

莫扎特 与纳粹

第三帝国对一个文化
偶像的歪曲滥用

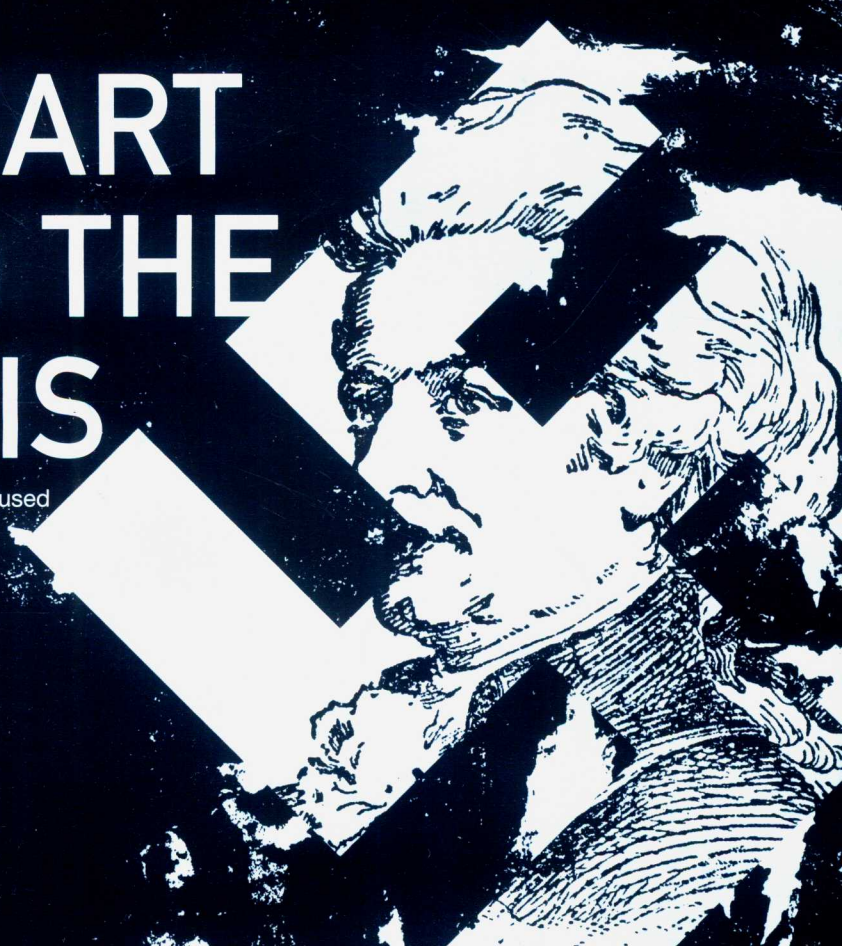
Erik Levi

MOZART AND THE NAZIS

How the Third Reich Abused
a Cultural Icon

[英] 艾瑞克·莱维 著
杨宁 译

GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS
广西师范大学出版社



莫扎特 与纳粹

第三帝国对一个文化
偶像的歪曲滥用

Erik Levi

MOZART AND THE NAZIS

How the Third Reich Abused
a Cultural Icon

[英] 艾瑞克·莱维 著
杨宁 译

广西师范大学出版社
· 桂林 ·

MOZART AND THE NAZIS:
How the Third Reich Abused a Cultural Icon
Copyright © 2010 by Erik Levi
Originally published by Yale University Press.
Simplified Chinese translation
copyright © 2017 by Guangxi Normal University Press.
All rights reserved.

著作权合同登记号桂图登字: 20-2014-069号

图书在版编目(CIP)数据

莫扎特与纳粹: 第三帝国对一个文化偶像的歪曲滥用/(英)艾瑞克·莱维著;杨宁译. —桂林: 广西师范大学出版社, 2017. 1

书名原文: Mozart and the nazis; how the third reich abused a cultural icon

ISBN 978-7-5495-8955-5

I. ①莫… II. ①艾… ②杨… III. ①莫扎特(Mozart, Wolfgang Amadeus 1756-1791) — 音乐评论 ②德意志第三帝国 — 文化史 — 研究 IV. ①J605.521 ②K516.44

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 264541 号

出品人: 刘广汉
责任编辑: 解华佳 李 昂
装帧设计: 胡 斌

广西师范大学出版社出版发行

(广西桂林市中华路 22 号 邮政编码: 541001)
(网址: <http://www.bbtpress.com>)

出版人: 张艺兵

全国新华书店经销

销售热线: 021-31260822-882/883

山东鸿君杰文化发展有限公司印刷

(山东省淄博市桓台县寿济路 13188 号 邮政编码: 256401)

开本: 690mm × 960mm 1/16

印张: 28.75 字数: 300 千字

2017 年 1 月第 1 版 2017 年 1 月第 1 次印刷

定价: 68.00 元

如发现印装质量问题,影响阅读,请与印刷单位联系调换。

目 录

引言 /001

第一章 序奏：1931——莫扎特年 /005

第二章 “德意志的莫扎特” /019

第三章 莫扎特和共济会：纳粹的难题 /040

第四章 把莫扎特雅利安化 /063

第五章 莫扎特在海外 /105

第六章 “真正的人文主义音乐”：流亡作家谈莫扎特 /141

第七章 莫扎特演出和宣传：从德奥合并到第二次世界大战结束 /169

第八章 莫扎特服务德国帝国主义 /219

第九章 终曲：纳粹的遗产 /271

附录一 巴尔杜尔·冯·席拉赫1941年11月28日在维也纳的致辞 /288

附录二 约瑟夫·戈培尔1941年12月4日在维也纳的致辞 /295

注释 /300

参考文献 /369

索引 /393

致谢 /449

引言

是他们——纳粹——自称拥有德国过去文化的荣耀。是他们发现了德国的经典，是他们发现了巴赫、贝多芬、亨德尔、海顿、莫扎特、舒伯特，当然还有瓦格纳——他的音乐能把歇斯底里的元首激发到可以做出任何事情的狂暴状态。

001

——阿道夫·阿贝尔（Adolf Aber）¹

虽然有许多政权曾为自己的政治目的挪用过去伟大的历史人物和艺术家，但没有谁比纳粹做得更彻底的了。为利用他们 1933 年上台后出现的举国欢腾的热浪，纳粹政府希望利用德国丰富文化遗产中最伟大的代表来为他们特定的目标和目的服务。为使他们的行动显得郑重可敬，也为和过去保持一种连续性，他们所追求的策略让他们必须以自己的形象来重塑这些偶像。

这一策略在音乐领域协调得特别好，阿道夫·阿贝尔有力地强调了这一点——他是一位出生于德国的音乐学家，1936 年为避难而定居英

国。1944年6月，他在写关于第三帝国音乐界情形的文章时，把纳粹的意图总结为“每分钟都想着战争，但每秒钟都喊着和平”。阿贝尔认为，喊着和平的一个方式就是安排音乐节和类似的其他活动，“奢华得让人无法抵御，通常伴随着有部长和其他政党高官参加的招待会。在会上，这些官员以充满甜言蜜语的演讲，试图说服全世界：纳粹德国有着和平的意图”²。

002 几乎可以肯定，阿贝尔在这儿暗指纳粹政权组织的奢华至极的音乐
190 庆典，即1941年为纪念沃尔夫冈·阿玛德乌斯·莫扎特去世150周年
而举办的贯穿德意志帝国及其所占领土的广泛而提升士气的活动。然
而，莫扎特似乎最不可能成为对纳粹的宣传有用的附加物。虽然当时把
他描绘成年轻德国天才的闪亮标本，德国士兵在东部前线作战也是为了
纪念他，但他的音乐不像贝多芬或瓦格纳的那么容易塞进在那个特定
时代所必需的条顿英雄主义的模子里。

实际上，莫扎特也许是所有伟大作曲家中最不具有延伸性、最难被
纳粹挪用的。在几乎每个层面上，他的哲学和道德观念都和纳粹的世界
观相冲突。例如，除了书信中有几处表现德意志爱国主义的孤例以外，
他并不给人激进爱国主义者的印象，至少不持纳粹所理解的这一立场。
作为一个总体来说，在欧洲大部分国家都感到安然自在的自由主义者，
他的理念看起来是超越国界，而非强调日耳曼霸权的。另外，要是到20
世纪30年代他还活着，还在工作，那他人尽皆知的共济会活动、和犹
太剧本作家合作三部最伟大的歌剧的明显意愿，都显然会把他置于和当
局相冲突的位置。

莱昂·伯特斯坦（Leon Botstein）认为，把莫扎特转变为纳粹偶像

的企图最后之所以失效，很大程度上是因为他的音乐中有难以捉摸的东西，这些东西“让它能同等地抵御与时代相契合的恶与善”³即便我们同意他的观点，检视这个过程的吸引力也不会因此而有所减少。对莫扎特的搬弄不只为纳粹处置国家音乐遗产的方式提供了有趣的视角，也展示出政权支持者为确保莫扎特成为雅利安文化至高论的一个最重要的代表而愿意走到多么荒唐且时而矛盾的远处。

本书追踪这整个时期对莫扎特的接受——他既是纳粹宣传的牺牲品，也是1933年后因种族和政治原因被迫离开德国的人的希望灯塔。本书的开头简短地考察了和1931年莫扎特纪念年相关的音乐事件，介绍了将在接下去的十年左右时间里和作曲家密切相关的几个重要人物，包括对即将到来的纳粹政权的支持者和反对者。接下去的三章里，关注点则放在纳粹利用或颠覆莫扎特的观念和活动，使之服务于他们的意识形态宣传的几种方式：他的爱国主义、他和共济会的关系以及他和犹太剧作家洛伦佐·达·蓬特（Lorenzo da Ponte）的合作。另一方面，第五、六章从被当局迫害、被迫在德国以外继续活动的、有高度影响力的演奏家与音乐学家的角度，探讨了对莫扎特作品的接受情况。

003

由于纳粹政府最高层在1938年吞并奥地利之后才开始真正主动地对莫扎特有了兴趣，第七章专门讨论了1938年至1945年间的莫扎特宣传和演出，其中特别谈到萨尔茨堡音乐节的纳粹化和1941年的莫扎特周年纪念庆典。第八章考察了德意志文化帝国主义把莫扎特当作武器用在占领区的情况。最后，尽管纳粹并未给莫扎特的名誉造成无法修补的损害，第九章依然估量了该政权的遗产在多大程度上为战后直接和作曲家相关的事宜蒙上了阴影。作为附录，本书收录了帝国领导人巴尔

杜尔·冯·席拉赫（Baldur von Schirach）和宣传部长约瑟夫·戈培尔（Joseph Goebbels）的讲话，分别于1941年11月和12月发表于维也纳。这些文件提供了第一手证据，证明纳粹在战争关键时刻——德军当时正在东进，以图夺取莫斯科——为宣传目的利用莫扎特。

第一章 序奏：1931——莫扎特年

对我们音乐家来说，在1931年，莫扎特是——一种渴望。

004

——奥斯卡·冯·潘德尔¹

1931年，德国光景特别惨淡。由1929年10月华尔街崩盘导致的世界经济危机带来的后果为整个国家蒙上了持久的阴影。无论在什么方面，魏玛共和国都在早衰，无能的政府从一个灾难跌撞进另一个。失业人数在年初已经很高，到1932年1月已经增长到550万人。²夏季的几个月里，银行频频暴发危机，最终发展到达姆施塔特国家银行7月13日的崩溃，这加剧了信用危机，即使在此前一个月，美国总统赫伯特·胡佛（Herbert Hoover）已通过同意德国延期偿付战争赔款来试图稳定局势。

这些灾难性事件对文化生活产生了不可避免的冲击。在享受了1923年至1929年的相对繁荣后，德国高度依赖资助的剧院、歌剧院和乐团的命运经历了剧烈变化。经济危机导致上座率暴跌。例如，在德国的第

二大城市汉堡，从1929年到1932年，上座率下降高达28%。票房收入降低了，艺术机构就更指望靠公共资金存活了。但地区和地方政府也救不了他们。为了孤注一掷地平息高失业率的影响并维持福利开销，大多数政府被迫削减艺术资助。其中对剧院公司的经济支持削减得最为紧迫，在1929—1930乐季和1931—1932乐季之间平均为27%。³

005 在表演艺术中，音乐尤为凄惨。歌剧开销巨大，首当其冲被削减预算。许多剧院的应对方式是减少每年的新制作、削减乐团人数，最极端的则完全放弃了歌剧。大量音乐家因为有声电影的出现而丢了工作；与此同时，在1931年，全德歌剧院和音乐会乐团的6000名成员中，估计有1000人失业；甚至德国最负盛名的演艺机构也无法避免危机，同年，柏林市政委员会减少了对柏林爱乐乐团（Berlin Philharmonic Orchestra）的资助，起先是三分之一，后来减了一半。要不是强行和当时较不知名的柏林交响乐团（Berlin Symphony Orchestra）合并，它几乎注定要消失。⁴

苦难连连之际，乐界无以强作欢颜。然而1931年的莫扎特诞辰175周年庆则给了德国人一个小小的机会来缅怀自己伟大的音乐遗产。危机之时，这一庆典既是必需，也是抚慰，因为它增强了德国受教育阶层所坚决秉承的信念，即音乐既可以保存民族认同感，也可以重燃共同的归属感。

在献给莫扎特的诸多周年庆典文中，批评家奥斯卡·冯·潘德尔发表于《慕尼黑新新闻》（*Münchener Neueste Nachrichten*）的一篇堪称典型。他把莫扎特视作渴望的对象，而不是成就的象征，论述道，当代作曲家着迷于他“简洁而客观的曲式”“风格上无法逾越的精准”和“情感表达的纯净”，将他视为一个理想，当代音乐活动“必须以它来反对此前过于庞杂臃肿的乐风”。然而，矛盾的是，在当时的艺术氛围下，这

样的理想无法实现：

今天的作曲家一方面视其作品的形式完美为标杆，另一方面则认为其作品之美不那么值得，甚至完全不值得模仿。这不奇怪。显然，当代人内在的隔阂和束缚在通向莫扎特之美的路途上是无法克服的障碍。即便如此，只有出现他那样的清晰和深度，才能让新音乐创作的众多方法和脉络走向完满。在这个意义上，我们今天将这位从纯粹人性视角看来可能最未经教育的作曲家视为德国音乐家的教育者，体会到一种奇特的胆识。⁵

006

尽管经济和政治状况的不稳定不可避免地限制了莫扎特年庆祝活动的规模，它比1927年的贝多芬逝世百年庆典要小得多，但学术、演出和出版方面在1931年的一系列成就，还是为这位作曲家于30年代后期在第三帝国内外的被接受奠定了基础。

阿尔弗雷德·爱因斯坦编订的《唐·乔万尼》

一个特别重要的里程碑是阿尔弗雷德·爱因斯坦（Alfred Einstein）编订的《唐·乔万尼》全谱，1931年5月由莱比锡的出版商恩斯特·奥伊伦堡（Ernst Eulenburg）出版。爱因斯坦从1923年起就专注于这个项目，当时他正在慕尼黑的三面具出版社（Drei Masken Verlag）担任编辑。项目耗时八年才完成，一个重要原因是他无法看到自1910年起就存于巴黎音乐学院的手稿。爱因斯坦在他编订的版本的序言中说，一份如此珍贵的文件流落他国，是“德国的损失”。为弥补这个损失，他

最初的想法是出版一份手稿影印版。⁶但这个方案几无进展，部分原因是法德两国关系紧张，部分是因为饱受通货膨胀之苦的出版商认为此举在经济上无法自足。爱因斯坦别无选择，只能开始编订自己的版本。为加快速度，他满怀感激地使用了慕尼黑公司已经拥有的所有手稿影印件。

007 在序言中，爱因斯坦非常强调这个版本的学术价值。他想“以最纯净、最忠实的形式印行这部歌剧，尽可能像处理手稿那样处理原作”。随后，爱因斯坦更进一步，声称这一努力必然有助于为这部作品带来“一种新的精神构思，或不止于此”。他宣布，最重要的是，它应当成为“一个象征，或一份邀请，以使这部歌剧以其最纯净的形式再现，摒除19世纪所有的、浪漫的和非浪漫的扭曲……去掉道德的、伦理的或哲学的评价，去掉瓦格纳‘主导动机’式的隐义，特别是要去掉关于类型、风格的辩论，即它到底是喜歌剧还是喜歌剧和正歌剧的混合体”。⁷

爱因斯坦的《唐·乔万尼》版本可被视为这位音乐学家1933年之前的职业生涯中最为扎实的成就。此前，他的事业充满困难和失望，其中很重要的一点是无法在德国大学里获得教职。无疑，这位不凡的学者本应获此认可，但因同事嫉妒和学人间“猖獗的反犹主义”而丧失机会。⁸不过，尽管有这些令人不悦的暗流，爱因斯坦版本的最初反响是积极的。⁹只有在纳粹上台之后，才出现剧烈逆转。作为众多被迫背井离乡的德国犹太音乐学家之一，爱因斯坦因种族原因遭禁，他将莫扎特从先前的误传和曲解中恢复原貌的功绩对1933年之后控制音乐生活的那些人几无影响。¹⁰

《伊多梅纽》的竞争版本：“被污染的”施特劳斯 / 瓦勒斯坦版和“纯净的”沃尔夫-费拉里 / 施塔尔德版

爱因斯坦想创造一个纯净而真实的莫扎特，剥去 19 世纪演出实践的种种不必要的附加。他的理念和其他一些音乐家完全相反：他们随时可以为了让作品变得更接近当代观众而以不同的方式扭曲作曲家的原意。在特别容易遭受此类做法影响的作品中，就有莫扎特的许多歌剧作品，它们当时还未能保留剧目中占有一席之地。

对复兴莫扎特被忽略的舞台作品，19 世纪有过几次有限的、大体而言并不成功的尝试。然而，第一次世界大战之后，总体的艺术风向是反对晚期浪漫主义的浮夸，因此就更能接受复兴被遗忘的 18 世纪歌剧作品这一想法。这一风潮最明显的反映就是人们对上演亨德尔歌剧有了新的兴趣，从 1920 年奥斯卡·哈根（Oskar Hagen）在哥廷根监制的演出开始，就有了认真的尝试。¹¹ 同样，有几家歌剧院也在演出计划中纳入莫扎特早期作品。“一战”结束至魏玛共和国终结期间，较新奇的有早期音乐幕间剧《阿波罗与雅辛托斯》（*Apollo et Hyacinthus*），以两个可选版本复演，都是德译版。第一个是 1922 年在罗斯托克上演的版本，由 H. C. 朔特（H. C. Schott）翻译，音乐由保罗·格哈德·朔尔茨（Paul Gerhard Scholz）和约瑟夫·图尔瑙（Josef Turnau）改编。第二个于 1932 年在慕尼黑首演，由艾丽卡·曼（Erika Mann，小说家托马斯·曼的女儿）翻译，音乐由卡尔·施莱弗（Karl Schleifer）改编。¹² 这一时期其他莫扎特歌剧的复演包括《装疯卖傻》（*La finta semplice*），由安东·鲁道夫（Anton Rudolph）译为德语，题为“*Die verstellte Einfalt*”（和意大利语标题同意——译注），1921 年上演于卡尔斯鲁厄，1927 年

上演于布雷斯劳；《假扮园丁的姑娘》(*La finta giardiniera*)，有鲁道夫和路德维希·贝尔格尔(Rudolf and Ludwig Berger)译本(1915年上演于美因茨)，奥斯卡·毕(Oskar Bie)译本(1915年上演于达姆施塔特，1916年上演于柏林)和安东·鲁道夫译本(1918年上演于卡尔斯鲁厄)；《扎伊德》(*Zaide*)，由鲁道夫改编(1917年上演于卡尔斯鲁厄)。

1931年的焦点是《伊多梅纽》，主要因为当年是莫扎特这部歌剧杰作在慕尼黑首演的150周年。由于剧本笨拙，这部歌剧长久以来被视为莫扎特成熟剧作中的一个“问题孩子”，在19世纪相对较少复排，而一旦上演，总有大量的修改和改编。早在1806年于柏林上演时就有这样的做法，添加了由费迪南多·帕厄(Ferdinando Paer)、伯恩哈德·安塞尔姆·韦伯(Bernhard Anselm Weber)和文琴佐·里基尼(Vincenzo Righini)创作的咏叹调。¹³ 插手《伊多梅纽》的倾向持续到20世纪早期，如1917年卡尔斯鲁厄上演的一个新版和1925年由德累斯顿莫扎特协会总监恩斯特·莱维茨基(Ernst Lewicki)制作、在德累斯顿上演的版本。一如当时常规，莱维茨基把意大利语剧本译成了德语。他以格鲁克和瓦格纳确立的原则进行改编，把剧情压缩到两幕，特别删减了埃莱克特拉这一重要角色的戏份。莱维茨基寻求去除和意大利正歌剧相关的风格特征，缩短了宣叙调，删除了莫扎特为终场芭蕾和第一幕结尾幕间剧而创作的部分音乐。¹⁴

009 虽然莱维茨基的德语化改写在今天会被看作对莫扎特原意的极大扭曲，他却为这部歌剧的周年庆中出现的四个不同版本铺平了道路。其中两个版本——指挥家阿图尔·罗特(Artur Rother)改编、于2月19日在德绍(Dessau)上演的版本和威廉·梅克巴赫(Wilhelm Meckbach)

改编、于5月31日在不伦瑞克（Braunschweig）上演的版本——因只在次级歌剧院上演而只产生较小影响。¹⁵无论如何，这两个版本都被在大歌剧院上演的两个高端版本给掩盖了。著名的维也纳国家歌剧院（Vienna State Opera）上演了其中第一个版本——理查·施特劳斯（Richard Strauss）和洛塔尔·瓦勒斯坦（Lothar Wallerstein）的版本，首演日期为4月16日。两个月后，另一个版本——艾尔玛诺·沃尔夫-费拉里（Ermanno Wolf-Ferrari）和恩斯特·利奥波德·施塔尔（Ernst Leopold Stahl）的版本——于6月15日在慕尼黑首演。

尽管他们都声称将莫扎特放在首位，但这两对作曲家、剧本作者都选择对原作进行大篇幅修改。就施特劳斯-瓦勒斯坦版而言，剧本被译成德语，放弃了瓦雷斯科（Giovanni Battista Varesco）原先的韵诗而改成散文，缩短了宣叙调的长度，把每一幕划分成分界清晰但连续进行的场景。更严重的是，施特劳斯决定把埃莱克特拉一角换成波塞东的女祭司伊斯墨涅。尽管有人认为他不会想在舞台上再次表现这个人物，但这一改编策略在根本上改变了歌剧的情节，不只是强加上一个意识形态框架；这一框架，如音乐学家克里斯·沃尔顿（Chris Walton）指出的，可能对纳粹有吸引力。由此，和埃莱克特拉不同，伊斯墨涅不再是觊觎伊达曼特之爱的一个情敌，而成为“一个真正的穿着衬裙的戈培尔，嫉妒地守卫着她的人民的种族纯净，确保她未来的国王不会通过和伊丽亚这个特洛伊奴隶结婚而污染他的种族”¹⁶。

然而，对剧本的这些改变和对莫扎特音乐的处理相比几乎不值一提。施特劳斯没能收敛自己那强烈的音乐性格；他鼓捣出的音乐，在或多或少地忠实于原作和他个人风格的明显痕迹中徘徊，《玫瑰骑士》

(*Der Rosenkavalier*) 和《埃及的海伦娜》(*Die ägyptische Helena*) 的回响不时渗透在音乐织体中。尽管一些评论家始终对施特劳斯的意图抱有同理心, 但其他评论家依然对这个混合体表现出强烈的敌视。¹⁷ 施特劳斯和瓦勒斯坦的反对阵营的领袖是阿尔弗雷德·爱因斯坦。他对整个策划出离愤怒, 在 1937 年修订莫扎特作品集之克歇尔编目时称这个改编为“恶劣的肢解行为”¹⁸ 一时哗然。对这些反对意见, 施特劳斯抱以典型的强烈回应。他宣称, 虽然评论家可以随便说话, 但“我对我的莫扎特的了解比这些先生们多, 无论如何我对他的喜爱比他们更热忱!”¹⁹

沃尔夫-费拉里虽然没有像施特劳斯那样臣服于不着边际的创作, 他改编的《伊多梅纽》却也呈现出后瓦格纳风格, 最为突出的是在一幕内做到音乐连续不间断。在把施塔尔的新德译本配上音乐时, 他决定大幅删减宣叙调, 其中许多都穿上了和莫扎特原稿完全不同的乐队外衣。另外, 他还删去了一些咏叹调, 改变了芭蕾音乐中固定的段落顺序, 压缩了第三幕。1931 年, 他在写下自己的处理方法时, 承认既有重写, 也放弃了歌剧中“长得无法忍受的宣叙调”。但他申辩道, 他的目的始终是尽可能多地保留莫扎特的音乐。他明显想在自己的构思和施特劳斯的之间划清界线, 提出, 尽管有些重写的素材听起来现代得令人吃惊, 但他仍然可以证明他写的所有东西都源自莫扎特。²⁰

虽然沃尔夫-费拉里版的《伊多梅纽》并未引起施特劳斯-瓦勒斯坦版那样的争议, 首演时的演员却没帮这个版本什么忙。显然, 德国音乐刊物上最早的评价只是尽责报道, 并无热情。²¹ 赫伯特·F. 派泽尔为《纽约时报》(*New York Times*) 写的报道则大肆贬抑, 认为尽管沃尔夫-