

“十三五”国家重点图书出版规划项目

# 欣德米特、哈特曼与亨策

Hindemith, Hartmann and Henze



 **SMPH**  
上海音乐出版社  
WWW.SMPH.CN

欣德米特、哈特曼与亨策

盖伊·理查兹 著

毕 祎 译

 **SMPH**  
上海音乐出版社  
WWW.SMPH.CN



## 图书在版编目 (CIP) 数据

欣德米特、哈特曼与亨策 / 盖伊·理查兹著; 毕祎译. - 上海: 上海音乐出版社, 2018.6 (二十世纪作曲家系列)

书名原文: Hindemith, Hartmann and Henze

ISBN 978-7-5523-1534-9

I. 欣… II. ①盖… ②毕… III. ①欣德米特 (Hindemith, P. 1895-1963) - 传记 ②哈特曼 (Hartmann, K. A. 1905-1963) - 传记 ③亨策 (Hans, W. H. 1926-2012) - 传记 IV. K835.165.76

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 102439 号

Hindemith, Hartmann and Henze © 1995 Phaidon Press Limited

This Edition published by Shanghai Music Publishing House Co. Ltd under licence from Phaidon Limited, Regent's Wharf, All Saints Street, London, N1 9PA, UK, © 2015 Phaidon Press Limited.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without the prior permission of Phaidon Press.

书 名: 欣德米特、哈特曼与亨策

著 者: 盖伊·理查兹

译 者: 毕 祎

---

出 品 人: 费维耀

项目负责: 段劲楠

责任编辑: 段劲楠 陆文逸 (助理编辑)

封面设计: 翟晓峰

印务总监: 李霄云

---

出版: 上海世纪出版集团 上海市福建中路 193 号 200001

上海音乐出版社 上海市打浦路 443 号荣科大厦 200023

网址: [www.ewen.co](http://www.ewen.co)

[www.smph.cn](http://www.smph.cn)

发行: 上海音乐出版社

印订: 上海盛通时代印刷有限公司

开本: 700×1000 1/16 印张: 16 图、文: 256 面

2018 年 6 月第 1 版 2018 年 6 月第 1 次印刷

印数: 1 - 3,000 册

ISBN 978-7-5523-1534-9/J · 1418

定价: 56.00 元

读者服务热线: (021) 64375066 印装质量热线: (021) 64310542

反盗版热线: (021) 64734302 (021) 64375066-241

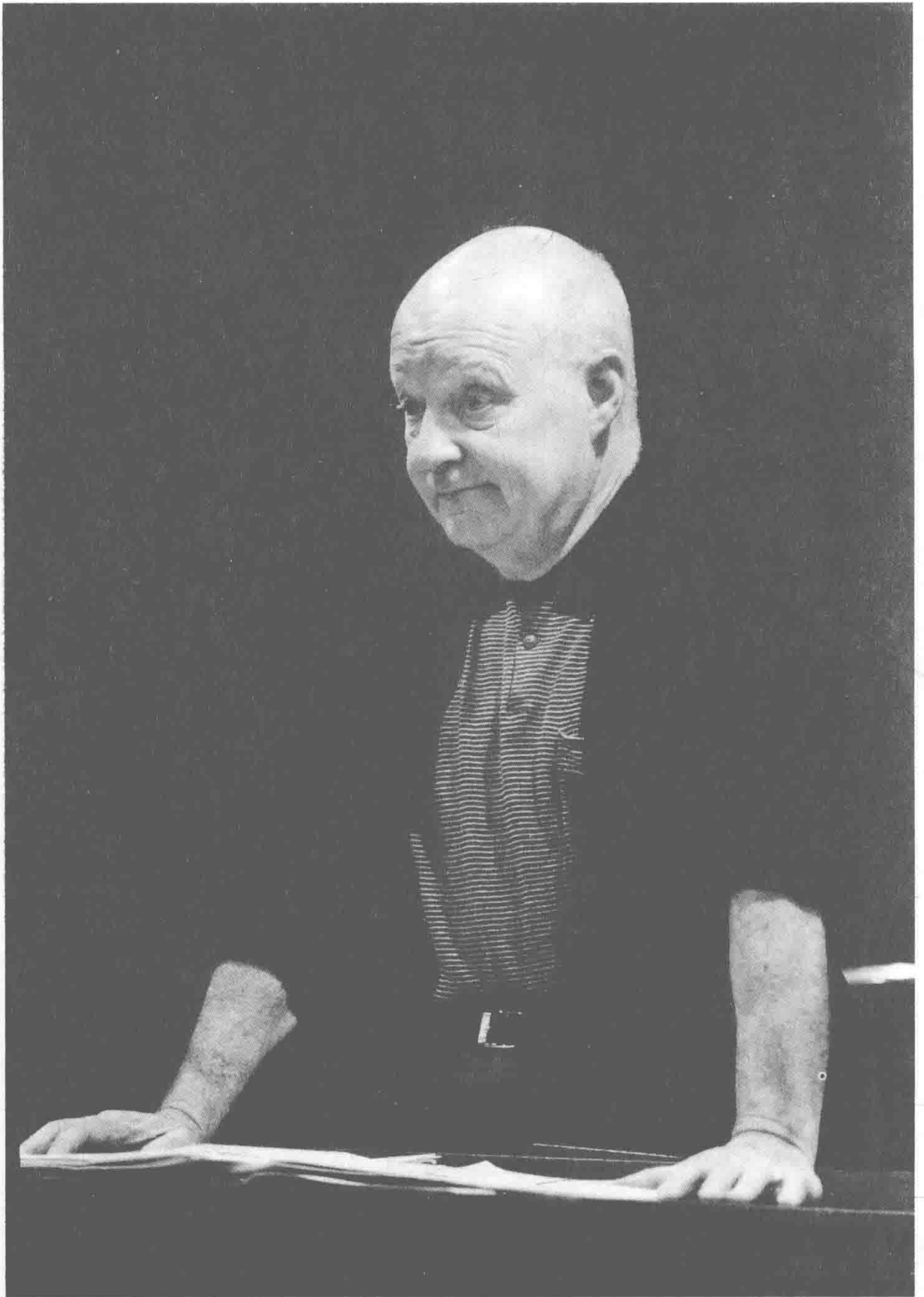
郑重声明: 版权所有 翻印必究

## 目 录

6	序 言
8	德国问题
15	第一章
	前奏 1895—1914
27	第二章
	战争与革命 1914—1920
45	第三章
	在火山口跳舞 1920—1933
73	第四章
	灵感的源泉 1933—1939
97	第五章
	无尽的苦难 1939—1945
119	第六章
	废墟与重生 1945—1953
139	第七章
	新方向 1953—1963
167	第八章
	承诺的政治 1963 至今
193	尾声
199	作品分类列表
222	拓展阅读
228	唱片选录
238	索引
253	图片鸣谢

二十世纪作曲家系列

欣德米特、哈特曼与亨策



欣德米特、哈特曼与亨策

盖伊·理查兹 著

毕·玮 译

 SMPH  
上海音乐出版社  
WWW.SMPH.CN







## 目 录

6	序 言
8	德国问题
15	第一章 前奏 1895—1914
27	第二章 战争与革命 1914—1920
45	第三章 在火山口跳舞 1920—1933
73	第四章 灵感的源泉 1933—1939
97	第五章 无尽的苦难 1939—1945
119	第六章 废墟与重生 1945—1953
139	第七章 新方向 1953—1963
167	第八章 承诺的政治 1963 至今
193	尾声
199	作品分类列表
222	拓展阅读
228	唱片选录
238	索引
253	图片鸣谢

## 序言

在写作这三位作曲家纵横交错的生平过程中,我得到了许多人的帮助,在此我很乐意对他们提供的经验和支持表示感激。关于这三位传主各自情况的丰富资料已经被罗列在书后的扩展阅读中。我很幸运地接触到一些亲身同欣德米特、哈特曼与亨策相识或与他们一样度过德国困难时期的人们的私人收藏——许多此前并未出版过。相反,一些杰出人物的反应令人失望;特别是当我试图了解纳粹暴政时期和有关卡尔·阿玛丢斯·哈特曼个人情况的时候,遇到了不小的阻力。或许是那段痛苦的经历令他们不忍回首。倒是本书唯一尚在人世的主人公——汉斯·维尔纳·亨策<sup>①</sup>对此并不介意。我非常感激他能在百忙之中抽空与我畅谈自己的生涯与工作、他和哈特曼的交往。对于后者,他至今保持着忠诚。他允许我随意采用他和我的谈话以及一些书信。在这儿我也要一并感谢法博与法博公司允许我摘录彼得·拉班伊翻译的亨策自传《音乐与政治》。其他一些提供了回忆录,令我深受启发的人包括:丹麦作曲家凡·霍姆波伊和他的妻子梅塔·格拉芙、马德莲·米约夫人,冰岛作曲家荣·托拉林森,法兰克福保罗·欣德米特协会的吉塞海·舒伯特博士、安德拉斯·布里纳,芬兰作曲家帕沃·海尼宁、著名指挥家奥托·克伦佩勒的女儿洛特·克伦佩勒,英国作曲家罗伯特·辛普森和约翰·麦凯布、指挥家加里·布莱恩,还有最重要的,伊丽莎白·哈特曼夫人,卡尔·阿玛丢斯的遗孀。

其他为我提供资料、乐谱、唱片和其他帮助的人士有:安德鲁·D. 麦克雷迪博士(他曾为哈特曼写过一本传记)、《托卡塔

---

<sup>①</sup> 本书出版于1995年,当时汉斯·维尔纳·亨策仍然在世。亨策于2012年10月27日去世,文中凡有关亨策在世的说法均予以保留,凡涉及亨策生卒年月处,均予以修改。——译注

报》的马丁·安德森、《留声机》杂志的詹姆斯·乔利和哈里特·史密斯、迈克尔·斯蒂沃特、作曲家兼作家马尔科姆·麦克唐纳德、阿玛丢斯四重奏前演奏员西格蒙德·尼赛尔、作曲家贝尔托德·哥德施密特、托米·麦克莱博士、玛格丽特·楚斯各特(音乐学家与作曲家哈罗尔德·楚斯各特的遗孀)、埃里克·李维、奴丽雅·勋伯格-诺诺、德国唱片厂商“奥斯纳布吕克古典唱片”(CPO)的安德里亚斯·KW. 梅耶尔、“科赫国际”(Koch)的卡伦·皮奇福德、“考尼佛唱片”(Conifer)的安-路易·海德·克罗夫特、“和谐世界”(Harmonia Mundi)的员工们、大卫·丹顿、斯科特·巴特勒、“斯帕格咨询公司”(Spargo Consulting)的大卫·J. 哈里斯、艾伦·马绍尔博士以及“朔特出版社”(Schott)——三位作曲家共同的出版商的诸位员工：伦敦分部的萨丽·格洛弗斯和乌里克·缪勒、美茵茨分部的凯亚·恩格哈特、阿尔穆特·维灵，此外尤其要感谢克劳斯·莱纳·肖尔，他是我和哈特曼夫人之间不知疲倦的中间人。

鲁波特·盖茨，我特别要感谢他以飞快的速度译出哈特曼的自传文章；感谢丛书编辑诺曼·勒布莱希特，让我按照自己的思路写作；费顿出版社(Phaidon)的员工们不辞辛劳的工作使本书如此精美；最后，我无法表达自己对妻子和孩子们的无尽感激。感谢他们长时间对我的支持和容忍。

盖伊·理查兹

霍舍姆, 1995

## 德国问题

德国问题——中世纪时被古怪地称作德国事务——一直是过去千年来欧洲历史的核心之一，现代世界的各个领域几乎都存在这一极具争议话题的诸多变种。用最基本的语言表述，这个问题或许就是：“什么是德国？”或“拿德国怎么办？”。20世纪前半叶，这一问题的政治变种两次把全球卷入前所未有的冲突与恐惧之中。1945年以后，分裂的德国又成了冷战的前沿，1990年随着柏林墙的倒塌，这里又发生了当代历史上最重大的值得庆祝的事件。柏林墙物理上和心理上的倒塌仍然在公众心中泛着波澜，即便偶尔有其他事件引起人们的注意，德国事务总是静静地躲在国际事务议程的背后。就音乐而论，这一问题变成这些政治事件是怎样影响到当代德国音乐的，它在西方音乐中的主导地位是怎样被摧毁的，如今又在多大程度上得到复苏。

过去400年间，德国在西方文明中一直占据着重要地位，其中重要的一环就是她盛产作曲家。西方音乐的器乐、室内乐和乐队作品，绝大部分是由德国作曲家创作的——即便不把奥地利作曲家算在德国作曲家之中——特别是在18和19世纪。剧院里，德国歌剧和意大利歌剧一道，奠定了现代剧院保留剧目的主体部分。当今时代，政治和音乐从未如此紧密关联，正是德国作曲家率先感受到自己遭遇非音乐因素的责难，他们的作品也因此受到额外的关注，除苏联以外，别无与之相类之处。

本书并不打算赘述当代德国的政治状况，也不打算讨论政治是如何侵入音乐生活的，但不可避免，这些内容将伴随着行文出现。我的目的是写一部相互关联的传记，将三位德国作曲家放在广阔的历史背景中观察。他们是继承了过去德国音乐传统并承担着延续传统重任的作曲家：保罗·欣德米特(1895—1963)、卡尔·阿玛丢斯·哈特曼(1905—1963)以及汉斯·维尔

纳·亨策(1926—2012)<sup>①</sup>。尽管他们彼此在创作方法和政治敏锐度上有着显著不同,这三位将实验性和正统的德国式表现方法结合起来,先后培育并延展了德国音乐的传统。

19世纪后半叶的德国音乐分裂成两个阵营,各自有其首脑作曲家。一个阵营围绕在约翰内斯·勃拉姆斯身边,他们认为勃拉姆斯直接继承了维也纳古典巨人——约瑟夫·海顿、沃尔夫冈·阿玛丢斯·莫扎特和路德维希·范·贝多芬的衣钵。对立阵营则由追随并集结在声名显赫的理查德·瓦格纳身边的浪漫主义者构成,他可能比历史上任何人都更广泛地拓展了音乐的疆土。古典时期(大致以约翰·塞巴斯蒂安·巴赫去世的1750年作为开始,贝多芬去世的1827年作为结束)的作曲家在创作时使用一套相似的语言体系,极少考虑民族和政治的边界。随着浪漫主义在文学和艺术领域的兴起,音乐家逐步觉醒,纷纷创立属于自己的语言体系。顶峰时期的浪漫主义音乐具有的共同点在于公开的民族特征,通常以民间舞蹈或者民间歌曲为要素;以及音乐作品中,非音乐的程式化因素增多,譬如法国人埃克托·柏辽兹的《幻想交响曲》和匈牙利人弗朗茨·李斯特的交响诗。有时,这些要素与历史或传说中的主题相吻合,正如莫杰斯特·穆索尔斯基的歌剧《鲍里斯·戈杜诺夫》和瓦格纳的三联剧《尼伯龙根指环》<sup>②</sup>那样。

德国音乐中这种古典主义与浪漫主义势力的纷争一直延续到20世纪。两种势力的音乐特征逐渐产生变化,其间的区别渐渐模糊起来。跨越两端的人物纷纷涌现,其中最具启发意义也是最重要的是德籍意大利作曲家费鲁乔·布索尼(1866—1924)。布索尼提出一个新概念“年轻的古典性”,旨在弥合德国音乐中的两极。这一概念遭到保守派,如汉斯普菲茨纳(1869—1949)等的坚决反对。事实上,许多作曲家也如同勃拉姆斯和瓦格纳本人一样,在两种理想之间摇摆。笼统地说,古斯塔夫·马

10

① 亨策的卒年是译者所加——译注。

② 瓦格纳的《尼伯龙根指环》副标题为三联剧,其中的《莱茵的黄金》被称作三联剧正式演出的前夜剧——译注。

勒(1860—1911)的音乐延续着浪漫主义的传统。这在他同芬兰作曲家让·西贝柳斯(1865—1957)的著名对话中显露无遗。他说交响曲——这一他最钟爱的音乐形式“必须如同一个世界,拥抱一切”。

相反,马克斯·里格(1873—1916)的音乐为这一古老的形式注入新的生命。而20世纪头20年里最重要的人物莫过于巴伐利亚人理查·施特劳斯(1864—1949)。他一直是马勒的朋友与竞争者,他的许多歌剧和交响诗享有——且至今仍然享有瓦格纳之后无人可比的成就。他在精神上无愧为浪漫主义者,尽管其晚年创作了不少高质量的,看起来很不浪漫主义的作品。

20世纪的头10年里,一种新形态的音乐出现并撼动了作曲家和听众们的神经。无调性是浪漫主义阵营中某些发展倾向的必然产物,尤其在采用这种写法的作品的和声要素中得到彰显。采用无调性风格创作的音乐破坏了,或从积极角度来说,公然拒绝了欧洲音乐的传统调性基础。这一基础是建立在依据大小调体系中,构建在主音(第一级音)和属音(第五级音)上的和弦的分层结构。无调性音乐试图公平对待一个八度内的十二个音,而不像往常一样特别倚重某一个音。(在钢琴上,两者的区别可以通过演奏C大调音阶,即全部白键,和从C音开始的半音阶,即依次演奏全部黑白键来体现。)如同浪漫主义受到文学和艺术运动的影响一般,无调性同表现主义挂上了钩。这一浪漫主义运动在本世纪早年、大战前的惊人发展同样根源于文学和绘画。这种新音乐令听众震惊,经常在上演的时候引起激烈的抗议和不安的情绪。对无调性推波助澜的是阿诺德·勋伯格(1874—1951),他的身上融汇匈牙利、奥地利和捷克的血统。在维也纳,他招聚了一群或一派有着共同想法的作曲家,他们推崇马勒的作品,渴望探索勋伯格开启的未知领域。其中最杰出的人物是奥地利作曲家阿尔班·贝尔格(1885—1935)和安东·冯·韦伯恩(1883—1945)。勋伯格及其同事们的作品的特点之一就是融合勃拉姆斯与瓦格纳音乐中风格上的不同之处,这一工作是从马勒开始的。第二维也纳乐派为1945年以后的德国音乐发展打下基础。

勋伯格和韦伯恩尝试从知性层面为无调性创作加以规范，为其自由的和声或旋律进行加上一套严格的规范。这一做法以及此后德国音乐的一系列发展都为后世欧美音乐创作指明了方向。但我们不能忘记其他外来因素的影响：其他国家的作曲家带来了创新的技术，譬如俄国人伊戈尔·斯特拉文斯基(1882—1971)和匈牙利人贝拉·巴托克(1881—1945)。他们的风格很快就被毫无障碍地吸收了。魏玛共和国时代、两次大战之间以及1945年后的联邦共和国时期，德国音乐家与作曲家站在艺术前沿。特别是欣德米特，代表了20年代的前卫精神，亨策的影响则在40和50年代。在这些激进实验的年代之间是一段遭受纳粹党意识形态拥护者压迫而在创新上处于停滞的噩梦时期。1933到1945年间，德国因为第三帝国的种族主义政策损失了大量艺术和科学领域的天才。当时几乎所有进步的艺术作品都遭到禁毁，纳粹党徒企图强行抹杀新音乐带来的国际主义倾向，改为培育粗俗的民族主义观念。1945年第三帝国崩溃以后，对这一阻碍的拨乱反正不可避免。德国音乐文化战后复苏的重要一环是激进的先锋运动，由达姆施塔特夏季讲习所的两位核心人物，卡尔海因茨·施托克豪森<sup>①</sup>和他的法国同事皮埃尔·布列兹<sup>②</sup>领导。

12

尽管在20年代初，欣德米特仍是不折不扣的激进派，但到了20年代末，他已经选择走上一条更加个人与保守的道路。一边继续推出新作品直至30年代初，但他已经主动背离了实验音乐。他在自己的著作《作曲法》第一卷的导言中写道：

无疑，事物按照它们自己的轨迹发展。上个世纪，作曲家发现，当音乐的调性被拓展到前所未有的广阔疆域时，其中便蕴含了极致的力量与细节。新的音程组合得到认可，新的旋律构成法被发现。如同阳光照耀在一片全新的、闪烁着五彩光泽的土地上，我们的音乐探险者们急切地涌向这片土地。从未使用过

① 卡尔海因茨·施托克豪森，1928—2007。原书无生卒年月，本书出版时施托克豪森尚在世。——译注

② 皮埃尔·布列兹，1925—2016，原书无出生年月。——译注

的素材太多,令他们目盲;创新的声响令他们耳聋;人们随意抓取自己想要的一切。此时,所有的理论指导均失效了。要么,它们同实践一样陷入混乱,专注于对新素材的辨认,而不是试图针对这些素材归纳出新的体系;要么,它们退入不作为的状态,原本应该对未来做出反应的,反而转变成对过去无助地依赖。对继承前人方法的信心丧失了,它们似乎仅仅满足于指导入门者的脚步。任何想要投身新音乐创作的人,丝毫得不到理论指引的帮助或阻挠,在这种情况下,理论全然无力。

这一情景在1945年以后再次出现。具有讽刺意味的是,上述这段话里,欣德米特对后来被纳粹封禁的音乐的拒绝是从纯音乐的角度开始,逐步上升到理性角度的。虽然他的音乐(和著作)遭遇了同样被禁的命运,但欣德米特在某些方面的想法与纳粹文化部颇为一致,当然不是出自他们那种邪恶的念头。

欣德米特、哈特曼和亨策从没形成某种作曲学派或者具有某种共同理想的团体,如同俄国的“强力集团”和法国的“六人团”那样。他们来自不同的背景、地域和时代。他们彼此间相互认识且有所交流,但似乎从未三人同时出现在同一地点。但他们的生平和创作不可避免地相互交织,既有两次大战以及其间的政治混乱带来的原因,也有纯粹美学方面的原因。读者会从本书中读到,他们的生涯有许多平行之处,尤其是在纳粹掌权的困难时期以及德国战败以后,其广度远超第三帝国的那十二个灾难性的年月。比方说,欣德米特和哈特曼的先祖,大概在两三代以前,来自战前德国的东部领地西里西亚,而他们俩却都在西部长大。欣德米特和亨策的父亲都在自己年过40的时候自愿入伍,分别是1914和1944年,都在大战中阵亡,而两者的作曲家儿子也都参与了战斗。最有趣的是三人都有某种脱离德国生活中心的经历。1937年以后,欣德米特因为音乐和个人两方面的原因隐居——并非因为意识形态或种族主义的原因。哈特曼当时已经处于“自我流放”状态,虽身居德国但拒绝与纳粹音乐机构为伍。战后,亨策对分裂后德国西部的联邦共和国政府对纳粹社会机构和管理层的依赖深感厌恶,这加深了他关于“自己



的祖国依然难以维系”的观点。但我更希望这本著作能探究最有趣的一点,这三个不同的生命对外部事件及其压力的反应有着如此巨大的差别。