

<<四大歌剧院全传>>

图书基本信息

书名：<<四大歌剧院全传>>

13位ISBN编号：9787100065177

10位ISBN编号：7100065178

出版时间：2009-8

出版时间：商务印书馆

作者：【英国】苏茜.吉尔伯特 杰伊.希尔

页数：989

译者：管可秣

版权说明：本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问：<http://www.tushu007.com>

<<四大歌剧院全传>>

前言

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。

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，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、希尔丝滕·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，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，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。

在拜罗伊特，维兰德·瓦格纳将祖父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

<<四大歌剧院全传>>

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、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。

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、精神的多重需求，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

<<四大歌剧院全传>>

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，并让那几位女武神身穿皮质的黑色摩托车服登场。

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

<<四大歌剧院全传>>

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，最绚烂的艺术家如卡拉斯、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，只不过是为了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。

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。

<<四大歌剧院全传>>

内容概要

伦敦皇家歌剧院、米兰斯卡拉歌剧院、维也纳国家歌剧院、纽约大都会歌剧院，并称四大剧院重镇。

《四大歌剧院全传》描述了它们自1945年以来的历史、追溯了近六十年来歌剧艺术的发展，涉及艺术争论、风格流派、逸闻趣事、媒体混战、艺术赞助、歌剧的可达性与普及性、戏剧对歌剧的深远影响等等，不仅探测了歌剧的隽永魅力和崇高品质，而且探测了歌剧在艺术领域的地位，以及歌剧在国民文化生活中的功能。

该书内容丰富，语言精美，堪称一部富于启迪性和娱乐性的信史，歌剧爱好者、音乐爱好者、戏剧爱好者必读必备。

<<四大歌剧院全传>>

作者简介

作者：(英国)苏茜·吉尔伯特 (英国)杰伊·希尔 译者：管可稼

<<四大歌剧院全传>>

书籍目录

插图目录及来源序 第一部 1940年代创建与重建 1 维也纳国家歌剧院1940—1955 “一种新的美在诞生” 2 米兰斯卡拉歌剧院1945—1957重建 3 伦敦皇家歌剧院1945—1957 “无米之炊” 4 纽约大都会歌剧院1941—1950绅士约翰逊第二部 1950年代新旧交替 5 米兰斯卡拉歌剧院1955—1959黄金时代 6 维也纳国家歌剧院1955—1960卡拉扬上任 7 纽约大都会歌剧院1951—1959宾天下 8 伦敦皇家歌剧院1955—1960库贝利克任中及任后第三部 1960年代变化的舞台 9 伦敦皇家歌剧院1960—1965索尔蒂的革命 10 伦敦皇家歌剧院1965—1970 “世界首屈一指的歌剧团” 11 纽约大都会歌剧院1960—1972迁往林肯中心 12 维也纳国家歌剧院1961—1968卡拉扬辞职 13 米兰斯卡拉歌剧院1960—1969新星闪耀第四部 1970年代激进的时代 14 米兰斯卡拉歌剧院1970—1985意大利无时不在 15 维也纳国家歌剧院1970—1980庸作多多，佳作寥寥 16 伦敦皇家歌剧院1971—1980柯林·戴维斯：是戏剧，不是生日蛋糕 17 纽约大都会歌剧院1972—1980 “大都会大而无当” 第五部 1980年代新锐对传统 18 米兰斯卡拉歌剧院1980—1990意大利色拉 19 维也纳国家歌剧院1980—1990复兴之路 20 伦敦皇家歌剧院1980—1987柯林·戴维斯（续）：“音乐第一” 21 纽约大都会歌剧院1980—1990 “那丝绒加水晶的青楼” 第六部 1990年代 “衡量文明的尺度” 22 米兰斯卡拉歌剧院1990—2002穆蒂时代 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？” 24 纽约大都会歌剧院1990—2002 “一座高效的工厂” 25 伦敦皇家歌剧院1988—1994 “无本之木” 26 伦敦皇家歌剧院1994—1997 “最低成本选项” 27 伦敦皇家歌剧院1997—2002谁是考文特花园的主人？

剧名对照表剧中人对照表人名对照表四大歌剧院历届领导一览

<<四大歌剧院全传>>

章节摘录

在此期间，斯卡拉冒险上演了一些新剧目。

吉林盖利了解并分享着米兰公众的保守口味。

所谓公众，当然是指占据池座区的观众，其中大多数是生意人和吉林盖利的工业家同侪。

玛丽亚·卡拉斯为斯卡拉歌剧院表演罗西尼、贝利尼和多尼采蒂的歌剧，将迷人的美声唱法重新引进了斯卡拉剧目库，但她不唱当代歌剧。

她拒绝在吉安·卡洛斯·梅诺蒂的歌剧《领事》中出演女高音主角，这或许是一个高明的政策。

1951年《领事》上演后，果然遭到观众的当头一棒，凭着它的演出质量和保守的音乐风格，本不该得此待遇。

评论家圭多·孔法洛涅里从池座走上廊座，以示抗议。

一篇报道说他从头到尾都在“呸”，另一篇报道说他从头到尾都在“嘘”。

然而从此以后，《领事》便在国际剧目库中站稳了脚跟，常被誉为梅诺蒂的最佳作品。

梅诺蒂确实创作了一部戏剧性极强的歌剧，台本是他自编的，情节围绕地下政治活动而展开。

虽然《领事》的音乐特点在很大程度上归功于普契尼，但它的紧凑性以及不谐和元素却使它岿然屹立于当代。

《领事》面世之初，被林肯·基尔施泰因称为“一部别具一格的作品，一部感情真诚的作品，一部戏剧效果从不松弛的作品”。

1952年，斯卡拉决定首演贝尔格歌剧《沃采克》，为此组合了一个杰出的制作班底：德米特里·米特罗普洛斯指挥，赫伯特·格拉夫导演，蒂托·戈比饰演剧名角色。

玛丽的饰演者是多罗茜·道，1947年在美国，她曾塑造维吉尔·汤姆森歌剧《我们大家的母亲》中的苏珊·安东尼一角。

她主要出演一些非常剧目，比如饰演威廉·沃尔顿歌剧《特洛伊勒与克莱西达》中的克莱西达、斯蓬蒂尼歌剧《艾格尼丝·冯·霍亨施陶芬》中的剧名角色，等等。

《沃采克》一开幕就响起了一片躁动。

米特罗普洛斯只好转过身，请求观众安静下来。

演出完成了，评论界却有点吃不准这个作品。

《晚邮报》评论员说贝尔格的曲谱“有些地方难以理解”，《伦巴第邮报》评论员说这是“一部有趣的重要歌剧，需要全神贯注地倾听”。

在某种意义上，伊尔代布兰多·皮泽蒂充当着斯卡拉的专任作曲家，他的音乐风格比较传统。

1947至1959年，斯卡拉制作的皮泽蒂歌剧达九部之多，其中五部是世界性首演。

盎格鲁撒克逊评论圈对皮泽蒂的主导地位大皱眉头，说他是“国内赫赫扬扬、国外默默无闻的作曲家之一，作品上演的次数比人们想听的次数要多”。

在未来的岁月里，意大利国产歌剧将成为这家意大利王牌歌剧院的主粮，而在战后初年，富特文格勒和赫伯特·冯·卡拉扬为斯卡拉带来一批德国歌剧。

他们两人的演绎权威而富有特色，既形成了挑战，也为未来设立了一个标准。

富特文格勒和卡拉扬来访以前，斯卡拉一般用意大利语演唱瓦格纳和莫扎特的歌剧，即使杰出的瓦格纳指挥家萨巴塔，在斯卡拉指挥《特里斯坦和伊索尔德》时，也习惯于冠名为《特里斯塔诺和伊索塔》。

1950年3月至4月，富特文格勒在斯卡拉指挥了《指环》四联剧，在这次难忘的演绎中，希尔丝滕·弗拉格斯塔饰演布伦希尔德，塞特·斯万霍尔姆饰演齐格弗里德，伊丽莎白·亨根饰演弗里卡、埃尔达和瓦尔特劳特，希尔德·科内茨尼饰演西格琳德、古特鲁妮和第三位命运女神。

同年12月27日，富特文格勒的年轻对手卡拉扬前来指挥《汤豪舍》。

吉林盖利有一段时间热切希望聘用卡拉扬。

斯卡拉信奉质量至上，又需要加强德国剧目，卡拉扬当然是一个令人眼红的猎物。

1908年4月5日，卡拉扬出生于萨尔茨堡，他的家庭是18世纪末从科萨尼迁入奥地利的，科萨尼今在希腊境内，但当时属于奥斯曼帝国。

<<四大歌剧院全传>>

卡拉扬的祖辈是一些成功的医生和学者，他本人在维也纳音乐学院学习指挥，很年轻就担任了德语地区几家外省歌剧院的音乐总监，二十一周岁还差一个月，他已在乌尔姆以歌剧指挥家的身份初次登台。

1938年10月21日，他在柏林国家歌剧院指挥《特里斯坦》，赢得如潮的掌声。

二战结束后，他的纳粹经历仅仅对他形成了短时的障碍，很快他便返回舞台，重新开始了满负荷的工作。

在这部米兰版《汤豪舍》中，卡拉扬的演员阵容主要由德国和奥地利歌手组成，包括饰演剧名角色的男高音汉斯·拜雷尔、饰演赫尔曼的杰出男低音戈特洛布·弗里克，以及女高音伊丽莎白·施瓦茨科普夫。

接下来，卡拉扬于1952年1月指挥了一部辉煌的《玫瑰骑士》，施瓦茨科普夫饰演元帅夫人，塞娜·尤里纳契饰演奥克塔文，莉萨·德拉·卡萨饰演索菲，奥托·艾德尔曼饰演奥克斯。

2月，富特文格勒返回米兰，指挥《名歌手》，3月指挥《帕西法尔》。

卡拉扬的来访不仅将纯正的德语引进了斯卡拉的德国剧目，更重要的是开风气之先，引发了国际顶级歌剧院之间的制作交流，最终还将导致卡拉扬氏的“全明星团体”的形成：他让一拨明星从一个歌剧院飞往另一个歌剧院，从而使歌剧变成了一种真正的国际艺术。

1955年12月26日，小斯卡拉开幕，标志着—个意义重大的崭新出发点。

意大利的王牌歌剧院有了这个容量约为500坐席的新场地，即可上演一些或许会“迷失”在大剧院的作品了。

小斯卡拉是一个自治实体，曾拥有一幢旧楼，靠近费罗德拉玛蒂西路，二战期间受到炸弹重创，旧楼被毁，小斯卡拉在旧楼的原址上重建。

小斯卡拉的第一部制作是奇马罗萨歌剧《秘婚记》，尼诺·桑佐诺指挥，乔治欧·施特雷勒导演。

奥里奥·韦尔加尼在《晚邮报》上撰文，称赞施特雷勒“将这部喜歌剧的音乐保持在一个令人炫目的高水平上”。

在同一演出季，继《秘婚记》之后，小斯卡拉又推出莫扎特的《女人心》，以及亚历山德罗·斯卡拉蒂歌剧《米特里达特·尤帕托雷》，另外还有四部室内歌剧，其中包括法利亚的《彼得罗先生的木偶戏》。

一个常设剧团在这里建立起来了，其成员是一批精挑细选的歌唱家，他们的嗓子和表演风格正好适合这批正在上演的作品。

与斯卡拉的大型演出相比较，小斯卡拉的制作质量和音乐质量不会受到大舞台的损害。

某些优秀歌手的嗓子不适合巨大的演出厅，到了小斯卡拉，便能受之无愧地被观众聆听了。

1956年2月，作为开幕庆典的艺术活动之一，小斯卡拉录制奇马罗萨的歌剧《秘婚记》。

质量和优雅再次居于首位。

桑佐诺指挥，序曲先声夺人，风格幽默、高雅、独特。

重音的定位堪称完美，管弦乐团的演奏很有活力，全体成员都不乏节奏感。

路易吉·阿尔瓦和格拉切拉·休蒂演唱那对年轻的恋人，以后若干年，他俩还将继续为小斯卡拉增色，也为自己赢得特殊的声誉。

阿尔瓦的嗓音中永远潜伏着欢笑。

休蒂是迷人和活泼的化身，她的表演风格多彩而微妙，嗓子可以随时调度起来，服务于性格的塑造和激情的发动。

次女高音埃贝·斯蒂南尼在录音中演唱菲达尔玛，代替在剧院里饰演这一角色的朱列塔·西米奥纳托。

斯蒂南尼的嗓子已过全盛期，进入了艺术生涯的晚秋，即使如此，这位伟大的歌唱家还是光荣地完成了任务。

1956年在斯卡拉，她以五十三岁的年龄出演了她的最后一个角色。

<<四大歌剧院全传>>

版权说明

本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问:<http://www.tushu007.com>