

# 菲利克斯·孟德爾頌 《應答曲與讚美歌》中所展現的 宗教衝突與辯證

李昆穎

## 摘 要

本文旨在討論菲利克斯·孟德爾頌（Felix Mendelssohn-Bartholdy, 1809-1847）在其給男聲合唱、大提琴與低音大提琴的作品《應答曲與讚美歌》（*Responsorium et Hymnus*）中所展現對於不同宗教的態度。若從音樂學家斯波薩托（Jeffrey S. Sposato）對於該作曲家的身份認同所提出的論點來看，在此天主教儀式音樂創作中最後出現的路德教派聖詠，似乎是孟德爾頌對其路德新教信仰虔誠的展現以及對天主教的批判。然而若我們仔細地檢視該作品，便可以發現不同宗教所代表的音樂元素在其中展現了辯證式的關聯，因此菲利克斯並非是想要批評天主教，而是試圖表達不同宗教間共存的可能性與必要性，並同時呼應他的祖父摩西·孟德爾頌（Moses Mendelssohn, 1729-1786）所提出宗教多元與宗教寬容的觀點，認為此乃認識宗教真理的唯一途徑。在本文的最後，筆者認為對於孟德爾頌作品與生平在接受歷史，從華格納（Richard Wagner, 1813-1883）的反猶太主義到二十世紀後半所謂的孟德爾頌復興，也經歷了這樣的一個辯證歷程，因此我們必須持著多元的觀點，才能適當地理解與詮釋孟德爾頌的創作與生平。

關鍵詞：孟德爾頌、啟蒙運動、宗教多元、辯證、接受美學

# Religious Conflicts and Dialectics in Felix Mendelssohn's *Responsorium et Hymnus*

Kwen-Yin LI

## Abstract

This essay discusses the problem of Felix Mendelssohn's attitude towards different religions shown in his choral piece *Responsorium et Hymnus*, Op. 121, for male choir with cello and double bass. Musicologist Jeffrey S. Sposato argues that the insertion of the Lutheran chorale at the end of this Catholic liturgical work is a manifestation of the composer's devout Lutheran faith and a criticism against the Catholic church. However, with closer examination on the work, the author finds that Mendelssohn attempted to create a dialectic between different denominations of Christianity by using music elements which are representative of these denominations. Instead of a critique on Catholicism, Mendelssohn conveys the possibility and the necessity for the coexistence of different faiths, an idea which can be traced back to Moses Mendelssohn, the composer's grandfather, who suggests that religious pluralism and tolerance is the only way to religious truth. At the end of this paper, I propose that there is a parallel dialectic process in the reception history of Felix Mendelssohn's work and life—from the post-Wagnerian and anti-semitic criticism to the Mendelssohn Renaissance in the second half of 20th century. We cannot have comprehensive understanding and sound interpretation of Mendelssohn and his works without this multi-perspective approach.

**Keywords:** Felix Mendelssohn, Enlightenment, religious pluralism, dialectics, reception

## 一、前言\*

在關於菲利克斯·孟德爾頌的生平與作品的研究中，不同宗教信仰之間複雜的關聯以及其對該作曲家的創作的接受（reception）<sup>1</sup> 可能是最熱門的主題之一。這位《無言歌》（*Lieder ohne Worte*）的創作者生於猶太名門望族，但七歲便受洗成為一位路德新教教徒。孟德爾頌生前是德語地區以及英國最重要且知名的作曲家之一，然而當他逝世之後世人對他的評價逐漸轉向負面，這樣的狀態在華格納於 1850 年刊出了非常具爭議性的文章《音樂中的猶太特質》（*Das Judenthum in der Musik*）之後尤其明顯，而在納粹德國的情況更是惡劣，一直到二十世紀後半，音樂界才開始重新審視孟德爾頌的音樂及其價值。由此可見，世人對這位巴赫音樂復興運動要角的作品接受並非只是純粹考慮其音樂美學價值，而是也受到對於不同宗教的觀點、反猶太主義以及刻板印象的影響。孟德爾頌的猶太出身以及他與基督教之間曖昧不清的關係，深深影響了我們對其作品（特別是宗教作品）的詮釋。

本文旨在藉由分析孟德爾頌的合唱作品《應答曲與讚美歌》來探討他的宗教立場。筆者認為在這作品中，作曲家試圖展現不同宗教之間辯證式的關係及其共存的可能性，也因此間接地提倡了多元宗教的觀點，而這樣充滿變動、辯證式的特質也出現在對孟德爾頌作品的接受史之中。本文所使用的文獻主要為知名孟德爾頌學者陶德（R. Larry Todd）的著作，特別是他 2003 年的專書《孟德爾頌：音樂人生》（*Mendelssohn: A Life in Music*），<sup>2</sup> 以及於 1990 年代末期刊載在《音樂季刊》（*The Musical Quarterly*）中，探討孟德爾

---

\* 本文最初以波蘭文與英文同時發表於波蘭亞捷隆大學期刊，波蘭文：Kwen-Yin Li, “Spór i dialektyka wyznań religijnych w *Responsorium et Hymnus* Felixa Mendelssohna,” *Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ*, no. 37 (2018): 101-124, accessed November 4, 2018, <http://www.ejournals.eu/kmmuj/2018/Numer-37/art/12143/>；英文：Kwen-Yin Li, “Conflict and Dialectic of Faiths in Felix Mendelssohn’s *Responsorium et Hymnus*,” *Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ*, English issues, no. 37 (2018): 101-123, accessed November 4, 2018, <http://www.ejournals.eu/kmmuj/English-Issues/Issue-37/art/12488/>。本中文版以此為基礎，於內容以及語意上做些許修正，且參照審查意見增加相關內容。

<sup>1</sup> 「接受」的概念一開始出現在文學理論中，指世人對於文學或藝術作品的評價、想法以及呈現方式等。

<sup>2</sup> R. Larry Todd, *Mendelssohn: A Life in Music* (New York: Oxford University Press, 2003).

頌身份認同的論文，特別是波茲坦（Leon Botstein）、斯波薩托和斯坦貝格（Michael P. Steinberg）的文章。<sup>3</sup>

## 二、《應答曲與讚美歌》

《應答曲與讚美歌》，往往又被稱為《晚禱》（德文 *Vespergesang*），<sup>4</sup> 是一部給男聲四部合唱（TTBB）、大提琴與低音大提琴的作品，完成於 1833 年 2 月 5 日並在次年於德國柏林進行首演，然而卻一直等到孟德爾頌逝世後才於 1873 年出版，作為其最後一個有作品編號的創作（Op. 121）。根據陶德，《應答曲與讚美歌》的歌詞選擇暗示了其與天主教儀式的關聯（但是否曾真的作為儀式中的音樂卻不得而知）。卡爾·茵莫爾曼（Karl Immermann, 1796-1840）舉薦孟德爾頌 1833 年 10 月起前往杜賽朵夫（Düsseldorf）擔任音樂總監，可能因為在這座天主教城市，菲利克斯可以近距離接觸天主教儀式與音樂，因而成就這部作品。<sup>5</sup> 然而筆者認為這很有可能是錯誤的解釋，因為在此工作邀約之前該作品就已經完成了。但也很有可能 1832 年與茵莫爾曼在杜賽朵夫第一次見面時，孟德爾頌就已經有了寫作《應答曲與讚美歌》的構想。作品的出現也可能源自作曲家 1830 到 1831 年於義大利「壯遊」（grand tour）時天主教音樂帶給他的啟發。然而作品真正的創作動機，或者作品是否曾在杜賽朵夫演出及其接受狀況，我們都無從得知。

《應答曲與讚美歌》的歌詞取自於三位一體節後第二十一主日（Twenty-First Sunday after Trinity）的拉丁文禱詞，依序取自〈巴錄書〉（Book of Baruch）2:16-17（或是〈詩篇〉119:132 與〈但以理書〉9:18）、<sup>6</sup>〈詩篇〉80:2、《小光榮頌》（*Minor Doxology*）以及聖安波羅修（Ambrosius, c. 340-

<sup>3</sup> Leon Botstein, "Mendelssohn and the Jews," *Musical Quarterly* 82, no. 1 (Spring 1998): 210-219; Jeffrey S. Sposato, "Creative Writing: The [Self-] Identification of Mendelssohn as Jew," *Musical Quarterly* 82, no. 1 (Spring 1998): 190-209; Jeffrey S. Sposato, "Mendelssohn, 'Paulus,' and the Jews: A Response to Leon Botstein and Michael Steinberg," *Musical Quarterly* 83, no. 2 (Summer 1999): 280-291; Michael P. Steinberg, "Mendelssohn's Music and German-Jewish Culture: An Intervention," *Musical Quarterly* 83, no. 1 (Spring 1999): 31-44.

<sup>4</sup> 該作品也常常以歌詞第一句 *Adspice Domine* 作為標題，在臺灣即是如此。

<sup>5</sup> Todd, *Mendelssohn: A Life in Music*, 274.

<sup>6</sup> 以上兩個來源皆在文字形式上與歌詞有一定的差異。

397) 的讚美詩〈三位一體之光〉(O lux beata Trinitas) 的選段。<sup>7</sup> 歌詞內容主要聚焦在對上帝的祈求，希望祂能夠看見人們的苦難（像是歌詞中的 *aspice*、*cogita*、*inclina* 以及 *intende* 都有傾聽、照看之意）並在信眾心中注以三位一體之光。

本文所討論的作品對應著中世紀天主教晚禱儀式中應答曲與讚美歌的環節，也就是在歌唱詩篇及簡短的讀經（*capitulum*）之後、短詩曲（*versicle*）之前。應答曲的經文結構主要是由應答（*respond*; R）與獨唱段（*verse*; V）所組成，基本結構為 R-V-R，之後可以再加上《小光榮頌》（G）的第一句以及應答的反覆段落而形成如 R-V-R-G-R 的結構。特定的形式在不同時期與地區都有些許差異，但大致上來說，第一次的應答是由獨唱演唱完整的應答經文，並由合唱反覆一次，接著獨唱演唱獨唱段，合唱則以應答經文的後半段作為回應，《小光榮頌》也是交給獨唱，然後再回到合唱不完整的應答。《應答曲與讚美歌》中應答曲的部分來自應答曲 *Aspice Domine de sede*，<sup>8</sup> 也就是涵蓋〈巴錄書〉與〈詩篇〉的經文，其結構如下：

R: *Aspice, Domine, de sede sancta tua/et cogita de nobis;/inclina, Deus meus, aurem tuam et audi;/aperi oculos tuos et vide tribulationem nostram.*

V: *Qui regis Israel, intende:/qui deducis velut ovem Ioseph,/qui sedes super Cherubim.*

其中應答的最後一句 *aperi oculos tuos et vide tribulationem nostram* 是應答反覆時由合唱演唱的部分。《應答曲與讚美歌》中也依照傳統加上了《小光榮頌》（*Gloria Patri et Filio, et Spiritui Sancto*）。

讚美詩的結構相較之下單純許多，有著詩節的形式，每一詩節包含四句等長的旋律，對應著等長的詩句，而《應答曲與讚美歌》中讚美歌的部分則是〈三位一體之光〉的前兩個詩節。

<sup>7</sup> 《應答曲與讚美歌》的歌詞與原始經文有兩處文字上的差異：〈但以理書〉的 *Et vide desolationem nostram* 中的 *desolationem* 被換成 *tribulationem*，而〈三位一體之光〉的 *te nostra supplex gloria* 中的 *supplex* 被改成 *duplex*。

<sup>8</sup> 在 Hesbert 的編目中，此曲為編號 6126，René-Jean Hesbert, ed., *Corpus antiphonarium officii*, vol. 4, *Responsoria, versus, hymni et varia* (Roma: Herder, 1970), 31。

《應答曲與讚美歌》總共分成五個樂章。第一樂章「中庸的快板」（*Allegro moderato*）是以 a 小調寫成，合唱旋律的開頭與其來源——應答曲 *Aspice Domine de sede*——和威廉·拜爾德（William Byrd, c. 1540-1623）所作的同名經文歌的開頭極為相似，暗示著該作品與中世紀和文藝復興音樂的連結。合唱部份所使用的精細對位技巧，以及在器樂中模仿數字低音（*basso continuo*）型態的旋律（見【譜例 1】）則充分展現了孟德爾頌對約翰·賽巴斯丁·巴赫（Johann Sebastian Bach, 1685-1750）以及巴洛克音樂風格的認識。<sup>9</sup> 這些音樂元素顯示了作曲家試圖模仿早期音樂風格並與過去天主教儀式音樂做連結，拉丁文歌詞更是加強了這樣的感受。

對於早期宗教音樂風格的模仿也可見於第二樂章「慢板」（*Adagio*），這個樂章雖然只有五個小節，但在整部作品中扮演了極重要的角色。男高音獨唱所演唱的旋律是應答曲中應答段落的最後一句：「請您睜眼並照看我們的磨難」<sup>10</sup>（*Aperi oculos tuos et vide tribulationem nostram*），旋律大多停留在 A 音上，只在結尾處有著些許的音高變化（見【譜例 2】）。此旋律輪廓非常近似於素歌中宣敘式的頌詞，這樣的旋律：

往往是以等音節的（*isosyllabically*）方式演唱並且維持在相同的音高上，其長度與樂句結構係根據其歌詞而定。在比較複雜的變化形態中……詩句的開頭、中段與結尾會以些許的變化音高來加強語氣……並且加上詩篇風格的終止形式。<sup>11</sup>

<sup>9</sup> 有趣的是，有些演出錄音出現了原本沒有的管風琴，並根據可能的數字低音來增添和聲飽滿度。例如，拿索斯（Naxos）音樂資料庫中有七個《應答曲與讚美歌》的錄音版本，其中有三個加入了管風琴：Felix Mendelssohn-Bartholdy, *Mendelssohn Church Music*, with St. John's College Choir, Cambridge, conducted by Christopher Robinson, Nimbus NI5529, 1997, CD；Felix Mendelssohn-Bartholdy, *Felix Mendelssohn Bartholdy: Motetten*, with Münchner Hofkantorei, conducted by Wolfgang Antesberger, Solo Musica SM128, 2010, CD；Felix Mendelssohn-Bartholdy, *Felix Mendelssohn Bartholdy: Werke für Chor und Orgel*, with Ryoko Morooka (organ) and Norddeutscher Figuralchor, conducted by Jörg Straube, Thorofon CTH2567, 2011, CD，這版本除去了大提琴與低音大提琴。此外，Carus-Verlag 出版、由該出版社創辦人 Günter Graulich 編輯校訂的樂譜版本中，額外加上了由 Paul Horn 編寫的管風琴聲部，添加與否由演出者自行決定。

<sup>10</sup> 《應答曲與讚美歌》中文歌詞由筆者自拉丁文原文翻譯修飾而成。

<sup>11</sup> John A. Emerson, Jane Bellingham, and David Hiley, "Plainchant, 5: Style," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., ed. Stanley Sadie (London: Macmillan Publishers, 2001), 19:835.

【譜例 1】《應答曲與讚美歌》第一樂章，第 8-16 小節

8 *f*  
T. *f*  
Ad - spi - ce Do - mi-ne de se-de san - cta tu - a, de se - de  
B. I.  
B. II. *f*  
Ad - spi - ce Do - mi-ne de se-de  
Vc. e Cb.

13  
T. *f*  
san - cta, de se - de  
B. I. *f*  
Ad - spi - ce Do - mi-ne de se-de san - cta tu -  
B. II. *f*  
san - cta tu - a, de se - de san -  
Vc. e Cb.

【譜例 2】《應答曲與讚美歌》第二樂章

II. Adagio  
Tenore Solo  
A-pe-ri o-cu-los tu - os et vi-de tri-bu-la-ti - o-nem no - stram.  
Violoncello e Basso

聆聽《應答曲與讚美歌》的第二樂章時，聽者可能會有種在聆聽弗里吉安（Phrygian）調式旋律的感受，一方面前一個樂章是結束在 a 小調，所以我們會感覺該樂章也是以 A 音作為主音，另一方面則是因為出現了弗里吉安調

式的特色音程：finalis 上的小二度。這種近似於調式音樂的風格更加強了該樂章與素歌的連結。

下一個樂章「有活力地」(Con moto) 是 F 大調，採用三段體 ABA' 的結構。A 段出現了獨唱與合唱團之間的應答式歌唱：獨唱首先演唱來自〈詩篇〉(也就是應答曲中獨唱段的歌詞) 的第一句，合唱則反覆其最後一個字 *intende*；接著獨唱唱完剩下的兩句歌詞，再由合唱反覆歌詞 *intende*。在 d 小調的 B 段中，合唱團以花腔的方式演唱了《小光榮頌》第一句頌詞的片段：「榮耀歸於聖父、聖子」(Gloria Patri et Filio)，然後返回縮短的 F 大調 A' 段。雖然在歌詞及細節安排上並不符合標準，但這樣的音樂結構安排(獨唱與合唱之間的應答及結束前的《小光榮頌》段落)似乎可以視為是對先前提到的中世紀應答曲形式的模仿，這一方面應和了之前的仿古風格，另一方面其中間段落的歌詞則預示了下一樂章的內容。

第四樂章「慢板」是給四部獨唱的經文歌(motet)，第二樂章的素歌風格旋律(Aperi oculos tuos et vide tribulationem nostram)改由男低音第一部不斷地重複吟誦，扮演著宛如定旋律(cantus firmus)的角色，<sup>12</sup> 其他三部則演唱了《小光榮頌》第一句的完整版頌詞：「榮耀歸於聖父、聖子及聖靈」(Gloria Patri et Filio, et Spiritui Sancto)，並以男低音第一部的旋律為基礎進行對位、創造多變的聲響色彩。這個樂章基本上是以 d 小調寫成，但調性十分不穩定：在短短一分半的時間中從 d 小調開始，經過了 F 大調以及 g 小調一直到 d 小調的屬調 A 大調，這樣調性的不斷變化似乎暗示了躊躇與不安，象徵著在黑暗中的摸索與對於光明的渴求。樂章最後，四位獨唱齊聲吶喊 gloria，召喚最後樂章的出現。

作品以全體合唱聖安波羅修讚美詩〈三位一體之光〉的前兩個詩節做為結尾，描繪信徒祈求三位一體真神在其心中注入光輝：

---

<sup>12</sup> 定旋律在四部合唱作品中常常出現在男高音聲部，也就是混聲合唱的第三部，或許正因為如此，孟德爾頌在《應答曲與讚美歌》第四樂章中，依照傳統將原本在第二樂章給男高音獨唱的素歌風格旋律給了男低音第一部，也就是男聲四部中的第三部。



O lux beata, trinitas	噢神聖的光，
et principalis unitas,	三位一體真神，
iam sol recedit igneus,	烈日西沉，
infunde lumen cordibus.	請在我們心中注以光輝。

Te mane laudem carmine,	晨以讚歌、
te deprecemur vespere,	夜以晚禱奉獻於您，
te nostra duplex gloria	倍以景慕之情，
per cuncta laudet saecula.	我們將頌揚您於千秋萬世。

截至目前來看，孟德爾頌在《應答曲與讚美歌》中對歌詞的音樂編排有著非常自由的發揮：應答曲的部分被拆成四個樂章，而原本在素歌中的應答與獨唱段的結構也被更動，其中應該由合唱演唱的應答反覆交給了獨唱，《小光榮頌》出現的位置也有所不同（一共出現了兩次，而且都是由合唱演唱）。儘管如此，孟德爾頌將其第三樂章設計成一個迷你的應答曲結構，並且在第一樂章呼應了素歌應答曲旋律的開頭、在第二與第四樂章重現素歌與傳統經文歌的音樂風格及定旋律的使用，再加上仿數字低音的器樂旋律及對位式的音樂織度，看來孟德爾頌似乎有意仿古，欲將此作品與過去的天主教音樂傳統作連結。

也因此，最後一個樂章的出現令人感到出其不意：一方面在前兩個樂章中三位一體（在《小光榮頌》中）總是出現在 d 小調上，最後一個樂章卻是消除先前陰霾的 A 大調；另一方面，儘管是以拉丁文歌詞寫就，該樂章主音音樂的織度卻讓人聯想到路德教派聖詠（chorale），特別是那些由巴赫所編寫加入和聲的四部合唱版本——孟德爾頌肯定熟稔這些巴赫版本的聖詠（見【譜例 3】）。這樣的音樂特色可以用陶德與梅斯（Angela Mace）所提出的「自由聖詠」（the free chorale）來稱呼，其音樂有著「新創造的旋律及主音音樂織度，讓人聯想到演唱路德教派聖詠的感受，卻又沒有完全引用既存的聖詠」。<sup>13</sup>

<sup>13</sup> R. Larry Todd and Angela R. Mace, "Mendelssohn and the Free Chorale," *Choral Journal* 49, no. 9 (March 2009): 49.

【譜例 3】《應答曲與讚美歌》第五樂章，第 1-4 小節

V. Andante

*p* Tutti

Tenore I  
O lux be-a-ta, tri-ni-tas et prin-ci-pa-lis u-ni-tas, iam

Tenore II  
O lux be-a-ta, tri-ni-tas et prin-ci-pa-lis u-ni-tas, iam

Basso I  
O lux be-a-ta, tri-ni-tas et prin-ci-pa-lis u-ni-tas, iam

Basso II  
O lux be-a-ta, tri-ni-tas et prin-ci-pa-lis u-ni-tas, iam

Violoncello e Basso  
*p*

為什麼孟德爾頌會想要在傳統天主教音樂風格的作品中，加入路德教派風格的聖詠來結束樂曲呢？像他這樣充滿才華且通曉藝術文化的作曲家，如此神來一筆肯定事出有因。且讓我們藉由分析孟德爾頌家庭與路德新教之間的關係，以及探究普魯士地區自十八世紀後半到十九世紀宗教觀的改變，來試著了解箇中意涵。

### 三、路德新教：啟蒙的宗教

孟德爾頌家族與宗教之間的糾葛，始自菲利克斯的祖父，知名哲學家摩西·孟德爾頌。摩西出生於柏林附近小城德紹（Dessau）的猶太社區，一開始他的全名為 Moses ben Mendel Dessau。1743 年他跟隨自己的老師，同時也是當地知名的猶太拉比大衛·赫許·富蘭克爾（Dawid Hirsch Fränkel, c. 1704-1762）一同搬到柏林，在那開始學習哲學與德國文學，並在數年之後成為一位哲學家與商人。對其學術成就的廣泛認同幫助摩西融入德國文化與社交圈，並促使他將自己的姓氏改成孟德爾頌（Mendelssohn，意即「孟德爾之

子」：Mendels Sohn），藉此將他自己與猶太社會做出區隔。<sup>14</sup> 1763 年，摩西更被授與了特權身份，<sup>15</sup> 且他的妻兒在他過世之後仍能享有此待遇。然而，儘管受洗成為路德新教教徒並且完全歸化至德國社會，可能會帶給摩西更好的生活品質，他卻從來沒有這麼做。不過，他的六個孩子之中，只有約瑟（Joseph）與萊赫（Recha）維持其猶太教信仰，另外四位均受洗成為基督徒：亞伯拉罕（Abraham）與納坦（Nathan）轉而信仰路德新教，布倫德爾（Brendel）<sup>16</sup> 與亨利葉（Henriette）則投入天主教的懷抱。

丹尼爾·依齊格（Daniel Itzig, 1723-1799，菲利克斯母親的外公）及其家人 1761 年也在柏林頒獲了「一般特權」，三十年後更獲得了等同於基督教公民的權利，同時又能維持其猶太教信仰。雖然丹尼爾·依齊格曾在遺書上寫明，家中任何人只要受洗成為基督徒就無法繼承其遺產，仍有多位他的孫子與孫女揚棄了猶太教，其中包含菲利克斯的母親與舅舅，莉亞與雅各·薩洛蒙（Lea Salomon、Jacob Salomon）。雅各甚至將「巴托蒂」（Bartholdy）加入自己的姓氏（變成 Jacob Salomon-Bartholdy）並試著說服亞伯拉罕·孟德爾頌（菲利克斯的父親）也轉信基督教。亞伯拉罕明明認為猶太教是個過時的宗教且早已不是個虔誠信徒，卻仍假裝堅守該宗教，這樣的行為在雅各眼中是毫無道理的，並認為為了其家庭與孩子的利益著想，亞伯拉罕也應該要更改自己的姓氏，以與其他孟德爾頌家族成員做出區隔。<sup>17</sup> 可能因為如此，亞伯拉罕與莉亞 1822 年於法蘭克福秘密地受洗成為路德教派基督徒，並正式將姓氏改為孟德爾頌巴托蒂（Mendelssohn-Bartholdy），而早在六年之前他們就先讓自己的兒女（包含菲利克斯）受洗成為教徒。1820 年寄給女兒芳尼（Fanny）的信上，亞伯拉罕解釋了其選擇路德新教的原因：

---

<sup>14</sup> Todd, *Mendelssohn: A Life in Music*, 5.

<sup>15</sup> 十八世紀的普魯士猶太人被分為六個等級，有著「一般特權」（general privilege）的家庭屬於最高階層，享有私人財產權、遷徙權與交易權等權利。Ibid., 3。

<sup>16</sup> 也就是浪漫文學作家桃樂特亞·史萊格爾（Dorothea Schlegel, 1764-1839）。1804 年她以路德新教教徒的身份嫁給了浪漫文學理論家菲德烈·史萊格爾（Friedrich Schlegel, 1772-1829），並在八年後與丈夫一起成為天主教徒。

<sup>17</sup> 見雅各給亞伯拉罕的信（無標注日期）：Sebastian Hensel, ed., *The Mendelssohn Family (1729-1847) from Letters and Journals*, trans. Carl Klingemann (New York: Harper & Brothers, 1882), 1:75。這封信也被引用在 Todd, *Mendelssohn: A Life in Music*, 15。

上帝是否存在？上帝又是什麼？……這些我都不曉得，因此我從不教導妳關於這方面的事物。然而我知道在我自己、在妳以及在每個人類之中皆存在著對善、真與實的渴望，還有能在我們迷失方向時警告與引導我們的良心。我知道、相信並以此為生，而這就是我的信仰……

那些妳老師所教授予妳的宗教的外在形式，就跟人類一樣是歷史性與不斷變化的，在幾千年前是由猶太教的形式所主導，接著是異教的形式，然後現在則是基督教……我們以基督教的信仰將妳和弟妹們扶養長大，因為這是最有文化素養的人所信奉的宗教，它不會使妳遠離善，而是教導妳去愛、遵循、包容與聽從……<sup>18</sup>

斯波薩托認為此信函是見證亞伯拉罕揚棄猶太教並投靠路德新教的證明：「亞伯拉罕對於建立在行善上的『宗教』的信念與康德理性主義中的『普世宗教』（universal religion）相結合，『普世宗教』意指教會是由一群共享道德信念的人所組成」。<sup>19</sup> 斯波薩托因此認為，對亞伯拉罕與康德來說宗教是會變動的機構（institution），每個不同時期出現的宗教皆是呈現該時代所共享的道德信念的外在形式，<sup>20</sup> 在十九世紀是以路德新教為代表，因此「猶太教已經過時」。<sup>21</sup>

以菲利克斯·孟德爾頌為例，許多傳記將他描寫成珍視自己猶太血統的虔誠路德新教教徒，但對於斯波薩托來說這樣的印象是錯誤的。他認為孟德爾頌和我們所想的不一樣，他其實試著擺脫猶太人的身份，並且認為自己是個「啟蒙的理性主義者，也就是典型的德國新教徒（Neuchrist）」。<sup>22</sup> 斯波薩托解釋，我們對於孟德爾頌的錯誤印象是來自於維爾納（Eric Werner）1963年出版的傳記《孟德爾頌：作曲家與其時代的新樣貌》（*Mendelssohn: A New*

---

<sup>18</sup> Hensel, ed., *The Mendelssohn Family (1729-1847) from Letters and Journals*, 1:79-80；轉引自 Sposato, “Creative Writing: The [Self-] Identification of Mendelssohn as Jew,” 201。

<sup>19</sup> Sposato, “Creative Writing: The [Self-] Identification of Mendelssohn as Jew,” 201.

<sup>20</sup> Sposato, “Mendelssohn, “Paulus,” and the Jews: A Response to Leon Botstein and Michael Steinberg,” 281.

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> Sposato, “Creative Writing: The [Self-] Identification of Mendelssohn as Jew,” 192.

*Image of the Composer and His Age*):<sup>23</sup> 維爾納經常錯誤地解讀與詮釋資料來源，導致我們產生孟德爾頌重視其猶太身份的錯誤認知。

斯波薩托所舉的其中一例是菲利克斯 1833 年 7 月 23 日從倫敦寄給其家人的信，這位 e 小調小提琴協奏曲的創作者在信中提到了在英國所通過的〈猶太權利侵害章程〉(Jewish Civil Disabilities Act)，也就是去除對猶太人的公民權利限制的法條。在維爾納 1980 年德文版孟德爾頌傳記<sup>24</sup> 所引用的該信件中，可以看到孟德爾頌對於該法條「感到很驕傲」(das macht mich stolz)，為此「我感謝上天」(erfüllt mich mit Dankbarkeit gegen den Himmel)。他也寫道，在英國通過法條之後「我們」(也就是猶太人們)的處境「將會有所改善」(sei es doch besser für uns)。<sup>25</sup> 因此維爾納和柯諾德(Wulf Konold，他在自己的著作中也引用了這封信)<sup>26</sup> 都將此信件視為菲利克斯認同其祖先傳統與猶太身份的證明。然而在確認過後該信件的原始文件後，斯波薩托指出其內容與維爾納在其書中所「引用」的版本有很大的差異。先前所提到的句子「我感謝上天」根本不存在，而「我們」(für uns)則是被維爾納加到句子「將會有所改善」之中，而「我感到很驕傲」原本其實是「我覺得很好笑」(das amüsirt mich prächtig)。<sup>27</sup> 斯波薩托提到，在原本的信件中孟德爾頌一點也不對其猶太出身感到驕傲，反而對於普魯士公布猶太權力限制法條僅僅五天之後猶太人就在英國被解放這一點感到諷刺與逗趣，因此他根本不認為自己是猶太人。<sup>28</sup>

菲利克斯對猶太文化的疏遠可能源自於其父親的影響。當這位作曲家在 1829 年的音樂會節目表上使用了姓氏「孟德爾頌」而非「巴托蒂」或是「M. 巴托蒂」時，亞伯拉罕寫了封信警告自己的兒子：「信仰基督教的孟德爾頌就如同猶太教的孔子一樣罕見，只要你以孟德爾頌為姓，你就是個猶太人，這對你來說不會有任何好處，因為這畢竟不是真的。」<sup>29</sup> 根據斯波薩托的分

<sup>23</sup> Eric Werner, *Mendelssohn: A New Image of the Composer and His Age*, trans. Dika Newlin (New York: Free Press of Glencoe, 1963).

<sup>24</sup> Eric Werner, *Mendelssohn: Leben und Werk in neuer Sicht* (Zürich: Atlantis, 1980).

<sup>25</sup> Sposato, "Creative Writing: The [Self-] Identification of Mendelssohn as Jew," 197.

<sup>26</sup> Wulf Konold, *Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit* (Laaber: Laaber-Verlag, 1984).

<sup>27</sup> Sposato, "Creative Writing: The [Self-] Identification of Mendelssohn as Jew," 199.

<sup>28</sup> Ibid., 200.

<sup>29</sup> Max F. Schneider, *Mendelssohn oder Bartholdy? Zur Geschichte eines Familiennamens*

析，菲利克斯 1836 年創作的神劇《保羅》(*Paulus*, Op. 36) 中最能明顯看出亞伯拉罕對菲利克斯的影響。由於亞伯拉罕對該作品的高度興趣，菲利克斯便試著在其中以父親所認同的方式來刻畫猶太教，也就是將猶太教形容為固守教條與儀式卻缺乏獨立道德思考能力的宗教；相反地，非猶太人 (*goy*) 則成為主要的英雄角色。<sup>30</sup> 儘管《保羅》最後版本中已經消除了許多反猶太的元素，菲利克斯與猶太文化之間的關係也稍緩和，他從未認為猶太教與基督教之間有任何親近的關係。<sup>31</sup>

菲利克斯與天主教之間的關係似乎也沒有比較熱絡。波茲坦認為孟德爾頌家並不信任天主教，且強烈反對賽巴斯丁·漢瑟 (*Sebastian Hensel*，芳尼的兒子、菲利克斯的姪子) 對該宗教的親近；類似原因也造成桃樂特亞·史萊格爾 (菲利克斯的姑姑) 受到周遭眾人的排擠。<sup>32</sup> 天主教和猶太教都是充滿儀式與教條的宗教，啟蒙運動思想者因此創造「蒙昧主義」(*obscurantism*) 這個詞來形容天主教的教義及天主教教會對文化的態度。<sup>33</sup> 此外，天主教與古老的猶太教都被認為是受到歷史進程與啟蒙哲學所揚棄的宗教。<sup>34</sup> 以菲利克斯來說，儘管「1830 年的羅馬之旅讓他得以進一步認識天主教音樂，卻也同時強化了他做為德國新教作曲家的自我認同」。<sup>35</sup>

現在讓我們回頭來看《應答曲與讚美歌》這作品。若從以上所提出孟德爾頌家的宗教態度來看，將路德教派聖詠置於作品最後的這個設計，似乎是菲利克斯對天主教的負面批評。首先，有著葛利果聖歌風格旋律的第四樂章，調性 (d 小調) 不穩定而且是「灰暗的」；最後樂章路德教派聖詠「光明

---

(Basel: Internationale Felix-Mendelssohn-Gesellschaft, 1962), 20；轉引自 Sposato, "Creative Writing: The [Self-] Identification of Mendelssohn as Jew," 194。

<sup>30</sup> Sposato, "Mendelssohn, "Paulus," and the Jews: A Response to Leon Botstein and Michael Steinberg," 283.

<sup>31</sup> Ibid., 288-289.

<sup>32</sup> Leon Botstein, "Songs Without Words: Thoughts on Music, Theology, and the Role of the Jewish Question in the Work of Felix Mendelssohn," *Musical Quarterly* 77, no. 4 (Winter 1993): 566.

<sup>33</sup> Zygmunt Poniatowski, *Mały słownik religioznawczy* (Warsaw: Wiedza Powszechna, 1969), 306.

<sup>34</sup> Leon Botstein, "Notes from the Editor: Mendelssohn as Jew: Revisiting Controversy on the Occasion of the Composer's 200th Birthday," *Musical Quarterly* 92, no. 1-2 (Spring-Summer 2009), 6.

<sup>35</sup> Todd, *Mendelssohn: A Life in Music*, 243.

的」A 大調則提供了解決，且似乎照耀了整部作品。再者，《應答曲與讚美歌》禱詞的使用、素歌風格的模仿與引用、拉丁文歌詞、數字低音、高度對位的織度，在 1830 年代皆屬於早期音樂的風格，象徵著遙遠的過去及天主教精神，特別是「葛利果聖歌及十六世紀的複音音樂，被十九世紀天主教音樂改革者理想化為天主教音樂的兩個主要風格典範」。<sup>36</sup> 如果十九世紀的聽眾從頭開始聆聽《應答曲與讚美歌》全曲，在主音音樂織度的路德教派聖詠出現時，他們可能會驚覺於音樂風格突然的轉變。因此該作品中的音樂發展進程，可以詮釋為時間從古（前四樂章的天主教風格）到今（第五樂章的路德教派聖詠）的流動。也就是說，對比於陳舊的天主教，路德教派聖詠（以及路德新教）在這作品中象徵著當代性與啟蒙；第五樂章開頭歌詞中的「光」（lux）所指的可能不只是三位一體，還有啟蒙之光。<sup>37</sup>

然而若我們檢視最後樂章的最後一個段落，我們就會知道要詮釋《應答曲與讚美歌》並不是一件簡單的任務。第四樂章早期音樂風格的旋律及四重唱於第五樂章第 17 小節再度出現，此時卻是在穩定與「光明」的 A 大調中（也就是路德教派聖詠所屬的調性），四小節後加入了全體合唱與樂器，並一同以 *ff* 的力度（也是全曲最大的力度）歌唱四重唱的歌詞結束全曲（見【譜例 4】）。兩種風格似乎是在互相較勁與對話，但我們並不知道究竟是誰「勝出」並得以總結全曲，因此將聖詠視為對天主教的負面批評似乎是錯誤的詮釋，畢竟作品結束前的音樂風格並不十分明確；相反地，筆者認為兩種音樂風格的並存暗示著宗教多元的理念。

---

<sup>36</sup> Joseph Dyer, "Roman Catholic Church Music," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., ed. Stanley Sadie (London: Macmillan Publishers, 2001), 21:558.

<sup>37</sup> 啟蒙運動在歐洲語言中皆有「受到光照」的意涵，像是英文的 *Enlightenment*、德文的 *Aufklärung* 以及波蘭文的 *Oświecenie*，法文則稱之為「光的時代」（*le Siècle des Lumières*）。

【譜例 4】《應答曲與讚美歌》第五樂章，第 17-24 小節（作品的結尾）

17

T. I Solo *p* *cresc.* Tutti *f* *ff* *dim.* *p*  
et vi-de tri-bu-la-ti-o-nem, et vi-de tri-bu-la-ti-o-nem no-stram.

T. II Solo *p* *cresc.* *f* *ff* *dim.* *p*  
A-pe-ri o-cu-los et vi-de tri-bu-la-ti-o-nem no-stram.

B. I Solo *p* *cresc.* *f* *ff* *dim.* *p*  
A-pe-ri o-cu-los tu-os et vi-de tri-bu-la-ti-o-nem no-stram.

B. II Solo *p* *cresc.* *f* *ff* *dim.* *p*  
A-pe-ri o-cu-los et vi-de tri-bu-la-ti-o-nem no-stram.

Vc. e Cb. *f* *dim.* *p*

## 四、宗教多元、寬容與辯證

在討論孟德爾頌家與宗教之間的關聯時，絕對不能忽略摩西·孟德爾頌以及其宗教寬容的理念。摩西是宗教寬容最典型的代表人物，知名作家、美學理論家、同時也是摩西的好友郭德侯·艾佛茵·萊辛（Gotthold Ephraim Lessing, 1729-1781），便以他的形象創造了戲劇作品《智者納坦》（*Nathan der Weise*, 1779）的主角。作品中蘇丹薩拉丁問納坦，在猶太教、基督教與伊斯蘭教之中哪個才是代表真理的宗教，納坦用三兄弟爭奪魔法戒指的寓言來回答蘇丹的問題：

Und also, fuhr der Richter fort, wenn ihr  
Nicht meinen Rat, statt meines Spruches, wollt:  
Geht nur!—Mein Rat ist aber der: ihr nehmt  
Die Sache völlig wie sie liegt. Hat von  
Euch jeder seinen Ring von seinem Vater:  
So glaube jeder sicher seinen Ring  
Den echten.—Möglich; daß der Vater nun  
Die Tyrannei des einen Rings nicht länger  
In seinem Hause dulden willen!—Und gewiß;

因此——法官繼續說——如果  
你們想要的是判決而非勸諫  
就離開吧！但我勸你們，接受  
那些已經發生的事，你們  
每人都有一枚從父親得來的戒指：  
請相信自己所持的戒指  
是真的吧。可能是，你們父親並  
不想再讓戒指的暴力  
在他家中橫行！肯定的是：



Daß er euch alle drei geliebt, und gleich  
Geliebt: indem er zwei nicht drücken mögen,  
Um einen zu begünstigen.—Wohlan!  
Es eifre jeder seiner unbestochnen  
Von Vorurteilen freien Liebe nach!  
Es strebe von euch jeder um die Wette,  
Die Kraft des Steins in seinem Ring' an Tag  
Zu legen! komme dieser Kraft mit Sanftmut,  
Mit herzlicher Verträglichkeit, mit Wohltun,  
Mit innigster Ergebenheit in Gott  
Zu Hilf!

他愛你們大家，是同樣地  
愛著：他不想傷害另外兩位，  
以去偏愛其中一位。就這樣吧！  
每位都努力追隨他堅定不移、  
沒有偏見的自由的愛！  
每位都競相努力，  
讓戒指裡寶石的力量在白日  
增長！給予這個力量以謙和、  
以誠心相處、以善行、  
以最深層的服從面對上帝  
而展現！<sup>38</sup>

以上引用的段落暗示著猶太教、基督教與伊斯蘭教皆代表著偉大真理的其中一部分，而只有在對其他宗教表示尊重的情況下才能窺見箇中全貌。納坦的寓言即提倡宗教多元以及宗教寬容的理念。

無法否認的是，菲利克斯的父親亞伯拉罕是個虔誠的路德新教教徒，且根據他寄給女兒芳尼的信他認為路德新教是「最有文化素養的人所信奉的宗教」。<sup>39</sup> 然而斯波薩托似乎過度詮釋了亞伯拉罕的言論，畢竟接受路德新教並不代表鄙視猶太教，波茲坦認為：「在德國新教地區的猶太人接受當時的新教……並不代表否定猶太教，而是對於其內在歷史功能的和解與妥協。」<sup>40</sup>

啟蒙思想中所提倡的寬容理念是另一個亞伯拉罕不應鄙視猶太教的理由。康德（Immanuel Kant, 1724-1804）認為信仰與知識皆因理智（reason）而顯得合理，而理智是所有人皆享有的，並從之延伸出了「道德辯論」（moral argument）：人之所以努力地行善並試圖達到道德上的完美，是因為他們相信冥冥之中有著至上的存在，能夠使他們的所作所為顯得完美與合理。然而伍德（Allen W. Wood）解釋，這並不代表康德證明了上帝的存在，他的論詞只顯示了造物主存在的可能性，而這可能性即是神學的基礎條件（minimum of theology），伍德認為：「康德的動機在於推廣對有著其他宗教

<sup>38</sup> 引文由筆者參考波蘭文譯本中譯：Gotthold Ephraim Lessing, *Natan Mędrzec*, trans. Anastazy Kwiryn (Kraków: Fundacja Nowoczesna Polska, 2002), 108。

<sup>39</sup> 參見註腳 18。

<sup>40</sup> Botstein, “Notes from the Editor: Mendelssohn as Jew: Revisiting Controversy on the Occasion of the Composer’s 200th Birthday,” 6.

信仰的人展現包容，」因為「人並沒有固守於同一個宗教的義務。」<sup>41</sup>再者，當腓特烈大帝（Friedrich der Große）在普魯士通過宗教寬容的法條時，康德樂見其成。對於伍德來說，康德所反對的是僵化的教條、不合理的義務以及權威機構，教會系統與儀式在過去的時代幫助人們認識上帝的啟示，但是在十八世紀這些規範已經無法幫助人從事道德行為，反而限制了他們的自主思考能力並導致「幼稚」（Unmündigkeit）心理狀態的出現。因此啟蒙時期人們的任務即是脫離教會的束縛，並發展自主的思考能力，以朝著普世理智宗教（universal religion of reason）邁進。

啟蒙思想也促成了宗教的改革。宗教啟蒙對德國路德新教的影響可見於哲學家克利斯丁·沃爾福（Christian Wolff, 1679-1757）支持者們的著作中，例如約翰·古斯塔夫·萊貝克（Johann Gustav Reinbeck, 1683-1741）認為哲學不只能幫忙「促成合宜的信仰」（achieving correct belief），還能「讓人了解自然的真理與經書上所展示的真理是相合的」。<sup>42</sup> 因此神學的終極要務（ultimate theological issues）並非與理智相駁（contra rationem），而是超越它（supra rationem）。<sup>43</sup> 值得注意的是，除了路德新教之外，索爾金（David Sorkin）列出了猶太教與天主教所受宗教啟蒙的正面影響，其中摩西·孟德爾頌即是哈斯卡拉運動（Haskalah，即猶太啟蒙運動）的代表。藉由連結沃爾福哲學與猶太拉比的言論以及評註猶太哲學家邁蒙尼德（Maimonides, 1135-1204）的作品，摩西為猶太教的哲學傳統帶來新生，並讓人了解「啟蒙哲學與猶太教教義之間是相輔相成的」。<sup>44</sup> 與萊貝克一樣，摩西·孟德爾頌認為若要正確地認識宗教，就不能不認識哲學。他在 1783 年出版的著作《耶路薩冷》（Jerusalem）中寫道，猶太教作為一個理性的、建立在普世真理上

---

<sup>41</sup> Allen W. Wood, "Rational Theology, Moral Faith, and Religion," in *The Cambridge Companion to Kant*, ed. Paul Guyer (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 405.

<sup>42</sup> Johann Gustav Reinbeck, *Betrachtungen über die in der Augspurgischen Confeßion enthaltene und damit verknüpfte Göttliche Wahrheiten* (Berlin: Haude, 1742), 2:viii-ix, xxxii, 6; 轉引自 David Sorkin, "The Case for Comparison: Moses Mendelssohn and the Religious Enlightenment," *Modern Judaism* 14, no. 2 (May 1994): 132。

<sup>43</sup> Sorkin, "The Case for Comparison: Moses Mendelssohn and the Religious Enlightenment," 132.

<sup>44</sup> *Ibid.*, 126.

的宗教並不與當代普魯士的利益相違悖。<sup>45</sup> 對中歐與義大利的天主教而言，索爾金認為宗教啟蒙「在巴洛克的虔誠派、經院哲學派與耶穌會教義以及激進改革的楊森主義中建立了橋樑，並讓他們得以重新尋回被遺忘的文典傳統，且同時吸收當代科學與哲學」。<sup>46</sup>

就算亞伯拉罕·孟德爾頌真的揚棄了猶太教，這也不代表菲利克斯亦是如此。亞伯拉罕於 1829 年寫給其兒子的另一封信或許可視為其揚棄猶太教的證據：

「孟德爾頌」現在以及未來都一直會是改變中的猶太教的代表。當猶太教試圖在精神上做出改變時卻又同時頑固與執著地固守古老的形式，在反對新穎的〔宗教〕形式的同時又專橫地宣稱自己是唯一通往良善的途徑。<sup>47</sup>

根據斯坦貝格所言，亞伯拉罕採用的是黑格爾式的歷史思維，並認為「同化〔至德國社會〕是歷史發展與精神生活成熟的象徵」，也因此「他改變姓氏與信仰的行為是其父親〔將姓氏改成孟德爾頌〕的延續」。<sup>48</sup> 借用自萊辛在其論著《拉奧孔》（*Laokoon*）中所提出的美學概念，斯坦貝格將這樣的歷史思維與「接續」（*Nacheinander*）的概念做連結，而菲利克斯則選擇了另一種思考模式，亦即「並存」（*Nebeneinander*）。<sup>49</sup>

根據斯坦貝格的解釋，在神劇《保羅》中可以見到父子以及兩種思維之間的對話。該作品是在亞伯拉罕死後完成，並被視為菲利克斯對父親的致敬，而亞伯拉罕線性的歷史發展思維、同化與轉信基督教的思想似乎可見於該作品之中。在分析過《保羅》後，斯坦貝格將男低音（保羅）與男高音之間的對唱詮釋為亞伯拉罕與菲利克斯之間的和解，然而男高音的短曲（作品

<sup>45</sup> R. Larry Todd, *Mendelssohn Essays* (New York: Routledge, 2008), 94.

<sup>46</sup> Sorkin, "The Case for Comparison: Moses Mendelssohn and the Religious Enlightenment," 131.

<sup>47</sup> Werner, *Mendelssohn: A New Image of the Composer and His Age*, 37；轉引自 Steinberg, "Mendelssohn's Music and German-Jewish Culture: An Intervention," 38。

<sup>48</sup> Steinberg, "Mendelssohn's Music and German-Jewish Culture: An Intervention," 38.

<sup>49</sup> Nach 意指「後」，neben 意指「隔壁、相鄰」，而 einander 意指「相互」。「接續」（*Nacheinander*）的例子是「敘事體」，即事件之間接續出現，「並存」（*Nebeneinander*）的例子則是「繪畫」，因為一瞬間就展示了所有的內容。

倒數第六個段落）則是兒子對於已逝父親的追思。斯坦貝格認為該作品的內在意義則是建立在不同元素之間的辯證：接續與並存、歷史發展與歷史辯證，以及亞伯拉罕從猶太教進展至基督教的思想與菲利克斯對於猶太教與基督教之間共存的思想。<sup>50</sup> 因此對於菲利克斯來說，猶太教與基督教之間衝突的解決不在於他們之間的彼此取代，而是如同納坦在《智者納坦》中所提出的：在於他們的共存與對話。

同樣地，孟德爾頌家對天主教的不信任並不代表菲利克斯也有相同的想法。這位作曲家就非常喜歡自己信奉天主教的姑姑桃樂特亞·史萊格爾，<sup>51</sup> 她是唯一前往參加菲利克斯與法國胡格諾教派（Huguenot）官員的女兒塞西莉·湘赫諾（Cécile Jeanrenaud, 1817-1853）的婚禮的孟德爾頌家族成員。<sup>52</sup> 儘管菲利克斯被教育成一位虔誠的路德新教教徒，但他對其他的宗教依舊保持著開放的心胸，切尼克（Judith Cherniak）認為此論詞的證據即是：「他為路德新教與天主教皆寫過禮拜音樂，而且也計畫為漢堡猶太教堂以詩篇作為歌詞寫作曲目。」<sup>53</sup> 他也為英國國教教會作曲，並為胡格諾教派寫了頌歌（Cantique）《來唱吧》（*Venez chanter*）。

菲利克斯也在自己的創作中實踐宗教多元的理念。透過分析孟德爾頌未完成的神劇《基督》（*Christus*, Op. 97）中的歌詞與音樂，陶德將其中的合唱〈芒星將從雅各處升起〉（*Es wird ein Stern aus Jacob aufgeh'n*）視為試圖將基督教與猶太教相連的例子。這一段落的歌詞來自於《民數記》（*Book of Numbers*）24:17，「在傳統上往往被詮釋為對大衛王統治盛世的預兆」。<sup>54</sup> 該段落快結束時，菲利克斯「改用路德教派聖詠〈晨星如此美麗地閃爍〉（*Wie schön leuchtet der Morgenstern*）的旋律來搭配《民數記》的歌詞」，並以這樣的方式「將大衛之星與伯利恆之星相連」。<sup>55</sup> 除此之外這兩條旋律在音樂結

---

<sup>50</sup> Steinberg, "Mendelssohn's Music and German-Jewish Culture: An Intervention," 42.

<sup>51</sup> Todd, *Mendelssohn: A Life in Music*, 23.

<sup>52</sup> *Ibid.*, 348。其他孟德爾頌家中成員之所以沒能參加婚禮的原因如下：母親莉亞當時生了病，弟弟保羅（Paul）正在德國漢堡工作，而姊姊芳尼和妹妹雷貝卡（Rebecka）則懷有身孕。

<sup>53</sup> Judith Cherniak, "Mendelssohn Reconsidered," *Musical Times* 154, no. 1922 (Spring 2013): 53.

<sup>54</sup> Todd, *Mendelssohn Essays*, 102.

<sup>55</sup> *Ibid.*, 103.

構上也有所關聯：兩者皆以降 E 大調分解和弦開場，只是〈芒星將從雅各處升起〉是從降 E 音開始的上行分解和弦（降 e<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>-降 b<sup>1</sup>，【譜例 5a】），聖詠〈晨星如此美麗地閃爍〉則以下行分解和弦為主（降 e<sup>1</sup>-降 b<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>-降 e<sup>1</sup>-降 b<sup>1</sup>，【譜例 5b】）；琶音之後兩者皆在 c<sup>2</sup> 作停留，然後再大二度往下來到降 b<sup>1</sup>。兩個信仰因此不僅在歌詞上、也在音樂上做了連結，如此一來路德教派聖詠便成為了信仰間連結（intra-faith connection）的媒介。<sup>56</sup>

【譜例 5a】《基督》第三樂章〈芒星將從雅各處升起〉，第 1-3 小節



【譜例 5b】聖詠〈晨星如此美麗地閃爍〉，第 1-5 小節



孟德爾頌不僅在音樂中藉由路德教派聖詠連結了猶太教與路德新教，他也曾將天主教音樂與聖詠並列。先前提過孟德爾頌曾在 1830 到 1831 年間經由維也納前往義大利「壯遊」，當地濃厚的天主教氣息便激發了這位青年作曲家的創作靈感，例如他在 1830 年 10 月拜訪威尼斯時，曾在威尼斯聖方濟會榮耀聖母聖殿（Santa Maria Gloriosa dei Frari）欣賞過義大利畫家提香（Titian, c. 1488/1490-1576）所繪的《聖母升天》（*Assunta*），這很有可能影響了〈聖母頌〉（“Ave Maria,” Op. 23, No. 2）的創作（作品完成於 1830 年 10 月 16 日）。<sup>57</sup> 有趣的是，兩年後孟德爾頌竟然將天主教經典曲目〈聖母頌〉，與兩首以路德教派聖詠為基礎而創作的聖詠清唱劇放在一起，以《三首宗教音樂》（*Drei Kirchenmusiken*, Op. 23）為標題一起出版，<sup>58</sup> 可見他並不忌諱將兩種不同宗教的音樂並列。

<sup>56</sup> 引文與譜例皆引用自 Todd, *Mendelssohn Essays*, 104.

<sup>57</sup> Todd, *Mendelssohn: A Life in Music*, 233-234.

<sup>58</sup> 兩首聖詠清唱劇分別是 1830 年 10 月 19 日在威尼斯完成的〈我從深處向主哀告〉（“Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir,” Op. 23, No. 1）和同年 11 月 20 日在羅馬完成的〈在我們的生命中〉（“Mitten wir im Leben sind,” Op. 23, No. 3）。

另一個將兩種音樂元素並列的例子是菲利克斯一年前在英國起草並於 1830 年 11 月 15 日完成的《詩篇 115》(*Psalm CXV*, Op. 31, 也稱為 *Non nobis Domine*, 後來孟德爾頌自己加上了德文歌詞以及德文標題 *Nicht unserm Namen, Herr*)。陶德認為這部作品是孟德爾頌「最傑出的羅馬公教創作」。<sup>59</sup>然而在第一樂章中,作曲家使用了路德教派聖詠〈今齊來感謝神〉(*Nun danket alle Gott*)的旋律,以四部和聲的織度來搭配第二句頌詞「要因你的慈愛和誠實歸在你的名下」<sup>60</sup>,並令合唱團與樂團全體合奏的方式演出,與先前的對位織度形成強烈對比;隨後該旋律在合唱團繁忙的對位模仿中再次於男低音與女高音聲部先後出現;<sup>61</sup>最後該樂章也是以此聖詠旋律結尾。此外,在充滿義式抒情風格的第二樂章中,孟德爾頌也在全體合唱進入時偷渡了聖詠〈啊,受傷流血盡受嘲弄的頭顱〉(*O Haupt voll Blut und Wunden*)的旋律;第三樂章的樂團部分則有著類似於《宗教改革交響曲》(*Reformations-Symphonie*, Op. 107)開頭的四聲部經文歌的風格;<sup>62</sup>最終樂章則是以聖詠風格的八部合唱創造輝煌的開場,最後以回到第一樂章的音樂元素結尾。

1830 至 1831 年這段時間,孟德爾頌游刃有餘地在天主教與路德新教兩個宗教的音樂風格中來回進行創作。<sup>63</sup>他在《三首宗教音樂》與《詩篇 115》中將兩種音樂元素並列與交融,卻又同時保留各自的特色,顯示相較於半年前完成的《宗教改革交響曲》中將天主教與路德新教做對比,他選擇進行更溫和的處理,或許也暗示著他意識到兩者並存的可能性,且對於路德教派聖詠的元素在創作中的使用可以有更自由的發揮:在孟德爾頌的創作中聖詠扮演著非常重要的角色,作曲家常常將該音樂元素加入不同的作品中,除了以上所提到的在不同宗教的音樂創作中之外,也出現在許多世俗與器樂作品中,以作為自己虔誠的見證以及對巴赫——偉大的路德教派音樂作曲家——的致敬。藉由聖詠,孟德爾頌不僅跨越了宗教之間的隔閡,也跨越了「給教

<sup>59</sup> Todd, *Mendelssohn: A Life in Music*, 242.

<sup>60</sup> 拉丁文: *super misericordia tua et veritate tua*; 德文的語意則稍有不同: *Lass deine Gnad' und Herrlichkeit und Wahrheit uns umleuchten* (讓你的憐憫、榮耀與真實照耀我們)。

<sup>61</sup> 巴赫在他的聖詠清唱劇《今齊來感謝神》(BWV 192)也使用了類似的手法。

<sup>62</sup> Todd, *Mendelssohn: A Life in Music*, 242.

<sup>63</sup> 同時間創作的宗教作品包括數首聖詠清唱劇以及給女聲合唱與管風琴的天主教作品《三首經文歌》(*Drei Motetten*, Op. 39)。

堂與演奏廳的音樂之間」<sup>64</sup>的界線（例如 e 小調賦格，Op. 35, No. 1）。

以斯坦貝格所提出「並存」的詮釋，以及路德教派聖詠在孟德爾頌創作中所扮演的功能來看，筆者認為《應答曲與讚美歌》的最終樂章並非旨在批判天主教，而是在於展現超越天主教與路德新教之間界限以及兩者之間並存與辯證的可能性。

對於摩西·孟德爾頌來說，宗教多元與對形上學真理的認識之間，並不互相衝突，反而是彼此契合的。哥特利伯（Michah Gottlieb）認為這些想法的基礎「在於相信我們雖然能夠了解真理，但卻又無法用語言以適當的方式來描述它」。<sup>65</sup> 因為語言是武斷多變的，所以真理在轉化成語言的過程中往往會被扭曲。再者，認為只有透過遵循特定宗教的教條才能得到救贖並知曉上帝的偉大與良善，這樣的想法其實是錯誤的，因為這暗示了其實上帝並非真的如此博愛與全能，所以才無法讓信仰其他宗教的人認識祂的真理。相反地，摩西·孟德爾頌提倡「只需要基本常識（common sense）就能知曉自然宗教的真理」。<sup>66</sup> 對於這位猶太哲學家而言「宗教的多元是天意的計畫與目標」，<sup>67</sup> 因為它幫助我們去除偶像崇拜，確保真理是以適宜的形式呈現，也因此能讓我們避免對真理武斷的詮釋。在摩西·孟德爾頌的理解中，對其他除了唯一真神的事物進行膜拜並不一定是偶像崇拜，例如說信徒可能會崇敬獅子，因為他們將獅子視為是上帝力量的象徵。然而如果他們將獅子本身視為神，也就是說將象徵物或是宗教教條本身視作具有神性與唯一真理，那這就是確確實實的偶像崇拜。哥特利伯總結道：「宗教多元能幫助人們謹記，所有代表上帝的記號〔語言與教條〕皆是武斷且不適宜的。」<sup>68</sup>

如此可見，《應答曲與讚美歌》最後的聖詠不只是象徵性地連結兩種信仰，更是展現了兩者的辯證關係與共存。在第五樂章的結尾再度出現的素歌

---

<sup>64</sup> Todd and Mace, "Mendelssohn and the Free Chorale," 50。但音樂學家羅森（Charles Rosen）卻因此認為孟德爾頌是「媚俗宗教作品」（religious kitsch）的創造者，Charles Rosen, *The Romantic Generation* (Boston: Harvard University Press, 1988), 590。

<sup>65</sup> Michah Gottlieb, "Mendelssohn's Metaphysical Defense of Religious Pluralism," *Journal of Religion* 86, no. 2 (April 2006): 207.

<sup>66</sup> *Ibid.*, 214.

<sup>67</sup> *Ibid.*, 217.

<sup>68</sup> Gottlieb, "Mendelssohn's Metaphysical Defense of Religious Pluralism," 222.

風格旋律（天主教的象徵）與四重唱捨棄了原先在第四樂章的 d 小調，宛如受到了合唱團的影響，變成了聖詠（路德新教的象徵）的 A 大調；然而這樣的影響其實是雙向的，因為路德教派聖詠也受到了改變：在作品的最後，合唱團一同歌唱素歌旋律的歌詞 *Et vide tribulationem nostram*，似乎是在回應著四重唱。這樣由兩種不同音樂風格所創造出來新的音樂內容，即是辯證的結果。藉由這作品段落，菲利克斯重申了其祖父宗教多元的理念，並且暗示著只有在辯證的過程中才能發現真理，也因此間接地提倡了宗教寬容。

## 五、結 論

對菲利克斯·孟德爾頌及其作品的接受在十九與二十世紀有著極戲劇化的改變，今日音樂學家們仍在爭論如何理解及詮釋該作曲家的生平與價值觀。如同明茲（Donald Mintz）所認為的，因為孟德爾頌大部分的作品都是那些在十九世紀中已不再盛行的樂類，作曲家逝世後對於其作品的接受反應了「對於那些樂類的未來與實用性、宗教本質與目的以及其在作曲家生命中所扮演的角色的問題」。<sup>69</sup> 因此對於宗教信仰及孟德爾頌身份認同的討論從未停歇。

據斯波薩托所言，菲利克斯是個完完全全的新教教徒，並對自己的猶太身份感到遲疑；在音樂界中孟德爾頌是個猶太文化愛好者這樣的形象，其實是在二戰後為了彌補先前納粹反猶太主義對該作曲家形象的傷害，而被創造與誇飾。<sup>70</sup> 相對地，波茲坦認為菲利克斯雖然是個虔誠的路德新教教徒，他仍然珍惜猶太文化以及自己的祖父摩西·孟德爾頌所留下的資產，儘管這位猶太音樂學家也同意斯波薩托，認為「我們必須要小心，避免僅僅因為菲利克斯的猶太身份符合我們現今的〔多元〕價值觀就過分誇飾其事實」，他卻又提醒我們，也不能「因為斯波薩托的證詞就又過分地向另一種極端的詮釋靠攏」。<sup>71</sup> 波茲坦也說道，維爾納的「創意寫作」（creative writing）並沒有改變

---

<sup>69</sup> Donald Mintz, "1848, Anti-Semitism, and the Mendelssohn Reception," in *Mendelssohn Studies*, ed. R. Larry Todd (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 148.

<sup>70</sup> Sposato, "Creative Writing: The [Self-] Identification of Mendelssohn as Jew," 192.

<sup>71</sup> Botstein, "Mendelssohn and the Jews," 211.



孟德爾頌視自己為猶太人的事實（像是之前所引用來自 1833 年關於〈猶太權利侵害章程〉的書信）。<sup>72</sup>

斯坦貝格則認為，我們不能只用一個觀點（無論是斯波薩托還是波茲坦的觀點）來詮釋與簡化孟德爾頌的人生與音樂，依他所見，只有當我們注意到「在新興德國社會成形的過程中，猶太以及基督教文化與記憶之間的微妙對話」時，我們才較能理解孟德爾頌的價值觀與創作。<sup>73</sup> 孟德爾頌的人生就如同每個人的人生一樣是很難一言兩語道盡的，因此出現了许多根據不同社會與歷史脈絡的觀點所作出的詮釋，也因為這樣，對孟德爾頌身份與創作的接受自反猶太主義一直到今天的孟德爾頌復興，是（且應該要是）多元觀點、變動與辯證的，恰恰如同在《應答曲與讚美歌》最後樂章所展現的不同宗教之間複雜且巧妙的關係。

---

<sup>72</sup> 波茲坦還解釋道，這樣錯誤資訊來源的使用，其目的不僅僅是為了挽救孟德爾頌以及德國猶太人百年來所受反猶太主義的侵害，也為了改善其在二戰後猶太社會的觀感，因為某種程度上來說，那些同化進入德國社會的猶太人往往被認為是背棄了其他猶太社群。見 Botstein, “Mendelssohn and the Jews,” 216。

<sup>73</sup> Steinberg, “Mendelssohn’s Music and German-Jewish Culture: An Intervention,” 43.

## 參考文獻

### 一、樂譜

Mendelssohn-Bartholdy, Felix. *Adspice Domine. Vespergesang*. Edited by Günter Graulich. Stuttgart: Carus-Verlag, 1979.

### 二、書籍

Dyer, Joseph. “Roman Catholic Church Music.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., edited by Stanley Sadie, 21:544-570. London: Macmillan Publishers, 2001.

Emerson, John A., Jane Bellingham, and David Hiley. “Plainchant, 5: Style.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., edited by Stanley Sadie, 19:835-836. London: Macmillan Publishers, 2001.

Hensel, Sebastian, ed. *The Mendelssohn Family (1729-1847) from Letters and Journals*. Vol. 1. Translated by Carl Klingemann. New York: Harper & Brothers, 1882.

Hesbert, René-Jean, ed. *Corpus antiphonarium officii*. Vol. 4, *Responsoria, versus, hymni et varia*. Roma: Herder, 1970.

Konold, Wulf. *Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit*. Laaber: Laaber-Verlag, 1984.

Lessing, Gotthold Ephraim. *Nathan der Weise*. Berlin, 1779. Translated by Anastazy Kwiryn as *Natan Mędrzec* (Kraków: Fundacja Nowoczesna Polska, 2002).

Mintz, Donald. “1848, Anti-Semitism, and the Mendelssohn Reception.” In *Mendelssohn Studies*, edited by R. Larry Todd, 126-148. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Poniatowski, Zygmunt. *Mały słownik religioznawczy*. Warsaw: Wiedza Powszechna, 1969.

- Reinbeck, Johann Gustav. *Betrachtungen über die in der Augspurgischen Confeßion enthaltene und damit verknüpfte Göttliche Wahrheiten*. Berlin: Haude, 1742.
- Rosen, Charles. *The Romantic Generation*. Boston: Harvard University Press, 1988.
- Schneider, Max F. *Mendelssohn oder Bartholdy? Zur Geschichte eines Familiennamens*. Basel: Internationale Felix-Mendelssohn-Gesellschaft, 1962.
- Todd, R. Larry. *Mendelssohn: A Life in Music*. New York: Oxford University Press, 2003.
- . *Mendelssohn Essays*. New York: Routledge, 2008.
- Werner, Eric. *Mendelssohn: A New Image of the Composer and His Age*. Translated by Dika Newlin. New York: Free Press of Glencoe, 1963.
- . *Mendelssohn: Leben und Werk in neuer Sicht*. Zürich: Atlantis, 1980.
- Wood, Allen W. “Rational Theology, Moral Faith, and Religion.” In *The Cambridge Companion to Kant*, edited by Paul Guyer, 394-416. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

### 三、期刊

- Botstein, Leon. “Songs Without Words: Thoughts on Music, Theology, and the Role of the Jewish Question in the Work of Felix Mendelssohn.” *Musical Quarterly* 77, no. 4 (Winter 1993): 561-578.
- . “Mendelssohn and the Jews.” *Musical Quarterly* 82, no. 1 (Spring 1998): 210-219.
- . “Notes from the Editor: Mendelssohn as Jew: Revisiting Controversy on the Occasion of the Composer’s 200th Birthday.” *Musical Quarterly* 92, no. 1-2 (Spring-Summer 2009): 1-8.
- Cherniak, Judith. “Mendelssohn Reconsidered.” *Musical Times* 154, no. 1922 (Spring 2013): 45-55.
- Gottlieb, Michah. “Mendelssohn’s Metaphysical Defense of Religious Pluralism.” *Journal of Religion* 86, no. 2 (April 2006): 205-225.

- Li, Kwen-Yin. "Spór i dialektyka wyznań religijnych w *Responsorium et Hymnus* Felixa Mendelssohna." *Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ*, no. 37 (2018): 101-124. Accessed November 4, 2018. <http://www.ejournals.eu/kmmuj/2018/Numer-37/art/12143/>.
- . "Conflict and Dialectic of Faiths in Felix Mendelssohn's *Responsorium et Hymnus*." *Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ*, English issues, no. 37 (2018): 101-123. Accessed November 4, 2018. <http://www.ejournals.eu/kmmuj/English-Issues/Issue-37/art/12488/>.
- Sorkin, David. "The Case for Comparison: Moses Mendelssohn and the Religious Enlightenment." *Modern Judaism* 14, no. 2 (May 1994): 121-138.
- Sposato, Jeffrey S. "Creative Writing: The [Self-] Identification of Mendelssohn as Jew." *Musical Quarterly* 82, no. 1 (Spring 1998): 190-209.
- . "Mendelssohn, "Paulus," and the Jews: A Response to Leon Botstein and Michael Steinberg." *Musical Quarterly* 83, no. 2 (Summer 1999): 280-291.
- Steinberg, Michael P. "Mendelssohn's Music and German-Jewish Culture: An Intervention," *Musical Quarterly* 83, no. 1 (Spring 1999): 31-44.
- Todd, R. Larry and Angela R. Mace. "Mendelssohn and the Free Chorale." *Choral Journal* 49, no. 9 (March 2009): 48-69.

#### 四、影音

- Mendelssohn-Bartholdy, Felix. *Mendelssohn Church Music*. Recorded with St. John's College Choir, Cambridge. Conducted by Christopher Robinson. Nimbus NI5529, 1997. CD.
- . *Felix Mendelssohn Bartholdy: Motetten*. Recorded with Münchner Hofkapell. Conducted by Wolfgang Antesperger. Solo Musica SM128, 2010. CD.
- . *Felix Mendelssohn Bartholdy: Werke für Chor und Orgel*. Recorded with Ryoko Morooka (organ) and Norddeutscher Figuralchor. Conducted by Jörg Straube. Thorofon CTH2567, 2011. CD.