

第二章 基督宗教音樂的起源濫觴與 歷史發展

我們透過語言
了解並表現出靈魂的思想
而上帝希望伴隨這些語言的旋律
成為靈魂中神聖和諧的象徵
祂授意我們以此旋律吟唱頌歌
並以此頌歌頌讀詩篇⁶⁰

第一節 聖樂 (sacred music/духовная музыка) 的概念

西方音樂可說是開始於基督宗教的教會，由他們所吟詠讚美上帝的詩歌開始，逐漸成形而發展，直至今日。在宗教藝術之中，具有禮儀的實質功用，又能單純作為藝術欣賞的，莫過於具有直接感動人心力量的音樂；尤其在祈禱聚會時所詠唱的歌曲，予人之感受又特別鮮明⁶¹。然而首先我們必須要了解，到底什麼樣的音樂稱之為「聖樂」。

「聖樂」到底為何？這個問題乍看簡單，實際上卻不易以一兩句話回

⁶⁰ 此段話是出自教宗聖亞他那修一世 (Pope Athanasius I of Alexandria, 希臘文為 Αθανάσιος, 293-373AD) 寫給馬塞利努斯 (Marcellinus, 身分不詳) 討論關於聖樂以及詩篇的書信。原文為以下希臘文：“Ωσπερ γαρ τα της ψυχης νοήματα γνωρίζομεν και σημαίνομεν δι’ ων προφέρομεν λόγων, ουτως, της πνευματικης εν ψυχη αρμονίας την εκ των λόγων μελωδιαν σύμβολον ειναι θέλων ο Κύριος, τετύπωκεν εμμελως τας ωδας ψάλλεσθαι, και τους ψαλμους μετ’ ωδης αναγινώσκεσθαι.” (出自 <http://www.athanasius.com/psalms/aletterm.htm>)。此處為筆者參考兩種英文之譯文 (<http://www.athanasius.com/psalms/aletterm.htm>、<http://www.psaltiki.net/>) 後自行翻譯。

⁶¹ 同註 36, 頁 9。

答。而第一步，必須要了解「聖」的意義。聖樂一詞中的「聖」，在多種外文的用語中，與歷史演變中所引申的含意，常有「隔離」與「分開」之意⁶²，也就是說跟「一般的」或是「世俗的」有所區隔而不同。比方在希伯來文中「聖的」(קֹדֶשׁ，發音為 ka'dosh)，其字源為 קָדַשׁ (羅馬字母譯做 qd)，便是分開之意。而在希臘文中 Τεμενος (témenos) 來自於 Τεμνειν (témnein)，也是同樣的意思；拉丁文的 Sacer 則是來自動詞 Sancire，有「設立」或「建立」之意。《梵蒂岡第二屆大公會議》中訂定的《禮儀憲章》(«Constitutio De Sacra Liturgia」，或稱作«Sacrosanctum Consillium»)，在第六章《論聖樂》(«De Musica Sacra») 中開宗明義地強調：「普世教會的音樂傳統，形成了超越其他藝術表現的無價之寶，尤其配合著言語的聖歌，更變成了隆重禮儀的必需或組成要素」⁶³...「聖樂越和禮儀密切結合，便越神聖，因為它能發揮祈禱的韻味，或培養和諧的情調，或增加禮儀的莊嚴性」⁶⁴。「聖的」(sacred) 一字的用意，長久以來均偏重隔離性的意義，也就是「非」劇場的，或是「非」世俗的⁶⁵。

循著「隔離」的意義，與聖樂專屬用途的實際應用，基督宗教教會內的音樂表現，在歷史過程中，有時它的定義、定向、以及地位是非常明確而清楚的，有時卻會因為時代與環境的影響而遭到改變甚至破壞⁶⁶，像是因為其本身藝術價值的崇高而容易使人以純藝術的觀點看待之，而較難純粹從聖樂的觀點來評論；或是相反地，一些即使是研習過音樂史的人，對「聖樂」的觀念卻狹隘地停留在「教會禮儀中所使用的聖歌」上，而忘記了它在公元十七世紀後在「俗世」有著極蓬勃的發展（不論在西方還是在俄羅斯皆如此）；更偏頗的是以為「聖樂」只是屬於教徒的事⁶⁷，而忽略了它在整個

⁶² 同註 38，頁 2。

⁶³ <http://archive.hsscol.org.hk/Archive/database/document/v2sc06.htm>。原文為以下拉丁文：“Musica traditio Ecclesiae universae thesaurum constituit pretii inestimabilis, inter ceteras artis expressiones excellentem, eo praesertim quod ut cantus sacer qui verbis inhaeret necessariam vel integram liturgiae sollempnis partem efficit.”

⁶⁴ 同上註。原文為以下拉丁文：“Ideo Musica sacra tanto sanctior erit quanto arctius cum actione liturgica connectetur, sive orationem suavius exprimens vel unanimitatem fovens, sive ritus sacros maiore locupletans sollempnitate.”

⁶⁵ 同註 38。

⁶⁶ 同註 38，頁 1。

⁶⁷ 同註 38，序言。

西方音樂史上廣大的篇幅、深遠的影響與重要的地位。

而現今，一般在提到「聖樂」時，很多人直接聯想到的就是跟宗教有關的音樂，換言之，在今日大多數人的觀念中，「聖樂」就等於「宗教音樂」(religious music/религиозная музыка)，這兩個名詞也往往被人相提並論或任意代用，這是一般的用詞習慣，中外皆同，甚至依照一般的看法，把所有的宗教音樂都歸於聖樂的範疇內也未嘗不可⁶⁸。

一般而言，如果談的是「宗教音樂」，則範圍並無限定於哪個宗教，除了基督宗教之外，佛教、伊斯蘭教等宗教都有自己的宗教音樂。但當談及「教會音樂」(church music or ecclesiastical music/церковная музыка)時，因「教會」(Church/Церковь)是基督宗教所有的機構，故此一詞非常明確地就是專指基督宗教的音樂；而在文化發展幾乎全離不開基督宗教的西方世界，提到「宗教」時，絕大多時候所指就是影響其生活各個層面的「基督宗教」，因此在基督宗教世界中，「宗教音樂」也經常義同於「教會音樂」。

音樂在歷史洪流中不停地演變，人的思想與周圍的環境，在不同的時代與地域裡，形成影響音樂表現的重要因素，聖樂的內涵與形式當然也會隨之改變。在基督宗教教會初期，禮儀逐漸開始發展成型時，歌唱(singing/пение)或歌曲(songs/песни)的產生與成長，完全是配合教會的禮儀所需要，因此當時的「教會音樂」便完全等於「禮儀音樂」(liturgical music/богослужебное пение)，如下所列：

最廣義：聖樂

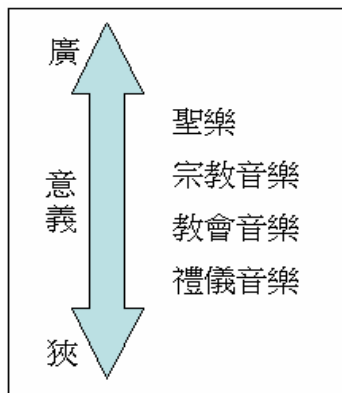
一般大眾認知：聖樂 = 宗教音樂

基督宗教世界：宗教音樂 = 教會音樂

基督宗教初期：教會音樂 = 禮儀音樂

⁶⁸ 李振邦著，《教會音樂》，台北市：世界文物出版社，2002，頁 18。

圖 2-1 關於「聖樂」之詞彙的意義



使徒聖保祿 (St. Paul or Paul the Apostle, 10-64 AD)⁶⁹曾勸勉哥羅森 (Colossians) 的基督徒說：「讓基督的話充分地存在你們內，以各種智慧彼此教導規勸，以聖詠、詩詞以及屬神的歌曲在你們心內，懷著感恩之情，歌頌天主」⁷⁰。此段文字說明了聖保祿對於推廣聖樂的重視及熱忱。在他的心中不能以任何其他形式的音樂來讚美主，而是指名要專以「屬神的歌曲」，要求人們在充滿聖靈⁷¹後，以神聖的歌曲讚美天主⁷²，這說明了「聖樂」內涵的神聖性來源，並力勸當時的基督徒使用它，以建立自己與教會團體的聯繫和讚美上帝之用：「當你們有聚會的時候，每個人不論有什麼神恩，或有歌詠，或有訓悔，或有啟示，或有語言，或有解釋之恩，一切都應該為建立而行」⁷³。他自己亦以實際的行動，以歌聲讚美天主並向之祈禱：

⁶⁹ 聖保祿，又譯作聖保羅，為亞伯拉罕之後裔，屬於便雅憫支派 (Benjamin) 的猶太人，根據《使徒行傳》記載，他出生於小亞細亞基利家省 (Cilicia) 的大數城 (Tarsus)。他原名為掃羅 (Saul，希伯來文為 שאול 或 המלך，原意為「發問」)，出生在羅馬領地故有羅馬公民身分，其父為法利賽人 (Pharisees，希伯來文為 פרושין)，長大後又到耶路撒冷一位著名學者伽馬列 (Gamaliel，希伯來文為 רבן גמליאל הזקן) 門下學習，故深受法利賽學說之薰陶，並接受嚴格的律法教育，對《舊約聖經》，希臘文與哲學都有深入的研究，這些對他後來從事聖工與闡明主的真道有很大的幫助。聖保祿起初堅持猶太教傳統，認為耶穌是違背信仰傳統的異端，對基督教徒極力迫害，但後來他在前往大馬士革 (Damascus) 以迫害門徒的途中，卻得到了耶穌奇妙的意象指示，從此改入主的名下，並一生致力於闡揚與傳播主的真理。

⁷⁰ 《哥羅森書》：第三章第十六節。註 70、72、73 以及 75 所用之書名出於新教聖經和合本。

⁷¹ 天主教稱為「聖神」。

⁷² 《以弗所書》：第五章第十八節。

⁷³ 《格前書》：第十四章第二十六節。

「保祿和息拉（Silas）⁷⁴祈禱頌讚上主，囚犯都側耳靜聽」⁷⁵。

聖保祿這些原則性的指示，都透露出在那個時代（宗徒時代）⁷⁶，教會內的音樂完全跟崇敬上主之禮儀結合在一起，成為了禮儀中不可或缺的重要部份。與耶穌同時代的猶太哲學家亞歷山大城的菲羅（Philo of Alexandria，20BC-50AD）⁷⁷也認為音樂具有靜下激情，使靈魂回覆有秩序狀態，除去不淨的人性，給人準備哲思等淨化作用⁷⁸。

中世紀時，教會形成領導社會的組織，對於社會文化的發展有絕對的主導權，在音樂方面也一樣，教會音樂常站在「給與」及「教導」的領導地位⁷⁹，而與聖樂意義對立的「俗樂」，其發展亦離不開這個指標；可是文藝復興時期（the Renaissance）⁸⁰人文主義（humanism/гуманизм）⁸¹受到重視之後，教會音樂逐漸喪失原有的領導性地位，一切藝術的發展開始以「人」（human/человек）為主，換言之，以「神」（God/Бог）為中心的藝術不再擁有以往絕對崇高的地位，藝術發展開始以教會以外的原則為基礎，廣納時代性的各種技巧，在此潮流之下，教會音樂也失去了以往對俗樂發展的影響力，而逐漸分化成兩種型態：一種是仍為教會內禮儀之用的禮儀音樂，另一種則變成一般性的、可在教會以外的場所使用的宗教音樂，其創作方式及取材來源更加廣泛而自由，但卻常常不適用於禮儀而被拒於教會之外，比方當時有名的教會音樂作曲家帕勒斯特里納（Giovanni Pierluigi da

⁷⁴ 息拉（Silas，又譯西拉），基督宗教早期的使徒及聖人，使徒聖保祿的追隨者。

⁷⁵ 《使徒行傳》：第十六章第二十五節。

⁷⁶ 即公元第一世紀。

⁷⁷ 亞歷山大城的菲羅，又稱做菲羅·由狄厄斯（Philo Judeus）或是耶帝狄亞（Yedidia），是一位希臘化的猶太哲學家與政治家。

⁷⁸ 周理俐著，《音樂美學》，台北市：樂韻出版社，2004，頁 15。

⁷⁹ 同註 38，頁 1。

⁸⁰ 「文藝復興」一詞之英文 Renaissance 來自法文並與之同形，它的起源地義大利稱之為 Rinascimento，意義皆為重生（rebirth）。它的俄文為 Эпоха Возрождения 或是由 Renaissance 直接音譯為 Ренессанс。它的拉丁文則為 Aevum litterarum artiumque renatarum，意義為「文學與藝術之重生期」。

⁸¹ 「人文主義」早在希臘時代就存在，經過了神學至上的中古時期之後，在文藝復興時期重新受到重視並開始有新的發展，稱作「文藝復興時期的人文主義」（Renaissance humanism）或是直接簡稱為「人文主義」（humanism），此簡稱沿用至今，現在大家提到「人文主義」時，一般就是指「文藝復興時期的人文主義」而言。

Palestrina, 1525-1594)⁸²，曾採用當時義大利一首相當有名的情歌「我被遺棄了」(Io sono abbandonata) 之中的旋律為主題創作彌撒曲，這種創作方式被稱作「主題應用式」(paraphrase/парафраза)，顧名思義，即取材自既有之主題加以應用。由於取材來源受爭議，不為教會所認同，曲子完成後難以命名，最後只得以「無名彌撒」(Missa Sine Nomine) 為名出現。在他之後，許多文藝復興時期的音樂家都創作了以「無名彌撒」為題的彌撒音樂。

文藝復興時期的音樂家們對於教會音樂的創作的確是不遺餘力，但就是從他們開始，教會音樂的定義開始越來越模糊，聖樂世俗化的現象也越來越嚴重。教宗尤金四世 (Pope Eugenius IV, 1383-1447, 任於 1431-1447)⁸³曾經在巴塞爾會議 (Council of Basel)⁸⁴明定此法規：「言明有些教堂對於音樂的濫用，使俗世的歌曲滲入，因此應該自此根除，如有再違犯者，應由其上司開始加以適當的懲罰」⁸⁵。特倫多大公會會議 (Council of Trent)⁸⁶更於公元 1562 年九月七日頒布俗樂不得進入教堂的禁令⁸⁷。

根據俄國音樂學者葛琳娜 (Горина, Татьяна) 在《論俄羅斯東正教教會禮

⁸² 帕勒斯特里納，文藝復興時期羅馬樂派 (Roman School) 的代表，其作品可視為複音音樂 (polyphony/полифон，請參見本論文第四章第二節之一) 之精粹。

⁸³ 教宗尤金四世，本名伽布里耶 (Gabriele Condulmer)，出生於威尼斯，早年進入奧古斯定修會 (Augustinians) 修習，二十四歲成為其叔叔教宗葛利果七世 的專屬財務官 (Papal treasurer)，表現優異盡忠職守，職位順利向上升，之後得到教宗馬丁五世 (Martin V, 任於 1417-1431) 的賞識與推薦，並在其後當上了教宗，封號尤金四世。他最著名的事蹟便是實現了本由馬丁五世 意欲召開的巴塞爾會議。

⁸⁴ 「巴塞爾會議」為羅馬天主教第十七次大公會議。於公元 1431 在瑞士巴塞爾召開第一屆，後來因為瘟疫威脅而於 1439 將地點改至佛羅倫斯，故又稱作佛羅倫斯會議 (Council of Florence)。會議主要議題為東西方教會之分裂問題。在基督宗教教會史上有所謂的「大分裂」(the Great Schism)，包含了兩次驚天動地的教會分裂，第一次是在公元 1054 年，造成了西方羅馬天主教與東方希臘正教的對立 (分裂後，由羅馬天主教所召開的大公會會議，東正教一律不予承認)；第二次是因為天主教教會的腐敗、人文思想興起等因素，在馬丁路德於公元 1517 年的改革影響下，產生了三個新的基督宗教教派：英國國教派 (Anglicanism)、喀爾文教派 (Calvinism) 以及路德教派 (Lutheranism)，其中以「路德教派」被普遍視為新的基督教並廣為流傳，也成為現今我們所說的基督教。

⁸⁵ 同註 38，頁 5。

⁸⁶ 「特倫多大公會會議」為羅馬天主教第十九次大公會議。於公元 1545-1563 在義大利特倫多舉行。主要議題為宗教改革與新教形成的挑戰。

⁸⁷ 同註 38，頁 5。

儀音樂中的「神聖性」(«К проблеме церковности богослужебного пения»⁸⁸ Русской Православной Церкви)論文當中，對東正教世界的聖樂(духовная музыка)⁸⁹、教會音樂(церковное пение)以及禮儀音樂(богослужебное пение)做了明確的解釋與定義。作者於此提出禮儀音樂是專由教會(Церкви)所使用，所以禮儀音樂義同於教會音樂，而且它是敬神禮儀(богослужение)中最基本的、精華的、不可或缺的一部份(неотъемлемая часть)，換言之，就是在禮儀中所必須演唱的音樂(музыка, звучащая во время церковного христианского богослужения)⁹⁰；葛琳娜更進一步指出：「幾乎沒有哪一個正教教會可以不使用準備好的、莊嚴肅穆的、明朗喜悅的、快速輕盈或拉長聲調的禮儀音樂」(Практически ни одно богослужение Православной Церкви не обходится без сдержанного или торжественного, покаянного или радостного, скорого или протяжного церковного пения)，更加地強調了音樂在教會儀式中的重要性。而在東正教教會的禮儀音樂之中，又以「對唱法」(antiphony/антифон)⁹¹為最常見之形式⁹²。

宗教音樂(религиозная музыка)的意義，相對而言則廣泛許多，包含了只是使用教會經文為歌詞所譜寫成的歌曲，其音樂風格與形式卻可以更自由、更大眾化，甚至更世俗化(светская)，其用途可以單純拿來作為藝術欣賞，例如音樂會的舉辦或是唱片的錄製，也可以用在各種非宗教性的慶典或典禮上。

不過，俄羅斯東正教的聖樂跟羅馬天主教的聖樂有著一樣的命運，時間越靠近現代，雖然創作技巧越繁複精巧，風格越華麗多變，聖俗之間的界線

⁸⁸ 「教會音樂」中「音樂」一字在英文中雖多用 music，但因為在早期的基督宗教教會之中，音樂多為無伴奏人聲歌唱，尤其在保守的東正教教會之中更是嚴格地強調這一點，故在俄文中「教會音樂」中「音樂」一字常使用 пение (singing)。

⁸⁹ Духовная музыка 之 духовная 一詞，是由常用於宗教相關之事物之詞 дух 而來。在東正教世界中，心靈與精神的生活就等於投身於宗教的生活，故 дух (spirit) 一詞從精神的、心靈的、衍生有宗教上的意義，而有「宗教的」、「信仰的」之意。

⁹⁰ Большая Советская Энциклопедия online: <http://bse.sci-lib.com/article120748.html>。

⁹¹ 對唱法，又稱作「輪唱」、「交唱」。通常是將合唱團分為兩隊或兩隊以上，輪流演唱聖歌。

⁹² Епископ Виссарион (Начаев), *Объяснение Божественной Литургии*. Издательство: Дарь. 2005, 目錄部分。

卻也越來越模糊。例如直接從拜占庭傳來的「符號歌唱音樂」(знаменное пение) 嚴格地規定只能在教堂內作為敬神儀式之用；但興起於公元十七世紀的「多聲部合唱音樂」(паргесное пение) 逐漸可以在教會以外的地方演唱，作為純藝術欣賞之用，甚至可作為其他用途，比方皇室的慶典、各種儀式或典禮，而不再專為教會禮儀之用了。

第二節 基督宗教音樂的發展

壹、古猶太音樂

西方音樂始於基督宗教教會，而基督宗教教會始於猶太地區⁹³，初期信徒也都是猶太人，猶太教的經典更是基督宗教甚至伊斯蘭教的啟發經書⁹⁴，故猶太文化對基督宗教之影響可謂極為深遠，其音樂對於初期基督宗教教會音樂當然也有前導作用。如果我們要找尋基督宗教教會音樂的源頭，就等於找尋基督宗教教會歷史的源頭，因此，既然基督宗教誕生於猶太人的社群，當然首先要探討猶太人的音樂。

猶太人民族性堅強團結，在沒有國家的流亡期間，完全透過重視保護傳統文化，尤其是嚴守宗教信仰的力量，將民族文化資產代代相傳下來。宗教領袖拉比 (rabbi/раввин)⁹⁵、宗教歌唱家 (cantor/кантор)⁹⁶、百姓們

⁹³ 基督宗教的教會於公元一世紀誕生於巴勒斯坦地區的猶太人社群當中。根據聖經記載，基督宗教的創始人是拿薩勒人耶穌 (Jesus of Nazareth)，他於 30 歲左右 (公元一世紀 30 年代) 開始在巴勒斯坦地區傳教。耶穌稱他的來臨不是要取代猶太人記載於《聖經舊約》的律法，而是要成全它，基督教徒相信他就是在《聖經舊約》中預言會降臨的救世主彌賽亞 (Messiah，希伯來文為 מָשִׁיחַ，發音為 Mašiah，原義為「受膏者」，不過信仰猶太教的人們並不相信耶穌是彌賽亞)。耶穌思想的中心在於「盡己愛上帝」及「愛人如己」兩點。這兩點甚至在耶穌出生之前就已記載於舊約的摩西五經之中。

⁹⁴ 布來恩·威爾森著，傅湘雯譯，《基督宗教的世界》，台北市：貓頭鷹出版社，民 88，頁 7。

⁹⁵ 在猶太教中，「拉比」涵意為「老師」，字面意義為「偉大的人」(great one)。字根是希伯來文的 רַבִּי，意為「偉大的」(great)。

⁹⁶ 「宗教歌唱家」原意指專門在教會中演唱教會歌曲的人。之後在天主教與東正教中，其意義各略有變化。在天主教中，「宗教歌唱家」指的是合唱團的領唱，身分等同於

的歌謠吟唱，以及說唱故事的人們（troubadour/трубадуры，中世紀時稱吟遊詩人）⁹⁷，都是傳承文化的重要人物。猶太人早期的音樂對於基督宗教教會成立初期的音樂之影響，大部分的文字資料都是從聖經的記載中取得，從中可以大致窺探出當時的音樂有不少是在耶路撒冷的聖殿慶典以及其他世俗節日所使用的器樂音樂，人聲音樂相對較少。這些音樂大多是間接或直接來自東方，比方葉門，巴比倫，敘利亞等地，有的從其他地方，例如義大利、高盧（Gaul，即今日之法國）、日耳曼一帶（Germania）、今波蘭一帶，以及北非等地傳來。

根據聖經記載，猶太人在聖殿中使用的樂器為數不少，主要的有：像是豎琴但有十二條絃的「內維爾」（Nevel）；形似希臘七弦琴卻有十條弦，並擁有「大衛豎琴」⁹⁸美譽的「基諾爾」（Kinnor）。「內維爾」在聖經中被提及二十七次，「基諾爾」更達四十二次，是當時最受歡迎的樂器。管樂器方面，聖經中有提及的號類（horn）樂器約有十二種，其中今日仍出現在猶太教禮儀之中的只剩「修法爾」（Shofar），它只能吹奏出單音、五度音及八度音，無法吹奏出旋律。其音色略帶哀戚，有點類似台灣的嗩吶，音質稍扁卻宏亮，可傳至很遠的距離，常作召集民眾之用。它在猶太第二座聖殿⁹⁹

神職人員。在東正教中，一位「宗教歌唱家」會在各個標準禱告時間（Canonical Hours，在正教會又稱 Divine Services）演唱，故他必須熟知所有相關的曲調以及禱告的方式與過程。正教會中的「宗教歌唱家」必須得到本堂教會神父的庇祐（blessings）才能在教會中演唱。

⁹⁷ 「遊吟詩人」一詞的字源具有爭議性，通常有兩種觀點。羅馬派認為來源於奧克語（Occitan）的 trobar（作曲、發明、創作之意），或者通俗拉丁語（sermo vulgaris）中的 tropare（比喻來說）一詞；阿拉伯派則認為其來源於阿拉伯語中的 taraba 一詞，意為歌唱。

⁹⁸ 大衛王，根據聖經所記載，是一位音樂造詣極高的王，所羅門王之父。「大衛」希伯來文為 דָּוִד，原意為「被愛的」（beloved）。聖經中關於大衛王的敘述很多，在音樂方面，《撒母耳記上》十六 14-23 提到他是伯利恆人耶西（Jesse/Иессей，希伯來文為 יֵשׁוּעַ）八個兒子中最小的，受了油膏必成為王，他面容俊美，武功高強，說話合宜且極善於彈琴。被從上帝那裡來的惡魔擾亂的掃羅王（King Saul/Саул）派遣使者將大衛請至宮中彈琴以驅魔。當掃羅王被惡魔所擾亂時，大衛只要一彈琴，掃羅王便舒暢爽快，惡魔便離了他。

⁹⁹ 聖殿（Holy Temple or Temple of Jerusalem/Иерусалимский Храм）是古猶太人最高祭祀場所，希伯來文為 המקדש ביתה，根據猶太教信仰，是上帝現身於物質世界（שכינה）的第一場所。第二座聖殿指的是重建後的耶路撒冷聖殿，年代在公元前 515 年至公元後 70 年。第一座聖殿是由大衛王所預備，其子所羅門王在聖殿山所建，於公元前 586 年被迦爾底亞人（Chaldeans）所建之新巴比倫帝國所毀。公元前 539 年波斯帝國推翻了新巴比倫帝國，允許猶太人回耶路撒冷重建聖殿，並於公元前 515 年完

年代非常盛行，是羊角所製。不過自從第二座聖殿被毀之後(約公元 70 年)，猶太人大部分的器樂作品都跟著消逝，流傳下來的只剩下人聲音樂。

關於猶太人聲音樂的問題，如果我們將流傳下來的猶太人傳統聲樂，拿來與東方一些地區所使用的音樂來做比較，比方回教音樂，雅各教教會 (Jacobite Church)¹⁰⁰、奈斯多利教教會 (Nestorian Church)¹⁰¹、以及馬隆尼達教教會 (Maronite Church)¹⁰²等所使用的音樂，可以發現它們之中存有一些相似之處，比方說它們樂曲的旋律，往往是由一個短小精緻的「動機」¹⁰³作為基礎，加以擴展及組合。在節奏上面基本上是非常自由的，以朗誦吟詠的方式來表達，多不使用樂器伴奏，非常類似之後出現的素歌 (plainchant/плавное пение)，以及天主教的葛利果聖歌 (Gregorian Chant/Григорианское пение)。在音階的系統上，猶太人容許四分音的存在，也就是比半音又多分割了二分之一出來，故在一個八度 (octave/октава) 內會有二十四個音¹⁰⁴。但是在四個主要的音階上，有兩個是屬於自然音階 (diatonic scale)¹⁰⁵，類似希臘調式中的弗里吉安調式 (Phrygian) 與多利安 (Dorian) 調式¹⁰⁶音階。

工。公元 70 年時猶太人反抗羅馬暴政，聖殿被羅馬軍人焚毀，只剩西邊一面牆，即今日有名的「哭牆」。

¹⁰⁰ 「雅各教教會」，又稱做「雅各敘利亞基督教教會」(Jacobite Syrian Christian Church) 或是「敘利亞安提阿東正教教會」(Syrian Orthodox Church of Antioch/Малабарская православная церковь)。由使徒彼得建立，於宗徒時代獨立。主要分布地點為今日敘利亞，黎巴嫩，土耳其，約旦，科威特，兩伊，印度西邊。

¹⁰¹ 「奈斯多利教教會」，基督教派別，創始人為奈斯多利 (Nestorius, 380-451AD)，生於敘利亞，提出「基督二性二位說」，認為聖母瑪利亞只是生育耶穌肉體，而非授予耶穌神性，因此反對將她視做神稱為「天主聖母」，後被視做異端逐出教會。奈派於唐朝時傳入中國，稱「景教」。

¹⁰² 「馬隆尼達教教會」，基督教派別，創始人為公元五世紀的僧侶聖馬隆 (St. Maron)。此派別在今日黎巴嫩境內最為盛行。

¹⁰³ 「動機」(motive) 為樂句的最小單位，由單個或是數個音符組成通常代表一種情感，或是一個人事物。一個樂句的組成成份由小至大為動機 (motive)，樂節 (segment)，與樂句 (phrase)。

¹⁰⁴ 此種音稱作「微分音」(microtone)，西方音階在一個八度內是十二個半音 (semitone)，從鋼琴鍵盤便可清楚看出來，從中央 C 至高音 C 一個八度內，去掉高音 C，共有七個白鍵與五個黑鍵。請參見本節之貳之三，第三節之壹。

¹⁰⁵ 自然音階，又稱「基本音階」，最基本形式即為 Do-Re-Mi-Fa-Sol-La-Si-Do，無升降，音程為「全全半全全全半」。

¹⁰⁶ 關於希臘音樂的調式，請參見本節之貳。

這些早期的東方音樂，因為當時尚未有記譜法存在，故多以口傳相授。然而猶太人曾經嘗試創造一種類似後來公元六到九世紀所使用的符號譜（即紐姆譜，neumatic notation）的符號「紐姆」（neumes）¹⁰⁷，來將音樂抄寫在聖經上，不過這套系統是一種複雜的縮寫法，並不成熟完整。因為希伯來文沒有母音字母，所以為了標示出吟唱時母音的節奏與長短，他們便在經文的下方標示記號，這種方法，他們稱之為「塔敏」（Taamim，或作Ta'amim），此字是源自於希伯來文的טעם，發音為 Taam，意為「味道」（taste），也就是說，加上了「塔敏」，經文的吟誦將會更有味道，更引人入勝。

至於旋律方面，在猶太會堂舉行禮儀之時，頌讀聖經與祈禱的方式，大多仍保持以往的傳統，也就是在頌讀聖經不同的章節部分時，會各有不同特色的頌讀方式，例如梅瑟五書¹⁰⁸，先知書¹⁰⁹，聖詠¹¹⁰，哀歌等等，均有專屬其所用之頌讀格調與方式。比方說，他們頌讀梅瑟五書之時，音調就要莊重威嚴，使人提升精神且心生敬畏；而頌讀先知書時，就要使用希臘調式中的弗里吉安調，要正面喜樂，盡量透過文字與音樂帶給信徒聽眾希望與崇敬之心，神聖但親切之感。他們祈禱時所頌唱的歌曲，若按照歌詞的內容，可以分作崇拜、頌讚、祈求、懺悔、哀訴等等不同的性質，大多數來自聖經經文，但也有來自經師所創作，各種特質的歌曲皆有不同訴求。

猶太音樂研究權威澤威戴爾森（Abraham Zevi Idelsohn, 1882-1938）¹¹¹認為，詠讀梅瑟五書的方式，與詠唱葛利果聖歌第三調式的方式有很多相似之處，比方說在「永恆的上帝」（Deus Sempiternus）中的「垂憐經」（Kyrie）

¹⁰⁷ 關於紐姆譜，請參見本節之參。

¹⁰⁸ 即《舊約全書》前五卷，又稱做《摩西五書》，共包含《創世紀》、《出埃及紀》、《利未記》、《民數紀》、《申命記》。此五書在猶太教又稱作「妥拉」（Torah，希伯來文為תורה），字根意義為「始終如一的」，此一詞之意則為「教導」或是「律法」。

¹⁰⁹ 大先知書：《以賽亞書》、《耶利米書》、《以西結書》、《但以理書》。小先知書：《何西阿書》、《約珥書》、《阿摩司書》、《俄巴底亞書》、《約拿書》、《彌迦書》、《那鴻書》、《哈巴谷書》、《西番雅書》、《哈該書》、《撒迦利亞書》、《馬拉基書》。以上譯名是根據《和合聖經舊約》。

¹¹⁰ 即《詩篇》（《Psalm》）。新教稱之為《詩篇》，天主教稱之為《聖詠集》。

¹¹¹ 澤威戴爾森，希伯來文為אידלסון זצ"ל אברהם; 猶太民族及音樂學者，早年曾接受成為宗教歌唱家（cantor）之訓練。

就非常相似；而葛利果聖歌第二調式的唱法，與在公元 1492 年被逐出西班牙猶太人（**Sephardic**）¹¹²傳統的聖詠調，也有雷同之處。羅馬天主教教會使用的拉丁文的哀歌詠唱調，很像巴比倫猶太人傳統詠唱哀歌的朗誦調。葛利果聖歌第四調式的歌曲，例如對唱曲「我該如何做？」（**Quid faciam?**），與教父時代的「祈求」所用之調更是極為相像，而且在葉門、敘利亞以及西班牙等地的猶太傳統之中，也顯現出密切的關聯。復活節（**Easter**）和聖靈降臨節（**Pentecost**）¹¹³的早禱之中，屬於第五調式的「敬邀頌」（**Invitorium**），與日後和葉門¹¹⁴合併的德國會堂¹¹⁵音樂，共通之處頗多。在梵蒂岡將葛利果聖歌重新整理編撰而成的《常用歌集》（*«Liber Usualis»*）¹¹⁶之中，有一首「主忠實的僕人」（**Iste Confessor**），幾乎是德國猶太人聖歌的回音。

要解釋這些葛利果聖歌與猶太音樂的類似性，學者一般認為是聖地朝聖者以及十字軍的助力，加上教宗葛利果一世（**St. Gregory I “the Great” 540-604AD**，任期 590-604AD）¹¹⁷收集羅馬聖歌加以匯集編撰成的葛利果聖歌傳播各地，當然會帶有分布廣大的猶太人的傳統色彩。在當代常有不少的隱修者或朝聖之士前往聖地耶路撒冷朝聖，自然會將沿途及在當地的所見所聞帶回西方教會。不過，此推測性的說法仍不能解釋更為具體的問題。例如聖枝主日之聖枝遊行¹¹⁸時所唱，由奧爾良主教聖狄奧杜佛¹¹⁹寫的「無

¹¹² 西班牙猶太人（**Sephardic Jews**）為一猶太人的分支，分布於阿拉伯化的伊比利半島，長期受伊斯蘭文化影響，生活習慣與其他分支明顯不同。

¹¹³ 在東正教中又稱三一節（**Trinity Sunday**），來自猶太教的五旬節。根據《新約》記載，耶穌復活後第四十天升天，第五十天差遣聖靈降臨，門徒領受聖靈後開始傳教。教會規定每年復活節後第五十天為聖靈降臨節。約在三世紀末開始舉行，四世紀在文獻中有耶路撒冷教會歡慶此節日的記錄。由於曆法不同，東正教教會在日期上比天主教與新教晚十三至十四天。

¹¹⁴ 即葉門猶太人（**Yemenite Jews**）。

¹¹⁵ 即阿敘肯納西猶太人（**Ashkenazi Jews**），指的是源於中世紀德國萊茵河流域一帶的猶太人後裔，他們使用意第緒語（**Yiddish**）或斯拉夫語言（**Slavic**）作為通用語。

¹¹⁶ 《常用歌集》，為梵蒂岡教會將經常使用的葛利果聖歌匯集而成。

¹¹⁷ 聖葛利果一世，拉丁文為 **Sanctus Gregorius Magnus**，無疑地是基督教歷史中最重要的人物之一，他曾任羅馬總督，後獻身宗教。他發揚教會禮儀生活，匯集整理基督宗教聖樂，是羅馬天主教所封的四大「教會之士」（**Doctors of the Church**）之首。

¹¹⁸ 即「主進聖城節」，又稱「棕枝主日」（**Palm Sunday/Вербное воскресенье**），是紀念耶穌基督殉道前最後一次帶領門徒們進耶路撒冷的節日，教會規定在復活節的前一個禮拜日為此節日。根據聖經記載（新約馬太福音第 21 章，第一至十節），耶穌進

限榮光與讚美」¹²⁰與一首阿拉伯的民俗歌曲相似點甚多，但兩者存在的先後順序一直是個謎題。另一首在十字軍年代非常流行的頌歌，稱作「在我們之上」(Over us，希伯來文為 עלינו，發音為 olenu) 的，與常用歌曲集中第 X V II 首彌撒曲中的「聖哉頌」(Sanctus) 起調亦非常類似。

猶太音樂對於基督教會直接而深遠的影響，從一些極為古老形式的「聖詠歌曲」(hymn) 及「答唱曲」(responsorial)¹²¹中可以窺探出來。聖詠是早期基督教會與猶太教會共同使用的祈禱經本，他們均有類似的詠唱方式。此外，之後羅馬天主教教會禮儀歌曲中所使用的堆砌式旋律，也極有可能是來自猶太音樂，因為這種旋律在希臘音樂中也存在，他們稱之為「模式」(nomoi¹²²)。還有在樂句中歌詞最後的音節大量地使用「花腔」(melisma/мелизм) 來處理，也是屬於東方音樂的特色。

提到「花腔」一詞，必須釐清的一點是，在音樂中，尤其是協奏曲 (concerto/концерт) 以及較為後期的聲樂藝術，比方歌劇之中，常有所謂的「華彩樂段」(cadence/каданс，來自拉丁文 cadentia，意為「墜落」)，而在歌劇或歌曲之中最常演唱華彩樂段的聲樂家，最常是「花腔」女高音 (coloratura soprano)。然而，宗教音樂花腔與花腔女高音的華彩花腔，卻有截然不同的意義。宗教音樂花腔 (melisma) 最大的唱法特色是一個音節對多個音符 (melismatic)，是相對於一個音節對一個音符 (syllabic) 而言

城時，眾人將衣服脫下舖在路上，並手持棕枝熱烈歡迎。

¹¹⁹ 聖狄奧杜佛 (St. Theodulph of Orleans, 760-821AD) 出生於西班牙，原先任佛勒利 (Fleury) 及聖艾南 (St. Aignan) 修道院院長，公元 781-818 年任法國奧爾良 (Orleans) 之主教。818 年間，被控與義大利王伯納 (King Bernard) 圖謀造反而被下獄三年，相傳他在被監禁的期間，創作了這首聖詩 (約於公元 820 年)，並時時以此吟唱讚美上帝，在公元 821 年棕枝主日這一天，國王路易一世 (Louis I, 在位期間公元 813-840) 的部隊經過該修道院時傳來聖狄奧杜佛虔誠的讚美歌聲，路易一世深受感動，立即要求主教釋放他並加以召見。此後「無限榮光與讚美」乃成為棕枝主日重要的聖詩之一。

¹²⁰ 原名為 Gloria Laus et honor，詩全長 78 行，是聖狄奧杜佛依據《詩篇》24：7-10；《詩篇》118：25-26，《馬太福音》21：1-17 和《路加福音》19：37-38 等經文所寫成。

¹²¹ 將合唱團分成兩部分，一為獨唱，一為合唱；獨唱者先唱一句或數句，合唱部分再作應答，應答部分稱作 respond，此種歌唱形式之名便是由此而來。

¹²² Nomoi (νόμοι) 為複數形，單數形為 nomos (νόμος)，本意為「規範」或「律法」。

的，有時一個音節可以對到兩百多個音符¹²³。華彩樂段原指在協奏曲中，管弦樂部分停止演奏，讓獨奏者自由演出一長串的樂句，在這段獨秀之中沒有嚴格規定的節奏與停頓，旋律的變化甚至可以讓獨奏者自行發揮，只要不偏離作曲家原意太遠，而宗教音樂花腔則絕無如此自由。華彩樂段可以出現在樂曲任何地方，但一般多在接近樂章結尾的部分。聲樂花腔（coloratura）的意義則與華彩樂段大致相同，指的是歌唱家能以廣闊的音域與絕佳的技巧唱出長串的樂句或是裝飾音，卻不一定是在管絃樂完全靜止的狀態下。莫札特歌劇「魔笛」（The Magic Flute/Die Zauberflöte）中的夜之后（Queen of the Night/Königin der Nacht）便是相當有名的花腔女高音之例。

禮儀歌曲之中常常出現一些源於希伯來文的字彙，也可看出兩者之間的淵源性，比方說「阿門」（Amen，意為「就是如此」、「真實地」：So be it；truly），「阿勒路亞」（Alleluja，意為「讓我們讚頌耶和華」：Let us praise to Yah，Yah 指的是耶和華），「合散那」（Hosanna，一種讚揚主的呼喊）等等。《耶利米哀歌》（《Book of Lamentation》）¹²⁴之前帶有旋律的 Aleph（א）、Beth（ב）、Ghimel（ג）¹²⁵等字語也都是。《耶利米哀歌》中的五章書都是廿二節，在第三章則是六十六節，為廿二之三倍。這乃由於希伯來文有廿二個字母。在《耶利米哀歌》中的詩，是我們所謂離合體的詩，這種詩在詩句中以某種方式將字母表由首至尾，比方英文 A 至 Z，或希伯來文字母 Aleph（א）至 Tav（ת）貫穿起來。

從歷史的分析，我們雖能看出猶太音樂對早期基督教會音樂確實有很大的影響，但隨著時間的演進，基督教會還是慢慢地開始獨立發展，尤其是葛利果聖歌系統化了之後（約於公元十二至十三世紀），逐漸形成了一個獨立自主的音樂藝術。

¹²³ 同註 36，頁 45。

¹²⁴ 《耶利米哀歌》，希伯來文為《מגילת איקה》，為《舊約聖經》與《希伯來聖經》中的書卷。

¹²⁵ 此三者為希伯來字母表中的首三個字母。

貳、古希臘音樂

希臘文化對於整個西方世界的哲學思想、文字語言以及藝術的影響，具有極重要的地位，比方西洋的五藝：建築、繪畫、雕刻、詩歌以及音樂，大概除了繪畫，皆直接受到希臘深遠的影響。西方語言中「音樂」一字，例如俄文為 музыка、英文為 music、法文為 musique、西文與義文皆為 musica、匈牙利文為 muzsika、芬蘭文為 musiikki、土耳其文為 müzik，甚至威爾斯方言 miwsig，以及跟希臘文一樣同為多種語言始祖的拉丁文 musica，皆是來自希臘文 μουσική；而許多跟音樂有關的字彙，也都從希臘文而來，以英文為例：melody 從 μελωδία 來、harmony 從 αρμονία 來、rhythm 從 ρυθμός 來、orchestra 從 ορχήστρα 來¹²⁶，諸如此類，數量極為眾多。

也許是因為音樂本身的理論或內涵，受到其以時間為載體的存在形式所影響，不如靜止的繪畫或建築等較容易一目了然，所以希臘的音樂一般比較少在介紹希臘文化時被提及，但希臘音樂的重要性卻是學音樂之人或是此領域的學者所不敢小覷的，它除了本身的價值之外，對於後世的影響更是深遠，因為研究宗教音樂初期的理論跟中世紀的音樂，皆離不開希臘音樂；而歌劇的構想跟誕生，也是源於希臘的悲劇，希臘悲劇中常常有所謂的「歌詩者」藉由歌唱表示故事的進行或是主角的心境，希臘詩人也常在吟詩時以樂器伴奏。希臘音樂歷史的發展，就跟整部音樂史本身一樣，因為年代過於久遠，加上考古證據的不足，爭議性頗大且各家眾說紛紜。不過大體而言，可分為以下三個時期：

一、公元前 730 年至 650 年為形成期。這個年代的特色是出現不少獨唱的歌曲，有時會加入絃樂器西塔琴（zithara）及管樂器奧羅斯（aulos）的伴奏。這時出現的歌曲，多已遵照固定的理論「模式」（Nomoi）來創作。

¹²⁶ West, M. L., *Ancient Greek Music*. Clarendon Paperbacks, Oxford University Press. 1994, P.2.

二、公元前 640 年至 450 年，稱作古典年代。這時候合唱漸漸取代了獨唱，女詩人薩福（Sappho，630 or 612-570BC）¹²⁷的作品尤被譽為是其中最具有特色之佳作，雅典城（Athens）則是當代出色合唱之重鎮。當時致力於合唱的著名人士有平達羅斯（Pindar，522(?)-443BC）¹²⁸以及愛斯基路斯（Aeschylus，525-456BC）¹²⁹等。

三、自公元前 450 年起，到古典後期時代，也是衰落期。當代的音樂家對於音樂技巧的處理以及素材的選用不再細緻精確，而有流於濫用與隨便之虞。不過在理論的發展上還是有其燦爛表現，例如轉調的出現，合唱團員編制的增加，樂器使用技巧的表現也益趨複雜，但最重要的算是音樂理論家的出現，在這些理論家之中，最著名的有同時身為數學家的畢達格拉斯（Pythagoras，580-504BC）¹³⁰及亞里斯多錫諾（Aristoxenus，354-300BC）¹³¹。哲學家柏拉圖（Plato，意為「寬廣的」，427-347BC）¹³²以及亞里斯多德（Aristotle，384-322BC）¹³³也有關於音樂的論述。在公元後，有托勒密（Ptolemy or Ptolemaeus，83-161AD）¹³⁴及尼克馬克斯（Nicomachus，60-120AD）¹³⁵等人。

¹²⁷ 薩福，希臘文為 Σαπφώ，史料顯示她共有九巨冊作品，不過可惜的是大部分都已遺失，留下的多為殘餘的片段。

¹²⁸ 平達羅斯，希臘文為 Πίνδαρος，希臘抒情詩人，被後世的學者認為是九大抒情詩人之首。他的作品被彙編成冊藏於亞歷山大圖書館。

¹²⁹ 愛斯基路斯，希臘文為 Αισχύλος，古希臘悲劇詩人，有「悲劇之父」之美譽。著有《被縛的普羅米修斯》（《Prometheus bound》）及《波斯人》（《The Persians》）等名劇。

¹³⁰ 畢達格拉斯，希臘文為 Πυθαγόρας，古希臘哲學家、數學家及音樂家。他發現勾股定理，認為數學可以解釋世上一切事物，對數字的癡迷達到崇拜數字的程度。他認為一切真理可以用比率、平方及直角三角形去反映、證實。他認為平方數 4 是一個公正的數字。當他發現圓周率、開方 2 等無理數時，大為震驚。

¹³¹ 亞里斯多錫諾，希臘文為 Αριστόξενος，希臘哲學家與音樂家，其父為蘇格拉底的弟子，也是他的第一位老師；繼其父之後，又跟隨畢達格拉斯以及亞里斯多德等多位哲學家學習。

¹³² 柏拉圖，希臘文為 Πλάτων，希臘哲學家，曾寫下了許多哲學的對話錄，並在雅典創立了有名的學院。柏拉圖是蘇格拉底的學生，也是亞里斯多德的老師，此三人被認為是西方哲學的奠基者。

¹³³ 亞里斯多德，希臘文為 Αριστοτέλης，希臘哲學家，他是柏拉圖的學生、也是亞歷山大的老師。他在許多領域都留下廣泛著作，包括了物理學、形而上學、詩歌戲劇、生物學、動物學、邏輯學、政治政府、以及倫理學

¹³⁴ 托勒密，希臘文為 Κλαύδιος Πτολεμαίος，希臘數學家、地理學家與天文學家。他寫下一系列科學著作，當中三部對伊斯蘭世界和歐洲的科學發展有著頗大的影響。一

一、音程與音階

希臘音樂中，最基本且最具有特色的部分，就是它的音程理論。「音程」(interval/интервал)指高低兩音之間的距離。兩音同時發出，稱作「和聲音程」(harmonic/гармонический)；兩音先後發出，則稱作「旋律音程」(melodic/мелодический)。在現有的音樂體系中，相鄰兩音的距離稱為「半音」，兩個半音則為一個「全音」。習慣上，音程在中文裡以「度」來計算，在西方則多使用「序數」來代表，例如「五度」的英文就稱為 fifth，俄文則為 **квинта**¹³⁶，而德文稱作 **Quinte**¹³⁷。

以「度」來計算音程的方式奠定於喜愛音樂的數學家畢達格拉斯。他用數學來講授音程，用絃來計算音程的度數：一條標準長度的絃，一個高音與一個低音的震動比數若為二比一，就是八度音程（例如中音 C 至高音 C），三分之二則是五度音程（例如中音 C 至 G），四分之三則為四度音程（例如中音 C 至 F）等。除此之外，畢氏並將音程分作「協和音程」(concord/консонансный аккорд)與「不協和音程」(discord/диссонансный аккорд)兩種，例如八度，五度以及四度是協和音程，屬於「完全音程」(perfect)；而其他一切音程，例如三度、六度、或是七度等，都屬於不協和音程，有「大小」之分 (major & minor)；而不論是「完全」音程或是「大小」音程，都有音程上的「增減」(augmented & diminished)，如圖 2-2 所示：

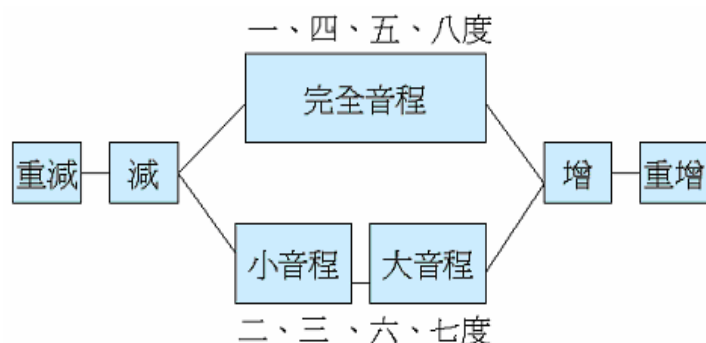
為《天文學大成》(希臘文為《*Η μεγάλη Σύνταξις*》，意為「巨著」)。二為《地理學指南》，是一部全面探討希臘羅馬地區地理知識的典籍。三為有關占星學的《四書》，嘗試改進占星術中繪製星圖的方法，以融入當時亞里斯多德的自然哲學。

¹³⁵ 尼克馬克斯，希臘文為 **Νικόμαχος**，希臘數學家，深受亞里斯多德影響，本身為畢達格拉斯學說之追隨者。

¹³⁶ **Квинта** 一字來自拉丁文 **quintus**，意即為「第五」。

¹³⁷ **Quinte** 也是來自拉丁文的 **quintus**。

圖 2-2 音程分類圖示



此種計算音階的方法稱做「純律」(just intonation)。「純律」的理論有相當多的附和者。因為是用絃來計算，用數學來解說理論，所以這一學派又被稱作「量音派」(canonists)¹³⁸。「純律」在固定的調中，和絃雖然優美和諧，但缺點是在不同的調中，卻會因震動比值相異，產生出不同甚至是不和諧的音響效果，例如從表 2-1 與下頁圖 2-3 中可看出：C、D 兩音之間的大二度比值是 $9/8$ ，D、E 間卻是 $10/9$ ，也就是說有兩種大二度的比值，在 C 大調的音樂中，主音 C 與上主音 D 所產生的音響效果，和 D 大調中主音 D 與上主音 E 的音響效果，並不一樣；而 D、A 兩音的比值為 $40/27$ ，與完全五度該有的 $3/2$ 也有很大的差異，換言之，在調音成為 C 大調純律的鋼琴上，若要彈奏 D 大調或是其他調的音樂，主和絃就會成為不和諧的音響¹³⁹，也就是因為純律這個致命的缺點，人們開始尋找取代方法，影響到後來「十二平均律」(equal temperament)¹⁴⁰的產生。

利用純律所得的音階震動比數如表 2-1 所示：

¹³⁸ 同註 36，頁 14。

¹³⁹ 石桁真禮生，末吉保雄等著，《樂理理論與實習》。台北市：全音樂譜出版社，無標示出版年份。頁 16。

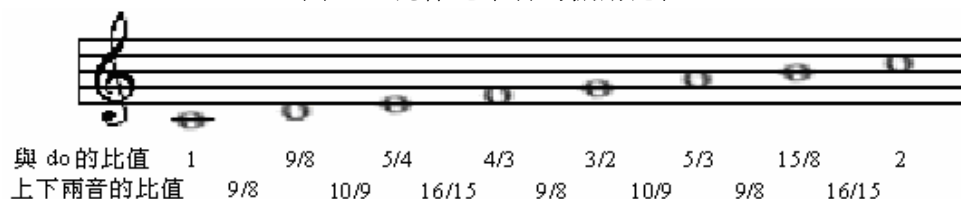
¹⁴⁰ 「十二平均律」，將一個八度均分為十二個相等的音程，每一個音程視為半音，兩個則為全音，三個則為大三度或增二度，依此類推。「十二平均律」最早見於中國明代音樂家朱載堉於明萬曆十二年（公元 1584）提出的《新法密率》，在西方則是德國音樂家巴哈（Johann Sebastian Bach, 1685-1750AD）於公元 1722 年發表的《協和音律曲集》（又譯《平均律曲集》，原著德文為《Das Wohltemperierte Clavier》）。

表 2-1 純律的音階中音程震動比數

比數	音程	Interval	Интервал	說明
1 : 1	完全一度	Unison	Унисон	即同一個音
1 : 2	完全八度	Octave	Октава	十二個半音（例 do~do'）
2 : 3	完全五度	Perfect fifth	Квинта	七個半音（例 do~sol）
3 : 4	完全四度	Perfect fourth	Кварта	五個半音（例 do~fa）
4 : 5	大三度	Major third	Терция	四個半音（例 do~mi）
5 : 6	小三度	Minor third	Малая Терция	三個半音（例 mi~sol）
3 : 5	大六度	Major sixth	Секста	九個半音（例 do~la）
5 : 8	小六度	Minor sixth	Малая Терция	八個半音（例 mi~do'）

若用五線譜圖示，則得到如圖 2-3 所示：

圖 2-3 純律之中音的振動比值



公元後，有不少學者根據畢氏的理論來撰寫音樂理論方面的著作，例如卡斯奧多祿思（Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus，485-580 or 585AD）¹⁴¹，鮑厄修（Anicius Manlius Severinus Boethius，480-524 or 525AD）¹⁴²，幾乎所有的中世紀拉丁音樂作家皆如此，最後一人為十六世紀的查利諾（Gioseffo Zarlino，1517-1590）¹⁴³。這些音樂理論家只重視音響效果悅耳的和諧音程，也就是四度、五度、八度等音程。

¹⁴¹ 卡斯奧多祿思，羅馬政治家與作家，侍奉過狄奧多里克大帝（Theodoric the Great，454-526AD）。

¹⁴² 鮑厄修，羅馬宗教哲學家，出生於皇族，父親是執政官（consul）。被狄奧多里克大帝懷疑與拜占庭有秘密往來而被處死。

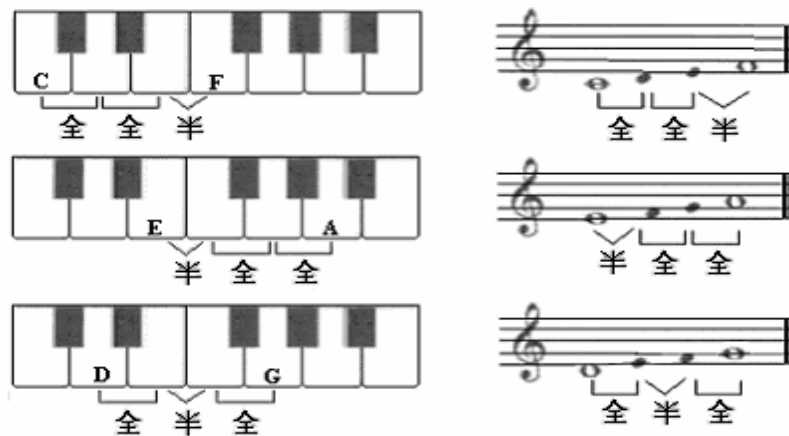
¹⁴³ 查利諾，文藝復興時期義大利音樂理論家與作曲家，在對位法（counterpoint，請參見本論文第四章第三節之貳）與調音方面有很大的貢獻。

二、調式

我們現今所熟悉的各種音樂，其旋律的基礎都是建立在八度音程的理論之上，對古希臘人而言，八度音程雖然效果和諧，但卻不能算是旋律的基礎。「四音音階」(tetrachord/тетрахорд)才是構成旋律最基本的要素，而且要以四音音階為基礎，才能組成最完整的調式系統。

四音音階，顧名思義是由四個單音所構成的一組音，內含五個半音，構成兩個全音以及一個半音的排列組合，形成一個完全四度，如圖 2-4 所示。由於全音與半音的位置，在不同的調中各不相同，如此便形成了希臘音樂非常特殊的風格。

圖 2-4 完全四度音程之圖例



希臘人的音感與現代人大為不同，他們的音階行進方向是由高而低，呈下行進行。一直到羅馬帝國時代，所有的音階都是由高而低來進行，跟今日我們所熟悉的上行式音階相反。希臘音樂中基本的四音音階共有三種，如表 2-2 所列：

表 2-2 希臘四音音階種類

音階名稱	內容說明
多利安四音音階 (Dorian)	全音-全音-半音 ¹⁴⁴ 如 mi-re-do-si，及 la-sol-fa-mi
弗里吉安四音音階 (Phrygian)	全音-半音-全音 如 re-do-si-la，及 sol-fa-mi-re
利地安四音音階 (Lydian)	半音-全音-全音 如 do-si-la-sol，及 fa-mi-re-do

將兩組相同的四音音階接在一起，將會得到新的八度音階，比方將兩個多利安四音音階放在一起，得到如下：

mi-re-do-si la-sol-fa-me

若以五線譜來表示，則得到如圖 2-5 所示：

圖 2-5 以五線譜表示的多利安八度音階



這是整個希臘音樂系統的核心，也就是「希臘調式」之基礎。聯合兩組相同的四音音階，所組成的一個八音音階，希臘人稱之為「和諧音階」（*ἁρμονία*，發音為 *armonia*，即英文中 *harmony* 之詞源）。三種四音音階所組成的「和諧音階」各如下：

多利安調 (Dorian) : mi-re-do-si la-sol-fa-mi

弗里吉安調 (Phrygian) : re-do-si-la sol-fa-mi-re

¹⁴⁴ 根據音程分類，一個全音 (tone) 包含兩個半音，稱做大二度；一個半音 (semitone) 稱作小二度。

利地安調 (Lydian) : do-si-la-sol fa-mi-re-do

因為調的名稱來自於它被發明出來的地區，故音樂史學家認為，只有多利安調是希臘人自己的產品，是由巴爾幹半島上希臘人的分支「多利安人」所發明，其它兩者皆源於亞洲的安那托利亞高原地區。之後，希臘人又發明了一種音調，稱為「米克索－利地安調」(Mixo-Lydian)，它的結構是由兩種性質不同的四音音階所組成的，比方有如下的形式：

si-la-sol-fa (全音-全音-全音) ， mi-re-do-si (全音-全音-半音)

而為了獲得其它的音階，只要把上述任一組四音音階加以移動便可，方法為將同一組調式的高音部四音音階移到低聲部，也就是位置互換，便得到了「下方音階」(hypo-armonia)，比方將多利安調的高聲部 mi-re-do-si 移到低聲部 la-sol-fa-mi 之下，就得到了

la-sol-fa-mi
mi-re-do-si (原高聲部被移到下方)

不過這還尚未完成，因為中間的 mi 音重複，使得整個音階只有七度，所以要在新形成的音階末列再加上一音，所加之音是此音階的起首之音，以這一個多利安調的下方音階為例，所加之音便是 la，如此便會得到如下新音階：

la-sol-fa-mi-re-do-si-la



按照此方法，三種新得到的「下方音階」將會是如下形式：

下方多利安調 (Hypo-Dorian) : la-sol-fa-mi-re-do-si-la

下方弗里吉安調 (Hypo-Phrygian) : sol-fa-mi-re-do-si-la-sol

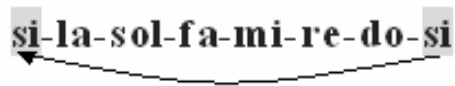
下方利地安調 (Hypo-Lydian) : fa-mi-re-do-si-la-sol-fa

相反地，如果把一組音階的低聲部上移，就變成了「上方音階」(hyper-armonia)，比方說將多利安的低聲部上移，就變成了

la-sol-fa-mi (原低聲部被移到上方)
mi-re-do-si

看起來似乎跟之前所述高音部下移之情形一模一樣，也有 mi 音重複的狀況發生，但是因為現在是上移而非下移，所以相反地，需加之音變成要放在音階之首，所加之音變成是所形成的音階末尾一音，所以在這個多利安上方音階一例之中，需加之音便是 si，要加在音階的起首，如此便形成了：

si-la-sol-fa-mi-re-do-si



根據此方法，三種新得到的「上方的音階」將會是如下形式：

上方多利安調 (Hyper-Dorian) : si-la-sol-fa-mi-re-do-si

上方弗里吉安調 (Hyper-Phrygian) : la-sol-fa-mi-re-do-si-la

上方利地安調 (Hyper-Lydian) : sol-fa-mi-re-do-si-la-sol

由三種主要的四音音階做不同位置的安排，而另外產生的三個上方與三個下方共六個調式，影響到之後調式音階發展為「正格調」(authentic mode)與「變格調」(plagal mode¹⁴⁵)兩種形式¹⁴⁶。而這六種調式中，有

¹⁴⁵ 「變格調」(plagal)一詞來自希臘文的 πλαγιος (發音為 plagios)，意為「旁邊的」、「斜的」。

¹⁴⁶ 關於「正格調」與「變格調」，請參見本節之參以及第三章第一節。

些彼此是相同的，例如「上方弗里吉安調」同於「下方多利安調」，皆為 la-sol-fa-mi-re-do-si-la；而「上方利地安調」又同於「下方弗里吉安調」，皆為 sol-fa-mi-re-do-si-la-sol。其實，在實際的應用上，甚少使用「上方弗里吉安調」以及「上方利地安調」。「上方多利安調」在形式上與「米克索－利地安調」相同，皆為 si-la-sol-fa-mi-re-do-si。

這些調式在發展成型的過程之中名稱也有其不同，例如「下方多利安調」又稱作「伊奧利安調」（Aeolian），「下方弗里吉安調」又稱作「愛奧尼安調」（Ionian），「下方利地安調」又稱「洛克里安調」（Locrian）。把上述各個音階中結構重複的刪除之後，剩下的音階共計七個，如圖 2-6 所示，這便是古希臘音樂七個重要的調式，亦稱為「亞里斯多錫諾理論調式」。由此七個調式為基礎，產生各類不同的曲調。

圖 2-6 希臘調式圖示



除了四音音階形成的八度音階系統之外，希臘人尚有所謂的十五音列完全系統，這是在多利安調式的第一個與第二個四音音階之後，再各加上一組四音音階，刪去重複的音之後，在最末添加一音¹⁴⁷，此所加之音是其音階起首之音，如此便形成音域達兩個八度，共十五個音的音階。希臘人認為人聲的音域亦在此範圍之內，是合乎自然的一個完美系統，這便是希

¹⁴⁷ 此一添加之音稱為 *προσλαμβανομενος*（發音為 *proslambanomenos*），即為「須加之音」之意。

臘音樂之中的「完全系統」(teleion¹⁴⁸)，其中每一個四音音階都有自己的稱呼。以多利安調為例，其完全系統之形成如下所示：

la-sol-fa-mi	(Iperboleon = 高音部)
mi-re-do-si	(diezeugmenon = 分離的)
la-sol-fa-mi	(meson = 中音部)
mi-re-do-si	(Ipaton = 低音部)
la	(proslambanomenos = 須加音)

得到 la-sol-fa-mi-re-do-si-la-sol-fa-mi-re-do-si-la

第二組與第三組四音音階之中，很明顯並無重複部分，而且 si 至 la 是個全音，所以在這系統中第二組四音音階又稱作「分離的」。這樣的特性使這系統具有封閉的性質，因為在這樣的組合情況中沒有「轉調」¹⁴⁹的可能性發生，稱為「無轉調」¹⁵⁰。於是希臘人將此系統中第二組四音音階的最後一個音 si 改為降 si，於是第二組四音音階變成為 **mi-re-do-si^b**，如此一來，第二與第三組的四音音階便得以連接。此一處理方法對調式音階的貢獻極大，因為加入一個降記號，便可開啟轉調的可能性，換言之，一個調可以從別的音開始。

¹⁴⁸ 希臘文字根 telei- (τελει-) 即為「完全」、「完美」(perfect) 之意

¹⁴⁹ 轉調，希臘文為 μεταβολον (發音為 metabolon)。樂曲中的曲調，為了講求變化，達到更豐富華美的效果，有時會在樂曲進行中，將本來的曲調移入另一調。這種變換包括：調中心音高的改變，調式的改變，調中心音高和調式同時改變等。轉調可以豐富樂曲的表現力，使樂曲在力度和色彩上增加變化，並在發展樂思、構成曲式方面起重要的作用。從轉入之新調的肯定程度來說，新調得到明確的肯定，即新調具有完滿的收束並在轉調後新的主題得到明確呈示者，稱「轉調」；如新調甚為短暫而不肯定，則稱「離調」或「暫轉調」。從轉調手法來說，凡直接轉向新調者，稱直接轉調；通過若干中間調而最後達到目的調者，稱間接轉調；不通過共同媒介而直接進入新調者稱換調。除換調外，任何轉調都需依靠共同因素作過渡。共同因素包括和絃、單音以及片斷的旋律或和聲進行。以和絃為共同因素時，可有自然和絃轉調、變和絃轉調和等和絃轉調三種轉調方法。

¹⁵⁰ 無轉調，希臘文為 αμεταβολον (發音為 ametabolon)。

三、四音音階的性質

一個四音音階中最高與最低的兩個音是固定不變的，但是中間兩個音卻可以變動，而產生不同的性質。以多利安四音音階 la-sol-fa-mi 為例，在未變動的狀態下它屬於「自然音階式」（diatonic scale），而在「半音音階式」（chromatic scale）中，它形成 la-fa[#]-fa^b-mi 的樣貌。希臘四音音階跟猶太音樂一樣有「微分音」之存在，其微分音值為全音的四分之一，當微分音出現時，便形成「變音音階式」（或稱「異符同音式」，enharmonic scale），成為 la-fa-1/4fa-mi 的樣貌。在 la-fa-1/4fa-mi 這個四音音階中，第二個音 fa 跟第四個音 mi 形成的是半音音程，在兩者之間再加入一音，分別與 fa 以及 mi 形成了值為全音的四分之一的音程。此三種性質的多利安四音音階比較如下：

「自然音階式」：La-sol-fa-mi

「半音音階式」：La-fa[#]-fa^b-mi

「變音音階式」：La-fa-1/4fa-mi

若用五線譜加以圖示，則得到如圖 2-7 所示：

圖 2-7 多利安四音音階的三個性質

The figure shows three musical staves on a treble clef, each representing a different variation of the Dorian tetrachord (La-sol-fa-mi).
1. **自然音階式 (Natural Scale):** Shows the notes La, sol, fa, mi with intervals of two whole notes, two whole notes, and a half note. The intervals are labeled as 全, 全, 半.
2. **半音音階式 (Chromatic Scale):** Shows the notes La, fa[#], fa^b, mi with intervals of a whole note, a half note, and a half note. The intervals are labeled as 全, 1/2, 半.
3. **變音音階式 (Enharmonic Scale):** Shows the notes La, fa, 1/4fa, mi with intervals of two whole notes, a quarter note, and a quarter note. The intervals are labeled as 2全, 1/4, 1/4.
Below the staves, the intervals are summarized as: 距離：大二度 大二度 小二度 小三度 小二度 小二度 大三度 四分之一 四分之一

「自然音階式」，顧名思義，是未加變化的，效果較古樸自然，用以表現寧靜和平，淳樸自然的氣氛。而「半音音階式」多用於豎琴類的樂器，但常與自然音階式混和使用，讓旋律變化更為豐富。它的效果雖仍柔和，但比自然音階式多了一點冷靜剛硬的味道。「變音音階式」來自東方，猶

太音樂、印度音樂與阿拉伯音樂都有使用。相對過近的音程易予人神秘怪異之感，以致於較少被使用。

四、記譜法

希臘人使用的記譜法有兩種，一為聲樂記譜法，一為器樂記譜法，兩種皆是字譜。器樂記譜法年代較久遠，可以記下大部分的樂音。聲樂記譜法較簡單，它使用希臘字母來指示各個音符，如下頁圖 2-8 所示。

圖 2-8 古希臘音樂記譜表

古希臘音樂記譜表									
聲樂的		器樂的		聲樂的		器樂的			
Vocale	Instr.	Vocale	Instr.	Vocale	Instr.	Vocale	Instr.		
1	ϕ	β	ρ	24	X	Υ	Ζ		
2	γ	π	25	ϕ	Π	47	ϕ	χ	
3	τ	τ	26	Υ	Ε	48	κ	λ	
4	ω	ε	27	Τ	Ϛ	49	ι	ν	
5	υ	υ	28	Ϛ	Ϛ	50	λ	ξ	
6	λ	υ	29	ρ	Ϛ	51	ι	ν	
7	ο	η	30	π	ο	52	η	ο	κ
8	ω	η	31	ο	κ	53	ε	κ	
9	κ	η	32	ε	κ	54	ν	ν	
10	ζ	η	33	ν	ν	55	ι	μ	η
11	ν	η	34	μ	η	56	λ	λ	
12	κ	η	35	λ	λ	57	κ	λ	
13	ι	ε	36	κ	λ	58	ι	λ	
14	θ	ε	37	ι	λ	59	ο	ν	
15	π	ε	38	ο	ν	60	η	ν	
16	ν	η	39	η	ν	61	ζ	π	
17	π	η	40	ζ	π	62	ε	π	
18	α	η	41	ε	π	63	ν	π	
19	η	η	42	ν	π	64	η	ν	
20	ρ	η	43	η	ν	65	β	λ	
21	ν	η	44	β	λ	66	λ	λ	
22	ο	η	45	α	λ	67	υ	ν	
23	ε	λ							

(圖片來源：劉志明著，《中世紀音樂史》，台北市：全音樂譜出版社，民 90，頁 20)

現存最早的希臘曲譜為德爾菲銘刻 (Delphic Hymns)¹⁵¹，是獻給太陽

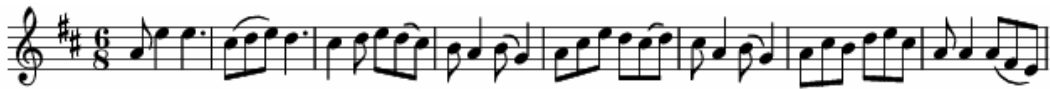
¹⁵¹ 德爾菲銘刻，第一段的年代約在 138BC，是獻給太陽神阿波羅，其作者之名因銘刻難以辨識已無從得知，只知為一雅典人；第二段約在 128BC，作者名為利曼紐斯

神阿波羅的頌歌，但它並非整首曲子，只是兩個不完全的片段；若是以希臘字譜所寫成之完整歌曲，則目前所存之最早相關資料為塞基洛斯基志銘¹⁵²，是作者為其愛妻之墓所刻，銘刻內容如圖 2-9 所示。

圖 2-9 塞基洛斯基志銘內容



若將塞基洛斯基志銘轉譯成五線譜的形式，則如下所示：



(圖片來源：http://en.wikipedia.org/wiki/Seikilos_epitaph)

銘刻內容的發音譯為羅馬字母如下：Hoson zēs, phainou ! Mēden holōs sy lypou ; Pros oligon esti to zēn , to telos ho chronos apaitai 。其意為：「當你活著，閃耀吧！別為任何事愁苦，生命短暫，而時間是要生命付出最大值的。」

凡是以任何符號來記錄樂譜的方法，皆可視為符號譜的種類，而文字屬於符號的一種，故字譜法也可以視作廣義的符號譜。例如從圖 2-9 的譜示中，我們可以發現希臘字譜法跟紐姆譜有些異曲同工之處：都是用「點」及「線」¹⁵³的組合來標示樂曲中音符的長度；不同的是，字譜法已利用「字母」來表示音符，另外再加上「點」及「線」作為輔助標記；而「紐姆譜」中則沒有使用字母，只以「點」及「線」的組合與變化為主。

(Limenius)。

¹⁵² 塞基洛斯基志銘 (Seikilos Epitaph, 希臘文為 Σεικιλος)。

¹⁵³ 關於紐姆譜的形式，請參閱本節參之二、第三章第一節之參。

參、羅馬天主教聖樂（至文藝復興前）

根據福音書的記載，基督宗教中最早出現的聖樂，是在耶穌基督誕生之夜，天使們的報喜¹⁵⁴。耶穌基督受難後，許多教會都歌唱聖經中的「詩篇」¹⁵⁵，從《聖經》之中也可看出，基督的宗徒與各地的弟子們，對音樂從未曾忽視，比方在《以弗所書》第五章第十九節提到：「...以聖詠、詩詞、以及屬神的歌曲，相互對談，在你們心中頌讚上主...」。他們重視人聲，幾乎不使用樂器，歌曲也都是朗誦式的。稍後，殉道聖女聖西西莉亞（Saint Cecilia，殉道日期一說於 230AD，一說介於 176-180AD 之間）¹⁵⁶被推崇為宗教音樂的主保（紀念日期為十一月二十二日）；關於音樂的論述也常見於教父（Church Fathers）¹⁵⁷的著作之中。

公元四世紀後，基督宗教逐漸分成羅馬天主教與希臘正教兩大勢力，而羅馬天主教在西羅馬滅亡後成為領導社會最重要的力量，權力大盛，其音樂發展也更為迅速。同時，不同地區的基督教會也漸漸形成了具有自己特色的禮拜方式和禮儀音樂。此時西部歐洲流行的重要聖詠除了有羅馬教廷所在的古羅馬聖詠，尚有在米蘭主教聖安布羅士（Saint Ambrose，

¹⁵⁴ 《路加福音》2:13-14。

¹⁵⁵ 單篇詩篇，英文為 psalm，俄文為 псалом，拉丁文為 psalmus，來自希臘文 ψαλμός（psalmos），意為「讚頌之歌」。書名《詩篇》，英文為 Psalms，俄文為 Псалтирь，拉丁文為 Liber Psalmorum。在《希伯來聖經》中是位於《智慧先知書》（《כתובים》，發音為 Ketuvim）的第一卷，稱作《תהלים》（發音為 Tehillim）。

¹⁵⁶ 聖西西莉亞，拉丁文為 Sancta Caecilia，天主教與東正教的貞潔聖女；宗教音樂與詩人的守護者。

¹⁵⁷ 「教父」一詞大致可定義為在基督宗教初期的教會作家，他們聞名以正統的教義和聖潔的生活，也因此受教會嘉許為信仰的見證人。教父主要特徵有四，即年代古遠、正統教義、聖潔生活、教會嘉許。教父時代若當作一個文學階段來看，始自聖經古典文學之後的第一章。按歷史研究現存最早的作品可能是約公元 96 年教宗克雷孟一世（Clement I，任於 92-101AD）寫給格林多（Corinth）教會的書信或《宗徒訓誨錄》。比教父年代的開始更難決定的是它的結束時期。一般的看法是以若望達瑪森（John Damascene，約 650-750AD）為東方的最後一位教父，而以依西都（Isidor of Sevilla，約 560-636）為西方教父的最後一人。不過，有人以為這個時代早在猶斯弟尼安一世（Justinian I，527-565AD）登基之時（527AD）就結束了，但也有人認為它應延續至公元 850 年為止。這是一個沒有定論的問題，不過並不影響時代問題的重點：教父文學是繼聖經古典文學之後最早的作品，它見證基督徒在最初幾個世紀內的神學（尤其是基督論、聖三論和教會論）之看法及發展。

338-397AD)¹⁵⁸帶領下所蒐集整理的東方各地聖歌，引用源自猶太會堂的對唱法，創出米蘭禮儀所使用的安布羅士聖歌（Ambrosian chant），其中被公認為最有權威的四個主要調式，成為之後葛利果聖歌的四個正格調式¹⁵⁹。很可惜地，他的另一本也是相當重要的曲集《聖詠歌集》（《Liber Hymnorum》）並沒有流傳下來。

一、葛利果聖歌

羅馬天主教教會所使用的聖樂種類繁多，有在義大利地區廣受喜愛的「讚歌」（*lauda*）、約於公元七世紀誕生的「禮儀劇」（*liturgical drama*）、盛行於公元十四至十六世紀的「神秘劇」（*mystery*）等；由耶穌基督「最後的晚餐」（*The Last Supper/Тайная вечеря*）為基礎所形成的「彌撒」（*Mass/Мецца*）¹⁶⁰更是龐大而複雜的禮儀與音樂體系。這些音樂形式中流傳最廣泛久遠，影響也最深最大的，非葛利果聖歌莫屬，且最初的彌撒所使用的音樂也皆來自葛利果聖歌。葛利果聖歌是因教宗葛利果一世而得名的素歌。公元六世紀末葉，在教宗葛利果一世的起頭之下，教會人士開始收集修訂羅馬地區散亂的聖歌。之後，葛利果聖歌歷經了數世紀的發展與進步，並在天主教教會的努力改善規劃之下，終於成為使用拉丁文的教會一致的禮儀音樂。

教宗葛利果一世曾任羅馬總督，卸任後進入本篤修會成為修士，而這個修會會士的背景，讓他對禮儀非常注重。為了整頓唱詩班的素質，他下令禁止執事在禮儀時兼任歌手之職。他曾編寫一本在彌撒之中主祭所使用

¹⁵⁸ 聖安布羅士，曾任米蘭主教，被稱作教會音樂之父，是公元四世紀最有影響力的教會人士之一，也是四大「教會之士」之二。

¹⁵⁹ 安布羅士聖歌之四個正格調：「上帝，全能的造物主」（*Deus Creator Omnium*）、「萬物的創建者」（*Æterne Rerum Conditor*）、「已至第三時辰」（*Jam surgit hora tertia*）、「請降臨，世界的救主」（*Veni Redemptor gentium*）。請參見本論文附錄一。

¹⁶⁰ 彌撒是天主教以及東正教的敬神儀式。參與彌撒儀式，常稱作望彌撒。「彌撒」的拉丁文原文為 *missa*，意為「解散」（*dismissal*），是從彌撒中的最後一句：*Ite, missa est!* 「離開吧！結束了！」（*Go, It is the dismissal!*）而來。彌撒主要內容是領聖餐，特倫多大公會議指出彌撒是耶穌基督在「最後的晚餐」親自傳授的，是以「不血腥的方式」重現耶穌基督在各各他山（*Golgotha*，意為「骷髏」）的受難。

的經本，中文譯做《額我略¹⁶¹聖事禮典》(《*Sacramentarium Gregorianum*》)，書中雖尚未對禮儀歌曲做出明確規範，但有許多應用與實務上的問題，已在其討論與處理之列，例如增修新的教會節日，必須有配合慶典的新歌等。這本聖事禮典多經修訂與流傳，在公元七世紀時出現《帕都瓦抄本》(《*Paduense manuscript*》)。

公元八世紀末時，教宗哈德良一世(*Hadrianus I*，任期為 772-795AD)修訂之後獻給查理曼大帝，稱做《哈德良本》(《*Hadrianum*》)，後又經增修，並與一本勃艮第(*Burgundy*)當地教會的蒐集彙整本合而為一，然後在公元 950 年，在德國緬因茲(*Mainz*)地區加以修定，成為《日爾曼的羅馬禮儀事典》(《*Pontificale Romano germanicum*》)，是一本適合德國傳統習俗的「羅馬禮儀」歌本。此本禮儀典籍由德國主教帶回羅馬，被羅馬接受，並依照羅馬的習慣再次略加修改。史家認為，葛利果一世還編有一本《對唱經本》(《*Antiphonarium*》)，為一本彌撒所使用的歌曲集，不過只有文辭，沒有歌譜，這是因為當時尚未有記譜法出現，學習歌唱只能憑記憶與口傳。

在教宗葛利果一世的起始與督導，以及許多教會人士及音樂家的努力下，羅馬地區的聖歌得以有系統地編整修訂，並且在西方的教會，除了使用安布羅聖歌的米蘭之外，例如在英國、德國、法國等地，都得到普遍的接受與尊崇。這是因為大多數的信徒、王侯貴族、各地主教都希望在禮儀與音樂上與信仰中心羅馬保持一致。而葛利果聖歌能夠傳播各地，主要原因有三：

- 一、各個教區的教會以及王公貴族等會向教宗請求禮儀經本；
- 二、教宗常常派遣傳教士至各地宣揚福音或教授禮儀，在這過程中這些傳教士便會傳授羅馬的聖歌；
- 三、當時教會已有歌手訓練學校，許多地方的歌手會特地赴羅馬接受訓

¹⁶¹ 「額我略」為香港天主教對「葛利果」名字的翻譯。

練，或是在當地的教會受教於來自羅馬的音樂教師。¹⁶²

二、記譜法

羅馬天主教教會所使用的記譜法，大致可分為三種，根據時間順序為「字譜法」、「紐姆譜」以及「線譜」(linear notation)。關於中世紀字譜法，最早的文獻是法國聖阿孟修道院 (St. Amand) 的胡克白 (Hucbald of the St. Amand, 840-930AD) 神父¹⁶³所撰，利用字母來紀錄音符的方法。在公元九至十三世紀，這是非常重要的理論，不過當時又被稱做「鮑厄修記譜法」，因為鮑厄修曾引用希臘的理論，提出使用字母來記譜的方法。公元九世紀下半葉時，諾特克 (Notker the Stammerer, 840-912AD)¹⁶⁴提出用字母 A 到 P¹⁶⁵代表兩個自然音階的八度音，胡克白神父則使用 A 到 G 表示音階上的七個音，並將 do 音當成音階上的首音。稍後，克呂尼修道院 (Cluny) 的院長聖奧多 (St. Odo of Cluny, 878-942AD)¹⁶⁶將 A 還原為 la 音的代表文字，此法才一直延用至今。

而「紐姆譜」，其實不是單指一種「譜」，而是泛指「使用符號來記譜的方式」。字譜法雖能精確指示音程，卻無法看出旋律線的走向，於是便逐漸產生了各種符號「紐姆」，用以標示旋律的高低走向。一般認為紐姆譜是於公元九世紀時在拜占庭開始發展，現存關於紐姆譜最早的手抄本也是九世紀的文獻¹⁶⁷，但也有史家認為應該早在公元六世紀紐姆譜就開始有發展雛型¹⁶⁸。音樂理論家桂多·達賴佐 (Guido d'Arezzo, 992-1050AD)¹⁶⁹對

¹⁶² 同註 36，頁 60。

¹⁶³ 胡克白，法國本篤會修士、作家、音樂理論家、作曲家，對記譜法有很大貢獻，除了改善增補當時的紐姆譜，還系統化了當時的線譜。

¹⁶⁴ 諾特克，拉丁文為 Notker Balbulus，瑞士的本篤會修士、音樂家、作家、詩人。著有《讚美詩歌集》(《Liber hymnorum》)。

¹⁶⁵ 若從鋼琴鍵盤上的白鍵來看(也就是自然音階)，兩個八度共有十五個音。拉丁字母一開始只從其前身伊特拉斯坎字母 (Etruscan alphabet) 取用二十一個字母：ABCDEFGHIJKLMNQRSTVX，故諾特克取用的前十五個便是從 A 至 P。









¹⁶⁶ 聖奧多，克呂尼修道院第二位院長，本身也是位作家。



¹⁶⁷ Online Catholic Encyclopedia: Neum (<http://www.newadvent.org/cathen/10765b.htm>)。

¹⁶⁸ 同上註。

¹⁶⁹ 桂多·達賴佐，中世紀音樂理論家，也是意大利阿賴佐地區的聖本篤修會修士，他

紐姆的解釋為：「在詩韻之中有字母與音節，段落與音步，以及詩節；在音樂中也一樣有音符，一個、兩個、或是三個音符形成一個音節；一個或兩個音節形成一個紐姆，便成為了旋律的一部份，若干旋律的部份又形成樂句，樂句終止處就是應該呼吸之處。」¹⁷⁰紐姆譜隨著時間與地域有著不同的發展，在拜占庭與羅斯都有成熟的形式，不過基本原則大致相同，例如最基本的是表示重音的符號，以下為紐姆符號初期的幾個基本形式：



- 一、稱「短促重音」(accentus acutus¹⁷¹)，表上行的旋律(通常為兩個音)；
- 二、稱「莊嚴重音」(accentus gravis)，表下行的旋律(通常為兩個音)；
- 三、稱「崖」(clivis)，為先短促後莊嚴，即旋律先上再下；
- 四、稱「足」(pes 或 podatus)，為先莊嚴後短促，即旋律先下再上；
- 五、稱「延」(porrectus) 或「彎曲的崖」(clivis flexus)，表短促—莊嚴—短促；
- 六、稱「旋」(torculus) 或「彎曲的足」(pes flexus 或 podatus flexus)，表莊嚴—短促—莊嚴；
- 七、稱「彎曲的延」(porrectus flexus)，表短促—莊嚴—短促—莊嚴；
- 八、稱「伸展的旋」(torculus respinus)，表莊嚴—短促—莊嚴—短促。

當這些「紐姆」實際應用在歌曲一連串的歌詞中，又會有不同的變化，比方像是「重音」有時會被或是取代，而得「點」(punctum)之名，而有很多個「點」時稱作「複點」(præpunctis)，包含「點」的紐姆基本形式，例如有：







的名字原意便是「阿賴佐地區的桂多」。著有《辨及微芒》(《*Micrologus*》)一書，是一部廣泛地論及中世紀音樂的專著。他是線譜法重要的改革者，從他開始，線譜開始漸漸取代紐姆譜。

¹⁷⁰ 本論文所引用為以下英文：“As in metrics there are letters and syllables, parts and feet, and verses, so in music there are tones, of which one, two, or three join to make a syllable; of these one or two make a neuma, that is a part of the melody; while one or several parts make a distinction (phrase), that is, a suitable place for breathing”. <http://www.newadvent.org/cathen/10765b.htm>。此處為筆者自行翻譯。




¹⁷¹ 此處紐姆名稱的原文皆為拉丁文，其中文譯名皆由筆者自行翻譯。


- 一、稱「升」(scandicus)，表示上行的旋律，包含三個或以上的音。
- 二、稱「階」(climacus)，表示旋律先升後降，而下降時包含三個(含)以上的音。

「短促重音」在單獨出現時，又因其外型而得「桿」(virga)之名。紐姆的菱角應用在譜示中時，通常會變得較圓滑，例如：

- 一、「足」會形成之貌。
- 二、「延」會形成之貌。
- 三、「旋」會形成或之貌。
- 四、「伸展的旋」會形成或之貌。

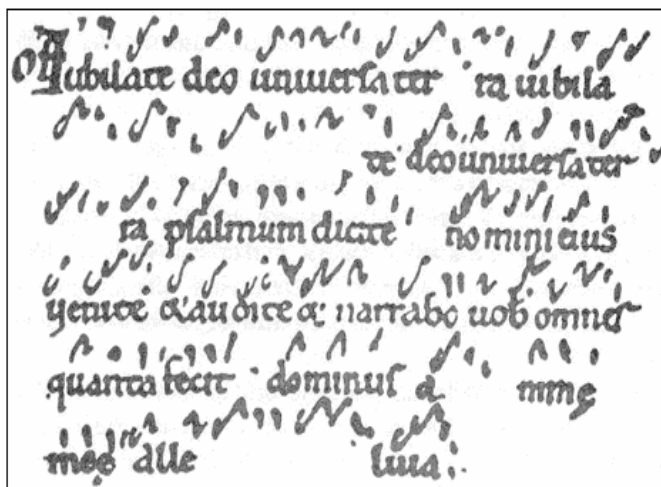
「線」與「點」還可組合在一起，例如：

- 一、「桿」加上「點」，稱作「桿下點」(virga subpunctis)，形成之貌。
- 二、「足」加上「點」，稱為「足下點」(pes subpunctis)，形成或之貌。

而已經與「點」融合的紐姆，也還可以再次加上「點」，例如「升」加上「點」，稱為「升下點」(scandicus subpunctis)，形成之貌。

本論文將在第三章第一節所介紹的拜占庭音樂，以及第三章第三節的羅斯的符號歌唱音樂，都是使用紐姆譜來記譜，可見其重要性之大，只是所用之「紐姆」各自在不同時空發展演變而有所差異。圖 2-10 便顯示出一些紐姆在應用上的樣貌：

圖 2-10 紐姆譜「向天地的主歡呼」(Jubilate Deo universa terra)



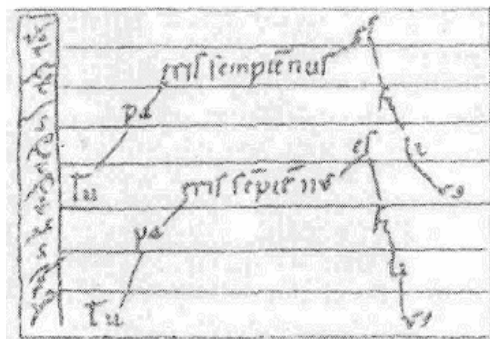
(圖片出處：<http://www.answers.com/topic/neume>)

記譜法中最後出現的線譜，一開始出現時只有單線，其設計初衷是為了抄寫歌詞整齊好看，但卻對記譜法造成了極大貢獻。最早出現的單線譜是在公元十世紀左右，代表 F (fa) 音，接著出現第二條代表 C (do) 音的線，又讓線譜記譜法跨進了一大步。

胡克白神父在其著作《和諧的組織》(«*De harmonica institutione*») 一書中，首先將線譜的理論系統化。當時他所使用的譜線有四至十八條，並將歌詞的字放在線與線上適當的位置，也就是音的位置，如圖 2-11 所示，此種記譜法稱作「達西亞記譜法」(Dasia notation or Daseian notation)，因為旋律線的走向非常清楚，讓人一目了然，故這種方法常用來紀錄早期的複調音樂 (polyphony/полифония)¹⁷²。

¹⁷² 關於「複調音樂」，請參見本論文第三章第二節之貳。

圖 2-11 胡克白神父的達西亞記譜法（已有兩聲部出現，也就是早期的複調音樂）



（圖片出處：http://en.wikipedia.org/wiki/Daseian_notation）

達西亞記譜法雖能清楚看出旋律走向，有時卻會因為線條數量太多造成閱讀不便，比方從圖 2-11 中我們可以清楚看見，字本身的位置高低就形成了旋律線，但是譜中所使用的線條卻高達九條。為了改善這個缺點，桂多·達賴佐進一步將此系統精簡為四線譜，並得到廣泛認可及使用。

除了記譜法的重要變革之外，葛利果聖歌非常特殊的節奏也常是學習演唱的人及音樂學家多所注意的部分。葛利果聖歌沒有小節、週期反覆、拍號、機械性的強弱拍等「量音式」(mensural)音樂的特點；它的快慢強弱是跟著頌讀經文的語調、語氣、感情等因素的變化而變化，是屬於「語文節奏式」(oratorical-rhythmic)的音樂，也就是「自由節奏」，經文的抑揚頓挫、句讀停頓幾乎直接形成音樂的外型。語文節奏式的音樂，其節奏看似自由，卻絕不能隨便，因為它還是必須跟隨著經文的節奏語調而抑揚頓挫，這正是其困難之處。經文的重音通常會作為旋律之重音，但文句有重音，連句為節時，又因其文義而產生不同重音，連節為章時亦如此；而音樂旋律的本身也是一樣，有動機、樂段、樂句等單位。而一句結尾的弱音如何適當地收尾，以期能夠自然而平順地連結到下一句，也是其精妙而困難之所在。曾有理論家將葛利果聖歌分為「音節的」(accentus)及「旋律的」(concentus)兩種。後人更詳細地分為四類：

一、音節式的：一個音節對一個音符。

- 二、聖詠式的：同一音高上唱出多個字音。
- 三、音團式的：一個音節對兩至五個音符。
- 四、花腔式的：一個音節對一長串華彩樂段。

葛利果聖歌的調式理論之所以能夠逐漸成型，需歸功於鮑厄修的《論音樂法規》(《*De instutione musica*》)、卡斯奧多祿思的《音樂論》(《*De musica*》)等論著，他們在著作中，將希臘調式理論保存流傳下來。然而，鮑厄修卻將希臘調式的名稱與實際音階弄混，以致後來教會調式與希臘調式出現同名不同調的現象，如表 2-3 所示：

表 2-3 希臘調式與教會調式對照表

希臘調式 (下行音階)		教會調式 (上行音階)
下方多利安調 (Hypodorian) or 伊奧利安調 (Aeolian)	La~la	
下方弗里吉安調 (Hypophrygian) or 愛奧尼安調 (Ionian)	Sol~sol	米克索利地安調 (Mixolydian)
下方利地安調 (Hypolydian) or 洛克里安調 (Locrian)	Fa~fa	利地安調 (Lydian)
多利安調 (Dorian)	Mi~mi	弗里吉安調 (Phrygian)
弗里吉安調 (Phrygian)	Re~re	多利安調 (Dorian)
利地安調 (Lydian)	Do~do	下方利地安調 (Hypolydian) or 洛克里安調 (Locrian)
米克索利地安調 (Mixolydian)	Si~si	下方弗里吉安調 (Hypophrygian) or 愛奧尼安調 (Ionian)
	La~la	下方多利安調 (Hypodorian) or 伊奧利安調 (Aeolian)

也就是說，當提到「多利安調」時，如果指的是希臘調式，便是以 **mi** 為首音的下行音階：mi-re-do-si-la-sol-fa-me；而如果是指教會調式，便是以 **re** 為首音的上行音階：re-mi-fa-sol-la-si-do-re。而如果提到「米克索利

地安調」時，如果指的是希臘調式，便是以 si 為首的下行音階：si-la-sol-fa-me-re-do-si；而如果是指教會調式，便是以 sol 為首音的上行音階：sol-la-si-do-re-mi-fa-sol。

公元八世紀時，查理曼大帝的秘書阿奎爾(Flaccus Alcuin，735-804AD)¹⁷³在其著作《音樂》(《Musica》)中，將調式分為四類，每一類中有一個「正格調」與一個它的「變格調」：

第一調(或稱原調 **Protus**)：正格調－多利安調，變格調－下方多利安調。
第二調(**Deuterus**)：正格調－弗里吉安調，變格調－下方弗里吉安調。
第三調(**Tritus**)：正格調－利地安調，變格調－下方利地安調。
第四調(**Tetratus**)：正格調－米克索利地安調，變格調－下方米克索利地安調。¹⁷⁴

這個分法在調式的發展史上非常地重要，因為它承襲了希臘調式的理論，也影響了拜占庭的調式發展，等於是有著承先啟後的重要作用。

第三節 小結

葛利果聖歌的發展到公元九世紀左右，開始在單音的旋律下方或上方加入平行的旋律，形成初期的複音音樂，稱為「奧甘農」(**Organum**)¹⁷⁵，而來自各地教會的聖歌，也不斷地為葛利果聖歌注入新的色彩與活力，使

¹⁷³ 阿奎爾，教士、詩人、老師、作家、音樂理論家。在查理曼大帝的邀請下，成為加洛琳王朝(**Carolingian dynasty**)的第一學者，查理曼大帝宗教與教育的首席顧問。

¹⁷⁴ 此處所使用的調式為教會調式。

¹⁷⁵ 「奧甘農」(**Organum**)一詞之原意為「管風琴」。管風琴傳至歐洲之後，廣受基督教教會接納，在很多地區的教會中都有設置管風琴，作為伴奏聖歌演唱之用。在伴奏有花腔的歌曲時，管風琴長音值的低音管會襯托出歌唱的主旋律，同時使整體音樂效果更為明顯，甚至增加隆重的氣氛。而複音音樂在剛出現時，其與單音音樂完全不同的豐富音響與管風琴的伴奏效果頗為相似，廣受聽眾喜愛，故「奧甘農」便用於指示當時的複音音樂。關於「奧甘農」的形式，請參見本論文第三章第二節之貳。

其內涵越趨深廣豐富。及至文藝復興時期，複音音樂發展臻成熟，教會音樂發展大盛，不論是數量還是品質都大為提升，而且越來越多的音樂家開始喜歡將葛利果聖歌的旋律拿來作「主題應用式」的擴張與發展，不過，聖樂世俗化的現象在這時期也開始逐漸嚴重了。