

大學叢書

西洋音樂風格的演變

——中古至文藝復興

張己任 著

臺灣商務印書館 發行

大學叢書

西洋音樂風格的演變

—中古至文藝復興

張己任著

臺灣商務印書館發行



A5W3-DNU-ZQUH

第一章 希臘羅馬時代

第一節 希臘時代的音樂概況

正確地說，西洋音樂藝術的歷史，開始於中古時代的基督教教會之中。但是，中古時代的音樂理論基礎，却是由古代所遺留下來的許多音樂理論而來。其中最重要的，是希臘的音樂理論。因此，要瞭解中古時代的音樂，就必須先探討希臘音樂的理論與實際。

史前時代的希臘音樂，無從究其詳細。祇能由神話故事之中，得知音樂具有神力。音樂能醫治疾病，淨化心靈，乃至於感動鬼神，點石成靈。這種思想，在希伯來的文化中，也有相同的表現。

自有人類的歷史開始，音樂就與宗教緊密關連。希臘神話裡，詩琴（Lyre）是太陽神阿波羅（Apollo）的代表，奧羅斯（Aulos）則是酒神戴安尼索斯（Dionysus）的象徵。這兩種樂器，大概是自小亞細亞傳入希臘的。詩琴，是一種七弦的樂器。通常用於獨奏、伴奏或史詩朗誦之中。奧羅斯，是一種雙管而帶有簧片的樂器，聲音嘹亮刺耳。通常用在崇拜戴安尼索斯的儀式中，擔任詩歌誦唱間的連接功能。酒神的崇拜儀式，一般認為是希臘戲劇的起源。希臘古典時代的偉大戲劇，如亞西利斯（Aeschylus）、蘇福克里斯（Sophocles）及尤里皮底斯（Euripides）等人作品中的合唱及音樂部份，多半是用奧羅斯來伴奏的。

大約在西元前六世紀左右，詩琴與奧羅斯已很明顯地成為當時流行的兩種獨奏樂器。在西元前五百八十六年間，已明確地記載有音樂競賽的存在。比賽的樂器包括了詩琴、奧羅斯及聲樂。西元前五世紀以後，音樂競賽成了相當普遍的活動。競賽普遍的結果，造成了演奏

技術的進步，而因此，也促成了音樂本身的複雜。在亞里斯多德（Aristotle）的「政治學」第八卷裏，曾明確地反對這種現象。

大約在西元前四百五十年至三百二十五年之間，曾有過一段反對音樂複雜性的運動。到基督教的早期，希臘的音樂理論與實際根據記載，已明顯地呈現簡化的現象。目前所遺留下來的希臘音樂實例，多半是希臘文化後期的產物。主要包括有兩首阿波羅的讚歌（Delphic hymn to Apollo），三首克里特島米索米德的讚歌（Hymn of Mesomedes of Crete）及飲酒之歌（Skolion）。（見譜例 1—1 a、b、c）。時間大致是西元前一百五十年左右之間的作品。（譜例 1—1 a、1 b、1 c）

圖例 1—1 手提杞塔拉的阿波羅神。杞塔拉可說是詩琴改良後的形態，結構遠較詩琴複雜。



圖例 1—2 手拿奧羅斯的一個希臘人

a. First Delphic Hymn 阿波羅的讚歌

c. 138 B.C.

A

Ke-klyth' He-li-ko-na ba-thy-den-dron hai la-che-te Di-os e-ri- bro-mou-ou thy-ga-tres eu-o-le-roi.

Mo-le-ks syn-o-mai-mon hi-na Pho-i-oi-bon o-da-ei-sin mel-ye-te chry-se-o-ko-mar, Hos a-na di-ko-ryn-ba Par-nas-si-dos ta-es-de-pe-te-ras ha-dran ham a-ga-kly-tai-eis De-el-phi-si-in Ka-sta-li-dos e-ou-y-drou na-mat' e-pi-nis-se-tai, Del-phon a-na pro-o-na ma-an-tai-ci-on e-pha-pon pa-gon.

B

En kly-ta me-ga-lo-po-lis At-this eu-chai-ei-si phe-ro-plei-o nai-ou-sa Tri-to-o-ni-dos da-pe-don a-thrau-son, Ha-gi-ois de bo-moi-oi-sin Ha-phaistos si-ei-thai na-on me-ra-ta-ou-ron, Ho-mou-ou de nin A-raps a-tmos O-lym-pon a-na-kid-na-tai. Li-gy de lo-to-es bre-mon a-ei-o-loi-ois me-las-in a-da-an bre-kai. Chry-se-a da-dy-tisrous ki-tha-ris hym-noi-sin a-na-mai-pe-fai.

b. Hymn to the Sun 克里特島米索米德的讚歌

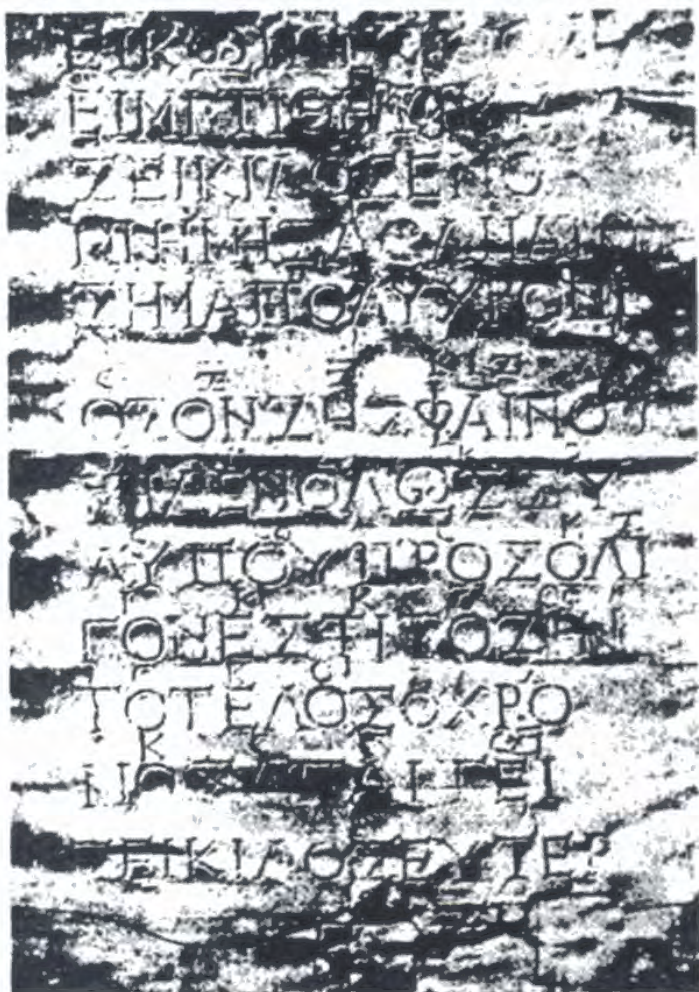
Mesomedes of Crete (c. A.D. 130)

Chi-o-no-ble-pha-reu pa-ter A-ous, rho-do-es-san hos an-ty-ga po-lon pta-rois hyp'icht-nus-si di-o-kais,
 chry-sai-sin a-gal-lo-me-nos ko-mais, pe-ri no-ton a-pe-i-ri-ton ou-ra-nou ak-ti-na po-ly-stro-phi-on am-ple-kon,
 aig-las po-ly-dar-ke-a pa-a-gan pe-ri gai-an ha-pa-san ha-lis-son, po-fa-moi da-se-then py-ros am-bro-tou
 tik-tou-sin ep-e-ra-ton ha-me-ran. Soi men chro-ros eu-di-os as-te-ron kat' O-lym-pon an-ak-ta cho-reu-ei
 an-e-ton me-los ai-en a-ci-don, Phoi-be-i-di-ter-po-me-nos ly-ra. Glau-ka da-par-oi-the Se-la-a-na
 chro-non ho-ri-en a-ge-me-neu-ei leu-ken hyp-ep-syr-ma-si mos-chon, ga-my-tai de te soi no-os eu-me-nes po-ly-oi-mo-ra kos-men i-lis-sou.

c. Scikilos Song 飲酒之歌

Ho-son zes phai-nou, me-den ho-lo-sy ly-pou-ou. Pros o-ll-gon e-es-ti to ze-en, to te-los ho chro-ros a-pai-tai-ci.

圖例 1-3 在色奇洛 (Seikilos) 墓中刻着的「飲酒之歌」
(Skolion) 時間大致在西元前一百年間。



第二節 希臘的音樂理論

由歷史上看來，早期的基督教會與希臘音樂，本無直接銜接的證據。事實上，希臘文化真正影響早期基督教會音樂的，是在音樂的理論方面。這是因為有關希臘音樂理論的文字流傳到中古社會之中；至於希臘音樂的本身，却失傳而不可得。希臘的音樂理論，大致上可以分為兩類：(1)對音樂的本質、功效、在宇宙間的地位，及在人類社會中的正確運用等的智性探討及界定；(2)有系統地討論音樂的材料與形態。

英文的Music，原是希臘文Muse的形容詞形式。而Muse則是

古希臘神話中職司藝術與科學的九位女神的通稱。因此，Music的引伸意義，是指對真或美的探究活動。畢達哥拉斯（Pythagoras）就認為音樂與算術不可分；他認為瞭解數字，就是開啟宇宙精神與物理之鑰。因為樂音的關係與節奏的系統，可用數字的秩序比例來說明，因此可視之為與天理相通的證明。音樂的和諧，也可視之為宇宙和諧的縮影。這種思想，在柏拉圖（Plato）的「理想國」（Republic）中，發揮得淋漓盡致。

部份的希臘哲學家，也認為音樂與天文不可分割。它們的關係，見之於天體與音程之間的數學律，不僅彼此相通，而且調式與行星也被相提並論。當時最重要的音樂思想家托勒密（Ptolemy），也是當時數一數二的天文學家。

希臘人認為音樂具有教化的特質與功能。由於音樂與詩、戲劇、舞蹈的關係，再加上音高、音形的不同，使得希臘人相信不同的音樂，能影響人類產生不同的行為。不同的調式（mode），具有不同的教化特性。因此，要想成為什麼樣的人，就必須多接觸什麼調式的音樂。希臘調式，是以希臘不同部落民族的名稱來命名的。而這些名稱意味著那些部落裏的人所具有的情感特性。例如多里安（Dorian）代表堅忍、精力充沛與反應敏捷；佛萊琴（Phrygian）是感性、熱情與狂喜；利底安（Lydian）却是憂鬱、溫柔與內向的。這種觀念，一般稱之為希臘音樂的「氣質觀」（doctrine of ethos）。

希臘古典時代，對音樂作品材料及形態的系統討論，可以分成(1)希臘音階的構成，(2)調（tonoi），樂曲織度（texture），(4)節奏與韻格（rhythm and meter），及(5)樂器的運用等五方面來說明。

希臘的音階，是以四音音階（tetrachord）為構成之基本單位。四音音階是一組四個音的音階，外邊的兩音相隔純四度。裏面各音的關係則分成三種類型：自上而下，(1)各音的關係為全音、全音、半音的，稱之為自然類型（diatonic），(2)各音關係為小三度、半音

、半音的，稱之為半音類型（chromatic），(3)各音關係為大三度、四分之一度、四分之一度的，稱之為四分音類型（enharmonic）。（見譜例1—2）。下面的討論，僅以自然類型之四音音階為準。

譜例 1—2



一組音階，是由兩組四音音階相接而成的。銜接的方式有兩種：一種稱之為「拼連」（disjunct），即兩組四音音階拼置（譜例1—3 a）；另一種稱之為「銜連」（conjunct），即一組四音音階之第四音與另一組四音音階之第一音重疊。（譜例1—3 b）

譜例 1—3



以希臘最主要的調式「多里安」（Dorian）為例。這個調式由 E—D—C—B 及 A—G—F—E 兩個四音音階拼連而成。（四音音階內的音，習慣由上唸到下。）（見譜例1—3 a）。將譜例1—3 a 的音階往下移低八度，就是希臘樂制中最主要的八度。如果將第二組四音音階置於第一組之上（Hyper），如例1—4 b；或將第一組四音音階置於第二組之下（Hypo），如例1—4 c，則產生了由多里安調式而來的兩種音階形式。這兩種形式的兩個四音音階，必須以銜連的方式連結。為了使音階成為完整的八度，也必須在這兩種形式中各增補一音，如例1—4 b 中的 B 音及 1—4 c 中的 A 音。這兩個增補的音，希臘文中稱之為「普羅斯那邦魯買羅」（Proslambanomenos）。將第二組四音音階置於第一組之上的音階形式，稱為「上多里安」（Hyperdorian），將第一組四音音階置於第二組之下的音階形式，稱之為「下多里安」（Hypodorian）。（參看譜例1—4）

譜例 1 - 4



理論上，完全的音階組織，是在主要八度的上方與下方各加添一組四音音階，這樣就構成由 $a' - a - A$ 的兩個八度的音階。這一組音階稱之為「大完全系統」(Greater Perfect System)。(譜例 1 - 5)

譜例 1 - 5 大完全系統



希臘的樂譜，是一種「字譜」。(本章所附的譜例，全是經過翻譯後，以五線譜記出的。) 因此，大完全系統上的音名，當時全是以文字記出。茲將希臘音名列表於下：

音高	位	置	四音音階
a'	Nete	(最低的)	Hyperbolaion (最低的)
g'	Paranete	(次低的)	
f'	Trite	(第三低的)	
e'	Nete	(最低的)	Diezeugmenon (拼連的)
d'	Paranete	(次低的)	
c'	Trite	(第三低的)	
b	Paramese	(較中間低一點的)	
a	Mese	(中間)	

雖然，希臘的理論家們，都同意不同的調式具有不同的「氣質」。這些調式，也確實存在。可是，這些理論家們，對如何獲得這些調式的方法，却莫衷一是。這些調式彼此之間的不同，可由與「多里安調式」的比較上看出來。希臘的多里安調式，正好是大完全系統中的主要八度，即 $e' - e$ ，而且是由兩個四音音階，以拼連的方式構成。

理論上來說，其他的調式，自然是以大完全系統中的其他片斷，做為組成基礎的。祇是當時的人聲與樂器的音域，很少大過一個八度。在方便與實用的前提下，多里安調式的八度（ $e' - e$ ），就被用來做為音高與音域的準則。在這個情況下，就得以移位或調整音高的方式，將某個調式的特色，在 $e' - e$ 這個八度之中表現出來。這種類型的音階，稱之為「調」（tonos）。

每個「調」的不同，在於每個音階中各音間的音程關係，即音階中全音與半音的位置安排不同。例如「佛萊琴」（Phrygian）調的音是： $E, D, C^\sharp, B, A, G, F^\sharp, E$ 。全音、半音的位置安排是全、半、全、全、全、半、全。「利底安」（Lydian）調的音是 $E, D^\sharp, C^\sharp, B, A, G^\sharp, F^\sharp, E$ 。全音、半音的位置安排是：半、全、全、全、半、全、全。見譜例 1—7。

譜例 1—7 佛萊琴調式

a. 全 半 全 全 全 半 全

b. 利底安調式
半 全 全 全 半 全 全

這些調的形成，有三種不同的說法。如果以佛萊琴調為例。則(1)第一種說法是，將構成多里安調的兩組四音音階中的音程關係改變，即是由全音—全音—半音的安排，改變成全音—半音—全音的安排。於是就成了佛萊琴調的音程關係安排。(2)第二種說法，是以 $d' - d$ 這

一個音階段落的音程關係為準，而將這種音程關係移到 e' - e 的段落之中。以表列之則是：

d' - d 的音階： D C B A G F E D
 d' - d 的音程關係： 全半全全全半全
 將 d' - d 的音程關係
 移入 e' - e 的音階中： E D C[#] B A G F[#] E
 全半全 全全半 全

(3) 第三種說法，是將多里安調的音程關係，移高一個全音，即是至 f[#]' - f[#] 的音階上。但將 e' 以上的音刪除，而補上該新音階至 e 之間的音。再以表列之：

多里安調的音程關係：[#]F E D C[#] B A G F[#]
 移至 f[#]' - f 的音階 全全半 全全全半
 刪除、與加添 e' - e
 音域前後的音階：() E D C[#] B A G F[#](E)
 全半全 全全半 全

以譜例示之。(1 - 8)

譜例 1 - 8

多里安調音程關係移入 f[#]-f 刪除此音 加添此音
 即成為：佛萊琴調

上述的三種說法雖然程序不同，結果却相同。根據目前對希臘古代絃樂器的發掘、與對這些樂器不同的調音法有所瞭解之後，現代的理論家比較偏向於第三種說法。這種說法，似乎比較能與古希臘的音樂情況相配合。

當時最通行的調式是多里安、佛萊琴與利底安。其他還有：下多

里安 (Hypodorian)、下佛萊琴 (Hypophrygian)，及下利底安 (Hypolydian)，混合利底安 (Mixolydian) 及上混合利底安 (Hypermixolydian)。見譜例 1—9。(與中古調式不同，請參看第 33 頁)

譜例 1—9 希臘調式

The image displays eight musical staves, each representing a different Greek mode. The modes are arranged in two columns and four rows. Each mode is written on a bass clef staff with notes and intervals marked as '半音' (half step). The modes are: 1. 上混合利底安 (Hypermixolydian) and 混合利底安 (Mixolydian); 2. 利底安 (Lydian) and 佛萊琴 (Phrygian); 3. 多里安 (Dorian) and 下利底安 (Hypolydian); 4. 下佛萊琴 (Hypophrygian) and 下多里安 (Hypodorian).

當時的音樂，祇有單旋律。現代的和聲或對位的手法是不存在的。所有的演奏都是齊唱，或是高八度、低八度的重唱。樂器與人聲同奏時，也多半是重覆人聲的旋律。希臘人雖然經常提到 *harmony*，但在希臘音樂中，代表著多方面的意義。最通用的一個意義，是指「調式」，與我們現代將 *harmony* 認為是「和聲學」的意義全然不同。

希臘古代沒有離詩歌而獨立的音樂，也沒有離音樂而獨立的詩歌。音樂與詩，事實上是同義字。詩體裁的名稱，往往是與音樂有關的名詞。譬如「抒情詩」*Lyric Poetry*，是指詩與詩琴 *Lyre* 一齊彈唱的；而「頌詩」*ode* 及「讚歌」*hymn*，都是同時代表詩的體裁與音樂的格式。希臘人認為音樂在本質上，與文字的唸說原屬一體。這種觀念，在西洋音樂史上，以不同的面貌一再出現。最相近的，是

巴洛克時代的宣敘調（*recitativo*）與十九世紀華格納的樂劇觀念。

由於記譜法在當時不能精確的表示節奏型態，因此無法正確地瞭解希臘音樂中的節奏。韻節（*meter*）是由文字音節的長短連接來決定的。從「短長格」（*jambe*）和「長短格」（*trochée*）生出三拍子；從「長長格」（*spondeé*）、「短短長格」（*anapeste*）和「長短短格」（*dactyle*）生出四拍子；從「短短短長格」（*péan*）生出五拍子，（如果以音節的「短」做爲一個單位，「長」做爲兩個單位，則長短的連接，就造成了三拍子。）

在希臘音樂中，似乎從來沒有對一首樂曲要求某種特定的速度。也沒有任何表情的記號。速度的波動與力度，都視演出者對詩文的瞭解與表現的方式而決定。過分誇張的力度對比是不存在的。

通常，歌唱都是用樂器伴奏的，樂器所奏和人唱的音，並不完全相同；樂器的部份，有它一定的規則，音域多在人聲主要旋律的音高之上。因此，與我們現在所瞭解的伴奏觀念大不相同。而且，時而出現的「和弦」，也不過只有兩個音而已。與其說是伴奏，還不如說是標明節奏，要來得貼切些。有時，也用在兩段文字之間，來做爲連接之用。

常用的樂器，除了詩琴與奧羅斯之外，還有一種稱之爲「杞塔拉」（*kithara*）的絃樂器。構造上則與詩琴相近，但這種樂器具有四至七根弦，後來甚至擴充到十八根之多。

雖然我們對希臘音樂的歷史所知不多，但希臘音樂的理論，却深沉地影響了西方的音樂。希臘音樂中數學與音程的關係，調式的構成與調式的名稱，都直接地影響了中古時代的教堂音樂。希臘文化，是歐洲文明最直接的祖先；在音樂上，亦復如是。

第三節 羅馬時代的音樂

羅馬人在政治上與經濟上的才能，遠超乎希臘人。但在藝術、哲學方面，却無法與希臘人匹敵。雖然，羅馬人以強大的武力征服了希臘；在文化上，却反而成了希臘人的奴隸。音樂上，也是如此。早期的羅馬歷史中顯示出，軍用的銅管樂器，由意大利南部的埃出斯堪人（Etruscans）傳入。希臘的音樂，隨後由西西里（Sicily）傳入羅馬，但並不會激起任何較大的浪花。羅馬文學中，提及音樂的部份非常之少。詩與音樂，逐漸在羅馬人的手中分離。音樂在羅馬人心中，失去了在希臘人心中的魔力。雖然音樂的活動頗為頻繁、龐大；但羅馬人似乎是在這些活動中尋求官感上的刺激，而不是尋求心靈的淨化。

樂器顯然比希臘時代的種類要來得繁多。文獻中指出，在悲劇與喜劇上演時，音樂是以一種水力風琴來彈奏的。木管與打擊樂器，也都存在。銅管樂器包括有稱之為圖巴（tuba）的長管喇叭，與稱之為「康奴」（cornu）的圈形號角，及由獸角做成的「布齊那」（bucina）。奧羅斯與杞塔拉也都存在。打擊樂器中，最特殊的是自埃及傳來的「西斯騰」（sistrum），是種嘎嘎作響的樂器。

羅馬文化，不曾遺留下任何有關音樂的論文，也從未有類似希臘音樂中的「氣質觀」出現。羅馬人在建築與維持帝國方面，付出了太多的精力，成就也的確輝煌。但是在音樂上，却毫無建樹。

第二章 早期的基督教會

第一節 概論

如果說希臘文化是歐洲近代文明最直接的祖先。那麼早期的基督教會即是歐洲近代文明的褓姆。在培育歐洲近代文明的過程中，教會的儀式性音樂扮演了相當重要的角色。基督教儀式性的音樂對西洋音樂歷史的發展影響非常深遠。

起初這些儀式性的音樂純粹是爲了宗教儀式上的需要。隨後却負起了傳播經文與經文意義的責任爲時達一千年之久。這些音樂，自然地成爲基督教時代最主要的藝術創造形式。

這種形式，在第十世紀達到發展的頂峯。十一世紀以後，音樂家們以舊有的儀式性音樂爲基礎開始了新的作曲方向。到了十五世紀早期，多聲部的合唱曲產生，舊有的儀式性音樂仍然是音樂材料的一大來源。文藝復興時代中的聖樂，無論就樂曲的語法或結構上的特色而言，都可追溯到第十世紀以前的儀式性音樂之中。這些音樂的影響，也仍然可在較後期的音樂中看到。甚至於在我們這個二十世紀的時代裡，也脫離不了它的關係。

這些儀式性音樂所具有的宗教性，並不因爲老大而喪失其生動感人的力量。事實上，這些旋律所表現出來的美，遠超乎其所具有的宗教內涵。

第二節 素歌

早期基督教會的崇拜儀式，並無統一的規格。不同地區的教會，

各有他們自行的一套儀式程序，語言也各自運用他們本地的方言或希臘文。這些儀式程序，有些受基督教之前的宗教影響，有些則受東方宗教的影響。從西元四世紀開始，拉丁文在羅馬教廷取代了希臘文；同時，羅馬教廷的崇拜儀式，逐漸成爲各地教堂的通用形式。但是羅馬教廷諸多崇拜儀式的定規，却大約是到十二世紀才逐漸完成。

早期基督教儀式中的音樂，直接的影響來自希伯來的猶太教。制樂的功臣則是希臘、敘利亞、及埃及的教會。來自於希伯來的影響中，最明顯的是兩種歌唱的形式：(1)啟應式 (*responsorial*)，及(2)對唱式 (*antiphonal*)。啟應式的唱法，是獨唱對會衆，一啟一應。對唱式，則用之於兩組合唱團間的啟應。這兩種唱法特別適用於聖經的詩篇經文。除了這兩種唱法之外，猶太教中的許多旋律，也被全部或片斷地引用。

在羅馬教廷宗教崇拜儀式得勢之前，主要的教會崇拜儀式有拜占廷 (*Byzantium*)，法國的加利肯 (*Gallican*)，西班牙的莫札比克 (*Mozarabic*) 及米蘭的安布羅西亞 (*Ambrosian*)。這些教會儀式，在程序上頗爲分歧。但是，包括羅馬崇拜儀式在內，他們在儀式之間所運用的音樂風格，本質上却是相同的。對這類型音樂的名稱，起先頗不統一，後來都稱之爲「素歌」 (*Cantus Planus, Plain-song*)。

這些素歌，是爲了配合誦讀經文而做，也都是單聲、節奏自由的旋律。就旋律的結構來看，可以分成(1)音節的曲調 (*accentus*) 與(2)旋律的曲調 (*concentus*) 兩種類型。所謂音節的曲調，即是一種近乎朗誦的形式，一音對一音節，經常反覆相同的音，祇在開始或結束時，聲音才稍高或稍低。音域多半在四度之內。(見譜例 2—1)。這種曲調，多用之於「詩篇」、「主禱文」及「福音書」等。旋律性的曲調，音域比較寬廣，音的移動也比較大。構成旋律性的曲調片斷，又可以分成三種不同的風格，(1)音節的 (*syllabic*)，即是一音對一音節；(2)裝飾性的 (*neumatic*)，是幾個音 (多半不超過五

譜例 2 - 1

Di - ri - gá - tur o - ra - ti - o me - a
 Di - xit Dó - minus Dó - mino mé - o: se - de a dex - tris me - is.

個音)對一音節;(3)華彩的,或花腔的(melismatic),即是許多的音(超過五個以上)對一音節的。(見譜例 2 - 2)。

譜例 2 - 2 旋律曲調的三種不同風格

a. **音節的** Liber usualis, p.239
 sur - rex - it Do - mi - nus de se - pul - cro

b. **裝飾性的** Liber usualis, p.362
 Re - ve - la - bi - tur glo - ri - a Do - mi - no - -

c. **華彩的** Liber usualis, p.405
 Al - le - lu - - - ia - - - -

第三節 葛理格聖歌

自西元六世紀末葉,教皇葛理格一世(Gregory I),將羅馬教會的素歌加以編纂、歸類之後,將近一千多年的時間,羅馬教會的素歌,就被稱之為「葛理格聖歌」(Gregorian Chant)。

葛理格一世的編纂與歸類,事實上,是對當時儀式與儀式音樂的改革。針對當時儀式與儀式音樂的紛雜,葛理格一世奠定了宗教年曆的崇拜儀式,並且規定那一項儀式應該用那一首素歌來配合。不僅如此,他還明確地制定,該如何演唱那些素歌。第九世紀的中期,教會中甚至傳說,他在聖靈的引導下,寫作出所有的曲調。(圖例 2 - 1

)。這明顯地是過份的渲染了他的成就。沒有人能相信，他在短短的十四年間，能完成如此龐大的工作。葛理格聖歌的編纂，必然是許多人的努力造成的。祇是由於資料的缺乏，無法詳細知道當時的情況。然而，由葛理格一世之後，教會音樂與儀式統一的情況看來，他的功績，的確是不可磨滅的。他所制定的崇拜儀式，直至十六世紀都不曾有過變動。

圖例 2 - 1 傳說中的教皇葛理格一世在聖靈如鴿子的引導下，將聖歌口授謄寫的人。



葛理格聖歌若以詞句的來源區分，可以分成「經文的」(biblical)與「非經文的」(non-biblical)。依詞句的性質來分，又可在這兩種之下分成「散文式」(prose)的與「詩歌式」(poetical)的。散文式而引自經文的詞句，這種類型多半是自新約聖經中的福音書或使徒書信之中而來。詩歌式而引自經文的文字，則是自舊

約聖經中的詩篇或雅歌而來。非經文的詞句，是由後人所創作。但創作者多不可考。散文式而非經文的詞句，最出名的有「感恩曲」(Te Deum)，許多「對唱曲」(antiphon)及三首「頌讚聖母對唱曲」等；詩款式而非經文的詞句，則包括所有的「讚詩」(hymn)及「續抒調」(sequence)等。

葛理格聖歌的音樂不是獨立存在的，它必須依附於宗教的崇拜儀式之上，而在儀式之中擔負任務。簡單的說，它是一種功能性質的音樂(functional music)。因此，它必須與天主教的崇拜儀式一齊考慮，才能夠對它有所瞭解。

羅馬天主教會最主要的崇拜儀式，有兩組，即是(1)日課(Office)，與(2)彌撒(Mass)。

「日課」或稱「每日禮讚」，是每天修道院中必須的禱告靈修課目。共有八課，分別在不同的時間中舉行。每天的儀式程序也都相同。從早至晚的秩序與名稱如下：(1)「黎明禱」(Matins)，在破曉時分舉行，(2)「清晨禱」(Lauds)，在日出之時舉行，(3)「早課」(Prime)，大約六點鐘舉行，(4)「午前課」(Terce)，約在九點鐘舉行，(5)「午課」(Sext)，約在正午舉行，(6)「午後課」(Nones)，約在下午三點鐘舉行，(7)「晚禱」(Vespers)，在日落之時舉行，(8)「夜禱」(Compline)，通常在晚禱之後立刻舉行。所運用的葛理格聖歌，包括「詩篇」(Psalms)，「聖母讚主曲」(Magnificat)，「對唱曲」(Antiphones)，「答唱曲」(Responsories)，「讚詩」(Hymn)。「日課」所用的聖歌，記載在一本稱之為「唱經本」(Antiphonale 或 Antiphonar)的儀式書中。由音樂的觀點來看，最重要的是黎明禱、清晨禱與晚禱。黎明禱中，包括有最古老的素歌；晚禱中，包括了出名的「聖母讚主曲」。「日課」，在中世紀的早期，本是崇拜儀式的主要部份，但中世紀末期以後，逐漸被彌撒所取代。

雖然「彌撒」產生的時間要遠比日課來的晚，但後來却成爲天

主教會最主要的崇拜儀式。彌撒的中心意義，是紀念耶穌最後晚餐中所奠定的聖餐儀式，強調在酒與餅變為耶穌的血與肉的主題上。「彌撒」(Mass, 拉丁文Missa) 這個名詞的來源，出自儀式完成之後的遣散詞句，主祭或執事宣佈「彌撒禮成」！(Ite, Missa est!) 直譯拉丁原文是：「請你們離去，已經是『散會』的時候了！」群眾則齊答：「感謝天主！」，於是彌撒告終。彌撒本來在午前課之後舉行，但在週日中，也可在午課之後或週末於午後課之後舉行。

彌撒儀式的結構極其複雜。大小總共包括了二十項條目。其中有十一項是唱的，有九項是朗誦或讀講的。在唱的十一項之中，又有五項的經文，是隨著教會節日而變更的。這個部份稱之為「因節日而特定的彌撒部份」(Proprium missae, Proper of the Mass)。經文包括「進堂經」(Introitus)、「奉獻經」(Offertorium)、「領主經」(Communio)。十一項唱的經文中，六項是不變的，這稱之為「彌撒中的固定部份」或「常用部份」(Ordinarium missae, Ordinary of the Mass)，包括「垂憐經」(Kyrie)、「光榮經」(Gloria)、「信經」(Credo)、「聖哉經」(Sanctus)、「榮福經」(Benedictus)及「羔羊經」(Agnus Dei)。現將其秩序列表於後，使能對彌撒程序有一瞭解。(見21頁)

彌撒的經文，可以由「日用聖歌集」(Liber Usualis)中找到，這本聖歌集是研究葛理格聖歌必需的經典。

天主教儀式項目與程序的形成，是經過長期的歷史演進而來的。「日課」的項目與程序，到第五或第六世紀才成為現在的八課形式。而彌撒，在西元一千年以前，形式仍然未曾固定。因節日而變動的部份，出現在儀式中大約是第六世紀的事；聖哉經，出現在第二世紀；垂憐經與光榮經，出現在第六世紀；羔羊經，則出現在第七世紀的後期；信經，却要遲到十一世紀初，才成為彌撒中的一部份。

教會初期舉行的彌撒，都是有歌唱伴從的，這種樣式的彌撒稱之為「大彌撒」(High mass)或「歌唱彌撒」(Sung mass)，並

彌撒程序

唱的部份		朗讀部份	
變換部份	固定部份	變換部份	固定部份
(1) 進堂經			
	(2) 垂憐經		
	(3) 光榮經		
		(4) 祈禱	
		(5) 使徒書信	
(6) 階臺經			
(7) 歡讚曲或 直唱曲 續杼詠		(8) 福音書	
	(9) 信經		
(10) 奉獻曲			(11) 祈禱
		(12) 默禱	
		(13) 頌謝	
	(14) 聖哉經， 榮福經		(15) 聖典
			(16) 主禱文
	(17) 羔羊經		
(18) 領主經		(19) 領主後經	
	(20) 遣散 (Ite, Missa est) 或 祝福		

且都是用希臘文的。如果主祭有五六品的輔佐，則稱之為「莊嚴彌撒」(Solemn mass)。到了第四世紀中葉，拉丁文取代了希臘文之後，才有所謂的「小彌撒」(Low Mass)出現，也稱之為「朗讀彌撒」(Reading Mass)，顧名思義，則是一種祇講誦而不唱的彌撒。

一個重要的觀念是：在音樂上，我們習慣稱呼的「彌撒曲」，並不是指彌撒完整的儀式而言，也不是指彌撒中的十一個詠唱的部份，而是指帶有音樂的「彌撒的固定部份」，即是祇包括了「垂憐經」、「光榮經」、「信經」、「聖哉經」、「榮福經」，與「羔羊經」，六個部份而已。因此，音樂史上出名的彌撒曲，如帕勒斯提那(Palestrina)的「馬賽洛教皇彌撒曲」(Missa Papae Marcelli)，巴哈的「B小調大彌撒曲」(High Mass in B minor)，及貝多芬的「莊嚴彌撒」(Missa solemnis)等，都是祇包括固定部份的經文而已。

還有一種特殊的彌撒，是天主教專門為追悼亡者的彌撒(Missa Pro Defunctis)，稱之為「安魂彌撒」(Requiem Mass)；主祭舉行追悼彌撒時，普通是身著黑色祭服，因此也稱之為「黑彌撒」。

Requiem mass 名稱之由來，是從這種彌撒中進堂經的第一句“Requiem aeternam dona eis Domine”(主啊！求你賜與他們永遠的安息)而來。Requiem 即是「安息」的意思。安魂彌撒的構成，也和普通彌撒一般，包括固定部份與特定部份。特定部份的經文，實際上不因教會年曆而變動。光榮經與信經，在這種彌撒中被省略。安魂彌撒的全部程序包括十二段，其精華部份，是排列在程序上第五段的「末日經」(Dies irae)。歷代出名的「安魂彌撒曲」，如莫札特(Mozart)、貝遼茲(Berlioz)、伏爾第(Verdi)等人的作品，都是按這十二段經文而作。作曲家很少將十二段完全譜曲，固定部份大都完全被採用；特定部份，則因各家的喜好，在選擇譜曲上表現出差異。

至於中古時代葛理格聖歌確實的演唱方式，由於文獻的缺乏，無法詳知。祇大略的知道，鼻音可能較現在的唱法為重；在較嚴肅的儀

式上，速度比較慢些；在晨課中，「聲音」要比晚課中的高些。當時雖然已有風琴的存在，但是這個樂器在崇拜中到底佔有多大的份量却無法知曉。據推測，在十三世紀之前，風琴在彌撒中似乎並不常用到。

第四節 記譜法

由葛理格聖歌的手抄本中，可以看出產生記譜法的最早階段，大約在第九世紀。在這些手抄本中的文字上面，發現了各種不同大小形狀的記號。這些記號，可能來自拉丁文和希臘文文法中，表示重音的記號。這些表示重音的記號，仍存在於現代法文中。葛理格聖歌文字上的記號，稱之為「紐碼」Neumes。（字源由希臘文Neuma而來，意思是記號或頓首），是用來指示單個音高，或一組音高的標記。一系列的紐碼，通常指示出旋律的大概輪廓，或是旋律的方向。實際的音高、音程，則無法指示。當時聖歌的旋律是以口授的方式來傳授，這些紐碼，明顯地是用來增強記憶的。這個階段的記譜法，稱之為「無線記譜法」（staffless notation）（圖例 2-2），也稱做「手勢記譜法」（cheironomic notation）。如此稱呼，是因為當時的歌唱領導者，按照紐碼，以手勢指示音的位置與方向，來帶領歌唱的現象而來。

大約在西元一千年左右，在葛理格聖歌文字上的紐碼已呈現出不同高度位置的情況。這顯示出那時人們希望將音程的關係比較精確地標示出來。而且除了紐碼之外，也有運用文字來幫忙的，其作用亦是用來幫助指示音高的準確性。有些手抄本上，已有將紐碼寫在一條或兩條與文字水平的線上，或線下的現象，這些線分別代表某些特定的音高（圖例 2-3）。這種結果，使得旋律的輪廓與音程的關係，能更清晰地表現出來。這個階段，已可以看到現代五線譜的雛形。而這個階段的記譜法，稱之為「間隔記譜法」（diastematic notation）。

大約在十三世紀初期，葛理格聖歌的記譜，以四線三間的譜表出

現(圖例 2-4)。線與間之間，代表音程上的二度。這種四線譜的制定，歸功於十一世紀時代的奎多·狄亞瑞佐(Guido d'Arezzo ca. 995-1050)。自他以後，又經過了兩三個世紀的實驗與推廣，四線譜記譜的系統，終於成爲葛理格聖歌的通用記譜方式。(圖例 2-5)(譜例 2-3 是圖例 2-5 譯成五線譜的形式)。

圖例 2-5 「聖母頌」在四線譜表上的樣式

Ant.
1.
S Al-ve, • Re-gi- na, máter mi-se-ricórdi- ae:
Vi- ta, dulcé- do, et spes nóstra, sál-ve. Ad te
clamá-mus, éxsu-les, fí-li- i Hévae. Ad te suspi-rá-
mus, geméntes et flén-tes in hac lacrimá-rum välle.
E-ia ergo, Advocá- ta nóstra, fillos tú- os mi-se-ri-
córdes ócu-los ad nos convér-te. Et Jésum, benedí-
ctum frúctum véntris tú- i, nó-bis post hoc exsí-lí- um
os-ténde. O clé-mens : O pí- a : O dúlcis
• Vírgo Ma-ri- a.

譜例 2 - 3 (圖例 2-5 譯成五線譜時的形式)

MODE I

Sal - ve* Re - gi - na, ma - ter mi - se - ri - cor - di - ae:

Vi - ra, dul - ce - do, et spes nos - tra, sal - ve.

Ad te cla - ma - mus, ex - su - les, fi - li - i He - vae.

Ad te sus - pi - ra - mus, ge - men - tes et fien - tes in hac

la - cri - ma - rum val - le. E - ia er - go, Ad - vo - ca - ta

no - stra, il - los tu - os mi - se - ri - cor - des o - cu - los

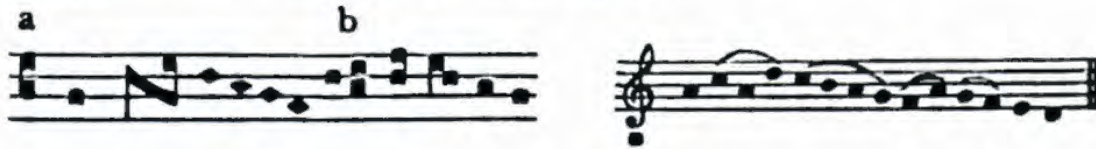
ad nos con - ver - te. Et Je - sum, be - ne - di - ctum fructum ven -

tris tu - i, no - bis post hoc ex - si - li - um os - ten - de.

O cle - mens: O pi - a:

O dul - cis *Vir - go Ma - ri - a.

四線譜的系統，包括四條線與兩個譜號。這兩個譜號分別指示 C 與 F 的位置。C 譜號可以用在上面三線中的任何一條上，而 F 譜號却多半祇放置在由下往上數第三條線上。（見譜例 2 - 4）。四線譜譜例 2 - 4（a 是 C 譜號，b 是 F 譜號）



所能代表的音，祇限於自然音階 C、D、E、F、G、A、B、及降 B 音。需要時可在四線譜的上方，或下方附加一條線；如果音程的跳動過大，譜表可以隨時變換位置，而盡量使紐碼能在四線譜表之內移動。垂直線有四種，以其長短分別用來指示樂句內的小段落、樂句、樂節與結尾。（見圖例 2 - 2）。

紐碼有三種：(1)單紐碼，每一個可以用來表示一、二或三個音；(2)複紐碼，用來表示四個以上的音；(3)紐碼群，除了表示音高之外，還具有指示演唱表情的功能，諸如圓滑或滑音、漸慢等等。

奎多·狄亞瑞佐在音樂史上的功績，不單在四線譜上，也是重要的理論家及教師。他發明了一套階名唱法，將適當的音節與音階上的音相連，以便利記憶。他引用當時頗為出名的「聖約翰讚美詩」（*Ut queant Laxis*），來達到目的。這首讚美詩共有七節，除了第七節之外，每一節音的開始，都比前一節的開始高出一個音，而且每一節文字的第一個音節，都不相同。全詩原文與譜例 2 - 5 如下：

Ut queant laxis
 Resonare fibris
 Mira gestorum
 Famuli tuorum,
 Solve polluti
 Labii reatum,
 Sancte Joannes.

譜例 2-5 “聖約翰讚美詩”

Ut que-ant la - xis re - so - na - re fi - bris Mi - ra ge - sto -
 rum fa - mu - li tu - o - rum, Sol - ve pol - lu - ti
 La - bi - i re - a - tum, San - cte Jo - zn - dex.

將音階上的 C、D、E、F、G、A，與每一詩節的第一個音節相連，則是 Ut、Re、Mi、Fa、Sol、La。現在仍通用的階名唱法，即是由奎多的系統而來。不同的是，Ut，改成了 Do，而在 la 之後加上了 ti 與 Do，而成爲 Do、Re、Mi、Fa、Sol、La、Ti、Do。

C、D、E、F、G、A，這六個音，即是中古時代的「六音音階」(hexachord)。它的結構簡單明瞭，唯一的半音關係，正好是在音階的中間，即 mi - fa 之間；其他各音間的關係，都是全音。這一組六音音階，可以移位，至 G 或 F。移至 F 時，則用降 B 音替代原來的 B 音，這樣，六音音階各音的關係仍然相同。這三組不同位置的六音音階，已包括了當時音樂上所用的每個音。將這三組音階自 G 音排列至 e' 音，就得到下列的一組二個半八度的音階。(譜例 2-6)。而且因爲六音音階重疊之後的結果，使得有些音，同時具有二個或

譜例 2-6 六音音階系統

7. ut re mi fa sol la
 5. ut re mi fa sol la
 4. ut re mi fa sol la
 2. ut re mi fa sol la
 1. ut re mi fa sol la
 f g a b c' d' e' f' g' a'

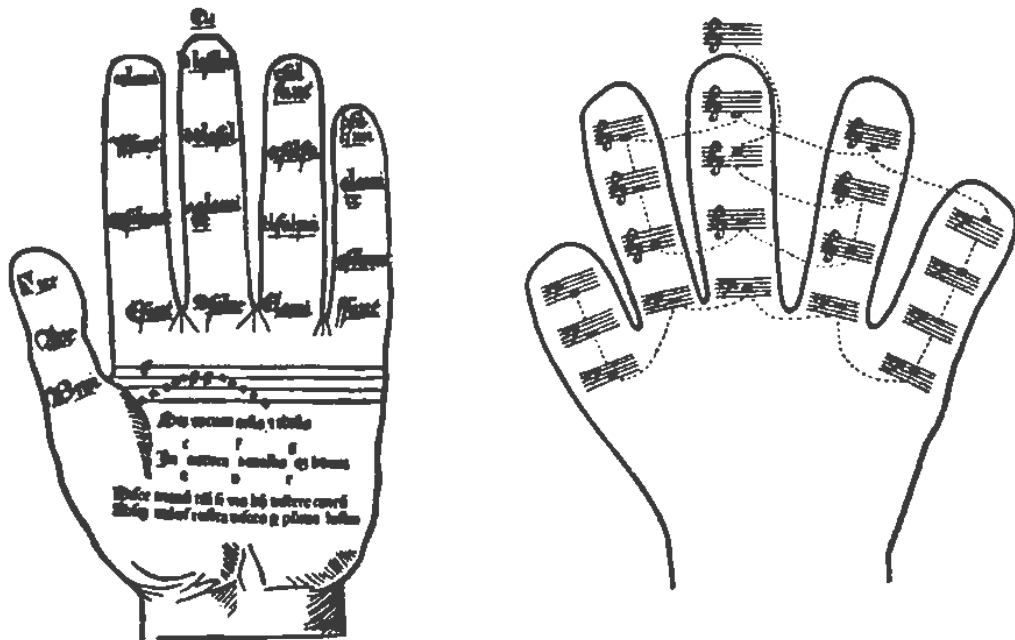
三個不同的音節。例如中央C，同時可被稱之為Sol，或fa，或ut；C'，則可被稱之為Sol，或fa。也正因為有這種現象，使得中世紀的理論家，可以正確地指出音的高度來。如C Sol fa ut，即是中央C；a la mi re，則是指a'音；e la，是指c''音；g Sol re ut，是指g音；餘可類推。中世紀的理論家，以希臘文gamma稱呼最低的G音，記號是Γ。因此那個音也稱之為gamma ut。（見譜例2—6）。這種命名法，可以見到與希臘音階理論的相同之處。

奎多還發明了一種教學法。他將六音音階系統中的二十個音，分別書寫在左手的指節上，教師則用右手的食指指示，使學生們得以由此而學習唱音程。這支帶有唱名的手，被後人稱之為「奎多的手」（Guidanian Hand）。（圖例2—7）。中世紀後期與文藝復興時代的音樂教本中，都有這隻手的圖形。

圖例2—6 奎多（左）與提爾波德大主教（Theobald of Arezzo）及單弦琴。（圖出自十二世紀之手抄本）



圖例 2-7 奎多的手



奎多的手的譜法

第五節 調式理論

中世紀教堂調式音階（church mode）的發展，是經過長期的演變之後才確定的。發展的詳細過程，無法得知。在十一世紀，這套理論體系，包括了八個教堂調式音階。調式音階之間的不同，來自於自然音階全音與半音位置在一個八度之內安排上的差異。這些音階，各自建立在不同的「終止音」（finalis）上。這個「終止音」通常是旋律的最後一音。這些調式音階，原以號數來命名。奇數的音階，稱之為「正格」（authentic）；偶數的音階，稱之為「變格」（plagal，意為「出自」）。「變格」音階，與相關的「正格」音階的「終止音」相同。

這八個教堂調式音階，如果以鋼琴上的白鍵來看，則「正格」調式：Ⅰ起於D音，Ⅲ起於E音，Ⅴ起於F音，Ⅶ起於G音；而「變格」調式，分別起於相關調式的下四度，即Ⅱ起於A音，Ⅳ起於B音，Ⅵ起於C音，Ⅷ起於D音。音階中，另外有一個音稱之為「伴同終止音」（confinalis），有時用來作為次級的調式終止音。辨別「伴

同終止音」的方法如下：在「正格調式」中，「伴同終止音」是離「終止音」上五度的音；在「變格調式」中，「伴同終止音」是離相關「正格調式」的「伴同終止音」的下三度音。如果這個音是B，則用C來代替。因此，調式Ⅱ及調式Ⅶ都是C。（見譜例2-7。例中的|○|是「終止音」，○是「伴同終止音」。）

譜例2-7 中古時代教堂調式

I 多里安 正格	II 下多里安 變格
III 佛萊琴	IV 下佛萊琴
V 利底安	VI 下利底安
VII 混合利底安	VIII 下混合利底安

在十世紀時，理論家將希臘調式的名稱運用到教堂調式上。由於當時對希臘調式意義上的誤解，中世紀的理論家們，將希臘調式的名稱誤置，因此成了名稱相同，而內容不同的現象。（中古時代調式的希臘名稱，見譜例2-7）。

決定調式的兩個因素是：(1)「終止音」，即是樂曲停止在何音之上；(2)「音域」(ambitus)，全曲的音運動範圍是在那一個八度之內。如果音域的活動範圍，在終止音之上的八度內活動，則可能是「正格」調式；如果是在終止音的下四度與上五度之間活動，則可能是「變格」調式。有時候，調式音階也包括音階之下的一個音，這個音稱之為「附帶音」(subtonium)，而因此使音階擴張至九個音。

第三章 單聲部音樂

第一節 葛理格聖歌的擴張與發展

大約在西元九世紀左右，一些新的文字與旋律，加入了原有的聖歌之中。聖歌添加的方式，分成兩種類型。第一種是「填詞」(trope)，第二種是「續抒」(Sequence)。這兩種方式，起初都是對原有聖歌的裝飾與潤色而來。

在「無線記譜」的葛理格聖歌時代，傳授聖歌是以口授的方式進行，這種方式幾乎完全依賴個人的記憶力。比較能準確無誤的記憶下來的，是那些音節的、或裝飾性的樂句；但對那些華彩的樂段而言，就比較困難。因此這些華彩的樂段，經常帶有即興的(improvisatory)色彩。這種即興的唱法，不僅在當時被認可，它也成了當時聖歌擴充的起點。到了西元八、九世紀，這些華彩的樂段，不僅在量上增加，長度也增加。爲了幫助這些樂段的記憶起見，音樂家們開始在那些華彩的樂段下，以一音一字的形態填上新的詞句。這些新的詞句，多半是對原有詞句的潤色裝飾。因此，使得原有的文字增長了許多。舉例來說，「垂憐經」中的「上主，垂憐我等」(Kyrie eleison)，填上新詞後成爲「上主，至善之泉源的主，垂憐我等」(Kyrie, fons bonitatis eleison)(見譜例3-1a, 1b)。在這種方式之下，原有的華彩樂段就因爲文字的幫助，而易於記憶下來。這些新加文字的段落，就稱之爲「填詞調」(trope)。在彌撒的「固定部份」以對「垂憐經」的填詞爲最盛行。

上面所討論的，是先有音符，再填上字句的填詞調。另外的一種填詞調，是文字與音樂都是新填的，也就是將一段新的文字與音樂，

譜例 3 - 1 未曾填詞的聖歌與填詞以後的聖歌

垂 憐 經

(a)



Ky-ri-e
e le-ison

填詞垂憐經

(b)



Ky-ri-e, fons bo-ni-ta-tis Pa-ter in-ge-ni-te.
A quo bo-na cun-cta pro-ce-dunt, e-te-ison

「插入」(interpolate)到原有的聖歌之中。這段「插入」的文字，也是對原有聖歌文字意義的裝飾、解釋或評註。例如「日用聖歌集」中的「第十五首光榮經」(Gloria XV)，原有的經文是：「在至高之處榮耀歸於上帝，在地上平安歸與他所喜悅的人」(Gloria in excelsis Deo, Et in terra pax hominibus bonae voluntatis)。加添之後成了：「在至高之處榮耀歸於上帝，在那裡天國的子民齊聲歡呼『聖哉，聖哉，』，並稱頌讚美；在地上平安歸與他所喜悅的人，在那裡上帝的天使……等等」(Gloria in excelsis Deo, Quem cives caelestes sanctum clamantes laude frequentant ; Et in terra pax hominibus bonae voluntatis, Quam ministri Domini etc,)從譜例 3 - 2a, 2b 中可以看出加添的文字與音樂的情況。(原來的調式是第四教堂調式，為清晰起見，已將其移調)。這些插句的音樂，可與原有的樂句有關，也可以完全無關。

填詞調盛行了大約兩百年的時光，至十二世紀逐漸消失。原因是教會已發現，過多的填詞與插入，嚴重地妨害了經文的本身，因此逐漸由儀式中剔除了填詞調的運用。至十六世紀的「大公會議」(Council

譜例 3 — 2

日用聖歌集中的第十五首光榮經原貌：

(a)

Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o Et in ter - ra
pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis...

填詞以後的情況：

(b)

Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, Quem ci - ves cae - les - tes sanc -
tum cla - man - tes lau - de fre - quen - tant: Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus
Lo - nae vo - lun - ta - tis, Quam mi - ni - stri Do - mi - ni... etc.

of Trent) 中，終於明文規定完全禁止使用。促使填詞調沒落的另一個重要的原因是，在十二世紀初期作曲家的興趣已轉移到多聲部的音樂發展上。當時寫作填詞調最出名的人物是瑞士聖高修道院 (St. Gall) 的僧侶圖底洛 (Tuotilo ? - 915) 。

另一種加添的方式，是在「哈利路亞」 (Alleluia) 的尾音長吟上，不僅以一音對一字的方式，就原有的音加字；同時也將原有的樂段加長、加字。這種型態，看起來似乎是填詞調兩種形式的綜合。所不同的是，這種形式下的華彩樂段，被區分為一些段落，除了開始與結尾的段落之外，其餘的段落都重覆演唱一次。因此造成了 a bb cc dd n 的形式。在這種形式下，文字韻節的安排，也自然以成對的方式出現。在崇拜儀式中，這種形式緊接「哈利路亞」以後出現；而因此被命名為「續抒詠」 (Sequence) 。 Sequence 的字源出自拉丁文 Sequor，是繼續、跟隨的意思。法文則稱之為 Prosa 。

巴布羅斯 (Notker Balbulus ca. 840 - 912) 被認為是「續抒詠」的開山祖。其正確性仍待考證。但是「續抒詠」却在當時的歐洲

譜例 3 - 3 續抒詠：「各位教友，請向逾越節的羔羊禮讚」

Sequence, *Victimae Paschali* (11th c.)

Mode I (Dorian)

[Solo]

[Chorus]



1. Vi - cti - mae pa - scha - li lau - des • im - mo - lent Chri - sti - a - ni.



2. A - gnus red - e - mit o - ves: Chri - stus in - no - cens Pa - tri

3. Mors et vi - ta du - el - lo con - fi - xe - re mi - ran - do:



re - con - ci - li - a - vit pec - ca - to - res. 4. Dic no - bis Ma -
dux vi - tae mor - tu - us re - gnat vi - vus. 6. An - ge - li - cos



ri - a, quid vi - di - sti in vi - a? 5. Sc - pul - crum
tes - tes, su - da - ri - um, et ves - tes, 7. Sur - re - xit



Chri - sti vi - ven - tis, et glo - ri - am vi - di re -
Chri - stus spes me - a: prae - ce - det su - os in Ga -



sur - gen - tis: 8. Sci - mus Chri - stum sur - re - xis - se
li - lae - am.



a mor - tu - is ve - re: tu no - bis, vic - tor Rex,



mi - se - re - re. A - men. Al - le - lu - a.

各地大行其道，其流行的程度匪夷所思。一九〇九年在萊比錫出版的「續抒詠集」，就收集了五千多首此類作品。但「續抒詠」對儀式的影響較之「填詞調」更有過之而無不及。也是在十六世紀的「大公會議」中對「續抒詠」才有了明文的禁制，祇准許四首在儀式中運用。這四首是：(1)復活節的「逾越節的羔羊」(*Victimae Paschalis laudes*) (見譜例 3 - 3)，(2)聖神降臨節的「天主聖神，求你降臨」(*Veni Sancte Spiritus*)，(3)聖體節的「錫安，請你吟詠歌唱」(*Lauda Sion*)及(4)安魂彌撒中的「末日經」(*Dies irae*)。後來在十八世紀，又加入一首「聖母哀悼」(*Stabat Mater*)，用於「聖母七苦節」中。

填詞調、續抒詠的盛行，直接地影響到儀式的本身。尤其是在大節日裏，填詞調以對話的方式，在「進堂經」之前演唱。這種形式起始於聖誕節的彌撒前。形式如下：祭司：「今天我們在此讚頌一位嬰孩……生於童貞女的母親……」歌隊問道：「這位嬰孩是誰呢？……」祭司：「就是先知大衛所說……」，然後就直接的進入到「進堂經」的第一句：「有一嬰孩為我們而生……」。另一個出名的例子是復活節的彌撒前，敘述三位瑪利亞到耶穌墓前的故事：天使問她們說：「妳們到這裡來找誰呢？」她們說：「拿撒勒人耶穌」。天使回答說：「他不在這裡，他正如他所說的，已經復活了。去告訴大家他已由墳墓中復活過來。」……等。這些對話，開始應用之時都頗為簡短，祇作為一種導入的功能。逐漸地，這些對話開始擴充形成為獨立而完整的部份。不僅唱，並且也開始有了動作。於是，所謂的「儀式劇」(*Liturgical drama*)就因此成形。到了十三世紀，新舊約中的故事，都被編成了對話的形式，並且都配上了音樂與動作。音樂來自聖歌、聖歌的片斷、讚美詩、甚至於俗歌曲之中。並且經常同時混合運用拉丁文與當地的方言。到了十四世紀，「儀式劇」與儀式分了家，而成了單獨在教堂之外演出的戲劇。「儀式劇」，是後來「神秘劇」(*mystic drama*)、神劇及宗教歌劇的直接遠祖。

第二節 單旋律的俗歌曲

中古時代音樂的主流，是葛理格聖歌。因此許多理論與實際，都以葛理格聖歌為中心而生長發展。中古時代早期有關俗歌曲的文獻與曲譜，幾乎全部失傳。目前留傳下來的少數資料裏，祇能供給我們追溯到第七世紀左右。在這些少數的資料中，最主要的是稱之為「希貝之歌」(Song of Sybil) 的手抄本，文字內容由聖奧古斯都 (St. Augustus) 的作品而來。其他的是對君王與王后逝世的輓歌 (Laments)。這些作品是以「無線記譜法」記譜的，因此無法確知其正確的旋律。

十一世紀到十四世紀的俗歌曲，就很多方面看來，它們反映出封建制度的擴張。封建制度的擴張，代表著中古社會逐漸由混亂趨向安定。野蠻人的騷擾已逐漸消失，地方政府逐漸建立，教會成為和平的仲裁者。歐洲整個社會，在教會勢力的擴張下，逐漸的披上了國際性的色彩。騎士制度的產生，代表著封建制度社會下的規範與德性的最高表現。他們除了要勇敢忠貞、慷慨大方、誠實虔敬、善待窮人與弱者、鄙棄不公義之外，最重要的，却必須是一個完美的情人。正因為這種德行，使得十一世紀以後產生了一種騎士詩歌，內容多半是對愛情與其理想的愛人的歌頌。在這一類的詩歌裏，音樂的份量相當重要。而且詩人與音樂家多半是一體的。詩、曲都是出自一人之手。這種人也就是出名的「吟遊詩人」。

在討論「吟遊詩人」的音樂之前，我們必須先談兩種歌曲形式。由於拉丁文是當時的「官式」語言，因此早期的俗歌曲，也有許多是拉丁文的。最早的一類，是十一、十二世紀時期盛行的「哥利亞德歌曲」(Goliard songs)。「哥利亞德」是一群學生與遊子僧侶，他們流浪於城市鄉鎮之間，他們歌頌酒、美女與嘲諷；甚至對教會的宗教儀式也予以冷酷的嘲笑諷刺。因此，被教會認為是「魔鬼的門徒」

。他們的詩，表現出對基督教苦修理想的抗議。由於這個時期的作品記於無線譜上，因此旋律無法得知。德國二十世紀作曲家卡爾·奧瑞夫（Carl Orff）的傲古傑作「布蘭詩歌」（Carmina Burana），其文字即是「哥利亞德」的作品。

最能反映中世紀世俗精神的，自然首推地方語言的歌曲。文獻中顯示出，最早的地方語言俗歌曲是「英雄頌歌」（Chanson de geste）。這是一種史詩式的長大歌曲，但旋律却很簡單，而且相同的旋律不斷地被用在不同的詩節上。旋律的原形，無法得知。最出名的「英雄頌歌」是法國的史詩「羅蘭之歌」（Song of Roland）、日耳曼的「尼布龍根之歌」（Song of Nibelungs），及西班牙的「領袖詩」（Poem of my Cid）等。

以演唱「英雄頌歌」及其他俗歌曲出名的，是一群被稱之為「揚格萊爾」（Jongleurs）或「敏斯徹」（Ménestrels）的音樂家。這是在封建制度下的一個階級，他們遊移於城鎮國家之間，以演唱、表演換取微薄的收入。這個團體無法律的保障，教會也不與他們共行聖餐之禮。他們崛起於第十世紀。至十一、十二世紀，由於歐洲經濟的復甦，他們的經濟情況也因之好轉，然而他們在一般人心目中的地位，却需經過一兩個世紀之後，才逐漸提高。由十一世紀開始，他們組織成兄弟會，不久即形成了「同業工會」（Guild），除了保護會員的利益以外，也同時負起訓練學徒的任務，有如現今的專業音樂院（conservatory）。

值得注意的是，這群「敏斯徹」樂人，他們本身並不是詩人，也不是作曲家。他們所用的音樂都來自他人之手。本質上，他們與現代的職業演奏家相近似。然而，他們的職業傳統與演唱技術，却對西歐世俗音樂的發展具有相當重大的影響。最直接的影響，見之於「吟遊詩人」（troubadour 及 trouveré）。

十一世紀的末期，一種新興的「詩人音樂家」（Poet-musician），在法國南部出現。他們以法國南部的方言（Langue d'oc）來作

詩譜曲。地域包括當今的法國普羅文斯省（Provence）。這一種詩人音樂家，在法國南部被稱之為「特魯巴多」（troubadour）。幾十年後，「特魯巴多」的藝術，傳遍西歐，特別盛行於法國北部。法國北部的詩人音樂家，被稱之為「特魯維爾」（trouvère），他們用法國北部的方言（Langue d'oc）來作詩譜曲。法國北部的方言，後來演變成現代的法文。「特魯巴多」與「特魯維爾」，是「發明人」、「創造者」的意思。除了名稱與運用的方言不同之外，作為一個詩人音樂家的本質，都是相同的。由其角色與活動的範圍來看，中文可統譯為「吟遊詩人」。

「吟遊詩人」並不代表一個特定的團體。他們週旋於貴族之間，他們的藝術也盛行於宮廷爵府之內。低微出身的可以憑其詩才以為進階的敲門磚。許多王侯本身就是「吟遊詩人」，出名的有威廉九世（Guillaume IX 約生於 1100 年）及獅心王理查（Richard the Lion-Hearted 1157—1199）等。許多「吟遊詩人」的本身就是演唱者，但也有將詩曲創作交由「敏斯徹」樂人來演唱的。「吟遊詩人」大約在十三世紀的末期消失。消失的原因明確地與當時新成立的「宗教審判法廷」（Inquisition）有關。這個法廷的成立，目的是消除異端，但却改變了自十一世紀開始以宮廷為重心的社會風尚。

「吟遊詩人」的詩與音樂多半不是深刻的。但是在音樂的形式結構上，却表現出相當豐富的變化與創新。形式包括單純的敘事詩、及戲劇性的敘事詩，有些甚至要用上兩三個人物來演唱。有些也帶有合唱形式的重疊句或稱為副歌（refrain）。戲劇性的敘事詩中，有些是要以啞戲來配合的，有些明顯地要在其中穿插舞蹈。詩的內容，包括政治、道德及對某些論點的辯論。但最精彩的，却是那些以愛情為內容的詩曲。以宗教主題為內容的詩曲，一直到十三世紀末期才出現在歐洲北部。

在戲劇性的敘事詩中，一個重要的類別是「田園詩」（Pastourelle）。「田園詩」中的故事，幾乎都出自相同的模式。即是：一位騎士

追求一位農家女，在鏗而不捨的努力之後，終於獲得女子的青睞。騎士與農家女是以對話的形式出現的。後來這種形式發展成爲有動作的歌唱，如果加上一兩個插曲，及一些衆人的場面，其結果往往就是一齣音樂劇。最出名的例子是郝列（Adam de la Hale）所作的「羅賓與瑪莉安」（Jeu de Robin et de Marion）。

田園詩與其他的敘事詩，本質上即是將平民的材料以貴族化處理之後而來的結果。而普羅文斯境內的情詩歌曲，却是貴族社會中的產品。許多的情詩，帶有強烈的色情意味。也有許多情詩中的色情意味，在騎士的德行外衣下被隱藏了起來。但「吟遊詩人」的愛情，却不是淫慾的；它乃是一種純良化的，幾乎是神秘的感情。他們的對象，多半是實際生活中可望而不可及的人物，他們帶著崇拜的心情，歌頌他們所鍾情的女士，而她的一顰一笑及一些瑣碎的紀念物，就足以使他們得到滿足。

吟遊詩人的情詩，由下列的詩句中，可見一般：

Quant li rossignols s'escriee, Qui nosdesduit de son
chant ! Jointes mains mercili crie, Car onques rien
n'amai tant. Por ma belle dolce amie, Vois mon cuer
rossignolant. Et bien sai, s'elle m'oblíe, Que joie me
va finant.

夜鶯歌唱的時候，它的歌聲使我們迷醉；
我的甜美的朋友，爲了你，我的心像夜鶯般地歌唱，
我合手向伊懇願—我從來不曾這樣深地愛戀。

我深知，如果她把我遺忘—我一生的幸福將消失無望。

（詩出貝柯 Beck 所編之「吟遊詩人的音樂」，原作者不詳。中文譯文取自張洪島譯之西洋音樂史。）

吟遊詩人的旋律，記載在四線譜上。大約有二千六百多首「特魯巴多」的詩留傳下來，曲譜却祇有二百六十多首；「特魯維爾」的詩，留傳下來的大約有四千首，曲譜祇有一千四百多首。（見譜例 3—

4)。在旋律的結構上，大多數是音節的，偶而有些華彩的樂句；演唱的時候，旋律可能是隨著詩節的不同，再加上不同的裝飾唱法的；音域狹窄，多半是在六度之內，超過八度的旋律幾乎沒有。所用的教堂調式，多半是 I、II、VI、VIII 四個調式。節奏的型態不能確定。有些學者認為這些歌曲應該以自由、非小節化的形態來演唱；有些則認為應根據詩文的韻腳，以帶有小節的形態來演唱。譜例 3—5 顯示出對波恩尼爾 (Guiraut de Bornelh, 1173—1220) 的「榮耀君王」(Reis glorios) 中一詩句五種不同的節奏詮釋法。

譜例 3—4 吟遊詩人「特魯維爾」的詩及記譜

Tuit mi de - str et tuit mi grief tor - ment Vien - nent
 Grant po - or al pour ce, que tou - te gent Qui ont

1. 2.
 de la ou sont tuit mi pen - sé: mé. Sont si sor - pris
 ve - ll son gent cors a ces -

de bo - ne vo - lun - té: Nes Dex l'ai - me gel sai a es - ci - ent

Grant mer - veillé est quant li en suef - fre - tant.

譜例 3 - 5 「吟遊詩人」旋律：「榮耀君王」(Reis glorios)，波恩尼爾 (Guiraut de Bornelh, 1173 - 1220) 作曲。

1
Reis glo - ri - os, ve - ray lums e clar - tatz

2.

3.

4.

5.

「特魯維爾」歌曲的樂句比較清晰，也比較短小。(譜例 3 - 6 a、b)，而「特魯巴多」歌曲的樂句段落較含混，節奏似乎比「特魯維爾」自由些。(譜例 3 - 7)。由「吟遊詩人」對樂句的反覆、變奏、對比的安排看來，他們已具有些許固定的樂曲形式存在。他們多半反覆開始的樂句，然後進入到比較自由的段落。但並非所有的詩曲都是這種類型。

「吟遊詩人」的歌曲多半用樂器來伴唱，常用的樂器是「維沃爾」(Viole)，它是提琴的祖先。歷史上，弦樂器開始被人採用為主要的伴唱樂器，這似乎是第一次。也常用一種小型而可以手提的豎琴來伴唱。

與「吟遊詩人」同類的德國詩人音樂家，稱之為「戀歌詩人」(

譜例 3 - 6 特魯維爾

Richard Cœur-de-Lion (1157-1199)

a. Ja nuns hons pris (Ballade)

1. Ja nuns hons pris ne di-ra sa rai-son
 2. Mais par es-sort puet il fai-re chan-çon, Il n'ut ai a-mis, mais po-vre sunt li don.

A-droi-te-ment, se do-lan-te-ment non. 3. Mon-te-j a-vront, se poi ma re-an-

Sui ça deus y-vers pris.

b. Quant voi (Ballade)

Perrin d'Agincourt

1. Quant voi en la sun d'is-toy
 2. Et la grant jo-li-va-te

Le fuit-le che-oir 3. Lors ai da chan-ter vo-loir 6. ei-gnour
 Doi-seaur re-me-noir

que je ne se-loi-e Car ce-les cui je m'ou-troi-e Li-ge-ment, M'en a fait com-man-dé-ment, Si

chan-te-rai: Et quant ma-da-me plai-ra Joie a-vrai.

譜例 3-7 特魯巴多

a. Pax in nomine (Vers)

Marcabru (d. c. 1150)



1. Pax in no-mi-ne Do-mi-ni! Feitz Mar-ca-brus los motz e'l so. Au-jatz que dit: Cum nos a fait, per sa dous-sor, Lo 5. Probet de li-gnat-ge Ca-i Del pri-meiran ho-me sal-ho, A tan-sie-si C'us a Dieu no por-ta ho-nor. Vei-Singno-rius ce-le-si-sus Pro-bet de nos un la-va-dor C'anc fors ou-bra-mur non fons En de lai de-ves rem-quiller a-mics co-raus Cab la-ver-hut del la-va-dor Nos se-ra Jhe-sus co-mu-naus, E tornem los gar-Jo-sa-phas, E d'a-quest de sai vos co-nort. 5. Qu'en a-gur cre-zon et en sort.

b. Be m'an perdut (Canzo)

Bernart de Ventadorn (d. 1195)



Be m'an per-dut lay en-ves Ven-ta-dorn Tuih moi a-mic pos ma do-na no ma-ma. Non ay ra-zon que ieu ia mays lai torn Tant es vas mi bra-va e nos re-cla-ma. 5. Tot iorn me fai sem-blan i-rat e non Car en s'a-mor mi de-liq em so-jorn E de res als nos ri-h-cu-ra nis cla-ma.

Minnesinger)。他們盛行於十三世紀。音樂較之「吟遊詩人」富於宗教的色彩。調式除了運用教堂調式之外，還運用了一些類似大調調性的音階。大部份的旋律，是以三拍子的節奏模式唱出。常見的形式可以A A B來表示。A段的旋律相同，文字不同，這稱為「兩詩節」(Stollen)，B是與前面不同的旋律，稱為「尾聲」(Abgesang)。(見譜例3-8)。「戀歌詩人」的文字內容多半牽涉到春天的愛情景況；也有描述為朋友守望，提醒他破曉將臨好事快點收場的「守望者之歌」(Wächterlieder)；也有以十字軍為歌曲內容的作品。

十三世紀末期，法國吟遊詩人的風尚感染到中產階級的社會中，這種「詩人音樂家」已不再專美於貴族圈內。十四、十五、十六世紀的德國，也有同樣的運動。繼承「戀歌詩人」的地位與傳統的，是「名歌手」(Meistersinger)。這些「名歌手」是德國城市中的手工藝者與藝術家。他們的典型，在華格納(Richard Wagner)的「紐倫堡的名歌手」(Die Meistersinger Von Nürnberg)中塑造得活靈活現。戲中的英雄，鞋匠漢斯·薩克斯(Hans Sachs)，是位真實的人物，一位生存於十六世紀時代的「名歌手」。他的作品見譜例3-9。一般說來，「名歌手」的藝術較之「戀歌詩人」的，缺乏表情與幻想力。「名歌手」的「同業工會」維持頗為久遠，直至十八世紀才解體。

除了像「吟遊詩人」那種詩人音樂家類型的音樂之外，中古時代還有兩種宗教性的單旋律歌曲應該談到。第一種是十一世紀末期，意大利社會因長年的戰爭折磨，而興起的宗教歌曲。人們在沉重懺悔的氣氛下，祈求並頌讚聖母瑪利亞。他們在街上遊行歌唱，並且鞭答自己，以求天主的赦免。在德國也普遍地感染了這種氣氛，尤其在一三五〇年黑死病橫掃歐洲之後，這種氣氛益形濃厚。這些由悔罪者與自鞭者所唱的歌曲，在意大利稱之為「頌歌」(Laude)，在德國稱之為「自鞭者之歌」(Geisslerlieder)，這些歌曲盛行於十三、十四世紀。(「頌歌」譜例見3-10)。頌歌的內容，多半是以頌讚

聖母瑪利亞為中心。

第二種稱之為「卡提加」(Cantigas)的西班牙宗教非儀式性歌曲。最主要的歌曲集，出現在卡斯提爾及里奧國王亞豐索十世(Alfonso X , King of Castile and Leon)的宮中。「卡提加」是以讚頌童貞女馬利亞為文字內容的。(見譜例 3-11)。樂風明顯地是受到「吟遊詩人」的影響。這類歌曲盛行於十三世紀。

譜例 3-8 戀歌詩人

Neidhart von Reuenthal (13th c.)
Minnelied, *Willekommen Mayenschein*


8 Wil - le - ko - men may - en - schein | wer mocht vns er -
Wel - come art thou, May's bright sun, who could make us

8 ge - czen dein | wann du kanst ver - swen - den pein | das
thee for - get? For thou canst our ills ex - pel, as

8 sagt uns die - se diett | Win - ter der ist hie ge - legen
ev - ry - one doth say. Win - ter has so long here lain,

8 auff dem velde ynd in den wegen | wil - lig - lich gab
on the fields and in the paths; that he fain would

8 er den segen | da er von hyn - nen schiett | Nun wil - tu die
bless us all and hence from here de - part. Now wilt thou the

8 hai - de a - ber e - ren | und wilt klei - ne vo - ge - lein dein
wood - land fill with blos - som; and wilt teach the lit - tle birds thy

8 sus - se sti - me le - ren | das sie in dem
mel - o - dies so love - ly, so that all the

8 wal - de | pal - de | im sus - se sank ge - me - ren.
woods and mea - dows will ring with their sweet sing - ing.

譜例 3-9 名歌手漢斯薩克斯的作品

Der Golden Ton (Bar)

Hans Sachs (1494-1576)

sei Gott Va-ter in dem Thron, schon, fron,
 durch wir clar den wil-ten sein, fein, rein,
 der uns sein Wort, der Gna-den Wort,
 er-ken-nen hy, on zwei-ffel y,

an man-nig Ort, yes gne-digk-lich auss-
 clar lau-ter wy auss der hei-li-gen
 riff. 3. Die vor was gar ver-dun-kelt sehr von der sched-li-
 Schrift.

chen Men-schen Lehr, die uns pracht in der Zwei-ffel schwer; der her ver-
 hen-get uns

das, seit uns viel bass ltebet die strass mensch-li-cher lug und
 gift.

譜例 3-10 頌歌

a. Gloria in cielo

Fine.
 Glo-ri-a in cie-lo e pa-ce in ter-ra Nat' è l' no-stro sal-va-to-re. Nat' è Cri-sto glo-ri- o - so
 D.C.
 L'al-to Dio ma-ra-vi-glio- so Fa-cto è om-de- si-de. ro-so Lo be-ni-gno cre-a-to-re.

b. A tutta gente (Ballata)

1. 5. A tut-ta gen-te fa-cio pre-gho e di-co Che lan-di ma-co Mar-ga-ri-ta au-lon-te.
 4. An-ci pren-de-ste la fe-de cri-sti-a-na Che sca-cia va-na et fa a Dio ser-ven-te.
 2. O ver-gi-na, che in pic-co-la e-ta- de A Di-o vi da-ste e fe-co-vi sua spe-sa
 3. Et non vo-le-ste per no-bi-li-ta- de Che foss' en vo-i es-ser del mon-do ro-sa.

譜例 3-11 卡提加

a. A Madre (Villancico)

R. A Ma-dre do que liu-rou Des le-õ-es Da-ni-el, És sa do fo-go guardou Un me-nyn-no d'Is-ra-el.

I. En Be-or-ges un ju-deu Qu-vo, que fa-zer sa-bi-a Vi-dro, et un fil-lo seu Que el en mais non a-vi-a
 II. Por e-ste mi-gr'a-tal Log a ju-de-a cri-y-a, Et o me-nyn-no sen al O be-tis-mo re-ce-bi-a;

Per quant end' a-prendí ou Ont' os cris-chi-òs li-y-a Na es-col, e e-ra greu A seu pa-dre Sa-nul-el.
 Et o pa-dre que o mal Fe ce-rà per sa so-fi-a a Dé-ron l'enton mor-te qual Quis dar a seu fill' A-bel.

b. Mais nos faz (Villancico)

1. 5. Mais nos faz san-cta Ma-ri-a A seu fil-lo per-dõ-ar Que nos per-no-sa so-li-a Si mos fa-lir et er-rar.
 4. En o y-ffer no en-tro-u Mais a do mui bon ta-lan Tant a seu fillo re-go-u Que o foy end el sa-car.

2. Por e-la nos per-dõ-ou Deus lo pe-ca-do d'A-dam,
 3. Da man-çã-a que go-stou Por que soff-reu must af-fan.

第四章 多聲部音樂的興起

第一節 奧加農的產生

西元第十一世紀，是西方音樂史上一個決定性的世紀。在這個世紀內音樂的演變結果，使得西方音樂產生了許多與其他文明古國音樂不同的特質，也使得西方音樂在日後的發展中，一枝獨秀地結出纍纍碩果。主要的演變，可以分成兩個方向：(1)多聲部（Polyphony）音樂與(2)記譜法的改善。

對多聲部音樂的文字討論，最早出現在第九世紀的兩本論文上：即「音樂手冊」（Musica enchiriadis）與對前一本書的評論「音樂手冊探究」（Scholia enchiriadis）。這兩本書的作者都無法考證。書中以傳統的單旋律音樂為討論的開始，他們稱呼一種新的作曲方法為「奧加農」（Organum）。「奧加農」包括了兩種形態：第一種是在一條聖歌的旋律之下五度或之下四度加上另一條與聖歌完全平行的旋律。聖歌的旋律，稱之為「主聲部」（Vox principalis），在聖歌下五度或下四度的平行旋律稱之為「奧加農聲部」（Vox organalis）。「主聲部」與「奧加農聲部」同時唱出的結果，就造成了兩聲部的平行奧加農，也稱之為「單奧加農」（Simple parallel Organum）。（見譜例 4-1）。「主聲部」與「奧加農聲部」可以各在其上方或下方的八度上重覆，因此造成了四聲部的平行奧加農，也稱之為「複奧加農」（Compound Parallel Organum）。（見譜例 4-1）。

在「主聲部」下面四度平行的奧加農，有時會造成三全音或增四度的音程。（見譜例 4-2 a 箭頭所指處。）這個音程在當時已被視之

譜例 4-1 平行奧加農

奧加農聲部
(高八度)

主聲部
奧加農聲部

Cum An - ge - lis et pu - e - ris

主聲部
(低八度)

單 複

爲「音樂中的魔鬼」，而應避免運用。爲了避免這種音程，另一種較自由的奧加農於焉產生。在這種奧加農裡，兩個聲部開始於同音，「主聲部」往上移動，「奧加農聲部」則留在原音上，直到兩聲部形成了四度之後，「奧加農聲部」才隨之以平行移動，至結尾又以同聲結束。（見譜例 4-2 b）。這種奧加農稱之爲「自由奧加農」（Free Organum）。

譜例 4-2 平行四度的奧加農

a. 主聲部
奧加農聲部

Lon - ge fe - cis - ti no - tas me - os a me longe etc.

b. 自由奧加農

Dix - e - runt dis - ci - pu - li ad be - a - tum Mar - ti - num

在自由奧加農裡，可以看到二度及三度的音程出現。這二度及三度音程，在當時都被認爲是不諧和音程。它們被容許存在，是由於當時的理論家將它們視之爲「經過音」，即是存在於四度與同度之間的

「經過音」。理論家們對自由奧加農的興趣與討論顯然比較熱衷。自由奧加農裡，不僅包括了兩旋律間的「平行」關係，也同時具有「斜行」與「反行」的關係。（見譜例 4-2b）。多聲部音樂的發展，實際上是從自由奧加農而來。事實上，十二世紀之後，平行的奧加農已很少看到。

奧加農的產生在音樂史上具有非常重大的意義。它不單祇代表著兩條旋律的結合，也同時代表著人們對一種新的音響、新的素材，即是「和聲」的覺醒。因為這種覺醒，而改變了整個西方音樂的面貌。

奧加農並不祇在教堂音樂中流行，它在教堂以外的音樂中也常被用到。但在教堂音樂中，教堂音樂家們對奧加農詳細的紀錄、討論與系統的運用，却是無可否認的事實。而且也是經由教堂音樂，奧加農才得以發展成爲多聲部的音樂形態。奧加農最重要的樂曲集，是稱之爲「溫徹斯特聖歌集」（Winchester Troper）的兩本手抄本。

奧加農的發展指向「奧加農聲部」的獨立。發展的步驟，大約可歸納於下面的六個階段：(1) 諧和音程（如同度、四度、五度及八度等）混合雜陳，而不單以平行的姿態出現；(2) 當時被認爲不諧和的音程—特別是大三度與小六度—在運用的數量上增加；(3) 「反行」的現象增加；(4) 聲部交錯的現象增加；(5) 奧加農聲部在主聲部的上方出現，這一點在後來多聲部音樂發展中的地位非常重要；(6) 開始在主聲部某些特定的音上，加上華彩。上面六個階段發展之後的結果，可以在十二世紀的一首「填詞羔羊經」（Trope, Agnus Dei）中看到。（見譜例 4-3）。

譜例 4-3 自由奧加農，「填詞羔羊經」（12世紀之作品）。

Trope, *Agnus Dei*

Agnus Dei qui tollis peccata mundi; qui pius es factus, prothoplasti sanet ut a ctus: misericordie nobis.

第二節 聖馬修奧加農

十二世紀初期，一種新的奧加農，在西班牙康波斯特拉的聖地雅歌修道院（Santiago de Compostela），及法國中南部林摩基省的聖馬修寺院（Abbey of St. Martial at Limoges）中出現。這種奧加農有三種稱呼法：(1)華麗的（florid Organum），(2)華彩的（melismatic Organum）及(3)聖馬修的（St. Martial Organum）奧加農。為清晰起見，我們以「聖馬修奧加農」稱之。

「聖馬修奧加農」的奧加農聲部是在主聲部的上面出現，並且是

「一列」華彩樂句對「一個」聖歌旋律中的音。這一個聖歌中的音，也因為遷就奧加農聲部的華彩而延長。（見譜例 4-4）。因為聖歌在這種奧加農中延長的現象，聖歌或主聲部因此而被改稱為「持續聲部」（Tenor）。（Tenor 雖與後來的「男高音」同字，但在此時的意義與運用上却毫無關連。）Tenor 的字義是「持續」的意思。同時，「奧加農聲部」也改稱為「第二聲部」（Duplum）。譜例 4-4 出自聖馬修寺院，由於記譜法的問題，其中「第二聲部」的節奏，並不十分確定，祇是大略上的詮釋。

譜例 4-4 聖馬修奧加農「榮福經」

School of St. Martial, *Benedicamus Domino*

以「聖馬修奧加農」來稱呼這種新式的奧加農，祇是一種代表性質。固然，這種奧加農在聖馬修寺院的發展鼎盛，但並不表示它不存在於其他地區；也並不表示聖馬修寺院中就沒有一音對一音的那種平行奧加農的存在。

一音對一音的奧加農，包括奧加農聲部在主聲部之上的那一種風

譜例 4-5

a. Alleluia Angelus Domini 11th century

(Solo) (Chorus) (Chorus)

Al-le-lu-is. Al-le-lu-is. An-ge-lus do-mi-ni. de-scen-dit de ce-lo: et ac-ce-dens re-vol-vit se-de-bat su-per e-um.

School of St. Martial (c. 1125)

b. Viderunt Hemanuel

(Solo) (Chorus)

Vi-derunt o-mnes fi-nes . . . terra.

(Solo)

Vi-de-runt In-ru- He-ma-nu- Is-ra- el pa-tris u-ni-ge-ni-lu-tem po-si-

(Solo)

tum, tum. Ho-minem in tempore,

verbum in princi-pi-o, urbis quam fun-da-ve-rat na-tum in pa-la-ci-

(Chorus)

o-mnes fines ter-rae sa-lu-ta-re De-i no-stri: jubi-la-te De-o o-mnis ter-ra.

格，在十三世紀前後與「狄斯堪風格」(Discant style)，在意義上不可分開，也與「康達圖風格」(Conductus style)大有關係。(見「諾特丹樂派」一節)。而奧加農聲部以華彩的方式在持續的主聲部之上出現的風格，從十二世紀末期之後，被稱之為「奧加農風格」(Organum style)。自此以後，「狄斯堪風格」與「奧加農風格」就代表了兩種不同的樂曲織度(Texture)型態。

奧加農，多半在易於填詞的那些經文中出現。諸如「垂憐經」、「光榮經」與「榮福經」中。尤其在「啟應」方式時，原有獨唱的部份多用兩個獨唱者以奧加農的方式唱出，至於合唱的部份則仍然同聲將聖歌的原形唱出。這種在一首經文中，混雜奧加農與單旋律的演唱方式，是十二、十三世紀最通用的形式。這種形式可自譜例 4-5 中清楚地看出。

第三節 節奏模式

十一、十二世紀的作曲家發展出一套組織與標示節奏的體系。這套體系，是根據不同的節奏組合而定的「節奏型態」(Rhythmic pattern)。其來源出自於法文詩與拉丁文詩的韻腳格式。大約在西元一二五〇年左右，這些節奏型態被分成六組「節奏模式」(Rhythmic Mode)，每一組的名稱僅以號數來稱呼：



這套體系似乎與聖奧古斯都的「論音樂」(De Musica)有關。該論文中所談論的全都是有關節奏的問題，而這部著作是中古時代理論家們所熟悉的作品。模式 I 與 V 最先被採用，II 與 III 較晚些，VI 實際上是 I 或 II 的變體。IV 的應用最少。

理論上說來，如果一聲部以節奏模式 I 為準，則這一聲部應該包

節奏模式的類型，可以由列加圖的形狀及音符、符桿的相對位置看出來。但在列加圖中各音長短的正確關係，目前仍然因為資料不足而無法確定。

第四節 諾特丹樂派

由聖馬修寺院所代表的華彩奧加農風格，到了十二世紀的末期，由巴黎諾特丹大教堂（Cathedral of Notre Dame）的作曲家們發揚光大。諾特丹作曲家們的成就，使得奧加農不僅成爲一種作曲方式，也成爲一種樂曲形式。以往慣例總是在一首「續抒詠」或聖歌中，配以奧加農或狄斯堪風格的樂段；換句話說，奧加農或狄斯堪風格的段落，都祇是聖歌演唱中的變化或裝飾的部份而已。但是，經過了諾特丹的作曲家之手，奧加農或狄斯堪段落的本身，成了在結構上與形式上都相當完整的個體。後期中古時代的許多音樂形式也都是由這些奧加農或狄斯堪曲式之中發展出來的。

諾特丹的作曲家中，有兩位代表性的人物，他們是黎奧寧（Leonin 或 Leoninus）及普羅汀（Perotin 或 Perotinus）。這兩人顯然都是諾特丹教堂的大司樂。黎奧寧大約活躍於一一六〇年至一一八〇年之間；普羅汀則大約活躍於一一八三年至一二三八年之間。他們與一些不知名作曲家的作品，共同被稱爲諾特丹樂派的音樂。這些音樂裡已包括了十三世紀末期最主要的三種音樂形式：即(1)奧加農；(2)康達圖（Conductus）；及(3)經文歌（Motet）。

黎奧寧曾寫過一套稱之爲「奧加農大全」（Magnus liber organi de gradali et antiphonario pro servitio divino multiplicando）的曲集。曲集中，包括全年教會儀式中的階臺經（gradual）、歡讚曲、及啟應唱等。都是兩聲部的奧加農。如今，這本「奧加農大全」已無法以整本的形勢獲得，裡面的曲子已分散流落到許多不同的手抄本中。

「奧加農風格」與「狄斯堪風格」也是黎奧寧作曲的兩種主要範疇。在他手中，這兩種風格與聖馬修寺院的却有許多不同之處。在「

狄斯堪風格」的奧加農裡，他將「持續聲部」分成許多段落，而以許多等長時值的音，來組成這些段落，「第二聲部」則根據節奏模式，組織成一些類似裝飾形態的樂句。（見譜例 4-6a）。在「奧加農風格」的奧加農中，「持續聲部」中的各音，則視需要而拉長，「第二聲部」也根據節奏模式，組成一些樂句的形態。（見譜例 4-6b）。

譜例 4-6

Leonin, *Magnus liber organi*

Discant style 狄斯堪風格 Repleti sunt

[a]

et coe - - - - - pe - - - - - runt

Organum style 奧加農風格 Proper veritatem

[b]

prop - - - - - (ter)

黎奧寧的作品中，以節奏模式 I 的特性居多。模式 V 與 VI 出現較少。如果出現，則多以不加變化的原形出現。在「狄斯堪風格」中的「持續樂節」，則現出模式 V 的形態。（由譜例 4-6 中可見到）。

在黎奧寧時代的作品中，「狄斯堪」與「奧加農」兩種風格的段落經常並列出現的。明顯地是爲了達到「對比」的效果。黎奧寧時代的作曲家將「狄斯堪風格」的段落，改稱爲「克勞舒拉」（Clausulae）；「奧加農風格」的段落，則以「奧加農」稱之。經文只在持續聲部上出現，一個音節經常包括了許多的音，（如例 4-6a 中的“coe”）；第二聲部上的華彩樂段，與持續聲部的音節相同。這些「奧加農」與「克勞舒拉」的段落，是以兩個獨唱者來擔任。同聲合唱的聖歌樂段，經常插在兩個獨唱樂段之間。「克勞舒拉」的聲部有些

似乎是由樂器演奏的。

黎奧寧的「階臺經」：「這是主所定的日子，我們在其中要高興歡喜……」（*Haec dies quam fecit Dominus*），可以讓我們清晰的看出當時作曲的一般形式。這首「階臺經」用在復活節的彌撒儀式中。這首「階臺經」包括了八個對比的段落；三段是「克勞舒拉」，第二聲部都是具有節奏模式特性的華彩樂段；三段是「奧加農」，持續聲部的音都很長，而且第二聲部是一種自由流動形式的華彩樂段；還有兩段是聖歌旋律。這些段落的編排程序是：奧加農—聖歌—奧加農—狄斯堪—狄斯堪—奧加農—狄斯堪—聖歌。全曲見譜例 4-7。由這篇「階臺經」中，可以看出諾特丹樂派把聖歌擴張的程度。這段擴張出來的段落，包括了大約兩百小節 6/8 與 9/8 的樂段。需要的演唱時間大約是六分鐘；而原來的「階臺經」文以聖歌唱出時，所需時間還不到兩分鐘！另一項重要的一點，是黎奧寧在「奧加農風格」樂段與「狄斯堪風格」樂段中對「第二聲部」的處理實際上並沒有什麼差異。這兩種風格的區分，祇在於「持續聲部」的不同而已。

黎奧寧之後，諾特丹樂派最主要的繼承者是普羅汀。普羅汀曾將黎奧寧的「奧加農大全」予以訂正，並且將一些「奧加農」及「克勞舒拉」改寫以後，與原著併置於「奧加農大全」之中。他將原來是「奧加農風格」的樂段，改寫成「克勞舒拉」的形式；將原來是「克勞舒拉」的部份，改寫成較短的樂句。而普羅汀在音樂史上主要的功績，也表現在這些「克勞舒拉」裏。

他的功績可分為幾點來說明。首先是他對樂曲節奏的改進。在黎奧寧的作品中，「持續聲部」祇用到第Ⅴ種模式；而普羅汀却將六種模式全部用到「持續聲部」裏。黎奧寧「第二聲部」的節奏，多半祇用第一種模式，普羅汀也將這六種模式全部用在「第二聲部」的節奏運作上。不僅如此，他也在同一個聲部中應用不同的節奏模式，使得同一聲部在節奏上富於變化。因此，普羅汀的「克勞舒拉」在節奏方面呈現出富饒的趣味，也因為節奏的活潑而使得樂曲呈現出清

譜例 4-7 黎奧寧風格的奧加農「這是主所定的日子……」

Hec dies

In Leoninus style (c. 1175)

The musical score consists of four systems, each representing a different voice part. Each system has a vocal staff with mensural notation and a basso continuo line below it. The notation includes various note values (minims, crotchets, quavers) and rests. The basso continuo line is marked with 'Hec' and 'di' at the beginning of the first and third systems, respectively. The first system also includes the instruction '[Solo]' above the vocal staff. The music is written in a style characteristic of the 12th-century Leoninus style, with a focus on rhythmic complexity and melodic contour.

[Chorus] quem se-cit Do-mi-nus: ex-sub-te-ri-mus et las-te-rur in e-a. mi-te-mi-no

[Solo]

[Solo]

[Clausula]

65

The image displays a musical score for a multi-voice setting of the word "Quo". The score is written on eight staves, organized into four systems of two staves each. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The lyrics "Quo", "ni", "am", and "bo-" are placed below the staves. The first system is marked with "[Clausula]". The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, and some staves have a high density of notes, suggesting a fast or intricate passage.

[Clausula]

Quo —

ni

am

bo-

nus, quo-
 [Clausula] ni- am
 In se - cu - lum
 [Chorus] 5 mi-se-ri-cor- di-a o- jus.

新的活力。這種對節奏組織的運用，成爲日後多聲部音樂一項重要的結構元素。

第二點是，普羅汀將兩聲部的奧加農，擴張到三個聲部，乃至於四個聲部。隨著「第二聲部」，而將增加的聲部命名爲「第三聲部」(*triplum*) 及「第四聲部」(*quadruplum*)。三聲部的奧加農(*Organum triplum*)，其聲部的名稱，由下至上爲：持續聲部(*tenor*)、第二聲部(*duplum*)、第三聲部(*triplum*)。四聲部的奧加農(*Organum quadruplum*)，其聲部的名稱，由下至上爲：持續聲部、第二聲部、第三聲部及第四聲部。

第三點是，在三聲部及四聲部的作品中，普羅汀已顯示出日後模倣對位技術的萌芽。在他的作品裡，時而見到二個聲部間旋律互換的情形。如譜例 4-8 所顯示。這種情況，德國的音樂學者稱之爲 *Stimmtausch*，意即「聲部互換」。這個現象，已帶有模倣的性質，如果一個聲部，一直在重覆另一聲部的前一樂句，卡農的技術則因此而生。而卡農的技術，也的確在普羅汀之後兩個世紀間得以完全確立。

譜例 4-8 *Stimmtausch* 「聲部互換」

Perotin, *Viderunt*

The musical score consists of four staves. From top to bottom, they are labeled: *Quadruplum* (第四聲部), *Triplum* (第三聲部), *Duplum* (第二聲部), and *Tenor* (持續聲部). The Tenor part is a single sustained note 'Vi' followed by '(derunt)'. The other three parts show melodic lines. Brackets labeled [a] and [b] are placed above the Triplum and Duplum parts, with arrows indicating a voice exchange between them. The word 'Viderunt' is written below the Tenor staff.

譜例 4-9 普羅汀的三聲部奧加農「這是主所訂的日子……。」

Hec dies

In Perotinus style (c. 1200)

The musical score consists of three systems of three staves each. The notation is mensural, with notes on a four-line staff. The first system begins with a treble clef and a common time signature. The notes are primarily minims and crotchets, with some quavers. The second system includes a flat sign (b) above the first staff. The third system includes a flat sign (b) above the first staff and a 'di-' sign below the third staff. The overall style is characteristic of early medieval plainchant or organum.

The image displays a musical score for a multi-voice setting of a Latin text. The score is written on ten staves, with the first three staves grouped together by a large bracket on the left. The first staff of this group is marked with a treble clef and a common time signature. The lyrics are written below the staves, with some words appearing on multiple staves. The text includes: "es", "[Chorus] quam ex-cit... e-a.—", "fi-te. mi-", "mi-", "Do—", "mi-", and "no". The notation consists of various note values, rests, and bar lines, typical of a polyphonic setting. The overall layout is clean and professional, with clear markings for the chorus and individual parts.

The image displays a musical score consisting of three systems of staves. Each system contains three staves, with the first two staves of each system connected by a brace on the left. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings are present throughout the score: *quasi-* appears above the first staff of the first system; *mi-* appears above the second staff of the second system; and *sm.* and *bo-* appear below the first and second staves of the third system, respectively. The score is written in a standard musical notation style with a treble clef on the first staff of each system.

譜例 4-9 是普羅汀的三聲部「階臺經」—「這是主所定的日子…」，如果將它與黎奧寧的作品（譜例 4-7）相比較，當可瞭解兩者風格的異同。

另一種諾特丹樂派主要的樂曲形式是「康達圖」。康達圖以單旋律的姿態，出現於十二世紀之中，它顯然不是由聖歌發展出來的，而是一種拉丁文、有韻節、一音對一音節、近乎「讚歌」（Hymn）形態的作品。

由早期留傳下來的「康達圖」作品中，我們無法得知其確切的功能。因為它的文字同時包括了世俗的與宗教的兩種內容。而且樂曲的形式繁雜不一。曾有學者假定，康達圖是用在儀式間，祭師需要由教堂的一角落走向另一角落之時所唱的。祭師是被「領著」（Conducted）走的，而認為康達圖的名稱即由此而來。這種假定，也祇能用在十二世紀而已。之後，對康達圖的功能則說法不一。

諾特丹樂派留下了將近一百三十多首兩聲部與六十多首三聲部的康達圖。這些作品與奧加農或克勞舒拉最大的不同點，在於康達圖中沒有聖歌旋律的存在。曲中的低音聲部是作曲者的創作。高音的節奏多半與低音相同，而因此產生出一種「音對音」（note-against-note）和弦式風格的樂曲。兩聲部的康達圖，見譜例 4-10。

康達圖與奧加農或克勞舒拉的不同之點，在於它特殊的樂曲「織度」（texture）。自聖馬修寺院開始，「康達圖風格」（Conductus style）就被用來作為區分樂曲織度的名稱，不過在當時與「狄斯堪風格」幾乎是相同意義的名詞。直到諾特丹樂派之後，康達圖的格式才明確地與奧加農或克勞舒拉區分開來。此後「康達圖風格」即是泛指以一音對一音節與和弦式的曲風。

中古及文藝復興兩個時代中，最重要的樂曲形式之一是「經文歌」（motet, motetus）。這個樂曲形式出自於諾特丹樂派之手。起源可由「克勞舒拉」說起。由於黎奧寧的「克勞舒拉」是一個自身頗為完整而獨立的段落；使得後代的作曲家能以相同的低音寫作出許多

譜例 4-10 兩聲部 康達圖

Conductus
De castitatis thalamo

De

ca - sti - ta - tis tha - la - mo

Ven - trem vir - gi - na - lem Pa - ter de - dit Fi - li - o

Va - lem spe - ci - a - lem. In - ve - ni - re

po - te - rat Quis in mun - do ta - lem Ut por - ta - ret

Fi - li - um Pa - tri co - e - qua - lem.

不同的「克勞舒拉」。這些新作的「克勞舒拉」中，有許多是刻意為取代黎奧寧、或與黎奧寧同時代作曲家所寫相同文字段落的「克勞舒拉」而作。這種相同文字段落而音樂不同的「克勞舒拉」，有些多達十數首。合唱隊的負責人，可以隨意選擇應用於儀式中。這些「克勞舒拉」的上面聲部，起先是不含文字的。在十三世紀中期以前，有些作曲家給這些聲部填加了文字，文字多半是有韻律的拉丁文，內容一如「填詞調」的作風，即對原有文字的潤飾或詮釋。「克勞舒拉」原本是奧加農中的「狄斯堪風格」樂段，但自十三世紀中期開始，「克勞舒拉」即脫離了「奧加農」而獨立。也許是因為在第二聲部加上文字的關係，他們開始稱這種帶有文字的第二聲部為Motet 或 Motetus。Motet 由法文的Mot 而來，意思是「字」。Motet 似乎是因為在第二聲部加入法文歌詞之後才開始應用的。原來是專指第二聲部而言，後來則泛指在上聲部帶有文字的「克勞舒拉」。中文Motet的譯名為「經文歌」。Motetus 則是Motet拉丁文的拼法。在三部或四部的「經文歌」中，除了第二聲部被稱為Motet「文字聲部」之外，其他聲部仍照「克勞舒拉」的聲部命名：即第三聲部、第四聲部及「持續聲部」。

「經文歌」誕生之後，立即風靡了十三世紀中後期的歐洲作曲家。數以千計的「經文歌」由作曲家的手中寫出。目前仍留存下來最重要的十三世紀「經文歌」集是(1)「孟培里爾手抄本」(Montpellier Codex)，內容包括三百四十五首樂曲，大部份是十三世紀中期的經文歌；(2)「班保格手抄本」(Bamberg Codex)，包括十三世紀後期的一百零八首三聲部經文歌；(3)「拉斯虎加手抄本」(Las Huelgas Codex)，包括一些十三世紀的奧加農、康達圖及五十八首經文歌。

「經文歌」開始時，祇有在第二聲部以拉丁文或法文填上歌詞。後來，每一個聲部都帶有歌詞。歌詞的來源已不再限定與原有的低音經文有關。有些也用上了「吟遊詩人」的文字。文字安排的情況，一度相當混亂。經常有不同語言的文字同時出現在一首三聲部的「經文

歌」中。後來，這種不同語言的文字填字型態逐漸被揚棄。十三世紀後期，最普遍的文字格式是：上兩個聲部的文字意義內容相關，語言相同，同時是拉丁文或法文，偶而也有一聲部是法文，一聲部是拉丁文的。

由於「經文歌」的填詞法，是各個聲部各有其不同的文字。有時相同的旋律被填上新詞，也有時相同的詞句被譜上新曲。因此，區分這些「經文歌」的方式，是由上而下，將每個聲部文字的句頭（*incipit*）聯起來，即是一首「經文歌」的名稱。如譜例 4-11a，第三聲部具有兩種歌詞，根據「孟培里爾手抄本」是由 *Quant voi* 開始，由「班保格手抄本」是由 *O mitissima* 開始；「文字聲部」即第二聲部的開始是 *Virgo*；持續聲部是由 *Hec dies* 開始。這首「經文歌」的名稱，即是 *O mitissima (Quant voi) — Virgo — Hec dies*。（見譜例 4-11a）。

如果上兩個聲部的文字相同，則祇用兩個句頭的文字。如譜例 4-11b 所示，則為 *Deo Confitemini — Domino*。

由於「經文歌」中所填加的文字內容同時有宗教性也有世俗性的，而世俗性的歌詞，又多半是以地方語言來填作。由此可以推斷，並不是每一首「經文歌」都在教堂的儀式中應用。同時，一首「經文歌」也不單祇是「一首」歌曲而已。因演唱方式的不同，它可以成為不同的樂曲而在不同的場合中應用。例如一首「經文歌」第三聲部的歌詞是世俗的；第二聲部是潤飾低音經文的。演唱時，如果將第三聲部略去不唱，則成了兩聲部的宗教性二重唱；如果把第二聲部與低音用當時的弦樂器「維爾萊」（*Vielle*）來演奏，祇演唱第三聲部，則這首「經文歌」就成了一首獨唱的俗歌曲。在中世紀的思想，上帝是一切世物的基礎，因此在世俗內容的文字下，伴以象徵宗教的聖歌旋律，並無任何的不當。即使是三個聲部一起演唱，也象徵著「神」與「人」的合一。譜例 4-11a 即是這樣的例子。在第三聲部上，由「孟培里爾手抄本」而來的文字，訴說春天裡的愛情；第二聲部，却

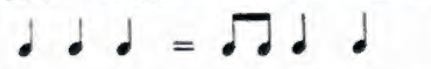
譜例 4-11 經文歌

a. O mirissima (Quant voi) — Virgo — Hec dies

M^o. Quant voi re-ve-nir Dés-té la sai-son, Que le bois font re-ten-
 B^a. O mi-his-si-ma Vir-go Ma-ri-a, Pô-s- ce hu-um fi-li-
 Vir-go vir-gi-num, Lu-men lu-mi-num, Re-for-ma-trix ho-mi-
 HEC DIES di-
 [Hec
 tir Tuit cil oi-sil-lon, A-donc pleur et sou-pir Pour le grant de-
 um lit na-bis au-xi-li-um Dat et re-me-di-um Con-tra de-mo-
 num, Que por-fa-si Do-mi-num, Per-te Ma-ri-a, De-tur ve-ni-
 es Hec
 sir Quai de la bel- Le Ma-ri-on, Qui mon cuer a en pri-son.
 num Fal-li-bi-les as-fu-ci-as Et ho-rum ne-qui-ci-as.
 a, An-ge-lo nun-ci-an-te, Vir-go es post et an-te.
 di- es]

是對聖母瑪利亞的頌讚；持續聲部是由聖歌「這是主所定的日子」而來。「神聖」與「世俗」的界線，在中世紀本不若我們這個時代那麼壁壘分明。

第五節 十三世紀末期的經文歌與記譜法

一般說來，早期「經文歌」的上兩個聲部，旋律與節奏平穩，兩個聲部之間的差異細微。十三世紀末期的「經文歌」，則在兩條高音聲部之間產生了明顯的差異。首先出現的一種，是稱之為「佛蘭哥式的經文歌」（Franconian motet）。名稱是根據作曲家佛蘭哥（Franco of Cologne）而來，他大約活躍於1250年至1280年之間。這一種「經文歌」的第三聲部以一種音域狹窄、音符快速移動、樂句短小的形態出現；而「文字聲部」則以一種較緩慢、節奏較穩定、樂句也較長及較抒情性的風格與之相對。譜例4-12的「經文歌」“Pucelete — Je languis — Domino”可以讓我們看清楚這種風格。曲中每個聲部的節奏型態都與其他聲部不同。持續聲部是以節奏模式V為準；第二聲部是以節奏模式II為準；而第三聲部，則是由節奏模式VI而來的一種變化。（）。

第二種類型，稱之為「克羅西式的經文歌」（Petrus de Cruce motet）。這種「經文歌」的第三聲部是一種快速而類似說話的風格，文字聲部則較緩慢節奏呆板而嚴格，持續聲部則來自葛理格聖歌。這種類型，最出名的例子是“Aucun — Lonc tans — Annun”。（見譜例4-13）。這首「經文歌」很可能是用第三聲部做為獨唱，而以樂器演奏第二聲部及持續聲部作為伴奏的獨唱曲。

另一種類型是，以法文俗歌曲為持續聲部，而三個聲部的節奏大致相同的「經文歌」。音樂的重心，落在第三聲部上。這種「經文歌」的持續聲部是必須用人聲來唱的，而不能以樂器演奏的。譜例見4-14，“On parole — A paris — Frès nouvele”。曲中描述巴黎生

M'a-mi-e - te la bru-ne - te, jo - li - e - re - ment Belle a - mi - e,
 grès moi, douce a - mi - e Ces - te
 qui ma vie en vo bail - lie A - vés te - nu - e tant,
 ma - la - di - e Qu'a - mours
 Je voz cri mer - ci en sous - pi - rant.
 ne m'o - ci - e.

8 a - ge, De loi - al cuer sans penser tra - hi - son, Chante - moi, car de li tieng un si dous hanti - ta - ge Que joi - e n'aïse de ce
8 ne a - mour me fait de - si - rer La - mieu - s en - se - gni - pi.

8 non! Cest la pen - se - e que mon dous mal m'a - sou - a - ge Et fait e - spe - rer ga - ri - son, Ne por quant seur moi puet clamer
8 e - Kon puis ob en tout le mont trou - ver.

8 hau - ss - ge Amours, et moi tout mon vivant te - nir En sa pri - son, Ne ja pour ce ne pen - serai vers li mes pri - son,
8 A li ne doit on nul - le au - tre com - pa - rei, Et

Tant set sou-tilment assaillir, K'en con-tre li-de-fen-dre ne s'an puet on: For-ce de cors ne plen-te de li-ga-ge Ne
 quant j'aim da-me si proi-si-e, Que grant de-duit ait du

vaut un bou-ton, Et si li plaïet de re-en-pon Ren-dre a son gre, sui pris et l'en fais ga-ge Mon cuer, que ie met du
 pon-ser, Je puis bien pro-u-ver Que mont a sa-rou-

tout en a-ban-don. Si proi mer-çi, car au-tre a-van-ta-ge N'ai jé, ne pour moi nule au-tre rai-son.
 rou-se vi-e, Quoi que nus di-e En bien a-mer.

活的愜意情景。

由十三世紀的樂曲中看來，五度與八度仍然是用在強拍上的諧和音程，四度逐漸被認為是不諧和音程，三度則逐漸被接受為諧和音程。但將三度用之於樂曲的開始與結尾仍然是不被允許的。三聲部樂曲的終止式，在1250年之後，已逐漸有了如譜例4-15的格式。這種格式，直到十五世紀仍然沿用。

譜例 4-15



十三世紀末期，由於節奏的日趨繁複，節奏模式與列加圖已不敷應用。許多理論家提供出新的記譜方式。其中影響最大的，是科隆的佛蘭哥所著的「音樂度量的藝術」(Ars cantus mensurabilis)。完成的時間大約在1250年至1280年之間。他在這一套系統中，奠定了單音音符、列加圖及休止符的相關時值。他的這套記譜系統一直被運用到十四世紀。

佛蘭哥系統中，有四種不同形狀的音符，代表四種不同的時值。音符的形狀與名稱分別為：(1)「倍長音符」■；(2)「長音符」▣；(3)「基準音符」■；(4)「半基準音符」◆。系統中以基準音符做為時間的基本計算單位，當時稱之為「探譜」(tempus)，即是我們現在的「一拍」。拍子的分法以三分法為主。拍子三分時，稱之為「完全」；二分時，稱之為「不完全」。各音符間的關係如下：

倍長音符的時值等於長音符的二倍。

長音符，在「完全」區分法下，等於基準音符的三倍，即是三拍。

在「不完全」區分法下，則等於基準音符的二倍，即是二拍。

第五章 新藝術時期

第一節 新藝術

西元 1316 年至 1318 年間，法國的作曲家及詩人，腓力普·狄·維崔（Philippe de Vitry 1291-1361），出版了一本音樂論文「新藝術」（Ars nova）。內容闡述十四世紀早期音樂藝術發展的各種情況。這本論文的名稱「新藝術」，被音樂史家用來稱呼十四世紀時代的音樂風格。十四世紀中葉以前的作曲家們，對這種新興的潮流，表現出相當程度的自覺。除了狄·維崔之外，約翰·狄·莫里士（Jean de Muris），也曾以「新音樂的藝術」（Ars novae musicae 1319），做為他的論文名稱。而在保守的人物中，約伯·狄·萊基（Jacob de Liège）在他的「音樂透視」（Speculum musicae）中，激動地為「古藝術」（Ars antiqua）辯護。「古藝術」，是指以佛蘭哥及克羅西為代表的音樂。狄·萊基的辯護，却將「新藝術」的潮流，更加襯托出來。

以音樂技術性的觀點來看，十四世紀的發展傾向，可歸到(1)節奏二分法的流行及(2)對基準音符作更細小的計量微分。

第二節 同節奏型態經文歌

在創作俗歌曲的數量方面，十四世紀的作曲家，遠超過宗教性的歌曲。原來屬於宗教性的樂曲形式，也逐漸有世俗化的（Secularized）現象產生。最明顯的例子，莫過於「經文歌」。在當時出名的諷頌詩集「佛維爾的故事」（Roman de Fauvel）中，收錄了三十三首多

聲部的經文歌。內容多半是對一些僧侶的嘲諷與貶責，或對當時政治事件的諷諫與記述。這種以政治事件及諷諫作為內容的「經文歌」在十四世紀頗為盛行。這一點與「經文歌」在十四世紀成為政教慶典上慣用的歌曲形式有關。直到十五世紀中期「經文歌」的慶典功能才逐漸式微。

十四世紀早期的「經文歌」，呈現出一些與前不同的特徵。除了上聲部趨向快速與複雜之外，最特殊的是那個時代對持續低音的組織方式。這種組織方式，他們稱之為「同節奏型態」(isorhythmic)。這種組織的原理，包括了兩種成份，一稱為「塔利亞」*talea*，是指一固定反覆的節奏型態；另一稱之為「柯拉」*color*，是指一組音程。「塔利亞」與「柯拉」的運作方法，是將「塔利亞」與「柯拉」配合後，兩者不斷反覆。由於「塔利亞」與「柯拉」的長度不盡相同，而因此產生許多的變化。舉例說明如下：如果「塔利亞」與「柯拉」正好等長，則「柯拉」可以用「塔利亞」縮小一半的形式重覆，聽起來有如速度加快一倍，而節奏型態相同。(比較例 5 - 1 中的 *Talea I* 與 *Talea IV*，例 5 - 2 的 *Talea I* 與 *Talea IX*，即可明白)；如果一個「柯拉」內包含了三個「塔利亞」，則進行到第四個「塔利亞」時，可以「塔利亞」縮小一半的形式重覆，例 5 - 1 即表明這種運作；如果「塔利亞」與「柯拉」不等長，則「柯拉」的第一個音，可能會在「塔利亞」的中間開始反覆，直到「塔利亞」的結尾與「柯拉」的結尾相同為止。如例 5 - 2 的「柯拉 2」是在「塔利亞 IV」的後半部開始的。

以這種方式來組織持續聲部的經文歌，稱之為「同節奏型態經文歌」(isorhythmic motet)。馬舒的「愛之控訴」(*S'il estoit nulz*)，即是這種類型的佳例，(見譜例 5 - 3)。有時同節奏的組織方式也應用到高音聲部上。

「同節奏型態」的觀念，可以溯源自「諾特丹樂派」的經文歌。如經文歌 *O mitissima (Quant voi) — Virgo — Hec dies*

譜例 5 - 1 出自馬舒經文歌 De bon espoir-Puisque la douce-Speravi

This musical score consists of six staves, each representing a Talea section. The notation is in treble clef with a common time signature.
 - Talea I: Labeled 'Talea I' and 'Color 1', ending with a measure marked '(= 34)'.
 - Talea II: Labeled 'Talea II' and 'Color 2'.
 - Talea III: Labeled 'Talea III'.
 - Talea IV: Labeled 'Talea IV' and 'Color 3', ending with a measure marked '(= 34)'.
 - Talea V: Labeled 'Talea V' and 'Color 4'.
 - Talea VI: Labeled 'Talea VI'.
 Brackets under the notes indicate the extent of each 'Color' section.

譜例 5 - 2 出自維崔的經文歌

Talea 及 color

This score details the structure of the piece in bass clef.
 - [a] Talea later: Shows a rhythmic pattern of quarter notes.
 - [b] Color: Shows a melodic line with a series of eighth notes.
 - [c] Talea I: The first measure, followed by Color 1.
 - Color 2: Encompasses measures II, III, and IV.
 - Color 3 (incomplete): Encompasses measures V, VI, and VII.
 - Color 4: Encompasses measures VIII (incomplete), IX (in diminution), and X.
 - Color 5: Encompasses measures XI and XII.
 - Color 6 (incomplete): Encompasses measures XIII, XIV, and XV.
 Roman numerals I through XV are placed above the notes to indicate measure numbers.

王 (King John of Bohemia) 宮中任隨行秘書，曾隨約翰王在歐洲東征西伐；1346 年約翰王戰死，馬舒轉任法蘭西宮廷；退休後在萊姆以僧正 (Canon) 之身份逝世。他同時以詩人及音樂家名聞於世。他的作品包括所有當時的樂曲形式，也同時表現出新舊風格的混合。他的作品，足以代表當時法國「新音樂」時期的一般。他作有 23 首經文歌，為數衆多的多聲部俗歌曲及一首出名的「諾特丹彌撒曲」 (Messe de Notre Dame)。

馬舒大部份的經文歌都遵循傳統的格式：持續低音的旋律來自聖歌；上兩個聲部具有兩種不同的歌詞。而經文歌中俗化的文字內容、樂曲長度的增加、節奏日趨複雜的現象，則表現出當時的新風尚。同節奏型態的技術有時出現在上聲部中。馬舒典型的經文歌「愛之控訴」 (見譜例 5 - 3)，即表現出這種技術。

馬舒所寫的俗歌曲的數量遠超過宗教性的歌曲。而他在這方面的成就，也是他在音樂史上最大的貢獻。多聲部的俗歌曲，在十三世紀末期開始出現。這些歌曲在性質上與「吟遊詩人」的歌曲十分相似。這些歌曲開始出現時，不過是將已存在的單旋律歌曲配成三聲部而已。這些已有的旋律多半被放在低音或中間的聲部。然而所有聲部都是新作的歌曲不久即開始產生。馬舒就是在這個領域中，表現了他出衆的才華。他的作品中至少有一百首以上的俗歌曲是以傳統的「特魯維爾」形式為楷模。大約有一半以上稱之為「萊雅詩」 (Lai) 及「維爾萊雅詩」 (Virelai) 的作品是單旋律的；「絨朶」 (Rondeau) 及絕大多數的「譚詩曲」 (ballade) 都是多聲部的。

「萊雅詩」的結構與續抒詠極其相似，詩句都是成對出現。「維爾萊雅詩」又名「譚歌」 (Chansons balladee 's)；這種詩體可以 AbbaA 來表示，A 是「重疊句」 (refrain)，b 是一句中的前半部，是反覆的；a 則是一句中的後半部，音樂的段落與重疊句的相同。如果有很多節，則「重疊句」A 祇在最後一節之後反覆一次。譜例 5 - 4a，馬舒的單旋律「維爾萊雅詩」「雖然妳離我如此遙遠！」 (Comment

qu'a moy)，可以看出這種詩體的結構：

A b b a A

詩句 1 2 3 4 5 (=1) (第五節與第一節同)

譜例 5 - 4b 是馬舒的兩聲部「維爾萊雅詩」「女士，妳的心腸硬似金鋼鑽」(Plus dure)。詩體的格式則與單聲部的相同。

馬舒作有四十一首多聲部的「譚詩曲」，大部份是兩聲部與三聲部。其詩體可以用 ab ab cd E 來表示，E 是「重疊句」。所有的「譚詩曲」都以最高聲部為主，而且也祇有最高聲部才有歌詞。持續聲部與次持續聲部(Contra tenor)是以樂器來演奏的。這裡應先提到十四世紀前半期，各聲部的名稱已逐漸在改變。原來的「第二聲部」duplum，被改稱為Contratenor，音域已包括了目前男高音的音域，到了十四世紀末期，意大利作曲家以Superius來稱呼最高的聲部，原來的triplum或quadruplum已被逐漸揚棄。Superius則是「高音」Soprano的來源。十四世紀的中期，最高音也曾一度被稱之為「狄斯堪」聲部(descantus)。

譜例 5 - 5 是馬舒的一首「譚詩曲」「我那光潔晶瑩的女士！」(Je puis trop bien)讀者可由其中瞭解其曲式與詩體。

「絨朶」是一種八行的詩體，樂句只有兩句，詩句與樂句的關係可以A B a A ab AB 來表示，A 是重疊句。這種詩體吸引了中古後期的許多詩人與音樂家。馬舒的「絨朶」多半是三聲部的。有一首稱之為「我的結束是我的開始，我的開始是我的結束」(Ma fin est mon commencement et mon commencement ma fin)的「絨朶」應特別提出來討論。這段謎語般的文句由音樂中表現了出來；低音的旋律由二十一小節開始至四十小節，正是一至二十小節的倒行；第二聲部由開始到結尾似乎一氣呵成，但第三聲部却是整個第二聲部的倒行。這首「絨朶」已具備了後代「螃蟹卡農」(Cancrizans Canon)的特徵。譜例 5 - 6 是這首「絨朶」的片斷。

譜例 5-4 馬舒的單旋律與二聲部「維爾萊雅詩」

a. Comment qu'à moy 雖然妳離我如此遙遠

Virelai

1. Comment qu'à moy lon- tain-ne son- es, da-me d'on-nour, si mé-tes vous pro- chéin- ne par pen-ser nuit et jour.
 2. Car Sou-ve-nir me mein-ne, si qua-des sans se- jour
 3. vo biau-te sou-ve- rein-ne, vo gra-ci-eus a- tour,

b. Plus dure 女士，妳的心腸硬似金鋼鑽

Virelai

1. Plus du- re que un dy-a- mant ne que pier-re d'a- y- mant est vo dur- té, me qui n'a-
 2. par un ac- cueil at-trai- ant, mont au cuer en re- egar-dant si fort na- vré que ja mais joi-
 3. tes pi- té, de vos- tre a- mant quo- ci- es en de- si- rant vostre a- mi- tic-
 4. e na- vré, ju- sque a- tant que vo gra- ce qu'il a- tant m'au- res don- ne.
 5. Da- me, vo pu- re- biau-té qui tou-tes pâs-ses, a mon gré, et vo sam- blant ré, en sous-ri- ant
 6. Isimple et plein d'u- ni- té, de dou- ceur fi- ne pa-

譜例 5-5 馬舒的譚詩曲“我那光潔晶瑩的女士”

Je puis trop bien

Ballade

ct. *de* *by-*
 puis trop bien ma
 voi- re su, tant
 da-me com- pa-rer à l'y- ma- ge
 belle et si sans per que plus l'a- ma

T.
 que fist Ryma-li- on.
 que Me-de-e Ja-zon.
 Li folz toudis la pri- oit, mais l'y- ma- ge riens

ne li respon- doit. Eins- si me fait cel- le qui mon cuer font, qua- das la pri et rien ne mere- spon.

圖例 5 - 1 馬舒在他的工作室中



譜例 5 - 6 馬舒的「絨朶」(我的結束是我的開始)

Machaut, *Ma fin est ma commencement*

Tenor

[a]

meas. 17 18 19 20 21 22 23 24 etc.

Triplum

[b]

meas. 1 2 3 4 38 39 40

前面曾提到馬舒的「諾特丹彌撒曲」具有歷史上的重要性。它是音樂史上將彌撒中「固定部份」的五個項目整體處理的第一部彌撒曲。當初他寫作這部彌撒曲的情況無法得知。一般認為這首曲子的寫作年代是1364年，但也沒有確實的證據。而他以相同的旋律「動機」在各個段落中出現，以達到整體化的目的，却是顯而易見的一點。這個動機見譜例5-7。最大的特點是在每個樂章之間相同的風格與氣氛，這點對那個時代來說確是件不同凡響的事。

譜例 5 - 7



這部彌撒曲，包含了「固定部份」的五首聖歌，外加遣散詞部份，六個部份都是四聲部。同節奏型態的風格每個部份的運用不同。垂憐經、聖哉經、及羔羊經，包含了部份的同節奏型態的風格運用；而光榮經及信經，則以康達圖的風格譜曲；遣散詞，除了前面幾小節外，全曲是以同節奏型態的風格作成。

大致說來，這首彌撒曲是一部知性的作品。馬舒的注意力似乎全部放在樂曲的大架構上。然而全曲中，却也不乏情感四溢的樂段。最特殊的例子出自信經中，在「聖靈在童貞女瑪利亞身上懷胎，降生為人。在本丟彼拉多手中受苦、受辱、釘十字架，死後三天復活……」的段落，速度突然降慢，因而造成了非常強大的情緒轉換。感人之深，無以言述。而這種處理竟成了日後處理這段經文的傳統；巴哈、貝多芬，甚至於史特拉汶斯基（Igor Stravinsky）都是這樣處理這段經文的。

馬舒是典型的十四世紀作曲家，聖樂在他的作品中祇佔有少許的部份。十四世紀俗歌曲盛行的原因之一，是教會本身的影響力逐漸式微。同時教會的儀式也因為那些過份裝飾加工的音樂作品而面臨嚴重的威脅。自十二世紀開始，文獻中就不斷地出現反對過份加工的樂曲

以及在儀式中炫耀技術的歌手。這種反對不是沒有理由的。音樂份量加重的結果，歪曲了宗教儀式的重心，而使得儀式成了音樂會一般；同時，儀式的文句被音樂取代，不僅文意不清，甚至連聖歌本來的旋律也無法聽清楚。教會所採取的消極行動之一，即是抵制聖樂曲的生產。不想却因此間接地鼓勵了俗歌曲的創作。

第五節 意大利的新藝術

十四世紀意大利作曲家創作重心之所在，也是在多聲部的俗歌曲方面。在發展過程中，因為歷史背景與社會環境的不同，與法國人同時代的作品自然表現出不同的形式與風格。大致說來，法國十四世紀的俗歌曲是「吟遊詩人」歌曲的多聲部型態；而意大利此時主要的歌曲形式，却是那個時代獨立的產品。由十四世紀意大利主要的樂曲集「史果奇亞洛培手抄本」(Squarcialupi codex)中，可以看出那時代最重要的樂曲形式有三種：(1)牧歌(madrigal)，(2)獵歌(caccia)，及(3)譚詩曲(ballata)。

十四世紀的意大利牧歌表現出很多與法國十三世紀多聲部康達圖相同的特質。牧歌多半是兩聲部的作品；內容包括抒情的、田園的、情愛的及諷刺性的題材。詩的格式多半是兩組或三組三行的詩節，外加一組稱之為「尾聲」(ritornello)的二行的詩節。每組所用的音樂都相同，祇有「尾聲」的音樂與拍子的形態都與前不同。四拍子是三行的詩節中最常見到的拍子形態，「尾聲」常用的是三拍子。波隆拿的約伯(Jacopo da Bologna)所寫的「冷水池中的戴安娜」(Non al suo amante)即是一典型的牧歌曲式。(見譜例5-8)。所提到的內容——一個神魂顛倒的小夥子偷看他的情人戴安娜在泉中沐浴，她像初生孩子般地赤裸著——原本是俗歌曲中最常見的題材。兩個聲部都是以人聲唱的，也可能以樂器重覆各聲部。雖然，兩個聲部同樣流暢，上聲部却明顯地具有較多的華彩樂句，這些華彩樂句

譜例 5 - 8 波隆拿的約伯“冷水池中的戴安娜”

Non al suo amante

Madrigal

1. Non
2. C'a

al so-man-te piu Di-a-na piu-
mi la pas-tu-re-ia al-pe-stru-
3

1. Non
2. C'a

al so a-man-te
mi la pas-tu-

Quen-
Fix'

que da
que da

do per tal ven-
a ba-gna- re el tu-ra tu- ta nu-
suo can-di- do vel-

Quen-
Fix'

do per tal ven-tu- ra tu- ta nu-
a ba-gna-re el suo can-di- do vel-

da
lo

La
C'al

da
lo

La
C'al

vi- di in ma- go de- le ge- lid' a-
so- le a l'au- ror et ve- go ca- vet chris-
ti-
so-

[Ritornello]

que. a Tal
da:

che mi si- ci
quando l'ard' et cel-

que. a Tal
da:

che me si- ci
quan- do 'gi' ard' et cel-

lo,

to tre- mar dius a- mo-
ro- so gel-

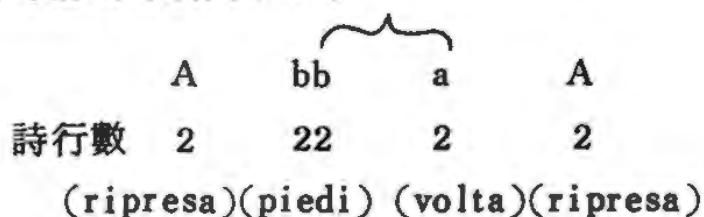
lo,

Tu- to tre- mar dius a- mo-
ro- so gel-

，多半在開始與段落的結尾中出現。

獵歌的興起，大約在 1345 年至 1370 年間，初時的格式是兩條旋律以同聲卡農 (canon at unison) 的形態出現。在這個卡農之下，有樂器以較緩慢的非卡農樂句支持。詩的體裁比較不規則，有時亦附有「尾聲」。當「尾聲」出現時，多半以非卡農氏的鬧場樂風來處理。詩的內容不一定與狩獵有關，舉凡一些熱鬧的場面，如釣魚大會、菜市場、女孩的採花大會、火警或戰爭等都可以是獵歌的內容。演唱時也有許多實際音響的模倣，如喊叫、對話、號角聲、打鬥聲等等。在這種情況下，自然使得獵歌的演唱熱鬧非凡。翡冷翠的喬得羅 (Ghirardello da Firenze) 的獵歌「拂曉時分，獵人起」 (Tosto che l'alba)，即清楚地表現出這種曲式。曲中的尾聲是以卡農風格寫作。見譜例 5 - 9。

意大利的譚詩曲，較牧歌與獵歌出現得晚些。ballata 原是由意大利文 ballare 而來，ballare 的意思是「跳舞」。因此 ballate 意指為伴舞而唱的歌。十三世紀的譚詩曲，無譜例留傳下來，僅知道是單旋律而帶有合唱重疊句的舞歌。十四世紀早期的譚詩曲兩聲部與三聲部的作品，在風格上顯示與法國維爾萊雅詩有許多相同之點。這種詩曲中，帶有一組二行詩句的「重疊句」 (ripresa) 在六行詩節的前後演唱。六行詩節的前四行 (稱為 piedi) 擁有自己的樂句；後兩行稱為 Volta 的音樂與重疊句相同而詩句不同。如果以大寫的英文字母代表詩句與音樂相同，小寫的英文字母代表詩句不同而音樂相同，則譚詩曲的格式可以表示如下：



這個格式可參見藍汀尼 (Landini) 的作品「愛情賦予你力量」 (Amor c'al tuo soggetto)。見譜例 5 - 10。

譜例 5 - 9 喬得羅的獵歌「拂曉時分……」

Tosto che l'alba

Caccia

To- sto che l'al- ba del bel gior- no ap- pa- re I- sve- glia li cac- cia- tori: 'Su,

su, su, su, di' gli- el tem- po! 'Al- let- ta li can, te, te, te, Vi- o- la, te, Pri- me- ra, tel'

To- sto che l'al- ba del bel gior- no ap- pa- re I- sve- glia li caccia- tor. 'Su, su, su, che- gli el tem- po!

Su al- to al mon- te con buon ca- ni al ma- no E gli brac- chet' al pia- no. E nel- la pis- ggis ad or- di- ne cia- 'Al- let- ta li can, te, te, te, Vi- o- la, te, Pri- me- ra, Su al- to al mon- te con buon

scu-no. Io veg-gio sen-tir u- no de' no-stri mi-glior bracchi. Star'a - vi-sa-ta
ca-ni al ma- no E gli brac-chietti al pis-no. E nel-la piaggia ad or-di-ne cia-scu-no.

'Bus-sa-te dogni la-to cia-scun le macchie che Qua-gli-na suo-na!' 'Ai-o, ai-o!' A te la cer-bia vie-
lo veg-gio sen-tir u- no de' no-stri mi-glior bracchi. Star'a - vi-sa-to. 'Bus-sa-te dogni la-to cia-scun le macchie

ne. Car-bon la prese in bo-cha la te- ne
che Qua-gli-na suo-na!' 'Ai-o, ai-o!' A te la cer-bia vie- ne. Car-bon la prese in to-cha la te- ne

Ritornello

Del
mon-te que' che v'è - ra su gri-da-vaal al- tra all'

altre suo con-no so-na-va
. mon-te que' che v'è - ra su gridava al al- tra all' altre suo con-no so-na-va

譜例 5 - 10 藍汀尼的譚詩曲“愛情賦予你力量”

Amor c'al tuo suggetto

Ballata

1.5. A-
4

mor c'al tuo sug- get- to o- mai da lle-
Per chē tut- ta vir- tu in lei si cre-

na.
a.

Sot- to
fe-

Contratenor

Tenor

(Fine)

tuo gio- go vi- vo san- za pe-
li- ce cui le- ghi a ital ca- te-
na.
na.

Secunda pars

2. Et co-si vo' con-ten-to sen-pre sta- re re
 3. C'a nul-la co-sa si a-puo a-gua-glia- tal

fat-to serv' a ques-ta de-
 dus-se chi tut-to po- te-

chè m'ia pro-
 la

意大利十四世紀，最偉大的作曲家是佛朗西斯科·藍汀尼（**Francesco Landini 1325-1397**）。他的父親是畫家，他幼時因天花而致雙目失明。但仍由困苦中學習，最後以詩人及作曲家名聞一時。他精通詩琴、吉他及長笛，尤其精於當時流行的小風琴（**Organetto**）。1364年曾接受吉布烈王（**Chypre**）所頒贈的桂冠。

藍汀尼終生未曾寫過一首聖樂曲。他的作品有九十首兩聲部及五十首三聲部的譚詩曲、兩首獵歌及十二首牧歌。他最大的功績顯然是在譚詩曲的創作上。兩聲部的譚詩曲是早期的作品，樂風與牧歌相近，但旋律則較牧歌多裝飾性。三聲部的譚詩曲，多半是為獨唱與兩種樂器伴奏而作。（他的一首三聲部的譚詩曲，可參見譜例 5 - 9。）

藍汀尼的音樂除了優雅的旋律之外，最突出的是他柔美的和聲效果。他的曲子中沒有平行二度或七度，完整的三和弦已在他三聲部的樂曲中層出不窮，但這些三和弦都不曾用在樂曲的開始與結尾。

十四世紀樂曲的終止式，已經運用到以半音上昇到主音的形式。一種經常見到的裝飾終止形式是：上聲部由第七級音下行至第六級音，然後直接由第六級音進入主音。這種形式，一般稱之為「藍汀尼終止式」（**Landini Cadence**）。（見譜例 5 - 11）。這種形態的終止並非由藍汀尼所發明，但是在他作品中運用的程度，已使得這種手法成為他樂風的獨特的標誌。

十四世紀末期，意大利作曲家逐漸喪失了他們所持有的民族特色。他們逐漸被法國風格同化。他們不僅用法國的音樂形式來作曲，甚至也用法文來譜曲。十五世紀的意大利，在音樂上完全失去了她十四世紀時所享有的光榮。沒有一流作曲家的活躍，也沒有特殊的曲式產生。意大利音樂的再次復甦已是十六世紀時候的事。

譜例 5 - 11 藍汀尼終止式在各家手中的運用

馬 舒		藍汀尼
Machaut: <i>Ballade</i>		Landini: <i>Ballate</i>



卡斯塔的非利浦	契空尼亞	杜 懷
Filippo da Caserta: <i>Ballade</i>	Ciconia: <i>Mass</i>	Dufay: <i>Chanson</i>



第六節 十四世紀末期的法國音樂

自西元 1075 年開始，到十四世紀末期為止，歐洲歷史一直處在政教衝突之中。其中教廷曾於 1320 年左右一度被迫遷往法國的亞農（Avignon）達七十年之久。教廷遷往亞農的七十年間，羅馬音樂的活動也跟著轉移至亞農。奇怪的是在這個暫時性的宗教首都裡，俗歌曲的發展却遠較宗教性的歌曲為重要。亞農與法國南部的一些宮廷，在十四世紀末期成了一個法國與意大利音樂家薈集的活動中心。

由這個中心產生出來的樂曲形式，以譚詩曲、維爾萊雅詩及絨朶為主，並且多半是以器樂伴奏的獨唱曲。內容有敘事，也有頌德，但絕大部份都是情歌。他們繼承「吟遊詩人」的傳統，集詩人與音樂家於一身。在他們的詩詞音樂之中也充分地表現出高度的貴族意識。他們在音樂寫作方面最特殊的一點，是經常將樂曲寫在象徵文字內容的圖案裏，意圖使人未聞其樂，先思其義。最常見的是將卡農曲譜寫在一

第七節 半音的運用與虛構樂音

大約自第十世紀開始，許多理論家就嗜試著將一些在調式系統以外的音帶進音樂創作系統中。所謂的調式系統以外的音，即是我們目前所知自然音階中的變化音。這些音之所以被注意，似乎是由聖歌移調之後的結果而來。例如旋律 G - A - B，移下四度之後是 D - E - $\sharp F$ 。 $\sharp F$ 即是調式系統之外的音。這些音，隨著時間而逐漸增加，到了十五世紀初，現代的半音音階差不多已在理論中全部存在。

這些音在理論上的運用規則大略如下：在兩個 A 中間的 B，經常以「降 B 音」來替換；兩個 D 之間的 E 音，也可以「降 E 音」來替換

圖例 5 - 3 昇記號 (\sharp) 與降記號 (b) 已可在這個譜表中看到。第一行最後的 \sharp 應在 B 音之前而不在 C 音之前，即 B^{\sharp} 之意，此譜大約於 1410 年寫成。

Zacharias.

Cœur Dame Zentil. Vous estot.

Cœur recone Dame Zentil. Vous estot.

Le bonur ront par les plaies. Dame Zentil. Et par les ouzures lues. Abundance. Cœur recone pour le bon rous le par. Dame Zentil.

；將「三全音」F - B的F升高半音，或將B音降低半個音，這種情況同時適用於旋律式與和聲式的進行中。後來在音樂之中也出現了一些半音的運用：例如在調式Ⅶ中將第七級音升高半個音及在調式Ⅴ中降低第四級音等。這些調式系統以外的音，介入調式系統作品中的結果，嚴重地威脅到調式系統的組織能力，而大小調式的音階與組織觀念，也就因着這些調式系統以外的音而日趨成形。

奇怪的是，這些音的出現與運用並不常被記錄或指示出來；這音的運用場合與方式，似乎全靠音樂演唱者與作曲者之間的默契。因為這種無指示的音的現象，這些音就被名之為「假想的樂音」(*musica falsa*)，與「虛構的樂音」(*musica ficta*)。這些音的運用方式也因作曲者或演奏者個人而不同。藍汀尼以後的許多作曲家，對這些音的指示、記錄與運用似乎比較自由。到了1450年之後，這些指示再次的自譜表上消失；運用那些音的方式，又完全依恃演奏者或演唱對一首樂曲風格瞭解的程度來自行決定。

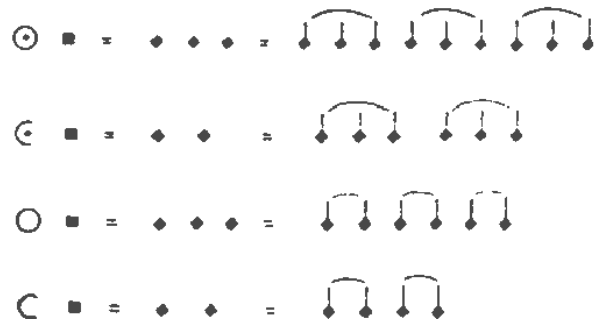
第八節 記譜法

由於音樂的組織與節奏日益繁複，十四世紀的記譜法也因之而日漸改進。其中的演變過程無法在本文中詳細探討。詳細的討論其演進過程，本是屬於「樂譜演進史」的範圍。我們祇能在此介紹一些有關當時記譜法的原理與特色。

這個時期意大利的記譜法，記載在巴都(*Marchetto da Padua*)的「論計量音樂」(*Pomerium*)中。大略上，仍是以基準音符為基本單位；以“點”來區分半基準音符的組別；並且用一些文字記號來指示音符的二分或三分形式；加上一些新式的音符，用來表示較短小的時值。這種記譜的方式，特別適用於華麗的樂句型態。這種記譜法在意大利一直應用到十四世紀的晚期。之後，由於法國音樂在意大利的得勢，這種記譜法也逐漸被法國記譜法所取代。

此時的法國記譜系統，是佛蘭哥系統的延續。「長音符」、「基準音符」及「半基準音符」，都可以二分法或三分法來劃分與之較小一級長度的音符。「長音符」之內的微分音符關係稱之為「模式」(modus)，這種微分的關係是指二分或三分而言。「基準音符」之內的微分關係稱之為「探譜」(tempus)。「半基準音符」之內的微分關係稱之為「拓展」(prolatio)。(三分仍是「完全」，即 perfectus；二分仍是「不完全」，即是 imperfectus。但是「半基準音內」的三分却稱之為「多」(maior)，二分稱之為「少」(minor)。因此，modus perfectus，是「長音符」的三分，即一個「長音符」具有三個「基準音符」；而modus imperfectus，則具有二個「基準音符」。tempus perfectus 具有三個「半基準音符」，tempus imperfectus，具有二個「半基準音符」。prolatio minor，有三個「微分音符」，prolatio minor，則有二個「微分音符」。由此可以看到，此時的記譜系統，較佛蘭哥系統多出一個微分，即是「半基準音符」之下的「微分短音符」。而事實上，此時因為音樂形態的變更，時值的度量單元已落在半基準音符之上，而不再是「基準音符」了。

十四世紀末期開始，逐漸的出現了一些表示單位區分方式的記號，以⊙代表「探譜」完全，「拓展」多分，部份學者認為相當於現代的 $\frac{9}{8}$ 拍子形式；以C代表「探譜」完全，「拓展」少分，即是現代的 $\frac{6}{8}$ 形式；以O代表「探譜」不完全，「拓展」多分，即是現代的 $\frac{3}{4}$ 拍子。以C代表「探譜」不完全，「拓展」少分，即是現代的 $\frac{2}{4}$ 形式。例圖如下：



大約在 1425 年以後，上面的音符形式，都成了白色符頭的樣式。微分則以 ↓ 來表示。更短小的音符，則在微分音符的符桿上加上符尾，即 ↓↓ ↓↓ ↓↓ 等。這明顯的，已是現代所用音符的形式了。而這種菱形的符頭，也在十六世紀的末期演變成了現在運用的圓形符頭。

第六章

十五世紀：英國音樂與布根定樂派

第一節 英國音樂的發展

早在十三世紀晚期開始，英國的音樂就已表現出對平行三度的偏好。這種平行三度，可稱之為奧加農的一種變體。英國人稱之為「吉美爾」Gymel，意思是「雙生子」（twin）。到了十四世紀，因為把六度音程加在三度之上而成了一種近乎第一轉位和弦平行進行的樂曲織體，這種風格稱之為「英國式的狄斯堪」（English discant）。（見譜例6-1，有括號的樂段。）這種風格，深深地影響了布根定樂派（Burgundian School）的樂風。在當時的歐洲大陸，這種技術稱之為「福斯波登」（fauxbourdon）。

「英國式狄斯堪」風格的由來，起因於在「定旋律」（Cantus firmus）上面以即興的方式加上聲部。由於即興的音程經常出現平行的三度與六度，而因此產生了現代三和弦第一轉位似的連續進行現象而成。英國人稱呼這兩條新加的聲部為「高音」（treble）與「中音」（Meane 或 middle）；最低音的名稱與歐洲大陸相同，仍然是「持續聲部」（tenor）。

平行的現象並非全曲一成不變。由許多樂曲中顯示出，每個聲部間常以裝飾或反行的方式來獲得聲部獨立的效果。尤其以高音聲部的裝飾為最多。而且平行的現象也不單祇局限於三度與六度，其他的音程也以平行出現，特別是五度與八度。在那時期，三度、六度已明顯地被視之為諧和音程。而三度、六度與五度、八度在曲中所佔的比例已非常接近。不諧和音程，如二度及七度，應用得非常之少。由譜例6-1中可以看出以上的論點來。也就是在這種組織特色下所造成的

譜例 6 - 1 「光榮經」 英國十五世紀初期的彌撒曲

Gloria in excelsis

Mass movement

Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus io-ne vo-lun-ta-tis. Lau-da-mus te. Be-ne-di-ca-mus te. Ad-o-ra-mus te. Glo-ri-fi-ca-mus te. Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi pro-pter ma-gnam glo-ri-am tu-am, Do-mi-ne De-us rex coe-le-stis De-us Pa-ter om-ni-po-tens. Do-mi-ne fi-li u-ni-ge-ni-te Je-su Chri-ste. Do-mi-ne De-us, A-gnus De-i, fi-li-us Pa-tris.

音響效果，在 1420 年至 1450 年之間，風靡了歐洲大陸的作曲家。祇是歐洲人的「福斯波登」與「英國式的狄斯堪」並不完全相同。「福斯波登」的主要旋律在最高聲部；而「英國式的狄斯堪」的主要的聲部在最低聲部或中間聲部。

十五世紀英國音樂的樂曲集，最重要的是「老廳手抄本」(Old Hall Manuscript)。內容包括由 1350 至 1420 年間的一百四十七首作品。這些作品大部份是彌撒中固定部份不同的譜曲，小部份是經文歌、頌歌、及續抒詠。聲部的範圍有三聲部與四聲部。大部份的彌撒曲是以「英國式的狄斯堪」風格譜曲，多數的高音聲部裝飾性頗濃，而聖歌多半在中間的聲部。這種將聖歌置於中間聲部的處理方式具有歷史性的重要意義：它明顯的是十五世紀末期及十六世紀初期，將聖歌旋律置於中間聲部的前身。另一種特殊的現象，是有些樂曲將聖歌的旋律樂句放置於不同的聲部中交替出現。

雖然十五世紀初期英國的音樂活動熾盛，但英國作曲家的作品却很少在歐洲大陸上流傳。唯一的例外是唐斯泰保(John Dunstable ca. 1370-1453)。他的作品在歐洲大陸不僅流傳頗廣，數量也頗多。他明顯地是當時英國最重要的作曲家。

由於缺乏史料的記載，唐斯泰保的生平我們一無所知。僅知他可能曾在巴黎的貝特福公爵府(Duke of Bedford)中任職。他所有的作品包括三首法國的香頌(chanson)，及將近五十首宗教歌曲。大部份收集在出名的「特倫手抄本」(Trent Codices)中。他的作品極富表現能力，也因為他這種獨具一格的表現能力而常被人稱為「第一作曲家」。

唐斯泰保作品中最大的特色是迷人的旋律，他在旋律上的高超成就史無前例。各聲部的旋律流暢，不諧和音的運用恰到好處。旋律上的跳進，也完全與內容配合。我們細看他的歌曲「喔，美麗的玫瑰」(O, Rosa bella)，及「聖母瑪利亞」(Sancta Maria)，(譜例 6 - 2, 6 - 3)，即可以看出他的旋律與各聲部組織的特點。

譜例 6 - 2 唐斯泰保「美麗的玫瑰」

Accompanied song

O rosa bella

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with the lyrics "O rosa bella, o doles a-". The middle staff is the lute part, marked "[instrumental]" and "Ct.". The bottom staff is the tenor part, marked "T". The music is in a simple, homophonic style characteristic of the Burgundian school.

The second system of the musical score continues the piece. The vocal line has the lyrics "Non mi las-sar mo-ri- re in cor-te si-a. [trist]". The instrumental parts continue to provide harmonic support. The notation includes various rhythmic values and rests, typical of early 15th-century English lute tablature.

*image
not
available*

譜例 6 - 3 唐斯泰保「聖母瑪利亞」

Sancta Maria

Sanc - ta Ma - ri - ta Ma - ri - Ma - ri - a, non est ti - a, [non est

Hymn (motet)

bi - si - mi - lis or - ta in mun - do in mu - ti - bi si - mi - lis or - ta in mun - do in mu -

e-ri-bus. Flo-rens ut ro-rens ut ro-ri-bus. Flo-rens ut ro-ri-bus. Flo-rens ut ro-ri-bus. Flo-rens ut ro-ri-bus. Flo-rens ut ro-ri-bus.

sa, fla-grans sicut li-li-um, o-ra pro no-bis sa, fla-grans sicut li-li-um, o-ra pro no-bis o-ra pro no-bis

bis, sancta De-i ge-ni-trix. bis, sanc-ta De-i ge-ni-trix. bis, sanc-ta De-i ge-ni-trix.

唐斯泰保另一項重要的特點，是他作品中所具有的和聲效果。這種和聲效果已經可以用現代的和聲觀念來瞭解。不論是「英國式的狄斯堪」風格或「福斯波登」風格，在他的作品中，都已具有功能性的連接。這種現象，使得他遠遠超越了與他同時代的作曲家們。

他的經文歌「聖母瑪利亞」（譜例 6 - 3）已達到了宗教音樂至高的境界。我們可以看出，歌中的文字祇有拉丁文一種。以往經文歌中所附帶的世俗歌詞已不見蹤跡。經文歌又開始成為宗教所特有的曲式。這種淨化了的經文歌，極可能是由唐斯泰保開始的。自他以後，宗教性的歌曲又大量地產生出來。祇是大多數的宗教作品已擺脫了「定旋律」及聖歌的束縛，而成為一種自由創作的曲式。這種自由創作的曲式，我們可以由唐斯泰保的經文歌「我所愛的，你何其美好，何其可悅」（*Quam pulcra es*）為代表。（譜例 6 - 4）。

這首樂曲的文字內容是由舊約聖經中的「雅歌」而來，前後分為兩段：第一段取自「雅歌」第七章的第六、七、五及第十一節；第二段，則取自第七章的十二節附加「阿利路亞」（*Alleluia*）而成。三個聲部的特色相近，而且聲部之間的地位也近於同等。音樂的織度是屬於「康達圖」式的。曲終的「阿利路亞」也屬於裝飾性的「康達圖」風格。這首曲子沒有定旋律，也不像萊雅詩曲或維爾萊雅詩曲般格式固定的曲體。音樂的段落隨著文字的段落而來；第一段落是 1 至 30 小節，30 小節與 31 小節之間的整小節休止，與延長最後兩個音節“*Veni*”，都使得段落更加明顯。曲中的樂節都以終止式清晰地表現了出來。另外，近於三和弦的旋律風格（如 1 - 5、44、55 小節等），及「福斯波登」（如 12 - 15 小節）的風格，也都顯示了唐斯泰保及當時的獨特樂風。

唐斯泰保有時也應用「同節奏類型」的寫法，但若與音樂的表現相衝突時，他也會將「同節奏類型」的原則加以修改。他以文字的節奏作為其音樂節奏的前導。這點，正是文藝復興時代音樂創作的金科玉律。

譜例 6 - 4 唐斯泰保「我所愛的，你何其美好……」

Quam pulcra es, John Dunstable

Quam pul - cra es et quam de - co - ra, ca - ri - si - ma in

Quam pul - cra es et quam de - co - ra, ca - ri - si - ma in

Quam pul - cra es et quam de - co - ra, ca - ri - si - ma in

de - li - ci - is. Sta - tu - ra tu - a

de - li - ci - is. Sta - tu - ra tu - a as -

de - li - ci - is. Sta - tu - ra tu - a as -

as - si - mi - la - ta est pul - me, et u - be - ra

si - mi - la - ta est pul - me, et u - be - ra

si - mi - la - ta est pul - me, et u - be - ra

tu - a bo - tris. Ca - put tu - um ut Car - me - lus,

tu - a bo - tris. Ca - put tu - um ut Car - me - lus,

tu - a bo - tris. Ca - put tu - um ut Car - me - lus, col -

35

col - lum tu - um si - cut rur - ris e - bur -

col - lum tu - um si - cut rur - ris e - bur -

col - lum tu - um si - cut rur - ris e - bur -

30

ne - a. Ve - ni, di - lec - te mi,

ne - a. Ve - ni, di - lec - te mi,

ne - a. Ve - ni, di - lec - te mi,

35

e - gre - di - a - mur in a - grum, et vi -

e - gre - di - a - mur in a - grum, et vi -

e - gre - di - a - mur in a - grum, et vi -

40

de - a - mus si flo - res fruc - tus par - tu -

de - a - mus si flo - res fruc - tus par - tu -

de - a - mus si flo - res fruc - tus par - tu -

45

ri - e - runt, si flo - ru - e - runt ma - la Pu - ni -
ri - e - runt, si flo - ru - e - runt ma - la Pu - ni -
ri - e - runt, si flo - ru - e - runt ma - la Pu - ni -

50

ca - I - bi da - bo ti - bi u - be - ra me -
ca - I - bi da - bo ti - bi u - be - ra me -
ca - I - bi da - bo ti - bi u - be - ra me -

55

a. Al - le - lu - ia.
a. Al - le - lu - ia.
a. Al - le - lu - ia.

除了彌撒曲與經文歌之外，英國十五世紀的曲式還有一種稱之為「崇聖對唱曲」(Votive antiphon) 以及另一種宗教性的「短歌」(Carol)。「崇聖對唱曲」的內容，是對某些聖者特別是聖母瑪利亞的敬意。音響豐富，大合唱團與小合唱團相對唱，是這種曲式的特色。「短歌」原來是給舞蹈伴唱的樂曲，至十五世紀才一變而為二聲部或三聲部的宗教性歌曲，主題多半與聖誕節有關。曲式是許多的詩節，同時應用同一條旋律，外加「重疊句」。「重疊句」的音樂與詩節的不同。演唱時多半先唱「重疊句」，然後是詩節，每段詩節之後再重覆「重疊句」。在每年的聖誕節日期間，這種「短歌」仍然可以常常聽到。

第二節 布根定樂派

布根定公爵(Duke of Burgundy) 采邑所及之地，是目前法國、比利時及尼德蘭的邊境地區。在這種地理環境中，文化的複雜、混合是無可避免的事。也正因為這種現象，布根定樂派的作品才具有國際性的色彩。

布根定公爵世代的繼承人都酷愛藝術與音樂。他們宮廷中的畫家最出名的有胡伯特(Hubert) 與梵愛克(Jan Van Eyck)。音樂家最主要的活動中心則在他們私屬的教堂中。這所教堂擁有一群作曲家及演奏家，分別擔任教堂司樂與合唱的任務，有時也在宮廷中提供娛樂的節目。這群音樂家，成員最初多來自巴黎，後來也有來自英國及歐洲大陸其他的區域。到了1419年，「好腓力普」(Philip the Good) 掌政之後，由於領導管理得法，布根定在音樂藝術上的聲望在當時的歐洲無人能及。他的教堂擁有十五至二十七名音樂家；此外他還擁有一組「敏斯徹樂人」。布根定因此成了歐洲音樂活動的中心。而「布根定樂派」(Burgundian School) 的名稱，也是在此時被用來稱呼活躍於這一區域的音樂家與他們的音樂風格。

布根定樂派的代表性人物是威廉·杜懷 (Guillaume Dufay)。他生於 1400 年左右，曾在教皇的合唱隊中任職達七年之久，後來轉任於夏蕙 (Savoy) 省。但他最重要的職位却是在法國北部的康布拉大教堂 (Cathedral of Cambrai)。他學養頗深。於 1436 年任僧正，直至 1474 年逝世。他在世時，以偉大的作曲家及偉大的教師聞名於世，死後名聲亦歷久不衰。

俗歌曲與宗教歌曲均為杜懷拿手之作。他的俗歌曲分為意大利文的與法文的兩種。大部份是三聲部。從他的意大利文作品中，可以看到藍汀尼的影響。法文歌的形式自由，却無法國絨朵或維爾萊雅詩曲的影響。兩者都表現出清晰的織度與豐富的旋律。他的法文歌「溫柔高貴的心」 (Franc cuer gentilx) (見譜例 6 - 5)，可以看出各聲部間的模倣性、三和弦似的和聲、各聲部間獨立的特色來。

杜懷的經文歌多半是以「同節奏類型」的技術寫作的，聲部由三聲到五聲部，而且多半是以已有的旋律為作曲的基礎。持續聲部出現於次低的聲部而不再是最低聲部。這種情形在他的彌撒曲中也經常如此安排。如果一首經文歌不以已有的旋律為基礎來作曲，主旋律則放置於最高聲部。「福斯波登」的寫作風格在歐洲大陸似乎是杜懷首先應用的。在四聲部的經文歌中，經常可看到他祇用上兩聲部，而令下兩聲部休息的現象。這種手法，使得樂曲的織度得以輕省而富於變化。他出名的經文歌「慈悲聖母」 (Alma redemptoris mater)，(見譜 6 - 6)。開始是以一段長而華彩的獨唱樂句開始的，結尾以一連串頗具戲劇性的和弦來結束。這首樂曲充分表現出杜懷對樂曲織度的掌握。優雅而具表現力的旋律及生動自然的節奏，使得杜懷的作品具有令人無法抗拒的吸引力。

自從馬舒在 1364 年寫下了第一部完整的彌撒曲之後，到大約 1430 年杜懷寫下的一部完整的彌撒曲以前，在這大約七十年的時間內，音樂史上不會有另一首完整的彌撒曲出現過。單章彌撒經文的譜曲在數量上却頗為眾多。這些樂曲的風格相當紛雜。但大致上仍可以分成三

譜例 6 - 5 杜懷“溫柔高貴的心”

Chanson: *Franc cuer gentil*, Guillaume Dufay

Franc cuer gen - til, sur tou - tes

gra - cie en se, Ri - che d'hou -

neur et de tous biens gar - ni

(b)

The musical score consists of four systems of three staves each. The top staff is the vocal line, and the bottom two are the lute accompaniment. The piece is in a minor key (one flat) and 3/4 time. The lyrics are in French. The score includes measure numbers 5, 10, and 15. There are some performance markings like 'b' and '(b)'.

譜例 6 - 6 杜懷“慈悲聖母”

Alma redemptoris mater

Antiphon B.M.V.

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two systems of music. The first system is for the 'Alma redemptoris mater' and the second is for the 'Antiphon B.M.V.'. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal line.

Alma redemptoris mater

ma redemptoris ma-ter, quae per vi-a caeli por-ta ma-nes, Et stel-la ma-ri-
 etc.

Antiphon B.M.V.

re-demp-tor-ia-ri-
 ma-
 re-
 a
 vi-
 que per-
 ter,
 Ma-
 Et stel-
 mes,
 la
 ma-

The image displays a musical score for a Latin text, organized into five systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a lute line (bass clef). The lyrics are written below the vocal line. The text is a Latin prayer or hymn, likely the Ave Maria, given the words "Ave in excelsis deus" and "Et tu qui cum sancto spiritu procedis de Patre".

System 1:
Vocal: *ris, sus-curre cae-*
Lute: *ris, sus-curre cae-*

System 2:
Vocal: *lis, sus-curre cae-*
Lute: *lis, sus-curre cae-*

System 3:
Vocal: *lis, sus-curre cae-*
Lute: *lis, sus-curre cae-*

System 4:
Vocal: *lis, sus-curre cae-*
Lute: *lis, sus-curre cae-*

System 5:
Vocal: *lis, sus-curre cae-*
Lute: *lis, sus-curre cae-*

種類型：第一種是「定旋律式」的，也可以稱之為「經文歌式」的；這是以對位式的樂曲織度，在緩慢移動的持續聲部上發展的樂曲，「定旋律」多半置於持續聲部；第二種是「康達圖式」的；第三種可稱之為「譚詩曲式」的。這種類型具有一或兩個人聲部份，加上一或兩個器樂聲部。這些彌撒的單章樂曲絕大部份是三聲部，小部份是四聲部。杜懷本人也寫作了許多單章的彌撒樂曲，風格都在上述的範疇之內。

杜懷一生中至少寫過八部完整的彌撒曲。也是在這幾首完整的彌撒曲中，他奠定了四聲部寫作的方式。如他在經文歌中的處理一般，在這些四聲部風格的樂曲中，持續聲部已不再是最底的聲部，而是次低的了。他把最低聲部稱之為「貝索士」bassus，也就是現代「低音」名詞的來源。我們將以「低音聲部」來稱呼這一個聲部。他的「低音聲部」，已具備了現代的低音意識，即是低音成了音樂建構發展的基礎。祇是「低音聲部」的音域界定，在當時仍然不很確定。

在討論彌撒類型之前，我們將自複音音樂開始至 1450 年間，各聲部名稱的演變列表於下，使讀者能對這些名詞的演變及意義有較清晰的概念。

西元 950	1050	1150	1250	1350	1450
			第三聲部	狄斯堪聲部	高音
	奧加農聲部	第二聲部	第二聲部	次低音聲部	次高音
主聲部	主聲部	持續聲部	持續聲部	持續聲部	持續聲部(中音)
奧加農聲部					低音聲部

第三節 十五世紀彌撒曲的類型

如果說，最能代表諾特丹樂派的曲式是經文歌，那麼最能代表布根定樂派的曲式就是彌撒曲。布根定的作曲家們，在彌撒曲之中首先表現出他們獨特的宗教音樂風格。大約到了十五世紀的末期，彌撒

曲成了一般作曲家思維與表現技術的主要樂曲形式。

上一節中，我們曾提到雖然馬舒在1364年間就已完成了第一部完整的彌撒曲，但第二部完整的彌撒曲却是在1430年間由杜懷完成的。零散的彌撒篇章直至1430年以前仍然是一般作曲家所注意的項目。雖然這些零散的篇章可以拼湊成爲一外形完整的彌撒曲來演出，但無論就曲式、風格及音樂的整體而言，這種彌撒曲都不能稱之爲一完整的曲式。十五世紀音樂發展的目標就是朝向彌撒曲音樂上的整合與統一而前進的。最初是篇章成對的出現，如光榮經及信經同時處理。這種情況，常見之於唐斯泰保及其同輩的作曲家之手。逐漸地，五個段落被同時處理，也在各段之間表現出明顯的音樂關連。彌撒曲到這個時候才算是達到了音樂上的整合與統一。而這一階段的發展大部份則落在布根定作曲家的身上。在布根定作曲家的作品中，可以看出當時爲了要達到彌撒曲音樂上的整合與統一而產生的諸種思維方式，以及因不同思維方式之下而產生的不同彌撒曲類型。我們大致可以將布根定的彌撒曲分成兩個大類：「定旋律彌撒曲」(Cantus firmus mass)及「釋義彌撒曲」(Paraphrase mass)。

「定旋律彌撒曲」依據定旋律而創作的歷史可以追溯至第九世紀的「主聲部」。這個主聲部在奧加農中變成了「持續聲部」，但這個「持續聲部」當時祇是聖歌中間的一段，其他的聲部則在這一段之上對這一段旋律的裝飾而開展。到了十三世紀的經文歌，持續聲部仍然是由已存在的旋律而來，並以此旋律做爲其他獨立聲部進行的基礎。雖然，旋律的本身可能因爲拉長而難以辨認，但本質上仍然是一條已存在的旋律。在這種方式運用下本身又早已存在的旋律到了十五世紀則被稱之爲Cantus firmus，意思是「根本的」、「重要的」或「固定的」旋律。我們將其譯爲「定旋律」。這種以「定旋律」來作曲的方式不僅在中古時代倍受尊寵，在後代的作品中亦有其重要的地位。

在十五世紀杜懷的時代，「定旋律」的運用方式，不單祇限於一個樂章，並且推展運用到彌撒曲五段經文的每一段之中。即是將一條

借用的旋律放在每個樂章的「持續聲部」中出現。因為這條旋律在每個樂章重覆出現，而因此達到了五個樂章整合、統一的效果。這種型態的彌撒曲，稱之為「定旋律彌撒曲」。另一種與「定旋律彌撒曲」相關的是「聖歌彌撒曲」(Plainsong Mass)。這種彌撒曲的定旋律也是由聖歌而來，而且每一樂章的聖歌不同。如垂憐經中的定旋律，取自葛理格聖歌的垂憐經；光榮經中的定旋律，取自葛理格聖歌的光榮經等。比較兩者之間的不同，我們或可稱「定旋律彌撒曲」是一種「連章的曲式」(Cyclical form)，而「聖歌彌撒曲」則是段章的曲式。但兩者都是以「定旋律」來譜曲的，祇是對定旋律的運用方式不同而已。

十五世紀「定旋律」的來源非常自由廣泛。它可由聖歌之中摘取、可由俗歌曲或經文歌之中選用、也可由作曲者自行創作。有時在一首樂曲中，同時採用聖歌的旋律與俗歌曲的旋律，而成為具有兩個定旋律的樂曲。這種型態的樂曲在唐斯泰保的作品中已常見到。彌撒曲的識別，是以「定旋律」本來的名稱命名。例如杜懷的「『假使我的面色蒼白』彌撒曲」(Missa Sela face ay pale)，其定旋律即是由其法文歌曲「假使我的面色蒼白」而來。當時有一首流行歌曲「武裝了的人」(L'homme armé) (譜例 6 - 7a) 深為十五世紀的作曲家所喜愛，因此幾乎每人都有一篇「『武裝了的人』彌撒曲」(Missa L'homme armé)。最出名的是杜懷、奧奇根(Johannes Ockeghem) 及賈斯昆(Josquin des Prez) 的譜曲。杜懷的譜曲見譜例 6 - 7 b。

「釋義彌撒曲」 這種類型的彌撒曲也是依據借用的旋律來譜曲。但是這條借用的旋律多半在最高聲部，而且也經過某種程度的變奏出現。這種作曲方式最早出現在杜懷的早期彌撒曲中，經過奧奇根、賈斯昆及帕勒斯提那(Giovanni Pierluigi da Palestrina) 之手而成了文藝復興後期重要的風格之一。

這種彌撒曲的另一個名稱是「狄斯堪彌撒曲」，是就定旋律在高

譜例 6-7

a. L'Homme armé “武裝了的人” 曲調

Musical notation for the 'L'Homme armé' melody. It consists of two staves of music. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The second staff is in bass clef. The lyrics are written below the first staff: "L'homme, l'homme, l'homme ar-mé, l'homme ar-mé doit on dou-ter. On a fait par-tout cri-". A "Da capo al a" instruction is placed above the second staff.

b. Kyrie I 杜懷“武裝了的人”彌撒曲 垂憐經

Missa L'Homme armé

Musical notation for the 'Kyrie I' section. It consists of three systems of staves. The first system has a treble staff with the lyrics "Ky-ri-e" and a bass staff. The second system has a treble staff with the lyrics "Ky-ri-e" and a bass staff. The third system has a treble staff with the lyrics "Ky-ri-e" and a bass staff. The lyrics "Ky-ri-e" are repeated across the systems. There are also some "son." markings in the third system.

音聲部這一特點而命名的。另有一種與這種類型相關的彌撒曲，稱之為「狄斯堪—持續聲部彌撒曲」(discant-tenor Mass)。這種類型的「定旋律」不僅以長音出現在「持續聲部」，也同時以裝飾的型態出現在最高音，即狄斯堪聲部。

第四節 布根定樂派的法文歌曲

「香頌」(Chanson)，在十五世紀是泛指一首多聲部的法文俗歌曲。而布根定的「香頌」却是附伴奏的獨唱歌曲。歌曲的內容幾乎清一色的是情詩。詩的格式多半出自「絨朵」。有時以傳統的形式，加上兩行的重疊句，有時是四行詩節及重疊句的格式。布根定的宮廷貴族社會是「香頌」的發源及流行的地點。「香頌」最重要的作曲家是吉列士·賓崔斯(Gilles Binchois)。

賓崔斯大約於1400年生於孟斯(Mons)。早年的生活似乎是音樂與軍旅的混合。後來改入僧侶行列，自1430年至1460年逝世為止，以音樂家事職於「好腓力普公爵」的宮廷中。他的「香頌」，充滿了憂鬱、哀愁與憧憬。旋律十分迷人，伴奏與文字的配合清晰而具效果。他的一首絨朵「越來越……」(De plus en plus)及一首四聲部的香頌「結婚的少女，永不歡樂」(Files 'a marier)，可使我們看出他的樂風。(見譜例6-8及6-9)。

由賓崔斯的香頌之中，我們發現有許多歌詞出自於他人之手。這一點意味著以往「詩人音樂家」的時代已經過去。詩人與音樂家，已各自成爲獨立的個體，分別步向不同的方向而發展。

布根定樂派樂曲中所表現的終止式，大部份與十四世紀及藍汀尼終止式相同。有些已開始出現了類似現代V-I的終止。(見譜例6-10)。但必須瞭解，對當時的作曲家而言他們是不會以現代的觀點來寫作的。直到十六世紀的中葉，音樂理論家都未曾提到三和弦的存在，更不用說是調性功能和弦的進行了。在三聲部的終止式裡，總是

譜例 6-8 賓崔斯 絨朵 「越來越……」

Rondeau

De plus en plus

se re- que le mes-les.
nou- re- ces- et.
val- cel- et.
le, le, le,
Ma dou- ce da- me gen-let bel-
Com- ma à tous jours vou- es-tes cel-
Jau- rote au cuer an- gai- sac tel-

se lon- té de de vous ob- tout
Ma vo- que je vueil de tout
Que je vou- dire- e.
ve- d- ma- ir. ir. rir, rir,
vous ob- bien.
le, le, le, Ce me fait le très grant des- ser-

vous nant.
ou- ir ma- vel- vos- tre que- vel-
le. le. le.

Ct.

可看到低音兩個聲部交叉的現象，這純然祇是爲了進行到最後一個諧和音程的必需步驟而已。

布根定樂派的節奏，大多數是以三拍子爲主而加以變化的形式。例如譜例 6 - 10。經常也可見到三拍子與二拍子相對的現象，如譜例 6 - 10b 與 6 - 10d。二分法的拍子型態多數是在較長大的樂曲中用來作爲與三拍子對比的手段。

譜例 6 - 10 布根定樂派的一些終止式

杜懷 (a) Dufay: Motet	賓崔斯 (b) Binchois: Rondeau
杜懷 (c) Dufay: Mass	杜懷 (d) Dufay: Mass

第七章 文藝復興時代(之一)

第一節 概論

西元1450年至1600年的這一段時期在西洋音樂史上稱之為「文藝復興時期」(Renaissance)。這個名詞出自西洋藝術史。本是指十五、十六世紀西洋藝術風格的名稱，後來逐漸被應用到這兩個世紀的一般文化現象上。「文藝復興」的原意是「再生」，原是指當時的藝術工作者以為他們的成就已恢復了希臘羅馬時代的光榮；這些成就，多半是由當時發掘古代的文化與藝術而來。然而在音樂方面卻沒有這種再生的現象。古代希臘的音樂由於記譜不明已無法使其再生。古希臘的音樂理論雖然由中古時代一直保存了下來，可是理論家們辛勤研究希臘理論的結果，卻使他們的作品無一不是新生的東西。例如在十六世紀末期他們努力使古希臘戲劇再生的結果，卻創造了完全與希臘戲劇不同的「歌劇」(Opera)形式。

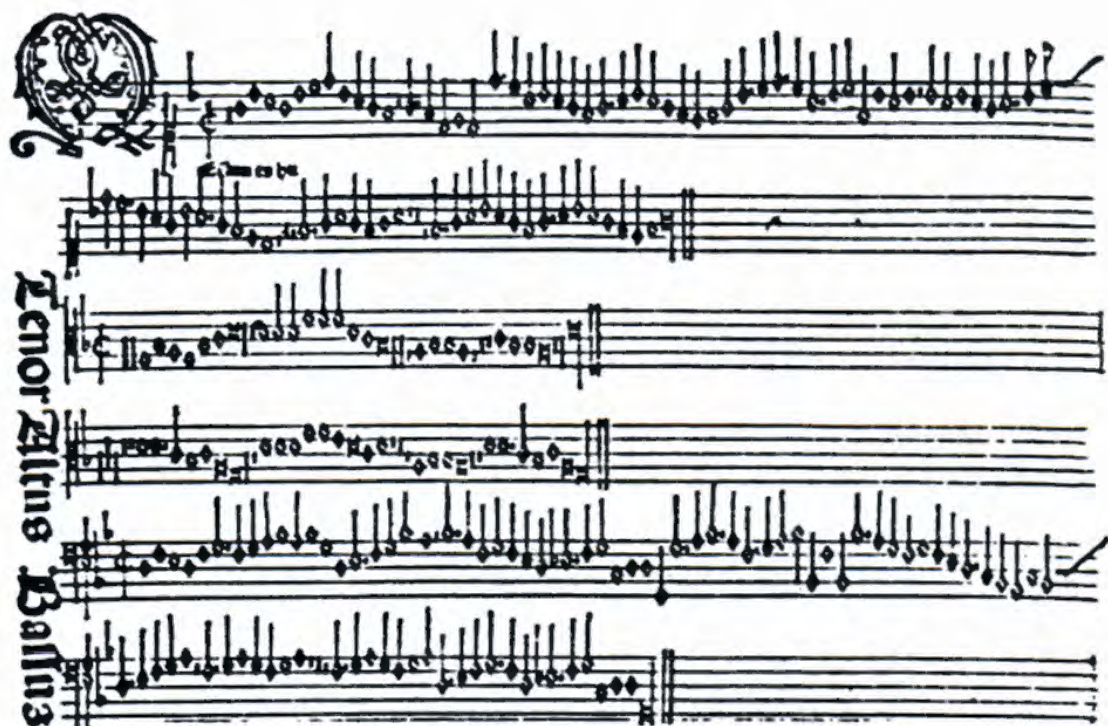
文藝復興對西方社會與歷史的意義是重大的，它代表著整個文化精神的改變。因為一些極為重要的理想及態度而使得這個時代在西方歷史上獨具一格。其中最顯著的是樂觀主義、現世主義、及個人主義。然而最重要的却是人本主義。這個主義是對人類本身價值的強調。這種強調與信念，使得藝術家及文學家們相信對於現世生活中的主題刻劃，與對上帝的敬崇同等重要。他們認為，中古時代的藝術家與音樂家們運用他們的技巧與心智致力於榮耀上帝，却忽略了美化人生的一面。因此，追求一種更能表現人性中美的一面與高雅的風格，就成了十五世紀後期藝術家致力的目標。

文藝復興時代是音樂史上輝煌的時期之一。不僅音樂創作與演奏

的數量驟增，而且作曲家在寫作上已能自由地運用已存的音樂材料。半音音階已被普遍運用，人聲的音域也逐漸達到理想的範圍，樂器的運用也較前自由。聲樂曲不再局限於某些固定的詩體，聲樂曲文字的來源範圍廣泛，文字的水準也比以前高超。器樂曲也開始了它獨立的生命。

西元 1450 年，谷騰堡（Johann Gutenberg）發明了活字印刷術。二十五年之後，就有了聖歌及儀式用書的印刷版出現。到了 1501 年，音樂史上的第一本多聲部音樂曲集印刷本問世，由威尼斯的狄普圖奇（Ottaviano de' Petrucci）出版（見圖例 7 - 1）。1523 年，狄普圖奇又出版了五十二本聲樂與器樂曲集。當時由於印刷術本身技術上的限制無法大量生產。直到 1528 年，法國的安騰拿（Pierre Attaignant）才以改進後的印刷術大量出版樂譜。

圖例 7 - 1 狄普圖奇最初出版的樂譜



音樂印刷術的發明與應用，對音樂文化自然是一件大事。它意味著音樂的流通、統一與留存。最初印行的音樂中，大多數是樂曲的分譜。這種情形顯然是爲了印刷及演奏者的方便。到了十六世紀末期，才有聲樂曲或器樂曲的總譜出現。

以音樂的演唱方式來看，多聲部的「合唱」(Choral Polyphony)，已在十五世紀初期，開始在布根定樂派中出現。這個階段是經過了長期的演進而來的。第十世紀奧加農的部份是由獨唱者擔任，其餘的聖歌段落則是由合唱團「同聲齊唱」的。後來的奧加農、克勞舒拉及經文歌的段落也是由獨唱者擔任，其他的部份仍然是由合唱團同聲齊唱。許多十四世紀的宗教性作品中，其多聲部的低音聲部

圖例 7 - 2 合唱隊演唱的情形



是由器樂演奏，合唱仍然是以同聲齊唱最高的聲部。如果有些段落需要每個聲部演唱，那也是以一組獨唱者來演唱這些段落的。直到1420至1450年之間，一些手抄本上才註有Unus(獨唱)與Chorus(合唱)的標示。而且從一些巨型樂譜的存在現象來推論，這些樂譜純然是爲了供給一群人共同觀看而用。在一些木刻的圖像中，也證實了這個觀點。(見圖例7-2)。相形之下，已往的手抄本必然爲獨唱而設，因爲那些手抄本的大小從未超過一般通用書頁的範圍。

最早劃分獨唱與合唱的樂曲，是拉葛倫(Guillaume Legrant)的「光榮經」與「信經」。寫作的年代在1426年。由這兩篇作品中，可以看到合唱的部份以和弦式的風格譜曲；而獨唱的部份，則表現出較爲自由的節奏與較複雜的演唱技巧。(見譜例7-1)。這種演唱與作曲方式開始之後，傳播十分迅速。到了十五世紀的中期，這種風格已相當普遍。這種多聲部的合唱，逐漸成了文藝復興時代理想的音響媒介。而這種由多聲部的獨唱逐漸轉移到多聲部的合唱的現象，也成了中古時代的風格逐漸轉移到文藝復興時代風格的外觀之一。

第二節 尼德蘭樂派

西元1450年至1550年的這一段時間，在音樂史上也被稱爲「尼德蘭人的時代」(The Age of Netherlanders)。在這段時間內，大部份歐洲大陸重要的音樂職位，都被來自尼德蘭區的音樂家所把持。尼德蘭區包括了現在荷蘭的中南部、比利時、以及法國東北部一帶。在十五、十六世紀，「尼德蘭」並不代表一個國家或種族，它僅代表一個區域。「尼德蘭樂派」也祇是代表一種音樂的風格。這種風格雖因作曲家略有差異，但總保留了一些共同的特質。這一個樂派的影響力，直到1570年才慢慢衰退下來。尼德蘭樂派的前期，就是以杜懷、賓崔斯爲代表的布根定樂派；中期則以奧奇根(Johannes Ockeghem)

譜例 7-1 拉葛倫的「信經」

Mass movement

Credo

[Solo] Pa- trem om- ni- po- ten- tem. [Chorus] Pa- trem om- ni- po- ten- tem. T. Fac- to- rem coe- li et ter- rae, vi- si- bi- li- um om- ni- um.

[Solo] et in- vi- si- bi- li- um. Et in u- num Do- mi- num Je- sum Chri- stum, fi- li- um De- i u- ni- Et in u- num Do- mi- num Je- sum Chri- stum, fi- li- um De- i u-

[Chorus] ge- ni- tum. Et ex Pa- tre na- tum an- te omni- a sae- cu- la, De- um de De- o lu- men de lu- mi- ne, De- um ve- rum ni- ge- ni- tum.

[Solo]

de De-o ve-ro. Ge-ni-tum, non fa-ctum, con-sub-stan-ti-alem Pa-tri, per
Ge-ni-tum, non fac-tum, con-sub-stan-ti-alem Pa-tri, per

[Chorus]

quem om-ni-a fac-ta sunt. Qui propter nos ho-mi-nes et propter nostram sa-lu-tem descendit de cae-lis.
quem om-ni-a fac-ta sunt.

Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu Sancto ex Ma-ri-a Vir-gi-ne, et homo factus et.

、歐伯瑞特 (Jacob Obrecht)、賈斯昆 (Josquin des Prez) 爲代表；後期，則以龔伯特 (Nicolas Gombert)、克萊門 (Jacobus Clemens) 及魏拉 (Adrian Willaert) 爲代表。

十五世紀中期的音樂風格以杜懷後期及奧奇根的作品爲代表。奧奇根大約生於 1430 年。他可能是杜懷的學生。他曾在安特沃 (Antwerp)、康布拉、及巴黎的皇家教堂中任歌手。後來成爲法國前後三個國王的教堂祭司與作曲家。他曾遊訪西班牙及佛蘭德 (Flanders)。他死於 1495 年，被後人尊爲「音樂家的教師」。

奧奇根的作品包括十二首彌撒曲、十首經文歌、及大約二十首香頌。最爲後世稱道的，是他的彌撒曲。在彌撒曲中他所表現的風格是一種非模倣式的對位線條，聲部流暢自然，各部的終止式經常不在同一點上出現，而因此造成了一種連綿不斷的效果。(這種風格見譜例 7 - 2)。在他後期的彌撒曲中，模倣式的對位技術比較常見。

奧奇根習慣將聲部間的節奏分配得各不相同。他的低音音域較一般人所慣用的音域低，中間的兩個聲部音域大致相同，但他的高音却較現代人的高音爲低，大約相等於現代的女中音音域。因此，他的作品呈現出一種低沉晦暗的色彩，使得奧奇根作品中原本具有的神秘感因之更形濃重。

他的和聲語言較近於調式，感覺上似乎與葛理格聖歌的精神相通。這種看似復古的現象，也顯示出十五世紀後期的一些作曲家刻意地將宗教音樂與世俗音樂做比較明顯的區分。這種態度的產生顯然是對早期作曲家那種聖俗不分的作曲方式的反動。那些以奧奇根爲主的一些作曲家們對調式應用的嚴格態度，使得演唱者對曲中變化音的運用難以判斷。

奧奇根的彌撒曲多半是四聲部，也有少數是三聲部及五聲部的。以定旋律彌撒曲佔大多數，也有一些是釋義性的及不含定旋律的彌撒曲。他的定旋律多半由其同時代作曲家的法文歌中摘來。他的「『武裝了的人』彌撒曲」(Missa L'homme armé) 是以這首歌曲爲定旋律

a. Kyrie 垂憐經 譜例 7-2 奧奇根的「『武裝了的人』彌撒曲」 Missa L'Homme armé

The musical score is presented in six systems, each containing two staves (treble and bass clef). The lyrics are written below the staves. The first system begins with the word 'Kyrie' and the notes 'ri-e'. The second system continues with 'son.' and 'Chri-'. The third system has 'ste'. The fourth system has 'e-ley-'. The fifth system has 'son.' and 'ky-ri-e'. The sixth system has 'son.' and 'e-ley-son.'.

彌撒曲中的姣姣者。其「垂憐經」與「羔羊經」見譜例 7 - 2a 及 7 - 2 b。

一般說來，模倣的技術在奧奇根的彌撒曲中較少用到，雖然有些段落具有部份的模倣，却很少推展到所有的聲部之間。而且他在這些段落間的模倣祇是一種偶發事件，並無系統化的運用。事實上他卻是寫作「卡農曲」(Canon)的能手。對尼德蘭樂派的作曲家而言，卡農曲是一種展示與磨練自身作曲技術的曲式。

卡農曲的寫作方法，是以一條旋律為依據而導出其他的聲部來。這些「其他的」聲部，可由作曲家寫出來，或者祇依據指示而由演出者按照一條旋律而唱出其他的聲部來。這些「其他的」聲部得來的方式有多種：第二聲部多半是在原有的旋律幾拍或幾小節之後出現，這個第二聲部可以原來旋律的轉位形態出現，這種稱為「轉位卡農」(inverted canon)；第二聲部可由原來旋律的結尾開始往前移動，這種稱之為「倒行卡農」(retrograde canon)或「螃蟹卡農」(cancrizans canon)；第二聲部可運用原來的旋律以不同的速度出現，這種稱之為「計量卡農」(mensuration canon)，「計量卡農」又分為「增值」(augmentation)與「減值」(diminution)兩種。「增值」與「減值」的比例不一定，可以是簡單的倍數，如較原來的旋律長一倍、或短一倍等。也可以是較複雜的倍數，如一倍半、或四分之三等；第二聲部不一定要在同一高度上出現，可以由音階上任何一音開始，而因此產生了所謂的「同度卡農」(canone all'unisono)，二度上的卡農(canone alla seconda)，三度上的卡農(canone alla terza)等等；另外，兩種卡農曲一齊出現時，稱之為「複卡農」(double canon)，當然也有可能三種一齊出現的。上面所提到的一些方式，彼此又可以聯合起來運用，例如三度上的增值卡農等等。在不同排列組合的運用方式之下，卡農技術的複雜性就可想而知了。而這些卡農技術，卻是尼德蘭樂派中後期作曲家們的拿手好戲。

奧奇根最出名的一部展示卡農技術的彌撒曲，稱之為「時值量度彌撒曲」(*Missa Prolationum*)。在這首彌撒曲中的每一個樂章，都是以兩種不同時值的「計量卡農」方式作成。在不同的音域上以不同的時值記號來表示這一聲部所運用的時值計量。譜例 7 - 3 摘自該彌撒曲的第二「垂憐經」。原譜上的兩行，各自有兩個時值符號，在高音部有 O 及 C，在低音部有 ⊙ 及 ⊙；而且有兩個 C 譜號。譯成現代五線譜，則成譜例 7 - 3 下面的情況。

奧奇根另外寫了一首可以在任何一個調式上演唱的彌撒曲，稱之為「調式隨意彌撒曲」(*Missa cuiusvis toni*)。祇要將譜號改變，這首彌撒曲就可用多里安、佛萊琴、利底安、混合利底安中的任何一個調式來演唱。「時值量度彌撒曲」與「調式隨意彌撒曲」不僅表現出奧奇根在作曲技術上的高超，也同時顯示出他以技術來表現音樂內容的能力。

十五、十六世紀時代，彌撒曲中如果不帶有「定旋律」，則經常以彌撒曲的調式來命名，如「第五調式彌撒曲」(*Missa quinti toni*)；或是以彌撒曲中某一特殊的結構來命名，如奧奇根有一首彌撒曲稱之為「Mi-mi 彌撒曲」(*Missa Mi-mi*)，這是由這首彌撒曲開始的兩個音 e - A 而來。在奎多的系統中，這兩個音的唱名都是“mi”（見第二章）。如果一首彌撒曲，既沒有定旋律也沒有任何特徵可以引用，或者作曲者不願透露旋律的來源，則可稱之為「無名彌撒曲」(*Missa sine nomine*)。

奧奇根的「安魂彌撒曲」，可能是目前存在的「安魂彌撒曲」中最早一部作品。因為在當時安魂彌撒的儀式項目尚未齊全。奧奇根所引用的經文則包含了進臺詠、垂憐經、階臺經、直唱曲及奉獻曲。最出名的末日經卻不在裏面。奧奇根在這首「安魂彌撒」中運用的是以釋義彌撒曲的方式配樂，葛理格聖歌以裝飾的型態出現在最高聲部，對位是非模倣性的，而且風格相當保守。

從自由流動的聲部寫法上，可以看出奧奇根與唐斯泰保的關係；

其綿綿不斷的旋律性格，得自於杜懷的承傳；而其獨到的對位技術，卻出自於布根定樂派的傳統。他的節奏精緻而富於變化，處處在音樂上表現文字所暗示的內容。祇是他的音樂嚴肅而神秘與文藝復興時代的精神顯然格格不入。文藝復興時代的樂觀與現世主義，對他也似乎毫無影響。然而，他仍然是文藝復興時代早期偉大的作曲家之一。

尼德蘭樂派中期的第二位大作曲家是約伯·歐伯瑞特（Jacob Obrecht ca. 1452-1505）。他的生平記載不詳。祇知道他曾任職康布拉、布魯吉（Bruges）及安特沃。他也曾遊歷意大利。在1487至1488年間曾在法拉拉（Ferrara）宮廷中任職。他曾於1504年返回該地，翌年因瘟疫逝世。

歐伯瑞特的作品，有二十四首彌撒曲、二十四首經文歌、大約三十首俗歌曲，一些器樂曲及一首「根據聖馬太福音而寫的受難樂」（*Passion According to St. Matthew*）。這首受難樂大概是目前所知最早的一首多聲部合唱的「受難樂」。他的彌撒曲，大多數是以「定旋律」為寫作基礎。「定旋律」有的來自俗歌曲，也有的來自葛理格聖歌。但在處理這些「定旋律」的手法上卻顯得多采多姿。有些「定旋律」在每個彌撒樂章都完整的出現一次；有些「定旋律」則被拆散，將曲調中的樂句分別安插在不同的樂章中，如第一句用在垂憐經，第二句用在光榮經等。有些彌撒曲則運用了兩個或兩個以上的定旋律。他有一首彌撒曲，裏面運用的旋律總共達二十首之多。他也有幾首是「無名彌撒」。在他的彌撒曲裏，卡農的樂段經常出現。

歐伯瑞特的樂句比奧奇根的簡短，並且經常在四聲部的樂曲之中，使三部的終止式停於一點，而另一部則繼續進行，這樣使人感到在樂章之內像是有許多短暫的休息，而不似奧奇根那種全曲延綿不斷的風格。他的作品中也不斷地表現出對新風格的探索。他的終止式已具有強烈的屬音至主音的傾向。樂曲中已經有一些主題動機發展的現象出現。他的三聲部經文歌「上主，求你垂憐你的子民！」（*Parce, Domine*）（譜例7-4）是瞭解他樂風的佳例。曲中的動機c-b

us es, et mi - se - ri - cors,

us es et mi - se - ri -

et - mi - se - ri

mi - se - ri - cors, ex -

cors, ex - au -

cors, ex - au - di

au - di nos in -

di nos, ex - au - di nos,

nos in ae - ter - num,

ae - ter - num, Do - mi - ne.

in - ae - ter - num, Do - mi - ne

Do - mi - ne.

1. He- las de
 2. Car sans vous
 3.

c. i
 c.

ve- ray je my-
 re ne de- my-

ne vous vi- vre heu-
 per, quiers

sive sans plus ne

d, Ma- mour, par
 e, Ne jus-

voy- ment vous re-
 noy- plait que brief- et en-

vroy- me des- plait et

vroy- e, S'il ne vous re-
 soy- e, Tout ce que

dire me de-
 que part que

bien plain-
 en quel-

vous voir

qui lors

d'aul- tre ay- mer
 je n'au- ray

n'ay puis- san-
 suf- fi- san-

ce.
 ce.

的設計。例如在他出名的「『武裝了的人』彌撒曲」(Missa L'homme armé super voces musicales)裏；他將這首出名的「武裝了的人」旋律，按照「六音音階」依次移高後分別置於各樂章裏。如曲調以C開始，置於「垂憐經」；以D開始，置於「光榮經」；以E開始置於「信經」等。

在主題的處理方面，他有一種稱之為「文字主題浮雕」(soggetto cavato)的手法。即是以六音音階中的唱名，暗示文字的母音，以達到暗示文字的目的。例如他的「彌撒曲 Hercules dux Ferrarie」中，三個字的母音分別為「e、u、e」、為「u」、為「e、a、i、e」相等於六音音階唱名中的「re、ut、re」，及「ut」，及「re、fa、mi、re」而因此產生了主題「re、ut、re、ut、re、fa、mi、re」的形式。這種手法為後代所延用，李斯特的風琴幻想曲主題B—A—C—H(德文的B為降B音、H為B音)，即是沿襲此種手法而來。

他的彌撒曲，有幾首不單祇摘取一些旁人寫作的旋律來譜曲，而是將那些作品整段或整首地放置在他的彌撒曲中。以這種方式寫作而成的彌撒曲，一般稱之為「戲和體式彌撒曲」(Parody mass)。在這種寫作的方式下，作曲者在摘取他人的作品時也有程度上的差異。有些「借用」的部份祇是用來作為新曲子發展的基礎，取用的段落也比較短小；有些則乾脆全部原封不動地運用，僅換過文字而已。「戲和體式彌撒曲」在十六世紀末期相當流行，甚至取代了「定旋律彌撒曲」的地位。

賈斯昆另一種對定旋律的處理法，是將世俗歌曲與聖歌同時運用。在這種情形下的處理，他多半祇用俗歌曲旋律的一部份，或將旋律的特色變成動機反覆或移位等方式來與聖歌旋律配合。譜例7-6中顯示，其低音的旋律由華特非(Walter Frye)的絨朵「Faysans regres」動機而來，而次高音聲部的旋律卻是由葛理格聖歌而來。由譜例中，可以看出賈斯昆的獨到之處。

經文歌在賈斯昆全部作品數量上所佔的比例的確是驚人的。特別是在彌撒曲備受專寵的時代，賈斯昆在經文歌上所下的功夫看起來令人側目。這種現象事實上並不難瞭解。彌撒曲雖然在當時成爲表現作曲家技術與想像的試金石，畢竟仍是屬於儀式性質的，在寫作上不僅受到實際禮儀形式的影響，也受到文字範圍固定與狹小的限制。因此，彌撒曲一旦成形，就無法容許再有太多的變動與創新。而自唐斯泰保那種單一文字的經文歌出現之後，經文歌就意味著是一種表現文字與音樂新生的曲體。與彌撒相形之下，經文歌的文字範圍廣濶，而且格式不受限制，而因此供給了當時作曲家在創作上一個海濶天空的想像與實驗的園地。十六世紀的經文歌也因此成了一種新興的曲式。賈斯昆在音樂史上最偉大的貢獻，也是在他對經文歌風格、形式的確立與發展方面。他在經文歌中所代表的，無疑是他作曲風格中前進的一面。

由賈斯昆一首美麗的四聲部經文歌「聖母頌」(Ave Maria)之中，所表現出來的風格特徵已足以說明十六世紀經文歌的一般。「聖母頌」的主題，部份是由葛理格聖歌的「聖母頌」而來，(見譜例7-7)。文字的每一句各有其音樂動機，每一樂句開始時，其他的聲部立即以模倣分別跟進；文句進入結尾時，音樂也進入終止式；在終止式段落的同時引進新的文句，音樂也隨著新的文句以新的動機開始

譜例 7-7 聖母頌——葛理格聖歌

The chant "Ave Maria"

A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus te - cum,

8 be - ne - di - cta tu in - mu - li - e - ri - bus,

譜例 7 - 8 賈斯昆的經文歌「聖母頌」

Motet, Ave Maria

A - ve Ma - ri

A . ve Ma - ri a, gra - ti - a ple

na, gra - ti -

a ple - na, Do - mi - nus te - cum, Do - mi - nus te - cum be -

mi - nus te - cum, mi - nus te - cum be - ne - di - ctu, be - ne - di - ctu

be - ne - di - cta tu,
 be - ne - di - cta tu, in
 cta tu, in mu - li - e - ri -

in mu - li - e - ri - bus in mu -
 25 mu - li - e - ri - bus, in mu - li -
 bus, in mu - li -

li - e - ri - bus, et be - ne - di -
 e - ri - bus, bus, et be - ne - di - ctus fru -
 et be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris tu -
 et be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris tu -

ctus fru - ctus ven - tris tu - i, Je - sus Chri -
 ctus ven - tris tu - i Je - sus Chri - stus Fi -
 di - ctus fru - ctus ven - tris tu - i, Je - sus
 i, Je - sus Chri - stus, Fi - li -

stus Fi - li - us De - i vi -
 li - us De - i Fi - li - us De -
 Chri - stus Fi - li - us De - i
 us De - i vi - vi, De -

Et be - ne - di - cta sint

Note values quartered

vi - vi - vi

Et be - ne - di - cta sint

Et be -

vi - vi

Et be -

be - a - ta u - be - ra tu - a quae lac - ta -

ne - dic - ta sint

be - a - ta u - be - ra tu - a

ne - di - cta sint

be - a - ta u - be - ra tu -

ve - runt re - gem re -

quae lac - ta - ve - runt re - gem re -

quae lac - ta - ve - runt re - gem re -

a, quae lac - ta - ve - runt re - gem re -

gum, et Do - mi - num

gum, et Do - mi - num De - um no -

gum, et Do - mi - num De - um no -

De - um no - strum,

mi - num De - um no - strum,

mi - num De - um no - strum,

strum, no - strum,

譜例 7-9 賈斯昆 經文歌「祢，困苦之人的希望」

Tu pauperum refugium Motet

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The lyrics are: Tu pau- pe- rum re- fu- gi- um, tu lan- guo- rum re- me- di- um, spes ex- su- lum, for- ti- tu- di- nem, me- di- um, spes ex- su- lum, for- ti- tu- di- nem.

The second system of the musical score consists of two staves. The lyrics are: Ni- tu- do la- bo- rum, vi- ran- ti- um, a- er- ran- ti- um, la- bo- rum, vi- ran- ti- um, la- bo- rum, vi- ran- ti- um.

The third system of the musical score consists of two staves. The lyrics are: Et nunc vo- cabor Do- mi- nus, et nunc vo- cabor Do- mi- nus, et nunc vo- cabor Do- mi- nus, et nunc vo- cabor Do- mi- nus.

或暗示文字的內涵。在「祢，困苦之人的希望」的中段，文字的譯意是：「現在，救贖之主，我藏身於祢的羽翼之下，至善至真之主，我敬拜祢。」這一段的文字是對上帝本身的頌讚，他以象徵完全的三拍子，及這一段形式的完整獨立來象徵那「三位一體自身完美」的上帝。第三段的音樂句型與文字「我的希望在祢，我的信念在祢，」的成雙句型完全相呼應。（見譜例 7 - 9）。這種對文字忠實的表現，事實上是對奧奇根及早期尼德蘭樂派那種華彩花腔式的旋律的反動。以音樂來表現文字意義及文字內容的現象，在十六世紀稱之為「含蓄的音樂」（*Musica reservata*）。這個古怪的名稱出現在十六世紀中期，似乎是針對音樂為了表現文字的意義與內容，而不隨意運用半音、裝飾音、複雜的節奏與織度的現象而生；也可能是針對「保留」半音、裝飾音、複雜的節奏與織度，而使聽者能更清晰地瞭解文字的現象而來。

賈斯昆是橫跨在中古與近代兩個時代交界點上的巨人。他的地位，正如孟特維爾弟（C. Monteverdi）之於文藝復興與巴洛克時代；巴哈與韓德爾之於巴洛克與古典時代；貝多芬之於古典與浪漫時代一般的重要。他在音樂上的成就，也的確祇有這些大師能與他相提並論。

第四節 十六世紀初期其他的尼德蘭樂派作曲家

在西方音樂史上十六世紀初期是少有幾個創作鼎盛的時期之一。一流的作曲家遍佈各地，有幾位作曲家的成就也許不能與歐伯瑞特及賈斯昆相匹敵，但也應該在這裏提到他們。

韓利赫·伊沙克（*Heinrich Isaac ca. 1450-1517*）在意大利渡過大半生。他除了精通尼德蘭樂派的各種曲式技術以外，對於其他各國特有的一些音樂形式也頗為拿手。因此，在他多產的作品中，常充滿了國際性與地方性的色彩。他也以各種不同的語文作曲。最出名的意大利文歌曲集是「狂歡節之歌」（*Canti carnascialeschi*）

。他的宗教音樂作品，包括三十首彌撒曲，及一套稱之為「康士坦斯聖詠」(Choralis Constantinus)的經文歌。「康士坦斯聖詠」的文字是以彌撒中變動部份經文為內容的配樂，這一部作品的文字包括全年教會節日的特定部份，是由康士坦斯大教堂(Cathedral of Constance)委託他譜曲的。這部作品可比美黎奧寧的「奧加農大全」。他在這部作品中的風格，表現出當時尼德蘭樂派的樂風：即是模倣對位、反覆與模進的旋律、加上對文字小心的處理等。他的低音與次低音的旋律，經常表現出非聲樂性的風格，因此那些部份極可能是由樂器來演奏的。

勞塞特·坎培利(Loyset Compère ca. 1455-1518)一生最重要的階段在任職佛蘭德(Flanders)的時期。他的彌撒曲與經文歌的風格，較近於奧奇根。他的俗歌曲，也多半是以舊有的固定詩體為寫作的形式。他是屬於保守性的人物。

皮爾·狄·拉雷(Pierre de La Rue ca. 1460-1518)是當時極為活躍，也頗負聲名的一位作曲家。他的作品包括三十五部彌撒曲，三十五首經文歌及一些香頌。他有一部稱之為「至聖頌」(Ave Sanctissima)的六聲部彌撒曲，自始至終都是以卡農作成。令人驚訝的是，他在這種刻板的卡農寫作格式中，卻表現出感人的音樂美來。他最重要的作品是「安魂彌撒曲」。在這部作品裏不僅表現出強烈的調性傾向也在音樂上表現了多方面的變化。拉雷在「安魂曲」中，將自奧奇根開始的低音音域推展至降B音，低音的音域到他算是暫時定了型。這部作品的另一個特點，是他運用各聲的低音域來獲得陰暗的色彩效果。

強·莫頓(Jean Mouton ca. 1470-1522)曾先後任職於法王路易十二及法蘭西斯第一的宮廷之中；也曾活躍於佛蘭德一帶。主要的作品多屬宗教音樂。他是尼德蘭後期大作曲家魏拉的老師。

第八章 文藝復興時代（之二）

第一節 尼德蘭樂派的後期

西元 1520 年至 1560 年的四十年間，歐洲的音樂情勢有兩項明顯的變動。第一項是民族風格的崛起，尼德蘭樂派的國際性風格日漸受到威脅；第二項是器樂曲的創作數量日漸增加，器樂曲的地位也日漸重要。賈斯昆以後的尼德蘭樂人，都無法脫離這兩種新情勢的影響。

宗教音樂方面，「戲和體式」的作曲方式已逐漸取代了「定旋律」的寫作方式。一般說來，對聖歌的處理也較前自由。聲部增加也是宗教音樂上的一大轉變，以往在彌撒曲及經文歌上通用的四聲部寫法已逐漸被五聲部及六聲部所取代。

賈斯昆的學生龔伯特（Nicolas Gombert，ca.1500—ca.1556），繼承了賈斯昆經文歌的傳統。他曾任查理五世皇帝的宮廷教堂樂長，並曾隨皇帝遠行多處。他的經文歌大體上分成二個大段落，各樂句及小段落之間的終止式與新句的開始重疊起來，福斯波登的和聲風格常見，樂曲的織度十分統一，不諧和音的預備與解決都很清晰。他的經文歌「巴比倫河邊」（*Super flumina Babilonis*）（譜例 8-1）清楚地表現了他那時期的經文歌風格。

這個時期內另一位重要的尼德蘭樂派作曲家，是約伯·克萊門（Jacob Clement 或 Jacobus Clemens，ca.1510—ca.1556）。他也被人稱爲「不是帕巴的克萊門」（*Clemens non Papa*），這個稱呼可能是用來區分與他住在同一城市的詩人約伯·帕巴（*Jacobus Papa*）的。克萊門的作品包括 15 首彌撒曲、一首安魂曲、200 首經文歌及 4 冊德文詩篇（*Souterliedeken*）。

如果說龔伯特繼承了賈斯昆經文歌的傳統，那麼克萊門即是繼承了尼德蘭樂派「戲和體彌撒曲」的樂風。他的十五首彌撒曲之中，祇有一首不是以「戲和體」寫成，甚至連他的「安魂曲」也是以「戲和體」的方式寫成的。他的彌撒曲多半是五聲部，和弦式的寫法似有凌駕對位式的現象。另外一點是動機式的樂句在不同的聲部中出現。這種情況可在其經文歌「在拉瑪聽見號啕大哭的聲音」(Vox in Rama)中見到。(見譜例 8-2)。

他的經文歌多半是四聲部或五聲部。這些經文歌在聲部之間大都缺乏鮮明的節奏對比；這種情形是由於模倣對位的應用而產生的。各聲部之間節奏不同的現象原本是區分聲部地位輕重的最好方式。可是模倣對位的出現却使得各聲部之間的差異減少，聲部之間主從的地位也就難以分別。於是，一種與十六世紀之前完全不同的樂曲結構因為尼德蘭樂派熱衷於卡農及模倣技術的結果而產生。這種新的結構，在尼德蘭樂派的後期初現，至帕勒斯提那達到頂峯。這種結構在克萊門的經文歌中已相當清楚。(見譜例 8-2)。

伊沙克的學生魯德維·辛福(Ludwig Senfl, ca.1490—1543)的彌撒曲與經文歌表現得極為保守。但是他主要的成就却是在德文俗歌曲與路德新教的音樂方面。

龔伯特、克萊門、辛福及一些活躍在北部的作曲家們在當時所表現出來的樂風，基本上仍是繼承了十六世紀初期尼德蘭樂派的傳統。在南部，尼德蘭的風格則顯著地受到意大利本地樂風的影響，而以威尼斯為中心另外形成了一支流派。這一個派別在十六世紀初期漸露頭角，到了十六世紀末期已形成為當時歐洲最具影響力的一個樂派。這個樂派即是「威尼斯樂派」(Venetian School)，其開山老祖是尼德蘭樂人安德烈·魏拉(Adrian Willaert, ca.1490—1562)。

魏拉大約生於1490年。曾在巴黎與莫頓學習作曲。1527年被任命為威尼斯聖馬可大教堂(St. Mark's Cathedral)大司樂之職。他以指揮、作曲、授徒而聞名於意大利，至1562年逝世為止。意大利十

六世紀末期最出色的音樂家們大都出自他的門下。他的六聲部經文歌「各位教友，請向逾越節的羔羊致敬」(Victimae Paschali Laudes) 表現出他樂風之中新舊的兩面。(見譜例 8-3)。曲中運用了聖歌做為定旋律，首先在「第六聲部」(Sextus) 出現，然後在第五聲部 (quinta) 上出現。(譜例 8-3 聲部的排列由上而下是：Cantus、Sextus、Altus、Quintus、Tenor、Bassus。由四聲部增加到五聲部時，「第五聲部」加於次高音 Altus 與次低音 tenor 之間；增加到六聲部時，「第六聲部」加於高音 Cantus 與次高音之間。)「定旋律」已與其他聲部揉合不分。(定旋律的原型，請參照譜例 3-3)。曲中的樂句是音節的，比例上說來則較短小，重覆的音也很多。對文字本身音節輕重的處理非常謹慎。低音的進行已接近於現代觀念中的和聲低音進行。各聲部間，系統化的模倣已不可見。這些特點，已經顯示出後來意大利音樂發展的方向。

第二節 民族風格的興起

十六世紀初期，尼德蘭樂人幾乎佔據了歐洲所有音樂上的重要職位。但是自十六世紀中期開始，這些重要的職位又逐漸地被當地的作曲家所取代。這一點強烈地指示出尼德蘭樂派已開始逐漸衰落的現象。尼德蘭樂派地位的沒落在意大利表現得最為明顯。意大利當時最重要的音樂職位，是威尼斯聖馬可大教堂的大司樂。魏拉在1527年以外國人的身份接任這所教堂的大司樂。1562年魏拉逝世，繼承這個職位的是意大利人安德烈·加百利 (Andrea Gabrieli ca.1520 – 1586)，之後則由他的侄兒喬凡尼·加百利 (Giovanni Gabrieli) 接任。在1609年間，德國音樂家韓瑞赫·舒茲 (Heinrich Schütz) 赴威尼斯與加百利學習作曲。舒茲前往威尼斯求學的這一事件，表示出十七世紀歐洲音樂的重心已轉移至意大利。自十七世紀開始，意大利音樂影響歐洲音樂的發展為時長達兩百年之久。

譜例 8-5 佛季利亞諾的頌歌“聖母頌”

Ave Maria

Lauda

A ve, Ma-ri-a gra-ti-a ple-na, Do-mi-nus tecum be-ne-dic-ta tu
 A. ve, Ma-ri-a gra-ti-a ple-na.
 in mu-li-e-ri-bus, et be-ne-di-ctus fructus ventris tui Je-
 sus. San-cta Ma-ri-a, Ma-ter De-i, o-ra pro no-bis peccato-ri-bus
 nunc et in hora mor-tis, nunc et in ho-ra mor-tis. A-men, A-men

在晚間當群眾舉著火把遊行之時而唱。因此在形式上看不到有任何精緻之處，祇是一種和弦式而具有幽默性質的歌曲。這種歌曲在嚴苛的宗教改革家薩佛納羅拉（Girolamo Savonarola）控制佛羅倫斯時，曾一度消失。1498年薩佛納羅拉被教皇判為異端處死之後，「賽會歌曲」又再次的流行起來。祇是已失却部份原有的愉悅性質。（「賽會歌曲」的譜例見 8-6）。

十五世紀及十六世紀的法國音樂，本質上與布根定及尼德蘭的音樂不可分割。尼德蘭區雖然也包括了其他的國家，但其文化的主流，却是法國的。自十六世紀初期開始，法國的香頌，也呈現出一些與尼德蘭樂派不同的特質。由安騰拿的音樂印刷本中，可以看出十六世紀初期的法國香頌與意大利的佛洛托拉與賽會歌曲有頗多相似之處。這些是一種輕快、節奏強烈、音節式的歌曲；音符經常反覆、主旋律在高音、以二拍子及一條旋律為主的四聲部作品。文字呈現出 aabc 或 abca 的格式。內容也多半是情愛的。譜例 8-7，可見到這種香頌的一般特色。

那時代法國最出名的香頌作曲家是賽米西（Claudin de Sermisy ca.1490—1562）及賈尼昆（Clément Janequin ca.1485—ca.1560）；他們之後，則以塞同（Pierre Certon ca.1510—1572）居首。

在西歐諸國中德國多聲部音樂的發展時期最晚。「戀歌詩人」的單旋律音樂一直在十四世紀的宮廷中流行。「名歌手」的音樂自1450年起直到十六世紀都在各大城市之中盛行不衰。尼德蘭樂派的音樂，大約到1530年才開始在德國出現。

德國早期的多聲部歌曲記載於三本先後出現在1450年左右的歌集中：「洛卡邁爾歌曲集」（Lochamer Liederbuch）、「謝德斯夏歌曲集」（Schedelsches Liederbuch）、及「格魯閣歌曲集」（Glogauer Liederbuch）。每集都收錄有三聲部的德文歌曲。這些多聲部的德文歌曲，全部都以持續聲部為主另加兩條高音聲部的形態寫成。

譜例 8-7 賽米西的香頌「那種愛情！」
(Fy, fy d'amours)

(1.) Fy, fy d'a-mours et de leur al-li-an-

(2.) Coust, ducil, en-nuy, tra-vail et def-fi-an-
n'est qu'a-bus, tour-ment et dur mar-ty-re

ce Ce n'est qu'a-bus tour-ment et dur mar-ty-re
n'est qu'a-bus, tour-ment et dur mar-ty-re
ce Et si ne font qu'a l'ame et au corps nuy-re

(3.) Plu-sieurs ont veu de fol-les gens des-truy-
de fol-les

re Et Dieu
Et Dieu lais-ser pour leurs a-mours ser-
vir (etc.)
Et dieu lais-ser

十五世紀末期及十六世紀早期，一些作曲家以尼德蘭樂派的技術來處理德文歌曲。當時最出色的作家是芬克（Heinrich Finck 1445—1527）及伊沙克。伊沙克最出名的一首德文歌稱之為「在高山與深淵之間」（Zwischen Berg und tiefem Tal），曲中的旋律純屬德國式。前半部的低音以八度卡農開展，而其他兩個聲部則以比較急速的節奏進行。（全曲見譜例 8-8）。

德文歌曲到了辛福的手中才算是達到了藝術完美的境界。他的德文歌曲多數以尼德蘭樂派的經文歌為寫作典範，但他却能把該曲式與德國文字配合得天衣無縫。譜例 8-9 是他的一首名稱為「當約伯看見了外衣」（Da Jakob nu das Kleid ansah）的多聲部經文歌。如果拿開德文歌詞，這首曲子毫無疑問的是一首尼德蘭式的經文歌。辛福也寫過許多單旋律的德文歌曲，這些曲子裡也充滿了德國人性格中所特有的嚴肅與深沉。

以紐倫堡（Nuremberg）為中心的德國多聲部歌曲，大約盛行至 1550 年。之後，由於意大利牧歌與維蘭妮拉（Villanella）歌曲的入侵而沒落。然而這些德國的多聲部歌曲，却成了後來路德新教音樂的資源。這段歷史將在下章中談到。

另一種特殊的歌曲類型，稱之為「混陳曲」（quodlibet）。Quodlibet 的直譯文是「隨君所願」。這種樂曲的寫作方式，是把許多不同的歌曲旋律或旋律片斷，以對位的技術將之「混合雜陳」而寫成。這種曲子的產生純然出於幽默；而這種樂曲最初的特性，即是將一些牛頭不對馬嘴的文字與音樂雜陳一處，以達到引笑作樂的目的。後來的發展中却不乏藝術性的佳作。這種類型的歌曲，並非德國人所獨有，祇是特別盛行於德國而已。芬克的一首「混陳曲」「來吧！聖靈！」（Veni, Sancte spiritus），將兩首安布羅西亞的「素歌」極其巧妙地併陳一處，他的態度顯然已與傳統的幽默大異其趣。（見譜例 8-10）。十六世紀最出名的「混陳曲」，是英國作曲家吉朋司（Orlando Gibbons）的「倫敦之聲」（The Cries of London）

tu- cis
ra-
di-
ci-
si-

rit.

譜例 8-11 安奇拿的維蘭奇哥「痛苦大過於殘酷」

Congoxa mas

ra, mas que
Es, fan
cru- el
ve- vir,
mi tri- me- for
ste vi- da, mo- ra;
La causa fue mi par- ti- da

Villancico

Fine

Par- tir- me sin me
De vos, gra- cio- sa y
par- sen- ti- tir da,

Da capo al Fine

影之中站了出來。尼德蘭樂派的技術已被融滙在一個純屬於西班牙的風格中。

由上面的陳述，我們可以看出十六世紀各國民族風格的產生多自俗歌曲中先行出現。但是英國的民族風格却與眾不同地由他們的宗教音樂中產生。十六世紀前後目前仍存的英國音樂幾乎全屬宗教音樂；曲式主要包括彌撒曲，聖母讚主曲及崇聖對唱曲。這些樂曲中所呈現的特色是和聲色彩的敏感及運用不同的聲音組合來達到音響的對比。在這一段時期中，英國人寫作的另一項特色，見之於偏好音節性的華彩唱法，這種華彩唱法表現在「經文歌」的結尾段落最為明顯。運用之衆幾乎已成了當時英國「經文歌」的標誌。泰理士(Thomas Tallis)的經文歌「我聽到有聲音自天上來」(Audiui vocem de caelo)的結尾就以這種動人的風格結束。(見譜例 8-13)。

十六世紀初期重要的作曲家是康尼士(William Cornyshe 1468-1523)及費爾費斯(Robert Fayrfax ca.1464-1521)。前者以俗歌曲稱著，後者以彌撒曲知名。他們之後的重要人物是路德佛(Nicholas Ludford ca.1485-ca.1557)，十六世紀初期一些最好的彌撒曲都出自他的手中。然而這段時期內最偉大的作曲家，却是泰佛納(John Taverner ca.1495-1545)。他曾任牛津大學的合唱指揮，並曾在亨利八世的王朝中活躍。他的彌撒曲與聖母讚主曲表現出流暢自然的英國風格。在較短小的聖樂曲裏他經常在和弦式的風格中穿插一些對唱的樂段。

十六世紀中期，英國主要的作曲家是泰伊(Christopher Tye ca.1500-73)、泰理士(Thomas Tallis ca.1505-85)及懷特(Robert Whyte ca.1530-74)。其中最重要的是泰理士。他的音樂代表著十六世紀早期及後期英國音樂的典型。他的音樂也反映出這段時期間因宗教與政治急驟改變而來的不同宗教音樂風格。他為亨利八世寫過彌撒曲；為愛德華六世寫過英文的「頌美詩」(Anthem)；為瑪莉皇后(Queen Mary)寫過拉丁的讚美詩與一部七聲部的大

彌撒曲」；最後他也為伊麗莎白女皇寫英文與拉丁文的宗教歌曲。他後期的作品包括兩篇「耶利米哀歌」(Lamentations)，他這兩篇是諸多以聖經「耶利米哀歌」譜曲中的傑作。他早期的經文歌「我聽到有聲音自天上來」是十六世紀中期英國風格的極佳典範。曲中可見到模倣風格的運用已極為自然；最特殊的一點是，全曲中所表現出來的「聲樂性」令人歎為觀止。(全曲譜例見 8-13)。

第九章 文藝復興時代（之三）

第一節 器樂曲的興起

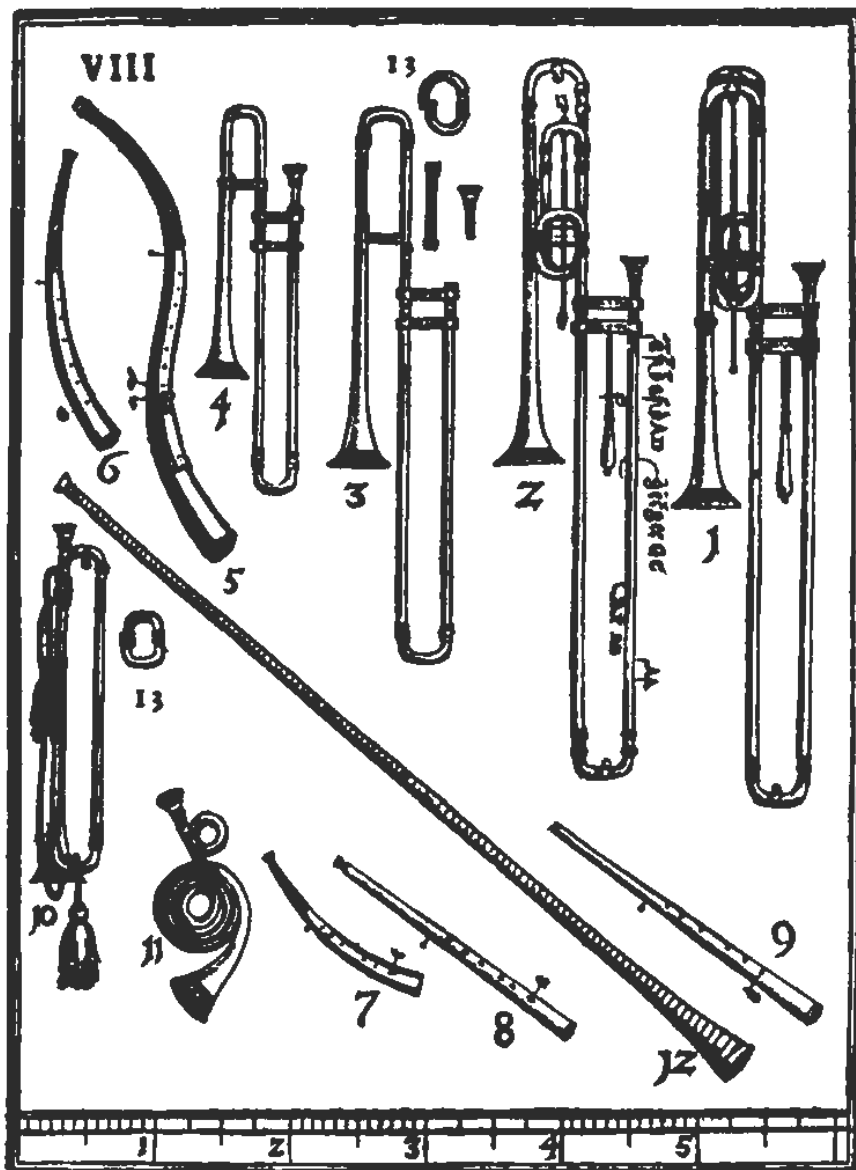
西元 1450 年以前，西方音樂的發展歷史，是以聲樂曲為中心的發展史。但這並不表示在 1450 年之前的歐洲就沒有器樂曲的存在。從許多文獻與圖片中顯示，在中古時代演唱聲樂曲時多半是以器樂伴奏的。至於這些樂器如何確切地應用在那些樂曲之中，則由於有關資料的缺乏無法知其詳細。中古時代也有少許單獨演奏的器樂曲留傳下來。有些是由聲樂曲加上裝飾的改編曲，有些則是舞曲。從歐洲人對舞蹈的觀念來看，由樂器演奏的舞曲在歐洲的歷史上必然是相當普遍的事，祇是因為記譜法的缺失而使得樂曲失傳。因此而造成了一種錯覺，以為器樂曲在中古時代是個不存在的實體。事實上，器樂曲也有其發展的歷史，祇不過它不是當時音樂的主流而已。

西元 1450 年至 1550 年間，器樂曲的地位開始有了改變。這種現象可由幾點看出：第一點是，一些嚴肅的作曲家已開始為樂器作曲；第二點是，這些樂曲已呈現出獨立的風格；第三點是，當時出版了許多教人如何演奏樂器的書刊。這三種現象，也表現出一種因果關係：由於樂器的流行，而產生了那些吹奏指南的書刊；那些書刊直接影響到樂器的普及。而樂器的普及也自然刺激了器樂曲的創作。創作的結果則使得器樂曲開始其獨立的曲式與風格。

維當（Sebastian Virdung）在 1511 年出版的「德國音樂的科學摘要」（*Musica getutscht und ausgezogen*）及普多利斯（Michael Praetorius）在 1618 年出版的「論音樂」（*Syntagma musicum*）中，都曾描述及討論當時流行的樂器，而且附有一些木刻的樂器圖形

。這兩本書中呈現出當時樂器情況的兩點現象：即是木管樂器種類繁多，以及每種樂器都以一組樂器相同而大小不同的「家族」出現。這種樂器家族的出現，自然是爲了達到音色統一的目的。這一點，表現出當時的「器樂合奏」的觀念深受「人聲合唱」的影響。圖例9-1，出自普多利斯的「論音樂」，圖中展示出文藝復興時代的銅管樂器。圖

圖 9-1 文藝復興時代的銅管系器，出自普多利斯的「論音樂」



1. 2. Quart-Posaunen. 3. Rechte gemeine Posaun. 4. Alt-Posaun. 5. Cornet
 Groß Tenor-Cornet. 6. Rechte ChorZind. 7. Klein Distant Zind / so ein Quint höher.
 8. Orader Zind mit ein Rundfüß. 9. Soll Zind. 10. Trommet. 11. Jäger Trommet.
 12. Hüßern Trommet. 13. Krumbüßel auf ein ganz Horn.

中的 1、2、3、4 是伸縮長號 (trombone)；5、6、7、8、9 是短號 (cornett)；10、11、12 是小號 (trumpet)；13 是一個小曲管，用來拓廣銅管的音域之用。

文藝復興時代，最主要的木管樂器是古簫 (Recorder)，此外有雙簧的嗩吶 (Shawm)、克羅莫尼 (cromorne)，木製或象牙製的短號，小號及伸縮長號。現代提琴的前身維奧 (Viol) 家族，是當時主要的弦樂器。維奧有六根弦分別按 A-d-g-b-e'-a' 調音；音色細小，也缺乏表情的能力。演奏時將琴身擺在膝上，有如中國二胡演奏的姿勢。

獨奏樂器的興起也是文藝復興時代的另一項特殊現象。這種情形見之於在樂器家族中總有一個樂器能在合奏時，輕而易舉地聲蓋群芳一枝獨秀。獨奏的觀念，也可在管風琴的演進上看到。此時的管風琴，已有「獨奏」的制栓 (stop)。這種獨奏的音響觀念十分強烈地影響文藝復興後期及十七世紀時代的音樂風格。

當時最主要的鍵盤弦樂器是克拉維科 (clavichord) 與羽鍵琴 (Harpsichord)。克拉維科的發聲原理是以一金屬小片敲擊琴弦，而敲擊之後緊貼在琴弦上直到手指由琴鍵離開為止；因此，可以顫動手指來達到輕微的「揉音」(Vibrato) 效果。但克拉維科音量非常細小，僅可供個人娛樂，是純屬於私人性 (private) 的樂器。羽鍵琴的種類繁多，他們的構造雖然相同，但形狀與大小則各有差異；因此有許多不同的名稱，如維吉爾 (Virginal)、史賓奈 (Spinnet)、克拉維遜 (clavecin)、克拉維辛巴羅 (clavicembalo) 等；但發聲的原理都是以硬羽毛撥弦而生。聲音比克拉維科宏大粗壯，並且音色可以制栓來變化。羽鍵琴的用途比較廣泛，獨奏與合奏中都可用到。羽鍵琴到了十七世紀成為歐洲音樂主要的鍵盤樂器。

文藝復興時代最盛行的樂器是「魯特琴」(Lute)。這個樂器可能自東方傳來。當時魯特琴的大小不一，外型與中國的琵琶頗為相似。具有一條單弦與五條複弦分別按 G-c-f-a-d'-g' 調音。和弦、

旋律、音階、琶音及各種裝飾音的型態，都可能在琴上彈出。本質上魯特琴是屬於獨奏的樂器。但也經常被用來替人聲伴奏或與其他樂器合奏之用。魯特琴的記譜法稱之為「把位記譜法」(*tablature*)，這種記譜法，祇指示演奏者應該用的把位，而不指示音的高低。這種記譜的方式，在現代的吉他譜中仍可見到。

十六世紀初期的器樂曲大致可劃分成七種類型：(1)以樂器來演奏的聲樂曲；(2)以定旋律方式而作的器樂曲；(3)變奏曲；(4)萊徹卡(*ricercar*)、幻想曲(*fantasia*)及康左納(*Canzona*)；(5)即興演奏的鍵盤樂曲與前奏曲(*Prelude*、*Preambulum*)及展技曲(*toc-cata*)；(6)舞曲；(7)魯特琴及人聲獨唱曲。我們依次討論於後。

(1)以樂器來演奏的聲樂曲：在十六世紀的音樂曲集中經常可以在標題下看到「適於人聲或弦樂器」(*Convenables tant à la voix comme aux instrumens*)，或是「為唱或為彈」(*Per cantar e sonar*)的句子。這些標示特別盛行於 1540 年之後的經文歌與香頌曲集之中。這顯示出當時許多器樂曲的產生，不過是將聲樂曲以樂器彈奏出來而已。作曲家在當時對「器樂」的觀念並未曾超出「聲樂」的範疇。十六世紀初期的器樂曲中很多是由聲樂曲改編而來。雖然這些樂曲是以聲樂的形式及聲部的進行為準則，但也表現出一些共同的特色。這些特色都是人聲所不易做到的，諸如半音的自由運用，高度裝飾性的旋律，快速的音階，及節奏段落等等。這些特色似乎都是針對「裝飾」原曲而產生。安德烈·加百利的一首稱之為「法國式的康左納」(*Conzona alla francese*)，即是屬於這種類型。(見譜例 9-3)

(2)以定旋律而作的器樂曲：這一類的器樂曲可以說是定旋律經文歌式的器樂曲寫法。這一類的樂曲多半是風琴曲。也多半應用在宗教崇拜儀式之中。定旋律幾乎都是聖歌。這一類的樂曲，最初與合唱隊交替在日課中的聖詩、對唱曲、詩篇及聖母讚主曲中出現；漸漸也應用到彌撒中的變換部份。最後則以獨立的姿態出現。所謂的「風琴聖

詩」(Organ hymn)、「風琴彌撒曲」(Organ mass)等都屬於這種類型。早期的風格，見雷德福(John Redford)的一首依據安布羅西素歌而來的「風琴聖詩」。(見譜例 9-1)譜例中有×號之音為素歌之旋律音。

(3)變奏曲：這種類型，可能由十六世紀初期西班牙的魯特琴及鍵盤樂器作曲家創始。此時的變奏曲又可以分成兩個型態：第一種是段章的變奏(sectional variation)，也是通稱的「主題變奏」。這種變奏曲，有時以不同的動機形態來構成旋律的變化，有時祇留存低音聲部，有時也祇留下和弦的結構。每個變奏間的技術往往差異很大，無法尋出一定的格式來。第二種是在一短小的低音音形不斷反覆的上面而變奏的形式。這種變奏也稱之為「連續變奏」(Continuous Variation)，這是後來沙空(chaconne)及帕薩卡利亞(passacaglia)的先驅。西班牙作曲家卡比仲(Antonio de Cabezón 1510-1566)是當時傑出的變奏曲作家。他的一首「騎士之歌」(Song of Cavalier)變奏曲，却表現出介乎在上面所提到的兩種型態之間的形式：主旋律先出現在高音部，然後依次在次低音、次高音，最後在低音出現，每次主題出現時，都伴以不同的對位處理。(見譜例 9-2)

(4)萊徹卡、幻想曲及康左納：萊徹卡ricercar的文字意義是「尋找」、「嚐試」。這個字在十六世紀初期曾被用到很多不同種類的樂曲上。到了1540年左右，萊徹卡的樂曲形式才有兩種比較固定的格式出現。第一種是一串主題的連接，每一個主題彼此之間沒有什麼對比或顯著的個性存在，每個主題以模倣的形態推展，樂段之間的終止式與開始經常重疊。這種風格很像是沒有文字的賈斯昆式經文歌。這種類型的萊徹卡多半是為合奏而作的，但也有為鍵盤樂器及魯特琴而作的樂曲出現。第二種萊徹卡也是帶有一連串的主題，但是在主題的處理上比較自由，常帶有濃重的即興風格，終止式經常擴張，模倣也缺乏系統化。這種類型多半出現在獨奏器樂曲中。這一種類型的萊徹卡，經常也以「幻想曲」的名稱出現。十六世紀由於器樂曲突然盛興，

譜例 9 - 1 雷德福的風琴聖詩

Veni redemptor

Organ hymn



Ve-ni re-demptor gen-ti-um, co-ten-de par-tum vir-gi-nis, mi-re-tur om-ne se-cu-lum, ta-lis de-cet par-tus de-um.



(Veni)



(ostende)



(x)

(talis)



The image displays five systems of musical notation, each consisting of two staves (treble and bass clefs). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first system is labeled with a circled '4' at the top left. The second system is labeled with a circled '5' at the top left. The notation is dense and complex, characteristic of a detailed musical score. The systems are arranged vertically on the page.

J'en ay souf - fert dou - leur trop du
 I suf - fer now a grief too cru

J'en ay souf - fert dou - leur trop du
 I suf - fer now a grief too cru

leur trop du re, J'en ay souf -
 grief too cru el, I suf - fer

du - re, dou - leur trop
 cru - el, a grief too

re, J'en ay re - ceu
 el, I have re - ceived

re, J'en ay re - ceu
 el, I have re - ceived

fert dou - leur trop du - re, J'en ay re - ceu mil
 now a grief too cru - el, I have re - ceived thou

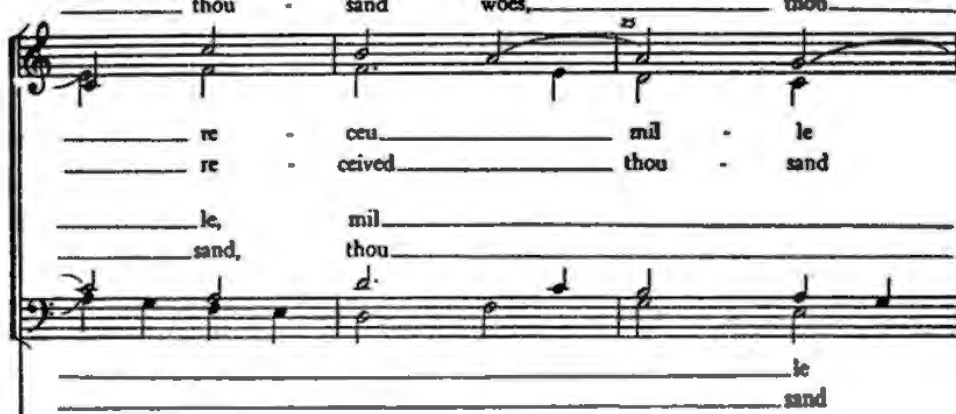
du - re, J'en ay re - ceu mil
 cru - el I have re - ceived thou

mil - le maux, mil
thou - sand woes, thou

re - ceu mil - le
re - ceived thou - sand

le, mil
sand, thou

le
sand

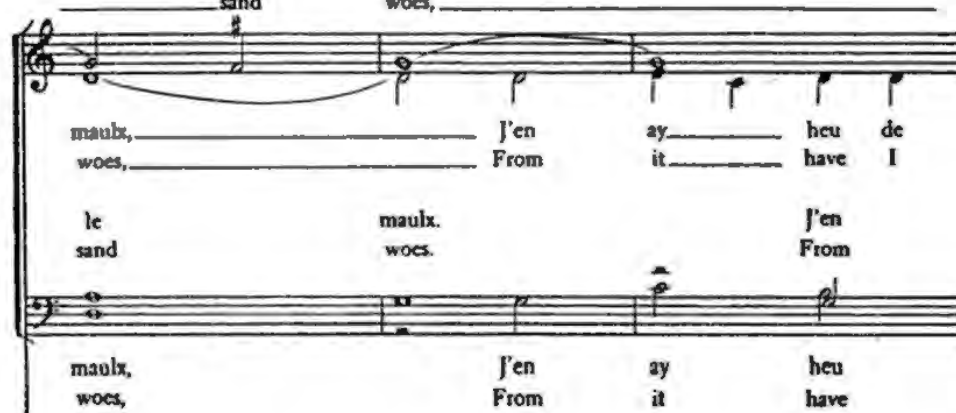


le maux, le
sand woes, sand

maux, J'en ay heu de
woes, From it have I

le maux. J'en
sand woes. From

maux, J'en ay heu
woes, From it have



J'en From ay heu
From it have

trop, J'en ay heu de
had, from it have I

ay heu de trop grand as
it have I had grie - vous

de trop grand as - saulx, J'en ay heu
I had grie - vous blows, From it have

de trop grand
I had grie

trop grand as - saulx,
had grie - vous blows,

saulx, de trop grand as
blows, have had grie - vous

de trop grand as
I had grie vous

as vous saulx. Or
blows. Now

grand grie as saulx.
vous blows.

saulx, grand as saulx.
blows, grie vous blows.

saulx, grand as saulx. Or
blows, grie vous blows. Now

The first system of music consists of three vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves are arranged in a three-part setting. The piano accompaniment is in the lower register, providing harmonic support for the voices. The lyrics are in French and English, with the French text above the English text.

dieu me dont bonne a - van - tu - re, or
God does give to me good for - tune, now

Or dieu me dont bonne a - van - tu - re, bonne
Now God does give to me good for - tune, to

Or
Now

dieu me dont bonne a - van - tu - re or
God does give to me good for - tune, now

The second system of music continues the vocal and piano parts. It includes a measure rest marked '60' in the vocal lines. The piano accompaniment features a more active melodic line in the right hand. The lyrics continue in French and English, with the French text above the English text.

dieu me dont bonne a van tu
 God does give to me good for
 dieu me dont bonne a van tu
 God does give to me good for
 dieu me dont bonne a van tu
 God does give to me good for

re, For tune a faict sur
 tune, But fate has been to
 re, For tune a faict sur
 tune, But fate has been to
 re, For tune a
 tune, But fate has

moy
me

sur to moy me

moy me ses a

fait been sur to moy me ses a

The first system of the musical score consists of two vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves are in treble and bass clefs. The piano accompaniment is in grand staff. The lyrics are: 'moy me sur to moy me' on the first line, 'moy me ses a' on the second line, and 'fait been sur to moy me ses a' on the third line. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

ses a saulx. Or saulx.
foe. Now foe.

ses saulx. saulx.
a foe. foe.

saulx. saulx.
foe. foe.

saulx, ses saulx. Or saulx.
foe, a foe. Now foe.

The second system of the musical score continues the vocal and piano parts. It includes a repeat sign with first and second endings. The lyrics are: 'ses a saulx. Or saulx. foe. Now foe.' on the first line, 'ses saulx. saulx. a foe. foe.' on the second line, 'saulx. saulx. foe. foe.' on the third line, and 'saulx, ses saulx. Or saulx. foe, a foe. Now foe.' on the fourth line. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern and includes a repeat sign with first and second endings.

Proportz [Fast]

六世紀的「帕望」(Pavane)及「歌拉德」(gaillarde)舞曲中看到。文藝復興時代的舞曲是當時唯一不受聲樂形式影響的器樂作品，因此器樂的性能在這些舞曲中表現得比較自由詳盡。

(7)魯特琴及人聲獨唱的樂曲：這一類的樂曲大多是由多聲部的聲樂曲改編而來。這些多聲部的聲樂曲包括佛洛托拉、德文歌曲、香頌、牧歌等俗歌曲。這些為魯特琴與獨唱改編後的歌曲與原來歌曲最大

譜例 9-5 魯特琴的歌曲

Pascábase ci rcy

Voica

Lute

Lute song

Pa-se-á-ba-se al rey

mo-vo la ciu-dad de Gra-da

las le-sua-ven ve-ni-das

Co-mo Al-ha-ma e-ra ga-na-da. Ay! ha-mi

ma! Co-mo Al-ha-ma e-ra ga-na-da. Ay! Al-ha-ma!

的不同點，在於樂曲「織度」的差異。這些樂曲已不再呈現出對位線條的樣式，而是和弦進行的效果。同時在其中穿插一些反覆的音形及裝飾性質的和弦彈法與片斷，這已大大地改變了原來聲樂曲的性格。這些樂曲雖然稱之為「魯特琴與獨唱」的樂曲，但大都可用魯特琴獨奏的形態來演奏。如譜例 9-5 中，人聲的旋律事實上已在魯特琴的最高聲部重覆，而魯特琴的部份已是一首完整的樂曲。這種樂曲有時以獨唱與兩個或三個魯特琴的組合出現，也有時以兩個聲部與一個魯特琴的組合出現。無論是魯特琴與獨唱的形式或是魯特琴獨奏的形式，這一類的樂曲已顯示出現代觀念中旋律與伴奏最早的一種型態。

第二節 牧歌及其相關的形式

大約在 1530 年左右，以大主教賓寶(Cardinal Pietro Bembo 1470-1547)為首的一群意大利詩人，對佛洛托拉詩文中所表現的空泛內容表示厭棄。他們一方面猛烈的攻擊佛洛托拉詩文的格式與內容，一方面也創作一些抒情的短詩，來專為音樂家配樂之用。詩的格式相當自由，祇有一個詩節(Stanza)，而詩節中的詩句每句的音節不超過七至十一個，詩句的韻腳也不固定，詩節內通常包含十行詩句左右。以這種短詩配上音樂的結果，就產生了十六世紀後期最主要的俗歌曲形式—牧歌(madrigal)。

十六世紀意大利的牧歌，與十四世紀意大利的牧歌，除了名稱相同之外兩者毫無相似之處。十四世紀的牧歌是一種有幾個詩節及副歌的多聲部歌曲。而十六世紀的牧歌却是「通作」(through-composed)的短詩，有些是對位式的，有些却是和聲式的，也有些是對位與和聲色彩兼具的。從音樂的觀點上看來，牧歌詩句段落間的終止式與開始往往交相重疊；每一詩句亦有其獨具的樂句。這點是這種風格與經文歌的相同之處。十六世紀牧歌的音樂藝術，在於使段章性質的樂句間，產生一種連續而貫徹的感覺；在這種連續與貫徹之中，却又具

有均衡而富效果的高潮。最重要的，却在必須忠實地反映出詩文中音韻自然的流動以及詩文中所具有的內容與意義。造成「連續性」的手法之一是以和聲的組織來達到。另外在十六世紀的牧歌中最吸引人的一個特點，是大小調性與調式成功而美妙的混合。

早期的牧歌大多是四聲部的作品。十六世紀中期以後，五聲部則成了標準的聲部配置，六聲部的配置也可見到。牧歌是一種聲樂重唱的樂曲（Vocal chamber music），每一聲部祇有一個人聲擔任。以樂器重覆各聲部或代替某個聲部人聲的現象已是當時通行的慣例。後期的牧歌，已常有華麗的獨唱與和弦式的重唱相對應的現象出現，這點顯示出「巴洛克時代」（Baroque era）的「競唱」或「競奏」風格（Concertato style）的先兆。

牧歌的文字內容多半是感傷或情愛的，經常帶有田野的景色與意象。結尾的詩句却多屬雋詞妙語。十六世紀的牧歌不僅在宮廷的社交集會中演唱，也經常在學院的聚會中演唱。牧歌顯然是為演唱者本身的歡悅而唱，不是為聽眾而唱的。它是一種具有社交功能的音樂，而不是音樂演奏會上的音樂。牧歌在1530年至1600年間出版的數量就已多達兩千多首。十七世紀中的創作量也十分驚人。由此可見到牧歌在十六世紀中後期及十七世紀初期流傳的廣度。

早期的主要作曲家有：佛羅倫斯的伏廸拉（Phillipe Verdelot 1480-1545），羅馬的費斯塔（Costanzo Festa 1490-1545），威尼斯的魏拉，及羅馬的阿卡德（Jacob Arcade 1505-1560）。這些人也都是寫作香頌的能手。費斯塔的「在草地上我找到了我的愛人」（Quando rittrova）中，表現出均衡對稱的樂句、和聲式的織度、及樂句的反覆；這些都顯示出初期的牧歌與香頌及佛洛托拉的相似之處。（見譜例 9-6）

阿卡德的牧歌顯示出較多的對位運用。各聲部的旋律已比較平等，音樂也顯得比較活潑。（譜例 9-7）他的牧歌「往天而去」（Voi ve n'andat'al cielo）是個佳例。這首曲子已具有「音畫」（tone-

譜例 9-6 牧歌，費斯塔的「在草地上我找到了我的愛人」

Madrigal

Quando ritrova

Quando ritrova
 Quando ritrova, in questa
 campo, la mia vita,
 dove ho trovato
 la persona che mi
 ha fatto conoscere
 il vero amore.
 Qui, dove ho
 trovato la persona
 che mi ha fatto
 conoscere il vero
 amore.

Quando ritrova
 Quando ritrova, in questa
 campo, la mia vita,
 dove ho trovato
 la persona che mi
 ha fatto conoscere
 il vero amore.
 Qui, dove ho
 trovato la persona
 che mi ha fatto
 conoscere il vero
 amore.

Quando ritrova
 Quando ritrova, in questa
 campo, la mia vita,
 dove ho trovato
 la persona che mi
 ha fatto conoscere
 il vero amore.
 Qui, dove ho
 trovato la persona
 che mi ha fatto
 conoscere il vero
 amore.

Quando ritrova
 Quando ritrova, in questa
 campo, la mia vita,
 dove ho trovato
 la persona che mi
 ha fatto conoscere
 il vero amore.
 Qui, dove ho
 trovato la persona
 che mi ha fatto
 conoscere il vero
 amore.

te, cin- se-me for- te I-te-ran- do g'am-plex-si, I-te-ran-do g'am-plex-si in tan- ti
 cin- se-me for- te I-te-ran- do g'am-plex-si, I-te-ran-do g'am-plex-si in tan- ti no- di,
 se-me for- te I-te-ran- do g'am-plex-si in... I-te-ran- do...
 cin- se-me for- te I-te-ran- do g'am-plex-si, I-te-ran-do g'am-plex-si in tan- ti no-

di, Che gia- mai ne ser più, che... I'edr' o l'a- can- to,
 no- di, Che gia- mai ne ser più, che... I'edr' o l'a- can- to,
 Che gia- mai ne ser più, Che... I'edr' o l'a- can- to,
 Che gia- mai ne ser più, Che... I'edr' o l'a- can- to,

to, I'edr' o l'a- can- to, I'edr' o l'a- can- to,
 to, I'edr' o l'a- can- to, I'edr' o l'a- can- to,
 to, I'edr' o l'a- can- to, I'edr' o l'a- can- to,
 to, I'edr' o l'a- can- to, I'edr' o l'a- can- to.

一首詩句中，文字的意思提到「新的速度」(*al tempo novo*)，他就在音樂上改變計量的單位來表現。他也用某些音形來表現某些特殊的意義；如以音程的大跳來表示快樂；以波狀的線條來表現歌唱；以旋律音階的十二度上行或下行來暗示嘆息；以減三和弦來形容痛苦等等，這些手法在他的作品中不勝枚舉。而這些以音形來表現特殊意義的象徵手法，實在是「巴洛克時代」的「情境刻畫主義」(*Doctrine of affection*) 技巧的濫觴。

由和聲方面看，馬倫濟奧的和聲語彙已包括了當時所有的可能組合。半音的運用極為頻繁。他的和聲色彩豐富，調式的感覺在他的作品中已顯得十分薄弱。但是他的作品却仍然不能以調性來瞭解，因為這些三和弦的運用是以其單獨的音響為處理的原則，而不具有任何功能的意義。

以文藝復興時代的作品中看來，半音的運用已日趨增多。運用半音最多的作曲家是喬蕭朶 (*Carlo Gesualdo*)。他是凡諾莎的王子 (*Prince of Venosa*)，也是一個特立獨行的古怪人物。喬蕭朶生於 1560 年，死於 1613 年。一生充滿悲劇，他曾親手謀殺他的妻子及情人。然而他却是個傑出的魯特琴手，也留下了許多牧歌。他的樂曲中充滿了怪異的和聲與陰暗的色彩。他所選用的文字大都不出死亡、痛苦與輓歌的範圍。他的牧歌「在這般的痛苦之中」(*Io pur respiro*)，(譜例 9-10) 可以見到他半音運用的程度。有些段落的音響，已十分近於浪漫時代後期的華格納 (*Wagner*)。他不常運用音畫的手法。他的音樂似乎都是在表現他對生命的怪誕感受與病態的想像。

音樂史上介乎「文藝復興」與「巴洛克時代」的偉大作曲家是克勞迪·孟特維爾弟 (*Claudio Monteverdi*)。他於 1567 年生於克里孟那 (*Cremona*)。1590 年任職於蒙圖公爵官府。1602 年成為公爵教堂之大司樂。1613 年被任命為威尼斯聖馬可大教堂的合唱指揮直到 1643 年逝世為止。

他一生共寫了八冊牧歌集。目前我們所要討論的，祇是他的前四

譜例 9-10 喬蕭朵的牧歌，「在這些痛苦之中」

Madrigal

Io pur respiro

Io pur re- spi-ro, io pur re-spi-ro
 Io pur re- spi-ro, re- spi-ro
 Io pur re- spi-ro, spi-ro,
 Io pur re- spi-ro, re-spi-ro, in co-si gran do-lo- re
 Io pur re- spi-ro, re-spi-ro, in co-si gran do-lo- re
 Io pur re- spi-ro, re-spi-ro, in co-si gran do-lo- re
 Io pur re- spi-ro, re-spi-ro, in co-si gran do-lo- re

in co-si gran do-lo- re, in co-si gran do-lo- re, E tu, e tu pur vi- vi, pur vi-
 in co-si gran do-lo- re, in co-si gran do-lo- re, E tu, e tu, pur vi- vi, pur vi-
 in co-si gran do-lo- re, in co-si gran do-lo- re, E tu, e tu, pur vi- vi, pur vi-
 in co-si gran do-lo- re, in co-si gran do-lo- re, E tu, e tu, pur vi- vi, pur vi-
 in co-si gran do-lo- re, in co-si gran do-lo- re, E tu, e tu, pur vi- vi, pur vi-
 in co-si gran do-lo- re, in co-si gran do-lo- re, E tu, e tu, pur vi- vi, pur vi-
 in co-si gran do-lo- re, in co-si gran do-lo- re, E tu, e tu, pur vi- vi, pur vi-
 in co-si gran do-lo- re, in co-si gran do-lo- re, E tu, e tu, pur vi- vi, pur vi-

冊，後四冊將在巴洛克的時代中論及。這前四冊牧歌集分別在 1587、1590、1592、及 1603 年出版。在這些牧歌之中孟特維爾弟不僅顯示出他對當時傳統牧歌寫作技術的精通程度；也顯示出他對十七世紀新風格的努力嚐試。前者見之於和聲段落與對位段落的自然連接，對文字的忠實與自由而具效果的運用不諧和音等。後者，則見之於許多的旋律，已具有「巴洛克時代」喧敍的 (recitativo) 風格；樂曲的織度已不同於文藝復興時代聲部同等重要的原則，已顯示趨向一個或二個聲部爲主，其他聲部爲輔的現象；他的低音已具有調性音樂的低音進行的意義及功能。而這些都是巴洛克時代風格的一些特徵。孟特維爾弟的五聲部牧歌「如果你喜歡聽我說……」(Ohimè, se tanto amate) 中已充分表現出十六世紀後期牧歌的一般。(見譜例 9-11)。這首作品，也顯示出無伴奏 (a Cappella) 牧歌風格的極限。

牧歌並不是十六世紀後期唯一流行的歌曲，另外有一種歌曲稱之爲「維蘭尼拉」(Villanella) 或稱爲「維蘭尼斯卡歌曲」(Canzon Villanesca)。這歌曲名稱的意思是「農民之歌」。這種歌曲是三聲部有節而活潑的和聲式樂曲。樂曲中經常故意寫出些平行五度的樂段。這種作風原來是爲了表現出農村的風格，後來却被用來做爲對牧歌風格的一種嘲諷。牧歌的文字與音樂，經常片斷地出現在「維蘭尼拉」之中，這些牧歌段落的處理多半是戲謔式的。這種歌曲却不屬於民族歌曲的類型。大部份的尼德蘭作曲家也都寫作這種歌曲。十七世紀之後這種曲式逐漸衰落終至消失。

在十六世紀之中存在的另外兩種歌曲形式是「康左納塔」(Conzonetta) 與「舞歌」(Balletto)。這兩種歌曲都可說是簡化了的牧歌，他們的形式清晰，主旋律活潑。最特殊的是大小調性的和聲特色在曲中已非常明顯。「舞歌」通常帶有一個「Fa-la-la」的副歌。顯示出「舞歌」在演唱時，必然是載歌載舞的。最出名的「康左納塔」與「舞歌」作曲家，是葛斯托弟 (Giacomo Gastaldi ? -1622)

1550 年左右，德國開始大量的引進尼德蘭及意大利的作曲家。

ce ohì- mè mo- ri- re. S'io mo- ro un sol po- tre- te lan- gui- do so, e
 ce ohì- mè mo- ri- re. S'io mo- ro un sol po- tre- te lan- gui- do so, e
 mè ohì- mè mo- ri- re. S'io mo- ro un sol po- tre- te lan- gui- do so, e
 mè mo- ri- re. S'io mo- ro un sol po- tre- te lan- gui- do so, e

do- lo- ro- so ohì- mè sen- ti- re S'io mo- ro un sol po- tre- te lan- gui- do
 do- lo- ro- so ohì- mè sen- ti- re S'io mo- ro un sol po- tre- te lan- gui- do
 so ohì- mè sen- ti- re S'io mo- ro un sol po- tre- te lan- gui- do
 S'io mo- ro un sol po- tre- te lan- gui- do so ohì- mè

ro- so ohì- mè sen- ti- re Ma se cor mio vo- le- te che vi- ta- hab- bia da voi voi da me
 ro- so ohì- mè sen- ti- re Ma se cor mio vo- le- te che vi- ta- hab- bia da voi voi da me
 so ohì- mè sen- ti- re Ma se cor mio vo- le- te che vi- ta- hab- bia da voi voi da me
 mè sen- ti- re Ma se cor mio vo- le- te che vi- ta- hab- bia da voi voi da me

Tu freundlich mit
 mir, Tu freundlich mit
 Tu freundlich mit

mir scher-zen, Verkehr, in freud mein schmer-zen, Sonst...
 mit mir scher-zen, Ver-kehr in freud mein schmerzen, Sonst...
 mit mir scher-zen, Ver-kehr in freud mein schmerzen, Sonst...
 mir scher-zen, Ver-kehr, ver-kehr in freud mein schmer-zen,

auf-ge- ben, mein geist auf-ge- ben.
 auf-ge- ben, Sonst... auf-ge- ben.
 bald e- lend mein geist auf-ge- ben, Sonst... auf-ge- ben.
 auf-ge- ben, Sonst... auf-ge- ben.
 mein geist auf-ge- ben, Sonst... auf-ge- ben.

在高音部的巴黎式配樂，節奏活潑、音樂與文字間的關係自然。他的一首主旋律在高音的巴黎式香頌「日安我心」(Bon jour, mon coeur)。可以看出他在香頌方面的才華。(譜例 9-13)。

法國十六世紀後期的主要香頌作家是強奈(Claude Le Jeune 1528-1600)，柯斯特萊(Guillaume Costeley 1531-1606)及毛都(Jacques Mauduit 1557-1627)。強奈的香頌多數是五聲部以上的配制，並且作風嚴肅，大有狄羅爾的牧歌之風。馬倫濟奧與喬蕭朵的牧歌風格對法國後期的香頌却無任何影響；倒是維蘭尼拉及舞曲的樂風曾一度引起法國香頌作家的注意。

大約在 1550 年左右，一群以貝福(Jean-Antoine de Baif 1532-1589)為首的法國詩人，嚐試恢復古希臘及拉丁詩句的格式而產生出一種稱之為「律詩」(Vers mesure)的詩體。這種詩體是以文字母音長短連接的數量來決定韻律的劃分。以「律詩」譜的樂曲起先稱之為「律詩音樂」(Musique mesurée)或「梵斯狄維爾」(Voix-de-Ville)，後來則稱之為「曲調」或「宮廷詩曲」(air de cour)。大多是主旋律、和弦式、有節、帶有副歌、並以魯特琴伴奏的歌曲。這類香頌的壽命極為短促，但是這種歌曲却將「曲調配和聲」的觀念更進一步地表現了出來。這種「曲調配和聲」的現象成為十七世紀音樂風格的特色之一。「律詩音樂」的主要作曲家有強奈及毛都。強奈的「當我步上山丘」(D'une coline)可讓我們看出這種歌曲的一般。(譜例 9-14)

英國十六世紀聲樂曲的黃金時期來得比歐洲大陸為晚。其原因是由政治宗教上的不安定而造成。意大利的牧歌在 1560 年間開始影響英國的音樂。1588 年第一本英文譯詞的意大利牧歌在英國出版。兩年之後又出版了第二本牧歌的英譯本及一些意大利的俗歌曲。這些現象表示意大利牧歌已廣為一般英國人所接受。而英國人的牧歌也在十六世紀末期大量出現。英國最出色的牧歌作者是摩利(Thomas Morley 1557-1602)、魏克(Thomas Weelkes ca.1575-1623)及魏

譜例 9-14 強奈的律詩音樂「當我走上山丘」

Vers mesuré

D'une coline

Dessus
Cinquiesme
Du-ne co-li-ne my prou-me-nant Par la plu vert et plu gay- e sai-son
Taille
Quand tou-te cho-se rid au chams, Je voy

u- ne Rô- ze ver-meil-lé-te Qui tou-te flou-ré-te de flour de beau-té
Rechant à 5
Pas-se de bien loin. Je la voy de loin,

Et je l'ai-me fort, Je la veu cueil-lir, Et la main j'y tens, Mais las c'est en vain.

Reprise à 5

Dessus
Cinquiesme
Je la voy de loin, Et je l'ai-me fort, Et la main j'y tens, Mais las c'est en vain.
Haut Contre
Taille
Basse Contre

譜例 9-15 唐蘭德的抒情詩曲「如果我……」

Solo with Lute

What if I never speed

1. What if I nev- er speed,
2. Or shall I change my love,
8 Lute

And pair part,
And pair part,

shall I For I straight yield to des-
For I find power to de-
8 Lute

can no loss re- pair?
can com-mand my heart?

But if she will pi-ty my de-sire and my love re- quite, Then e- ver shall she live my dear de- light, Come,
8 Lute

Come, come, while I have a heart to de-sire thee, Come, come, come, come for ei-ther I will love or ad-mire thee.
8 Lute

節式的，很少見到有華彩的樂句。

唐蘭德在作品中表現出他本人憂鬱的性情；他的抒情詩曲充滿了哀傷、陰暗與痛苦的氣氛。由他的抒情詩曲「如果我……」（What if I never speed！譜例 9-15）中可以看出他的樂風來。其他的抒情詩曲作曲家包括摩利及坎朋（Thomas Campion 1567-1620）。抒情詩曲曾風行一時，自 1602 年之後由於清教徒的興起而逐漸失勢。到了 1622 年，這種歌曲形式已不再見到。

第十章 文藝復興時代（之四）

第一節 德國宗教改革的音樂

誠然文藝復興時代的人本主義深重地影響了音樂發展的方向，並使得十六世紀的俗音樂發展達到了前所未有的境界。然而宗教音樂方面，却也因著文藝復興時代的宗教改革而產生出許多新生的支流，路德宗派即是其中最重要的一支。

1517年，當路德在德國威騰堡（Wittenburg）教堂門口貼出有名的九十五項更正條款之時，他並沒有自立門戶的企圖。即使到後來新教成立之後，路德仍然維持了天主教會的崇拜儀式，隨著儀式而來的音樂也仍然沿用。這些音樂包括聖歌與多聲部的宗教歌曲，有些仍然以拉丁文來演唱，有些則被翻譯成德文，有些則被重新填上德文歌詞。

路德本人除了熱愛音樂之外他也深信音樂的教化能力，而且希望每一位信徒都能在崇拜儀式之中或多或少地參與一些音樂的活動。因此他對羅馬天主教會的音樂祇不過更改一些與他神學觀點相衝突的文字而已。基本上他仍然希望以拉丁文來做為儀式中的通用語言。然而實行這種想法的結果却不甚理想。這個原因牽涉到各個教會的地方經濟條件。在大城市中的教會因為人力與財力充足，可以維持一個唱詩班，並且可對這些詩班的成員傳授拉丁文；但是要一個小城市或鄉村之間的教會來維持一個唱詩班的存在就有相當的困難，而以拉丁文來舉行彌撒儀式則更是問題重重。因此為了推廣教義，路德不得不為這些較小的教區在儀式上做一番調整。早在1526年間路德就已出版了一套「德文彌撒儀式手冊」（Deutsche Messe）。在這個「手冊」

中他以德文制定儀式中的程序與所應運用的音樂。儀式的項目與天主教的儀式項目大致相同。顯著的差異是：剔除了「光榮經」，刪減了一些變動部份的經文，及安插了一些德文聖詩。但路德本人却從未要求統一各教區間的儀式，因此造成了十六世紀路德宗派教區內的崇拜儀式彼此之間大同小異的情況。拉丁文的彌撒曲與經文歌也在路德宗派的教堂中演唱；拉丁文的彌撒儀式也繼續在一些教堂中舉行。這種現象一直維持到十八世紀末期。從這裡，我們可以瞭解何以一生忠於路德宗派信仰的巴哈，却譜出天主教的「B小調彌撒曲」與「聖母讚主曲」的原因。

路德宗派在音樂史上最特殊的貢獻是在一種稱之為「聖詠」的會衆聖詩方面。聖詠的德文是 Choral，或稱 Kirchenlied，（即教堂歌曲），英文是 Chorale。最初的聖詠與葛理格聖歌一樣祇有文字與旋律。這些聖詠成了後來十七世紀與十八世紀德國路德新教作曲家的寫作資源。他們用這些聖詠為骨幹，以和聲及對位的技術發展出一篇

圖例 10 - 1 路德宗派的聖詠 “我們全心信仰上帝”
（1544 年的版本）

Das Deutsche Patrem.³⁵
D. Mart. Luther.
Wir glauben all an einen Gott
Schöpfer Himmels und der Erde
der sich zum Vater geben hat das wir
seine Kinder werden; Er will uns alle
zeit

篇或長或短的樂曲，一如十五、十六世紀天主教的宗教音樂出自於葛理格聖歌的情況一般。

路德當初的原意祇是希望音樂的普及，而不曾希望在教會之中產生高度技術與裝飾性的音樂藝術。因此單旋律與文字的聖詠在路德宗派的早期即大量產生。這些旋律來自許多方面：有來自天主教會的頌歌、有新作的、也有當時流行的俗歌曲旋律。例如天主教出名的續抒詠「各位教友」（參看譜例 3-3）經路德改編後，成了「基督被禁在死亡的墳墓中」（Christ lag in Todesbanden）；路德自己創作的有「上帝是我堅固堡壘」（Ein' feste Burg）；來自當時流行俗歌曲旋律的，有出名的「披傷帶血的聖頭」（O Haupt Voll Blut und Wunden）。

這些旋律原有的歌詞，並非每首都適合教會之用；因此為這些旋律填寫合於教義的新詞，也成了路德宗派早期重要的工作之一。用俗歌曲的旋律填上路德宗派教義歌詞之後而來的聖歌在路德的聖詠中自成一類，稱之為「改詞聖詠」（*Contrafacta*）。最出名的例子是「披傷帶血的聖頭」。這首樂曲原是由郝思勒的歌曲「我安詳的心被一少女所擾」（Mein Gmüth ist mir verwirret）。而這首「披傷帶血的聖頭」却是巴哈「聖馬太受難樂」（*Passion according to St. Matthew*）中的音樂骨幹。譜例 10-1，a 是郝思勒的俗歌曲「我平靜的心……」的開始，b 是巴哈「聖馬太受難樂」中的聖詠「披傷帶血的聖頭」的開始。

參與路德音樂推廣與發展的重要音樂家，首推華特（*Johann Walter 1496-1570*）。在 1524 年，他出版了三十八首德文聖詠的配樂，其中有二十四首是三聲部至五聲部的多聲部音樂配制。華特的四聲部聖詠「主啊！我從深處向您求告」（*Aus tiefer Not*）是聖詠最早的四聲部形式。（譜例 10-2）。

大部份的聖詠都是 AaB 的形式。第一與第二詩節共用相同的旋律，第三詩節的旋律與前不同。多聲部的聖詠分成兩種配置風格。譜例

譜例 10 - 1

a. Hassler, *Mein Gmüth ist mir verwirret*

Mein Gmüth ist mir ver-wir-ret, das macht ein Jungkfrau zart, bin
gantz und gar ver-ir-ret, mein Herz das krankt sich hart
[etc.]

b. J. S. Bach, *Passion according to St. Matthew*

Be-fiehl du dei-ne We-ge und was dein Her-ze krankt
Der al-ler-treu-sten Pfl-e-ge dess. der den Him-mel lenkt;

10-2a，是聖詠音樂配置的一種形態：和弦式的，一音節對一音，每一詩句都具有一終止式，詩句之間用休止符將詩句分開，主旋律在次低音的聲部。這種風格顯然是受當時德文歌曲的影響而來。這種形態一直沿用到巴哈的時代。巴哈的 371 首聖詠與上面所描述的風格唯一不同之處，是詩句之間已不再用休止符分開而在終止式的最後一音上加上延長記號來表示。(如譜例 10-1b 所顯示。) 另一種聖詠的音樂配制風格是以聖詠旋律為定旋律，而在上面或下面以自由對位的方式，加上兩個或三個聲部的多聲部經文歌式配制，即是譜例 10-2b 的形態。

和弦式而近乎當時德文俗歌曲風格的聖詠是專為會眾而作。會眾齊唱次低音部的聖詠旋律部份，其他聲部則由合唱團、風琴或其他樂器來演唱或演奏。經文歌式的聖詠配制是為合唱團而用。十六世紀中期以後，聖詠的旋律才由次低音轉置於最高音聲部。從 1575 年開始這種風格成了固定的格式而稱之為「頌唱風格」(Cantional Style)。

譜例 10-2a 華特的聖詠四聲配制「主啊！我從深處向你求告」

2. Aus tiefer Not

1. Aus tie-fer Not schrei ich zu dir, Herr Gott er-hör mein
 2. Dein gna-dig Oh-ren kehre zu mir und meiner Bitt sie

1. Aus tie-fer Not schrei ich zu dir, Herr Gott, er-hör
 2. Dein (etc.) ich zu dir, Herr Gott, er-hör

1. fen. 2. fen.
 3. Denn so Denn so du wilt du so

Ru-öf- mein Ru-öf- mein

wilt das se- hen an, was Sünd und Un- recht ist ge- tan, wer kann, Herr, für dir
 das se- hen an, was Sünd und Un- recht ist ge- tan, wer kann, Herr, für dir
 wilt das se- hen an, was Sünd und Un- recht ist ge- tan, wer kann, Herr, für dir
 das se- hen an, was Sünd und Un- recht ist ge- tan, wer kann, Herr, für dir

blei- ben? blei- ben? blei- ben? blei- ben?

第二節 德國以外的宗教改革音樂

除了路德宗派以外，影響力最大的兩個改革宗派是喀爾文教派（Calvinist Church）及英國教派（Anglican church）。

喀爾文（Jean Calvin 1509-64）在改教之時，即摒除任何與天主教相關的儀式及教義。因此與天主教的儀式相關的音樂也因之隨著廢置。而且他本人對音樂及藝術的教化能力也毫無認識。經由他制定的崇拜儀式中的經文，僅僅留存了由聖經而來的文字。因此在喀爾文教派中的音樂祇有附上簡單旋律的「詩篇」（Book of Psalms）。這些「詩篇」的旋律有些出於新作、有些則由聖歌或早期的素歌改寫而來。詩篇也以法文譯本為準，這種帶有單旋律的喀爾文法文詩篇稱之為Psalter，即是「詩篇歌曲」之意。在1562年間出版由馬洛（Clément Marot）及狄貝茲（Théodore de Bèze）譯文、波吉斯（Loys Bourgeois ca. 1510-ca. 1561）編曲及譜曲的法文「詩篇歌曲集」成爲詩篇歌曲主要的文獻。詩篇歌曲演唱時祇是齊唱而無伴奏。演唱的場合可在教會的儀式崇拜之中，也可在家庭的宗教聚會之內。

以詩篇歌曲爲骨幹的編曲，後來有四聲部和弦式的配樂出現。這種配樂的主旋律在次低音或最高音聲部。也有一些是經文歌式的多聲部音樂形態。以詩篇歌曲旋律配樂的主要作曲家是法國的葛梯梅（Claude Goudimel ca. 1505-72）與強奈，以及尼德蘭的史瓦凌格（J. P. Sweelinck）。詩篇歌曲也在其他各地出現，但文字多半被翻譯成當地的語文。德國路德宗派曾將許多詩篇歌曲的旋律改編填詞之後變爲聖詠運用。

法文的詩篇歌曲傳到英國之後的影響力頗大。至1620年，含有法國、荷蘭及英國色彩的一些詩篇歌曲由清教徒帶到美國，成爲美國音樂史上最早一部音樂曲集，即是1640年出版的「海灣詩篇曲集」（

Bay Psalm Book)。

由於喀爾文教派教義對音樂創作刻意的貶損，使得這些詩篇歌曲的旋律極少有大型的器樂曲或聲樂曲出現；也因此使得這些旋律在音樂史上的地位遠不如德國的聖詠重要。詩篇歌曲的旋律具有許多素歌的特質，樂句是按文字的節奏型態配制，節奏的類型變化也相當豐富。譜例 10-4 是詩篇歌曲的一例。目前長老教會的聖詩「三一真神頌」即是由這首法文詩篇歌曲而來。

譜例 10 - 4

詩篇歌曲

Psalm 134

~ aux ser - vi - teurs du Sei - gneur, Vous qui de nuit en son hon - neur [etc.]

長老會的「三一真神頌」

Presbyterian Hymnal

All peo - ple that on earth do dwell, Sing to the Lord with cheer - ful voice [etc.]

英國教派產生的原因是由政治而生，並非因教義的分歧而來。因此自 1534 年英國教派與天主教分裂以後，在崇拜儀式與儀式音樂方面並無任何顯著的變動，可是英文却逐漸地在儀式之中取代了拉丁文的地位。至 1549 年愛德華六世頒佈了「統一方案」(Act of Uniformity) 之後，英文就成為儀式中唯一的語言。愛德華六世以後的瑪莉皇后 (1553-58) 曾經短暫地將天主教再次定為國教；五年之後，伊莉莎白一世再次恢復英國教派的國教地位。

這一段因政治而帶來的宗教紛亂，自然影響到宗教音樂的創作。在泰理士的作品中，我們已可見到這種紛亂的局面。英國教會儀式的確立曾經過了許多階段，詳細的情況不便在此討論。儀式變動對教會音樂的影響情形大略是自多聲部的風格走向音對音的和弦式風格；採

取的文字，由拉丁文至拉丁英文雜陳而至完全運用英文。由於英文與拉丁文語言結構之間的差異，使得英國的宗教音樂自 1550 年之後發展出新穎的風格。

英國教派主要的音樂形式是「禮拜曲」（Service）與「讚美詩」（Anthem）。「禮拜」相等於天主教會的彌撒或日課，而禮拜曲則是由為某個禮拜中的經文譜曲而名之。在與彌撒相似的聖餐禮拜中，天主教彌撒的固定部份一度完全被採用，到了 1559 年祇存「垂憐經」與「信經」，而「聖哉經」則時有時無。用在「早禮拜」與「晚禮拜」的頌詩，包含了「感恩曲」（Te Deum）與「聖母讚主曲」（Magnificat）。這些經文全都被譯為英文，也都以英文來譜曲。大致說來，這些以英文譜曲的樂曲多半是經文歌式的，也同時包含對位與和弦式的段落。他們與歐洲大陸經文歌的不同見之於音節式的處理較多、節奏比較單純、樂曲的長度較短、大小調性也比較明顯。「禮拜曲」分成「大禮拜曲」（Great Service）與「小禮拜曲」（Short Service），前者指樂曲的風格特徵偏重於對位及華彩，後者則以和弦及音節式的處理為主要特點。

如果「禮拜曲」可稱之為英國教派的「彌撒曲」；那麼「讚美詩」即是「經文歌」。「讚美詩」有兩種類型：第一種稱之為「大讚美詩」（full anthem），是對位風格而無伴奏的合唱曲。湯姆坎（Thomas Tomkins 1573-1636）的「當大衛聽到押沙龍被殺」（When David heard that Absalom was slain），可以讓我們看出這種類型風格的一般（譜例 10-5）。第二種稱之為「對唱讚美詩」（Verse anthem），是以獨唱或重唱為主加上合唱與風琴伴奏的樂曲。這種類型在十七世紀時非常盛行於英國教會。

第三節 天主教音樂的改革

天主教的改革運動開始於十五世紀末期。祇是由於當時文藝復興的思想與羅馬教廷所表現的奢侈腐化風氣，使得改革的工作障礙重重。十六世紀初期，天主教在新教勢力不斷的擴充下才逼使改革運動積極起來。1545年至1563年間歷史上出名的「大公會議」在特倫城（City of Trent）舉行。這個會議前後歷時十八年，目的在討論天主教本身淨化的問題。儀式與音樂的關係則在「大公會議」的最後一年成爲會議討論的中心。

會議的討論針對下面四點：(1)宗教音樂中世俗精神過份充斥。這種現象見之於戲和體彌撒及過份運用俗歌曲的旋律於彌撒曲中；(2)在音樂中過份運用華彩及過於複雜的對位技術的結果，使得歌詞不知所云；(3)樂器在宗教音樂中運用過多；與(4)合唱隊的歌手發音不清，態度不敬等。然而大公會議的決定，却僅屬原則性質。當時僅宣佈「所有『不潔淨的』及『淫穢的』的材料必須自音樂中剔除，以使上帝的殿堂得以稱爲祈禱之所。」並授權給轄區主教執行這項任務。至於音樂技術方面却隻字未提。

達到這種寬宏決議的原因相傳是與帕勒斯提那有關。傳說中，他曾特別爲大公會議寫作了一部六聲部的彌撒曲用來證明用多聲部的對位技術作曲，既能表達對上帝的虔敬之情也能同時表現清晰的文句。因此平服了會議中的大公們對對位技術作曲的不滿。帕勒斯提那因此成了「教堂音樂的救主」。這個故事極可能是真實的，所不能確定的是他爲這件大事所寫的彌撒曲究竟是那一首？另一位對大公會議深具影響力的作曲家是克萊（Jacob van Kerle ca. 1532-91）。他的「特別祈禱」（*Preces speciales*）也是專爲大公會議而寫，並曾在會議中演唱。這部作品包括十首經文歌，因爲曲中簡潔、清明的線條，以及樂曲中所表現出來的敬虔精神，使得大公會議諸公對音樂的改革

意見幾近於無。

然而大公會議對音樂的討論與審核的結果，却等於是對自十六世紀中期開始以羅馬為中心而興起的一種新音樂風格的官式認可。這種風格起自於宗教音樂作家本身的自覺。新風格的特色顯示出流暢自然以階進為主的旋律進行、對稱的節奏、清明簡潔的對位織度及以自然音階為主的和聲。這些作曲家強調宗教音樂的功能性與倫理性，反對音樂僅具有美感的觀念。而發展聲音美的一面，却正是文藝復興時代世俗音樂的理想之一。以羅馬為中心的這一批作曲家，他們在作品中盡量避免任何足以暗示世俗影響的表現。戲和體的彌撒曲雖然仍流行於這一樂派之中，但如果主題來自世俗音樂，他們却經常不提出處而僅以「無名彌撒曲」(Missa sine nomine)稱之。這一種風格的興起，無形中却與大公會議的主旨不謀而合。代表這一風格的大師是帕勒斯提那 (Palestrina)。



圖例 10 - 2 帕勒斯提那
與教皇茱利安三世
(Pope Julian III)
(木刻 1554年)

帕勒斯提那本名是「喬凡尼·皮爾魯基」(Giovanni Pierluigi)。帕勒斯提那是羅馬近郊的一個小鎮。在1525或1526年間，喬凡尼·皮爾魯基誕生於該地。後來在他的姓後加上了他的誕生地名，而成爲「喬凡尼·皮爾魯基·帕勒斯提那」(Giovanni Pierluigi da Palestrina)。他自小在羅馬教堂的唱詩班中長大，他所有的音樂知識都自該處而來。1544年他被任命爲帕勒斯提那鎮的風琴師與合唱指揮；1550年成爲羅馬朱利亞教堂(Cappella Giulia)的大司樂(mastro di cappella)；1555年曾任教皇教堂歌手；隨後接任羅馬聖約翰拉特蘭宮(St. John Lateran)大司樂；六年之後轉任「聖馬利亞·瑪哲理」(Santa Maria Maggiore)大司樂；自1565年至1571年，他任教於「耶穌會神學院」(Jesuit Seminary in Rome)；最後於1571年任聖彼得大教堂大司樂直到1594年他逝世爲止。

帕勒斯提那的作品大部份是宗教音樂，有102首彌撒曲、260首經文歌、35首聖母讚主曲、13首輓歌、45首頌詩、68首奉獻曲及其他的宗教性歌曲，另外還有56首屬靈牧歌。他的俗樂曲祇有83首牧歌。

他的主要風格來自尼德蘭樂派，他的傳統源於費斯塔、阿卡德與莫拉里。他們都是保守主義者，反對宗教音樂世俗化，強烈主張維持聖詩音樂功能性的作曲家。最能代表帕勒斯提那樂風的作品是他的彌撒曲。在這些彌撒曲中，他表現出客觀、冷靜、非個人性的特質。這種特質特別適合彌撒固定部份的經文所具有的形式化與儀式化的性格。

他早期的彌撒曲中有許多是以「定旋律」寫成，還有兩部是以「武裝了的人」爲定旋律的。他曾寫過一首彌撒名爲「賦格彌撒」(Missa ad fugam)，全曲是以複卡農的技術作成。那時的「賦格」fuga與「卡農」的意義相同。另外在一首稱之爲「極口頌讚彌撒」(Missa Repleatur os Meum)之中，在每個樂章裏極有系統的運

換在每小節奏的第一與第三拍上，而因此造成了這首樂曲的集合體節奏，即是 4/4，或 2/2 的拍子。但如果我們單獨考慮每一個聲部，則因為文字重音與樂句的關係，我們無法以 4/4 拍子的輕重來認識，而必須以各聲部所具有的自然節奏來瞭解，因此造成了如譜例 10-7 的節奏型態。這種節奏的複合體形式與因和聲變換而來的集合體節奏也是十六世紀樂曲節奏上的一般特色。

譜例 10-7 帕勒斯提那的節奏

他的經文歌並非他最佳之作。其經文歌的形式也承襲尼德蘭樂派的格式而來。經文歌的主題則大部由他自己創作。音畫與象徵性的手法偶而也可在其中看到。他的經文歌中有許多以八聲部與十二聲部來配制，這種現象顯然已是受到威尼斯樂派「多合唱團風格」(Poly-

choric Style)的影響。(「多合唱團風格」詳見本章第五節。)

以文藝復興的觀點來看，帕勒斯提那是位保守的人物。他所代表的祇是天主教改革中淨化的一面。而在改革之後所呈現的朝氣與信心，却是由威尼斯樂派的樂風所代表。由帕勒斯提那的藝術中所表現出來的中古神秘主義色彩，與文藝復興時代光輝四射的人本主義形成強烈的對照。

帕勒斯提那的學生中以那尼諾(Giovanni Maria Nanino ca. 1545-1607)及安尼祿(Felice Anerio 1560-1614)最為出色。那尼諾是位傑出的卡農作者，他曾為一首定旋律寫過三十首卡農曲。他也曾為一首定旋律寫過157次以上不同聲部組合的卡農曲。這些作品表現出卡農曲所能達到的可能極限。這些樂曲的藝術性雖然不高，却是極佳的教學材料。安尼祿後來接替帕勒斯提那在「教皇教堂」的職位。

帕勒斯提那之後，聲望最高的作曲家却是西班牙人維克多利亞(Tomás Luis de Victoria ca. 1549-1611)。1565年，維克多利亞由西班牙赴羅馬，可能曾與帕勒斯提那學習作曲；1571年曾在耶穌會神學院任教；1595年，返回西班牙任職瑪利亞皇后(Empress Maria)宮中教堂的司樂。1603年曾為瑪利亞皇后的逝世寫作他出名的「安魂彌撒曲」。他的作品清一色全是宗教音樂。他的樂風頗似帕勒斯提那，但更富於神秘性及個人色彩。他的樂風可與格列可(El Greco 1550-1614)的強烈畫風相比擬。從他的經文歌「你們一切過路的人哪！」(O vos omnes)之中，可以看出他的風格。(譜例10-8)。這段經文出自聖經「耶利米哀歌」第一章第十二節。樂句中破碎的句型，描繪出啜泣之情；在提到「臨到我的痛苦」(Sicut dolor meus)之時(譜例第三行第二小節)的不諧和音，「畫」出了痛苦的呼喊聲。

十六世紀後期尼德蘭樂派的最後兩位作曲家，是孟特(Philippe de monte)及拉索(Orlando di Lasso)。這兩位作曲家與帕勒斯提那及維克多利亞的不同點在於他們都曾創作大量的俗歌曲。但孟特

也曾寫作 38 首彌撒曲及 300 多首經文歌。這些作品中孟特表現出他的對位技術與尼德蘭的經文歌的淵源。

十六世紀末期唯一能與帕勒斯提那相提並論的宗教作曲家是拉索。帕勒斯提那以彌撒曲著稱，拉索則以經文歌見長。音樂史上拉索是少數幾位列屬世界性作曲家之一。他一生的作品多達二千多首。他的經文歌集以「音樂偉構」(Magnum opus musicum) 的名稱在 1604 年出版。其中收錄了 516 首由二聲部到十二聲部的經文歌。他最出名的經文歌是「大衛的七首訓誨詩」(Seven penitential psalms)。這七首詩是聖經詩篇中的第 6、32、38、51、102、130、143 篇。(第 38 首見譜例 10-9)。

拉索的樂風較帕勒斯提那多彩，他較注重音畫與戲劇的一面。旋律的移動以跳進為多，樂句的長度不一，樂曲的織度隨文字的內容而變動，和聲的變換較急速而不規則。尼德蘭人的對位技術、意大利人的和聲色彩、威尼斯的豐饒內容、法國的活潑生動，德國人的沉潛遠奧、都在他身上聚集一堂。他的世界性使他成為文藝復興時代的集大成者。

十六世紀中天主教會最後的一位偉大作曲家，却是英國人波德(William Byrd 1543-1623)。波德生於 1543 年，自小師從泰理士。1563 年被任命為林肯大教堂的風琴師。他在 1573 年左右轉任倫敦皇家教堂，直到 1623 年逝世為止。

波德以俗歌曲及維吉爾樂曲在英國音樂史上佔重要一席。他的宗教音樂作品也使得他在天主教改革之後，成為天主教音樂的重要作曲家。他雖然位居倫敦皇家教堂的司樂，終身却恪守天主教的信仰。他的宗教音樂的文字分為英文與拉丁文兩種。拉丁文的作品則有經文歌與彌撒曲。

他最重要的經文歌集是兩本分別在 1605 及 1607 年出版的「臺階詠」(Gradualia)。收錄其中的經文歌都是為儀式崇拜而用。他的經文歌中，顯示出他能自由地運用歐洲大陸的模倣對位風格。他的樂

This page contains five systems of musical notation, each consisting of multiple staves. The notation is written in a style characteristic of 19th-century music, featuring a variety of note values, rests, and dynamic markings. The systems are arranged vertically on the page. The first system on the left has four staves. The second system has three staves. The third system has two staves. The fourth system has two staves. The fifth system on the right has two staves. The notation includes various note heads, stems, beams, and rests, along with some dynamic markings like 'p' and 'f'. The overall appearance is that of a page from a music manuscript or a printed score.

譜例 10-12 安德烈·加百利的康左納

“Riccicare del 12° tono”

Instrumental canzona

(d=d)

(d=d)

(d=d)

*dal 8
al fine*

The musical score consists of four systems of music. Each system has a treble and bass staff. The first system is marked '(d=d)'. The second system is marked '(d=d)'. The third system is marked '(d=d)'. The fourth system is marked 'dal 8 al fine'. The music features a complex rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand.

譜例 10-13 馬如洛的風琴展技曲

This musical score, Example 10-13, is a technical exercise for organ by Maurice Ravel. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The piece is characterized by its intricate and virtuosic keyboard technique. The first system features a complex, flowing melody in the treble staff with a supporting bass line. The second system continues this theme with more rapid passages and a prominent use of grace notes. The third system introduces a more rhythmic and syncopated feel, with a strong bass line. The fourth system is highly technical, featuring a dense texture of sixteenth and thirty-second notes, with a large, sustained chord in the bass. The fifth system concludes with a final, elegant flourish in the treble staff and a sustained bass line.

The image displays four systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff. The notation is dense and complex, featuring various rhythmic patterns, melodic lines, and harmonic structures. The first system shows a melodic line in the treble staff and a supporting bass line. The second system features more intricate rhythmic patterns and some chromaticism. The third system includes a prominent melodic line with a long, sweeping slur. The fourth system shows a complex interplay of notes and rests, with some chromatic passages. The notation is presented in a clear, black-and-white format, typical of a music score.

This page contains four systems of musical notation, each consisting of two staves. The notation is written in a style characteristic of the Renaissance period, featuring various note values, rests, and clefs. The first system shows a complex melodic line with many sixteenth notes. The second system features a prominent long note with a slur. The third system includes a measure with a '7' above it, possibly indicating a fingering or a specific rhythmic value. The fourth system continues the melodic and harmonic development of the piece.



13027001 NT\$ 320 (全)
ISBN 957-05-0092-1 (910)



9 789570 500929