

西洋歷史演變中管風琴的地位

林淑娜

(德國國立科隆音樂院管風琴藝術家，
國家級 A 級教會音樂家，
教會音樂琴師與指揮師執照，
台南神學院教會音樂系專任講師)

前言：

提起教會音樂，一般人可能會想到兩種教會音樂的重要代表，第一是合唱音樂，其次就是管風琴音樂了。管風琴在現代教會音樂中有著執牛耳的地位，但這樣的地位卻不是與生俱來的。翻開教會音樂史我們觀察到，在基督徒禮拜的初期就曾大量地使用自然的人聲來敬拜上帝，但很明顯的並沒有使用管風琴來敬拜上帝。甚至初代教會當羅馬帝國在競技場殺害基督徒時，還是用風琴來伴奏助興（康誼 536）！

第四世紀，初次將風琴引用到教會來，就有不少神學家提出反對的聲音，甚至到了十六世紀宗教改革代表之一的加爾文，他還是極力的反對在教會禮拜中使用風琴。有趣的是為什麼風琴至今會成為教會音樂的代表呢？這是一個很值得玩味的問題。本文將從風琴的興衰史來重新思考教會音樂的方向為何。今日的教會音樂工作者，如何本著信仰再開創另一個教會音樂的高峰。

一、管風琴的初期發展：

管風琴從何而來？如何形成？這樣基本的問題卻是讓人難以回答。雖是如此卻有個浪漫的神話來填補這一個空缺。相傳風琴源自「牧神所吹的笛子」，而這蘆葦笛正是他所暗戀之人，也就是河神的女兒 Syrinx 所變成的。原來 Syrinx 想逃避牧神的追求，求父親將自己變成蘆葦，牧神在不知情之下割了蘆葦編排成列吹奏，以慰思慕之情。就這樣 Syrinx 這樂器被引申為風琴的始祖；其特徵是由一組不同音調的蘆笛（管笛）組成，由吹氣產生聲音。

然而歷史上更能確定的是在西元前第三世紀，埃及與羅馬人所稱呼的“Hydraulos”這個樂器，它由古希臘的亞歷山大城（Alexandria）工程師克提西比奧（Ktesibris）所發明的水壓控制風箱的風琴（Wasserorgel），可稱為最早的風琴了（康誼 536、867）。考古學者曾在迦太基廢墟中找到一個水壓控制風箱的土製模型；另外在主後 1931 年匈牙利布達佩斯附近的阿奎庫（Aquincum）亦找到真正樂器的部分殘骸。這些資料進一步的讓我們瞭解此樂器的更多細節，這種管風琴並不屬於音量大而吵雜的樂器，最早時是專為家庭使用的。

直至羅馬時代，風琴大多是流行在貴族的娛樂樂器，仕紳們平時就以風琴為禮物互相餽贈，所以在樂器製作技巧上就有些停頓下來，不過在裝飾上卻是相當華麗。主後 395 年羅馬帝國分裂為東羅馬與西羅馬，在西羅馬的世界裡風琴隨著戰亂逐漸被人遺忘，但在東羅馬風琴依然流行於貴族之間。主後 757 年拜占庭時期的君士坦丁五世（Constantine

Copronymus V) 送一台金、銀鑄造的管風琴給歐洲法蘭克丕平國王 (Pepin)。值得注意的是這台風琴從東羅馬傳至西方世界；從六到九世紀之間，風琴逐漸傳遍了羅馬、西班牙、德國、法國等地 (堀內敬三 18)。

風琴開始在西方世界流行起來，很快的他們就有自己的製琴師。威尼斯的修士 Georg 曾為凱撒製造了一架宮廷風琴，而 Georg 修士的學生也為自己的修道院建了一架風琴。但這些修士只將風琴用於音樂課而不用於崇拜中，或許是受了老底嘉 (Laodicea, 主後 367 年) 會議中明文禁止禮拜中會眾參與歌唱與樂器使用的影響；雖然如此，風琴還是在世俗的世界得到貴族們的喜愛。由於它的聲音宏亮，演出時大多在室外，所以曾在第六世紀風行一時。但以現代眼光而言，音色實在是不悅耳！

經過許久的掙扎，主後 824 年第一台置於教堂的風琴終於出現在 Achen 大教堂，風琴至此終於在教會中有一定的地位。英國的歐恆主教 (Bishop Aldhelm) 也曾再三地讚美風琴聲音的「宏大」；後來在埃夫爵主教 (Bishop Elphege, 951 年去世) 主持下，英國溫徹斯特大教堂 (Winchester Cathedral) 設立了一架大型的風琴，這架風琴可說是當時歐洲最大的風琴 (康謳 867)。一首十世紀的拉丁詩描述溫徹斯特大教堂的管風琴：「要七十個壯丁為一部四百支風管及二十六個風箱 (bellows) 賣力地上下壓動，由兩個人在兩組二十個鍵盤上演奏，每人操作的鍵盤各有二十個鍵，使其發出聲音；當發出聲音時，聽眾迅速地以手掩耳，因隆隆吟唱的音管響遍全城」。

筆者認為，管風琴能進駐教會與複音音樂的發展有很大的關係。在中世紀的初期，音樂被認為是一種危險的娛樂，在聖·璜·克里索托莫 (San Juan Crsostomo) 關於聖歌第 41 節的講解中就可看出這個觀念：「...哪裡有泥濘哪裡就有豬，哪裡有花香哪裡就有蜂蜜一樣，魔鬼聚集在淫歌的地方。.....」(偉大音樂之旅 42)。那為什麼風琴這個在當時被認為危險的世俗樂器會進入教會呢？那是因為教會音樂正醞釀著由單音音樂走到複音音樂，風琴適逢其時參與了這個工作，開創音樂史上新的一章。

中世紀的教會音樂有一件很重要的事，就是教皇葛利果一世 (Gregory the Great, 590-604) 制訂了葛利果聖歌，影響之大使得中世紀晚期一直被命名為「葛利果聖歌」的時期。經過時間的推移至第九世紀，慢慢孕育出複音音樂 (偉大音樂之旅 45)。前文曾提到大約同時 (主後 824 年) 教會出現了第一台風琴於禮拜堂。可知當時教會音樂已領導整個音樂走向，並預備走入複音音樂的時代，需要使用管風琴給無伴奏的複音詩歌起音，甚至跟著彈奏各聲部。

雖然複音音樂在第九世紀已孕育而成，卻是在第十三世紀才正式登場 (偉大音樂之旅 45)。也就是十三至十五世紀這個時期，因為音樂上的需要，管風琴製造呈現急速發展，漸漸形成了現代的面貌。

十三世紀風琴開始有了鍵盤，但當時每個琴鍵約為三、四吋寬，是用拳頭在琴鍵上一英呎「打」下來的。到了西元 1361 年左右歐洲的 Halberstadt 城出現了一台三列式手鍵盤和一系列簡單的踏板，二十個送風器由十個人操作。這些證據顯示了風琴為要使教會在歌唱中能更方便彈奏複音音樂所做的改變。早期演奏複音音樂時，常以樂器輔助或代替唱的聲

部，管風琴為要達到容易彈多聲部的要求，而做不少的改良。音樂史學家最新研究結果告訴我們，以往認為中世紀的音樂是清唱、無伴奏的想法，是不正確的。實際上包括風琴在內的樂器，經常彈奏與合唱相同的聲部，或完全取代合唱曲，例如：在哈勒(Adam de la Halle, 1237-1287)時期的平行複音(Organum)與康都曲式(Conductus)三聲部曲式中可看見管風琴也伴隨著其中一部，但大部分是參與低音部為最多。此時管風琴與其他樂器開始漸漸參與教會禮拜，同時管風琴也逐漸改良成為當時性能優良的樂器。

十四世紀除了大教堂所發展大型管風琴以外，同時另有操作容易、較精緻的小風琴問世，他們分別是 Positiv, Portative, Organetto, Regal (實際型，輕便型，小風琴，豪華型)。實際型風琴(Positiv)開始被擺在教堂的高壇來協助神職人員唱素歌(Plainsong)。不久之後風琴家開始把實際型的風琴與巨大型風琴的鍵盤靠近在一起，如此音量上既大聲能彈奏，也能彈出柔和的聲音(康謳 868)。這些小風琴大多只是一個鍵盤，沒有腳踏鍵盤，也沒有特別大或特別嘹亮的聲音，因為他們大多用在小房間或伴奏上。這種內裝式的風琴，體積小到可以有如一件家具般的移動；這類風琴都可以用繩子套住頸部攜帶出，演奏時可以用左手操作空氣壓縮口，右手在鍵盤上彈奏。所以，歌德教堂式風琴及實際型風琴是現代風琴的真正始祖；豪華型風琴是現代簧笛風琴或踏板式風琴的始祖。

在十五世紀以前，風琴的音域(compass)從未超過三個八度音階，且不易控制音管的各類品質，因此製造出來的音質與音色無法區別。直到十五世紀時，在德國和法蘭德斯(Flanders)的管風琴製造者，開始改變音管的直徑(音階)和音調的長度，這樣才在整個音域中產生了較平穩的音質與音色(timbre)，因他們所製造出的管風琴而更加著名。

一直到十六世紀，建築師與風琴製造者才有密切的配合。因為教堂空間音響效果的需求，音管級類的數目開始增加，結果管風琴漸漸發展成為一種大混合物；也因此十五世紀的德國教會甚至誇耀他們的管風琴有各種美妙的音色。

十六世紀威尼斯音樂重心在聖馬可大教堂，當時最為聞名的管風琴手有卡瓦湊尼·馬可(Marco Antonio Cavazzoni, 1490-1570)、與其兒子卡瓦湊尼·居羅拉摩(Girolamo Cavazzoni, 1510-1577)、噶布里埃利·安德拉(Andrea Gabrieli, c.1510-1586)與其姪子噶布里埃利·喬望尼(Giovanni Gabrieli, c.1557-1612)與威拉爾(Adrian Willaert, 1490-1562)都是文藝復興時期最優秀的作曲家，他們被稱為威尼斯樂派。由於該樂派受聖馬可大教堂建築的影響(兩個分很開的詩班位置，每一個位置均有一架管風琴)，而造就出十六世紀晚期的威尼斯合唱音樂會，包括一些純粹器樂的樂段。由於對器樂音色的特別使用，使得威尼斯樂派較接近早期巴洛克風格(洪萬隆下 1814)。

雖然管風琴的製作隨著複音音樂、調性音樂一直發展，但不代表羅馬天主教就完全接受教會音樂使用風琴，因這個時代風琴被大量用於世俗音樂(歌劇)上，所以風琴總有不夠神聖之嫌。

二、宗教改革之後(十六至十八世紀)

教會音樂帶領歐洲從單音音樂發展為複音音樂，同時管風琴製作上在這期間也一直在

進步。但受到天主教來自傳統神學的影響，管風琴的地位一直妾身未明，總有不少的反對聲音。十六世紀天主教神學受到新的質疑產生宗教改革，新教的神學觀是否讓管風琴的地位受到改變？

宗教改革在教會史上是一件震古頌今的大事，影響層面之廣遠在歐洲歷史中也是重要的一章。改革原因起於源神學上的認知不同，不同的神學也影響了教會的禮拜與音樂。這裡我們選擇了一些重要的神學家與音樂家，探討他們對於禮拜的觀點與作法如何影響管風琴在教會中的地位。

馬丁路德 (Martin Luther, 1483-1546)

馬丁路德原是一位羅馬天主教教會神父，受過完整的羅馬天主教神學訓練，並成為神學院的教授。在宗教改革的幾位神學家中，他的音樂素養可說是相當好，除此以外他也能彈奏魯特琴 (Lute)。雖然他的音樂素養很高，並且提出九十五條 (95 Thesen) 反對羅馬天主教的神學觀點，但在使用管風琴這件事上他受羅馬教會影響還是很深，所以和當時的羅馬教會一樣，似乎對於在崇拜時使用管風琴不太熱衷。他的音樂素養幫助他鼓勵路德會教會自由地發展會眾的音樂，不過並沒有影響他對於管風琴在禮拜中使用的這件事上，且偶爾也會有一些批評；在他的教會裏管風琴只是替會眾唱無伴奏時起音及聖詠曲時交替彈幾節。不過很有趣的是，這種唱詩前起音的習慣後來漸漸演變成『聖詠前奏曲』 (Choraleprelude) 及『風琴聖詠曲』 (Orgelchorale) (洪萬隆下 1612-1613)，管風琴乃擔任帶領會眾唱詩的角色。有時先彈奏聖詠前奏曲，然後接著唱無伴奏的聖詩。

對於管風琴這個樂器來說，路德還是承襲著羅馬天主教的思考方式。但是因為整個音樂潮流發展 (單音→複音→調性) 的關係，他還是無法阻擋管風琴擔任帶領會眾的角色。路德對教會音樂與羅馬教會最大的不同點是，將原來神父所主導、吟唱的聖詩，因「信徒皆祭司」的神學，路德把它「道成肉身」地給會眾吟唱了。

因此十六、七世紀的管風琴並不是為了獨奏，或是為一聲部的會眾吟唱伴奏用的，而是為了複音合唱 (Figuralchor) (例如：經文歌) 和從會眾唱詩中空出一節，讓管風琴當作“管風琴聖詠曲” (Orgelchoral) 時彈奏用的；還有聖詠前奏曲 (Chorale Preludes) 是專為禮儀使用的。

加爾文 (John Calvin, 1509-1564)

法語區的瑞士和法國是加爾文的影響範圍，眾所周知加爾文是一位非常嚴謹的宗教改革者，他也是幾位宗教改革家中最極力反對音樂進入教會的一位。加爾文認為，聖詩與管風琴對於人類屬靈經歷沒有太大的幫助，樂器乃是該隱墮落後，由他的後裔猶八所發明，故是罪惡的 (赫士德 69)，而且音樂是神間接的賞賜，是來自人所創作及演奏，有屬世的特色 (羅炳良 I 134-137)。

雖然他贊成在家中和學校唱詩，但是極力反對崇拜時有音樂，惟恐音樂讓人分心影響聚會，因為當時管風琴是演奏複雜多音的音樂會使信息混雜。他的改革是因為曾受到弟兄會“否決音樂”的影響而反對使用樂器於崇拜中。他認為樂器在崇拜中沒有地位，在舊約

中它是屬於“法律的陰影”（shadow of the Law），和真理完全沒有關係（詩篇三十三，2；八十一），又是希伯來人在舊約中幼稚的玩意兒，成熟的新約教會卻無此需要（羅炳良 I 137）。

加爾文曾解散詩班，也不用任何合唱曲，他的信徒更拆除教堂內的管風琴。但他又抱怨整個聚會冷冰冰的，後來在一次法國斯特拉斯堡（Strasbourg）布塞爾（Martin Bucer, 1491-1551）的聚會中，聽見他們用德文詠唱詩篇時，才決定惟獨使用歌詠韻律詩篇（Psalmlied），也就是後來的有韻詩篇。

有韻詩篇的主旋律聲部風格（Cantionalstil），其質樸和聲的樂曲中，主旋律聲部（Cantus firmus）是位於最上面的女高音聲部，這種“音對音”型的四聲部樂劇的曲子，不久也漸漸成習慣於路德教會內，這也是今日最常見的管風琴伴奏樂句（Orgelbegleitsatz）樣式。

一心反對音樂與管風琴進入教會的加爾文，無心插柳地影響了教會音樂史的兩件大事，第一就是促成有韻詩篇的形成，第二就是形成管風琴伴奏樂句（Orgelbegleitsatz）的樣式。

順便一提的是，荷蘭加爾文教派裡的管風琴手史維林克（Jan Pieterszoon Sweelinck, 1562-1621）所發明的聖詠變奏曲（Choral variations）的方法就是把世俗的鍵盤變奏曲與宗教性的聖詠曲混合加入。由於風琴音樂不容見於加爾文教派，因此，史維林克的聖詠變奏曲僅只用在音樂會的表演上。

史維林克的德國學生史賽因（Johann Hermann Schein, c.1586-1630）和史賽德特（Samuel Scheidt, 1587-1654）在 1627 年與 1650 年間，第一次使用以管風琴創作聖詠的編曲方式，這是為了替會眾伴奏或會眾與詩班交替時彈奏用的，從此管風琴在德國的公眾禮拜中成為非常普遍的伴奏樂器。後來賽德曼（Heinrich Scheidemann, c.1595-1663）則發明了曲式自由的聖詠幻想曲（Choral fantasia），所用的方法是在聖詠經文歌中滲入觸技曲的成分。他所發明的這種曲風影響了許多德國北部的風琴聖詠曲作家，例如：魏克曼（Matthias Weckmann, 1621-1674）、亨德（Franz Tunder, 1614-1667）、史徒溫克（Nicolaus Adam Strungk, 1640-1700）、賴因肯（Johann Adam Reinken, 1623-1722）、布克斯泰烏德（Dietrich Buxtehude, c.1637-1707）、布魯恩斯（Nicolaus Bruhns, 1665-1697）、漢夫（Johann Nicolaus Hanff, 1665-1711）與呂貝克（Vincent Lubeck, 1654-1656）（洪萬隆下 1613）。

十六、十七世紀新教的神學家很慎重地看待管風琴的運用，因此管風琴音樂與教會的禮儀保持著密切的關係。在羅馬教會中管風琴於教堂內已有新的發展，它藉著伴奏的形式支持葛利果聖歌的演唱，有時它與歌唱部分交替出現。教堂內管風琴的演奏者在禮儀進行中最重要任務之一就是即興，用來配合祭壇前的一些動作，因為在彌撒進行中有許多無歌曲空檔的時段，他們要繼續不斷地用即興的方式繼續彈奏，使音樂不致於中斷（劉志明 1980：105）。

反觀十六世紀新教宗教領袖們，普遍對宗教性的樂器不感興趣，當時會眾的唱詩也無管風琴伴奏。到了十七世紀路德會與英國國教的教會逐漸採用管風琴，先是為詩班伴奏，

後來成為會眾在唱聖詩與韻律詩篇時的伴奏。由於印刷樂譜相當昂貴，所以在路德的教會並沒有很多的讚美詩集，因此彈管風琴的人必須在會眾唱詩之前彈奏很多次，使得他們能夠熟悉這些旋律，這也是新教在管風琴上的重要功能。

巴赫 (Johann Sebastian Bach, 1685-1750)

十六世紀各國的風琴製作學派開始發展，到了十七、十八世紀的巴洛克時期正是管風琴製造的顛峰期，可說是管風琴的黃金時代，不過卻是信徒歌唱的低潮期，巴赫 (J.S. Bach) 就在這樣的背景下竄出，形成管風琴在教會音樂的地位扶搖直上。

巴赫對管風琴音樂的影響深遠具有承先啟後的意義，不但反映了巴洛克時代的文化音樂特質，也蘊藏了他獨特的內涵與修養。巴赫篤信宗教也極為虔誠，有人甚至稱他是「第五福音書著者」(Paule du bouchet 162)。

他在 1717 年完成了非常重要的一本書「管風琴手冊」(Orgelbuchlein)，這是按全年教會年曆(das Kirchenjahr)來編排所需用的風琴短曲樂集。雖然巴赫寫該書的動機是為了教育他的學生，但是他將音樂與文辭之間做很好的聯繫，就如他所提的獻詞「獻給上帝以示虔敬」一樣。

巴赫活動的地區是屬於路德派，他們深入鑽研聖經，堅信可以透過音樂傳達信仰上神聖的原則。他也教導學生們要擺脫羈絆，同時又要保持音樂的邏輯性 (Paule du bouchet 63)。在他的「管風琴手冊」中，音樂與歌詞文字有著密切聯繫，這樣的作法對聖詠曲的貢獻極大，他利用作曲技巧來重複使用一些動機樂句 (Motive) 以表達信仰的引申，如：快樂、哭泣、昇天等等，他也運用一些下行音階預表基督道成肉身由天降臨人間。至此巴赫將抽象的管風琴音樂，提升至與能用歌詞表達信仰的合唱音樂地位等同，甚至有過之而無不及，創下管風琴在教會音樂裡的高峰。

巴赫不僅是傑出的管風琴家、教育家，而且還富有探索創新的精神。他對改善樂器的功能很感興趣，曾改進過許多樂器。他不厭其煩地要求製造管風琴的人，要將管風琴鍵盤上的琴鍵造得小巧。對鍵盤的要求儘可能使疊置的鍵盤彼此挨近，因為他注意到，演奏手法能連接不斷和鍵盤能順利轉換，大部分有賴於這些小細節。但日耳曼管風琴製造者並沒有考慮這些告誡，直到現在他們製作的鍵盤仍分得很開，如此要想把巴赫的作品演奏得盡善盡美的人，便遇到了麻煩 (Paule du bouchet 154)。在巴赫之後就無大型的聖樂作品，多數是為了音樂廳而寫的作品，例如交響曲。也因此宗教影響力銳減，虔誠的音樂家變少了。有的音樂也只重視形式 (form)，不重感情。

巴洛克時代器樂曲的低音部常使用數字低音，它的作用除了作為旋律的低音外，還具有和弦性低音的功能。最常使用的樂器除了大鍵琴外，還有操作容易的小風琴(例如:Positiv, Portative, Organetto, Regal)。自 1600 至 1750 年間，數字低音廣泛的使用被大家接受後，複音音樂的結構漸漸地被瓦解，而轉變為伴奏獨唱曲的世界。因此，無論在歌劇、神劇、清唱劇的伴奏裡，都可以聽見管風琴的伴奏功能，管風琴因為有著優良的性能也參與了這個音樂潮流的轉變。

新教神學家主張將禮拜的中心放在「上帝的話」上，直至十八世紀的教會禮拜發展成“講道”是禮拜的重心，如此使管風琴音樂只剩下替會眾伴詩及唱詩前的前、後奏或間奏。由於古典時期正值自然主義與理性主義抬頭，使得嚴謹複雜的複音音樂無法獲得眾人青睞，還好巴赫的孩子們弗利德曼·巴赫 (Wilhelm Friedemann Bach, 1710-1784)，艾曼紐·巴赫 (Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788) 與學生們克瑞布斯·約翰 (Johann Ludwig Krebs, 1713-1780)、祁特爾 (Johann Christian Kittel, 1732-1809) 與海頓 (Joseph Haydn, 1732-1809)，莫札特 (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791) 等音樂家仍然願意為宗教作品盡上微薄之力，才仍能使快停滯的教會音樂略微死恢復燃。

十八世紀管風琴的功能從阿德隆 (Jacob Adlung 德國神學家、管風琴家) 談論即興演奏聖詠前奏曲 (Chorale Prelude) 中可瞭解管風琴在教會的地位與功能：「唱這種詩之前，彈奏曲子的三種功能：1.讓會眾熟悉接著要唱的調性。2.讓會眾知道聖詩的主旋律。3.讓會眾「藉著流暢的意念」體會音樂之美。」(赫士得 47)。

三、近 代

十九世紀 (浪漫時期)

十九世紀的管風琴，不論在審美觀、製造上或是創作的作品上都有著很大的改變。在管風琴製造和音樂走向上受到世俗音樂交響化的影響，不論材料、技術與格局上都講求大編制，使風琴師有如一人交響樂團的態勢。所以浪漫樂派的風琴音栓，也朝著同時期交響樂團的編制方向來發展。

在管風琴造型上，設計師直接將音管外露，不再有包覆音管的木製裝飾物，並將之具有現代藝術感地排列於台前。在音樂藝術上也是向交響樂與歌劇般的藝術型態看齊，其中神劇就是具有宗教題材但在音樂廳演出的作品，這樣的作品剛好介於宗教音樂與世俗歌劇的模糊帶。

管風琴交響化主要的發展地區是法國，重要的作曲家有法朗克 (Cesar Franck, 1822-1890)、紀爾芒 (Alexandre Guilmant, 1837-1911)、魏道爾 (Charles Widor, 1844-1937)、維耶恩 (Louis Vierne, 1870-1937)、杜內密爾 (Charles-Arnaud Tournemire, 1870-1939)、杜普瑞 (Marcel Dupré 1886-1971)、李斯特 (Franz Liszt, 1811-1886)、雷格 (Max Reger, 1873-1916)、大衛·約翰 (Johann Nepomuk D) id, 1895-1977) 等。

法朗克，是比利時作曲家及管風琴手。1851年擔任聖法蘭西教堂 (St. Jean Francois) 的管風琴手；1858年任聖克羅梯第 (St. Clotilde) 管風琴手一直到1890年逝世為止。法朗克設計的管風琴課程經由巴赫的對位法藝術到著重於風琴音樂，促使法國新一代的音樂家朝純音樂方向發展，成為法國的管風琴典範。

魏道爾，法國風琴家、教師及作曲家。里昂 (Lyons) 聖法蘭西教堂管風琴手。同時也是史懷哲 (Albert Schweitzer) 的老師。最為人知的作品就是十首“交響曲” (組曲)。他也是管風琴演奏大師，專以演出巴赫的作品與他自己的即興作品聞名。

維耶恩，法國風琴家、教育家及作曲家。出生即失明，曾師事法朗克和魏道爾。1900年成為聖母院（Notre Dame）大教堂管風琴師。杜普瑞是其傑出學生之一。他的六首風琴交響曲可說是最具代表作。

另外德國作曲家，演奏家雷格的作曲風格是擅長將多音和聲技巧（厚重式和弦與半音階）融入古典與浪漫樂派中，但又具巴洛克曲風。其聲響節奏亦具有李斯特與布拉姆斯的影子，樂曲轉調相當富變化。是位相當多產的作曲家。其七首聖詠幻想曲是以交響曲式寫成的，更是每一位演奏家必開的曲目之一（林淑娜 63-65）。

大衛·約翰，奧地利作曲家、教堂樂師、司徒嘉特（Stuttgart）音樂學院作曲教授。他的風格是在不諧和的和聲中進行複雜的對位法，類似亨德密特（Paul Hindemith, 1895-1963）的作品。其管風琴作品之重要性不亞於其交響曲與宗教合唱曲（Viktor Lukas 301-314）。

交響化與浪漫風格使得多數的歷史學家都認為，十九世紀的美學觀念不利於教會音樂，這樣的美學觀促使教會接受「藝術的存在是為了藝術」的思想。因此，這時期的大作曲家缺乏寫作教會音樂的興趣，雖然天資平庸的作曲家較能博得人的喜好，激起人們的宗教情操，但卻無法表達屬靈歌詞的含意。

著名指揮家 Robert Shaw 有一次在惠頓學院（Wheaton College）會議中說過：「貝多芬逝世於 1827 年之後一些音樂家所寫的聖樂作品，百分之九十是不配來讚美神」。Shaw 如此分界，大概是指自浪漫樂派興起，也說明作曲家不再花太多心血為教會音樂譜寫。不過布拉姆斯（Johannes Brahms, 1833-1897）的音樂是激勵人對人存在的最深關切和他對天堂的盼望，所以有人稱他為風琴所寫的 11 首聖詠前奏曲為「自巴赫以來最好的作品」。

這個走向使得十九世紀德國一群教會音樂家，激起教會音樂重整運動，目的在恢復帕勒斯替那式的音樂，該次行動稱為西西利亞運動（Cecilianbewegung）。後來這個運動的目標更為擴大，除了再引入複音音樂於教堂，也推行十六世紀清唱式的復興運動，並且推動歌唱葛利果聖歌，復興團體歌唱的習慣和重整當代教會音樂。

葛利果聖歌和帕勒斯替那的複音音樂之所以引發十九世紀的革新運動，起因於十九世紀聖樂的氣氛瓦解，作曲家大量應用管弦樂隊、人聲與交響協奏式的技巧於教會音樂，使聖樂的發展首次受到衝擊，促使音樂家對聖樂的表現方式，成為「只適合於演奏會，而非為禮儀之用的音樂」般的質疑。因此十九世紀的教會再次轉向十六、七世紀的教會歌曲。這時管風琴的地位回到伴隨著會眾唱詩，巴赫的「聖詠小書冊」（Choralbucher）再一次成為風琴師彈奏方式的基準。而教會音樂的原有舊作品，不管其被使用的比例是多或少，均再一次被拿出來重新翻印。

十九世紀末期裡還有一個非常重要的教會音樂團體，就是喇叭樂團（Posaunenchor）及塔狀吹管樂器（Turmblasen），在重要節期裡，他們是教會音樂中僅次於管風琴的樂器，這是繼管風琴運動後，再一次將管風琴帶至吹管樂器裡的最高潮。而各教會的琴師視其才能，將不同的管風琴藝術文學作品展現出現代的音樂語法，在這時期比較少管風琴獨奏，

大部分變成是幫其他樂器伴奏，或者也出現類似電子吉他的伴奏樂器，不過這些都有待更深的討論。

總觀而言十九世紀的管風琴受交響化的影響，音樂與製作走向交響世俗化，作品多於音樂廳演出，但也因此引起西西利亞運動一些人想回歸巴赫時期的光榮；在一片世俗音樂的環境中，孟德爾頌、布拉姆斯、雷格與黑佐根貝格 (Heinrich von Herzogenberg, 1843-1900) 將注意力再一次轉移到基督教上比較有價值的屬靈層面做音樂創作時，他們也正醞釀出一股教會音樂革新運動的氣氛 (Friedrich Kalb 105)。例如 1850 年成立的德國社團「巴赫協會」；1874 年黑佐根貝格在萊比錫創立了巴赫協會 (Bach-Verein)；1849 年倫敦成立一個巴赫社團，促成巴赫之“馬太受難曲”及“聖誕神劇”在英國的首演；施密德 (Wolfgang Schneider) 將巴赫作品主題全集編成一本主題目錄 Bach-Werke-Verzeichnis，簡稱為 B.W.V.。從 1850 年至 1900 年 1 月 27 日間共出版巴赫的原稿結集整套作品 56 冊。一個新的社團“Neue Bach Gesellschaft” (由萊比錫大學教授 Herman Kretzschmar 負責) 隨之成立，其目的是為了普及巴赫音樂於德國 (洪萬隆上 112, 114)，這個風潮延續到二十世紀成為新古典運動。

二十世紀

提及新古典運動之前，我們先翻閱西洋音樂歷史在二十世紀的這一個部分，可發現已經很難找到一個個別篇幅來討論教會音樂了，很明顯的教會音樂從文藝復興開始，對整個音樂界的影響力也日漸薄弱。從中古時期居於領導地位，在二十世紀的今天已經淡出江湖了，不只無法影響整個音樂走向，甚至是跟著整個音樂潮流走。

十九世紀交響樂興起影響了管風琴交響式的走向，同時因科技的進步製造出許多電動式與氣壓式的管風琴。使得二十世紀初音樂界興起了一個新古典主義的風潮，因為人們再也不能忍受過份激情的表達方式，管風琴的走向也是如此。

第二次世界大戰後約 1925 年開始，在德國福音派教會裡興起了唱歌運動 (Singbewegung)，管風琴運動 (Orgelbewegung) 與禮儀革新運動 (liturgischen Erneuerungsbewegung)，將教會音樂帶入另一個爆炸時代。還有亨德密特 (Paul Hindemith, 1895-1963) 激起的反對運動 (Gegenbewegung)，以對抗浪漫派晚期的華格納 (Richard Wagner, 1813-1883) 與史特勞斯·理夏德 (Richard Strauss, 1864-1949) 的音樂。這些音樂都將使教會音樂進入另一個創作領域裡。音樂也巧妙地在『禮拜』(Gottesdienst) 裏納入次序 (Friedrich Kalb 105)。

二十世紀初的管風琴作曲家代表中，亨德密特 (Paul Hindemith, 1895-1963) 是非常重要的，他是近代最多產的作家、演奏家、指揮家與牧師。其音樂作品綜合了巴洛克主義、古典主義、浪漫主義、現代主義 (但他不接受十二音列和極端前衛性的音樂) 的風格。而這種組合唯有靠亨德密特優越的技巧方式才能不受到折衷主義的污名 (洪萬隆上 941)。

亨德密特早期作品在精神上做布拉姆斯與雷格等人的學生；中期致力於實用音樂 (Gebrauchsmusik)，由於對中世紀至文藝復興的音樂有完整研究，所以他將複音技巧 (卡

農、對位與賦格)融合到作品中。致使有人稱他為「二十世紀的巴赫」(劉志明 1986:371)。

這些運動對於以後的影響非常大，不只是音樂家，本世紀的設計師嘗試再造十七世紀巴洛克複音音樂為伴奏的管風琴；也致力於保存和修復許多精緻、古老的管風琴，「管風琴運動」興起了製造輕便、聲調簡明易解的管風琴。

在美國葛理翰佈道時期(約 1949 年後)，佈道團曾彈管風琴參與服事，但為期甚短，琴手計有 Paul Mickelson, Loren Whitney, Don Hustad, Jophn Innes, Donald P. Hustad, Karl Barth 帶領下，教會再次回到尊重聖經無上權威，並開始恢復宗教改革時的崇拜儀式，甚至裝古典的管風琴，這都與史懷哲(Albert Schweitzer)的管風琴運動有很大關連。

隨著教會音樂的更新，教會領導核心對禮拜儀式角色的評論有新的認知，對於神學與社會關懷也有新的省思。德國音樂家更重新強調十九世紀前的複音音樂，因為在巴赫時期，音樂在禮拜儀式中具有宣佈福音及對上帝唱出讚美的角色。在這個風潮中大衛·約翰(Johann Nepomuk David, 1895-1977)、佩平(Ernst Pepping, 1901-1981)、狄斯特勒(Hugo Distler, 1908-1942)等人是最具代表作曲家，他們寫作合唱音樂、管風琴音樂，在他們人生的高峰期為教會禮拜的需求寫作了許多實用的崇拜音樂(Kantorpraxis)。

二次大戰後，歐洲“管風琴改革”的影響力，促使美國的崇拜儀式在二十世紀初開始使用管風琴於前、後奏上，結果使管風琴的音色趨向古典傳統上。1960 年代與 1970 年代間，新一代的管風琴製造商，例如費斯克(Fisk)、諾克(Noack)與布洛保(Brombaugh)，因為部分受到歐洲新古典主義的影響，使得其所製造的管風琴在構造原理與音色上都越來越趨向舊有的管風琴。但是到了 1980 年代的美國管風琴風格則越來越多樣化。

雖然教會音樂已不再主導整個音樂世界，但教會音樂工作者仍然很努力的將自己委身在自己的崗位上，用音樂表達出自己的信仰。其中梅湘(Olivier Messian, 1908-1992)就是這樣的人。

梅湘是法國人，是一位虔誠的天主教徒。1919 年入巴黎音樂院；1931 年受聘為巴黎三一教堂風琴師；1942 受聘為巴黎音樂院教授。他也是現代作曲家的鼻祖，運用素材多而廣，從葛利果聖歌到東方的樂曲都願嘗試(康謳 725)。年輕時他研究素歌、民間音樂、記錄鳥鳴聲與印度各不同省區的地方節奏和希臘的音樂節奏(希臘格律：詩、音樂、節奏)，將西方音樂傳統節奏家系譜(莫札特、德布希、斯特拉文斯基)，繼而嘗試著將這些素材運用到作品上。他想尋找出音樂進展及宗教概念間的關係(連憲升 46-48)。他的音樂語言受著德布西(Claude Debussy, 1862-1918)、斯克里亞賓(Alexander Scriabin, 1872-1915)、華格納(Richard Wagner, 1813-1883)、李姆斯基·柯薩可夫(Nikolay Rimsky-Korsakov, 1844-1908)、孟特威爾第(Claudio Monteverdi, 1567-1643)、德普瑞(Josquin des Prez, 1445-1521)、馬格努斯(Perotinus Magnus, c.1160-1240)的影響(康謳 725)；也因為有梅湘，使得教會音樂由調性音樂走入無調性音樂的歷史中沒有缺席。

二十世紀的音樂是個多樣化的時代，沒有一個固定的風格能涵蓋這個時代，不論是新古典主義(Neoklassicismus)、新巴洛克主義(Neobarock)、無調性音樂(die Atonalitat)、

十二音列 (die Zwölftonmusik)、電子音樂 (elektronische Musik) 等等都影響著教會音樂作曲家的作品。教會音樂工作者應當注意到二十世紀還有一個很重要的風潮深深影響當代音樂，那就是民族風格。從十九世紀末開始，這樣的風潮席捲了文學、音樂與藝術。偉大的藝術家畢卡索的立體派繪畫是受非洲雕刻影響，音樂上從國民樂派至德布西、高大宜 (Zoltán Kodály, 1882-1967)、巴爾托克 (Béla Bartók, 1881-1945)、史塔溫斯基 (Igor Federovic Stravinsky, 1882-1971)、蒲朗克 (Francis Poulenc, 1899-1963) 等多位音樂家，在他們作品中可看出受到民族風格影響極深。

其實羅馬教會也注意到這樣的發展，在 1964 年在羅馬召開的梵蒂岡第二屆大公會議中，所發出有關教會音樂的重要文件「禮儀憲章」第 123 節上記載：「教會並沒有一個純屬於自己的藝術風格，而是就各民族的習性與環境，依各種禮儀的需要，採納各時代的風格，匯集成歷代值得珍惜的藝術寶藏」。因此教會並不拒絕任何種類的聖樂，可是對音樂作品只有兩個要求：(1) 具有相當程度的真正藝術表現 (112 節) (2) 要對教會和聖禮保持應有的尊嚴 (123 節) (劉志明 1980：145-146)。

在多種風格的二十世紀裡，當代的教會音樂家比較令人印象深刻的聖樂作品中，首推潘德瑞茨基 (Krzysztof Penderecki, *1933)，他是波蘭及負盛名的作曲家，其個人風格極具超現代 (hyper-modern) 作曲技巧 (游走於和諧與不和諧音、調性及非調性、傳統與創新樂器的演奏；創新視覺記譜法，以象徵性的文字來指出所要的聲音)，他將這種現代的設計應用於宗教音樂，包括在正統羅馬教儀式中的彌撒曲上 (指 1970 年) (Friedrich Kalb 99-107)。

另有使用古藝術年代的技巧，並不時編入古代法國民歌、東方禮拜教會樂風的歌曲和現代音樂技巧法國「六人組」組員之一的蒲朗克，以及音樂表現樣式極多元化的史塔溫斯基，將帶有東方色彩、古典風格、十二音列、調式、調性、雙調性、無調性的音樂融入其宗教音樂作品上，「盛馬爾谷盛曲」(Canticum sacrum ad honorem Sancti Marci nominis, 1955) 就是一首融合古代葛立果聖歌、原始對位法、對唱形式、十二音列作曲法為一體的作品 (劉志明 1980：140)。

二十世紀管風琴音樂由於受到總統運動影響，在其運動背後仍有許多音樂家默默地為崇拜音樂寫作，其中雷裕 (Siegfried Reda, 1916-1968)、德利斯樂司 (Johannes Driesslers *1921)、史陀麥爾 (Wolfgang Stockmeier *1931)、艾德爾 (Helmut Eder *1916)、(Harald Heilmann *1924)、鮑爾 (Jurg Baur *1918)、(Peter Eben *1929) 等人就是最好的例子。而卡蓋爾 (Mauricio Kagel *1931)、李蓋悌 (Gyorgy Ligeti *1923)、凱基 (John Cage *1912)、尹伊桑 (Isang Yun *1917) 等人則採取視覺與聽覺效果的大融合藝術，使得管風琴音樂越來越走向一個未知數的境界，或許套句梅湘所說過的一句話：「所有嘗試於表達神聖的奧秘的藝術，都可以定性為宗教的藝術。」(連憲升 60)。

四、結 論

巴赫時期造成管風琴高峰以後，一直到二十世紀的今天仍然是歷久不衰，不論是管風琴的製造與樂曲上，巴赫仍然是風琴的佼佼者。雖然二十世紀末期的今天管風琴有著多樣

與豐富的變化，但要聽管風琴音樂，教會已經不是唯一的場所。音樂會的曲目在二十世紀末已走入一個新的境界，但教會音樂因為禮儀的關係，管風琴仍注重著一些傳統的功能：1.帶領會眾唱詩。2.為詩班、重唱及獨奏伴奏。3.彈前奏曲、間奏曲、奉獻曲與背景音樂。4.彈奏管風琴曲或與其他樂器的合奏曲（赫士德 504）。在這樣的角色下管風琴要有何改變才有新的發展？

中世紀初期神學家以禮儀與功能的問題，大力反對管風琴進入教會，但他們的反對卻阻止不了音樂進步的潮流。由單音音樂走到複音音樂的期間，管風琴進入了教會。初期擔任詩歌的起音工作，一直到多聲部音樂的發展風琴需跟隨各聲部彈奏。隨著音樂的發展，漸漸的由伴奏的地位發展到獨立的器樂曲，成為教會音樂的代表，巴赫正是完成這工作的重要人物。在這整個過程依然有著斷斷續續的反對聲浪，甚至當代偉大的瑞士神學家巴特（Karl Barth, 1866-1968）還是這麼認為，唱歌就是「人類表達的最高形式」，因此巴特反對「風琴的獨奏」（鄭仰恩 1999 年）。

今日的教會，依然有不少的人想將一些樂器帶入教會，或想在教會音樂上有一些異於傳統的改變。從歷史中得知總是有一些人會反對，但從本文可知，要使用任何型式的音樂於教會，若能注意功能與世界音樂的走向這兩點，就較能提出好的教會音樂觀。

首先，教會音樂是一個具有功能性的音樂，它是存在於禮拜當中，目的是要能在不同的時候，提供不同的音樂幫助人來親近上帝。所以先要能瞭解整個禮拜的意義，才能對教會音樂的走向提出好的建議。有正確的神學觀與良好的信仰，才會有好的教會音樂。若只對於好聽，或是不習慣（不合於傳統）來反對教會音樂進步的潮流，那失敗的機會就很大。其次是要有紮實的音樂素養與宏觀的眼界，能洞察出世界音樂未來走向的潮流，無論用禮儀問題來阻止音樂潮流，或錯將流行音樂當成世界音樂的走向，那後果都是不好的。

本文可見看到馬丁路得與加爾文等人他們在宗教改革中是那麼偉大的人物，卻在教會音樂發展中的觀點是那麼的不合時代的潮流，不免讓我們也要謙卑下來。一方面要學習自己有寬廣包容與謙卑的心，一方面要努力的提高自己的眼界。因為不論是從事神學的研究或教會音樂的研究，最終的目的都是在榮耀神。

【參考書籍】

1. Friedrich Kalb, Grundriss der Liturgik. Evangelischer Presseverband für Bayern, München, Seite 99-107, 3.Auflage 1985
2. Oskar Sohngen, Theologie der Musik. Kassel 1967
3. Oskar Sohngen, Theologische Grundlagen der Kirchenmusik. in: Liturgia IV, Seite 1-267
4. Brockhaus Riemann, Musik Lexikon. Schott Verlag, Mainz 1979
5. Friedrich Jakob, Die Orgel. Schott Verlag, 1987
6. Wolfgang Adlung, Einführung in den Orgelbau. Breitkopf & Hartel, 1991
7. Viktor Lukas, Reclams Orgelmusikführer. Philipp Reclam jun., Stuttgart 1992
8. 赫士德著，當代聖樂與崇拜。謝林芳蘭譯，台北：校園出版社，1998 年八月。
9. Hendrik Willem Van Loon 著，人類的藝術（上、下），衣成信譯，台北：米娜貝爾出版公司，1999 年。
10. 郭乃惇·楊麗仙合著，管風琴的魅力，台北：橄欖出版社，1983 年 4 月。
11. 劉志明著，西洋音樂史與風格，台北：全音出版社，1986 年。

12. 麥愛鄰著，教會音樂史，台南：人光出版社，1993年。
13. 錢劉善言著，管風琴的演繹，香港：宣道出版社，1988年
14. 劉志明著，聖樂綜論，台北：全音出版社，1980年。
15. 羅炳良著，聖樂綜論 I，香港：天道出版社，1978年九月
16. 羅炳良著，聖樂綜論 II，香港：天道出版社，1995年一月
17. 掘內敬三著，西洋音樂史，邵義強譯，台北：全音出版社，1989年。
18. Edward McNall Burns 著，西洋文化史（上、下），周恃天譯，台北：黎明出版社，1973年。
19. Paule du bouchet 著，巴哈 世人稱頌的樂長，劉君強、蔡鴻濱譯，台北：時報出版，1997年。
20. Hendrik Van Loon 著，巴哈新形象，吳梅譯，台北：世界文物出版社，1998年
21. 連憲升編撰，奧利維亞·梅湘早年生平及其音樂與人格特質，台北：中國音樂書房，1992年三月
22. 林淑娜著，德國管風琴音樂 十六世紀至二十世紀，台南：人光出版社，1997年五月
23. 鄭仰恩，講於禮拜更新研討會『漫談禮拜的神學與改革新傳統』，台北總會，1999年十月七日

【工具書】

24. 英漢宗教字典，香港：道聲出版社，1973年十月
25. 何親賢主編，現代德華辭典，台北：立德出版社，1985年。
26. 音樂名詞，國立編譯館編訂，台北：桂冠圖書公司印行，1994年。
27. 吳金瑞編，拉丁漢文辭典，台中：光啟出版社，1965年。
28. 洪萬隆主編，黎明音樂辭典（上、下），台北：黎明出版，1994年。
29. 康謳主編，大陸音樂辭典，台北：大陸書店印行，1980年。
30. 偉大音樂之旅，台北：台灣大英百科全書，1992年。
31. 音樂表演用語辭典，台北：世界文物出版社，1994年八月。
32. 牛津音樂辭典（上、下），台北：台灣麥克股份有限公司，1997年

轉載自網站：<http://www.ttcs.org.tw/~church/25.1/07.htm>