

莫扎特： 音乐的 神性 与超验 的踪迹



卡尔·巴特 汉斯·昆 著

朱雁冰 李承言 译 生活·读书·新知 上海三联书店



莫扎特： 音乐的神性与超验的踪迹

卡尔·巴特 汉斯·昆 著 朱雁冰 李承言 译



CHINESE ACADEMIC LIBRARY OF CHRISTIAN
THOUGHT IN HISTORY (ED. BY ISCS)

莫扎特：音乐的神性与超验的踪迹

主 编 / 刘小枫
著 者 / 卡尔·巴特 汉斯·昆
译 者 / 朱雁冰 李承言

责任编辑 / 陈保平
装帧设计 / 姜 明 周艳梅
责任制作 / 钱震华
责任校对 / 达 微

出 版 / 生活·读书·新知 上海三联书店
(200020) 中国上海市绍兴路7号

发 行 / 新华书店上海发行所
生活·读书·新知 上海三联书店

制 版 / 上海群众印刷厂
印 刷 / 上海市印刷七厂一分厂

版 次 / 1996年8月第1版
印 次 / 1996年8月第1次印刷
开 本 / 850×1168 1/32
字 数 / 78千字
印 张 / 3.5
印 数 / 1—12000

ISBN7-5426-0953-X
B·81 定价 5.95元

总 序

百余年来,无论欧美还是中国思想文化界,都发生了很大的变化,这就是在欧洲自然科学的知识观影响下逐渐形成和扩展的人文——社会科学学术形态。一种实证知识性的思想原则和与之相应的知识学方法构成了现代学术的品质。大学和研究机构在现代社会中的设置和扩建,为现代学术提供了制度性的基础。因此,从知识学原则和学术建制两方面看,现代学术都与传统的思想文化形态有性质上的不同。

现代学术(人文——社会科学)的首要任务是,以知识学的原则和方法检审历史和现实中的思想和社会,尽可能与意识形态保持距离地反省人类的意识理念和生活样态。在这种学术形态中,基督教神学自身作为一门传统思想学术也发生了变化,成为人文——社会科学学术的一个组成部分。

百年来,汉语的现代学术建设已初具形态和规模,无论是欧美现代学术典籍的翻译还是汉语思想学术的研究本身,已呈积极发展之势。

基督教文化不仅是欧美思想文化的传统并迄今仍是其基本结构要素,亦已成为汉语文化的一个组成部分。从现代学术的角度,研究基督教的思想和社会之历史和现实,是汉语学术界的一项任务。在汉语现代学术的百年发展史中,对基督教思想和社会的学术研究,实际最显单薄。

DJ41/33

本文库致力建设基督教文化研究的学术领域,主要译介欧美现代学术(19世纪末以来)中基督教文化研究具有学术份量的典籍,亦刊行汉语学者的相关学术研究成果,俾益於发展中的汉语人文——社会科学以至思想文化。

文库的编译工作由我国人文学者从事,邀聘海内外资深学者为编译学术顾问。现代学术的发展很快,新概念迭出,译述之难,事者皆知。文库编、译者诚愿学术界同仁不吝指教,共臻学术。

刘小枫博士

1994年10月於南京

中译本前言

作曲家莫扎特(Mozart)在欧洲文化史上占有突出的位置,这不仅是指他在音乐创作史上的地位——柴柯夫斯基(Tchaikovsky)和马勒(Mahler)都把他奉若神明,也指他在思想史上的影响(例如对基尔克果 Kierkegaard)。

本书提供了莫扎特音乐与基督神学的关系的两份现代文献:一,现代基督新教神学泰斗卡尔·巴特(K. Barth)在莫扎特诞辰二百周年时写的几篇饶有兴味的随笔;二,现代天主教神学最有影响的思想家汉斯·昆(Hans Küng)在莫扎特忌辰二百周年时写的两篇研究论文。基督宗教与欧洲音乐的关系,并非仅体现在欧洲音乐史上至今仍在发展的宗教性作品(教堂音乐、弥撒曲、安魂曲等),也体现在神学家对音乐的沉思——施韦策尔(A. Schweitzer)曾写过数十万言的巴赫(J. S. Bach)研究。

巴特的几篇短文,虽属杂感性质,却透露出他的思想中一些颇为独特的方面,例如,他把莫扎特的弥撒曲与自己的卷帙浩瀚的教义学联系起来:两者的本质都是堂皇上帝的荣耀。这

些短小的随笔,是研究巴特思想的有学术价值的资料。

“论莫扎特的自由”一文被看作是巴特的一篇重要文献,涉及他对基督信仰辩证法的理解,这是通过“基督徒的自由”这一概念表达出来的:基督信仰的欢乐超越痛苦但并不否认痛苦,生命中有阴暗、混乱和不幸,尽管如此,基督信仰对生活充满爱心。

昆的两篇论文则有相当的学术性,它们分别讨论两个有关联的问题:第一,莫扎特作为一个天主教徒,其音乐作品的宗教属性是什么,这是一个有争议的问题,昆试图解答;第二,通过对莫扎特弥撒曲的神学解析,昆致力说明莫扎特音乐的基督信仰的品质。

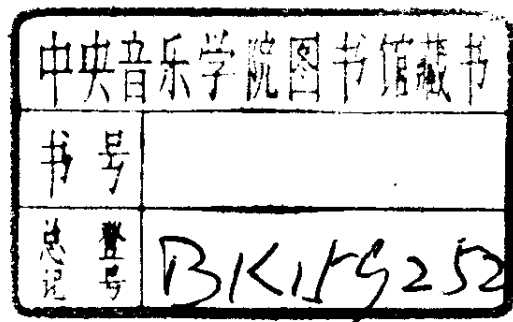
这两部作品实际都是两位神学思想家以自己的思想诠释莫扎特的结果;反之,也是莫扎特音乐的影响史在神学中的反映。

两书原分别作为单行本印行,中译本将两书合璧出版,不仅是出于篇幅上的考虑,也是为了便于互参。

刘小枫

1994年元月

于香港道风山



目 录

总 序

中译本前言

刘小枫

莫扎特

巴 特 1

我与莫扎特	3
致莫扎特的感谢信	5
莫扎特评说	9
论莫扎特的自由	20

莫扎特：超验的踪迹

汉斯·昆 41

引 言	37
超验的踪迹——对莫扎特音乐的体验	40
一、 天主教的？	41
二、 宗教性的？	44
三、 神性的？	47
四、 人性的、太人性的	50
五、 奥秘	52
六、 幸福感	55
七、 结语：超验的踪迹	61

2 目 录

人民的鸦片？

——对莫扎特的《加冕弥撒曲》的神学思考	68
时代背景	69
《慈悲经》	73
《荣耀颂》	74
《信经曲》	81
《圣哉经》	86
《羔羊经》	91

莫扎特

卡尔·巴特



我与莫扎特

要我简单谈谈“我对莫扎特的认识”？谈对一个人和他的作品的“认识”，这是一件私事。所以，我为我可以从私人角度谈话而感到庆幸。当然，我并非音乐家或者音乐理论家，但对于莫扎特我却能够而且必须说出我内心的认识。我最早接触伟大的音乐——当时想必只有5、6岁吧——便是接触莫扎特。那是——当时的情景至今仍历历在目——我父亲在钢琴上弹出的《魔笛》中的几个小节（“我的塔明诺^①，啊，这是多么幸福……！”）。它“浸润着”我的身心。后来，我逐渐长大，最终成为老人。我听过莫扎特的许许多多、而且是完全不同的作品。时间越久，感受越深，莫扎特成为我此在的恒定因素。有人曾经问我，难道我从我的神学观点方面考虑在音乐领域就没有发现完全另一类音乐家吗？我不得不承认（正如最近读到的那些奥里诺科河^②边的印第安人第一次接触到欧洲音乐时的情况那样）：没有，只有莫扎特，别无他人。我必须承认，我多年以来（多亏留声机这项令人无比赞叹的发明），每天早晨总是首先听莫扎特的音乐，然后（姑且不说读报）方才研究教义

学。我甚至必须承认,当我有朝一日升上天堂,我将首先去见莫扎特,然后才打听奥古斯丁(St. Augustine)和托马斯(A. Thomas)、马丁路德(L. Martin)、加尔文(J. Calvin)和施莱尔马赫(F. Schleiermacher)的所在。对此我该如何解释呢?一言以蔽之,也许可以作如是说:游戏也属于每天所需的食物。我倾听着莫扎特——只限于他,不论幼年的还是成年的莫扎特——在游戏。但是,游戏是要求去掌握的一项技能,因而是一件高尚而严肃的事。我在莫扎特音乐中听见了在其他任何人的作品中所听不到的游戏艺术。美的游戏的前提是,怀有对万事万物之中心点——因为怀有对开端和终结的童稚般的认知。我听到莫扎特由此一中心点之中走出来,从此一开端和终结两个方面游戏着,我听到他为自己所设定的局限,因为正是这种局限赐予他以欢乐。当我听他的音乐时,这局限也给我以欢乐,给我勇气,给我安慰。其他任何音乐家都无缘为此而听到我说的一句话,这句话便是:从这个意义上讲我只对莫扎特表示景仰。

(本文原载于1955年2月13日

《新苏黎士报》星期日版

《读者问答》栏)

致莫扎特的感谢信

亲爱的乐队指挥兼宫廷作曲家先生！

最近，有人突发奇想，请我与另外几个人一起为他的报纸写一封“致莫扎特的感谢信”。最初，我摇了摇头，目光不由投向废纸篓。可是，大凡与您有关的事，我是很少表示拒绝的。而且，您生前不是也曾不只一次地写过这类奇特的信吗？我为什么不可呢？您今天所在的地方，人们彼此间的了解，甚至对我们的了解——由于不受时间与空间的阻隔——必定胜过我们这里。所以，我本来就不怀疑，您早已知道，我从记事的儿时起便对您怀有感激之情，而且今后仍将感激您。既然如此，我为什么不落墨成文，让您亲自看到我对您的感激呢？

首先，我必须作两点解释。其一，我是一个新教徒。据说，您曾说过，他们也许不能正确理解洗却尘世罪孽的上帝羔羊（Agnus Dei, qui tollis peccata mundi）这句话所包含的内容。请您原谅，现在您对此很可能有了进一步的了解。我并非要用神学折磨您。您想得到吗？上个星期我千真万确地梦见了您。在梦中，我不得不对您考试（无法解释出于何种必要）。使我伤

心的是(因为我知道,您绝对不可不及格),就我提出的问题“何谓‘教义学’和‘教义’?”我从您口中竟然未获得一个字的回答!! 尽管我和颜悦色地向您暗示,让您想想您的——也是我特别爱听的——弥撒曲。这是个愉快的插曲,让我们不再去管它好吗?

令人伤神的是另外一件事。关于您,我曾读到,您在孩提时代就只乐于听行家们的赞美。您知道,人世间除音乐家外还有音乐理论家。您自己是集两者于一身,而我却两者都不是,既不会演奏乐器,也不懂和声学,对“对位法”的秘密更是一无所知。尤其是那些音乐理论家们——为了撰写一篇纪念您诞辰的演说稿我正在试图去破读他们写的有关您的书——真正让我感到害怕。而且,我面对这些专家们的研究成果真正非常担心:倘若我还年轻并有幸学习这门学科,说不定也会与阐释您的创作的某些最重要的理论家发生冲突,正如40年前我与我的神学导师们所发生的情况那样。但是,无论怎么说,在这种种情况下,我作为外行应如何才能表达对您的感激之情,换句话说,应如何才能让您高兴呢?

我感到欣慰的是,我也曾读到,您有时也为那极普通的人几小时几小时地演奏,只是因为您注意到,听您的演奏对于他们是极大的快乐。所以,过去和现在,我每次恰恰也是以我快乐的身心来聆听您的演奏。我竟是如此天真,我甚至不敢肯定,在维策瓦和圣·福克斯将您的生平和创作所划分的34个阶段中哪一个阶段的您离我最近。可以肯定的是,您在1875年左右已经崭露头角了,大致如此吧。我向您承认——这绝非有意气您——我并不是听了您的《唐·乔万尼》和您最后创作的交响曲,也不是听了您的《魔笛》和《安魂曲》以后,而是在听

了您的《哈天纳小夜曲》和《第十一嬉游曲》以后，实际上是在听《巴斯蒂安与巴斯蒂安娜》的时候，就感动得不能自己了，而且从此欲罢不能。可见，您引起我的兴趣和受到我的爱戴并非从人们将您作为贝多芬的“先驱”而称颂的那个创作时期开始的！我所要感谢您的，简言之就是我发现不论何时听您的音乐，我都被置于一个美好而有秩序的世界的门槛之前，这个世界不论是在阳光灿烂的日子，还是在雷雨交加之时，不论在白天还是在黑夜，都保持其美好和秩序，而我作为 20 世纪的人，每次都从中获得勇气（而不是傲气！），获得速度（而不是超速！），获得纯洁（而不是单调的纯净！），获得安谧（而不是懒散的静止！）。有您的音乐的辩证法萦绕耳际，人们既可以使青春永驻，也能够让憩境到来；既可以工作也能够休息；既可以得到快乐也能够宣泄悲伤。一言以蔽之：人们能够生活。现在，您比我更清楚，为了生活仅靠音乐是不够的，哪怕是最优美的音乐。然而，确实存在着（事后和暂时！）有益于人生活的音乐，也有另一种于此罕有帮助的音乐，而您的音乐便帮助人们生活。因为我的生活经验告诉我这一点，1956 年，我虽然将满 70 岁，而您此时却作为二百岁的先辈徜徉于我们中间；还因为我觉得，我们这个愈来愈蒙昧的时代正需要您的帮助，所以我对您怀有感激之情，感谢您曾经存在，感谢您将短短几十年的生命全部献给音乐、谱写音乐。现在，您仍然以您的音乐永生于世。请您相信，千万双耳朵、千万个心灵，不论是学有所成者，还是像我这样的学无所成者，仍然并且永远喜欢聆听您的音乐——而且不仅只是在您的周年纪念活动中。

您现在所在的地方演奏什么音乐，我只能作概然推断。我将我这方面的推断表述出来便是：我不敢十分肯定，天使们在

8 致莫扎特的感谢信

赞美上帝时是否演奏巴赫的作品。但我可以肯定，倘若他们私下聚在一起的时候将演奏莫扎特的作品，可爱的上帝这时也会特别愿意倾听他们的演奏。当然，我作的这一推断也许是错误的。不过，您对此情况的了解反正比我更加清楚。我之所以提到这一点，只是为了向您形象地表述我的看法罢了。

真正属于您的

卡尔·巴特

1955年12月23日于巴塞尔

(此文原载于1956年1月21日
《卢塞恩新闻》周报《读者问答》栏)

莫扎特评说

1756年萨尔斯堡教堂神甫的施洗记录簿上写道：“尊敬的宫廷乐师莱奥波德·莫扎特先生及夫人玛丽亚·安娜·彼特林之婚生子约翰尼斯·克利斯托穆斯·沃尔夫冈古斯·特奥菲卢斯于1756年元月27日夜8时降生，并于1756年元月28日上午10时……按照天主教礼仪领受圣洗”。当年这个受洗男童的四个庄重的名字中的第一个假如与第三个联系起来，便会使人立刻想到早他7年在法兰克福出生的另一个约翰·沃尔夫冈^③；假如与第二个名字加在一起，又会使人联想到那位约翰尼斯^④教父，为了表达对这位教父可爱的学说的敬意，便在他的名字之后加上克利斯托穆斯（“黄金之口”）。四个名字中常用并普遍为人所称道者是最后两个，而第四个名字特奥菲卢斯（上帝之爱）的拉丁文写法是阿马德乌斯（Amadeus），名字的主人一般将它改成“阿马德”（Amade）。

我们应预先说明，本卷《茨温利年鉴》纪念的这位奇特人物是在一个天主教氛围中降生并领受了天主教圣洗的，同样也是在天主教氛围中逝世并接受了天主教的安息祝福的。他

在生命的最后十年里成为共济会会员，这对他（并不特别热衷于教会）自认为凡事都可以通过天主教圣事，而且只可能通过这类圣事达到的观点肯定毫无影响。因此，他可能并不喜欢我们新教徒，据说是因为我们“头脑中”过分在意我们的宗教了（“其中可能有某些真实性，但我不知道”）！茨温利也许给这位在奇妙的基督教氛围中生活的人指引过一条特殊捷径去接近亲爱的上帝，要知道他甚至也为形形色色虔诚的异教徒确定过这样一些捷径。无论如何，人们必须考虑到，亲爱的上帝有一条接近莫扎特的特殊捷径。“有耳朵可以听的，都听吧！”（可4：9）

不过，人们万万不可以认为，认知我们讨论的人和事是一件轻而易举的事。莫扎特丰富多彩的作品与短促而动荡的一生蕴含着一个解不开的算式，这也可以说是一个秘密。必须看到这一点才能理解为什么莫扎特的音乐（以及他的音乐所体现的他的人格）至今仍然如此激动人心。

如果谁对莫扎特仅一知半解就试图去讨论他，谁就很容易停留在仅仅用一些溢美之词去赞美他的阶段。基尔克果就是一例。他曾以威胁的口吻扬言，他将游说“从教堂司事到红衣主教的全体神职人员”，敦促他们承认莫扎特胜过所有伟大人物，否则，他将“退出他们的信仰”，与之决裂并建立一个“不仅尊莫扎特为至高至上者，而且只敬奉莫扎特一人”的教派。稳健持重的歌德不也是称莫扎特是音乐中高不可攀的“奇迹”吗？其他无数知名度稍逊的人更是如此，他们在将莫扎特与其前后的大师们作坦诚比较中进行评论时，心中想到的、嘴里说出的不也尽是“绝无仅有的”、“无可比拟的”、“至善至美的”这类词藻吗？当然，这些评价是比较准确的，只是也许有人会问：

其本意究竟何在？这就是说，可能会发生这种情况：人们口头上在称颂莫扎特，而意之所瞩却是贝多芬或舒伯特，因为他们的最高成就莫扎特在其晚期创作中早就已经达到了。或者说，在莫扎特早期和中期的创作中就已经表现出了他从音乐上群星灿烂的18世纪所采纳的诸多风格形式中的一种。近代以来，人们作了一个大胆的尝试，即对他的全部作品（完全像对待《新约》和《旧约》那样！）就他创作的早期和晚期所接收和吸收的来自多方面的影响进行分析：“如来自约·塞·巴赫的儿子们以及约·塞·巴赫本人的影响，来自韩德尔、格鲁克、约瑟夫和米歇尔·海顿以及许许多多当今鲜为人知的德国、意大利及法国的作曲家们的影响。他之“独一无二”是否恰恰在于他不可能、也不想成为革新者、革命者，不可能、也不愿意有任何特别之处，他只能、也希望在他那个时代的音乐长河之中并依靠这条长河而生活和创作？是否恰恰在于他只能、也希望将音乐当作他独有的本己之物而使之发出声响？他之“独一无二”是否恰恰在于他只能、也希望作为学生——正是因此而“无可比拟”地成为大师？这里重要的也许不仅仅是他那个时代的音乐吧？莫扎特早期和晚期作品的那种不容与他人混淆的原初本音是否与音乐之原初本音完全相同？难道他以其超越时间的形式击中和拨动了音乐的此一原初本音？也许正是由于这个缘故，才很难甚至不可能精确地为莫扎特的音乐下定义？正是由于这个缘故，人们在对自己或别人解释莫扎特其人时，便不得不求助于那些无济于事的夸张词藻吗？

有人曾经说，他是一个孩子（甚至是“神性的”孩子），是一个用他的音乐对我们谈话的“永恒的少年”。他令人痛心的短暂生命可能是他获得此一称号的缘由；但还有另一些缘由，这

便是他对一切实际事务(根据他姐姐对他的尖刻评语,尤其就他处理婚姻以及一切与钱有关的事情上)所表现出的明显的无知,他在与人交谈时,尤其在信件中总爱发一些幼稚可笑的噱头,直到他生命的最后时日仍然如此。最令人惊奇的是,据可靠材料证明,他事实上最爱在严肃工作的时候调笑发噱。倘若人们将他看成是“孩子”(布克哈特^⑤曾对此表示“强烈抗议”!),这是人们在对他进行思考;倘若他们想到这个真正掌握着艺术技巧并不断以新的创作使之日臻完美的人懂得,不可用他的艺术——真正从未如此!——给他的听众以重负,而是每次都重新让他们参与他自由的、可以说幼稚的游戏,那么,他们对他的理解便深入了一步。倘若他们注意到他——如他们所说的——“真正像一个纯洁的孩子那样”能够“一口气地对着我们痛哭,对着我们大笑,而又不容我们询问其原因”,那么对他的理解便又深入了一步。现在,我想提请人们考虑的是,命运恰恰不容许莫扎特成为一个真正意义上的“孩子”。

他3岁时就开始弹钢琴,4岁时已经准确无误地弹奏短小乐曲,5岁能谱写小品;与此同时,他在父亲指导下不倦地学习拉丁语、意大利语、法语、算术及许多音乐知识。他6岁时进行第一次旅行演出,7岁时开始第二次,即那次为时3年半的巡回演出(他到过巴黎、伦敦、阿姆斯特丹,在返程中途经日内瓦、洛桑、伯尔尼、苏黎士、温特图尔、沙夫豪森!)。从14岁到17岁——这期间已经在持续不断地谱写歌剧、交响曲、弥撒曲、四重奏等——他曾三次去意大利巡回演出,而且从此便再也没有间断过羁旅生活。难道这是一个孩子?不,这是一个戴礼帽、佩短剑(歌德于1763年在法兰克福见到他时就是这副装束)、风度翩翩、永不休止地演出和创作的真正神童:他为

伟大的玛丽亚·特蕾西亚^⑥、法国国王(不要忘记还有蓬巴杜夫人^⑦!)和英国国王所赏识和嘉奖,他接受专家们的考试,他被教皇克莱门斯 14 世授予“骑士”称号,并被波伦尼亚^⑧的一个音乐学术团体吸收为会员!这一切都离不开他严谨而练达的父亲的指导(在他心目中,父亲“仅次于上帝”)。在父亲看来,为了赞美上帝而发展儿子的“天才”和传扬儿子的“声名”(而且是在孩子本人完全同意和参与之下进行的)是正确和必要的。对于瑞士人,听起来最可怕的是:“沃尔菲尔”^⑨被完全剥夺或者说免除了入学读书此一善举!不然他会不堪其苦的!莫扎特不足 36 岁便因此而死于莫名疾患的病根大概应从他这种反常的青少年时代去寻找。不过,他当时没有变成一个自以为了不起的野孩子也算是一大奇迹了,其原因大概也是由于他没有时间去撒野吧。他从来不曾作过寻常意义上的孩子:正是付出此一代价,他方才成为另一种更高一层意义上的“孩子”。我们必须紧紧把握住这一点,否则便会作荒唐之想,发荒唐之言。

有一段时间,人们在说明莫扎特音乐时偏爱用“优美”或“欢快”这类词,并将他本人描绘为永远欢悦人心灵的洛可可^⑩的宣讲者,甚至称他为太阳神。一位瑞士人,与他同样早逝的名叫弗勒利希(F. Th. Fröhlich, 1803—1836)的阿劳的音乐总监称颂他是“一个欢乐童子”,“喜气洋洋的双颊上挂着幸福的微笑”,在“永远湛蓝的天空下”游荡着。但这不是莫扎特,既非他的生活,更非他的音乐。关于莫扎特是否“幸福”的问题,一个与莫扎特同时代并认识他本人的英国人直截了当地回答说:“他从来不曾幸福过。”当人们谈到他的音乐所具有的令人感到幸福的品格时,应该想到这一点!还有关于他的爱

情的猜测(这远非是猜测):他虽然经常堕入情网,但他却从未真正爱过——除了音乐夫人——哪一个女性。另外,他与父亲日渐冷淡的关系,在萨尔茨堡大主教科洛拉多处供职时令人窒息的环境,此后在维也纳多次求职所遭受的挫折,家庭长期的经济窘迫,再加上病魔缠身等等,这一切都给他造成痛苦。莫扎特很爱笑,然而实际上这并非由于他有许多值得笑的事,而是因为他——这完全是另外一回事——尽管没有值得发笑的事仍然可以并能够笑。真实的情况是——这也许是莫扎特这个“欢乐童子”的童话的真实性之所在——他(如本世纪一位聪明的法国人所说)从不知怀疑为何物。这便是他的音乐所固有的激动人而又安抚人的性质。它显然是来自这样一个高层面上,从此一高层面上(人们在那里将认知一切!)同时观察到了此在的右侧与左侧,即欢乐与悲痛、善与恶、生与死的现实及其局限。啊,我们善良的内格里(Hans Georg Nägeli,谱写《最神圣之夜》的作曲家!),他竟因莫扎特作品所具有的如此鲜明的反差而在事后对他大张挞伐!人们怎么会因此而对他产生如此严重的误解呢?莫扎特不是开朗活泼的人,不是乐观主义者(他的明快悦耳的大调乐章、他的小夜曲和嬉游曲,甚至他的《费加罗》和《一切人全都如此》都无法证明他是这种人!)。但他也并非忧郁型的人,并非悲观主义者(他的大型和小型的g小调交响曲、d小调钢琴协奏曲、不协和音弦乐四重奏,以至他的《唐·乔万尼》的序曲和尾声都无法证明他是这种人!),他的音乐表现的是现实生活的冲突,然而,尽管如此,其背景却是上帝的善良造物,因此(这大概便是关于他战无不胜的“优美”的议论所指的东西吧)而永远处于从左侧向右侧的转化之中,即处在从悲向欢、从恶向善、从死向生的转化之

中而从不会逆向转化。在他的作品中，没有单调乏味的平野，也没有深奥莫测的绝地。他既不容许自己便宜行事，也不放任自己失去节律。他只是在一一定的局限之内表现一切事物的真相。这就是他的音乐美妙、悦耳、动人之所在。我不知道另外还有谁的音乐值得人们作如此评说。

莫扎特音乐是包罗万有的，人们不禁为其中所表达的广泛内容而叹赏不已：苍天与大地、自然与人类、悲剧与喜剧、情感之各种形式的表露与深沉的内在宁静、圣母玛利亚与超凡的魔鬼、教堂大弥撒、共济会的奇迹庆典与舞厅、笨伯与聪明人、懦夫与(真、假)英雄、忠诚者与奸佞小人、贵族与农夫、巴巴基诺与萨拉斯特洛^①。他似乎并不偏爱某些人、某些东西，而是爱一切人、一切东西：犹如普照一切的阳光，犹如浸润一切的雨露，这反映在——如果我没有听错话——他无限亲切、却又不似并非有意使然的风格之中。他总是以这种风格塑造和协调人的歌声或(在协奏曲中)主导的独奏乐器与伴奏的(不，通常绝不仅仅是伴奏的)弦乐器和管乐器之间的关系。人们百听不厌的不正是莫扎特乐队中那发生着、躁动着和激动着的東西？不正是那种种出人意料而又正当其时出现并以其特殊的高低音和音色而达到完美境界的东西？这一切不正是整个宇宙以缩微形式被表现于音响之中？显然，作为人的莫扎特听见了宇宙之音并使它——他自身只起媒介作用——歌唱起来。人们的确可以把这称之为“无可比拟的”。但是，这里有一个有待破解的谜。我们迄今所知道的一切情况表明，莫扎特事实上对他那个时代丰富的自然和历史科学、甚至对(除音乐以外的)艺术，如古典文学，根本不感兴趣。他有歌德的诗集，但他与歌德的关系只具体表现在为他那首《紫罗兰之歌》谱

曲。他曾提到过诗人格勒特^⑫的逝世(在他童年时代写的一封信中将诗人写成格雷尔特),他还对——1777年在曼海姆与之匆忙认识的——诗人维兰德^⑬作过幽默的描绘。据我所知,这就是他留下的文献中关于当时的文学所记载的全部内容。他甚至根本不知道一个名叫康德(I. Kant)的同时代人的存在!在他的众多信件中,我不知道有哪封信曾谈到过他对故乡和他旅行过的国家的风光和建筑的深刻印象——可以说,全都是浮泛的描写。像默里克^⑭在他的著名中篇小说中关于莫扎特如何享受他的“布拉格之旅”的描写是诗人的创作而非生活的真实。因此,希望从对古老的萨尔茨堡及其周围环境的研究着手来理解莫扎特,这看来出于好心,但却是徒劳的。显然,他对当时发生的政治事件——其中包括法国大革命的爆发——也是茫然无知,至少是不曾为之所动。在这里是否应提一下关于他的一段轶闻?据说,他6岁时在维也纳王宫光洁的地面险些摔跤,当时幸得一位同龄的玛丽·安托内特大公小姐,即后来不幸的法国王后的扶持。对这一扶持,莫扎特不假思索地立即提出结婚动议作为报答。事实上,他毕生所直接关注的——除了他变化不定的人事和职业关系——似乎只是与音乐有关的东西。问题是,从莫扎特的音乐看,他无所不知,至少像歌德那样博学,尽管他没有歌德那双全面观察自然、历史和艺术的眼睛;毫无疑问,他胜过历代千千万万比他读书更多的,即通常说的“更有学养的”、更有兴趣的通世事知人情者;那么,他从哪里得到这一切知识的呢?我不知道该如何回答这个问题。想必他所具有的某些感官使他事实上有能力冲破他那种古怪的表面的封闭状态,摄取他显然善于表现的世间万象吧。

莫扎特音乐不同于巴赫，它不是福音；也有别于贝多芬，它不是生活理解。他的音乐并不宣讲学说，更不表现自我。人们沿着这两个方向从他的作品、尤其晚期作品中所作的种种发掘，在我看来，似乎带有极大的人为性，因而极少启发性。莫扎特并不想说什么，他只是歌唱，只是传出声音。因此，他并不强加给听众什么，也不要求他们作出决断或者表明态度，而是让他们感到自由。从他的音乐中所期待的欢乐是从人们接受这一事实开始的。他曾将人的死亡称作他日日思念的真正的好朋友。从他的作品中可以清楚地感觉到，他果真是这么做的。然而，即便对这一点他也没有大事渲染，而只是让人去揣测。莫扎特也不想宣扬对上帝的赞美，而是实实在在地力行，这表现在他的谦恭态度之中：他自己在某种程度上成了一件乐器，他只是让人去谛听他显然听见的东西，那是来自上帝造物浸润着他、在他心灵中升华，而现在又从他心灵中逸出的东西。

在这里，我想为他所创作的、往往遭到人们（包括一些严肃的专家们）非议的教堂音乐作一说明。人们一再说他的教堂音乐太世俗化、太歌剧化了，这隐约指出，他在迎合当时流行的一代世风。而真正的事实却是，他在此一领域的创作中并没有遵循那条著名的准则：音乐必须服从文字、诠释文字。难道这是唯一可能的宗教音乐原则吗？众所周知，莫扎特即便在他的歌剧创作中也没有恪守那条原则。如果我没有听错，他谱写的音乐——不论是宗教音乐还是其他方面的作品——都恰如其分而又自由地再现了预先为他规定的文字内容。音乐从文字获得主题、伴着它、烘托着它。音乐符合文字内涵——当然，这意味着：它与文字相对应而获得自己的生命。但是，在莫扎

特音乐中,此一音乐配此一文字而不是任何其他文字,此一曲谱配此一篇章而不是任何其他篇章。他的共济会音乐不可能是他安魂弥撒的音乐;反之亦然:他不可能使唱c小调弥撒曲中的《赞美您》或者《基督降生》的女高音与唱《费加罗》中《你们这些知人内心欲求的人》的侍童唱出同一个曲调,虽然他明显地赋予前者和后者同一种音色。他倾听文字,他尊重文字在此一处或彼一处所具有的特定内涵和品格,然后为此一处或彼一处的文字谱出音乐,不过,这是他自己的音乐——一种受文字约束而又具有自己个性的独立构成体。至于他的音乐以这样一种处理方法是否与宗教性文字相合,那么人们应该逐一进行个案分析(而不可先入为主地采用将宗教音乐与世俗音乐区别开来的一般方法)。这样,人们当会愈来愈深刻地——当然往往出乎意料地——发现,他以这种处理方法谱写的音乐恰恰符合宗教文辞的客观内容。这也许是因为他的宗教音乐也是从这样一个所在听知而又再现出来的,从此一所在虽然不可能将上帝与世界合为一体,然而宗教与世界(彼此既不可混淆,也不可交换)之间的纯然相对的差别、它们最终的同属性质却是可以认识并且已经认识到了的:两者都从上帝而来,两者都向上帝而去。

最后,还有一个令人一想到便不胜伤心的问题:如果考虑到莫扎特短短的创作时间,人们便会发现,他留给我们的作品数量是惊人的。但是,他没有为我们留下来,而且我们永远无从知道的作品数量更加惊人;因为在他生命的各个时期他都偏爱即兴创作,这就是说,在钢琴上自由虚构随意演奏:在公开的音乐会上也罢,或者更常常是面对几个听众连续演奏数小时之久。而此时所创作的东西事后并没有记录下来——

这是整整一个曾经发出一次美妙音响然而却永远消失了的莫扎特音乐世界。

莫扎特的相貌如何？当然不像大多数保存下来的他的画像上的样子（它们全都将他画得有点像所谓的太阳神！）。他的连襟约瑟夫·朗格 1782 年绘的那幅（未完成）油画也许从神态到相貌都接近他本人。他有一对蓝色的眸子，一个尖尖的稍长的鼻子，是（据另一位英国人的描述）“一个显然很矮小的人，身材瘦削，面色苍白，有一头他似乎为之感到自豪的浓密金发”。此外，他喜欢打弹子、跳舞、饮番趣酒，“我曾见过他一次喝很多这种饮料”。这肯定不是一位立刻给人留下深刻印象的人物！他的身分和职业一般是看不出来的。只有当他坐在钢琴前面时，他方才为人所注意（也许只有这时他的声音方才有人倾听）。这时他方才成为伟大的莫扎特。让我们感谢他，他至少在后来一再被演奏的乐曲之强有力的余音中使我们能够接近他。

（原载：1956 年《茨温利年鉴》

巴塞尔出版）

论莫扎特的自由

——1956年1月29日在巴塞尔
音乐厅纪念大会上的讲话

尊敬的与会诸君！

请让我引用莫扎特的父亲、大主教区和萨尔茨堡市乐队指挥**莱昂波德·莫扎特** 1768年说的几句话作为开场白。莱昂波德带着他的两个孩子，12岁的女儿“南娜尔”和7岁的儿子“沃尔菲尔”，在3年半的巡回演出中走遍整个西欧。接着，他要将他正在成长的儿子的演奏与作曲艺术技巧之灯放到皇城维也纳的灯座之上。但事情却遇到重重困难。这位父亲在谈到这些困难时写道，他所关心的是“向世界**宣告一个奇迹，宣告一个上帝使之在萨尔茨堡降生的奇迹**。这是我对全能的上帝所应尽的责任，否则我就是个最不知恩德的人。……一位伏尔泰崇拜者曾惊奇地对我说：‘我现在看见了一个奇迹，这是我此生中看见的第一个奇迹。’这对于我不是一件极大的乐事和巨大的胜利吗？”这位伏尔泰崇拜者便是百科全书派成员格林^⑮。他在1763年曾在巴黎听过“沃尔菲尔”的演奏，当时他实际上是这么说的：“我看，如果我经常听这个孩子演奏，我

真会着迷的。他使我明白，一个人如果看到奇迹，他是很难使自己不陷于癫狂的。”后来，晚年的歌德也把整个莫扎特现象称为一种无法解释的“奇迹”。人们——无论是作为宗教信仰的父亲莱昂波德·莫扎特，或者非宗教信仰格林男爵以及亦可属于此列的歌德——也许可以慎用“奇迹”这个概念；但是，另外又有多少人用另外的词语对沃尔夫岗·阿马德乌斯·莫扎特作过雷同的表述啊！最让我感到惊讶的是，其他一些著名音乐家——与莫扎特同时代的海顿(Haydn)以及其后的洛西尼、古诺、布索尼以及现代的奥涅格和昂热梅特^{①6}（他们全都是令人尊敬的人！）——在谈到他们的这位艺术同行时几乎都因极度景仰而语塞。

在这里，我并不想仿效他们。暂时也不想回答不久前一位颇有名气的同仁压低嗓门对我提出的一个问题：莫扎特会不会是一位天使呢？我提及这种种情况，只是为了提醒我们注意，在我们今天纪念的这个人的生平与创作中似乎存在过、而且至今仍然存在着某种非常**特殊的东西**。这种特殊的东西当时是什么、现在又是什么呢？

让我们首先解开莫扎特现象中的两个谜，这也许能为我们指出一条解决问题的途径。

第一个谜是：凡是听莫扎特音乐的人，都会从中听到整个18世纪的音乐。何时曾有过这样一位音乐家？哪位音乐家像他那样，在其生命历程的各个阶段，对于前辈和同时代的、伟大的和平凡的同行们的尝试和成就，甚至对他周围的整个音乐世界——从教堂的圣歌到当时维也纳的里弄小调——都能如此敞开包容的胸襟？在他作曲时，如果隔壁房间在唱歌、楼下在弹钢琴、楼上在吹单簧管，甚至外面在滚木球等等，这对

他也绝无妨碍，反而会激起他的创作活力。他对巴赫和韩德尔(Handel)的研究恰恰在他生命的最后几年，但其态度的严肃认真却宛如一个初学者。人们必须谨慎对待他作品中不同地方的相似之处和直接引来的乐句。将他的创作与其他人的作品相混淆的情况，不仅过去而且直到今天，不仅对研究莫扎特的新手，而且对名声显赫的专家都往往是可能发生的。面对某些据称或者确实强加在他名下的作品，人们往往产生疑问：这果真不是他的作品吗？——或者：也许这就是他写的呢？不过，18世纪并非简单地等于莫扎特，而莫扎特也不能完全代表18世纪。实际上存在着一种——但愿人们能够精确地下个定义！——莫扎特的本己之音(Eigentone)，它超越一切为他所吸收的艺术风格、表现手法和主题，这早在他孩提时代的钢琴作品中已露端倪。那些他原本不想熟悉的东西一旦为他据为己有，便会在他的耳朵里、在他的头脑和精神中、在他的双手之下一改原来的陌生风貌而成为莫扎特的本己之物。这个人极富有创造性，哪怕是在他模仿别人，或者说恰恰表现在他模仿别人的时候。事实上，他从来也不曾一味地模仿过别人。他在当时的艺术法则的框架之内从一开始便自由驰骋，而在后来则愈来愈自由。但是他并没有违背艺术法则，他不曾冲破这些法则，他在探求着，他的伟大恰恰在于在法则的约束下成为他自己。人们必须将两者相互联系起来进行观察，并在这一谜底之中探求他的特殊性，以便充分估价他在他的艺术和人际环境中进行活动时所占据的优势。而在人们在音乐厅中为他所设置的环境里，他一直到今天仍然像一只雄鹰在高空翱翔着。

另一个谜要更深一层：莫扎特音乐听起来非常舒扬、轻

盈、洒脱，因此给人以轻盈、飘逸、解脱的感觉；甚至他著名的小调乐曲、他在严肃歌剧中的哀怨诉说、他的一些包括《安魂曲》在内的教堂音乐、他的共济会歌曲，或者哪怕他表现庄严、忧郁、悲剧气氛的时候都莫不如此。从根本上讲，他从未表现过悲剧气氛。他嬉戏着，不停地嬉戏。谁听他的音乐而内心又不为所动，不产生共鸣，不参与嬉戏，谁就没有真正听懂。还有一种人——像在19世纪很长一段时间内所发生的那样——试图将他看作那种便于获取和便于接受欢笑的音乐家，这种人也并没有真正听懂莫扎特音乐。在他嬉戏的背后是艰辛和勤奋。他在自己短短的一生中是如何努力工作的啊！他在旅途中或者在社交场合，甚至在打弹子时，头脑中——这是他付出的具有重大意义的努力——响着歌声、乐曲声，在形成、展开、组合着某一主题；他在将已成腹稿的东西以全部符号记在纸上的时候，总是犹如他写信似地奋笔疾书，一气呵成；不论他面对众多听众还是少数几个人，抑或夜阑人静没有人在场独自坐在钢琴前即兴演奏的时候，他都同样是全神贯注！这些情况说明——根本不可以说什么便于获取、便于接受之类的话——他的音乐事实上绝不是一挥而就、径直展示其自身内涵的。他的那种不加掩饰的轻盈、简洁，即便在那些最明丽的作品中，即便在那些稚气十足和那些真正无比欢快的乐章中也具有极度谨严、令人躁动不安，甚至令人亢奋的东西。凡是不喜欢这种东西的人，莫扎特当然不可能、也不会使他感到轻盈。所以，演唱、演奏、指挥莫扎特的作品虽然是一件很美妙的事，但即便对那些技艺精湛的艺术家来说也是一项很困难的任务。莫扎特的作品的确如前不久我有幸恰如其分地说明的那样：“凝重者轻盈地飘浮着；而轻盈者无限凝重地摇曳着。”

另外还有哪一位音乐家可以对之,或者经过深思熟虑必须对之作如是评说呢?莫扎特音乐的特殊之处至少可能与这一矛盾有关,或者毋宁说,它的特殊之处在于它没有任何矛盾。

请让我谈一下我所称的伟大的自由**现实精神**,莫扎特正是以此精神开创自己的道路。这是他作为人的生活道路,其重大经验至迟从20岁起几乎全都是阴暗而痛苦的;然而,开朗、欢乐、甚至戏谑的细微经验却自始至终伴随着,在某种程度上可以说盘绕着阴暗而痛苦的经验。他在1791年12月4日至5日夜死于弥留之际虽然在写他的《安魂曲》,不是也在润饰着同时正在剧院演出的《魔笛》吗?《安魂曲》并不是他的自白,《魔笛》也不是。主观的自我从来不是他的主题。他从不利用音乐来解释自我、解释自己的处境、自己的情绪。我没有发现任何例证可以说明他的某一作品所表现出的品格取材于他生活中同时发生的某一事件,更谈不上以他的作品为顺序为线索为他勾勒出一个传记轮廓了。莫扎特的生活是服务于艺术的,而不是艺术服务于他的生活。固然,冷静地看来,艺术供给了他和他夫人康士坦莎以及孩子们所必须的——唉,很快又花光了的!——金币,但是,他每当接受了所企盼的委托开始创作时,他自己以及妻子、孩子们——从前则是生病的母亲、不忠的阿·韦伯^①、爱发脾气父亲、更不必说那位阴险的大主教科洛雷多以及阿尔科伯爵——全都给远远地、远远地抛在了脑后的未知之乡,他的使命便是使自己完全摆脱掉他的重大和细微的生活经验,一次又一次地帮助他生活于其中的音响宇宙中的一小块变成形体。这时,所产生的一切无一例外地都是,而且直到今天仍然是向听众发出邀请,呼唤他哪怕是稍稍爬出他们那个本已主观世界的蜗居。**作为艺术家**,莫扎特

开拓了一条宽广的道路。人们从近代关于莫扎特创作的宏伟著作中可以了解到：在他不少于 34 个阶段的创作时期中，他涉猎和使用了许多许多先辈的范例。细细研究这条道路对于那些擅长于此道的人必将是一件有趣的事。不过，人们万不可让这类功德无量的著述捆住手脚，譬如不要受其蛊惑仅认真对待莫扎特的那些似乎接近贝多芬的作品，贝多芬好像是衡量一切的标准。在莫扎特的艺术道路上，超出常规的例外，晚期作品风格提前形成和早期作品风格晚期重现等情况都非常多。因此，明智的做法也许是，不论对于莫扎特中期的、早期的抑或被誉为经典之作的晚期作品都采取同样接纳的态度。譬如，人们应该如此考虑：他在《伊多墨纽斯》^⑧中**已经能够达到**什么程度，在《魔笛》中**还可以做些什么**！即便在这方面，也存在着一种莫扎特独有的自由现实精神。无论在早期阶段还是晚期阶段，他都以这种精神，带着一双同样的耳朵，面对同一个音响宇宙而生存着。由于具有这种精神，他绝不想制造出某些技巧成就，而是使自己听命于在孩提时代便宣誓为之献身的音乐圣女。从上述两方面可以看到莫扎特**真正的服役所具有的独立自主性**，这应是这位伟人之特殊性的鲜明标志。

为了说明他的这种特殊性也许可以从另一个视角将**自由**这个概念置于中心地位。莫扎特作为演奏家和作曲家总是有话要说，而且事实上他也说了。但是，人们不应当以那些自以为从他的作品中发掘出来、而实际上是强加于其中的教训和意识形态来附会它们，以致混杂和败坏了莫扎特音乐给人的印象。在莫扎特的作品中，不存在“历史道德”，不论是框架性的，还是具体的。诚然，他曾与作者们详尽讨论过歌剧歌词，但这实际上并非为了与他们共同就应达到的深刻内涵取得一

致！人们更应重视他 1781 年在给父亲的信中所主张的原则：“在歌剧创作上，歌词必须是音乐的柔顺女儿！”这就是说：他并不是让邦德，甚至让席卡内德^⑨预先提出感动世人的主题，也没有与他们共同编造出此类东西然后再为之谱曲。他希望他们做的和与他们讨论的只是，如何把握住最恰当的契机以便推出和展开他自己的，即特定的音乐主题与动机、音乐的戏剧情节与和声华彩。这些东西在实现的过程中成为那些三流或五流作家们的寻常歌词之纯然的对立物。总之，莫扎特的《费加罗》与法国大革命的思想根本不沾边；莫扎特的《唐·乔万尼》（这一点尤其应对基尔克果说明！）也与那个永恒的登徒子的神话毫无关系。当然，也绝不存在什么莫扎特自己的“一切人皆如此的哲学”。人们从《魔笛》之中休想——就莫扎特本身而言——寻找出多少“人类宗教”或者别的什么政治神话。一个不可改变的事实是——不论人们为此而怪罪他还是想宽恕他——莫特扎（根据他的书信提供的情况）既未受到他周围的大自然，也未受到他所处的那个时代的整个历史、文学、哲学和政治的直接、具体的影响，因此，他也没有义务代表和宣扬任何特殊的决断和学说。我想，恐怕他根本就没有读过很多书，当然也没有进行过推断和宣讲。事实上不存在任何莫扎特的形而上学。他在大自然和精神世界之中所探求和发现的只是他的音乐上的机会、素材和使命。莫扎特的眼睛所视、耳朵所听、内心所想的是上帝、世界、人、他自己、天与地、生，尤其是死，所以，他是一个内心深处不断思忖的人，因而是一个自由的人：这是一种表象上容许他和公开提供给他、因而是堪称范例的生存方式。

于是，由此而产生的结果便是，莫扎特音乐是无比自由

的，它摆脱了一切夸张、一切原则上的突变和对立。阳光照耀着，但不刺目，不消蚀人，不炙伤人；天穹披覆着大地，但却不给它以重负、不挤压它、不吞噬它。因此，大地仍然是大地，永远是大地，没有必要像泰坦巨神那样骚动地对抗苍天。黑暗、混乱、死亡和地狱也是存在的，但它们任何时候都不会占上风。莫扎特洞悉这一切，他的音乐创作遵循神秘的中道。所以，他认识并维护着向右、向左、向上、向下的界线。他恪守节度，“情感不论激越与否，都要有节有度，不应令人厌恶，音乐即便表现恐惧，也绝不可刺耳，而应悦耳动听。音乐必须永远是音乐”，他于1781年在一封信中如此写道。关于这一点，格里尔帕策^②讲得非常好，他说，这个音乐家“无过亦无不及，永远达到而又从不超越他的目标”。在他的音乐中，没有无黑暗的光明，也没有不包含痛苦的欢乐；反之亦然：任何畏惧、任何愤怒、任何哀怨都有和平、宁静与之相伴，不论在近处或是在远方。总之，没有不带哭泣的欢笑，也没有不带欢笑的哭泣！这绝非那个在19世纪被颂扬、后来又不无原因地受到贬抑的潇洒优雅的莫扎特，也不是那位本世纪转而称之为“有超自然魔法的莫扎特”。正是没有一切超自然的魔力，正是避免走极端，正是明智地面对和揉合各种成分，这一切——再说一遍——才构成了自由。莫扎特音乐以这种自由在它所具有的种种可能性的整个刻度上表达了“人的声音”(vox humana)，这声音没有被压低、矫饰和扭曲，它是真正的人的声音。凡是真正听懂莫扎特音乐的人，便可以将自己理解成他之所是的那个人——是狡猾的巴西诺、温存的切鲁比诺^①，是英雄乔万尼和懦夫勒波雷诺^②，或是温柔的帕米娜^③和烦躁不安的黑夜女王，是宽厚的女伯爵和妒嫉成性的埃勒克特拉；他可以将自己理

解成深藏于我们所有人内心之中的智慧的萨拉斯特拉和傻里傻气的帕帕基诺；他可以将自己理解成我们所有人都将是濒临死亡者和尚生存在世者，而且他可以感到自身有资格获得自由。

最后，还有一点应给予注意和说明。莫扎特的中道并不是伟大的神学家施莱尔马赫(F. Schleiermacher)的平衡、中立和冷漠之中道。在中道的主导之下所发生的一切，毋宁说是以华美方式打破平衡，是一种转化：借助此一转化的力量，光明上升，阴影下沉而又不致消失；欢乐超越痛苦而又不解除痛苦；“是”高过“非”，而“非”又仍然存在着。请注意，这正是莫扎特生活中巨大的阴暗经验与细微的光明经验之间的关系的颠倒！太阳的光芒驱走黑夜，这就是《魔笛》的尾声。游戏可以而且必须继续进行下去或者从头开始。然而，这是一种达到和已经达到某一高度或深度的游戏。这决定了它的方向和品格。平衡与狐疑不定这类东西在莫扎特的作品中是永远听不到的：不论在他的歌剧中，还是在他的器乐作品中，尤其是在他的教堂音乐中。他的每一首以沉重低音开始的《主颂》或者《受难曲》不都为一种信念烘托着吗？这信念便是，所祈求的怜悯已经发生。“赞美你，那以主的名义降临者！”(Benedictus qui venit in nomine Domini!)在莫扎特的调式中，他显然已经降临。Dona nobis Pacem!(赐与我们和平!)无论如何，这在莫扎特是已经得到满足的请求。正是由于这个缘故，他的教堂音乐——与我们所知的种种非议相反——是真正的教堂音乐。莫扎特从不作无病呻吟，从不为怨天忧人之音。其实，他并非无力为之。但他不这么做，而总是表现那种给人以慰藉、使每个聆听者都感到惬意的转化。在我看来，这就是——如果可以这么概而言之

的话——莫扎特的**自由**所包含的秘密和本文一开始作为问题提出的他的**特殊性**之所在。

现在，谈几点互相关联不大的意见以结束我的讲辞。

我提出一个问题暂不回答，这就是：我作为新教徒和新教神学家怎么会恰恰肯定莫扎特呢？这一肯定态度对在座诸位肯定已经不是秘密，可他毕竟是个虔诚的天主教徒，甚至还是共济会会员，而且只不过是个乐师呀！？凡是有听知的耳朵者，必定听到了他的音乐。我可否请求所有那些也许因惊诧和忧虑而摇头不止的人暂时能够接受我从一般意义上所作的提示：即便新约不也是仅谈论天国，而且还举出种种天国**比喻**的吗？

另外，还有几点我想借此机会略提一下：

莫扎特与其他伟大的音乐家。

请不必担心还会从我口中听见什么狂热而最终又与莫扎特毫无关联的东西！歌德的音乐顾问策尔特(K. F. Zelter)曾经对他伟大的朋友表达了他略带不满的赞叹：“莫扎特之后，怕是再也没有人会作曲、死亡或者得到安息了！”当然，过去和现在人们都不会将这视为谵妄之言。不过，在这里不妨摘录莫扎特最初几位传记作者之一、布拉格大学教授尼姆切克(F. Niemetschek)于莫扎特去世7年后所作的尚属审慎的评价：“谁一旦对莫扎特的音乐产生了兴趣，就很难再从其他人的音乐中得到满足。”

莫扎特与歌德。

莫扎特很可能没有读过歌德的著作。他曾为《紫罗兰之歌》谱曲，但他并不知道，他已与这位诗人有了瓜葛。歌德似乎对策尔特的作品感到满意，因而并没有注意为他的诗配曲的

事。不过，他的确也谈到过——遗憾的是，我们并不详细知道他的具体意见——莫扎特音乐之“高不可攀”，他曾将莫扎特与拉斐尔和莎士比亚相提并论，并且承认，只有莫扎特才有能力将他的《浮士德》谱成音乐。果真如此的话，莫扎特会对这位剧作者，或者说这位剧作者会对莫扎特有什么体验呢？在我看来，将此两人作比较实际上很困难，因为莫扎特的中道与歌德的孤傲不容混为一谈；因为莫扎特所特有的两个对立人生视角的重大不平衡、胜利的转变，尤其“莫扎特的自由”在歌德身上——如果我没有看错的话——找不到相应表现。

莫扎特与巴塞尔。

巴塞尔不是莫扎特之都——这一点人们可以在今年冬天的本地报纸上读到。诚然，巴塞尔不是萨尔茨堡、不是布拉格、不是维也纳，巴塞尔就是巴塞尔。也许可以说，巴赫和贝多芬在这里比莫扎特更为人所看重。在这里，我不禁要谈一件可怕的往事：1776年秋，当莫扎特一家从那个伟大的艺术之旅返回萨尔茨堡途中匆匆穿越瑞士的时候，他的父亲竟令人费解地舍巴塞尔而绕道苏黎士，并让他的神童神女在那里而不是在我们这里举行音乐会。幸好此事已经过去多年。不过，即便在今天，只要巴塞尔有几百个善良的灵魂，始终特别乐于倾听莫扎特的自由，那么，这也足以不事声张地使巴塞尔成为“莫扎特之都”了。

莫扎特与伟大的画家。

继歌德之后，又有其他一些人将莫扎特与拉斐尔的绘画艺术作比照。我不揣冒昧地在此推断，如要在这方面进行比较，更为恰当的也许应该首先考虑波提切利^②绘画中那曲线丰富而又徐缓，同时却又明丽、清晰的线条，那令人一目了然

的布局 and 界限，尤其是人的眼睛所流露出的那种深奥莫测的认知、疑问和对答神情。就像绘画中人的眼睛似乎在看那样，沃尔夫冈·阿马德乌斯·莫扎特想以他伟大的自由在听，然后便可以以同一种伟大的自由，以天赋予他的本真方式去创作。

现在是庆典的最后一项，让我们再听一遍他的音乐吧！

作者附注：此次庆典以演奏 c 小调小夜曲 (KV388^②) 开始和结束。巴塞尔乐团室内乐队演奏，约瑟夫·波普指挥。

这篇讲稿也曾于同年 1 月 27 日在图恩宣读。

注 释：

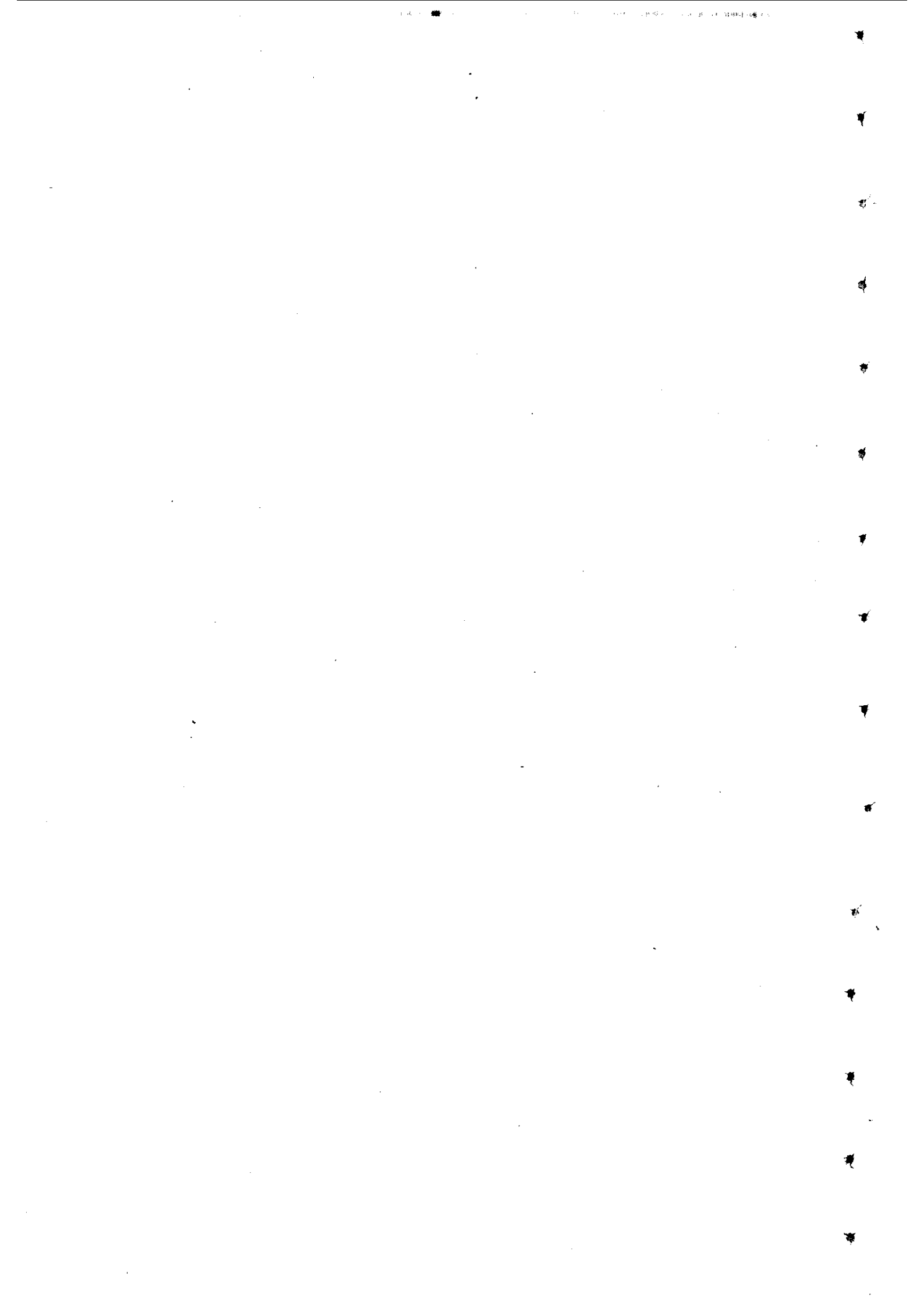
- ① 塔明诺：歌剧《魔笛》中的男主角。——译者
- ② 奥里诺科河 (Orinoco)：南美洲北部的一条河流。——译者
- ③ 这里是指约翰·沃尔夫冈·歌德 (Johann Wolfgang Goethe)。——译者
- ④ 约翰尼斯·克里斯托穆斯 (Johannes Chryostomus, 344/354—407)：希腊教父，自公元 398 年起任君士坦丁堡大主教。——译者
- ⑤ 布克哈特 (J. Burckhardt, 1818—1897)：瑞士文化、艺术史学家。——译者
- ⑥ 玛丽亚·特蕾西亚 (M. Theresia, 1717—1780)：奥地利大公，匈牙利和波希米亚女王。——译者
- ⑦ 蓬巴杜夫人 (Madame Pompadour, 1721—1764)：法王路易十五的情妇。——译者
- ⑧ 波伦尼亚 (Bologna)：意大利一城市名。——译者
- ⑨ 沃尔菲尔 (Wolferl)：对莫扎特的昵称。——译者
- ⑩ 洛可可 (Rokoko)，18 世纪 30 年代前后流行于欧洲的艺术风

格,其特点是纤巧、华美、矫饰,尤其表现在建筑和工艺美术上。——译者

- ⑪ 巴巴基诺(Papageno)和萨拉斯特洛(Sarastro):莫扎特配曲的歌剧《魔笛》中的人物。前者是一个诙谐的鸟贩子,后者即萨拉斯特洛,与古波斯哲人和先知琐罗亚斯特(Zoroaster),即查拉图斯特拉(Zarathustra)的名字谐音,而且体现了这一哲人的理想。在剧中是善者之国、光明之国的化身。——译者
- ⑫ 格勒特(C. F. Gellert, 1715—1769):德国诗人。童年的莫扎特误将他的姓写成了 Gelehrte(这个词的含义是:有学问的)。——译者
- ⑬ 维兰德(Christoph Martin Wieland, 1733—1813):德国诗人、文学家。——译者
- ⑭ 默里克(E. F. Mörike, 1804—1875):德国诗人、小说家。他的中篇小说《莫扎特的布拉格之旅》写于 1856 年。——译者
- ⑮ 格林(F. M. Grimm, 1723—1807):德裔法国评论家,对法国文化在欧洲的传播起过重要的作用。——译者
- ⑯ 洛西尼(G. Rossini, 1792—1868),意大利作曲家;古诺(Ch. Gounod, 1818—1893),法国作曲家;布索尼(F. B. Busoni, 1866—1924),意大利作曲家;奥涅格(A. Honegger, 1892—1955),瑞士作曲家;昂热梅特(E. Ansermet, 1883—1969),瑞士指挥家。——译者
- ⑰ 韦伯(A. Weber):作曲家韦伯之女,女高音歌唱家。莫扎特年轻时代的恋人。
- ⑱ 《伊多墨纽斯》(Idomeneo):歌剧,1781 年写成,属前期作品。《魔笛》则完成于 1791 年,属晚期作品。——译者
- ⑲ 邦德(L. da Ponte, 1749—1838):意大利诗人,歌剧《费加罗的婚礼》的词作者。席卡内德(E. Schikaneder, 1751—1812):奥地利演员、歌唱家、剧作家。歌剧《魔笛》词作者。——译者
- ⑳ 格里尔帕策(F. Grillparzer, 1791—1872):奥地利作

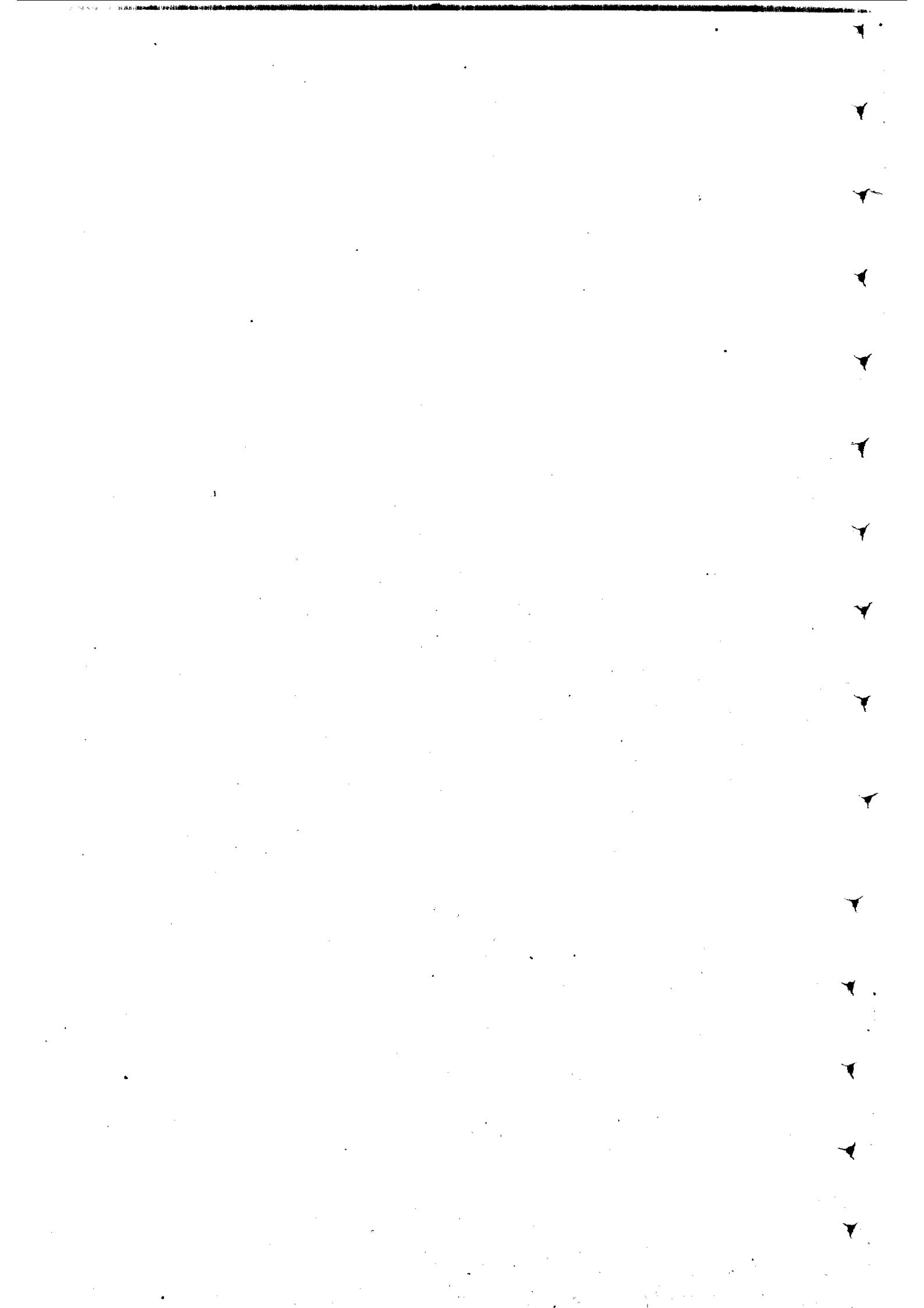
家。——译者

- ②① 巴西诺和切鲁比诺均为歌剧《费加罗的婚礼》中的人物。——译者
- ②② 乔万尼,勒波雷诺和下文的女伯爵与埃勒克特拉均为歌剧《唐·乔万尼》中的人物。——译者
- ②③ 帕米娜、帕帕基诺与萨拉斯特拉均为歌剧《魔笛》中的人物。——译者
- ②④ 波提切利(S. Botticelli, 1445—1510):意大利画家。——译者
- ②⑤ 奥地利皇太子太傅、莫扎特崇拜者科歇尔(L. Köchel, 1800—1877)将莫扎特全部作品以编年和主题分类辑录编号,称为科歇尔目录(Köchel—Verzeichnis),略写为KV或K。——译者



莫扎特：超验的踪迹

汉斯·昆



引 言

关于莫扎特,人们写了许多,而关于他的个人和他的音乐之宗教层面的著述却很少。这本小书从神学视角,即从两个方向对莫扎特的音乐作品作深一层的探索。

第一章的出发点是莫扎特之天主教社会属性。令人费解的是,这个问题在莫扎特研究中几乎没有受到应有的注意。人们在巴赫身上所发现的完全理所当然的东西,即他的新教之根、他个人的诚笃信仰以及由此而来的他的作品之宗教品格问题,加在莫扎特身上则令人感到格格不入。实际上人们都知道,确认一个人接受什么世界观教育和他呼吸哪一种教会的和宗教的“空气”,这对于理解他是至关重要的。由此出发,人们便可以提出更深一层的神学问题,即莫扎特音乐本身(绝对不仅仅是教堂音乐,更是指他的器乐作品)是否以及在多大程度上表露出“超验的踪迹”——当然,只有那些“愿意”听它的人才可听到。人们怀有一种信念,认为在莫扎特音乐中有时会闪现某种东西,这种东西超越人性并透露出一种其本身也超越一切音乐的“幸福感”之奥秘。本书无意“神化”莫扎特之人

性的和太人性的个人品格,也不想将他的音乐纳入神学范畴,而只是试图描述对于一种虽然没有“证明”什么,然而却对超越开放着的音乐体验。

第二章同样是某种非同寻常的尝试,即从当时思想的和政治的历史背景观察莫扎特的《加冕弥撒》,并将之与当时已经开始的宗教批判相比照。于是,由此便产生令人吃惊的**张力偶**(Spannungspaare):一方面是弥撒曲的词,另一方面则是近代向一切宗教发难的宗教批判对曲词的否定。莫扎特的教堂音乐岂不像宗教那样成为“人民的鸦片”?在这里,不仅将深入讨论莫扎特对宗教权威的批判态度,而且也将揭示一切宗教批判的矛盾心态,最终使人看到像重新诠释莫扎特音乐那样创造性地理解弥撒曲词的可能性。

第一章原是笔者应慕尼黑摄政王剧院总经理埃维丁邀请于1991年,即莫扎特纪念年之初在该剧院庆典上宣读的一篇报告。后来,我曾将此一报告在不同场合多次宣读,如在弗莱堡天主教科学院的纪念活动中、在卢塞恩国际音乐周、在奥地利广播电台主办的萨尔茨堡莫扎特学术讨论会开幕式上,最后,在图宾根大学音乐学院举行的一次莫扎特音乐会上。

第二章则是应瑞士电视台和不莱梅广播电台(埃·科勒博士和布鲁纳乐队指挥)的邀请对莫扎特的《加冕弥撒》所作的一次神学思考的结果,它曾在一场电视台转播的协奏式的弥撒曲演出过程中被宣读出来。本书收入的文本是论说性的全文,它是电视演出时侧重讲演修辞的节选稿的基础。

这两篇文章包含着**我**毕生欣赏莫扎特音乐所得到的体验。但是,如果没有**我**有幸从音乐理论界诸同仁所得到的种种宝贵批评和鼓励,它们也是不可能成文的。在此,谨向作曲家

K. M·考马教授、A. 斐尔教授和 M. H·施密特教授(两位均在图宾根大学)以及 H·霍克教授(法兰克福大学)致谢。

汉斯·昆

1991年7月于图宾根

超验的踪迹

——对莫扎特音乐的体验

这次沃尔夫冈·阿马德乌斯·莫扎特忌辰 200 周年纪念庆典的主办者承担着不小的风险,因为他邀请发表纪念演讲的人不是一个音乐家或者音乐理论家,而只是一个**热心的聆听者**——我最多是个热心的聆听者,而且,我也只愿意作这样一个聆听者。可以解释主办者的作法并使演讲者卸下思想重负的也许是,莫扎特本人——尽管根据海顿的名言,他因掌握“最伟大的作曲理论”而成为“最伟大的作曲家”^①——有时也随意对普通人作长时间的即席演奏,他的音乐最终不是为音乐理论家,而是为各种各样的热心听众谱写的。

在这些毕生都孜孜不倦地研究莫扎特并对他的音乐有着自己的体验的热心听众之中,有两个人非常突出,他们尽管并非来自音乐界,但在 1956 年莫扎特诞辰 200 周年纪念活动中却都发表了受到广泛注意的纪念演讲,后来又将演讲或略或详地加以增订分别以《莫扎特》和《论莫扎特》的朴素标题出版。这二位作者以其反思水平和形式上的完善自然大大提高了莫扎特纪念演讲的标杆,这就是卡尔·巴特和希尔德斯海

默，前者作为 20 世纪伟大的神学家是唯一一个敢于对莫扎特的在质量和数量上均无与伦比的作品从神学视角进行深入探讨者^②；后者作为当今最富于音乐感的德国作家，试图洗去迄今未受到触动的、流行两个世纪之久的影响史的层层油彩，使作为人和艺术家的莫扎特的本真形象重见天日。^③

现在，当我自己来讨论莫扎特的时候，我发现我的立论基点处在教会教义学家巴特和怀疑论文学家希尔德斯海默这两位莫扎特崇拜者之间。我对他们都非常敬重并知道我个人得益于他们者良多。就莫扎特问题与他们两位相比，我自认为唯一胜过新教神学家和犹太怀疑论者之处在于，我也是——诸位都知道——信奉天主教的。这个迄今为止几乎未曾作为论题研究的莫扎特之天主教社会属性问题对于理解他是否会有些微帮助呢？我确信，这至少可以作为我的“神学的嬉戏曲”（Divertimento teologico）的前奏。

一、天主教的？

关于莫扎特之天主教信仰，我所尊敬的两位对话者都注意到了，不过，可以说这是迫于无奈。

巴特作为新教神学家以几分解释的口吻说，他在其《教会教义学》中论及一位音乐家，这位音乐家并非“特别热诚的基督徒——而且又是天主教派的！”^④他显然认为，新教徒“头脑中”是时刻不忘他们的宗教的。^⑤

希尔德斯海默很不情愿地承认莫扎特是天主教后代：“诚然，从表面上(!)、尤其回顾性地(!)看来，莫扎特是一个‘天主教现象’(!)，是在一个——从气氛、地理和思想环境方面观察

——信仰主宰生活的地区长大的……”^⑥接着，希尔德斯海默补充：“或者说，我们错了？对于在我们看来属于时代所固有的因素估计过高了？这很可能。”^⑦

那么，莫扎特之为天主教徒，充其量只是带引号的、表面上的、时代所决定的、无法避免的么？在莫扎特研究文献中几乎未被提到^⑧的莫扎特之天主教社会属性问题不仅对于莫扎特的教堂音乐至关重要。莫扎特真正信奉天主教吗？至少当时萨尔茨堡大主教科洛雷多对此颇为怀疑，尽管事实上这个神童早已荣获教皇颁发的勋章。因为这里的问题正如当时和现在那些声名显赫的大人物所习惯要求的那样：好动而往往又滑稽可笑的音乐家是否在理论和实践上都真正“分毫不差地”和“完整地”体现着天主教真理？诚然，莫扎特从不擅自——像后来的舒伯特那样——在弥撒曲的信经曲中出于音乐上的考虑而径直略去与教会有关的东西，如：“唯一圣徒的天主教的和圣洁的教会”(unamsanctam catholicam et apostolicam ecclesiam)。但是，对于他的天主教信仰之教^⑨会官方形式的某种认可——如果这位年轻的萨尔茨堡宫廷乐队首席音乐家为求职(1769年)而急需它的话——却是有可能被他的大主教收回的，至迟在这位越来越厌恶这个主教驻蹕之地的青年人，于1777年由于暂时停职的要求遭到拒绝而请求允许他离开的时候。因为众所周知，大主教对此一要求的反应是立即逼迫其父利奥波德同时停职！这位要求脱离主教、成为独立自主的市民和艺术家而富有叛逆精神的作曲家，于1781年在维也纳果断地与大主教决裂，随之尽管没有被后者的大管家阿尔考逐出教会，但却是被一脚踢出门外的，这时的莫扎特最多不过是持批评态度的天主教徒而已。从这时起，他便对这位

大主教——原话如此——“恨得发狂”^⑩，这对莫扎特和萨尔茨堡大主教双方的确都是一段不愉快的历史——对后者而言尤其如此，在这里无需详细讲了……^⑪

总之，不论主教和僧侣统治的萨尔茨堡，还是皇权和封建主统治的维也纳都丝毫没有给予莫扎特理应得到的支持。热爱艺术的慕尼黑甚至在演出《伊多墨纽斯》(1781年)之后也不愿收留这位6岁时便曾在此登台演出的音乐家。当从家庭和天性上看都几乎与政治无缘的莫扎特在维也纳为博马舍和邦德具有反叛意识的社会批判戏剧《费加罗》——一个嘲弄达官贵人、帮助一切普通人的人——谱写出扣人心弦的音乐时，继教会之后，与教会有密切关系的贵族也日益疏远这个具有离经叛道思想的作曲家：他再也收不到教会的作曲委托（不再要求他完成从各方面看都属于伟大之作的c小调弥撒曲），而从宫廷和贵族府邸方面来的作曲委托——除了舞曲和轻音乐——也很少。当然，莫扎特为他于1784年不顾教皇（克莱门斯十二世1738年）对共济会的强烈谴责而加入其中的共济会组织所创作的哀乐也无法弥补这个阶段的损失^⑫。

可见，上述情况足可认定，某些解释者是完全正确的，他们说明，莫扎特在当时所处的情况之下，绝不是——如今天的社会学家们所称的——“忠于教会的坚定信徒”，更不是一个保守天主教徒。肯定人类之爱和启蒙思想，肯定自由、平等和兄弟般友爱的共济会理想的莫扎特，对于从多方面倡导迷信和容忍腐朽的僧侣制度的教会这个等级森严的机构没有多少兴趣。但是，人们由此便可得出结论，认为这同一个莫扎特不信天主教吗？

二、宗教性的？

人们可以附和希尔德斯海默的说法吗？他认为：

莫扎特至少“在他的教堂音乐中——也许除了几个超越礼仪程式而可能触及到他自己灵魂的词语——并没有完全想到主题本身”；

在他的音乐中，谈不上有什么“对信仰的创造性表达”^⑬；

甚至在D大调《欢呼真的圣体》(KV618, 1791年6月7日)这样一首赞美歌中，也“极少敢于……表现宗教激情”；

这一部作品恰恰只是证明了“绝对的客观性和对非包容于内者的克制”^⑭；

可见，莫扎特的生活“恰恰是由角色”构成的，他不自觉地适应这些角色，“以便在预先给予他论题的那个地方充分发挥他的才能”，以致“在这里，角色和扮演方式以及自我合而为一”，这是一种“神秘的、然而只是表象上的双重生活”^⑮。

试想，在这里，现代解释者们的宗教怀疑论不是过多地移注于被解释者身上了吗？当然，人们今天有理由批驳一切注入于莫扎特作品中的感伤主义解释；因为在任何历史人物身上，都不可抹煞愿望与现实、推断与知识之间的界限。然而，那种忽视伟大音乐的深层内涵和对一切宗教性之过敏心态同样也无助于重现事实真相。

诚然，奥地利和南德意志的巴洛克建筑与绚丽多彩的节日祭祀礼仪实际上可能并没有对莫扎特这个似乎既不认真关注风光和历史，也不大留心艺术、文学和政治的人物留下多么深刻的印象，至少他的书信便是证明。但是，我们中有哪一位

愿意让他人根据自己的书信进行评价呢？

诚然，这位宫廷管风琴师像许许多多管风琴师那样，首先是为了音乐而进教堂的；他生活在音乐空间，而且几乎只是在音乐之中生活。但是，这一切难道便意味着，这个据其自称在头脑中作曲的莫扎特，这个整天与音乐为伴、沉缅于奇想、乐于推敲和思考而最后将一切迅笔疾书记载下来的莫扎特，根本就不相信宗教吗？他的宗教音乐最多也仅仅“表面上”具有天主教性质吗？

诚然，莫扎特与教会中那些虚伪的虔诚派几乎没有交往，他憎恨教士的行径。但在另一方面，人们也知道，他对没有宗教信仰的人——如他自己所说——“缺乏真正的信任”^⑥，不愿与这类人同行或者长久保持友谊^⑦。

诚然，莫扎特所认识的少数几个犹太人，维茨拉尔男爵和他的歌剧词作者邦德已经改宗，他几乎看不出他们的犹太人特点。但是，人们由此可以推断说，天主教徒莫扎特甚至“好像从来没有将新教徒……当成新教徒，至少没有当成新教徒而加以评论”吗^⑧？这至少并非事实。人们——既然已经作过周密考察——不应忽略，或者也许是有意忽略，莫扎特在1789年这个革命之年在莱比锡曾经与并非小人物的多勒斯(J. F. Doles)，当时的托马斯合唱队队长，进行过热烈交谈。这场交谈留给我们的莫扎特那句值得人们思考的话，他说，这些“开明的新教徒”大概不会真正体味到“你，上帝的羔羊，你洗却世上的罪，请赐予我们和平”这些诗句所包含的意义^⑨。

巴特——与希尔德斯海默相反——至少注意到了这句话，当然是皱着眉头而且并没有去深究莫扎特批评的原因^⑩。也许他这种明显的自我压抑是莫扎特出现于他梦境中的起

因？这的确并非童话。这位伟大的教义学家——据他本人说——曾千真万确地做过一个梦：他在巴塞尔大学主持莫扎特的神学考试，他知道，无论如何他不可让莫扎特不及格。（附带说明：莫扎特绝不会在新教的巴塞尔居住！他愿意在任何地方生活，“不论在哪里，只要这是一个信奉天主教的地方”^②。）对巴特提出的问题：何谓“教义”和“教义学”，莫扎特没有给予“任何回答”，“虽然”巴特“和颜悦色地暗示”应考者自己谱写的弥撒曲^③。这是什么缘故呢？因为这位十三卷里程碑式的《教会教义学》的作者问的是教会教义，而不是——莫扎特（正如我们在音乐中将会听到的那样）结合《上帝的羔羊》曾谈到的——善良天主教徒的宗教经验。

现在，巴特也许有机会在天堂直接问莫扎特了。因为他在谈到他的梦中故事时承认：当他，巴特，有朝一日升上天堂（公会议^④以后的天主教徒认为这是理所当然的），他将“首先去见莫扎特，然后再打听奥古斯丁和托马斯、路德、加尔文和施莱尔马赫的所在^⑤。为什么呢？因为人们——巴特认为——在莫扎特音乐中可以听到其他任何人所没有的“嬉戏艺术”，这是以“一个儿童对于中间点的认知——因为认知一切事物的起点与终点^⑥”——为前提的。

“对于中间点的认知——因为认知一切事物的起点与终点”，人们当今很容易设想，我这位慈父般的神学朋友从右边提出的这一高深的神学论断在我所尊重的左边的对话者看来最多——像他最近对我说的那样——是“令人感动的”。巴特的解释对于希尔德斯海默而言只是一种虔诚的愿望。这两位如此不同的莫扎特崇拜者在莫扎特个案上互相间似乎并没有多大了解。希尔德斯海默只在一个地方引用过巴特的话，即引

用他那个著名的推断，他，巴特，无法十分肯定，“天使们赞美上帝时是否演奏巴赫的作品”，但他敢肯定，“倘若他们私下聚在一起的时候，将演奏莫扎特的作品，而可爱的上帝在这时也会特别愿意倾听的”^②。希尔德斯海默对这样一副上帝形象以嘲弄的口吻提出一个神证论问题：他“看到的（巴特描绘的）上帝犹如伦勃朗画的绍尔^③，绍尔在全神贯注地谛听大卫弹奏竖琴时陷入沉思：人们在其尘世生存期间也许应该为这样一位神性的演奏家做些什么。”^④。

但是，我现在还不想干预这场论争，而是首先揭示那个为一切音乐解释所围绕而又难以回答的实质问题：应怎样来概括描绘莫扎特现象？什么是莫扎特的固有特点？难道为了勾勒此一令人着迷而又神秘莫测的形象之独有特点，没有必要用一些宗教范畴吗？

三、神性的？

实际上，莫扎特研究方面的伟大代表人物们从不避讳借用宗教性词语来解释此独一无二的现象。对于阿·爱因斯坦而言，莫扎特“只是走访地球的过客”^⑤。像克利普斯（J. Krips）这样的协奏曲解释家心目中的莫扎特不仅以其作品而直达上天，而且以其作品从天而降。许多解释家讨论莫扎特时爱用“超凡”、“非此世之在”、“神性”这类字眼。亨泽（H. W. Henze）甚至说莫扎特是“降临人间的上帝”^⑥；与之相反，天主教神学家巴尔塔萨则狂热地讨论莫扎特的升天：莫扎特“作为升华的自我以其躯体和灵魂在魔笛乐音之中升腾而上”，所以，不论莫扎特是否愿意，他都是与复活的基督相提并论

的。^⑩

面对这类形而上的拔高,也许需要一点批判神学的冷静,以便获得正确的观察视角。至少巴特始终力求避免使用“神性的”这个词(甚至希尔德斯海默也将莫扎特称作“神性的演奏家”)。他之所以避免使用这个含混不清的字眼儿,是出于一种畏惧心理,而这种畏惧是有道理的,即担心对一个人的神化;因为在艺术中对人之任何形式的神化恰恰最容易从对大师的神化沦为对表演者的神化,尤其对女性表演者的神化。所以,巴特,这位将上帝视为“全然的另一位”(totaliter aliter)的神学家,甚至对热爱上帝的莫扎特也不愿使用“神性的”这个限定词^⑪。实际上,这是对莫扎特本人的尊重,他曾谦虚地将他最后的和令人感到惊讶的交响曲,即人们后来因其明显地表现出神灵般的庄严而称之为《朱庇特交响曲》者,作为“一般交响曲”载入他个人的作品目录(1788年8月10日)。

但是,如果并非神性的,那又是什么呢?他是一个“奇迹”,人们不论到哪里都可以听到这一说法,也从作为14岁的少年曾在法兰克福听过7岁的莫扎特演奏的歌德口中听到过。而我则宁愿直接引用流传下来的父亲利奥波德·莫扎特的话,他也用了这个说法,但却加上了一个说明。他说,沃尔夫冈是一个奇迹,是“上帝(!)使之在萨尔茨堡降生的”奇迹^⑫。我们是否因此而在解释莫扎特现象的道路上前进了一步呢?我认为几乎没有。对此奇迹,莫扎特那在音乐教育上极其细心的父亲,和他那最有资格而又毫无嫉妒之心的同时代的崇拜者海顿都不愿精确界定。是的,如何确定“莫扎特之固有特点”(Proprium Mozartianum),如何定义莫扎特所独有者,即便对于音乐理论界最伟大的代表人物——首先是阿伯特和爱因

斯坦——而言也是很困难的。

诚然，人们过去和现在都能够在孩提时代便已经在各地练习、学习和研究的莫扎特所创作的音乐中，发掘出他的风格和各种影响之根：首先是利奥波德·莫扎特，然后是绍伯特、瓦根塞尔、格鲁克、萨马蒂尼、皮西尼、派西洛^④，尤其是巴赫最小的儿子约翰·克利斯蒂安·巴赫和海顿。然而，人们指出这些作为楷模的前辈便完成了对活生生的莫扎特音乐的解释吗？人们可以在莫扎特身上，在这个以史无前例的包容万有的普遍性（请正确地理解为：内在的大公性[Katholizität]^⑤）深入剖析了整个音乐环境，和所拥有的整个音乐传统的欧洲音乐第一人身上，发现他那个时代的一切人和一切地区的风格与一切音乐体裁，尽管它们是惊人的丰富多彩并达到细微的平衡。人们可以分析出“德意志的”、“法兰西的”和“意大利的”成分，可以听到主调音乐和复调音乐、哲理性和应酬性音乐、无休止的狂想和鲜明的反差。然而，指出这“种种影响”就把握住莫扎特的固有特点了吗？

不，我首先要说：新的独一无二者、莫扎特所独有者，并非某种浇注于其内的个别因素或者表露于其外的个别特征，而是具有更高的和植根于精神自由之中的统一性**整体**，而是莫扎特音乐中之不容混淆的**莫扎特自己**。这样，我们便以一种“非论证的怪圈乃正确的论证”(circulus non vitiosus sed virtuosus)而从被神化者重新回到人身上。那么，这是否意味着，既然不愿再提神性的莫扎特，便应该径直讨论人而且只讨论作为人的莫扎特，就像讨论你和我这样的人一样呢？

四、人性的、太人性的

近代批判性莫扎特研究的功绩是，它与带有准宗教色彩的“圣物”莫扎特决裂，一扫任何形式的、哪怕只是委婉的对伟大英雄人物的阿谀之风，进而揭示了那个貌似洁白无瑕的“太阳少年”之人性的、过分人性的品格。希尔德斯海默自50年代以来，便以其思想和语言力量将这场在他之前便已开始的非神化过程^⑥引入人的普遍意识之中。事实上，在莫扎特身上不仅存在着人与作品之间的寻常差别，而且还有不容否认的“生活和工作之间的矛盾”^⑦；莫扎特恰恰在其创造力巅峰时期表现出对于天真幼稚的嬉乐，对于形形色色的恶作剧，对于滑稽的头韵诗和其他形式的打油诗以及对于——这对莫扎特书信读者始终是大惑不解的——尻部性感和污言秽语怀有一种奇怪的、也许可以理解的偏爱。这是一个回归于童真的人物——一些自称为莫扎特精神分析家的人在他死后这么认为。这些人习惯于以普鲁士的严肃古板和咬文嚼字的态度来对待南德意志语言中的粗野的和不太雅的调侃。假如那个轻浮的“表妹”没有保存这位自由奔放、寻求心理平衡的20岁的天才的书信，该有多少莫扎特篇章可以不写啊^⑧！

但是，这一段接受史行程——从浪漫派的神化到冷静的人化，从过分的英雄化到贬抑性的“平庸化”，从对莫扎特高唱赞歌一直到在极大程度上非历史的而又颇具蛊惑性的电影《阿马德乌斯》——也许需要再次进行修正^⑨。原则上可以认为：在莫扎特作品中，几乎没有哪一部作品的音乐上的特点，可以被认为是同时发生的某一生活事件的反映。自传上的因

果律在这里失去任何作用。即便莫扎特生活和作品中的“小调阴影”也不可以被“世界观化”。人们不妨听听他的一首g小调五重奏：四个表现压抑的节拍之后，立即便以纯Es大调全音阶响起半音阶调式的轻松欢乐气氛，而且越来越强而有力……当然，如果新近的解释家们考虑到莫扎特的生活历程而给予他的著名小调作品和他几乎所有较大的器乐作品中的抑郁低沉的小调乐段以特别注意，这也是有道理的。他们有理由反对形形色色的和谐论者，这些人认为，莫扎特“可怜的和丧失尊严的尘世生活最终从非凡的创造高度之中得到满足”，而他的“困窘……可以说得到了补偿”^⑩。事实上，莫扎特即便在维也纳也是既不曾有过满足，也没有得到过安宁的。

尽管如此，人们不可无视下述事实：甚至面对日益增多的困难，莫扎特最后一部交响曲——希尔德斯海默在讨论中未曾提到——也是以明快悦耳的C大调一气呵成的，几乎没有一点儿抑郁性的小调阴影。看来，这不只是秉性的差异。巴特没有像希尔德斯海默那样赞赏感伤的c小调第十二小夜曲（KV388：《夜曲》），而是称道乐观的Es大调第十一小夜曲（KV375），他在讴歌《朱比特交响曲》的同时也大加称赞《魔笛》（按照希尔德斯海默的说法，这是一部“历来为人过高评价的”、所谓敌视女人之作^⑪。）另外，巴特这位新教徒——正如他在巴塞尔谈到在美国伊温斯通举行的普世教会理事会全体会议时得意地向我透露的那样——自称在会议上千真万确地上演了莫扎特的《加冕弥撒曲》。显然，此举在普世教会理事会看来太具有普世教会意义了。试想：演奏一部反映罗马教会弥撒的音乐作品作为新教徒世界性会议的礼成项目！然而，时间越久普世教会信念越趋坚定的巴特想必已经觉察到，作为《加

冕弥撒曲》终曲的《上帝的羔羊》是以“请赐予我们和平”一句结束的：请求和平，请求那种各派教会一直向世人所宣讲然而却没有想到在自己内部、为了自己本身的利益而实现的和平；哪怕在柏林墙和其他形式的墙倒塌之后仍旧没有想到去实现这种和平（没有最终取消逐出教会的惩罚，而只是就共同征税达成一致）。“请赐予我们和平”这个在莫扎特精神中具有生命活力的诗句在今天是否能够更清楚地给教会指明方向呢？

问题仍然是，我们是否因此而在理解莫扎特现象的道路上更加前进了一步。现在，莫扎特之谜、天才之“奥秘”虽然没有可能被解破，但是否更加精确地被界定了呢？

五、奥 秘

“伟大的音乐总是具有多层涵义”，不久前一篇莫扎特器乐作品的评介文章作如是说^②。这句话说得既对又不对！例如，在莫扎特作品中的确存在着多层面，但人们却听不到杂音，听不到随心所欲、一团混乱之类的东西。相反，尽管具有高度的动力性、表现力，尽管形式绚丽多彩和自由多变，人们看到的是神秘的秩序、神秘的条理性，条理性一直渗透到莫扎特在临终月份笔锋仍然极度稳健和清晰的总谱手稿之中。今天，莫扎特音乐不论以历史的还是以传统和现代的方式演奏出来，它都出自于一种“形式意识”（Formensinn）的音响秩序，布索尼曾称这种“形式意识”是“几乎外在于人性的”^③。

希尔德斯海默和巴特都不是“神性的大师”（布索尼语）之升华者，但也并非要将莫扎特贬低为“像你和我一样的人”。两人都谈到那个最终无法洞察和给予理性解释的莫扎特之“奥

秘”^④。这奥秘也许只隐藏于情感？还是更深一层？

在我看来，巴特因从根本上着眼于作品的神学解释而比希尔德斯海默的精神分析性的解释更加接近莫扎特音乐的此一奥秘。与以前所认为的阿波罗式的、即恬适与和谐的莫扎特相比，希尔德斯海默则更崇敬一个更多酒神气质的，即热情奔放的莫扎特。因为假如人们的出发点是，现实的莫扎特：作为神童从不曾真正是一个孩子，而作为成人却在某些方面仍保持着童稚；

在他一生中只知放荡不羁的欢笑，尽管生存斗争的严酷性最终没有给他多少可欢笑的东西；

自巴黎之行以来越来越采取开明和批判态度，但却几乎没有表现出对信仰的怀疑，即便他在革命前夜之巴黎的经历也未能使他成为无神论者和怀疑论者；

率先写出新的、完美的、死后不久便被奉为“经典性的”音乐，尽管他自认为并非革命家；

总之，假如人们的出发点是，这样一个莫扎特谱写出的既非神性的、亦非超自然之魔性的，而是一种从各方面看都是人性的音乐，那么，这种音乐之奥秘正在于它始终使人同时听到两种东西：光明与黑暗、欢乐与痛苦、生与死。当然，两者并不单单是中立地、不偏不倚地互相并立和互相渗透，黑暗总是在光明之中消失！

我认为，巴特在这一方面也许把握住了关键点，他说，莫扎特音乐“表现的是现实生活冲突，但尽管如此，其背景却是上帝的善良造物，因此（这大概便是关于他战无不胜的“优美”的议论所指的的东西吧）而永远处于从左向右的转化之中，从不会逆向转化”，这里的“左”和“右”——请注意——并没有

政治涵义,^{④5}或者更确切地讲:“这是一种转化:藉助此一转化的力量,光明上升,阴影下降而又未消失;欢乐超越痛苦而又不抵消痛苦;‘肯定’的声音高于‘否定’的声音,而‘否定’又仍然存在着。”^{④6}

一个人,巴特说,不论何时听莫扎特的音乐,都将被置于“一个美好而又有秩序的世界的门槛之前,这个世界不论在阳光灿烂的日子,还是雷雨交加之时,不论在白天还是在黑夜都保持其美好和秩序,而我作为20世纪的人,每次都从中获得勇气(而不是傲气!),获得速度(而不是超速!),获得纯洁(而不是单调的纯净!),获得安谧(而不是懒散的正止!)”。是的,有莫扎特的“音乐辩证法萦绕耳际”,人们“既可以使青春永驻,也能够让憩境到来;既可以工作,也能够休息;既可以得到快乐,也能够宣泄悲伤,一言以蔽之:人们能够生活”。^{④7}具有关键意义的是:在巴特的莫扎特作品解释中,人们听到的正是莫扎特音乐本身所表现的“高于否定(乐音)的肯定(乐音)”。^{④8}

这一切只是神学的美化?也许是。但微乎其微,因为其他人也如此听莫扎特音乐。当然,假如一个人自身在其本己深层之中是完全另外一种情绪,他必然听不懂,也必将听不懂莫扎特音乐。即便莫扎特音乐也不可能带给思想迷误和精神混乱的人以和谐与美,也不可能让一个忧郁者露出笑容,尽管咯咯大笑的莫扎特最后甚至许诺救助黑塞的“草原狼”。《草原狼》甚至还谈到一种往往被埋没的“金色的上帝的踪迹”^{④9},谈到在这个愚蠢而荒诞的人的一生中的“上帝踪迹”^{⑤0}。这使我不由提出另一个问题:在听莫扎特的音乐时,听到的仅仅是存在之虔诚或者造物之虔诚一类的东西呢,还是不止如此?也许此一奥秘隐藏得更深?

六、幸福感

显然，莫扎特音乐不像巴赫的音乐那样包含着信仰福音，不像贝多芬或布鲁克纳的音乐那样表达生活信念，更不像李斯特或瓦格纳的音乐那样是一种标题音乐。莫扎特即便在他的歌剧中，即便在他的《魔笛》中也不愿进行说教或者宣讲道德。所以这往往相互矛盾的一切，全都是人们穿凿附会地强加给他所使用的调式，尤其是 E_s 大调和 g 小调！莫扎特首先想到的是——对于歌词，十分挑剔的他并非总是有选择的自由，而一些歌词往往又单薄得可怜——让人听到音乐，他利用一切旋律与和声手段以“表现力”(Expression)谱写音乐；音乐是他的一切。果真是他的一切？

某些莫扎特音乐解释家直至今天仍然无法理解，莫扎特在他母亲逝世之后、在他父亲逝世之后，怎么会很快便能够按照日程继续作曲，难道这只是少忧寡虑？^①只是日程压力？只是音乐迷狂？或者，这是“宿命论”的表现（希尔德斯海默语^②）？不过，试问莫扎特果真是宿命论者吗？他最后三部伟大交响曲真的在音乐史上第一次表现了“一种批判的世界观”^③？莫非这是一个患现代病的艺术家的表现？

在这里，我必须再次提出上文谈到的一个事实，只是开始时多以小调而现在则更多地以大调来进行讨论罢了。按照莫扎特的说法，不论托马斯合唱队队长，还是（被他尖刻地称之为“不敬神和死硬的无赖”的^④）伏尔泰都没有真正理解这个事实。在他看来，新教徒，甚至怀疑论者对此也不可能完全理解，这个事实就是：大公性(das Katholische)。大公性在此不

再被理解为“天主教主义”(Katholizismus),不再被理解为机构,不再被理解为以教条主义和道德主义为其标志的教会权力。对于所有这些,莫扎特的确是丝毫不理解的。大公性应被理解为并非毫无新教意味、经过启蒙的大公品格(Katholizität),它植根于对上帝本身的充分信赖。“我请求你,你要信赖上帝,他一定会做这件事的”,父亲利奥波德在给他21岁的儿子的信中如此写道^⑤。这表达了一种具有许多世纪之久的传统宗教信念,这种信念对天主教徒而言可以说是理所当然的。这是对上帝、对上帝旨意和永恒的生的信仰。对于这种宗教信念,莫扎特完全无需严格按照路德的方法在坚持不懈的良知斗争或者良知痉挛之中不断重新获得。它甚至对现代宗教批判也具有相当强的免疫力。当然,它与对僧侣和教会的宗教的讽刺,最终与人道主义的共济会理想也是一致的。总之,它超越乐观主义与非乐观主义,是一种真正大公性的信念,即——我现在引用《圣经》的话——“对所盼望者的信心,对所不得见者的确信”。这便是《希伯来书》第十一章第一节对信仰所作的概括,它在今天无疑会为具有普世教会思想的天主教徒和新教徒所一致肯定。

所以不难理解,既不是和谐恬适的上帝宠儿、亦非郁郁寡欢的忧伤多愁者的莫扎特几乎没有考虑过“生命的涵义”和“人在尘世间的使命”这两个问题^⑥,至少从我们现在所能得到的文献看是这样。这是宗教性冷漠情感的表现?非也!毋宁说,这表现了可谓理所当然地教授给每一个萨尔茨堡孩子的东西,即表现了对天主教之虔诚的信仰态度。少年莫扎特主要是从他信仰诚笃而同时富有批判精神的父亲那里接受了这种虔诚信仰态度的。利奥波德·莫扎特——他至少接受了耶

稣会士整整 12 年的教育并在学习一年神学之后取得哲学学士学位^⑦——以天主教信仰教育他的儿子，传授给他宗教知识。而在他发往巴黎的信中，甚至还不厌其烦地提醒成年的沃尔夫冈遵守教会实践（做礼拜和忏悔）。毫无疑问，这便是莫扎特的坚定信仰态度和他恪守一种——在理论上他几乎未曾做过反思的——生命涵义的来源之所在。而此一生命涵义便表现在那个基本教理问答手册上的问题之中并从这个问题的解答中得到解答：“为什么在尘世间创造了人？”这个问题给予当时和今天的某些人一个终生受用的回答，它虽然在生活的困厄之中一再受到挑战，但却永远不会真正为人们所放弃。

这类教理问答手册在莫扎特时代当然也是有的。譬如，学问渊博的教士和教育家帕尔哈默就曾撰写过一部题为《历史教理问答》^⑧（1749）的教理教科书。这位帕尔哈默博士是莫扎特一家的老相识。他是莫扎特一家于 1768 年 9 月 12 日造访过的那家孤儿院的院长；也就是在这家孤儿院，年仅 12 岁的沃尔夫冈·阿马德乌斯首先演出并亲自指挥了他的第一部伟大的弥撒曲，即那部著名的 c 小调《孤儿院弥撒曲》（KV139），时间在 1768 年 12 月 7 日。当然，在整个奥地利以及在萨尔茨堡当时广为流传的一直是坎尼修斯的经典性的《基督—天主教城乡通用教理教科书》，在这本书中，关于为什么创造了人这个问题的答案是：“为了他认识、赞美、敬仰、热爱、侍奉上帝并因此而永远幸福。”^⑨

由此人们可以理解，这是一种涵义多么深刻的上帝信仰。如果说莫扎特甚至在他父母去世的情况下——这对于他并非“命运打击”和令人沮丧的“生命休止”，而是“天意安排”——似乎没有多么深的悲恸，那么这并不是非宗教性的“宿命论”。

他认为这是上帝使命。诚然,莫扎特经常将“我的上帝”、“啊,上帝”——令人遗憾的是至今到处仍然流行——作为口头禅使用,他根本不关心上帝概念的定义,正如他不理会爱的定义那样。但是,当他在母亲于1778年7月3日去世后写信给他父亲说他因他“全身心充满信赖地听命于上帝的意志”^⑧,而“感到宽慰”的时候,谁能说他这话不当真呢?

他于1787年4月4日,即在他自己死前4年,在给他病势垂危的父亲的一封信中承认:“……我每天上床前都要思忖再三,也许我——尽管我如此年轻——第二天将不复存在,所有那些认识我的人中不致有哪一个人会说,我在与人交往中快然不悦或者心情悲伤。为了这一种幸福感,我永远感激我的创造者并由衷地祝愿我周围的每个人都能得到这种幸福感。”^⑨

可见,如果认为莫扎特在创作伟大而未完成的c小调弥撒曲之雄浑的《慈悲经》、《荣耀经》或者《圣哉经》时宗教上是毫无或者只有些微感受的,这不仅不符合这种将每一个词都表现得淋漓尽致的音乐的非凡质量和力度,而且也与他从未否认过的——尽管具有共济会启蒙思想的——天主教信仰相矛盾!

他在内心深处究竟是如何凭靠这种天主教信仰而生活的,这在那次为希尔德斯海默所忽视,而巴特也仅仅略为提及的与莱比锡托马斯合唱队队长多勒斯——约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的学生——的谈话中表现得很清楚,这次谈话时间在1789年,即他死前二年^⑩:“您完全感觉不到‘上帝的羔羊,你洗却世上的罪,请赐予我们和平’这些话所要表达的内容”,——据说莫扎特如此批评这位“开明的新教徒”,接着他

谈到他的宗教经验,他说:“但是,如果一个人自童蒙时代——像我一样——就被领进我们宗教的神秘圣殿;如果他期待着——这时他还不知道他那朦胧而又急切的情感意欲何往——怀着满腔激情期待着弥撒开始而又根本不明白他要求得到什么,然后,他轻盈地站起来走出去,而又并不知道他得到了什么;如果他歌颂那些在动人的《上帝的羔羊》歌声中跪拜和领受圣餐的人们,认为他们无比幸福;如果在领受圣餐的过程中,音乐声以轻柔的欢乐旋律从跪拜者的内心发出呼唤:‘颂那以主的名义降临者’,这样,情况就不同了。”这是莫扎特少年时代的经验,那么现在又如何呢?“当然,这一切都因庸碌的世俗生活而消失了,但是——至少在我是如此——如果一个人乐于为他听过千百次的话谱成音乐,这一切便重又浮现,重又站立于他的眼前,并感动着他的心灵”。“我们宗教的神秘圣殿”,“这一切便重又浮现”,“心灵”的感动——一个在谱写宗教音乐时“心不在焉”的人、一个缺乏“对一种宗教信仰之创造性表现力”的“心无灵犀者”会讲出这类话吗?

当然,怀疑论者可能会提出异议:莫扎特在他想到随时可能到来的死神时是否也坚持对他的上帝和创造者、对“幸福感”的那种近乎理所当然的信念?在他生命的最后两个月是否也坚持对“我们宗教的神秘圣殿”的那种近乎理所当然的信念?应当看到,从他的孩提之作(KV1—3)一直到1789年的G大调莱比锡小吉格舞曲(KV574),或者1790年的D大调小步舞曲(KV594a, 355)之悲痛的不协与半音阶和刚健节奏,这是一条多么成功而同时又充满艰难险阻的道路啊!他的传记作家们并非毫无根据地谈到——由于一味追逐时尚的维也纳听众的背离、要求在宫廷担任得体职务的希望落空、经济上的

艰窘和健康状况的每况愈下——“笼罩在莫扎特生命的最后几个月份的阴云”，它“几乎是无法驱散的”（希尔德斯海默^③）；相反，另有一些人也自认为有理由地说，这是“创作最丰富的一年，总的看是成功和幸福的一年（布劳恩贝伦斯^④）。我个人觉得，格鲁伯说的一句话是很有道理的，他说：“在波谷过后总可能出现波峰；一切迹象都表明，莫扎特在1791年秋天有理由期待着成功。但是，由于他的突然死亡，在此以前几年所出现的危机便有了合乎逻辑的、然而却是灾难性的结局”。

所以，如果人们详细考察一下莫扎特坚持信仰的情况，便会确认：怀疑论分析家们的一切侦探性工作，哪怕采用精神分析方法，都不可能真正发现什么“不利证据”，更不用说某种丑闻（Chronique scandaleuse）的材料了。对于康斯坦莎批评者和康斯坦莎辩护者之间的巨大争执，我认为我没有必要在这个场合进行干预。人们至少可以得出下述结论：一个对人和上帝产生绝望者，一个“放弃了”的人，不会一直不倦地工作到他生命的最后时日的；这样的人不会在他即将离世的1791年除了小舞步曲、德意志舞曲以外，同时还谱写出获得一片喝采声的《魔笛》和加冕歌剧《狄托的仁慈》的；这样的人不会创作出《真诚的祝愿》、《共济会的欢乐》以及也许是他的协奏曲中最柔和悦耳的B大调钢琴协奏曲和单簧管协奏曲的；这样的人不会在他突然离世的夜晚还卧在病榻之上让人排练他的《安魂曲》这部最后的未竟之作的。

莫扎特在给他父亲的同一封信中写道：“既然死——仔细看来——是我们生命的真正终极目的，几年以来，我便与人的这位真正最好的朋友相识了，所以，它的形象对我而言不再仅仅是某种令人惊恐的东西，而是颇为令人感到安宁和宽慰的

东西！我感激我的上帝，他使我有幸为自己——你明白我的意思——创造机会认识死，将它看成是达到我们真正幸福之境的锁钥。”^⑤这些话并不是“非莫扎特式的推断性的自我安抚之言”^⑥。

于是，我们在这里为他说过的下面这句话找到了解释：“为了这一幸福感，我永远感激我的创造者并由衷地祝愿我周围的每个人都能得到这种幸福感”。我怀着感激之情承认，正是这唯一的一部单簧管协奏曲(KV622)，莫扎特最后的一部——刚好在离世前两个月完成的——具有不可超越的美、力量和内省性的管弦乐作品，在35年前使我这个神学博士生，一个住在阁楼、仅有几张唱片的神学博士生，几乎每天从中得到欢乐、受到鼓励、获得安慰，简言之：使人领受了一小份幸福感。在座的每一位在听莫扎特音乐时都会经受到这“幸福感”降临的短暂瞬间。我正是怀着这种感受来谈我个人对莫扎特的认识的。

七、结语：超验的踪迹

并非莫扎特的单纯存在或者人格，而更是他的作品使他得以避免徒劳和绝望。当然，人们可以从各种不同的角度和以各种不同的方式听莫扎特音乐：作为音乐俗人、作为音乐爱好者或者音乐理论家；藉助音响或者直接坐在音乐厅里；手捧乐曲总谱或者手放胸前全神贯注；一丝不苟地注意乐谱和作品是否精确地达到了忠实再现或者从情感上完全融入美妙的、隐藏在乐谱背面的音响世界。然而，最终重要的可能是，我是否——不论是研究，还是欣赏——向这种音乐敞开心扉，让它

完全注入我的心灵之内,我是否完全参与其中。

如果一个人做到这一点,他便能够经验到,莫扎特音乐正是高度的**超验艺术**,是一种——首先从音乐理论上理解——表达、变化、过渡的艺术⁶⁷。事实上,人们即便是外行也会为莫扎特音乐的非同凡响而陶醉,例如:

在这里,全部的音乐体裁达到高度完美,而同时——在奏鸣曲、室内乐、交响曲,尤其在歌剧中——又超越了其间的界线;

在这里,不同的风格——如采用巴赫的对位法和韩德尔的清唱剧,或者包含着“巴洛克风格的”主颂和“现代风格的”基督颂的c小调弥撒曲——相互变换和相互融合;

在这里,达到了诸对立成分——大小调全音阶、半音阶、等音的对立等等——之间的完美平衡,同时又完成了无数的突兀过渡,这种种过渡具有因“何来何去”之不确定而产生的魅力;

在这里,柔板,作为戏剧性和舞蹈性的框架乐章之间的中间乐章,在使用着一种新的、往往具有冥想性质的心灵语言,即新的人性旋律和往往具有沉思、精神化的爱、默默祝福、祈祷性质的表达方式。

在差别无比细微的心灵艺术中,音乐范畴、体裁界线和调式的这种超越(Transzendieren)与本真意义上的超验(Transzendenz)有某种关系吗?是的,这表现在并不缠绵感伤、节奏强而有力和具有感化性的莫扎特的圣乐(Musica Sacra)中。令人感到庆幸的是,莫扎特没有可能看到19世纪传统主义的宗教音乐改革家将世俗艺术和宗教艺术完全割裂开来的情况,然而,他却非常善于区别歌剧与教会,当然是在最明显的

地方：如这位无与伦比的音乐戏剧家从“行进和安葬”(Passus et sepultus)谱写出并使之超越为“复活”与“升天”(Resurrexit 和 Ascendit)。是否一切都应该像歌剧那样呢？恰恰不是。“一切听起来都很悦耳”，莫扎特谈到当时一位著名歌剧作曲家的弥撒曲时说：“只是不能用在教堂里。”为了证明这一点，他立即为这段弥撒曲谱填上了一段——一直填到《信经曲》为止——滑稽可笑的世俗歌词（如将“主，怜悯我们吧。”改成：“滚你的吧，这快得很呢！”^⑧）。

在他自己成熟的作品中，虽未反映神学思想，但却表现出高度敏感的礼仪；歌词配曲不仅为礼仪构成空间、框架、气氛，而且它本身便是发出乐音的礼仪。在他的 60 多部教堂音乐作品中，他的《c 小调弥撒曲》、他的《信经弥撒曲》或者《加冕弥撒》以及生命终结时谱成的《欢呼真的圣体》(Ave verum corpus)便可证明这一点。尤其是《欢呼真的圣体》以其旋律和全音阶和声的表现力度说明，音乐本身是能够成为礼拜仪式的。1791 年 12 月 5 日，莫扎特在谱写他最后一部最伟大而又未完成的弥撒曲时——他正在写“那个令人悲恸的日子”(Lacrimosa dies illa)一句——溘然长逝……^⑨

但是，音乐是没有终结之时的，哪怕已经写完，甚至已经上演，因为听众将在一个新的环境中参与它的创造。音乐的作曲、演出和接受（文学和美术也是类似情况）构成一个复杂的相互渗透的过程。如果我现在不揣冒昧，从作曲过程重新回到接受过程，那么我讨论的就不再是莫扎特的天才必须有意识地（或者甚至是按照标题）谱成音乐的东西，而是这一天才的音乐——而每一个天才都是天赋，正确地说：即恩宠——从其自身方面所能够给予我们的东西：这当然要以不同听众接受

能力而定“凡是被接受的东西都是按照接受者的方式被接受的！”(quiquid recipitur, ad modum recipientis recipitur); 所以,全部问题在于人们怎样听莫扎特音乐,而现在有着形形色色的解释和接受方法。任何人都没有解释垄断权,神学家尤其不能有这种权利,他们从一开始便必须谨慎行事,以免将艺术纳入宗教框架之内。

不过,即便音乐专家,也不至于反对让有宗教信仰的听众也有权讨论他们对于此一并非完全没有宗教倾向的音乐家之音乐的个人经验。

在莫扎特音乐中,精神与形式达到完全统一,它也许能够说出不可用话语而只能以音响言说的东西。在研究历史上这一个独一无二的莫扎特现象时,人们必须具有高度科学理性的冷静态度,但一再吸引我去听莫扎特音乐的却是这唯一的经验:每当我受外界干扰独自在家或者在音乐厅试图全神贯注——也许双目紧闭——接受莫扎特音乐的时候,我便突然感到,我已经完全脱离了我所面对的音响实体,只听到浑然一体的声音,只是音乐而别无其它。这时,只有音乐完全萦绕着我、浸透着我,它突然从我内心响了起来。发生了什么事?我感觉到,我完全返归于自我之内,眼睛与耳朵、躯体与精神完全转向内在;自我陷于沉寂,一切外在者、一切对立者、一切主体和客体的分裂转瞬间全被克服了。音乐不再是对立者,而是萦绕者、浸透者、由内而外的祝愿者、充盈于我的整个身心者。突然,我脑海中浮现出一句话:“我们在其中生活着、行动着、存在着。”

大家都知道,这是圣经上的一句话,出自使徒保罗在雅典亚略巴古议会上的讲话。当时,他谈到寻找、摸索和发现上帝

的情况。他说，上帝与我们每一个人相距不远，我们就在他之中生活、行动、存在^⑩。不仅否认一切启示的怀疑论者希尔德斯海默认为将上帝启示的这句话用在音乐上是一种轻狂行为，而且自称启示仅限于圣经之言的教义学家巴特也是如此。一直到他晚年的时候（在他的《教会教义学》这一部未竟之作的最后一卷），他才准备承认，除了耶稣基督的唯一之言和唯一之光，在造物世界还存在着其他一些光、言和真理。不过，他认为，这些只可以说是那唯一之光的返光，那唯一真理和启示的反射……当然，音乐和莫扎特，在巴特的这种论证背景之下便不可能占据什么位置了^⑪。

是我在发谵妄之言或者凭空臆测？不是。“每当我听伟大音乐的时候”，音乐理论家阿多尔诺——众所周知，他对传统宗教持极端保留的态度——在一次关于启示和自律理性的讨论中承认：“我便认为，音乐所告诉人们的不可能不是真理。”^⑫阿多尔诺举出巴赫的《耶稣受难》作为例证；其实他本可以以莫扎特的《安魂曲》作为举证进行说明的。总之，音乐在言说真理。我认为，这不仅指声乐和具有明显宗教性的音乐，不，这也是指纯器乐，尤其许多乐曲的第二乐章的亲切气氛：一部无固定目的的杰作在以纯音响的言说宣喻真理。是的，乐音、声响能够说话，而且最终可以言说某些不可表述者、不可言说者。在音乐之中存在着一种“不可言喻的奥秘”（ineffabile mysterium）。

确实如此，在我看来，没有其他任何音乐像莫扎特音乐那样——尽管它并非天上的，而完全是尘世间的音乐——以其感性和非感性的美、力量和明澈证明，一切艺术中最不具体的音乐与始终和音乐有特殊关系的宗教，这两者之间的界限是

多么绵薄和多么脆弱。因为两者虽然不同，但都通向那最终不可言说者，都通向奥秘。虽然音乐不可以成为艺术宗教，然而，音乐艺术却是“我们宗教之神秘圣殿”的一切象征中最具有精神性的象征，它是具有神性者自身。换言之：对我而言，莫扎特音乐之宗教上的重要性不仅在于以宗教—教会的题材或形式谱写的音乐，而且也由于他的非声乐的、纯器乐的音乐作品，也由于他的音乐所包含的超越外在于音乐概念的世界解释。

诚然，人们必须以某种方式向莫扎特音乐敞开心扉，而每一种解释在这里将进入一个棘手的领域。一个批评者有理由针对神学解释评论说：“莫扎特以它（即他的音乐）所谋求达到的东西也可能是某种超凡的鬼怪之类的东西，一种表现娴熟技艺的玩笑，一种隐蔽在充满爱怜的理解的幌子下的虚无主义，一种高级形式的非道德。”不错，莫扎特音乐当然不是上帝证明。但是，因此就是虚无主义证明？不，恰恰不可能下此断语。

相反，却有无数的人证实：一个敏感的爱好听音乐的人在参与静聆乐声过程的某些瞬间，会感到孤独而又不孤独，他可能会怀着我曾谈到过的那种理性和超理性的信赖敞开自己的心扉，然后侧耳谛听，通过单簧管协奏曲柔板之纯净、完全内在化却又萦绕于我们耳际的无字乐音在我们自身之中听到**全然的另一种东西**：那美的乐音之无限性，即超越我们和超越“美”这个词所表征的品格的那**唯一的无限者**之乐音：密码，即**超验的踪迹**！人们并不一定必须听它，但是，人们能够听到它，在这里不存在强迫：只要我敞开心扉，我便能够在这种说着无字语言的音乐中为一种无法表达、不可言说的奥秘所感动，我便能够在这令人折服的、令人得到解脱、令人感到幸福的音乐

经历中感触到、感觉到和经验到那至深之深或者至高之高的临在。这是纯然的参与、静穆的欢乐和幸福感。宗教语言为了概括表述对于超验的这种体认和揭示始终需要上帝这个词，其本质（按照尼古拉·库萨的说法）恰恰造成了——也可以说明莫扎特音乐特点的——一切对立的契合（Coincidentia oppositorum）。

我想到此住笔而不愿强加于他人什么东西。因为从一开始我的目的就不是将伟大的莫扎特音乐纳入宗教之内，而是谈我个人对于此一音乐的经验，这种经验当然会打上我自己的生活与信仰史的印记。不过，有人可能要问：我最后是否变成了一个狂热膜拜者，成为莫扎特的狂热膜拜者，甚至更糟，成为狂热的宗教徒？不，这一切与狂热、与走火入魔、与忘形的狂喜毫无关系，不论莫扎特还是我都不是这种情况。甚至萧伯纳这位讽刺老人也称莫扎特音乐是“迄今为止所写成的唯一无愧于发自上帝之口的音乐”^⑧。作为20世纪末接受过启蒙的人，我在听莫扎特音乐时并没有突然失去一切理性，相反我更加富于理性了。甚至有时我会被带进——为此，我永远无限感激莫扎特并因此而祝愿在座诸位都有此感受——那种超越一切批判理性、甚至超越神学理性的宁静之中。

人民的鸦片？

——对莫扎特的《加冕弥撒》的神学思考

莫扎特音乐需要冗长的解释吗？不。这位无与伦比的作曲家的音乐传进每一双为它张开的耳朵，它原本就无需言词解说。所以，人们在听C大调《庄严弥撒》(KV337)时，完全可以像听莫扎特的十七部管风琴和乐队教堂奏鸣曲——在同一个时期产生的纯器乐作品——一样，不受歌词的“干扰”。

然而，这部弥撒曲不只是一部器乐作品，它也是一部**言词作品**。莫扎特将罗马教会弥撒祝祷词谱成乐曲，这些祝祷词一千年来抵制住种种变化而始终保持着原貌，它至迟自15世纪开始便一直是宗教音乐创作的中心，并作为组曲被谱成多声部乐曲。这便是《慈悲经》(Kyrie)、《荣耀经》(Gloria)、《信经曲》(Credo)、《圣哉经及祝福歌》(Sanctus mit Benedictus)和《羔羊经》(Agnus Dei)——它们构成了这极其不同的、经典性的天主教感恩礼仪的五种要素。

莫扎特早年便是一个**教堂音乐作曲家**。他10岁时谱成他的第一部《慈悲经》(KV33)，12岁写出他的第一部弥撒曲(KV49)，后来他又谱出十七部弥撒曲。他在谱写他最后一部

最伟大而又未完成的弥撒曲，即他的《安魂曲》时突然离世。莫扎特的作品目录共收录了 60 多部祝祷文的谱曲。但是，他的弥撒曲实际上绝对不是处在他创作边缘上的“应制音乐”^④。那么，它们是什么？应该怎样解释它们？应该怎样确定它们的作用？音乐、教堂音乐、莫扎特音乐：这全是人民的鸦片？人们可否如此提出问题？

时代背景

1779 年春，萨尔茨堡：莫扎特——职业是侯爵——大主教的宫廷兼教堂管风琴师——该年 21 岁，谱写了这部所谓《加冕弥撒》^⑤。这个标题并非出自他本人，它之所以被加给这部弥撒曲，据说是由于人们纪念玛丽亚广场圣地教堂圣母显灵像揭幕，当时也正值利奥波德二世或费朗茨二世加冕之际。但是，实际上这部弥撒曲（完成于 1779 年 3 月 23 日）可能是为萨尔茨堡大教堂复活节庆典而作的，况且它又是在这里首次上演的。

1779 年的萨尔茨堡——这一点我们必须想到——城市和乡村都为一个典型的欧洲封建主义代表人物统治着，这个人善于将教会的和世俗的权力溶为一体，使之成为一个全能的整合，成为一个侯爵——大主教之貌似矛盾的形象。当时，掌握此一侯爵——大主教驻蹕之地的主人是一位倡导改革的伯爵科洛雷多^⑥。他的改革热情的一项成果——今天我们可以说——是礼仪改革。他提出，弥撒的时间应缩短，这并非出于非音乐的教会当局的专断，而是以开明态度考虑到牧灵的效果，以便防止教堂音乐像音乐会似的漫无边际——这特别表现在

风行意大利的藉助阉人歌者和著名女歌手表现高超技巧的艺术中——并将教堂音乐纳入礼仪之中。对于像莫扎特这样一个年轻的宫廷作曲家所提出的挑战性要求是，短小精悍、形式严谨！“这种乐曲结构需要个人独自进行研究”，莫扎特在致马蒂尼教士——当时意大利重要音乐理论家之一——的一封信^⑦中说。众所周知，这位土生土长的萨尔茨堡人曾经孜孜不倦地研究过一切音乐风格和样式，研究过海顿、里希特、瓦根塞尔以及意大利人和法国人的教堂音乐。他学习一切人而又不拘泥于任何人，他具有非凡的音乐头脑，将一切融化吸收成为自己的东西。其成果之一便是我们现在讨论的弥撒曲：《C大调短谱庄严弥撒曲》，即一部“短弥撒曲”。

弥撒之作为谱曲的对象：这就需要重视其前提，即其固有规律性。首先，礼仪祷词的语词是基础。莫扎特对它一字不改。他也没有擅自进行删节，这在当时和后来屡有发生，如舒伯特在他作的《信经曲》中总是令人惊讶地略去“唯一神圣的天主教的和宗徒的教会”一行（偶尔也删除其他部分）。莫扎特如此谱成的音乐使歌词全文非常容易理解。从作曲技术上看也绝非后来的浪漫派所批评的那样，“莫扎特—海顿学派”（舒伯特语）只是机械地将“个别部分”拼凑在一起。不，这完全是一部具有古典整体美的作品：风格上紧凑，这不仅表现在近乎完全恪守C大调这一基本调式，中间很少转调，而且还表现在合唱与乐队的结合。《慈悲经》的第一部分在中间“基督，怜悯我吧”一句之后以变奏旋律重现，而《信经曲》则是回旋曲形式，最后在结尾部分，即《羔羊经》重又回到《慈悲经》的行板。一切都是有意识调配的作曲成分，它们使整体达到完美的统一。

科洛雷多这位有封爵的大主教虽然热心改革，但却是一

个以铁腕和——如果需要的话——残暴手段进行统治的人，一个身披大主教长袍的专制者。莫扎特一家对此有切肤之感。在莫扎特创作他的这部弥撒曲之前两年，他曾经——为离开这个为僧侣所统治的可憎、偏狭的萨尔茨堡前往巴黎——请求大主教恩准他辞职。后果是，他的父亲同时被解除作为主教区宫廷音乐家的公职。莫扎特在赴巴黎的旅途中写给他父亲的一封信里直言不讳地说：“穆夫提[®]H. 科(洛雷多)是个混蛋，而上帝是怜悯的、慈悲的、充满爱的。”[®]到达巴黎之后，20岁的莫扎特便在母亲的陪同下碰运气，寻找新的工作机会，尽管谱写了许多美妙作品(如《卑微小人》[Les Petis rien]、长笛协奏曲、巴黎交响曲和A大调奏鸣曲等)，仍毫无结果。相反，巴黎之行以一场灾难告终：莫扎特的母亲在此行的第二年夏天(1778年7月3日)离世。

巴黎——路易十六和(神童沃尔夫冈在维也纳便熟悉的)玛丽·安托瓦内特的城市，然而也是伏尔泰(Voltaire)所在的城市。这是一个批判的个人启蒙精神日益陷入与教会的和国家的封建专制主义的冲突之时代。同年，即1778年，人们掩埋了拒绝基督教安葬仪式的伏尔泰！在巴黎，莫扎特处在一个越来越富有冲突性、越来越紧张的氛围之中。他这个据称不问政治而又嘲笑教士和僧侣并在后来竟然成为共济会会员的人是否曾预料到，这个为伏尔泰和启蒙思想家所讥讽的“古老王权”(Ancien Regime)，这个王位和圣坛的联盟正在走向灭亡？此时他却这样一个完全世俗化了的、但却“信奉天主教的”法国宫廷，与人们一道在音乐伴奏下(管风琴演奏或者圣歌大合唱)静默地领受弥撒！在巴黎广为传布的伏尔泰的那句话：“消灭那些卑劣小人”(Ecrasez l'infame)——这当然是指天主教会——难

道没有传进他的耳朵？这个并不具有革命思想、专心致志于音乐的莫扎特是否预料到，他所憎恨的大主教科洛雷多——他为对抗此人、为了争取他作为市民和艺术家的独立本应成为“革命者”的！——将是萨尔茨堡的最后一个握有王权和神权的专制者？至少大主教本人肯定是不曾预料到的。

在奥地利——莫扎特按照父亲的愿望于1779年1月重新回到萨尔茨堡的“奴隶制”之下——在玛丽亚·特蕾西亚死后，新的时代也在约瑟夫二世皇帝这位开明的“戴皇冠的革命者”的**改革**之中预先投出了它的影子：在约瑟夫二世统治之下，废除了农奴制，颁布了对犹太人的宽容法令，宣布解散约七百所修道院并使之成为世俗财产，这最后一个举措，正如莫扎特不得不承认的那样，对于传播和发表纯管风琴乐曲是没有多少好处的。

一个**划时代的变革**时期开始了，从社会历史的角度看，在莫扎特自己的创作活动中正在进行着一场转变，这便是从依附于公侯的旧时代音乐家——从巴赫一直到海顿——的应制音乐转变为资产阶级独立艺术家——如贝多芬和舒伯特——的音乐。

为什么我要讲述这一切呢？因为我认为，今天听《加冕弥撒》的人不可忘记那滚滚雷鸣，不可忘记那密布于时代上空而于1789年爆发为巴黎大革命的乌云。王位被一扫而去，圣坛持续不断地受到震动。现代的国家和社会观念在与中世纪封建主义教会的对抗中形成着。而《大弥撒曲》则是巴黎火山爆发、法国大革命和宣布普遍人权以前10年创作的教堂音乐。如果人们了解那滚滚雷鸣、了解那不久便吞噬旧时代的深渊，人们在听这部弥撒曲的强有力的C大调《慈悲经》时，在听

“主，怜悯我们吧！”时，将会是另一种感受。

《慈悲经》

莫扎特一旦不再为萨尔茨堡的“乞丐宫廷”承担义务，便有可能为《慈悲经》谱出完全另一个曲调。科洛雷多大主教在浮华的洛可可时代对他的宫廷作曲家提出的轻盈欢快的要求，很快便不合时宜了。当莫扎特个人看到一个更加严肃的时代迎面走来之后，毕生追求优美的教堂音乐风格的他便谱写了另外一种教堂音乐，他使严肃的旋律成为主调。一年之后，莫扎特写出他的低沉庄严的d小调《慕尼黑慈悲经》(KV341)，随后又写出那部气势恢弘的《1782年c小调弥撒曲》(KV427)的片断，如果此一作品完稿，它将与巴赫的《h小调弥撒曲》和贝多芬的《庄严弥撒曲》并列而成为不朽之作。然而在1791年，法国大革命爆发两年之后，莫扎特死了。

“主，怜悯我们吧”，这是基督徒的古老呼唤。在古代，这本来是对君主或者神明表示敬意的呼唤，而在基督教中则成为教徒对基督的呼唤，成为连祷，它于基督降生后50年在罗马取代了当地流行的祈求形式。^⑩。在《加冕弥撒》中所表达的仍然是对上帝怜悯所怀有的童稚般的绝对信念。是的，莫扎特面对上帝和耶稣基督所完成的是包含着深刻信念和信心的音乐，如果将它当作复活节音乐，它便会渲染一种近乎凯旋式的胜利信念。这一部简洁、有力、洋溢着节日气氛的《慈悲经》表达了莫扎特自己开明的、然而对他却又是理所当然的基督教虔诚信仰。诚然，莫扎特既非宗教思想家，也不具有神学头脑，他尤其不是狂热信徒和私生活中的圣者。然而，对于一个谱写

出这样的音乐的人而言，真实的诚笃信仰便构成一种“秘密支点”。^⑧所以，这一部《主颂》同时又是一种欣慰、欢乐的坚定信念的表露：主，怜悯我们吧！是的，主，你怜悯我们！

Kyrie eleison	主，怜悯我们吧。
Kyrie eleison	主，怜悯我们吧。
Kyrie eleison	主，怜悯我们吧。
Christe eleison	基督，怜悯我们吧。
Christe eleison	基督，怜悯我们吧。
Christe eleison	基督，怜悯我们吧。
Kyrie eleison	主，怜悯我们吧。
Kyrie eleison	主，怜悯我们吧。
Kyrie eleison	主，怜悯我们吧。

《荣 耀 经》

《慈悲经》之后便是《荣耀经》，一篇类似赞美诗的基督教表达赞颂和祈求的祝祷文，它本来是 Ordo missae（弥撒固定部分）之唯一真正的歌唱，即赞歌。《荣耀经》产生于 4 世纪的地中海东部地区，最初是感恩和节庆歌曲，但自 6 世纪以来便在西部地区成为圣体的组成部分。它由赞歌的三个成分构成，可以说是犹太教和基督教精神的整合：首先是天使在圣诞之夜的赞颂（“光荣归于天上的上帝……”），然后是滥觞于希伯来圣经、尔后又受新约影响的对唯一上帝的赞颂（“我们赞美你……”），最后是对基督、主和圣父的唯一儿子发出的祈求呼唤（“主，唯一的儿子”）。这里并非三段式——三位一体的，而

是——自古以来便如此广为传播的——二位一体的对上帝及其儿子的歌唱。在莫扎特的配曲中，它是一首光华四射的、无比统一和谐的、欢乐的祝祷赞歌，它并不盲目追求效果，也没有像洛可可音乐那样卖弄技巧。

试问：这一切还是“**教堂风格**”吗？这一切难道不正是纯世俗音乐，几乎与歌剧音乐（严肃歌剧或者歌剧交响乐）没有什么差别吗？与格里高利圣歌或者帕列斯特里那音乐^②相比，这种音乐不是地地道道的非教堂性的、非礼仪性的音乐吗？这至少在 19 世纪是一种广为流传的教堂音乐观念。当时，法国一位名叫盖朗热的修道院院长将据称为古罗马教堂的格里高利齐唱圣歌奉为唯一的教会理想并宣称它是教堂音乐的普遍准则。在德国，持类似想法的无疑是同时又倾向于浪漫派的教堂音乐改革者和德意志全国凯齐利亚^③协会（1867）创始人维持。在他看来（克雷茨马尔也同样如此），莫扎特的弥撒曲是“教堂音乐堕落”的证明。维持对于《加冕弥撒》——其中几个旋律几年后在歌剧中重又出现——感到愤怒，因为它“将一种歌剧用在教堂之中，这种歌剧是由纯粹为了充满淫欲的音乐的缘故而展示出来的伤风败俗事件构成的……”^④但是，不论是那些 19 世纪反启蒙运动的礼仪复旧的代表人物，还是这些取代理性而将传统神化并试图将圣乐与世俗音乐割裂开来的、与新歌特派、新浪漫派和新经院哲学派为近亲的新格里高利派，他们都不知道或者不愿意知道：音乐上的**教堂风格**是根本不存在的！

某些来自中世纪的教会和格里高利圣歌的旋律原来不也是世俗歌曲、甚至爱情歌曲吗？某些弥撒曲范本原来不也是舞蹈或者征战旋律吗？纯粹的凯齐利亚派不是也还容忍管风琴

(不带乐队!)放在教堂里吗?管风琴在中世纪、文艺复兴时代和巴洛克时代不也是纯世俗的、非常普及的伴奏乐器吗?它不是也曾为舞蹈伴奏吗?伟大的教堂音乐家约翰·塞巴斯蒂安·巴赫不是也像莫扎特那样,不同意从根本上将世俗音乐和宗教音乐割裂开来的主张吗?他不是毫无顾忌地将世俗性的祝愿康塔塔《站在十字路口的赫丘利》的音乐用于他的圣诞清唱剧吗?还有,上面提到的帕列斯特里那的无伴奏合唱艺术和古曲的复调声乐,它们甚至排斥管风琴伴奏,在持续不断的变化中一仍其旧而完全僵化,成为“古代风格的化石”(胡克语^⑤),对于今天的听众而言,它们与当时的世俗牧歌音乐果真有天壤之别吗?不,这类据称是教堂音乐楷模的16世纪教堂音乐,至少像莫扎特一样,与它所处的时代息息相关。莫扎特萨尔茨堡时代的弥撒曲风格以其《加冕弥撒》而得到最完美的体现。教堂音乐风格是不存在的!将宗教的和民俗的音乐分离开来的作法是非历史的。

“光荣归于天上的上帝”:在这歌词、这音乐和这音乐谱写者的生活之间,存在着多么强烈的反差呀!在这已经成为“音乐中不可企及之美的经典作家”^⑥的大师与他所受到那专断的大主教的凌辱之间,还可能存在着更大的反差吗?1781年,当莫扎特递上他的离职申请时,被大主教骂作“瘪三、滑头、无赖”。宫廷大管家阿尔考对三次离职申请不作答复,一脚将莫扎特踢出客厅。莫扎特像一只癞皮狗一样被赶出门外,他的“荣誉”为“在上的”、为向自己索要一切“荣誉”的真正主人所践踏。然而,上天旨意是公正的:莫扎特在大主教于1800年被法国人赶出主教府邸而被逼迫下台,他亲身经历了他的前管风琴师和乐队首席乐师获得世界声誉的盛况,在1812年——

莫扎特离世后二十多年——方才死去。当这位大主教看到，他曾经像对待驯养的动物那样对待的是个什么人物时，他内心会作何感想呢？这个人将他的宫廷作曲家指派到维也纳，在他家将他与佣人安排在一起；他禁止这位具有日益觉醒的资产阶级自我意识和反抗思想的天才作曲家举行公开的音乐会；这个人正是以其封建专制主义当权者的颐指气使而引发了他的首席乐师的辞职要求和与他的最终决裂——当他回忆到所有这一切的时候，他内心会作何感想？“我再也不想听到萨尔茨堡，”莫扎特当时在一封信中对他父亲说：“我对大主教恨得发狂。”^⑧

当然，几年之后，当**巴黎革命爆发**，人头滚滚落地的时候，那种侯爵—僧侣的压迫便随之成为过去。在巴黎，人们再也不谈“光荣归于天上的上帝”，更不谈“和平、和平、和平”（在《加冕弥撒曲》中三次特别加以强调），也不再谈“在受他恩宠的人中间实现和平”！“光荣归于上帝”？正是这种令人遗憾地为教会许多代表人物所推行的狂妄的封建权力造成了严重后果：当时在巴黎流行一个口号：“将教士绑上灯柱！”许多人转而反对一切上帝信仰，因为它曾为那些受到上帝垂恩而进行统治的侯爵、大主教和教士充当遮蔽理性之光、使人停留于未成年和不自由状态的工具。无神论在世界历史上第一次成为政治纲领！1793年11月10日，基督教的上帝，那个在整整12年之前为《加冕弥撒》荣耀称颂的上帝，在巴黎圣母院被赶下圣坛，无神论的理性被宣布为与之对立的神明。现在，光荣归于理性和体现理性的民族主义国家，在祖国的名义下召唤人们坚定地进行民族战争：“前进，祖国的孩子们……”——《马赛曲》代替了《荣耀经》！

一直到**我们这个时代**——试想一下南美的独裁者或者佛朗哥统治下的西班牙——教会始终是非社会的、腐败和衰亡的“旧政权”的支柱。然而，我们学会吸取历史教训了么？今天，我们作为基督徒非常明白，如果人们今天重新唱起“光荣归于天上的上帝”，这并不意味着在对抗“自由、平等和友爱”，像当年对所有法国教会所进行的指摘那样。今天，如果人们要为在人与人之间实现上帝的和平而努力，也无需反对理性与法律、科学与民主。现实主义人生——基于理性上对上帝的信任——在今天也是可能的。而这不正是《光荣颂》最终所要告诉人们的么？因为莫扎特的《光荣颂》的欢呼声以四分之三拍快节奏向前推进着：“我们赞美你，我们歌颂你，我们向你祈祷，我们将荣誉归于你，我们感激你”，这欢呼在对耶稣，在对世界上一切主人中之唯一的主的呼唤中，恰恰在关于宽恕罪孽和“怜悯我们吧”的地方转入小调，这说明，莫扎特——他14岁时曾在西斯廷礼拜堂边听边记录了阿勒格利[®]的《怜悯我们吧》一曲的乐谱，因为原谱既不准复制，也绝不出借，否则将受到教会惩罚——与那个世纪的形形色色的乐观主义相反，现实地考虑到了人生的关键层面，即与失误和罪责有关的层面。

Gloria

Gloria in excelsis Deo
et in terra pax
hominibus
bonae voluntatis
Laudamus te,
benedicimus te,

荣耀经

荣耀归于天上的主
和平属于
他所垂恩的
地上的人。
我们赞美你，
我们歌颂你，

adoramus te.	我们向你祈祷，
glorificamus te.	我们将荣耀归于你。
Gratias agimus tibi	我们感激你，
propter magnam	因为你的主宰
gloriam tuam,	无比伟大：
Domine Deus,	主和上帝，
Rex caelestis,	天上的王，
Deus Pater	上帝和圣父，
omnipotens.	宇宙的主宰。
Domine fili unigenite,	主，唯一的儿子，
Jesu Christe,	耶稣基督，
Domine Deus,	主和上帝，
Agnus Dei,	上帝的羔羊，
Filius Patris,	圣父之子，
qui tollis	你洗却
peccata mundi,	世上的罪——
miserere nobis;	怜悯我们吧；
qui tollis	你洗却
peccata mundi,	世上的罪——
suscipe deprecationem	接受我们的祈祷吧；
nostram,	
Qui sedes	你端坐在
ad dexteram Patris,	圣父的右侧——
miserere nobis.	怜悯我们吧。
Quoniam tu	因为唯有你
solus Sanctus,	是圣者，

tu solus Dominus,	唯有你是主，
tu solus Altissimus,	唯有你是至高至上者：
Jesu Christe,	耶稣基督，
cum Sancto Spiritu:	以圣洁之灵
in Gloria Dei Patris.	敬奉上帝圣父。
Amen.	阿们。

“荣耀归于天上的主，和平、和平、和平属于地上的人。”在莫扎特音乐中，音乐与信仰是怎样联系起来的呢？莫扎特的庄严弥撒曲并不像巴赫的弥撒曲和康塔塔或者韩德尔的清唱剧那样，它不是信仰的福音，绝对不是。但是相反，它也并非表现主体虔诚的舒伯特风格的音乐。它尤其不同于极力要表白个人心迹的布鲁克纳式的浪漫派音乐。莫扎特这部以包罗万有的音乐语言所谱写的弥撒曲是表达开明的天主教诚笃信仰的作品，这种诚笃信仰对一切宗教狂热深恶痛绝，它所凭靠的似乎理所当然的是对恩宠的坚定信念。可以与之相比的是它在其中上演的明丽悦目的巴洛克和洛可可式的教堂。不过，它并非只是一种举行礼拜仪式时演奏的音乐，而完全是（正如哈默驳斥费莱勒时所充分证明的那样）一种**礼拜仪式音乐**，是“被诠释的礼仪”。莫扎特的诚笃信仰和音乐理想既不同于既往者，也有别于后来者。他为弥撒祝祷词所谱写的曲调以其独具的完美，不仅仅构成了沁人心灵、悦人耳目的礼拜仪式空间，即一种既华丽多彩而又感情洋溢的框架，不仅仅构成了虔诚的节日气氛。绝不止此，这种音乐正是发出乐音声响的庆典礼仪自身，正是使客体、即礼仪的祝祷词发出音乐声响的庆典礼仪自身。总而言之，它是一种诠释祝祷词的礼仪音乐，它以其

完美、至纯、尽善使人听到了一点儿那永恒光荣之欢乐的、永恒的天上乐音，即信经曲在结尾所许诺的“未来世界的生活”（vita venturi saeculi）。

《信 经 曲》

Credo in unum Deum,	我们信仰唯一的上帝，
Patrem omnipotentem,	圣父、全能者，
factorem	他创造了一切：
caeli et terrae,	天和地，
visibilium omnium	可见的
et invisibilium.	和不可见的世界。
Et in unum Dominum	我们信仰唯一的主，
Jesum Christum,	耶稣基督，
Filium Dei unigenitum,	上帝唯一的儿子，
et ex Patre natum	在一切时间之前
ante omnia saecula.	为圣父所生：
Deum de Deo,	上帝是为上帝、
lumen de lumine,	光是为光、
Deum verum de Deo	真实的上帝是为真实的上帝
vero,	
genitum, non factum,	所生的，而不是创造的，
consubstantialem Patri;	他与圣父同一本性；
per quem omnia facta-	通过他一切被创造出来。
sunt.	
Qui propter nos homines	为了我们人，

et propter nostram	为了我们得救，
salutem	
descendit de caelis.	他从天上降临，
Et incarnatus est	通过圣灵
de Spiritu Sancto	从童贞玛利亚
ex Maria Virgine，	他获得肉身，
et homo factus est.	他成为人。
Crucifixus etiam pro no-	他为我们被钉上
bis	
sub Pontio Pilato；	彼拉多立的十字架，
passus	他为我们受难
et sepultus est.	被掩埋入土。
Et resurrexit tertia die，	据《圣经》记载，
secundum Scripturas，	他死后三天复活
et ascendit	高高升腾
in caelum，	升上天空。
sedet ad dexteram Patris.	他端坐在圣父右侧，
Et iterum venturus est	他还将再次
cum Gloria，	披着上天的光辉降临，
iudicare vivos	审判生者
et mortuos，	与死者；
cuius regni	他的统治
non erit finis.	将永无尽头。
Et	我们信仰
in Spiritum Sanctum，	那圣灵，

Dominum et vivificantem;	圣灵是主,它赋予生命,
qui ex Patre	圣灵从圣父
Filioque procedit.	和圣子身上走出,
Qui cum Patre	又与圣父
Et Filio	和圣子一起
simul adoratur	接受祈祷
et conglorificatur	垂听光荣颂歌,
qui locutus est	圣灵通过先知
per prophetas.	和唯一圣洁的、
Et unam, sanctam,	天主教的
catholicam	和圣徒的教会
et apostolicam Ecclesiam.	对我们讲话。
Confiteor unum baptisma	我们信奉这唯一的
in remissionem peccatorum.	宽恕罪孽的洗礼。
Et exspecto	我们期待着
resurrectionem mortuorum,	死者的复活
et vitam	和未来世界的
venturi saeculi.	生活。
Amen.	阿们。

《信经曲》,即最初用于洗礼时的信仰表白,最早(以尼西亚公会议和君士但丁堡公会议^⑨所确定的基本形式)来自东

方礼仪，首先被引入西班牙和法兰克地区的弥撒，继之于1000年以后为罗马教会弥撒所采用。自此以后，它便属于星期天和节日礼拜内容之一。从音乐上看，《信经曲》不同于《荣耀经》，它不是一首颂歌，而是一种信仰表白。

所以，《信经曲》在《加冕弥撒》中以对唯一上帝的强有力的信仰表白开始，这种信仰表白在结尾和中间又夸张地以阿们结尾赋格曲式重现。在这一首篇幅最长、内容最丰富的歌曲中，渲染隆重节日气氛与抒发情感的乐段对比强烈而又和谐地互相与轮番出现。莫扎特是这样一位音乐家，他——用格里尔帕泽的一个著名警句来说——“既从无不及，也绝不过分，他始终刚好达到，而又从不跨越他的目标”。然而在这里，他这个天生的戏剧家在配曲时比其他任何作品都更加考虑到歌词结构，即全文以三位一体的形式通过三部分展开：首先是对全能的上帝和圣父——天地的创造者——的信仰表白。然后是对唯一的主耶稣基督——圣子和成为人者、被钉上十字架者和复活者——的信仰表白。最后是对赋予生命的圣灵的信仰表白。这一出神戏剧中的唯一的间歇——非常富于感染力，通过一段单独的四重唱加以强调——是道成肉身的福音：“他成为人”。这个福音突然出人意料地在“被钉上十字架”这个强有力的合唱乐句转入低沉的小调，接着便以欢乐的C大调宣告复活福音。

可见，处于——柔美地、近乎畏怯地谱成的——《信经曲》之中心和转折点上的是**成为人的上帝之子的福音**。在莫扎特看来，对作为上帝之子的耶稣的信仰无疑并非神学问题。不过，这在今天还适用吗？不容忽视的事实是：对于许许多多人而言——包括仔细听莫扎特的《信经曲》的人们——要相信耶

稣即成为人身的上帝之子，可以说是不可思议的。这听起来近乎意识形态宣传，这听起来太像幻像和投影了。

费尔巴赫(L. Feuerbach)，这位将法国启蒙运动极端化了的前神学家^⑨，在19世纪中叶不是曾经断然指出过在成为人的上帝之子的信仰背后所隐蔽着的东西吗？他说，这无非是对成为上帝的人的信仰！基督徒与现代资产者之间的历史性冲突在作曲家莫扎特个案上尚未对他的诚笃信仰造成致命的伤害。但在两代人之后的费尔巴赫身上，这场冲突却以无神论，以貌似真实的人文主义的无神论告终。19世纪为许多人所接受的“费尔巴赫信经曲”是：取代上帝信仰者是对人的信仰，取代对上帝之成为人的信仰者是对人之成为上帝的信仰。上帝概念并非别的什么，而是人性的投影反射；而神性无非是投影于彼岸的普遍人性。于是，费尔巴赫所看见的未来便是：“非信仰取代信仰，理性取代圣经，政治取代宗教和教会，地取代天，劳动取代祈祷，物质困窘取代地狱，人取代基督徒。”

当我们今天听基督教《信经曲》时，必须牢牢记住：今天，任何信仰都不可能避开**宗教批判**。任何信仰都将径直面对投射嫌疑问题。一切信仰无不直接将宗教批判的工具转用到自己本身。然而尽管如此，我们今天却知道，当前将一切价值重新估价的作法并没有保护人免除非人性和野蛮，“基督教灭亡”的预言并没有成为现实。所谓投射论证似乎也已经被识破，因为我的投影，即我与一切人的信仰、希望和爱相联系的投影，实际上却可能与某种完全现实的东西，与上帝的现实是一致的。费尔巴赫之流的启蒙性的乐观主义，即认为关于上帝投影的分析将使上帝信仰本身随之消失，在今天看来其本身便是幻想。“我们信仰唯一的上帝”(Credo in unum Deum)。

然而，任何神学家在今天却又不可不注意到，在这首《信经曲》中，几乎没有哪一个词——从“上帝”一词开始一直到关于“下地狱”、“升天堂”和“永恒的生”的段落——不需要译解成今天的思想和今天的语言。当然，这一切都是神圣化了的礼仪文词，不应被摒弃。只是每个词都要求重新理解而已。

《圣哉经》

上述原则不仅适用于《信经曲》，而且也适用于罗马教会弥撒序列中的第四个构成成分，即《圣哉经》。《圣哉经》包含着《圣经》所有篇章中最古老和最庄严的篇章，这是先知以赛亚在他受召唤的想象中所听到天使撒拉弗“三呼圣哉”的声音（《旧约·以赛亚书》6:3）：“圣哉，圣哉，圣哉……”莫扎特完全让一个合唱，即共体，唱出“圣哉”。《圣哉经》（Das Sanctus）、《三呼圣哉》或者《三圣颂》（Trishagion）可能是从犹太教的祈祷礼拜（Qedoscha）演化而来的，很早便被纳入教会的祈祷仪式之中。自5世纪以来，它以序幕形式结束圣体礼大弥撒的第一部分。

关于为适应今天情况而重新进行解释的必要性，从“主、上帝、万军统帅”（Dominus Deus Sabaoth）的德文新译名便可得到证明。现在，不再译为“万军的上帝”，而是“全权全能的主”。这个三次被呼为圣者的上帝，对于旧约中的先知而言是不可见的。按照《以赛亚书》的记载，只有他穿的长袍的边角在神殿里被人看见过。年轻的基督徒不再念念不忘（当时已遭破坏的）耶路撒冷神殿和那里的至圣者，而是面对宇宙，因为宇宙作为整体证明了上帝之不可侵犯的威严。重要的是：上帝之

隐而不露的神圣性应该被揭示出来，而且应从他显现于世界上的崇高形象着手。所以，歌词说：“天地都充盈着你的崇高形象。”

有哪个作曲家不会以强有力的合唱和乐队的全奏赋予这句话一个热情洋溢的音乐造型呢？因为这是弥撒中最庄严的时刻，紧接着便是宣告圣餐开始：“这是我的身体，这是我的血。”上帝的崇高威仪无比伟大，超越时空，光芒四射，照耀整个造物，他被膜拜着，被以古老的欢呼声“和撒那”^⑩、“天上的和撒那”歌颂着、赞美着。在莫扎特的配曲中，这是一段雄浑的“庄严行板”，其断音节奏颇与《主颂》相近。然而，这是对“上帝威仪”的信仰吗？这在今天还可能吗？

诚然，受过洗礼的犹太人马克思^⑪，这位在宗教批判方面堪为费尔巴赫的最重要门生的人，也熟悉《三圣颂》。但是，他不再认为天地间充盈着上帝的威严。相反，他却宣称，费尔巴赫所进行的宗教批判必将导致对社会矛盾的批判，而最终将发生实际的革命：“天的批判”必将变成“地的批判”，“宗教批判”必将变成“法的批判”，“神学批判”必将变成“政治批判”。宗教——包括它蛊惑性的音乐形式——是“人民的鸦片”。而且还不止此，现在应从深层响起嘹亮的革命号角以取代“天上的和撒那”：“宗教批判将以建立下述学说告终：人对于人是最高的存在，这是推翻一切使人遭践踏、受奴役、被冷落、可任意贬抑的关系的绝对律令。”

是的，宗教在过去往往是**人民的鸦片**，即便音乐——不仅进行曲，还有教堂音乐——也可能起昏迷、麻醉、蛊惑作用。许多基督徒处于一种危险之中：他们耽于音乐的庄严气氛而使自身与“外面的”世界隔离开来，他们沉迷于音乐所产生的宗

教感情世界，以致不再关注时代所提出的实际问题。宗教与音乐都在起人民鸦片的作用。人们当不会不注意到：即便教会各级组织也经常处于危险之中：以庄严的弥撒自我陶醉，将上帝恩赐的胜利喜悦与自己的胜利喜悦混为一谈。

不过，我们也有相反的体验：不仅宗教，而且革命也可能成为人民的鸦片，后者也往往从音乐得到支持。马克思的反宗教的社会主义社会也并没有给我们地球上的任何一个民族带来人间天国。所以，今天不论在东方，还是在西方，越来越多的人感到疑惑：一旦天空阴暗下来，地面上的人果真会生活得更好吗？**现代伟大的意识形态**，不论是追求社会革命进步的，还是追求进化—技术进步的，**作为准宗教都每况愈下**。一些人终于开始理解，“伟大的上帝，我们赞美你”这首歌与其唱给永恒、全能、全知的进步上帝，不如献给那真正的上帝，那全权全能的主：他，那三呼、万呼之为圣者！

Sanctus, Sanctus,	圣哉，圣哉，圣哉！
Sanctus:	
Dominus Deus	上帝，
Sabaoth.	全权全能的主。
Pleni sunt caeli	天和地
et terra	都充盈着
gloria tua	你的崇高形象。
Hosanna in excelsis.	天上的和撒那。

当然，这完全取决于，这个真正的上帝不再戴着新封建主义，或者专制主义的世俗或宗教权威的虚伪面具出现在人的

面前,而是展示他对人挚爱的本来面貌。根据《新约》的记载他是通过拿撒勒的耶稣来展示他这个对人友善的真实面貌的,耶稣以其本质和言行表明自己是上帝的形象。上帝之言变成人的形象。受膏者、弥赛亚以上帝之名降临。“赞颂那以主之名降临者”(Benedictus qui venit in nomine Domini)。

《祝福歌》(Benedictus)自5世纪以来便普遍用于礼拜仪式之中,它与《圣哉经》原本是一体的,后来只是出于礼拜程序的原因又被分开。但是,自第二届梵蒂冈公会议提出礼仪改革以来,它们又尽可能地作为互相连贯的颂词被诵读或者歌唱。为什么呢?因为上帝和为他所指派者是共属一体的。凡认识圣子者,也认识圣父。莫扎特将这首对弥赛亚的赞歌谱写成一个美妙轻柔、自然洒脱和细腻圆润的小快板单独四重唱,将这受赞颂者之对人的友善和受人的爱戴表达得恰到好处、完美无比。《祝福歌》结尾的“和撒那”——为了从音乐上强调与《圣哉经》的统一在这里重,又出现——也是献给那个以主的名义降临者的。关于降临者的单独四重唱甚至可以再一次中断强有力的和撒那合唱。

对于我们听到的这一切还可能提出什么问题吗?谁如果从结构上考虑如此周详,布局如此合理并能够将颂词轻而易举地谱成音乐,谁便理解其中的神学内涵。是的,对他而言,教堂音乐绝不仅仅是“履约义务”,而是“心灵事业”^⑧。正是由于莫扎特音乐这种表现力丰富的宗教内涵,所以它今天仍然在我们的礼拜仪式中演唱——这不同于那种受到喝采的同一个世纪产生的意大利教堂音乐,不同于那些伟大的那不勒斯人、尤其是斯卡拉蒂的弥撒曲。在那个时代,没有任何人的音乐像莫扎特音乐那样历经沧桑至今仍能激起我们的艺术——音乐和

礼仪—宗教的情感。他的宗教音乐表现了一种“天上的欢乐深层”。

当然，人们会发现《祝福歌》并没有提到受难的和死去的基督。但是，这首节奏鲜明而优美的欢乐歌曲绝不是纵情的。莫扎特的性格既不是“平和的”，亦非“超常的”，他是音乐实践的天才，他绝不可能像后来的那个牧师之子尼采以全副激情所作的那样^④将放纵的酒神与被钉上十字架者互相对立起来；尼采在青年时代就不知道有个待人友善的上帝。在尼采的酒神狂诗和他对敌视生活、高度道德化、怀有忌妒心的刽子手上帝的欲爱又恨的心理背后，有着他与现实中的基督教交往的痛苦经验。与这种基督教的基督相比，他认为他自己宁可与那个沉于无底苦难深渊而又重新复活并以此解释生活和全部矛盾的酒神上帝认同。

事实上，假定上帝只是生活的对立概念；假定虚构出“彼岸”概念只是为了否定此一尘世世界的价值；假定灵魂或者精神概念只是用来鄙视躯体，而“灵魂的得救”只能在一个往复于忏悔痉挛与解脱歇斯底里之间的怪圈中达到；假定自我毁灭成为价值标志、成为“义务”、成为“神圣”、成为人身上的“神性”；最后假定在“善良人”这个概念中最后只是偏袒懦夫、失败者、因自己本身而受难者以反对强者、肯定此世者，对未来怀有信念者、未来有保障者，——假定所有这一切是基督教的道德和教义，那么人们自然必定与“酒神”认同而反对“十字架上的受刑者”了。假定是这样，人们便不再成其为基督徒，而只是反基督徒了。

但是，尽管现实存在着的基督教表现出种种自相矛盾的情况，然而从历史上真实的耶稣方面看，情况却又并非如此。

“看啦，这个人！”(Ecce Homo!)^⑤从此一人的角度看，可以说：没有无人之存在的基督徒之存在，没有以人之存在为代价的基督徒之存在，没有与人之存在并列、高于或低于人之存在的基督徒之存在，基督徒之存在即激进的、真正具有人性的人之存在。这便是在《赞歌》的光芒照射下所可能实现的东西；因为“我们的拯救者上帝显出友善与挚爱”(《新约·提多书》)3:4)。是的，赞颂那以主之名降临者。

Benedictus	赞颂那
qui venit	以主之名
in nomine Domini.	降临者。
Hosanna in excelsis.	天上的和撒那。

然而，属于人者还有负面经验，这就是说，不仅有受难、疾病、死亡，而且还有过失和罪。与过失和罪相联系的则是“洗却世上的罪”的象征，那代人受难的“上帝的羔羊”——像代人受难的上帝奴仆一样，这对耶稣也是一个庄严称号。所以，紧接《赞歌》之后，理所当然地便开始祈求呼唤：《上帝的羔羊》。

《羔羊经》

Agnus Dei,	上帝的羔羊，
qui tollis	你洗却
peccata mundi:	世上的罪：
miserere nobis.	怜悯我们吧。
Agnus Dei,	上帝的羔羊，

qui tollis	你洗却
peccata mundi;	世上的罪：
miserere nobis.	怜悯我们吧。
Agnus Dei,	上帝的羔羊，
qui tollis	你洗却
peccata mundi;	世上的罪：
dona nobis pacem.	赐予我们和平。

对于基督羔羊的颂歌也是来自东方礼仪，大约在7世纪被引入罗马教会礼仪。最初，它是在持续较长时间的圣体礼，为信徒擘分圣饼的过程中作为连祷文歌唱的：牺牲的羔羊象征主的躯体，即为我们擘开，分赠给我们的主的圣体。这两个伟大的形象都指主的受难和死。现在，在圣体礼中连续三次，而且一次比一次强烈地呼喊施洗约翰在看见耶稣向自己走来时说的话：“看哪，那洗却世上的罪之上帝的羔羊！”（《新约·约翰福音》1:29）

天主教徒在说“上帝的羔羊”时是什么感受，莫扎特在当时的莱比锡托马斯合唱队队长家中曾表示，这是新教徒所不可能理解的。他也许是对的。^⑥在这首弥撒歌曲的祈求和代人祈祷中，至少没有呼唤任何一个圣者，甚至没有呼唤玛利亚作为中介者，而是只呼唤唯一一个圣者，即上帝的弥赛亚、上帝的羔羊：“主，怜悯我们吧！”在这里，“怜悯我们吧”两次出现，莫扎特一反通常的音乐传统，不是让独唱与合唱相互交替，而是让高音单独演唱，这里采用的是美声唱法，它在中音、次中音和低音结束时方才自然地转入尾声的全体合唱。这一点也足以证明，莫扎特不仅是独立自由的，而且也是具有神学敏感

的音乐家。祈求怜悯最初由一个领唱——以一种发自内心稍慢的行板形式。一个人站在上帝之前祈求怜悯，接着合唱便汇合进来。

最后，节奏和速度的转换也是很引人注目的。人民的一致请求是以速度逐渐加快的行板表现的：“赐予我们和平！”我们根据传说知道，早在1281年，在萨尔茨堡举行的一次宗教会议上就附加规定了这一特别的要求和平的祈祷：“主，赐予我们和平！”但在莫扎特的配曲中，这一祈求成为表示信任和感激的、令人感到安慰和鼓舞的欢呼：“赐予我们和平，是的，主，你将给予、你将赐予我们和平、解救和幸福。”

这一切无疑都证明，**莫扎特的宗教音乐是不带神学反思的、音乐性的礼仪**。如果说莫扎特这位创意和严谨乐曲的大师在他的音乐中也可能从神学上表达出某种特殊的东西，甚至某种真正普世教会思想的话，这便是对于生活的一切负面烘托以信任气氛，便是对得救怀有坚定信念的、大写的“肯定”。对此，特别喜爱莫扎特的弥撒曲的，并称在伊文斯通世界教会理事会全体会议上曾演出《加冕弥撒》的新教神学家巴特是如此表述的：“这是他的音乐所固有的激动人又安抚人的性质：它显然来自这样一个高层面，从此一高层面上（人们在那里会认知一切！）同时观察到了此在的右侧与左侧，即欢乐与悲痛、善与恶、生与死的现实及其局限。”^⑧

生与死：1787年4月4日，仅仅在他过早离世的前四年，31岁的莫扎特在给他病势垂危的父亲写的信中谈到他也曾对他的朋友说过的话：“……我每天上床前都要思忖再三，也许我——尽管我如此年轻——第二天将不复存在，所有那些认识我的人中不致有哪一个人会说，我在与人交往中恍然不

悦或者心情悲伤。为了这一种幸福感，我永远感激我的创造者并由衷地祝愿我周围的每个人都能得到这种幸福感。”^⑧

注 释：

- ① 见利奥波德·莫扎特 1785 年 2 月 16 日的信，转引自：《莫扎特书信与文献全编》，卷 I—VII，Kassel 1962—75，由鲍威尔（W. A. Bauer）和多伊奇（O. E. Deutsch）辑录，由艾伯尔（J. H. Eibl）注释。此一《全编》下面简称《书信集》。据这封信记载，海顿曾经说：“上帝明鉴，我作为一个诚实的人对您说，您的儿子是我所认识和知道的最伟大的作曲家：他有鉴别力而又掌握最伟大的作曲理论。”除书信之外，对了解莫扎特生平具有重要意义的还有：《莫扎特生平文献汇编》，Kassel 1961，辑录和诠释者：多伊奇；《补遗与校正》，Kassel 1978，辑录者：艾伯尔。
- ② 参阅巴特：《莫扎特》，苏黎士 1956。
- ③ 参阅希尔德斯海默：《论莫扎特》，法兰克福 1977。
- ④ 巴特：《教会教义学》，卷三/3，苏黎士 1950，第 337 页。
- ⑤ 巴特：《莫扎特》，第 16 页。
- ⑥ 希尔德斯海默，第 372 页。
- ⑦ 同上。
- ⑧ 重要文献有同时代人所写的传记：尼森（G. N. v. Nissen）：《莫扎特传》，根据莫扎特的遗孀康士坦莎·封·尼森（C. v. Nissen）辑录的书信原件和一切有关他的文献写成并有许多附录、拓片、乐谱和一份摹真件，1828 年在莱比锡出版；尼姆切克（F. Niemetschek）：《皇家乐队长莫扎特生平》，Prag 1798。

奠定历史性莫扎特研究的是雅恩（O. Jahn）的里程碑式的三卷本《莫扎特传》（1856—59 年出版，修订第二版 1867 年出版）；阿伯特（H. Abert）对该书重新甄选和增补写成的《莫

扎特》(雅恩的《莫扎特传》的修订和增补新版,1907年于莱比锡出版第一、二卷)。

- ⑨ 迄今仍有重大价值的是舒利希(A. Schurig)的《莫扎特的生平和创作》,卷 I—II 于 1913 年在莱比锡出版。另外还有维策瓦(Th. de Wyzewa)和圣—福克斯(G. de Saint—Foix)的《莫扎特传》,卷 I—V 于 1936—1946 年在巴黎出版,该书通过风格研究将莫扎特的创作划分为 34 个阶段。

较新的莫扎特传记中重要的有:勃姆加滕纳(B. Paumgartner):《莫扎特》,苏黎士 1967;爱因斯坦(A. Einstein):《莫扎特的性格与作品》,纽约 1967(新版于 1968 年在法兰克福出版);申克(E. Schenk):《莫扎特传》,美因茨/慕尼黑 1989;埃伯尔《莫扎特生平纪事》,Kassel 1965;普拉伦(K. Prahlen)编:《莫扎特生平创作编年》,威斯巴登 1969;胡钦斯(A. Hutchings):《莫扎特传》,第一卷:《作为人的莫扎特》,第二卷:《作为音乐家的莫扎特》,德文版巴姆(Baarm)1976。

- ⑩ 莫扎特于 1781 年 5 月 9 日至他父亲的信,载:《书信集》卷三,第 112 页。
- ⑪ 今天看来,可使莫扎特得到慰藉的是,他今天至少在萨尔茨堡天主教徒中得到更多理解:据 1990 年民意调查统计,65% 的萨尔茨堡天主教徒(在独立者和领导层中甚至达到 85%)不太满意或者根本不满意大主教强加于他们的工作。
- ⑫ 关于莫扎特参加共济会的情况,参阅伊尔门(H. J. Irmen):《莫扎特—秘密社团成员》,Neusfadt/Arisch 1976。早在 1780 年,父亲利奥波德·莫扎特就亲自为自己和儿子登记加入十字兄弟会,参阅胡默尔(W. Hummel):《萨尔茨堡平民医院教堂圣十字兄弟会员手册》,载:《萨尔茨堡卡罗琳·奥古斯都博物馆 1959 年年鉴》,1960 年出版,第 205—221 页。为我提供胡默尔和下文曼卡尔的文献者为大主教区档案馆馆长辛特麦耶尔博士,在此谨致谢意。
- ⑬ 希尔德斯海默,第 375 页。

- ⑭ 同上,第 284 页。
- ⑮ 同上。
- ⑯ 莫扎特:1778 年 2 月 4 日从曼海姆写信给父亲的信,载:《书信集》卷二,第 252 页。
- ⑰ 几天以后,他的母亲安娜·玛丽·莫扎特说:“我每天祈祷,愿上帝阻止这次旅行,上帝保佑!这里的大多数人不相信宗教,全是持自由思想的人,没有人知道,这正是沃尔夫冈没有同行的原因,否则,我们只会成为笑柄。”1778 年 2 月 22 日从曼海姆致父亲的信,载:《书信集》卷二,第 291 页。
- ⑱ 希尔德斯海默,第 373 页。
- ⑲ 这个各方面都可信的记载出自托马斯学校学生、音乐家和莱比锡《音乐汇报》创刊人洛赫里茨(F. Rochlitz),他在 1798 年至 1801 年在该报发表《莫扎特生活中的真实故事》。这段引文载 1800/1801 年度第 494 页以下。
- ⑳ 帕特:《莫扎特》,第 9 页。
- ㉑ 莫扎特 1778 年 7 月 9 日从巴黎致父亲的信,载:《书信集》卷二,第 396 页。
- ㉒ 帕特:《莫扎特》,第 10 页。
- ㉓ 公会议,即梵蒂冈公会议,是天主教会在梵蒂冈召开的世界性最高教务会议。共二届,第一届召开于 1869—1870 年,第二届于 1962 年开始,1965 年结束,以天主教内部改革和基督教各派合一为主题。——译者
- ㉔ 帕特:《莫扎特》,第 8 页。
- ㉕ 同上。
- ㉖ 帕特:《莫扎特》,第 12 页。
- ㉗ 绍尔(Saul),传说为以色列第一个国王,大卫(David)为扫罗的女婿,善奏竖琴,后亦为以色列国王。——译者
- ㉘ 希尔德斯海默,第 20 页。
- ㉙ 爱因斯坦(A. Einstein):《莫扎特的性格和作品》,纽约 1945,新版(1968),第 14 页。

- ③⑩ 转引自弗拉默(E. H. Flammer):《从诺奴和亨泽看作为作曲问题的政治音乐》,Baden-Baden 1981,第116页。
- ③⑪ 巴尔塔萨(H. U. v. Balthasar):《告别三重奏》,载:《莫扎特面面观》,编者:沙勒(P. Schaller)和屈纳(H. Kühner),1956,第279—288页。这位天主教神学家甚至认为:“那永恒的美藉助一个真实的尘世躯体发出的最终超越一切告别的启示在其他任何地方都可能以虚空的幻象或者甚至以亵渎的形式出现,而在这里,在天主教的形成人身的空间,却成为带给人以幸福的现实。”(同上)后来,巴尔塔萨对莫扎特采取了比较冷静的看法,参见他的《圣神戏剧学》卷二/1,1976,第244页。
- ③⑫ 在巴特之前的另一位莫扎特崇拜者基尔克果,根据《唐·乔万尼》清楚地对审美的、伦理的和宗教的生存形式作了必要的区分,他反对德国的唯心主义及对人的理想化,重新明确了“上帝与人之间的无限差别”。
- ③⑬ 巴特:《莫扎特》,第33页。
- ③⑭ 绍伯特(J. Schobert,1740—1767),德国羽管键琴演奏家和作曲家;瓦根塞尔(D. G. Ch. Wagenseil,1715—1777),奥地利作曲家;萨马蒂尼(G. B. Sammartini,1700—1775),意大利作曲家;皮西尼(N. V. Piccini,1728—1800),意大利作曲家;派西洛(G. Paisiello,1740—1816),意大利作曲家。——译者
- ③⑮ 德文天主教的,即 Katholisch,源自希腊文,原意为:完整的、普遍的、大公的。天主教会(Katholische Kirche)一词的本义是“普遍教会”,以区别于其他任何专一教会(Sonderkirche)。所以,中文又译作公教。在这里将 die Katholizität 以及下文的 das Katholische 按其本意分别译为大公性、大公品格,意即普遍性。——译者
- ③⑯ 参阅注8所引舒利希的著作。对于舒利希的莫扎特图像,俄罗斯音乐鉴赏家齐切林(列宁领导下的年轻的苏维埃共和国第一任外交部长)进行了严厉批评。齐切林(G. W. Tschitscherin):《试论莫扎特》,Neuauflage Reinbek b. Ham-

burg 1987。

- ③⑦ 希尔德斯海默，第 10 页。
- ③⑧ 这一切与本文没有多大关系。关于这位当今如此广为人知，而且以各种手段和媒介广为传颂的人物的生活所表现出的人性的、过分人性的品格，今天有足够的文献可供查阅，如，关于莫扎特与他严厉而具有音乐天赋的父亲，与他慈祥但对音乐却不甚了了的母亲和他的姐姐娜纳儿(玛丽亚·安娜)的双重关系，关于与上文提到的表妹(玛丽亚·安娜·特克拉)和与他所钟情而最终表示拒绝的 15 岁的女歌唱家阿露西亚·韦伯的近乎柏拉图式的关系。后来，莫扎特与阿露西亚姐妹中的二姐康士坦莎结婚，总的看这是一件不坏的婚配。但在今天，在传记作家中有人认为，这是“建立性爱默契基础上的”(希尔德斯海默语，第 264 页)谅解行为。
- ③⑨ 美国一些激进的批评者，如新近的苏姗·麦克莱利，甚至认为可以在和谐完美的 G 大调钢琴协奏曲(KV453, 1784 年)中发现明显的社会异化。据称，这表现在乐队与独奏者的对抗之中，因为独奏者为乐队的过分强大的社会契约而牺牲了个人需求，而明丽的终曲只是在粉饰这种压抑而已。——试问如果马克思听过莫扎特的音乐，他会作出如此马克思主义的解释吗？参阅：塔鲁斯金(R. Taruskin)：《消费者莫扎特——从上帝之子到音乐雅皮士》，载：1990 年 9 月 14 日《国际先驱论坛报》。
- ④⑩ 希尔德斯海默，第 11 页。
- ④⑪ 同上，第 319—343 页。
- ④⑫ 参阅维尔纳—耶森(A. Werner-Jensen)：《勒克拉姆音乐手册》的《莫扎特，卷一：器乐作品》，Sfuttgart 1989，第 208 页。
- ④⑬ 布索尼(F. Busoni)：《音乐之本质和统一性》，新版《布索尼文集》，柏林 1956，编者：赫尔曼(J. Herrmann)，第 143 页。
- ④⑭ 希尔德斯海默，第 42-44 页，第 50 页以下，第 370 页。
- ④⑮ 巴特：《莫扎特》，第 23 页。

- ④⑥ 同上,第 45 页。
- ④⑦ 巴特:《莫扎特》,第 11 页以下;本书 22 页。
- ④⑧ 参阅巴特:《教会教义学》,卷 III/3,第 338 页。
- ④⑨ 黑塞(H. Hesse):《草原狼》,1927,载:《黑塞全集》卷七,法兰克福 1970,第 370 页。
- ⑤⑩ 《黑塞全集》卷七,法兰克福 1970,第 211 页。
- ⑤⑪ 莫扎特于 1778 年 7 月 3 日从巴黎写的一封令人震惊的信与此一说法恰恰相反,这封信是给世交布林格(A. Bullinger)的,他请他尽可能徐缓地告诉他父亲关于母亲去世的情况,见《书信集》卷二,第 309 页以下。
- ⑤⑫ 希尔德斯海默,第 86,204 页。
- ⑤⑬ 苏波尼克(R. R. Ssbotnik)也步希尔德斯海默的后尘,参阅上引塔鲁斯金的文章(注 38)。
- ⑤⑭ 莫扎特:1778 年 7 月 3 日(母亲离世的一天)从巴黎致父亲的信,载:《书信集》卷二,第 389 页。
- ⑤⑮ 利奥波德·莫扎特:1771 年 10 月 18 日从萨尔茨堡致儿子的信,载:《书信集》卷二,第 75 页。
- ⑤⑯ 希尔德斯海默,第 325 页。
- ⑤⑰ 参阅曼卡尔(J. Mancal):《利奥波德·莫扎特(1719-1787)——一个奥格斯堡人逝世二百周年纪念》Augsburg 1987,第 1-23 页。
- ⑤⑱ 参阅帕尔哈默(J. Parhamer):《历史教理问答——圣经故事中的基本信仰与道德学说》,Wien 1749。
- ⑤⑲ 坎尼修斯(P. Canisius):《基督-天主教城乡通用教理教科书》,Graz 1722,第 2 页。对于人怎样相信、期待和热爱这个唯一的、至高无上的上帝威权问题,答案说:“人应经常发自肺腑地说:啊,我的上帝!你是至高的善:你是唯一的、全能的、永恒的上帝!你是万物的创造者:一个以其业绩裁决、奖罚一切人的公正上帝。啊,我的上帝!我信仰你,我期待你,我热爱你,我愿为你侍奉,只要我一息尚存,我愿永远在你身边。”在

此谨向因斯布鲁克大学神学院教理学与宗教教育系的布兰德(R. Brandl)博士致谢。感谢她为我提供了这份资料。

- ⑥0 莫扎特:1778年7月9日从巴黎致父亲的信,载:《书信集》卷二,第394页。他的父亲利奥波德在晚年也曾回忆到他失去最早的三个孩子以后的艰难时期,他当时的心情与莫扎特相似:“我忍受这一切既成事实。我总是在想,如果我们仔细观察一下我们人对上帝,对我们的邻人和对我们自己所应尽的责任和应怀有的爱的话,便会发现,上帝在一切事情上都是按照他的神圣旨意对待我们的。”(同上,第38页)
- ⑥1 莫扎特:1778年4月4日从维也纳致父亲的信,载:《书信集》卷四,第41页。
- ⑥2 洛赫里茨(参见注18),第494页以下。
- ⑥3 希尔德斯海默,第350页。
- ⑥4 布劳恩贝伦斯(V. Brauenbehrens);《莫扎特在维也纳》München-Mainz 1986,第384页。
- ⑥5 莫扎特:1787年4月4日从维也纳致父亲的信,载《书信集》卷四,第41页。
- ⑥6 希尔德斯海默,第344页。
- ⑥7 在此谨对音乐理论家和作曲家考马(K. M. Komma)教授表示谢意,是他向我提供了这些音乐例证和某些其他方面的启发。
- ⑥8 参阅洛赫里茨,第493页。
- ⑥9 关于莫扎特之死和安葬的详细情况,参阅布劳恩贝伦斯的描述,他纠正了某些传闻,见布劳恩贝伦斯,第426-452页。
- ⑦0 《新约·使徒行传》,第17章27节。
- ⑦1 关于这一点,参阅拙著:《上帝存在吗?——答近代上帝问题》,München 1978,第二章第二节:关于自然神学之争。按照巴特的《教会教义学》的说法(卷三/3,第337页),莫扎特的音乐首先属于创世说之内,然后才可列入末世论。哈默(K. Hammer)在巴特和比德尔(W. Bierder)指导下完成的博士

论文:《莫扎特——一种神学解释。论神学人类学》(苏黎世1964),将莫扎特音乐的伦理人类学内容与圣经人类学之相关内容进行了比较。

- ⑦② 阿多尔诺(Th. W. Adorno)和科高(E. Kogon):《启示还是自律理性》载:《法兰克福辑刊》13(1958),第484-498页。
- ⑦③ 转引自塔鲁斯金。参见注38。
- ⑦④ 关于莫扎特的教堂音乐,参阅:费莱勒(K. G. Fellerer):《莫扎特的教堂音乐》,Salzburg 1955;盖林格(G. Geiringer):《教堂音乐》,载:兰顿(H. C. R. Landon)和米彻尔(D. Mitcher)编:《莫扎特音乐手册》,London 1956,第364-376页;陶舍特(R. Teuschert):《莫扎特与教会》载:内特(P. Nettl):《莫扎特》,Frankfurt 1955,第67-79页;塞恩(W. Senn):《莫扎特》,第一辑:《宗教歌曲》,Kassel 1975。
- ⑦⑤ 关于莫扎特的萨尔茨堡时代,参阅辛特麦耶(E. Hintermaier):《1700-1806年的萨尔茨堡宫廷乐队——组织和人员》,Salzburg 1972;荷尔博克(F. Hölböck):《莫扎特——萨尔茨堡大教堂管风琴师和他与天主教会的关系》,Stein a. Rh. 1978;施密特(M. H. Sdimied):《莫扎特和萨尔茨堡传统》,Tutzing 1976;斯坦内克(C. F. V. Sterneck):《试论莫扎特——他在萨尔茨堡的朋友圈》,Salzburg 1896。
- ⑦⑥ 参阅马丁(F. Martin):《科洛雷多伯爵(1772—1803)》,载他的著作:《巴洛克时代(1578—1812)的萨尔茨堡的侯爵》,1952,第225-256页。
- ⑦⑦ 莫扎特:1776年4月4日致马蒂尼的信,载:《书信集》卷一,第533页。
- ⑦⑧ 穆夫提(Mufti):伊斯兰法典解释者。——译者
- ⑦⑨ 莫扎特:1777年9月23日致父亲的信,载:《书信集》卷三,第7页。
- ⑧⑩ 关于罗马天主教弥撒礼规之不同成分的历史解释,参阅容格曼(J. A. Jungmann):《庄严弥撒——罗马天主教弥撒之沿革》,

Wien 1949.

- ⑧① 哈默(K. Hammer):《莫扎特——一种神学解释。论神学人类学》,Zürich 1964,第 355 页。
- ⑧② 格里高利圣歌(Gregorianischer Gesang)、格里高利齐唱圣歌(Gregorianischer Choral):拉丁罗马教会礼仪圣歌,单音部无伴奏独唱或合唱演出。据称为罗马教皇格里高利一世(Gregor I,540—604)主持编订。帕列斯特里那(G. P. da Palestrina,1525—1594),集中世纪罗马天主教音乐之大成的音乐家。其作品多为中世纪教会调式和复调无伴奏合唱形式。——译者
- ⑧③ 凯齐利亚(Caecilia),罗马教会殉道圣女,死于 230 年。自 15 世纪以来被奉为教堂音乐保护神。——译者
- ⑧④ 转引自费莱勒,第 11 页。
- ⑧⑤ 胡克(H. Hücke):《教堂音乐》,载:《音乐大辞典》Freiburg 1981,卷四,第 339-344 页。
- ⑧⑥ 哈默,第 124 页。
- ⑧⑦ 莫扎特:1781 年 5 月 9 日从维也纳致父亲的信,载:《书信集》卷三,第 112 页。
- ⑧⑧ 阿勒格利(G. Allegri,1582-1652),意大利作曲家。他创作的《怜悯我吧》(“Miserere”)在很长一段时间是西斯廷礼拜堂(教皇西斯图四世[Sixtus IV]在位时在梵蒂冈内修建的小教堂)举行耶稣受难纪念活动时最常演出的节目。——译者
- ⑧⑨ 尼西亚公会议,指在小亚细亚尼西亚城(Nizäa)举行的基督教世界性主教会议,共有两次,第一次在公元 325 年。会议确定上帝圣父、圣子、圣灵三位一体;强调圣子和圣父本体同一。会议以此为内容编订《尼西亚信经》。这正是这里所引的《信经曲》的内容。可见作者指的是这次会议,而不是公元 787 年举行的第二次会议。

君士但丁堡公会议:在君士但丁堡举行的基督教世界性主教会议,共有四次,第一次会议在公元 381 年,会议确认

《尼西亚信经》并载入圣灵与圣父、圣子同样具有神性的内容，从本书上下文看，作者指的是这次公会议。——译者

- ⑨⑩ 参阅拙著：《上帝存在吗？》：“上帝——人的投射？——论费尔巴赫”。
- ⑨⑪ “和撒那”(Hosiana)，来自希伯来文，原为对进入耶路撒冷的耶稣表示欢迎的呼喊声。——译者
- ⑨⑫ 拙著，《上帝存在吗？》，kap. C I：上帝——一种受利益制约的慰藉？——论马克思。
- ⑨⑬ 费莱勒，第10页。
- ⑨⑭ 参阅拙著《上帝存在吗？》DI：虚无主义的兴起——论尼采。
- ⑨⑮ Ecce Homo：语出《新约·约翰福音》，第19章第5节。这是下令将耶稣钉上十字架的罗马帝国驻犹太总督彼拉多，在向人们介绍受到鞭挞、头戴着荆棘王冠的耶稣时讲的一句话。——译者
- ⑨⑯ 关于这句话的解释，参阅上文“论题二：宗教的？”。
- ⑨⑰ 巴特：《莫扎特》，第22页
- ⑨⑱ 莫扎特：1787年4月4日从维也纳致父亲的信，载：《书信集》卷四，第41页。