



朗朗書房 · 音乐坊



亨德尔画传

BIOGRAPHIE ILLUSTRÉE
DE HAENDEL

[法] 让·加卢瓦 著
杨 晶 冯寿农 译



 中国人民大学出版社

朗朗書房 · 音乐坊

亨德尔画传

BIOGRAPHIE ILLUSTRÉE
DE HANDEL

[法] 让·加卢瓦 著

杨 晶 冯寿农 译

图书在版编目(CIP)数据

亨德尔画传/[法]加卢瓦著;杨晶,冯寿农译.

北京:中国人民大学出版社,2005

(朗朗书房·音乐坊)

ISBN 7-300-06780-8

I.亨…

II.①加…②杨…③冯…

III.亨德尔(1685~1759)—传记—画册

IV.K835.165.76-64

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 096929 号



朗朗书房·音乐坊

亨德尔画传

[法]让·加卢瓦 著

杨晶 冯寿农 译

出版发行 中国人民大学出版社

社 址 北京中关村大街 31 号

邮政编码 100080

电 话 发行热线:010-82503022

编辑热线:010-82503013

网 址 <http://www.longlongbook.com>(朗朗书房网)

<http://www.crup.com.cn>(人大出版社网)

<http://www.ttrnet.com>(人大教研网)

经 销 新华书店

印 刷 北京高岭印刷有限公司

开 本 965×635 毫米 1/16

版 次 2005 年 8 月第 1 版

印 张 16 插页 2

印 次 2005 年 8 月第 1 次印刷

字 数 141 000

定 价 19.80 元

版权所有 侵权必究

印装差错 负责调换

Contents 目录

第一章

学艺时期	1
------------	---

第二章

意大利受教	24
-------------	----

第三章

泰晤士河上的汉诺威王朝	47
-------------------	----

第四章

皇家音乐剧院	89
--------------	----

第五章

创建新剧院	125
-------------	-----

第六章

对抗贵族剧院	146
--------------	-----

第七章

协奏曲，歌剧，清唱剧	162
------------------	-----

第八章

最后的杰作	191
-------------	-----

第九章

伟大而善良的亨德尔先生	240
-------------------	-----



第一章 学艺时期

亨德尔画传 Haendel and His Music

他本身就是个早熟的天才少年。他拥有充足的时间、良好的人际关系和潜在的资质，而这些都只为一个目标服务：那就是艺术。在他身上，天赋的力量融入意志、经验、文化的力量，使后者活跃、振奋、强劲。他有意识地、自觉地不断挖掘、开发自身的丰富的想像力，用其来指导智力创作和生活经验。在他身上，一切事物都不会被偶然支配，但是一切事物也不会被打上最惊人的自由的烙印。一个精神的贵族，他只有在伟大的主题、伟大的思想中才会沉默，才感到自由。他厌倦了沙龙的喧嚣、上层人士的虚伪，他把全部的才华都奉献给了上帝——Soli Deo Gloria [拉丁语，意为仅是为了荣耀的主]——和人民。一个既简单又复杂的人：他就是亨德尔 [在 17 世纪和 18 世纪，这个名字的拼写有好几种形式：Häendel 等同于 Haendel，还有 Hendel、Händeler、Hendler。在英国，要么是 Georg (e) Frideric Haendel，要么是 Georg (e) Friderick Handell。我们调查了二十多种不同的写法，在这里我们使用在他的祖国和法国最为人接受的写法：Haendel]。

不管在成功时还是在逆境中他都表现出这种平静而自信的力量。他思想开放，专注于一切新生事物，对世界和他人充满好奇心。亨德尔拥有的这些特点，可能来自他本身的性格以及祖先的遗传。他出生于德国北部一个传统的资产阶级家庭，自少年开始经常往返于两个当时极为发达的城市：哈雷和汉堡。这使亨德尔获益匪浅。

一直以来，亨德尔家族继承着赖于成功所获得的独立性。祖父瓦伦丁 (Valentin) 1583 年生于布雷斯劳，他以手工艺起家，于 1609 年定居于哈雷。在那里，他娶了艾斯莱本富有的铜器商的女儿安妮·白其玲 (Anne Beichiling)。

1622年，他的第五个儿子乔治（George）出生了。小乔治后来走上了“第三产业”的道路。1637年父亲逝世，乔治先在一个叫安德烈·贝格尔（André Beger）的人家里当学徒，接着又跟另一个叫克里斯托夫·厄申格尔（Christophe Oettinger）的医生学艺。乔治当剃须外科医生[古代的一种简易放血疗法医生]，直到1643年自己成家立业：他娶了第二个老板的遗孀，夫人比他年长十岁，同时他也接管了老板的药房。这次婚姻给了他六个孩子，可是其中只有两个活了下来。

乔治先生极其精明且严肃。他叫人给自己画了一张肖像。在这张肖像上，他有着宽阔的额头、敏锐的眼睛，薄薄的嘴唇周围有一圈胡子。在这张严肃的脸上，我们可以看出医生的细心、发迹资产阶级的谨慎，也可以察觉到他心中的愿望：以严格的标准组织生活和要别人尊重他的权利。他的儿子作曲家亨德尔继承了他这些强烈的特征。

1682年，乔治的太太去世了，尽管他已年届花甲，但他还是决定再娶。由于职业的原因，他经常去哈雷的近郊德吉宾斯坦。因此，他看上了住在那里的陶斯特（Taust）牧师的一个年轻的女儿。多萝特娅（Dorothea）比他小28岁，她的道德观念吸引住了乔治医生。她是一位路德派教徒，也同样被《圣经》深深吸引。她有果断的精神和一股少见的勇气。在1681年的大瘟疫中，她拒绝离开病人，镇定地守护着她的家庭。这次瘟疫却带走了乔治的大儿子戈特弗里德（Gottfried）。1683年4月，在德吉宾斯坦的小教堂里，乔治和多萝特娅举行了婚礼。第二年，他们的第一个儿子出生了，但很快就夭折了。1685年2月23日，

在封斋前第二个主日的星期一，他们的第二个儿子降临了。这个孩子在第二天就被抱去哈雷的圣母教堂接受洗礼，并且被取名为乔治－弗雷德里克（George-Friederich）。

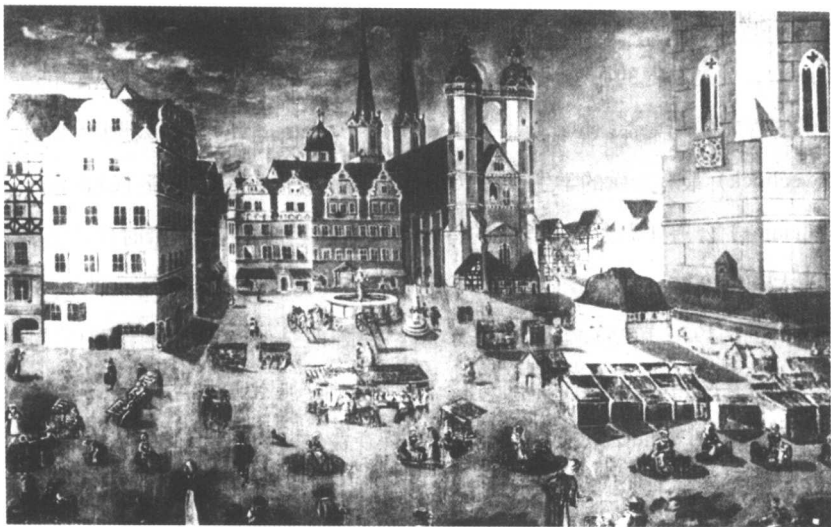
对于音乐家的童年，我们所知甚少。在他之后，又添了两个妹妹：生于1687年10月6日的多萝特娅－索菲娅（Dorothea-Sophia）和生于1690年1月10日的约翰娜－克里斯蒂安娜（Johanna-Christiana）。正逢此时，他们的阿姨安娜（Anna）来德吉宾斯坦帮助料理家务。在1689年9月，老乔治的身体突然恶化，这使得家人都非常担心，但幸运的是，他的身体很快就康复了。家庭的气氛、童年的情感生活以及他们的教育情况究竟是什么样，对此我们一无所知。但可以确定的是，在这个严肃而古板的路德家庭里，乔治是个同龄孩子中的淘气包。

17世纪末，哈雷是一座很活跃的城市，是当时的经济中心，拥有有利的地理位置、丰富的盐矿，以及一座培养了弗兰克（Francke）、萨穆埃尔·斯屈克（Samuel Stryck）、彼得·冯·路德维希（Peter von Ludewig）等名人的知名大学城。长久以来，音乐在那里备受推崇。譬如沃尔夫·海因茨（Wolf Heintz），他是路德的朋友，从1541年到他逝世的1552年，都一直担任市场教堂的管风琴演奏者职位。萨穆埃尔·沙伊特（Samuel Scheidt）是斯韦林克（Sweelinck）最有天赋的学生，在1620年被克里斯蒂安－纪尧姆（Christian-Guillaume）公爵任命为皇家教堂的首席音乐师。在亨德尔的那个时代，主要有两大音乐家。一位是纽伦堡的约翰－菲利普·克里格尔（Johann-Philippe Krieger, 1649—1725），早期定居于哥本哈根和兰格拉夫附近的拜罗伊特。1677年他在哈雷教堂担任室内音乐家、管风琴师、唱诗班指挥。海因里希·舒茨（Heinrich Schütz, 1585—1672）对魏森费尔斯这个地方有着深刻的影响，后来宫廷搬迁到这里，他于是也供职于此。克里格尔，这位多产的音乐

家，他在德国音乐史上的重要作用还没有被充分认识。另一位就是圣母教堂的管风琴师——弗里德里希·威廉·扎考(Friedrich-Wilhelm-Zachow)。多亏这位谙熟各类音乐风格、非常有勇气的音乐大师的栽培，小乔治·弗雷德里克这位音乐天才才一鸣惊人、声誉鹊起。

在我们的童年，总有这么一段好时光，通往未来的大门是敞开着的，我们可以进入。根据黑弗朗·约翰·曼瓦灵(Révérénd John Mainwaring, 1724—1807)、亨德尔的第一位传记作家的说法，可能发生在1693年[按贝希·罗宾逊的说法可能是在1696年(《音乐和文学》，1939)。魏森费尔斯之行可能发生在1694年，甚至是1695年]的魏森费尔斯之行对于亨德尔来说是至关重要的。当时小乔治·弗雷德里克的父亲决定前往宫廷，小乔治借口说想去见他在亲王宫廷里当差的同父异母的哥哥，请求与父同行。但是父亲多次

哈雷：
集市广场
(17世纪末)。



拒绝了他。感到孤单无助的他，偷偷地上路了，不久就赶上了驿站快车。家人的谴责、哀求都没有办法打消他的决心，父亲只得带上他同行。

事实上，孩提时的固执（成熟男人的基本特征之一）似乎目的就是要父亲同意他从事音乐。从这个时期起，乔治-弗雷德里克表现出一种惊人的天赋。只有他的母亲和阿姨对他的天赋是敏感的。父亲既不是对音乐仇视，也并不是像传记作家大肆描述的那样固执。在宫廷里，他与管风琴家克里斯蒂安·里特尔（Christan Ritter）和西瑞亚克斯·贝格尔（Cyriakus Berger），以及管风琴大师大卫·波尔（David Pohle）交往频繁。但是，他所受的教育、他的性格、他的社会生活观，决定他会反对儿子所做的选择。

在这样的情况下，魏森费尔斯之行似乎给未来打通了路。当公爵在教堂里听到了演奏，他对孩子的表现称赞不已，并且命令孩子的父亲让孩子接受最好的音乐教育。毫无疑问，乔治不可能完全接受王室这条命令，他还没有放弃让儿子从事司法职业的想法。但是他承认事实，一回到哈雷就把孩子托付给了扎考。

在艺术史里不乏伟大的伯乐，尽管到了今天我们还无从知道他们的贡献。这些人，自身也许并不具备天才，但却能发现天才的千里马。这就是扎考的命运。从1684年开始就一直担任圣母教堂的羽管键琴演奏者职位，这位优秀的音乐家对一切都感兴趣。很少有乐器对他来说是陌生的。他对知识的兴趣表现在他的藏书——由许多当时的德国和意大利的乐谱组成，以及他的丰富多样、质量上乘的作品上：管风琴乐曲、经文歌、康塔塔，这些作品不仅表现出他对路德教的虔诚，而且有好几首歌剧以及曲式是他一直探求要引进的德国以及日耳曼气质的作品。

正如稍后约翰·马特森（Johann Mattheson）所记录的那样，在这位通晓艺术、才华横溢、和蔼可亲的音乐家的身边，小亨德尔开始学习器乐技巧：

管风琴、羽管键琴、小提琴、双簧管，可能还有大提琴。一连串的教育对他来说是非常宝贵的，此外也非常适合他实用主义的天性。同时，他也学习理论：对位法、赋格曲、作曲、赞美曲的变换艺术、乐器法、音乐曲式。最后，他发掘了一种风格、一种已形成的平衡而高雅的美学。正因为有扎考，亨德尔的思维才能更加地开阔，并且毫无疑问，在他的监督下，1698年亨德尔完成了一本手抄本（和巴赫一样），其中抄写了扎考的咏叹调、合唱、随想曲、赋格曲，以及弗罗贝格尔（Froberger）、克尔（Kerll）、埃布纳（Ebner）、施特伦克（Strungk）、阿尔贝蒂尼（Albertini）和克里格尔的作品。

老师对学生的影响还体现在他们个性的相像上。今天我们破译扎考的作品——尤其是马克斯·赛弗尔（Max Seiffert）为此做了大量的工作。这些作品都体现了对生活的信心，而这正是亨德尔所抱有的态度。扎考的音乐表现出健康、快乐的特性。从中受到影响，《弥赛亚》的作者亨德尔对他的启蒙老师怀有一种激动的钦佩之情。这种感情在以后，总被他有意识或无意识地表现出来。譬如多声部歌曲《阿西斯与加拉蒂亚》就让人想起扎考的第四首康塔塔《恬静、和平、快乐与享福》（*Ruhe, Friede, Freud' und Wonne*）的男高音声部《噢，你是友谊之魂》（*O du werter Freudengeist*）。同时，在亨德尔的《弥赛亚》和《约书亚》中，我们也发现扎考这首康塔塔的一些要素。甚至扎考的一些交响音乐效果的应用也与亨德尔的作品有相像之处，譬如乐器的音色和色调。

在扎考身边度过的日子，正是亨德尔一生中接受力最强、

可塑性最佳的时期。因此，这段时间对于年轻音乐家的成长和成熟显得尤为重要。此外，在这段时间里，亨德尔还醉心于作曲。这就使得他比约翰-塞巴斯蒂安·巴赫（Johann-Sébastien Bach）早熟。而后者此刻正在奥德鲁夫和哥哥约翰-克里斯托夫（Johann-Christoph）一起学艺。亨德尔这个时期大部分的作品都产生于1696—1697年左右。很可惜，大部分已经丢失了。但是遗留下来的作品已经证明了他真实的作曲能力。以根据不知名的诗歌创作的《三首德语咏叙调》（*Drei Deutsche Arien*）为证，第一部分《你优美的芳唇》是男高音部分，用了两枝双簧管、低音提琴。其他两个部分（《最终有人会发现你》和《一种崇高的精神》）是女高音部分，用了两把小提琴、两枝双簧管、中提琴和低音提琴。在这些稍欠熟练的作品中，已经刻画出一些个人的特色——譬如一些特殊的音程（四度、五度）或者一些用于平衡节奏的朴实的抒情表达法（《最终有人会发现你》中的3/4行板）。再以两首极有可能作于同一时期的康塔塔为证。一首是《歌颂这位先生吧，我的灵魂》，至今尚未发表。另一首是《啊，先生，我这个可怜的罪人》，发表于19世纪。这两首作品都表明亨德尔已经知道如何吸收同时代宗教作品的精华。他的个性已经逐渐形成。在一个只有11岁的孩子身上，显露出令人惊叹的创造精神，以及很罕见的令人吃惊的结构安排的思想。这些必定与他在旋律方面的天赋相关。这些优点在他12岁时为《音乐与乐器》杂志写的六首用于两枝双簧管、巴松管和羽管键琴的三重奏鸣曲中得到了强烈的体现。这本杂志是由米夏埃尔·汉兹（Michael Hantzsch）和他儿子约翰（Johann）在1700年创办的。约翰向亨德尔介绍了新型的双簧乐器以取代旧的芦笛。三十年后，英国贵族波沃斯（Polwarth）在一次到德国的旅行中，偶然发现了这些旧的乐谱。他把乐谱展示给音乐家看。这位音乐家说：“在这时期，我像发了疯似的作曲，但主要是用于我最喜欢的乐器双簧管。”

我们现在听到的是一些被修改过的作品吗？似乎不是这样。因为亨德尔对这些旧作并不怎么在乎。对他来说，最好的作品永远是经过精雕细琢的作品。在这些作品中，拙笔无处不在，需要修改的地方也很多。一些很活泼的乐曲的结尾很仓促，或者相反，结尾被拉得很长。主题处于几乎不变的节奏中，多是通过重复或者音阶渐进来发展，很少用真正的奏鸣曲式的展开部。但是不可否认，歌集的质量还是上乘的。

乐曲主题——尤其是线条和音质——与双簧管的人声特性相符已被大家所承认，并且证实了音乐家对于这种非常接近人声的乐器有种偏好。马特森是这么评价的：继德国笛子之后，双簧管如果被优雅地处理，它是最接近人声的一种乐器。从声音的技巧来说，这就要求对于声音艺术极为熟悉以及具有特别熟练的技艺。

与形式一样，乐曲的主题总是向意大利看齐（I，I或者II，2），但是已经带有了亨德尔的印记。要么是通过同一个音符有意识的重复（在I，2的F调），要么是通过在一个四度音程之后上行或下行的构思（I，4），要么是通过简洁的记忆（V，1）。譬如在第一部分，主要运用古典式渐进：重音—属音—重音。第二部分则被处理成赋格曲的形式。第三部分变化更大，在结束曲之前，犹如在宁静而又诗情画意的海滩上。而结束曲则是建立在通过模仿而推进的简洁的基调上。很多出人意料甚至大胆的转调（第三段的行板），为对话增色不少。譬如节奏创作就表现出多个未来的特色：均衡（I，3；II，3；VI，3）、交错或缩小的基本单位的分裂（在第三个二二拍子中有二分音符、

附点四分音符、十六分音符、三个四分音符、两个八分音符)，这些分裂正建立于一个主要的音符上（1，2或者11，2）。如此多的细节使这些亨德尔年轻时代的奏鸣曲成为有意义的标志。

此外，亨德尔似乎认识到了自己的价值和早熟。可能正是这个原因导致他暂时离开哈雷，前往柏林。这次旅行的真正目的还不太清楚。难道是在扎考的推动下，为了亲往当地学习新事物，尤其是戏剧？是一时的头脑发热吗？抑或他在拜访完魏森费尔斯的前任监护人之后，出于政治的考虑，要抓住这个最佳机会去向勃兰登堡的选帝侯致敬？他是孤身前往吗？无论如何，在1696年，亨德尔动身前往勃兰登堡拜访弗雷德里克（Frédéric）三世、后来的普鲁士的国王，号称弗雷德里克一世。

当时的勃兰登堡文化生活极为活跃。有教养的王子讲一口漂亮的法语，他欢迎那些由于南特敕令的废除而被法国驱逐的政治和宗教的流亡者。他想成为一位伟大的政治家和一位精明的文化事业资助者。他的妻子、选帝侯公主索菲—夏洛特（Sophie-Charlotte）（著名的汉诺威的索菲的女儿）非常支持主要的音乐活动，甚至她本人还指挥一些音乐会。在她身边，围绕着一群最杰出的艺术家。她醉心于意大利歌剧，吸引了大批的意大利的器乐演奏家、作曲家，从托雷利（Torelli）到博农奇尼（Bononcini），从皮斯托基（Pistocchi）到阿里奥斯蒂（Ariosti）。我们知道科雷利（Corelli）向她献上最后的《小提琴奏鸣曲 OP.5》以表敬意。

对于亨德尔来说，在柏林的日子是多么重要啊！他给王子和大臣们演奏羽管键琴，打动了他们的心。后来王子想把他留在身边，甚至打算把他送到意大利完成学业，如同17世纪初，莫里斯·德·黑森—卡塞尔（Maurice de Hesse-Cassel）王子对待舒茨一样。因此，王子写信到哈雷通知亨德尔的父亲。

但是亨德尔的父亲没有这个打算。他一直希望儿子如同其他的德国音乐家的命运一样，成为法学家。譬如瓦尔特（Walther）、库瑙（Kuhnau）、泰勒曼（Telemann）、马特森、舒茨、卡尔—菲利普—埃马努埃尔·巴赫（Carl-Philipp-Emanuel Bach）。他不愿意自己的儿子过早地隶属于贵族。他以亨德尔需要继续在中学读书为由，借口说自己年老力衰，希望王子能把自己的儿子送回身边。

小乔治—弗雷德里克惊叹于自己在柏林的所见所闻。1697年2月15日，他返回了哈雷。他的父亲死于2月11日。深受打击的亨德尔作了一首七节四行诗——他惟一写过的一首诗。诗中死亡、父亲、痛苦、劝告、保护等字眼儿如同音乐中的主导主题一样反复出现，很好地表达了他丧父的悲伤心情。

为了尊重父亲的遗愿，使母亲开心，亨德尔继续在中学读书。但是他没有中断跟着扎考的学习。有时他就以管风琴练习来代替学习。我们可以通过当时——譬如，1701年4月24日、复活节后的第四个星期天的一些文献来得知这一情况。1702年2月10日，父亲刚好去世五年，亨德尔一直严守父亲的遗愿——这种对于感情的坚贞、对于诺言的信守也正是他性格的基本特征之一——他注册了哈雷大学的法律学院。在这里，当时最著名的克里斯蒂安·托马西乌斯（Christian Thomasius）给他们上课。他在德国引起关注的女巫案中担任辩方律师。他为人豁达、知识渊博，但不怎么合群。与此同时，亨德尔却在仔细研习歌剧和约翰·泰勒（Johann Theile）的歌唱曲。

此时，他应该靠自己生存了。1702年3月13日，尽管是个

路德教徒，亨德尔还是作为约翰－克里斯托夫·莱波林（Johann-Christoph Leporin）的接任者，担任管风琴演奏者一职，与哈雷的加尔文派大教堂签了一份合约，来赚取每季度12塔勒和12盾。在这个时期，他已经作为一名杰出的音乐家而备受尊敬了。1701年，泰勒曼途经哈雷，把亨德尔称赞为重要人物，两人的友谊维持了四十年。实际上，从柏林回来之后，亨德尔的作品曲目就增添了很多，要么用于宫廷（几首单独的曲子，以及随后的用于羽管键琴的作品），要么用于改革派中学，要么用于教堂。在为教堂所作的作品中，只有一首遗留了下来，那就是伟大的，用于女高音独唱、弦乐器、通奏低音管风琴的F调《神的仆人赞美我主》（*Laudate Pueri Dominum*）。在这首作品里，我们可以发现在以后的作品中也会出现的一个公式（在1707年的《上帝的武断》以及巴赫的《圣诞清唱剧》中）：顿挫和插入的四分休止符在旋律主线中突出作品的提问（来自经文《谁像主》[*Quis sicut Dominus*]）。

他担任教堂乐长的工作是非常繁忙的：在改革派中学教授音乐，教授合唱队学生歌曲，每周为弥撒提供一首歌曲（在这个时期，音乐几乎一直是全新的），最后，还要为弥撒演奏管风琴。此时巴赫在莱比锡。几个乐监什么都不干，仅仅是在消磨时间。但是亨德尔没有这个耐心。他对未来充满信心，醉心于自由，希望了解其他的音乐形式。他抵抗不住打破传统的愿望：在1703年，他既没有在大学里注册，也没有和大教堂续签合同。春天到来时，他去了歌剧之都——汉堡。

毫无疑问，这个决定是经过深思熟虑的。似乎他的朋友们促成了他的决定：歌唱家乔治·斯迈塞（Georges Schmeisser）、作曲家雅各布·克雷姆斯伯格（Jakob Kremsberg）——此人从1693年开始就在汉堡指挥歌剧，还有他中学的同学格布哈德·里姆施奈德（Gebhardt Riemschneider）。所有这些人都是从哈雷出去的。当然音乐是他出发的最主要理由。

汉堡四周环绕着外海，是一座繁荣的国际化的经济大都市。它与英国、法国、荷兰、威尼斯都保持着经济和文化的关系。这里的艺术活动非常引人注目：紧挨着一所非常繁荣的音乐学校，是著名的公共歌剧院——汉堡剧院，它建立于1670年，成了德国艺术领域的第一活动中心。对于亨德尔来说，到达汉堡既意味着去试验现代音乐，又可以使自己在歌剧界出名——谁会知道他在凯泽尔（Keiser）的地盘上打败了这位无可争议的音乐家？

由于三十年战争，歌剧在德国没有获得和在意大利一样的成功。第一批的试验作品更是从意大利半岛移植产生的结果。实际上，德国的巴洛克歌剧基本上只在几家惨淡经营的剧院发展。缺乏意大利演员的奢侈，也没有昂贵的电光设备，这一切都自然而然地导致了剧本、风格/形式的“日耳曼化”。一种简单的翻译就可以为适应本地群众的需要而改编作品。莱比锡、纽伦堡还有一些受良好教育的小宫廷，譬如不伦瑞克、魏森费尔斯在这方面都扮演着优越的角色。歌剧领地渐渐被征服，是通过有特色的戏剧的创作而实现的。汉堡在这方面首开先河（1678年）：贝特霍尔德·法因德（Berthold Feind）在1708年著的《德国诗集》（*Deutsche Gedichte*）中把此评论为“最大胆的行为”。汉诺威（1687年）、不伦瑞克（1690年）以及莱比锡（1692年）紧随其后。在这场竞赛中，德国中部和北部毫无争议地表现出了最大的创新精神以及最大的吸引力。譬如，在汉堡，许多来自图林根（譬如泰勒曼、弗兰克、凯泽尔）或者来自弗兰科内（譬如富茨 [Fortsch]、康拉迪 [Conradi]）的艺术家都

聚集在此。再譬如，一个许尔曼（Schürmann）取道不伦瑞克，就有十个人（其中有库塞尔 [Kusser]、凯泽尔、施特伦克等人）踏上与之相反的道路。也就是说，城市的气氛和艺术家的影响非常重要。实际上，商业行会的古老城市在巴洛克歌剧方面和威尼斯在意大利歌剧方面扮演同等重要的角色：有点儿像摇篮，更像辉煌的中心。此外，许多英国的剧团经常来此，开启了汉堡式剧本的许多特点：一方面，创造了滑稽可笑的角色，譬如胆小的仆人（亨德尔在他第一次尝试的歌剧《阿尔米拉》中非常了解怎样塑造这样的角色）。另一方面，涵盖了许多暴力场面，譬如绑架、杀戮，这是伊丽莎白时期戏剧的主题，但是在其他地方是令人陌生的。在这方面，基诺（Quiault）改编的《阿尔切斯特》是一个典范：其中，一个丑角在每场戏中都出现，尽管女主角在戏中已经自杀身亡了。这在法国的编剧理论看来，是要受到大大谴责的行为。

今天，对于一些我们最经常看到的用烦琐、浮夸的意大利曲调编写的独一无二的剧本，我们不了解它们的音乐。但是当我们看到出版的歌曲集的数量之大，我们就毫不怀疑作品的普及性。凯泽尔，从1696年开始，作为约翰·库塞尔（Johann Kusser）的继任者，担任汉堡剧院的院长。他正打算发展三股潮流来加强德国的巴洛克歌剧：德国歌曲、意大利歌曲、法国舞曲。因此，他本人的作品已经是一个综合体了。他打算创造出一种新的德国文体，但可以感觉到，它们只表现那些附属于一个新的总体的要素，人们还可能区分出这种感觉和新文体的原型。“在18世纪左右，一种全新的艺术正在诞生，亨德尔将从中获益匪浅。但是，他难道不希望悄悄地给这种新艺术谱写出崇高的作品吗？”

1703年春天，亨德尔抵达了汉堡。如同曼瓦灵告知我们大家的那样，他做的第一件事情就是寻找学生以及在剧院的管弦乐队找一份工作。幸运地，他于7月9日在圣—玛丽—玛德莱娜的管风琴台碰见了约翰·马特森。这就为