

中央音乐学院图书馆藏书

书号 D0/±CAC14

总登
记号 99099

Do



音樂譯叢

— 4 —

音 乐 出 版 社

中央音乐学院图书馆藏书
总登记号： 99099

分类号： D0

作者： 音乐译丛编辑部

音乐译丛 (第四辑)

音乐译丛编辑部编

(北京和平门外西琉璃厂170号)

音乐出版社出版

(北京和平门外西琉璃厂170号)

北京市书刊出版业营业许可证出字第063号

*

850 × 1168 1/32 5 1/8印张 105千文字及13面乐谱

1963年8月北京第1版

1963年8月北京第1次印刷

印数：0,001—730册

统一书号：8026·1897

定价：0.80元

音乐译丛

第四辑

D736.34

目次

瓦格納試論 (廖輔叔譯)	[德] G. 克涅普勒 (1)
瓦格納創作中的現實主義特征 (張洪島譯) . .	[蘇] M. 德魯斯金 (27)
瓦格納的音樂會、未來的音樂 (高士彥譯)	[法] H. 柏辽茲 (43)
1963年瓦格納紀念	(58)
論音樂思維的特性問題 (唯民譯)	[蘇] Г. 奧爾忠尼啟則 (65)
蘇聯音樂界討論現代和聲問題 (上海音樂學院外語教研室譯) . .	(96)
貝多芬札記 (季子譯)	(148)

德国乐剧作曲家理查·瓦格纳诞生150周年纪念

中央音乐学院图书馆藏书

瓦格纳 试

书号

Do/tCAC 14

总记

登号
99099

[民主德国] 乔·克涅普勒 (G. Knepler)*

理查·瓦格纳在1813年5月22日作为一个有教养的、爱好艺术的官吏的幼子生于莱比锡，父亲在理查出世半年后就逝世。翌年夏天母亲同一个多才多艺的戏剧演员路德维希·盖雅尔结婚，并带同她的孩子们到德累斯顿去。瓦格纳八岁时，这位继父又死去。约十五岁的时候，他的艺术的一般才能由于贝多芬交响乐的影响而转到音乐方面。在读完普通学校之前，瓦格纳就报名进了莱比锡大学，虽然事实上他并没有认真学习。直到偶然的机会使他同托玛斯唱诗班班长台奥多尔·魏恩-里希发生接触之后，他才开始上严格的作曲课。1833年他接受维尔茨堡剧场合唱指挥的第一次聘约，此后六年间继续从马格德堡、哥尼希斯堡和里加的剧场接到的聘约都属于这一类。初期比较重要的作品，特别是《里恩

* 乔治·克涅普勒 (G. Knepler, 1906—)，民主德国音乐理论家，1931年起开始著述工作，二次大战时流亡英国，1949年返国，现任洪堡大学音乐学教授，著有《音乐史概论》、《音乐的表现和内容》以及舒曼、莫扎特、贝多芬、柏辽兹、格林卡、德沃夏克等作曲家的书籍十多种。《瓦格纳试论》一文是克涅普勒近作：《十九世纪音乐史》(两卷本，1960年版，上卷论英、法音乐，下卷论德、奥音乐)中的一章，内容除生平简介、作品要目以外，共分三部分：《瓦格纳音乐的和戏剧的创作原则》、《瓦格纳的世界观》、《瓦格纳乐剧试评》。这里译出的是生平简介、作品要目和第一部分。——编者注

齐》就在此时产生。二十四岁时瓦格納同戏剧演員明娜·普兰納結婚，虽然夫妻之間发生过重大的齟齬，还是把关系維持到六十年代。由于身負重債瓦格納不得不从里加逃走；一次冒险性的海上旅行把他夫妻送到了伦敦。从这里出发去巴黎，1839年秋在巴黎定居。此后经历了一些辛酸的年头，不論是《里恩齐》还是这一时期产生的《漂泊的荷兰人》都无法得到上演。即使通过轻音乐的改編和文字工作他也无法維持最低限度的生活。另一方面瓦格納結识了好些名人，其中包括李斯特、柏辽茲和亨利希·海涅。1842年春天，他去德累斯頓，为《里恩齐》的上演做些准备工作。经历过1842年10月上演的巨大的成功之后，瓦格納在1843年年初做了王家乐队指揮——威柏的后继者。現在瓦格納极度热心地进行剧場的改革，1843年上演了他的《漂泊的荷兰人》，1845年又上演了他的《湯豪塞》。这一次成績不佳的演出和种种失望使瓦格納看到了，在現存的劇場状况之下他的艺术計劃是无法實現的。他越来越多地接近革命运动，他期望于革命运动的是一次艺术的再生，1849年参加了德累斯頓的五月暴动。面对拘票的追捕，瓦格納不得不离开德国。李斯特当时曾經努力設法凭借他在巴黎的关系为瓦格納在那里找一个安身之所，可是瓦格納认为不可能，因此五月底就动身前往瑞士，住在苏黎世，最初的估計是一場不久就将爆发的革命会給他返回德国的机会，然后就可以上演他的《指环》連台戏，这在1851年就已经扩充为一套四部剧。李斯特在魏瑪上演这部作品的計劃和蕭特的出版意图都先后落了空，朋友的金錢贈与和音乐会收入（1855年伦敦）都无法应付瓦格納的豪华的生活方式。1854年对叔本华哲学的认识使瓦格納背离了任何有关革命的想像。对一个富商的妻子瑪蒂尔德·魏申东

克的恋爱关系涉入他的生活领域。到了1858年8月瓦格纳终于躲开这种自1857年以来四个人在一起的不能忍受的共同生活，逃到绿城去，冬天在威尼斯，1859年夏天又在绿城，以便完成新作《特里斯坦》，在这部作品里面可以找到他恋爱生活的印记。从1859年秋天到1861年秋天，瓦格纳夫妻又住在巴黎，1861年3月《汤豪塞》在那里经历了三场骚乱的演出。1861年4月他重新踏上了十二年来不曾接触过的德国土地：当时《特里斯坦》的上演可以说已经保了险。1861年9月他在维也纳第一次听到了《罗恩格林》的上演，就根据这次演出的印象决定在维也纳演出他的《特里斯坦》。由于演出延期，1861到1862年的冬天他在巴黎根据旧有的设计写成了《名歌手》的剧词，而且在比布里希住下来把它谱曲，离开比布里希在维也纳居留的期间，他重新上演《特里斯坦》的计划落了空，1863年春天去俄国作音乐会旅行，1863年4月底定居于维也纳郊区，以便完成他的《名歌手》，但到1864年3月又不得不逃难似地离开。正当他陷入了绝望的地步的时候，巴伐利亚的国王路德维希二世少主登位，他替瓦格纳清偿一切债务，免除他一切生活上的忧虑，而且答应在一座新建筑的剧场里上演他的作品。事实上《特里斯坦》在1865年6月在王家民族剧场上演了四次，格·曾佩尔拟制了节日剧场的计划，但其实现却因宫廷贵族的反对而失败。瓦格纳同珂西玛·彪罗（1837—1930）相恋，珂西玛是李斯特的女儿，他的朋友汉斯·封·彪罗（1830—1894）的妻子，这一件事不仅造成他和彪罗的关系破裂，而且也把他和李斯特的关系弄坏了（他直到1872年才接受和解）。1865年12月瓦格纳离开慕尼黑移居瑞士，1866年4月在绿城附近的特立布申住下来，1868年珂西玛终于决然追到那里去找他。他在这里

写成了《名歌手》。1868年6月21日这部作品在慕尼黑上演，1869年违反瓦格纳的意愿在同地上演了《莱茵河黄金》，1870年上演了《女武神》（我意用《引魂天女》比通译更适切——译者）。这一期间瓦格纳陆续完成了《指环》的作曲，1871年4月宣告了拜罗伊特的节日剧场的建立。1872年5月奠定了基石，1874年4月瓦格纳全家迁入别墅“万夫里德”。节日剧场在克服了各种严重的困难之后，到1876年8月就以全部《指环》的三次演出举行了开幕典礼。开幕演出的巨大的财务赤字凭借董事会、汉斯·封·彪罗的音乐会和路德维希的资助而得以弥补，而瓦格纳就从1877年起开始从事他最后的作品《帕西法尔》的创作，在1882年夏的第二届节日会演上演出了六次。节日会演和瓦格纳剧场遍及半个欧洲的演出旅行使得瓦格纳的名声传遍世界。由于健康的关系，1879年以后连续四个冬天瓦格纳总是在意大利度过，1883年2月13日因心脏猝中死于威尼斯。

作 品 要 目

管弦乐作品：

交响曲，C大调，1832年。——九首序曲，1830和1840年之间。——三首进行曲。
——齐格弗里德田园生活（Siegfried-Idyll）1870。

室内乐

纪念册页（Albumblatt），降E大调，小提琴和钢琴合奏，1875年。——弦乐四重奏，D大调，1829年。

钢琴作品：

三首钢琴奏鸣曲。——其他

歌曲：

若干歌曲，1832和1840年之间；五首魏申东克歌曲，1857—1858年。

合唱作品：

七首合唱作品，包括《使徒的聚餐》（Die Liebesmahl des Apostel），184年。

歌剧：

《婚礼》（Die Hochzeit），1832年，未完稿；《仙女们》（Die Feen），1833年；《爱的禁令》（Das Liebesverbot），1836年；《里恩齐》（Rienzi），1840年；《漂泊的荷兰人》（Der fliegende Holländer），1841年；《汤豪塞》（Tannhäuser），1845年；《罗恩格林》（Lohengrin），1848年；《尼伯龙根的指环》（Der Ring des Nibelungen）；《莱茵河黄金》（Das Rheingold），1854年；《女武神》（Die Walküre），1856年；《齐格弗里德》（Siegfried），1871年；《众神的末日》（Götterdämmerung），1874年；《特里斯坦和伊索尔德》（Tristan und Isolde），1859年；《纽伦堡的名歌手》（Die Meistersinger von Nürnberg），1867年；《帕西法尔》（Parsifal），1882年。

文字著作：

数目繁多的论文、方案、故事、备忘录，包含《贝多芬巡礼》，1840年；《巴黎的一个结局》，1841年；《艺术和革命》，1849年；《未来的艺术品》，1849年；《铁匠魏兰》，戏剧的设计，1850年；《写给我朋友们的通知》，1851年；《未来的音乐》，1860—61年；《论指挥》，1869年；《宗教和艺术》，1880年；其他。

瓦格纳音乐的和戏剧的创作原则

没有第二个重要的作曲家像瓦格纳一样受到过那么矛盾的评断——而且还将继续矛盾下去。他的同时代人的评断摇摆于没有限制的赞叹和完全的拒绝之间，那些生在他四五代之后的人在评断上也同样地把握不定。有许多一本正经的批评家承认这样一种互相矛盾的判断：他们不能避开对瓦格纳大部分作品的赞美，也同样不能忽视瓦格纳的为人和作品里面那些使人憎厌的品质。这一切都不是偶然的。人们必须认识到这些奇怪的矛盾而且试图加

以解释。

瓦格納以对他創作过程最具有特征性的清醒的头脑把他創作的理論基础也明白地摆了出来。当他在一篇詳尽的論著^①里陈述自己的歌剧創作原則的时候，他青年作品的三宝——《荷兰人》、《湯豪塞》、《罗恩格林》已经写出并且已经上演过了。他在这三部伟大的青年作品里遵循了这个原則，在他所有后来的作品里也應該是继续遵循下去的。它坚持的一点是，使戏剧成为“表現的目的”，音乐則从属于这一目的。与此同时，瓦格納从事这一論著的时候——被迫的流亡給他空闲的时间来进行这样的工作——他在对他艺术的成长过程的一段回顾中^②也叙述了他所使用的音乐技术：

“我記得……首先定下了第二幕中仙塔的叙事歌而且是歌詞和旋律都写了出来；在这一首曲子里我无意中把歌剧的全部音乐的主题的胚胎都定下来了……在这部曲譜最后完成的时候，这幅孕育起来的主题图像就自然而然地……展开了；我再沒有更进一步的意图，只是把叙事歌所包含的各种不同的胚胎依照它們自己的方向逐步地、全面地加以发展，这样我就获得了这部詩剧在一定的主题形象之内水到渠成的全部主要情調。如果我在那各不相同的場景里面要为相同的重复的情調发明新的另外一个样子的动机，我就不免要作为歌剧作曲家故意挖空心思去对付才行；由于我只是着意于最清楚地显示描写的对象，而不是歌剧曲目的生拼硬凑，自然也沒有感觉到最轻微的牵惹。——后来在《湯豪塞》以及《罗恩格林》里也有过类似的经历。”

① 《歌剧与戏剧》，1851年，瓦格納文集第三卷第222頁及第四卷第1頁。

② 《写給我朋友們的通知》，1851年，瓦格納文集第四卷第323頁。

这一特别富有启发意义的注脚在另一地方^①又由瓦格納作了补充。他举出了下面的例子：

“一种情况结束了，障碍已经排除掉，情调得到了满足。诗人……目前的工作……是，使人感觉到那种情调在事实上并不是完全得到满足，目前情况下的那些障碍并不是完全排除掉；他目前的问题是在于使人认识到剧中人物的表面的安心只是他们的自欺……为了这一目的，他在我们面前呈现出一个神秘人物的意味深长的动作，他就用这种动作……在威胁那个决定性的人物。这种威胁的内容应该作为预感充塞我们的内心，管弦乐队应该为我们勾划出这种威胁的特性，而且只有当他同回忆结合起来，它能够完全做到这一点；因此他在这一重要的时刻规定一段旋律性乐句轮廓鲜明而又坚决强调的重复，而这段乐句正是我们联系到威胁的词句作为音乐表现的时候已经听到过的……”

严格说来，这里牵涉到两种不同的可能性，其中每一种都已经有过它自己的历史：

一段乐句的坚决强调的重复

回忆动机——在法国的滑稽歌剧和德国十九世纪早期的歌剧里是广泛流行的。不妨想一想威柏的《魔弹射手》中描写麦克斯在狼窟的那一个出色场面：借助三个回忆动机给刻划出那种灵魂状态，麦克斯这时必须做出决定，要走这可怕的、危险的一步，“会不会心惊胆颤”。首先同“丛林中的黑夜飞禽”一道飞起卡斯帕尔的饮酒歌的一段旋律的断片——麦克斯想起他和那阴森的伙伴之间负有义务的结合；农民的嘲弄合唱的片段使麦克斯记起他那不堪忍受的处境；就是这样他终于向狼窟走下去，这时候乐

① 《歌剧与戏剧》，瓦格纳文集第四卷第220—221页。

队里面貫穿着麦克斯本人的咏叹調《絕望捕捉着我，嘲弄拷打着我》的动机。借助于回忆动机瓦格納是能够同这一类心理描写的杰作挂鈎的。——至于那种技术，

各种不同的胚胎依照它們自己的方向逐步地、全面地加以发展。

那么，在莫扎特的歌剧重唱和煞尾的艺术里已经得到运用了（当然还有差别，莫扎特是每一場都有新的主题材料）：自从莫扎特和法国革命以后在歌剧上得到使用的交响曲式的呈示的技术，瓦格納也同样能够同它挂鈎。——在他艺术发展的过程中瓦格納证明了这两种可能性的效用和意义，用“主导动机”和“无穷旋律”的概念来标志它的特点是含含糊糊和疏漏的。（“主导动机”这个概念还加上另一个缺点，因为它常常关系到主题而不是动机。但是这两个概念还是保留下来，因为它们已经习用了。）数以百計的例子证明瓦格納运用了特別富于特性的、表現力很强的主导动机，以便当角色不把事情說出来的时候人們可以从声音中听出，对事情的回忆，未来的事情的預感。这样一来，乐队就变成了解說人，它构成联系双方的紐带，一方面是我們可以作見証的各种事故，另一方面是我們回忆中的各种事故。例如在《萊因河黄金》里当巨人法夫納为了在分配尼伯龙根宝藏时可以占有那个指环不惜打死他的兄弟的时候，乐队里三支长号吹出加强的声音，显示出一个場面的音乐主旨，这时候阿尔別里希为他那被劫的指环发出一段詛咒——“詛咒动机”。这样一来乐队就把沃丹还要加上字句來說明的事情表达了出来。



或者是当齐格蒙德在《女武神》（第一幕第二场）里叙述他父亲的时候，人们在《莱因河黄金》里结合沃丹的堡殿英烈祠听到过的主题突出地予以演奏，这就暗示出谁是齐格蒙德的父亲。这种各别的主导动机的表达技术，我们称之为狂想曲式的主导动机技术。这是瓦格纳主要在一部作品的前头对故事的叙述、报导、宣示方面所要求的一种手法。它相当于旧歌剧的宣叙调的手法，可是，正如我们今后还将看到的那样，在宣示矛盾性格的时候，它也有的一种重要的功能。主导动机的狂想曲式的运用并不是没有危险的。首先是音乐的统一性的危险、松散的危險，特别是在冗长的叙述的时候，像在《指环》里发生的那样，它是无法避免的。

针对这一危险，瓦格纳发展了第二种更为有意义的技术，我们称之为交响曲式的主导动机技术。例如当西格林德在《女武神》里向齐格蒙德报告那个掩盖起真面目走进屋来的老人的时候，“英烈祠”的主题又响了起来。由于这段音乐的引用，我们在先前的场景里已经知道，沃丹是齐格蒙德的父亲。可是这一次瓦格纳并不以一次的宣示为满足，而是把这个“主题核心”发展成为一段长的自成首尾的乐曲。这是一种可能性的实例，通过交响曲式的呈示，通过从一个或者好多个动机的主题发展达到一个自成首尾的音乐场面。这是瓦格纳代替旧歌剧的咏叹调或者重唱的地位的手法，从这里发生的，由瓦格纳使出天才的造型能力加以运用的可能性，的确是无穷无尽的。——一个短小的动机：



柯特納師父在《名歌手》第一幕的致詞由它开始的动机构成一个比較长的場面的音乐技术的联接手段。这一場面发展到 160 小节以上；它活灵活現地显示出聚集起来的歌手，讓他們边說話边出場，向我們介紹了其中若干人的性格，給予柯特納開場致詞的机会，在宣讀过全部人名，证实了“到会人数圓滿无缺”之后就宣告結束。与場面的戏剧性的統一相适应的是乐曲的音乐性的統一，而乐曲又是作为場面的底子的。从場面的，亦即柯特納的致詞的中心点安排好那音乐的材料，它或进或退地維持住了整体。

Wagner, *Meistersinger*, 3. Szene, 1. Akt
Mäßig (Sein wenig langsamer als zuvor.)

Pogner
 (zu Beckmesser)
 Seid mei-ner

Vo. p. p. vl. Br. pizz. Kb. pizz.

Treu-e wohl ver-se-hen, was ich be-stimmt, ist euch zu Nutz.

I. vl. (alles Bogen) II. vl. I. vl.

由于沒有重大戏剧性的、激情的事件要求出現，歌唱部給納入乐队基层的主题织体去了。这一对于全部作品具有典型意义的場面表明，瓦格納向歌剧的新型的形式結構迈进了。

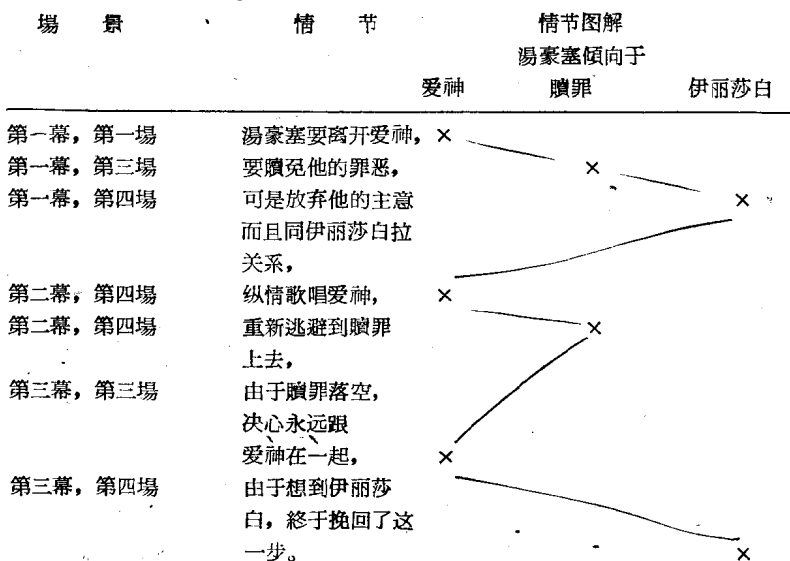
事实上《湯豪塞》已经提供了机会，讓我們去认识瓦格納歌

剧艺术一些显著的特点，虽然有許多东西——合唱煞尾、大型重唱、入場进行曲及其他等等——还决定于梅亚貝尔及意大利派的大歌剧。瓦格納把住在爱神山上的騎士湯豪塞的传说同十三世紀在瓦尔特堡举行的历史性的歌手比賽糅合在一起。这种結合在瓦格納所使用的原始資料里已有先例，可是他从这些素材所发掘的东西，特别是湯豪塞这个人物本身，却完全是他自己的。那熾烈的色彩、感官的和純粹的爱情这两个世界互相对立的色彩、富有特性的主题和旋律的饱满、凝結整部戏剧并且引向高潮的大师家数——这一切，正如《荷兰人》已经做过的那样，都出类拔萃地超过了当时的德国的歌剧創作。——我們是在这样的瞬間认识到瓦格納的湯豪塞的，那就是他在“爱神本身”的怀抱里感到爱的欢乐变得膩味的时候。这种感觉使他回到了人間。虽然他热情奔放地歌唱着魅力、歌唱着爱神提供的欢悅，的确，他向她許願，“始終毫不厌倦地”做她的“勇敢的斗士”，可是他再也不能够跟她一起住下去了。为这段自白写了一首三章的歌曲，这部作品第一首首尾完整的歌唱曲目。由于瑪丽亚的召唤，湯豪塞从爱神山給解放了出来。他重新在无拘无束的大自然中发现了自己，大自然的美丽使他不能自己地下跪。香客的队伍穿过山谷，他們的忏悔提醒湯豪塞去想他自己的罪过；洗刷他那由于在爱神山勾留而积累起来的罪愆的决定在他的内心逐步成熟。在这样一种情緒之下碰到了那些与他同度过早年生活的人們：爵爷和那些歌手們。面对他們的誓言，他最初是坚定地同他們一道的。直到他的朋友爱申巴赫的沃尔夫兰提醒他記起爵爷的侄女伊丽莎白的时候，湯豪塞才改变了主意。沃尔夫兰的呼喊“留在伊丽莎白那儿吧！”唤醒了他潜藏的旧日的記憶，一到他知道伊丽莎白爱他的时

候，他就請求他的朋友們領他去見她。随后接上一首重唱（第一幕的煞尾），它的主题是同构成（第二幕开头）伊丽莎白的咏叹调（《厅堂咏叹调》）的轮廓的主题一致的。在一首规模闊大的二重唱里湯豪塞和伊丽莎白互相表白了他們的爱情。可是一当歌手比赛提出了歌唱爱情的課題的时候，湯豪塞却忘記了刚刚締結的爱情的关系。也許是，由于他从别的歌手口中听到的有关爱情的过于端庄的描写引起他的反感，也許是，他記起了他向爱神許下的做她的勇敢斗士的約言，总之，他不能自己地纵情唱出了关于感官的爱情的描写，这样一来，就已经够犯罪的了，何况他最后还爆发出那一首歌，歌颂了爱神的千娇百媚，虽然他也向她表白要离开她的决心。正是在这表白的同时提出了这个忘其所以的要求，搬进爱神山中去。只有他引起来的伊丽莎白的震惊和伊丽莎白替他的求情，恳求不要杀他而是让他信賴上帝的仁慈的求情，才使他恢复清醒。現在是他也要祈求上帝开恩了。当給他指出了道路，跟随香客一道上羅馬去請求教皇的仁慈的时候，他立刻抓住这个机会。在現在的重唱里湯豪塞滿足于一些插句。一声“上羅馬去”他冲着上前。——当我们——在第三幕又碰到他的时候，他是一个給赶了出来的人。教皇沒有饒恕他的罪过，而是給他永远遭劫的回答。湯豪塞在《羅馬故事》里为他的朋友沃尔夫兰叙述了他朝圣的经过。現在，一切都完了，他願意永远回到爱神那边去。沃尔夫兰要挽留他的努力看起来是徒劳的，直到那一声曾經使他回心轉意的“伊丽莎白”的叫喊才又把他从永远的罪恶边缘上挽救过来。口里說着“神圣的伊丽莎白啊，为我求求情吧！”，湯豪塞死了。——

这里的问题牵涉到，采取最简单的形式来处理一場（作为罪恶

之表現的)感官的爱情和(象征真誠性格的)純洁的爱情之間的冲突的戏。那首著名的序曲里朝圣进行曲和爱神山音乐的对比使人記起《魔弹射手》序曲的手法，正如《湯豪塞》的解决方案和《魔弹射手》的解决方案根本就是相类似一样。彼此都是由誘惑的恶魔世界来象征罪恶，正当的生活道路則是通过宗教，所不同的只是瓦格納把引誘和感官乐趣等同起来，而卡斯帕尔的誘惑里只有勾引麦克斯的“三样头”(Dreierlei)的一样。不仅是威柏，即使是梅亚贝尔、馬斯涅和史坡尔也已经使我們碰到过这样的企图，描写时髦的精神分裂的人們，他們必得在两种生活道路之間做出重大的、困难的决定。事情大多数是这个样子：主人公在矛盾展开的初期阶段决定采取两种可能性中的一种(例如史坡尔的浮士德贊成庫尔貢德，汉斯·海齡贊成人世，麦克斯贊成試驗子弹)，这种决定证明是錯誤的或者危险的，它带来了良心的冲突、后悔和自怨自艾；从这种情况出发，戏剧随即走向它的——悲剧的或者幸福的——解决。可是在瓦格納手上这个問題显得要厉害多少倍，大胆多少倍啊！湯豪塞的悲剧的情况在于他从来没有始終如一地解决过他的冲突。在两种生活态度的夹縫中間他无法貫徹两者取一的决定。一个字，一宗偶然事件，一陣浮現的回忆都可以使他离开他刚刚打定了的主意。当他(第一幕第三場)碰到了香客的时候，他才想起了罪恶；他对伊丽莎白的回忆要等候沃尔夫兰来喚醒；“爱情”話題的偶然提起又把他拉回到爱神的世界中去；要不是最后一幕有沃尔夫兰在場，他准又回到爱神山去了。如果你大概根据一个粗略的格式，就各个情节的关键地方把那由于湯豪塞的意志变化的情节排一下，那么，就清楚地显示出情节的奇怪的反复：



在这以前歌剧舞台上还不曾有过类似的表现！——伊丽沙白的形象完全是另一个样子。她不是精神分裂的性格，她的冲突是古典戏剧的冲突。追踪一下这两个人物音乐上又是如何表现其中的差别（亦即矛盾），该是非常富有启发意义的。伊丽沙白的音乐形式是古典歌剧的形式。主导动机及其发展在伊丽沙白的音乐里是不起作用的。湯豪塞就不一样。他身上分配到的歌剧的老式的歌唱曲目是惊人地少，他那富有特性的曲目是通过交响曲式的处理技术来显示它的特色的。同时，这类的动机和主题的巨大作用又引起人们的注意，它，并不是直接为湯豪塞这个角色发明的，而是本来从属于别的角色和情况。当第一幕香客们在湯豪塞身上唤醒了忏悔的念头的时候，他借用香客的旋律来表白他的心事，自然是顺理成章的了。