

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

瓦格纳



《古典之门音乐丛书》

编辑旨趣

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

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

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

让我们一起以生命的炽情点燃音乐的圣火吧！

编者

1996年12月

瓦格纳传略

青少年时期的瓦格纳

在 1813 年 11 月 24 日这天，德国诗人保罗说：“太阳神，到目前为止，已经分别以右手给了我们诗歌的天才，以左手给了我们音乐的天才；可是我们依然热切地等待着一个人，他集这两种才艺于一身，他能自己写歌剧，又能自己谱曲。”就在这一年 5 月 22 日，理查德·瓦格纳降生了。

理查德·瓦格纳从小没有受过系统的人文主义教育。他是莱比锡法院警官弗里德利希·瓦格纳的第九个孩子，出生六个月便失去了父亲。这位警官在莱比锡大会战后死于感染引起的高烧。随后不久，一个多才多艺的演员路德维希·盖尔与他的母亲成婚，继父盖尔对瓦格纳影响很大，他感激地称其为“精神父亲”。

1814 年 8 月，瓦格纳才一岁，举家迁往德累斯顿。1822 年 9 月，盖尔生命垂危。瓦格纳这时八岁，他从德累斯顿附近的波生多夫乡村徒步走了三小时回家，来给继父送终。母亲让他在隔壁房里弹点什么，好叫盖尔宽心。这个垂死的人听了，问道：“他该不会有着音乐的天才吧？”从那时起，瓦格纳就立誓要成为盖尔预言的“音乐天才”。

盖尔死后，瓦格纳离开了波生多夫的学校。在这个学校里，他曾读到了莫扎特的事迹、鲁宾逊漂流孤岛的故事，以及希腊向土耳其人争自由的报道。瓦格纳说，这是他偏爱希腊之始。

瓦格纳的母亲乔安娜，没有受过多少教育，可是，却有其他的优点可以弥补。她长得娇小、漂亮，她敏感、宁静而又富于幽默，为弗里德利希生了四男五女，后来又为盖尔生了一女。瓦格纳深爱着她。对他而言，她是个无限温柔的女性，充满着智慧与谅解。在他一生中，他的母亲一直是他精神上的支柱，在逆境里鼓励着他执著于艺术的追求，并支持供养他。不过，在别人眼中，她倒是个颇为有趣的人物，因为她个子很小，而且她有头痛的毛病，经常戴上九顶帽子，一顶顶地叠上去，以保持头部的温暖。

瓦格纳在克罗伊茨求学的时期（1822—1827），学校里的古希腊罗马文学教育，培养了他丰富的浪漫情怀与喜欢幻想的倾向。他迷上了父亲的朋友霍夫曼的小说，霍夫曼以特殊的手法，糅合了现实与怪异可怕的幻境，对瓦格纳造成了深远的影响。

在学校期间，他还观看了韦伯导演的《自由射手》，这给他留下了深刻的印象。吸引他的无疑首先是作品的魔力，但站在台前“统领”乐队的指挥家形象也使他难以忘怀。瓦格纳憧憬着有一天能像他那样站在指挥台上，让观众如痴如狂。为了实现这个愿望，他不加选择地大量读书，同样不加选择地大量听音乐。这个十三岁的孩子醉心于霍夫曼和莎士比亚的作品。他学着他们的样子，自己写了一出带有骑士剧和莎士比亚宫廷剧风格的中学生剧，取名《罗伊巴特》。

瓦格纳向母亲要了些钱买乐谱纸，开始抄写韦伯的《庐卓的狩猎》，这是他所抄写的第一首乐曲。同时他还到葛罗瑟加登厅去听韦伯《奥伯朗》中的交响乐演出。瓦格纳后来回忆说：

这么靠近地听乐团演奏，使我感到一种神秘的快乐和兴奋……小提琴上响起的五度音程，似乎就像来自灵异世界的呼唤……这些五度音程和我心灵中的鬼魂紧密相连……那拉长的 A 调萧音，似乎就像来自死者世界的召唤，没有一次不是使我的神经到达紧张激狂的点……

瓦格纳虽然不像莫扎特、李斯特和门德尔松那样，早早就显露了音乐的天才，但他却是个悟性很强的孩子。命运之神或许控制着他的天赋的形成与发展，使得他体内的诗歌、音乐、戏剧、舞蹈和装饰艺术的天分，得以相融相合，为他写作“完全的艺术”作准备。这个爱幻想的小男孩，这边搞搞，那边弄弄。最后终于使他能够把这所有的新经验都结合起来。多年以后，理查·施特劳斯形容他是“全才”，说他能将所要表达的题旨，融和成优美的混合音乐。

这时期，瓦格纳又突然间加紧了对音乐的研究。1828年至1832年间，研习音乐是他主要兴趣所在。韦伯之死，使他的心思开始转向音乐。1827年3月26日，贝多芬逝世于维也纳，在这以前不久，瓦格纳才听过贝多芬《菲德里奥》E大调的序曲，感受深刻，因此回到莱比锡之后，他便埋首于贝多芬的音乐中。他在格凡岛剧院首次听到了贝多芬A大调的七号交响曲，“……我在心中绘出了他的形象，高卓、特出而超凡……在我脑海里与莎士比亚的形象相结合；我在狂喜销魂的梦里遇见他们两个，并同他们说话，醒来之后却发现自己泪流满面。”

1829年4月，瓦格纳听到了韦丽密娜在《菲德里奥》中饰唱雷婀娜之后，下定决心要做个职业音乐家。他深为韦丽密娜忠实于艺术的态度和出神入化的精湛演出所感动。“……演完后，我冲到朋友家里写了一张短字条给这位歌手……告诉她，我的生命，从那一刻起，已经获得了真正的意义，假如来日她在艺术世界里听到人们称赞我，请她务必记得，就是在那一晚，她使我决定了自己的命运。”他把字条送到她住的旅店里去，然后像着了魔似的，一路跑回家去。这位知名的演唱者后来成了他的朋友，并在他的《李恩济》、《漂泊的荷兰人》和《汤豪泽》中演唱。

瓦格纳着迷地读霍夫曼的小说，小说里的情节又使他进入了狂乱激荡的音乐境界里。他做着白日梦，梦中出现的各种音符“似乎都活了起来，以雷霆万钧之势向我展示它们的含义，我记下音符是疯狂的。”在这种情况下，要他拜个传统的老师为师自然是不可能的，他只好孤独而艰苦地在自修的路上踽踽独行。他已经完全放弃了学校里的学业，全心全意地在搞音乐。他花很多时间精力，仔细而用心地抄写他喜爱的曲谱。贝多芬去世后，他几乎把他的序曲全都抄了下来。十八岁的他“上床时带着奏鸣曲，起床后又去搞四重奏曲，歌曲的部分他唱出来，四部曲他则用口哨吹出来，因为他弹钢琴老没进步。”

瓦格纳独立完成的第一篇具有技巧、力量与创造力的作品，是他就贝多芬的整篇《第九交响曲》改写的钢琴曲。瓦格纳受到《第九交响曲》强烈的震撼：

我听说贝多芬写它时已经半疯了，这使我热望着要研究这篇奇特的作品。我只看了乐谱一眼，就禁不住被那开始的、拉得长长的纯五度音符所吸引……第一件要做的事，就是费心抄写这首乐曲使它变成我自己的……有一次，我正抄着，早晨，忽然出现灵感，震撼了我兴奋、绷紧的神经，我大叫一声跳上床去，以为看见了鬼。

1830年，圣诞节夜，他没有想到莱比锡乐团指挥韩利希·多恩居然会答应在为穷人举行的圣诞演奏会上发表他的新序曲。它在节目单上是第一首曲子，作曲者的姓名没有印出。

这事他只告诉了姐姐罗莎莉。两人坐着姐夫布洛考斯的马车赶到会场。姐姐走进布洛考斯家的包厢里去了，瓦格纳却发现没带票，不得已，只得向

守门的人泄露说，自己就是新序曲的作者，才得以入场，坐在 E 厅后部前排的座位上。每四小节之后要命的鼓声，先是使得听众发愣，接着他们就开始嬉闹，最后竟狂笑起来。

“我心里有一千个一万个痛苦……结束之后，笑声消失了，他们看起来像经历过了可怕的梦魇一般。”他后来觉得多恩所以答应发表他的作品，只是故意要看他的笑话罢了！

1833 年 1 月，由于姐姐罗莎莉的鼓励，瓦格纳写下了第一部完整的歌剧《仙女》里的诗句。至于它的曲谱，则是他呆在符茨堡的一年间里，逐步写成，全部乐曲完成于 1834 年 1 月。

《仙女》是瓦格纳在歌剧的写作上，所跨出的明确的第一步。其情节大致如下：男主角是个名叫阿林达的王子，有个叫娜姐的仙女爱上了他，她以咒法使他离开自己的王国，留在她的仙境达八年之久。后来，阿林达的朋友找到他，告诉他父王已死，国都陷于敌手，求他回去拯救自己的国家。娜姐渴望离开仙乡，去做阿林达的凡妻，但是，这得要阿林达完成许多艰难的工作才行，这期间他必须坚持做到，不论娜姐对他做出多么狠毒可怕的事情，他都得对她忠心不二。不幸他承受不了那些折磨，诅咒了她，结果她变成了石头，阿林达真是伤心欲狂。后来，魔法师葛洛玛给他一些魔法的武器，并教给他一些咒法，阿林达因此得以到下界去找寻娜姐。他弹起了七弦琴上的魔音，借着琴声诉说他因辜负了她而悔恨。石头为他琴上的魔音所感，娜姐活转过来。但是由于阿林达先前的不坚定，她不能获得凡人的生命。好在阿林达获准成仙，于是两人结成神仙眷属，从此在仙境中过着快乐的生活。

《仙女》中有一些戏剧方面的音乐概念，后来在瓦格纳其他的歌剧里有更深刻的发挥，譬如，仙、凡两界的神、人对彼此不能相属的痛苦感受，经由爱情而得到救赎的情节，首次运用充满音感的语言，以及使用音乐主题描述某些重现的情景等。《仙女》在瓦格纳生前未能演出，直到 1888 年才在慕尼黑首演。

浪漫恋情与第一次婚姻

瓦格纳在寄给好友的信件中说过：“女人的爱，经常使我的艺术之树茁壮。人生即使充满了可憎的事物，但女人和男人完全相反，因为她们不能使别人的心硬化。女人乃是人生的音乐。她们对任何事物，都能以宽大的胸怀，无条件地接受，然后以自己的同情心，使其美化。”在另一封信中，又向这位朋友表示，“女人的气质，有时是给予我幻想的唯一来源。我对男人的事，已经不再能写什么。……女人经常给我美丽的幻想、人生的喜悦、充满温暖的感动；永恒的女性，即使是女人闪闪发光的泪珠，也时常使我走入新的希望里。”

瓦格纳孩提时就非常喜欢与女孩们嬉闹，感觉到“永恒女性”的动人可爱。他在自传中讲述道：“我记得在许多次嬉戏中我都假装困极了，动不了，这样女孩们就会把我抬上床去。我常常重复地这么做，因为我发现——多少也叫我惊讶——在这种情况下她们对我的关怀和照顾，使我能更接近她们，获得更多的满足。”

使瓦格纳初次坠入情网的是一个犹太少女。年轻时，瓦格纳曾到莱比锡，拜访他的姐姐露伊莎。在化妆室中，有一只可爱的狗，他马上就与狗玩起来。瓦格纳根本就没有发觉，在房里还有一位姑娘。这位女孩芳名丽·大卫，这时正前来寻找她的爱犬。丽是瓦格纳姐姐的朋友，年龄和瓦格纳一样，长得亭亭玉立，气质高贵优雅，是葡萄牙犹太血统的最优美的典型。

过不了多久，瓦格纳和丽之间，就逐渐亲密。后来瓦格纳也经常被邀请参加大卫家的晚会。在一次晚会上，丽的表兄弹奏两三首钢琴曲，博得大家的喝采。由于这位青年人的成功，刺伤瓦格纳的自尊，他就有意对他的演奏，加以泼辣的批评。

这时，他被不可思议的力量所左右，擅自走到钢琴前，自个儿弹起来。由于热切地盼望博得喝彩，就越使劲地弹，但情形却更难堪。当他注意到自己失败时，“觉得非常悲痛，连说话都失去控制。”不久，在嘲笑声中，瓦格纳毅然离席，心中发誓要向这个可憎的敌人复仇，然后快步走出客厅。

此后有两天，他都不曾拜访大卫家。可是在第三天的黄昏，他到他所爱的姑娘家时，没有一个人表示欢迎。次日早上，他接到丽寄来的信。她通知瓦格纳说，她已和别的男人订婚，表示以后不管有什么事，都不愿再见面。

瓦格纳就此事曾亲口说：“这是我悲痛的初恋。我一直不曾忘却这次创伤。”虽然他对犹太人抱着病态般的憎恶是真实的，但这是相当长时间以后的事。总之，即使出于他的民族性憎恶犹太人，可是他个人却爱过犹太少女。

瓦格纳在他自传中，毫无保留地叙述了他与弗丽德莉克的轶事。他说：“这段年轻时的恋爱，并未陷入怀疑与不安的关系中。这次交际，当我离开犹兹堡时就告终止。这是一次最温柔的、眼泪流得最多的告别。”同时瓦格纳对于弗丽德莉克早就有情人，而她的情人只是一位双簧管演奏者，他的地位实在很难和她相配，可是一直对她忠贞不移，而弗丽德莉克“已成为母亲”等各种事情，全部毫无隐瞒地写出来。

真正抓牢瓦格纳的心的第一个女人，就是他的第一任妻子——敏娜。

敏娜是一位纺织制造商的女儿。正如非常了解她的费狄南·普雷格所说的，她之站上舞台，并不是说演戏适合于她，而是被迫赚钱帮助家计。敏娜生于1809年9月，较瓦格纳年长四岁。对于她的容姿，有人说漂亮，有人说

迷人。她的身材中等而苗条，“羚羊般可爱的眼睛，表明了她是心地善良的。”

有一位作家曾生动地描述说：“她虽然长得美，但气质较为生硬，也缺乏想象力。她是有可爱的眼睛与含情脉脉的双唇的姑娘。事实上她是一只老鹰，你可不要错认她是一只鸽子。”这个评语，是何等妥贴。后来，莎恩·威德根斯坦公爵夫人在寄给李斯特的信中曾说，她是一顽固的女人，可是在管家和烹调上，有着出色的本领。

瓦格纳和她第一次见面，是在1834年，当时他才二十一岁。当时，瓦格纳的住处，正好和敏娜的住处同一栋房子里。瓦格纳曾描述道：

这个年轻的女子外表随和、清新，她的动作、举止非常优雅闲适，再加上愉快神情，使她有一种动人的高贵……。人家介绍我……说我是新来的音乐指挥时，她很惊讶这么年轻的人竟然可以担任这个职位……

他即刻就爱上她，不久她也接受他做她的情人，只是并不热烈。她并不爱瓦格纳，也常常让向她示爱的瓦格纳碰钉子。究竟瓦格纳怎么会爱上这样一个既不了解他，又对他的天才没有信心的女人？也许是她性爱和母性两方面的吸引力，战胜了他对其他方面的考虑吧！

在半年后，就传出他们的订婚消息。1835年底，瓦格纳觉得可能遭受拒绝，对魔鬼发誓，向她提出形式上的求婚，但是她并未拒绝。1836年11月，这对情人，就在孔尼斯堡结婚。

命运之神对这对新人互相招徕不幸，事先不曾给予一些警告。不用说，瓦格纳在结婚之前，就不曾把敏娜想成完美的理想对象，而且还说过：“相反地，她那生硬的、一本正经的性格，反而引起我的兴趣。原因是这种性格，是我所缺少的”。婚前，在这两人间早就有过险恶的场面。在为举行婚礼仪式而前往牧师的家，在客厅等候的时候，就开始了激烈的口角。瓦格纳曾说：“我们之间开始有了争端，很快就成为谩骂诽谤。当牧师开门进来时，两人曾想分手，各走各的路。”结果他们在犹疑片刻后，第二天早上，还是成为夫妻。

对于这次性急而又不幸的婚姻，葛拉乐纳布曾写道：“而今锁链已扣上。这个锁链，把他和完全没有精神相通之处的伴侣结合在一起。不用说，他曾将单纯的爱情，注入到她身上；同时这位玉貌的女人，即使知道以后的日子充满险境，但对这位年轻热情的指挥家，一定有着好感。对于他的能力，她也一定寄托很大的期待。”

可是她的丈夫所具有的出众的天赋以及巨大价值，在这个黯淡的时期，或是以后的日子，一次也不曾为她所体验到。同时，她强烈要求丈夫给予牺牲式的爱情，但她一次也不会自此获得喜悦。瓦格纳对她在随后的两三年间，即使遭遇许多痛苦的考验，都不曾发过一句怨言，也绝对没有忘掉过。可是这个轻率的、不能融洽的两种性格的结合，引出此后悲剧的精神抗争，成为解不开的锁链。

结婚后，他们依然不停地发生口角。才过了六个月，莱比锡某一音乐社的通信员凯尼希斯堡很快就报道说：“指挥家瓦格纳已离开该地，可能是由于家庭的事情。”而真相应该说是妻子把丈夫遗弃了。敏娜出走的原因，虽然不太清楚，但瓦格纳研究权威阿舒顿·艾里斯则表示：“她由于倾慕一位有钱的后来者，在结婚未满一年就出走了。可是不多久，她就像一叶扁舟，被他遗弃。”瓦格纳自己对这件事，虽然一字都不曾提过，但1837年6月，却提出离婚诉讼。后来他收回诉讼，再次迎接悔改的妻子。

瓦格纳一家，暂住俄国的里加。1839年，就移居巴黎郊外，在那里一直住到1842年。这位作曲家一直无法扬名，结果陷入贫困的深渊。由于鞋底破个洞，他就无法外出，经常困在斗室中。他甚至买不起最便宜的剃刀。有时饥肠辘辘，独自望着空无一物的餐桌发愣。在他的自传《我的生平》中，曾有这样的记述：“有一天，我们走到贫乏的极端。由于真的身无分文，很早我就奔出屋子，一直步行到巴黎，因为我根本没有钱可以买票坐车。我一直盼望着，即使能弄到五个法郎也是好的。于是我一整天在巴黎街头游荡着，直到黄昏。最后我的使命还是落空，不能不照原来那样，再步行回家”。

敏娜·瓦格纳之显示她是良妻，就在这段可怕的时期里。某一位传记者说过：“为什么直到1866年妻子去世之前，他还那么爱她，实在是件难以理解的事。可是在这悲惨的境况中，她所表示的勇气、牺牲，对现实生活的奉献，促使瓦格纳不能不报答。”

事实上，他感谢是有理由的。瓦格纳曾流着眼泪告诉朋友说，他的这位妻子，个性坚韧。这位美丽的女人，时常面带笑容，毫无怨言地亲自烹调洗衣。当她看到丈夫不顺利时，就尽量节俭，自觉忍受贫穷。那时候，朋友们都说，她是瓦格纳的守护天使。比如说，家中断炊时，她就当掉自己心爱的珠宝。同时热情地伺候失意的丈夫。下面就提出一件实例。

1848年革命爆发后，瓦格纳也卷入漩涡。设法使他逃脱，免得遭受像他的朋友奥古斯都·雷凯的命运的是敏娜。因为雷凯参与革命，被捕后过了数年狱中生活。后来，在1854年，她为了乞求赦免丈夫的罪状，向萨克森的法院提出请愿。那时虽然一次不会成功，但再接再厉；1859年再次提出，1862年又做同样的努力，终于实现她的愿望。

敏娜·瓦格纳由于具有某些良好素质，所以能成为贤妻。瓦格纳曾说：“如果敏娜嫁一个较为平凡的男人，也许会更加幸福。”这又是何等真实的话啊。

具有“超俗的固执”态度，所有的天才，或多或少都有这种倾向。即使是他自己，也承认有一股倔强的脾气，使他的妻子无比烦恼。他说过：“在作曲时，我特别容易暴怒。由于老是在她的身边，心情一直很难开朗。当心里焦躁的时候，要一心一意眼侍妻子的病或情绪，不管如何，我是办不到的。最使人痛苦的是，不断产生吵架的种子，然后好像成为每天的例行公事。当吵架得过分激烈时，我就不能不奔出家门。”

数年后的1849年，瓦格纳由于参与革命失败，只好逃离德累斯顿，带着妻子潜往苏黎士。在那里，敏娜变得孤单，很自然地喜欢社交活动，于是经常外出。后来，她就呼朋唤友，邀她们到家中来欢娱。瓦格纳坚决反对，争吵就不绝于耳。瓦格纳曾哀叹说：“讨厌的客人，或陌生的客人，不停地侵扰。因为陪他们同坐是痛苦的，我就先行逃避，然后自己闷闷不乐。”于是他就孤零地没有人理睬。“自己躺在床上，睁着眼睛，望煤油灯。”

除了丈夫对她冷漠外，敏娜还有更大的怨恨。艾里斯写道：“那时候，神赐给瓦格纳一颗具有天才的心。不用说，这一对只具外表的夫妇，数年来，只是在意识上结合而已。可是再也没有比外表的结合，更令人作呕的事情了。由于这种原因，敏娜连一次都不曾怀孕，长期以来，只成为虚有其名的妻子。她和丈夫，只有在用餐时才见面。

逃亡者和革命者瓦格纳

1839年7月9日，瓦格纳由里加逃跑以躲避债主，这是他首度最惊心动魄的逃亡。十年后，1849年5月，他是政治犯，由德累斯顿逃往苏黎士，再次经历了惊险的逃亡。

1839年，瓦格纳先越过俄国边界，从皮拉乌走上一段惊涛骇浪的海路，前往伦敦。

在平静的海上走了一星期之后，他们遇上暴风雨，不得不在挪威海岸避风浪。船只驶进平静的峡湾，四周的礁岩便挡住凌厉的风雨。水手们下锚收帆。他们彼此间雄浑有力的呼喊声，在巨大的花岗岩间回响着。他们呼声中那种陡急高亢的节奏，后来就成了《漂泊的荷兰人》中《水手之歌》的主题。

理查德·瓦格纳在巴黎度过了三年饥寒交迫的生活。他在这里看到市民资产阶级社会的最发达形式，即毕尔纳所称的“有毒的金钱经济”：人民的贫困和以罗斯查尔德家族为代表的银行家们的奢侈生活。巴尔扎克曾借纽沁根男爵的形象在小说中给他们勾勒出一幅维妙维肖的画像。瓦格纳自认为是以歌德和席勒、贝多芬和韦伯为代表的德国古典艺术和音乐的学生和崇拜者；怀着这一信念，他发现自己陷入力图将所有艺术变成商品的艺术工业社会中。在巴黎，理查德·瓦格纳积累了社会经验，这些经验将影响他以后的整个世界观。

1840年1月，他经劳伯介绍与海涅相识，从海涅那里获得了《漂泊的荷兰人》和《汤豪泽》的素材。他谱写了《浮士德》序曲，以此对歌德和贝多芬进行综合的宣传。由于贫困所迫，他不得不靠写作挣几个钱，便根据霍夫曼的小说写了几部小说体音乐故事。在这些故事中，他以巨大的艺术力量表现了真正的艺术与敌视艺术的环境之间的矛盾，如《对贝多芬的朝圣》和《巴黎城中的结局》等。除了海涅外，他在巴黎还结识了几位当时最负盛名的艺术家，尤其是李斯特对他的后期生活与创作产生了巨大影响。

费尔巴哈的(基督教的本质)于1841年出版后在整个欧洲引起了强烈反响，在这本书中，对宗教的批判由对人与宗教之间的关系的表述所代替。这种表述力图说明，所有宗教都是人和社会创造出来的，一种以人类之爱为特征的新型现世宗教从现在起应该取代“被取消了的基督教”。理查德·瓦格纳从此刻起成了费尔巴哈的信徒和无神论者。1852年，流亡中的瓦格纳在寄给德累斯顿的友人乌尼的信中写道：

如果冯·艾都瓦特·德弗林特对我承认他放弃了亲爱的上帝和灵魂不朽的思想，我愿意相信他。但如果不是这样，那么他的全部知识和意愿无非是想在死后仍保持亲爱的上帝和灵魂的继续存在。我与这样一个人有什么交道可打呢？他身上唯一真实的东西除了胆怯和软弱还有什么呢？

这样，后来的《尼伯龙根的指环》的萌芽就产生了：这就是众神和一个建立在黄金统治基础之上的社会的终结。

1842年初，他终于可以离开法国重返家乡，《李恩济》在德累斯顿上演了，与此同时，已完成的《漂泊的荷兰人》也在柏林被搬上舞台。在归途中经过风光明媚的图林根时，瓦格纳在爱森纳赫欣赏到了瓦尔特堡的景色，海涅的“汤豪泽”主题在这儿与瓦尔特堡歌手大赛的主题融为一体。

瓦格纳完全在“青年德意志派”的意义上对费尔巴哈旨在替代宗教的人类之爱进行了阐述。他的论艺术和社会改革的文章，尤其是1848年写的那些

小册子表明他在表达方式和内容上是施蒂纳“利己主义”学说的一个典型追随者。这一学说与费尔巴哈的现世伦理学虽然在表面上截然对立，但它们的基本思想出发点是相吻合的。在《1849年革命》这篇自由诗体的文章中，瓦格纳写道：“我渴望打碎强权者、法律和财产的暴力。自身的意义是人的主宰，自身的乐趣是他唯一的法律，自身的力量是他的全部财产，因为神圣者是自由的人，没有什么东西比他更高贵了。”

瓦格纳在巴黎目睹了金钱资本的万能力和银行家阶层的享乐生活——这些感受也使他成为蒲鲁东的信徒。《尼伯龙根的指环》的基本构思就这样形成了，因为人们可以在瓦格纳这个关于莱茵河黄金的神话中发现蒲鲁东主义。

1850年10月22日，瓦格纳在致德累斯顿友人乌尼的信中尽情地发泄了无政府主义的热情，写下了下面的一段话。这更证明了他是一个纯粹的巴枯宁主义者。柯西玛·瓦格纳后来仔细地删去了这段话。

如果伟大的巴黎被焚成废墟，如果火焰从一座城市涌向另一座城市，如果他们最后在狂烈的亢奋中给这些无法清扫的奥基阿斯的牛厩放上一把火，以获得健康的空气，那会怎样呢？我极其认真地、毫不欺骗地向你保证，除了以烧毁巴黎开始的革命外，我再也不相信其他的革命了。

当瓦格纳写下这些话时，他正在创作《尼伯龙根的指环》，这当然是应该考虑到的。瓦格纳因而决不会把瓦尔哈拉的大火仅仅理解为“象征性的”，而是视为消灭建立在利己主义和金钱统治之上的腐败社会的“直接行动”。

瓦格纳的那些伟大作品是与作为“青年德意志派”和青年黑格尔派成员、作为乌托邦社会主义者和无政府主义者以及个人主义者的瓦格纳的成长过程紧密相联的。它们不仅表现了伟大作曲家的音乐创作才能，而且不断显露那种比劳伯、费尔巴哈、巴枯宁和蒲鲁东思想更为实在的东西：从《李恩济》到《纽伦堡的名歌手》，这些伟大的音乐剧除了带有乌托邦社会主义的幻想外，同时还包含着一个民族艺术家的真实冲动，他梦想着祖国统一和民族崛起，并善于不断从德国的伟大诗人和音乐家的作品中汲取新鲜力量。

随着《漂泊的荷兰人》的完成，瓦格纳开始致力于改革音乐。他在巴黎这个音乐之城未能觅得一个知音，是促使他成为改革的理想主义者的原因；这个原因同时也使他成了一个国家主义者。由于德累斯顿的宫廷接受了他的《李恩济》，而柏林方面对《漂泊的荷兰人》反应也很好，因此瓦格纳盼望着返回德国。他以为德国的情形可能对他有利，他可以试着改变人们对音乐的鉴赏情趣。

1842年4月7日，回德国的日子终于到来了。

瓦格纳是作为一个艺术家和政治家经历这场德国革命的。他试图把自己从“青年德意志派”、费尔巴哈、蒲鲁东和施蒂纳那里得来的哲学和文学思想与自身的艺术灵感结合起来。瓦格纳根本不能，也不愿附和一种革命纲领，而对它是否能促进自己音乐和戏剧构想不闻不问。革命是他自己的革命。当然，他也向往德国统一和新的立宪，但他首先希望的却是借助这场革命实现他自己的艺术计划。

瓦格纳是一个革命者吗？他参加了德累斯顿五月起义，但他把这一事实解释为一个易受煽动的，而实际上却是不过问政治的艺术家的一种狂热行为。作为一个艺术家兼萨克森皇家宫廷乐队指挥，他无辜地卷入了街垒战斗，后来却不得不逃亡，在逃亡中很快对自己的行为感到悔恨。最后，尽管瓦格纳公开表示悔过，但却费尽了一番周折，直到很久以后才得到早该得到的赦

免。

实际上，这一切是虚假的。《我的生平》中的辩解是站不住脚的。瓦格纳竭力表明他十分谨慎，开初还忙于完成《罗恩格林》。他预感到革命的来临，所以对政治表现出稍许的兴趣。在《我的生平》中，我们可以读到：

尤其通过我年长的朋友弗朗克，我早已在政治判断力方面受到了充分训练，所以与某些人一样，对正在召开的德国议会的作用表示怀疑。公众确信不可能回复到旧状态中去，这种虽然还不甚清楚，但却十分可靠的普遍情绪对我产生了不可避免的影响，只不过我不想空谈，而想行动，通过行动，我们的公爵们最终将与他们那些妨碍德国普遍本质的旧倾向决裂。在这个意义上，我甚至热心于用大众诗歌号召德国公爵们和人民对俄国采取伟大的战争行动。因为对德国政治的压力最终似乎来自那里。这种压力如此可怕地使公爵们与他们的人民产生隔阂。有一段诗是这样的：

古老的战争指向东方，
它今天又重现了，
人民手中的剑不应该生锈，
他们渴望自由。

瓦格纳的革命思想在他的一篇著名文章《艺术与革命》中表现得最充分。社会主义乌托邦在这里是以狂想曲的形式表现出来的。结尾好像是后来的尼采思想的先兆——酒神或被钉上十字架的人。在瓦格纳看来，这不是选择，而是综合。

风暴愈逼愈近，它带来了革命。苏醒者那重被唤醒的心房对人敞开。革命胜利地进入他们的大脑、四肢和躯体，完全占有他们。在神圣的喜悦中，他们飞跃着离开大地，他们不再是穷困者、饥饿者、被困苦所压倒的人，他们的形象傲然耸起。高贵的脸庞放射出兴奋的光芒，眼睛里闪耀着明亮的光辉，呼喊声震撼苍穹：“我是一个人！”百万大军洪流滚滚，直指山谷平原，这是蓬勃的革命，他们变成了上帝，向全世界宣告着新的福音！

流亡者瓦格纳的纲领性文章《艺术与革命》告诉我们，这种思想具有何等的震撼力和凝聚力，同时，又是如何超越了这个革命者的失败，在流亡初期继续发挥着作用。这篇文章在耶稣和阿波罗的综合中达到了顶峰。

可起义失败后的5月9日，他同敏娜一道乘一辆单人马车转入艾茨山区。但那里的当局不准备同起义者们一道战斗。于是起义领导决定再转移到克姆尼茨去。巴枯宁先行一步，瓦格纳随后于深夜到达克姆尼茨。巴枯宁和其他革命者被逮捕了，而瓦格纳未被发现，侥幸逃脱，随即去了魏玛。

1849年5月28日早晨瓦格纳踏上瑞士的土地。德弗林特收到了这个逃亡者的一封亲笔信，这封信是写给敏娜的，信中写道：

我亲爱的、忠实的妻子：

我顺利抵达瑞士，我本希望能早一天在这里给你写信，但旅行速度极其缓慢，经常滞留。我只在杜道才出示了护照，没费任何周折就办妥了到瑞士的签证。今天早晨，我从杜道出发，渡过博登湖到达这里。一小时后，我将继续前往卡能城和苏黎士。我打算在苏黎士稍事休息，以便再详细写信告诉你路上的情形。

我安然无恙了。

愿上帝保佑你！我为你担忧，我此刻鼓起了生活下去的巨大勇气。再见！亲爱的妻！明天再从苏黎士给你写信。

巴枯宁被捕了，约克尔也被投入监狱，森贝尔在逃往瑞士的途中。革命已经结束，革命者成了流亡者，但我已经没有危险了。

歌剧与戏剧

《李恩济》这部歌剧 1842 年 10 月 20 日在德累斯顿宫廷剧院上演。演出在晚上 6 时开始，午夜过后方才降下帷幕；尽管如此，上演的还不是全部总谱。瓦格纳创作的歌剧时间之长在这部剧中已经初露端倪。瓦格纳获得了巨大成功。翌年 1 月 1 日，瓦格纳签订了终身合同，成为萨克森宫廷乐队指挥，从而成了韦伯的继承人。少年时代的梦想成了现实：此刻他站在韦伯曾站过的位置上，面对韦伯曾经指挥过的乐队。敏娜·瓦格纳终于如愿以偿。从现在起，她不厌其烦地催促丈夫写一部新的《李恩济》，让成功再次降临。

乐队指挥瓦格纳是在里加读到海涅的这个故事的，即为躲避债主而偕同妻子敏娜和一个纽芬兰人罗贝尔从那里逃走以前。多亏有人帮助偷渡，他们才到达匹劳。然后；一艘破旧的帆船“特提斯”号将这两个逃债者、一只大狗和七个船员载往伦敦。在斯卡格拉克海峡，他们遇到了可怕的风暴，“特提斯”号被风刮往挪威，在那儿他们找到了一个港湾避风。水手们庆幸获救，唱起一首海员的歌。紧张与恐惧烟消云散，画面、歌声和带有文学色彩的回忆在瓦格纳的脑海中交织在一起：水手的歌声，咆哮的大海的可怖景象和对海涅讲述的鬼船和漂泊的荷兰人的回忆。后来，在巴黎的那些贫困年头中，在四处求情、拜访歌剧人士和地位显赫的赞助人的奔波中，一部描写荷兰人题材的浪漫主义歌剧脚本诞生了。

1843 年 1 月 2 日，瓦格纳的三幕浪漫主义歌剧《漂泊的荷兰人》在《李恩济》首演不到三个月之后第一次搬上德累斯顿萨克森皇家剧院的舞台，但却只获得了礼仪上的成功，仅此而已。观众期待的是一部能与被神化了的《李恩济》相媲美的歌剧，这是完全可以理解的，但他们失望了。

瓦格纳可以这样解释：《漂泊的荷兰人》完全与《李恩济》一样，是一出富有效果的“舞台剧”；但这部浪漫主义歌剧同时又是一部表现作者在艺术上的激烈转变的作品。这两点解释都很重要。首先《漂泊的荷兰人》继承了德国浪漫主义歌剧的传统，这表现在题材、精神对照以及音乐手段的运用上。同德国浪漫主义歌剧通常的情节安排一样，尘世和神界的冲突构成了作品的中心思想。

1842 年 4 月，瓦格纳偕同敏娜从巴黎返回德累斯顿，旅程用了五天五夜。在费尔巴赫边界，这两个旅行者遇上了大雪和坏天气，这次旅行不那么令人愉快。在回顾这段经历时，瓦格纳把它说成是“与我们上次海上航行一样的冒险旅行”。就像在挪威海湾对荷兰人的幻想化为画面和音响一样，这次旅行的辛劳也带来了新的灵感：

当我们在旅途中经过瓦尔特堡时，天气第一次好了起来，明媚的阳光向我展现了瓦尔特堡迷人的景色。绕过弗尔达，我们站在山上，轮廓优美的城堡尽收眼底。我心里格外激动，当即把坐落在它旁边的那道山脊命名为“霍尔茨山”，并在向山谷进发的当儿把这个场景构思纳入了我的《汤豪泽》第三幕。从此以后我便把这幅画面印在脑海里，后来我向巴黎布景画家戴布勒西详细谈了我的计划，请他把这个景色描绘下来。如果说这一切都在提醒我，正是在离开巴黎返回家园的时刻我跨越了传奇般的德国莱茵河，那么我也正是此刻才第一次亲眼看到具有历史意义的，充满神话色彩的瓦尔特堡，我觉得两者之间有一种预言般的关系。

和谐产生了，图林根的早春景色、汤豪泽的主题和霍夫曼关于歌手大赛的故事融为一体。

《汤豪泽》写于瓦格纳第一次在德累斯顿居住的时期，场景构思是 1842

年初夏在特布尼茨完成的。然而，瓦格纳中断了这项工作，因为《李恩济》和《漂泊的荷兰人》同年秋天要在德累斯顿首演。大约在那次图林根幻想一年之后，即 1843 年 4 月，他完成了《汤豪泽》的脚本。而早在特布尼茨，瓦格纳就已经给它谱了一部分曲。有趣的是，这一次首先出现在他脑海里的音乐设想也是民歌因素。《漂泊的荷兰人》的谱曲是以《水手之歌》和“织工之歌”开始的，而这一次首先出现的是牧羊人的春日颂歌，二者的吻合令人吃惊。

1844 年，作品在德累斯顿脱稿了。在 1845 年的最初几个月中，瓦格纳写出了总谱。在德累斯顿举行《李恩济》首演三年之后，《汤豪泽》于 1845 年 10 月 19 日在萨克森皇家剧院首次与观众见面。

从《汤豪泽》到《罗恩格林》的创作是一条坦途，没有大起大落的波折，两者在时间和精神上极其相似。另外，《罗恩格林》的基本思想是在 1854 年 6 月瓦格纳在马林巴特与《纽伦堡的名歌手》的主体构思一起拟定的。这两个事实对理解这个剧是必不可少的。《罗恩格林》继续发展着《汤豪泽》的基本线索，罗恩格林是汤豪泽的嫡出亲戚。不过瓦格纳的艺术家主题，即一个瓦格纳式的艺术家的历史意义在《汤豪泽》中还深深地隐藏在传说的迷雾中。在一个具有历史意义的、在空间和时间上更能准确地加以把握的领域内使冲突继续发展下去，这似乎成了迫切的要求。瓦格纳派和反瓦格纳派在艺术问题上的冲突不再被传奇般的中世纪隔在远方，而是直接被安排在真实的德国现实中。

在《告友人书》一文中，瓦格纳不容许对此有怀疑：“《罗恩格林》不是从基督教观念中孕育出来的诗，它是一首极古老的人类诗篇。如果我们把纯粹基督教的观念当作原始的创造力量，我们就大错特错了，这种错误表明观察问题的方式是肤浅的。我们通常理解的基督教精神是以古代纯粹的人类观念接受神话的，并且仅仅按照自己的需要使它改头换面。所以最有代表性、最吸引人的基督教神话中没有一个是属于这种精神。”

这里有了汤豪泽对平庸生活和平庸环境染指艺术的抗议。艺术家汤豪泽追求的欢乐和痛苦与沃尔夫拉姆、瓦尔特不一样，他实际上就是瓦格纳或瓦格纳主义者。圣杯骑士的荣耀只提供了应成为这艺术家象征的外在形式，但它本身却不是象征。罗恩格林是个特殊的艺术家，他抗拒平庸生活，禁止爱尔莎有丝毫疑问，这便是这种状况的充分表现。这位天才要求绝对的忠贞、完全的信任，要求保留一切奇特的事物；而平庸生活却要求知道名称和方式、要求将奇迹纳入平凡世界。霍夫曼的艺术家形象也是在这一冲突中遭到毁灭的。《金罐》中的安泽穆斯同时生活在德累斯顿和大西岛这两个地方，而罗恩格林却不能集圣杯骑士、丈夫和公爵于一身。圣杯是乌托邦，与日常生活根本无缘。所以，罗恩格林的冲突必然要以悲剧告终。

瓦格纳试图通过三篇理论文章对自己迄今为止的艺术经验做一个总结。

《艺术与革命》一文就其特征而言是一本革命宣传小册子。然后他又写了《未来时代的艺术作品》，它以书的形式在莱比锡出版。同年，瓦格纳又写了一篇论艺术形式的文章。但他把主要精力都献给了他的文化和艺术理论著作中内容最丰富，也最能体现他的雄心壮志的一本书：《歌剧与戏剧》。这本书的前言中注明了写作日期和地点：1851 年 1 月，苏黎士。

一段爱情插曲刺激他第三次出游法国。叶塞·泰勒是个有音乐天赋的年轻英国女子，早在德累斯顿时她就拜访过瓦格纳。她告诉他，她居住在勃德

奥斯，是劳索的夫人。欧仁·劳索开了一家酒业股份有限公司。地址在勃德奥斯公园区 38 号。他相当富有，并愿意按照妻子的愿望把这位德国作曲家接到加龙河畔，不过他对妻子的艺术爱好并不理解。瓦格纳想在巴黎以出版《漂泊的荷兰人》脚本的方式出版刚刚写出初稿的《铁匠维兰》的歌剧脚本。当这个尝试失败后，他来到了勃德奥斯。于是，在瓦格纳和叶塞·劳索之间产生了一段奇特的爱情故事。它具有真正的狂热的所有特征，但本身却是既不牢固，又不认真的，所以也以平庸的妥协告终。早已被瓦格纳在纯粹的艺术领域中塑造出来的东西，现在在现实中也得以应验，即罗恩格林和爱玛·包法利的私通。在现实领域中这次起作用的是福楼拜的逻辑……

瓦格纳决定同叶塞一起逃往希腊和小亚细亚，但这时候对手们出现了：敏娜·瓦格纳和欧仁·劳索。这里既缺少弗里卡的激情，又缺少马可王的悲剧性。两个情人并没有认真反抗就屈服了。

1853 年 5 月，在他四十岁生日的时候，他已经具有在苏黎士剧院举办瓦格纳音乐节的能力了，他为《漂泊的荷兰人》、《汤豪泽》和《罗恩格林》这三部歌剧写的序言被当众朗读后，就开始以协奏曲形式持续演出了三天。瓦格纳这时候第一次有机会亲自指挥演出《罗恩格林》的音乐片断。也就是在这里第一次形成了规律性的，自从拜洛伊特时期以来甚至成了制度的活动：歌手和演奏家们从德国各地纷沓而至，以便为瓦格纳的艺术一显身手。

《罗恩格林》获得的成功、李斯特的友谊以及众多的理论文章的完成诱使这位音乐戏剧家又开始了工作。在苏黎士的这些日子里，《尼伯龙根的指环》诗作也完成了，紧接着瓦格纳为它谱了曲，先是《莱茵河的黄金》序曲，然后是《女武神》，最后是年轻的齐格弗里德与森林精灵的齐唱。

1852 年是瑞士的旅游年。春天，瓦格纳漫游在伯尔尼高原上，观赏着山区的景色，后来这些景色被写进了《莱茵河的黄金》的场景和《女武神》第二幕中。他到了提契诺，然后又前往卢加诺，接着旅行到了马乔列湖，在那里他参观了勃诺美斯群岛，这是让保尔在他的小说《特立斯坦》中所描写过的景色。因为瓦格纳想与人分享这些印象，所以他让敏娜以及在苏黎世与他一起流亡的朋友克沃尔·赫尔韦梅一块儿前来。

《尼伯龙根的指环》诗作是 1852 年完成的。从这时起，他就得作为一个作曲家伏案工作了。当他回忆起这以前的几年岁月时，他似乎很不耐烦，因为他当时把所有的精力都牺牲给了理论玄思，他现在再也不想过问这一切。

瓦格纳始终反对艺术与基督教的结合。在他看来，基督教世界甚至完全是非艺术的。而在现代工业中，这位失败了革命者又看到了艺术的更加强大的敌人。他认为，墨丘利（罗马神话的商业神）和阿彼罗是两个真正敌对的神。对于瓦格纳来说，这个矛盾本质上与浪漫主义和德国艺术以及歌剧和戏剧之间的矛盾是一样的。瓦格纳形象地描述了“骗子和无赖的上帝”：

当一位英国银行家让意大利歌剧院的第一流歌手为他唱歌时，因为他素有在这儿比在那儿多付钱的声誉，你们可以在这位其女儿嫁给了一位曾获嘉德勋章的破落骑士的伪善银行家身上看到这位有血有肉的上帝。这就是墨丘利和他博学的女仆——现代艺术。

与以往一样，瓦格纳在文章里既表现出自己是个民主主义者，又表现出是个社会主义者。在他看来，艺术的复兴及其对墨丘利统治的破除取决于观众的更新，靠的是新的劳动阶层。瓦格纳想让他们进入剧院。在 1848 年那次失败的“七月革命”中，他旗帜鲜明地站在巴黎无产阶级一边。瓦格纳认为，革命应该将人类从工业社会的桎梏中解放出来，艺术应该为他们展现一

种新的美，把他们教育成更美好的人。像我们在瓦格纳那里经常碰到的那样，这又是“真正的社会主义”和德国古典人道主义的综合。

瓦格纳认为，对社会和艺术进行这种更新之后，它就不再“追逐金钱”，不再带有墨丘利的特征，而将成为耶稣和阿波罗的综合：“耶稣为人类而受难，阿波罗使人类有充满欢乐的尊严。”

“音乐是个女人，”瓦格纳这样阐述道。他饶有兴致地把意大利歌剧艺术比作一个妓女，然后又补充说，“法国歌剧音乐完全是风骚女人。”但瓦格纳这时候并没有把那些不属于瓦格纳的德国艺术排除在这些性感的比喻之外。他给它们分配了一个“羞羞答答的女人”角色。人们可以看出，真正的爱情似乎只有在未来时代的德国艺术中，即在瓦格纳的作品里才存在。

为了这一目的，迄今为止的歌剧概念都必须加以抛弃。在现存的歌剧艺术中，戏剧仅仅是发展和光大音乐的手段。瓦格纳想让音乐为一种新的音乐戏剧服务。这就导致了他对整个世界戏剧文学进行烦琐的、有时甚至是空洞的考察。莱辛、席勒和歌德在奇特的谱系学意义上扮演着前驱者的角色，他们部分地解决了戏剧提出的问题；现在应进行本来意义上的全面解决，这一解决同时又是迄今为止的所有形式的解体。瓦格纳在这方面的出发点是极其令人惊讶的。作为历史性的分析，这个出发点没有讨论的价值，但作为 19 世纪中叶对于艺术的时代性见解，它却是十分富有创见的。

现代戏剧有两个渊源，一个是天然的，这是我们的历史发展所特有的渊源，即小说：另一个是外来的，它是通过思辨强加给我们的渊源，即按照被曲解了的亚里士多德原则而加以理解的希腊戏剧。

我们的诗的本来核心蕴藏在小说中。在试图使这一核心尽可能符合人们口味的努力之中，我们的诗人们不断地陷入对希腊戏剧的或多或少的摹仿之中——直接从小说中萌发出来的戏剧繁荣时代是莎士比亚的戏剧时代。与这一戏剧最尖锐对立的是拉辛的悲剧。我们其他的戏剧文学则动摇不定地徘徊在矛盾的两极之间。

在先前的论述中，对古希腊和现代的论述就已表明，瓦格纳一方面想当德国启蒙运动和古典时期的发展者，另一方面又想当它们的反对者。尽管如此，他并不打算在德国文化和古希腊之间进行综合。他试图证明，用希腊精神对悲剧进行的改造仅仅导致了歌德式或席勒式的某些戏剧的产生，也就是说引向了多条歧路。像狂飙突进运动一样，他所看重的是莎士比亚，亦即这个英国人的所谓的无规则性。小说艺术的发展是目标，但却是以不同于浪漫主义者的方式发展的。在这里，瓦格纳准确地抓住了他那个时期的时代精神。他的音乐戏剧实际上属于英国人、俄国人和法国人正在创造的伟大小说艺术一类。在瓦格纳自己看来，福楼拜的小说在艺术上与最好称之为音乐叙述剧的神话音乐戏剧如出一辙。《歌剧与戏剧》一书中的其他论述则是对他自己的艺术实践的专门考察，如关于尾韵和头韵，关于乐队的新的叙述功能以及诗人和音乐家戏剧创作中的关系问题。另外他还插入了一段与本题并无关联的精辟论述，即关于俄狄甫斯传说和安提戈涅形象的论述。然而关于爱情厄运的主题，阿尔贝里希和安提戈涅的相似在这里十分明显，我们将在论述《尼伯龙根的指环》的写作时再来处理这一十分重要的思想。瓦格纳这本书也是以“展望”结束的，神话不再是从过去文化中借用来的东西，它存在于乌托邦式的未来形式中，也不再有什么未来时代的艺术作品，而只有未来时代的艺术家。作为艺术作品的决定性力量的人民似乎也被强加上统治者的角色，就像在《李恩济》和《罗恩格林》以及后来的《纽伦堡的名歌手》的庆典草

坪布景中表现出来的一样。《歌剧与戏剧》一书仍是一个革命者的作品，它还带有费尔巴哈乌托邦的色彩，不过它也透露出罗恩格林的孤独。乌托邦和幻念在这里交织在一起。新的音乐小说艺术带有人类之爱的特征，但它也表现出对爱的放弃和爱情厄运。

绿岗上的爱情

1848年3月，《罗恩格林》的谱曲工作大功告成。1853年11月，瓦格纳开始《莱茵河的黄金》谱曲，他以前所未有的饱满精力在三个月中完成这项工作。灵感喷涌而出，仿佛是长期郁结的音乐力量突然爆发了出来。

瓦格纳已年届四十。他侨居苏黎士，经常手头拮据，但却过着相当舒适的家庭生活。在德国、法国，同时也在美国，他的声望与日俱增。在苏黎士，德国的革命流亡者和瑞士的那些有名望的富有公民组成了一个交际圈，瓦格纳也是这个圈子里的成员。虽然他还不能成为这些社交活动的唯一中心，然而玛蒂尔德·韦森冬克在她很久以后发表的回忆录中却把当时的苏黎士社交圈比喻为一个星辰环，它绕着瓦格纳这个太阳旋转。她这样叙述道：

他是一个大自然的爱好者、在自己的花园中他倾听鸟雀的鸣啼，一朵插在他写字台上的玫瑰也能使他喜悦万分。《齐格弗里德》中的“林间生机”一段讲叙的就是斯尔塔森林中高大树冠的喃喃低语。他在远足时，常常在诗人赫尔韦特的陪伴下到这座森林去，两人谈话的题目往往是叔本华的哲学。

关于瓦格纳与韦森冬克夫人的爱情故事，瓦格纳自述道：“在这五年中，即使受到保护、安慰与鼓舞，我之所以能一直在性格与趣味都背道而驰的敏娜身边，完全是这位年轻淑女的爱的恩赐。她在开始的时候，不，过了许久，对于和我接近的事，依然感到害羞、客气，而且神经质。但后来逐渐定下心，而且态度自然。我们两人一次也不曾提到要一起生活的事，可是彼此之间对爱情都抱着憧憬。而此事是远离了一般卑俗的想法，而努力为对方发掘幸福的快乐之泉。

“自从她和我接近刹那起，就对我显示了强烈而关怀的心意。从她的丈夫处，以最勇敢的方式，获得插足到我生活中的机会。丈夫方面，由于妻子把所有的一切细节，都毫无隐瞒地透露，最后免不了逐渐引燃起嫉妒心。可是她的长处，就在这时候出现了，也就是让丈夫相信自己的品德，同时逐渐和他的心情调合，最后使丈夫不能不看透此事。因此，她的丈夫，只能因自己的嫉妒而纳闷，而她却能再次使丈夫改变心意，对我关心起来。

“可是正如你所知道的，她曾经帮助过我许多次；这次由于我的希望，不能不考虑把她家花园中的小屋让给我居住时，他们之间那前所未闻的争吵，自此展开。最后她还是说服丈夫这么做了。很奇怪的是，她为了我所发动的这一场争吵，我一直不曾发觉。原因是，由于丈夫非常疼爱她，对我一直保持着亲切的态度，连一次也不曾流露出为难的样子，也不曾动过我一根汗毛。

“在我的头上，是一片晴空万里，我的步伐是自然、轻快而且宁静。这一次，全赖这位妇女的清纯、崇高而感人的爱情，才得以凌越与获得。

“可是我的妻子，却凭女人敏感的本能，感觉到有什么事情，正在酝酿着。她时常讥笑我，或是故意诽谤，表现出妒火中烧的样子，可是对于玛蒂尔德和我的交往，却好像默认了。

“不用说，在此事上，我们不曾违背过道德，彼此只是意识到感情的存在。同时我做梦也不曾想到，我要遗弃敏娜，和她一起生活的事。我把这种话，也向敏娜表白过，要她了解我们之间清白关系，请她不必多心，也不心忧虑。因此请求她采取的最好是，稍微忍耐。

“可是在这事上，我不知道自己非伪装不可。当我哇啦啦他说什么时，

妻子曾突然失去控制，把我所写的信抢去看。先以狂乱的样子出现在我面前，过一会儿，又镇静地追问事情的细末。当她看了信以后，才第一次知道在她身上已降临不幸，哭喊着等到不再能忍耐时，两人非分手不可。

“这时她已经判若两人，再也无法保持平静。……后来，她向玛蒂尔德说：‘我如果是通常的女人，就会把这封信送给你的丈夫看。可是韦森冬克夫人根本不把这事放在心上。这是因为她对自己的丈夫，没有任何秘密，可是剩下的事是，她必须把这时发生的事，很快向丈夫报告。总之，我们之间清纯的关系，立刻被这样卑贱的做法污损了，一切都完全改变。’”

韦森冬克夫妇的婚姻显然是很美满的。奥托·韦森冬克宽宏大度，有教养，善于理解别人，在后来的冲突中他的态度很得体：这个只比瓦格纳小两岁的人在危机中保持着国王马可式的尊严。瓦格纳与妻子的婚姻却早已破裂，心灵受到严重创伤的瓦格纳夫人不得不三番五次地去长期疗养。拜洛伊特文献竭力想证明，只是她在一味顽固地坚持要使婚姻延续下去，事实并非如此。尽管产生了这些风波，瓦格纳却是不可分割地和她联系在一起。她是他的家庭、他的舒适和他的日常生活的化身。他想要两者兼而有之：既占有作为使唤对象的敏娜，又占有玛蒂尔德的崇高爱情。不过这次风波的结局不是悲剧性的。玛蒂尔德后来谈到了这场爱情的结局：“直到这位大师逝世，我们都与他保持着友好来往，这是毫无疑问的……。我们从来都不放过拜洛伊特的会演。在与柯西玛夫人结婚后，他首先带着妻子来拜访马里亚伐尔德和狭地中的绿岗，他把孩子们也带来了。”韦森冬克一家在1857年8月22日才迁入别墅，而瓦格纳4月底就搬去了。在1857年5月8日致李斯特的信中，瓦格纳忠实地描述了他此时的生活：

我度过了一段困难的日子。它现在似乎被一种相当令人高兴的状况取而代之。十天前我们迁入了韦森冬克别墅旁的小屋，为此我很感激与我过从甚密的这一家人的好意。在这之前我们遇到了一些麻烦，布置房间需要很长时间，因而在还不具备迁入的可能性之前，人家就已经催我们从老住宅迁到那边去。现在我夫人也病了，我不能再让地操心，所以一切搬迁事宜都是我自己料理。我们在旅馆住十天，后来终于在一个阴凉的日子迁到了新居。这样，我只能用终于已经搬迁完毕这个念头来安慰自己，以保持良好的心境。现在一切都过去了，一切都根据需要一劳永逸地安排妥当，一切都物归其位。我的书房具有你所熟悉的学究气，让人感到舒适。写字台放在大窗户前，从这里可以远眺湖面和阿尔卑斯山。安宁和平静拥抱着我，一座可爱的、侍弄得很好的花园给我提供了散步的去处和修身养性的雅座。我的夫人也有令人愉快的活计可干，不必为我整天心情忧郁，尤其是有一个规模相当可观的菜园要她去操心。

绿岗上的田园画几乎延续了一年之久。敏娜经常外出旅行，瓦格纳和玛蒂尔德之间产生了一种非常亲密的关系。奥托·韦森冬克对此很清楚，他尽力克制着自己。敏娜又一次感觉到了在叶塞·劳索那里已发生过的那种“暧昧关系”。她试图与奥托·韦森冬克结盟反对这一对“特里斯坦和伊索尔德”，但她失败了。这两位女皇的公开争吵终于导致了灾难。“特里斯坦”的暗淡日子开始了。1858年4月7日，敏娜收买年轻花匠截取了瓦格纳写给玛蒂尔德的问候信。它是两人相爱的证据，也是她妒忌的根据。不过此封信也具有强烈的艺术家风格。瓦格纳写道：

我在于什么样的蠢事啊！这是只顾夸夸其谈的兴趣吗？还是和你交谈给我带来的喜悦？——是的，和你交谈！但是，当我看见你的眼睛时，我却讲不出话来了，我要讲的话都变得毫无意义！看吧，当这双奇妙而神圣的眼睛注视着我，我整个身心都沉浸进它的碧波之中的时候，一切便都具有无比的真实，我也对自己充满信心！于是再没有客体和主体的分界，一切都合而为一、

统一起来了。这是深深的、不可测量的和谐！啊，宁静产生了，宁静之中蕴藏着最高的、完美的生活！呵，谁要是想从外部去获得世界和宁静，谁就是傻瓜。只有盲人才看不见你的眼睛，在它之中找不到自己的灵魂！只有在内心，只有在灵魂深处才能找到幸福！——只有当我没有见到你，或不能见到你时，我才开口讲话，抱怨你。

原谅我昨天的孩子气，你这样称它是完全对的。天气宜人，我今天要到花园去，要是我见着了你，我希望能不受打扰地和你呆一小会儿。

请接受我的全部身心向你致以早安！

这一戏剧性场面发生后，妥协又一次达成了。敏娜被送去疗养，瓦格纳于 1858 年 4 月 27 日给她写了一封措辞严厉、非常伤人心的信：

亲爱的敏娜，这就是我决定不去温泉疗养院，而让人把我送到疯人院去的那个日期——日为似乎那里才是我唯一的去处！我所说的、所写的一切造成的无非是不幸和误解。但如果我对某些事缄口不谈，又要引起你的猜疑和不信任，似乎我想欺蒙你，如果我开诚布公地给你写信，并且完全抱息事宁人的态度，那么我被告知的只是：这是我策划出来的狡猾诡计，想立刻置你于死地！我同时还会被告知，我应该做个大丈夫！好吧，我不愿意做个大丈夫，而愿意做你的丈夫。你尽管告诉我：我该如何讲话，思考，又该怎样看待世上的事物；我将完全照你的话去做。只要你不要不乐意的，我就不说，不想，不看，你该满意了吧？我该怎样去谱曲，作诗，指挥，你也给我指示吧，我愿意在一切事情上听从你的吩咐，以使你一刻也不再怀疑我。

两个家庭之间的友好交往中断了。

人们一般习惯于把《特里斯坦和伊索尔德》的问世与玛蒂尔德·韦森冬克联系在一起。生命与对生命的阐释，经历与创作之间的直接关系在这里是显而易见的。瓦格纳在后来写给爱莉莎·韦勒的信中说：“对她的爱才是我的初恋，我永远只有这唯一的一次爱！”艺术家当时仅仅预感到，但却从未真正感受到的感情，这时转变成了无可比拟的音乐激情。

瓦格纳对玛蒂尔德·韦森冬克的爱被证明是一种启迪思想，激发想象的力量。特里斯坦世界和特里斯坦音乐只有这样才能产生。当然瓦格纳并不是现在才为之找到根据。它实际上已在他内心构成了。挪威峡湾的经历中对《漂泊的荷兰人》具有意义的东西，瓦尔特堡的景色对《汤豪泽》产生的影响，以及 1835 年纽伦堡深夜发生的殴斗对《名歌手》最后两段终曲的影响，这一切现在都通过玛蒂尔德·韦森冬克被写进了《特里斯坦和伊索尔德》：这是一个生命的幻景，它渗透到现成的艺术动机中了。

瓦格纳的《特里斯坦和伊索尔德》中的爱侣，对黑夜与死亡有着无尽的渴盼。瓦格纳对于“黑夜和死亡能够解放一切”的概念深为着迷。在《卢辛德》里，日前的失意和虚华，最后都化成了对夜里无休止的平静与安详的一种热爱，这使得瓦格纳深思不已。

瓦格纳生命当中三个重要的女人——敏娜、玛蒂尔德和柯西玛，现在都在“阿喜”聚齐了。他对她们弹起《齐格弗里德》里的曲子，并朗读《特里斯坦和伊索尔德》中的诗句。玛蒂尔德现在完全成了他的灵感源泉。“他早上谱的东西，”玛蒂尔德说：“下午就在我的钢琴上弹出来，看看到底怎么样。这都是在五六点之间，他称自己是‘黄昏之人’。”瓦格纳每有创作，都全部献给玛蒂尔德。这三个女士对他的《特里斯坦和伊索尔德》诗作反应如何呢？敏娜觉得男女主角是让人难过、赚人眼泪的一对儿；玛蒂尔德对于诗中的激情热爱，感同身受；柯西玛则把自己的想法藏在心底。

有些瓦格纳传记作者，认为爱情是他创作活动的主要源泉。这三个女人究竟哪一个在他艺术家的生命里，扮演着决定性的角色呢？答案应该是玛蒂

尔德。”她是而且一直是我第一个和唯一的爱！……她（这番爱）是我生命的顶点。”这是瓦格纳后来说的。初遇她于苏黎士之时，瓦格纳四十出头，正是生命力最旺盛的时期；妻子敏娜，则芳华渐老，唠叨，有病，又不能了解他的艺术理想。他天生有强烈的感官需求，成年以后，爱情对于他，正如汤豪泽一般，代表着肉体的满足。他过的是轻度放纵的生活，并与好些女性发生过一触即发的韵事。现在敏娜的魅力渐失，他的婚姻生活也越来越不如意，他的感官感觉，就变成一种极度的渴念。他柔弱、自怜的天性狂喊着需要爱情，他渴望从爱里得到救赎。瓦格纳的戏剧里交织着爱与死；爱不是一种快乐的、尘世的结合，而是经由死获得救赎的方法。爱人们只有从死里得到结合。也许，瓦格纳正是需要经历情感上的折磨与失意，才能开启他的天才宝库。“如果我们真能尽情地活着，也就不需要艺术了，”他曾这样写过：“艺术正始于生活终止之处。”

不久，奥托·韦森冬克便带太太到意大利去游湖，让她换换空气；敏娜也上苏黎士附近的伯列斯腾堡治病，只剩下瓦格纳留在“阿喜”，为《特里斯坦和伊索尔德》谱曲。7月，敏娜回来了，可是由于失眠和吃药的关系，变得暴躁易怒。在“阿喜”的生活“真正成了地狱”。瓦格纳再也没法继续写《特里斯坦和伊索尔德》，决定尽快离开。就在这月里，毕洛夫妇来了，三个女人再次相聚于“阿喜”。柯西玛依旧忧郁沉默，她离开了众人，到日内瓦去看同父异母的姐妹，并由卡尔·李特陪着她去。她这时的举动很古怪，在日内瓦，她求李特杀了她；李特只好提出两人一起死才行，她不肯；然后她又把船划到湖中心，想跳水自尽，要不是李特也要跟着跳，她就一命呜呼了。回到“阿喜”，柯西玛临去时的情景，瓦格纳是这样告诉我们的：“她扑在我的脚下，在我双手上印下了无数的泪痕和亲吻。我看着这景象，大惑不解，十分惊异，却找不出原因所在。”

1860年7月22日，萨克森大使通知他说，他可以自由进出德国了。

瓦格纳向往已久的赦免终于如愿，他再次越渡莱茵河进入德国，这次却没有像1842年那样泪洒莱茵。

“唉！再次踏上德国国土，我竟是一点感觉也没有。天啊！我一定是变成冷血动物了！”他写信给李斯特时这么说：“……我若是真正的‘德国人’，我的德国是在我体内。”

1861年8月，正在焦头烂额的时候，韦森冬克夫妇忽然来了封邀请函，请他在11月间，到威尼斯和他们会合。经过舟车转折，终于到威尼斯，使他怅然若失的、是看到韦氏夫妇安逸恬适，享不尽画眉之乐。《特里斯坦和伊索尔德》草稿事件后，宽容的奥托坚定地引导玛蒂尔德度过难关；她在数月前，感激地为他生下了个孩子。他们对瓦格纳在维也纳的困境，似乎毫不关心了。玛蒂尔德现在对他而言，“仅能”止于朋友。她拥有瓦格纳在1845年时所写的《纽伦堡的名歌手》原稿。有人说就是在威尼斯，她鼓励他重拾这个题材，以排遣怀才不遇的心境。奥托又领他去艺术馆，在那儿他看到了提香绘的《圣母升天图》，极为感动，当下就决心重写《纽伦堡的名歌手》。

现在的敏娜简直令人受不了，她对丈夫复杂的个性浑然不解。在她，特里斯坦和伊索尔德是一对神经有毛病的话匣子，而瓦格纳遇见的每个女人，都会使她疑心。只消提一下玛蒂尔德·韦森冬克几个字，就会使她叫骂不已。她变得尖酸恶毒，完全是中下层阶级的泼妇姿态。不巧，玛蒂尔德寄来一份圣诞礼物。据敏娜说，这个“烂货”寄来了一个绣花枕头、一包茶叶和卫生

纸，全用紫罗兰色的纸包装。于是，战争爆发了！她“狂骂乱吼，言词不堪入耳……猜忌、不信任、曲解每个字……”因而造成了瓦格纳的“最后决定”，他和她是完了！

瓦格纳独自在毕伯利希，十分需要女性的慰藉。这时和他有所来往的是两个年轻的女子：“麦儿”和“梅儿”。麦儿是玛蒂黛，二十九岁，是他在晚宴上认识的，蓝眼，金色头发，清纯，有学识，有魅力。他和麦儿之间并无爱情。他给她的信里，洋溢着《纽伦堡的名歌手》中欢欣、宁静的气息：

从我的阳台上，我看到夕阳之下，《金色的曼茨》景色绝美，雄壮的莱茵河挟着一川荣光流过，我的《纽伦堡的名歌手》的前奏曲，便在我的灵魂中清晰地响起。

1862年5月22日，他生日这天，他写下了第三幕的前奏曲。玛蒂黛·麦儿送给他六朵盛开的玫瑰，以后他每逢生日，就会收到她同样的礼物。

这年夏天，毕洛夫妇在毕伯利希瓦格纳的住处，做了两个月的客人。他和柯西玛的关系有了明确的改变。她不再像过去那般羞怯，不过她依然十分沉默，她的思想和感觉也仍然让人莫测高深。当他以自己的方式唱起《薇琪莉》第二幕里华坦的告别时，她的表情一如从前，只是“狂喜的神情化成了一些更高洁、更宁静的东西”。柯西玛这样的表情也许使他相信，她是属于自己的。因此，有时会玩笑地问柯西玛，是不是能让他用空的手推车，把她推回旅馆。这时候和瓦格纳聚首的，除毕洛夫妇外尚有一些其他的朋友，而最不快乐的却数毕洛。在瓦纳格面前，他自觉在音乐方面矮他一节，他明了自己永远成不了作曲家。柯西玛对自己的丈夫原本充满了信心，她甚至还为他写好了歌剧脚本。不幸，他对自己失去了信心，而柯西玛也对他失去了希望，她现在把眼光放在“更好的人”上面了。为了满足妻子突发的念头，毕洛遣了个画师契撒·魏利希来给瓦格纳作画，柯西玛为了要使他久坐不动，便念些东西给他听。毕洛这时不禁怀疑，瓦格纳和自己妻子之间是否另有隐情。

瓦格纳前往罗汶堡途中，曾在柏林稍事停留，正好毕洛准备开钢琴演奏会，他便和柯西玛一同驾车兜风。这次，他说：“我们的彼此戏谑，渐渐成了沉默；我们无言地彼此望进对方的眼睛里，和着眼泪我们轻轻地饮泣，相互倾诉，相互许诺。”这是他和柯西玛关系的转折点。

皇恩浩荡

1864年5月3日，早上10点钟，巴伐利亚年轻国王的内阁机要秘书弗朗兹·西拉·冯·匹夫特迈斯特，拜访了正在斯图加特（德国西南部一城市）的马夸舍避债的瓦格纳。他在前一天便已经在附近打转了，瓦格纳还以为是锲而不舍的维也纳债主，不肯见他。失眠了一夜以后，早上他壮起胆子，准备迎接最坏的事情的来临。结果，这个陌生人呈给他一帧国王的照片和御戒，并附上口信说，国王是他热烈的爱慕者，希望能为他解除物质上的一切顾虑，同时很盼望跟他见上一面。匹夫特迈斯特建议他当晚就起身往慕尼黑。瓦格纳当下便写了封信给国王，开始了他与国王之间，为时近二十年，大约六百封的书信往来。他写道：

敬爱仁慈的吾主陛下：谨呈上我的眼泪与至诚，告诉您诗章的奇迹，如天命的事实，已进入我贫鄙无爱的生命；而此生、此诗与此音乐，现在都属于您，我仁慈年轻的国王，请您支使它一如您自己的财产。惊喜莫名、忠心而真诚的您的子民理查德·瓦格纳。

1862年，年仅五十三岁的马克西米连突然去世，十八岁的路德维希二世于是即位为王。他成为德国南方最富有、最重要的一邦的国王，拥有极大的个人权势与自由，可以去从事自己想象中的一切，只是对于身负的政务重责，却没有半点经验。他喜爱阿尔卑斯山区，因为那里的湖泊和森林幽美僻静；他讨厌女人们的喋喋不休；教士、政客、军人、政府官员，与王朝的典礼仪节，对他一无用处；上戏院里去时，他宁可做唯一的观众，而不愿让人民死瞪着他看。他的臣子们都害怕他有一天会发疯。

这位思想极端浪漫的年轻国王，与这位五十出头，正值生命力最富盛时期的大作曲家，两人之间的友情，可以说是历史上最奇特而动人的一段。他们友谊的内涵，可以从他们来往的信件、诗句和电报中，略窥端倪。他倾慕瓦格纳，并下定决心，要使瓦格纳的作品能确切合宜地演出；他的戏剧理想，就印证在瓦格纳的作品里。他与瓦格纳都相信，戏院扮演着重要的角色，是文化的中心所在，而非无益的消遣。这年稍晚时，他写信给瓦格纳说：“我的意思是要演出一些像莎士比亚……严谨而重要的作品，诱导慕尼黑的大众，进入更崇高、更深思的情绪中……以准备迎接你的天才奇迹。”

1864年5月4日，下午较早时，路德维希二世和瓦格纳，终于在慕尼黑的王宫会面了。路德维希二世苍白而紧张地等候着。事后他写信给日后的未婚妻苏菲说：

他俯身吻我的手……久久保持着那个姿势而不发一语。我弯身向他，把他紧紧拥在胸前，觉得自己在起誓，要终生对他忠实。

瓦格纳也写信给艾莉莎·韦勒，谈到这位孩子国王的俊美：

他是，啊！这样的美好而充满灵性，这样的深情而完好。我不禁颤抖着，恐怕他的生命，会像在这个凡鄙的尘世里，天降的美梦一般，稍纵即逝。他以初爱的热烈和激情来爱我……他像我自己的灵魂一般了解我。

史坦堡的美景于是开始。路德维希二世每天派马车来，接瓦格纳上柏格去，两人狂烈而喜悦地一谈便是数小时。路德维希二世对于瓦格纳的著述了如指掌，对他的诗句则默记在心。年薪四千弗罗林，却只消做他自己——理查德·瓦格纳就行！这真是太棒了！他们共同的任务是，经由戏院再造德国。瓦格纳万万想不到，国王的恩宠，竟是招致报界与政客们联合攻讦的肇因，使他最后不得不含恨离开慕尼黑。

5月底，瓦格纳呈给国王一份计划书，表明自己写作计划和时间。每次柏格会谈后，再回到自己没有爱情的单身别墅里，他就越发地感到寂寞凄清。他不断地写信给各地的朋友，告知他们自己交了好运。“他是上天派来给我的——我是因他而存在、而创作，我爱他……”瓦格纳非常需要女性的陪伴，或许他是渴盼有柯西玛在身边，但她是挚友之妻，因而不愿有所行动。他邀请麦儿前来，虽然表明自己诚心，别无他意，仍然不为麦儿的母亲所准许。最后，迫不得已，只好绝望地写了封信给柏林的毕洛，催促他和妻儿前来与他共度夏天。1864年6月29日，柯西玛带着两个孩子出现在碧蕾别墅；过了一星期，毕洛也抵达了。就在这星期里，这三个人的三角关系便告结束。瓦格纳和柯西玛已经下定了决心。九个月之后，1865年4月，瓦格纳的第一个孩子，伊索黛·约瑟夫·露朵薇加出世了。那天，正是毕洛指挥的乐团首次排练《特里斯坦和伊索尔德》的一天。

从这时起，柯西玛便对瓦格纳加紧控驭。她对他波涛汹涌的天才威势，佩服得五体投地。她知道自己在他的艺术使命里，要占着一席重要的地位。柯西玛此时二十六岁，从出生迄今，生活就不很容易，也不曾快乐过。她的生母玛丽·达格尔，于1835年同李斯特私奔，在五年当中，生下一子二女，柯西玛出生于1837年的圣诞节。玛丽与李斯特分手以后，根据法国的法律，她无权监管子女，李斯特便不让他们同她住在一起。柯西玛曾接受音乐、仪态和其他方面的严格训练。

瓦格纳在巴黎初遇柯西玛时，她长得高挑清瘦，面色病黄，鼻子很长，有一头漂亮的金发，日后还加上深沉响亮的声音。她给人的印象是，终日渴盼着一段轰轰烈烈的激情，同时相当当地自负和虚荣。柯西玛后来和妹妹搬到柏林去，由她们的钢琴老师汉斯·冯·毕洛的母亲照料；两年后，便嫁给了毕洛，双方都很满意。她有了合法的婚姻，不再处于非法的耻辱中；毕洛则成了老师李斯特的乘龙快婿。

毕洛凸眼，短颚，性格不稳定，看来是个天生的悲剧角色。他是个聪明的傻瓜，有着卓越的音乐天赋，作为乐队指挥和钢琴家，倒是很出色的。可是，他的粗鲁、暴躁、易怒，使他树敌无数；他的言语尖刻、易于伤人，说话之前决不考虑，而且一点也不圆滑。可怜他遇上自己言行失误时，又没有能耐来处理，只是让自己崩溃。柯西玛像个自豪、能干且满怀野心的妻子，总希望他成为有所成就的人，偏偏他总是自惭形秽。打从一开始，他便深信自己对柯西玛一无价值，结婚前夕还告诉李斯特，“倘若她觉得上我的当”，他可以“还她自由”。瓦格纳只要对他的曲谱瞄上那么一眼，就叫他感到自己深身全无是处。在读了《纽伦堡的名歌手》的曲谱之后，“天啊！”他说：“所有的理想和值得保存于德国精神里的东西，竟然就在这一颗脑袋里！”

瓦格纳把柯西玛当作情妇，毕洛并不如传统的一般丈夫那样妒忌，他太了解她了。来到慕尼黑之后，瓦格纳为他争取到两千弗罗林的年薪，担任国王的“音乐导引”，“以正确的方式”来引导他“明瞭、纯正、美好的音乐文字”。

9月，瓦格纳搬进了伯利纳史特拉琴街21号，这是慷慨的国王所提供的。尼伯龙根的时代就要开始。瓦格纳将《尼伯龙根的指环》版权售与路德维希二世，价格是三万弗罗林。1864年开始，瓦格纳便从国王那里陆续获得约五十万马克的“礼物”、酬劳和其他的帮助；至于瓦格纳给国王的回报，则是《仙女》、《爱的禁忌》、《李恩济》、《莱茵河的黄金》、《薇琪莉》、

《纽伦堡的名歌手》与《忠诚进行曲》的曲谱，《漂泊的荷兰人》、《齐格弗里德》第三幕的管弦乐草谱，《众神的黄昏》第一幕、第二幕的复本，与《少年的齐格弗里德》的手稿。

国王很希望对瓦格纳的生活和思想有更多的了解，因此，瓦格纳开始向柯西玛口述长达一千页的自述。现在她已经俨然就是伯利纳史特拉琴街 21 号的主妇了，料理家务，处理他的信件，决定谁可以见他，谁不可以见他，朋友们开始感觉到她的一些不好的影响。

导致瓦格纳垮台的事件，很快地一件件接踵而来。

路德维希一世已经八十高龄，他写信给路德维希二世，要他舍弃瓦格纳。结果路德维希二世反而邀请瓦格纳到贺亨史凡高去，两人一起尽情狂欢了一周，其间，两人每天诗文酬唱，并把自己的快活记载下来。

瓦格纳写道：“我现在明了了帕西法尔对我的爱的深刻和美好了……他就是我自己，却更年轻，更美丽……”

路德维希二世写给柯西玛的是：

我独自一人实在承担不了这样极致的幸福，我一定要倾泻出来，给一颗知道我、了解我的心……。噢，他真是神妙，神妙！我的使命，是他需要救赎时，为他活，为他战斗，为他受苦。

返回慕尼黑后，麻烦就来了。瓦格纳的敌人布下了陷阱，就等他不小心跌进去。11月26日，《人民使者》发表了一篇文章，指控他阴谋排除两名内务大臣——匹夫特迈斯特和普霍腾，进而取代他们的位置。在柯西玛怂恿之下，瓦格纳终于落入圈套，他为《快讯》匿名写了篇怒气冲冲的文章，攻击内务大臣们，正好应了干预巴伐利亚内政的指控。普霍腾的机会来了，他大胆地呈了一封奏文给陆德威，说道：

陛下圣明，请务必在您忠诚的人民对您的尊敬和爱戴，与瓦格纳的友谊之间做一选择。

普霍腾的背后有着全体大臣撑腰，还有太后、国王的叔公、慕尼黑大主教，与许多尊贵人士的声援，内阁甚至酝酿着要全体总辞职。路德维希二世不想步祖父的后尘，于是屈服了。因此，内阁要求瓦格纳离开巴伐利亚。

瓦格纳特别的心性这回又助他度过了难关。狂风暴雨当中，他并未神经质地丝绸满室的书房里踱上踱下，他仍安详地在为《齐格弗里德》谱曲。1865年12月10日，早上5点钟，瓦格纳离开了慕尼黑。他看来神情黯淡，面色苍白，精神涣散。同他一道上火车的是仆人弗郎兹和爱犬波尔。柯西玛、柯内利和另一个朋友为他送行。行前，路德维希二世曾有信给他“心爱的、热爱的朋友”，请求他“永远别误解我”，并祝他的创作成功……

瓦格纳下定决心，只要匹夫特迈斯特和普霍腾在，就绝不回慕尼黑。1866年初，他潜心于《纽伦堡的名歌手》的谱曲工作。离开慕尼黑之后，便前往日内瓦，在城外租了一所乡居“阿堤晓”，后来又往法国南部去寻觅合适的住所。到了马赛，他接到德累斯顿的普契尼来电，说敏娜已经亡故。电报已经延误多时，他根本赶不及去参加葬礼了。他回信说，这则消息，使他的感觉全失，“……我麻木地坐着想着，不知道下一步要做什么。”他的反应是真诚、毫无虚饰的。

回到阿堤晓后，瓦格纳完成了《纽伦堡的名歌手》第一幕的谱曲。3月8日，柯西玛和女儿丹妮拉也来了。到了月底，她要返回慕尼黑。瓦格纳送她送到康士坦士湖边的罗曼香，沿途经过琉森湖，看到湖上有岬隆起，上面建有精致漂亮的小屋，名“特利伯森”。送柯西玛上船后，他便走近细瞧一番，虽然看来长年失修，他却决定了要它。国王送来五千法郎，让他预付一年的

房租。4月15日，瓦格纳便迁了进去。他在这里快乐地度过了住后六年的岁月、完成了《纽伦堡的名歌手》和《齐格弗里德》。他为《众神的黄昏》和《齐格弗里德牧歌》谱曲，写书评论贝多芬，指挥音乐会和歌剧演出。柯西玛也在此为他再生了两个孩子后，成了他的妻子。

今天，特利伯森已成了瓦格纳博物馆，任谁见了都会佩服瓦格纳的眼光。柔滑平静的湖上，船只点点，各自笼罩在一圈银光当中。四周的草地上有成群的牛儿，牛铃懒懒地叮当作响，连接白天和夜晚。这时，俾斯麦暗中计划着要开创一个新的德意志帝国，由普鲁士的霍亨索伦王朝来统治。他首先于1866年6月，挑起奥地利和普鲁士之间的战争，巴伐利亚要想置身事外非常困难。路德维希二世和他的臣民情感上都偏向奥地利，因为彼此在文化、宗教、地理位置和王族的血统起源等方面都十分类似。瓦格纳曾写信告诫陆德威说，俾斯麦是个狂妄的“强客”，正在玩弄着他的权谋诈术。可是两个月之后，奥地利败于柯尼格拉茨，巴伐利亚败于季辛根，他又改变了看法，认为俾斯麦才是德国唯一的希望。

1867年，柯西玛为瓦格纳生下第二个女儿伊娃后，便随同毕洛回到慕尼黑。这是毕洛坚持的，认为他和柯西玛应该一起露面，以止谣言。瓦格纳和柯西玛自然是感到难分难舍。瓦格纳后来说，他难受死了，“我渴望大病一场之后死去，我不能够，也不愿意再活下去，但愿一切都结束吧！”路德维希二世希望瓦格纳到史坦堡去庆祝5月22日的生日，他百般不愿；只因柯西玛发电报来，要他万勿拂逆王意，才勉强上路。国王已经为他租下史坦堡附近的普里斯特勒别墅。瓦格纳抵达后，路德维希二世立刻告诉他，要准备示范演出《汤豪泽》和《罗恩格林》，要请毕洛负责排练，瓦格纳督导。瓦格纳选了约瑟夫·提克瑟来饰唱主角。提氏是他德累斯顿时代的老搭档，现在已经六十岁，看起来再不像那个追寻圣杯的年轻人，英姿焕发的武士了。路德维希二世看到自己心爱的罗恩格林，竟是这副德行，吓了一跳，于是未和瓦格纳商量，就径自下令更换人选。瓦格纳一怒之下，离开了普里斯特勒别墅，回到特利伯森去了。数日后，国王来了封信：“我亲吻那掌握我的手。”

由这件事情看来，陆德威和瓦格纳两人在基本态度上有着差异。路德维希二世认为剧情的演出比歌唱重要。瓦格纳从今以后，就越来越认真考虑要建一座自己的戏院了。

瓦格纳的客人们都看得出，特利伯森的生活快乐又舒适。国王给的薪俸非常优厚。德国、法国、意大利各地对他的作品需求日殷，尽可能满足他君王般的享受。虽只租住了六年，其间却曾大举翻修，重新装潢内部。在这一小方乐土上，狗儿们顽皮地嬉戏，孔雀则在高大的白杨树间高视阔步，大鸟舍里有金色的雉鸡与其他珍禽。此外，华亭还建了亭园，辟了果园和菜圃，雇有八个仆佣，备有一匹马和一辆马车。尼采称它是“福乐之岛”。在这儿，瓦格纳把1867年下半年的时间，都花在《纽伦堡的名歌手》上，它的曲谱完成于10月25日晚上8点。不过，他创作所需的宁静，却因柯西玛复杂尴尬的处境，对慕尼黑的憎厌，他和国王之间日益冷淡、前途难卜的友情，以及他对兴建拜洛伊特戏院的别有打算，而受到干扰。

1868年11月16日，柯西玛在四年的“秘密”关系后与女儿伊索黛和伊娃搬进了特利伯森，并开始记日记，这是有关瓦格纳最后十五年生活的重要资料。嗣后，柯西玛便掌握着瓦格纳的命运，为他带来了稳定的写作状况，把他的社会主义和革命思想置诸脑后，鼓励他的国家主义、仇视异邦与反犹

太的态度。1870年，瓦格纳和柯西玛在琉森的新教教堂成婚，证人是玛薇妲·冯·梅森布和他的助手汉斯·李特。

瓦格纳与柯西玛在自己的小乐园里散步，或是一起走路或驾车前往琉森购物时，两人看起来真是不寻常的一对。他穿的是法兰德斯画师的装束——黑丝绒外套，黑缎及膝的短裤，黑丝长统袜，色彩鲜艳的缎质领带，缀满花边的衬衫，丝绒的小帽。柯西玛则身着斜纹呢的长衫，装饰着过多的花边，手拿一顶宽边帽，上面点缀着花朵。柯西玛严峻、母亲一般的统御，仍控制不了他偶然大发的玩兴和调皮。1869年7月里有朋友来访，他竟然在阳台上做蜻蜓倒竖，并且在树上、墙上攀上爬下，以娱客人。多年前，他由莱比锡逃往苏黎士时，有一晚也是童心大发，把他主人屋里的门一扇扇都从铰链上扯下来。

1870年6月26日，在瓦格纳的反对，路德维希二世的坚持之下，在慕尼黑非常成功地举行了《薇琪莉》首演。瓦格纳现在对慕尼黑很不欣赏，他已经有了主意，要在拜洛伊特兴建自己理想中的剧院了。

瓦格纳在拜洛伊特

在一封从拜洛伊特寄给国王的后期信件中，理查德·瓦格纳回顾一生，坦白地承认道：“啊，到底找到了幸福！并且我还可以不无自豪地说，不是什么小人物，而正是最仁慈的国王和我妻子这样的女人，不仅使我保住了生命，而且赋予了我的生命以最高荣誉！”他指的是那些使他得以在所有斗争中获胜，并完成他所计划的全部作品的条件，这些条件使得他与路德维希二世初交所“估计”在1873年就“幸福死去”的日期延长了甚至十年。

经济上的独立，奢侈豪华的生活，别墅和节日会演剧院，甚至音乐剧的演出，这一切他都要感恩于国王。但他与柯西玛的结合才最后确定了她的成功。柯西玛成了遗产保护人。直到瓦格纳去世，他的节日会演计划仍是与瓦格纳夫人密不可分的，节日会演的那座山岗好像只是专门用来上演瓦格纳作品的；如果他的作品不上台，它也似乎丧失了它的作用和意义。而拜洛伊特节日会演的组织安排则是由柯西玛一手操办。

1870年7月19日，法国对普鲁士宣战，瓦格纳再度感染了爱国的情绪。德国对他而言，不再是艺术家和梦想者心中的地理名词，或是哲学或是诗的意念，而是雄壮胜利的祖国。普鲁士在俾斯麦掌管之下。俾斯麦成了自然的领袖，注定了要重造德国的统一。所幸柯西玛与他的感觉相同。

1871年初，瓦格纳心中充满了新的爱国热情。他写下《致巴黎的德军》一诗，共五个章节，称誉德国是一个战无不胜、攻无不克的民族。1月，在凡尔赛宫的镜厅里宣告成立德意志帝国；威廉一世加冕为德皇。瓦格纳谱下了《皇帝进行曲》，这是一首动听而振奋人心的音乐。

瓦格纳现在要迈进他生命里最后一个伟大的阶段了。为了实现一个理想——让他的歌剧能确切地演出——他准备在这六年，离开心爱的特利伯森，冒着遭国王取消薪金的危险，到处抛头露面，四处奔走，只为追求自己的目标。他的倾慕者莫不目瞪口呆地看着那不可能的事，在这精力充沛、意志坚定的小老头手中变为可能。

离开了奥格斯堡后，瓦格纳与柯西玛便上拜洛伊特去，在那个小镇里很引起一阵骚动。他喜欢这个地方，也喜欢附近的村野，他决定迁到这里来，建一座大戏院，准备在第一季演出《尼伯龙根的指环》。

去了莱比锡和德累斯顿以后，瓦格纳与柯西玛又前往柏林。他到柏林的原因，一是想争取德皇与俾斯麦对拜洛伊特的支持，二是与朋友罗西尼等共商兴建戏院的大计，并在艺术学院发表演说《歌剧的命运》。5月3日晚，俾斯麦在家中接见了瓦格纳，对他十分礼遇。柯西玛的日记里记载，瓦格纳对这历史性的会晤很满意，不过，他告诉她：“……要使他支持我的目标——却是我所办不到的。”他后来写信给杜弗利普说：“实现我的计划的花费，将由私人来负担。”于是有了“保证顾客”的方法，拜洛伊特最初的经费即由此而获得。

5月16日，瓦格纳和柯西玛回到特利伯森，此后他再没有多少时间可以享受湖边的宁静了。以后的十二个月里，他写下了《众神的黄昏》第二幕和第三幕的草谱，并为拜洛伊特的第一季演出做一切必要的准备工作。他告诉朋友说，他所以选择拜洛伊特，是因为这儿没有好争论的访客，缺少一座大戏院，而且最重要的是，它在恩主的王国巴伐利亚境内。他除了表示希望拜洛伊特当地赠他一块合适的土地兴建戏院外，他同时还表示希望自己能有一

片草地，和宫廷花园相接，并与通往城外的“隐居所”的道路相连，这座隐居所是18世纪时腓特烈大帝的妹妹修建的。自与柯西玛结合以来，到现在他已经有了两个同母异父的女儿丹妮拉和白朗蒂娜，以及自己的三个孩子，伊索黛、伊娃和西格弗利。

拜洛伊特的议员诸公，对瓦格纳的建议反应热烈。他们有着优越感，想象丰富而又慷慨大方。他们同意拨一块土地让瓦格纳兴建他的“国家戏院”。他估计戏院的修建和歌剧演出的费用要三十万塔勒，他和赞助的朋友们便决定发行一千股“保证顾客”，每股三百塔勒。曼汉一位音乐商艾米尔·贺克尔和他所创建的“瓦格纳社”帮了他不少的忙。

这时候，瓦格纳和尼采的友情，正是最亲密、热烈的时候。尼采在曼汉听过三十六人的小型乐团演奏《齐格弗里德牧歌》后，声称就瓦格纳而言，只有音乐才是真实的。他觉得瓦格纳和他将要携手革新德国文化。他送给柯西玛一本尚未出版的《悲剧的诞生》，特别印在黄色的纸上。他把这本书当成是向瓦格纳艺术所表示的虔诚的敬意。

1872年5月22日，瓦格纳五十九岁生日这天，上午11点奠下了戏院的第一块基石。在这个日子里，大雨倾盆不止。他本来很希望，就在不远处的威玛的李斯特能来捧场的，他为此还绞尽脑汁，写了封情文并茂的信给他。可是由于俄国公主从中作梗，李斯特只托人写了封词意温馨的贺函给他。尽管大雨哗哗啦啦地落，仍有数以百计的人，踩着深及脚踝的烂泥，观看奠基典礼。路德维希二世拍了封电报来说：“今天，我与你在精神上的结合较以往来得更紧密。”军乐队奏起了《忠诚进行曲》，那块基石，和一个装着陆德威的电报与瓦格纳的短诗的小盒，缓缓地落入穴中。瓦格纳举起锤子敲了三下：“祝福你，我的基石，愿你持久，愿你坚牢！”当他转过身来时，面色死灰，泪水在眼中打滚。前天晚上他才梦见儿子西格弗利满脸伤疤，使他怵然心惊，不知究竟是什么预兆。由于大雨，其余的仪式便改至18世纪建的那座歌剧院里去举行。尼采写道：

瓦格纳和我们当中一些人驱车回城。他很沉默，显然是在沉思默想……。今天他进入生命里第六十个年头。过去到今天，他所做的每件事情，都是为着这一刻而准备……。我们能够了解他伟大的行为，并且由于了解它，而守护它，使它得以实现。

尼采虽然自称多少了解了瓦格纳内心的理想，次年，这“伟大的行为”遭遇财务的困难时，他就把自己和它疏分。

在歌剧院里，瓦格纳发表了预定的演说，说这座戏院，要将每个声音和每个动作的完全含义，精确地传达给观众；要在当时的可能艺术范畴内，让观众欣赏到最完美的戏剧艺术范例。

……我们奠下了一块基石，要建立起我们德国最崇高的向往中尚不可能的巨厦。

当天下午，宾客们又重聚在歌剧院里，听瓦格纳指挥演出第九号交响曲。“我们不再开演奏会了，”瓦格纳欣喜地说：“我们只是要创作音乐，让世人看如何演奏贝多芬。要是有人批评我们，他就滚一边去罢！”

7月15日，他重新开始写作《众神的黄昏》第三幕的管弦乐草谱，一星期后完成。他告诉柯西玛：“我不知道，究竟是什么最使我感到振奋，是崇高的音乐，还是崇高的成就？我觉得好像自己的目标已经达成，而我现在就可以瞑目了。”

1872年底，瓦格纳和柯西玛出发上德国去，寻找适合拜洛伊特的歌剧天才。在沉重的压力下，多亏了柯西玛长期的悉心照顾，才使瓦格纳免于崩溃。

不久他们就发现“保证顾客”认购的情况很惨淡，必须设法另辟财源，才能支付建筑师、机械师、装璜师、设计师等的费用。每当走投无路之际，瓦格纳总忍不住说：“天知道，我能不能成功啊！”在五个星期里，他们走遍了符茨堡、法兰克福、达木斯塔特、曼汉、斯图加特、史特拉斯堡、喀尔斯鲁、威斯巴登、曼茨、科伦、杜塞尔多夫、汉诺威、布莱梅、玛德堡、德骚和莱比锡，最后泄气地回到拜洛伊特。瓦格纳写了一篇《今日德国歌剧舞台一瞥》，以讽刺挖苦的语气，论述它的得失。他惯见自己的歌剧受到删节减损，变成残缺不全；没人了解他的音乐戏剧与平常的歌剧有何不同；也没有哪个歌手或演员明白，乐曲与动作连续协调发生，对他的作品而言是很重要的。

12月15日，瓦格纳首次显示出心脏病的症状。柯西玛在日记里记道：“我只能跟着他，跟他一起受苦，却帮不上忙。”剧展的经济情况确实非常严重。1873年初，以每场一千塔勒左右的价格，举行约两百场的音乐会，才能够支付一切需要，真把他给吓倒了！

瓦格纳和柯西玛决定倾全力在柏林和汉堡筹钱。1873年1月，瓦格纳在柏林举行《众神的黄昏》诗歌朗诵会，听众中有王子、陆军元帅、大使、大学教授、画家、俾斯麦的银行家等。瓦格纳是个非常优秀的朗诵家。柯西玛在日记上写道：“……他的脸孔发光，他的眼神超远而贯注；他的手充满魔力，不论在静止时或是动作中；他的声音吐出安详、纯静的灵魂，他进入最深邃之处，又达于外在的远处。”

对于瓦格纳朗诵的美妙和庄严，并非只柯西玛一人有此评论。很多人都注意到，瓦格纳在朗诵时，不仅是个诗人，而且还是个演员。他的歌剧同样是以作曲家、诗人、戏剧家、指挥家、布景设计家、歌唱家和丑角的想象力而创作完成的。鄂尼斯特·纽曼说他是个“比其他任何演员都好的演员，比其他任何歌手都好的歌手……比其他任何指挥都好的指挥”，因此注定了他对人们演出他的作品，永远感到不满意。不论他是多么兴奋，或者是热情洋溢，或者是气愤难当，他的大脑袋总是不动，五官总是宁静安详，清澈的蓝眼睛总是定定地望着听众，搜寻知音，或是定望着内心里的幻想。

1874年4月28日，瓦格纳一家搬进了汪费利别墅，这所建筑陆德威捐赠了两万五千塔勒。在往后的岁月里，迄1883年瓦格纳过世止，汪费利是他、柯西玛和五个子女的家。在这儿，他和朋友及门人以音乐论交，训练歌手，并接待剧展的嘉宾。进门处的上方，他以这所新罗马式的别墅名字，镌了一句诗：

我的苦痛在此处寻得了安宁，
且让此屋名曰苦痛中的安宁。

瓦格纳在苏黎士时的梦想，是免费请人们前来，在莱茵河畔临时搭起的木造戏院里，观赏《尼伯龙根的指环》的演出，演毕戏院即拆掉；而现在拜洛伊特的想法，却又更独特了。左派人士认为，普法战争造成了瓦格纳毫不容情的国家主义思想，因此才有拜洛伊特计划的产生。他在汪费利口述自传，以“大师”自诩，集结著作出版，创办刊物《拜洛伊特》，做他的代言者，并创建瓦格纳社。“艺术与不平等”，“艺术与宗教”，是瓦格纳这位理论家的新主题。不过，欲窥瓦格纳的奥妙“真相”，还得看剧展山上的戏院成就才行。

汪费利很可以是任何一个有钱的、受过教育的德国中产阶级人士的家。瓦格纳凭着卓越智慧和能力，最后终于为各阶层所接受。在这里，再没有

他的敌人们所预见的芳香、奢侈的丝绸和锦缎。宽敞的客厅有着弓形窗户，面对着美丽的花园。瓦格纳常在这里，戴着丝绸帽，或是朗读自己的诗，或是弹钢琴，或与音乐及艺术界朋友小叙。他广博的阅读兴趣，可由墙上排列的三千本书看出来。书架上方悬有歌德、贝多芬、李斯特、柯西玛、瓦格纳之母等人的画像，这些人或多或少都曾影响过他。

瓦格纳已经准备好要迎接川流不息的王室贵宾，并为路德维希二世安排了8月6日至9日的私人彩排。路德维希二世准备在极秘密的情况下来到拜洛伊特，他说他讨厌见到那些烦人的公主们，不喜欢听她们吱吱喳喳、毫无内容的谈话，“我来是要好好享用你伟大的作品，使我的心境、灵魂重得滋润……”8月6日凌晨1时，他搭乘专用火车前来，在一个信号站下车，瓦格纳已经在此候驾了。自1868年7月《纽伦堡的名歌手》首演以来，两人还是首次见面。御用马车送他们到隐居所去，两人叙谈到凌晨3时。《众神的黄昏》演毕，国王仍和来时一样，于午夜时分登上火车，返回贺亨史凡高。事后，国王捎来一封信，狂喜兴奋之情，溢于言表：

伟大的、无与伦比的朋友！你是我一切事物里最珍贵的……你是神人，不会失败，不会错误……是真正的艺术家，自天上带来圣火，要感动、提升并救赎世上的我们……

路德维希二世刚走，德皇便于8月12日，第一次循环演出的前一天抵达。瓦格纳丢下排练前往车站迎接，大批的民众夹道欢迎。德皇对瓦格纳说的第一句话是：“我从没想到你会成功！”在接见的仪式之后，他再也按捺不住心头的快乐，进了马车，像个孩子似的，大喊着：“哇！哇！”并向群众挥舞着帽子。在这1876年8月里，前来观赏剧展盛况的，尚有巴西皇帝匹得罗二世、华腾堡国王，以及许多的大公和王子。此外较特别的平民如柴可夫斯基、韦森冬克夫妇和尼采等人都来捧场。不过尼采在演出一、二幕后，便因头疼欲裂，逃入附近的森林里去了。担任指挥的是李特；舞台布景由布鲁克纳兄弟，依照约瑟夫·霍夫曼之设计而制作。弗朗兹·贝兹饰唱华坦，卡尔·希尔饰阿伯利希，莉瓦·列曼演华琳黛。在其他的剧里，阿尔伯特·尼曼饰唱西格蒙，阿玛莉·玛特纳演市伦希黛，乔治·温格饰齐格弗里德，瓦格纳的侄女乔安娜饰第一位命运女神诺恩。《众神的黄昏》落幕后，瓦格纳出现在舞台上接受观众的欢呼。他告诉大家说，德国现在终于有了国家性的艺术了。第二天举行盛宴，宾客七百人。他致同到一半时，突然转身向李斯特说：“这里有个人，如果没有他，各位也许永远也听不到我一个音符——他就是我的朋友弗朗兹·李斯特。”他张开双臂，步下台阶去拥他。

一切结束之后，柯西玛在日记上写下了深深的喟叹，从来就没有人相信，瓦格纳的计划能够成功的。观众虽已散去，汪费利却依然高朋满座。瓦格纳是胜利了，可也心力交瘁了！他完成了历史上一件伟大的艺术奇迹，在十五小时的音乐中，他尝试描述出感情和智慧世界坎坷的全部经验。人们开始热烈地拥护他，或是激烈地反对他；他成了人们崇拜的偶像，也成了人们咒骂的对象；他是有史以来，最叫人争论不休的作曲家。他读了德国神话和北欧的英雄冒险故事之后，创作出了这样无上美妙的声音，深入人们灵魂的禁地，暴露了我们深受压抑的天性，并对我们毫不禁抑的诉诸于感官之乐，表示轻蔑。至于《尼伯龙根的指环》的文学内容，则兼容博大，许多伟人、音乐家和作家，都曾受到他的影响。他的愿望，是要把德国和北欧的神话世界凡人化，把它们传达到德国人的灵魂里去。

尼采是了解《尼伯龙根的指环》的意义的。1876年，他在《致拜洛伊特

的理查德·瓦格纳》里，曾问道：“这是为你而作的吗？”1911年，盖尔哈特·霍普特曼认为《尼伯龙根的指环》是一股隐秘的喷泉，自地底深处喷涌出一股不知名的炽烈的物质，涤清了数千年来积存在人类灵魂里的渣滓。对于托玛斯·曼、萧伯纳以及其他许多的作家和诗人而言，《尼伯龙根的指环》都具有各种不同的诱人的含意。

《尼伯龙根的指环》演毕，瓦格纳就逃离了拜洛伊特潮湿的气候，要在意大利的阳光里，重新恢复体力和精神。9月14日，他带着柯西玛、四个孩子和一个女家庭教师，动身上意大利，准备利用他为美国独立百年作曲所得的五千美元，豪华地度假。可是他的度假兴致，却因传来剧展亏损十二万马克的消息，而消失殆尽。走过好多地方后，瓦格纳一家于1876年12月底，返回拜洛伊特。为了承受财务上的压力，他又像过去一般，转求于精神上的平衡——开始创作。次年1月25日，他对柯西玛说：“我开始作《帕西法尔》了，没有完成我决不离开它。”他把《法尔帕西》改成《帕西法尔》，是有人告诉他，“法尔帕西”在波斯语中是“愚蠢纯洁的人”的意思，他把它颠倒过来，成了“纯洁的愚人”。4月19日，他就让柯西玛看了《帕西法尔》第一幕至第三幕的全文。

1876年，彼得·柴可夫斯基在《忆拜洛伊特》中说：

我必须说，每个相信艺术具有促进文明的力量的人都会从拜洛伊特得到一个令人耳目一新的印象，因为这个伟大的艺术事业由于它的内在价值和影响将在艺术史上建起一座里程碑……。

肯定地说，在拜洛伊特，一件我们的子孙都要纪念的事业完成了。

在此，我们应该更深入地去了解瓦格纳以及他的艺术。他在1872年5月22日献辞中说：“你们，我的特种艺术的朋友们，我最独特的创作和作品的朋友们，我要向关心我的计划的人呼吁，为了我的作品，我只好请求你们的帮助，帮助我的作品原原本本地展现在那些人眼前；尽管迄今为止他们接触到的我的作品很可能是走了样的，他们仍然对我的艺术表现了真诚的爱好。

如果一个人最擅长和最醉心的事情不在他生活的全貌中一再显现，就未免太奇怪了。对于才智卓越的人来说，生活不仅应当成为性格的反映，就像在每个人那里一样，而且首先应当成为他的智力和独特能力的反映。叙事诗人的生活本身包含着某种叙事诗的东西，剧作家则戏剧性地度过一生。

自从支配瓦格纳的激情本身成为有意识的，并且囊括了他的整个天性，就完全不能无视他生涯中的戏剧性因素了。从此以后，他漫不经心地摸索着，游荡着，听凭旁枝丛生，而在道路交错和方向变换之中，在时常冒险地曲折地抛出他的计划之时，却有独一无二的内在规则支配着，有统一的意志支配着，上述情形由这意志得到解释，这种解释听起来常常如此令人惊讶。但是，在瓦格纳的生活中还有一个前戏剧阶段，有他的童年期和少年期，人们考察这个阶段必定感到困惑莫解。他本人看起来完全不曾预示过什么；人们现在回顾时或许可以理解为预兆的东西，到头来表明终究是那类与其说会激起希望不如说会激起疑惑的特性：一颗激动敏感的心灵，应付百事时的神经质的匆忙，陶醉于近乎病态的高度紧张的心境，从心平气和一下子变得暴跳如雷。在艺术上，他不曾受过世代相传的严格家教；对于他来说，绘画、诗艺、演剧、音乐都是高深莫测的教养，可望而不可及。乍看起来，他似乎生来是要做半瓶醋的。他命定要在其中成长的环境，对于一位艺术家来说，并非一片值得庆幸的家园。当他与学者名流们交往之时，他既容易危险地热衷于精神

趣味，也容易因博学生生出自负。感情轻易被刺激起来，但不能得到彻底满足。这个少年放眼四周，发现自己被一些奇怪地早熟而又勤勉的人们包围着，与之不可思议地对峙着的，却是配乐可笑且压抑心灵的五花八门的戏剧。如今，特别使从事比较的行家注目的是，一个天资甚高的现代人，在其童年和少年时代却如此缺乏童心，如此缺乏质朴的个性，如此罕能具备这些特点；相反，像歌德和瓦格纳这样完全返朴归真的少数人，却始终比芸芸众生、比后生之辈更具童心。艺术家生来就有高度的摹仿力，他必将特别受到现代生活那种无力的面面俱到的侵袭，犹如受到一种儿科急症侵袭一样；他之像一个老人甚于像稚童和少年，老人才是他真正的自我。只有一个人，而且是那个后来才找到他自己的少年时代的人，才能够创造出少年人的维妙维肖的原型，创造出《尼伯龙根的指环》中的齐格弗里德。后来，瓦格纳的壮年是作为他的少年时代来临的，因而他至少在这一点上同平常的天性适成对照。

一俟他在精神上和德行上成熟，他生命的戏剧也就随之开始。现在真是柳暗花明！他的天性异常地简化了，彼此分在两种本能或两个部分。在最下面骚动着的是惊涛骇浪一样的强烈意志，它好像要泛滥于一切道路、沟和洞穴，渴望得到权力。只有一种完全纯洁自由的力量，才能为这个意志指出一条通往善与仁爱之路。这样一个意志倘若与一颗狭隘的心灵联结，就会任意妄为而招致厄运。无论如何，要立即找到自由之路，放进纯净的空气和阳光。当一种顽强和努力一再发现自己归于无效，它就要作恶了。有时问题在于客观情势，命中注定，而不在于努力不够。于是，那不顾问题的所在仍然不肯放弃努力的简直是破釜沉舟，并且因此变得易怒而不公平。于是竟会发生这样的事：在寻求至善的道路上，善良的天性变野蛮了。正是在那些仅仅追求自身道德纯洁的人中间，在隐士和僧侣中间，可以发现这种变野蛮的、病入膏肓的、被失败削弱和毁掉的人。有一个温情脉脉、满怀柔情蜜意轻声劝告着的幽灵，它憎恨暴行和自戕，希望看到人人摆脱枷锁。这个幽灵向瓦格纳进言。它降临他，抚慰他，它为他指路。我们来看一下瓦格纳天性另一部分；然而我们应当如何描述它呢？

一个艺术家所塑造的形象并不就是他自己，然而，他显然怀着挚爱依恋的形象系列的确说出了艺术家自己的一点东西。不妨想一想李恩济，漂泊的荷兰人和森塔，汤豪泽和伊丽莎白，罗恩格林和爱尔莎，特里斯坦和马可王；其中贯穿着一股精神净化和光大的潜流，日益浩淼而澄澈——而面对瓦格纳本人灵魂中最内在的变化，我不禁在此止步，纵然带有羞惭的保留。在哪个艺术家身上可以在相似的程度觉察到同样情形呢？席勒塑造的形象，从洛伊贝恩到瓦伦斯坦和退尔，也经历了这样一条净化之路，而且说出了其塑造者成长的某种东西。可是在瓦格纳这里规模要更宏伟，路程要更悠长。无论神话还是音乐，全部参与这种净化，表达这种净化。我们在《尼伯龙根的指环》中发现了最空灵的音乐，例如布伦希尔德被齐格弗里德唤醒的那一幕。在那里，瓦格纳达到了出神入化的境地，令我们想起阿尔卑斯山冰峰雪岭的燃烧，这样纯粹、孤寂、凛然、淡泊，辉映着爱的光芒，大自然在其中显露真身，云彩、雷雨乃至峰巅都伏在它的脚下。从这里返顾汤豪泽和荷兰人，我们看到瓦格纳作为人的成长：他如何开始阴郁不安；他如何寻求狂暴的满足，追求力和醉的享受，时常厌恶地回头逃避；他如何想卸下重负，渴望忘却、拒绝和放弃——洪流冲折于此沟彼壑，注入最深的峡谷。在这隐秘骚动的黑夜里，一颗星星高悬其上，闪着悲哀的光辉。他似曾相识，称呼它为：

忠诚，无私的忠诚！为什么他觉得它辉洁光耀胜似一切？忠诚二字对于他的全部天性来说含有何种秘密？他每有所思，每有所写，终究都是提出了忠诚的形象和问题。在他的作品中，有一近乎完整的种种可能的忠诚行为系列，令人预感到至为壮美珍贵的品质：兄弟忠于姐妹，朋友忠于朋友，仆人忠于主人，伊丽莎白忠于汤豪泽，森塔忠于荷兰人，爱尔莎忠于罗恩格林，伊索尔德、库汶那尔和马可王忠于特里斯坦，布伦希尔德忠于浮旦最隐秘的心愿——这里不过是给整个系列开了头。这是瓦格纳在自己身上亲自体验到并且作为谦恭的秘密奉献出来的最独特的原始经验，他用忠诚二字来表达它，他乐此不疲，从自身塑造出成百形象来表现它，满怀热忱地向它呈献他所能拥有的最美的礼物——那种绝妙的体验和认识：他天性的一部分始终忠于另一部分，出于自由而无私的爱，白璧无暇的创造的部分保持了对阴暗的狂暴不羁的部分的忠诚。

瓦格纳，这位通俗戏剧的革新者，艺术在真正人性社会中的地位的发现者，以往人生观的缜密的解释者，哲学家、历史学家、美学家和批评家，这位语言大师、神话学家和神话诗人，他首次圈定了壮丽、古老、宏伟的作品的范围——为了成就这一切，他积累了多么丰富的知识！然而他的全部创业宏愿既没有压垮他，琐事末节和奇珍异玩也不能引他旁骛。若要估量这样一种伟风高标，不妨以歌德的伟大形象作为对照。作为学者贤哲，歌德就像分支密布的河网，然而，这河网并未把它的全部力量带给大海，当它流达终点的时候，它的力量至少同样多地失散于它的曲折道途上了。真的，像歌德这样一种性格，自得其乐，且给人带来更多快乐，四周洋溢着一种宽厚的挥金如土的气派；相反地，瓦格纳的激流飞湍或许会使人望而生畏。可是，谁要害怕就去害怕吧，我们另一类人却要借此而变得更勇敢，我们得以亲眼看到一位英雄，他在现代教养的问题上也“无所畏惧”。

瓦格纳的真正生命，一方面是酒神颂戏剧家的渐次展现，另一方面就他不仅是这样的酒神颂戏剧家而言，又是与他自己的不间断的斗争。他与一个反抗的世界的斗争是如此激烈，如此令人不安，这仅仅因为，他听见这个世界、这个迷人的对手在自己心中说话，他自己心中有一个进行反抗的强大恶魔。他一生的主导思想是：剧场应当能造成无与伦比的效果，一切艺术中最伟大的效果。这个思想一产生，他的心灵就陷入了最剧烈的骚动之中。凭这一点还不能清楚明白地断定他今后的追求和行动；这个思想起初几乎只表现为尝试的形态，是那种贪婪渴求权力和光荣的阴郁的个人意志的表达。效果，无与伦比的效果——用什么办法？在谁身上？他的头脑和心不倦地发问和探索着。没有一个艺术家像他那样渴望胜利和征服，暗中盼望一举达于为所欲为、无所不能的顶峰。他心怀嫉妒，偷偷打量可能带来成就的一切，仔细端详将施加影响的对象。对于这位戏剧家来说，人类心灵如同一本读熟了的书，他的具有魔力的眼睛探究着观众和听众；尽管他常常因为这种种了解而不安，但他毕竟立刻掌握了制服他们的手段。对他来说，这种手段是现成的，什么对他们作用强烈，他就想做和能做什么；他对他的模特了如指掌，就好像他自己能把他们塑造出来似的；他决不怀疑，只要他喜欢，他什么都能办成。在这方面，他也许是一个比歌德“更狂妄”的天才。歌德在谈到自己时说：“我常常想，我早就应当有这一切了；如果人们要给我戴上王冠，我也会想，这是理所当然的。”瓦格纳的能力、趣味和意图，这一切好像时时应当彼此紧相吻合，后来它们彼此间变得宽松了，但当时并非如此。那些受过

文学和美学教育的落落寡合的艺术之友，他们所怀有的柔弱的自命清高的孤独感与瓦格纳何干！可是，戏剧唱腔个别高潮在广大听众中所造成的那种心灵的急风暴雨，那种突然蔓延开来的完全真诚忘我陶醉情绪，只是他自己的感受和体验的回响，当时他满怀着对于最高力量和效果的热烈向往！因为，他把大歌剧当作可以表达他的主导思想的手段；对它的渴望催逼着他，他眺望着它的故乡。他的一长段生涯，包括他的计划、探讨、羁留的动荡变化，只能用这种渴望以及一个饥渴、好动、充满天真激情的德国艺术家必定会遇到的外来反对来说明。另一位艺术家更懂得怎样支配这个领域；如今大家已经逐渐明白，梅耶贝尔懂得怎样极其做作地把各种效果紧密交织在一起，以此酝酿和取得他的每一重大胜利，还懂得如何小心翼翼地斟酌歌剧中“效果”的顺序。人们也将理解，一旦瓦格纳看清了这种近乎必然的从观众身上强行取得效果的“艺术手段”，他会如何恼羞成怒。我很怀疑，历史上是否还有一个大艺术家，以一种如此可怕的错误起步，如此毫不踌躇地真诚地采用一种最令人愤恨的艺术形式，但终究不失其伟大，因而仍然硕果累累。因为在认清错误的绝望中，他理解了现代效果、现代观众和整个现代的艺术骗术。他这时变成了“效果”的批评者，对于一种真正的澄明境界的期待使他颤栗。似乎从现在起，音乐的灵魂以一种全新的精神魅力向他倾诉。他宛如久病之后重见阳光，几乎不再相信自己的手和眼睛，他颤颤悠悠地摸索他的道路。于是，如同有了惊奇的发现一样，他感觉到自己还是一位音乐家，还是一位艺术家，甚至感觉到他现在才成为一位音乐家和艺术家。

随着他的外在命运和内在命运的巨大转折，才开始了这位伟人生涯中的黄金时期。他的炉火纯青的技能如流金闪烁光芒！现在这位酒神颂戏剧家的天才才蜕去了最后一层皮！他孤独了，时代对于他已经显得微不足道，他不再期望。于是，他的观察世界的目光一再潜入深处，终于达到了地底，他在那里看见了万物本质中的痛苦；从现在起，他仿佛超出了个体的局限，心平气和地接受他那一份额痛苦。对最高权力的渴慕，这早期心境的遗迹，完全改弦更张而投注于艺术的创造。他通过他的艺术仅仅与自己交谈，不再与公众或人民交谈，并且力争提供最大的清晰性和一种最有力的对话的能力。在前一时期的作品里，情形有所不同，他当时还着眼于立竿见影的效果，尽管考虑得相当精微细致；艺术作品竟然被当作应该立即得到一个回答的问题。瓦格纳常常想让听他提问的人更加容易理解他，致使他反而接受提问，以此来迁就他们和他们的有欠熟练，而且拘于比较陈旧的形式艺术表现手法。他在不得不担心用他自己的语言无法使人信服理解的场合，就试图进行劝说，并且半借他人之口，用他的听众熟悉的语言提出他的问题。如今，可以促使他如此考虑的因素已经完全不存在了，他现在只求一件事：自己与自己达成谅解，在行动中思考世界的本质，用音响从事哲学探讨。他所剩下的目标、仅在于终极的理解。谁有资格（许多人都没有资格）知道，当时在他内心发生了什么，他在他灵魂的最神圣的暗夜里与自己交谈些什么，谁就想必会听到、看到、感受到《特里斯坦和伊索尔德》这一部艺术中真正的形而上学作品（opus metaphysicum）。垂死者行将熄灭的眼光停留在这部作品上，他对远离生命的黑夜和死亡的秘密怀着贪婪甜蜜的渴望。生命如同罪恶骗局，魔障在阴森可怕的耀眼曙色中闪闪发光。而且，这部剧作有着极其严格的形式，以其质朴的伟大征服人心，仅仅遵循它所叙说的那个秘密——寓于活躯体中的死者，二者的变为一体。但是，比这部作品更令人惊奇的是作者本人。他

在完成这部作品之后，竟然能够一鼓作气创作出色调迥异的另一幅世界图画——《纽伦堡的名歌手》。而且，这两部作品对于他仿佛只是一种休息，使他神清气爽，可以稳扎稳打地完成那座在它们之前已酝酿和动工的由四部剧组成的宏伟建筑，他构思和创作了二十年之久的作品，他的拜洛伊特的节目——《尼伯龙根的指环》！谁若对于《特里斯坦和伊索尔德》和《纽伦堡的名歌手》的创作如此接近感到诧异，他就在一个重要问题上不理解一切真正伟大的德国人的生命和气质，他不懂得，路德、贝多芬和瓦格纳的那种名符其实的德国乐天精神只能在什么样的基础上生长；别的民族完全理解不了这种精神，今天的德国人似乎也已经丧失了这种精神。这是由单纯的心地、深情的爱、认真的思考和开玩笑的雅兴混合而成的金光灿灿的佳酿，有谁饱尝人生之苦，仿佛带着久病初愈者的微笑回到瓦格纳身边，瓦格纳就给他斟上一杯。瓦格纳自己也更加宽容地看待世界，更少怨天尤人，与其说因为惊惧而避开权力，不如说因为悲哀和爱而放弃权力。他静心创作最伟大的作品，总谱一张张堆积起来，这时便发生了他悄悄期待着的事情：朋友们来了，来向他预告激荡人心的秘密动向——这还远非“人民”在行动起来和发出信号，但是，也许是一个在遥远的将来能建成的、真正合乎人性的社会的萌芽和端倪。

尼采强调说：

如此思考与忧虑的人，也分担了瓦格纳的一份忧虑。他会觉得有人同他一起被驱使着去寻找那些现存的势力，这些势力心怀善意，要在天翻地覆之间做人类最高尚的财富的保护神。只是在这个意义上，瓦格纳通过他的著作询问着有教养的人们，看他们是否愿意把他的遗赠以及他的艺术的宝贵戒指一起保藏在他们的宝库中，甚至瓦格纳在政治目标上给予德意志精神的了不起的信任，在我看来也来自于他相信这个进行过宗教改革的民族具有足够的力量、温柔与勇敢来把“革命的海洋导入平缓流动的人性河流的河床”，我几乎可以说，他借助《皇帝的远征》想要表达的就是这一点，而不是别的。

这里事实上就是指拜洛伊特计划。然而尼采却还没有认识到，这里还有宗教因素。《帕西法尔》使他吃惊，其实没有什么值得吃惊的理由，《帕西法尔》在《汤豪泽》中已有所表现，它只是将《尼伯龙根的指环》四部曲——尽管进行了形式上的润色——始终是含糊不清和没有解决的问题发展了一下罢了。

帕西法尔：最后的岁月

1878年，瓦格纳大部分的时间都用来谱写《帕西法尔》。“我还从未谱写过像这样奇特动人的曲子，随着时间的过去，它也越写越好。”1月里瓦格纳这样对柯西玛说。此外，他也花很多时间为《拜洛伊特》写稿。他工作时，需要醉人的香味、柔和的光和色彩，内着鲜丽光泽的富贵的丝绸、柔软的毛皮以及丰软的缎子；触摸这些东西给他极大的兴奋与震动。他对于柯西玛十年来的家居照顾，已经感到厌倦，他迫切地需要新的感官刺激，因此又与茱迪·高蒂儿发生了短期的恋情。早在慕尼黑和维也纳，他的裁缝就曾为他缝制丝质长外衣和软毛枕头。茱迪正住巴黎，很方便就能买到他所需要的这些。以下便是他典型的情书片断：

甜蜜的热情的爱人！在你臂弯里时，我那创作的冲动是多么大啊……不过我们还言归正传吧！……我要织锦……银灰色……和粉红色……别管价钱，最主要的是要洗澡的香水……我的浴室就在书房下边，我喜欢香味从那儿飘上来……每一样都已经安全抵达，拖鞋和鸢尾汁，全是第一流的！不过我需要很多，每洗一次澡就得用上半瓶，而我又是每天都洗澡的。请务必记得，里梅的《班格玫瑰》要比《白玫瑰》好……我还要些缎子……光线照在它的绉褶上柔和极了。……沙发要很漂亮的套子……我要管它叫茱迪！黄丝缎背景，颜色要尽可能地浅，上面到处放着花儿——玫瑰花。在美好的早上我需要这一切，才能埋首谱写《帕西法尔》！

就这样，茱迪，茱迪的拥抱、香水、丝缎、丝衣、柔软而色彩轻快的拖鞋，便协助瓦格纳催生出《帕西法尔》中迷人动听的和音。在拜洛伊特一个理发师的穿针引线下，他和茱迪·高蒂儿暗通心曲，信中对于《尼伯龙根的指环》第二次循环演出时，两人之间的亲吻拥抚怀念不已。这位垂老的人，恳求这位青春貌美的法国女人，从远方给他带来灵感，好让他能谱写自己伟大的作品。书信往还中，他请她寄来丝绸、香水、沐洗精等，她的爱为他把这些都办到了。后来瓦格纳对这样的通信感到厌倦，便要柯西玛帮他继续下去。对于丈夫的不忠，柯西玛倒在日记上宣泄自己的伤心，对于这一段迟暮之恋，她睁一只眼闭一只眼，并把《帕西法尔》翻成法文的散文寄给茱迪，让她再把它写成法文诗。

1877年12月，《帕西法尔》诗作出版，尼采是最初收到书的人之一，他对友人表示观感说：

不像瓦格纳，倒像李斯特，精神上则是反革新。对我而言，基督教的味太重，也太狭窄……文字听起来像外国语翻译过来的。但是除却它的情境和反复重现的情景，这难道不是高形式的诗歌？这难道不是对音乐的最后挑战？

1876年10月，瓦格纳和尼采在意大利的索伦多最后一次见面。瓦格纳已明显地转向基督教，很使尼采不满，因为尼采现在已成了反基督的人了。1888年，尼采写了《瓦格纳之病》，指责他不应该说，大众已经看了太多的北欧神话，想要看些基督的东西了；并指责他见风转舵，迎合大众口味。这番指责对瓦格纳并不公平，因为瓦格纳告诉路德维希二世说：

我把《帕西法尔》称为“舞台奉献剧”，我要把一座特别舞台奉献给它，而那只能是我自己在拜洛伊特的剧展戏院。那儿，只有在那儿，在将来的年代里，会上演《帕西法尔》……

尼采责备瓦格纳势利、野心勃勃，出卖自己的天才而写一出基督教音乐戏剧是不正确的。瓦格纳在他的事业里，与艺术有关之处，自始至终都是一贯相连，完整而无缺。使得他在从事艺术创作时，心中充满基督思想的，是《帕西法尔》的题材。尽管尼采在《瓦格纳之病》里，称他是个堕落的艺术

家——“瓦格纳还能算是个人吗？他难道不是一种病？”可是就在他写《瓦格纳之病》的这一年里，他却对自己的一个信徒，述说《帕西法尔》前奏曲给他的感受。

……瓦格纳可曾写过更优美的东西吗？它显示了高度的心灵理解力，与心理状态的确实表达与交流，每一种感情都在讽喻之中传达出来……这样的总合……达到了……一种“崇高”，其中有着了解和深入的洞察力，像把刀子那样切进灵魂里去……可曾有哪个画家，像瓦格纳在他前奏曲的最后的音符里那样，描绘出这样一种忧伤的爱情观点吗？

年轻的尼采实在是像他同时代的路德维希二世一般，早已臣服在这个长辈的魔力和天才之下了。只是巴伐利亚王，这另外的一个“狂人”，要比较平衡，对于他早年想和瓦格纳做艺术上的“联盟”的梦想的幻灭，毫不酸涩地接受了，虽然对瓦格纳的独断独行不甚满意，却一向不让这样的不满，影响自己对这位艺术家艺术方面的赞赏。路德维希二世还可以撑到两个完全的《尼伯龙根的指环》循环演完，尼采却在演了一、二幕之后，就逃到树林里去了。

托玛斯·曼说，拜洛伊特兴建完成，“乌托邦”来临了，“而尼采也逃了”。尼采所以逃，是他给搞“混乱”了，而且还妒嫉。在特利伯森，瓦格纳可以完全属于自己一个人所有；在拜洛伊特，他看到在排练的瓦格纳，却是一个“灵魂的魔法家”，以无上的才干，控驭着一大群的歌手、乐器手和机械师，并凭着他的机智和热情、和气和怒气，不断地注意着最微小的细节，使这一大批人对他心悦诚服。

拜洛伊特的兴建成功，《拜洛伊特》的创办，以及爱慕者和服膺他的艺术的信徒们川流不息地拥向汪费利，使得瓦格纳的言谈产生了一种似乎不会错误的预言式性质。他显然越来越喜欢自己实际经验以外的事情，发表议论，一直到他生命终结时都是如此。

越来越多的“拥瓦”人士，热切地想要知道“大师”对英国人、犹太人、社会主义、死后的生命、人的起源、文学和机器时代等问题的见解。他也谈论像种族、血缘和再生等题材，并在《拜洛伊特》上发表。再生的意念主导着他的思想，直至他去世。在《帕西法尔》里，他已经有了崇高的表达；在他的著述里、有着许多古怪而奇特的转变。他说，人类数千年来，由于吃错了食物，又缺乏叔本华式的哲学的指导，一直就在退化着。“因为最高贵的种族的英雄之血和一度是食人族的血液相混的结果，我们的血液都被污染了……”

他认为，优秀的民族若和劣等民族混杂，必会蒙受无可弥补的损害。现代欧洲人要想恢复健康，必须在肌体上和精神上重生：在身体上要实行素食主义和种族保健法；精神上，则应借着瓦格纳式的音乐戏剧，回返到纯基督教的原则。所有这些任性的突发之论，立刻就为仰慕他和他的艺术的真实朋友们所遗忘而宽恕了。曾在1876年参观过他指挥排练《尼伯龙根的指环》的法国人盖比瑞·莫诺德，这样说瓦格纳：

他对靠近他的每一个人，都产生出一种无可抗拒的魔力，不只是因为他的音乐天份，或是他独出一格的智慧，或是他广博的学识，最重要的，是他性情和意志的力量，从他身体中的每个结构里散发出来。你觉得自己是在一股自然的力量之前，它几乎是毫不顾忌地让自己猛力冲泄而出。在近处看见他，一会儿……高兴……说笑……另一会儿又暴烈无比，不尊重头衔、权势，也不尊重友谊，总是脑子里一想怎么，立刻就怎么，你发现自己很难对他的缺乏口味、圆滑和慎重，过分深责……你把他当成他就是他，全身是错——而无疑的这是由于他全身是天才——，同时也

是个无可比拟的卓越者……

1882年1月13日，瓦格纳在巴勒摩完成了《帕西法尔》的曲谱。不久，薛特就以十万马克的价格买下版权，这是德国音乐出版商所曾付出的最高价码。1879年底，瓦格纳的健康情况日趋恶化，不得不再次离开拜洛伊特湿冷的气候。1880年1月，他和家人搬进了那不勒斯附近波西里波的安格利别墅。他对柯西玛口述的生平将近完成；而柯西玛正在全心全意记日记。“她正在为我们的儿子而特别详尽地记着日记，其中，她记载了我每天的健康状况、我的作品以及我偶发的言论。”这时，瓦格纳新结识了一个朋友，叫保罗·冯·佐柯夫斯基，是个年轻的俄罗斯贵族画家，他有间画室，就在安格利别墅附近，德文说得就同俄文一般好。瓦格纳让他担任《帕西法尔》布景与戏装的设计工作。

1845年夏天，瓦格纳和敏娜及狗、鸟、上玛琳巴去度假时，曾阅读《帕西法尔》一诗。十二年后，1857年4月里耶稣受难节这天，他在韦森冬克别墅里，这首诗的记忆像潮水般涌回他的脑海，同时在受难节的启示之下，他草写了这全部三幕的戏剧。从1845年到现在，《帕西法尔》的思想，便断断续续地盘踞着他至少有三十五年之久。对克服悲惨的自我中心的需要，在《特里斯坦和伊索尔德》中，造成了个人的自我毁灭；在《尼伯龙根的指环》中，毁灭了整个世界；而在《纽伦堡的名歌手》里，则表达在汉斯·沙克斯聪明而温和的遁世中。在《帕西法尔》里，它又成为一个讽喻行为的主题：“纯洁的愚人”，在学会了同情之后，步上舞台，取代了瓦格纳的一些女救赎者——圣妲、伊丽莎白、布伦希黛和伊索黛，治愈了生命里悲剧冲突的创伤。

我们欣赏《帕西法尔》，重要的是不要迷惑于它的基督教象征意义。瓦格纳在他最后的音乐戏剧里，心中所想的是各种象征和原型的意象。“圣杯”和“矛”是这出戏剧里的生命象征，同时也是异教的性爱象征；在《帕西法尔》里，它们象征了爱与男性的精力之间的理想结合。1880年，瓦格纳在《宗教与艺术》中写道：

……宗教形式要是变得虚矫时，就有待艺术来拯救宗教的精髓。要这样做，得要对宗教期望我们照表面意义接受的某些神话象征有所明了。抓住它们讽喻的真意，然后借着理想的表现，展露出这些象征深藏的真髓。

他把灵魂中各种潜意识的原始精神状态具体化。他利用自己的艺术，揭示了这些深藏的精神状态，这是与基督徒或其他的宗教毫无关系的。在《帕西法尔》里，不断地挣扎企求救赎的结果，终于胜利地完成了“对救赎者的救赎”。在这样的挣扎奋斗当中，人类向上面去，走向上帝，从而形成人、神之间一种再生的联合，从而形成一种宗教，不受一切虚假的忏悔所约束。瓦格纳所有戏剧，就某种意义而言。都算是“舞台奉献剧”，因为它们都以“诗乐”的艺术作品形式，向我们揭示了亘古以来，神、人冲突的景象。

对托马斯·麦恩而言，瓦格纳在《帕西法尔》里显示了自己天才的一面，是绝对错不了的。1883年，他在《理查德·瓦格纳的苦痛和伟大》中写道：

瓦格纳在他所有作品里，都完全是他自己……而每部作品本身都是一个独具风格的世界，是客观的内在感受的结果……《帕西法尔》……是一部充满声音的作品，它的奇特和魔力，永远萦绕在我们清明的神智中。

《帕西法尔》于1882年7月一共演出了十六场，其中十四场都开放给一般大众欣赏。街上的照明要比1876年时为好，商店里也摆满了纪念品——有“齐格弗里德”笔，“帕西法尔”雪茄，以及会起泡沫的“柯林瑟神奇酒”。

剧展戏院隔壁的大饭店，可以容纳一千五百人，生意也大大地改善了。剧展演出之前，瓦格纳解散了“瓦格纳社”，因为这次《帕西法尔》的演出，它在经济上一点忙也没帮着；而后，拜洛伊特的剧展季演出就要依赖一般大众了。1882年，瓦格纳创设了一个特殊的支薪的专款机构，专为没钱的瓦派爱好者服务，他们“少有钱财”，但却是“最有价值、最堪造就的德国子孙。让他们不仅免费观赏，并提供交通与住宿”。

《帕西法尔》的准备工作，使得瓦格纳极度紧张。在演出期间和演出之后，胸部绞痛和哮喘曾数度发作。1882年8月29日《帕西法尔》演出最后一场，瓦格纳溜进乐台里，从乐队指挥手里接过指挥棒，在观众没有察觉的情况下，他就是不肯离开。他在舞台下边的指挥席上，对歌手、乐器手和工作人员们讲话，以他那无比的智慧和动人的方式，感谢全体人员的努力：

你们已经成就了一切，在那上边的是完美的戏剧艺术，而在这下边则是绵续不断的交响乐。

这次剧展在财务上是一大成功，共卖出八千二百张票，收入达二十四万马克。瓦格纳已经又计划着在1883年演出二十场。

剧展季一结束，瓦格纳就急着和家人及佐柯夫斯基赶回意大利。他们在1882年9月中抵达了威尼斯，住进了大运河边上一座6世纪的温德拉敏宫一楼里。瓦格纳在温德拉敏宫里安静地过着日子。像人们预期的那样，他又在书房里挂起了许多的绫罗织锦，并在上面洒了浓浓的香水。他偶尔也会同柯西玛去乘一回“刚朵拉”；他常坐在宫殿后面小型的法国亭园里；他愤怒地阅读尼采的新书《诗的艺术》，并兴味盎然地读着贺曼·奥登堡的《浮屠》；他还为《拜洛伊报》写了篇文章，标题是“拜洛伊特的舞台奉献剧展”。

后来，李斯特来了，温德拉敏宫里宁静的生活就给打破了。他和李斯特热烈地讨论着他想要谱写的单幕交响乐。他胸绞痛的毛病更为恶化，发作的次数也更频繁，医生让他服用镇静剂和鸦片。

1883年2月11日，瓦格纳开始写一篇散文《女性》，提出他对一夫多妻制、一夫一妻制与忠实等方面的见解。次日晚上，他大声地读着神话故事《乌蒂娜》，并由佐柯夫斯基为他做素描。稍后，他又在钢琴上弹奏出《莱茵河的黄金》幕落时众莱茵女神所唱的歌曲。

2月13日，他送了口信给朋友，请求原谅他不能赴午餐之约。他胸痛难忍。女侍听到他在呻吟。他把铃摇得猛响，要找“我的医生和我太太”。

他的心脏病发作了。当天下行三点半时，在柯西玛的臂弯里阖目去世。未成篇的《女性》摊在书桌上。“……然而，女性的解放只有在狂烈震动的情况下才能进行爱情——悲剧……”写到“悲剧”这个字，笔就从纸上滑开了。

瓦格纳的遗体涂上海料防腐，并由雕塑家奥古斯都·班维奴提依着遗容塑了面型。2月16日，便开始了前往拜洛伊特的漫长旅途。柯西玛剪下了长发，放在他的胸前，整整二十四小时，她都攀着遗体不放。

送葬的行列沿着大运河而行，前往火车站。柯西玛坐在小车间里，独守着棺木。17日午夜前不久，火车行将抵达拜洛伊特。绝食了四天的她，瘦得连结婚戒指都从指头上滑落了。棺木在17日晚停放在车站，由一列王室仪仗守护着。次日，2月18日，星期六，朋友前来吊祭，一团军队演奏过《齐格弗里德》中的《葬礼进行曲》后，送葬的行列便出发前往汪费利。

拜洛伊特的街道上万人拥塞，一片死寂，家家户户用各种形式表示哀悼。

棺木上放有两个花圈，都是国王所送。到了汪费利，由瓦格纳的十二个朋友和事业上的伙伴抬着棺木，前往花园里的墓地；然后，在柯西玛的面前，棺木缓缓地放进了穴中。

这年，拜洛伊特上演《帕西法尔》时，观众在最后一幕终了时不鼓掌，以表示对他的特别敬意。后来这就成了神圣而不容轻视的传统。

路德维希二世初听到瓦格纳死讯，什么话也说不出，只是说：“可怕！可惊！让我独自静一静。”数日后，他的宫廷秘书参加葬礼回来，向他禀告说，瓦格纳之死，在德国和国外都引起大震动。国王大喊着说：“这位艺术家现在受着全世界的追悼。可是，是我最先了解他的！是我替全世界把他救回来的！”

瓦格纳音乐作品赏析 《李恩济》

五幕歌剧。根据布尔维—李顿的同名小说改编：于 1842 年 10 月 20 日在德累斯顿宫廷剧院首次上演。

剧情概要：14 世纪时，罗马贵族奥尔西诺想拐骗护民官李恩济的妹妹伊伦娜，但在好事即成之际遭到另一贵族高隆纳的阻挠，两者之间开始了纠纷。在他们格斗时，高隆纳的儿子阿德里亚诺因热恋伊伦娜而挺身保护了她。这时李恩济从看热闹的人群中挤了出来，看到妹妹受到侮辱，愤怒万分，雷蒙多主教也在一旁挑拨，他便让群众用武力制服贵族们。阿德里亚诺爱伊伦娜心切，只得加入李恩济的行列。贵族们终于认输，在神庙前宣誓效忠李恩济。但在众人欢庆之际，阿德里亚诺提醒李恩济，贵族们要谋刺他。当奥尔西诺用匕首向他行刺时，匕首恰好扎在外衣里的铁护胸上，没有命中，于是许多贵族被捕，其中有的被判死罪，后来阿德里亚诺为他们求情，李恩济将他们释放，然而他们后来终于背弃誓约，李恩济再度号召众人去战胜贵族，但当群众得知李恩济与德国皇帝勾结，准备恢复罗马教皇统治时，他们十分激愤，突然叛变，在一个节日，一群人护送李恩济到礼拜堂去，阿德里亚诺一时气愤，拔刀冲向李恩济，但未刺到他，便走进礼拜堂，但他看到门前教会将他开除教籍的牌子。阿德里亚诺意识到情形不妙，便急忙来到伊伦娜面前，让她同他一起逃走，但遭到她的拒绝：她要去找哥哥，与他同死。她在神庙找到了正在祈祷的李恩济，他劝她同阿德里亚诺一起离开，但她不听从劝告。这时激愤的人群包围了神庙，李恩济试图向他们申诉，但被他们所打断。最后人们放火烧了神庙，并向李恩济和伊伦娜投石头。阿德里亚诺看到爱人必遭火焚，便丢了剑，纵身跳进火海，与他们同归于尽。

瓦格纳对《李恩济》就从未抱过幻想。作为一个作曲家，他知道，尽管其中不少绝妙的幻想，但他的工作很肤浅的，他甚至强烈地意识到，在写作脚本时，他缺乏艺术上的谨慎。在瓦格纳全集第一卷序言中，他坦率地承认：

“ 如果我在写这部歌剧时稍微满足一下虚荣心，显示自己的诗人风度，按照我当时的水平，我也许可以在文体风格和诗句方面完全真实地表现自己，从而取得一些成功。另一部更早完成的歌剧脚本《爱情禁令》就写得好一些，它甚至还得到了我上面提到的那位友人的首肯。因此，找一找在写作《李恩济》时我忽略文体风格的原因，对我会很有裨益。这些欠妥之处是由于我当时对我们剧目中的歌剧的误解所造成的。我当时认为，尽管在翻译法国和意大利歌剧时，大体和诗技的贫乏使译文拙劣、但只要原剧本身效果很好，那么，即使词句和韵律的翻译相当蹩脚，这些歌剧仍然效果不减。而专业诗人尽管努力为作曲家提供令人满意的诗句和韵律，但因为剧本整体上是失败的、它也就不能像一个好剧本那样让最优秀的和最高贵的音乐发挥出哪怕是最起码的作用。鉴于此，《叶松达》和《欧里昂特》这一类剧不免使我们驻足不前，而这又往往转变为绝望情绪，使人轻举妄动。我自己渴望在舞台上获得幸运的成功，所以，每逢我想寻求歌剧脚本时，就不免对人们偶尔提供给我的所谓‘美妙’的诗歌和‘纤巧的韵律’，产生厌恶之感。这时我倒宁愿采用故事和小说，把它们加工成出色的舞台剧，再给它们配上与矫揉造作的音乐风马牛不相及的乐曲。 ”

《漂泊的荷兰人》

从《李恩济》到《漂泊的荷兰人》，瓦格纳的写作有显著的进步；这也是由“歌剧”进入“乐剧”的第一步。瓦格纳后来想到《李恩济》那部作品，自觉很惭愧。在他给李斯特的信上他曾写过这样的话：“《李恩济》那样的作品，因为篇幅相当长，我曾数次加以修改；但像那样陈腐的作品，平心而论，无论站在艺术家的立场或站在普通人的立场上，我是不愿再把它重写一遍了。我对它已没有什么眷恋，我一心想作出一些新的东西来。”他的语气之中，颇以为《李恩济》是青年创作中的过失，而《漂泊的荷兰人》，则是他天才的作品。

瓦格纳的这部作品，无论在音乐方面或戏剧方面，无论在乐谱方面或剧词方面，都已获得最高度的效果。其中蕴含着阴郁迷幻的色彩，只偶而夹杂着一一些轻松悠闲的情调。在这作品里作者首次感到自己的卓越不群，其中的情趣始终不懈。

瓦格纳的剧词是根据北欧的传说写成的。据传说从前有一个荷兰的航行者，冒着巨暴的风浪要想绕过好望角，并发誓说必须完成此壮举，虽作一世的航行亦所不惧。魔鬼听了他的誓言，就判了他的罪，罚他终身在海上漂流，直至世界的末日；他将永远不得解脱，直至他的死日。每七年许他登陆一次，让他去寻觅那愿以忠贞的爱为他赎身的女子。

歌剧开始的时候，恰恰又满了一个七年的时期，那荷兰人的船停泊在沿挪威海岸的一个港湾里。在那里原有一只船在躲避风浪，船主是一个名叫达兰德的挪威人。达兰德的家在离那儿不远的地方。荷兰人在谈话中得知达兰德有一个女儿还不曾出嫁，他就要求达兰德允许他向她求婚，并说愿以全部的财物作为报偿。达兰德同意了。原来他的女儿名叫森塔，是个多情的女孩子，《漂泊的荷兰人》的故事很早就在她的心印下很深的印象。当达兰德把那荷兰人带到家里来的时候，森塔正迷惘地注视着—张传说的故事中的主人公的画像。等她看到那位客人的相貌，与画中人惊人地相像，她就立刻被他迷住了，她的忠贞的爱无形中已贯注在这位客人的身上，她自觉有赎救他的使命。后来，一个名叫埃里克的青年，有一天，当他对森塔倾诉自己的爱意时，被那荷兰人听见了，荷兰人想到自己这次必又将遭人抛弃，遂毅然而去，返回到自己的船上。那时森塔急忙追喊，说她是忠心爱他的，但被埃里克、达兰德和众好友拉住。那荷兰人也是真心爱森塔的，他不愿连累她，就向她说明自己的身世，想使森塔恐惧，然后立刻开了船。但森塔毫不为他的话所动，誓要忠贞爱他至死为止，终于从众人的阻挡中抢出来，跑到一个悬崖的边缘，两臂向着那荷兰人张开，纵身跳入海中。这时幽幻的船影沉下去了，海水涌起了高浪，旋又落下，成了急流的漩涡。在落日的光辉中，森塔与那荷兰人的影子互相拥抱着，在海上浮现出来。

瓦格纳在这部歌剧的序曲里运用了全剧的主导动机，把剧中的情节借音乐做了很美丽而动听的叙述。开始是描写暴风雨的句子。管弦乐正如暴风雨中汹涌澎湃的海洋，在这暴乱的声浪中，代表那荷兰人的主导动机一再浮现，简直好像在狂乱阴惨中看见了他的影子一样。他站在那里，希望着死的降临，但他却死不了。激怒的乐声消逝后，就听见一缕平静而稍稍动荡的句子，这正是剧中荷兰人的船驶进平静的挪威港时听到的句子。这时，又听到了那荷兰人的主题，但这回听起来是比较柔和得多了，好像那风吹浪打的苦命人

终于找到了片刻的宁静一样。

这时，我们立刻又听出他这片刻的安宁是谁的赐予，因为就在这出现了剧中第二幕森塔叙述《漂泊的荷兰人》的故事曲。但这里只是那歌曲第二部开始的几句，而不是那歌曲的全部，这可当作森塔的质朴天真的美丽的写照，所以说它是代表森塔的动力，也不为过。紧接着是写荷兰人的船驶向港口停泊的句子，然后代表荷兰人的动力、渐渐低弱，直至完全消逝。突然管弦乐又卷入澎湃的惊涛骇浪中，随着带来了荷兰人在第一幕所唱的哀愁的调子；荷兰人的动力再度出现，乐声也好像写着那因暴风雨而愈加汹涌起伏的海洋。甚至当我们听见那水手合唱的句子时，管弦乐声仍在激荡不已，使人如闻水手呐喊于暴风雨的海上。

这序曲的一大特征，可说就是那代表海洋的动力，其描写急风暴雨之下的海洋的恐怖，极为真切。这动力虽然几经变易，但始终保持其强暴奇异的力。序曲以森塔的故事曲结尾的热情的句子作结；这些句子在歌剧末尾她以身殉情时亦再度出现。

人类充满着爱，信赖地与神界交往，但这种交往最终以悲剧结束，这完全符合浪漫主义的传统。尘世和超尘世这两个领域的融合早在瓦格纳之前就呈现为爱死的结构。瓦格纳后来不断接触并稍加改动的殉情题材早在霍夫曼那里就构成一个主导性主题。瓦格纳一直证明自己善于利用早期读过的霍夫曼小说。

这就是以殉情为标志的尘世与神界的冲突。另一个传统因素是世界痛苦的主题。理查德·瓦格纳的荷兰人形象不仅是神界的体现，它还意味着欧洲浪漫主义运动中洞察世界痛苦的孤独者形象已被扩展到神界。

《汤豪泽》

汤豪泽徘徊于高级的爱和低级的爱之间，徘徊于异教与基督教之间，最后在这一冲突中遭到毁灭。这表现了“青年德意志派”的文学信仰。但瓦格纳却对汤豪泽冲突做了更奇特的理解。他探究的是人们不十分清楚的另一个问题。在致李斯特的一封重要信件中，他十分详尽地阐述了这部作品的基本问题。这封信写于1852年5月29日，其中他对《汤豪泽》演出问题进行了说明：

“开始时，一切都以伊莉莎白这个中介者为中心，她居于核心位置，所有人都听从她，或者附会她，为她歌唱。而现在，胆大妄为的汤豪泽在可怕的悔恨中倒下了——而当他想重新开口讲话时，他突然成了唯一的主人公。这时候，一切都围绕他而动，就像开始时围绕伊莉莎白而动那样，其他的一切都退居次位。一切都伴随着他，他唱道：

神的使吏走向我
他要把罪人引向幸福。
噢！我戏弄了他，
对他投去了罪恶的一瞥。
噢！高居尘世之上的神。
你派来了天使！
饶恕我吧，罪恶渊藪中的我，
曾蔑视了上天的使者。

这首歌显示了汤豪泽灾难的全部意义，甚至表现了汤豪泽的全部本质。我之所以选择这个动人心弦的形象的原因也就在于此。他整个的痛苦，他惨痛的忏悔之行，所有这一切都从这几句诗的意义中涌现出来。如果不这样来考虑问题，就无法理解汤豪泽，他就只不过是任性的、徘徊不定的可怜虫而已。”

被瓦格纳理解为汤豪泽之罪过的东西突然变得明晰可见了。并不是他在维纳斯堡的流连忘返造成了他的悲剧，他为此只不过受到了教皇与教会的蔑视，瓦格纳并不愿意接受这个结论。尽管维纳斯堡的确是可怕的罪恶渊藪，这样的罪过还不是他最大的恶行。对伊莉莎白的感官欲望，因追求享受而傲视天使，这才造成汤豪泽的不赦之罪。

瓦格纳恰好强调了汤豪泽的德国气质。社会经历在这里与最高程度的个体难题交织在一起。汤豪泽在维纳斯和伊莉莎白之间的徘徊同作为一个男人和艺术家的瓦格纳的心灵感受是有联系的。汤豪泽不仅仅是一个广义的艺术家形象，而且也是艺术家瓦格纳的生平相关联的艺术家形象。汤豪泽以瓦格纳的德国气质在与维纳斯和维纳斯堡的决裂中表现得最为突出。每次当维纳斯世界变得苍白无力，空洞虚无，舞台上呈现出德国图林根的春景时，这种对比就产生出巨大的效果。

汤豪泽之歌第一段表达了由享乐造成的浪漫主义式的对“痛苦”的渴求。在带有浪漫主义色彩的降D大调中，汤豪泽渴求道：

欢乐之中我渴求着痛苦。第二段更有力度，它列举出盼望解放的其他更迫切的理由，而不是病态的厌倦：

在玫瑰的芬芳中
我渴求家乡森林的气息。

天空的蔚蓝，
草地的翠绿，
小鸟的欢唱
还有那熟悉的钟声。
我必须逃离你的王国，
噢，女皇，女神，放我走吧！

这里，对德国，对德国乡间景色的渴望之情一下子使人可以理解了。汤豪泽突然成了侨居巴黎的德国音乐家理查德·瓦格纳。维纳斯堡，巴黎的生活，德国风景，对家乡的思念现在都统一起来了。这样，地地道道的德国人就不是沃尔夫拉姆，而是汤豪泽。

性爱的引诱现在也失去了效力：第三段采用的是贝多芬式的英雄调式降E大调。汤豪泽以新的形象出现，全然一副当时德国民族艺术家的崭新面貌：

我定要返回尘世。
在你这里我只是奴隶。
而我却追求自由，
自由，自由才是我所渴求的，
我要战斗，冲杀。
死亡和毁灭也在所不惜。
因此我必须逃离你的王国。
噢，女皇，女神，放我走吧！

《汤豪泽》的这些基本思想是与作品产生的年代以及瓦格纳当时的观点息息相关的。这位大师后来也未对此产生过动摇。他坚持认为，《汤豪泽》中真正的冲突应在第二幕结尾时用场景清楚地表现出来，他不容置疑地要求，第一幕中“汤豪泽之歌”的内在强化应在精神上被理解，在场景中得到实现。

汤豪泽的德国气质还以特殊的方式体现在音乐领域中。瓦格纳常常喜欢用典型的进行曲调来表现自己作品中的德国特征。早在《名歌手》之前他就开始这样做了。如果我们考察一下“汤豪泽之歌”的节奏，就会发现一种颂歌式进行曲音乐的特点。当然也不能否认，总谱中与此相似的那片断同时也很接近大歌剧、尤其是意大利歌剧的美声唱法。沃尔夫拉姆在汤豪泽重逢时用颤声唱出D大调中音部，督促朋友重新回到伊莉莎白身边，随着四个歌手和侯爵的加入，又发展成六重唱，这无疑是第一流的旋律构思，却明显受了法国或意大利歌剧场景的影响。

尽管如此，在维纳斯和伊莉莎白身上，只得到外在体现的德国精神与非德国精神，被具有强烈对比性的音乐表现出来，《汤豪泽》总谱的独特之处就在于此。

《罗恩格林》

《罗恩格林》的故事大概是：德国为匈牙利人所犯，国王亨利一世驾临安特卫普，想要召集大军与敌人对抗。他到那地方的时候，发现当地正陷于无政府的混乱状态中。弗烈德利那时初与弗里斯兰亲皇的女儿敖特露德结婚，掌握政权。原来应该继承领土的是高德弗莱，但他很神秘地失踪了，他的妹妹爱尔莎被弗烈德利和敖特露德所禁，诬她以谋害胞兄，意图夺取政权的罪。国王把她召来，审判这件疑案，裁判的方法是令弗烈德利与另外一个愿为爱尔莎辩护的武士比武，但众武士中没有一个人是愿为爱尔莎辩护的。爱尔莎于是说了一个曾在梦幻中见过的武士样子，并宣称那个人必是她的保护者。弗烈德利和他的党徒看了她那如呆如痴的样子，以为她是犯神经病，对她大加讪笑。但是在传令官吹了三次号以后，远远地在河上出现一只天鹅，拖着一只船，船上立着一个穿戴着银色胄甲的武士。他是为了替爱尔莎辩护而来的，他就是罗恩格林。在比武之前他与她订下了婚约；但有一个要她严格遵守的条件，就是她永远不许问他的姓名和来历：假若她要问了他，他就势必要和她离开了。她答应了这个条件。比武的结果，弗烈德利大败，于是他被定了放逐的罪。

弗烈德利虽被逐，但并未远走，他依然逗留在布拉邦特的附近，与敖特露德密谋怎样把罗恩格林与爱尔莎毁灭。因为敖特露德的苦苦哀求打动了爱尔莎怜悯之心，使弗烈德利的刑罪得以缓期执行。同时敖特露德竭力找机会引起爱尔莎对她丈夫的疑心，使她为奇心所扰，再不能不问起被禁忌的问题。等到行了婚礼后，在新房里，爱尔莎因敖特露德与弗烈德利挑拨而生疑心，她情不自禁地向她的保护人问起了那个被禁忌的问题。差不多就在同时的一刹那间，弗烈德利偕了四个随从闯入屋中，想要杀害罗恩格林。但罗恩格林举剑一击，先结束了弗烈德利的生命，随来的人急忙把他的尸体拖起逃走，他把爱尔莎交给宫女，吩咐她们把她带到国王面前，他自己也来到了国王的面前。

布拉邦特郡的大军已经集合好了，正在待他率领赴战；但他却因为爱尔莎发问，不得不道出原委。然后辞别。他当众宣布了他圣杯武士帕西法尔的儿子，名叫罗恩格林，他不能在此逗留，必须立刻回到他所来的地方。天鹅再度出现，拖着一只船顺着河流漂下。和爱尔莎告辞后，他登上那像贝壳般的船。敖特露德一时幸灾乐祸，不觉说出那只天鹅就是爱尔莎的哥哥，是她用巫术把他变成了这个样子，并说要不是爱尔莎过于鲁莽，他是还可以变成原来的人形的。但是罗恩格林赋有神秘的力量，他可破坏敖特露德的恶计，他只说了一个字，那天鹅不见了，但见高德弗莱站在那天鹅原来所站的地方。空中飞下来一只鸽子，在船前扑着翅膀，最后把载着罗恩格林的船拖走了。爱尔莎死在她哥哥怀里。

因为《罗恩格林》这故事抒情的成分比较重，所以歌剧中虽然并非完全缺乏强烈的戏剧的场面，比起《汤豪泽》来究竟是富于纤美的旋律的。实际讲起来，除却《帕西法尔》它算是瓦格纳的作品中最抒情的一部了。

前奏曲完全是根据一个主题写成的，主题很美，表现着圣杯的神圣。罗恩格林就是守卫这圣杯的武士之一。前奏曲以小提琴与长笛合奏的缓而长的，似来自天国的和弦开始；后来就听见小提琴的部分分开了，使那效果更显得纤美，奏出了代表圣杯的动机。圣杯相传是基督被钉在十字架时的遗物，

凡近代论管弦乐配器法的著作无不曾引证此例。几乎就不能认为是完全的，因为瓦格纳是小提琴高音分开几部构成来自天国似的和声，其效果在当时固然认为是创举，在七八十年后的近代，也仍被人认为是最完美的模范，这一段有趣的乐谱是这样开始的：

虽然在前奏曲中只有这样一个动机，但我们决不会听厌的。因为瓦格纳的运用巧妙，使它发生很动人的效果，他把握住这个主题，经过一番壮丽的渐强（cresc）达到崇高的顶点，充分发挥了瓦格纳式管弦乐器配合的光辉，然后渐次又重返于开始听到的那仿佛来自天国的和声。

罗恩格林是另一人汤豪泽，也是另一个理想瓦格纳，他是出现在日常生活中的天才的奇迹。德国狂飙突进运动的天才人物是自助者，他们作为艺术家同时也是行动和反抗的天才，而浪漫主义在宗教的光芒中，以表现为奇迹的艺术家代替了作为天才的艺术家。

一个真实的中世纪的罗恩格林不是瓦格纳所需要的，因为罗恩格林的悲剧和孤独不应该建立在基督教艺术家气质上，而应该建立在纯粹的艺术气质上。

“这首中世纪的诗把笼罩着神秘的罗恩格林带到我面前，这使我感到狐疑和不快，就像在赫尔大街和天主教大教堂里看到的精雕细描的人像一样。只有当阅读时所产生的这种直接感受消失后，罗恩格林的形象才又重新出现在我眼前，并且具有愈来愈大的吸引力。而当我了解到罗恩格林神话的质朴无华的风格和深刻含义之后，当近代神话学的对照研究告诉我，它本是一首民间诗歌后，这种吸引力就从外部获得了丰富的营养。我认为这是一首珍贵的诗歌，它表现了人类的渴求，其萌芽决不在基督教的超自然性中，而是蕴藏在真实的人类天性中，这样，罗恩格林这个形象对我就越发亲切了。”

罗恩格林的悲剧是由他的孤独造成的。他是这样一个世界中的奇迹，这个世界尽管渴求奇迹，但是却千方百计试图把奇迹纳入日常生活的范畴中，从而又消灭了奇迹。

诗人以双重方式证明了罗恩格林和爱尔莎之间的奇特悲剧，它产生于这场冲突。一方面它是由爱尔莎的过错造成的，她试图把奇迹变为感官存在。在《告友人》中，瓦格纳以纯粹的“青年德意志派”术语和费尔巴哈哲学学术语论证了这种要求的不可能性：

为了得到无限远方的渴求，于是便重新转向人的天性。这种天性最根本的实质是什么呢？是爱的必然。这种爱的本质就其最真实的表现而言，则是对全部感官真实的要求，要求用所有感官去享受并用实际存在的全部力量去亲密拥抱对象。在这种有限的感官拥抱中，上帝难道还存在吗？渴求着上帝的人不就遭到了否定，被毁灭了吗？”

这里，瓦格纳用一种奇特的颠倒方式重复了《汤豪泽》主题，汤豪泽最大的过错就在于以尘世的方式去追求神圣的伊丽莎白，这一次角色交换了，“青年德意志派”的感官之爱和尘世之爱之间的冲突又重新出现。在罗恩格林身上，“青年德意志派”圣母变成了男性形象，爱尔莎之所以毁灭，就因为她向罗恩格林提出了对“全部感官现实”的要求，不过另一方面，罗恩格林自己也有过错，他的使命一开始就无法与结婚和王侯的日常生活相统一。当他不顾一切仍想履行使命时，他就犯下了过错，造成情绪悲伤。在分别时刻他“心情忧伤”地注视着天鹅，“带着极度的痛苦”与爱尔莎讲话。瓦格纳也考虑到冲突的这一方面，甚至把它写成了诗。他为《罗恩格林》的结尾写了几个片断，但没有把它们谱成曲，罗恩格林在分别时表白道：

爱尔莎呵，你干了些什么？
当我第一次看见你，
爱火就在我心中熊熊燃起，
我滥用了圣杯，
我不得不永世忏悔，
因为我离弃了上帝，来到你身边，
我满足了女人的爱，
所以我必须赎罪！

在这里，最高的个体性与哲学和文学回忆混杂在一起，这又是艺术家瓦格纳在萨克森环境中所遇到的孤独，贫乏无味的婚姻生活和职业生活，以及他当时接受的“青年德意志派”文学的纯粹观念和非纯粹观念，以及费尔巴哈哲学的人类之爱，这种爱使基督教思想转变为普通的人之常情。

李斯特在一篇分析文章中用下面的话叙述了《罗恩格林》音乐的独特结构，瓦格纳对这一分析十分赞赏。

“这部歌剧的音乐的主要特征是构思和风格的统一，因而离开整体性去理解一段旋律，一段合奏曲或其他某一乐段是不可能的。一切都相互联系，相互契合，交替上升，并与对象紧密交织在一起，不可能与之分开。”

事实上，《罗恩格林》确实达到了一种空前的音乐统一，这在歌剧舞台上还是第一次。古老的歌剧原则被彻底抛弃了，作品被分成不同的场景，但音乐却是连贯的，统一的，主题音乐首先服务于形象、情节和精神原则的风格特征。

《罗恩格林》的序曲也与歌剧序曲的所有传统，甚至与瓦格纳自己以前的作品分道扬镳了。这里再也没有《漂泊的荷兰人》序曲中那种对情节的音乐小结，也不像《汤豪泽》序曲那样用音乐引出对立的精神原则。在《罗恩格林》序曲中，既没有交响诗，也没有绝对的交响音乐。它的音乐既不是绝对音乐，也不是音乐诗，它实际上制造了一种音乐的画面效果。

《特里斯坦与伊索尔德》

特里斯坦自幼丧失了父母，他在叔叔马可的宫中被抚养成人。爱尔兰的武士莫罗尔德有一次被遣来征收贡赋，特里斯坦与他比武，把他杀了。先前莫罗尔德曾与爱尔兰王的女儿——他的表妹伊索尔德订有婚约。特里斯坦在比武的时候受了致命的重伤，特地隐名改姓来求治于伊索尔德，因为她有家传的妙方。伊索尔德发觉了他是什么人，但她虽然知道了自己看护杀死自己未婚夫的凶手，她却饶恕了他。而且很小心照料他，因为她已深深地爱上他，同时特里斯坦也慢慢地爱上了她。他们虽然私自爱恋，但总觉得他们的爱未曾如愿以偿。特里斯坦回康沃尔不久，就受马可王遣派来到爱尔兰请求把伊索尔德嫁给康沃尔王为后。

乐剧的开始是在特里斯坦载伊索尔德回康沃尔的船上。伊索尔德觉得自己爱特里斯坦甚深，而终不能如愿，内心苦闷，决定服毒药以根绝无边的痛苦。至于特里斯坦呢，感觉自己所爱的女子不久就要与另外一人结婚了，也极愿与她分服毒药，了此一生。但伊索尔德的侍女布蓝甘妮以迷药代替了毒药。于是使他们的私恋化为不可抑遏的热情。到达康沃尔不久，他们在宫中花园里幽会，被国王与他的侍从发现了。特里斯坦被国王的一个叫梅洛特的武士刺杀，受了极厉害的创伤。特里斯坦的老侍从库汶那尔把他带回他的老家卡柳。伊索尔德也随后追上前去，等她赶到时，刚好来得及把他抱在怀里，看着他死去；她昏倒在他的尸体上也与世长辞了。

凡对歌剧加以研究而并不只是把它当做一种娱乐品看待的人，必都承认《特里斯坦与伊索尔德》为用爱情故事编成的乐剧中的最伟大者。叫它做爱情的故事似乎还不够恰当，它实在是一个充溢着悲剧的热情、以死为结束、在不朽的音乐的汹涌悸动里展开的故事。

《特里斯坦和伊索尔德》的创作计划是由一个渴求者，而不是由一个热恋者定的。1854年12月，瓦格纳在写给弗朗茨·李斯特的信中说：

虽然我一生从未品尝过爱的甘美，我却要为这个所有梦中最美的梦树立一座纪念碑。在这个梦中，爱得到了永恒的满足。我在头脑中已经构思了《特里斯坦与伊索尔德》的最简单、但也是最热情的音乐设想。我要用在剧终是飘扬的那面“黑旗”把自己裹起来——从容赴死。”

此外，对于这部新的音乐的产生的过程来说，能找出尼伯龙根主题与特里斯坦境遇之间的内在联系也是至关重要的。西格齐里德导致了特里斯坦的出现，就像后者又呼唤出了帕西法尔这个形象一样。在后来发表的关于《尼伯龙根的指环》四部曲创作过程的《总结报告》中，瓦格纳写道：

创作《特里斯坦与伊索尔德》时，我觉得自己实际上并没有离开由尼伯龙根创作所唤醒的诗与神话的视野范围。所有真正的神话之间的伟大联系使我对在这个被发现了的联系中产生的神奇变奏，并把它运用在特里斯坦与伊索尔德的关系中，使之同齐格弗里德与布伦希尔德的关系结合在一起。二者的相似之处在于，特里斯坦同齐格弗里德一样，在将他的行为变成不自由行为的错觉假相的强制下，向原始法规为他指定的女人求婚，但最后却让他人渔利，因而在由此产生的误解中遭到毁灭。”

《特里斯坦》的奇特之处不仅表现在它穿插于四部曲的创作过程之中，而且，由于原计划的作品与创作出来的作品之间的那种离奇差别，它也是十分古怪的。尽管与瓦格纳的早期作品有着千丝万缕的联系，但它直到今天仍是极其独特的。

从标题来看，瓦格纳的几乎所有作品都只与主人公的单一孤独相关：李

恩济、荷兰人、汤豪泽、罗恩格林、女武神、西格弗里德和帕西法尔。然而，这种单一孤独在《特里斯坦与伊索尔德》的标题中被冲破了：这次，相爱的一对主角是全剧的中心。伊索尔德吐露了这种情形：

可我们的爱，
它不叫特里斯坦和伊索尔德吗？
这个甜蜜的字眼啊，
如果特里斯坦死去，
这个爱的纽带，
还能连接什么？
死亡难道不能使它毁灭？

对这两个相爱者本身来说，这种联系并不是不受烦扰的。就特里斯坦而言，开始有“特里斯坦之爱”，然后又产生了“特里斯坦与伊索尔德之爱”。这对情侣的共性对他们来说即意味着从原来的孤独中解脱出来，但同时，他们受到的不止是外在的威胁。通过马可和梅洛特，他们在内部亦要面临危险，因为爱与罪、幸福的满足与良心的责难互相之间的连接得太紧了。瓦格纳的这部作品尽管想在标题中表现一对情人，而不是孤独的主人公，然而孤独始终是潜伏着的。

这部“爱情剧”始终围绕着背叛这个主题展开，这比瓦格纳的早期作品，甚至比后来的《尼伯龙根的指环》有过之而无不及。忠诚与背叛是瓦格纳的生命主题。他在他的所有作品上都打上了这种烙印。在《李恩济》中，这个主题还有外在的政治含义。在《汤豪泽》中，它则表现为在两种相悖的原则之间的动摇：而《荷兰人》与《罗恩格林》两剧又涉及到至死不渝的最高信任。《特里斯坦和伊索尔德》中的背叛主题却更深刻，更神秘，因而对幸福的渴求在这里倍受威胁。瓦格纳这一次将角色置于纯粹的人的层次上。人的世界与精神世界毫不相干。幻影、诸神、圣杯骑士在这里消失殆尽。两个人完全处在人性的环境中，这在瓦格纳的作品中还是第一次。悲剧不再像《荷兰人》或《罗恩格林》中那样来自对精神法则的违背，这种违背是完全站不住脚的。这一次是人与人之间的联系受到威胁并被出卖。瓦格纳并没有把通奸塑造成悲剧式的，也未把一对情侣理解为悲剧性的罪过。特里斯坦背叛了马可，而伊索尔德也把特里斯坦视为背叛者，一种不可解的困境使特里斯坦无论如何也摆脱不了背叛者的厄运。如果他对马可保持忠诚，那么，作为情人他就要离开伊索尔德，这样就背叛了这位挽留他的爱尔兰公主的爱，而当他为另一个男人向自己所爱的女人求婚时，他又加深了自己的背叛。伊索尔德正是这样理解的：

这向我证明
你是背叛者，
我要逃离
白昼的阳光，
把你和我一起
拉向黑夜，
我的心在那儿
向我预示着幻想的结局。
骗局化为乌有，
我在那里为你永恒的爱

痛饮佳酿，
我要将你和我一起
奉献给死亡。

然而，如果特里斯坦听从这个召唤，如果他忠实于自己的爱，那么他就背叛了国王和朋友。一行感人肺腑的诗句总结了这一个不可解的困境。梅洛特同样也出于对伊索尔德的私情将友人特里斯坦出卖给了国王。这是对背叛者的背叛。第二幕的结尾又一次总结了这一个悲剧性事件：

你的月亮，伊索尔德
也使他神魂颠倒，
出于对朋友的嫉妒，
他把我出卖给
被我背叛了的国王。

思想发展的脉络在这里是很清楚的。瓦格纳在苏黎士时对卡尔德隆的研究对《特里斯坦》产生了不小影响。1858年7月，瓦格纳写信给李斯特：“除了你和卡尔德隆以外，这几天我浏览了一下随身所带的《特里斯坦和伊索尔德》第一幕的完成稿，它使我神奇地得以提高。”卡尔德隆是直接和《特里斯坦和伊索尔德》的主题有关的。爱与背叛在这儿同爱与荣誉一样如此紧密地相互衔接在一起。瓦格纳幸运地获得了成功，从而把特里斯坦的荣誉概念从17世纪贵族和西班牙的环境中提取出来作为戏剧动机，但同时又未将贵族的标准市民化。因此爱的魔力使人对目前根本不存在的东西一目了然。它并不产生悲剧冲突，而只帮助这一冲突成为现实，然而荣誉与爱情的相互交错不允许有任何解决方法，而只能忘却。特里斯坦的赎罪歌全然道出了这一切：

特里斯坦的荣誉——
最高的忠诚；
特里斯坦的愁苦——
最大胆的执拗。
心灵的欺骗；
预感的梦幻；
永恒的悲伤，
唯一的安抚。
使人忘却一切的佳酿，
我将你一口饮下，决不犹豫。

在结构与剧作艺术上，瓦格纳却追求最高的古典完善。诗与音乐同有残缺不全、单纯暗示之嫌的浪漫主义游戏大相径庭。作品是结构严谨的三幕剧，伊索尔德首先是中心人物；随后特里斯坦成了主角。第三幕是表现特里斯坦的，而中间一幕则表现了相爱的一对：即特里斯坦与伊索尔德，背景是白昼，它在这里与孤独是同义的。表现相爱的人之结合的中间幕是在集忘却、消失、满足和死亡于一身的黑夜中展开的。当天放亮的时候，一对情人又开始了新的孤独。

瓦格纳仿佛要补充解释一下《特里斯坦的序曲》：

“选择这个主题为爱情剧引子的音乐家既然在这儿觉得合适，最无拘无束，并且对音乐应付自如，那么他只能注意怎样限制自己，因为想穷尽主题是不可能的，所以他仅让不可满足的要求膨胀一次。从最清醒的认识，最温柔的陶醉状态开始，通过胆怯的叹息，希望与畏缩，哀叹与愿望，幸福与痛苦，直到最有力的冲击，最粗暴的奋斗，为那无限渴望的心灵发现一个通往无边

无际的爱情之海的突破口。——这是徒劳的！心又无力颓败地故态复萌，在渴望中忍受煎熬，并停滞在这毫无实现可能的渴望中，因为每个满足只不过意味着新的渴望——直到对更高幸福的预感在最后的疲乏之中为那洞察万物的目光渐渐显露出来。这是死亡，不复存在以及最后拯救所带来的欢乐。如果我们想以最狂烈的暴力进入那个王国，我们就只能远远置身于它之外。我们称它为死亡吗？或者它就是神话告诉我们的那个奇异的黑夜世界？这个世界中的繁茂青藤曾一度覆盖了特里斯坦和伊索尔德的坟墓。”

这是周而复始，不可分离的音乐。瓦格纳在《罗恩格林》序曲中就已运用了这种封闭形式。圣杯飘然而下，降临大地，又重新消失。《特里斯坦和伊索尔德》序曲的半音音阶在追求一种感情的满足，但它只在满足的瞬间才是可能的，然后重新恢复原状，变得无力，以单纯的渴望而告终。这种音乐始终是不可分的。殉情并不意味着悲剧矛盾的解决，最后持续的H大调和弦意味着毁灭，而不是转世。

《纽伦堡的名歌手》

《特里斯坦和伊索尔德》是充满由魔法燃起的悲剧的火焰，《纽伦堡的名歌手》则因其故事的本身是纯属人间的，所以也配上了全然人间的音乐。而且实在说起来，《特里斯坦和伊索尔德》与《尼伯龙根的指环》是悲剧，《帕西法尔》带有深厚的宗教意味，《纽伦堡的名歌手》却是一部喜剧，其中有一场简直是近乎滑稽剧了。瓦格纳和莎士比亚一样，无论作悲剧或作喜剧，都极精练。

瓦尔特·冯·斯脱尔津爱上伊娃。伊娃的父亲已经答应把她许嫁给下次演唱会上获得名歌手的奖赏的歌者，所以瓦尔特有请求加入名歌手艺术会的必要。但因他的唱歌在很多方面都违反名歌手们一向保守的死规矩，他被拒绝了。主张不准瓦尔特入会的人中有一个就是贝克麦萨，他是会中的记录员，是专管记录候选人的犯规的。原来贝克麦萨也想娶伊娃，难怪他拚命地挑剔瓦尔特了。

许多名歌手中，只有萨克斯一人能识别瓦尔特唱歌的美丽。它那洒脱不羁、不受成规的约束的歌唱，使他心向往之。他发现了在这青年武士的不羁的天才中蕴含着一种力量，这力量如果运用得法，足可使一向墨守成规的迂腐的艺术走向一个更高的新的理想。

瓦尔特在众名歌手的面前既惨遭失败，年轻气躁的武士一时情急，竟要劝诱伊娃同他私奔了。但到了夜晚，当他们正预备逃走的时候，贝克麦萨走上场来，歌唱着小夜曲来向伊娃调情。萨克斯的房子正对波格那的房子，听见贝克麦萨的歌声，急忙把他的小凳搬到街上，坐在那里一面做活，一面记录贝克麦萨的错误。贝克麦萨一有错，他就用钉锤在铁砧上打一下，贝克麦萨越唱越响亮，他敲打的声音也越响亮。最后四面的邻居都被他们吵醒了；其中有个名叫大卫的爱上玛达琳娜，误以为贝克麦萨的歌是调戏他的爱人的。遂拿起一根木棍向他打去。四面的邻居全都起来了，闹得秩序大乱。这时萨克斯把伊娃与瓦尔特解放出来，并把瓦尔特招到自己的家里。

第二天早晨。瓦尔特把得自梦中的一首歌曲，唱给萨克斯听，萨克斯把歌词修正了一下，并对他的歌曲加了善意的批评。那一天的下午仲夏音乐节就要举行，萨克斯故意使瓦尔特的诗落到了贝克麦萨手里，贝克麦萨如获至宝的满心喜欢，因为他心里想拾得了万人崇仰的皮匠诗人的词，比赛起来，必能获胜无疑。

伊娃那天到萨克斯的店里来试鞋样，遇到瓦尔特，于是他们和萨克斯，大卫、玛琳娜一同去赴音乐节的比赛会了。在那会上，果然不出萨克斯的预料，贝克麦萨大大失败，因为他完全不了解诗中意思。唱得一塌糊涂。瓦尔特呢，因受萨克斯的邀请，他用音乐把诗中的美丽传达出来，他唱出了那支得奖的歌曲，立刻获得众名歌手及群众的赞赏，他被允许加入名歌手的艺术结社，同时又赢得伊娃做他的新嫁娘。

《纽伦堡的名歌手》成了瓦格纳的舞台庆典剧，它被当作全部剧目中的节日歌剧，因为节日和欢快因素在这个剧中正是诗歌与音乐的根本对象。不仅仅是剧中的欢快因素使得《纽伦堡的名歌手》更接近歌德风格并符合歌德对庆典歌剧的看法，还有另一个因素在起作用，即瓦格纳的生平和艺术创作的发展必定要表现出这种庆典音乐的特点。

在1862年2月14日写给敏娜的信中，他这样说道：“将来，当人们纵

观我的一生时，他们就会羞愧不及地发现，不断地将我置于逆境与危机之中是多么轻率，他们也会看到，我在这样的条件下仍然创作了这些作品，尤其是我现在完成的这部作品，这真是个奇迹。是啊，在这种情况下，每个人都会只想到自己并竭尽全力去对付自己遇上的种种麻烦。

瓦格纳在他自传另一段中十分强调地解释了这不是偶然的巧合，而是一个德国艺术家有意识的、精神的反创作：

“我能把在巴黎的逆境塑造成晚年的美好回忆靠的是那种惬意之感，它的基础完全在于，我现在每天都能让我的《纽伦堡的名歌手》的诗以完美的韵脚发展下去。每当我思考着我那些纽伦堡的名歌手们的诗名和箴言，将目光从乐谱纸上移开时，我总是禁不住心中该谐的情绪，于是我从我的旅馆的四层窗上望出去，看着码头上涌流如注的行人，看着无数的桥梁，杜伊来利宫，卢浮宫，最后将目光收回身边，扫视着我四周……。

这样，我在一月份马不停蹄；继续工作，想在整整三十天之内完成《名歌手》的诗作。萨克斯为宗教改革所写的残篇启发我在最后一幕中用它来让人民与他们的大师见面，这是我在到英格兰酒馆、王宫画廊去的路上突然想到的……。”

对《纽伦堡的名歌手》中的歌德因素还能作更深刻的理解。堆夫曼施塔尔在写给理查德·施特劳斯的一封信中也谈到了这一点；“这给予这个歌剧以牢不可破的真实性。这个真实性使一度存在的真实的、封闭的世界又重新富有生命力——它不像《罗恩格林》和《汤豪泽》，甚至不像《尼伯龙根的指环》那样挖空心思造出从未存在的世界。这应该说是《纽伦堡的名歌手》剧中荷马式的东西，也是使它与《赫尔曼与窦绿苔》、《浮士德》第一部以及《葛茨》相似的原因。是使它有力、坚实和水葆清新的东西。”事实上，这只勾勒出了貌似惊人的连接线条。《纽伦堡的名歌手》是一部具有卓越诗歌才华与作曲技巧的作品，只是它使人觉得这是一部“朴素的”艺术作品，而不是一部“伤感的”艺术作品。它为人们介绍了德国市民的真实生活，因此与歌德的伟大创作是相近的。

尼采对《纽伦堡的名歌手》前奏的分析总是一再被引用，在《善恶的彼岸》一书中它构成了《民族与祖国》一章的开篇语。尼采写道：“这种音乐最好不过地表达了我对德国人的看法。他们是属于前天和后天的人，他们还没有今天。”然而，这句话是不对的。整部《纽伦堡的名歌手》，特别是前奏，是与当时的现实不可分隔地连接在一起的。时代给诗人兼音乐家瓦格纳的《纽伦堡的名歌手》的基本构思打下了烙印，正是因为这部作品产生于可混淆的“今天”，产生于德国市民阶级的最后一次巨大的力量角斗之中，它才保持了它的光辉与生命活力。《纽伦堡的名歌手》在双重意义上是真实的世界：一方面，它为人们提供了德国16世纪的真实的纽伦堡；另一方面，它以艺术的整体反映了19世纪德国民族统一运动的真实情况。

可惜，世界艺术中的伟大作品从来都不是完完全全与“时代精神”和时代大事件相等同的，它们总是同时包括着未来的因素和从直接现实中总结出来的观点。这也适用于《纽伦堡的名歌手》。在这一点上，人们也不能苟同尼采的观点。《纽伦堡的名歌手》决不意味着对德国之过去与德国之未来的脱离现实的排列，而是按照其创作者的意志，构成了德国生活与艺术的过去以及瓦格纳时期的德国政治现实和德国未来这三者之间的综合。人们必须正确理解《纽伦堡的名歌手》前奏的结构，从而正确领会整个作品。它以体现纽伦堡名歌手行会中的市民卓越技艺的动机开始。

理查德·施特劳斯在1927年《致胡·封·霍夫曼施塔尔的信》中说：

“我不久前又听了《纽伦堡的名歌手》简直是个闻所未闻的作品。从那以后我老怀有这样
一个愿望：也写一部这样的作品——当然是要保持恰如其分的距离的，但无论如何也应该是一部
真正的德国作品，一个优秀的戏剧，同时又是一个纯粹的德国文化的文献。因此，在我看来，最
合意的材料背景是浪漫主义艺术和德国艺术的古老对立——这个对立必须根据瓦尔特，萨克斯，
贝克麦萨这三种类型用音乐和诗的三个代表将自己体现出来。”

《尼伯龙根的指环》

流传深远的尼伯龙根的传说描述了天地万物的创生力。”尼伯黑姆”这个词来自于关于“霾之家”或“夜精灵”的斯堪的那维亚的神话。这些是黑色的小鬼，“夜神和死神的孩子们隐藏在地洞里、发现了它的宝藏，熔炼和锻造出矿石”。尼伯龙根这个名字指他们的“宝藏，武器和饰物”。尼伯龙根的宝藏，或它的窖藏，隐含着—个道德的因素，因为，无论谁拥有大地的窖藏，他都会不可估量地迅速增强他的威力，而无限的权力是潜在的恶魔。瓦格纳把这种理念转化成—个历史的隐喻：“因为在大地窖藏中又存在着它所有威力的秘密：这正是光辉壮丽的大地自身，当夜神张着它幽灵般的、朦胧的、凶暴的翅膀恐怖的盘旋在世界的富裕的贮藏之上，最终渐渐溃退之时，我们在欢快闪耀的黎明的阳光之中认识到了我们享受的所有。”财富因此是“获得和确保统治的工具”。无论谁把财富本身作为最终的目的都会使道德价值堕落，在梦醒时分将会有死亡和毁灭。

《尼伯龙根的指环》由四部剧组成，即：《莱茵的黄金》、《女武神》、《齐格弗里德》与《神界的黄昏》。瓦格纳写剧词的先后却正是与此相反的。他早在1848年时就在研究《尼伯龙根》的神话，想把它编写戏剧。从那时到1850年的秋天，他写了《齐格弗里德的死》，这一段后来就成了《神界的黄昏》。不久，他对于这神话剧的构思好象略有转变：在《齐格弗里德的死》里，以布伦希尔德引齐格弗里德进入瓦尔哈拉天宫作结，固然很富于剧的意味，但缺乏更深—层的伦理意义；所以他后来决以《神界的黄昏》来做他的三部剧的最后收场，这样使全剧中含蕴了深奥的玄学意味。

在1850年秋，瓦格纳正在着手写《齐格弗里德的死》的音乐时，他感到有把它与另一剧继续起来的必要，结果就写了《青年齐格弗里德》，也就是后来的《齐格弗里德》。后来他觉得仍不完全，所以才决意以《女武神》与《莱茵的黄金》来补足它。

《莱茵的黄金》于1869年9月22日在慕尼黑宫廷剧场首次上演；《女武神》于1870年6月20日在同一剧场上演；《齐格弗里德》与《神界的黄昏》则一直到1876年在拜洛伊特全部演出时才首次上演。

《尼伯龙根的指环》中的主要角色——雾魔阿尔伯里希与众神的王浮旦是贪财与贪势的象征。为了贪心的驱使，他宁肯摈弃了最神圣的情感——爱情，因为只有这样才能从莱茵水仙的手中攫得莱茵的黄金。用那黄金所铸成的指环能使他成为宇宙间最有权势的人。浮旦用诡计从阿尔伯里希手里取得了那个指环，但他不还给莱茵水仙，却给了名字叫做发福纳与发索尔德的两个巨人；因为他们为他造了瓦尔哈拉天宫。本来是议定给美丽与青春的女神弗莱雅作为报酬的，现在他以指环代替了弗莱雅。但当阿尔伯里希失掉那指环时，他曾发下了诅咒，说凡持有那指环的人必得灾祸；所以巨人刚刚得到了那指环，就为它争吵起来。结果发福纳把发索尔德杀死，自己隐在一个深林中的洞穴里，变做了一条龙，日夜守着那指环以及浮旦从阿尔伯里希攫得而送他们作为弗莱雅的抵偿的别的宝物。宝物中有一件是神秘的隐身盔，也是用莱茵的黄金铸成的，凡戴了那盔甲的人，是可以隐藏起原形来的。

浮旦看见发索尔德被杀的情形，恐怕阿尔伯里希的诅咒会殃及神界，深以为忧。为防御阿尔伯里希及雾魔之群来袭瓦尔哈接天宫，他与智慧的女神爱尔达配合生出—群女武神。她们是矫健的少女，骑着骏马在天空中奔驰

着。她们把英雄的尸体带到瓦尔哈拉天宫里来，英雄们复活过来，防守雾魔的来袭。但如想使神界免除灾祸，还必须从发福纳手里把那带着诅咒的指环拿回，并以纯正无私的好意奉还给莱茵女仙才行。众神中没有一个人能做到这事的。因为他们做这事的动机都含有自私的成分。为此，浮旦有一时期由神界下降为人，取名委尔塞，与一尘世女子配合，生出一对孪生兄妹，男的叫齐格蒙德，女的叫齐格琳德。他希望齐格蒙德就是那杀死发福纳而将指环交还给莱茵女仙的英雄。为磨练他做这艰巨的工作，浮旦曾为他们兄妹摆布了许多困苦遭遇。齐格琳德被逼与抢掠她的强盗洪丁结婚；齐格蒙德有一天路遇暴风雨，到洪丁的茅屋里躲避，在那里他们兄妹相遇，遂乘机偕逃；但他们被洪丁追上。齐格琳德因犯了违背婚约的罪，浮旦只好听从他的妻弗莉卡的话，以胜利颁给洪丁。布仑希尔德却不听从浮旦的命令，独对齐格蒙德表示同情，想卫护他，因此浮旦使她躺在一块石上陷入沉睡状态，在那块石的周围烧起了烈火；并宣称能穿过那火圈子的英雄可以娶她为妻。

齐格蒙德死后，齐格琳德生子齐格弗里德，这是他俩非法结合而得的儿子。收养他这孩子的是一个名叫迷魅的雾魔，他们住在发福纳看守尼伯龙根宝物的魅森林里。迷魅想把齐格蒙德的碎剑熔铸起来，齐格弗里德可用它把发福纳杀死，然后迷魅想用它把齐格弗里德杀死，而自己占有那些宝物；但他无法把碎剑熔铸起来，等齐格弗里德知道那剑原是他父亲的剑，就把它熔铸起来，把巨人发福纳杀死。他的嘴唇因曾与他沾了血的手指相接触，那巨龙的血的魔力使他懂得了鸟语。那时就有一只小鸟警告他要当心迷魅的诡计，齐格弗里德就把迷魅杀了。他来到了围绕着布仑希尔德的火圈前面，他突过了火圈，看见了布仑希尔德。她的美貌使他迷醉，他叫醒了她，请求娶她为妻。她，神界的贞女，充满了女性的爱，对他以身相许。他用从发福纳夺来的带着诅咒的指环做了他们的婚誓的证物。

为要冒险游历，齐格弗里德与布仑希尔德分手。在莱茵河畔住着基比孔人龚特尔、他的妹妹古特鲁妮和他们的异父弟兄哈根。哈根原来就是雾魔阿里伯里希的儿子。哈根晓得齐格弗里德将要来到，就计划如何把他消灭，为雾魔夺回那个指环。所以他施计不让龚特尔知道布仑希尔德与齐格弗里德的关系，劝诱龚特尔起了欲娶布仑希尔德为妻的念头。龚特尔听从哈根的安排，在齐格弗里德驾到时，以一角满装加了迷药的酒给齐格弗里德喝下去。齐格弗里德自喝了那酒，因药力发作，遂把自己的新娘布仑希尔德忘在脑后，而一心迷恋着古特鲁妮。他向龚特尔说明了自己的心事，龚特尔答应了把自己的妹妹嫁给他，但有一条件，即他要齐格弗里德穿上隐身盔，装做龚特尔，而把布仑希尔德抢来，与他结婚。齐格弗里德允应了他，伪装为龚特尔，克服了布仑希尔德，交给了那基比孔人。但布仑希尔德忽然认出了齐格弗里德手上戴的指环，她对齐格弗里德的诡诈痛加责骂。这样又引起龚特尔的疑心；布仑希尔德不知道是药力的作祟，对于齐格弗里德的行为竟燃起了剧烈的仇恨，终于与哈根、龚特尔合谋，将那英俊的青年致于死地。在一次狩猎的途中哈根把齐格弗里德杀死，后来又因为指环的事与龚特尔争吵，把龚特尔杀死。

不久，布仑希尔德由莱茵女仙们的嘴里探得哈根的阴谋，才发现齐格弗里德与自己都是被牺牲者。对齐格弗里德的嫉恨，一时又化为旧日对他的热恋，遂决心一死，去追随他的爱人。她由他的指上把指环取下，戴在自己指上，然后抛下一把火，骑上骏马，跃入熊熊的烈火。有一个莱茵水仙顺着涌

起的浪涛游入水中攫取了那个指环。哈根跳入泛滥到岸上的莱茵河水，想要把它取回，但被另外的水仙们把他拖下了水。这时舞台上不仅映着火焰，且在整个地平线上照起了火光，原来瓦尔哈拉天宫被火烧了起来，布仑希尔德用“爱”——那阿尔伯里希为攫得权势而摈弃的至上的情感——使万物的旧观同归于尽。替代了那古老的神话的时代，显现了以人为本的新时代的曙光。

第一部《莱茵河黄金》

剧中人物：神王浮旦，雷神，神明福罗，火神，浮旦的妻子富丽卡，女神富丽亚、大地女神艾尔达，巨人发福纳，阿尔贝里希及其弟弟米麦，莱茵少女活格琳德，弗里斯希尔德。

第一景：莱茵河底，三位莱茵少女守护着一堆魔金的宝物，如果有人取得这些黄金，把它铸成戒指便可统治世界，但在这之前他必须宣誓永远拒绝爱情。阿尔贝里希是个畸形的矮子，他宣誓放弃爱情，坚决铸成戒指。莱茵少女为失去黄金而悲泣。

第二景：沃当和富丽卡在山顶上，他们获悉两个巨人为他们建造瓦尔哈拉天宫落成。富丽卡提醒浮旦遵照诺言把妹妹富丽亚送给巨人们，但浮旦说当时只是戏言而已。当两巨人来取酬时，火神就建议以阿尔贝里希所铸的戒指代替富丽卡为酬，两巨人同意了。

第三景：阿尔贝里希的洞穴中，米麦制成了一个金盔，任何人戴上它，都可随心所欲地变化形象。沃当和火神来到洞穴，用计使阿尔贝里希戴上金盔，把他变成一个蟾蜍，带到了瓦尔哈拉宫。

第四景：瓦尔哈拉宫附近，阿尔贝里希被迫交出所有财宝。他咒骂他们，并喊着说这个戒指将要把灾难带给它的主人。巨人们来取酬劳，艾尔达从地中升起，警告沃当不要交出戒指，但他必须履行契约，把戒指扔给他们。两个巨人争夺起来，法索尔特被杀死，咒语灵验了，诸神迁进新居瓦尔哈拉天宫。

第二部《女武神》

剧中人物：浮旦，其妻富丽卡，沃当的女儿布仑希尔德，浮旦的儿子齐格蒙德，齐格蒙德的孪生妹妹齐格琳德，齐格琳德的丈夫洪丁，浮旦与大地女神所生的第九个女儿。

第一幕：洪丁家中，齐格蒙德冲进来避雨，精疲力尽地躺在火炉前，齐格琳德给他端水喝，并留下他作客。洪丁回家来，邀他共餐。齐格蒙德向他讲述自己的身世：一次，他父亲外出打猎，但他们的家被大火焚毁，孪生妹妹也失踪了。后来他父亲在战斗中死去，从此他成了一个流浪者。洪丁认出他是仇敌，但他不能伤害家中的客人。当屋里只剩下齐格蒙德自己一人时，他悲叹自己的遭遇，忆起父亲曾预言他将获得一柄神剑。洪丁入睡后，齐格琳德来找他，说她是被迫嫁给洪丁的，婚宴上一个独眼陌生人把一把剑插入树中，并预言会有一个英雄拔动它。齐格蒙德说要为她报仇。忽然，一阵风吹开房门，月光如银，两个顿生爱情，紧紧拥抱，这时他们才知彼此是孪生兄妹，而树上的剑就是父亲沃当留下的。齐格蒙德拔下宝剑，兄妹二人逃离洪丁家。

第二幕：山道上，布伦希尔德站在一块岩石上，呼唤女武神们前来帮助齐格蒙德，但富丽卡反对，坚持说神智不清的情人要受惩罚，浮旦竟听从富丽卡的话，下令不能保护他，当兄妹二人来到时，布伦希尔德绝望地告知他们，齐格蒙德必死，神剑已经失去了魔力，洪丁要来杀死他，齐格蒙德问道，如果同齐格琳德分离，能否保住她？布伦希尔德深受感动，她决心不管父亲的命令，保护齐格蒙德。远处传来洪丁的号角声，齐格蒙德前去迎战，布伦希尔德尽力保护他，但由于浮旦的干预齐格蒙德丧命。布伦希尔德拾起碎剑匆匆离去。这时浮旦消灭了洪丁，并愤怒地发誓要惩罚背叛他的女儿——布伦希尔德。

第三幕：山顶上，布伦希尔德和齐格蒙德在序曲中出场。布伦希尔德告诉他父亲生气的原因，然后把碎剑交给她，送她到一个地方生孩子，并预言那孩子要成为英雄。浮旦来到，布伦希尔德恳求父亲饶恕，浮旦的愤演化为怜悯，但他仍要履行誓言，他取消她的神格，使她沉睡，四周有火焰保护她，若有一个穿过火焰并唤醒她的人，将成为她的丈夫。浮旦抱起她，温柔地向她告别，然后把她放在一块大石上，用盾牌遮盖住她，命令火神燃起大火包围了她。浮旦悲痛地离开了女儿。

第三部《齐格弗里德》

剧中人物：齐格蒙德与齐格琳德所生的儿子齐格弗里德，米麦，米麦的哥哥阿尔贝里希，浮旦，布伦希尔德，大地女神艾尔达，林中鸟，化成巨龙的法福纳。

第一幕：米麦的洞穴中，米麦正在石砧上工作，他想把齐格蒙德遗留下来的断剑重新熔铸，这个艰苦的工作使他烦躁不安，他知道，如果这柄剑能重新完好，齐格弗里德就要首先杀死法福纳，收回戒指宝物。这个侏儒继续他的工作，齐格弗里德进来，手里牵着一只熊。他憎恶米麦，不时用熊吓唬他。自从他知道了米麦并非他的父亲，他就一直在追问自己的身世。米麦则唯恐他知道自己就是齐格蒙德和齐格琳德的儿子，双亲都已去世，母亲留下这柄碎剑，如果到他手里，会变成无敌的利器；而齐格弗里德是他从小带大的。齐格弗里德让他继续修剑，自己则忧郁地离开洞穴。浮旦一身凡人打扮来到这儿，米麦知道没有恐惧的人才能熔炼这把剑，并且熔剑的人要杀他的头。浮旦离开后，他万分惊恐地得知，齐格弗里德正是没有恐惧的人。他暗中准备了毒药，要等到齐格弗里德杀死法福纳后毒死他。齐格弗里德果然熔好宝剑。兴奋地佩着它离去。

第二幕：法福纳的山洞，阿尔贝里希在等待齐格弗里德。浮旦曾告诉他，齐格弗里德将要获得戒指，不如劝法福纳趁早放弃它。阿尔贝里希懊恼地离去。这时齐格弗里德和米麦来到山洞旁，他让米麦守在一股山泉旁，自己则吹起号角，激来了法福纳，一剑就杀死了他，鲜血炙烧着他的手，他不自觉地用嘴一吸，不料这自有魔力，使他能听懂鸟语。他从鸟鸣中得知这山洞中藏有戒指和隐身盔。齐格弗里德走进山洞寻找宝藏，阿尔贝里希来到，和米麦争吵宝藏应该归谁所有。齐格弗里德拿着宝物出来，阿尔贝里希急忙躲开，米麦则还想蒙骗他，却不知齐格弗里德早已洞察其诡计。当他递上毒酒时，齐格弗里德一剑杀死了他。然后，他又躺在树下，听小鸟歌唱，又得知布伦希尔德正沉睡在火中石头上，等待一位英雄去唤醒她。齐格弗里德请小鸟带

他去我布仑希尔德。

第三幕第一景：荒谷中，浮旦召来艾尔达，告诉她不要再担心恶运来临，因为命运现在操在齐格弗里德手里，他命令艾尔达回到大地。齐格弗里德经过此地，浮旦乔装凡人向他探听巨龙，神剑和米麦的情况，齐格弗里德被耽误了行程，极不耐烦，用剑削断浮旦的矛，吹起号角，走向沉睡中的布仑希尔德。第二景：布仑希尔德睡在石头的上面，齐格弗里德穿过火焰，弯身在她唇上吻了一下，她苏醒过来，甜蜜地投入英雄的怀抱，两人沉浸在幸福之中。

第四部《神界的黄昏》

剧中人物：布仑希尔德，齐格弗里德，阿尔贝里希，龚特尔及其妹妹古特伦，龚特尔的同父异母兄弟哈根，法尔居里，瓦尔特劳特，三个诺尔恩女神，莱茵少女们，家臣、仕女们。

序幕：布仑希尔德的藏身处，诺尔恩三女神正在纺织世界的命运，突然线断了，预示着恶运来临。天亮了，布仑希尔德与西格弗里德来到这里，布仑希尔德牵着一匹马，齐格弗里德全副武装，他要出发了，他向布仑希尔德告别，送上戒指，作为信物，然后上骏马而去。

第一幕第一景：基比松根人的大厅，哈根说他为基比松根人的前途担忧，告诉龚特尔必须娶布仑希尔德为妻，哈根计划在齐格弗里德来到大厅时，设法给他喝一杯遗忘药水，他就会忘掉布仑希尔德，热恋古特伦，然后就可帮助龚特尔得到布仑希尔德。齐格弗里德到达这里，受到欢迎。他喝了药水，果然忘掉了布仑希尔德而爱上古特伦。龚特尔答应他可以占有她，但必须帮他得到布仑希尔德。第二景，布仑希尔德的藏身处，瓦尔特劳特来告诉她，浮旦和诸神面临着厄运，唯有让布仑希尔德放弃戒指才能得到解救，但她拒绝放弃这个爱情的戒指。瓦尔特劳特走后。她看到一个陌生人来到这儿，他正是隐身变形的齐格弗里德，他从她手上摘去戒指，将她掳走。

第二幕：基比松根大厅前，齐格弗里德向古特伦求婚，哈根吹号召集众臣来赴婚宴。龚特尔与布仑希尔德驾临时，众人齐声欢迎，布仑希尔德看到恢复原形的齐格弗里德，他还戴着戒指，她立即就有一个悲剧的预感。齐格弗里德视她如陌生人，更使她愤怒和惊讶，以为齐格弗里德另有他爱。于是，当她获悉哈根和阿尔贝里希正计划谋害齐格弗里德时，她便加入了他们的阴谋。

第三幕第一景：莱茵河畔，莱茵河的少女们向齐格弗里德要求归还戒指，他拒绝了，她们便预言他要有灭顶之灾。哈根和家臣们追上他，给他喝了药水，使他恢复了记忆力，他又想起了布仑希尔德，但这时哈根用剑刺进了他的脊背，英雄遭到毒手，奄奄一息，还在想念布仑希尔德，凶手把他的尸体运回大厅。第二景：基比松根人的大厅，齐格弗里德的尸体运回来了，古特伦大惊，龚特尔最后终于告诉她凶手是哈根，为了得到戒指，哈根与龚特尔争斗，哈根杀死了龚特尔。哈根得胜，走向齐格弗里德的尸体，要摘下戒指，但尸体的手却威胁地举起来。布仑希尔德下令堆起火葬柴木，燃起烈火，莱茵少女们随浪涌来，她们要取回戒指，哈根也来抢夺，被河水淹没。河水退下去了，在远方，瓦尔哈拉天宫中诸神在烈火中化为灰烬。

瓦格纳在 1851 年 11 月 20 日从阿尔卑斯布伦疗养地寄给魏玛的李斯特的

一封著名信件中设计了这个四部曲新的最终提纲：

“因此，我必须把我的整个神话按照它最深刻、最广泛的意义用最高度的艺术明晰性传达出来，以便能被人完全理解。在它那儿不允许留出任何可以由思想、由反思进行补充的余地：每种毫无成见的人类情感都能通过它那艺术和感知器官把握住整体，因为它只有这样才能恰当地接受最零星的东西。”

对瓦格纳来说，俄狄甫斯的女儿的行为是出于“纯粹的对人之爱，她出于同情而毁灭了自己”。这个对人之爱还隐含着—个否定因素，即自爱；受占有欲驱使的爱不包括在内。阿尔贝里希走的是相反的路，他否认人的同情心——当然是为了占有欲。他的爱情厄运轻而易举解决了一切，奥秘就在于厄洛斯和爱餐之中。它使人觉得有一种“重新使用”安提戈涅情节的效果，瓦格纳要在安提戈涅的旗帜下与他人战斗：“让我们在这面旗帜下毁灭和得救。”毁灭与得救，这已经过渡到《神界的黄昏》了。《歌剧与戏剧》—书的问世，在精神上是与苏黎士时期他对尼伯龙根神话的新构思紧密相连的。通过自由行动，毫无责任感的对人之爱毁灭了国家：拯救首先是这样被理解的，这也就是巴枯宁和费尔巴哈的思想。它本质上还意味着对1848年构思的进一步发挥，而不是对它的否定。

随后，在叔本华影响下，从行动向狂热的转变完成了。瓦格纳在1854年1月20日写信给瓦尔德海姆监狱里的朋友奥古斯特·约克尔，显然想对《尼伯龙根的指环》作出新解释：

“我们必须学会去死亡，并按照‘死’这个字最完备的意义去死。对人生末日的恐惧是一切冷酷无情的根源，并且这种恐惧只能在连爱也惨白无力的时候产生。浮旦—跃直上那悲剧的高空——而只能坠落毁灭，这是我们要在人类历史和学习的一切：要求必然的东西并自己来完成它。”

接下来是一段十分值得注意的话：

浮旦在与布仑希尔德分别后事实上只是一分离了的精神：按照他的最高意图，他只能一切听之任之，放任自流，不能再在什么地方干涉什么事情，因此他也就成了一个‘漫游者’。你好好注意—下他吧！他同我们—模—样，丝毫不差，他是当前知识界的缩影。相反，齐格弗里德是我们所理想、所要求的未来时代的人，但他不能通过我们创造出来，而只能通过我们的毁灭自己创造自己。”

第一个让步：浮旦不再象1848年提纲中那样进行统治了，而是应该——既然他已沦落为一个漫游者——把通向未来的道路让给新人。第二个让步：不再为了拯救而去毁灭，去摧垮国家，而是寻找自我毁灭，以求被拯救。安提戈涅的爱情厄运摧毁了国家，而《神界的黄昏》则将莱茵黄金交还给大自然，从而毁掉了它的“创造力”指出了通过爱情厄运获得拯救的道路。然而，齐格弗里德是个未来时代的完美人，因为还未学会恐惧并且具有最高的意识：即他懂得，死优于恐惧中的生，因此他也不看重戒指这个权势，因为他——正如瓦格纳认为的那样——“还要做更好的事情”。

但是，这样一来，齐格弗里德就不再是一个革命者了，甚至连个诉诸行动的解放者也算不上。知识对于浮旦、齐格弗里德以及布仑希尔德来说，只有了解和追求人生末日的用处。在这里，悲剧转变成—为激精剧。帕西法尔已经由叔本华的理论孕育出来了，而同时齐格弗里德却失去了矛盾纠葛并引起谋杀，这种知情或不知情以及他的行为依赖的是忘却或记忆迷药的作用。因此，虽然对情节做了一步发挥，但悲剧的感人效果——这与《特里斯坦》不

同——却大大削弱了。在《神界的黄昏》中，齐格弗里德有了即使谈不上是救世主、但依然是基督教的特征，晚期市民阶级戏剧，如表现主义作家的阶段发展剧以及封·霍夫曼施塔尔的悲剧《钟塔》所指出的艺术道路被放弃了。并且这与卡尔德隆也有关系，即与天主教戏剧艺术有关。四部曲结束时的齐格弗里德既不是主人公，也不具有悲剧性。1848年的民俗神话吸收了神秘剧的特点，因而整个作品的精神统一就越来越令人怀疑了。

实际上，《尼伯龙根的指环》具有三重结尾，也可以说没有结尾。过去对于齐格弗里德之死的解释被放弃了，浮旦不再行使统治权，尼伯龙根人不能摆脱奴役。完稿后的四部曲的第一个结尾是巴枯宁式的；人们只要根据现存的文件对它进行正确的解释就可看出这一点：瓦尔哈拉神庙被大火烧毁——浮旦和所有的神一起被烧死。那些因黄金和盟约的咒语而败落的统治者灭亡了，这样，从黄金中解救出来的纯洁人性便能产生了，哪怕齐格弗里德作为黄金的牺牲品不得不遭到毁灭。

瓦格纳在发表这个结尾场景时又添加了未谱曲的诗句，这就表现了第二重意义和第二种结尾。这些诗句是费尔巴哈式的。布伦希尔德说道：

诸神的家族
一逝如烟云，
我留下这世界
而不留主人。
我将我最神圣知识的宝藏
交与这个世界，
而不是财产，不是神的光辉，
也不是黄金。
不是家族。
不是宫廷，
也不是家长的盛气凌人。
不是令人忧郁的契约，
骗人的结盟，
也不是虚假的习俗。
只有铁的规律：
在欢乐与痛苦中转世，
只让爱情永存！

瓦格纳自己觉得《尼伯龙根的指环》是他一生中最完全，最辉煌的成就，他说“单只它那高纯的诗，我可以说已经使德国有一部将来引以为傲的作品。”

在瓦格纳 1848 年的思想境界中，尼伯龙根人是“从黑夜与死亡的怀抱中诞生出来的一代人，他们以毫不间断、永不停息的活力挖掘着地球的内脏，他们烧红、精炼、锻打着坚硬的金属”。“他们这些劳动者的肩上重负着游手好闲的巨人们的封建制度”。然而这些巨人却不懂得利用他们的权威，对于他们迟钝的感觉来说，将尼伯龙根束缚起来就足够了。诸神的人道在这儿是虚弱无力的。

现在，诸神在崇高的伟业中安排世界，以智慧的法规控制住了害人的自然要素，并全力以赴精心培育着人类。他们的力量胜于一切，然而，他们借以取得统治地位的和平并不基于调和之上：它是通过暴力和阴谋来完成的。他们建立更高级的世界秩序的意图就是道德意识：他们所追

寻的非正义就附在他们自己身上。从尼伯龙根河的莫测深处，他们的知罪感向他们滚滚而来，因为尼伯龙根人所受的奴役还没有被粉碎，统治权只是从阿尔贝里希的手中被夺了去，而且并不是为了更高的目的。在这条懒洋洋的龙腹下，灵魂被无为地压抑着，尼伯龙根人的自由被埋葬了。”

因此，浮旦想“让诸神中的一个神支配这个独立的自由意识”的意图就把这个魔力解除了。“诸神在人身上看到了这种自由意识的能力”。1848年提纲的另一个构思过程在很大程度上与后来的四部曲的情节构思过程相符，但结尾却是另一番面目：虽然布仑希尔德在牺牲自我进行赎罪之前将戒指交还给莱茵河女神们，但神界的黄昏却没有出现。她以赎罪解救了尼伯龙根家族的人们，并且因为勾销了罪责，从而建立了浮旦的人道统治。提纲的诗稿就是这样说的，在完成的戏剧《齐格弗里德之死》中，布仑希尔德告别辞中有这样的话：

你们尼伯龙根人
听着我的话！
我告诉你们，奴役已被消除：
锻造戒指的人，
将你们这些勤奋者缚住，
他不会再得到它——
但愿他是自由的，象你们！
因为我把这块金子交给你们——
河水深处聪慧的姐妹们！
那将我焚化的烈火
烧掉了戒指上的咒语：
你们解除这个咒语，
使失而复得的
莱茵河的灿烂黄金永保纯洁！——
只有一个人统治：
至高无上的神啊，
庄严崇高的你！

瓦尔哈拉天宫将归没了，以人类的爱替代即将开始了。只有到了那时，浮旦的危机才告结束。造成这种剧烈的变化的是布仑希尔德以自身的牺牲赎清从莱茵女仙手中攫取莱茵黄金以来神所犯的一切罪过。布仑希尔德在悠美的流动的莱茵河水的音乐中，说出她是如何从莱茵女仙那里得知哈根的毒计的。她把那指环戴在手指上，然后转身向搁置着齐格弗里德的遗体的柴堆。她从人群中一人的手中夺取了一枝巨大的火把，抛在柴堆上，柴堆立刻燃起了熊熊的火焰。她殉身的时机愈来愈迫近了，赎罪的动机愈来愈显著起来。

布仑希尔德骑上了她那匹神驹。当那雷电交加的时候，它常驮着她在云间飞驰而过。那马一跃就把她带进灼灼的柴堆中去了。

莱茵的河水泛滥着，顺着水流，莱茵女仙游到了火堆旁边，她们从布仑希尔德的指间把指环取去。哈根看见全盘计划的目的物被她们得去了，立刻跳进水中追踪在她们后面。其中有两个女仙用手臂绕住他的颈子，把他拖进了洪流，另外一个女仙得意洋洋地举起了那指环。

天上照耀着一片浓重的红光，神界的黄昏到了。神权时代已经到了末日，瓦尔哈拉天宫在烈火中燃烧。代表它的那庄严堂皇的动机再度响出，但好像是些颓垣残壁一样，在舍身赎罪的动机面前崩溃了。齐格弗里德的动机在管

弦乐中发出了巨响，随后舍身赎罪的动机再度发现，鄙陋的神国灭亡了。一个新的时代，人类的爱高于一切的时代，因布伦希尔德的舍身而现出了曙光。和在《漂泊的荷兰人》与《汤豪泽》中一样，人的过错，由于女人的真爱，乃得赎罪。

《帕西法尔》

在《罗恩格林》一剧里，我们曾听到过帕西法尔这个名字；因为罗恩格林曾告诉爱尔莎说他是帕西法尔的儿子，是一个保卫圣杯的武士。在《罗恩格林》里，帕西法尔的名字的写法是这样的：Percival；英国诗人丁尼生的《国王的牧歌》的诗集中，也是用的这样拼成的名字；现在瓦格纳却采取了另一种的拼法（Parsifal）。《帕西法尔》是时代早于《罗恩格林》的关于保卫圣杯的武士的故事。《帕西法尔》中表现圣杯的音乐与《罗恩格林》的音乐颇有相象的地方——其相象不在曲调上，甚至亦不在轮廓上，而只在两者都有着一种纯洁崇高的气息。

瓦格纳这部乐剧中的人物来自三种不同的传奇故事：一种是特洛亚的《圣杯故事》，一种是爱森巴赫的《帕西法尔》，还有一种一般学者称为《玛芮诺金》的14世纪的钞本。但瓦格纳发挥了自己的作风，并不严格地受任何一种钞本的拘束，他是把三者合而为一，然后经过他的天才的锻冶而使它们复活起来的。

救世主在最后的晚餐席上饮酒所用的圣杯，传到梯突莱尔的手中，他和他的基督教武士团就负了保卫这圣杯的职责。传到他们手中的，除了这圣杯以外还有一件除妖的利器，就是那支圣戟，是罗马兵士用来伤了救世主的身体的那支戟。保卫圣杯的武士的王——梯突莱尔为要妥善保卫这些神圣的遗物，筑起一座宫堡，名叫蒙特萨尔瓦特，它矗立于森林繁茂的山巅，面对着阿拉伯人统治的西班牙，形成了一个守护基督教的堡垒。它防御着那异教徒们的侵袭，尤其是那个专门与善为敌的巫者克林莎。虽然如此，但克林莎的堡垒就在附近，守卫圣杯的武士们不免有时被他诱惑到他的魔法的花园里。因为那里有美貌女郎和那个稀世的美人——迷人精孔德里，他们一旦受了诱惑，就失节做了敌人的走卒。

年老退休的梯突莱尔把他的统治权与圣职交给他的儿子安福塔斯。甚至于安福塔斯也不能免于陷入克林莎的魔法。原来安福塔斯就位以后，急于要一击除害，深入于克林莎的花园中想把他杀掉，但他终于逃不过人性的弱点的支配，他完全降服在魔法师手中，落在他要毁灭的妖魔的手里；而他在别的武士不及抢救的当儿，早已被那圣戟刺下了重伤。

这种刺伤是无法医治的，它损耗着安福塔斯的精力；堂堂勇敢一世的英豪，如今却变成了犹疑忧愁的病夫。只有那圣戟的一触能够使他的伤口合起，但谁能从克林莎的手中把那戟取回呢？只有那唯一的一个——安福塔斯曾匍伏乞求圣杯显灵，藏纳圣杯的圣所曾发出一缕神秘的声音答说：

“被怜悯引导着的，
一个坦白真诚的傻子。
在期盼着
我所选择的东西。”

众武士们解释这预言，说他的意思指可以拯救他们的王的疾患的唯有一个青年，他是那样赤诚、天真，那样对于罪恶的事一无所知，虽有克林莎的魔园的诱惑，也不为所动；他拒抗了种种的诱惑，然后目睹安福塔斯的苦难，完全出于怜悯地，他愿以解救他的生命为一生的使命，取回圣戟，并用它医治安福塔斯的创伤。于是武士们就日夜等待着，等待那“坦白真诚的傻子”的到来。

这预言的逐步实现，就是这部《帕西法尔》的中心故事。这样的故事是有寓意的：帕西法尔就是基督教化身，克林莎是异教的代表，帕西法尔克服了克林莎也就是说基督教克服了异教。

孔德里那样的一个人物，可以说是瓦格纳的最惊人的创作。她是个像女性的阿絮鲁斯的一流人物——一个流浪的犹太女。在玛丙诺金的手抄本里，她就是那个名为黑萝迪雅丝的女子，她因曾讥笑过圣·约翰的头颅而获了罪。但瓦格纳所拟的故事，与之又稍有出入，他叙述她之所以获罪是因为耶稣被钉在十字架上时，她曾笑过。她为赎她的罪，常骑着她的骏马替守卫圣杯的武士们报信。当她因受着诅咒的驱使时，又不时地坠入克林莎的势力中，克林莎把她变成为一个绝色丽人，放在花园里，诱惑那些守卫圣杯的武士们。只有那拒绝了她的诱惑的人可以把她解救出来，最后她是为帕西法尔所救了，而且受了洗礼。在她充任守卫圣杯的报信者这一点看来，她颇有些象那充当瓦尔哈拉天宫的使者的女武神相类似。

《帕西法尔》的前奏曲是根据全剧中带宗教气味最深的三个动机作成的。前奏曲以代表圣餐的动机开始。在这动机第二次重复响出时、上面翱翔着琶音群，宛似古时名家的宗教图画中大使们的羽翼翱翔在圣女或圣者的头上一样。

因这个动机我们可以窥见守卫圣杯的武士们的职责。他们常常举行圣餐会，每次在圣餐会上，圣杯的盖子开了，这样每次都加强了他对于自己圣职的关心。这个动机后来引出代表圣杯的动机，由弱而强，最后伴着仙境似的和声消逝了；正好象圣杯发射出柔和光的光辉，烛照了那武士们集合礼拜的厅堂一样。

然后号角吹出了代表信仰的动机，严厉而刚毅，充分发现出信仰的坚贞不移代表圣杯的动机再度响起，接着代表信仰的动机又重复响出。但它那原有的严厉气味已经柔和多了，这样它表现着普天同庆的和平幸福；前奏曲从此以后转入激烈紧张的阶段。代表圣餐的动机之一部后来形成代表圣戟的动机，现在用稍加改变的姿态出现，带着深深的悲哀的情绪。在全剧中它就造成了表现因安福塔斯的罪过惹起的忧愁的象征，故可名为悲悼的动机：

总之，这篇前奏曲一面描写剧中最重要的宗教的职责，一面描写安福塔斯因忽略职守而招致了自身及其武士间的幸。

基督教信仰这个引人深思的幻景是促使《帕西法尔》产生的一个因素，这一直可以追溯到 1857 年的耶稣受难节。那是在搬进绿岗庇护所前不久，瓦格纳站在他的住宅前，望着苏黎士湖的早春景色；耶稣受难节的黎明和大自然的盎然生机在这儿种下了后来舞台祭神节日会演的萌芽，《帕西法尔》总谱的音乐高潮也就这样产生了，情节过程——也是以《帕西法尔》为题——按照他的习惯被写了叙事史诗，并于 1865 年 8 月的最后几天完成了。在将《特里斯坦》和《帕西法尔》分开并取消“佛教”戏剧构思《战胜者》以后，《帕西法尔》便越来越清楚地显示出是一部亟待完成的关门之作。对瓦格纳来说，在拜洛伊特演出后去进行这最后的工作是不待言的。1877 年 7 月 21 日他从爱姆斯温泉向国王报告他完成了创作：

是，是呀！一切都令人痛苦！但是有一个东西可以使我们一再超脱出每天、甚至每小时都能感觉到的卑鄙和可憎的印象，这就是那伟大的，纵览一切的目光，杰出的朋友用它给我们送来了同情。然后在这样的瞬间，它帮助我们一种特殊的才能延伸到庄严神圣的时刻，让我们回过头来借助那些日子取得全部成果将这个时刻固定下来。正是这样的日子在我逃避厌恶和恐惧的时

候赋予了我创作《帕西法尔》诗歌的兴致——现在这部剧就呈在您面前！愿它能给您高兴，也许它可以让您认为我的艺术创作再维持几年并不是毫无价值的。

我妻子、我全家和孩子谨向我们高尚的主人问好！我永远敬仰着您这位高尚的人

永远忠于你的

理查德·瓦格纳

紧接着，谱曲工作开始了。1879年3月3日下午，国王收到了一个从拜洛伊特发出的电报：

三月三日！可爱的三月！

我的赞歌属于你。

冬日的统治已过去，

《帕西法尔》完成问世。

《帕西法尔》意味着瓦格纳一生中的习惯表达手法突然发生了转变吗？第一印象倒表明了一种了不起的精神延续。所有创作动机几乎没有一个不重复出现。帕西法尔象汤豪泽一样处于神界之爱和尘世之爱之间，他又象罗恩格林一样努力逃避与人间情感的混杂。此外，帕西法尔也是齐格弗里德。

瓦格纳玩了一个词源学的把戏，将十分愚蠢的“法尔帕西”变成了“十足的笨蛋帕西法尔”。帕西法尔和齐格弗里德一样是十足的笨蛋：他反对讨论、提问和解释。纯粹的内在和纯粹的行为：这是瓦格纳为齐格弗里德和帕西法尔准备好的德国式混合。安福尔塔斯可以追溯到汤豪泽和特里斯坦，巩得瑞是集维纳斯和伊莉莎白于一身的“青年德意志派”式的女仁慈家和圣者。克令索尔的爱情厄运使人看到阿尔贝里希；古尔尼曼茨的学问则相当于浮旦的同样是无希望的、无力的世界学问。

这个神秘剧的这种特点在《尼伯龙根的指环》中就已经形成了，人的世界只被认为是象征性的，不再是现实的。这样，真正悲剧的一切可能性都丧失了。从《漂泊的荷兰人》以来的早期瓦格纳作品提供了人神界的浪漫主义式的对照。特里斯坦和名歌手们只被安插在此时此地，安插在人们中间。而《尼伯龙根的指环》的悲剧则发生在那些人们互相制造苦难而诸神和世界精神却无能为力的地方；哪儿有奇迹和神的威力，那儿的悲剧境界也就消失了。齐格蒙德之死并不是悲剧式的。齐格蒙德对齐格琳德的爱情才是悲剧性的。在《帕西法尔》中，瓦格纳的思想令人吃惊地合乎逻辑：只有神可以决定一切，人民所有的行为和迷惑仅仅为前定的神意服务。然而，这样一来，对人的行为和苦难的感触也就消失了。人们只能崇拜超验的东西，这就意味着要求一个艺术范畴之外的权威。

在为《帕西法尔》谱曲期间，瓦格纳写信给尤蒂特·葛吉叶：“帮帮我……爱我吧，我们不想等待新教的天地来临，因为那儿肯定是枯燥乏味的……。”这是独特的理念结合，它们之所以联系在一起，是因为这个帕西法尔将理查德·瓦格纳的私人神学的结果表现为一个古波斯、古印度和基督教神秘剧的混合体，一个“青年德意志派”的情欲和叔本华的世界拯救哲学的混合体，但效果却是：这个舞台祭神剧在整个过程中都明确显出了天主教的特点，同时又始终与鲜明的加尔文天命观有密切联系。一切都是由神的意图事先规定好的：巩得瑞、安福尔塔斯的拯救，帕西法尔在感官幸福与灵魂安宁之间的抉择等等都是这样。安福尔塔斯的梦境诗道出了这一切：

由恻隐之心而知，

这个十足的笨蛋

在期盼着

我所选择的东西。

帕西法尔的第一次上场便使这种悲剧的预定一目了然了。古尔尼曼茨把梦中咒语告诉那四个骑士侍童，这些侍重大为感动，悄声重复着这个预言，从而为帕西法尔动机定下了调子。当唱到“笨蛋”这个字时用的是降E大调，延长符号拖得很长。然后，天鹅与骑士的新场景以B大调活泼、明快地开始，帕西法尔这时上场。人们刚刚在谈论着未知的，但却预定好的拯救者，他就上场了，舞台艺术技巧在这里与一个严格的非自由意志的神学结合了起来，这个悲剧式的事件剧或市民悲剧转变成了耶稣受难剧，这要比在《尼伯龙根的指环》中表现得强烈得多。

在最后一场演出中，瓦格纳避开观众的注意力，悄悄来到隐蔽的乐池旁，亲自指挥了结尾一幕。自那以后，他变得忧伤沮丧，充满着死亡的预感。他在1884年拜洛伊特舞台祭神节日会演结束时作的报告尤其值得注意：

“《帕西法尔》的问世与形成要归功于对世界的逃避！有谁能在一生中以感官和胸怀透视这个通过谎言、欺诈和伪善使谋害和掠夺合法化的世界，而不会极其厌恶地躲避它呢？那么这时他的目光该投向何处？当然是常常投向那深邃的死亡。而对另有使命的人，对因此被命运与世界隔开的人，这个世界的最真实的写照则可能显现为对其内在灵魂的提示，成为对他的拯救。他曾以充满痛苦的诚实认识到这个世界是悲惨的，现在，忘却这个欺诈的现实世界，视这个世界为梦幻，似乎便是对这种诚实的报答了。”

