瓦格纳

世界终极的歌剧

原著＝PHILIPPE GODEFROID

译者＝周克希





他的一生屡屡处于崩溃的边缘，

每回都是冥冥中的命运之神奇力解救了他。

当德意志被一个躁动、神秘、工业化的

摩登世界唤醒之时，

他将十九世纪的音乐素材搜寻殆尽，

一心只想能创作出一部艺术杰作，

把民族起源的那些神话故事传说，

搬上他的剧院舞台。

ISBN 7-5327-3469-2

9 787532 734696 >

定 价：35.00元

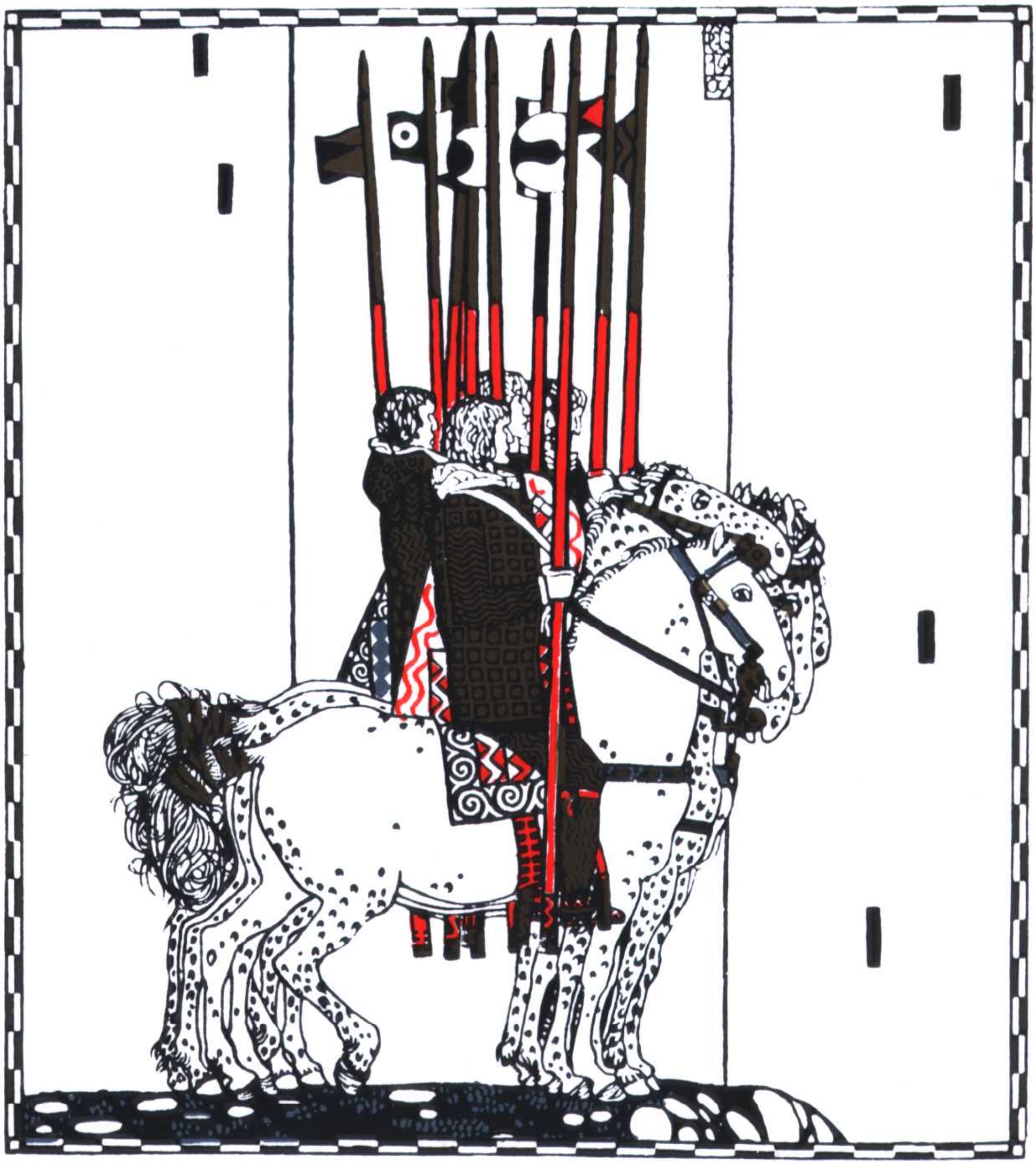


“洛基回到赫赖德马尔住处，众神只把黄金装满了水獭皮。



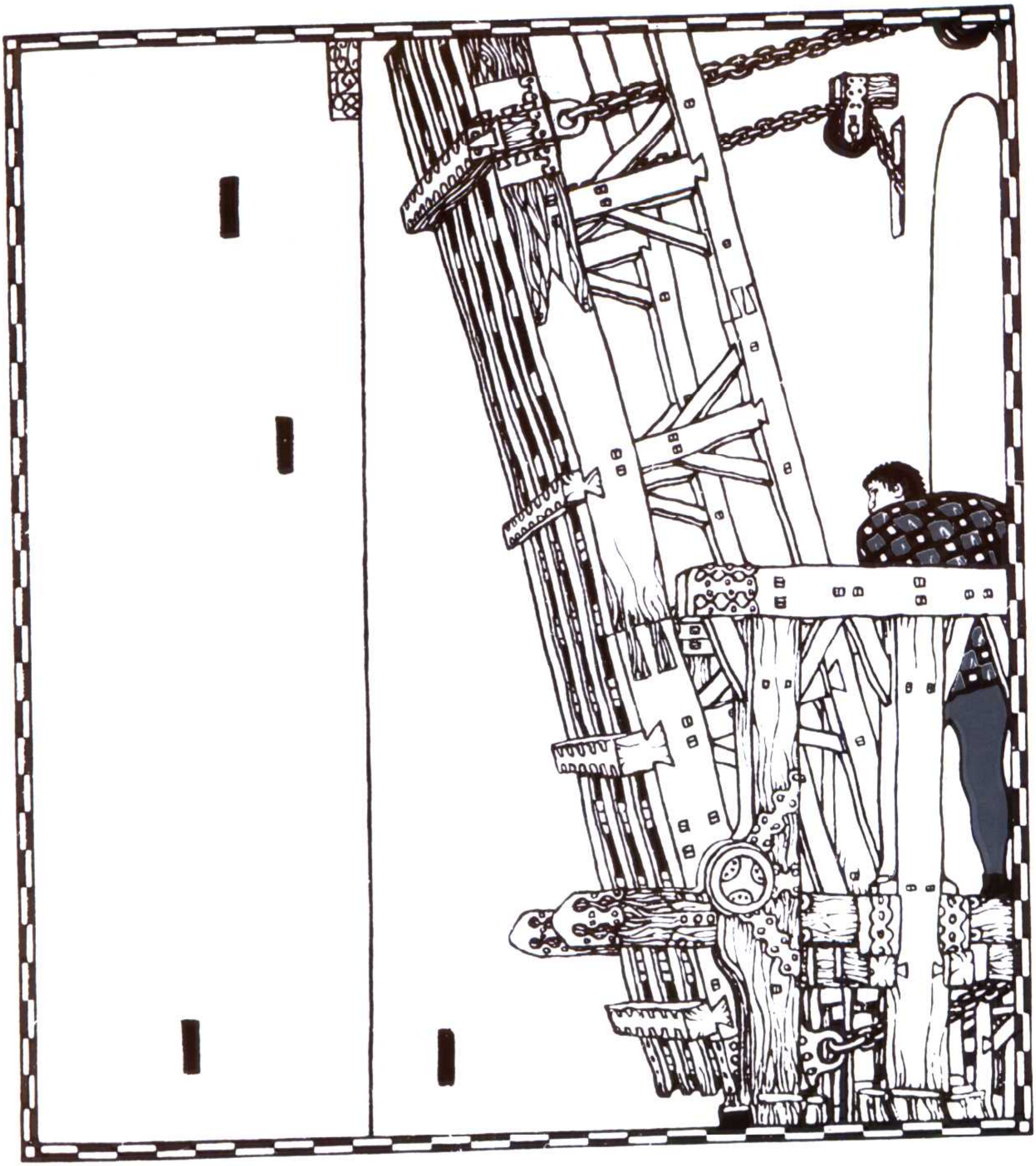
“但是仍然看得见有一根胡须，于是奥丁得让出指环。

“法弗尼尔和我问父亲，赎我们的赎金是哪儿来的。



“他不肯告诉我们，法弗尼尔就趁他睡着时一剑刺死了他，我俩拥有了所有这些珍宝，藏身在一个叫格尼塔海德的地方，法弗尼尔在那儿变成了一条龙。齐格弗里德和雷金攀上了荆棘丛生的格尼塔海德荒原。

“龙从洞穴里出来喝水。

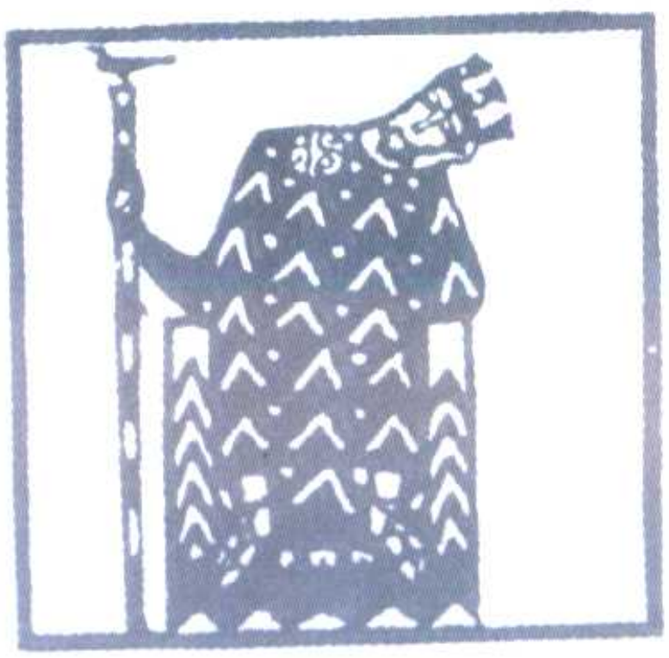


“齐格弗里德一剑刺中它的心脏，法弗尼尔对他说：

‘伙计！你是哪个族的？’

“‘我叫齐格弗里德，’英雄答，‘我父亲是国王齐格蒙德。’

“法弗尼尔问他：‘你为什么要取我性命？’





“英雄回答说：‘我一时高兴。’

“‘听我一个忠告吧，’法弗尼尔接着说，‘骑上马背，离这儿远远的。

黄金和指环会毁了你。’

“然而，齐格弗里德嘴唇刚吮到法弗尼尔的血，他就听懂了两只山雀的对话：‘雷金想骗齐格弗里德，’一只山雀



说。

“‘齐格弗里德该砍掉他的脑袋，’另一只山雀说。

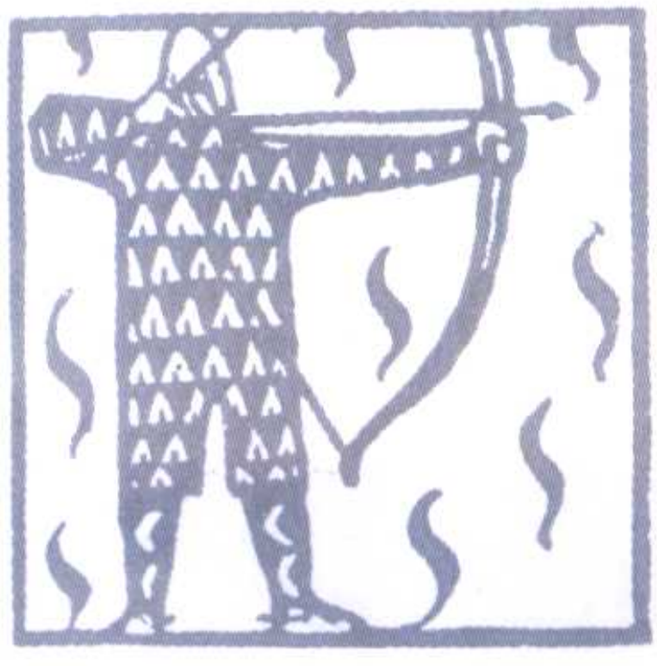
“‘然后他就可以独自占有法弗尼尔剩下的那些黄金了，’第一只山雀说。齐格弗里德照它们的话做了。





“然后他又听见这两只山雀说：‘在欣德菲阿尔山顶上有一座大厅，四周全是火。那儿躺着一位有男子气概的处女，当初奥丁用睡棘刺过她以后，她就一直没醒过。’

“齐格弗里德来到她的身边，她醒了过来，告诉齐格弗里德说她是女武神，名叫





布伦希尔特。有一天她参加两个国王之间的战斗。奥丁答应年老的国王让他赢，可是她却喜欢让那个年轻国王赢。于是奥丁惩处她，罚她受婚姻的奴役。但她发誓绝不嫁给懦夫。

“齐格弗里德对她充满仰慕，大声叫道：‘我要娶你为妻！’说着他把昂德瓦





里的戒指给她戴上，作为爱情的信物。然后他离开了她。



“齐格弗里德攀上格拉尼山，来到沃姆斯的尼贝龙根，勃艮第人征服了这个古老的王国。贡特尔在他的宫殿里统治着这儿。

“他母亲乌奥特很早就注意到齐格弗里



德拥有大量的财富。她给他喝下一种药酒，让他忘掉过去的一切。然后她把女儿克里姆希尔特领到他面前。齐格弗里德爱上了她。于是勃艮第的王室成员与齐格弗里德滴血为盟，贡特尔和他结为兄弟。



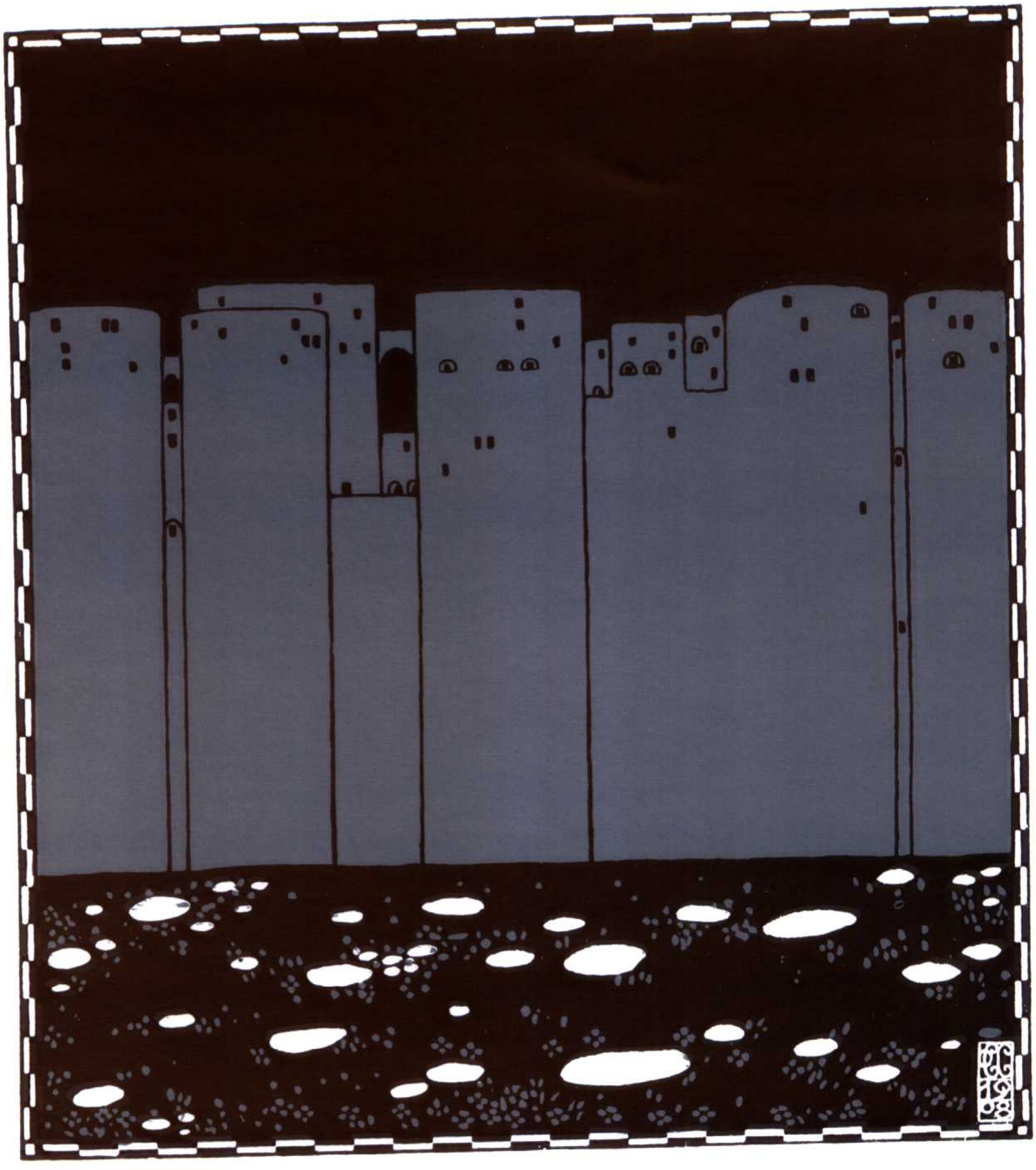
“有一天乌奥特对齐格弗里德说：



“‘我儿子贡特尔想娶女武神布伦希尔特为妻，她睡在欣德菲阿尔山上。

“‘但是他光凭自己的力量是不能成功的。现在我教你装扮成他的模样，你去帮他把未婚妻带回来。’于是齐格弗里德就这样做了。

“可是当贡特尔和布伦希尔特的婚礼结束时，齐格弗里德



恢复了记忆。

“布伦希尔特悲痛欲绝。

“特罗奈日的哈根爵爷是贡特尔手下最大的诸侯，他是乌奥特和一个她在睡梦中相遇的精灵所生的儿子。



“哈根来到布伦希尔特的屋里。听她讲

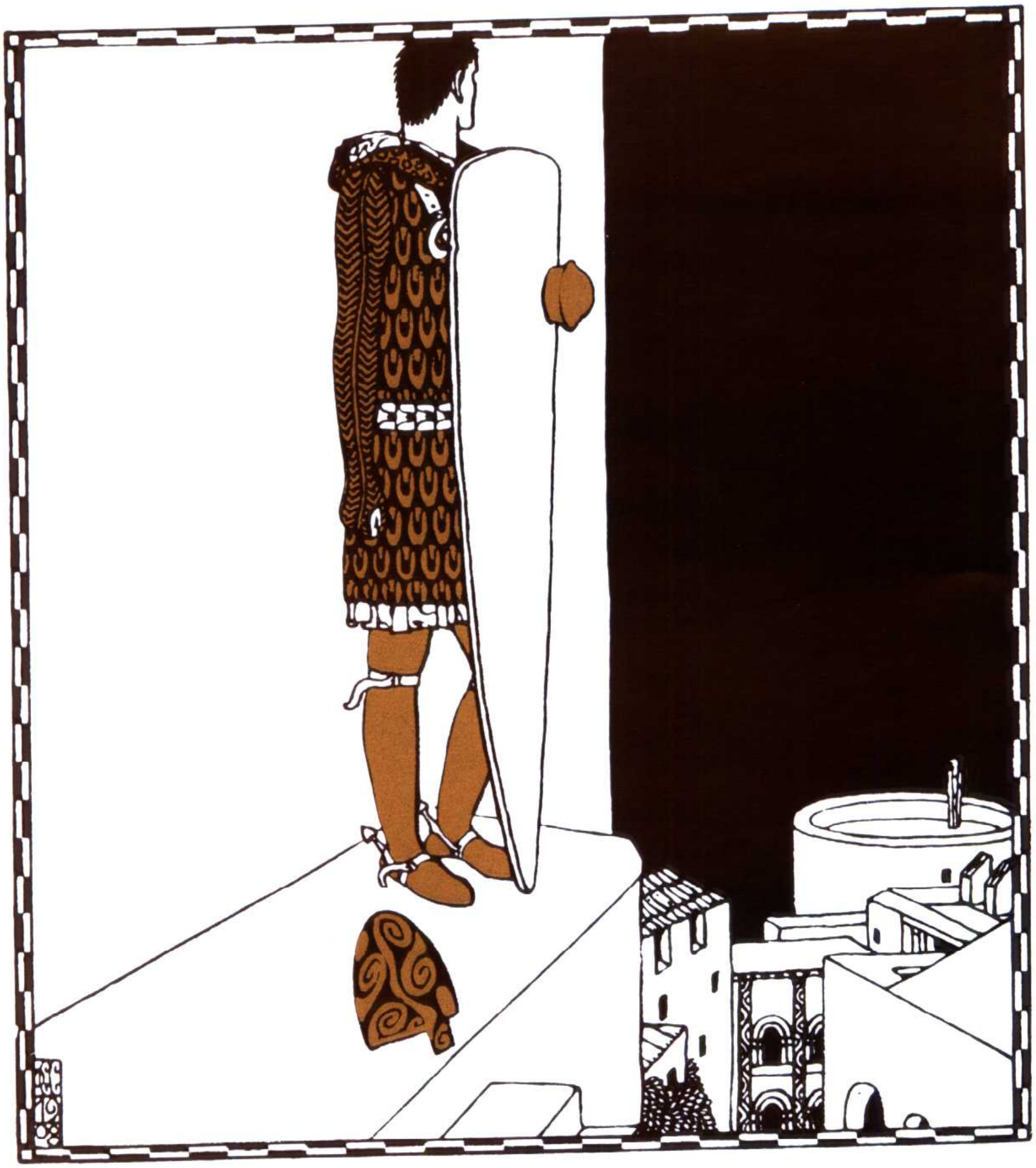


了那些不幸的遭遇后，他决定处死齐格弗里德。

“他趁齐格弗里德俯身去喝泉水的时候，从背后猛击齐格弗里德，顿时鲜血从齐格弗里德的伤口喷溅而出，溅满哈根的衣服。



“齐格弗里德也把长矛刺进哈根的心

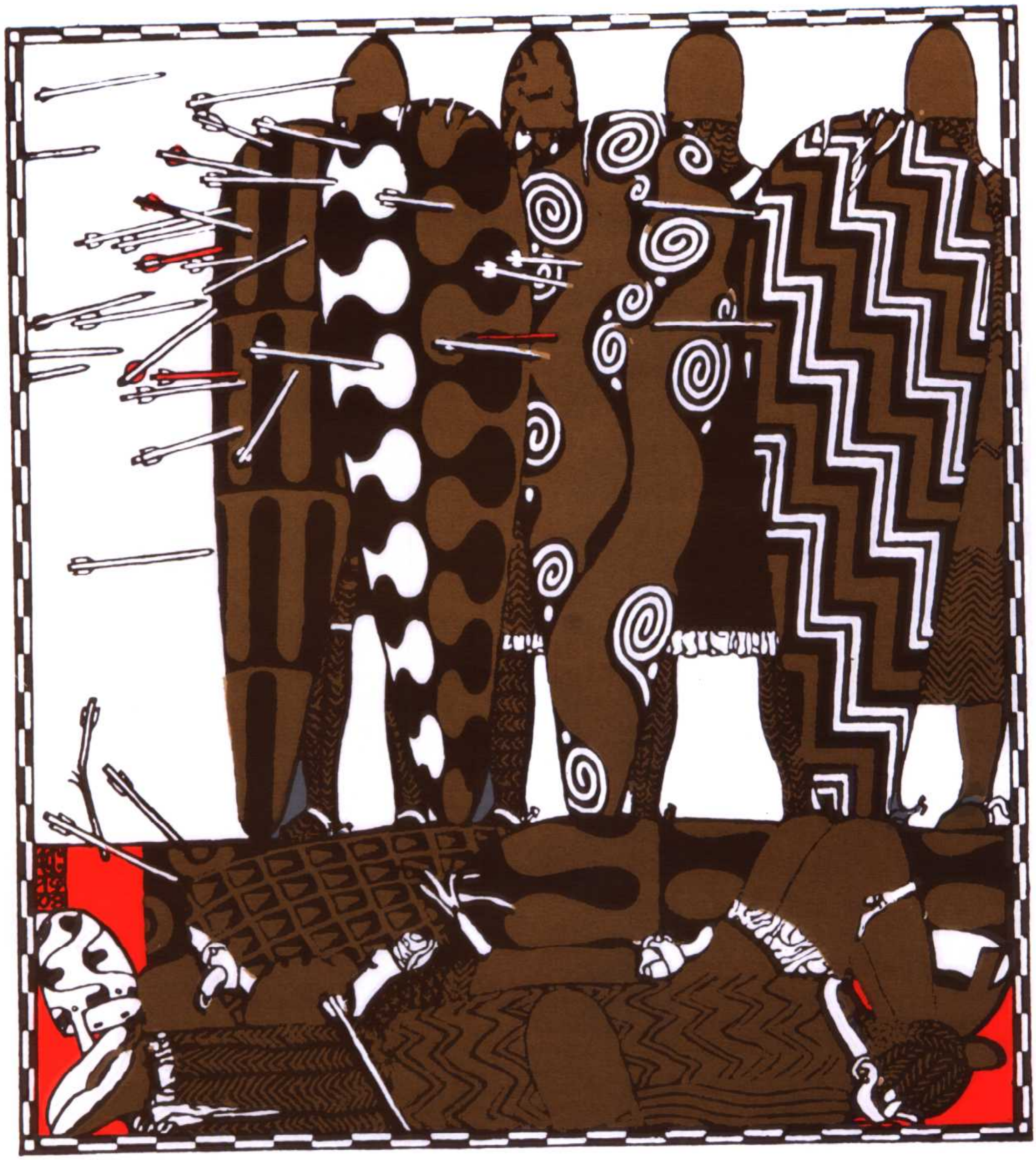


脏。哈根仓惶逃跑，鲜血洒在沿途花朵上。齐格弗里德死了。

“布伦希尔特得讯后，举剑刺进自己的胸膛。

“她倒在靠垫上对贡特尔说：‘听我说我最后的愿望。

“‘在原野上为齐格弗里德和我竖起一个巨大的柴堆。让人在柴堆上铺一层浸满人血的布和野蛮人的地毯。再让人选四个我的奴隶，两个缚在齐格弗里德头上，两个缚在他脚下，



《“‘另外还要缚上四只大隼。然后，您把齐格弗里德的长剑放在他和我中间，就可以举行仪式了。’》

《“克里姆希尔特占有齐格弗里德的财富后，马上在贡特尔的王国里召来许多外族武士。

《“她出手大方，把大量的金银财宝分给这些武士，哈根看在眼里，担心她是在网罗培





植自己的势力。



“于是他跟弟弟串通，除掉了这个妹妹。

“哈根趁贡特尔及其家人不在之际，占据了这批珍宝，在洛什把它们投入莱茵河，心里盘算日后再打捞起来享用。

“但是他的希望注定是要成泡影的。”

目 录

19 第一章：心灵带着创伤的孩子

35 第二章：革命艺术家

49 第三章：黑暗中的天使

63 第四章：幻梦与宁静

93 第五章：拜罗伊特——瓦尔哈拉天宫与圣杯堡之间

113 见证与文献

153 图片目录与出处

156 索引

Philippe Godefroid

生于 1954 年。先后取得政治学和法律文凭，并学习过历史学和德语语言学。1973 年起，以音乐记者身份参加筹建《Lyrica》杂志，并脱颖而出成为法国最出色的瓦格纳专家之一。

此后，他定期为《歌剧院包厢》和《定音笛》撰稿，并为法国国家电台制作广播节目。同时，他开始从事歌剧导演工作。1986 年发表《结构解剖游戏》，阐述瓦格纳的音乐编剧理论，由帕皮埃出版社出版。1983 年起主管巴黎歌剧院。

瓦格纳

世界终极的歌剧

原著 = Philippe Godefroid

译者 = 周克希



上海译文出版社



18 13 年 5 月 23 日，威廉·里夏德·瓦格纳
出生在莱比锡
在户口登记册上是家里第 7 个孩子。
父亲弗里德里希·瓦格纳
是警署诉讼档案保管员，业余也当演员；
母亲约翰娜·罗西纳·佩茨
是魏玛近郊一位肉店老板的千金。

第一章

心灵带着创伤的孩子



“至今为止，上帝总是用一只手给人们写诗的天赋，用另一只手给人们音乐的天赋，但这些人隔得太远，所以我们依然期盼着这样一个人，他能集两种才艺于一身，既能为一部真正的歌剧撰写脚本，又能为它谱写音乐。”

让-保罗，1813 年于拜罗伊特

瓦格纳诞生在隆隆的炮火声中，当时拿破仑大势已去，但还想在莱比锡遏制盟军的攻势。战火不久夺去了孩子父亲的生命；弗里德里希感染上斑疹伤寒，1813 年 11 月 23 日去世时年仅 43 岁。9 个月过后，约翰娜再婚，孩子们的继父是家中的世交老友盖尔。1815 年家里又添了个女孩塞西尔，她是里夏德最喜欢的妹妹。盖尔并非等闲之辈，他多才多艺，既是演员，又是剧作家和肖像画家，歌也唱得很棒，他对里夏德影响很大。





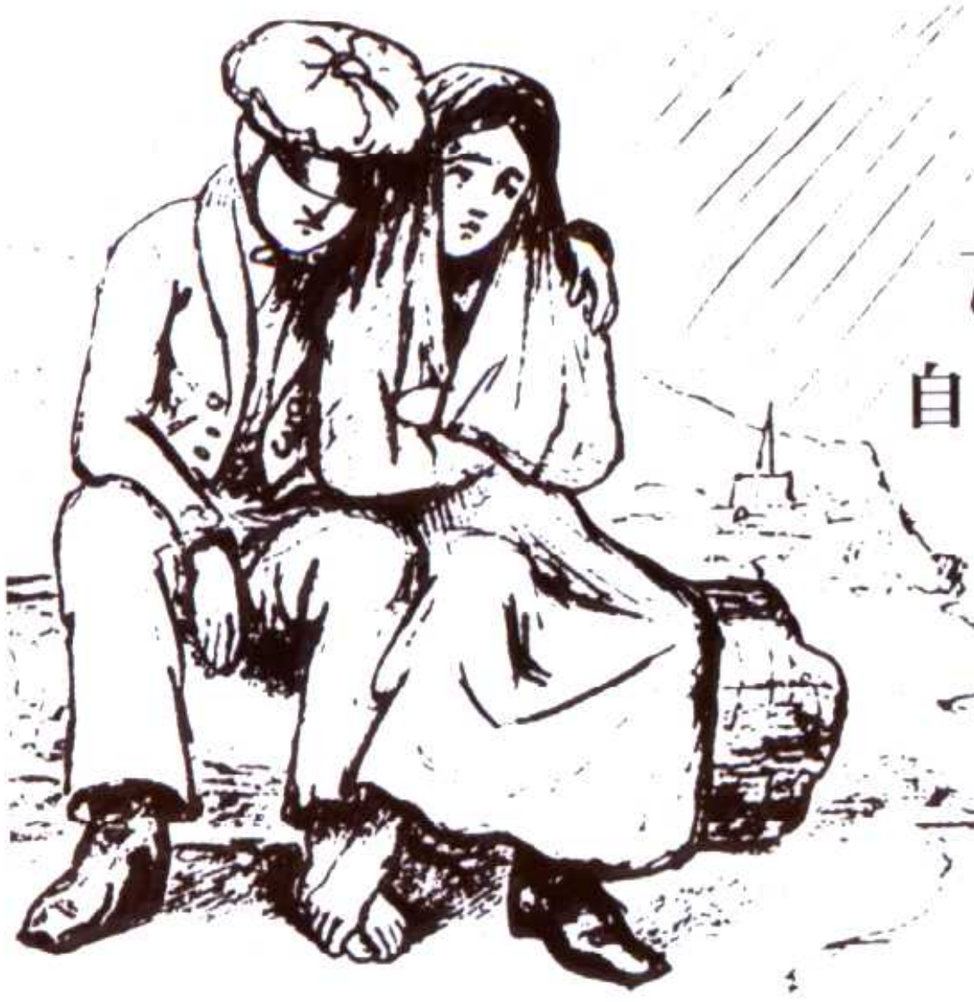
我们没有瓦格纳父亲的肖像。至于继父路德维希·盖尔，他是歌剧《魔弹射手》作者韦伯的好友，这部充满浪漫色彩的歌剧激发起里夏德丰富的想像。

瓦格纳受家庭薰陶，得以展露艺术禀赋

瓦格纳体质羸弱，却生性好动、很不听话。他极其敏感，想像力又非常丰富，因而跟继父颇为投缘，跟几个从事戏剧工作的哥哥、姐姐感情融洽。他跟母亲的关系较微妙，童年时代依恋母亲，后来一度厌恶至极，认为她是个“没有尊严的老太婆”。但成年以后，他的母亲却又成为一个理想化的高尚女士。

瓦格纳在他日后的乐剧主人公身上，都曾寄托自己对温柔母亲的向往，这种向往随着当年具有排他性的母子两人世界的消失而变得强烈起来，然而随着这个世界的消失，又是要以一个更严重的错误作为代价的。

人们对约翰娜的出身知之甚少。他们说佩茨家族有萨克森－魏玛大公国康斯坦丁亲王的庇护。瓦格纳任由谣言如此为家族纹徽上贴金，并非暴发户式的虚荣，这种在家族谱系上的苦心孤诣，其实另有原因：原来瓦格纳成人后，就对父亲的家系有一种隐隐的恐惧……

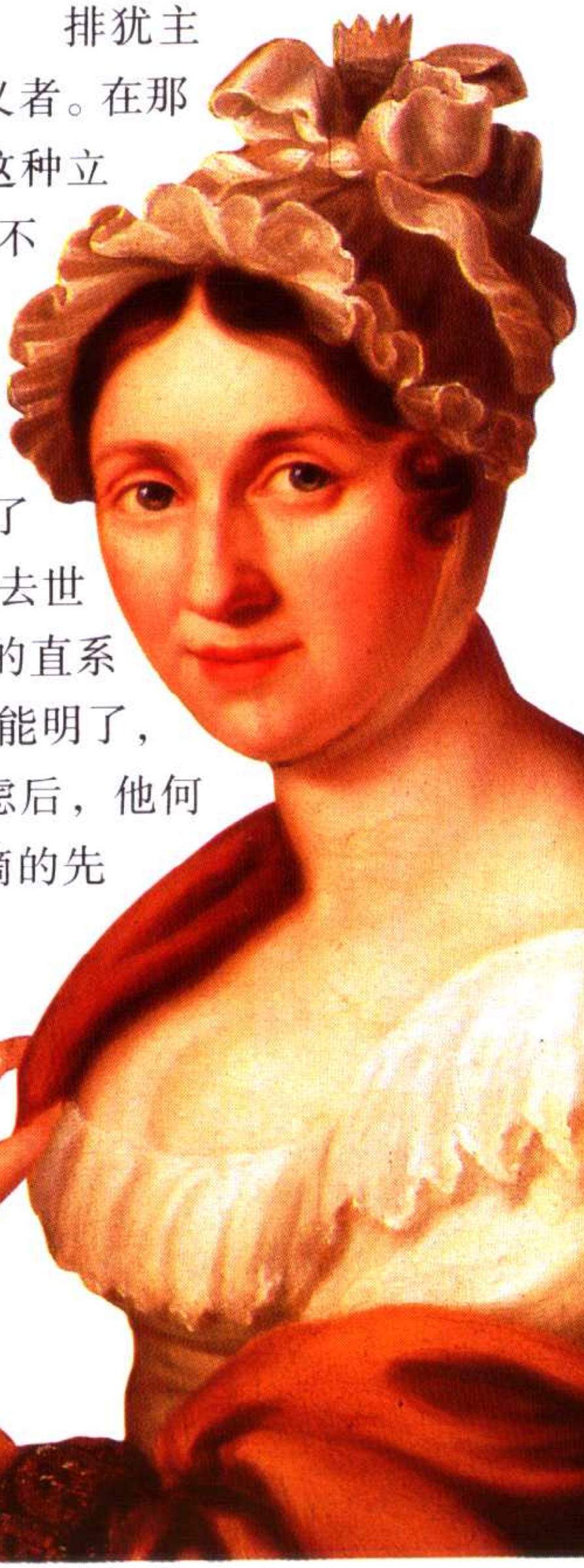


盖尔是瓦格纳的生父吗？瓦格纳毕生疑心自己带有犹太血统

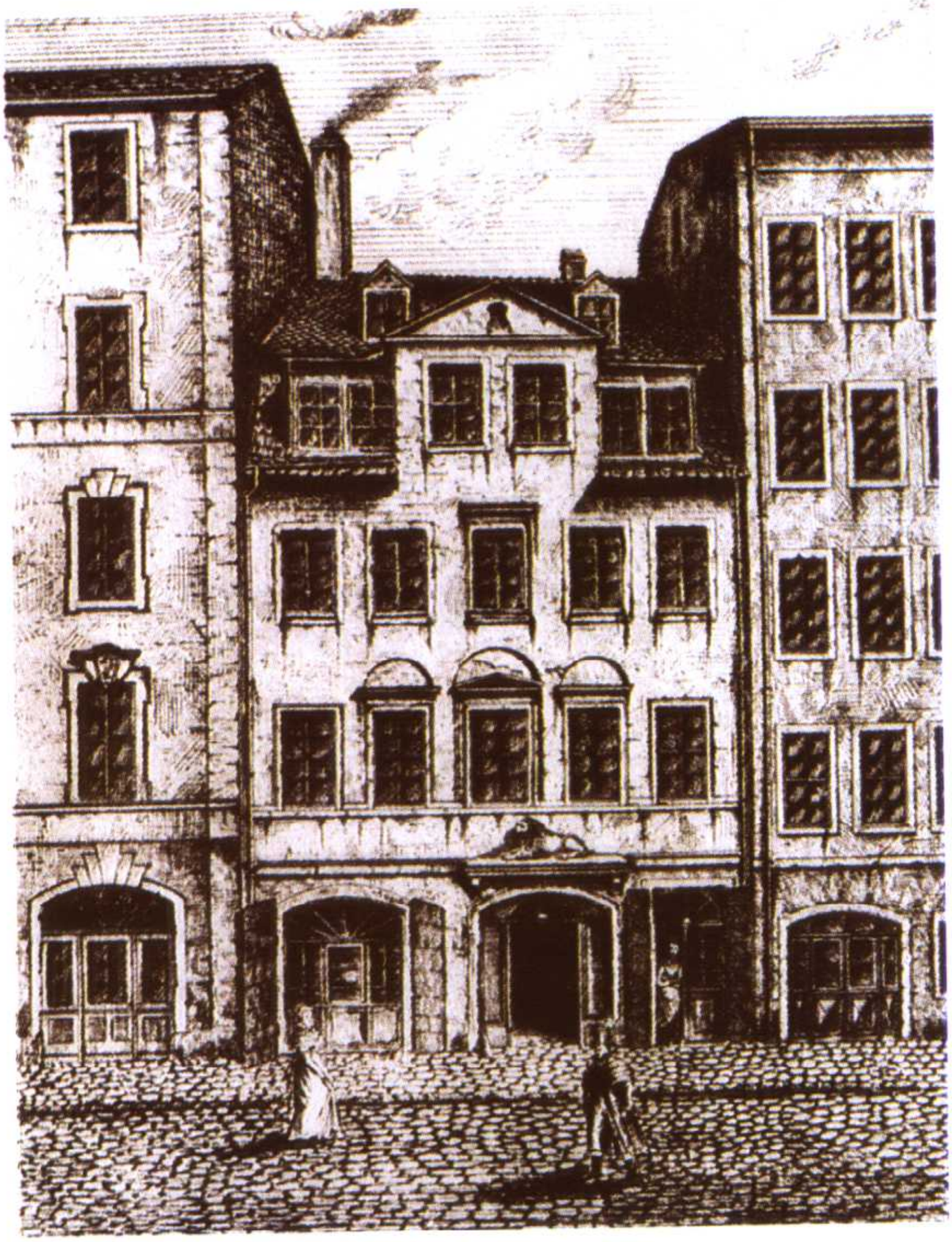
“亲爱的母亲，我对你的感情深之又深，所以我要用对情人那般温柔的笔调来给你写信。”

瓦格纳
1835 年

盖尔是个犹太教徒，而瓦格纳终其一生一直是个排犹主义者。在那个时代持这种立场的人绝非特别，更无需羞愧，而且不一定只有德国人。但这种立场并不妨碍瓦格纳为一大批犹太血统的知名人士和艺术家引荐挚友、同道或合作者。他写的抨击犹太人的文章，透露了他思想越来越激进的消息（尤其在他去世后），虽然他本人从未明确说过，但他的直系后嗣对此是确信无疑。总之，我们更能明了，自从他母亲的行为举止加重他的疑虑后，他何以一心一意要找出一个血统无可指摘的先人来。



我们也更明白为什么他的剧作总带有这么个父亲的痕迹，这个做父亲的尽管对儿子的问题避而不答，但却摆脱不了犹太人的可悲形象，而这又正是瓦格纳避之唯恐不及的形象。以瓦格纳那种德国式的罗曼蒂克气质，他眼中



从1810年起，莱比锡创办了一所“学校”，先后荟萃了“纯粹”音乐的精英门德尔松、舒曼以及勃拉姆斯。而李斯特和瓦格纳，以及稍后的柏辽兹甚至布鲁克纳，都隶属于人们所说的魏玛学院，这个学院主张音乐是歌剧、史诗和理念的载体。

的整个世界，无非就是他个人形象的一种反映，因而在他笔下，普天下的人都由于母亲当初的过错而带有某个污点；他剧作中的主角，都是像他一样失去父亲的孤儿，而他们后来都会有个神话中的高贵父亲，来取代剧中那些平庸、可厌或冒名顶替的父亲。对瓦格纳而言，他对这个世界的判断，在很大部分取决于他的个人体验，而且留有童年生活深深的印记。

命运又给他一次打击：1821年盖尔也去世

从此以后，瓦格纳就生活在姐妹的抚爱和母亲神经质的宗教感情中，而他日后的宗教感情，想必也是



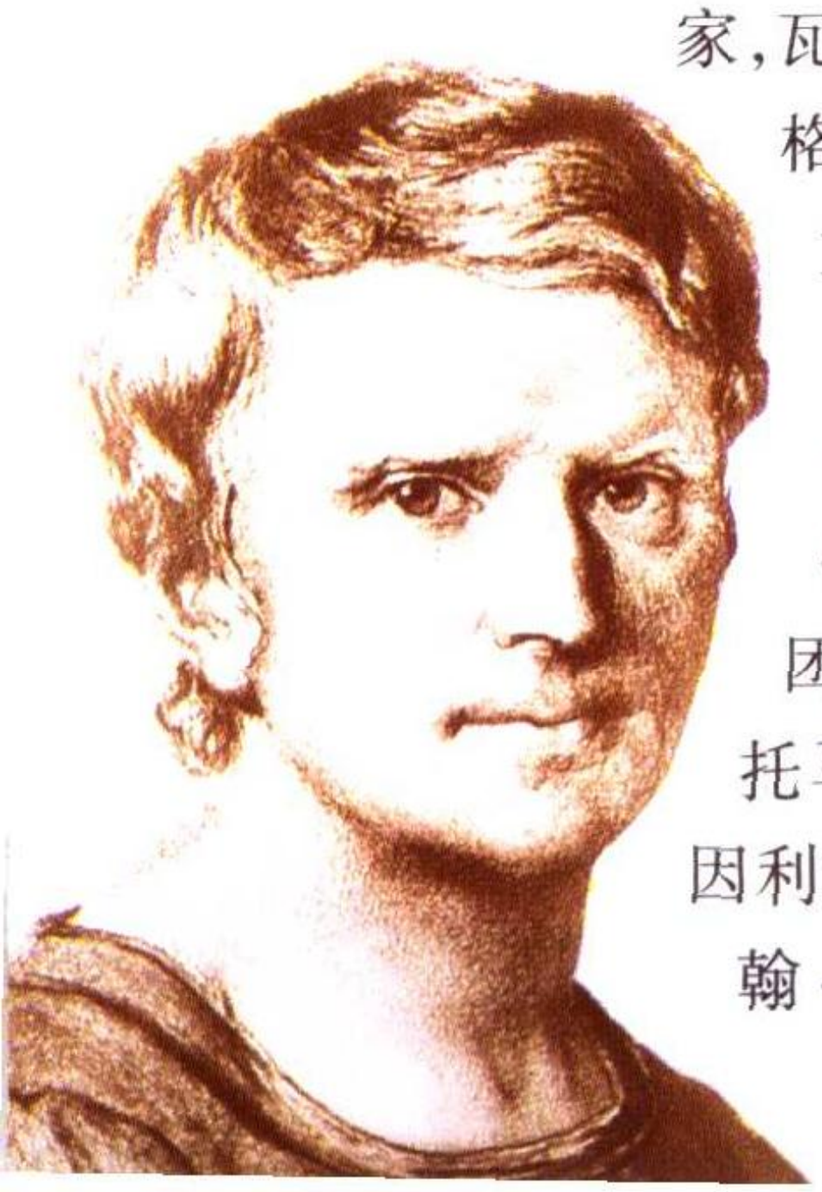


巴赫去世将近有63年了，但仍湮没在某种忘却之中。如同许多时代的大师一样，魏因利希（图左，右边是米勒）尽管赞赏巴赫，却不能真正地阐释他，而宁可把自己的教学建构在具有贝多芬风格又更新的形式上。整个19世纪德国对贝多芬所表现出来的尊崇，其中人格力量的因素多过严格意义上的音乐因素。

这种感情的回响。他渐渐成长，却始终没有受过正规教育，除了梦想一夜成名，并无其他野心。这个不声不响的少年，看书时却如饥似渴；莱比锡音乐会上演奏的马施纳、贝多芬、韦伯的作品更教他激动不已。

他决定当音乐家，而且不止于此；同时还要当诗人、剧作家、导演和乐团指挥

想要当全能的作者？那就当歌剧的作者吧，既然这种艺术样式有可能将一切艺术表现融于一炉。可是这仅仅是一个决定，谈不上是志愿：说到音乐家和作家，瓦格纳并不像莫扎特那样受过严格、完美的训练，他既不是音乐神童，也不是演奏高手。他经常不去上学；反而是流连在小酒馆或赌场里……至于音乐理论，他除了向莱比锡音乐厅管弦乐团的小提琴手米勒学习，还向圣托马斯教堂合唱团的音乐指导魏因利希学过——以前这个职位是约翰-塞巴斯蒂安·巴赫担任的。

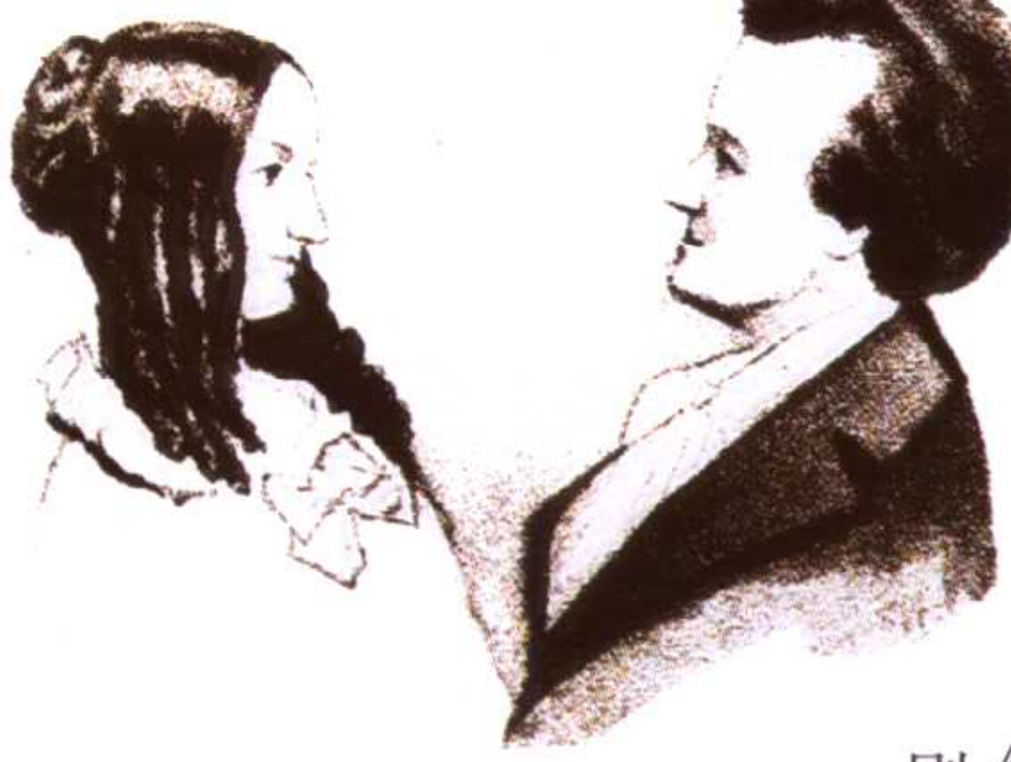


阿道夫，瓦格纳是作家、神学家，据说歌德对他甚为推崇。里夏德从这位伯父的自传中记取了许多引起心灵震撼的段落。

向来只在别人身上寻找强调自我理由的瓦格纳，按自己的方式投身于贝多芬的门下

让我们来听听他怎样假想与这位古典大师对话的吧。说话者是贝多芬。话中提到的：正是瓦格纳，没错！

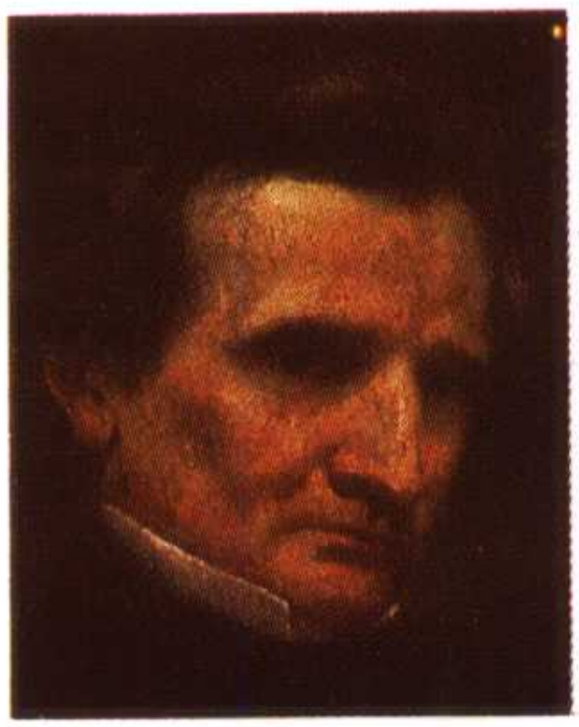
“要是我真正按直觉来写一部总谱，没有人会愿意听它。因为其中既没有小咏叹调，又没有二重唱，更没有今天别人谱写一部歌剧要用的种种技巧。我写出来的东西，不仅听众不爱听，演员也不爱唱。他们只知道欣赏那些华而不实、徒有其表的所谓音乐。一个人谱写的作品，若能当得起‘诗剧’这个名称，会被他们看作一个疯子，而且，如果他拿它公诸于众，放在那些辞论家眼前，那他就变成了疯子。”



对于一位生平只写了一部歌剧《菲岱里奥》的作曲家来说，这已经是瓦格纳所能期待的最好鼓励了。对贝多芬，瓦格纳首先就忘不了他的乐队。这一点很重要，原因不仅仅是音乐方面的。在所有欧洲人的眼里，一个德国作曲家首先就是写交响乐和器乐曲的作曲家。

如果说在德国歌剧作家中，瓦格纳是第一位作品得以在世界各地经常演出——莫扎特或韦伯在这一领域中的声誉，长期以来一直是有地域性的——大部分要归功于乐谱所提供的令人震撼的乐团效果，这样的乐谱，体现了交响乐的精髓。

瓦格纳很爱他的异父妹妹塞西尔，她后来嫁给书店老板阿弗纳里乌斯，定居巴黎。





瓦格纳钻研钢琴和交响乐，开始创作《婚礼》

这第一部歌剧脱稿于 1832 年。从中可以想见小瓦格纳在家里和姐妹一起演出带血腥味情节的木偶剧。剧中充满了从蒂克、施莱格尔、莎士比亚以及霍夫曼(《婚礼》即取材自他的作品)那儿借鉴来的狂乱激荡和鬼魂出现的场景，让人想起古代希腊、罗马神话题材的悲剧。瓦格纳那童年时代不知疲倦、乱看一气的阅读习惯，长大后依然保持着。不过他姐姐罗莎莉总爱开玩笑地规劝他：我们这位少年天才受了奚落，倒会把写了一半的乐谱整理一番。

左页右上方是柏辽兹的肖像。他也很推崇韦伯，但他和瓦格纳一样，都是与传统决裂的音乐家。他与瓦格纳相识时，已写有多部重要作品，其中包括《幻想交响曲》和《罗密欧与朱丽叶》。柏辽兹始终没写过歌剧，所以后来当瓦格纳在这一点上比年岁较长的柏辽兹占上风时，两人的关系变得紧张起来。

19岁那年，瓦格纳决定自己写脚本，日后持之以恒，成为歌剧革新的先驱



写完《婚礼》后一年他根据戈齐的作品着手谱写《仙女》，他把这部歌剧送交各剧院，但都被退了回来。直到他去世后，这部戏才于1888年在慕尼黑首演。之后，也不曾再有过像样的重演机会。说实话，这是部平庸之作。他念念不忘“舞台场景”，包括模仿韦伯《魔弹射手》中的狼谷场景，而旋律和节奏也无新意，剧中人物一味摆着自命不凡的英雄气概，自管自朗诵不停，跟演奏仅有些许断句的乐团配合得很差。

下一部歌剧《爱情的禁令》写于1836年，深受青年德意志运动理论影响

瓦格纳与这一运动的领导人之一劳贝过从甚密。青年德意志运动成员的作品遭到查禁，“因为它们无端攻击天主教，破坏社会秩序，目无法纪，道德败坏”；这一运动的成员自称是无国籍的欧洲人，主张把伤感的浪漫主义抛到一边去，声称自由、美、享乐是医治守旧虚伪痼疾的三帖药方。在《爱情的禁令》中可以感觉到作曲家学自奥柏、贝利尼的歌剧，技巧变得圆熟；但后来瓦格纳却一再认为这部歌剧趣味低下。不论如何，从这部歌剧中实在难以找到他对韦伯和贝多芬的赞美，以及打算开始“写德国歌剧”的决心。

瓦格纳满腔怨气地写道：“法国歌剧和意大利歌剧成功后，我们已在本国舞台声誉扫地，上演我们的歌剧成了一种乞求的恩典，《仙女》的上演一拖再拖。

事实上，施罗德-德弗里恩特并没有如瓦格纳所说的，在莱比锡演过贝多芬的歌剧。不过，对她入迷的瓦格纳曾在一封信中写道，他在这一天发现了生命的意义，假如将来有一天她听到他们称颂瓦格纳是最优秀的音乐家之一，那么她应当记起，正是她激发了他的使命感。当时他才16岁……



K. Hof- & National-Theater.

München, Freitag den 29. Juni 1888.

Zum ersten Male:

Die Feen.

Romantische Oper in drei Aufzügen von Richard Wagner.

In Scene gesetzt vom K. Ober-Regisseur Herrn Brattner.

Personen.

Anfang um 7 Uhr, Ende um ½11 Uhr.

我听了施罗德－德弗里恩特在贝利尼的《罗密欧与朱丽叶》中的演唱。一部毫无价值的音乐作品，居然让人留下如此美妙的印象。我开始怀疑自己的原则是否能成功。我向来认为贝利尼无多少可取之处，然而他用于创作的音乐素材却仿佛向我展现了一种令人激动、向往的生活，其中惬意的况味，跟我们的辛苦、艰涩是不能同日而语的，怀着这种艰涩感，我们德国人恐怕也只能写写痛苦动荡的生活。”

这番坦率的表白，表明了他的犹豫：身为一个德国人，如果《仙女》中的模仿无法给自己带来荣耀，那么是否应在时尚的“轭形门”前弯下腰来呢？瓦格纳日后对自己这种一时的动摇自责不已。不过，从瓦格纳在舒曼主编的《新音乐杂志》上发表的文章中，可以看出他确实是在为创作一种能为全世界观众接受的民族歌剧，苦心孤诣地探索着自己的美学原则。

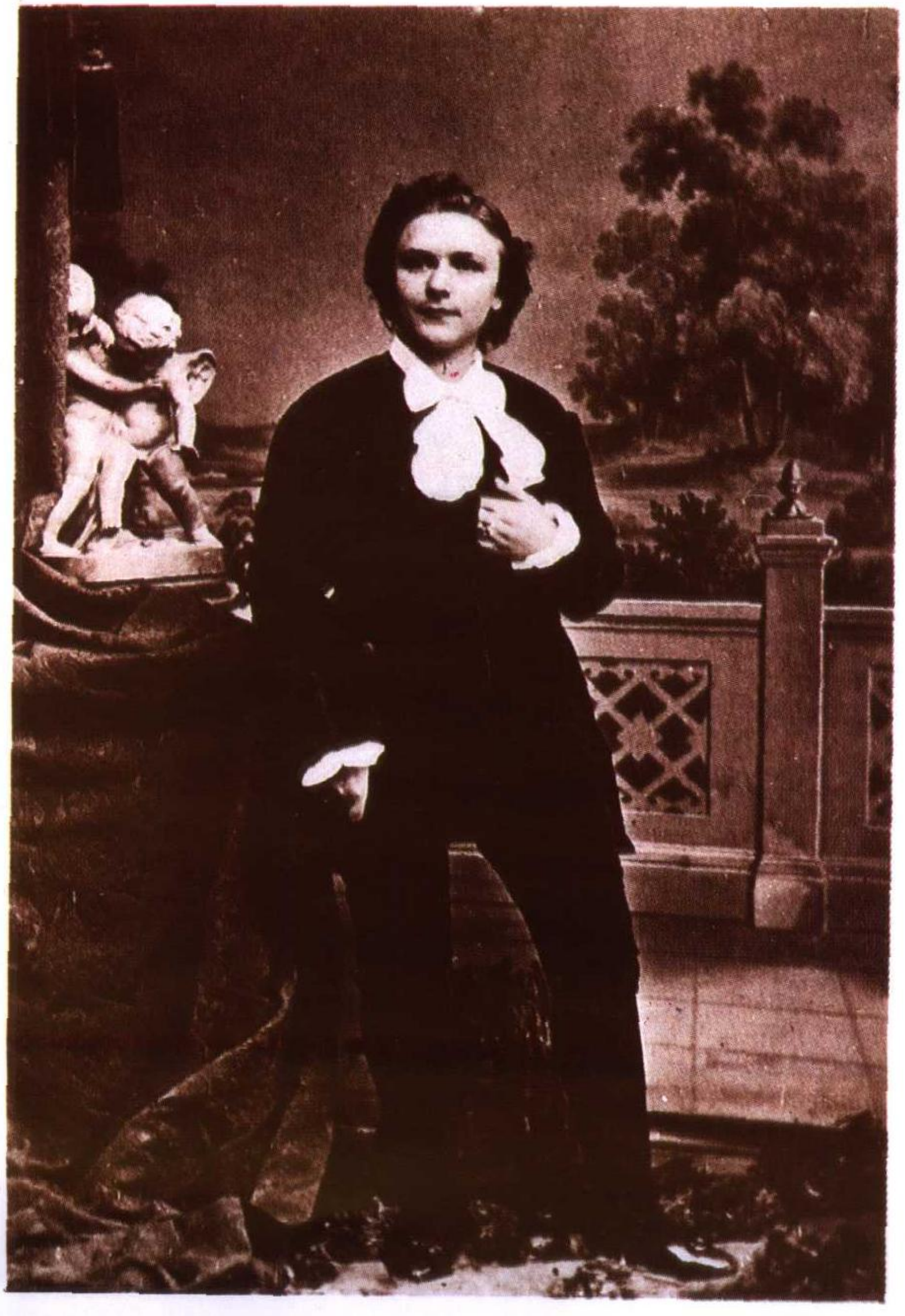
21岁的瓦格纳被任命为贝特曼剧团的乐团指挥

他在剧团里跟女演员米娜走得很近。她已经有

劳贝很早就对瓦格纳有过影响。他是青年德意志运动的理论奠基人，对瓦格纳大为鼓励，但不久就因对瓦格纳选择的美学原则感到失望而与之疏远。青年德意志运动并不是一个纲领明确、组织严密的文学或革命运动。劳贝与瓦格纳后来两度关系恶化：一次是1861年在维也纳两人颇为尴尬地重逢时（当时劳贝负责皇家剧院），另一次是《纽伦堡的名歌手》首演时，劳贝对此剧冷嘲热讽。不过，由于劳贝的影响，瓦格纳接触到了各种哲学和政治思潮，这对他日后的创作具有决定性的意义。



一个 10 岁的女儿,但对人说是她的妹妹。1836 年,瓦格纳不顾一切与米娜结了婚。她在好些地方都明显不忠,但瓦格纳对她的种种托辞都不予追究。米娜也像瓦格纳一样地不安于现状,而她的这种中产阶级色彩浓厚的梦想,跟瓦格纳对声誉名望的渴求是大相径庭的。对这个拜倒在她石榴裙下的年轻作曲家,她早就把他的禀性猜了个八九不离十。她见他花钱慷慨,即使再能挣钱也得亏空。她很快就想像得出,今后债主



米娜·普兰纳长得很美,玩弄追求者的感情是她的拿手好戏,不过她在表面上始终显得端庄娴雅,而且终其一生保持这种形象。对瓦格纳这样一个天才,即使她是真诚相待,以她的自身条件也决定了她无法对他有所助益。瓦格纳很快就对她失去了热情,但仍然供给她的一切需求,即使在他自己最拮据的时候也从未想过要跟她离异。日后瓦格纳声誉卓著,有人却指责他抛弃米娜,这时米娜公开站出来向瓦格纳表示了感激之情。



跟在后面的日子会是怎样的滋味。她于是离家出走，跟以前的相好重温旧情。但最后她作了让步。这种不堪与人言的关系，断断续续维持了 30 年。

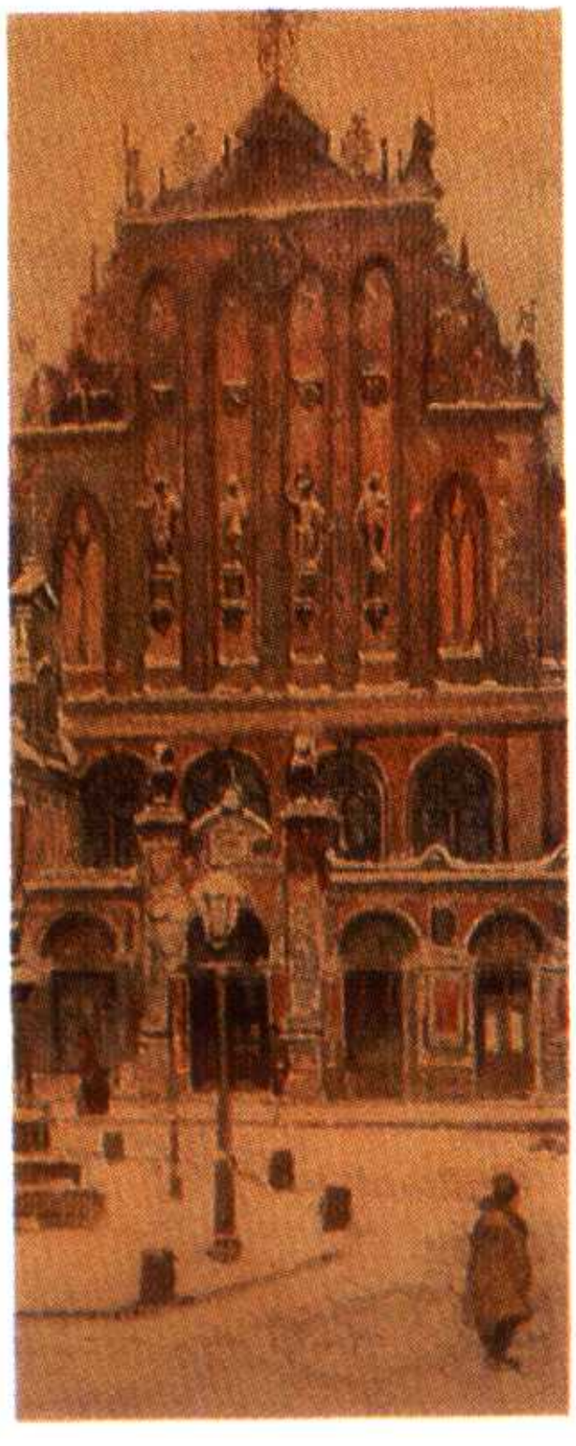
瓦格纳把《爱情的禁令》加进了剧团的节目单；但只演了一场，演员就在后台吵了起来，当晚把贝特曼剧团搅得天翻地覆，结果剧目又从海报上撤了下来。

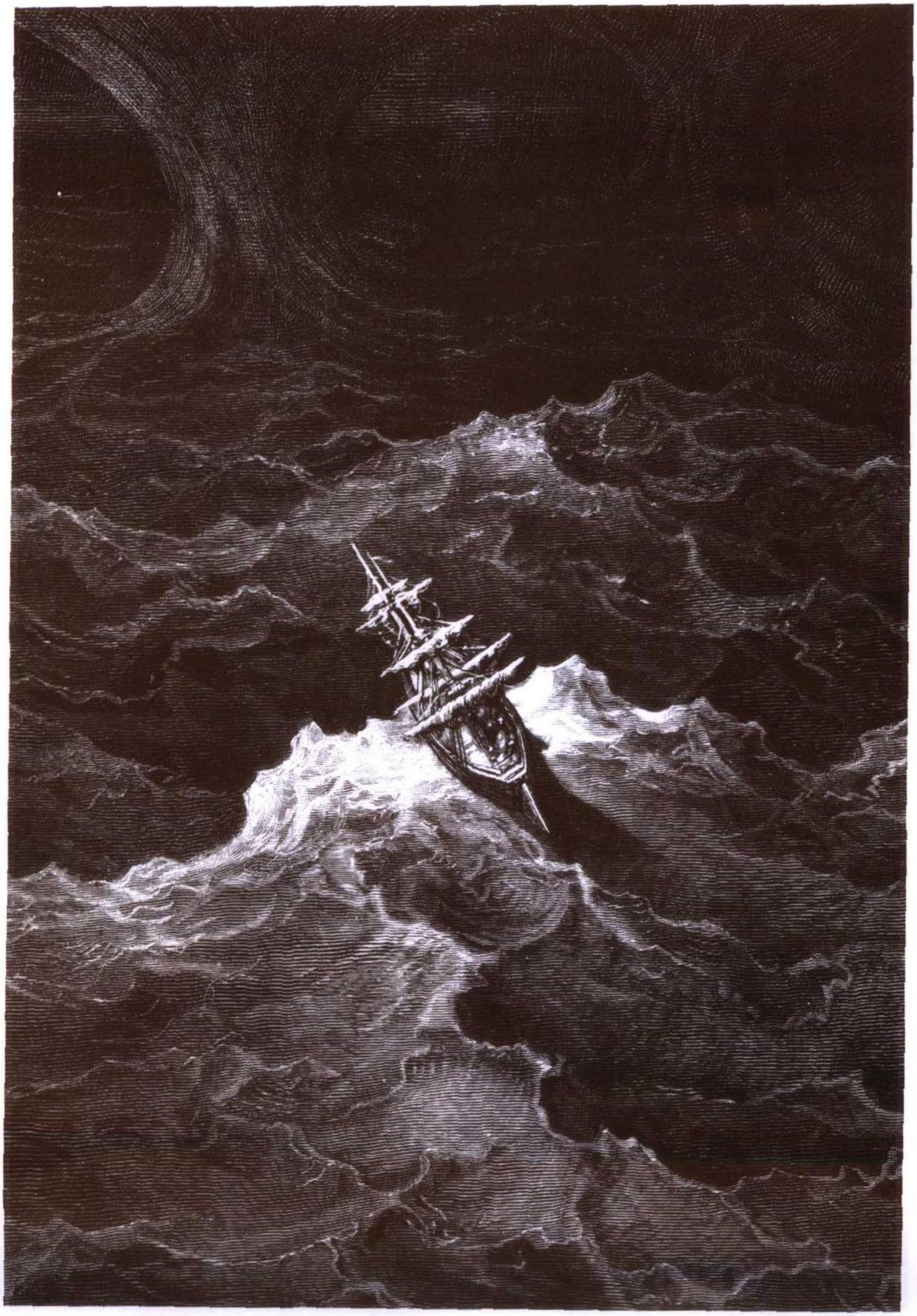
为了躲债，也为了找份稳定的工作，瓦格纳流浪到里加



里加剧院及其建筑风格给瓦格纳留下了难忘的印象，从日后的拜罗伊特音乐节剧院可以看到那座剧院的影子。瓦格纳在里加剧院开始谱写《黎恩济》，他还考虑过《幽灵船》的题材，但随即他就被解雇了。于是他又再度风尘仆仆，前往法国首都。在海上经历的惊涛骇浪，使《幽灵船》有了雏形……

瓦格纳四处奔走，渴望有一天能出人头地；他甚至指望《爱情的禁令》来为自己赢得名声，这部歌剧在很多地方受莎士比亚《恶有恶报》的影响，应该说是一部模仿之作。





1839年瓦格纳到达巴黎：这座神奇的城市，世界的都城，艺术家难以为人接纳的嘈杂混乱的巴别塔



这座轻浮而富庶的城市里，多少怀着美梦而来的流浪汉和淘金者都未能如愿。瓦格纳也混得不好，他住的是简陋的房子，艰难度日。他总是从街边小饭馆里出神地看着暴发户过着花天酒地的生活，有钱的小市民不事铺张地待在自己的窝里。他的岳父开了书铺，对他却小气得很。

圈内人士接见他时，都挺有诚意，也作了不少承诺。像梅耶贝尔，写过著名的《恶魔罗贝尔》；斯克里布，巴黎上演的重要歌剧的脚本即便非他亲笔所写，至少也有他的署名；哈巴内克，巴黎音乐学院音乐会协会创始人；迪蓬谢尔，史诗性的《大歌剧》指挥。这些人都足以改变一个年轻艺术家的生活，让它变得更有诗意，他们的承诺激起瓦格纳热切的企望，可是到头来所有希望都成了泡影。

在巴黎，瓦格纳打算步梅耶贝尔后尘；因此他恳求梅耶贝尔的援手："在我身上有一种奴隶的天性；尊贵的主人，买下我吧！"



米娜跟着他流亡，顺从、无奈却又一肚子火，她勇敢地承担起家庭主妇的职责，照顾一家人吃饭，还得把自己有的跟一小群寄居巴黎的单身汉朋友共享。瓦格纳也常上柏辽兹那儿去，这位作曲家也正急于让人听到他的作品呢，瓦格纳还结识了海涅。

为了生活，瓦格纳什么事都干，他写文章发表在《音乐报》或德国杂志上，把歌剧改编成钢琴曲，改编著名歌剧的乐曲，也做过抄谱员，还少不了四处求助，向朋友

和亲戚借钱。为了区区 500 法郎，他甚至把《幽灵船》的构思出让给脚本作家富歇和勒瓦尔，迪奇马上谱曲。幸好这部歌剧只演几场，“船”就沉了。

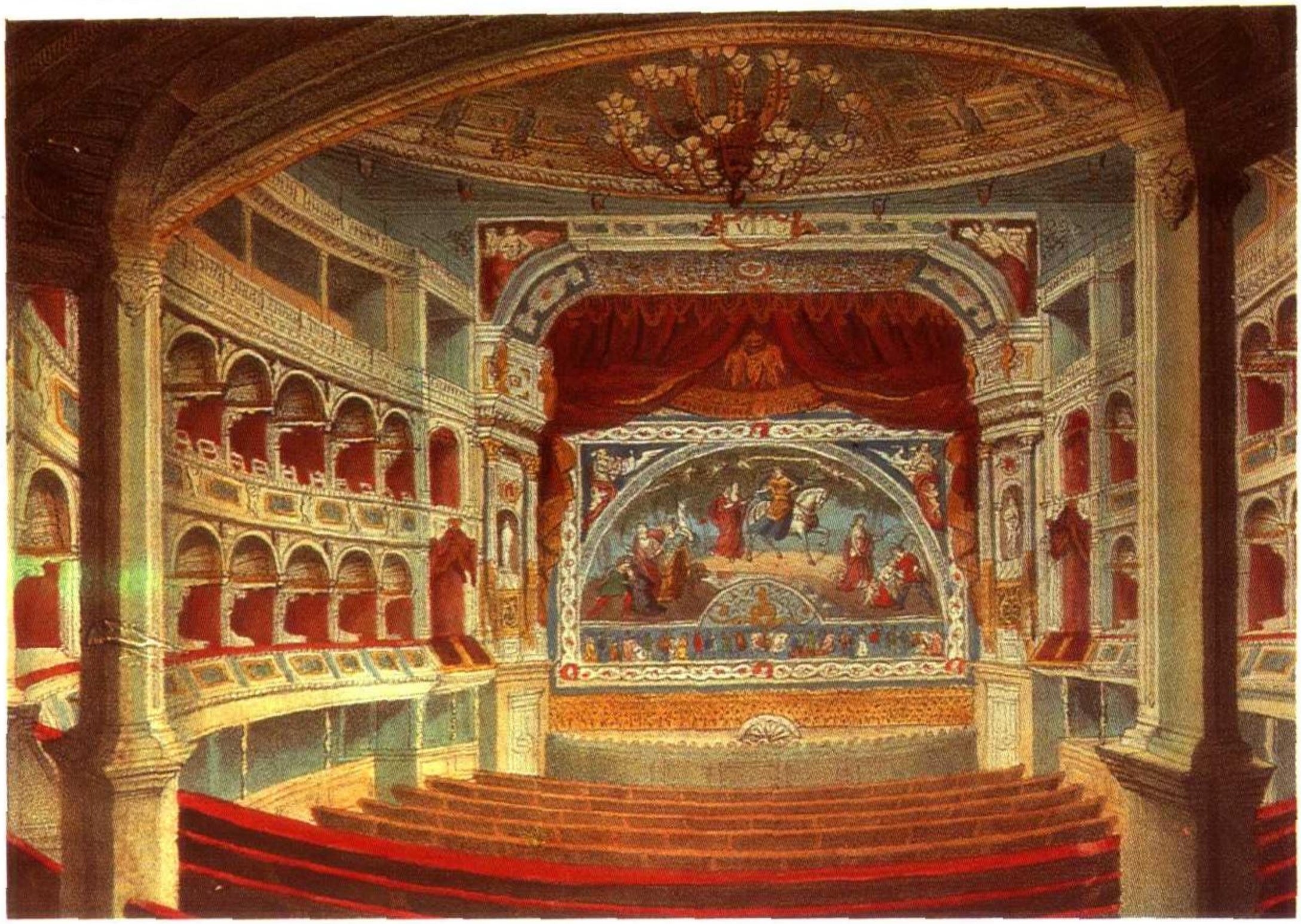
我们惊讶瓦格纳的行径。在那个年代，歌剧作曲家差不多总是认定同一个脚本作家的作品，而且脚本作者和音乐家之间的联系，也远不如今天这般密切。脚本提供的是情景，而不是主题，歌剧受欢迎，主要靠高明的配器手法和作曲家的“唱段”。《幽灵船》那桩事，后来双方作了妥协，那个惯用的法文剧名《幽灵船》总算留给了瓦格纳的作品，这个剧名对法国人来说，自然要比从德文翻译过来的《漂泊的荷兰人》来得更亲切些。



《黎恩济》在德累斯顿的萨克森宫廷剧院演出

瓦格纳一鼓作气，1841 年写完《漂泊的荷兰人》，满心希望也能一炮打响。同时，他大量阅读，并靠文献学家莱尔的帮助，得知有关汤豪泽和洛亨格林的传说，并且熟悉了霍亨斯陶芬王朝的历史。莱茵河那头来了回音，瓦格纳兴冲冲地打点行装准备回归故国。瓦格纳并非空手而归，他带回重新焕发出来的对祖国的眷恋之情。他在黑暗中听到和依稀看到的那一切，都被他珍藏起来：在抄写和改编梅耶贝尔、阿列维、奥柏、罗西尼乃至布瓦埃尔迪厄歌剧作品的同时，他领悟到自己的使命。他明白观众感兴趣的是历史史实的演绎，是汹涌澎

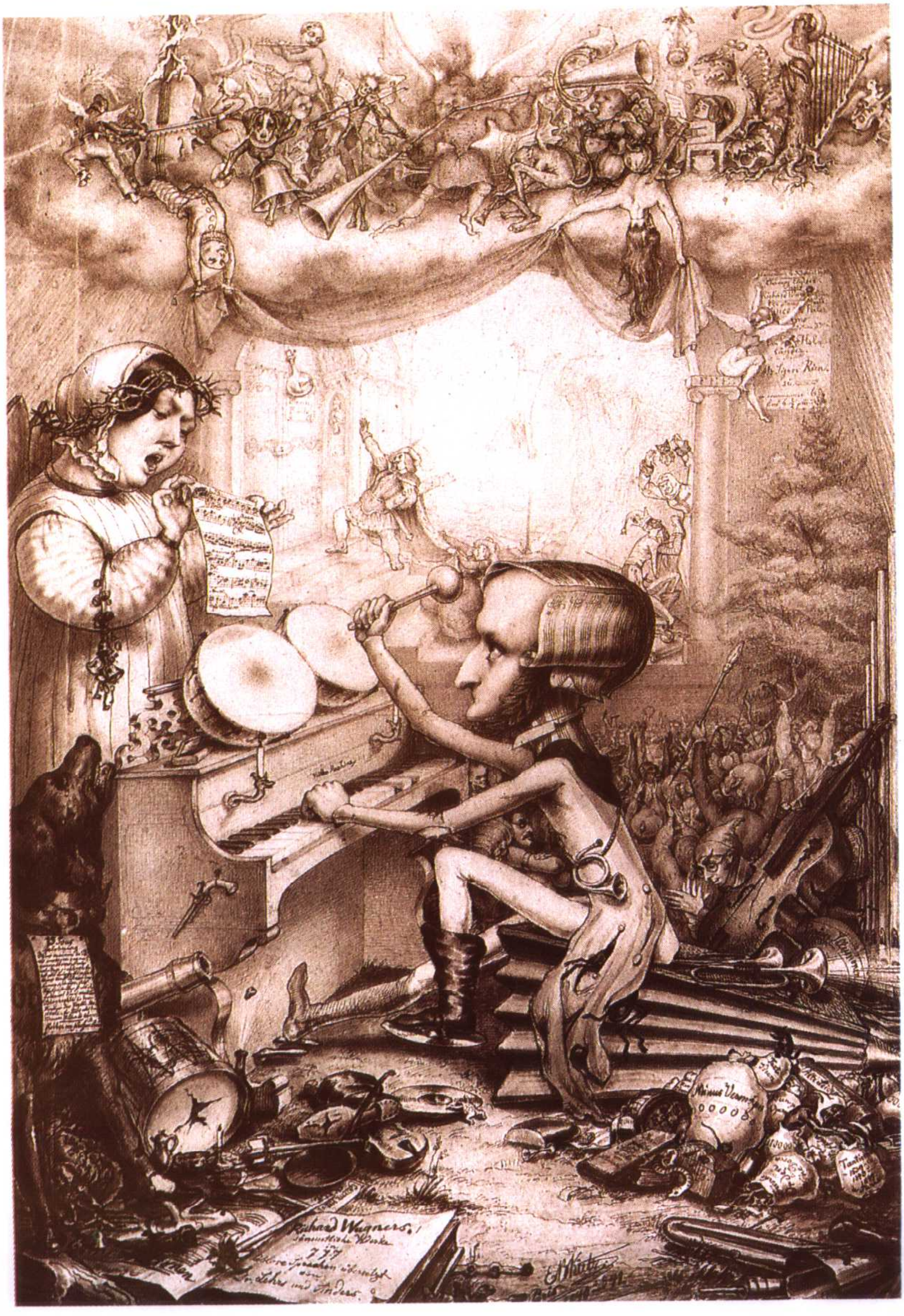




湃的激情，是你死我活的对抗，是演员阵容壮观的场面，是乐团演奏扣人心弦的效果。

观众对中世纪充满幻想色彩的传说的迷恋，使瓦格纳也受了感染。他意识到根据这些传说创作的歌剧，加上大量按历史真实精心设计制作的服装、配饰，完全可以跟一部浮华的浪漫主义歌剧中五光十色的舞台效果一比高下。这种布景精巧的歌剧，瓦格纳是终生难忘的，尽管这种风尚在 10 年后就不时兴了，但对瓦格纳来说，无论在他 1860 年重返巴黎，还是兴建拜罗伊特剧院之际，它们肯定是会浮现在他眼前的。此外，他还仔细研究了发声的类型——由此出发，他创立了“瓦格纳唱法”。《黎恩济》中已经用到了这种全新的唱法，而在《汤豪泽》和《洛亨格林》中这种唱法逐渐定型。

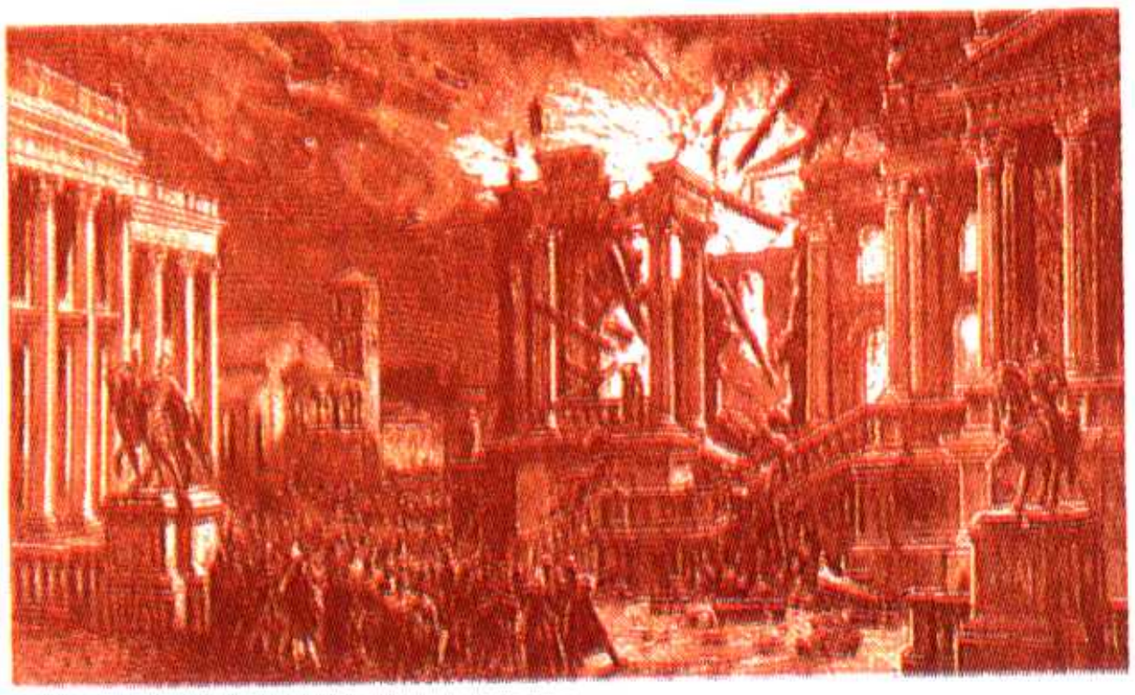
新建的德累斯顿皇家剧院，是当时德国最大、最时髦的剧院，这是建筑师桑珀的杰作。桑珀后来成了瓦格纳的好朋友，和他一起参加过 1849 年的动乱，负责修筑街垒。1864 年，桑珀为《尼贝龙根的指环》的演出，专门设计了一座剧院，日后的拜罗伊特音乐节剧院，虽说是别人负责施工的，但设计完全是按照桑珀的构思。他的影响在拜罗伊特极为明显，就连剧院的外观也显示了他的风格。


Richard Wagners
Sämmtliche Werke
Meine Verm
Tann

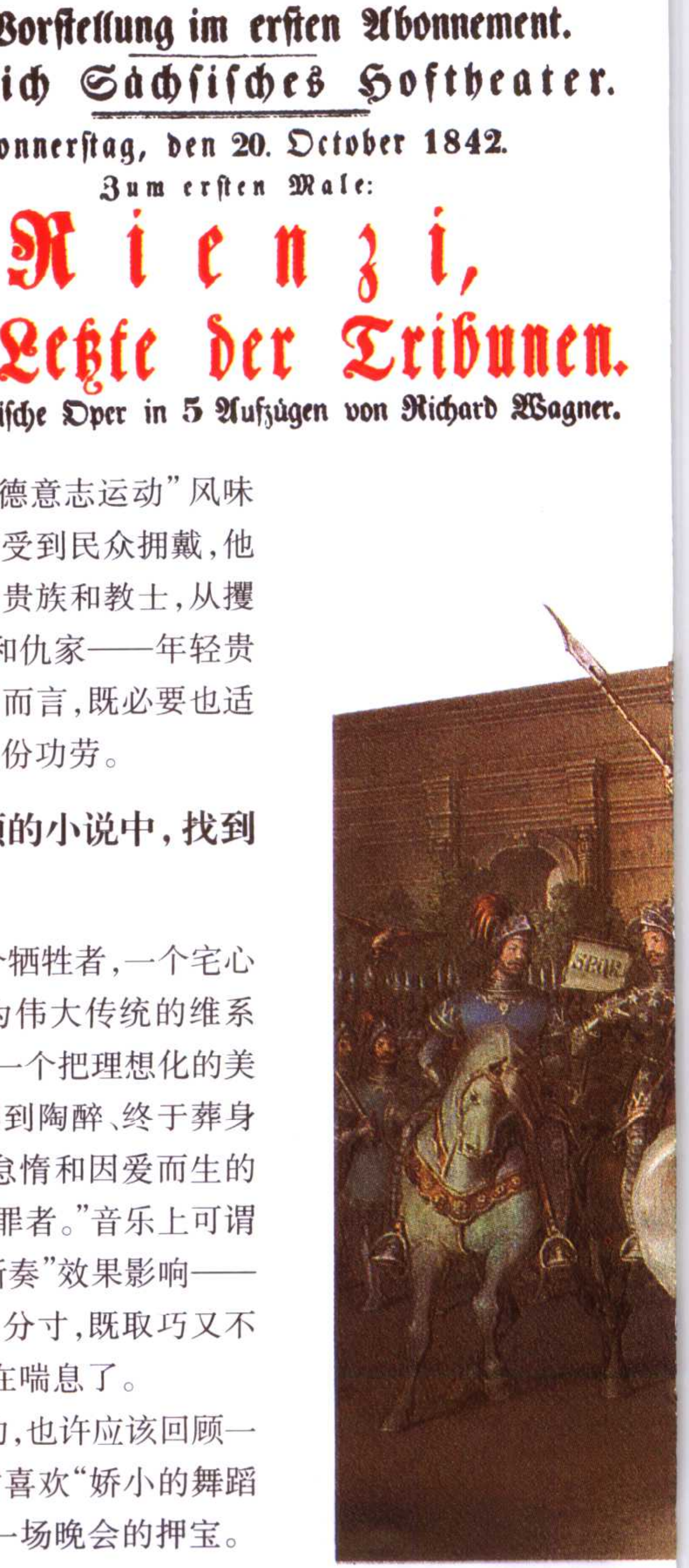
1842 年 10 月 20 日，《黎恩济，最后的护民官》在德累斯顿首演。

事先作曲家很担心这部作品“长得吓人”（瓦格纳语），结果却出乎他的意料之外，一连 6 小时，演员和观众都不肯停歇一下，演出获得空前成功。“曙光露了出来，”瓦格纳这样写道。

第二章
革命艺术家



在《黎恩济》首演将近两年之后，瓦格纳还在暗自寻思，他何以能写出一部“如此辉煌”的歌剧。


16te Vorſtellung im erſten Abonnement.
Königlich Sächſiſches Hoftheater.
Donnerſtag, den 20. October 1842.
Zum erſten Male:
Rienzi,
der Letzte der Tribunen.
Große tragiſche Oper in 5 Aufzügen von Richard Wagner.

首先当然归功于演员，男高音蒂沙切克和当时大名鼎鼎的女高音施罗德－德弗里恩特。柏辽兹说这位女高音天生有一种“女性的和谐”和优秀演员的气质，尽管嗓音已非昔比，仍有光彩和魅力。

其次是脚本，这个仍有“青年德意志运动”风味的脚本，叙述古罗马护民官黎恩济受到民众拥戴，他是怎样对抗自大、不顾国家利益的贵族和教士，从攫取权力直到灭亡。他妹妹伊蕾娜和仇家——年轻贵族阿德里亚诺之间的爱情，对全剧而言，既必要也适当。最后，出色的布景装饰也有一份功劳。

瓦格纳从《黎恩济》取材的利顿的小说中，找到了日后的主角典型

正如博菲斯描述的那样，“一个牺牲者，一个宅心宽厚的人，他以为民众把自己视为伟大传统的维系者，只消振臂一呼，就能从者如云。一个把理想化的美梦寄托在群氓手里的人，还兀自感到陶醉、终于葬身于石块之下……〔一个〕被民众的怠惰和因爱而生的恨，很有人情味的糅合所击败的赎罪者。”音乐上可谓差强人意：乐谱受巴黎作曲家的“断奏”效果影响——这种效果，在作品中由于用得很有分寸，既取巧又不流俗，但若是连续使用，就有些像在喘息了。

要解释这样一种轰动性的成功，也许应该回顾一下地方上芭蕾演出的成功，对当时喜欢“娇小的舞蹈女演员”的观众而言，芭蕾已成了一场晚会的押宝。

但不管如何，瓦格纳当时未满30，欠了一屁股债，又满心指望能出人头地，这次成功对他来说，毕竟是一次丰硕的收获，不仅保证下部歌剧的上演，也为今后开拓了前景。

瓦格纳写完《幽灵船》，于1843年1月2日在德累斯顿首演，施罗德－德弗里恩特参加演出

即使这部作品跟《黎恩济》截然不同，演出还是获得了成功。而瓦格纳很清楚，那就是《幽灵船》自有其不同于《黎恩济》的道理。

按照那个时代的欣赏习惯，这部歌剧不够流畅——音乐上尤其



《黎恩济》的舞台效果很强烈——英雄落难的朱庇特神殿的那场大火——格斗、铜管乐、游行队列、舞台上充斥着阴谋、誓言、祈神和诅咒，何况还有那么些罗马人的服饰，从顽童到贵族，从士兵到城里的市民，——显现在行将衰落的帝国背景上——观众恍如置身在14世纪。后来比洛说起这部作品："这是梅耶贝尔最好的歌剧。"瓦格纳确实可以说是"胡格诺派"作者的"学生"，不过那一位倒是该对巴黎人的失望负责的。



Wagner: Der fliegende Holländer

如此。《幽灵船》的主旋律不很丰满，进行得却很快；作曲家要求达到的效果，使配器手法显得特别简洁，铜管乐器竭力营造出力量的震颤和惧怕的瑟缩效果。

整部歌剧的结构也不很灵巧：冗长的第二场中，按当时惯例安排的种种场景和人物之间，不时会闪现一些辉煌的段落，但它们之间缺乏一种巧妙的联系。第三场临近末了匆匆推向结局，其中一大堆情节，把听众的感觉和寓意都给搞混了。



劳贝评论说《幽灵船》“耽于幻想，苍白无力，退守于内心世界”，无法看作对政治形势进行的阐述。他还不无道理地指责瓦格纳想要“在统一的美学原则中为自己争得一席之地”，而背叛了民族的艺术专业。但对这种观点持不同意见的也确有人在，就在首演当晚，有位照瓦格纳的说法“很忧郁的人”，第一个走上前来对他说，他“刚才拯救了德国歌剧”。

凭着天才的直觉，瓦格纳找到乐剧创作之路



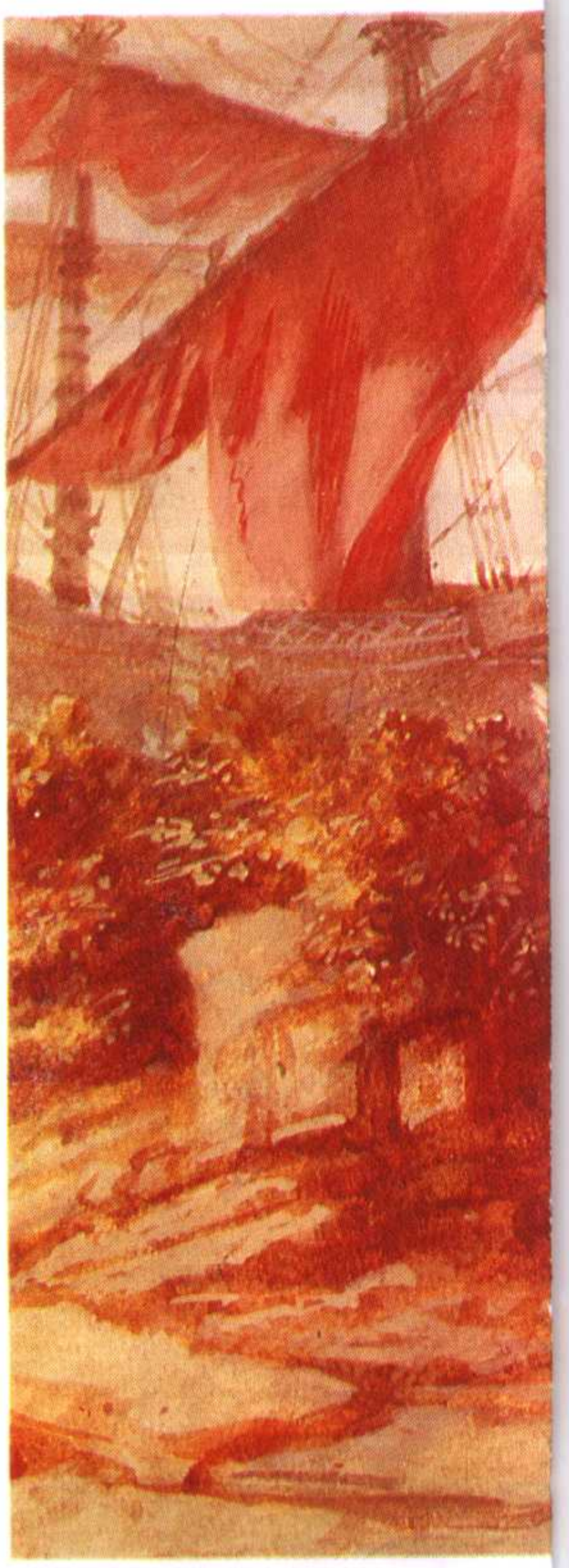
通常，一部歌剧总是由一段段乐谱拼接而成的，如独唱、二重唱、齐唱、合唱；它们或多或少又跟朗诵性的对白和歌唱性的宣叙调联系在一起。瓦格纳保留了这一框架，但是在《幽灵船》中人们会惊奇地发现一种结构紧密、和谐一致的全新概念，它明显表现在幕间曲的取消。而且，虽然人物仍保留了抒情的传统，但在他们的行为动机与相互关系中，已经酝酿着即将诞生的伟大乐剧主题：抹去时间和空间、梦想和现实的

界限，灵魂的预定归宿，生的恐惧，社会对个人的压力，及个人与他人悲剧性联系，怎样使自己成为代人受过的牺牲者……其他一些成分：来世的祈福、恶运与不幸、绘制的图画和讲述的故事的神奇魔力，都是一般浪漫作品中习以为常的。然而，那些满心想来看一部像《魔弹射手》那样描写幽灵歌剧的观众，想必大失所望。这部歌剧的特点，在于它是靠一种全然不同的焦虑不安来形成张力，情节具形而上学的意义，这是第一次在歌剧舞台上，展现赎罪意志与种种欲念的邪恶力量的较量。

作为韦伯在德累斯顿宫廷的继任者，瓦格纳只做些他感兴趣的音乐工作，此外则对强调个人的价值颇为敏感。



可是，没人想到来欣赏这种“音调的突变”的观众，恰恰是刚为《黎恩济》喝过彩的观众。当他们得知这回上演的新歌剧什么新鲜玩意儿也没有，布景是以前用过的，又无新意，他们惊愕之余的失望，是不难想见的。这也正是这部歌剧当时未能成为保留剧目的原因所在。

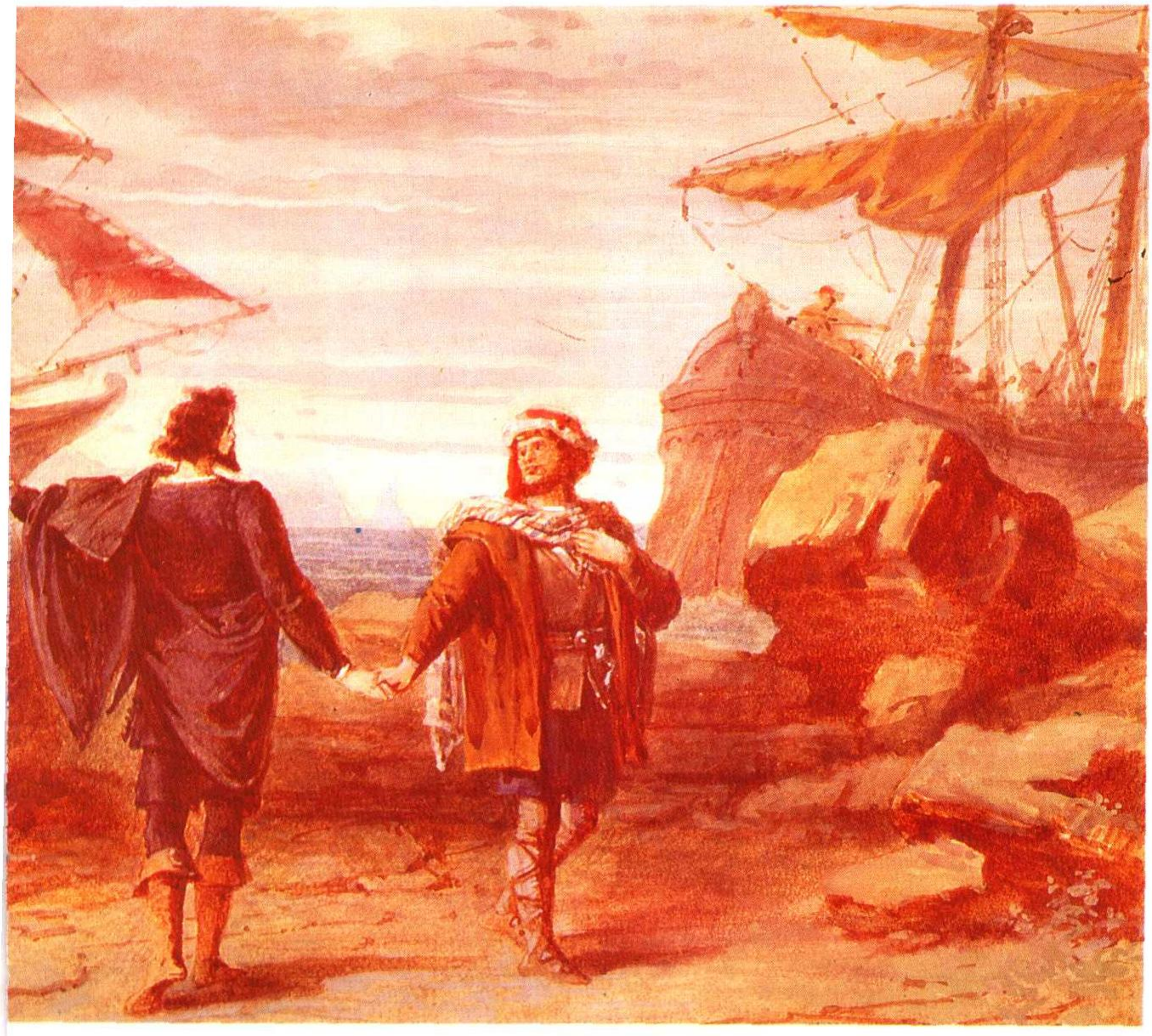


《幽灵船》写下一个进步：乐团的作用更独立、更鲜明了

瓦格纳以前就（在他的评论阿列维的文章《瞻仰贝多芬》里）阐述过乐团的新使命“表现深不可测的人性”，即它的作用不再只是为歌者伴奏、为舞台调度营造气氛。瓦格纳要实现这一恢宏的目标，手头的工具还太简陋，但由此诞生的不仅是瓦格纳体系，整个德国音乐在吸纳百川后，终于找到可以注入的大海。

重任在身的年轻作曲家，似乎还没有完全做好这样的准备。一个月后，王室任命瓦格纳为萨克森皇家剧院乐团指挥，他继韦伯担任的这一职位，一般认为为德国歌剧执牛耳者，肩负崛起民族主义使命，而对这位“魏玛传人”尤其如此。擢升如此之快，难免招来妒忌和中伤——何况瓦格纳以为身为艺术家，就应该跟亲王平起平坐的。他曾声称，世人期待他“将此间的音乐生活进行一次真正的艺术重组”，对瓦格纳来说，这一改革必然与发掘人性是并存的。

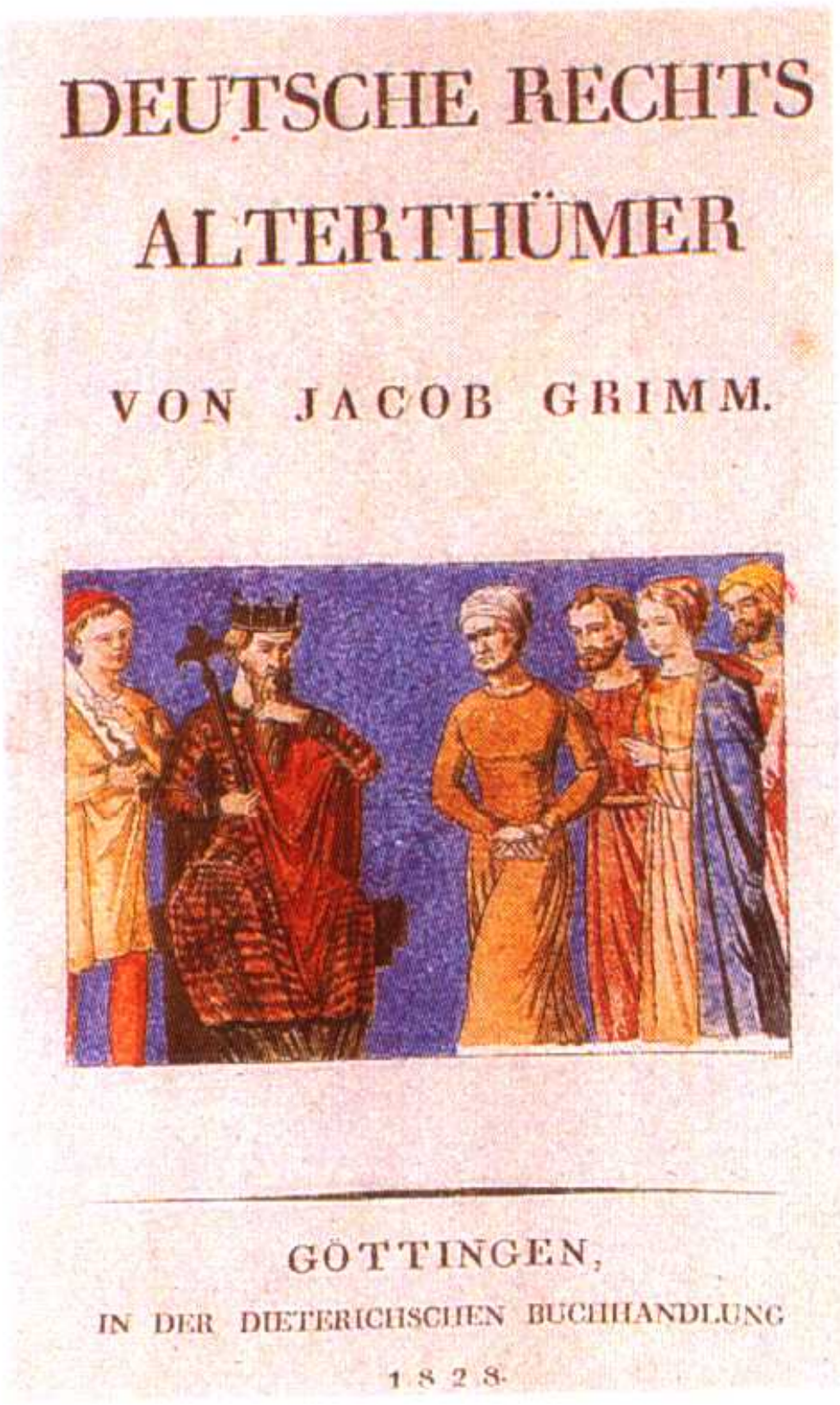
漂泊的荷兰人的传说故事，经瓦格纳重写后，突出了一个漂泊的水手由于一位姑娘的忠贞而得到救赎的主题，瓦格纳曾在海涅的《回忆录》中读到过这一题材。



身为乐团指挥的瓦格纳声誉卓著，尤其在成功演绎了贝多芬的交响乐后

他经多方努力将韦伯骨灰从英国运回。虽然在一般人眼中这只是他艺术家的率性而已，但也口碑颇佳。骨灰运抵德国后，瓦格纳发表了一篇著名的演说，颂扬了德国艺术，同时也……把自己置身于德国艺术的最前列。

这种扎根于民族的意识，也表现在他的阅读书目中。这个时期，他开始为自己精心准备一个图书馆，大量收藏德国古代典籍和中世纪文学作品，有格林的《德国神话》(包括齐格弗里德的冒险故事)，还有以特里斯丹和洛亨格林为主人公的史诗；从格维努斯的《德国文学史》中，瓦格纳熟悉了纽伦堡的名歌手和萨克斯；他还读了埃申巴赫的小说，包括《帕西法尔》。不妨说，此时他已掌握了日后去世前他所要写作的题材。不久以后，他为了《纽伦堡的名歌手》散文体脚本，将种种细节都写得很详细。同时，他开始创作《洛亨格林》……



然而先完成的却是从 1842 年就开了头的《汤豪泽与瓦特堡歌手的比赛》

这部歌剧的名称不久就删节为《汤豪泽》，总谱于 1845 年 4 月完成，全剧于同年 10 月 19 日在德累斯顿首演。演员阵容中包括男高音蒂沙切克和女高音施罗德－德弗里恩特。首演并不成功，但这一次的原因主要不在于美学范畴的分野。瓦格纳面对的是因忌妒他的职位而联手的一帮人，他站在天主教立场在杂志评论上写的抨击性文章，也让他直接付出了代价。





瓦格纳不顾乐团和舆论界的一致反对，决定把贝多芬的《第九交响曲》安排在音乐会季节的曲目单上，这一来，事态更扩大了。贝多芬的这部作品，历来被认为是无法上演的曲目，在瓦格纳之前的几位德国音乐大师都尝试过，但都以失败告终。然而这一次，瓦格纳却取得了辉煌的成功，权威的音乐评论家汉斯立克予以肯定，舆论界一时好评如潮。

乐团指挥瓦格纳所表现出来的天才，使他的对手不战自败，《汤豪泽》重新上演并取得成功。

音乐评论家爱德华·汉斯立克先为瓦格纳所吸引，而后挺身出来反对一个为此远离学院派的音乐体系。瓦格纳及其朋友嘲笑他是个落伍的、迂腐的、爱唠叨的家伙：他们忘了他的正直、他的教养，以及他为捍卫威尔地和勃拉姆斯所进行过的奋斗：在他们眼里，他成了敌对的舆论界象征。

就作品本身而言，这部新歌剧比起《幽灵船》是一种倒退。在《汤豪泽》中，结构的不平衡在形式上更为明显，这表明作者执意后退向浪漫主义歌剧创作手法看齐——但是创作一部令全场观众听得如痴如醉的旋律，并非瓦格纳所长——布景一如《幽灵船》，但淡化了浓重的戏剧色彩。

此外，对观众来说，情节交代得也不够清楚。从剧名推想，观众以为将会看到再现历史的“古代”场景、维纳斯山的仙女，以及……歌手之间的一场著名较量。然而，这一切都没有出现。整个剧情又一次围绕玄学的命题展开。这部作品勉强才列入了剧院保留剧目，不过瓦格纳并不怎么在意，因为他立即就着手创作《洛亨格林》。而有关齐格弗里德的一系列传说，则在他的阅读中占据了越来越重要的位置。

瓦格纳的职业处境并不很如意，不过他结识了一些当时最出色的艺术家

李斯特也在这些著名人物之列，但他当时在一般人眼里并不是作曲家，而是个出入上流社会、演奏技艺出众的钢琴家。他成了瓦格纳的好朋友和最热忱的支持者。而瓦格纳与音乐家舒曼（相当矜持）和门德尔松（处于敌对立场，况且又是犹太人）的关系，则表明了两种美学体系的对立。

可是瓦格纳负着债。他的艺术改革主张，如同他日渐增加的债务一样，让人不由得心想，此人只怕是越来越可疑，越来越生活在社会边缘，越来越不可靠了。就在他处境尴尬之际，社会主义思想喷薄而出——马克思发表了《共产党宣言》，奏响了 1848—1849 年一系列“事件”的序曲。

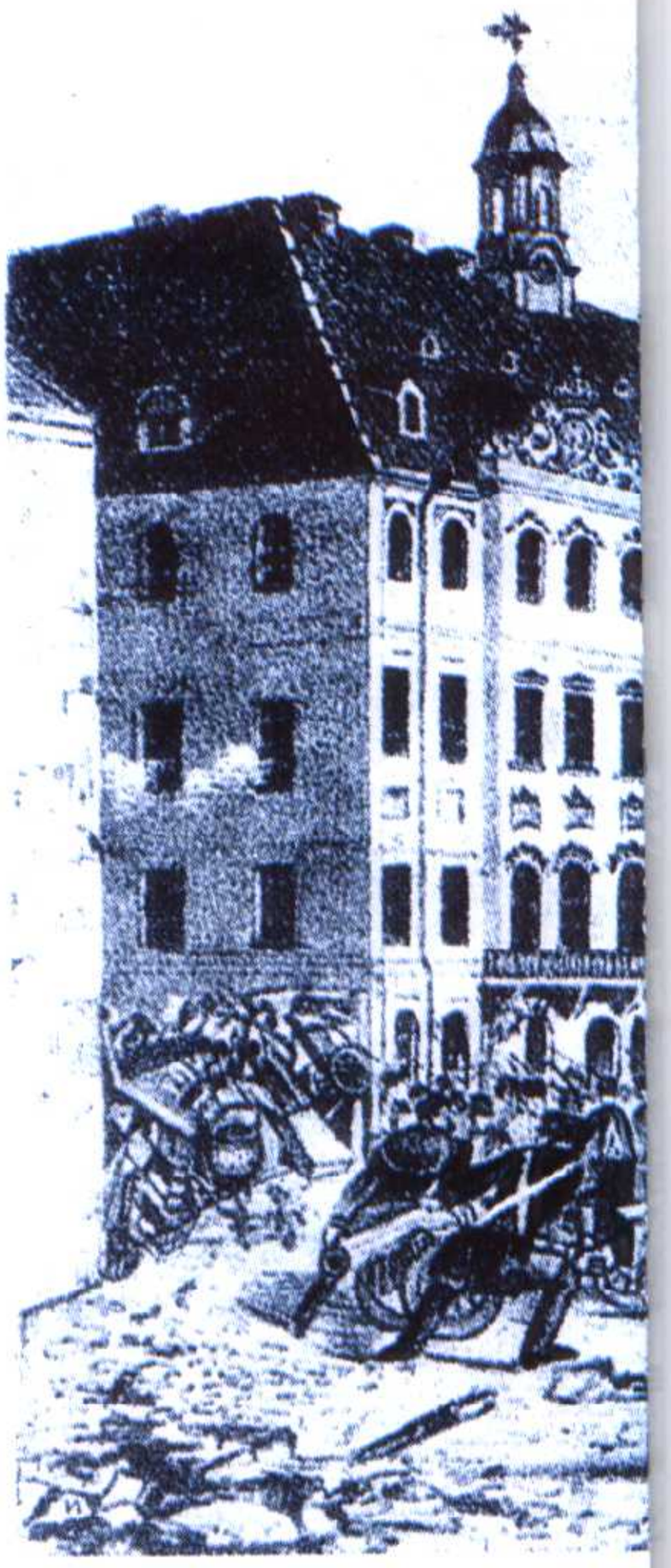


瓦格纳站在酝酿中的革命前列

让我们来看一下他在其中所做的工作。他署名的文章、发表的演说，都足以证明他对危机的根源分析失误。瓦格纳之所以成为“革命者”，首先是由于职

业的缘故：他对德国浪漫主义艺术生存的环境感到愤慨，一个作曲家的意愿往往得不到尊重。他深感自己的改革努力面对人为的障碍，显得那么软弱无力，于是他指责“当今的政治、社会环境”是这种堕落的罪魁祸首。

他在给科萨克的一封信中定了调子，审慎地表明了自己的意图：“革命！必须奠定讲究实际的基础！关于歌剧院，这是普鲁士国王合情合理的惟一决定，这样一来，问题就都迎刃而解了。”由此不难理解，瓦格纳何以会那么快就回到原地，并为反动势力而来：他送交内阁大臣的呈文，仅仅为了请求让他在歌剧院拥有全权……



不过，在当时要看透瓦格纳的思想，也真要有些聪明才行

在一场思想激进的动乱中，出于妒忌或报复的种种表演都是可能的，而瓦格纳似乎只记住了些口号。德国正如奥地利，王公贵族们拱起背等待时机。瓦格纳变得激奋起来，他接待了流亡的无政府主义者巴枯宁，此人落拓不羁和“粗俗”（瓦格纳原话）举止，使他吃惊又着迷。显然，警方对他加强了监控。瓦格纳虽说出于一种亢奋状态，但他还是抽得



瓦格纳和巴枯宁都不喜欢对时局进行长篇累牍的煽动性评论。他俩终生都很看重彼此。

19世纪中期，欧洲处于革命中心。在德国，以普鲁士为核心的民族统一大梦具有很大的吸引力。然而革命者面对的是高压政策，当局发出了对瓦格纳的逮捕令。





出时间看福音书，并在1848至1849年间接连写出了歌剧本《拿撒勒的耶稣》和《红胡子腓特烈一世》——这位君王之于日耳曼人，好比亚瑟王之于克尔特人，是一个统一王国的象征。尤其值得一提的是，他为一篇《尼贝龙根的传说》的专著，很快写成名为《齐格弗里德之死》的歌剧脚本。

1849年4月30日，事态急遽恶化。王公贵族的反动势力占了上风，许多革命者四散躲避或流亡国外。群众涌上街头构筑街垒。瓦格纳到处奔走，无处藏身，只得趁夜色与巴枯宁一起仓促出逃。几小时过后，动乱被彻底粉碎。

Richard Wagner
ehemal. Kapellmeister und politischer Flüchtling aus Dresden.

Die Nr. 140 der „Leipziger Zeitung" vom 20. Mai 1849 brachte folgenden Original-

Steckbrief.

Der unten etwas näher bezeichnete Königl. Capellmeister

Richard Wagner von hier

ist wegen wesentlicher Theilnahme an der in hiesiger Stadt stattgefundenen aufrührerischen Bewegung zur Untersuchung zu ziehen, zur Zeit aber nicht zu erlangen gewesen. Es werden daher alle Polizeibehörden auf denselben aufmerksam gemacht und ersucht, Wagnern im Betretungsfalle zu verhaften und davon uns schleunigst Nachricht zu ertheilen.

Dresden, den 16. Mai 1849.

Die Stadt-Polizei-Deputation.

von Oppell.

Wagner ist 37—38 Jahre alt, mittler Statur, hat braunes Haar und trägt eine Brille.

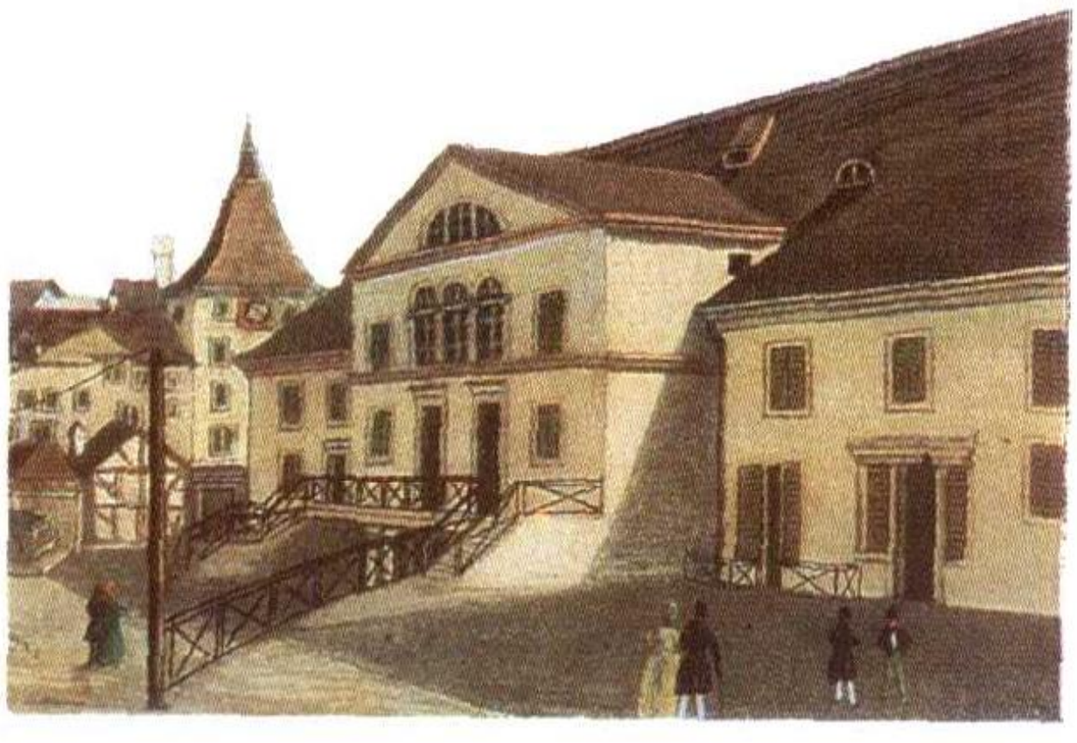


瓦格纳的追捕令发出后，他只得逃往国外，
靠李斯特的资助在苏黎世住下。
他已经没有退路。
在瑞士有一群流亡者，
他不愿像他们那样陷于绝望。
但年近 40，他仍未开始真正的事业，
一切都待重新努力。

第三章
黑暗中的天使

“然而，这个小集团的中坚人物瓦格纳依然昂立着，声称绝不向命运屈服。”

格伦茨博特
1849 年



首要的问题是求生存。李斯特是位慷慨的朋友，但在波尔多邂逅有钱的情妇洛索更让他着迷。他跟米娜的缘分已尽。于是这位流亡音乐家决意接受邀请在苏黎世定期指挥交响乐或歌剧演出。他作为乐团指挥的声望，不仅让他有了这份工作，而且为他召来了第一位学生。

比洛20岁时离开显赫的贵族家庭，投身他心仪的瓦格纳门下，从此走上音乐之路

比洛日后不仅成了当代首屈一指的钢琴家，而且堪称“现代”乐团指挥的第一人，他对贝多芬和勃拉姆斯的诠释都具划时代意义。

在这段颠沛时期后，瓦格纳感到需要静下心来好好思索一番。在德累斯顿业已溃决的那股激流，得把它朝一个方向疏引才是，有不少东西得想想清楚，重新界定，找到表现的手段。失败、倒运、不被人理解，也得找一下原因究竟何在。

瓦格纳在这段时期写了为数可观的理论文章，构筑一个融合美学思想、政治理念、道德规范于一炉的体系

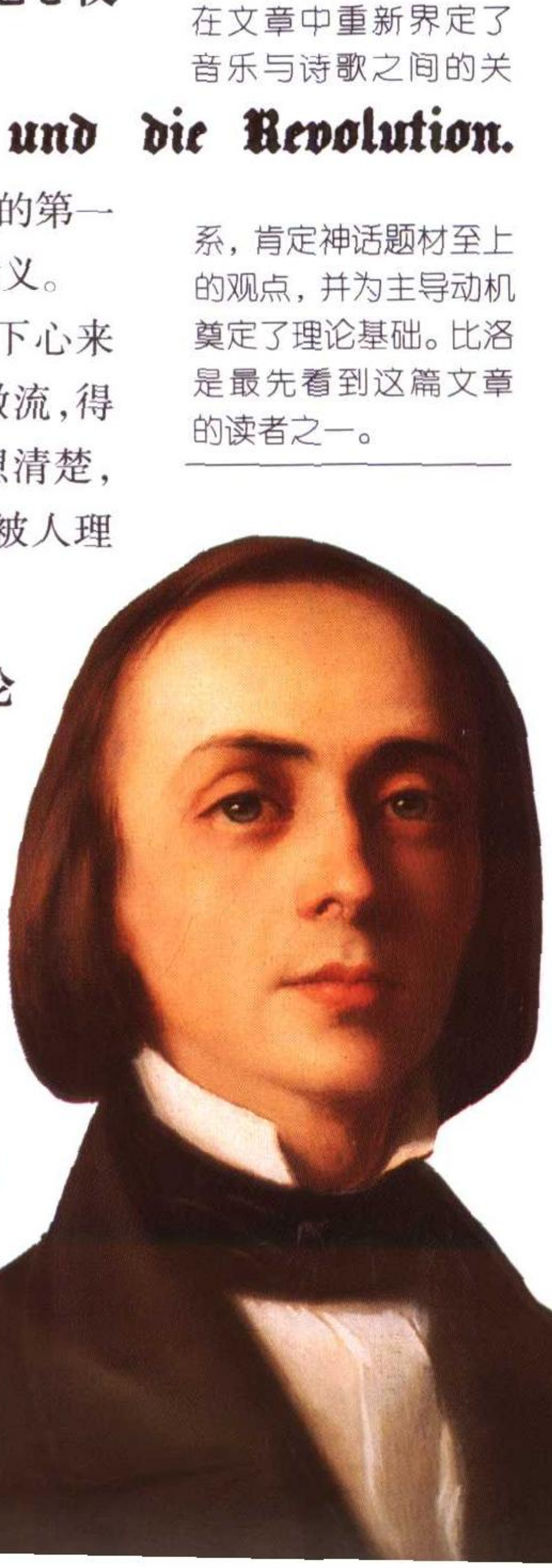
他花了将近两年时间，撰写这一系列文章。随后，他就想把自己的理论付诸实践，创作一部可以作为这一理论的范本作品。

这部作品不同于他手头的那些题材，既不是他写过一阵的《阿喀琉斯》和《铁匠威兰》，也不是《齐格弗里德之死》，因为他觉得它的规模还不够。1850年8月28日《洛亨格林》在魏玛首演，担任乐团指挥的李斯

Kunftwerk der Zukunft.

《歌剧与戏剧》是瓦格纳所写的最重要的理论文章。他在文章中重新界定了音乐与诗歌之间的关系，肯定神话题材至上的观点，并为主导动机奠定了理论基础。比洛是最先看到这篇文章的读者之一。

Die Kunft und die Revolution.

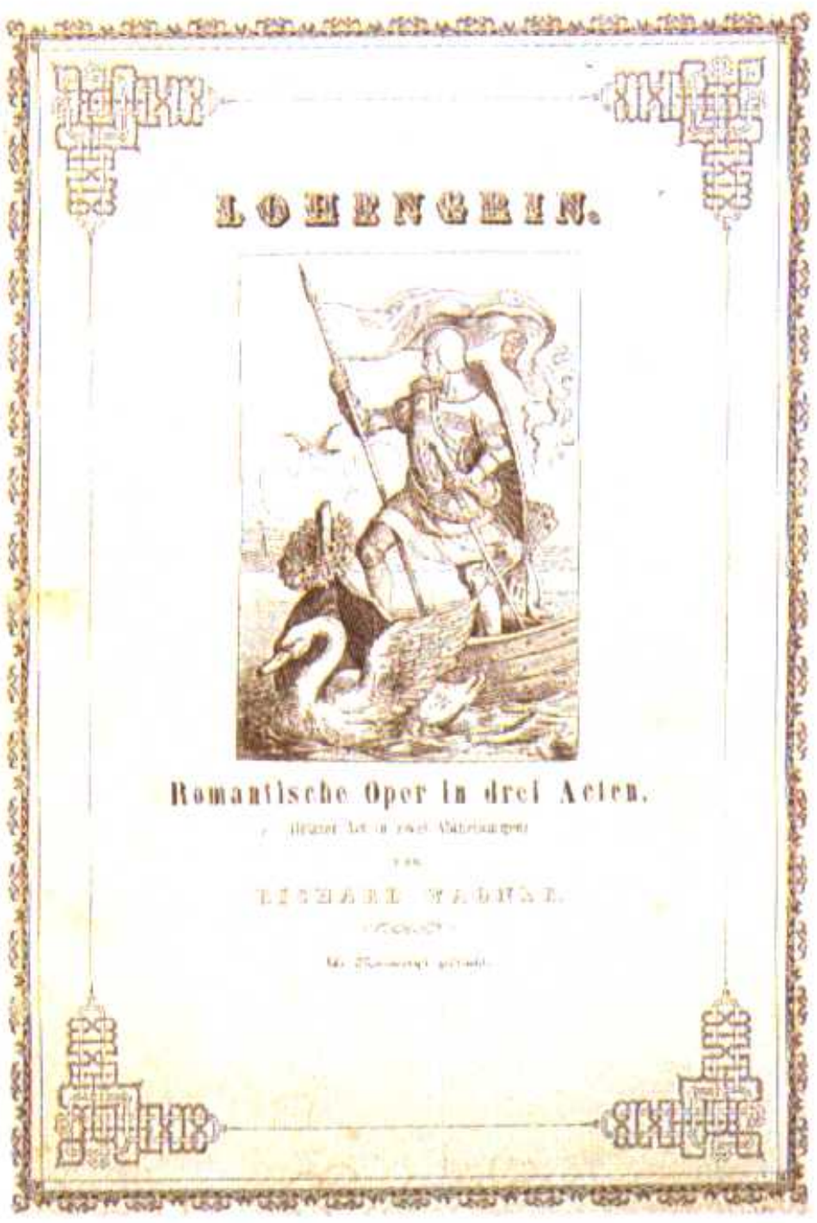


特因支持这部“闹哄哄、趣味低下”的歌剧而横遭指责。

然而，《洛亨格林》大获成功，为瓦格纳赢得了声誉

成功的原因并不复杂。全剧的情节脉络与类似舞台清唱剧、带合唱团的大型歌剧格局相得益彰，而且这一回舞台布景虽说略显庄重，但看上去很华贵。情节的来龙去脉也交代得比较清楚，易于被传统歌剧的观众接受。

跟《幽灵船》相仿，第一幕是围绕一个强有力的乐思展开，那就是通灵者的女主角祈求、召唤一位超自然的英雄的神秘现身。开始几场先是一个疑问：他会来吗？接着是第二个疑问：他是谁？他来了还会走吗？第二幕充满着戏剧张力，对陌生人来历的怀疑，先是在主要人物，而后渐次在每个人心头滋生蔓延。到了第三幕，所有的线索交汇在一起，又一一化解：女主角透过那段二重唱，提出那个禁忌的问题，于是终曲照例加快节奏，情节交叠展开。



就声乐而言，出色的对称结构，可以说水到渠成：由一个男低音以及男女主角的男女高音所构成的典雅音型，与一个男中音和一个女中音构成的“邪恶”音型交相呼应，而且在中音区作了富有激情的发


Neue
Zeitschrift für Musik.
Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.
Verleger: Robert Friese in Leipzig.
№ 19.
Den 3. September 1850.
Inhalt: Das Judenthum in der Musik. — Drei Tage in Weimar. — Intelligenzblatt.
Das Judenthum in der Musik.*)
Von
R. Freigedank.
Da wir den Grund der volksthümlichen Abneigung auch unserer Zeit gegen jüdisches Wesen und hier lediglich in Bezug auf die Kunst, und namentlich der Musik reflektiren wollen, halten wir die Erläuterung derselben Erscheinung auf dem Gebiete der Religion und Politik gänzlich vermeiden zu gehen. In der Religion sind und die Juden längst keine haßerfüllenden Gegner mehr, — Dank unseren Philosophen und Aesthetikern, die allen religiösen Volksthum auf sich allein nur noch gelassen haben, so daß mit ihrem vereinzelten Rede die Religion nach ihrer jetzigen Bedeutung (welche vielmehr die des Hasses als der Liebe war) voraussichtlich ebenfalls untergegangen sein wird! In der reinen Politik sind wir mit den Juden wie in wirklichen Consequenz gestanden, wo gänzlos ihnen selbst die Errichtung eines jerusalemischen Reiches, und hatten in diesem Bezuge eher zu bedauern, daß Hr. v. Rothschild zu geistreich war, um König der Juden werden zu wollen, wogegen es bekanntlich vorzog, der Jude der Könige zu bleiben. Anders verhält es sich da, wo die Gebiet zur Gegner der Gesellschaft wird: hier hat auch die Sonderstellung der Juden unter anderen Staatsangehörigen seit eben so lange als Aufforderung zu menschlicher Gerechtigkeitsübung gegolten, als in uns selbst der Drang nach freierer Entfaltung zu deutlichem Bewußtsein erwachte. Als wir für Emancipation der Juden stritten, waren wir aber doch ungerecht mehr Kämpfer für ein abstractes Princip als für den concretesten Fall; wie all unser Liberalismus ein luxuriöses Geistesspiel war, in dem wir für die Freiheit des Volkes diskutirten ohne Kenntniß dieses Volkes.
*) Der ausgezeichnet tüchtigen Gesinnung haben wir immer als einen Beweis Deutschlands, als ein Resultat seiner großen Bildungsstufe, die geistige Freiheit vielleicht wenigstens auf wissenschaftlichem Gebiet bekundet. Wir nehmen diese Freiheit in Anspruch, wie Sagen und auf welche, indem wir ein Recht, wo es Noth thut, wahrhaft, daß man sie in vollem Maße ausüben möge. Mag man die darin aufgestellten Ansichten theilen, oder nicht: Gewissenhaft der Ueberzeugung wird man von Herr nicht absolutes Unrecht.
D. Red.

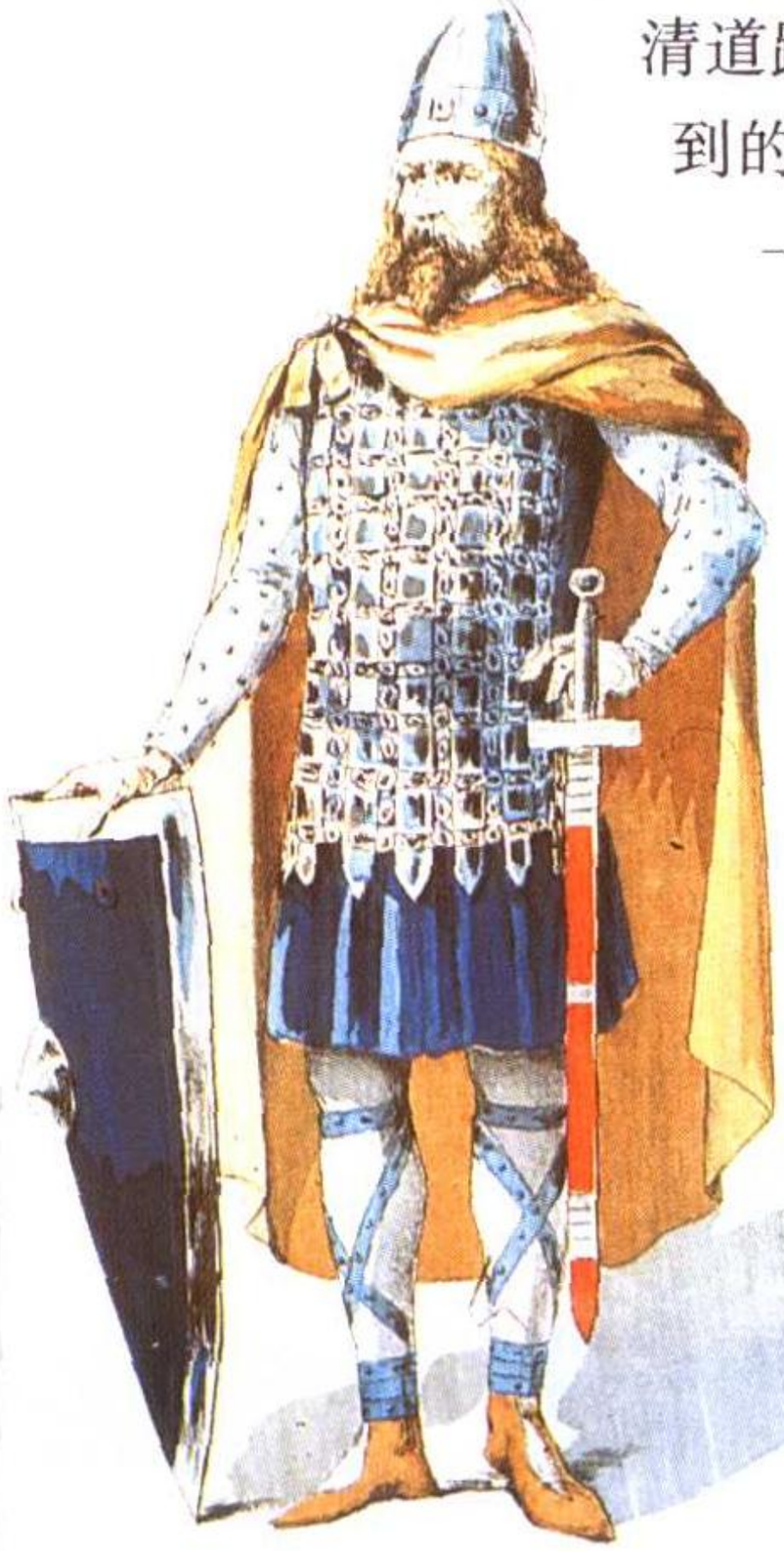
1850年，莱比锡的《音乐杂志》上刊载了《音乐中的犹太精神》。瓦格纳在这篇文章中把他与梅耶贝尔和门德尔松（他们是现今的音乐家，反对他的“未来音乐”）、音乐评论家、巴黎、高利贷者、盖尔、海涅之间错综复杂的渊源作了一个了结。这篇长文引起了瓦格纳友人的惊愕和激动，为诽谤中伤他的人提供了一个用之不竭的口实，对它的作者的种族主义意识形态则起了恢复滋生的作用。

挥。跟同时代的威尔地一样，瓦格纳对新颖的戏剧题材所需要的声乐类型很感兴趣。法国大歌剧的模式、韦伯的创新，以及瓦格纳所赞赏的歌剧演员们的范例，都为各个声部的音域运用提供了基础。但是，瓦格纳对应用音型的运用，比前人又更进了一步。

这种新的音乐语言，他正逐渐运用自如，而且想好好施展一番，所缺的是与之相称的题材

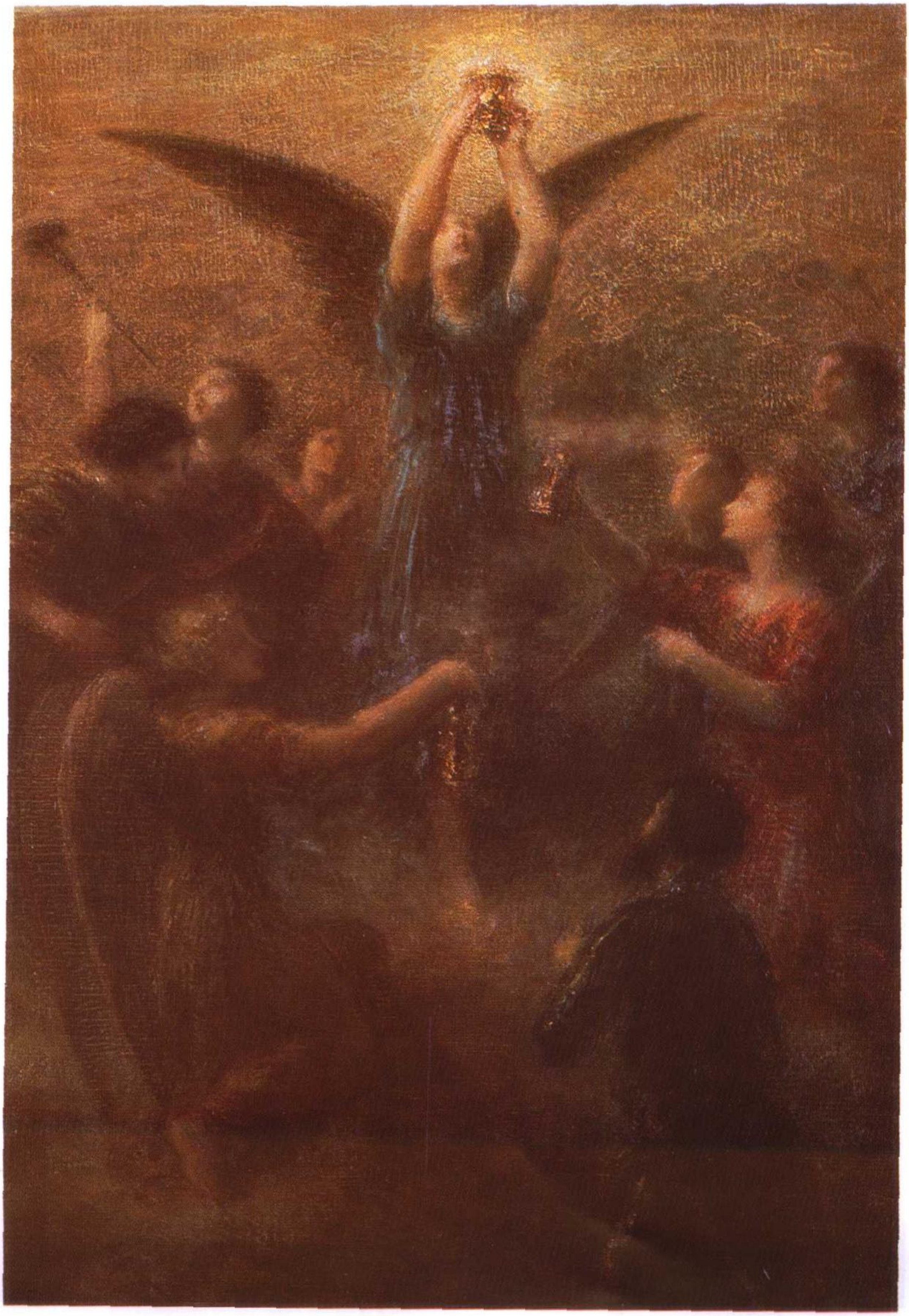
瓦格纳尽管对《洛亨格林》曾抱有期望，但正如他本人所说，这部歌剧仍然带有过多“历史风格的俗套”，而现在瓦格纳想要“完全摆脱沿用至今的歌剧形式”，转向神话和传说。

当然，《洛亨格林》已经采用了神话类型的史诗，把传说故事与历史事实融为一体，旨在向观众呈现一种过去的情景，它可以丰富观众对现实的思考，并为“适合德意 志永恒社会准则的”灵魂得救理念廓清道路。但是瓦格纳还想揭露他所看到的衰颓根源，他认为自己正是第一个牺牲品。



瓦格纳心里很清楚，不论是写于 1849 年的《齐格弗里德之死》也好，或是 1852 年 6 月完成的《青年齐格弗里德》也好，对邪恶的根源都描写得不够透彻，他决意写一部“带有一个序剧的四联剧”，并开始创作《莱茵的黄金》和《女武神》的戏剧文本。这时他已能昂然声称：“通过我的新观念，

《洛亨格林》演出时，从乐池传来的乐声，由于新颖的乐器组合，产生了一种古色古香、音响和谐的效果。乐团的无处不在，尤其因主导动机起一种根筑的作用，有史以来第一次把总谱的各个段落很好地串连了起来，这种连贯性不仅使剧中人物显得更有血有肉，——即使发声还有欠柔韧，即使还需要系统性地求助于看似“情景音乐”的乐团形象。就这样，乐池以其惊心动魄的现实精神，与本质上属于精神范畴的剧情展开达到了一种平衡。



我将全然摆脱时下的戏剧和当前的舆论，我斩钉截铁、义无反顾地与徒有形式的‘现在’决裂。”

《尼贝龙根的指环》创作计划刚诞生，作曲家就已在酝酿怎样组织音乐节首演了

瓦格纳埋头进行创作，透过李斯特的斡旋，瓦格纳获准返回德国，那儿有好些剧院要求上演《汤豪泽》。魏玛宫廷却很固执，因为新闻界隔一段时间就会对流亡中的瓦格纳开火，批评他的理论文章。可是，妙就妙在报界越是攻讦瓦格纳，民众对瓦格纳的作品就越感到好奇，甚至连巴黎的观众也对《汤豪泽》大感兴趣。



1852 年底，瓦格纳完成了《尼贝龙根的指环》的脚本，这是由序剧《莱茵的黄金》和所谓“三日剧”的另三部乐剧《女武神》、《青年齐格弗里德》、《齐格弗里德之死》组成的一部大型乐剧——后两部的标题直到 1856 年才改名为《齐格弗里德》和《众神的黄昏》，翌年 2 月，瓦格纳面对一批显贵的听众朗读了自己的作品。

《洛亨格林》序曲以一组先是渐增而后递减的乐器所形成的一个主题为主干。各种乐器的切入与淡出都典型地体现了瓦格纳首创的时值关系；每组乐器的音响仿佛都是从先前那组乐器的音响中生成的，整个乐波形成一种独特的音色，它从起初的那个音色出发，但又汇聚了其他种种音色在内。这一主题就是圣杯主题，亦即“宇宙的起源与结果”，在序曲中描写了耶稣的降生与升天。这个序曲是在一种玄学背景上的歌剧“华彩乐章”。

“这部作品使我第一次有了自信心，因为过去还没人知道我的存在呢。要不是它，亲爱的弗朗茨·李斯特，您也许永远也听不到我的一个音符。”

瓦格纳，1876 年
《尼贝龙根的指环》
首轮演出之后

靠着韦森东克的赞助，瓦格纳在苏黎世开了三场个人作品专题音乐会：结果大获成功

韦森东克这位慷慨解囊的商人，是瓦格纳在几个月前结识的朋友。韦森东克的妻子玛蒂尔德才23岁，她也跟丈夫一样，对这位音乐家兼指挥的天分不胜仰慕。

瓦格纳平生第一次尝到了不再穷困的滋味。韦森东克冷静地分析了资助这位天才作曲家会带来的进益，决定解囊相助。于是瓦格纳得以四处旅游，重新又有了一个朋友圈子：诗人黑尔韦格、音乐家李斯特及其情人维特根斯坦公主、建筑师桑珀、迈森堡、维勒、凯勒……与此同时，他在一个舒适的环境里为《莱茵的黄金》和《女武神》谱曲。

然而他却在1854年8月9日中断《尼贝龙根的指环》的创作，把齐格弗里德丢在森林里，转写一个新的剧本《特里斯丹和绮瑟》。这是怎么回事？

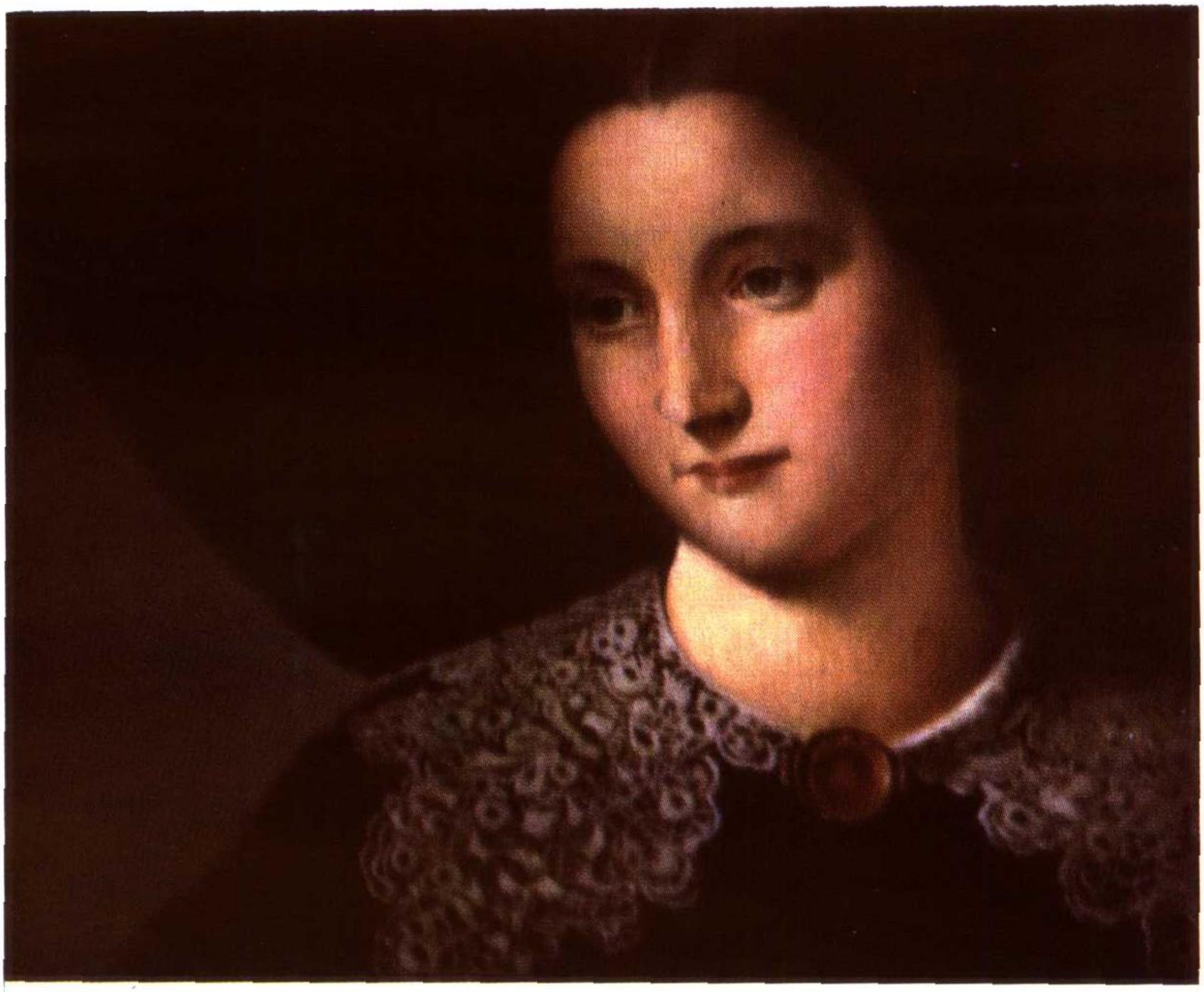
韦森东克写道："瓦格纳是这样一种人，他骨子里是艺术家，能赋予艺术永恒的魅力。但是有一件事是确定无疑的：你不能把钱放进他的手里。"



1854年是瓦格纳重要的一年，原因不止一个……

首先，奥托·韦森东克替他还清了债。不过，条件有些苛刻。这不是无偿资助，而是买下作曲家日后版权所得的预付款：《尼贝龙根的指环》将来有一天上演时，收益得归这位资助者！

其次，瓦格纳在10月里读到当时在德国声誉鹊起的哲学家叔本华的著作。看了《意志和表象的世界》以后，瓦格纳简直惊呆了。他发现自己苦苦思索，尤其是《尼贝龙根的指环》所体现的那种哲学



思考，叔本华已经写在他的著作中。此后，瓦格纳曾向友人表示，他衷心信服“叔本华的哲学”。

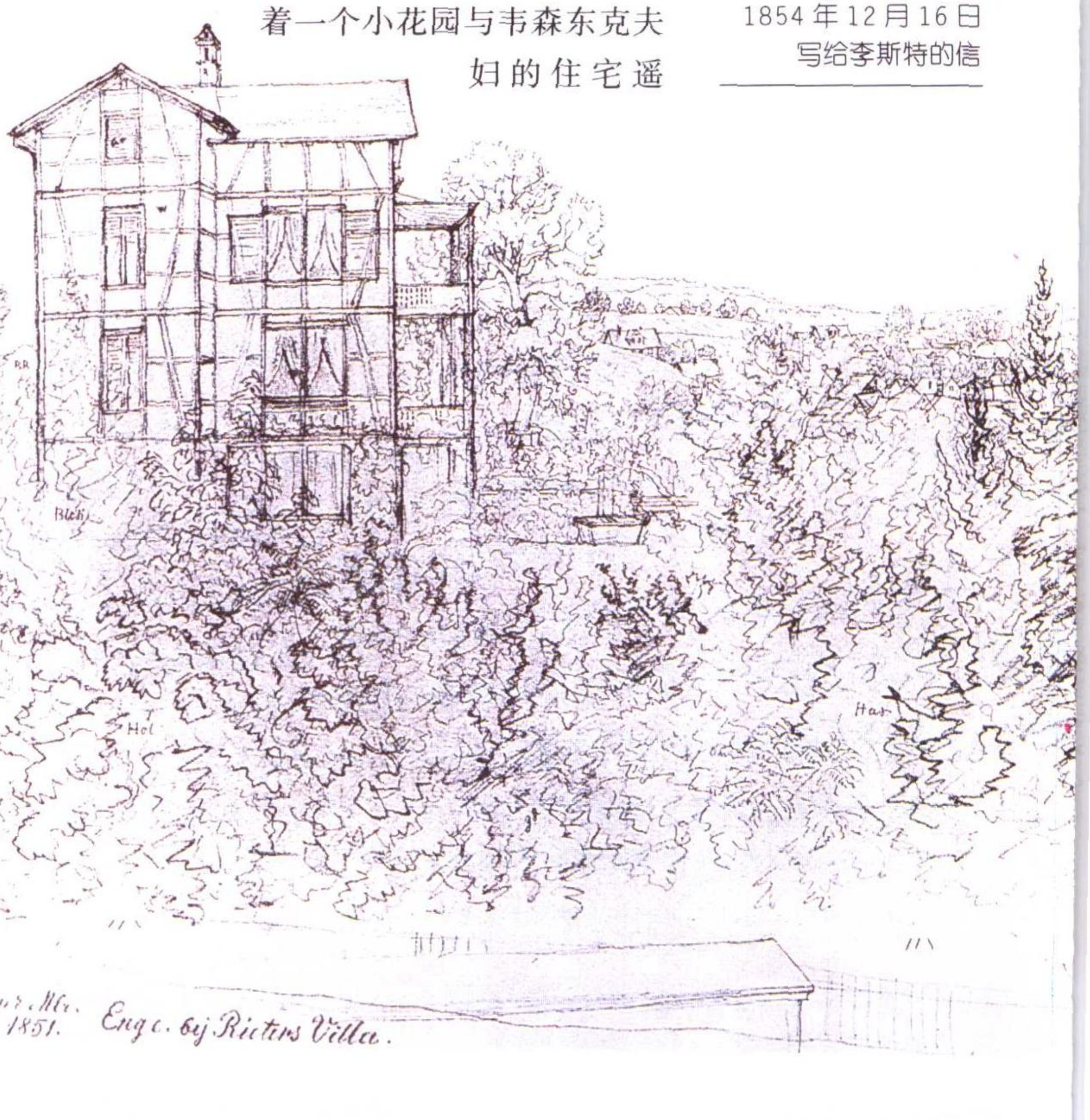
最后，不期而至的田园牧歌式爱情，把他和玛蒂尔德连结在一起。这位敏感、温柔而有教养的女性，把自己的灵魂献给了爱人。无所羁绊的瓦格纳心醉神迷，也向她表白真情，她后来提到两人关系时说，他表白这是他的“初恋”。当时的处境非常特别：两对夫妇比邻而居，米娜也在那儿，瓦格纳和玛蒂尔德天天见面，交换纸条……这事传遍整座城市，做丈夫的奥托也不是瞎子。然而表面上的和睦仍维持了很长一段时期，至少在 1857 年以前，玛蒂尔德依然扮演着一个有产者的妻子角色。

“在一年前，当我写了《特里斯丹和绮瑟》并把它献给她之后，我们之间从未表白过的爱情，终于无法抑制地迸发了出来。我第一次看见她慌了神，她对我说，她只有去死这一条路了。”

瓦格纳
写给姐姐克莱雷的信
1858 年 8 月

瓦格纳在创作《齐格弗里德》之时，构思了《特里斯丹和绮瑟》的雏形，其中帕西法尔出现在第三幕

最后他放弃了把两部史诗组合在一起的尝试，着手写作《帕西法尔》的脚本——台词暂且直接取自埃申巴赫的小说。然后，到了夏季，他放下《尼贝龙根的指环》，一心写作《特里斯丹和绮瑟》。脚本写成后，8月1日趁比洛和妻子科西玛前来作客之际，瓦格纳在他的新别墅“幽舍”里朗读了脚本。这座别墅隔着一个小花园与韦森东克夫妇的住宅遥



“然而，由于我有生以来从未真正尝到过爱情的幸福，因此我愿意在所有美丽的梦想之上竖起一座丰碑，它将随着这爱情的自始至终而臻于完美。我在酝酿构思一部《特里斯丹和绮瑟》，这是相当简单的音乐构思，但同时又是最充满活力的构思。”

瓦格纳
1854年12月16日
写给李斯特的信

遥相望。科西玛则是李斯特与阿古伯爵夫人的女儿。有关瓦格纳的传记作品中，都少不了三位女性，她们对他来说代表了过去（米娜）、现在(玛蒂尔德)和将来(科西玛)。

瓦格纳潜心作曲，为玛蒂尔德的五首诗谱了曲。这就是《韦森东克之歌》。

邻居关系恶化了，米娜接获一封信后闹得不可开交

在瓦格纳决定离开“幽舍”前，奥托和瓦格纳各自疏远了自己的妻子。瓦格纳 8 月独自去威尼斯写《特里斯丹和绮瑟》，并把自己对玛蒂尔德热切的恋情写进日记。

由于萨克森驻威尼斯公使的干预，瓦格纳被威尼斯当局驱逐出境。几经周折，终于得到赦免，并公开声明愿放弃往日的信念，以换取一种安定的生活，足以让他写出“不求外表轰动”的作品。

瓦格纳返回瑞士，1859 年 8 月完成《特里斯丹和绮瑟》，再次靠韦森东克协助动身去巴黎——巴黎人急切期待《汤豪泽》上演。几场音乐会均获成功，加上负有盛名的评论家加斯佩里尼出面捧场，瓦格纳春风得意。

瓦格纳周围形成了一个小圈子，其成员不久便延及拿破仑三世的宫廷显贵，奥地利公使夫人梅特涅被指定为这位音乐大师的保护人。皇帝下谕恩准将《汤豪泽》列入巴黎歌剧院剧目。瓦格纳备受恩宠，引起同行的妒忌和反拿破仑舆论的攻讦。一帮人暗中重




THEATRE IMPERIAL DE L'OPERA

AUJOURD'HUI MERCREDI 13 MARS 1861

Débuts de M. NIEMANN

PREMIERE REPRESENTATION

TANNHAUSER

M. RICHARD WAGNER.

M. NIEMANN | Mme TEDESCO. | M. MORELLI | Mme MARIE-SAX. | M. GAZAUX | M. COULON.

DANSE

Mlle ROUSSEAU TROISVALLETS STUHKOFF, ALINE, MM LEFEVRE MILLOT

LE PAPILLON

新抓住他的理论文章，在所谓的“普鲁士”排犹观点上大做文章。1861 年 3 月 13 日，“赛马总会”成员不顾亲临观剧的皇帝、皇后，更无视观众对瓦格纳的欢迎，公然在剧院喧闹滋事。演出第三天，瓦格纳不得不撤下海报。

“我犹豫了好久，终于决定给您写这封信。告诉您尽管这些日子报上有许多荒唐放肆的文章，不遗余力地诋毁您的天才，但是我对您始终充满敬意。先生，让我为自己的国家感到脸红的人并不只您一位。”

波德莱尔
1860 年 2 月
写给瓦格纳的信

《汤豪泽》停演使瓦格纳成为无辜的受害者，立刻引起德国音乐界对他的声援

瓦格纳的拥护者已经摆开了民族主义论战的阵势：政府重新发给他一份普鲁士护照，有关当局向他发出邀请，上演他的剧目，并于 1862 年彻底赦免他的一切罪名。然而众口一致的赞赏仍无助于《特里斯丹和绮瑟》的上演，因为人们觉得这部作品难度太高，无法演出。于是瓦格纳转而开始创作《纽伦堡的名歌手》，而他与生活中那几位女性的关系也有了微妙的变化，科西玛与他的关系越来越亲密，而米娜则回到了德累斯顿去“等他”，这段时间里，瓦格纳还认识了卡罗尔斯费尔德和他的妻子马





尔维娜，他们夫妇俩都是极为出色的歌剧演员；卡罗尔斯费尔德尤其是瓦格纳梦寐以求的男高音演员。

债务又开始积聚起来，瓦格纳迫于生计，只得举行巡回音乐会，路途远至圣彼得堡。1863 年 11 月 28 日途经柏林那一天，是他与科西玛完全结合的日子。由于有记名期票等着他，他路过自己出生的城市也不敢进去小住。1864 年 5 月 3 日抵达斯图加特后，内阁大臣普菲费尔迈斯特奉旨来见他。3 月 10 日刚登基的巴伐利亚新国王路易二世才 18 岁，这位陛下为瓦格纳提供了他所需要的一切东西。

在巴黎，梅特涅成了瓦格纳周围小圈子的核心人物，这个圈子里的人物有作曲家古诺和圣－桑，诗人波德莱尔、孟戴斯、奥利维埃（科西玛的表兄），评论家尚普弗勒里、勒莱、多雷和佩兰（未来的歌剧院指导），另外还有他的朋友梅桑布格和卡莱尔吉。瓦格纳将《汤豪泽》的总谱作了修改，将开始部分和一段芭蕾联系起来，并作了若干删节。他还根据直接来自《特里斯丹和绮瑟》的音乐体验的风格，特别花工夫对第一幕的许多大段进行了审校。但是，由于第二幕取消了惯常的芭蕾音乐，“赛马总会”成员在剧场吹口哨、喝倒彩。直到 1976 年，谢罗执导的《尼贝龙根的指环》上演时引起观众的不满，有人又重施了吹口哨的故伎。

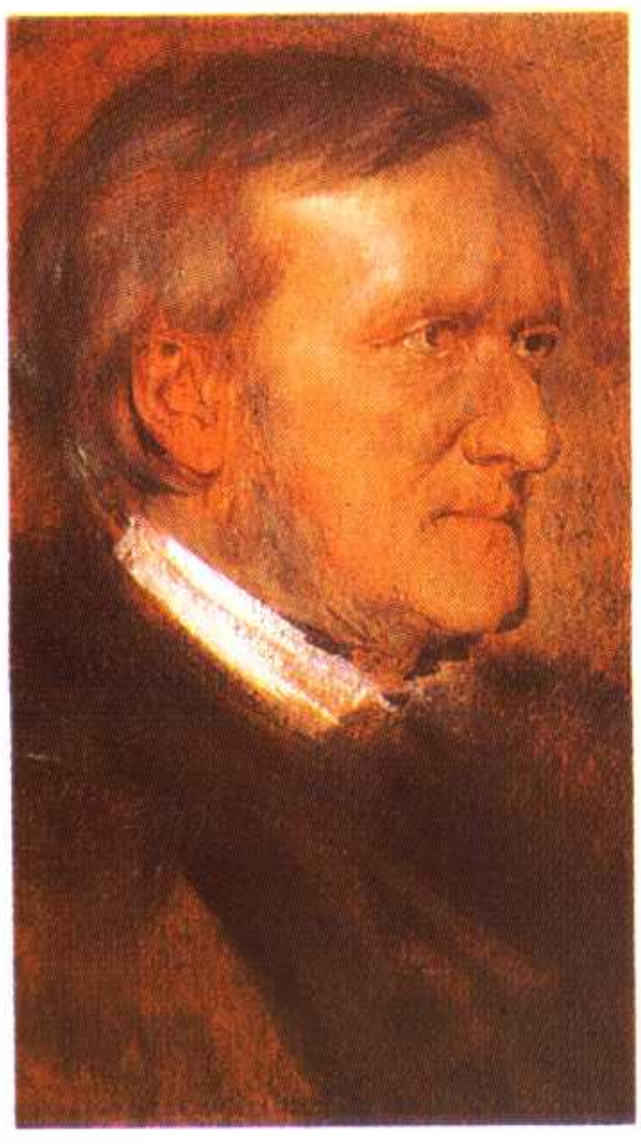

LUDOVICUS II.
BAVARIAE REX.

这位对瓦格纳狂热崇拜的君主，
真是奇迹似的救星，是让瓦格纳
“摆脱日常生活中一切烦恼的天使”，
他首先就用国库里的钱为瓦格纳还清了债务。
生命留给瓦格纳还有 20 年，
这段时间里他将完成他的杰作。

第四章
幻梦与宁静

“我的苦难的真正根源，在于我对这个社会，对我周围的人而言始终是荒谬乖戾的，从今以后它们不可能再给我带来欢乐：留给我的唯有受苦受难的满腹的牢骚。”

瓦格纳
1852 年 7 月
写给乌利希的信





不期而至的保护者出现在这位音乐家的生活中，来得正是时候呢。瓦格纳正被种种麻烦事弄得很苦恼，如同在日记中写的“烦躁之极”。此中蕴伏着一种危机，使瓦格纳跟现实更格格不入。他陷入走投无路的境地，更加热衷于艳遇，用钱也不知道撙节，但他为《纽伦堡的名歌手》谱曲时乐思恣肆一如既往——需知这本身就是一部轻松的作品，他周围的人无不为此折服，他坚持要让这部歌剧成为广受欢迎的作品。

然而，瓦格纳一心一意想着《尼贝龙根的指环》，担心它是否有上演的机会。这部巨作维系着他对未来的信念。全剧的总谱尚未完成，他的计划是专门建造一座剧院，让《尼贝龙根的指环》在音乐节上演出，剧院的观众大厅以及置于舞台下方的乐池等细节，都已经在瓦格纳的考虑之中。其次就是《特里斯丹和绮瑟》，瓦格纳在为它谱曲时，把自己在音乐和戏剧两方面的天才都发挥得淋漓尽致。这两部作品，他冀望能尽早问世——因为有一位国王在做他的保护人，这位陛下的梦幻世界里，始终萦绕着瓦格纳笔下的歌剧人物。

“您总是迫不及待地献身于每个新冒出来的幻想，像是要借此驱走昔日幻想在您心头留下的阴影，可是没人会比您更清楚地知道，这是不可能的，是您永远也没法做到的。我的朋友，这一切什么时候才是个头啊？”

玛蒂尔德
写给瓦格纳的信

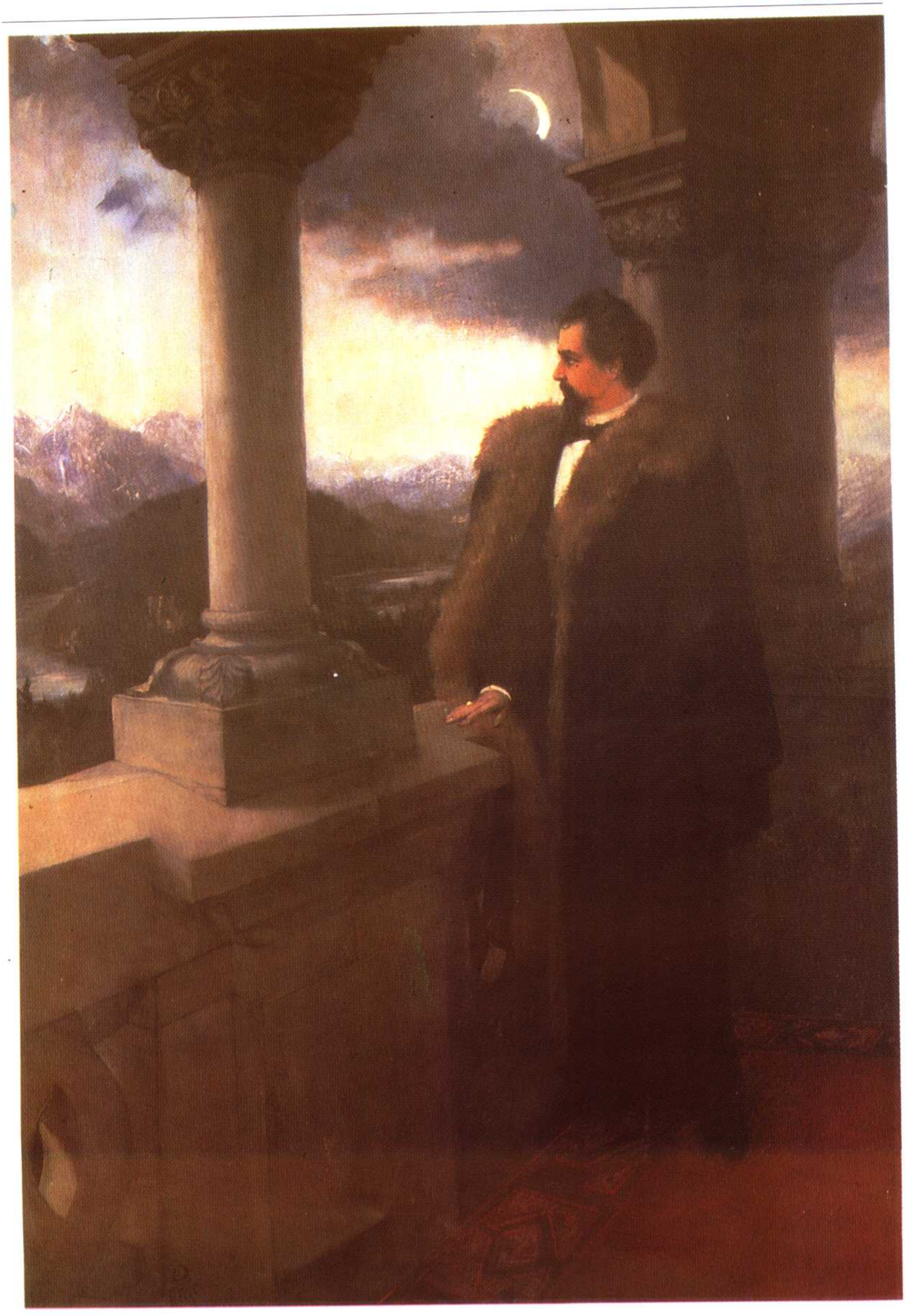


这一阶段常被称为辉煌时期，其实却是瓦格纳一生中最丢脸的时期

人人都丢脸，格雷戈尔－德林在瓦格纳传记中写道，“路易二世，混淆了梦幻与现实的界限；瓦格纳，擅越了道德规范所许可的界限；科西玛，在这件事中丧失了贞操，因为她向比洛隐瞒了第三个儿子不是他的，并在她与瓦格纳的真实关系上欺骗国王。”

科西玛较比洛先来到慕尼黑，明确了她与瓦格纳相互结合的关系。她明白自己所处的位置。与比洛的婚姻使她备受痛苦的煎熬，比洛体质羸弱，对自己

路易二世不是音乐家，是瓦格纳身上的诗人气质吸引了他，因为在他俩的通信中也好，在那许多根据传记写成的脚本也好，这种气质都会表现为激昂亢奋的语言。





路易二世与瓦格纳初次相遇后，他写信给未婚妻索菲－夏洛特说："我有个印象，仿佛我跟他互换了位置。"

的妻子和瓦格纳都有一种自卑感。科西玛不顾世人的评语，毅然走出了这一步。很快她就怀孕有了绮瑟。

瓦格纳迅即抓住了机会：为了让国王放心，他着手修正过去撰写的政论，同时耐心十足地在国王面前游说，终于说动路易二世在 1864 年 10 月 7 日下谕"谱写完成《尼贝龙根的指环》"，并为此剧上演作必要的准备。为此，建筑家桑珀应召参与其事。同时，瓦格纳通过国王指派任命，在自己周围聚集了一批合作者，作曲家科尔内留斯是其中个性最突出的佼佼者。

然而，乌云在渐渐聚拢。瓦格纳发现自己陷入了派系斗争，这些派系的成员都是他视为保护伞的年轻国王身边的大臣。他们指责国王挥霍国库收入，在



神经脆弱又敏感的国王身上施加有害的影响：路易二世有个绰号叫洛吕，其出典正是给他祖父招来祸殃的舞女洛拉·蒙泰斯。

国王传谕《特里斯丹和绮瑟》于 1865 年 6 月 10 日首演，特里斯丹由卡罗尔斯费尔德饰演

科西玛刚分娩，李斯特仍在瑞士；他与瓦格纳的关系从 1864 年 8 月会面以来一直相当冷淡。那次会面时，他提醒瓦格纳注意，别损害比洛婚姻上的名誉，而瓦格纳对李斯特囿于常规的劝告根本无动于衷。不过，这次演出还是很出色，担任指挥的比洛尤为称职。如果说《特里斯丹和绮瑟》的诗体歌词是对人性充满激情的解剖，那么全剧的音乐就向我们显示怎样用解剖刀切开肌肤。应该听听传记作家博菲斯对这部总谱的阐述："在《尼贝龙根的指环》中占主导地位的是力度。相对而言，在《特里斯丹和绮瑟》中

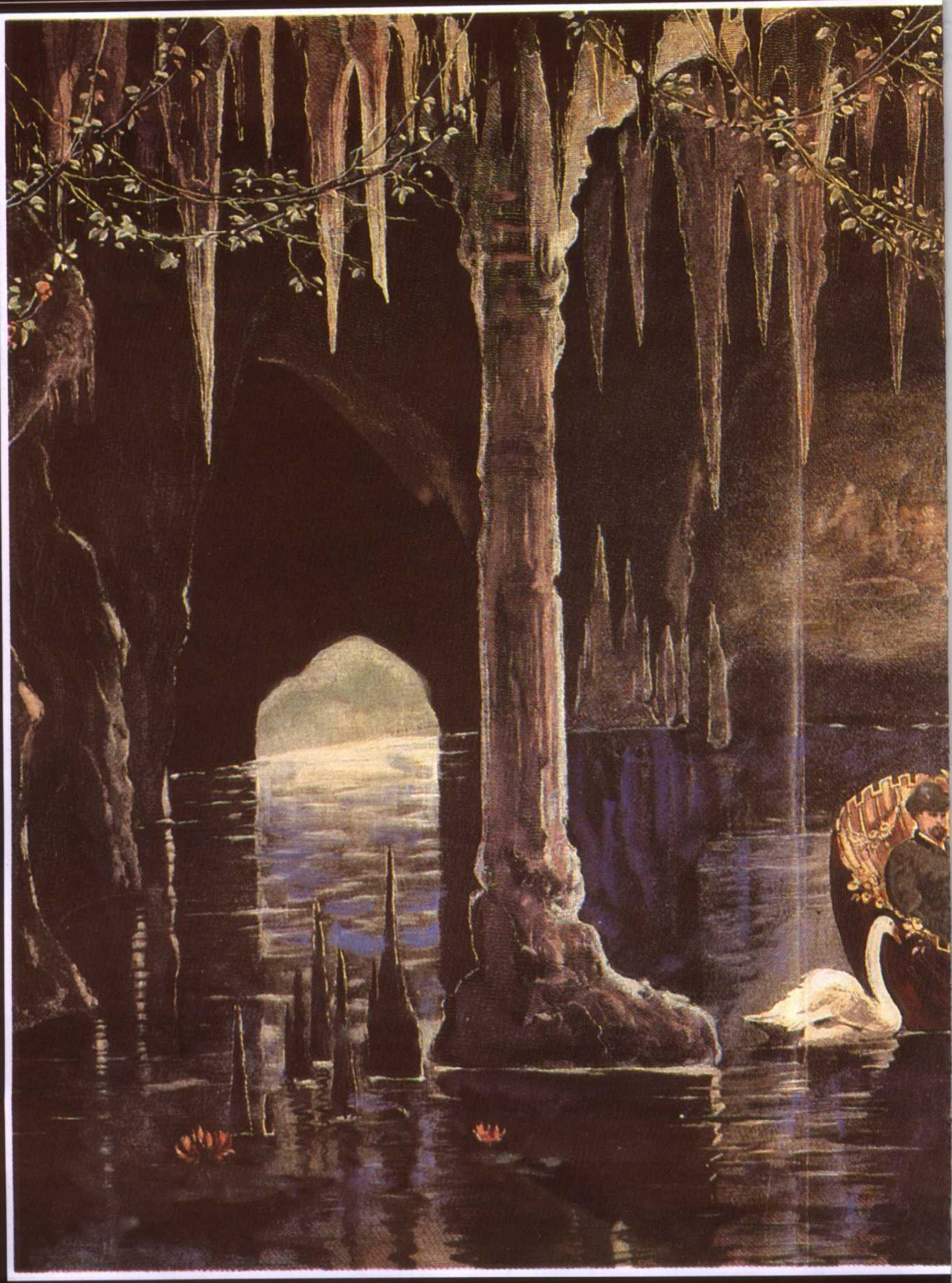


"承他给我们演唱《齐格弗里德》，我们理应表示谢忱。但当他照样抑扬顿挫地给我们讲那个荷兰人的故事时，我们实在受不了了。另一天，我们在比洛夫人家里。瓦格纳来了以后，就给我们吟诵一大段歌剧唱词。接着是《特里斯丹和绮瑟》的几乎整个第一幕。然后他又大讲其《帕西法尔》……我们的这位朋友非得讲他自己、念他的唱词、唱他的曲子不可，否则他就浑身不自在。"

彼得·科尔内留斯
1865 年 1 月 24 日

"这受雇于人的音匠，德累斯顿城的路障，如今企图将国王与其忠实拥护者隔离，移居至几无人烟的荒芜之地，酝酿成立革命党，以反抗国家。瓦格纳与其朋党就像一群蝗虫！"

1867 年
《新巴伐利亚信使报》
库里埃

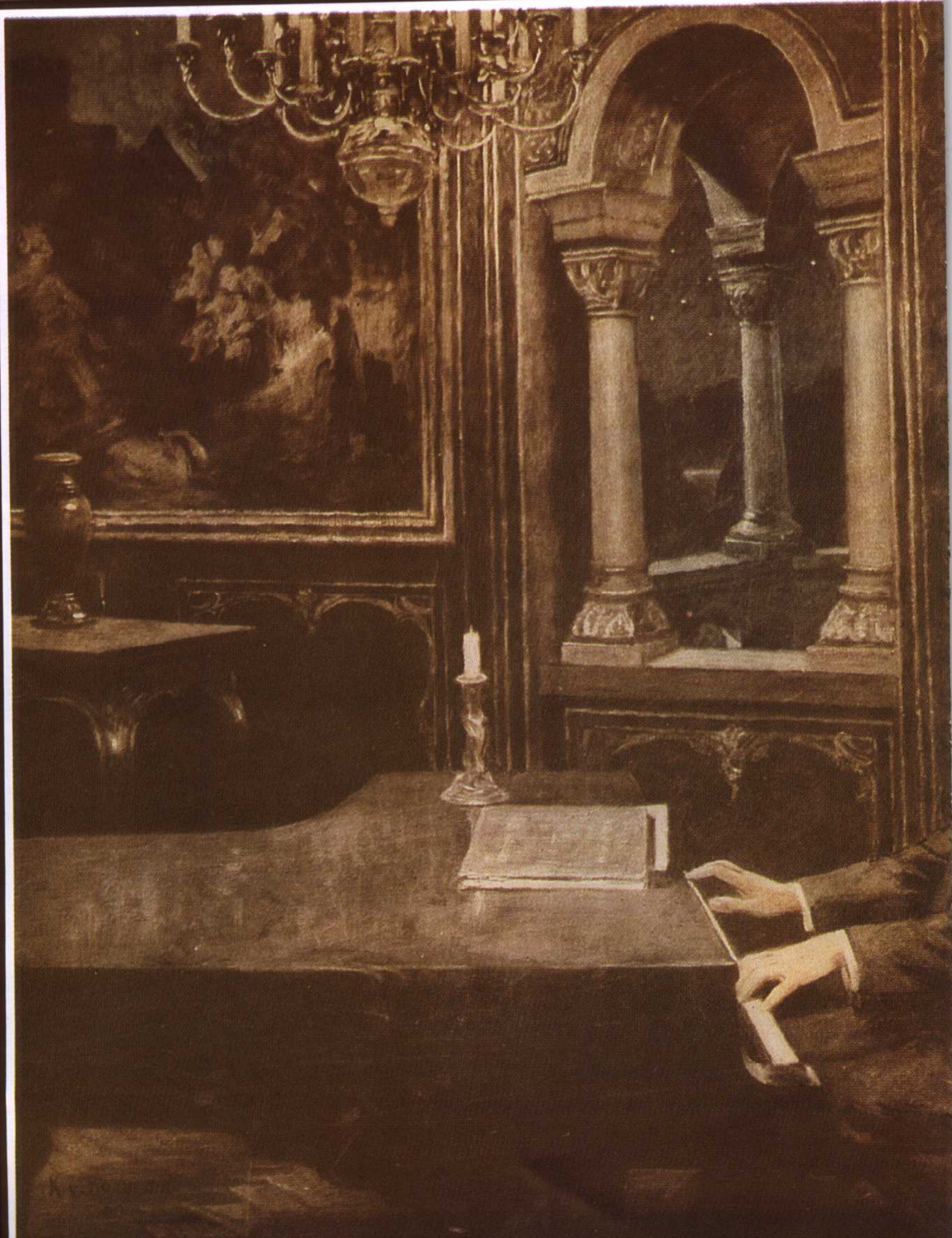


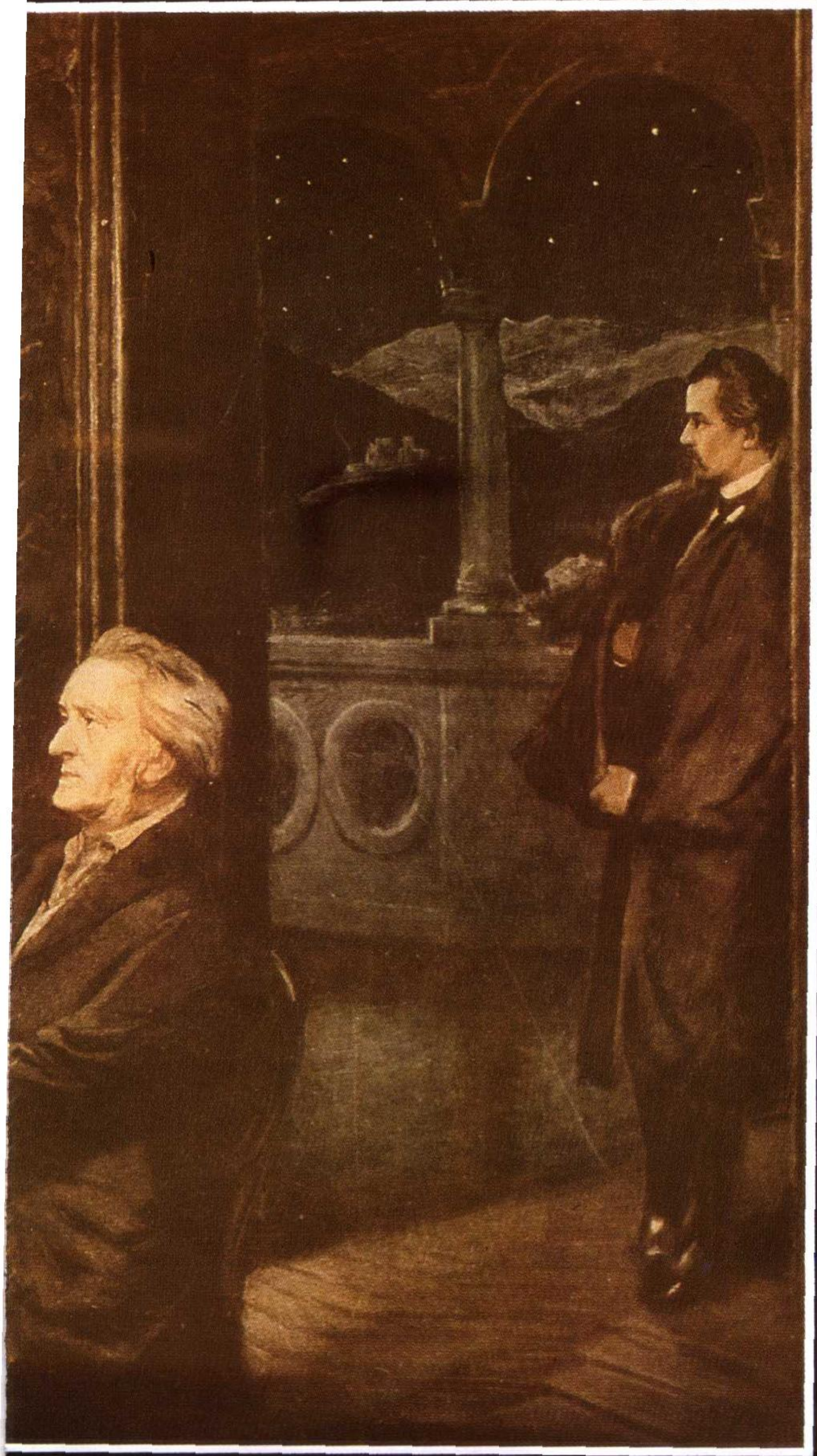


宽厚、孤独而受人欺骗的国王朋友

“您知道，年轻的巴伐利亚国王曾经传谕大臣务必找到我。今天，我来到了他的面前。他非常英俊，才智过人，宅心宽厚，我简直觉得在这平庸的世界上，他的一生恐怕只是一个短暂的圣洁的梦。他很喜欢我，态度温柔而热情，犹如对待一个初恋的情人。他对我了如指掌，就连我内心想些什么，他也都能猜出来。他希望我永远留在他的身边，在一个宁静的环境里写我的作品；他答应提供我所需要的一切东西，让我能专注地工作；他嘱咐我完成《尼贝龙根的指环》，他知道我一心想把这部作品搬上舞台，他要为我来圆这个梦。我应当做自己的主人，而不是他的乐团指挥，我只是他的朋友，没有任何义务。”

瓦格纳
1864 年 5 月 4 日
写给艾莉莎·维勒的信





永远忠诚的保护者

“喔，仁慈、亲爱的国王！我把这些充满最圣洁感情的泪水献给您，为的是让您知道，在我这苦难而又渴求爱情的一生中，今天终于得以把最美的诗变成了神圣的现实！而我的生命，从今以后，只要它一息尚存，只要它还能写出一个音符，它都永远属于您，喔，我亲爱的年轻的国王。”

瓦格纳
1864 年 5 月 3 日
写给路易二世的信

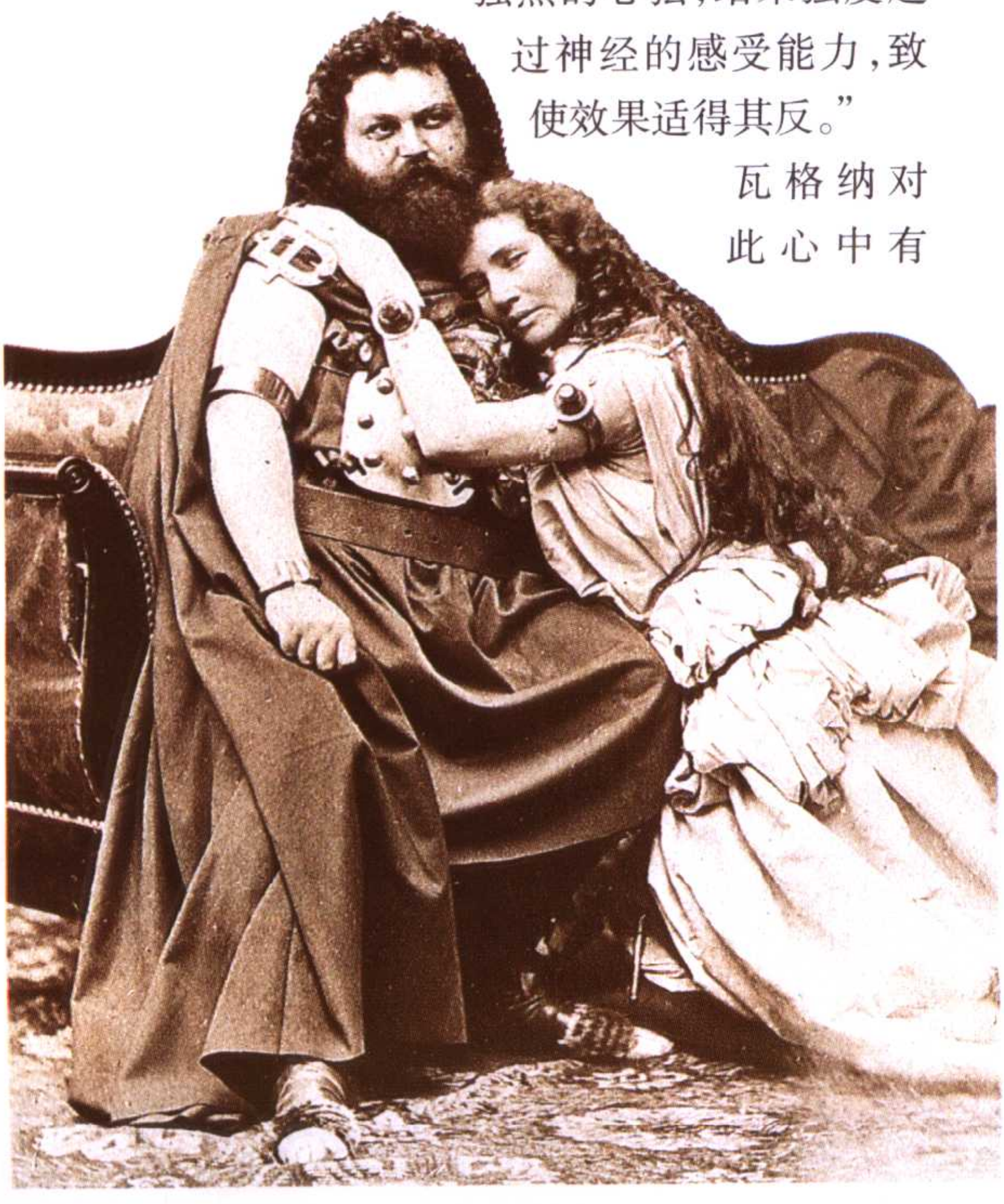
“您放心，我会尽其所能地助您摆脱过去的苦难。日常可怕的担忧不应再磨蚀您的思考，在这片纯净绚烂的天空下，我希望您的心灵获致宁静，可以将您的艺术天分及魅力发挥得淋漓尽致。自我孩提时代起，您就是我的快乐源泉，噢！我的朋友，我的大师，知我莫若您。”

巴伐利亚的路易二世
致瓦格纳的信
1864 年 5 月 5 日

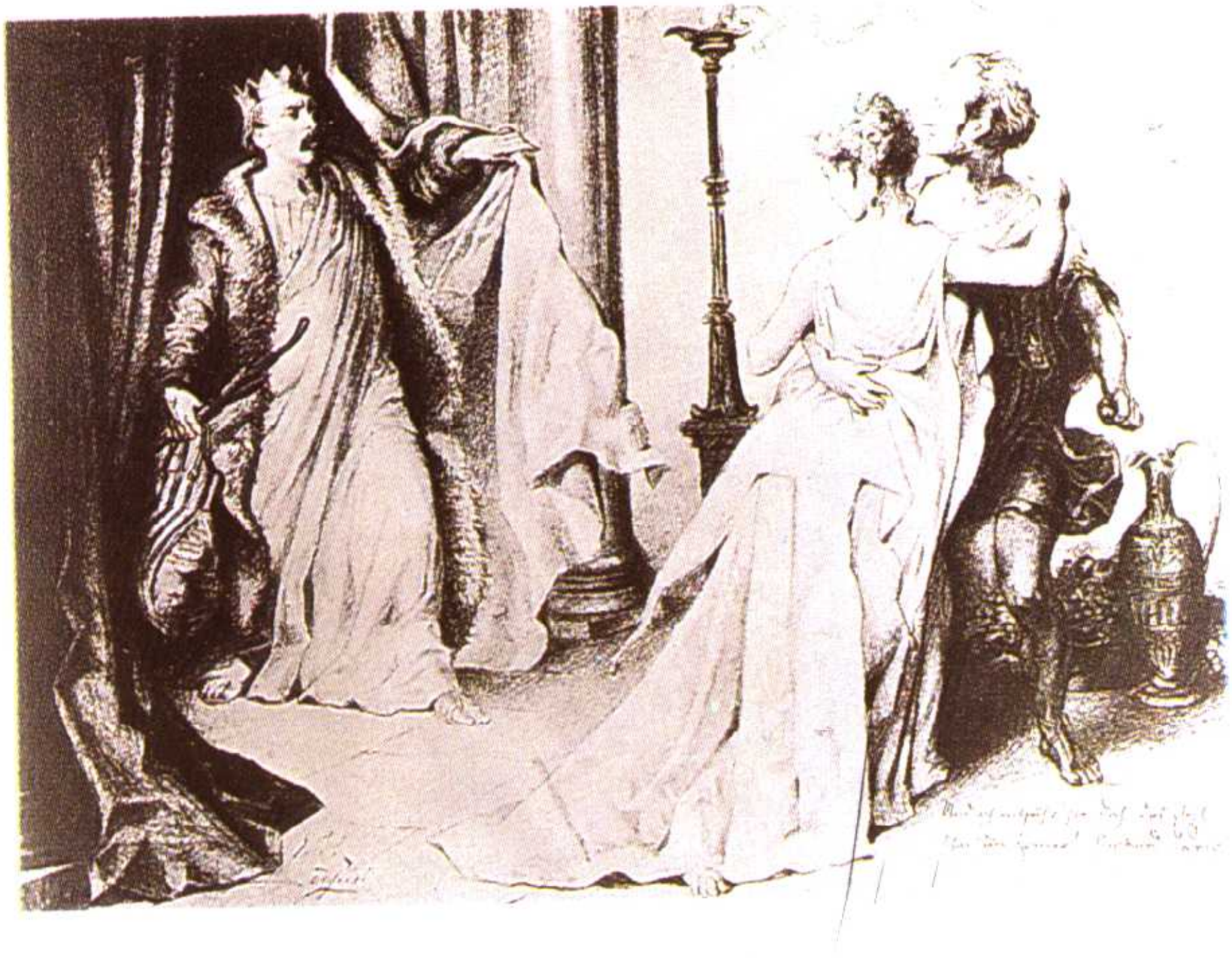
则是无法抑制的激情。

“全剧的音乐旋律，犹如时断时续而又贯穿始终、层叠交替的海浪。……然而其中存有潜在的弱点，尤其是相对于瓦格纳体系的未来而言：旋律插部的间隔，这一手法在日后《众神的黄昏》中更大量地运用；向高音音域的远遁；由短促而急迫的起伏引起的主旋律幻觉，这种旋律的起伏把意念扭来拧去，弄得意念极其疲乏，瓦格纳凭着他的天才，把所有这一切都纳入一个充满激动人心的力度框架。但是瓦格纳体系还只是个萌芽，整体上的不稳定性很快就会变成持久而没来由的弊端，其美学原则是憋住激怒，诉诸强烈的心弦，结果强度超过神经的感受能力，致使效果适得其反。”

瓦格纳对此心中有



瓦格纳表示希望卡罗尔斯费尔德能在他计划成立的音乐学校中任教，传授他的艺术和技巧。但是就在《特里斯丹和绮瑟》首演后没几个星期，这位歌剧演员就死于关节风湿症发作。瓦格纳对失去这样一位好演员感到非常难过：他的反对者们都从中抓住一个话柄，声称饰演特里斯丹的角色对歌剧演员来说是一种摧残。



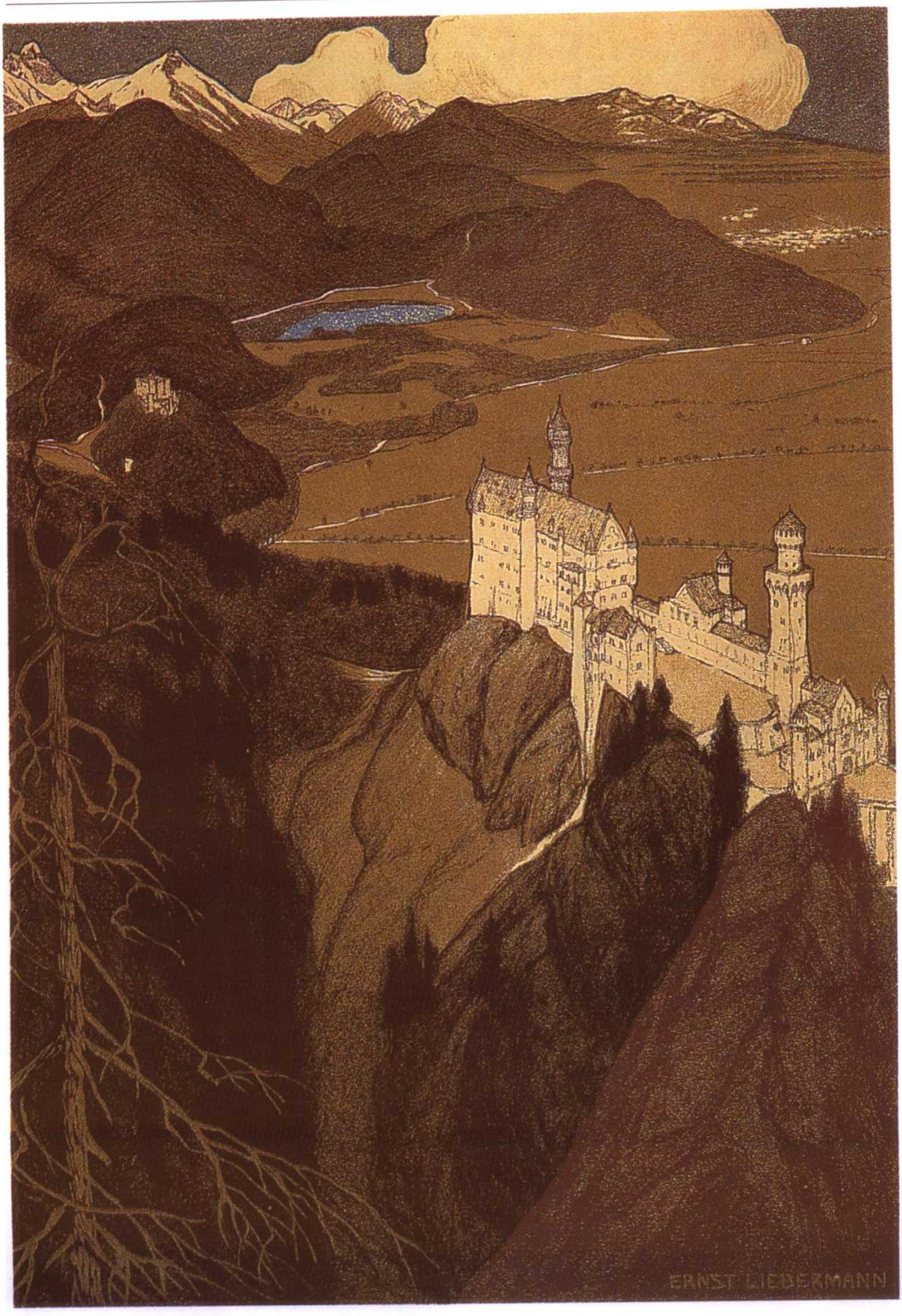
数，在傲慢的外表下，心里却对创作一部音乐语言如此过火的作品感到惊恐，深怕有一天人家会猜透其中的奥秘。但不管怎样，这是继《幽灵船》在抒情音乐、戏剧史上拥有重要地位的又一巨作。

《特里斯丹和绮瑟》刚完稿，就着手创作《帕西法尔》

科西玛留在他身边，我们对科西玛和瓦格纳之间的私情细节知之不详，他俩的来往书信都已被他们的女儿埃娃付之一炬。后人所能见到的公开内容，都是他们认为不伤大雅而留下的，它们跟近人研究发现的史实相距甚远：原因是当时这些信件得用来瞒过国王。

路易二世的保护毕竟是有限度的，因此，当瓦格纳参与颠覆普菲费尔迈斯特内阁的活动时，招来了对方的反击，最后在 1865 年 12 月 9 日被驱逐出境。瓦格纳重回瑞士，让比洛独自留下对付这帮政客。而这帮政客还不肯罢休，出言更为刻薄难听，结

由于路易二世的缘故，瓦格纳的自传《我的生平》只写到 1864 年为止，在这以后就由科西玛的日记接着往下写了。瓦格纳的书中既有极其率直的坦露真情，又有很用心计的文饰藏掖：他不想让国王感到震惊，因而不仅不能将当年在德累斯顿的政治倾向写得太露骨，而且对与科西玛的相遇也只能语焉不详，轻轻带过。何况科西玛根本不想被人看作是拆散瓦格纳夫妻的第三者。此外，还有许多事实，尤其是跟韦森东克的那段，都被瓦格纳改写了，目的是避免引起科西玛的不快。瓦格纳的儿子齐格弗里德，只能看到《我的生平》和若干篇由他姐姐删节过的文章。然而，瓦格纳和科西玛其实积聚了数量惊人的资料，据此可以相当精确地了解瓦格纳的一生。这种近乎狂热的保存资料癖，对瓦格纳而言也许可以看作他对早年家庭情况，尤其是关于父亲的情况知之不详的一种补偿。


ERNST LIEBERMANN

果科西玛也断然离开慕尼黑，去跟瓦格纳会合。瓦格纳口述，由她记录，写了传记《我的生平》，两人并在塞恩湖畔的特里布申选定了日后共同生活的住宅。科西玛此后在瓦格纳和路易二世之间充当信使的角色。瓦格纳被迫离去，这位国王心里还真不是滋味。流亡的阴影兀自笼罩着；报界又抓住瓦格纳与科西玛的私情大做文章，这对通奸的男女当即说服国王公开制止慕尼黑报界，以保全他俩的名声……而与此同时，科西玛正准备瓦格纳第二个孩子埃娃的出生。

米娜于 1866 年底在德累斯顿去世，瓦格纳从此感到自由了。《纽伦堡的名歌手》在 1867 年 10 月完稿，面对总谱，李斯特和瓦格纳重归于好。1868 年 3 月，路易二世有了很大的改变；普奥战争表明了他的治国无方，巴伐利亚的存亡维系在霍恩洛厄家族的内阁成员与俾斯麦的谈判上。瓦格纳从一开始就觉察到国王心绪不宁，但并没因此而却步，他屡屡向国王慷慨陈词，力争《纽伦堡的名歌手》在慕尼黑首演，并分析德意志王族对民族艺术停滞不前所应承担的历史责任。在《纽伦堡的名歌手》中，瓦格纳抛掉了特里斯丹和绮瑟要服的毒药。黑夜的痛苦过后，崭新一天灿烂的黎明来临，瓦格纳从中



“年轻国王对这位诗人音乐家的着迷，起初几乎带有某种孩子气，他把瓦格纳当作顾问和朋友，而瓦格纳也对他回报以一种父亲的温情，然后，瓦格纳在左右年轻国王思想的同时，终于成为这个王国的第二位君王。他给我看过国王写给他的许多信，当时使我感到震惊的并不是他们的思想，而是他们亢奋的精神状态。年轻国王在与这位才华横溢、动辄异常激动的大师所有交往中都不可避免地处于这种精神状态，这是可以想见的，何况后者已经发展到全然无视一切人的地步，所有的人在他眼里都只是供某几个人利用的群氓而已。持这种观点的瓦格纳，给年轻国王带来的影响自然是无所裨益的，他助长了年轻国王企图躲进一个梦幻世界的倾向。”

弗里德里希·佩希特
《回忆录》，1894 年

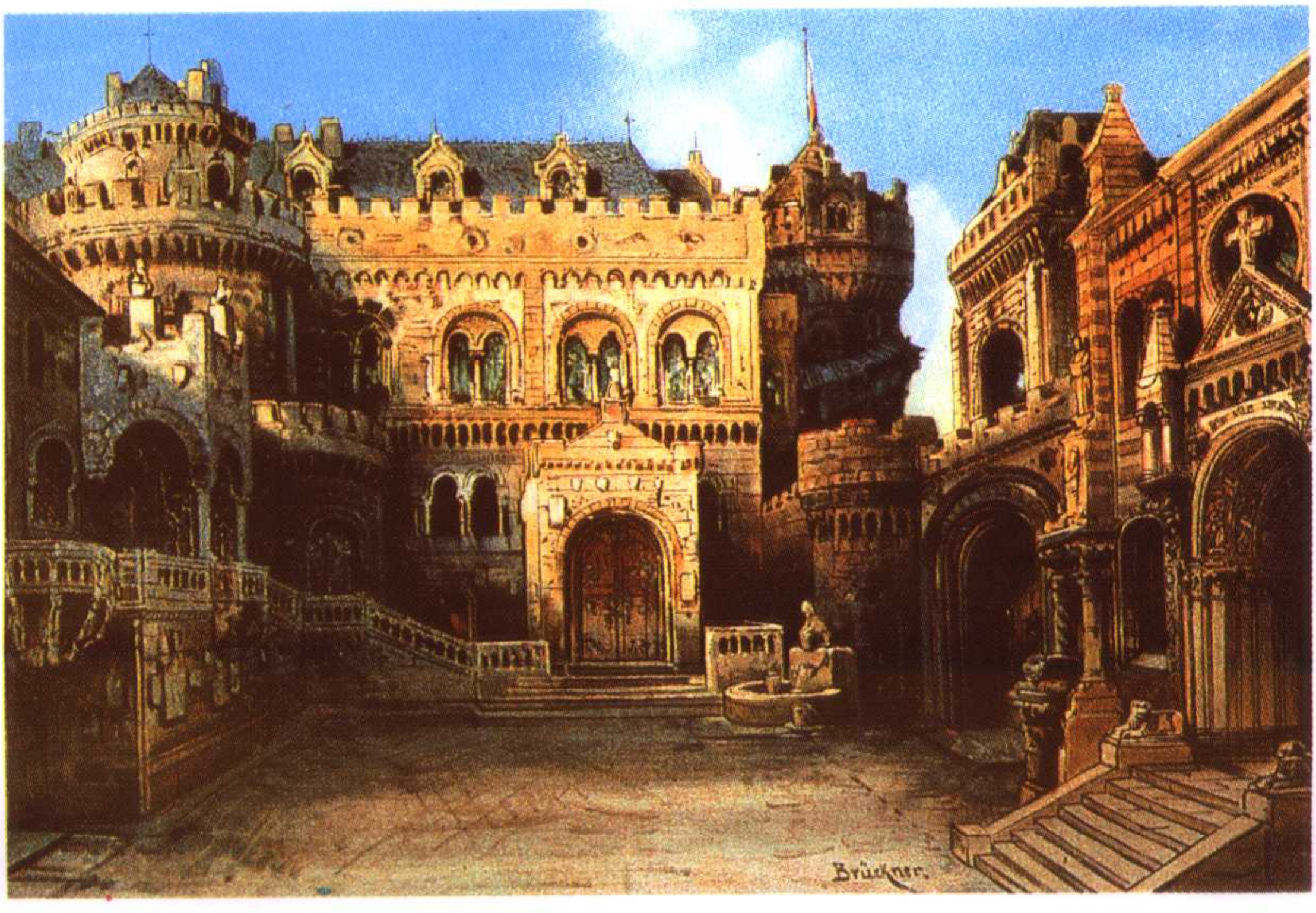
依稀看到了他梦想中的德意志——承继 16 世纪日耳曼人心目中黄金时代全部光荣的德意志。瓦格纳认为自己负有使命,成为这个永恒德意志的歌手。它的中心就在纽伦堡，这个辉煌的城市从来就是人文主义欧洲的中心。



国王又心软了:1868 年 6 月 21 日《纽伦堡的名歌手》举行首演,由比洛担任指挥

这次演出大获成功,引起的轰动是《黎恩济》以来不曾有过的。不过跟报界一鼻孔出气的资深音乐评论家汉斯立克却不以为然,声称这部作品“很丑,不是音乐”,还表示想从中查出“一种有趣的病症”。但是公众舆论站在瓦格纳一边，他们把《纽伦堡的名歌手》当作巴伐利亚的国剧,这个荣誉一直保持至今。

应该说，这一次形而上学的思辨藏敛在节律和对白背后，点缀着圣约翰节（此剧安排在这一天首

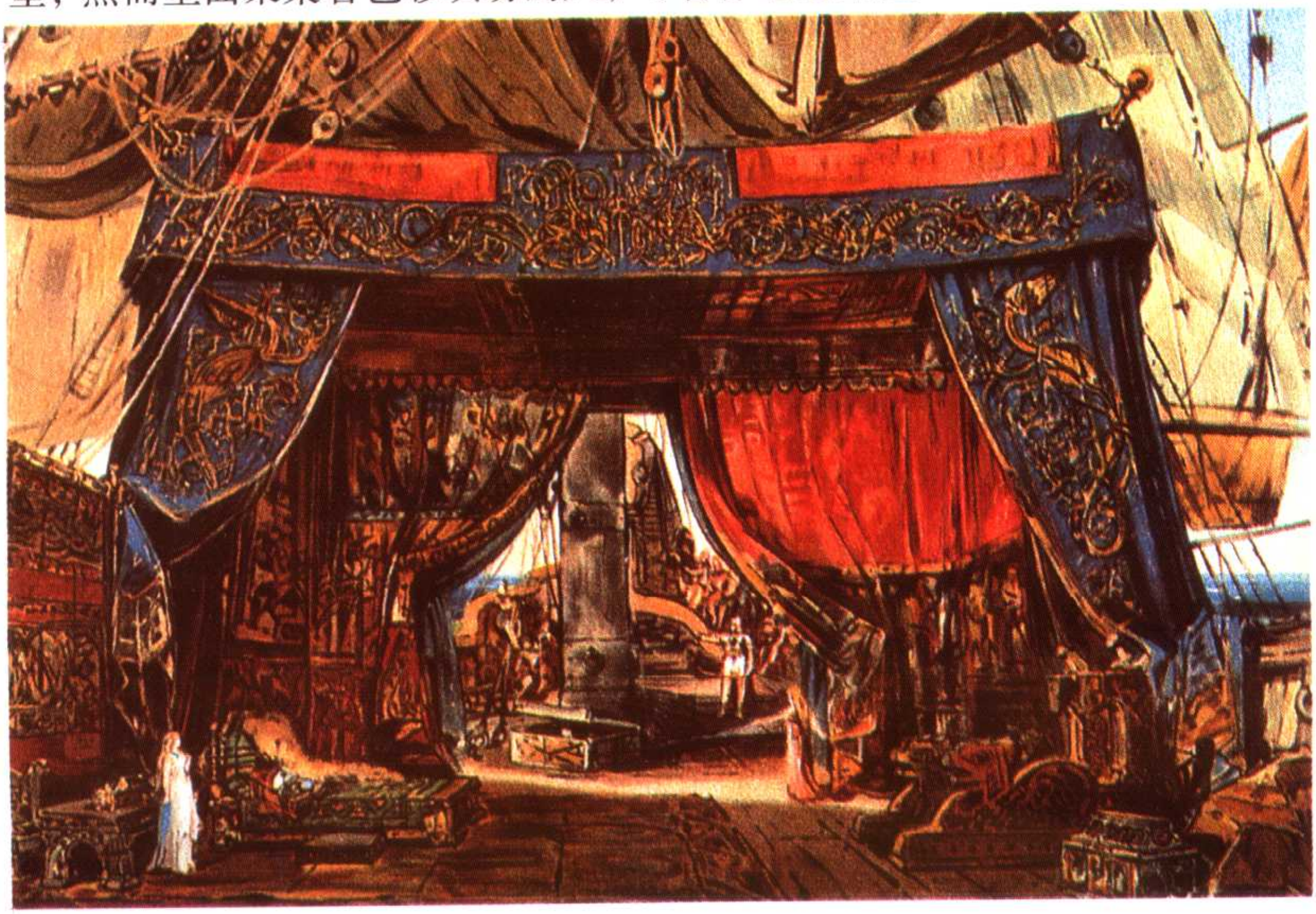


演，有其象征意义）棚铺和树丛的飘香，散发出皮革味和主角所在森林的气息。随着剧情的展开，观众看见的是如水的柔情、可爱的孩童，及爱情的羞涩——在瓦格纳的作品中，这可是绝无仅有的！

这部作品宣扬乐观主义，颂扬勇敢、信仰和博爱。乐谱成功地将瓦格纳体系强悍的精灵和一种罕见的柔韧糅合在一起，全剧三幕一气呵成。半音化的幽默，配器的生动，主导动机的运用自如，插部的配置精当，都令人赞赏不已。有人以为不免流于轻佻？这是为了让力度与优美更好地相互交替。佐以全奏的合唱气势磅礴，清唱剧部分的对位手法让人感觉得到巴赫的影子——瓦格纳在这段时期对巴赫很感兴趣——而那些突然显现的舞蹈形象，尤其是那些即时的速写，瓦格纳天才演绎的细节，更是表现得淋漓尽致。

诚然，这是一座充满德意志宗教艺术氛围的大教堂，然而里面聚集着色彩缤纷的人，尽管作者想给他

在科西玛主事期间的拜罗伊特，历史题材（《洛亨格林》和《特里斯丹和绮瑟》）都和瓦格纳生前一样，以最精细的现实主义风格加以处理。为了《纽伦堡的名歌手》，甚至还重现了16世纪的纽伦堡建筑。然而，正因为惟有瓦格纳生前同意过的事情才被认为具有艺术上的重要性，所以在这部歌剧中，我们可以发现音乐、诗句上有矫饰的痕迹，尽管它们连同那种仿古之风都并非杜撰的。



们披上军服，还是散发乡土气息。这得归因于别人，他们征募这些人物聚集在泛日耳曼主义的旌麾之下。

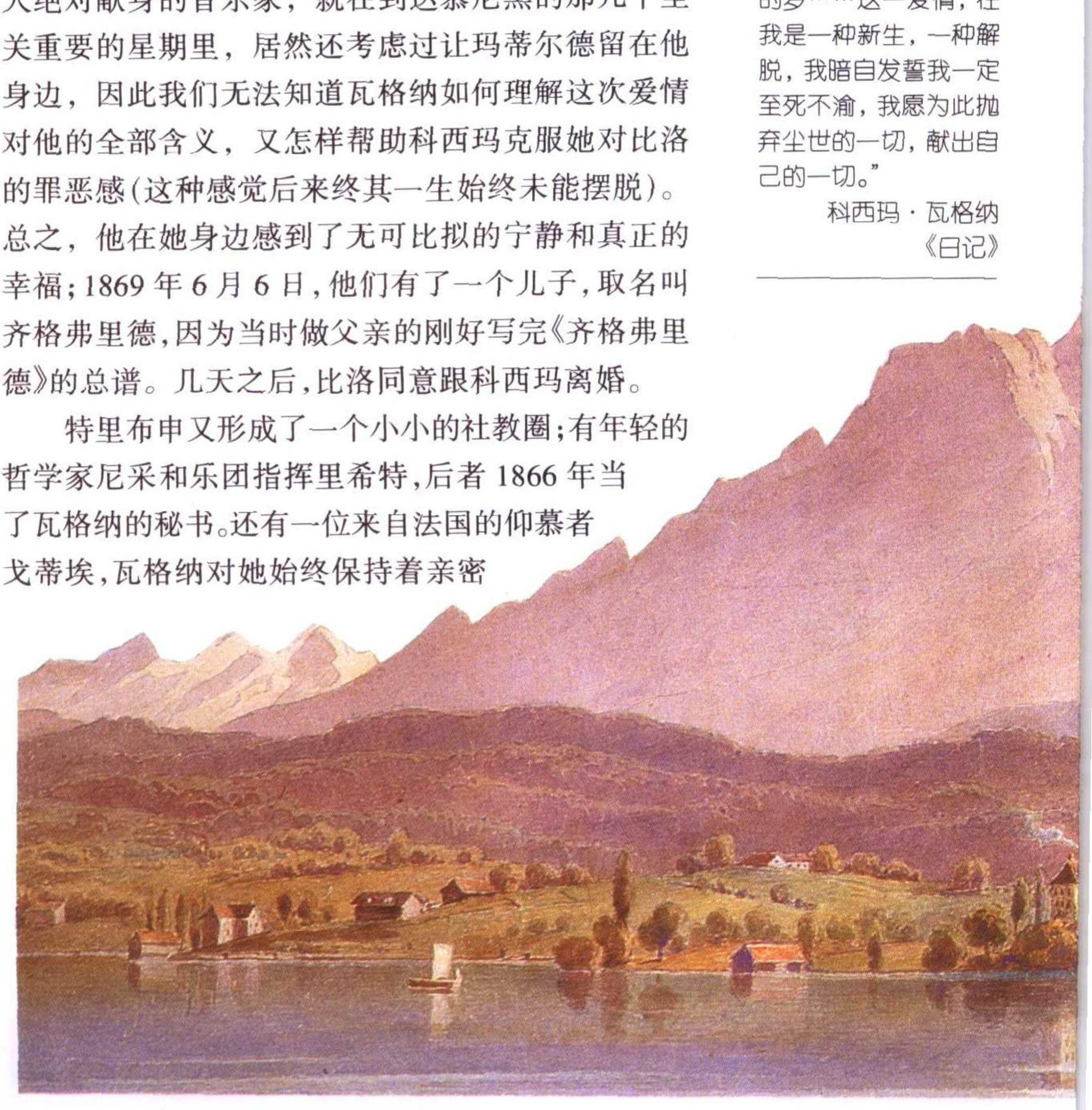
在慕尼黑，比洛夫妇反目在所难免，路易二世终于知晓了瓦格纳和科西玛的私情

对瓦格纳来说，他已没法离开科西玛，而科西玛也同样离不开瓦格纳。这位惯于接受，也惯于要求他人绝对献身的音乐家，就在到达慕尼黑的那几个至关重要的星期里，居然还考虑过让玛蒂尔德留在他身边，因此我们无法知道瓦格纳如何理解这次爱情对他的全部含义，又怎样帮助科西玛克服她对比洛的罪恶感(这种感觉后来终其一生始终未能摆脱)。总之，他在她身边感到了无可比拟的宁静和真正的幸福；1869 年 6 月 6 日，他们有了一个儿子，取名叫齐格弗里德，因为当时做父亲的刚好写完《齐格弗里德》的总谱。几天之后，比洛同意跟科西玛离婚。

特里布申又形成了一个小小的社教圈；有年轻的哲学家尼采和乐团指挥里希特，后者 1866 年当了瓦格纳的秘书。还有一位来自法国的仰慕者戈蒂埃，瓦格纳对她始终保持着亲密

“1868 年标志着我生平的一个转折点。5 年以来始终支撑着我的生活的那份感情，在这一年终于有幸落实了。在我意识到自己内心真正愿望的那一刻，我的生活还只是一场忧伤、丑恶的梦……这一爱情，在我是一种新生，一种解脱，我暗自发誓我一定至死不渝，我愿为此抛弃尘世的一切，献出自己的一切。”

科西玛·瓦格纳
《日记》



的感情。



路易二世重新买下了《尼贝龙根的指环》，不顾瓦格纳的意见，决定将此剧的部分先行首演

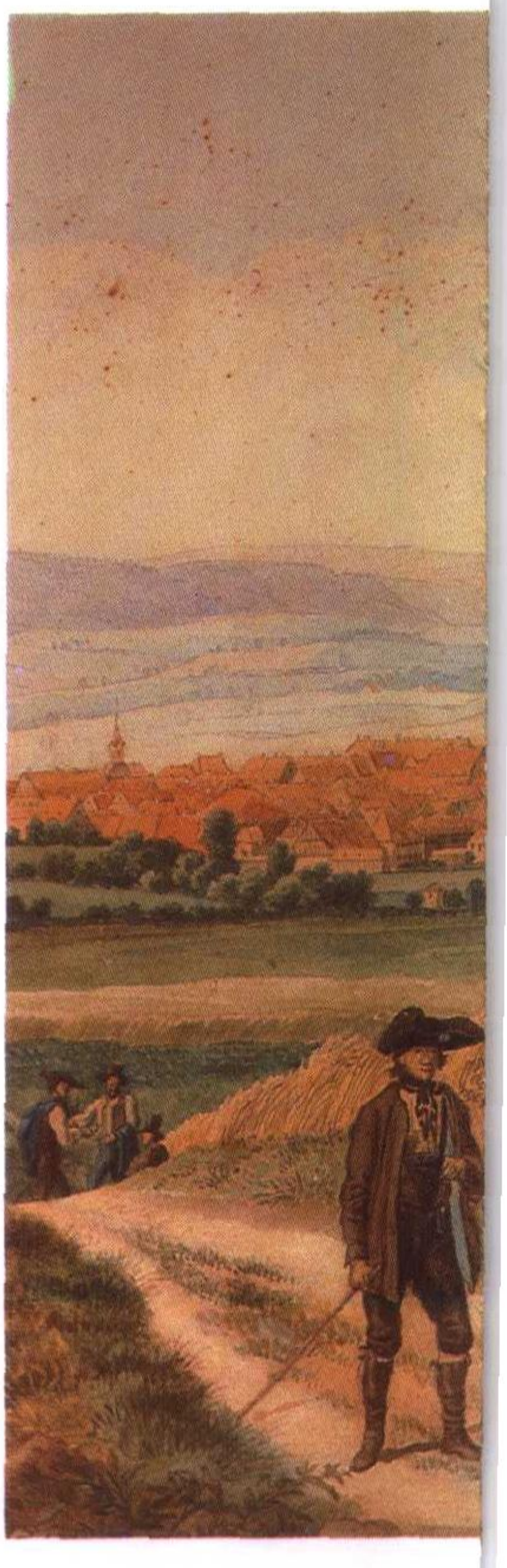
路易二世知晓科西玛和瓦格纳正式结合的消息后，并没怎么在意。他和瓦格纳一样，思绪飘忽在另一个世界中：两人无疑都对熟悉的曲调所配的歌词极为敏感。这种敏感是生活中的一个部分，而且惟有现实闯入（王室、内阁、报界……）才能将路易二世抛入另一片专制君主的天地。1869 年国王决定在慕尼黑剧院首演《莱茵的黄

金》。他有版权在手，瓦格纳也声明准备合作。但是舞台布景过于粗糙，以致里希特（在比洛之后继任乐团指挥）和贝兹（预定饰演沃坦）都劝瓦格纳出面要求暂停演出。不耐烦的国王辞退了几个倔强的家伙，此剧照样上演，只是观众面对不成气候的舞台不免有些懵然。

1870 年路易二世对《女武神》又重犯这一错误，尽管此剧大受欢迎。瓦格纳当众发了脾气，不过他毕竟还是跟布景主任勃兰特保持联系；日后建造音乐节剧院时，路易二世已是天高皇帝远，瓦格纳大可切切实实地让勃兰特一展身手。

8 月 25 日，瓦格纳与科西玛正式成婚，并为她在 12 月 25 日的生日谱写了由 15 人小型乐团演奏的交响曲《齐格弗里德牧歌》。同时，鉴于普鲁士军队在色当打了胜仗，他补写了若干颂扬效忠祖国的场景。另外，由于 1870 年以来法国的瓦格纳拥护者将瓦格纳引入法国的努力始终未能奏效，瓦格纳出版了一本小册子《有条件投降》，跟所谓的巴黎精神算了总账。瓦格纳体系在法国跟在别处有一点不同，那就是它被赋予了更浓烈的政治色彩，褒贬双方争论的尖锐刻毒，堪称无所不用其极。德意志帝国在凡尔赛宣告成立，新国家没可能支持这种为组织音乐节募集的公共基金。

拜罗伊特是巴伐利亚州北部上弗兰科尼省的一座小城，特色为工业和艺术，1872 年时约有 1.8 万居民。



1871 年，瓦格纳和科西玛前往拜罗伊特，期望能将原有的马格拉弗剧院加以利用

到达那儿他们才发现这座旧剧院并不适用，但瓦格纳对这座小城情有独钟，决定在这儿定居，并着手办理建造剧院的必要手续。事情顺利得令人惊讶：拜罗伊特市议会当即采纳这位他们并不认识的音乐家的计划，全力支持他的努力。于是，音乐节行政委

员会成立，开始筹集资金。翌年 4 月起，瓦格纳离开特里布申，来拜罗伊特定居。

1872 年 5 月 22 日，瓦格纳亲自为音乐节剧院奠基培土，为数众多的朋友出席了奠基仪式。随后，瓦格纳指挥演出贝多芬的《第九交响曲》（直到近代，这一仪式仍多次沿用，其中包括 1951 年音乐节重新举行的开幕典礼）。直到这种场合，人人才都感觉到，这座小城设施太差，接待如此众多宾客实在勉为其难。



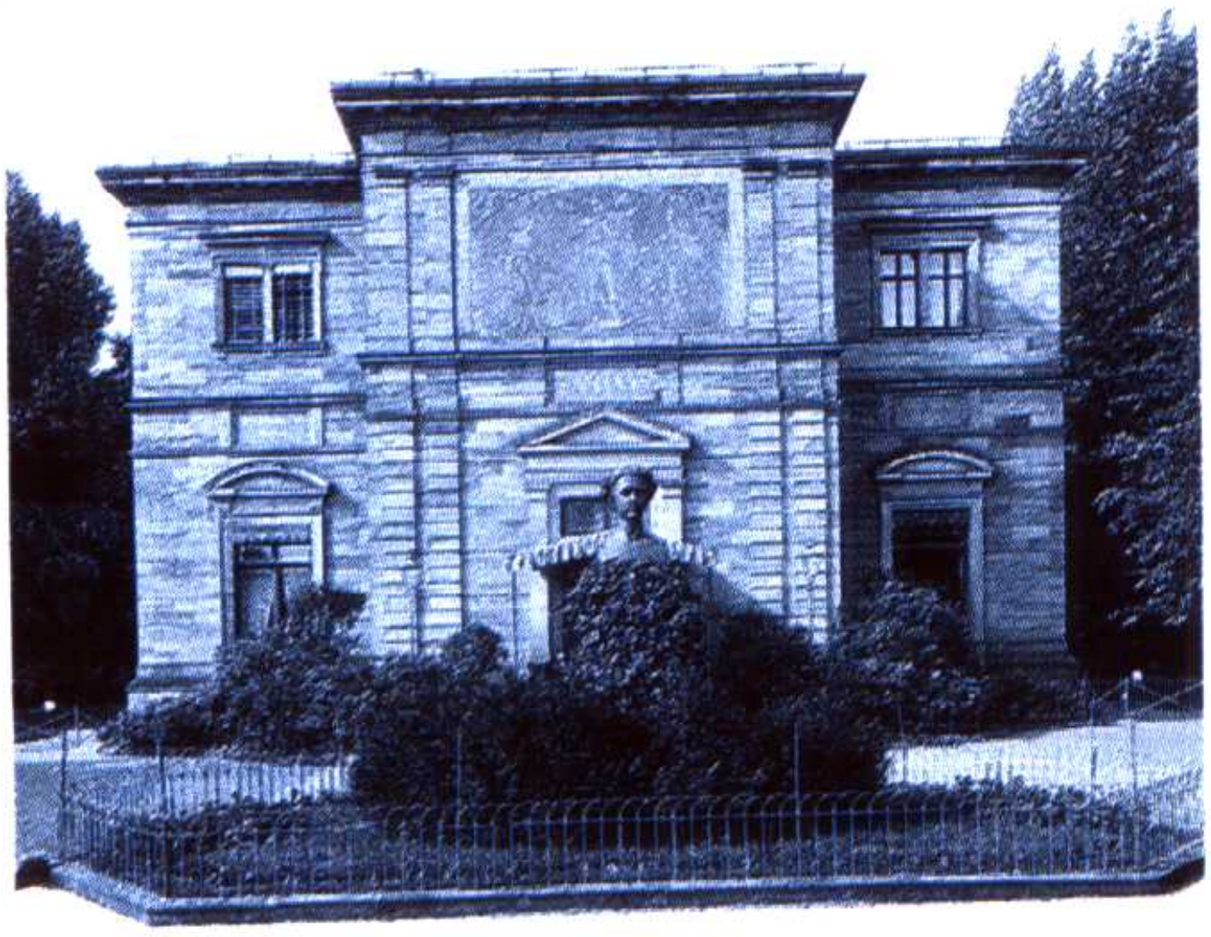
再往下，就得完成《尼贝龙根的指环》了，瓦格纳在谱写《众神的黄昏》的同时，又写了好几篇题材各不相同的评论文章，并与尼采保持着一种亲密而又居高临下的关系。这位巴塞尔大学古典语言学教授的第一部著作《悲剧的诞生》刚刚问世，瓦格纳却执意要把这位年轻的崇拜者看作自己最出色的学生、最有才华的发言者，而对他的独创性却几乎视而不见。其实他俩并不属于同一时代，当这位音乐大师老病缠身时，他想到的惟有自己和自己的荣耀，而科西玛身为瓦格纳庙的女守护神，更助长了这种自私至极的孤独心态。

瓦格纳和科西玛一起走访德国各个剧院，筹集建造音乐节剧院的资金以及物色《尼贝龙根的指环》的演员人选。他们举办音乐会和宣传活动，为了拜罗伊特而不惜四下拜访有钱有势的人物；他们还到处奔波，聆听歌剧演员演唱，会见其

乐团指挥莫特尔、莱维在“拜罗伊特的圈子”里再次碰到了作曲家布鲁克纳和鲁宾斯坦、评论家沃尔措根。就这样，瓦格纳在周围形成了第一批现代乐队指挥，并创立了德国学派。



中的演员——他们得证实这些演员的确熟悉瓦格纳乐剧的精髓，到了拜罗伊特能负起担纲演出的重任。



“瓦恩弗里德——我的幻想在这儿得到了安宁。”

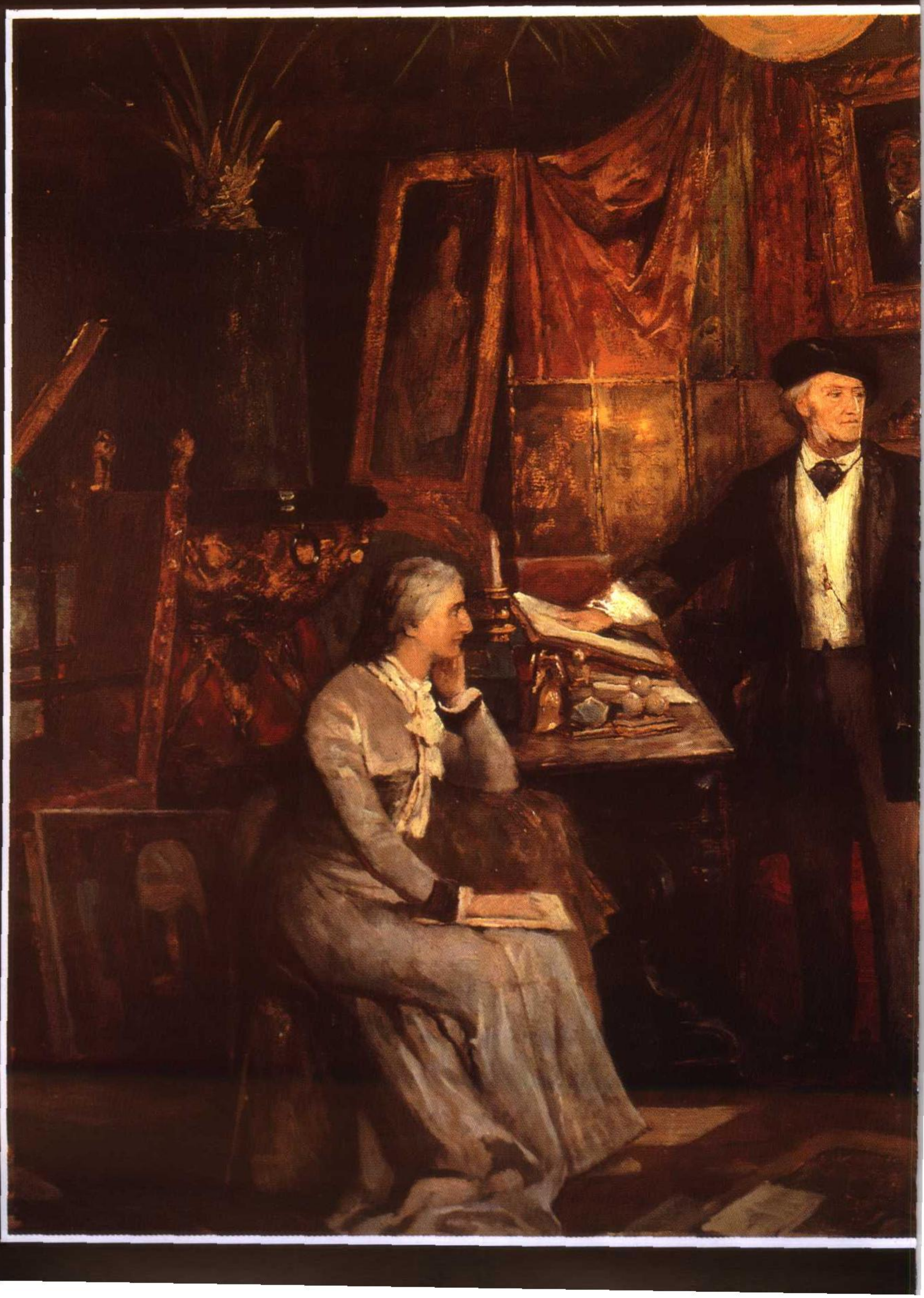
瓦格纳

资金迟迟没有下落。瓦格纳再次求助于旧时资助者，并期盼得到帝国的资助，但期盼落空了

路易二世处在多病的孤独环境，变得自我封闭，但他再一次挽救了“面临流产的计划”，年轻的国王不顾内阁的反对，于 1874 年 1 月 25 日决定向音乐节剧院工程捐资。瓦格纳这时定居在拜罗伊特城的瓦恩弗里德别墅。《尼贝龙根的指环》预定由里希特任指挥，瓦格纳亲自导演：这时里希特开始整理全剧总谱，最后一部分在 11 月 21 日完稿。



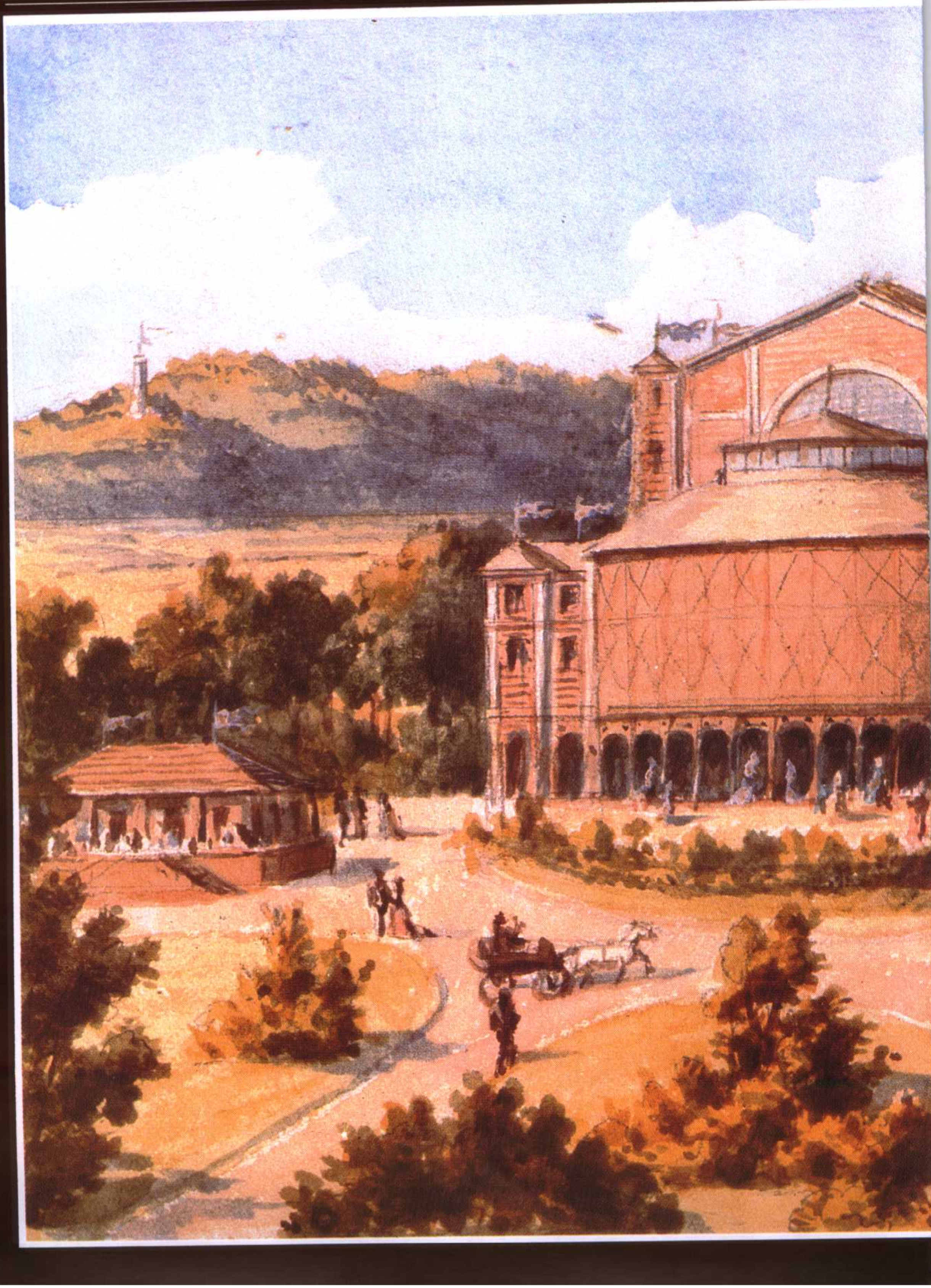






瓦恩弗里德别墅

从1874年起，瓦格纳居住在拜罗伊特的瓦恩弗里德别墅：在别墅的客厅里，他身边有妻子科西玛，还有李斯特和沃尔措根。1945年的一次轰炸，炸毁了别墅正面的三分之一；经修复后，威兰在此住到1966年。1973年，这座别墅由瓦格纳家族捐赠给拜罗伊特市政府，1974年全面修葺后，1976年起作为瓦格纳纪念馆和瓦格纳基金会所在地。





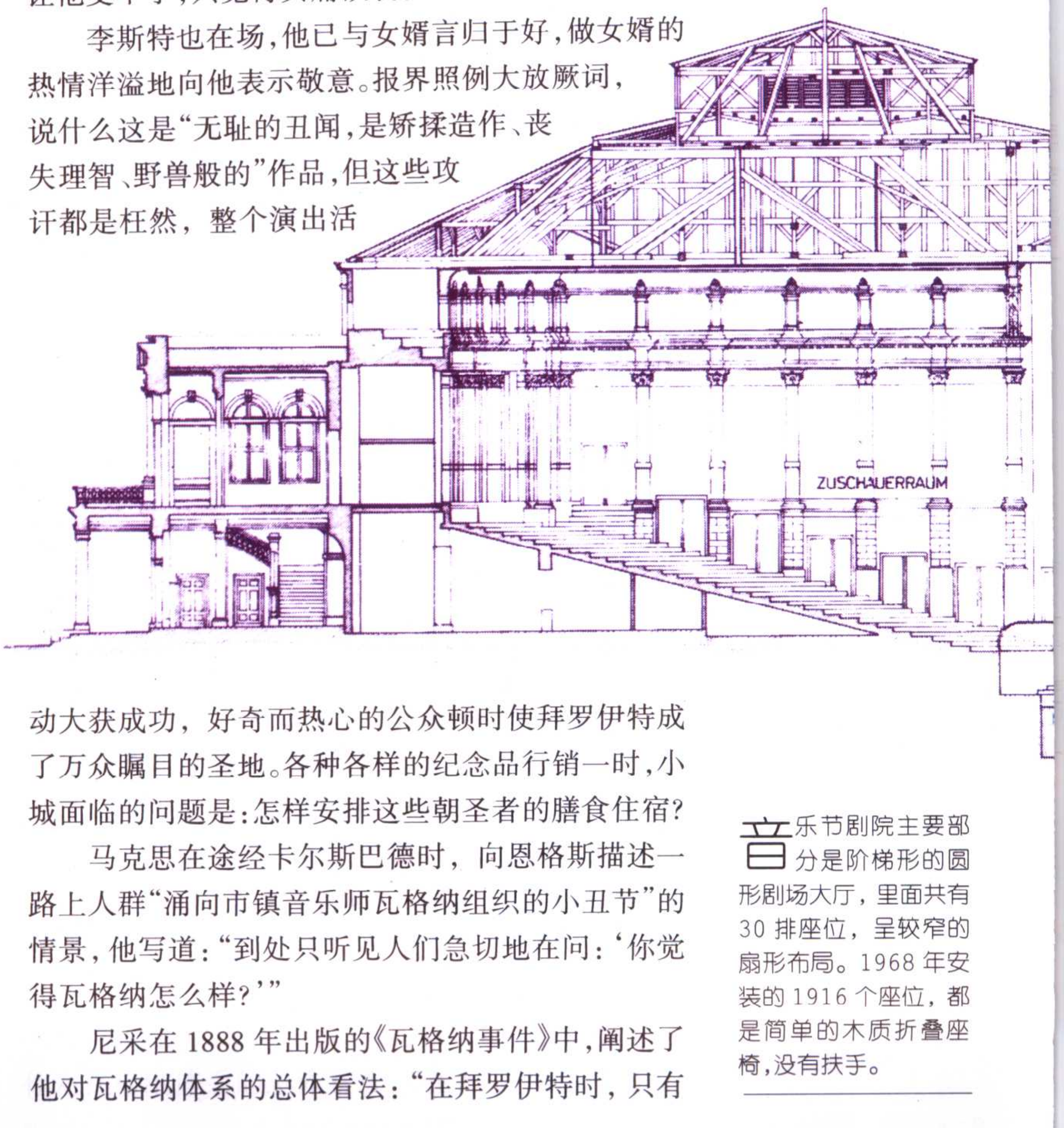
拜罗伊特音乐节剧院

讨论音乐节剧院正面的设计方案时，瓦格纳说："给我把装饰都去掉！"在他心目中，这只是一座临时建筑，仅有机械装置和所有"关系到演出的内在完美性"的东西，才是必须不折不扣做好的。结果临时建筑变成了永久性的剧院，原因之一是经济拮据，原因之二是它的听觉效果出奇地好。这座剧院由宫廷建筑师布吕克瓦尔德负责总体建筑。勃兰特负责技术设备安装。在这幅水彩画所画的年代，还没有正面突出的阳台（皇家阳台）；那是 1882 年路易二世驾临前才加建的。以后，每次音乐节都由乐手在这个阳台上吹奏小号宣布开幕，并成为由瓦格纳亲自创始，并一直延续至今的仪式。

王公贵族和知识精英出席音乐会开幕式

纪尧姆一世皇帝和巴西的佩德罗二世都是出席庆典的贵宾。与瓦格纳日渐疏远的尼采也来了，但中途就退场，一则他看不惯瓦格纳对一批宵小之徒的阿谀奉承安之若素的模样，二则强烈的舞台效果也让他受不了，只觉得头痛欲裂。

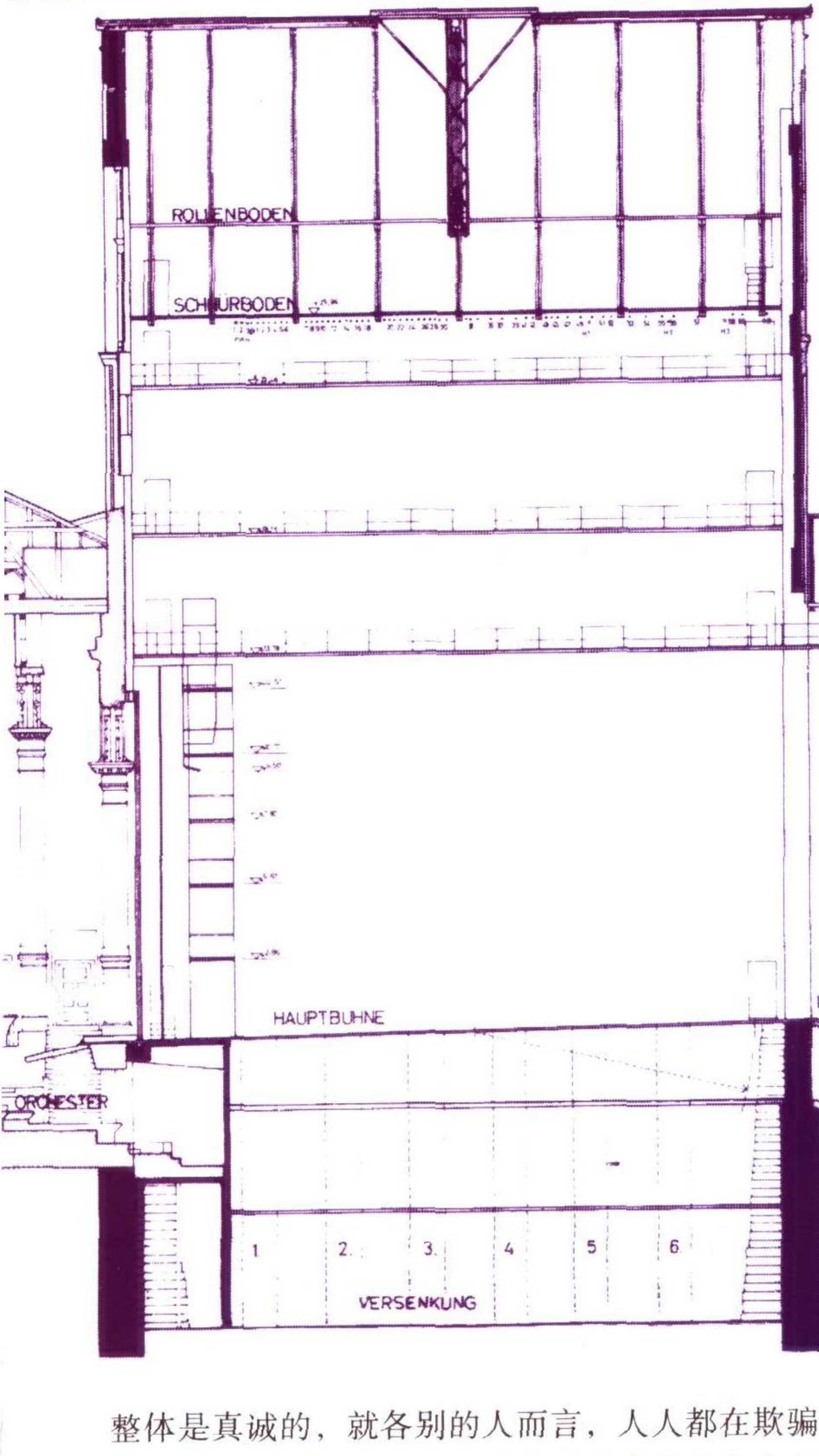
李斯特也在场，他已与女婿言归于好，做女婿的热情洋溢地向他表示敬意。报界照例大放厥词，说什么这是“无耻的丑闻，是矫揉造作、丧失理智、野兽般的”作品，但这些攻讦都是枉然，整个演出活动大获成功，好奇而热心的公众顿时使拜罗伊特成了万众瞩目的圣地。各种各样的纪念品行销一时，小城面临的问题是：怎样安排这些朝圣者的膳食住宿？



马克思在途经卡尔斯巴德时，向恩格斯描述一路上人群“涌向市镇音乐师瓦格纳组织的小丑节”的情景，他写道：“到处只听见人们急切地在问：‘你觉得瓦格纳怎么样？’”

尼采在 1888 年出版的《瓦格纳事件》中，阐述了他对瓦格纳体系的总体看法：“在拜罗伊特时，只有

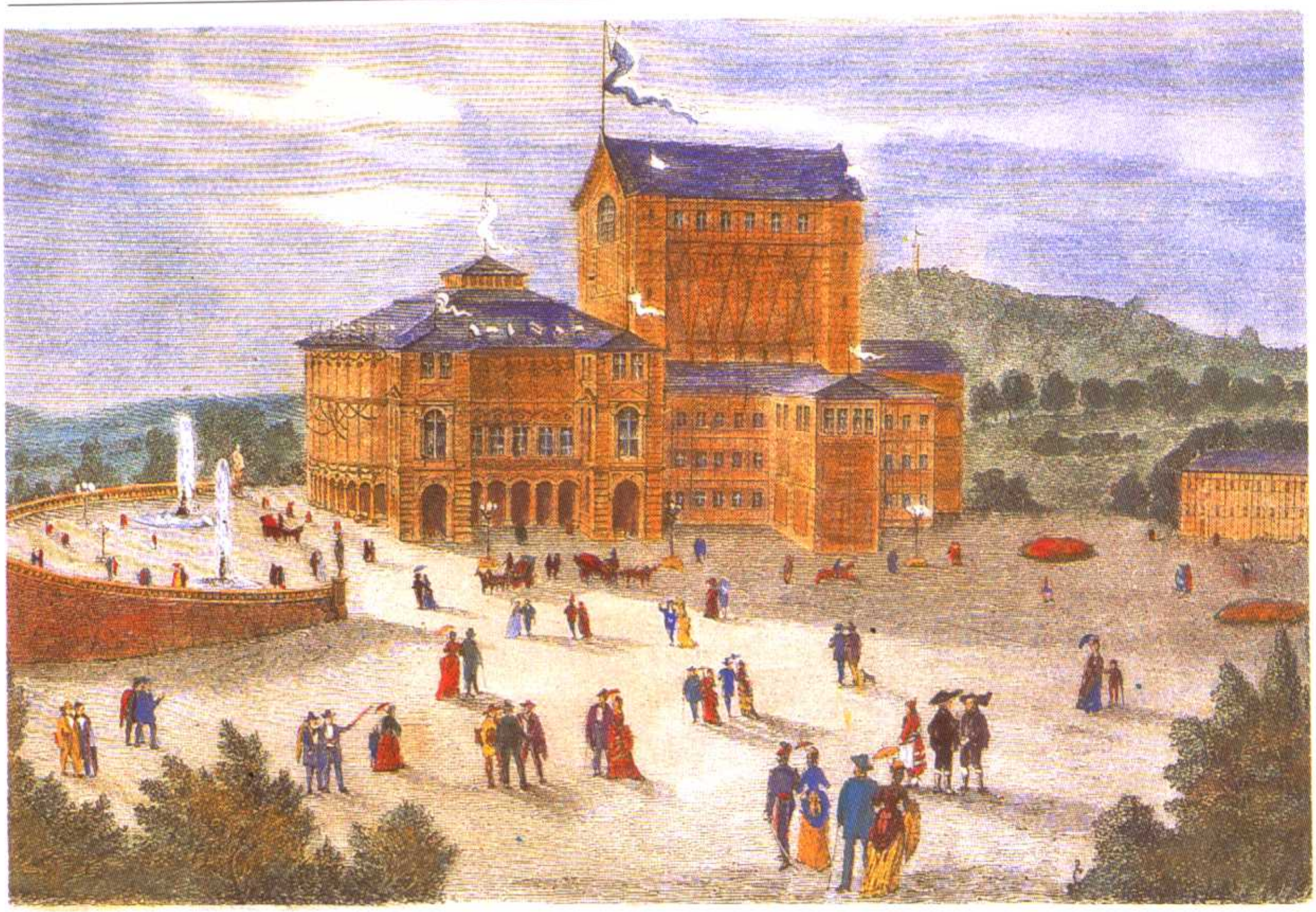
音乐节剧院主要部分是阶梯形的圆形剧场大厅，里面共有 30 排座位，呈较窄的扇形布局。1968 年安装的 1916 个座位，都是简单的木质折叠座椅，没有扶手。

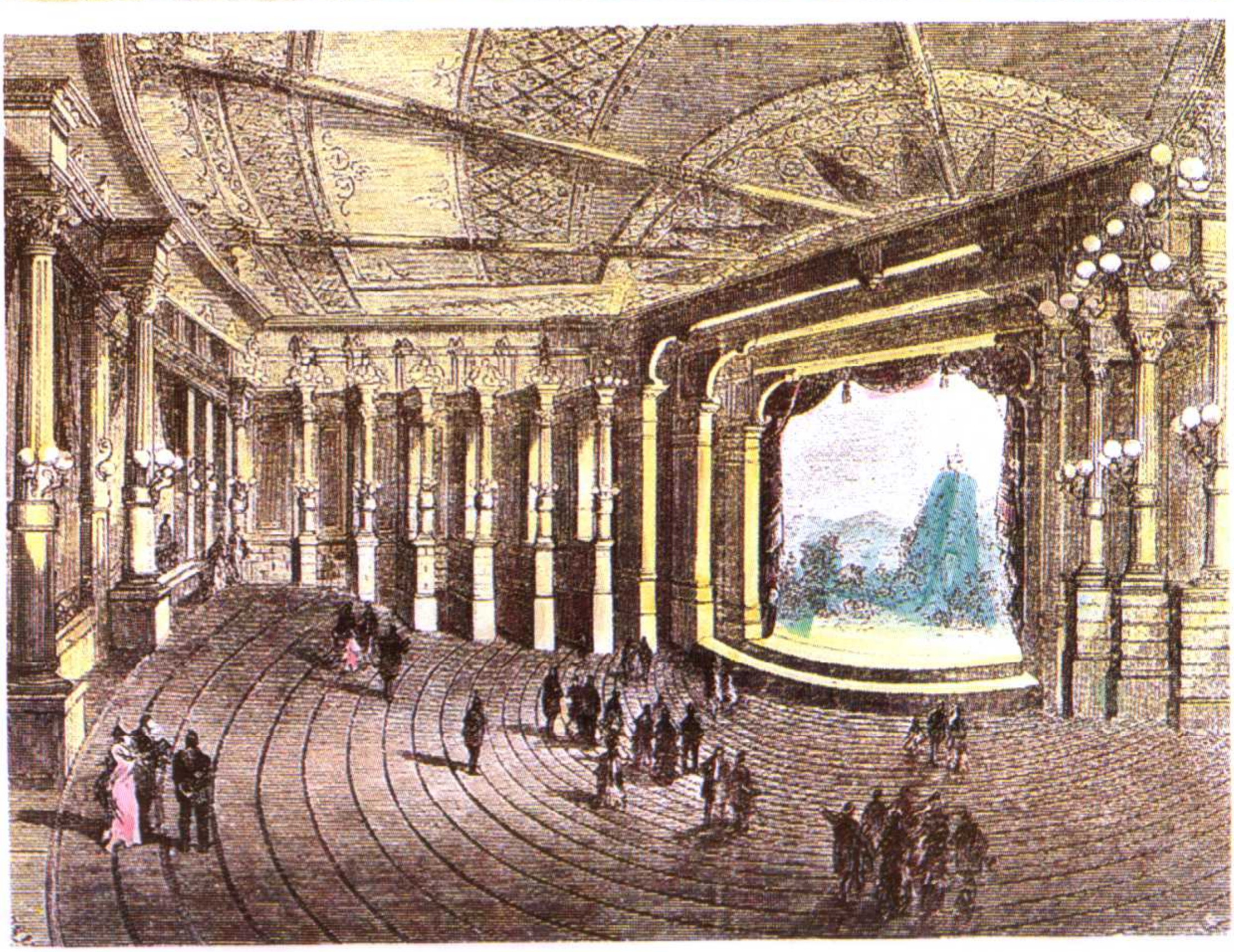


经舞台反射的音响会取得很好的平衡效果，音质平平的嗓音可以因此得益不少。有了乐池，整个剧场大厅就可以达到全暗的效果，而在这以前传统剧场中，乐团灯光总会造成一种视觉障碍。

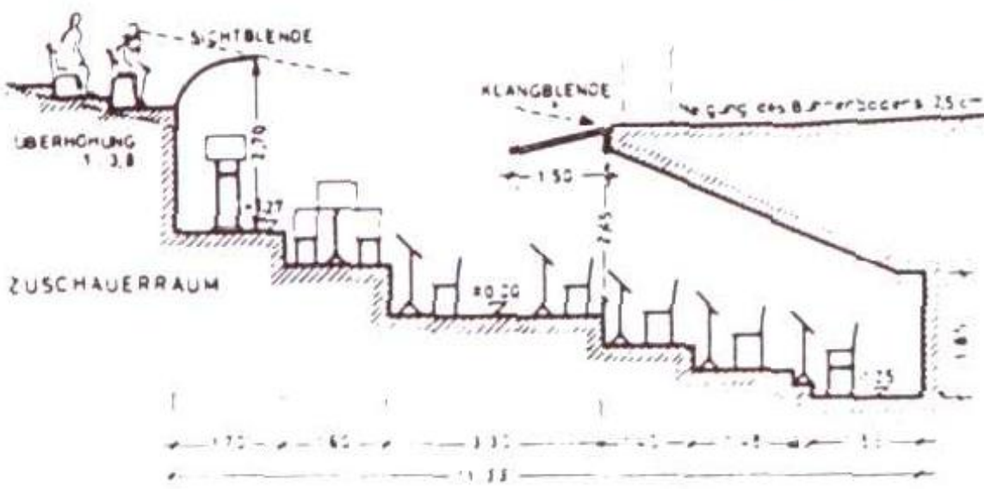
舞台背景与剧场大厅及舞台本身之间的比例关系，以凸出演员为主旨，从而给观众造成这样一种印象，似乎舞台很大，舞台装饰也令人过目难忘。

整体是真诚的，就各别的人而言，人人都在欺骗自己。一个人去拜罗伊特时，就已经把真实的自我留在家里，放弃了作出决定和自由谈论的权利，丧失了自

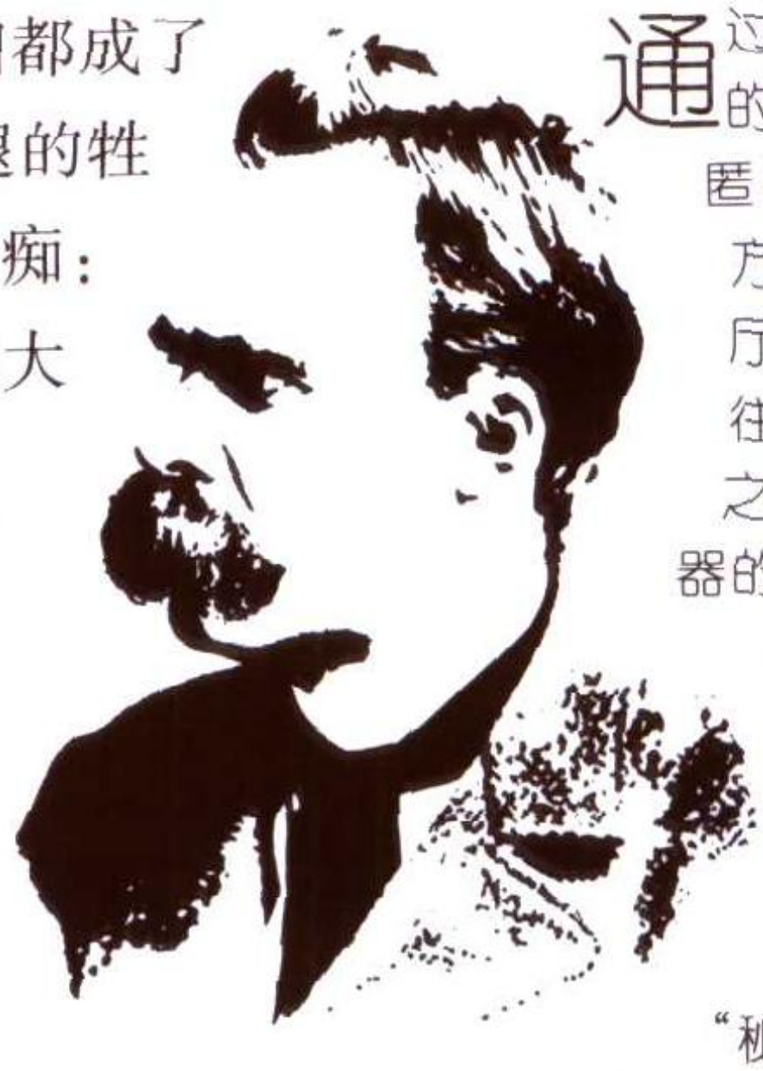




己的口味乃至勇气。在剧院里，人们都成了贱民、群氓、娘们儿、伪君子、两条腿的牲畜、堂区财务管理员、愚不可及的白痴：在这儿，最有个性的意识屈服于绝大多数平均主义者的合力。

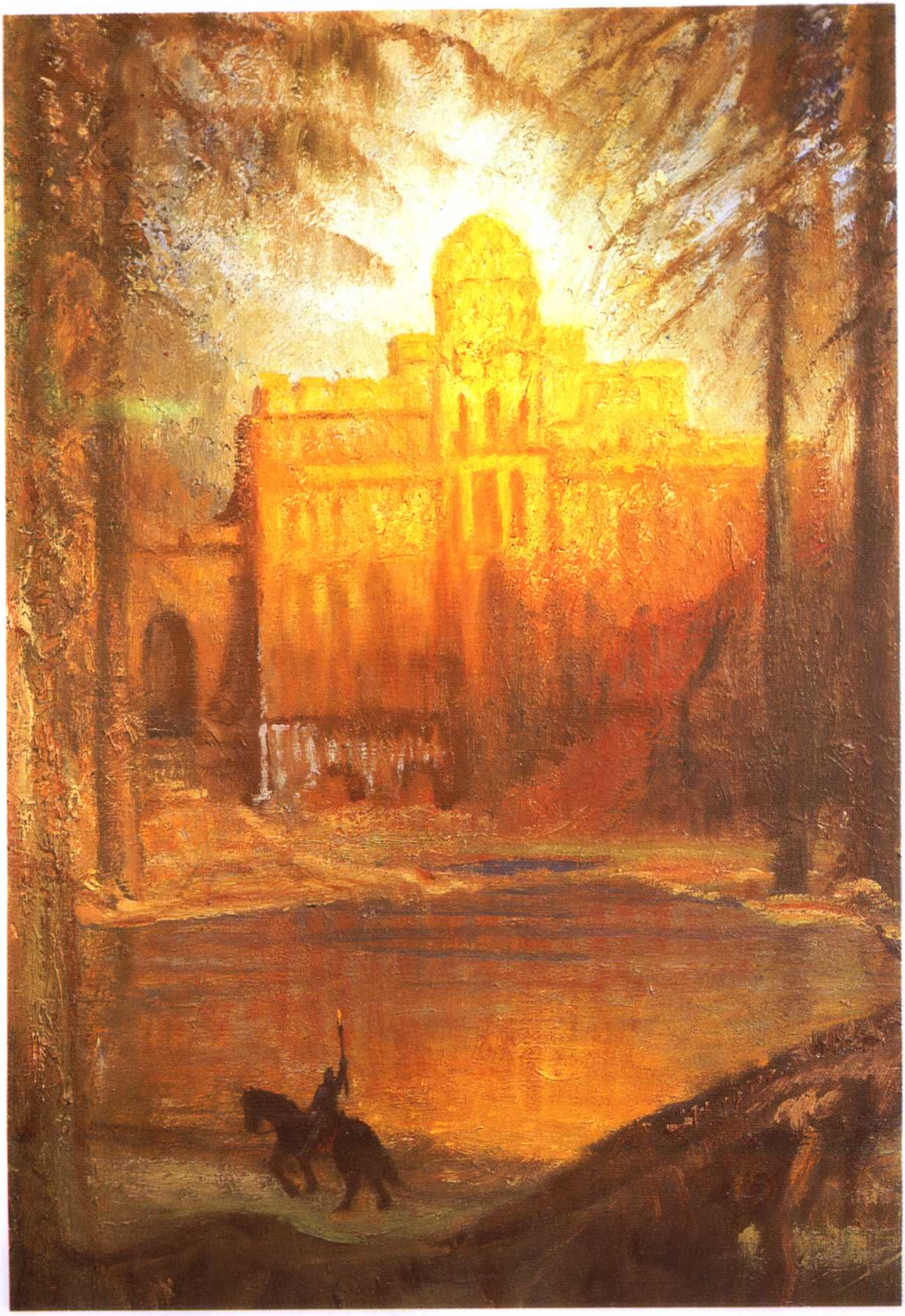


瓦格纳的行止起初会给人一种错觉：在音乐史上，他代表了善于做作者的降临。因为在颓废没落的文化中，决定的权力落在群众手里，纯真成了肤浅的代名词，惟有善于做作的人方能激起昂扬的热情。最先被瓦格纳所迷惑的，是那些乐团指挥、布景人员和歌剧演员，他们有权被他看作最完美的学生；他赋予他们一种全新的意识，但那并非天才的意识，而是对一位“大师”意志的服从，这位“大师”在艺术史上提供了这样一种人最辉煌的范例，这种人强迫自己热衷一种无可改变的自我实现意志，直至最后提出他自己无力实践的种种原则。拜罗伊特和德意志帝国同时诞生，这并非一种巧合。”



通过两个部分交叠的前台，乐团隐匿在观众视线下方，安顿在沿大厅阶梯座位坡度往前延伸的乐池之中。乐池中乐器的布局（第一小提琴和第二小提琴相对而坐，谱架安置避免发出声响）使俗称“秘洞”的乐池声响效果大为改进，乐队成员坐在观众看不见的乐池里，看起谱来也可以从容得多。





瓦格纳酝酿、创作达 30 年之久的
《尼贝龙根的指环》
终于在一座专为上演瓦格纳歌剧
建造的剧院里首演了。
这样优越的条件，在音乐史上是绝无仅有的。

第五章

拜罗伊特——瓦尔哈拉
天宫与圣杯堡之间



“瓦格纳认为，我们至今所有的这些戏剧，其艺术性都是不完善的，要使戏剧艺术臻于完美，就得把它锻造成一个熔炉，让所有其他的艺术一起加进去熔炼。在他的心目中，舞台应该成为艺术的圣坛，在它周围聚集着它所有的分支。”

奈瓦尔
《德国通信》，1850 年



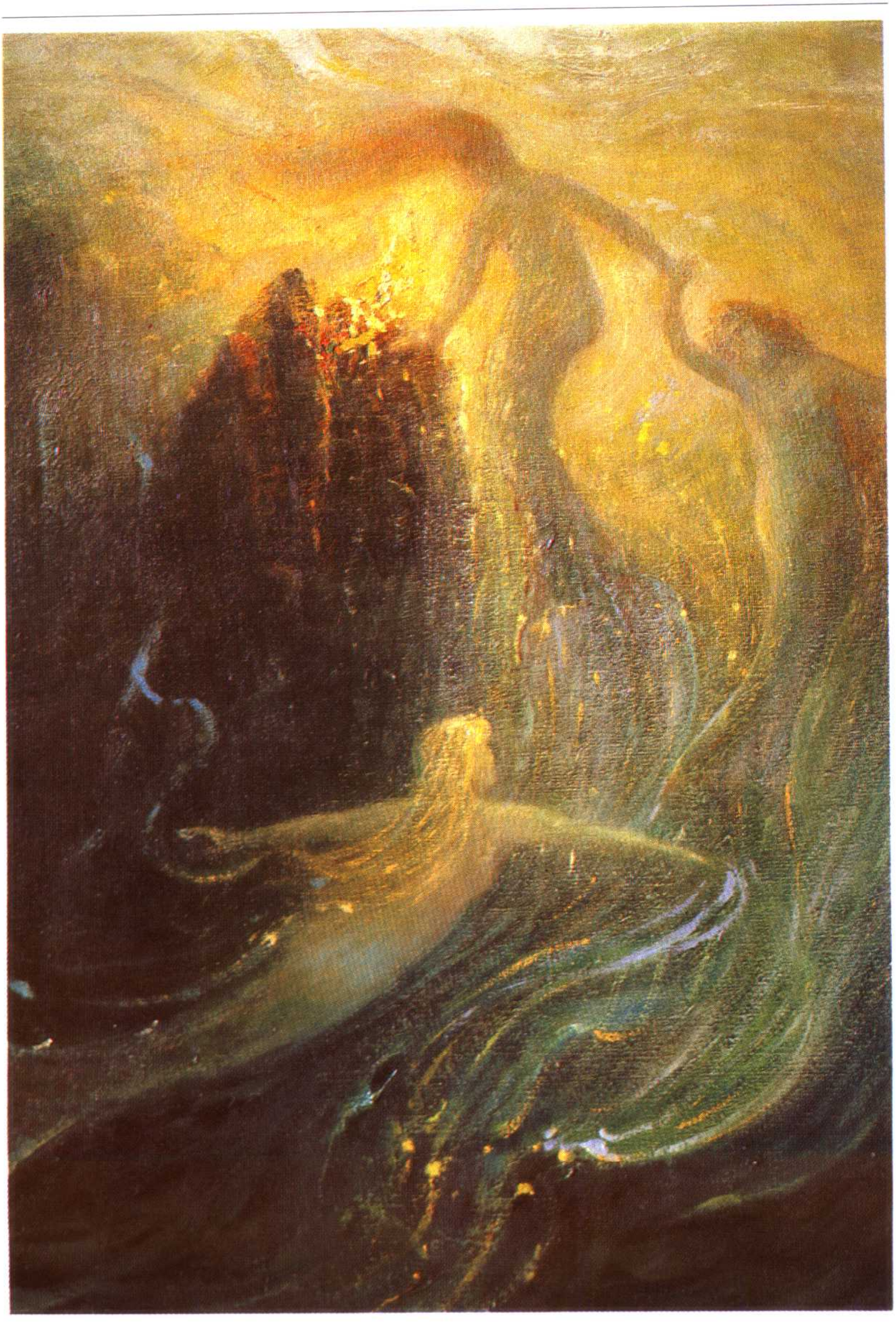
在到拜罗伊特以前，瓦格纳也有崇拜者。但自从到拜罗伊特后，就有瓦格纳信徒、瓦格纳主义，有寺庙及守护神，有教义及其预言者——当然还有无视传统观念者。这一有趣的现象，在其他音乐家身上并未出现过，却在 1876 年的这个夏天大放异彩。

但在当时，没人会想到举办这个音乐节竟会成为一个传统而持续至今。当时就艺术效果而言，应该说是有些令人失望的。演出经费不足的问题显得很突出，一时遮掩了艺术上的不足。瓦格纳无奈恳求帝国给他一笔补助，让他能实现每年举行一次音乐节的计划，但遭到了拒绝。新贵们的音乐家热情冷却下来……

长达 15 小时的乐剧一气呵成：《尼贝龙根的指环》是一部空前的巨作

然而，构思的旷日持久毕竟是有迹可寻的：首先，脚本草稿可以看出是逆序写作的。瓦格纳需要回溯到《莱茵的黄金》时，作品的重心移到了齐格弗里德身上，在起初的计划中，这个人物向众神之王沃坦宣示未来使命，而沃坦的过去很快在剧中占了中心位置。

音乐节剧院非常特殊的音响效果，正像长得出格的总谱一样使里希特大伤脑筋（总谱太长，他觉得难以把握总体的均衡）。有些演员也有力不从心之感。至于“机械装置”，实际操作起来常有纰漏，引得观众发笑。尽管如此，瓦格纳毕竟开了近代剧场风范的先河，尽管他用的一些导演手法从今天的理论上看来平常至极，但在当时那确是创新之举，并从此被长期沿用，例如：一改向正厅后座吟咏的陈习，直接面朝舞台上的对手说话，限制滥用手势，注意表演“心理活动”……

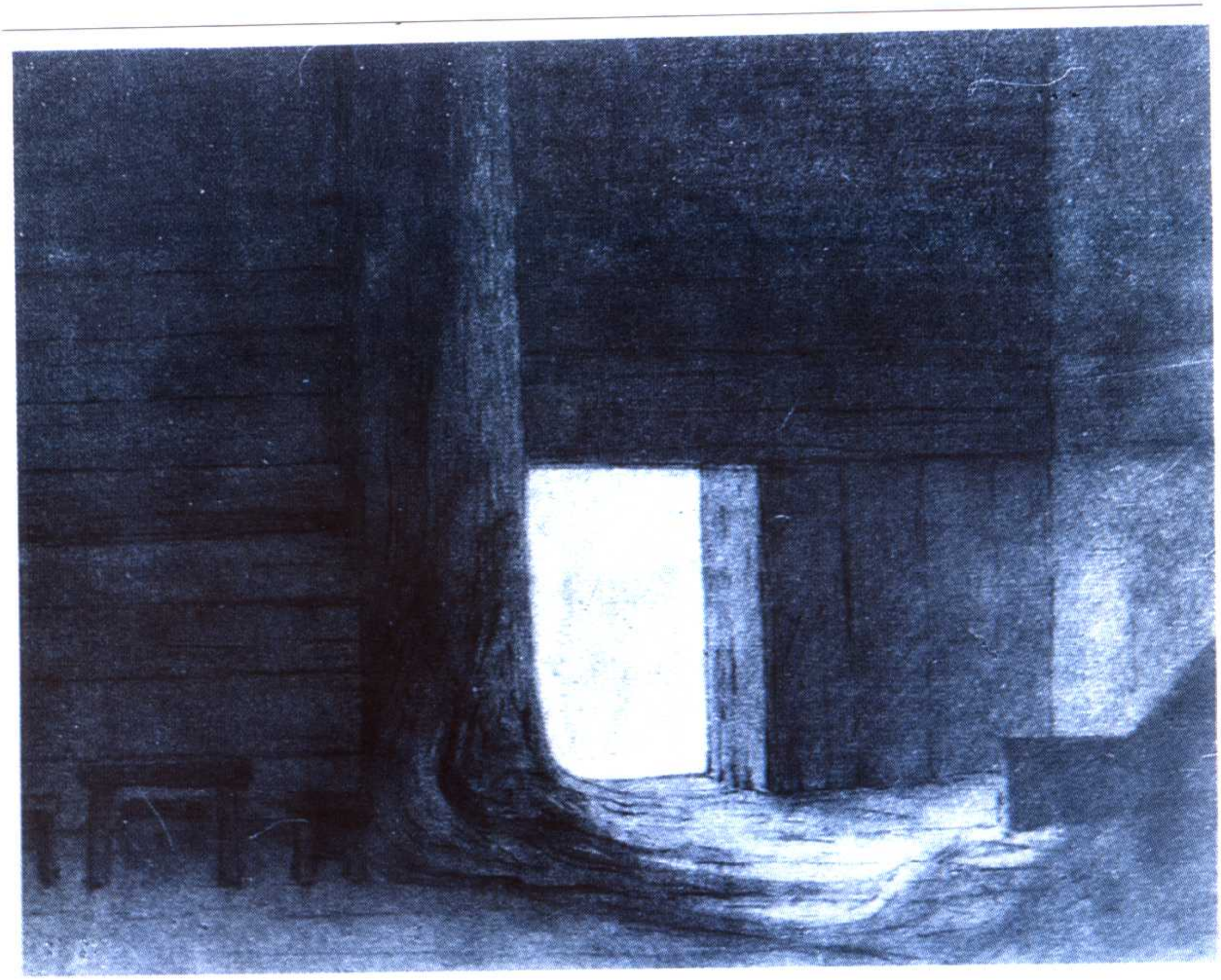




瑞士导演阿皮亚从理论上对瓦格纳歌剧演出的舞台布景，作了全面的论述。他的理论影响了几代人对歌剧和戏剧的舞台处理，尤其是在灯光运用方面。但科西玛拒绝聘请他来拜罗伊特剧院进行舞台设计，声称瓦格纳已亲自执导将所有作品搬上过舞台，所以无需再加任何新玩意儿。

其次，《齐格弗里德》谱曲过程长达数年，音乐创作的时作时辍，不可能不在作品上留下痕迹，何况期间还谱写了《特里斯丹和绮瑟》的乐谱。当然，主导动机的系统运用赋予了《尼贝龙根的指环》全剧总体上的协调一致：但四联剧的每一部分都有其特有的语汇，《莱茵的黄金》中调性、节奏和动机的运用都是初步的，而《齐格弗里德》和《众神的黄昏》，则已进一步建立在交响乐乐章曲式的基础之上。

主导动机在《尼贝龙根的指环》中处于瓦格纳创作体系的基础地位。主导动机以音乐单元的形状有



规律地重复出现，被赋予一种特殊的意义（描写、哲理……）——它有时仅仅是一个简单和弦或一个简单的节律结构，但它时时处于变化之中，以致对表现一个人物、一种思想或一种情感的演变来说是不可少的。主导动机既是一种语汇，同时又是语汇的基本单元：它是调性、配器、和声、节奏转移的载体。音乐是靠它转换成情节的。这一手法并非瓦格纳首创；他是从写《洛亨格林》开始领悟这一手法的妙处。他更喜欢称之为“基本动机”，这个说法更好地体现了作曲家基于单元复制模式的创作方式，但对寻根溯源着迷的瓦格纳信徒，却以一一找出这些动机以及它们细微的拼合标记为乐——尽管作曲家德彪西对此不屑一顾，称之为“衣帽间管理员或纸板箱动机”。

瓦格纳在舞台上说话时犹如自言自语，别人得靠猜测才能明白他的意思。而他却在歌唱演员中间跳来跳去，对他们做着种种手势，全然忘了自己昨晚说过的话，而且有时显得很粗俗。他提的要求都是非常实际而琐碎的（按他在1876年的助理导演里夏德·弗里克的说法）。

《尼贝龙根的指环》的乐团也提供了更为丰富、更有震撼力的音色



乐团有 16 把第一小提琴，16 把第二小提琴，12 把中提琴，12 把大提琴，8 把低音提琴及特地为此剧设计、音色庄严的铜管乐器，包括：8 支圆号，其中 4 人兼吹“瓦格纳大号”：这种乐队编制，不仅将《洛亨格林》中应用过的音色重新组合，且在《众神的黄昏》中营造一个传说中诡谲瑰丽的音乐世界。

另外，瓦格纳创作的诗体语言，摆脱了对音乐形式束缚过多、韵律均衡的古典诗体。为文本谱曲，要求词义必须兼顾音乐。起初瓦格纳一心想模仿著名的古典诗篇，但他很快就发觉过分拘泥于德国诗歌习用的强弱拍交替格律，结果流于滞涩。这些束缚使瓦格纳很不自如。

于是瓦格纳提倡一种以头韵为主的自由诗体，他根据脚本涵义和心目中的乐谱，建构同韵和叠韵，安排元音和二合元音的抑扬起伏，从而形成节奏和对称效果，用音乐和诗句一起塑造主角的形象。

观众一下子就把瓦格纳的歌跟他戏剧中的典型形象融合在一起：戴着羽饰头盔的神经质的女武神，满脸胡子的神祇，身穿兽皮衣服、大声吼叫挥舞长剑的英雄……





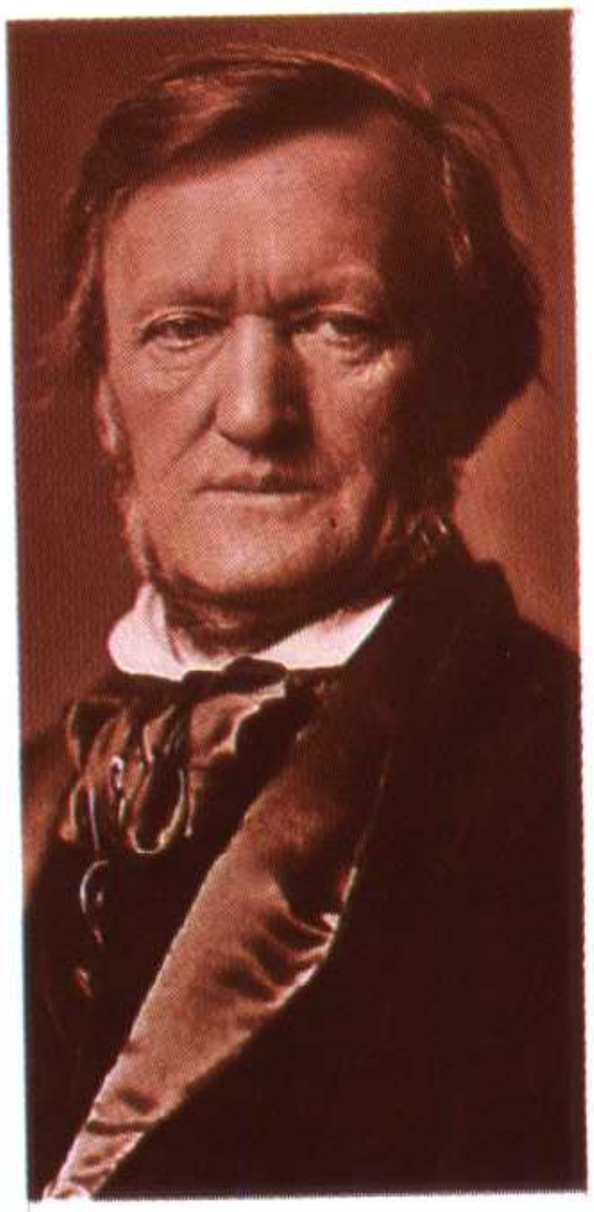
歌唱段落与乐团演奏之间仅有少许对白，这就对演员提出了前所未有的高要求

整个时代处于变革之中：歌唱家的观念在变，他们不满足于仅有精湛的技巧，而是倾心于有光彩、有力度的演唱。配器手法的改变，则要求演唱瓦格纳歌剧的演员，首先要让自己的歌唱不致被乐团的演奏所淹，自始至终都得有充沛的体力。传统歌剧技巧的淡化，又要求他们在一整幕，甚至一整部歌剧中讲究声线，自始至终保持音乐和戏剧文本的演出效果。

但是不能把瓦格纳乐剧的演出与朗诵混同：贯穿头尾的音域系列(色彩、音色、亮度、宽度……)，要求演员的演唱有韧性、明澈而自然。这也正是瓦格纳在 1876 年挑选独唱演员时所提的要求。这些演员并非生来就是个适合瓦格纳乐剧的歌手——受到当时现存观念的影响，他们熟悉的是另一路数的演唱剧

由于种种原因，包括科西玛对拜罗伊特的成见，1920 年至 1940 年间两代演员的崭露头角，以及歌剧演员职业条件的现代化，瓦格纳的歌与古典技巧的决裂逐步明朗化了。今天重新发现介于中间的剧目，尤其是瓦格纳之前的法国歌剧剧目，正是我们在影响到浪漫戏剧整体的危机中还能看到希望的一个理由。





目——而且他们所受的训练和掌握的技巧，也并非如今可以比拟。

疲惫不堪的瓦格纳由科西玛陪同去意大利休假，他在那儿最后一次会见尼采

他俩谈了些什么呢？在拜罗伊特的初期，瓦格纳曾屡屡借尼采的文笔，或是结算个人的宿怨，或是呼吁帝国慷慨解囊。对于他俩心中的大师叔本华的那本《不合时宜的思想之三》，瓦格纳是表示赞许的。但在《不合时宜的思想之四(瓦格纳在拜罗伊特)》中，瓦格纳见到的只是一种“对一般的瓦格纳信徒来说，过于敏感、过于微妙的”敬意。这种“敬意”是要求瓦格纳不要改变自己的看法，并为他划定了一条界线，一旦超出界线，尼采就要高喊他是背叛。

1878 年，尼采出版《太有人性的人》一书并寄给瓦格纳，而瓦格纳也将《帕西法尔》脚本寄给尼采，这样一来一回，两人关系破裂便成定局。因为对尼采来说，《帕西法尔》就意味着背叛（“瓦格纳跪倒在十字架跟

“我谱写了一首希腊风格合唱曲，或者不妨说是一首由乐团‘演唱’的希腊风格合唱曲，那是在齐格弗里德死后，舞台上换景的时候演奏的。从中可以听见齐格蒙德的动机，仿佛这段合唱在说，这是他父亲，接着是剑的动机，然后是他本人的主题。随即幕帷升起。古特鲁妮出场，她觉得听见了号角声。这些严肃的主题在这儿给观众留下的印象，岂是文字所能给与的？说到底，音乐总是在表达即时的存在。”

瓦格纳

前”），而且正因为尼采在《太有人性的人》中告别了叔本华，“放弃”了他的哲学，所以瓦格纳之举不啻是一种哲学上的欺诈；瓦格纳说他收到尼采的书后只是随便翻了翻，没去读它，“免得自己生气”。

不过他暗示说，他当年的学生受了犹太教的影响，对这一问题他仍耿耿于怀。

正如他每次遇到危机时一样，瓦格纳又跟“政治”这个老对头缠在一起了。他口没遮拦，指责帝国不支持他，还跟青年德意志运动算起旧账来，说从中已可觉察到社会落在犹太教徒手里后近代在世风日下中萌芽。

顺便提一下，他始终对动物爱护有加——他反对活体解剖的文章令人读来感动——这段期间他曾挺身而出，为一种集“素食主义协会、动物保护协会和禁酒协会”之大成的新伦理学进行辩护。

“说到估计尼采健康的状况，我早就抱有这样一种观点，这种观点是我对才智过人的年轻人所特有的。我眼看着他们一个个垮下去，而且症状都是相似的，我几乎可以肯定，病因是手淫。”

瓦格纳



《帕西法尔》的新使命

这部新作是一部关于恐惧与肉欲之作吗？就某些部分而言，是的。然而，如果把话说得更绝对一些，就不妨说这些主题都是瓦格纳体系从发轫之时起就存在的。待在拜罗伊特的茧中，瓦格纳似乎蜷缩了起来。

《帕西法尔》论述的是为了延续人类存在，使之纯化的问题。而为此，又得引出多少暴戾的行径，多少歇斯底里的人物啊！一个守护圣杯的国王，都有着一个无法愈合的化脓伤口；一个疯疯癫癫的女子，疲于奔命地为圣杯守护者传递信息，以求得到解救；一个曾经向往纯洁的巫师，自阉后成了邪恶的化身！充满磨难和鲜血的圣体瞻礼；近乎荒诞的葬礼；在邪恶而色情的诱惑中，有为些许欲念而起的犯罪感的呼号，有指责父母相认致使儿子无法保其圣子

“宗教之所以能转化成艺术，是由于艺术具有拯救宗教核心的优势。有些东西，宗教视为真实，并且让人按它们的本意，按它们的形象化意义去相信它们，以便通过某种理想的表现方式参透其中真谛，而艺术则把它们视为神秘的符号。”

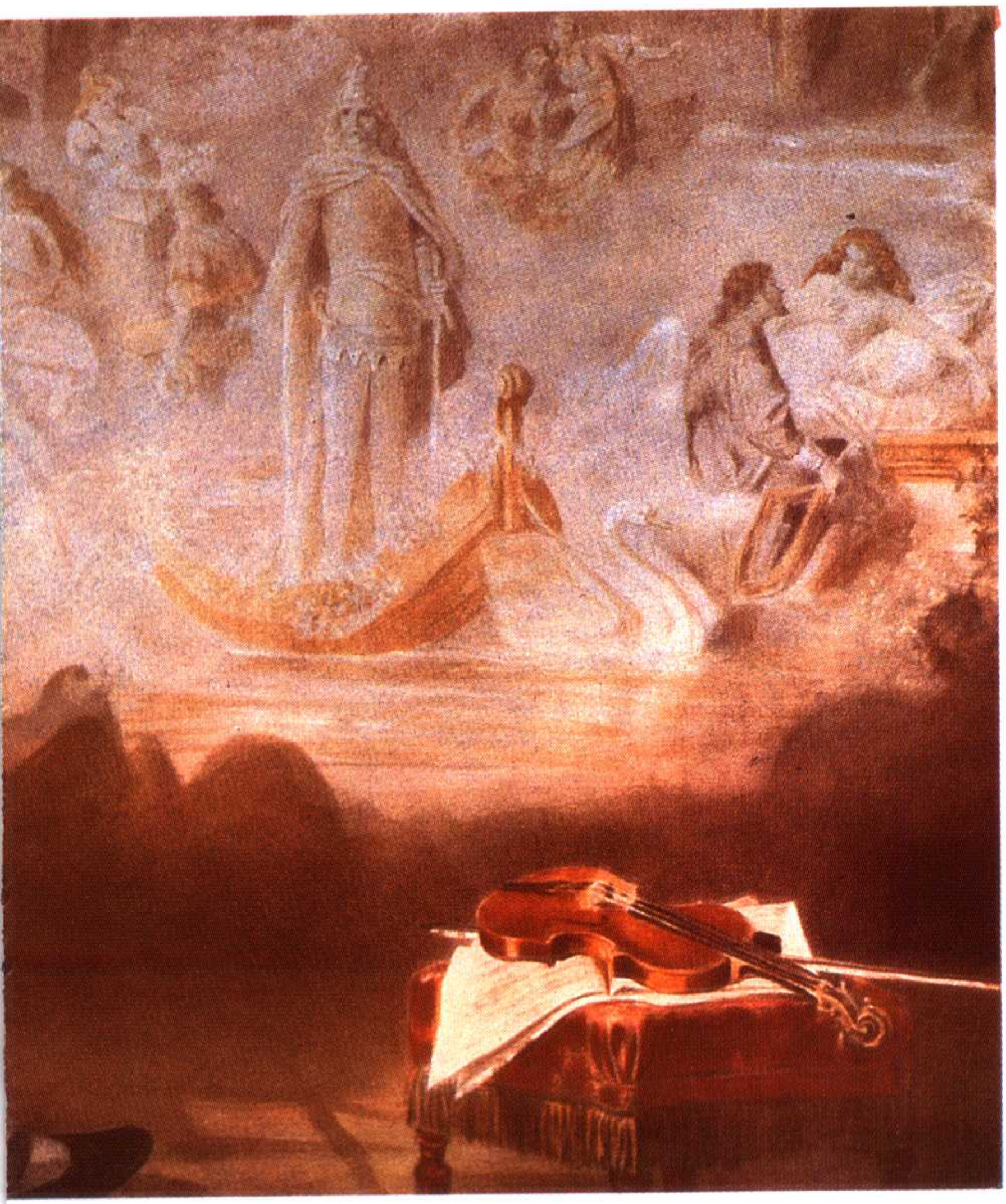
瓦格纳



般绝对纯洁的激情独白。而宗教信仰的虔诚，耶稣受难的阴影，使这部作品有了“Bühnenweihfestspiel”(舞台节日祭祀剧)的副题，并使那些忠实的瓦格纳信徒坚持把它看作一场弥撒。况且，在拜罗伊特自有一个缘起不详的规矩，幕间是禁止鼓掌喝彩的。

《帕西法尔》：瓦格纳主义及其礼仪、祭祀的最完美的庆典

这部作品在结构上比《特里斯丹和绮瑟》更为大



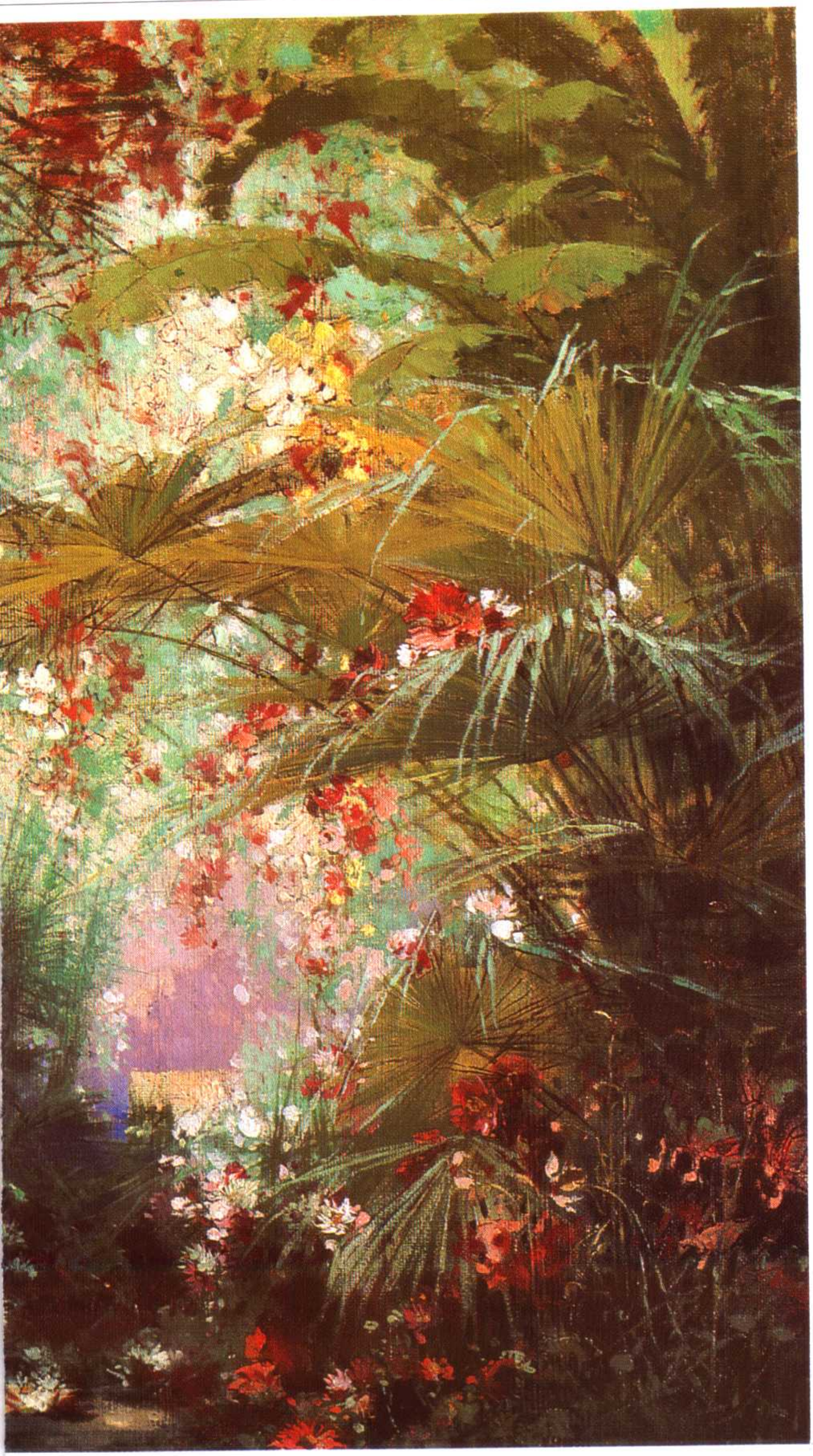
“我给《帕西法尔》加上了节日祭祀剧的副题。因此我此刻就得为它找到一个适合它的舞台，于是，我只能选拜罗伊特音乐节剧院，只能选这座孤单的、远离尘嚣的剧院。这是今后惟一适于上演《帕西法尔》的剧场，任何人都无权在拜罗伊特以外的另一个剧场演出《帕西法尔》，以供老百姓们消遣散心。”

瓦格纳
1880 年 9 月 28 日
写给路易二世的信

“我完全同意您的意见，即您的神圣之作《帕西法尔——节日祭祀剧》只能在拜罗伊特上演，而不得在此外的任何世俗舞台上演出，因为在那些有渎圣灵的所在，确实是‘人人热衷于玷污闪光的圣物，热衷于看到崇高之物倒坍在地、毁于一旦。’”

巴伐利亚路易二世
1880 年 10 月 24 日
写给瓦格纳的信





为了使《帕西法尔》中第一幕与第三幕的场景衔接起来，瓦格纳设计了一种活动布景，可以在舞台后部拉动，并营造淡入化出等换景效果。工作人员发现换景前的那段音乐太短了些，瓦格纳居然大光其火地嚷道："嗨！难道要我写上一米吗！"于是补加几小节的任务交给了作曲家洪佩尔丁克。布吕克纳制作的布景，取材于画家儒科夫斯基的速写，给观众留下了强烈的印象。考虑到瓦格纳不喜欢别人更动他的剧作的演出方式，所以剧院至今仍完整地保留着这张布景图。

胆:三幕比例明显不均,第一幕几乎跟后面两幕加在一起相抵。但是在这三个“展开部”中始终贯穿着一种戏剧渐进手法，观众并不会感觉到有任何突兀之处。这是因为,类似圆桌骑士那般的冒险情节,都不是在舞台上直接展现的。在舞台上表现的,是对这些情节的评论——其间弥漫着失败受挫的情绪，是对这些情节长长的叙述，每个片段都会追溯到前面的另一个片断。这给人以一种印象,仿佛剧场是与外界隔绝的,而能够抵达这儿的,惟有徒然、荒诞之举的悲号。故事发生的地点,让人更加深了这一印象:那是远离尘世的蒙萨尔瓦特堡，通往城堡的路径只向圣灵指定的人开放,人们在这儿祈祷,在这儿永无休止地织着忘却的回忆之线，期盼能在线的那端见到造物主。

情节寓于叙述和凄切的场景之中——他把整条胳膊伸进创口,让你感觉得到受伤肌肉的搏动,以及心灵的委顿。故事中寻找自我的人物,终于超越浩渺的过去。



瓦格纳完全按照音乐节剧院的音响效果来为《帕西法尔》谱曲

因此,此剧带有一种前所未有的全新色彩,尤其是在铜管乐器的混响上:那是“犹如黑暗中刹那间亮起一束炫目的强光,令人激情喷涌的”色调,传记作者格雷戈尔-德林这样写道。瓦格纳写这部歌剧写得很慢，前后花了6年工夫，有条不紊而又非常艰难——因此写完以后感到格外自豪! ——《帕西法尔》以其主题的简洁和动机转换令人几乎难以觉察的无比精妙,着实让人叹为观止。





然而为在拜罗伊特首演《帕西法尔》，瓦格纳还得费不少周折

又是路易二世帮他了却了这一心愿，这位国王先是放弃已预购的演出版权，取消在慕尼黑举行首演的计划，接着又确认拜罗伊特为此剧惟一指定演出地点，最后还俯允将慕尼黑剧院的合唱队和乐团借给拜罗伊特音乐节，由瓦格纳调用。

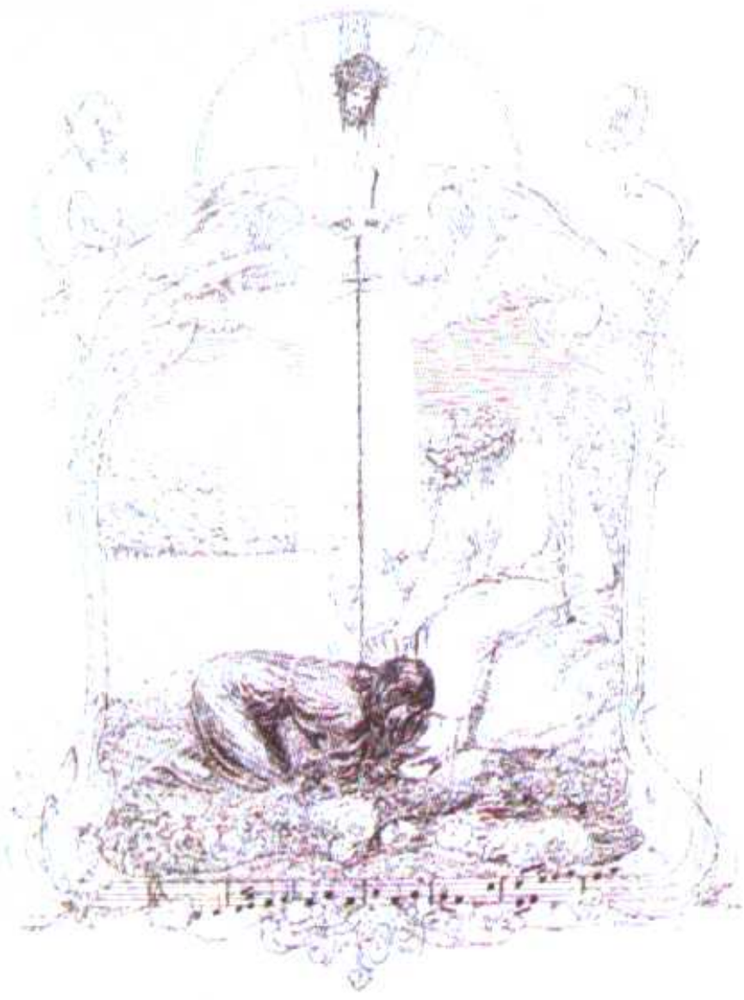
1882 年 1 月 13 日，瓦格纳写完全剧的总谱，这时他的心脏病（此前并未诊断出来）已经日渐加剧，

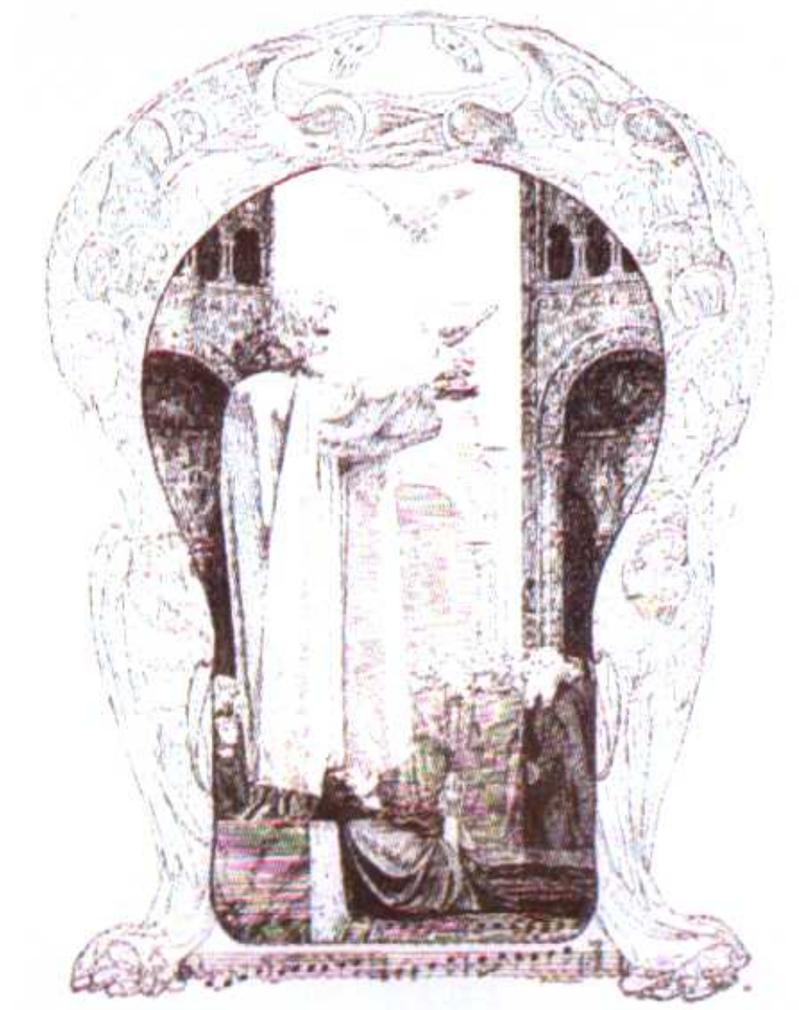
博菲斯所说的《帕西法尔》的“整块石料的可塑性”，同时涉及时值、调性（缓慢而自然的转换），以及结构，这种结构不仅非常和谐，而且照科西玛的说法，“有如云彩缓缓飘浮穿插”一般地移位。

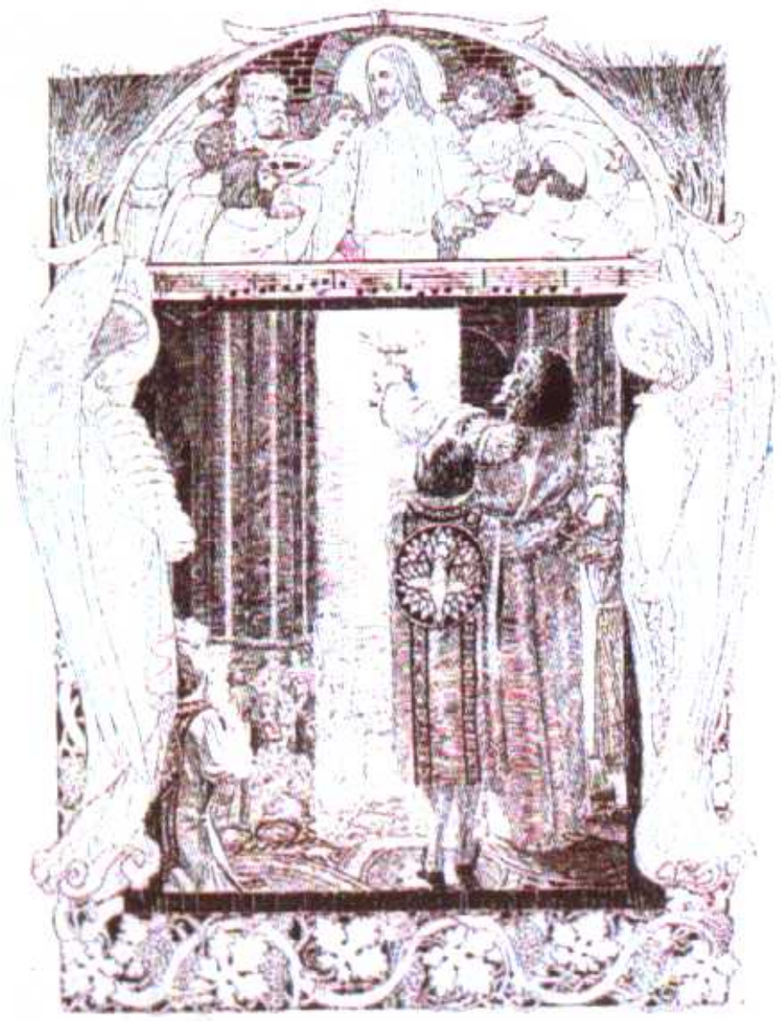






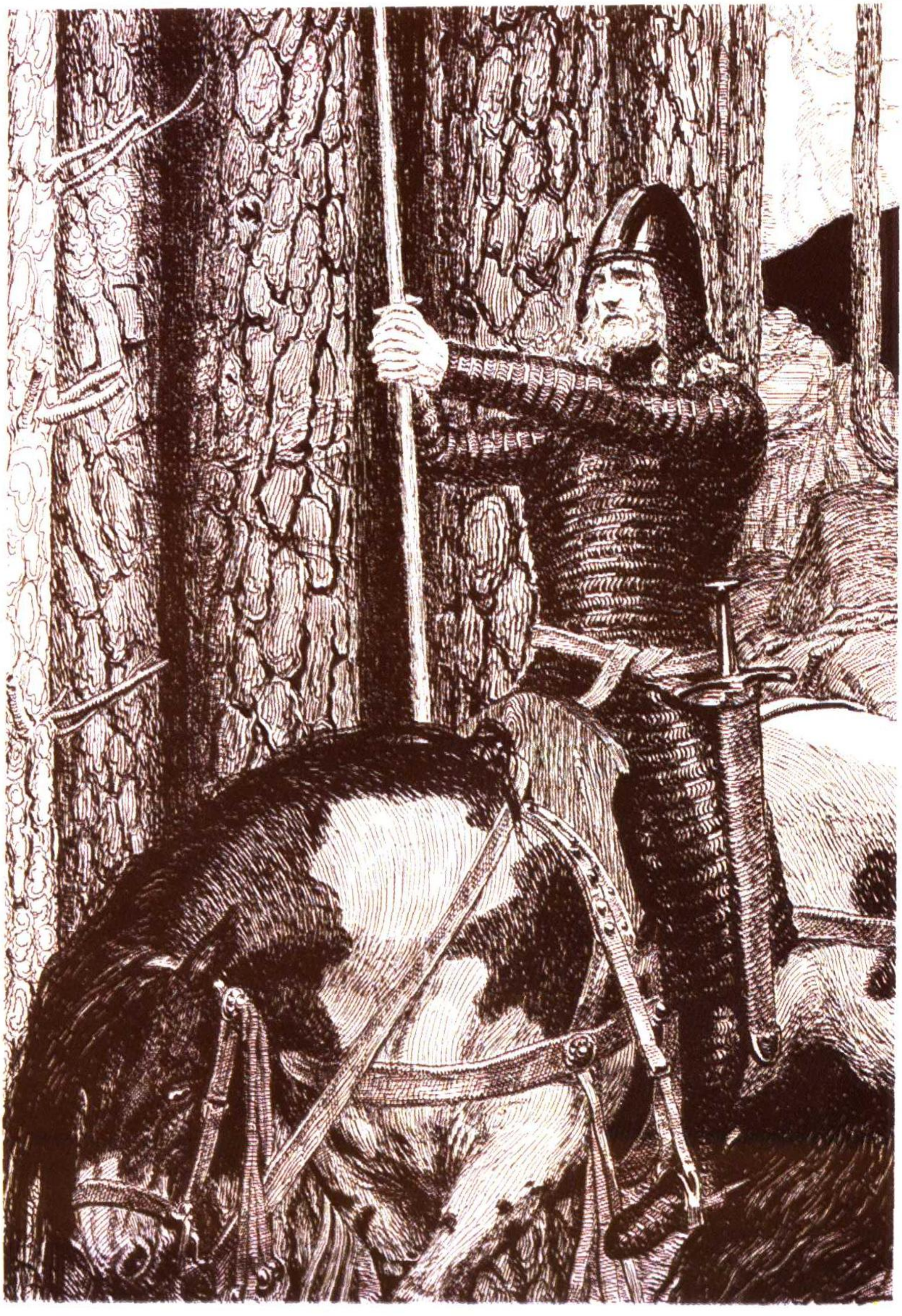






“这位为剧院而生的作曲家，把原书的每个场景都改得面目全非，他不仅能看见、而且能预见在舞台上加进去那些情节的效果。《帕西法尔》展现在我们眼前的是多么富有激情的想像，是多么新颖而非凡的效果！但这种种魅力却无法让我们因此赞同一种无来由的说法，即在这一切后面还有一层更深刻、更神圣的含义，一种哲学和宗教的启示。遗憾的是，人们强调的恰恰是这一点。我们清楚地知道，瓦格纳是至今活着的最伟大的歌剧作曲家，是德国惟一能以历史内涵来创作的大师。但承认这些事实，与将他的奉若神明的令人反感的行为完全是两码事，而如今，他不仅置身神化的氛围泰然自若，而且还鼓励人家这么做。为什么《帕西法尔》不准在一个剧院的舞台上演出呢？拜罗伊特的音乐节剧院难道就不是一个剧院了吗？”

汉斯立克
1882 年



于是他启程去意大利休养，直到6月初才返回巴伐利亚。排练从7月2日开始的。瓦格纳为总谱添加的说明记号都由挚友波尔格和年轻的克尼泽一一记录下来，克尼泽日后在科西玛的生活中还扮演重要的角色。《帕西法尔》于26日举行首演，乐团指挥是莱维。这不仅是艺术上、财政上的一次巨大成功，而且是一次真正的祝圣仪式。莱维一度曾与瓦格纳不和，原因是瓦格纳看不起这位犹太音乐家，不过这时两人的关系已经缓和。而且瓦格纳拒绝支持在德国方兴未艾的种族主义运动，并和法国的种族主义理论

瓦格纳没有“临终遗言”。他只是让人去把医生和科西玛找来，而且还为了一个他特别赞赏的女演员的事情跟科西玛吵了起来。他把科西玛骂哭了，这样大动肝火想必加剧了他自己的病情。



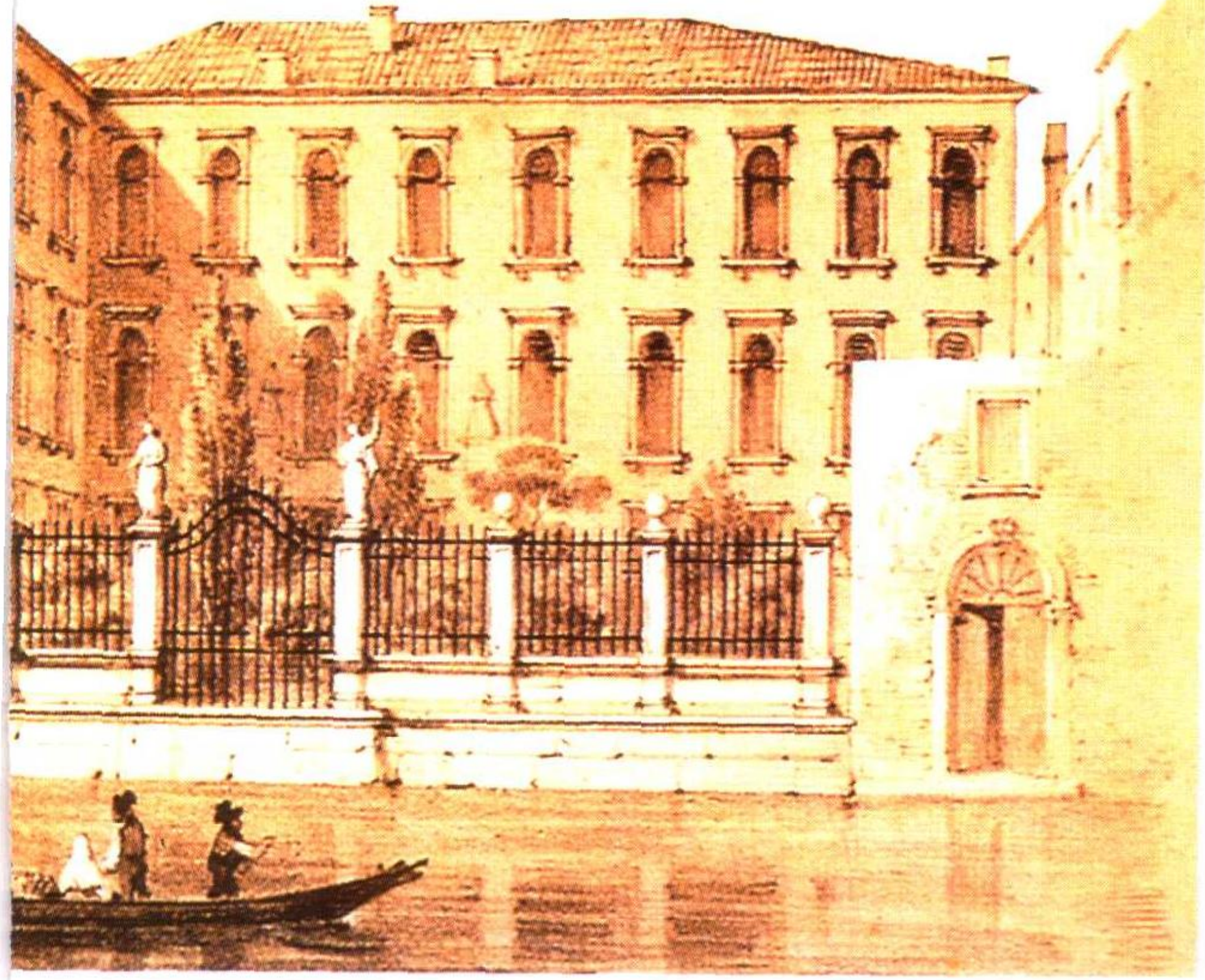
家戈宾诺伯爵唇枪舌剑激战一番；这一阶段，照瓦格纳的传记作者格拉泽纳普和张伯伦的说法，是这位大师回复到泛日耳曼主义最典型的时期。



瓦格纳的健康每况愈下，神志不时地也有些恍惚，于是又去了威尼斯

鉴于要在拜罗伊特上演他的全部作品，他在威尼斯对这些作品作了一番整理，另外还拿出《胜利者》的草稿进行修改，这部早年写的悲剧受到佛教的影响，而这一点在《帕西法尔》中得到了更进一步的体现。瓦格纳想为创作一部新歌剧做准备，并打算先写一篇理论文章《人性中的女性》，但是这篇文章没能完成。1883 年 2 月 13 日，他写下“女性的摆脱束缚，起源于心荡神驰的爱情并靠其推进。悲剧……”

他的笔在这儿停住了。一代宗师瓦格纳死于心脏病的突然发作。



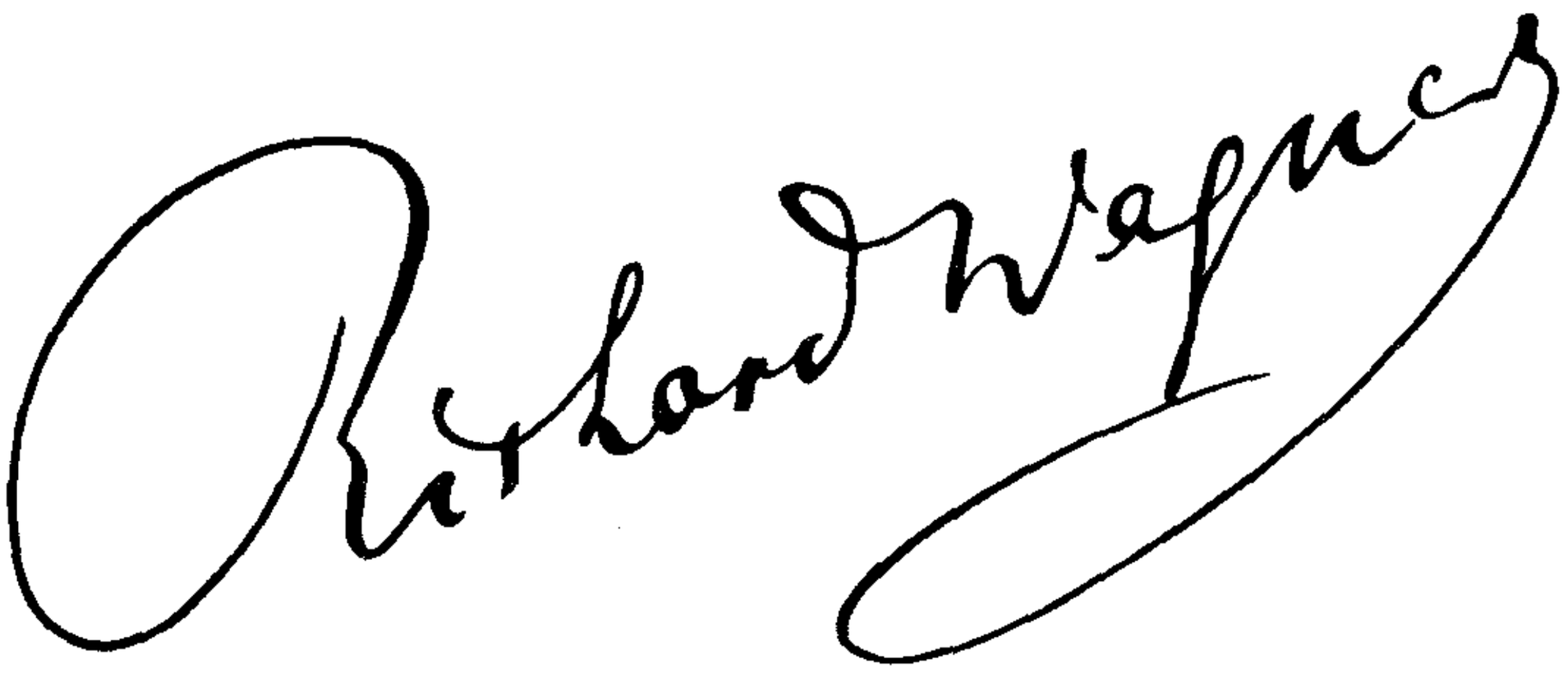
“里夏德·瓦格纳患有严重的心脏扩张症，右心室肥大并伴有心肌脂肪质持续病变。另外，他的胃部和右侧内腹股沟疝都有相当严重的扩张，并伴有极度腹胀……里夏德·瓦格纳经常处于精神亢奋状态……而且习惯于不问情由地大量服用药性过猛的药品，这些都加速了他的死亡。”

瓦格纳在威尼斯的医生弗里德里希·开普勒



见证与文献

瓦格纳，他本身就是一部戏剧：
他是在全世界，尤其在拜罗伊特的舞台上
上演得最多、人们提出的问题也最多的一部戏剧；
同时，他大概也是负担
整个人类历史的重负最甚的一部戏剧。



七头蛇还是凤凰

瓦格纳的遗体送到拜罗伊特，1883年2月18日葬在瓦恩弗里德别墅的花园里。据传闻，路易二世下令此时慕尼黑城里所有的钢琴都要蒙上黑纱。然而斯人已逝，历史却不会因此停顿。



科西玛与孙子威兰于1918年。

瓦格纳的信徒在欧洲确实无处不有，他们从事各种艺术：有人写作，有人绘画，有人研究“瓦格纳”哲学，尤其偏重符号主义。对这样一种完全出于对那个世纪末的崇高、卓越的向往而出现的现象，每人都不可避免地有自己的观点和看法。

问题毕竟关系到音乐家们

瓦格纳对音乐家的影响是显而易见、非常全面的；但是他对半音体系的运用，他对乐团功能的扩展，他在调性上的不确定性，他所运用的和谐语言，与其说为未来开创了道路，不如说提出了更多的问题。后期的浪漫派在这些手法标志的边界前停滞不前，古典派则对此毫无反响：勃拉姆斯的后继者们面临着同样无力更新形式的问题。于是，每位作曲家们分别接受前人的部分遗产：里夏德·施特劳斯那尽善尽美的探索在圆舞曲中回旋；德彪西用《佩利亚斯与梅丽桑德》筑起了屏障，阻止了宇宙深渊的雪崩；舍恩贝格在绝境中挣扎之后，终于完全摒弃传统体系，创立出十二音体系。

最丰富的遗产，当数由无数作品分析所提供的戏剧遗产

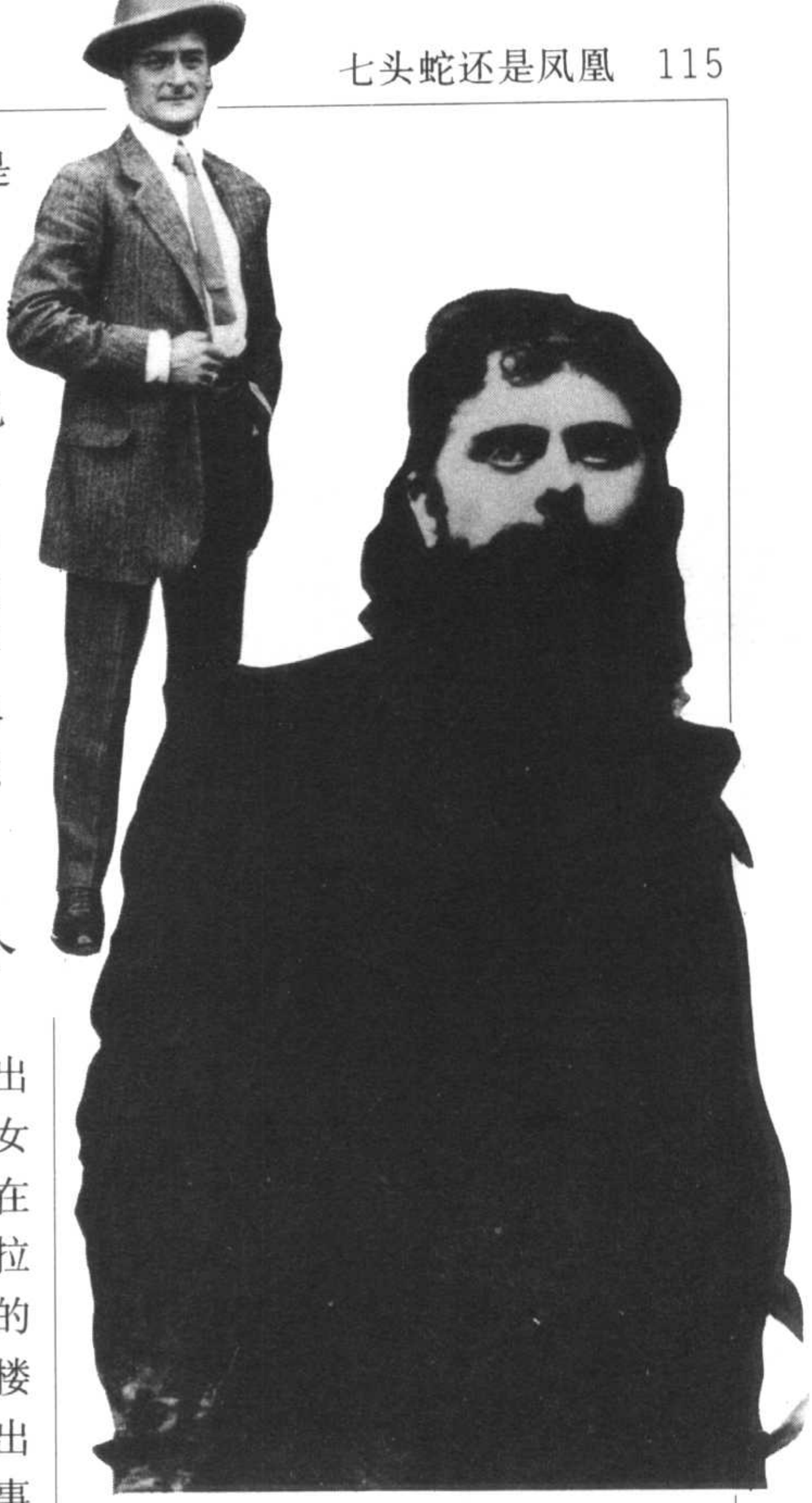
1883年1月，音乐节照常举

行，演出剧目为《帕西法尔》。但是这些庄重的音乐节还远没形成惯例，而且由于缺乏指导，眼看无法幸免于传统歌剧的影响，何况瓦格纳家庭及其剧院的经济情况也都难以为继。而瓦格纳当初又从未想到指定一个能够追诉作品侵权的遗产继承人；如果他能想到这点的话，即使不是指定儿子作为继承人（齐格弗里德才14岁），除了妻子以外也绝不会考虑任何别人。

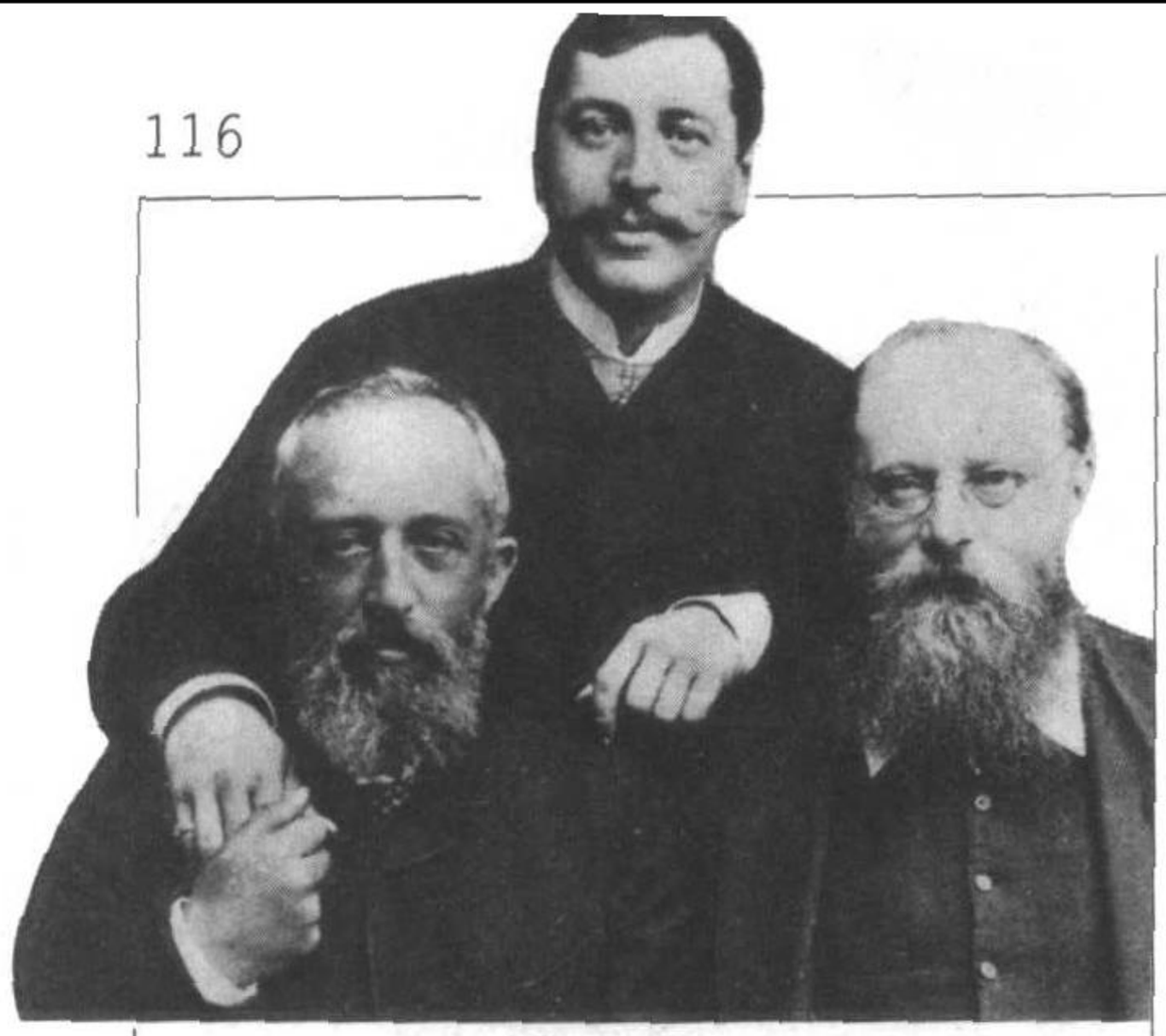
瓦格纳的死，对科西玛无异于整个世界的崩溃

从她的日记中，我们可以看出她是个善于体贴人、感情细腻的女子，她事先就知道丈夫大限已近。在威尼斯，当她在他俩下榻的凡德拉曼宫旅馆里听见瓦格纳对她迸出的最后一声呼唤时，她猛地冲进两楼的那个房间，同时喊出从心底发出的尖叫，她明白，自己日夜担心的事情终于不可避免地发生了。

她神志恍惚，筋疲力尽地沉浸在寂静之中，大概她也想到过自戕；她甚至不肯让父亲进来见她，让朋友儒科夫斯基去通报说她“情况很



叛逆者与忠实者：根据瓦格纳及科西玛先后与巴伐利亚当局签订的协议，《帕西法尔》不得在世俗领域（指拜罗伊特之外的公众场合）演出，惟一例外是1913年12月31日。期间，改变成协奏曲式或截取部分场景的版本纷纷出笼，于1914年1月1日一涌而上。但从1903年起，纽约大都会剧院就冲破了有关该剧版权双边约定必须遵守的禁令。前去参加演出的有拜罗伊特的两名主要独唱演员范·罗伊（上图右）与布格施塔勒，两人的此举被科西玛认定为大逆不道，她将他们逐出了拜罗伊特。卡尔·穆克（上图站立者）在1900至1930年间一直是音乐节剧院《帕西法尔》的台柱，离开拜罗伊特的念头从未在他的脑海里闪现过，从他留下的录音资料中可以得知，这是一位极有才气的歌唱演员。



拜罗伊特的第一代乐团指挥：莱维、里希特、莫特尔。

危险”。

是为了孩子?还是“戏剧的力量终究还会继续存在”?总之,她战胜了虚弱和消沉:扎进心口的匕首还留在那儿,但周围的伤口已经愈合,脉管里的血液又再度流动了。忠实的朋友们来告诉她,《帕西法尔》在音乐节剧院遭受了美学原则的践踏,“瓦格纳乐剧演出”由经纪人诺伊曼操办也使德国人自尊心受到了伤害,科西玛听到这些消息后,决定自己来完成瓦格纳的遗愿。从 1884 年起,她亲自监督《帕西法尔》的演出。

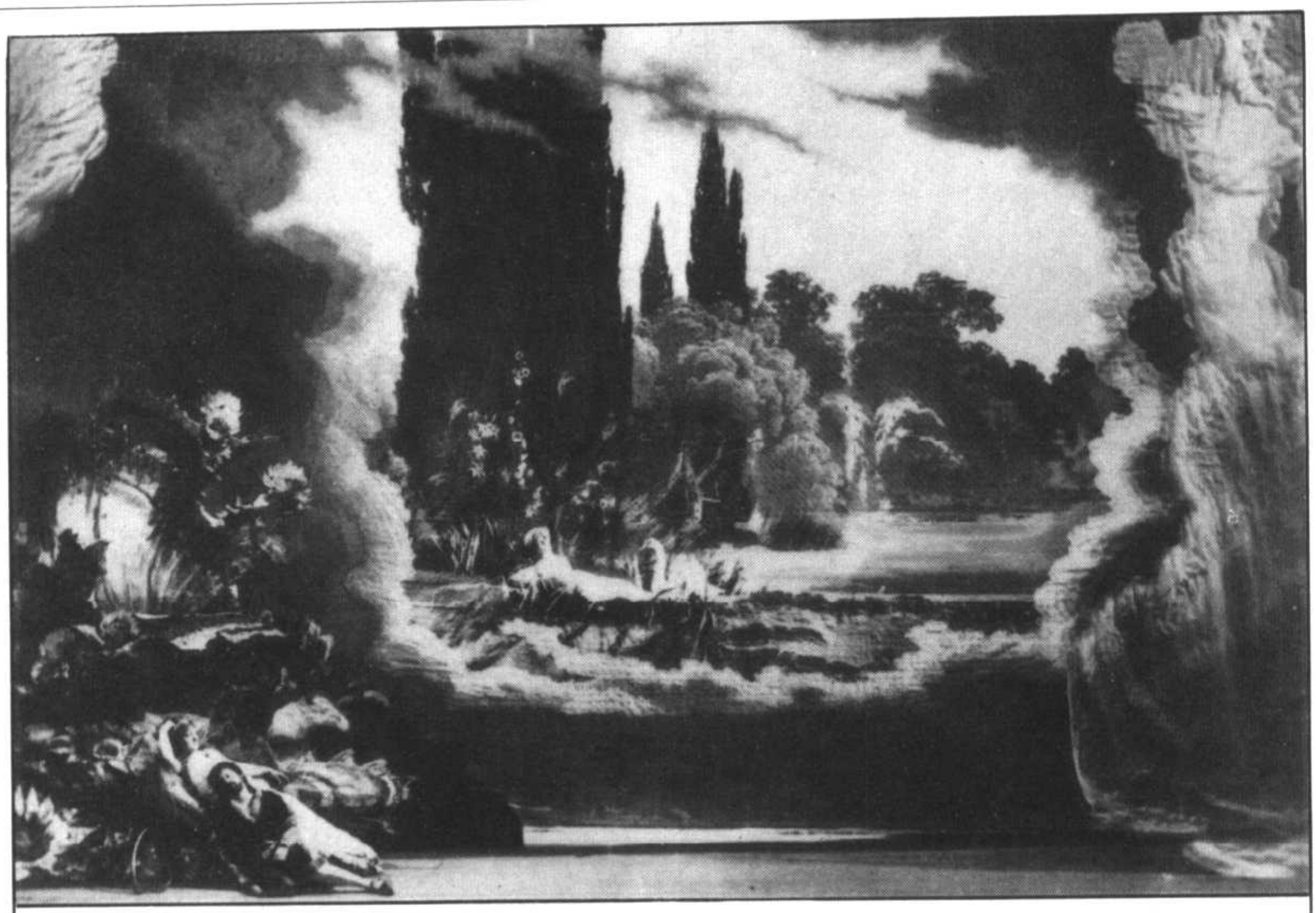
在 1886 至 1901 年间,她在音乐节剧院首演或重演从《幽灵船》算起的全部瓦格纳作品

科西玛带着绝对忠诚,实现丈夫意愿的宗旨,从一开始就保证上演剧目的创新精神,把音乐节渐渐纳入组织严密的轨道,杜绝了一切匪夷所思的做法。然而,又有什么事会比一个剧院成了博物馆更可悲的呢?与此同时,她身处于一群个人天分无可指摘的演员中间,于是就听了他们的话,办了一个“歌唱学校”,交由克尼斯负责——他是瓦格纳最忠诚的信徒之一。但是从这所学校的引为校规的那些箴言,就可以看出这种做法对演出的音乐性是有害的。

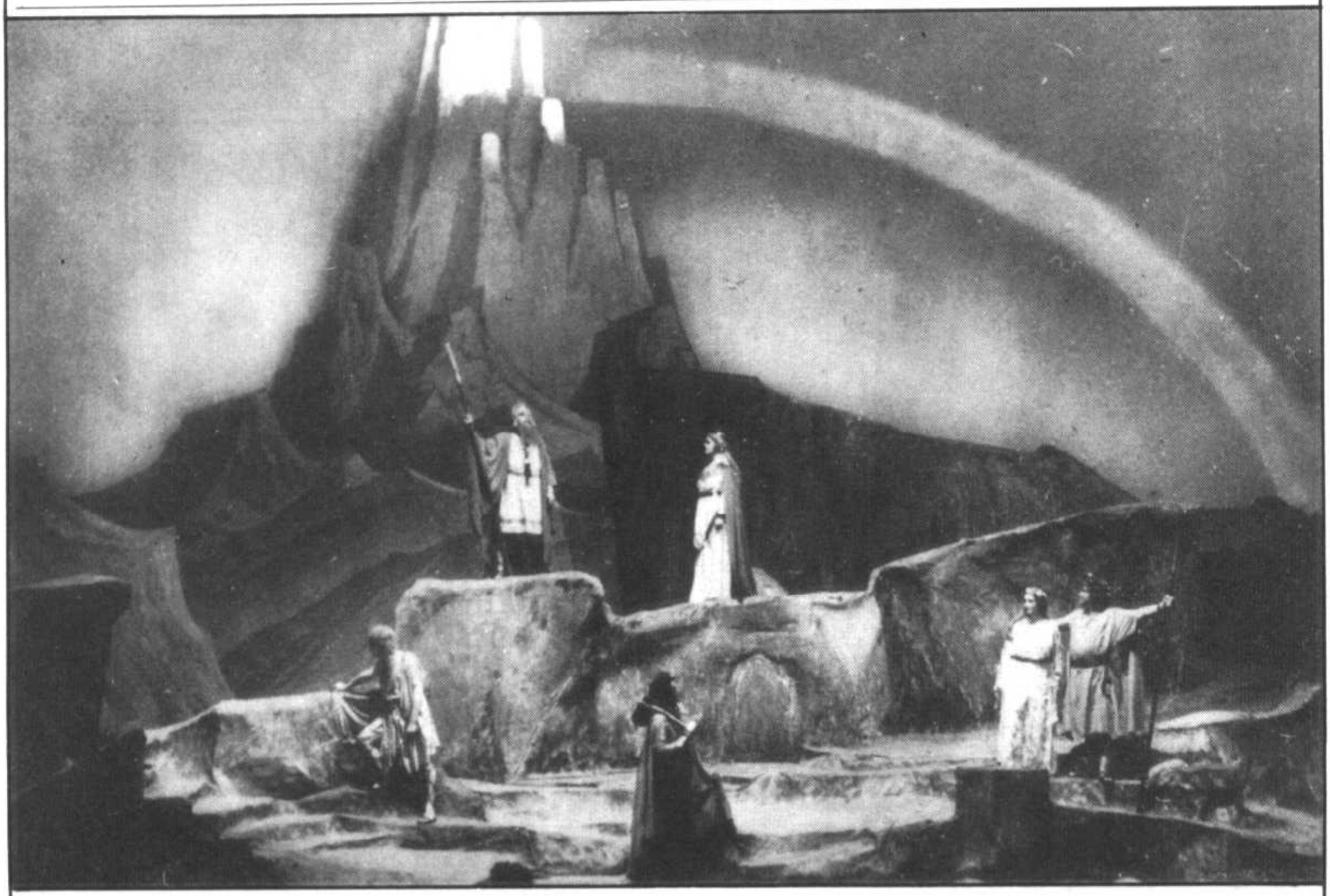
但是,由于科西玛的努力,拜罗伊特毕竟建立起两年举行一次的机制,而且在瓦格纳爱好者的心目中,终于成了瓦格纳所梦想的一座灯塔:这个朝圣者参拜的圣地,照拉维涅克的说法,“让人佩服得五体投地”。

1907 年,瓦格纳的遗孀把音乐节的主办权移交给其子齐格弗里德

齐格弗里德·瓦格纳生性敏感,本人又是乐团指挥和歌剧《小精灵》的作曲者,所以他渐渐地缓和了母亲僵硬的教条。由于第一次世界大战的爆发和财政上的困窘,剧院于 1914 年关闭。齐格弗里德为筹集剧场重新开张所需的款项,足足努力了 10 年:10 年间不断举办音乐会,旨在设立一个新的基金会,而国外金融家的资助对此而言也是必不可少的。然而,瓦格纳在拜罗伊特的圈子,由于科西玛的一个女婿,哲学家张伯伦的怂恿而卷入了政治的漩涡。齐格弗里德的夫人维妮弗蕾德



1891 年由科西玛导演的《汤豪泽》，布景由布吕克纳根据勃克林的风格设计。



《齐格弗里德》的单线条勾勒风格受到批评：上图为泽恩莱因设计布景《莱茵的黄金》。



蒂特延、富特文格勒、埃伯哈特、比勒陀利乌斯和维妮弗蕾德·瓦格纳。



音乐史上,《帕西法尔》以托斯卡尼尼指挥的时间最长:5 小时。



《洛亨格林》在 1936 年的演出(由富特文格勒任乐团指挥,比勒陀利乌斯负责布景,蒂特延任导演)是维妮弗蕾德时期最辉煌的业绩。

很早就与孩子们所称的那位“沃尔夫叔叔”过从甚密:这个“沃尔夫叔叔”就是希特勒,极端的民族主义者、反犹主义者以及……瓦格纳的崇拜者。

在齐格弗里德本人身上,可以明显地看到乐观向上的人文主义精神以及宅心的慷慨宽厚,可惜这种宽厚有些近乎天真,或者说无能。他的精神主要集中在艺术方面,他在拜罗伊特引进了主体布景和手摇推车投影装置(1896 年安装了电气设置,用于舞台照明)。当时出现了一批出色的歌剧演员,他们跟科西玛那时候相比,更适合于演瓦格纳的歌剧,齐格弗里德抓住机会跟托斯卡尼尼这样的指挥新星签订合同。托斯卡尼尼前来指挥了《汤豪泽》和《帕西法尔》。但是,他也跟母亲一样,内心里排斥新潮的舞台装置技术。瑞士人阿皮亚是这一潮流的主将,他并不计较齐格弗里德心里的想法,热心地帮助音乐节剧院录制了第一套完整的(至少近于完整的)瓦格纳唱片(《特里斯丹》,《汤豪泽》)。

齐格弗里德于 1930 年在母亲去世几个月后去世。其妻维妮弗蕾德继承了全部财产,也承担了全部责任。

维妮弗蕾德把音乐节的艺术指导权放手交给柏林歌剧院指挥海因茨·蒂特延,此人前来拜罗伊特时,把他的班底也带来了。由于受到希特勒的庇护,拜罗伊特的演出质量达到了一个前所未有的水平——即使剧场远远没能满座——但与此同时,也成了纳粹文化的附庸,犹太艺术家和反对当前体制者自然都必须离开拜罗伊特。这些艺术家,很快就又由维妮弗蕾德的女儿弗丽德林特重新聚集在一起,在纽约大都会剧院和伦敦科文特加登剧院展露他们耀眼的才华。

因此,纳粹宣传在瓦格纳的继承人中找到了头等重要的担保人。但实际上,无论她同意与否,拜罗伊特注定是要成为纳粹附庸的。

这跟瓦格纳有什么相干吗?尽管他确实是民族主义者和反犹主义者,但他从来不是纳粹,也从来没有表示赞成过这样一种从肉体上消灭全部“劣等种族”建立起来的体制。

尽管如此,1947 年维妮弗蕾德还是被一个反纳粹组织法庭传唤出庭,和她一起受审的是瓦格纳爱好者中的三代人:艺术家、评论家、旁系亲属,以及观众。其中不限于德国人。

齐格弗里德被判不准在拜罗伊特从事任何活动。她仍是产业所有人,但把主持音乐节的担子让给了两个儿子威兰和沃尔夫冈

这对兄弟分别生于 1917 年和

1919 年，如今他们面临的是一个繁重的任务：肃清祖父戏剧作品中的纳粹影响，而且，甚至要使之非日耳曼化；另外，还要重建一个优秀的艺术团体，使拜罗伊特得以成为国际音乐节的中心，并向人们展示“未来的远景”。当然，“新拜罗伊特”——套句话来说——不是一天能建成的。

剧院于 1951 年重新上演剧目，头一场演出就是威兰执导的《帕西法尔》，这清楚地表明了剧院今后要走的方向：首先是灯光，极其朴实无华的对称布景，演员的表情精致优雅，每个动作都显得非常凝练，而声乐表演仍以丰富见长。对于这一尝试，反映颇佳，那些怀旧情绪特别浓厚的人，面对演出的成功也不再唠叨了。而且威兰完全可以因为其舞台处理上尽量忠实体现祖父的意图而自夸，而与此同时，对原作在意识形态上的暧昧之处，他也尽量作了淡化的处理。

威兰和沃尔夫冈当时轮流执导，两人的审美趣味表面上看起来是相仿的，但哥哥更执着于在舞台上再现瓦格纳的音乐结构，而弟弟更感兴趣的是某种形式朴实无华的传说意境。兄弟俩始终在铆足了劲较量。看来占上风的是威兰，他在艺术的严密性上似乎做得更为成功（布局更和谐，舞台设计上更严谨）。

渐渐地，经营管理工作更多地落在了沃尔夫冈的身上，这副担子已变得越来越沉重。

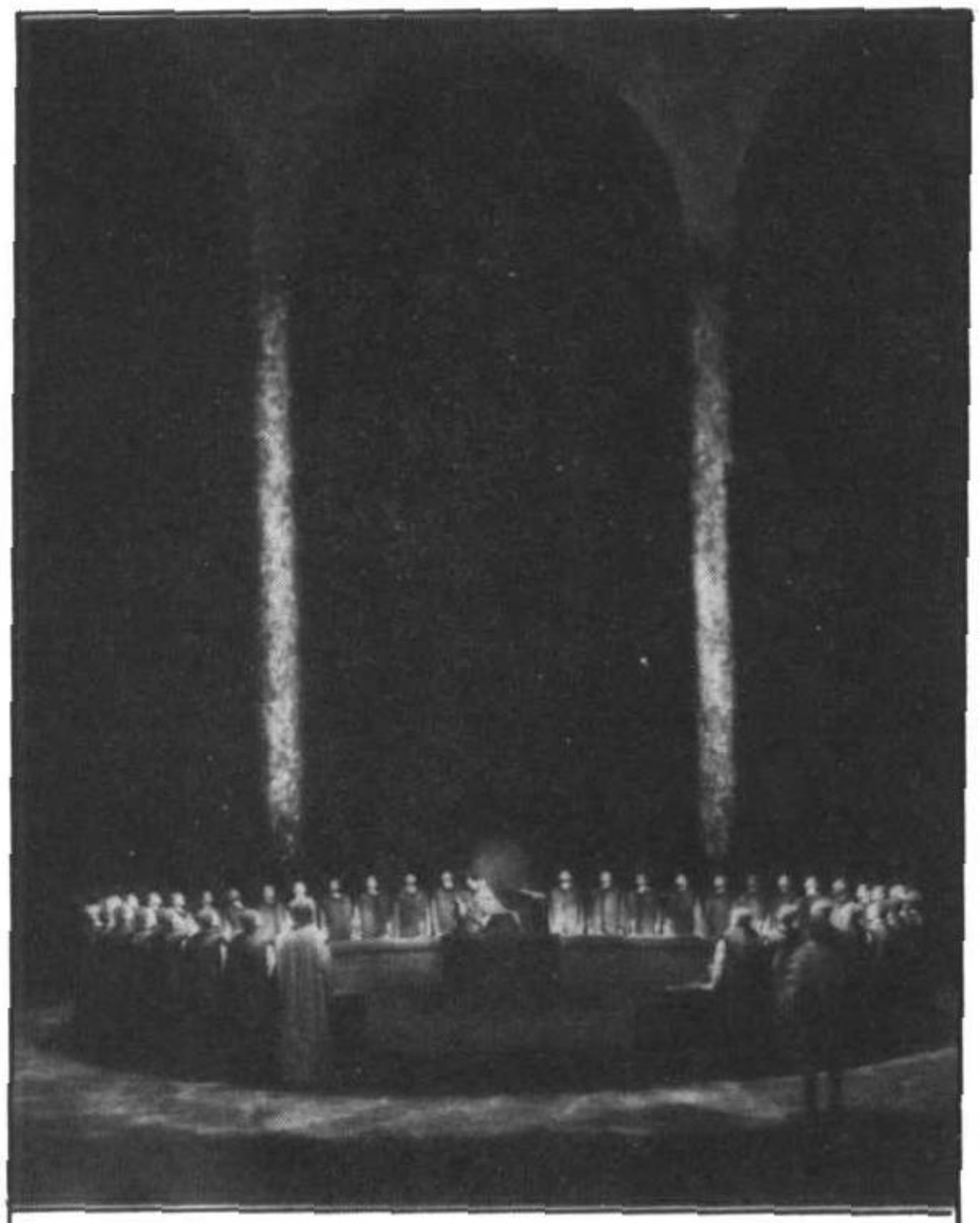
1961 年起，威兰独自承担所有的初演剧目

他利用这个机会，使自己的风格上有了明显的改变。他对祖父作品的观点，变得更带批判性了。他执导的作品倾向于一种更强烈的现实主义，以往几乎沉浸在布置之中的舞台人物，现在在灯光所营造的空间中有着更强的雕塑效果。拜罗伊特的常客有时反响很激烈，因为最初的威兰风格已经自成一派，此刻仍在舞台四处隆隆作响。

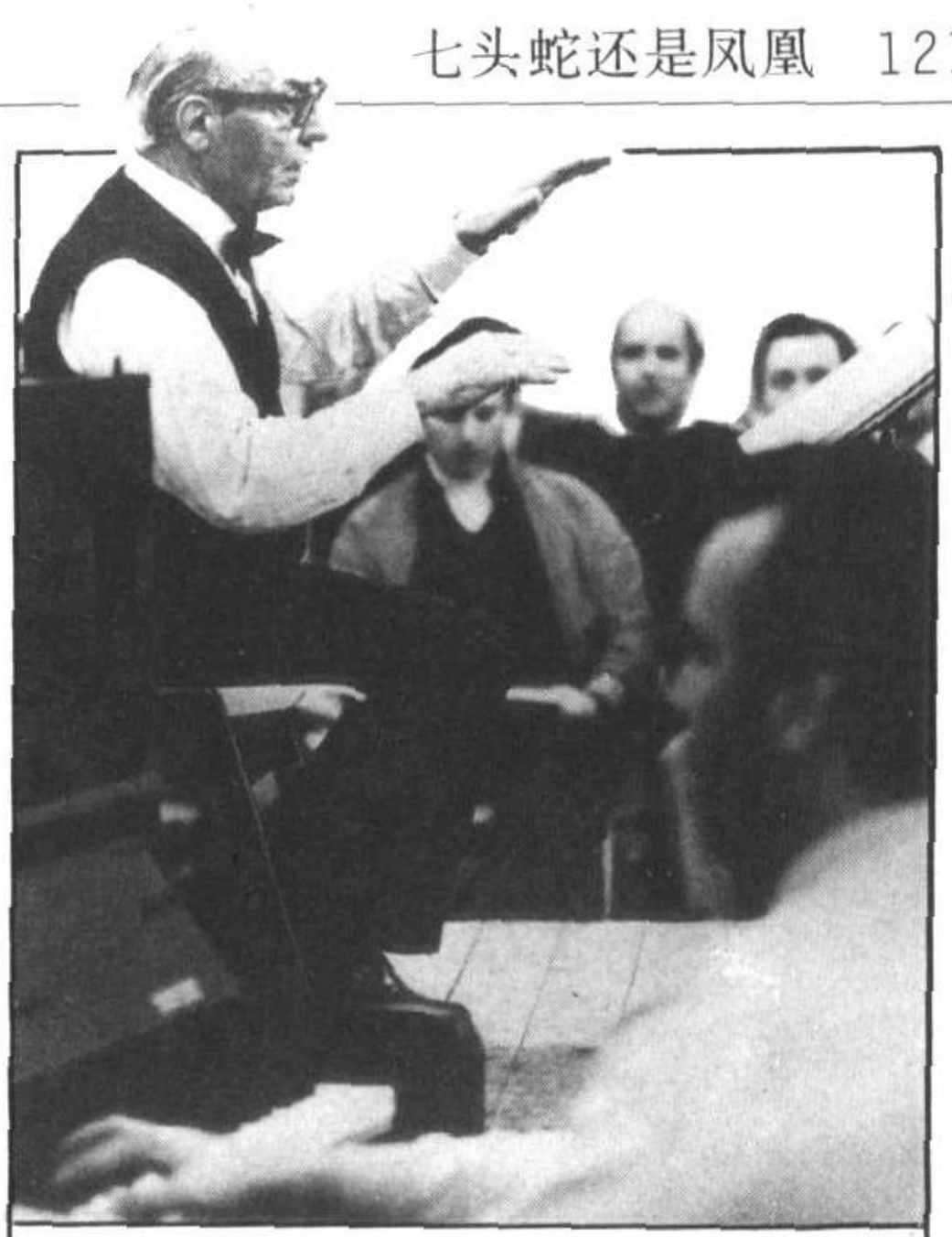
为了实现新剧院的转变，威兰求助于那些音乐“除垢”天才，诸如卡尔·博姆或皮埃尔·布莱，把他们请来，从《帕西法尔》的指挥席上换下那位执着于庄严传统的终身守护者汉斯·克纳佩兹布什。但威兰 1966 年就去世了，没能完成自己的使命。

沃尔夫冈成了音乐节剧院的惟一主人后，决定第三次发轫

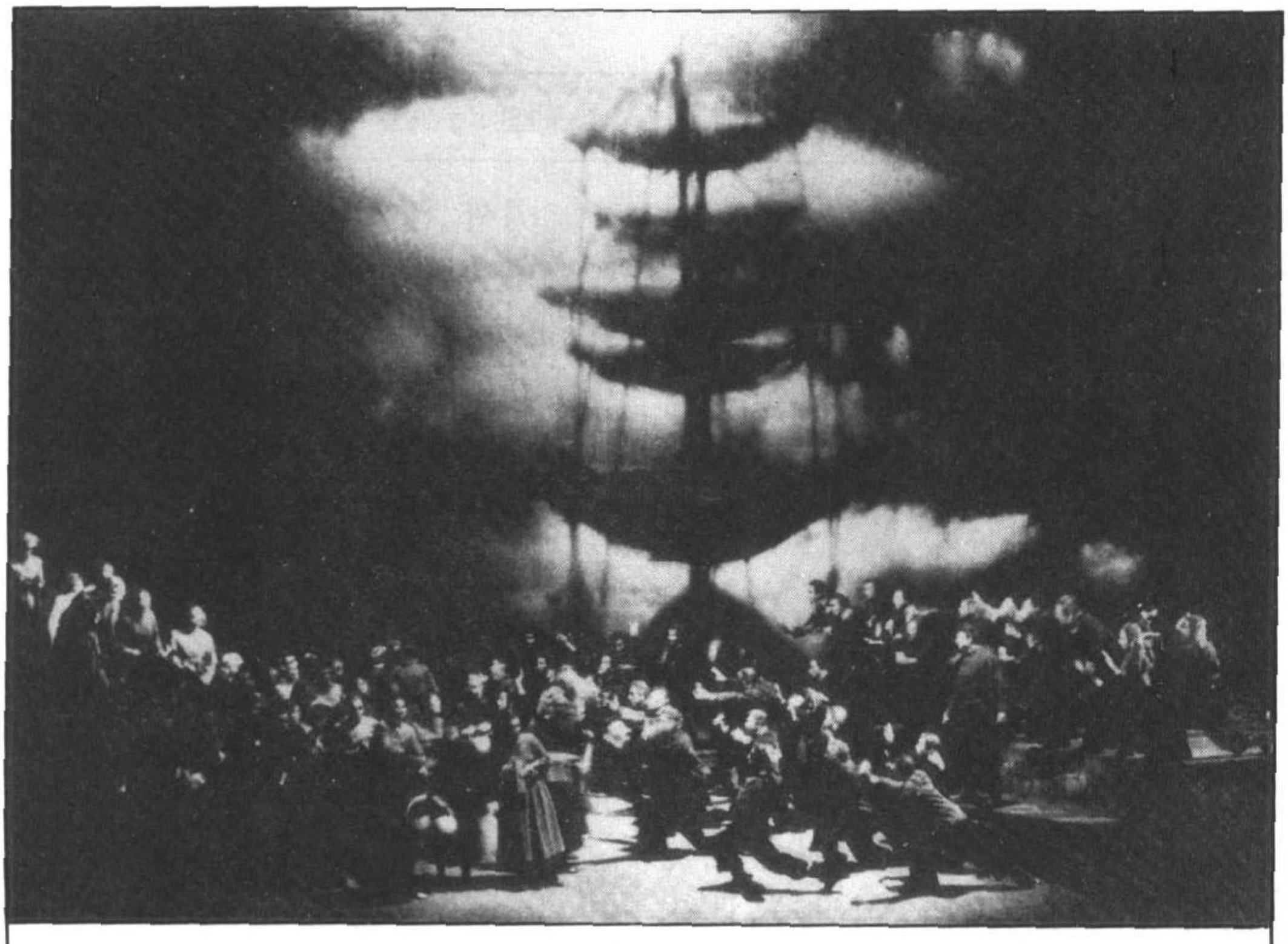
沃尔夫冈没有放弃亲自执导的雄心，并且勇敢地把拜罗伊特的大门向各种不同的演绎流派敞开，这些流派一方面作为反对威兰美



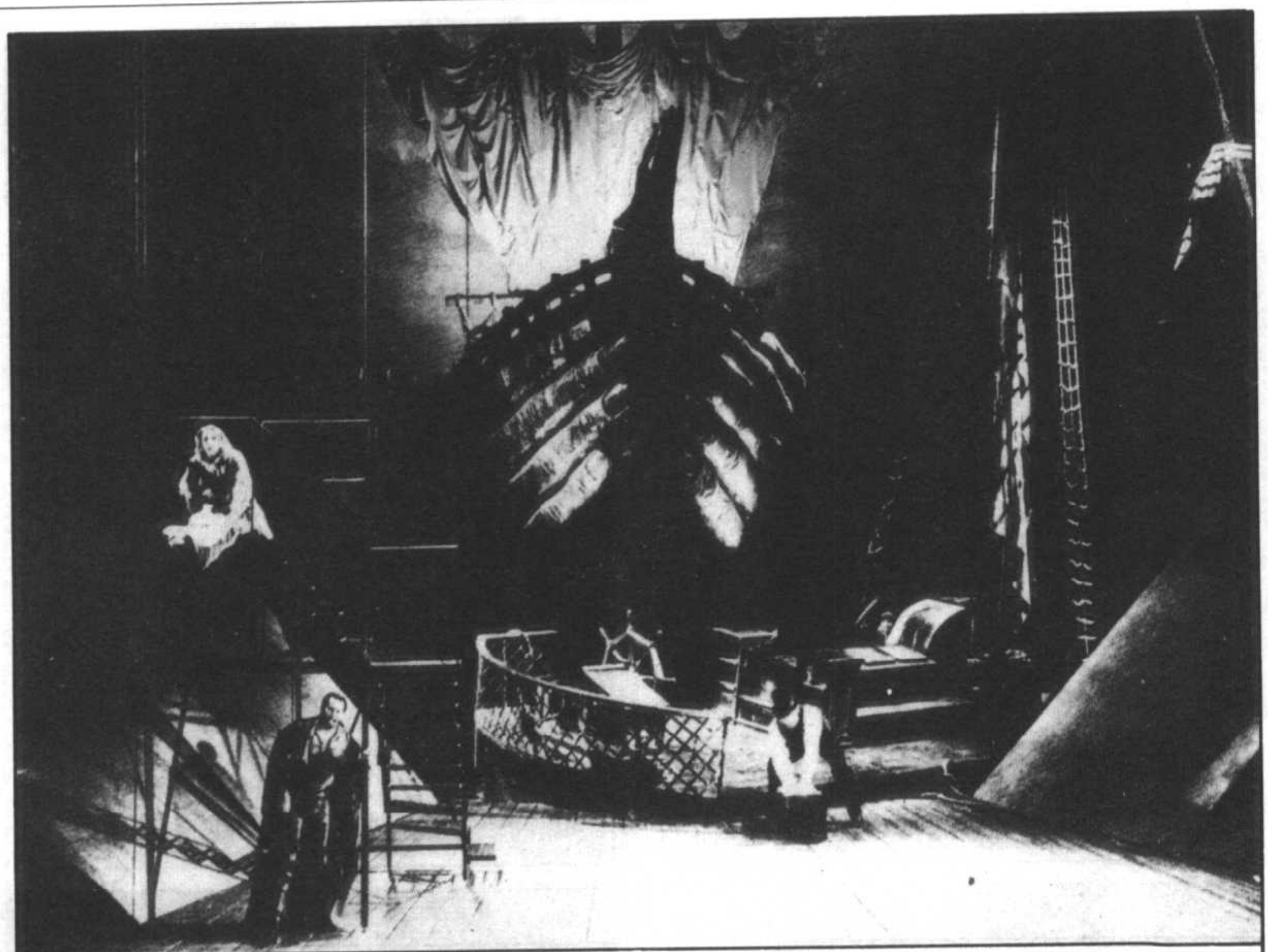
《帕西法尔》:威兰执导的圣餐仪式。



皮茨在 1951 至 1971 年间,将拜罗伊特合唱团训练成全球最棒的合唱团。



1956 年沃尔夫冈·瓦格纳执导的《幽灵船》。



H·库普费尔在1978—1985年间执导的《幽灵船》中,莉丝贝特·巴尔斯莱弗(森塔)是通灵者。

学观的模仿者,另一方面受有关当时的社会、文化运动的政治读物影响,而在20世纪60年代末期涌现出来的。于是,在音乐节上相继亮相的是堪成对照的种种观点:帕特里斯·谢罗、哈里·库普费尔、格茨·弗里德里希、奥古斯特·埃弗尔、彼得·哈尔、让-皮埃尔·波奈尔以及……沃尔夫冈本人。

钟摆如此的往复,缺乏一种动态的平衡,而是在靠种种愈来愈对立的灵感来吸引公众,音乐节剧院的灵魂人物始终面临着被这种往复所削弱的危险。

另外,沃尔夫冈采用了一种很聪明的普及策略:将演出录制成唱片和录影带,每年在电台或电视台进行转播,在瓦恩弗里德设立一座博物馆,以及系统地开发现存资料,主持由赫伯特·巴尔特提供基金的全球青年音乐家聚会,这些活动都确保了拜罗伊特(在1973年已成立基金会)长期以来始终仍是所有热爱瓦格纳音乐的人们朝圣的去处。



P·谢罗(他在 1976 至 1980 年间任《尼贝龙根的指环》导演)执导的《女武神》的结尾。由佩迪齐设计布景、布莱担任乐队指挥的演出,把观众带进了神秘的德意志时代。

面目一新的拜罗伊特

在威兰和沃尔夫冈身边，
1951 至 1966 年期间
拜罗伊特音乐节剧院
拥有三对最著名的男女主角。



瓦格纳家族两兄弟：威兰和沃尔夫冈（上图）；右上：赫尔曼·乌德（泰拉蒙德）和阿丝特里德·瓦奈（奥尔特鲁德）；右下：以饰演特里斯丹和绮瑟而享誉全球的两位演员：当代著名戏剧女高音比吉特·尼尔逊和垄断瓦格纳歌剧男高音角色达 20 年之久的沃尔夫冈·温德加森向乐团指挥卡尔·博姆致敬；下图：玛尔塔·莫德尔（布伦希尔德）和汉斯·霍特尔（沃坦），后者是半个世纪以来最著名的男中音演员。





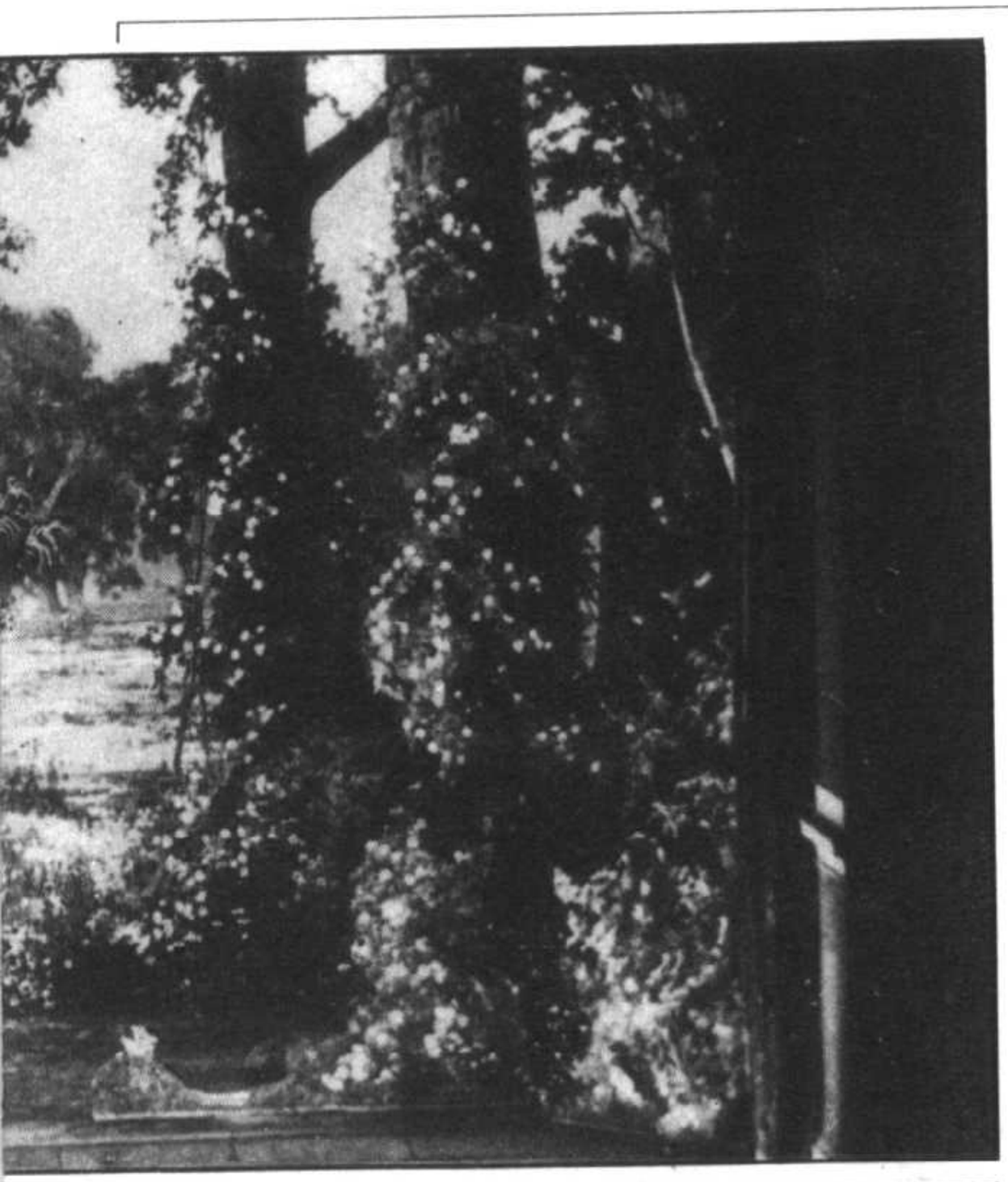
轰动与非议

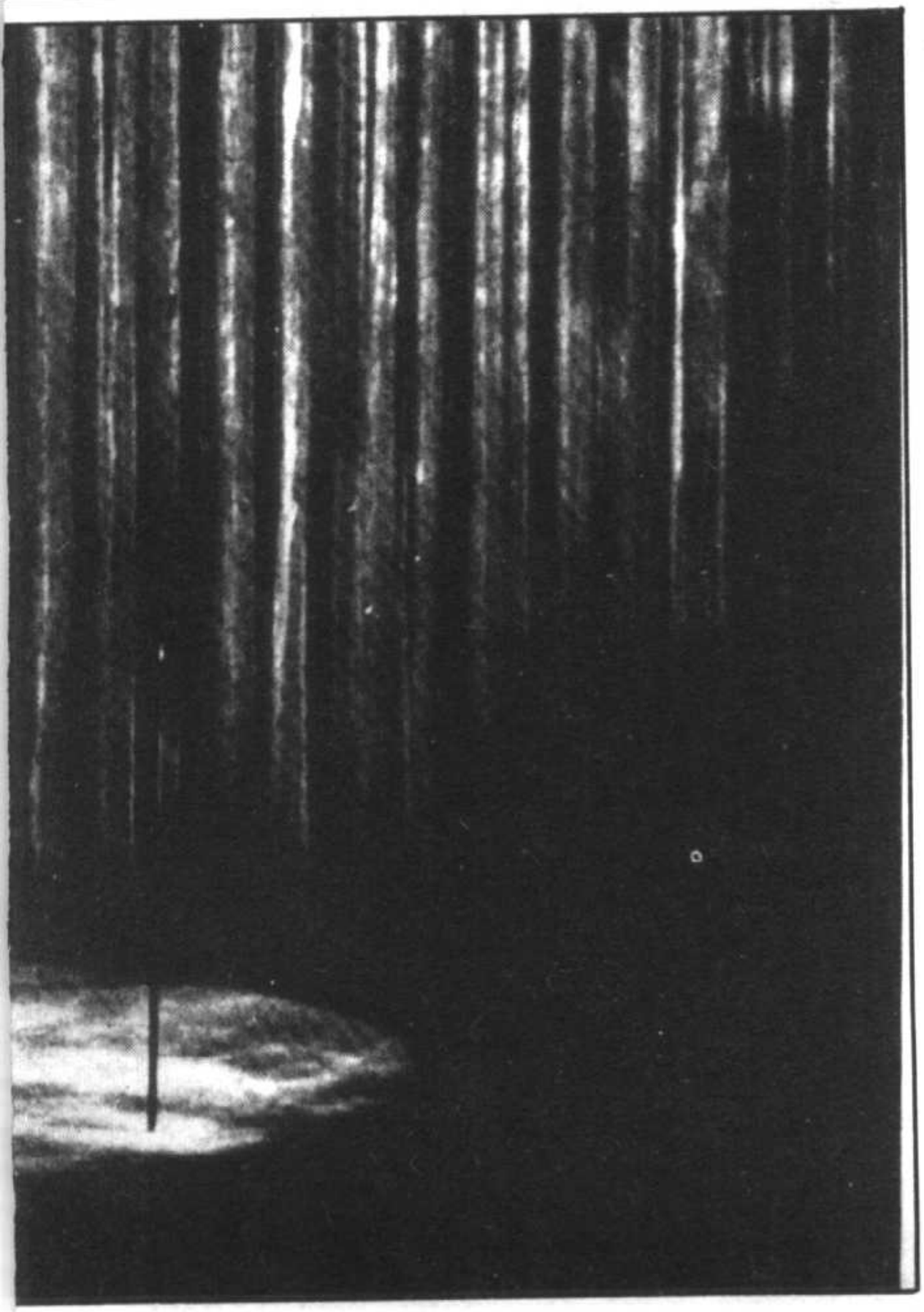
在拜罗伊特，传统的追随者与“革新派”间的对抗与冲突，始终不曾平息过。

引起轰动并招来非议的演出似乎成了瓦格纳最与众不同的遗产之一，同时也表明了其戏剧作品在一个世纪之后依然能在观众中掀起感情的轩然大波——有时是带有悲剧意味的。



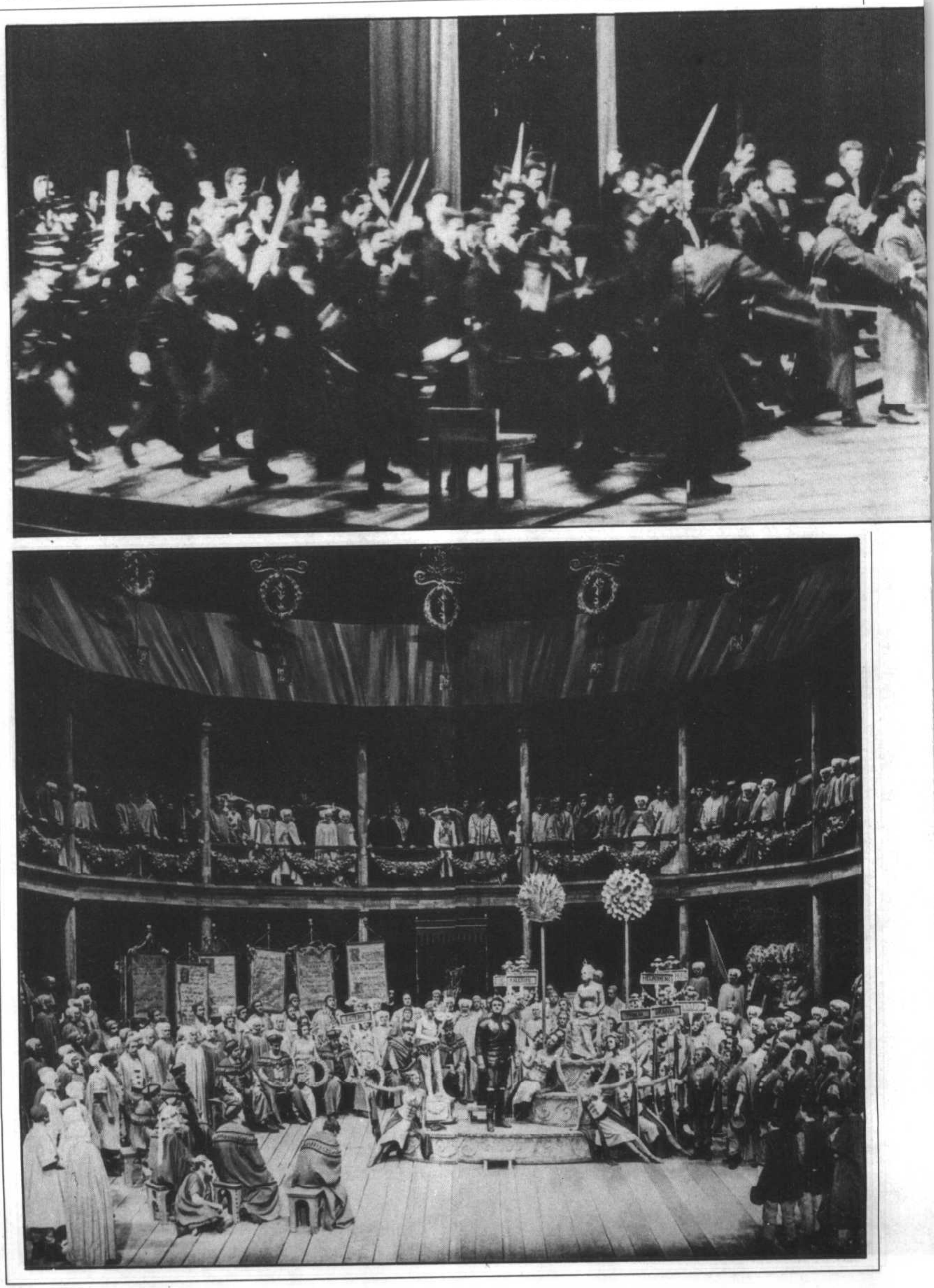








《帕西法尔》中“圣礼拜五奇景”三种不同的表现形式。上图为弗里德里希执导（1982年）的场景。左上图由科西玛执导（1883—1933年），下图由威兰执导（1951—1973年）。威兰因在舞台取消具象的布景而受到猛烈的抨击。事实上，相继而起的各种布景流派（具象派、象征派、19世纪派、未来派……），无一不是先遭到来势汹汹的围攻，然后往往在这种庸俗的氛围中丧失了当初的原创性，终致陷入可笑的境地。瓦格纳歌剧所面临的最大危险，看来就在于从自我出发、自行其是的布景方式，采用这种方式的人很少会去考虑这些歌剧的戏剧活力，而对此观众恰恰是普遍抱有某些习惯观念的，对《帕西法尔》尤为如此。





威兰·瓦格纳主事后，经常批评祖父（以及瓦格纳迷们！）的德语表达方式，在排演《纽伦堡的名歌手》时这一点表现得格外突出（左下，摄于 1963 年）。

威兰之后着力在舞台上表现德国历史方面的导演中，格茨·弗里德里希在 1972 年招致的鄙视，与谢罗因《尼贝龙根的指环》引发的抗议游行相比，只能算是小事一桩了（上右）。

弗里德里希在《汤豪泽》剧中的布景（上图）很容易让人想起纳粹占领时期的音乐节剧院，他把朝圣者换成了一群劳动者。定居西方后，弗里德里希冲淡了他的观念。

最下：而美国黑人导演西蒙·埃斯蒂斯对荷兰人和阿姆福塔斯的处理，又重新挑起了科西玛时代的那场论争，因为他居然把《帕西法尔》中的角色派给一个……长得有点像范·迪克的比利时演员，而在 1961 年又把维纳斯的角色派给黑人女演员格蕾丝·本布里（右）。





瓦格纳，一个德国神话

瓦尔特·谢尔总统在拜罗伊特
音乐节百年庆典上
“持论客观的”演说，
令有些瓦格纳迷感到不对劲。
然而这是关于德意志精神以及
拜罗伊特所曾有过，
最令人敬重也最有学识的演说
之一。

马克斯·洛伦茨，
30 至 40 年代扮演
齐格弗里德的德国
著名演员。



瓦格纳留下的作品已成为全世界歌剧舞台常演剧目的组成部分，他的影响永远没有过时。这位德国神话传说的代言人，影响所及不仅限于英国，而是遍及所有拉丁语系的国家，他被看作一位卓越的剧作家，一位勇于探索的心理学家，以及一位世纪末天才而优雅的作曲家，而这世纪末的创作所达到的高度水准令人赞叹。

他是一位出色的歌剧作曲家：这很了不起，但并不是时代精神的核心所在。然而，按照瓦格纳的本意，这才正是他作品的追求：体现德意志的文化，并进而体现整个文化的精神。拜罗伊特被称为这种瓦格纳式文化的中心。这种说法是略微简化了些，但倘若我们从瓦格纳一而再、再而三所讲的那些话深入问题的核心，我们发现其实就是这么简单的想法。

谦虚并不是瓦格纳的美德，人们经常埋怨他那种无所不包的自负。依我来看，对一位像他这样的天才，不该过于苛责。当有人对一位满怀激情的艺术家说他的作品如何了不起，如何空前绝后之时，我们忍心去怪他信以为真吗？没有这样的信念，一个艺术家难道还能创作出自己最后的作品来吗？

再说，这种强烈的自尊心正是19 世纪的一个特征，它是一种特殊

的生活状态在文化思想史上的反映。在19世纪初，德国的政治生活使知识分子几乎没有可能在社会或国家中求得发展。

于是，知识分子在哲学，在“绝对”，在艺术中去追求分晓。外部世界消失于“虚幻的假象之中”。个人的智慧，即所谓“天才”，只限于使他自己成为一个内部世界的核心。正因如此，我们的古典哲学家中，几乎没有人声称并证明任何哲学能够脱离他自己而存在：费希特、黑格尔、叔本华、马克思、尼采——他们都证明了人类精神在他们身上已经到达了最高境界。而知识分子大众，生而处于政治上的被动地位，是在地球之外的空间里追随着天才。就这样，在重新审视大师们的作品和思想的过程中，德意志精神终于找到了它的祖国，它的自我感觉，以及它的“赎罪”。

“天才”是导师，他们都有自己的信徒。人们在这种精神指导下获得信仰，它是受到尊敬、受到保护的，他们的教导就是绝对真理。

于是，人们习惯于某些带有诸多宗教特征的精神活动。与天才的绝对论断相应的，是信徒们无条件的承诺。即使有些思想家胸怀国家和社会的意识，其结果也是他们对这些精神活动的酷爱而已，最好的例子就是黑格尔和马克思，社会问题开始凸显出来，害怕“平均化”，势必导致过分强调自己，乃至以一种不可一世的傲慢姿态，用鲁尔区工厂冒烟的烟囱背景来反衬日耳曼传说中的“超人”或“技艺”。人们相信这些预言家，瓦格纳



在西贝尔贝格导演的影片《帕西法尔》中，克林索尔占有了德意志的继承权。瓦格纳主义在此成了一种注定要灭亡的文化象征。

和尼采。……并不是在 1876 年，而是从 1882 年起，拜罗伊特在一个短暂的历史时期里，一度成为精神世界的真正中心。……托马斯·曼的《一个不问政治的人的思考》在一个较高的层次上告诉我们，纪尧姆二世时代人们的精神状态是怎样的。

对许多人来说，Kaiser（皇帝）是神圣不可侵犯的。他的存在，便足以满足他们顶礼膜拜的需要。这就是 Reich（帝国）政治经常具有不合理特点的原因之一。其后果起先难以觉察，而后却越来越严重，以致最后无法控制。德国的执政者与德国人民有一点是一致的，那就是认为他们无需对第一次世界大战负责。然而有时，在历史上再没有比这种不可动摇的无辜感更为可怕。

在纪尧姆二世之后，弗里德里希·艾伯特的处境当然并不轻松。他不是“皇帝”，而是个正直、明智的普通人，个性坚强，富有责任感。他的“过错”是没有任何可供作为“神话”的东西。……兴登堡当初就已经是一位最好的 Ersatz－Kaiser（“候补皇帝”）。他自己这么想，人们也都这么想。这位满头银发的陆军元帅正合乎德国举国上下的需要。这位“坦嫩堡贝格战役英雄”的丰功伟绩，将他抬到了超天才的高度（有时连内心的信仰也不管了）。坦嫩贝格纪念



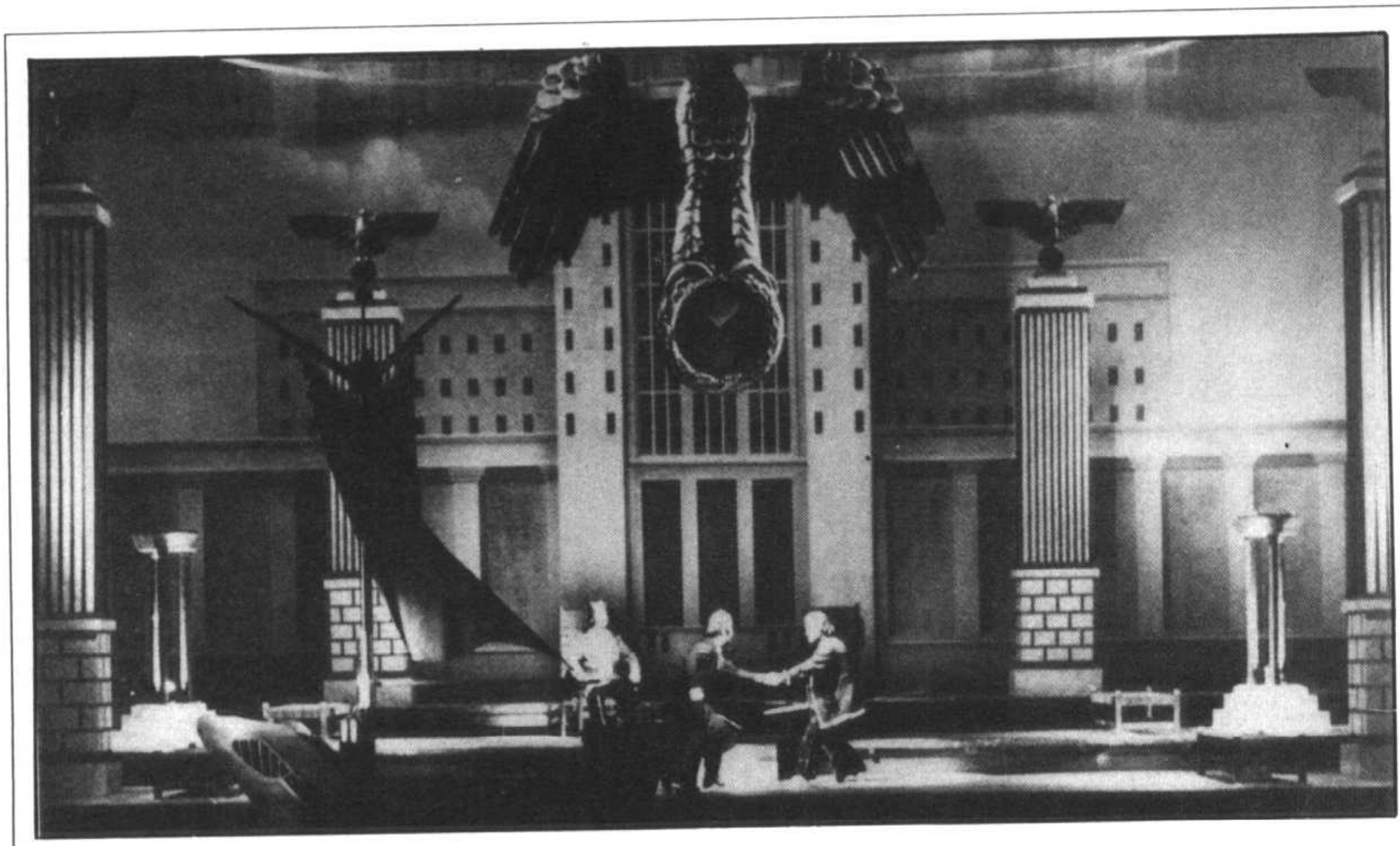
1925 年音乐节节目单的封面，史塔生作。瓦格纳在拜罗伊特：凯旋的日耳曼人。

塔的建造是具有启示性的：它是英雄和神祇的堡垒。当然，兴登堡最后死在这儿。这就是当时帝国总理阿道夫·希特勒的逻辑，他向兴登堡告别时大声说：“伟大的统领不复存在，现在他进入瓦尔哈拉天宫了！”

希特勒是许许多多因素凑成的。谁能理清这历史的脉络？战败、凡尔赛和约及有关战争责任的条款、全球经济危机、可怕的失业潮、政治生活或左或右的激进倾向，此外还可以列举种种理由。

在此我看到了瓦格纳和希特勒的联系。从种种说法可知，希特勒喜爱拜罗伊特。只要有可能，他总要去拜罗伊特参加音乐节。拜罗伊特音乐节受到他的庇护。（……）

从许多事情，尤其是从希特勒



《众神的黄昏》中的第三帝国司法部布景（梅尔欣格导演，卡塞尔剧院，1974 年）。

与我们“大师”的关系，可看出希特勒这样做是不足为奇的。但是，难道我们能因为希特勒喜欢瓦格纳而谴责瓦格纳吗？希特勒也喜欢山，喜欢牧羊犬，但这并不成为山和牧羊犬受到谴责的理由。

没错，瓦格纳是个反犹主义者。但如果说希特勒的反犹主义源自瓦格纳，那就大错特错了。这两个人，同处于欧洲精神中可悲的反犹潜流中。但是即使没有瓦格纳，希特勒肯定照样是反犹主义者。

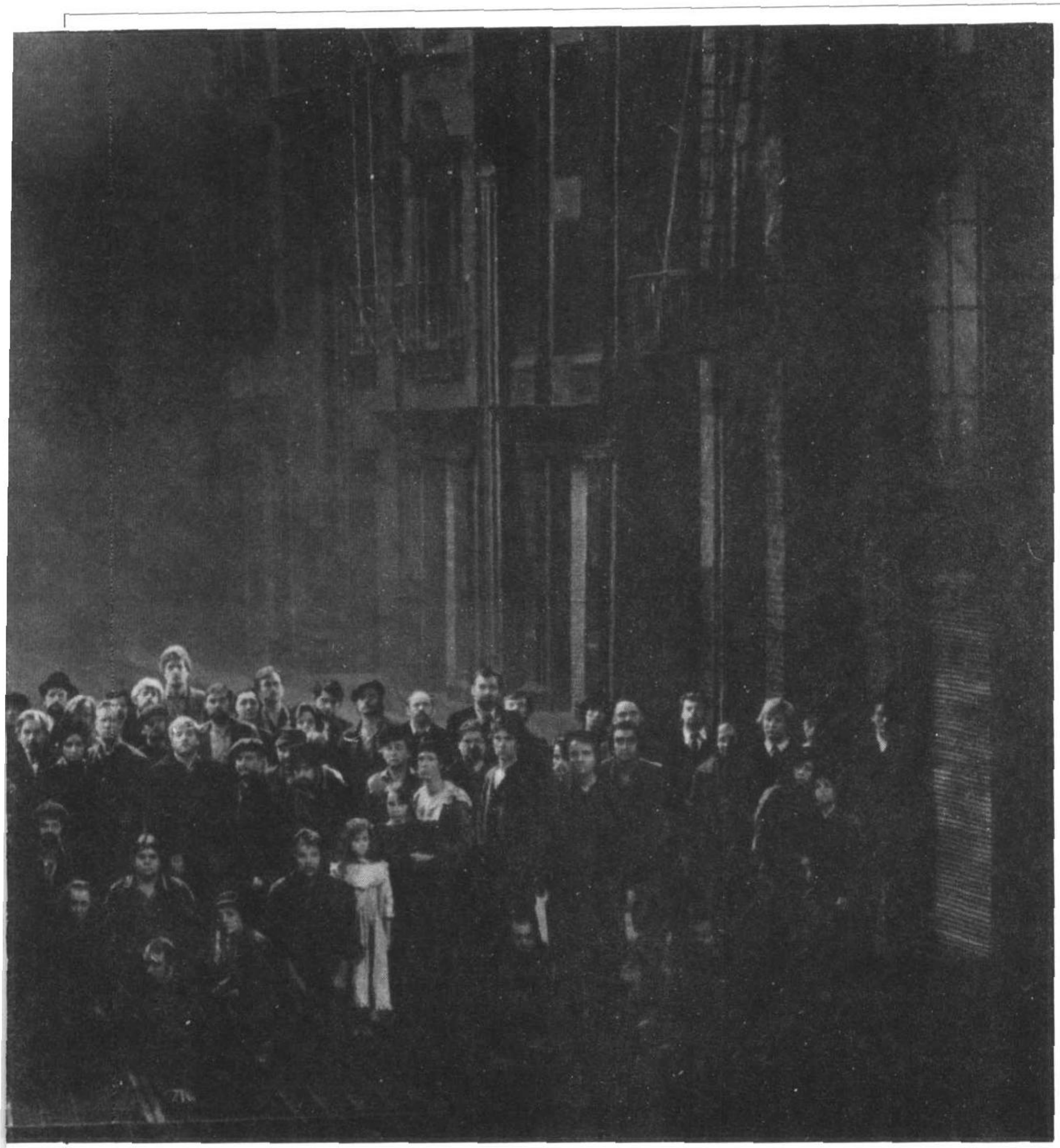
在瓦格纳的文章和著述中，我们还发现不少沙文主义的内容。可是有谁去看瓦格纳的论著呢？人们看瓦格纳，是看他的乐剧作品。然而，在这些作品中，我们也发现了国家社会主义的雏型。国家社会主义是 19 世纪留存的诸多因素拼凑而成的。也许其中也有那么一点东西是瓦格纳的。但是在我看来，这并不意味着可以就此把瓦格纳富有浪漫色彩的人道主义（其中汲取了基督教的精神，但同时也难免有暴戾的成分）与纳粹分子的国家社会主义相提并论。对此，美国人温代尔有一段很中肯的论述：“总而言之，他的几乎全部作品，尤其是《尼贝龙根的指环》所传递给我们的信息，是惟有爱和牺牲才能将这个世界从恨和腐化的末日中救赎出来。可能这根本不是解决问题的合适办法，但它跟希特勒的解决办法截然不同。”然而，科西玛和张伯伦不是曾让拜罗伊特成为国家主义的领地吗？1933年以后国家社会主义不是曾在



谢罗执导的《尼贝龙根的指环》的结尾："这一切你们都看见了吗？"

拜罗伊特猖獗一时吗？这些谁也不能否认。拜罗伊特主事者的过错，在于他们还以为自己仅仅是在为拜罗伊特的文化事业操劳，而没有意识到人家早就已经把它变成一种政治工具了。而那些听任拜罗伊特落到反动势力手里的民主主义者和共和主义者，同样也有错。

不，我不认为瓦格纳和希特勒有什么直接的联系。这种所谓"历史



的”联系，是人们不止一次引用过的，它们全都基于历史过于简化的臆想。希特勒的出现并不是必然的，他代表了一种不幸成为现实的可能性。

拜罗伊特100岁了：这是一种理念独具一格的历史。其伟大正在于这种独特之中，但这种独特也带来了问题。拜罗伊特有过艺术上的辉煌。但这风风雨雨的100年来，它也犯过错误，拜罗伊特的历史是德国历史的一部分。它的过错是我们民族的过错。

德意志联邦共和国总统

瓦尔特·谢尔

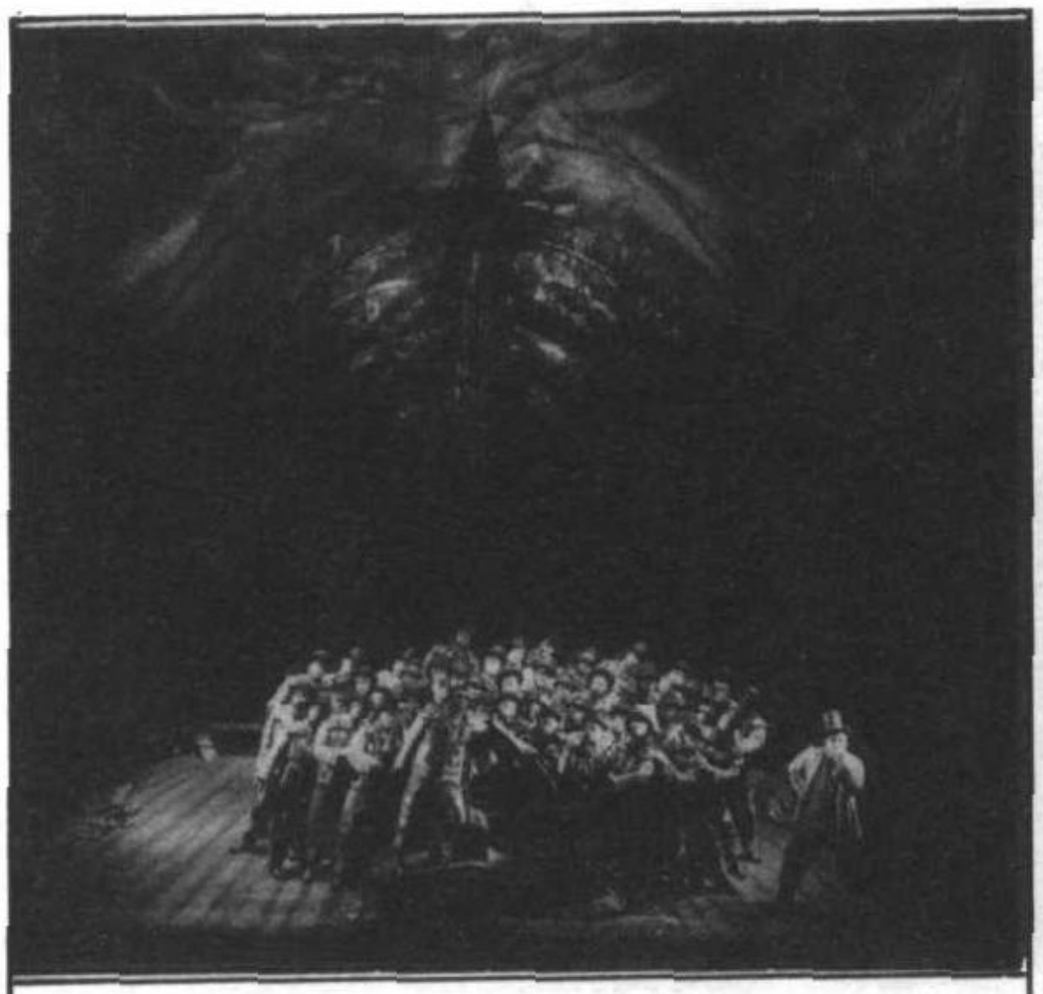
Der fliegende Holländer.

《漂泊的荷兰人》

他身上还留有韦伯的影响，但已经成了伟大的瓦格纳。乐剧题材取自一位能与幽灵心意相通的女主角，走向希望破灭的历程，但这样一个浪漫歌剧中的传统形象已被加以脱胎换骨地重新创造。



女歌唱家安雅·西利亚，在威兰·瓦格纳执导的剧中饰演森塔。



维兰执导的第一幕结尾(1960年)。

《幽灵船》

荷兰人(男中音)

达兰德,挪威船主(男低音)

森塔,船主之女(女高音)

埃里克,猎手(男高音)

玛丽,森塔的乳娘(次女高音)

达兰德船上的舵手(男高音)

挪威和荷兰水手,年轻村女

时代:18世纪

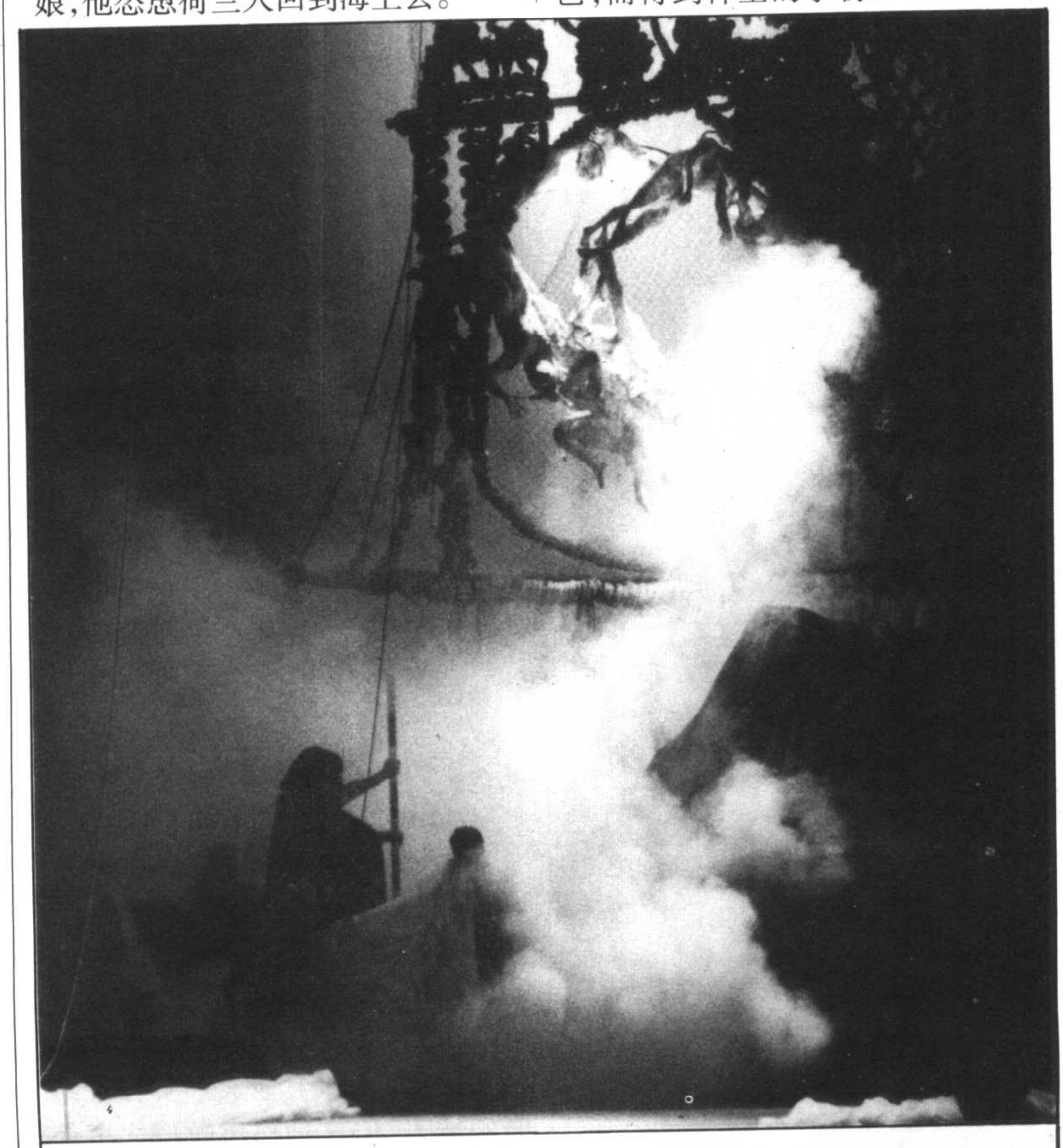
地点:挪威海岸

女主角演唱的叙事诗中有位荷兰船长,心高气傲,要在激烈的狂风暴雨中绕过一个海岬，并发誓不向风暴屈服,遭到魔鬼撒旦的诅咒,被罚永远在海洋上漂泊，直至世界末日:然而他是个正直的水手,于是在天主手上重新开始了人生之旅。

爱诅咒的荷兰人，每7年带他的幽灵船登岸一次，寻找一位愿跟他共生死的姑娘，只有找到这位姑娘,魔咒才能打破。这次,大海把挪

威船主达兰德送到他面前，贪财的达兰德见这人很富有，便把女儿配给他。而森塔从小就向往漂泊的荷兰人传说；她知道面前的陌生人就是那荷兰人，她向他表白自己的忠贞。但年轻的猎手埃里克也爱着姑娘，他怂恿荷兰人回到海上去。

绝望的森塔决定去死，纵身跳入大海。这个忍辱负重的形象，旨在通过激烈的手段来化解爱的矛盾，在《黎恩济》中已出现过，今后这一主题将始终在瓦格纳的乐剧中占据主导的地位：怎样才能不牺牲自己，而得到神圣的事物？



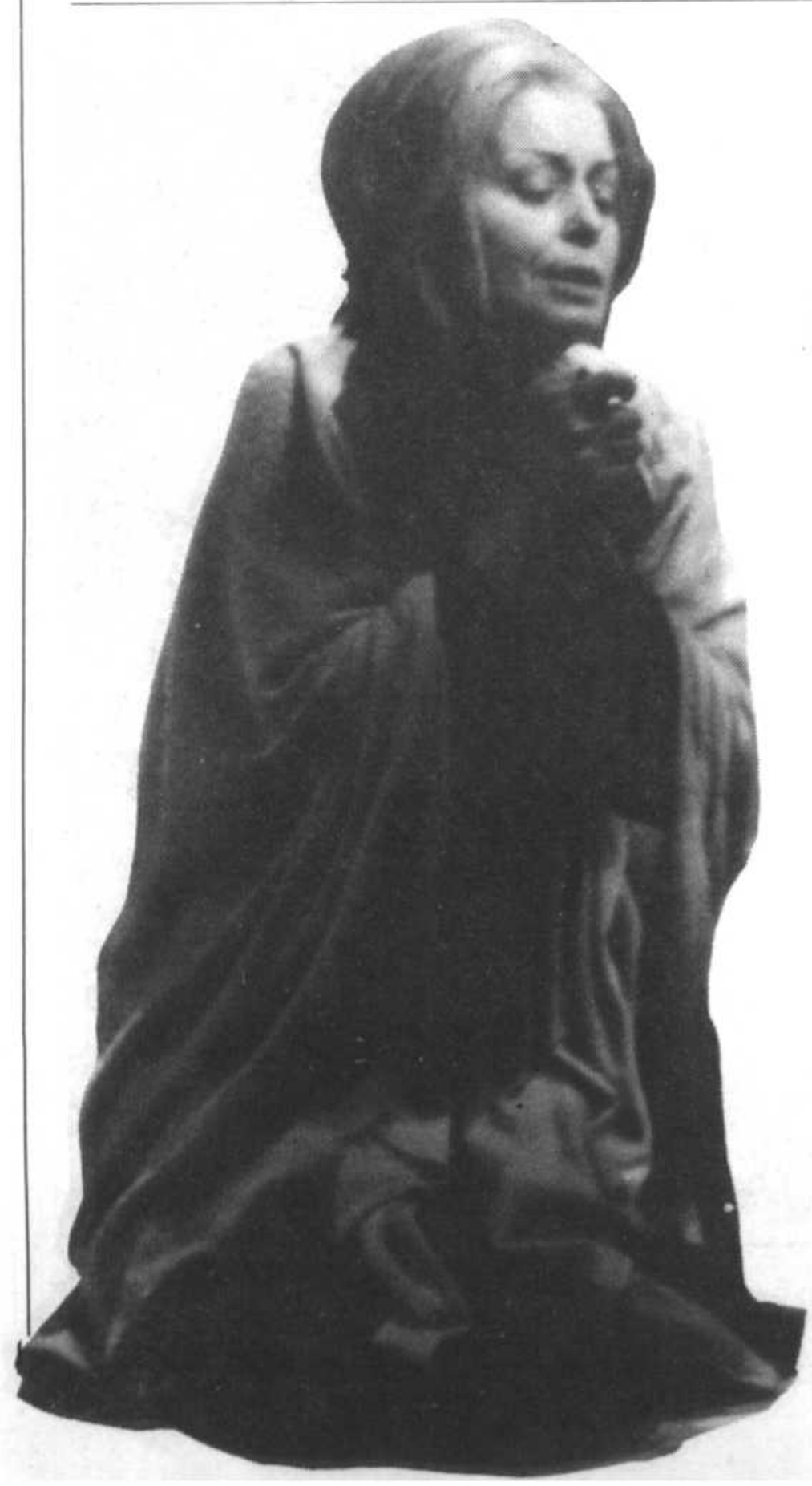
菲利普·戈德弗鲁瓦执导的剧中，荷兰人上场（1988 年）。

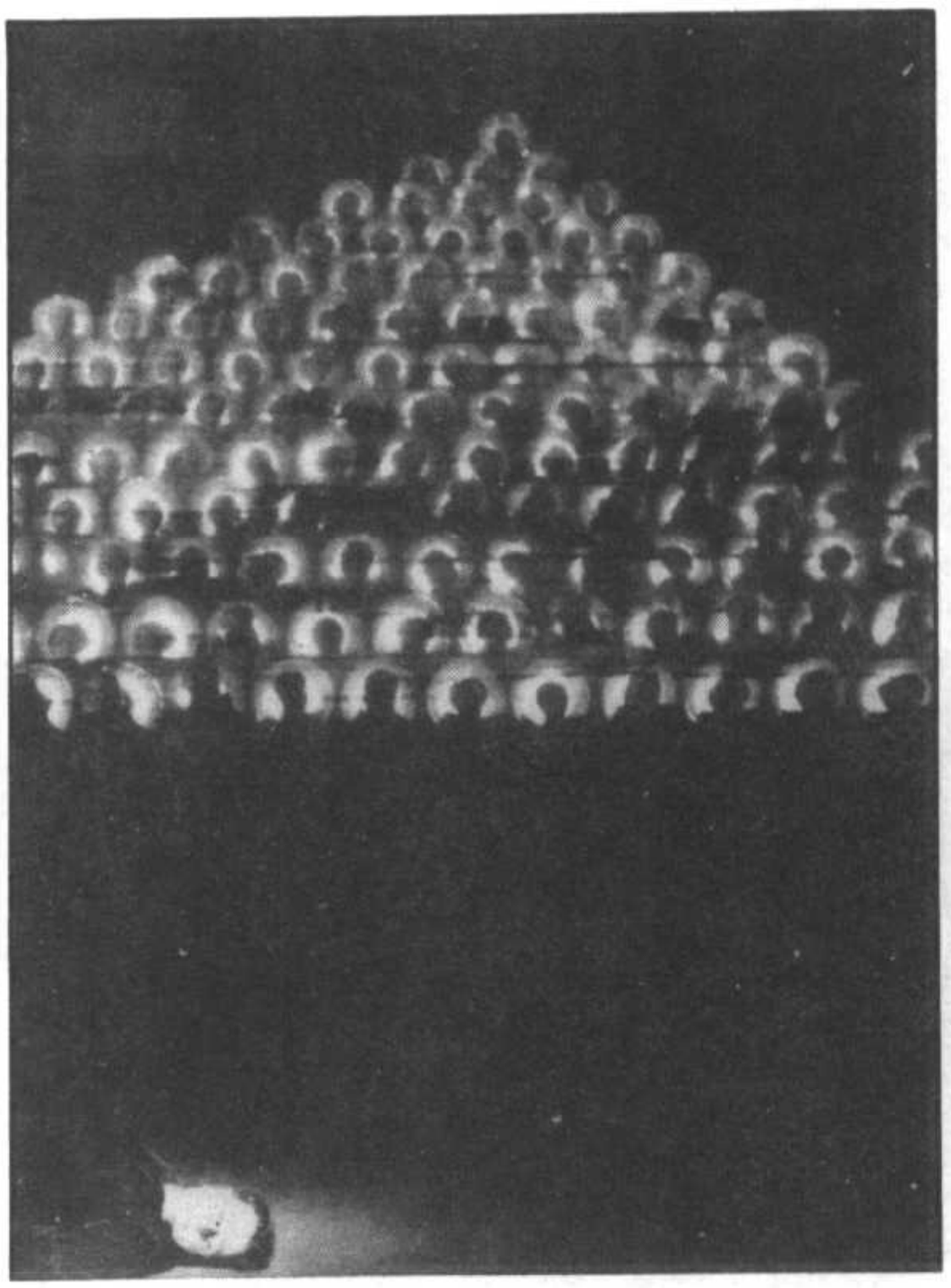
Tannhäuser

《汤豪泽》

宏伟的历史场面适于回复到某些形式上的惯例。在“巴黎版”中，维纳斯堡的声色淫逸类似于《特里斯丹和绮瑟》的媚药。这依然是最痛苦而又清醒的殉难者形象之一。

下图为格温内思·琼斯（伊丽莎白）在弗里德里希执导的剧中。右上图为威兰 1954 年执导的该剧结尾。





赫尔曼侯爵，图林根的诸侯（男低音）

伊丽莎白，赫尔曼的侄女（女高音）

维纳斯，爱情女神（女中音）

一牧童（女高音）

游唱骑士：

亨利·汤豪泽（男高音）

沃尔弗拉姆·冯·埃申巴赫（男中音）

赖因马尔·冯·茨韦特尔（男低音）

比特罗尔夫（男低音）

瓦尔特·冯·德·福格尔魏德（男高音）

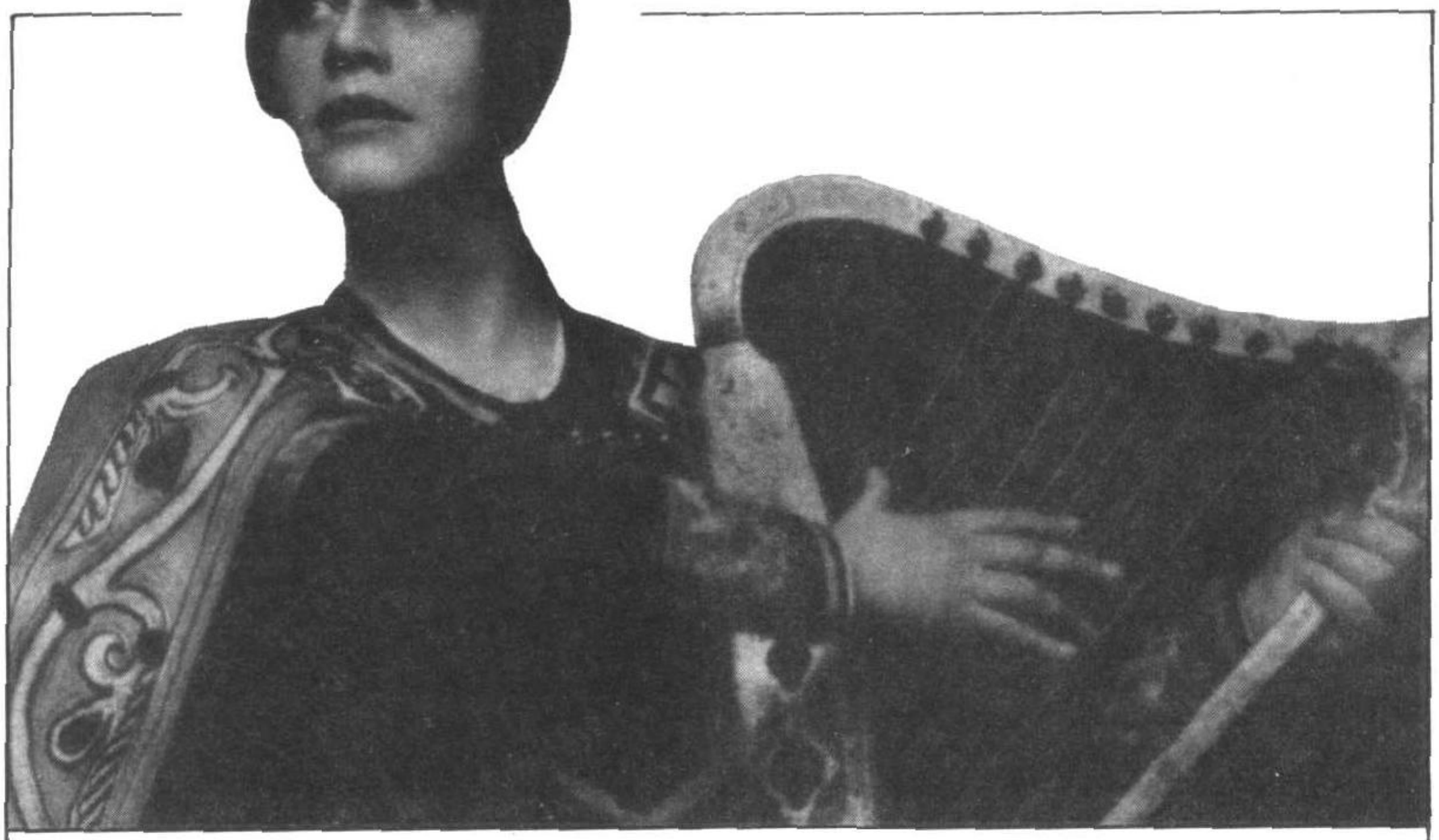
海因里希·德·施赖伯（男高音）

美人鱼、朝圣者、瓦尔特堡宫廷各种人等

时间：13 世纪

地点：图林根，爱森纳赫附近

游唱诗人汤豪泽在一场争论中与伙伴反目后，离开瓦尔特堡，从此不知去向。实际上他成了女神维纳斯的情人，但这种伤风败俗之事使他感到内疚。他离开了维纳斯，寻找



赫伯特·扬森，30 和 40 年代最风度翩翩的沃尔弗拉姆饰演者之一。

死亡的归宿。他回到瓦尔特堡参加歌咏比赛，优胜者将赢得侯爵的侄女伊丽莎白。伊丽莎白爱着汤豪泽，他也在她身上看到了自己解脱的希望。但由于他先前对维纳斯许诺过，所以当其他骑士颂扬爱情之际，他居然高唱对肉欲的赞美，并当众承认自己来自维纳斯身边。

汤豪泽获准去罗马恳求教皇宽赦，但是教皇拒绝宽赦他。伊丽莎白认为这是一次自己献身为代价的失败，于是就禁欲修行直至死去。汤豪泽途经瓦尔特堡，他见到伊丽莎白的灵柩便气绝于她的身旁。正当年轻的朝圣者要把他俩合柩时，代表奇迹的教皇权杖出现了；尽管教皇没有宽赦他，但天主宽赦了他。

侯爵宫廷里，人们都赞美上天，掩盖了刚由奇迹所否认的社会判决。宫廷为自身利益补偿了它无法给予的宽赦，由此维护了它的统一和权力。杀人者又一次从两个代人受过者的牺牲中得到了好处，而且维纳斯居然被基督教徒所征服了，但是赎罪的神圣事业仍须通过暴力在人世间进行。

剧中哲理跟《漂泊的荷兰人》一样：降生直接引向一种表现对天主欲求的社会关系，引向撒旦，引向人类的痛苦，引向死亡。只要比赛的赌注是理论上的，汤豪泽在伊丽莎白心中的优越性就会激发其他游唱者的灵感。但是，就如侯爵所说的，“艺术应该成为现实”，一切胜利就此使这个社会失去了它那激动人心的火花，从此成为个人的财产。

Lohengrin

《洛亨格林》

德国摆脱日耳曼异教徒的野蛮统治，成为基督教国家的那个年代，在政治斗争的背景上发展出梦幻和仙境。一位想成为凡人的天使来访人间的令人心碎的故事。



热尔梅娜·卢宾饰艾尔莎，男高音梅尔希奥(左下图)——瓦格纳歌剧男高音之王。

海因利希国王(男低音)

布拉班特的艾尔莎(女高音)

弗里德里希·冯·泰拉蒙德(男中音)

奥尔特鲁德，泰拉蒙德之妻(女中音)

国王的传令官(男中音)

洛亨格林(男高音)

宫廷贵族、萨克森骑士及图林根人

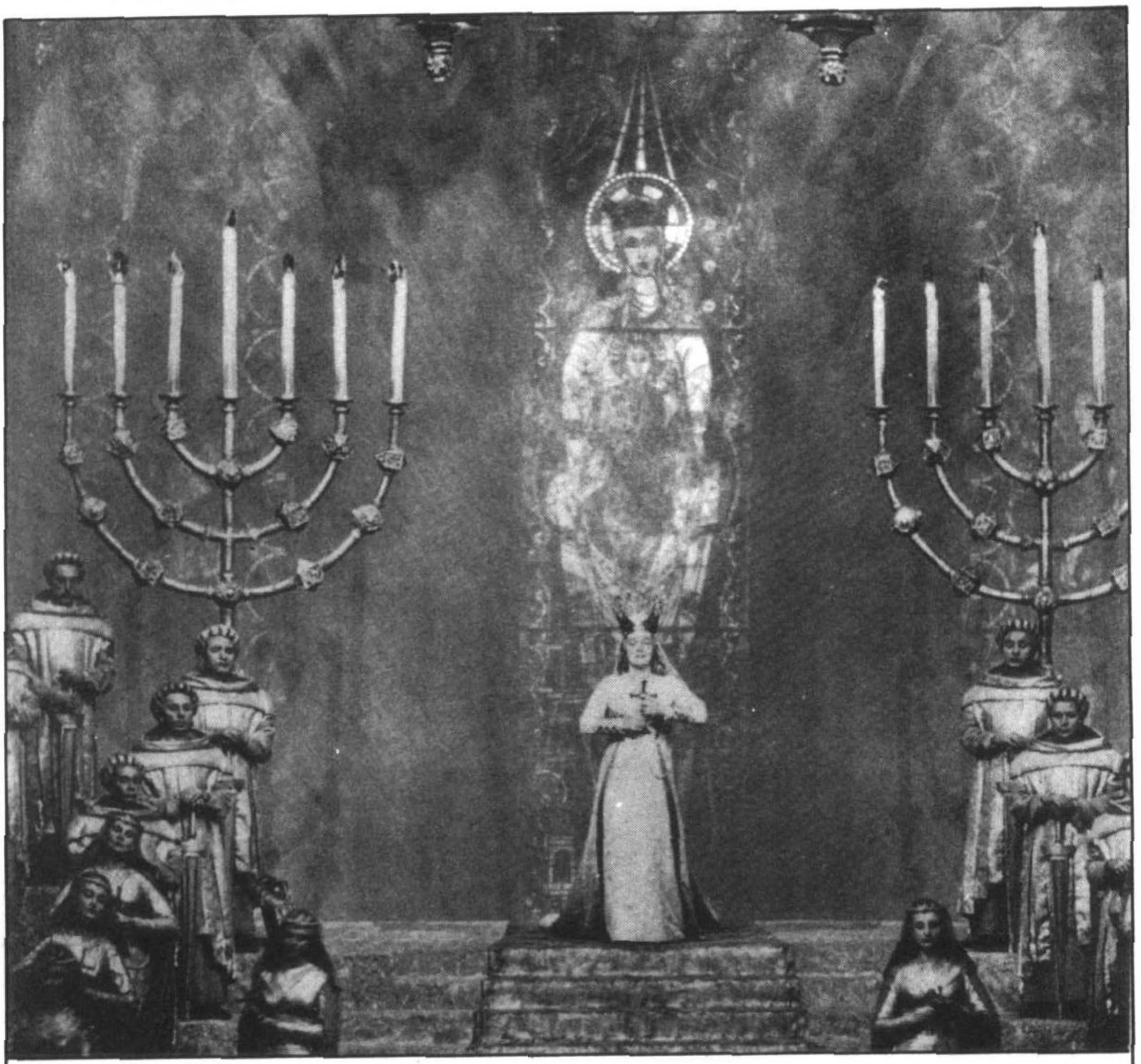
时间：10 世纪

地点：安特卫普



守护圣杯的骑士洛亨格林离开父亲帕齐伐尔总督的圣杯堡，受命应尘世间布拉班特公主艾尔莎之愿前往布拉班特；这位公主被权势显赫的泰拉蒙德指控为谋杀亲弟弟的凶手；泰拉蒙德为攫取该国疆土，与德国国王海因利希结盟，而海因利希也想趁机将日耳曼诸邦国纳入麾下。艾尔莎召来梦中允诺过她的骑士，请求天主的裁决。

洛亨格林乘着由一只天鹅牵引的小舟出现，并打败了泰拉蒙德。他



莱奥妮·里萨内克在威兰·瓦格纳1958年执导的剧中饰演艾尔莎。

答应作保护艾尔莎的骑士，也答应作她的丈夫，但要艾尔莎答应绝口不问他的出身和姓氏。泰拉蒙德忍受不了流放的耻辱，决定听从妻子的唆使。他妻子奥尔特鲁德本人是个女巫；奥尔特鲁德骗得了艾尔莎的同情，艾尔莎允许宽恕泰拉蒙德。

正当洛亨格林与艾尔莎举行婚礼时，歹毒的泰拉蒙德夫妇指控新来的骑士施了巫术。艾尔莎对拯救自己的英雄深信不疑，当着全体民众的面经受了考验。但当她单独相对陌生的骑士时，她禁不住提出了那两个禁问的问题。

洛亨格林当着国王的面召集全体壮士，当众吐露自己的秘密，并祛除了奥尔特鲁德的魔法，将被她变成天鹅后被圣杯堡接纳的王子还给了布拉班特，然后，他离开蒙萨尔瓦特城堡而去。

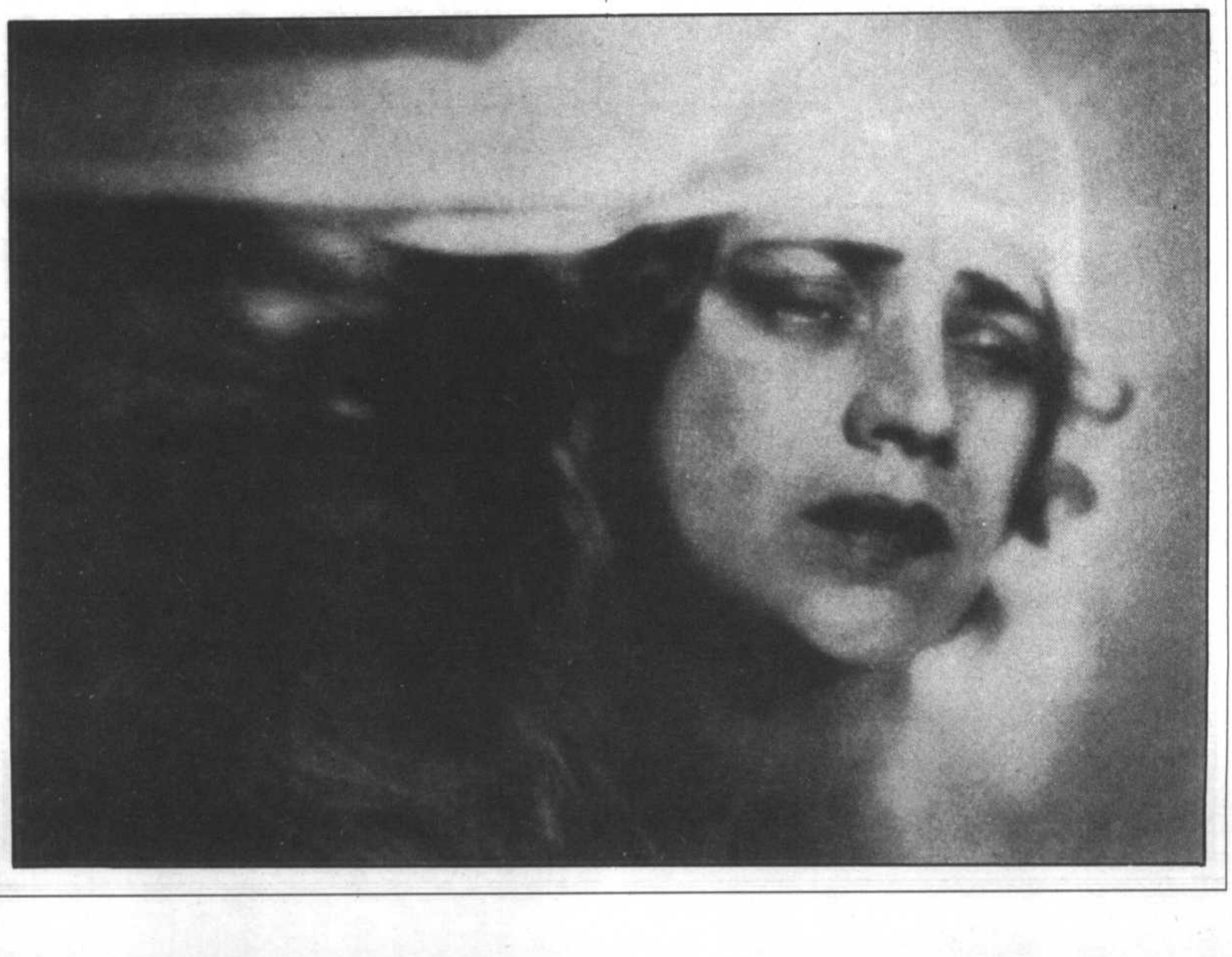
Tristan und Isolde

《特里斯丹和绮瑟》

激情一泻无遗，如火似荼地展现在尘世爱情的幻景之中；灵魂遭到死亡和杀戮欲望的蹂躏，这种欲望犹如生存的理由那样乃是一种对社会关系的质疑。乐队和歌唱在耳畔响起之际，毒药渗入了受羁绊的活生生的肌体。

马尔克，康沃尔国王（男低音）
特里斯丹，国王的外甥（男高音）
库尔韦纳尔，特里斯丹的侍从（男中音）
绮瑟，爱尔兰公主（女高音）
勃兰格妮，公主侍女（女中音）
梅洛特，特里斯丹的朋友（男高音）
年轻水手（男高音）
牧人（男高音）
舵手（男低音）
康沃尔众水手
剧情在中世纪的康沃尔王国展开

特里斯丹出生不几天，父母亲就都离开了人世。特里斯丹长大后继承父志，承担起骑士的使命。他历经磨难，前往舅舅康沃尔国王马尔克的宫廷。眼看特里斯丹要成为王



位继承人，大臣们对他十分妒忌。特里斯丹觉察后，总是请缨去执行最危险的使命，但是每回都因不辱使命而荣耀更多、权势更大。与此同时，旁人却对他忌恨更深，他自己求死的欲望也愈来愈强烈。为了结束故国附属于爱尔兰的局面，他杀死了爱尔兰公主绮瑟的未婚夫莫罗尔德。交手中，他也受了常药无法医治的致命伤。于是他让人把自己放在一叶扁舟里，任其随波漂流，把他带往爱尔兰。

在那儿，绮瑟接待了他并为他治疗，但心中却暗暗盘算着复仇的计划。但当她举起剑对着他时，他睁开了眼睛。从我们这位男主角目光中生出的爱意，让他幸免于这原本充满仇恨的一剑。特里斯丹回到康沃尔宫中以后，因又遭人忌恨，遂决意代舅舅去向绮瑟求亲；但对身为爱尔兰公主的绮瑟来说，这个杀死莫罗尔德的人提出的爱是不可能接受的，一度成为特里斯丹求死障碍的封建礼法，又成了他的爱情的障碍。而绮瑟以为自己是受了欺骗。现在，惟有死亡才能帮助这对年轻人。在返程的船上（这时大幕拉开了），绮瑟提议跟特里斯丹对饮一杯，以表示尽释前嫌。特里斯丹猜出她一定在酒中下了毒，但他照样喝了一大口——绮瑟把剩下的酒一干而尽。然而毒酒事先被绮瑟的侍女勃兰格妮掉了包，所以他俩喝下的是下了媚药的药酒，勃兰格妮想借此来让特里斯丹成为女主人的仆从，与其舅舅马尔克王结怨，从而替绮瑟洗雪蒙受的羞辱。然而，勃兰格妮惊恐万分地看到，两人喝下药酒后，都以为自己已经死了，于是大胆地向对方表白了爱情，紧紧地拥抱在一起，真是如胶似膝，难舍难分。于是，剩下的就只有一个问题了：怎么去死？这对恋人在城堡里顾不得谨慎小心，趁特里斯丹的朋友梅洛特组织狩猎之机又重新相会在一起。可惜，掩护他俩的黑夜竟是那么短暂，马尔克国王和大臣们出现在他俩面前。特里斯丹为了维护他国王的名誉，也为了实现自己求死的宿愿，故意挺身让忌妒的梅洛特刺中自己。

我们的男主角在他自家的小城堡里处于弥留状态。他在临终前谵妄的幻觉里，明白了自己所要放弃的至尊继承权，正是由父母在尘世间的结合所赋予的生命。这时，绮瑟赶到了他身边。他扯掉了身上的绑带，向她扑去，结果死于重逢的激情。马尔克和他的手下也突然来到：他们眼看绮瑟奄奄一息地横卧在特里斯丹的尸体上，都已无法相救。马尔克得知了外甥对他的不忠皆由药酒酒性而起的真相，为这对封建社会的价值观不容宽恕的情人作了最后的祝福。

Die Meistersinger von Nürnberg

《纽伦堡的名歌手》

它几乎可以说是巴伐利亚的国剧。这是一部以狡黠而深刻，动情而明智的眼光去返观16世纪的剧作，颇有莎士比亚风，谑而不虐。剧中歌颂了爱情，也歌颂了德国的平民艺术。



匈牙利的弗里德里希·肖尔（萨克斯）是战前演出的瓦格纳歌剧中最出色的男中音。



赫尔·舒尔茨：贝克梅塞尔的典型形象。

瓦尔特·冯·施托尔青(男高音)

艾娃，波格纳之女(女高音)

玛格达莱妮，艾娃的侍女(女中音)

大卫，萨克斯的学徒(男高音)

巡夜人(男低音)

名歌手们：

汉斯·萨克斯，鞋匠(男中音)

法伊特·波格纳，金匠(男低音)

孔茨·福格尔格桑，制革匠(男高音)

康拉德·纳赫蒂加尔，铁皮工(男低音)

西克斯图斯·贝克梅塞尔，书记员(男中音)

弗里茨·科特内尔，面包师(男低音)

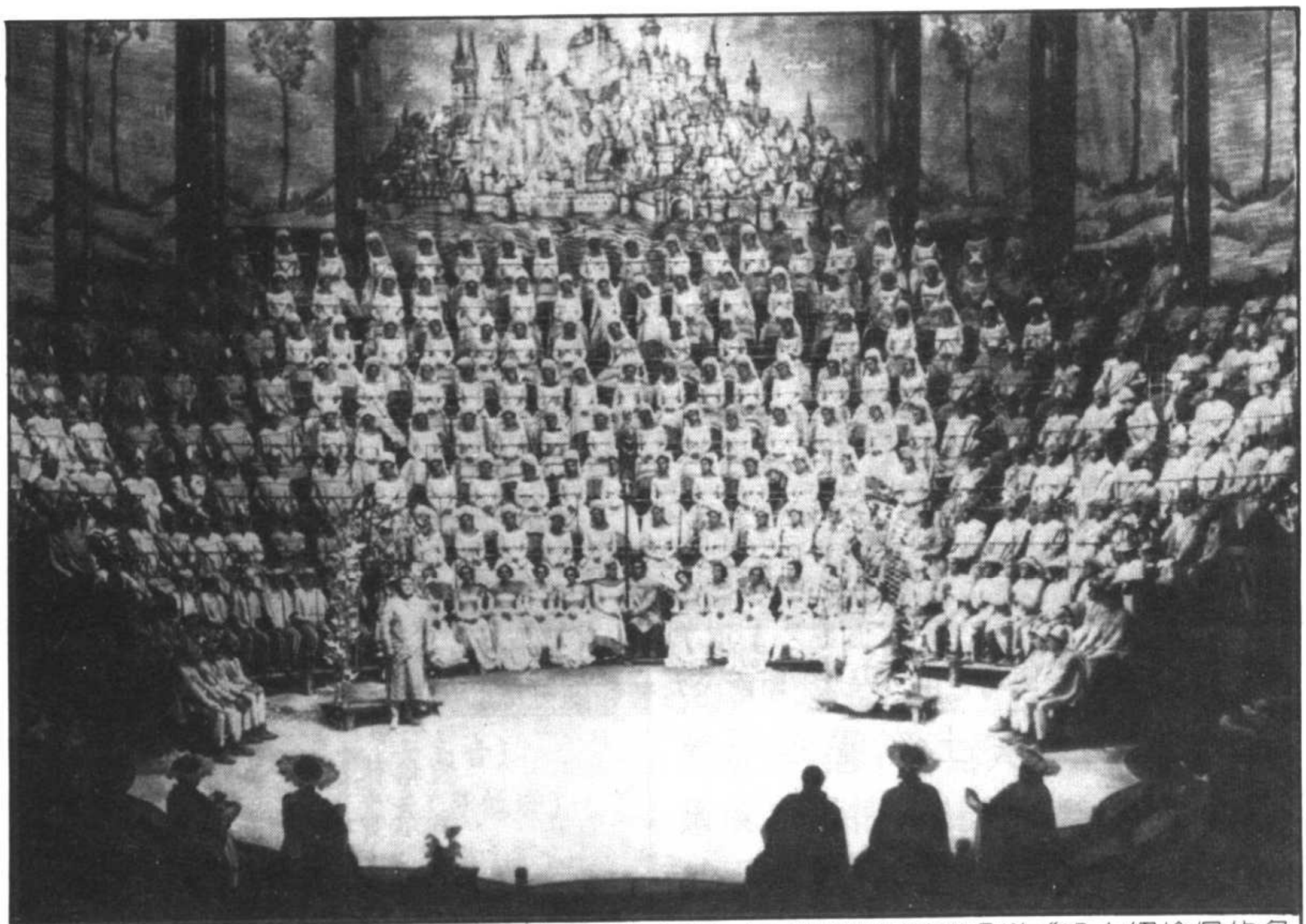
巴尔塔扎·措恩，铸锡匠(男高音)

乌尔里希·艾斯林格，杂货商(男高音)

奥古斯丁·莫泽，裁缝(男高音)

赫尔曼·奥尔特尔，肥皂商(男低音)

汉斯·施瓦茨，针织品商(男低音)



威兰在 1957 年执导此剧的结尾。背景添加城景，是对那些讥笑此剧为“没有纽伦堡的名歌手”的人所作的让步。

汉斯·福尔茨，铜匠（男低音）

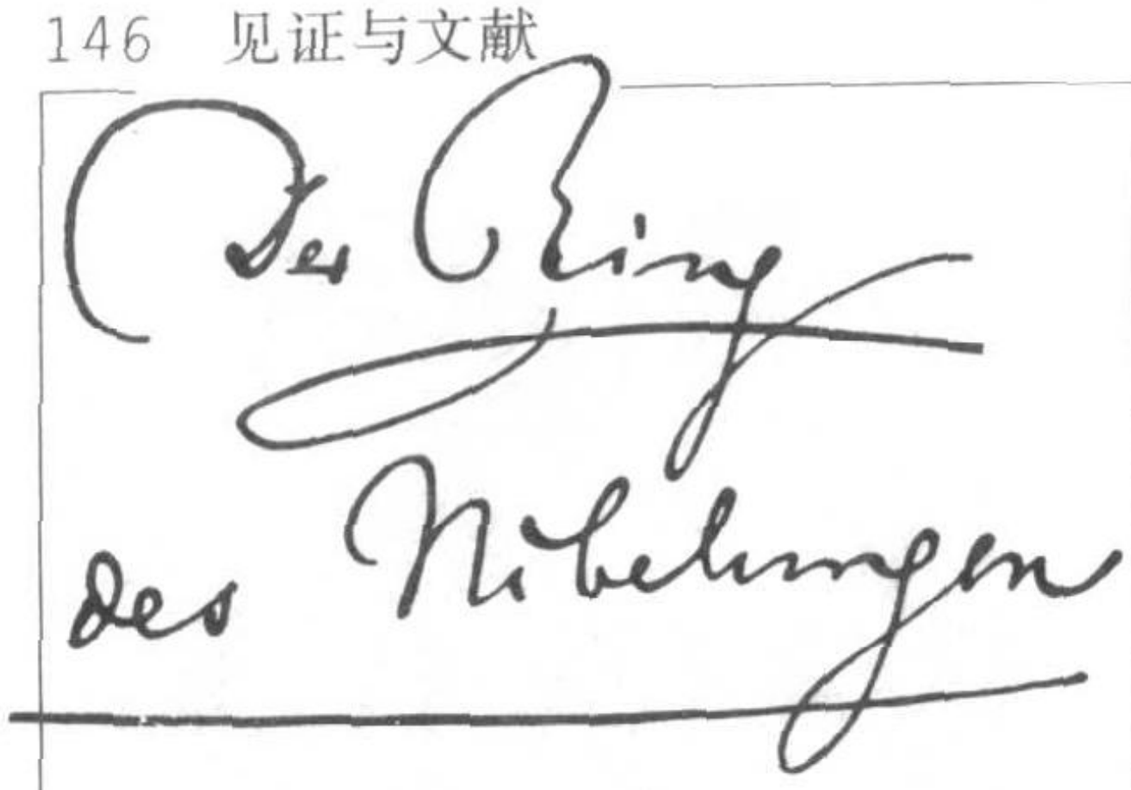
纽伦堡的学徒，民众

故事发生在 16 世纪的纽伦堡

年轻骑士瓦尔特决心过平民生活，将财产结算交割事宜委托给纽伦堡富有的金匠波格纳，并跟他女儿艾娃产生了纯真的爱情。波格纳正在名歌手社团学艺，这是一个由市民阶层中爱好艺术工匠歌手组织的行会。这个行会要在圣约翰节组织一次歌咏比赛，获胜者可以娶艾娃为妻。瓦尔特为了获取参赛资格，前来接受行会的考试，不料心怀妒意的书记员贝克梅塞尔担任评委，找借口拒绝了瓦尔特参赛。

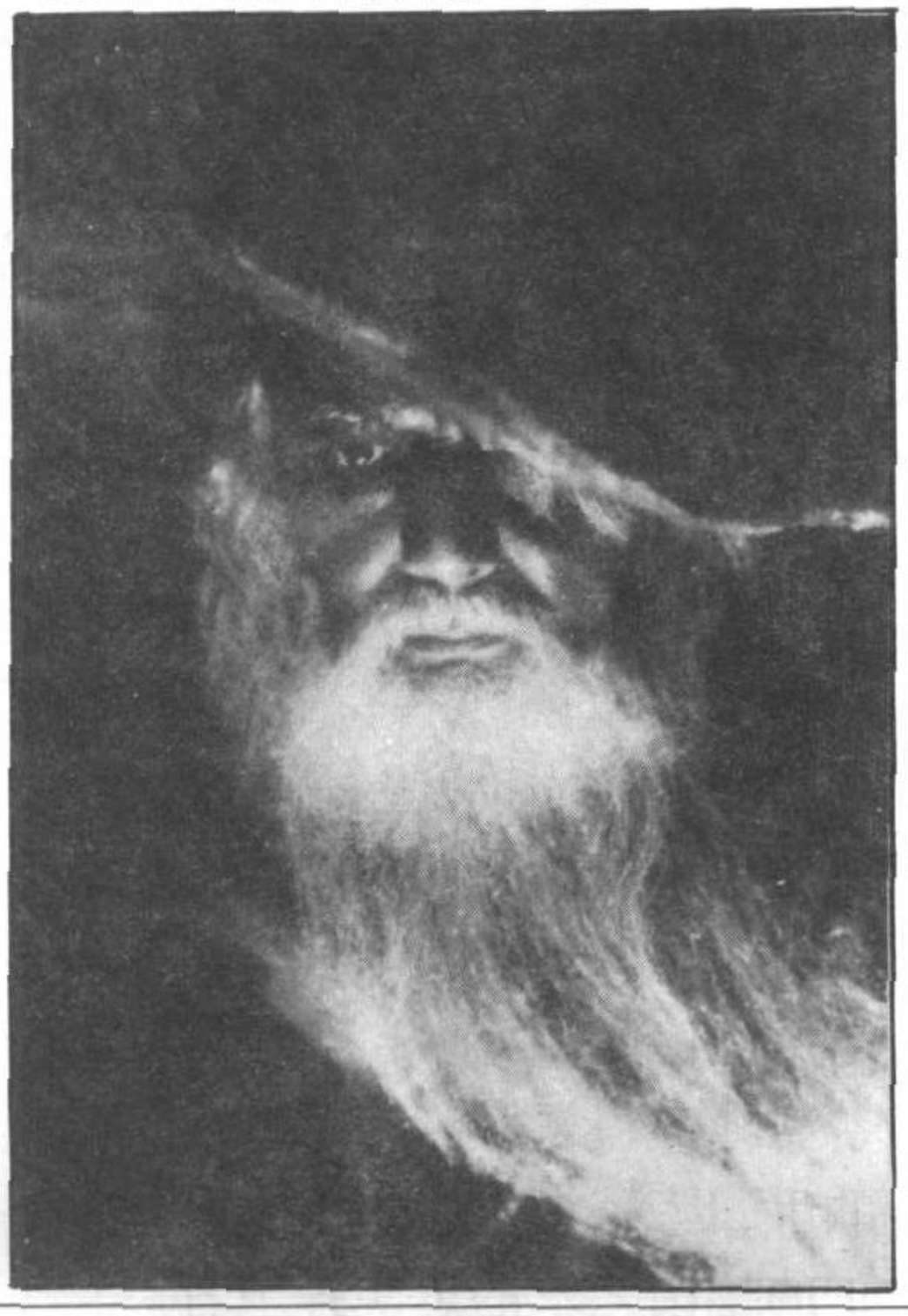
瓦尔特碰壁之后，决定跟艾娃私奔。萨克斯是这些工匠歌手中惟一了解瓦尔特真实才华的人，他对此有所提防：他阻止了那对年轻人的私奔，但无意间引起了沿河居民的一场群殴。

歌咏比赛的当天早晨，萨克斯意识到民众需要一位有艺术气质的指导，决心助瓦尔特一臂之力，把诗句谱成了曲。谁知这首诗被贝克梅塞尔拿到了手。他当众朗诵时结结巴巴，出尽洋相。瓦尔特毫不费力地赢得了胜利，萨克斯召集名歌手，因为这些工匠名歌手才是真正的德国艺术的忠实捍卫者。



《尼贝龙根的指环》

瓦格纳把目光转向北方。一个不朽的故事，人性的故事，主角是神话境界的神祇和英雄，场景之丰富堪称上穷碧落下黄泉。如果说它还算不得作者最杰出的作品，那它至少肯定是他生平的最得意之笔。



神祇：

沃坦，众神之王(男中音)

弗里卡，沃坦之妻(女中音)

弗蕾娅，弗里卡之妹，青春女神(女高音)

唐纳，雷神(男中音)

弗罗，幸福之神(男高音)

洛格，火神(男高音)

埃尔达，智慧女神(女低音)

巨人：

法佐尔特(男低音)

法弗纳，法佐尔特之弟(男低音)

侏儒：

阿尔贝里希(男中音)

米梅，阿尔贝里希的孪生弟弟(男高音)

莱茵河的少女：

沃格林德(女高音)

韦尔贡德(女高音)

弗罗西尔德，其姐(女中音)

命运三女神：

埃尔达之女(女高音，女中音，女低音)

瓦尔泽家族，即沃坦与凡人所生子女：

齐格蒙德(男高音)

齐格林德，齐格蒙德的孪生妹妹(女高音)

齐格弗里德，他们的儿子(男高音)

吉比孔人：

贡特尔，吉比孔人首领(男中音)

古特鲁妮，贡特尔之妹(女高音)

哈根，他们的异父弟弟，阿尔贝里希的长子(男高音)

女武神：

布伦希尔德，沃坦与埃尔达之女(女高音)

瓦尔特劳特，沃坦与一凡人之女(女中音)

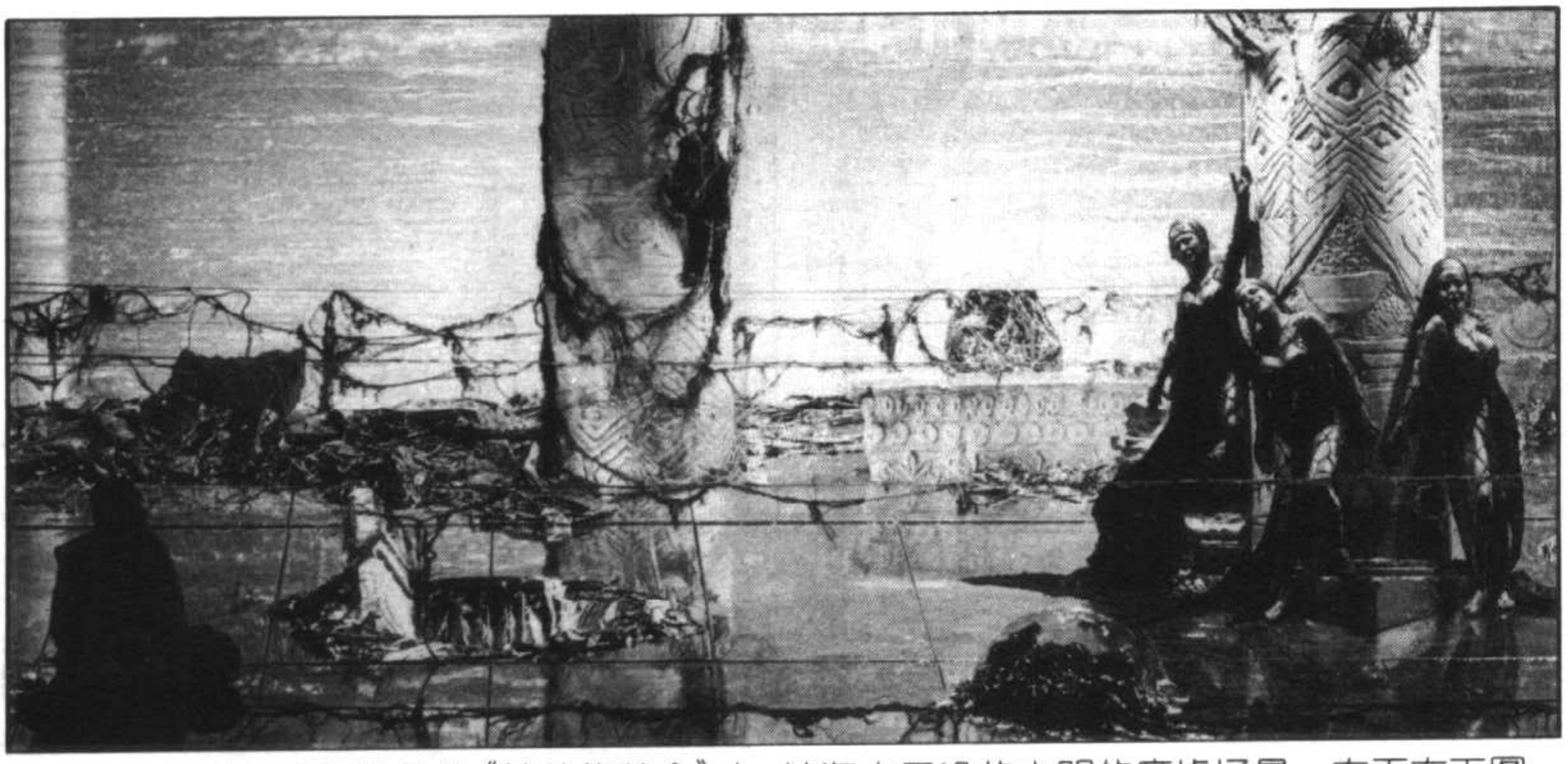
奥特林德，其妹(女中音)

罗斯维塞，其妹(女中音)

格林格德，其妹(女低音)

黑尔姆维格，其妹(女高音)

施韦特莱特，其妹(女低音)



弗里德里希在汉堡执导的《莱茵的黄金》中，被海水吞没的文明的废墟场景。左页左下图为鲁道夫·博克尔曼，30 年代饰演沃坦最著名的演员之一。

格希尔特，其妹(女高音)

洪丁，齐格林德的丈夫(男低音)

森林中的小鸟(女高音)

吉比孔众臣民

故事发生在寓言时代，莱茵河附近。

幕启之前的背景故事：

沃坦神为了赢得女神弗里卡的爱情，从而控制与其接近的雷神(唐纳)、光明与欢愉之神(弗罗)和青春女神(弗蕾娅)，投身在尘世的弗雷纳脚下。他在智慧泉里饮水，留下一只眼睛作为一时无法抑制的对权欲渴求的代价。他折下弗雷纳的一根树枝，刻上法令投掷出去，从而统治了迄无主宰的人世。从此时起，宇宙不可避免地动摇了其趋于虚无的历史进程。

沃坦将权力分散下去，天空留给神祇，地面给了巨人，地下则给了尼贝龙根的侏儒。为使神祇不再居无定所，他下令巨人兴建城堡，答应事成之后把弗蕾娅嫁给他们，却全然不曾想到，这个条件将会给自己带来多大的后患。

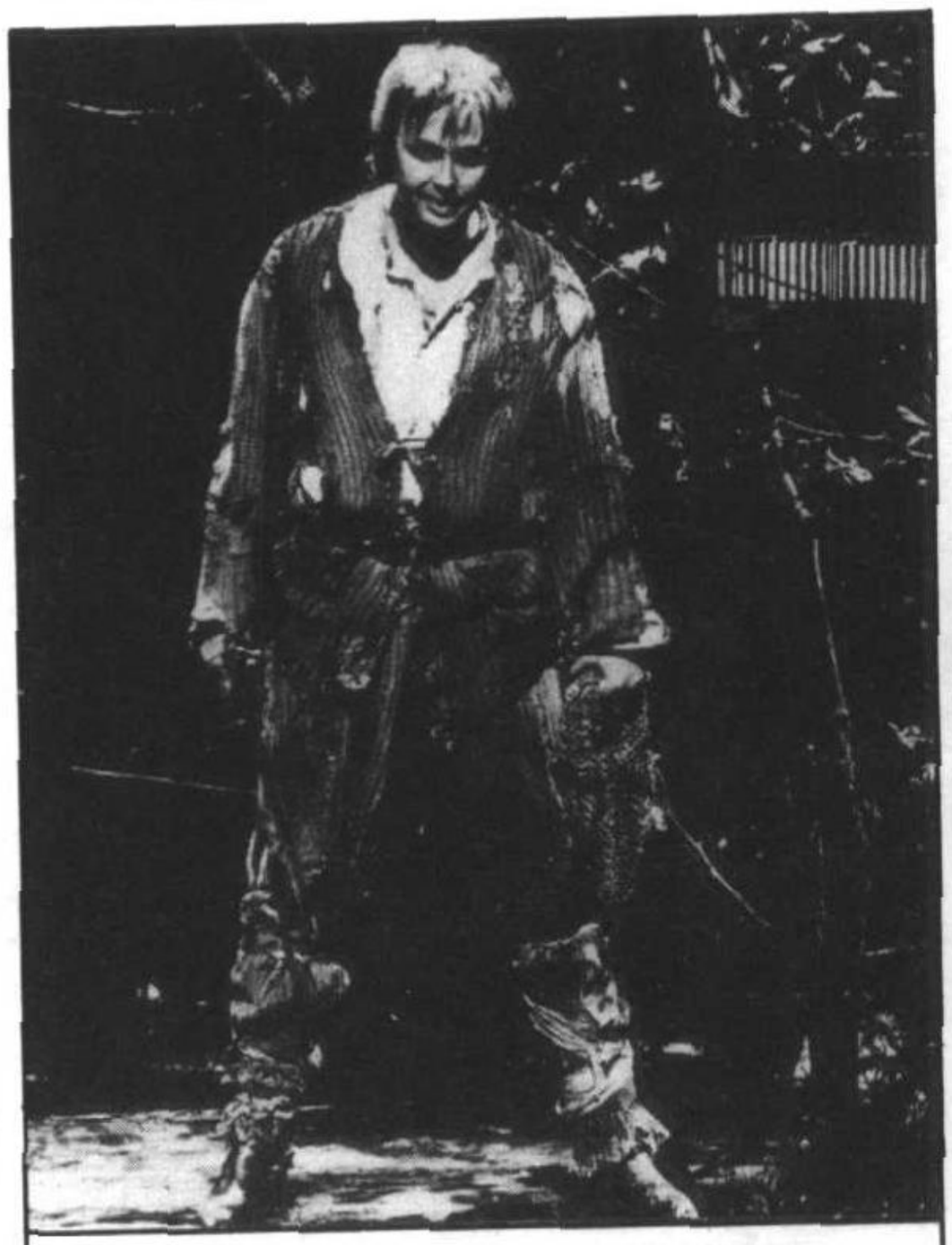
《莱茵的黄金》

在莱茵河的深处，侏儒阿尔贝里希受到三位水仙少女的奚落，诅咒发誓为得到莱茵的黄金，可以不在意爱情。于是他抢走了河里的黄金，它可以变成戒指，让拥有它的人拥有无上权力。

两个巨人上门来催讨造城堡的报酬，弄得众神祇很尴尬。火神洛格说了黄金被盗的事。两个巨人坚持要得到弗蕾娅，把她挟持为人质。沃坦和洛格来到侏儒的坑道里，把因为权力在握而得意忘形的阿尔贝里希抓住，逼迫他交出黄金、指环以及一顶用黄金打成的隐身盔，戴上这

顶魔盔就能隐身或变形，而阿尔贝里希的兄弟米梅则想凭这顶魔盔攫取权力。

被迫交出指环后，尼贝龙根的侏儒诅咒这指环，只要得到指环的人都不得好死。面对两个讨债的巨人，沃坦迫于众神的压力，尤其是听了埃尔达有关众神衰微的黄昏已近的警告，就把指环给了两个巨人。两个巨人果然大打出手，法弗纳打死了法佐尔特，带着他的指环和财富走了。众神在莱茵少女召唤下，静穆地进入新建城堡，沃坦为它取名瓦尔哈拉天宫。



德国男高音演员勒内·科洛在谢罗执导的剧中饰演年轻的主人公。

《女武神》

沃坦为了不想留下言而无信的话柄，急于从巨人手里夺回戒指，于是与凡人相通，生出忠于他的英雄子女：瓦尔泽家族，他指望他们能把戒指夺回来。

他教给这些子女的是，除了自由的爱以外，藐视一切法规。然后他就撇下孤苦无告的孪生兄妹齐格蒙德和齐格林德，自管自走了。兄妹失散后，齐格蒙德在颠沛的生活中长大成人，齐格林德被强人胁迫嫁给了洪丁。有一天齐格蒙德为躲避对头围追，来到洪丁家藏身。

爱情在他与齐格林德中间萌生滋长，他们知道了彼此的关系，但仍相爱并双双出逃。弗里卡责令沃坦惩罚这对私生的乱伦情侣。她对他声称，这些“自由的”英雄只是不知自律的奴仆而已。沃坦让步了，当着女儿布伦希尔特女武神（女武神们专司将死去的英雄接送到瓦尔哈拉天宫之责）的面，承认了自己的沮丧失望，并叙述了指环的来龙去脉。

布伦希尔特出于同情，想保护齐格蒙德。沃坦亲自插手置儿子于死地。但布伦希尔特将齐格蒙德的断剑交给齐格林德，并为保护她的安全，挺身面对暴怒的父王。沃坦发现可利用她的不从己命，便把女武神置身于岩石山上，四周筑起一道火墙，只有一位不畏沃坦手中之枪的英雄，才能越过这道火墙。这位英

雄，正是齐格林德腹中的儿子——齐格弗里德。

《齐格弗里德》

孤儿齐格弗里德从小由米梅收养，这个侏儒将他扶养成人的惟一目的，就是让他去杀死变形的林中巨龙的巨人法弗纳。齐格弗里德思念自己的父母，一心想逃跑。他对自己的命运和出身一无所知，而这一点正是《尼贝龙根的指环》中人人得以操纵瓦尔泽家族这位英雄的缘由。米梅把他领到法弗纳那儿。

一场恶战过后，巨龙被杀死了，但齐格弗里德听了一只小鸟的话，夺下指环并杀死了米梅，然后他跟着小鸟来到女武神躺着的岩石山。齐格弗里德在这儿碰到了沃坦。

沃坦想教会自己的孙子许多事情，好用自己的智慧来充实这个被神祇认定将占有布伦希尔特的英雄。但是齐格弗里德勃然大怒，斩断了沃坦的枪，穿过了火墙。他唤醒布伦希尔特后，不肯听她叙述自己的过去，把她抱在怀里，深深地爱上了她；她于是不再坚持，欢欣地让自己陶醉在忘却和爱情之中。

《众神的黄昏》

齐格弗里德把指环交给布伦希尔特后，跟她作别来到吉比孔人的厅堂。阿尔贝里希的儿子哈根正在



1930 年饰演布伦希尔特的莱德。

策划阴谋，想让齐格弗里德完蛋。他们让齐格弗里德喝下会忘记过去的药酒，答应只要他把瓦尔特领来，就把古特鲁妮嫁给他。齐格弗里德靠魔盔捉住女武神，把她交给贡特尔，但把指环套在了自己的手指上。

布伦希尔特举行婚礼时，突然看到齐格弗里德挽着古特鲁妮的手臂，手上还戴着那枚指环，怒气之下引起一场混乱。她和齐格弗里德凭哈根的枪起誓。布伦希尔特、哈根和贡特尔一起商量对付齐格弗里德，齐格弗里德决定以死来偿还一切。

第二天的打猎途中，哈根在齐格弗里德喝的酒里下了解毒药，并趁他回忆冒险经历，讲述布伦希尔特怎样苏醒的时候，从背后刺死了齐格弗里德。回到厅堂后，他跟贡特尔争夺指环，又杀死了他，但面对庄严的布伦希尔特却退缩了。布伦希尔特终于明白齐格弗里德负心的真相，知道他是无辜的牺牲者；她指责沃坦，并为自己的英雄竖起一堆柴

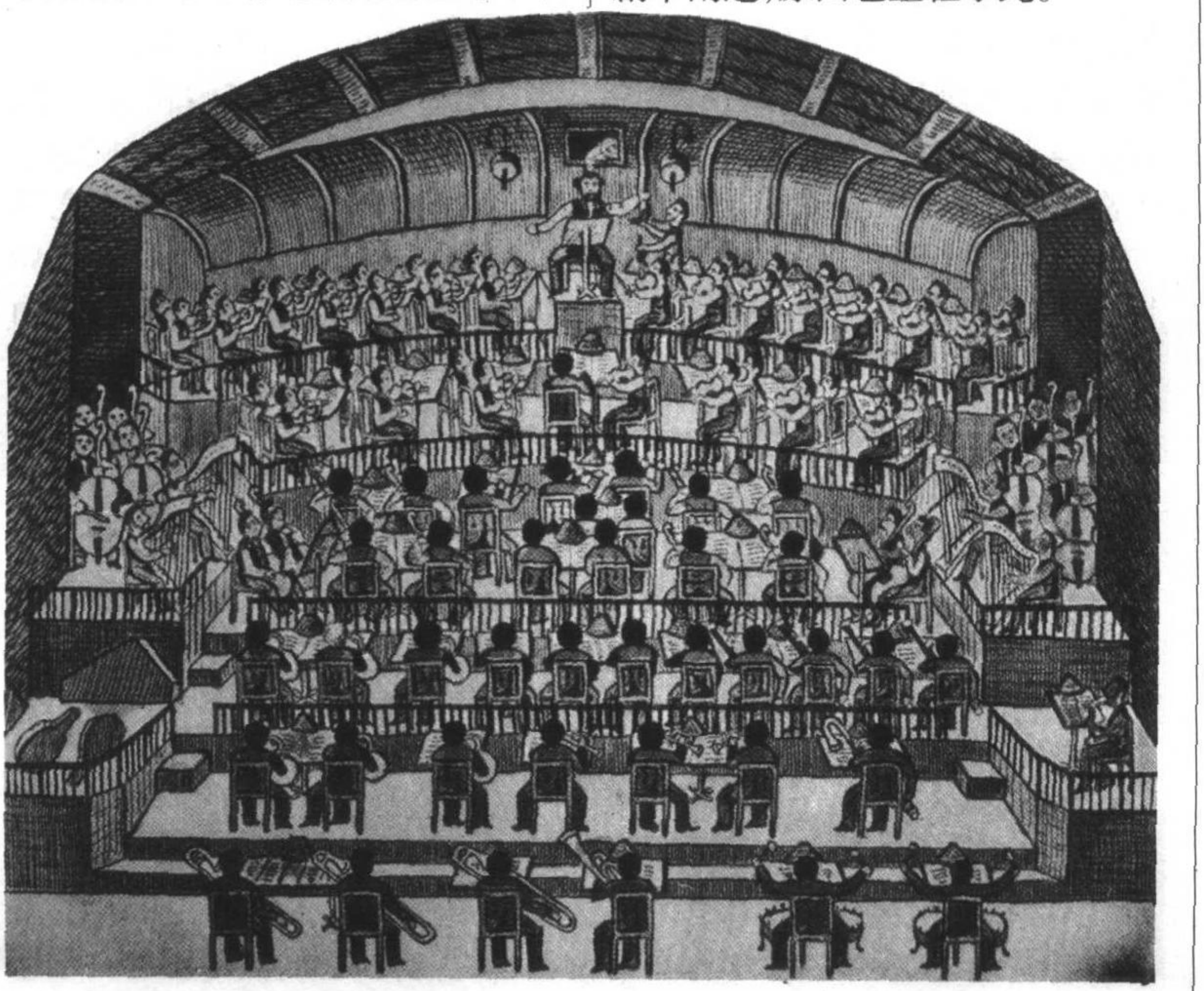
垛，自己纵身跳进燃烧的烈火：大火直蹿而上，把众神的世界烧毁。这算是乐观主义的结局吗？

《尼贝龙根的指环》有其惟一的创作视角，那就是瓦格纳在1848年说过的，新一代的人类，只有在整个宇宙遭到灾难后才能诞生。因此，布伦希尔特作为带来曙光之希望的典型人物，理应格外引人注目。

然而，瓦格纳热衷于显示由众神争权夺利而导致的整个神祇世界的衰落，构建起一个过于强有力的机制，结果“自由人类”的革命很快就背离了它的本意，甚至也许不再有实现的可能性。

对他来说，齐格弗里德崇高的自由（这种自由基于一种使英雄必定要自始至终受人操纵的无意识）从此就不如沃坦的暗中摆布来得重要了。神成了真正的英雄，因为他们好比面临一场意志的选择，而神承担了不可避免的灾难责任。

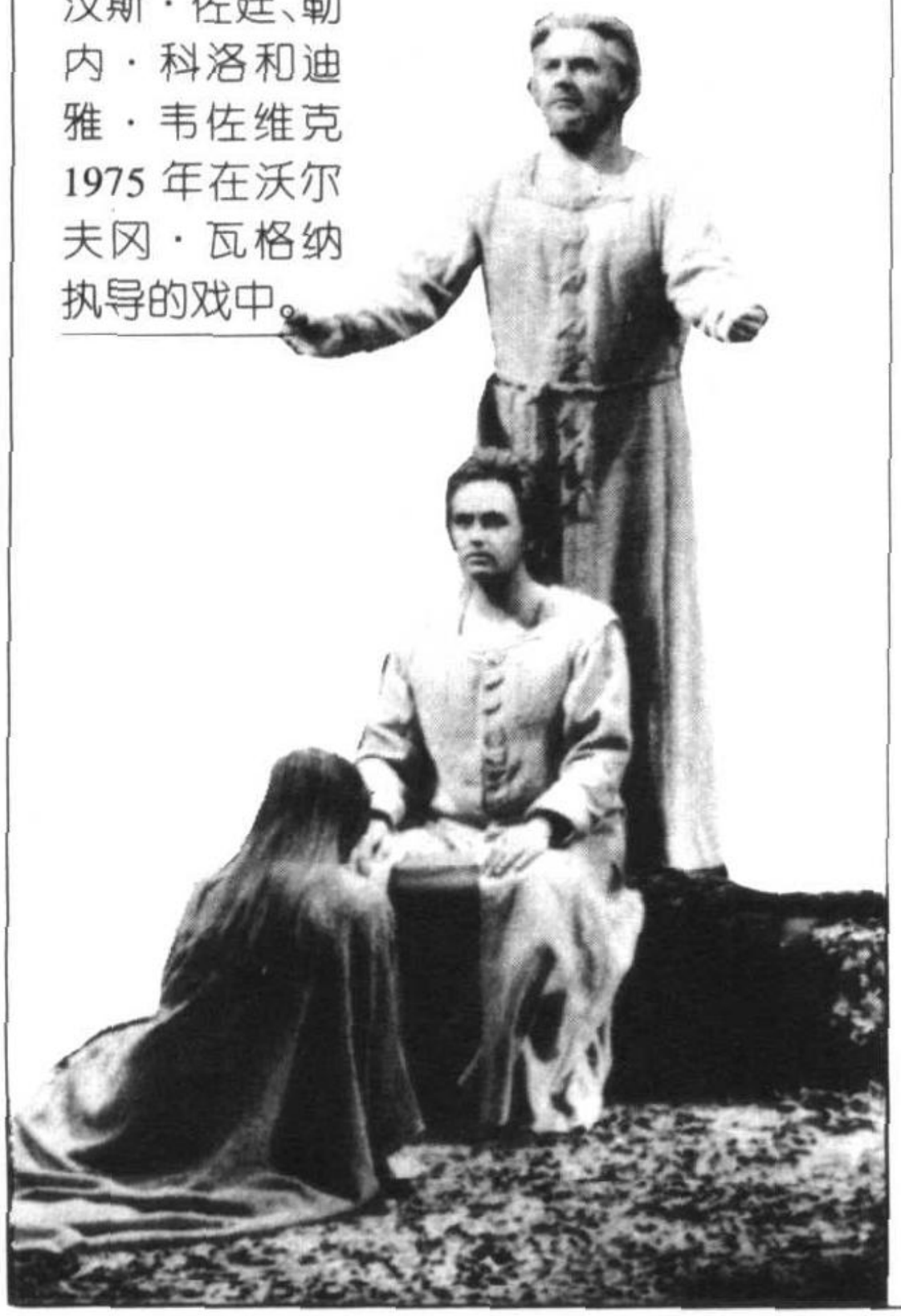
《尼贝龙根的指环》中的沃坦与齐格弗里德接合得并不好。两种观念的彼此游离，导致整部作品的形而上学的暧昧。之所以有数量浩繁的评论和既相互矛盾又相互补充的剧本阐述，原因也正在于此。



Parsifal

《帕西法尔》

这部作品中流露出瓦格纳式形而上学的忧虑，以优雅的手法震撼着人们的心灵：死亡、鲜血、欲望的毒药、逝去的永生、失去理性的暴力、无可理喻的疯狂，以及纯真的爱情轻柔的回响。



汉斯·佐廷、勒内·科洛和迪雅·韦佐维克1975年在沃尔夫冈·瓦格纳执导的戏中。

提图雷尔，圣杯堡第一位国王（男低音）

阿姆福塔斯，其子（男中音）

帕西法尔（男高音）

克林索尔，巫师（男中音）

古尔内曼茨，提图雷尔的侍从（男低音）

昆德莉（女高音）

圣杯堡的骑士，侍从和年轻随从

克林索尔花园中的花少女

故事发生在中世纪的比利牛斯地区

怎样解除精神的痛苦？

这儿是蒙萨尔瓦特城堡所在的山坡。圣杯骑士在此守护耶稣受难时留下的圣物（即圣杯及刺穿他肋部的长矛）。守护圣杯的骑士都要举行圣餐仪式，以纪念救主牺牲保持操守的高洁。

对面山坡上是巫师克林索尔的花园，他也曾渴求成为圣洁人，但因无法控制肉欲，阉割成了巫师。生活在花园里的少女天性纯洁，但她们无意中激起的欲望，会使接近她们的骑士忘却圣杯的存在。

老国王提图雷尔受托保护圣物，他的儿子阿姆福塔斯拿起长矛去与巫师决战时，发觉手下许多骑士中了邪。他自己也被一朵玫瑰诱惑而无以自拔；克林索尔从他手中夺得圣矛，反手在阿姆福塔斯肋部留下了情欲的烙印。那是一处永难收口的伤口，象征耶稣所留的血，每当阿姆福塔斯担任司铎主持圣餐仪式时，这伤口就会裂开。

但神谕允诺阿姆福塔斯，将会有“一个大傻瓜”解脱他的痛苦。国王的痛苦使大家忧心忡忡。

这时，一个半疯癫女人昆德莉来到此，她是为骑士传递消息，传到后她就突然嗜睡不醒。

侍从古尔内曼茨讲到此，一个人追逐着刚射杀的天鹅，闯进圣杯堡。他浑然不晓什么是善与恶，连自己的名字都不知道。古尔内曼茨为试探这个傻瓜，把他领进圣堂参加圣餐仪式。阿姆福塔斯忍受着巨大痛苦，主持这一仪式。但小伙子一声不吭看着仪式的进行，古尔内曼茨把他赶了出去。他来到克林索尔城堡。巫师刚唤醒昆德莉，为了利用她穿越时间漫游古今的能耐，答允她只要有男人拒绝她的引诱，就帮她解脱所受的折磨。

年轻人在花少女跟前浑身发抖，想要逃走。昆德莉拦住他，唤他的名字：帕西法尔。随后她告诉他有关他父母的往事，并趁他后悔离开母亲时吻他。帕西法尔不为所动，因为他想起阿姆福塔斯，感到死亡在逼近，心中充满恐惧。

他明白了阿姆福塔斯的经历，答应昆德莉只要她放弃这种生活并把他领回蒙萨尔瓦特，她就能得到救赎。但这个曾在耶稣受难时笑过的女人，只知肉欲的爱。克林索尔将圣矛掷向帕西法尔，但圣矛在



玛丽安娜·勃兰特在首演时饰昆德莉。

帕西法尔头上的半空停住，帕西法尔握住圣矛，用它画了个十字，废除了克林索尔的魔法。

多年后，退隐的古尔内曼茨再次唤醒了昆德莉。这时，浪迹天涯疲惫不堪的帕西法尔手执圣矛来到这儿。古尔内曼茨告诉他，自阿姆福塔斯拒绝主持圣餐仪式以来，蒙萨尔瓦特城堡就被天主遗弃。

他祝福帕西法尔为圣杯骑士之王，向他讲授耶稣受难的真正意义，告诉他对欲念的克制就是对尘世暴力的唾弃。帕西法尔给昆德莉举行洗礼后，打开她渴望已久的死亡之门。古尔内曼茨和帕西法尔来到圣堂，见阿姆福塔斯扑在父王的尸体上，恳求周围的人赐他一死。

帕西法尔用圣矛碰他的伤口，伤口立即愈合了。帕西法尔让人揭开圣杯，将祝圣仪式进行完毕，仍不透露身负的使命，而为救世主耶稣向捧着圣杯跪拜的阿姆福塔斯、古尔内曼茨及众人祝福。

图片目录与出处

封面

《尼贝龙根的传说》,奥托·切斯施卡所作的插图,格拉赫与维德林出版社,维也纳与莱比锡,1908 年。

封底

C·E·德普勒为《尼贝龙根的指环》首演设计的服装。

扉页

《尼贝龙根的传说》,奥托·切斯施卡所作的插图,格拉赫与维德林出版社,维也纳与莱比锡,1908 年。小格拉赫图书馆初版编号 22。

第一章

17 里夏德·瓦格纳,剪影(存疑),马格德堡,1835 年。

18 迪罗克元帅于 1813 年 5 月 22 日身亡,彩色版画,巴黎弗雷德里克-马松博物馆。

19 里夏德·瓦格纳的铅笔肖像,E·B·基埃茨作,巴黎,1842 年。

20 上 韦伯歌剧《魔弹射手》中的狼谷场景,版画,1824 年,莱比锡。

20 下 路德维希·盖尔,油画自画像,约 1806 年。

21 上 瓦格纳和妹妹塞西尔,基埃茨绘,1825 年。

21 下 约翰娜·佩茨,油画,L·盖尔作,1813 年。

22 瓦格纳在莱比锡的故居,水彩画。

23 上左 特奥多尔·魏因利希,据肖像画摄制的照片,原画已遗失。

23 上右 戈特利布·米勒。照片。

23 下 阿道夫·瓦格纳,木炭草图,俄名画家。

24 左 里夏德和妹妹塞西尔,水彩画,俄名画家。

24 右 埃克托尔·柏辽兹,G·库尔贝绘,1850 年,巴黎罗浮宫博物馆。

25 莱比锡音乐厅,水彩画,俄名画家,约 1830 年。

26 威廉明妮·施罗德-德弗里恩特,镌版画,1827 年。

27 上 《仙女》演出海报。

27 下 亨利·劳贝,柏林的漫画,1848 年。

28 米娜·普兰纳,照片,约 1860 年。

29 下左 瓦格纳,漫画自画像,巴黎,1841 年 2 月。

29 下右 里加剧院。

30 居斯塔夫·多雷据柯尔律治《老水手》原作镌版,1860 年。巴黎国立图书馆。

31 上 行吟诗人瓦格纳在用望远镜看巴黎,1839 年的漫画。

31 下 贾科莫·梅耶贝尔,1840 年的石版画。

32 《黎恩济》首演:维斯特小姐(伊蕾娜)和 W·施罗德-德弗里恩特(阿德里亚诺)。

33 德累斯顿宫廷剧院,彩色石版画,1841 年。

第二章

34 《巴黎的头号差使》,漫画,基埃茨作,1840 年。

35 《黎恩济》中的大火场景,镌版画。

36 《黎恩济》第 16 次上演时的海报。

37 《黎恩济》第 2 幕结尾的场景,水彩画,冯·莱泽男爵作。

38 《幽灵船》,1915 年的彩色明信片。
39 《幽灵船》的人物造型图,莱比锡出版社,1843 年 10 月 7 日载于莱比锡报刊。
40 卡尔·玛丽亚·冯·韦伯,1818 年的石版画。
41 《幽灵船》,水彩画、米夏埃尔·埃希特,慕尼黑,1864 年。
42 《格林童话》,1828 年德文版卷首插画。
43 瓦格纳与评论家,漫画,奥托·伯勒尔作。
45 《汤豪泽》,方丹-拉图尔的镌版画,1886 年,巴黎国立图书馆。
46 巴枯宁,据 W·巴尔博丹的镌版画复制,约 1849 年。
47 左 在德累斯顿堡市广场爆发的革命,1849 年。
47 右 对瓦格纳发出的追捕令,德累斯顿,1849 年 5 月。

第三章

48 瓦格纳像,水彩画,克莱芒蒂娜·斯托卡尔-埃舍尔作,苏黎世,1853 年。
49 苏黎世剧院,水彩画。
50 汉斯·冯·比洛,油画,W·施特雷克富斯作,1855 年。
51 下 《洛亨格林》初版台车的卷首插图,魏玛,1850 年。
51 上 《新音乐杂志》的复制件。
52 《洛亨格林》中骑士乘天鹅小舟而来的场景,水彩画,特奥巴尔德·夏特朗作,1892 年。
53 《洛亨格林》中泰拉蒙德的服装,1898 年,巴黎,装饰艺术图书馆。
54 《洛亨格林》序曲,方丹-拉图尔绘,1887 年,巴黎,小皇宫博物馆。
55 弗朗茨·李斯特,油画肖像画,1849 年,莱曼作,个人藏品。
56 奥托·韦森东克,石版画,约 1850 年。
57 玛蒂尔德·韦森东克,油画肖像画,1848 年。新天鹅石城堡。
58 《幽舍》,钢笔画,苏黎世,1857 年。
59 《特里斯丹和绮瑟》的亲笔总谱。
60 上 《汤豪泽》在巴黎首次演出的海报。
60 下 瓦格纳在凿观众的鼓膜,漫画,吉尔作,载于 1869 年 4 月 18 日《蚀》。
61 波莉娜·梅特涅亲王夫人,据温特哈尔特的肖像画复制。

第四章

62 巴伐利亚的路易二世,油画肖像画,费迪南德·皮洛蒂作,1865 年。慕尼黑,国家藏品。
63 左 R·瓦格纳,油画肖像画,F·冯·伦巴赫作,1870 年。
63 右 科西玛,油画肖像画,F·冯·伦巴赫作,1870 年。
63 天鹅,新天鹅石城堡。
65 巴伐利亚的路易二世在新天鹅石城堡王位大厅,油画,费迪南德·莱克作。
66 上 路易二世和瓦格纳交换帽子,漫画,1864 年载于《跳蚤》杂志。
66 下 瓦格纳及其朋友在 1865 年 5 月 17 日《特里斯丹和绮瑟》排演后合影,约瑟夫·阿尔贝摄影。
68—69 路易二世在维纳斯堡的洞窟中。
70—71 瓦格纳与路易二世在宫中。
72 路德维希·施诺尔·冯·卡罗尔斯费尔德及其妻马尔维娜分饰特里斯丹和绮瑟,慕尼黑,1865 年。
73 汉斯·冯·比洛和抱在瓦格纳怀里的科西玛,漫画,约 1865 年。
74 新天鹅石城堡,恩斯特·利伯曼绘。
75 巴伐利亚的路易二世,彩色照片,约 1870 年。
76 上 《纽伦堡的名歌手》的彩色海报。
76 下 《洛亨格林》的布景,水彩画,马克斯·布吕克纳作,1894 年。
77 《特里斯丹和绮瑟》的布景,水彩画,马克斯·布吕克纳作,1896 年。
78—79 特里布申与皮拉图斯山,水彩画,约 1870 年,私人藏品。

79 瓦格纳与科西玛，彩色照片，1872 年。
81 从通往班贝格的大路看到的拜罗伊特，水彩画，海因里希·亚当，1826 年。
82—83 瓦格纳及其朋友们：费利克斯·莫特尔，赫尔曼·莱维，朱迪特·戈蒂埃……镌版画，1876 年。
83 瓦恩弗里德别墅，照片。
84—85 里夏德·瓦格纳与科西玛、李斯特和冯·沃尔措根在拜罗伊特的寓所，油画，W·贝克曼作，1882 年。
86—87 拜罗伊特音乐节剧院，水彩画，1876 年。
88—89 音乐节剧院内部设计图纸，其中包括前厅、正厅、乐池、舞台及后台。
90 上 1873 年的音乐节剧院，据桑特画作镌版，1873 年。
90 下 音乐节剧院安置座椅前的内景，镌版画，1875 年。
91 上 弗里德里希·尼采，照片。
91 中 音乐节剧院乐池剖面图。
91 下 瓦格纳在瓦恩弗里德寓所的钢琴前，油画，鲁道夫·艾希施泰特作。

第五章

92 《帕西法尔》，水彩画，赫尔曼·亨德里希作，约 1920 年。
93 《尼贝龙根的指环》，镌版画，史塔生作，1922 年。
94 用以表现莱茵少女游泳的机械装置，1876 年。
95 《莱茵的黄金》，水彩画，赫尔曼·亨德里希，约 1920 年。
96 《齐格弗里德》，镌版画，史塔生作，约 1925 年。
97 《女武神》置景方案，阿道夫·阿皮亚设计，1924 年。
98—99 C·E·德普勒为《尼贝龙根的指环》首演设计的服装。
100 左 齐格弗里德之死，19 世纪末德文版《传说》插图。
100 右 里夏德·瓦格纳，照片，1864 年。
101 里夏德·瓦格纳，油画肖像画，朱泽普·蒂沃利作，布洛涅，罗西尼学院，1833 年。
102 瓦格纳面对他的杰作，油画，施韦宁斯基作，1860 年。
104—105 《帕西法尔》中的场景，镌版画，史塔生作。
106 《洛亨格林》人物造型，水墨与水彩，夏尔·比安希尼设计。
107 《帕西法尔》结尾场景，彩色石版画，C·里特尔作，1882 年。
108—109 《帕西法尔》中的场景，镌版画，史塔生作。
110 威尼斯凡德拉曼宫旅馆，彩色镌版画。
111 里夏德·瓦格纳，铅笔肖像画，保尔·儒科夫斯基作，1883 年 2 月 12 日。
112 里夏德·瓦格纳肖像，彼得·梅纳德据珀蒂与特隆卡尔所摄照片绘制，私人藏品。

见证与文献

114 科西玛与威兰·瓦格纳在 1918 年。
115 卡尔·穆克（站立者）与范·罗伊在 1901 年。
116 赫尔曼·莱维，汉斯·里希特、费利克斯·莫特尔。
117 上 《莱茵的黄金》，齐格弗里德·瓦格纳执导，拜罗伊特，1930 年。
117 下 《汤豪泽》，科西玛·瓦格纳执导，1891 年。
118 上左 H·蒂特延，W·富特文格勒，P·埃贝哈特，E·比勒陀利乌斯和维妮弗蕾德·瓦格纳在拜罗伊特。
118 上右 齐格弗里德·瓦格纳和 A·托斯卡尼尼在拜罗伊特。
118 下 《洛亨格林》，蒂特延和比勒陀利乌斯执导，拜罗伊特，1936 年。
121 上左 《帕西法尔》，威兰·瓦格纳执导，1951—1973 年。
121 上右 W·皮茨。
121 下 《幽灵船》，沃尔夫冈·瓦格纳执导，1956 年。
122 《幽灵船》，H·库普费尔执导，1978—

1985 年。

123 《女武神》，P·谢罗执导，1976—1980年。

124 下 玛尔塔·莫德尔和汉斯·霍特尔在《尼贝龙根的指环》剧中。

124 上 威兰·瓦格纳和沃尔夫冈·瓦格纳。

125 上 赫尔曼·乌德和阿丝特里德·瓦奈。

125 下 卡尔·博姆、比吉特·尼尔逊和沃尔夫冈·温德加森在拜罗伊特。

126 上 《帕西法尔》，科西玛·瓦格纳执导，1883 年。

126 下 《帕西法尔》，威兰·瓦格纳执导。

127 《帕西法尔》，格茨·弗里德里希执导，1982 年。

128 上 《汤豪泽》，格茨·弗里德里希执导，1972 年。

128 下 《纽伦堡的名歌手》，威兰·瓦格纳执导，1963 年。

129 针对 P·谢罗执导的《尼贝龙根的指环》的抗议游行，1976 年。

129 下 格蕾丝·本布里在《汤豪泽》中饰演维纳斯，1961 年。

130 马克斯·洛伦茨饰演齐格弗里德，约1930 年。

131 A·豪格兰德在 H·J·西贝尔贝格导演的影片《帕西法尔》中饰演克林索尔。

132 1925 年拜罗伊特音乐节海报，F·史塔生作。

133 《众神的黄昏》，V·梅尔欣格执导，1974 年。

134—135 《众神的黄昏》，P. 谢罗执导，1976 年。

136 下左 《幽灵船》，威兰·瓦格纳执导，1960 年。

136 上右 同上。

137 《幽灵船》，菲利普·戈德弗鲁瓦执导，1988 年。

138 下左 《汤豪泽》，格茨·弗里德里希执导，1972 年。

138 上右 《汤豪泽》，威兰·瓦格纳执导，1954 年。

139 赫伯特·扬森在《汤豪泽》剧中，约1930 年。

140 下左 劳里茨·梅尔希奥在《洛亨格林》剧中。

140 上右 热尔梅娜·卢宾在《洛亨格林》剧中。

141 《洛亨格林》，威兰·瓦格纳执导，1958 年。

142 格特鲁德·卡佩尔在《特里斯丹和绮瑟》剧中。

144 下左 H·舒尔茨在《纽伦堡的名歌手》剧中。

144 上右 F·肖尔在《纪伦堡的名歌手》剧中。

145 《纽伦堡的名歌手》，威兰·瓦格纳执导，1957 年。

146 R·博克尔曼在《尼贝龙根的指环》剧中。

147 《莱茵的黄金》，格茨·弗里德里希执导。

148 勒内·科洛在《齐格弗里德》中饰演齐格弗里德，1976 年。

149 弗丽达·莱德饰演布伦希尔特，约1920 年。

151 《帕西法尔》，沃尔夫冈·瓦格纳执导，1975 年。

152 玛丽安娜·勃兰特在《帕西法尔》中饰演昆德莉。

索引

A

阿列维，雅克（Jacques Halavy，1799—1862） 32

法国作曲家。因创作歌剧《犹太女》（La Juive）一举成名。

阿皮亚，阿道夫（Adolphe Appia，

1862—1928) 96
瑞士舞台设计师。1895 年出版《瓦格纳剧目的演出》一书，论述有关瓦格纳 18 个歌剧演出的舞台与灯光设计。

奥柏，丹尼尔 (Daniel Auber，1782—1871) 32
法国作曲家。因与剧作家斯克里布合作创作歌剧而名声大振。

B

巴伐利亚的路易二世 (Louis II de Baviere，1845—1886) 61，64，66，69，71，73，75，78，79，83，87，103，107
巴伐利亚国王(1864—1886)。其父为马克西米连二世。

巴枯宁，米哈依尔(Bakunin，Mikhail，1814—1876) 46，47
俄国革命家，无政府主义宣传家。

巴赫，约翰－塞巴斯蒂安(Johann Sebastian Bach，1685—1750) 23，77
德国作曲家，管风琴家。巴罗克音乐风格的代表人物。

拜罗伊特(Bayreuth) 19，33，80—83，77，85，87—88，93，103，107，113—123，124，125

贝多芬，路德维希·冯 (Ludwig van Beethoven，1770—1827) 23，24，26，42，43，50
德国作曲家，钢琴家。开浪漫乐派之先河，是维也纳古典乐派的代表人物。

贝特曼剧团(Troupe Bethmann) 27，29

俾斯麦(Bismarck，1815—1899)
普鲁士王国首相 (1862—1890)，德意志帝国宰相(1871—1890)，有“铁血宰相”之称。

比洛，汉斯·冯 (Hans von Bulow，1830—1894) 37，50，58，64，67，76，78
德国指挥家、钢琴家。1857 年娶李斯特之女科西玛。

波德莱尔(Baudelaire，1821—1867) 60，61
法国诗人，法国象征派诗歌的先驱，现代主义的创始人之一。

柏辽兹，埃克托 (Hector Berlioz，1803—1869) 22，25，31，36
法国作曲家、指挥家、评论家。

勃拉姆斯，约翰内斯 (Johannes Brahms，1833—1897) 43，50
德国作曲家、钢琴家。被认为是德国音乐中瓦格纳乐派的反对者。

布鲁克纳，安东 (Anton Bruckner，1824—1896) 22，82
奥地利作曲家、管风琴家。1873 年曾创作第三交响曲题献给瓦格纳。

布吕克纳，马克斯(Max Brückner) 105

布吕克瓦尔德，奥托 (Otto Brückwald) 87

D

德累斯顿(Dresde) 32，35，37，40，42
德国城市，德累斯顿区首府。

迪蓬谢尔(Duponchel) 31

第三帝国(IIIe Reich) 91，94，101

蒂沙切克，约瑟夫 (Joseph Tischatschek) 36，42

多雷，居斯塔夫(Gustave Dore) 61

F

泛日耳曼主义(Pagermanisme)

78,111
富歇(Foucher) 32
盖尔,路德维希(Ludwig Geyer) 20,21,51

G

戈宾诺，约瑟夫 (Joseph Gobineau, 1816—1882) 111
法国贵族,伯爵。外交家、作家。
戈蒂埃,朱迪特(Judith Gauthier) 78
戈齐,卡洛(Carlo Gozzi) 26
歌德(Goethe,1749—1832) 23
德国诗人、剧作家、思想家。
《歌剧与戏剧》(Opera et Drame) 50
格林，雅各 (Jakob Grimm, 1785—1863) 42
德国语言学家、童话作家。与其弟威廉合著《格林童话》、《德国神话》。
格维努斯(Gervinus,1805—1871) 42
德国历史学家、政治家。代表作为《德国民族文学史》。
《共产党宣言》(Manifeste du Parti Communiste) 44

H

哈巴内克，弗朗索瓦 (Francois Habaneck,1781—1849) 31
法国指挥家、作曲家、小提琴家。
海涅，海因里希 (Heinrich Heine, 1797—1856) 31,41,51
德国诗人、政论家。
汉斯立克，爱德华 (Edouard Hanslick,1825—1904) 43,76,108
奥地利音乐评论家。与李斯特和瓦格纳的魏玛学派相对抗。
《婚礼》(les Noces) 25
霍夫曼，E. T. A(E. T. A. Hoffmann, 1776—1822) 25
德国小说家。曾任乐队指挥，还从事过作曲和音乐评论工作。

K

科尔内留斯,彼得(Peter Cornelius) 66,67
科西玛·李斯特，婚后改名科西玛·冯·比洛，后又改名科西玛·瓦格纳 (Cosima Liszt, puis Cosima von Bulow, puis Cosima Wagner) 58,59,64,73,78,80,82,85,96,99,100,110,114—117
科西玛的《日记》(Journal de Cosima) 78
克尼泽,尤利乌斯(Julius Kniese) 110

L

莱比锡(Leipzig) 19,20,23,51
德国中部城市,莱比锡区首府。
莱尔(Lehrs) 32
莱维,赫尔曼(Hermann Levi,1839—1900) 82,110,116
德国指挥家。多次成功地指挥瓦格纳的歌剧作品。瓦格纳葬礼上的音乐由他指挥。
《莱茵的黄金》(l'Or du Rhin) 55,56,79,94,96,117
劳贝,亨利(Henri Laube) 26,27,39
勒瓦尔(Revoil) 32
《黎恩济，最后一个护民官》(Rienzi

le dernier des tribuns)
29,33,35,36,37,40,76
李斯特，弗朗茨 (Franz Liszt，1811—1886)
22,44,49—51,55,67,75,85,88
匈牙利浪漫主义的钢琴家和作曲家。
里加(Riga) 29
拉脱维亚共和国首都。
里希特，汉斯 (Hans Richter，1843—1916) 78,83,94
奥匈指挥家。
路德维希与马尔维娜·施诺尔·冯·卡罗尔斯费尔德 (Ludwig et Malvina Schnorr von Carolsfeld，1836—1865，1832—1904) 60,61,67,72
罗西尼，焦阿基诺 (Gioacchino Rossini，1792—1868) 32
意大利歌剧作曲家。
《洛亨格林》(Lohengrin) 33,44,50,51,53,55,97,98,140—141

M

马克思，卡尔 (Karl Marx，1818—1883) 44,88
德国哲学家，马克思主义创始人。
马施纳，H·A(H. A. Marschner，1795—1861) 23
德国作曲家。
梅桑布格，马尔维达·德(Malwida de Meysenbug) 61
梅特涅，波莉娜(Pauline Metternich) 59,61
梅耶贝尔，贾科莫 (Giacomo Meyerbeer，1791—1864) 31,32,51
德国作曲家，长期居住在巴黎。代表作为歌剧《恶魔罗贝尔》和《胡格诺派教徒》。
门德尔松，费利克斯 (Felix Mendelssohn，1809—1847)
22,44,51
德国浪漫主义作曲家。
米勒，戈特利布(Gottlieb Müller) 23
莫特尔，费利克斯(Felix Mottl)
82,116

N

拿破仑(Napoléon，1769—1821) 20
法国政治家和军事家，法兰西第一帝国和百日王朝皇帝 (1804—1814，1815)。滑铁卢战役失败，被流放并死于圣赫勒拿岛。
奈瓦尔，热拉尔·德 (Gérard de Nerval，1808—1855) 93
法国诗人。
《尼贝龙根的指环》(Anneau du Niebelung)
33,55,56,67,83,93—94,96,98,146—150
尼采，弗里德里希 (Friederich Nietzsche，1844—1900)
78,82,88,100,101
德国哲学家，唯意志论者。主张人生目的在于发挥权力、扩张自我，认为“超人”是历史的创造者。
《纽伦堡的名歌手》(Maitres chanteurs de Nuremberg)
60,64,75,76,77,128,144—145
《女武神》(Walkyrie) 55,56,80,123

P

《帕西法尔》(Parsifal)
58,67,73,100—103,105—107,108,110,111,121,127,151—152

佩希特,弗里德里希(Friedrich Pecht) 75

佩茨,约翰娜(Johanna Patz) 19,20

普兰纳,米娜(Minna Planner) 27,28,31,50,59

普鲁士(Prusse) 46,47
1525 年成为公国后,臣属波兰。1618 年由霍亨索伦家族勃兰登堡选侯兼领。1701 年成为王国,后疆土不断扩大,与奥地利同为德意志最大的两邦国。1871 年以其为中心建立了统一的德意志帝国,普王兼帝国皇帝。

Q

《齐格弗里德》(Siegfried) 44,55,58,78,96

青年德意志(Jeune Allemagne) 27,36,101
德国 19 世纪(约 1830—1850)的社会改革和文学运动。主旨为反对当时流行的浪漫主义和民族主义的极端形式。

R

《人性中的女性》(Du feminin daus L'humain) 111

儒科夫斯基(Joukovsky) 105

S

萨克森皇家剧院 (Cour royale de Saxe) 41

萨克森-魏玛大公国康斯坦丁亲王(Constantin de Saxe-Weimar) 20

赛恩-维特根斯坦公主(princesse de Sayn-Wittgenstein) 56

赛马总会(Jockey Club) 60,61

桑珀,戈特弗里德(Gottfried Semper, 1803—1879) 33,56,66
德国新文艺复兴风格建筑师。

施罗德-德弗里恩特,威廉明妮(Wilhelmine Schroder-Devrient, 1804—1860) 26,27,37,42

叔本华,阿图尔(Arthur Schopemhauer, 1788—1860) 56,57
德国哲学家,唯意志论者。认为自然界只是现象,"意志"才是宇宙的本质。

舒曼·罗伯特(Robert Schumann, 1810—1856) 22,27,44
德国作曲家、钢琴家、音乐评论家。《新音乐杂志》创办人。

斯克里布,欧仁(Eugene Scribe, 1791—1861) 31
法国戏剧家、歌剧台本作家。

T

《汤豪泽》(Tannhauser) 33,42—44,55,59,60,61,117,128—129,138—139

特里布申(Tribschen) 75,78
德国城市。

《特里斯丹和绮瑟》(Tristan et Isolde) 56,57,58,59,66,67,72,73,77,96,142—143

W

瓦恩弗里德(Wahnfried) 83,85

瓦格纳,阿道夫(Adolf Wagner) 23

瓦格纳,弗里德里希(Friedrich Wagner) 19,20

瓦格纳歌法(Chant) 98,99

韦伯,卡尔·玛丽亚(Carl Maria Weber,1786—1826) 20,23—26,40—42,53

德国作曲家,德国歌剧的开拓者之一。

韦森东克,奥托(Otto Wesendonck) 56—58,59,79

韦森东克,玛蒂尔德(Mathilde Wesendonck) 56—58,64

《韦森东克之歌》(Wesendonck Lieder) 59

魏玛(Weimar) 19,22,50,55

德国伊尔姆河畔城市。

魏因利希,特奥多尔(Theodor Weinlig) 23

《我的生平》(Ma vie) 73

沃尔夫拉姆·冯·埃申巴赫(Wolfram von Eschenbach,1170—约1220) 42,58

德国诗人,其史诗《帕西法尔》采用古典神话为素材,叙述天真、朴实的笨人帕西法尔历经冒险,终于成为聪明而恪守职责的圣怀守护者的故事。

《爱情的禁令》(Defense d'aimer) 26,29

沃尔措根,汉斯·冯(Hans von Wolzogen) 82,85

X

《仙女》(les Fees) 26,27

谢尔,瓦尔特(Walter Scheel,1919—) 130—135

1974 年当选为德意志联邦共和国总统。

谢罗,帕特里斯(Patrice Chereau) 61,120,123,134,148

Y

1848 年事件(Evenements de 1848) 44

《一个德国神话》(un Mythe de L'Allemague) 130—135

音乐节剧院(Festspiel haus) 81,82,83,87,88,94,106

《音乐中的犹太精神》(Judaisme dans la musique) 51

《幽灵船》(Vaisseau fantome) 29,32,37,39,40,44,51,73,121,122,136—137

"幽舍"(L'Asile) 58,59

《有条件投降》(ne capitulation) 80

Z

《众神的黄昏》(le Crepuscule des dieux) 55,82,96,98

主导动机(Leitmotiv) 77,96,97

指一个短的乐句或主题不断地反复出现,用来代表一个人、一件事或一个抽象的概念。

封面页
正文