

# 「被驕傲的灰燼窒息已久的愛」—— 論杜蘭朵在音樂史上的定位<sup>\*</sup>

黃善聖<sup>\*\*</sup>

## 摘要

「杜蘭朵」這個中國公主的故事，自 1710 年由波斯文翻譯為法文後，便開始影響西方的社會人文與藝術創作，不管在法國、義大利、德國，又或在文學、戲劇、音樂等領域。透過作家、哲學家、音樂家不斷累積的作品，直到兩百多年後普契尼的歌劇，儘管多數的西方學者們漠視這個沒有作者的傳奇故事，但杜蘭朵事實上有著與《少年維特的煩惱》相同的作用——開啓浪漫主義的鑰匙——刺激了狂飆運動；甚至在女性地位的抬頭也做出貢獻。在音樂上，浦契尼的杜蘭朵展現了數個世代的音樂特色：精細的複調（突破調性音樂藩籬）、瑰麗的和聲（華格納的遺產）、色彩豪華的管絃樂配器（銅管木

<sup>\*</sup> 本文原已法文撰寫，譯為中文後稍作修改，並做部分史料的再確認及補充。

<sup>\*\*</sup> 現職：國立臺東大學音樂系兼任講師

電子信箱：george9011@yahoo.com.tw

管並重)等等。加以美麗的詠嘆調飄在華麗的音樂之上、設計再三的合唱團、出神入化的引導動機，再藉由銅鑼等異國樂器與多變的管絃樂法，浦契尼不但在作曲技巧上達到偉大的成就，更將音樂語法與情結完美結合，將浪漫歌劇推向高峰。1924年後，再沒有如此偉大動人的浪漫歌劇。這位同時象徵死亡與重生的浪漫公主，終於在20世紀親手落下浪漫主義歌劇的廉幕，畫出一筆完美的終結。

關鍵詞：杜蘭朵、浦契尼、浪漫主義歌劇

## 壹、前言

在西洋音樂史的洪流裡，浪漫音樂的哪一個故事最受重視呢？多數學者們應該會說「浮士德」吧！？確實，這位中世紀的博士除了在哲學、宗教及文學外，也啟發了後世許多音樂作品：舒伯特「美麗的磨坊少女」、李斯特「浮士德交響曲」、「梅菲絲特圓舞曲」、古諾的歌劇「浮士德」，還有著名的白遼士「浮士德的天譴」等等。不可否認地，浮士德佔據了十九世紀的後半，並持續在文學及音樂史上擁有一席之地。

然而，早在浮士德之前，就已經有一個故事在東方展開：一位公主，以他的智慧，冷酷與致命的美麗，掀開了浪漫主義的火熱簾幕，數百年後，這位公主也親自將這浪漫的幕落下，然而這齣歌劇的精神、歷史與愛的旋律仍然持續在我們的心中迴響。

可惜這部歌劇總是被認為純粹是一個浪漫的童話愛情故事：<sup>1</sup>「王子和公主最後過著幸福快樂的日子」<sup>2</sup>的童話結局。人們的焦點時常集中在被帕華洛的唱紅的「無人能睡」<sup>3</sup>、成就歌劇女神的澀技巧，以及優美的茉莉花旋律等等。「杜蘭朵公主」之於中國，如同「蝴蝶夫人」之於日本，蝴蝶夫人雖然不是一鳴驚人，但在作曲家的生

<sup>1</sup> 筆者當年選定此題目時，指導教授 Marie-Laure Ragot 如是說。

<sup>2</sup> 西方童話故事的標準結尾是：王子和公主從此過著幸福快樂的生活，並有了許多小孩。《一千零一日》裡的杜蘭朵也是如此結尾。由此可看出基督宗教的影響，及譯為中文後，因保守風氣而被省略的後句。

<sup>3</sup> 或譯：公主徹夜未眠

崖中，已達到一種了不可動搖的地位與成就，只是未完成的杜蘭朵在西方的音樂研究中卻甚少受到注目。我們能夠理解蝴蝶夫人的成功，但弔詭的是，未完成的杜蘭朵竟沒有獲得學者們的青睞，作曲家的「遺書」怎能不被重視？

對於杜蘭朵的研究，過去曾經有一段時間，學者們試圖為公主洗脫罪名，因為「殘酷」曾經是杜蘭朵的代名詞。但筆者將不討論這一區塊，如果真要討論「殘酷」，那麼沙樂美不遑多讓。在文獻研究的過程中發現，相關的詳細資料甚少，且討論的範圍不廣，外文文獻多琢磨於表面的分析，而中文文獻則屬羅基敏教授的研究最為深入，然而在歌劇本身之外，並沒有任何研究討論杜蘭朵的重要性，因此，本研究的重點將放在故事起源的歷史、其中隱含的哲學與思想、音樂語言與劇情的結合等；從有限的中外文資料中拼湊出杜蘭朵在音樂史中所扮演的腳色與產生的影響，在結合東西方研究後重新思考，進而提出杜蘭朵在音樂史上可能的定位：最早的浪漫文學之一、最後的浪漫歌劇。

## 貳、劇情提要

### 第一幕 — 日暮

夕陽西下的北京城，一位宣旨官宣告，由於波斯王子不能答出杜蘭朵公主的三道謎題，將處以死刑。此時，一位流浪的國王由僕人攙扶著走進市集，意外與兒子重逢，歡喜相擁。當月亮升起，杜蘭朵出現在陽台上，給劊子手下了行刑令。卡拉富被杜蘭朵的美麗

所動，決定挑戰致命的三道謎，父親鐵木兒，僕人柳兒，及三位大臣勸說都無用，卡拉富拿起大槌敲響銅鑼三下並喊出杜蘭朵的名字。

## 第二幕 — 夜晚

夜晚來臨，公主再次出現，開口說明這招親死亡賭注的由來，並勸退卡拉富。但後者依舊堅持，於是謎語開始。雖然過程曲折，但卡拉富順利地達出三道謎題，杜蘭朵懇求皇帝別將她下嫁外邦人，但君子一言駟馬難追。卡拉富於是向公主提出：如果公主在日出前能夠猜出他的名字，他寧願一死。公主接受條件，此時周圍響起莊嚴的歌聲，讚嘆皇上英明。

## 第三幕 — 黎明

柳兒宣稱她是唯一知道外邦人姓名的人，於是被綁到公主面前刑求逼供。柳兒最終承受不住痛苦，搶下身旁士兵的佩刀自刎。士兵將他的遺體帶走，人潮散去，只留下公主與卡拉富。卡拉富強抱住公主，並吻了她，決定將自己的命運交給杜蘭朵，便告訴她自己的名字，此時太陽升起，人群重回紫禁城廣場，公主向皇上稟告她已經知道外邦人的姓名，他的名字是——「愛」。

## 參、作曲家簡介與創作過程

### 一、作曲家簡介

#### (一) 童年與求學

普契尼 (Giacomo Puccini)，1858 年 12 月 22 日出生於義大利 Lucques 一個小康家庭，是七個小孩中的第一個男孩，上有五個姐姐，下有一個弟弟，音樂是傳承五代的家族事業。五歲時父親便過世，普契尼被送到叔叔家學習，但叔叔認為他天份不足且難以管教。十七歲時他開始在教堂司琴，然而他的即興演奏被指責是「把戲劇音樂帶進教堂」。1876 年，十八歲的普契尼第一次認識到威爾第的音樂—阿伊達，這齣歌劇給普契尼很大的啟發，讓他決定離開家鄉到米蘭音樂院求學。然而這個計畫由於經濟因素延遲了四年才得以實現，這段時間裡，他創作了一首交響前奏曲 (1876)、一首經文歌和信經 (1878)、一首彌撒 (1880)……等等。1880 年秋天，他獲得一筆獎學金，終於能夠如願註冊米蘭音樂院。在 Amilcare Ponchielli 及 Antonio Bazzini 兩位教授的指導下，普契尼在米蘭音樂院學習了三年。

#### (二) 邁向職業

在米蘭求學期間，普契尼參加 1883 年 Sonzogno 舉辦的獨幕歌劇作曲比賽，雖然他的參賽作品 *Le Villi* 並未得獎，但因獲得 Ponchielli 和 Fontana 的賞識，這齣歌劇在 1884 年於米蘭的 *Dal Verme* 劇院演出。此次演出吸引了音樂出版社 Ricordi 的目光，進而向普契尼邀稿，因而誕生了歌劇 *Edgar*。在這個時期普契尼認識了 *Elvira*，他未來的妻

子。他的第三部歌劇 *Manon Lescaut*，不但成功獲得好評，也是他與 Luigi Illica 及 Giuseppe Giacosa 兩位劇作家合作的開始，之後的三部歌劇都是與他們合作的作品，包括：波希米亞人、托斯卡（普契尼進入寫實主義風格的開端）與著名的蝴蝶夫人，儘管蝴蝶夫人管絃樂部份相當精彩，但首演時觀眾反應冷淡，終於在幾年後，這部歌劇成了普契尼最著名的作品之一。

1904 年一月，他與 Elvira 結婚，並生了一個兒子 Tonio。1918 年，受但丁 (1265~1321) 「神曲」的影響，普契尼創作了 *Il Trittico*。這是一首三部曲作品：一部恐怖劇 *Il Tabarro* (外套)；一部抒情悲劇 *Suor Angelica* (修女安潔莉卡)；一部喜劇 *Gianni Schicchi* (強尼史基基)。最後這部作品因詠嘆調 “O mio babbino caro” (我親愛的父親) 成了三部中最為人知的一部。

### (三) 病逝

普契尼於 1924 年因喉癌併發心臟病逝世於比利時首都布魯塞爾，他的最後一部歌劇「杜蘭朵」因此未完成，最後的兩幕由作曲家 Franco Alfano 模仿普契尼的手法竣工，2001 年時著名的義大利作曲家 Berio 也為杜蘭朵的結尾譜寫新的版本。

## 二、天鵝之歌<sup>4</sup>

在所謂的「後浪漫樂派」期間，一些作曲家以自身國家民族的元素為主題創作來榮耀國家，而有些作曲家則是以異國文化為靈感

---

<sup>4</sup> 藝術家生前最後的代表性作品，在音樂上一般指作曲家未完成的遺作。

來創作，普契尼便是其中之一，他創作了許多他國題材的歌劇：瑪儂雷斯考、波希米亞人等以法國為背景；西部女郎則是美國；日本的蝴蝶夫人、以及中國的杜蘭朵。

在1920年間，當普契尼決定要創作杜蘭朵時，便和他的劇作家在 Bagni di Lucca 見面，在那裡普契尼遇見了 Fassini 男爵，他是位中國迷，也因此非常了解中國。男爵借了一座音樂盒給普契尼，這音樂盒裡演奏的音樂位普契尼帶來領感，進而將音樂放到杜蘭朵歌劇中：皇帝的頌歌。

這部歌劇創作的過程相當不容易，1921年十月，普契尼寫了一封信給他的朋友，信中提到：「我覺得我已經無力再創作了！」兩個月後，普契尼搬到一座舒適的別墅後，才得以重新譜曲。然而杜蘭朵的創作始終很緩慢，1922年十一月，普契尼決定柳兒必須在折磨下死去，這樣的效果才能深入影響王子的心。接近1923年的尾聲，他開始著手第二幕管絃樂配器，並因過度吸煙開始受喉嚨痛所苦。1924年二月，他終於完成第二幕與第三幕的配器，包括柳兒死去的部份。

十月份，由於病情加重，他必須前往布魯塞爾進行癌症手術，在出發之前，普契尼與他著名的指揮家好友托斯卡尼尼見面並告訴他：「我的歌劇將沒有結局地演出，而一個人將到台上告訴觀眾，在此處大師逝世了。」

出發到比利時的時間是1924年11月4號，三周後，11月29號的早晨，經過兩次被認為成功的手術後，普契尼因心臟病發過世。完成杜蘭朵的偉大任務最後落到 Franco Alfano 身上，他是一位五十幾歲的音樂家，在當時的義大利受到熱烈的歡迎，根據普契尼留下的寶貴素材，Alfano 花了六個月完成杜蘭朵。在看完他完成的部份後，



托斯卡尼尼要求他將結尾再作發展，然而作曲家回絕了。在一次彩排練習中，Alfano 詢問托斯卡尼尼對他創作的評價，托斯卡尼尼回答：「我會說，我看到普契尼從舞台深處走到我的面前，並賞我一對耳光。」

首演前不久，托斯卡尼尼向演奏家們宣告，首演當天，阿爾法諾接續的部份將不會被演奏。1926年4月25號，米蘭史卡拉的首演至柳兒死去的部份後，托斯卡尼尼放下指揮棒並轉向觀眾，眼中含著淚說：「歌劇在此結束，大師在這裡離世了。」指揮在此離開舞臺，留下寂靜的樂團在樂池裡，直到觀眾席裡響起一聲「普契尼萬歲」，整個劇院陷入一陣歡聲雷動！到第二場時，阿爾法諾的版本才被演出，然而並不是由托斯卡尼尼指揮，他的離開象徵著對普契尼的追思懷念，也表示他對阿爾法諾的不滿。

### 三、重要歌劇作品列表（表 1）

表 1

年代	作品名稱	首演城市
1893	MANON LESCAUT	Torino
1896	LA BOHÈME	Torino
1900	LA TOSCA	Rome
1904	MADAME BUTTERFLY	Milano
1910	LA FANCIULLA DEL WEST	New York
1917	LA RONDINE	Monte-Carlo
1918	IL TRITTICO	New York
1924/1926	TURANDOT (未完成)	Milano

## 肆、故事的典故與傳播

### 一、故事的由來

音樂學家 Hélène Cao 在第 220 期的《L' avant Scène Opéra》<sup>5</sup> 音樂雜誌中提到，杜蘭朵的故事由來是童話《一千零一夜》，但是根據另一位學者 Robert Aubanic 的研究，故事的由來是《一千零一日》。這似乎是個羅生門，事實上不只這兩位學者，其他的文獻中我們都能看到一千零一夜與一千零一日的說法。筆者實際翻閱過一千零一夜，並未發現任何與杜蘭朵公主相關的故事。然而在一千零一日當中，確實有一篇故事標題為「卡拉富王子與中國公主」。或許 Hélène Cao 認為這兩部童話是一樣的，只是冠上不同的名字吧？然而事實上《一千零一夜》與《一千零一日》確實是兩部不同的著作，不過它們有兩個共通點：

(一) 都出現在同一時期：《一千零一夜》(1704~1711)；《一千零一日》(1710~1712)。

(二) 最初的譯本都是法文。

《一千零一夜》如大家所知，是阿拉伯童話，他的原稿目前收藏在巴黎國家圖書館。至於《一千零一日》則是波斯童話(見圖 1)，也才是真正「杜蘭朵」故事的由來。「杜蘭朵」在波斯文當中正好就是「中國公主」<sup>6</sup>的意思。從歷史的角度來看，五世紀起，中國與

<sup>5</sup> 法國歌劇期刊，中譯名為《幕起前》

<sup>6</sup> 法 Turandot 來自於 Turandocte。Turandocte = Turân+doctem。Turân = Turkestan, 來自“Tur”，即突爾奇斯坦王國，延伸為土耳其及東亞，即當時的中國。docte = dukhter 指女孩，處女。Turandocte = Turandot = 亞洲的女兒 = 中國公



圖 1 《一千零一日》法文初版

波斯便有商業往來，而唐朝 (618~907) 著名的絲路便是中國與中亞、歐洲的重要商道。

在一千零一日當中，我們找到一篇故事：「卡拉富王子與中國公主」。<sup>7</sup> 這部波斯童話在十八世紀由 François Pétil de la Croix (1653~1713) 翻譯成法文，Alain René Lesage (1668~1747) 加以修改並命名為《一千零一日》。這部童話今天已經鮮為人知，但在當時它為許多劇作家帶來啟發與靈感，Alain René Lesage 本人便以一千零一日為藍本創作了許多戲劇。在 1721~1737 年之間，他將這些劇作集結成冊，並出版了《市集戲劇一喜劇》(Le Théâtre de la Foire ou l' Opéra Comique)，這本著作對十八世紀的法國喜劇有很大的影響。此書共十冊，「中國公主」則在第七冊中，1729 年 1 月，這部戲劇在巴黎上演，不過公主的名字改成了 Diamantine，而三個謎題的答案分別是：冰、眼睛、新郎。

<sup>7</sup> 巴黎出版社 L' Harmattan 於 2000 年將此篇章單獨成冊出版。

## 二、故事的傳播

讓杜蘭朵故事流傳的最大功臣應該是義大利作家 Carlo Gozzi (1720~1806)。1775年德國大文豪兼哲學家 Gotthold Ephraim Lessing 在威尼斯欣賞到 Gozzi 的作品，<sup>8</sup>便決定將他帶回德國。在 1777~1779 年之間，Gozzi 的作品被翻譯成德文，在文學界受到歡迎，故事裡豐富的情感表達被認為「非常的浪漫」！除了德文外，Gozzi 的版本也被譯回法文，最初的譯本尚不可考，但可確定的是 1865 年已有 Gozzi 戲劇的法文精裝版出版。

1802 年杜蘭朵在威瑪劇院上演，劇本由席勒執筆，當時的劇院院長是歌德。席勒的杜蘭朵在當時並沒有得到太大的掌聲，既使到今天大家甚至不知道這部作品的存在，然而，幾年後，席勒的作品以歌劇的形式再度登上舞台，作曲家則是眾所皆知的偉伯！

早在「魔彈射手」(1821)之前，1809年，偉伯在路得維希堡發表了以席勒劇本作曲的「杜蘭朵」作品三十七號，這部作品讓杜蘭朵如雨後春筍般出現在作曲家筆下，之後出現了一系列的杜蘭朵創作直到二十世紀，請見表 2。<sup>9</sup>

表 2 繼偉伯之後一連串的杜蘭朵音樂創作

作曲家	年代	首演城市
Franz Danzi	1816	Karlsruhe
Carl Gottlieb Reissiger	1835	Dresden
J. Hoven	1838	Wie

<sup>8</sup> 法國學者 Marie-Christiane Hellot 認為 Gozzi 創作的藍本來自法王路易十四秘書之譯本

<sup>9</sup> 參考自羅基敏《普契尼的杜蘭朵》，高談文化。

Antonio Bazzini	1867	Milano
Theobald Rehbaum	1888	Berlin
Ferruccio Busoni	1917	Zurich
Giacomo Puccini	1924/1926	Milano

以上的作品中有四部是德文，很明顯都是受席勒的影響，至於 Bazzini 在他自己作品的前言中寫道他是受 Gozzi 啓發，然而他的三道謎題都與席勒的相似，因此可判斷他也是參考過席勒的杜蘭朵，此外 Bazzini 曾經是普契尼的指導教授呢。

## 伍、歷史的軌跡

俗話說：凡走過必留下痕跡。在歷史資料中我們確實發現波斯與中國有相當的來往，特別是在婚姻與軍事上。值得注意的是，這些事情都發生在同一個時代：波斯最後一個偉大王朝 — 夏沙尼德，la Sassanide (226~650)。讓我們依循歷史的足跡看看那時候發生了哪些事：

- 一、克斯侯一世，Khosro Ier (531~579 統領波斯)，波斯文 *ن اوريشون*，永生的意思。他是夏沙尼德最有名的君王之一，娶了 Kayen 為皇后，而 Kayen 是當時白匈奴可汗的女兒，這個聯姻讓波斯與匈奴簽訂了一些協議，而 Kayen 皇后的兒子成了未來的國王奧荷米茲四世 Hormizd IV。
- 二、Turandocte 杜蘭朵，或是 Pourandocte 普蘭朵，可能是夏沙尼德王朝最後一個國王 Khosrov Perviz 的皇后的名字。
- 三、卑路斯 (勝利的意思) 三世，夏沙尼德王朝的繼承人，Yazdgard

三世的兒子，他在 Tokharistan 山上統領一各小國，為唐朝的藩屬國，大約卒於西元 677 年，並將他的兒子涅泥師留在唐朝的宮廷裡，我們今天知道有關卑路斯的事蹟大部分是由他兒子記錄下來的。卑路斯王子很年輕就繼承了父親的國家，但是他從來沒有掌握過王朝的實權，事實上當他父王駕崩時他人還在唐朝。在波斯與大食的伊斯蘭戰爭之後，卑路斯和大部分的皇室成員經由今日的 Tadjikistan 逃到唐朝接受庇護。

四、《舊唐書》(941~945)「列傳第三十四—劉郝裴」記載：西元 661 年時卑路斯曾向唐朝請求軍事援助，以抵擋大食的攻擊，於是唐朝在 Zarandj (今日的阿富汗) 設立了「波斯府」由卑路斯掌管。西元 670 到 674 年之間，卑路斯抵達唐朝，並受封為右武衛將軍。<sup>10</sup> 西元 678 年，吏部侍郎裴行儉授命護送裴洛茲回波斯，但是裴洛茲並沒有完成任務，只走到碎葉城(今日的吉爾吉斯坦)便折返京城，裴洛茲只得與數千名隨從在吐魯火流浪許多年。西元 708，卑路斯返回唐朝京城，不久後便去世。

五、根據《新唐書》(1044~1054)「列傳第三十三—劉裴婁」記載：為了平吐蕃叛亂安撫大食，裴行儉建議送波斯王卑路斯回波斯，他的兒子涅泥師繼續留在唐朝皇宮裡作客(人質)……等等。與舊唐書相同，裴行儉只行到碎葉城。

六、Pétis de la croix 翻譯的「卡拉富王子與中國公主」的結局：中國皇帝迎接卡拉富王子和他的家人到宮廷並協助他重新建國(這點

<sup>10</sup> 唐朝上元元年(674)12月16日，波斯王卑路斯入朝(一說鹹亨中，即670至637入朝)。先是，龍朔元年(661)，唐在波斯建波斯都督府，以卑路斯為都督。不久，波斯為大食所滅，卑路斯因此入朝，唐授之為右武衛將軍。卑路斯請在長安立波斯胡寺，以作波斯人集會之所，置於長安醴泉坊。卑路斯後客死長安。

讓人與唐朝設波斯府連想在一起)。

新唐書與舊唐書的記載有許多相似點，如果我們將之加以比較綜合，可以得到的結論是：卑路斯客死異鄉，王子被軟禁異國，而裴行儉並未完成護送的使命，也就是說，亡國的國王在沙漠裡流浪，又回到中國，最後客死異鄉。這情節似乎是杜蘭朵中卡拉富父親鐵木兒的寫照—流浪的國王只剩僕人陪伴，在異國與兒子重逢。綜合上述歷史記錄，我們不禁聯想，這樣類似的故事是否是巧合？我們開始思考這樣的巧合會不會就是「卡拉富王子與中國公主」這個故事的起源呢？皇室的婚禮、衰敗的國家、流亡到中國的王族、客死異鄉的國王、漂泊的王子……等等。相當有可能，後來的波斯人以這些情節加枝添葉，編織出這段浪漫故事！

再者，裴行儉送回波斯王的原始動機是在平吐蕃叛亂，而當時招安吐蕃最有名的故事—文成公主嫁吐蕃。文成公主於西元 640 年奉太宗之命下嫁吐蕃，吐蕃尊稱公主為「甲木薩」。甲，指漢人，也就是當時的中國人；木，女子；薩，有神仙的意思，合起來即為「中國女神」，與「杜蘭朵」在波斯文中的函意有異曲同工之妙！此處筆者無意暗指文成公主與杜蘭朵之關聯，旨在凸顯歷史的諸多巧合之處。

## 陸、杜蘭朵中的「三」— 文化或宗教？

「三」似乎是一個宇宙的基本數。在神、宇宙、與人當中似乎都隱含著一種智慧與精神，在西洋音樂史裡，「三位一體」(聖父，聖子，聖靈)的概念左右著整個音樂的發展，特別在中世紀、文藝復

興與巴洛克時期。然而杜蘭朵故事中三的概念與三位一體是否並沒有直接的關係，因為三的概念在中國很早就有了，甚至比聖子耶穌的出世還早。

老子(公元前570~490)的《道德經》第四十二章中提到：「道生一，一生二，二生三，三生萬物。」三，在中國文化中被稱為「完全數」。中國最偉大的哲學與教育家孔子(公元前551~479)也說過：「事不過三，三思而後行」等。在論語裡我們就已經可以看到許多三為主的概念。又一句俗話說：無三不成禮。如此，在中國文化裡，我們常聽到有「三次」機會：贏的機會，悔改的機會，被原諒的機會……等等，但是一但用完三次機會，下個數字四，便不吉祥了。

杜蘭朵歌劇中我們可以找到的三的元素如下：

- 三個流浪的人(鐵木兒、柳兒、卡拉富)
- 三位大臣(平、龐、彭)
- 九位侍女(三乘三)
- 卡拉富三聲呼喊「杜蘭朵」，人群回應以三聲「死亡」
- 敲三下鑼
- 皇帝三勸卡拉富打消受試驗的念頭，卡拉富三次確認其意願
- 三道謎題，三個解答，智者三次確認答案
- 最後，歌劇由三幕組成(如同許多歌劇)，並遵循古典悲劇的「三一律」原則

除了這些表面上顯而易見的二，普契尼也在音樂裡加入了三的元素，謎語的音樂動機便是由三個音組成，而這個動機出現在四個謎題當中(杜蘭朵的三題，與卡拉富回問杜蘭朵的一題)。

說到這裡，我們不禁要問，普契尼的杜蘭朵是否也受到但丁《神曲》的影響？我們知道蒲契尼的《三部曲》靈感由來是但丁的《神



曲》，這部作品當中使用了相當多的三的元素：地獄、煉獄、天堂。每個部份有三十三首詩，加上一首前奏曲，剛好一百。一百的一象徵「融合一體」，而三便是「聖三位」。筆者認為普契尼受但丁的影響，將原本隱含在杜蘭朵裡的三的元素，與三位一體的想法連結並在歌劇中發展。這是不無可能的，因為普契尼本身就是個虔誠的信徒，二十歲便開始創作宗教音樂：經文歌，信經，彌撒曲等等。如此看來來杜蘭朵中的三，可能已經脫離中國文化原有的意涵了，而是作曲家有意地將此作為歌劇的軸心與動機並加以使用。

## 柒、歌劇的開展

一部歌劇是如何組成的？我們馬上會想到一些基本的元素，例如：序曲，用來吸引觀眾注意力或是歌劇內容的統整；宣敘調，用來展開劇情；詠嘆調，讓主角表達情感及歌唱技巧；偶爾會有引導動機，特別是在華格納的作品中，用來代表一個人、事、物或是一種情境；當然還有合唱團，用來代表人群……等等。普契尼是如何運用這些元素？

### 一、序曲 (Overture)

這部歌劇沒有序曲，在五個強和弦下歌劇拉開序幕，然而這五個和弦並非一般和弦，而是華格納的崔斯坦和弦，作曲家似乎有意向華格納致敬。在者，複調和弦（升 D 大調和升 C 大調）創造出一種神秘與緊張的氣氛，幾個小節後第一個宣敘調由宣旨官唱出，歌劇

直接開始。

## 二、宣敘調 (Recitatif)

例：宣旨官：北京的人民阿！（第一幕）

杜蘭朵：謎題（第二幕）

既然宣敘調的作用旨在展開劇情，歌詞內容自然就比音樂本身重要了，當演唱者頌唱時，樂團通常只演奏簡單的和弦，並退到伴奏的位置，在宣告波斯王子的罪狀後，宣旨官退下，人群開始湧上，七嘴八舌的談論起來。

## 三、合唱團 (Chour)

十七世紀及十八世紀前半，歌劇中的合唱團並不具有太大的作用，通常只有在歌劇開頭或結尾時出現，特別是在極度重視聲樂炫技的義大利歌劇中，作曲家會精簡合唱團在劇中的地位，直到十八世紀中，葛路克(1714~1787)為法國創作歌劇時才為合唱團爭取到一席之地。

從此之後合唱團在歌劇中也獲得了一個腳色，例如在貝多芬的費黛里奧(Fidelio, 1805~1814)中，合唱團象徵革命後的人權；接著偉伯的「魔彈射手」把合唱團員當成「人民」的用法也成了浪漫樂派的特色；而威爾第的「那布果」中(Nabucco, 1842)合唱團則表現了愛國的情操；華格納的幾部作品也都有大型編制的合唱團，例如：「唐懷瑟」(Tannhauser, 1845)、「羅恩格林」(Lohengrin, 1850)、「帕西法爾」(Parsifal, 1882)等。

杜蘭朵中合唱團扮演著很重要的腳色，甚至是許多腳色：聆聽宣旨的人群、激勵卡拉富敲鑼的鬼魂、呼喊著劊子手的群眾、一同見證猜謎與祝福婚禮的百姓、甚至還有象徵公主聖潔的兒童合唱團等等，合唱幾乎貫串了整齣歌劇，成為讓故事更精彩元素，而不再只是裝飾。

#### 四、詠嘆調 (Aria)

例：柳兒：先生請聽我說！（第一幕）

卡拉富：柳兒別哭！（第一幕）

無人能睡（第三幕）

Aria，義大利文。法文則稱為 Air。這個詞在十六世紀末開始在法國被使用，在日爾曼地區則稱為 Arie，然而這個詞真正出現在歌劇領域裡則是二十世紀後半了！

詠嘆調是一種抒情歌體並充滿歌唱技巧，在樂團伴奏下演唱。關於詠嘆調有兩個重點值得注意：

- （一）詠嘆調與宣敘調的分界：在古典歌劇或義大利歌劇中，這兩種歌曲形式迥異，宣敘調講述情節發展，詠嘆調則是以「美聲唱法」（bel-canto）表達主角的情感。通常在詠嘆調出現之前，會先有宣敘調以做出明顯對比，然而到浪漫樂派，作曲家也開始為宣敘調譜寫豐富優美的旋律，兩者之間的差異便逐漸模糊了。
- （二）樂團與演唱者之間的關係：在這方面可分為三個階段，首先，聲樂獨立在前，樂團只是後面的伴奏，例如威爾第的茶花女；第二，樂團依舊在伴奏的角色，但是樂團會跟著演唱者的感情而轉變，甚至表現出演唱者沒有表現出的情緒或是預告劇情，

例如：莫札特的魔笛；第三，樂團不再只是伴奏，反而整個蔓延開來，演唱者隨著樂團的情緒發揮，最後聲音淹沒在樂團裡。我們在史特勞斯及華格納的作品中看到了這種情況，他們不再把聲樂像以往般看待，而把人生也當成一種「樂器」。史特勞斯曾說：「我要我的演唱者吼出來！」

根據上述第一點，普契尼似乎已經不再遵循傳統歌劇的手法以宣敘調引出詠嘆調，在杜蘭朵中完全沒有這樣的情況出現。筆者認為這應該是作曲家刻意的設計，讓詠嘆調隨著劇情的發展自然地出現。我們甚至發現柳兒的第一首詠嘆調，跟卡拉富的第一首詠嘆調中間只以「雙小節線」分開，兩首詠嘆調緊密連接，這是傳統歌劇裡相當罕見的！至於樂團與演唱者之間的關係，很明顯普契尼是受了華格納的影響。在杜蘭朵中，男高音和女高音都有超高音C，在彭湃的樂團伴奏下，演唱者盡全力與樂團抗衡，音響已經幾乎到了爆炸的極限。最後一件值得注意的是，在十八世紀義大利莊歌劇裡常見的“aria à da capo”在杜蘭朵裡完全沒有被使用。筆者認為應該作曲家不願意反覆歌詞的關係，刻意不使用反覆的形式，一來劇情的前進比較流暢，二來也比較自然且符合「日常生活」（寫實主義），畢竟不會有人說話時會刻意反覆第一段。

## 五、詠敘調 (Arioso)

例：杜蘭朵：在這宮殿中（第二幕）

詠敘調是一種介於詠嘆調與宣敘調中間的歌體。它不如宣敘調來得有節奏；也沒有詠嘆調那樣優美的弦律，一般來說他是用來連結宣敘調和詠嘆調，有陪襯的作用。

女主角杜蘭朵是歌劇裡的靈魂人物，但是作曲家只有給他充滿技巧的詠敘調及宣敘調，完全沒有抒情的詠嘆調，這應該是義大利歌劇（或是所有歌劇）中，唯一一齣女主角沒有詠嘆調的歌劇！這樣的作法應該是要突顯杜蘭朵冷酷的性格。反觀柳兒，雖然是女配角卻有好幾首動人的詠嘆調！

## 六、引導動機 (Leitmotiv)

引導動機一般是特指華格納 (1813~1883) 作品中的創作技巧，特別是從 VAISSEAU FANTÔME(1843)<sup>11</sup> 以後的作品。法國的文學家暨音樂評論家 Willy(1859~1931)，很清楚地解釋了引導動機一詞：

「引導動機並不是作曲家貼在人物背後的一張便利貼，而是一種隨著戲劇發展而出現的特殊元素，它是能夠表現情緒的。它必須跟著戲劇的劇情與張力演變成一種人、事、物的隱喻。『……』是一種由樂團組成的有情緒的生命體，隨著人物的動作、台詞等發展，它是詩意的，也是主觀的。」<sup>12</sup>

杜蘭朵中的引導動機分析：(表 3)

<sup>11</sup> 中譯為「幽靈船」或「漂泊的荷蘭人」

<sup>12</sup> L' Avenir dramatique, 27 juin 1891; extrait de Naturalisme, vérisme et réalisme dans l' opéra, 1984. 《戲劇般的未來》，1891年6月27日；節錄自：歌劇裡的自然主義、寫實主義、現實主義，1984年。



譜例 4 (單簧管)



譜例 5 (小提琴)



譜例 6 (低音管)



## 捌、歌劇的高潮 — 謎題

筆者認為杜蘭朵歌劇的高潮在第二幕的後半段，也就是猜謎的部份，三道決定性的謎題可以將王子帶進皇宮，或打入地獄。那麼普契尼是如何建構這個段落呢？請參照表 4「謎題的結構分析」與下列分析說明。

### 一、結構

謎題的結構相當對稱：杜蘭朵的三道題、卡拉富的三次回答與智者們的三次確認。普契尼在第二道題與回答之間插入了「鼓勵」的段落，用以表示出柳兒對王子無私的愛及皇帝想要嫁女兒的心情，

每一個段落普契尼都使用了相同的小節數：謎題 26 小節，答案 8 小節，答案確認 4 小節。只有第三題的謎題比較短，只用了 14 小節，但是加上 12 小節杜蘭朵的訕笑，依舊是 26 小節。

## 二、休止符上的延長記號

在第一個延長記號後杜蘭朵開口道：“Straniero, ascolta！”（聽著，外邦人！）象徵著挑戰的開始，接下來在每道題之前都有一個延長記號，可以造成緊張的效果，也表示讓卡拉富專心聆聽謎題；接著，在卡拉富前兩次的回答之前也都有延長記號，作為思考答案的猶豫及緊張；最後，在第三道謎題與回答間用了兩個延長記號，象徵公主漫長的等待，與王子長時間的謹慎思考。普契尼利用這些延長記號巧妙的製造出緊張，扣人心弦的氣氛，讓歌劇更生動。

## 三、和弦的進行

隨著劇情的發展，普契尼也在和聲裡做了特殊的設計：當杜蘭朵唱出第一個問題時和絃級數懸掛在 II 級，而卡拉富回答問題時和絃跟著解決；在第二道謎題後，「鼓勵」的段落，和絃已經回到一級。但是，作曲家在此使用了 RE/MI 的震音，這個震音令一級和絃的功能完全失去，我們聽不出有穩定與終止的感覺，反而帶來一種恐懼與不確定的心情。至於卡拉富答題時的「完全終止」也不如他應該有的效果，因為在主音之後普契尼馬上用了一連串的半音階，讓一級和聲的穩定性大為動搖，表示答案尚未確定，必須等到智者們確認答案後才真的回到一級。而整段音樂真正的解決，一直要第三道



題確認後：由 E 小調一級轉到降 E 大調一級。持續了 127 小節的陰暗後，我們終於聽到一聲爆炸性的華麗和弦，真正解決了三道謎題帶來的晦暗氣氛。

#### 四、轉調

第一與第二道謎題都是 D 小調，而第三道題升高了半音變成降 E 小調。這個轉調的效果加上延長休止符的使用讓人覺得更懸疑，也造成最後一題最難的感覺。為什麼是 D 小調？筆者 2008 年以法文發表本文時的口試評審認為，對許多作曲家來說這個調性象徵死亡，許多安魂曲都是 D 小調，例如佛瑞、莫札特等等。

#### 五、謎語的主題與動機

謎語的主題在號碼 50 後的四小節出現，但謎語的動機則是在號碼 50 前六小節就出現了；接著在號碼 50 後七小節又以增值的方式再次出現。這個以三個音組成的主題與動機被使用在杜蘭朵的三個謎題及卡拉富的反問中。我們可以把這三個音看做是：三道題，公主與王子的心跳，又或是叩再王子命運之門上的聲響。

#### 六、謎語的組成

在調性上我們看到第一與第二道題都是 D 小調，但是在作曲手法上確有許多不同：第二道題大量的使用了弦樂的震音，快速且小的音程製造出緊張的情緒，回答時又加入了低音弦樂的震音讓張力

再度增加。

與第一題和第二題比起來，第三題在強度上是比較弱的，樂團只演奏非常少的音，直到號碼 60，杜蘭朵的威脅時才出現上行的半音階，這樣的手法製造出一種詭譎神祕的氣氛，也為下一段作出對比。

結束謎語段落的方式：在智者確認答案後，樂團演奏半音階上行打散調性，接著瞬間由 E 小調轉調到降 E 大調，將音樂帶向下一個主題「茉莉花」（公主的主題），明亮華麗的和弦再次出現！

表 4 謎題的結構分析

情節	第一道題	回答		答案的確認
譜例號碼	50~51	52~53		53~54
小節數	26	8		4
調性	D 小調	D 小調		D 小調
和弦級數	II (掛留)	II9-IV7-II7-V-I (同時使用半音階)		I
情節	第二道題	柳兒、人群及皇帝的鼓勵	回答	答案的確認
譜例號碼	54~56	56~57	57~58	58~59
小節數	26	13	8	4
調性	D 小調	D 小調	D 小調	D 小調
和弦級數	II (掛留)	I (同時使用震音)	II-IIV-II7-V-I (同時使用半音階)	I
情節	第三道題與杜蘭朵的挑釁		回答	答案的確認
譜例號碼	59~61		61~62	62
小節數	14+12		8	4
調性	降 E 小調		降 E 小調	降 E 小調
和弦級數	II (掛留)		II-IV-II7-V-I (同時使用半音階)	I

情節	解答後(茉莉花主題)
譜例號碼	Soustenuto, 62 後七小節
小節數	8
調性	降 E 大調(sol 調式)(五聲音階)
和弦級數	I-VII-I-V-I……I-VII-I

## 玖、女性主義——因愛而偉大

您有欣賞過普契尼歌劇的演出嗎？諸如：瑪農雷思考、托斯卡、波希米亞人或是蝴蝶夫人等。歌劇的結尾女主角都死了：瑪農嚙下最後一口氣；托斯卡從高台一躍而下；咪咪再也沒有力氣拿著她心愛的手套；蝴蝶將短刀插進自己的心臟……在這樣的結局下，觀眾如何能鼓掌並歡呼「Bravo」，我們爲了甚麼而歡呼？歌劇？作曲家？演唱者？或者是女主角的死亡？<sup>13</sup>

大部分普契尼筆下的女主角似乎都是孱弱、溫柔、只知道爲愛付出的女人：除了上述的四位主角，還有杜蘭朵裡的女配角柳兒，隨時準備好爲他的王子犧牲。我們不禁要問，普契尼難道是個厭惡女性的人嗎？對他來說女人不過就是取悅男人的娃娃嗎？當然不是！相反的，普契尼是非常喜歡並且尊重女性的。反過來看他的另一部歌劇「修女安潔莉卡」(suor Angelica)，所有演出的腳色都是女性，這很有可能是音樂史上唯一一部沒有男性演員的歌劇了！

然而，杜蘭朵這個腳色似乎與之前的女主角們都不同：杜蘭朵是一名鐵娘子、女強人，不需要依靠男人，也不需要愛情，甚至她向男人復仇，砍下愛慕她卻無法解謎男子的首級。也因爲這樣，數

<sup>13</sup> Clément, Catherine 《l' Opéra ou la Défaite des Femmes》(Paris, Edition Grasset, 1995)

百年間她被認為是「殘忍的公主」，但這卻是喚醒女性主義的初啼之一！讓我們來看席勒杜蘭朵中的一段節選：

“Ich bin nicht grausam. Frei nur will ich leben. Bloss keins andern will ich sein; dies Recht, Das auch dem allerniedrigsten der Menschen Im Leib der Mutter anerschaffen ist, Will ich behaupten, eine Kaisertochter. Ich sehe durch ganz Asien das Weib Erniedrigt, und zum Sklavenjoch verdammt,

Und rachen will ich mein beleidigtes Geschlecht An diesem stolzen Mnnervolke, dem kein andrer Vorzug vor dem zarten Weibe Als Rache St rke ward……”

我不是殘忍，但我不想屬於任何人。我，天子之女，我確信每個人都有他的權利，即使是母胎裡最小的生命。在整個亞洲，女性被貶低，被看作奴，而我，我要為我的性別復仇，反抗並傷害這些除了蠻力之外什麼都不如溫柔女性的男人。

根據這段台詞，如果我們若說席勒也是早期的女性主義奮鬥者之一一點也不為過。在同一段劇情中，普契尼的劇本似乎也與席勒相似——復仇：「在這皇宮裡，數千年的光陰，迴盪著一聲絕望的呼喊。而這呼喊穿過了時空歲月來到這裡，在我的靈魂當中。喔！樓林公主，溫柔聖潔的祖先，曾在哪黑暗的寧靜中，如此純潔與歡樂，你堅定果決地拒絕了野蠻的統治，今日你在我身上重生……王國被侵占，王國被侵佔！而樓林，我的祖先，被像你一樣的男人，你一樣的外幫人擄進黑夜裡再也無聲！……我要向你復仇，向你復仇，為了她的純潔，她的呼喊與死亡……」

與席勒相比，普契尼的杜蘭朵除了為祖先樓林復仇之外並無明顯的女性主義概念在其中。但劇情在往下發展，第三道謎題中我們讀到：「冰雪令你燃燒，並凍結你的火燄！純白又黑暗！當她放逐你，

你將成奴，她接受你，你將為王。」在這段話中，女性不再是嬌柔脆弱的形象，相反的，是具有權力的，她能不僅能夠馴服男性，更能令他為敗寇或成王。

但是為什麼普契尼選擇了一個與先前腳色如此相異的女主角呢？在一封寫給他的劇作家的信中普契尼提到：「我看過杜蘭朵了(席勒的版本)，我覺得應該要忠實地按照劇本創作。昨天我碰到一個外國人，他告訴我這部作品是如何在德國被演出……但是依我之見，應該要把握住主題，並且將好幾幕濃縮起來，深入淺出且言簡意賅的表達出來，特別是要能夠讚揚被驕傲的灰燼窒息已久的杜蘭朵的愛……」。

根據這封信的內容，我們了解普契尼創作杜蘭朵的動機(或是目的)之一，便是歌頌讚揚由女性體現的愛。身為浪漫作曲家，普契尼總是被愛情主題吸引，而在他的眼中最適合活在偉大愛情裡，並證明愛情的總是女性。

有趣的是，在這歌劇的基本劇情裡，似乎有過一段真實故事：普契尼的妻子 Elvira Gemignani(見圖 2)就是一個女強人，她一直以來都很忌妒她的女僕 Doria Manfredi。1908 年爆發了一項醜聞，艾勒維拉認為他的先生普契尼與女僕多莉亞有染，無論普契尼如何否認，無論多莉亞如何說明，艾勒維拉都不相信，女僕只得辭職，但是艾勒維拉持續寫信恐嚇並威脅她，可憐的多莉亞再也無法任受這樣的痛苦，最後到一間旅館自殺以示清白，經過法醫驗屍後證實，多莉亞依舊是處子之身。這件事令普契尼非常痛苦，有人說杜蘭朵就是他妻子艾勒維拉的投射，而柳兒即是女僕多莉亞。



圖 2 普契尼被妻子踩在腳下

回到歌劇，普契尼並不是唯一一個在舞台上終結女主角生命的作曲家，女主角在劇中死亡似乎是歌劇的流行病：貝里尼的「諾瑪」及「卡帕來地與蒙特鳩」；華格納的「漂泊的荷蘭人」、「羅恩格林」、「崔斯坦與伊索德」及「帕西法爾」；威爾蒂的「那布果」、「茶花女」、「命運之力」與「奧泰羅」等等，族繁不及備載... 雖然許多歌劇的女主角都以死亡收場，但她們都有著共同的特性：堅強與忠誠。她們並不隨便犧牲自己的生命，而是爲了愛。

可能有人會問說，杜蘭朵，一個充滿驕傲與權勢的女人，如何能因王子的一吻便屈服了？難道男人永遠都是勝者嗎？筆者不這麼認爲，因爲如果要說勝敗，當卡拉富看到杜蘭朵的第一眼，被他的美麗所折服時，就已經輸了。幾千年來，男人與女人的戰爭，不管在文學裡，歌劇裡甚至是日常生活中，誰才是贏家？二十世紀之初，普契尼用他的歌劇告訴我們，其實真正的贏家是「愛」！

杜蘭朵的心理確實經歷了一場驕傲與愛的戰爭，最後由愛勝出了。杜蘭朵最終還是回到她的姐妹們咪咪、托斯卡等人的行列，成

爲一個「女人」，過去殘酷的公主不再，新生的杜蘭朵充滿溫柔與愛，最後，我們理解到，歌劇並不是一個貶抑女性的講台，而普契尼的女性主義概念也不在提高女性的社會經濟地位，而是在強調讚揚女性原有的天性與特質：溫柔、堅毅、勇敢與愛。下次，當歌劇舞台的紅幕落下時，除了爲作曲家，音樂家們歡呼之外，別忘了也要讚頌女性爲愛而生的偉大精神。

## 拾、浪漫歌劇的總結

音樂上來說，這無疑是普契尼的遺書，杜蘭朵展現了數個世代的音樂特色：精細的覆調，巧麗的和聲，色彩豪華的管絃樂配器等等。在華格納突破調性系統，並將和聲規則玩弄於鼓掌間後，普契尼接續德奧浪漫音樂的成就並將之體現在義大利歌劇之上。他用精緻的和弦與豐富的配器法，成功地在西洋古典音樂中創造出東方音樂的色彩。結構上，如同貝多芬突破古典主義的藩籬一般，普契尼以故事情節與氣氛爲軸心思考，拋棄傳統義大利歌劇的規章，將音樂語言與劇情完美重疊，交織出不可分離的緊密關係，另一方面又秉持著古典戲劇的精神，在傳統的故事中，創造出一個更符合人性（善與惡）的動人歌劇。

「浪漫」不單是文字的轉化，也不只是一種風格詮釋，而是一種既具體又抽象的思想和精神。從最早法文的“Romance”，到1650年英國人貝利首次使用“Romantick”，都是「如小說般」也就是充滿想像、冒險、虛幻等含意；到後來受哥特小說的影



響，<sup>14</sup>“Romantisch”一詞更有了怪異、離奇、驚懼甚至多情與傷感的意念。文學上來說，杜蘭朵中充滿了浪漫的元素— 夜晚：故事發生在夜晚，由日落到日出；魔幻：鬼魂們的歌聲鼓動卡拉富敲鑼以得見杜蘭朵；強烈的感情（如所有的浪漫歌劇）：三角戀情、杜蘭朵的愛與恨、柳兒的犧牲等等。《維特》的作者歌德，與稱自己作品為「浪漫歌劇」的偉伯也都曾經拜倒在杜蘭朵的裙下為其創作，杜劇自18世紀進入歐洲便獲得迴響，更在浪漫重鎮的德奧地區不斷被傳誦，藉由文學、音樂與戲劇將浪漫的思想深入人們心中。我們不得不承認，杜蘭朵既使在宗教與哲學思想上較浮士德單純（對歐洲人而言），但它卻完整地見證且真實地參與了浪漫主義的啓蒙與茁壯。

我們幾乎可以說普契尼的杜蘭朵是杜蘭朵最後且最偉大的版本，也可以說是浪漫樂派最後一部偉大的歌劇，因為1902年德布西的「佩里亞斯與梅利桑德」已被公認為是第一部現代歌劇，而1939~1945年間的第二次世界大戰造成了「大斷層」，在戰爭的影響下音樂跟美術的發展都產生了很大的變化，無調性的序列音樂與隨機音樂成了音樂的主流，從此再也沒有出現普契尼這樣的浪漫主義歌劇作曲家了，即便是後來受託重新續寫杜劇結局的貝里歐，也是以新世代的語言接續作曲家的遺書，<sup>15</sup>而這三百年前傳入歐洲的東方故事，在普契尼筆下重新活過來，並拉下浪漫歌劇的紅幕。

<sup>14</sup> Gothic fiction 或 Gothic horror，18世紀的英語文學學派之一，以恐怖風格為特色。

<sup>15</sup> 2001年義大利作曲家 Luciano Berio 受出版社之託重新創作了普契尼未完成的部分。



## 參考書目

### 一、中文書目

- 許麗雯，《你不可不知道的一百部歌劇》（台北：高談文化，2003）。
- 陳希如，《奧林帕斯的回響～歐洲音樂史話》（台北：三民書局，2002）。
- 舒爾慈著，李文中譯，《浪漫主義》（台中：晨星出版社，2007）。
- 劉昫等，《舊唐書》【後晉】（台北：台灣商務，2010）。
- 羅基敏、梅樂恆，《普契尼的杜蘭朵》（台北：高談文化，1998）。
- 羅基敏，《文話文化音樂》（台北：高談文化，2003）。
- 歐陽修等，《新唐書》【北宋】（來源：<http://www.angelibrary.com/oldies/xts/index.htm>）

### 二、外文書目

- Aubaniac, Robert 《*l'Énigmatique Turandot de Puccini*》(France, Édisud, 1995)
- Clément, Catherine 《*l'Opéra ou la Défaite des Femmes*》(Paris, Edition Grasset, 1995)
- 《*Encyclopédie de la Musique*》(Italie, Garzanti, 1983)
- Gauthier, André 《*Puccini*》(Paris, Seuil, 1997)
- L'avant Scène Opéra, No.220
- Opéra Marseille, 《*Turandot de Giacomo Puccini*》(Marseille, Acte Sud, 2006)

Pétis de la Croix, François 《*Histoire de Prince Calaf et la Princesse de la Chine*》(Paris, L'Harmattan, 2000)

Saby, Pierre 《*Vocabulaire de l'Opéra*》(Paris, Minerve, 1999)

### 三、樂譜

Puccini, Turandot, dramma lirico in tre atti e cinque quadri, partition d'orchestre, Ricordi, Milan, 1926.

### 四、影音資料推薦

#### (一) 錄音資料

Decca, Joan Sutherland, Pavarotti (Calaf), Caballé (Liù), Zubin Metha, London Philharmonic Orchestra, 1972

Deutsche Grammophon, Katia Ricciarelli, Domingo (Calaf), Hendricks (Liù), Herbert von Karajan, Vienna Philharmonic Orchestra, 1982

EMI, Maria Callas, Fernandi (Calaf), Schwarzkopf (Liù), Tullio Serafin, Orchestra e Coro del Teatro alla Scala di Milano, 1958

EMI, Birgit Nilsson, Corelli (Calaf), Scotto (Liù), Molinairi-Pradelli, Rome Opera Orchestra, 1965

#### (二) 錄影資料

Polygram, Eva Marton, New York, James Levine, Orchestre of Metropolitan, 1987

RCA, Giovanna Casolla, Pékin, Zubin Metha, Orchestre of Mai Musica, 1998

TDK, Gabriele Schnaut, Salzburg, Valery Gergiev, Philharmonie de Vienne, 2002