



朗朗書房 · 音乐坊

普契尼画传

BIOGRAPHIE ILLUSTRÉE
DE PUCCINI

[法] 安德烈·戈蒂埃 著
刘吉平 译

 中国人民大学出版社

朗朗书房·音乐坊

普契尼画传

BIOGRAPHIE ILLUSTRÉE
DE PUCCINI

[法] 安德烈·戈蒂埃 著
刘吉平 译



中国人民大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

普契尼画传/[法]戈蒂埃著;刘吉平译.

北京:中国人民大学出版社,2005

(朗朗书房·音乐坊)

ISBN 7-300-06684-4

I. 普…

II. ①戈…②刘…

III. 普契尼, G. (1858 ~ 1924)—传记—画册

IV. K835.465.76—64

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 076494 号



朗朗书房·音乐坊

普契尼画传

[法]安德烈·戈蒂埃 著

刘吉平 译

出版发行 中国人民大学出版社

社 址 北京中关村大街 31 号 邮政编码 100080

电 话 发行热线:010-82503022

编辑热线:010-82503013

网 址 <http://www.longlongbook.com>(朗朗书房网)

<http://www.crup.com.cn>(人大出版社网)

<http://www.ttrnet.com>(人大教研网)

经 销 新华书店

印 刷 北京高岭印刷有限公司

开 本 965 × 635 毫米 1/16

版 次 2005 年 8 月第 1 版

印 张 11.25 插页 2

印 次 2005 年 8 月第 1 次印刷

字 数 67 000

定 价 14.80 元

版权所有 侵权必究

印装差错 负责调换

对于经常聆听《卡门》、《恶魔罗勃》或《军中女郎》的歌剧爱好者来说，普契尼不过是一个再平常不过的名字；对有见地的音乐爱好者来说，普契尼的作品象征了对庸俗音乐的终结和改造；而对面临无端的指责或舞台的成功都可以淡然处之的人和那些用全身心去感受福雷四重唱和《新世界交响乐》的人来说，普契尼有照搬莫扎特之嫌。

《恶魔罗勃》的首演盛况。这部歌剧的作者是德国 19 世纪上半期最负盛名的作曲家之一梅耶贝尔，他秉承了罗西尼创立的大歌剧风格。



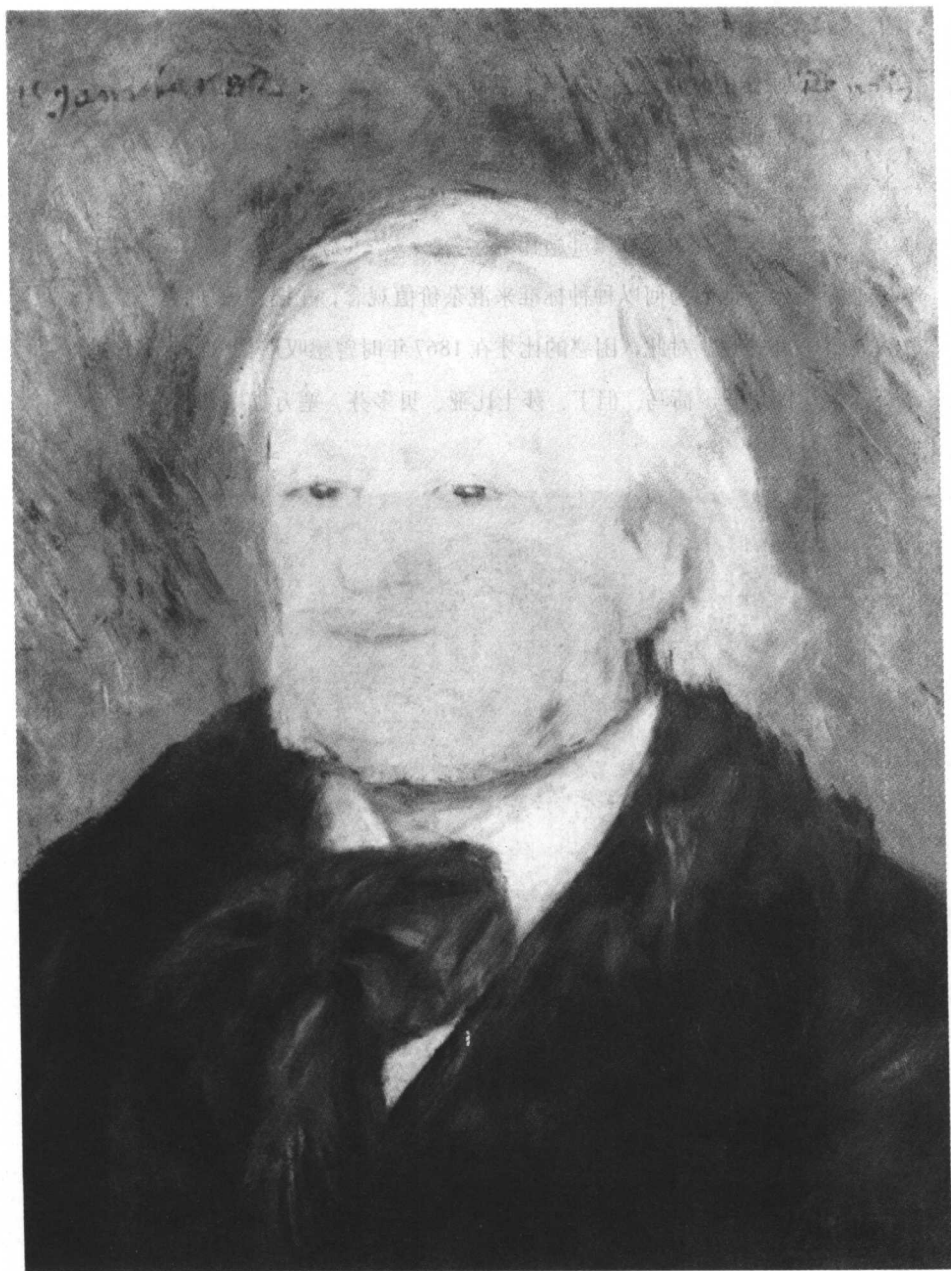
所幸的是，歌剧在当今仍然是个被热烈讨论的音乐领域。歌剧吸引着听众：它比交响乐和变奏曲更容易让人接受，其共鸣比奏鸣曲更加人性化，这是歌剧的立命之本。对歌剧做出评判的往往是全体人类而非音乐家，即使对缺乏人本精神的歌剧也是如此。

对普契尼歌剧的错误观念久而久之就产生了。由于歌剧中常常借鉴大师的作品（瓦格纳、马斯奈、威尔第），于是，这种观念又逐步加深了，有些音乐迷不知道巴托克，却对《迷娘》耳熟能详，他们使这种错误观念雪上加霜。歌剧大作因为其舞台不占地利优势而被埋没了，我们要以此为出发点，重新估量听众的观念——这些莫扎特谱写《婚礼》、《后宫诱逃》和《唐璜》时心中惦念的听众。

普契尼与莫扎特接近吗？在许多法国作曲家看来，他们风格上的接近是不正常的，甚至是大逆不道的。其实只要对他们的乐谱进行比较，我们会作出这样的判断：普契尼和莫扎特保持着距离，尽管普契尼明快的乐色被世人公认，但如此高贵、浑厚、丰富的音乐极易使人产生混淆的错觉，所以必须比较他们的乐谱。此外，我们常常是通过演员或某种表演风格来判断作品的：例如，大部分的德国剧场只上演《魔笛》（因为这是德国第一部歌剧），但在斯卡拉歌剧院上演的瓦格纳剧目与真实的瓦格纳风格却是南辕北辙。

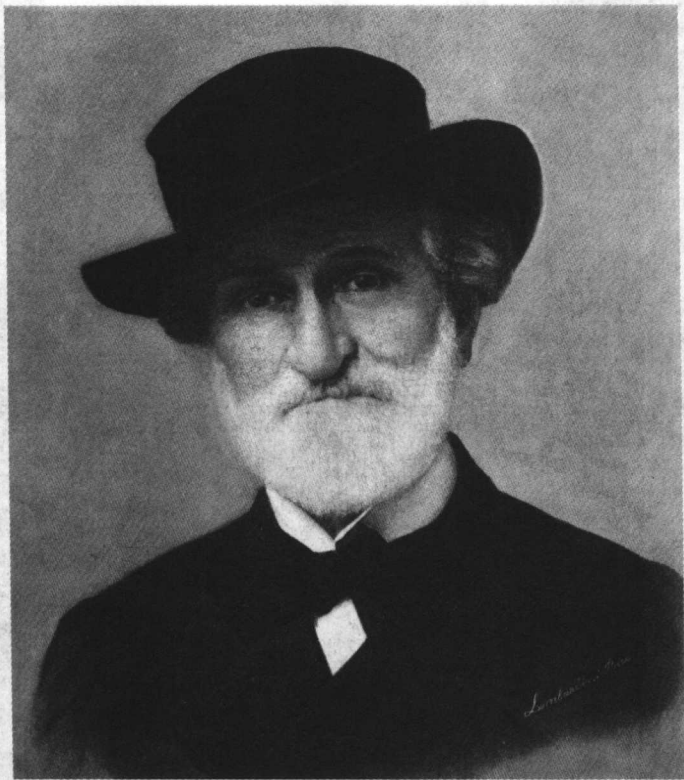
就普契尼而言，他的作品很可能被一位歌手肆意歪曲，就像用“病房”风格来演奏肖邦的作品一样可怕。这种歪曲产生了深远的影响。人们在“现实主义”的借口下肆意夸张，夸大

雷诺阿所绘的瓦格纳最著名的肖像。



了剧本的抒情性及歌剧职业对演员才能的要求，形成了对歌剧原作歪曲的看法。托斯卡尼尼在米兰演奏了《艺术家的生涯》，他的演奏剔除了几代歌手遵奉的错误习惯和传统，听众竟以为这是一部新作。卡拉扬对《蝴蝶夫人》的演奏也高度尊重原作，结果它看起来也像部新作。

他们为何以种种标准来混杂价值观念，并把音乐划为三六九等呢？对此，困惑的比才在1867年时曾感叹道：“难道米开朗琪罗、荷马、但丁、莎士比亚、贝多芬、塞万提斯和拉伯雷



威尔第的画像。在19世纪中期长达50年的时间里，威尔第在成就辉煌的意大利歌剧中一直独占鳌头。

就高人一等吗？”法国人对普契尼有种种误会，虽对他知之甚少，但对其评价却很武断，这反映出法国人对普契尼的普遍敌意，再没有什么比这更令人失望了。

事实上，这种态度与“真实主义”甚至整个意大利作品都紧紧联系在一起。法国人对威尔第进行了半个世纪的嘲讽以后，才慢慢承认了他是整个音乐史上少有的天才。后来人们也认识到普契尼比威尔第有过之而无不及。从普契尼对题材的选择和所运用的表现手法上看，他是划时代的人物，其作品全面而伟大，超过了同时代的音乐家。

很少有人能意识到，这样一个观念陷阱将普契尼和莱翁卡瓦洛、马斯卡尼、乔里亚的艺术割裂开来。事实上，他们都依据了“真实”[这一理论由罗马的卡普阿纳提出。埃米尔·左拉曾经断言：“意大利真实主义就是法国自然主义的翻版。”韦尔加当时曾跳出来喊道：“真实主义！真实主义！我更愿意称之为事实。”]的理念，在歌剧的体会和表演方面贡献了出色的技巧和个性风格。

受相同音乐氛围或影响的熏陶，音乐家们会有类似的灵感，但人们却无缘无故给他们画上等号。人们只注重这一流派的音乐框架，而漠视普契尼独特的纤细优雅的谱曲。此外，在许多人看来，普契尼的作品贴有真实主义美学的标签，这是对1875年到1885年文学上的“真实主义”的延伸和意大利本土对外来的瓦格纳主义作出的反应。马斯卡尼也曾向韦尔加索要过一个类似《乡村骑士》的题材，他后来成为这一流派的旗手。莱翁卡瓦洛以他的《丑角》序幕而成为意大利音乐界的莫里哀。

普契尼从《群妖围舞》到《图兰朵》的所有作品都涉及真实主义，并对瓦格纳主义进行了夸张性的处理（《托斯卡》）。如果说他的作品中反映出许多意大利艺术信条，这是他的禀性使然。作品中的人性共鸣源自他的禀赋，而不是按照音乐规则创造出来的。

序

言 戏剧情节为音乐配乐增添了充沛的抒情因素，增强了剧情的感染力，但同时却为批评家们对音乐的非难打开了方便之门。

许多对歌剧保留剧目的批评便以此为依据，如德彪西1903年在《吉尔·布拉斯》中发出的警告中肯而且很有远见。

但是，在这些批评家眼里，普契尼的作品却无懈可击。它集人道色彩和高超的谱曲于一身，这在现代作品中是独一无二的（从赞多那伊到格什温和梅诺蒂以来的五十多年中，普契尼的风格从未停止过它的影响），他的知名度正是来自这种作品的高水准，而不是他对旋律得心应手的把握（他的旋律得到了和



普契尼的漫画像。

莫扎特“诙谐”旋律一样高的美誉)。这既不是刻意的表现，也不是对剧本的发挥。《西部女郎》、《三联剧》中的刻意表现已经越来越少，它们是继《艺术家的生涯》和《托斯卡》之后很优秀的作品。

然而，普契尼最为完美的成就却被青睐或厌倦他作品的听众所忽视。前者听不出作品中的普契尼风格（就像《游吟诗人》的剧迷们听到《法尔斯塔夫》时的反应一样），后者只满足于《托斯卡》和《蝴蝶夫人》给他们带来的愉悦。

在普契尼诞生一百年后，他竟引发了这样的问题，这个问题在一片悖论声中浮出水面。此时恰逢歌剧艺术被宣判末日来临，人们紧紧抓住梅诺蒂，好像他是歌剧艺术的救世主。

普契尼俯视着人类，保持着清晰的头脑，以便为他的作品辩护正名。他不善推理，宣称自己同情“只懂得热爱和痛苦的可爱女人们”，此外，他用内心的慧悟来指导谱曲。他的歌剧令人应接不暇，这种内心的慧悟说明了一切。普契尼在平凡的现实中寻找音乐的灵魂，为了让在我们看来感情极致不受到某些片段自由化的妨害，他抛弃了一切不能与他心灵相通的素材。在白热化的感情中，音乐与舞台完全融合在一起。

为了表现他作品中人物的鲜明性格，使之吸引最为单纯的听众的注意，普契尼试写了有关托雷德拉戈湖上渔夫的乐稿。他天才般的直觉促使其在管弦乐中写出了动人的、集明快和阴沉为一体的片段，其中还有和声为之锦上添花。配乐没有暗示故事梗概，为演奏出了个难题。

欣赏普契尼的作品首要的是要有音乐精神。当附庸风雅的人们嘲笑《蝴蝶夫人》中的“平静海洋”，当他们提及马戈为咪咪的死而哭泣时，我们完全可以在他作品的表现和演进中重新审视这位歌剧伟人令人注目的艺术生涯。

普契尼是位舞台人物，他有着高超的技巧，能在舞台和观众间自发地建

立一种磁效应。他频繁地亲赴舞台，正说明了他的真诚与深刻。按照他处事的习惯，他从不会去照搬前辈艺术家创造出的动人、哀婉的音阶，而是在他创造的人物形象及其命运之间寻找一种具体的联系。他很小的时候就在音域方面表现了出色的才华，并一直培养它，正是这种才华给普契尼提供了最合适的素材。只要他对人物形象有一定的把握，并设身处地地站在这些角色的角度上体验足够的时间后，就能将这类“虽捉摸不定、难以理解但却回荡在心中不能自己”的素材写成音乐，此时，剧本激发了他的创造灵感。

在通俗与高雅的抉择上，他将作品定位在以爱情和死亡为要素的残酷命运上。爱情是他所有台本的支柱（《贾尼·斯基基》除外），它成为作品精神化的“上升”要素，而精神化是以死亡为题材的作品的顶峰，咪咪和图兰朵这两个人物例外。普契尼深谙歌剧史，他将“超俗”构思为所有歌剧的精华，并以此为基点，在他塑造的人物中无一例外地增加了灵魂的广度和某种不确定性。

这也许是一个有待商榷的理念，因为它建立在人类最为脆弱的支点上，使音乐深入全人类共同感情的秘密深处，天真而又情不自禁地专注于情感秘密的艺术表现。

我们处在歌剧艺术的交会点上，歌剧对音乐的责任问题就像熊熊烈火一样在沉睡的事实边上燃烧着。摆在面前的是两条死胡同：在放任自流和低俗的题材中只专注于悲剧和生活力量的无产者音乐，或者是在瞒骗耳朵的音乐中找乐子的富家音乐，它苍白无力，大多是些老套过时的东西。

普契尼却并不面临这个问题。尼采定名的“天真音乐”被全盘摒弃。尼采对“天真音乐”这样评价：“只考虑音乐本身，只顾及音乐本身，因为音乐本身而忘却了整个世界。”而普契尼要求自己的音乐理念紧紧抓住反映生活这个主线。

在沉闷的局面中，普契尼的歌剧理念并不急于寻求象征，他把深刻而敏锐的特色构思带入音乐表现中。其想像杂糅了人的反应以及与美感相得益彰的真实，通过这种理念，普契尼的音乐特色得到充分表达。

这样，他对着眼点的选择比我们从歌剧历史中所看到的更加自由。他的“大咏叹调”最为纯洁主义者所不齿，被喻为“粗枝大叶之作”，它们都不具备其同胞威尔第的“独奏音乐会”的特点。陈规消失了，这一新呈现的艺术种类并无新奇可言，当时的歌剧音乐承载着与常规分界的使命，它专注于人物的阐释，并流露出在谱曲上的精雕细刻，而这正是歌剧谱曲的永恒话题。

普契尼拒绝了瓦格纳津津乐道的全景式视角，他认为这是没有前途的。他高度尊重对人物情感的阐释，并且给舞台带来了许多主题。尽管物转星移，但它们至今仍不失为绝好的主题。他突出了舞台形象明暗主次的对比，这种对比不仅体现在突出主导动机的各种形象化中，而且也体现在有和声行进和器乐介入的诸多细节中（和声介入如大降调中音里咪咪主题的频繁介入[勒内·莱博维茨：《歌剧史》，第335页]；器乐介入如长笛、单簧管、大管在《蝴蝶夫人》“十五年”片段中的介入）。

总之，所有的人物都融入了情节和总乐章中（就像莫扎特的音乐一样），他同时使具体细节与人物互不相害。这样，普契尼的歌剧与“舞台音乐”和“嘹亮的背叛”保持了距离，通过内省的乐色，和传统的“大歌剧”分道扬镳。

此外，他的歌剧具有区分度和整体感，与饱含着人性热度的声乐紧密相连。通过剧本，我们有时能深入到人性的隐秘之处；通过对人物命运的关注，

序

言 我们能在歌剧结束时感受人物形象的丰满。某些乐派或音乐爱好者酷爱柴可夫斯基的协奏曲，却认为意大利歌剧是“低俗的”，所以以上的观点很有必要补充进来。对这些人而言，这足够“反动”了。

只要对已出版的有关普契尼的法语书目扫一眼，我们就会得到意味深长的收获。如果我们不考虑在布鲁塞尔出版的由克诺斯普撰写的毫无意义的自传，这一书目只剩下两个题目：《不朽的〈艺术家的生涯〉》（罗贝尔·拉丰，1953年）和《托斯卡》（梅洛泰，1923年），前者是丹特·戴尔·菲奥仑蒂诺回忆录的法译本，作品文笔非凡，但是缺乏历史和批评的内容。后者是由安德烈·克卢瓦写的音乐分析，在此作中，作者表现出对书中所涉及题材的厌烦，运用的论据也颇为幼稚。

在此，我们应补充战前报界的卓见，它们犹如珍珠汇聚成

意大利那不勒斯的圣卡洛剧院代表着传统意大利歌剧在18世纪的兴盛。



的项链。苍天有眼，路易·奥贝尔、埃米尔·维耶尔莫和马克思·德·奥隆的权威还能够与我们的批评家们的论调分庭抗礼。

今天，只有一些传统观众分享着意大利歌剧这张过分陈旧的“奶油大饼”，不是所有的音乐专家都对此抱有热情。25年来，人们的评价变化了许多。1951年《艺术家的生涯》在戏剧院第1000次上演，在昂吉安音乐剧场的第1000次演出发生在1956年。普契尼歌剧中大部分作品的完整录音可以使

这幅油画描绘了传统意大利歌剧院的演出盛况。在18世纪的意大利，每个典型的歌剧院都有好几层包厢和一个大座池。



人们重新审视这些不为人知、曾被人妄下结论的作品。

不可否认，普契尼是意大利光荣传统的继承人，意大利语数世纪以来就是歌剧艺术的外交语言。普契尼的雄心是让剧中人物再生并让他们的音乐吸引更多的听众。我们欣赏歌剧中明快、古典的表达，其作者对自己所扮演的角色和使用的技法非常明确。

这些普通的评价适用于普契尼的其他几位同胞，如果我们注意到他艺术生涯的不同阶段和在艺术领域的进步，就会意识到这位最后的歌剧艺术大师把先驱者的勇敢与艺术家的慧悟结合进声乐的渐进主导中。这种声乐很早就臻于饱满。

抱有良好的意愿、摒弃宗派观念，这无疑是改造普契尼的爱好者们并将之扩展到所有人——除了那些被莫扎特称为“无知者和驴子”的人——的最好方法。

目 录

序 言	1
音乐世家	1
学 艺	11
威尔第的遗产	20
谱写音符的缪塞	41
“生活的内涵”	59
现实主义与诗意	77
从印象派风格到牛仔风格	94
单幕戏中的三出戏	109
未竟的遗嘱	133
大事年表	154
参考书目	161

卢卡城沐浴在阿丽斯冈特有的气候中，这里有环状的城墙，有可供知了漫歌的百年梧桐，还有二十多座古钟，直到今天，这座城市仍然是固守传统的象征。卢卡城的街道令人昏昏欲睡，街上鲜有商事，这儿的面貌很久以来——具体地说从卢卡城成为亚平宁半岛的一个音乐之都以来，就几乎没有什么变化。在卢卡，我们时时刻刻都能感受到普契尼先辈们曾经生活的环境。1858年12月22日，歌剧《托斯卡》的作者普契尼在靠近圣米迦勒广场的波焦路的家中出生了。在他出生之前，其先辈们从18世纪以来一直是世代相传的音乐家，四代都是作曲家，并一直占据着教堂唱诗班指挥的位置。

这个家族的首位音乐家贾科莫·普契尼于1712年生于卢卡。在博洛尼亚完成学业后，他就被任命为教堂管风琴手和教堂唱诗班指挥，很快就声名远播，在卢卡城内外享有盛誉。他与博洛尼亚著名的马丁尼神甫交往甚密，常把自己的作品送给这位神甫过目，而且对神甫的批评指导非常重视。今天我们在卢卡音乐学校看到的他的百余部作品都非常正统，这些作品包括弥撒曲、经文歌、清唱剧、正剧以及他为高级行政官员们选举所谱写的作品。这些作品贴切地体现了当时的时代风格。

此外，贾科莫在三十多年的岁月里一直写音乐日记，为我们留下了三卷手抄本的第一手资料，这些资料现存于国家档案馆内。在日记中，他首次提到了博切瑞利的名字，博切瑞利父子二人当时都供职于贾科莫的管弦乐队中，博切瑞利是彼得罗·古列尔米的启蒙老师，他这位弟子的成就曾令不少人望尘莫及。