

【英】丹尼尔·斯诺曼 著

刘嫩 程任远 译 王勇 校定

DANIEL SNOWMAN

The Gilded Stage
A Social History of Opera

四百年浪漫、绚丽、迷人的歌剧历程！

鎏金舞台
歌剧的社会史

上海人民出版社

[英] 丹尼尔·斯诺曼 著

刘嫩 程任远 译 王勇 校定

DANIEL SNOWMAN



The Gilded Stage
A Social History of Opera

舞台
歌剧的社会史

上海人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

鎏金舞台:歌剧的社会史/(英)斯诺曼
(Snowman, D.)著;刘嫩,程任远译. —上海:上海人
民出版社,2012

书名原文:The Gilded Stage: A social History
of Opera

ISBN 978-7-208-10850-9

I. ①鎏… II. ①斯… ②刘… ③程… III. ①歌剧-
社会史-世界 IV. ①J832

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 148823 号

责任编辑 张晓玲
封面装帧 王小阳

鎏金舞台:

歌剧的社会史

[英]丹尼尔·斯诺曼 著

刘 嫩 程任远 译

王 勇 校定

世纪出版集团

上海人民出版社出版

(200001 上海福建中路 193 号 www.ewen.cc)

世纪出版集团发行中心发行

常熟市新骅印刷有限公司印刷

开本 720×1000 1/16 印张 26.75 插页 10 字数 460,000

2012 年 8 月第 1 版 2012 年 8 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-208-10850-9/J·312

定价 58.00 元

序 一

中国著名花腔女高音歌唱家、声乐教育家，
上海音乐学院终身教授 周小燕

我很高兴看到，在新兴传媒日新月异的年代，有这样一本厚重的书，用群像展现的方式，对歌剧，这一古老的艺术形式，作了一次回眸，向整个社会表达出对歌剧的认识、感悟和期许。歌剧史高雅、浪漫、动人心弦，社会史严肃、科学、波澜壮阔，当这两股力量合二为一的时候，歌剧四百多年来的浮沉变幻焕发出它独特而神奇的魅力。

在本书问世之前，大部分关于歌剧史的书籍一般集中讨论三方面的内容：作曲家、作品和演员，但是歌剧不仅仅是一种艺术形式，也常常是一种社会、经济和政治现象。本书是迄今为止世界上唯一一部讲述歌剧社会史的书籍。

在这本书中，斯诺曼从大社会史的角度来阐述歌剧的身世，把歌剧的产生、发展和对未来命运的预测，与政治、经济、文化以及与大众、小众群体紧密相联，充分展现了四百余年来歌剧作为贵族和上流社会晚间的娱乐消遣，是怎样从意大利北部城市威尼斯的宫廷和教堂起步，逐步蔓延至整个欧洲的宫廷和上流社会，最后走向全球化的；又是怎样从象牙之塔变为下里巴人的娱乐的。

作为一部严肃的学术专著，本书具有无可挑剔的学术性，同时拥有奇妙的可读性，在作者优美的笔调之下，无论是歌剧创作的金融风险、歌剧院之间的激烈竞争，还是19世纪经常发生的由煤气灯引发的歌剧院大火，都仿佛令人置身各个历史的“歌剧时代”，读到第二次世界大战“巴黎在被占的那些年里，迎来了一连串顶级歌剧院的访问，其中包括1941年由卡拉扬带领、并由威尼弗蕾德·瓦格纳随同的柏林国家歌剧院的来访”，我不由地回想起早年留学巴黎，听歌剧、学德语的烽火岁月。

书中对歌剧的未来有着一个开放式的乐观设想，也令我对中国歌剧的未来浮想联翩：中国歌剧艺术起步较晚，其艺术形式真正形成的标志是1945年诞生的歌剧《白毛女》。因此在《鎏金舞台：歌剧的社会史》一书中，关于“中国歌剧”的

员的收入、从业人员的生存环境等,对于新技术的影响(天然气,电力照明,录音,摄影,电影等)和他们的观众、剧场建筑的历史和性质的变化及21世纪全球化视野下的歌剧未来展望等都有不同篇幅的涉及。让我想到了这些年忻平等学者提倡的“全息史观”的研究方法论,力图全面无死角地去解读历史。我也努力尝试在音乐史的研究中采取这样的方法,但总是会觉得有些“捉襟见肘”,读完《鎏金舞台》,我想读者们一定会和我一样,有一种豁然开朗的感受。

其三,丹尼尔·斯诺曼的原著写得确实精彩,不仅在视角上,在文字上亦是如此。这就对于翻译工作有着极大的挑战。丹尼尔·斯诺曼是音乐圈中人,他的读者,在英国,我想大部分也是资深乐迷,所以他经常用一些音乐圈中的术语去表述、描绘,例如终止式的和弦解决、无终旋律、幕间曲等,对于圈内读者而言,就有了一种可意会不必言传的效果。但这就势必对于两位译者,造成不小的困扰:如果直译,中国的普通读者或许会不明其意,如果意译,又未必能够准确把握原著的意思,这也正是我在校定工作中左右不定,花费了不少时间去斟酌的,我也很担心,如此精彩的一本著述,如果因为翻译的原因,而减少其风采,那让我们真是情何以堪了。尽管已经尽力,但由于时间与水平原因,依然会有一些问题的存在,我想在再版的时候,我们一定还会进行修订。

除此之外,在编辑的邀请下,我还找出了近些年我游走各地歌剧院时所摄制的一些照片,希望您更多的一些直观感受。

这两天我正在悉尼做“星期广播音乐会”的特别演出,抽暇去悉尼歌剧院观看了《阿依达》的演出,悉尼人民对于音乐的热爱让我感动,其实,悉尼歌剧院不过也才39年的历史,不仅今天它已经可以位列世界十大歌剧院,而且歌剧院所催生的各种文化与旅游产业也蓬勃发展起来,如何让音乐改变人生?中国是不是也有可能“生产”出一流歌剧?我想看完这本《鎏金舞台》,我们多少可以得到一些启发。我盼望着有一天我们也可以自豪地说:歌剧让生活更美好。



2012年7月29日于悉尼

目 录

序一	周小燕/1
序二	王 勇/3
导言	1

第一部分 从亚利安那到魔笛之旅(1600—1800)

第一章 意大利歌剧的诞生	11
第二章 意大利式的歌剧经营	27
第三章 歌剧穿越阿尔卑斯和海峡	46
第四章 莫扎特时代维也纳的文化融合	70

第二部分 大革命和浪漫主义(1800—1860)

第五章 拿破仑与贝多芬	91
第六章 后拿破仑时代:歌剧与政治、艺术和商业	102
第七章 歌剧抵达纽约及更广阔的边陲	121
第八章 巴黎歌剧院	141
第九章 伦敦大火	158

第三部分 歌剧的复活(1860—1900)

第十章 中欧和东欧的文化与政治	179
第十一章 纽约的黄金时代	193
第十二章 首席女歌手	219

2 目 录

第十三章 驯狮人:指挥的权势	235
----------------------	-----

第四部分 战争与和平中的歌剧(1900—1950)

第十四章 歌剧走向西部	259
第十五章 传播讯息	271
第十六章 战争的影响	286
第十七章 独裁统治下的歌剧	300
第十八章 全面战争	318

第五部分 歌剧的全球化时代(1945—)

第十九章 浴火重生	335
第二十章 创建美国歌剧	352
第二十一章 歌剧席卷全球	369
第二十二章 旧貌换新颜	388
第二十三章 演出必将继续	400

导 言

1853年4月8日伦敦《泰晤士报》上曾经刊载了一篇信函，一位署名“C. T.”的先生谈到，他被位于考文特花园^①的皇家意大利歌剧院拒之门外：“因为门卫看我的衣着风格不顺眼。”出于极度的愤慨，他继续写道：

我穿着晚礼服，那是整洁的、亚麻质地的，并且配以一切可以让我出入于任何顶级会所的配饰……而且据那些当时在门口的正派目击者说（如果我非要讨回个公道的话，他们会支持我的），歌剧院没有理由拒绝我入场。

在抗议了二十多分钟（“并且发现所有的努力都无济于事”）之后，C. T. 答应离开，取回了大衣并且到售票处打算要回他的七先令门票钱。这回，“刚才卖我票的人现在却不肯退钱，理由是剧院已经入了账”。同时，他注意到有些进入剧院的人“穿着很旧的长大衣或者很厚的外套，还有些人的衣着甚至很脏”。“据我所知”，他说，他当晚的衣着可以令他有权光顾伦敦和那不勒斯之间的“任何歌剧院的任何区域”。“可我还是回家了”，C. T. 气急败坏地写道，“没能看成《马萨涅洛》。”

这并非本故事的结局，第二天他与考文特花园剧院的经理弗雷德里克·贾伊对峙，索取自己的七先令外加五先令路费。贾伊先生，如他所述：“尽管他对我大衣提不出拒绝的理由，还是又一次将我打发到售票处。”

“该怎样赔偿，先生们”，我们这位来信人最后耀武扬威地说，“或许我应该去地方法院，只有在那里，才能为失去的时间和激情找回应有的尊严。”

*

许多关于歌剧史的书籍总是将讨论集中于传统意义上的三个方面：作曲家、

^① Covent Garden，——译科文特花园。——校注

作品和演员。我的书架上——正如大多数歌剧爱好者那样——摆满了这样的书籍(如果浏览一下备忘,就会了解到其中部分佳作使我受益匪浅)。然而,歌剧不仅仅是一种艺术形式,它常常也是一种社会、经济和政治现象——这一点,可以从那封信愤愤不平的字里行间得以窥见。合适的装束、门票的价格、观众的举止、经理在围攻之下表现出来的称职、采取法律行为的威胁——所有这一切,构成了整个故事。另外还有 C. T. 无缘欣赏到的那部作品。奥伯^①的《马萨涅洛》(*Masaniello*)[也称《波尔蒂契的哑女》(*La Muetta de Portici*)]是一部鼓舞人心的作品,讲述了那不勒斯的政治崛起;当它于 1830 年在布鲁塞尔公演时,极大地激发了当地人的爱国主义热情,甚至因此有力地推动了比利时独立的进程。在《鎏金舞台》这本书中,我们将探索更为宽广的领域,在那里,歌剧艺术从产生,到发展、被赞助、被聆听、被感知。我们的目光并不局限于歌剧本本身所处的舞台,还包括围绕在这鎏金界限之内发生的一切;我们不仅关注供给,也同样关注需求,除了歌剧艺术的创作,它的消费情况也同样是我们的兴趣所在:即那些将歌剧院、剧团经理和君王们与商人、艺术、艺术家和观众联系在一起的关系链条。

有的时候,我试图发起一场战役来将“歌剧”一词完全废除。毕竟,它仅仅代表着一部作品,但是对于很多人,“歌剧”二字往往被强加予排场、富贵和“精英主义”(另一个我想消灭的词语)等重负。在我的战役中,我相信那些最伟大的作曲家们的灵魂都会与我站在同一立场。蒙特威尔第^②将四百年前首演的《奥菲欧》(*Orfeo*)称作“音乐故事”(Favola in musica):音乐的寓言集。据我所知,当时没有人会以“歌剧”一词来形容这样一种艺术形式:它实质上企图将所有艺术融合在一块儿,正如古人所做的那样,也正如当今野心勃勃的电影和音乐片制作所追求的那样:用与瓦格纳相关的措辞来说,就是一部“综合艺术作品”(Gesamtkunstwerk)。瓦格纳也同样是站在我这一边的。

毫无疑问,歌剧艺术在所有表演艺术中是最为复杂的一种,它试图调和太多的要素。链条越长,薄弱环节的风险就越大,因此歌剧艺术的历史充满了传奇的故事。虽然回顾起来颇为轻松,可真正发生时却是那么盛况空前。诚然,歌剧艺术的吸引力部分在于,就像走钢丝表演或者摩托车比赛那样,现场演出中总有一种感觉怕会出错,无法预知演出是否完美。从一开始,歌剧艺术就表现出了极大的野心;试图集一切艺术形式之大成,来创造出一种前所未有的美学成就,以至

① 奥伯(Daniel-Francois Auber), 1782—1871, 法国作曲家。——译注

② 蒙特威尔第(Claudio Monteverdi), 1567—1643, 意大利作曲家, 对歌剧、和声学、交响乐的发展都有深远影响。他的歌剧被认为是历史上的第一批歌剧, 包括《奥菲欧》。——译注

于无数人为之鼓舞、为之欢欣、为之投入心血、为之深深着迷。从这种意义上来看,歌剧艺术可以说是文艺复兴至高无上的艺术遗产之一。

在《鎏金舞台》中,我们将跟随歌剧艺术的足迹,自意大利北部城市开始,踏遍欧洲、美洲,以及更广阔的世界,体会其在数字时代的全球商机。本书并不意在成为一本歌剧艺术通史,而是想要从丰富多彩的故事中重现当时的“盛况”。因此,我们的“历史直升机”将在歌剧版图上掠过时间与空间,在一处小憩片刻便继续飞向下一个目的地。我们将要路过的很多小站会为我们展现直接的环境,那是一些杰出歌剧作曲家曾经生活和工作的地方。当然,直升机也是要加油的,我们也会在一些与歌剧文化有共鸣,但又与具体的曲作者或作品没有太多关联的地方稍作停留。因此,我们的旅程将从文艺复兴时期的意大利,直至巴黎的路易十六和柏林的腓特烈大帝。稍后,我们会看到后拿破仑时代政权的确立,试图施与一种政治稳定感,却在席卷欧洲的文化民族主义中覆灭。19世纪中叶,在伦敦或者巴黎的歌剧院里观看演出也许会是一种极度的时尚,而后不久,大部分重要的作品却倾向于在慕尼黑或者米兰、拜罗伊特或布达佩斯、布拉格抑或圣彼得堡搬上舞台。

歌剧当然不仅仅是欧洲人的独白。在美国建国的历程中,一些有识之士曾鼓励并效仿欧洲人的品位,而莫扎特的剧作家和罗西尼的第一个阿玛维瓦伯爵(Count Almaviva)^①,也将我们的故事带往纽约、新奥尔良和墨西哥。当那些矿业大亨在澳洲和美洲浮夸低俗的边境炫耀他们俗艳怪异的艺术主张时,我们也看到了歌剧在那里的发展(亚马逊的橡胶业暴发户们,后来通过在玛瑙斯筹建歌剧院来标榜他们的财富)。19世纪末,一位作为美国黄金时代样板的纽约大都会歌剧院的赞助人——一个典型的盎格鲁撒克逊人,可能会在这座他们亲昵所称的浮士德剧院(Faustspielhaus),观赏一部由德国指挥家指挥的法国作品,而演员阵容则来自捷克、波兰和意大利。20年后,人们可能会听到卡鲁索在哈瓦那演唱普契尼的作品,或者托斯卡尼尼在布宜诺斯艾利斯指挥瓦格纳的作品。

甚至连卡鲁索和托斯卡尼尼都无法想象20世纪末歌剧在全球的蓬勃发展。对于歌剧爱好者来说,它在世界范围的流行无疑是值得庆祝的。但是也有人担心歌剧艺术会陷入过度大众化的危险,担心它的锋芒会被泛消费主义所挫伤,被只想从中渔利的人们盘剥并变成商品。另一些人感觉到歌剧已经开始变成博物馆艺术,它只能吸引富有而考究的社会群体,他们满足于不断重听陈旧的作品,

① 阿玛维瓦伯爵(Count Almaviva)为罗西尼歌剧《塞维利亚的理发师》中的角色。——译注

而没有人去创作和聆听新的作品。一个阅读歌剧史的人,实际上是在体悟歌剧在四百年发展轨迹中的浮沉变幻。或许,严肃音乐戏剧文化逐步大众化的进程,正如其他领域的艺术所作出的尝试一样,是在努力拓展自身观众的社会基础的同时,又能维护自己高高在上的美学地位。在以上的问题之后,我们会考虑这样一个问题:歌剧将何去何从?在本书的最后,我们会推测在这个充斥着即时全球通信、国际金融、数字交互技术的时代,歌剧所面临的未来。并且我们会以《蝴蝶夫人》(*Madama Butterfly*)式的结局——一个没有被解决的和弦来结束本书。

*

在撰写本书的时候,我尝试采用两种截然不同的史学研究方法。首先,在歌剧史中,有大量且不断增多的优秀学术资料,通常来自专业的音乐理论家。其中大部分内容非常详尽,包括集中描写曲作者及其作品和演员们的书籍和文章。其次,在社会史中有更多的齐全的材料。在我首次涉足社会史的时候,这种研究过去的方法刚出现不久,但是在随后的数十年里不断发展壮大。如果我这样说,直到不久前,二者之间都常常以铁栅栏和紧闭的大门标出彼此的界限,而不是人来人往的通道,那么这对于在两个领域辛勤工作的人来说,并不会觉得奇怪。当然,在那些伟大的歌剧作曲家们的传记中,往往会按惯例提及一些他们的家庭背景和社会环境:比如说,莫扎特幼年时期的杰出天赋,或者威尔第在意大利复兴运动(*Risorgimento*)时期的突出表现。不过,如果有人想通过阅读传记,了解他们工作和生活更多的情况恐怕就比较困难了。

那些历史学家而非音乐理论家,可能会固执地局限于自己的领域。“那不是我的研究方向”,当一个研究俾斯麦的学者被要求阐述对于腓特烈大帝的观点,或者当一个中世纪史学家被问及文艺复兴时,他们会这样说。同理,一个研究美国史的人会拒绝评论法国历史,研究法国史的又会对俄国史不屑一顾。这部分涉及知识完备性的问题。我们没有人能够无所不知,因此都得听从某个“领域”的专家而不是我们自己。或许这也反映了对于历史研究的确切本质更深层次的态度。两三代人之前,学院里教授的历史总是倾向于探讨过去的大政治、大外交、大宪法和那些影响它们的人。这种局面在 20 世纪 60 至 70 年代有所改变。其间,伴随着当时的新激进主义,史学研究的晴雨表被拨向了迄今已被边缘化或被遗忘的“普通”人的历史。

时至今日,文化史的出现极大地丰富了社会史研究;历史学家从人类学中受益匪浅,并且可以在性别、种族和宗教仪式等问题上大做文章。“文化”二字因而

被赋予了很多涵义。大部分历史学家所不屑的事物,或许恰恰是他们的祖辈引以为骄傲的:绘画、建筑、文学和“古典”音乐。正如在音乐史中,往往会忽略作曲家作曲和演员表演所处的社会大背景那样,社会史或者文化史也倾向于忽略那些“高雅”的艺术。也许这是残留的一种职业性的阶级歧视,因为史学家总是意图提升“普通”人的角色,不屑于考虑歌剧这类“精英”娱乐——而歌剧史学家们却更愿意关心“伟大的艺术”。

近年来,多亏了那些杰出而勇敢的先驱者的努力,一些樊篱已经开始被破除,道路也变得更加通畅。本书是建立在他们工作基础之上的一种尝试,也是将大故事下的一些要素集合在一起的一种尝试。它并不是一本百科全书,但是读者们必定会依据自己的口味和爱好,发掘出这样或那样的被关注或被忽略的地点、时间或者人的品性。有时,这架历史直升机会降落在一个特定的时间和地点,以进行近距离的详细报道,而在资料确实贫乏的地方,就来个走马观花。我们并不是非常了解(比方说),蒙特威尔第最初创作《奥菲欧》的曼图亚宫廷是怎样的生活状况,甚至连它在王宫何处首演都无法确定。亨德尔和他的音乐在汉诺威时代的伦敦究竟有多知名,莫扎特和他的音乐在哈布斯堡时代的维也纳或者布拉格有多大的影响力,而在他们的管弦乐团演奏和在合唱团演唱的究竟是怎样的人? 19 世纪末纽约的意大利移民是否占新大都会歌剧院听众群体的绝大部分? 答案也许是肯定的,但又没有任何准确的资料来佐证或者反驳这种直觉。

因此,出于编辑的需要以及因为证据的不足,本书的范围和规模不可避免地受到限制。但假如本书一定要被作为一部综合历史实录,那么我相信,它读起来一定不像那些一个个无聊事件罗列的、无休无止的编年史。相反,我在写作的过程中坚持一个思想,就是把握所需的宏观图像,即引领整体叙事的广阔主题。本书始终贯穿着五个主题。

第一个主题是政治。贡萨格、维特尔斯巴赫公爵或者波旁君主推崇歌剧,其目的往往是给某些人(可能是一位竞争中的君主)留下些印象,而“流行”歌剧通常更具颠覆性。莫扎特辞去了大主教那里的稳定工作,成为皇帝宫廷及周边的一位自由职业者。在那里,他邂逅了平生中最得意的词作者,一位在马丁·范布伦时期的美国度过余生的威尼斯犹太人。拿破仑出现在歌剧院,是因为他想向“人民”表示,他在异乡为他们而战。随着法国大革命的爆发,中欧大部分地区逐渐淹没在不断高涨的文化民族主义浪潮中,它也成为很多制作人和观众青睐的歌剧主题,并且——在第三帝国臭名昭著的统治之下——它一直发展到 20 世纪。在我们自身所处的时代,有关歌剧的精英主义或者流行性的舆论纷争,有时

会发生猛烈的政治转变。

政治之外是经济。不在金钱和经营的基础上去讨论一门企图包罗万象的艺术形式,几乎是不可能的——因为它是那么的昂贵。除了近代,财务方面的详细信息是非常匮乏的。因此,我们只掌握了零星的证据,并且是很大程度上被戏剧化了的证据,用来了解早期歌剧演员和合唱团以及乐团的薪金情况。我们确实知道付给有名望的独唱演员的薪水是多少,一个演出季里租下剧院的包厢需要多少钱,或者单买一场演出的票价(如果出售的话)是多少。当然,底层“士兵”是我们故事的重要组成部分,但是历史记录还是倾向于保留这个领域“元帅级”人物的财务、债务和赤字状况。歌剧很少能实现财务上的自给自足,如果有一个问题像回旋曲主题一样不停地萦绕在我们的故事中,那这个问题就是:谁来付钱,或者说,谁来填补赤字。所以说,歌剧的故事,在某种程度上,也就是一系列贵族和君主的故事,风险运作的剧团经理的故事,慷慨的银行家和企业主的故事,地方或中央政府的拨款的故事,以及后来通过各种具有独创性的、或多或少的免税方案从赞助商和私人捐赠中筹钱的故事。

本书中也提及了许多不同的货币,从威尼斯的达克特到法国的法郎,从意大利的里拉到现代的英镑和美元。我们无法出于比较的目的来把它们都换算成单一货币,使现代的读者易于理解。不过,我争取通过引述来给大家直观的币值概念,比如,一个歌剧团首席女歌手的出场费或者剧院的票价、当时一个典型工人的日薪、一个面包或餐馆里一顿饭的开销。

歌剧也是一种社会现象。歌剧听众性质的转变,或者至少那种转变的大致轮廓,很容易被描绘。随着权力和金钱从贵族和教会以及更高的阶层,向新兴的中产阶级和稍后更大范围的社会层面转移,听众性质的改变也同其他历史变迁相应发生。这种变迁可以由多种现象证实,如歌剧院本身的外观设计(比如说,现代歌剧院中包厢及其他凸显社会差异的元素已经相对淡化了),观众看歌剧时的行为举止和衣着,还有价格政策、演出海报和节目单的风格、供应的食物和饮料等。同样值得注意的,是那些歌剧职业演员——特别是那些有天赋的女歌手们,歌剧为她们提高社会经济地位提供了罕有的机会。

在社会变迁的同时,我们还应注意技术进步给歌剧带来的质变。早期歌剧主要是炫耀神奇的舞台效果,诸如厄洛斯飞过头顶、朱庇特或朱诺自天界下凡,或是戏里十恶不赦的恶棍像唐璜那样被打入万劫不复的地狱。“布景”和“机关”与音乐或剧本一样受到重视。实际上,许多歌剧常常将最先进的科技作为情节的闪光点,尽管有时会夸大其词[比如《女人心》(*Così fan tutte*)中对麦斯默医

生的夸张描绘]。我们将会谈到蜡烛、煤气和电气照明,谈到薄纱和游泳机^①,还会聊到激光和字幕的应用。另外,我们的故事还包括打破剧院的局限传播歌剧(包括声音和图像)的新方法:音乐的出版与版权法,以及随后的新发明——照相、录音、电影、电视、录像和最新的卫星与数字技术。

最后,当然,歌剧是一种艺术形式,因此这本书从某种程度上来说,就是一部文化史。关于这一点,有几段突出的历史轨迹是不容忽视的,每段轨迹都和更加宏观的历史潮流相对应。首先涉及的是那些使歌剧艺术成真的人们。歌手总是很重要的,我们的故事将会给他们很多戏份,使我们了解那些巨星们的奢侈生活、资金来源和艺术成就。但是,在我们的故事步履蹒跚地从非严格标榜的“赞助人的歌剧”(从曼图亚的贡萨格公爵,到奥地利皇帝约瑟夫二世),到“作曲家的歌剧”(从格鲁克和莫扎特,到普契尼和施特劳斯),又到“指挥家的歌剧”(马勒和托斯卡尼尼时代),再到近年来“制作人的歌剧”,各方都轮流承担着相对重要的分量。究竟谁,是你去听歌剧最首要的吸引力呢?

然后,是艺术本身质的变化。大体来说,有两股线索交织在我们的故事里。第一类,正如我们所邂逅的文艺复兴晚期的意大利的宫廷内,如亨德尔、瓦格纳、威尔第和本杰明·布里顿的作品那样,属于我们所说的“严肃”歌剧,它们旋律各异、情绪高昂、状态饱满、格调高雅。另一类,是一种更加“流行”的风格,有着戏谑的调子和易懂的对白。从威尼斯人的即兴喜剧(*commedia dell'arte*),到《乞丐歌剧》和《魔笛》,再到维也纳轻歌剧、吉尔伯特和沙利文^②等等。在早期,剧迷们总是希望能看到新作品,就像今天的电影观众那样。但是到了20世纪初,观众却开始倾向于反复观看被认为是经典的标准保留剧目,这类正在形成的“经典”之中很少再有新作品加入。除这种根本性的变化之外,歌剧的剧情和制作也将注意力从几个世纪以来高高在上的君主和神话般的英雄,转移到普通人和“受害者”身上。同样,歌剧的音乐也渐渐从程式化的咏叹调和宣叙调,转向更综合性的音乐戏剧,因而有可能变成心理剧,或者近年来的流行“音乐剧”。但是,这些是“歌剧”吗?

① 一种在舞台上用于模仿人在水中游泳的舞美道具。——校注

② 吉尔伯特和沙利文(*Gilbert and Sullivan*)指维多利亚时代幽默剧作家威廉·S. 吉尔伯特(*William S. Gilbert*)与英国作曲家阿瑟·沙利文(*Arthur Sullivan*)的合作。两人从1871年到1896年长达二十五年的合作中,共同创作了14部喜剧,其中最著名的为《皮纳福号军舰》(*H. M. S. Pinafore*)、《彭赞斯的海盗》(*The Pirates of Penzance*)和《日本天皇》(*The Mikado*)。吉尔伯特与沙利文的歌剧获得了全球的成功,如今在使用英语的国家依旧经常演出。他们的合作创造了内容和形式的革新,直接影响了整个20世纪音乐剧的发展。他们的歌剧还影响了政治演讲、文学、电影和电视,并被幽默作家大量模仿。——译注

或许,歌剧仅仅是一个词汇,我们用来称呼在所谓的歌剧院中制作的音乐戏剧;如果《理发师陶德》(*Sweeney Todd*)^①能在考文特花园上演,它事实上也是一部歌剧。有人可能要据理力争,说歌剧之所以区别于其他形式,就在于它的目的是现场演唱,而且要以一种恰如其分的“歌剧式”的唱腔,不借助于任何电子扩音设备而能够传到剧院的任何角落。当我们听到歌剧的唱腔时,我们立刻就能分辨出来:布莱恩·特菲尔^②有这样的嗓子,艾尔顿·约翰^③就没有。也许根本没必要作一个过于严格(或者过于宽松)的定义;歌剧,就如盲人摸象,但当我们看到它,就能辨别它,假如我们要向某个从来没有见过歌剧的人来描述它,确实不是件容易的事情。因此我不会去为歌剧寻求一个高度概括而万全的新定义;仅仅建议我们不要过于狭义。

那就意味着,我们无法避开这样的结论,至少普遍分析认为,歌剧是一种在漫长的 19 世纪——从莫扎特时代到普契尼去世为止的这段时间——达到了其发展顶峰的艺术形式。在这种意义上,本书或许会被认为是一本关于这门精英艺术从兴起、衰微到没落(甚至可能是湮灭)的过程记录。根据这本读物,有些人会认为歌剧充其量变身为一种博物馆艺术,像是教堂里越来越少的虔诚信徒偶尔才会去祭拜的老朽宗教。或许,我们是在记录歌剧的大众化进程,从一种曾经伟大的艺术形式,到渐渐褪去铅华,或“简化”以至沦落到如此的地位:在艺术鉴赏家狭窄的世界之外,它所具有的任何吸引力必定是来源于天花乱坠、惊世骇俗而虚假性的吸引力的炒作。而从另一面来说,如果你属于乐观积极的性格,在我看来,尽管比吉尔达(Gilda)和特里斯坦(Tristan)^④更痛苦地挣扎,歌剧也绝不甘于死亡。相反,我将要证明,歌剧作为一种最为丰富多彩的艺术形式,反而显示出复苏的迹象。

① 理发师陶德,最早出现于 1846 年托马斯·普雷斯顿的恐怖小说《一串珍珠:浪漫史》,1847 年,乔治·狄布汀·皮特以陶德为主角制作了音乐剧《理发师陶德:舰队街的恶魔》,在英国取得巨大的成功。1973 年,克里斯托弗·邦德将它搬上英国斯特拉福特皇家剧院,引起轰动,并经久不衰。1979 年,《理发师陶德》首次登陆美国,展现了它的疯狂魅力。百老汇沸腾,授予它八座托尼奖,并连续上演 16 个月。2007 年被搬上银幕,由约翰尼·德普主演。——译注

② 布莱恩·特菲尔(Bryn Terfel),世界乐坛当红的男中音歌唱家。——译注

③ 艾尔顿·约翰(Elton John),流行乐坛当红的老牌流行歌手。——译注

④ 吉尔达(Gilda)为威尔第歌剧《弄臣》中的女主角,特里斯坦(Tristan)为瓦格纳歌剧《特里斯坦和伊索尔德》中的女主角。——译注

第一部分

从亚利安那到魔笛之旅
(1600—1800)

