

“丑小鸭”的新理念

欧阳逸冰

一个小小的民营剧团——北京丑小鸭卡通艺术团,在短短的几年时间里,取得了令人瞩目的成绩:在北京海淀区牢牢地扎了根,每天演出2至3场,凝聚了许多低幼儿童和他们的家长;在全国建立了6个演出基地,轮换演出同一版本的剧目,服务于数以万计的低幼儿童观众……

“丑小鸭”的成功含有种种因素,新的建团模式,新的经营方式,有特色的剧目建设,政府文化部门的支持,全团戮力同心,真诚地尊重观众等等。然而,最重要的是,“丑小鸭”对儿童戏剧的剧场艺术魅力有着自己独到的理解和把握。

这个独到的理解和把握的核心是观众。

戏剧最基本的要素是演员、剧场和观众,三者缺一不可。“丑小鸭”用自己的实践证明,他们准确地把握了自己的受众——低幼儿童和他们的家长的审美心理,采用了互动的手段,让小观众与演员共同完成戏剧故事,从而使他们得到了极大的审美愉悦和满足。

时下,互动一词似乎很时髦,实际上人们对互动的理解却很肤浅。多数的所谓互动变成了简单

的一问一答:“小朋友们,你们好吗?”“好。”“小朋友们,你们说,他做的对不对呀?”“不对!”这样机械、简单的互动不是乞讨掌声,就是遮掩情节的寡淡无味,最终,只能令观众感到厌倦无聊。

“丑小鸭”的互动则是让小观众和他们的父母在戏剧情节发展的节点上,积极地参与,与演员一起推动情节的发展。譬如,在《猫和老鼠》中,演员问:“老鼠偷走的鸡蛋在哪里?”一些小观众踊跃地走上舞台,进入规定的戏剧情境,和角色形象一起找到了老鼠的“罪证”。又如,小白猫在鼠洞里发不出具有威慑力的猫叫时,小观众在台下一起学猫叫,有力地支援了猫警官们。最后,小观众和他们的父母一起,从观众席后方,接力式地搬运“石块”(实际是气塑玩具),直到舞台,堵住了鼠洞……也就是说,小观众和他们父母的积极参与,成为了戏剧动作的有机组成部分,和演员共同完成了这部戏剧的演出。

这样的互动才是有戏剧性的、有意味的动作,才能使小观众和他们的父母成为戏剧的主人,才能让小观众自然而然地产生生成感,也才能使他们对“丑小鸭”的演出兴味盎然。

对小观众来说,此时,戏剧的殿堂变成了戏剧的乐园,激发了他们对戏剧演出的热情向往。

纵观国际儿童剧坛,大致有两种演出样式,一种是由职业演员在专业儿童剧团演出儿童剧,另一种是由儿童戏剧的志愿者带领幼儿园或小学的孩子们演出儿童剧。前一种似乎更注重剧场艺术的严整性,后一种则意在孩子们的自娱自乐,自我熏陶。两种样式各有所长,目的却只有一个,那就是让孩子们在戏剧的天地里获得审美愉悦,从而育德培智。而“丑小鸭”的做法则是兼而有之,既张扬了戏剧艺术的魅力,又开掘了孩子们自觉参与的主动性。应该说,这是“丑小鸭”崭新的儿童戏剧理念。

这种崭新的儿童戏剧理念之所以能在演出实践中产生出诱人的效力,是有深层原因的。

第一,这个理念的基础是儿童具有戏剧表演的天性。德国戏剧家奥·威·史雷格尔说过:“小孩子常常跳出自我,他们主要的娱乐之一就是扮演他们常有机会观察的成年人,或表现他们感兴趣的事物;凭着他们运用自如的想象力,他们想装作任何品格的人就能把那个人的特点表现出来,无论扮演

父亲也好,老师也好,国王也好。”“丑小鸭”就是把握了儿童的这个天性,才能使互动热火起来。

第二,吸引了家长的关注,把握了现代家长的心理需求。家长非常关注孩子的精神营养。正像安徒生所说,他在写童话作品时,常常想到孩子们身边的父母。“丑小鸭”选择的剧目很多是根据经典童话改编创作的,这些经典童话原著往往就是家长给孩子讲述过的,让家长和孩子都深感亲切,乐于前往剧场观看同名的戏剧演出。而现代家长更加注重培养孩子健康的个性,发掘孩子的特长。于是,“丑小鸭”强化互动的亲子专场就正好满足了家长们的这个需求。因此,家长们在剧场里,大都乐于听从台上演员的“指挥”,不但鼓励孩子们参与,自己也能以身作则,积极投入到戏剧行为中去,与孩子们在戏剧乐园里共度美好时光。

“丑小鸭”是聪明的:主动地开掘儿童观众的戏剧天性,赢得了孩子们的喜爱;抓住家长的需求就是抓住了演出市场,因为低幼儿童不看戏,看什么戏,是由家长决定的。当然,“丑小鸭”的演出模式并非完全适用于所有的儿童剧院团,因为“丑小鸭”的观众定位是低幼儿童,首先是城市的低幼儿童。尽管如此,有一点是值得我们学习的,那就是对受众的深刻把握,对儿童剧市场的准确理解。

还应清醒地认识到,“丑小鸭”的成功还是初步的,至少有两个问题值得注意。

再者,究竟是称之为“卡通形象剧”,还是“动漫剧”?从目前来看,“丑小鸭”的剧目多是“卡通形象童话剧”。如果要冠之以“动漫剧”,那么,似应积极主动地融入动漫产业的链条中去,积极地与动漫产业的主体——动画艺术、漫画艺术,甚至游戏软件相联系,以期在动漫文化产业中发挥更大的更具有持续性的作用,开创更加广阔的前景。

团,因为“丑小鸭”的观众定位是低幼儿童,首先是城市的低幼儿童。尽管如此,有一点是值得我们学习的,那就是对受众的深刻把握,对儿童剧市场的准确理解。

首先,演员的整体素质似应标准更高。演员是剧院团的主体,演员的表演水平决定着剧目的质量。“丑小鸭”的演出,目前是采用播放台词录音的方式进行的,这不是长久之计。台词与形体是儿童话剧演员最基本的功力所在,长此以往,将会大大削弱演员的表演能力。尽管演员是戴着大头偶形演出的,说台词、表现形体技巧有一定的困难,但也须须跨越这个难关。

再者,究竟是称之为“卡通形象剧”,还是“动漫剧”?从目前来看,“丑小鸭”的剧目多是“卡通形象童话剧”。如果要冠之以“动漫剧”,那么,似应积极主动地融入动漫产业的链条中去,积极地与动漫产业的主体——动画艺术、漫画艺术,甚至游戏软件相联系,以期在动漫文化产业中发挥更大的更具有持续性的作用,开创更加广阔的前景。

止,却是静中含动,是极需要力量和控制的,身体的能量也正在这静、动的结间突显了出来。而所有肢体力量的唤醒和获得,都是建立在专心苦练和坚持不懈的基础上的,在简单、朴素的技巧下,只有放弃浮躁、注入自身全部的心灵力量,以静蕴动、身心合一,才能真正打开身体所提供的“动物性能源”的能量。可以说,把注意力集中于被西方现代表演技巧所忽视的传统戏剧的“身体”本身,以演员的身体性作为舞台的唯一焦点,从中提炼出“身体”的概念并逐渐发展为美学上关于寻找身体能量的理念,铃木忠志重新为戏剧注入了新的生命和力量。

毫无疑问,铃木忠志是一位尝试在现代戏剧的框架之内,采用传统戏剧技巧的精华进而发展出一种全新表演方法的成功实践者。虽然,他对于肢体力量的运用令他一度拥有“东方的格魯托夫斯基”之誉,但从他的现场训练和教导来看,他在戏剧理念上还是更直接“受业”于阿尔托的理论:强调身心的整一性,让戏剧表演回到语调、叫喊、吟唱等原始功能上,赋予它震撼力和表现力的体现,并借助仪式化和神秘的氛围,迫使观众直面内心,达到身心的震撼,从而取得一种“治疗”心灵的效果。但与实践家阿尔托的失败不同,铃木忠志以一种返璞归真后的纯粹、智慧地融会和变通了不同的理念与方法,并通过自己的戏剧实践,为东西方之间、传统戏剧与现代戏剧之间,成功地搭建起了一条璀璨的虹桥。

刚刚收到朋友的新作《左手历史,右手现实》,给我不少启示。回首过去的一年,我的不少工作,也是在历史与现实之间閃转腾挪,这让我不由得想起一句古诗:“行到水穷处,坐看云起时。”

每次读唐代大诗人王维的诗,总是会给人带来无限的空间与遐想。“水穷处”指的是什么?登山顺着山间溪流溯源而上,走着走着溪水销声匿迹了。是水太少已经干涸了,还是已经来到水的源头?而那流淌的溪流就由那滴滴清水汇聚而成?算了,莫不如就坐下来,看山顶上云卷云飞,看大自然气象万千,看水蒸腾化成了云,又看云汇集聚成了水。在这循环往复的过程中,形成了壮美而又和谐的画面。

人生境界应如是在生命过程中,往往是见山就是山,见水只是水,根本参不透事物的禅机,洞悉事物的真谛。行到水穷处,经常看的是裸露的岩石、衰败的花草、死一般的沉寂,人们无奈了、绝望了。然而殊不知这里边又孕育着生机。在观景中折射出人生,在绝境中又透射出波诡云谲,这何尝不是另一种希望的开始呢?

学术研究亦如此。我以往的研究方向是中国古典戏曲,当我们为中国戏曲黄金时代的作品而击节赞赏时,往往忽略了中国戏曲的民间性以及它的表演属性。2011年,我将关注的重点放在中国近代戏曲的发展及现当代戏曲的生存状态上来,确实,换一个角度看戏曲,这里也是春光无限。坦白地讲,近代戏曲的舞台本,不少让人不忍卒读,可是经过艺术大师的演绎,竟也在舞台上演出了一幕幕生动感人的大戏。当2011年我所参与的国家重点项目《中国近代戏曲史》出版时,我想说,如果完全用解读文学的方法解读近代戏曲是行不通的。戏曲是表演的艺术,是流动的艺术。近代戏曲就是古典戏曲走向末路时,崛起的新兴的艺术潮流,并且牢牢占据着舞台艺术的中心至少两个世纪。然而,当今民族艺术面对全球化浪潮时,有些人却认为中国戏曲应该给其他者。虽然,他对于肢体力量的运用令他一度拥有“东方的格魯托夫斯基”之誉,但从他的现场训练和教导来看,他在戏剧理念上还是更直接“受业”于阿尔托的理论:强调身心的整一性,让戏剧表演回到语调、叫喊、吟唱等原始功能上,赋予它震撼力和表现力的体现,并借助仪式化和神秘的氛围,迫使观众直面内心,达到身心的震撼,从而取得一种“治疗”心灵的效果。但与实践家阿尔托的失败不同,铃木忠志以一种返璞归真后的纯粹、智慧地融会和变通了不同的理念与方法,并通过自己的戏剧实践,为东西方之间、传统戏剧与现代戏剧之间,成功地搭建起了一条璀璨的虹桥。

展望2012年,对中国戏剧的发展,我也有着无限的期待,尽管我们号称戏剧大国,但我们迄今为止似乎还是没有解决好戏剧的生存之道是由“市场”还是“市长”掌控的问题。尽管国内的游戏节不少都打出了“某剧的节日,人民的盛会”这样的口号,对节庆的投入也是一个巨大的数字,但这种

节庆是否和观众血脉相连,确实值得研究和探讨。群众的自发参与是戏剧可持续发展的必由之路。

法国阿维尼翁戏剧节,这是个万人空巷的戏剧活动,在这个小城,戏剧人好像比观众还要多,而正是这种普通百姓的全情投入,才会使戏剧发展接了地气。其实中国戏剧在宋代发轫之际也是如此,在《东京梦华录》中记载:“构肆乐人自过七夕,便搬演目连救母杂剧,直至十五日止,观者增倍。”这种长时间的演出,可以让人一次看得过瘾。还是在首都汴梁城里,布满了演出场所,有桑家瓦子、中瓦、里瓦以

及大小勾栏50余座。其中瓦子莲花棚、牡丹棚,里瓦子夜叉棚、象棚最大,“可容数千人”。它们如今日之剧场,为大众提供了观赏各种表演的场所。《东京梦华录》记,崇观以来,在京瓦肆伎艺就有小唱、嘌唱、傀儡、般杂剧、小说、讲史、散乐、影戏、弄虫蚁、诸宫调、说诨话、商谜、叫果子等内容。这些内容都是人们喜闻乐见的,当时是“不以风雨寒暑,诸棚看人,日如是”,“每日五更头回小杂剧,差晚看不及矣”。

我们有如此优秀的传统,可现在却仍然在讨论票价的高低,怎么吸引观众进剧场这种老生常谈的问题。其实,戏剧要怎么完全市场化,要么全额财政补贴,最怕做一锅夹生饭。现在小剧场戏剧因票价较少已经有了勃勃的生命力。随着培养的戏剧专业的学生逐年增加,从业人员越来越多,再加上北京市和上海市的政府都要建设剧场群,如北京的龙潭、天桥剧场区,上海的戏剧谷等,可以说,2012年,中国戏剧的前景大有可期。

展望2012年,我的工作则是我主持的国家课题《粤剧神功戏与岭南民间信仰》将全面展开。参与的国家课题《当代昆曲导演艺术论》今年也要完成初稿。除此之外,我还打算和我的研究生一起完成印度百科全书式的戏剧理论著作《舞论》的全本翻译。这是一个在我心中纠结了多年的计划。《舞论》成书于公元前,对戏剧的起源、剧场的体制、演员的表演、美学的追求等都有详细的总结和描述。如果说西方戏剧理论的基石来源于亚里士多德的《诗学》的话,那么东方戏剧理论的扛鼎之作则是《舞论》无疑。我们常说文化是“软实力”,文化虽“软”还是要落在“实力”上,但迄今为止,中国竟然还没有一个全译本,这未免不让学界汗颜。尽管译出这本倍屈髻耳的著作困难重重,但我与我的学生们愿意为构建中国的东方戏剧学研究体系做筚路蓝缕、以启山林的工作。

感受“铃木演员训练法”

胡 薇

作为日本国宝级的戏剧大师,铃木忠志不仅因其以融会了日本传统戏剧精神的创新手法演绎西方经典作品而享誉世界剧坛,而且其自20世纪70年代创建并发展起来的“铃木演员训练法”,更是已经成为东西方各国演员所普遍认同的一种表演训练技巧。

如今,铃木忠志拒绝了其他国家的邀约来到中国,在中央戏剧学院授课,并将耗费近一年的时间来执导、排练他的代表作目《李尔王》,令人无限期待。

在铃木忠志看来,现代剧场日益衰落的症结在于戏剧人士为使舞台更加具有“视觉性”而过多地使用了“非动物性能源”(灯光、布景、音响等设备)而削弱了演员的表现性,以致使观演双方的现场交流受到阻碍。为此,这套独特的演员训练法,就是铃木忠志借鉴了日本传统能剧、歌舞伎的表演技法并结合其麾下演员们长期的演出实践而形成的,也是一套极为重视演员身体性的表演体系。铃木忠志曾将之概括为三个要点:强化呼吸、重心的控制以及燃烧全部的能量。为此,他要求演员对于台词以及任何细微动作的传达,都需要使出全身的气力。实际上,这也就是在要求演员以自己的身体作为媒介,把自

我的全部能量充分燃烧起来。在训练中,铃木忠志极为专注也极为严格,他不仅一一指正每个人的问题所在,而且还亲自示范、谆谆教导。

与影视表演中对于演员脸部表情的重视不同,铃木忠志认为,人的整体、下半身尤其是脚的动作是最为重要的。因此,铃木演员训练法的核心,就是对人体的下半身以及脚部动作的强调,演员要把自己的重心、力量和注意力集中在腰部,这便是能量的核心。

“不要有多余的动作!”在音乐声中,铃木通过左右踏地、向前迈步、丁字步迈步、慢走、站立雕塑、地面雕塑、双脚轮流踏步、内八字、平行跼脚擦步、横走、小碎步、木偶断线倒地练习等具体的训练,逐步打开演员内在力量的闸门。因而,所有人的动作虽然缓慢却要蕴含着强大的内在力量,想要做得精准并不容易。急促的乐声中,不要要在以滑步、踏步、碎步等方式进行剧烈的身体移动当中,配合以内紧外松的舒缓动作,这有点类似于中国传统戏曲所言的“紧拉慢唱”,还需要演员对于台词以及任何细微动作的传达,都需要使出全身的气力。实际上,这也就是在要求演员以自己的身体作为媒介,把自

量在移动中延续和弥漫开来。

“我已经73岁了,这将是我在训练当中最后一次亲自进行示范了!”铃木忠志丝毫不掩饰他的疲惫。也难怪,即使是用竹鞭击打节拍引导学生们的动作时,他也是饱含激情、全力以赴。在竹鞭的击打声中,学生们时动时静,被要求随着击打声摆出各种造型。“不要调整位置!你停在哪里就是哪里!”铃木忠志制止学生们的小动作,因为造型固然重要,但忠于自己的身体、诚实地展现自己的弱点更为重要。他说:“每次敲击竹鞭,都是在给你们信号,给你们力量!”显然,在铃木忠志的训练当中,倾听自己的身体、关注自己身体的真实感觉,是一个重要的前提。而随着敲击声的愈发急促,造型也变得越来越难以控制,更何况此时还要铿锵有力地背诵一段大段克白的独白。“抬左脚!闭眼!”当一连串的指令发出,当一些人已经开始控制不住地晃动起来,铃木却没有让指示下一个动作的竹鞭声响起,而是开始仔细查看每个人在定格时所暴露出的问题……

铃木的训练要求专注、集中,特别是重在观察力的逐步建立和巩固,以便更好地发现新的自我,开掘出自我的潜力。而在练习的同时,自我还要注意观察别人,尤

其是分组之后的相互观看,可以帮助被训练者更为迅速地从对比中发现自己和他人的区别,发现和寻找自己的不足点并加以改善。因此,感受他人、发现自我,实际上也成为铃木演员训练法的一个关键所在。镜子只能看到外形,但铃木的训练却在要求被训练者超越有形的一切去发现和把握无形,去掌握透视对方的能力乃至从内发现真正的自我。所有的力量都从内部被引爆,去除所有的伪饰,弃绝所有的倚仗,完全从机体自身寻找最本质的力量。通过特殊的训练来加强制造能量、调节呼吸和支配重心的三种身体功能,让身体更具能量和爆发力,使演员对于台词的控制也更加游刃有余,强化演员对现场观众的沟通欲求和引导能力,这更便是“铃木戏剧”的魅力所在。因而,铃木忠志率领的SCOT剧团的演员们,以这种独特的戏剧表演方法,摒弃了花拳绣腿的矫饰和轻飘,在舞台上焕发出强大的爆发力与表演张力。

越是简单的训练,越是需要被训练者的专注、真诚与投入,只有全神贯注、用志不分,才能在这种“弃智”的简单与重复中获得胜利,这也是在以严格的身体训练来激发出表演者的内在能量和潜力。因而,每次的定格,貌似静

歌剧诞生于巴洛克时期,西方音乐史中巴洛克时期的起点1600年,正是根据歌剧的诞生所划定的。如同所有艺术形式一样,歌剧的诞生也是漫长、艰辛的过程。在巴洛克之前的古希腊、中世纪以及文艺复兴等西方音乐史上的各个时期中,都能隐约看到歌剧的影子。

古希腊

早在公元前6世纪,古希腊人就在祭祀酒神等一系列仪式上表演带有歌唱及器乐伴奏的戏剧。亚里士多德在其论著《诗学》中曾记述“音乐是悲剧重要的组成元素”。在希腊语中,悲剧一词包含的内容比较广,其中就有“歌唱”的含义。而悲剧中的节奏、旋律、语言、舞蹈等构成元素的存在,则直接证明了诗歌与音乐、舞蹈密不可分特征。

在古希腊悲剧作家埃斯库罗斯、索福克勒斯、欧里庇得斯等人的作品中,齐声朗诵以及部分抒情道白往往是唱出来的。这些作品中的演唱,尤其是“合唱”,有别于我们今天所熟知的多声部演唱方式的混唱。因为古希腊的音乐

是单声部音乐,没有数音齐发的和声。这种“合唱”通常是在阿夫洛斯管的伴奏下,参与戏剧表演的整体之中,而其在剧中也扮演着举足轻重的角色。

虽然,古希腊悲剧演出中出现了类似歌剧的戏剧与音乐的结合,但古希腊悲剧还是以戏剧为其主导的舞台艺术形式,“话剧加唱”仍属戏剧范畴,算不上歌剧。中世纪

提到中世纪,人们往往会就联想到这个词——黑暗。在这段时期,艺术的发展,当然包括音乐在内,虽说不像其他领域那样“黑暗”,因为教会自身使用的音乐已成为体系且发展水平极高,并对后世产生了不可言表的影响,但是,教会对于音乐发展的抑制手段还是广泛存在的。即便如此,我们依然可以找到中世纪戏剧与音乐结合的范例,教仪剧就是其中的代表。

教仪剧又称礼拜剧,在最早的教仪剧中,有一部是根据10世纪复活节弥撒中《进台经》之前的一段对话或带有叙事性的附加段创作的(另有手抄本中记载它的出处为圣诞节第三弥撒之前的一

个叙事性附加段)。至12、13世纪前后,教仪剧演化为用音乐和表演来讲述圣经故事的戏剧。当然,上述种种并不能充分帮助教仪剧成为成型的戏剧。但是,为唱词润色,并赋予剧情更多内涵,音乐可谓功不可没。

文艺复兴

16世纪,文艺复兴这一盛行于欧洲特别是西欧的思想文化运动,借助研究古希腊、古罗马的文化艺术,通过文艺创作,宣传人文精神,给欧洲带来一场科学、艺术等领域的革命。在这场革命的洗礼下,戏剧与音乐结合的艺术形式也如雨后天春笋般发展起来。幕间剧、田园剧、牧歌套曲等,就是其中的重要代表。

幕间剧是指戏剧幕与幕之间

孔庆印

穿插的表演,通常篇幅较小。歌剧史上最著名的幕间剧恐怕要算1733年9月5日于那不勒斯上演的佩尔戈莱西的《女仆作夫人》了,因为该作品直接影响了后来的意大利与法国的喜歌剧的形成。

田园剧是以诗歌表现牧童及田园场景的舞台剧。文艺复兴时期,田园剧是一种广受欢迎的文学体裁。至16世纪后半叶,田园剧已成为意大利诗歌创作中最重要的形式。田园剧的歌词(诗句)大概分为两种:一种是推动剧情进展的叙述或对白;另一种则是抒发情感的倾诉。值得注意的是,以上两种类型的歌词加之为其所谱写的乐曲,便是后来歌剧(尤指意大利歌剧)中最常使用的宣叙调和咏叹调的源头。

牧歌套曲可以理解为由若干

歌剧形成漫谈

算不上真正的歌剧。

卡梅拉塔会社

严格地说,卡梅拉塔会社活跃期间(16世纪70年代——16世纪90年代)属于文艺复兴时期。之所以将其单独列出条目,是因为卡梅拉塔会社在歌剧史上的意义非同寻常。

16世纪70年代初期,佛罗伦萨一位热心于文艺的贵族吉奥瓦尼·巴迪在自己的官邸主持了一个非正式性的研究机构,邀约当时的许多文人雅士在此讨论文学艺术问题,并进行音乐表演,这就是著名的“卡梅拉塔会社”。

1589年,由巴迪和里努契尼作词、卡瓦利埃利和马维奇作曲的喜剧《佩雷妮娜》在佛罗伦萨为庆祝斐迪南与克里斯汀的婚礼而演出,其中安排了六段幕间音乐表演,从而使卡梅拉塔会社的成员们萌发了用歌唱表演戏剧的想法。卡梅拉塔会社的音乐家们采取了文艺复兴时期文艺界通用的方式——从古希腊的经典中汲取灵感。

当时,关于音乐在古希腊戏剧中的存在方式有两种截然不同的观点。一种观点是,古希腊戏

剧中只有合唱部分是唱出来的。支持这种观点的文学家奥尔萨托·朱斯蒂尼亚和音乐家安德烈亚·加布里埃利将索福克勒斯的《俄狄浦斯王》改名为《暴君埃狄浦》译意为意大利语并谱曲在维琴察上演时,就只有合唱部分是唱出来的。另一种观点是,古希腊戏剧中全部台词都是唱出来的,包括演员的独白、对白在内。卡梅拉塔会社成员文琴佐·伽利雷(著名天文学家、物理学家伽利略·伽利雷之父)支持梅的观点。他攻击意大利牧歌作为范例的声乐对位理论及实践。16世纪意大利牧歌中常见的创作手法,如模拟叹息声等,被文琴佐一概斥之为幼稚。他认为,正确的歌词谱曲方式应该是用一条独唱旋律来强化自然地抑扬顿挫。

1600年,以里努契尼的长诗《尤丽狄西》为剧本,作曲家佩里和卡奇尼运用卡梅拉塔会社音乐家们共同探索的戏剧音乐理论与技法为其配乐,创作出了至今仍得以保存的最早的歌剧《尤丽狄西》。至歌剧的产生,戏剧与音乐结合的艺术形式,经过漫长的发展与沿革,终于达到了完美的巅峰。