

The revival of female consciousness in romantic opera

— Discuss from the 'one play and two roles'

Jiayong YU

Kangwon National University, Chuncheon 24341, Korea

Abstract

[Background] The 19th century saw the emergence of a female-led movement for the liberation of women in continental Europe, while the artistic field of the Romantic period presented many works of the revival of female consciousness. **[Objective]** This paper will compare the works of this period with operas from the Baroque to the classical period, and explore the changes in the portrayal of female images by composers in the Romantic period. **[Methods]** Literature research and case analysis were used to integrate relevant theories and analyze relevant opera fragments. **[Results]** Through the analysis of the musical language of two female verses in the operas of male composers in the Romantic period, and based on the theory of feminist music research, the characteristics of their female musical language are discussed. **[Conclusion]** This paper discusses in detail the possibility of female consciousness recovery in the opera works of male composers, and looks forward to the further study of feminist music theory.

Keywords

Opera; Female consciousness;
Music language; Image construction

Received: 20 May 2024

Reviewed: 10 June 2024

Accepted: 30 June 2024

Corresponding Author

Jiayong YU
ORCID: 0009-0007-4675-8465
yjy0806wjk@gmail.com

DOI: 10.23112/jgas24063
003

Editor: Binghui WU

浪漫主义歌剧中的女性意识复苏

—从“一剧两角”中进行探讨

俞嘉泳

国立江原大学, 春川 24341, 韩国

摘要

【背景】十九世纪的欧洲大陆涌现了由女性主导的解放女性运动, 与此同时浪漫主义时期的艺术领域呈现出许多女性意识的复苏的作品。**【目的】**本文将把这一时期的作品与巴洛克至古典主义时期的歌剧作对比, 探讨浪漫主义时期作曲家对于女性形象塑造的变更。**【方法】**利用文献研究法、个案分析法, 整合相关理论并分析相关歌剧片段。**【结果】**通过对浪漫主义时期男性作曲家歌剧中, 两位形象迥异的女性唱段进行音乐语言分析, 并以女性主义音乐研究理论为论据, 探讨其女性音乐语言的特征。**【结论】**本文详细论述男性作曲家歌剧作品中蕴含的女性意识复苏可能性, 并对女性主义音乐领域理论进一步研究做出展望。

Keywords

歌剧; 女性意识; 音乐语言; 形象塑造

Corresponding Author

俞嘉泳

ORCID: 0009-0007-4675-8465

yjy0806wjk@gmail.com

Received: 20 May 2024

Reviewed: 10 June 2024

Accepted: 30 June 2024

DOI: 10.23112/jgas24063

003

Editor: Binghui WU

1 引言

在十九世纪浪漫主义时期的欧洲大陆，受到法国大革命自由平等思潮的影响，女性发起了抗争传统的“男权制”的女性运动（Johnson, 1997）。男权制又称“男性中心主义”androcentrism，所谓“男性中心”是指关注的中心在男性及其活动。女性为了改变这种以男性为中心的意识形态，形成了为女性争取权益的女性主义思想。女性主义是关注女性本身，通过理论以及政治运动来为女性群体权益与权利的争取与维护。女性主义者对于女性群体在社会中遭受的一系列不平等的社会现象，如性别歧视、剥削与压迫等进行批判。女性主义的思想此时并非初生产物，因为追溯到大规模女性运动出现之前的14世纪就已经有一位女性主义者——法国的彼森（生于1364年）提出了关于女性主义的思想言论。

在女性主义盛行的环境中，除了有女性为了争取女性权益而斗争的现象外，艺术领域的男性创作者也逐渐被女性思维影响。

“男性浪漫主义者对妇女的解放的声援，不仅仅由于他们是自由平等思想的支持者，还在于他们自身也具有女性的情怀（姚，2015）。”这种“女性情怀”实际上是这个时代男性观念中的女性意识。“同圣母崇拜、12世纪抒情诗以及文艺复兴文艺一样，19世纪所表现出来的母性崇拜，是遥远而古老的母性迷恋的回归，这种母性迷恋虽然遭受强大的父权制的压制，但却从未被父权制消除和完全战胜（姚，2015）。”十九世纪这种母性的复苏即男性所蕴藏的女性意识复苏，是男性对女性的价值认同感的回归，男性艺术创作者在这一时期创作了许多蕴含女性意识的作品，其中文学与绘画领域尤为常见。姚亚平先生在《性别焦虑与冲突》一书中以“双性同体”（此处并非生物学上的含义，而是指心理学上的含义。“在心理学上，双性同体指同一个体既有明显的男性人格特征，又具有明显的女性人格特征，即兼有强悍与温柔、果断与细致等性格，按情况需要作不同的表现（杨，2002）。”的理论来考察作曲家和作品所属的整个十九世纪社会文化，认为女性意识的复苏是整个浪漫

主义的集体意识。

通过对浪漫主义时期的若干歌剧作品进行分析，文章尝试从一些典型中探讨在男性作曲家创作的歌剧作品时所呈现的女性意识复苏。在浪漫主义时期之前，在强大的男权制度意识形态下的歌剧呈现有以下特点，一是以男性角色为主要歌颂者；二是从歌剧的命名来看，鲜少单独以女主的名字命名；三是女性角色往往处于一个缺乏主见、依附于他人的被动状态。追寻至巴洛克时期，许多作曲家都以这一希腊神话故事为题材进行创作的《奥菲欧与尤丽迪茜》，其所使用的剧目名称为男女主角双方名字；到歌剧繁涌的古典主义时期，如海顿的《奥菲欧与尤丽迪茜》、贝多芬的《费德里奥》、莫扎特的《魔笛》、《女人心》、《后宫诱逃》等歌剧作品中，均没有单独采取女主名字对歌剧进行命名。其中莫扎特的歌剧《魔笛》中的“夜后”展现了较为有个性的女性形象，可见作曲家对这一女性形象进行塑造的重视程度，但这个角色在全剧看并不是女主角，真正的女主角帕米娜是一位温婉柔弱，依附于他人的公主形象。

在这些剧中，女性的角色人物大多以贤良的妻子、温顺的女仆、乖巧的女儿等形象进行展示，是从男性主义价值观中认可的女性形象角度去进行颂扬，而不是从女性本身的价值表达认可。例如对女扮男装的“费德里奥”的赞颂是她舍己去拯救丈夫的忠贞。到了浪漫主义的歌剧中，有许多作曲家开始以女性角色的名字对歌剧进行命名，女性角色在歌剧中也表现出了更丰富多样的性格，这些作品中的女主形象个性鲜明。例如在普契尼的歌剧中，塑造了大量的性格特点鲜明的女性角色，在普契尼的十二部歌剧中，竟然有七部作品是采用了该剧中女主剧的名字进行命名，这些作品为《图兰朵》、《托斯卡》、《蝴蝶夫人》、《燕子》、《曼侬·列斯卡》、《西部女郎》以及《修女安杰利卡》。

重点将通过对几部浪漫歌剧作品中的两个截然不同的女性角色进行音乐分析，继而从作曲家展现她们的音乐形象去进行探究，而这两个角色在剧中的人物个性、与男主角之间的关系处理、以及对整个故事情节的影响力呈现的差异，是对比或者互补的呈现。本文题目中的“一剧两角”的限定，一

种是指歌剧中的两位女主角，如比才《卡门》中的卡门和米凯拉、威尔第《阿依达》中的阿依达和埃及公主阿姆涅丽丝、普契尼《图兰朵》中的图兰朵公主和柳儿；另一种是选取歌剧中的女主角和另一个具有鲜明个性或者重要地位的女配角，如威尔第《弄臣》中的吉尔达和马德莱娜。在对这些角色的分析中，探讨浪漫主义歌剧作曲家们在表现女性角色时对女性形象的描绘手法，以及所蕴含的女性意识，从而印证这个时代的音乐中的女性意识复苏现象。下文从歌剧唱段的声乐部分进行具体的音乐语言分析，探察作曲家在女性人物的音乐描写手法多样性，证实这种女性意识复苏在男性作曲家作品中的体现。

2 复苏前的歌剧

在浪漫主义时期歌剧中女性意识的复苏前，在男权制度下生存的歌剧也并非一成不变地停留在强烈的男权观念当中进行创作，实际上也曾经经历过一个漫长且曲折的变化过程。追溯到巴洛克时期，也就是歌剧诞生起，许多歌剧就表现出作曲家所表达的固有男性意识，而对于女性角色的形象塑造则是逐渐开始丰富起来。蒙特威尔第作为这个时期的歌剧代表人物，一生创作了大量歌剧作品，但是从他的代表作如《奥菲欧》歌颂男主角的英勇救妻子、《波佩亚的加冕》讲述古罗马皇帝尼禄的事迹等。吕利的《阿尔米德和勒诺》中，阿米尔德公主作为女主角却活在男主角的英勇光环下。巴洛克至古典主义的过渡时期，尼科洛·皮钦尼的《贞洁的少女》、特拉埃塔的《阿尔米达》、J. A. 希勒的《狩猎》等等代歌剧，都可以看出作曲家选取题材进行创作的重点在于塑造男性英勇形象，对女性角色的音乐形象塑造极少。其中提及《奥菲欧》这一作品时，笔者纵观歌剧历史，发现有许多作曲家喜欢选取古希腊神话故事作为创作素材，且奥菲欧与尤里迪茜的故事出现频率极高。最早涉及到这个故事的歌剧是佩里创作的《尤里迪茜》，后是蒙特威尔第版的《奥菲欧》。这个故事讲述了奥菲欧去地狱寻找逝世的尤里迪茜，在前行的路上一直歌唱，被他这一举动感动的地狱之王便答应了让尤里迪茜

重返人间。但奥菲欧即将返回人间时忘记地狱之王的叮嘱，忍不住“转头”望向了尤里迪茜，使尤里迪茜被迫再次回到了地狱，而在悲痛中感到无尽痛苦的奥菲欧从此不再娶妻。这部歌剧的五幕，对于奥菲欧的一路过关斩将去救赎妻子的英勇事迹描绘络绎不绝，反观女主角尤里迪茜的演唱部分，停留在缺乏戏剧表现力的唱段上，且多为与奥菲欧的合唱，作曲家极少给予唱段让女主角表达自我情感。作曲家对于尤里迪茜附属奥菲欧这位英勇男性的意向也是有目共睹，对于尤里迪茜的形象描写少之又少。

经常被拿来对比的是1762年德国作曲家格鲁克曾就同一题材创作的《奥菲欧与尤丽狄茜》。格鲁克一生写了四十余部歌剧，其中最著名的当属这部在维也纳首演的《奥菲欧与尤丽狄茜》。格鲁克在《奥菲欧与尤丽狄茜》中进行了一系列改革，包括避免一些阉人歌手滥用声乐技巧，把原本的女中音改用男高音来演唱，影响戏剧性和音乐搭配，但女中音却不是选择使用女性表演者，而是继续选择男性代替。另外他丰满了管弦乐队，使得音乐性得到了很强提升，避免了羽管键琴伴奏的单调，使音乐和音响更加丰富。与此同时，在戏剧性上通过音乐表现更丰富了，缩小了咏叹调与宣叙调的差距。不过格鲁克版本较之蒙特威尔第的版本在剧情上更加深化，例如在结尾让尤丽狄茜再次复活与奥菲欧团圆，此外格鲁克版本呈现了的维也纳古典乐派早期风格旋律，简洁明快。格鲁克版本相对于前面蒙特威尔第版本已经算是对女主角尤里迪茜的进一步表现了，但是这个创作题材还是局限在了少量的女主角描述。

到了古典主义时期，海顿创作的歌剧代表作《药剂师》中，女主角依靠男性得到救赎，悲惨的生活最终因男主角的帮助才得以结束并步入婚姻幸福生活。其中的唱段以几位男性的周旋为主，女主角格利列塔的唱段甚少。还有《月球旅行》的故事与音乐设定也基本与《药剂师》相似。贝多芬的歌剧作品只有一部《费德里奥》，但是从他的其他体裁音乐中，不难看出他是一位坚决的男权主义拥护者。他创作了许多大型器乐体裁作品，如妇孺皆知的九部交响曲，而大型器乐体裁通常是被性别音乐研究者定义为父制

社会男性强权的象征，与之相对应的是小品类女性象征作品，因为相对比大型器乐体裁，小型作品更利于作曲家在细枝末节上进行感性的装饰，而不是像贝多芬创作英雄气概作品时追求的永恒与厚重。再者，贝多芬在和声、曲式、调式调性等手法的使用上，均可体现作品中所蕴含的男权社会的意识以及价值观，如贝多芬成就显著的奏鸣曲式。“贝多芬的音乐是男权文化的楷模，代表正统观念维护的最健康的男性形象（姚，2015）。”

但是从莫扎特的歌剧作品开始体现的则有所不同了，大多数作品开始蕴含着有了个性以及思想的女性形象角色。在他的作品中，剧中有时候会出现两位比较重要的男性角色。如《费加罗的婚礼》中的伯爵和费加罗，但在剧中真正倾向描述的男性会倾向费加罗，而作为双男主角的其中一位主角往往处于一个附属的位置。再如《魔笛》中的王子和帕帕吉诺，两人在剧中的角色重量基本相持不下，但是作曲家在描述他们的时候并没有很实际的个性化对比，反而看到女性角色的夜后把个性表现得更淋漓尽致。夜后这个角色的形象跟公主是天差地别的，她没有传统男权社会对女性的传统形象，不是一位符合男权价值的贤良温婉女性，而是自我与强权的化身。所以从以上的例证来看，莫扎特的歌剧作品跟前面的作曲家的逐渐形成了意识形态的差异，开始把附属地位的女性描绘得更丰富了，对男性意识社会认知里的传统道德女性形象产生了冲击。莫扎特的其他歌剧作品还有《装疯卖傻》、《巴斯蒂安和巴斯蒂安娜》、《唐璜》、《女人心》、《后宫诱逃》、《假扮园丁的姑娘》等，这些作品里面的女性虽然不一定是女主角，但是形象相对而言更具备特色，而不是淡出淡入的女性形象，作曲家对于这剧中的女性形象塑造更加重视了。

而到了浪漫主义时期，男性作曲家的歌剧作品出现了大量以女主角名字命名，且内容情节围绕着该女性的生活展开。这些女性拥有了更丰富的表现机会，无论是温婉派还是豪放派，她们的形象塑造更加被男性作曲家重视了，反而男性角色的形象塑造没有太多的变化，甚至趋向成为一个人物设定符号，缺乏个性。

3 浪漫主义时期歌剧中的角色分析

3.1 女性角色音乐语言分析

在姚亚平的《性别焦虑与冲突》一书中，从性别的角度来对照“主题”和“旋律”分别对应为男性思维特征与女性思维特征。

“前者是整体的、宏观的、连续一致的，后者是个别的、近距离和分散的；谦和具有理性和逻辑性，后者则是感觉和经验性；前者是动力、扩展的，后者是安静和停滞的。把音乐的旋律与主题放在了描绘女性与男性的对立面，认为描绘男性的音乐更注重主题的体现，而描绘女性的音乐更着重于通过旋律去表达（姚，2015）。”因而结合这种主题与旋律研究的思维特征理论，歌剧中的女性特征将体现得淋漓尽致。下面本文将从音乐主题与旋律的分析中，探讨作曲家笔下男女性形象的各自特点。

3.1.1 威尔第的《阿依达》

在阿依达咏叹调《祝你凯旋归来》中，当阿依达面对父亲与爱人之间的对立面矛盾，关乎国家与爱情的抉择，阿依达内心充满了矛盾与不安。唱段中的旋律通过半音阶的进行，继而转向低八度，展现了阿依达的心里复杂与纠结的性格，并非是一个面对爱情或者家国时能够决绝进行选择的形象。麦克拉克瑞在《阴性终止》一书提及到半音时，认为半音在作品中实际上“担任着阴性气质的文化角色”。此处的阿依达通过频繁的半音形象出现，正是符合这种“阴性气质”。

The image shows a musical score for the aria 'Ritorna vincitor!' from Verdi's opera Aida. It consists of two systems of music. The first system is for the vocal line (Aida) and piano accompaniment (Piano). The vocal line is in Italian and English, with the lyrics: 'Ri-tor-na vin-ci-tor! E dal mio lab-bro u-n- / May lau-rels crown thy brow! What! can my lips pro-'. The piano accompaniment is in the right hand, with a dynamic marking of 'pp'. The second system is for the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in Italian and English, with the lyrics: 'sei l'em-pia pa-ro-lal! Vin-ci-tor del pa-dre / nounce language so impious! Wish him vic-tor o'er my'. The piano accompaniment is in the right hand, with a dynamic marking of 'pp'.

谱例 1-1

来源：LMSLP 国际乐谱库

再次出现阿依达主题时，旋律音通过向上六度进行后立马进行二度的下行，依旧呈现的是阿依达内心的忐忑与优柔寡断性格，并没有对爱情或者亲情作出准确的了断。

(谱例 1-2)

Ni - lo i cu - pi vor ti - ci
Ni - lus, thy dark and rush - ing stream
mi da - ran tom - ba -
shall soon o'er - whim - met -

谱例 1-2

来源：LMSLP 国际乐谱库

进入到歌剧第二幕中的二重唱《爱情与烦恼》时，该唱段呈现了两人的形象产生了鲜明个性对比，达到了戏剧性的高潮。此处的阿姆涅丽斯公主为了接近阿依达获取信任，虚情假意向阿依达表达朋般的问候。旋律在二度中平缓的进行，是阿姆涅丽斯掩饰着内心的焦躁，展现出来的平和，隐藏着她内心的机灵。展示阿姆涅丽斯在追求自己的欲望时可以主动出击，通过自身的方式与智慧去争夺。与阿依达优柔寡断的方式截然相反。阿依达的旋律呈现出半音下行，而阿姆涅斯则是大调音阶上行，前者是自卑与犹豫不决，后者则是自信明朗。(谱例 1-3)

谱例 1-3

Moderato. (♩ = 80)
(to Aida with feigned affection.)
Amneris. Fu la sor - te dell' ar - mi - a' tuoi fu - ne - stia, po - ve - ra A -
'Neath the chances of bat - tle suc - cumb thy peo - ple, hap - less A -
i - dal Il lut - to che ti po - sa sul cor te - go di -
i - dal The sor - rows that af - flict thee, be sure, I feel as
Cantabile.
vi do lo son - fa - mi - ca tu a -
keen - ly. My heart - tow'rd's thee yearns fond - ly
Aida.
tut - to da me raga - vra - li vi - vrai - fe - li - cet - te -
in vain sought shalt thou ask of me - Thou shalt be hap - py! Ah!

来源：LMSLP 国际乐谱库

在阿依达表现出来阴性气质的半音化时，阿姆涅丽斯作为作曲家描绘的坚贞女性，却运用了更具备男性特质的大调去表现自信与明朗。“在人们一般的听觉印象中，音乐语言的确有这样的特点，如小调的阴性特征常常偏好于比较抒情的浪漫风格，而大调的阳性特征总是与响亮和理性的男性气质有关(姚，2015)。”因此相对于这种女性意识之前的女性多用小调的手法而言，这里的大调更正面有力，是对女性角色中的阳性气质的认可，也是在描绘女性形象时创作手法的多样化。威尔第在描绘阿依达与阿姆涅丽斯的性格时，通不过不同的主题让两人呈现了鲜明的对比。贯穿在整部歌剧中的阿依达音乐主题，展现了阿依达角色的胆怯与敏感。主题首次出现在序曲开头，通过半音的漂浮走动，展示阿依达的犹豫不决。(谱例 1-4)

Andante mosso. (♩ = 76)
Piano. pp ppp

谱例 1-4

来源：LMSLP 国际乐谱库

反观阿姆涅丽斯公主在行事上的个性与风格，与阿依达呈现的主题截然不同。在歌剧第一幕的第三场，阿姆涅丽斯见到拉达梅斯时，音乐中出现了她的音乐主题。延绵不断的二分音符加上三连音的走动，展现出阿姆涅丽斯虽有温柔，但伴奏采用跳动的方式附和着主旋律，不断穿插休止符，从而展示着在公主身份上的阿姆涅丽斯不失傲娇个性。这一主题在拉达梅斯胜利凯旋归来后庆功时再次出现，毫无保留地表达内心对于获得许配的喜悦。(谱例 1-5)

p legato

谱例 1-5

来源：LMSLP 国际乐谱库

从以上选段分析中，我们看到了两个截然不同的音乐形象，虽然都是描绘女性，但是一个是半音主题，一个是自然调式。半音主题的效果是创造不稳定的音乐效果，增加人物的不安分与多变个性，主题勾画的是通过对不同女性的形象刻画，观众可以看到鲜明赋予个性的女性形象塑造。

3.1.2 普契尼的《图兰朵》

《图兰朵》脚本源自于戈比的波斯神话传说《天方夜谭》（又名《一千零一夜》）中的《图兰朵的三个谜题》，围绕着男女性斗争进行叙述。图兰朵作为心中充满复仇与憎恨男性的集权公主，形象极其果断冷酷，充满高贵个性。在第二幕中的咏叹调《宫殿里传出》（In questa reggia）展现了图兰朵的冷酷形象。

第一段使用的C大调进行旋律描写，频繁使用半音进行，这种半音化旋律是女性表手法，说明重视女性描写的地方。此处的刻画更加用心与细致，更加显露了作曲对女性描写的重视。附点节奏加上四度跳进的模进形式，表现了图兰朵复仇的决心在悲痛中却不失坚定与强烈。第二段在A大调中进，并且在C大调和A大调中徘徊转变。最后转到了降g调，采用级进与大跳的形式，强烈的冲击感展示图兰朵的得意情绪。最后图兰朵告诫卡拉夫放弃求婚时，冷酷的性格特点在厚重的乐队伴奏中展现呈现爆发。（谱例2-1）



Musical score for 'In questa reggia' from Turandot. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: 'With in this Pal-ace, a thous-and thous-and years a-go, In que-sta Reg-gia, or son mil-l'an-ni e mil-le'.

谱例 2-1

来源：LMSLP 国际乐谱库

面对性格强烈且遵循自己内心的图兰朵公主，柳儿表现的性格特征则完全不

样，她们一个风扬跋扈似乎不近人情，另一个温柔忠贞而且具有奉献精神，仿佛是两个极端的代表。柳儿在整部剧中呈现的是依附于卡拉夫，且完全忠于主人的个性属于普契尼作品中典型的女性形象。柳儿跟《蝴蝶夫人》的乔乔桑、《艺术家的生涯》中的咪咪一样，拥有着典型内敛且温柔纯情的女性个性。柳儿在第一幕以及第三幕出现时，普契尼都通过下行的半音模进旋律“愁苦的面貌”去表现柳儿的悲惨生活与身世。（谱例2-2）

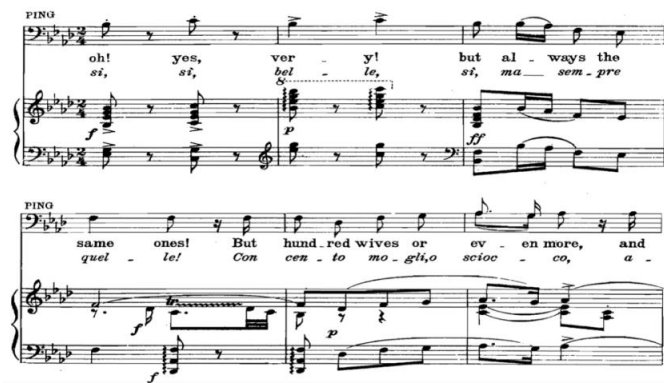


Musical score for 'In questa reggia' from Turandot. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: 'oh! yes, ver-y! but al-ways the si, si, bel-le, si, ma-sem-pre'.

谱例 2-2

来源：LMSLP 国际乐谱库

柳儿通过咏叹调《主人，请听我说》对进行卡拉夫倾诉。通过持续不断的级进进行和反复的同音结尾表现柳儿的温柔。只有到了结尾呈现柳儿表达对卡拉夫的真切的爱意时才出现了八度的大跳。（谱例2-3）



Musical score for 'In questa reggia' from Turandot. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: 'same ones! But hund-red wives or ev-en more, and quel-let! Con-ten-to mo-gli-o scio-c-co, a-'.

谱例 2-3

来源：LMSLP 国际乐谱库

虽然柳儿与公主的音区均处于高声区，但是在旋律上的表现截然相反。柳儿的旋律表现柔美抒情、音乐连贯细致；而图兰朵公主的旋律表现厚重雄浑、音程跳动的幅度大且频繁的戏剧展现。但是两人的高潮部分都不是使用直接推进的方法，而是以级进一层又一层地推进到高音，在低音处持续，增加了女性的形象戏剧性塑造。

在《图兰朵》中，作普契尼在描绘图兰朵公主时，使用了两个主题。一个贯穿于整部歌剧的中国情调民歌《茉莉花》主题，这一主题仅仅是为了呼应故事的中国背景；而另一个作曲家创作的主题，则体现了图兰朵的性格。图兰朵在第一幕是出现了一次，仅有一个手势指示动作，没有语言表达的情况下，下令把波斯王子送上了刑场。作曲家通过一拍拍断奏的方式，表现了上刑场似的沉重脚步声，这个主题展现了图兰朵高傲且冷酷的性格时，更能说明这个女性在对于自主意识的绝对把控能力，不是任人摆布的个性。（谱例 2-4）



谱例 2-4

来源：LMSLP 国际乐谱库

从以上选段分析中，我们看到了两个截然不同的音乐形象。作曲家在描绘图兰朵时使用的主题，通过自然大小调表现其残暴。而塑造柳儿形象时仍然是使用半音创造不稳定的音乐效果以及哀伤，刻画了这两个对比鲜明且富有个性的女性形象。

3.1.3 比才的《卡门》

比才在《卡门》中，卡门的形象通过一首《爱情像一只自由的小鸟》（哈巴涅拉舞曲）刻画得淋漓尽致。调式的核心为D旋律小调，通过八分音符的音阶下行，且后面在四音列下行的不稳定变化中展示卡门的操纵与引诱，从而展现人物性格的自由与放纵个性。（谱例 3-1）



谱例 3-1

来源：LMSLP 国际乐谱库

在旋律抑扬顿挫的摇摆中突然转到了D大调，与前面的D小调呈现同主音大小调的关系。“卡门的主要歌曲并非以歌曲文字或传统歌剧称呼标记，例如咏叹调或二重奏，二是以他们的舞曲类型，如哈巴涅拉和塞吉迪亚。这段音乐前8小节可以被认为包含了两个含有变音的四音列，d-a, a-e，无论是伴奏的节奏还是旋律的组织架构，都富有性的挑逗性，充满了多变的性感，具有勾引并操控欲望的伎俩（麦拉蕊，2003/1991）。”在卡门另一咏叹调《塞维利亚的老城墙旁边》的中间部分，使用了半音的变调，是卡门对汤豪塞的挑衅，使汤豪塞开始放松警惕。整首乐曲表现了卡门为了重获自由的热情，有强烈的自主意识，而不是绝对服从的附庸于男性。再加上第三首咏叹调《吉普赛之歌》对卡门的描述，充分展现了卡门具有流浪民族的热情豪放，追求人生自由的自主女性形象。（谱例 3-2）

谱例 3-2

来源：LMSLP 国际乐谱库



与卡门形成对比的米卡埃拉是一位来自农村，训练有素的温柔女性。在她的唯一一首完整的咏叹调《我说，我什么都不怕》中，米卡埃拉赞颂汤豪塞使她变得坚强与勇敢，从而敢独自一人出远门至此找他。虽然是米卡埃拉的唱段，但是她表达的内容更多是围绕着汤豪塞。面对汤豪塞的变成走私犯并且爱上了吉普赛女人的背叛，米卡埃拉一直是以耐心劝解的态度去对待。

这个唱段以自然音为主，抒情且简略。整首作品的旋律进行以级进为主，穿插着四度和五度的跳动，其中四度跳进基本贯穿全

曲。这里的跳动表现的是米卡埃拉的惊恐情绪以及情感的宣泄。是用自然音的创作手法，是男性作曲家描写传统男权文化观念中的女性形象时常用的，它缺乏变化音的色彩多变性，望着一个固定且安逸的方向进行。米卡埃拉正是通过这种自然音的手法进行形象塑造，使其音乐较少戏剧性。反复在一个音上走动，仿佛就是在表现她的人生与个性一般，平淡无奇，毫无戏剧性可言。（谱例 3-3）

Recit.
走私的团伙经常在这一带
C'est des contrebandiers le re-fuge or-di-

13
出没，我要在这里找到他，他妈妈要我办的一件
nai-re, Il est i-ci, je le verrai, Et le de-voir que m'imposa sa

谱例 3-3

来源：LMSLP 国际乐谱库

当米卡埃拉对荒凉的路途感到害怕的时候，表达的是无限的祈求，求外界给予她胆量。在第三幕的独白中，从降 B 大调进入，以降 E 三和弦开始，而后又以 G 小调结合汤豪塞母亲的话语对其进行倾诉，展现了她依附于他人且缺乏自身个性的形象，与卡门的独立形象形成鲜明的对比。（谱例 3-4）

60 a tempo dim. p f rit. molto p
吧，啊上帝，你给我胆量吧！啊我
rez, Sei-gne-ur, vous me proté-ge-rez! Ah Je

谱例 3-4

来源：LMSLP 国际乐谱库

在这两个形象塑造中可见，卡门的形象被赋予了大量半音阶，但是这些半音阶的上下行都反复出现，更加说明卡门的个性鲜明且自由奔放。而中规中矩以自然音为主的米

卡埃拉，其形象表现稳定且温和。

3.1.4 普契尼的《艺术家的生涯》

咪咪作为这一部剧中的女主角，表现出来的女性形象非常符合这个时代。她温和善良、柔弱内向，是让男主角产生保护欲的对象。在她的主要唱段《人们叫我咪咪》中，作曲家运用了 D 大调开始描写，缓慢的行板中出现了降 B 到 E 的增四度，以及还原 F 到升 G 的减七度，表现了咪咪不安情绪与柔弱无力的形象。（谱例 4-1）

Andante lento (♩ = 40)
啊人们叫我咪咪，我的名字是露
Si, Mi chia-ma-no Mi-mi, ma il mio no-me è Lu-

6
齐亚。我的身世很简单，一针针一线绣出百花
ci-a, La sto-ria mia è bre-ve, A te-la-za se-ta-ri-ca-mejca-sa

谱例 4-1

来源：LMSLP 国际乐谱库

到了第七小节开始，旋律采取平稳的同音四分音符和伴奏的大切分表现形式，形象地刻画了咪咪的含蓄，即是内心充满了喜悦的害羞。对比起咪咪，穆塞塔的性格展现出来的是开朗活泼、放荡不羁、刁蛮任性但又敢爱敢恨。从她与马切洛的相处中产生了许多戏剧性的冲突，极度具备好胜心，这种外向完全区别于女主角咪咪个性的内向与纤弱温婉。

虽然此时的穆塞塔因为出色的个人魅力受到众星捧月般的待遇，并且有老情人阿钦多罗的呵护，但她仍然遵循内心对爱情的追求。穆塞塔为了引起马切洛的注意且重燃爱火，唱起了富有挑逗性的女高音咏叹调《漫步街上》。这首乐曲由圆舞曲的节奏形式构成，形成了穆塞塔的活跃主题。四个小节的前奏由连贯的三连音和紧促活泼的跳音构成，B 音的连续出现展示了穆塞塔心中

的焦急，但又不乏自信去表现自我的内心状态。（谱例 4-2）



谱例 4-2

来源：LMSLP 国际乐谱库

虽然穆塞塔的角色戏份比例远远不及女主角咪咪，但是普契尼在描述这个女性人物的时候却没有丝毫含糊，反而是为这部悲情色彩浓重的歌剧带来了一点轻松与喜剧效果，不局限于紧绷的戏剧状态。穆塞塔与老情人阿钦多罗的交往往常被诟病为贪慕虚荣，但是这种毫不掩饰自己欲望的女性形象也是非常鲜明。在苦难的阴霾下，穆塞塔并不安于现状，在面对爱情时敢爱敢恨。（谱例 4-3）



谱例 4-3

来源：LMSLP 国际乐谱库

在整首歌曲的最后两个小节伴奏采用了E大调下属音再回到主音的方式终止了全曲，加上均匀的节奏，非常符合穆塞塔洒脱豪放的个性。其主题在终止式使用正格终止，下方音连续两次出现属到主，这是传统表现男性终止式的手法；和弦使用属九和弦

到属6回到主和弦的进行，为了凸显外音的进行突出了旋律的重要性，加强色彩进行，两者结合是一种男性化的女性形象表现。主音终止的方式是对穆塞塔个性中的洒脱认可，主音的终止方式使音乐的阳刚性回归强烈。因而一个女性角色不再只是为了表达传统温和，而是具有丰富的个性。

3.2 总结女性角色的比对

纵观这四部歌剧的女性角色，我们可以把阿姆涅丽斯、图兰朵、卡门、穆塞塔四位与阿依达、柳儿、米卡埃拉和咪咪四位分别放在两个对立面去观察。前者代表着违背该时代父权社会价值观的女性形象，她们为了心中理想的生活、爱情等等而做出了与后者这群符合该时代价值观的女性截然不同的行事方式。她们不受拘束，充满热情，外向自由。（表格 1）

歌剧名称	女角 A	特点	对 比	女角 B	特点
《阿依达》	阿依达	服从		阿姆涅丽斯	自我
《图兰朵》	柳儿	依附	图兰朵	自我	
《卡门》	米卡埃拉	依附	卡门	自由	
《艺术家的生涯》	咪咪	温顺	穆塞塔	随心	

表格 1：双女主特点对比

来源：作者自制

浪漫主义时期作曲家对于女性多样化形象塑造想对此前而言，更丰富多变了，再创作手法上也不仅仅局限于使用阴性特质的半音，也有将阳性特质中的大调使用到一些与传统作风形象反差的女性角色上，使女性角色的伟大形象得到认可与喜爱。从此表格中我们不难看出，浪漫时期的作曲家在传统赞颂女主角温顺服从的传统思维中，加入对女性新性格的理解，哪怕这个女主的性格是不被当时传统价值观认可的，但是作曲家还是愿意花费巨大的心力和笔墨去加以描述和塑造。而且，这样的新式的女性角色，当时的男性作曲家在描绘时，并不是去否定或者嘲弄讽刺，而是尽可能地进行客观表现。笔者甚至认为，作曲家能花费如此浩大的精力去着重描绘这些特立独行的女性，就是对其认可的表现，并且承认了女性形象的

多样化，以上都是女性主义复苏的表现。

3.3 男女角色经典唱段比例

根据近些年来国内外剧院演出剧目安排以及经典唱段在观众当前的出现频率可知，选出以下这些让观众拥有了记忆点，深入人心的唱段进行对比分析。（表格 2，男女角色经典独唱对比）

歌剧名称	男性经典独唱	占比	女性经典独唱	占比
《阿依达》	拉达梅斯 《圣洁的阿依达》	约 33%	阿依达 《胜利归来》 《我亲爱的祖国》	约 66%
《图兰朵》	卡拉夫 《柳儿你别哭泣》 《今夜无人入睡》	40%	柳儿 《主人请听我说》 《公主你冰冷的心》 图兰朵 《过去的故事》	60%
《卡门》	艾斯卡米诺 《斗牛士之歌》 汤豪塞 《花之歌》	40%	卡门 《爱情是一只自由鸟》 《吉普赛之歌》 米凯拉 《我说我什么都不怕》	60%
《艺术家的生涯》	鲁道夫 《冰冷的小手》 科林 《破旧的外套》	40%	咪咪 《我的名字叫咪咪》 《我要回到孤寂的小窝》 穆塞塔 《漫步街上》	60%

表格 2：双女主特点对比

来源：作者自制

通过对作曲家在作品中给予男性与女性的独唱唱段比重后，可以看出作曲家在这一时期对于女性角色的重视程度更高了。相对于过去的作曲家在女性角色音乐形象塑造上给予的独唱以及戏剧性表达的稀缺，侧重点完全在男性表现力上，此时的女性角色已经逐渐强丰富起来，大多唱段是充满了戏剧性的咏叹调，与男性唱段的丰富程度已然不相上下。

4 结语

当前国内许多学者在文学、艺术领域关于女性主义的研究都已经颇有成就，关于女性主义研究的资料也不少，但是专注于音乐领域去看女性主义，尤其是对歌剧领域的女性主义从音乐语言分析的资料目前甚少。笔者通过结合现有音乐中女性主义理论，去分析歌剧中的女性意识复苏，跳出只从歌剧脚本、歌词文本的文学角度分析视角，从具体的、相对理性的音乐语言进行理论验证。

根据前文所做的片段分析可见，这个时

期男性作曲家在塑造女性形象时使用的音乐语言极其丰富，对于女性角色的塑造更加重视了。塑造女性的个性时使用半音化的方式最为常见，这种方式既可以展示女性的不安于现状，又能体现女性的自由随性。展现角色性格的丰富性，通过更多音高变化方式，通过音域及大跳，塑造更多戏剧性等等。相比巴洛克到古典主义时期的歌剧以男性为主，女性是一个较少形象塑造的附属地位的状况，并且大部分格局注重表现神与阶级，而浪漫主义时期的歌剧对女性的叙述手法更具多样性。在浪漫主义时期的歌剧中，女性角色的形象塑造比同剧中男性角色的形象塑造不相上下甚至更加丰富。可见这个时期的作曲家对于女性角色的塑造更加细腻，以及客观去叙述一个女性个性的多样化，而不是仅仅局限在传统父制文化中的传统女性形象。女性的角色无论最终走向如何，但是在剧中逐渐有了展露真我的机会，这是音乐创作思想上的进步。

文章并非局限于分析音乐中的歌剧女性意识，而是想要通过抛砖引玉的方式，一是呼吁更多的学者关注当今社会热烈讨论的性别歧视、性别待遇不平等等问题在音乐领域的体现；二是对广大音乐创作者创作女性题材作品时，能对于女性给予公正的描绘；三是呼吁广大的女性理性地看待自我，重视自己的地位与权益。在女性话题的一再论述中，希望两性对于女性主义的话题有更为清晰、理智的认知，并共同作出行动。

参考文献

- Cao, L. (2008). A Study of Puccini's Opera "Turandot" (Master's thesis, Wuhan Conservatory of Music).
- 曹黎.(2008).普契尼歌剧“图兰朵”研究(硕士学位论文,武汉音乐学院)
- URL:https://kns.cnki.net/kcms2/article/abstract?v=wQLHse-Rxffn3-31Uc5Du6UXnEvvwcyFvumRyhcsPU9WgJ_ILGGvdtxdItdIvCzp8KPW19FarXOBEzU2R0N1RRzWqLk7kbENcPM_jOjScAka7K5BLyyf2YwlAw3tGmjXn11LkM76LLpXjgGe9W1nDdFKqDIIt-RV0&uniplatform=NZKPT&language=CHS

- Huang, L. (2012). The Performance and Analysis of Aida's Arias in the Opera "Aida" (Master's thesis, China Conservatory of Music).
- 黄璐.(2012).歌剧“阿依达”中阿依达唱段的表演及其分析(硕士学位论文,中国音乐学院).
- URL:https://kns.cnki.net/kcms2/article/abstract?v=wQLHse-RxHdGHeLC25Mnk8FCIQ1spqcJvovJzfz6fPVRpGI6wiUUZdh_dkHnSg-gAJuB04Tfa1HP1ToEvWMCS8AIuaz6kS-d6B7lOhqPjnhaSuzYVaN5r3JTGo7BjHMCyF2QxhNHK3CAAhVkiNlpxZxtkkjEYlT'Z&uniplatform=NZKPT&language=CHS
- Johnson, A.G. (1997). The Gender Knot: Unraveling Our Patriarchal Legacy (1st ed). Temple University Press
- Liao, L.H. (2019). The Opera "Carmen" from a Feminist Perspective (Master's thesis, Southwest University).
- 廖聆宏.(2019).女性主义视阈下的歌剧“卡门”(硕士学位论文,西南大学).
- URL:https://kns.cnki.net/kcms2/article/abstract?v=wQLHse-RxHdGHeLC25Mnk8FCIQ1spqcJvovJzfz6fPVRpGI6wiUUZdh_dkHnSg-gAJuB04Tfa1HP1ToEvWMCS8AIuaz6kS-d6B7lOhqPjnhaSuzYVaN5r3JTGo7BjHMCyF2QxhNHK3CAAhVkiNlpxZxtkkjEYlT'Z&uniplatform=NZKPT&language=CHS
- Ma, H. (2004). The Characterization of Female Figures in Puccini's Operas (Master's thesis, Shanghai Conservatory of Music).
- 马骥.(2004).论普契尼歌剧中女性人物的性格刻画(硕士学位论文,上海音乐学院).
- McClary, S.(2003).Feminine Endings(Zhang, S.T.;1st ed).Business Weekly Publications.(Original published in 1991)
- 苏珊·麦克拉蕊(2003).阴性终止(张声涛;一版).商周出版社.(原著出版于1991)
- Tang, Y.T. (2003). Gender and Music. Journal of Xi'an Conservatory of Music(02), 54-58.
- 汤亚汀.(2003).社会性别与音乐.交响(西安音乐学院学报)(02),54-58
- Wang, S.J. (2022). A Study of the Opera "Salome" from a Feminist Perspective (Master's thesis, Shanghai Normal University).
- 王顺杰.(2022).女性主义视阈下歌剧“莎乐美”研究(硕士学位论文,上海师范大学).
- DOI:10.27312/d.cnki.gshsu.2022.000402.
- Yang, Y.Z. (2002). "Androgyny" and Woolf's Feminist Thought. Jiangxi Social Sciences(01), 83-86
- 杨玉珍.(2002).“双性同体”与伍尔夫的女性主义思想.江西社会科学(01),83-86
- Yao, Y.P.(2015). Gender Anxiety and Conflict: A Musical Interpretation of Male Expression and Representation (1st ed). Central Conservatory of Music Press
- 姚亚平.(2015).性别焦虑与冲突——男性表达与呈现的音乐阐释(一版).中央音乐学院出版社
- Zhao, M.X. (2021). A Study of the Singing Art of Female Roles in Chinese Operas (Doctoral dissertation, Northeast Normal University).
- 赵木希.(2021).中国歌剧女性角色的演唱艺术研究(博士学位论文,东北师范大学).
- DOI:10.27011/d.cnki.gdbnu.2021.001754.

免责声明

所有出版物中包含的声明、观点和数据仅代表个人作者和贡献者，而非JGAS和/或编辑。JGAS和/或编辑对因内容中提及的任何想法、方法、说明或产品而造成的任何人身伤害或财产损失不承担任何责任。