



◎ 中国社会科学院老学者文库 ◎



歌剧之王瓦格纳

King of Opera: Wilhelm Richard Wagner

音乐是生产的女人，诗歌是创造的男人，音乐只有在接受了诗人的思想、受孕以后，才能产生真实的、生动活泼的旋律。

——理夏德·瓦格纳

张 黎◎著

中国社会科学出版社



◎ 中国社会科学院老学者文库 ◎



歌剧之王瓦格纳

King of Opera: Wilhelm Richard Wagner

张 黎◎著

中国社会科学出版社

图书在版编目(CIP)数据

歌剧之王瓦格纳 / 张黎著. —北京: 中国社会科学出版社, 2014. 4

ISBN 978 - 7 - 5161 - 4082 - 6

I. ①歌… II. ①张… III. ①瓦格纳, W. R. (1813 ~ 1883) —生平事迹 IV. ①K835. 165. 76

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 056687 号

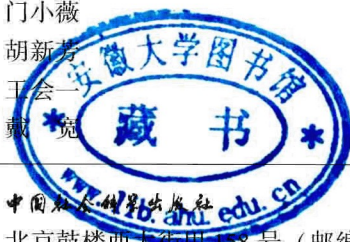
出 版 人 赵剑英

责任编辑 门小微

特约编辑 胡新蕊

责任校对 王会一

责任印制 戴 宽



出 版 中国社会科学出版社

社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号 (邮编 100720)

网 址 <http://www.csspw.cn>

中文域名:中国社科网 010 - 64070619

发 行 部 010 - 84083685

门 市 部 010 - 84029450

经 销 新华书店及其他书店

印刷装订 三河市君旺印装厂

版 次 2014 年 4 月第 1 版

印 次 2014 年 4 月第 1 次印刷

开 本 710 × 1000 1/16

印 张 14.75

字 数 213 千字

定 价 48.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书,如有质量问题请与本社联系调换

电话:010 - 64009791

版权所有 侵权必究



音乐是生产的女人，诗歌是创造的男人，音乐只有在接受了诗人的思想，受孕以后，才能产生真实的、生动活泼的旋律。

——理查德·瓦格纳

唯其复杂，才有魅力，他的艺术是德意志民族最令人震惊的自我表达和自我批判，他的艺术甚至能使一头外国驴子对德意志特性产生兴趣。

——托马斯·曼论瓦格纳



目 录

- 一 引言 ◆ 1
- 二 童年和青年时代 ◆ 14
- 三 最初的歌剧创作——《仙女们》与《禁恋》 ◆ 26
- 四 困境中的瓦格纳 ◆ 39
- 五 《黎恩济，最后一个护民官》 ◆ 50
- 六 《漂泊的荷兰人》 ◆ 58
- 七 萨克森宫廷剧院乐队指挥 ◆ 67
- 八 德累斯顿起义与瓦格纳 ◆ 77
- 九 《唐豪瑟》 ◆ 86
- 十 《罗恩格林》 ◆ 94
- 十一 政治流亡者瓦格纳 ◆ 102
- 十二 苏黎世艺术论 ◆ 114
- 十三 叔本华哲学——安慰与启迪 ◆ 123



- 十四 漂泊的瓦格纳 ◆ 129
- 十五 《特里斯坦和伊索尔黛》 ◆ 141
- 十六 创作与荣誉的巅峰 ◆ 149
- 十七 艺术家与国王 ◆ 163
- 十八 《纽伦堡的工匠歌手》 ◆ 172
- 十九 《尼伯龙人的指环》 ◆ 181
- 二十 《帕西伐尔》 ◆ 192

附录 ◆ 202

- 一 瓦格纳，不只是音乐家 / 202
- 二 歌剧艺术中的“瓦格纳难题” / 212

后记 ◆ 221



一 引言

19 世纪初期，德国著名小说家让·保尔说过一句话：“自从阿波罗神右手拿着诗的宝物，左手拿着音乐的宝物，把它们分别送给两个相距遥远的人以来，世界仍需降临一位天才，由他把这二者结合起来，创造一种新的艺术。”让·保尔所说的“阿波罗神”，指的是希腊神话中专司光明和文艺的神。这里所说的“诗”，用的是“Poesie”这个德文词，它包括我们今天所说的诗歌、小说和戏剧等文学体裁。让·保尔的意思是说，世界上应该有一位天才人物，冲破阿波罗制造的界限，把诗歌（即文学）与音乐结合起来，创造一种新的艺术。这句话体现了德国浪漫派打破艺术门类界限，创造“综合艺术”的美学理想。

凑巧的是，恰恰在让·保尔说这句话的那一年，即 1813 年，德国音乐家理查德·瓦格纳在文化名城莱比锡降临人世。他的一生正是矢志不渝地追求把戏剧与音乐结合起来，从而创作了“音乐戏剧”，也就是通常说的歌剧。他亲自创作歌剧脚本，亲自作曲谱，常常还要亲自指挥演出，他一生还写作了大量艺术理论著作。瓦格纳是一个集剧作家、作曲家、指挥家和艺术理论家于一身的天才。他在三卷本巨著《歌剧与戏剧》中称自己的歌剧为“音乐戏剧”（Musikdrama），回避用“歌剧”（Oper）这个称谓，因为他对当时欧洲歌剧现状十分不满。他戏称意大利歌剧为“妓女”，法国大歌剧为“风骚女人”，德国歌剧为“古板女人”，他反对当时意大利歌剧以肤浅而空洞的方式炫耀声乐技



巧的倾向，也反对当时法国大歌剧追求表面浮华效果的倾向。他主张“音乐戏剧”要把音乐艺术与戏剧艺术结合起来，使之相辅相成，成为“综合艺术作品”（Gesamtkunstwerk），而且还要表达进步的社会理想。在欧洲音乐史上，他被称为“歌剧改革家”。

歌剧在欧洲是文艺复兴的产物，产生于16世纪末和17世纪初期的意大利。所以意大利被誉为“歌剧的故乡”。歌剧的形成是欧洲音乐文化克服并摆脱宗教束缚，逐步走向世俗化的一个重要事件，也是15世纪后半期以来欧洲社会进步的一个重要里程碑。文化领域的这种变革是由西欧各民族经济、政治和意识形态的发展与变革所决定的。所谓文艺复兴，实质上是教会对欧洲人的精神专制逐步得到克服，是欧洲人所经历的第一次精神解放。从此以后，欧洲历史进入了一个资本主义发展的新时代。正像恩格斯在《自然辩证法》中所说的那样，这是“人类到那时为止所经历的一场最伟大的进步变革”。也就是在这场变革中，意大利经历了一场“未曾预料到的艺术繁荣”。而最初的歌剧，就是在这个时代应运而生的。像在建筑艺术、绘画艺术、雕塑艺术领域一样，歌剧作为一门新的艺术，冲破了中世纪的禁欲和遁世观念，而刻意表达一种新的生活感受，表达人在尘世生活中的欢乐与痛苦。欧洲文化史上第一出歌剧《达芙妮》（1597）就是以希腊神话人物达芙妮与阿波罗恋爱的故事，表达了这种世俗的生活感受。蒙特威尔第（1567—1643）是意大利歌剧的第一位大师，他以现实主义的手法表现了人摆脱教会和封建桎梏的生活感受，他的歌剧创作构成了歌剧史上的第一个高峰，适应了那个时代意大利社会民主力量，即从城邦国家中崛起的市民阶级的审美需要。

意大利在16世纪末期是欧洲文化较发达的国家，像其他重要的艺术成就一样，歌剧也是从这里传播到欧洲其他国家去的。这种传播过程是千差万别的，但有一点是共同的，即各国都努力以民族的方式改造意大利的所谓“严肃歌剧”（Opera seria），中文译作“正歌剧”。至



于能在多大程度上把意大利范本融入本民族的文化中，这是与市民阶级民族国家的发展水平分不开的。

法国是第一个吸收意大利“严肃歌剧”的国家。法国在 17 世纪已经克服了欧洲其他国家尚存在的封建割据局面，形成了一个强大的专制国家。路易十四时代是法国历史上的一个繁荣时期，宫廷掌管着国家的一切财富，今天，人们从豪华的凡尔赛宫及其园艺中，足以想见当年法国建筑艺术的发达。此外，音乐也是当年宫廷文化繁荣的一个重要标志。出生于意大利的让·巴卜蒂斯特·吕利就是法国历史上第一批歌剧创作者的代表人物。由于他谱曲的都是用法文创作的脚本，所以在他的音乐中明显地表现了法国语言的节奏和韵律，这使他的歌剧音乐具有了法兰西民族音乐的特点。此外，吕利在歌剧里第一次运用了芭蕾舞，并借此颂扬路易十四的文治武功。这个事实表明，吕利的歌剧就其内容来说并未超出贵族范围，因此他的歌剧不能像 19 世纪的格林卡和斯梅塔纳为他们的民族所创作的歌剧那样可以称之为“民族歌剧”。吕利所创立的法国歌剧类型被称为“抒情悲剧”（Tragedie lyrique）。

当法国封建专制主义尚表现出不可动摇的地位时，英国资产阶级已经剥夺了国王的权力，实行了君主立宪的国家形式，资本主义生产方式已经获得了自由发展的空间。随着经济的繁荣和民族意识的觉醒，英国人民已经意识到自己民族的历史和民间文化传统。英国民族歌剧历史的开创者是亨利·帕塞尔，他的音乐戏剧作品把意大利范本与本民族的音乐传统熔于一炉，所以罗曼·罗兰称“人们在 17 世纪任何歌剧中都找不到这样充满民间灵感和变化的清新旋律”。但是，自从 1710 年德国音乐家亨德尔来到英国伦敦之后，他用自己创作的意大利式的“严肃歌剧”，压抑了英国民族歌剧很有希望的发展势头。尽管亨德尔的歌剧艺术有着很强的表现力，他的音乐充满内在的激情，而且大量吸收了英国民间音乐素材，但由于他的脚本用的是英国听众不懂的意



大利语言，他所描写的题材也不是取自英国人民的生活，而是取自古希腊罗马历史，所以亨德尔和他所创作的歌剧，遭到英国文化界民主势力的尖锐批评。有一个熟悉的例子，就是约翰·盖伊的《乞丐歌剧》，他除了批判当时英国社会的官场风气、法律和婚姻制度之外，还尖锐地讽刺了英国贵族所推崇的那种亨德尔式的“意大利歌剧”。亨德尔的歌剧成就和他的遭遇表明，当时的“严肃歌剧”不只是意大利一个国家的艺术现象，而是几乎欧洲所有国家宫廷文化的组成部分。不同国家的作曲家，包括莫扎特，都按照意大利“严肃歌剧”的风格进行过歌剧创作，直到 18 世纪末期，这种歌剧类型才在启蒙思潮的震撼下走向衰落。

与法国、英国的情况不同，德国和奥地利由于遭受三十年战争（1618—1648）的破坏，是歌剧艺术发展较晚的国家。尽管德国在 17 世纪初期即演出了由马丁·欧皮茨翻译改编的意大利歌剧《达芙妮》，汉堡也建立了歌剧院，但由于德国市民阶级经济、政治地位的脆弱，而无力促进歌剧艺术的繁荣。直到 18 世纪启蒙运动时期，德国市民阶级才找到适合自己需要的音乐剧形式。这是一种有说有唱的“歌唱剧”（Singspiel），即现在的德国轻歌剧（Operette）。它的代表人物是约翰·阿达姆·希勒。他的“歌唱剧”作品具有生动活泼的道白和简明轻快的歌唱旋律，再加上剧中主人公多是市民和农民，又不乏喜剧情节和幽默讽刺的台词，因而颇能博得新兴市民阶级的理解和欢迎。由于这种新型的大众化的歌剧是在资产阶级启蒙运动中发展起来的，新兴市民阶级及其生活感受常常在歌剧中以欢快、幽默、讽刺的方式得到表现，有时甚至被描写成英雄人物或悲剧性人物。这是艺术作品中主人公阶级身份的一个重大变化，是文学艺术史上一个具有划时代意义的现象。在这个领域成就最为突出的是格卢克，他被称为德国音乐史上一位伟大的歌剧革新家。格卢克不仅熟悉意大利“严肃歌剧”、法国“抒情悲剧”，而且在喜歌剧方面也积累了丰富经验，加之他青年时代受过民间



音乐熏陶，所以他那些成功的歌剧作品，常常带有大众化的歌曲成分。他的歌剧也吸收了芭蕾因素，但舞蹈对于他来说，不单是一种吸引观众的技艺表演，而且是剧情的有机组成部分。

克里斯托夫·威利鲍尔德·格卢克是一位出生在捷克的德国作曲家，长期在德累斯顿担任萨克森大公爵宫廷剧院乐队指挥，一生创作了100多部歌剧。他在创作、组织演出歌剧过程中发现，当代巴洛克歌剧演出中有许多现象是违背他的艺术趣味的。演员对咏叹调的随意处理，最不能令他满意。巴洛克歌剧的主要声乐演唱形式是宣叙调和咏叹调，由于咏叹调是用来抒发人物内心感情的，与叙事性的宣叙调相比，曲调优美，色彩丰富，既受观众欢迎，也受演员追捧，久而久之，成了歌手之间互相竞争、讨好观众的手段。尤其是那些阉伶歌手，他们凭借自己的女性化嗓音和男性体能优势，任意添加装饰音，延长气息的吐纳，炫耀演唱技巧，借以博得观众的疯狂喝彩。在格卢克看来，舞台上的这些恶习最终会导致歌剧内容空洞、思想贫乏，给人以矫饰虚假之感。他觉得当前的歌剧必须改革，必须用纯朴自然的方式表现人



德国歌剧改革家格卢克



意大利18世纪著名阉伶歌手法里奈利（Farinelli），图为表现该阉伶歌手的电影镜头。



类的感情，不能靠随意卖弄技巧来讨好观众。为了体现自己改革歌剧的理想，他先后创作了《奥菲欧》和《阿尔切斯特》等歌剧。

作为一个歌剧改革家，格卢克在作品中用独具特色的音乐语言，深刻描写了剧中人物的热情、痛苦、爱情、仇恨，以及他们的勇敢、欢乐、牺牲精神和失望情绪。柏辽兹称这种音乐为“人生的旋律”，称格卢克是个生动活泼的人物形象塑造者。在音乐方面，格卢克使宣叙调更富有艺术性，限制了咏叹调那种炫耀性的花腔，使之更朴素自然，符合剧情的要求，同时还突出了合唱在歌剧中的作用。除了音乐上的处理之外，他在《阿尔切斯特》的序言里还明确提出了歌剧创作应该遵循的原则：诗歌（即剧本台词）是歌剧之本，在歌剧中占有主导地位；音乐对诗歌（剧本台词）起辅助作用，起表现剧本内容的作用，是推动剧情发展的手段，不能因为炫耀技巧而妨碍剧情发展。针对当时歌剧的流弊，他还对序曲的功能、乐队的运用等提出了自己的主张。尽管格卢克的主张在当时没有引起同行的足够重视，也没有人成为他的直接追随者，但他的歌剧改革理论在实践中却产生了深远影响，启发了莫扎特、贝多芬等人的古典歌剧创作。而 100 年后瓦格纳倡导的歌剧改革，从根本上说，就是贯彻了当年格卢克的歌剧改革理念。

上文提到，瓦格纳有意识地把他的歌剧命名为“音乐戏剧”，这是因为他在分析了欧洲歌剧发展的历史和现状之后，也像当年的格卢克一样，深感歌剧的音乐和脚本之间的关系是颠倒的，人们把手段（音乐）当成了目的，而把表现目的的戏剧当成了手段。他认为，这种状况若不进行改革，有导致歌剧灭亡的可能性。关于音乐与脚本的关系，瓦格纳在《歌剧与戏剧》中打了一个既令人目瞪口呆，又让人心悦诚服的比喻。他说：“音乐是生产的女人，诗歌是创造的男人，音乐只有在接受了诗人的思想，受孕以后，才能产生真实的、生动活泼的旋律。”这个比喻表明，瓦格纳非常看重脚本在歌剧中的作用。关于这个问题，德国大诗人歌德生前也有过精彩论述，他曾经针对法国歌剧作



家路易吉·切鲁比尼的《贩水人》对艾克曼说，这出戏的故事，即使没有音乐，也足以令人赏心悦目。而有些歌剧之所以不能获得成功，往往就是因为没有聪明诗人为他们提供一个好的故事。他认为韦伯的《魔弹射手》若是没有这么好的题材，单凭着音乐，是不可能受到如此多观众欢迎的。所以歌德说，人们除了感谢作曲家韦伯之外，还要感谢脚本作者弗里德里希·金德。韦伯的《魔弹射手》是好脚本与好音乐相得益彰的典范。瓦格纳一生坚持亲手创作剧本，就是力图提高脚本的文学水平，使之与音乐相辅相成，让歌剧成为真正的“综合艺术作品”。瓦格纳关于歌剧改革的理论和主张，将在本书“苏黎世艺术论”一节进行较为详细的介绍。作为本书的引言，笔者有义务对瓦格纳的生平与创作进行一番概括描述，以便把读者引入正文。

理查德·瓦格纳是19世纪德国音乐史上无人堪与比肩的歌剧作家，有“歌剧之王”的美誉。他的早期作品主要表现的是市民阶级的进步观念，同时也流露出明显的小资产阶级社会乌托邦思想，后者与他旅居巴黎时亲身体验过资本主义制度下艺术家的困境有密切关系。他的《黎恩济》描写了古罗马人民反对封建贵族的斗争。这部作品在作曲方面继承了法国大歌剧的传统，但它那激情澎湃的强有力的音乐，却赋予这部作品自由叛逆的性质。在此后创作的作品如《漂泊的荷兰人》、《唐豪瑟》和《罗恩格林》中，瓦格纳明显地转向了浪漫派。这些作品都取材于德国民间传说，当然都是根据他自己的观点改造过的。显然瓦格纳是在借这些作品抵制那些在德国宫廷舞台上泛滥的肤浅的法国和意大利歌剧，以加强德国民族歌剧的地位。在音乐方面，这些作品都有着美丽的、非常具有民族色彩的唱段；在故事情节描写和人物性格塑造方面，具有很强的戏剧性。当然，像德国浪漫派文学一样，这些作品也流露了对中世纪骑士生活的颂扬，这种倾向在《唐豪瑟》和《罗恩格林》里表现得尤为明显。剧中的骑士生活不仅构成了故事的背景，也是瓦格纳理想的体现。例如《罗恩格林》中的德国国王海因利



瓦格纳

希，被瓦格纳塑造成了一个德国统治者的榜样，在这个人物身上体现了自启蒙运动以来欧洲知识分子心目中的“开明君主”理想，反映了瓦格纳的“人民的好国王”的乌托邦观念。

瓦格纳歌剧取材的另一个重要领域是德意志民族的神话。这一点充分体现在他的四部连续庆典歌剧《尼伯龙人的指环》里。这出戏不仅是瓦格纳规模最大的作品，也清楚地表现了他的社会观。剧本围绕尼伯龙人宝物的斗争，展示了日耳曼诸神世界的衰落过程，深刻表现了社会是怎样通过追求金钱和权势走向毁灭的，人的一切善良和高尚品质是怎样被窒息的。瓦格纳称这种追求为他所生活的那个时代，即资本主义制度的“世界之恶”。这出歌剧显然是对资本主义制度弊端的尖锐批判。但是，瓦格纳由于受小资产阶级社会乌托邦思想影响，把克服这种“世界之恶”的希望寄托于“爱的力量”，从而模糊了人们对光明未来的追求。这恰恰是瓦格纳的悲剧。虽然他认识到资产阶级制度非人性的本质，但却局限于资产阶级世界观，未能在他的艺术作品中展示出克服资产阶级社会制度矛盾的现实思想。尽管如此，《尼伯龙



德国浪漫派歌剧奠基人卡尔·马利亚·封·韦伯（1786—1826），代表作歌剧《魔弹射手》，他是瓦格纳少年时代的崇拜对象。



瓦格纳与柯西玛（左一）和李斯特（右二）在拜罗伊特万福里家中



人的指环》毕竟展示了艺术家的人道主义理想，展示了自由而高尚的人反对他那个时代社会弊端的斗争。

《尼伯龙人的指环》这部四联剧，主要部分构思于 1848 年革命之前，直到最终完成花费了近 30 年的时间。从在巴黎期间最初接触这个题材，到创作第一部“英雄大歌剧”《西格弗里德之死》的脚本，直至最后完成总谱，几乎跨越了这位歌剧大师的全部创作时期。尽管如此，这部规模宏大的歌剧，仍然保持了散文构思的创作计划的重要特征，不仅在音乐方面保持了前后一致，在主题思想方面也始终洋溢着 1848 年的革命精神。与此不同的是他的《特里斯坦和伊索尔黛》、《帕西伐尔》。《特里斯坦和伊索尔黛》流露了 1848 年革命失败后的悲观主义倾向和对现实世界的失望情绪，剧中一对恋爱的青年只能在死亡当中摆脱人类的悲惨命运，找到幸福的归宿。这种倾向反映了 1848 年革命失败之后，叔本华哲学对瓦格纳思想发展的影响。尤其是在《帕西伐尔》里，作者面对资本主义的尖锐矛盾，越来越深地融入了宗教神秘主义，革命的批判精神已经荡然无存，他不再鼓吹与“世界之恶”进行斗争，而是寄希望于用“博爱”来解决现实矛盾。

在这之前创作的《纽伦堡的工匠歌手》一度放弃了神话题材，不采用任何象征性手法，径直描写了一个 16 世纪中叶来自民间的鞋匠、诗人和作曲家汉斯·萨克斯的形象。借助这个人物之口，瓦格纳表达了他自己关于音乐和其他一切艺术的民主理想：艺术只有根植于人民的需要，满足人民的幸福追求，才能得到发展和提高。与这种性质相适应的是，瓦格纳的音乐风格也越来越朴素、明朗，尽管他十分注意主导动机和复调的处理，但仍然易于为听众所接受和理解。《纽伦堡的工匠歌手》丰富了德国“音乐戏剧”。瓦格纳作为一个天才的歌剧作家，在竭力实践自己主张的同时，大大丰富了歌剧艺术的音乐表现手段，从《漂泊的荷兰人》开始，在他的歌剧音乐中便形成了一个主导动机体系，并在其后的作品中得到逐步完善，直到《尼伯龙人的指环》达到高峰。



瓦格纳借助这些主导动机揭示剧情的意义、人物性格变化的内在动力、事件之间的联系，并暗示故事情节的进一步发展和主人公未来的命运。这一点正是瓦格纳在歌剧改革中对音乐提出的重要要求。他的实践曾经得到他的朋友和岳父李斯特的高度评价。

瓦格纳称他所创作的歌剧为“音乐戏剧”。从这个概念的广泛意义来说，所有的歌剧都是“音乐戏剧”，莫扎特和威尔第的歌剧、斯梅塔纳和柴可夫斯基的歌剧都是“音乐戏剧”。从狭隘的意义来理解，“音乐戏剧”是一种具有连续的音乐发展，各场次都是由主导动机联系起来的歌剧。不管瓦格纳从艺术哲学角度进行过多么不厌其烦的常常是空洞而烦琐的讨论，来论证他的“音乐戏剧”是“综合艺术作品”的主张，人们仍然称他的作品为歌剧。不过，瓦格纳在音乐家中的过人之处在于，他是一个优秀的脚本作家，他的文学天才对于他高度评价歌剧脚本在歌剧中的意义，起了重要作用。同样像瓦格纳一样也是集脚本作家、作曲家与指挥家于一身的阿尔布莱希特·洛尔青，虽然也创作了如《沙皇与木匠》、《雷吉娜》这样的优秀歌剧，却不为他所看重，正是由于他的脚本缺乏诗意，文学水平粗糙。虽然自歌剧诞生以来，歌剧与美声（Bel canto）始终被视为不可分割的统一体，人们通常认为美声是歌剧艺术的主要魅力，但在瓦格纳看来，一部有生命力的歌剧，应该是具有高度文学水平的脚本与激动人心的音乐的完美结合。这是瓦格纳在歌剧改革中对文学脚本所提出的原则要求。瓦格纳对歌剧艺术的一个重大贡献，就是他提醒人们除关注其他方面的艺术质量以外，也使歌剧脚本的文学水平成了一个敏感问题。

至于歌剧的舞台效果问题，涉及了这门艺术的古老传统。歌剧艺术从一开始就是欧洲宫廷里一项花费昂贵的事业，舞台设计、机械装置、华丽服饰都是歌剧不可或缺的道具。梅耶贝尔对于豪华的舞台效果的偏爱，完全是按照传统习惯做的。瓦格纳虽然批评了他的这种偏爱，可他自己也并未忽略歌剧的这种效果手段。且不说他的《黎恩济》



完全效仿法国大歌剧的榜样，就是瓦格纳其他作品（《特里斯坦和伊索尔黛》除外）也是如此，如《漂泊的荷兰人》中荷兰人船只的入港；《唐豪瑟》中的维纳斯山，猎户及猎犬的吠声，12把嘹亮的号角；《罗恩格林》的天鹅骑士的出现，决斗和走入教堂的仪式等等，都属于所谓大歌剧的舞台效果之列。这种因素也贯穿在《尼伯龙人的指环》里。瓦格纳在拜罗伊特上演《尼伯龙人的指环》时，为了取得他所希望的舞台效果，曾不惜斥巨资购置舞台设备。为了上演《西格弗里德之死》，他曾经从伦敦定做了一条巨大的龙的模型，分成几部分运回来。由于运输途中看错了地址，居然把模型运往黎巴嫩的贝鲁特，以致迟到了数月之久。在德累斯顿演出《唐豪瑟》时，瓦格纳从巴黎采购了一座歌厅安装在舞台上，供歌队使用。由这些例子可以看出，瓦格纳对待舞台道具是毫不含糊的，他知道，一场歌剧演出的效果是与这种所谓表面的东西分不开的，它们既从视觉的角度，也从音乐的角度决定着演出的成败。瓦格纳在理论上常常与实践发生矛盾，而这时候，又常



身着匈牙利制服的青年李斯特（1811—1886）。1838年多瑙河泛滥成灾，青年音乐家李斯特举行赈灾演出，得到观众称赞，由此一举成名。



法国“大歌剧”代表人物梅耶贝尔（1791—1864）