

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

莫扎特



《古典之门音乐丛书》

编辑旨趣

在各门艺术中，没有什么比音乐更能直接地打动人的内在情感；在人类生活中，也没有什么比音乐更能生动地表达人的心声。在欢乐时，音乐以它优美的旋律、动听的音响把人们卷进如痴如醉、激荡亢奋的情绪之中；在忧伤时，音乐以它哀怨缠绵、如泣如诉的悦耳之声给人们以亲切的抚慰和自由的解脱；在孤独时，也唯有音乐最真诚地陪伴着人们跨越世俗的隔膜，度过悠长的黑夜……音乐是生活的美酒，是命运的花朵，失去了它，人生就丧失了其本有的诗意和浪漫。

然而，音乐的美只对于“有乐感的耳朵”才存在。但“有乐感的耳朵”并非天生的。对于民族而言，没有音乐文化的繁荣，“音乐之耳”不可能成长发达；对于个人而论，不以人类世代积累的音乐艺术宝库为养料，就不会形成较高修养的审美听觉。以欧洲文艺复兴为开端的欧洲古典音乐，以其独创而多样的音乐表现形式，谱写出人类历史上最光辉灿烂的艺术篇章，以其深厚而辉煌的文化底蕴养育了一批又一批万世景仰的乐坛大师，以其理性而浪漫的人文精神，典雅而脱俗的优美旋律陶冶和丰富了各国人民的“音乐之耳”。古典音乐浓缩了几个世纪乐圣们对宇宙人生的感悟，它是永不枯竭的生命之流，以其磅礴的气势流向了文明社会的每个角落，滋润着现代人的心灵。

开放的中国正以其博大的胸怀吸收着世界文明的养料。随着人民物质生活水平和文化素质的普遍提高，欧洲古典音乐正陶醉着越来越多的乐迷。为了满足广大的欧洲古典音乐爱好者的需要，我们编辑了这套《古典之门音乐丛书》。丛书选取西方音乐史上部分著名音乐家为撰写对象，每人一册，分别记述他们的生平趣事、成才经历，赏析他们有代表性的音乐作品，并介绍部分 CD 珍版，供音乐爱好者收藏时参考。我们力求为读者提供既高雅又实用的精品读物，衷心希望这套丛书能够真正帮助朋友们叩开古典音乐的人门，步入五彩缤纷的音乐殿堂。

让我们一起以生命的炽情点燃音乐的圣火吧！

编者

莫扎特

莫扎特传略

欧洲之旅

1756年1月27日·星期日，上帝赐福人间一个奇迹人物。一个男婴在萨尔茨堡诞生，他就是沃尔夫冈·阿梅德·莫扎特。

莫扎特的父亲利奥波德·莫扎特是一个颇有才华的小提琴家和作曲家。他曾出版过小提琴演奏教程，这本教程不只是在奥地利、在其他很多国家都受到欢迎。他的双亲是装订书籍的手艺匠，在1719年生了他。利奥波德离开自己的家乡奥格斯堡和那里的亲人到萨尔茨堡寻找出路。定居十年之后，1747年时，他和宫廷里一位非教职官员的女儿安娜·玛丽亚结了婚。当沃尔夫冈降生的时候，他在萨尔茨堡获得了比较稳定的地位，成为公爵——大主教西吉斯蒙德斯的主要宫廷乐长、小提琴手和作曲家，同时还是地方大教堂的管风琴手。安娜性情温柔、开朗，又有着真正的萨尔茨堡人天生的诙谐感，但她一无所长。她传给了儿子莫扎特乐观、喜欢幽默的性格和宽厚质朴的品质。这种品质使他不以自己的天才而自负，既显得风度翩翩，又礼貌和善地待人。她是个笃信天主教的贤妻，绝对信任利奥波德，对他的打算和固执的看法从不提出疑问，总是言听计从。她把全部精力都用来忙家务事和照看七年中接连降生的七个孩子。7个中夭折了5个，只剩下1751年7月30日生的玛丽安妮（南内尔）和最小的沃尔夫冈·莫扎特。

他们住在格特赖德巷的一栋房子里（现在是莫扎特博物馆）。家里的气氛非常愉快，环境也很舒适。在南内尔7岁时，利奥波德就教他弹钢琴，当时不满3岁的小莫扎特呆在一旁就是不愿离开。小莫扎特还没学会写字母，就已经会写音符了。姐姐弹琴时，他总是坐在地板上玩积木或者饭勺，听到个别琴音时他会突然松开手中的玩具，不由自主地向钢琴走过去，伸直了小手，试着轻轻地碰几个琴键。这样一段时间之后，他试着一个音一个音地弹出他在南内尔弹琴时听出的调子。他4岁时，利奥波德半认真、半逗乐地开始教他了。

“先得学会非常熟练地单手弹奏，然后再两只手一起弹。瞧——单手——”小莫扎特听什么都是一遍就记住了，似乎学什么都是未授先知的。琴弹得非常熟练，速度也掌握得十分准确。对于这日益明显的迹象，利奥波德惊喜交集，确信这孩子的天才是上帝降福的标志，他要按神赐之物来接收和引导。在他为孩子们所编的曲子的草稿本里，保存了他在最初几个月内给儿子上课时所做的附注：“这首小步舞曲是小莫扎特在晚上10点时，半小时之内学会的。这一天是他满5岁的前一天”；还有更早的日记。那时小莫扎特模仿他从周围听到的东西开始创作，父亲记下了他初次的创作经验。

一个星期四下午，利奥波德回到家里，发现4岁的小莫扎特正在围着空白五线谱纸、笔和墨水，忙得不亦乐乎。他表情严肃地问孩子在干什么。小莫扎特头也不抬地说：“写一首钢琴协奏曲”。利奥波德仔细看完之后，半开玩笑地说：“这曲子太难了，简直没人能演奏它”。“对！它是难极了，要不然怎么叫协奏曲呢。”小莫扎特顽皮地在钢琴上比划，“得多练习，完全熟练才行。”他似乎是故意写得那么难的，对于他来说，弹协奏曲和表演魔术是一回事，没错。

孩子的天赋就是这样天然生成，光焰夺目。翌年，莫扎特一家人去了一次维也纳，回来以后，小提琴手文策尔来到他们家，他写了6首三重奏曲子，

想和利奥波德以及几个朋友一起演奏一遍。看见小提琴和乐谱搬了出来，小莫扎特来了精神，一个劲儿地恳求爸爸让他拉第二小提琴。爸爸认为儿子一次也没学过拉第二小提琴，这简直是胡闹。小莫扎特遭到拒绝便悄悄地走开了，在一边哭得很伤心。客人们心肠很软，为了安抚小莫扎特，就把孩子拉过来让他和他們一起拉琴。没过几分钟就证实了小莫扎特刚才的请求——拉第二小提琴不用学也能行。这个5岁的小家伙一个人就把整个第二小提琴部分拉了下来，一直把6首三重奏曲子全部拉完。利奥波德激动地不断用手抹去淌到面颊上的泪水。

小莫扎特在5岁时能视谱演奏第二小提琴这并不是个特例。事实上许多小提琴家在童年时代也显示出同样的天赋。莫扎特之所以高于其他神童并不在于他演奏技巧的纯熟，而在于他自发的作曲欲望，这才是他后来成功的真正源泉，而其他人恰恰是缺乏这一点。

莫扎特的父亲利奥波德对于这上帝的赏赐所给予的教育和引导是高超妙绝的，这一点也是天才的光芒得以照耀乐坛的不可忽视的原因。压力过大或者讲解方法过于生硬都会窒息孩子的天才火苗，还会使他心生怨气，产生抗拒心理；过于温和，由着自己的性子一味对孩子赞扬、啧啧称奇，又会使他一事无成，至多也只能成为一个半瓶醋的音乐家，那种使他写下的每个音节都具有莫扎特色彩的无可比拟的优美笔触也会永远得不到发展。利奥波德既教会孩子用整齐、漂亮的形式（这以后成了他一辈子的习惯）书写乐谱，同时也使他从小就树立不让技巧妨碍思想的流畅这个概念，并注意后者的绝对重要性。同样，他也不让小莫扎特由于音乐会的成功而自我陶醉。他要小莫扎特始终把注意力放在音乐上，不要光想着自己是在演奏它。在评论音乐时，人们都把他当成大人看待。这样，他在12岁时就能对当时的音乐作品提出比较正确可信的看法，而不带青少年常有的偏见——任性、嫉妒，或者夜郎自大。

莫扎特的演出生涯是在1761年9月开始的，那年他5岁。他参加了萨尔茨堡中学为庆祝年终而上演的一出拉丁语喜剧的合唱团。就在这一年，利奥波德在小莫扎特学习小夜曲的乐谱本上记下了他创作的第一首曲子。它的曲调当然十分简单，很明显是儿童心情的流露；但他抒发得相当出色，而且一望即知是莫扎特的作品。这首曲子再好不过地证明了他天生就有纯正而健全的乐趣。

在小莫扎特满6岁以前，他的生活一直很愉快，负担也不太重。他像小天使一样活泼，和人们通常想象的神童的性格迥然相异。他很听话、温顺，非常可爱，对谁都亲热极了。他不生气，不发火，从来也没狂怒地大喊，也没气势汹汹地在地板上跺过脚。他不管上什么课都是一学就会，而且非常轻松，刚开始时他满脑袋想的都是音乐，但他一学会了简单的算术，家里顷刻就画满了数字——墙壁上、地板上、桌子上、椅子上，到处都是。他对数学如此喜爱显然和他在作曲中熟练的对位技巧有关，因为他唯一真正热爱的毕竟还是音乐。

儿子即将重复走他自己的道路，这种感觉经常使父亲不安。在18世纪，音乐家是为宫廷服务的，社会地位与仆役相差无几，在生活中也只是将才华换面包而已。名望是他们的第一需要，因为争取职务完全取决于声望。利奥波德认为需要使小莫扎特获得广泛的承认，并且尽可能快些。当儿子小的时候，他的惊人的才能一定可以引起听众的兴趣。他仔细地考虑好了他的计划。

慕尼黑是他的第一个目标。他的孩子只要在那里一出名，消息很快就会传到萨尔茨堡。这正是利奥波德所希望的，这样就能提高他在大主教西吉斯蒙德面前的地位。

1762年1月12日，高大的驿车载着爸爸和两个孩子驶往了慕尼黑。一到那里，爸爸就忙着四处宣扬他的两个神童的本领。他们很快就被邀请到最显赫的几家贵族府第演出。所到之处他们都受到了优厚的待遇，人们对他们的演出更是赞不绝口。3个星期之后，他们带着一大堆戒指、鼻烟壶等各种古玩和装饰品回到了家里。爸爸心中又有了新的打算，让小莫扎特埋头学习、苦练，争取做到面对任何音乐难题都能保证应付自如、万无一失。小莫扎特还练习拉小提琴、创作小夜曲和其他小品，创作完后由利奥波德一丝不苟地抄在南内尔的练习谱本上。

9月到了，利奥波德知道这正是达官贵人们纷纷从乡府别墅和海滨胜地返回城里的时候。利奥波德从大主教那里争得休假之后，带着全家动身往维也纳。他们什么都得带上——钢琴、两把小提琴、乐谱架，还有几箱装得满满的衣服。这些东西都捆在了马车的顶篷上。

他们旅行的第一站——林茨。两个孩子在这里举行了一次音乐会。当地的两位贵族听了孩子的演奏后又到首都宣扬了一番，结果是孩子们还没到，那里的人们就已知道他们将会引起的轰动了。

他们乘船溯多瑙河而上，从林茨来到维也纳。就连在海关检查站，小莫扎特的天才也能使粗俗鲁钝的人们为之倾倒。他用小提琴拉了一支小夜曲，那些税务官们听完高兴极了，因而他们的行李没有受到令人头疼的例行检查就顺利通过了。由于林茨两位贵族的宣扬，维也纳的上流社会正在热切地期待着两个神童的到来。他们一下子成了全城谈论的中心话题，贵族夫人们竞相款待他们，比谁招待得最豪华、最排场。这些当然令人满意，但利奥波德的眼睛还是紧盯着一个方向——舍恩博隆宫。不久，还没等他请求谒见，召见令就来了，这使他欣喜若狂，孩子们对此倒满不在乎。

觐见皇帝和皇后时，利奥波德诚惶诚恐，小莫扎特却十分自在，他觉得玛丽娅·特蕾莎皇后像母亲一样慈祥，就爬上她的膝盖，搂住脖子亲热地吻她。正巧皇后很喜欢这样天真自然的儿童。她一共生了16个孩子。她有真挚、深沉的母爱和典型的德国人气质，并且她的音乐修养很不错。她的父亲国王查理六世曾请人教过她弹钢琴、唱歌，她自己也聘请了作曲家瓦根西尔到宫里来给她的孩子们上课。她的儿子约瑟夫是瓦根西尔的得意学生。皇帝弗兰西斯一世是王室成员中最喜欢小莫扎特的人，但他的乐趣是逗这孩子玩，而不在于欣赏他的音乐。他觉得让小莫扎特用一个手指弹琴或者用一块布蒙住琴键弹奏才能算奇迹。然而小莫扎特很快就对这种与艺术格格不入的胡闹产生了鄙视。

此后的一个月时间里，他们又多次在皇家沙龙表演钢琴二重奏、独奏和小提琴、钢琴的奏鸣曲。小莫扎特还作了即兴演奏，并为皇子皇孙们的演唱伴奏。他们成了宫廷的宠儿和全城风云一时的人物。皇后在她的命名日那天派她的总管来到莫扎特一家的住处，带来两套正式礼眼。“你想知道小莫扎特的衣服是什么样的吗？是用最高级的料子做的，颜色纯白，还有一件同样料子的背心，上面有两条宽宽的镶金滚边。南内尔的嘛……料子是雪白的锦缎塔夫绸，缀有各种各样的装饰品……”利奥波德在这次旅行中请人为孩子们画了两张画像；穿的就是这两套衣服。这张画像后来为人们所熟知了。

小莫扎特对待王室里的小王子、小公主们就像对待家乡的小村民一样和他们一起玩耍。他特别喜欢7岁的玛丽·安东奈特（即后来的法国路易十六之妻。）。一天，他走在她和她姐姐中间，突然滑了一下，摔倒在打蜡地板上。她的姐姐往前走了，而她却把他扶了起来，一边安慰他。

“你真好，”小莫扎特说，“等我长大了，我一定娶你。”

14年后，莫扎特到了巴黎，可玛丽·安东奈特一点也不记得舍恩博隆宫那个要娶她的小男孩了。

每天从傍晚到深夜，两个孩子的时间都被王公贵族的邀请排得满满的。日子一久，危害就显露出来了。10月21日，在舍恩博隆宫演完一场音乐会以后，小莫扎特病倒了，发着高烧，全身起红疹。连续四个星期他们全家都被隔离了，一点收入都没有。贵族们派男仆带来的只是礼节性的问候，而不是钱。

面色苍白、略带病容的小莫扎特重新出来演出时，大多数以前经常邀请他去的贵族人家都避而远之了。这种对传染病的恐惧心理在当时也是可以理解的。在这种情况下，他们在1763年1月回到了萨尔茨堡。

从维也纳凯旋归来以后，父亲勉强地敷衍着宫廷里的差事，同时忙着计划下一次旅行。只要一听到别人提起某个可能的资助人，利奥波德就去千方百计地搞一封推荐信，然后把它和别的法主珍藏在一起。1763年的6月9日，他们又一次离开了家。那时莫扎特才7岁，南内尔12岁。利奥波德制定了一条去巴黎的路线，这条路线途经欧洲所有重要宫廷。

几个星期之后，他们来到了选帝侯巴勒登·卡尔·特奥多尔的夏宫所在地施韦特青根。在这里小莫扎特第一次听到了管弦乐。特奥多尔在他的永久首都曼海姆拥有一个管弦乐队。这个乐队是欧洲首屈一指的乐队之一，当时正在夏宫进行演出。这次演出在他敏感的大脑里所产生的巨大影响是无法估量的。乐队中的一位长笛演奏者文德林后来成为莫扎特的终生好友。利奥波德对这个乐队是推崇备至：“无可争议，它是德国最出色的乐队，队员们全都是品行端正的小伙子，不酗酒、不赌博，也毫不粗笨；他们的行为和他们的才能一样叫人佩服。”

在林茨时，选帝侯病了，他们只好公开举行音乐会，然后再去法兰克福。父亲在报上登出了一则广告：

“萨尔茨堡宫廷乐队指挥利·莫扎特先生之男女公子于本地献演中才艺惊人，俾听者莫不击掌称绝，交口赞誉。

“盖以众誉以所归，并承诸多资隆望重鉴赏家之所望，次场演出（亦即末场）今夜（八月卅日，周二）将于沙尔费肯大厅举行。

“12岁女童将演奏难度极大之曲目，该曲目皆为若干在世音乐大师所制；而未及7龄之男童将弹奏钢琴及羽管键琴，并以小提琴献演协奏曲一首。嗣后，以一布覆盖钢琴之键盘而伴奏交响乐，其自如从容与未覆布者无二；好事者或可以远处以钢琴或其任择之乐器出以任何音符，无论单音、和弦，该童即可应口报其音名；该童亦可远距离分辨玻璃杯、铃铎及钟表之音响。殿后之节目将听观众所命之调性与演奏时间，以羽管键琴及管风琴即兴演奏，可证此二琴虽迥然相异，所去是远，然该童皆精于其道，堪称圆熟耳。”

在一次演出中，观众里坐着一位黑头发的英俊少年，显得感情很激动，他就是歌德。这时他才14岁，但他的天才已初露端倪。歌德成年后常常回忆起少年莫扎特的演奏。“我在他是一个7岁的小孩时曾看见过他，那时我才

14岁，我很清楚地记得那时他是一个头戴假发身配短剑的小大人”。歌德将莫扎特与拉斐尔相提并论，并由于他们“轻松愉快的艺术手法”而尊他们为一切艺术成就之冠。歌德在晚年也还多次谈到莫扎特，他说：“莫扎特现象是18世纪永远无法理解的谜”。

莫扎特一家人在11月份到了巴黎。这趟漫长的旅途所得的零碎装饰品够开一家商店的了，但收入的钱还不够付在巴黎住旅馆和雇驿马的费用。利奥波德愤怒地嘟囔道：“我总不能拿阿梅丽公爵夫人的亲吻去偿付吧”。

在巴黎，利奥波德带着法兰克福一位商人的妻子写给弗里德里希·梅尔希奥·格林的信，找到了这位先生。格林先生后来成了大名鼎鼎的帝国男爵、大使、百科全书派的一员，狄德罗的密友，他同欧洲半数的君王通信，后来辑成卷帙浩繁的《文艺通信》，但当时只是一个为寻找出路而漂泊到巴黎来的德国人而已。莫扎特一家人第一次去找他时，他正担任奥尔良公爵的秘书，因此他可以自由出入各个侯门爵府。他谈锋雄健、敏捷机智，并被公认为巴黎首屈一指的音乐欣赏家。他不久就为两个孩子打开了所有值得一叩的大门；他还主办了他们的公开音乐会，安排了圣诞节前不久在凡尔赛王宫举行的演出。

圣诞节那天，他们在宫廷教堂里听了晨祷和三次弥撒。听完之后利奥波德谈了一些想法。“我听到的音乐瑕瑜互见。独唱的那些所谓歌曲，每一首都空洞、冷漠、凄婉，总而言之，是法国派，不过合唱倒是全都不错，确实非常出色。”当时巴黎音乐界的法国派和意大利派的互相攻讦正在最激烈之际。利奥波德自然认为意大利派十全十美，不过也承认法国的合唱队很有水平。法国以自己的教会歌唱手和绝妙的管风琴家而自豪已经有几百年了，训练有素的交响乐队也是如此。从吕利那时候起，这个管弦乐队就被认为是欧洲第一流的乐队，它在音乐会上演奏的不仅是法国作曲家新作的交响乐作品，而且也演奏其他一些国家著名作曲家的作品，这些演奏会始终吸引了广大的听众。小莫扎特在这些音乐会上听到了当时乐坛上法国派领袖朔贝特的演奏，他的演奏非常热情和充满了内在的戏剧性，给莫扎特留下了深刻的印象。

1764年元旦，这家人被恩准亲眼观看路易和他的妻子、儿女正式进餐的景象，这被认为是特别大的荣幸。像在维也纳一样，孩子们受宫廷的宠爱，是整个巴黎上流社会音乐会最引人注目的对象。在这段时间，小莫扎特写成了四首由小提琴伴奏的钢琴奏鸣曲(K.6-9)。父亲很快将这几首作品刊印出版了。这些作品是莫扎特首次公诸于世的作品。

4月，父亲认为巴黎已被孩子们征服了，于是带领全家到了伦敦。父亲规定两个孩子要写日记，最好用他们所到过的国家的语言来写。儿子的普通教育也由父亲指导。莫扎特对于数学特别爱好，他感觉历史和语言很容易，他学习拉丁文，学习音乐家必修的意大利文，还学习法文和英文。

孩子们在伦敦也受到了宫廷的宠爱，听众对有独特才华的孩子们的兴趣从来没减少过。他们全家在伦敦逗留了一年多，在这一年里，小莫扎特获得了巨大的成绩。作曲在莫扎特的生活中越来越占地位。由于已获得了一些管弦乐知识，小莫扎特在父亲得病期间，没有用乐器（为了不使病人受到惊吵）。而是写了第一部交响曲(K.16)。那时他才8岁，嗣后他又写了三部交响曲，

还写了许多小提琴和钢琴奏鸣曲，逐渐达到 43 首作品。

英国给予小莫扎特的印象更加扩大了他的音乐眼界。11 月 24 日，小莫扎特被领去观看意大利歌剧团的首场公演，第一次听到了真正出色的歌唱。乔万尼·曼佐利是个男唱女声的著名歌唱家，在伦敦很受欢迎。他非常喜欢小莫扎特，给他上了几次歌唱法的课。小莫扎特就像吮吸甘露一般，点滴不漏地吸收了这些知识，从中大获裨益。

小莫扎特也博得了约翰·克里斯蒂安·巴赫的喜爱。克里斯蒂安是“伟大的”塞巴斯蒂安·巴赫的儿子，已经定居英国。他坐在钢琴边，把小莫才特放在自己膝盖上，两个人你弹几小节，我弹几小节，视谱弹完了整个一首奏鸣曲，就像是同一双手在弹似的。这种友谊的接触在莫扎特个性的形成上起了不少作用。克里斯蒂安·巴赫创作中明朗的因素，他那对于世界的乐观感觉，他作品中曲调的完美和灵活都在孩子的想象中找到生动的反应。

1765 年 9 月，由于荷兰大使的邀请，莫扎特全家从伦敦去到海牙，然后又去到阿姆斯特丹。在荷兰仅仅过了 10 个月，全家就向回家的路途出发了。孩子们太累了，并且都得了重病，病了很久，南内尔像莫扎特一样得了危险的猩红热。晚春时节，他们又一次去了巴黎。格林非常热情地接待了他们。他此时有了一位情妇，就是楚楚动人的德·埃皮纳夫人，她是伏尔泰的密友，伏尔泰那时正在日内瓦过着漫长的流亡生活。当利奥波德对她说他有可能和全家取道瑞士回去时，她就写信给伏尔泰，让他准备好欢迎两个神童。但 9 月份他们到达日内瓦时，伏尔泰却没在。伏尔泰对德·埃皮纳夫人解释说：“你的小玛扎尔”——（原文如此）——“到这个嘈杂之地来传播音乐，时机可是选得糟透了。你知道我的住处离日内瓦有两里格之遥，我又足不出户；这个神童突然降临在日内瓦黑暗的地平线上时，我却卧病在床。现在，他与我缘悭一面而去，这使我深感遗憾。”但莫扎特并不知道他错过了什么样的机会。

在德国、法国、英国、荷兰的 3 年旅行结束回到家里以后，父亲就让莫扎特认真学习、掌握对位法。他把飞利浦·埃梅纽尔·巴赫、亨德尔、哈塞和埃贝林的作品交给莫扎特作为范例。埃贝林是萨尔茨堡作曲家，他的水平略高于一般人。当时很难找到比这些更好的经典作品了，除非他能搞到老巴赫的音乐，但巴赫的作品都深藏在莱比锡音乐学院的书架里。许多年以后，莫扎特才得以接触巴赫的音乐，听了以后感受极为强烈，作品的感染力更是大大出乎他的意料之外。不管怎么说，在 11 岁到 13 岁之间，他的两年刻苦学习还是卓有成效的。

1769 年秋天，维也纳筹备宫廷典礼——玛丽娅·特蕾莎的女儿玛丽娅·约瑟法与那不勒斯国王的婚礼，利奥波德认为这是一个好时机，于是带领全家启程去维也纳。然而一场天花流行病突然蔓延开来，在首都猖獗一时。莫扎特和南内尔未能参加庆祝活动，他们两人都染上了天花，病势沉重，备受痛苦。莫扎特眼睛失明了好几个星期，最后痊愈时视力受到了损害，不过脸上倒没有留下麻点。两个孩子重新来到宫廷时，玛丽娅·特蕾莎极其亲切地接待了他们俩，并对他们表示了慈母般的关心和爱护。她的丈夫已经去世，儿子约瑟夫继位当了皇帝。这次是约瑟夫和莫扎特第二次见面。他们以后常打交道，尽管约瑟夫很热爱音乐，但他对自己和一位最杰出的音乐大师之间的亲密关系却一向不太在乎。

利奥波德认为莫扎特创作第一部歌剧的时机已经成熟。写歌剧是父亲朝

夕思慕的理想。他想尽了一切办法，利用年轻的皇帝作后盾，最后终于商定，让这孩子为一个题为《装痴卖傻》（K.51）的歌剧剧本写总谱。这个剧的脚本是由意大利脚本家柯尔切里尼写的。意大利喜歌剧在那时已是全欧洲迷恋的对象。简单的题材，日常生活的角色，生动的情节，音乐的平易而又具有深刻的人民性很快使歌剧这种体裁大受欢迎。在创作逐渐展开过程中，莫扎特把作品介绍给演员们，他掌握了声乐风格的秘密引起了大家的惊叹。为了适应将来表演者的特性和他们的倾向，他细心地修改了声乐部分，好像一切都预兆着莫扎特的光辉成功。

当时经管维也纳歌剧院的是一个名叫阿弗利乔的意大利经理，他和住在歌剧院里的每个作曲家都有些暗地勾搭。各种各样的明争暗斗充斥其间，因此，当一个12岁的男孩突然出现在舞台上显示他的天才时，整个音乐界立刻为了剪除他而联成一气了。歌剧写完之后，阿弗利乔对它的上演进行了一系列令人迷惑不解的拖延和推宕，结果是歌剧未能上演。利奥波德怒气冲天，“整个音乐地狱都动员起来，企图阻止一个孩子的天才得到普遍承认”。

著名医生、催眠学家安东·梅斯梅尔大夫在听说小莫扎特遭受的挫折之后，为了安慰他，聘请他谱写一出小型歌剧——《巴斯蒂恩和巴斯蒂娜》（K.50）——这出歌剧很快就脱稿并在梅斯梅尔的家里举行了非公开演出。它在音乐和题材方面都比被拒绝上演的《装痴卖傻》要好得多。尽管如此，小莫扎特的知识还是没有达到能够写出完美的歌剧的地步，这是不难想象的。这次维也纳之行没有白白度过，除了熟识歌剧之外，它还使莫扎特预先尝到了以后生活中的甘苦——与在维也纳的外国音乐家的害人诡计进行使人心力交瘁的搏斗。

回到萨尔茨堡，西吉斯蒙德大主教给莫扎特一个较低的位置，其头衔是“乐队指挥”，其实是徒有虚名，只是他常常要应召谱写教会音乐。在这一年莫扎特写了很多宗教音乐，同时创作了几首大型器乐合奏曲：嬉戏曲、娱乐曲和小夜曲，这些作品都是用民间曲调占优势的舞蹈曲或群众性的小曲自由结合而成。像这样的作品在维也纳和奥国南部是非常流行的，并且是父亲最喜欢的体裁。莫扎特模仿了他们的范例，很快掌握了这种娱乐音乐的风格和特性，并且用出人意料的戏剧性和富于幻想的激情丰富了它。

一年之后，父亲决定无论如何也要把儿子带往意大利。1769年12月，父子两人在收到了对他们很友好的维也纳宫廷作曲家加谢的信后，就开始了为时两年之久的旅行。

意大利是当时音乐界的中心，只有在意大利的大城市受过训练的人才能被承认为真正的音乐家。罗马和波伦亚的宗教音乐是第一流的，那不勒斯则是无可争议的歌剧首都。驰名天下的作曲家纷纷受聘前来谱写歌剧，而且写出来的作品结构庞大，极尽铺张华丽。在圣卡罗剧院，帕伊西埃罗的芭蕾舞剧《达里奥之败》上演时登台的有400名演员和80匹马。此外，世界上所有的著名歌唱家都理所当然地是那不勒斯人，或者是由那不勒斯培养出来的，至少也是在那不勒斯出名的。阿伯利莱、法里奈利、莫莱利、玛凯西——这些是男歌唱家中几位出类拔萃的人物；名震乐坛的女歌唱家更是不乏其人。一心希望在音乐天堂的最顶层大放异彩的声乐学生从欧洲各地云集这里，到著名的音乐学校拜菲纳洛里为师。利奥波德则尽量让莫扎特熟悉意大利音乐的每一种形式。莫扎特打下的意大利音乐的坚实基础使他能够按照意大利风格创作歌剧，以后又将他的意大利风格和法国式轻歌剧相结合，从而开创了

歌剧历史上的一个新纪元。因此，意大利之行在莫扎特音乐创作的发展上所起的重要作用是不可估量的。他聆听了这个国家所擅长的每一种音乐形式，主要是歌剧和各种教会音乐，并学习了声乐的所有表现手法。另一方面，他的钢琴弹奏和已经相当全面的器乐创作能力又使意大利人感到十分惊讶，并受到了他们的喜爱。意大利人的热情，他们的天生的音乐感，他们音乐文化的普遍性——所有这些不仅促成了莫扎特的成功，而且使他的演出大大扩充了范围。曼图亚的一些报纸写道：莫扎特的降生是为了压倒所有被公认的音乐大师的。

在梵蒂冈，莫扎特罕见的记忆力，天才的艺术感受力又为他带来了荣誉。

在梵蒂冈教堂，藏有著名的《圣咏第五十篇》，教堂对它极为珍视，因此教堂里的任何音乐家都不准擅自取走其中任何一部分，也不准自己、或通过别人抄录，违者开除教籍。这个秘不示人的圣咏就是于圣周期间在西斯廷教堂演唱的《愉快的圣咏》。莫扎特和利奥波德在星期三下午坐在了教堂里，莫扎特无心观赏米开朗琪罗在拱顶上所作的画，而是紧张地、全神贯注地倾听《愉快的圣咏》的演唱，让每个音符都镌刻在他的记忆里。然后，他们急忙返回旅馆，莫扎特一把抓起纸和笔，爬上一张椅子，把整个曲谱都写了出来。他还不太有把握的几处是：一段二部合唱的谱子、古典教堂音乐风格的几种传统形式和《圣咏》整个缺乏明显的节奏的这一特点。在耶稣受难日（星期五），他把写好的总谱夹在帽子里，又去了一趟教堂，偷偷地记下了几处必要的更改。这件事情自然传了出去，但莫扎特不仅没有被开除教籍，还应邀把总谱带到一次聚会上去。会上，西斯廷教堂的演唱者之一克里斯托弗利证实了这份总谱的准确性。

在即将离开罗马的时候，莫扎特收到了教皇颁发的金质骑士敕令和同时赐给的金质勋章及“贵族骑士”封号。接受过同样荣誉的还有德国歌剧作曲家冯·克里斯托夫·格鲁克（1714—1787），此人曾对歌剧改革有过重大贡献。

1770年3月，莫扎特父子到了波伦亚，遇上了欧洲著名的音乐理论家、教育家、作曲家帕德尔·马尔蒂尼。意大利之行对少年莫扎特产生的影响中要数他的教诲最为宝贵了。他对莫扎特进行了全面考问，对莫扎特在他给的那些主题上写的赋格曲大为赞扬。他给莫扎特讲了几堂课，并非常诚挚地关怀着他。几个月后，莫扎特重新到了波伦亚，在和马尔蒂尼亲密来往的两个月中，大大地发展了莫扎特作曲最难的部分——对位技巧的自由运用。10月，经过例行的严格接纳考试以后，少年莫扎特成了音乐研究部的一名院士：

“10月9日下午4点他必须到达研究院的大厅。研究院院长和两名主考官（都曾担任过乐队指挥）当着全体院士交给他一部应答轮唱的赞美诗，让他到隔壁房间去把赞美诗谱上四个声部的曲调。监考员把他领进那个房间并锁上了门。他写完以后，主考官、所有在场的乐队指挥和作曲家们都检查了卷子，然后用黑、白二色圆球投票。得票全是白球，接着就招呼他进来。他一进门，大家纷纷鼓掌、欢呼，并表示祝贺。研究院院长事先已经代表研究院通知他已被接纳为院士。他一一致谢，全部过程到此结束。这时候普林赛先生和我还被关在大厅另一边院图书馆的一间屋子里呢。大家都对他这么快就答完了卷子感到不胜惊异，因为以前许多人谱一首三行的应答赞美诗都得花上长达三小时的时间呢。不过，你应该明白，通过考试决不是件容易的事。他们事先就告诫他，在这样的考试中有好几项严格的规定。他只用了半个小

时多一点儿就做完了。”

离开波伦亚后，少年莫扎特和爸爸来到米兰，准备完成菲尔米安伯爵请他为一家米兰剧院写的歌剧《海洋之王，莱·第·邦托》（K.87）。虽然和莫扎特以后的作品比较起来，它还很不成熟，但在那时，与当地作曲家同时的作品相比，它并不显得幼稚。我们完全可以把它看成莫扎特在歌剧上的处女作。它无疑是表明他开始真正掌握歌剧创作技巧的第一部作品，也是得到正式上演的第一部歌剧。剧本作者是都灵的维托里奥·阿梅德·西格纳一尚蒂。歌剧表现的古代传说非常凄惨，甚至影响到了少年莫扎特的情绪。他写道：“我亲爱的妈妈，我实在写不多，因为写了那么多宣叙调，我的手指疼极了。求妈妈为我的歌剧一切顺利而祈祷，也为大功告成后我们能愉快地重逢而祈祷”。

事情远非那么一帆风顺，莫扎特在作曲方面好象没遇到什么麻烦，但当地音乐界又一次群起而攻之，妄图毁掉他的作品，使他名望扫地。这一次他受到攻击不仅是因为有人忌妒他的才能，害怕他年轻有为，而且因为他是个外国人，用意大利所特有的巧妙的声乐技巧和特性按正歌剧体裁，并根据戏剧题材而写意大利歌剧，这简直是不可思议的。歌唱演员们也和其他意大利阴谋家串通一气，莫扎特和父亲都被搞得忧心忡忡，处境十分可怜。然而，当有60人管弦乐队的彩排一开始，搞阴谋破坏的人和大肆诋毁的家伙们就瞠目结舌了。首场公演时，全场不断爆发出情不自禁的掌声和欢呼声：“乌拉，大师！乌拉，大师！”

这以后他们回了一趟萨尔茨堡，但五个月不到又很快返回了米兰，原因是菲尔米安伯爵已经从玛丽娅·特蕾莎处搞到了明谕，要莫扎特创作一部抒情夜曲式的歌剧，准备在一次即将举行的婚礼庆典上演出。原来，她那不计其数的子孙中又有一位要结婚了。这出歌剧就是《阿斯卡奥在阿尔巴》（K.111），是莫扎特在旅馆里写成的。这是一部用当时寓言体裁的牧歌伴随着芭蕾舞场面写成的。青年作者在曲调的新颖和优美、形式的纯净、声乐风格的自由和整个作品惊人的完善性方面都表现了他的令人折服的天才。这部剧上演之后，引起了普遍的赞扬。

统治意大利歌剧多年的哈塞这时正在米兰和一位著名诗人麦塔斯塔西奥共同创作一出歌剧，他雍容大度地宣布莫扎特的水平并不在他之下，并说：“这个孩子将使我们大家相形失色”。后来他在给一位威尼斯朋友的信中写道：

“就他的年龄来看，小莫扎特无疑是个神童，我的确非常喜欢他。据我看来，他父亲对于这里好多问题抱有的不满情绪和我完全相同。他有些过分崇拜自己的儿子，而且一个劲地宠他、惯他；但我很欣赏这个小家伙天生的优秀品质，因此我希望，尽管他父亲吹得很厉害，他自己还应该不受恭维和宠爱的影响，而应该争取成为一个正直的人。”

曼海姆之恋

小夜曲的成功使莫扎特更加相信自己的力量，他心神贯注地构想《路齐奥·西拉》（K.135）的创作，歌剧的台词一部分已经拿到手。但不安地预期的变化惊扰了莫扎特父子。在他们离开意大利的时候，利奥波德原先的雇主老西吉斯蒙德·冯·施拉腾巴赫大主教死了，继任者是严厉而专横的赫罗尼姆斯·格拉夫·科罗莱多。为了欢迎他，莫扎特不得不写了祝贺的、适合上演的大合唱《斯齐皮昂的梦》。显然，新的大主教很喜欢这部大合唱，他让莫扎特任宫廷音乐师的职务，甚至给他定了相当高的薪水。

但莫扎特父子同他们的新主人之间一开始就很难相处。原来，利奥波德跟西吉斯蒙德有过一些争吵，原因是大主教见识狭窄，又极固执，还不愿让利奥波德拿了工资却把大部分时间用来周游欧洲。但与赫罗尼姆斯的争执比这更尖锐。大主教认为他的宫廷的一个奴仆不应该像一个乞丐一样在世界上游来游去。他要自己的奴仆们完全绝对服从，放弃任何意志和愿望的表现。大主教尽量使老莫扎特不参加宫廷的音乐生活，虽然他没有认为必须和他彻底断绝关系。他同小莫扎特之间的关系是复杂和尖锐的，仆人受尽折磨，主人时常生气。从任职的最初日子起在莫扎特和他有联系的大部分时间内，大主教一直企图折磨他，强迫他屈服和习惯于完全服从他，少年的世界荣誉和非凡的天才引起了他的虚荣心。他以粗暴和屈辱达到了自己的目的，莫扎特和他的父亲经常受到屈辱，主教对于他的行为和他与周围人们的关系以及他的创作都细加检查。赫罗尼姆斯认为自己那种非常保守的和狭隘的音乐趣味是音乐创作领域的最高准绳，他是教会音乐以及器乐音乐的意大利学派狂热的信徒；他只容忍民族的民间歌曲因素（即使这也是不得已）侵入消遣音乐中——伴随他进餐的娱乐曲和嬉戏曲。大主教非常蔑视戏剧音乐。

父亲明白为了拯救小莫扎特就必须尽一切力量在萨尔茨堡以外为他找职位。他把自己的希望同在米兰演出的新歌剧联系在一起。莫扎特非常用心地写这部歌剧，父亲看见了儿子的才气以怎样的力量施展开来。以前一直是模仿使他迷恋的意大利典范的少年，在这部歌剧里已经显示出鲜明的创作个性。然而，《路齐奥·西拉》的演出虽有很大成就，莫扎特举行的音乐会也获得成功，但父亲想保证儿子在意大利一个宫廷里经常工作的企图终于失败了，他每次遇到那些慷慨赞扬莫扎特的意大利音乐保护者们那种小心翼翼和支吾搪塞的态度就感到非常的愤慨。

同样的情形也在维也纳等待着莫扎特；奥地利的首都对待天才的少年比意大利还要冷淡。为了给莫扎特找个位置，父亲和儿子毫无结果地在这里住了整整一年。他们失望地试着到慕尼黑去想办法。根据慕尼黑选侯的提议，莫扎特为他的剧院写了一部喜歌剧《伪装的女园丁》（K.196），它不仅具有诱

人的轻松的喜剧风格，而且还富于真正生命力的戏剧性的刻划。当时有一位著名的批评家舒巴尔德在《德国新闻》杂志上写道：“假使莫扎特不是培育在温室中的一株植物，他将是一位古往今来的最伟大的音乐家之一”。

虽然如此，但在两年里没有任何人关心莫扎特的命运，帮助这位天才少年在生活中找到一个稳固的支柱。对更好的环境终于失去了希望，受尽折磨和破了产的父子不得不回到萨尔茨堡，莫扎特完全从属于自己专横的主人了。“大主教祈祷和打猎，贵族们打猎和祈祷，庸夫俗子们吃喝和祈祷”，

一位英国旅行家曾这样描写当时的萨尔茨堡。莫扎特脱离了童年时代鼓舞他的一切的东西——离开了音乐会、剧院以及和杰出人物的来往。正当他天才成熟的时候，却困在这样的小城里，在刚愎自用的老爷手下当一名仆人，他每天早晨连着几个小时地坐在大主教的穿堂里，和其他仆人一起等待着今天的吩咐，

默默忍受对自己的作品的恶毒批评。命运这样急剧的改变，可能给他以不可挽救的打击，甚至会摧毁了他的意志，但积极的乐观的性格帮助他承受了所有的考验。

他也正年轻，16岁了，爽朗活泼，生气勃勃，对未来充满希望，也正是到了爱和姑娘们调笑嬉戏的年龄了。偷接几个吻，暗捏几次手；玩上个接吻游戏，他时常充当头目。他和爸爸一起外出时，把这些非常吸引人的细小艳事都告诉了南内尔。“告诉穆勒·冯·莫尔克，我希望她能给我和上次四重奏一样的报酬。她知道那是什么。”“请向罗克思莱娜致意，吩咐她今晚和魔鬼一起喝茶。请向米策尔小姐转达我最诚挚的问候，告诉她不应怀疑我对她的爱情，我的眼前每时每刻都浮现着她穿着长睡衣的迷人身影；我在这里看到了许多漂亮姑娘，但没有一个像她那样美丽。”

父亲并没有忘记自己的职责，他一直给莫扎特灌输崇尚美德、自我克制的青年修养：“我不愿谈论女人这个题目、这方面人的天性就是我们的敌人。谁要是不在开始时就奋力抵抗诱惑，他终究会陷入迷宫而无法逃逸，只有死后才能解脱。人们往往被戏言、恭维引上钩，盲目前行，直到渐渐知悟，那时才觉得羞愧无地。这也许你已经有过体验。我的意思并不是责怪你。我知道，你爱我不仅因为我是你的父亲，还因为我是你最亲密、最可靠的朋友。”毫无疑问，父亲精打细算的实利主义和冷静的推断能力使莫扎特深刻体会到克制的必要性，这是什么样的说教都难以做到的。他很小就知道纵欲淫荡差不多都是以大病一场而告终，他在周围目睹的此类事例不胜枚举。

莫扎特更多的时间花在作曲上。这一时期的创作不仅以音乐种类的广泛惊人，而且也以情绪的多样化使人惊叹。这样在大多数是戏谑的、快乐的或官场庆祝的乐曲中充满了深刻的戏剧性的《G小调交响曲》，以截然不同的姿态出现了，这是未来成熟时期的莫扎特悲伤和充满热情的形象的先声。在当时认为奇特的《G大调钢琴奏鸣曲》，它的情绪是现实的同时也是幻想的，他的著名的《D大调小步舞曲》是余兴曲的一部分，它是以生活为题材高度诗化的一首出色的舞曲。

在这几年里，莫扎特钢琴的个性风格逐渐形成了，这种动人的如歌的灵活的风格带有热情和流利的音调，这种音调使莫扎特的奏鸣曲好像是一种音乐谈话似的。

这一时期在莫扎特创作中占极重要地位的是小提琴协奏曲。作为一个演奏家，莫扎特对于小提琴并没有像钢琴一样花很多时间和精力，但是这并没妨碍他在演奏的完善和精神美上胜过当时大多数著名的小提琴家。在小提琴修养上他有自己成熟的观点。“我不喜欢用飞快的速度，不主张为了追求快速度而把乐器响亮程度只用一半，弓子刚刚触及小提琴，手好像是在空中演奏一样”。有一次当莫扎特谈到洛里——一个意大利小提琴家的演奏风格时这样说道：不论是在歌唱方面，或是在钢琴或小提琴演奏方面为技巧而技巧都同样是他所不喜欢的，但是能够传达思想感情的奔放，或无忧无虑的热闹快活的技巧，是他音乐所喜爱或不可缺少的表现手法之一。

由于宗教音乐是大主教爱好的艺术，莫扎特只好为教堂写了很多这方面的音乐，使他感到兴趣的是能够为合唱队写东西，能够听见使他激动的人的声音；受宗教题材所限制的形象，在他的处理中有时竟成为舞台上的富于表现力的形象。他摆脱不了对歌剧和戏剧音乐的思念，这是他在萨尔茨堡生活中最感到痛苦的一件事；无论是经济上的宽裕，无论是家庭的温暖，无论是在这时期体验到的倏忽的恋情，都不能抵消经常增长的不满；他已经体验过了在歌剧音乐中，体现活生生人的形象时所具有的什么都不能相比的创造力的高涨。

莫扎特在给自己的老朋友马尔蒂尼的信中说：“敬爱的大师！我请求您完全坦率地和不要拘束地告诉我，您对我的作品的看法。我们生活在世界上就是为了日趋完善。人们需要互相支持和交换思想。只有这样，科学和艺术才能发展。我常常想就在您身旁和您谈话，和您交换我的看法。我住在一个音乐不走运的国家里，虽然除去从这里走掉的音乐家们之外，我们还有很有修养和很有天才的真正的艺术家和卓越的作曲家。剧院情况很不好，缺乏歌手。我们完全没有出色的独唱家，他们也未必能很快地出现：他们需要待遇好而我们这里实在说不上慷慨。……我离您多么远啊，我有多少话要向您说啊！”青年作曲家在这封信里吐露了他创作上的孤独和想离开萨尔茨堡的热望。

利奥波德最后决定他和莫扎特必须再出去旅行一趟。这一次应当尽一切努力为莫扎特搞到某个宫廷里的职位，并把他留在那里。但当爸爸为自己和莫扎特向赫罗尼姆斯请长假时，大主教愠怒地一口拒绝了。莫扎特却生平第一次采取了自己的行动。在谁都没来得及阻止的情况下，他递交了自己的辞呈，这使利奥波德惊愕万分，大主教则轻蔑地接受了辞呈，但以极其无礼的侮辱语气让利奥波德呆下去。

毫无疑问，莫扎特不能单独出去。这孩子从来没有离开爸爸自己度过一个白天或者单独过夜，他独自到外边闯世界的能耐比个婴儿强不了多少，最后妈妈取代了爸爸，1777年9月23日，妈妈和莫扎特一起上路了。

他们在慕尼黑、老家奥格斯堡作了短暂停留，11月1日到达曼海姆。曼海姆的一大长处是它有一个异常出色的宫廷交响乐队，就是13年前小莫扎特和全家去巴黎时听到过的那个乐队。文德林依然担任第一长笛手。由于和文德林的亲密友情，莫扎特改变了天生厌恶长笛的心理，并写了两首长笛协奏曲，一用G大调，一用D大调（K.313和K.314）。第二首写得尤其华丽，旋律活泼，动人心弦，是他那艺术大师风格的杰出范例。

到达曼海姆还没出两三天，莫扎特就被那里热情洋溢的音乐家们视为同人了——拉姆、朗格、著名的男高音老歌唱家拉夫，还有乐队指挥克里斯蒂安·卡纳比希。卡纳比希非常喜欢莫扎特，几乎每天都要请他去吃饭。一天，他正在安排人抄写乐谱，准备演出用，卡纳比希来带他去看一个名叫弗里多林·韦贝尔的人。这个倒霉的家伙在宫廷歌剧团里干抄写员、提词员和歌手等杂活，只得到少得可怜的一小笔钱，他那肥大、凶悍的老婆和一堆孩子就靠着这点钱糊口。他的第二个女儿阿洛西娅已经是歌剧团里的一名演员了。她的嗓子异常清晰、纯净，但却几乎没受过一点儿训练。不过，她良好的音乐气质引起了人们的注意。莫扎特虽然一向极端挑剔，当时却连想都没想到要对她的演唱进行技巧上的分析，而只是陶醉在她所演唱的每一个音符里了。当他注视着她时，她那充满青春活力而又略带调皮的优雅风度更使他心

醉神迷。那天在韦贝尔家里，阿洛西娅唱了德·阿米西斯咏叹调（《路齐奥·西拉》中的一段），她的嗓音高亢、纯净而柔韧，非常美妙，最突出的还是充满青春的活力。她的连音唱得非常出色，这在一个缺乏经验的姑娘是很少见的。然而阿洛西娅却唱出了圆润、平滑、奶汁般纯净的声调，这只有天赋极厚的歌唱家才能做到。莫扎特还从来没听到过这样清新和美妙的嗓音。著名的女高音演唱他已经听了15年了——但眼前这一位却完全不同。他发现的不仅仅是一优美的歌喉，而是一个人——这个人把他的歌曲唱得正合他的心意，并且是出自他的请求、她自己的意愿。莫扎特坠入了情网。临走之前，他对弗里多林倾吐了阿洛西娅的歌唱给他带来的狂喜心情。即使在和卡纳比希回来的路上，他也不能平息他的兴奋：“不光嗓子好，克里斯蒂安——而且漂亮；——漂亮极了！那又年轻又可爱的脸蛋——那些黑色的卷发——白皙的脖子，可爱的小手，高耸的胸脯——而且——她唱得多么好啊！”

可阿洛西娅那么穷，莫扎特不愿去这么想，他又想到了歌剧。像阿洛西娅这样的嗓子应该演唱歌剧。为了阿洛西娅，他什么都能写。他决心为她创作。他要周密地计划，做到既理智、又谨慎，不让爸爸有任何理由担心；一切都会尽如人意的。

但莫扎特很快就陷入了困境。莫扎特的好朋友们，由卡纳比希和文德林挑头，一直在想办法为他在宫廷里谋到一个室内乐作曲家的职位，斡旋人是宫廷官员萨维奥里伯爵。他们让莫扎特尽量谦恭有礼地去拜访他。萨维奥里表面热情亲切，实际上是个很虚伪的家伙。利奥波德在12月的时候收到了莫扎特的信：“现在选帝侯那里是没希望了。前天我去参加宫廷音乐会，想得到个答复。萨维奥里伯爵老是躲着我。可我还是走到他面前。他一看见我就耸了耸肩。‘怎么’，我说，‘还没有答复吗？’‘实在很抱歉’，他说，‘一切努力都白费了’”。

由于朋友们的挽留，莫扎特没有立即离开曼海姆，当然阿洛西娅不能不说是一个他没有马上离开的原因。不久，莫扎特接到了奥兰治的公爵夫人为她演奏的邀请。在征得了弗里多林的同意后，莫扎

特带着阿洛西娅一同去了，他们幸福地度过了美好的一个星期。“韦贝尔小姐唱了三首咏叹调。我用一个词儿来形容她的演唱——妙极了！真的，我不久前刚对您描写过她的长处；可是我在这封信的末尾还是得写她几句，因为直到现在我才真正了解她。

从而认识到了她的真正价值……星期天我们本来可以在宫廷里吃晚饭的，可我们不愿这么做，而宁愿在家里安静地一起吃饭……只有单独在一起才是我们最愉快的时候……去了十三次，韦贝尔小姐每次都演唱了，还弹了两次钢琴，她弹得很不错……我敢拿我的荣誉起誓，我宁愿听她弹我的奏鸣曲而不听福格勒弹！我带着四部交响曲谒见了公爵夫人，可得到的只是相当于七个金路易的银币。注意，我可怜的韦贝尔小姐才得了五个！”

这一财政上的打击本该足够使这个被爱情冲昏头脑的小伙子清醒了，但正相反，他贪婪地咀嚼着跟阿洛西娅一起出游的甜蜜回忆，竟至忘乎所以地写下了使他父亲瞠目结舌的这段荒谬表白：

“我想继续呆在这里，抽空写完给德·让的音乐。这能给我带来二百弗

罗林的收入。我在这里想呆多久就可以呆多久，因为吃、住都不花钱。在此期间，韦贝尔先生将努力达成和我一起举办音乐会的合同。那样我们就将一同旅行。和他一起旅行就像和您一起旅行一样。他使我感到亲切的原因就是除了外貌，他在其它方面都和您一样，性格、思考方式都和您相同。要不是妈妈过得那么自在，连信都懒得写，（这您知道）她也一定会告诉您她也有同感的！我得承认和他们一起旅行我很高兴。我们非常幸福、愉快；我听到了一个声音和您一样的人在讲话；我什么都不用操心；衣服一破就有人替我补好了；总之他们像伺候公爵一样待我。

“我爱这不幸的一家人，我最大的愿望就是使他们快乐，也许我真能做到。我的劝告是他们应当去意大利。因此，我想请您尽快写信给我们的好朋友卢加蒂，问问在维也纳一个女主角挣多少钱，最高多少——越多越好，往低处要价总好办——还有、说不定能在威尼斯找到阿森莎夫人？至于阿洛西娅的演唱，我敢拿脑袋起誓：她肯定会给我带来名望的。我才教了她这么短时间，她就大有起色，到那时的进步就不用说了。我也不担心她的表演会有什么問題。如果我们的计划成功了，我们——韦贝尔先生，他的两个女儿，还有我——将在途中荣幸地和我亲爱的爸爸、亲爱的姐姐一起度过两个星期。姐姐将会成为韦贝尔小姐志同道合的好朋友，因为就良好的修养而言，她在此地可与姐姐在萨尔茨堡的名声相媲美；她父亲也不比我父亲逊色；整个家庭的社会地位也和莫扎特一家相等。诚然，像在萨尔茨堡一样，这里也有妒贤忌能的人，但是到时候他们也不得不讲真话。诚实必胜。我可以告诉您，如果能和他们一起回萨尔茨堡，我将很高兴，就是单为了让您听听她演唱也好。她能唱我的德·阿米西斯咏叹调和花腔咏叹调《我要走了，我很忙》和《来自漆黑的岸边》，唱得棒极了。我请求您尽一切努力让我们去意大利。您知道什么是我最大的愿望——写歌剧。”

利奥波德读完这一封信后，花了两天时间，写出了十页感情冲动的反驳信：“一切都完全取决于你……你是不是打算让某个庸俗女人给迷住，就以草堆当床，用栅栏围上一大堆嗷嗷待哺的孩子，就这样混过一生？”“那些地方（波恩、苏黎士、荷兰）只属于二流明星和半瓶醋的作曲家，只属于蹩脚货和骗子！你能说出哪个伟大的作曲家会走这么丢脸的一步么？去巴黎吧，快去！到伟人中间去寻找你的位置——不为恺撒，即为庸人！”

莫扎特在还没接到爸爸那封措辞强烈的信时，又给爸爸去了一封信：“贵族决不应该为幻想或爱情结婚……如果一个贵族在妻子尽到责任、给他带来一个活蹦乱跳的继承人之后还是那么爱她，那就和他的身份太不相称了……然而，我们平民百姓不仅应当要我们所爱、也爱着我们的人作妻子，而且也能做到这一点。因为……我们不需要有钱的妻子，我们的财富就储藏在我们的脑子里，和我们一起死亡利奥波德的回信着实数落了一通莫扎特的脑子，并把莫扎特构成可怜防线的每一条理由都击得粉碎。莫扎特显然是恭恭敬敬地接受了这些教训，而且口气十分严肃，表现出他正在迅速恢复理智。“您十二号的来信使我明白我错了。我知道您肯定不会同意我和韦贝尔一家一起走，因为、我自己也觉得在我们目前的情况下那是不可能的……”

父亲下一封信的调子依然怒气冲冲、冷嘲热讽。由于常和母亲拌嘴，又读了这些信，莫扎特感到十分痛苦；和阿洛西娅坐在一起时也直发呆，心情十分凄凉。他十分羞愧，不久就病倒了。“我已经被关在屋子里两天了，一直在吃预防痉挛的黑药粉，喝发汗的接骨木浆果茶。我得的是粘膜炎，脑袋

着了凉，头疼、喉咙疼、眼睛疼、耳朵疼……我不能多写，怕头又疼起来；再说我一点儿写信的情绪都没有——人不可能把脑子里想的都写出来，至少我不行……请相信我——相信我的一切——只是不要认为我会干坏事。有些人认为谁也不会单纯爱上一个穷苦姑娘而不起坏心，可是那个漂亮的字眼‘情妇’，用我们的话来说就是妓女，对我是太不适用了！我可不是什么布鲁奈蒂，也不是米期里威泰克！——我是莫扎特家族的一员——一个年轻、纯真的莫扎特，因此我希望您能原谅我偶尔的感情冲动……”

莫扎特的希望破灭了。碰上这样的阻力就只好作罢，何况还有母亲在一旁又哭又闹呢。他和母亲来到了巴黎，“昨天，二十三日，星期一，下午四点钟。谢天谢地，我们总算安全到达了……我一辈子也没忍受过这样憋气的日子！您可以想象离开曼海姆和那么多好朋友是什么滋味，再被迫过上十天非但没有那些好朋友、身边连个说话和打招呼的人都没有的日子！”他们先是在圣·奥诺雷区的音乐家住宅区住下了。没过几天，他们又搬进了格罗·谢诺街上的阿伊蒙旅馆。就是在这里，莫扎特的母亲比在曼海姆更加冷清、孤独，她想利奥波德和南内尔，想得越来越厉害，后来只好在信里拼命掩饰，尽量用愉快的笔调写信。她把可怜巴巴地去一趟美术馆在信里写上一大张纸，这样他们就会以为她过得很快活，很满足了。她尽量用高兴的口气谈到他们的旅馆——“我们每月付一个金路易就住上了靠街面的两间屋子，离贵族区和剧院都很近……挺干净，没有多少灰尘，空气也很好”。然而利奥波德怎么也想象不到他们住的是昏暗的顶楼间，小得连莫扎特的钢琴都放不下。母亲整天坐在里面，“好像在牢房里一样”。

莫扎特到了巴黎后，首先拜访的是格林。格林现在已经是男爵，在艺术界相当有势力了。莫扎特下决心借助格林在巴黎搞到一个好职位，然而他的心底深处却充满了极端冷漠的麻木感觉。他极其鄙视为了找工作而摆出的点头哈腰、笑容可掬的样子，鄙视自己说的假话。“我经常感到我的生活没有节奏、也没有意义。我既不狂热，也不冷漠——对什么事都高兴不起来。只有想到您、我最亲爱的爸爸，还有我姐姐，你们都健康、想到我是个正直的德国人，想到即使我有时不说话，我至少还可以按我自己的念头去想，我才感到有了依靠，有了激励。”

莫扎特显得心事重重，他那一脸愁苦的样子简直就是法国人厌烦的所有事物的象征，虽然他能够、也确实写出了欢快的音乐。但除了莫扎特的钢琴演奏以外（就连这也太深奥，他们不喜欢），想象力再丰富的人也无法在他身上找出惊人的特性来。巴黎人一向喜欢娱乐，崇尚新奇，热衷于轰动一时的事件。14年前，莫扎特曾经是这批观众理想的消遣物——一个6岁的小家伙穿着小巧玲珑的宫廷服装，在镀金的羽管键琴上弹奏优美的小步舞曲。可现在，他弹的东西需要人们注意倾听，而他本人却毫无魅力可言。这一变化没有逃过他的眼睛：“法国人已经不像14年前那么有礼貌了；他们的态度近于粗鲁放肆，傲慢得令人厌恶。”

莫扎特一直不能忘记阿洛西娅，他给她写了很多封长信，羞涩地倾吐思念她的柔情，但她很少回信。由于一直跟着曼海姆歌剧院的导演马尔尚学习舞台艺术，她已经逐渐形成了主要演员的高傲性格。一个既有天资、又很精明的16岁女孩子很可能在三四个月内产生令人难以置信的变化。莫扎特看不到这一变化，但她不写回信使他十分不安。

父亲又为儿子准备了一张列有53个姓名和地址的清单，还附有这些人的

详细情况。莫扎特首先去的是德·夏博公爵夫人家。“到了那里，他们先让我在一间没生火的屋子里等了半个小时。那间屋子很大，一个壁炉也没有，冰冷冰冷的。最后德·夏博公爵夫人总算进来了，她极其礼貌地向我致了问候，请我凑合着弹弹她的钢琴，说只有这一架还可以将就了。‘我非常乐意演奏’，我说，‘可是现在我弹不了，因为我的手都快冻僵了’。我请求她让人领我到一间生了火的屋子里去。‘哦，对，有道理’，这就是我所得到的回答。随后她就和一大批先生们围着一张大桌子坐下，画起速写来了。这下害得我等了整整一个小时。门和窗户都大开着，不光是手，连我的全身和脚都冰凉了。头也开始痛起来。屋里静寂无声，我冻得浑身发抖，头又疼，心烦意乱，真不知如何是好。脑子里一直在打着转转：‘要不是看在格林先生的份上，我现在拔腿就走。’“简短些说，我后来算是在那架倒霉的破钢琴上弹了起来了。然而，最气人的还是太太和她的那帮绅士们一分钟也没有停止过画速写，因此我只好对着桌子、椅子和墙壁弹琴。在这样可恨的情况之下、我再也忍不住了。我弹起了渔夫变奏曲，只弹了一半，就站了起来。他们立刻就对我说了一大堆恭维话。我说（其实也是真话），那架钢琴实在弹不出水平来，如果能找到一架好点儿的钢琴，那我一定很高兴改日再来。但她还不让我走。我得再等半小时，见见她的丈夫。她丈夫来了，坐在我旁边，凝神听着。我竟忘记了寒冷，忘记了头痛，竟把那架破钢琴弹得像我的心情愉快时弹得那么好！如果听众对我弹的作品一窍不通，也没有要听懂的欲望，那么，就是给我欧洲最好的钢琴，我也弹不出兴趣来！”

莫扎特这时已是怒不可遏，但还是继续让格林给他写到上层人物家去的推荐信，“可是一无所获——你去拜访，人家表示谢意，仅此而已。他们请我在某月某日去演奏，我弹完了，他们说道：‘噢，真是天才，真令人不敢相信，真是棒极了。’——于是‘再见’！”

莫扎特在巴黎已经感到无望了，“我每天都祈求上帝给我力量，使我能在这里坚强地熬下去，为整个日耳曼民族增光。首先祝上帝光辉永在，然后请他赐予我名望和金钱，使我能帮助您摆脱目前的窘境……但我请求您，亲爱的爸爸，在这同时也尽您的最大努力让我去一趟意大利，经过这一段的苦熬之后，只有在那里我才能恢复生活的勇气……”

利奥波德确实给波伦亚的帕德尔·马尔蒂尼写了信，求他为莫扎特弄到个职位，如果不行，至少也提些建议。但杳无回音。事实上，莫扎特以后就再也没去过意大利。他做梦也想去那不勒斯和卡普里岛，想看看那蓝蓝的海水、棕色的笑脸，想得到真正热爱音乐的听众，他想当歌剧作曲家的殷切愿望一定会得到他们的完全支持。但这些梦想都被纷至沓来的事件挤垮了：在巴黎的现实生活，是令人诅咒的阴谋，争吵、失望和屈辱；最可恨的还是给人上课，眼下他也不得不干了，要不然他和妈妈就无法活下去，更不用说回家了。他和德·吉内公爵一家交上了朋友。德·吉内公爵的长笛吹得很不错，他女儿也弹得一手好竖琴。受公爵之托，莫扎特写了长笛、竖琴协奏曲（K.299），这是为他非常讨厌的两样乐器写出的优美作品。公爵让他教德·吉内小姐作曲。刚开始时，由于她缺乏灵感，莫扎特经常发火——“你以为谁都有你那样的天赋吗？”父亲训他——于是他学了法国人的圆滑手腕：“我说她应该写一些她自己的东西，就写第一部分的旋律。她想了15分钟，可什么也没写出来。这时我写了小步舞曲的头四个小节，然后说，‘看我多笨！我刚开了一个小步舞曲的头，连第一部分都写不完。请你帮我写下去吧。’”

他就这样哄着那蠢姑娘写了一些毫无价值的曲子。可是，几个星期后，她就订了婚，课停了，莫扎特又失去了一项生活来源。

6月19日下午，莫扎特从格林家出来，回到旅馆，发现前一个星期就病倒过的母亲又躺在床上。莫扎特要去请医生，可母亲连医生两个字都不要听。莫扎特“……像失魂落魄一般来回走着。凭良心说，当时我除了不断祷告上帝保佑她一切平安以外，简直一点办法也没有了。”到了第三天，医生检查完之后让莫扎特去请牧师了。妈妈陷入了痉挛状态，逐渐昏迷过去了。“我紧握着她的手，对她讲话，但她看不见我，也听不见我的声音，好像什么都感觉不到了。”晚上10点21分，她离开了人间。

莫扎特从格林那里借了一笔钱安葬了母亲。丧事办完后，格林拐弯抹角地告诉他，在巴黎是没有什么指望了。他在给利奥波德的回信中说：“他过于老实，不够活泼，太爱幻想，也太不懂成功之道了。在这里，一个人要想成功，就必须有手腕、有魄力、有勇气。为他的前途着想，我真希望他即使只有他现在一半的天赋，也应有两倍于上面所说的那些品质。果真如此，我也就可以省心一些了。……我真怀疑，如果在巴黎四处奔波，他的身体是否能吃得消……再说，这么奔波肯定会妨碍他作曲，而他是说什么也不会放弃作曲的。他在作曲上能干得很漂亮，可惜大部分法国听众都对他一无所知。在这里，无名之辈是难以立足的。因此……你的儿子要想干一番事业，困难重重啊……亲爱的先生，你应该了解，在一个卑鄙小人飞黄腾达的国度里，你的儿子根本吃不开。我把真情如实地告诉你，并不是想使你烦恼，而是为了便于你选择最好的方案。遗憾的是，由于巴伐利亚的选帝侯去世，你的儿子回不成曼海姆了。”

在事实面前绝望了的父亲终于相信了格林信中的话，再也不想让莫扎特在巴黎找工作了。他去和他自己的保护人赫罗尼姆斯大主教打了交道，谈话中很策略地提到了他儿子的天才。出乎他的意料之外，大主教给了一份工作。他高兴地把这件事告诉了莫扎特，并说：“这里宫廷的上上下下，包括亲王在内，都为韦贝尔小姐所倾倒，急切地盼望听到她的演唱。要是他们肯听我的话，我就能使他们如愿以偿。

这就需要你来为她讲情，因为这儿演歌剧正缺一位歌唱家。”

父亲的信使莫扎特心动了，但一想到萨尔茨堡，

他就心烦意乱。而阿洛西娅在他来巴黎之后就一封回信都没写，莫扎特还是从朋友那里得到消息说她已经是在慕尼黑找到了工作，她是不是已经把他扔在一边了？莫扎特对阿洛西娅没有把握。五个星期过去了，莫扎特还没有离开巴黎，住在格林家里，为了等还在刻版的五首钢琴奏鸣曲的报酬。其中有一首A小调奏鸣曲（K.310）非常凄楚动人，带有青年遭难的悲怆情调。

9月底，莫扎特还不打算马上离开巴黎，格林耍了个花招，为他买了回萨尔茨堡的票，莫扎特不得不离开了，“……我真恨自己不能留在巴黎，用事实向他表明我不需要他的恩惠——尽管我只是一个德国人，我过得也决不会比他那亲爱的普契尼差！”途中他又去了曼海姆，“谢天谢地，我又来到了曼海姆！……到了这以后我每一天都没在旅馆吃过饭——天天都有人争着请我。总之，曼海姆爱我，我也爱曼海姆。”

一离开曼海姆，他就沉浸在赶到慕尼黑去见阿洛西娅的兴奋情绪之中

了。莫扎特见到阿洛西娅时，她正在和仰慕者斗嘴赌胜。她长高了，更丰满更漂亮了，但眉宇之间透出一种他完全陌生的神情。她没有看见他，莫扎特打起精神走到那一圈人旁边。

阿洛西娅突然感到自己的手被一个模样古怪的小矮个握住了。这个人身穿一件红色礼服大衣，上面缀着黑纽扣，挂着土里土气的黑纱。他抬起头，等待她认出他来，投给他温柔的眼色。但是没有。阿洛西娅！——他低下头，吻了那只手——纤小、白皙，十分冷漠——他只握住了她凉冰冰的手指尖。他鞠完躬，抬头再看她时，她转向身边一个长着马脸的高个子说：“瞧，我的朋友，你对我的这个新来的仰慕者不感到忌妒吗？你见到这么庄严的号衣没有？”

她清脆地笑了起来，那个乡下佬也报之以傻乎乎的大笑。莫扎特猛地挺直了身子，他的嘴唇微微翁动了一下，眼睛里闪出冷漠、懒散的光。他很快走向钢琴边坐下来，旁若无人地弹了几个音符，接着就唱起歌来。谁都知道这首关于英雄格茨·冯·伯利欣根的流传很广的打油诗，并听出了这句歌词：“LeckmirdasMenschimAfschdasmichnichtwill。”（哪个家伙要是不喜欢我，尽可以舔我的屁股）。莫扎特的男高音轻轻地、冷漠地唱着。屋里的人有几个惊愕得目瞪口呆；有几个则从角落里爆发出表示支持的叫喊声。莫扎特唱完歌，站起身来，走过去问候卡纳比希。卡纳比希狂喜地拥抱了他。

莫扎特的恋爱就这样结束了。

新生活的建立

当莫扎特被阿洛西娅狠狠地冷落了以后，他没有离开慕尼黑，而是继续住在离她家不远的地方。他从未想过要躲得远远地去平复心灵的创伤。在他那个时代，人们虽然可以无所顾忌地大谈肉体和精神，但心灵及其痛楚却被认为是不圣洁、也不值得同情的。莫扎特还具有一种与浪漫派深沉的痛楚所格格不入的特质——幽默感：他对个人的生活和他所了解的世界都采取了诙谐幽默的态度。弗里多林·韦贝尔非常爱他。凯西莉娅虽然没有她丈夫那么纯真、虽然她看待莫扎特不免带上捞点好处的眼光，但她对他还是像慈母般亲切。小姑娘们也很喜欢他，总是围住他，叽叽喳喳地笑着、闹着、怎么也不愿离开。他不久就发现小康施坦莎很活泼、爱玩，对他也很有感情。他觉得和这个姑娘在一起很甜蜜。况且，慕尼黑有许多他最好的朋友，都是从曼海姆搬来的。慕尼黑拥有在欧洲首屈一指的乐队。卡尔·特奥多尔此时兼任巴伐利亚和帕拉提纳两地的选帝侯、说不定哪天他会给他一个极好的职位呢。莫扎特对于自己仍然从属于萨尔茨堡的赫罗尼姆斯这一点并不在乎。那是个欢乐的季节，宫廷剧院里正在上演许多歌剧。阿洛西娅的名气越唱越大，莫扎特则尽力帮她，只要她请他谱写咏叹调，他就求必应。他从格鲁克的一部歌剧中选出一段唱词，为她写了旋律典雅的咏叹调《泰撒利亚的人民》（K.316）。这首咏叹调难度很大，但她唱得非常漂亮，完全达到了要求。从最难掌握的节奏到绚丽多彩的花腔唱段，她都唱得非常准确自如。

莫扎特想出了各种借口来尽量拖长住在慕尼黑的时间。但在父亲的一再催促下，他还是按规定的日期坐上了快速驿车回到了萨尔茨堡。虽然父亲余怒未息，他迎接莫扎特时还是流露出了父亲到了垂老之年的深厚感情——老泪纵横，不断地吻着儿子。母亲去世虽然已经6个月了，但是现在看见莫扎特回来，却少了个母亲，大家仍然痛苦万分。

莫扎特成了大主教手下的正式雇员了，领取宫廷管风琴师的薪水。这样一来他就得和他极其鄙视的那帮家伙在宫廷里的乐师饭桌上一同吃饭了。这使他感到非常屈辱，不过现在也只能以此作为权宜之计，等待时机。在这期间，一个旅行剧团来到镇上，在剧院里演了几场。莫扎特见到了导演埃马芬埃尔·席卡奈德尔，一个聪明、鲁莽但还能顶用的人。他们一起为创作一部东方情调的神话歌剧作了一些尝试。结果是一无所成，但这个想法还留在席卡奈德尔的脑子里，后来又给了莫扎特灵感，使他得以写成《魔笛》。

莫扎特在慕尼黑和韦贝尔一家告别时曾保证很快就去看他们，但还没等他去看他们，韦贝尔一家却来到了萨尔茨堡，他们是要去维也纳，阿洛西娅在国家歌剧院有了一份工作。莫扎特非常惊喜，他把大部分的时间都用来陪他们，渐渐地，他发现自己越来越注意小康施坦莎了。她不像阿洛西娅和约瑟法（约瑟法是大姐，嗓子很好）那样有天赋，但她很聪明。莫扎特教了她几堂钢琴课。看到她学得那么快，又那么喜欢和自己在一起，莫扎特非常高兴。她是个很随和的女孩子。他说话时的每一个细微的习惯和手势，她似乎都能懂，和她分手时，他心里很不是滋味。

韦贝尔一家走了不久，莫扎特就陆续接到了他们的一些消息。阿洛西娅在新剧院一露面就大获成功，挣了一笔可观的薪金，可不久，这个狠心的姑娘就带走了她挣得的所有的钱与一位在德国剧院里演悲剧的男演员约瑟夫·朗格同居了，几乎什么钱也没给家里留下。可怜的弗里多林到维也纳不

久就病死了。莫扎特对于弗里多林的死十分悲痛，而阿洛西娅是个没心肝的坏姑娘，这他早就该知道了——她会受到惩罚的。

1781年的秋天，莫扎特在慕尼黑的好朋友们设法使宫廷聘请他为狂欢节——初冬季节写一部新歌剧。歌剧的题目是《克莱塔之王，伊多曼诺》（K.366）。为了创作《伊多曼诺》，他花费了巨大的精力。这第一次显示出了他对歌剧艺术的精湛造诣和对于戏剧技巧及风格的自信。这表明，他认为自己首先是一个歌剧作曲家的观点是正确的。他详详细细地把关于总谱、宣叙调、配器、排练的一切情况都写信告诉了利奥波德。父亲仍旧不断地指点莫扎特，让他始终注意成名的机会。“我建议你在创作时不仅要考虑到懂音乐的听众，还必须想到不太懂音乐的听众。你知道，有十个真正的音乐行家，就会有一百个什么也不懂的笨蛋！别以为人家所说的‘备受欢迎’没有用，蠢家伙就吃那一套。”

1月初举行了首场演出，许多人觉得这部歌剧“新颖而独特”。引起这种观感的是乐队部分，它实际上是总谱的核心。莫扎特写的乐队总谱将由出色的曼海姆乐队演奏（与歌唱演员的水平适成对照），指挥是他的密友卡纳比希。歌剧上演之后，莫扎特没有回萨尔茨堡，这部歌剧的创作使他重新感觉到戏剧灵感的全部力量，看到了由于他的笔触而新生的舞台形象，他便不能再忍受现在的隶属地位了。可是，到了3月份，赫罗尼姆斯专横地发出了命令。大主教要去维也纳进行正式访问，准备带部分随员一同前往。他没让利奥波德去，但命令莫扎特离开慕尼黑，到首都去和萨尔茨堡来访的人员碰头。他立刻照办了，这当然要比回家弹教堂管风琴那样没无闻强多了。

连续两个月，莫扎特都以仆人的身份在随从中混日子，只有在大主教为社交酬谢而举行音乐演出时才露一下面。“大主教手里有了我就觉得神气非凡呢……这么说一点儿都没有错。可这一切对我有什么用呢？靠神气活现是吃不饱肚子的！我敢肯定，他拼命想当一道屏风，不让别人看见我！”利奥波德看到莫扎特信中满腔怒气，一个劲儿写信防止他跟大主教闹翻。然而尽管莫扎特尽了最大努力，决裂还是不可避免，“……怎么也没想到他竟要把我当成他的贴身男仆使唤，那是最后的导火线。”他和赫罗尼姆斯吵过好几次架，有一次“他骂我是恶棍、卑鄙的流氓、懒汉——哎呀，我写都写不过来！”一向极其敏感的莫扎特感到非常痛苦。“我见了大主教三次，他每次（特别是最后一次）都一个劲儿地教训我。此后，这位了不起的大人又斥责我好几次，这对我的健康起了极其‘有益’的影响，使我在歌剧的第一幕刚演了一半就不得不退出来，回家躺到床上。我发了高烧，四肢发抖，上街时走起来就像个醉汉。第二天，也就是昨天、我根本就没出门，上午只好躺在床上，喝罗望子做的清凉水。”

三次求见他都递交了辞呈，但每次都遭到了轻蔑的拒绝。最后，他急急忙忙地赶到了阿尔科伯爵那里。阿尔科伯爵是大主教的宫廷内侍，干了好多坏事。莫扎特早就对他恨之入骨了。当时的那场谈话使莫扎特永远也不能忘怀。谈话到了最后，双方都怒不可遏，结果莫扎特几乎是被他用脚踢着赶出了屋子。许多年后，每当莫扎特想起这次受到的侮辱，心里就像火烧一样难受。

莫扎特拒绝了和赫罗尼姆斯的随员一起回萨尔茨堡。他准备迎接在前面等待着他的这一切东西——贫困、饥饿、死亡，但是他再不放弃自己的自由，不再做奴仆。在奥地利，莫扎特是第一个敢于走这样无比大胆的一步的作曲

家。

韦贝尔太太让莫扎特住进了她家。康施坦莎 18 岁了，已经懂得了怎样才能吸引小伙子。莫扎特也越来越意识到自己确实爱上了康施坦莎。可是不久，关于他的流言蜚语到处流传起来。当流言蜚语传到爸爸耳朵里时，他寄来一封信，狠狠地骂了莫扎特一顿。莫扎特尽管满不在乎，还是搬出了韦贝尔家。但谣言仍然越传越多，利奥波德接连给莫扎特写了好几封信，把每一个跟这件事有关的人都骂了个狗血淋头，骂得令人心寒。最后，莫扎特再也忍不住了。他坐下来，把自己的所有想法都如实地告诉了父亲，并正大光明地讲清了自己的打算。

“亲爱的爸爸！我不得不向您表明了您的打算——现在请允许我讲清理由——非常充分的理由。我和别人一样有着本能的欲望，可能比许多蠢家伙还要强烈，但我不能像现在的大多数年轻人那样放浪形骸。首先，我有着很强的宗教信念；其次，我很爱我的邻居，而且我非常正派、有良心，决不会去引诱一个纯洁的少女；第三，我对妓女极厌恶，对脏病又厌恶又害怕，并且很注意保护自己的身体，决不会去和妓女打交道。因此，我可以向您发誓：我从来没有和那种女人有过任何联系——就算有过这种事，我也早就告诉您了：人免不了有错，偶尔犯一次过错也不是什么大事——不过、如果我走上了这条邪路，我也真不敢相信我会失足一次就能自拔。我说的这些话全是真话，我可以拿我的生命担保。我很清楚，这个理由（尽管它很充分）还不足以使您信服。不过，我认为，由于我的性格和我喜欢宁静的家庭生活，不喜欢嘻笑吵闹的习惯，目前我最需要的还是一个贤慧的妻子！何况我自幼就不会自己照料财物、衣服、洗涮之类的事情呢。因为我不管理这些事，就只好经常浪费很多钱，这些都是有口难言。我相信，有个妻子（就靠我单身时的那笔菲薄的工资）肯定要比我自己干省钱得多。——总之，这样，生活就可以安排得井井有条。依我看，单身汉等于只有半个身子是活着的。这些是我的观点，已经定型了。我已经反复考虑了结婚的问题，但我的主意仍然不变。

“可谁是我爱的人呢？还是请您不要担心，我求求您！不是韦贝尔小姐之一吗？是的，是韦贝尔小姐——不过既不是约瑟法，也不是索菲——而是中间的那个，康施坦莎。我还从来没见过哪一家人性格上的差异像她们这么大的。最大的是个不中用的胖丫头，背信弃义，根本靠不住。朗格夫人心眼很坏，假心假意，而且老是卖弄风情。最小的那个——她还太小，什么也算不上——是个热情的小家伙，但很轻浮。愿上帝保佑她不受引诱！中间的那个，我亲爱的好康施坦莎，和她们完全不一样。也许就是因为这个，她才那么善良、那么聪明。总之，她是她们中间最好的一个。她自愿挑起了管理全部家务的责任，可是她怎么干也听不到好话！哦，亲爱的爸爸，我可以几大张几大张地描写我们俩在那所房子里度过的时光！如果您想知道，我下封信就告诉您。我不想再这么絮絮叨叨地打扰您了，但我一定要让您了解我最心爱的康施坦莎的性格！她长得不难看，可也说不上漂亮。她美就美在两只活泼的黑眼睛和苗条的身材上。她并不聪明，可她很懂世故，足以担当起贤妻良母的责任。她根本不大手大脚——那样说她纯粹是造谣。事实正相反，她从来就没穿过好衣服，她妈妈仅有的一点钱都给那几个孩子做了衣服，根本轮不上她。不错，她当然愿意打扮得整齐、干净，但不是要漂亮。一个女孩子需要的东西她差不多都能自己做。她每天自己给自己整饰头发，她会管理

家务，还有着一颗世界上最善良的心——她倾心爱我，我也倾心爱她！您说我还能找到比她更好的妻子吗！

“还有一件事必须告诉您，那就是在我辞职的时候，我还没有爱上她。只是当我住在她们家，受到她的亲切照顾和帮助时，我才对她产生了爱情。正因为如此，我只希望能有一小笔固定收入（幸运的是，这笔收入的前景非常令人乐观），然后我将请求您允许我来拯救这个可怜的姑娘——也就是拯救与她休戚与共的我自己——我想还可以说，这样能使我们大家都得到快乐。”利奥波德是下了狠心，死活不同意他们结婚。这件事就搁了起来，拖过了令人不安的8个月。莫扎特又开始了一部新歌剧的创作。一次，在图恩伯爵夫人家演出《伊多曼诺》的时候，有人试探地谈起了创作一部新歌剧的事。国家歌剧院的经理小戈特利布，斯蒂凡尼不久就来找莫扎特，明确邀请他谱写这部德国歌剧。它将由德国剧团在国家歌剧院上演。斯蒂凡尼打算利用最近在莱比锡上演的一部歌剧的脚本。这种剽窃行为在欧洲是司空见惯的事，

但斯蒂凡尼的偷窃行为还是引起了原作者、诗人布蕾茨纳的愤怒。

莫扎特得到了在这部新歌剧《后宫诱逃》（K.384）中自由发挥他的戏剧思想的权利，甚至被允许将剧中的女主角定名为康施坦莎。由于种种原因，

首场演出一再推迟，直到1782年7月16日才正式上演。从莫扎特和斯蒂凡尼开始工作起，已经过了差不多一年了。毫无疑问，这部歌剧获得了成功——可是，莫扎特的哪一部歌剧能够不受忌妒之害而安享成功之乐呢？第二次演出以后，莫扎特在信里告诉父亲：“您信不信，昨天的捣乱比头一晚上搞得还厉害。第一幕从开始到结束都是嘘声不断，可他们压不住咏叹调演唱过程中观众的高声喝彩。”

歌剧的成功大大鼓舞了莫扎特，他开始考虑是否马上结婚，因为有几件令人心烦的窝囊事搞得他十分苦闷，有点忍耐不住了。康施坦莎老想着玩，莫扎特却把自己作为未婚夫的责任看得很重。他斥责自己的小情人，说她不该让“一个小伙子量你的小腿”。这是罚物游戏的一种惩罚，这种游戏在当时很流行，但她这么做也确实过于大胆了。“哪个爱惜名誉的女人也不会这么干的！……要玩，首先得考虑许多问题——‘是不是除了好朋友或者熟人以外没有别人在场；’‘我到底是个孩子呢，还是个已成年的姑娘；’或者，更确切一些，‘我是不是已经订了婚。’但最主要的是‘所有在场的人地位是不是都和我相等，’或者‘其中有没有地位低于我的人，更要注意到有没有地位高于我的人？’别看男爵夫人自己也允许别人量她，那可是另外一回事。她风流俊俏的时代已经过去，再也不会唤起别人的欲望了。再说，她喜欢谁就是喜欢谁，根本不在乎那人是男是女。我希望，亲爱的朋友，你永远也不要向往她那样的生活，即使你拒绝当我的妻子也罢！如果你是出于无奈才参加游戏的……看在上帝的份上，那你也可以拿过丝带来自己量小腿（我就看见许多有自尊的女人这样做），而不应让一个男人——！唉，只要有别人在场，连我都不会这么量你的——我肯定会把丝带交到你的手里的！”

诸如此类的事还有不少。莫扎特不停地哀求父亲，最后，虽然没能得到准信，他总觉得父亲不会再固执己见了。他在1781年8月3日签订了婚约，婚礼定于4日举行。等了两天还没有得到回答“……我就在上帝面前和我心爱的人订婚了。当时我想到您一定会同意的，那样我的心就感到了宽慰……没有一个人来参加婚礼”——婚礼是在斯蒂芬教堂举行的——“只有她妈妈

和她的小妹、担任她们俩的受托管理人和监护人冯·托瓦尔德，以及女方见证人冯·策托、我的见证人吉洛斯基。正式宣布我们俩结为夫妇的时候，我们双双流下了眼泪。在场的每一个人（甚至连牧师也在内）看见我们流露出来的深切感情，都不禁潸然泪下。”

次日，莫扎特接到父亲寄来的两封信。一封信里装着他勉强表示同意结婚的证明；另一封信讲得一清二楚：他和他的儿子以及该死的“韦贝尔的”新娘在经济上就此一刀两断。从信里可以看出，这位老人失望已极，而莫扎特则对未来充满信心。“我的生活才刚刚开始。”

在莫扎特9年的婚后生活中，他搬了12次家。他还离开维也纳出游了几次，因为别的地方成名的希望更大些。他也有手头宽裕的时候，但他天生花钱随便，从不虑及将来，因此毫无积蓄。手里刚有了点钱，他就孩子气十足地跑去买自己喜欢的漂亮装饰品，或者和康游坦莎一起出去玩。而命运往往在他手头拮据的时候又给他带来一个孩子，或者让康施坦莎病得只好去洗矿泉、出高价请大夫、抓药，或者是请教堂司事再做一次葬礼弥撒、准备一个小小的坟墓。一来二去，莫扎特就背上了债。结婚还不到一年，他便陷进了债务的泥坑，以后再也没能挣扎出来。8年中，他究竟付了多少笔利息、捱过了多少个还债期限、受了多少次恐吓、躲过了多少次诉讼、碰上过多少个放债者、去了多少次当铺——实在是不可胜数了。

人们时常把这些灾祸的大部分责任都归咎于康施坦莎，但这样未免有些不公平。莫扎特自幼不谙世事，因而每到生活中的难关他都束手无策，这一点无论如何也怪不着康施坦莎。说她不善于管理家务，办事没有条理，那倒不假。但如果说她管家务时随随便便，那么莫扎特管钱就更加马马虎虎了。他们往往这个季度住的是有厨房、有储藏室的好房子，吃喝却抠得要死，就连利奥波德那么吝啬的人都说太节约了；下个季度呢，他们又会搬进两间连厨房都没有的房间，吃饭只好下馆子，要不就让仆人到附近的熟食店去买。这样花钱就厉害了。假如康施坦莎能像莫扎特的妈妈那样贤慧，那莫扎特就能省去许多烦恼。但“韦贝尔小姐”是个聪明但是粗枝大叶的人。她会做一点针线活，可还不如她的音乐知识多。她只不过是个爱好歌唱的人，但她唱歌还是比做饭强好几倍。家务事她没有一件能干得像样而可以不用仆人的，即使想在这上面省点钱也办不到。不过，一味责备她的弱点也不公允。她和莫扎特是一对什么也不懂的大孩子。她性情浅薄轻佻，头脑简单，总是人云亦云，自己没有主见。虽然她天性爱风流，但她还是为当个莫扎特所希望的守本分的贤妻而做了一些努力。在她和莫扎特结婚9年，有6年时间是在生孩子或是在产后疗养。康施坦莎虽然备受病魔摧残，但她讨厌吵架斗嘴、喜欢开朗活泼的性情依然未变。莫扎特爱的正是这些品质。

康施坦莎有多少弱点姑且不论，反正莫扎特的音乐创作在他们结婚前后是起了一个转折。这就为他写出最为不朽的作品奠定了基础。然而促成这个转折的也不是康施坦莎。他从来没有把她当成过启发灵感的女神。她是“施坦齐——玛丽妮，”“施坦奈尔”、“最亲爱的小心肝”——他觉得什么名字亲切就怎么来称呼她。他非常爱她，但不是那种浪漫的、狂热的爱。他曾多次动手创作题献给她的乐曲，但没有一首完成过。他们之间几乎没有任何思想上的交流。他们共同生活，也一起玩乐，如此而已。莫扎特一向不愿把别人理想化，也不会盲目喜爱别人。那种信仰上的理想主义只是在他加入共济会以后才对他产生影响的。共济会宣扬对人类要有神秘而狂热的爱；1785

年他加入共济会组织以后就完全接受了这种观点，不过他仍然不愿意把这种爱倾注到某个具体的人身上。这种态度对他的音乐创作也产生了深刻的影响。至于康施坦莎——他只要靠在她的胸脯上，便能得到安慰；听见她少女般活泼的笑声，他就会忘掉自幼轰响在他耳边的吵架和喧闹声。有了她，他就觉得自己大小也是个一家之主，毕竟还有些地位。有了她的帮助，他就可以经常在家里招待客人了。她有着相当的音乐欣赏力，最好的例证就是她很喜欢赋格曲，对此莫扎特非常高兴。可惜的是、她始终没有认识到莫扎特的音乐作品的不可朽意义。莫扎特和康施坦莎的爱情从未到过如痴如狂的地步，但他们一直忠贞不渝地互相爱慕着，以共同的柔情温暖了对方的心。

婚礼后才两天，《后宫诱逃》应格鲁克的请求再次演出，大受欢迎。约瑟夫热情接待了莫扎特，但并没有赐给他任何职位。他的下一个打算是想争取被任命为大公爵夫人伊丽莎白的音乐教师。这一来，他就和掌权的宫廷作曲家萨里埃利发生了冲突。这个人非常忌妒莫扎特，以后不断使出各种诡计来阻止他在维也纳成名。萨里埃利——他根本算不上钢琴家——此时一心想夺掉莫扎特教课的饭碗，以后又想抢走为歌剧谱曲的生意。“萨里埃利肯定教不了她钢琴——他只不过想通过这件事损害我在别人（皇帝）眼里的形象！很有可能。但皇帝了解我，大公爵夫人以前也很喜欢听我教课。”不管萨里埃利是否捣了鬼，反正莫扎特没能教上大公爵夫人。不过，他还在给权贵们介绍来的学生上课。

一个作曲家是无法单靠教课为生的，而且莫扎特也不愿意老教课。他一面等待皇帝赐给他一个好职位，一面忙于参加音乐会的演出和创作乐曲。他每次演出都要写几首新的奏鸣曲和协奏曲，因而他的钢琴曲大量产生的时期也就是他经常进行钢琴演奏的时期。他的作品多，但没有办法防止别人剽窃。莫扎特想了很多办法来防止自己的作品被窃。外出旅行演出需要乐队伴奏时，那就得把乐队的全部总谱都带上，但他自己却只带一份极简要的钢琴曲谱，简略得谁也看不懂。凭着这有限的几个高、低音部分的音符，他就能靠记忆弹出整个协奏曲。不过，……“在演奏的时候，我总要加上一些突然闪现在脑子里的旋律。”

莫扎特夫妇在狂欢节期间举行了一次舞会。“化装舞会上扮驴子的太多了——真的，除了驴子就是驴子！”狂欢节舞会是人人都可以参加的，很少区分地位的高低。那段时间全城（据凯利的描述）“跳舞都快跳疯了，随着狂欢节的临近，欢乐的气氛也越来越浓，而狂欢节真正到来时，那种五彩缤纷的场面才称得上绚丽无比呢。举行化装舞会的地点是在皇宫里的观众休息厅（有名的假面舞会大厅）。尽管那些大厅都非常宽敞，可还是被前来参加化装舞会的人群挤得水泄不通。以我平生所见所闻，这些大厅布置的雅致和舒适程度是随便哪一套高级房间也无法与之相比的，其原因就在于维也纳的贤媛淑女们跳舞成瘾、参加狂欢节化装舞会成风——这是她们最喜爱的娱乐活动，任何情况也无法阻碍她们来参加——决心之大到了恬不知耻的程度。即使是怀了孕的少妇也死活不愿留在家里，硬要一同来观看，因此专为她们准备了装有各种设施的单间，以备万一有人分娩时使用。有人曾一本正经地告诉过我（我也基本上相信），动用这些设施的情况真的发生过。维也纳女郎跳华尔兹舞的兴趣从不稍减，并以舞姿优美、步态轻捷而闻名”。

华尔兹舞是由小步舞发展而来的，最初用以伴奏的音乐就是采用小步舞曲的节奏。大多数宫廷作曲家都必须经常为假面舞会谱写新的管弦乐舞曲，

莫扎特就写了大量这一类舞曲，同时还为他的市民朋友们举行的小型舞会谱了许多组乡村舞曲。他谱写舞曲采用的三种体裁后来都成了现代舞曲的前身：一是小步舞曲，四分之三拍的节奏；二是德国舞曲，偶尔也用八分之三拍；两者都配以方阵舞庄重的音型，逐渐演变成有名的维也纳圆舞曲。莫扎特采用的第三种体裁为四分之二拍节，是加沃特舞曲和波尔卡舞曲的另一种形式，后来逐步发展成两步舞曲和狐步舞曲。这些舞和德国舞是上不了宫廷舞场的。当时，典雅而拘谨的小步舞音型渐渐演变成了华尔兹舞的音型，但当华尔兹舞初具雏型时，它远非 19 世纪初英国那些尖刻的批评家所说的那么“令人恶心”。据凯利描述，最初的华尔兹舞女方的姿态既优雅又富有魅力，男方的动作则显得既愉快又潇洒自如。只是到了法国大革命以后才出现了搂腰的动作。那时的华尔兹舞以小步舞开始，等一套舞步走了一半，正好是双方对面鞠躬行屈膝礼时，这对舞伴用手指尖轻轻地搭在对方的腰际，就这样按小步舞的典雅步法继续跳下去。后来它的舞步、舞姿逐渐向华尔兹舞方向转化，小步舞的成分越来越少了。这种早期的华尔兹舞在 1802 年左右曾盛行于巴黎的蒂沃利公园，人们看了都觉得非常优美。到了 1813 年，它的舞姿在英国已经发展到了为世人所侧目的地步，甚至招来了大名鼎鼎的拜伦的非难。

由于长期伏案写作，莫扎特的身体瘦弱，脸色苍白，已经微微有些驼背，显得更矮小了。他到综合医院看病时，医生建议他多接触新鲜空气、散散步、做做体操。借了这个理由，他去买来了一张台球桌、5 个台球和 12 支弹子棒。这些东西立刻成了社交活动的磁石，吸引来城里半数左右的作曲家和音乐家。莫扎特最喜欢玩台球和滚木球，这两种游戏他一般都能稳居魁首。他随时都愿意打上一局比赛，如果周围实在没人，他就硬要康施坦莎和他一起玩，有时甚至独得其乐。他还逐渐养成了站在高脚桌前工作的习惯。不久以后他又开始每天早晨五点起床去郊外游艺场骑马了。他从来没有正规地学过骑术，因此骑在马上的姿势并不雅观，但他坚持不辍，而且每次骑马都是兴致勃勃的。他非常喜欢小动物，家里也总是养着几只——小猫，小狗，还有不可或缺的小鸟。

莫扎特在 1783 年的头五个月里只写出了五首小品：一首题献给圆号吹奏家洛伊盖布的圆号协奏曲，三首给阿洛西娅的咏叹调，还有一首给男高音歌唱家阿达姆贝格儿的咏叹调。6 月份，他开始写献给海顿的六首四重奏中的一首 D 小调（K.421）。为了理解这首乐曲中柔肠千转、动人心弦的感情，我们不妨看看 6 月 17 日凌晨 1 点半，莫扎特被人从熟睡中叫醒以后的情景。

康施坦莎第一次分娩的阵痛已经开始，莫扎特一起来就忙乱了两个半钟头，想尽一切办法来照看她。可是，到了四点钟，他不得不让人去叫凯西莉娅·韦贝尔了。凯西莉娅赶到后，立刻全权指挥起来，她不准莫扎特老在床边转来转去。他想在过道里呆一会儿，但他实在受不了康施坦莎的哀叫，就找来自己的乐稿，在妻子的床边坐下来，尽量躲着忙忙碌碌的女人们。就这样，在她阵痛的最后阶段，他写下了撕心欲裂的行板乐章，那尖行上行的渐强音里的含义是每个女人听了都能理解的。渐渐地，康施坦莎的最后一声呻吟消失了，莫扎特看见了在凯西莉娅怀里蠕动着的小红肉块，写出了小步舞曲乐章和中段曲。D 小调四重奏中的凄惨感情是莫扎特许多古怪预感的一次迸发，反映出他因家庭屡遭不幸而积聚起来的深切痛楚。

这个婴儿取名赖蒙德·利奥波德，才到 8 月初，这孩子就死了。莫扎特

一生中经历过多次丧子的痛苦，这是第一个。孩子死后不久，这对年轻夫妇开始打点行李，准备实现他们早就许下的诺言，到萨尔茨堡去看望利奥波德。

利奥波德迎接他们时态度并不怎么热情。他心里就是看不起康施坦莎。莫扎特把希望寄托在南内尔身上，可她也学爸爸的样对他们以礼相待，但全无姐弟之间的亲热感情。康施坦莎不会讨人欢心，她不知道如何谋求这一家人的好感，也可能是她根本不在乎。就这样，三个月别别扭扭的时光过去了。他们再三感谢了父亲的热情招待，然后如释重负般地驱车驶出了萨尔茨堡，永远也不回来了。这一天是 10 月 27 日。

在回家的路上，莫扎特写出了 C 大调《林茨》交响曲 (K.425)。回家后，莫扎特写出的第一部作品就是他所有典雅的钢琴曲中最柔美的一首——两架钢琴合奏的 C 小调赋格曲 (K.426)。这首乐曲的主旋律是如此的吸引人，以致于连他自己都始终不能忘怀，4 年后又把它改编成了一首弦乐四重奏。贝多芬曾经抄过这首乐曲的谱子。这首赋格曲和 C 小调弥撒曲标志着莫扎特已经大大地提高了他的作品的感染力和优美典雅的风格。他的天才迸发出无比绚丽的火花的几年短暂而神奇的岁月很快就要到来了。

布拉格的欢呼

命运之神巡视了整个欧洲，采撷了音乐界和戏剧界的明星，把他们全都撒在了维也纳，然后微笑着，等待着。

那时的维也纳也和现在一样，是个双重城市：既是一个重要的教育、科学、艺术中心，又是游手好闲、寻欢作乐之辈的乐园。与珠光宝气的名门望族同样兴盛的是文雅阔绰的中产阶级书香门第，只不过他们的千金小姐并不认为“女学者”的称号有辱闺名，他们的少爷公子则潜心钻研学业、热爱艺术，同时又经常光顾酒馆和剧院的后台。

在社交繁忙的季节——从复活节到仲夏时约瑟夫离城去舍恩博隆宫为止——附属于罗马帝国的所有小国的君主都来到首都，建造起自己的行宫。他们之中有匈牙利、波希米亚的伯爵和男爵，德国和意大利许多小公国的贵族首领等等。接待活动十分豪华，内容优美而高雅，音乐是其中最重要的一项。

1783年，皇帝约瑟夫仅仅尝试了一年，就对他自己的德国歌剧团感到厌烦了（莫扎特曾为该剧团写过《后宫诱逃》）。因此，他敕令大使在意大利为他组建一个第一流的永久性剧团。他要以这个剧团来取代维也纳宫廷剧院的德国剧团，因此必须不惜切代价雇到最杰出的艺术家。这样做对作曲家的影响是，意大利和德国作曲家中的佼佼者暗中结帮，进行着激烈的竞争。萨里埃利这一帮里，除了他本人担任歌剧院首席指挥以外，在宫廷中任职的还有：迪特斯·冯·迪特斯道夫；马尔蒂尼，此人深受约瑟夫的赏识（他实际上是个西班牙人，真名叫维森索·马丁）；还有里吉尼，他即使在那时也只能算个平庸之辈。德国人的阵营里虽然人才济济，但都没有能引起约瑟夫的重视。他们中间有：霍夫麦斯特、阿尔雷希兹贝格和汪霍尔。那位著名的“法国”作曲家格鲁克即将退休，海顿则隐居乡下，躲在艾森施塔特的埃斯特黑泽亲王府里，只是偶尔到首都来住上几天。最后——是为了博取功名而勤奋工作的莫扎特。然而，他的竞争者们总觉得他的威胁最大，因为他的天份实在太高了，他创作的乐曲中大胆创新的和声也太难以匹敌了。他们怎么也听不懂他的音乐，总觉得其中有一种强烈的阴郁感。他们憎恨、害怕一切他们听不懂的东西。他的音乐的情调使他们感到不能对他等闲视之，他的旋律配合技巧叫他们听了发怵。

在约瑟夫高薪雇佣的歌唱家中有大名鼎鼎的曼蒂尼和贝努西。据说贝努西是欧洲最出色的滑稽歌唱家。后来成为英国的一位歌剧明星的男高音歌手迈克尔·凯利也在被雇之列。他在晚年以他一生奇异的经历为素材，撰写了一部《回忆录》。

一天晚上，凯利“到大名鼎鼎的科泽鲁希（一个波希米亚作曲家）家里去听音乐会。我在那里碰见了作曲家汪霍尔和迪斯特斯道夫，还被介绍给天才的莫扎特——这是我在音乐界的生涯中最值得骄傲的一件事情。我们有幸聆听了他用钢琴弹的几首幻想曲和随想曲。他感情丰富，指法敏捷，特别是左手，很有力度、技巧高超，转调时也非常自然而巧妙，这一切都使我拍案叫绝。他的精彩表演结束后，我们开始进晚餐，我正好坐在他和他的妻子中间，这使我兴奋异常……”

莫扎特立刻对这位爱尔兰邻居产生了好感。这两个头发浅黄的小个子有许多共同之处，主要是莫扎特喜欢欣赏出色的演唱，凯利则爱唱优美的歌曲。此外，两个人性情都非常直爽、真诚，这在他们活动的圈子里是不多见的。

凯利那时就感觉到了莫扎特的伟大，不过，他真正认识到他无比的才华还是在《费加罗的婚礼》完成以后。莫扎特第一眼给他的印象只是“一个非常矮小的人，面色苍白，身材瘦弱，一头金黄色的浓发（那是他相当引以为自豪的）。他热情地邀请我去他家。我应邀去了，以后就成了他家的常客。他每次都非常热情、亲切地招待我。他很喜欢喝混合甜饮料，我常见他一喝就是几大杯。他还喜欢打台球，家里有一张相当高级的台球桌。我和他一起玩过不知多少次，但总是名列第二。他经常举办星期音乐会，而我是场场必到。他心地善良，随时愿意满足大家的要求，但脾气很怪。在他演奏时，只要有人稍微发出一点儿声音，他立刻就停下不弹了。一天，他让我坐下来弹了一段钢琴。听了以后，他称赞了教我以正确指法弹琴的第一个教师。我把这看成是对我很高的评价。我曾为麦塔斯塔西奥的一首小诗谱过曲，歌名是《感谢你欺骗了我》。无论走到哪里，听众对我演唱的这首歌曲都非常欢迎。这首简单的歌曲也受到了莫扎特的喜爱，这也是它的造化。他根据这首歌的曲调写出了悦耳动听的变奏曲；更使我感到荣幸和感激的是，他一有机会就演奏这套变奏曲。”

这段时间里，莫扎特天天忙于举行音乐会，还创作了一批优美华丽的钢琴曲。由于时间越来越紧，他也就逐渐养成了尽量把实际动笔写下乐谱的时间往后推的习惯。这样长期单凭记忆工作使他的记忆力达到了惊人的可靠程度。1784年4月，“著名的小提琴家雷吉娜·施特林娜萨齐夫人从曼图亚来这里访问。我们刚刚商定由我来写一首奏鸣曲，星期四我们俩一起在她的音乐会上演出。”不知道莫扎特是怎么搞的——是客人太多，还是另有更紧迫的工作——反正他一直没能把降B调小提琴和钢琴奏鸣曲（K.454）写成乐谱。到了星期三晚上，可怜的施特林娜萨齐都快急疯了，他这才把他的那部分送交给她，总算让她能在星期四的白天看上几眼。傍晚时分，他满面春风地来了，态度还是那么从容。皇帝也到了场，在他的包厢里观看。他们把这首根本没有合练过的奏鸣曲演完了，受到了热烈的欢迎。然而，约瑟夫却一直在盯着他的乐谱架，用长柄眼镜式望远镜仔细审视着。奏鸣曲弹完以后，他示意莫扎特把他的乐谱拿来。……不出他所料，乐谱上除了五线谱的线格以外，一无所有。

不过，再忙他也能挤出时间来参加娱乐晚会。一天晚上，他去韦茨拉男爵家参加一个晚会。莫扎特正玩得高兴，韦茨拉来到他身边，还拉着一个肤色黝黑、相貌非常古怪的高个子男人。韦茨拉用意大利语说：“沃尔夫冈（指莫扎特），我想给你介绍一下达·庞蒂教士——罗伦佐·达·庞蒂——新来的宫廷歌剧诗人。”莫扎特鞠了一躬，低声咕噜了几句客套话。这位教士也恭敬地鞠了一躬，说：见到莫扎特使他非常高兴。他说话时常常由于牙齿漏风而含糊不清，还带有浓重的威尼斯口音。

罗伦佐在1826年出版了他的一本回忆录中描写了那天晚上在维也纳他被介绍给莫扎特时的印象：“那是在他的朋友、对他崇拜至极的韦茨拉男爵家里。莫扎特的天才也许为世界上古往今来的一切作曲家所不及，但由于他的对手们百般刁难，他一直未能在维也纳施展他无比的才华。他默默无闻地住在那里，就像一颗无价的宝石被埋在泥碗里一样，无法放出它璀璨的光彩。

麦塔斯塔西奥（1698—1782）意大利诗人、副作家，1792年起在维也纳任宫廷诗人。

罗伦佐·达·庞蒂（1749—1838）意大利诗人，剧作家，曾为莫扎特的三部歌剧写过剧本。

正是由于我的坚持和执着，欧洲和世界的大部分地区才得以欣赏这位天才人物优美的声乐作品。每当我想起这一点，一种欣喜得意的心情就油然而生。由于偏见和忌妒心理，许多作者和报纸编辑、特别是莫扎特的传记作者们都不愿将这一荣誉归为一个意大利人；然而，整个维也纳、德国和波希米亚，以及萨克萊等地所有认识他和我的人、他的全家、更重要的是韦茨拉男爵——莫扎特的天才火焰正是在他家里最先闪烁出来的——全都能证实我的话完全属实。”

由于“萨里埃利把这事办得非常漂亮”，罗伦佐刚到维也纳就得到了宫廷剧院诗人的职位，非常幸运的是，第一次觐见他就博得了皇帝约瑟夫的喜爱。正是因为这一点罗伦佐后来才能充分利用了皇帝的喜爱，克服重重阻力使歌剧《费加罗的婚礼》得以上演。可也正是这位皇帝，对莫扎特竟然置之不理，听凭他处于维也纳唯一既得不到承认、也没有职位的作曲家的地位。

莫扎特没有固定的职位，不得不经常举行钢琴音乐会，同时要写一大批新作品拿上去演奏。这些音乐会收入场费，以便提供活跃人们情绪所必需的甜酒。其他人举办音乐会时也都是这样做的。在这种音乐会上，莫扎特经常见到“爸爸”海顿。海顿是和埃斯特黑泽一起到城里过冬来的。他和莫扎特的关系从萍水相逢逐渐发展到心心相印的知音，这在莫扎特一生中是绝无仅有的现象。这一友谊打动了他的心弦，促使他创作那著名的六首四重奏曲，献给海顿。

莫扎特最喜爱的音乐会体裁仍然是变奏曲、钢琴协奏曲和即兴曲，此外还有奏鸣曲，这种体裁已经开始在音乐会节目中占优越地位了，但这时奏鸣曲还没有完整的轮廓，它的类型是不稳定的和多种多样的。海顿写的钢琴奏鸣曲有两乐章的，也有三乐章的；莫扎特赞成四乐章的奏鸣曲，确定了它和三乐章的协奏曲相区别的独立性。在莫扎特的创作中，奏鸣曲第一次获得了使它后来与钢琴协奏曲相媲美的完美的表现力。这首先是指主题材料突出的鲜明性；莫扎特的主题甚至和海顿的主题比较起来，都显得表现力惊人。莫扎特对灵活的曲调的喜爱到成熟时期也是他钢琴风格奥妙的基础，钢琴曲中每一个经过句都和声乐中的华彩相似；莫扎特著名的“如歌的快板”（即奏鸣曲和协奏曲的快乐章，其中快速度和抒情的材料结合在一起）甚至使最不内行的听众都会感动。

和听众的接触是莫扎特艺术活动的必要条件。早在童年的时候，如果发现人不注意听便拒绝演奏，现在他的技巧日趋完善，听众的热情和他们生动的反应像从前一样是他最高的奖赏，而音乐会在物质上的收获简直不能和这相比。他永远关心他作品的平易性和通俗性，但同时他永远不牺牲他构思的本质，他不是受听众的支配，而是有把握地、有权威地引导听众跟自己走。这我们可以从他钢琴协奏曲体裁的逐步演变上很清楚地看出来。

莫扎特的音乐会作品所具有的演奏技巧的光辉和优美是永远以崇高的诗意使它富有精神美的；思想的深刻和细腻的抒情使他的形象具有空前的感动人的力量。他在1783—1786年写的最晚期的协奏曲（D小调与C小调），开辟了在当时完全是新的领域，即戏剧性的协奏曲的领域，这领域后来被贝多芬彻底征服了。

D小调协奏曲是贝多芬在公众面前演奏的唯一“别人”的协奏曲，这决不是偶然的。在这首曲子里，不论是思想方向、或表现手法都预示了贝多芬改革思想的最重要的方面，莫扎特把以前“献殷勤”的管弦乐与独奏在技巧

上的竞赛用在激烈的戏剧性的对比方面。非常严格的、甚至是严峻的开头的管弦乐主题和独奏的主题对置，而这独奏的主题是一种灵活的、激动的、有几乎像语言一样的表现力的曲调，这种曲调的特征正是从《后宫诱逃》起莫扎特歌剧抒情主人公所唱的曲调就已具有了的。这样，协奏曲从一开始就出现了庄严的客体的因素与主体因素的冲突，主体的因素通过时而抗议、时而劝说、时而令人信服地或快活地把自己揭示给听众。

与此相应地，协奏曲的形式也起了变化。代替莫扎特以前所习惯的、短小的、好像是表现技巧的经过句的华彩一样的展开部，莫扎特引进了真正的交响性的展开部，它的意义像围绕着它的两个部分——展开部和再现部一样。在协奏曲的整个结构上、在各部分的对置上，在管弦乐与钢琴的音响的对立统一上——这一切都从属于感情的抒发和浪漫主义的思想自由的意向。

这些特点更浓厚地表现在莫扎特的钢琴幻想曲里。1785年由于冯·斯维登男爵有一个很好的图书馆，使莫扎特得以熟悉巴赫与亨德尔的创作，这便引起了莫扎特对即兴曲的兴趣。18世纪前半叶流行的雄伟的器乐的形式在德国本来被奏鸣曲排挤掉，现在又引起他的注意。他心向往之地尝试写老古典作曲家风味的作品——吉格舞曲、赋格曲、幻想曲等等，力求把先辈的管风琴作品所特有的华丽的手法运用到钢琴曲上。在这些把古代体裁现代化的实践中，幻想曲在篇幅、鲜明性和音乐会演奏的规模上最为特出。在C小调幻想曲（在同调的奏鸣曲以前）内，莫扎特的写法远远超过了管羽键琴的可能性，好像是预示将来的钢琴乐曲——音响浓厚的和弦、色彩的手法，为了要动力对比的表现演奏技巧的技术、形象的戏剧性、鲜明的变换（第一部分的前奏曲性、中间插句的咏叙性、暴风雨般的技巧因素的舞台装饰性效果、当时所不习惯的新的和声语言）——所有这些都和莫扎特以前作的钢琴作品优雅含蓄的风格截然不同，这正证明作曲家的生活迈入了新的创作阶段。

但这种变化在莫扎特的室内乐——他的一些出色的四重奏曲里表现得特别强烈。当时室内乐本是为家庭音乐会用的，是在非常狭小的圈子里演奏的，而莫扎特却认为有权利使听众集中注意力理解自己的思想和意图。的确，我们在他的其他任何体裁里都没有看到像在四重奏曲中那样自由的结构，在处理上那样迎非寻常的、使人激动的主题、那样复杂的发展和那样大胆的和声。

他献给海顿的四重奏曲特别辉煌地表现出他倾向交响性的天性和他在对位方面的高深素养。各声部独立的发展、几个曲调流畅的进行是莫扎特成熟时期四重奏曲风格的基础。在海顿的四重奏曲中使他入迷的非常微妙的复调音乐的展开手法得到了新的处理，海顿喜好把主题分解为几个动机，以后把主题的各个环节加以展开；在莫扎特的作品中，主题是不可分解的整体，它只存在于它的表现特征的总和中。他不把主题分解，而在某些声部中把独立的、并且常常是结构不同的曲调结合起来；在以后，浪漫主义作曲家便常常采用这种手法。

曲调的这样结合得出一种新的和弦，有时非常不协和、有时又很精巧。这种和弦的色彩引起显贵的预订人的不满。甚至对莫扎特最抱好感并赏识他的天才的人也对他的重奏音乐这样复杂不满。有一位鉴赏家收到莫扎特的新四重奏以后，当练习的时候，他勾销了好几个声部，他把大胆的印象误认为是由于抄谱员工作马虎给抄错了。

不管怎么说，莫扎特献给海顿的那著名的六首四重奏曲，不仅是莫扎特室内乐作品中的精华，而且是他向患难中的知音倾诉衷肠的纯洁信使。1785

年2月的一天，莫扎特又请了所有的好朋友来聚会。这次聚会主要是为了向海顿赠送已经完成的四重奏曲，同时也对利奥波德的到来表示欢迎。去年8月，南内尔和佐内贝格的贝尔歇托德男爵结了婚，跟着他到离萨尔茨堡不远的圣尔吉根去了。她就在那里度过了漫长的一生，平时常常沉湎于回忆之中。莫扎特非常担心父亲：“……他现在只剩下独自一个人了！”他多次邀请父亲到维也纳来，去年9月21日康施坦莎生下了卡尔，他也应该来看看。利奥波德是在年底告诉莫扎特他已经接受了邀请的。

在这次音乐会上，这两位“爸爸”亲切地谈起了莫扎特，利奥波德稍带点自矜的神色，海顿的语气中则充满了疼爱的真实感情：“请上帝做证，并以我的名誉担保，在我所认识的或者听说过的作曲家中间，你的儿子是最出类拔萃的一个。他的趣味高雅，而且在作曲法上有着精深的造诣。”

利奥波德在维也纳看儿子期间，也经常参加一些音乐会。曾经有一次音乐会，演奏四重奏的成员是：第一小提琴海顿，第二小提琴迪斯特道夫，大提琴汪霍尔，莫扎特拉中音提琴。“说实在的，”凯利说道，“那时候真是群英会萃啊。”利奥波德在这些音乐会上亲眼看见了莫扎特的辉煌成功，这也多少减轻了他对莫扎特没有一个固定职位的不安心情。每过两三天，他就有新的成功消息告诉南内尔。“我来了这么些天，你弟弟的钢琴最少也给搬出去12次了。不是搬到剧院，就是到考尼茨亲王或者齐契伯爵家里。他定做了一个增音器踏板，大约有一尺长，重得很，装在钢琴底部。”就这样，莫扎特赢得了维也纳（有些人说是全欧洲）最伟大的钢琴家的称号。他的手又小又白，尽管弹琴那么频繁，还是显得很圆胖。

他的手指经常发生痉挛，原因就是执笔写字往往超过几个小时，有时甚至来不及活动一下手指、休息休息就得离开写字台，直接跑到音乐会大厅去。他极不习惯用手干活，甚至在饭桌上都不愿意用锋利的刀子吃肉，一般都让康施坦莎为他切下来。

他对于钢琴技巧的看法十分固执。他最讨厌的就是弹琴时随随便便、匆匆忙忙，或者故意炫耀自己。他在弹钢琴时总是尽量使头、身、臂、手都不发出一点声音。他认为，钢琴家的手必须轻捷、灵巧，

要能把高难度的乐段弹得像“行云流水”一样。在他看来，弹琴最忌讳的就是操之过急，抢拍子，不注意速度。他多次指责那些刻意追求辉煌、华丽的效果而不准确地按原作品演奏的钢琴家。他最尖锐的一次批评落在了著名钢琴家克莱曼蒂头上。克莱曼蒂是帕那萨斯音乐协会的成员。莫扎特第一次碰上他是在结婚前一年，刚开始争取在维也纳找个职位的时候。当时约瑟夫把他们俩叫到宫里举行了一次钢琴比赛。他打赌说莫扎特肯定获胜，结果这个赌打赢了。克莱曼蒂在谈到这件事时首先谈了他的印象。“那个人华丽的衣着使我错把他当成了皇帝的贴身男仆。可是，我们一开始就谈起了音乐，很快就发现我们是志同道合的艺术家。对此我们都感到由衷的高兴。”他在叙述比赛情况时很有礼貌，显得雍容大度、论断公允；而莫扎特的描写却是惊人的粗鲁无礼。两个人分别弹了一段序曲和各自的奏鸣曲（克莱曼蒂弹的是D大调，莫扎特后来在《魔笛》序曲里采用了它的主旋律）。然后，“大公爵夫人拿出了帕伊西埃洛的几首奏鸣曲（是他潦草的手写乐谱）。让我弹快板乐章，克莱曼蒂弹行板和回旋曲乐章。接着我们各自选了一个主题，在自己的钢琴上加以发挥……克莱曼蒂弹得不错，仅此而已。说他弹得好，只是说他右手的技巧。他擅长弹带有三和弦的乐段。可他弹得毫无感情，也不

优雅，实在太机械了。”后来他又说，“克莱曼蒂像所有的意大利人一样，都是冒牌货！不管是谁，只要弹一弹它们（克莱曼蒂的奏鸣曲），就会发现，作为音乐作品，它们是不能登大雅之堂的。……我要严肃地奉劝你，千万不要对它们太着迷，因为一弹这些曲子就会破坏你原来刚柔相济的指法，很快使你的演奏失去轻捷、柔韧和迅速流畅的特点。”随着年龄的增长，莫扎特对钢琴家、作曲家和歌唱家的批评越来越直率，他那尖刻的评论就像撒下了一把仙人球的种子，长大之后荆棘丛生，竟把他自己也扎在其中了。

没有人试图贬低莫扎特作为钢琴家的声誉，但萨里埃利和其他一些人已经使约瑟夫相信，莫扎特写不了歌剧。而莫扎特呢，因为成天跟凯利、达·庞蒂在一起，怎么也集中不起精力来创作他手头那一批明朗灿烂的协奏曲和奏鸣曲，而是一心想写歌剧。

莫扎特对帕伊西埃洛的评价比对其他意大利人要高，“……在谱写轻音乐上谁也比不过他。”帕伊西埃洛写过一部歌剧《塞尔维亚的理发师》，是根据博马舍为巴黎宫廷剧院写的一出喜剧改编后谱成的。一天傍晚，莫扎特在韦茨拉家听到一个消息：博马舍又为《理发师》写了续篇，去年4月在巴黎上演了。

莫扎特立刻买来了剧本，每读到精采之处，他就情不自禁地从椅子上蹦起来，把书举到头顶上挥着，喊道：“施坦齐，过来！听我念：‘是我的丈夫！天啊！

你没穿外衣，脖子和胳膊都光着！就你一个人和我在一起，这种乱糟糟的样子，他收到一张小纸条，他的醋劲……施坦齐，你还想象不出那一幕么？哎呀，亲爱的上帝，我一定要把它谱成歌剧！”

但皇帝已经以有伤风化为理由拒绝让《费加罗的婚礼》或《疯狂的一日》在维也纳的宫廷上演了。

莫扎特创作这部歌剧的希望显然不能实现。不久，

曼海姆的枢密官安东，克莱因给莫扎特寄了一本试验性的德文歌剧脚本，请他谱曲，但莫扎特没有马上答应。首先，他的愿望是为约瑟夫创作；更重要的是，他渴望写一部意大利歌剧，让这里的地头蛇们看看他——一个德国人——在他们的领域里能创造出什么样的成绩。看着德国歌剧在维也纳一蹶不振，

他的《后宫诱逃》孤掌难鸣，他越来越感到气愤。莫扎特不仅对德国忠心耿耿，而且还有德国艺术家的良心。但他对那些打算在维也纳单独办一个德国歌剧团的人们毫无目标地忙乱着，抱定了怀疑的态度冷眼旁观：“这个剧团将在十月初开始演出。我个人对它的成功不抱多大希望。按照他们现在的计划，与其说他们想把目前只处在暂时低潮的德国歌剧扶植起来、保持下去，还不如说他们是要把它引向最终的毁灭更为恰当。我的大姨子朗格夫人是唯一要加入这个德国歌剧团的人。卡瓦里艾莉太太、阿达姆贝尔格、托贝尔太太和德国可以引为自豪的其他人都将留在意大利歌剧团里——和他们的同胞竞争！……这个德国歌剧团的男女歌唱演员会碰上什么样的命运，这很快就能知道了……我的感觉是，我们剧院的导演由于过分吝啬和缺乏爱国心，肯定不会花大价钱去请陌生人到此地来的，因为他们在这里可以马上找

这一段早博马舍所作话剧《费加罗的婚礼》中第十一场伯爵夫人对爱着她的侍从武士说的几句话，当时她正在卧室里，伯爵突然敲门了。

到更好的歌唱家，至少也不比那些人差，还用不着花钱……聘请来的乐队指挥和歌剧导演既无知、又懒惰，干了好多有损于自己剧院的蠢事。这真不幸。董事会里只要有一个爱国者——这件事的面貌就会大为改观！那样的话，正在破土而出的德国民族也许真的能繁荣起来——如果我们德国人认真地开始用德语思考、用德语交谈，按德国人的习惯行动，甚至——用德语演唱，德国就一定会振兴起来

“亲爱的格海姆拉特先生，如果我因为太激动而说过了头，请您不要介意。我想信自己是在对一个真正的德国人说话，因此才让感情自由迸发出来，可惜现在这样的机会太少了。所以，在这样的倾吐胸臆之后，真该开怀痛饮它一次！”

莫扎特确实该开怀痛饮了。一天，罗伦佐来找莫扎特，告诉他约瑟夫不但支持罗伦佐抵制萨里埃利一帮人的阴谋，而且态度非常明确，然后罗伦佐提议他们一起搞一部歌剧。莫扎特心中早有想法，他激动地把《费加罗的婚礼》拿来，问：“你能不能把它改编成歌剧？稍微改动一点儿，在音乐里——”“但是，皇帝已经禁令……”罗伦佐思考了片刻，然后嚷道：“那好，就这么定了！”临走时兴奋地拍着莫扎特瘦小的肩膀：“Evvivai delitto！（意大利语：罪恶万岁！）一切都让我来办。”

莫扎特立即开始构思，他抑制不住满腔的热情写出一首又一首令人陶醉的优美歌曲。罗伦佐对他自己的工作也洋洋自得：“毫无疑问，这只是博马舍作品的一个译本，但其中也有不少精彩的诗句。是的，先生，还有几段绝妙的歌词。比如说，这两句就非常动人：

‘不要再做情郎，这爱情是多么虚伪，

你白天黑夜地围着我转，那也是白费’。”作曲家和脚本作家真是绝妙地配合，“我写歌词的速度有多快，莫扎特谱上曲调的速度也就有多快。”

一天晚上，凯利顺便来访，看见莫扎特正以他典型的姿势在工作：站在他的高脚书桌前，两条瘦腿交叉着，俯身向案，胳膊肘支在乐谱稿的两边，黑绸带没扎好头发，露出了一络。莫扎特抬头看见凯利非常高兴，正巧他刚写完歌剧里的一小段二重唱。“……我们一起唱了这首二重唱。我从心里喜欢这支歌。而且我想，只要我一提《狠心的人》这个歌名，整个音乐界也会和我产生同感的，因为再也没有比这更美妙动听的歌曲了。”凯利把这部歌剧视为珍宝，因此在它和其他歌剧的竞争开始时，凯利就运用了他的全部影响力（其范围颇广）为《费加罗》争锋。萨里埃利和里吉尼手里也都有一部业已完成的歌剧。所以，莫扎特知道，决定取舍的斗争将会十分艰苦。“大家互相忌恨，都想争得上演的优先权。歌剧团的演员们结帮成派，宫廷里台前幕后的各种人物也全都开始兴风作浪。莫扎特紧张得像火药一样，一触即爆。他发誓，如果他的歌剧不能首先上演，他就要把歌剧的总谱付之一炬。”

罗伦佐也在全力以赴。他来到皇宫，“一言不发地把《费加罗》呈交给皇帝。”“‘什么’？约瑟夫说，‘你难道不知道莫扎特只是个器乐曲方面的天才，而在歌剧方面只有过一部平庸的拙作吗？’”“‘知道，陛下，’我平静地回答，‘可是，如果没有陛下您的恩赐，我在维也纳最多也只能写出一个剧本而已！’”“‘倒也是，’他回答道，‘可是这部《费加罗的婚礼》——我刚下令不准德国剧团上演啊！’”

罗伦佐解释说，他已经把所有容易引起反感的场面都删除了，还砍掉了一切“在可能由尊贵的陛下主持的演出中有辱视听的东西。‘我要补充一句，

依本人愚见，这部歌剧的音乐极其优美，真令人陶醉。’”“‘好！真是这样的话，我就相信你的音乐鉴赏力和你对道德标准的分辨能力’。”罗伦佐不禁露出了笑容，又赶紧抵住嘴。约瑟夫挥了挥手。“‘把总谱交给抄写员吧！’”

事情到此总算顺利，但阴谋破坏活动还没有停止。1786年5月1日，《费加罗的婚礼》举行了首次公演。第一幕开演不多久，事情就很明显了：毒蛇们一直在深草丛里活动。半数演员在演出中故意出错，不是忘了台词，就是唱得无精打采。莫扎特的心全凉了，汗水湿润了他的手心。康施坦莎坐在自己的座位上，脸色一下子变得煞白，心里为他感到痛苦。第一幕的幕布刚刚落下，莫扎特就一口气跑到皇帝的包厢里。看着莫扎特焦的不安的激动样子和可怜巴巴的面部表情，约瑟夫一边伸出手让他吻，一边轻轻地按了按他的手指，然后转向了罗森贝格伯爵。这个人一直在幕后策划这次破坏活动，试图以此来对罗伦佐施加报复。

“去告诉那些演员！”约瑟夫用可怕的口气命令道，“立刻停止捣乱，正正经经地唱好这部歌剧！否则，今晚全部滚蛋！”

第二幕演得非常出色，莫扎特和罗伦佐终于得胜了。剧中的重唱歌曲都赢得了雷鸣般的掌声和欢呼声。莫扎特自己最喜欢的是第二幕里的六重唱：六个人接连唱出一个比一个更优美的曲调，听了令人心醉神迷。六个人物形象鲜明而生动地贯穿全曲，即使随便挑选六个歌唱演员演唱这首歌曲，也能给人们留下真实而深刻的印象。正如凯利所预料的那样，观众非常喜爱《狠心的人》。莫扎特一直认为他能够让演员脱离角色的束缚而表现出人物形象，现在看到自己这个最珍贵的艺术梦想实现了，他感到无比的喜悦。

几次演出以后，这部歌剧就被束之高阁了。其他作曲家又拿出了他们的歌剧。约瑟夫是个很有眼光的音乐鉴赏家，他在观看演出时也鼓了掌、高喊过：“好啊，莫扎特！”但即使这样，莫扎特还是没有得到任命，他的境遇也没有比《费加罗》上演以前强多少。

《费加罗》上演后的第二年初，莫扎特接到了布拉格寄来的几封信。有一封信是图恩伯爵写来的。从信上看，《费加罗》在布拉格红极一时。连续6个月，国家剧院几乎每天都公演《费加罗》，观众的热情达到了空前的高度，而且丝毫没有减退的迹象。信上并且说，全城都对莫扎特崇拜得发狂，每天都有人打听是否能设法把作曲家请来访问。如果莫扎特肯去，他们一定给他以盛大的欢迎。几天以后，他在萨尔茨堡时的一个老相识、钢琴家弗兰茨·杜舍克也以同样的语气写来一封信，还附上了一份乐队全体队员的请求。

莫扎特和康施坦莎很快踏上了去布拉格的路程。当时正值一月，天寒地冻，路上覆盖着厚厚的积雪。不过，生性喜爱旅行的莫扎特已经有三年多没离开过维也纳了。这次一出来，他仿佛变了一个性格似的，突然充满了抑制不住的兴奋情绪，这时灵感也达到了“如泉奔涌的巅峰状态。”他会突然伸手在门边上的挂兜里乱掏，抓出一张纸，连飞带舞地写下几行难以辨认的小字。“他总爱在身边带一些小块的五线谱纸，以便随时记下像这样零碎的几个音符……这些小纸片都小心地保存在一个箱子里，是他的一种特殊旅行日记，他似乎把这整个写作过程看得非常神圣，所以一碰上打断他的思路的事情，他就显得极不耐烦。”

莫扎特作曲方式比较特别，谈到作曲：“在这方面我实在讲不出什么东西来，除了下面写的这些，我真不知道别的还有什么可讲的，让我解释也无

从解释。可以说，当我一切正常、独自一人、情绪也很好时——比如坐在马车里旅行、酒足饭饱后散步、或者夜里睡不着的时候，正是在这些情况下，我的灵感才会达到如泉奔涌的巅峰状态。我不知道它们是从哪儿来的、怎么来的、也无法指挥它们。凡是我认为满意的构思，我就记在脑子里，然后习惯地自己轻声哼唱；（这是别人发现后告诉我的）如果这样不停地哼上一会儿，我心里就想好了如何把这一小段或者那一小段利用上，谱成一首完美的乐曲。也就是说，使它适合于对位规则和各种乐器的不同特性，等等。

“所有这些都使我的大脑高度兴奋，只要不受干扰，我构思的主题就会自动明朗起来，逐渐发展得有条有理。于是，整个作品（不管它有多长）就在我的头脑里形成了近乎完美的成品，仿佛是一张清晰的画面或者一尊美丽的雕像那样可以一目了然。我觉得，我在构思中并不是依次想好各个部分，而是通盘考虑、一气呵成的。这样创作简直是其乐无穷！所有这些想象和构思的过程就像一个甜蜜而美妙的梦境。不过，最精彩的还是写完后亲耳聆听全曲。这样写出来的作品就不会轻易忘记了。这种创作能力也是我应当感谢神圣的造物主赐予我的最宝贵的天赋。”

图恩伯爵欣喜地迎接了他们，把他们安排在他的府第。“6点，我和卡奈尔伯爵一起驱车去所谓的‘旷野大厅’。布拉格的绝色佳人通常都在那里聚会。那时你可是正中下怀呀，我的朋友！我简直可以想象出你追逐所有漂亮的小姐和贵妇的样子——不，不是在跑，而是跟在她们后面一瘸一拐地穷追！我没有跳舞，也没去调情。首先是因为我太累了，其次是因为我天生腴腆。可是，看着大厅里所有的人都洋溢着无比的欢乐，随着由我的《费加罗》的音乐改编的乡村舞曲和德国舞曲翩翩起舞，我真是高兴极了。在布拉格，他们谈论的唯一话题就是——《费加罗》！他们演奏的、唱的、哼的唯一曲调是——《费加罗》！卖座的情况没有一部歌剧能比上《费加罗》，最受欢迎的总是《费加罗》！——这真使我感到无上荣光！”

起初莫扎特还不明白人们对《费加罗》喜爱到了什么样的程度，但不久就发现《费加罗》的音乐已经被改编成了所有能演奏的形式：钢琴独奏曲、二重奏、管乐小夜曲、弦乐四重奏、五重奏和舞曲等等。街上流浪儿用口哨吹着《费加罗》的调子，乞丐们在小酒馆的台阶上也演奏这些曲子。那个欢乐的时代，没有专利版权的法律，因此，莫扎特虽然获得了这么大的成功，却没有赚到一分钱。

欠莫扎特最多的是布拉格歌剧院的经理邦蒂尼。他的意大利剧团在濒临破产之际上演了《费加罗》，从那以后，他的剧院场场满座。人们都把他看作给全城人带来欢乐的人，而他也认为莫扎特是他的幸运天使。

莫扎特明白，布拉格对他的呼声那么高，他要再呆下去，就必须举行公开演出。他原先就料到可能举行音乐会，所以随身带来了一些新作品。在歌剧院举行的第一次音乐会首演了《布拉格交响曲》，这部交响曲摒除了以前作品中典型的优哉游哉、令人陶醉的流畅旋律，进入了一个包含着深邃的思想和精神力量的新境界。自然，这部交响曲受到了听众如醉如狂的欢迎。接着又演奏了几部协奏曲。最后，舞台上只剩下莫扎特一个人和一架钢琴了。他即兴弹奏了一首幻想曲。这首乐曲弹了半个小时，听众狂热地欢呼鼓掌，使他不得不再演奏一首即兴曲。曲终之后，全场掌声雷动，直到他第三次出场才渐渐平息。他坐了下来。整个剧院里的人都屏住了呼吸，等待着第一个音符。突然有一个声音喊道：“《费加罗》选曲！”全场观众异口同声地响

应着。莫扎特鞠了一躬，开始弹奏《不要再做情郎》。他以它作为主题，弹出了12套难度很高的即兴变奏。这次晚会在无法形容的狂热激情中结束。星期三，《费加罗》举行了莫扎特到达后的第一次演出。自然，他亲自指挥是推托不掉了。最后一幕结束了，他喘着气，擦着额头，心情无比激动，兴奋得有些微微发颤。邦蒂尼赶过来紧紧地拥抱他。全场观众像着了魔一样狂热地欢呼着。他激动他说：“你们波希米亚人完全理解我的感情，为此我一定要为波希米亚人写一部他们自己的歌剧。”邦蒂尼一听，乐得大叫：“真的？一千遍地欢呼！上帝祝福你，莫扎特！大师万岁！”他们当场签订了合同；莫扎特负责选择题材，安排人创作脚本，然后谱写总谱，准备下个演出季节上演。

莫扎特在赞美声中和荣誉堆里度过了一个月，回到了维也纳。只要想一想维也纳的音乐界是多么愚昧，皇帝又不识真才，一味吝啬，竟使小人得志，他就坠入了冷漠忧郁的深渊，他整天都在思索神秘主义的教义，经常把时间消磨在共济会里。当他从南内尔那里得知父亲身体不好时，他给爸爸写信说：“我相信，不用说您也知道，我是多么盼望直接从您那儿得到使我放心的消息。虽然我已经习惯干事事都只做最坏的准备，但我真的在盼望您好转。既然死亡（如果我们不得不考虑它的话）是我们一生中真正的终极，在过去的几年里，我就主动和这位人类最诚挚的好朋友相识了。所以，它的影子不再使我感到恐惧，相反，它给我带来的却是安宁和慰藉！我感谢上帝赐予我这个机会（您懂得我的意思）来承认只有上帝才能引导我们走向真正的天国。……每次我躺到床上时，我都会这样想：虽然我还很年轻，但我很可能永远也看不到明天了——然而认识我的人中间没有一个会说我在朋友面前露出过愁苦和忧郁的样子！我每天都要感谢造物主赐予我这种幸运的品格，同时也真心希望其他人也能得到这一恩赐。……我希望、也祝愿在我给您写这封信的时候，您已经好起来了。但是，如果事与愿违，您的病竟不见好转的话，我请求您不要——不要瞒着我，而应当告诉我（或者通过别人）一切真情，让我能以最快的速度赶到您的身边！”

正当莫扎特处于这样的精神状态之中，而且脑子里充满了死亡、灵魂等飘渺的念头的時候，一位远道而来的年轻人来拜访他了。这位客人是个业已成名的钢琴家，他从波恩来到维也纳的目的之一就是要见见莫扎特。这位青年的名字叫路德维希·凡·贝多芬。他才17岁，可他那张神情忧郁的宽脸盘和一头蓬乱的棕色头发使他看上去要老成得多。

贝多芬进来时，莫扎特正在和朋友们谈话。过了一会儿，他便过来让贝多芬弹琴，但强调不要弹他的。可贝多芬准备弹的正是莫扎特的曲子，现在又必须换别的，他先弹了一段协奏曲。莫扎特听了一会儿——这个青年对音乐理解得很深，但是他的弹奏并不太完美，触键是有力的，但是粗糙，没有这支曲子在弹奏时所应表现出来的柔和和圆润，此外还有不少地方遗漏了音符，不过总的来看也算是一件练习得不错的成熟之作了——莫扎特的思绪很快就飘走了，沉浸在臆想之中。贝多芬注意到莫扎特有点心不在焉，就请求给他一个即兴发挥的主题。莫扎特走到钢琴边，站着弹了《唐·璜》里的一段旋律，贝多芬精神振作了，以非常强大的力量和最大胆的和声技巧用莫扎特的主题旋律猛烈冲击着莫扎特的耳朵，接着便忘却了周围的一切。他抓住这个主题，把它分为两半，好像一个能分身为二的魔鬼，每一个又辉煌地成长起来，而且根本不同。他们俩互相冲击，这一势均力敌的对手形成了一种

疯狂的搏斗——莫扎特神情惊异了，朋友们也在注意倾听着——突然，搏斗停止了，浩浩的琶音流动在琴键上，充满至深痛苦的形象，现在又转化为统一的主题旋律，低音各部轰隆地响着，仿佛在暴风雨后从云层里涌出了太阳，旋律主题响起了明朗的大调，消逝在极度兴奋的欢庆之中。

“注意这个年轻人”，莫扎特说，“有一天他会震动世界的”。

贝多芬在离开维也纳之前又来了几次，希望不只在理论的各个领域，而且在钢琴弹奏方面也同样能得到指教。但莫扎特显得很疲倦，情绪低落，只是偶尔给他讲一点，“你有很高的天赋，但还没有真正养成的是生动而和谐的音调——一种平衡的音乐结构的整体感”。莫扎特指出了贝多芬一首四重奏中许多僵硬而不自然的地方，而这些恰恰是贝多芬故意违反常规来写的。贝多芬试图说明：表达情感的最高原则不是美，而是真！莫扎特对此则有不同的看法：“感情——不论是否激烈——永远不可用令人厌恶的方式出现，所以音乐即使在惊心动魄的场面中也永远不可引起耳朵的反感，而仍应当使它入迷，换句话说，要始终成为音乐”。年轻的贝多芬不久就踏上了归途，正好赶在他敬爱的母亲去世之前到达了波恩。

不久，莫扎特也接到了利奥波德去世的消息。利奥波德去世使他十分悲痛，康施坦莎不得不经常进行放血治疗又给他带来了忧虑，因此他心头一直压着的负担越来越重。但就在这样的情况下，他依然坚持工作，谱写预约好的作品。他写出了6首优美动人的歌曲，其中包括令人心驰神往的《致克罗埃》（K.524）和《深夜的奥秘》（K.523）。此外还有许多允诺已久的小品，是为朋友们在夏季晚会上演奏而作的。在《一个音乐玩笑》（K.522）中，他故意把乐谱写得谬误百出，表面上是讥笑在绿色田野上演奏的乡村乐队，实际上却在讽刺他那些一时得志的竞争者对位技巧的拙劣。然而，莫扎特就是再能忍让、再达观，也抵挡不住经济上、感情上和职业上无休止的打击。自从一年前写完《费加罗》以来，他的身体越来越消瘦，精神上也越来越烦躁不安了。到了7月份，他竟发起高烧来，传染病菌（可能是伤寒）凶猛地侵入了他羸弱的躯体，他的肾也受到了侵袭。差不多有一个月的时间，医生西格蒙德·巴里萨尼每天都要到芳草路来给他看病。到8月初，莫扎特就能坐起来，每天稍微动一动笔了。他马上就将在生病期间构思成熟的《弦乐小夜曲》（K.525）写了下来。这首弦乐小夜曲由两把小提琴、一把中提琴、一把大提琴和低音提琴演奏，曲调异常典雅、优美。

他恢复得很快，因为他面前有了希望：邦蒂尼从布拉格写信来说，他们打算在10月份公演新歌剧。莫扎特从布拉格回到维也纳就把创作一部新歌剧的合同的事告诉了罗伦佐，他很快就有了好题材。“我为莫扎特挑选了《唐·璜》，他看了非常喜欢。”莫扎特把邦蒂尼的打算转告了罗伦佐，罗伦佐答应在一个月以内写完脚本——这时已是8月中旬——并亲自到布拉格来帮助对歌唱演员的指导和训练。由于有了这个令人兴奋的前景，莫扎特又忘掉了一切的烦恼，投入作曲中了。这一年中产生的作品使它成了莫扎特一生中最为难忘的一年；这些作品成就极高，这就为这一年立下了不朽的纪念碑。其中有一首尤为出类拔萃——那就是用了两把中提琴的G小调五重奏（K.516）。

这首五重奏使我们瞥见了莫扎特的心灵；它庄严地概述、总结了他的一生，并预言了他自己的结局。这个被贬为浅薄轻浮的人蕴聚了九年苦难的岁月中埋葬在心底的全部痛苦和愤想感情，将其倾泻在这部作品之中；乐曲所

表现的无比真实的思想感情使它具有了永久的生命力。莫扎特以强烈的激情作为这部作品的基调，并使它贯穿全曲；作为一个真正的艺术家，他的感情已经超越了单纯自传性的范围，而使个人的爱憎有了普遍感染力。前四个乐章的悲剧性气氛在第四乐章的柔板中达到了使人肝肠欲断的高潮；然而，这种阴郁的气氛又在最后的快板乐章无比的欢欣中一扫而光。这决不同于一般的欢乐终曲，而是莫扎特清澈、闪光、美丽的内心世界的瞬间展现。这个内心世界是任何人为的艰难困苦都无法征服的。对这一点他有着自知之明。没有一个传记作者、批评家、评论家或分析家能完全揭示出莫扎特的内心世界。没有他自己在音乐上的表白，任何想真正了解他或者再现他的一生的努力都不会得到圆满的结果。他在音乐上的表白就是五重奏和他的安魂曲。

9月份，莫扎特和康施坦莎又到了布拉格。几天后，罗伦佐也来了。这样，朋友们经常欢聚一堂。莫扎特喜欢和朋友们在一起，尤其是布拉格的朋友们，但这并不影响他的作曲。一旦他开始动笔了，他的笔下就每日、每时都倾泻出完美得无需修改的旋律与和声。它们时而优美动听，时而幽默诙谐，时而华丽典雅，使第一次欣赏的那些人都为之惊叹不绝。每写完一个角色的唱段，莫扎特就让人交给准备扮演这个角色的演员，然后急急忙忙地开始写下一部分。

毋庸置疑，他的全部总谱“虽然很长、但还是完整无缺地印在我的脑子里”，到了该写下来的时候——“我就从记忆的仓库里取出事先收集好的构思。收集的方法我已经提到过了。这样一来，形诸于笔墨的过程就非常之快，因为一切都已考虑成熟，而且脱稿后的成品与原来的构思出入极少”。

既然能从上帝恩赐的记忆仓库里取出完美无缺的总谱，既然能在脑子里删改不中意的部分，而后让自己瘦小的双手急急忙忙地飞笔疾书下来——能这样自如地工作，莫扎特当然愿意在谱曲时和朋友们一起在露天里闲坐了。他听见他们说笑话便大喊几句，分享他们的快乐；“正因为有了这一套作曲方法，我才能在工作时不怕别人打扰；周围不管在闹腾什么，我都能继续写作，甚至还能和别人聊天。不过谈话只限于聊家禽一类的小事”。

《唐·璜》是在莫扎特最喜欢的环境中写成的：挚友陪伴、闲谈消遣；甜酒提神、游戏解闷；还有舞会散心。

到了正式排练，问题就出来了。莫扎特写信告诉维也纳的一位朋友雅坎，“这儿的演员比维也纳剧院的差多了，所以这部歌剧在短时间内恐怕排不出来”——一个星期以后又写道——“一个歌唱演员病了，因此演出只好再一次推迟。剧团人太少，经理不得不尽量照顾好每一个演员，生怕出个什么意外，使他陷于最难堪的境地——那就是演出完全无法进行！”这个剧团不仅人数比维也纳的少，水平也低得多。比如，经理的妻子特莱西娜·邦蒂尼就怎么也掌握不好采丽娜的痛苦的全部意义。莫扎特有好几次都咬着牙低声咒骂：看在上帝的份上，要是我有凯利、贝努齐来唱这部歌剧的话，我才不要这帮乡下佬呢……！“这里的人老是耽误事，原因就是演员们（他们太懒）不愿意排练这部歌剧，而主办人（他又焦急又怕得罪人）不愿意强迫他们排练……”

10月22日，全体演员总算集合到剧院来进行首次彩排。排练时间只剩下一个星期了，莫扎特辛劳地工作着，想尽量把他们训练出个样子来。但他实在拿邦蒂尼太太没有办法——她死活也不愿意像罗伦佐要排的那样躲在门后尖叫，而除了雇一个流氓实在表演一番唐·璜在剧中的强奸以外，莫扎特

确实想不出任何高招来教她了。最后，他先让乐队奏起这一场的音乐，自己溜到舞台的一侧。到了适当的时候，他就偷偷地爬上台，在她身上怕疼的地方狠狠地拧了一把，痛得她尖叫起来。“啊，叫得好，太太！”他喊道，“至少你现在是学会了。继续排练吧，先生们”。

他发现乐队的水平要比歌唱演员高得多，甚至高到了能体会到他的作品中所内在的含意的程度。他们也习惯了他作曲的一些独特方式——其中之一就是在最初的总谱里不写入铜管乐和鼓乐部分。一天，他总算把拖延已久的欠缺部分凭记忆写了下来，带到歌剧院交给乐队队员，并说：“先生们，请注意这里”——在下面划了一道，“我想你们应该发现这里不是多了四小节，就是少了四小节”。他说对了。他那惊人的记忆力的另一绝招是，他能表现严肃主题所必不可少的小号部分全都记在脑子里，与全谱溶为一体，而单独写下来时又是丝丝入扣，点滴不乱。

12月28日晚上，杜舍克夫妇举办了一次热闹非凡的晚会。莫扎特当然是晚会上最活跃的人物。他一会儿随着《费加罗》的音乐翩翩起舞，一会儿又急步走到钢琴前，即兴弹奏一支德国舞曲；他高举酒杯，在屋里转着圈和每个祝他成功的来宾碰杯；客人们频频举杯，预祝明天（29日）举行的首场公演获得成功。时间越来越晚，杜舍克、邦蒂尼也越来越不安。他们偷偷地交换着焦急的眼光；看着莫扎特快活地跑来跑去，他们不禁担心地皱起了眉头。最后，杜舍克把他叫到一边，对他说：

“你知道，莫扎特，这样玩当然很好，可明天就要举行首演了，你的序曲还一个音符都没写呢”。莫扎特耸了耸肩，双手一挥。

“我会把它弄出来的。”他说。

“对，”邦蒂尼插嘴道，“你已经把它弄出来了——在你的脑子里——可是乐队怎么能照着你脑子里的乐谱演奏呢？我了解你，莫扎特”。

两个人最后总算把莫扎特给说服了。

“那好吧”，他说，“去找施坦奈尔，叫她给我对一点儿甜酒送到我的情间里去。晚安”，他气乎乎地加了一句，“你们好好玩吧”。/

康施坦莎端进甜酒来的时候，他正坐在桌前拼命地写呢。

“过来，施坦奈尔”，他说着，一把拉过她的手，吻了一下，“紧挨着我坐下。我瞌睡得要命，真不知道怎么样才能不睡过去。就坐这儿，小施坦奈尔——玛丽妮，看在上帝的份上，别让我睡着——跟我说话，亲爱的，要不就念几句诗，念别的什么也行”。

于是，她坐了下来，开始给他讲愚蠢可笑的故事，态度十分认真，莫扎特则刷刷地写下行板乐章凝重而奇特的和声部分。整个序曲都完美无缺地储存在他的记忆里，就像总谱的其余部分一样；关键是不能睡着！康施坦莎的絮叨起了一些作用，但那甜酒又增加了他的睡意；每次她的话刚一停，他的脑袋就耷拉下来，眼皮粘到了一块儿，鹅毛笔也开始从指缝里往下出溜。3点钟时，他的下巴垂到了胸前。康施坦莎明白，他是无法再写下去了。她站起身，伸开双臂抱住他，把他拖到睡椅上。

5点钟，康施坦莎叫醒了莫扎特，他一爬起来就马上拼命写作。到了7点钟，康施坦莎已经可以去叫抄写员了。莫扎特如释重负地出了一口长气，一翻身又扑到了床上。

7点稍差几分，乐队队员鱼贯而入，各自就坐。

满场黑压压的观众静待着指挥出场，剧院里鸦雀无声。他应该马上就出

来了。可是他还不露面。这样的情况通常会引起嘘声和口哨声，但这一次观众们却耐心地等待了长达 20 分钟之久。最后，台下的小门边有了一点骚动。是他吗？不是，那是一个剧场杂役，手里捧着一大堆乐谱。脸色苍白、焦急不安的康施坦莎不禁露出了一丝微笑。那个杂役捧进来的是序曲部分，墨迹还没干，上面沾了好些沙子。他把乐谱分发给了乐队队员。在此之前他们还一次都没见到过这部分乐谱。抄写员在匆忙之中干的活儿可不像作曲家于得那么漂亮。不过，等乐谱都在谱架上摆好以后，那扇小门打开了。这一回是莫扎特，脸色苍白，额头上冒着汗。但是，一听到暴风雨般的掌声，他的信心一下子又恢复了。他鞠了一躬，站到钢琴旁边，拿起指挥棍。第一个严峻、超俗的完全和弦飘进了布拉格人紧张期待着的耳膜里，接着是第二个、第三个。序曲刚一结束，场内就掀起了一阵热情欢呼的声浪，狂热得几乎无法抑制。莫扎特朝乐队首席挤了挤眼，压低了声音说道：“肯定有好多音符没奏出来，可这个开头照样演得很不错”。

从艺术水准上来讲，后人看到的演出要比邦蒂尼的剧团那天晚上在布拉格的表演精湛得多，但那些歌唱演员用高涨的情绪弥补了嗓音和训练的不足。他们不仅得益于他的训练和指导，而且在他亲自在场的情况下演奏他的伟大作品；同时，他们还能亲眼看到他的表情，受到他本人在钢琴上弹出的音乐的激励。这样，他们的演唱和演奏都达到了出神入化的地步。莫扎特被深深地感动了。他懂得《唐·璜》不朽的价值，演员和观众中有见识的人也懂得这一点。

全剧结束的一刹那间，场内笼罩着紧张和期待的沉寂；片刻，剧院里描有金色花边的白墙突然苏醒了，如山洪爆发一般的掌声、叫喊声和欢呼声震撼了整个剧院，那种狂热的景象简直达到了空前绝后的程度。剧院里的掌声和欢呼声就像激烈混战的喊杀声一样，回荡在剧院外面的大街上。猛一下从他自己的音乐世界回到了人声鼎沸的现实世界，莫扎特激动得微微有些颤抖。在他还感到茫然不知所措的时候，人们突然把他推上了舞台，让他和欣喜若狂的演员们一起鞠躬致谢。这位身材瘦小、相貌平庸的音乐家一次又一次地受到人们的欢呼和祝福，身上撒满了人们抛来的鲜花。大家不断齐声高喊要他讲话，喊声中还夹杂着一阵阵的鼓掌声和“大师万岁”的欢呼声。有人推了他一把。莫扎特迟迟疑疑地向前迈了一步。他伸开一双瘦小白皙的手，袖子上缀着他最好的网织褶边；他的眼睛向台下欢呼雀跃的人群注视了一会儿，心情无比激动。他的心灵上有着冷酷的白眼所留下的创伤，以后还会受到更痛苦的打击；然而，此时此刻，这颗心却充满了激情。热泪淌下了他的面颊，他只说了一句话：“布拉格人才是我真正的知音”。

19 世纪以前，指挥歌剧的人通常坐在钢琴旁，手持木棍敲击桌子，此处指的就是这种木棍。1802 年以后才有人使用现在的指挥棒。

苦难的生活

《唐·璜》在布拉格大获成功的消息传到皇帝约瑟夫那里，莫扎特的处境有了一点转机。莫扎特得到了宫廷作曲家的职务——格鲁克去世后的空缺，但薪金却比规定的数目减了一大半。莫扎特对在约瑟夫手下供职已经盼望了多年，然而，接受任命后的处境却是他做梦都想不到的：他实际上被扔在了一边，无人理睬！除了几首假面舞会的舞曲以外，他就没有得到过任何创作音乐的聘请，景况和以前相差无几。他先是迷惑不解，继而感到受了屈辱，但他始终没能找出真正的原因。他那点可怜的薪金付房租都很勉强，而且还是一个季度才发一次。他又觉得拿了钱只写德国舞曲和小步舞曲太没意思，于是在领了几次菲薄的薪金之后便提笔在一张纸上写道：“按劳取酬则大多，量才取酬则太少”。他把这张纸和薪金的收据封在一起，寄回了宫廷。他在担任这一宫廷职务期间也创作了一些优秀乐曲，但全都是由私人音乐会聘请他谱写的。

在布拉格，邦蒂尼仍在定期上演《费加罗》和《唐·璜》，大赚其钱。莫扎特未得分文，但在布拉格的观众中仍然有着很大的影响。邦蒂尼可不管这些，他开始搜寻其他作曲家。12月的时候，莫扎特离开布拉格后仅仅几天，邦蒂尼就写信给海顿，向他要一部喜歌剧。海顿的回信再一次表现了他忠实于和莫扎特的友情的高尚品格。“如果您打算将这部喜歌剧放在布拉格的舞台上演出，那么我只好遗憾地告诉您，我不能从命。我的歌剧必须由我们的剧团演出”——自然是指埃斯特黑泽的私人剧团——“我正是为他们而写的；而且离开了原来的家乡环境，这些歌剧就无法达到预期的艺术效果了。如果我有幸被聘请为贵剧院创作一部新歌剧，那就另当别论。然而，即便如此，让我和伟大的莫扎特进行竞争也是一种冒险。倘若我能激发每一个热爱音乐的人（特别是名流大亨）以和我一样热烈的感情和深刻的理解去聆听莫扎特的无与伦比的作品，那么，各国就一定会为享有这颗明珠而竞相争夺了。布拉格应当尽力保持已经得到的宝贵财富——但也应该给他适当的报酬。做不到这一点就会使天才的音乐家生活贫困凄惨，使他无法进一步努力创作。莫扎特至今还没有接到过任何王朝的聘请，对此我感到愤愤不平。请原谅我说离了题，但我忍不住，因为莫扎特实在是我极亲密的朋友。”自然，海顿的这封信是在听到莫扎特接受约瑟夫赐予的卑微职位以前写的。

整整一个冬天，莫扎特和罗伦佐都在想方设法使《唐·璜》能在维也纳上演，直到1788年5月，约瑟夫才下令把这部新歌剧搬上舞台。他们又重新改写了几场，又做了一些加工和润色，但《唐·璜》的演出还是明显地失败了。约瑟夫在看完这部歌剧后说：“这部歌剧妙极了，我甚至应该说它比《费加罗》还要精彩。不过，这样的音乐不合我的维也纳臣民的口味！”莫扎特唯一的反应是平心静气地对罗伦佐说了一句：“给他们时间去品尝吧”。

维也纳人对《唐·璜》的冷淡，粉碎了莫扎特想在维也纳取得辉煌成功的最后希望，也打破了他总有一天会得到承认的愉快幻想。莫扎特心中苦不堪言，在这种情绪中，开始了一项极不寻常的工作——在八个星期内写出了他最伟大的三部交响曲。首先完成的是给人以纯净安宁感的降E大调交响曲（K.543），于6月26日脱稿，随后是流动着悲怆情感的G小调交响曲（K.550），它和同样采用G小调的一首四重奏有着一些令人称羡的共同特点。最后，8月10日，他在自己的小目录本里记下了《朱庇特》交响曲（K.551）。

这部作品庄严、雄浑、更兼以赋格曲结尾，因而被称为纯粹音乐思维的结晶。从这三部交响曲中我们可以看出，莫扎特在交响曲体裁的创作上已经走得很远，不仅离他以前少年时代的管弦乐思维很远，并且离他维也纳的先辈和老师海顿所创作的公认的古典范例都很远了。

莫扎特以前的交响曲，虽然都有个性的特点，但大部分还是属于娱乐类型的音乐，这是不论萨尔茨堡的音乐家还是维也纳的音乐家都培植的一种音乐。但在这两个多月间所写的最后的三部交响曲中，不论哪一部交响曲都是一部具有深刻戏剧性的作品。它的内容富于个性，并且不论是在整个结构上或在音乐语言上都有许多特点。莫扎特利用了他所创造的戏剧化的曲调，这种曲调在音调的多样化上和人的语言相近，这就使他在这些交响曲一开始的主题内便出现了独立的音乐形象。它们的结构要比海顿的主题的结构宽广得多，同时，它们是这样具体，具有这样真切的感情，以致于使人很容易发现莫扎特的歌剧形象与交响乐形象的相似。G小调交响曲的主题便是这样的，它无疑是和莫扎特所喜爱的歌剧形象之一——切鲁比诺相近；这相似点表现在主题的节奏结构和切鲁比诺的咏叹调《爱情的秘密》相同上，而更重要的是表现在对于生活的律动突进的、激动的、诗意的感触上。主题的个性化也不能不影响到整个交响曲的内容和结构。莫扎特能做到他的先辈们所不能做到的地方正是套曲内的有机统一。在那时代海顿在这一方面走了第一步，他在交响曲的第一乐章内不用英雄气概的音调，而使整个交响曲都接近于生活音乐“。莫扎特却用另一个方式来处理，他使交响曲的各乐章都从属于开始的、主导的形象的影响，在G小调交响曲中，他不仅把第一乐章第二乐章戏剧化了，而且还把通常都是处理得有浓厚生活色彩的小步舞曲和末乐章也戏剧化了。小步舞曲在他的处理下，取消了谄媚的性质而成为刚毅严峻的性质了；而在末乐章内，代替戏谑、舞蹈歌曲的因素，出现了积极的和有戏剧内容的音调。主题的激动性好像是布满了交响曲的所有乐章，而末乐章虽然具有马达的节奏，然而不但没有缓和了这种感情，反而加深了音乐的紧张性。

这首交响曲一开始就不平常——没有莫扎特所惯有的引子。它的主题在你面前出现是突然的，好像是用一口气很快地把它说出一样；这样直爽的开始是只有莫扎特的最富于表现力的咏叹调（切鲁比诺、爱尔薇拉）才如此。这部作品在表现力方面，显然是浪漫主义乐思表现的原型，并且是舒伯特、舒曼和许多其他作曲家的交响乐创作的基础。

降E大调交响曲和它比较起来，乍一看好像和海顿的娱乐的交响曲相近。这是由于它全部主题的舞曲性，这些主题都近于世态风俗的形象。但世态风俗的主题从最初的声音起就带有莫扎特的音乐所固有的诗意，这就使这部交响曲立刻与以前的交响曲不同。大规模展开的戏剧性的引子带有这位作曲家歌剧乐思表现的痕迹，它的雄壮的基调和悲壮的音调和以后的陈述的材料截然不同——交响曲的其他主题虽然都是富于诗意的，音调非常多样化，但其

中再也看不到悲壮的因素了。

小步舞曲是这部交响曲中最受人欢迎的乐章，因为莫扎特在处理这个舞

这首交响曲的其他各乐章中雄壮的因素和世态风俗性的因素的对比，也是莫扎特早期作品中所爱用的手法；这一手法在降E大调交响曲出现以后受到海顿的热烈赞许，而在莫扎特去世以后，海顿曾把这手法用在他的著名的《伦敦》交响曲里。

曲时，加进了新的个性。海顿力求摆脱 18 世纪风雅的小步舞曲，他在自己的探求中采用了民间的幽默粗犷的舞曲，而莫扎特却使小步舞曲带有雄壮的、凯旋的和光辉灿烂的表现。这部交响曲中的小步舞曲则带有庄严的、迷人的、甚至是英雄气概的特性，而这正是在歌剧唐·璜的形象中所表现的。

莫扎特对于第二乐章——慢乐章也特别注意；这一乐章具有直观的、深刻的、幻想的性质，并且带有哲理的、抒情的色彩。

C 大调交响曲由于它形象的雄伟，通常称作《朱庇特》交响曲。它是这三首交响曲中篇幅最大，曲式最复杂和作曲手法最复杂的交响曲。这是一个在完美和新颖方面令人惊叹的现象，莫扎特在这部作品中预示了贝多芬的交响音乐。强调材料的对比性是这首交响曲的特点，早在主部里便包含有两个因素：一个是短的飞扬的音阶型的、庄严和英勇的号召，另一个是柔和的、悲哀的、抒情的、暧昧的回答。这种对比贯穿着全部交响曲展开——副部的出现是以主部悲哀的因素为基础，而以后整个第二乐章都是这深刻的抒情形象的发展。主题的冲突由于主部的结尾部有民间世态风俗的曲调出现而更加强。在没有加以戏剧化的、世态风俗性的小步舞曲以后，是非常广阔深刻的英雄气概的末乐章。末乐章不论在曲式方面和主题材料方面都很复杂，莫扎特在其中把 18 世纪前半叶和后半叶两个基本体裁赋格曲和奏鸣曲的因素结合在一起了。

整个说起来，可以看到崇高的哲学因素和日常的因素结合在一起，这种结合贯穿着莫扎特的歌剧创作，并且在以后承继了莫扎特创作的许多特点的贝多芬的交响曲中有更鲜明的反映。

莫扎特在所有这三部交响曲中都是用海顿所确立的管弦乐的古典编制和乐器各组音色对置的手法；但是他在使用独奏乐器的音色上更使它富有个性——这就使莫扎特的总谱更加精致，而且和他声乐曲调的表现力相近。

不容辩驳地，这个夏天莫扎特写出的这三部伟大作品证明了他世界乐坛中的不朽地位。他和巴赫、海顿、贝多芬、勃拉姆斯、瓦格纳、施特劳斯等人如日中天，光华夺目；其他音乐家——也是伟大的音乐家——像群星璀璨；所有这些成员对音乐的发展都做出了杰出的贡献。乐坛中的明星不可胜数，莫扎特却放出了独特的光辉。他有着无比的天赋、精湛的技巧、非凡的创造力和神奇的想象力。在作品数量和作曲天才方面，他并不比舒伯特强，但他思路稳定，构思巧妙，兼有受过良好训练这一大长处，因此他精通多种音乐体裁的特点就成了艺术界最令人叹服的奇迹之一。几乎每一种音乐形式他都能运用得娴熟自如，几乎每一种乐器的专门演奏曲目都留下了他的名曲佳作；在这方面他是独占鳌头的。只要给他一点必要的鼓励——比如明确聘请他作曲——他就会振作精神，坚定不移地投身于一部精神饱满、技巧纯熟而又浑然天成的乐曲的创作中去。至于聘请他谱写的究竟是什么音乐体裁——是歌剧、三重奏、还是交响曲、管乐小夜曲、一组舞曲、协奏曲、钢琴奏鸣曲、抒情歌曲、弥撒曲——那都是无关紧要的。

莫扎特的旋律有着美妙迷人的魅力，他的管弦乐法有着华丽细腻的特色，但归根结底，他的音乐还不仅是以优美见长，而是以动人心弦取胜。它对于有良好艺术修养和丰富的乐理知识的听众有着不可抗拒的吸引力。人们经常用“完美的建筑”来形容他的音乐。这个说法非常恰当，因为他的音乐

和建造巴台农神庙、夏尔特尔大教堂时所采用的比例概念和基本结构规则有异曲同工之妙。巴赫的音乐也有同样的效果，只是抒情味不那么浓，而气氛更为庄严一些罢了。像巴洛克式建筑正面的涡形装饰条纹和小天使雕像一样，莫扎特音乐中的表现藻饰也迷住了许多人，使他们忽视了蕴育于其中的内在结构；但是，只要将它作为一个整体来观察，就能发现它的普遍价值。除此之外，莫扎特又集纯真自然的旋律、戏剧创作的激情、委婉的诙谐、优雅的风格和深厚的感情于一身，这只能说是上帝恩赐的洪福。这样的机缘是千载难逢的。

凡是渴望通过聆听音乐来启发思考、触动感情、获得乐趣的人都非常喜爱莫扎特的作品。他的音乐粗一听十分简单，旋律清晰、纯净，实际上却有着内涵的力量，能够引起听众的无限遐想和共鸣。一位独唱演员固然可以靠一连串华而不实的花腔唱法哗众取宠，把演出凑合过去，但是，如果要唱《美妙的时光哪里去了》，这位演员就必须有良好的乐感、深刻的理解力和十倍于常人的声乐技巧。莫扎特的器乐作品也是如此：听来成熟、圆润、沁人心脾。莫扎特以胸有成竹的高超技巧进行创作，在驾驭音乐体裁的同时又尊重其规则。比如：旋律之简洁如《哈夫纳》交响曲第三乐章的中段，情绪之欢快如《弦乐小夜曲》，人性之鲜明如《费加罗》，气魄之宏大如《朱庇特》交响曲的赋格终曲，场景之激动人心如《唐·璜》的高潮，境界之崇高如《安魂曲》中的“慈悲经”，——在这些作品中无论采用哪一种形式，音乐里都充满了一股凛然的正气。

为了能赶在已经把他捏在掌心的高利贷者催逼之前付清利息，莫扎特压下痛苦的心情，以更快的速度写出了一批又一批的舞曲。他还完成了几首别人预订的钢琴三重奏曲。其中的G大调（K.564）是10月份写成的，它的行板乐章和变奏曲极其宁静、澄澈，深受人们喜爱。在辛酸凄楚之中，他迎来了1789年——他一生中精神最烦躁、生活最悲惨的一年，也是作品最少、灵感最为枯竭的一年。莫扎特常常去看望冯·斯维登男爵，男爵因为有个很好的图书馆，莫扎特才得以熟悉巴赫和亨德尔的创作。男爵此时已经声名大振，一直到后来贝多芬来维也纳时他的名望仍然盛极一时。他居于音乐的贵族保护人之首，还是个笔锋犀利、令人生畏的批评家。他利用自己担任宫廷图书馆馆长的职务和对显贵名流的影响力来扶植德国北部的音乐——那种音乐在大众轻浮的眼光里自然是过于死板、过于冷漠，也过于深奥了。他在图书馆宽敞的大厅里和自己的府宅连续演出了许多次亨德尔的清唱剧，但由于缺乏管风琴，只好请人把这些清唱剧全都重新谱成管弦乐曲。他聘请莫扎特改写其中的一部分——《阿西士与迦拉提亚》、《弥赛亚》、《圣西西利亚颂》和《亚力山大的酒宴》。这一纯技术性的改观工作产生的最直接效果就是它对《安魂曲》的影响。

正当莫扎特为偿还不清债务而情绪低落的时候，康施坦莎告诉他，她又怀孕了。这意味着那可怖的债务又得大大增加了。莫扎特准备再一次出去寻找出路。1789年4月初，莫扎特和他以前的学生卡尔·李希诺夫斯基一起上路了，到德国中部和柏林去觐见普鲁士的弗莱德里克·威廉。这是莫扎特跟

巴台农神庙：希腊雅典的一座神庙，祭祀雅典娜女神。

夏尔特尔大教堂，即巴黎圣母院。

弗莱德里克·威廉（1744—1797），在1787—1797年间任普鲁士国王，曾热心赞助音乐事业。

康施坦莎结婚7年来的第一次离别。此后，他给她写了许多信件——在此之前他一直没有机会写信——这些信使我们最后一次瞥见了始终为他的乐观性格平添风趣的淘气和诙谐的笔调。

“亲爱的宝贝妻子：

“在亲王忙着为买马讨价还价的时候，我高兴地抓住这个空子给你写上几句，我的小心肝！你过得怎么样？你像我思念你一样经常思念我吗？我每时每刻都在看你的画像，一看就流下了悲喜交集的热泪。保重你的贵体，因为你的健康就是我的生命。亲爱的，再见吧！——别为我担心，这趟旅行我没有碰上麻烦事，也没有受苦，只是你不在身边，既然这无可避免，那就只好忍受了。我是满含着眼泪给你写这封信的。再见。

1789年4月8日于布德魏斯”

“……最亲爱的宝贝妻子，我多么盼望你的来信啊！如果我把我在你的那幅可爱的画像上做的那些动作全都告诉你，我想你一定会大笑不止的！比如，我把画像从盒子里拿出来时，就说：‘早晨好，施坦奈尔！你好，小流氓！——小黄毛丫头！漂亮玩意儿！没用的东西！——优雅的小家伙！’等我把它放回时，嘴里不停说着‘唔——唔——唔——呀！’还带着这个意味深长的字所需要的特殊强调语气；然后，就在最后一塞的时候，说‘晚安，小东西——睡个好觉！’唔，我想我写的都是傻话（至少别人看来是这样），但对于如此倾心相爱的我们俩，这可决不是傻话。今天是我离开你的第六天，老天爷做证，这简直像一年！再见，亲爱的，我唯一的爱人。马车来了——这并不是说，‘好啊！马车来了，这下完了！’——再见，永远像我爱你一样爱我。给你一百万个最温柔的亲吻。

1789年4月13日于德累斯顿”

莫扎特在德累斯顿碰上了约瑟法·杜舍克，和他一起到萨克森宫廷进谒。莫扎特以狂喜的心情写信告诉康施坦莎，他在宫里得到了一个内装一百金币的金制鼻烟盒。他在离开德累斯顿之前写道：“亲爱的宝贝妻子，我要向你提几点要求：

第一，请你不要发愁。

第二，注意身体，春天不能太大意了。

第三，不要单独步行外出，最好是干脆不要走路。

第四，绝对相信我对你的爱情。我每次给你写信时都要把你的画像放在面前才动笔。

第五，我请求你，考虑到我的荣誉和你的名声，不仅要注意行为举止，还应当注意外观。不要为这个请求生气。你应该因为我如此看重名誉而更爱我。第六，也是最后一个要求：我请求你写信要详细一些。”莫扎特继续向莱比锡进发。他的心里只有一个愿望——去参观托马斯寺院聆听约·塞·巴赫的音乐。继任巴赫的领唱者是安东·多勒斯，莫扎特一到莱比锡就去找他了。莫扎特有好几个音乐会得参加，但他一有空就到著名的托马斯教堂里弹奏管风琴。听了他高超妙绝的演奏，多勒斯情不自禁地说：“塞巴斯蒂安·巴赫又复活了！”接着，这位领唱者指挥唱诗班演唱了一首圣歌《为先生们唱一支新曲》。刚听到头几个音符，莫扎特就一下子坐直了身子，激动得像凝固了一样，仔细倾听每一个声部。圣歌唱完以后，他长吁了一口气，说道：“从这样的音乐里才能学到东西呢！”他坚持要亲眼看看巴赫的全部乐谱手稿。那些手稿都是在这位大师死后珍藏在托马斯学院里的，一直没出版过。

他在身边的凳子、桌子上把乐谱摊得到处都是，跪在地上，以迅速、轻巧的动作翻看一张张乐谱，带着无比兴奋的心情仔细研究着，每看完一张都忍不住欣喜的心情赞叹起来。

弗莱德里克·威廉极其亲切地接见了莫扎特。他在波茨坦举行了几次演出，但由于他明显地表示讨厌国王手下的法国乐师，特别是讨厌乐队指挥迪波尔，乐队队员们都不喜欢他。威廉国王让莫扎特写了六首四重奏曲，还要了六首简单的钢琴奏鸣曲给他的女儿，付给莫扎特一百金币。刚拿来这笔钱，莫扎特就借了一百弗罗林给“一位我无法拒绝的朋友。”等回家时，他又和来的时候一样两手空空了。在柏林期间，他回莱比锡去了一趟，在那里举行了一次音乐会，但没有挣到钱。因为他把大部分座位都作为赠券送掉了，没有卖票。回家的路上经过了布拉格，他从那里给康施坦莎写信，让她别忘了“带上一个人和你一起”——到驿站来接他——“那个人用不着管我，他得负责和关卡的人打交道。再见。哎呀，——想到又能见到你，我就万分高兴。”

到家一看，康施坦莎病得很厉害。这次怀孕比前几次的麻烦要多得多，连腿和脚都受了感染，肿得很高，疼痛难忍。“天哪”，他在7月份写信给米夏埃尔·普赫堡：“就是我最恨的人，我也不希望他陷进我目前的遭遇！如果你，我最好的朋友和兄弟，也抛弃我的话，那我这个不幸而无辜的人和我那病得可怜的妻儿们就全都没有活路了。”医生嘱咐康施坦莎到离维也纳不远的巴登——维安矿泉去进行矿泉洗浴治疗。这笔费用对莫扎特来说是太可怕了：他得同时占两处住宅，要不然就得支付康施坦莎和卡尔（她把卡尔也带上了）的膳宿费。

莫扎特又要向外求援了。乐师们是一点儿余钱都不会有的，向贵族开口借钱又不合适，共济会会员中有不少人经商，莫扎特就向他们求援了。莫扎特自从加入了共济会，他觉得他和那些淳朴的共济会兄弟们是心心相印的。大约在1785年前后，两位重要会员——梅克伦堡和埃斯特黑泽——去世了。莫扎特写了《共济会哀乐》（K.477），这首乐曲充满了深沉而真挚的条顿民族感情。这首乐曲像他为共济会写的其它作品一样，也是在恬静、典雅之中显出曲调的优美。

米夏埃尔·普赫堡这位好心的商人和音乐爱好者在莫扎特最后困难的日子里曾给予了他很大的帮助，他一再慷慨解囊，虽然没能消灾弭祸，至少也帮助延缓了灾难的到来。这次，莫扎特又向他开口借钱了，语气也显得焦急和绝望。

“唉，上帝呀！我还没能谢你，又得向你求助了——还不了钱，反而又要告贷！由于这场倒霉的病，

我一点儿钱都没挣到，我想这个情况也不用再向你重复了。可我必须提及，尽管处境这么困难，我还是决心要在家里举行一次预售票音乐会，这样至少可以负担繁重的日常费用（我相信你一定会谅解并耐心等待我的），可是——我连这一点都没能做到！命运如此无情地和我作对（虽然只是在维也纳），以致我不管干什么工作都挣不到一分一文。两个星期前我就把单子（征求预订参加音乐会的名单）分发出去了，但签上名字的只有斯维登一个人！我亲爱的妻子看上去一天天好转。要不是这个打击，这个残酷的打击落在了我的头上，我早就应该工作了。她好起来了——至少他们告诉我她正在好转——虽然昨天，十四号，她又疼得厉害，我心焦如焚，简直陷入了绝望的境地。她疼——我也难过！不过昨天晚上她睡得很好，今天上午也显得很高兴，

我又充满了希望……亲爱的好朋友、好兄弟，你了解我目前的状况，可你也知道我的前途……现在的问题是，我唯一的朋友，你能不能再借给我五百弗罗林？我想这样：在我完全安定下来之前，每月还你十个弗罗林……现在你全都知道了……请你不要因为我对你如此直言而感到不快。请记住，没有你的帮助，你的朋友和兄弟的名誉、安全，甚至他的生命都会毁于一旦……“唉，上帝呀！我真下不了决心给你寄这封信，可我又不能不寄。要是这场病没有降临到我们头上的话……不过我希望你能谅解我，因为你对我的处境的正反两面都很了解……再见！——看在上帝的份上，原谅我、请原谅我吧！——再见！——”

这样的苦难再持续下去真叫人无法忍受。数不清的债主在四处寻找莫扎特，搅得他茶饭无心，根本写不出任何值得一提的作品。到了9月份，他才完成了为施塔德勒写的一首单簧管五重奏。这首曲子以一个优美、宁静的乐句起首，这非常清楚地表达了莫扎特对那可望而不可即的自由生活的向往。然而，施塔德勒对他的感谢却是从碗橱上偷走几张当票拿去卖了，把钱塞进了自己的腰包。

严冬时候，他们穷到了不能再穷的地步了。家里的开支乱得一塌糊涂，吃的东西有一半是从卡恩纳街的“银蛇”饭馆拿来的。一天，店老板约瑟夫·戴纳走进了他们家那间阴冷潮湿得可怕的屋子。他看见莫扎特和康施坦莎脸色煞白，嘴唇青紫，一边放声大笑，一边紧紧地搂在一起，围着屋子疯狂地跳舞。戴纳看得目瞪口呆。莫扎特告诉他，他们冻得实在没办法了，想暖和暖和。

这种凄凉的处境，在莫扎特总算得到了他和罗伦佐正在合写的歌剧《人皆如此》（K.588）的酬金而稍微有所改善。那是在深秋的时候，莫扎特接到了皇帝的一项委托——担任官职以来这还是第一次——让他谱写一部歌剧，准备冬天上演。这部歌剧《人皆如此》（又译《女人心》）的脚本作者仍是罗伦佐。以前罗伦佐都是挑选一个家喻户晓的传说，用自己的语言把它改编成文采飞扬的文学剧本，但这一次他没有这样做。他试着采用了一个新颖的故事，它虽然情节琐碎、但充满了欢快和迷人的气氛。写成后的这部喜歌剧妙趣横生，格调优雅，但内容却是平淡无奇，情节甚至到了可笑的荒唐地步；然而，这一点根本不妨碍它作为一部喜歌剧的价值。但与罗伦佐的前几部杰作相比，这部歌剧一直被认为是无足挂齿的。它也没有像《唐·璜》和《费加罗》那样激起莫扎特的灵感。虽然脱稿后的总谱曲调十分优美、诙谐，他自己却一直不太喜欢它。这部歌剧在近1月底时上演，获得了成功，至少在一位音乐批评家看来是这样：“我宣布，我们剧院刚刚拿到莫扎特写的又一部杰出作品，它于昨日在国家歌剧院首次公演。至于它的音乐，只要提起作曲家莫扎特的大名就足以说明问题了。”

这部歌剧上演后的2月20日，约瑟夫皇帝去世了。他的去世不光引起了政治上的变动，还使小小的宫廷音乐界陷入了一片混乱状态。约瑟夫的继任者是他的弟弟利奥波德二世，一个眼光狭窄的庸人和懦夫。他不懂音乐，也丝毫不关心音乐。他整治了每一个曾经受到过约瑟夫青睐的人。萨里埃利是第一批离开的人之一，许多歌唱家纷纷离去，不久。罗伦佐也离开了维也纳。

莫扎特对这一切都感到迷惑不解，心里非常不安。现在他该怎么办呢？周围的这些变动很可能把他整到最底层去。于是——他从另一个角度奋斗了：“……我怀着敬爱的心情斗胆恳求殿下（大公爵弗兰茨）向皇帝陛下提

出我对陛下的最谦卑的吁请。出于对名望的追求、对我的工作的热爱和对于我自己才能的信念，我冒昧地请求担任乐队副指挥的职务。”这是在萨里埃利辞职以前写的，那时他还是主管戏剧音乐活动的乐队总指挥。莫扎特希望能得到主管宫廷乐队和教堂音乐的任命。他早就放弃了年轻时热情奔放的幻想，不再痴望以歌剧作曲家的身份名扬天下了。“萨里埃利作为一个乐队指挥的确是堪当重任，但他从未致力于宗教音乐的发展，而我从孩提时代起就对这种音乐了如指掌了。人们对我的钢琴演奏给予了一些褒奖和称誉，因此，我有了勇气来请求陛下的恩典，请准许我负责指导皇室成员的音乐学习。”然而这两个职位莫扎特都没有得到。利奥波德根本没理睬他，原因之一可能是维也纳开始流传他负债累累的流言了。

莫扎特已经没有别的路可走了，“为了挣一点现钱，我又不得不搁下难写的四重奏，去写一首普通的歌曲。现在我正为了同样的原因在写几首钢琴奏鸣曲。”康施坦莎又病了，莫扎特不得不再一次搬家。“她得洗六十次矿泉浴，秋季也还得去。上帝保佑这样做能使她康复。最亲爱的朋友，如果你能为我支付一些巨前急需的费用，请千万帮个忙！”

莫扎特一直在注视着维也纳音乐界的情况和皇帝的动向。利奥波德将于9月份到法兰克福去加冕，就任神圣罗马帝国的皇帝。莫扎特灵机一动，决定到那里去参加庆典。他带上了妹夫霍费尔（小提琴家）同行，把银餐盘和康施坦莎的几件小首饰拿去典当了，得来的钱充作旅费。在法兰克福，他们举行了一次音乐会，但挣的钱连支付旅费都不够。宫廷对他的到来置若罔闻。他演奏了他自己的许多作品，其中有一首D大调钢琴协奏曲（K.537）。这首曲子因此而得名为《加冕协奏曲》。

12月底，由于生计所迫，莫扎特开始进行一种新的音乐创作——“为挂钟里面的风琴谱写柔板和快板。”后来又为“一架小型的手摇风琴”写了一首行板和一首华尔兹舞曲、为一架奏乐挂钟写了一首幻想曲。这些曲子都是为音乐玩具而写的、而在许多人眼里，叮叮的音乐玩具是十八世纪奢华讲究的生活趣味的典型反映。当时，用通常的旋转性金属圆柱和小尖叉互击原理制成的百音盒风靡整个维也纳——因此最高级的百音盒就应该有最优美的音乐相配；比如说，乐队指挥莫扎特写的音乐！这真是对他的天才的极大浪费。然而，比起一七九一年初他每隔四、五天就得写好几组舞曲来，这样的浪费又是小巫见大巫了。他为在宫廷舞厅里举行的狂欢节舞会和私人晚会写了数量多得惊人的小步舞曲、德国舞曲和乡村舞曲。这些作品得到的报酬相对来说比较高些，因而两年来他第一次有了保证日常生活费用的希望。不过，债还是没法还。

莫扎特的创作能力在他生命的最后一年又奇迹般地恢复了，这是冷酷的命运之神玩的又一个不可捉摸的把戏。1791年初春的一天，10年前莫扎特在萨尔茨堡结识的巡游剧团经理人埃马努埃尔·席卡奈德尔来找他，请莫扎特为他的维登剧院写一部歌剧，否则，他的剧院就要倒闭了。脚本由席卡奈德尔来写，他打算写一部神话歌剧，后来命名为《魔笛》。席卡奈德尔的这个建议对当时的莫扎特来说有着不可抗拒的诱惑力，因为它带来了实现他在音乐上最心爱的愿望的机会——创作一部真正的德国歌剧。由于席卡奈德尔已经到了破产的边缘：他连预付款都拿不出来，于是莫扎特和他商定，他支付总谱原稿的报酬再少也没关系，条件是全部总谱抄本都归莫扎特所有。如果歌剧获得成功，他就把这些抄本卖给任何一家前来索取剧本的剧院，以此来

补偿欠款。结果似乎是不言自明的：席卡奈德尔最后只付给莫扎特一百个金币，却把总谱和所有抄本都扣下了。他靠着《魔笛》的成功连续好几年大赚其钱，而康施坦莎却一直在和债主们打交道。

莫扎特是在离席卡奈德尔的剧院不远的一座小凉亭里写成这部歌剧的（那座小凉亭就是现在在萨尔茨堡的“魔笛凉亭”）。在这期间，康施坦莎又到巴登疗养了，把卡尔也带走了。家里常常是他一个人。这种孑然一身的孤独是他所痛恨的。他给康施坦莎写信说：“你肯定不相信，离开你以后时间对我来说多么难熬！我的感情难以用笔墨来形容——我有一种空虚感，它深深地刺痛了我。也算是一种渴望，它永不止息，因为始终得不到满足；它萦绕在我的心头，不，它一天比一天变得更强烈了。我常常想起我们一起在巴登的日子，多么愉快啊——像孩子一样！可我在这里度过的却是多么凄凉、烦闷的时光！就连我的工作也不能给我带来欢乐，因为我已经习惯于常常停下笔来和你交谈几句。唉！那样的快乐现在是一去不复返了。每次我走到钢琴边，想唱一支歌剧选曲，刚一张口就唱不下去了——我的感情实在难以抑制——不谈它了！工作一干完，我一分钟都不多呆，马上就离开这里……我想去宫廷药房问问，说不定那儿能配到干草糖剂。要是买到了，我就立刻寄给你。同时，如果一定得用的话，我劝你宁可用酒石，也别用兴奋剂。”

由于席卡奈德尔老追着莫扎特要歌剧，他没有时间到巴登为康施坦莎办一些小事。她又要生了，莫扎特感到很焦急，幸亏，年初时收了一个名叫弗兰茨·克萨韦尔·居斯迈尔的年轻人跟他学作曲，这位年轻人可以利用业余时间来为他跑跑腿。后来，这个青年人成了莫扎特的真传弟子。7月26日，莫扎特在他的小儿子降生之前及时赶到了巴登。这孩子取名弗兰茨·克萨韦尔·沃尔夫冈。莫扎特和康施坦莎生了六个孩子，只活下来这一个和卡尔。

在《安魂曲》中长眠

莫扎特从巴登回来后就开始了刻苦的工作。一天，一个高个子跨进了莫扎特的屋子。这是个素昧平生的陌生人，身材瘦弱，神情庄重，从头到脚都穿着一身深灰色服装。他交给莫扎特一封信，然后就消失在门外了。莫扎特拆开信，信末尾没有落款。

这封信开头以通常的恭维口气提到了伟大的乐队指挥(莫扎特)的成就，表达了寄信人对他的深切仰慕。接着，信中要求他创作一首安魂弥撒曲并提出酬金的数目——刹那间，莫扎特全身都像凝固了一样。信里说，如果他愿意创作这首弥撒曲，那就应该讲明最快能在何时写完。还有一个条件。莫扎特不得以任何方式去调查是谁委托他创作这首乐曲的。所有这种努力都将是枉费心机。

莫扎特尽量迫使自己把这一切都当作一项交易来考虑，但有什么已经摆脱不掉了——一种莫名其妙的恐惧，几乎像预感一样。这件事就是从阴间传来的信息，它是死亡的召唤。对于受尽了人间磨难的莫扎特来说，这时死亡已经变得那么美妙了。死亡是一位朋友，一位遥远的、高尚的朋友，他正在向这位朋友缓缓走去。他谁也不能告诉！这是他的秘密，他心底的爱和渴望。像变精明了的疯子一样，莫扎特从一开始就把这位神秘的朋友深深地埋葬在内心深处。

莫扎特和那个高个子、灰衣服的陌生人取得了联系。他提出的酬金是 50 个金币。由于《魔笛》尚未完成，莫扎特无法确定交稿日期。那个陌生人很快又出现了，付给莫扎特 50 个金币，同时告诉他，条件很令人满意，总谱完成之后将另外付给他一笔报酬。对于音乐的风格和内容没有任何限制。然后，他用灰色的眼睛冷冷地盯着莫扎特，重申了不准打听委托人的禁令。说完他就消失了。

莫扎特当然不可能知道，眼前发生的这一切都可以找到一个极简单的解释。维也纳有一个瓦尔泽格伯爵，此人异想天开地想让别人知道他是个作曲家。他能拉大提琴，但从未写过任何乐曲。于是他经常注意那些富有才华而又穷愁潦倒的作曲家，找他们匿名为他作曲。他给他们以优厚的报酬，然后将得来的作品据为己有，在自己家里进行演奏。他打算把这首安魂曲说成是自己为纪念新近去世的妻子而写的作品。那个穿一身灰衣服的高个子是他的管家莱特格布。不过，即使当场把这一切都告诉莫扎特，他也不会相信的。在他的眼里，那个人的来访是一次神秘的经历，仿佛是虚幻之中发生的一件事情。只有这种印象才能使他的思想进入那样超凡脱俗的境界，才能激发出他构思这首安魂曲的灵感。

然而，他刚要动手创作，又被一件恼人的意外事情打断了。皇帝利奥波德二世将于 9 月初被加冕为波希米亚国王、布拉格的全国国民议会来函委托莫扎特创作一部庆典歌剧。这次，布拉格又表现出对他始终如一的态度，这和维也纳的冷漠相待正好形成了对照。莫扎特不忍心拒绝。但当他听说他们要求他为麦塔斯塔西奥的脚本《狄托王之仁慈》(K.621) 写一部新的总谱时，他又后悔自己当时没有拒绝了。这个脚本写得死板、枯燥。它是一部意大利悲剧，故事发生在莫扎特幼年逗留在那不勒斯的那个时期。但事情已经无可挽回了。

带上康施坦莎——孩子都寄养在佩希多德斯朵夫的别人家里——他于 8

月中旬准备动身去布拉格。

莫扎特刚要跨进马车的时候，忽然停住了脚，浑身一颤。那个穿灰衣服的陌生人站在面前。

莫扎特吃了一惊：“去写一部歌剧——为皇帝写的。很快就会回来。”

陌生人鞠了一躬，转身走了。

莫扎特脸色苍白地爬进马车，无力地倒在靠垫上。康施坦莎望着他，心里一惊，但不完全明白到底是怎么回事。

莫扎特把居斯迈尔也带上了，让他帮着为这部歌剧配一点管弦乐和一些宣叙调。莫扎特对《魔笛》仍然记忆犹新，而这部歌剧和《魔笛》相比差远了，这使他很恼火。全剧必须在18天内写完并搬上舞台，因此他们忙得头晕脑胀，神经也紧张到了极点，但《狄托》一剧演出失败了。莫扎特的一些忠实的老朋友们坚持说这是一部好歌剧，一部非常精彩的歌剧。但莫扎特知道得比他们清楚，他是出于无奈而不得不写的。首场公演时，他触景生情，不禁簌然泪下。那座金碧辉煌的歌剧院引起他亲切、自豪的回忆的地方实在太多了。

9月中旬，莫扎特从布拉格回到维也纳。席卡奈德尔立刻找上门来，他准备在9月3日公演《魔笛》了。莫扎特还有一些合唱及乐队部分没写，序曲也还没动手。席卡奈德尔把他拽到剧院，硬要他对布景提出建议。他还成天给莫扎特灌葡萄酒和甜酒，一个劲儿地催他快干。28号，他完成了美丽动人的序曲——他的赋格曲中最令人激动、也是最受人们喜爱的一首。

《魔笛》完成后，莫扎特生活的全部意义都集中到这几个细小而可怕的问题上了：那个陌生人；生活中的痛苦；死亡之歌；死。

康施坦莎在《魔笛》首演后又去巴登了，莫扎特呕尽最后一份心血，天天谱写安魂曲。他生命的最后几个星期却是在空无一人的家里孤零零地度过的。

“八号，星期六。你没看见我昨天吃饭的样子。真太可惜了！我找不到那块旧桌布，于是干脆拿出了一块雪白的新桌布——还有插着蜡烛的双层烛台！”正因为是独自吃饭，莫扎特更觉得应该铺上桌布。他一向喜欢整洁、优雅，而且至死都一直保持着这个习惯。“没有你在身边，我就觉得时间太难熬了——我早就知道会这样的。要是我手里没有工作，上个星期我就去你那里。可在那里我没有合适的地方工作，我也想尽量避免造成经济上的困难。最令人向往的莫过于生活在平静和安宁之中；这就意味着必须勤奋地工作，而这也正是我的打算。”

第二天，他又像平时一样到剧院去听他心爱的《魔笛》。“今天我跑到了布景后面，等着那段用钟琴伴奏的帕帕根诺的咏叹调，因为我非常渴望亲手弹弹钟琴。我想开个玩笑，于是就在席卡奈德尔刚要念台词的时候弹了一个琶音。他吃了一惊，朝舞台边上瞟了一眼，看见了我。他当时就停住不往下说了。我猜到了他的心思，又弹了一个和弦。这时他用力敲了一下钟琴，咕啷了一声，‘别弹了！’全场哄堂大笑。我想，由于这个玩笑，很多人才第一次弄清楚钟琴其实不是他自己弹的！你真想象不到，这段音乐从乐队附近的一个包厢里听起来该有多么迷人——比楼座强上几百倍！你回来后应该马上去听一次。”

“星期天早晨，七点钟。我睡了一个好觉，希望你也一样。朋友普里姆斯给我买来半只阉鸡，我津津有味地把它吃完了。十点钟我要去皮亚里斯特

教堂参加祈祷，因为在那里能找导演说几句话……下个星期天我肯定能去你那里。到那时我们可以一起去游艺场，星期一再回家。”

康施坦莎在 11 月底回到家里。他那苍白的小脸瘦得不成样子、大脑袋上的骨头都明显地突了出来——尤其是那深陷的眼眶和长鼻子。看见他瘦成这副样子、她吓了一跳，更使她焦心的还是他不断地提到死。有一次他对康施坦莎说，有人给他下了毒，他感觉这事已经很长时间了。（莫扎特心底猜想下毒人是萨里埃利，这很可能是莫扎特病中的幻觉，但有些研究家对此深信不疑。）康施坦莎终于认识到，折磨着莫扎特的决不限于一般的身体不适。她请来了综合医院的医生克洛塞特。医生对他进行了一番检查后表示同意她的看法——必须把《安魂曲》（K.626）的乐稿从他身边拿走。莫扎特同意了，可是等他稍微好一些，他又开始写他的死亡之歌了。

11 月 21 日，莫扎特病情严重了，手脚肿大，浑身发烧，只能躺在床上。朋友们开始来看他。席卡奈德尔剧院里的人们商量了一下，决定每天下午都来陪莫扎特。他现在只对音乐还有兴趣，别的什么都不想谈。居斯迈尔在床边放了一把椅子，说什么也不愿离开。莫扎特心里十分感激他；他病得不能写了，但他还能指导“居斯迈”写总谱，教他管弦乐法。床上到处都摊着《安魂曲》的乐谱。每天下午陪伴的人来了以后，他们四个人（通常是沙克、霍费尔、格尔和莫扎特自己）就一起演唱已经基本写完的部分，居斯迈尔在早已搬进了卧室的钢琴上弹伴奏。

康施坦莎的身体也垮了下来，医生在给她治疗。要不是她妹妹索菲每天都来帮助看护，她真是一筹莫展了。卧床一个星期以后，莫扎特的病情变得非常严重，实际上是部分瘫痪了。晚上他往往痛得非常厉害。白天一整天他都很平静、安详，很少说话，最多只谈谈音乐，或者安慰安慰替他担心的人。他很快就要去见他的朋友了，对此他的心里十分满足。

12 月 4 日。朋友们围坐在他的床边。他把《洒泪经》递给他们，让他们唱。还像平时一样，他自己唱男声最高音，沙克唱女高音，霍费尔唱男高音，格尔唱男低音。居斯迈尔钢琴伴奏。他们唱了起来，声音很轻，因为莫扎特已经非常虚弱，只能唱得刚好让别人听得见。小调旋律渐渐地上升到了高潮，他那平静的表情和低垂的眼睛突然一变，换上了明显的痛苦神色，眼泪夺眶而出，“难道我没有说过，我是在为自己写《安魂曲》吗？”

傍晚时分，索菲来了，莫扎特的脸上浮现出一丝笑容，对索菲说：“死亡的味道已经在我的舌尖了——我在品尝死亡；如果你不来陪我亲爱的康施坦莎，还有谁会来帮助她呢？”

凌晨一点，莫扎特走完了他短暂的一生。这一年他尚不满 36 岁。《安魂曲》成了他未完成的遗作。

他的葬礼在斯蒂芬教堂草草举行，参加葬礼的人寥寥无几，冷清得可怜。康施坦莎由于病得不能动，没有参加葬礼。那个孤零零的掘墓老人在凄风苦雨的袭击下把棺材放进了马尔克策坟地的贫民墓坑。两个星期后，康施坦莎来到墓地寻找莫扎特的葬地，但她已经辨别不清了，那个掘墓的老人也已去世了。

天才的去世很快就传开了，“爸爸”海顿老泪纵横：“可怜的莫扎特！那么年轻就死了！我这一生最好的期望破灭了！我现在所能享受的一切财富和荣誉都成了我心头的重压，我总在想，竟不能为他办个像样的葬礼！如果在英国，他将会得到像国王一样的光荣。我第一次作为德国人而感到羞愧”。

青年贝多芬闻讯后却在心里立下了誓言：“我要给他建立一座神庙！用我的作品”！

莫扎特死时没留下什么请求或者遗言，死后也没能还清他的债务。他的一些物品全部被他的债主们编入了存物清单。单子上开列的第一项是一架胡桃木做的钢琴，升降音是白键，本位音则是黑键，价值 80 弗罗林。1810 年康施坦莎把这架钢琴托运给住在米兰的卡尔，并写信说：“它还和以前一样好使，我觉得甚至可以说比原来还好些，原因是我一直细心维护它，还有制作这架钢琴的沃尔特好心地帮我对它进行了彻底检修和重新粘合。修完后有好几次我都可以把它卖掉的，但我像心疼我的孩子一样心疼它。所以，除了你，我决不让它落到别人手里。但有个条件，就是你必须保证像我一样关心保护它，永远不和他分手”。

值钱钱的第二样东西是莫扎特心爱的弹子台，价值 60 弗罗林；他的衣服（他很以他的衣着为荣的）全部估算起来值 55 个弗罗林；其中包括一套白色礼服（自然是他的宫廷礼服）还有天蓝、深红（那是他最喜欢的一件）、浅棕、黑色和银灰色的外衣。他曾经用来跟海顿一起合奏的那把中提琴估价 4 个弗罗林；3 把银调羹和还没卖掉或者当掉的银盘子一起值 7 个弗罗林。他的债务包括欠一个裁缝 282 弗罗林，欠另一个裁缝 13 个弗罗林，欠药商 179 弗罗林，欠家具商 208 个弗罗林。他死时还欠普赫堡 1000 个弗罗林。这笔钱和其他债务（共 918 个弗罗林，还不包括借贷的款项）最后都由康施坦莎还清了。莫扎特举债并不完全是由于家境贫寒，另一个原因是他还买了不少他和康施坦莎根本不需要的衣物、装饰品和小奢侈品。

他死后留下的遗物中最使人感兴趣的还是他的藏书和他自己的乐稿。这些手稿中有许多著名作品的总谱，有些是全部的，有些只剩下了残余部分，还有很多从未发表过的作品。后来，康施坦莎把这些作品中的大部分都卖给了奥芬巴赫的音乐出版商安德烈。就是这个安德烈，以前曾拒绝向莫扎特本人洽购任何作品，在法兰克福的加冕典礼上又拒绝预支给他钱。莫扎特留下了他珍藏的 46 本书，其中有诗集（他经常读诗，以便从中挑选抒情诗作为歌词）、话剧和文学剧本；音乐技巧和理论专著；3 本传记；游记、期刊和年历；诸如安索马希的《论人的理解力》（英文原著）一类的杂文集；还有抨击当时几种劣迹的小册子，如攻击天主教一统天下、极端保守主义以及为培养男性女高音而进行阉割的文章，等等。他还保存着学生时代的所有教科书，包括他幼时非常喜爱的《算术和代数》。他的藏书几乎全是德文书籍，但也有几本英文哲学书和法文、意大利书籍；当然，拉丁文的《圣经》是必不可少的。不言而喻，他还保存着许多已印刷出版的乐谱，其中有他的朋友们的作品，也有他尊称为自己的导师——巴赫、格鲁克和海顿等人的作品。

莫扎特留给世人的巨大财富是他的全部作品，这些作品不论是在数量上还是在迥非寻常的完美性上都是惊人的：17 部歌剧、约 50 部的交响曲、大量的器乐曲——卡萨齐亚、小夜曲、四重奏曲和五重奏曲、40 余首小提琴奏鸣曲、18 首出色的钢琴奏鸣曲、6 首小提琴协奏曲、27 首钢琴协奏曲、各种管弦乐的协奏曲——所有这些都是在一生中创作的。

他的全部作品建立在同时面对 18、19 两个世纪的基础上。这句话的涵义不仅指一般历史和文化史上的那个过渡阶段（从君主政体到大革命，从神秘主义到浪漫主义），而尤其是指音乐史上的过渡阶段。莫扎特在音乐史上是个组成因素，处在历史上最重大的转换关头。

差不多到文艺复兴的黎明期(约指 13 世纪)为止,音乐的能力极其幼稚,只局限于内容狭隘,篇幅极短的单音曲;便是 14、15 世纪的英、法,法兰德斯的复调音乐,在保持古代调式的范围之内,即不能从事于独立的结构,也无法摆脱基本上无人格性的表现方法。直到 16 世纪末期,音乐才开始获得可与其他艺术相比的造句能力;但还要过两个世纪音乐才提出雄心更大的课题;向交响乐演变。莫扎特的地位不同于近代一般大作家、大画家、大雕塑家的地位:莫扎特可以说是背后没有菲狄阿斯的陶那丹罗。他真正称得上开宗立派的古典作曲家。

他的古典气息使他在某些方面都代表那种双重性:例如在有伴奏的单音调之下,藏着含有对位性质的无数变化,那是在莫扎特的笔下占着重要地位的;

例如在他的抒情作品中,有一种极其丰盛而又无比明净的交响乐,经蓄意安排如声乐的处理,而激荡回响。还有更重要的一点是:所有他的音乐都可以当作自然的旋律,当作自然歌曲的淙淙泉涌;也可以当作完全是“艺术”的表现。

莫扎特在形象的具象与抽象的统一上和他那个时代文学艺术的最伟大的代表——歌德相似;莫扎特天才的一些特性是贝多芬交响音乐的雄伟建筑的基础,并且给浪漫派的艺术描绘了一个诱人的前景。在他的创作中第一次非常明确地表现了艺术综合的思想——他善于借助总体构思把不同领域的艺术统一起来,并且还保持了每个领域的独立性。他的舞台作品完成了从歌剧到乐剧的转变,奠定了整个浪漫主义戏剧作法(题材、形象的处理、主导动机的因素)的基础。但正像贝多芬的交响曲是独一无二的现象一样,莫扎特晚期的作品反映了当时一切复杂现象的歌剧在他的继承者的创作中没有得到直接的反应。这些歌剧的意义到很晚才在 19 世纪伟大的现实主义者的艺术中表现出来,这些人是威尔弟、比才,而最接近的恐怕要算是格林卡和柴科夫斯基的创作了。

陶那丹罗是弥盖朗琪罗的前辈(1386—1466),近代雕塑开宗立派的人;但他是从古代艺术中熏陶出来的,作为他的导师的有在他一千六百多年以前的菲狄阿斯,而菲狄阿斯已是登峰造极的雕塑家。莫扎特以前,音乐史上却不曾有这样一个巨人式的作曲家。

莫扎特音乐作品赏析

《伊多曼诺》（歌剧）

《克莱塔之王，伊多曼诺》是莫扎特创作的第一部正歌剧，也是至今还在上演的最早的一部莫扎特歌剧。它显示出了意大利和法国风格的强烈影响——法国派的影响主要来自格鲁克的《阿尔赛斯特》——因此也就带有一些僵硬、古板的味道，但莫扎特的下一部歌剧就将这些影响一扫而光，而且以后也再没有出现过。

《伊多曼诺》，根据关于伊菲革涅亚的古老传说改编，剧情改为由国王的儿子伊达曼蒂作为牺牲品。剧本是赫罗尼姆斯主教手下的一个牧师瓦莱斯科神父从法文改写的，内容十分枯燥，再加上必须使脚本适合意大利歌剧，可神父是个眼光狭小没有天才的人，脚本远不能符合青年作曲家的理想。但即使这样，莫扎特也以真正的创作热情着手歌剧创作。

1781年1月29日，在乐队的伴奏下，歌唱家们首次公演了《伊多曼诺》。某种动人的不平凡的感觉抓住了在场的人，题材传统的夸张性并未妨碍作曲家使自己的主人公具有迷人的活生生的轮廓。当伊利亚——被俘的希腊公主——孤单悲哀的形象出现在观众面前，这种气氛从一开始就吸引了人们的注意。姑娘对祖国的怀念，同她心里萌发的对外国少年伊达曼蒂的爱情纠葛；她的愤怒和自豪——莫扎特善于将这一切在伊利亚的咏叹调里以当时惊人的现实主义表现出来。

爱列克特拉——伊利亚仇恨深重的竞争者——的出现也给人以同样动人的印象。爱列克特拉在一首热情的咏叹调里流露出自己的嫉妒心和企图报复的烦恼，这首咏叹调直接插入下面悲剧性的合唱里。合唱表现了人民在岸上等待同希腊人长期作战的胜利者伊多曼诺的舰队时那种不安的心情：海上有风暴，驶向海岛的舰队一定会遭到牺牲。心理（爱列克特拉的狂热和人民的绝望）和场景（海上的风暴）两方面的结合——使人想起格鲁克的戏剧场面，但它更有热情的力量 and 更富于戏剧性。

与以前歌剧相比，这位25岁作曲家的这部作品的伟大意义，不仅仅是在篇幅上，而主要在于这位大师在他所喜爱的艺术中已经具有确立戏剧原则的大胆意图，从而超越了少年时代的模仿作品。这一飞跃很早就准备好了——在莫扎特的器乐作品里，在他天才成熟的交响乐、室内乐和钢琴作品里都做了准备。《伊多曼诺》把作为交响乐家的莫扎特和作为戏剧家的莫扎特第一次合在一起，这种汇合对作曲家今后的道路具有决定意义。力求音乐发展有内在的逻辑，这在以前本是器乐音乐所具有的特性，如今在莫扎特歌剧创作中成了主要特点；这种意向同新的表现手法的探求、语言的改革、歌剧形式的形成、戏剧化的企图携手并进。

当歌剧体裁还处在决定性变化的前夜那几年，莫扎特已经成长为一个歌剧作曲家。以前一直独占欧洲舞台的意大利正歌剧正经受着严重的危机，早在18世纪初就发现了戏剧与音乐方面的脱节，这种脱节终于使歌剧演变成服装音乐会似的东西。新的民主体裁喜歌剧的诞生给正歌剧一个沉重的打击。

伊菲革涅亚，希腊传说中阿伽门农的女儿，被其父杀死献给阿耳忒弥斯女神，但为女神救走，带到陶里斯地方去做女神的祭司。

这是意大利人民的产儿，在 30 年代开始占居舞台，并且很快地获得了全世界的声誉，题材和性格刻划（有时带有尖锐的社会讽刺）的现实主义，吸引了广大社会阶层对喜歌剧的同情。在这普遍爱好喜歌剧风格的时候，这种风格终于排挤了正歌剧；但正歌剧还是根深蒂固的，它继续占有听众的心——意大利咏叹调风格的惊人完美性、声乐家迷人的技巧，根据传统与神话形象相联系的崇高情感——所有这些都吸引了很多卓越的作曲家采用它的体裁作曲。而当这些作曲家愈来愈发现正歌剧体裁戏剧性的弱点时，他们便愈强烈地产生为它开辟新路的要求。

改革正歌剧的意图不只产生一次。各国作曲家的努力虽然有时很有成绩，但是同维也纳作曲家克里斯托夫·格鲁克在这个领域内所做的比较起来就显得完全暗淡无光了。当他开始自己的革新时，他已经是一个为意大利和奥国所公认的，具有丰富戏剧经验的德高望重的作曲家了。他以改革者的满腔热忱攻击宫廷歌剧的消闲散遣和过分炫耀技巧，他于 60 年代在维也纳创造了新的综合戏剧的第一批典范作品。

戏剧优先于音乐，这是他作为改革基础的原则，他非常彻底地贯彻这一原则。由这一原则引伸出歌剧音乐材料应当融合为一体的意图；强调最接近戏剧的朗诵形式宣叙调；要求戏剧与音乐统一的发展。

莫扎特是熟悉格鲁克的《奥尔菲亚》和《阿尔赛斯特》的，并且不会小看他的改革在未来歌剧面前所展现的远景，但也没有成为彻头彻尾的继承者。他有他自己的美学观点，尤其是他不想剥夺在表演演唱技巧的歌唱中所包含的感情影响力。他学习了格鲁克许多新的戏剧手法，这些手法的舞台性和格鲁克运用歌剧音乐材料的能力使他心向往之，他在《伊多曼诺》中还是保持正歌剧的传统，只是按自己的观点加以了重新处理。

象征地表现人们强烈的情感——报复、嫉妒、爱情和友谊——的咏叹调在这里仍然占统治地位：爱列克特拉在第一幕里以一个狂怒复仇的女主人公的面目出现。在第二幕里，当她获得伊达曼蒂的爱情希望时，莫扎特让她唱柔和的，牧歌式的咏叹调，好像忘记了曾经对她那阴暗性格的刻划。伊达曼蒂和伊利娅的抒情形象，揭示了作曲家对刻划主人公性格的另一种态度，他尽量表现性格的个性以及它们的发展，这也就是将来形成莫扎特戏剧作法的基础特性。在《伊多曼诺》中，作曲家用许多细致的线条刻划出一对相爱的人逐渐从抑郁状态向光明的、战胜一切的爱情转变。

第三幕的四重唱，几乎是莫扎特戏剧探求的最好表现。在最紧张的一个场面里——伊达曼蒂在与妖怪决斗之前同父亲和伊利娅告别——莫扎特创作了具有强大戏剧力量的，同时音乐性又很完美的重唱曲，既达到了形象对比的刻划，又达到了舞台的完整性。爱列克特拉的狂热，伊多曼诺的失望，一对相爱的人动人的自动放弃个人利益，这些有时互相对立起来、有时所有各声部汇合在必遭灭亡的情感中。

《伊多曼诺》不能算做完善的作品。虽然莫扎特企图综合每个学派的成就——意大利、法国、格鲁克，并且克服正歌剧的守旧传统，但还未找到风格的统一，由此产生了负担过重和音乐语言的色调过杂。但是歌剧也没有成为折衷主义的。莫扎特天才的特性通过所有影响表现得仍然很鲜明：就戏剧表现的力量，配器的丰富与声乐技巧的丰富来说，《伊多曼诺》可以被认为是那个时代最好的作品之一。

在音乐行家中《伊多曼诺》获得了承认，但是慕尼黑剧院的广大观众只

赞赏琐碎的地方，对整个歌剧相当冷淡：在莫扎特探求的范围内，摆在他面前的问题的复杂性，使人不能全部接受这部歌剧丰富的音乐。

《后宫诱逃》（歌剧）

《后宫诱逃》被认为是德国第一部喜歌剧。它的表演方法都是从轻歌剧中通常的德式表演——也就是夹有对白的咏叹调——发展而来的。在这部歌剧里，莫扎特借鉴了意大利喜歌剧的风格，也采用了朗诵式的宣叙调，将它们揉合而成德国式的歌剧，又保留了原有的活泼、抒情的特点。

1782年7月16日，《后宫诱逃》在维也纳正式上演。歌剧上演后获得了成功，并得到了格鲁克的赞赏，但没有引起皇帝及当时音乐界足够的重视。萨里埃利在此剧上演之际，曾轻视地说：“这些野蛮人根本没有耳朵，还想作音乐！”而萨里埃利对莫扎特的后期作品《魔笛》是表示赞赏的。约瑟夫二世看完《后宫诱逃》之后对莫扎特说：“亲爱的莫扎特，你写的音阶太多了。”莫扎特回答道：“一个音符也不多，陛下。”

这部歌剧的剧本是当时国家歌剧院的经理小戈特利布·斯蒂凡尼编写的。剧本的背景是土耳其，由于土耳其和俄国以及奥匈帝国之间激烈争霸，它在过去五十年中逐渐成了众所瞩目的对象，并被认为是个极富浪漫色彩的国度。它的题材是当时人们早已熟知的题材；拯救被俘的心爱的姑娘，伴随着这一类紧张情节的程式化的异国情调，这在当时是最受人欢迎的戏剧主题。在这以前便已经有几部根据此题材作的歌剧，但斯特凡尼为莫扎特把它加以改编，他删掉对话，尽可能以二重唱、小咏叹调和重唱曲代替。此外，他听从莫扎特的要求，使形象更加鲜明，心理的动机更加自然。

莫扎特和康施坦莎·韦贝尔的爱情与歌剧形象的创造紧密地交织在一起。莫扎特把她爱人善良、无忧无虑、乐天，安于贫困，具有相当的演剧的天性和很明显地富于音乐感的性格特点，分化在歌剧中的两个女主人公的身上：一个是抒情的女主人公——康施坦莎，另一个是喜剧性的女主人公——勃伦德痕，而莫扎特在女主人公的爱人贝尔蒙特的体验中表达了自己的爱情的某些感受。

在《后宫诱逃》中有许多喜歌剧的典型的东西、两对情人——主人和仆人、一个凶恶的，但堕入情网的老头子奥斯明；许多典型的情节——吵架、酗酒、老头追逐女人、相爱的人的龃龉与和好——但所有这些莫扎特都加以新的处理，以新的方式来运用喜剧体裁的特点。一切喧闹的场面他都不用音乐（这是德国歌唱剧所允许的）。他把音乐的发展、剧情的内在动因和性格的揭示联系起来。个别人物的幼稚并不能使莫扎特为难，性格的具体特点，不论多么滑稽、怪诞、平凡——都同样是他音乐体现的对象。

但同时他力求把崇高感情的体现者（贝尔蒙特、康施坦莎）加以突出强调，在戏剧结构中他力求有更多的自由、更广泛的感情范围和对比并置的可能性。这样，喜剧人物的性格刻划就非常突出了。

像在《伊多曼诺》中一样，莫扎特又力求利用各种歌剧形式，既利用喜歌剧的急口令（奥斯明的那一声部），又利用浪漫曲（彼得利奥的浪漫曲），

莫扎特的先辈们所作的最初的一些维也纳音乐喜剧，称做歌唱剧，其中是杂乱无章地把各种喜剧体裁（意大利的，法国的，德国的）的特点混合在一起。

同时，把抒情歌曲和“正歌剧”的歌唱技巧因素结合起来，但他最喜欢用的材料是所谓“中间性”的材料（即半正歌剧式的），在这一点上莫扎特非常大胆地表现了民族精神和革新的精神。属于这样的咏叹调有康施坦莎的第一个独白，这独白表现了她的思念故乡和孤独感。而贝尔蒙特在歌剧刚开始所唱的咏叹调更富于这样的咏叹调的特性。贝尔蒙特的抒情主题“我在这里和你相会，康施坦莎”丝毫没有装腔作势、程式化的、貌似崇高的东西，它好像是真正的口头语言、自由而时断时续地吐露着。曲调的重音和它的发展很自如地跟随着台词的结构。甚至花腔也不带普通声乐装饰音的性质，而是有机地加进曲调的结构里，加深了贝尔蒙特激动不安的表现。从悲壮的音调到普通的哀怨或抒情的音调的转变，转变得像普通说话一样直接和简单；所有这一切都是和在意大利“正”歌剧中所采用的朗诵的风格大相径庭，这种朗诵风格使感情的表现永远是一定的、程式化的。

这样，早在《后宫诱逃》中便已经表现出了以后在历史上引起很大反响的这种歌剧语言的革新。莫扎特摧毁了隔在“正”歌剧的音乐语言与喜歌剧的普通语言之间的相对界限，从而使音乐语言具有现代的现实主义的倾向。这一改革的成果滋养了好几代作曲家。

莫扎特除了革新歌剧语言之外，同时还力求扩大它的戏剧表现力。在《后宫诱逃》中，正像一切歌唱剧一样，是音乐和对白交替；莫扎特力求在音乐内找出它们在戏剧上连结的手段。贝尔蒙特的仆人，彼得利奥的浪漫曲就是这样的，他夜晚在花园里唱这首浪漫曲，是希望唤出贝尔蒙特的未婚妻和她的女友勃伦德痕。脚本作者预定在这个地方是一个小夜曲性质的、娱乐的乐曲，但莫扎特对于这一场的戏剧领会不同，他在浪漫的乐曲中表达出场面不安的情绪：夜色、情人、不安的心情、以及紧张的等待。

莫扎特乐思的富于场面性也表现在序曲里。序曲虽然还像意大利喜歌剧所特有的一切喜剧性的序曲一样——热情灿烂的快速度的音乐，表达了歌剧的异国情调（莫扎特在乐队里加进三角铁、小鼓、短笛这样的乐器）和戏剧的娱乐性质，但在概括了曲子的抒情因素的中间部分出现了新的因素：莫扎特用管弦乐陈述了贝尔蒙特的咏叹调，这就预示了主人公的出场。

不论是在序曲内或在戏剧的整体结构中，作曲者都还没有能够使不同的体裁有机地融合成一体。各个类型的咏叹调并列，不相混合，并且甚至于使形象的描绘有些不协调。贝尔蒙特的最后一首沉重的、富于理性的咏叹调是用“正”歌剧的风味写的，和以前两首描写他的性格的咏叹调很少联系。康施坦莎的形象更不完整，她的每一首咏叹调都有体裁的痕迹。由于莫扎特力求表达形象的复杂多样，结果更陷入风格的矛盾里；但在奥斯明、彼得利奥、勃伦德痕不复杂的体验和性格的描绘里，他已经找到了音乐戏剧手法的统一。莫扎特把德国民间曲调和喜歌剧的手法结合起来，创造了生动的、完整的现实主义的形象。这之后他的任务是使这些形象摆脱程式化的、古怪的性质，使它们复杂化和高尚化。喜歌剧的咏叹调在这方面提供了许多新的可能性，虽然莫扎特偏爱抒情性，但《后宫诱逃》已经使他明白什么样的歌剧体裁才是他改革的立脚点。这一点的达到，他不是从“正”歌剧程式化的、故做崇高的装腔作势出发，而是从民族喜歌剧中确立的现实主义传统为出发点的。

《费加罗的婚礼》（歌剧）

这部歌剧的题材取自于法国戏剧家博马舍的《费加罗三部曲》。《费加罗的婚礼》是《塞维利亚的理发师》的续篇。和以前所采用的脚本不同，莫扎特第一次遇到像博马舍这个剧本这样富于技巧、具有尖锐的思想性和内容丰富的剧本。不论是博马舍对社会矛盾的大胆揭露还是剧本在戏剧方面的优点——情节的机智光彩、场面的生动、性格的丰富，更重要的是戏剧发展的有机性——这是构成音乐戏剧的最重要的因素，这些都使莫扎特钦佩不已。

当这剧本被改写为歌剧时，这些优点很少受到损失，法国戏剧语言的锋利和清新、形象的感官的美都在达·庞蒂身上得到了很好的领略。当然，剧本鲜明的政治倾向性在皇帝禁止的情况下不能在脚本内得到足够的反映。达·庞蒂有利地利用了绝妙的情节、喜剧的场面和典型的对照，为意大利的喜歌剧创作出引人入胜的脚本。

但是莫扎特对于脚本不十分满意，在写作过程中他让达·庞蒂作了各种修改，让他把形象复杂化，赋予形象以细微的心理描写。传统的男女仆人、漫画化似的伯爵、轻浮的侍童逐渐变为有鲜明个性的、生动的人的形象。甚至剧本的社会主题在莫扎特的笔下也找到了独自的处理。

这时莫扎特的歌剧美学观念已经成熟并具有独特性。对于歌剧的看法，他和格鲁克的观点不同。格鲁克认为戏剧是第一位，而音乐是起从属的作用；莫扎特则从另外的原则出发，主张音乐是歌剧的戏剧结构的基础。1782年当莫扎特创作歌剧《后宫诱逃》时，他曾给他的父亲写信道：“在歌剧中诗歌应当是音乐的顺从的女儿。”莫扎特非常坚守这一个原则，同时他也像格鲁克一样，力求戏剧与音乐之间有机地结合起来。

莫扎特也逐渐形成了对传说的歌剧形式的独特态度。他像格鲁克一样，力求克服传说的歌剧结构的松弛；但格鲁克出于避免咏叹调的孤芳自赏和它的炫耀技巧，选择了戏剧性的宣叙调作为改革的基础。莫扎特则力求掌握歌剧遗产的全部财富，用它来实现自己的构思；他大胆地改变了传统的形式，把这些形式加以新的处理，力求发掘它们的舞台演出的潜在力。咏叹调和重唱仍旧是他的歌剧结构的支点，但咏叹调是作为刻画人物性格的手段，而重唱是表达许多形象的共同组合，强调这些形象的对立或揭示它们的心理的联系。

莫扎特不愧为天生的戏剧作曲家。在《费加罗的婚礼》中，他品评素材首先从舞台的见地出发。他的音乐形象都是直接从脚本的暗示中成长出来的，都是和题材的基础紧密联系在一起，并且同时又具有独立的音乐场面的生命（揭示冲突的内在本质、揭示情节的内在心理线索即戏剧的基本思想）——莫扎特好像是自己创造了自己作品的戏剧基础。这些特点，如果我们结合戏剧的具体场景分析，就会看得更清楚。

第一幕：一间屋子里。阿尔玛维瓦伯爵的仆人费加罗就要结婚了，他的未婚妻是伯爵夫人的侍女苏姗娜，伯爵给他们指定了一间屋子做他们的新房；这屋子刚好和伯爵自己住的屋子比邻，伯爵之所以要他们住这间屋子，实在是因为他在追求苏姗娜。费加罗本是个非常机警的人，自然很愿意和他的小伯爵主人周旋一番，但不幸费加罗的处境有一种困难：原来他曾向巴尔托洛的女管家玛塞林娜借过一笔钱，讲好将来如无法偿还就必须娶她为妻。巴尔托洛趁机从中挑拨，因为他一方面很恨费加罗，一方面也很想早日摆脱这年老色衰的女管家。这一幕中有巴尔托洛独唱的代表决心报复的咏叹调，

又有玛塞林娜和苏姗娜的二重唱《我愿为您效劳》。在这首二重唱中，苏姗娜和玛塞林娜像两只怒目而视的恶猫，恨不得扑上去把对方的眼睛抠出来。这时，她们内心凶狠的感情都由弦乐来表现，她们两人只限于互相冷嘲热讽，唇枪舌剑地对骂。

第二场：切鲁比诺见了女人就爱，所以他也很钟情于伯爵夫人。伯爵最后决定不准他留在宫堡里，但却准他在自己的卫队里充当一名官吏；这时费加罗向切鲁比诺唱了一段很勇壮的歌曲《不要再做情郎》，歌词以嘲弄的口吻敦促可怜的小切鲁比诺去当“光荣的军人”，乐队则用鼓舞人心、充满火药味但又引人发笑的进行曲渲染军队的气氛。

第二幕：苏姗娜和费加罗在伯爵夫人的室内相会，那时伯爵夫人正在自叹爱情的易变。对阿尔玛维瓦的无耻行径感到屈辱和痛苦的伯爵夫人罗西娜的形象，莫扎特创作了他的全部歌曲中最动人心弦的两首咏叹调——《爱神，请听我的祈求》和《美妙的时光哪里去了》。后者的旋律和七年前写的《加冕弥撒》曲中的“上帝羔羊”有些相似。很长时间以来，每一个立志成名的女高音歌手都演唱过这两首歌。

第三幕：伯爵的妄念还不曾断根，所以苏姗娜和伯爵夫人又密商了一条妙计。在苏姗娜结婚的日子，她计划暗地里给伯爵送一封短筒，约他在花园里幽会，到时却由伯爵夫人穿上苏姗娜的衣服去与他相会。当伯爵夫人和苏姗娜捏造假信的时候，唱了一段二重唱：“多么温和的西风……”，而提琴表现出沙沙的写信动作。这首二重唱是这部歌剧中美丽的歌曲之一。

莫扎特在用音乐体现剧作的时候，强调了伯爵夫妇、费加罗以及苏姗娜等人具有的人类共通的情感，这样就使剧中人物给人以亲近感。同时在刻画主人公的性格和感情时，表现出他尊敬和信任人的个性态度（这永远是他的优点）：在描绘反面人物时，莫扎特用了更加细致和复杂的手法——以讽刺来代替怪诞和滑稽。他的伯爵是一个急躁和热情的人，同时又是专横而没有主见的人，他不知道节制自己的情欲。作曲家有意强调他行为的喜剧方面，但丝毫不加以夸张。他创造了有明显的社会性的贵族形象，这形象是浅薄的、依仗本身的社会地位而胡作非为的人的形象，而不是一幅上流社会浪荡儿的漫画像。

在这部剧中，莫扎特不再采用程式化处理喜剧形象的手法（这是他在歌剧《后宫诱逃》中还非常愿意用的手法），他在刻画剧中抒情的主人公时力求摆脱过分的夸张。如果是在几年以前，他一定觉得伯爵夫人的痛苦应该和歌剧总的喜剧的基本结构分开，而现在却很自然地包括在戏剧总的乐观的气氛里，并且抒情性很强，但没有故作崇高的气息。莫扎特克服了在喜剧形象和抒情形象、崇高的和日常的感情之间的鸿沟，而这恐怕是他的戏剧手法成熟的最明显的证明；相比较以前的作品，他在这部剧中表现出生活的一切现象在作曲家的意向中都是有机联系和统一的；这样便出现了在歌剧史上划时代的作品——抒情喜剧，其中各种歌剧体裁的层次融成一片，每一种传统的因素都利用得很独特。

在处理像一方面是伯爵和伯爵夫人，另一方面是苏姗娜、切鲁比诺和费加罗这样的角色的不同特点是很难一一指出的。只能确定他们的承继性，他们都是源自喜歌剧和正歌剧的人物。把正歌剧的角色加以简单化、具体化，使这些角色比他们在意大利歌剧中的原型更加富于个性。把喜歌剧的角色加以复杂化、加以诗意的处理，并且也加以个性化。因此，角色的性格已经不

是由主人公的体裁的属性来决定。而是由他的个性以及个性中所特有的某种心理来决定。因此人物在音乐上出乎意料的相似关系不是由地位（例如伯爵和伯爵夫人）的共同性统一起来的，而是由心理的共同点（例如伯爵夫人和切鲁比诺）统一起来的。莫扎特在运用歌剧形式时，也不考虑它们的体裁标志：他把悲壮的咏叹调让喜剧的女仆苏姗娜来唱，嫉妒的咏叹调让伯爵来唱，也让他的仆人费加罗来唱；他使所有的人们都以同等权利参加到性格化的重唱里（伯爵在三重唱内，在和苏姗娜的二重唱内），因而破坏了惯有的联系，使手法和手法的表现焕然一新。伯爵夫人忧郁的情绪带有独特的感官的和俏皮的色彩，嫉妒的咏叹调由费加罗口中唱出带有讽刺的意味，而由伯爵口中唱出则是粗暴的、凶狠的，而决不是雄壮的。苏姗娜的爱情咏叹调热情和讽刺各半，而焦躁的切鲁比诺的歌曲扩大到悲壮的独白的程度。

莫扎特不仅在歌剧体裁的改革领域创造了新的意外成绩，而且，他在《费加罗》中为自己的主人公找到了统一的音乐语言——灵活、具体、与传统相联系的同时又自如地表现了心理体验的现代色彩。主人公的音乐语言在任何情况下都符合他的戏剧个性，并且具体的心理刻划能够加入到歌剧总体结构中而不破坏形象的完整性。费加罗便是这样的，在楔子中表现出他是乐观的和陷入了情网，在咏叹调《不要再去情郎》中是讽刺的和英勇的，在咏叹调《做丈夫的人们，睁开眼》中是一个受到屈辱的嫉妒者，在第三幕的终场中又是一个急躁的莽汉——他在我们面前是人所固有的各种性情复杂地结合在一起的人物。

莫扎特的革新在歌剧的外表结构上表现得不太明显。他并没有破坏喜剧演出的普通的结构（个别的分曲、咏叹调、重唱宣叙调的交替出现）；他只是力求整个作品更完整和更紧凑而已。任何题材都能使他创造出笼罩所有人物的抒情气氛。

虽然抒情色彩一直在莫扎特的歌剧中占优势，但在《费加罗》中由于音乐语言的统一和刻划主人公的方法的统一，它好像带有诗化的意义，不仅统一了人物，而且还改变了他们的比重。例如在脚本中是次要角色的切鲁比诺，在歌剧中成长为重要人物之一；莫扎特使这个形象成为青春的、热情的、诗意的和爱情的象征。固然，在《费加罗》中抒情的场面不断被一些像苏姗娜和玛塞琳娜的吵架、巴尔托洛的出现、伯爵追逐苏姗娜等等富有特性的闹剧的穿插闯进，但即使是这些穿插也都有不可捉摸的柔和的抒情性的痕迹。这就掩饰了喜歌剧典型情节色彩的斑驳和不是音乐发展所必需的穿插性人物的存在。

在《费加罗》中像在以前的歌剧中一样，发展的关键都集中在大重唱——三重唱、四重唱、六重唱里。莫扎特使这些重唱成为冲突事件的中心，吸引听众注意的与其说是主人公的表面行动，不如说是心理状态的发展和解决。在《伊多曼诺》中发现的和在《后宫诱逃》中表现得更清楚的发展路线在《费加罗》中自然的延续，并在这部歌剧的各终场达到了顶峰，使整个作品具有浑然一体的性质。不仅在第二幕的终曲内，所有的情节都是从内在的紧张和观点的突然转变表现出来的（伯爵嫉妒的怀疑，伯爵和苏姗娜的惊愕，没有遇到切鲁比诺的伯爵的失望，夫妇的和好等等），甚至在第四幕的终场内（夜间在花园内的场面），歌词本是建筑在主人公纯粹外在的冲突上，莫扎特也能够围绕着鲜明的心理因素集中音乐的发展，并且能够在场面的气氛和它们内在的意义上达到统一。

由于这个缘故，《费加罗》的序曲也是第一个以独立的交响作品形式出现的歌剧序曲，它显得统一、完整。它虽然不像《后宫诱逃》的序曲那样由于有直接“引用”的材料而和歌剧相近，但这序曲和歌剧的相近是存在的并且更加深刻和有意义；不仅歌剧的外在的动力得到了反映，它的明朗的乐观的抒情性也得到了反映——由于这种相近，虽然曲调取材不同，它仍然是剧中主要人物的一种独特的交响的刻划。

因此，《费加罗》不仅以取材范围的多样化和鲜明性使人惊叹，而且形式的完美、构思的完整、思想概括的力量都是惊人的。在莫扎特的这部歌剧中所发现的自如性和完美性在以前只是在那一时代伟大的大师的器乐作品中才具有，而如今《费加罗的婚礼》和这些器乐作品一样，可以称作是真正出色的作品了。

《费加罗的婚礼》所达到的完美，并不是现在才引起了人们的惊叹；这种惊叹是在歌剧一出台就开始的。据凯利回忆：“乐队第一次排练时，莫扎特身穿那件深红的饰皮大衣，带一顶镶金边的三角帽，站在舞台上指挥乐队。贝努齐以雄浑有力的嗓音和无比的激情演唱了费加罗的咏叹调《不要再做情郎》。我站得离莫扎特很近，听见他压低了声音一遍又一遍地轻轻喝彩：‘唱得好，唱得好，贝努齐！’当贝努齐唱到‘切鲁比诺沉醉于胜利，沉醉于军队的光荣之中’这一精彩唱段时，他放开了洪亮的嗓门，纵情高歌起来。他的演唱形成了电击一般强烈的艺术效果：舞台上的演员和乐队的队员都感到异常兴奋，异口同声地喊道：‘好啊！好啊！艺术大师！伟大的莫扎特万岁，万岁！’我真以为乐队队员用小提琴的弓子敲打乐谱架的喝彩声永远停不下来呢。矮小的莫扎特不断地鞠躬，感谢他们以热情的欢呼表达的崇高敬意。”

一七八六年五月一日，《费加罗》在维也纳首次公演。“全剧结束时，我觉得观众对莫扎特的欢呼和鼓掌仿佛永远不会停息似的；几乎每唱一段，观众都要求再来一遍，使得演出时间差不多等于两部歌剧那么长了。因此，皇帝下令在第二次演出时不许重演任何一段音乐。莫扎特和他的《费加罗的婚礼》取得了前所未有的圆满成功，这一点场场挤得水泄不通的无数观众可以作证……使我终生难忘的是他那瘦小的脸庞在焕发出天才人物那种奇异的光彩时的激动面容；要想描写它就像要画出阳光来一样难以做到。”

《唐·璜》（歌剧）

在《费加罗的婚礼》中，莫扎特遇到的是卓越的剧作，其中有现代的情节和性格刻划，而现在在他面前的却是一个传说题材，这题材经历了一大段历史道路，但还没有得到完美的戏剧体现。

不论是莫扎特还是这次和他一同合作的达·庞蒂都对意大利喜剧《唐·璜或石客》的舞台形象留有印象。这部歌剧是出自第二流的意大利作曲家加扎尼加之笔，在威尼斯剧院上演得很成功，它的脚本使莫扎特和达·庞蒂产生采用这个古代民间关于塞维利亚的浪荡子的传说为题材的念头，这个传说叙述一个被杀害的人接受了凶手的无礼的邀请，他居然在宴会的那天出现了，把凶手拖下了地狱。

在1630年这个题材曾第一次由西班牙作家蒂尔索·德·莫林改编为话剧《塞维利亚的淫棍和石客》，很受人欢迎，200年来不断有集市的杂技场和

剧团的演员演它，以后在话剧院的舞台上演出情况始终不衰，后来又有作曲家们来作曲。

18 世纪在传说的处理上引进了道德说教的因素——莫里哀的剧本和格鲁克的舞剧（取名为《唐·璜或罪人的惩罚》）都是这样的。但传说的戏剧性、它所包含的民间哲理的深刻性和形象的现实主义性都还没有揭示出来。而吸引广大观众的东西像从前一样，还是那些粗俗的喜剧效果，爱上唐·璜的女人们的吵架、他的仆人莱波雷洛的欺骗的勾当，而最主要的是魔鬼把不知悔改的罪人拖下地狱的终场。

达·庞蒂是以贝尔塔蒂的脚本《石客记》为蓝本的，他追随旧有的观点，仍然把《唐·璜》看做短小的喜歌剧的题材，因此也就根据这观点拟定了登场人物的性格。他只在楔子里展开了歌剧的戏剧性的因素；他的注意力集中在莱波雷洛的滑稽的狂言暴语、唐·璜的爱情阴谋、采琳娜的轻浮和被唐·璜抛弃的爱尔维拉的喜剧式的狂怒上。莫扎特给达·庞蒂的脚本加添了应有的心理刻画，使他的对话和情节紧张化。这样，莫扎特以惊人的大胆的精神在大家已经熟知的、平凡的基础上创作出好像是全新的戏剧作品。

《唐·璜》的主题吸引莫扎特决不是偶然的，还正和社会风气的转变同时发生。80 年代末，德国知识界正和 10 年前倾向艺术的世态风俗和娱乐的现象相反，表现出对于哲学、道德和伦理问题浓厚的兴趣。关于人崇高使命的思想、关于人生的意义、爱情和死亡的秘密、关于人有相互交往的天性的思想贯穿着这一时代杰出的戏剧的、文学的作品——我们从歌德的《维特》和《浮士德》、格英捷的《阿尔丁格洛》、席勒的《唐·卡尔洛斯》中都可以看出这一点。社会思想的积极性在国家的政治生活中找不到出路，于是反抗性常常采取强烈地表现个人主义的性质。个性自由、幸福权利是最容易引起争辩和讨论的题目。

有两部天才的艺术作品几乎是同时用艺术形象体现了这个冲突，一部是莫扎特的《唐·璜》，另一部是歌德的《浮士德》（《浮士德》的断片于 1790 年出版）。在这里，人的道德世界和他感情的天性的对立，表现为承认它们是统一的又是冲突的。莫扎特同时代人所关心的思想成为他的音乐构思的基础，而且在这思想的影响下，他的人物之间的相互关系更加尖锐化；不仅是主要的形象唐·璜和骑士长，甚至穿插性的人物都成为统一的戏剧冲突的直接参与者。在许多人看来是简单粗鲁，并且有时甚至是鄙俗的打浑的东西却突然获得了悲剧的力量。

谈到莫扎特的艺术形象，不能不结合歌剧的音乐与具体情景。

先是序曲，奏鸣曲式，以行板 D 小调，2/2 拍的戏剧性序奏开始。这个部分的乐思整个都是从第二幕终场石像访问唐·璜这个高潮部分中借用的。莫扎特的序曲通常不使用歌剧中的旋律，完全是由另外的乐思酿成歌剧气氛，这已成为惯例，但这一首序曲的写作构思却例外。乐队先是奏出一连串预示剧情的旋律，随即，速度骤然改变，转为很快的快板，D 大调，悄悄进入明朗的主部，小提琴快乐地歌唱，管乐器奏出应答的第一主题。然后在一个莫扎特特有的华丽的经过部后，兴致勃勃的第二主题轻快地进入；展开部由第二主题开始，两个主题作简单的展开后，照惯例连接再现部，并以 C 大调结束序曲。然后，不中断地立即连接下面的第一幕。第一幕第一场夜里，骑士长宏伟壮丽的宅邪庭院，唐璜的随从莱波雷洛披着大斗篷在宅邸的院中踱来踱去。唐·璜匆匆从房中跑了出来，安娜小姐在后面追他。安娜的父亲

——骑士长听见花园里有吵闹声，便走了出来，拔出了他的剑，接着就是一场决斗。管弦乐写实地表现决斗场面。老人受了致命伤倒下。垂死的骑士长和他产生怜悯的唐·璜，以及躲在暗处吓得发抖的莱波雷洛唱了一首短小的三重唱。在这一段曲子里，莫扎特的天才，柔美、深刻、哀感、圣洁，都表现无遗了。它的节奏很庄严，用的是f小调，把温和的哀感表现得极其恰当。虽然只是短短的18小节，但因作者的巧妙运用，却概括了这部神秘剧的罪与罚的基本观念。在莫扎特以前，根据这同一题材创作歌剧的意大利作曲家们在处理这一场面要简单和逼真得多，在加扎尼加的歌剧里，唐·璜接受了军官的挑战以后，给他以致命伤，然后用剑弄灭烛火，立刻和莱波雷洛逃之夭夭。这一切都进行得很快和很激烈。莫扎特却造成舞台上一定程度的停顿。在他的处理中，舞台的外在的变化被音乐的、抒情哲理的因素所代替，三个低声的男音结合在一个与其说是声乐性不如说是器乐性的主题内、形成了严肃的但同时又明朗的气氛。管弦乐的伴奏非常富于独立性，还利用了大提琴低而柔和的音色效果（贝多芬曾把这一伴奏的音型抄在自己的笔记本上，而与它并排地写了《月光》奏鸣曲的第一乐章的草稿，这奏鸣曲的第一乐章与三重唱的曲调的整个性质、伴奏的和声和整个的情绪非常相似）。

第二场街道、明亮的拂晓。

爱尔维拉上场，她也是一个被唐·璜所遗弃的女子。她唱了一段咏叹调，极富于情绪浓淡的变幻，不仅表现着一个失恋者恳求上天赐给安慰的悲情，并且也含着一个被弃者的愤怒。当她沉痛地哭诉：“在记忆里还依稀牵挂着伊人的爱的憧憬啊”时、我们可以感觉到她虽非常激愤，但如果她的爱人对她有一个表示歉意的微笑，她一定会马上就宽恕了他。

莫扎特赋予了爱尔维拉心灵高尚和热情的特性，使她成为自我牺牲和无私的爱的思想体现者。但他并不力求把爱尔维拉变成一个崇高的女英雄，而是把她创造成生活中可能有的真挚、无限地信任人同时又爱报复的艺术形象。唐·璜发现那哭诉的女人原来是他所遗弃的爱尔维拉时，他转身就逃走了；临走时他吩咐莱波雷洛去向爱尔维拉解释他为什么会把她抛开。莱波雷洛老实地照他的吩咐做了，他在这时唱了那段最著名的咏叹调“Madami-na”（《芳名录咏叹调》），他像一位历史学家一样，巧妙地介绍出他的主人在全世界各地所留下的浪漫史。“冬天喜爱胖的，夏天追求纤细消瘦的，对浅黑色女子称颂她的贞淑，对魁梧身材的称她为仪表堂堂，对身材矮小的就说她娇小可爱。人名簿中所列，不少还是中年女人，特别感兴趣的是处女。什么有钱的、面貌丑陋的、小巧玲珑的……只要是女人，就不顾一切地弄到手，这您总明白了吧？！”这一段独唱，既美丽又严整，既富情感又含讽刺，既是喜剧的吟诵又是抑扬的曲调，再加上诗句的美妙等等，使它成为杰出的佳作，它既不太长，亦不太短，详尽而不繁琐；一字一句无经过作曲者的想象力的刻划，妙趣横生，而无害于主旨。

第三场塞维利亚附近唐·璜府邸的邻乡。一群快乐的村民从远处走来：年青貌美的采莉娜和她的未婚夫玛塞托，还有他们的亲友们在管弦乐喧闹的前奏中一齐出场。

唐·璜和他的仆人莱波雷洛在这时候混进了这群快乐而朴实的人们的集会。唐·璜趁机行施他的惯技，频频对采莉娜以眉目传情，并用漂亮的谈吐打动了采莉娜的心。唐·璜吩咐莱波雷洛把大家先领到自己的宅邸去好好招待，自己和采莉娜留下，众人走开之后，唐·璜和采莉娜唱了一段二重唱《亲

爱的，把你的手给我》；这不仅是这歌剧中的精萃之作，而且也是所有歌剧中的杰作。在两人情话正浓的时候，爱尔维拉忽然跑来，对唐·璜破口大骂；这时采莉娜才明白她的崇拜者是个什么样的人。接着安娜和奥塔维奥也来了，他们四人唱了一段四重唱。——任何一位莫扎特同时代的作曲家都会醉心于用尖锐的戏剧性来处理这样的情节。但莫扎特却把四重唱看做是戏剧的心理发展的高潮之一。他用开头的富于表现力的主题——爱尔维拉悲痛的话“不幸的人啊，不要轻易相信”来把登场人物的各分部都统一起来，使它好像整个四重唱的主导动机。莫扎特不迷恋于四个这样不同的性格对置所形成的强烈的喜剧效果，他把音乐的发展都集中在他所认为是这一场面的最重要和有意义的寓意——人的真挚的苦痛的氛围上。

第二幕第二场安娜的宅邸，内院，院子里有三个门，正门通向大街，院子的周围有一排柱子，附近一片黑暗。

乔装打扮的莱波雷洛和爱尔维拉走进来，恰巧碰上了过度悲愤的安娜和正在安慰她的奥塔维奥、又和玛塞托和采莉娜闹了个满怀。这时他们唱了六重唱。在众人的痛斥声中，莱波雷洛不得不吐露真情。这之后，奥塔维奥唱了一段咏叹调：“我至爱的宝贝”，这首独唱非常出名，有人说只因为有了这段音乐才使奥塔维奥成为一个出色的角色，这话是相当有道理的。由于这首咏叹调歌唱技巧相当困难，有人曾把它称为男高音歌者的“试金石”。

第三场矮围墙围绕着的墓地，有几个骑兵和新立的军官的石像，月夜。

莱波雷洛出现了，向唐·璜叙述了刚才遇到的一些麻烦事。唐·璜则述说了如何被一个女人弄错，把自己当成她所眷恋的莱波雷洛了，由于被人们发现、被许多人追赶，来到了这里。他一面高声大笑，一面的谈论着这些经过。突然，音乐变为柔板，在管弦乐伴奏下，听到一个严肃的声音：“今天晚上，是你最后一次笑了。”莱波雷洛吓得几乎要瘫了。唐·璜环视着周围问：“是谁？”一边走着一边拍打几尊石像。忽然又一次听到：“不知羞耻的家伙。”唐·璜发现了骑士长的石像，就强迫胆怯的莱波雷洛念那上面的铭文，上面写着：“向杀我的罪人复仇。”

莱波雷洛颤慄着念给他听。唐·璜吩咐莱波雷洛，今晚要招待这位石像吃晚饭。石像竟然应允了。

第五场唐·璜宅邸的一个房间里。有一张已经准备好晚餐的餐桌。还有几位乐师。

唐·璜出场，随即命令乐师奏乐，又吩咐莱波雷洛侍候吃饭，唐·璜开始用餐。为在用餐时增加热闹气氛而在舞台上演奏的音乐，都是当时听众最熟悉的曲子。最初演奏的是玛蒂尼(Martini, Vincenzo 1754—1806)的歌剧《稀奇事》(Una Cosa Rara)第一幕的终曲。莱波雷洛对唐·璜的饭量之大感到吃惊。接下来演奏的乐曲是萨尔蒂(sarti, Giuseppe 1729—1802)的作品《幸灾乐祸的旁观者》(Fra i delitiganti ilterzogode)里的音乐。莱波雷洛终于躲起来偷吃去了。第三个曲子，用了莫扎特自己的《费加罗的婚礼》中的费加罗咏叹调“再也不飞了吧……”演奏这一旋律时，唐·璜知道莱波雷洛正在鼓着双腮偷吃东西，故意叫他回答问题时清楚点，或者叫他吹口哨等等来捉弄他。这种令人愉快的场面持续一阵之后，舞台的空气骤然一变，显出了悲剧气氛。爱尔维拉兴奋地跑进来，跪下说：“这是最后时刻，一切都会得到赦免的。”而唐·璜却不解其意，也同样跪下来嘲笑她，这时乐师退场。爱尔维拉请求说：“请改变生活吧！”唐·璜完全不理睬这些，却说：

“一块吃饭吧！”据说这首歌的旋律是当时流行的通俗民歌。爱尔维拉最后生气地跑了出去。管弦乐突然变成戏剧性的。爱尔维拉大声惊叫着又一次跑进来，然后从另外一个门跑了出去。唐·璜命令莱波雷洛到外面看看是怎么回事。莱波雷洛到外边看了回来，吓得浑身发抖——他在走廊里看见一个石头人，一个巨大的白色的人。唐·璜遂即一手拿蜡烛，一手拿剑，大胆地走到走廊里；少顷，他重回到屋中，倒退着走，骑士长的石像跟随而至。忽然灯光熄了，除了唐·璜手中的蜡烛还放一线微光之外，全屋都陷于黑暗中了，但听得见那沉重的脚步声的回响——石像走进了屋子。唐·璜明知厄运已经临头，心中虽有怯意，仍然毫不介意地吩咐莱波雷洛准备晚餐。可石像说：“你肯到我那里一同用餐吗？”唐·璜不顾莱波雷洛的劝阻回答道：“我去。”“作为约定的证据，伸出你的手！”唐·璜伸出手来握住石像。石像说：“这是最后的瞬间，悔改吧！”唐·璜固执地说：“不！”绝望了的石像只留下一句话：“再没时间了。”旋即走开。顿时大地崩裂，冒出了烈火，恶魔们的手抓住了他，这时可以听到从地下传来了恶魔们的合唱，其中还有用迷惘的声音唱出来的“罪有应得”，唐·璜终于被恶魔拖下地狱去了。在这一部分，幽灵般的《骑士》曲庄严肃穆，仿佛自阴间传来；它和狂风骤雨般席卷而至的一连串小调半音阶交替出现，代表着地狱中吞噬一切的烈焰和被打入地狱者的哀号。

《唐·璜》的中心形象唐·璜远远超出了喜剧人物的范围；他的行为虽遭到世人的指责，但他决不是一个懦夫而是一个堂皇的热情的人，他认为在他的浪漫的一生之中，在某时、某地他将会发现一个十全十美的女性，从这个女性的嘴唇上他必吮到一切女性所有的甜蜜；因此，这一形象迥非寻常的诱人的力量、威严的仪表——莫扎特把它们提到了第一位，并使它们成为自己主人公的基本特点。唐·璜的整个分部，一直到他的最短的独白，虽然表现出无忧无虑和闪烁着快乐的火花，但都充满了高尚和刚毅的精神。这不是喜剧式的情郎，而是强有力的人的个性，这个个性是非常迷人的，并且它是和骑士长同样有意义。

莫扎特甚至在莱波雷洛的咏叹调和独白内都透出他主人迷人的性格的反映（莫扎特在他的声部中不仅保留并且还强调了他的谐谑讽刺的特性）。例如在著名的《芳名录咏叹调》中的第一部分是和莱波雷洛的喜剧形象相联系的，第二部分具有柔和的、温存的、庄严的曲调，它突然使咏叹调充满崇高的气氛，使人联想起唐·璜的形象。莫扎特把严肃和讽刺的因素结合在一起，使他的舞台形象更加突出。

作为戏剧作家的莫扎特，真不愧和莎士比亚相媲美（莫扎特很熟知莎士比亚）。这两位天才戏剧创作的相似不仅表现在大胆利用谐谑的场面上（像在莎士比亚的作品里一样，这些场面常常强调了情节的悲剧性），而且还表现在形象的感情力量和思想的戏剧性的集中上。正像莎士比亚的精典一样，莫扎特用音乐创造出的人物性格的典型永远生动，永不失其魅力。唐·璜无可非难的大胆、莱波雷洛的怯懦、安娜小姐诗意的内心世界、爱尔维拉轻率的高尚的自我牺牲的精神、采莉娜的纯朴——所有这些以后都在无数的音乐作品和文学作品中得到了反映。

如果《费加罗》可以称做性格的喜剧，那在《唐·璜》中我们又遇到了新的歌剧体裁——心理戏剧。莫扎特明白他的处理是容纳不进任何现有的体裁中去的，他在自己的作品中强调了悲剧因素和喜剧因素的平分秋色，他既

不能称自己的作品是正歌剧，又不能称它是喜歌剧，更不能称它是喜悲剧。

围绕着统一的心理中心把性格分成两组（一个是集中在唐·璜的周围，另一个是集中在骑士长的周围）是设计歌剧的戏剧结构的新方法。由于这样的分组，音乐形象互为补充，彼此丰富。这样，作曲家在刻划主人公的时候，不仅能直接通过他的行动和语言，而且还可以从旁通过在与他的关系之中的其他人物来表现。例如唐·璜，他既没有一个宽广的独白，在重唱中又没有主导的声部，然而却是歌剧中最鲜明的形象。爱尔维拉对他无限的爱和要报杀父之仇的安娜的不由自主的恐怖，都反衬出这个形象的不可抵抗的强力和迷人的力量。在刻划唐·璜本人和他与采莉娜的关系中充满了感官的诗意和对大胆的、欢乐的生活的热烈迷恋。

像这样性格多重性的形象只有在人物的刻划中有对照的条件下才能产生，而莫扎特确实是采用了他在《费加罗》中小心避免的方法。在《费加罗》中，他遵循总的抒情的倾向，准备放弃某些人物的性格；在《唐·璜》中他不但不犹豫，而且还引进了各种因素的对置。在剧中崇高的人物和谐谑的人物、抒情的因素和怪诞的因素并不简单的对立，而是交织在不断推进的矛盾之中。这是莫扎特戏剧手法的新阶段，也是最高的阶段。在这里统一的因素已经不是抒情的气氛，也不是容易让其他因素侵入破坏戏剧统一的音乐气氛，而是很容易理解到的音乐戏剧的思想；它强有力地组织了所有参加进来的因素，并且只有在对照的并置中才更清楚地表现它的本质。

基本思想的明确性也决定了歌剧结构惊人的逻辑性，两个对比的形象（唐·璜和骑士长）贯穿着整个作品，它们在彼此冲突中发展着，并且形成了全部紧张情节的线索。这种集中的发展使《唐·璜》和莫扎特以前的歌剧不同，它使乐思具有能动性和戏剧性，这是后来在贝多芬的奏鸣曲和交响乐中将要达到的特性。

莫扎特刻划骑士长更多的采用了器乐手法，骑士长的性格刻划主要集中在管弦乐内。他的声乐部分的基础是匀调的宣叙调——单调地重复同一个音，这种单调的重复在终场中使这一分部和宗教音乐相似。这使骑士长的石像的形象具有神秘的、严肃的色彩，而没有现实生活的特性。

与此相反地，在唐·璜的分部中具有强调生活的特点。他的咏叹调、独白、重唱中他的分部都表现出舞蹈歌曲风格的特性，同时更明显地表现出是受小步舞曲和进行曲的影响。莱波雷洛的《芳名录咏叹调》是和唐·璜的形象相联系的，它建筑在小步舞曲上；在唐·璜和采莉娜的二重唱《亲爱的，把你的手给我》表现出含蓄的但又很明显的进行曲的步调；舞会场面中的著名的小步舞曲无疑也是从旁刻划唐·璜。

莫扎特还在其他人物的分部中发展这些音乐刻划的对立因素，因而使自己的形象臻于完美的境地。例如在脚本中骑士长的“真实”的形象只是在楔子中、在短短的决斗场面中；以后他那一分部便撤出情节的发展之外。在第二幕的末尾（墓地和终场）作为活人的骑士长的真实的特性被象征的特性所代替，骑士长的石像体现了复仇。但在歌剧内，骑士长的音乐形象并没有排出情节之外，并且也没有分化；它好像是逐渐的结晶，得到愈来愈重要的意义。在楔子内与骑士长的形象相联系的音调、和声、节奏表现在安娜的复仇的咏叹调内（即在他最接近的人物的分部内）；由此又转到来揭露唐·璜的安娜、爱尔维拉和奥塔维奥的三重唱内（第一幕的终场）；以后又在第二幕的悲剧性的六重唱内（其中受到污辱的人的愤慨达到极点）；甚至还渗透

到对立阵营的分部内——当这阵营的人想起骑士长的时候（例如在第二幕终场，当莱波雷洛恐怖地报告石像的走近时）。所有这些因素都由莫扎特加以展开，使它们组成贯穿戏剧发展的线索；每一个新的音乐段落好像都是作曲家从最初就拟定的心理冲突的继续。

此外，莫扎特不论在什么地方都力求音乐的表现、手法的完美；他的音乐形象的独立性要求不仅是发展的而且是完整的形式，同时这形式不应当忽视素材的意义。莫扎特在每一首咏叹调内都力求揭示人物的整个内心世界而不是性格的某一方面；像在唐·璜的著名的咏叹调内（《香槟之歌》），揭示了他精神面貌诱人的积极性。突进性的灿烂的、光辉的、充满生命的欢乐的感触在这里不仅用使人晕眩的速度，并且还用雄壮的、力求不断发展的曲调表现出来。这样的咏叹调实质是唐·璜本性的咏唱。

在重唱曲中也可以看到同样的情形。其中有些是继续了莫扎特在《费加罗》中采用的一种二重唱的性格刻划，其中音乐主题把两个人物的分部结合起来（例如唐·璜与采莉娜的抒情二重唱——《亲爱的，把你的手给我》或唐·璜与莱波雷洛之间的喜剧式的吵架）。但在这部歌剧中，莫扎特音乐戏剧手法的新颖并不是指这样的重唱，而是指强烈的戏剧化的重唱。例如安娜和奥塔维奥两个分部中有对比结构的复仇二重唱便是这样的；悲剧性的四重唱和六重唱、以及第一幕终场雄伟的重唱也是这样的，这些重唱曲甚至在和《费加罗》戏剧化的重唱比较起来也显得略高一筹。它们的任务是，或者刻划尖锐的心理冲突，或者刻划所有加入者的一定的情绪。莫扎特是在结合了两方面的手法才形成了这种心理的重唱和情绪的重唱的；这两方面手法，一方面是《伊多曼诺》的戏剧性重唱曲中采用的，另一方面是《后宫诱逃》和《费加罗》的喜剧重唱曲中采用的。在《唐·璜》中莫扎特把高度的戏剧性和浪漫主义的悲壮性与音乐语言的极其简洁、自由天才地结合起来了。

“在歌剧中，诗歌永远是音乐驯从的女儿”，这是莫扎特的一贯思想，这在《唐·璜》中也没有例外，唯一一个例外是，他在这部剧中突出强调了，音乐本身有更富于表现力的领域，这便是情感和心灵的领域；而这一领域的强调，使他的音乐形象生动、自然，永远鲜活。

《魔笛》（歌剧）

作曲家以使人惊叹的、全副装备的、声乐的和交响乐的技巧，处理了自己的最后一部歌剧《魔笛》。这部歌剧写于1791年，在他去世前不久完成。

歌剧《魔笛》的脚本是席卡奈德尔仓促编写的。题材起初是取自维兰德的大受欢迎的神话长诗《鲁鲁》，叙述一个奸恶的巫者拐走了夜后的女儿，后来有一个王子使用魔法把她解救出来。但是，就在席卡奈德尔准备把它改写为歌剧时，一部名为《吹笛子的卡斯帕尔，或魔琴》的歌剧已经上演了。席卡奈德尔不得不找了一个合唱队的队员路德维希·吉泽克和他一起对原有题材进行改编。“夜女王”原是一个善良的天使，现在摇身一变，成了善使妖术的巫婆；萨拉斯特罗本来是一个心狠手辣的术士，现在却改头换面地当上了女神爱西斯手下一位高贵的教士。此外，夜女王和萨拉斯特罗这两个神秘人物要各自有一批不离左右的侍从——这就为莫扎特提供了一个发挥他所

爱西斯，埃及神话中司生育与繁殖的女神。

擅长的合唱音乐的极好机会。歌剧不能把所有的邪恶都集中到一个女人身上，因此他们设计了一个奸猾的摩尔人莫诺斯塔托，让他来闹出一部分乱子。至此，又加上几个次要的角色，整个剧中人物表就完成了。这样被改编之后，甚至歌德在看了《魔笛》的脚本以后，认为它是最适合于做神话歌剧剧本不过了。

《魔笛》在结构的统一、主题发展的广阔、性格的刻划及其人物的相互关系的处理上是可以和《唐·璜》匹敌的。但这决不是心理剧，而是与民族音乐剧——维也纳的歌唱剧传统紧密联系的神话歌剧。它的场面结构也和歌唱剧相联系，音乐的分曲和对话交替，而更重要的是音乐的民族色彩；在这部歌剧内，不论是在曲调语言与和声语言中，不论是在人物的刻划和戏剧的总体气氛里，都很明显地表现出民族色彩。

当然，莫扎特是把当时和他亲近的人们所钻研的哲学问题也引进这部歌剧中来了。在这种情况下，歌剧的神话题材无疑是反映了混合有共济会的思想。老年的贤者形象萨拉斯特罗和他对人生自由而又严肃的态度；歌剧中一对青年主人公为了证明他们值得过幸福生活而必须通过考验的主题，和光明必战胜黑暗的思想——所有这些都在这部《魔笛》的音乐构思中得到了独特而生动的表现。

但哲学的问题并未使作曲家把轻松的喜剧题材凝重化，神话的天真内容和人物的性格刻划都原样未动。整个歌剧中抒情的因素占优势，甚至在悲剧的情况下（像夜后的死或帕蜜娜企图自杀），莫扎特也一刻也没有忘记他所创作的是神话，他把它处理得很天真，甚至带有讽刺的味道。莫扎特杰出的风格感，对于体裁和戏剧可能的富于个性的处理在这里比在任何地方都表现得明显。

民族神话风格——这是在莫扎特的创作中给予《魔笛》的绝无仅有的新东西。德国民间形式中特有的诗意蕴涵深刻地影响了他的音乐构思。这首先是指主人公们突然发生的情感——一见钟情和顿然产生的恨。这也是指善意的讽刺，和甚至在最严肃的场面也加进的那种轻松的、无忧无虑的、有时粗犷的、笨拙的幽默。

《魔笛》中人物的多样化使人惊叹，这不仅表现在它的体裁性的刻划上，还表现在和神话的相近上。我们可以举出显然是神话的、象征性的人物——像夜后和帕帕杰诺；但与他们并列的，还有真实心理特性多于神话特性的人物——塔米诺和帕蜜娜。莫扎特对歌剧中这些抒情主人公进行了更加细致的和富于戏剧性的音乐刻划，同时也使它的音乐主题更具有现实性。萨拉斯特罗在歌剧中完全是一个特殊的新现象，这是一个博爱的、贤者的浪漫主义形象。他实质上是人的理性的化身，在神话中与人的情欲和软弱对立。值得注意的是，莫扎特创造萨拉斯特罗形象的那一分部，比任何其他分部都更接近民间歌曲创作。

莫扎特的音乐刻划中讽刺的色调也是非常新颖和多样化的——从神话人物半人半鸟的帕帕杰诺天真、乐天的谐谑到夜后分部中微妙、犀利的讽刺，应有尽有。这个恶毒的，仇恨深重的女主人公是用意大利风格的，最难听的华彩咏叹调来刻划的。（这段华彩咏叹调是莫扎特专为康施坦莎的大姐约瑟法·霍费尔写的，她的音高惊人，最高音达到了小字三组上的F音。）华彩本身也给她狂暴的心情赋予讽刺的色彩：非常高的音域、声乐的重复音、断音和长笛的竞赛——复仇咏叹调的所有传统的手法在《魔笛》中都带有怪诞

的性质。

可能除了善恶的观念之外，莫扎特对民族音乐的热望在他的音乐刻划中也得到了表现：正面的主人公用民族音乐，而反面的人物用意大利音乐来刻划；总起来说，夜后看起来是典型的意大利歌剧式的人物。

虽然《魔笛》是把神话的和现实的形象、喜剧的和悲剧的事件结合在一起，但它的音乐发展是非常匀称、统一和合乎逻辑的，这一点有时甚至比《唐·璜》还显著。这一点由于以下一种情况而更使人惊异：由于剧的神话性和有对白，因而使体裁的标志和民族的标志相分离，而这正是《后宫诱逃》的特点。“正”歌剧和喜歌剧传统的咏叹调、分节歌曲、浪漫曲和终于在《唐·璜》中定了形的新型戏剧性的、抒情的独白，都彼此不相混合的、并列分布在歌剧里。而且，莫扎特的民族倾向使他在歌剧中采取了完全出人意料的手法：他在刻划萨拉斯特罗的王国时，在歌剧的音乐组织中引进了新教徒的众赞歌，并且还施以他所特有的，典型的，音型性的加工，即把巴赫的传统直接引入他的歌剧音乐中。

像在《唐·璜》中一样，道德功勋思想和爱情的崇高使命是他音乐戏剧构思的基础。它决定了富有表现力的爱情主题、离别的主题和艺术影响改变人的心灵的主题（魔笛的主题）的出现。这些富于表现力的音乐结构在整个歌剧中发展着，在一定的情节中重复，并且结合了不同性质的材料，其中有许多象征的意义。因此这给过渡到主导动机的体系做了准备工作，而这种体系是以后浪漫主义歌剧所特有的。

不论是《唐·璜》还是《魔笛》，莫扎特都创作了新型的序曲。在这两部歌剧中，戏剧思想的明确使序曲也获得了完全确定的标题性：《唐·璜》序曲的引子是器乐对唐·璜和军官最后会见的描述；而《魔笛》序曲中引子的最初和弦，是萨拉斯特罗王国的象征，引子本身的旋律表达出这个王国的神秘气氛。

《安魂典》

明朗的长诗《魔笛》是莫扎特最后的灵感之一。这部歌剧是和《安魂曲》——他所有作品中最富于悲剧性和哲学性的作品同时写的。因此史称这两部作品是这位伟大的艺术家的天鹅之歌。

病魔的折磨，神秘灰衣人的出现，使莫扎特在虚幻中预感了自己死期的将近。在他动手写《安魂曲》的过程中，罗伦佐·达·庞蒂正在去伦敦的途中，他写信给莫扎特，再一次恳求他同去。莫扎特神情恍惚地看完了这封信。他回信说：“我真想按你的意见办，可我怎么能够办得到呢？我感到头晕目眩，连作曲都有困难。我怎么也摆脱不了那个陌生人的影子。他总在我眼前晃悠；他恳求我、逼迫我、不耐烦地催我把他的活儿干完。我不停地写着，因为闲下来比工作时更难受。除了这些，我就一无所虑了。我现在受到的痛苦使我明白：我的时辰已经到了，我正站在死亡的门槛上。我还没享受到自己才华结出的硕果就走到了尽头。过去，生活的确是那样的美好，我的音乐生涯开始时也是那样的顺利；然而，人是无法改变自己的命运的。谁也不知道自己究竟能活多久。人必须听天由命，让上帝去安排一切。我得停笔了。眼前摆着我的死亡之歌，我必须把它写完。”

但莫扎特没能如愿以偿。《安魂曲》共有十二个乐章，前两个乐章全部

是他自己写的。以后的六个乐章他没能写完，但剩下的工作不多，居斯迈尔只需要做些技术上的添补就行了。至于第八、第九两个乐章——《耶稣经》和《献祭经》——是居斯迈尔根据他留下的粗略提纲写成的。后两个乐章《圣哉经》和《降福经》则完全出自居斯迈尔的续笔。《羔羊经》在学者中间引起了很大的争论，但它那起首乐句中面对苍天发出的强烈呼吁是莫扎特的感叹，这一点毋庸置疑，正如动人心弦而又未脱俗套的祷告词《永赐宁静》是居斯迈尔的构思一样。这个学生完全被老师对这项工作的崇高热情所感染，并且明智地让这种热情来指导写作，而不允许自己有任何标新立异的愿望夹杂在里面。居斯迈尔采用了第一乐章里的赋格曲作为全曲的概括、高潮和结尾——这看起来是他自己的天才构思——其实正是莫扎特在临死的那天晚上亲口指点给他的。

《安魂曲》这部作品的性质也正和他的戏剧作品相近：雄伟的合唱和独唱的插曲与宗教主题的教条气氛并不一致。这是真实的人的感情的表现——对于死的悲哀、人类苦难的无底深渊的感触，以及对人类永恒爱情的奇妙力量的希望（而对于人类的爱正是使莫扎特的所有创作具有精神美的因素）。像《洒泪经》是天才地洞察到了人的心灵的秘密的作品。

《安魂曲》的内容采用宗教祈祷的形式来表达，这完全是出于偶然。它的内容用任何体裁都能表达，但它恰好采用了弥撒曲的形式。莫扎特如果不能在去世之前以某种类似的方法了结自己的思想、灵魂、心灵和胸中的夙愿，他就不会安然瞑目。有许多动机促使他创作这部感情浓烈的作品，其中最明确的就是他对死亡的感受。他即将辞别人世，他是在为自己写一首安魂曲。除此之外，要理解这首安魂曲，就要倾听乐曲中表现生活滚滚向前的强劲节拍，倾听男人们高呼“效法亚伯拉罕”的喊声和女人们回答时凄厉的哭泣声，那哭声表达了女人一生中的全部痛苦和悲哀。要理解这首安魂曲，就要懂得《末圣经》里弦乐器逐渐增强的咆哮声的含义——那是一个人在劫难逃的神谴末日，到了那一天，即使是最镇静的人也难免不寒而栗。要理解这首安魂曲，就要倾听《洒泪经》在如泣如诉的小提琴伴奏下托出的两个简洁、缓慢的小调旋律，倾听它们上升、跌落的变化，然后才能认识到没有流过眼泪的人就不懂得什么叫感情。要理解这首安魂曲，就要体会到《回忆经》中恭敬谦卑的态度和《献祭经》中宁静、稳重的献身感。最后，还应注意到《慈悲经》和《末圣经》里奏出的一段有力的赋格曲，它洋溢着胜利的欢乐、表现出奔放而炽烈的精神美；由此产生的激情使其他任何激情都相形见绌；由此结出的硕果在其他任何硕果都消失以后依然永存。要理解《安魂曲》，就应当明白，这首乐曲以结尾时明朗、欢快的空心弦表明：莫扎特这位决不愿在朋友面前垂头丧气的音乐家是带着欢乐的心情结束了他那备尝艰辛的一生的。

由许多音乐上的标志看来，《安魂曲》的结构、它的合唱的组织是紧密地和十八世纪初德国古典音乐卓越的合唱音乐传统交织在一起的——巴赫的《马太受难乐》和弥撒，亨德尔的雄伟的清唱剧是它的根源。特别是像《慈悲经》这样用古代严格的主题写的二重赋格特别和他们的作品相近；莫扎特在描写世界末日的情景的《末圣经》中，用各声部的同度进行、长号的音响、小号的雄壮的号召声、弦乐的森严的震音和定音鼓的隆隆声加强了合唱的巨大音响。这严峻的色彩正和与这不同的人声部分相对照，在这之后，男高音、女低音和女高音表达出人的苦难的颤栗，并且与明朗的和苦难的情绪结合，

引向整个作品的抒情顶峰——《洒泪经》。

《布拉格格交响曲》（D大调 K.504）

莫扎特这部交响曲规模较小，整个第三乐章索性省略不用，因此这部交响曲有时也被称为《无小步舞曲乐章交响曲》。它是通向莫扎特最后三部杰作的转折点。

开启《布拉格》交响曲第一乐章的慢板引子，是按海顿交响曲的类型写成的，但相当宏伟而活跃，具有很强的戏剧性。它的结构比较自由，开头齐奏的强和弦好像要预示出什么事件，随后弦乐器奏出的奇妙的音型，则又像试探性的——这几乎是莫扎特后来的《朱庇特》交响曲的先兆，同时也近似贝多芬《第二交响曲》第一乐章的引子。这一乐章用奏鸣曲形式写成，第一主题刚毅有力，由弦乐器奏出，从它的节奏型看，有点类似歌剧《唐·璜》序曲。在主题的伴奏中，保留了引子的那种不安的切分节奏，在伴奏后半部出现的音调则有如歌剧《魔笛》序曲中的基本主题。第二主题是对比性的，曲调进行抒情如歌。

第二乐章——小行板，是莫扎特富有魅力的抒情诗的一个范例。同前一乐章那多少有点勇猛的形象相对照，这里是春天般的清新和恰如其分的恬静——没有停息的波动在自由地起伏，柔和如歌的曲调在从容的流动，还有那半音阶的进行更赋予这乐章的第一主题纤细、精致的美感。这个乐章也用奏鸣曲形式写成，但是它的第二主题同样富于抒情的歌唱性，同第一主题相互补充，而不构成对比。

最后乐章充满活力和风趣，有着调皮的特点。总的说来，这部交响曲从第一乐章抒情的戏剧性开始，通过第二乐章柔和抒情的咏唱，最后导入轻盈而调皮的终曲。

第39交响曲（ bE 大调 降E大调 K.543）

莫扎特的最后三部交响曲（第39—第41），是他全部交响曲创作的总结。《第39交响曲》接近海顿的交响曲，因为它的大部分主题都是舞曲性的；实际上这部交响曲仍然深具莫扎特音乐所特有的那种诗意，也有相当程度的戏剧性，这就使它显然有别于海顿的交响曲。

第一乐章的引子主题富于庄重而悲壮的气氛，它的雄伟而匀称的步调接近于进行曲的体态，这是从生活舞蹈音乐的基础上滋生出来的戏剧性风格。这段引子使这部交响曲在一定程度上体现出英雄性的形象。这一乐章用传统的奏鸣曲形式写成，第一主题相当典雅，带有圆舞曲的特征，有载歌载舞的风味；第二主题也是圆舞曲式的，具有维也纳生活歌曲的风格，它同第一主题并不构成对比。整个乐章的情绪明朗和乐观，它不可遏制地奔腾向前。

第二乐章保持了舞曲性的特点，是一种悠缓、抒情的咏唱，也带有深刻的哲理色彩；第三乐章——小步舞曲，是这部交响曲中最受欢迎的一个乐章，这里是雄壮的凯旋式的曲调，在这种古老的舞曲形式中，

这样强健的力量确是很难找到的。最后乐章也是舞蹈性的。但是如果说在第一乐章中舞蹈性因素曾发展为英雄气概的话，那么，在终曲中这舞蹈性的主题却有另番效用：它快速的发展，巧妙的结合，主题动机在广阔音域和

不同乐器的传递等——都赋予整个终曲一种幽默和欢乐的特性。

第 40 交响曲 (G 小调 K.550)

《第 40 交响曲》的基调是：温柔真挚的抒情风味，如怨如诉的悲怆气氛，同时又充满着兴奋激昂的精神；它既是抒情性的，又是戏剧性的。这部交响曲有时也被称为“维特”交响曲。这部交响曲的乐队编配相当节省，它只有弦乐器组、木管乐器组和音响柔和的法国号而已，它不用小号，也没有定音鼓。

乐曲的第一乐章没有习惯的慢速度引子，它直接从歌唱性的抒情主题开始——在中提琴轻柔摆动的背景上小提琴倾诉衷情的陈述，像一支歌剧的咏叹调，而不像交响曲快板乐章的主题。用奏鸣曲形式写成的这一乐章的发展，以这两个主题的对置为基础：第一主题是热情、激动的，同时又是歌唱性的；而第二主题则更安谧、典雅，因其半音进行而显得更为精致。

第二乐章——行板，也用奏鸣曲形式写成，两个主题很少有对比，都是明朗、平和而抒情的。第三乐章虽然按传统惯例也叫做小步舞曲，但是它除中段的音乐外，却没有明显的舞曲性质：这一乐章的基本主题由于切分节奏的效果，更像是两拍子的；它具有那样刚毅严峻的特性，使人感到它离小步舞曲确实很远。

最后乐章也用奏鸣曲形式写成，它继续并完成了第一乐章的戏剧性发展。也许，在莫扎特的交响曲中，套曲的统一要算在这一部交响曲中表现得最为明显：无论在总的思想情绪内容方面，或者在乐章的结构方面，第一乐章和最后乐章都有许多共同之处，这样，就像是这始末两个乐章为基点筑成了一座拱桥，从而促成了整个作品的完美统一。

第 41 交响曲 (《朱庇特》) (C 大调 K.551)

莫扎特的这最后一部交响曲特别宏伟壮观，是光辉史诗般的杰作，因此一般常被称为“朱庇特”——古罗马神话中的众神之神；俄罗斯作曲家柴科夫斯基还认为这部交响曲是“交响音乐的奇迹之这部交响曲刻划的形象是多方面的，但其中占主导地位的是英雄气概的戏剧性形象，其他的对比性素材，诸如抒情的动机、热情的迸发、轻松的诙谐和庄严的气氛，都是这基本的英雄气概的衬托。这里为了便于强调出这部交响曲的对比性特点，不但第一乐章，而且在第二和第四乐章中都采用奏鸣曲形式。这部交响曲第一乐章直接从第一主题开始，这主题本身首先就含有两个对比性因素：一个是庄严而英勇的号召，另一个则温柔安谧，音响也更清澈轻盈，由小提琴奏出，好像是一种含糊其词的回答。乐章的第二主题是宽广如歌的咏唱，具有朴实欢愉的民歌气质，用属调 (G 大调) 来表述，同前一主题形成对比。可以看到，乐章的第一主题虽然也有抒情的因素，但它主要是英雄性的；而在这第二主题中，它虽然纯粹是抒情性的，但在它的陈述中也有戏剧性的变化，那就是第一主题素材的闯入，它甚至取代了第二主题原来的发展。

第二乐章——如歌的行板，也采用奏鸣曲形式。这一乐章的第一主题的形象同前一乐章相近，它的曲调进行使我们想起《第 39 交响曲》小步舞曲乐章的主题；乐章的第二主题深具抒情性的特点，而且更真挚、纯净而明朗。

第三乐章是传统的小步舞曲，但它的主题的半音进行却不是一般小步舞曲所固有的，这一点又使它稍稍接近于诙谐曲的风格。

最后乐章是整部交响曲的重心。这部交响曲的中心内容——英雄气概，继第一乐章之后，要算这终曲表现得最明显；所不同的是这最后乐章主要用复调的陈述方式来表达，可以说，这是奏鸣曲形式同三重赋格曲奇妙结合的一个范例。

第 3 小提琴协奏曲（G 大调 K.216）

这首协奏曲的显著特点是：乐队伴奏声部有精细的发展，曲调进行非常清晰。

第一乐章采用小奏鸣曲形式，用传统的结构写成，即用乐队的四次全奏包藏着小提琴的三次独奏。莫扎特的其它小提琴协奏曲基本上都是采用这种图式，很少有较大的变化。这一乐章的引子是第一小提琴简明扼要奏出的乐章主题的基本形貌；乐章的两个主题都由独奏小提琴奏出，各个主题素材构筑起全乐章的旋律骨架，组成了完整而清澈的音体织体，造成了连续不断进行的感觉。乐章以其朝气蓬勃的乐观精神和典雅的形式吸引人们的注意。

第二乐章是一首柔情的“浪漫曲”，旋律气息宽广如歌，是莫扎特的抒情感人的篇章之一。乐章中，两支长笛取代了前后乐章的双簧管，它那庸倦的音响和带弱音器的弦乐器，都给音乐蒙上了一层忧郁和冥想色彩；管弦乐声部同独奏小提琴富于表情的对答，如同水彩画的精致色彩一般，在这里组成了一幅迷人的音画。这一乐章的音乐传达一种甜蜜的感觉，充满了温暖的感情。

第三乐章——回旋曲。各种对比性的音乐形象不断在转换，但又始终返回到乐章的基本主题上来。乐章中，妩媚的田园诗同生动活泼的幽默感结合起来。在莫扎特的小提琴协奏曲中，特别是在最后乐章的回旋曲中，我们时常可以听到民间歌曲或舞曲的动机，这些特点使他的协奏曲十分近似他的嬉戏曲或小夜曲。

这首协奏曲由于在终曲中采用了“斯特拉斯堡”的热情洋溢的民间舞曲的旋律，所以莫扎特曾把它称为《斯特拉斯堡》协奏曲。

第 4 小提琴协奏曲（D 大调 K.218）

现代有一些音乐学家认为：莫扎特这首协奏曲同意大利作曲家波凯里尼大约在 1768 年间写成的《D 大调小提琴协奏曲》有很多相似之处，因为只要把这两首协奏曲比较一下便可看出：莫扎特确实从波凯里尼的作品引用了个别旋律音调，而且两首协奏曲的形式结构也是相同的。不过，在这首协奏曲中，还是处处都显示出他的创作个性，有时波凯里尼还只有一些轮廓，莫扎特却已经使它明显成为独特的音乐形象，而且具备了宽广完整的形式。

这首协奏曲向前走出新的一步，表现在作者大力扩展独奏小提琴的声部，使它具有辉煌技巧的特性。协奏曲的第一乐章从一个有力的号召式主题开始，它带有军号合奏的特点，在莫扎特那个时代，这样的合奏往往就被称为“军队”的主题。乐章用变奏曲形式写成，它的最大的特点就在于拥有大量繁复的辉煌乐句。一般认为这个协奏曲的技巧方面要比音乐本身更占上

风。当然，这里的技巧并非盲目的滥用，相反地，它成为一种源源涌出的动力。

在第二乐章——如歌的行板中，独奏小提琴最明显地起着主导的作用：同《第3小提琴协奏曲》慢板乐章不一样，这里已经完全不是独奏小提琴同伴奏乐队的“对话”，而是独奏小提琴在乐队的背景之上真正的“独白”。这纯粹是莫扎特的真情流露。

最后乐章——回旋曲在其曲式结构方面，比《第三小提琴协奏曲》的回旋曲更复杂，同时也更具有即兴的意味。在这一乐章中，到处可以看到由一些好像偶然闪现的重音、装饰音、间奏和故意倒装的乐句组成的五光十色的舞曲旋律。

第5小提琴协奏曲（A大调 K.219）

《第5协奏曲》以其结构的独特而为人们所熟知。首先，它的第一乐章同一般的奏鸣曲形式快板乐章就很不一样。这个乐章在主题素材的紧张发展和配器的光辉效果等方面，都预示了这个协奏曲的技艺高超的规模，但是莫扎特在这里还只是停留在“媚情”的风格，其音乐所特有的“轻快”的特点、清澈的笔法和管弦乐色彩的选择都说明了这一点。

第二乐章的紧张情绪和丰富的感情，比前几首协奏曲的慢板乐章都有过之而无不及。在这个慢板乐章中，莫扎特以富有深度和力量的器乐旋律表达了精细而多样的内心活动。这是在莫扎特时代的人们对生活的热情和渴望的一种表现。

最后乐章——回旋曲，是他创造性的独特表现之一。回旋曲的主题，以“小步舞曲速度”进行，由独奏小提琴奏出典雅而柔弱的旋律，带有故作风雅和忸怩作态的情调，这是戴假头发和穿箍骨裙的那个时代所特有的。

第6小提琴协奏曲（D大调 K.271）

这首协奏曲在1777年间写成后埋没了130年的时间不为世人所知，到1907年，才由德国的一位音乐学家根据柏林国立图书馆保藏的一分抄本第一次出版，同年，罗马尼亚小提琴家文涅斯库首次演奏这首协奏曲，并为它写了著名的华彩乐段。由于在1799年出版的一首莫扎特的小提琴协奏曲（bE大调）编列“第六”，这首协奏曲初版时才编为“第七”，因此，后人有时也把它叫做《第7小提琴协奏曲》。

第一乐章——庄严的快板，用奏鸣曲形式写成。在乐章的主题中，英勇果断的特性同柔美温存的抒情味结合在一起，技巧性的段落极为精巧地嵌入音乐的结构中来，从小提琴技巧之复杂这一点说，这首协奏曲的第一和第三乐章，都大大超过了前面的几首协奏曲。第一乐章甚至可以说是莫扎特小提琴演奏技术的真正的百科全书——他伸展了小提琴的音域，直到最高的第九、第十把位，他采用双音奏法和复杂的弓法。在那时候，这些做法都是要引起不少非议和讥讽的。

第二乐章——行板，同他的其它小提琴协奏曲的第二乐章不一样，这里，不像是一首抒情诗，也不像是衷情的流露，它更接近于一幅音乐的风俗性画面，一幅保持古风的安宁闲逸的画面；但是在乐章中段，在独奏小提琴带有

惊人的表现性咏唱中，传出了表现痛苦的音调，其激烈的程度甚至接近于戏剧性的叫喊。

最后乐章是传统的回旋曲，它所反映的情绪有如一个人撇开了个人紧张的戏剧性体验，而在同周遭生活、自然和人的接触中找到了休息和乐趣一样。这个回旋曲是莫扎特旋律最丰富的乐曲之一，它的主题非常淳朴，同时又具有节奏刚毅有力的冲动和精神饱满的情绪。这里，共有十个主题的奇妙结合，其中有一个主题是从他的舞剧中的加伏特舞曲引用过来的，它本身也是一支捷克民间旋律的改编曲。

第 15 钢琴协奏曲 (bB 大调 K.450)

这首协奏曲精心发展了技巧性因素的特点，用作曲者自己的话说，是要“演奏者费大力气的协奏曲之一”。这种技巧性的因素，在这首作品中大大促进了饱满激昂情绪的表达。

第一乐章从温和安谧的音调开始，它的第一个主题是安然自在的，其旋律进行极为典雅，乐队中管乐器组同弦乐器组的对置更强调说明这一点；随后在连接段中出现的新主题，坚毅有力，用乐队全奏，带有进行曲的特点。这进行曲式的节奏后来还继续保持着，但是在第二主题出现时，节奏重音已为切分音所代替，旋律音调既像唱歌又像说话一般；第二主题由弦乐器组反复奏出，它所塑造的是抒情的形象；接着，又逐渐转回到前面那种刚毅活跃的形象上来，像这样的音乐发展进程和形象转换，在莫扎特的协奏曲中是很典型的，尽管每个作品的内容可能不一样，但音乐素材的对置却是共同的。

第二乐章用变奏曲形式写成。在莫扎特那个时代，这种形式的时行写法，是用各种各样的乐句去装饰变奏曲的主题。但是莫扎特并不喜欢为技巧而技巧，他力图使这里的每一次变奏都深具个性，使音乐的发展保持统一。他还用另一个精彩的手法以丰富每次变奏，即不但充分发挥钢琴一切技巧的可能性，而且充分挖掘乐队中个别乐器或个别乐器组技巧的可能性。

第三乐章以军号合奏的音调为基础，法国号模仿猎号的吹奏，起主导的作用，在莫扎特那个时代，此类的音乐都叫做“狩猎”音乐。在这一乐章中，有难度很大的跳跃、八度的乐句以及复杂的节奏型——所有这些，确实都要使演奏者“费大力气”。

第 20 钢琴协奏曲 (D 小调 K.466)

这首协奏曲是迄今最常演奏的莫扎特协奏曲之一。贝多芬对这首作品的评价很高，曾亲自演奏过它（除此之外，贝多芬没有演奏过别人的任何协奏曲），他和勃拉姆斯还分别为这首协奏曲写过华彩乐段。这首协奏曲内容丰富，形象深刻，形式宏伟，就其交响发展的规模上说，实际上并不比他的交响曲逊色！

莫扎特的音乐都有与其内容相适应的调性，他的钢琴协奏曲表现庄严有力的用 C 大调，辉煌的场用 D 大调，清新和精力充沛的情绪用 F 大调，欢愉而刚劲的形象用 G 大调，抒情而明朗的诗篇用 A 大调，朴质感人的美用 bB 大调，宏伟堂皇的气氛用 bE 大调，只有表现独特的戏剧性构思，他才用小调 (d 和 c)。这首 d 小调的钢琴协奏曲深具戏剧性的激情，可以把它同莫扎特

在创作这首协奏曲的前一年写成的《d小调幻想曲》和在这后三年产生的《g小调交响曲》，都归入反映所谓“维特”精神一类的作品，视作“狂飙运动”的产物。

第一乐章从乐队呈示部第一主题开始，音乐立即满布着阴暗的情绪——这是只由弦乐器组在低音区演奏的主题，小提琴和中提琴提供了如同颤慄一般的不安背景，大提琴和低音提琴则奏出威武的召唤；弦乐器组的这种戏剧性情绪，逐渐由法国号、然后是大管和双簧管参加表达。情绪逐渐增涨，最后其感情之强烈颇近悲剧性的程度。同第一主题相对比，随后出现了木管乐器对答式咏唱的伤感动机。第一呈示部在突如其来的安谧气氛中结束——这个结尾段的音乐素材是第二呈示部的结尾段的先现，是歌曲性的抒情形象，略带忧郁的神态，含有生活音乐的音调特征，这个主题是整个作品的音调型基础，这首协奏曲通过它而获得套曲结构的统一。

第二乐章是一首“浪漫曲”，充满真诚恳挚的感情，莫扎特特别为这一乐章取上这样的名称，这在十八世纪的器乐协奏曲中是不曾有过的。这一乐章由三个乐段组成，前后两段素材相同，音乐的进行温柔抑郁，但完全是安宁平静情绪的表达，有如在吉他轻微摆动的音型伴奏之下，在明朗的夏夜之中咏唱的一支小夜曲；但是在乐章中段又闯入前一乐章的那种惊慌不安的情调，隆隆作响的背景，管乐器紧张的音响效果，钢琴独奏慌乱的乐句，弦乐器组断然的惊心动魄的和弦——所有这些奇特色彩的运用，都反衬出前后两段音乐的恳挚及其旋律的气息之宽广和流畅。

最后乐章——回旋曲的基本主题又把音乐带回到激动不安的氛围中，这个主题先由钢琴奏出，然后再由乐队复奏，它不断地反复，从而得到了积极的交响发展。

第 23 钢琴协奏曲（A 大调 K.488）

莫扎特在 1786 年写成的这首协奏曲，同他的另外两首小调协奏曲（《d小调第二十协奏曲》和《c小调第二十四协奏曲》），可以说是他的钢琴协奏曲中最出色的三首。这首协奏曲，就其内容来说，同《d小调协奏曲》全然相反：在《d小调协奏曲》中，充满着激动人心的不安情绪，而在这首最抒情的协奏曲中，每一个乐章的音乐都是诚挚、温暖和热忱感情的表达。

为了适应这首协奏曲总的构思的要求，第一乐章的两个主题并没有按照传统的方式进行对置，而是彼此十分相似。而且，紧接在这两个抒情主题后出现的连接段和结尾段的曲调，也只是更加热情、更加强烈，依然没有产生对比或矛盾。钢琴独奏的特点是特别富于歌唱性，配器也是这样，充分利用了弦乐器组和木管乐器——特别是单簧管如歌的音响。

第二乐章的音乐柔美安谧，但有点伤感，它的基本主题以意大利民间舞曲——西西里舞曲的节奏为基础；第三乐章——回旋曲，同前面两个乐章不一样，规模相当扩展。莫扎特以其成熟的创造才能和大量的旋律组成了这一乐章，它的急速的发展尤其令人瞩目。这一乐章的音乐，充满了各种不同特性的形象和情节的变换，是作者的歌剧终场中所特有的。而且，这里一切都为明朗的阳光所照耀，充溢着蓬勃的活力。

第 26 钢琴协奏曲（《加冕》）（D 大调 K.537）

这首协奏曲在 1788 年 2 月间写成，1790 年 10 月为庆祝利奥波德二世加冕，莫扎特在法兰克福又演奏这首协奏曲，自此它一直被称为《加冕协奏曲》。这首作品是最通俗易懂的协奏曲之一，因此流传很广，虽然它的内容并没有达到作者的优秀创作水平。比如说，在第一乐章中，一些华彩技巧的运用就太多了些，但是，从音调昂扬振奋和表现节庆欢乐的构思莫扎特音乐作品赏析上说，可以认为它倒是作者所创始的所谓“维也纳协奏曲”的范型。

第一乐章从弦乐器奏出的基本主题开始，这主题旋律具有快速勇猛的进行曲气质。由于整个乐队加入演奏，力度在大大增强，但一会儿立即又转换为室内乐那般清明的音响。随后，第二主题出现了，它共由两支旋律组成，一个典雅妩媚，一个抒情如歌；钢琴以同样明朗的音响一开始便奏出这乐章的第一主题，而第一呈示部典雅的第二主题再现之前，在钢琴乐句的漩涡中还可以听到一个如歌的新动机。

第二乐章类似《第二十协奏曲》中的“浪漫曲”，但都是欢乐情绪的表达，旋律像泉水汨汨般地涌出，而且每一次新的曲调出现，都比前者更加美妙。

第三乐章的艺术价值较前两乐章是有过之而无不及，但它的情绪内容却完全两样。这是技巧辉煌的回旋曲，它的基本主题轮廓鲜明，具有进行曲的气派；在终曲的音乐发展中，莫扎特像一个善于讲故事的人那样，用一系列骤然出现的节奏和调性，使听者惊叹不已。

附：莫扎特主要作品年表

EMBED Word.Document.6 \s

莫扎特部分作品 CD 唱盘简介

、 MOZART : Requiem
Westminster chorus
New York Philharmonic
BRUNO WALTER , Conductor
日 CBS15AL662
莫扎特：安魂曲
威斯敏斯特合唱团
纽约爱乐乐团
瓦尔特指挥

莫扎特的《安魂曲》，D 小调，K626，是他的最后作品（作于 1791 年）。莫扎特的这部《安魂曲》使用的是传统的《安魂曲》的形式，用拉丁文歌词。瓦尔特这个版本，日本《唱片艺术》评为最佳名曲。这个曲目的版本，另可考虑选择：1. 伯姆指挥维也纳歌剧院合唱团。维也纳交响乐团的版本（Philips, 420772—2）；2. 罗勃，萧指挥亚特兰大交响乐团、合唱团和版本；3. 索尔蒂指挥维也纳歌剧院、维也纳爱乐乐团，纪念莫扎特逝世 200 周年在维也纳的现场录音，Decca433688—2。

、 MOZART : Coronation Mass
TOMOWA - SINTOW
BALSA , KRENN
Berliner Philharmoniker
HERBERT VON KARAJAN ,
Conductor
DG2530704
莫扎特：加冕弥撒
柏林爱乐乐团
卡拉扬指挥

莫扎特一共作有 20 多部大小弥撒曲，EMI 公司曾出版过一套《莫扎特的弥撒曲》唱片，两卷，共 8 张，基本收罗了莫扎特几乎所有重要的弥撒曲，很有资料价值。这套唱片的编号是 CMS7640232, 7640242。莫扎特的这首《加冕弥撒》，C 大调，第 16 号弥撒曲，K317，作于 1779 年。这张唱片，卡拉扬以充满戏剧性和幅度的方式处理，几位独唱者分别是托莫娃—辛托娃，巴尔查，克林。独唱和合唱都非常杰出。这张唱片，日本《唱片艺术》评为最佳名曲。这个曲目，另可考虑库贝利克指挥巴伐利亚广播交响乐团、合唱团的版本，伯姆指挥维也纳爱乐乐团、合唱团的版本。加德纳指挥英国巴洛克台奏团和蒙特威尔弟合唱团版（Philips420210—2），日本《唱片艺术》也评为三星带花名片。

、 MOZART : Symphony NO. 35 Columbia Symphony Orchestra BRUNO WALTER ,
Conductor

莫扎特：第 35 号交响曲
哥伦比亚交响乐团
瓦尔特指挥

莫扎特的第 35 号交响曲，D 大调，K385，作于 1782 年。这部交响曲又称为“哈夫纳交响曲”。这个曲目的最佳版本选择：1. 瓦尔特的这个版本，日本《唱片艺术》评为最佳名曲；2. 日本《唱片艺术》另评加德纳指挥英国巴洛克乐团版（Philips412736—2），也为最佳名曲；3. 马利纳指挥圣马丁乐团的版本；4. 伯姆指挥维也纳爱乐乐团的版本。

、 MOZART : SymphonyNO.36
Columbia symphony Orchestra
BRUNO WALTER. Conductor
CBS MK 42027
莫扎特：第 36 号交响曲
美国哥伦比亚交响乐团
瓦尔特 指挥

莫扎特的第 36 号交响曲，C 大调，K425，作于 1783 年。这部交响曲又称为“林茨交响曲”。这部作品是莫扎特的杰出作品之一，它的细部层次丰富，瓦尔特把细部的表达处理得非常细腻，是这个曲目的权威版本。这个曲目的最佳版本选择：1. 瓦尔特的这个版本（日本《唱片艺术》评为最佳名曲）。日本《唱片艺术》另评莱文指挥维也纳爱乐乐乐团版（DG423663—2），也为最佳名曲。2. 马利纳指挥圣马丁乐团的版本。3. 戴维斯指挥英国室内乐团的版本。

、 MOZART : SymphonyNO.38
Berliner Philhamoniker
KARL BOHM. Conductor
DG138112 - 2
莫扎特：第 38 号交响曲
柏林爱乐乐团
伯姆 指挥

莫扎特的第 38 号交响曲，D 大调，K504，作于 1786 年。这部作品又称为“布拉格交响曲”。这个曲目的最佳版本选择：1. 伯姆的这个版本（日本《唱片艺术》评为最佳名曲），日本《唱片艺术》另评加德纳指挥英国巴洛克乐团版（Philips426283—2），也为最佳名曲。2. 马利纳指挥圣马丁乐团的版本。3. 瓦尔特指挥哥伦比亚交响乐团的版本。

、 MOZART : SymphonyNO.39
The Cleveland Orchestra
GEORGE SZELL, Conductor
Sony/CBS SM 3K 46515

莫扎特：第 39 号交响曲
克利夫兰交响乐团
赛尔 指挥

莫扎特的第 39 号交响曲，降 E 大调，K543，作于 1788 年。这张唱片，赛尔的表达爽朗、清澄，克利夫兰乐团与赛尔的配合非常默契。这个曲目的最佳版本选择：1. 赛尔的这个版本（日本《唱片艺术》评为最佳名曲）。日本《唱片艺术》另评莱文指挥维也纳爱乐乐团版（DG423086—2），也为最佳名曲。2. 马利纳指挥圣马丁乐团的版本。3. 伯姆指挥柏林爱乐乐团的版本。

、 MOZART : Symphony NO.40
Wiener Philharmoniker
WILKELM FURTWANGLER ,
Conductor
EMI CDH7 631092
莫扎特：第 40 号交响曲
维也纳爱乐乐团
福尔特万格勒指挥

莫扎特的第 40 号交响曲，G 小调，K550，作于 1788 年。这个曲目的最佳版本选择：1. 福尔特万格勒的这个版本（日本《唱片艺术》评为最佳名曲）。2. 伯恩斯坦指挥维也纳爱乐乐团的版本（DG431267 - 2），《企鹅唱片指南》评为三星带花名片。3. 瓦尔特指挥哥伦比亚交响乐团的版本。4. 伯姆指挥柏林爱乐乐团的版本。

、 MOZART : SymphonyNO.41
London Symphony Orchestra
CLAUDIO ABBADO , Conductor
DG 2531 273
莫扎特：第 41 号交响曲
伦敦交响乐团
阿巴多指挥

莫扎特的第 41 号交响曲，C 大调，K551，作于 1788 年。这部作品因第一乐章的气势雄伟，有主神朱庇特的气势。因此叫“朱庇特交响曲”。这个曲目的最佳版本选择：1. 瓦尔特指挥哥伦比亚交响乐团的版本，（美国 TAS 评为发烧名片）。2. 伯恩斯坦指挥维也纳爱乐乐团的版本（DG431267—2），《企鹅唱片指南》评为二星带花名片。3. 伯姆指挥柏林爱乐乐团的版本。4. 阿巴多的这个版本（日本《唱片艺术》评为最佳名曲）。

、 MOZART : Piano concerto NO.15
MURRAY PERAHLA , Piano
English chamber Orchestra
CBS MK 47824

莫扎特：第 15 号钢琴协奏曲
斐拉亚 钢琴
英国室内乐团

莫扎特的第 15 号钢琴协奏曲，降 B 大调，K.450，作于 1784 年。这张唱片另有第 16 号钢琴协奏曲，斐拉亚在钢琴演奏家中应该算是新秀，他 1972 年成名，他的演奏，充满着青春的激情。这张唱片，《企鹅唱片指南》评为三星带花名片。唱片上，另有斐拉亚演奏的第 16 号协奏曲。 MOZART :Piano concerto NO.22

ALFRED BRENDEL,Piano
The Academy of st.martin-in-the-Fields
NEVIL MARRINER,Conductor Philips 412 856—2
莫扎特：第 22 号钢琴协奏曲
勃兰德尔钢琴
英国圣马丁乐团
马利纳指挥

莫扎特的第 22 号钢琴协奏曲，降 E 大调，K.482，作于 1785 年 12 月 16 日，12 月 17 日首演。这是莫扎特一长串用降 E 调写作的迷人作品中最伟大的一首，C·M·格德尔斯东认为：“在莫扎特所有的协奏曲中，这部最有女王风度，端雅、庄重兼而有之，音乐展开如至尊君王在行进，堪称他的协奏曲之冠。”这张唱片，勃兰德尔的第二乐章处理得非常迷人，是那种像水晶般的清澄高雅，第一乐章也显得庄丽辉煌，是很杰出的演奏。这个曲目的最佳版本选择：1.勃兰德尔的这个版本（日本《唱片艺术》评为最佳名曲）。2.斐拉亚和英国室内乐团的版本。（《企鹅唱片指南》评为三星带花名片）。

、 MOZART : PianoConcertoNO.23

WILHELM KEMPF.Piano
Bamberger Symphoniker
FERDINAND LEITNER,
Conductor
DG2535204.
莫扎特：第 23 号钢琴协奏曲
肯普夫钢琴
德国班贝格交响乐团
莱特纳指挥

莫扎特的第 23 号钢琴协奏曲，A 大调，K.488，作于 1786 年 3 月 2 日，一个星期后进行的首演，独奏是莫扎特自己。这部作品，唐斯认为是一部“媚人”的作品，因为“它把强烈的感情掩藏在第一乐章微笑的外衣和第二乐章的扣人心弦的抒情性下面。法国音评家阿道尔夫·鲍晓则对这种两重性曾这样评述：“他那闪闪发光的天才多少次歌唱生命的美，多少次以爱与希望之歌回答日常生活中的苦难，使人一下子发觉不了蒙在一层快乐的面纱底下的悲哀。在他的心灵和音乐中，连阴影都被光辉刺透，映照天空，因而也变得

晶莹透彻。”这张唱片，另一首是莫扎特的第 24 号协奏曲，肯普夫的诠释充满了柔情，录音也非常突出，莫扎特第 23 号钢琴协奏的最佳版本选择：1. 肯普夫的这个版本（《企鹅唱片指南》评为三星带花名片）。2. 斐拉亚钢琴，英国室内乐团的版本（《企鹅唱片指南》也评为三星带花名片）。3. 哈丝姬儿钢琴，札夏与维也纳爱乐乐团的版本（日本《唱片艺术》评为最佳名曲）。4. 塞尔金钢琴，赛尔指挥哥伦比亚交响乐团的版本。

、 MOZART : Piano Concerto NO.27

WILHELM BACHKAUS , Piano

Wiener philharmoniker

KARL BOHM, Conductor

Decca 433 898—2

莫扎特：第 27 号钢琴协奏曲

巴克豪斯钢琴

维也纳爱乐乐团

伯姆指挥

莫扎特的第 27 号，最后一首钢琴协奏曲，降 B 大调，K.595，作于 1791 年，完成于 1791 年 1 月 5 日，1791 年 3 月 4 日首演，独奏是莫扎特自己。按唐斯的说法，“一种温婉的、几乎是听天由命的哲理精神渗透着这首协奏曲的大部分，这里没有痛苦的痕迹，倒有近乎升华的意味，仿佛超然于耗尽他体力的、浅薄的物质烦恼和辛劳之上。”莫扎特这部钢琴协奏曲的最佳版本选择：1. 巴克豪斯与伯姆，维也纳爱乐合作的这一版本（日本《唱片艺术》评为最佳名曲）。2. 吉利尔斯和伯姆，英国爱乐乐团的版本（《企鹅唱片指南》评为二星带花名片）。3. 卡尔仲和布里顿，英国室内乐团的版本（《企鹅唱片指南》也评为三星带花名片）。4. 斐拉亚与英国室内乐团的版本（《企鹅唱片指南》也评为三星带花名片）。

XIII、 MOZART : Concerti for Piano & Orchestra

MURRAY PERAHIA, Piano

English Chamber Orchestra

MURRAY PERAHIA Conductor

CBS MK 42055

莫扎特：钢琴协奏曲全集

斐拉亚 钢琴

英国室内乐团

斐拉亚 指挥

这是斐拉亚演奏的莫扎特钢琴协奏曲全集，一套共 13 张 CD。这套全集制作于 80 年代，充分体现了斐拉亚的才华，既充满力度，而且充满耀目而又清纯的光亮，是非常难得的演奏。这套唱片内，另有莫扎特的两首钢琴和乐队音乐会回旋曲（D 大调，K.382，作于 1785 年；A 大调，K.386，作于 1782 年），施勒特尔的 C 小调钢琴协奏曲。这套唱片，《企鹅唱片指南》评为三星带花者。莫扎特的钢琴协奏曲，EMI 发行施纳贝尔演奏的新版，其中是 19

—21, 24 和 27 号协奏曲, 制作不错, 编号是 CHS763703—2 (3 张)。卡萨德斯演奏的第 21—27 号协奏曲, 由赛尔和奥曼蒂指挥版 (sony/CBSSM3K46519), 《企鹅唱片指南》也评为三星带花名片。EMI 新出一套巴伦勃伊姆与英国室内乐团版也不错, 编号是 CZS762825—2。

XIV、MOZART: Violin Concerto NO.3

ARTHUR GRUMIAUX, Violine
London Symphomy orchestra

COLIN DAVIS Conductor

philips 412 250—2

莫扎特: 第 3 小提琴协奏曲

格鲁米欧小提琴

伦敦交响乐团

戴维斯指挥

莫扎特的第 3 小提琴协奏曲, K.216, 作于 1775 年 9 月 12 日。这个曲目的最佳版本选择: 1. 葛罗米欧与戴维斯指挥伦敦交响乐团的这个版本, 日本《唱片艺术》评为最佳名曲; 2. 林昭亮与雷帕德指挥英国室内乐团的版本, CBS, MK42364, 《企鹅唱片指南》评为三星带花名片; 3. 施奈德汉与约夫姆指挥柏林爱乐乐团的版本。

XV、MOZART: Violin Concerto NO.5

ARTHUR GRUMIAUX, Violine

London Sgmphony Orchestra

COLIN DAVIS Condrctir

Philips 412 250—2

莫扎特: 第 5 小提琴协奏曲 格鲁米欧 小提琴

伦敦交响乐团

戴维斯指挥

莫扎特的第 5 小提琴协奏曲, A 大调, K.219, 作于 1775 年。这是莫扎特的小提琴协奏曲中最迷人的一首, 是莫扎特为他的歌剧《鲁齐奥·西拉》而写的一段芭蕾音乐的终曲。这个曲目的最佳版本选择: 1. 格鲁米欧的这个版本 (日本《唱片艺术》评为最佳名曲)。2. 林昭亮与雷帕德指挥英国室内乐团的版本 (CBSMK42364)。3. 帕尔曼与莱文指挥维也纳爱乐乐团的版本。4. 大卫·奥伊斯特拉赫独奏并指挥柏林爱乐乐团的版本。

XVI、MOZART: Concerto pour Fiute &

Harpe

JEAN—PIERRE RAMPAL, LILY

LASKINE

Orchestre de Chmber JEAN—FRANCOIS

PAILLARD

JEAN—FRANCOIS PAILLARD, Conductor

RCACT12—7003

莫扎特：C 大调长笛与竖琴协奏曲
郎帕尔长笛，拉丝金竖琴
拜那尔室内乐团
拜那尔指挥

莫扎特的 C 小调长笛与竖琴协奏曲，K.299，作于 1778 年。这部作品共三个乐章，郎帕尔与拉丝金配合默契，使作品既华丽而又充满情感与色彩。郎帕尔与拉丝金的这个版本（日本《唱片艺术》评为最佳名曲）。这个曲目，另外可考虑萨巴列塔与郎帕尔配合的版本。

XVII、MOZART：Horn Concertos
DENNIS BRAIN
Philharmonia Orchestra
HERBERT VON KARAHAN,
Conductor
EMI CDH 7 61013 2
莫扎特：4 首圆号协奏曲
布莱恩法国号
英国爱乐乐团
卡拉扬指挥

法国号即圆号，是莫扎特最喜爱的乐器之一，但直到他在维也纳的后期才开始为它作曲。莫扎特的法国号协奏曲共有四首（另有第 5 首，只有片断调）：NO.1，D 大调，K412，作于 1782 年。NO.2，降 E 大调，K：417，作于 1783 年。NO.3 降 E 大调，K，447，作于 1783 年。NO.4，降 E 大调，K.495，作于 1786 年。这张唱片的法国号演奏家丹尼斯·布莱恩是法国号演奏大师奥布里·布莱恩之子。丹尼斯·布莱恩一直是英国皇家爱乐乐团和英国爱乐乐团的首席圆号，曾创建以本人命名的管乐团，1957 年因车祸致死后，公认为其演奏是最优秀的大师水平。这张唱片虽是 50 年代前期的录音，仍非常珍贵，日本《唱片艺术》评为最佳名曲。布莱恩之后，鲍曼（Baumann）的演奏也非常优秀，其版本也可考虑选择。C 圣保罗室内乐团，祖克曼指挥，philips，412，737—2。

XVIII、MOZART Serenade NO.6
Musicians Kammerorchester
Philips 6500 536
音乐家合奏团

莫扎特的第 6 号夜曲，D 大调，K.239，作于 1776 年。当时，莫扎特 20 岁。这部夜曲又称《月下小夜曲》，这部作品由加入定音鼓的四重奏和弦乐部所组合而成，因此清澈，没有杂质的优美而称《月下小夜曲》。这部作品音乐家合奏团的版本清晰明亮，表达得异常柔美。这个曲目的最佳版本选择：1. 音乐家合奏团的这个版本（日本《唱片艺术》评为最佳名曲）。2. 伯姆指挥维也纳爱乐的版本。3. 卡拉扬指挥柏林爱乐的版本。

XIX、 MOZART : Serendde NO.7

Wiener philharmoniker

KARL BOHM , Conductor

Decca 417 630—2

莫扎特：第 7 号夜曲维也纳爱乐乐团伯姆指挥

莫扎特的第 7 号夜曲，D 大调，K.250，作于 1776 年。又称为《哈夫纳小夜曲》。这部作品的篇幅很长，与第 10 号一样，共 7 个乐章，演奏时间须一个小时。这个曲目的最佳版本选择：1. 伯姆与维也纳爱乐的这个版本（日本《唱片艺术》评为最佳名曲。）2. 卡拉扬指挥柏林爱乐的版本。

IX、 MOZART : SerenadeNO.9

Wiener philharmoniker

KARL BOHM , condrcator

Decca 417 632—2

莫扎特：第 9 号夜曲

维也纳爱乐乐团

伯姆指挥

莫扎特的第 9 号夜曲，D 大调，K.320，作于 1779 年。这部作品的第 6 乐章小步舞曲的一个三声中段中有一段短短的驿号独奏，驿号是邮车用的乐器，发出号角般的信号，这部作品因此而称为《驿号小夜曲》。这部作品又称为《结业曲》，是莫扎特当时受托为大学生们写的结业曲。这张唱片，伯姆演奏的 7 个乐章的原作，日本《唱片艺术》评为最佳名曲。

II、 MOZART : Serenade NO.13

Columbia Symphony Orchestra

BRUNO WALTER, ConduOr

CBS MYK 30048

莫扎特：第 13 号夜曲

哥伦比亚交响乐团

瓦尔特指挥

莫扎特一共作了 13 首夜曲，这首 G 大调是最后一首，K.525，作于 1787 年。这是莫扎特的夜曲

中最受人喜爱的一首，也是音乐会上演奏得最多的一首。这部作品原有 5 个乐章，因手稿不完全，缺了一个乐章，所以现在演奏只有 4 个乐章（原有两首小步舞曲，在快板与浪漫句之间的那首小步舞曲在 1800 年前已失佚）。这首夜曲原来的乐器编制只是弦乐五重奏，因其篇幅小，称为《小小夜曲》。今日大多把它扩大为适合大乐团演奏的形态。这部作品的最佳版本选择：1. 瓦尔特的这个版本（这是 1954 年

的版本，瓦尔特处理得极其细腻，日本《唱片艺术》评为最佳名曲）。2. 伯姆指挥维也纳爱乐的版本。3. 卡拉扬指挥柏林爱乐的版本。

II II、MOZART : piano sonatas NO.2. &3&9&10.

HEINZ ZIMMERMANN , Piano

DG 2531 052

莫扎特，第 2、3、9、10 钢琴奏鸣曲

齐默尔曼钢琴

这张唱片，齐默尔曼的演奏明暗度的变化非常明朗，弹性出色，录音也好，《企鹅唱片指南）评为三星带花名片。

IIII、MOZART : Piano Sonata NO.10

CLARA HASKIL , Piano

philips 6747 055

莫扎特：第 10 号钢琴奏鸣曲

哈丝姬儿钢琴

莫扎特的第 10 号钢琴奏鸣曲，降 B 大调，K331，作于 1778 年。这首作品，表现的还是莫扎特在曼海姆和巴黎旅行时所得到的音乐性印象。哈丝姬儿被称为“莫扎特的再生”，她的演奏是高雅纤巧的演奏，是这个曲目的权威版本。哈丝姬儿的这个版本，日本《唱片艺术）评为最佳名曲。

IIIN、MOZART : Fantain in Cminor

WALTER GIESEKING , Piano

日 Angel EAL 70010

莫扎特：C 小调幻想曲

季雪金钢琴

莫扎特一生中写了 5 首幻想曲，这些幻想曲通常作为钢琴奏鸣曲前的前奏曲，这张唱片与季雪金演奏的第 17 号奏鸣曲是一张唱片。莫扎特的 C 小调幻想曲，K.396，作于 1782 ~ 1784 年之间，这首幻想曲以奏鸣曲式写作，所以是一首是幻想曲又不像幻想曲的幻想曲。这张唱片，季雪金追求的是高雅的格调，具有机械般完美的技巧和清澄晶莹的音色。这张唱片，被日本（唱片艺术）评为最佳名曲。

IIV、MOZART : Dances and Marches

wiener MOZART Ensemble

WILLY BOSKOVSKY , Conductor

philiqs 422 506—2

莫扎特：进行曲与舞曲全集

维也纳莫扎特重奏团博斯科夫斯基指挥莫扎特一共有 12 首进行曲和大量的各种舞曲集。这些作品都轻松、活泼，美妙而且充满激情。博斯科夫斯基，1909 年生于维也纳，原来是一位小提琴演奏家，从 1939 年后当过好多年的维也纳爱乐首席小提琴。他是专演斯特劳斯圆舞曲的驰名全球的新年音乐会的专职指挥。这套唱片，一共 6 张，《企鹅唱片指南）评为三星带花名片。

IIVI、MOZART : TheString

Quartes

Quartetto ITALIANO
Philips 426 886—2
莫扎特：弦乐四重奏全集
意大利四重奏团

莫扎特一生共创作了 23 首弦乐四重奏，它们分别是：NO.1，G 大调，K.80，作于 1770 年。NO.2，D 大调，K.155，作于 1772 年。NO.3，G 大调，K.156，作于 1772 年。NO.4，C 大调，K.157，作于 1772~73 年。NO.5，F 大调，K.158，作于 1772~73 年。NO.6，降 B 大调，K.159，作于 1773 年。NO.7，降 E 大调，K.160，作于 1773 年。NO.8，F 大调，K.168，作于 1773 年。NO.9，A 大调，K.169，作于 1773 年。NO.10，C 大调，K.170，作于 1773 年。NO.11，降 E 大调，K.171，作于 1773 年。NO.12，降 B 大调，K.172，作于 1773 年。NO.13，D 小调，K.173，作于 1773 年。NO.14—NO.19，这 6 首四重奏莫扎特献给海顿，故称为《海顿四重奏》。其中，NO.14，G 大调，K.387，作于 1782 年。NO.15，D 小调，K.421，作于 1783 年。NO.16，降 E 大调，K.428，作于 1783 年。NO.17，降 B 大调（《狩猎四重奏》）D，K.458，作于 1784 年。NO.18，A 大调，K.464，作于 1785 年。NO.19，C 大调（《不协和四重奏》），K.465，作于 1785 年。NO.20，D 大调，（《霍夫迈斯特四重奏》），K.499，作于 1786 年。NO.21，D 大调，K.575，作于 1789 年。NO.22，降 B 大调，K.589，作于 1790 年。NO.23，F 大调，K.590，作于 1790 年。第 21—23 号为普鲁士王而作，所以又称《普鲁士王四重奏》。这套唱片中另包括莫扎特为弦乐四重奏而作的另两部作品：选自巴哈的《十二平均律钢琴曲集》的《赋格曲 5 首》，K.405，作于 1782 年，C 小调柔板与赋格，K.546，作于 1788 年。这一套莫扎特的弦乐四重奏全集共 9 张 CD。意大利四重奏的表达是最完美的表达，这套唱片所奉献的，简直是一个无懈可击，出神入化的完美结构。这套唱片，《企鹅唱片指南》评为三星带花名片。

、 MOZART : String quintets
GRUMIAUX String quintet
Philips 422 511—2
莫扎特：弦乐五重奏全集
格鲁米欧重奏团

莫扎特一生一共作了 5 首弦乐五重奏：No.1，降 B 大调，K.0174，作于 1773 年。No.2，C 小调（根据管乐小夜曲 No.12，K.388 改编），K.406，作于 1787 年。No.3，C 大调，K.515，作于 1787 年。No.4，G 小调，K.516，作于 1787 年。NO.5，D 大调，K.593，作于 1790 年。No.6，降 E 大调，K.614，作于 1781 年。这套唱片共 3 张 CD，格鲁米欧率领他的重奏团表现出极精湛的技艺，充分表达了各件乐器的才华，是这个曲目的权威版本，这套唱片，《企鹅唱片指南》评为三星带花名片。

IVIII、 MOZART : DON GIOVANNI
GHIAUROV, LUDWIG,
WATSON, FRENI

New philharmonia orchestra & chorus
OTTO KLEMPERER, Conductor
EMI CDS 7 47260 2
莫扎特：唐璜（全剧）
贾洛夫、弗雷妮、露德薇等
英国新爱乐乐团，合唱团
克伦贝勒指挥

莫扎特的歌剧《唐璜》，K.257，莫扎特作于1787年，1787年10月29日在布拉格剧院首演，由意大利歌剧团演出。这个曲目的最佳版本选择：1. 克伦贝勒的这个版本（日本《唱片艺术》评为最佳名曲）。2. 朱里尼指挥英国爱乐乐团、合唱团的版本，由舒娃兹柯芙唱埃尔薇拉，苏莎兰唱安娜。评论家们认为米里尼这个版本超越了任何这个曲目的版本，《企鹅唱片指南》评为三星带花名片。

IIIIX、MOZART: Die Zauberflöte
LEAR, PETERS. OTTO.
WUNDERLISH Berliner philharmoniker & chorus
KARL BÖHM Conductor
DG 419 315—2
莫扎特：魔笛（全剧）Lear、peters、otto、wunderlich 等
柏林爱乐乐团、合唱团
伯姆指挥

莫扎特的《魔笛》K.620，作于1780年。这个曲目的最佳版本选择：1. 伯姆与柏林爱乐乐团，合唱团的版本，日本《唱片艺术》评为最佳名曲。2. 卡拉扬指挥维也纳乐友协会合唱团，维也纳爱乐乐团的版本（《企鹅唱片指南》评为三星带花名片，EMICH57696312）。3. 弗立柴（Fricsay）的版本（其中费雪狄斯考演捕鸟人，《企鹅唱片指南》也评为三星带花名片）。

IIIIX、MOZART: Die Hochzeit des Figaro
GUEDEN; DANCO, DELLA CASA
Wiener philharmonike & Chorus
ERICH KLEIBER, Conductor
Decca 417 315-2
莫扎特：费加罗的婚礼（全剧）
Gueden、Danco、Della`、casa 等
维也纳爱乐乐团、合唱团
克莱巴指挥

《费加罗的婚礼》是莫扎特众多的歌剧中最为著名的一部，K.492，作于1785—1786年，首演于1786年5月1日。这套唱片，是克莱巴在50年代中期的录音，录音旧了一些，但演唱与演奏都是一流水平。这个曲目的最佳版本选择：1. 克莱巴的这个版本（日本《唱片艺术》评为最佳名曲）。2. 伯姆

指挥维也纳爱乐乐团、合唱团的版本（由狄斯考、卡娜娃、弗雷妮、普赖演唱，DGO72403—2）。3. 卡拉扬指挥维也纳国家歌剧院合唱团、维也纳爱乐乐团的版本，孔兹、施瓦兹科夫、朱里纳克等演唱，EMICH57696392。

I MOZART : Cosi Fan tutte
SCHWARZKOPF , LUDWIG ,
KRAUS
Philhrmnia Orchestra & Chorus
KARL BÖHM , Condrctor
EMI CMS 7 69330 2
莫扎特：女人心（全剧）
舒娃兹柯芙·露德蔽，克劳斯等
英国爱乐乐团、合唱团
伯姆指挥

莫扎特的《女人心》，K588，是一部两幕喜剧，作于 1789 年，1790 年 1 月 27 日在维也纳布拉格剧院首演。这部作品，包括一部序曲与两幕。序曲的主题是第二幕将近结束时，打赌获胜的单身汉阿尔丰索对公务员说：“女人大都如此”的咏叹调音乐。这个曲目，伯姆这个版本纠集了最强的演唱阵容，伯姆的处理也丰富细致，应视为权威版本，1. 伯姆的这个版本日本《唱片艺术》评为最佳名曲，《企鹅唱片指南》也评为三星带花名片。2. 卡拉扬指挥英国爱乐乐团和合唱团的版本（施瓦茨柯普夫等演唱，《企鹅唱片指南》评为三星带花名片，EMI，CHS769635

