

第一章 緒論

凡音之起，由人心生也

人心之動，物使之然也，感於物而動

故形於聲，聲相應，故生變，變成方，謂之音

比音而樂之，及幹戚羽旄，謂之樂

樂者，音之所由生也，其本在人心之感於物也

是故其哀心感者，其聲噍以殺；其樂心感者，其聲嘽以緩

其喜心感者，其聲發以散；其怒心感者，其聲粗以厲

其敬心感者，其聲直以廉；其愛心感者，其聲和以柔

六者，非性也，感於物而後動¹

第一節 研究動機與目的

壹、研究動機

筆者從三歲第一次接觸到鋼琴鍵盤開始，就對音樂懷有濃厚的熱愛與興趣，因此不斷地用心學習鋼琴與聲樂，當時對筆者而言，音樂不但是興趣與愛好，更代表著夢想與未來，同時筆者更覺得若能夠從事自己熱愛的事業，寓興趣於工作之中，將是件極為幸福且值得珍惜的事。然而隨著年齡增長，思考層面逐漸深遠，筆者漸漸了解到，對於學習音樂而尤其欲出人頭地者，重要的四大現實條件：背景、天分、財力以及人脈，還有台灣地區音樂氛圍略嫌薄弱的學習環境，都不利於來自小康家庭且非科班出身的筆者。考量到自身多項條件的不足，以及不具有足夠的能力突破這些客

¹ 此段話出自公孫尼子所著之《樂記》第一章。公孫尼子為孔子之再傳弟子，生卒年不詳，其著作《樂記》為《禮記》中之一篇，是儒家初期有系統的音樂思想之代表性著作。

觀環境的困難，筆者最後終於還是決定放棄追求音樂生涯，而轉向同樣有著濃厚興趣的語文領域，並改以較為輕鬆的態度將音樂當成是一生的靈魂伴侶與最佳的生活調劑品，讓自己在較沒有競爭或現實壓力的狀態下享受音樂之美，似乎又更能夠領略其中的動人之處，而在所有古典音樂的種類之中，又以人聲音樂為主的歌劇（opera）²以及教會音樂（Church music or Ecclesiastical music）³為筆者之最愛。

在進入俄文系就讀之後，到現在修讀於斯語系研究所⁴，筆者一直都沒有放棄過對音樂的探索與欣賞，也沒有減少過對它的喜愛與熱情，反而隨著時間益發增加對它的愛好。在學校的學習過程當中，除了語文本身的進步，也學習到了不少俄國歷史與文化的知識。在碩士班二年級上學期由陳美芬教授所開的「俄國文化－宗教與藝術」課程中，介紹了俄國音樂，其內容大部分又以筆者最為喜愛且感興趣的宗教音樂為主。融合了筆者極喜愛的音樂、文化、歷史、語文等元素的課程內容，相當地吸引筆者，尤其在看到樂譜上的音符組合如何從原始簡單慢慢發展為成熟複雜的形式；樂

² 「歌劇」（opera）一字來自義大利文的 opera in musica（work in music），原意為「音樂的工作」或是「音樂的作品」，是一種融合了音樂、戲劇、文學、舞蹈、舞台設計等多種項目的藝術形式。它起源於十六世紀末的佛羅倫斯，或可說從這時期起才開始真正有這種藝術的成熟型態產生，因為在古希臘時代，希臘人已利用音樂來幫助表現詩歌的內容，如索佛克勒斯（Sophocles）、愛斯基路斯（Aeschylus）等詩人或劇作家的詩篇在朗誦時，常以絃樂器或木管樂器為伴奏，並用合唱來配合動作及劇情的發展，在希臘悲劇中，也常會有「歌詩隊」（choir）根據劇情來吟唱角色的心境或感情。實際上，帶有音樂的戲劇，不僅在古希臘有，更存在於中世紀和文藝復興時期的教會中。中世紀的教會音樂中，有一種稱作「宗教戲劇」（又稱作禮儀劇、奇蹟劇、神劇、清唱劇）等的體裁，它是專門表演聖經故事，有朗誦，有獨唱，有合唱，也有角色和動作表演。文藝復興時期的「牧歌劇」（madrigal）、「田園劇」（pastoral）也是類似的形式，只是它的內容以表現生活場景為主，例如愛情，飲酒，打獵等等。應該說，它們是歌劇藝術的誕生的重要基礎。歌劇的種類相當多，有盛行於十八十九世紀法國的「大歌劇」（Grand Opera）、泛指十九世紀的歌劇的「音樂戲劇」（melodrama）、劇中含有對白的「喜歌劇」（opera buffa or opéra comique）、內容多關於英雄與偉人，神話與傳說，並多由「閹伶」（Castrato，關於閹伶，請參閱本論文第四章第二節）演唱的「莊歌劇」（opera seria）、以莫札特（Wolfgang Amadeus Mozart，1756-1791）之《魔笛》（Die Zauberflöte）為代表的「德國歌劇」（Singspiel）以及風格比喜歌劇更加輕鬆詼諧的「輕歌劇」（operetta）。關於歌劇的發展歷史，本論文將不多加贅述，詳情請參閱「歌劇天地」<http://www.ndcnc.gov.cn/libpage/gjtd/index.htm>。

³ 「教會音樂」歸類在「宗教音樂」（religious music）或是「聖樂」（sacred music）的範疇內，請參閱本論文第二章第一節。

⁴ 國立政治大學俄國語文學系已於民國九十六年第一學期改名為「斯拉夫語文學系」，簡稱「斯語系」，其研究所「俄文所」亦改為「斯語系研究所」。

句的旋律跟音符數目如何跟俄文⁵優美歌詞的音節數恰到好處地相互搭配，再加上由網路所搜尋到的一些裝飾圖案與花紋設計得極精美的樂譜，例如圖 1-1 所示，讓從未見過此等文化結晶的筆者嘆為觀止，在在令筆者研讀得愛不釋手且不忍停止。

圖 1-1 俄羅斯符號歌唱音樂（знаменное пение）譜示



（圖片出處：介紹俄羅斯符號歌唱的網站：

<http://www.geocities.com/vienna/4612/znamenny.htm>）

以圖 1-1 的譜示為例，光是這一張譜示，就包含了許多的學問：譜中歌詞的上方，有許多形狀不規則或是形似逗號的黑點，還有許多的勾狀符

⁵ 根據時間的推算，當時（公元九至十七世紀）仍使用教會斯拉夫文，不過在柯爾蒂希（Келдыш, Ю.К.）所著之《俄羅斯音樂史》（《История русской музыки》）之中，作者已將其字母翻成現代俄文。

號 (hooks/крюки)⁶，用來指示大致而非絕對的音高⁷，此種記譜法可視為「斯拉夫式的紐姆譜」(Slavic Neumes)⁸。譜中紅色的字母則是由公元十七世紀時一位宗教音樂大師夏杜洛夫 (Иван Акимович Шайдуров)⁹以硃砂加上去的，用以更加清楚地標示音的高低及音轉的變化。在此譜示中所節錄的一段歌曲是組成「拜占庭段落」(Тропарь/Тропарь)¹⁰的九首「短頌歌」(Canticles/Кантикум)¹¹，每一首開頭的主題曲段：「讚美詩首節」(irmos/ирмос)¹²。而譜中的歌詞是取自以「教會斯拉夫文」(Церковнославянский язык)所寫成的經文，經文如下(因為筆者無學習教會斯拉夫文的背景，故只能將經文中的音節，對照圖示中的樣式取出，而無法確定這些音節中，哪些該成一字)：

КО НА И КСА ДНИ КИ КМО РИ ЧЕ РИШЪИ СО
 КРУ ОД ДИ БРА НИ МЫ ОЦЕ Ю КЫ СО КО Ю

⁶ 因為符號歌唱記譜法使用大量的鉤狀符號，所以又稱作「鉤子與符號記譜法」(hooks and banners notation)。

⁷ 「符號歌唱音樂」的記譜法只能顯示出音的大致走向以及音的拍子長短，無法顯示出絕對音高、節奏、拍子等在後來出現的「線譜」(linear notation)中才能顯示的項目。請參閱本論文第三章第四節之貳。

⁸ 紐姆譜 (Neumes or Neumatic notation) 是約於起源於公元九世紀的符號記譜法，最早有紐姆譜這種形式出現的記譜系統可能是來自阿拉米語 (Aramaic)，用以標示基督宗教中在吟誦經文時，聲調「類似旋律般的」(quasi-melodic)高低起伏。請參閱本論文第二章第二節之參、第三節之壹。

⁹ 依凡·阿基墨維奇·夏杜洛夫，生卒年不詳，公元十七世紀東正教聖樂大師 (мастер)，出生於諾夫哥羅德。

¹⁰ 「拜占庭段落」，是在東正教教會中用來祈禱的經文歌，在追思懷念聖人或殉道者，以及在宗教節日時所演唱，通常是短小的應答曲，一曲只有一段經文或詩句 (stanza)，或著數段。關於此字字源眾說紛紜，不過大多數學者相信其字根是來自希臘文的 τρέπω，意為「導向」、「面向」，俄文可譯為 *обращать*。本論文將之譯為「拜占庭段落」，是因為在俄羅斯的符號歌唱音樂之中也有所謂的「段落」(строфа，本論文將譯為「符號段落」)，為了避免將兩者混淆而加上「拜占庭」三字。

¹¹ 「短頌歌」(Canticles)，是從拉丁文 *canticulum* 而來，而 *canticulum* 是 *canticum* (song) 的小稱。「小稱」又作「指小」或「愛稱」，英文為 *diminutive*，俄文為 *уменьшительный*，是將一詞的詞型略作變化，保留字之原意，但其程度較輕微，或是指相同但質量體積較小之物，或是以此表達親切、鍾愛、愛護等感情。比方說 *aunt* 之指小為 *auntie*，便是一例。在俄文中，與 *Canticles* 形似的 *кантикум* 卻還有不同的意義，*кантикум* 又稱作 *Песнь песней*，意為「歌中之歌」，是指《聖經》中的《雅歌》。

¹² 「讚美詩首節」是以卡農 (*канон/канон*，關於卡農，請參見本論文第四章第二節參之三) 的形式所寫成的東正教頌歌中起首之句，來自希臘文動詞 *εἰρμός*，意為「聯繫」、「連貫」，俄文可譯為 *связь*。

ХРИ СЧОСЬ ИСТРАДИЗ БЕТЪ И ЗРА

在研讀的過程中，筆者發現在台灣，相較其他藝術形式（例如繪畫或是建築），與東正教聖樂相關的中文文獻相對地較為稀少，且絕大多數以俄文與英文為主。這些現象顯示，在中文的使用者之中，研究本領域的人相對而言為數並不多，這引起了筆者的好奇心與好勝心。另外，在欣賞俄國東正教聖樂時，可以感受到它與一般我們較熟悉的西方羅馬天主教聖樂的形式及內涵都有顯著的不同，引起筆者進一步探討的興趣。況且，這只是一種在接觸此種音樂初期階段的抽象「感覺」，要如何能將此感覺到的差異「具體化」，並透過各種層面去明確地表達與闡述造成這些差異的因素究竟為何，對筆者而言形成了一個非常有趣的議題，並且興起深加探討的念頭。在跟專精藝術與文化領域的陳美芬教授溝通討論過程之中，教授提到希望我們所撰寫之論文最好能夠是我們真正感興趣或熱愛之物，才會有足夠強大的動力支持我們奮鬥努力，同時也因為熱情與用心，比較容易寫出品質好的論文。論文應該是生命的延續，應該是生命中一個階段的里程碑，在未來仍會對我們產生一定的影響。這些話讓我印象深刻且十分贊同，故最後決定跟隨陳美芬教授的指導，開始這個方面的探索與研究。

音樂是非常奇妙的一種藝術形式，它雖然與其他的藝術形式一樣都是人類社會發展的產物，是意識形態的東西，但相異的是，音樂藝術不以具體可視的實物形式存在，而以抽象的聲音為客觀物質材料，以空氣振動為媒介，以時間為存在方式¹³。公孫尼子認為，人類思想感情的變化，是外界事物給予影響的結果。外界事物的影響，使人的感情激動起來，並通過聲音把這種情感表達出來，這種聲音經過組織就成為了音樂¹⁴。而研究音樂這項美麗而特別的藝術，也常常包含了對它起源的探究，但因年代太過久遠且歷史證據不足，常是眾說紛紜而沒有一定的答案，不過綜觀看來可歸納出達爾文（Charles Darwin, 1809-1882）¹⁵的「鳥鳴模仿理論」，比謝

¹³ 黃瑋，黃瑾，〈*On the Origin of Music*〉，《鄭州工業高等專科學校學報》，2003年01期，序言。

¹⁴ 冰心總主編，李凌主編，《百萬個為什麼：音樂》。台北：夏圃出版社，民83，頁7。

¹⁵ 達爾文，英國著名的生物學家、博物學家，早期因地質學研究而著名，而後又提出科

爾 (Karl Wilhelm Bücher, 1847-1930)¹⁶ 的「勞動與節奏理論」, 以及史賓塞 (Herbert Spencer, 1820-1903)¹⁷ 的「語言擴張理論」三種¹⁸。而除了學者們的假設與推測外, 在不少神話中都有提到此問題。例如希臘神話中, 萬神之王宙斯 (Zeus) 與記憶女神姆內默欣 (Mnemosyne)¹⁹ 生下了九位繆思女神 (The Muses), 掌管文學與藝術, 每當奧林帕斯山上的神殿有聚會或慶典時, 繆思女神們就會以歌舞助興, 太陽神阿波羅 (Apollo) 的兒子奧爾菲斯 (Orpheus)²⁰ 則擔任樂師, 負責彈琴伴奏。後來宙斯派遣繆思至人間教導人類音樂歌唱等藝術, 始為人間最早的音樂²¹。因此, 當時的人們對於歌者懷著崇高的敬意, 他們相信, 這些歌者皆得到繆思女神的真傳, 使人間從此充滿歡愉的音樂聲與藝術的教化。

且不論美麗而充滿想像的神話是如何記載的, 音樂學家與歷史學家都相信, 音樂的歷史就跟人類的歷史一樣悠久, 甚至更為超前²²。美國著名

學證據, 證明所有生物物種是由少數共同祖先, 經過長時間的自然選擇過程後演化而成。到了 1930 年代, 他的理論成為對演化機制的主要詮釋, 並成為現代演化思想的基礎, 在科學上可對生物多樣性進行一致且合理的解釋, 是現今生物學的基石。

¹⁶ 比謝爾, 德國重要經濟學家, 「非市場經濟學」創始人之一。

¹⁷ 史賓塞, 英國哲學家, 最為人所共知的身分就是「社會達爾文主義之父」, 他提出一套完整的學說, 把進化理論中適者生存應用在社會學上, 尤其是教育及階級鬥爭。但是, 他的著作對很多領域都有貢獻, 包括倫理學 (Ethics)、形上學、宗教、政治、修辭、生物學和心理學等等。

¹⁸ 又有一說為: 模仿起源說, 勞動起源說, 遊戲起源說。這三種理論在本質上近似於「鳥鳴模仿理論」、「勞動與節奏理論」、「語言擴張理論」。關於遊戲起源說, 丹麥語言學家奧圖 (Otto Jespersen, 1860-1943) 曾說: 「語言源於遊戲, 而所有發聲器官是在休閒時得以訓練而成為歌唱的」 (Language originated as play, and the organs of speech were first trained in this singing sport of idle hours), 意即音樂是人們休閒或運動時, 將語言加以變化擴張而形成的。

¹⁹ 其名字之原文希臘文為 Μνημοσύνη, 按照國際語音協會 (IPA) 之音標, 其念法為 [ni'mɒzɪni], 而在美洲一般念作 [ni'masəni], 此名字為多個歐洲語言中「記憶」一字之字源, 例如英文 memory, 法文 memoir, 義大利文 memoria, 甚至是拉丁文 memoria 等皆是。

²⁰ 另有一說為奧爾菲斯是雷瑟斯 (Thrace) 國王歐伊亞葛洛斯 (Oeagrus) 與繆思女神中最年長且最具權威, 掌管詩文的克萊兒琵 (Colliope) 兩者之子, 由阿波羅授與琴藝並贈與一支豎琴 (lyre)。學藝有成的奧爾菲斯更青出於藍, 其琴聲不但能撫平怒火中燒之人, 還能吸引飛禽走獸駐足聆聽, 能令山河為之移動或改道。請參閱荷馬 (Homer, 西元前八世紀) 的史詩《奧德賽》(«Odyssey»)。

²¹ 關於此故事請參閱荷馬的史詩《奧德賽》。

²² 在音樂史中, 此種音樂被稱為「史前音樂」(prehistoric music), 更早曾被稱作「原始音樂」(primitive music), 所指的是在文字出現之前的時代 (preliterate cultures) 所創作產生的音樂。請參見 http://en.wikipedia.org/wiki/Prehistoric_music。

的生物學家、海洋聯盟(Ocean Alliance)創始人暨主席羅傑·潘恩(Dr. Roger S. Payne, 1935-) ²³博士經過多年研究發現了座頭鯨(Humpback whale)會唱歌後，驚嘆道：「歌唱(singing)的存在比人類的歷史還要早不知道多久」²⁴。音樂，除了我們最為熟知的人聲音樂與器樂音樂之外，很多來自於大自然的美妙聲音其實都可視作為樂音²⁵，這其中最好的例子莫過於鳥鳴。鳥聲啾啾，清脆婉轉，宛若歌唱。也因此，就算人類的語言多有不同，卻常常都有「鳥兒在歌唱」這樣的文學或是日常用語。這個現象引起了生物進化論大師達爾文的注意，使之思考音樂起源的問題²⁶。他認為，音樂應該是從人類模仿動物的聲音開始，特別是鳥類的叫聲。這個現象尤其可以在許多原始部落的狩獵儀式中看到。在許多原始部落的祭典之中，人們常常在歌唱跳舞之餘，加入一些模仿動物叫聲或動作的片段，足見人類從動物身上得到音樂靈感，並非不可能。

另外，德國哲學家赫德(Johann Gottfried von Herder, 1744-1803)²⁷及法國哲學家盧梭(Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778)²⁸等人則認為，音樂

²³ 羅傑·潘恩，美國生物學家，於1967年發現鯨魚歌唱而聞名於世。

²⁴ 出自國家地理頻道(National Geographic Channel)為羅傑·潘恩博士所製作的特別節目「世界地球日：鯨情故事」。

²⁵ 「聲音」(sound)，根據物理學的解釋，可分作樂音(musical tone)與噪音(noise)兩種。波長形狀以及頻率不固定的聲音稱做噪音，一般聽起來較為刺耳。我們日常所聽到的聲音大多是噪音，例如：汽車的喇叭聲，鬧鐘聲，電冰箱，空調機或電動機的振動聲音，只是日常接觸聽成習慣，聽起來可能已不覺刺耳罷了；而波長形狀及頻率有固定數值的聲音則稱做樂音，聽起來悅耳優美，例如樂器之聲以及受過訓練的人聲。在語言中，子音為噪音，母音則為樂音，母音悅耳，子音刺耳，子音群的發音來自爆發音，摩擦音，塞擦音，鼻音，邊音等等，在語言的結構上子音又是不可或缺的，必須是母音加上子音的綴合，雖然可能會略損母音的音樂之美，卻又是語文的生命所在，給語文帶來了意義，否則，完全用母音是絕對無法人類的思想情緒的。請參閱鄭秀玲著，《奇妙的聲音》，頁9。

²⁶ 關於此問題之探討，達爾文寫於其書《物種起源》(《The Origin of Species》)中的「關於音樂與語言」(On the music & speech)一章之中。

²⁷ 赫德，德國哲學家、詩人、文學評論家。他的跟許多有名的運動有關，例如啟蒙運動(Enlightenment)、德國文學的「狂飆突進運動」(Storm and Stress, 德文為 Sturm und Drang)與「魏瑪的古典主義」(Weimar Classicism, 指的是德國文學在1768年歌德的第一次義大利旅行之後的階段，大約延續到1810年。有時，魏瑪的古典主義也被用來指友誼甚深的作家歌德與席勒共同的創作時期，這段時期始於1794年，終於1805年)。

²⁸ 盧梭，啟蒙運動時代的法國哲學家、文學家、思想家。其政治哲學間接影響了法國大革命的發生，以及社會主義和民族主義的發展。

是從語言自然衍生而來的，只要說話時把聲調拉長拉高，加強它們的抑揚頓挫並賦予情感，語言就自然變成音樂了²⁹。英國哲學家史賓塞贊同這種說法，並提出從語言中可衍生出一些不同的表達方式，其中一些可能是音樂的雛型，也就是今天音樂的始祖。

哲學家暨心理學家史頓夫（Carl Stumpf，1848-1936）³⁰則主張所謂的「通訊理論」，他認為音樂的產生，是因為它具有像旗語或火把一般的通訊功能，例如深山裡的獵人通常都是藉由固定的聲音信號來傳話，有時候透過有規律節奏的喊叫或是吹口哨，有時吹奏或敲打工具以發出聲音。它們雖然都是一些簡單的聲音訊號，卻具有構成音調的基本條件，因為不論是喊叫、吹口哨或吹奏樂器，當嘴唇的形狀和聲帶的肌肉一有鬆弛或緊繃的變化時，自然就會有不同音高的產生，同樣的道理也可運用在所吹奏的樂器上³¹，如此曲調便自然而然地產生了。

德國經濟社會學家比謝爾則認為音樂應該是源自於節奏。他在其著作《勞動與節奏》（《*Arbeit und Rhythmus*》，1904 出版）³²中指出，原始社會中工具的使用遠不如今日發達，很多工作的完成必須透過大量的人力集體

²⁹ 此觀念跟歌劇中的宣敘調（又稱朗誦調，*recitativo*）頗為相近。在歌劇中，獨唱的部分分為「詠嘆調」（又稱詠唱調，*aria*）及「宣敘調」。詠嘆調就是完整的歌曲，而宣敘調是一種除了在歌劇，也應用在神劇的一種唱歌方式，旋律主要是根據說話的抑揚頓挫以及音節長短等發展出來，節奏比較簡單，音域也較窄，旋律性也較本質為歌曲的詠嘆調低，與說話非常相近，這跟語言擴展之說的觀念頗有異曲同工之妙。宣敘調主要用來為交代劇情，分為兩種，一為「純詠嘆」（*Secco recitativo*），很少伴奏，是比較自由的節奏，與口白相當接近；另一則是「伴奏詠嘆」（*Accompagnato recitativo*），較多伴奏，旋律也較為輕快。

³⁰ 史頓夫，德國心理學家、哲學家。哲學家暨現象學之父胡賽爾（Edmund Gustav Albrecht Husserl，1859-1938）、格式塔心理學（*Gestalt psychology*）之創始人惠特墨（Max Wertheimer，1880-1943）等人皆受其思想學說影響。

³¹ 一般將吹奏的樂器歸類於管樂（*wind music*），拉弦或撥弦的則歸屬於弦樂（*stringed music*）。管樂的原理是由吹孔吹入氣流（有的需要通過簧片，例如單簧管及雙簧管）震動管柱而發聲，而管身上的按孔就如我們聲帶上的肌肉，藉由不同的按孔調節氣流震動管柱的頻率，產生不同的音高，一如我們聲帶上的肌肉有鬆弛或緊繃的變化時產生震動的頻率也有所不同，也會有不同音高的產生。

³² 比謝爾在《勞動與節奏》一書中另一個非常重要的學說是「勞動社會學」（*Die Arbeitssoziologie*）。勞動社會學是一門特殊的社會學，中心思想是：以「勞動」為基礎來從各個方面研究社會的形成（原文為德文：*Die Arbeitssoziologie ist eine Spezielle Soziologie, die sich mit der "Arbeit" in allen ihren sozialen Ausformungen befasst*，此處為筆者自行翻譯）。

合作，例如要搬運一塊巨大的石頭，所有參與工作的人必須同時出力，動作一致，甚至連呼吸節奏都相同，才能收得最大功效。同樣地，在原始部落的祭典儀式中，當一群人以祭品為中心圍成一個圈圈跳舞時，節奏也自然而然地存在他們之間。比謝爾相信，原始音樂的雛型就是從這種收放交替的節奏中發展出來的。這個理論之所以具有說服力，是因為一直到現在，節奏都是構成各種音樂最重要的因素之一。

從這些關於音樂起源的說法中，我們不難看出音樂在人類社會中有著各種不同的功用，扮演著不同的角色。而從赫德，盧梭以及史賓塞等人提倡的語言擴展之說更透露出來，音樂是語言加上了高低起伏抑揚頓挫的音調以及各種感情的語言，這與公孫尼子所寫的：「凡音之起，由人心生也，人心之動，物使之然也，感於物而動，故形於聲，聲相應，故生變，變成方，謂之音，比音而樂之」頗有異曲同工之妙，例如被視作羅馬天主教音樂濫觴的葛利果聖歌（**Gregorian Chant**）³³，唱之如輕聲低吟禱告，旋律線條簡單流暢，純淨安詳，予人聖潔安寧、優美祥和之感。若是有了如此悅耳的樂音與美妙的旋律，再加上優美的語言或文字，以及充沛的情感，音樂之美除了單純的娛樂或抒發情感的功能之外，其引人入勝，感動人心之力量實為可觀，常讓人為之陶醉喜愛無比，盧梭就曾寫過：「我是為了音樂而生」³⁴。

音樂之美不但能使人陶醉其中，甚至還能激發聽者的情感共鳴，使人的心靈趨於沉靜安寧或是活潑激昂，故有學者指出，音樂有治療的功能，還有安撫人心及恢復活力的功效，西方社會更於西元 1945 年前後正式開始利用音樂治療疾病³⁵。在更久遠以前，猶太人以及希臘人，甚至是我們的

³³ 關於「葛利果聖歌」，請參閱本論文第二章第二節之參。

³⁴ Rousseau, Jean-Jacques, translated by John T. Scott, *The collected Writings of Rousseau, vol. 7. - Essay On the Origin of Language and Writings Related to Music*. Hanover and London. University Press of New England. 1990. 簡介部分。此書已從法文被翻譯為英文，故書中這句話為英文形式：J. J. was born for music. (J.J.指盧梭本人，因其名為 Jean-Jacque)。其原本為法文：J.J. est né pour la musique。

³⁵ 同註 14，頁 24。

至聖先師孔子也都相信，音樂之美具有倫理教育以及敬神祈求之功能³⁶。而談到敬神祈求的功能之時，音樂在基督宗教（Christianity/Христианство）³⁷中似乎更佔有不可動搖的一席之地。

從歷史的角度而言，誰也不能否認教會音樂是整個音樂活動中相當重要的一部分³⁸。同時，因為音樂被認為是表露情感與精神生活最完美的工具之一，而基督宗教教會向來注重精神生活，所以對音樂的發展而言，的確是一個很好的園地。一本西洋音樂史，一半以上的內容離不開教會音樂的記述，原因就是教會於創立之初就注意到了音樂的功能，並在教會的儀式中給予它一席位置，以增加宗教情緒的表現力量，因此無形中教會就成為音樂的保母，助它長成³⁹。信仰、語言、音樂，在宗教中完美結合，達到感動淨化人心、治療受傷或渴求的心靈、及敬拜讚美祈求神的功能。宗教求「善」，語文與音樂求「美」，而音樂中的科學定律又包含了不變的「真」，希望透過研究此一真善美的結合，讓我們一睹俄羅斯東正教聖樂豐富的內涵世界。

貳、研究目的

本論文主要目的為研究俄羅斯東正教聖樂。台灣地區現有關於俄羅斯東正教的中文文獻中，較少著墨其音樂的介紹。筆者在上一節中提到，在欣賞俄羅斯東正教聖樂時，可以感受到它與一般我們較熟悉的西方羅馬天主教聖樂在形式及內涵上的顯著差異，這感覺雖然尚抽象且不完整，但還

³⁶ 劉志明著，《中世紀音樂史》，台北市：全音樂譜出版社，民 90，頁 24，25。

³⁷ 我們現在一般所說的「基督教」，其實是指由德國神學家馬丁·路德（Martin Luther，1483-1546，本是聖奧古斯定會〔Augustinians〕的會士和神學教授，他本想避免教會的分裂來達到教會改革的目的。他的演說和寫作天才以及他的令人尊重的為人使他的主張獲得了很大的歡迎。他的改革終止了中世紀天主教教會在歐洲的獨一地位。他翻譯的路德聖經至今為止是最重要的德語聖經翻譯。）於公元 1517 年所改革後的新基督宗教教派，稱作「更生教派」或是「新教」，以區別於舊教，也就是羅馬天主教（或又稱羅馬公教）。新教以及舊教，另加上東正教（或又稱希臘正教，於西元 1054 年跟羅馬天主教正式分裂），三者統稱為「基督宗教」。本論文在提到未分裂的早期基督宗教，或是三教派皆包含在內的情形之下，統稱其為「基督宗教」。

³⁸ 劉志明，《聖樂綜論》，台北市：全音樂譜出版社，2000，頁 1。

³⁹ 同上註，頁 13。

是給了筆者一個初步的印象：從聆賞中可約略發現西方羅馬天主教教會的音樂除了有其宗教功用之外，也非常適合當作單純的音樂藝術來欣賞，因其除十分優美動人外，還富有藝術性的旋律變化及豐富的合聲；而俄羅斯東正教聖樂相比之下，似乎顯得較為嚴肅質樸、保守單純、神聖素雅而沒有多餘的華麗裝飾，這是否因為兩者宗教思想上保守性⁴⁰的不同，抑或是作曲家的身分不同⁴¹所造成的？這些都是本論文希望研究探討的議題。本論文企盼能利用有限的資料將我們較為陌生的東正教聖樂做一完整而清楚的介紹，同時利用學術的方法（例如聲學以及曲式學）將俄羅斯東正教聖樂做深入的分析研究，並以符號歌唱音樂（знаменное пение）以及多聲部合唱音樂（партесное пение）兩大俄羅斯東正教重要音樂形式為具體分析對象，使我們能夠更為具體地了解其音樂本質等特色，更希望在了解東正教內涵及音樂內容後再用心聆賞，會有更深刻的感動與更豐富的體會。筆者希望此舉將有助於研究俄語、俄國歷史文化，甚至是包括筆者在內的音樂學習者，對此領域的了解，更期望能幫助提升其學習興趣，提升整體文化內涵。因此本論文的研究目的為：

一、從古猶太音樂、古希臘音樂、天主教聖樂至東正教聖樂，介紹基督宗教音樂的歷史、重要音樂理論，以及它們對後世宗教音樂的貢獻及影

⁴⁰ 東正教信仰中的兩個特色，一為「神秘性」（мистицизм/mysticism），另一就是「保守性」（консерватизм/conservatism）。而在各個東正教教會當中，又以俄羅斯的東正教教會算是最為保守。他們根據自身所熟悉的俄羅斯歷史及習俗來判斷什麼是真正的東正教，並任為對東正教的任何改變與任何背離的企圖，都要被視為是對東正教的背叛（請參閱樂峰著，《東正教史》，頁 41）。另外，「極端主義」（экстремизм/extremism）也是俄羅斯固有的民族性之一，極端主義顯示出俄羅斯民族精神處在永恆的探索之中，這個民族所關心的是永恆和絕對的東西（請參閱張百春著，《當代東正教神學思想》，頁 19），這表現在宗教之中，就是在探索絕對而永恆的「真理」（Истина/The Truth）。而既然是永恆與絕對的東西，自然就會具有強烈的保守性以及「不變性」（unchangeableness/неизменяемость）。

⁴¹ 例如在西方羅馬天主教的教區或影響範圍中，像是莫札特或海頓（Franz Joseph Haydn, 1732-1809）等雖然受過洗但卻非教會人士之人皆可從事宗教音樂（religious music）的創作（但值得注意的是，其所創作之宗教音樂雖然可歸為教會音樂（church music），但是不一定是禮儀音樂（liturgical music），其定義請參閱本論文第二章第一節，以及劉志明著，《聖樂綜論》，頁 1 至頁 8）；然而在俄羅斯東正教早期的教會中，從事宗教藝術創作（比方聖像畫以及教會音樂）之人絕不能為世俗之人，必須是由教會所選出之特定教會人士，在特定的狀況下（比如聖靈充滿，或在絕對安靜的環境之中）才能夠工作，並且所創作之音樂絕對必須是教會所用。筆者註。

響。

- 二、剖析俄羅斯東正教聖樂的起源濫觴與歷史發展，以明瞭俄羅斯東正教會之中音樂的演變情形。
- 三、從科學角度研究俄羅斯東正教聖樂的調性以及曲式，藉以了解其結構的內部特色。
- 四、從東正教聖樂表現的規範，例如作曲者、演唱者的性別，以及其對後世宗教音樂之影響等各個不同的層面分析，以發掘東正教聖樂的外部特色。

第二節 研究途徑、方法及限制

壹、研究途徑

在學術領域裡，每一學科皆有其主要的研究途徑（*approach*）⁴²。所謂研究途徑，乃指研究者對於研究對象的研究，到底是從哪一層次為出發點、著眼點、入手處，去進行觀察、歸納、分類與分析。由於著眼點（即研究途徑）的不同，就各有一組與之相配合的概念，作為分析的架構⁴³。基於此，本論文將採下列途徑：

- 一、歷史途徑：在研究宗教音樂的誕生、演進、變化，以及發展脈絡之時，須透過相關史料的收集，才能夠加以分析及研究，又因為研究主題與音樂相關，所收集資料又會分為書面資料與有聲資料兩大部分。歷史是「人的故事」（*history*），從「人」的眼睛所觀察到的事物，當然會受到其感情、價值觀、生長背景等主觀因素所影響，故在做相關研究

⁴² 朱宏源主編，《撰寫博碩士論文實戰手冊》。台北市，正中書局，民 88，頁 152。

⁴³ 同上註，頁 182。

之時，需收集數量足夠的相關史料，一方面可廣納各種不同的觀點，避免受到少數作者的觀點影響而失去了研究的客觀性；一方面則有較足夠的證據來支持研究者的論點。

二、聲學（acoustics）途徑：聲學是物理學的一個分支，其主要概念便是聲音的發生是一種空氣振動造成的物理現象，聲音的高低、各種音質、強弱變化，都是建立在這個物理的基礎上。廣義的「聲學」研究範圍，還包括聲波的產生與接受，甚至是聲音轉換和聲波的各種效應。聲學中說明，音的高低是由空氣振動頻率不同所造成，本論文將循此途徑分析與證明聖樂中的各種調性。

三、曲式學（musical form）途徑：從音樂中的科學理論探討東正教聖樂結構的發展。曲式學內含「對位法」（counterpoint）與「和聲學」（theory of harmony）兩大部分，它可以說是進入作曲方法的大門，剖析美妙樂曲結構的方法，以及研究樂曲組織的學問，它具體地說明曲譜的構成，如何把節奏、和聲、旋律等部份的素材，密切地連結成一個整體，使之成為一座建築物般的具有組織性的個體⁴⁴。今日我們所學的曲式學已臻成熟而完備，它是歷史演進的成果，受每個時代背景所影響，並累積當代音樂的精華：包含了現實的需要，民眾的愛好，以及作曲家們不斷地嘗試改進創新；甚至整個西洋音樂史的編排，都闡明了這些事實的發生時間線以及進展的情形，而在西洋音樂史中佔了極大部分的基督宗教聖樂，當然是曲式學不可或缺的研究分析對象。

四、文化學（культурология）⁴⁵途徑：文化學的解讀是一種歷史透視的、

⁴⁴ 劉志明著，《曲式學》。台北市：大陸書店，導言。

⁴⁵ 「文化學」（Культурология）是俄國人文科學的一個分枝，出現在二十世紀七〇到八〇年代的俄國，其中蘊含的哲學思想可以追溯至德國知識份子的傳統，尤其是歌德（Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832）、赫德、史班格勒（Oswald Arnold Gottfried Spengler, 1880-1936）等學者認為文化是一個整合的「有機體」（integral organism）的看法。Культурология 也是來自德文的 Kulturologie。在英文中雖然可以直譯為 culturology，但若根據其意義，則最相近的等值詞（equivalent）應為 cultural studies。請參閱 http://www.emory.edu/INTELNET/tc_1.html，以及 Mikhail Epstein 的著作《在未來之後：後現代主義的矛盾和當代俄國文化》（《After the Future: The Paradoxes of

全面性的眼光。文化學中加入了數學中「拓樸學」(topology)⁴⁶的概念，使得文化學的解讀更具有超越時代的特性。在文化學之中，文化是指心靈的普遍狀態以及習慣，是整個社會裡知識發展的普遍狀態，是各種藝術形式的普遍狀態。文化提供了一系列解釋以及理解人類行為的原則，一個文化包涵著這個文化區域內在心靈世界的意識形態、知識與智慧、價值意義以及精神情操。文化具有「相對自主性」(relative autonomy)⁴⁷，它的存在價值取決於社會需求的情況，在任何一個社會裡，它的文化都會界定美醜、對錯、好壞，以及真(宗教與科學)、善(宗教及道德)、美(宗教與藝術)，甚至是「聖」(宗教)的認識與認知，並幫助社會凝聚在一起。它給予人們一種歸屬感、教導他們如何行為，並告訴他們在特殊情況下應該怎麼思考以及怎麼做為。文化並賦與社會意義，關注人們的行為方式，以及任何有形事物背後所潛藏的「人」的思想觀念、理想願望、審美情趣、情感格調、哲學意識等⁴⁸。各種工藝品、考古器皿、雕刻繪畫、建築物、甚至是本論文所探討的語言及音樂，都凝聚著人們的藝術精神、哲學思考以及價值觀念。

Postmodernism and Contemporary Russian Culture»), The University of Massachusetts Press, 1995, P.280-306。

⁴⁶ 「拓樸學」是近代數學中幾何學裡的一個分枝，它不討論兩個圖形全等的概念，取而代之討論拓樸等價的概念。比方說，儘管圓形、正方形、梯形以及三角形的形狀跟大小都不同，但是在拓樸變換之下，它們都是等價圖形，故拓樸學又稱作「橡皮幾何學」。圓球、立方體以及不規則體，也都是拓樸等價的，換言之，從拓樸學的角度來看，它們都是一樣的。如果將拓樸學的觀念運用在宗教文化的研究之中，雖然表現在外在的藝術形式因為地域、時間或是文化圈而有所不同，但是認識及宏揚真神，遵守聖經的教誨，淨化人心，贖罪以及追求真善美等目的，卻都是一樣的，一如在拓樸等價之下，所有的圖形本質都是相同的。

⁴⁷ 相對自主性(或譯相對自主權，relative autonomy)是一個根據馬克思(Karl Heinrich Marx, 1818-1883)思想所衍生出來的理論，原本重點是在討論國家的權力(state power)。相對自主性的觀點認為一個國家可以在穩定維持的資本主義社會中扮演一個有限的獨立角色，換言之，就是在資本主義社會中，國家沒有絕對的自主權。而文化的發展也不是絕對獨立的，它必須取決於社會需求它的程度，以及整體情況等外在條件。

⁴⁸ 嚴文祥，〈舊禮儀派作家諾索夫自傳性筆記《異象》所表現的東正教信仰之神秘性與保守性〉，碩士論文，政治大學俄國語文學系，民91，第一章，頁10。

貳、研究方法

一般所謂的「研究方法」，英文中常使用「**method**」一詞，是指收集與處理資料的手段與程序，這是指採用類似實地觀察、測驗、抽樣調查、比較研究、模擬等方法⁴⁹。按照此定義，本論文將採下列方法：

- 一、直接觀察詮釋法：直接閱讀與研究題目相關的文獻，包含書籍、期刊、論文等，從中挑選出本論文所需的題材與元素。
- 二、分析歸納法：採用屬於非實驗性質（**non-experimental**）的「文件分析方法」（**document analysis**），即對於同一個子題，盡量大量蒐集及閱讀相關的資料，根據時間的演進次序，或是由廣至微、由寬至細的觀念為軸線，深入研讀分析，進行邏輯性的歸納與總結，以得出最後的結論。
- 三、比較對比法：採用屬於準實驗性質（**quasi-experimental**）的「比較研究方法」（**comparative method**），即針對兩個或兩個以上的研究客體，就其形式或內容加以比較、對比，展現其差異之處，例如研究羅馬天主教聖樂與俄羅斯東正教聖樂作曲者的身分，歌曲演唱的時機以及演唱者的性別等。
- 四、樂曲分析法：以「聲學」及「曲式學」為主要方法，進一步分析俄羅斯東正教聖樂在結構上的特色：包含了調式、主題、動機、節奏、曲調等部分。
- 五、有聲資料聆賞法：直接聆賞收集得來的有聲資料，並利用對於俄羅斯東正教以及其聖樂的相關史料與理論知識，具體分析其感動人心之處及其實質的功能。

⁴⁹ 同註 42，頁 161、162。

參、研究限制

本論文之研究範圍是俄羅斯東正教聖樂中內涵及形式，其具體研究對象為「符號歌唱音樂」(約興起於公元九世紀)以及「多聲部合唱音樂」(約興起於公元十七世紀)。而古猶太音樂、古希臘音樂、早期羅馬天主教音樂以及拜占庭音樂，則包含了不可或缺的歷史背景及理論基礎。故其它時期、其它形式以及其它地域的基督宗教音樂，都不在本論文研究的範圍之內。

同時，一種樂風包含的樂曲數量廣大無比，符號歌唱音樂與多聲部合唱音樂並不例外，故本論文要進行樂曲結構的具體分析時，將以柯爾蒂希所作，1948年所出版之《俄國音樂史》的第一冊中，有提供譜例之樂曲做為分析討論對象。

再者，一如在第一節中所提，關於俄羅斯東正教聖樂的文獻為數不多，其中多數又為英文與俄文，並非筆者母語－中文的資料。在閱讀消化資料的過程中，受限於筆者的語文能力以及成長的文化背景，可能會產生理解上的謬誤抑或差異。

最後，筆者非音樂科班出身，研讀音樂理論方面的書籍時，在理解上較感吃力與費時，而以俄羅斯東正教聖樂為研究主題，也是初步的嘗試，再加上相關資料的缺乏，都增加了本論文研究上的困難度。為了補強自身的不足之處，筆者在收集資料的同時，也須更努力加強自身英俄文的能力及基礎樂理的知識，並在研讀之時輔以各類字典以及相關資料，以力求融會貫通，並將理解上的難度減至最小。

第三節 文獻評論

文獻評論又稱為文獻回顧或文獻探討 (literature review)⁵⁰，是針對某個研究主題，就目前學術界的成果加以探究。其旨在整合某個特定領域中，已經被思考過與研究過的資訊。目的在將已經研究過的作品，作一個摘要與整合，並提供未來研究的建議⁵¹。

本論文嘗試探討與分析俄羅斯東正教聖樂的調式與曲式，然而在相關的已有著述中，尚未發現有將俄羅斯東正教聖樂作分析性介紹的中文專書。同時，除了中文資料的缺乏之外，介紹音樂史的書籍之中，又以西方音樂為多，俄羅斯音樂史的部分相對而言不但少，且多從十八世紀才開始。所幸今日電腦科技發達，透過網路的便利性，解決了一些資料取得上的困難。網路上確實有不少介紹俄羅斯東正教聖樂的英、俄文網站，但是從網站來進行參考資料的選擇及蒐集時，必須對網站資訊的正確性加以斟酌考量。例如有些網站是由有聲望或是權威的學者將自己所發表的文章刊登於網站之上，這樣的網站資料較為可靠且參考價值較高。因考量到網站資料的正確性相對而言較為薄弱，故本論文主要還是以書籍、期刊與論文等資料為主，網站資料為輔。以下將本論文所使用的重要參考文獻作分類與介紹：

關於音樂史之著述：要研究介紹音樂，第一步就是要先了解其發展與演進。私立天主教輔仁大學音樂系教授劉志明神父⁵²在關於音樂史及音樂理論方面，都著有不少專書⁵³。其於 2001 年出版的《中世紀音樂史》，時

⁵⁰ 同註 42，頁 93。

⁵¹ 同註 42，頁 95。

⁵² 劉志明神父先後在羅馬烏爾朋大學暨教廷音樂院獲法學與音樂博士學位。曾任輔仁大學音樂系主任、藝術學院院長暨副校長職，現仍任教於輔仁大學。

⁵³ 其音樂論著方面已出版者有：《中國音樂的特色》，台北市：上智出版社，1976、《對位法》，台北市：天同出版社，1991、《西洋音樂史與風格》，台北市：大陸書店，1979、《曲式學》，台北市：全音樂譜出版社，民 92、《巴赫創意曲分析》，台北市：全音樂譜出版社，1982、《和聲學》，台北：全音樂譜出版社，民 90 第七版、《聖樂綜論》，台北市：全音樂譜出版社，2000、《西方歌劇史》，台北市：全音樂譜出版社，民 89、《文藝復興時代音樂史》，台北市：全音樂譜出版社，2004、《嚴格對位》(修訂版)，台北市：全音樂譜出版社，2000、《中世紀音樂史》，台北市：全音樂譜出版社，2001

間從古猶太音樂及古希臘音樂開始到文藝復興時期之前，完整介紹以宗教音樂為主的人聲音樂、重要音樂形式及理論、記譜法的發展，以及重要樂器以及器樂曲。其於 2004 年出版的《文藝復興時代音樂史》，先將「文藝復興」(the Renaissance) 的概念做了重要的釐清與整個文藝復興時期綜觀性的介紹，再進一步帶出此時期音樂的新面貌，此時期早期、成熟期以及巔峰期的教會音樂以及器樂曲。此外，還有他將西方音樂史以及各時期音樂風格作了完整介紹的《西洋音樂史與風格》。他的《聖樂綜論》專門介紹各時期宗教音樂，並對聖樂(sacred music)中所包含的宗教音樂(religious music)、禮儀音樂(liturgical music)、教會音樂(church music)等名詞做了詳盡明確的解釋與意義規範。以上都是本論文在介紹音樂史部分相當重要的參考資料。由維斯特(West, M. L.)所作之《古希臘音樂》(《Ancient Greek Music》)從很多不同的方面詳細地討論古希臘時代的音樂，包括了音樂於古希臘人生活中的角色、希臘的人聲音樂、器樂音樂(弦樂、管樂及打擊樂)、韻律與節奏、音樂理論、記譜法與重要音樂文獻等，本論文主要將使用本書中關於音樂理論、記譜法及文獻之部分，因其直接影響到後期的羅馬及拜占庭音樂。由柯爾蒂希所作，1948 年所出版之《俄國音樂史》全三冊之中，本論文將使用第一冊，其內容從基輔羅斯時代到十七世紀末之間的部分就佔了將近一百三十頁之多，介紹包含了宴會音樂(застольная музыка)、短頌歌(кондакарное пение)、英雄頌歌(былина，又譯為壯士歌)以及清唱曲(канты или кантычки)等多種不同形式的音樂，當然最重要的是，還有大量的符號歌唱音樂以及多聲部合唱音樂的介紹與說明。此外，還有加布涅爾(Гарбнер, И. А.)的《俄羅斯東正教教會音樂》(《Богослужбное Пение Русской Православной Церкви》)及《教會音樂及教會歌唱－關於教會歌唱音樂》(《Церковное Пение и Церковная Музыка - о Церковном Пении》)等書。另在英文部分，本論文將使用費勒爾(Fellerer, K. G.)所著的《天主教教會音樂史》(《The History of Catholic Church Music》)、理查·寇克(Crocker, Richard)與大衛·希拉雷(Hilary, David)合著的《至公元 1300 前的早期中古世紀：第二冊》(《The Early Middle Ages

等。

to 1300, vol. II, second edition.») 等書。

關於樂理以及曲式之著述：在「曲式學」(musical form) 這個理論上，本論文將使用劉志明神父所作，於民國七十年由大陸書店出版的《曲式學》；由俄國學者思波索賓 (Способин, И. В.) 所著，林道生所校訂，民國七十五年由樂韻出版社出版之《曲式學》；以及張錦鴻所著，天同出版社出版之《作曲法》。劉志明神父在音樂理論上有深入而專門的研究，甚至曾經自行譜寫多首聖樂⁵⁴，對曲式學的了解可謂專精熟練，其《曲式學》內容深入淺出，詳盡完整，故被本論文列為第一參考書目，而其他兩本則輔助於後。曲式學又分為「對位法」與「和聲學」兩大部分。關於對位法，任教於國立台北教育大學音樂教育學系的陳啟成教授著有《嚴格對位與自由對位》，於書後還附有練習題目，是一本結合理論與實踐的對位法書籍，由其章節與內容的編列來看，亦可知道這是一本大學叢書，同時也是一般愛好音樂的社會人士，自學與導引的珍貴資料⁵⁵。而和聲學的部分，康誦的《和聲學》提供了完整的和聲資料，深入分析各種和聲法的結構，給進入音樂庭院的一般音樂學者們，舖上一條明朗而正確的音樂大道⁵⁶。在使用這些參考書籍之時，本論文同時以全音樂譜出版社的《樂理理論與實習》作為鞏固基礎音樂理論之用。

關於聖經經文之著述：當然《聖經》一書為第一優先參考。本論文將使用香港聯合聖經公會於 1989 年所印第八刷的中文《聖經》，以及國際聖經協會所出版的中英文對照版（和合本，新國際版）聖經。至於拉丁文以及教會斯拉夫文的聖經，則利用網路找到了數個版本，經過過濾篩選後，拉丁文的聖經本論文將使用梵帝崗教廷官網 (Vatican: The Holy See) 上的

⁵⁴ 聖樂創作大部分由台灣天主教教務協進會出版社，收錄在《彌撒曲集》(出版於 1975)、《感恩禮讚》(出版於 1980)，和香港公教真理學會出版的《禮樂集》之中，約有兩百餘首。

⁵⁵ 陳啟成著，《嚴格對位與自由對位》。台北市，全音樂譜出版社，2002 年，國立師範大學音樂研究所教授曾道雄之序言。

⁵⁶ 康誦著，《和聲學：多種和聲法的詮釋與分析》。台北市，台灣商務印書館，民 71，作者序。

「武加大」譯本 (Vulgate)⁵⁷，同時輔助於拉丁文英文－英文拉丁文之線上雙語辭典；教會斯拉夫文以及俄文的聖經本論文則使用俄國的若望聖言大教堂 (Церковь Иоанна Богослова - проповедь всемирного покаяния) 官網上的版本，以及俄國聖經協會出版的《聖經》(«Библия»)。

關於基督宗教及俄羅斯東正教信仰與思想之著述：東正教方面：俄國作家暨神學家布爾加科夫 (Булгаков, С. Н.) 的《東正教－東正教教義綱要》、俄國神學家洛斯基 (Лосский, В. Н.) 的《東正教神學導論》、由葉夫多基莫夫 (Евдокимов, П. Н.) 著，楊德友譯的《俄羅斯思想中的基督》、以及張百春的《當代東正教神學思想》，都詳細而清楚地介紹了東正教的神學思想、教義、各個代表不同意義的信仰象徵等。樂峰的《東正教史》、尼科利斯基 (Никольский, Н. М.) 的《俄國教會史》、則完整地交代東正教在俄羅斯發展的歷史。整個基督宗教方面則有：中國主教團編著的《天主教教理》、布萊恩·威爾森 (Wilson, Brian) 著，傅湘雯譯的《基督宗教的世界》，以及方偉編著之《聖經隱藏的歷史》等。

關於語言學以及語文類之著述：因為本論文所探討的時期，在羅馬天主教教會方面主要是從葛利果聖歌至文藝復興時期之前，故欲探討之語言為當時教會所使用的拉丁文。而俄羅斯東正教教會方面，則是以符號歌唱音樂以及多聲部合唱音樂兩個時期為主（即基輔羅斯時期至西元十七世紀），當時尚使用未經改革的古俄文，也就是教會斯拉夫文。故本論文所使

⁵⁷ 「武加大譯本」是公元五世紀的聖經拉丁文譯本。遵照教宗達瑪蘇士一世 (Pope Saint Damasus I, 任期為公元 366-384) 的敕令，以聖耶柔米 (又譯聖哲羅姆, St. Jerome, 希臘文為 Ευσέβιος Σωφρόνιος Ιερώνυμος, 拉丁文為 Eusebius Sophronius Hieronymus, 347-420AD, 被認為是最偉大的聖經學者與教父之一) 為主的學者們於公元 383 年開始，對當時現存的新約拉丁文本進行修訂，並於公元 390 年開始參考希臘文《七十士譯本》(Septuagint/Μετάφραση των Εβδομήκοντα, 或用羅馬數字 LXX 表示 70 這個數字) 對舊約希伯來文本的翻譯。「武加大譯本」這個譯本所採用的是不同於西塞羅式雄辯優雅之古典風格的世俗拉丁文，「武加大」原意即為「通俗的」。公元 405 年，聖耶柔米完成了正典 (Canon) 及次經 (Apocrypha) 中《多比傳》、《猶滴傳》(原文為阿拉姆語) 的翻譯工作，次經其餘部分則採用自希臘文《七十士譯本》。此譯本共含正典 73 卷 (舊約 46 卷，新約 27 卷)。舊約中除《詩篇》是從希臘文翻譯外，均為從希伯來文重新翻譯而成。《新約》中四篇《福音書》(«Gospels») 則經歷了細緻的修訂。公元八世紀以後，該譯本得到普遍承認。

用關於語言學以及語文類之著述將針對拉丁文與教會斯拉夫文兩者為主，輔助於英文，中文及現代俄文⁵⁸。左少興所編之《俄語古文讀本》，列姆涅娃（Ремнёва, М. Л.）、薩韋利耶夫（Савельев, В. С.）、菲利切夫（Филичев И. И.）所合著之《教會斯拉夫文》（《Церковнославянский язык》）、以及伊佐托夫（Изотов, А. И.）所著之《古斯拉夫文與教會斯拉夫文》（《Старославянский и церковнославянский языки》）將使用於理解古俄文的文法及字彙。

語言字典、音樂辭典以及聖經辭典：語言字典方面，本論文將使用其出版字典有「最受世界信任之字典」（The world's most trusted dictionaries）之譽的牛津大學出版社（Oxford University Press）所出版的俄英－英俄雙語大字典第三版，本字典所含字彙與例句極多，甚至包含了相當多的冷門詞彙以及學術專有名詞。由台灣中華書局所印行的《辭海》，共分上篇、中篇、下篇及續篇，包含範圍極為廣闊，也有相當多的學術詞彙。由西朵娃（Шдова, Н. Ю.）以及歐傑葛夫（Ожегов, С. И.）合著的《俄文釋義字典》（《Толковый словарь русского языка》）解說詳盡，本論文將備於遇到「同義詞」（synonyms/синонимы）以及詞形相似而詞義容易混淆之「義混淆詞」（paronyms/паронимы）之時使用。此外，本論文還將使用思高聖經協會的《聖經辭典》、莫斯科國立大學亞非學院中文系教授，曾被台灣國科會邀請來台授課⁵⁹之學者盧緬采娃（Румянцева, М. В.）所著之《俄漢東正教詞彙詞典》（《Русско-китайский словарь православной лексики》）、以及任繼愈主編的《宗教大辭典》。音樂方面，本論文所使用的一些音樂術語，其中文翻譯主要將參考康謳主編的《大陸音樂辭典》，國立編譯館編訂的《音樂名詞》，以及劍橋大學出版的《音樂辭典》（《Music Dictionary》）。

⁵⁸ 俄文文字的改革歸功於彼得大帝（Пётр Великий/Peter the Great. 1672-1725）。彼得大帝將寫法繁複的教會斯拉夫文簡化，成為現代所使用的俄文。筆者註。

⁵⁹ 邀請期間為民國 93 年八月至 96 年七月。

第四節 研究架構

本論文共分為六章：第一章為緒論，說明研究動機、研究目的、研究途徑、方法及限制、文獻評論，以及研究架構。第二章介紹基督宗教音樂從古猶太音樂、古希臘音樂到羅馬天主教聖樂的歷史；第三章討論俄羅斯東正教聖樂的發展演變；第四章從科學角度切入俄羅斯東正教聖樂的內部結構，第五章討論其外部形式，即表現規範；第六章則為結論。

第二章介紹基督宗教音樂中，從古猶太音樂、古希臘音樂到羅馬天主教聖樂的發展。內容首先釐清聖樂（sacred music/духовная музыка）的觀念，對相關名詞做清楚的闡釋與分類，然後介紹古猶太音樂中對基督宗教聖樂影響較深的部分、對後世音樂理論影響至深且廣的希臘音樂調式、天主教最重要的葛利果聖歌，以及重要記譜法的演進過程等。

第三章集中討論東正教聖樂的歷史，從拜占庭直到羅斯，包含了拜占庭聖樂中最重要的「拜占庭八調式」之理論內容以及實際應用、羅斯的「符號歌唱音樂」與「多聲部合唱音樂」兩大重要的聖樂形式的起源發展與結構性質，同時，也會提及「符號歌唱音樂」中的「神聖詩文」，以及羅斯最早的複音音樂「領唱歌唱音樂」。

第四章從聲學以及曲式學的角度研究俄羅斯東正教聖樂的內部結構；將畢達格拉斯的「純律」、教會調式、希臘調式、拜占庭的音程單位「莫里亞」、計算音程的單位「音分」等交相使用，分析與證明俄羅斯東正教聖樂的調式，並以曲式學分析其曲式。同時本論文將使用柯爾蒂希《俄國音樂史》中提供之譜例做為具體分析研究之對象。

第五章剖析俄羅斯東正教聖樂形於外部的表現規範，包含作曲者的身分、演唱者的性別是否有限制、純人聲無伴奏演唱法（a cappella）的使用、歌唱與教堂建築間的關係、和唱團在教堂中的位置等層面。

第六章為全文之結論部分，除對各章節的研究作一個總結，亦包含本論文所預期之學術貢獻。