

第五章 俄羅斯東正教聖樂的表現規範

亞當哭泣著向上帝哀禱：

慈愛的上帝

請垂憐我們這些罪人！

我已有多久沒聽到天使的悠揚歌聲

多久沒看到天國的盛宴華筵？

因為夏娃，天國向我們關起大門

夏娃犯了罪，引誘了亞當

觸犯了律法，觸怒了上帝

將靈魂沉淪於無盡的黑暗中

使我們所有後代都必墮落於神聖樂園之外³⁰⁷

第一節 作曲者的身分

基督宗教早期的聖樂，因為記譜法尚未成熟的關係，多憑記憶與口傳的方法才得以保存下來，但是這樣的方法除了較容易產生錯誤之外，也相對地難以流傳到較遠的地方。等到記譜法開始出現並發展，能夠留名的教會音樂家，也多為在教會中位居高位之人，比方本身就是位教士或教宗，但他們之中較多為理論性的著作學者，比較少有創作曲子的作曲家；當時教會正式聘用或訓練的作曲家，其實都難以在歷史上留名。基督宗教教會分裂之後，羅馬天主教聖樂與東正教聖樂各自有蓬勃富麗的發展，尤其西

³⁰⁷ 此段詩文是「神聖詩文」《亞當的哭泣》中第一段。原文為以下俄文：“Адам вопиаше Богу со слезами: Боже милосердый, помилуй нас, грешных! Давно ль я не слышу архангельского гласу, Давно ль я не вижу всю райскую пищу? Евы ради, раю, заключен бысть. Ева согрешила, Адама прельстила. Закон преступила, Богу согрubiла! Ум свой погрузила во тьму кромешную. Весь род наш отгнала от раю святого!”詩中強烈顯示出亞當被逐出伊甸園的悲戚哀傷，以及對夏娃（代表女性）的不滿與指責。此處由筆者自行翻譯。

方在文藝復興時期，教會的威權不再絕對至高，影響到教會音樂的作曲家越來越多，而很多傑出的名家，也都在音樂史上留下了自己的名字。

而東正教聖樂作曲家的狀況又是如何？在本論文第二章第三節之貳已經提到過，俄羅斯東正教的聖樂，是伴隨著宗教一齊從拜占庭傳過來的。早期的俄羅斯東正教藝術，包括音樂及聖像畫，其作者多不具名，主要原因是當時東正教教會認為，一位聖像畫畫家或是聖樂作曲家只有在聖靈充滿之時，才能夠動手創作這些藝術，而且也只有在此種狀態下，創作出來的作品才能算是真正神聖至高的，才是真正「屬靈」的。也就是說，創造這些藝術作品的，其實並不是這些畫家或音樂家自己，而是聖靈，是聖靈透過他們的手來創作，換言之，他們只能算是一個媒介，不能算是真正的創作者。

除此之外，還有一個重要的原因：東正教教會的音樂藝術就跟其教會本身一樣，具有極為保守的本質。而東正教教會對於傳統的保護與保持是絕對地嚴格而不容置喙的。擁有此保守嚴格特色的東正教教會，通常不會願意對於被自己承認、接受或封聖的事物進行創新，它非常重視這些神聖事物不可更動與不可侵犯的性質，它更不會承認非教會的第二方在此方面的改變或創新。而教會早期的音樂藝術就是被視為這樣的一個不可動搖，不容侵犯的聖物，相同地，用於儀式中的經文，或者是聖像畫，也皆是如此。換言之，在如此嚴格而保守的教會之中，藝術並沒有容許個人的創作自由。一位聖像畫畫家要動筆工作，除了要在聖靈充滿的狀態下，還必須熟悉所有創作的規則，動筆之初，必須要根據規則先描繪出構圖的初稿，例如人物應有的身形樣貌，甚至是該把什麼人放在畫面中的什麼地方。他的作品，如同這些嚴格規則的「翻譯」(перевод)³⁰⁸，也就是說，把抽象的、分離的、一條條的規範轉譯成為具體的圖像形式。

而在譜寫音樂方面，也是一樣的道理，一位聖樂作家，最重要的工作

³⁰⁸ 同註 228，P.53.

是先了解他該譜寫的是什麼時候要用、什麼用途的音樂（понять его задания），然後把教會內既有的作曲規則、已規定好的旋律形式等元素，做出完美的「組合」（сочинить）；而這些規則的「組合」，是為了要「傳達天上王國的神聖歌曲之樂音原型」³⁰⁹，換言之，與其說作曲家是一位「作曲家」（композитор），不如說他是一位「組合創作者」（сочинитель-творец）³¹⁰來得更為貼切。

歸結而論，早期俄羅斯東正教教會的藝術工作者，就如同「聖靈」或是「天國」與「俗世」之間的一個媒介，他們的任務是將屬於天國神聖的「美」（красота）³¹¹轉介給俗世認識，同時他們也像是教會藝術規則的「轉譯者」，或是這些規則的「組合者」；也因此，雖然這些藝術本身被視為神聖高尚的，但作者個人的名字卻難以留下。教士暨學者烏斯賓斯基（Успенский, Николай Дмитриевич, 1900-1987）³¹²就說過：「根據傳統，基輔羅斯時代的音樂大師們，是不會在作品上留下自己的名字的。」³¹³這裡的「傳統」，便是指「東正教教會嚴格而保守的傳統」。

俄國音樂學者芙拉蒂美絲卡亞（Татьяна Владышевская）則在《中世紀羅斯的聖像畫與音樂之關聯》（《On the links between Music and Icon Painting in Medieval Rus'》）一文中寫道：「...從天上來的歌曲是受到神聖啟發而成，且不屬於人類，屬於那高處天上的王國，這樣的歌曲是天上的音樂，這一點對於作曲者不留名字提供了解釋...。」³¹⁴

³⁰⁹ 原文為以下英文：“To transmit the divine songs of the heavenly hierarchy, the heavenly archetypes.” Vladyshevskaya, T., edited by William C. Brumfield and Milos M. Velimirovic. “On the links between Music and Icon Painting in Medieval Rus’”. In *Christianity and the Arts in Russia*. Cambridge University Press. 1991. P.19。此處為筆者自行翻譯。

³¹⁰ 同上註。

³¹¹ 在東正教思想中認為「上帝即美」（Бог есть красота）。

³¹² 烏斯賓斯基，俄國神職人員、教會史學家、音樂學者。

³¹³ 原文為以下俄文：“по традиции, сложившейся еще в Киевской Руси, русские мастера пения не указывали своего имени при произведениях”。此處為筆者自行翻譯。<http://www.canto.ru/index.php?menu=public&id=medieval.uspen4>。

³¹⁴ 原文為以下英文：“Songs that originated from on high was divinely inspired and belonged to man but to the higher heavenly hierarchy, and such song was heavenly music- this explains the reason for its anonymity.” Vladyshevskaya, T., edited by William C. Brumfield and Milos M. Velimirovic. “On the links between Music and Icon

然而，即使在如此嚴格保守的宗教氛圍之下，民間藝術的發展仍形成一股無可避免的影響力，逐漸打破教會藝術絕對崇高、不可侵犯的地位。俄羅斯於公元十七世紀初開始興起的多聲部合唱音樂，跟西方的文藝復興有著類似的情況，都打破了教會神聖至高的絕對地位，開始受到所謂「俗世」的喜愛、了解、甚至是學習作曲與演唱。不論在西方還是俄羅斯，都有越來越多學習與創作教會音樂的人才開始留下名字：在西方有馬連吉歐（Marenzio, Luca, 1553-1599）³¹⁵、阿列格里（Allegri, Gregorio, 1582-1652）³¹⁶、帕勒斯特里納、納尼諾（Nanino, Giovanni Maria, 1543 or 1544-1607）³¹⁷等人。

而在俄羅斯，早期能夠留名的宗教音樂作曲家，雖不能在作品上留名，但還是有少數，因其本身的名氣而讓名字留傳下來，只是這樣的案例，留下來的資料大多殘缺不全，例如「符號歌唱音樂」的作曲家有克烈斯強寧（Крестьянин, Фёдор）³¹⁸、羅格夫（Рогов, Савва）³¹⁹等人；能夠留下全名的時代就更晚了，大多數都是從「多聲部合唱音樂」興起之後，甚至是到十九世紀中葉才開始；除了在本論文第二章第三節之貳所提到的音樂家之外，著名的還有阿爾漢傑爾斯基（Архангельский, Александр Андреевич, 1846-1924）³²⁰、切斯諾可夫（Чесноков, Павел Григорьевич，

Painting in Medieval Rus'". In *Christianity and the Arts in Russia*. Cambridge University Press. 1991. P.18. 此處為筆者自行翻譯。

³¹⁵ 馬連吉歐，文藝復興時期義大利重要的宗教牧歌作曲家，所創作的作品為巴洛克時期的作曲家蒙台威爾弟（Claudio Giovanni Antonio Monteverdi, 1567-1643AD）之前最好的。

³¹⁶ 阿列格里，意大利神父暨音樂家，也是「羅馬樂派」最著名的作曲家之一。他最有名也是最重要的作品就是「求主垂憐」（Miserere mei, Deus.），這是一首將複音音樂與對唱法融合並發展至極的合唱曲。歌詞採用拉丁文聖經《武加大》版本中的詩篇第 50 首。整首歌曲將合唱團分為兩部分，一有四聲部，一有五聲部，進行對唱，其中有類似「奧甘農」的平行聲部，還穿插有男聲以葛利果聖歌的方式獨唱，而這首曲子最有名的特色之一就是最高音到達高音 C。

³¹⁷ 喬凡尼，羅馬樂派音樂家，當時最重要的音樂教師與學者之一。阿列格里曾跟隨他學習音樂。

³¹⁸ 克烈斯強寧，又稱「赫烈斯強寧」（Христианин，有可能是因為兩者的俄文發音相近而造成誤傳），生卒年不詳。

³¹⁹ 羅格夫，諾夫哥羅德音樂家，生卒年不詳。

³²⁰ 阿爾漢傑爾斯基，俄國作曲家暨合唱團指揮，「俄羅斯最有價值藝術家」（Заслуженный артист Российской Федерации）成員之一。

1877-1944)³²¹、伊波立托夫—伊凡諾夫（Ипполитов-Иванов, Михаил Михайлович, 1859-1935)³²²等人。

第二節 演唱者的性別

不論是西方天主教教會的葛利果聖歌，還是俄羅斯東正教教會的符號歌唱音樂及大部分的多聲部合唱音樂，甚至是更早的古猶太音樂以及拜占庭教會音樂，我們都可非常輕易地從聆賞中發現，這些歌曲，皆是由純男聲所吟唱，絕無例外。

古今中外，大部分的社會結構都是建立在父權的基礎之上，而基督宗教更是一個父權至高而絕對的文化體，使徒聖保祿甚至有一句名言：「在教堂裏讓你們的婦人保持沈默³²³」，這句話語，清楚地顯示出基督宗教傳統的思想中嚴格的性別差異觀念。基督宗教的神學思想明確地指出，除了未玷生子的聖母馬莉亞之外，女性被認為是污穢不潔的，是誘惑的來源與罪惡的開端，更是人類原罪的直接責任背負者。西蒙波娃說，《聖經》斷定，女人的從屬與低下地位是一個根本原則³²⁴，這種觀念影響了神學中「厭女主義」(misogyny)³²⁵的形成，尤其在中世紀的時候，這種觀念又更為盛行。教會對女性的厭惡與歧視，以及強調對異端的鎮壓，甚至形成了延續好幾世紀的獵女巫熱潮。

早在公元367年的勞第契阿會議³²⁶，基督宗教教會便明令剝奪人民在

³²¹ 切斯諾可夫，俄國作曲家、合唱團指揮、莫斯科音樂學院教授（自1921年）。

³²² 伊波立托夫—伊凡諾夫，俄國作曲家、指揮，宗教性作品有「晚禱」(Vesper)、「聖若望基所侍主聖禮」(Liturgy of St. John Chrysostom)等。

³²³ <http://www.tunfo.net/simple/index.php?t92.html>。

³²⁴ 方偉編著，《聖經隱藏的歷史》。台北市：靈活文化出版，2005。頁91。

³²⁵ 「厭女主義」，指的是對女性的強烈憎惡或偏見。與「厭男主義」(misandry)相對（不過「厭男主義」相對而言，非常少出現在文獻裡），也常常被拿來與「厭惡人類」(misanthropy)做比較。「厭女主義」的概念最早出現希臘文學之中，此一詞之英文misogyny就是來自希臘文的複合字 μισογῦνια，μισ-義為「厭惡」、「貶抑」，而-ογῦνια即為「女性」。

³²⁶ 同註323。

宗教集會上歌唱的權利，交由受過訓練的唱詩班負責包辦，再加上教會種種歧視女性的觀念，以及像是「在教堂裏婦人必須保持沈默」這樣出自聖人之口的名言，婦女在教堂內已是出不得聲，更遑論能夠在教會的各種儀式作為任何工作人員或執禮人員，當然，聖歌演唱者也就清一色為男性，例如正教教會中非常重要的禮儀「侍主聖禮」，參與之教會服務人員主要有「副輔祭」（иподиакон）、「誦經士」（чтец）、「詠唱員」（певчий）、「助祭」（пономарь, алтарник）等，其任務主要為讀經、唱詠、協助聖職人員進行此聖禮，且皆「需由男性擔任」³²⁷。

俄國音樂家林姆斯基·高沙可夫（Римский-Корсаков, Николай Андреевич. 1844-1909）³²⁸在《古羅斯的晚禱吟唱》（《Всенощное бдение древних напевов》，СПб., 1888）一書中就寫道：「...重要的教會禮儀歌曲、祈禱及吟頌、葬禮及晚禱，都是男聲合唱³²⁹...。」而在保守而傳統的東正教中，女性除了不得擔任教會服務人員外，一般女性信徒進入教堂禮拜祈禱，也皆得噤聲靜默，躬身低頭，還得一律得著黑裙，以頭巾包住頭髮（因為女人的頭髮被視為污穢之物）。這樣嚴格限制女性不得參與教會合唱團的現象，在羅馬天主教一直要到人文主義大盛的文藝復興時期後期，才得以逐漸解除；而在羅斯，則要等到「多聲部合唱音樂」已在境內普及（大約公元十八世紀初期）後，教會中的合唱團才開始出現將聲部劃分為男聲部分與女聲部分³³⁰的情形。

值得一提的是，在只有男性的合唱團中，若演唱的歌曲為音域不廣或

³²⁷ 陳怡婷，〈試論宗教詞彙之語言文化分析與教會斯拉夫文之陳述方式－以東正教「聖金言諾望侍主聖禮」祈禱文為例〉，碩士論文，政治大學俄國語文學系，民 96，頁 23。

³²⁸ 林姆斯基·高沙可夫，俄國音樂家，五人強力集團（The Five or The Mighty Handful/Могучая кучка）之一，和聲學與管弦樂配器法（orchestration）之教授。偏好民謠與神話的題材，以其絕佳的配器技巧聞名。他的複合姓氏中「林姆斯基」在俄文中是「羅馬的」（Римский）之意，這是因為他的祖輩曾至羅馬朝聖。

³²⁹ <http://www.optinachoir.ru/interestingly.html>。原文為以下俄文：“Главнейшие песнопения Божественной Литургии, молебного пения, панихиды и Всенощного бдения для хора мужских голосов”。此處為筆者自行翻譯。

³³⁰ Коллектив авторов, Храмы, обряды, богослужения, Серия: Русское Православие. Издательство: Вече. 2007. P.297。

是只有單一聲部的葛利果聖歌以及符號歌唱音樂，尚不會出現什麼問題，但是隨著歌曲的發展，音域越來越廣；或是合唱音樂的聲部越來越多，對不同音色的需求越來越大，很多歌曲也開始產生超過正常成年男性音域的高音部的需求，在還沒有開放女性進入合唱團的時代，為了因應這項需求，就產生了「假聲男高音」(countertenor/ контртенор)，甚至是「閹伶」(castrato/кастрат)。「假聲男高音」，顧名思義，就是男性歌唱家利用假音唱出音色與音高都類似女聲的聲音；而「閹伶」指的是在男孩子還沒變聲，也就是第二性徵還沒開始發育時就將之去勢，以求保有其孩童般高亢清純的聲音。

「去勢」的歷史可追溯到蘇美文化，不過當時這樣的做法通常是為了懲罰或奴役他人。而「閹伶」則在音樂發展極盛的拜占庭就已經存在。約於公元四世紀末至五世紀初的君士坦丁堡，女王尤都克希亞(Eudoxia/Евдокия，在位 308-404AD)宮中的太監布里松(Brison/Брисон，生卒年不詳)就是合唱團團長。不過，布里松所帶領的團員們之中是否有「閹伶」的存在，至今已不可考；而「閹伶」真正開始有名的時代，已是公元九世紀左右，其中多在聖索菲雅大教堂的合唱團內，一直到公元 1204 年第四次十字軍東征時，「身著十字架之人」³³¹經過君士坦丁堡時對之大肆劫掠為止。此後大約過了三十年，「閹伶」才又於藝術發展普遍較為興盛的義大利逐漸興起。

在俄羅斯，「閹伶」跟其它所有的宗教文化與藝術形式一樣，都是來自於拜占庭。根據俄羅斯樂界傳說，著名的符號歌唱音樂家羅格夫很可能就是閹伶³³²。但可惜的是不論是在俄羅斯的宗教史還是藝術史上，對「閹伶」的描寫或是記載遠低於其它的藝術形式或藝術傳統，不論是因為在俄羅斯閹伶的數量真的很少，還是因為歷史對之刻意的忽略，都可歸納出兩個主要原因：一為俄羅斯東正教認為這樣極端的藝術表現形式過於殘忍；二為

³³¹ 「身著十字架之人」俄文為 крестоносец，意即為「十字軍」，此名稱來源是因為參與東征的軍人身著之軍服皆繡上十字架的圖案。

³³² Берман, Андрей. «Религиозные движения в Византии и на Руси в Средние века и генезис русского мистического сектантства». *Религия и мифология*. 2006. P.3。

東正教的保守性不能容忍與認同這樣的做法。

第三節 A cappella 的使用

A cappella 一詞原為拉丁文，但卻是從與之同形的義大利文，並且是從文藝復興時期開始，才漸漸廣為人知。A 為「在」、「於」(at、in)之意，而 cappella 意為「禮拜堂」(chapel)。顧名思義，A cappella 之意便是「在禮拜堂」、「在教堂」；而用於音樂上，它的意義便成為了「在教堂禮拜時演唱的音樂」、「以教堂禮拜的方式演唱的音樂」。而什麼是「以教堂禮拜的方式演唱的音樂」？就是使用純人聲演唱，無樂器伴奏的歌唱形式。A cappella 一詞雖源於文藝復興時期的義大利（更準確的時間是於公元十七世紀末葉），但其歌唱形式卻是存在已久，從古猶太音樂或古希臘音樂中都可見到這樣的歌唱形式，他們的聲樂藝術多為純人聲，「只在有時候才會加上器樂的伴奏」³³³。

而在基督宗教教會中，尤其是東正教教會，或甚至是更早在拜占庭的教會之中，A cappella 就有著極為成熟的發展與嚴格的使用。關於造成這個現象的原因說法有很多，例如認為教會初建時就不使用器樂，重視遵循傳統的基督徒們當然也就不能使用；或甚至是單純地認為人聲遠比器樂聲優美好聽。其中最主要的原因，是在基督宗教的思想中，認為唯有人的聲音是最自然原始、最不經造作，最純淨無瑕、最能表達敬畏歡愉等情感，最能夠用以歌頌上帝的「樂器」，這個樂器是「神所賜與」(God-given)³³⁴的，其他任何樂器都是「人造的」(manmade)³³⁵，它們的聲音都是「經過加工」的，所發出來的聲音被認為是不潔，不夠格用來敬神的。唯有在少數早期東方的教會中，例如伊索比亞教會 (Ethiopian Church)、科普提克教會 (Coptic Church)³³⁶與雅各派教會 (Jacobites Church) 等教會之中，

³³³ 請參見本論文第二節之壹、之貳。

³³⁴ <http://www.letusreason.com/arts/?rec=1>。

³³⁵ 同上註。

³³⁶ 阿拉伯文中的「庫普特」(kupt)，歐語化後成為「科普特」(kopt)，是來自希臘文中

因為受到當地風俗習慣的影響，有時候會允許歌唱時伴以非洲或亞洲的傳統樂器。

在俄羅斯東正教教會方面，一直都嚴格地使用 A cappella 作為唯一的敬神儀式之歌唱方式，不論是什麼時辰的禱告、什麼節日的儀式；不論是獨唱、對唱，還是答唱；不論有多少個聲部，都是使用純人聲，不加伴奏的方式。本論文在第一章中以及本章第一節註釋四十中已經提過，東正教一個強烈的特色就是嚴格的神祕性與「保守性」；它尊奉《聖經》為最高經典，以《聖經》所言為最高處世規範與戒律，聖保祿說：「不屬於信仰的即為罪惡」³³⁷，換言之，代表信仰的最高經典《聖經》說明要做什麼，信徒們就該做什麼；而不屬於《聖經》內容的，也就是《聖經》沒有說的，即為不應該做的。這是《聖經》的「沉默的原則」(The principle of silence³³⁸)。而《聖經》在提到讚美上主時，永遠只使用「歌頌」(sing)，從不使用「演奏」(play)，例如在本論文第二章第一節中提到聖保祿對聖樂的推廣，在他寫給哥羅森基督徒的書信中，提到聖樂都是使用「歌頌」、「歌詠」、「以歌聲讚美」，從來不曾出現「奏樂」、「撫琴」之類的詞彙，換言之，《聖經》從來沒有提過關於以器樂來讚美主，或是以器樂來伴奏人聲之事，這在信徒的認知中，很可能就等於「聖經沒有准許這樣的形式」(there is no passage of scripture which grants that authorization³³⁹)。尤其在俄文中，「教會音樂」一詞中的「音樂」(музыка)，經常直接使用「歌唱」(пение)來代換，這代表在俄羅斯東正教的教會內，能夠響起之樂聲只有人聲，人聲音樂即為音樂。在俄羅斯，第一位建議將器樂伴奏帶入聖樂中的音樂家是著名的格列強尼諾夫 (Гречанинов, A. T., 1864-1956)³⁴⁰但是這項建議也沒有在第一時間被教會採納。

的 Αἴγυπτου，意即為「埃及」。科普提克人，指的便是埃及第一群信仰基督教的人。
³³⁷ 此段話出於《羅馬書》14:23。本論文所引用之版本為英文，其版本中英文原文為：whatsoever is not of faith is sin，此處為筆者自行翻譯。

³³⁸ 同註 334。

³³⁹ 同註 334。

³⁴⁰ 格列強尼諾夫，俄國音樂家，出生於莫斯科，死於美國紐約。很晚才開始學習音樂，因為一開始其父希望他從商。但堅持學習音樂的他成功說服父親，同時並展現了無比的音樂天分，其作品包含了管絃樂、聲樂、教會音樂以及室內樂等，非常豐富。

一個有趣的現象是，筆者找遍了諸多書籍與各大介紹音樂的網站，甚至直接尋找希臘文、俄文的音樂網站以及翻譯網站，但發現 *A cappella* 一詞，無論是在希臘文中還是俄文中，並無相對應的詞彙存在。即使在現代，希臘文之中也直接使用拉丁字母的 *A cappella* 來代表純人聲無伴奏的歌唱方式，連音譯的詞彙：*Α καπελλα* 之類的形式都甚少使用；而在俄文之中，也是直接使用音譯詞 *А капелла*。經過筆者將一些相關的資料彙整分析後，筆者認為這是因為在文藝復興之前，教會力量至高無上的時代，不論是西方羅馬天主教還是東方希臘東正教，純人聲無伴奏的教會音樂都是絕對的主流，故當人們在提及教會音樂之時，第一個聯想到的歌唱方式自然而然地就會是清唱無伴奏的方式，不會也不可能再有其它的方式，故根本不需要為這樣一個絕對的主流再去命名。

一直到文藝復興時期，音樂藝術的發展大盛，許多器樂音樂也開始有長足而富麗的發展，並在合唱音樂中也開始加入許多華麗的伴奏。很明顯地，為了要趨隔一種逐漸興起的新的形式，才開始需要為原來既有的形式命名，故在文藝復興時期，音樂的形式越來越複雜的時候，才出現了 *A cappella* 一詞，而在此一詞出現之後，開始廣為流傳，很多地區才開始直接借用這個詞彙來說明無伴奏純人聲的歌唱方式。不過，雖然文藝復興時期器樂音樂開始興盛，此時的宗教歌曲絕大多數都還是採用 *A cappella* 的形式，宗教歌曲真正開始有大量的器樂伴奏，是在巴洛克時代早期（大約公元十七世紀初）才開始的³⁴¹。

在本論文第四章已經提過，曲式學可分為和聲學與對位法兩大部分。在基督宗教聖樂中，我們已知道初期的形式皆為單聲部的（例如葛利果聖歌與符號歌唱音樂皆是）。之後於公元九世紀出現了「奧甘農」，因為是在主旋律的上方或下方加上平行、斜行或反行的旋律，換言之，其所有的聲部皆為「旋律」，而非只是「和聲」，故被視為對位法而非和聲學的雛形。

³⁴¹ http://en.wikipedia.org/wiki/A_cappella。

由「奧甘農」所呈現的 A cappella，雖然音響效果比單聲部的音樂更為豐富，但卻仍較偏向於莊嚴、肅穆、安詳等風格或情感，相對而言，較難表現出喜樂、歡愉、讚美等明朗歡快的風格。等到和聲學發展臻於完備，甚至是對位法的理論也開始趨於嚴謹而完整，像是卡農或賦格等，合唱中便開始出現更為活潑多變的和聲，交織複雜卻又和諧悅耳的旋律線，比方分部可多達四十八部的多聲部合唱音樂，其豐富程度絲毫不遜於加上了器樂音樂的伴奏，甚至有過之而無不及。美聲唱法（Bel canto）代表人物歌劇女神瑪麗亞卡拉絲（Maria Callas，1923-1977）³⁴²就曾在訪談中說過：「人聲是最不好掌握的樂器，但是你一旦能掌控它，它就是色彩最豐富、最優秀、最無與倫比的樂器。」³⁴³

第四節 歌聲與教堂建築間的關係

俄羅斯東正教教堂是其教徒舉行宗教儀式的場所，更具有滿足信徒過宗教生活之需要的功能³⁴⁴。其建築為一宗教藝術的綜合體，除了輝煌的建築本身之外，其內的濕壁畫（frescoes/фрески）與聖像畫（icons/иконы）皆為教堂的建築藝術不可或缺的部分，同時更包含了雕刻、裝飾、紀念碑、音樂、詩歌集舞蹈等藝術³⁴⁵，內涵相當豐富。

而一間東正教的教堂，應該如何建築，都有其嚴格而完整的一套規定，比方教堂本體若呈十字形，則其意義為通過十字架獲得上天賜給的力量，通常擁有大型編制合唱團的教堂即多為十字型³⁴⁶；若呈現船形或長方形，

³⁴² 瑪麗亞卡拉絲，美國籍希臘裔女高音，她兼備高超的演唱技巧和超凡的舞臺表現力，被認為是歷史上最具有影響力的女高音之一，並被譽為「歌劇女神」（La Divina）。卡拉絲能夠勝任各種風格的劇目，演出的歌劇劇目涵蓋從早期古典歌劇一直到近代歌劇大師威爾第（Giuseppe Fortunino Francesco Verdi，1813-1901）和普契尼（Giacomo Antonio Domenico Michele Secondo Maria Puccini，1858-1924）的作品。

³⁴³ *Callas La Divina – complete interview*. EMI Classics. Maria Callas in conversation with Edward Downes. Broadcast in the USA in Dec.1967 and Jan. 1968. Digital remastering in 1995 by Angel Records Inc. Copyright owned by EMI Records Ltd.

³⁴⁴ <http://www3.nccu.edu.tw/~mfchen/class/2004913/1118/index.htm>。

³⁴⁵ 同上註。

³⁴⁶ http://en.wikipedia.org/wiki/Eastern_Orthodox_church_architecture。

則代表教堂是一艘使信徒在塵世獲得拯救的方舟（即諾亞方舟）³⁴⁷。在教堂內，祭壇（altar/алтарь）須面向太陽升起的東方，代表在天堂的生活，是教堂內的至聖之處（The holy place/святая святых）³⁴⁸。而代表天堂的洋蔥形狀圓頂，其數量也有特別的意義，比方一個代表耶穌基督，三個代表三位一體，五個代表耶穌基督及其四個傳福音的門徒等。同時，其教堂建築的每一部分都有其代表的意義。例如整座教堂，除了其形狀代表的意義之外，它本身，就象徵著宇宙，同時也代表一個完整且完美的整體。教堂其它重要部分的意義分別如下：

- 一、圓柱（column/колонна）：代表脖子與肢體，用以支撐整體。
- 二、窗戶（window/окно）：代表教堂之眼。
- 三、教堂入口處的長廊（narthex/притвор）：世人在受洗前的俗世肉身。
- 四、堂內主體（nave/неф）：即參加儀式的地方，代表信徒受洗後在人間的宗教生活。
- 五、教堂上方的圓頂（cupola/купол）：代表天堂。³⁴⁹

其中，「圓頂」除了代表天堂，對於讚頌上主之歌聲的傳遞與擴展也有相當的輔助作用。俄羅斯東正教教堂的圓頂設計不論在內部還是外部，都有其實質性及象徵性的作用。用於外部，是因為位於高緯度的俄羅斯冬季長，下雪多，傳統的平面屋頂常會承受不了厚重的積雪而塌裂。洋蔥型的圓頂設計除了美觀，更可以防止教堂屋頂積雪；而其內部的空間設計，是經過建築師的精心巧思，以達到聲音的完美傳遞與回音效果。演唱詩篇或聖歌的合唱團，他們美妙的讚美歌聲高聳入雲，傳入天聽，傳到了代表天堂的圓頂頂端，到了頂點時產生回音，回音沿著圓頂而下降，所造成之效果非常飽滿圓潤、平順響亮，彷彿來自天堂一般。

另外，教堂圓頂的窗戶與窗戶間，常常繪有耶穌基督、天使或聖徒的

³⁴⁷ 同註 344。

³⁴⁸ 同註 346。

³⁴⁹ 同註 346。

畫像。富麗的畫像與從窗戶射進的陽光相互輝映，形成彷彿天堂一般的景象。當合唱團的歌聲傳到圓頂，然後往下產生回音時，便讓聆聽者產生一種彷彿這樣的美好歌聲是從天使口中唱出來的印象。

第五節 合唱團在教堂內的位置

在我們一般較為熟悉的在西方羅馬天主或是新教的教堂內，合唱團的位置通常是在信徒可以看得見的地方，也就是在祭壇的前方、後方、或是兩邊，在這些地方通常會有獨立的唱詩班席，由木欄隔開，而且唱詩班是面對參與儀式的信徒，例如圖 5-1 以及圖 5-2 所示。

圖 5-1 天主教與新教教堂內合唱團的位置（之一）



（圖片出處：<http://www.christchurchlouky.org/pages/music.htm>）

圖 5-2 天主教與新教教堂內合唱團的位置（之二）



（圖片出處：<http://alpha1.fmarion.edu/finearts/imucho05.jpg>）

根據筆者自身的經驗，筆者高中時，曾被扶輪社派至素有「教會的長女」³⁵⁰之名的法國當交換學生，當時筆者居住於達克斯城（Dax，位於波爾多西南方約兩百公里處），一日得知在法國各城巡迴演唱的巴黎木十字兒童合唱團（la Croix du bois）來到達克斯城，寄宿家庭便帶我到演出地點：一座位於森林中的古教堂中聆賞。在教堂內，木十字兒童合唱團的位置即相當於彌撒唱詩班的位置，也就是坐在信徒位置的我們的正前方，背對著祭壇，而面對著我們。

而在俄羅斯東正教較早期的教堂內，例如基輔的聖索菲亞大教堂內，並沒有設計合唱團的席位³⁵¹。而在公元十一世紀中葉建成的諾夫歌羅德聖索菲亞大教堂內，已開始有了合唱團的席位，不過當時主要聖樂形式尚為單聲部、不需要大編制的符號歌唱音樂，故其席位仍不寬廣³⁵²。大約在公元十六世紀，也就是領唱歌唱音樂已興起，多聲部合唱音樂傳入之前，俄羅斯東正教會才開始有組織有計劃地組建合唱團³⁵³。

³⁵⁰ 法國於公元 498 年其國王克洛維一世（Clovis I，466-511AD）受洗後，得到「教會的長女」（The elder daughter of the Church）之名。

³⁵¹ 樂峰，《東正教史》，北京：中國社會科學出版社，1996，頁 111。

³⁵² 同上註。

³⁵³ 同註 351。

在俄羅斯東正教的教堂內，合唱團的位置基本上與天主教及新教的合唱團位置是大同小異的，但是除了跟天主教及新教一樣將其置於信徒前方之外，還常常另具巧思。有時教堂會將合唱團安排於信徒看不見的後方，讓信徒在參與儀式時，聽得到歌聲，卻看不到歌唱者，讓信徒產生歌聲彷彿是從天上所傳來的感覺；但是這樣的安排，信徒卻還是可以回頭或轉身便看見合唱團所在位置。故有的教堂會把合唱團的位置安排在二樓的後方，讓信徒不但更難以看見合唱團，更造成了歌聲是由上往下傳遞，彷彿是從天堂降至人間的效果，例如莫斯科的基督救世主大教堂（Храм Христа Спасителя）即為如此。在圖 5-3 中，二樓的位置就是儀式中合唱團所在位置。

圖 5-3 東正教教堂內合唱團的位置



（圖片出處：<http://www.vladmission.org>）

歸結而論，因為東正教認為「上帝即美」，所有美好的、神聖的事物都是來自於祂，或是來自於祂所居住的天堂，而美妙動人又能淨化人心的樂聲當然也不例外。因此，在教堂內不論是將合唱團的位置作如何的安排，

其最終的目的就是要讓進入教堂的人們產生天籟般的歌聲像是來自於天堂的印象。

第六節 小結

現今的音樂歷史學者大多都同意，西方教會的教會音樂是從東方的希臘音樂，或者可以更確切地說，是從東方的基督教教會，尤其是拜占庭的教會，經過了羅馬，而傳承到西方的；而拜占庭音樂又廣受敘利亞、猶太、小亞細亞地區音樂的影響。拜占庭的宗教儀式與宗教音樂對於整個基督宗教的影響，不論是西方的羅馬天主教教會還是地處更東方的俄羅斯東正教會，都包含在內。

來自東方的宗教吟唱，在羅馬天主教內形成了葛利果聖歌；本論文第二章第二節的猶太音樂中已經提過，葛利果聖歌中許多歌曲的旋律與猶太歌曲的旋律非常類似，而猶太的歌曲有許多是來自敘利亞等東方地區。另外還有一個明顯的例子：葛利果聖歌中多數的經文是以拉丁文寫成，但演唱頻率相當高的「垂憐經」(Kyrie)卻是保存了希臘原文的形式³⁵⁴，現今，即使是在天主教教會的彌撒中，「垂憐經」也都還是使用希臘文來演唱。

而除了這層上下傳承、相互影響的關係之外，我們還可以從俄羅斯東正教聖樂的表現規範中觀察出其神學的思想，例如從作曲者的身分、A cappella 的使用，以及合唱團在教堂中的位置等，可以看出當時俄羅斯東正教甚至是整個俄羅斯社會對於「天堂神聖之美」的絕對崇拜；從演唱者的性別，可以觀察到它思想中絕對的父權主義。

傳承了希臘正教思想與文化的俄羅斯東正教，對於保存正教的文物與傳統不遺餘力；俄羅斯東正教的教會音樂也一樣，它對於整個基督宗教音

³⁵⁴ 「垂憐經」全名為 Kyrie Eleison，為希臘文 Κυριε ελεισον（上帝，請垂憐！）的直接音譯。

樂的貢獻，主要也在於它傳承並保留了希臘地區的音乐精華與傳統。雖然今日世界上的東正教教會還是視希臘為其儀式、思想、以及文化藝術的始祖，但若沒有俄羅斯東正教的努力，這份文化瑰寶可能終究會面臨散亂甚至是失傳的命運。