

「歌劇裡，詩必須是音樂乖順的女兒」——以莫札特三部維也納諧劇為例 談義語歌劇的韻文入樂

沈雕龍

摘 要

歌劇自十六世紀末於義大利誕生以來，能夠入樂的文字不是散文，而是本身就已經有種韻律與節奏感的「韻文」(verse)。隨著義大利歌劇在十七、十八世紀的歐洲造成跨國界的風行，義語歌劇劇本中韻文結構與其配樂的方式，亦逐漸形成一定的模式與傳統，此傳統甚至影響其他語種歌劇劇本的韻文編寫方式。1781年，莫札特 (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791) 在創作其德語歌劇《後宮誘逃》(*Die Entführung aus dem Serail*, 1782) 時寫下：「對音樂而言，韻文是最不可或缺的。」這句話說明的，不僅是他譜曲《後宮誘逃》的原則，更多的是他從義語歌劇習得的認知。因為，德語歌劇在十八世紀尚未建立起自己的韻文入樂傳統，且莫札特到此時已經譜曲過八部義語歌劇。

本文的目標在於，以義語韻文格律中最重要的兩個特色：「音節數」以及「結尾重音」，來闡明義語歌劇劇本韻文之於音樂「不可或缺的」關係。藉由選例於莫札特的三部維也納時期義語諧劇，本文亦提供一個途徑，理解莫札特韻文入樂之思考：「歌劇裡，詩必須是音樂乖順的女兒」。

關鍵字：莫札特、歌劇、劇本、義大利韻文

“bey einer opera muß schlechterdings die Poesie der Musick gehorsame Tochter seyn”: On Setting Italian Verse to Music with Examples from Mozart’s Three Viennese Opere Buffe

Diau-Long Shen

Abstract

Since opera first emerged in the late sixteenth century in Italy, verse, instead of prose, was chosen to be set to music because it contains rhythm and meter. With the prominence of Italian opera in Europe during the seventeenth and eighteenth centuries, the setting of verse developed a unique mode and tradition which influenced the versification of libretti in other languages. Mozart (1756-1791) claimed in 1781 that “verse is indispensable to music,” when he was composing his German Singspiel *Die Entführung aus dem Serail* (1782). The quote is based upon not only his personal principle in his composition of *Die Entführung aus dem Serail*, but also from his experiences with Italian operas. In the 18th century when German opera had not yet established its own tradition of setting verse to music, Mozart had already composed eight Italian operas by 1781.

This article examines two of the most significant elements in Italian versification, namely, the number of syllables and the final accent of the verse line, in order to illuminate how verse in Italian libretto is “indispensable to music.” With examples from Mozart’s three Viennese opera buffas, this article also discusses Mozart’s inspiring comment on setting verse to music, “In an opera, the poetry must be the obedient daughter of the music.”

Keywords: Mozart, Opera buffa, Libretto, Italian Verse

歐洲古典音樂中的歌樂，舉凡巴赫 (Johann Sebastian Bach, 1685-1750) 的清唱劇到舒伯特 (Franz Schubert, 1797-1828) 的藝術歌曲，都是以韻文 (verse) 來譜曲，歌劇當然也不例外。歌劇早在十六世紀末於義語地區誕生的時候，就已經形成以韻文入樂的慣例。¹ 隨著義語歌劇在十七到十九世紀於歐洲蓬勃發展，並且居於領導的地位，這個慣例成為根深蒂固的傳統，² 義語的韻文格律甚至影響了其他語種歌劇劇本中的韻文寫作方式。³

莫札特 (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791) 也是在同樣的韻文入樂傳統之下，寫作了他所有的歌劇作品。在創作《後宮誘逃》(*Die Entführung aus dem Serail*, 1782) 期間的 1781 年 10 月 13 日，他寫信給父親提及他對韻文與音樂的看法：

在歌劇裡面，詩無論如何都必須是音樂乖順的女兒。為什麼南方人【義大利人】的喜歌劇到處受歡迎？……因為音樂主導著——大家在那之中忘了一切……。文字只是為音樂而寫的，不是為了在這裡或那裡討好尾韻用的……。對音樂而言，韻文也許是最不可或缺的，但是，為了押韻而構成的尾韻，卻是最有害的——。那些墨守成規的先生們，將會和他們的音樂一起被毀滅。⁴

1781 年，莫札特遷居維也納成為自由創作的作曲家，他那些在今日成為經典作品的歌劇，都是在這個時期完成的。⁵ 然而，到維也納之前，他已經累積了相當多譜寫歌劇的經驗，也逐漸意識到作曲家有合理的地位和劇作家一起

¹ Anselm Gerhard, “Der Vers als Voraussetzung der Vertonung”, in *Verdi-Handbuch*, ed. by Anselm Gerhard, Uwe Schweikert (Stuttgart: Metzler, 2001): 200.

² 直到二十世紀初才有用散文來寫義語歌劇劇本的嘗試，請參考：Hugh Macdonald, “The prose libretto,” *Cambridge Opera Journal* 1/2 (1989): 155-166。

³ Jürgen Maehder, “Der unfreiwillig mehrsprachige Librettist – Linguistische Austauschprozesse im europäischen Opernlibretto des 19. Jahrhunderts”, in *Musik als Text. Kongreßbericht Freiburg 1993*, vol. 2, ed. by Hermann Danuser and Tobias Plebuch (Kassel: Bärenreiter, 1999): 455-461.

⁴ Wolfgang Amadeus Mozart, *Briefe*, ed. by Stefan Kunze (Stuttgart: Reclam, 2005), 270-271.

⁵ 即《後宮誘逃》、《費加洛婚禮》(*Le nozze di Figaro*, 1786)、《唐喬望尼》(*Don Giovanni*, 1787)、《女人皆如此》(*Così fan tutte*, 1790)、《迪多王的仁慈》(*La clemenza di Tito*, 1791)、《魔笛》(*Die Zauberflöte*, 1791)。

形塑一部劇本。⁶ 在 1780 到 1781 創作《依多梅尼奧》(*Idomeneo*, 1781)時，莫札特就能夠針對劇本中的字詞增減與段落安排，跟該歌劇的劇作家瓦瑞斯可 (Giambattista Varesco, 1735-1805) 討價還價。⁷ 上述莫札特信件所透露的，是一位成熟的歌劇作曲家對歌劇中韻文入樂傳統的理解，亦即：「韻文」對譜寫音樂而言是絕對必要的，韻文中的「尾韻」則因為某種原因不利於音樂，但是「文字」和「詩」最後都應該順從音樂的意志與規則。由此可知，莫札特在替一部劇本譜曲的時候，就是不斷在衡量這些「文字」、「詩」、「韻文」、「尾韻」和音樂之間的關係。

對作曲家來說，歌劇創作過程中最重要的環節之一，就是權衡文字和音樂的關係，以達到最佳的音樂戲劇效果。德語音樂學研究從二十世紀七〇年代起，開始針對義語歌劇中韻文與音樂的關係進行比較完整的探討，並且成為之後歌劇研究的基礎。⁸ 有鑑於中文地區音樂學研究幾無深入的相關討論，本文擬以義語韻文格律中最突出的特點：「音節數」以及「結尾重音」，來觀察義語韻文在歌劇劇本中的編排方式，以及莫札特譜寫這些韻文的原則。

以下文中將先說明「音節數」以及「結尾重音」在義語韻文中格律的運作方式。之後，本文將從莫札特維也納時期的三部義語諧劇《費加洛婚禮》、《唐喬望尼》、《女人皆如此》中舉例，揭示這些義語韻文規則在詠唱調、重唱與終曲中，係如何做為「不可或缺的」元素，提供莫札特譜曲的基本框架，而莫札特又如何讓自己的音樂超越這些框架讓劇本中的詩變成「音樂乖順的女兒」。

⁶ John A. Rice, *Mozart on the Stage* (Cambridge: Cambridge Press, 2009), 78.

⁷ Ibid., 77-81.

⁸ 常被摘引範例性文獻的包括：W. Theodor Elwert, *Italienische Metrik* (Wiesbaden: Steiner, 1984); Friedrich Lippmann, "Der italienische Vers und der musikalische Rhythmus. Zum Verhältnis von Vers und Musik in der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts, mit einem Rückblick auf die 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts," 1. part, in *Analecta Musicologica* 12 (1973): 253-369; 2. part, in 13 (1974): 324-409; 3. part, in 14 (1975): 298-330; Peter Ross, *Studien zum Verhältnis von Libretto und Komposition in den Opern Verdis* (Bern: Gnägi, 1980). 其他相關的延伸研究不在此一一列舉。

一、義語韻文格律中的「音節數」以及「結尾重音」

決定義語韻文之格律個性的首要元素，是每一韻文詩行中的音節數量。⁹ 依此，義語韻文的格律可以分為五音節 (quinario)、六音節 (senario)、七音節 (settenario)、八音節 (ottonario)、九音節 (novenario)、十音節 (decasillabo)、十一音節 (endecasillabo) 等等。¹⁰ 而義大利韻文計算音節的通則，¹¹ 除了單一的母音與相連的子音合計為一個音節之外，兩個連續出現的母音也和相連的子音合計為一個音節。例如在以下的韻文行中：

Voi ministro, io corriero, e la Susanna ...

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

第一個字中的子音 *v* 和之後緊鄰的雙母音 *oi* 需視為一個音節，第二個字的結尾子音 *str* 不僅要和之後緊鄰的 *o*，也要和第三個字 *io* 合併起來算做一個音節，同樣地，第四個字的結尾子音 *r* 要和之後緊鄰的 *o* 以及第五個字 *e*，合併算做一個音節。此例中的韻文因而為一行十一音節韻文。

決定韻文個性的第二個重要元素是其結尾重音的位置。按照位置的不同，因而可以分為「平音韻文」(verso piano)、「切音韻文」(verso tronco) 及「滑音韻文」(sdrucchiolo)。「平音韻文」的句尾重音落在倒數第二個音節上，使該行韻文的最後一個音節停在弱拍上，造成節拍的陰性中止效果。「滑音韻文」的句尾重音落在倒數第三個音節上，使該行韻文的節拍亦結束在陰性中止的效果裡。「切音韻文」的句尾的重音落在最後一個音節上，使得該行韻文的最後一個音節停在強拍上，造成節拍陽性中止的效果。陰性終止韻文和陽性終止韻文經過特定的排列組合構成詩節。以達·彭特 (Lorenzo da Ponte, 1749-1838) 的《費加洛婚禮》劇本中，第一幕第二景〈短歌〉(Cavatina) 中第四個詩節為例：

⁹ Elwert, *Italienische Metrik*, 13-15. 決定英語和德語韻文格律的，主要是重音音節與非重音音節構成的單位——「音步」(foot)，以及每一詩行中「音步」的數量。

¹⁰ 更細部的規則描述請參照 Elwert, *Italienische Metrik*, 48-78。

¹¹ Ibid., 17-36.

L'arte schermendo,
1 2 3 4 5
l'arte adoprando,
1 2 3 4 5
di qua pungendo,
1 2 3 4 5
di là scherzando,
1 2 3 4 5
tutte le macchine
1 2 3 4 5 6
rovescerò.
1 2 3 4

該詩節是一個六行的五音節韻文詩節。前四行的韻文結尾重音是在倒數第二個音節 (-mendo, -prando, -gendo, zando)，係陰性中止的「平音韻文」。第五行韻文結尾重音是在倒數第三個音節 (-macchine)，係陰性中止的「滑音韻文」。第六行的結尾重音在最後一個音節上 (rò)，係陽性中止的「切音韻文」。義大利文的詩節，通常是連續數行陰性中止「平音韻文」或「滑音韻文」，加上最後一行陽性中止的「切音韻文」；或者是，連續數行陰性中止「平音韻文」或「滑音韻文」和陽性終止「切音韻文」的混合，加上最後一行陽性終止的「切音韻文」。陽性終止的「切音韻文」是構成詩節段落的重要依據。

從詩節構成的角度，有時候可以解釋音節計算中的一些例外情況。例如同一首〈短歌〉的第二個詩節中：

Se vuol venire
1 2 3 4 5
nella mia scuola
1 2 3 4 5
la capriola
1 2 3 4 5
le insegnerò.
1 2 3 4

第三詩行的韻文 la capriola，按照音節計算的通則（兩個連續出現的母音和相

連的子音合計為一個音節)，應該算為四個音節的陽性中止「切音韻文」，即：

la capriola

1 2 3 4

但是這個解讀會造成這個詩節的韻文呈現 5（陰）、5（陰）、4（陽）、4（陽）的結構，明顯和其他詩節不同。此時，這一行韻文的音節數可以解讀為五音節的「平音韻文」，使第二詩節在整曲中，保持與前後詩節在結構上 5（陰）、5（陰）、5（陰）、4（陽）的一致性。從本文下一段的韻文入樂分析裡，可以見到莫札特的確在他的音樂中將這行韻文解讀為五音節。

以上透過規律的音節數和結尾重音而構成的詩節式韻文，是作為歌劇中單曲的主要歌詞。歌劇劇本中的另外一個重要組成部分宣敘調，則有不同於單曲詩節式的韻文結構。例如在剛才提到的〈短歌〉之前費加洛獨白宣敘調韻文如下：

Bravo, signor padrone! Ora incomincio

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

a capir il mistero... e a veder schietto

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

tutto il vostro progetto: a Londra è vero?

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Voi ministro, io corriero, e la Susanna ...

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

secreta ambasciatrice

1 2 3 4 5 6 7

Non sarà, non sarà. Figaro il dice.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

可以見到的是，這些宣敘調韻文的音節數不是十一就是七，韻文之間的尾韻並不規則，不構成詩節。這種韻文，被稱作「無韻韻文」(versi sciolti)，其形式開放的特性，使其具有類似散文的風格，可以有彈性地容納多變的敘述和對話；是以，歌劇中的主要劇情，是進行在這種以「無韻韻文」組成的宣敘調中。¹²

¹² Albert Gier, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung* (Frankfurt: Insel, 2000), 73. Gerhard, “Der Vers als Voraussetzung der Vertonung”: 204.

二、義語韻文結構與樂句、樂段的關係

為了釐清義語韻文結構和樂句、樂段之間的關係，以下將續以《費加洛婚禮》劇本第一幕第 3 曲的〈短歌〉韻文與莫札特的音樂為例，進行分析。

【表一】：《費加洛婚禮》第一幕第 3 曲，歌詞原文、音節數及中文翻譯：

達·彭特的義語劇本	音節數	中文翻譯
Se vuol ballare	5	要跳舞的話
Signor Contino,	5	親愛的伯爵，
il chitarrino	5	我用吉他
le suonerò.	4	來演奏。
Se vuol venire	5	要學習的話
nella mia scuola	5	在我的學校
la capriola	5	那些跟斗
le insegnerò.	4	我來教你。
Saprò... ma piano,	5	我知道了……可是等等
meglio ogni arcano	5	每一個祕密
dissimulando	5	隱瞞的
scoprir potrò!	4	我會揭開
L'arte schermendo,	5	我巧妙地防禦，
l'arte adoprando,	5	我巧妙地運作，
di qua pungendo,	5	這裡我戳一下，
di là scherzando,	5	那裡我開個玩笑，
tutte le macchine	6	整個陰謀
rovescerò.	4	我來推翻。
Se vuol ballare	5	要跳舞的話
Signor Contino,	5	親愛的伯爵，
il chitarrino	5	我用吉他
le suonerò.	4	來演奏。

詩節中陰性中止和陽性中止韻文的交錯排列，提供了作曲家譜寫樂句的依據（見譜例一）。例如莫札特在《短歌》樂譜中的 23 到 42 小節裡，將第二段四行五音節詩節譜曲了兩次。在第一次的第 23 到第 30 小節裡，可以見到莫札特將第二詩節中前三行五音節的「平音韻文」，譜出三段兩小節五個音的陰性終止旋律，然後將第四行四音節的「切音韻文」譜出一段兩小節四個音的陽性終止旋律；第二詩節四行韻文在譜上變成一段完整的八小節樂句。在第二次的第 31 到第 42 小節裡，莫札特一樣將五音節的「平音韻文」譜成五個音的陰性終止旋律，四音節的「切音韻文」譜成四個音的陽性終止旋律，但是，莫札特賦予它們和第一次譜曲不一樣的旋律。此外，莫札特在本來要終止的第 38 小節，做了超越劇本的延伸：在樂譜上第 38 小節中陽性終止的四音節「切音韻文」結尾，被加上原劇本沒有的 sì「是」，¹³ 使得原本「切音韻文」的陽性中止旋律變成五個音的陰性終止旋律，同樣的延伸手法再度使用於第 39、40 小節，真正的「切音韻文」四音陽性終止旋律，只出現在第 41、42 小節上。這樣的延伸，使得四行韻文的第二次的配樂變成十二小節的樂句。這個韻文與音樂的關係吻合利普曼 (Friedrich Lippmann) 的觀察：

一段詩節內韻文的均等性，有利於發展出「對應性旋律」(Korrespondenz-Melodik)，在音樂性上，就是節奏相同或相似的句子。……韻文也向作曲家莫札特索求自己的延伸、重音和權力。韻文的延伸，造成一個通常兩小節的音樂句子，這些句子又經過延展小的部份可以擴張為三或四小節。¹⁴

¹³ 歌劇中常常見到，作曲家自己增加無意義的語氣詞做為填充音樂樂句的手法。在此處的功能是為了在不破壞原詩文格律的框架下，製造陰性終止旋律，將陽性終止，留給最後音樂中的最後一句詩文，加強整段音樂在 42 小節劃下句點的終止感。

¹⁴ Friedrich Lippmann, "Così fan tutte, La clemenza di Tito, Die Zauberflöte: Gemeinsames und Unterschiedliches in der Versvertonung," *Archiv für Musikwissenschaft* 64/3 (2007): 227.

【譜例一】：《費加洛婚禮》第 3 曲〈短歌〉，18-43 小節，人聲

rò sì, le suo-ne - rò. Se vuol ve - ni - re
nel - la mia scuo - la la ca - pri - o - la le in - se - gne -
rò, se vuol ve - ni - re nel - la mia scuo - la la ca - pri - o - la le in - se - gne -
rò sì, le in - se - gne - rò sì, le in - se - gne - rò. Sa -

除利普曼的觀察之外，我們還可以在莫札特延伸劇本韻文框架以建構樂句的手法中，發現器樂樂句的建構方式。按照凱普林 (William W. Caplin) 從海頓 (Joseph Haydn, 1732-1809)、莫札特、貝多芬 (Ludwig van Beethoven, 1770-1827) 作品中整理出來的句法通則來看，第 31 到 38 小節是一個樂節組織中一開始的「呈現句」(presentation phrase)，也就是說第 31 到 34 小節中由不同動機構成的「基本想法」(basic idea)，在第 35 到 38 小節中被重複出來。第 39 到 42 小節則是「延續句」(continuation phrase)，也就是，這裡的材料都是從「基本想法」中後半部的第 33、34 小節動機構成；在「呈現句」之後立即接入這些片段 (fragmentation)，可以造成一種強烈的前進 (ongoing) 感。「延續句」最後停在第 41、42 小節「終止性的想法」(cadential idea) 上。¹⁵ 透過凱普林這些句法構造的語彙，可以觀察到莫札特在歌樂中帶入的器樂音樂語法。

〈短歌〉歌詞中第一詩節的譜曲方式 (第 1 到 20 小節) 也是以上述的句法模式為基礎，組成了一個 12+8 的樂節。〈短歌〉的前兩個詩節不管在文字上或是音樂上，都顯示出句法的平穩性。回到歌劇的語境中，前兩段詩節與其音樂，具有卡特 (Tim Carter) 所述「設定背景」(set the scene)¹⁶ 的功能。背景設定好之後，在第三個詩節就要進行其他的延伸或變化。

第三詩節雖然和前兩段詩節一樣是五音節，但是它的音樂卻已經開始超

¹⁵ William E. Caplin, *Classical Form. A Theory of Formal Function for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven* (Oxford: Oxford University Press, 1998), 10.

¹⁶ Tim Carter, *Le nozze die Figaro* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), 81.

越「設定背景」的模式。僅僅第一行韻文，在反覆 Saprò「我知道」和 piano「等等」這兩個字之下，就在音樂中佔有十二小節（44 到 55 小節）。雖然這行「平音韻文」的樂句以陰性終止停在第 55 小節上，這十二個小節中的樂句卻是一種接近說話的朗誦 (declamatory) 式唱法，以及喋喋不休式的唸唱風格 (Parlando 或 rapid pattern)，這種旋律風格適合表達憤怒的情緒，¹⁷ 吻合〈短歌〉中費加洛憤憤不平的心境。

【譜例二】：《費加洛婚禮》第 3 曲〈短歌〉，44-63 小節，人聲

prò... sa - prò... sa - prò... sa - prò... sa - prò...
 prò... sa - prò... ma pia - no... pia-no pia-no
 pia-no pia-no pia-no pia - no, me - glio o - gni ar -
 ca - no dis - si - mu - lan - do sco - prir po - trò!

〈短歌〉中的第四段詩節構造與前面不同，前三段詩節規律的四行韻文，在第四段詩節變成六行。規律的短詩節群構成第一部份，而長篇詩節構成第二部份的單曲劇本構造，是諧劇中「諧喜詠唱調」(buffa aria) 類型的基本特徵。¹⁸ 卡特對〈短歌〉第四段詩節的變化指出：「歌詞的結構吻合它的內容，這裡的怒火先被壓抑，然後釋放。前三段四行詩的規律性詩節模式，被接下來的六行詩給破壞。」¹⁹ 相應地，莫札特將第一部份四行詩節譜曲為 F 大調，3/4 拍，小快板 (Allegretto)，而將第二部份的六行詩節譜為更快速緊湊的 F 大調，2/4 拍，急板 (Presto)。在後者更為急促的音樂中，費加洛想像著種種捉弄他主人的計謀。

劇本中的詩節格律一旦產生變化，通常提示作曲家也要變化音樂中的拍號和速度。《女人皆如此》第二幕第 19 曲女僕德斯皮娜 (Despina) 的〈一個

¹⁷ John Platoff, "The buffa aria in Mozart's Vienna," *Cambridge Opera Journal* 2/2 (1990): 104.

¹⁸ Ibid., 103.

¹⁹ Carter, *Le nozze die Figaro*, 78.

女人長到十五歲》(*Una donna a quindici anni*)，也是一首「諧喜詠唱調」的例子：第一部份兩段四行八音節韻文的詩節，接著第二部份分別為十四行和四行的五音節韻文詩節；這兩部份的音樂因此分別是 G 大調，6/8 拍，行板 (*Andante*)，及更快的 G 大調，6/8 拍，快板 (*Allegro*)。《唐喬望尼》第一幕第 4 曲僕人雷波瑞樓 (*Leporello*) 的「名單詠唱調」：〈夫人，這是一個名單〉(*Madamina, il catalogo è questo*) 中，先是兩段四行十音節韻文詩節，再來是一段六行八音節韻文的詩節，最後是一段十六行八音節韻文的詩節。在這首雷波瑞樓的詠唱調中，莫札特音樂的進展卻不完全吻合詩節的格律變化：兩段四行十音節詩節與接下來的六行八音節韻文詩節被譜在 D 大調，4/4 拍，快板 (*Allegro*) 中，其餘的十六行八音節韻文詩節則被譜在 D 大調，3/4 拍，富動感的行板 (*Andante con moto*) 裡。莫札特的音樂變化和韻文結構變化不完全吻合之處，可以從韻文的內容中做解釋。前兩段詩節（兩個四行十音節）是雷波瑞樓向艾維拉 (*Elvira*) 概覽式地報告唐喬望尼在每個國家的情人數量，第三段是說明這些情人涵蓋每個階級（六行八音節），接下去的三段則是再細說這些情人有各種不同的膚色、髮色（四行八音節）、有各種胖瘦高矮（四行八音節）、有各種年齡（四行八音節），最後一段是結論性的說明，不管貧富美醜，只要是女人唐喬望尼都有興趣（四行八音節）。很明顯地，第三段詩節雖然在音節數上已經屬於後面的詩節，但是在行數和內容上，都處於一個過渡性的狀態。可見，莫札特在譜曲的時候，考慮的不全然是決定義語韻文格律的音節數量，還有歌詞的內容，甚至其他的因素。

普拉多夫 (*John Platoff*) 在其針對莫札特與其維也納同儕創作出的「諧喜詠唱調」(*buffa aria*) 研究中指出，這種喜劇性的詠唱調通常都是第二段速度比第一段快的「雙速度詠唱調」(*two-tempo aria*)。²⁰ 然而，雷波瑞樓的詠唱調雖然也是兩段速度，第二段行板 (*Andante*) 卻比第一段快板 (*Allegro*) 慢。如果將第三段詩節也劃入比較慢的速度中，會造成八行十音節（約 80 個音節）的快板音樂，與二十二行八音節（約 176 個音節）的行板音樂。莫札特最後留在總譜上的決定，亦即前面八行十音節加上六行八音節（共 128 音節）的快板音樂，與之後十六行八音節（約 128 音節）的行板音樂，顯然更能顧及這兩個段落在長度上的平衡。

²⁰ Platoff, "The buffa aria in Mozart's Vienna": 112.

三、義語韻文結構與重唱的多聲部句法

義大利韻文的格律特點，亦提供了重唱 (ensemble) 的音樂結構所需要的歌詞。重唱是義大利諧劇的重要特點之一，和一般性合唱不同的是，在重唱中的每個聲部除了個別演唱之外，還會呈現一種逐漸集中、最後抵達音樂高潮的過程。²¹ 以下先以《唐喬望尼》第一幕第 7 曲唐喬望尼和采莉娜 (Zerlina) 的二重唱〈我們去牽起手來〉(*Là ci darem la mano*) 為例解釋。

【表二】：《唐喬望尼》第一幕第 7 曲，歌詞原文、音節數及中文翻譯：

達·彭特的義語劇本	音節數	中文翻譯
DON GIOVANNI Là ci darem la mano, Là mi dirai di sì. Vedi, non è lontano; Partiam, ben mio, da qui.	7 6 7 6	唐喬望尼 我們去牽起手來， 在那裡你會對我說是。 看哪，那不是很遠； 親愛的，我們去吧。
ZERLINA (Vorrei e non vorrei, Mi trema un poco il cor. Felice, è ver, sarei, Ma può burlarmi ancor.)	7 6 7 6	采莉娜 我想去，又不想去， 我的心微微顫抖。 我肯定會快樂， 但是他有可能欺騙我。
DON GIOVANNI Vieni, mio bel diletto!	7	唐喬望尼 來吧，我的好寶貝！
ZERLINA (Mi fa pietà Masetto.)	7	采莉娜 我可憐的馬賽托。
DON GIOVANNI Io cangierò tua sorte.	7	唐喬望尼 我來改變你的命運。
ZERLINA Presto... non son più forte.	7	采莉娜 我就快要無力了。

²¹ Elmar Bötcher, *Goethes Singspiele "Erwin und Elmire" und "Claudine von Villa Bella" und die opera buffa* (Marburg: N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, 1912), 23.

DON GIOVANNI Andiam! Andiam!	4	唐喬望尼 我們走吧！我們走吧！
ZERLINA Andiam!	2	采莉娜 我們走吧！
A DUE Andiam, andiam, mio bene. a ristorar le pene D'un innocente amor.	7 7 6	兩人 我們走吧，我們走吧，我的寶貝。 我們去舒緩 純情的痛苦。

這首二重唱的韻文格律是七音音節韻文。第 13、14 行的韻文雖然由兩個角色分別唱出，音節分別為四音節和二音節，但是這兩行應該要合起來算成一行六音節的「切音韻文」。²² 因此，這首二重唱的劇本歌詞至少提供了四段詩節，分別為唐喬望尼的獨唱（一到四行）、采莉娜的獨唱（五到八行）、唐喬望尼與采莉娜的對唱（九到十四行）、唐喬望尼與采莉娜的合唱（十五到十七行）。這四段詩節中角色唱段的韻文分配，顯示出一種雙方歌詞交換頻率升高的過程：在一開始的前兩段詩節中，唐喬望尼和采莉娜的歌詞交換頻率是四行韻文一次，在接下來的第三段詩節中是一行一次。當我們將第三段詩節結尾的第 13、14 行視為一行完整韻文的話，這裡的聲部交換則是不滿一行就進行了一次。第四段詩節中，雙方不再交換，而是共用歌詞。這首二重唱〈我們去牽起手來〉韻文中的聲部交換過程，反映了歌詞中唐喬望尼勾引采莉娜時，不斷進逼勸說，最後擄獲芳心的情節。

莫札特為第一個唐喬望尼的四行韻文詩節譜曲了八小節，第二個采莉娜的四行韻文詩節則為了加強終止式，反覆最後一行韻文，譜出十小節的樂句；這一段十八小節的樂句在句子與和聲的穩定度上呈現出前文述及的「設定背景」譜曲方式。面對下一段唐喬望尼和采莉娜不斷交替的第 9 到 14 行的詩節，莫札特在第 19 到 28 小節先譜了第 9 到 12 行後，卻沒有馬上進入暗示這段詩節終止的第 13 與 14 行「切音韻文」，反而在 28 小節處反覆前方第 9 行的 *vieni*「來吧」一字，而後回到整個二重唱的開頭詩節。莫札特雖然回到

²² 在諧劇重唱中，一行韻文分給多個角色唱，是常見的情況。

開頭，卻並未讓唐喬望尼和采莉娜重複唱出兩段完整的四行韻文詩節，而是從那兩段詩節中挑出韻文，重新混成在自己的樂譜上。【表三】顯示這些莫札特在他總譜中重新排列出來的韻文順序：

【表三】：莫札特在《唐喬望尼》第一幕第 7 曲總譜上重新編排出的韻文、其音節數及中文翻譯

重新編排過的韻文	音節數	中文翻譯
DON GIOVANNI Vieni, vieni, Là ci darem la mano,	4 7	唐喬望尼 來吧，來吧， 我們去牽起手來，
ZERLINA Vorrei e non vorrei,	7	采莉娜 我想去，又不想去，
DON GIOVANNI Là mi dirai di sì.	6	唐喬望尼 在那裡你會對我說是。
ZERLINA Mi trema un poco il cor.	6	采莉娜 我的心微微顫抖。
DON GIOVANNI Partiam, ben mio, da qui.	6	唐喬望尼 親愛的，我們去吧。
ZERLINA Ma può burlarmi ancor.	6	采莉娜 但是他有可能欺騙我。

若將這一段新混成的歌詞和來源處的原詩節相比，可以發現，新編的歌詞依然保有七音音節韻文的格律，但是因為六音節「切音韻文」連續的出現，而使得其做為詩節段落終止的功能不明，反而適合譜曲為經過性的樂段。整個來說，莫札特在音樂中重新編輯了達·彭特的劇本中的前兩段詩節，來延伸原劇本中第三詩節裡唐喬望尼與采莉娜一來一往的過程。在新混成的一、二段詩節之後，莫札特再次續進第三段詩節。直到這一次，他才在第 47 到 49 小節把原劇本中的第 13、14 行 (Andiam! Andiam! / Andiam!)，具有段落終結功能的「切音韻文」譜進去，結束了這首二重唱中的第一段落 A 大調，2/4 拍，行板 (Andante) (見【譜例三】)。

【譜例三】：《唐喬望尼》第一幕第 7 曲，27-51 小節，人聲

for-te, non son più for-te. Vor - rei, e non vor - re - i,
Vie-ni, vie - ni! Là ci da-rem la ma-no,
mi tre-ma un po-co il cor; ma può bur-lar - mian-
là mi di-rai di sì; partiam, ben mio, da qui.
cor. Mi fà pie-tà Ma - set - to; pre - sto non son più for-te, non son più
Vie - ni, mio bel di - let - to; io can-gie-rò tua sor-te;
for-te, non son più for-te; an - diam... An-diam, an-diam, mio be-ne, a
an - diam, an - diam... An-diam, an-diam, mio be-ne, a

從【譜例三】中可以觀察到，莫札特將第四詩節從第 49 小節的最後一個八分音符起，譜成 6/8 拍，快板 (Allegro)。此處的第四詩節和其他前三段詩節一樣都是七音節韻文，從格律來看，劇本並沒明顯提示莫札特要譜新的音樂，但是從內容來看，采莉娜的態度在這裡有關鍵性的轉折，從原本的抗拒唐喬望尼，變成喊他 *mio bene* 「我的寶貝」。莫札特運用新的速度和拍號加強這個轉折，表現出兩人走向唐喬望尼住所時內心的雀躍。

〈我們去牽起手來〉這整首二重唱的音樂裡，可以非常清楚地觀察到唐喬望尼和采莉娜的聲部，從本來各自獨立進行的狀態，逐漸發展到開始有所交集（40-43 小節），到了下個段落（50 小節起）兩個聲部以相同節奏合唱同一段詩節。重唱音樂中，個別聲部逐漸集中，匯流成豐厚的聲響效果，和劇本的韻文設計密不可分。

重唱的另外一種情況是，當重唱中的唱角立場相異，而且到了重唱結束時依然沒有達到共識或是和解，那麼這些角色在重唱的結尾就不會共唱同一段詩節，而是各自有一段表達相異立場的詩節。在《女人皆如此》第一幕第

1 曲三重唱〈我的多拉貝拉〉(*La mia Dorabella*) 中，費蘭多 (Ferrando)、古利耶摩 (Guglielmo) 兩人一組，和唐阿豐索 (Don Alfonso) 自己一人一組，分屬兩種相對的立場。他們爭辯著女人是否能夠忠於愛情，兩造互不相讓。

【表四】顯示這首三重唱的最後兩段韻文詩節：

【表四】：《女人皆如此》第一幕第 1 曲最後兩段韻文詩節、音節數及中文翻譯

達·彭特的義語劇本韻文	音節數	中文翻譯
FERRANDO e GUGLIELMO (<i>fra sé</i>)		費蘭多和古利耶摩 (對自己)
Sul vivo mi tocca	6	傷害我命的，
chi lascia di bocca	6	是讓他
sortire un accento	6	說出一句
che torto le fa.	5	對她不公平的話
DON ALFONSO (<i>fra sé</i>)		唐阿豐索 (對自己)
O pazzo desire!	6	多麼瘋狂的期望
Cercar di scoprire	6	要試圖揭開
Quel mal che, trovato,	6	痛苦的一面，如果發現了，
Meschini ci fa.	5	只會讓我們變得可憐。

兩段詩節雖然都是四行六音節韻文，但是兩詩節中韻文押的尾韻（-*tocca*, -*bocca*, -*cento*, *fa* 和 -*sire*, -*prire*, -*vato*, *fa*），除了最後一行外都不相同。這樣的韻文詩節設計，是在形式上呼應了兩詩節中衝突性的內容。這種形式上的不吻合，也反應在莫札特譜寫的音樂裡（見【譜例四】）。

從【譜例四】中可以見到，費蘭多、古利耶摩兩個聲部同屬於一個群體，唐阿豐索的聲部則獨自屬於另外一個。費、古的聲部群和唐的聲部分別演唱兩段詩節的第一行韻文，但是兩個聲部群的進行屬於輪替的關係，沒有交集。兩聲部群在唱各自詩節的第二、三行韻文的時候，開始有交集，但是依然處於錯開的狀態。兩聲群唯有唱到各自的最後一行，也就是唯一音節數與尾韻都相互吻合的韻文行，才匯流成為相同節奏的合唱（第 46 小節第二拍後半拍起）。

【譜例四】：《女人皆如此》第一幕第 1 曲，36-51 小節

Ferr. spa - da, o fuo-ri la spa - da, o fuo-ri la spa - da, rom-piam l'a - mi-stà. [a parte]
D. Alf. O paz - zo de-
Gugl. spa - da, o fuo-ri la spa - da, o fuo-ri la spa - da, rom-piam l'a - mi-stà.
Ferr. [a parte] Sul vi - vo mi toc-ca, sul vi - vo mi toc-ca chi la-scia di
D. Alf. si-re! O paz - zo de-si-re! Cer-car di
Gugl. [a parte] Sul vi - vo mi toc-ca, sul vi - vo mi toc-ca chi la-scia di
Ferr. boc-ca sor-ti-re un ac - cen-to che tor - - to, che tor - to le fa, chi la-scia di
D. Alf. sco-pri-re quel mal che tro-va-to me-schi - - ni, me-schi - ni ci fa, cer-car di
Gugl. boc-ca sor-ti - re un ac-cen-to che tor - - to, che tor - to le fa, chi la-scia di
Ferr. boc-ca sor-ti-re un ac - cen-to che tor - - to, che tor - to le fa, che tor - -
D. Alf. sco-pri-re quel mal che tro-va-to me-schi - - ni, me-schi - ni ci fa, me-schi - -
Gugl. boc-ca sor-ti - re un ac-cen-to che tor - - to, che tor - to le fa, che tor - -

另一種值得一提的重唱結尾方式，也是出現在眾角色意見相左的情境中。例如《女人皆如此》第一幕第 2 曲三重唱〈女人的忠貞不二〉(*È la fede delle femmine*) 裡，費蘭多和古利耶摩堅信自己情人像鳳凰一樣忠貞不二，但是一旁的唐阿豐索諷刺地懷疑這種鳳凰存在的可能性。這些立場互相衝突的角色，不僅沒有合唱的詩節，也沒有共同的尾韻。【表五】顯示該曲歌詞的最後八行韻文：

【表五】：《女人皆如此》第一幕第 2 曲最後八行韻文、音節數及中文翻譯

達·彭特的義語劇本韻文	音節數	中文翻譯
DON ALFONSO (scherzando) È la fede delle femmine Come l'araba fenice, Che vi sia ciascun lo dice, Dove sia nessun lo sa.	9 8 8 7	唐阿豐索 (玩笑地) 女人的忠貞 如同阿拉伯的鳳凰 每個人都說有 卻沒有人知道在哪裡
FERRANDO La fenice è Dorabella	8	費蘭多 多拉貝拉就是那鳳凰
GUGLIELMO La fenice è Fiordiligi	8	古利耶摩 菲歐狄莉吉就是那鳳凰
DON ALFONSO ...Che vi sia ciascun lo dice, Dove sia nessun lo sa.	8 7	唐阿豐索 她們兩人都不是鳳凰 現在沒有鳳凰，以後也不會有

接下來的【譜例五】呈現了，莫札特的音樂裡，這三個聲部直到樂曲結束都保持不交集的輪替關係。

莫札特在重唱結束的第 55 小節就同時開始下一段的宣敘調，且讓重唱中唐阿豐索歌詞的最後一個字 sa「知道」，甚至和接下來宣敘調的費蘭多歌詞中第一個字 Scioccherie「傻話」的前兩個音節，有一個八分音符的重疊。這首三重唱的個別聲部，在連續交替之後沒有進入合唱音樂的聲響高潮，卻也因為沒有合唱，而省去了反覆性的終止式樂句，讓單曲歌詞可以流暢地接入宣敘調歌詞，提升歌劇中戲劇進行之連續性。

【譜例五】：《女人皆如此》第一幕第 2 曲，45-55 小節以及接著的宣敘調

The musical score is for the first act of the opera 'The Women of Uscito' (La donna è mobile). It consists of three vocal parts: Ferruccio (soprano), Don Alfonso (bass), and Guglielmone (bass). The score is in G major and 4/4 time. Ferruccio's part includes the lyrics 'Do-ra-bel-la! Do-ra-'. Don Alfonso's part includes 'do-ve si-a- do-ve si-a- nes-sun lo sa, li-gi! Fior-di-li-gi!'. Guglielmone's part includes 'li-gi! Fior-di-li-gi!'. The score also includes a recitative section for Ferruccio and Guglielmone, with lyrics 'bel-la! Scioc-che-rie di po-e-ti! Recci-DON Or-' and 'Fior-di-li-gi! Scem-piag-gi-ni di vec-chi!'.

四、義語韻文與終曲多段落戲劇結構

終曲自十八世紀於義語諧劇中發展出來之後，一直扮演著歌劇一幕最後的戲劇高潮。達·彭特認為終曲「要能激起很大的注意力」，其作法是「用上各種歌唱的形式—慢板、快板、行板，情愛的、和諧的、吵雜的、喧鬧的、發狂的」，亦即，終曲在戲劇上是多段落的，劇情必須有多層次的展開，有如「一種獨立的小型喜劇或戲劇」。撰寫終曲對這種多段落的戲劇，讓「負責寫劇本的作家腦袋，不只一次，而是上百次地糾結起來」。²³

普拉多夫在他針對 1780 年代維也納地區的義語諧劇終曲研究中，說明了終曲劇本的多段落構造由哪些戲劇性變因所決定，其中韻文格律的變換亦有其重要性：

諧劇終曲的劇本可以分成一連串個別的景(scene)，或是戲劇性的情況。要區隔這些景或是戲劇性的情況，是靠著地點的轉換、舞台上角色數目的變換、詩的格律變換，或是直接靠著一個行動 (action) 的完成或開始。整個來說，每一景包含著一個循環，該循環以行動

²³ Lorenzo da Ponte, *Memorie*, ed. by Giuseppe Armani (Milan: Garzanti, 1980), 92-93.

開始，以表情 (expression) 或反應 (reaction) 作結。……區隔點都是在表情段落之後，讓表情段落與其之前的行動段落連接在一起，並且和後面的行動段落隔開來。²⁴

普拉多夫所調的「行動段落」，是舞台上角色之間以對話推動劇情的段落；在這些段落中，每位角色要唱的韻文，從小於一行的單位到一個完整詩節。在「表情段落」中，舞台上的角色則是對「行動段落」中所發生的事件進行反思或是抒發情感。因此，「表情段落」通常是一個詩節（一般是四行，但其他例外也存在）²⁵ 給眾角色合唱，或是數個在韻文格律、尾韻上相同或相似的詩節，分給不同的角色唱。²⁶ 終曲裡的每一個「行動段落」加「表情段落」構成的循環，其實非常相似於前文中藉〈我們去牽起手來〉所揭示的，各聲部從劇情行動性的輪唱匯流成情感性合唱的過程。一部終曲就像是數個重唱的串連，因此，相關文獻常常將這種終曲稱作「鏈式終曲」（英文 *chian finale*，德文 *Kettenfinale*）。²⁷

莫札特創作的終曲，在內容的複雜度與外在的規模上都超越他同時代的作曲家，其《費加洛婚禮》第二幕第 15 曲終曲，又是莫札特創作過最龐大的一首。²⁸ 為了解終曲的構造與韻文之間的關係，【表六】以這首終曲為例，列出普拉多夫提出的各種戲劇性變因與其相應的韻文格律和莫札特所譜寫的大段落音樂構造：

²⁴ Platoff, "Music and Drama in the Opera Buffa Finale: Mozart and His Contemporaries in Vienna, 1781-1790" (PhD. Diss., Pennsylvania: University of Pennsylvania, 1984), 41.

²⁵ Ibid., 46.

²⁶ Ibid., 43-46.

²⁷ Michael Tilmouth, "Finale," *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09653> (accessed June 28, 2015).

²⁸ Stefan Kunze, *Mozarts Opern* (Stuttgart: Reclam, 1984), 307.

【表六】：《費加洛婚禮》第二幕終曲的景、出場人物、韻文構造、行動 / 表情段落，以及莫札特的大段落音樂²⁹

景	出場人物	音節數	尾韻	行動 A/ 表情 E	莫札特的音樂
6	伯爵、伯爵夫人	八音節	-ar	A/E	降 E 大調，4/4 拍， Allegro
7	伯爵、伯爵夫人、蘇珊娜	六音節	-à	A/E	降 B 大調，3/8 拍， Molto andante
8	伯爵夫人、蘇珊娜、伯爵（離場後又登場）		-à -ar -à	A/E	降 B 大調，4/4 拍， Allegro
9	伯爵、伯爵夫人、蘇珊娜、費加洛	六音節	-ir	A/E	G 大調，3/8 拍，Allegro
	伯爵、伯爵夫人、蘇珊娜、費加洛	八音節	-ò -ir	A/E	C 大調，2/4 拍，Andante
10	伯爵、伯爵夫人、蘇珊娜、費加洛、安東尼歐	十音節	-ù -ì -à -è	A	F 大調，4/4 拍，Allegro molto
	伯爵、伯爵夫人、蘇珊娜、費加洛、安東尼歐		-è -e	A/E	降 B 大調，6/8 拍， Andante
11	伯爵、伯爵夫人、蘇珊娜、費加洛、安東尼歐、巴拖洛、瑪切琳娜	八音節	-ar	A/E	降 E 大調，4/4 拍， Allegro assai–Più allegro – Prestissimo

²⁹ 歌劇劇本中「景」的編號和數量，有時會因劇本版本不同而有不同的算法。本文表中的算法採用的是出版於 1973 年的莫札特《新作品全集》(*Neue Ausgabe sämtlicher Werke*)中根據莫札特手稿中登載的編號。Wolfgang Amadeus Mozart, *Le nozze die Figaro*, in *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, vol. 16, ed. by Ludwig Finscher (Kassel: Bärenreiter, 1973): XVII.

從【表六】可以看出來，景與景之間的進展，都和劇中角色的加入或離場有關，每一景的韻文又各自區別以獨立的音節數或是尾韻（例如第 8 景換到第 9 景韻文音節數雖然一致，但尾韻從-à 換到-ir）。此外，每一景中的韻文，都排列出從輪唱的「行動段落」(A) 進行到合唱的「表情段落」(E) 之過程(A/E)。第 7 景換到第 8 景都是伯爵、伯爵夫人和蘇珊娜三人的段落，乍看下一個例外，但一段細微的舞台變化，決定了分景的可能性：第 7 景中，蘇珊娜從容地從更衣室走出來，伯爵和伯爵夫人大吃一驚，然而伯爵依舊不信更衣室中沒有其他人躲藏，決定親自進去查看，此時劇本的舞台說明：Il Conte entra nel gabinetto「他[伯爵]走進更衣室」，讓觀眾可見的人物從三人變成兩人，以此，劇本順勢帶入了第 8 景，雖然伯爵隨後又從更衣室中出來回到舞台上。

莫札特音樂的分段方式，幾乎都按照劇本中場景與韻文的區隔方式，只有在第 10 景中有一處例外。（見【表七】）

【表七】：《費加洛的婚禮》第二幕終曲第 10 景部份韻文，虛線處為莫札特新譜音樂起點

達·彭特的義語劇本韻文	音節數	中文翻譯
[...] IL CONTE Che timor?	3	 伯爵 怕什麼？
FIGARO (<i>additando la camera delle serve</i>) Là rinchiuso aspettando quel caro visetto... Tippe tappe, un sussurro fuor d'uso... voi gridaste...lo scritto biglietto... saltai giù dal terrore confuso... (<i>fingendo d'aversi stroppiato il piede</i>) e stravolto m'ho un nervo del pie'!	4 10 10 10 10 9	費加洛 (指著女僕的房間) 那裡面關著 我等著甜美的臉蛋... 踢踢答答，一陣不尋常的聲音 您在喊叫...那封信... 驚恐之中我跳了出去... (做出好像扭傷腳的樣子) 就扭傷了我的腳筋！
ANTONIO (<i>porgendo a Figaro alcune carte chiuse</i>)		安東尼歐 (遞給費加洛一些摺起來的紙張)

Vostre dunque saran queste carte che perdeste...	10 4	那這些就是您的紙張 您所遺失的...
IL CONTE (<i>togliendogliele</i>) Olà, porgile a me.	6	伯爵 (把紙張拿走) 好，把它們給我吧。
FIGARO (<i>piano alla Contessa e Susanna</i>) Sono in trappola.	5	費加洛 (小聲地跟伯爵夫人和蘇珊娜 說)我陷在麻煩中了。
SUSANNA e LA CONTESSA (<i>piano a Figaro</i>) Figaro, all'erta.	5	蘇珊娜和伯爵夫人 (小聲對費加洛說) 費加洛，要小心。
IL CONTE (<i>apre il foglio e lo chiude tosto</i>) Dite un po', questo foglio cos'è? [...]	9	伯爵 (開那張紙，又立即摺起來) 說說看，這些紙張是做什麼的？

第10景的韻文是十音節式的，³⁰ 整體的尾韻顯得不規律，難以從尾韻分出明顯的段落。莫札特所選來新譜音樂的段落之前（到e stravolto m'ho un nervo del pie'!「就扭傷了我的腳筋！」），是費加洛自己的獨唱，韻文結構亦沒有從輪唱的「行動段落」(A) 進行到合唱的「表情段落」(E) 之過程 (A/E)。劃出這個新的段落（降B大調，6/8拍，行板），是莫札特自己按照劇情內容所作的決定。

第 10 景中，園丁安東尼歐上場，向伯爵報告有人從陽台上跳下來。為了掩蓋凱如賓諾 (Cherubino) 跳下來的事實，費加洛聲稱那個人是自己。伯爵不信，但也拿不出證據來反駁費加洛。此時，安東尼歐拿出那跳陽台的人遺落的紙張要交給費加洛，這些紙張卻被伯爵一把搶去用來跟費加洛對質。費加洛對這些紙張的內容一無所知，只能暗暗向蘇珊娜與伯爵夫人求救，最後才勉強猜對那是凱如賓諾缺了一個印章的委任狀。舞台上紙張的出現，製造了新的衝突點，使得第 10 景眾人從胡扯強辯，變成小心翼翼的交相問答。

³⁰ 表中非十音節的四音節、六音節和五音節韻文，必須以四加六等於十，五加五等於十的角度來看。

如前所提，紙張的出現是引發莫札特另譜新樂段的關鍵。在劇本中，費加洛的唱詞「就扭傷了我的腳筋！」直接相連於安東尼歐的唱詞 *Vostre dunque saran queste carte / che perdeste*「那這些就是您的紙張/您所遺失的」與舞台動作指示 *porgendo a Figaro alcune carte chiuse*「遞給費加洛一些摺起來的紙張」。然而，莫札特的總譜上（見【譜例六】），行板音樂段落從第 605 小節開始，「遞給費加洛一些摺起來的紙張」的舞台動作指示卻直到第 609 小節末才出現。這個將近五小節的時間差，展現了莫札特對歌劇舞台實務的理解，因為實際演出時，安東尼歐要先拿出紙張後，才能遞給費加洛。紙張在舞台上出現的時刻，因而與 605 小節的行板段落起始一致。³¹ 莫札特總譜的設計，展現了他閱讀劇本後自己的音樂戲劇思維。

【譜例六】：《費加洛婚禮》第二幕終曲，598-614 小節

598

colla voce ad libitum

(fingendo d'avarsi stroppiato il piede)

sal - tai giù dal ter - ro - re con - fu - so... e stra - vol - to m'ho un ner - vo del

³¹ 各種現場演出錄影可以證明這一點。

605 Andante

Ob. *a 2*
Fag. *a 2*
Cor. (in Mib) *in Es a 2*
V. I.
V. II.
Va.
F.
B.
Vc. e B.

ANTONIO (por-
Vo-stre
piè !

610

Ob.
Fag.
Cor. (in Mib)
V. I.
V. II.
Va.
Il C. (togliendogliele)
O - là, por-gi-le a me.
Ant. gendo a FIGARO alcune carte chiuse)
dun-que sa-ran que-ste car-te che per-de-ste...
F. FIGARO (piano alla CONTESSA e SUSANNA)
So - no in trap-po-la, so - no in

莫札特將 F 大調，4/4 拍，很快 (Allegro molto) 的段落，導入降 B 大調，6/8 拍，行板段落的方式，是讓費加洛將前一段的最後一句韻文「就扭傷了我的腳筋！」，於 602 到 604 小節處在極少的管弦樂伴奏下唱出，尤其是伴奏的第一小提琴標示 *colla voce ad libitum*「跟隨人聲，可省略」，顯示了人

聲在此有一定的自由度，可以彈性地進入新拍號和新速度。

莫札特終曲的每一個段落，都有獨特的音樂性構造，以個性化該段落的音樂性戲劇。第 10 景行板段落的音樂構造特徵之一始於第 606 到 609 小節的以兩組三連音反覆為特徵的四個小節旋律 (I-V-V-I)。這個旋律模式貫穿整首行板直到 696 小節。芬德 (Michael Fend) 將這個一成不變又不斷反覆的旋律模式，解釋為一種「頑固動機」(motivisches Ostinato) 技巧，該技巧在此行板的段落裡，可以引發一種「不耐」(Ungeduld) 感。³² 這種不耐的印象，亦來自於劇情中費加洛與伯爵迂迴鬥智與周旋的過程，羅賓森 (Paul Robinson) 詮釋這種技巧和劇情間的關聯：

這個主題從一開始響起就暗示了思考性的過程：其刻意衡量出來的步伐（讓人想起之前蘇珊娜無預警地從更衣室出現時樂團響起的古怪音型）、穩定的脈動及和聲的游移，傳達出一種印象：面對棘手的問題時，心智正在運作，頭腦分秒運行。³³

第十景行板段落中的另一個音樂特徵是踏板音 (pedal note) 的大量存在。踏板音從第一小節（605 小節）就出現，先在第 605 到 609 小節由法國號和低音管吹出降 B 調的五級音 F，然後在 609 到 613 小節被雙簧管接替，最後在 613 到 615 小節以法國號奏出一級音降 B。如此以木管樂器不同的組合（後面亦有長笛和雙簧管的加入）奏出五級音到一級音的過程，遍佈在整個行板段落裡。踏板音強調的是五級的聲響，卡特對莫札特那個時代的音樂風格指出：「五級的踏板音基於其要解決到一級的需求，是製造和聲張力的標準手法，因而特別適合呈現不穩定的戲劇場景。」³⁴ 如同羅賓森指出，第 10 景第二段的四小節音型和第 7 景蘇珊娜走出更衣室時樂團的「古怪音型」有共通之處，本文在此指出的踏板音之音樂戲劇功能，亦可以在第 7 景中找到

³² Michael Fend, “‘Es versteht sich von selbst, daß ich von der Oper spreche, die der Deutsche und Franzose will...’. Zum Verhältnis von Opéra comique und deutscher romantischer Oper,” in *Die Opéra comique und ihr Einfluß auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*, ed. by Herbert Schneider and Nicole Wild (Hildesheim: Olms, 1997), 319.

³³ Paul Robinson, *Opera and Ideas. From Mozart to Strauss* (New York: Harper & Row, 1985), 51.

³⁴ Carter, *Le nozze die Figaro*, 98.

相似的例子。第 7 景和第 10 景行板段落之間的戲劇性關聯，可以由它們共同的調性（降 B 大調）、相似的拍號（3/8 拍，6/8 拍）與速度（Molto andante 與 Andante）看出來。第 7 景中，見到蘇姍娜從更衣室走出來的伯爵與伯爵夫人大吃一驚，他們三人在由雙簧管、低音管以及低音弦樂奏出的五級踏板音籠罩下，各自唱出內容不同，但音節數和尾韻一致的韻文，形成一段反思性的「表情段落」，其歌詞分別為（按前列人名順序）：con fusa han la testa / Non san comme va. 「他們都糊塗了，不知道發生什麼事」、Che sciola, la testa / Girando mi va. 「這是什麼樣的教訓，我頭都暈了」、Che storia è mai questa / Susanna v'è là. 「這是怎麼回事，蘇姍娜在裡面」。

【譜例七】：《費加洛婚禮》第二幕終曲，143-149 小節

143

Ob.

Clar. (in Si^b)

Fag.

V. I

V. II

Va.

S.

La C.

Il C.

Ve. e B.

na - to, ve - de - te - lo qua.

LA CONTESSA (da sè)

(Che sto - ria è mai que - sta; Su -

IL CONTE (da sè)

(Che sco - la! la te - sta gi -

(da sè)

(Con-fu-sa han la

值得注意的是，蘇姍娜、伯爵與伯爵夫人在這個由踏板音伴奏下情境中唱出的，都是他們內心的聲音（見劇本和樂譜上的標示：da sè「給自己」）。可見，這種踏板音在莫札特的音樂中所呈現的不穩定戲劇場景可以是一種心理意識的層面。

第 7 景的這個踏板音段落只涵蓋了第 144 到第 154 共 11 個小節。第十景中的行板段落，即第 605 到第 696 小節，則幾乎全部都籠罩在踏板音和之前所述的「頑固動機」裡。可以想見，莫札特在讀到劇本第 10 景中安東尼歐拿出不明的紙張這個段落時，意識到該事件對劇中人物所帶來的衝擊，以及面對這個衝擊需要絞盡腦汁才能克服的情景。因此，他超越了劇本韻文給予的提示，增譜一段強調內在心智運作的戲劇音樂。

五、結語：歌劇做為文字與音樂的劇場

本文從義語韻文中「音節數」以及「結尾重音」的特點，來觀察莫札特如何為歌劇劇本中的韻文來譜曲。從以上的分析可以看出，韻文對於莫札特的歌劇創作來說，的確是「不可或缺的」元素，因為韻文提供莫札特一個最基本的樂句和樂段的想像；「尾韻」亦有暗示韻文段落的功能，莫札特認為它不利於譜曲，可能是因為它不僅標示了樂句的範圍，也可能限制樂句的展開。然而，我們也看到，莫札特譜曲的時候，不是只以音樂去配合韻文規則給予的提示，而是在必要的時候超越韻文的規則，用音樂呈現劇本中的言外之意和劇中人物的心理變化，帶出劇本自身不能呈現，或是劇作家可能自己都沒想到戲劇觀點。當作曲家發現的戲劇比劇作家還要多，劇本當然不能限制音樂的發展，這就是為什麼莫札特會說：「在歌劇裡，詩必須是音樂乖順的女兒」。

本文的分析也點出了一個歌劇評論常常忽視的盲點，亦即，歌劇完成後的旋律、曲式或是其他樂段結構，往往被視為作曲家一個人的貢獻。這樣的評論是沒有考慮到，劇作家已經在劇本中預先規範了相當程度的文字結構，來提示音樂最後可能呈現的風格和形式。如果不能判斷一部歌劇中，哪些結構和元素是來自於劇作家的劇本，那麼我們又如何能夠斷言，哪些部份其實才是作曲家獨有的創意？尤其是歌劇的研究在傳統上屬於音樂學的領域，難免有音樂學家試圖單從音樂的層面來觀察歌劇的作品。就像普拉多夫和韋伯斯特 (James Webster) 批評歌劇研究中，以器樂的「奏鳴曲式」來概括解釋

莫札特或是古典時期歌劇中的曲式或是「整體性」，³⁵ 或是阿芭特 (Carolyn Abbate) 質疑用「交響曲」的角度來看待華格納(Richard Wagner, 1813-1883) 的《崔斯坦與伊索德》(*Tristan und Isolde*, 1865) 的適當性。³⁶ 普拉多夫認為，歌劇中「有歌詞，它們【歌詞】發生在戲劇情景中，它們傳達出關於角色與故事的資訊。精確地說，因為歌劇單曲以這種額外的方式來進行溝通，它們運作的方式不會和器樂曲式一樣」。³⁷ 這段話呼應了達爾豪斯(Carl Dahlhaus, 1928-1989)對歌劇分析方法的闡述：

我們要瞭解，一個正視音樂劇場的戲劇結構分析，指的是，在歌劇的音樂文本和語言文本中，試著去發現和強調，那些對於做為戲劇和劇場事件的作品而言，其結構不可或缺的種種時刻。³⁸

歌劇中的音樂文本和語言文本，指的就是總譜和劇本。即使單就歌劇總譜本身來看，它亦是一份音符與文字共構出來的作品，這樣的作品為我們帶來音樂劇場上的種種事件。歌劇需要跨領域的分析方式，來識得其中詩與音樂規則之間的辯證關係；在耙梳與分析這種關係裡，一位歌劇作曲家的藝術性和創造力方能得以彰顯。

³⁵ Platoff, "The buffa aria in Mozart's Vienna" : 117; James Webster, "Mozart's Operas and the Myth of Musical Unity," *Cambridge Opera Journal* 2/2 (1990): 197-218.

³⁶ Platoff, "The buffa aria in Mozart's Vienna" : 120.

³⁷ Ibid.

³⁸ Carl Dahlhaus, *Vom Musikdrama zur Literaturoper* (München: Piper, 1989), 12.

參考文獻

一、書籍與期刊

- Bötcher, Elmar. *Goethes Singspiele "Erwin und Elmire" und "Claudine von Villa Bella" und die opera buffa*. Marburg: N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, 1912.
- Caplin, William E. *Classical Form. A Theory of Formal Function for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Carter, Tim. *Le nozze di Figaro*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Da Ponte, Lorenzo. *Memorie*. Ed. by Giuseppe Armani. Milan: Garzanti, 1980.
- . *Tre libretti per Mozart. Le nozze di Figaro-Don Giovanni-Così fan tutte*. Bologna: Biblioteca Universale Rizzoli, 1956.
- Dahlhaus, Carl. *Vom Musikdrama zur Literaturoper*. München: Piper, 1989.
- Elwert, W. Theodor. *Italianische Metrik*. Wiesbaden: Steiner, 1984.
- Fend, Michael. “‘Es versteht sich von selbst, daß ich von der Oper spreche, die der Deutsche und Franzose will...’. Zum Verhältnis von Opéra comique und deutscher romantischer Oper.” in *Die Opéra comique und ihr Einfluß auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*. ed. by Herbert Schneider and Nicole Wild (Hildesheim: Olms, 1997): 299-322.
- Gerhard, Anselm. “Der Vers als Voraussetzung der Vertonung.” In *Verdi-Handbuch*. Ed. by Anselm Gerhard & Uwe Schweikert. Stuttgart: Metzler, 2001: 198-217.
- Gier, Albert. *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*. Frankfurt: Insel, 2000.
- Heartz, Daniel. “The Creation of Buffo Finale in Italian Opera.” In *Proceedings of the Royal Musical Association* 104 (1977-1978): 67-78.
- Kunze, Stefan. *Mozarts Opern*. Stuttgart: Reclam, 1984.
- Lippmann, Friedrich. “Così fan tutte, La clemenza di Tito, Die Zauberflöte: Gemeinsames und Unterschiedliches in der Versvertonung.” In *Archiv für Musikwissenschaft* 64/3 (2007): 211-228.

- Macdonald, Hugh. "The prose libretto." In *Cambridge Opera Journal* 1/2 (1989): 155-166.
- Maehder, Jürgen. "Der unfreiwillig mehrsprachige Librettist – Linguistische Austauschprozesse im europäischen Opernlibretto des 19. Jahrhunderts." In *Musik als Text. Kongreßbericht Freiburg 1993*, Vol. 2. Ed. by Hermann Danuser & Tobias Plebuch. Kassel: Bärenreiter, 1999: 455-461.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. *Briefe*. Ed. by Stefan Kunze. Stuttgart: Reclam, 2005.
- Platoff, John. "Music and Drama in the Opera Buffa Finale: Mozart and His Contemporaries in Vienna, 1781-1790." PhD. Diss., Pennsylvania: University of Pennsylvania, 1984.
- _____. "The buffa aria in Mozart's Vienna." In *Cambridge Opera Journal* 2/2 (1990): 99-120.
- Rice, John A. *Mozart on the Stage*. Cambridge: Cambridge Press, 2009.
- Robinson, Paul. *Opera and Ideas. From Mozart to Strauss*. New York: Harper & Row, 1985.
- Webster, James. "Mozart's Operas and the Myth of Musical Unity." In *Cambridge Opera Journal* 2/2 (1990): 197-218.

二、網路資料

- Tilmouth, Michael. "Finale." *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09653> (accessed June 28, 2015).

三、樂譜

- Mozart, Wolfgang Amadeus. "*Le nozze die Figaro*." In *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, vol. 16. Ed. by Ludwig Finscher. Kassel: Bärenreiter, 1973.
- _____. "*Don Giovanni*." In *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, vol. 17. Ed. by Wolfgang Plath & Wolfgang Rehm. Kassel: Bärenreiter, 1968.
- _____. "*Così fan tutte*." In *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, vol. 18. Ed. by Faye Ferguson & Wolfgang Rehm. Kassel: Bärenreiter, 1991.