

中央音乐学院图书馆藏书

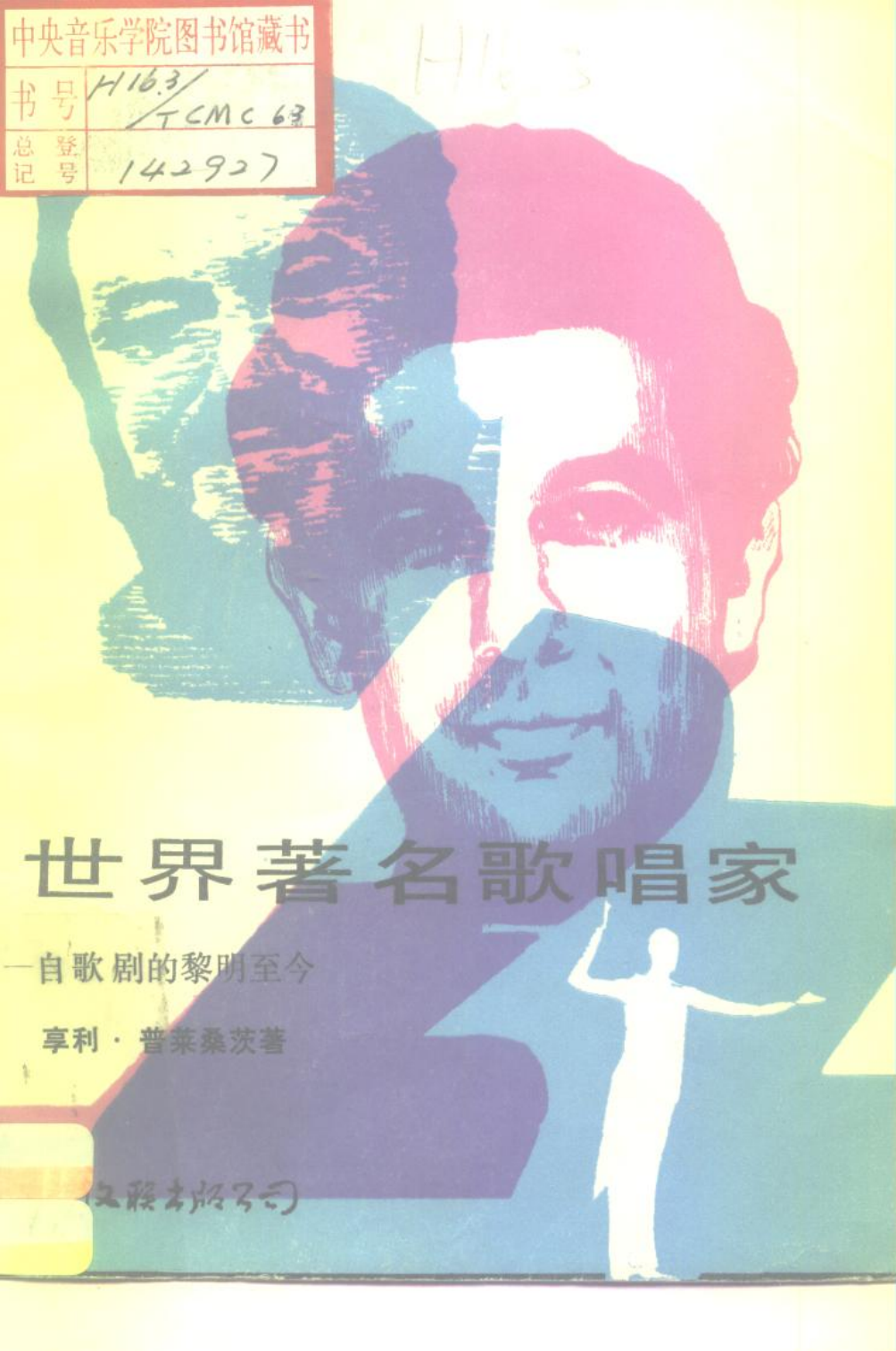
|      |                   |
|------|-------------------|
| 书号   | H16.3/<br>TCMC 63 |
| 总记登号 | 142927            |

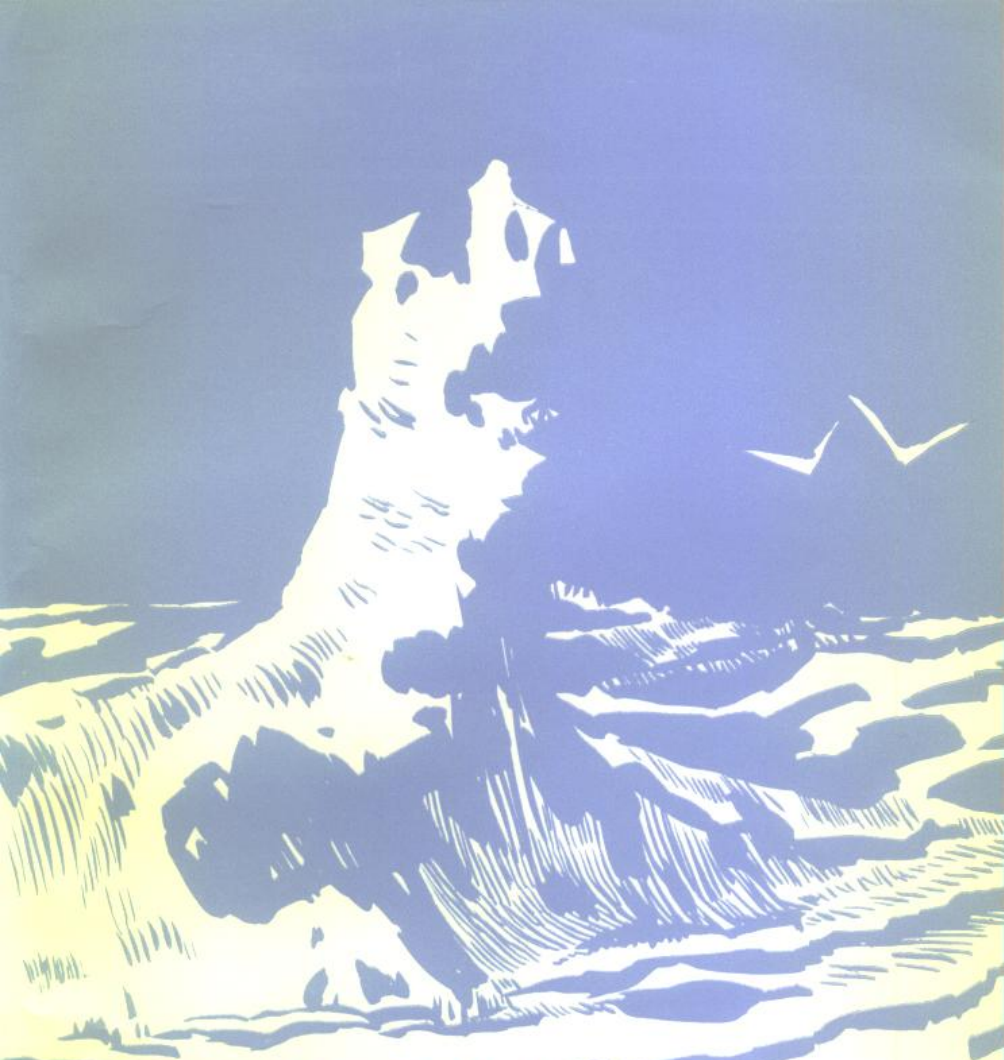
# 世界著名歌唱家

——自歌剧的黎明至今

亨利·普莱桑茨著

人民音乐出版社





亨利·普莱桑茨 著 沈瑞奉 译

# 世界著名歌唱家

自歌剧的黎明至今

中国文联出版社

Henry Pleasants

## The Great Singers

From The Dawn of opera To Our Own Time

本书根据Simon And Schuster New York 1966年英文版译出

### 世界著名歌唱家

——自歌剧的黎明至今

【美】亨利·普莱桑茨 著

沈瑞奉 译

•  
中国文联出版社出版

(北京建国门内子河10号)

隆昌印刷厂印刷

新华书店北京发行所发行

•  
787×1092毫米 32开本 10.75印张 2插页 227千字

1985年12月第1版 1985年12月北京第1次印刷

印数：1—3,490册

书号：8355·399 定价：1.80元

## 前 言

当我们想到历史上的伟大歌唱家时，大部分人只追溯到朱迪塔·帕斯塔。她的全盛时期是1825年至1835年之间；主要因为她是舞台上的第一位“诺玛”，至今仍留在人们的记忆中。仅因法锐耐利及较少传闻的卡法莱利的名字流传下来，才使我们意识到：由阉人歌唱家们及同代的女歌唱家们所发展起来的美声唱法艺术已有两个世纪之久，然后帕斯塔才出现。

谈及声乐艺术兴旺的“黄金时代”时，我们也同样地常常认为：大体上是指1880年至第一次世界大战前的时期。那个阶段的伟大歌唱家的艺术生涯一直延续到二十世纪以后。我们之中有些人还听到过许多人演唱，更有不少人听过其中一部分人演唱。他们大部分人的歌声已保存在唱片中，但有些唱片录音不佳。

我们时常意识不到帕斯塔周围的歌唱家们，如玛利亚·玛利布兰、朱丽亚·格丽西、汉利艾特·松苔格、范尼·潘西安尼、劳莱·辛堤—达摩若、汉利艾特·梅利克—拉兰德、约瑟芬·福多—梅因维莱、卡洛琳·安格、班尼黛塔·庇萨隆尼、爵万尼—巴蒂斯塔·芦比尼、曼努埃尔·伽西亚、

路易吉·拉布拉凯、安东尼奥·坦布利尼、阿道尔夫·诺里及吉尔伯一路易·杜泼雷等人，代表了早期“黄金时代”。

实际上，至少有两个更早的“黄金时代”，一是1720年至1740年之间，当时不仅有法锐耐利和卡法莱利，还有赛涅西诺、贝那奇、卡莱斯蒂尼，以及歌剧女主角浮斯蒂娜与库佐尼，都盛极一时。五十年后，1770年至1790年之间，为另一繁荣时期，由阉人歌唱家古阿达尼、帕齐埃洛蒂、马凯齐与克莱赛蒂尼，以及歌剧女主角玛拉、陶娣、班蒂与卡塔兰尼占统治地位。

虽然我们尚能认识到这些早期“黄金时代”的存在，但它们被人们贬为史前范畴，这是容易理解的。这些歌唱家们在歌剧和音乐会中曾唱过些什么，已被人们遗忘，除非偶然重新上演亨德尔的某些歌剧。然而难免是不完美的演出，但有关演唱者的情况，仅为只言片语，并难以获得。

我们可以把一位玛利亚·卡拉斯与一位琼·苏瑟兰和帕斯塔与玛利布兰联系起来看，因为前二者所演唱的曲目如诺玛与新教徒或露齐亚与安娜·波莲娜，都是为帕斯塔与玛利布兰及其同代人所创作的。但即使类似苏瑟兰或卡拉斯式的演唱家的曲目中，也极少能使我们回想起十七与十八世纪的卓越阉人歌唱家与歌剧女主角们的歌唱艺术。

但就声乐艺术而言，有其自始至终的连贯性。例如，帕斯塔是按十八世纪的训练方法培养出来的，作为歌唱女演员，她是近代伟大的戏剧女高音的先驱。然而单纯就歌唱家而言，她是法锐耐利、古阿达尼、帕齐埃洛蒂与克莱赛蒂尼的直接继承人。与她同时代的歌者也实际如此。

有关声乐艺术的目标、技巧与标准的三百余年的连续

性，现在更为人们所理解，而仅在二十五年前是做不到的。当代歌唱家如：卡拉斯、苏瑟兰、朱利艾塔·西米昂那托、苔莱莎·贝尔甘查、玛利琳·霍恩与蒙萨蕾·卡芭莱的巨大成就，重新使人们对优美、华丽的演唱艺术倍加赞赏。

声乐艺术的发展似乎绕了一个圆圈。被舒曼、彪洛、瓦格纳所诅咒的华丽的演唱艺术、以及被瓦格纳、史特劳斯、以后的威尔第及其真实主义的继承人认为与抒情歌剧要求不相容的华丽的演唱艺术，正开始经历初步的复兴。我们正在逐步认识到，美声唱法时代的巨大成就中，除技巧以外，必然同时有其艺术存在。

因此，本书不拟沿袭惯例，而拟对杰出的歌唱家的历史追溯得更远，并在历史上给以恰当的位置。按此计划，我在三百年间的几百名歌手中选出七十余位，即堪称为伟大的歌唱家的人物，而加以叙述。

所选出的人物是根据他们在声乐发展的关键阶段，做出了最重大的贡献，或最生动地代表了那些时期，有些歌手被省略，或仅偶然包括在被介绍的歌手的同辈人之中。对这些显然被忽略的人物，并无责难之意。本书只着重论述歌剧演唱家，这是因为歌曲演唱会是乃近代才开始的形式，而过去的伟大歌者，除少数例外，都是伟大的歌剧演唱家。当代的歌唱家除少数已提到者外，如被忽略，则因他们多数还处于事业的中期，目前尚难做出正确评价。

现代的音乐评价中有个奇怪的现象，即研究历史是集中研究作曲家，而实际上排除了演奏者与演唱者，当然，除非表演者本身也是作曲家。作曲家的成就可由清楚的乐谱流传下

来，作为见证。而在留声机问世以前，表演者的艺术无法可靠而持久地保存下来，只能留在听众的记忆中，这是事实，但这只有部分合理性。

把作曲与表演分割开的现象，在进入十九世纪后表现得更为突出，作曲者几乎得到艺术创作来源的独立自主地位，这对于伟大的表演者来说，是不公平的。海顿、肖邦、李斯特、芦宾斯坦，甚至瓦格纳，他们从歌唱家受益非浅，这可由他们的作品与信件作为见证。

作曲家们今天难以从当代的表演家那里得到灵感，这不仅因为极少数的成功表演家是演出现代作品的。作曲家与表演家脱离的最终结果，是阻碍表演者的创造性的激情，使其创造性的想象力贫乏化。他们长期地受乐谱所写下的一切所约束，从开始到最后一个音符。这也同样阻碍了作曲者，不能象过去自己作为表演者，可与听众直接接触，甚至通过与他合作的表演者，间接与听众接触也被剥夺了。

因此，本书将论述表演者，即歌唱家，他们多数具有非凡的创造性的气质。本书也叙述专业的歌剧工作者，作为创造性的艺术家，他们必须在听众的判断下，在舞台上经历成功与失败。

中央音乐学院图书馆藏书

资料

书号 580040

中央音乐学院图书馆藏书

书号 H16.3/  
7 CMA 663  
总登记号 142927

目

前言.....

### 第一部分：美声唱法的时代

|                                 |    |
|---------------------------------|----|
| 一、歌唱家与演出场所.....                 | 1  |
| 二、阉人歌唱家.....                    | 21 |
| 三、早期的卓越演唱家.....                 | 29 |
| 菲    利    西法切    尼柯林诺           |    |
| 四、第一次“黄金时代”的杰出歌唱家.....          | 37 |
| 匹斯多齐    贝那奇    赛涅西诺    卡莱斯蒂尼    |    |
| 波波拉    法锐耐利    卡法莱利    古阿达尼     |    |
| 五、最后的全盛时期.....                  | 57 |
| 帕齐埃洛蒂    马凯齐    克莱赛蒂尼    维鲁蒂    |    |
| 六、早期的歌剧女主角.....                 | 67 |
| 库佐尼    浮斯蒂娜    苔    西    玛    拉 |    |
| 七、本时期的终点.....                   | 77 |
| 班    蒂    彼灵顿夫人    卡塔兰尼         |    |
| 八、男低音歌唱家与男高音歌唱家的收场白.....        | 88 |
| 鲍斯奇    蒙塔格那那    费    舍    发布利   |    |
| 拉    富    伽西亚    芦比尼            |    |

### 第二部分：大歌剧的时代

|                     |     |
|---------------------|-----|
| 九、新型的歌剧女主角.....     | 101 |
| 帕斯塔    玛利布兰    苔孚利安 |     |

|                                  |     |
|----------------------------------|-----|
| 十、新型的男高音.....                    | 121 |
| 唐才利    诺里    杜泼雷    汤伯利克    蒂夏切克 |     |
| 十一、伟大的四重唱.....                   | 139 |
| 格丽西    马里奥    坦布利尼    拉布拉凯       |     |
| 十二、夜莺们.....                      | 152 |
| 松苔格    林德    帕蒂                  |     |
| 十三、稀有的女中音.....                   | 175 |
| 庇萨隆尼    维雅多    阿尔波尼              |     |
| 十四、新型的德国歌唱家.....                 | 188 |
| 施诺尔    雷曼                        |     |
| 十五、最后的“黄金时代”中的男歌唱家.....          | 206 |
| 莫莱尔    塔马诺    德·莱济克              |     |
| 十六、最后的“黄金时代”中的几位女歌唱家.....        | 226 |
| 诺迪卡    梅尔芭    森布丽赫    艾姆斯        |     |
| 舒曼·海因克                           |     |
| 十七、意大利歌唱艺术的晚霞.....               | 248 |
| 芦佛    泰特拉齐尼    加利·库奇    卡鲁梭      |     |
| 庞赛尔                              |     |
| 十八、歌唱的女演员.....                   | 266 |
| 卡尔薇    伽登    法拉尔                 |     |
| 十九、有着独特风格的男歌唱家.....              | 286 |
| 夏里亚宾    麦考麦克    陶贝尔    蒂贝特       |     |
| 二十、两位女歌唱家.....                   | 305 |
| 安德森    弗拉施塔德                     |     |
| 二十一、尾声.....                      | 316 |
| 当代的问题与展望未来.....                  | 331 |
| 编后记.....                         | 324 |

## 第一部分

# 美声唱法的时代

### 一、歌唱家与演出场所

在音乐术语中，很少有如Bel Canto这样含义不确切的名词，除Tempo rubato一词以外（意指窃取或借用的时值，而不是改变时值），Bel Canto一词的来源极为含混不清。

在常用的意大利语中，它只简单地指优美的歌曲。它与流行于十七、十八世纪意大利歌手中的一种歌唱方法有关，当时人们只要求歌曲要优美，而不要求其它。但当人们对歌曲（Canto）的全部要求必须是优美（Bel）时，这一名词并不存在。它必然是多余的。

它自何时成为常用名词，尚无定论。牛津英语词典表明它在1908年在英国最早出现，这显然是太迟了。拉鲁斯歌剧词典中指出它是十九世纪文艺爱好者的话，这可能是正确的，但难以肯定。牛津英语词典提出该词发源的重要线索，它引证了《纽约日报年鉴》中的一篇文章，谈到音乐评论家抱怨“听众不要听瓦格纳”，以及“大众蜂拥去听意大利的Bel Canto”。

十九世纪后半叶，许多内行人士觉得瓦格纳所要求的唱法（或符合其要求的瓦格纳式的歌唱家）是不美的，正如许多瓦格纳式的歌唱家认为仅仅是优美的歌唱是不充分的。这样假设可能是合理的，即Bel Canto一词来自拥护或反对瓦格纳式的歌唱家的争吵中，瓦格纳式的歌唱家用为贬义词，而其它人则用以表明较古老的意大利声乐传统的优点。

因此，这一术语并非被当作贬义词使用。当教师满意地认为他掌握了优美的歌唱的秘诀，或歌者自认为唱得很优美时，借用了这一术语。当教师们或歌者使用这一词时，他们心目中必然是指一种甜美、流畅的歌唱方法，致力于发出悦耳、圆润的声音；唱音阶时匀称地从低音到高音，声音连贯不断，音准完美，分句与尾句流畅，母音纯净，避免喊叫、鼻音、粗躁音或白声、各声区之间脱节，以及避免其它因低劣或疏忽大意的训练方法而产生的各种不良的表现。根据这一含义，美声唱法一词甚至可适用于瓦格纳作品的最佳演唱者。

但大部分使用这一术语的人，以在教学或演唱中代表并保存了十七、十八世纪在意大利发展起来的声乐原则而自豪。在一定程度上他们做到了这一点。自意大利产生并发展起来的良好的声乐的基本标准从来未被抛弃过，虽然为了适应威尔第歌剧的紧张的戏剧性，与威尔第的意大利继承者的朗诵风格，以及适应瓦格纳与史特劳斯的宣叙调与朗诵调的要求，这些标准可能有些松动。然而老的标准存留下来，它们被运用于歌剧中时，却显然与早期的歌唱家有很大的区别。

在十九世纪最初十年中，在罗西尼、凯鲁比尼、阿勒

威、斯庞蒂尼、奥贝尔、唐尼才蒂、贝利尼、梅耶比尔与威柏的成熟歌剧中体现了大歌剧的开端。他们喜爱布景宏伟的音乐剧，在大歌剧起始之前，优美的歌唱（美声唱法）即歌剧的主要目标，由它培育出抒情的或戏剧性的效果。人们并不对作曲家与词作者怀有紧张或悬念，而是对歌唱家如此；而他作为独唱者，必须在没有十九世纪歌剧的有力乐队与和声语汇的情况下，进行表演。他必须一切靠自己。

他必须发展自己的技巧与手法，并在很大程度上加以印兴地运用，不论是在剧院、宫廷、教堂和沙龙中都如此。印出来的咏叹调或歌曲乐谱，或经常是手抄乐谱，只提供一个旋律的骨架或轮廓，而由歌唱家选用自己的装饰音、曲调中加花、滑音、颤音、琶音、八度跳音、旋律变化、结尾变化等等，使之充实完美。

显示高超声乐技巧的场合就是剧院，它或从属于宫廷，或为城市中公开的剧场，但由贵族保证了定票与占据包厢。一种专门上演神话与古典题材的歌剧，被称为正歌剧，提供了戏剧性的舞台。这就是十七、十八世纪欧洲的歌剧院，条件较简陋，当音乐史学家提到“美声唱法的时代”，即指在这些地方盛行的声乐艺术。

其大部分音乐手法，除了即兴表演的传统外，都在亨德尔的清唱剧、巴赫的大合唱与受难乐以及莫扎特的歌剧中保留下来，并在形式上有所提高。但即使这些不朽的作品，我们今天认为它们是老式的传统作品，因伟大的作曲家的才能而提高了身价。当时的音乐手法也以有益的形式存在于罗西尼、贝利尼与唐尼才蒂的作品中，现在仍可听得出来。这些作曲家处在正歌剧与大歌剧的十字路口，而当时即兴表演的

艺术已衰落，他们把过去留给歌唱者自行处理的部分写入了乐谱。

我们不可能用十八世纪的耳朵来聆听美声唱法的各种手法，现在一般也不按十七、十八世纪卓越歌唱家的心意与目标来使用这些手法。今天，我们容易把华丽的歌曲看成是纯粹机械的、装饰性的，而感情上是空白，只为了炫耀声乐技巧。在十九世纪华丽歌曲因这些理由而受到了抨击，尤其是在德国。但事实上，美声唱法的大部分手法都出于表达感情的目的，虽然也不是全部如此。

华彩的装饰句可表达激情、愤怒、复仇与决心，或加上必要的和声与修饰时，可表达欢乐与满足。颤音与回音可加强终止或收尾句。倚音使长的旋律线丰满，并增加了庄严肃穆之感。滑音、大音程的滑音与快速音阶片段，无论是上行或下行的全音阶或半音阶，都可增添高峰音的分量并更动人。各种装饰音可根据当时情景与个性来安排，因此成为刻画人物的组成因素。

华丽的歌曲所要表达的目的，及所采用的基本手法，早在十七世纪结束之前就已完全形成，并为歌者与听众所同样理解。它似乎在转入十七世纪的前后，在意大利出现了新式的单旋律歌曲的同时产生。就由于这一形式的兴起，标志着对位式音乐时期的终结。因此开始了欧洲音乐的“现代化”时期，并从此引伸出巴洛克歌剧以及教堂与沙龙中的声乐作品的旋律写法的传统。

裘利欧·卡契尼（约1560—1615），也称裘利欧·罗曼诺（因出生地得名），是此演进过程中有决定性影响的人物。他反对当时多声部音乐的矫揉造作，尤其反对旋律与歌

词内容完全脱节。他创造了一种以器乐伴奏的独唱形式，使复杂的多声部歌曲的写法受制于歌词，使音乐服从于阐明歌词与表达适当的情感。

卡契尼将其原则写在1602年所著的论文中，名为《新的音乐》。然而他所主张的那种歌唱的特点与效果，更有说服力地由文森佐·玖斯蒂尼安尼的文章《关于音乐的论述》表达了出来；此人为十七世纪早期住在罗马的一位爱好文艺的贵族，是巴萨诺的侯爵。其中描述了曼图亚与弗拉拉的某些女歌手们的演唱，说她们“不仅以声乐素养与音质互相竞争，而且把设计精巧的乐段在恰当之处演唱出来，毫不过分”。

他并写道：“她们依照所唱歌曲的要求，减弱或增强音量，有时大声或轻声，有时沉重，有时轻巧，有时用温柔的叹息打断歌声，在时连贯地或断开地唱长的片段，有时唱跳音，有时唱长的颤音，有时唱短的，然后再用轻声唱出甜美的流动的乐句，有时人们能出乎意料地听到一声回音。随着音乐与情感，她们有着适当的眼神、动作与面部表情；她们的嘴、手与身体都没有不符合歌曲的情感的不雅观的动作。她们吐词清晰，使人们几乎能听到每个词的最后一个音节，歌词完全不受装饰性乐句的干扰或阻碍。”

卡契尼的革新经过几代声乐大师的演唱与修饰，将近一个世纪以后，才由皮埃尔·弗朗西斯柯·托西（约1650—1730年）把最有价值的巴洛克时期的华丽歌曲的手法与基本标准留传给我们。托西用意大利文写成的《论华丽歌曲》于1723年在波洛尼亚出版，二十年后，由约翰·恩奈斯特·伽利亚德译成英文。

托西是有卓越贡献的人，他不仅是阉人高音歌唱家，也是作曲家与教师。他曾广泛旅行，最后于1693年到达伦敦，并以大部时间定居于此，直至八十余岁时去世。他的声乐艺术基本理论可概括在他对学生的谈话中，他对天赋不高而前来向他求教者进行安慰时说：

“由于天赋不佳，处于不利条件下进行学习的人们应记住以下要点，并引以自慰：即唱准曲调、有表情、能唱好渐强渐弱、倚音、颤音、花腔及自行伴奏，这些是主要的条件。这些困难并非是不可战胜的，但要取决于你能克服多少。我知道这些并不能保证人们演唱得完美，但如满足于自己一般的演唱，则是个人软弱的表现。然而必须召唤装饰音来帮忙，而它们很少拒绝帮助，有时会自行前来相助。要努力学习才能做到。”

托西分章论述每一主要技巧。他解释倚音是在两音中插入一音，以使一音过渡到另一音时，增添优美文雅之感。关于颤音，伽利亚德译为摇音，以与过去及现在的英文术语一致。他说：“虽有人缺乏其它优点，但无论谁掌握了良好的颤音，总有利于使其歌曲的终止或尾句唱得圆满，因在大部分情况下，颤音是非常必要的，如缺乏此技巧或唱得不完美，就永远不能成为伟大的歌唱家，虽然他可能有高深的学识。”

那些快速长句的声乐华彩片段，称为滚动音或一字多音乐段，是炫耀技巧的咏叹调中不可避免的技巧，它是真正的伟大歌唱家的荣耀，而为一般人望尘莫及。托西将此技巧分为两类：“分开的”与“滑行的”，按今天的术语即：不连贯与连贯的两种，都必须唱得极匀称。唱不连贯的，在曲调与

拍子方面也并非明显断开，在演唱时不能因换气而受干扰，更不能露出愁眉苦脸，或身体出现痉挛式的动作。

关于 *messa di voce*，即歌者唱出一个单音，以最弱的声音开始，然后逐渐加强到极限的音量，再逐渐减弱到起始的弱音，有时以奔流而下的一连串技巧炫耀来结束。他说：

“善于节约使用这种良好技巧的歌者，只用于母音上，必定能达到极优雅的效果。”这曾是阉人歌唱家最喜爱使用的手法，他们异常的肺活量使他们得以保持渐强与渐弱，远远超出常人的限度。

这些就是美声唱法时期的歌唱家用以充实、发展、装饰一个简单的旋律线的基本方法。他们的演唱必须遵循相当严格的程式，而这又由 *Da capo aria*（由对比的两部分组成，结束时重复第一部分）的布局所制约。这种咏叹调是正歌剧中占统治地位的歌曲形式。唯有歌唱家的即兴表演艺术，挽救了这种实质上是静止的、沉闷的形式，使它不致于过分单调乏味。同时，咏叹调对歌者提供了恰当的场合进行即兴创造，并使他们凌驾于作曲家之上，成为正歌剧的创造性的源泉。下面是托西对歌者如何处理咏叹调的希望：“应该考虑的是：首先必须注意一首歌曲如何分成三部分进行演唱。第一部分中，他们只要求有少数的风格高雅的最简单的装饰音，而不要求别的，使作品保持简单、朴素而纯净。在第二部分中，他们希望在纯净之上加一些技巧性的装饰音，使具有判断力的听众感到歌者有较高的能力。在进行歌曲重复时，如不能更好地变化演唱，则不能成为声乐大师。”“因此，应该让学生习惯于总是用不同的方式来重复歌曲，如果我不错的活，凡是富于创造性的人，虽属中等歌手，也欠缺

乏创造性的较好歌手更值得尊敬。因为后者只能取悦于有鉴赏力的人一次，而对于有创造性的人，如听者对其稀有的演唱方式不感惊异，至少对其重视变化形式进行演唱，会感到满意。”

换言之，美声唱法是表演者的艺术，作曲者为歌唱者服务，如同今天，歌曲作者或改编者为流行歌曲演唱者或爵士乐器的独奏者服务一样，而歌者有自由，可与乐谱上的音符脱离，今天只在流行音乐中，或老一辈的犹太教的领唱者中有此做法。在一部歌剧的创作中，在排练中，一切为了歌唱者的艺术进行安排，提供方便。在演出时，他靠个人进行表演，在一定程度上，至少他是自己的作曲者。人们希望，甚至要求他离开乐谱上的音符进行创造，并根据他的个人创造中的想象力、艺术趣味、勇敢精神与高雅程度进行判断。有关歌者的创造性权利与职责一直延续到十九世纪之后，并仍在较年轻的曼努埃尔·伽西亚的《歌唱艺术论文集》中体现出来，该书最初出版于1847年。

我们不知道，也永远不会知道这一切在演出中是如何进行的。十七、十八世纪包含着盛行一时的伟大歌唱家的艺术的正歌剧已实际上全部绝迹了，甚至诸如亨德尔、格鲁克与莫扎特等大师的正歌剧也消失了。偶然发现或挖掘出来的乐谱，只能给我们一个轮廓，一种形式，而没有实质内容。男性女高音、女中音与女低音歌唱家是主要使剧坛增辉的人物，他们已销声匿迹达一个半世纪之久。现在仅有极少数女歌唱家，而没有男歌唱家，能达到那种高度技巧的要求。可能男、女歌唱家中都无人能达到早年歌者的即兴演唱惯用手法，无论在创造性的演唱或掌握风格方面，都无人能与之匹