

维也纳 古典乐派

音乐百科全书卷之三

高 洪 编



上海音乐出版社

1995年

維也納古典樂派

斯坦因普萊斯等著

歲 寒 譯

上海音樂出版社

1957

內 容 提 要

本书包括有关維也納古典乐派的論文四篇：一、維也納古典乐派；二、海頓；三、莫扎特；四、貝多芬。簡單扼要地敘述这一乐派的形成过程，历史背景，它对音乐文化所起的作用，以及該乐派三大作曲家的生活和創作特征。

В. С. Штейнпресс 等

Венская классическая школа

本書根据苏联大百科全书选譯

維 也 納 古 典 乐 派

原 著 者 [苏] 斯 坦 因 普 莱 斯 等
翻 譯 者 戴 寒

上海市書刊出版業營業許可證出字第84号

上海音樂出版社出版

上海福州路677—679号

开本：787×1092 1/25

頁數：18 印張：1 11/25 文字 23 千

版次：1957年6月第1版上海第1次印刷

印數：1—2,050冊

新華書店上海發行所發行

統一書号 8127·062

定价(10) 0.24 元

目 次

一、維也納古典乐派	1
二、海頓傳略	4
三、莫扎特傳略	9
四、貝多芬傳略	20

維也納古典乐派

維也納古典乐派是十八世紀下半叶（海頓、莫扎特）和十九世紀开头的二十五年中（貝多芬）在維也納形成的一种音乐流派。格路克的創作是和維也納古典乐派一脈相承的，他在十八世紀六十年代中在維也納開始了他的歌劇改革工作，并在法國歌劇藝術的基礎上，在巴黎完成了這項改革。

維也納古典乐派的創始人海頓和莫扎特的創作，是在德國啓蒙运动的高潮时期和1789年法國資產階級革命的前夕成熟起來的，在思想上与十八世紀資產階級啓蒙运动者的進步傾向有着联系。而貝多芬的創作則直接得力于法國大革命的思想，成为維也納古典乐派中一个最后和最高的階段。以乐观主义的精神来正視生活、以现实主义的态度來反映正在發展中的現實、彰明昭著的人道主义傾向及思想的人民性和民主性，这一切乃是維也納派古典大师在創作上的共同基礎。但是，維也納古典乐派的那些偉大的名人，同时又各有其顯著的独特的創作風格。海頓的音乐以民間音乐体裁的特点为其标志；深刻的心理学上的现实主义和洋溢的情感則是莫扎特藝術的特色；而在貝多芬的音乐中則表达了斗争和勝利的雄偉思想，这种思想是在人民羣众的革命运动中所產生的。維也納古典乐派与民間的音乐藝術及日常生活的音乐之間有着密切的联系。維也納古典乐派

作曲家的創作，吸取了多種多樣的民間的和民族的源泉，而斯拉夫各民族人民的音樂，在形成維也納古典樂派的音樂語言及其風格上更起了重大的作用。

維也納派古典大師的音樂的特徵在於：它把深邃的思想、精湛的專門技巧、與能為廣大聽眾所領會的淺顯性結合起來；有謹嚴的格局，在邏輯上無懈可擊，符合啟蒙運動時代的理性主義美学的要求、和清晰、簡練而又富於表現力的音樂語言。他們的音樂主題都是綫條明晰，具有特色，並且常在內部互成對比，經過高度戲劇化的發展，充分體現了音樂形象的現實主義的、具體的性質。這些特點是維也納派古典大師在交響樂、室內樂及歌劇創作上的標志；在他們的創作中，總結並綜合了歐洲的和聲式主調音樂的成就和幾世紀以來在復調音樂方面的經驗。

在維也納古典樂派大師的作品中，奠定了古典的交響曲（海頓的《巴黎交響曲》和《倫敦交響曲》、莫扎特的《C大調周比特交響曲》和《G小調交響曲》及貝多芬的九首交響曲）、奏鳴曲、協奏曲、三重奏等古典奏鳴變奏曲類型的體裁，規劃並奠定了歌劇樂隊和交響樂隊的新編制方式，而使它們在十九世紀和二十世紀的音樂中，特別在偉大的俄國古典大師的音樂中，獲得了極大的發展。在維也納古典樂派的藝術中，完成了各種音樂劇體裁的改革：描寫日常生活的喜歌劇和傷感歌劇一變而為崇高的、現實主義的喜劇（莫扎特的《費加羅的結婚》）及刻畫心理的喜劇——正歌劇（莫扎特的《唐·璜》），而離奇荒誕的神怪劇也一變而為具有崇高倫理意味的民間音樂敘事劇（莫扎特的《魔笛》）；在莫扎特的改革以前則有格路克，他把神話歌劇加以根本的改造，使其成為一種合情合理的、在劇情上一氣連貫的音樂悲劇。貝多芬則在歌劇的創作中引入了革命性的英勇思想（《菲台里奧》），並且本着法國大革命時代所特有的所謂拯救歌劇這一體裁的

精神，根本改变了德奥的歌唱剧的风格。

落后而封建的奥地利的情况，在维也纳古典乐派代表人物的作品中留下了烙印。海顿的音乐在一定的程度上带有资产阶级的局限性。莫扎特和海顿一样，也未能完全克服“温柔驯服风格”的贵族美学的因素。唯有贝多芬，才和这些象牙塔中的封建式的为消遣而奏乐的方式彻底断绝了关系，而面向广大的思想民主的观众。

维也纳派古典大师的现实主义，虽然受到历史条件的局限，但是他们的著作却在音乐艺术的发展上起了极其重大的作用，而且直到目前还保有生气勃勃的非常进步的性质。俄罗斯的大作曲家如格林卡、柴科夫斯基、塔涅叶夫等人，对于维也纳派大师的著作都予以崇高的评价。海顿、莫扎特，特别是贝多芬的作品，在苏联受到了广泛的欢迎。

——著者未署名

海頓傳略

約瑟夫·海頓 (1732—1809年) 是偉大的奧地利作曲家：維也納古典樂派的代表人物。4月1日生在羅勞村（克羅地亞人稱之為特爾斯特尼克）。海頓家的祖先是斯拉夫人（克羅地亞人）。父親是車輪匠，母親是廚司。海頓起初在鄉間的一個教師處學音樂，後來又在維也納聖斯蒂芬大教堂的合唱團里受音樂教育，從八歲起他就在那里的男童唱詩班中演唱，並且學習演奏各種樂器。1749年間，由於嗓音起了變化而被合唱團解雇。海頓雖是不斷地在與貧窮掙扎，依靠授課、彈古鋼琴伴奏和在重奏樂團中演奏來賺錢餬口，但仍是孜孜不倦地埋頭寫作音樂，並刻苦鑽研來增長自己的知識。音樂喜劇《新癩鬼》（歌唱劇，1752年演出）是海頓最早的成功作品之一，在維也納及其他的奧地利城市中演出時，都大獲成功。從1759年起，海頓在捷克伯爵莫爾青的樂隊中擔任指揮，從1761年起到匈牙利的權貴埃斯塔哈齊家擔任樂隊指揮，他在埃斯塔哈齊家在埃森城中的府邸中和諾席德勒島上的別墅中，遠離了各個文化中心的大城，住了將近三十年。據海頓自稱，樂隊中形形色色的職務都要他擔任，把他從一個樂隊指揮變成了一個樂隊侍者，變成了一個奴才。事無大小，全得對貴族主人唯命是聽，使這位作曲家大為苦惱。但是，領導教堂樂團（樂隊、合唱團）的工作，同時也使海頓有機會對音樂和音樂戲劇的各種

体裁進行試驗，并且也有助于他創作天賦的發展。在这段时期內，海頓寫下了大宗的交响曲、四重奏、用各种乐器演奏的协奏曲、三重奏、奏鳴曲、歌剧、歌唱剧和其他作品。維也納和奥地利境外都上演了海頓的作品。1790年間，随着埃斯塔哈齐乐队的解散，海頓迁移到維也納定居了下來。到了这里，他的創作不再受到教堂乐队的狹隘范围的限制，在藝術上得到种种新的刺激。从这时起，开始了他作曲生涯中的一个新时期。在1791—1792年間和1794—1795年間海頓曾經兩次去倫敦旅行。海頓为英國寫下了十二首交响曲、大宗的室内乐和其他的作品，并且改編了許多英格蘭、愛爾蘭和蘇格蘭的民間歌曲。牛津大学將博士学位授予海頓(1791年)。海頓在晚年受了亨德尔著作的影响，寫了清唱剧《創世紀》(1798年，采用林德萊根据密尔頓的長詩《失樂園》改寫的脚本)和《四季》(1800年，根据湯姆生的長詩)。在他一生的最后七年中，海頓沒有寫过任何作品。

海頓的創作在俄國得到热烈的反应。1802年在聖彼得堡音乐爱好者协会的开幕式上成功地演出了清唱剧《創世紀》。为了紀念这件事，后来还鑄了一个紀念章贈給海頓。海頓于1809年5月31日在維也納逝世。

海頓的音乐深深地扎根于民間創作。在海頓的早期作品中，就已經採用了民族成分复雜的奥地利(有奥地利人、德意志人、克罗地亚人、捷克人、斯洛伐克人、匈牙利人等)日常生活中的形形色色的曲調。而斯拉夫的民間歌謠在奠定海頓的曲調風格上更起了重大的影响，作曲家从童年起就吸取了这种民謠。乐观主义、蓬勃的朝气和民間的幽默是海頓音乐固有的特征，他的音乐中充滿了鮮明的现实主义的形象，是描繪一个普通人的天性、劳动和他日常生活的圖画。海頓在一封信(1802年9月22日)里，談到了他自己的音乐的作用：“在这个世界上，快活而滿意的人真是寥寥可数，而痛苦和憂慮又在到处追

逐着他們；你的作品可能會成為一股源泉，而使滿懷憂慮和百事勞心的人，能夠從中取得一時的安寧和憩息。”海頓力求把他的音樂寫得自然而淺顯，在音樂的風格上則奉行着一般的理性主義的原則，他在這些方面，是與十八世紀資產階級啓蒙運動者的進步的美學相仿佛的。那些廣泛的音樂形式，是以樂思的循序漸進、修理分明，同時又呈對比的發展為基礎的，而海頓則力求在這些樂曲形式中，把富有特征而栩栩如生的各種典型形象，從藝術上加以概括。海頓的交響樂，以音樂語言的鮮明的形象化及具體性作為特征，並且往往含有標題的因素。有時海頓還為這些標題擬定了一些富有表徵的曲名（例如交響三部曲《早晨》、《正午》、《傍晚》）。但海頓的大部分交響曲本來都沒有專門的標題表徵，附在它們上面的那些名稱（如《時鐘》、《狩獵》、《童年》等），只是聽眾根據了音樂中這種或那種獨特的因素而虛構的。海頓的功績在於：他奠定了器樂中的交響樂創作的原則，把交響樂從一種供人消遣解悶的世俗音樂的體裁改革成為一種古典的管弦樂曲，並創造了室內樂（其基本形式為弦樂四重奏）的新穎的古典風格。從十八世紀五十年代下半期開始，海頓總結了維也納派（莫恩、瓦庚薩爾）、曼海姆派（斯塔美茨、里赫特爾）及意大利派（薩瑪蒂尼）各作曲家的經驗，到了六十年代中便被奉為交響樂作曲界的泰斗。海頓使交響樂、四重奏、三重奏、奏鳴曲及其他的器樂曲體裁的內容深刻化，並擴展了它們情感形象的範圍。維也納古典樂派的交響樂創作方法在風格上的獨特表徵：如曲調的人民性、主題間的對比展開、固定用四樂章的奏鳴交響套曲形式（強有力的奏鳴曲形式的快板樂章，前面通常有一段緩慢而莊嚴的引子、緩慢而抒情的第二樂章、具有鮮明的鄉村舞曲特征的、活潑的小步舞曲，及一個快速非凡、通常屬於舞曲類型的末樂章）、及自由地運用各組管弦樂器和室內樂團的個別聲部，這種獨特表徵都是海頓的交響樂和四重奏的標志。

海頓的音乐結構完美，整体与部分之間配合得当，难以更动，这两項优点同时也反映在他的乐隊中，这个乐隊正是由于配合得当和布置有方而經常奏出优美的声音；沒有哪个地方有一点嘈雜和誇張（《格林卡自傳》《略論配器法》，1937年版第27頁）。

海頓的創作，虽然具有崇高的進步目标，但因为受了落后的奧地利資產階級的保守意識形态所影响，不免在思想上受到某些限制。海頓在体现人民的形象的时候，往往以田園詩的風格对于居住在大自然中的人們的生活進行了歌頌，而把宗法制度下的農民生活加以理想化了。海頓的音乐虽然充滿了安謐和純朴的气氛，但其中也偶而会闢入一些沒有被徹底清除掉的貴族式溫柔惆悵風格的因素。海頓在七十年代中所作的乐曲，貫穿着悲壯慷慨的情緒，这是对于文学、藝術上的“狂飆”运动的反应。海頓的《告別交响曲》，和他在这段时期內所作的許多四重奏、奏鳴曲和歌曲，都有異常激动奔放的热情。海頓的交响乐（一百〇四部交响曲及其他的作品）中登峰造極的作品，是号称《巴黎》的几首交响曲（八十年代中所作），尤其是号称《倫敦》的那几首交响曲（九十年代中所作）；而他的室内乐（八十三部四重奏及其他的重奏曲）中登峰造極的作品則要推作品33的几首四重奏（号称《俄罗斯四重奏》，是獻給未來的彼得皇帝的，作于1781年）、和九十年代中所作的几首四重奏。这位成熟的大师的作品对莫扎特的藝術成就很有啓發；莫扎特是海頓的年輕后輩，也是維也納古典乐派的代表人物，海頓和他建立了友誼。柴科夫斯基指出了海頓的交响乐的創作意义，称它为音乐發展中的一个新階段；他說：“海頓在交响乐創作这条鏈索中，乃是一个必不可少的堅固的環節；沒有了他，也就不会有莫扎特和貝多芬了”（柴科夫斯基：《音乐雜感短評集》，1898年版第112頁）。海頓的最大的傑作是清唱剧《四季》（由合唱团、独唱家和乐隊合演），他在清唱剧的体裁中大胆地引用了人民

日常生活中的主题。在这部作品中，海頓为大自然和农民在一年四季里劳动与生活的情形，作了生动的写照。这部清唱剧成为一首礼讚劳动与自然的颂歌。

海頓的弟弟約翰·米哈依尔·海頓（1737—1806年），在作曲和教学方面，都享有巨大的声誉。

——著者未署名

莫扎特傳略

斯坦因普萊斯著

沃尔弗干·阿馬台伊·莫扎特 (1756 年 1 月 27 日——1791 年 12 月 5 日) 是偉大的奧地利作曲家，維也納古典樂派的代表人物。生在查爾茨堡城 (查爾茨堡大主教管轄區的首邑)，是列奧波德·莫扎特的兒子和學生。莫扎特從四歲起就彈古鋼琴，從五歲起就作樂曲，八歲時創作了最早的幾首奏鳴曲和交響曲，十一歲時寫出了一部歌劇。莫扎特不僅是彈奏古鋼琴的名手和樂隊指揮，同時又是小提琴家、歌唱家和風琴家，即興演奏的時候有聲有色，他的聽覺和記憶力敏銳得令人驚嘆不已。一個音樂天才，在這樣小小的年紀上，就已怒放如此蓬蓬勃勃而艷麗的花朵，實在是歷史上從來沒有過的。莫扎特還是一個六歲的孩子時，就已經聞名世界了。他去奧地利、德國、法國、英國、意大利及其他的國家巡回演出，獲得輝煌的成功。1770 年間，莫扎特在米蘭指揮演出他自己的正歌劇 (一部大型的、名副其實的“正”歌劇)《黑海之王米特利達特》 (根據拉辛的原著)。同一年中，十四歲的莫扎特在經過一場特別的考試以後，被選為著名的包倫亞好樂學院的院士。但是，這個“神童”愈是長成為一位成熟的大師，貴族社會就愈是對他減少興趣。這位作曲家從年輕的時候起，就不得不為了求

生存和求賞識而艰苦奋斗，在他的生涯上蒙上了一片陰影。

1769年起，莫扎特在查尔茨堡大主教希埃罗尼姆·柯洛列朵伯爵的宫廷乐队中当了首席小提琴手；这个人非常瞧不起莫扎特，待他像奴仆一样，專橫地限制了他去从事創作活动的各种机会。莫扎特曾經想另謀一个职位，可是徒勞無功。在意大利、德國各城邦和巴黎的王公宮邸及貴族沙龍中，莫扎特遭受到十分冷淡的待遇。經過了兩年（1777—1779年）貧困漂泊的生活以后，莫扎特無可奈何，不得不又同意在“查尔茨堡当一名奴才”。1780年所寫的一部正歌剧《克里特之王伊多美紐》（1781年在慕尼黑演出），証明了作曲者在藝術上已經臻于成熟。1781年間，莫扎特終于擺脫了那个大主教，并从那时候起定居在維也納。1782年他与康斯坦采·韋柏結婚。莫扎特煞費苦心地竭力去寻找一些委作乐曲的机会；他到处奔走謀事，都沒有成功；为了要活下去，他不得不去找一些乏味的演奏会和教課之类的工作來做。莫扎特的歌唱剧《貝尔蒙特和康斯坦采》又名《后宫的誘逃》（1782年在維也納上演），是这一类音乐体裁發展中最主要的里程碑；但在此后將近四年的時間內，莫扎特竟沒有机会來为舞台寫作。一直到1786年，方才完成了一部規模不大的歌唱剧类型的喜剧《剧院經理》。靠了宫廷詩人兼脚本作家洛蘭佐·达·朋太的帮忙，同一年內在維也納的舞台上演出了歌剧《費加罗的結婚》（1786年）。这部歌剧在思想民主的观众中間受到了热烈的欢迎，但是却不合宫廷貴族的口味，因而在維也納上演的時間并不算長。《費加罗的結婚》在布拉格（1787年上演）得到轟轟烈烈而歷久不衰的成功。尤其使莫扎特感到欣慰的是捷克观众又热烈欢迎他專为布拉格而寫的歌剧《登徒子受惡記》，又名《唐·璜》（1787年，达·朋太作脚本）；但这部歌剧在維也納（1788年上演）却遭到失敗。这几年来是莫扎特的交响乐、室内乐、鋼琴音乐和声乐創作的高潮，他寫出了許多卓越的交响曲、五重奏、四重

奏、奏鳴曲、協奏曲和其他的作品。为了尋求机会來从事廣泛而自由的藝術活动，莫扎特打算离开奥地利。約瑟夫二世皇帝为了要挽留他，便在1787年年底（格路克逝世以后）授予他宮廷作曲家的职位。然而莫扎特的职责只限于为假面舞会寫一些舞曲。只有一次，他接受委托根据世俗生活中的一个动人的題材而編寫一部喜歌剧《他們都这样做》，又名《恋爱学校》（达·朋太作脚本，1790年，維也納）。莫扎特的正歌剧《蒂托的仁慈》，于1791年間以堂皇富丽的布景在布拉格上演（根据美塔斯塔休原作），但賣座不佳。

莫扎特所作的歌剧中，剧詞用意大利文的占絕大多数（其中包括《費加罗的結婚》和《唐·璜》）；当时的歌剧脚本通常都是用意大利文寫的。莫扎特夢想能有一座采用祖國語言的音乐剧院。“如果我能够在音乐的領域內，提高德國民族舞台的地位，人們該会多么喜爱我啊！——而在这方面我是——一定会成功的。”（1777年10月3日給父親的家書）他憤慨地指責喪失了民族自尊心、卑躬屈膝地拜倒在所有外國人面前的貴族階級。值得注意的是，采用德文剧詞而作的《魔笛》（作詞者是剧团經理卡涅德），不是在首都的舞台上，而是在城外一座剧院的舞台上問世的（1791年）。唯有在这里，在維也納郊区的思想民主的观众中間，莫扎特的歌剧才獲得了真正的賞識。歌德非常喜欢这部傑出的作品，并且决定要为“魔笛”的脚本寫一部續集（編寫剧詞的工作沒有能够全部完成）。在進步的音乐家中，能够衡量出莫扎特的創作天賦的力量和他的藝術的革新意义的，有他的前輩海頓和後進貝多芬（1787年間貝多芬曾跟莫扎特上过几堂課）。但就在同时，有一些在維也納宮廷中很活躍的作曲家，却在莫扎特的周圍布下了圈套；出版家們拒絕刊行他最優秀的作品。莫扎特最後的一部大型作品是《安魂曲》，創作这首乐曲的时候，莫扎特已經生了病。为了要活命而進行了緊張的創作劳动——这一場艰苦的斗争，耗尽了这位天才作曲家

的精力；他死時還不到三十六歲（在維也納），被埋在一片窮人葬身的公墓上。

莫扎特的短促生涯的悲慘結局，乃是一個進步的藝術家與古老的封建世界間無法緩和的衝突的後果。莫扎特不願意，也不能夠讓他的藝術理想成為一時風氣下的犧牲品。他嚴厲地斥責那些在貴族面前卑躬屈膝的音樂家，堅持了獨立不羈的身分、創作上的自由和清高的氣節。莫扎特勇敢而尖銳地與封建的大主教宣告決裂，多次與“上流”社會發生衝突，公然表示他對王公、貴族和有錢人的態度，不愧是一個懷有堅定的民主信念的、新時代的音樂家。

莫扎特的生氣蓬勃的音樂，反映了啓蒙運動時期的進步思想——對於人類的未來光明的深刻信念、維護個人的權利、反抗專制暴政的鬥爭，及調和個人利益與社會利益的抱負，這種抱負，在當時固然不免是一種空想，卻不失為一種真誠的抱負。莫扎特在和聲方面，採用了清晰而明朗的手法，在這一點上，是和啓蒙運動時期的古典派相近的；而在其他的許多特征方面，則相近於以“狂飆”為名而著稱於世的社会文學的流派。莫扎特的音樂的獨特風格在於：它將熾烈的抒情風味、真摯的感情、表現力與謹嚴的格局和意志力結合了起來。莫扎特的創作中（尤其是在鋼琴曲和早期的歌劇等作品中），有時不免還流露出一定程度的“溫柔惆悵”風格的殘余；但是在他最優秀的作品中，作曲家堅決地摒棄了那些過了時的美學法則，而奠定了進步的、現實主義的音樂發展道路。內容多種多樣的莫扎特創作中，固然也常動人地表達出了悲哀而抒情或陰郁而慘淡的心情，然而其中占上風的畢竟還是光明的音調，而總的情調也是陽光普照和樂觀的。莫扎特的形式優雅而完善的美妙音樂，表達了人生中所有的感情，生活的歡樂和對於幸福的憧憬，從而賦予了反映人民迫切願望的莫扎特的現實主義藝術以特殊的思想意義和美學價值。

莫扎特的創作，在其包含的曲体类别和与各派音乐風格的廣泛联系方面，是包罗万象的。莫扎特总括了几个世紀以來各國的音乐家——首先是奥地利和德國的，其次是捷克、意大利和法國的音乐家——所作的試驗。莫扎特的創作是世界歌剧、交响乐、协奏曲和室内乐發展中最主要的階段之一。他的創作直接導向了貝多芬的英雄主义(《周比特交响曲》)，和舒柏特的浪漫主义(《G 小調交响曲》)。

莫扎特改革了描寫日常生活的喜歌剧和抒情的喜歌剧，而創造了一种崇高的、现实主义風格的新歌剧体裁。在意大利的喜歌剧(和部分正歌剧)的基礎上，產生了喜歌剧《費加罗的結婚》和正歌剧《唐·璜》(莫扎特在这部自称为“令人愉快的戲劇”中，把喜剧和悲剧融于一爐)；在奥德的歌唱剧和神怪剧的基礎上，莫扎特創造了民族的敘事歌剧《魔笛》，在其音乐風格中揉合了五花八門的体裁——不僅有各种歌剧体裁，还有歌曲、合唱曲和賦格曲。根据古代神話題材編成的壯烈慷慨的悲歌剧(如意大利的正歌剧和法國的“抒情悲剧”)，这一类的体裁并不近于莫扎特的天性，虽則他在这个領域中也曾留下了一部傑出的作品(《伊多美紐》)，在这部作品中他獨創地發展了格路克的几項歌剧改革的原則。吸引莫扎特的乃是那些活生生的、來自现实生活中的形象。从剧中人物的發展及其相互的关系中，由各个角度來進行心理上的刻画；剧情的自然而然的展开与集中；社会的典型性与个人的特殊性之間的結合；崇高的与平凡的、悲壯的与談諧的、抒情詩歌与歷史、现实与幻想的因素等之間的大胆对比，大有莎士比亞遺風——这一切都是莫扎特在編寫音乐剧的手法上的独特表征。莫扎特对于脚本的要求非常嚴格；他極其注意拟定剧情布局的工作，并且親自参与潤色剧詞的工作。当时格路克認為歌剧音乐的作用在于“伴随詩歌”，而莫扎特則認為：“在歌剧中，詩歌無条件地必須是音乐的唯命是从的女兒”(1781年10月13日給父親的家書)。剧作家