

「復活的頌讚」巴哈：清唱曲第四號

王光智

J.S. Bach, Cantata BWV 4 Christ Lay in Death's Bonds

序

巴哈（J.S.Bach, 1685-1750）一生以虔誠的信仰和不斷地創作，來服事於教會音樂的敬拜事工，他所留下無數的音樂作品，成為後來教會音樂的典範。巴哈創作的來源，不僅藉諸於前人豐富的音樂傳統，而且也得到神學上的啟發，像馬丁路德（1483-1546）以及當代的詩詞作家等對巴哈的影響也很大，從巴哈的創作中可以看出。而巴哈的作品又以為數甚多的清唱曲為特色，這些作品更表達了巴哈的信仰¹，「復活的頌讚」是一個很好的例子²。如果我們深入去研究這部作品時，我們會發現其中蘊藏了許多豐富的音樂與信仰內容，藉此進一步去了解其他同類清唱曲的方格特色也就不難了；此外，我們也將進而得知，巴哈創作音樂最主要的目的不是欣賞用的，而是以頌讚神為目的。

一、 創作背景 (The Background of Music)

「清唱曲」（Cantata）一詞源自義大利文“Cantare”，即“唱”的意思，此字與十七世紀初（1600 左右）的單音樂曲風格（Monodic style）有密切關係，「單音樂曲」是一種單音旋律配以和聲伴奏（即當時所謂的數字低音 Bass Continuo）的一種獨唱聲樂作品，這種新的作品風格跳出了文藝復興時期以複音音樂為主軸的合唱，而展開了一個新穎的風貌，當時的人看不慣這種特殊的音樂類型，而揶揄為「巴洛克」（Baroque），意即古怪的意思，這種風格流行有 150 年之久，一直到 1750 年代左右，在音樂史上稱為「巴洛克時期」，清唱曲就是以這種新產物為架構，其內容以朗誦調（Recitative），和抒情調為主要形式，這種新風貌的特色，能夠清晰地聽到所唱的歌詞，而這種世俗的清唱曲形式，後來漸漸地被教會所採用。

巴洛克音樂家舒茲（Heinrich Schutz 1585-1672）年青時到過義大利，並拜師於加布里耶利（Giovanni Gabrieli）和蒙特爾第（Claudio Monteverdi）門下，也是最早將這種義大利新的音樂觀念引入德國。舒茲把這種當時流行的世俗型態的音

¹ Andrew Wilson. Dickson. The Story of Christian Music. Oxford: A Lion Book, 1992, p.95.

² 《復活的頌讚》不是原作者的標題，是筆者所附加是的，原曲為《Easter Cantata. BWV 4》。

樂，改用聖經的經文編入在獨唱，合唱的個樂章中並以不同樂器伴奏，而且在每個樂章中，穿插了前奏或間奏（當時稱 *ritornello*），舒茲稱這種音樂為「聖協奏曲」（*Sacred concerti*），在當時算是很新穎的音樂形式。到了十七世紀末十八世紀初，出現了許多詩詞作家如紐梅斯特（*Erdmann Neumeister 1671-1756*），亨利契（*Christian Friedrich Henrici 1700-1764*，常用筆名 *Picander*，巴哈的馬太受難曲的詩詞乃取自 *Picander* 的作品），這些詩詞作家提供了許多寶貴的資料給當時的音樂家，在這種情況下，教會用的清唱曲已漸萌芽，而這些音樂家中最傑出的應該是庫勞（*Johann Kuhnau 1660-1722*），他開始將「聖詠」³ 加入作品中，於是教會清唱曲就漸漸流傳開來。

二、 巴哈的清唱曲（*Bach's Cantata*）

一七二三年巴哈不僅接續了庫勞任職二十一年之久的聖多瑪斯大教堂的音樂指導一職後，巴哈也承繼了庫勞教會清唱的模式並融入前人的特色，而展開自己的清唱曲風格。巴哈一生寫下至少三百首的教會清唱曲，但只有二百首左右留下來，這位偉大的音樂家，他一生未曾離開自己的故鄉—德國，他卻能創作出屬於自己的特色，這應歸究巴哈易於吸取別人的優點外，因著其虔誠的信仰，上帝賜於他音樂的才賦，成為源源不斷的資源。至於巴哈的清唱曲大致可分為二大類：

1. 教會清唱曲（*Church Cantata*）

巴哈根據教會曆（*Church year*）所寫的，例如，待降節，聖誕節，受難節以及平時的禮拜等等⁴，這類的清唱曲中以「聖詠清唱曲」（*Choral Cantatas*）最具特色，它是將聖詠的旋律，放置在樂曲的全部或部分的樂章中，這些聖詠的旋律，如同文藝復興時期的「定旋律」（*Cantus firmus*）⁵，常被採用在一聲部或數聲部中，而本作品 *BWV 4*，是一首典型的例子（其他同類型的聖詠清唱曲可參 *BWV 93, BWV 101, 113, 137* 等等）。另一種教會清唱曲是獨唱清唱曲（*Solo Cantatas*）—這種形式的樂曲以獨唱為主，例如 *BWV 51*，有些樂曲參入二聲部或結束有聖詠的旋律，例如 *BWV 60*。

³ 「聖詠」即 *Chorale*，一種德國出產的聖詩，源自馬丁路德的改教影響，路德寫作了許多詩與聖詠的旋律，這些旋律常被引用 *Gregorian chant* 的聖歌旋律加以改寫，後來許多音樂家如庫勞，巴哈等，都採用這些詩在他們的作品中。

⁴ 參 *Stanley Sadie ed. The New Grove Dictionary of Music and Musician. N.Y. Macmillan, 1980, pp.818-823.*

⁵ 這是文藝復興初期（c.1400-1450）的音樂風格，旋律常取自葛里格利聖歌（*Gregorian Chant*）是指一個預先存在的旋律，作為複音（多聲部）音樂作品的結構基礎

2. 世俗清唱曲 (Secular Cantatas)

巴哈創立不少的這類作品，歌詞較世俗化，用的形式以朗誦調 (recitative) 和抒情調 (Aria) 為主，抒情調也都以「Da Capo」即義大利歌劇的音樂形式，而這些清唱曲有為生日，慶典，加冕等等的目的而寫的。演出的地點不是在教會，當然也不是為禮拜用的，例如，巴哈的作品 BWV 211 「咖啡清唱曲」(Coffee Cantata) 是在一個俱樂部中作為演出的地點。

巴哈作品第四號 E 小調清唱曲 (Christ Lay in Death's Bonds, 原文 Christ lag in Todesbanden)，《基督躺在死亡的束縛》是屬於典型的教會「聖詠清唱曲」，此曲除前奏外，共有七個樂章，每樂章都有聖詠的弦律，其歌詞是取自馬丁路德 (Martin Luther) 從聖經經文中改寫的詩 (1544)，而聖詠的弦律是馬丁路德從十一世紀的「繼敘詠」(Sequence, 一種中世紀的聖詩) 的弦律改編而成的⁶。

三、 樂曲的特色 (The Characteristics of Music)

這首「復活的頌讚」蘊藏了文藝復興豐富的音樂傳統，例如，每個樂章中的「聖詠的旋律」，巴哈是倣效杜懷 (G. Dufay c.1400-1470)，賓席瓦 (G. Binchois 1440-1460) 以及但斯特伯 (J. Dunstable 1453) 所用的「定旋律」(Cantus firmus)；這種技巧常以早前存在的聖歌 (Chant)，如葛利歌利聖歌 (Gregorian chant) 中的一段或全部作為材料，然後應用在所創作的合唱作品中，作為支持的生不或發展成另一種旋律，其實這種技巧，中世紀末已開始使用，經過文藝復興時期的發展，而延續到巴哈甚至到二十世紀的作曲家的作品中。

巴哈也運用了「模近的技巧」(Imitation) 在此曲中；例如，第一、四樂章中的合唱，不同聲部的跟進，很明顯是為文藝復興時期常用的一種對位方法，這種對位巴哈後來發展成精緻獨特的賦格曲式 (Fugue)。在此曲中也可以看出「音樂對比的結構」(Tone-color contrasts)，例如，第三樂章「耶穌基督上帝的兒子」中的「定旋律」(人聲) 與快速十六分音符 (樂器) 以及低音 (Basso Continuo) 的不同音色對比，人聲在表達內心的信仰，而持續的十六分音符，穩定的支持聲部的進行，述說這種信仰的穩固不變。又第五樂章是男低音的抒情調 (Aria)，它的形式源自歌劇世俗的風格，只是巴哈將這種形式修改成沒有 Da Capo 的成分 (Da Capo 即是一種世俗歌劇的 ABA 形式)。

⁶ 參 David Hiley, *Western Plainchant A Handbook*, Oxford: Clarendon. 1993, p.189.

Sequence (模進) 是指將一段音樂動機或旋律片段，在同一個聲部中以更高或更低的音高重複出現的作曲手法。

巴哈也沿用「文字繪畫」(Word painting)的特色在此樂曲中，例如，第二樂章，女高音與女低音輪唱“死勢”(Den Tod)時，巴哈以小二度(m2)變化音階排列，這種傳統的下四度(The falling 4th)經常是表示哀傷，死亡的情感。而描寫“歡欣”、“讚美”的字句與“哈利路亞”時，巴哈就用許多的“裝飾句”(Melisma)，又例如，第一樂章中的“歡喜”(Fröhlich)，巴哈的結構也是用這樣的方式表達。

此外，巴洛克時期的另一特色—「情感的音樂」(The Doctrine of Affections，或說 The Affection of Music)，它是「文字繪畫」的局延伸，它是表達音樂是一種表現人們心靈的內在情感，像憤怒、興奮、神秘、沈思...等等，而藉由音樂的「語調」(Mood)反射出來。它使人的感受不僅在文辭，局部的樂句，而且是整體性的。例如，前奏(Sinfonia)，此曲沒有歌詞，但整個語調使我們的感受是哀傷的，因為低音部由上往下，又交織著不協和的音程，而產生一種悲哀的情感。在第二樂章也是一樣，低音的伴奏(Continuo)，連續下行的音域，仔細看時，這種哀傷的情感好像在重複著(音樂上稱為一種 Ostinato-like，經常發生在 Bass)。

在巴哈的時代，這二種以音樂來描寫的詞句，內心的情感，已是很普遍的是，而且二者交織地運用，就好像巴哈創作音樂時，他同時應用前人的音樂傳統，並混合自己的創意在做作品中一樣。

四、 象徵的音樂 (Symbolic Music)

巴哈喜歡以數字來象徵或表達信仰的內涵，在這首清唱曲中可以看出來。巴哈深思熟慮的創作，把這部作品分為七個樂章，每一樂章都包括七節的詩，在詩的後面也都以哈利路亞為結束。巴哈以“七”來象徵完全，而此曲的導奏，共有十四個小節是七的倍數，有學者認為此首作品必有巴哈的別的涵意。這首「復活的頌讚」屬於早期的作品，寫於一七〇七年，依其編號整齊的導奏 14 小節，很可能是巴哈將自己的名字隱藏在這首清唱曲的首頁上，使它成為所有清唱曲的第一首⁷。

巴哈在七個樂章中，每樂章都放置了「聖詠的弦律」(定弦律)，結構對比整齊地對照，而構成以下的七個樂章的排列：

⁷ 德文字母每一個象徵一個數字，A=1, B=2, C=3, H=8, I, J 一樣=9, U, V=20, BACH 等於 2+1+3+8=14。參 Ruth Tatlon, Bach and the Riddle of the Number Alphabet. Cambridge:1991, p.8.

一 SATB	二 SA	三 T	四 SATB	五 B	六 ST	七 SATB
Chorus	Duet	Solo	Chorus	Solo	Duet	Chorus

第一、四、七樂章是合唱（SATB），第二、六樂章是二重唱（SA），第三、五樂章是獨唱（T/B），在巴哈的作品中很少看到這種精緻的排列結構。如果再仔細去看曲中的「哈利路亞」時，巴哈又將“三”的數字藏在音樂中，第二樂章「哈利路亞」共有九小節（3 X 3），第四樂章六小節（3 X 2），而第一樂章「哈利路亞」共有三十六小節（3 X 12），第五樂章也有十二小節（3 X 4）。“3”也是巴哈藉由數字在音樂上的表徵，它象徵頌讚三位一體的神，在這首作品中的樂器，巴哈編制了三支伸縮喇叭（Trombones），這正如他在 B 小調彌撒曲中的三支小喇叭一樣，象徵頌讚三位一體和得勝的記號。

五、 信仰的音樂（The Faith of Music）

巴哈「復活的頌讚」從整個內容來看，就宛如一篇復活的「音樂講章」。巴哈一生不僅將最美的音樂奉獻給主，他更關心音樂裡的信仰內容，因此，他的創作如同一篇感人的信息，把聖經的信仰藉由音樂宣揚出來。

這篇「音樂講章」的主題是《基督躺在死亡的束縛》，巴哈的序言是十四小節的導奏，小調，哀傷以及刺耳不協和音，好像在告訴我們主耶穌基督背著沈重的十字架，為我們走向崎嶇的各各他道路，接著巴哈以音樂來宣揚，基督為我們的罪，落在死的困縛（Versus I）為我們的罪他背負重擔，但是基督戰勝死亡的勢力，最後從死裡復活並將生命，力量賜給我們，因此，我們應該歡欣，讚美來報答主恩。巴哈繼續闡述世人的罪（Versus II），因為我們是一群會朽壞的人類，沒有一個人是完全的，死亡的權勢何等可怕，以致我們落入它的網綁中（羅馬書 3:10-12），但主事我們的中保（Versus III），上帝藉著聖子主耶穌基督臨到我們的中間，從罪中釋放了我們，脫離死亡的黑暗權勢，主要掌王權（哥林多前書 15:54）

然而這是一個奇妙的交戰（Versus IV），是邪惡與永生的對抗，因為上帝話語的應允，死亡終必備吞滅，必被恥笑，主所賜讓信的人得著主所賜永活的生命，並過著得勝的生活（啟示錄 12:7-11）。而唯一能賜給我們的中種豐富的生命，乃是真正復活的羔羊（Versus V），在十字架上被殺羔羊的寶血，將遮蓋我們的罪，沒有人能從上帝的應許終將我們搶奪（哥林多前書 5:7-8）；因此，我們要以歡欣，鼓舞的心來慶祝這崇偉的節期（Versus VI）。主是陽光，祂燦爛的恩惠全然點燃了我們的心，長夜已過，主是值得讚美的。這一切從上帝而來的恩典，使我們能

安然享受在復活的靈糧中（Versus VII），舊的已過，主將以永生的餅來培育並強壯我們的心靈，信心倚靠主的人必大得勝，哈利路亞。

巴哈在助手「復活的頌讚」中，將上帝的話語和音樂融和在一起，宣揚著受難的主語復活的基督，讓每一位基督徒知道，只有倚靠主耶穌在十字架的功勞，才能除去世人的罪，並戰勝死亡的權勢，終而高唱復活的凱歌。

六、演出的問題（Performance Practice）

西方音樂學者很重視如何將作曲家的作品中實地演奏出來，以便了解音樂原來的風貌，這種關心演出的問題，對於從事音樂工作者是不容忽視的。此首清唱曲距今已有三百多年，究竟巴哈如何獻上這首「復活的頌讚」呢？今天舞們又如和去演出呢？筆者僅列舉一、二以為參考。

1. 巴哈所編列的四部合唱，原來的女高音是由男童生與男聲的合唱。如果這部作品確定創作於一七〇七年，當時巴哈只有二十二歲，這是他「初熟的果子」，一定會倣倣文藝復興時期的傳統。今天在德國巴哈任職的多瑪斯學校（Thomas-Schule），每當演出此曲時，乃沿襲由童聲與男聲合唱與樂團演出⁸。另外，在合唱與樂團伴奏的編排上，應該是適當的人數。羅林（Rolling）認為「演出巴哈地清唱曲，如果以大型的合唱與樂團作為排場，並且任意使用增強，若，改變速度，圓滑奏，沿長記號，或斷奏等等（即 Articulation），這對巴哈音樂結構是一種傷害」⁹。因此，演出時盡可能保留原來的風貌（人聲或伴奏樂器的編制，以及當代音樂的詮釋原則），當然，若在人聲，樂器伴奏不能達到原貌時，譬如，童聲可由女高音代之，大鍵琴可用風琴，這應是可以接受的。

2. 巴哈的作品中，應注意歌詞與音樂的關係，最好要以原文為參考。在沒有標示速度的樂章中，例如，第七曲的「聖詠合唱」，歌詞會告訴我們速度，而巴哈的快板，與古典以後的快板又有所不同，巴洛克的快板並不是很快的 *Allegro*，第三取若以快板的速度演唱，歌詞的風味將會遺失掉，在巴哈的環境中，歌詞常成為速度，表情等的詮釋參考。

3. 巴哈的清唱曲的歌詞是德文，當然以原文演出能附合原作者的心境。然而巴哈的清唱曲在當時路德會禮拜的角色是介於讀經與講壇之間，它的頌讚，其實是一篇「音樂信息」，而樂曲中穿插的「聖詠合唱」（最後一樂章），巴哈有意邀

⁸ Martin Anderson ed. Klemperer on Music. Toccata press, 1986, p.93.

⁹ Philip Ambrose tr. The Texts to Johann Sebastian Bach's Church Cantata. Hansler-Verlag, 1984, p.10.

請會眾加入詩班一同加入「復活的頌讚」，比者認為應適時況來演出。例如，這首作品如果被安排在我們的禮拜環境中（台語或華語），那麼最好能翻譯演出，尿會中能夠了解到音樂的信息內容，而置身於「復活的頌讚」裡，透過國際的語言－音樂，來體會上帝的救贖是普適性的，使我們知道巴哈的音樂不僅向當時的人們傳揚信息，做見證，今天也是在對每一個國家，每一個人宣揚上帝奇妙的救贖。

結語：

巴哈的教會清唱曲主要是為禮拜而設計的，這首「復活的頌讚」亦不例外，如果我們僅以欣賞的眼光去砍這首作品時，我們只是看到音樂的表面而已。巴哈如同一位傳道者，誠懇地呼喚著每一個人進入到他的音樂與信仰融合的情況中，去經歷護活的主，並領悟到音樂是上帝所賜與我們最美的禮物，主要是為造就我們的信仰，提升我們的靈命，進而以音樂來奉獻並回應上帝的愛，這誠如巴哈所說：「有奉獻的地方，必有上帝恩典的臨在」¹⁰。

從這首作品亦使我們看到巴哈是一位擅於運用前人音樂傳統，並富有創意的音樂家，特別在他的音樂中有信仰，信仰中有音樂，他一生努力做一個稱職的教會音樂家，並把最好的音樂奉獻給上帝，這部「復活的頌讚」是最好的明證。

¹⁰ Patrick Kavanaugh. *The Spiritual Lives of Great Composers*. Nashville: Sparrow, 1992, p.10.