

# 莫札特「德語歌唱劇」《後宮誘逃》 — 藝術作品？！

陳怡文

## 摘要

莫札特（Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791）的《後宮誘逃》（*Die Entführung aus dem Serail*, 1782）及《魔笛》（*Die Zauberflöte*, 1791）兩部作品，奠定其在德語歌唱劇（Singspiel）史永垂不朽的地位。就創作緣由而言，《後宮誘逃》是莫札特定居維也納後，受德語國家劇院請託而作的第一部歌劇作品，故作品符合了當局所期望之兩項潛在訴求：「國家性」及「喜劇」。這兩項外在訴求固然是《後宮誘逃》成功的原因，但從莫札特的創作背景來看，它們其實是創作阻力，並非作品能壓倒性獲勝的因素。

本文擬自《後宮誘逃》之「創作背景」及「創作手法」兩個層面，詮釋作品對音樂史及音樂家而言之特殊歷史意義：劇中的「土耳其」角色與音樂，提供「喜」劇所需的材料；莫札特的音樂手段，消弭了因「語言」（德語）而產生的棘手音樂問題。兩項「國家性」及「喜劇」之阻力訴求，並沒有侷限莫札特的創作思考。相反地，《後宮誘逃》中的內在一貫性，超脫了維也納地區自十八世紀初以來一脈相承的民俗喜劇（Volkskomödie）傳統，使作品臻於「藝術」境地，並得以掌握歌唱劇的發展導向。

**關鍵詞：**莫札特、後宮誘逃、歌唱劇、土耳其風格、維也納

# Mozart's Singspiel: *Die Entführung aus dem Serail* – a masterwork?!

Yi-Wen Chen

## Abstract

*Die Entführung aus dem Serail* (1782) and *Die Zauberflöte* (1791), two operas by Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), establish his reputation as a composer of Singspiel. Mozart's first Singspiel after he moved to Vienna, *Die Entführung aus dem Serail*, was commissioned by the institution, German National-Singspiel. Thus, this work was expected to meet two unpronounced provisions by the authority, namely, to be an opera that was national as well as comic. These provisions, which seem to be factors contributing to the overwhelming success of *Die Entführung aus dem Serail*, are rather obstacles during the composition process for Mozart.

This paper explores the opera's unique position in music history and its impact upon Mozart himself from the perspectives of the compositional background and the composer's techniques for writing *Die Entführung aus dem Serail*. It can be concluded: whereas the exotic Turkish characters and music provide the materials needed for a comic opera, Mozart's compositional strategies solve problems which came as a result of using German as the language of the opera. Instead of being confined by these two hidden criteria, Mozart was able to create an internal structural consistency for *Die Entführung aus dem Serail* and transcend the conventions of folk comedy prevalent during the early 18<sup>th</sup> century in Vienna. His ingenuity not only results in the artistic achievement of an individual masterpiece but also opens new possibilities for Singspiel.

**Key words:** Wolfgang Amadeus Mozart, *Die Entführung aus dem Serail*, Singspiel, Turkish style, Vienna

## 一、前言

1818年，韋伯（Carl Maria von Weber, 1786-1826）在德勒斯登（Dresden）欣賞莫札特（Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791）《後宮誘逃》（*Die Entführung aus dem Serail*）演出後，表達了感想：

我必須說出我的想法，莫札特《後宮誘逃》中的藝術經驗已臻於成熟，並開創了世界經驗。費加洛（*Le Nozze di Figaro*）與唐璜（*Don Juan*）這類歌劇，獲得世界的認可，給予較多的期待。他再也無法以最佳狀態寫出一部後宮誘逃了。在那之中，我看見了他面對每個人的年輕歡樂時光，這是他在成熟後，再也未能企及的。<sup>1</sup>

由此可見充滿青春氣息的《後宮誘逃》，是莫札特邁入廣闊世界的起點。事實上，《後宮誘逃》是莫札特定居維也納後，受德語國家劇院（*Teutschen Nationaltheater*）請託而創作完成的第一部歌劇作品，因此，它必須是部「德文」「喜劇」，並需與時下流行的歌唱劇（*Singspiel*）有所分別，係要是能登上大雅之堂的「歌劇」。然而，維也納當局所推行的「歌唱劇」，由於不具深厚地域戲劇傳統、音樂特色不鮮明，以致在德語國家劇院上演之歌唱劇內涵，幾乎無異於時下重視商業行為、不重視內容品質之歌唱劇商品，甚或與傳統之配上簡單音樂的德語「話劇」相去不遠。《音樂的歷史與現在》（*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*，習簡稱 MGG）在詞條「歌唱劇」（*Singspiel*）之下，特別給「莫札特」立一個條目，並開門見山指明，莫札特以《後宮誘逃》成功征服北部德語地區的戲劇，並扭轉德語歌唱劇歷史：原在北德地區發展的重要戲劇類型，因莫札特而走向盡頭；來自南方地區的戲劇音樂作品，亦因莫札特帶來的持久成功，得以匯聚成一股潮流。<sup>2</sup>

<sup>1</sup> 本引文引自 Stefan Kunze, *Mozarts Opern* (Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1984), 176-177。

<sup>2</sup> Joachim Reiber, "Singspiel", in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2nd ed., Sachtteil: Band 8, 1470-1489, ed. Ludwig Finscher (Kassel und Stuttgart: Bärenreiter und J. B. Metzler, 1998): 1481.

《後宮誘逃》中，隨處可見莫札特憑藉與生俱來的天賦，以「音樂」凌駕「詩詞」的創作理念來完成作品。莫札特憑恃「音樂」，實現當局對「歌唱劇」之音樂及戲劇訴求，替平庸無新意的劇情，增添活潑的藝術靈性；並以純熟、靈活、極具創意的手段，匯集各戲劇音樂元素，使《後宮誘逃》超越了僅是「拼裝品」的命運，躍然成為具「整體概念」的「藝術」創作。其中的「土耳其」角色與音樂元素，不但提供作品所需之「喜劇」素材，也讓這部混雜了義語、法語歌劇風格之「德語歌唱劇」，具備連貫音樂細節的整體性。本文擬從兩大層面，詮釋《後宮誘逃》在音樂史及對音樂家自身而言，所佔有之重要地位：首先，呈示作品之創作背景及訴求，再以音樂分析彰顯其藝術價值。

## 二、「德語歌唱劇」《後宮誘逃》之創作背景

瑪利亞·德雷莎（Maria Theresa, 1717-1780）女王領導哈伯斯堡王朝（Habsburg Monarchy）長達四十年（1740-1780）；其子神聖羅馬帝國皇帝約瑟夫二世（Joseph II, 1741-1790）接手治理此地（1780-1890）。導源於德雷莎女王落實君主中央集權政體，及約瑟夫二世追求獨特的藝術品味，使得首善之都「維也納」的政治及文化氛圍，顯得多元活潑。十八世紀的維也納，是個有利戲劇、音樂、教育等各種文化發展的城市。<sup>3</sup>

由於約瑟夫二世不喜歡法式芭蕾及歌劇，對義語莊劇（opera seria）也興致缺缺，故治理奧地利期間，不惜解雇宮廷劇團的經理、莊劇歌手及樂團團員。1776 年，為了扶植當地使用德文創作的詩人，並促進德文作品流通發展，他便將曾用以演出法語、義語歌劇、話劇或芭蕾的「城堡劇院」（Burgtheater），<sup>4</sup> 轉型成專門演出德語話劇之「德語國家劇院」（Teutschen

<sup>3</sup> Theophil Antonicek, et al., "Vienna", *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29326> (accessed April 27, 2014).

<sup>4</sup> 此處所稱之「城堡劇院」（Burgtheater）乃「坐落於米歇爾廣場旁的『舊』城堡劇院」（'alt' Burgtheater am Michaelerplatz）。此處為網球場，坐落於德雷莎宮殿旁，德雷莎女王於 1741 年 3 月 14 日同意將此地變更為劇院，並於 1748 年啟用，於 1756 年再度改建。自 1794 年，始稱為「鄰近城堡的帝國皇家劇院」（k.k. Theater

Nationaltheater)，雇用以德語話劇演員，所演出話劇乃所謂「國家戲劇」(Nationaltheater)。1778年，約瑟夫又成立「國家歌唱劇」(Nationalsingspiel)，與德語演出之話劇「國家戲劇」，共同於「城堡劇院」演出。此項政策，對於德語歌唱劇在維也納的發展，表面看去，無疑是利條件。

於此之前，奧地利已存在「歌唱劇」(Singspiel)一詞，意為「以德語演唱的戲劇」。1750-60年代，哈佛納(Philip Hafner, 1735-1764)、古爾茲貝爾納冬(Joseph Felix Kurz-Bernardon, 1717-1784)及海頓(Franz Joseph Haydn, 1732-1809)等人，皆為當代重要的劇作家或作曲家。不過，這些傳統德語戲劇娛樂性甚高，本質上為「配上音樂的即興滑稽劇」，帶有藝術喜劇(commedia dell'arte)之地方特色，故在「國家戲劇」及「國家歌唱劇」成立之後，便無法登上大雅之堂，需另覓舞台。<sup>5</sup>

自「歌唱劇」成為「國家性」戲劇後，作品的內容及創作，必須符合劇院及劇種創建之精神宗旨，原本活躍之改編自義語或法語喜劇的德語劇本，便淪落為不符規格之非正式戲劇。言下之意，為演出「國家歌唱劇」，乃需聘用專業的劇作家及音樂家。<sup>6</sup>當時，溫勞夫(Ignaz Umlauf, 1746-1796)即替國家歌唱劇院創作數部作品，除了最早的《礦工》(*Die Bergknappen*, 1777)，尚有《藥鋪》(*Die Apotheke*, 1778)、《美麗的女鞋匠》(*Die schöne Schusterin*, 1779)及《鬼火》(*Das Irrlicht*, 1782)。然而，劇院的遠大理想實在不易如願以償，無論作品的品質或數量，皆無法順利達到要求，導致許多改編自法、義喜劇的劇本又魚貫而出，甚至僅將台詞與歌詞翻譯為德語，而不更動音樂內容的戲劇，也陸續出現在國家劇院的舞台。嚴格說來，約瑟夫二世所推行之「國家歌唱劇」政策，並不算成功，猶如鮑曼(Thomas Bauman)所言，在莫札特之前，真正自國家劇院得利的奧地利音樂家，「僅溫勞夫一人」而

---

nächst der Burg)。

<sup>5</sup> Thomas Bauman, *Die Entführung aus dem Serail* (New York: Cambridge University Press, 1987), 3.

<sup>6</sup> 1777年末，君王希冀城堡劇院能上演小規模歌劇，故命請附屬劇院之樂團小提琴首席溫勞夫(Ignaz Umlauf, 1746-1796)創作獨幕劇《礦工》(*Die Bergknappen*)。後因演出成功，約瑟夫二世便有了讓國家歌唱劇成為永恆機制的構想，並請溫勞夫擔任劇院樂團指揮。

已。<sup>7</sup>

莫札特《後宮誘逃》的劇本，來自國家劇院作家兼審查者小史蒂凡尼（Johann Gottlieb Stephanie d. J., 1741-1800）<sup>8</sup> 的改編作品，其源頭則可追溯於布列茨納（Christoph Friedrich Bretzner, 1748-1807）。布列茨納是萊比錫（Leipzig）商人，自 1771 年開始寫作戲劇，於 1779 年出版一套包含四部喜劇的作品後，旋即在德語文學界聲名大噪。其作品故事情節新穎生動，充滿超自然的德國中世紀傳奇、神話及寓言色彩，還曾影射莫里哀（Molière, 原名 Jean-Baptiste Poquelin, 1622-1673）的戲劇。由於內容充滿戲劇張力，故吸引當時許多作曲家及劇作家，以其作品創作或配樂。<sup>9</sup> 小史蒂凡尼即依據布列茨納寫給柏林音樂家安德烈（Johann André, 1775-1842）的作品《貝爾孟特與康斯坦絲》（*Belmonte und Constanze*）改編，最後才成為給莫札特的《後宮誘逃》。

### 三、一部具「國家」色彩的「喜」劇

莫札特《後宮誘逃》於 1782 年 7 月 16 日首演，係作曲家定居維也納後的第一部完整舞台作品。《後宮誘逃》與近十年後才創作完成的《魔笛》（*Die Zauberflöte*, 1791）共同活絡德語戲劇舞台，使具備「國家性」的德語劇類輪廓得以愈益鮮明，終而促使韋伯的《魔彈射手》（*Der Freischütz*, 1821）得以脫穎而出，樹立特殊之「德語浪漫歌劇」劇種，以與義語歌劇相抗衡；儘管德語浪漫歌劇劇種的生命，比其他如義語莊劇（Opera seria）及諧劇（Opera buffa）等擁有悠久歷史之劇種，明顯地如曇花一現般的短暫。簡而言之，莫

---

<sup>7</sup> Bauman, *Die Entführung aus dem Serail*, 4.

<sup>8</sup> 1769 年，史蒂凡尼奉命成為國家劇院五位監察員之一，於 1779 年領導劇院，直接對伯爵羅森貝爾格（Orsini-Rosenberg）負責，工作內容為翻譯及改編劇本，故得以掌握劇院的發展；由此可推得，改編《後宮誘逃》劇本，乃預料中之例行公事。

<sup>9</sup> Thomas Bauman, "Bretzner, Christoph Friedrich", *The New Grove Dictionary of Opera*. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O900740> (accessed May 7, 2014).

札特德語歌唱劇《後宮誘逃》，可謂替「德語歌劇傳統」預先鋪了路。

雖然《後宮誘逃》與《魔笛》兩部作品，與浪漫歌劇所表徵之「德語的」、「國家的」歷史定位尚有大段距離，卻可代表莫札特的創作里程進入另一階段。對作曲家本身而言，《後宮誘逃》所佔有的指標性關鍵地位，即如昆澤（Stefan Kunze, 1933-1992）的譬喻：與海頓的弦樂四重奏 Op. 33 及貝多芬（Ludwig van Beethoven, 1770-1827）的鋼琴奏鳴曲 Op. 2, No. 1, No. 2, No. 3 相同。<sup>10</sup> 而欲探究《後宮誘逃》之歷史重要性，必不能忽略兩項重要元素：「創作地點」及「作品類型」。「維也納」特殊的藝術創作氛圍及當時作曲家所肩負的使命，深刻影響作品內容；《後宮誘逃》屬大型「戲劇作品」，包含語言及劇情等要素，致使作曲家需以「更全面」的觀點來思考創作一事。<sup>11</sup>

莫札特於 1781 年 3 月 16 日造訪維也納時，曾交付當局一部作品，為未完成的歌劇「查伊德」（*Zaide*）。但這部歌劇後來被小史蒂凡尼拒絕，後者並打算提供給莫札特新劇本。同年 4 月 18 日，莫札特表示：

且就如他說的，這是部好作品。……我無法真正認同史蒂凡尼所說的。我只能說，作品（除了很長的對話部分，而這是容易改變的）  
【被拒絕的作品】非常地好，但不適合維也納，這兒的聽眾較喜歡欣賞喜劇作品。<sup>12</sup>

鮑曼根據信件推測，莫札特帶到維也納的作品被拒的原因，可能在於其「音調與情操，非比尋常地嚴肅與高尚」。<sup>13</sup> 嚴肅、高尚的音樂品味，並不適合德語歌唱劇。因此，儘管莫札特本人對作品相當滿意，但由於它不具「喜

<sup>10</sup> 請參考 Stefan Kunze, *Mozarts Opern* (Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1984), 176. 此論點更可自莫札特遲至 1781 才創作出具代表性的「管樂小夜曲」（*Bläuserserenade*），得到證實。作品不但替規模較大的管弦樂作品開拓新的道路，也替形式上具連貫特質的室內樂，指明方向。

<sup>11</sup> 此處所稱之「更全面」觀點，乃相對於純器樂作品而言。「歌唱劇」或「歌劇」作品，同時包含戲劇及音樂兩項元素，文字及聲響的相互關係，明顯較純器樂作品具特定鋪陳訴求：音樂須有意識地依角色及劇情，彰顯特定風格，並將大規模的戲劇發展方向，納入創作思考中。

<sup>12</sup> 引自 Bauman, *Die Entführung aus dem Serail*, 9。

<sup>13</sup> 請參考 Bauman, *Die Entführung aus dem Serail*, 9. 鮑曼提及，劇中些許素材，可能來自伏爾泰（Voltaire, 原名 François-Marie Arouet, 1694-1778）的悲劇《柴伊爾》（*Zaire*, 1732）。

劇」本質，故不適合維也納——一個欲建立德語歌唱劇（Singspiel）傳統的城市。1781 年 6 月 16 日，在提筆創作《後宮誘逃》前，莫札特於致父親的信中，持續思索著戲劇風格之議題，認定「喜劇」與「莊劇」分屬迥異的劇類，且認為維也納人也會認同此般觀點：

那麼，你認為我創作一部喜劇（opera comique），會和莊劇（opera seria）使用相同的方式嗎？莊劇中，歡樂成分無論如何是很少的，嚴肅性與理性不管怎樣是很多的，就像是諧劇（opera buffa）中，嚴肅成分是如此地少，歡愉戲謔成分是如此地多。如果在莊劇中，人們也期望有討喜音樂的話，我可沒辦法——然而，於此，人們對這件事情，是分辨得很清楚的。<sup>14</sup>

莫札特對德語「喜歌劇」感到困擾的原因，某種程度說來，與其自身經歷及所處環境相關。一方面，莫札特在《後宮誘逃》前，所處理過的德語戲劇甚少，完整的作品僅兩部而已：一為具宗教性質的《第一誡的義務》（*Die Schuldigkeit des Ersten Gebots*, 1767），另一為《可愛的牧羊女》（*Bastien und Bastienne*, 1768）；若再加上最終未完成之《查伊德》，也才三部，與曾創作過的義語戲劇作品數量，幾乎無法相比擬。另一方面，就喜劇發展史來看，德語歌劇於此時，才剛要開始建立以「喜劇」為基礎的傳統，不似義語諧劇（opera buffa）及法語喜歌劇（opéra comique）幾近成熟的發展情況。音樂家處在對德語歌唱劇風格不熟悉、劇種音樂風格特徵尚不明確的境地，自然會有比較劇種、探討風格的種種思考。

莫札特於此使用「喜歌劇」（opéra comique），而非「諧劇」（opera buffa）一詞，表示對他而言，法語「喜」歌劇才是創作「德語喜歌劇」《後宮誘逃》的比較基礎。在音樂結構上，諧劇承襲莊劇，使用「宣敘調」（recitativo）來推動劇情，與法語及德語喜歌劇使用「對白」直接表述，有著顯著之差異。由此可見，德語歌唱劇中的「對白」，應會是重要的「喜劇」元素。

「對白」固然是德語歌唱劇中重要的「喜劇」元素，但對音樂家而言，尤其是對於熟悉義語諧劇的莫札特而言，欲將音樂與對白流暢、無縫地連串

---

<sup>14</sup> 引自 Bauman, *Die Entführung aus dem Serail*, 2-3。



起來，會是項挑戰。對於當時要使用大量德語對白在舞台上演出的歌手而言，則更有實際執行及演出障礙。《後宮誘逃》首演三年後，莫札特寫信給曼海姆（Mannheim）作曲家安東·克萊恩（Anton Klein），信中憤怒且失望地指出德語歌唱劇發展受限的事實：

目前我無法給你任何有關德語歌劇舞台的消息，因為除了卡恩特納托爾（Kärntnerthor Theatre）的營建工事外，幾乎沒有什麼進展，它僅在具特殊目的時才被使用。它只有在十月初開放。就我來說，對它的成功我不抱持太大希望。就目前計畫來看，就像是要把德語歌劇帶往終極的崩毀，其目前也許正經歷短暫的消蝕，但不是去支持它或保護它。……我不得不感受到，劇院的總監也實在吝嗇、也不愛國，不願用高價找來能夠在舞台上，不為任何目的且又唱得更好—或至少唱得一樣好的新面孔歌者啊！<sup>15</sup>

能夠代表「國家性」的「德語」，由於沒有精深、悠久的戲劇歌唱史，義語歌劇所不會面臨的「歌手荒」問題，在德語歌唱劇上，卻是個根本問題：能勝任演出的人，必要是能「說」得好又「唱」得好「德語」的歌唱演藝人員。可惜的是，當時大環境，正缺乏靈活運用大量德語，又能完美歌唱的人才，致使戲劇在實際演出執行上，面臨重重危機。信末，莫札特持續思索德語歌唱劇蕭條的原因，認為問題在於缺乏以「德語」為中心的思考模式：

要是舞台上多些愛國的人—這事件就會開始有極不同的前景！如此一來，也許在初期精力旺盛的德語國家戲劇，就會真正開始昌盛—且當然，對德國人來說，也許會是個永恆的汙點，當我們嚴肅地開始思考德文、處理德文、話說德文，甚至—去歌唱—德文！！<sup>16</sup>

莫札特認為：以「德語」演唱便具備「國家」形象，積極培養用德語思考、溝通與歌唱的人才，即是「愛國」的表現，德語國家戲劇才不致崩毀。然而，觀察事件始末，缺乏以德語溝通的歌唱人才，其實只是表象與結局，真

<sup>15</sup> 信件書寫於 1785 年 3 月 21 日。Wolfgang Amadeus Mozart, *Letters of Wolfgang Amadeus*, ed. Hans Mersmann; trans. M. M. Bozman (New York: Dover Publications, 1972), 227-229.

<sup>16</sup> Mozart, *Letters of Wolfgang Amadeus*, 227-229.

正導致德語歌劇無法順利推行的原因，乃在作品本身。當作品所涵括的音樂內在，超越大環境所能駕馭的過往經驗時，問題便隨之而起。創作範疇內的議題，才是事件之極本質誘因。德語歌唱劇在當時無法順利推行的原因，不在缺乏人才，而在於缺乏接觸新音樂內容與型態的經驗。新型態的德語歌唱劇對當代而言，是新鮮的，導致人們不懂如何歌唱德語！

此外，莫札特《後宮誘逃》在音樂歷史洪流中所佔有的關鍵地位，絲毫不因當時德語歌唱劇演出遭遇困境而有所減損。莫札特《後宮誘逃》是部具有鮮明「國家」形象的歌唱劇，以德語來歌唱及對話。然而，「歌唱」與「對話」分別位於音樂天秤的兩端，如何消弭兩者間的必然聲響鴻溝，則是作曲家無法迴避的考驗。

## 四、以「土耳其元素」烘托「喜」劇氛圍

《後宮誘逃》中，除了「運用對白」是「喜劇」的表徵外，遍佈作品的土耳其角色及音樂風格，更能突顯它是部「喜」歌劇。自莫札特於 8 月 1 日給父親的信件可知，他於 1781 年 7 月 30 日才從史蒂凡尼那兒拿到《後宮誘逃》劇本，並說道：

劇本相當好。主題有土耳其風味，命名為《貝爾孟特與康斯坦絲》（*Belmont und Constanze*）或《自宮殿裡誘拐》（*Die Verführung [Verführung] aus dem Serail*）。我將使用帶有土耳其風味的交響曲音樂，在第一幕及結束時，使用合唱。……當然，時間相當緊迫，因為九月中就要演出。但除了那與演出日期相關的繁雜事以外，總體說來，所有其他不同的想法，都讓我迫不及待地以最大的熱情坐在書桌旁，並以最心滿意足的情緒坐在那兒。<sup>17</sup>

此時，莫札特除了打算給男高音及女高音各一首詠嘆調、於第一幕結尾使用三重唱等共三首樂曲外，還清楚點明，這是部適合使用帶有「土耳其」音樂風格的作品。事實上，早在伏爾泰的悲劇《柴伊爾》中，即已反映歐洲人於

---

<sup>17</sup> Mozart, *Letters of Wolfgang Amadeus*, 175-177.

殖民主義鼎盛期所執持的心態，對於所謂的「東方」文化有強烈的好奇心。其作品雖免不了賦予劇中「東方人」負面形象，卻也經常批評西方人，賦予東方角色浪漫。莫札特《後宮誘逃》在某些程度上，即反映此現象。劇中故事地點發生於土耳其，那兒的蘇丹王帕夏·賽林（Bassa Selim）及歐斯敏（Osmin），便是典型之具東方土耳其風味的角色。這類「土耳其歌劇」的劇情相當樣板化，總帶出令人愉悅的結局，並一再出現特定場景與事件，如海難、歐洲人被捉為俘虜、逃跑橋段；角色必包括有威嚴的回教統治者及僕人，且君主寬宏大量、思想澄澈、富人情味，並與其激進的宗教思想呈現對比反差。基於歷史及地理環境，在莫札特的時代，這個準備上演《後宮誘逃》的城市「維也納」，面對那相對來得「東方」的土耳其文化、人物及穆斯林信仰，一點都不陌生，甚至莫札特一同攜至維也納的歌劇《查伊德》之劇情，亦是如此。<sup>18</sup>

就音樂而言，歐洲音樂家自有一套表現「土耳其音樂風格」的創作技法。十八世紀，歐洲軍隊習慣在軍隊中引入來自土耳其的音樂家、樂器及裝配，並沿途藉其音樂來提振軍人士氣，故西方人對土耳其音樂的初始印象，便是用於出征、打仗等軍事場合的音樂。歐洲人形塑具土耳其音樂風格的作品時，理當不是將原本的土耳其音樂原封不動地置入作品，而是利用此類軍樂的音樂特徵，做為創作素材：音型上，經常使用單純的和聲結構、穩定的二拍節奏、反覆固定的節奏模式等；配器上，則多使用鈸、三角鐵、鈴鼓（tambourine）及大鼓等打擊樂器，用以模擬土耳其音樂聲響。<sup>19</sup>

《後宮誘逃》全劇共使用兩首「土耳其合唱」（'Chor der Janitscharen'）：第 5b 及 21b 曲。第 5b 曲用於賽林上場前；第 21b 曲則用以結束全劇。於此兩首合唱曲中，處處充斥著土耳其的音樂風格特徵，如莫札特所述：「土耳其合唱……，短小且愉悅；且全然是寫給維也納聽眾的」。<sup>20</sup> 土耳其合唱中，除了明朗、輕快的二拍節奏、三度音程及和絃等特徵，尚包含以下特色：旋律反覆出現三度或五度音（譜例）；下行音階多利用三度逃音（*échappée*）之

---

<sup>18</sup> 請參考 Kunze, *Mozarts Opern*, 178。

<sup>19</sup> Bauman, *Die Entführung aus dem Serail*, 62-65. 事實上，三角鐵這項樂器，本非源自土耳其，且只有這些歐洲音樂家，會用這些樂器來模仿土耳其風格的音樂。

<sup>20</sup> Rudolph Angermüller, *Mozart's Opera*, trans. Office du Liver S.A (U.S.A: Rizzoli International Publications, Inc., 1988), 102.

裝飾音型（譜例之第 9、第 20 小節）；於旋律及伴奏上同音反覆；長—短之掛留音（譜例 2）；利用大、小調性以外的「利地安」（Lydian）調式創作，也就是大調音階升高第四音，來製造異國風味（譜例 1，第 13 小節之 F<sup>#</sup> 音）。莫札特盡情地利用合唱曲表述異地風味，誠如瑪麗安·華普斯（Miriam Whaples）的描述：「在《後宮誘逃》的兩首土耳其合唱曲中，幾乎沒有風格的細節，未能在其中一首被找到」。<sup>21</sup>

譜例 1：《後宮誘逃》，第 5b 曲，土耳其合唱，第 10-20 小節




譜例 2：《後宮誘逃》，第 5b 曲，土耳其合唱，第 1-7 小節



<sup>21</sup> Miriam Whaples, 'Exoticism in Dramatic Music, 1600-1800' (USA: Indiana University, unpublished Ph.D. dissertation, 1958), 156; 本文引自 Bauman, *Die Entführung aus dem Serail*, 63。

不僅如此，莫札特於「與土耳其角色相關」的段落，亦會靈活運用此創作手法，如第 14 曲是皮德利歐（Pedrillo）與歐斯敏的〈酒神之歌〉二重唱（'Vivat Bacchus, Bacchus lebe'），曲中亦如作曲家自身所言：「全部都是我的土耳其聲響」。<sup>22</sup> 第二幕第三景由康斯坦絲（Constanze）與賽林的對話開始，其後接入第 11 曲康斯坦絲的詠歎調〈各式各樣的磨難〉（'Martern aller Arten'）。在康斯坦絲正式開始歌唱前，有段大篇幅的器樂前奏，其中也展露「土耳其」風格標章。雖然康斯坦斯不屬土耳其角色，但在歌曲〈各式各樣的磨難〉之中，一方面表達她對貝爾孟特耿耿忠誠，一方面還以低姿態懇求賽林，劇情包含與賽林互動的橋段，因此，器樂中的土耳其特徵呈示，頗具提示故事情節之功能，似用以透露賽林內心的掙扎與矛盾；而歌唱開頭的旋律，乃反覆自器樂，甚能展現兩段落的連貫性。第 11 曲之開頭旋律（譜例 3），由整齊、精神抖擻的三和弦組成，拍點明確穩定，並在第三小節升高第四音（F<sup>#</sup>）；器樂段落的尾部、緊鄰康斯坦絲歌唱處（譜例 4），使用快速的上行音階及下行三度逃音，頗能與上述兩首土耳其合唱呼應。另外，調性上，第 11 曲與二首合唱皆為 C 大調，亦是土耳其風格之暗示。<sup>23</sup>

譜例 3：《後宮誘逃》，第 11 曲，詠嘆調，第 1-7 小節



The image shows a musical score for three instruments: Violino I, Violino II, and Viola I, II. The score is in C major and 2/4 time. It consists of seven measures. The first measure starts with a forte (f) dynamic. The second measure has a piano (p) dynamic. The third measure features a sharp sign above the staff, indicating a change in pitch. The fourth measure has a piano (p) dynamic. The fifth measure has a forte (f) dynamic. The sixth measure has a piano (p) dynamic. The seventh measure has a forte (f) dynamic.

譜例 4：《後宮誘逃》，第 11 曲，詠嘆調，第 52-55 小節



The image shows a musical score for two instruments: Violino I (V. I) and Violino II (V. II). The score is in C major and 2/4 time. It consists of four measures. The first measure starts with a forte (f) dynamic. The second measure has a piano (p) dynamic. The third measure has a forte (f) dynamic. The fourth measure has a piano (p) dynamic.

<sup>22</sup> Angermüller, *Mozart's Opera*, 103.

<sup>23</sup> 參考表 4。

戲劇上，《後宮誘逃》中的事發地點，以及賽林與歐斯敏兩角色，確實是莫札特據以創作帶有濃厚土耳其音樂色彩的緣由。同時，蘇丹王賽林於劇中所扮演的角色功能，也引發諸多討論。藉信件往來可知，莫札特創作《後宮誘逃》過程中，似乎一再地對於史蒂凡尼所交付的改編劇本有意見，因而衍伸出諸多關於《後宮誘逃》劇本定版過程的討論，<sup>24</sup> 其中討論得最熱烈的，不外乎是賽林所肩負的兩種大不相同身分：布列茨納筆下的賽林，是西方的叛徒，最終竟是貝爾蒙特（Belmonte）的父親，因而理所當然地會釋放兒子俘虜；史蒂凡尼則強化了賽林的溫暖及寬大的人格情操，最終決意釋放敵人之子貝爾蒙特。鮑曼即認為，史蒂凡尼筆下的賽林，確實更有戲劇效果、更具約瑟夫二世之成立國家歌唱劇的啟蒙教化目標，也更符合莊劇中的君主形象。<sup>25</sup> 此外，更有研究更進一步推究，究竟誰才是促使賽林成為這般角色的人，是莫札特？或史蒂凡尼？由於莫札特父親雷奧波德（Leopold Mozart, 1719-1787）曾以第三人稱敘述：莫札特曾在《後宮誘逃》計畫即將完成之際，欣賞了伏爾泰悲劇《柴伊爾》，且「莫札特也許對『異教徒』伏爾泰的話劇保有印象」，研究者便據此推論，莫札特可能依據《柴伊爾》劇中土耳其蘇丹王高尚的品德形象，來形塑《後宮誘逃》中寬宏大量的賽林。不過，若欲據此推論賽林的轉變，係來自莫札特的主動引導，而非史蒂凡尼，是甚冒險的推論，且有兩個原因：一方面，其實《柴伊爾》於 1777 年上演於薩爾茲堡，莫札特根本沒有親自看過這齣戲，昆澤因此認為雷奧波德的敘述「不太真實」。另一方面，由於所留存的樂譜與信件不完整，其實無法依此斷定，莫札特是否主動參與更動賽林身分一事；且劇本之所以產生如此轉變，乃導源於眾多複雜因素，不會單純只是史蒂凡尼及莫札特兩人互動、討論的結果。<sup>26</sup>

<sup>24</sup> 例如：安格彌勒（Rudolph Angermüller）整理莫札特書信後，推測第 16 曲〈噢，貝爾蒙特！噢，我的生命！〉（'Ach Belmonte! ach mein Leben'）四重唱，即為原本打算置於第三幕開頭的四重唱。但鮑曼認為，由於莫札特欲將「第三幕開頭四重唱移置到第二幕結尾處」的想法，乃以布列茨納的戲劇結構為基礎，且莫札特與史蒂凡尼很晚才大幅更動布列茨納原來的戲劇結構，故莫札特更動四重唱的想法，實際上未付諸行動。請詳見 Bauman, *Die Entführung aus dem Serail*, 21; 124。

<sup>25</sup> 關於賽林及高貴的土耳其人之形象的詮釋，詳見 Bauman, *Die Entführung aus dem Serail*, 32-35。

<sup>26</sup> 當時由米歇爾·海頓（Michael Haydn, 1732-1806）替此部話劇創作配樂，請參見

《後宮誘逃》形成目的與時間點，其實相當尷尬，因為在此之前，音樂上，沒有太多國家德語歌唱劇前例可循；戲情上，卻有諸多此類可能源自義大利的「土耳其歌劇」，因而衍伸諸多針對「劇本」的討論。然而，針對「劇本」討論，雖然有助於理解當代「土耳其」風格歌劇的演出創作情形，但不能因此過度詮釋其對莫札特創作《後宮誘逃》影響力，這對於理解莫札特的音樂，助益不大。畢竟，《後宮誘逃》是莫札特替國家歌唱劇院創作的第一部歌劇，當時的他，對德語歌唱劇的認識並不深刻，況且這類總有位寬宏大量的君主的「土耳其歌劇」，乃相當普遍，毫無特色可言。因此，這類「劇本」絕非莫札特《後宮誘逃》得以成功的確切原因。

莫札特賦予「賽林」及「歐斯敏」這兩個土耳其角色活潑的音樂生命，使作品得以自眾多庸俗平凡的「土耳其戲劇」脫穎而出。君王賽林於全劇裡，只有「說白」，沒有「歌唱」；守門人歐斯敏則違反常態，有著份量極重的「歌唱」。莫札特讓賽林僅有「對白」，其實係依循法語喜歌劇經常讓主角「以對白表述」的傳統。意即，主角在德語歌唱劇或法語喜歌劇中，以說白方式出場，是很常見的，畢竟這些喜劇發源自「帶有歌唱的話劇」，即如貝多芬《費黛里奧》（*Fidelio*, 1805）所據以改寫的「法語戲劇」前身中，反派的要角唐·皮薩羅（Don Pizarro）即為「說白」角色。<sup>27</sup> 另一方面，莫札特依循兩位角色在「戲劇」上所展現之鮮明對照，因而在「聲響」上也賦予對比特徵：賽林是位高尚仁慈的君主，在音樂上保持靜默；歐斯敏是個殘暴粗魯的僕役，有諸多歌曲。依戲劇結構分析，將賽林和其他角色相較，賽林誠屬最不重要、最不具發展性的角色，前後只出現兩次，儼然是個「配角」。<sup>28</sup> 但若因此將莫札特「不」讓賽林歌唱之音樂思考，草率地歸咎於「只是劇裡『配角』之緣故」，實不妥當。賽林究竟是個「沒有音樂」的角色，若以戲劇

---

Kunze, *Mozarts Opern*, 178。

<sup>27</sup> 請參考 Kunze, *Mozarts Opern*, 178-179。此外，昆澤尚提及，儘管可常在莊劇中，看見在上位主角以「龐大的詠嘆調」表述勇敢，卻得不到回應的愛情，如《狄托的仁慈》（*La clemenza di Tito*）中狄托的詠嘆調，但其畢竟屬「莊劇」手法，非「喜劇」之呈現方式，與歌唱劇《後宮誘逃》之「喜劇」本質不同，故以此基礎來對照比較，誠不適切。

<sup>28</sup> 請參考 Bauman, *Die Entführung aus dem Serail*, 32-35。鮑曼指出，賽林的角色特色乃依循莊劇傳統，結局時，上位者最終總是以德報怨，展現違反常理之仁慈、寬恕胸懷。

結構為基礎，來探討莫札特的「音樂」思考，則猶如隔靴搔癢，最終可能會落得與眾多聚焦於劇情的討論相同境地，無法真正觸及作品的音樂核心。

《後宮誘逃》的故事情節與角色分配，皆帶有莊劇影子，甚至結局還承載著嚴肅的教化目的。因此，除了於角色賽林使用「對白」手法外，劇情的「喜劇」意味並不濃厚。幸而另一位土耳其角色歐斯敏的性格，儘管粗暴殘酷，卻也詼諧逗趣，故能夠提供莫札特創作德語歌唱劇時，所需的充沛「喜劇」能量，使音樂家能夠藉以營造得以貫串全劇的「喜劇」氛圍。比較布列茨納及史蒂凡尼的劇本，可發現歐斯敏在後者筆下，歌唱戲份明顯擴張：前者僅給歐斯敏四首歌曲，只有一首獨唱；歐斯敏在後者劇中，則出現多達七個場景，增加了兩首獨唱及二首二重唱，獨唱多達三首（第 2、3、19 曲）。信件中，莫札特三番兩次地欲增加飾唱歐斯敏的男低音呂德維希·費雪（Ludwig Fischer）的歌曲，可推想莫札特如此做的目的主要有二：一方面，得以讓當紅歌者費雪展露歌喉，另一方面，誠如莫札特所述：「藉由在那兒置入土耳其音樂」。<sup>29</sup>

歐斯敏是賽林宮中的守門人，身分比賽林單純，是純粹的土耳其人，他在戲裡各種出軌、難以控制的暴怒、戲謔舉止，對劇情發展無傷大雅，故甚適合用以表露《後宮誘逃》的「喜劇」訴求。莫札特賦予歐斯敏的音樂節奏皆為二分法節奏，旋律總是由輕巧、短時值的音符組成，樂句長度不規則，多使用重音與後半拍音型，並強調力度對比。再者，反覆使用上下往返頻繁的音階音型，用以呈現歐斯敏的詼諧逗趣；使用升高的大調第四音，用以暗示他的土耳其身分（譜例 5）。此外，莫札特在歐斯敏顯露殘酷性情時，多藉短小輕快的反覆音型，強調殘酷的想法（歌詞），並利用反覆出現的快速八分音符上行音階，刻劃其憤怒情緒，以下試舉兩例。第 2 曲可分為歐斯敏的「獨唱曲」，及其與貝爾孟特的「二重唱」兩個部分；第二部分的「二重唱」，可再分成兩個段落。於「二重唱」的第一段中，音樂隨著貝爾孟特提到皮德利歐，變得愈益急切，甚至出現對位織體，用以模擬兩人愈益激烈的衝突；於第一段將結束時，短小輕快的音型，反覆出現在歌詞「他的頭該被串在刑柱上」（auf einen Pfahl gehört sein Kopf）上（譜例 6）。這類活潑、輕快的音型，其實弱化了歌詞再三反覆所呈現的殘酷印象，並進而將之轉化成詼

<sup>29</sup> Angermüller, *Mozart's Opera*, 103.



諧戲謔形象。於第 3 曲（歐斯敏獨唱）第二段（Allegro assai）的結尾處，當歐斯敏以短小音型歌唱「先砍頭，後吊起來，再串起來放在熱燙的烙鐵上」（Erst geköpft, dann gehangen, dann gespießt auf heißen Stangen）時，樂團則演奏反覆上行音階（譜例 7），藉以烘托歐斯敏的憤怒。此刻，歐斯敏「殘暴且逗趣」的形象，巧妙地賦予《後宮誘逃》無比愉悅的「喜劇」氛圍。

譜例 5：《後宮誘逃》，第 3 曲，詠嘆調，第 35-40 小節

34

Osmín

Fin - ten, eu - re Schwän - ke sind mir ganz be - kannt, sind mir ganz be - kannt,

38

Osmín

sind mir ganz be - kannt, ganz be - kannt, sind mir ganz be - kannt. Mich zu hin - ter -

譜例 6：《後宮誘逃》，第 2 曲，歌曲與二重唱，第 135-147 小節

129

Belm.

Es ist für - wahr ein gu - ter Tropf. Es ist für - wahr ein gu - ter

Osmín

Auf ei - nen Pfahl ge - hört sein Kopf.

135

Belm.

Tropf. Es ist für - wahr ein gu - ter

Osmín

Auf ei - nen Pfahl ge - hört sein Kopf. Auf ei - nen Pfahl ge - hört sein Kopf. Auf ei - nen Pfahl ge - hört sein

138

Belm.

Tropf. Es ist für - wahr ein gu - ter Tropf, ein gu - - ter

Osmín

Kopf. Auf ei - nen Pfahl ge - hört sein Kopf. Auf ei - nen Pfahl ge - hört sein

142

Belm.

Tropf. So

Osmín

Kopf. Auf ei - nen Pfahl ge - hört sein Kopf. Auf ei - nen Pfahl ge - hört sein Kopf.

譜例 7：《後宮誘逃》，第 3 曲，詠嘆調，第 161-170 小節

161

V. I. sfp sf sf sf sf sf sf sf pp

V. II. sfp sf sf sf sf sf sf sf pp

Va. sfp sf sf sf sf sf sf sf pp

Ombn. taucht, zu - letzt ge - schun - den... ge - schun - den... ge - schun - den. Erst ge - köpft, dann ge -

166

V. I. cre - - - - - scen -

V. II. cre - - - - - scen -

Va. cre - - - - - scen -

Ombn. han - gen, dann ge - spießt auf hei - ßen Stan - gen, dann ver - brannt, dann ge - bun - den und ge -

## 五、以音樂突破傳統結構藩籬

除了劇本，《後宮誘逃》在音樂上也受到當時其他強勢的劇種影響。莫札特曾深受義語歌劇洗禮，自然作品中隨處可見其音樂元素，而法語喜歌劇則是作為參考比較的劇類，使得《後宮誘逃》成為一個包含多元素材的「拼裝品」。然而，莫札特並非亂無章法地拼湊此些多樣性元素，而是以能貫串細節的「全面」音樂觀點，來完成這部機敏且充滿年輕自信的作品。以下嘗試以「其他劇種遺跡」、「活潑的歌曲結構」、「自傳統歌曲結構解放」，及「完滿的音樂思考」四個面向，析論其逐步脫離義語歌劇，朝

向統整、全面的創作手法。

## (一)其他劇種遺跡

《後宮誘逃》中，明顯混入了法語喜歌劇及義語莊劇、諧劇元素。「宣敘調—詠嘆調」模式的使用，則是使用義語歌劇音樂語言最明顯的例子。第4、10、20曲皆先使用宣敘調，再進入詠嘆調；且這三首皆為莊劇型角色的歌曲，分別是貝爾孟特獨唱、康斯坦絲獨唱及兩人的二重唱。此外，大量使用在法語喜歌劇中不甚重要、但在諧劇中很重要的「重唱」，亦是個例子，尤其各幕結束前的重唱運用，甚有層層堆砌高潮之意：第一幕以三重唱（第7曲）結束、第二幕以四重唱（第16曲）結束、第三幕則以五重唱加混聲合唱（第21曲）結束。最後一首合唱前，安排兩位情人的宣敘調與二重唱（第20曲），甚有濃重之莊劇連結。

《後宮誘逃》中的「對白」運用，則與法語喜歌劇關係密切。當時，德語「歌唱劇」與時下流行的「話劇」共享諸多特點，甚至彼此共用舞台及歌曲，其與義語莊、諧劇最大的差異，在於「德語歌唱劇」使用「對白」。但嚴格說來，雖然德語歌唱劇與法語喜歌劇皆使用對白，但相較起來，《後宮誘逃》中使用對白的比例其實甚低；再說，只有賽林一個角色沒有歌唱。全劇中，莫札特刻意加重歌曲數量，以降低對白比例。例如，莫札特將史蒂凡尼寫給貝爾孟特與歐斯敏的「開場白」，轉換成二首「歌曲」：貝爾孟特的獨唱〈那麼我應可在這兒見到你〉（第1曲，'Hier soll ich dich denn sehen'）及二重唱（第2曲，'Lied und Duett'），且兩首歌曲間，僅使用極少量獨白：「但我該如何才能進到宮殿呢？用什麼方法見到她，並和她說話呢？」（Aber wie soll ich in den Palast kommen, wie sie sehen, wie sprechen?）。至於第21a曲的名稱為「沃德維爾」（Vaudeville），則明白暗示了其法語本源，並在樂曲結束後，直接進入最終的「土耳其合唱」（第21b曲）。這類「沃德維爾」在當時相當普遍，<sup>30</sup>起源自戲劇歌者或演員對贊助者或觀眾的「致謝詞」，後來則

---

<sup>30</sup> 如鮑麻樹（Pierre Beaumarchais, 1732-1779）之《費加洛婚禮》（*Le mariage de Figaro*）及盧梭（Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778）之《村中卜者》（*Le devin du village*），都是帶有「沃德維爾」的作品。請參見：Clifford Barnes, "Vaudeville", *Grove Music Online. Oxford Music Online*,

演變成如《後宮誘逃》中的歌曲形式，其歌詞結構為詩節式，各主角依序歌唱與劇情相關的肺腑之言或名言警句，深具道德教化意涵。

在義語及法語歌劇之外，作品中依舊保留著德語歌唱劇的本質，第 18 曲皮德利歐的「浪漫曲」(Romance) 即為一例。「浪漫曲」一詞源自西班牙文及義大利文，有敘事歌曲的意涵，於十八世紀前半葉，在法語區成為敘述古老愛情故事的詩節式情歌，並被作曲家用於法語喜歌劇中，用以揭示劇中的善感、深情時刻。德語歌劇受到法語歌劇影響，開始大量使用「浪漫曲」，並賦予專屬於德式的鮮明「民謠」特色，用以暗示遙遠的古老或異國風情。雖然民謠式的「浪漫曲」屬於中、北德歌劇特色，維也納較少使用，但當時維也納的戲劇多改編自中、北德的作品，<sup>31</sup> 故史蒂凡尼及莫札特亦不免俗地替皮德利歐寫下這首用來當作暗號的歌曲〈有位美麗高貴的姑娘，在摩爾人的國境被擄〉('In Mohrenland gefangen war ein Mädel hübsch und fein')。歌曲結構為詩節式，6/8 拍、歌詞一字對一音，帶有濃厚民謠風味，尤其使用弦樂撥奏作為伴奏，明顯暗示了西班牙吉他音韻。作品中，歌曲及對白的安排，以及歌曲名稱的使用，在在顯示作曲家能以納百川的姿態面對多元熱鬧的劇種，同時還能視情況擺脫義語歌劇傳統之束縛。

## (二)活潑的傳統歌曲結構

《後宮誘逃》的〈序曲〉及第一首貝爾孟特的詠嘆調的曲式，皆為明確的三段式，但無論其為純器樂序曲或詠嘆調，莫札特皆以靈巧的手法呈現之，讓音樂在不違逆既定框架的前提下，保有靈活自在的主體性。〈序曲〉使用傳統義大利序曲之「快—慢—快」結構。慢速段落先現了貝爾孟特詠嘆調的旋律，但為 c 小調，與貝爾孟特的歌曲（第 1 曲）為 C 大調，呈現對比。〈序曲〉前後兩個「快」速段落，並非單純地再現（或反覆），乃不斷出現細微變化，使音樂一直維持在「新鮮」狀態。再現的「快」速段落，非結束於開頭的 C 大調，而是結束於 G 大三和絃，並在全體休止一小節後，直接進入

---

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29082> (accessed May 15, 2014).

<sup>31</sup> 請參考 Joachim Reiber, "Singspiel", in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*: 1481。

第一首詠嘆調，音樂因此得以維持前進感。

〈序曲〉之前 32 小節，包含了兩反覆段落：第一段自 1 至 14 小節，第二段自 15 至 32 小節。儘管此段落僅有短短的 32 小節，其中尚包含了一個段落的反覆，但內部卻蘊含許多細微變化。第一段（譜例 8）依強弱記號及樂句，可分為「弱」、「強」兩段落，為 8+6（小節）的不對稱結構。「弱」樂段（1-8 小節）僅使用弦樂，音量為弱（*p*），「強」樂段則使用整個樂團，並運用三角鐵、鈴鼓等代表土耳其聲響的樂器。雖然「弱」、「強」兩對比樂段結構不對稱，但兩樂段之旋律音型卻極相似，且低音聲部始終演奏反覆的八分音符，如聲響背景般襯托著前景旋律。「弱」樂段由兩模進樂句組成：4+4=8（小節）；「強」樂段，則濃縮至六小節，並以屬和弦作結。濃縮的手法則相當靈巧：第二小節尾處，是短暫的八分音符，第三小節開頭使用裝飾音，以突顯樂曲明快、輕巧特點；於後方的「強」樂段，在裝飾音上有了變化：原本第二小節的第一個八分音符，轉換為休止符；第二個八分音符，則轉換成音值更小的三連音。音量對比、調性轉換、由八小節轉至六小節的濃縮，皆象徵無窮的細微變化。且各樂句（每四小節）之開頭音高皆相異，使音樂蘊含源源不絕的前進力。

自 15 小節始，旋律反覆前方的「弱」、「強」段落，但原本的 8+6（小節）結構，至此則轉成 8+10（小節）結構，多出來的四個小節內容，則是最後二小節之兩次反覆。這最後六小節和弦使用，乃以兩小節為單位，依序為屬和弦—主和弦—屬和弦（V-I-V），其與前方共 14 小節之樂段相同，都結束於屬和弦。其實，可將此處多出的兩小節，視為前次濃縮樂句（8+6 小節）之補償，如此一來，先前之「弱」、「強」樂段，及此次的反覆段落，便皆得以成為對稱的 8+8（小節）結構。如此的創作手段，使音樂時時刻刻有變化，不因「反覆」而呈現一成不變的停滯；樂曲基礎架構（快—慢—快），也不因持續的變動而遭破壞。

譜例 8：《後宮誘逃》，〈序曲〉，第 1-14 小節主題

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 1-5) includes Violino I, Violino II, Viola I, II, and Violoncello e Basso (Vc. e B.). Dynamics are marked 'p' for all parts. The second system (measures 6-11) includes Violino I, Violino II, Viola (Va.), and Violoncello e Basso (Vc. e B.). Dynamics are marked 'f' for all parts, with the instruction 'Tutti Bassi' written above the bass line. The third system (measures 12-14) includes Violino I, Violino II, Viola (Va.), and Violoncello e Basso (Vc. e B.). Dynamics are marked 'p' for all parts.

除了純器樂的「序曲」，第一首歌曲是男主角的詠嘆調，亦使用相似手法：樂曲結構為 ABA 三段式，但隨歌詞內容變化，音樂內容則有細微變動。這首行板詠嘆調的歌詞及曲式如下（表 1）：

表 1：《後宮誘逃》，第 1 曲，歌詞原文及翻譯：

行數	曲式結構	歌詞原文（德文）	歌詞中文翻譯
1	A	Hier soll ich dich denn sehen,	那麼我應該在這兒見到你，
2		Konstanze, dich, mein Glück!	康斯坦絲，你啊，是我的福星！
3		Laß, Himmel, es geschehen,	祈求上天讓它實現，
4		Gib mir die Ruh zurück,	讓我回歸平靜，
5	B	Ich duldete der Leiden,	我遭逢悲痛，
6		o Liebe, allzuviel!	噢，愛情，承受太多！
7	A	Schenk mir dafür nun Freuden	請立即賜予我歡樂
8		Und bringe mich ans Ziel.	並引領我前往目的。

歌詞呈現了貝爾孟特的期待見到康斯坦絲，及再度獲得平靜與愉快的心情。音樂上，A 段（1-19 小節）的歌詞為第一至第四行：「那麼我……回歸平靜」；再現 A 段為第七至第八行：「此刻請賜予……前往目的」。前後兩 A 段，皆以迫切的口吻，「妳」（Du）的稱謂，描述希冀美好未來之心情。B 段音樂（20-29 小節）的歌詞，則為第五、第六行：「我遭逢悲痛，噢，愛情，承受太多！」，以第一人稱「我」（Ich）來敘述，呈現貝爾孟特自身所承受的愛情苦痛。前後對未來期許、充滿希望的歌詞，與表現內心憂傷的歌詞形成對比；音樂上，B 段與前後兩 A 段亦形成對比，與歌詞相對應：調性上，B 段為 G 大調，與前後之 C 大調相對；旋律上，B 段使用弱起拍的轉折「嘆息」音型（譜例 9），並配合管樂伴奏，使其得以自前後段相仿的音樂織度間，脫穎而出。B 段之各「嘆息」音型間，以十六分休止符分隔，其一次次堆疊，充分刻劃貝爾孟特內心的躊躇煎熬。

譜例 9：《後宮誘逃》，第 1 曲，第 20-29 小節

15  
Belm. *Him - mel es ge - sche - hen! gib mir die Ruh' zu - rück, gib mir die Ruh' zu - rück. Ich dulde - te der*

22  
Belm. *Lei - den, o Lie - be! ich dulde - te der Lei - den, o Lie - be! o Lie - be! all - zu -*

28  
Belm. *viel! all - - - zu - viel! Schenk mir da - für nun Freu - den, nun Freu - den und bringe mich ans*

前後 A 段的音樂手法也極具彈性，靈活呈現主角對未來迫切期待的心境。A 段包括兩輪廓相似樂句，皆以終止式作結。第一個樂句由樂團呈示時，貝爾孟特第一次步上舞台，其音樂充滿轉折：前兩小節音量為弱 (*p*)，在八分休止符後、第三小節猛然使用強音量 (*f*) 演奏二音，第四小節再轉為弱，後又在延長音的前一音使用突強，於第 8、第 9 小節，停頓後再出現完全終止。第二個樂句加入歌唱，第一句歌詞「那麼我應該在這兒見到你」的音量微弱，至呼喚「康斯坦絲」的名字時突然轉強，之後再轉為弱。然而，在終止式前的延長音上，音樂隨歌詞擴展，於歌詞「讓我回歸平靜」上的音型為級進上行（譜例 10），乃擴張自第一樂句之  $b^1$ - $g^2$  兩音，其延長音（於歌詞 *mir* 上） $g^2$  為四分音符，音值較第一樂句所使用之十六分音符為長。再現 A 段也是二樂句結構，並在延長音後以終止式作結。由於再現 A 段的歌詞行數由四行縮減至二行，故莫札特亦縮減了原歌詞「你啊，是我的福星！祈求上天讓它實現」上的音符，小節數則自十四小節縮減成七小節。表面上，莫札特似乎隨著歌詞長短來調整樂句長度，但仔細端詳，可見音樂家賦予音符傳達言語面向所無法表述之無限情感的能力：再現 A 段的第一個樂句終止前的延長音，雖然也使用四分音符（譜例 11），但已較第一段 A 段結束前的使用方式，明顯擴張。先前（在歌詞 *gib mir* 上）為向上跳四度音抵達  $g^2$ ，此刻則向上八度才抵達  $g^2$ ，並且以裝飾音方式向上滑至  $g^{\#2}$  後，再至  $a^2$  才進入終止（見 34 小節）。第二樂句演唱相同歌詞時（自 37 小節始），延長音  $g^2$  音以掛留方式擴展，管樂演奏歌曲開頭旋律，而延長音後的上升半音，則以八分



音符呈現，不再是裝飾音。之後，最後一句歌詞「並引領我前往目的」繼續發展，由整個管絃樂團伴奏，延長音後的上升半音  $g^{#2}$  更擴展成整個小節（附點四分音符）的延長音（見 54 小節）。再現 A 段的延長音使用於歌詞「引領」（bringe）單字上，除了用以呈現期待的心情之外，音樂亦能在不破壞音樂本身獨立結構的前提下，「引領」聽眾進入戲劇。

譜例 10：《後宮誘逃》，第 1 曲，第 10-19 小節

8  
Bem. *Hier soll ich dich denn se - hen, Kon - stan - ze! dich mein Glück! laß*

15  
Bem. *Him - mel es ge - sche - hen! gib mir die Ruh'zu - rück, gib mir \_\_\_\_\_ die Ruh'zu - rück. Ich duide - te der*

譜例 11：《後宮誘逃》，第 1 曲，第 30-56 小節

28  
Bem. *viel! all - - - zu - viel! Schenk mir da - für nun Freu - den, nun Freu - den und bringe mich ans*

34  
Bem. *Ziel, und brin - - ge mich ans Ziel! Schenk mir da - für nun Freu - den, nun Freu - den und brin - ge mich ans*

41  
Bem. *Ziel, und brin - - - ge mich ans Ziel, und brin - - -*

48  
Bem. *ge mich \_\_\_\_\_, und brin - ge mich ans Ziel, und brin - - - ge mich \_\_\_\_\_*

52  
Bem. *\_\_\_\_\_ und brin - - - ge mich ans Ziel.*

### (三)自傳統歌曲結構解放

劇中單曲的安排，已偏離典型義語歌劇強調「宣敘調—詠嘆調」的模式，且「返始詠嘆調」(da capo aria)也不再佔大宗。《後宮誘逃》中的單曲音樂，甚少使用三段結構，多為精巧的二段式歌曲曲式，只有「序曲」、第 1 曲及「第一首土耳其合唱」(第 5b 曲)具明確的 ABA 三段結構；其餘歌曲的結構，則多屬輪旋曲、少了詠嘆調之反覆段的「卡瓦提那」(cavatina)、或不斷反覆的詩節曲式。<sup>32</sup>

第 11 曲康斯坦絲的獨唱曲〈各式各樣的磨難〉，即顯露了音樂超越了文字所侷限的框架。〈各式各樣的磨難〉的結構即如莫札特所述，為「輪旋曲」(Rondò)。一如尋常的「輪旋曲」，其以調性與速度來區隔主題再現段落及新素材段落。同時，亦包含極其華麗的炫技片段，完全符合寫給當代女高音詠嘆調的規範。<sup>33</sup> 然而，將歌詞結構對照音樂的調性、速度變化，可見莫札特甚是關注音樂與歌詞意涵的對應關係。

〈各式各樣的磨難〉的歌詞具明確的三段結構：共含 14 行歌詞，依文字意義可細分為 6+2+6 (行數) 三段落 (表 2)。第一段描述康斯坦絲勇於反抗賽林，並表示對貝爾孟特絕對忠誠，藐視那即將面對的可怖情勢；第二段，康斯坦絲忽然轉變態度，降低姿態懇求賽林大發慈悲；第三段則回歸第一段之意念，表達勇於面對死亡的決心。

---

<sup>32</sup> 在具歌曲曲式的樂曲中，莫札特為追求戲劇效果，還在其中七首樂曲 (第 2 曲之二重唱、第 3、6、11、15、16、20 曲) 額外添加速度變化。

<sup>33</sup> 此詠嘆調結構逐漸流行於十八世紀後半葉，用以表現女主角內心的深刻情感，請詳見 Don Neville, "Rondò", *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23788> (accessed May 18, 2014).

表 2：《後宮誘逃》，第 11 曲，歌詞原文與翻譯

行數	歌詞原文（德文）	歌詞中文翻譯
1	Martern aller Arten	各式各樣的磨難
2	Mögen meiner warten,	可能等待著我，
3	Ich verlache Qual und Pein.	我會微笑面對肉體上的痛苦與折磨，
4	Nichts soll mich erschüttern.	什麼也不能動搖我的想法，
5	Nur dann würd' ich zittern,	那麼我會顫抖，
6	Wenn ich untreu könnte sein.	要是我有背叛的念頭。
7	Lass dich bewegen, verschone mich!	請大發慈悲，饒過我吧！
8	Des Himmels Segen belohne dich!	上蒼的祝福會補償你的！
9	Doch du bist entschlossen.	但你是如此堅定。
10	Willig, unverdrossen	會順從、不退縮地
11	Wähl ich jede Pein und Not.	接受每種痛苦與困難
12	Ordne nur, gebiethe	單單是安排、命令
13	Lärme, tobe, wüte,	咆哮、恐嚇、憤怒
14	zuletzt befreit mich doch der Tod.	最終讓我自死亡獲得解脫。

音樂上，莫札特利用「輪旋」曲式中的調性、速度的對比關係，來呈現歌詞中的迥異姿態（表 3）。〈各式各樣的磨難〉的曲式為 A-B-C-B-C；依速度，則可分為兩大段，自 1-159 小節為快板之第一段落；自 160 小節至結束，為包含速度變化的第二段落。第一大樂段中（Allegro），康斯坦絲低姿態地懇求放還自由後（歌詞第二段），歌詞直接進入第三段，用以強化第一段之勇於抵抗的決心；此時，音樂速度則首度轉快（C<sub>1</sub>），進入第二大樂段；其後第二、三段歌詞，則為輪旋曲中反覆出現的素材（B<sub>2</sub>、C<sub>2</sub>）。

表 3：第 11 曲，〈各式各樣的磨難〉的曲式結構及其與文字對應關係

段落	第一大段			第二大段			
速度	Allegro			Allegro assai	Primo tempo	Allegro assai	
曲式	器樂	A	B <sub>1</sub> —器樂—(B)	C <sub>1</sub>	B <sub>2</sub>	C <sub>2</sub> —器樂	
小節	1-60	61-92	93-141-149-159	160-196	197-241	242-319	
行數		1-3	4-6	7-8	9-14	7-8	9-14
和弦 級數	I	-V/v	V-----V/I	I	-	( I <sup>6</sup> <sub>4</sub> ) -I	
* A 代表第一段歌詞；B 代表第二段；C 代表第三段；右下角數字代表出現之次數							

第一樂段中，A 段為 C 大調，B<sub>1</sub> 段轉至屬調 G 大調發展，最後才回到主調；此樂段的「速度」維持不變，係以「調性」來呈現與文字意境的對比。第二樂段中，調性始終維持在 C 大調，而以「速度」來突顯康斯坦絲的心境轉換。值得注意的是，歌詞第一、三段表現相同心境，皆使用相同調性：C 大調。因此，可見莫札特處理特殊的三段式歌詞文字時，亦能夠跳脫舊規，不用義語歌劇中用以炫耀聲樂技巧的三段式返始詠嘆調，而靈活地運用輪旋曲的曲式特性，使音樂與歌詞的對應關係，得以相得益彰。

#### (四)完善的音樂思考

創作《後宮誘逃》時，莫札特總是精心策劃調性，在寫給父親的信中，經常提及調性想法：「……所以我必須選擇一個遠離 F 的調，但又是個和它有關的調—不是最近的 d 小調，而是較遠的 a 小調。現在，貝爾孟特的詠嘆調在 A 大調上【第 4 曲】」，<sup>34</sup> 可見調性在創作過程中，扮演重要角色，莫札特在音型、曲式外，還利用調性的配置來實踐戲劇理念。以下茲列出《後宮誘逃》各樂曲的調性（表 4）：<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Angermüller, *Mozart's Opera*, 102.

<sup>35</sup> Bauman, *Die Entführung aus dem Serail*, 73.

表 4：《後宮誘逃》中各樂曲之調性安排

幕	第一幕													
編號	序曲	1	2	3	4	5	6	7						
調性	C-c-C	C	g-B <sup>b</sup> -D	F-a	A	C	B <sup>b</sup>	c-C						
幕	第二幕							第三幕						
編號	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
調性	A	E <sup>b</sup>	g	C	G	D	C	B <sup>b</sup>	D-g-E <sup>b</sup> -D	E <sup>b</sup>	b	D	B <sup>b</sup>	F-C

由列表可知，《後宮誘逃》共包含 22 首樂曲，其中就有七首係在 C 大調上，比例將近三分之一。序曲及土耳其合唱（第 5b、21b 曲）為 C 大調，第一幕的開頭與結束，除了運用相似音型外，亦都使用 C 大調。C 大調是個含有鮮明「土耳其」色彩的調性，尾部以合唱讚頌賽林，聊表敬重感激，是個重塑道德的時刻，莫札特讓土耳其士兵在屬於他們自己的調性與方式上，讚賞賽林的崇高性格。女主角康斯坦絲的歌曲（第 11 曲），處於整部戲劇的中央，亦以 C 大調呈現。

除了 C 大調外，B<sup>b</sup> 及 D 大調是出現比例相對高的調性，且兩者皆與 C 大調相距上下二度音程。D 大調出現於第 2、13、16、19 曲，這四首樂曲皆有明亮輕快、振奮人心的曲風，場景分別為貝爾孟特和歐斯敏激動對話將結束時、皮德利歐的壯膽歌曲〈振作起來對抗去！〉（'Frisch zum Kampfe'）、第二幕最終四重唱之頭尾，及歐斯敏既邪惡又好笑之歌曲〈噢！我將如何取得勝利〉（'O! wie will ich triumphiren'）。至於 B<sup>b</sup> 調則用在具有沉重、高尚的風格，用於自我表述意味濃厚的情境中。而且，除了第 2 曲短暫使用此調外，另外的第 6、15、20 曲皆為各幕之倒數第二首樂曲，分別為康斯坦絲獨唱、貝爾孟特獨唱及兩位的二重唱，戲劇皆進行至關鍵時刻，亦都是莊劇型男女主角的歌曲。音樂盡情地展現愛人間的高貴情操，如第 20 曲道別二重唱，表達落入賽林手中後等待死亡的心情。<sup>36</sup> 由此可見，莫札特明顯係以調性出發，賦予各角色適當的音樂，以充分支持戲劇情境。

使用於歐斯敏歌曲的調性則較特殊，其與皮德利歐的二重唱（第 14 曲）出現於 C 大調、第 19 曲獨唱使用 D 大調，而其第 2、3 曲的調性，則隨劇情

<sup>36</sup> Ibid., 73-75.

而有所變化。第 2 曲由一段歐斯敏的「歌曲」(Lied) 及其與貝爾孟特「二重唱」組成。前方「歌曲」為 g 小調，而「二重唱」開始於 B<sup>b</sup> 大調、結束於 D 大調，過程中則歷經多個調，好似預告兩人的衝突(第 3 曲)。第 2 曲之「歌曲」以 6/8 拍開始，各樂段中插入對白。第二段歌詞，為歐斯敏對貝爾孟特敘事，樂團伴奏於此轉為急促，和聲也開始轉變；第三段歌詞開始不久，於歌詞「年輕少爺往往暗地打探」('oft lauscht da ein junges Herrchen') 上，隨著歐斯敏增強的敵意，樂句變得簡短，更在貝爾孟特加入後顯得激動，節拍也轉為 4/4 拍。「二重唱」起始處的調性，雖與之前「歌曲」相同為 g 小調，但旋即轉入近系調 B<sup>b</sup> 大調，之後再轉至近系調 E<sup>b</sup> (69 小節) 及 F (81 小節) 大調。隨後，當貝爾孟特以宣敘調提及皮德利歐時 (90 小節)，激起了歐斯敏的怒意，兩人的歌唱便游移於各調性間。自樂曲進入 a 小調 (99 小節) 後，開始出現對位織體，代表兩人進入敵對狀態。過程中，貝爾孟特在 C 大調唱出「你錯了，你錯了，你錯了，他是個英勇的人！」(Ihr irrt, ihr irrt, ihr irrt, es ist ein braver Mann)，歐斯敏則以 c 小調回應「如此英勇，如此英勇，如此英勇，正可以用棍棒戳打他！」(so brav, so brav, so brav, daß man ihn spießen kann)，此後再經歷 g 小調 (122 小節)，最後回歸至最初 E<sup>b</sup> (150 小節) 及 B<sup>b</sup> (164 小節) 大調，並輾轉進入 D 大調結束 (176 小節)。此時的 D 大調是個新鮮的調性，同時速度轉為急板 (Presto)，拍號再轉為 6/8 拍。

《後宮誘逃》的調性設計，潛藏微妙的規律性，使作品得以臻至完善。序曲的中間段落，以 c 小調先現第一首 C 大調詠嘆調旋律。詠嘆調使用 C 大調，代表男主角來到異地「土耳其」；而先現於序曲中間段的 c 小調旋律，則具兩種意義：一為讓純器樂表現的序曲，得以利用調性製造對比性；一為使「純器樂曲」能與其後戲劇的歌曲產生連結。「序曲」使整部作品走向完善。

《後宮誘逃》中，除了運用調性設計來呈現作品的整體性，四處遍佈的「土耳其風格」，亦具貫串全部戲劇之功用。作品首尾皆使用「土耳其風格」音樂，以達成首尾呼應效果。此外，劇中隨處可見之「忽然乍現」土耳其風格，<sup>37</sup> 更隨時提醒聽眾，故事地點發生在遙遠的「東方」，使全劇散發異地

<sup>37</sup> 此處所稱之「忽然乍現」(eine Erscheinungsform des radikalen Wandels) 的土耳其風格，乃依據學者昆澤文中對於《後宮誘逃》中，沒有準備、沒有鋪陳地忽然改變音樂風格的描述。《後宮誘逃》中，當音樂風格丕變時，乃伴隨著代表土耳其聲響的樂器組合出現，因而以「忽然乍現的土耳其風格」稱之。請詳見 Kunze,

氛圍。而土耳其角色歐斯敏經常「暴怒」的脫序行為所傳遞的戲劇效果，正與「忽然乍現的土耳其風格」不謀而合，在劇中不時地顯現。歐斯敏的「脫序」，在全劇結束的「沃德維爾」（第 21a 曲）中，表露無遺。「沃德維爾」為 F 大調，各角色發表箴言警句的順序為：貝爾孟特—合唱—康斯坦絲—合唱—皮德利歐—合唱—布隆德（Blonde）。歐斯敏參與了各合唱段落，然而，自布隆德獨唱完成後，沒有進入合唱，而是被歐斯敏打斷，突然憤怒地在 e 小調歌唱，不但樂曲速度變快，還將原本的 4/4 拍轉為 3/4 拍，這即是不按牌理出牌的土耳其「忽然乍現」音樂風格。

## 六、結 論

「德語歌唱劇」來自於約瑟夫二世刻意的安排，於莫札特的時代，還是個開放性的劇種，沒有成規標準可循。然而，對音樂家而言，面對屬於「國家的」、「德語的」、「喜劇的」、「藝術的」劇類，卻是相當為難。究竟，「德語歌唱劇」是否適用義語歌劇中的宣敘調？或多用對白取代宣敘調的做法，是否會使此類「歌劇」墜入「不夠具有藝術性」的另一個泥沼中？另一方面，消弭「歌曲」與「對白」間的不自然跳躍，又是一道難題。不過，莫札特卻能夠以靈活、彈性的音樂手段，突破德語歌唱劇在美學上的先天限制，賦予《後宮誘逃》「引出新方向」的歷史定位。

歌德（Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832）於《義大利遊記》（*Italienische Reise*）之 1787 年 11 月的報告中，有以下言論：

當莫札特出現時，我們朝向單純化、有限度的一切努力，全都變得無意義；《後宮誘逃》打敗了一切，在劇場裡，我們那麼謹慎地改編的東西[戲謔、詭計與復仇]，在這裡都不是那麼回事。<sup>38</sup>

熱衷於德語歌唱劇研究的歌德認為，《後宮誘逃》匯集各種長處，給予作品

---

*Mozarts Opern*, 182-183。

<sup>38</sup> Goethe, *Italienisch Reise*, 463; 引文引自 Stefan Kunze, *Mozarts Opern* (Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1984), 180。

正面評價，這與他於 1785 年首次欣賞作品的態度，已極端不同。<sup>39</sup> 事實上，《後宮誘逃》的劇情，極其平凡庸俗，史蒂凡尼於匆促間完成的劇本，或許亦非經歷仔細琢磨。劇本與文字皆不是致使《後宮誘逃》成功的原因，真正使之脫穎而出的因素，其實在於莫札特的「音樂」！

莫札特淬鍊各劇種精華，並將之混色調和，終而得出對「德語歌唱劇」來說，最為適切的比例。為了創作符合「德語歌唱劇」訴求的作品，莫札特努力掙脫義語歌劇之傳統束縛。作品中，有源自法語、德語喜劇之「對白」，也有源自義語的「宣敘調」及華麗絢爛的「詠嘆調」，當然亦蘊含以「音樂至上」的創作思考：在既定的歌曲框架內，自在優游地處理音樂與文字關係，使兩者配合得融洽無間，並使音樂保有不斷向前的新鮮感。

純器樂〈序曲〉中，「忽然乍現」的土耳其音樂元素，製造令人出其不意的驚喜，儼然是部微型喜劇；土耳其角色歐斯敏，提供了喜劇所需之源源不絕的愉悅感。由於莫札特具備「全面的」、「整體的」創作概念，故得以利用戲劇中的土耳其素材，完滿地貫串全劇。各樂曲的調性安排，亦能印證莫札特的「全面」觀點，縱使匯集各劇種的精華元素，作品卻不顯得雜亂無章。初至維也納發展的年輕莫札特，已能成功駕馭歌劇這類「龐然大物」。莫札特於 1781 年 10 月 13 日寫給父親的信中，已可見其所表達的音樂戲劇理念，及渾然天成的自信與靈敏：

一部歌劇中，詩詞對音樂，必須絕對是順從的女兒。為何其他義大利喜歌劇在各地流行？看看它們的劇本是如何地悲慘！這是因為音樂完全掌控它們，且當如此時，所有其他的事情會被遺忘。當然，當作品的計畫被小心地實踐時，歌劇必須更加地討喜；無論如何，文字獨獨地為音樂撰寫，且不能處處賣弄粗劣的韻腳。<sup>40</sup>

文中清楚表露，無論文字如何地崇高優雅，都非關鍵的因素，音樂乃是歌劇成功的必要條件。莫札特這般極具彈性、韌度的高明音樂手法，賦予這部「國家歌唱劇」《後宮誘逃》活潑、新穎氣息，充滿創意及想像空間，是同時代作品所望塵莫及的。

<sup>39</sup> 請參考 Stefan Kunze, *Mozarts Opern* (Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1984), 180。

<sup>40</sup> Bauman, *Die Entführung aus dem Serail*, 18.



## 參考文獻

### 一、樂譜

Mozart, Wolfgang Amadeus. *Die Entführung aus dem Serail*. In *Neue Ausgabe sämtlicher Werk*, Serie II, Werkgruppe 5, Band 12. Schweiz: Bärenreiter-Verlag Basel, 1982.

\_\_\_\_\_. *Die Entführung aus dem Serail*. Die sieben großen Opern. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2005.

### 二、外文書目

Angermüller, Rudolph. *Mozart's Opera*. Translated by Office du Liver S.A. U.S.A.: Rizzoli International Publications, Inc., 1988.

Bauman, Thomas. *Die Entführung aus dem Serail*. New York: Cambridge University Press, 1987.

Grout, Donald Jay and Hermine Weigel Williams. *A short History of Opera*. 3rd ed. New York: Columbia University Press, 1988.

Kunze, Stefan. *Mozarts Opern*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1984.

Mozart, Wolfgang Amadeus. *Letters of Wolfgang Amadeus*. Selected and edited by Hans Mersmann. Translated from the German by M. M. Bozman. New York: Dover Publications Inc., 1972.

Orrey, Leslie. *Opera: a concise History*. Edited by Rodney Milnes. London: Thames and Hudson Ltd. Reprint, 1987.

Sadie, Stanley, ed. *History of Opera*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1990.

Reiber, Joachim. "Singspiel", in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2nd ed., Sachteil: Band 8, Edited by Ludwig Finscher. Kassel und Stuttgart: Bärenreiter und J. B. Metzler, 1998: 1470-1489.

### 三、網路資料

- Antonicek, Theophil, et al. "Vienna." *Grove Music Online. Oxford Music Online.*  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29326>  
(accessed April 27, 2014).
- Barnes, Clifford. "Vaudeville." *Grove Music Online. Oxford Music Online.*  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29082>  
(accessed May 15, 2014).
- Bauman, Thomas. "Bretzner, Christoph Friedrich." *The New Grove Dictionary of Opera. Grove Music Online. Oxford Music Online.*  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O900740>  
(accessed May 7, 2014).
- Neville, Don. "Rondò." *Grove Music Online. Oxford Music Online.*  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23788>  
(accessed May 18, 2014).