 17 首器樂曲暴風雨讓劇情步調緩慢進行，至第 18 首後開始再一一解決。暴風雨整曲在 C 大調上游走，經過 c 小調，有激烈狂風及雨滴動機音形，後回到 C 大調。第 19 首〈不要繼續抗拒〉巴托羅與軍官進來時兩人已成婚，伯爵表明真實身份，巴托羅無可奈何，才知自己所作所為皆是「無用的防範」，此時將第一景第 16 首所下之伏筆 A 大調，導回到 D 大調上。第 20 首終曲時，在費加洛的幫助下伯爵與羅西娜終成眷屬，巴托羅則眉開眼笑地得到羅西娜的財產，樂曲解決在 G 大調上，一切圓滿結束。

整體而言，調性上的轉換從 G 大調出發，具有和平調性的 G 大調，具現出達成共識的氛圍。之後在下屬調等近系調中轉變，最遠到 bA、C、bE 大調等遠系調，羅西尼在此以調性距離原調性越來越遠的手法，表現所有糾結的問題混亂地浮上檯面之膠著劇情，第一幕結束於終曲 C 大調的合唱聲中；第二幕從 bB 大調出發，最終再次結束在 G 大調〈永恆的愛和信仰〉主題上，描繪出眾人皆大歡喜、歡欣慶賀的快樂結局。

二、調性對比特色

羅西尼運用調性來象徵感情特徵，塑造人物性格；運用調性的對比，渲染情節，加強矛盾衝突，推動劇情發展；以調性的轉換變化，經營出歌劇的情感變化特徵。今針對羅西尼在調性上的安排，可歸納出幾個主要特色：

(一) 強調主屬關係，亦用三度轉調的音樂語法

羅西尼喜用主調接屬調的模式來創作樂曲，在樂曲安排上，通常將第一段安排在主調上，到第二段落時，則將調性移動至屬調，以此承襲古典時期的傳統的作法，讓劇中角色一一登場；但與此同時，羅西尼也使用遠系調性質的三度調來進行轉調，營造出浪漫樂派的和聲色彩，藉此表現不一樣的情境與氛圍。例如：歌劇中第4首，費加洛以C大調出場，而後轉為屬調G大調，具現出費加洛的情緒變化。之後緊接著多次的調性變化，轉至bE大調和bA大調上，在bE大調上做了音樂形象的深入刻畫，配合歌詞「頭髮梳，剃頭刀，快剪子，放血刀，一切的一切，都聽我領導。」渲染出歡快活潑的氣氛，具現費加洛忙碌快活的奔波著。並在更遠的bA大調上，以耳目一新的調性來陳述「唉呀，多忙碌！唉呀，多擁擠！天老爺，唉個兒來呀！」，描繪出費加洛忙得不可開交，在城裡最忙碌、經歷最豐富、最神通廣大的景象。bE大調和bA大調看起來雖是遠系調，但實質上是三度調。全曲調性依序為 C-G-bE-c-C-bA-C，調性不斷變化，旋律基本仍在重複，顯現出費加洛複雜的工作狀態「日夜都準備好去做一切，他總是各處奔忙」。作曲家以此三度調的變化調性，來顯現費加洛內心情緒的轉變，及其幽默熱情、忙碌自信、豪爽正直、無所顧忌的形象。

第6曲〈金錢萬能〉全曲調性依序為 G-D-G-b-G-bE-G-e-G，一開始為G大調，後轉入屬調D大調，接著音樂調性發生變化，最後在G大調結束，調性移

轉暗含了費加洛動著腦筋，以及伯爵認為金錢可以辦成一切事情的想法。樂曲中的調性一度轉成 **b**小調，羅西尼以小調呈現費加洛神秘地敘述著詭計的氛圍：「相信我吧，因為那監護人對喝得東倒西歪、站也站不穩的人，更加信任。」羅西尼運用與前面所述相同的手法，以看起來雖是遠系調，但實質上是三度調的變化調性，具現出神秘的色彩。另外，在第9首〈就是我，你沒有騙我〉時亦然，樂曲調性依序為 **G-D-g-G**，主要調性為**G**大調，後進入屬調再轉至**g**小調，出現神秘隱晦、較暗的調性色彩，羅西尼擅用大小調的明暗對比，具現出羅西娜半推半就、靦腆害羞，假裝不情願的矯情。

而第15首五重唱〈唐巴西里奧！怎麼回事！〉，全曲調性依序為 **bE-bB-bE-bB- bE-g-G-bB-bE-bA-bE**，看起來也是傳統的調性模式，但其中一樣有著三度調的元素內含其中，讓樂曲豐富而有趣。一開始為主屬調的不斷交替，短暫的轉入**g**小調，以不同調性鮮明的表現出巴西里奧內心充滿不解，卻要被趕上床睡覺的景象。而後進入**G**大調晚安曲，所有人為了支走巴西里奧而想盡辦法，形成群眾效應，接著半音下行轉調，將調性轉入**bB**大調。三度調的調性移轉，讓音樂展開了有趣的變化。最後音樂調性解決到 **bE**大調，讓前面膠著的狀況稍作緩解。

（二）運用調性來顯示角色敵對或友好的關係

羅西尼運用調性來顯示歌劇中角色間的關係，透過調性的明暗對比，具現出歌劇人物間敵對或友好的關係。進入第一幕第二場時，羅西娜的短曲〈我

聽到一縷歌聲〉，調式以全新開闊明亮的**E**大調呈現，而後在巴托羅〈騙得了我這醫生?〉中，羅西尼以遠系調 **bE**大調，突顯出巴托羅這個反派的角色，並以此**bE**大調對應羅西娜短曲之**E**大調，此小二度的衝突調性，暗喻巴托羅及羅西娜緊張的關係。而後第二幕第一場第16首〈那老頭要找個妻子〉，貝塔首度登場時，羅西尼以全新的遠系調**A**大調，呈現這不相干、不重要的人物，並將貝塔上了年紀的孤獨、焦慮、厭煩的情緒，及他期待著嫁給巴托羅的心情，全部發洩出來。第18首〈啊！多出乎意外的奇事！〉調性為**F**大調，伯爵在羅西娜面前真情表白，他們重歸於好，達到了整幕劇的高潮，讓羅西娜的愛情、伯爵的海誓山盟及費加洛的聰明才智，具現出彼此明朗、雨過天晴的互動關係。

第二節 和聲特色

羅西尼在《塞維里亞理髮師》中基本上承襲義大利的傳統，並沒有刻意在和聲上作太過於複雜的變化與嘗試，他運用古典及浪漫風格的和弦變化，來豐富和聲色彩。從其歌劇音樂優美的旋律及線條中，探究羅西尼在和聲上擅長運用的幾個具體作法，可發現有幾個明顯特色：強調主屬關係、以「變化和弦」(Altered Chords)來加強和聲明暗色彩、半音手法(Chromaticism)、運用假終止轉變音樂色彩、運用終止式(cadence)開宗明義的確立調性及運用尾奏(Coda)終止式不斷重覆，營造輝煌壯麗結尾等特色，今針對這和聲特色的具體作法，說明如下。

一、強調主屬關係

羅西尼運用屬和弦需要被解決至主和弦的特質，來營造待解決的氛圍與狀況。在〈唐巴西里奧！怎麼回事！〉中，旋律在 bE 大調上停留很常的時間，羅西尼以此主屬和弦的運用，描繪伯爵化妝即將被發現的景象，鋪陳出緊張的情緒，顯現出小心翼翼的感覺。(譜例 5-2-1)

譜例 5-2-1：〈唐巴西里奧！怎麼回事！〉 mm.196-215

The image shows a musical score for two characters, Count and Bartolo, from the opera 'The Barber of Seville'. The score is in the key of B-flat major (two flats) and common time. The Count's part is in the upper system, marked 'a piacere' and 'col canto'. The Bartolo part is in the lower system, marked 'p' and 'Bartolo.'. The lyrics are in Italian and English. The score includes vocal lines and piano accompaniment. A red 'bE : V' is written above the piano part in the lower system, indicating a key signature change to B major. The score ends with a fermata over the final notes.

Count.
a piacere
O-ra av-vertir vi vo-glio, ca-ra, che il vo-stro fo-glio, per-chè non fos-se i-
Now, dearest, let me tell thee, Chanced it of late com-pel me Thy note to use in

col canto

p

(He gets up and has overheard the lovers)
Bartolo.
nu-ti-le il mio tra-ve-sti-men-to... Il suo tra-ve-sti-men-to? Ah!
stra-ta-gem, Else I had been dis-cov-er'd. Else you had been dis-cov-er'd? A-

I

二、以「變化和弦」(Altered Chords)²²⁵ 來加強表示明暗色彩

除了主屬和弦的運用外，羅西尼亦擅長以「變化和弦」來加強表示明暗色彩。

羅西尼在這部歌劇中，運用了副屬和弦 (Secondry Dominant)、拿坡里六和弦

(Neapolitan sixth chord)²²⁶ 及增六和弦²²⁷ (義大利增六和弦、法國增六和弦、

德國增六和弦)、減七和弦 (diminished seventh chord) 等等變化和弦，以其特殊的

音響效果轉換和聲色彩，製造出和聲上明暗的變化，強調出劇情的張力與效果。

(一) 副屬和弦 (Secondry Dominant)：

²²⁵ 變化和弦在調性和聲上扮演著相當重要角色，它提供了巴洛克、古典到浪漫派時期作曲家創作時重要的語彙。變化和弦除了豐富和聲色彩之外，同時也扮演著調性的轉換功能，常見的變化和弦包括副屬和弦或稱為裝飾屬和弦、借用和弦、拿坡里六和弦、增六和弦及增三和弦等。莊文達，〈論變化和弦及其轉調應用之研究〉，《音樂研究學報第十一期，2005》：p.17。

²²⁶ 「拿坡里六和弦」在樂理上的記號為「N6」，「N」是 Neapolitan 的縮寫，「6」是六和弦的意思。William Drabkin. "Neapolitan sixth chord." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press, <http://www.grovemusic.com> (accessed July 18, 2013) .

²²⁷ 這個和弦起源於文藝復興時期，在巴洛克時期進一步發展，並在古典主義和浪漫主義音樂中形成明確的風格。增六和弦有若干種變形，每種都是以一個歐洲國家來命名。

羅西尼運用副屬和弦亟需被解決的特質，加強明暗色彩，營造出推進的緊張氛圍及效果。劇中最明顯的例子，如：〈造謠像微風般〉中第 25 小節起，音樂上以副屬和弦四次堆疊，配合歌詞將情緒蔓延推升，具體地描述謠言嗡嗡發生，漸漸傳播，配合羅西尼式漸強，將音樂向上推進往前，加強了音樂的明暗色彩。（譜例 5-2-2）另外在〈唐巴西里奧！怎麼回事！〉一曲中，亦有許多顯著的例證。

譜例 5-2-2：〈造謠像微風般〉 mm.67-85

sot - to vo - ce si - bi -
 Warn - ing fin - ger mean - ing
 lan - do va scorren - do, va scor - ren -
 glances, Then a hiss - ing sound ad - vanc -
 do, va ron - zan - do, va ron - zan - do, nel - l'o - rec - chie del - la
 es, hark! a hissingsound ad - vanc - es! Vain a - like es - cape or
 gen - te s'in - tro - du - ce, s'in - tro - du - ce de - stra - men - te, e le te - ste ed i cer -
 hid - ing! Now sus - picious doubts, suspicious doubts a - wak - en, That by none can be mis -
 vel - li, e le te - ste ed i cer - vel - li fa stor - di - re, fa stor - di - re, fa stor - di - re e fa gon -
 ta - ken, Now sus - picious doubts a - wa - ken, That by none can be mis - tak - en, And by none can be de -
 fiar - Dal - la boc - ca fuo - ri u -
 terr'd. A well - tim'd in - sin - u -
 Str.
 III

(二) 拿坡里六和弦 (Neapolitan sixth chord)

拿坡里六和弦是由上主三和弦的根音降低半音使其成為大三和弦，和弦一般以第一轉位 (first inversion) 的形式出現，因此有「六和弦」之稱，在 C 大調中，即為 bD-F-bA。在〈造謠像微風般〉一曲中，羅西尼在和聲上，以與原本調性衝突的新和聲「拿坡里六和弦」將音樂強調到最高點，配合歌詞營造出恐慌緊張的戲劇氛圍「好比雷鳴，發出巨響，好比閃電，射出光芒，像在森林，大擺戰場，叫人害怕心發慌」，成功的營造出謠言誹謗在經過耳語傳播後的緊張感，極富戲劇性。(譜例 5-2-3)

譜例 5-2-3：〈造謠像微風般〉 mm.101-104

N6 拿波里六和弦

另外，在〈唐巴西里奧！怎麼回事！〉伯爵與巴托羅兩人情感對比的二重唱，音樂在轉回到 bB 大調後，伯爵唱著「您在想什麼？您臉色蠟黃，像死人一樣？」(Siete giallo come un morto)，作曲家在此加上重音強調，並使用 bB 大調 V 級上的拿坡里六和弦，表現出讓巴西里奧很驚嚇的情境。(譜例 5-2-4)

譜例 5-2-4：〈唐巴西里奧！怎麼回事！〉 mm.36-38

se-gna col-la feb-bre a passeg-gia-re? E che vi pa-re? Sie-te gial -
 duced you, what induced you out to venture? A man of prudence, I such rash -

Bas. *Basilio, (astonished)*
 Col-la feb-bre? With a fe-ver?

Vln. & Viola
N6/V
拿波里六和弦

(三) 增六和弦

增六和弦包含一個「根音」或低音上的增六度音程，作為半音調整後的前屬和弦，導向屬和弦。這個向屬和弦的運動因為 $b6$ 向 5 和 $\#4$ 向 5 的半音解決而被加強，本質上這兩個音行使著導音的功能。主要包含有義大利增六和弦 (Ita.+6)、德國增六和弦 (Ger.+6)、法國增六和弦 (Fre.+6) 這幾個增六和弦。

義大利增六和弦 (Ita.+6) 是將 $iv6$ 音階第四音變音為 $\#4$ ，而得 $b6-1-\#4$ ，即 C 大調上的 $bA-C-\#F$ 。這是唯一由三個不同音組成的增六和弦。法國六和弦 (Fre.+6) 和義大利六和弦類似，但增加了一個音 2 成為 $b6-1-2-\#4$ ，即 C 大調上的 $bA-C-D-\#F$ 。²²⁸ 德國六和弦 (Ger.+6) 也和義大利和弦類似，但增加了一個音 $b3$ 而成 $b6-1-b3-\#4$ ，即 C 大調上的 $bA-C-bE-\#F$ 。²²⁹

²²⁸ 此和弦之所以名為「法國」是因為其中的音都包含在一個全音音階中，讓人聯想到法國十九世紀的音樂（特別是印象主義音樂）。

²²⁹ 在古典主義音樂中，它可以和其他變形用在相同的地方，在貝多芬的作品中經常出現。德國六和弦與屬七和弦包含的音相同，但實現不同的功能。

3. 德國增六和弦 (Ger.+6):

〈好事者之歌〉中第 193 小節調性移轉到 bA 大調，費加洛唱著「唉呀，多忙碌！唉呀，多擁擠！天老爺，挨個來呀！」(Ahimè, che folla! Ahimè, che furia! Uno alla volta, per carità!)，羅西尼以德國增六和弦的和聲色彩，激動的強調出費加洛忙碌擁擠，繁忙至極的狀態。(譜例 5-2-7)

譜例 5-2-7：〈好事者之歌〉 mm.194-205

The image shows a musical score for the opera 'The Miserable' (Ahimè, che folla!). It consists of two systems of music. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: 'me! che fu-ria! ahimè! che fol-la! U-no-al-la vol-ta per pi-ty's sake, speak'. The piano accompaniment features a prominent German augmented sixth chord (Ger.+6) in the right hand, which is highlighted with a red label '德國增六和弦' below it. The second system continues the vocal line with the lyrics: 'per ca-ri-tà, per ca-ri-tà, per ca-ri-tà! u-no-al-la' and 'one at a time, for pi-ty's sake, for pi-ty's sake, for pi-ty's'. The piano accompaniment continues with the same chordal texture, ending with a 'dim.' marking.

(四) 減七和弦 (diminished seventh chord)

在〈造謠像微風般〉中的第 55 小節起，羅西尼以兩小節為一段落，運用不穩定的減七和弦，呼應歌詞中毀謗難以察覺的氛圍，具現出不易察覺及其神秘性及狀態。(譜例 5-2-8)

譜例 5-2-8：〈造謠像微風般〉 mm.55-58

The image shows a musical score for the opera 'The Miserable' (che in-sen-si-bi-le, sot-ti-le, leg-ger-men-te, dol-ce-men-te). It consists of two systems of music. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: 'che in-sen-si-bi-le, sot-ti-le, leg-ger-men-te, dol-ce-men-te' and 'Swift, but ne'er it-self re-veal-ing, Lurks in am-bush, softly glid-ing'. The piano accompaniment features a prominent diminished seventh chord (dim7) in the right hand, which is highlighted with a red label '減七和弦' below it. The second system continues the vocal line with the lyrics: 'che in-sen-si-bi-le, sot-ti-le, leg-ger-men-te, dol-ce-men-te' and 'Swift, but ne'er it-self re-veal-ing, Lurks in am-bush, softly glid-ing'. The piano accompaniment continues with the same chordal texture, ending with a 'dim.' marking.

羅西尼在〈好事者之歌〉的 bA 大調上亦然，運用減七和弦的和聲色彩，營造出費加洛忙碌擁擠，忙得不可開交的狀態。(譜例 5-2-9)

譜例 5-2-9：〈好事者之歌〉 mm.194-199

me! — che fu - ria! ahi - mè! — che fol - la! U - ne al - la vol - ta
more! — this cla - mor I'll bear — no lon - ger! For pi - ty's sake, speak

減七和弦 減七和弦

三、半音手法 (Chromaticism)

羅西尼在〈金錢萬能〉樂曲進行中，以半音推進行手法，描繪出伯爵想進入醫生家見羅西娜的急切情緒，並將費加洛替他出主意的慧詰，作了很巧妙的安排。同音反覆類宣敘性質的音形，平順少起伏的旋律線，表現出費加洛喋喋不休思考著新主意的情緒。兩人一說、一問、一答、一應，在第 95 小節時，樂曲在 G 大調上以半音移動方式往上推進行至第 98 小節結束，以此帶入兩人即將達成共識，顯現出主僕二人對點子的共同稱讚，同時也體現出羅西尼戲劇性和音樂性完美結合的巧妙安排。(譜例 5-2-10)

譜例 5-2-10：〈金錢萬能〉 mm.92-100

Figaro.
 C. fa? che si fa? che si fa? Og-gi ar-ri-va un reg-gi-men-to, og-gi ar-riva un reg-gi-
 F. use? what's the use? what's the use? There's a troop of horse ex-pect-ed, yes this ver-y day ex-
 Count.
 C. Sì, è mio a-mi-co il co-lo-nel-lo, è mio a-mi-co il co-lo-
 F. Yes; and the Col-'nel is my cou-sin, yes, the Col-'nel is my
 men-to.
 F. spect-ed.
 cresc.
 a piacere
 C. nel-lo. Ma e po-i?
 F. cousin. And why then?
 Va be-non. Co-spet-to! Del-l'al-log-gio col bi-
 F. Lucky chance! By Bacchus! You'll the doc-tor re-qui-

另外，在〈啊！多出乎意外的奇事！〉的第 94 小節，音樂進入轉折段落，費加洛延續急促說話的節奏，低音伴奏以半音進行，層層推進，製造出緊張及不確定之聲響。（譜例 5-2-11）

譜例 5-2-11：〈啊！多出乎意外的奇事！〉 mm.93-98

Figaro.

Ah! co - spet - to! che ho ve - du - to? co - spet - to! che ho ve -
 Oh, con - fu - sion! what's to do now? Con - fu - sion! what's to -

Tutti
f

du - to? Al - la por - ta u - na lan - ter - na, al - la por - ta u - na lan -
 do now? Just be - low us there is a lan - tern, just be - low us there is a

ter - na, due per - so - ne! due per - so - ne! due per - so - ne! che si -
 lan - tern And two per - sons. yes. two per - sons, with a lan - tern I es -

Count.

Hai ve - du - to due per - so - ne?
 Just be - low us are two per - sons?

fa? Si, si - gnor. Si, si -
 py! Yes, my lord! Yes, my

四、運用假終止 (V-vi) 轉變音樂色彩

三重唱〈啊！多出乎意外的奇事！〉中，第94小節音樂在V7上，進入轉折段落，費加洛延續急促說話的節奏，羅西尼運用假終止轉變音樂色彩，以弦樂在

低音伴奏部分集體顫音演奏，製造出緊張及不確定之聲響，最後停在 V/vi，轉入 F 大調。(譜例 5-2-12)

譜例 5-2-12：〈啊！多出乎意外的奇事！〉 mm.93-96

The musical score consists of three systems. The first system shows the vocal line (F) and piano accompaniment (K, C). The second system includes the vocal line with lyrics and piano accompaniment. The third system continues the vocal line and piano accompaniment. Key annotations include 'Figaro.', 'V7', 'Tutti', and 'vi'.

五、運用終止式 (cadence) 開宗明義的確立調性

羅西尼在和聲配置上，常在樂曲的開頭或主題，運用「主和弦-下屬和弦-屬和弦-主和弦」(T-S-D-T) 此功能和聲的進行，來開宗明義的確立調性。在歌劇中的多首樂曲，就可以明顯看出此音樂手法。例如：〈好事者之歌〉中，羅西尼以 I-ii-V-I 的和聲進行，強而有力的宣告，開宗明義強調出費加洛渴望金錢的心情，也具現出費加洛的忙碌及其靈活俐落的性格；在二重唱〈就是我，你沒有騙我〉中，以 I-IV-ii-V 來表現羅西娜對伯爵的欣賞愛意，具現出她對愛情抒情柔美的萬般期待；

另外，在詠嘆調〈造謠像微風般〉的開場主題，羅西尼以 I-ii-V-I 表現出巴西里奧貪財腐朽、造謠毀謗的小人心機（譜例 5-2-13）；而巴托羅詠嘆調〈騙得了我這醫生？〉中，則以 I-vi-ii-V-I 的和聲進行，具現出巴托羅反派人物狡猾愚蠢的性格。（譜例 5-2-14）

譜例 5-2-13：〈造謠像微風般〉 mm.43-46

Allegro.
Str. & Fag.
Fl. & Cl.
p sotto voce

I ii V I

譜例 5-2-14：〈騙得了我這醫生？〉 mm.45-49

Andante maestoso.
(1) Bartolo.

A un dot-tor del-la mia sor-te que-ste scu-se, si-gno-
To a man of my im-por-tance Dare you of-fer such ex-
ri-na! A un dot-tor del-là mia sor-te que-ste scu-se, si-gno-
cus-es? To a man of my im-portancedareyou of-fer such ex-

I vi ii V I

六、尾奏 (Coda) 終止式重覆，營造輝煌壯麗的結尾

羅西尼喜愛在樂曲結束時，以重覆終止式的手法，營造出輝煌壯麗的結尾。歌劇中最顯著的例子，即為費加洛的〈好事者之歌〉中的結尾段落。在這段樂曲中，費加洛在 C 大調主音上疾風暴雨般的繞口令式歡唱，聲樂旋律以急切的八分音符急速推進，搭配最後一句的歌詞「誰要辦事情都少不了我」(sono il factotum della città.)，人聲與樂隊互相輝映著，音樂在連續綿延的終止式中，層層推進，以所有聲部暴風雨般漸強的結尾，栩栩如生、完美的刻畫了費加洛這大忙人的形象，成為此曲最具色彩之處。(譜例 5-2-15)

譜例 5-2-15：〈好事者之歌〉 mm.236-273

Ah bravo, Fi-ga-ro, bravo, bra-vis-si-mo! ah bravo, Fi-ga-ro, bravo, bra-vis-si-mo!
Ah bravo, Fi-ga-ro, bravo, bra-vis-si-mo, ah bravo, Fi-ga-ro, bravo, bra-vis-si-mo!
a te for-tu-na, a te for-tu-na, a te for-tu-na non man-che-vis-si-mo!
thou art a fa-vo-rite of For-tune, thou art a bar-ber of great re-ra.
La la ran, la la ran, la la ran, la la ran, la la ran, la la ran, a te for-tu-na, a te for-nown.
La la ran, la la ran, la la ran, la la ran, la la ran, la la ran, Thou art the fa-vo-rite of

p
cresc.

I IV V7 I IV

tu - na, a te for - tu - na, a te for - tu - na non manche - rà, so - nojl fac -
 Fortune, thou art a barber, thou art a barber of great re - nown, I'm - the fac -

to - tum del - la cit - tà, so - nojl fac - to - tum del - la cit -
 to - tum of all the town, I'm - the fac - to - tum of all the

V7 *I* *vi*

IV *V7* *I* *vi* *IV* *V7*

tà, del - la cit - tà, del - la cit - tà, del - la cit -
 town, of all the town, of all the town, of all the

I *ii6* *I₄⁶* *V* *I₄⁶* *ii6* *I₄⁶* *V* *I* *ii6* *I₄⁶* *V*

tà!
 town!

I *V* *I* *V* *I* *V* *I* *V* *I*

第三節 動機素材

探究歌劇中旋律的動機，很明顯的可以發現，羅西尼在樂曲中擅長運用各類音形素材，其中包含同音反覆、音階級進、迴旋式、混合式等音形，幾乎在歌劇中的每首樂曲中都清晰可見，對鋪陳並營造劇情中緊張的氣氛，具有顯著明顯的效果。另外在節奏素材上，羅西尼也以附點節奏、休止符、常動式音符或改變符值常短等素材，描繪歌劇中的各種不同情境，藉此推動劇情。今針對以上各個動機的素材做一說明並舉例如下：

一、音形素材

(一) 同音反覆

同音反覆是羅西尼在歌劇中最常運用的音形素材，他常在聲樂旋律線條中運用機械式的反覆，來表現喃喃自語繞口令式的碎念及喋喋不休的謾罵，或當作對話的素材，也偶爾會用來諷刺及祝賀，有時更以快速連續的推進，鋪陳緊張的氛圍。例如：在〈金錢萬能〉中，在跑馬歌樂段第153小節起，費加洛重覆著八分音符的 D音連續長達28小節，神氣活現地炫耀了自己的店及能耐，也具現出他自信滿滿、無所不能的氛圍，此即為喃喃自語繞口令式碎念的最佳實例。

而在製造出喋喋不休地謾罵的情緒上，則以羅西娜在〈我聽見一縷歌聲〉中的例證較為顯著。樂曲的第31小節，忽地話鋒一轉、節奏緊湊，連續的十六分音符出現在 F音上，羅西娜訴說著自己受到監護人的阻攔與控制，羅西

尼以短小音符，同音反覆來表達她的堅定，伴奏也以平穩的八分音符同和弦反覆，情緒較亢奮，旋律線變短，緊湊的音樂將羅西娜激動的情緒，顯現得淋漓盡致，也藉此表現了羅西娜堅定與巴托羅抗爭的信心。（同譜例4-1-8）

譜例 4-1-8：〈我聽見一縷歌聲〉 mm.29-33

（二）音階級進（偶有跳進）

羅西尼也常使用音階上行或下行來做為旋律動機的素材。通常以快速度的音階上下行，製造出誇張的音樂效果，表現較為激烈的情緒，具現出急促倉促的感受；他也運用由以臨時變音組成的音階上行或下行，形成臨時變音的音階形式。歌劇中在每位主要人物的主題旋律中，如阿瑪維瓦、羅西娜、費加洛及巴托羅的詠嘆調主題，都能看見羅西尼以音階級進做為主要素材。在〈就是我，你沒有騙我〉中的第 77 小節，也將原先片段式的短小旋律轉換音形為連續快速的下行音階反覆，抒發出對林多羅愛情的渴望，也更強烈地體現了羅西娜內心的自信。

另外，由於音階大多以級進進行，因此羅西尼在樂曲中偶爾使用跳進時，則為樂曲帶來突顯強調的效果，達到劇情的高點。以巴托羅〈騙得了我這醫生?〉為例，在宣告式的導奏在附點及同音反覆後，羅西尼還是以級進和音階式的音形為本樂曲主要素材，第 50 小節開始，樂句中將同音反覆改為大跳音形，強調出「更好的」(meglio) 效果。(同譜例 4-1-16)

譜例 4-1-16：〈騙得了我這醫生?〉 mm.45-53

Andante maestoso.
(1) **Bartolo.**

A un dot-tor del-la mia sor-te que-ste scu-se, si-gno-
To a man of my im-por-tance Dare you of-fer such ex-

ri-na! A un dot-tor del-là mia sor-te que-ste scu-se, si-gno-
cus-es? To a man of my im-portancedareyou of-fer such ex-

ri-na! Vi con-si-glio, mi-a ca-ri-na, un po' meglio a imposturar, meglio, meglio, me-glio,
cus-es? Screen in fu-turesuch a-bus-es Bet-ter, or they'll be perceivd, better, better, somewhat

me-glio, vi con-si-glio, mi-a ca-ri-na, un po' meglio a impostu-rar, meglio me-glio, me-glio,
bet-ter, screen in fu-turesuch a-bus-es better, or they'll be perceivd, better, better, somewhat

另外，在費加洛〈好事者之歌〉中，從 C 大調主音開始急促短暫的二度、三度級進和跳動，緊接著是屬和絃的分解八度大跳，顯示出歌者的快樂與陽光，所有的音符都充滿活力和躍動感，整個旋律在一連串完全八度、五度、四度的跳動下，音樂形象顯得生機一片，歡快的跳動表現出亢奮的狀態，在最後的屬音上以完全八度跳進而完成，帶來明亮、溫暖、輝煌和快樂的效果。

(同譜例 4-1-11)

譜例 4-1-11：〈好事者之歌〉 mm.39-49

The musical score for 'Figaro's Aria' from 'The Barber of Seville' is presented in two systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics 'Lar - go! fac - I'm the fac -' and the piano part features a rhythmic accompaniment. The second system continues the vocal line with the lyrics 'to - tum del - la cit - tà, lar - go! La ran la la ran la la ran' and 'to - tum of all the town, make way! La ran la la ran la la ran'. The piano part continues with a similar rhythmic pattern. The score includes a 'Figaro.' marking and a '(Enters with a guitar suspended from his neck.)' instruction. The piano part is marked 'Strings only' and 'p'.

(三) 迴旋式音形

迴旋式音形是由四個或五個音在主音上下行進而構成，由於音形往上往下，使用的音較少跳躍性也小，風格上形成愉悅歡快的感覺，在花腔的旋律中運用最多。羅西尼以此音形，表現出角色正面樂觀積極高昂的情緒，有時表現出心中的激情狂喜，有時則顯角色的忙碌熱情，在終曲時也為歡樂圓滿的結局，做了完美的註解。在〈啊！多出乎意外的奇事！〉的第 83 小節，羅

西娜與伯爵連續長串的迴旋式音形唱出花腔詠嘆旋律，表現內心情緒的激昂，唱段中表現出兩人對愛情與喜悅，旋律中描繪出燦爛和激情。(同譜例 4-2-16)

譜例 4-2-16：〈啊！多出乎意外的奇事！〉 mm.83-84

Rosina.
Al - la fin - de' miei mar - ti - ri, al - la fin - de' miei mar -
Oh, what bliss, no more we sev - er, oh, what bliss, no more we

Count.
sir! Al - la fin de' miei mar - ti - ri,
e'er! Oh, what bliss, no more we sev - er,

Figaro.
ga - te! Pre - sto andiamo, presto andiamo, vi sbrì -
pressing. Come away now, leave your billing and you

在〈好事者之歌〉中，第 17 小節主題旋律開始，迴旋式音形組成的快速活潑旋律，為整個樂曲確定了基調。(同譜例 4-1-10) 後段的第 237 小節，在人聲與樂隊互相輝映的羅西尼漸強後，回歸到近似於花腔的迴旋樂曲，音樂的推進營造出輝煌壯麗的氛圍。(同譜例 4-1-12)

譜例 4-1-12：〈好事者之歌〉 mm.236-244

Figaro.
Ah bravo, Fi - ga - ro, bravo, bra - vis - si - mo! ah bravo, Fi - ga - ro, bravo, bra -
Ah bravo, Fi - ga - ro, bravo, bra - vissi - mo, ah bravo, Fi - ga - ro, bravo, bra -

vis - si - mo! a te for - tu - na, a te for - tu - na, a te for - tu - na non man - che -
vis - si - mo! thou art a fa - vo - rite of For - tune, thou art a bar - ber of great re -

第二幕終曲中，羅西娜唱道「往日的嘆息痛苦，換來了快樂時辰；這個熱戀著的靈魂，終於又獲得新生。」迴旋式的音形，營造出羅西娜機靈活潑的性格。最後則以大量的迴旋式十六分音符將主要旋律變奏，具現出伯爵開心不已的歡快情緒，大家心中充滿愛情真誠，圓滿結束。（同譜例 4-3-2）

（四）混合式音形

在歌劇中也有許多的旋律是由兩種或者多種素材音形交織而同時出現，有時是音階式與同音反覆混合；有時是以音階與迴旋式音形混合搭配，靈活而流暢的創意，營造出旋律特別的效果。這類混合式的素材運用，主要會安排在樂團部分，運用同音、級進音階、迴旋式這幾種素材混合在一起交織為樂團伴奏，是羅西尼鋪陳營造劇情緊張氛圍的重要手法。在〈我聽見一縷歌聲〉、〈造謠像微風般〉、〈唐巴西里奧！怎麼回事！〉三首樂曲中，作曲家即以素材，創作樂曲的手法相同，呈現出的音樂線條也相似，同質性非常高。

巴西里奧在〈造謠像微風般〉中，自第 55 小節兩次的音階下行，將同音反覆手法與音階並用，自第 62 小節起，此音形運用於樂團旋律上，鋪陳著謠言被散佈開來的緊張氣氛。（譜例 5-3-1）

譜例 5-3-1：〈造謠像微風般〉 mm.55-63

che in-sen-si-bi-le, sot-ti-le, leg-ger-men-te, dol-ce-men-te in-co-
 Swift, but ne'er it-self re-veal-ing, Lurks in am-bush, softly glid-ing, Like a
 min-cia, in-co-min-cia a su-sur-rar. Pia-no
 ze-phyr, scarce a-bove the breath 'tis heard. Just a

在〈唐巴西里奧！怎麼回事！〉中，巴西里奧離開，伯爵與羅西娜互通著逃走資訊，並在費加洛引線幫助下，與巴托羅展開了心理上的較量，130小節一連串的十六分音符的迴旋式音形，後與同音反覆交織，鋪陳營造著下一段緊張的情緒。（譜例 5-3-2）

譜例 5-3-2：〈唐巴西里奧！怎麼回事！〉 mm.130-136

Allegro.
 (Bartolo seats himself; Figaro ties a napkin round his neck before shaving him, and stands so as to screen the lovers.)
 qual vln. come!
 p
 strings

(五) 倚音、顫音

由倚音、顫音構成的旋律，短小而靈活，羅西尼運用此音形，製造出滑稽的趣味及古靈精怪的性格特質。二重唱〈祝您平安幸福〉中，主題旋律線慢速以弦樂同音反覆進行，伯爵問候著祝您平安幸福，巴托羅則回答非常感謝，兩人心中各有所思，多次重複之後開始變得煩躁不安。樂曲中連續的倚音和顫音與平穩進行的主題旋律及伴奏，形成鮮明地對比，體現出無比滑稽的景象。(同譜例 4-2-7)

譜例 4-2-7：〈祝您平安幸福〉 mm.20-25

Andante moderato.
(enter the Count, disguised as a musicmaster) Count.

Pa - ee gio - ia sia con
Peace and joy be on this

vo - i,
dwelling, Bartolo. Gio - iae pa - ce per mil - lanni,
Joy and peace, all words ex - celling.

Mil - le gra - zie, non sin - co - modi. Ob - bli -
Thank you, thank you, pray don't trouble, sir. Sir, you

另外，在〈就是我，你沒有騙我〉中的第 70 小節，羅西娜高興地掩飾著自己假裝不知道林多羅對自己的感情，羅西尼即以上行連續倚音及花腔式迴旋似的級進音形，顯現出羅西娜鬼靈精怪的性情。(譜例 5-3-3)

譜例 5-3-3：〈就是我，你沒有騙我〉 mm.69-71

(六) 花腔

用來裝飾旋律的花腔，是羅西尼旋律中最華彩的部分，而花腔的旋律多以上面所述的幾項音形素材來共同組成，在樂曲中華麗而常見，概可分為幾個類型如下。裝飾音式：是由時值較短的輔助音構成的，短小常見，通常出現在曲子的敘述部分與銜接部分，另外有在主音加上其上方或下方的較短的輔助音而形成的花腔形式，突出了之後的強音，風格上簡潔而明朗；三連音式：連續的三連音上行或下行構成花腔旋律；模進式：以相同的度數組合旋律音向下或向上的模仿式進行；附點節奏式：以連續的附點節奏構成花腔旋律，形成切分節奏的效果；迴旋式音形：由四個或五個音在主音上下行進而成的花腔旋律，這種迴旋式音形，由於音較少，跳躍性小，風格上輕快調皮；六連音式：以六連音的形式出現的音階或回音構成的花腔旋律；臨時變音音階式：由以臨時變音組成的音階上行或下行構成的花腔旋律；倚音式：裝飾音式的一種，由倚音構成的花腔旋律形式，倚音式花腔旋律是最為常見的一種，短小而靈活。

二、節奏素材

在節奏素材上，羅西尼以附點節奏、休止符、常動式音符或改變符值長短等素材，描繪歌劇中的各種不同情境，藉此推動劇情，營造戲劇氛圍。今針對動機的節奏素材做一說明並舉例如下：

(一) 附點節奏

羅西尼以連續的附點節奏構成旋律，有時做為強調作用，有時展現催促，更有時具現出角色的機靈與俏皮性格。在〈唐巴西里奧！怎麼回事！〉的第45小節，費加洛的旋律線以附點音符，節奏緊湊鮮明的點出巴西里奧得了猩紅熱，更加營造出催促緊湊的感覺。(譜例 5-3-4)

譜例 5-3-4：〈唐巴西里奧！怎麼回事！〉 mm.45-46

The image shows a musical score for the character Basilio. It consists of three staves. The top staff is for the Bass (Bas.) and contains the vocal line with lyrics in Italian and English. The lyrics are: "rel-la! que-sta è feb-bre scar-lat-ti-na! Scar-lat-ti-na! mea-nor! It's a case of scar-la-ti-na! Scar-la-ti-na!". The middle staff is for the right hand of the piano, and the bottom staff is for the left hand. The music features a prominent dotted rhythm in the vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked 'F.' (Forte) and the dynamics include 'f' (forte) and 'p' (piano).

(二) 休止符

羅西尼善加運用休止符，在造成停頓感上有顯著的效果。例如：在二重唱〈就是我，你沒有騙我〉中，羅西尼運用附點及四分休止符，營造出的停頓感，詮釋出羅西娜不相信這一切發生時的驚訝表情及不可置信的情緒。(同譜例 4-2-4)

譜例 4-2-4：〈就是我，你沒有騙我〉 mm.66-68

Allegro.
Rosina.

R. Dun-que io son - tu non min - gan-ni? Dun-que io son la for - tu -
Can it be - dare I be - lieve thee? Can it be - I'm his e -

Wind.
p Str. f p

(三) 常動式音符 (perpetuum mobile) ²³⁰

五重唱〈唐巴西里奧！怎麼回事！〉聲樂旋律多在交代劇情以同音反覆，主要旋律在伴奏部分，常動的十六分音符以微弱的聲響斷奏，營造出緊張的氣氛。(同譜例 4-2-9)

譜例4-2-9：〈唐巴西里奧！怎麼回事！〉 mm.3-7

B. Basilio.

Bas. qua? Ser - vi - tor, ser - vi - tor di tut - ti quan - ti.
you? My good sirs, my goodsirs, your most o - be - dient.

Vln. & Viola
pp p Vln. & Fag.

B. Bartolo. Rosina.

(Che vuol dir tal no - vi - tà?) (Di noi che mai sa -
(Now we shall hear some-thing new.) (What - ev - er shall I

後段眾人再以同音反覆，與巴托羅形成對比，旋律落在伴奏部分，自269小節，四個人以常動式八分音符重唱，連續不斷至299小節，將音樂推向至高點。(譜例5-3-5)

²³⁰ 意指以相同音符反覆持續且快速流動的音形素材，例如以連續的十六分音符或八分音符持續不斷而形成的音形，通常會運用在快速節奏中。以相同音形快速流動的樂曲，則稱為常動曲或無窮動。

譜例 5-3-5：〈唐巴西里奧！怎麼回事！〉 mm.282-287

(四) 改變符值長短

羅西尼也運用改變符值長短的手法，描繪角色不同心境，及改變劇情步調。在〈祝您平安幸福〉在第36小節時，羅西尼以符值變得越來越小，將巴托羅內心越來越煩躁不滿的情緒具體呈現。〈唐巴西里奧！怎麼回事！〉第42小節樂曲速度變快，接下來4個小節，伴奏上以符值更小的32分音符呈現，意欲吊胃口，鋪陳出巴西里奧臉色黃、病勢嚴重。這兩段樂曲中，以此手法生動描繪出角色不同心境。

在〈我聽見一縷歌聲〉及〈啊！多出乎意外的奇事！〉中，都有運用改變符值長短，藉以改變劇情步調的實例。〈我聽見一縷歌聲〉結尾處，一連串連續的十六分音符的音階音形，展現羅西尼漸強奏，聲部越來越多，音量越來越大，羅西尼將前面八分音符之同音反覆音形減值為十六分音符，符值變小，音樂更緊湊，聽起來急促激動，形成有力的結尾。

而〈啊！多出乎意外的奇事！〉第131小節，「別作聲！別作聲！」(piano, piano)是關鍵字，三人同時清唱，符值由四分音符、八分音符改變為全音符，音樂步調變慢，聲響變小，製造出戲劇上鮮明的效果，顯現出三人準備離開小心翼翼的情境。(譜例5-3-6)

譜例 5-3-6：〈啊！多出乎意外的奇事！〉 mm.125-135

The musical score consists of two systems. The first system features three vocal staves (R, C, F) and a piano accompaniment. The vocal parts enter with the lyrics: "pre-sto via di qua, per la sca-la del bal-co-ne, pre-sto an-way, for dan-ger's nigh. Let us fly by yon-der win-dow, Come a-". The piano accompaniment is marked *f* *Tutti*. The second system shows the vocal parts in *sotto voce* with the lyrics: "dia-mo via di qua, pia-no, pia-no, per la-way for dan-ger's nigh, soft-ly, soft-ly, let us". The piano accompaniment is marked *p*.

結 論

羅西尼為十九世紀義大利歌劇的重要作曲家，以創作喜歌劇而名垂青史。青春洋溢的節奏、華麗優美的唱腔、迷人豐盈的旋律是其歌劇音樂的顯著特徵，無窮的曲調創作才能，擅長以音樂刻畫人物性格，加上為人稱道的細膩巧妙管弦手法，展現了喜劇效果及樂曲彈性。在音樂創作受到許多限制的大環境下，羅西尼對音樂與戲劇有所突破與多變化，他開創出義大利歌劇特有的華麗與氣質，不僅為歌唱家提供展示美妙歌喉的舞臺，也滿足了義大利觀眾的需求，在抒情和嬉笑中刻畫人物個性，創作出相當多藝術氣質獨特的作品，不但繼承了義大利喜歌劇的傳統，又能加以革新，對當時義大利歌劇逐漸朝向浪漫主義發展有著推波助瀾的作用。作品反映了人類音樂文化的豐富性，音樂產生雅俗共賞的效果，可謂大眾音樂文化的先驅，其一生之貢獻及影響，為浪漫時期的音樂發展，奠定了相當鞏固且良好的基石。

「歌劇」以音樂為中心，結合了文學、音樂、戲劇、舞臺技術。作曲家鍾鍊豐富多彩的音樂語言，將文學作品、人物形象塑造與戲劇性完美結合，表現故事情節，展示矛盾衝突。《塞維里亞理髮師》以市民階層為主要人物角色，保留傳統編碼歌劇的形式，有完整的序曲及獨立的宣敘調、詠嘆調，多彩迷人、歌唱性強的動人旋律線，以不同的音樂描繪出登場人物的特性。歌劇中的數首重唱曲，管弦樂手法發揮了切實作用，把出現的人物特徵刻畫得栩栩如生，將人物間的利益糾葛、矛盾衝突描繪地生動具象，利用重唱呈現出獨特效果，細膩且絲絲入扣

地將諧虐諷刺的劇情刻劃無遺，歌劇完整展現出戲劇張力與效果。劇中沒有複雜冗長的情節，沒有眾多人物的出場，歌詞具有活生生的情節，脫離了以往只為歌唱家的輝煌唱腔作陪襯的尷尬，對白上巧妙運用了義大利文擅於詠嘆的特點，安排了許多快速音群與連珠砲似的繞口令唸詞，生動地突顯出角色性格形象。羅西尼運用華麗的旋律織體，搭配多變的和聲配器，節奏的重覆或靈活的變化，樂隊風格輕巧而活潑，使義大利歌劇一向重歌唱輕樂隊的傳統有所變化，並使用快慢樂段的對比與技巧，在歌劇中描繪人物性格和情感，讓整部歌劇的戲劇性和音樂性完美結合，揭示衝突矛盾，完成人物塑造的使命，達到戲劇表現的效果。透過精緻完美的管弦力量以及人聲與樂隊的完美結合中，展示了動人心魄的戲劇意境、個性鮮活的人物形象、精彩絕倫的心理描繪等，有力地表明了該劇音樂鮮明的戲劇性特點，顯示出驚人的藝術之美。

另外，羅西尼以「場景」來取代一曲曲詠嘆調的組成方式，打破內部結構進行合理的調整，強調場景與詠嘆調靈活自由的互動，各段落之間使用屬音到主音或是共同音的音樂銜接，使得段落之間界線模糊，音樂配合戲劇連貫發展。場景、慢板與跑馬歌的戲劇功能增強，除了單純的對話段落或是角色內心的獨白，也能延續前面段落的劇情發展、或交代情節或是發展新的戲劇關係，讓故事的交代及情節的處理，更為生動流暢，不但能讓觀眾更清楚前後情景的連接關係，角色當時的心理狀態，而且能更用心體驗角色的情緒，有利戲劇情節的連貫與推動。羅西尼以其創新，讓歌劇戲劇化的表現效果顯而易見，將義大利歌劇帶往浪漫主義

的道途，導向更完整的發展，後來作曲家如貝利尼與董尼才悌都受到這種自由處理模式的影響。

羅西尼也利用歌劇音樂的衝突性，使得冗長的歌劇音樂不斷發展，將歌劇音樂的敘事性、抒情性與衝突性完美地結合，揭示戲劇最深層的內涵，建立其獨特風格。羅西尼根據人物性格、情緒狀態，加入不同音樂元素，他以「性格歌調」塑造人物形象，創作出豐富多彩的抒情唱段，運用不同的音樂手法表現每個人物的主要特點，讚頌愛情的詠嘆調憤怒地爆發、哀傷地謠唱，確實地掌握住劇中角色的特性。他對重唱的表演力也有清晰的認識，以重唱架構框架、展現矛盾衝突、推動劇情發展。往往隨著劇情發展的起伏變化，將重唱與合唱貫穿其中，用來塑造角色與推動劇情，當角色互動時，戲劇張力產生顯著的變化，達到了強烈的戲劇效果，對人性的刻劃入微，是此部歌劇成功的最大因素。

羅西尼也以其音樂機智及源源不止的管弦樂創意，讓劇情在明確方向中推進，帶出戲劇氣氛停頓與開始。他嘗試利用綿延不絕的旋律與漸強奏的獨特手法，彰顯出角色之間混亂、糾纏不清的人際關係，也製造出令人驚喜的音樂與戲劇效果。管弦樂手法之特長，成熟運用於經營戲劇化表現上的音樂手法及特色，如：以調性的對比營造出音樂的矛盾衝突，樂隊相對簡單、織體清晰透明，樂隊獨立的表情功能彰顯出強烈的戲劇力量，人聲與樂隊合力營造出獨特的戲劇意味，並善用樂隊營造戲劇效果的羅西尼漸強。他也將對樂隊配器的擅長，表現在對序曲的創作上，不複雜的和聲、簡單純淨的音符、清楚強烈的節奏，都使音樂呈現出一種

快樂活潑的氣息。

另外，羅西尼運用調性的轉換變化，經營出歌劇的情感特徵，並以戲劇性的手法推動情節。他強調主屬關係，亦用三度轉調的音樂語法，運用調性來顯示角色敵對或友好的關係。在和聲運用上，強調主屬關係、以副屬和弦來加強表示明暗色彩及特殊和弦的使用。在動機素材上，羅西尼在樂曲中擅長運用同音反覆、音階級進、迴旋式、混合式等音形，鋪陳並營造劇情中緊張的氣氛；也以附點節奏、休止符、常動式音符或改變符值常短等節奏素材，描繪歌劇中的各種不同情境，藉此推動劇情。

而歌劇生命形式鮮活，歌劇的音樂性，成功地充盈在戲劇提供的空間架構上。透過對歌劇中的層層分析，歌劇中所刻畫的音樂形象及所包含的戲劇性衝突，在作曲家精心構築的音樂語彙中，栩栩如生鮮活地將角色情感與矛盾張力直接帶入觀眾心扉；情感的抒發、情節的表達與動力的層層推進，將歌劇的靈魂與意境，生動立體的直擊觀眾心靈，產生震撼衝擊和酣暢淋漓的共鳴。戲劇性充實展開、擴展昇華，使歌劇的形象有血有肉，在任何文化背景與語言環境中都能有其強大生命力。

指揮大師馬捷爾（Lorin Maazel, 1930-）曾說：「羅西尼的歌劇經常採用通俗易懂、幽默輕鬆的劇本，音樂充滿了戲劇力量並且對人性的挖掘與刻畫十分深刻。他的作品到處閃爍著人性的光輝，擁有豐富的天才般的靈感，光芒四射。」《塞維里亞理髮師》為義大利歌劇史在浪漫主義時期的重要代表作。羅西尼令人耳目

一新的改革，對後世的歌劇創作產生了深刻影響，在受到許多限制的大環境下，仍在音樂與戲劇中有所突破與多變化，他對歌劇創作過程中的改革蔭及後人，無論是對歌劇細節的強硬規定，或是對歌劇樂隊的配器技法，還是對影響戲劇性的詠嘆調格式的改革，無一不凝結著作曲家高超的音樂素養和創作理念。無論後來的威爾第如何發展進步，其戲劇性的音樂陳述都繼承了羅西尼優秀的歌劇改良成果，透過他的嘗試與拓展，羅西尼為義大利歌劇戲劇化的道路跨出了一大步，為威爾第在人物性格和戲劇情節創作上，鋪墊了通往寫實主義的康莊大路，也為後代作曲家在音樂的道路上開闢了一條坦途繼續向前行。

參考書目

一、中文書目

- 王沛綸。《歌劇辭典》。北京：國際文化出版公司，1995。
- 朱宗琪。《喜劇研究與喜劇表演》。北京：中國廣播電視出版社，1999。
- 吳祖強，劉詩嶸 共編。《歌劇經典 58，羅西尼：塞維利亞理髮師》。台北：世界文物，2006。
- 吳達元。《法國文學史（上/下）》。台北：台灣商務，1994。
- 居其宏。《歌劇美學論綱》。合肥：安徽文藝出版社，2003。
- 錢苑、林華。《歌劇概論》。上海：上海音樂出版社，2003。
- 邵義強 主編。《歌劇賞析》。台北：錦繡出版，2000。
- 邵義強 編著。《世界名歌劇饗宴 1》。高雄市：麗文文化事業，2000。
- 邵義強 編著。《世界名歌劇饗宴 4》。高雄市：麗文文化事業，2000。
- 張洪島。《歐洲音樂史》。北京：人民出版社，1983。
- 張弦等 編譯。《西洋歌劇名作解說》。台北市：世界文物出版社，1993。
- 張澤乾。《法國文明史》。台北：中央圖書，1999。
- 梅益 主編。《中國大百科全書-戲劇》。台北：錦繡出版，1992。
- 許鐘榮等 編著。《古典音樂 400 年-劇場的魔術師》。台北：錦繡出版，2000。
- 陳育仁、張恭啟 主編。《劍橋百科全書》。台北：貓頭鷹，1997。
- 陳振堯。《法國文學史》。台北永和：天肯文化出版，1995。
- 黃寤蘭 主編。《西洋音樂百科全書 4》。台北市：台灣麥克，1994。
- 楊沛仁。《音樂史與欣賞》。台北：美樂出版社，2003。
- 劉志明。《西方歌劇史》。台北市：全音樂譜出版社，2000。
- 劉志明。《西洋音樂史與風格》。台北：全音樂譜出版社，2004。
- 譚霽生。《論戲劇性》。北京：北京大學出版社，1984。

二、翻譯專書

- Beaumarchais, Pierre Augustin 《塞維勒的理髮師》。啟明書局編譯部 譯。
台北：啟明書局，1960。
- Brockett, O.G. 《世界戲劇藝術的欣賞》（History of the Theatre）。胡耀恆 譯。
台北：志文，1999。
- Guandalini, Gina. 《羅西尼 Rossini》。田青 譯。台北市：世界文物，1998。
- Schonberg, Harold C. 《歌劇、歌曲、華爾滋》。陳琳琳 譯。台北：萬象，1994。
- Till, Nicholas 《偉大作曲家羣像：羅西尼》（The illustrated lives of the great composers：Rossini）。陳澄和 譯。台北：智庫出版，1995。
- Toye, Francis 《羅西尼其人其事》（Rossini：a study in tragic-comedy）。丁葉 譯。
台北：世界文物，1997。

三、學術論文

- 卜靜。〈羅西尼歌劇《塞維利亞理髮師》喜劇因素研究〉。河北師範大學音樂學碩士學位論文，2009。
- 侯芳。〈羅西尼歌劇《塞維利亞理髮師》中的人物性格刻畫研究〉。新疆師範大學碩士學位論文，2011。
- 高靜。〈羅西尼對歌劇戲劇性的拓展〉。南京師範大學音樂學院音樂學組碩士論文，2003。
- 郭文彥。〈羅西尼《塞維里亞的理髮師》序曲之指揮詮釋〉。輔仁大學音樂研究所碩士論文，2009。
- 黃柳蕙。〈威爾第歌劇之「梭利塔模式」研究：以《弄臣》、《遊唱詩人》與《茶花女》為例〉。國立台灣師範大學音樂學系在職進修碩士班碩士論文，2007。
- 賈敬玉。〈《塞維利亞理髮師》中音樂形象特徵分析〉。河北師範大學音樂學碩士學位論文，2011。
- 劉霓。〈《費加洛婚禮》（Le nozze di Figaro, KV 492）：從波馬榭的戲劇原著到莫札特的音樂〉。私立東吳大學音樂研究所碩士論文，2003。
- 謝奇儔。〈羅西尼歌劇《塞維亞的理髮師》中「阿瑪維瓦伯爵」角色之詮釋與研究--男高音謝奇儔獨唱會〉。東吳大學音樂學系碩士論文，2007。

四、中文期刊

周其璋。〈論重唱與合唱在羅西尼歌劇塞維利亞理髮師中的戲劇功效〉。《作家雜誌藝術空間》No.7（2009）：pp.193-194。

高靜。〈羅西尼歌劇詠嘆調的戲劇化表現功用〉。《中國音樂學》（第4期，2006）：pp.131-134。

劉繼平。〈羅西尼的歌劇改革及其音樂風格〉。《銅陵學院學報（文化藝術版）》（第3期，2011）：pp.92-93。

五、外文專書

Balthazar, Scott L., *Evolving Conventions in Italian Serious Opera: Scene Structure in the Works of Rossini, Bellini, Donizetti, and Verdi 1810-1850*. Ph. D. Dissertation, Pennsylvania University, 1985.

Beaumarchais, Pierre Augustin: *The Barber of Seville*. Elizabeth Griffiths. trans. London: printed for J. Chouquet, 1776.

Beaumarchais, Pierre-Augustin: *The Barber of Seville and The Marriage of Figaro*. John Wood, trans. London: Penguin Classics, 1964.

Celletti, Rodolfo: *A History of Bel Canto*. New York: Clarendon Press, 1991.

Dent, Edward J.: *Mozart's Operas: A Critical Study*. 2nd ed. N. Y: Oxford University Press, 1991.

Edwards, H. Sutherland: *Rossini and his school*. New York : Cambridge University Press, 2009.

Fisher, Burton D.: *Opera Classics Library Series: Rossini's The Barber of Seville*. Miami: Opera Journeys. 2001.

Galatopoulos, Stelios: *Italian Opera*. London: J.M. Dent& Sons Ltd, 1971.

Gallo, Denise. P., *Gioachino Rossini: A Guide to Research*. New York: Routledge, 2002.

Gossett, P.: *The New Grove Masters of Italian Opera*. W. W. Norton, Incorporated, 1997.

Grout, Donald Jay: *A History of Western Music*. New York: W.W.Norton & Company, Inc., 1988.

Grout, Donald Jay: *A Short History of Opera*. New York : Columbia University Press, c2003.

- Grendel, Fr eric, *Beaumarchais: The Man who was Figaro*. Roger Greaves, trans. London: MacDonald and Jane's, 1977.
- Hartnoll, Phyllis, *The Theatre: A Concise History*. New York, N.Y: Thames and Hudson, c1985.
- Hochman, Stanley. ed.: *McGraw-Hill Encyclopedia of World Drama*. Vol. 1, U. S. A.: McGraw-Hill Inc., 1984.
- Howarth, William D.: *Beaumarchais and the Theatre*. New York: Routledge, 1995.
- J. B. Ratermanis and W. R. Irwin: *The Comic Style of Beaumarchais*. Seattle: University of Washington Press, 1961.
- John Gassner and Edward Quinn, ed.: *The Reader's Encyclopedia of World Drama*. Courier Dover Publications, 2002.
- John Warrack and Ewan West: *The Concise Oxford dictionary of Opera*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- Kerman, Joseph: *Opera as drama*. California: University of California, 1988.
- Kimbell, David R. B.: *Italian opera*. Cambridge: Cambridge University Press, c1994.
- Osborne, Charles: *The Bel Canto Operas of Rossini-Donizetti-Bellini*. Portland, OR: Amadeus Press, 1994.
- Osborne, Richard: *Rossini-his life and woks*. London: Oxford University Press, 2007.
- Pestelli, Giorgio: *The Age of Mozart And Beethoven*. Eric Cross, trans. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- Robinson, Paul A., *Opera and Ideas.: From Mozart to Strauss*. New York, Harper and Row, c1985.
- Rosen, Charles, *The Classical Style : Haydn, Mozart, Bethoven*. New York: W. W Norton, c1997.
- Sadie, Stanley ed.: *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. New York: Macmillan Publishers Limited, 2001.
- Sadie, Stanley ed.: *The Grove Dictionary of Opera*. New York: Grove's Dictionaries of Music Inc., 1992.
- Senici, Emanuele. ed.: *The Cambridge Companion to Rossini*. U.K: Cambridge University, 2004.
- Stendhal: *The Life of Rossini*. N. Coe. Richard, trans. London: John Calder, 1985.

Till, Nicholas, *Rossini: Illustrated Lives of the Great Composers Series*. London : Omnibus Press, 1987.

Walton, Benjamin, *Rossini in restoration Paris: the sound of modern life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

六、外文期刊

Balthazar , Scott L.“Mayr, Rossini, and the Development of the Early Concertato Finale” *Journal of the Royal Musical Association* 116, no.2 (1991): p.236-266.

Dent, Edward. “Ensembles and Finales in the 18th-century Italian Opera,” *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft* 12 (1910-1911): p.112-138.

Gossett, Philip. “Gioachino Rossini and the Conventions of Composition.” *Acta Musicologica* Vol.42 (1/2) ,(1970): p.48-58.

Griggs, John C. “The Influence of Comedy upon Operatic Form.” *The Musical Quarterly* Vol. 3, No. 4 (1917): pp.552-561.

Heartz, Daniel. “The Creation of the Buffa Finale in Italian Opera.” *Proceedings of the Royal Musical Association* 104 (1977-79): p.67-78.

Isel, Edgar and Baker, Theodore. “Rossini: A Study.” *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, Vol. 9, No. 3 (Jul.1923): p.422.

Powers, Harold. “La solita forma and The Uses of Convention.” *Acta Musicologia* Vol.59 (1), 1987: pp.65-90.

Vene, Ruggero. “The Origin of Opera Buffa.” *The Musical Quarterly* Vol. 21, No. 1 (1935): pp.33-38.

七、樂譜

Rossini, Gioacchino. *The Barber of Seville. Full Score*, New York: Dover Publications, 1989.

Rossini, Gioacchino. *The Barber of Seville. Vocal Score*, New York, G. Schirmer , c1962.

Rossini , Gioacchino. *The Barber of Seville. Vocal Score*, New York: Courier Dover Publications, 2003.

八、有聲資料

DVD :

Abbado, Claudio. (Conductor)-1972, Il Barbiere di Siviglia. Munich, Germany : Unitel ; Hamburg, Germany : Deutsche Grammophon; 台北市: 環球音樂, GmbH (DVDG 1011 072504-2) , 1988.

Santi, Nello. (Conductor)-2001, Il Barbiere di Siviglia. JINGO (JDV111019) , 2006.

Gelmetti, Gianluigi. (Conductor)-2005, Il Barbiere di Siviglia. DECCA (DVD-3048) , 2005.

CD :

Galliera, Alceo. (Conductor)-1956, Il Barbiere di Siviglia. EMI Records (7243 5 56310 2 2) , 1997.

Marriner, Neville. (Conductor)-1983, Il Barbiere di Siviglia. Philips (411 059~061) , 1983.

Patanè, Giuseppe. (Conductor)-1983, Il Barbiere di Siviglia. DECCA (425 520-2) , 1989.

九、網路資料

拿索斯線上音樂圖書館

<http://0-ntnu.naxosmusiclibrary.com.opac.lib.ntnu.edu.tw/>

亞歷山大在線音樂資料庫

<http://0-muco.alexanderstreet.com.opac.lib.ntnu.edu.tw/>

國家教育研究院－雙語詞彙、學術名詞暨辭書資訊網

<http://terms.naer.edu.tw/>

牛津葛羅夫線上音樂網站

<http://0-www.oxfordmusiconline.com.opac.lib.ntnu.edu.tw/subscriber/>