

A Tale of Four Houses

四大歌剧院 全传

[英] 苏茜·吉尔伯特 著
杰伊·希尔



商務印書館
THE COMMERCIAL PRESS

四大歌剧院全传



〔英〕苏茜·吉尔伯特 著
杰伊·希尔
管可秣 译

商务印书馆

2009年·北京

图书在版编目(CIP)数据

四大歌剧院全传/[英]吉尔伯特,[英]希尔著;
管可秣译. —北京:商务印书馆,2009.3
ISBN 978-7-100-06517-7

I. 四… II. ①吉…②希…③管… III. 歌剧—剧院—简介—世界 IV. J832

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 012963 号

所有权利保留。

未经许可,不得以任何方式使用。

四大歌剧院全传

[英] 苏茜·吉尔伯特 著
杰伊·希尔
管可秣 译

商务印书馆出版
(北京王府井大街 36 号 邮政编码 100710)
商务印书馆发行
北京中科印刷有限公司印刷
ISBN 978-7-100-06517-7

2009 年 8 月第 1 版 开本 787×1092 1/16
2009 年 8 月北京第 1 次印刷 印张 62 1/2 插页 8

定价: 118.00 元

插图目录及来源

第一部分

1. 上:重建中的维也纳国家歌剧院,外墙,1949年(维也纳,奥地利国家图书馆,图片档案室)
左下:赫伯特·冯·卡拉扬(维也纳,奥地利国家图书馆,图片档案室)
右下:希尔丝滕·弗拉格斯塔和汉斯·霍特尔,在《女武神》中,皇家歌剧院,1948年(罗杰·伍德)
2. 上:斯卡拉歌剧院废墟,1943年
下:卡洛·玛丽亚·朱利尼和卢基诺·维斯康蒂,皇家歌剧院,1967年(雷吉·威尔逊)
3. 上:玛丽亚·卡拉斯,在《茶花女》中,皇家歌剧院,1958年(罗杰·伍德)
下:卢基诺·维斯康蒂导演、卡洛·玛丽亚·朱利尼指挥的《唐卡洛斯》,皇家歌剧院,1958年(维多利亚-艾伯特博物馆图像室)
4. 上:爱德华·约翰逊、埃莉诺·贝尔蒙特和鲁道夫·宾(大都会歌剧院档案室)
中:老大都会歌剧院观众席(大都会歌剧院档案室)
下:新大都会歌剧院观众席(温妮·克洛茨/大都会歌剧院档案室)
5. 上:约翰·吉尔古德和拉法埃尔·库贝利克,皇家歌剧院,1957年(罗杰·伍德)
下:琼·萨瑟兰饰演露契亚,皇家歌剧院,1959年(罗杰·伍德)
6. 上:格奥尔格·索尔蒂,皇家歌剧院,1964年(雷吉·威尔逊)

4 插图目录及来源

下:彼得·霍尔导演、约翰·伯里置景、格奥尔格·索尔蒂指挥的《摩西与亚伦》,皇家歌剧院,1965年(维多利亚-艾伯特博物馆图像室)

7. 上:《西西里晚祷》,大都会歌剧院,1974年(詹姆斯·赫弗曼/大都会歌剧院档案室)

左下:詹姆斯·莱文和约翰·德克斯特,排练《阿依达》期间,大都会歌剧院,1976年(亨利·克罗斯曼)

右下:路易斯·奎利科和卢恰诺·帕瓦罗蒂,在《假面舞会》中,大都会歌剧院,1980年(贝思·伯格曼)

8. 上:乔治欧·施特雷勒,排练《魔笛》,萨尔茨堡,1974年(路易吉·奇米纳吉/米兰小剧院档案室)

中:克劳迪奥·阿巴多,斯卡拉歌剧院(维也纳,奥地利国家图书馆,图片档案室)

下:克劳迪奥·阿巴多指挥、乔治欧·施特雷勒导演的《西蒙·波卡涅拉》,斯卡拉歌剧院,1971年(路易吉·奇米纳吉/米兰小剧院档案室)

第二部分

1. 左上:格茨·弗里德里希和柯林·戴维斯(克莱夫·布尔斯内尔)

右上:约翰·图利和克劳斯·莫泽,皇家歌剧院,1981年(克莱夫·布尔斯内尔)

下:诺曼·贝利、希瑟·哈珀和乔恩·维克斯,在《彼得·格莱姆斯》中,皇家歌剧院,1975年(唐纳德·萨瑟恩/皇家歌剧院)

2. 上:里卡尔多·穆蒂,指挥《麦克白》,皇家歌剧院,1981年(克莱夫·布尔斯内尔)

中:让-皮埃尔·波内尔和弗雷德丽卡·冯·施塔德,排练《克里特王伊多梅纽斯》,大都会歌剧院,1982年(亨利·克罗斯曼)

下:奥托·申克(温妮·克洛茨/大都会歌剧院档案室)

3. 上:西碧尔·哈林顿和弗朗哥·泽菲雷里,排练《托斯卡》期间,大都会

歌剧院,1985年(贝思·伯格曼)

下:佛朗哥·泽菲雷里制作的《艺术家的生涯》,大都会歌剧院,1981年(贝思·伯格曼)

4. 上:普拉西多·多明戈、卡蒂娅·里恰雷利和伊利亚·莫申斯基,排练《奥赛罗》,皇家歌剧院,1987年(佐伊·多米尼克)

下:卡洛斯·克莱伯,排练《奥赛罗》,皇家歌剧院,1987年(佐伊·多米尼克)

5. 上:贾恩卡洛·德尔·莫纳科主演的《西蒙·波卡涅拉》,大都会歌剧院,1995年(贝思·伯格曼)

下:伊利亚·莫申斯基制作的《西蒙·波卡涅拉》,皇家歌剧院,1991年(伊利亚·莫申斯基)

6. 上:约瑟夫·沃尔普和瓦列里·捷杰耶夫,1997年(贝思·伯格曼)

左下:塞西莉亚·巴尔托利和布林·特费尔,在《费加罗的婚礼》中,大都会歌剧院,1998年(佐伊·多米尼克)

右下:基莉·特·卡纳瓦,皇家歌剧院,1991年

7. 上:伯纳德·海廷克,皇家歌剧院(克莱夫·巴尔达/阿利纳表演艺术图片馆)

下:大卫·赛勒斯、格奥尔格·索尔蒂、安吉拉·乔治乌和理查德·艾尔,皇家歌剧院,1994年(凯瑟琳·阿什莫尔)

8. 皇家歌剧院“花厅”,2000年(罗伯·摩尔)

目 录

插图目录及来源	3
序	1
第一部 1940 年代创建与重建	11
1 维也纳国家歌剧院 1940—1955“一种新的美在诞生”	13
2 米兰斯卡拉歌剧院 1945—1957 重建	41
3 伦敦皇家歌剧院 1945—1957“无米之炊……”	66
4 纽约大都会歌剧院 1941—1950 绅士约翰逊	134
第二部 1950 年代新旧交替	147
5 米兰斯卡拉歌剧院 1955—1959 黄金时代	149
6 维也纳国家歌剧院 1955—1960 卡拉扬上任	162
7 纽约大都会歌剧院 1951—1959 宾天下	172
8 伦敦皇家歌剧院 1955—1960 库贝利克任中及任后	196
第三部 1960 年代变化的舞台	225
9 伦敦皇家歌剧院 1960—1965 索尔蒂的革命	227
10 伦敦皇家歌剧院 1965—1970“世界首屈一指的歌剧团”	280
11 纽约大都会歌剧院 1960—1972 迁往林肯中心	321
12 维也纳国家歌剧院 1961—1968 卡拉扬辞职	356
13 米兰斯卡拉歌剧院 1960—1969 新星闪耀	381

2 目 录

第四部 1970 年代激进的时代	407
14 米兰斯卡拉歌剧院 1970—1985 意大利无时不在	409
15 维也纳国家歌剧院 1970—1980 庸作多多,佳作寥寥	439
16 伦敦皇家歌剧院 1971—1980 柯林·戴维斯:是戏剧,不是生日蛋糕	467
17 纽约大都会歌剧院 1972—1980“大都会大而无当”	514
第五部 1980 年代新锐对传统	567
18 米兰斯卡拉歌剧院 1980—1990 意大利色拉	569
19 维也纳国家歌剧院 1980—1990 复兴之路	585
20 伦敦皇家歌剧院 1980—1987 柯林·戴维斯(续):“音乐第一”	610
21 纽约大都会歌剧院 1980—1990“那丝绒加水晶的青楼”	652
第六部 1990 年代“衡量文明的尺度”	699
22 米兰斯卡拉歌剧院 1990—2002 穆蒂时代	701
23 维也纳国家歌剧院 1990—2002“除了国家歌剧院奥地利还有什么?”	719
24 纽约大都会歌剧院 1990—2002“一座高效的工厂”	741
25 伦敦皇家歌剧院 1988—1994“无本之木”	790
26 伦敦皇家歌剧院 1994—1997“最低成本选项”	857
27 伦敦皇家歌剧院 1997—2002 谁是考文特花园的主人?	888
剧名对照表	942
剧中人对照表	950
人名对照表	957
四大歌剧院历届领导一览	986

序

二战结束后的六十年间,歌剧的几乎每一个侧面都发生了巨变。表演风格、经营管理、资金来源、训练方法彻底改观,可达性和普及性也有了大幅度的提高,观众人数达到了历史之最。凡此种种,无不体现在世界上四家顶级歌剧院的发展史中,这四大歌剧院就是:米兰的斯卡拉歌剧院、维也纳的国家歌剧院、纽约的大都会歌剧院,以及伦敦的皇家歌剧院,即考文特花园^①。集中讨论这“四大”,不啻为我们提供了一个焦点,否则我们的主题将会过于庞杂;也为我们提供了一种最具代表性的样品,让我们能够一叶知秋。实际上,讨论了“四大”,也就烛照了对欧美其他歌剧院的研究。

1950年代,卢基诺·维斯康蒂为首的一批舞台导演涉足歌剧^②,引发了一场歌剧表演风格和歌剧内容的革命。维斯康蒂创立了一种整体导演法,排练期间即与各专业领域的同事全程密切合作。他和指挥家卡洛·朱利尼结成了格外富于创造力的伙伴关系,他又和伟大的女高音玛丽亚·卡拉斯联手,促使人们或许永远地改变了关于歌剧演员的概念。某些歌剧爱好者和歌剧“狂”也许还在悲悼20世纪上半叶的那些伟大歌手,如孔奇塔·苏佩维亚、劳里茨·梅尔希奥、洛特·勒曼、弗丽达·莱德、希尔斯滕·弗拉格斯塔,但在新纪元的整体创作中,由于戏剧、舞美和音乐逐

① 英国皇家歌剧院位于伦敦的考文特花园地区,“考文特花园”这一地区名称即成为皇家歌剧院的别称,本书也多用此称;参见第3章第53页注释。又:本书注释,除标明“【原注】”者外,均为译注。译注中的页码指英文版页码,参见中文版边码。——译者

② 卢基诺·维斯康蒂(莫德罗内公爵,1906—1976),意大利著名电影、戏剧、歌剧导演和作家,他的歌剧制作活跃期为1950年代、1960年代。

渐确立了一套综合标准,歌唱家其实获得了更加广阔的表达机会。战前的绘画景片和垂幕一去不返;用合唱队员和龙套演员摆成“装点舞台”的画面、听任主角们信马由缰的导演也风光不再。同在 1950 年代,英国也加入了改革洪流,将彼得·布鲁克等戏剧导演人才引进了歌剧,1960 年
xii 代末和 1970 年代初,此风更是蔚成气候,彼得·霍尔、伊利亚·莫申斯基、大都会歌剧院的约翰·德克斯特^①,等等,各以其导演活动深化了歌剧的改革。欧洲大陆的导演也不落后,瓦尔特·费尔森施泰因拉近观众与剧情的距离,造成亲近效果,还要求他麾下的歌手在表演中投入可信的情感。费尔森施泰因有众多弟子,京特·伦纳特、格茨·弗里德里希、约阿希姆·赫尔茨、哈里·库普弗是其中的佼佼者,这批导演改变和影响了歌剧的方向,使之走向了一种争议不断的当代风格。

导演作用的强化固然是战后歌剧的一项最惊人的发展,但指挥家依旧是最关键的角色。指挥家与导演真诚合作之时,歌剧演出才能取得最大的成就。维斯康蒂和朱利尼 1955 年为斯卡拉联袂打造的《茶花女》,1958 年为考文特花园联袂打造的《唐卡洛斯》,就是享受真诚合作的范例。强强联手的实例还包括:乔治欧·施特雷勒与克劳迪奥·阿巴多,格林德伯恩时期的彼得·霍尔与伯纳德·海廷克^②,伊利亚·莫申斯基与格奥尔格·索尔蒂,1993 年在考文特花园共同演绎《纽伦堡的名歌手》的海廷克与格雷厄姆·维克。本书深入探讨这类意义非凡的搭档关系和一群杰出的人物,并分析了这些艺术家的卓然成就,分析时大量征引他们本人的言论及思想。例如,赫伯特·冯·卡拉扬作为艺术大师、行政长官乃

① 这三位都是具有英国背景的歌剧和戏剧导演。彼得·霍尔(1930—)出生于英格兰,在剑桥大学学习导演,1960 年创建皇家莎士比亚剧团;伊利亚·莫申斯基(1946—)是出生于上海的澳大利亚导演,但在英国牛津大学求学,曾为皇家歌剧院工作;约翰·德克斯特(1925—1990)出生于英格兰,曾任大都会歌剧院制作总监。三位导演对歌剧的贡献详见本书正文。

② 格林德伯恩是英格兰苏塞克斯郡一座拥有 700 年历史的乡间屋宇,1934 年,屋主约翰·克里斯蒂举办格林德伯恩歌剧节,主要上演莫扎特歌剧,并将这座房产变成歌剧节的演出场所,即格林德伯恩歌剧院。彼得·霍尔(1930—)1984—1990 年是那里的艺术总监,伯纳德·海廷克(1929—)1978—1988 年是那里的音乐总监。

至舞台导演,给歌剧事业留下了一份宝贵的遗产,对此,本书用一定篇幅进行了探讨,也探讨了同一时代其他伟大指挥家的贡献。

与天才导演同进退的,是一群善于创新的舞美设计家。他们通过新颖而空前圆熟的设计手法、建筑材料和照明技术,给导演们带来了广阔的自由,使他们能够借力于抽象的或写实的氛围,实现强烈的演出效果。1958年在英国,年轻的泽菲雷里身兼导演和舞美设计,发挥双重创造力,制作了一部卓越的《拉美莫尔的露契亚》,同时以深切的默契襄助了女高音琼·萨瑟兰的破冰之作^①。在拜罗伊特^②,维兰德·瓦格纳将祖父^③的歌剧置于空旷的舞台,构成一种象征主义的视觉环境,更新了瓦格纳歌剧的理解方式。1960、1970年代涌现出更多锐意革新的舞美设计家,约翰·伯里、蒂莫西·奥布赖恩、乔斯林·赫伯特、大卫·霍克尼等人的布景风格,从抽象主义到自然主义无所不包,彻底解放了观众和导演的想象力。

某些怀旧的歌剧迷认为演唱的黄金时代已经逝去,而实际上,在新千^{xiii}年之际,不仅总体演出达到了极高的标准,合唱和主唱的水平也不逊色,能与伟大先辈比肩的杰出歌唱家绝不欠缺。青年歌手的培训有了更成熟的手段和更苛刻的标高。1990年代末,虽然剧目库空前庞大,选角却更加容易,莫扎特正歌剧、罗西尼歌剧、法国歌剧、巴洛克歌剧、20世纪歌

① 此事应发生于1959年,当年女高音琼·萨瑟兰(1926—)在塞拉芬指挥、泽菲雷里制作的歌剧《拉美莫尔的露契亚》中饰演剧名角色,一举成为国际明星。见第8章第200页至第202页正文。

② 拜罗伊特,德国城市,作曲家(里夏德·瓦格纳)1872年至1883年居住于此,并亲自参与设计拜罗伊特节日剧院,剧院于1876年开幕,主要上演瓦格纳本人的歌剧,也是一年一度的拜罗伊特音乐节的演出场地。

③ 祖父,即里夏德·瓦格纳。本书提到瓦格纳家族数人,其关系一并见下:里夏德·瓦格纳(1813—1883)娶柯西玛·李斯特(1837—1930),生齐格弗里德(1869—1930)。齐格弗里德娶温妮弗雷德·威廉斯(1897—1980),生维兰德(1917—1966)、弗里德琳德(1918—1991)、沃尔夫冈(1919—2002)、韦雷娜(1920—)。维兰德娶格特鲁德·赖辛格(1916—1998),生妮克(1945—)。沃尔夫冈娶埃伦·德雷克塞尔(1919—2002)和古德龙·马克-阿尔曼(1944—),生埃娃(埃娃·瓦格纳-帕斯基耶尔,1945—)和戈特弗里德(1947—)。韦雷娜生维兰德·拉弗伦茨(1949—)。其他未提到的亲属不包括在内。

剧,都不乏相应的演员,唯一的遗憾是,威尔第的戏剧性角色较难寻觅。当代的青年歌唱家不但表现了高度的能力、弹性和智慧,也表现了高度的音乐和戏剧悟性。相对而言,英国曾是歌剧领域的后进,如今旧貌换新颜,拥有了坚实的基础设施和训练基地。1956年托马斯·比彻姆爵士还在调侃:英国人是一个“尖细嗓子的种族”,他们不“培育喉咙”,反观今日,其中的变化岂能以道里计?

六十年来,世界各地的歌剧剧目库都有所扩大。亨德尔和其他巴洛克作曲家的歌剧变成了常演剧目,罗西尼辉煌的歌剧、亚纳切克壮丽的乐剧^①、莫扎特的正歌剧、20世纪的当代歌剧也不再罕见。20世纪当代歌剧中最为伟大的一部,或许是勋伯格的《摩西与亚伦》,1965年,霍尔和索尔蒂在考文特花园打造了第一部隆重制作,然后欧洲和北美相继效法,《摩西与亚伦》终于获得了应有的地位,被誉为最优秀的歌剧剧目之一。剧目库如此广阔,歌剧的教学方法和奏乐技巧也在与时俱进,帮助歌手们达到了剧目库的苛求。此外,无数杰作之能面世,政府资助也是一个同等重要的因素。

各国政府如何支持文化活动,是本书的一个永恒主题。歌剧的兴盛离不开文化,文化则来源于“公民自豪感”。这种一国一地的文化身份意识,不仅促成了天才艺术家的培育和发展,促成了政府提供津贴、关怀青年艺术家福利及教育的意愿,也促成了一种创新和试验的冲动。本书叙述了四大歌剧之都,即米兰、维也纳、纽约和伦敦,支持歌剧的不同态度。在米兰和维也纳,政府津贴是由来已久的共识,是公民责任和自豪感的自然体现。哪怕经济气候再恶劣,两国政府也能尽责,只是津贴额度偶有减少。在英国,尽管战后确立了国家资助艺术的制度,政府和公众对歌剧还是多少保留着一些矛盾心理。这种爱恨交织的感情不时爆发,化为小报

① “乐剧”(music drama)一语原是“歌剧”(opera)的更早说法,后被“歌剧”取代,但瓦格纳重新利用此语,把自己的作品称为“乐剧”而不称为“歌剧”,立意是要创造一种新型的戏剧作品,其中音乐、戏剧、视觉景观等各种因素结合成一个完整的统一体。亚纳切克(1854—1928)歌剧的戏剧感也极强,所以也被称为乐剧。“乐剧”不等于“音乐剧”(musical)。

的毒舌,甚至化为严肃报刊的冷嘲。高雅艺术对于普众社会价值若何?这一热门话题遭到媒体的蓄意歪曲。然而,考文特花园一边从接连不断的财政危机中突围,一边坚持提高新作和复演的水平,并继续保持一种悠久的传统:组织一支艺术家团队,为特定剧目充分排练,然后进行若干场连续演出^①。大都会歌剧院生长于美国,在这个国家,票房外收入的主要来源永远是私营企业和私人的捐助,而不是国家津贴。大都会最初是一个半地方性质的机构,带有强烈的社团印记,后来发展成一个大型私营公司,因其效率和实力,1980年代被描述为艺术世界的“大马达”。意大利进入1990年代以后,政府连年锐减歌剧津贴,斯卡拉穷则思变,开展了一场深入的结构改革,从一个曾经享受政府大笔拨款的机构,转型为一家半私营的团体,开始接受大型金融公司和产业公司的巨额资助。就连维也纳国家歌剧院,过去一直获益于奥地利历届政府的慷慨拨款,现在也只能依靠有限的国家资源为生了,但它并未辱没奥地利文化旗舰的光荣称号,一如斯卡拉在意大利。时至今日,欧洲大陆仍然坚定地认为,国家对歌剧的生存负有最终责任,其他地区却未必作如是观。

各国政府也许还在兀自权衡高雅艺术的功能,歌剧院自身却必须求得经济上的支撑,方才谈得上表达和创新的自由。本书将向读者揭示,一旦私人赞助和票房回报丰厚起来,歌剧便能挣脱羁绊,从一种单纯的娱乐形式——只不过特别需要技巧而已——升华为一种寓意无穷的伟大艺术,可以满足情感、智力、精神的多种需求,也可以折射时政发展和社会问题。1970年代,歌剧的政治色彩尤其浓厚,艺术家将“博物馆式的”古典歌剧加以改造,在当时的政治论战中发挥了独特的作用。意大利的歌剧制作惯于反映知识界流行的左派观点,而在柯林·戴维斯领导下的考文特花园,莫申斯基1975年导演的《彼得·格莱姆斯》也重新定义了艺术中

① 这里描述的是“单剧制”,英国偏于这种制式,美国和国际上一些大剧院也如此。这种制式的一般做法是,每一部制作专门配置一个演出团队,在一个较短时间段内,全力以赴地将该制作连续上演若干场。与此相对应的是“常备剧目轮演制”,采取这种制式的剧院拥有一批固定的常备剧目,保持一个固定的演出团体,经年累月轮流上演常备剧目库中的制作。

的价值观。即使拜罗伊特,也大胆推出了帕特里斯·谢罗导演的《尼伯龙根的指环》,以一种另类的社会主义手法,惹得瓦格纳传统派火冒三丈。斯卡拉歌剧院二战以来的最辉煌演出,有一些是出自乔治欧·施特雷勒的手笔,所幸他的马克思主义观点从未将他的导演活动推过界,变为赤裸裸的意识形态宣言。1970年代,约翰·德克斯特执大都会之牛耳时,社会现实主义曾让人惊鸿一瞥,到了1980年代,已经又归复一种惬意的、华丽的、熟悉的娱乐形式,而且音乐是出色的,歌手是顶尖的,整个表演也是精益求精的。佛朗哥·泽菲雷里在其艺术生涯的后期,日益诉求一种精致的装饰性风格,大都会委托他制作了许多新品。管理层将1980年代的这类奢华制作视为一种投资,用来吸引大赞助家愉快解囊,最终成就了一种鲜明的“大都会”歌剧风格。

欧陆和英国的那三家歌剧院不完全依赖赞助和票房为生,所以不怕对观众的欣赏能力提出苛求,从而与观众建立了一种既富于想象力,又充满情感忠诚的关系。本书的一个重要内容,就是描述表演家和观众如何共同接受教育、共同走向成熟的。2003年7月13日,指挥家伯纳德·海廷克在考文特花园举行告别演出,用感人的言辞向观众表达谢忱,凸现了建立在表演家和观众之间的亲密对话关系。

有时候,导演被给予太大的想象空间,不免为求新而求新,对文本置之不顾,以致作曲家的意图受到漠视,作品被篡改得不可辨识。1970年代末,后现代主义导演呈现“专制”之势,严重地扰乱和威胁着作品的整体性。后现代主义手法尤其盛行于德国,1981年在卡塞尔上演的《唐乔瓦尼》中,泽莉娜一角及其朋友们变成了朋克摇滚歌手,踏着冰刀登场,最后脱得一丝不挂。1984年在柏林,戈茨·弗里德里希制作瓦格纳歌剧《尼伯龙根的指环》时,采用一个被炸毁的德国作为背景,并让那几位女武神xvi身穿皮质的黑色摩托服登场。纳粹形象的滥用、程式化的合唱队、主角们的表现主义姿势,这类做法几近走火入魔,使作品的人性内涵受到了危害,甚至使作品变得不可理解。1990年代,考文特花园上演一部“后政治”风格的《指环》,便是一场观众难以胜任的挑战。每一家歌剧院应对后

现代主义各有招数,其中大都会采取的立场最为保守。近年来,维也纳逐渐在其庞大的剧目库中添加当代制作。米兰也偶遇后现代主义演绎的侵袭,一般取决于意大利知识界大气候中风向如何。考文特花园有时候偏离主干道,趟入后现代激流,但也给莫申斯基这类导演提供充分空间。莫申斯基等人深知历史使命,极力保护了威尔第大歌剧的宝贵传统。

我们的《四大歌剧院全传》,将歌剧领域的诸般变革置于文化和历史的语境之中,通过实例揭示了歌剧表演的登台过程,描述了良好的经营和英明的领导如何提供条件,使最伟大的创作得以诞生。本书作者之一苏茜·吉尔伯特细密研究歌剧院的档案,发掘出有关董事会及管理层运作的新史料,然后力求稳健而翔实地加以叙述,即使对争议最大的历史事件——如皇家歌剧院关闭期间陷入近乎灭顶的严重危机——也坚持这种行文态度。本书还探讨了一批杰出的行政长官的作用,包括纽约的鲁道夫·宾和约瑟夫·沃尔普,伦敦的约翰·图利,维也纳的卡拉扬,米兰的安东尼奥·吉林盖利、保罗·格拉西和里卡尔多·穆蒂。

本书的两位作者分工如下:杰伊·希尔撰写有关斯卡拉歌剧院、维也纳国家歌剧院和早期大都会歌剧院的章节,在未能引用亲临表演现场的评论家的言论时,他还负责为全书撰写音乐和声乐评论;苏茜·吉尔伯特撰写有关考文特花园和后期大都会的章节。欧洲大陆的两家歌剧院需要区别对待,不应混同于大都会和考文特花园,所以两位作者的叙述风格有所不同。大都会的档案馆是一个无尽的宝库,考文特花园的档案馆也是一座同样的富矿,两院的档案人员更是热情相助;而且,两院的年度财务报告为研究者提供了不可或缺的原始资料,近年来英国政府的调查报告也为研究者提供了一盏探照灯,使之能够洞悉皇家歌剧院的内部运作。苏茜·吉尔伯特得此之便,采取一种更加历史学的途径,尽量利用原始资料,提供一份公正而准确的叙述。维也纳国家歌剧院和斯卡拉歌剧院的文化与此大不一样,“寡头政治式的”管理给两院的运作蒙上了一层神秘的面纱。两院的领导吝于披露他们的财务报告,也不愿多透露其他管理细节。苦于原始资料的匮乏,又因为这两家歌剧院的变革较为温和——

它们更追求音乐和声乐的福祉,所以杰伊·希尔的笔墨主要用来分析它们的表演。

今天,歌剧已经成为最普及的艺术形式之一,但是在一个喜欢拿“政治正确”做标准、猜忌一切高雅艺术的时代,歌剧又被视为一种最“精英的、最排他的”艺术形式。事实上,随着广播、录像、录音的发展,歌剧已经飞入了寻常百姓家,随着日益频繁的跨国界合作,最烜赫的艺术家如卡拉斯、帕瓦罗蒂和多明戈,已经变成了家喻户晓的名字,然而,近年来歌剧票价也在不断飙升,令人越来越感到歌剧的排他、势利和高不可攀。新千年前夕,在这个沉重依赖津贴的世界,公共资助却日渐销蚀,导致歌剧票价的疯涨。四大歌剧院的池座区^①日益为企业赞助人所充斥,乍见之下,我们还以为歌剧的排他性是一个新近的现象。事实正好相反。回望1945年的英国和美国,那时候歌剧仅仅是一种上流社会认同的艺术形式,或如英国音乐学家爱德华·登特所言,是一种“各种可笑的人”认同的艺术形式,这些杂色斑驳的人群观看歌剧,只不过是提升自己的社会地位。曾几何时,这两个英语国家仅仅将歌剧单纯视为一种异质的、“异国”的艺术形式,而如今,两国广建基础设施,训练和开发人才,力度之大,以致在新千年中,已经成为国际上其他歌剧重镇的平等伙伴,“国际歌剧”也始成一说。从某些方面而言,考文特花园甚至担当了意大利大歌剧优秀传统的监护人,这也是它合理利用微薄津贴而取得的成就之一。

同时,四大歌剧院更加清醒地意识到了自己的教育职能。由于担心失去下一代观众,担心观众的减少威胁到申请津贴的权利,所以它们将外延服务、字幕设置、逍遥演出、实况转播、儿童专场、教育节目等,一概视为

① 池座(区):stall,或译“堂座(区)”。欧美剧院观众席的各个区域都有具体名称,其中有一些,我国没有对应汉译。本译者对这类术语的译法一并说明如下:stall 池座/池座区,boxes 包厢,dress circle/grand circle/grand tier 花楼/花楼座区(池座上方,即剧院二层,这一层的观众一般穿礼服),balcony/upper circle 骑楼/骑楼座区(花楼上方,常在三层),gallery 廊座/廊座区(骑楼上方的更高层,票价更便宜),the gods 顶层楼座(也就是 gallery 的最高一层,票价最便宜),amphitheatre 顶层阶梯楼座(是伦敦皇家歌剧院特有的顶层楼座形式)。

必不可少的举措。欧洲大陆的两大歌剧院享有其传统观众群的忠心支持,这意味着,开展外延服务的压力要小于考文特花园和大都会。即使如此,斯卡拉仍认为有必要提供学生专场和工人专场,而且设立了一个教育部门。 xviii

在1970年代世界性经济危机的岁月里,歌剧津贴逐年缩水,不足以支付扶摇直上的成本,四大歌剧院都曾经历严峻的考验。告别里根-撒切尔时代之后,各国政府又出新花招,试图对艺术价值实行量化。我们不妨重温大不列颠艺术委员会主席古德曼勋爵的警告,他在1970年12月发布的年度报告中指出,“在一个价值观岌岌可危的社会”,即使最优秀的文化活动也毫无经济保障可言:“我们策划了一个唯利是图的经济世界,所谓‘值得一为的活动必然成功’一说,在这里纯粹是无稽之谈。”然而,《四大歌剧院全传》正是要告诉读者:这“值得一为的活动”是如何历经艰辛,终于幸存和兴盛的,业内的人才又是如何凭借非凡能力,使之重生和复兴的。