

●〔德〕马林
●金经言译

莫扎特的晚期歌剧与当时 维也纳的“环境”

本文作者曾于1989年9月赴日本大阪大学等地访问讲学。本文系其中的一篇讲演稿,后收入大阪大学谷村晃和山口修教授专为纪念作者日本之行所编辑的《超越文化界线的音乐》(Musics beyond cultural boundaries,1990年大阪版,207页)一书。译文据该书第31—68页德文译出。因原文有多处印刷错误,译者又根据作者赠送的打字手稿作了订正。限于篇幅和条件,文中谱例从略。

马林(Christoph-Hellmut Mahling,1932—)系德国著名音乐学家。曾在图宾根大学和萨尔布吕肯大学攻读音乐学。1962年以《歌剧合唱史研究》获博士学位。1972年以《1700—1850年德国的乐团和乐团队员》获教授资格。1981年起任美茵茨大学教授兼任该校音乐学研究所所长至今。此外还同时兼任数种国内外学术刊物的编委和学术团体的领导职务。其中重要的是:1984年被选为奥地利萨尔茨堡莫扎特研究中央研究所研究员,1987年至1991年兼任国际音乐学学会(Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft)主席。马林侧重研究歌剧和十八、十九世纪的音乐及其表演实践,对莫扎特尤有研究。

本文出现有不少作曲家人名,除十分著名者外,其余人名的外文写法、生卒年月等项均见译文后之译者附注(人名排列以出现先后为序)——译注

提 要

莫扎特的晚期歌剧被视为与其同时代的“歌剧产品”具有极大差别的典范之作。但是,莫扎特仍然深深根植于当时的传统之中。这一点却常常为人们所忽视。拿当时其他作曲家的歌剧来比较一下,例如拉尼茨

基、迪特斯多夫或者格瑞特里的歌剧来比较一下,就可以明显看到其中的差异和共性。从中我们可以看到,莫扎特在其作品中多次涉及当时维也纳的歌剧创作和歌剧表演(如在《唐璜》等剧的终场时涉及到了马丁一索莱尔和萨尔蒂的歌剧,或者在《费加罗

的婚姻》中涉及了格瑞特里的歌剧)。也还可以看出,莫扎特对他的歌剧“环境”有着深刻的认识。当然,莫扎特地地道道地说着当时的“音乐语言”,也是一清二楚的,但是,这种语言基于莫扎特独特的天才,并且得到了高度的洗炼。

如果我们仔细研究一下鲍厄尔整理和编辑出版的那份首演于维也纳的歌剧和轻歌剧的目录^①,就可以断定,1786年至1791年间,在所列举的全部维也纳的歌剧产品中,莫扎特的晚期歌剧只占其中极小的一部分。毫无疑问,其中的主要理由在于:与他同时代的其他歌剧作曲家相比,莫扎特写的歌剧数目极少。但此外也在于,莫扎特不是“时髦”作曲家,因此也就不是最受观众欢迎的作曲家。而另一些作曲家,如迪特斯多夫,马丁一索莱尔,萨列里、帕伊谢洛或者米勒在这方面却要成功的多。下面的事实也体现了这一点:作为对帕伊谢洛的那部演出极为成功的《塞维利亚理发师》的“反应”,莫扎特创作了《费加罗的婚姻》,该剧于1786年5月1日首次在维也纳演出获得了成功。但不久,就几乎被迪特斯多夫的《医生和药剂师》(上演于1786年7月11日,演出极为成功)挤出了该演出季节的节目单。莫扎特的晚期歌剧,如《唐璜》(首演于1788年5月7日)、《女人心》(首演于1790年1月26日),或者《魔笛》(首演于1791年9月30日)的命运也好不了多少。初演于布拉格的《狄托的仁慈》(1791年9月6日)甚至是在莫扎特逝世之后才于1792年12月19日在维也纳的克恩特纳托尔剧院(Kärntnertor theater)上演。但这并不能说明,莫扎特对观众趣味照顾太少。例如,在谈及《后宫诱逃》时,他还是提到,他是“完全按照维也纳人的趣味”来创作土耳其近卫步兵的合唱曲的。所以,莫

扎特深谙维也纳观众的爱好,特别是那些在维也纳歌剧中有其特定地位的“程式”和象征。例如,莫扎特把他自己创作的和其他作曲家创作的歌剧中的一些受人喜爱的旋律摘用到他的新作品中,以便迎合观众的趣味。他甚至用这种方式“象征性地”解释舞台剧情。时代风格和维也纳地方风格与莫扎特的个人风格浑然结为一体,当然是以天才的方式进行了加工。立足于其时代的莫扎特,在当时却未能取得巨大成功,未能得到普遍的承认。那么,关键原因究竟何在?这里试列几条:

1). 1785年以后,由启蒙审美观(Aufklärungsästheik)引出的、其中汉斯武尔斯特和卡斯佩尔^②的形象起到重要作用的国民剧(Volkstheater)重新崛起。在这一发展过程中,尤其在重新唤起人们喜好戏剧的童话特点和神奇特点方面,音乐喜剧和用德语演唱的歌唱剧起到了其特有的作用。维也纳的福尔施达特剧院抓住了这种新的机会并积极扶持这种音乐喜剧,尤其是用德语表演的一种明快歌剧,即当时称作的“轻歌剧”(Operette)。它们表现的都“是在半为维也纳风格、半为东方色彩的仙境中发生的童话神话故事”。^③最晚从1786年起,诸如迪特斯多夫、申克、萨尔蒂、萨克、考尔,尤其是米勒等作曲家都积极参与了这一活动。象拉尼茨基的《奥柏龙,精灵之王》(1789)或者米勒的《卡斯佩尔,大管演奏者或者魔琴》(1791)等作品之所以得以产生并上演都应归于当时的这种形势。而莫扎特呢?他虽然于1782年就完成了《后宫诱逃》,但他的《费加罗的婚姻》、《唐璜》和《女人心》是分别于1786、1787和1790年完成的,而用德文演唱的《魔笛》是1791年才完成的。所以,莫扎特是在相对较晚的时候,主要是在席卡内德尔的敦促下,才以这种滑稽歌剧(Kasperl-Oper)参予其中的。从1786年

起、用意大利文演唱的歌剧不断减少。但是，莫扎特起先却仍然坚持这种越来越少被人问津的谐歌剧（Opera buffo）体裁，所以，在这一发展过程中，就无法保证取得较长时间的成功。配有德文唱词的歌剧和明快歌剧就日益受到欢迎和赏识。

2). 如果说莫扎特最终以《魔笛》加入了维也纳的“滑稽歌剧”和神话歌剧这一传统的行列的话，那么，比起当时的同行们，他仍然赋予这种歌剧以更多的严肃性。这主要表现在萨拉斯特罗世界的音乐形象上。例如在拉尼茨基的《奥柏龙，精灵之王》一剧中，合唱更多的是服务于托钵僧兄弟会成员（Derwische），而不是作为奥柏龙神奇王国的点缀，而祭司的合唱则溶进了那个神秘的世界并说明之。在这种欢乐的歌剧中，有祭司场景的萨拉斯特罗世界在观众眼里当然是一种陌生的东西。所以，该剧的效果与其说是因此得到加强，不如说是受到了影响。有一位观众在谈到莫扎别时说，他“这么样来表现巴伐利亚人，我真坐不住了，或者说，我真想叫他蠢驴”^④这样的观众肯定不会只有一个。1791年12月的《柏林音乐周报》刊载了一则10月9日来自维也纳的简讯也证明了这类理解问题。该简讯写道：“由我们的乐队长莫扎特作曲的新机械喜剧^⑤《魔笛》，花销巨大，布景豪华。但它并未获得预期的反响。因为该剧的内容与语言太糟糕了”。^⑥此外，似还可以补充一点，因为该剧的音乐语言也不是那么好懂。在莫扎特的这部神奇歌剧中，包含了维也纳人对这种音乐喜剧所希望包括的所有形式：简单的、如歌般的构架，恢宏的花腔咏叹调，充满伤感主义的咏叹调以及多种合唱。此外，通过《后宫诱逃》一剧中土耳其近卫步兵的合唱曲，莫扎特已经注意到，他是“完全按照维也纳人的趣味”来处理这些合唱曲的。所以，他当时已经完全了解了他的观众。那么，影响人们

无条件地去接受莫扎特和席卡内德尔合作的这部歌剧的原因也许是在此之前，即1791年8月6日在莱奥波尔德市立剧院上演的《卡斯佩尔，大管演奏者或魔琴》（该剧由米勒作曲，滑稽演员佩里内特（Joachim Perinet），剧情基本同《魔笛》）。当然，这里更多的是猜测，而不是论证。

3). 我们不应忽略下述事实：莫扎特至少从1788年起在维也纳已不再拥有很高的社会地位，而且他也不再属于那些众所周知的“时髦”作曲家了。相反，象安福西、迪特斯多夫或者米勒等其他作曲家却大受欢迎，得到社会承认。他们作为作曲家，运用一种极其简单的音乐语言，这一点（完全撇开题材不谈）对人们接受他们的作品产生了积极的作用。

如果说莫扎特没有按照在维也纳占主导地位的习惯来创作他的歌剧，那无疑是错误的论断。在他的音乐语言中，差别是明显的：只要剧情需要和许可，其音乐语言在简朴之中充满了严肃认真的、思想深刻的、同时也是地地道道的欢快和幽默。在十八世纪下半叶，也许没有其他任何一位作曲家能象莫扎特那样清楚地表现出时代风格与个人风格之间的这种差别。其中的原因恰恰在于：莫扎特深谙他那个时代的要求与现实，并懂得以一种天才的方式去利用它们并创造性地去改造它们。

对于当时的歌剧作曲家来说，运用当时流行的样式和范本完全是天经地义的。例如，拿格鲁克的《没有欧律狄克那该怎么办》的开始部分和迪特斯多夫的《医生和药剂师》一剧中那首名为“在我心中怎能还有欢乐”的咏叹调的开始部分比较一下，就能说明这一点。究竟是有意地以他人的作品作为蓝本，亦即表示对其挚友和尊师的崇敬，还是一种无意之举，至今没有答案。当然，就本文而言，这也并不十分重要。

(谱例1: 格鲁克的《奥尔菲斯与欧律狄克》, 奥尔菲斯咏叹调“没有欧律狄克那该怎么办”, 开始部分。)

(谱例2: 迪特斯多夫的《医生和药剂师》, 第一幕, 莱奥诺雷的咏叹(Nr. 2), “我心中怎能还有欢乐?”, 开始部分。)

就这方面而言, 莫扎特也绝不例外。他的作品主要通过对以前作品的构架重新作出安排的方式而相互有所区别。这表明在, 他把正歌剧中的某些成分吸收进他的维也纳歌唱剧中。如果把《后宫诱逃》(1782)中康斯坦茨的那首“所有的苦痛”咏叹调片断和《医生和药剂师》(1786)一剧中莱奥诺雷(Leonore)的咏叹调片断放在一起比较一下, 就更清楚了。在这两首咏叹调中, 乐器都是附加性质的, 且都是独奏。显然, 这在维也纳是很流行的方式。但是, 在莫扎特的咏叹调里, 由于利用了各独奏乐器所具有的较大的独立性, 以及利用乐器在与歌唱声部交替表演时各不相同的进入而明显地突出了和谐的特点。当然, 这两首咏叹调都是用和谐乐器伴奏的咏叹调类型。

(谱例3: 莫扎特的《后宫诱逃》, 康斯坦茨的咏叹调“所有的苦痛”, 片断。)

(谱例4: 迪特斯多夫的《医所和药剂师》, 第二幕, 莱奥诺雷的咏叹调(Nr. 6), “满意比皇冠更重要”, 片断。)

维也纳的观众好象都曾特别喜欢各种军乐。布拉格的观众显然也有这种爱好。所以, 为了解释不同的舞台剧情或者唱词内容, 军乐不是以各种进行曲的形式单独地用进歌剧, 就是和独唱咏叹调或者和合唱部分一起用进歌剧, 也就不足为奇了。它们既可以是“广告式的”(plakativ), 也可以是非常艺术性的。下面的两个谱例, 仍然是迪特斯多夫和莫扎特的作品, 能清楚地说明这一点。

(谱例5: 迪特斯多夫的《医生和药剂

师》, 第二幕, 施图姆瓦耳特的咏叹调(Nr. 7)“这么对待士兵们?”片断。)

(谱例6: 莫扎特的《费加罗的婚姻》, “你将不再去”, 片断。)

宏大的花腔咏叹调成了维也纳歌唱剧的一个固定组成部分, 它从正歌剧中吸收而来。这一形式不仅在乌姆劳夫的《矿工》、或者莫扎特的《后宫诱逃》中, 而且也能在其他许多作品的找到。这些咏叹调的形态以及对独奏声部的技术要求都尽可能地各按演唱者的不同能力而定, 因为这些音乐本来就是为她们创作的。这里, 我们只要想一想, 莫扎特在其《后宫诱逃》中, 为了“卡瓦利埃利(Cavallieri)小姐的那个人们熟悉的嗓子”而在音乐方面作了不少牺牲。这是莫扎特自己说的。女声独唱演员得心应手的一些地方, 或者很适宜于她们表演的一些地方, 如跳进、音的反复、下行的模进音型等与公式化的剧情发展联系在一起的现象也不鲜见。而按照今天的标准看, 这类声部进行显然不能始终成为范式。在莫扎特的《魔笛》上演的那一年, 亦即1791年5月23日在维也纳有拉尼茨基的《奥柏龙》的演出。莫扎特的大姨子约瑟法·霍费尔(Josepha Hofer, 1758—1819)唱奥柏龙的那个很难的花腔声部。汉堡歌剧院院长施罗德(F. L. Schröder)报导了这次演出: “奥柏龙由霍费尔(娘家姓韦伯)饰演。一个令人讨厌的女角, 她的高音达不到角色的要求, 她在尖叫。为此, 她张大嘴, 象那位老施泰凡尼”。^⑦众所周知。后来, 莫扎特为这位女歌唱家写了夜后的那个很难的声部。比较一下这两个声部, 可明显看到, 所使用的音型有一些是类似的。这主要可归于这位女歌唱家的“个人风格”。但是, 除此之外, 时尚的因素也是显而易见的。比较一下《医生和药剂师》、《奥柏龙》和《魔笛》的咏叹调的一些片断也能说明这一问题。同时也可以看出, 莫扎特的

写作方式也受到维也纳当时的社会环境的制约。

（谱例7：迪特斯多夫的《医生和药剂师》，第二幕，罗沙里亚的咏叹调(Nr. 11)，“人人有天命”，片断。）

（谱例8：拉尼茨基的《奥柏龙，精灵之王》，奥柏龙的咏叹调，“这是神的语言”，片断（初演于1789年11月11月7日）。）

（谱例9：莫扎特的《魔笛》，夜后的咏叹调，第一幕，“我仇恨燃胸膛”，片断。）

风格和旋律构成上的类似性，一方面受到当时的“音乐共识”、另一方面受到维也纳的实际现状所制约。如果在这里说，这是有意识的摹仿，那一定是不正确的。再用一个对比，我们可以明确地看到，莫扎特是多么天才地处理当时的“音乐共识”。在《医生和药剂师》一剧中，戈特霍尔德(Gotthold)的密友、穿扮成女人的西歇尔(Sichel)不得不避开父母以及由他们为莱奥诺雷指定的未婚夫的追踪而躲到安全的地方。他在小咏叹调里自己给自己壮胆。而在莫扎特的《后宫诱逃》中，贝德里洛则不得不设法将塞利姆的花园看守人奥斯明灌醉，以便放走被关的那俩人。为了这一计划，他也给自己鼓勇气。迪斯特多夫写的是一首和善的、简单的小咏叹调，而莫扎特写下的却是一首合乎规则的战歌。

（谱例10：迪特斯多夫的《医生和药剂师》，西歇尔的咏叹调，“不要冥思苦索”，第二幕(Nr. 9)，片断。）

（谱例11：莫扎特的《后宫诱逃》，佩德里洛的咏叹调，“朝气蓬勃地去战斗，朝气蓬勃地去论争”，片断。）

维也纳的滑稽歌剧和神话歌剧，常常以喜剧角色的出场歌曲开始。一般而言，该角色以此作自我介绍，并说明自己的命运和当前的生活状况。和《魔笛》中的帕帕盖诺一样，拉尼茨基的《奥柏龙》中的舍拉斯明

(Scherasmin)担任此角。同时，简洁的、如歌的音调也标志了该角色的社会地位。当然，从这样一首“短小的歌曲”中也能听出其中有着许多差别：

（谱例12：拉尼茨基的《奥柏龙》，舍拉斯明的出场歌。）

（谱例13：莫扎特的《魔笛》，帕帕盖诺的出场歌，“我是一个捕鸟人……”。）

拉尼茨基在其《奥柏龙》一剧中采用了一种以后被吸收进维也纳轻歌剧中的音乐形式——分节歌(Couplet)。而在莫扎特的剧中却从未出现过。该种分节歌使演员可自由地加进一些多少带有批评性质的、涉及到当地的或者日常事件的段落。舍拉斯明在这首分节歌中叙述了一些取自其生活的有趣经历，以便取悦于他的主人。乐队伴奏逐段变奏，并主要在第三段用以表现猫叫的唱词内容。

（谱例14：拉尼茨基的《奥柏龙》，舍拉斯明的分节歌，“八年中只一次”。）

莫扎特对当时的歌剧创作以及在维也纳的歌剧演出是相当熟悉的。这一点尤其因为他的一些作品涉及到了这些情况而显得十分清楚。长期以来，这种联系和暗示也许尚未被全部发现，因为我们今天已无法知道当时得以演出的许多作品的音乐了。但是，可以认为，同时代的人是完全注意到和理解这些暗示，并且作为一种特殊的幽默来加以赞扬。莫扎特自己的作品也是如此。对此，只需回忆一下“Cosi fan tutte”（人人都如此）先用在了《费加罗的婚姻》一剧的合唱中，以后才用在了歌剧《Cosi fan tutte》（《人人都如此》，一般译作《女人心》——译注）的第二幕终场时。

（谱例15：莫扎特的《费加罗的婚姻》，第一幕终场，片断。）

（谱例16：莫扎特的《女人心》，第二幕终场，片断。）

但是,最佳的例子是在《唐璜》(首演于1788年5月7日)的第二终场时,由为宴饮奏乐的乐师们表演的、源出自当时在维也纳和布拉格极受欢迎的三部歌剧(①马丁·索莱尔的《珍闻》(1786年11月17日在维也纳首演);②萨尔蒂的《鹬蚌相争》(一译《二强相争》,1783年5月28日在维也纳首演);③莫扎特自己的《费加罗的婚姻》(1786年5月1日在维也纳首演))的“流行歌曲”,这就是当时家喻户晓的《你将不再去》。

为防止出现差错,听众可通过台上的相应解说而注意被摘录的作品。所以,我们在此涉及例子不仅表现了歌剧中的宴会音乐,而且也涉及到“歌剧的接受问题”和天才的音乐玩笑。这时,管乐伴奏和乐队伴奏则尽量依照原作进行。用这种方法不仅使听众有可能想起他们已知的作品,而且再一次有机会部分地了解被摘引的作品。乐队以新的宴会音乐进入时,在总谱上有明确的标记。

(谱例17:莫扎特的《唐璜》,第二终场的宴饮音乐,摘自马丁·索莱尔的《珍闻》(1786年11月17日首演于维也纳)、萨尔蒂的《鹬蚌相争》(1783年5月28日首演于维也纳)和莫扎特的《费加罗的婚姻》(1786年5月1日首演))。

在《费加罗的婚姻》中,还有“接受问题”的另外的例子。当然不是十分明显。其中涉及到格瑞特里的一部歌剧。格瑞特里的歌剧在当时的维也纳十分出名并深受欢迎。尽管在莫扎特的第二次巴黎之行时,他父亲一再让他提防这位同行,但莫扎特好象还是十分推崇格瑞特里,他至少有后者的那部《泽米尔和埃佐》的歌剧的总谱。在《费》剧中,莫扎特摘取了格瑞特里的歌剧《嫉妒的情人》第一幕终场(第十一场)的音乐。该剧曾以芭蕾舞的形式于1780年在维也纳首演。而且,后来又多次演出过。所以维也纳

的观众对此是很熟悉的。莫扎特和格瑞特里的这两部歌剧的舞台剧情几乎同出一辙。象《费加罗的婚姻》中的那位醋意十足的伯爵一样,在《嫉妒的情人》中,爱吃醋的阿龙策(Alonze)也突然提前回家。伯爵和阿龙策这两人,一个以为伯爵夫人的情人,一个以为莱奥诺雷的情人都会在场,并想以此使伯爵夫人和莱奥诺雷大吃一惊。他们都要求打开引起他们怀疑的那两间关着的房间。他们也都强行打开了房门。从房间里出来的却都不是他们想看到的所谓的情人,而都是一位女性。在《费加罗的婚姻》中是苏珊娜,在《嫉妒的情人》中则是伊莎贝拉(Isabella)。伯爵和阿龙策都看到他们的希望落空了。面对现实,他们都无言以对,感到输了。在格瑞特里的剧中,在莱奥诺雷和约琴特(Jacinte)劝伊莎贝拉躲开那位吃醋的阿龙策后,莱奥诺雷、约琴特和洛佩兹(Lopez)一起议论着新的局势和阿龙策的行为。他们用的手段和莫扎特排在《费》剧中的手法一样。所不同的仅仅只有一点:莫扎特(在《费》剧的第二幕第九场开始时)只用乐队象征性地、并以简明的形式加以暗示的意思,在《嫉妒的情人》一剧中被说了出来:“Il ne Sait plus que dire, Il ne s'emporte plus, Il gémit, Il soupire, Ah! qu'il a l'air confus!”(“我不知道,他该说些什么。他不会再发火,他抱怨,他叹息,啊,他多么糊涂!”)当时的观众肯定能明白莫扎特的暗示和意图,并把它们看作是十八世纪的“幽默”,看作是一个特别成功的做法。所以,如果象H·阿贝尔特那样^⑧,在不了解本文所论述的这些有关的情况时,就认为,莫扎特的这一戏剧手法仅仅是“莫扎特不断向喜歌剧(opéra comique)靠拢的一个证明”,那理由显然是不充分的,也是对事实真相的错误认识。

(谱例18:莫扎特的《费加罗的婚姻》,

第二幕终场，片断。）

（谱例19：格瑞特里的《嫉妒的情人》，片断）。

本文的目的在于通过不多的一些例子来说明，把莫扎特仅仅看作一个脱离其成长和创作的怪异天才，那是不合适的。莫扎特与传统，尤其与维也纳的地方传统保持有最密切的联系。当然，创造性地解释传统，同时又极具远见地去战胜传统，都是他的天才的功绩。可以说，这一点在他的最后一部歌剧《魔笛》中表现得最为清楚。

附录：

1786年至1791年在维也纳首演的歌剧（摘自鲍厄尔整理的目录）：

1786年

安福西：《妇女之胜利》(Il trionfo delle donne)，5月15日；

迪特斯多夫：《医生和药剂师》(Der Apotheker und der Doktor)，7月11日；

同上：《迷信引出的骗局》(Der Betrug durch Aberglauben)，10月3日或30日；

加斯曼 (Gassmann, 1729—1774, 波希米亚作曲家——译注，下同)：《伯爵夫人》(Die gräfin)，

加扎尼加 (Gazzaniga, 1743—1818, 意大利作曲家，作有歌剧40余部)：《假盲人》(Il finto cieco)，2月20日；

马丁—索莱尔：《珍闻》(La cosa rasa)，11月17日；

蒙西尼 (Monsigny, 1729—1817, 法国作曲家)：《美丽的阿尔塞纳》(Die schöne Arsenne)，8月4日；

莫扎特：《费加罗的婚姻》，5月1日；

米勒：《残废人》(Der Invalide)，6月22日；

同上：《越淘气，越福气》(Je grösser der Schelm, desto grösser das Glück)，4月28日；

帕伊谢洛：《假继承人》(I finti Eredi)，8月1日；

同上：《高尚的竞赛》(Le gare generose)，9月1日；

同上：《可笑的决斗》(Der lächerliche Zweikampf)，4月17日；

同上：《月亮世界》(Il mondo della Luna)，10月22日；

里吉尼 (Righini, 1756—1812, 意大利作曲家)：《含糊哲学家》(Il demogorgone)，7月12日；

萨列里：《音乐第一，歌词第二》(Prima la Musica, e poi le parole)，2月11日；

同上：《清烟囟工》(Der Rauchfangkehrer)，4月30日；

同上：《妒忌人的学校》(Die Schule der Eifersüchtigen)，6月28日；

申克：《乡下的圣诞节》(Die Weihnacht auf dem Lande)，12月14日；

乌姆劳夫：《情人的戒指》(Der Ring der Liebe)，12月3日；

魏克尔 (Weigl, 1766—1846, 奥地利作曲家、指挥家，作有歌剧30多部)：《暴躁的新娘》(La sposa collerica)；

〔格瑞特里：《泽米尔和埃佐》(Zemire et Azor)，初演于1776年，1780/81年又上演；《嫉妒的情人》(L'Amant jaloux，初演于1780/1781年)

1787年

比安基 (Bianchi, 1752—1810, 意大利作曲家)：《英国怪人》(Lo stravagante Inglese)，5月25日；

奇马罗萨 (Cimarosa, 1749—1801, 意大利作曲家，作有60余部歌剧)：《永恒的爱情》(L'amore costante)，11月16日；

同上：《落空的阴谋》(Le trame deluse)，5月7日首演；

迪特斯多夫：《正确的德莫克利特》(Il Democrito corretto)，1月1日；

同上：《疯人院中的爱情》(Die Liebe im Narrenhause)，首演于4月12日；

马丁—索莱尔：《狄安娜的白杨树》(L'Arbore di Diana)，10月1日；

莫西尼：《法国逃兵》(Der französische Deserteur)，6月14日；

米勒：《活的口袋》(Der lebendige Sack)，

9月21日;

同上:《坎尔松的士兵》(Der Soldat von Cherson), 9月30日;

同上:《情痴》(Der verstellte Narr aus Liebe), 5月10日;

帕伊谢洛:《两位伯爵夫人》(La due contesse), 7月28日;

同上:《特罗封纽斯穴》(Die Trofonius-Höhle-), 7月15日;

萨列里:《法拉斯卡蒂的少女》(Das Mädchen von Frascati), 1月11日;

萨尔蒂:《混水好摸鱼》(Im Trüben ist gut fischen), 9月14日;

1788年

安福西:《白发情侣》(Gli amanti canuti), 7月15日;

同上:《幸运的妒忌》(Le gelosie fortunate), 6月2日;

奇马罗萨:《玩笑狂热者》(Il fanatico burlesco), 8月10日;

迪特斯多夫:《红色小便帽》(Das rote Käppchen), 首演于1788年;

格瑞特里:《里夏德·勒文赫茨》(Richard Löwenherz), 1月7日;

莫扎特:《荡子受罚》(Il dissoluto punito, 或《唐璜》) 5月7日;

米勒:《卡斯帕尔——受骗的国王》(Kaspar, der gefoppte König auf der grünen Wiesen), 1月30日;

同上:《电机》(Die Elektrisermaschine), 11月14日;

帕伊谢洛:《骗人的帽商》(La modista raggiratrice), 4月23日;

萨列里:《奥尔姆斯国王阿克苏尔》(Axur, re d'Ormus), 8月1日;

同上:《护身符》(Il tarismano), 9月10日;

魏克尔:《迫不得已的疯子》(Il pazzo per forza), 11月14日;

1789年

奇马罗萨:《两位蓝宝石大亨》(I due baroni di rocca Azzurra), 9月6日;

同上:《两本假帐》(I due supposti conti),

5月12日;

迪斯特多夫:《幽暗之中不好密谈》(Im Dunkeln ist nicht gut munkeln), 首演;

同上:《船主》(Der Schriffspatron), 首演;

米勒:《幸福是圆满的》(Das Glück ist kugelrund), 12月17日;

萨列里:《数字》(La Cifra), 12月11日;

同上:《忠诚的牧羊者》(Il pastor fido), 2月11日;

同上:《特罗封纽斯的魔穴》(Die Zauberköhle des Trofonius), 9月3日;

萨克(Schack):《笨园丁安东》(Anto, der dumme Gärtner), 首演;

同上:《珍闻》(Una cosa rara), 首演;

同上和格尔(Gerl)合作:《来自山里的笨园丁》(Der dumme Gärtner aus dem Gebirge), 7月12日;

同上:《雅各布和纳内尔》(Jakob und Nanerl), 7月25日;

同上:《被掩盖的事情》(Die verdeckten Sachen), 9月26日;

申克:《没想到的海之节》(Das unvermutete Seefest), 12月9日;

赛德尔曼(Seydelmann):《在意大利的土耳其人》(Il turco in Italia), 4月28日;

拉尼茨基:《奥伯龙, 精灵之王》(11月7日);

1790年

达莱拉克(D'Alayrac, 1753—1809, 法国作曲家, 作有近60部喜歌剧):《尼娜》(Nina), 6月11日;

古列尔米(Guglielmi, 1728—1804, 意大利作曲家, 作有歌剧近百部):《高贵的牧羊女》(La pastorella nobile) 5月24日;

海顿:《真正的忠诚》(Die wahre Beständigkeit);

考厄尔:《巴斯蒂恩和巴斯蒂恩娜》(Bastien und Bastienne), 8月18日;

马丁—索莱尔:《稀罕事》(Die seltene Sache), 5月18日;

莫扎特:《女人心》(Cosi fan tutte),

1日26日;

米勒:《能见鬼神的人》(Der Geisterseher),

5月28日;

同上:《布拉米恩的太阳节》(Das Sonnenfest der Braminen), 9月9日;

帕伊谢洛:《机灵的农家少女》(Das listige Bauernmädchen);

同上:《莫丽娜拉》(La Molinara), 11月13日;

同上:《尼娜》(Nina), 4月13日;

同上:《奴隶》(Sklaven), 5年22日;

萨列里:《聪明的扫烟囱工》(Der listige Kaminfeger), 5月10日;

萨克:《春天》(Der Frühling), 9月11日;

同上:《点金石》(Der Stein der Weisen), 9月11日;

同上:《安东在冬天干什么?》(Was macht Anton im Winter?), 1月6日;

魏克尔:《奇怪的咖啡壶》(La Caffetiera bizarra), 9月15日;

同上:《柯萨尔》(Der Corsar);

拉尼茨基:《花花公子》(Der dreifache Liebhaber);

1791年

奇马罗萨:《皮马利奥纳》(Il Pimmalione), 7月15日;

迪斯特多夫:《地主》(Der Gutsherr), 3月2日;

古列尔米:《漂亮的渔妇》(La bella pescatrice), 4月26日;

同上:《热恋中的女花匠》(La giardiniera innamorata), 2月15日;

海顿:《宫廷的奥兰托》(Orlando palatino), 1月9日;

考厄尔:《卡斯帕尔的弟子》(Kaspars Zögling), 2月1日;

同上:《快乐的牧羊人》(Kasperl, der lustige Schafhirt), 5月11日;

米勒:《大管演奏者》(Der Fagottist), 6月8日;

同上:《快乐的卖鸟人》(Kasperl, der glück-

liche Vogelkrämer);

莫扎特:《魔笛》, 9月30日;

帕伊谢洛:《集市上的吉普赛人》(Gli zingari in fiera), 9月18日;

同上:《费得拉》(Phedra), 4月16日;

申克:《收获节花圈》(Der Erntekranz), 7月9日;

温特尔(Winter, 1754—1825, 德国作曲家):
《海莱娜和巴黎》(Helena und Paris), 11月25日;

拉尼茨基:《三位少女的同一情人》(L'Amant de trois jeunes filles).

译者附注:

拉尼茨基(P. Wrannitzky, 1761—1820)系奥地利小提琴家、作曲家。

迪特斯多夫(K. D. v. Dittersdorf, 1739—1799)系奥地利小提琴家、作曲家。作有歌剧近四十部。其中《医生和药剂师》、《费加罗的婚姻》至今仍受欢迎。

格瑞特里(A. M. Gretry, 1741—1813)系比利时作曲家。

马丁—索莱尔(M. y Soler, 1754—1806)系西班牙作曲家。作有歌剧20部。《珍闻》为其歌剧代表作。

萨尔蒂(G. Sarti, 1729—1802)系意大利作曲家, 指挥家。作有歌剧近70部。

萨列里(A. Salieri, 1750—1825)系意大利作曲家, 作有歌剧约40部。

帕伊谢洛(G. Paisiello, 1740—1816)系意大利作曲家, 作有歌剧近百部。

米勒(W. Müller, 1767—1835)系奥地利作曲家, 作有二百多部神奇歌剧和歌唱剧。

申克(J. B. Schenk 1753—1836)系奥地利作曲家。

考厄尔(F. Kauer, 1751—1831)系奥地利作曲家。

席卡内德尔(E. Schikaneder, 1751—1812)系德国台本作家、歌唱家和剧场经理。莫扎特的歌剧《魔笛》的台本作者。

安福西(Pascale Anfossi, 1727—1797)系意大利作曲家, 作有70余部歌剧。

乌姆劳夫(I. Umlauf, 1746—1796)系奥地利作曲家。

阿贝尔特(H. Abert, 1871—1927)系德国音乐学家。

- ① 鲍厄尔(A. Bauer):《维也纳的歌剧和轻歌剧——从1629年起至目前在维也纳首演的歌剧和轻歌剧目录》, 1955年格拉茨版(即维也纳音乐学文集第2册)——原注。
- ② 汉斯武尔斯特(Hanswurst)系十七和十八世纪德国戏剧中的喜剧角色。卡斯佩尔系德、奥著名的

木偶戏喜剧角色。——译注

- ③ 见密勒(N. Miller)为《成人的卡斯佩尔剧》所作序言, 1978年美茵河畔法兰克福版, 第38页。——原注。
- ④ 鲍厄尔和多伊奇(Deutsch)合作完成的《莫扎特: 书信和笔记之四》, 1963年卡塞尔版, 第160页, 1791年10月9日的信函。——原注
- ⑤ 新机械喜剧(neue Maschinenkomödie)系指在景中大量利用机械手法的喜剧。——译注
- ⑥ 摘自O. E. 多伊奇的著作:《莫扎特的生平资料》, 1961年卡塞尔版, 第358页。——原注
- ⑦ 梅耶尔(F. L. W. Meyer):《弗里德里希·路德维希·施罗德》, 1819年汉堡版, 第85—86页。——原注
老施泰凡尼(Stephanie der Aelter)系莫扎特时代维也纳歌唱剧舞台上的著名演员。——译注
- ⑧ 阿贝尔特:《莫扎特》, 第一册, 1923年莱比锡版, 第666页。——原注

[编辑部收到本文日期: 1992年5月26日]

作者简况: 金经言, 男, 1952年生, 现在中国艺术研究院音乐研究所工作。