天籟美聲的國家想像

布拉姆斯合唱音樂裡的德國精神

National Imagination in Euphony

The German Spirit of Brahms's Choral Music

車炎江 Yen-Chiang CHE
輔仁大學音樂系兼任助理教授

關於布拉姆斯二三事

2008 年首映的音樂劇情片《琴戀克拉拉》（*Geliebte Clara*），透過清晰寫實的畫面向世人呈現舒曼（Robert Schumann, 1810-1856）、克拉拉（Clara Schumann, 1819-1896）和布拉姆斯（Johannes Brahms, 1833-1897）錯綜複雜的三人世界。導演賀瑪・桑德斯－布拉姆斯（Helma Sanders-Brahms, b.1940）抽絲剝繭、細膩地表達，將這段歐洲樂壇名人的著名「八卦」搬上大銀幕，[1] 不僅讓觀眾一窺布拉姆斯和克拉拉內心深處隱晦抑鬱的情感，影片不時流瀉出自三人手筆的絕美音樂創作，更不禁令人與情愛綺思作出聯想。只不過，大多數《琴戀克拉拉》的觀眾可能不曾留意過，他們之間的關係並不僅止於風花雪月的感情戲，還包括日耳曼音樂藝術和民族文化傳承的意義在內。

布拉姆斯 1833 年 5 月 7 日生於漢堡（Hamburg），以演奏鋼琴起家。他打從年輕時開始就難以掩抑他在音樂方面展露的鋒芒，除了繼承普魯士和路德教會的音樂文化傳統，同時還吸收了吉普賽、匈牙利等等不同的音樂風格，並且放進他自己早期的音樂作品當中，這使得舒曼夫婦對布拉姆斯極為看重。在 1853 年，舒曼慷慨為文，預告布拉姆斯將是未來音樂的「新道路」（Neue Bahnen），此言一出，儼然有世代交棒的傳承意味，布拉姆斯也因而名聲遠播。[2] 只不過，舒曼的這番預言，似乎要等到布拉姆斯年歲漸長，音樂創作逐步邁向成熟階段，才得以完全印證。

1　在海頓維也納居所內室展示的布拉姆斯紀念物。

布拉姆斯的後半生，幾乎都在維也納度過，也涵蓋他最重要的中晚期創作，有許多重要的大型音樂作品，都是在這個音樂之都發表的，像是他的四首交響曲等等。筆者在 2014 年夏季，前往維也納自助旅行，參觀和音樂有關的景點時，可以見到布拉姆斯駐足其中的痕跡。像是在海頓維也納居所的內室裡，掛著一幅偌大的布拉姆斯肖像畫，以及布拉姆斯的家具、照片和幾份手稿（圖 1）。這些布拉

2　布拉姆斯墓碑，攝於維也納中央公墓。

姆斯的所有物，在 1980 年之後，安放在海頓維也納居所的原因之一是布拉姆斯原本就對海頓格外景仰，他不僅研究海頓的音樂、收藏海頓六首絃樂四重奏和一首歌曲的手稿，甚至還曾經譜寫過著名的海頓主題變奏曲（op. 56, 1873）；二是布拉姆斯原本的維也納住居（卡爾街 4 號）在 1907 年就已經毀損不復存在，維也納市政府在布置海頓居所時，特別為布拉姆斯安排一間房，置放他的紀念物。此外，在維也納中央公墓，也可以找到布拉姆斯下葬的墳塋，與貝多芬、舒伯特和莫札特的墓碑迎面相望，布拉姆斯在此進入永恆的安息（圖 2）。

十九世紀德奧音樂傳承路線與民族主義（nationalism）的意念

當然，布拉姆斯的音樂成就，被視為維也納古典主義與現代主義之間的重要聯結，絕不是毫無來由。盱衡十九世紀德奧樂壇，對於前人音樂藝術的傳承，似乎成了當時音樂界最關切的議題之一。布拉姆斯的音樂深得人心，讓他因此躋身後人口中的德奧樂壇「三 B」之列，成為萊比錫樂長巴赫（Johann Sebastian Bach, 1685-1750）、維也納作曲家貝多芬（Ludwig van Beethoven, 1770-1827）二人音樂成就的重要傳承者，這個觀點，甚至還曾獲得當年指揮大師畢羅（Hans von Bülow, 1830-1894）的言論鞏固。然而，與其說這種觀點，只是用來指涉德奧音樂風格和作曲技術層面上的實質傳承，還不如說它早已提昇到形上的哲學層次，成為德奧文化界共同關注的議題。關於這類的討論內容俯拾皆是，我們可以從霍夫曼（E. T. A. Hoffmann, 1776-1822）為貝多芬第五交響曲所寫的著名樂評內容看出端倪，他提到音樂作為獨立藝術表現出的浪漫，來自維也納作曲家海頓、莫札特、貝多芬一脈相承的結果，就是其中的例證之一。華格納（Richard Wagner, 1813-1883）在 1878 年出版的文章〈什麼是德國音樂？〉，亦指陳巴赫、貝多芬二人以及他們的音樂，就是「德國精神」的體現，這些長期積累的影響，逐漸形成眾人心中認定的「德國音樂的神話」（myth of German music）。[3] 華格納對於德奧歌劇的觀點和創作，曾經得到哲學家尼采（Friedrich Nietzsche, 1844-1900）的支持讚揚。尼采曾經在《悲劇的誕生》（*Die Geburt der Tragödie*）文中特別提到德國音樂的傳承與精神意義：[4]

在德國人靈魂中的戴奧尼索斯深處產生出一種力量，這種力量完全不像蘇格拉底式文化的假設……相反的，這個文化卻把它看作一種可怕而令人憎惡的東西，看作一種非常強有力而敵對的東西。這裡我是指德國音樂中從巴哈（sic）到貝多芬，從貝多芬到華格納的偉大發展。……

……德國哲學和音樂之間的神奇結合，如果不是表示一種唯有藉古代希臘類似者才能發現其確切本性之新的事物的話，還能表示什麼呢？……很久以來，從外面來的強大力量，迫使那產生於粗野無形

式中的德國精神，促進他們的形式。但是，最後德國精神可以在其他國家之前站穩，擺脫拉丁文化的主要路線……

尼采提到的「德國精神」，其中交織許多不同層面的思考。某部分意指「粗野無形式」的根源，在吸收了古希臘和諧觀之後，產生一百八十度的轉變；也有一部分來自哲學的辯證，尤其是德奧音樂接受了象徵結構與秩序、理性與規範的「阿波羅」系統洗禮之後，得到古典時期簡潔清晰的表現，這個情形到了浪漫主義誘導出許多一時之間難以歸類或吸收的新音樂之後，有了完全不同的結果。這個過程彷彿象徵自由、狂亂、放縱與想像的「戴奧尼索斯」系統，將原本極度理性的德奧音樂灌注全新的生命力和全然自由的狂喜，產生了新的藝術。

自學出身的作曲家與音樂理論家荀貝格（Arnold Schoenberg, 1874-1951），亦曾經延用和尼采類似的觀點討論德奧音樂的理論與演變，例如他在晚年發表的理論著作《和聲的結構性功能》（1948），為最後一章所下的標題就是「戴奧尼索斯時期的阿波羅評價」。[5] 荀貝格還曾語出驚人地表示，他的音樂老師是「巴赫和莫札特，其他還包括貝多芬、布拉姆斯和華格納等人……」；[6] 這並不表示他曾經實質上穿越時空，而是在表達荀貝格學習音樂藝術、研究作曲理論和技術時，主要受惠於前人的傑出貢獻。當然，我們更不能忽視荀貝格在布拉姆斯誕生一百週年（1933）發表的著名演講稿〈進步的布拉姆斯〉，[7] 此文將德奧音樂從巴赫、海頓、莫札特、貝多芬以降的發展路線和形式轉變，作了一番精闢解析，打破一般人將布拉姆斯與華格納之間的差異，以「阿波羅／戴奧尼索斯」輕率的二分法予以區隔的世俗觀點；他還在文中深入剖析布拉姆斯的音樂作品，舉證布拉姆斯在調性和聲語法以及樂句構成的不規則變化是出自德奧音樂一脈，甚至其中展現不亞於華格納音樂裡的戲劇特質，此文澈底撼動一般人對於布拉姆斯屬於古典傳統保守學院派的制式觀點。

我們身處於科技、經濟快速發展的二十一世紀，眼見大眾傳媒與網路普及、時空距離縮短，以及美加、歐盟與東亞等區域市場的形成與整合，人類文明正加速朝向「地球村」的方向邁進。但與世界密切互動接觸的過程中，還是必須面對不同種族、語言、文化、甚至國家法律體制等諸多差異，民族主義相關課題仍是上述過程必須坦誠面對與學習的。因為在處理過程中，若稍有不慎，即有可能觸發大規模衝突、甚至於爆發戰事，重蹈前人在歷史民族主義過度擴張之下的覆轍。但即使政治、經濟與文化議題針對民族主義進行討論的研究文獻汗牛充棟，對於民族主義與音樂之間的深入研究仍屬相對稀少，尚待開發的狀況。當學者企圖為「民族主義」一詞作出清晰周延的定義時，大多不約而同地提及困難與矛盾之處。誠如前台灣大學教授洪鎌德在著作《民族主義》所言：「要為民族主義下一定義並不容易，也難以周全」。同時，隨著民族主義論述者在政治立場、文化背景等實質上的差異，不同的或對於自己有利的民族主義定義，隨之而生，也是令民族主義在學術定義上難以周全、矛盾叢生的亂源之一。洪鎌德引用倫敦政經學院學者安東尼・史密斯（Anthony D. Smith）的說法，提出民族主義一詞之簡要定義：「民族主義是『一種意識形態的運動，俾獲取與維持一群人（a population）的自主、團結與認同。這群人裡，有人認為需要組織實際的或潛在的「國族」』。這是強調民族主義最終的目標在增進國族的福祉，為達此目的，先行完成民族的自主、民族的團結與民族的認同。」[8] 另外，民族主義對於音樂影響甚鉅，但對音樂與民族主義的研究起步相對較晚，因此過去相關文獻總不免出現對於民族主義的避諱或誤解。音樂史學者理查・塔儒斯金（Richard Taruskin）曾經試圖闡釋「民族主義」在音樂領域的意義：

（這是）一項學說或理論，（是）人類特質與命運之基本決定因素的根源，以及社會與政治忠誠的基本宗旨，是使個人得以歸屬於特定國族的原因。歷史

與社會學者認為，民族主義是十八世紀末之前歐洲文化意識型態的中心要素；十九世紀末之後，民族主義更成為地緣政治學（geopolitics）引人爭議的主導因素。民族主義對於藝術，特別是音樂領域所引發的多重衝擊，直接導致民族主義的成長與散播。民族主義不應該等同於**是否擁有**或**展現明顯的民族特質**，這在提出問題、且起碼有了暫時性的回答之後（才能說明）。首先，最重要的問題是『**由誰劃分出這些區隔？**』其次則是『**目標為何？**』。就如同在民族主義之前先有民族的狀況一樣，音樂總是有地區或民族上的特徵（通常身在其中者不易察覺，反而是外人比較清楚）。音樂上的民族主義也並非一定是某種存在於風格特性的、或對此風格特性予以評價的內容。**國籍**（nationality）是一種狀態；**民族主義**（nationalism）則是一種態度。[9]

民族主義與人的意識型態不可分割。在 1970-80 年代間，德國音樂學者達爾豪斯（Carl Dahlhaus, 1928-1989）曾針對民族主義與音樂二者進行過多次精闢的辯證與討論，例如《浪漫主義與現代主義之間：十九世紀後期音樂的四項研究》一書中，他曾針對民族主義與音樂二者作出長達 23 頁篇幅的討論。[10] 達爾豪斯認為民族主義屬於人類思想歷史的發展過程，即使思想意念頗受唯物主義者的質疑，其中不無可能有奠基於欺騙之上者、或出於詮釋者之私慾本質者；但若能從整體網絡進行觀察、而非僅試圖精簡成簡單事實，仍可解釋民族主義的意念與當代經濟、社會、美學與音樂技術之間的關係，而不受方法論之苦。

回顧歐洲民族主義的誕生，有賴於法國十八世紀啟蒙運動（Enlightenment）的思想洗禮。自由主義存在於英國君主立憲與議會民主，社會主義則從法國大革命的口號「自由、平等、博愛」彰顯其存在的價值；但在十九世紀前半，德語地區仍無法形成大一統的國家，反倒是王國、公國、自由市林立，各行其政。因此，赫爾德（Johann Gottfried von Herder, 1744-1803）一方面極力宣揚德意志語言、文化、道德的獨特與優越，致力保存德國原始語文（Ursprache），另一方面提出每個國家都有自己獨特的「民族精神」（Volkgeist），作為人民創造力的來源。費希特（Johann Gottlieb Fichte, 1762-1814）承續這股德國運動與浪漫主義的餘緒，以《告德意志民族書》（*Reden an die deutsche Nation,* 1808）號召德意志人民的自覺與自我提昇，導致日後變成社會運動意識型態的工具。達爾豪斯對此作出評論：「『民族主義』在使用上不應該帶有偏見，它只是個描述性的字眼……倘若『民族精神』的前提，只是在音樂史上用來強調民間音樂和突顯民俗特色，那麼這將是一種嚴重的扭曲。在十九世紀時，更具特色的部分集中在民族精神的意念上，同時從基礎層次的民間音樂中表明自己，而這與產生古典主義（classicism）的精神相互一致 —（最後成為一種）國家的古典主義」。[11] 達爾豪斯以實際的例子解釋這種意念，在民族主義和普世性音樂藝術之間並非妥協或矛盾關係，而是一體兩面。例如舒曼曾在 1836 年的一篇樂評中讚賞蕭邦的音樂有「濃烈而原創的民族特質」，同時又認為「蕭邦家鄉泥土的些許影響，已經對普世性的影響作出退讓，在他最近的作品中，已經鮮少展現出他的波蘭祖先整體且獨特的面貌。」其實，舒曼的重點並不是指蕭邦將他自己原本的民族特質予以孤立、隔離、甚至「犧牲」；而是吸收這種特質、並將它轉入普世性的音樂藝術中，如此不僅原有的民族特質不會因此消失，還可能形成一種獨一無二的能量來源。[12]

此外，民族主義的意念，經常被視為美學上的因素之一。就像我們經常對自己熟悉的民族元素倍感親切，下意識地傾向於將展現出民族特質的音樂藝術，並給予較為珍貴且美好的評價。實際上，我們不僅難以否認作曲家企圖在作品中展現民族特質這件事在美學上的事實與意義，也無法將這項意念的「外觀」置之不理，而逕行討論作品中的美學「事實」，這還包括聽眾接受度這項相關「事實」在

內。所以，民族主義音樂特質即便在作品中極為明顯，甚至被人批評成某種「多愁善感」的再詮釋，其中蘊藏的情感或相關的事物，也不致因此消失、或有任何不妥之處。[13] 至此，民族主義在音樂美學上的「正確」，幾乎與民族特質的純粹度或正統性（authenticity）並行不悖，互不相斥。

我們一方面理解到赫爾德的「民族精神」影響既深且廣，使得富有民族意識的作曲家，尋求使用自己的民族素材作曲，使得音樂上的民族主義形成一種「向內尋求」、而非「向外尋找」的過程；然而，若從另一個角度思考，假設作曲家使用自身民族以外的素材作曲，也不會因此減損他在美學上的成就。這種音樂美學的「正確」性，和文學作品的評論角度完全不同。誠如達爾豪斯所言：「從十八世紀啟蒙運動進入十九世紀，民族主義在音樂中存在的種種現象（諸如各個國族地區的流行風格、交談式風格、沙龍風格等），最大的差異在於『風格』開始產生『存在』的意義。這不是作曲家選擇風格（創作技法）去作曲，而是透過風格去表達他自己。」

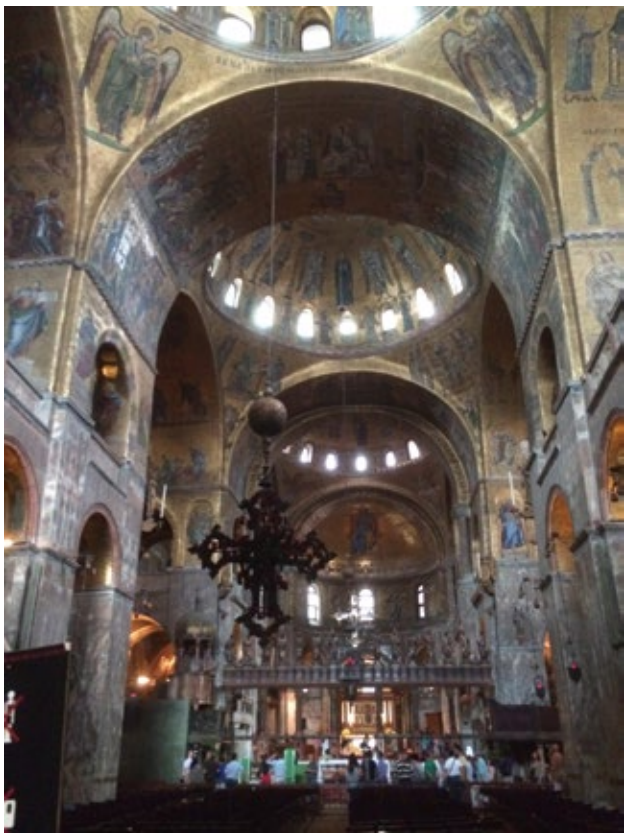
無論人們抱持何種不同的觀點看待過往數百年間的德奧音樂家，他們正無可避免地身處於民族主義的熊熊烈焰之中，尤其 1804 年拿破崙稱帝，法國軍隊大舉攻占歐洲領土的時期，這股思潮更是達到頂點。赫爾德的「民族精神」信念、費希特的《告德意志民族書》，掀起德語地區的尋根之旅，例如布倫塔諾（Clemens Brentano, 1778-1842）和阿爾尼姆（Ludwig Achim von Arnim, 1781-1831）二位文學家共同編纂《少年的魔法號角：德意志古老詩歌集》（*Des Knaben Wunderhorn: Alte deutsche Lieder*）於 1805 年問世，就是其中最具代表性的例子之一。1860 年代，普魯士與鄰國作戰贏得的一連串勝利 — 普丹（1864）、普奧（1866）與普法戰爭（1870-71），直到「鐵血宰相」俾斯麥（“Iron Chancellor” Otto von Bismarck, 1815-1898）領導建立德意志帝國（Das Deutsche Reich, 1871-1918）。這是布拉姆斯身處的時代，不禁令人好奇：德奧地區風起雲湧的民族主義思潮，對他音樂創作的意義和影響究竟為何？

布拉姆斯的宗教合唱曲與德奧傳統

不可否認，德語區早在中世紀晚期的「愛情歌手」（Minnesinger）開始，就已經建立起自己的音樂傳統，對於創作詩歌的母語聲韻安排以及歌謠形式都相當講究。但特別的是，在十八世紀之前，德語區出現過許多音樂家到歐洲其他地區學習當時最受重視的作曲技術，一旦這些認真用功的德奧留學生將習得的作曲技術或音樂風格帶回家鄉時，不僅受到重視，將這些技法風格傳承下來，同時還將它發揚光大，比起原產地的作曲家還要積極努力。其中一個有趣的例子，就是十七世紀作曲家許茲（Heinrich Schütz, 1585-1672），他曾經二度前往威尼斯，師事當時聖馬可大教堂的音樂總監 — 喬凡尼 · 加布里耶利（Giovanni Gabrieli, c.1557-1612）、蒙特威爾第（Claudio Monteverdi, 1567-1643），習得威尼斯樂派最具代表性的複合唱風格（polychordal style），並且將它帶回許茲服務的薩克森選侯宮廷教堂。此後，德奧作曲家將複合唱風格納入作品編制，形成德奧教會音樂特色之一，從巴赫著名的《馬太受難曲》（*Matthäus-Passion,* BWV 244）一直到孟德爾頌 1846 年首演的神劇《以利亞》（*Elijah*, op. 70），我們會發現威尼斯複合唱風格，後來儼然成為德奧教會音樂獨特的印記。

複合唱風格源遠流長，要從聖馬可大教堂 1527 年聘任歐洲北方的尼德蘭作曲家威拉爾（Adrian Willaert, c. 1490-1562）開始說起。威拉爾自然就把法尼德蘭樂派（Franco-Flemish School）以卡農、聲部模仿為主的作曲技術帶到這座教堂，但是北方的複音音樂在威尼斯卻產生獨特的「變異」現象。聖馬可大教堂以它特有的結構造型著稱 — 平面空

間橫軸與縱軸的長度相當，還有祭壇周邊林立的挑空閣樓（圖 3）— 但這卻為複音音樂的演唱製造難題。因為在祭壇左右兩側的樂師，由於教堂平面橫軸的距離太遠，加上教堂空間的殘響大約可達三到七秒之久，這可以說是相當「糟糕」的建築殘響數值（遠超過音樂廳建築殘響的理想值二秒），導致實際上難以精準控制複音音樂各聲部之間模仿旋律聲響出現的時間差。平日禮拜儀式動用的樂師人數不多，教會音樂尚且只在教堂單側進行即可；但每逢重要宗教節期，必須出動教堂所有樂師分立在祭壇兩側，而各個容納樂師的樓台空間有限，所以必須要分組進行。為此，這座教堂給了威拉爾以及他的後繼者一道神奇的靈感，讓這些才華洋溢的作曲家們能因地制宜，利用教堂裡的殘響特徵，譜寫出「分開的音樂集團」（cori spezzati）這種形式進行的音樂作品，成為複合唱風格最重要的技術基礎。義大利文「coro」（複數形 cori）指的是音樂的「團體」— 包括混聲合唱團、或是管絃樂團在內。於是，威拉爾視教會音樂演出的實際需求，對聖馬可教堂的全體樂師進行分組，並且讓音樂作品出現二組（甚至更多）混聲合唱團與樂團分組的複雜演出組合，全體奏唱的樂音在聖馬可教堂爭相爭鳴的現象。由此可知，聖馬可大教堂中的樂師們，不論在人數、或是音樂技術方面，都已達到極高的優勢與水平，足以平衡分組之後各組音樂表現的落差。自此，威尼斯的複合唱風格蔚然成風，其中不僅充滿音色和音量的對比變化、豐富的層次感，更產生出蕩氣迴腸，有如現代立體聲環繞音響的特殊效果。



3　威尼斯聖馬可大教堂內部（畫面正前方為主祭壇）。

布拉姆斯一生多數時間都在兼任民間合唱社團組織的指揮，因此他為這些合唱團譜寫的作品很多，世俗和宗教合唱曲都有，其中他的宗教合唱曲顯出路德教會對於德語區基督宗教信仰的深刻影響。我們就以布拉姆斯 56 歲（1889）譜寫的三首德語經文歌（op. 110）為例，這是他人生最後留下的合唱曲。其中第一首經文歌的歌詞引用馬丁・路德（Martin Luther, 1483-1546）德文聖經譯本（詩篇 69:29、出埃及記 34:6-7）經文片段；特別的是，布拉姆斯在此曲最後加上一句自己填入的祈禱詞「神哪！求祢幫助保護我。」（Herr Gott, deine Hülfe schütze mich.）可以想見布拉姆斯在這首經文歌當中，正在虔敬地向上主傾吐最真摯的心聲。這首合唱曲以混聲八部合唱（也就是二組混聲四部合唱）呈現威尼斯樂派的複合唱風格，我們可以看到布拉姆斯傳承許茲－巴赫－孟德爾頌使用複合唱風格的教會音樂特色（譜例 1）。

教會禮儀音樂為基督宗教信仰服務，必須滿足各種教會儀式上的需求，同時也要規避許多教義上的禁忌，對於作曲家而言，可說是限制重重。教會聖樂必須不斷面對來自世俗音樂的影響與挑戰（尤其是歌劇），太過戲劇化、激情的音樂，只適用於音樂廳或歌劇院等表演場合，實難反映莊重虔敬的禮儀音樂本質，因而被拒於教堂之外。教會禮儀學者和聖樂作曲家們從十八世紀晚期開始逐漸正視這個問題，直到十九世紀初期，在德語區興起的「聖樂復興運動」（Cecilian movement〔德：Cäcilianismus〕，或可譯為「則濟利亞運動」）成為

譜例 1 布拉姆斯經文歌〈但我困苦憂傷〉（*Ich aber bin elend,* op. 110, no. 1），第 1-5 小節

這股反省勢力的頂點。[14] 這個運動的目的在於替教會聖樂找到合宜的屬性和定位，讓音樂與禮儀能夠和諧結合，並且排除其中的矛盾衝突。為達到恢復聖樂傳統的目的，十六世紀羅馬教廷作曲大師帕勒斯特利納（Giovanni Pierluigi da Palestrina, c. 1525-1594）的教會複音合唱曲特色，像是「無伴奏合唱」（a cappella）產生的人聲純淨聲響，以及嚴格遵守對位和諧規範的頌讚方式，都成為支持該運動人士共同效法的典範。[15]

「聖樂復興運動」對十九世紀德語區的宗教合唱作品影響深遠，尤其正當歐洲野心勃勃的工商企業文明直如驕陽烈日、同時卻戰禍頻仍的時代洪流中，更突顯人心渴望平靜、卻與殘酷現實相違的矛盾反差。它的效應之一，就是歐洲各地的歷史文化研究受到高度重視，其中隱含著強烈的民族尋根意圖，並且伴隨十九世紀中葉歐洲民族主義熱潮達到高峰。另一個效應，則是教會禮儀用上了這種音質清純的複音音樂 —「無伴奏合唱」，它不僅成為當時人心的共同慰藉，還反映出重視歷史傳承的價值觀，以及音樂家共同追求的極致和諧美感。

這股「回歸歷史」的音樂風潮，我們可以透過布拉姆斯譜寫的無伴奏經文歌和《德意志安魂曲》（*Ein deutsches Requiem,* Op. 45）實際檢視。首先，歌詞引用馬丁・路德翻譯的德文聖經，只是布拉姆斯往往傾向依照自己的宗教信仰理念（而非傳統的聖道禮儀）擷取經文片段，最後整合成一組多樂章的合唱曲。除了先前提到的經文歌〈但我困苦憂傷〉出現自選經文與作曲家本人填詞的現象，布拉姆斯另一組經文歌〈受患難的人，為何有光賜給他？〉（*Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen,* op. 74, no. 1〔四樂章〕）以及《德意志安魂曲》（七樂章）也都是極具代表性的例子。其次，布拉姆斯傳承德奧地區高難度對位技術（卡農〔canon〕與復格〔fugue〕），在他的宗教合唱曲裡展露無遺，經

文歌〈神啊，求祢為我造清潔的心〉（*Schaffe in mir, Gott, ein rein Herz,* Op. 29, No. 2）就是其中的例子。這首經文歌一開始就使用「增值卡農」（canon per augmentationem）技術（譜例 2），我們可以輕易看出女高音聲部演唱的起始主題旋律（Schaffe in mir, Gott, ein rein Herz）和第二男低音聲部相同，但是第二男低音演唱主題的節奏時值恰好是女高音的二倍。此外，從行板（andante）起始的樂段，布拉姆斯在此展開一段四聲部復格（譜例 3）。在《德意志安魂曲》裡也有龐大的復格樂段。

在音樂章節設計上，往往傾向幾近對稱的完美結構，像《德意志安魂曲》裡的七個樂章就是如此，和巴赫宗教音樂如出一轍。《德意志安魂曲》第一樂章和第七樂章，都是以合唱團相同的唱詞（selig sind）開始的慢速樂章，第七樂章甚至是以樂曲起首第一個字（selig）作結束，形成首尾相應的格局。第二樂章和第六樂章的音樂，顯得較為激動，第二樂章處理生命的短暫，第六樂章則在揭示死後復活的奧祕。第三和第五樂章，都是由獨唱者起始，居中的第四樂章則是與首尾樂章相呼應的混聲四部合唱編制，呈現天上最美好的永恆居所為世人帶來的盼望。

第一樂章　合唱（哀慟的人有福了）

第二樂章　合唱（因為凡有血氣的，盡都如草）

第三樂章　男中音獨唱／合唱（耶和華阿，求你叫我曉得我身之終）

第四樂章　合唱（萬軍之耶和華阿，你的居所何等可愛）

第五樂章　女高音獨唱／合唱（你們現在也是憂愁）

第六樂章　男中音獨唱／合唱（我們在這裡本沒有常存的城）

第七樂章　合唱（聽見從天上有聲音說）

譜例 2　布拉姆斯經文歌〈神啊，求祢為我造清潔的心〉，第 1-9 小節

譜例 3　布拉姆斯經文歌〈神啊，求祢為我造清潔的心〉，第 26-39 小節

若我們觀察巴赫《約翰受難曲》（*Johannes-Passion*, BWV 245）第二部分的其中一段，形式上同樣明顯形成對稱結構，並以聖詠合唱曲（No. 22）為核心：

No. 21f: 合唱（Wir haben ein Gesetz）

No. 21g: 福音史家、彼拉多、耶穌（Da Pilatus das Wort hörete）

No. 22: 聖詠曲（Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn）

No. 23a: 福音史家（Die Jüden aber schrieen und sprachen）

No. 23b: 合唱（Lässest du diesen los）

巴赫《約翰受難曲》的二首合唱曲（No. 21f 以及 No. 23b）是以同一主題寫成的復格合唱曲，形成此段落首尾相映的對稱形式；但是，前一首（No. 21f）以 F 大調調區開始，到了後一首（No. 23b）則轉入 E 大調調區，巴赫在此以下降半音的調性變化，暗示這兩首合唱曲之間急轉直下的戲劇化劇情（耶穌在彼拉多座前受審，彼拉多原想釋放耶穌，卻被猶太人民反對）。巴赫以 No. 21g 和 No. 23a 的宣敘調處理其中的戲劇對白，同樣形成對稱。最後，巴赫選擇以路德教會的音樂基礎 — 聖詠曲，作為前述對稱的核心（No. 22 “Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn”），突顯此曲對耶穌受難的意義。同樣地，布拉姆斯經文歌〈受患難的人，為何有光賜

譜例 4　布拉姆斯經文歌〈受患難的人，為何有光賜給他？〉第四樂章起始處（經文歌第 136-139 小節）

給他？〉也引用了馬丁・路德聖詠曲作為結尾的終樂章，並且作為樂曲最重要的訊息（譜例 4）。顯示布拉姆斯與巴赫宗教音樂作品之間有著極密切的聯繫，因為布拉姆斯這些宗教合唱曲的特色，都是巴赫早已在宗教音樂作品裡建立起來的代表性特徵。

究竟是《德意志安魂曲》還是《德文安魂曲》？

《德意志安魂曲》主要譜寫時間是在 1865-68 年間，並且人們經常將布拉姆斯譜寫此曲的動機，歸因於他母親的過世（1865 年 2 月）。此曲第五樂章的女高音獨唱，以及樂章末尾引用的以賽亞書經文「母親怎樣安慰兒子，我就照樣安慰你們」，也確實和母親的意象作出聯結。但是，現存的布拉姆斯手稿顯示《德意志安魂曲》第二樂章的素材，其實來自一份 1854 年的合唱手稿。再加上布拉姆斯的精神導師 — 舒曼（Robert Schumann）在 1856 年過世，迫使年紀輕輕的他，就必須思考死亡帶來的陰鬱情緒，以及對生命的意義，這些在布拉姆斯選擇的經文內容和音樂的氛圍裡，都可以深刻感受到。或許，舒曼的過世，也是這組作品最初創作時的觸媒之一。

國內曾有學者主張《德意志安魂曲》應譯為「德文」安魂曲，但若深入思考此曲的意義，翻譯成「德意志」或許更能代表此曲的精神。在巴赫、海頓、莫札特、貝多芬以降形成的日耳曼音樂道統傳承路線，布拉姆斯是極其重要的關鍵延續者之一。但在布拉姆斯偉大的音樂藝術成就之外，還有一件事值得我們注意，那就是布拉姆斯身處的時代，正是日耳曼民族主義的熊熊烈焰焚燒歐陸之際。早在 1848 年革命前後，日耳曼政治領袖就曾經企圖建立涵蓋路德教會與天主教地區的「大德意志」新國度，但 1866 年的普奧戰爭粉碎了這個夢想。普魯士於 1871 年普法戰爭取得勝利，建立起理想中的「小德意志」，威廉國王與鐵血首相俾斯麥對內頒布「文化戰鬥」（Kulturkampf）詔令，主張普魯士人民應該脫離天主教信仰，免遭其他權力的不必要控制。雖然布拉姆斯的確曾經透過音樂創作，對於 1860 年代普魯士的一系列勝仗，表達他的熱情，但他並不認同俾斯麥與普奧戰爭象徵的宗教對抗。因此，他對於《德意志安魂曲》當中的「德意志」（deutsch）一詞曾以為不妥，一度想改為「人類」（mensch）。可能的原因之一，就是布拉姆斯不想被人誤認為支持俾斯麥，因為在布拉姆斯的時代，這個詞（deutsch）也可解釋為與奧國天主教區相對的北方路德教區。[16]

第二種可能的原因，則是與出現在十九世紀中葉德國歷史與文化的歐洲中心論有關。在日耳曼民族精神與基督宗教的雙重影響下，對於「人類」與「普世」的概念，與泛日耳曼民族思想密切相關。布拉姆斯的這首安魂曲，一方面呼應了約翰福音揭櫫的「神愛世人」精神，但另一方面也似乎替當時這種「日耳曼民族－基督宗教－普世性」的聯結概念作出註解，在維也納樂評家漢斯利克（Eduard Hanslick, 1825-1904）對此曲演出高度讚揚的樂評內容裡，我們或可略窺堂奧。

第三種可能的原因是語言。德文是屬於日耳曼民族的語言，是民族精神與形象的根基。《德意志安魂曲》歌詞內容取自馬丁・路德翻譯的德文聖經，其內容、形式與對象，不僅無關原本安魂彌撒的儀式需求，甚至布拉姆斯還以德文取代拉丁文彌撒傳統經文，以路德教會精神取代羅馬天主教儀式的明顯傾向，其中自選經文的作法，和傳統的安魂彌撒曲創作傳統大異其趣。也許布拉姆斯本人並未明顯意識到民族主義的潛在影響，但標題文字（deutsch）終究未改，上述種種實與日耳曼「民族精神」亟欲達成的提昇母語重要性的目標一致。至於德文對本曲以及音樂上的民族主義之意義，在此曲創作十餘年多次修改曲譜的過程中，布拉姆斯很難不受日耳曼民族精神的大時代觀念所影響。「德國」（Deutschland）這個字的出現，就是為了與（過去的）查理曼帝國作出區隔，以稱呼在萊茵河流域特定地區居住的民族，也包括留居此地之人繼續使用的語言。如此，「德意志」一詞的意念，替語言（德文）和這群母語人士所創建的國家作出聯結。

第四種可能的原因在於音樂本身。綜觀 1870 年代前後《德意志安魂曲》的演出評論文獻，一致將布拉姆斯與過去的巴赫（路德教會）和貝多芬（天主教），在基督宗教與德奧音樂成就加以聯結。例如樂評家舒布齡（Adolf Schubring）即讚揚本曲「如同巴赫音樂藝術的精緻，也像貝多芬莊嚴彌撒一樣崇高有力」。他聲稱此曲必然滿足所有人，「因為其中包含了所有的崇高價值，對義大利而言是伴奏的歌唱旋律，對法國而言是引人入勝的節奏與清晰的朗誦，對德國則是三者兼備，還包括奇妙而豐富的和聲。」[17] 舒布齡強調日耳曼音樂藝術的優越地位，在這首安魂曲中表露無遺。除了前述內容提及的普世性以外，對於當時的日耳曼音樂而言，還蘊藏著民族主義的排他性，展現最純粹的「德國精神」。[18]

注釋

1 《琴戀克拉拉》導演賀瑪・桑德斯－布拉姆斯（Helma Sanders-Brahms, b.1940）享有「德國新電影教母」美譽。她是布拉姆斯家族的後裔，曾於 1999 年拍攝以克拉拉・舒曼一生事蹟為主題的紀錄片，廣受好評，並成為後來拍攝電影《琴戀克拉拉》的契機。

2 Robert Schumann, “Neue Bahnen”, *Neue Zeitschrift für Musik* 39, No. 18 (28 October 1853): 185-186.

3 Richard Wagner, “What Is German Music?” see Carl Dahlhaus, *The Idea of Absolute Music*, translated by Roger Lustig (Chicago: The University of Chicago Press, 1989), 119.

4 引文摘自尼采：悲劇的誕生（劉崎譯，1974〔二版〕），131-135。台北：志文。

5 筆者參考的版本是 Arnold Schoenberg, *Structural Functions of Harmony,* rev. ed. Leonard Stein (New York: Norton, 1969), ix, n1. 原先荀貝格打算把這個最終章的內容放在全書開頭，但被此書第一版的出版社（ed. & trans. Humphrey Searle, London: Rockliff, 1954）否決。

6 Arnold Schoenberg, “National Music (2)”, *Style and Idea*, ed. Leonard Stein, trans. Leo Black (Berkeley, CA: University of California Press, 1984), 173.

7 全文修訂後，荀貝格於布拉姆斯逝世五十週年再度發表。筆者參考的版本：Arnold Schoenberg, “Brahms the Progressive” (1947), *Style and Idea*, 398-441.

8 洪鎌德（2003）：民族主義（台北：一橋），28。引述原文內容參見 Anthony D. Smith, *Nationalism: Theory, Ideology, History* (Cambridge: Polity, 2001), 9.

9 Richard Taruskin, “Nationalism” in *Grove Music Online, Oxford Music Online,* http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50846 (accessed October 8, 2010).

10 本段落與下文達爾豪斯相關討論內容參見 Dahlhaus, *Between Romaticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century,* trans. Mary Whittal (Berkeley, CA: University of California Press, 1980), 79-101.

11 同前注，81-82。

12 同注 10，84-85。

13 同注 10，94。

14 這個運動以聖女則濟利亞命名，她相傳是古羅馬帝國為信仰殉道的聖女，專門為上主守護音樂家，引領他們走向正途。

15 慕尼黑作曲家艾特（Caspar Ett, 1788-1847）是聖樂復興運動最具代表性的發起人之一。受此運動影響的著名德奧作曲家包括孟德爾頌、李斯特、布魯克納等人，當然布拉姆斯的宗教合唱曲也受此影響，常見採用無伴奏型態（參見譜例 1）。

16 本段與下文關於《德意志安魂曲》的討論細節，詳見 Daniel Beller-McKenna, *Brahms and the German Spirit* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004), 65-97.

17 Adolf Schubring, “Schumanniana Nr. 12...”, *Allgemeine musikalische Zeitung* (13 & 20 January, 1869): 9-11 & 18-20.

18 日耳曼民族主義追求純粹的「德國精神」，我們也可以在華格納的《指環》看到類似的表現。例如諸神之首佛旦（Wotan）的後代 — 雙胞胎兄妹齊格蒙（Siegmund）、齊格琳德（Sieglinde）（二人的名字押頭韻，「Sieg-」德文是「勝利」的意思），竟然彼此相愛、暗結珠胎，最後誕生出驍勇善戰、不知恐懼為何物的英雄齊格飛（Siegfried）。雖然這段情節飽受衛道之士以「亂倫」罪名大肆撻伐，但就神話的隱喻層次而言，唯有最純粹的神族血脈才能打造出百戰百勝的最強悍英雄；言下之意，唯有提煉出最純粹的「德國精神」，才能培養出最偉大崇高的德國人民。