

贝多芬《庄严弥撒》中的 仿古与象征手法

| 文 > 刘小龙

贝多芬的《庄严弥撒》是作曲家晚年创作的唯一一部大型的宗教音乐作品。为了创作它,贝多芬经历了将近四年的艰苦劳作,终于完成了自己一生中“最伟大的杰作”^①。20世纪50年代以来,西方研究者对这部作品的关注度不断增加。人们竞相讨论这部作品的伟大之处,其中一个重点就是对《庄严弥撒》创作手法的分析和探究。德国音乐学家沃伦·科肯德尔(Warren Kirkendale)在他的论文《通往贝多芬《庄严弥撒》古老观念的新途径》(1970)中指出,“今天,我们发现贝多芬不仅把传统的思想保持到相当的高度,还把更多古老的、被掩埋的传统加以恢复,并且运用无与伦比的自由的、个性化的语言塑造出属于贝多芬所处时代的音乐形式。”^②科肯德尔向人们表明,贝多芬在《庄严弥撒》中不

仅批判性地继承了古典主义的弥撒创作风格,还表现出对更加久远的弥撒音乐传统的强烈兴趣。这种兴趣一方面来自于作曲家晚年对古代音乐文献的关注,另一方面也与他在弥撒领域怀有的创作抱负有关。为了创作具有总结意义的“真正的教堂音乐”,贝多芬需要在对古代弥撒创作成就的学习和借鉴中汲取滋养,使自己在创作《庄严弥撒》时具备更加深厚的宗教内涵和历史积淀。与此同时,贝多芬非常注重对巴洛克时期音乐象征手法的挖掘和应用,使他在具体创作中能够超越时代与风格的限制,达到对个人宗教思想的自由表达。贝多芬在创作《庄严弥撒》时对历史风格的继承和应用久以成为研究者们共识,然而,集中针对这个问题加以分析性研究的文章却相当少见。^③笔者希望

① 贝多芬在个人书信中曾经两次提到《庄严弥撒》是他创作的“最伟大的作品”。1821年11月13日,贝多芬致信柏林出版商阿道夫·马丁·施莱辛格,其中提到“我借此机会向你介绍你所打问的弥撒的主题。这是我最伟大的作品之一,如果你打算出版的话,我可能会让你拥有它。”另一封信是贝多芬于1822年6月5日寄给莱比锡出版商卡尔·弗里德利希·彼得斯的。我所创作的最伟大的作品是一部包括合唱、四声部独唱和大型管弦乐队的大型弥撒。”两封信参见 Emily Anderson, *The Letters of Beethoven* (Vol. II), Macmillan Press, (London, 1961), 信件编号:1060-1079。

② 参见 Warren Kirkendale: “New Roads to Old Ideas in Beethoven’s *Missa Solemnis*”, in *The Creative World of Beethoven*, ed. P. H. Lang (New York, 1971), 第164页。

③ 在这个方面为数不多的研究论文包括: Warren Kirkendale: “New Roads to Old Ideas in Beethoven’s *Missa Solemnis*” (1971); William Kinderman: “Beethoven’s Symbol for the Deity in the *Missa Solemnis* and the Ninth Symphony”, *19th Century Music* 9 (1985—6); Birgit Lodes: “When I try, now and then, to give musical form to my turbulent feelings” *The Human and the Divine in the Gloria of Beethoven’s Missa Solemnis*, *Beethoven Forum* 6, (Lincoln & London, 1998)。这些文章部分地涉及了《庄严弥撒》中仿古与象征方面的创作特征,却没有将其作为核心内容重点论述。至今,关于这个方面较为系统的音乐分析尚属空白。

通过音乐分析获知贝多芬创作手法的微妙之处,以及他在如此设计中怀有的历史情感。

一、《庄严弥撒》中的仿古手法

从作曲技术角度来看,《庄严弥撒》中的仿古手法主要表现为对文艺复兴晚期“古代风格”(Stile antico)的追求和模仿,以及中古调式的应用。在圣咏式合唱的写作方面,贝多芬追随的创作范本主要来自文艺复兴时期意大利作曲家乔瓦尼·皮耶路易吉·达·帕莱斯特里那(Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1525—1594)的无伴奏合唱作品。^④在中古调式的应用方面,贝多芬创作《庄严弥撒》之初曾经研究了乔塞弗·扎利诺(Gioseffo Zarlino, 1517—1590)的《和声的体制》(Istitutioni Armoniche, 1558)和亨利希·格拉瑞安(Heinrich

Glarean, 1488—1563)的《十二调式论》(Dodekachordon, 1547),从中获得了对中古调式应用的理论参照。^⑤

根据笔者的统计,《庄严弥撒》中带有仿古特征的音响片段分布于作品的各个乐章。它们有的隐藏在主要旋律之下作为陪衬和背景;有的虽然篇幅不大,却有着独特的表情意义,夹在乐段中间起衔接作用;还有的则突显于乐章的核心部分,成为饱含深意的音乐亮点。需要说明的是,贝多芬将带有仿古特征的音乐片段安排在弥撒之中,从根本上是为了特定经文内容的表现需要。它使部分段落回归久远的时代,与其他段落产生历史性的风格差距。由于篇幅所限,笔者只选取每种功能类型最具代表性的音乐片段加以分析,从中发现仿古特征给这部弥撒带来的独特韵味。

乐章	小节数	功能	创作特征
慈悲经	60—64	衔接	二重模仿
荣耀经	43—66	衔接	合唱队齐唱
	282—287	陪衬	合唱声部模仿
	429—440	陪衬	男声合唱齐唱
	462—487	陪衬	合唱声部模仿
信经	56—59	衔接	合唱二重模仿
	125—143	独立	圣咏式独唱, 旋律模仿, 多利亚调式
	188—193	衔接	合唱队齐唱, 混合利底亚调式
	267—289	独立	合唱部分诵经式演唱
圣哉经	444—455	陪衬	合唱队齐唱
	12—33	独立	旋律模仿+齐唱
	114—117	陪衬	合唱队男低音齐唱
羔羊经	156—159	衔接	合唱声部模仿
	123—126	独立	无伴奏合唱

④ 帕莱斯特里那是文艺复兴晚期最重要的教堂音乐作曲家。由他开创的旨在荣耀上帝的无伴奏弥撒作品被后人尊为“古代风格”的代表。根据《新格罗夫音乐与音乐家词典》(2001年版)的定义,“古代风格”代表着那些与文艺复兴的复调音乐相联系的“过时的”音乐特征,例如简短节拍(避免舞蹈节奏)、模仿织体、对不协和音响的传统处理、为整个合唱队记谱,以及来自帕莱斯特里那的平稳的旋律风格。长久以来,“古代风格”的源头被广泛认为来自不朽的帕莱斯特里那风格。在他1594年去世以后,罗马的继任者部分为了表达敬意,部分为了保持他所建立的对仪式与音乐的联合,将他的风格作为圣乐创作的典范,亦同时成为“旧风格”的代表。“古代风格”这个术语直到1640年前后才出现,后来经过数十年的发展,成为那些旨在复兴帕莱斯特里那风格的理论书籍和作品的风格标志。例如约翰·约瑟夫·福克斯(Johann Joseph Fux)的《艺术津梁》(Gradus ad Parnassum, 1725)以及A.斯卡拉蒂和F.杜兰特模仿帕莱斯特里那的教堂作品。

⑤ 这些著作是贝多芬从鲁道夫大公私人图书馆,或委托出版商卡尔·彼得斯从罗布科维茨宫廷图书馆搜集而来的。其相关证据参见1819年底到1820年初贝多芬用过的对话本。

(一) 具有陪衬功能的仿古性段落

对于此类片段,笔者重点分析一处陪衬性乐句。这个陪衬性乐句出现在降福经部分的引子中。当独奏小提琴在两支长笛的伴随下共同演奏出象征基督降临的下降音型时,男低音合唱声部用类似念诵的低沉音调唱出“奉主名而来的,当受赞美。”这个隐秘的乐句使全段的重要唱词先现出来,对上方的器乐旋律具有注解作用。^⑥

此外,其他具有陪衬功能的仿古乐句还出现在荣耀经和信经赋格的末尾部分,同样以近似圣咏的风格创作而成。这些陪衬性乐句与上方的主要旋律形成风格上的对比,通过低回、内省的吟唱式旋律赋予整个段落浓重的历史感和宗教气质。贝多芬企图在《庄严弥撒》中增加音乐风格的历史深度,这种创作倾向在陪衬性的仿古乐句中已经初露端倪,而在具有衔接性或独立意义的仿古段落中则表现得更为明显。

(二) 具有衔接功能的仿古性段落

具有衔接功能的仿古性段落与前后乐段表现出顺承或转折两种关系。前者真正充当乐段的连接性因素,将音乐前后顺畅地联系在一起。一个比较突出的例子出现在圣哉经中。在该章第156至159小节里,合唱队反复唱出“奉上帝之名”(in nomine Domini)一句,音响气质内省、神秘。该唱词是对之前独唱乐段末尾的重复,带有补充终止的性质。合唱队的插入为终止部分增添了浓厚的音响背景,同时也为器乐段的再现做了铺垫。

仿古性段落表现出的转折关系大多与经文的叙述内容变化有关。作曲家把带有仿古特征的乐段安插其中,将文词叙述中的转折与对比通过不同风格的音乐展示出来。

《庄严弥撒》中最具代表性的转折性仿古段

落出现在信经的“复活”(Resurrexit)部分。作曲家以无伴奏合唱的形式为“他在第三天复活,根据经书的记载”(Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas)一句谱曲,采用混合利底亚调式。该段落首先从男高音声部进入,两小节后又变为四声部齐唱。它以高昂的气势宣告基督的复活,与前段“被埋葬”(et sepultus est)中悲痛、哀悼的音调情绪形成鲜明对比。这是信经乐章乃至整部弥撒曲中最具戏剧性的音乐转折点,标志着基督的胜利已经到来。

(三) 具有独立意义的仿古段落

具有独立意义的仿古段落规模一般较长,能够表达完整的音乐内容和情景。在《庄严弥撒》里,此类段落最为典型的当属信经中的“诞生”部分。整个乐段自该章第124小节开始,音乐从不太快的快板(Allegro ma non troppo)转入柔板(Adagio)。独唱男高音首先唱出“诞生”主题,其旋律带有格里高利圣咏虔诚、神圣的音响特征。^⑦“诞生”部分采用多利亚调式(Dorian Mode),它的出现暂时排除了大小调体系的功能属性,在音响氛围上回归

^⑥ 沃伦·科肯德尔将这个短小乐句称为古老的“格言咏叹调”(motto aria)具有先现和提示的意义。文献同注^②,第187页。

^⑦ “诞生”部分的唱词只有一句,“他因圣灵道成肉身,由贞女玛利亚生下”(Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria virgine)。唐纳德·弗朗西斯·托维在分析这个主题时曾特别关注过乐句开头的“并且”(et)一词。作曲家故意将它与后面的词句用休止符分开,使主题充满欲言又止的遐想和悬念。贝多芬最初在手稿中将“诞生”部分交给合唱队演唱,但后来改变想法,在出版稿中改为独唱组。这样的处理似乎更容易表现出“受孕”、“诞生”等宗教情景的神秘属性,使其富有纯洁、怜爱、至善至美的音乐表现力。

久远的时代。^⑧ “诞生”主题先后在其他三个声部模仿呈现,用缠绵、柔和的吟诵旋律赞美圣母玛利亚的童贞和母性。

另一个具有独立意义的仿古片段来自信经乐章的第三部分“也信圣灵”(Credo in Spiritum Sanctum)。这个段落从该章第267小节开始,当合唱的男声声部再现“我信”(Credo)一词的主题动机时,女声声部随即唱起“也信圣灵”等一系列经文唱词。颇为有趣的是,贝多芬将不断重复的信经动机与唱经旋律上下对应起来,快速向前推进。作曲家似乎在尽力缩小这个部分的规模,于是将篇幅长大的经文段落以近似念诵的方式压缩到短小的乐段之内。学者们对这种处理看法不一,^⑨但基本认同这是作曲家精心设计的结果。笔者认为,贝多芬采用紧密的念诵式圣咏旋律谱写该段,不仅出于形式结构或经文内容的考虑,还有着心理表现的目的。正如荣耀经赋格中对“偕同圣灵”唱词的仿古性处理,作曲家在此也将统领于“也信圣灵”之下的大段经文创作成带有仿古气息的圣咏唱段。由于此段经文还表达了对教会和施洗的信任,教徒对这里叙述的关于人世间可能获得的救赎自然怀有更大的期盼。贝多芬有效把握住教徒的这种心理,于是采用圣咏音调与“我信”动机相结合的方式,既表现了教众对拯救与复活的信心,又反映出他们期待理想实现的迫切心情。此外,“也信圣灵”部分的圣咏式演唱还赋予该段音乐一种客观、严谨的叙述效果,与先前“也信基督”部分颇具表现性的音乐风格形成对比,从而暗示出不同经文段落的内在差异性。

1823年3月25日,贝多芬致信柏林歌唱学会(Berlin Singakademie)指挥兼作曲家卡尔·弗里德利希·策尔特(Carl Friedrich Zelter),与他交涉《庄严弥撒》的收藏事宜。作曲家在信中提出,如果这部作品制谱出版,我

将不计报酬地将一份副本送给你。它的很大一部分几乎可以完全用无伴奏合唱风格(a cappella)演唱。但是整个作品需要重新修订;也许你会有足够的耐心做如此处理——此外,这部作品中无论如何也有一些部分可以采用无伴奏合唱风格演出。事实上,我喜欢将这种风格视为最纯正的教堂风格。”^⑩贝多芬的评价为我们考察《庄严弥撒》中的仿古性乐段提供了可靠的依据。但是,正如马丁·库珀所言,“贝多芬创作教堂音乐时正

^⑧ 乔塞弗·扎利诺在《和声的体制》中曾对多利亚调式评价道:“卡西奥多罗斯(Cassiodorus)说,它(指多利亚调式)是谦逊的捐赠者和纯洁的保护者。”(转引自沃伦·科肯德尔《通往贝多芬《庄严弥撒》古老观念的新途径》,保罗·亨利·朗主编的《贝多芬的创造性世界》[1970年]第175页。)贝多芬在后来创作的《小调弦乐四重奏》(Op. 132)第三乐章再次采用中古调式进行创作,具体为利底亚调式(Lydian Mode)。作曲家在乐章开头写道:“一个康复者对上帝的感恩赞歌,用利底亚调式写成。”(Heiliger Dankgesang eines Gensenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart。)对于利底亚调式,乔塞弗·扎利诺在《和声的体制》中写道:“卡西奥多罗斯认为……利底亚调式是一种对精神疲劳的治疗,与对身体的治疗类似。”

^⑨ 罗格·费斯克对此举出三种原因:第一,贝多芬可能对“我信圣灵”一段的创作不感兴趣;第二,贝多芬可能从乐章的总体布局考虑,决定缩减这个段落;第三,作曲家可能通过念诵的音调唤起教众对集体歌唱与信仰的向往(参见Roger Fiske: *Beethoven's Missa Solemnis*, [London, 1979], 第64页)。马丁·库珀认为,“信经末尾的教条不会对表现基督信仰带来多少灵感,同时也不适合用贝多芬所崇尚的戏剧方式谱写音乐。”有人指责贝多芬对此处的处理显得仓促,但是人们应该观察到此处几乎没有戏剧表现的任何可能性。”(参见Martin Cooper: *Beethoven: The Last Decade 1817—1827*, [London, 1970] 第241页。)沃伦·科肯德尔认为,在《庄严弥撒》中,针对教条的单声音调读和信经动机的结合,确立起对信仰的最有力的表达。”(同注^⑧, 第180页)。

^⑩ 参见Emily Anderson, *The Letters of Beethoven* (Vol. III), Macmillan Press, (London, 1961), 信件编号:1161。

处于基督教仪式传统凋谢的时期。这种精神上的不足只好利用对古代的想法来弥补。”^①为了创作出与“真正的教堂音乐”相媲美的新的弥撒曲,作曲家凭借对弥撒经文的独特理解和想象,将音乐象征手法融入《庄严弥撒》的创作,使它成为一部彰显作曲家个人宗教观念和情感的音乐作品。

二、《庄严弥撒》中的音乐象征手法

在西方音乐史上,音乐的象征手法有着深厚的历史渊源。它早在西方音乐文化形成之初就已出现,而从文艺复兴中、晚期到巴洛克时代,音乐的象征功能又与情感论相结合,通过音乐修辞学(Music rhetoric)等创作技术的推动得到广泛的应用和发展。它追求的

是古典主义时代之前音乐给人们带来的文学性、绘画性的想象空间。《庄严弥撒》中的象征手法根据对象的不同可分为三种类型:第一,对具体词汇的音乐象征。这种象征手法与绘词法有关,通过音乐对部分词汇的具体语义加以表现。第二,对弥撒仪式的音乐象征,即通过特定位置的音乐表现弥撒仪式的某些具体步骤。这些音乐与弥撒进程相符合,引起人们对仪式活动的联想。第三,对宗教情景的音乐象征。作曲家动用各种音乐表现手段对经文中表现的宗教情景加以烘托和描绘。这种象征类别符合了宗教活动中对信条“可视性”的追求,同时也反映出作曲家对宗教情景的独特理解和想象。

《庄严弥撒》象征性音乐段落统计表

乐章	小节数	类别	象征手段
荣耀经	5—18	2	同上行音阶象征神甫高举双手。
	29—54	1	用a ² 音和A音分别象征“天”与“地”。
	80—83	2	音区、力度突变,象征神甫鞠躬“朝拜”。
	180—190	1	用a ² 长音象征“全能的”一词。
	322—342	1	用a ² 长音象征“至高者”。
信经	28—33	1	音区、力度降低,象征“不可见的”。
	57—59	1	音区、力度降低,象征“万世之前”。
	63—64	1	用高音区和C大调象征“光明”。
	114—118	1	利用旋律的音程走向表现词义。
	125—142	3	采用圣咏式的独唱和多利亚调式象征圣母受孕的宗教情景。
	134—144	3	象征圣灵降临并使玛利亚受孕。
	156—175	3	采用d小调和包含音程大跳的旋律,表现对“受难”的哀叹和悲痛。
	179—187	3	用渐弱的音量和逐渐降低的音区象征基督的死亡及被埋葬。
	194—202	1	用向上的音阶象征“升到天上”。
	221—231	3	长号吹奏象征“审判”的神圣力量;弦乐部震音表现祈祷者惶恐不安的心情。
	232—238	1	音区、力度突变,象征“活人”和“死人”。
290—296	1	音区、力度突变,表现“复活死人”。	

圣哉经	29—33	3	器乐震音伴随半声演唱,象征天使对“圣哉”颤抖而欢欣的呼喊。
	34—36	1	用曲折的音程变化象征具体词义。
	79—109	2	器乐前奏段(Preludium)象征与祝圣和举圣仪式相伴随的管风琴演奏。
	110—114	2, 3	小提琴与两支长笛演奏的下降旋律象征基督降临,在祭坛前现身。
	118—134	3	小提琴独奏段象征基督降临后带给人间光明和福音。
	216—222	1	用向上攀升的旋律象征“高天”。
羔羊经	123—126	3	象征内心获得的平静。
	164—189	3	战争插部1和战争插部2采用定音鼓、小号象征战争,与“平静”段落形成尖锐对比,表达对内、外平静的渴望。
	266—353		
说明:象征类别中的数字分别代表:1.对具体词汇的音乐象征;2.对弥撒仪式的音乐象征;3.对宗教情景的音乐象征。			

(一)对具体词汇的音乐象征

对具体词汇的音乐象征是指作曲家动用各种音乐要素对弥撒经文中的重要词汇进行“描绘”。这种象征手法直接借鉴了巴洛克早期的绘词法(Word painting)技术,属于音乐修辞学中生动叙述(Hypotyposis)的一种类型。^⑫贝多芬在《庄严弥撒》中使用这种技术,使特定文词和所配音乐之间达成一种语义层面的默契,赋予作品新颖、生动的音乐表现力。

《庄严弥撒》中最具代表性的词汇象征莫过于对“天”(excelsis)、“地”(terra)二词的语义性描绘。以荣耀经中的代表性段落为例(29—54小节),该段通过音乐修辞格中的对比法(Antitheton)^⑬在作品中首次表现了天、地之间的对比关系。在第30小节处,作曲家将“高天”一词用 a^2 的强音加以表现,而第43小节的“土地”一词则被降低到微弱的A音。这种音区和力度的陡然变化成为一种有效的象征方式,在《庄严弥撒》中具有典型性。它使得一成不变的叙述性文字在音高和音响度上产生悬殊差异,将“天”、“地”二词语义中蕴涵

的空间差异借助音响生动地展现出来。

在基督教传统观念里,弥撒经文里的“天”、“地”二词不仅代表自然界的天地,同时还代表着天堂与尘世、上帝与凡人的属性区别。贝多芬创作的针对上主(Deo)、天堂(coelis)及其相关属性(如全能的、至高的)的象征乐段,大多采用向上攀升的音阶和强音力度,以此表现彼岸世界的光明和辽远。^⑭而对于以“人”为代表的尘世的象征则相反,一

^⑫ 《新格罗夫音乐与音乐家词典》(2001年版)有关“绘词法”的词条对这种创作技法所下的定义是:在一部拥有实际或隐含文本的作品中,运用音乐的手段对一个词或句子的字面或形象含义加以表现。”

^⑬ 修辞学中的“对比法”是指故意把两种相反、相对的事物或同一事物相反、相对的两个方面放在一起,用比较的方法加以描述或说明的修辞方法。在音乐修辞学中,音乐的对比法则指运用音区、音域上的对立、比较以达到表现不同音乐性格的写作方法。参见赵海《巴洛克时期的音乐修辞学》及其蕴涵的美学理念,于润洋主编《音乐美学文选》,中央音乐学院出版社2005年版,第558页。

^⑭ 相关段落参见《庄严弥撒》荣耀经332—342小节;信经194—202小节,圣哉经216—222小节。

一般在较低的音区和微弱的音量暗示着人的卑微,以及对上主的敬畏和崇拜。作曲家还将这种手法应用于个别旋律的写作,使音乐与包含天、地关系的经文语句完美结合,将绘词法的象征意味发挥到极致。

贝多芬对绘词法的应用在他早期的作品中并不多见。这不仅因为此种技法更适用于声乐或说明性器乐作品,还由于它所表现出的音乐审美趣味在古典主义时期已失去了昔日的光彩。然而,贝多芬在1809年创作的《第六(田园)交响曲》中却试图恢复这种技术,从而创作出具有说明性的交响曲。^⑮贝多芬对绘词法的运用反映出他在音乐创作中新的美学追求,即要在音乐创作中重新发掘文学性描绘和感性表达的价值和优势,以此与抽象、理性的作曲风格相平衡。^⑯10年后,当贝多芬动手创作《庄严弥撒》时,他从对历史上教堂音乐的研究中再次为绘词法技术找到了应用的可能性。^⑰这种技术不但赋予经文唱词生动的音乐形象,还将作曲家对具体词义的理解变相地加以强调和表现。

二)对弥撒仪式的音乐象征

在《庄严弥撒》里,贝多芬通过部分乐句、乐段象征弥撒仪式的具体步骤和细节。这种象征类别在作品中的曲例虽然不多,却反映出作曲家力图将仪式活动与音乐紧密结合的创作目标。在贝多芬看来,弥撒仪式富有具体的神学含义和表现目的。这些含义潜藏在仪式行为内部,不易被揭示,然而,音乐却能通过具体音响将仪式的象征意味直观地表现出来,进一步提升弥撒仪式在教众心目中的精神价值。

《庄严弥撒》荣耀经的开头以形象描写修辞格(Hypotyposis figures)中的增进法(Anabasis)^⑱具体表现“荣耀在天”的唱词内容。贝多芬采用疾速上升的音阶来象征上帝的荣耀直冲

云霄。如果我们对弥撒仪式的具体场景有所了解就会知道,这里的音乐处理象征着神甫在此处高举双手的动作。《旧约·耶利米哀歌》中提到,“我们当诚心向天上的神举手祷告”。(哀3:41)贝多芬对礼拜动作的音乐象征在同一乐章第80—83小节处也有体现,当合唱声部唱到“朝拜你”(adoramus te)时,音区和力度陡然降低,象征神甫面对圣坛鞠躬行礼。

以上对祈祷动作的象征还只停留在细节层面,而《庄严弥撒》中最为突出的仪式象征段落则出现于圣哉经中。在降福经(Benedictus)到来之前,贝多芬写作了一个器乐段,标明“前奏曲”(Preludium,圣哉经79—

^⑮ 贝多芬在《第六(田园)交响曲》题头下方的一个小提琴声部旁写道:“田园的交响曲或农村生活的回忆,感受的表现多于绘画。”(Pastoral – Sinfonie/oder/Erinnerung an das Landleben/Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei)作曲家在草稿中还写道:“任何绘画的场景,在器乐曲中被搞过头,就会失去它的力量。”整个作品即使没有一个描述也能够被理解。因为感觉多于音画。”在这部作品的第二和第四乐章,人们可以轻易分辨出鸟叫、溪流和电闪雷鸣。

^⑯ 列维斯·洛克伍德在《贝多芬:他的音乐和人生》中写道:“作为一位交响曲作曲家,贝多芬创作《田园》交响曲》的想法预示着它与流行的说明性音乐,也就是被称为‘说明音乐’(programmatic music)的结合。他理所当然地知道‘绝对音乐’的威望正随着浪漫主义作家的好评而一路飙升。然而,贝多芬却希望对它们兼而有之。他明确打算将这部作品写成‘说明性’交响曲以迎合大众的口味,但同时他又希望提升时又能说明音乐的文学性。”参见 Lewis Lockwood: *Beethoven: The Music and the Life*, Chapter 20 “The Missa Solemnis”, p. 400 (New York, London, 2003)。

^⑰ 在巴罗克晚期,亨德尔是在声乐创作中频繁使用绘词法技术的作曲家之一。例如,清唱剧《弥赛亚》中就有多处采用绘词法的部分。贝多芬晚年对亨德尔崇拜有加,在创作《庄严弥撒》过程中曾专门研究过《弥赛亚》并有摘抄的片段存世。这些片段出现在《阿塔利亚197》的草稿本散页中,使用时间大约是1821年。

^⑱ 音乐中的增进法是指:用旋律的持续上行来表达歌词内涵的某种情绪上升的状态。文献同注^⑮,第557页。

110小节)。这个段落的由来与弥撒仪式的进行直接相关,有着悠久的历史渊源。16世纪时,当复调弥撒曲将“圣哉”部分延长以后,为了避免对基督降临的庆祝有所耽搁,祝圣仪式(Consecration)^①遂被提到降福经之前。伴随着祝圣仪式的进行,教堂管风琴师通常会演奏即兴的音乐片段。^②到了18世纪晚期,管风琴的即兴演奏被乐队取代。贝多芬在《庄严弥撒》中采用乐队演奏这个段落,但是它的音区不断降低,速度缓慢,旋律进行绵延、深沉,且有明显的踏板式低音作为和声支持。诸多特点都表现出该段与传统仪式中管风琴音乐的联系。

（三）对宗教情景的音乐象征

贝多芬对宗教情景的音乐象征较之对具体词汇和仪式的象征显得更为自由,充分体现他个性化的创作才智。在弥撒经文的不同部分里,一些文字段落与圣经中的叙事情节有着密切联系。这些段落能够引起天主教徒“可视性”的情景联想,同时也激发了作曲家的创作灵感。《庄严弥撒》的信经乐章由于包含着对基督诞生、受难和复活等传奇经历的叙述,为情景象征手法提供了最佳的用武之地。在“诞生”(Et incarnatus)段落里,贝多芬巧妙地应用长笛吹奏伴随圣咏式的歌唱声部,象征圣灵以鸽子的形象降临人间(信经,134—135小节)。^③根据沃伦·科肯德尔的论证,将圣灵的形象用鸽子加以代表的情况早在公元2世纪时就已经流行。在许多绘画作品中,鸽子成为圣灵的象征。^④作曲家采用长笛吹奏的明丽、婉转的旋律将圣灵降临的情景生动地表现出来,唤起人们对“道成肉身”(Incarnation)这一神秘情景的想象。^⑤

在《庄严弥撒》的圣哉经中,还有一个器乐部分可与“道成肉身”的象征段落相媲美,这就是降福经开头以小提琴主奏的器乐段。

在象征祝圣仪式的“前奏曲”之后,一个由独奏小提琴和两支长笛共同演奏的旋律随即出现。它从明亮的高音区(G³音)缓慢下行直至c¹音。旋律随即向上折返,最后结束在C大调的主六和弦上。贝多芬在此采用“下降”(Katabasis)的音乐修辞法象征基督降临神坛。在祝圣仪式的末尾,神甫在圣餐变为圣体(Transsubstantiation)^⑥的一刻点亮祭坛的

^① 祝圣仪式是指神职人员按照特定仪式诵念规定经文,以使人或物“圣化”,奉献给上帝,为教会服务。如在圣餐礼中使用面饼和葡萄酒圣化的仪式,或为传教人员授神职的仪式,都称为祝圣。参见文庸、乐峰、王继武主编《基督教词典》,商务印书馆2005年版,第631页。

^② 沃伦·科肯德尔举出相关史料对这一场景做了描述:在庄严的弥撒中“管风琴”用壮丽而甜美的声音进行演奏。与此同时,最为神圣的圣事正在进行。”他同时指出,“praeludium”一词在教堂礼仪中就是即兴管风琴演奏的标志。文献同注^②第185页。

^③ 伊格纳兹·塞弗里德(Ignaz Seyfried)在对《庄严弥撒》信经的评论中首次提到长笛的音调表现着圣灵以鸽子的形象现身,在圣母头顶盘旋的情景。参见Caecilia, IX(1828)226页。

^④ 沃伦·科肯德尔所举的画是16世纪马滕·德·沃斯(Marten de Vos,1532—1603)创作的信经连环画之一《天使报喜》。文献同注^②第176页。

^⑤ 道成肉身是基督教的中心教义,谓永恒上帝之道,即上帝的儿子、三位一体真神中的第二位降世成为肉身,是为耶稣基督。耶稣基督因此的确是神,又的确是人。根据这种教义,耶稣的神人二性并非互不关联地并行存在,而是联合为一,形成一位,这就是传统神学所称的位格合一。据教义称,神人两性联合之后,任何一种性质都没有减弱,两者也没有相混,各自保持其个性。道成肉身可以指三位一体真神的第二位的神性开始在童贞女玛利亚腹中与人性结合的一瞬间,也可以指神人两性联合于耶稣一身的永久实际。道成肉身教义的实质在于,先于创世而存在的道成为肉身,即拿撒勒人耶稣这个人。参见《基督教词典》第97页。

^⑥ 圣餐变为圣体又称“圣体论”,是天主教神学“圣事论”学说之一,谓圣体礼用的饼和酒在礼仪过程中发生质变,转变成耶稣的肉和血;原来的饼和酒则仅留下五官所能感觉的外形。参见《基督教词典》第62页。

蜡烛,用蜡烛的光代表基督的临在。作曲家用明丽的器乐音响象征基督的神光,令人联想起基督在神坛现身的神圣一刻。其后出现的小提琴独奏段是贝多芬处理得颇具情感性的器乐段落。他用这种充满世俗性特征的器乐音响暗示着基督与人的紧密关系,强调他作为“中保”(Mediator)给俗世带来的光明和福音。^⑤

《庄严弥撒》羔羊经中“请赐”(Dona)部分的两个“战争”插部是整部作品中最为醒目的情景象征段落。对于这两个段落的结构功能,笔者在前文已有所讨论,此处重点关注它所具有的象征意义。贝多芬在段落题头写下的“为内部和外部的和平而祈祷”(Bitte um innern und äußern Frieden),为我们理解“战争”插部的创作原因给予适当的提示。面对“请赐予我们和平”的经文,贝多芬回忆起亲身经历的战争和骚乱。^⑥他用定音鼓低沉的音响引出“战争”插部1,迅即加入紧迫的弦乐旋律和明亮的号角声,象征战争灾难的降临。独唱女中音和男高音发出尖锐的呼号,用宣叙性的音调表达着免除罪孽、乞求怜悯的迫切心声。在战争插部2里,开头的器乐赋格段表现出人类为战胜苦难做出的不懈斗争。而合唱队齐唱的“天主羔羊”和“请赐和平”则预示着胜利的曙光必将到来。贝多芬创作的两个“战争”插部是对人为造成的最极端苦难的象征,它与“和平”一词的内涵产生巨大反差,充分强调了“和平”在人类生活中的宝贵价值和意义。

《庄严弥撒》表现出的仿古与象征性音乐特征,反映出贝多芬对古代宗教音乐创作传统的尊重和崇尚。当作曲家动手创作这部作

品时,他深切感受到古典主义时期天主教信仰的衰微和淡薄。于是,贝多芬将探索的目光投向祖辈创造的“教堂音乐丰碑”,在帕莱斯特里那等人的作品中寻找可供模仿的音乐样板。然而,他依靠仿古手法创作出来的宗教音乐却无法达到文艺复兴时期的信仰力量和精神高度。这是一种由历史引发的艺术创造的无奈。它迫使作曲家只能捡拾古代教堂音乐的残片,却要在宗教情感的技术表达上另辟蹊径。最终,贝多芬找到了音乐象征这样一种有效的表现手段。音乐象征的创作手法较之纯粹的“古代风格”给作曲家开辟了更加自由的表现空间,使他的艺术想象力得到有效的释放和发挥。基于象征性的音乐处理,《庄严弥撒》表现出的个性化、说明性、想象性的音乐特征,反映着浪漫主义时代的基督教信仰观念和审美追求。贝多芬通过这部作品实现了弥撒创作风格的历史性跨越。它从数百年的创作经验中凝聚而来,并向着未来发展开去。

作者单位 北京大学艺术学院

^⑤ “中保”指耶稣基督,因为他是上帝和人类之间最完善、最理想的中间保证人。“中保”观念是《圣经》的核心,但“中保”一词却并不常见。参见《基督教词典》第611页。

^⑥ 1809年5月10日,法军兵临维也纳城下,逼迫全城投降。马克西米利安大公(Archduke Maximilian)拒绝投降。法军遂在城外部署20个炮兵连,于5月11日夜9时炮轰维也纳。根据斐迪南·里斯(Ferdinand Ries)回忆,贝多芬当时躲避在城内弟弟卡斯帕(Kaspar Karl van Beethoven)家的地下室里。他用枕头盖住头,以免听到大炮的轰鸣声。直到12日下午两点半,城中守军终于投降。