

巴哈－「馬太受難曲」 一篇感人的音樂講章

王光智

J.S. Bach 「Matthew Passion」 A Moving Musical Sermon.

David K. Wang

序

巴哈曾寫五首受難曲，但是完整保留下來的只有「約翰」與「馬太」兩首，其餘三首有的遺失，有的未完成。本文主要針對「馬太受難曲」(BWV244)¹ 的創作背景及其特色做個介紹與分析，藉此使我們可以瞭解這首偉大音樂作品的真諦；進而認識到巴哈不僅是一位偉大的教會音樂家，更看到在音樂歷史上，巴哈透過音樂來宣揚上帝永恆奇妙不變的愛。

一、創作背景

1. 敬虔主義

十六世紀末及十七世紀的德國，時值教會內陷入一片長期的神學教義爭辯，這愈演愈烈的教義爭論，使許多想要以更自由與豐富的內在感情，來做個人信仰表達，這種種的神學爭論為人門所厭惡²。就在此時，出現了「敬虔主義」(Pietism)運動，強調平信徒也能成為祭司，重視信仰的實踐，希望在教義爭論中，應相互寬容以及附有奮興靈命的講道³。此運動在施本兒(P.J. Spener, 1635-1705)的領導下，漸影響到德國各地並持續到十八世紀初。這種平信徒運動，雖然受到鼓舞與歡迎，而在音樂上，「敬虔主義」除了保留一些聖詩外，卻排除了任何類型的禮拜音樂，特別反對染有世俗的教會音樂；這種主張並不為巴哈接受，不過「敬虔主義」的更新與精神，給予巴哈在神學與音樂上的啟發。巴哈一方面建立自己的敬虔信仰和上帝直接交通的經驗⁴，另外在音樂（特別在受難曲中），注入了自己新的音樂理念與詮釋，巴哈將音樂與神學融合一體，「他一心只想用上帝賜與他的才能，創作最好的音樂來讚美上帝。」⁵

¹ BWV 係巴哈作品目錄之縮寫 (Bach Werks-Verzeichnis)。

² 這些爭論像「救恩」「聖禮」。

³ Koppel S. Pinson. *Pietism As A Factor in the Rise of German nationalism*. N.Y : Octagon, 1969, pp.15-16.

⁴ Albert Schweitzer. *J.S. Bach. Vol.1*. N.Y: Macmillan, 1950, p. 168.

⁵ Car Halter and Carl Schalk ed. *A Handbook of Church Music*. St. Louis: Concordia, 1978, p.71.

2. 承先啟後

受難曲最早可溯及第四世紀，每年受難節（Good Friday）都會安排演出，其形式是以簡單的朗誦受難經文為主。到第八世紀進而採用素歌（Plainsong）配合受難曲的故事，自此以後，許多音樂家參與在受難曲的創作⁶；而第一部以德文寫的受難曲是由馬丁路德一位好友－華特爾（J. Walther）於一五二〇年所作，其風格採以素歌（Plain song）及四部合唱。到了巴洛克時期，是音樂史上一段輝煌的時代，人才輩出，作曲技巧及風格比以前大為提升；比如舒茲（H. Schutz, 1585-1672）的受難曲又有其特殊的地方。舒茲曾到義大利學習音樂，受到義大利歌劇風格的影響，當然其受難曲亦不例外。巴哈接掌聖多瑪斯大教堂指揮一職後，依傳統須安排每年受難節的演出，雖然巴哈於一七二三年完成第一部「受難曲」（約翰），然而這部作品在匆促的時間下完成，並不是巴哈以為滿意的作品；因此，當巴哈著手創作「馬太受難曲」時，顯然已胸有成竹，欲刻畫出一幅特殊的「受難曲音樂」（馬太受難曲完成於1727年）藍圖。他的理想是：承繼前人的優點，加上自己的創意，將受難曲發展到一個嶄新的境界；因此，史懷哲說：「巴哈受難曲，事實上，它不是新紀元的開始，而是舊形式的結束。」⁷ 如此，我們可以說巴哈將受難曲的創作模式，帶到一個高峰點，是一位在受難曲的創作上，做了一個「總結」的音樂家。

二、特色

1. 神劇式的受難曲

巴洛克時期的受難曲可分四個類型⁸：(1) 經文式的受難曲（Motet Passions），以拉丁經文為主的一種無伴奏作品；(2) 戲劇性的受難曲（Dramatic Passions），它包含素歌、獨唱以及合唱的無伴奏曲；(3) 神劇式的受難曲（Oratorio Passions），這類型包括聖經經文及改寫的詩體經文的抒情調（Aria）⁹，有一朗誦者（Evangelist）以及朗

⁶ Stanley Sadie ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol.14, N.Y.:Macmillan, 1980, pp.276ff.

⁷ Albert Schweitzer. *op. cit.*, p.96.

⁸ 馬太受難曲的經文除馬太二六、二七兩章外，尚有一些詩由德國詩人及清唱劇本作家 Christian Friedrich Henric (1700-1764) 所寫，有時用筆名 Picander.

⁹ Anthony Lewis and Nigel Fortune ed. *Opera and Church Music 1630-1750*. London: Oxford, 1975, pp.620-621.

誦唱之 (Recitative) 以及合唱, 所有的樂章均由「數字低音」(Continuo) 及管弦樂團伴奏; (4) 受難的神劇 (Passion Oratorio), 這一類型較像歌劇, 是十八世紀早期的型態, 其經文雖以受難故事為主, 但全部都經過改寫。很顯然地, 巴哈的「馬太受難曲」是屬於神劇式的受難曲, 在受難曲中由一位朗誦者 (Evangelist), 敘述馬太福音廿六、廿七兩章的受難故事。如果我們參考現代中文譯本, 這個腳色所敘述的部分, 是聖經中沒有括弧的經節, 而有括弧的標示, 分別由耶穌、猶大、彼得、大祭司、比拉多、婦人、比拉多妻子、二位見證人及群眾 (由合唱團擔任之) 等演出。這些角色分別以朗誦調, 乾宣朗頌調 (Dry Recitative), 表情朗誦調 (Expressive Recitative) 以及助奏朗頌調 (Accompagnato Recitative), 巴哈都將它們採納在受難曲中, 此外, 巴哈又採用歌劇中很流行的抒情調型態 (Aria da capo), 這種富有內在情感與內涵的樂曲, 在受難曲中佔有重要的部分; 特別從受難故事的結局, 巴哈沒有強調榮耀與復活的主, 而是以耶穌安息於墓穴的悲慘為結束, 凸顯巴哈以一種「戲劇性的衝突」(The Dramatic Confrontation), 令人進入安息的感受為創造的目的。利維斯和弗群說「巴哈受難的音樂, 自始自終是無與倫比的美和動力, 使我們認識到她的受難曲是一部禮拜和歌劇的綜合作品。」¹⁰, 從種種跡象顯示, 巴哈有意以歌劇的模式來創作出一部獨特的神劇式受難曲。

2. 繪畫式的受難曲

文藝復興時期 (Renaissance) 的音樂有許多的特色, 例如「音色、曲式結構的對比」(Tone-Color and Texture Contrasting), 「文字繪畫」(Word-Painting) 以及「情感音樂」(The Affection of Music) 等; 音樂家用這些音樂的特殊性來表達作曲家內在的情感以及對故事內容的描述。因此, 音樂作品如同繪畫般有其顏色與對比。例如, 以不協和音程來描寫內心的衝突、哀傷或死亡; 有時藉由協和音程來描述溫柔、愉快或決心。巴洛克時期的音樂也承繼了這些特色, 巴哈更善用了這些材料在他的音樂上, 他的受難曲猶如一幅動人的畫, 展現在我們眼前。因為受難曲是一部龐大的作品, 因此, 無法以有限的篇幅詳細介紹, 筆者列舉受難曲中一些代表性的段落, 以窺視巴哈如何用音樂做為繪畫的工具在這塊「大畫布」上。

例一：朗誦調與合唱— (No.15)¹¹, 經文取自馬太福音廿六 17-22。背景是耶穌與

¹⁰ Anthony Lewis and Nigel Fortune. *Ibid.* p.654.

¹¹ 以下編號是根據 Jos. Seb. Bach. *Matthäus Passion*. BWV 244, Partitur-Bibliothek Nr. 4950, Germany. 此受難曲作品內之段落編號。

門徒在吃逾越節的筵席時，正吃的時候，耶穌說：「門徒當中有一位會出賣我」，而門徒就甚憂愁，一個一個地問耶穌說：「主啊！是我嗎？」(Herr, bin ichs?)。這樂曲巴哈首先以減七和弦，一種不協和音程來指述學生極為憂愁與不安的情緒，接著合唱以四度音程由各聲部相繼唱出(模進)「主啊！是我嗎？」來描寫每個人似乎都想知道是不是我要出賣耶穌。此外，巴哈用快板速度來增加門徒極欲知道答案的氣氛；而最後和弦落在一种懸而未決不安的屬和弦上，以表示這個樂章以問號的巧妙手段來收場。

例二：朗誦調與合唱－(No.42)，經文取自馬太福音廿六 65-66。當大祭司(Pontifex)控告耶穌說僭妄的話後，群眾回答「他是該死的」，大祭司唱「僭妄」

(Erhat Gott gelästert) 巴哈以增四度和減七和弦刻劃出令人有刺耳，不能與之共鳴的感受。巴哈又以兩合唱及兩組樂團來凸顯這些烏合群眾，而當那種喧嘩、失控的現象達到高點時，巴哈以八個聲部密集模進(Close Imitation)，刻劃出急促、混亂的場面，喧嚷「他是該死的」，而最後的和聲，巴哈也以主和弦結束此樂章，給人一種結局已經是「相當肯定」的感受。

例三：朗誦調－(No.60)，經文取自馬太福音廿七 30-31。這段悲痛的女低音伴奏朗誦調，內容描繪耶穌遭受鞭刑的慘狀，呼籲執行者停手，並形容他們的心比石頭還要堅硬，音樂以弦樂尖銳的附點節奏模擬鞭答情景來表達。從這段感人至深的受難片段中可以看出，巴哈如何用音樂來刻畫，受難的殘酷與撒但的真面目。

例四：朗誦調－(No.73)，經文取自馬太福音廿七 50-51。描寫耶穌被釘斷氣時的情景。聖殿裡的幔子從上到下裂為兩半，地大震動，磐石也崩裂，巴哈在此有精彩的處理。開始以急促的三十二分音符的音階，上下來回移動，令人有一種撕裂的感覺；另外，由低音提琴奏出的三十二分音符顫音，亦讓人有置身於地大震動，那驚心動魄的現場感。

巴哈有若一位偉大的畫家，手握畫筆，用每一個音符細膩地刻畫出，每一分每一秒的現實畫面，其獨特的方法、構思，新的音樂觀，配以各種的色彩，勇於畫出了一幅感人的主耶穌受難景象，而巴哈留下的每一個音符，如同主耶穌為人類受難走過的足跡。

3. 講章式的受難曲

如果我們欣賞巴哈的受難曲僅在其外形的音樂，而沒有進入到作品更深一層時，我們可能瞭解作品的一部分而已；因為巴哈以信仰為內涵架構了這部偉大的作品。巴哈如曲中那位朗誦者（**Evangelist**），邀請人們不要做個「旁觀者」，而應該進入每個音符裡，去思索並分擔主的受難。前 **Concordia** 神學院教授諾曼說：「巴哈用音樂語言融入在他的作品，來宣揚基督的受難並高舉上帝的兒子，做為世界的救主，這就是為何我們稱巴哈是一位傳道者。」¹²

從「馬太受難曲」可以看出整部作品如同一篇精彩動人的「講道篇」，而巴哈是這篇的講道者。對巴哈而言，長期在教會中的服事，信義宗教會的神學與講道方式他並不陌生。巴哈應用了傳統信義宗教會的講道五大部分即：序言（**Exordium**）、經文（**Propositio**）、釋經（**Tractatio**）、應用（**Applicatio**）以及結論（**Conclusio**）等在其受難曲中。**首先、序言**：由管弦樂團開導後，兩組詩班唱出「來啊！你們的兒女，分但我的苦惱，看啊！新郎如同一隻羔羊，上帝的羔羊是無瑕疵的」（**No.1**）。巴哈安排兩組詩班在序言中，很明顯可以看出，第一組詩班在邀請第二組詩班來參與並分擔主的受難；在整個作品中，詩班的不同角色對比，佔有重要的地位。

第二、經文：敘述福音書中耶穌的受捕、審判以及被釘的故事，而這些經文以馬太福音廿六、廿七兩章為主，分別以獨唱、重唱及合唱演出。**第三、釋經**，巴哈常用一個朗誦敘述經文後，再用另一個朗誦調及抒情調來詮釋這些經文。例如：**No.8-10**，描述一個婦人以極貴重的，香油，倒在耶穌頭上，而學生並不高興。這段記載於馬太福音廿六 **10-13** 的經文，巴哈先用一個朗誦調敘述，再以兩段（即朗誦調及抒情調）來詮釋前者。像這樣的釋經方式的音樂亦可以在 **No.17-19**，**24-26**，**27-29** 等段落中找到。**第四、應用**。巴哈安排許多合唱曲（**Chorales**）在受難曲中，讓會中以合唱參與回應受的故事。例如彼得對主說：「我就是死，也不會否認你」（**No.16**）之後，合唱（會眾）唱出「我站在此地，靠近你，我願與你分擔苦憂」（**No.17**）。這種回應（**Reflective**）的類型，在受難曲中出現許多次，特別巴哈依據 Hassler 的調改編一首耳熟的聖詩（「聖主頭額今受傷」參台語聖詩 110 首，新聖詩

¹² M. N. Naumann, "Bach the Preacher", The Little Bach Book. Ed., T. Hoelty-Nickel, Indiana: Valparaiso, 1950, p.15

89)，在受難曲中以不同的調性與和聲用了五次之多（參 No.21,23,53,63,72）¹³，巴哈刻意安排這些合唱，主要的目的，欲使會眾共同參與在耶穌的受難中。

第五、結論。二組詩班輪流唱出「這是你的墓穴，請主安息入眠。」（No.68），這段樂曲與序曲的二組詩班有相似的類型，不過這首永恆生命的詩歌，配以 3/4 拍的舞曲節奏結束（c minor），但讓人有種盼望，在黑暗中要等候，迎接主復活的來臨。

三、演出的阻礙

這首龐大的受難曲，演出時間需要三小時，對當時的教會在耶穌受難節日的演出，是一件重要的大事，巴哈費盡心力完成這部作品，將它在受難日中獻給上帝，從人員的編制（兩個合唱團，兩組管弦樂團）可以說是空前創舉，以前沒有人這樣做過，但為何在 1727 年 4 月 11 日耶穌受難日完成首演後，竟然埋沒了一百年的時間，直到為孟德爾頌發現後，1829 年 3 月 11 日才於 Berlin 音樂學院再度演出，被視為「巴哈復興」運動的里程碑，離開這麼久的時間，這是一件耐人尋味的事情。

1. 「肉舖的傳說」

相傳「馬太受難曲」演出百年後，有次孟德爾頌行走過肉舖商，突然看到店家用五線譜的紙包裝肉類，好奇心使他停下來，仔細一看竟然有巴哈的簽名，原來是巴哈的受難曲譜，於是孟德爾頌把肉舖商的包裝紙全部買下來，這就是所謂的「肉舖傳說」軼事。事實上，這種說法只是民間所聞，可靠性是值得商榷的。

2. 「誇張的音樂」

巴哈時代受難日的音樂原本都以簡樸的聖詩，虔誠地吟唱來述說受難的故事，然而巴哈的「馬太受難曲」卻以極華麗的方式，用各種樂器演奏與合唱交替演出，人們第一次聽到用這麼多的樂器與人員：十二把小提琴、許多雙簧管、巴松管和其他樂器與兩組詩班演出受難音樂時，巴哈這種大手筆的改變，許多人都感到非常的驚

¹³ 這五次的和聲分別為：E, Eb, D, d-F, a-A. 前三段為大調，後兩段小調和聲開始，結束是大調和聲，特別最後一段的結束是一種 Picardy third, a-A，台語聖詩的調性是採取第五段但結束是（a-C）參 Jos. Seb. Bach. Matthäus Passion. op. cit. No.72, p.248.

訝，不知所措。根據歷史記載，在教堂的座位上，許多牧師和貴婦人也在場，當這戲劇性的音樂響起時，所有人都陷入極大的困惑，面面相覷，說：「這到底是怎麼回事？」一位貴族老婦人說道：「上帝保佑我的孩子們！這簡直就像在看歌劇喜劇一樣。」¹⁴ 這一次的首演卻無情地帶來會眾負面的評價，雖然巴哈沒有寫過一部歌劇，而他卻勇敢地把歌劇中的特色，注入在「馬太受難曲」，特別在「抒情調」(Aria da capo, ABA form 共十二首)的樂曲形式¹⁵，讓獨唱者自由地發揮，這是會眾難以接受的原因。總之，「馬太受難曲」因其音樂性之新觀念，對當時教會確實產生了衝擊，這些因素導致「擱淺」一世紀之久，是可以想像得到的。

四、結語

巴哈音樂的偉大，誠如盧特利所說：「巴哈是一位能接受別人的優點，然後將它融入在自己創作中的音樂家。」¹⁶ 換句話說，巴哈是一位會善用舊有的形式，而改變成新的音樂風格的人。因此，巴哈的音樂不僅讓我們欣賞到它的美，更能從音樂中得到信仰的造就。利弗說：「巴哈的音樂，不僅是欣賞而已，其目的乃要使每一個人都成為參與者，進而共同宣揚基督的福音。」¹⁷ 在巴哈的生命中，受聘在各個教堂的任職階段，都活出服事的美好見證，把上帝給人類最美的禮物－音樂，用此來敬拜上帝，並成為一位音樂的傳道者，在教會音樂史上，不僅留下美好的腳蹤，也是教會音樂的引導先鋒。

附記：

1. 巴哈《馬太受難曲》分兩部分演出 (BWV no. 1-35 與 no.36-78)，中間有間斷休息。
2. 巴哈常以數字或縮寫來表達他對上帝的信仰，例如，在他的作品之首頁都會簽上 J.J.(Jesus, help me)，終曲的末頁寫上 S.D.G. (Soli Deo Gloria, "To God alone be the glory")
3. 本文曾刊登於「台灣教會公報」(Taiwan Church News)。1993 年 4 月 11 日，2145 期，復活節特刊中，後為筆者修正(2026)。

¹⁴ Hans T. David and Arthur Mendel ed. The Bach Reader. W.W. Norton, 1966, p.229.

¹⁵ 「再現抒情調」ABA 形式，最後的 A 段是重複，作曲者會寫出來標示為 da capo，即重複 A 段。在重唱 A 段時，巴洛克時期的歌手不會只是單純重複相同的音符。為了展現高超的聲樂技巧，歌手會在再現的 A 段中即興加入大量的裝飾音和花腔 (Coloratura)，讓樂曲在結尾時達到最高潮。

¹⁶ Erik Routley, Church Music and the Christian Faith. Illinois: Carol Streams, 1984,0.58

¹⁷ Robin A. Leaver, J. S. Bach as Preacher. St. Louis: Concordia, 1982, p.26.