



CAMBRIDGE
UNIVERSITY PRESS

R 理查·施特劳斯传

Richard Strauss

剑桥音乐家生活丛书

[美] 布赖恩·吉廉 著
黄建松 译



GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS

广西师范大学出版社

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS
THE UNIVERSITY OF CHICAGO

R

理查·施特劳斯

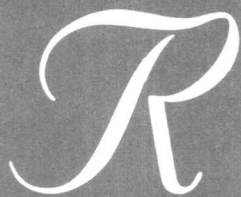
Richard Strauss

理查·施特劳斯的音乐世界

1864-1949
1864-1949
1864-1949



THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS
THE UNIVERSITY OF CHICAGO



CAMBRIDGE
UNIVERSITY PRESS

理查·施特劳斯传

Richard Strauss

剑桥音乐家生活丛书

[美] 布赖恩·吉廉 著
黄建松 译

广西师范大学出版社

· 桂林 ·

The Life of Richard Strauss

by Bryan Gilliam

Published by the Press Syndicate of the University of Cambridge

© Cambridge University Press 1999

原书初版于 1999 年

著作权合同登记图字:20-2001-008 号

图书在版编目(CIP)数据

理查·施特劳斯传/(美)布赖恩·吉廉著;黄建松译.
—桂林:广西师范大学出版社,2001.6
(剑桥音乐家生活丛书)
书名原文:The Life of Richard Strauss
ISBN 7-5633-3211-1

I.理… II.①吉…②黄… III.理查·施特劳斯,R
(1864~1949)—传记 IV.K835.215.76

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 030493 号

广西师范大学出版社出版发行

(桂林市中华路 36 号 邮政编码:541001)
(电子信箱:pressz@public.glptt.gx.cn)

出版人:萧启明

全国新华书店经销

发行热线:010-64284815

深圳(宝安)新兴印刷厂印刷

(深圳市笋岗路华通大厦 1614 室 邮政编码:518008)

开本:889mm×1194mm 1/32

印张:7 字数 150 千字

2001 年 6 月第 1 版 2001 年 6 月第 1 次印刷

定价:16.80 元

如发现印装质量问题,影响阅读,请与印刷厂联系调换

鸣 谢

如果没有许多朋友和同事的无私帮助,我永远也不可能写成这部书。尽管佛朗茨·特伦纳尔(Franz Trenner)已经离开了我们,但他的家人还是继续发扬了他慷慨的精神。特别要感谢的是他的妻子安妮丽丝(Annelies)和他们的儿子弗劳里安(Florian),他们提供了特伦纳尔的笔记、资料以及特伦纳尔的好友威利·舒(Wilh Schuh)去世后留给特伦纳尔的积累数十年的大量笔记。弗劳里安正在完成着他父亲的最后工作——整理理查·施特劳斯(Richard Strauss)一生完整的日记,我正是因为参阅了日记的草稿才证实了一些时间、日期方面的问题。二十多年以来,施特劳斯家族一直热情慷慨地帮助我。首先是爱丽思·施特劳斯(Alice Strauss),在她去世之后,是理查·施特劳斯(Richard Strauss)和加布里尔·施特劳斯(Gabrielle Strauss),以及克里斯蒂安(Christian)和苏珊·施特劳斯(Susann Strauss),我和他们都始终保持合作与友谊。此外,我还要向哈特穆特·沙弗尔(Hartmut Schaeffer)、巴伐利亚国家图书馆、奥地利国家图书馆的冈特·布洛舍(Gunter Brosche)、赖因霍尔德(Reinhold)和罗斯维塔·施勒

特尔(Roswitha Schlotterer),以及慕尼黑大学理查·施特劳斯研究会一并致谢。同时,我还要向许多读过本书部分或全部书稿的朋友致谢,他们是托马斯·汉森(Thomas Hansen)、查尔斯·尤曼斯(Charles Youmans)、帕莫拉·波特(Pamela Potter)、比尔·邦奈尔(Bill Bonnell)、布赖恩·基勒夫(Brian Kileff)、弗莱德·莱米(Fred Raimi)。对于迈克尔·凯特(Michael Kater)、苏珊·贾尔斯比(Susan Gillespie)以及瓦尔特·尼德曼(Walter Niedermann)给我的重要的帮助与建议,我也要致以谢意。最后,还要感谢我的夫人——她极为细心地检查了我的每一页手稿;在我的整个写作过程中,她不懈的热情对我的帮助是无法衡量的,因此我把本书献给她。

献给薇维安(Vivian)!

前 言

理查·施特劳斯(Richard Strauss)向现代音乐提出了一种独特的挑战:他偏好将平凡的和崇高的、日常的和超凡的事物混合在一起,并不是一个我们印象中的典型 19 世纪或 20 世纪作曲家。实际上,施特劳斯身上呈现出的基本二元性,一直是我们对他和他的音乐的研究的中心问题。施特劳斯的世界可以清楚地分为两个部分——职业生涯与家庭生活,尽管这两部分又经常有重叠之处。对这两部分之外的东西,施特劳斯都不太感兴趣:他既没有时间像瓦格纳^①那样追逐女性,也没有留出余地像布鲁克纳^②那样对宗教如此虔诚;既没有耐心像马勒^③那样躁动不安,也不能够理解勋伯格^④那样的嫉妒。其他的作曲家往往从斗争中或者个人的悲剧里获取创造性的灵感,而施特劳斯却

① 瓦格纳(Richard Wagner, 1813 ~ 1883) 德国作曲家。——译注 下文中除非另行说明,均为译注。

② 布鲁克纳(Anton Bruckner, 1824 ~ 1896)·奥地利作曲家。

③ 马勒(Gustav Mahler, 1860 ~ 1911)·奥地利籍波希米亚作曲家、指挥家。

④ 勋伯格(Arnold Schoenberg, 1874 ~ 1951) 奥地利作曲家。

从不允许自己这样做。他从来都认为规程、秩序和稳定的生活是阻力;相反,他认为它们是创造力的催化剂。他曾经对瓦格纳——他几乎一生都对他的音乐推崇备至——这样评价过:创造《特里斯坦和伊索尔德》^①的头脑一定“冷静得像大理石一样”。这种强调技术甚于情感的看法实质上更像是在评论施特劳斯本人,而不是瓦格纳。

汉斯·冯·彪罗^②曾称年轻的施特劳斯为“理查三世”(因为瓦格纳不可能有直接的继承者),但是,这种长期以来把施特劳斯看做后瓦格纳主义者的看法掩盖了这样的事实:施特劳斯特人的角色楷模更可能是约翰内斯·勃拉姆斯^③。在生命中至关重要的时候,施特劳斯遇见了他。勃拉姆斯声名鹊起之时,也恰好是维也纳自由主义兴起的时候。他把自己塑造成了一个典型的中产阶级形象:他住的公寓整洁有序,他的书籍、手稿以及印好的乐谱都整理得井井有条。作为一个出生在19世纪30年代的作曲家,勃拉姆斯的中产阶级艺术家形象是和他的时代相吻合的,但是,对于施特劳斯这一代的创造性个体来说,中产阶级与艺术家的二元矛盾是不断激化的,而这正是施特劳斯与他同时代人的不同之处——他反而看不到这样的矛盾,因为他是热情地欢迎新一代的中产阶级的。在勃拉姆斯时代还处在雏形之中的文化产业,到了20世纪初叶已经成熟,而没有别人比施特劳斯——这个在他的时代中最成功的作曲家——对这种现象认识得更清楚了。

一方面,施特劳斯是作品被演奏和录制得最多的20世纪的

① 《特里斯坦和伊索尔德》(*Tristan und Isolde*) 瓦格纳的三幕歌剧,作曲家亲自编写台本。

② 汉斯·冯·彪罗(Hans von Bulow, 1830~1894)·德国钢琴家 指挥家 作曲家。

③ 约翰内斯·勃拉姆斯(Johannes Brahms, 1833~1897) 德国作曲家。

作曲家之一,因此也似乎易于为我们所理解;但在另一方面,我们又不得不面对一个具有个人特色的、矛盾的人——他又似乎不能为我们理解。他究竟是一个怀有深深的内在敌意的人,还是仅仅戴了几副不同的面具?他在很短的时间间隔之中,既能创作出描绘温馨家庭生活的《家庭交响曲》(*Symphonia domestica*),又可以创作出融东方异国情调与性堕落于一身的歌剧《莎乐美》(*Salome*),我们该怎么理解呢?我们又怎么能将这个贪婪的玩纸牌的巴伐利亚人和那个能毫不费力地引述歌德作品的文人统一起来呢?我们怎么能理解他一面在《老板的模样》(*Kramerspiegel*)中警告说艺术可能无法抗拒商业利益的诱惑,一面却在纽约沃纳梅克^①百货商店里指挥音乐会?而且,特别重要的是,我们该怎样理解:他既声称自己是瓦格纳的信徒,又在实践中排斥瓦格纳的影响?施特劳斯是一个斯卡特牌^②高手,他在牌桌前总是把牌紧紧放在胸前,平时也总在身上带着牌。他在公众场合里显得有些冷漠、高高在上,然而他的音乐却是外向而充满激情的。他在自己的作品里充分地表达了自身的情感,却痛恨在纯音乐领域之外这样做。他反对新浪漫主义把艺术家与现实生活分离开来的看法,他认为作曲家应该把作曲当做日常的平凡工作、一种仅仅用来谋生的手段。但是,无论他在某种程度上是多么真实,这都只不过是一种姿态、一个面具,在这个对别人来说显得非常真实的面具后面,他可以让自己的消失,进入艺术家进行创造性工作所必需的隐居状态。简而言之,他比大家都更能意识到“人”与“艺术家”(中产阶级艺术家)之间的矛盾。实际上,他正像回忆录和记录影片里表现出来的那样,喜

① 沃纳梅克(John Wanamaker, 1838 ~ 1922) 美国商人,其男装经营扩展成最早的百货商店之一。他曾任美国邮政局局长(1889 ~ 1893)

② 斯卡特牌 一种用三十二张牌通过 A 纸牌接龙的三人纸牌游戏。

欢面无表情地用最微小的肢体动作指挥他最激动人心的乐章。

作为一个现代派的人,施特劳斯认识到当代艺术是无法只使用一种单一的表现形式的。从《唐·璜》(*Don Juan*)到《玫瑰骑士》(*Der Rosenkavalier*)到再往后的创作,他沉迷于构建辉煌的场面——有时候采取非常不和谐的方式——结果却把效果削弱了。他不像马勒和勋伯格那样持有浪漫派的观点,把音乐视为一种先验的、救赎的力量,而是直接地面对现代性的问题,得到自己特质性的结论。这样,以一种矛盾的形式,他利用了瓦格纳式的音乐语言批评了隐藏在这种语言背后的形而上学哲学。他对尼采(Nietzsche)理论的着迷来自于他想通过音乐手段戳穿叔本华(Schopenhauer)的形而上学——特别是其中否认意志力(根本的、不可知的命运力量)的部分——的欲望^①。根据叔本华的理论,人生就是受苦,而且那种根本的形而上学的冲动既无法通过美学的沉思默想来平息,也不能通过帕西法尔^②式圣徒般的禁欲主义完全抑制。施特劳斯对用音乐进行救赎或者表现圣徒精神都没有兴趣,所以他接受了尼采的思想:把叔本华宿命论的“生之意志”转变为颂扬的“权力意志”。简言之,尼采要肯定生命,而叔本华试图否定它;而且,在19世纪90年代,对于随后伴随施特劳斯一生的快乐不可知论,尼采的理论也有很大的影响。

在去世前不久写的一篇文章中,施特劳斯(使用了无疑是尼采的词汇)悲叹他在19世纪90年代的作品中基本没有注意到现代性——对个人与群体间不可逾越的距离的认识^③。在他晚

① 参看第二章。——原注

② 帕西法尔(Parsifal)亚瑟王传奇中寻找圣杯的英雄人物。

③ 理查·施特劳斯《最后的笔记》(1949年6月),收录于威利·舒编辑的《思考与回忆》,第2版,苏黎世,亚特兰蒂斯出版社,1957年,182页。这样,在19世纪90年代之前,施特劳斯已经完全意识到一种侵蚀性的关系,后来这种关系被阿多诺(Adorno)称为“主体”与“客体”的二分法,一种施特劳斯不能理解的现代思想。——原注

期的文章中,施特劳斯提及了《贡特拉姆》(*Guntram*)第三幕里的这种二分法,尽管它在《查拉图斯特拉如是说》(*Also sprach Zarathustra*)这样的交响诗里更能够得到应用。实际上,在这首交响作品的提纲中,施特劳斯写道:“太阳升起,个体进入了世界,或者说世界进入了个体。”他晚期的文章也暗示了他的失望:在年轻一代作曲家之中产生了一种关于现代主义的新观点——它重视手法的先进性,而把音乐体裁看做不过是一种沿着“调性/无调性”轴的强制线性进程。对于这种勋伯格式的体裁有机统一的进化观念(显然是日耳曼浪漫主义的),施特劳斯无法接受。他认识到现代生活中存在着巨大的不统一性,而且他认为音乐也没有理由例外。他用一种非历史的、通常是批评的方式来对待音乐体裁,而我们可以证实这种方式预示了20世纪末的种种趋势,他似乎预见到后来弗里德里克·詹姆逊^①所说的后现代“体裁意识形态的崩溃”。对于勋伯格和他的现代派信徒来说,采用被视做陈旧过时的有调性惯用风格作曲暗含着一种“美学不道德”。这种道德观的美学标准在二战后还持续了很久,而且还不时地相当矛盾地出现在政治话语中。对于许多作曲家——比如斯特拉文斯基^②和韦伯恩^③——来说,在这样高度的美学道德背景之下,或者他们的种种政治过失得到谅解,或者他们的观点完全被曲解。

音乐史学家们常常在一个作曲家的全部作品中寻找内在的统一;而且,还可以研究他的作品与他的时代的更广泛的联系,通过这样的途径研究理查·瓦格纳的音乐剧或者古斯塔夫·马勒

① 弗里德里克·詹姆逊(Fredric Jameson, 1934 ~) 美国杜克大学教授,目前西方最重要的马克思主义知识分子。

② 斯特拉文斯基(Igor Feodorovich Stravinsky, 1882 ~ 1971)·俄罗斯作曲家。

③ 韦伯恩(Anton von Webern, 1883 ~ 1945) 奥地利作曲家。

交响曲的学者已经取得了巨大的成果。然而,施特劳斯的大量作品所表现出的特色——它们体现出作曲家对音乐厅音乐、独奏音乐、芭蕾音乐、电影音乐、歌剧音乐等体裁都得心应手——却使得文化传记作者望而却步。施特劳斯曾经提到他的作品是“用对比连接起来的”;而且,事实上几乎没有两部依次产生的作品是采取相同的悲剧性或者喜剧性模式的。《英雄的生涯》(*Ein Heldenleben*)之前是反英雄主义的《堂吉珂德》(*Don Quixote*),而很有表现主义意味的《没有影子的女人》(*Frau ohne Schatten*)之后是关于性爱的轻喜剧《间奏曲》(*Intermezzo*)。但是,在研究这些矛盾现象的时候,我们能够发现一些有趣的联系:这两首交响诗在不同的层面探索评判了英雄主义,而这两出歌剧在现世与玄学层面上探究了家庭关系。实际上,如果说施特劳斯的作品中有什么显著的一致性的话,那就是所呈示出的日常生活——即使是在那些显然是很平凡的事物中——的深奥与不确定性。比如《玫瑰骑士》里最后的庄严的三重唱,就是以早些时候出现在这出歌剧中的一首普通圆舞曲曲调为原型的。

但是,除了所有这些对比、矛盾和不一致,施特劳斯的作品里也的确存在着一种连贯的形态。他起初的创作大多是艺术歌曲和纯器乐作品:首先是钢琴独奏和室内乐,然后是19世纪80年代之前的管弦乐曲。到80年代末,他开始倾心于探究交响音乐的叙述能力。经过了对交响诗的大量探索,在世纪之交以前,他又开始歌剧创作,而且在他的余生中,歌剧始终是他创作的主要内容。可是,在创作《随想曲》(1941)之后,年迈的施特劳斯告别了歌剧,又返回了他早年的器乐创作类型。当然,歌曲创作贯穿于他的整个艺术生涯,体现了他创作的几个重要转折点,它们的范围广泛,从他年轻时作的天真烂漫的篇章到他临终时作的激昂的乐队伴奏歌曲。

我们不能把施特劳斯比做绘画或者雕塑——更贴切的比喻应该是镶嵌画：远看是连贯的，但是近观却是由不一致的碎片组成。实际上，和施特劳斯有密切交往的人会对他有很不同的看法：他既慷慨又小气，既和蔼又势利，既理想化又褊狭，既高雅又庸俗。他的人格很复杂，似乎没有经过什么处理就直接呈现给了世人。但是，我们也可以把伪装谦逊看做一种最终的处理手段。在《阿里阿德涅在纳克索斯》(*Ariadne auf Naxos*)中，施特劳斯为下面的文字配上了有力的音乐：“音乐是一种神圣的艺术。”但是，同时他又认为在资本主义制度下，音乐也是一种商品，而且他自己也知道这话是多么使人震惊。

施特劳斯始终认为呈现出一个统一的形象不是他自己的职责。曾经是他的剧本作者的施特芬·茨威格^①建议过他写一部自传，可他拒绝了，他说他就是要“仅仅给出一些指示，然后让学者们去完成”。因此，他让我们通过他的音乐来了解他本人的方方面面：无论是没有价值的还是珍贵的，无论是平凡的还是高贵的。最后的答案可能既不能调和，也不能解决这些矛盾，我们只能以一种辩证的观点来看待它们。在本书的第六章里，我们要探讨：他的早期音乐发展历程；作为一个交响诗音乐家，他在19世纪80年代及90年代的兴起；20世纪初他走向歌剧创作的转变；一战后他的成功与失败；20世纪30年代（艺术、政治的危机时刻）的喧嚣；当然，还有他在二战及其后时间的经历。

^① 施特芬·茨威格(Stefan Zweig, 1881 ~ 1942)·奥地利作家 文艺评论家，作品有短篇小说集《初次经历》长篇小说《玛丽亚·斯图尔特》等。

目 录

鸣 谢	1
前 言	3
第一章 音乐发展及早期历程	1
第二章 施特劳斯作为交响诗作曲家崭露头角	29
第三章 歌剧作曲家的崛起	73
第四章 在两个帝国之间:施特劳斯在 20 世纪 20 年代	118
第五章 霍夫曼斯塔尔之后:个人危机与政治危机	153
第六章 “现在的日子让我疲惫”:战时与战后的施特劳斯	182

第一章 音乐发展及早期历程

一进入施特劳斯一家在加米施(Garmisch)的别墅,你就会面对一种矛盾。这所用《莎乐美》的版税收入建于1908年的房子是作曲家的避难所,也是这个厌世的旅行者可以回归常态的地方。尽管房子的主人到过欧洲所有的主要城市,也游历过南北美洲和中东,可是位于加米施的这所房子却没有一点国际化的味道。这个山间的宁静所在是一所典型的巴伐利亚乡村别墅,它的每一个角落都呈现出典型的南部德国风格,连墙壁都是用地区性的绘画和巴伐利亚民间艺术装饰的。房中南德的宗教画像、巴伐利亚钟表以及其他地区性的装饰品也都会给人很深的印象。这是那个在1898年急切地离开巴伐利亚到普鲁士的人、那个在两年后创作了一部歌剧嘲笑慕尼黑的粗鄙和庸人习气的人的家吗?而且,这个人在许多大都市中都住了很长的时间,应该说他属于哪个城市呢?是柏林——作曲家在他最具创造力的二十年间担任宫廷剧院及乐队音乐总监的城市?还是德累斯顿——作曲家的“幸运城市”,也是首次公演施特劳斯歌剧最多的城市?或者是维也纳——在那里,他从1919年到1924年与别人共同担任国家歌剧院的指挥,还在望景楼(Belvedere)的边上建了一所引人注目的宅邸?亦或是他的故乡慕尼黑?也不能不提瑞士吧?——在苏黎世、卢赛恩、蒙特勒的旅馆里,施特劳斯度过了他二战后的最后时光。

施特劳斯在1864年出生于巴伐利亚,成为了在他出生前三

个月刚刚登基的、不切实际的国王路德维希二世(King Ludwig II)的臣民。当时巴伐利亚的独立运动正处于最后阶段,七年之后,普法战争结束,路德维希不情愿地把政权交给了普鲁士国王——同时也是德意志第二帝国的皇帝——威廉一世。尽管如此,即使在帝国形成之后,在巴伐利亚也能感觉到路德维希的影响,理查和他父亲弗朗茨·施特劳斯的生活也受到了这样的影响。行为古怪的路德维希是瓦格纳最出名的资助人,是他把负债累累的瓦格纳带到了慕尼黑,在那里作曲家可以生活在王室的保护之下。尽管瓦格纳实际上只在巴伐利亚的首府慕尼黑住了很短的大约十八个月时间,但他在那里的影响持续了数十年之久。无论是好还是坏,瓦格纳的风格对后来成为成熟艺术家的施特劳斯起到了最重要的影响。

尽管理查的父亲弗朗茨在《特里斯坦和伊索尔德》、《名歌手》(*Der Meistersinger*)、《莱茵的黄金》(*Das Rheingold*)、《女武神》(*Die Walkure*)和《帕西法尔》(*Parsifal*)的首演中吹第一圆号,但他却很不喜欢瓦格纳。看到这样一个冷漠的音乐家能够以如此的技巧与细腻演奏困难的圆号部分,瓦格纳和汉斯·冯·彪罗都惊讶得目瞪口呆。^①确实,弗朗茨的暴躁脾气几乎和他的天才一样突出,但是瓦格纳和彪罗(他称弗朗茨为“吹圆号的约阿希姆”^②)很快就接受了它。理查在晚年回忆的时候说,除了把弗朗茨作为一个“人”来描述,他更愿意把他的父亲说成是“一种人格”。然而,因为弗朗茨是施特劳斯早期生活中第一个、也是

① 弗朗茨·施特劳斯一生都献身于自然圆号(不带接管的圆号,只能吹出泛音列中的音。——译注)演奏事业,他认为瓦格纳音乐里的圆号部分是给单簧管演奏设计的。——原注

② 约阿希姆(Joseph Joachim, 1831~1907)匈牙利小提琴家、作曲家,以演奏贝多芬和勃拉姆斯的作品著称,勃拉姆斯曾将小提琴协奏曲献给他。

最重要的音乐圈人士,他对施特劳斯的影响的确是极为巨大的。在弗朗茨 1863 年 43 岁时与约瑟菲妮·普绍尔(Josephine Pschorr)结婚之前,他经历了无数的艰难困苦。结婚一年后她生下了一个男孩,欣喜若狂的父亲说他“健康、漂亮,圆得像一个球”。如果说弗朗茨兴奋得超出了一般刚当父亲的人的话,这也是可以理解的,因为他在 1852~1854 年间失去了他的第一个妻子和两个孩子——他们死于肺结核和霍乱。理查的出生给了弗朗茨第二次建立完整家庭的机会,而三年后他的女儿约翰娜(Johanna)也来到了人世。

弗朗茨生于 1822 年,是一个私生子。尽管他父亲乌尔班(Urban)承认弗朗茨是他的儿子,允许他用他的姓,却一直没有娶他母亲库尼贡达·瓦尔特(Kunigunda Walter)为妻,也没有承担起抚养他的责任。乌尔班五年后搬走,后来娶了另一个女人,并且生了五个孩子,然后和他私生的孩子再也没有联系了。父亲这边的空白由库尼贡达的兄弟们补上了——约翰·格奥尔格(Johann Georg)是一个自由职业音乐家;弗朗茨·米夏埃尔·瓦尔特(Franz Michael Walter)住在上法耳茨(Oberpfalz)地区一个名叫纳堡(Nabburg)的小镇里,那里在纽伦堡(Nuremberg)以东大概有五十英里,他是一个城堡的主管。演奏音乐是多才多艺的瓦尔特一家生活中必不可少的一部分:约翰演奏圆号非常娴熟;城堡主管弗朗茨·米夏埃尔不但必须每小时吹号报时,还负责管理纳堡的教区乐队。两个舅舅都靠他们做熟练乐手的菲薄收入为生,也必然要演奏很多种乐器。

音乐上的多才多艺是生存必不可少的条件,他们也把这样的本事传给了弗朗茨——当他还是个小孩子的时候,就学会了演奏吉他、小提琴、单簧管和多种铜管乐器,约翰舅舅也教了弗朗茨一点基础理论和初步的作曲。弗朗茨 10 岁时,他很快就和