

山东师范大学

硕士学位论文

早期格里高利圣咏研究

姓名：刘红梅

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：宋莉莉

20050418

独 创 声 明

本人声明所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。据我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得_____（注：如没有其他需要特别声明的，本栏可空）或其他教育机构的学位或证书使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示谢意。

学位论文作者签名：刘红梅

导师签字：

宋莉莉

学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解学校有关保留、使用学位论文的规定，有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权学校可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。（保密的学位论文在解密后适用本授权书）

学位论文作者签名：刘红梅

导师签字：

宋莉莉

签字日期：2005年4月5日

签字日期：2005年4月5日

内容摘要

早期基督教音乐作为西方文明史中的一种文化艺术形态，是西方文化发展和演变的重要载体，也是早期西方文明的标志之一。以格里高利圣咏为代表的早期基督教音乐，从某种意义上讲，是西方音乐的重要源头。

格里高利圣咏曾经作为教会和皇帝的一种统治工具而存在着，被称为“精神上的枷锁”，而这种“枷锁”已被现代社会所重新认识。它已经不再是一种绝对的“枷锁”，格里高利圣咏所包含的文明因素大大地超过其本身的原始状态。本文主要以格里高利圣咏的产生、特征和历史价值为主线，对格里高利圣咏进行了深入细致的研究。

第一章介绍格里高利圣咏产生的背景因素。基督教的音乐文化源于两希文化。由于音乐发展的趋势和社会各种因素的影响，多种圣咏形式趋向统一化，最终以格里高利圣咏占据上风，从而取代了其他各种圣咏形式。第二章讲述了格里高利圣咏的音乐特征。格里高利圣咏是一种肃穆节制的礼拜仪式音乐，它的歌词、节奏和旋律虽都为一定的音乐目的服务，但也最终成为后来音乐内容和形式的基础。第三章介绍了格里高利圣咏的历史价值。随着圣咏的传播，各种记谱法、复调音乐、乐器、音乐思想和观念也相继出现；尤其是记谱法、复调音乐的产生和管风琴的发明，对后来西方各个时期音乐的发展起到了举足轻重的作用。

当然，圣咏音乐所带来的价值不仅只这些，以格里高利圣咏为代表的早期基督教音乐不但为西方音乐提供了广阔的发展空间，也为西方社会文明做出了巨大的贡献。

关键词： 格里高利圣咏 基督教音乐 纽姆谱 教会调式

Abstract

As an important cultural and artistic form in Western civilization history, early Christian music is a symbol of early Western civilization as well as a crucial carrier of the development and evolution of Western culture. Represented by Gregorian Chant, it is a significant source of Western music in a sense.

Gregorian Chant used to exist as a governing tool of the church and emperor by the name of "spiritual chains" which has been reconsidered by modern society. It is not absolute "Chains" any more. The civilization element incarnated by Gregorian Chant greatly surpasses the original state of it. This thesis lucubrates Gregorian Chant by the main line of its origin, characteristics and historic value.

Chapter One mentions the background elements of the creation of Gregorian Chant. Christian music culture originated from Hebrew and Hellenistic Culture. Different chant forms tended to unify owing to the influence of the development tendency of music and the social elements, and Gregorian Chant got the better of the others and took their places eventually. Chapter Two tells of the music characteristics of Gregorian Chant. Gregorian Chant is a solemn and temperate music of church observance. Its lyric, rhythm and melody, which served for a certain music aim, became the base of both the content and form of after music. Chapter Three introduces the historic value of Gregorian Chant. All forms of music notation, polyphony, instruments, thoughts and concepts came forth one after the other along with the prevalence of Gregorian Chant. The invention of music notation, polyphony and pipe organ counts for much to the development of Western music of all times.

Chant music brought more value than mentioned above indeed. Represented by Gregorian Chant, early Christian music not only provided broad space for

the development of Western music, but contributed immensely to Western social civilization.

Keywords:

Gregorian Chant; Christian music;
Neumes; Church modes

分类号: J608

引言

一、选题意义

基督教的产生可能与古代人们对神的崇拜这一因素有关。西方音乐也正是以人们的宗教信仰为源头开始发展起来的。早期基督教音乐（主要是指5-13、14世纪）作为封建统治者的一种精神统治手段，为巩固封建主的统治地位起到了积极的作用，另一方面，它也遏制了与其音乐目的相违背的宗教音乐和世俗音乐的发展。但是，以格里高利圣咏为代表的早期基督教音乐在很大程度上也有其积极的进步意义，这是我们应该认识到的。

音乐的发展在一定程度上与其生存的环境相互发生作用。如同我们自己趋利避害的本能一样，音乐本身也在寻找着最适合于自己生存和发展的状态，一旦有机会，就会给自己更大的自由发展的空间，所以，委身于宗教无疑是其中很好的一种选择。所有宗教中，唯有基督教的音乐最丰富、广泛，它是西方音乐文化的重要组成部分。所以说基督教是一个音乐的宗教，一个歌唱的宗教，它影响到了整个的西方社会。以格里高利圣咏为代表的基督教音乐对西方音乐的发展起到了源头的的作用。

1990年初，杨燕迪先生在一篇文章中对西方音乐作了学术界定，他指出：西方音乐是指以基督教文明为基质发展起来的艺术音乐。他的这种界定在同年七月举行的第二届外国音乐研究会上取得了共识。这说明西方早期基督教文明是西方文化艺术的源泉，而文明中的音乐对西方音乐艺术的发展更是重中之重的因素。本文通过对早期基督教音乐的代表格里高利圣咏的研究，为以后各个历史时期格里高利圣咏音乐思维扩展因素的研究打下了基础。

二、研究现状

无论在国内还是在国外，关于格里高利圣咏的系统性研究在目前看来还是较少的。很多的著述只是对早期基督教音乐或格里高利圣咏的一些阶段性研究，而对于这方面的整体性探讨目前未见。

1、国内

长期以来，人们对宗教的理解是“人民的鸦片”。所以，在西方音乐史的教学和研究中，宗教音乐及与宗教相关的音乐问题便成为一个敏感的、被忽略的问题。而现在有关西方音乐史的书籍和材料，除了唐纳德·杰·格劳特所著的《西方音乐史》外，其它大多数则都偏重于研究音乐史的中期和后期，而对西方音乐史前期的研究很少有所涉及。建国以来，我国学术界在西方文化的研究中，早已重视并肯定了基督教的作用和影响，对早期基督教音乐这一领域的研究工作也已取得了一些进展，高士杰、李应华、蔡良玉和杨周怀先生等分别都对基督教音乐做了一些初步探讨。

李应华在《中国音乐学》1991年第3期上，对“基督教与西方音乐文化问题”进行思考，提出在对待基督教音乐的态度和观念上的转变问题；高士杰也在《中国音乐学》1994年的第3期和1998年的第3期上，分别讨论了“基督教与西方音乐文化问题的若干思考”和“基督教精神与西方艺术音乐传统”两个问题，主要对基督教和西方音乐的关系问题进行了探讨；蔡良玉在他所著的《西方音乐文化》的结语部分提出了西方音乐与基督教文明的渊源关系，《中国音乐学》1991年第3期上又刊登了在第五届音乐理论读书研讨会上，他对基督教对西方音乐的影响作的综述；杨周怀所著的《基督教音乐》比较系统、全面和深入地介绍了基督教文化，涉及到了基督教文化中的思想、文学、绘画、建筑、雕刻、音乐、教育和风俗等方面的内容，为我们全面了解基督教文化提供了依据。另外，安德鲁·威尔逊—迪克森（英）所著，（沈旋等译）的《基督教音乐之旅》，对基督教音乐在各个历史时期的发展作了详细论述。

目前国内对格里高利圣咏的专门研究较少，《音乐学习与研究》1990年第二期，刊登了谷文娴的“西方艺术音乐的渊源——格里高利圣咏”一文，对格里高利圣咏的形成和特征进行了简单的探索；其次是保罗·亨利·朗格分别在《中央音乐学院学报》1991年第四期、1992年的第一期和第二期上，对“格里高利艺术”的传播作了论述。

2、国外

约翰·瑞伯恩（John rayburn）所著的《格里高利圣咏》（Gregorian Chant——a history of the controversy concerning its rhythm）一书，只是对格里高利圣咏的节奏进行论证；皮瑞克（Pierik）所著的《格里高利圣咏的精神》（The Spirit Of

Gregorian Chant) 一书,也仅是对格里高利圣咏观念和精神上的一种探讨;惟有克拉默(Rev. Andrew F. Klarmann)所著的《格里高利圣咏》(Gregorian Chant)一书,是从格里高利圣咏自身的特点(包括调式、节奏等的特征等)对格里高利圣咏进行研究的。

以上各项研究工作对基督教音乐初探所作的贡献是巨大的,但对于早期基督教音乐的产生和发展并没有给予系统化的梳理,而对于格里高利圣咏的系统性研究还须更进一步的努力。当然,本文研究的限定范围只是对早期格里高利圣咏的研究,即从8、9世纪到13、14世纪左右这段时间的界定。

笔者则以上述的研究为基础,以早期基督教音乐的产生和发展为基本出发点,借助音乐学、社会学、历史学、文化学等学科,对格里高利圣咏的产生、音乐特征和历史作用进行深入细致的研究和探讨。

音乐的文献和资料是历史事实的形式,这是构成西方音乐史研究的客观基础和条件。目前,我国早期基督教音乐的资料包括总谱、音响、文献资料并不多,这对研究早期基督教音乐的代表格里高利圣咏带来了难度;其二,在实际研究中,可能还受到民族心理、文化传统、审美习惯等方方面面的制约。因此,对所研究的问题进行深入的了解、把握、挖掘、分析和比较,才有可能得出正确的结论,收到良好的效果;另外,由于自身的学术水平和研究能力所限,对此领域的研究也会有一些本应所及而未能及的方面,这是笔者以后所要重点研究的方向。

第一章 格里高利圣咏的形成

格里高利圣咏又称罗马教会圣咏，是一种伴随宗教仪式的音乐，几个世纪以来一直享有西方基督教音乐的领导地位。9世纪左右，除了几个少数国家有其它圣咏曲目存在外，格里高利圣咏在整个欧洲被广泛吟唱。西班牙、米兰以及罗马的一些教堂，这种一成不变的盛传是很明显的。

格里高利圣咏作为一种宗教礼拜仪式音乐，它的形成是基督教音乐发展的一个里程碑。为了更清楚地把握格里高利圣咏形成的根源，我们须从早期基督教音乐的起源谈起。

第一节 基督教音乐的诞生

音乐的产生和发展与整个人类文明的产生和发展几乎是同步的，就宗教而言，音乐是不可或缺的伴侣。人们普遍认为，文明最早产生于公元前4000年左右的底格里斯河和幼发拉底河。美索不达米亚文明和埃及文明是近东文明和地中海东部地区文明的基础。这里，最终发展成为希腊文明和犹太文明，所以它们也是早期基督教音乐和艺术的基础。

人类文化发展的进程中，宗教音乐当然也是一个不可缺少的艺术阶段，是音乐发展过程中的一个必然阶段。法国史诗的早期代表人物李恩·高斯蒂尔(Leon Gautier)认为，人类早期的说唱诗歌源于宗教的推动作用。他说，当第一个人从上帝手中来到他的新国度，他要做的是展示自己，当伟岸的世界映射在他的心灵之窗，如果可能的话可以设想他那时看到的景象何等的震撼人心。举目望天堂，崇拜得近乎疯狂，但他并不满足于尘世，于是他在天堂找到了上帝，看到了造物的和谐。他张开嘴唇，冒出了人类的第一句话。啊，不，他是在歌唱。造物主的第一首歌是对上帝的颂歌。^[1]

一、宗教音乐萌芽

早在旧石器时代人们就有了原始的宗教意识，“图腾崇拜”是原始宗教最初的形

态之一。约在公元前 3500 年，苏美尔各城邦纷纷建立，人类历史最早期的文明之一由此诞生。苏美尔城邦具有浓厚的宗教特色，神庙是当时城邦政治和经济的中心。在苏美尔社会中，宗教具有举足轻重的力量，其音乐主要是为拜神仪式服务的。早期王朝的第二阶段，苏美尔人已经知道里尔琴这种乐器。根据芝加哥大学东方研究所所藏花瓶的印章和浮雕来看，最早的里尔琴的共鸣箱形状极像一头公牛，毫无疑问，这与苏美尔人的宗教崇拜是有一定联系的。

公元前 2370 年左右，闪米特阿卡德人征服苏美尔，把平原上的城邦全权统一起来。在阿卡德王朝时期，阿卡德人吸收了苏美尔的音乐文化，而轮唱音乐在那时也曾有过一定规模的发展。巴比伦人则有了最初的琉特琴和管乐器，现藏于不列颠博物馆的拉尔萨浮雕，则描绘了一只带有支脚的鼓，很像现在的定音鼓。同时，巴比伦还拥有音乐、演奏、艺术等各类行会，以及学习官方宗教膜拜文化的学府。

四大文明古国之一的埃及，其音乐文化也相当发达。在古王国时期，出现了“双簧管”，还有叉形的拍板和手鼓。中王国时期出现了一些新式叉铃，叉铃的手柄都雕成爱情与欢乐女神哈托的头颅，人们对它进行膜拜的一个重要部分就是和着叉铃跳舞。叉铃既是一种神殿用具，同时也是一种宗教的象征。古埃及的农民在收获的时候用水果献祭，并且用跳舞来表达他们对神的感谢。在埃及和亚述的博物馆里藏有有关宗教列队行进和舞蹈的详细记录。而埃及音乐的最大价值却在于它的叠歌、礼拜仪式经文的应答结构、哀歌和赞美诗。所有这些对以后宗教音乐的发展起到了举足轻重的作用。

可以看出，随着文明之窗的开启，古代两河流域各类音乐形式的发展已初具规模，此后，音乐在拜神仪式中的应用更加普遍起来。

二、从缪斯(Muse)看希腊

古希腊文明是以克利特文明为基础而发展起来的。公元前 8 至 6 世纪，随着经济的发展，希腊各地先后形成了 200 多个奴隶制城邦国家。同时，希腊人又进行了大规模的海外殖民运动。经过大殖民运动，希腊人在黑海、爱琴海、西地中海沿岸、西西里岛、叙利亚、埃及等地建立了许多新城邦，使希腊与外部世界的联系进一步加强，

社会结构发生了重大的变化。社会的发展带来了文化的兴盛，公元前 6 到 4 世纪，古希腊的文化艺术空前繁荣。

对于古代希腊音乐的具体情况我们知之甚少，但希腊音乐的最初历史同神的崇拜、神话传说却是交织在一起的。古希腊人认为，音乐是由神发明的。今天的“music”源于“Muse”一词，muse 是希腊神话中众神之王宙斯与女神莫涅莫辛所生的九个女儿。她们分别掌管着各种文化活动。音乐中，也是诸神各司一乐，其音乐也都是为敬神、祭神的宗教活动服务的。如人们崇拜阿波罗时，最常用的乐器是里尔琴；在酒神节上，阿夫洛克斯管则用来为《酒神颂》伴奏。^[2]另外，早期崇拜的主要特征是舞蹈，它在古老文化的民族宗教仪式中具有突出的作用。人们认为，他们必须不断地进行祭祀来讨好诸神，其中葬礼舞蹈是祭祀最常用形式之一。由于害怕触怒神灵和赎罪的愿望，他们频繁的、有节奏的将队形转换和摇动身体来取悦诸神，因为他们知道，如果得罪了某一个神，神明的报复是非常严厉可怕的。

不仅乐器有了新发展，古希腊的音乐理论也已发展到了一个很高的水平。毕达哥拉斯可能是从巴比伦人那里学到了关于数学比和音程之间关系的有关知识，他的理论一直影响着以后的托马斯和叔本华的思想。柏拉图和亚里士多德也都对音乐的重要性作了详细论述，亚里士多德的《和声学》和《节奏原理》，为我们更好的了解古希腊音乐提供了多种依据。

古希腊集体性的社会生活中，祭祀神灵的活动极为普遍，这些活动往往伴随着盛大的音乐表演。资料显示，古希腊大型节庆传统始于公元前 776 年，盛大的祭祀活动往往持续数天，表演形式有歌唱、舞蹈、角力、笛弦等。产生于公元前 586 年的皮底亚节（Pythian），是祭奠阿波罗的盛会，它是希腊著名的四大竞技会之一，其竞技内容包括歌唱比赛和乐器演奏比赛等。^[3]

至此，古希腊的音乐水平已经相当发达了，而其音乐特征是带有一定宗教色彩的。这种对神的崇拜和祭祀充分体现了当时人们的宗教观念和宗教信仰。

三、希伯来人对音乐的贡献

希伯来是西方早期文明的源头之一，希伯来人即犹太人。古犹太人族长最初生活

在美索不达米亚平原，后分别移居迦南和古埃及。所以古犹太文化的产生得力于两河流域文化、古埃及文化和古代迦南文化。公元前 2000 年，长期游牧生活的希伯来人进入巴勒斯坦，从此定居下来。南部各部落形成犹太王国，北部各部落形成以色列王国。后来犹太王大卫统一了巴勒斯坦，定都耶路撒冷。

希伯来《圣经》是由各时代各种文学作品集结而成的丛书，它在犹太教形成经典宗教的时代完成。《圣经》作为宗教典籍，它的历史文化价值也很重要。《圣经·旧约》的“出埃及记”中记载着一首很有名的歌，是《圣经》中最早的赞美上帝的诗歌。以色列人被俘在埃及为奴，他们的首领摩西带领以色列民逃出了埃及，摩西就做了这首歌来感谢和赞颂上帝。《圣经》中记载的古以色列王大衛，起初是国王扫罗的乐师，大衛的表演愈合了国王的抑郁情绪。后来，统一巴勒斯坦的大衛王在其坚实音乐的基础上发展了希伯来音乐，他提倡在礼拜仪式中进行声乐表演和演奏乐器。

唱赞美诗是耶路撒冷神庙中宗教仪式的基本特征。当时的歌唱有三种演唱形式：

1、咏唱 (Chanting)：由节奏来伴唱；

2、启应唱 (Antiphonal Singing)：分为两部分，轮流应对唱；希伯来诗歌著名的对仗结构本身就暗示着音乐上的对应手法：

我趁天未亮呼求；

我仰望了你的言语。

我趁夜更未换将眼睛睁开；

为要思想你的话语。

许多这种诗歌结构创作音乐的手法在犹太礼拜仪式中发展起来。“阿那”一词在这种对仗结构中十分重要，它有“回应”的意思，同犹太交替歌唱的方式有着某种联系。

3、齐唱 (Unison)：全体一起唱。

在婚礼、节日、葬礼等的活动中，人们也演奏音乐。在各种宗教仪式上，人们也使用各类“乐器”。“乐器”是该隐的后代犹八所发明的，据《创世纪》4²¹节记载：

“犹八是一切弹琴、吹箫人的祖师”。到大卫为犹太人之王之时，按《旧约·历代志》

记载,当时有四千人在圣殿中用大卫王新制定的乐器来赞美上帝,当时的乐器有三类:

- 1、丝弦乐器:竖琴、琵琶、迦特等;
- 2、吹奏乐器:笛、箫、角、号等;
- 3、打击乐器:锣、鼓、磬等。

由此可见,希伯来民族在很早的时候,音乐就发展到一定高度了。另外,在应答轮唱中,经过一段独唱后,紧随着的是众人的合唱。早期基督教堂的礼拜仪式就是采用的这种轮唱形式。

四、叙利亚中心

《旧约·历代志》中有关神之约柜抵达耶路撒冷的描述,成为专职乐手在膜拜中领奏的最早记录。约公元前900年,所罗门神殿建成后,膜拜仪式发展得更为壮观:众多的歌唱者穿细麻布衣服,敲钹、鼓瑟、弹琴,同时还有120个祭司吹号,声合为一,赞美感谢耶和华。公元前586年,犹太王国被新巴比伦所灭,耶路撒冷的庙宇随即毁于一旦,公元前520年又重建。而公元前168年又成为异教徒的神坛,它的神明再次被亵渎。^[4]

多灾多难的犹太民族,不断受到邻近民族的欺凌,后散居各地,饱尝亡国之苦。公元66年和132年,他们先后两次掀起大规模起义,但均告失败。基督教正是在犹太人走投无路的情况下产生了。

基督教的产生具体来讲,它是由反抗罗马的几个宗教派别之一衍生而来,产生于西亚的耶路撒冷。所以,它的音乐还受到了来自东方的影响。在基督教传播的过程中,教会吸收了很多地方的音乐实践,叙利亚的修道院便是产生和发展基督教音乐的一个很重要的地方。据说对诗篇歌和赞美诗的演唱便是首先从那里传到东罗马帝国的拜占庭,然后才进一步传到西方的米兰等地的。

在希腊化时代,犹太文化受到了希腊文化的影响,如:《传道书》、《约伯记》、《雅歌》等都沾染了希腊的意识。亚历山大和他的后继者们以不同的方式推广希腊文化,把希腊的制度引进耶路撒冷,所以这时的犹太文化有综合希腊的因素。蛮族灭了罗马帝国之后,把帝国所属的古典文化一扫而空,基督徒也只能从过去的希腊文化和

希伯来文化中汲取经验。

无论历史作怎样的取舍，无论犹太民族的苦难是否得到拯救，希腊和希伯来音乐艺术中的宗教因素最终促成了基督教音乐的诞生。

第二节 早期教会音乐（约 1-8 世纪）

基督教音乐产生于古罗马时期，最初基督教徒并没有自己单独的圣殿和教堂，他们的活动也是秘密的。犹太教为基督教的发展提供了尽可能多的生存空间。早期基督教堂音乐形式的发展依靠两种途径：借鉴和自身发展。19 世纪，德国研究基督教的斯特劳斯先生指出：“毫无疑问，基督教是在犹太教的土壤里成长起来的，但这乃是在这块土壤已经被外来成分所渗透和饱和之后，我们不妨这样说，如果在基督教起源和最初形成期中，不是已经有西方和东方，由希腊罗马精神共同参与其中，他就绝不会成为西方和东方的共同宗教，特别是后来成了西方特有的宗教。”^[6]所以说早期基督教音乐的形成是多种音乐要素的组合，是一种带有多种风格特征的音乐形式。

一、音乐的传承

早期教会音乐的根源、形式和传统均可溯自犹太殿堂的敬拜、希伯来犹太会堂中的颂词和诗歌。《诗篇》是希伯来人历代宗教经验的纪录，是犹太文化的顶峰，同样被基督教认为是最重要的著作之一。

犹太教与基督教所宣扬的救世主都是神所拣选的一个，他们只是在救世主是谁的问题上有区别。犹太膜拜与早期基督教礼拜之间也有一定联系的，虽然早期基督教徒避免模仿犹太教义，但这种联系几乎是没有间断过的。《马太福音》中，耶稣和他的信徒们对圣殿的发展非常仇视，却又把已经适应圣殿礼仪的犹太教堂为己所用。基督教徒们把他们的信条看作犹太教的补遗，对许多的犹太律条稍加改观地继续沿用。

基督教继承了犹太教的全部经典，形成基督教中《圣经》中的《旧约》部分，犹太教以 7 天为一周，第 7 天守安息日的习俗被基督教接受，并改为“礼拜日”；^[6]基督教的组织形式如教会的礼拜仪式、祈祷、唱诗、讲道、读经等也都是自犹太教继承

而来的；早期基督教会沿用犹太音乐，以唱诵《诗篇》（psalm-singing）为主，基督教本身最早的诗歌载于福音书，其中有4首被教会沿用至今：《遵主颂》（Magnificat）、《以色列颂》（Benedictus）、《西面颂》（Nuncdimittis）、《荣贵主颂》（Doxology）；基督教复活节与犹太教的逾越节在时间上也非常吻合，这是了解圣餐内涵的一个重要实证；早期的基督教徒们与犹太教徒一样，他们都遵循“宗教年”。犹太人的新年在秋季，而早期的基督教徒也在此时庆祝耶稣的生日。^[7]

当然，基督教堂毕竟不是以前的犹太圣殿和会所，它不会将犹太教的一切照搬，不作取舍。犹太露天的礼拜仪式毕竟已转变为在宏伟豪华的建筑中举行的室内宗教礼拜活动。

二、早期赞美诗

早期基督教诗篇中的音乐大多与犹太教诗篇音乐相同，而基督教赞美诗则不是犹太人的发明。赞美诗主要产生于叙利亚和一些异端教派之中，叙利亚的诗歌和音乐是形成赞美诗的重要音乐基础。早在2世纪左右，亚历山大的克雷芒在他《先师》一书的末尾写了一首带有浓厚东方思想的基督教赞美诗。目前我们所发现的较早的带有谱例的赞美诗是公元3世纪末的一首基督教赞美诗末尾乐谱。

4、5世纪左右，赞美诗得到进一步的发展。叙利亚人开创了一种以叙利亚诗歌和音乐为基础的新的赞美诗，这种赞美诗具有常规的重度音节。后来，这种赞美诗被希腊人采用，又经法国的圣·希勒里和米兰的大主教圣·安布罗斯介绍到西方教会中来。公元356年，圣·希勒里任职于小亚西亚的东方教会中，从而了解到了希腊的教会音乐。^[8]传说中是他将赞美诗应用于拉丁文的。圣·安布罗斯将叙利亚的应答赞美诗引入米兰教会。奥古斯丁认为：“Aeterne rerum conditor”（大地和天空的缔造者）、“Jam surgit hora tertia”（他三点钟将要出现）等四首赞美诗的诗句都出自于圣·安布罗斯之手。^[9]奥古斯丁在描述安布罗斯的赞美诗时说：“像东方教会一样，我们的教会也应当唱赞美诗和诗篇。唱这些可使人避免忧愁，使人们从痛苦中苏醒过来。”^[10]

另外，死于5世纪初的奥勒留·普鲁登裘斯是一位较晚的赞美诗作家，他的贡献是赞美诗集《日课颂诗》和《殉道者行传》。530年，圣·本尼迪克订立了宗教仪式，

将赞美诗正式编入教会，赞美诗于是成为教会礼仪中不可缺少的部分。

三、拜占庭音乐

公元 395 年，罗马帝国分为东西两部分。西罗马建立了蛮族国家，东罗马则形成以拜占庭为首都的军事大帝国，直到 1453 年为土耳其所灭。在这期间拜占庭是欧洲最强大的政府驻地，它融东西方文化于一体，形成繁荣的宗教音乐中心，其风格特征开始盛行。

拜占庭音乐创作理论源于毕达哥拉斯学派以数的和谐关系为根基的理论，带有浓厚的形而上特征，由此形成八种不同的调式。而在音乐实践上，由于早期基督教会主要由改宗的犹太教徒组成，犹太会堂中使用的祷歌（Kol Nidre）和赞美诗篇对拜占庭音乐的内在气质产生了深远影响。它气息悠长，节奏舒缓而凝重，信者虔诚的心灵意向在平静的旋律展开中清晰可辨：灵魂倾述现实此在的谦卑与堂皇上帝的无限荣耀，它赋予希腊音乐理论系统所匮乏的神性的血肉表达。

拜占庭的日常礼拜形式分为早课（Martins）、日课（Lauds）和晚祷（Vespers），但并未形成弥撒这样的固定仪式历程。礼拜中固定的经文自有相应的旋律和节奏，形成“拜占庭圣咏”，对应于西方的格里高利圣咏。更加重要也更加自由的音乐形式是赞美诗，除犹太音乐的传统外，它直接起源于叙利亚诗歌和音乐。查士丁尼时代，随着圣索非亚教堂的修建，赞美诗在礼拜仪式中的重要性进一步增强。

拜占庭赞美诗的内容主要出自圣经诗篇，亦有不少诗人自创的颂诗。它最早的形式应用于公元 4-5 世纪，传世手稿极少。随后出现的康塔基昂（kontakion）则是根据《圣经》的词配写的。^[11]它是建立于圣经文本上的颂诗与叙事诗的独特结合。

初听拜占庭圣咏的一些手稿，似乎同西方格里高利的圣咏传统相去不远。细细聆听，则能体察到东西方思想和信仰的异质性。格里高利素歌更接近念诵的抑扬顿挫，是其信仰的平实表达，与现世的教会形态相亲近，其中突显的是基督的现世肉身——教会。拜占庭圣咏节奏更加平缓，旋律也更加自由宽广，以不断反复的单调而低沉的合唱为根基，音乐的厚重直接意指个体有罪的存在，其中最令人震撼的则是一种难以言传的超越感，忘情无我的出神状态，如东方圣画借厚重的色调所传达的敬虔与灵性

的超升。

拜占庭音乐有 8 种调式或旋律体系，分成 4 对，中心音分别为 D、E、F、G。而 8、9 世纪的西方圣咏同样具有八个调式，说明西方调式体系有出自东方的因素。当然，这里面也有一定的承继关系。

正因为早期基督教音乐受到了来自东西方各种音乐因素的影响，它才具有极其强大的生命力。当然，这与社会的政治因素、教会的强烈推行也是有一定联系的。

第三节 统一的罗马天主教音乐

随着 325 年尼西亚会议基督教被确立为官方宗教后，基督教成为合法化，随即在西方广泛地传播开来，形成了各种具有独立特点的圣咏形式，它们代表了各地基督教的礼仪形式和特点。后来，由于政治等多种因素，多数圣咏形式最终为格里高利圣咏所取代。

一、基督教的传播

早期基督教的思想来源于“普遍化了的东方神学，特别是犹太神学和庸俗化了的希腊哲学，尤其是斯多噶哲学”。^[12]犹太神学给基督教提供了原罪说、救世主观念和一神论思想。“逻各斯”思想、斯多噶学派的“人皆是神的奴隶”^[13]的思想以及精神忏悔、宿命论等的观点，都是基督教教义的思想基础。

基督教自诞生以来，其自身就有一种超脱世俗、顺应时代的特点。自 2 世纪起，基督教的规模不断扩大，但当时基督教尚处于不合法地位，教会的影响具有地区的局限性。313 年，君士坦丁一世颁布《米兰敕令》，基督教于是在罗马帝国境内便成为合法宗教，其传播力度进一步加大，各地的教会组织也随即增多。随着罗马帝国的统一，各地教会统一教仪和体制的条件也趋于成熟。

由于地理位置和文化传统的原因，早期的基督教会自然的分为两派，即：西方教会和东方教会。西方教会主要传播于高卢、意大利到北非迦太基一线和以西地区，通用拉丁语，因此也称拉丁教会。东方教会通用希腊语，又称希腊教会，散布在马其顿、

希腊半岛以及埃及一线和以东地区。后来，罗马教会逐渐成为西方教会的领导中心，东方教会则形成了君士坦丁堡、安提阿、亚历山大利亚、耶路撒冷 4 个中心。虽然两派在语言文化上的差异给彼此之间的沟通造成了障碍，但在早期的基督教发展中，它们的联系几乎没有间断过，直到两派的最后决裂。

528 年，查士丁尼一世在东方重组教会，以君士坦丁堡为中心建立强大的教会机构。他欺压教皇维吉里，为提高教会声望和教会艺术繁荣，还兴建了圣索非亚大教堂。东方教会中的赞美诗在早课和晚祷中的作用越来越大，每日礼拜的主要部分是日课而不是弥撒。西方教会只是在节期和圣者日的仪式上出现弥撒仪式，而东方教会对这些节日是强烈排斥的。所有这些最终导致了两派教会的分裂，长期以来地中海和近东国家的优势地位已不复存在，基督教音乐的文化中心已牵引至西方教会。

二、西方各国音乐传统

西方各国有自己的传统和特征，而它们接受东方遗产的形式也是不同的。7、8 世纪左右，西欧统治权分别掌握在伦巴第人、法兰克人和哥特人手中，他们各个行政管理辖区都有自己的圣咏曲目。

米兰曾是公元 4 世纪罗马帝国的首都，以后又是意大利伦巴底王国的首府。米兰第一个主教安布罗斯 (St. Ambrose, 340? -397) 首先在诗篇颂唱中使用应答的形式，由独唱或领唱唱诗篇的上句，再由会众合唱下句。这种做法后来被塞莱斯廷教皇编入罗马的弥撒中。米兰的宗教礼仪和音乐对法国、西班牙和罗马都产生很大影响，由于安布罗斯的巨大贡献和威望，米兰的圣咏被称为安布罗斯圣咏。

安布罗斯弥撒包括十段经文，但只有三段属于普通弥撒 (the Ordinary)，没有垂怜经 (Kyrie) 或羔羊经 (Agnus)。安布罗斯的圣咏的属音与终结音都由对唱来决定，而对唱和其它的圣歌都不配以调式。安布罗斯圣咏在风格上很少有一致性，因此，有些进台经非常短小，而有些则很长，且装饰音很多。从另一个角度来说，安布罗斯圣咏是比较自由的，它一般不受严格规则与系统的控制。但无论怎样，安布罗斯圣咏精致的音乐特征吸引了众多的吟诵者，在很长一段时间内，一直为人们所吟唱。

高卢圣咏，是西方教会音乐的法国支流，在法兰克人中通用。高卢圣咏的宗教仪

式结构很像安布罗斯圣咏，弥撒中的圣歌组成如下：进台经（Praeloquium）；荣耀经（Aius）；慈悲经（Kyrie）；祝福经（Benedictus）；升阶经（Responsorium）；哈利路亚（Laudes）等。加里康圣歌中有一些被收入罗马仪式圣歌中，如：苦难曲（Improperia）、赞美歌：忠信苦架（Crux fidelis）与圣体颂赞诗（Pange lingua……certamen）等。可见，高卢圣咏中的一些宗教仪式与格里高利圣咏极其相似也是有一定原因的。

莫萨拉布歌曲（Mozarabic chant）即西班牙圣咏（又称西哥特圣咏），西班牙圣咏的某些细节与高卢圣咏非常相似，如：进堂咏（Introit）和劳达赞美歌（Laudes）。西班牙圣咏仪式所用的音乐保存于9世纪和11世纪的一些原稿里。较重要的是对唱圣歌集。圣咏是用一种罕见的纽姆记谱法写成的，不过它显示出与安布罗斯圣咏冗长的旋律风格极为相似；圣咏中还有极长的《哈利路亚》单音节装饰句，这种装饰句与格里高利圣咏《哈利路亚》的单音节装饰句极其相似，常显示出清晰可辨的反复结构（aa bb cc……）。

另外，这一时期的教会传统礼仪还包括意大利南部的贝内文托圣咏和罗马的古罗马圣咏等。所有这些圣咏是西方早期音乐文化的象征，它们为格里高利圣咏的形成提供了重要的音乐和思想基础。

三、格里高利一世

格里高利一世（Gregory I, 约540-604），为基督教拉丁教父，与安布罗斯、奥古斯丁、杰罗姆一起被尊为拉丁教会的四大博士。公元590年被选为教皇，为隐修士当选教皇的第一人，故又称为“大格里高利”。

格里高利一世在位期间设计了一种新的宗教政策。在他之前，罗马教皇通常顺从于君士坦丁堡的皇帝，承认基督教的东方拥有更大的宗教权威。格里高利登基以后，力图改变这一情形。他明确阐述了自己的神学理论，他的理论十分强调苦行和炼狱。除撰写神学著作外，格里高利倡导用拉丁散文进行写作，与当时人们日常所说的语言相一致，并主持创办了拉丁礼拜仪式。格里高利进行的这些改革措施推进了信奉基督教的西方在文化和宗教方面都比以前任何时期更加独立于讲希腊语的东方。

格里高利在音乐方面并没有什么专著，但他曾为格里高利圣咏的形成做出巨大贡

献。他致力于统一各地教会礼仪，格里高利一世作为罗马的教皇和神学家，将西班牙阿里乌教派并入米兰教会，并派传教士到英语国家，强化了罗马教会的至高无上的地位；它整顿教会唱歌学校，并积极推广新的圣咏，他曾使教堂音乐从束缚的状态走向自由。他也曾致力于新圣咏（即格里高利圣咏）的整理和编定，但格里高利圣咏真正的形成并不是他一人的贡献，还有其他人的努力及其复杂的社会历史原因。

四、格里高利圣咏的形成

早期的西方与拜占庭和伊斯兰相比，其发展异常落后。10世纪一位阿拉伯地理学家这样写道：“他们人高马大，行为粗俗，性格粗野，头脑愚钝……那些住在最北方的人尤其愚笨、粗鄙和残忍”。^[4]不过，尤为重要的是，一个新的文明中心正在北大西洋地区脱颖而出——法兰克人开创了一个西方文明统一体。

687年，墨洛温王朝的一位宫相丕平完成了法兰克各地区的统一。8世纪初，丕平的儿子查理·马特开始执行与教会结盟的政策。查理·马特在位时未急于称王，但他的儿子矮子丕平（Pepin, 741-768）一直对王衔垂涎三尺，他急切地希望借助教会的威望来改朝换代。此时，罗马教皇围绕着反对崇拜偶像问题正与拜占庭皇帝发生冲突，教皇也准备把命运寄托在一位强大法兰克统治者身上。这样教皇的立场彻底转向了西方。

750年，教皇怂恿丕平废黜墨洛温王朝傀儡；754年，教皇司提反二世亲自为丕平举行涂油仪式，宣布他是一位得到上帝授权的国王。于是丕平作为回报，征服了意大利的伦巴第人。涂油仪式过程中，面对罗马人和高卢人在礼仪和音乐上的不同，丕平印象最深的是罗马的习俗及其在政治上的优越性。于是，丕平随即要求废除原有的高卢圣咏，引进纯正的罗马仪式。丕平之子查理曼（Charlemagne, 在位于768-814）继续其父辈的传统，进一步取缔地方圣咏，强行推广罗马化的礼拜仪式。最初从罗马带到高卢的圣咏只有歌词而没有音乐，查理大帝为了让法兰克人掌握罗马圣咏，积极建立学校，训练专门音乐人才。

约公元790年，两个精通罗马礼拜仪式的修道士被送往查理帝国。在瑞士的圣加尔（St. Gall）修道院中，另两位修道士担任了教堂礼拜仪式的音乐教师，他们教授从

罗马带来的应答圣歌和轮唱等。于是，圣加尔修道院很快就成为教授和实践罗马礼拜仪式的地方。

罗马礼拜仪式进入高卢是以口授的形式传入的，它在新土壤里成长时，高卢当地的礼仪因素或多或少的被融合于外来的罗马圣咏。因此，所形成的格里高利圣咏是以罗马礼仪为基础，融合了高卢地区的礼仪因素，并最终成为罗马天主教礼仪的统一规范和最高权威。

本来西欧各国的基督教都有自己的宗教音乐，随着格里高利圣咏权威地位的不断上升，到 8 世纪末，法国教会圣咏因为统治者强迫推行格里高利圣咏而被禁，西班牙教会圣咏也在 1071 年被罗马教会取缔。其他各种圣咏后来也随着罗马教会的强盛和礼仪的完善而逐渐统一。

第二章 格里高利圣咏的音乐特征及应用

格里高利圣咏是基督教音乐的代表，其形成期也正是基督教音乐发展的盛期。这一时期正面临社会政治形势的大统一，统治者意图借用圣咏形式的统一来巩固其统治。于是多样性逐渐收拢，统一性尽显风采。尤其是与古罗马圣咏之间，格里高利圣咏从最初的主动吸收到最后的被大量借鉴，从而看出格里高利圣咏的中心地位。

古希腊的音乐文化，无论是宗教的还是戏剧的，虽都被古罗马人采用，但在音乐的迁移中，基督教堂却对它进行了修改和筛选。古希腊的大型舞蹈庆祝和祭祀活动在基督教堂的历史上已所见甚少，人们更多的是怀着敬畏和谦逊的态度进行祈祷和崇拜。

正因为以上原因，格里高利圣咏变得严肃而庄重。而构成圣咏的音乐要素如：调式、旋律、节奏、歌词诸方面也都为圣咏的“肃穆”这一特征来服务：其旋律庄重；节奏自由；歌词用拉丁文；男声咏唱。而格里高利圣咏在应用上则主要用于日课和弥撒这两种礼拜仪式。

第一节 格里高利圣咏与古罗马圣咏

音乐的发展与任何其它事物的发展一样，其过程必定有一定的传承因素，格里高利圣咏在其形成过程中，它与古罗马圣咏的关系更为密切。通过两者的比较，我们也可以更清楚的了解格里高利圣咏相对于古罗马圣咏来说，前者较为完善的一面。

一、概论

古罗马圣咏也是宗教礼拜仪式的一个保留曲目。这种曲目在 11 世纪和 13 世纪的一些文字资料中被记载。这个曲目与格里高利圣咏的关系极为复杂，由于资料的局限，在这里只做一些初步的探讨。

11 世纪到 13 世纪，有三种赞美诗和两种交替圣歌出现。在有关罗马起源的记载中，这些宗教礼拜仪式从文字上来看是符合格里高利圣咏的，然而这种曲调并不同于格里高利圣咏。它们应是属于古罗马圣咏的礼拜音乐范畴。古罗马圣咏这一名称是由布卢

姆·斯达布林提出的，最初用来将它与新罗马圣咏对比，但最终还是回归到了格里高利圣咏的概念。我们可以从人们对古罗马圣咏与格里高利圣咏的称谓上来体会两者的关系：“城市罗马”和“格里高利”，“特殊”和“标准”，“古罗马”或“罗马和法兰克”的格里高利圣咏。我们知道，圣咏主要运用于弥撒和日课两种宗教礼拜活动，以下我们就从这两个方面将格里高利圣咏和古罗马圣咏来进行比较性的探讨。

二、弥撒中的格里高利圣咏与古罗马圣咏

在格里高利圣咏中，弥撒曲中的哈利路亚乐曲的数量要比古罗马圣咏中多。而在古罗马哈利路亚的赞美诗中，有 11 首具有自己的音乐特征；而另外有 10 首古罗马的哈利路亚赞美诗具有“第二曲调”的性质，也就是当它在章节后重复时，有一个哈利路亚赞美诗的欢呼延长。在格里高利圣咏中，这种结构在形式上更加趋于标准，其结尾有较严格的规定。8 世纪音调中的“神圣星期六的赞歌”在两种圣咏中是一致的，可以看到古罗马圣咏传统与格里高利圣咏的曲调的相似性。这是因为格里高利圣咏的许多音乐形式是沿袭或借鉴古罗马圣咏而来的。

在《升阶经》中，大多数的格里高利圣咏一致采用了古罗马圣咏的乐曲结构。但旋律流动在不同风格中得到了根本的转变。在某些情况下，《升阶经》在古罗马圣咏中吸收了另一种乐曲，从而变成了格里高利圣咏的形式。

在古罗马圣咏的交替圣歌中，其中 30 首已经作为晚祷的应答圣歌。这些应答圣歌在格里高利圣咏中被不同程度的采纳。在许多圣餐仪式上，这两种圣咏的旋律是非常相似的。在某些情况下，我们不是很确定两种圣咏的关系究竟紧密到何种程度，或者它们仅仅是旋律之间的相似。

还有一点需要说明，不仅仅是格里高利圣咏借鉴了古罗马圣咏，我们看到，在一些礼拜仪式中，古罗马圣咏应答圣歌的结尾要比格里高利圣咏要严格一些；而且，古罗马圣咏借鉴了格里高利圣咏的交替圣歌的诗篇格调用在自己的圣餐仪式上，并且这种形式也出现在《进台经》中。所以，通常情况下，古罗马圣咏的一些弥撒曲调也是从格里高利圣咏那里借用的。这是因为格里高利圣咏成型后，经过长时间完善的发展，古罗马圣咏又从格里高利圣咏这里提取养分的缘故。

三、日课中的格里高利圣咏与古罗马圣咏

12至13世纪,古罗马圣咏中从未出现应答圣歌这种礼拜音乐,而格里高利圣咏在这时已经出现了应答轮唱的音乐形式并广泛的流传。^[15]所以说一些古罗马的应答圣歌是从格里高利圣咏中借鉴而来的,格里高利圣咏的应答圣歌却在发展中渐渐出现了标准的、规范的咏唱形式。

80首的应答圣歌当中,其中有51首在两种圣咏中都使用。但旋律的标准规则在两种圣咏中都具有相应的变体。这些变体在古罗马圣咏中出现的并不多,而格里高利圣咏的旋律规则非常倾向于使用变体,其旋律的限制性较低。古罗马圣咏的显著特征是旋律从一个乐章直接过渡到另一乐章,第一乐章的结尾经常是第二乐章的开始部分。这说明格里高利圣咏相对于古罗马圣咏来讲,其旋律走向显得更为自由一些。

古罗马的《升阶经》中,有八首不同的格里高利诗篇音调被用于圣餐仪式,但其体系并不是很条理。因为在它日课的交替圣歌的诗篇音调中均未采用这种系统。古罗马圣咏并非从一开始就有音调体系,幸存的被记录下来的资料只有11到13世纪的。法兰克的8种音调体系被运用于弥撒中的交替圣歌和日课中的应答圣歌。那时,这种音调体系并没有被介绍到日课的交替诗篇中去。可见,古罗马的音调体系是借鉴了法兰克即格里高利圣咏的音调体系,这也充分说明,格里高利圣咏的发展相对于古罗马圣咏来讲是较为进步和领先的。

四、格里高利圣咏与古罗马圣咏的两种不同风格

古罗马圣咏具有朗诵仪式的特征,伴有两三个装饰音出现在奉献仪式上的颂歌之中。旋律和花唱在古罗马圣咏中有较为清晰的轮廓并且较为稳定,旋律的目的性较弱。而格里高利圣咏却近似相反,它的旋律曲调富有变化性,其旋律的目的性也较强,因为它所蕴含的政治目的要远远高于古罗马圣咏。

总的来说,格里高利圣咏与古罗马圣咏在弥撒和日课中的结构以及指定供各种祭祀音乐用的歌词都非常近似,这可能是因为格里高利圣咏是借鉴古罗马圣咏而发展起来的,而后来,格里高利圣咏在发展中各种先进的音乐形式又为古罗马圣咏所采纳的原故。但两种曲调在本质上是不同的:这两种圣咏代表不同的使用场所而不是不同的

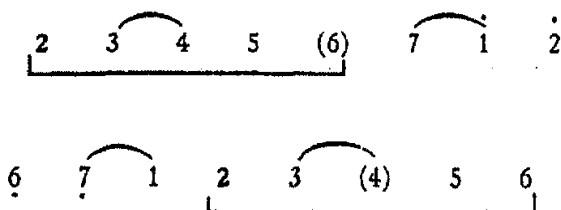
时代，古罗马圣咏与罗马相结合，正如格里高利圣咏与丕平和查理曼的法兰克帝国相结合。无论怎样，古罗马圣咏到格里高利圣咏的发展过程在西方音乐史上具有不可低估的作用。

第二节 圣咏的调式与旋律

格里高利圣咏的旋律音调称为调式。调性的概念不是中心音的调高位置所在，与今天的“调性”内涵不同。它是音节上音符产生的音乐效果，表现在一系列音符体现出的欢乐、悲痛和舒缓等等。格里高利圣咏的调式基本上是借用了拜占庭圣咏的八调式系统，而这种八调式系统是以古希腊音乐理论为基础的。我们着重分析的是格里高利圣咏的调式特征。

一、调式类型

格里高利圣咏的调式也称为“中古调式”，共八种，分为两类：正格调式和变格调式。正格调式所创时间较早，变格调式则是由正格调式派生而来。调式的名称写在线谱之前，以显示圣咏所采用的调式类别。如：Intr.6 表示《进台经》是用第六种调式写成的；Offert.2 表示《奉献经》所采用的是第二种调式等等，这种体系得到广泛应用，在罗马和一些大教堂的书书中也有记载。奇数调式是正格性的，偶数调式是变格性的。两种调式类型的关系如下：它们的中心音相同，而且都建立在从主音上开始的五个音符上；正格调式通过音阶的上升来完成它的音域，变格调式则是通过音阶的下降来完成其音域的；如下图，我们可以明确地看到正格调式和变格调式的音阶形式：



在同主音的正格式和变格式中，主音上方的 5 个音符是常见的。根据以上原理，形成如下调式体系：如图：^[16]

| Mode | Central Fifth | | | | | | | | | |
|------|---------------|---|---|---|---|-----|---|---|--|--|
| I | | | | | | | | | | |
| II | 6 | 7 | 1 | 2 | 3 | (4) | 5 | 6 | | |
| III | | | | | | | | | | |
| IV | 7 | 1 | 2 | 3 | 4 | (5) | 6 | 7 | | |
| V | | | | | | | | | | |
| VI | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | (6) | 7 | 1 | | |
| VII | | | | | | | | | | |
| VIII | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | (7) | 1 | 2 | | |
| IX | | | | | | | | | | |
| X | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | (1) | 2 | 3 | | |
| XI | | | | | | | | | | |
| XII | 4 | 5 | 6 | 7 | 1 | (2) | 3 | 4 | | |
| XIII | | | | | | | | | | |
| XIV | 5 | 6 | 7 | 1 | 2 | (3) | 4 | 5 | | |

我们会发现，通过把调式 I 中的 ti 改为 te，调式 IX 可以变为调式 I，调式 X 可以变为调式 II 等。因此调式的数量就从 14 种减到 8 种，这八种调式便是我们常提到的八种教会调式。变化前两种调式的唯一区别是，调式 I 中第六和第七音阶是半音关系，调式 IX 中第五和第六音阶是半音关系。但是，通过把调式 I 中的 ti 降低，连续的音程分别变成了调式 IX。相似的，调式 X、XI、XII、XIII、XIV 分别变为调式 II、III、IV、V、VI。

每一个圣咏调式都由三种要素组成：结束音（即中心音）、吟诵音（即属音）和音域。结束音是调式结束时旋律的最后一个音符。共有四个结束音：2、3、4、5，2 是调式 I 和 II 的结束音；3 是调式 III 和 IV 的结束音；4 是调式 V 和 VI 的结束音；5 是调式 VII 和 VIII 的结束音。吟诵音是调式得以流动的重要音符。多数情况下，在奇

数调式中，吟诵音比结束音高五度；在偶数调式中，吟诵音比相应正调式的吟诵音低三度；每当吟诵音落在 B 音时，它向上移至 C 音。音域是调式范围的八度音阶，圣咏的旋律并不总是严格的局限于音域，它可以超出范围高八度或低八度，但大多数是在音域内的。

下面是八种教会调式的图示：

| 正调式 | 副调式 |
|------------|-------------|
| 1. 多里亚调式 | 2. 副多里亚调式 |
| 3. 弗里吉亚调式 | 4. 副弗里吉亚调式 |
| 5. 利第亚调式 | 6. 副利第亚调式 |
| 7. 混合利第亚调式 | 8. 副混合利第亚调式 |

正格调式的吟诵音是从主音向上的第五个音符，这种调式是非常活跃的，因为这种调式可以有大的流动空间。而变格调式的吟诵音与主音仅仅是间隔的三度音程，两者之间的空间有限，因而，变格调式表现出庄重、肃静的音乐特征。

二、调式特性

中世纪调式的概念与现在的调式是有区别的，它是一种旋律的分类理论。其旋律的分类与调式及其特性是分不开的。许多人都相信，每一种调式都表现出一种特殊的性格：第一种调式（多里亚调式）是高雅的、美好的；第二种调式（副多里亚调式）则是脆弱和令人悲伤的；第三种调式（弗里吉亚调式）是能够激起人们情绪的愤怒；第四种调式（副弗里吉亚调式）使人的忧虑减轻；第五种调式（利第亚调式）是令人愉快的；第六种调式（副利第亚调式）是虔诚的，令人珍视的；第七种调式（混合利第亚调式）是有活力的；第八种调式（副混合利第亚调式）是富于明智的。^[17]

任何调式都被认为是有其特别性质而不是固定不变的。因为同一种曲调有时用在

恰恰相反的场所之中。送给圣母的复活节诗篇和庄严的《进台经》都用调式 VI；而且，弥撒《升阶经》的曲调也常常用在耶稣降临礼拜六的《升阶经》中，在圣诞守夜弥撒、圣诞弥撒、礼拜天的《升阶经》、忏悔者弥撒、崇拜圣母玛利亚的弥撒和婚礼弥撒等也都用此曲调。这些场合的性质几乎没有共同性，但是用相同的曲调也是许可的。

各种调式的典型旋律，来自以下的弥撒曲。这些圣咏的曲调赋予各种调式以独特的性质。如下：

| | | |
|---------|--------------------|-------------------|
| 调式 I | 慈悲经 (Kyrie) X | 圣哉经 (Sanctus) XIV |
| | 羔羊经 (Agnus) XIII | |
| 调式 II | 荣耀经 (Gloria) XI | 圣哉经 (Sanctus) XI |
| 调式 III | 慈悲经 (Kyrie) II | 荣耀经 (Gloria) XIV |
| 调式 IV | 慈悲经 (Kyrie) III | 荣耀经 (Gloria) IV |
| | 圣哉经 (Sanctus) III | 羔羊经 (Agnus) V |
| 调式 V | 慈悲经 (Kyrie) VIII | 荣耀经 (Gloria) VIII |
| | 圣哉经 (Sanctus) IX | |
| 调式 VI | 圣哉经 (Sanctus) VIII | 羔羊经 (Agnus) VIII |
| 调式 VII | 慈悲经 (Kyrie) VI | 荣耀经 (Gloria) IX |
| 调式 VIII | 慈悲经 (Kyrie) I | 荣耀经 (Gloria) III |
| | 圣哉经 (Sanctus) IV | |

在格里高利圣咏旋律的时间间隔被尊重的前提下，格里高利圣咏旋律可以记写成现代调式结构。如果这种间隔保持不变，其旋律总是相同的：调式的变化仅仅是相对音高的变化，而不是旋律的变化；例如，弥撒中的《慈悲经》可以在任何调式中演唱，下面是按今天记谱法译成的四种不同调式的乐谱，如下图所示：



三、旋律分类与演唱方式

格里高利圣歌单声旋律根据其构成材料的不同可以分成以下两种：

1、组成单一诗篇赞美诗的旋律：a、单一旋律：宗教中的圣歌；b、大量修饰的旋律：大规模的天主教的祭祀和领圣餐礼；c、音节式或花唱式的旋律：弥撒的《升阶经》以及大规模的赞美上帝的颂歌和圣餐礼奉献仪式。这种风格和特色的不同纯粹是偶然的，所有这些都是建立在单调的赞美诗结构之上，而且，大量修饰的旋律和音节是旋律的发展而不是主旋律，它仅仅是同一个表达类型的多样化。单调的诗篇赞美诗保留了音节，在后来几个世纪里，音节式的风格得到了发展，但它的旋律结构仍然重在单调的诗篇赞美诗的格式上。

2、有些旋律是在较自由形式的影响下创作的，如：对唱和应答旋律。它的旋律可能来自多种音乐形式，而不再以具体某种音乐的旋律为基础。这种旋律的重音非常明显，以修饰为主要特色，其间隔和休止多样化。

圣咏的旋律根据乐章音节中旋律的丰富程度而分为以下几类：

1、音节式旋律：这种旋律大部分只有一个音符来构成音节，如一些诗篇、信经和一系列的赞美诗等都是单个音符来构成的音节。

2、纽姆式旋律：大部分音节是由纽姆符号或音符的结合体来修饰的。一些荣耀经、交替圣歌属于这种形式。

3、花唱式旋律：大多数的音节由许多的纽姆符号来修饰，这是最丰富的一种旋律。《升阶经》与《哈利路亚》都使用了这种旋律。

圣咏音乐一般是由无伴奏的男声来吟唱，因为在当时，妇女是不允许进入教堂歌唱的，这种情形可能一直延续到巴罗克的歌剧时代。当时的演唱方式大致可分为四种：独唱、齐唱、交替歌唱和应答歌唱。各种歌唱方式根据礼拜进行的不同场合而决定。

圣咏旋律还有朗诵式、具有演说的腔调。一个句子是肯定的或否定的，怀疑的或是疑问的，这些不同情况具有不同的声音变调。一个句子可以表达高兴与悲伤，希望与恐惧，渴望与厌恶，爱与恨等。使人们以不同的方式为之激动，音调随情绪的变化而变化。

第三节 圣咏的节奏

节奏是音乐的构架，一般来说，它是一种流动的运动。节奏这一单词“rhythm”来自希腊词 rhein，意为流动，自然界空间行进中升或降的任何东西，都可被称为节奏的运动。由于旋律中的音调与自然界中的升降具有相似之处，所以，这个单词也用来指音乐的运动。只是音乐中的运动不是发生在空间而是时间上的运动。

在很多时候，我们可以看到两个或更多的音符要在一个音节上演唱，这些音符分别是用纽姆符号来加以排列的。Neume 这个词来源于希腊语。8、9 世纪左右，产生了无音高的纽姆谱，后来出现四线谱。于是，当时音乐家们采用了纽姆符记在四线谱上的方式来记写圣咏。纽姆符与圣咏节奏的关系十分密切，了解纽姆符号的物质结构对于完全理解格里高利圣咏的节奏规律是很有必要的。因此，我们要对各种纽姆符号作

深入研究。

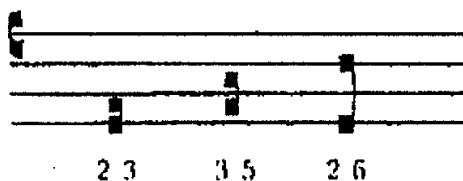
纽姆符号极可能起源于两个重音符号“\”和“/”。“/”用来表示高一些的音符；“\”表示低一些的音符。因此，一个高音符和一个低音符的组合用 \wedge 表示，一个低音符与一个高音符的结合用 \vee 表示；当几个音符从高的曲调依次降低，则用纽姆符 $\cdot\cdot$ 表示，凡此种种^[18]（下一章的各种记谱中还会提到）。这可能就是我们纽姆系统先驱的由来。

一、各种纽姆符号对节奏的影响

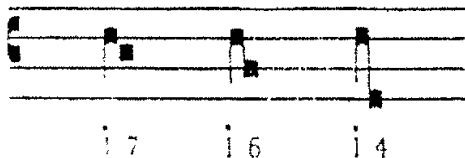
纽姆符号可以分成三个等级：简单的纽姆符号、复合纽姆符号和特殊纽姆符号。一个简单纽姆符号是由两个或三个音符构成；复合纽姆符号是将简单纽姆符号加上更多的音符或将两个或多个纽姆符号组合起来的一个扩充；一个特殊纽姆符号是服务于特殊目的简单纽姆符号。

有三个简单双音符纽姆符号：1、脚形音符；2、倾斜音符；3、双脚杆音符。

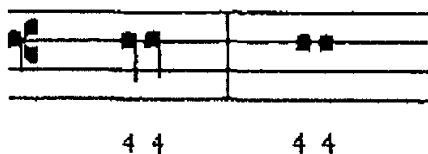
1、脚形音符：是一个双音符纽姆符号，先唱低音符。如下图：



2、倾斜音符：双音符纽姆符号，先唱高音符，如下图：



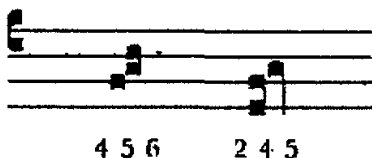
3、双脚杆音符：这个纽姆符号中的两个音符从左向右唱，当同一线或间上连续两个或两个以上的纽姆符在同一音节上时，应唱成连音。如下：



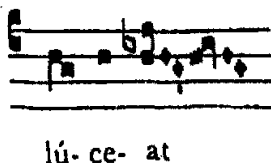
有五种简单三音符纽姆符号：1、三音符都升；2、三音符都降；3、中间的音符最高；4、中间的音符最低；5、三音符同唱。

第一种再划分为三种：（1）三音符等长；（2）第一音符延长；（3）第二音符延长。这些纽姆符按正常方式应自左向右读。^[19]进一步说明和解释如下：

1、（1）上升音符：表示三音符都上升，而且延续时间一样。这种纽姆符号很少带有节奏性。如下图：



（2）转换音符：这种纽姆符号也包括三个上升的音符，而第一个音符拖长。转换音符因为中间的音符为波浪形而与上升音符不同，这个音符很可能是先前的颤音，这或许就是我们现代的颤音的前身。然而，有一点是肯定的，波浪形音符的前面音符总是拖长的，这种纽姆符的第二和第三个音符相对于第一个来说比较流畅和简洁。转换音符经常对接近它的音符有一个反作用，靠得越近，拖得越长。但在转换音符前面的音符却不是延长到两拍音符那样的长度。在转换音符前的音符因为接近它的程度不同，增加了不同的长度。如下图：



（3）跳跃音符：在纽姆符中，第二个音符被延长。我们可以很容易看出它的名字

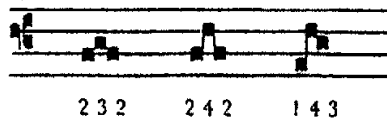
的由来是因为第一个音符表示在音节上的简短跳跃；延长的第二个音符表示在这个音节上的稍微停顿；第三个音符又是从这个音节的简短跳跃。这个纽姆符号总是在第二个音符上面或下面有节奏强音。例如：



2、下行音符：三个音符都降，第一个音符有脚状，表示高音，其他都倾斜。如下图：



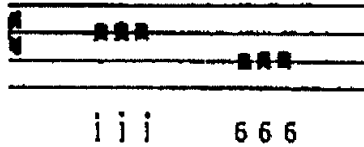
3、“按压”音符：在这个纽姆符号中，中间的音符是最高的，而且演唱流畅。如下：



4、扩展音符：这个纽姆符号有三个音符，中间的一个最低。第一个音符在波浪形的左边，第二个音符是在其后面，第三个音符是一个明显的方形音符。需要指出的是这个纽姆符号的第一个第二个音符都是在连绵的黑色旋律中。如下图：

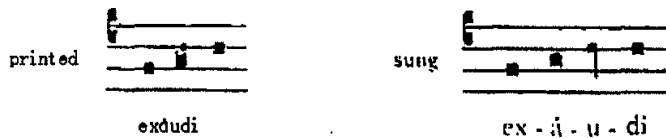


5、“顿音”音符：三个音符齐唱，为了保持在这三个音符上的合唱一致，每个音符唱时都有一个轻微的敲击声。如下图：



复合纽姆符号是简单纽姆符号的扩充或它们的结合体。其音符的演唱顺序也是从左向右来进行的。如果了解简单纽姆符号就很容易的辨别出复合纽姆符号。

在特殊纽姆符号中，我们列举流畅流动的符号，它和普通音符的区别是最后一个音符写得比前面的音符要小。它们唯一的职能是使歌唱更加流畅和优美。在歌唱中，我们从一个音节的元音到下一个音节的元音，将其间的辅音轻快而清楚的夹杂其中。出现在元音之间的辅音，有一些是单个的和连续的，被称为半元音。因为它们在生产上与元音很相似。例如：



二、音符的持续

长短音符在乐曲中的对比是很重要的。每一段格里高利圣咏都是由曲调、节奏和歌词三部分组成。这三种因素各有其特定的规则，一般来说，它们井井有条。正如我们在格里高利圣咏中看到的，每一个音符也有其特定的节奏性质和一个确定的音调，而且，在经文中特定的音节上唱出来。因此，圣咏中的每一个音符都受这三个因素的影响。每一个音符在时间价值上都不是相等的，这是因为，每一个旋律的升音符比降音符都要简短，而且，歌词中标有重读音节的音符总比后一个音符稍微简洁一点。以这种方式，旋律、节奏和歌词这三个因素的特征会影响音符的长度。

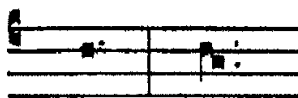
格里高利圣咏中，应当怎样决定一个普通音符的时间标准呢？这里的普通音符是

指没有被延长的音符。当格里高利圣咏音乐被转译为现代音符时，普通音符用现代八分音符（♪）来表示，一个长的音符用四分音符（♩）表示。然而，这只是相对标准。在格里高利圣咏中，普通音符的长度是多少呢？在一般的著作中，每个普通音符都有一个音节的时间长度，这就是方形音符最初的用意。要想找出一首格里高利圣咏音乐的节奏，我们只需要认真的背诵圣经音乐，每个音节的时间标准就是每个普通音符的时间标准。我们都应该牢记，每首格里高利圣咏都是一段祈祷——关于崇敬、赞美，祈求或请愿，深沉的爱贯穿始终。

圣咏中的美妙之处在于曲调的稳定和不间隔的跳动。普通音符的时间标准被称为“基本跳动”，它必须在乐曲中保持均匀。我们经常在比较复杂的乐曲中会发现一个音节上会有多达三四十个的普通音符。然而，在同一首乐曲中有的音节只有一个音符。无论音节上有许多音符或只有一个音符，基本的跳动是一样的。只有单个音符的音节的速度不能减慢，同样在有着许多音符的音节上也不能加速，因为基本跳动在整个乐曲中都是均匀和相同的。

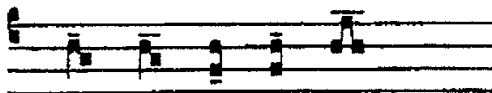
那么，除了那些延长的音符，每个音符都是有着相等的持续时间。下面是纽姆符中的长度符号：圆点符号（the dot）、延长符号（the episema）、重复记号（repetition）、强弱记号（pressus）、纽姆符中的特殊纽姆符。标有这些长度符号的音符是被延长了的音符，它们的持续时间比普通音符要长。

圆点音符：将圆点加在音符之上，使音符的时间长度倍增，即使它的时间标准延长成两拍。然而，在结尾中表示较长的长度时，带圆点的音符将被延长成两个慢拍。Cadence（结尾）是从拉丁语 cadere（下降）中演变而来的，因此，结尾指节律的下降，它会出现在划分部分的最后。当划分部分有着较大或较小的重要形式时，结尾会相对的来满足节奏较大或较小的减慢。如下图：

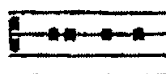


延长符号：一条在一个或多个音符上面或下面的水平线。这个符号一般不将音符延

长至两拍，只是表示音符应该延展超出它们的标准。在纽姆符号下面的水平线表示只有第一个或者较低的音符将被延长；在纽姆符号上的表示两个音符都将被延长并超出它们的本来标准。如图：



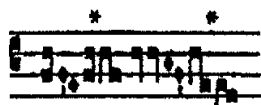
重复记号：当音符再加上其他相同音符来合唱时，这个音符将被延长。增加的音符与本来音符将被作为一个单个的音符。如下图：



ab audi-

这种音符的延长用在相当轻松的节奏段落；而原点音符的延长则用在有宁静感的段落。

强弱记号：为产生某种节奏效果，两个纽姆符号经常混合在一起，使得前一个的最后一个音符和后一个的第一个音符构成一个长音符。此外，它还可以表示音符上有轻微的重读。如下所示的带*处：



- la



ju-

stus:

纽姆符号中的特殊音符：有两个纽姆符号经常被延长，跳跃音符的第二个音符和转换音符的第一个音符。在下面的例子中有摘自《进台经》的两个跳跃音符和两个转换音符。如下图所示（带*处）：



纽姆符号的种类还有很多，在这里不再一一说明。通过对多种纽姆符的了解，我们看到，这些纽姆符号似乎是将节奏用图画方式表示出来，经过一些时间，节奏便可以从组织好的音符的图表中很容易的识别（当然，这种节奏只是一种相对的节奏）。在这一方面，格里高利圣咏的音符表示法将远远优于没有纽姆符号的现代记谱法。

三、格里高利圣咏的节奏特征

通过对各种纽姆符号的了解，我们对格里高利圣咏的节奏已经有了初步的认识。各种纽姆符号对圣咏的节奏有一定的决定作用，而音符的特性也具有影响节奏的一面，只不过这种影响是相对的。因为格里高利圣咏的音乐本身并无明确和固定的节奏时值。

圣咏的一个升音符在本质上是短促的，而降音符则是延长的。这种短促的升音符和延长的降音符组成一个节奏运动。这种节奏运动被称为一种初级节奏。其中，短的升音符代表活跃，长的降音符代表平静。圣歌“降音”这个单词来源于拉丁语，意思是“推、敲击”，它是升音符结束的标志。因为圣咏的降音倾向要远远超过其升音倾向，所以圣咏音乐中的平静因素要大大的多于其活跃因素。

在现代音乐中，节奏的规律性较强。2/4 或 4/4 拍的节奏是两拍有规律的循环；3/8 或 6/8 拍是三拍有规律的循环。而格里高利圣咏的节奏相对来说则是比较自由的。它没有固定的顺序标准，因为圣歌节奏的产生是建立在拉丁语歌词散文的自由之上，其中，两个或三个音可以随意的自由组合。

在圣歌的节奏组织中，重读音节很重要，与今天我们的认识不同。格里高利圣咏的重读音节保持一种旋律性、优美动听的因素，这种处理与罗马的语言的特点是相一致的。

其次，在现代音乐中，重音总是在节奏的重拍上，而格里高利圣咏的节奏却有其不同之处。节奏和歌词是彼此独立的，强音(ictus)可以在重读音节上出现，也可以不在重读音节上出现。也就是说，圣咏的节奏是一种自由的节奏，它只能通过各种音符的特征来表示其音乐时值的相对长短，因此，它是一种不固定的节奏类型。

但无论如何，圣咏的旋律、歌词和节奏是三位一体的，当旋律和音符做某种行进时，都以节奏为规则。音符的行进用纽姆符号，它们通过不同长度和不同音高符号的区别来体现圣咏曲调的发展。但这些并不能说明节奏的重要特征，节奏可以说是圣咏中最重要的因素。毫无疑问，在每一部作品中，它的重要程度显示得淋漓尽致。因为节奏的最基本职能是尽可能地满足曲调和歌词的自然需求，所以我们必须有这样一种规则：节奏、歌词和曲调尽可能地达到一致。

第四节 圣诗

圣诗是格里高利圣咏最重要的歌词，也是格里高利圣歌集最主要的组成部分。在基督教音乐发展的早期，礼拜仪式只包括圣诗歌唱。后来的几个世纪里，虽然有很多改变，形成多种形式的音乐种类，但圣诗却仍然保持了它在罗马宗教礼拜仪式中的优势地位。

一、圣诗演唱形式的发展

几乎所有多种形式和风格的圣咏源自三种原始的类型：直接赞美诗、唱和赞美诗和对唱赞美诗。

直接赞美诗是指不加任何修饰的演唱一首圣诗。采用这种方式而留存下来的有两种音乐类型，一种用于弥撒，另一种则用于悼念死者的仪式中。前者是咏唱经文，后者是直接圣诗，指所演唱的圣诗没有互相对唱。这种直接圣诗后来又演变成了一种直接音调的特殊圣诗。

唱和赞美诗是源自犹太仪式的一种音乐形式。全部圣诗由一位独唱者来演唱，唱诗班在每一句的后面用简短的诗句来应答。其中每一诗句都以一句：“他的慈爱永存”

来结束；^[20]后来，4到6世纪左右，这种形式发展成为一种花腔风格的歌唱圣诗诗句。先由会众演唱，最后传到训练过的合唱团，同时在歌词和音乐上都变得相当长。而长度的增加需要乐节数目上的缩减，圣诗有选择地唱，应答部分也被切掉。唱和赞美诗就是通过这种多多少少缩减的形式而进入格里高利圣咏曲目中的。只有一些特别的类型，其原始的体系多少的保存下来。如耶稣降临节的第一个主日晨祷所用的唱和；葬礼仪式中的唱和等。除了这些以外，唱和赞美诗存留下来的种类还是比较少的。这些种类中较重要的是唱和，短唱和，升阶经及哈利路亚。

对唱赞美诗最初包含有两个唱诗班轮流演唱的圣诗。这种方式是圣·安布罗斯模仿叙利亚的方法并介绍到西方教堂的。早期对唱的形式可能是每一个单独诗句由两个唱诗班来轮流演唱，或者是每对诗句的轮流表演。早期的对唱赞美诗由于短句的加入而更显丰富，这种短句是由唱诗班在每两句诗之后唱出，称为对唱。从而形成一种像轮唱回旋曲的结构：A V₁ V₂ A V₃ V₄ A 等。A在结构上和早期的唱和赞美诗类似。有四种标准的形式是对唱赞美诗的系出物：祈祷圣诗及进台经、奉献经和弥撒的圣餐经。祈祷圣经是以圣诗曲调所唱的完全圣诗。奉献经及圣餐经中，诗句几乎消失，只有对唱留存下来。从大约775年，很多礼拜仪式的进台经及奉献经都被认为是包含许多相互对唱的诗句，赞美诗出现在中间而不是结尾。奉献经到11或12世纪才有一句或几句诗句。

多种形式圣诗的发展同时也是格里高利圣咏音乐发展的一个标志，圣诗作为圣咏歌词载体，从题材和内容上为格里高利圣咏提供了广阔的发展空间。

二、圣诗的程式方式

圣歌赞美诗构成了晚祷的主要部分，这种高雅的礼拜仪式不幸被废弃了。原因可能是圣歌赞美诗太笼统，曲调的引言太难，外行们唱过于修饰。因此，教徒们被迫采用职业歌手，教堂因而承受财政上的沉重负担。后来，因为不堪重负，晚祷被取消。但是，作为圣歌诗篇的一种程式形式，我们有必要去研究它。

晚祷根据时间顺序可分为以下多部程序：

1、教堂会众和牧师一起吟诵“我们的天父”和赞颂“圣母玛利亚”，接着，牧师

以欢乐或庄严的音调吟诵“上帝啊，请你快快搭救我”，唱诗班给以回应。

2、牧师吟诵第一首交替圣歌到*处。在所有双宗教节日里，交替圣歌在整个诗篇的前后都被吟唱。然而，在较小的节日里，诗篇前的交替圣歌被吟诵到*处，诗篇后的交替圣歌全部被吟唱。双节日里，牧师吟诵交替圣歌到*处，唱诗班再继续往下唱；小的节日里，牧师吟诵交替圣歌到*处后，唱诗班吟诵诗篇的第一节。唱诗班的第一部分和第二部分的一半成员完成这个诗节，唱诗班的另一半唱第二诗节。

如果交替圣歌的歌词与诗篇的第一部分的歌词是同一起来源，这些歌词不必背诵，而直接融入到诗篇。

整个唱诗班吟诵其他所有的交替圣歌和第一诗节中第一部分的一半，接着，唱诗班的两个部分交替吟唱整个诗篇。尔后，唱诗班所有成员一起吟唱诗篇后的交替圣歌。

交替圣歌和诗篇可能采用了八种调式的任何一种，然而，诗篇歌调通常情况下是跟随交替圣歌调式音调的。如果诗篇歌调有一个以上的终止拍子，连接末尾诗篇和最后一个诗节后开始的交替圣歌的拍子将被选择使用。从中我们可以看出，礼拜仪式的意义是使交替圣歌和诗篇成为一个完整的统一体。

3、每一诗篇的第一节都是由以下部分组成：起调、吟诵音、中间的终止、最后的终止等。起调是连接交替圣歌最后一个音符和诗篇的吟诵音符的纽带。它仅用在诗篇的第一节中，所有的诗节都以吟诵的音调开始。起调产生在歌词的第一个音节，而并不考虑诗节的特征。起调的节奏与音节的种类保持一致。如下图所示：

Antiphon *Int.* *Reciting tone*
 Ma - gna o - pe - ra Do-mi-ni. Con - fi - te - bor ti - bi.
Antiphon *Int.* *Rec. tone*
 Al - le - lu - ia. Di - xit Do-mi-nus

吟诵音是诗篇调式中的属音，在第三和第八种调式里面这个音是 do；在第四调式里

面它是 la；诗篇中除了第一节，其他诗节的开始都是吟诵音。

终止是每一个旋律为了暂停休息而划分的几个部分。诗篇的每一节被划分成两部分，第一个终止是在中间，第二个终止是在最后。除了第六调式，所有的调式都有一个中间终止；除了第二、五和六调式，所有调式的终止式都多于一个。

一个诗篇歌调，它的最后终止用一个小的基本字母来表示。这个小的字母表明，它所代表的音符不是调式的最后音符。中心字母意味着终止音符，而且，它也是诗篇调式的最后一个音符。

如果诗篇歌调的终止多于一个，就在其音符或字母上面加上一个小的数字来表示：如 D³, a³。

如果字母被加上一个*号（如 A*或 G*），表示终止将延伸到此音符上面的音符上。这种终止是相当罕见的，因为它只用在两种调式里：A*用于调式四，G*用于调式八。A*表示终止在 la 上而被延伸到 ti；G*表示终止在 sol 上，被延伸到 la。

长的诗节被一个符号（flex）所终止，这种终止发生在第一个诗节的一半处，用（†）符号表示。旋律音符或者下降一个全音，或者是一个小三度音程，但绝不会下降半音。^[21] 如下图：



复活节的晚祷不同于普通礼拜的晚祷，原因是从这五首诗篇唱到一首交替圣歌。这首交替圣歌是由哈利路亚的三次重复组成的。但是，在较小的节日里，诗篇之前的交替圣歌被唱到*处，一首哈利路亚是在五首诗篇之前唱的，整个三次哈利路亚的交替圣歌是在诗篇后来唱的。

耶稣降临的四个星期天的晚祷有合适的交替圣歌和诗篇来吟唱。交替圣歌后，在

字母 E u o u a e 下出现最后的终止。

4、交替圣歌的最后反复后，牧师随后唱其下章节。

5、牧师吟诵赞美诗的第一行后，唱诗班继续吟诵。颂完赞美诗后，领唱者唱一首适应的短诗，唱诗班给予相应的回应。唱完短诗和回应后，牧师便吟唱圣母玛利亚中带有*的交替圣歌。在较小的节日里，交替圣歌音调后，领唱者开始吟诵圣母玛利亚，然而，在双宗教节日里，在 magnificat 之前，唱诗班唱整个的交替圣歌。圣母玛利亚颂就像一首诗篇歌调，当然也有区别，每一种调子有两种风格，即简易和庄严。

6、圣母玛利亚前的交替圣歌被反复吟唱后，牧师开始唱，唱诗班来应答。

7、尔后，牧师进行演说，唱诗班应答。

8、我们可能在圣诗规程中发现这种必备的纪念仪式：在节日里，领唱者吟诵后，全体唱诗班成员一起吟诵交替圣歌。领唱者唱一句短诗，唱诗班就回应一句应答诗句。短诗和应答诗句的纪念是一种简易形式的。牧师对最后的纪念性演说增加了一般的推论。其他的纪念是一样的，只是没有通常的推论。

9、接下来牧师演唱，唱诗班回应。

10、领唱继续唱“天主降福”，唱诗班回应。

11、牧师低声讲，唱诗班以相同的音高回应。

12、如果晚祷没有紧跟上来，就默读主祷文。

13、牧师唱，唱诗班回应。

14、尔后，牧师根据季节向神圣圣母玛利亚吟诵圣歌。这些圣歌用两种音调：简单的和庄严的。究竟用哪一种，这要根据牧师的要求和唱诗班的能力来决定。从基督降临的第一个礼拜日到洗礼斋戒的第二个晚祷仪式，就要吟诵《救世之母》；从圣诞节到斋戒的第二个晚祷，唱短诗和应答圣歌；从斋戒日到庆祝礼拜日，要吟唱《万福圣母》；从复活节的星期天到五旬节应吟唱《圣母喜悦》；从神圣复活主日的节日庆典到基督降临的第一个星期天要唱《圣母，慈悲之母》。所有圣歌中的短诗和应答圣歌都以一种简易的形式吟唱。

15、并不是所有的诗篇歌调都可用现在相同音调来唱，例如：如果 C 调被选择，

第二调式中的 la 音将是中央 C 下面的 la; 第七调式的高 sol 将是五线谱上加一线的高 sol。它表明了, 必须有一个主导音, 或者是 A, 或者是 B^b 等来作为诗篇的吟诵音。下面的例子给我们一个用于礼拜仪式诗篇的前半句的译本, 其中, 音符 A、B^b 等就作为每一句的一个吟诵音符而存在的。例如:

Tone 7 {

Dixit Dominus Dómino mé. o: *

Tone 3. {

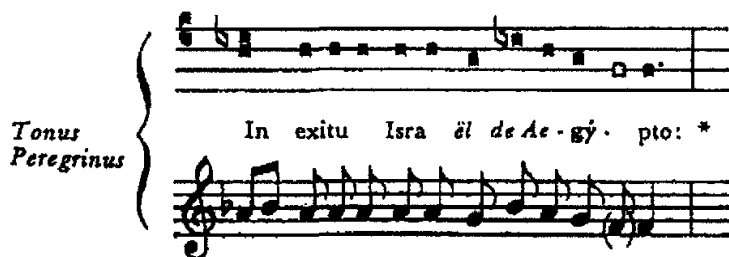
Confitebor .. toto cór- de mé. o: *

Tone 4. {

Be - a - tus vir qui timet Dó-mi-num: *

Tone 7. {

Lau - da - te pú - e - ri Dó-mi-num: *



这是一个晚祷过程的大体形式，在这里圣经诗篇的程式过程被清楚地显露出来，为我们了解和研究圣诗提供了多种形式的参考。

圣咏的歌词大都简单易懂，一般用拉丁文，但也有希腊和希伯来语的歌词。但是无论它们源于何种语言，所有的歌词都根据拉丁语来发音和演唱的。

综上所述，作为格里高利圣咏歌词主要组成部分的圣经诗篇，为圣咏音乐的性质和特征提供了依据。圣诗的程式方式是圣咏礼拜仪式的重要形式之一。而且，圣经诗篇中的许多人物和事件也已成为现代各种艺术题材的一个重要来源。

第五节 圣咏的应用

格里高利圣咏的礼拜仪式分为日课和弥撒两大类，圣咏音乐主要就是用于这两种礼拜仪式之中。日课即祈祷功课，最早编撰于《圣本尼迪克规章》之中。弥撒是天主教会最重要的礼拜仪式，一般在星期天和特殊的宗教节日里举行。

一、日课

教会为每星期的每一天制定了详细的祈祷内容，每天按一定程序在规定时间内进行。下面是星期天的日课内容：^[22]

1、晨祷，午夜与天亮之间，凌晨 2-3 点；诗篇第九十四篇与交替圣歌，赞美诗一首。

祈祷一，诗篇三篇与交替圣歌三首，圣经选读三段与大应答圣歌三首。

祈祷二，同一。

祈祷三，同一。

2、早祈，拂晓，紧接着晨祈：诗篇四篇和圣歌一首与交替圣歌五首，圣经选读一句与赞美诗一首与短诗曲一首，圣歌一首与交替圣歌一首。

3、早课，6 时左右：赞美诗一首，诗篇三首与交替圣歌一首，圣经选读一句与小应答圣歌一首与短诗曲一首。

4、第三课，约 9 时左右：同早课。

5、第六课，中午 12 时：同早课。

6、第九课，下午 3 时：同早课。

7、晚课，日落之时：诗篇五篇与短诗曲一首，圣经选读一句与赞美诗一首与短诗曲一首，圣歌一首与交替圣歌一首。

8、晚祷，就寝前：诗篇三篇与交替圣歌一首，赞美诗一首，圣经选读一句与小应答圣歌一首，圣歌一首与交替圣歌一首，交替圣歌 B、V、M。

可以看出，在此过程中，吟诵诗篇是日课的主要内容。短诗曲是一种不太常见的圣咏音乐，它的形式与应答圣歌相仿。先由领唱唱一句，接着唱诗班应和一句。短诗曲的歌词不是诗篇，而是圣经的其他内容或其他宗教作品。

日课的音乐收集在一本题为《日课交替合唱集》的礼仪曲集中，从音乐的观点来看，日课中最重要的是晨祷、早祈和晚课。晨祷中包括教会中最古老的一些素歌圣咏，晚课是唯一采用复调歌唱的礼仪形式，其中的一首短歌《玛丽娅尊主为大》（路加 1：46-55）可能是日课中后来唯一被允许加上复调的一首歌。

二、弥撒

弥撒是天主教会主要的礼拜仪式，它的内容分为常规弥撒和专用弥撒两部分。仪式中，固定不变的称为常规弥撒；随着教会的节期或纪念日而有变化的称为专用弥撒，这种弥撒，每做一次就要换一次内容。弥撒的程序如下图：^[23]

咏唱

吟诵或演讲

| 专用弥撒 | 常规弥撒 | 专用弥撒 | 常规弥撒 |
|-------------------|----------------------|----------------|----------------|
| 1、进台经(Introit) | | | |
| | 2、慈悲经(Kyrie) | | |
| | 3、荣耀经(Gloria) | | |
| | | 4、短祷(Collect) | |
| | | 5、使徒书(Epistle) | |
| 6、升阶经(Gradual) | | | |
| 7、哈利路亚(Aleluia) | | | |
| | | 8、福音书(Gospel) | |
| | 9、信经(Credo) | | |
| 10、奉献经(Offertory) | | | |
| | | 11、默祷(Secret) | |
| | | 12、序祷(Preface) | |
| | 13、圣哉经(Sanctus) | | |
| | | | 14、弥撒正典(Canon) |
| | 15、羔羊经(Agnus Dei) | | |
| 16、圣餐经(Communion) | | | |
| | 17、散席(Ite missa est) | | |

弥撒中的进台经是由诗篇和交替圣歌构成，这与圣餐经的类型是相一致的。这两种圣咏的诗篇内容伸缩性非常大，可以根据时间的长短来进行添加和筛减。升阶经来自拉丁文“gradus”，意为台阶，是独唱与合唱交相呼应的应答歌唱形式。哈利路亚也属应答歌类，它是弥撒中装饰性最强的花唱段落。信经主要是齐唱，旋律性不强。奉献经属交替歌类，旋律带有装饰性。圣哉经大多为纽姆式。圣餐经来自福音书，属交替圣歌类。

弥撒音乐价值最高的是升阶经、哈利路亚、孔杜克图斯和奉献经。孔杜克图斯最

早是独唱歌曲，后来又发展为复调音乐形式。

安魂曲也是一种弥撒，是为纪念死者而做的。这种弥撒礼仪有其自己可改变的词，它省略了荣耀经和信经。另外，还有还愿弥撒 (Votive Mass) 和婚礼弥撒 (Nuptial Mass) 等。

这样，格里高利圣咏就是以日课和弥撒这两种音乐礼拜仪式来完善和发展自己的。复调音乐出现以前，格里高利圣咏的单声部音乐一直是早期西方基督教音乐发展的最高峰。

第三章 格里高利圣咏的历史价值

我相信，大多数从事音乐的工作者对格里高利圣咏只是“似曾相识”。这可能与我们以前对宗教音乐的回避态度有关。而现在，我们要以正确的姿态来面对历史问题，对早期基督教音乐的代表格里高利圣咏进行历史价值的重新审视。虽然格里高利圣咏曾经是一种为罗马教皇和统治阶级服务的精神统治的工具，但是，它为西方音乐发展所作的贡献却是巨大的。

它成功的孕育出西方音乐艺术的胚芽与温床，它几乎是整个西方音乐艺术的渊源。以格里高利圣咏音乐为载体所发展出来的记谱法、复调音乐、合唱以及各类乐器和音乐思想等，为以后各个时期音乐的发展奠定了丰厚的基石。

第一节 记谱法的完善

记谱法在古希腊时期就有一定的基础了。目前最早的希腊乐谱的片断可能就是维也纳赖纳大公爵 (Archduke Rziner) 收藏的一张纸莎草纸的残缺片断：《俄罗斯斯忒斯》中的一首合唱曲片断。^[24] 古希腊有两种记谱体系：器乐记谱法和声乐记谱法。器乐记谱法所用的符号记谱法，它的主要部分由表示两个八度自然音阶的记号组成；声乐记谱法则是使用 24 个希腊字母来表示的。这两种记谱法都不能表示节奏，希腊人用诗的韵律作为节奏的基础。这种记谱形式一直延续到 5、6 世纪左右。

大约到了 6 世纪，随着基督教音乐的产生，教会音乐家创立了一系列符号，来记录圣咏的歌谱。这些符号表明了歌曲高低变化的倾向，但是它没有明确的音高和音的长短。圣咏的传播主要靠口传心授。如下图：

- 表示一个低音；
- ∧ 表示一个高音；
- ∧ 高音后面跟低音；
- ∨ 低音后面跟高音；
- ∧∨ 两个低音跟一个高音；
- ∨∧ 一个高音和两个低音；
- ∨∧∨ 低音、高音和低音；

这些符号就是我们上一章所介绍的纽姆符的原始形式。由于他们不能表示精确的时值和音高，因此，不能翻译成现代的乐谱。

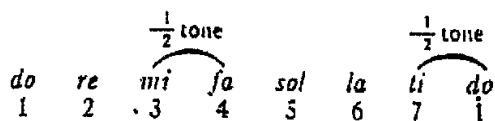
8、9 世纪左右，格里高利圣咏终于确立了它在西方教堂的重要地位。许多音乐家都纷纷在米兰、罗马和高卢等地展开了圣咏的传播活动。在这期间，为了适应格里高利圣咏音乐形式的发展，记谱法得到了进一步的完善。

一、纽姆式四线谱的产生

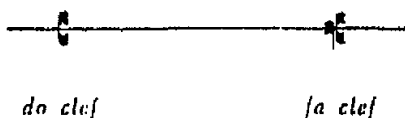
9 世纪左右，天主教士发明了“纽姆符谱”（neumes），可暗示歌词的长短抑扬。但是无法明确音符的准确高度。音乐家们只是采用纽姆符号来表示旋律线的上行和下行。约 10 世纪以来，纽姆谱的符号开始记在一条红线的上下，红线的前面标有字母 f，表示它代表 f 音。符号如果落在线上，就是 f 音；如果落在线的上方或下方，就是高于或低于 f 音。这样，乐谱就有了一定的音高标准。后来，在代表 f 音的红线上，又加了一条黄线，代表 c 音。到 11 世纪左右，贝内迪克特教团的僧侣规多·达·莱佐最终确立了四线谱的形式，^[25]实现了记谱形式的第一次飞跃。这种线谱的形式能够明确记录音符的音高，只是不能把节奏表明出来。此后，四线谱的纽姆符记谱法被广泛应用于记录单声部的圣咏歌曲。四线谱的形成，终于促成了音乐从口传心授到专业创作的改变，对推动现代五线谱的形成可以说是起到了至关重要的作用。我们有必要对它进行简要地分析和研究。

1、纽姆式四线谱的形式特征：

四线谱中线和间所表现的音符曲调是一种音阶体系形式。这些音符在习惯上被称为 do, re, mi, fa, sol, la, ti。有时我们可以用数字来代替它们，分别为 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7。高于八度的音符，在它上面加一小圆点便形成；低于八度则将小圆点加在下面。这与我们现代的划分是一致的。这个音阶体系，除了 fa 和 do 外，其它都是全音音符。这也与我们现代记谱体系相一致，下面是体系音调的表现形式：



圣咏的曲调用两个记号分别来表示线谱中 do 和 fa 的位置，相当于我们现代记谱法中的高音谱号和低音谱号。从而，我们能推断出线谱中其它音符的位置。这两个记号分别是 do clef 和 fa clef，其中，do clef 代表了 do 的位置；fa clef 则代表了 fa 的位置。如下图：



do clef 可能出现在第四、第三或第二条线上（从下到上），但它更多地出现在第三和第四条线上；fa clef 一般出现在第三或第四条线上，但更多地出现在第三条线上。下面的例子会显示出谱号的不同位置：

(a)

do re mi fa sol la ti do
1 2 3 4 5 6 7 1

(b)

fa sol la ti do re mi fa
4 5 6 7 1 2 3 4

(c)

sol la ti do re mi fa sol
5 6 7 1 2 3 4 5

(d)

la ti do re mi fa sol la
6 7 1 2 3 4 5 6

谱号的选择是由旋律的音域来决定的，被选用的谱号能够使旋律在线谱中恰如其分的表现出来。当一段旋律的音符超出了线谱的范围，那么，就象现代的记谱法一样采用加线的方式。

在圣咏中的乐谱标记中，没有含“#”记号的音符，只有含“b”记号的音符。这个音符就是 ti，当它被降时，称作“te”，用数字表示为 λ 。这样我们就可以清楚的区分“ti”和“te”。于是 la 和 te 之间形成了半音关系，而 te 和 do 之间形成了一个全音关系。因为 ti 是唯一一个可以发生改变的音符（也就是 te 在当时是唯一的一个变音），所以当作曲家们需要在 3 和 4 之间形成全音时，他们经常借助于换调。他们可以改变 do clef 的位置，或者用 do clef 来代替 fa clef，这样都可以产生换调的效果。在下面的 a 表中，3 和 4 之间的全音关系是通过改变 do clef 的位置和 ti 的改变来实现的；但在 b 表中，则是通过 do clef 代替 fa clef 和 ti 的改变来实现的。

然而，在通常情况下，在整个旋律中，降号是换调的标志。

从 ti 到 te 的转变，在线谱中是用“b”来表示的。如果这个音符超过分隔符号，那么降号将失去它的效力，除非它再次重复被降。如下图：

如果 te 在旋律的最后或者在分隔符号之前需要还原，就必须加还原号（）。

2、各种音符

一般情况下，音符的形状为正方形，当然，也有其它形状的音符。如下所示：

- | | |
|----------|---------|
| a. 方形音符 | d. 转换音符 |
| b. 斜形音符 | e. 流动音符 |
| c. 脚状形音符 | f. 导向音符 |

a. 方形是所有旋律中应用最普遍的一种音符，它可以单独使用，也可以用在一些音符组合当中。b. 斜形只用在乐曲递降段的组合当中，它与方形音符在时间标准上是一样的。c. 脚状音符是一种在它左或右边有一条线的音符，它的时间价值并不比方形音符大，它代表一个相对高的音符，而且是古代符号（'）被现代人变形应用的一个范例。以前歌词的每一个音节都用重音符号（'）或（'）来表示：

mì-sé-rì-cór-dì-à

后来，当（'）用毛笔写的圆点来表示时，（'）被脚状音符所代替：

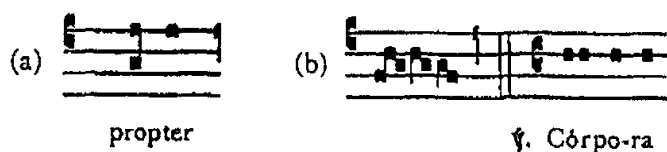

 mì-se-ri-cor-dì-a

因此，脚状音符只是一个相对高的音符，即便这个音节是歌词的高音节。

d 转换符号：（见第二章第三节）

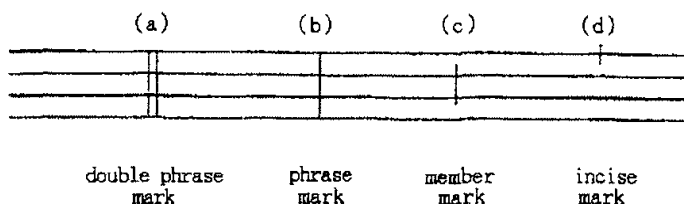
e. 流动音符和普通音符的区别是，它的符头较小。它的唯一职能是使诗歌更加圆滑、优美。

f. 导向音符虽然是一个小的音符，但是它对歌手起着极大的帮助作用。它的功能用下面的例子来说明：（a）它表示下一行的第一个音符；（b）它表示谱号的改变，用于区别下一个音符的音调：



3、“垂直线”符号

圣咏的旋律被划分成乐句，类似于组成句子的从句和词组。这些划分是由旋律和经文的性质来决定的，表示这些划分的符号可以称为音乐标点符号，它与今天的小节线是形同而意不同。下图就是各种垂直线符号的详细标记：



(a) 双线记号是两条垂直线切断线谱所有线的符号。它代表一段旋律中最重要的划分，它标志着一段旋律的结束。当它在一段旋律中出现时，它表示合唱要进行交替。在《升阶经》中，它代表独唱歌手要开始演唱，也是经文中牧师领唱的一个标志符。

(b) 单线记号是一条线，它代表旋律一部分的完成，表示一个乐句的结束，相当于“暂停”。

(c) 此符号不代表旋律的结束，但是却发挥着乐组中标点的作用，它表示一个轻微的迟延，但不是中断，相当于“偷换气”。

(d) incise 这种小的切入是最小的划分，它的再划分程度就像再划分词组一样。其迟延程度是最小的。

总而言之，旋律并不是划分成相等的部分，尽管每一个小的切入线所划分的部分几乎一样长，但总的部分却是不相等或不成规则。如下图所示的不规则划分：

| | | | |
|----------------------|------------|------------|------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Requiem Offertory | 1st phrase | 1st member | 1st incise: <i>Domine Jesu Christi,</i> 2nd incise: <i>Rex gloriae,</i> |
| | | 2nd member | 1st incise: <i>libera animas</i> 2nd incise: <i>omnium fidelium de-</i> <i>functorum</i> |
| | | 3rd member | 1st incise: <i>de poenis inferni,</i> 2nd incise: <i>et de profundo lacu:</i> |
| | 2nd phrase | 1st member | <i>libera eas de ore leonis.</i> |
| | | 2nd member | <i>ne absorbeat eas tartarus.</i> |
| | | 3rd member | <i>ne cadant in obscurum:</i> |
| | 3rd phrase | 1st member | <i>sed signifer sanctus Michael</i> |
| | | 2nd member | 1st incise: <i>repraesentet eas</i> 2nd incise: <i>in lucem sanctam.</i> |

在下例中，是一个对称划分的例子，每一个音节有两个音组组成，音组由两个部分组成，其中每个部分又有两个小的切入组成。每个划分部分与它相应的部分长度相同。

| | | | |
|--------|------------|------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| stanza | 1st phrase | 1st member | 1st incise: <i>Adoro Te, devote,</i> 2nd incise: <i>latens Deitas,</i> |
| | | 2nd member | 3rd incise: <i>Quae sub his figuris</i> 4th incise: <i>vere latitas:</i> |
| | 2nd phrase | 3rd member | 5th incise: <i>Tibi se cor meum</i> |
| | | 4th member | 6th incise: <i>totum subjicit,</i> 7th incise: <i>quia Te contemplans</i> 8th incise: <i>totum deficit.</i> |

4、标志符

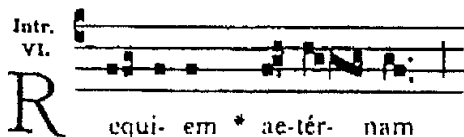
强音的表示符号是一个在音符上面或下面短的垂直线。相当于我们现代的重音符号。如下图：



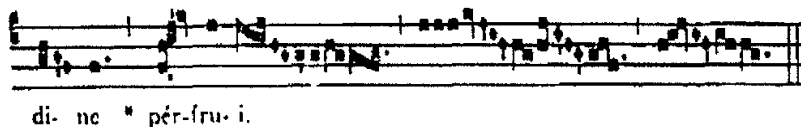
下面的“*”号代表几个方向：

(a) 当它出现在旋律的开头时，它表示声调的结束。在下列图示中，旋律的声调

发展到*处，合唱被加进来，前面的声调结束了。如：



(b) 当它出现在节选段的结束时，表示合唱即将加入。如：



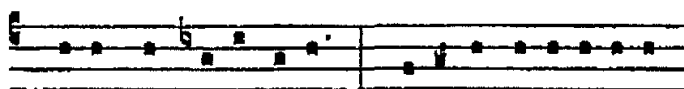
(c) 当它将慈悲经分成两部分并单独出现时，表示合唱队的一部分唱了全部后，另一部分即将在*处进入。如图：



但是，如果慈悲经被一个或两个*记号分成了三部分，唱诗班的一部分唱到第一个*处，唱诗班另一部分唱到两个*处，接下来，唱诗班两部分在两个*处同时加入进来，一直唱到最后。如图：



但当它出现在诗篇中时，它并不表示合唱的改变，而表示暂停节奏的位置。如图：



vo-tum in Je-rú- sa-lem: * exáudi o-ra-ti- ó-nem

ij 或 iij 紧跟在慈悲经、基督、哈利路亚的后面，是一种重复的标记。ij 表示它前面的曲调要唱两遍；iij 表示一个三迭重复，也就是其前面的曲调要唱三遍。

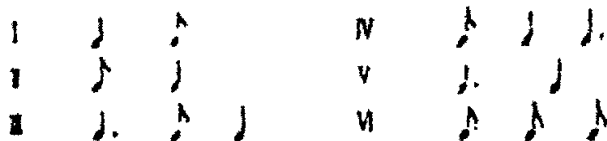
纽姆式四线谱相当于我们现代的次中音谱表，它的音域在八度左右，也因为当时的圣歌都是由男子来演唱的，所以，格里高利圣咏用这种四线谱的记谱方式，已经完全能够应付圣咏曲调的发展了。

此外，规多作为一名音乐教师，为了使学生们看着记录谱并唱出不熟悉的曲调，他让学生把六声音阶的每一个音与一个特定的语言音阶联系起来唱。这些音节是希腊女诗人萨菲克的一首赞美诗《圣约翰颂》每一短句的第一个音节“UT、RE、MI、FA、SOL、LA”，恰恰为音高 C、D、E、F、G、A，比较便于记忆。^[26]

规多的方法是音乐史上第一次将记谱法纳入一套演唱体系的尝试，这种唱名方法实际上是 19 世纪首调唱名法的基础，许多国家中这种唱名法一直沿用至今。

二、节奏模式的记谱

由于纽姆式四线谱只能表示出音乐的音高，而不能表示出明确的节奏，再加上格里高利单声音乐发展所受到的局限性的增长，引起了音乐家们对节奏模式记谱法的探索。1200 年左右，理论家们从巴黎圣母院学派的复调音乐中归纳出了音符时值程序的形式，而明确地作了有关节奏模式分类的是加兰第亚的《有量音乐》一书，书中以长短两种时值作为构成的基础，根据不同组合方式，制定了六种节奏模式。^[27]这些节奏模式为当时多声部音乐节奏的基础。约 1250 年，节奏模式被划分为六种，并用阿拉伯数码标记，如下：



这些节奏模式都以“三”为划分单位，这可能与当时教会思想的“三位一体”并无关系。而且这些节奏模式可以重复，也可以分解为更短小的单位或合并为更长的单位。



同时，在此以后，节奏模式的记谱法继续朝着音乐整体在节拍节奏的规范化——有量音乐方向发展。








三、有量记谱法

由于节奏的进一步发展，尤其是复调音乐的多声部节奏变得越来越丰富，以前的节奏模式记谱法已经远远不能满足音乐发展的需要。约 13 世纪中期，弗朗克·德·科洛伦的《有量音乐艺术》中提出了“有量记谱法”，总结出了一种新形式的节奏记谱方法。^[28]这种新的记谱法为单音符、连音符和休止符的音值确定了记谱的原则。这种记谱体系一直沿用到 14 世纪，其中一些特征还保留到 16 世纪。下面我们将对这种记谱体系作简要的介绍。

弗朗克记谱体系的核心是三分法，即以“三”为单位，用四种记号标记单音符，如下：



其中一个短音为基本单位，一个倍长音等于两个长音；一个长音可以等于三个短音，也可以等于两个短音，前者称为“完美的”，后者称为“不完美的”。法国后来新加了两个时值更短的音符“二分音符”（ 又称倍小音符）和“四分音符”（ 又称微音符）。

1430 年左右，以上音符均记成空心音符（   ），后增加符尾，划分成更短的时值（   …）。

随着圣咏音乐的进一步发展，经过数百年的探索和创新，西方的记谱法在音高和节奏等方面都取得了长足的进步。它推动了音乐的传播，为后来五线谱的确立奠定了坚实的基础。它的发明与文字的发明一样，在西方具有重要的历史意义，它有力的推

动了音乐的创作和演进，而且，对改变人们的思想观念也起了积极的作用。当时音乐的功能是辅助和提高祈祷的作用，启发人们的宗教情感，规多的记谱法一经被采纳，许多神职人员及音乐家便开始有意无意地用艺术家的眼光来看待音乐了。

第二节 多声部音乐的产生与发展

随着记谱法的逐步完善，节拍节奏的规范化和有量化，以及调式理论的进一步发展，单声部的格里高利圣咏音乐渐渐为多声部音乐所取代。在它的变化发展过程中，形成了和声与复调音乐的最初萌芽。这种多声部的音乐是源自对格里高利圣咏的修饰，或对圣咏空间想象力的扩展，它是以不同的方式来丰富不同礼仪音乐的一种格里高利圣咏的再扩充。多声部的主要声部即为格里高利圣咏。

一、多声部音乐的产生

欧洲民间音乐在早期可能有在主旋律以外增加几个支声声部的做法。事实上，民间的这种带有自发性的多声因素只能通过口头传唱，并没有书面记载。牧师在结束祷告或四旬节弥撒时所唱的附加段“祝福我们的主”就有多声音乐的因素。下面的几个因素促成了多声部音乐的产生：

1、由于人们嗓音音域的不同，人们各自在适合自己音域的音高位置上演唱同一旋律，促成了多声部音乐的产生。格里高利圣咏合唱队的音域一般被限定在男中音音域之内，一些具有较高嗓音音域的合唱队成员渴望能在上方4度或5度音程上演唱其旋律，他们进行了这种尝试。

2、格里高利圣咏音乐的后期其装饰性非常强，演唱装饰声部的合唱队员与演唱原来圣咏旋律的队员，在形式上已经形成了二声部。多声部音乐著作《音乐手册》认为：旋律装饰的作用超过了最初的设想，从装饰性变成了多声性；本书认为，这是一种纵向性的装饰，与装饰性的“插句”是不同的，前者是纵向叠加，后者是由插入而来。^[29]

3、这时期，理论家们的理性思维使多声部的出现成为一种可能。9世纪左右的哲学家J·S·埃利杰纳（Johannes Scorus Erigena，卒于886年）的《论自然划分》一

文中说，多声部中音乐的和谐是一种宇宙般的和谐，它的美妙之处是那种不同比例同时发声的不同音响。^[30]

以上因素是多声部音乐的来源，实际上，多声部音乐的产生还要具备一定的条件。这些条件在格里高利圣咏音乐的发展过程中已基本具备。首先，作为多声部音乐中主声部的格里高利圣咏已广为流传，已经形成了自己完整的体系；其次，圣咏的轮唱和交替演唱的形式，为多声部音乐的产生作了准备；另外，古希腊的协和音程观念已经确立，古希腊的四声音阶理论和达赛安记谱法（Daseian Notation）为多声部音乐的形成和发展奠定了基础。奥尔伽农的最早记录就是采用了四声音阶和达塞安记谱法。

二、多声部音乐理论

多声部音乐在最初可能是没有记载的，9世纪左右，才出现了多声部音乐理论和手稿。欧洲早期的多声部音乐的发展可以直接延续到12到13世纪，在此过程中，多声部的音乐理论及其著述层出不穷。

胡克巴尔德（Hucbald, 840-930）所著的《和声法则》（*De Institutione Harmonica*）是最早提出纵向协和音程及奥尔伽农概念的一本著述。^[31]在该书中，胡克巴尔德提出了纵向的“同时汇合音响”的概念，他指出，协和音程是两个音有比例的和谐的混合，这种情况只有在两个不同的音汇合在一个音乐组中，同时演唱时才能形成。胡克巴尔德将4度和8度称为协和音程，这些音程也是最初的多声部音乐所用的音程。

此外，法国的两本著述对各种音程关系也作了基本的论述，这两本书籍分别是《音乐手册》（*Musica enchiriadis*）和《教学手册》（*Scolica enchiriadis*）。《音乐手册》认为，多声部音乐也来源于音程关系。其作者论述了一种四声音阶的理论，它以上行音阶d、e、f、g为基本四音列音组，四个音分别为当时八种教会调式的终结音。四声音阶分别以全音、半音和全音的音程关系来构成。如下图：^[32]

G A B \flat c | d e f g | a b c' d' | e' f' g' a' | b' c''
 I II III IV | I II III IV | I II III IV | I II III IV | I II

采用达塞安符号记谱为：



根据以上记谱法的四声音阶的音程结构，在平行 5 度中可以完全避免由减 5 度带来的三全音，在四度平行的两声部音乐中，增四度的音响就会产生。人们认为，四度音程更有一种容易被“感知”的音乐效果。此外，声部的斜向进行通过“持续音”的手法被得到重视，在当时，这是一种避免三全音的最佳途径。

《教学手册》^[33]把协和音程称为“一定音与音之间的悦耳混合”，作者明确提出，4 度、5 度和 8 度为协和音程，并以这些音程为基础进行声部附加。

约到 11 世纪左右，规多的《浅论》^[34]在以上音乐理论的基础上，对音程及声部关系作了系统的论述：

1、音程方面，他提出，在奥尔伽农中可以使用大二度、小三度、大三度和四度音程，半音和五度被排斥在外。这样，减五度被自然的避免了。而 f 与 b 之间的三全音，则通过声部进行的方式而加以消除，即在声部进行中，将附加声部的 f 音去除，以 g 音取代，从而构成大三度音程。

2、在音阶和音列中，规多以六声音阶代替四音音列。

3、声部关系中，规多允许简单的声部交替，附加声部可以主动汇合到圣咏的声部上。而且，主声部的几个音对附加声部一个音的进行也是允许的。此外，规多还明确提出声部的进行方向：奥尔伽农的特征为平行运动，而第斯康特则较重视反向运动。

从 12 到 13 世纪，出现了较多的多声音乐理论著作，如《奥尔伽农的制作》、科顿的《论音乐》和《第斯康特的一般状况》等。下面对这些著作进行简要的介绍。

《奥尔伽农的制作》中，根据声部结合的理论，作者阐述了五种奥尔伽农的模式：
a、开始于同度或八度的奥尔伽农；b、开始于四度或五度的奥尔伽农；c、只在多声结构内部使用四度或五度的奥尔伽农；d、四度、五度和八度协和音程的混合使用；e、主声部一音对附加声部的多音。^[36]

科顿在《论音乐》中，提出了一些音乐结构的重要原则。强调了独立声部的写作

观念。他对声部反向运动的价值尤其重视，所以他说，奥尔伽农有着多种实践方式，而反向运动则应予以特别的考虑。

《第斯康特的一般状况》一文中，虽没有把三度视为协和音程，但它已经暗示了三度不再是不协和音程中的一种。它认为，同度、五度和八度其协和程度居优先地位，大二度音程是较不和谐的一种。

此外，关于多声部音乐的理论著作还有英国理论家奥丁顿的《音乐思辩》和弗兰克的《有量音乐艺术》等。在前者的著作中，明确地将三度列为协和音程；后者也对协和音程做了一些“感性的”注释。我们可以看到，多声部的研究是没有止境的，其著作是远不止这些的。

早期的多声部音乐，纵向关系上是以音程的协和度为基本依据的，音程之间的距离和音程的协和度对多声部织体的和声、声部的叠置观念和声部对立形态等都产生了重要的影响。

三、各种复调音乐

多声部音乐也称复调音乐，按产生的时间顺序，主要的多声部音乐有如下几种：

1、奥尔伽农 (Organum)

9世纪到11世纪，出现了最早的多声部音乐——平行奥尔伽农。它是为即兴式而作的，几乎没有各声部组合的完整记谱，遗留至今最早的关于奥尔伽农的著作是9世纪左右的《音乐手册》。平行奥尔伽农的写作规则是两个声部同时从同度开始，逐步扩大到四度或五度，经过一段的平行进行，然后再回到同度。奥尔伽农通过上方声部与下方声部的扩展，又形成三声部或四声部的奥尔伽农。

约11世纪下半叶以后，奥尔伽农出现了多样化状态，产生了自由奥尔伽农、反行奥尔伽农和华丽奥尔伽农。尤其是华丽奥尔伽农，它不再遵循一音对一音的进行方式，而改为一音对数音的进行方式。以后又出现了多声部的奥尔伽农，在三声部与四声部的奥尔伽农中，我们看到了最早的三部和声与四部和声。佩罗蒂努斯的两部大型四声部奥尔伽农不仅题材新颖，而且规模宏大；附加声部虽说只是格里高利圣咏的圣灵灵感产生的一些装饰，但是，这种装饰的本身却是用更多的技巧组织起来的。

2、第斯康特 (discant)

12 世纪或 13 世纪初出现的一种复调音乐形式，它是一种音对音的织体形态，运用节奏模式，具有分句的结构特征。



3、吉美尔 (Gymel)

12 至 13 世纪盛行于英国的一种二声部音乐形式。它的歌词源于拉丁文“GEMELLUS”，具有“双生调”的意思。起初，它以连续的三度音程的平行进行为主。后来，吉美尔的音程关系发生了变化，出现了六度、十度等音程的应用。吉美尔被称为英国的第斯康特，它也是 14 世纪福布尔东形式的直接来源。

4、孔杜克图斯 (conductus)

12、13 世纪左右，还流行一种被称为孔杜克图斯的音乐形式。孔杜克图斯严格的说是一种仪仗歌曲，经常应用于仪式行列。在巴黎圣母院时期，它也被应用于世俗场合。孔杜克图斯最早出现在 1100 年的“圣马夏尔”手稿中，并很快发展成为复调音乐。单声部的孔杜克图斯是法国或普罗旺斯宫廷艳歌或流行歌曲的换词歌。复调形式的孔杜克图斯基本上是一音对一音的；孔杜克图斯不再依赖圣咏旋律，而是以自创旋律为基础。它的每一个声部都要唱歌词，而且歌词相同。复调孔杜克图斯只盛行了一个世纪左右，13 世纪下半叶为新形式的复调音乐经文歌所取代。

5、克劳苏拉 (clausula)

12 世纪末，一种新的复调音乐形式——克劳苏拉在法国产生。它是一种二到四声部的乐曲，由装饰性的奥尔伽农或第斯康特演进而成。它以格里高利圣咏旋律为主声部，在它上方附加一到三个声部，所有声部一般都没有歌词，或只有一两个字。

克劳苏拉在风格与形式上与第斯康特相近，有较清楚节奏特征。后来成为 13 世纪经文歌的前身。

6、经文歌 (motet)

在欧洲音乐史上，经文歌是一种很重要的音乐形式，它集早期所有多声音乐体裁和技术之大成，直到最后取前者而代之，是一种宗教性和世俗性相结合的复调音乐形式。

13 世纪最典型的经文歌是三声部的，上方声部的歌词是拉丁文，其意义是解释圣咏旋律声部的歌词。后来，许多经文歌上方两个声部的歌词方言化，出现了世俗倾向。

早期经文歌形式不固定，它可以自由填词，低声部有时也不用圣咏旋律，还可以加上新的声部。13 世纪末，经文歌通常以法文的世俗歌曲为固定声部，上方所有声部几乎用同样的节奏。这时期，三度和六度已被接受为协和音程，经文歌有了最初的终止式。14 世纪以后，经文歌成了复调音乐的实验载体，许多的音乐家们对它进行新的创作和发展，对复调音乐的探索起到了积极的作用。

此外，其它的多声部音乐形式还有：断续歌和考佩拉，以及用器乐演奏的埃斯坦比尔曲等。其中，断续歌是一种用在多声题材中的特殊技巧处理，其特征是声部间的轮流交替。如下图所示：



考佩拉是由理论家加兰迪亚首先提出的，它是一种介于奥尔伽农和第斯康特之间

的一种类型。这种复调只是在上声部使用节奏模式，低声部仍像奥尔伽农一样，是一种无明显节拍的持续音。它开始使用时总伴随着一个自由的长音出现，速度较快，常用在段落中的结尾部分。

埃斯坦比尔曲是由键盘演奏，它以一定的节奏为基础，音程结构强调对三度音程的使用。重视合乎规律的音程结合效果。

和声与复调是西方音乐技法的理论核心。多声部音乐为西方音乐的各个时期提供了和声与复调的理论基础。多声部音乐经过几百年的发展，和声观念和复调理论已经成为欧洲古典音乐乃至我们现代音乐的理论精髓，因此，以圣咏旋律为基础的早期多声部音乐应该引起我们的足够重视。

第三节 乐器的发展

中世纪出现了一些常用的乐器，如弦乐器有竖琴和琉特琴等；管乐器主要是管风琴。而管风琴是西方教堂主要的伴奏乐器，随着格里高利圣咏的进一步发展，管风琴这一乐器也在不断地完善。复调音乐、记谱法和管风琴是早期基督教音乐（主要是圣咏音乐）对欧洲文明，甚至是世界文明所做的特殊贡献。因而，对管风琴这一乐器的了解和认识也是必不可少的，这也是本节所要阐述的主要内容。管风琴的产生与发展与早期基督教音乐是分不开的，早期基督教堂主要使用的乐器便是管风琴。

一、管风琴的起源

阿夫洛斯管是古希腊的重要乐器之一，当时，保持风压一直是阿夫洛斯管的问题之一。阿里斯托芬的著作中，描绘了人们用积压气囊的方法保持风压。后来，亚历山大的一些科学家们采用风笛的基本原理制造出一种新的乐器——“原始管风琴”。

人们传说公元前3世纪左右，亚历山大的一位工程师克特西比乌斯(Ktesibios of Alexandria)发明了一种“水风琴”，他用力量压缩气体，特别是依靠水的重量来得到压缩气体的重量。这种风琴有一组固定音调的音管，一个很粗糙而且音域不宽的键盘。但也有人认为，阿基米德是“水风琴”的发明者。

水风琴可以说是一种比较小和原始的管风琴，它的鼓风装置是一只普通的风箱、一只皮革的气囊，靠水的重量产生压力。公元前 1 世纪左右，一位水风琴演奏者获得了成功。在罗马帝国时代，管风琴被用于戏剧和角斗士的格斗中，人们通常将它与罗马号一起使用。

空气式的风琴在公元 120 年首次出现。勃鲁克(J. Pollux)的命名学(Onomastikon)一书中提到：用一种简单的送风器供给风的风琴。罗马帝国的皇帝朱利安(Julian the Apostate, 331-363)的讽刺诗中，也有类似记录。4 世纪时，哲罗姆(Jerome)描绘了一种气压的风琴；^[36]比德(Bede, 673-735)描述过一种风琴有“铜管中充满了来自风箱的空气，而奏出一种庄严而优美的旋律”。^[37]

二、教堂中的管风琴

在早期基督教音乐时期，由于教会在礼拜音乐中一般禁止器乐加入，所以，早期的乐器一般只能在民间流传，只有管风琴例外。7 世纪中期，意大利籍教皇维塔利亚诺斯(Vitalianus)在位期间，管风琴被引入教堂。757 年，管风琴作为拜占庭皇帝君士坦丁五世(Constantine V)赠送给丕平(Pepin the Short)的礼物而传入欧洲。^[38]管风琴传入以后，总被认为是与异教有联系的乐器。10 世纪，管风琴最终脱离与异教的关系，得到教会的承认，从而应用到宗教仪式音乐之中。

从此，管风琴便广泛地在教堂内使用，并且得到了很大的发展，出现了各种型号和模式的管风琴。约公元 950 年，由文彻斯特大教堂(Winchester Cathedral)厄菲基(Bishop Elphege, 卒于 951 年)主教的主持下所装设的一种大型的管风琴问世。这种管风琴有 26 个风箱，42 个风箱吹管及 400 多根管子，需几十个人来鼓动风机，才能使乐器发声。琴键也非常巨大，因此，风琴师必须带有厚棉絮的手套去敲击以保护手指。

1100 年以前，几乎所有风琴的键都是由滑杆(Slides)所组成。滑杆被演奏者拉出或推进，因而打开了音管。后来，这些滑杆与装有铰链的大琴键结合在了一起。这时的风琴也只是一组音管，这一组音管的直径多半相同，只有音高间的长度不同而已。到 14 世纪，风琴的音域还未超过四个八度的音阶，直到后来，风琴制造者开始改变音管的音阶和音调的长度，这样，才产生了较平稳的音质和音色。

到 14 世纪,大型的管风琴越来越多的在教堂内安装,这时,德国的管风琴产生了踏板键盘,而且这种管风琴有 20 个送风器,其音管长达 31 尺,须有十个人操作。这一时期,除了大而笨重的教堂风琴发展以外,还出现了一种较小、较精致的风琴。它有一列键盘,没有踏板,这种风琴开始被用在教堂的高坛,来协助神职人员唱圣咏。后来,风琴家把这种风琴与巨大型的的风琴的键盘靠近在一起,使风琴发出的声音既能宏大也能柔和。到 15 世纪初,演奏者可用机械方式任意选择不同管子的音响,并增加了第二排键盘。

14 世纪末 15 世纪初,还发展出了两种小型的管风琴,一种是便捷式,一种是固定式。便捷式的管风琴有一列高音的普通音管和音域甚窄的键盘,演奏时,右手按键,左手拉风箱;它体积很小,可以随身携带,是用一根皮带挂在演奏者颈部的。固定式管风琴也是可以携带的,演奏时须放在桌上,还需要一名助手拉风箱。

三、与礼拜音乐并行

早期的教堂内不允许使用乐器的原因可能是因为乐器所表演的器乐没有歌词,这种音乐不能让人领悟到宗教教义和神的思想,所以,教堂音乐中排斥器乐。然而,管风琴却是个例外,它既可以用在大型的宗教礼拜仪式中,也可以用在小型的宗教礼拜仪式中。在一些庆典中,它主要应用于间奏,使音乐比较缓和、平坦,使人耳目一新。此外,管风琴还用于延长各种各样的音调到一定的程度等。

公元 6 世纪,出现了教会的合唱团。而复调音乐的产生,使圣咏的合唱音乐更加蓬勃地发展起来。在教堂里,许多的合唱是多声部的无伴奏合唱,音色都十分醇美,应该说是建立在科学的发声方法之上。圣咏音乐所创建的这种无伴奏合唱,是合唱艺术中最高、难度最大的形式。而圣咏音乐的无伴奏合唱中多声部音准、音量和音色都十分和谐,这也是我们现代音乐工作者所钦佩的。

圣咏中有一部分合唱使用管风琴伴奏。在圣咏合唱中,管风琴能够集中唱诗班或合唱队成员的注意力,保持礼拜仪式的顺利进行。人们在歌颂上帝的同时,把自己也揉进了美妙的音乐之中。人们在感受上帝的力量时,更多地感受到了音乐的力量。

从另一个角度来说,管风琴的普遍使用,对复调音乐的发展也起到了举足轻重的

作用。它为复调音乐的发展提供了物质条件，它使不同音高、不同节奏的几个不同旋律得以在同一件乐器上同时进行，而且进行的方式越来越复杂。萧友梅先生在1934年曾经说过：“……键盘音乐的发明实际上是产生复调音乐的最好机会。”^[39]另一方面，复调音乐的繁荣与发展也大大促进了管风琴的发展。

总之，管风琴是早期基督教音乐中重要的乐器之一，它随着圣咏音乐的发展而逐步完善。管风琴的产生为西方音乐的发展提供了物质基础，也对后来音乐体裁和音乐形式的演变起到了举足轻重的作用。

第四节 圣咏影响下早期音乐教育与美学观念的形成

早在古希腊时期，人们已经懂得了音乐的教化功能。罗马人继承了古希腊的“七艺”思想，而基督教的僧侣卡佩拉却将音乐置于其他六门学科之上，肯定了音乐的重要作用。8世纪左右，随着格里高利圣咏在礼拜仪式中重要地位的确立，一些教会、修道院和教堂纷纷建立音乐学校来学习并传播格里高利圣咏。在此过程中，音乐的美学思想得到了长足的发展。

一、音乐学校的建立

在格里高利圣咏传播过程中，教区学校、修道院学校和大教堂学校纷纷建立，由各个等级的僧侣担任学校的教师。法兰克国王丕平取消了本国的天主教圣歌——高卢圣咏，并将格里高利圣咏强加于他的臣民，以此来加强国度的统一。他下令在梅斯和鲁昂分别建立合唱学校，并将受过培训的歌手派遣到全国各地。

查理曼帝国时期，在查理大帝的支持下，僧侣阿尔昆建立了一些新的学校，包括许多合唱学校等。他命令牧师们唱日课，使学校“犹如弦乐的罗马教堂”。^[40]

公元787年，阿尔昆来到法国，首先落脚在宫廷学校，并创立了高级知识的学习体制。后来，在修道院学校也发展了这种体制。阿尔昆和他的学生曾致力于修道院学校的音乐教育工作，他们在圣马丁、欧塞尔、费里耶尔、圣热尔门以及圣阿曼德等地区的修道院传授“七艺”和礼拜仪式圣咏。在所有修道院学校中，赖谢瑙和圣高尔两地区的修道院学校成就最为突出，音乐既作为艺术又作为科学在其中迅速传播和发展。

在查理九世所创办的宫廷学校中，格里高利圣咏得以培植和发展。公元 789 年，查理九世在牧师会法规中指出：在每个修道院学校和大教堂学校中，学生都要学习音乐，学唱赞美诗和圣咏。

合唱团学校中的教育者和负责人不仅为教堂和修道院所有的礼拜仪式提供音乐，而且，还教授音乐基础知识、拉丁语和算术等。起初，圣歌的教授是沿用了口头传唱的方式，后来随着线谱的出现，音乐教育者使用乐器来教授音程和音阶。

二、音乐家及其理论实践

在修道院学校中，出现了一批优秀的音乐教育家，他们在传播音乐知识方面做出了重要贡献。莫恩格尔是一名音乐教育家，他在音乐教学方面尤为出色，他的学生有很多成了知名的作曲家、诗人和老师；图提勒是一名优秀的作曲家兼器乐演奏家，他在器乐演奏中娴熟的技巧令人赞不绝口。11 世纪左右，理论家贝尔诺撰写了有助于记忆的中古教会调式套语，并写了许多有关赞美诗颂唱的论文，在这些论文中，其中有一篇是以罗马天主教和法国天主教圣咏之间的区别和差异为主线的，为我们今天研究两种圣咏礼拜仪式提供了可靠的依据。同时期的赫尔曼纳斯写了许多的赞美诗和交替圣歌，其中的一些仍用于现代的礼拜仪式。

在合唱团学校中，教授音乐通常借鉴有助于记忆的教会套语，其中也包括韵律的研究，理论家雷米基尔斯的《论音乐》就包含了韵律研究方面的因素。此外，伊西尔多和卡西德鲁的《概论》，则是有意提醒和鼓励学生要记忆事实和定义。

音乐理论与实践是音乐教学的一个重要部分，它揭示了音乐研究、音乐教化和音乐划分的必要性。正因为有了大批音乐家的存在，这种理论与实践才会有更高的实用价值和更深的教化意义。

三、美学思想

随着各教区音乐学校的建立，在丰富其音乐理论与实践的同时，音乐美学思想也在悄然的发展着。这一时期音乐美学的代表人物有奥古斯丁、波埃修斯和卡西奥多。

奥古斯丁 (Aurelius Augustinus) 是著名的基督教神学家，他对基督教的贡献是巨大的。他的神学理论是他整个思想体系中最基本的部分，由神学而引申出来的就

是他的宗教功利主义和禁欲主义。他认为音乐美的本源在“上帝”那里，有了它，一切美的事物才称其为美。他还主张理性应处于主导地位去引导感情，感情也要服从理性的引导。在他的哲学和文学名著《忏悔录》中有这样一段描述：“声音之娱紧紧包围着我、控制着我，然而有时我受歌唱的感动多于受内容的感动时，我承认我这是犯罪，我后悔不该听到那歌声，这就是我的处境。善于控制内心感情而结好果子的人，和我一起哭泣吧，啊，上帝吾主，垂怜我，医治我，惩罚我吧！”^[41]

不难看出，奥古斯丁的美学理论是为基督教教义来服务的，但是在为宗教服务的同时，它也为早期基督教音乐的发展提供了充实的思想基础。

波埃修斯音乐体系的理论是他关于“音心相应”的学说。他证明了音乐与人心存在的内部联系：各职业、年龄的人都自然地使情感与音乐保持和谐；不同头脑喜好不同的调式，如粗陋的人喜欢“色雷斯人的粗陋调式”，有教养的人喜欢“较为严肃的调式”等，并由此涉及到音乐的价值判断。波埃修斯的理论一直影响至今，现代格式塔心理学家阿恩海姆提出的关于审美心理的“异质同构”学说与此有着千丝万缕的联系。

卡西奥多的美学贡献在于他的关于音乐价值的理论。他肯定音乐的美学价值，并进一步的探讨其社会功能。

总之，格里高利圣咏的礼拜仪式推动了各地区音乐学校的广泛建立，而音乐学校的建立不但培养了一批有实力的音乐理论家，并且促成了音乐美学思想的发展。虽然这时期的音乐美学思想只是宗教学说的有机组成部分，但是，它对以后的音乐价值观和音乐美学观的发展具有不可低估的作用。

当然，格里高利圣咏音乐的历史价值远不只这些，圣咏音乐中所体现的音乐思维观念以及所蕴含的文化意义，对整个西方音乐文化的发展都是极为重要的。

结 语

历史是客观的，也是公正的。我们对历史的评价标准也应该是客观和公正的。就此，我们对格里高利圣咏做一个较为公正与合理完善的总结。

一、格里高利圣咏是西方音乐的渊源

格里高利圣咏作为单音音乐最完美的形式，是西方艺术音乐的一种源泉。卡尔·聂夫先生把它称作为“近代音乐之花的主干”。^[42]正是为了适应格里高利圣咏音乐的发展，从而记谱体系得到了进一步的更新和完善，使音乐完成了从口传心授到专业创作的过渡；圣咏的旋律构成了欧洲复调音乐的基础，完成了从单声部的音乐形态向多声部音乐体系的转换。另外，调式理论的演进和乐器的发展也无不与圣咏音乐有关。

近代复调音乐技法、主调和声技法和体裁形式方面的探索和创造，当然也无不与其音乐形式有关。而最初印刷乐谱是教会为了作弥撒而用的，即使说今天的交响乐和歌剧的内容是世俗性的，也不能说它们与中世纪的格里高利圣咏全然无关。

二、格里高利圣咏是音乐理论与实践的完美结合

格里高利圣咏是当时唯一有专职音乐家予以规范加工的单音音乐，而不是一种自发的音乐形式。从音乐教育史上看，欧洲最初的音乐教育也是在早期基督教音乐中（即格里高利圣咏的传播中）孕育和发展起来的。正是在圣咏音乐广泛传播的要求下，才出现大量的圣咏音乐学校，从而形成欧洲音乐教育的原始形式。

另外，圣咏音乐大都包含高度的伦理道德，这些音乐教化人们，教导人们服务群众，号召人们“常讲诚实话”，鼓舞人们远离恶行。使人们养成“真、善、美”兼有的德行，增进人类之间的和解和友爱。圣咏音乐不只是赞美他们所信仰的上帝、主基督，在圣咏音乐中有歌唱赞美的音乐，有训诲自己及他人的音乐，有斥责战争、反抗压迫的音乐；有表示快乐、表现忏悔、歌颂宇宙万物的音乐。总之，在圣咏音乐中，人们快乐之时唱，悲伤痛苦时唱，反抗压迫时也唱，几乎所有的情感在此音乐中都有具体的体现。恩格斯说过：“中世纪的社会运动和政治运动都不得不采取神学的形式，群众的情感唯一是由宗教的食粮来滋养的”（《马克思恩格斯全集》第二卷第397页）。

实际上，不仅仅是中世纪，在整个人类文明史上，宗教音乐都曾在过去或者是现在仍然起着这方面的作用。

三、格里高利圣咏是中世纪欧洲的大一统音乐

格里高利圣咏有一个值得我们共同关注的地方：即它的开放性和普遍性。圣咏音乐的原始来源不是在一个封闭的环境中产生的，它在早期的发展中，不仅吸收了古代东方和希腊的旋律进行，而且在传播过程中也吸收了欧洲各民族音乐的旋律特点。它是由许多不同地区的音乐相互融合而成（在这一点上，我们通过第一章格里高利圣咏的形成中可以得到充分的了解），发展成为一种容纳多种因素的世界性的音乐形式。

另外，基督教的普世精神给格里高利圣咏注入了“开放”的基因。因此，格里高利圣咏在形态上是一种超越民族和地区的音乐形式。以此为基础，西方音乐在自身形态和精神特质上具有面向人类、面向世界的优越性。这种超越性在其后的音乐艺术的发展中不断的强化和演进。

四、格里高利圣咏是人类音乐的里程碑

以格里高利圣咏为代表的早期基督教音乐是有其独特的历史性的。格里高利圣咏产生于罗马，它在中世纪充满着战争、劫掠的社会生活中作为一种特殊的文化现象而存在着，发挥着特殊的社会文化功能。它率先将精神自由的本源与这一古代世界不知道的东西彻底昭示于世。希腊人对善的理解与自由无关，基督教则肯定善的自由。它不仅肯定自由，还把自由作为一种高尚的成就。基督教揭示了历史内在的功力本源，表述了个人、民族和人类之历史命运的完成。

综上所述，格里高利圣咏是西欧中世纪重要精神文化财富之一，有人甚至将其意义与罗马式的建筑相提并论。这些圣咏已经是西方文化传统的象征，我们从中也能找到东方单声部音乐的影响。正因为有了它，西方音乐才得以传承和发展。日本音乐史家属启成在他1958年所著的《音乐史话》一书中说：“音乐由于基督教而取得了不同寻常的发展。如果没有基督教，就不能想象中世纪的音乐，而今天的欧洲音乐也将会成为另一种面貌……。”^[43]

以格里高利圣咏为代表的早期基督教音乐是西方音乐的主要源头，它是有别于其

它任何文明的重要文化现象。罗马教会的礼拜仪式音乐仍然是许多现代作曲家内心创作的灵感源泉。这也是它的历史价值所在。

邓晓琳在《宗教与文明》一文中说道：“宗教不论在历史上和当今社会中，都曾对文明起或正在起推动作用。”^[44]黑格尔也曾说过：“艺术到了最高阶段是与宗教直接相联系的，宗教往往需要利用艺术来使我们更好的感到宗教的真理，教会本身不是保护艺术就是任他自由发展。”^[45]因此我们说，基督教是历史的宗教、文化的宗教，基督教音乐是人类从原始的对自然屈服的精神世界向自由精神世界过渡的一种文化方式。所以从这个角度来讲，格里高利圣咏所代表的基督教音乐也是伟大的人类音乐。

注释:

- [1] Edward Dickinson: Music in the history of the western church, new york , 1902 p. 1.
- [2] [美] 唐纳德·杰·格劳特著:《西方音乐史》,人民音乐出版社,1996, p. 3.
- [3] 于润洋主编:《西方音乐通史》,上海音乐出版社,2002年, p. 3.
- [4] [英] 安德鲁·威尔逊-迪克森著:《基督教音乐之旅》,上海人民美术出版社,2002年, p. 16.
- [5] 斯特劳斯:《耶稣传》,商务印书馆,1993年, p. 231.
- [6] 史仲文、胡晓林等编:《世界古代后期宗教史》,中国国际广播出版社,1996年, p. 84.
- [7] [英] 安德鲁·威尔逊-迪克森著:《基督教音乐之旅》,上海人民美术出版社,2002年, p. 23.
- [8] 杨周怀著:《基督教音乐》,宗教文化出版社,2001年, p. 54.
- [9] [英]杰拉尔德·亚伯拉罕等著:《简明牛津音乐史》,顾奔译、扬燕迪校订,上海音乐出版社,1999年, p. 60.
- [10] 杨周怀著:《基督教音乐》,宗教文化出版社,2001年, p. 55.
- [11] 蔡良玉著:《西方音乐文化》,人民音乐出版社,1999年, p. 17.
- [12] 齐涛编著:《世界通史教程》,载《马克思恩格斯全集》第21卷,人民出版社,1965, p. 349.
- [13] 同[12].
- [14] [美]菲利普·李·拉尔夫、罗伯特·E·勒纳等著:《世界文明史》,商务印书馆,1998年, p. 518.
- [15] Sadie, Atanley :The New Grove Dictionary of Music & Musicians, Macmillan Publishers Limited, 1980, p. 694.
- [16] Rev. andrew F. klarman: Gregorian Chant, Gregorian institute of America tolepo, ohio, 1945, p. 84.
- [17] Rev. andrew F. klarman: Gregorian Chant, Gregorian institute of America tolepo, ohio, 1945, p. 85.
- [18] 方智诺主编:《西方音乐史略》,现代出版社,1996年, p. 12.
- [19] [美] 唐纳德·杰·格劳特著:《西方音乐史》,人民音乐出版社,1996, p. 44.
- [20] 康讴主编:《大陆音乐辞典》,大陆书店印行,1969年, p. 1001.
- [21] Rev. andrew F. klarman: Gregorian Chant, Gregorian institute of America tolepo, ohio, 1945, p. 98.
- [22] 谷文娴:“西方音乐艺术的渊源——格里高利圣咏”,《音乐学习与研究》,1990. 2. pp. 41-49.

- [23] 同[20]。
- [24] [英]杰拉尔德·亚伯拉罕等著,顾奔译,扬燕迪校订:《简明牛津音乐史》,上海音乐出版社,1999年,p.60。
- [25] 宋莉莉编著:《西方音乐简史与欣赏》,山东大学出版社,2001年,p.29。
- [26] 汪洋:“谈西方中世纪教会与音乐的关系”,《湖州师范学院学报》,2002.5.p.82。
- [27] 戴定澄:“欧洲早期多声音乐中的和声观念与形态”,《音乐艺术》,1998.3.p.69。
- [28] [美]唐纳德·杰·格劳特著:《西方音乐史》,人民音乐出版社,1996年,p.120。
- [29] 转引自戴定澄:“欧洲早期多声音乐中的和声观念与形态”,《音乐艺术》,1998.3.p.61。
- [30] 转引自戴定澄著:《欧洲早期和声的观念与形态》,上海音乐出版社,2000年,p.6。
- [31] [英]杰拉尔德·亚伯拉罕等著:《简明牛津音乐史》,顾奔译、扬燕迪校订,上海音乐出版社,1999年,p.8。
- [32] 戴定澄著:《欧洲早期和声的观念与形态》,上海音乐出版社,2000年,p.14。
- [33] 《教学手册》是对《音乐手册》的教学详释,此书发现于9世纪中后期。书中论述了多声音乐理论的一些教学方法,是一本较为著名的介绍多声音乐的理论著作;又被称为《音乐纲要》。
- [34] 《浅论》:规多的理论著作,成书于1026年。本书详细、系统地论述了奥尔伽农、记谱法、六声音阶等内容,是早期音乐理论史上的一部巨著。
- [35] 戴定澄著:《欧洲早期和声观念与形态》,上海音乐出版社,2000年,p.20。
- [36] [美]威尔·杜兰著:《世界文明史》(信仰的时代),东方出版社,1999年,p.1170。
- [37] 同[36]。
- [38] 徐明基:“基督教与基督教音乐大事年表”,p.73,《中央音乐学院学报》,2001.4。
- [39] 转引自:蔡良玉:“欧洲中世纪的音乐”(下),p.11,《交响》,1994.4。
- [40] 音乐辞典条目辑《音乐教育学》,人民音乐出版社,1996,p.9。
- [41] 转引自[美]唐纳德·杰·格劳特著《西方音乐史》,人民音乐出版社,1996年,p.31。
- [42] 梁睿:“试论西方音乐中的二元对立现象”,p.74,《交响》,2001.4。
- [43] 刘小枫,何光沪等编著:《基督教文化评论》,贵州人民出版社,1997,p.35。
- [44] 杨周怀著:《基督教音乐》,宗教文化出版社,2001,p.123。
- [45] 黑格尔著:《美学》第一卷,p.105、131。

参考文献

一、书籍类

西文书籍

- [1] Sadie, Atanley :The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Macmillan Publishers Limited, 1980.
- [3] A.Gastoue : Les origins du chant romain: L' antiphonaire gr é gorien ,Paris,1907.
- [4] P.Wagner: Einführung in die gregorianischen Melodien, London,1907.
- [5] W.Apeld: Gregorian Chant,London,1958.
- [6] John rayburn: Gregorian Chant(a history of the controversy concerning its rhythm),greenwood press,1964.
- [7] Rev.andrew F.klarmann: Gregorian Chant,Gregorian institute of America tolepo, ohio,1945.
- [8] Grout,Donald Jay: A history of Western Music, W.W.Norton company.new york.london,1996.
- [9] Barbara Russano Hanning: Consise history of western music, W.W.Norton company.new york.london,2002.
- [10] Edward Dickinson: Music in the history of the western church, new york ,1902.
- [11] P.Gregory Hugle, o. s. b. : Catechism of Gregorian Chant ,new york,1928.
- [12] Reese,Gustav:Music in the Middle Ages,1940.
- [13] Strunk, Oliver:Source Readings in Music History, W. W. Norton&Company, New York,1965.
- [14] Howard M. Brown: Music in the Renaissance, Pretice-Hall Inc, Englewood Cliffs, New Jersey, 1976.
- [15]Henderson,Ernest F. : Select Historical Documents of the Middle

Ages, London, 1916.

[16]Adams, George Burton : Civilization During the Middle Ages, NEW York, Rev. ed. , 1922.

[17]Alexander Murray: 《Reason and Societu in the Middle Ages》, Clarendon Press Oxford, 1978.

中文书籍

[1][美]唐纳德·杰·格劳特著:《西方音乐史》,人民音乐出版社,1996年。

[2][英]杰拉尔德·亚伯拉罕等著:《简明牛津音乐史》,上海音乐出版社,1999年。

[3][英]约翰·拜利著:《音乐的历史》,希望出版社,2003年。

[4][英]安德鲁·威尔逊-迪克森著:《基督教音乐之旅》,上海人民美术出版社,2002年。

[5][德]德尼兹·加亚尔等著:《欧洲史》,河南出版社,2000年。

[6][俄]别尔嘉耶夫著(张雅平译):《历史的意义》,学林出版社,2002年。

[7][英]詹姆士·里德著:《基督的人生观》,生活·读书·新知三联书店,1988年。

[8][美]威尔·杜兰著:《世界文明史》(信仰的时代),东方出版社,1999年。

[9][美]菲利普·李·拉尔夫、罗伯特·E·勒纳等著:《世界文明史》,商务印书馆,1998年。

[10]于润洋主编:《西方音乐通史》,上海音乐出版社,2001年。

[11]张洪岛编著:《欧洲音乐史》,人民音乐出版社,1983年。

[12]蔡良玉著:《西方音乐文化》,人民音乐出版社,1999年。

[13]姚亚平著:《西方音乐的观念》,中国人民大学出版社,1999年。

[14]宋莉莉编著:《西方音乐简史与欣赏》,山东大学出版社,2001年。

[15]杨周怀著:《基督教音乐》,宗教文化出版社,2001年。

[16]汪启璋、顾连理、吴佩华编译《外国音乐辞典》,上海音乐出版社,1988年

[17]《圣经》,中国基督教协会,1989年。

[18]康讴主编:《大陆音乐辞典》,大陆书店印行,1969年。

- [19]修海林、李吉提著：《西方音乐的历史与审美》，中国人民大学出版社，1999年。
- [20]陈明道著：《音乐学》，人民音乐出版社，2004年。
- [21]朱光潜著：《西方美学史》，人民文学出版社，1964年。
- [22]陈乐民编著：《欧洲观念的历史哲学》，东方出版社，1988年。
- [23]杨周翰、吴达元等编：《欧洲文学史》，人民文学出版社，1983年。
- [24]陈志强著：《拜占庭学研究》，人民出版社，2001年。
- [25]朱寰、王建吉著：《世界古代中世纪史》，北京大学出版社，1993年。
- [26]朱维之、韩可胜著：《古犹太文化史》，经济日报出版社，1997年。
- [27]史仲文等编：《世界中世纪艺术史》，中国国际广播出版社，1996年。
- [28]史仲文等编：《世界古代后期艺术史》，中国国际广播出版社，1996年。
- [29]史仲文等编：《世界古代后期文化教育史》，中国国际广播出版社，1996年。
- [30]史仲文等编：《世界古代后期宗教史》，中国国际广播出版社，1996年。
- [31]齐涛等编著：《世界通史教程》（古代卷），山东大学出版社，1999年。
- [32]李殿斌编著：《马克思主义哲学原著选读》，高等教育出版社，2000年。
- [33]中国社会科学院世界宗教研究所基督教教研室主编：《基督教文化面面观》，齐鲁书社，1991年。
- [34]罗秉祥、江丕盛主编：《基督宗教思想与21世纪》，中国社会科学出版社，2001年。

二、论文类

- [1]王军：“论西方音乐中调式音阶的发展脉络”，《音乐探索》，1999.1.
- [2]甘霖：“基督教对西方音乐发展所起的作用和影响”，《音乐探索》2004.2.
- [3]毕祎：“欧洲古艺术时期的经文歌”，《音乐艺术》1998.4.
- [4]戴定澄：“欧洲早期多声音乐中的和声观念与形态”，《音乐艺术》，1998.4.
- [5]韩钟恩：“关于宗教与音乐关系研究的‘区域’与‘定位’”，《中国音乐学》，1991.3.
- [6]高士杰：“基督教与西方音乐文化问题的若干思考”，《中国音乐学》，1994.3.

- [7] 陈小兵: “东方意蕴: 西方音乐文化的开放倾向”, 《中国音乐学》, 1995. 2.
- [8] 高士杰: “基督教精神与西方艺术音乐传统”, 《中国音乐学》, 1998. 3.
- [9] 保罗·亨利·朗格: “格里高利艺术的进一步传播”, 欧阳韫、刘红柱译, 《中央音乐学院学报》, 1991. 4.
- [10] 徐明基: “基督教与基督教音乐大事年表”, 《中央音乐学院学报》, 2001. 4.
- [11] 修子建: “欧洲中世纪早期的音乐美学思想”, 《中央音乐学院学报》, 1997. 4.
- [12] 玛丽娅·施特尔: “拜占庭音乐”, 姜丹译, 《中央音乐学院学报》, 2002. 4.
- [13] 褚炜: “基督教文化对我国音乐发展的影响”, 《中央音乐学院学报》, 2002. 4.
- [14] 梁睿: “试论西方音乐中的二元对立现象”, 《交响—西安音乐学院学报》, 2001. 2.
- [15] 阎敏: “论西方宗教音乐中的情感表现”, 《交响—西安音乐学院学报》, 2002. 4.
- [16] 网民: “西方音乐与弥撒曲关系之管见”, 《黄钟》2000年增刊,
- [17] 赵娴: “从中西音乐的比较看西方音乐的生成”, 《黄钟》2000. 1.
- [18] 肯特·肯南: “以圣咏为基础的曲式”, 景沾、廖胜京译, 《音乐学习与研究》, 1985. 3.
- [19] 罗小平: “谈音乐的宗教价值和艺术价值”, 《星海音乐学院学报》, 1997. 2.
- [20] 张西: “西方艺术音乐发展历史的若干思考”, 《陕西师范大学继续教育学报》, 2000. 4.
- [21] 齐揆一: “基督教与西方文学艺术”, 《青岛大学师范学院学报》, 2000. 1.
- [22] 汪洋: “谈西方中世纪教会与音乐的关系”, 《湖州师范学院学报》, 2002. 5.
- [23] 孔繁洲: “罗马基督圣咏——格利高里素歌”, 《山西大学师范学院学报》1997. 3.
- [24] 吴旭东: “西方音乐史之源简探”, 《渤海大学学报》, 2004. 2.

致谢

在本文的撰写和修改过程中，始终得到宋莉莉老师的悉心指导和教诲。在此，谨向宋莉莉老师致以诚挚的谢意。并向山东师范大学所有指导过我、帮助过我的老师及同学们表示由衷的感谢！

其次在论文成稿后的印刷过程中，也得到了许多老师和学生们的帮助。在此，也对他们表示衷心的感谢！

攻读学位期间发表的学术论文目录

近两年时间在导师的指导下先后发表了以下论文:

- 1、“音乐：培养青少年亲社会行为的源泉”，发表于《教育周刊》2004年11月8日，第8版。
- 2、“试论音乐在青少年思想道德教育中的作用”，发表于《青年论坛》2004年第6期，第127-128页（全国中文核心期刊）。
- 3、“试论罗马教会圣咏对西方音乐的影响”，发表于《中华百年教育》2004年第20期，第36-37页。
- 4、“新课改背景下中小学音乐教师角色的转变”，发表于《当代教育科学》2005年第1期，第53页（全国中文核心期刊）。
- 5、“从罗马教会圣咏看早期基督教音乐的社会作用”，发表于《齐鲁艺苑》2005年第1期，第65-68页。
- 6、“近代西方音乐在中国的传播及其影响”，发表于《济宁师专学报》2005年第1期，第98-100页。