

# 普契尼与瓦格纳在中国“相遇”

胡薇

在“国家大剧院歌剧节·2012”4月的演出中,同样是由国家大剧院制作推出、同样也是出自国际著名歌剧导演强卡洛·德·莫纳科手笔的《漂泊的荷兰人》和《托斯卡》先后在北京国家大剧院歌剧院公演,令德奥歌剧巨人瓦格纳与意大利歌剧的代表普契尼得以在中国“相遇”。

作为本届歌剧节的开幕大戏,《漂泊的荷兰人》在北京的首演,同时也在宣告着国家大剧院制作第一部瓦格纳歌剧的成功;而《托斯卡》的演出,则是将成为去年国家大剧院歌剧节最大亮点的2011年版本进行了复排演出。虽然两出世界经典歌剧横跨了两大歌剧流派,却又不乏“共性”:整体制作都很精美、大气,颇具艺术质感;而且在兼具意大利歌剧纯正血统和德国戏剧学派学术背景的大导演莫纳科的手中,两剧在共同以恢宏的场面、夺人心魄的舞美以及通透润泽的演唱等方面带给观众强烈震撼的同时,又有着遵循不同作曲家各自特性的演绎。因而,两剧最终的演出呈现,也就像《托斯卡》一剧中的男主角、画家卡拉多西在咏叹调《奇妙的和谐》中所唱的那样:“这各种美的闪光,构成和谐的画像……这就是艺术的奥秘,能把各种的色彩融合在一起。”

不过,美轮美奂的演出固然



歌剧《托斯卡》剧照

值得称道,但更值得引起国人注意的,却是从整体的制作中所传达出来的一种勇于与世界顶级歌剧制作比肩的整体制作理念和水准,以及分别成立于2009年12月和2010年3月的国家大剧院合唱团与管弦乐团令人刮目相看的表现。可以说,经过了两年多的摸索、磨合与历练,合唱团与管弦乐团都有了明显的进步,共同以高质量的演出,有效配合着莫纳科对于两剧精彩、从容而又富于细腻的游戏处理;同时,也通过精雕细琢和充分表达两部作品中对于合唱的设置和使用的不同,让观众领略到两位伟大的作曲家在艺术风格与创作旨趣上的差异。

比如,在《托斯卡》一剧中,尤

其有两个戏剧场面令人难忘:一是,在第一幕的结尾部分,在导演利用布景机关的升、降和旋转,配合着普契尼那渗透宗教感而又极富戏剧性并兼具极强描述效果的音乐,伴着从舞台深处升起的光彩夺目的教廷仪仗,众信徒与唱诗班一同高唱颂歌,虔诚祈祷,而此时的警察局长斯卡皮亚却抚弄着托斯卡慌乱中所遗落的纱巾,唱出了自己对于托斯卡的占有欲和邪恶的阴谋,并在赞美诗的合唱声中高声唱出一句“托斯卡,你让我忘记了上帝”,以音乐、歌唱以及舞台空间的视觉和层次对比,令光与暗的对峙、圣洁与阴险的对比,都在强烈的色彩差异、宏大的场面处理以及合唱的歌声中得

以彰显,可谓是震撼人心、极具冲击力,牢牢抓住了观众的心。二是,在第二幕开头,合唱恰到好处地配合女主角托斯卡的歌声“飘入”房间。这一大段合唱,作为戏剧场面的有机组成部分,窗外悠扬缥缈的歌声对比着室内斯卡皮亚对于卡拉多西的审问,以场外的“美”反衬了场上的丑恶,而且人物虽不在场上却依然对现场产生着重要的影响,影响到了场上人物的心理状态和变化——既唤起了画家心中的柔情从而考验着他对于信义的坚守,又刺激着警察局长欲望的加紧收拢他的奸计之网,因而在突显戏剧张力的同时,还在这一尖锐的情境之中抽拔出了普契尼所独有的抒情特质,烘托出托斯卡的纯净、卡拉多西的忠诚和斯卡皮亚的罪恶。

兼有鲜明的戏剧性冲突与感性的抒情色彩的《托斯卡》,是普契尼的代表作,被誉为“真实主义歌剧”的典范之作,也反映着作者取材于现实生活、注重刻画人物以及世俗情感纠葛的创作主张,与瓦格纳渴望从过去那些古老传说、神话故事中寻找自己理想的音乐世界迥然不同。因此,在普契尼的这部作品中,合唱更多的是以一种背景的方式出现,作为配合和烘托主要人物的手段,以一种超凡脱俗的美感映衬着主要人物的世俗情感。而在瓦格纳风格转型时期的作品《漂泊的荷兰人》中,则是不断正面展现宏大的群众场面,并使之极尽对称和完美。比如,第一幕以水手们阳刚却又深情的演唱开场,接下来的第二幕就马上续以纺织女们欢快俏皮的柔美合唱,到了第三幕瓦格纳更是以对于民歌民风等素材的娴熟运用,借助年轻水手和姑娘们共同欢庆航海归来,洋溢着由衷喜悦的、热闹的大场面而将阴柔与阳刚合二为一。这实际上对于合唱演员的表演以及他们如何更好地配合主演提出了很高的要求,而令人欣慰的是,合唱团员们用和谐的歌唱对比着全剧忧郁、诡谲的基调,完成了作曲家为男女主人公荷兰人与挪威的爱与救赎吹来一股尘世暖意的创作意图。

此外,两剧共同的舞美设计威廉姆·奥兰迪结合国家大剧院舞台的机械装置,以主舞台的升降、后舞台的旋转等一系列飞扬着自己想象力的设计,为首都观众营造出了不同凡响的视觉盛宴,充分展示了国家大剧院在硬件设施上的实力。然而,软实力却不是一蹴而就,而是需要长久的坚持才能逐步获得提升的。尤其是在国家大剧院“拿来”阶段逐步迈入“原创”的进程中,只有持之以恒地磨练队伍、培养人气并“逐次”提高自己的内功,才能最终打造出具有真正中国味道以及国际影响力的自主“品牌”。

## 音乐「沙龙」的随想

从李满龙萨克斯管音乐会说起

李近朱

内的艺术“沙龙”,就是这个乐派诞生的“摇篮”。

在“沙龙”中的李满龙的萨克斯管音乐会上,我们真切地感受到了萨克斯管的魅力。萨克斯管采用铜管材质制作,被人们归入木管乐器范畴,它以独特的柔和委婉与朦胧淡色而别具一格,这是管弦乐配器中带有管乐与弦乐乃至人声效果的一种音响色彩,难怪浪漫乐派的先驱人物柏辽兹在萨克斯问世之初,就非常青睐于它的音色。

应当说,演绎电影的以及其他音乐领域最美旋律的方式已经屡见不鲜,但是,一支萨克斯管的“独唱”,却制造了一个让人们领略这种既熟悉又陌生乐器的机缘。说“熟悉”,人们对它还是耳熟能详的;说“陌生”,人们还不甚了解它的演奏的疆域有多大以及效果有多好。于是,李满龙的这场“沙龙”音乐会以及此前的多场音乐会,实际上是向受众展示了萨克斯管本身的魅力。我最直观的感受就是,这件乐器是一支“会唱歌”的管乐器,它有着人声一般的融情音色,有着张弛有度、放敛有致的可控功能,这本身就具有了“唱歌”的先天的条件;而这个管乐的“歌喉”又操控在一位有着鲜明音乐感和深厚文化造诣的青年教授手中,于是,172岁的萨克斯管焕发出了令人难忘的美丽色彩。这个“色彩”就是对于萨克斯管自身潜能和艺术表现力的充分开掘和拓展。我们在“沙龙”中所听到的萨克斯,就像一个在你耳边呢喃的“歌者”,让你在不知不觉的近距离的感受中认识了萨克斯管。对于那些还不熟悉萨克斯的受众,这是一次难能可贵的音乐常识的普及;对于已经知晓萨克斯的音乐爱好者或是音乐专家,这又是一次新颖独特的再感受。

当“沙龙”中的音乐就在你的近旁,而不是放置在遥远的管弦“丛林”之间,仿佛是在自己的斗室中品味音乐,会有一种对于文化艺术的切肤的感受,并由此去领悟音乐艺术的精深与博大。说通俗点,就是只有静下心来才能悟得深。而“沙龙”就是让你“静”下来的最好的空间。

从李满龙的萨克斯管音乐会“沙龙”的成功问世,我们看到,实际上,“沙龙”就是一个别致的“小剧场”和“微型音乐厅”,让音乐回归到一个更个性化的场合中,这为音乐艺术的演绎开启了又一个空间,是音乐多元化推介的又一种形式。这种形式对于不同形态音乐艺术的传播将是功莫大焉的一个举措,是值得音乐艺术家以及音乐演出单位关注的。

## 悲歌一曲《清风亭》

尹曙静

日前,豫剧电影《清风亭》在洛杉矶国际家庭电影节上获得“最佳外语音乐剧奖”,另外,河南电影还另有斩获,故事片《自古英雄出少年之岳飞》也进入决赛。我们且不论这个电影节档次如何,国外观众是否完全理解豫剧,但这次影片的获奖却给我们重新思考豫剧及豫剧电影在这个全媒体时代的发展问题。

《清风亭》是包括豫剧在内的不少剧种的“骨子老戏”,从清代开始就以乱弹面目出现,有的称

佳外语音乐剧奖”,实属正常。如果说豫剧电影《清风亭》较好地处理了传统戏曲的节奏和故事情节的问题,是其成功的一个因素的话,那么,电影主演张元秀的扮演者李树建则是这一成功的有力保证。人们常说“戏保人,人保戏”,像《清风亭》这种传统经典剧目想出新是非常难的,因为经过历代打磨,我们虽不能说戏剧人物形象趋于完美,但其传统模式已经深入人心,人物的刻画,也有难以逾越的前辈大师树立的高度。张元秀这一人物就是这样的。京剧大师周信芳就曾经演出过这个剧目,然而,周信芳激情四溢的表演虽然撼人心魄,堪称经典,但就像西方谚语所说,一千个人心中就有一千个哈姆雷特,戏剧人物的演绎可以根据艺术家的理解与自身条件加以发挥。李树建经过长期的舞台实践,逐渐形成了自己具有明显个性特征的独特唱法,是公认的“豫西调”传承人,既有嗓音洪亮、音域宽广、声韵醇厚,又擅长表现曲折委婉细腻的感情。再加上李树建生在曲剧的故乡汝州,深受曲剧悲凉绵长的风格的影响,所以在《清风亭》中的演唱上表现得非常突出。他将张元秀夫妻拾得儿子的欣喜,养儿的苦中有乐,儿子失去之后的辛酸以及看到张继保深深地植根于观众心中,依然有着极大的受众群体。豫剧电影《清风亭》之所以能取得成功,就是因为其价值取向是和观众一致的。另外,作为一台经过数代艺术家舞台打磨的作品,其艺术表现臻于成熟完善。还有,优秀艺术家的主演是表演成功的有效保证。基于此,豫剧电影能在国际拿到“最



豫剧电影《清风亭》

和“再苍老也该认出爹的这张脸”这两个唱段可以说比较全面地反映了李树建唱腔的特点。

然而,这部电影在拍摄手法方面还有不少值得商榷之处。戏曲电影的拍摄一般沿用两种方法,一是舞台纪录影片的方法,将戏曲演员在舞台上的表演如实记录下来;还有一种实景拍摄,走的是故事片的路子。在电影中,李树建作为老生演员的胃口功以及表演过程的身段是比较难在实景中表现的。譬如在张继保离家出走之后,张元秀作为一个耄耋老人,腿脚也不是那么利索了,但追儿的心却是火急火燎、跌跌撞撞、不顾一切的。但在这样的时空中,虚拟化的表演与真实的山水就产生了矛盾,显得不够贴切。当然,这并不是《清风亭》一部电影所特有的毛病,而是自从有戏曲电影以来难以跨越的障碍。再加上电影导演手段相对单调,整体效果就像一锅夹生饭,不是那么可口。

另外,李树建几部代表剧作都是改编自传统经典剧目。《程婴救孤》在戏曲文学名著《赵氏孤儿》基础上融入现代人的思考,从艺术质量到思想高度都有极大的提高。而《清风亭》剧作并不是特别优秀的戏曲文学作品,故事情节相对简单,人物形象也不够丰满,再加上从舞台本到电影本并没有在文学方面进行深度开掘,对现代人的审美口味来说稍显平淡,但剧作拍成电影后能斩获不少奖项,直至这次在国际电影节上获奖,可见一个演员的魅力是何等重要。人们常说戏曲是“角”的艺术,近代戏曲的兴旺就是一部“角”成长、成熟、光彩四射的发展史,当今豫剧艺术的发展也离不开明星演员的贡献,李树建就是这样一位豫剧艺术家。而豫剧电影《清风亭》则是他展示的平台。

《大探二》是《大保国》、《探皇陵》、《二进宫》3出折子戏的总称,又可名为《龙凤阁》。但凡戏迷无不奉其为经典,然而在笔者看来,这出戏剧逻辑混乱,人物浅陋可笑,唱词文理不通,既缺道白又少做工,除了让观众迷过过瘾、供戏校做做启蒙课之外,似乎乏善可陈。

此剧大意是明朝某皇帝驾鹤西游后的皇位危机。皇子年幼,不可当国,国太李艳妃(其他剧目此类角色多为老旦,而此剧偏是青衣)要把皇位转让给她的老爸爸李良代理,还要百官签字画押。定国公徐彦昭 and 兵部侍郎杨波二人上殿保本,力陈江山社稷不可转让之道理。然而任凭徐、杨二人在台上唱得肝肠寸断、台下戏迷听得叫好连连,缺心眼儿的李艳妃一句“从此不用徐杨二大奸党”,将二人赶出宫门。

这《大保国》已经够荒唐,下面的《探皇陵》更让人不知所云。赤胆忠心的杨大人“宛如子胥过昭关”,一夜之间白了胡子——髯口从上一折的“髯三”换成了“白三”,变戏法般召唤来5个儿子要保卫皇陵。至此全剧的逻辑混乱达到极点——李良篡权后或屠杀旧党或收买人心,应无任何必要与闲侵犯皇陵——历史上虽然新君对旧主绝不手软,但掘人坟的缺德事儿,还真极少有人敢做。所以杨家父子兵稀里糊涂地虚惊一场。

《二进宫》里,李艳妃被打入寒宫软禁后才幡然醒悟。按理说,此时正邪已分忠奸既明,接下去应当是复国夺权了,可剧情发展偏让人哭笑不得。徐、杨二位忠臣竟然都端起架子来。徐被封个“一字并肩王”仍无动于衷,勉强还可以借口年迈不堪重任,可杨的“白三”不像徐的“白满”,并非自然规律所致,而是急切的爱国心使然,年龄绝不是借口。这位保皇先锋居然坐地起价趁机讹诈——“乘机机会生计巧”,公然“保幼主嫌官小”。两位忠臣如此嘴脸,李艳妃万般无奈只好向臣子下跪,把杨“加封太子和太子,子子孙孙爵禄高”。刚才还递交辞呈、视功名如粪土的杨大人立马下跪谢主隆恩。人物塑造,庸俗可笑。

同时,通篇《大探二》的唱词大多文理不通,用典比喻莫名其妙——“李文李广二兄弟捐躯”“替皇娘紫竹林生子”戏词粗鄙浅陋,缺乏美感。然而,一个“唱”字却使得《大探二》成为经典。它属于纯粹唱工戏,用梨园行话来就是“人保戏”,早有“若要听,二进宫”的说法。全剧二黄到底(中间净角有一段段工),老生、青衣、花脸都有大段唱工,更不乏经典唱段,用戏迷的话说就是“听着那叫过瘾”。老生二黄慢板的“千岁爷进寒宫休要慌忙”,大段青衣的二黄慢板,净角“倒板、回龙、原板”成套二黄唱腔,无不是脍炙人口流传甚广,戏台票社久唱不衰。比如《大保国》中生、旦、净三人对戏的大段二黄唱腔,回味无穷。若是好角儿在台上,戏唱到这里,演员们总是全神贯注,分外卖力。台下观众,更是摇头晃脑闭目拍案,如痴如醉。听到妙处,哪里少得了一声气发丹田的“好”字?

再比如情节令人哭笑不得的《二进宫》,当年谭富英唱到此处,嗓子一亮便是喝彩声不断。观众也无人在乎剧情是否搞笑,反而皆大欢喜煞戏散场,也是因为一个“唱”字。唱工乃戏魂。《大探二》唱腔设计丰富多彩,自成一统。尤其生、旦、净三大行当同台对戏,势成鼎足酣畅淋漓,在梨园剧目里别无二家。特别是《二进宫》的三人对唱,严丝合缝,真有一位演员的唱工稍差,立马三足缺一,铁定砸锅。更妙的是,如果前一位发牌出色,后一位会被调动情绪、状态全出,3个角儿暗暗地“斗”起唱工来,那真是大浪更比一浪高的气势。究其原因就是唱腔设计合理,编者深谙唱工要义,便于演员发挥,所谓“唱起来带劲”。笔者以为谭富英、张君秋、裘盛戎三位的合作,可谓珠联璧合,自是极品。李世济、王泉堂唱完全套《大探二》之第一人,杨宝森诸位也甚为可观。后来者中,杨淑蕊、李维康、李长春、李欣、耿其昌、孙岳等名伶亦可匹敌。目前此生的最高水平,屈指数来,当是老生的于魁智、张克,花脸孟广禄,青衣李胜素等。

近年来各大剧团纷纷排练新戏,加入新式服装乃至激光布景,但新戏往往刚一露面还称得上轰轰烈烈,能一唱再唱传为经典的却寥寥无几。原因之一就是唱腔设计有失传统、不伦不类。笔者认为,不同于歌剧、话剧、影视等其他艺术形式,所谓剧本结构、场景设计、矛盾冲突、人物塑造,在京戏里都应当是为唱腔服务的。京戏没了“唱”,就是宝剑失了锋刃,大鹏折了羽翼,又何谈展现独有之艺术魅力。反观《大探二》,无论剧本情节还是人物塑造均粗陋到极致,甚至连道白、做工都几乎没有,却能返璞归真,以唱腔取胜就稳坐经典,戏迷爱听,演员爱唱,“人保戏”而非“戏保人”。这实在值得新戏编者揣摩反省。再者,《大探二》大约传兴于清末民初,编者已不可考,约是由文化层次不高的梨园行内人口口相传而成,这种原生态正是传统剧目的魅力之所在。



京剧《大探二》剧照