

韋瓦第的《榮耀頌》— Gloria, Antonio Vivaldi

一部美好的聖誕頌曲 /王光智 著 (原載台灣教會公報 1994/12/11/2232,2233 期)

序

巴洛課時其重要的音樂家之一——韋瓦第 (Antonio Vivaldi, 1678-

1741)，給人的印象是一位多產的協奏曲作曲家，至於他的教會音樂以這部《榮耀頌》(Gloria, RV589) 最具出名。雖然它不像巴哈或韓德爾的教會音樂那麼龐大，但若從《榮耀頌》的內容、曲式結構和風格去探討時，則會發現此曲是巴洛克時期一部難得的經典之作，它也是一部美好的聖誕頌曲，為現代的人所喜愛。此曲一開始小喇叭與樂團共同奏出凱旋、跳躍、歡愉的音符，拉開主耶穌降生的序幕，將我們帶入一個迎接主耶穌為世人的罪道成肉身的恩典情境中。事實上，我們每年慶祝、歡喜迎接主耶穌來臨時，歡樂之餘，又應有何種的省思呢？當你聆賞《榮耀頌》時，就必從此曲中得著啟發，藉此回應並行動，乃是在聖誕佳節中，獻給主耶穌最好的禮物。

一、生平簡介 (Brief History)

韋瓦第出生於義大利的威尼斯，因為早產的緣故，使得他從小就體弱多病，這位傑出的音樂家，不僅承繼了父親的紅髮體質，並且承受父親的音樂教育，而成為巴洛克時期一位重要的作曲家和教育家。雖然韋瓦第有志於神職工作，但因健康的緣故，在他二十五歲被按立神職後不久，這位「紅髮神甫」不得不放棄聖職服事。他自述常常胸痛，以致於在禮拜進行中，無法忍受痛苦，而必須中斷禮拜，一般認為韋瓦第可能患了氣喘病。1703 年韋瓦第受聘於當時頗富盛名的 Piteta 音樂學校之弦樂老師，這所學校專收失孤的女孩子，除了供給她們食宿外，並教授她們音樂。韋瓦第二十五歲以後，除了間歇的旅行演奏外，他一生主要的事業以作曲和教學為中心。這位重要的巴洛克音樂家一生寫下四百多首為不同樂器演奏的協奏曲（其中以《四季》為最出名），一些教會音樂以及為數不少歌劇，他的音樂特色為巴洛克時期的協奏曲式，奠下美好的典範。

二、創作背景 (Background)

韋瓦第的教會音樂以這部《榮耀頌》最具特色。它的創作日期無法確定，雖然 Ryon 在「新葛羅夫音樂與音樂家字典」中，將此部作品與另一部同調、同歌詞的《榮耀頌》(R588) 同列為 1708 年，一般學者認為韋瓦第不可能在同一年寫兩部同樣的《榮耀頌》，Ryon 可能是只韋瓦第將 G.M. Ruggier 寫的「榮耀頌」，最後一樂章的賦格曲編入在自己的作品中（究竟是韋瓦第抄襲 Ruggier 或 Ruggier 抄襲韋瓦第的，學者有不同的意見）。《榮耀頌》乃屬 1703 年以後的作品應是無庸置疑的，因此，從《榮耀頌》的內容編排來看，這部聲樂作品中，沒有男高音與男低音獨唱，由此跡象顯出，此曲寫作有其特殊的目的。1703 年以後，韋瓦第離開神職工作，而受聘於 Pieta 音樂學校，這所專收女子的學校，既然沒有男聲，所以，韋瓦第創作了這不僅以女高音與女低音獨唱為

架構的《榮耀頌》，至於合唱部分，韋瓦第的安排應該不是四部合唱(SATB)，而是女生合唱(SSAA)，曲中男聲的譜號，當時可能是提高八度音由女聲替代，然後於 Pieta 音樂學校的禮拜中首演。

三、音樂風格 (Musical Style)

韋瓦第承繼了柯瑞里 (A. Corelli, 1653-1713) 的風格，並發展出精采的協奏曲風。柯瑞里的協奏曲風可以說是他的「三重奏鳴曲」的擴大 (巴洛克的三重奏 trio 是指四件樂器，例如：第一、第二小提琴、大提琴及鍵盤樂器)。這種風格是一小組的演奏者「對抗」(Against) 一大組的樂團之對比演奏，音樂上稱為 Concertino 對 ripieno。早期韋瓦第將這種曲式發展為一個或幾個的獨奏與大樂團的對比；此外，他注入了更豐富的變化的和聲，增長的樂章及清楚的連貫段落，這種風格成為巴哈與韓德爾創作協奏曲的基礎。韋瓦第所奠定的巴洛克協奏曲風，不僅表現在樂器的合奏，同時也應用在他的聲樂作品，而「榮耀頌」是一個典型的例子。韋瓦第就是以四部合唱、獨唱、二重唱 (如同獨奏或獨奏小組) 與樂團的對比，這種對比因富有樂器與人聲的不同音色，而顯得更為精采，因為人聲比樂器更具情感，因此，這種對比更能顯出樂曲中的內涵。

除了對比風格外，韋瓦第亦承繼文藝復興時期「文字繪畫」(Word painting, 一種以音樂為顏色材料來圖畫人們內心世界的衝突、哀傷、愉快等等) 的特色。這種特色在「榮耀頌」中所表現的雖不如巴哈或韓德爾的教會音樂作品 (例如：巴哈的受難曲或韓德爾的神劇) 那麼透徹，但韋瓦第也將這種特色注入在《榮耀頌》裡，這從韋瓦第在其作品中所運用不同的音調 (mood)、弦律與和聲等可以看出。

四、樂曲詮釋 (Musical Interpretation)

「榮耀頌」共分十二樂章，取自彌撒曲 (The Ordinary Mass) 中的第二部，樂器的編制有：小喇叭、雙簧管、弦樂器、鍵盤樂器、女高音、女低音獨唱與合唱。

第一樂章 (D 大調) 合唱 Gloria in excelsis deo (榮耀歸至高上帝)。序奏 (Full orchestra) 開導後，四部合唱隨即加入，聲合為一，如同一大隊天軍跟那天使一起出現對牧羊人說：「榮耀歸於至高上帝」(路加福音 2:14)。樂器的大跳 (八度或十度)，快板的音符，活潑的大調，韋瓦第以「協奏曲風」刻畫出合唱與樂器不同交融的音色，「等節奏的合唱聲部」(homorhythmic) 與活潑、跳躍、明朗的音符對比，象徵耶穌降生的大榮要與帶給萬民極大的喜樂。

第二樂章 (B 小調) 合唱 Et in terra pax hominibus (地上平安歸於祂所喜悅的人)。這是一首慢板樂章，韋瓦第將對比的效果，應用在樂團與合唱之間，並且使四部合唱產生對比的效果。例如，第十小節開始，男低音相繼進入後，

女低音與女高音也隨後加入，接著男低音與女低音，男高音與女高音，分別為相同的節奏，然後二聲部再相互交換，韋瓦第以此刻畫天使相繼、輪次地傳報耶穌的出生，將帶來和平於人間的信息，這種和平的氣氛，如同曲調中那麼地安詳。

第三樂章（G 大調）女高音二重唱 *Laudamus te* (我們讚美祢)。韋瓦第將四部合唱縮小為二重唱相互輝映，這種感覺好像其他作品中的雙小提琴協奏曲一樣。此曲的特色乃富有「多音的裝飾句」（*melisma*），象徵讚美、敬拜、榮耀上帝那種歡欣鼓舞的氣氛；正如詩人所說「上帝啊！祢所受的頌讚與祢的名相稱，直到地極，祢的右手滿了公義。」（詩篇 48:10）顯出「文字繪畫」在他的作品中。此外，二重唱的三度音是傳統的和協音，象徵「復合」（*recociation*）的記號，以這種音樂上的和協表示合一的心志讚美主。

第四樂章（E 小調）合唱 *Gratias agimus tibi* (我們感謝祢)。接著二重唱後，四不己整齊慢板的「等節奏」（*homorhythmic*）感謝頌讚主。此曲只有六個小節，最後終止式（*cadence*）落在屬和弦上，顯然地，此樂章是下一樂章的序言。

第五樂章（E 小調）合唱 *Propter magnam gloriam tuam*（因為祢極大的榮耀）。此樂章中，各部相隔一小節，以五度的賦格「回答主題」模仿進入，前呼後應地宣揚：「我們感謝讚美祢，是因為上帝無比的榮耀。」此樂曲最後以 B 大調結束，象徵燦爛的榮耀，我們對上帝的信仰是肯定不會改變的。

第六樂章（C 大調）一首慢板優美的女高音敘情調，*Domine Deus*（全能主上帝）。此曲配合優雅的雙簧管音色，有若協奏曲的慢板樂章，女高音戲水長流般地頌讚全能的上帝，祂是天上的君王、至聖的父、永活的主。全曲的語調是一種對上帝的「信仰告白」（*credo*），特別拉丁文 *domine* 有呼格之意，意涵著「哦！主」，一種發自內心對上帝真情的流露；另外，大提琴的持續音（*continuo*），以八分音符不停地貫穿全曲，更顯出這種「信仰告白」的持續與堅定。

第七樂章（F 大調）合唱 *Domine fili unigenite*（主耶穌天父獨生聖子）。此曲語第六樂章在內容上有共同的涵意，快板、活撥的附點節奏，四部相互模仿跟進，明朗的大調，曲中出現多次傳統「強調節奏」（*hemiola*，參 35-36；51-52；82-83；88-89 等小節），韋瓦第以此刻意突出歌詞——耶穌基督。顯然地，此曲乃連結上一樂章，進一步強調「信仰告白」的內容，主耶穌基督是天父上帝的獨生愛子。

第八樂章（D 小調）女低音與合唱 *Domine Deus, Agnus Dei*（哦！至聖的主，上帝羔羊）。在這樂章中，韋瓦第運用禮拜中的對唱（*Antiphonal*），使獨唱、合唱與樂團產生特殊的音效對比（三種音色）獨唱者唱出：「哦！至聖之主，天上君王」，合唱回應：「除去世人的罪」（*Qui tollis peccata mundi*）。此曲表達每一個人對自己應有的認識，在主的面前每一個人都是汗穢的罪人，只有上帝的羔羊（約翰福音 1:28），以及懇切對主的呼求，求主憐憫我們（*miserere nobis*），我們才能接近這位天上的君王。從 *domine* 呼格屬性，

看出對主「呼求」語調相當重，而唯有這種懇切的祈求，必蒙上帝所悅納，正如詩人大衛的師說：上帝啊！憂傷痛悔的心，祢必不輕看。（詩篇 51:17）

第九樂章（A 小調）合唱 *Qui tollis peccata mundi*（求祢除去世人的罪）。此曲與第八曲有相同之處，是一種呼求主垂聽我們的禱詞，曲中亦出現「強調節奏」（*hemiola*，13-14；18-19 等小節）、小調的氣氛、更顯出求主憐憫、內心哀痛的情境；此外，以小調開始，然後用大調收尾，使人們肯定對上帝的信心，把握在上帝面前的祈求，必蒙上帝所垂聽。

第十樂章（B 小調）女低音獨唱 *Qui sedes ad dexteram*（祢坐於聖父右邊）。快板 3/8 拍子，歡欣的弦樂音符，語調雖是求主憐憫，但這種呼求是肯定的、充滿喜樂的，不像前曲沈重的慢板。從此曲中多達二十七個「裝飾句」（*melisma*）可以看出，全曲給人的感受是「否定中的肯定」（小調的陰暗與大調喜樂明朗的氣氛）。

第十一樂章（D 小調）合唱 *Quoniam tu solus Sanctus*（因為唯有祢是聖的）。此曲重複第一樂章的模式，然而此曲較短，「等節奏」的四部合唱（*homorhythmic*）莊嚴、強有力地宣揚唯有耶穌基督才是至聖至高的主。

第十二樂章（D 大調）合唱 *cum sancto spiritu*（聖哉聖哉聖靈）。此樂章是一典型的賦格曲式，各聲部模仿進入，曲中「阿們」的弦律成為「支持的聲部」（*supporting voices*），宛如同心說：「是的」，榮耀的聖靈是應當歌頌的。另外，三聲部（ATB）與一聲部（S）的對比成為本曲的特色，當合唱宣揚聖哉聖靈在天父上帝之榮耀時，所有參與在敬拜中的人也要齊聲說：「是的，阿們」，榮耀的聖靈與我們同在，直到永永遠遠。

這部巴洛克的合唱經典，雖然只有簡要的歌詞內容，但這種內容藉著音樂與敬拜，表達一個人對上帝的信心—敬拜讚美（第一至第五樂章）、信仰告白（第六至第七樂章）、懺悔認罪（第八至第十一樂章）、榮耀聖靈（第十二樂章）等重要主題，這些正是主耶穌降生帶給世人的信仰內容嗎？當普世歡騰慶賀救主臨到時，我們敢不應該拼棄那世俗的慶祝花樣，進入道這種屬靈的境界裡嗎？

五、演出問題（Performance Practice）

巴洛克時期的作品，如果以現今的音樂常識去詮釋的話，可能會失去原有巴洛克特有的風貌，例如，原來的《榮耀頌》裡除了音符外，並沒有記載如和演出的表情、速度、裝飾音等等，目前我們看到不同的版本中的記號，是後來編者所加入的，而他們依據的資料不同，所詮釋的也有差異；另外，音樂歷史來就是音樂作品風格的連續記錄，如果沒有熟悉各時期的音樂風格，則演出時必會有問題。因此，筆者認為一些有關演出的文獻值得參考，這樣的演出才能接近原作者所要表達的心境。

1. 版本的選擇

正確的版本是詮釋原作者作品的第一步。目前最常見的版本有：

- (1) 國際音樂版 (H.P. Grepp ed., International Music, 1964)
- (2) 瓦頓版 (Walton, Manson Matten ed., 1961)
- (3) 雷柯第版 (Ricordi 有兩個版本，一為 Malipiero, 1972，一為
- (4) 雷柯第版 (Joseph Machlis ed., 1985)
- (5) 卡木斯版 (Kalmus, Clayton Westermann ed., 1967)

以上這五種版本中，筆者認為 Kalmus 版較接近韋瓦第的「榮耀頌」，原因是：

- A. 韋瓦第的原譜中，沒有表情、速度等記號，例如：{f}、{p}、{tr.}、{r}等這些括弧表示原譜中沒有，只是編者認為當時可能是這樣的演奏，這種判斷很合乎巴洛克時期的「風格原格」。
- B. Kalmus 版保有詳盡的數字低音記號，這種以數字來表示和弦的進行，是巴洛克時期的特色。
- C. Kalmus 版中舉出一些特殊的樂句，例如，「強調節奏」(hemiola 一種三比二的關係拍子)，作為強調歌詞的記號。
- D. 在詠嘆調中的「多音裝飾句」(melisma)，Kalmus 版有詳細的指出，例如，第三樂章 Laudamus te 中的 Glorificamus，編者認為當時的演奏，不應該是用連結線 (slur) 把它全部連在一起，只是有些音是連結的，而成為聲樂上所說斷音而不斷氣的樂句。
- E. 節奏的處理，有些附點四分音符實際上應演奏成「附附點」四分音符，而二個連續八分音符，這種解釋很合乎傳統性的「法國式序曲」(French Overture) 的節奏 (韓德爾的《彌賽亞》序曲，就是來自這種背景)。

2. 對比的風格

韋瓦第承繼文藝復興時期的音樂特色—對比的架構，這種風格常以「橫」(melody) 與「縱」(harmony) 來表達。在樂曲中有二者一齊出現，有持相互交錯。演奏韋瓦第的《榮耀頌》必須透視才能欣賞到巴洛克美麗的音樂風貌。此外，這種對比風格，如果在聲樂作品中，則與歌詞有密切關係，例如，開始的導奏及第一句的歌詞，既然原譜沒有表情記號，我們如何判斷是「強」或「弱」，我們之所以選擇「強」，是因為調性、音符的大跳、以及歌詞告訴我們「榮耀歸至高上帝」，這樣，很顯然地演奏時應該以「強」開始。而當我們在處理這些表情記號時，往往歌詞本身是很重要的判斷線索。

3. 樂句的處理

有些樂句必須是連貫的。例如：延長記號（*fermata*）出現時，我們很自然會將此樂句延長，然而一般音樂學者同意把這種延長記號作為換氣的記號，這是巴洛克時期延長記號的意義；如果這樣，我們去看同時帶巴哈的作品時，就不會被他所寫所多的延長記號所困惑。此外，韋瓦第亦沿襲文藝復興時期的慣例，沒有記下「裝飾音」（*embellishment*）的記號，例如，顫音（*trill*），這是因為巴洛克時期的演唱（奏）家，他們知道在何處，以及如何加入這些「裝飾音」，這種適時的加入，將使音樂更具活潑與情感；這是當時作曲家給演出者的「自由」，既然這種「自由」沒被錄下來，要尋索原來的風貌最有力的根據，只有從音樂文獻去探尋。筆者無法在短短的篇幅中，將幾世紀以來，論及這方面的音樂理論以及爭論介紹出來。我們可以肯定的是，當時巴洛克的演唱家，他們會自由去詮釋，並適時地將「裝飾音」演唱出來（巴洛克時期裝飾音的演唱（奏），參 H.M. Brown 著，*Embellishing 16th-Century Music*，Oxford，1992）

4. 歌詞本地化

《榮耀頌》的歌詞適拉丁文，筆者認為唱原文實在很美，甚合韻律，但與其唱原文有美感，不如譯成本地的語言，更能讓會眾了解所唱的內容，特別在自己語言的環境，翻譯之後演出，更可達到效果；況且「榮耀頌」的歌詞不多，例如，*Gloria* 原文是名詞，譯為「大榮耀」也很適當；而 *Laudamus te*（*We praise thee*），用英譯時音符會少一個音，一般會再加入 *Lord* 而符合成為第三曲的第一樂句，若譯為台語「阮讚美祢」很合韻律剛好四音，又如 *Domine Deus*，拉丁文的呼格，譯成台語更能流露出情感—「哦！全能之主。」筆者僅列舉一些，相信本地化的演出，會使演出者與聽的人，共同領受《榮耀頌》的信息。

韋瓦第的《榮耀頌》迄今已經有二百多年，雖然我們不能確定當時如何演出，但藉由諸多的文獻可以幫助我們了解原來作者的心境，對於這種「遙遠的音樂」，美國音樂學家 Frank Trficante 說：「一些失傳的演奏技巧，我們必須重新學習，最重要的是，盡可能重創一個接近原來演出的情境，即採用適當的樂器，並從原譜中去演出。」（取自 *Claremont* 研究所課堂），在我們尋找如何演出「遙遠的音樂」作品時，無疑地，Dr. Fraticante 的意見給了我們一個很好的指引。

結語：

聖誕節的腳步又近了，我們將以何種獻禮，以及何種心境來迎接主耶穌的降生呢？相信一位有靈命的基督徒，不會為世俗的慶祝花樣所吸引，因為我們知道主降生的意義是帶給人類盼望的信息，那就是生命、救贖與釋放；而韋瓦第透過《榮耀頌》，不僅介紹其音樂的美、特色與信息，並把我們帶入這種奇妙的情境裡，在敬拜中：敬拜讚美、信仰告白、認罪悔改、榮耀聖靈，進而與上帝建立美好的關係。事實上，一個基督徒迎接主耶穌時，失去這樣的信仰心境，我們只是歡度一個熱鬧、喧嘩與世俗的佳節而已。