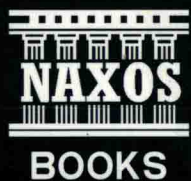
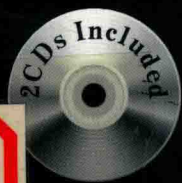




欧洲音乐家传记系列

普契尼传


NAXOS
BOOKS



PUCCINI
His Life and Music

by Julian Haylock

[英]朱利安·海洛克 著
路旦俊 李 慧 译

CIS | 湖南文艺出版社

普契尼传

[英]朱利安·海洛克 著

路旦俊 李 慧 译

图书在版编目(CIP)数据

普契尼传/[英]朱利安·海洛克(Julian Haylock)著;

路旦俊,李慧译. —长沙:湖南文艺出版社,2016.8

(欧洲音乐家传记系列)

书名原文:Puccini:His Life and Music

ISBN 978-7-5404-7704-2

I. ①普… II. ①朱… ②路… ③李… III. ①普契尼(Puccini, Giacomo 1858—1924)
—传记 IV. ①K835.465.76

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第189255号

著作权合同登记号:图字18-2013-251

Musical recordings, text and illustrations under license from Naxos Rights
US, Inc. Copyright persists in all recordings, text and photographs. (P)
and © Naxos Rights US, Inc. All rights reserved. Unlawful duplication,
broadcast or performance of this disc is prohibited by applicable law.

Naxos Books 独家授权

版权所有,不得翻印

PUCCINI ZHUAN

普契尼传

作者:[英]朱利安·海洛克

译者:路旦俊 李慧

责任编辑:唐敏 刘诗哲

版权经理:唐敏 刘诗哲

装帧设计:李杰

出版发行:湖南文艺出版社

(长沙市雨花区东二环一段508号 邮编:410014)

网 址:www.hnwy.net

印 刷:湖南雅嘉彩色印刷有限公司

经 销:新华书店

开 本:710mm×970mm 1/16

字 数:140千字

印 张:15

版 次:2016年8月第1版

印 次:2016年8月第1次印刷

书 号:ISBN 978-7-5404-7704-2

定 价:38.00元



专题网页

www.naxos.com/naxosbooks/puccinilifeandmusic

访问“普契尼传”专题网页,您将免费:

- 聆听数小时音乐
- 了解普契尼同时代作曲家的作品
- 查阅普契尼生平大事记,普契尼时代的艺术、文化

和政治大事年表

登录信息:

- ISBN: 9781843792307
- 密码: Butterfly

作者致谢

任何这样的著作都是来自各种渠道的集体智慧日积月累的结晶，但我还是要向已故的朱利安·巴顿表示谢意，是他那永无止境的激情以及对普契尼生平和作品的百科全书般的知识给了我灵感。在我多年来有幸认识的众多杰出艺术家中，洛林·马泽尔和祖宾·梅塔尤其令人钦佩，因为他们在人们已经不再为普契尼的音乐拍案叫绝之时仍然不知疲倦地捍卫着普契尼的音乐。我还要向杰尼韦弗·赫尔斯比及其团队表示衷心感谢，是他们在专业方面给予了我鼎力支持；还要感谢芭芭拉和斯蒂芬妮在我的“普契尼之年”中陪伴我一路快乐旅行。

前言

意大利歌剧始于克劳迪奥·蒙特威尔第^①，在此后的三百年中，歌剧作曲家层出不穷，而贾科莫·普契尼是这个传统的最后一位大师。他吉星高照，19世纪80年代才出现在歌剧界，恰逢朱塞佩·威尔第^②——这位创作过《弄臣》《游吟诗人》《茶花女》和《阿伊达》的名扬天下的作曲家——即将走到他漫长而卓越的艺术生涯的尽头。前方是一片坦途，只需有人继承威尔第的衣钵，将它带入下个世纪：普契尼音乐中炽热的情感似乎正好能填补威尔第退休后留下的空白。

整整三百年来，意大利一直是歌剧发展的大熔炉。在1607年首演的歌剧《奥菲欧》中，克劳迪奥·蒙特威尔第充分运用了佛罗伦萨卡梅拉塔会社^③成员的实验结

① 克劳迪奥·蒙特威尔第(1567—1643)，意大利作曲家，创立威尼斯歌剧风格，对后世音乐有很大影响，主要作品有歌剧《奥菲欧》《尤利西斯返乡记》、教堂音乐及牧歌(9卷)等。——译注

② 朱塞佩·威尔第(1813—1901)，意大利作曲家，作有歌剧30余部，代表作有《弄臣》《茶花女》《游吟诗人》《阿伊达》《奥赛罗》等。——译注

③ 卡梅拉塔会社：1580年由一批诗人和音乐家聚集在佛罗伦萨贵族巴尔迪和科尔西家中形成的意大利社团，他们的各种讨论使歌剧得到了发展，并发展了伴奏歌曲型的剧院风格音乐。——译注

果——尤其是佩里（1561—1633）和卡奇尼（1551—1618）；他将歌词与音乐完美地合二为一：将牧歌、琉特琴歌曲以及管弦乐队的各种新式音效与线性剧情发展结合在一起，创造出了一种震撼人心的戏剧表演形式。歌剧继续在18世纪意大利音乐生活中扮演至关重要的角色。正歌剧常常采用高产的意大利诗人和歌剧脚本作家彼得罗·梅塔斯塔西奥（1698—1782）的作品，成为了一种程式化的音乐戏剧流派，剧情通常取材于经典神话，推动剧情发展的是演员们演唱的“宣叙调”；而穿插于宣叙调之间的则是用于表达对某个情节基本情感反应的咏叹调。与这些精心构思的形式相反的是喜歌剧这种更加轻松愉快的歌剧形式。这是一种旨在让人开怀大笑的浅薄的杂合体，典型代表作曲家为佩尔戈莱西（1710—1736）——他的歌剧《女仆作夫人》（1733）基本上确定了这一流派——以及帕伊谢洛（1740—1816）和奇马罗萨（1749—1801）。

对于19世纪的意大利人而言，歌剧与其说是一种生活方式，还不如说是一种宗教，歌剧作曲家和歌唱家被世人尊为神。其中最著名的是作曲界最热情洋溢、坚不可摧的人物之一焦阿基诺·罗西尼^①。无论是在《塞维利亚的理发师》（1816）——威尔第称其为“有史以来最出色的喜歌剧”——这样的喜歌剧中，还是在《威廉·退尔》（1829）这样的正歌剧中，罗西尼都展现出了无穷无尽的旋律多样性，而他的创作速度更是无人能出其右。

^① 焦阿基诺·罗西尼（1792—1868），意大利作曲家，以其歌剧作品著称，代表作有《塞维利亚的理发师》《威廉·退尔》等。——译注

盖塔诺·多尼采蒂^①和温琴佐·贝利尼^②是与罗西尼同时代的年轻一辈中最有天分的作曲家。多尼采蒂在1816年至1844年间创作了令人咋舌的70部歌剧,其中虽不乏鱼目混珠之作,却至少有三部无可争议的杰作:《爱之甘醇》(1832)、《拉默莫尔的露琪亚》(1835)和《军中女郎》(1840)。贝利尼在其短暂的人生中极大地推进了声乐创作中“美声”风格的发展,尤为注重嗓音的灵活性、明亮性和珍珠般的光滑性。

随着朱塞佩·威尔第的出现,意大利歌剧进入了音乐—戏剧更加细腻化、剧情更具政治色彩的新世代。像《纳布科》(1842)这样的歌剧以一个国家反抗外国统治的象征,激发了意大利复兴运动^③中希望统一意大利的热情支持者;威尔第在《弄臣》(1851)和《茶花女》(1853)中加深了人物刻画;在《阿伊达》(1871)中向法国大歌剧表达了敬意;在离开歌剧界13年后,近80岁的威尔第再次回归,并且向人们呈现了两部根据莎士比亚剧作创作的无以伦比的歌剧——《奥赛罗》(1887)和《福斯塔夫》(1893)。这两部歌剧非但没有因循守旧,音乐上更是代表着技术进步:威尔第运用了扩展旋律写作手法,超越了宣叙调、咏叹调、重唱与合唱的曲式结构,发展出了更为统一的风格,能够表达并延续喜剧或悲剧中固有的

① 盖塔诺·多尼采蒂(1797—1848),意大利歌剧作曲家,代表作有《爱之甘醇》《拉默莫尔的露琪亚》和《军中女郎》等。——译注

② 温琴佐·贝利尼(1801—1835),意大利歌剧作曲家,代表作有《诺尔玛》《清教徒》《梦游女》等。——译注

③ 意大利复兴运动:19世纪以统一意大利为目标的思想文化运动。——译注

各种迥然不同的情感。正是意大利歌剧传统中这一无以伦比的发展，才为将它延续到 20 世纪的作曲家铺平了道路。而这位作曲家便是普契尼。

与威尔第不同，普契尼很快便发现，描写宏大的场面不是自己的长处。于是，他将注意力集中在了让今天肥皂剧观众如痴如醉的人际关系或家庭矛盾上。他天生就是一位旋律一和声行家，他精心安排的独唱无一例外都以简短、反复的乐句为主，在一连串尖锐的和声延留的驱动下进入越来越高的音域。如果说他所表达的情感范围不如莫扎特、威尔第或瓦格纳^①的作品那么宽，但是就表达与相爱有关的各种情感而言，他却无可比拟——他本人便常常堕入情网。他所刻画的既不是史诗般的爱情，也不是情欲式的恋情，而是一种理想化的亲昵与纯洁，一旦遭遇威胁或背叛，便会带来悲剧有时乃至暴力的后果。

普契尼对当时主宰着意大利歌剧的新现实主义极为敏感，这便是人们通常所称的“真实主义”，意思是“忠实于生活”。该流派的开山鼻祖是马斯卡尼^②那部大为成功的独幕歌剧《乡村骑士》(1890)，将“现代生活阴暗面”或“下层生活”主题改编成了歌剧。除了探索平易近人(而不是神话)的题材外，真实主义歌剧作曲家们还运用一些情节剧剧情来表达极端的情感，有时甚至采用暴力的

① 理查德·瓦格纳(1813—1883)，德国作曲家，毕生致力于歌剧的改革与创新，作品有歌剧《漂泊的荷兰人》《纽伦堡的名歌手》和歌剧四联剧《尼伯龙根的指环》等。——译注

② 彼得罗·马斯卡尼(1863—1945)，意大利作曲家，代表作有独幕歌剧《乡村骑士》、歌剧《友人弗里兹》等，晚年因追随墨索里尼而名誉扫地。——译注

方式。普契尼经常被视为真实主义流派作曲家，但严格地说他并非真正意义上的真实主义作曲家，反而是真实主义运动激发他在自己的一些作品中运用了该风格的不同特点。他的三部最出色的歌剧——《波希米亚人》(1896)、《托斯卡》(1900)和《蝴蝶夫人》(1904)——均为情感方面的时间安排及巧妙处理的杰作，能够牢牢地吸引住观众，让他们最终集体感到悲痛欲绝。只有柴可夫斯基^①、亚纳切克^②、贝尔格^③和布里顿^④可以被称为不畏艰辛地在这种情感领域耕耘过。

在20世纪头10年里，普契尼发现自己突然成为了意大利先锋派发起的苛评对象，“真实主义”——乃至所有歌剧——都成了攻击的靶子。普契尼此后仍然饱受批评；当代歌剧迷们听音乐的习惯可谓不拘一格，因而他们会感到对普契尼的那些批评充斥着势利因素。不过，就连贬低普契尼的人也无一例外地承认，他对戏剧节奏有着罕见的天生领悟。他在各方面都追求完美，毕生都在痛苦地寻找能够符合他高标准的合适的歌剧脚本。他将

① 彼得·柴可夫斯基(1840—1893)，俄国作曲家，主要作品有6首交响曲、芭蕾舞剧《天鹅湖》《睡美人》及歌剧《叶甫盖尼·奥涅金》《黑桃皇后》等。——译注

② 莱奥什·亚纳切克(1854—1928)，捷克作曲家，20世纪民族乐派主要倡导者之一，代表作有歌剧《耶奴发》《狡猾的小狐狸》等。——译注

③ 阿尔班·贝尔格((1885—1935)，奥地利作曲家，师承并发扬无调性音乐与十二音体系理论及作曲技法，为第二维也纳派的代表人物之一，代表作为歌剧《沃采克》。——译注

④ 本杰明·布里顿(1913—1976)，英国作曲家，常用现代派手法创作，代表作为歌剧《彼得·格赖姆斯》等。

各种音乐元素、歌词和表演融为一体，确保每一个场景都能极其自然、可信地向前推进。普契尼与瓦格纳一样，极其注重场景概念的完整性，但普契尼的音乐又与瓦格纳音乐的恢弘气势形成鲜明对比，更像带着一种出神入化的冷静在轻盈发展。他说出的是人民的心声，关注的是升华的情感，而不是全球性的或者形而上学式的悲剧。正如评论家朱利安·巴顿所言：“他的价值观是‘意大利人’的价值观，即一战前不爱冒险的资产阶级意大利。‘小人物心中的大痛苦’是他的口号。”

好莱坞电影音乐作曲家们喜欢随着情感和场景的变化让音乐无缝地从前景转为背景，而早在这种技术出现之前，普契尼就已经学会了精确地控制音乐节奏，以达到最大效果，并根据舞台处理的自然节奏对其进行微调。正如他曾经明确指出的那样：“大幕升起或者落下得太晚都意味着一部歌剧的失败。”他还理直气壮地声称他的歌剧可以用任何语言演唱却仍然清晰易懂。著名指挥家阿尔图罗·托斯卡尼尼（1926 年曾指挥过《图兰朵特》的首演）说话却没有这么客气——“在普契尼的许多歌剧中，你只需改变唱词，任何布景都能适用。”俄罗斯作曲家德米特里·肖斯塔科维奇^①在与本杰明·布里顿交谈时算是为普契尼盖棺定论：“普契尼写过非常出色的歌剧，但他的音乐很糟糕。”

普契尼是第一位将自己的乐队声部与欧洲主流保持一致的意大利歌剧作曲家。虽然他的后期作品受到了拉

^① 德米特里·肖斯塔科维奇（1906—1975），苏联作曲家，作有交响曲 15 部、协奏曲 6 首及钢琴曲、歌剧、合唱曲等。——译注

威尔^①和德彪西^②明亮织体与东方色彩的影响(他曾经非常推崇德彪西《佩利亚斯与梅丽桑德》“独特的和声质量和最为细腻的配器效果”),他在性情上却更接近于拉赫玛尼诺夫^③的后浪漫主义美学。普契尼在一种特殊音乐技巧的使用方面与瓦格纳相同:“主导动机”,附着在某个人物、思想、情感或物体上的音乐“标签”。与瓦格纳将这种技巧运用到极致相比,普契尼对动机的使用却比较随意,但这些动机仍然能激发起观众对之前场景和情节的回忆,并且将其与音乐联系在一起,给其情感能量。

普契尼与他同时代的一些作曲家不同,他知道自己有能力在不借助发明新的音乐语言的情况下实现自己的目标。他认为斯特拉文斯基^④划时代的芭蕾音乐《春之祭》是“疯子的作品”(而这位俄国人则将《蝴蝶夫人》视为“甜蜜腻人的小提琴音乐”,并对此不屑一顾);普契尼在听到理查德·施特劳斯^⑤命令乐队“发出动物园里的噪音”时大

① 莫里斯·拉威尔(1875—1937),法国作曲家,追求形式与风格的完美,作品有钢琴曲《夜之幽灵》、管弦乐《西班牙狂想曲》和芭蕾舞剧《达夫尼斯与克洛埃》等。——译注

② 阿希尔-克洛德·德彪西(1862—1918),法国作曲家,印象派音乐奠基人之一,主要作品有管弦乐《牧神午后》、歌剧《佩利亚斯与梅丽桑德》、钢琴曲“意象集”等。——译注

③ 谢尔盖·拉赫玛尼诺夫(1873—1943),俄国作曲家、钢琴家,主要作品有钢琴协奏曲4部、大量交响作品等,十月革命后定居美国。——译注

④ 伊戈尔·斯特拉文斯基(1882—1971),俄裔作曲家,1934年加入法国籍,1945年加入美国籍。早期代表作有舞剧《春之祭》《火鸟》等,中期转向新古典主义,代表作有《圣诗交响曲》,后期多采用序列音乐手法,作品有歌剧《浪子的历程》等。——译注

⑤ 理查德·施特劳斯(1864—1949),德国出生的作曲家、指挥家,主要作品有交响诗《唐璜》、歌剧《玫瑰骑士》《莎乐美》等。——译注

惊失色（理查德·施特劳斯则抱怨说他看不出《波希米亚人》与《蝴蝶夫人》之间有什么区别）。普契尼不是那种天生的聪明人，而且他将艺术视为“一种疾病”。

在接二连三地创作出最初几部杰作之后，普契尼开始寻找能够帮助他进一步提高技巧的新挑战，他的创作速度大大放慢。人们在《燕子》（1917）的音乐中尤其明显地感觉到这一点：它可能缺乏前面几部歌剧的情感冲击力（尽管它有着一流的技巧和对话式的流畅性），但这部歌剧光彩耀眼的音乐层次或许可以让它成为普契尼王冠上的明珠。

虽然普契尼的歌剧继续在全球各地顶级歌剧院上演，但评论界仍然对他的作品嗤之以鼻。英国作曲家兼指挥家康斯坦特·兰伯特在其广为流传的著作《音乐，嗨！》（1934）中草率地将普契尼的音乐称作“低俗化的”，而美国作曲家和教育家弗吉尔·汤姆森则在其《判断音乐的艺术》（1948）中总结了整个学术界的观点：

普契尼的歌剧大概具有所有歌剧中最低下的知识内容，尽管它们的情节远非愚蠢。它们所表达的内容主要是自怨自艾，又因其朴实无华而震撼人心。但是它的情感成分几乎没有任何深度或视角，所采用的音乐织体作为创作技巧也很难引起人们的兴趣。

但是，今天有许多评论家愿意为普契尼辩护。丹尼斯·福尔曼认为：“任何批评都无法撼动普契尼今天的地位。《波希米亚人》《托斯卡》和《蝴蝶夫人》在世界各地的

歌剧院中驰骋，已经变成了拖曳着昨日名气稍逊的歌剧以及今日不受人欢迎的歌剧的发动机。”

作曲家之外的普契尼是个什么样的人？或许我们可以用那句老话“男人中的男人”来总结他。他爱慕女人（她们也爱慕他），他是快枪手，也是钓鱼高手。他还对速度情有独钟，接二连三地购买了很多汽车和游艇。他那一连串的婚外恋情以及他对射杀空中野鸭的热衷可能会使他在今天备受非议，尽管这类事在他那个年代司空见惯。

当然，在一切复归于尘土之后，能够流芳万古的只有他的音乐遗产。普契尼的音乐遗产无疑会流芳万古——只要看一眼世界任何歌剧团的演出安排，其中必不可少的一个名字便是贾科莫·普契尼。临终前的普契尼对自己作了总结：“万能的上帝用他的小手指触碰了我，然后说：‘为剧院创作吧——记住，只为剧院创作。’我从此一直遵循着他至高无上的命令。”

目 录

第一章 从卢卡到米兰 / 001

第二章 失败与成功:《群妖围舞》/ 019

第三章 埃尔维拉与《埃德加》/ 033

第四章 救援车:《玛依·莱斯科》/ 049

第五章 大师之声:《波希米亚人》/ 066

第六章 “真实主义”的惊悚之作:《托斯卡》/ 086

第七章 向东方:《蝴蝶夫人》/ 105

第八章 向西方:《西部女郎》/ 123

第九章 为敌人而作:《燕子》/ 139

第十章 买一送二:《三联剧》/ 155

第十一章 灿烂的日落与新的黎明:《图兰朵特》/ 170

尾 声 / 189

书中人物 / 191

术语表 / 200

CD 曲目注释 / 209

第一章 从卢卡到米兰

Chapter 1 : From Lucca to Milan

