

南北歌剧，美学分宗

——论威尔第歌剧之优美感与瓦格纳歌剧之崇高感

陈书迪

河南大学濮阳工学院，河南 濮阳

收稿日期：2025年9月28日；录用日期：2025年10月18日；发布日期：2025年10月31日

摘要

浪漫主义时期，威尔第和瓦格纳两人分别代表了南北的不同歌剧观。文章由德意志哲学家康德的“优美感”与“崇高感”的概念分析入手，梳理二人不同的民族性、音乐美学思想及其源流，通过对二者歌剧中情节、女性角色和乐队作用的解读，进一步阐释优美感与崇高感的互相包含与转换，试图揭示威尔第与瓦格纳分别以优美感和崇高感为主要美学特征的歌剧风格，以期探讨优美感与崇高感的美学概念用于音乐研究的可能性。

关键词

优美感，崇高感，美学源流，歌剧风格，转化包含

The Aesthetics of Opera in the North and the South Are Divided

—On the Elegance of Verdi's Operas and the Sublimity of Wagner's Operas

Shudi Chen

Puyang Institute of Technology, Henan University, Puyang Henan

Received: September 28, 2025; accepted: October 18, 2025; published: October 31, 2025

Abstract

In the Romantic period, Verdi and Wagner respectively represented different views of opera in the north and south. The article starts with the analysis of the concepts of “aesthetic sense” and “sub-

lime sense” of German philosopher Kant, sorts out their different national characteristics, musical aesthetic thoughts and their origins, and further explains the mutual inclusion and transformation of aesthetic sense and sublime sense through the interpretation of the plots, female characters and the role of the orchestra in their operas. This paper tries to reveal the opera styles of Verdi and Wagner, which are mainly characterized by aesthetic sense and sublime sense respectively, in order to explore the possibility of applying the aesthetic concepts of aesthetic sense and sublime sense to music research.

Keywords

Sense of Beauty, Sense of Sublimity, Aesthetic Origin, Opera Style, Transformation and Inclusion

Copyright © 2025 by author(s) and Hans Publishers Inc.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution International License (CC BY 4.0).

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Open Access

1. 引言：何谓优美感、崇高感与民族性

早在古希腊时代，朗基努斯《论崇高》一书中首次提出“崇高”，并且论述了崇高给人的感受：“我们所赞赏的不是小溪小河，而是尼罗河，多瑙河，莱茵河，尤其是海洋。”[1]他的崇高理论直接奠定了法国古典主义的基础。到了18世纪，康德将优美感与崇高感作为美学概念提出：崇高的性质激发人们尊敬，优美的性质激发人们爱慕[2]。对优美的感受是光辉快乐的，对崇高的感受是诚恳与充满敬意的。康德同时指出，各个民族的心灵特征也具有优美感和崇高感之别，从一切对他们已成为了道德性的那些事物之中是最能够识别出来的[3]。不同的民族给予人不同的审美感受，例如意大利和法兰西，在优美感上明显高于其他民族。而德国、英格兰和西班牙人则可以看作具有崇高感的民族。

威尔第和瓦格纳是浪漫主义时期的歌剧作曲家，美国著名音乐评论家古尔下曾说过：“如果把音乐史上最伟大的歌剧作曲家消减到只剩两位，那么就是威尔第和瓦格纳。”[4]他们不仅生平相似，而且分别代表了南北不同的歌剧风格。随着音乐学研究视野的开阔，音乐学界对二者音乐的解读层出不穷，其中于润洋《歌剧〈特里斯坦与伊索尔德〉前奏曲与终曲的音乐学分析》与郭一涟《无自我的湮没，无需自我的沉沦——针对瓦格纳乐剧〈女武神〉终曲的美学探讨》二文，分别从音乐学与美学视角剖析瓦格纳的歌剧作品；唯民《飞吧，思想，乘着金色的翅膀——威尔第的歌剧艺术》与赵玲《革命性 民族性 现实性——论威尔第歌剧创作的艺术成就》二文从艺术性与思想性阐释威尔第的歌剧。学界对二人的歌剧分析涵盖文化研究与音乐学分析的各个方面，但从“优美感”与“崇高感”这一美学视角对二人的音乐进行比较研究则还有一定的空间。笔者关注二人音乐对比中所体现出的优美感与崇高感，本文基于对南北歌剧美学源流、演变的分析，梳理二人相异音乐美学思想的形成，将歌剧中情节、女性角色与乐队作用的塑造对优美感与崇高感的呈现作为文章解读的核心，以期揭示威尔第作品中的优美感与瓦格纳作品中的崇高感，并将进一步探讨这种美学概念适用于音乐分析的可能。

2. 相异美学思想的形成：基于南北歌剧美学源流、演变分析

(一) 威尔第音乐美学思想及源流

威尔第的音乐美学来源于意大利本身的美学传统。16世纪，佛罗伦萨的卡梅拉塔社团象征着早期的歌剧雏形，预示着巴洛克音乐时期的到来。之后，蒙特威尔第的《奥菲欧》问世，这部歌剧被认为是传统

意义上的第一部歌剧，此时他的音乐美学观也已然形成，即“两种常规，”¹还提出了突出戏剧性情节的“激情风格，”²从而实现真正感染听众的目的。古典主义时期佩格莱希的喜歌剧《女仆做夫人》风靡欧洲，并且引发了著名的“喜歌剧之争”，从此意大利歌剧形式得到确立，以旋律优美、剧情幽默、贴近生活为主要特色。浪漫主义时期意大利歌剧的伟大传统又被罗西尼发扬光大，花腔咏叹调又重新成为最受歌剧作曲家欢迎的音乐形式。同时期的贝里尼与多尼采蒂在写作咏叹调时也不遗余力，他们的歌剧也体现着意大利歌剧的一贯风格。

意大利歌剧的集大成者非威尔第莫属，他完成了蒙特威尔第开创的美学传统。在威尔第的歌剧创作中，自始至终都保持着意大利歌剧美声唱法的传统，其音乐和剧情都始终围绕着优美的人声旋律展开。威尔第歌剧美学始终坚持一个原则，即歌剧是歌唱的戏剧。威尔第歌剧奠基于人声演唱，他从来不允许交响乐队侵犯人声的表现力。1884年5月，威尔第在听了普契尼的歌剧《群妖围舞》说出了那句著名的：“歌剧是歌剧，交响曲是交响曲。”^[5]在威尔第的美学中，歌剧应通过美好的人声旋律去塑造戏剧和文学中的人物及情境，揭示活生生的“人”在不同环境所体现出的丰富性格和复杂心理。威尔第的创作中很少涉及到世界观、哲学观等宏大命题，他写的是浪漫主义理想下普通人的喜怒哀乐，这一切的构思都体现着其自身的音乐修养和拉丁民族的优美传统。

（二）瓦格纳音乐美学思想及源流

巴洛克时期，以巴赫为主的德国音乐家将复调音乐推向了最高峰，宏大的宗教精神与迷人的世俗元素都在巴赫的音乐中体现的淋漓尽致。古典主义时期，格鲁克针对当时歌剧的一些弊病，对德国正歌剧进行了一系列改革，取消随意的花唱，使乐队与声乐都为剧情的发展服务。这时德国正歌剧与意大利喜歌剧美学观就此分野，这一观点极大地影响了包括瓦格纳在内的众多歌剧作曲家。之后的莫扎特也有众多优秀的歌剧问世，《费加罗的婚礼》《魔笛》等都因其戏剧性的情节、生动的人物形象和优美的旋律流芳百世。莫扎特认为一部歌剧只有在巧妙的剧情设计和精致的舞台艺术的共同作用下才能成功。贝多芬虽然只创作《费德里奥》一部歌剧，但是仍可以看到崇高的英雄质素与交响化歌剧观的雏形。浪漫主义时期韦伯将这一传统推陈出新，创作了德国第一部英雄主义民族歌剧《魔弹射手》。而从维也纳会议直到1848年德国革命时期，意大利与法国歌剧一直占据着德国歌剧的主流舞台。

19世纪中叶，瓦格纳带着他的乐剧在德国开始了长久的统治。瓦格纳认识到当时意大利式歌剧的弊端，剧情与音乐的割裂严重，于是创造了一种音乐不间断的连贯发展方式，被称为“无终旋律”³。同时，他用“主导动机”⁴刻画人物命运和戏剧情节，最终使无终旋律与主导动机相结合，从而使音乐变成统一的有机整体，这种新的音乐形式几乎主宰了他成熟时期的全部歌剧。

3. 相异音乐美学的体现：基于二人歌剧情节、女性角色、乐队作用的分析

（一）情节设定分析

早在中世纪，新柏拉图主义者普洛丁就提出“真实就是美”这一美学观念^[1]，威尔第深受19世纪现实主义思潮的影响，其中后期的歌剧作品明显反应出现实主义对他的影响，在他早中期的歌剧《弄臣》《奥赛罗》《茶花女》中都一定程度体现并预示了现实主义。《茶花女》歌颂第三等级爱情，女主人公薇奥莱塔为爱人的幸福放弃爱情的撕心裂肺，男主人公阿尔弗莱德由不明真相的愤怒到最后恍然大悟却为时已晚的痛心疾首，这些人物情绪转变的细节在音乐中体现的淋漓尽致。本着作曲家与生俱来的真实善良，威尔第把歌剧中男主人公父亲由原著拆散二人情感的小人塑造成一个亦正亦邪的慈父，因爱子巨大

¹“第一常规”主要关注对位写作的优美，而“第二常规”则指的是为了有效地表现歌词而使用一些偏离对位法规则的做法。

²为了使音乐更具有表现力，蒙特威尔第乐队中弦乐的震音和拨弦两种演奏手法，被称为激情风格。

³无终旋律：在一幕音乐中无明显的段落性，用阻碍终止、侵入终止、织体的复调手法和节奏上的紧接来造成不间断的发展。

⁴主导动机：指一个贯穿整部音乐作品的动机。动机是音乐语汇的短小构成，通常的长度在一到两个小节。

阶级鸿沟的爱情和女儿受损的名誉，才不得已规劝女主角放弃。莱奥薇塔的纠结痛苦、阿尔弗莱德的软弱、老父亲的肺腑之言、奥赛罗的执拗、阿依达的热恋，这些人物和现实人物一般，充斥着优美感的情谊。

悲剧本就是崇高的[2]，悲剧是瓦格纳歌剧艺术中最突出的特点，纵观其一生 13 部歌剧，几乎都是悲剧结局为主导。作曲家坚信理想的世界观永远不能被现实社会接纳，只有通过死亡，灵魂才能得到救赎，飞向幸福的彼岸。瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔德》《漂泊的荷兰人》《唐豪塞》等歌剧无一不是悲剧结尾，他将这种悲剧性赋予自己的理想和哲思，使这种无法存在于尘世的伟大理想在死亡中得到救赎，实现英雄人物的灵魂升华。《唐豪塞》中伊丽莎白用自己的牺牲换来唐豪塞的觉醒，《特里斯坦和伊索尔德》中二人依偎着走向湮灭。瓦格纳塑造的人物是伟大的、充满英雄主义的，这些理想主义者本身就有一种悲剧的崇高感。

(二) 女性角色的形象分析

在康德的理论中，女性的德行是一种优美的德行，男性的德行是一种高贵的德行[2]。威尔第的歌剧中便是如此，女性形象无不体现着优美的德行。例如《茶花女》中的薇奥莱塔，她是小仲马笔下的风流名妓，她仿佛为爱情而生、为爱情而死。

《茶花女》中著名唱段《也许他就是我想见到的人》是第一幕结束时薇奥莱塔的唱段，威尔第刻意模糊了宣叙调、咏叹调，使各种音乐结构交织，充分体现了女主人公遇到爱情的欣喜、发觉二人社会地位相差甚远的沮丧、认清现实后的无奈与失望。第一部分以咏叹调作为开始，莱奥薇塔缓缓的唱出旋律：“在深夜，狂欢的宴会上，你那亲切的身影出现在我的身旁……言语温柔热情，使我的心情荡漾……”

短小跳动的三连音伴奏与连续跳进的高音的上下波动，此时贯穿全曲表现爱情的主题第三次出现，突出女主人公激动的心情。之后的宣叙调又大梦初醒般自我否定，多次同音反复与调性游移体现女主人公认清自己对这段飘渺爱情的绝望幻想，最后极具技巧性的花腔唱段又把女主人公的热情重新点燃，威尔第剧中女性角色的旋律永远是优美的花腔或充满忧郁色彩的咏叹调，她们的爱情变化无常但实在优美动人。

瓦格纳则擅于塑造“高贵的德行”，他的戏剧人物与德意志的英雄主义传统有着极大关系。在他的戏剧中，无论男女都充满着男性化的英雄主义倾向。成熟时期的《尼伯龙根的指环》中，主人公女武神是充满着男性特征的英雄，第二场《女武神》第二幕中，伴随武神布伦希尔德出场的是著名的“女武神”主题，铜管与弦乐器交相呼应，逼真的骑马声与呼喊声接踵而来，由于浩大的声势与震撼人心的音效，也使该主题成为最为流传的乐段之一。

第三幕主题便是在上述女武神主题基础上发展来的《女武神的骑行》，明亮的 E 大调作为底色，八度叠置的上行四度跳进突出紧张的气氛，之后多个三度跳进为主，由长号奏出的强硬的分解和弦伴随沃坦唱段中布伦希尔德的名字。九位女武神并肩于云端驰骋，兵戈铁马与滚滚雷声交织，气冲云霄，突出了紧张的气氛与女武神豪迈的气势。在这段音乐中，瓦格纳充分发挥了以长号、圆号，小号、长笛等为主的铜管乐器的音色，树立了一个不畏艰险、守护神界和平、忠于神王沃坦的女英雄形象。

(三) 歌剧乐队的作用分析

威尔第的歌剧《茶花女》中莱奥薇塔的咏叹调《永别了，往日美丽的梦》，表现了女主人公莱奥薇塔病入膏肓之时内心的悲凉感受以及对所爱之人的不舍。该唱段以忧郁的 a 小调为主，中间穿插着关系大调与同主音大调的转调，伴奏部分以弦乐为主，咏叹调以一个六度大跳开始，莱奥薇塔以凄婉的弱音唱出“别啦，过去的美梦……”音乐缓慢沉重，十六分音符的上下回绕营造体现女主挣扎的悲凉心境，此刻的乐队在断断续续的齐奏。第二段中，乐队与单簧管几乎都在做主旋律的重复，或者与主旋律相呼应，绝不喧宾夺主。当莱奥薇塔激动的演唱“上帝啊，像我这迷途的女人微笑吧”时，乐队逐渐开始缓慢地

渐强，弦乐为主的伴奏织体开始丰富，乐队愈来愈丰满，此时音色凄美、纯洁无辜的双簧管扮演着重要角色，单簧管奏出下行音阶，预示着悲剧性的到来。尤其是在最后一句乐队完全让位给声乐，女主人公唱出最后一个高弱的小字组 a 后，双簧管在管弦乐的伴奏下奏出轻柔悲惋的主旋律，让人意犹未尽，仿佛在回忆往日的美好，衬托了当下的凄凉和莱奥薇塔的哀伤。

该唱段鲜明的体现了威尔第的旋律塑造才能，正如保罗·亨利·郎格所说：他从来没有脱离意大利古典歌剧的基本原则，从来不让交响乐队侵犯人声的专权而危害歌剧艺术[5]。威尔第一直坚持旋律的优美感，他的歌剧始终以歌唱为主，充分利用旋律将一切戏剧情节表达出来，乐队伴奏作为声乐的附庸，力图在人物的情感和性格方面进行着重刻画。

美学家认为十八世纪后的交响乐是不依附于其他艺术，就足以表现伟大与崇高之美的艺术，“交响乐应首先用来表现伟大，喜庆和崇高……让他们的精神、崇高和幻想力和艺术哲学翩然浮翔。”[5]交响性的歌剧美学观贯彻于瓦格纳创作的始终以打造极致的声势效果和宏大的舞台场景。他在《歌剧与戏剧》中强调：“现代管弦乐队在最多样的表现手段上给歌剧带来一种巨大的补充，是要亲自配合来发挥戏剧性，在这之前，乐队不过是歌剧旋律的和声和节奏的衬托。”[6]因此，在他的歌剧中，管弦乐不再是声乐的附属，管弦乐队通过塑造理想的音响效果，从而充分体现歌剧的戏剧性。

瓦格纳在乐器的使用上更加丰富了铜管与木管组，并且十分重视铜管乐器的使用，从而铸造辉煌的声势效果。《特里斯坦与伊索尔德》中的乐器运用极富戏剧效果，低音大号的运用炉火纯青，以至于后来被人命名为瓦格纳大号。最后一幕中，垂死挣扎的特里斯坦知道伊索尔德到来激动万分，开始忘我地歌唱，戏剧情节随之被推向最高潮。此时，最浓重的绝望和最深切的喜悦同时出现，弦乐器逐级推进，情绪高涨，强有力的铜管乐器同时奏响“特里斯坦和弦”⁵，与上方的半音级进的强劲音型交相辉映，构成一幅异常壮丽的音乐图景，推动着音乐一步步向全曲的顶峰发展[7]。

四连歌剧《指环》中《莱茵的黄金》前奏曲，以三支大管、八支圆号为主奏乐器，低音大管和单簧管依次叠加，宁静的莱茵河之象映入眼帘。足以见得作曲家在歌剧中将乐队赋予交响性思维，管弦乐队的作用被大大提高，从而营造出崇高的氛围感。

4. 以它平它谓之：优美感与崇高感转化包含而非对立

正如上文所述，悲剧本身就是崇高的，而悲剧性在威尔第的作品中也占有一定的地位。《茶花女》中莱奥薇塔作为一个“第三等级”的名妓，面对巨大的阶级鸿沟，为了不拖累爱人妹妹的声望与幸福，她甘愿牺牲自己的爱情最后抑郁而终，为大爱放弃小爱的悲剧结局使崇高感油然而生。《阿依达》中女主人公不畏艰险、勇敢面对爱情、对命运不屈服的精神也体现了崇高之情，这刚好与威尔第写作这部剧的爱国主义初衷相契合，而爱祖国、爱民族本身就是一种崇高。阿依达的崇高精神并非抽象概念，而是通过威尔第的音乐技术获得具象化呈现：从弦乐与弱声高音对主题的圣洁性塑造到多重唱的戏剧化和声，都将“崇高”这一抽象情感转化为具体的音响。当阿依达唱出《祝你胜利归来》时，调性色彩转变、人声与乐队的动态平衡、弱声高音小字二组降 B 的深情演绎，都使她的家国情怀超越了个体悲剧，成为崇高的象征。

尽管瓦格纳歌剧中更多是象征着英雄主义的“崇高”形象，但也时有充满着浪漫主义色彩的女性角色。在歌剧《唐豪塞》中，伊丽莎白是瓦格纳创造的理想女性角色，她代表男性之纯洁理想。她甘于为爱奉献、忠诚善良，被动地等待着唐豪塞的回头。而后半段，在唐豪塞被维纳斯引诱之后，伊丽莎白甘愿为爱献身，用自己的生命感召唐豪塞迷途知返，这里的伊丽莎白又是崇高的，伊丽莎白本身就带有的优美与崇高两种气质，使其人物形象更加鲜明立体，通过自我牺牲使这部歌剧的意义得以升华。

⁵广泛地说，一切形如 4-7-#2-#5 的和弦，都可以称为特里斯坦和弦。

英雄总是惺惺相惜，在瓦格纳去世之时威尔第惋惜道：“他的名字将在艺术史上留下一道强烈的光痕。”^[2]威尔第晚期的歌剧《法尔斯塔夫》中也多处体现了对瓦格纳主导动机的致敬，此外威尔第写作《阿依达》的同一时期，法国大歌剧与德国的瓦格纳风头正盛，这部歌剧难免不会受到别国创作手法的启发，《阿依达》在舞台美术和声色效果上都极尽恢宏之势，还一度被人称作“瓦格纳式”的歌剧。由此可见，优美感与崇高感并非对立，优美感可以进一步升级为崇高感，崇高感中亦蕴含着优美感。

5. 结语：优美感与崇高感何以影响

本文通过优美感与崇高感的美学概念来对威尔第与瓦格纳的作品进行解读，对意大利和德国相异的民族音乐美学思想源流进行梳理，着重从音乐本体来分析二人音乐，试图阐释威尔第与瓦格纳各具特色的歌剧美学特征，同时揭示了优美感与崇高感亦可以互相包含、转化。本民族歌剧美学传统在他们的传承下历久弥新，并深刻地影响着后期南北的歌剧作曲家。

优美感与崇高感作为文艺理论的重要部分，在音乐学分析中也有一定的适用性，而无论是优美感或是崇高感，两位作曲家在浩瀚的歌剧长河中都留下了浓墨重彩的一笔，并对本民族后世的歌剧美学走向具有指引性的作用。以优美感和崇高感的美学概念对音乐作品进行关照，可以帮助笔者更好地认识作曲家音乐作品的审美特征，以期在文艺美学与音乐学分析之间提供一条可行的路径。

参考文献

- [1] 朱光潜. 西方美学史(上) [M]. 北京: 北京理工大学出版社, 2018.
- [2] (德)康德. 论优美感和崇高感[M]. 何兆武, 译. 北京: 商务印书馆, 2020.
- [3] (美)朗(Long H. B.). 西方文明中的音乐[M]. 顾连理, 张洪岛, 杨燕迪, 汤亚汀, 译. 贵阳: 贵州人民出版社, 2001.
- [4] 梁大鹏. 德、意浪漫主义歌剧的美学分野[D]: [硕士学位论文]. 武汉: 武汉音乐学院, 2010.
- [5] 刘经树. 摧毁“乐圣”偶像, 探究杰作真谛——评达尔豪斯的史学理论[J]. 中国音乐学, 1998(1): 82-89.
- [6] (德)瓦格纳. 瓦格纳论音乐[M]. 廖辅叔, 译. 上海: 上海音乐出版社, 2002: 253.
- [7] 于润洋. 歌剧《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲与终曲的音乐学分析(上) [J]. 音乐研究, 1993(1): 41-55.