



杨燕迪音乐文丛

I



杨燕迪 著



歌剧的误会

杨燕迪 著



歌剧的误会

广西师范大学出版社
· 桂林 ·

图书在版编目(CIP)数据

歌剧的误会 / 杨燕迪 著. — 桂林: 广西师范大学出版社, 2014. 6

(杨燕迪音乐文丛)

ISBN 978 - 7 - 5495 - 3853 - 9

I. ①歌… II. ①杨… III. ①歌剧艺术—研究
IV. ①J832

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 119064 号

出品人: 刘广汉
责任编辑: 解华佳
装帧设计: 胡 斌

广西师范大学出版社出版发行

(广西桂林市中华路 22 号 邮政编码: 541001)
(网址: <http://www.bbtpress.com>)

出版人: 何林夏

全国新华书店经销

销售热线: 021 - 31260822 - 882/883

山东鸿杰印务集团有限公司印刷

(山东省桓台县唐山镇驻地 邮政编码: 256401)

开本: 890mm × 1 240mm 1/32

印张: 8 字数: 153 千字

2014 年 6 月第 1 版 2014 年 6 月第 1 次印刷

定价: 42.00 元

如发现印装质量问题,影响阅读,请与印刷厂联系调换。

序

近年来,我似乎一直处于“两栖”状态:一方面从事所谓“学院派”的、“学术型”的研究和教学,是为“专业”;另一方面则不断应约受邀为各类报刊和媒体写作评论、散议和随笔,属于“业余”。按照惯例,前者一般比较“正襟危坐”,而后者应该相对轻松和灵动。就写作而论,这当然是两种相当不同的行文感觉,所谓“两栖”,指的即是这个意思。

笔者自忖,保持这种“专业”和“业余”同步进行的“两栖”状态,一方面是顺应学院教师身份和社会音乐生活的需求,另一方面也是我对自身定位的某种“有意为之”。我曾在自己的一本学术文集《音乐的人文诠释》的后记中坦承:“音乐学和音乐学家,在中国的音乐生活和知识生活中,究竟处于何种地位,扮演何种角色,这个问题不

仅困扰着当时的自己,而且时至今日,依然还是一个不断困扰自己的问题。”从这番话中可以看出,我近些年来念兹在兹的一个关切是,音乐学术应该介入、参与甚至干预音乐生活。这一关切或许来源于我的音乐—文化信念:音乐虽是一种具有鲜明独立个性的艺术语言表达方式,但它从来都没有、也不可能在真空中运行——任何音乐都是历史文化的产物,它的鸣响和运动一定承载着时代的脉搏、民族的基因、地域的风俗、历史的遗存和个人的创意。然而,在一般音乐听众甚至是专业音乐家的脑海里,对音乐的聆听、接受和理解是否需要涉及上述的那些复杂的,有时是深奥的历史文化维度?就国人的音乐意识而论,我觉得情况并不乐观。就此而论,我认为音乐学家有责任、有义务为广大的音乐听众(包括专业的音乐家)牵线搭桥——牵文化之线,搭历史之桥,解读音乐的文化内涵,诠释音乐的历史意蕴。因此,学院派音乐学家的“专业”就其根本而言,其实与普通听者的“业余”喜好应该在某种程度上接轨。具体到我自己,以“专业”为倚靠的“业余”写作也就顺理成章。

那么,就普通音乐听者和读者而言,他(她)们如果喜爱音乐并渴望了解音乐,从什么方面入手最为有效也最为有趣?我的看法是,不妨从人文角度切入音乐。所谓“人文”,可以有各种各样学理性的定义和解释,在此暂且悬置不论。但总体说来,我以为“人文”即是与我们的“心灵”“精神”和“情感”最具关联的那些范畴与话题——真善美,假恶丑,生老病死,爱恨情仇,喜怒哀乐……所有这些与每个人

都息息相关的人性课题和文化范畴,正是“人文”的要义所在,也是音乐永恒的表达母题。之所以特别强调音乐中的“人文”层面,是因为音乐本是一门高度技术化和极为感官性的艺术品种,这非常容易导致人们忘记和忽略音乐的人文性质。在专业的音乐院校中,音乐往往被当作专门化的技术训练,对此我们已经非常熟悉——以至于熟视无睹;而在一般人眼中,音乐基本被等同于消遣性的放松娱乐,这当然也无可厚非——因为音乐确乎具有这方面的功用。然而,在我看来,仅仅从技术的角度看待音乐,那是对音乐的歪曲(尽管如要真正理解音乐,没有技术的支撑绝无可能);而仅仅从娱乐的层面感受音乐,那是对音乐的降格(尽管对音乐的感性体验是一切音乐经验的基石)。仅就我个人切身的音乐体验而论,音乐当然从来不可能脱离技术肌理和感官直觉而存在,但音乐确乎又远远超越技术和感官,在最好的时候,它能以音响的方式(但并不排斥来自其他媒介包括各姊妹艺术的帮忙)呈现世界的真髓、表达人性的真谛。音乐之所以令人陶醉、让人神往,其根本缘由正在于此——它与每个人的生命体验紧密相连,并在最深刻的意义上让听者重新洞察世界和自己。故此,我有些偏好“音乐人文”这一概念,以至于我的博客名称便是“音乐人文笔录”,后来索性就以此名在《文汇报·笔会》上开了专栏……

收在这三本文丛里的篇什,即是十多年来我在“专业”的研究和教学之外进行“业余”写作的部分汇总,其中没有收录所谓的专业性学术论文(我的部分学术论文已收入另两本文集——《音乐的人文论

释》和《音乐解读与文化批评》)。谈到“专业”与“业余”之间的纠葛和关系,我倒想起巴勒斯坦裔的美国著名文化学者爱德华·萨义德在《知识分子论》一书中曾有过非常尖锐的阐述。萨义德认为,当今学院知识分子所面临的挑战中,首当其冲便是“专业化”的压力。虽然萨义德所指的“专业化”压力与我们具体国情中的问题并非完全一回事,但他的立场和态度却值得注意——萨义德希望用所谓的“业余性”(amateurism)来对抗学院派和学术圈中过分的“专业化”:“专业化意味着愈来愈多技术上的形式主义,以及愈来愈少的历史意识。专业化意味着昧于建构艺术或知识的原初努力,结果是无法把知识和艺术视为抉择和决定、献身和联合,而只以冷漠的理论或方法论来看待……专业化也戕害了兴奋感和发现感,而这两种感受都是知识分子性格中不可或缺的。”在我看来,萨义德所抨击的“专业化”中最致命的问题,正在于“专业化”的盛行导致艺术和知识中本应有的人文性和生命感的丧失。那么,如何应对?萨义德的策略是刻意为之的“业余性”——“所谓的业余性就是,不为利益或奖赏所动,只是为了喜爱和不可抹杀的兴趣,而这些喜爱与兴趣在于更远大的景象,越过界线和障碍达成联系,拒绝被某个专长所束缚,不顾一个行业的限制而喜好众多的观念与价值。”

或许中国的情况和西方并不完全相同,我个人并不完全同意萨义德将“专业”和“业余”截然对立起来的观点和看法。就我所在的音乐学领域而言,“专业”和“业余”的统合,或者说,具有专业深度的

“业余”和具备业余兴味的“专业”，那是我理想中的愿景。就此而论，我希望自己的“业余”写作并没有背离“专业”的知识要求，甚至这其中有着相当成色的专业含量在。另一方面，我完全赞同萨义德的这一看法：“业余性”的关键在于喜爱和兴趣的驱动。从事这些评论、散议和随笔的写作，当然不可能是所谓研究课题的要求，也绝不属于任何科研项目，它们的产生和产出确乎根源于我对音乐、对音乐人文性的体验以及对文字如何表达这些体验的喜爱和兴趣。我想，既然自己不会脱离“专业”，也不会摒弃“业余”，在可预见的将来，大约还是会继续处于“两栖”状态。而保持“两栖”的动态平衡，并协调其中的关系张力，这对于我个人将会是特别的考验，当然也会是有趣的经验。



本文丛中《歌剧的误会》一辑，收入我近年有关歌剧的散文和评论。歌剧作为特殊的艺术体裁，其间必然涉及音乐、文学、戏剧、景观、舞蹈等各类艺术品种的交叉与融通。就“音乐人文”的关切而论，歌剧自然是最适合这一解读视角的音乐种类之一，这也是我近年持续关注歌剧并从事歌剧解读和批评的个中缘由。这些篇什中，有的属于歌剧原理性的散议，有的是具体歌剧的导赏性剖析，有的则是歌剧演出之后的评论……所涉及的歌剧作曲家和剧目基本属于在国内舞台上演过的“主流”，但也有一些针对从未在中国舞台上亮相过

的现代歌剧的引介。关于歌剧的文字解读和人文性分析,一个相当微妙的难题是维持剧情介绍、人物观察、音乐批评、戏剧结构把握等几个方面的平衡与互动。我尽己之力,但做得如何,敬请读者与行家批评指正。

这些文章原先大都刊载在《音乐爱好者》《文汇报》《新民晚报》、上海大剧院的节目册、澳门国际音乐节的节目册等相关报刊和媒体上。承蒙广西师范大学出版社的热心好意,编辑出版我的这套音乐文丛,在此谨表诚挚谢意!我的妻子赵小红和女儿杨丹赫很多时候是这些文章的第一(或第二)读者,往往在家人间常见的玩笑打趣中对我的写作提出尖锐的修改意见。对这些意见,我有时虚心采纳,有时也置之不理。但对她们多年来陪伴这些文字诞生过程中的耐心和亲情,我愿表达发自内心的真诚感谢。

杨燕迪

2013年11月于沪上书乐斋

目 录

1	序
18	歌剧的误会
9	走进歌剧
16	女仆作贵妇(上)
22	女仆作贵妇(下)
30	达尔豪斯的歌剧观
36	社会批判与人性和解
42	启蒙和觉醒
49	威尔第百年祭
59	威尔第的政治情怀
64	以声音承载人性
74	解读《茶花女》:现实主义和心理洞察

87	茶花女的爱和怨
87	以音乐透析政治
93	《阿依达》:威尔第的东方色彩“大歌剧”
99	责任与人性的冲突
107	漂泊与拯救
112	瓦格纳的叔本华
118	《莱茵的黄金》:瓦格纳乐剧的滥觞
124	《指环》断想
130	瓦格纳《指环》的当代意蕴
138	瓦格纳的魔力
143	歌剧《浮士德》:背景、诠释与评价
153	悲歌经典莎翁情
158	《卡门》新解

165 爱无定律

170 命运无情

175 日常生活的诗意发现

185 话说《图兰朵》与普契尼

193 试解《图兰朵》之谜

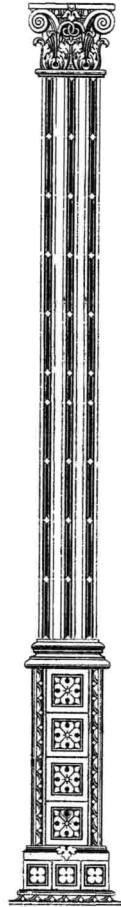
203 音乐在每扇门开启时都有色彩变化

206 贝尔格的歌剧:无理性与理性的悖论结合

218 怪诞讽刺的库特·魏尔歌剧

227 普朗克歌剧概观

239 歌剧在中国:发展与问题



歌剧的误会

说起来,歌剧这种体裁从一开始就是个误会。四百年前,意大利文艺复兴的春风在欧洲大地吹拂而过,文学、美术领域中早已硕果累累。直到这时音乐似乎才如梦方醒,欲与姊妹艺术一争高下,也想恢复失地,再创曾有过的希腊式辉煌。一群文人智士自愿聚集在佛罗伦萨贵族巴尔迪家中,商讨复兴古希腊戏剧的宏图大业(这其中一位,就是日后因发现自由落体定律而大名鼎鼎的科学家伽利略的父亲)。他们认定,在古希腊悲剧中,音乐一定占据着重要地位,并且贯穿剧情发展始终。不过,令人头痛的是,古希腊的音乐不比文学和美术,有大量的文字记载和实物传给后人。那时没有录音,也没有记

本文原载《音乐爱好者》1996年第6期。

谱，希腊人的音乐早已消逝得无影无踪，谁也弄不清楚当时的音乐到底是怎么回事。

没有摹本，只好假造。这些文人凭着一股热忱和冲动，声称音乐应该像古希腊悲剧中一样，必须走上舞台，直接参与戏剧的紧张冲突，以自然的人声吟唱唤起观众的强烈感情。只有这样做，才算忠实继承和复兴古希腊悲剧的精神。这批文人音乐家以为，他们脑子里所想象到的这种音乐与戏剧的结合是古希腊悲剧的再造，但不承想，结果却促成了一个崭新艺术品种——歌剧——的诞生。“有心栽花花不开，无心插柳柳成荫”。此乃误会之一。

误会之二，歌剧诞生时的原本意图是一种供贵族圈子观赏的“高雅”人文艺术，取材古典神话，音乐着重于表达诗词的曲折变化和美妙意境。没料到，这东西后来却成了西方文化中大众娱乐的前身，在很多时候几乎成为趣味低下的同义语。歌剧刚好借了意大利人声美妙歌喉的东风，不但王公贵族喜欢，而且平民百姓，特别是刚刚有了些钱的商人和中产阶级也附庸风雅，趋之若鹜。1637年威尼斯建成了世界上第一家公众歌剧院，自那以后，只要肯掏钱，谁都可以去歌剧院过把贵族瘾。艺术走向平民，当然是件好事。不过凡事都有两面性。随着看歌剧的人越来越多，歌剧剧目的音乐质量和艺术品位也就大打折扣。当时没有保留剧目的习惯，看戏都是看新鲜，演几遍就完，过后再看新的。像我们现在这样，一部威尔第的《茶花女》在外国演、中国演，翻来覆去看一辈子，要在当时，准当笑话。

买票看戏的人多,供不应求,创作自然粗制滥造。写作快手几个星期出一部歌剧,这并非天方夜谭,也不是什么天才,而是艺术要求较低,熟练的匠人都能一挥而就。这种似乎不动脑筋的写作习惯一直是意大利歌剧作曲家的专长,我们熟悉的罗西尼、多尼采蒂等人依然保持着这个传统,令贝多芬这样在作曲中绞尽脑汁富于思辨的德国人又是鄙视又是嫉妒。写得快,当然不见得写不好,但陈词滥调、滥竽充数的概率确实比较高。更要命的是,歌剧的套路基本定型以后,旋律的华丽优美和歌喉的炫技表演(而不是戏剧的冲突和人物的情感世界)逐渐成了公众的注意中心。人们忙了一天,晚上到歌剧院,不为别的,就是要找个乐,寻求点感官的愉悦和刺激。于是,咏叹调迅速发展起来,不管什么剧情,只要有好听的曲调就行。后来,甚至出现了男扮女声的阉人歌手,为了出名捞钱,不惜违反自然,用男性的气息支持似女性般富于诱惑力的花腔炫技,以博得公众的喝彩。难怪在很长一段时间里,有见识的文人中很少有人说歌剧好话。格鲁克之所以要进行歌剧改革,瓦格纳之所以对以前的歌剧传统嗤之以鼻,确实有其必然。

如此看来,我们总喜欢把歌剧(以及交响曲)当作一个国家文化艺术最高度发展的标志,这其中恐怕也有点误会。如果有心人去阅读一下十七到十九世纪的歌剧史,可能不免会有些纳闷,好像这与当今时代的电影艺术有些相似:大制作、高产出,但真正有意义的杰作其实是凤毛麟角。四百年来的歌剧作品数起来总应有几千,甚至上