

第十三課：「諧振神聖的聲音」之「凡俗音樂與聖樂」

(這是聽夏其龍神父網上講學視頻後所記錄的筆記)

《前言》

夏其龍神父表示，當他開始要預備這個有關音樂的一課時，他覺得要談到了一些非常複雜的事情。音樂是空氣的各種振動、有時間、文字、節奏；亦都有樂器、有人的聲帶、弦樂吹奏和敲擊等，所以是講各類從空氣中發出來的聲音。每個民族都有自己的使用偏好，甚至每個人都可以成為歌手，唱出自己的歌曲。但它能使人與人溝通、共鳴。歌手和聽者可以超越時間、空間、國家邊界。它如此普遍，又如此個人化。尤其是在現代，人類被各種各樣的音樂所包圍。為今天的課，夏神父本來計劃唱一首拉丁讚美詩作為示範。但由於時間有限，所以他說最好等到有機會開拉丁語課程時再唱了。

好多音樂都是從宗教文化開始，引導人們去接觸神聖，它甚至變得是神聖的。當宗教希望獨佔音樂，希望將音樂作為其專利品的時候，反而產生為了人們的享受而創造世俗音樂。這就是西方音樂的發展史。

我們這一堂就看看究竟是否有神聖音樂和世俗音樂之分？

本課堂主題：「諧振神聖的聲音」之「凡俗音樂與聖樂」

《天主教聖樂的傳統》

格勞特 Donald Jay Grout (1902-1987)

這位格勞特先生好犀利，是一位音樂歷史的專家。他出了一本書名為 *A History of Western Music* (西方音樂史)，已經去到第九版了。那是瞭解西方音樂好值得推薦的一本介紹書，而夏神父找到了第六版的中文譯本。

夏神父是按照這本書來準備這課的內容，尤其是好多網頁的資料都是從這一本書那裏抽出來的。那位格勞特先生認為西方音樂直到今日應該改名，不過，神父疑問是否有此需要。格勞特認為：因為西方的音樂已經是一個好全球化，以及吸納各式各類文化的一種音樂，一直到今日為止，已經變成這樣了。那麼，究竟是否還應該稱它為西方音樂呢？有關這個問題，我們可能要讓下一代的人去回答了。

聖奧斯定 Aurelius Augustinus Hipponensis (354 - 430)

有關「天主教的聖樂」，夏神父最初預備資料的時候，就只是稱之為「聖樂」。不過，後來覺得不可以，是要加上「天主教」才行。因為實在有太多各式各類的人都認為他們的宗教音樂就是聖樂，所以不加上「天主教」，大家就不知道神父在講什麼的聖樂了。

就以聖奧斯定對音樂的看法，來看天主教教會的古老傳統是怎樣的。

「我記得，當我第一次找回我的信仰時，聽到教堂的讚美詩，我不禁熱淚盈眶。甚至到了今天，我仍為歌唱本身而不是其內容感動不已。當人們以清澈的嗓音和適當的旋律歌唱時，我承認這個習俗是有很大用處的。因此，我徘徊於危險的悅愉和被認可的道德規範之間，雖然我傾向於批准在教堂中使用歌曲（但我並不是說我對這一問題的意見是不可改變的），這樣就可以使較脆弱的心靈因聽覺上的愉悅受到鼓舞而進入度誠的思想中。當我偶然為歌唱本身而不是其內容感動時，我承認是犯了令人痛苦的罪過，於是我但願沒有聽到這種歌唱。」－ 聖奧斯定：《懺悔錄》10:33 論音樂的快樂和危險

夏神父：聖奧斯定真的要懺悔一下了。他對音樂的愛與恨是苦澀的甜蜜。大概這就是人生吧！

波伊提烏 (Boethius 約 480-524/526)

關於中世紀 1000 年那麼久的音樂理論，我們有波伊提烏的音樂理論。

波伊提烏是中世紀最受尊敬和最有影響的研究音樂的權威。他強調音樂對人的性格和道德的影響。因此，音樂在對青年的教育中居於重要的地位，這既是它本身的要求，也是進一步學習哲學的門徑。他認為音樂是一種數的科學，數的比率決定旋律的音程、協和音、音階的構成，以及樂器的調音和人聲。

他把音樂分成三類：

第一類是“宇宙的音樂”，在星球運動、四季變化和四大要素中看到的有序的數字關係。

第二類是“人類的音樂”，控制身體和靈魂及其各部件的和諧。

第三類是“樂器的音樂”，包括人聲所產生的可以聽到的音樂，它們證明了秩序的另一原則，特別是在音程的數字比率方面。

音樂是利用理性和感性去考察各種高低不同聲音的學科。因此，真正的音樂家並不是歌唱家，或寫作歌曲的人。只有哲學家、評論家才是真正的音樂家。

夏神父：波伊提烏看低歌唱家，作曲家，認為他們只是製造樂器音樂的工匠，即是人的聲帶都是一種樂器，而真正的音樂家就只有哲學家、評論家。因為宇宙音樂、人類音樂比樂器音樂高貴，那是中世紀人們的想法，所以了解星球運動，身體和靈魂的和諧才是重要，

才是真正的音樂。那麼，我們就要小心，好多時說嚮往中世紀的音樂，我們也要想想他們的態度是怎樣的。

教宗額我略一世（590-604年在位）

“額我略聖詠”（Gregorian chant）- 素歌

西方音樂在文藝復興之前，額我略聖歌等同於音樂。這些聖歌有近千年的悠久歷史，從開始就是教會人士珍視的傳統：“額我略聖詠”（Gregorian chant）- 素歌

素歌是音樂的祈禱，是加強了的講話，它把信仰同通過旋律和節奏表達的神聖思想聯繫起來。但它又是經文，賦予歌唱載體以形式。素歌可以簡單到如吟誦那樣只有單獨的一個音高。從吟誦音的音高上稍微下降一點，就標誌著一種意念的結束。從詠誦音上升高，是要求對一次讀經的開始或主要段落的開始引起注意。

《聖詠》（素歌）的公式是在這種簡單的吟誦上精心製造的，方法是在吟誦開始、收束、半收束和恢復時給予不同的音高形式。更多的旋律性的素歌雖然也是從這個基本結構上擴展的，但仍堅持文字信息的形式。

由幾個唱詩班交替演唱的稱為交替式素歌；由一個獨唱者和唱詩班交替演唱的稱為應答式素歌；直接式素歌就是沒有交替的演唱。每一音節都有一個音符的，稱為“音節式素歌”；一個音節有一段旋律的，稱為“花唱式素歌”。

一般說來，素歌的旋律反映拉丁語詞的發音方法，重要的音節譜以更高的音或更多的音。在華麗的素歌中，重要的歌詞和音節，用簡單的音樂譜寫，在最後的弱音節中有長的花唱，如“alleluia”的最後音節“a”，或“Dominus”中的“us”，或“Kyrie”中的“e”。

在素歌的旋律，只有很少的情況下才企圖去表達感情或如畫般的效果。因為素歌的目的就是表明歌詞。

所有的素歌都可以分為聖經歌詞和非聖經歌詞兩類。這兩類又可細分為散文歌詞和韻文歌詞。聖經散文歌詞的例子有日課中的功課，以及彌撒中的宗徒書信和福音書；聖經韻文歌詞的例子有《詩篇》和短歌。非聖經散文歌詞有《感恩讚》Te Deum、大量交替聖歌和三首瑪利亞交替聖歌。非聖經韻文歌詞的素歌是讚美詩和繼抒詠。

夏神父：大家對以上的資料，可能都不知其所言，所以就用了好多時間去整理一個網頁，放上一些素歌給大家去聽。因為，如果大家不聽，根本就不會明白。唯有聽了之後，再回頭看看這樣的講述，大家好可能就會明白多些少。所以大家一定不要偷懶，要利用這

個網頁去聽聽這些歌是怎樣的。其實，素歌是賦予歌唱形式的經文。大家不能怪教會保護它，使這種音樂不成為一種的世俗享受。問題只是音樂可不可以是一種世俗的享受。

規多 Guido of Arezzo (約 991-1033)

我們看看素歌後來的一些發展，發展成為複音。我們看看規多是怎樣說的。

規多講述了畢達哥拉斯 Pythagoras 在鐵匠鋪聽到錘子的聲音而發現音程數值比率關係 numerical ratios of the intervals 的故事。設計了一種能產生純四度、純五度、八度和單獨全音的測弦器。

規多建立了一種不以四音列為基礎的音階，並論證了一套新調式 modes 的特點和性能，並指出如何根據它們創造旋律 melodies，以及如何把兩個以上的聲部結合起來同時詠唱。規多還發現了奧爾加農 organum 的一些範例。

夏神父：中世紀的音樂發展是逐漸的，是由一個單音慢慢經過幾個世紀之後，就變成了複音，即是兩個音以上的結合。但是，當兩個音以上一齊唱的時候，那就要找個規律練習。因為要知道一個音配合那一個音才可以接受的，這個就是當時的一個發展。奧爾加農 organum 是最原始的複調音樂形式。以額我略聖歌（素歌）為基礎，加入一個或多個聲部，以加強和聲的色彩。

複音的聖母院樂派：列歐寧 Léonin (1150-1210)

當時發展，其中一個就是用好多複音的聖母院樂派。夏神父已經將好多列歐寧的歌放上網頁，大家要聽聽，才能夠明白究竟他是怎樣改進了單音的素歌。

佩羅坦 Perotin (1160-1230)

《奧爾加農大全》(Magnus Liber Organi)

另外一個是佩羅坦，他是三聲部的奧干農 (organum) 為主。奧干農其實就是一個音追着另外一個音去唱的一種音樂。

馬丁·路德 Martin Luther (1483—1546)

馬丁·路德的宗教改革之音樂，是提倡眾讚歌 chorale 的複音音樂，需要唱詩班在一起精心編排。其實，他對天主教聖樂起了一個好大的刺激，因為他好標榜以一個歌詠團的方式，在崇拜裏面去作為重要的一個部份。所以，天主教的素歌及後來發展成複音的一些歌，其實比起他以這樣的歌詠團所唱出的歌，是無得比的。因此，那是給了天主教一個好

大的刺激，原因是好多人會因為喜歡聽這樣的歌詠團歌曲，而去參加這樣的崇拜。那麼，天主教於是就慢慢地去追，其中一個就是好出名的帕萊斯特里納。

帕萊斯特里納 Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525/1526-1594) 《循序經本 1614》

可以說，帕萊斯特里納是傳統的天主教聖樂的一個高峯，即是差不多一提到天主教的素歌，以及天主教音樂的傳統，就不可以不認識這位帕萊斯特里納。那不單只是因為他所作的歌都是好好聽的，（夏神父在年輕的時候，都唱過好多他的歌），此外，他一個重要的貢獻就是幫手編輯了那個《循序經本》（Graduale Romanum）。這個《循序經本》就是將教會開始有音樂記載的歌，全部都放在裏面。那麼，教會生活裏面所用到的歌，差不多全部都可以在這本書裏面找到來唱了。所以，那是非常珍貴的一本書，由 1614 年一直沿用到 1974 年才改了，所以它有三百多年那麼久的一個傳統。這個大概就是天主教聖樂的一個傳統，即是以帕萊斯特里納作為一個最高峯。

《西方凡俗音樂的古典與浪漫 - 剔除神聖？》

講到西方凡俗音樂的古典和浪漫，究竟它們是否剔除神聖呢？大家可以反省一下的。不過，在未講到西方音樂的古典和浪漫之前，我們要了解少少西方的文藝復興及巴洛克音樂。因為我們現在所聽的古典音樂和浪漫音樂，其實都是 18-19 世紀最主要的作曲家、音樂家所傳下來的音樂。但是在 18 世紀之前，即是由中世紀到 18 世紀，還有一段時間的。未講那個文藝復興之前，大家要粗略地瞭解什麼是中世紀。其實，中世紀這個名字。是後來文藝復興的學者作出來的。原因就是古希臘及古羅馬的文化去到第四、第五世紀已經結束了。隨之，就由此一跳去到 15 世紀，將古羅馬、古希臘的文化恢復，所以稱為文藝復興，就是復興古羅馬及古希臘的文化。所以，一講文藝復興，其實就是說將它中間那千年的東西抹去不要。所以，我們一開始就講那個好神聖的中世紀，其實到了文藝復興，人就要將它取消。由於意大利是文藝復興的基地，所以當我們去到意大利，就會見到好多出名的雕像是裸體的。為何會是裸體的呢？因為在古希臘、古羅馬的時候之文化雕刻，就是這樣的。

文藝復興在 15-17 世紀，是貴族掌權的時代，音樂都是為宮廷服務的。實際上，當時教會的教宗都叫做教皇，那亦都是相當合理的，因為當時的教宗是住在皇宮裡面，差不多好像是個皇帝一樣。所以，那些音樂在堂皇的宮廷內是極盡奢華的排場。且因為印刷術的發明及五線譜的成熟，那就可以將音樂寫出來去傳播各種音樂風格。所以，當時的音樂開始傳得好廣，後來 17 世紀的發展，以巴洛克音樂為主：有管風琴（Pipe Organ）、有賦格（Fugue）、有宮廷裡演奏的大協奏曲（Concerto）、有貴族沙龍裡的小規模樂器奏鳴曲（Sonata）、有加入大量精緻細膩裝飾性的音符、有交響樂（Symphony）、有歌劇（Opera），那都是這個巴洛克時代發展出來的音樂。

馬丁·路德 Martin Luther (1483—1546) 宗教改革 (16 世紀)

直至先前講過馬丁路德那個宗教改革，其實改革當中，亦都是改革當時教會的奢華生活。那不單只是他對信理方面有不同的意見，他亦對那個生活方式有好大批評的。所以，他進行宗教改革，後來亦都將音樂變成了另外一種與天主教不同的音樂。

啟蒙時代理性與知識的運動 (17-18 世紀)

在馬丁·路德的宗教改革之後，隨之而來的一段時期，西方稱之為《啟蒙時期》，這是一種理性及知識的運動。這運動相信理性發展知識可以解決人類實存的基本問題，將人類意識從不成熟的無知和錯誤狀態中解放。如此的運動，其實就開始剔除神聖。所有與宗教有關的事情及與自然有關的東西，都認為是不可以接受的。因為要經過理性去推論、去考究，可以接受才能夠成立，不然就不行了。經過了那個文藝復興時代、巴洛克的音樂，及啟蒙時期，才去到古典主義時期的音樂。

古典主義時期的音樂 (1750-1820 年) (18-19 世紀)

古典音樂去到第 18 世紀，而第 19 世紀則以浪漫音樂為主。那個古典及浪漫音樂，就是現在我們聽到的所謂西方音樂，以前的音樂多數就是這樣一類的音樂。所以，夏神父提議大家不妨用多一點時間去看看他的網頁，把裏面的音樂逐一去聽聽、去瞭解一下那些音樂的發展。若果你再買那本《西洋音樂史》，那就更加好，讓你可以對照一下，並去瞭解多一些。其實，我們時時都被那些西方的音樂圍繞着，只是聽到那些音樂，但是又不知道：它的時間性、它的背景、它的作曲原因，所以是好值得去瞭解一下的。

古典音樂是第 18 世紀中期，由巴洛克音樂一直如此轉移過去的。它比巴洛克音樂具有更輕盈、更清晰的質地，但對音樂形式的使用更加多樣化，而出現了多樂章的交響曲、獨奏協奏曲、弦樂四重奏、多樂章奏鳴曲等體裁。其實這些名詞都相當複雜，我們需要有個機會坐下來，才可以深入些去認識西方的音樂。

這些音樂最大的一個特色，就是作曲家為獨立的創作者，非由宮廷、教會聘僱的。因為它要從羣眾、要從歌劇院那裏得到收入，所以就有不同的一個轉變。至於樂團編制則比巴洛克時期增大，樂團由指揮帶領逐漸變成一種常規。現代鋼琴在古典時期出現，逐漸取代了大鍵琴的地位。

浪漫主義取代啟蒙運動思維 (19 世紀)

啟蒙主義着重理性，而去到浪漫主義的時候，發生了法國大革命、發生了工業革命。因為這些革命的負面後果，致使浪漫主義取代了先前所講的啟蒙主義。由於法國大革命的殘

酷，及工人艱辛生活所產生的工業革命，因而覺得那個理性究竟有何用呢？人類的知識改變了自然，反而使人類變得更墮落、社會不公並且忽略了真誠。所謂文明進步又竟然進步成這個樣子，根本就不是進步。所以，浪漫主義就認為不要將人類的知識放到最高，而是還要有感性、還要有感情、還要有社會的正義，這就是當時的背景。

《西方凡俗音樂的古典與浪漫 - 剔除神聖？》

尼采 Friedrich Nietzsche (1844-1900)

在浪漫主義的背景下，就產生了第 19 世紀末期那個尼采。尼采是一個非常精彩的一個人物，他是哲學家、音樂家、詩人；他反對既定的哲學傳統和基督宗教。他的作品至今仍然令到好多人困擾，尤其是在教會的環境內學習，你多數會好少聽到他，因為他最主張的就是人們記得他所說的話：「上帝死了」。因為神死了，所以我們就不需要理會他了。不過，清楚些去瞭解一下那個背景，他提出這樣的說法，其實都是有些意思的。

尼采：悲劇的誕生

在希臘世界裏存在著是造型藝術（即阿波羅 Apollo 藝術）與非造型的音樂藝術（即狄奧尼索斯 Dionysus 藝術）之間的巨大對立、並行、共存，相互分裂、刺激而達致常新的生育，以便在其中保持那種對立的鬥爭。

“藝術”只不過是在表面上消除了那種對立，相互結合起來了。在這種交合中產生出悲劇藝術作品。

[夢]與[醉]構成的兩個分離的藝術世界。

阿波羅 Apollo 作為一切造型力量的神，首先在夢中向人類顯現。在夢境中，每個人都是完全的藝術家。夢境的美的假象乃是一切造型藝術的前提。

在洶湧大海上，船夫在小船上只好信賴這脆弱的小船；同樣地，在充滿痛苦的世界裡，孤獨的人只好依靠和信賴這個個體。當人遇到意外，感到無比恐懼，並加上這個個體破碎時從人的內心深處升起的那種迷人陶醉，那麼，我們就能了解狄奧尼索斯 Dionysus 的本質就利用醉的力量來。那時，主體隱失於自身的遺忘狀態。人與人之得以重新締結聯盟：連那自然也重新與自己失散的人類的和解。現在，人人表現為一個更高的共同體的成員。人陶醉而飄然地感覺自己就是神。人不再是藝術家，人變成了藝術品。

夏神父：這位尼采利用希臘的神作為他講解他理想的世界，尤其是他所理解的藝術及音樂。太陽神阿波羅 Apollo 是造型藝術；[夢]在夢境當中，每個人都是完全的藝術家，自己本身就是藝術家。他將其分類到太陽神的功能，酒神狄奧尼索斯 Dionysus 是非造型的

音樂藝術的神；[醉]是主體隱失於自身的遺忘狀態，人不再是藝術家而是藝術品。他這樣的說法，因為他生於文藝復興之後、巴洛克音樂之後、啟蒙時期之後、古典主義之後，或者由古典去到浪漫交界的時候，所以他面對着古典主義的氛圍，但是他又想衝破這個氛圍去到浪漫。其實，他是一個好浪漫的人，你見到他寫船夫在脆弱的小船那裏，你已經看到他作為一個哲學家寫哲學的文章，用到如此方式去表達。另外一方面，他亦都同那個音樂家華格納有一段非常之曖昧及變化的關係。

尼采：悲劇的誕生

音樂與悲劇神話同樣是一個民族的狄奧尼索斯 Dionysus 能力的表現，而且彼此不可分離。兩者起源於一個位於阿波羅 Apollo 因素之外的藝術領域；兩者都美化了一個區域，在這個區域的快樂和諧中，不諧和音以及恐怖的世界圖景都漸趨消失；兩者都相信自己有極強大的魔法，都玩弄著反感不快的芒刺，兩者都用這種玩法為“最壞的世界”之實存本身辯護。

與阿波羅因素相比較，狄奧尼索斯因素顯示為永恆的和原始的藝術力量，說到底，正是這種藝術力量召喚整個現象世界進入存在之中：而在現象世界的中心，必需有一種全新的美化假象，方能使這個個體化世界保持活力。倘若我們能設想不諧和音變成了人，那麼，為了能夠生活下去，這種不諧和音就需要一個壯麗的幻象，用一種美的面紗來掩飾它自己的本質。這就是阿波羅 Apollo 的真正藝術意圖：我們把所有那些美的假象的無數幻景全歸於阿波羅名下，它們在每個瞬間都使存在變得值得經歷，並且驅使我們去體驗下一個瞬間。

這當兒，有關一切實存的基礎，有關世界的狄奧尼索斯 Dionysus 根基，能夠進入人類個體意識之中的東西不在多數，恰如它能夠重又為那種阿波羅式的美化力量所克服，以至於這兩種藝術衝動不得不根據永恆正義的法則，按相互間的嚴格比例展開各自的力量。凡在狄奧尼索斯的強力如此猛烈地高漲之處，阿波羅也必定已經披上雲彩向我們降落下來了；下一代人可能會看到它那極其豐碩的美的效果。

夏神父：尼采表達的方式並不是好直接的，他利用古希臘的神話，其實他所講的阿波羅 Apollo 和狄奧尼索斯 Dionysus，並非正式希臘神話的正確解釋，而是他自己作了好多他心目中認為阿波羅是怎樣的，及狄奧尼索斯又是怎樣的。太陽神的理性，及酒神的感性；一個夢、一個醉、一個陽光普照、一個假象及其美麗，另一個傻裡傻氣的去過這個人生。他將這兩種的分析都放在古典音樂及浪漫音樂裏面去瞭解的。

尼采本身好欣賞華格納那種浪漫主義的音樂。華格納的音樂好特別的地方，就是它有主導動機，所謂主導動機是讓戲劇中每個角色（人物）皆有其特色鮮明的固定旋律。而且，他利用一種新的音樂劇，是將音樂、詩歌及戲劇融合在一起。所以，現在我們在視像裏看到好多的音樂劇，其實是華格納式的音樂劇。

尼采一方面好讚賞華格納那種浪漫的表達，及脫離太陽神那種理性。但是另一方面他亦都好不贊成將音樂貶低了成為音樂歌詞的奴隸，而是想好像純粹音樂一樣，音樂本身就是主體。他用這個方式去表達，就令到後來的學者真是撲朔迷離，不知道他究竟是站在這邊，又或是站在那邊。

古典與浪漫

古典主義和浪漫主義是粗略的標籤。古典主義和浪漫主義之間並不完全是矛盾的，因為這兩個文化運動之間的連續性很大。

“浪漫主義”這一個詞在 18 世紀末到 19 世紀初期間成為一種時尚。它借用文學描寫英雄故事或詩歌的小說體裁。浪漫主義詩歌有別於古典詩歌。古典詩歌具有客觀上的美和在範圍與主題上的自我限制，具有普遍的適用性，而浪漫主義詩歌超越了規則和限制，表現大自然的豐富性和人們不能滿足的渴望。

音樂中的浪漫主義不是一種風格，而是一種心理狀態，它使作曲家能夠表達憂鬱、渴望、歡樂這些強烈情緒。作曲家們只在一定程度內尊重曲式 form 和調性 tonal 關係的常規，但他們的想象力卻驅使他們越過這些合理的限制，去探討音響的新王國。

有些 19 世紀的作者認為，器樂是理想的浪漫主義藝術，因為它免去了歌詞的累贅，能夠完美地傳達純粹的情感。屬於古典主義的詠嘆調 aria 受限於它的歌詞，僅僅能夠表達因劇情發展而引起的情感。雖然作曲家喚起了人們的情感，但它是由外在的創作者即歌唱演員表演的角色所產生的。但是，器樂能夠表現作曲家自己的感情，而沒有特定情感的限制。內容沒有像愛情或忌妒這樣的名稱，可以僅僅是狂暴或不確定的渴望。

雖然作曲家們高度關注器樂，但詩歌和文學也在他們的思想 and 事業中佔據中心的地位。作曲家們把器樂作為首要的表達模式的理想，以及他們對 19 世紀文學的堅定取向，使他們會合在“標題音樂” program music 的觀點之下。標題音樂指的是與詩意的、描繪性的或敘述性的主題有關的器樂曲。它的目的是把整個主題吸收和改變成音樂，以便最後使作品包括一個“標題” program 但又超越標題。標題不必由音樂引起，甚至也不必先於音樂，有的時候它是事後加上去的。

音樂家李斯特認為音樂能夠體現感情，不必強迫它去結合思想。一個人可以通過音樂說出自己心靈中的印象。它能讓人知道一個人的內心衝動而無需理性的幫助。音樂能夠立即展現感情的強度和表達力，像一支飛鏢、一道光線、一滴水氣、一個精靈，滲透進我們的靈魂中。

內容來源：格勞特 (Donald Jay Grout) 西方音樂史

夏神父：這個描述古典與浪漫的分別，是值得我們慢慢地去了解的。我們可能一時間未必可以完全吸收，但是知道了有這樣的東西之後，我們再聽不同的音樂，就可以開始去分辨究竟那些是古典的，那些是浪漫的。那麼，我們就可以慢慢地進一步深入些（而非只是表面上）去聽西方的音樂。

畢永琴- 音樂家、哲學家、政論家....

關於那個浪漫主義，香港有一位歌唱家及哲學家畢永琴（Rosaline Pi）是好值得我們去介紹的。她寫了一本書《舒伯特歌曲中的浪漫主義 — 純真情懷》，神父覺得我好值得去推薦，而且這本書內附有一張 CD，她將那些歌示範唱出來，讓大家聽聽究竟浪漫主義的音樂是怎樣的。

畢永琴：《舒伯特歌曲中的浪漫主義 — 純真情懷》

音樂學者對「絕對音樂」的理念和定義都有很多爭議。形式派學者認為音樂就是音樂，我們應該欣賞的只可以是音符之間組合發出來的聲音、樂句的結構帶出的效果等純粹屬於音樂的元素。在純音樂元素之外，音樂是沒有其他意思的。在這定義下，所有有歌詞的音樂、任何歌曲、歌劇、無歌詞的交響詩、「標題音樂」等都不是「絕對音樂」。就連所有浪漫時期的音樂，一些令人有某種感覺或引起心中某些情感的音樂都不是「絕對音樂」。對這種定義的「絕對音樂」作出最大反駁的應該是華格納。他認為不帶弦外之意的音樂，根本就不應該存在。相反地，加上了歌詞，音樂的效果更大。「音樂的盡頭，就是歌詞的開始。」。當然。他最後的結論是「歌詞比音樂重要」。

組成音樂的旋律、拍子、節奏、音樂形式、樂句結構這些元素，本身不可能有甚麼意思。但如果音樂加進了一些可以與情感拉上關係的元素，例如大小聲、高低音、拍子快慢、大小調性、特別節奏如切分、和聲、如和弦、協和音及不協和音、音樂織體、特別音樂效果如掛留音、演奏時特定的技巧如跳音及連音、速度明確還是要彈性速度等等，這樣的音樂奏起來便容易牽起聽眾的情緒。例如大調性的音樂會令人覺得心情開朗，小調性則容易引起愁緒；跳音令人覺得輕快，而纏綿之情多用連音去表達；拍子快而明確的音樂令人感到興奮，慢板令人感到莊嚴，彈性速度代表情緒不定，音樂大聲令人亢奮，小聲令人心中產生預感，織體豐厚的音樂令人內心感情澎湃。這些被聲稱為可以影響人情緒的音樂元素，是不少音樂學者的研究專項，他們用樂理、科學，甚至心理學等不同方法，試圖找出兩者之間的關係。但有一點我是相信的，就是作曲家想把一些信念、情感用音樂表達出來。如果他有音樂天分，腦中能先「聽」此音樂，又能意到技即到，用技巧寫出此樂，最後他寫出來的音樂不單只是牽起聽眾的情緒，而是能令人感覺到作曲家在曲中想表達的感情。

音樂中「康德式」的浪漫主義

作曲家用旋律、調性、拍子速度、節奏、音樂的層次感、樂器的編排、音量的變化、音色的變化、以及其他作曲的技巧帶出主題之外，音樂演奏起來，還會令人有驚駭、不安之感。這類音樂多不需要主人翁，是音樂本身的能力令人驚駭大自然的奇觀，令人對死亡、深夜、噩夢、黑森林等想法覺得不安。音樂中亦可有一位主人翁，例如它是第一身地用音樂道出流浪者的心路歷程，或一個人在尋找過去的自己，或在期盼一個自己也不知道是甚麼的將來。那麼，如果作曲家的能力到位，音樂就會引起聽者一種流浪、失落、癡盼之情。

人對外物不能理喻時，心中會有昇華的感覺，那麼，當他不能理喻自己心中的一些情感時，他亦會有昇華的感覺。人可以把心中情困之痛昇華至純真之情、熱情、激情、無奈之情、悲情，甚至苦情。我稱這些為「昇華後的浪漫之情」。在這方面，音樂的表達能力就比畫作強，而在眾多音樂作品種類中的德國藝術歌曲，歌詞全是沿用詩詞，只有一位唱者及鋼琴一件樂器。愈是內斂得說不出的情感，音樂上要發生的愈要少，歌詞愈要含蓄。

浪漫主義是人意識上的一大轉變。浪漫主義真正改變人的，是人對他一向都意識到的事，態度上的一大轉變。人不再只是聽命於天、求證於理。他不單會對自己的處境、遭遇，產生深深的體會，就算進一步產生一股不能自制且非理性的迴響也屬正常。

【文本來源：畢永琴：舒伯特歌曲中的浪漫主義 — 純真情懷，三聯書店(香港)有限公司，2014，第104，124-133頁】

夏神父：這位畢永琴真是好厲害的歌唱家，她都想做一位哲學家，現在亦是加拿大的一位政論家。她說：「浪漫主義真正改變人對他一向都意識到的事，態度上的一大轉變。人不再只是聽命於天、求證於理」。即是，不只是理，而是在理之外還有一些東西的。她如此的說法，就是舒伯特的歌曲那裏表達出來的。若果大家想瞭解多一些，就可以買她那本書，看看那些例子，聽聽她講解那些歌曲是怎樣浪漫的。

曹雪芹的《紅樓夢》

浪漫主義這些事情，並不單只是西方才有。其實，紅學專家，即是研究紅樓夢學問的專家都有講紅樓夢的浪漫主義。

「曹雪芹的《紅樓夢》是以幻奇為主流的浪漫主義流派，他也創造了一種新風格的浪漫主義，這就是把理想境界同對日常生活環境的描寫結合在一起，在表面現實的形式下含蘊著超現實的內容，成為一種與現實密合無間的浪漫主義」。—— 胥惠民

夏神父：對於這位紅學專家講紅樓夢的浪漫主義，大家可以看看紅樓夢，是否覺得他這種說法是合理的。然後，再看看或者聽聽西方音樂的浪漫主義，大家是否體會得到中西方之間不同的地方去表達一樣的境界。

《天主教聖樂的革新- 剔除凡俗?》

龐保頤 AURELIO PORFIRI

夏神父介紹這位龐保頤，他寫了一本書《天主教聖樂簡史》。這本書好簡單，並沒有格勞特的《西方音樂史》那麼大的氣派，他多數都是引用他人的一些文章見解去講天主教 20 個世紀以來的音樂。他亦提出了天主教聖樂的一些問題，其中是聖職主義 (Clericalism)，即是以神職人員作為權力的中心，去支配教會內事物的做法，他認為那是需要改變的。他亦認為音樂與世俗事物緊密相連，此等音樂不適合用於禮儀本身，支持者往往缺乏音樂教育，很容易墮入商業音樂的陷阱，那是完全不配教會音樂應有的尊嚴。他的看法相當傳統的。

本篤會索萊姆修道院《循序經本 Graduale Romanum 1974》

本篤會索萊姆修道院 Solesmes Abbey 的會士，在法國北部專注於音樂。他們將以前額我略歌曲整理及稍作更新，就出了一本《循序經本 Graduale Romanum 1974》。這本書直到今日都是教會內主要的音樂根據，亦是額我略聖歌的一個基本來的。所以，我們可以看到由帕萊斯特里納 Palestrina 於 17 世紀跳到 20 世紀，在這 300 年裏，教會被各式各類的音樂衝擊，直至 1974 年就再次重申穩定。不過，這個過程都是有些變化的。

佩羅西 Lorenzo Perosi (1872-1956)

佩羅西是一位享譽國際的意大利聖樂作曲家，尤其是大型清唱劇。教宗庇護十世是他的好友，並委任他為梵蒂岡西斯汀合唱團永久指揮。這位教宗賦予額我略聖歌作為禮拜音樂的理想形式的特權地位，嚴格限制除管風琴以外的任何樂器的使用，並禁止改編世俗音樂供教堂使用。他的全部作品的兩大支柱是文藝復興時期的複音音樂和額我略聖歌。他是則濟利亞音樂運動中最有影響力的作曲家。

夏神父：佩羅西 Perosi 作的歌都真是好好聽的，我們以前在教會內都是唱他的歌。他同教宗庇護十世重整教會內的歌曲。教宗委任了他做西斯汀合唱團的永久指揮，這表示教宗好信任他。但是，他亦都參加了則濟利亞音樂運動，就是將額我略曲盡量去現代化。所以，他後來就與他的繼任者巴爾托魯奇 Bartolucci 的看法是不相同的。巴爾托魯奇的想法是要返回更加傳統，就是回到教宗庇護十世那種嚴格的規定，只可以用管風琴、只可以用額我略曲。但是，佩羅西則開始放寬了一些，而樂器方面也不只是管風琴，亦都有另外的樂器。

貝爾蒂埃 Jacques Berthier (1923-1994)

教會音樂其中一個改變（或者是創作者），就有貝爾蒂埃。貝爾蒂埃是一位法國崇拜音樂作曲家，以創作泰澤 Taizé 使用的大部分音樂而聞名。

夏神父：泰澤的歌，好多人都聽過、唱過；在教會內有唱，而且在避靜或者團體聚會當中更加會唱。不過，我們從來都未聽過貝爾蒂埃這個名字，其實，泰澤歌曲是他作的。所以，研究歷史的好處之一就是給經常接觸/熟知的事物一個真人的臉孔。

熱利諾 Joseph Gelineau (1920-2008)

熱利諾為法國耶穌會士和作曲家，主要創作現代基督徒崇拜音樂。他深受額我略聖歌的影響，創作了在全世界使用的熱利諾詩篇。他也為法國泰澤團體創作了許多聖歌。

夏神父：熱利諾有一個歌集，我（夏神父）已經把它放上網頁，大家在那裏就會看到。其實，我們唱了好多他的歌，就是不知不覺地受到他的影響。

Odile Riondet (1951-) Secretary General of the Universa Laus 普世讚頌

【普世讚頌】於 1962 年成立。成員主要是羅馬天主教，但也有其他教派，有神職人員、平信徒，禮儀學家、音樂學家。

他們認為在基督徒聚會中，音樂佔有特殊的地位。

因為音樂支持和加強各種形式的福音傳播；更充分地表達一個人的信仰、祈禱並感恩，及加強聖禮的行動和言語的雙重面向。

聖樂有很多名稱：“神聖音樂”、“宗教音樂”、“教堂音樂”、“崇拜音樂”、“基督徒儀式音樂”。

共同的信念：沒有一種音樂本身是凡俗的、神聖的、禮拜儀式的或基督教的。但基督徒崇拜中確實存有各種儀式音樂。

夏神父：那一班人，有學者、音樂家、禮儀家、神職人員，亦都不只是天主教，也包括其他基督宗教的新教派，是一個非常之開放，心胸廣闊及好有包容性的一個專門研究音樂的團體。所以，它好謙虛地認為，我們好多時去瞭解所謂聖樂，其實是基督徒儀式的音樂。其實，這個基督徒儀式音樂並不能夠包括所有的神聖音樂、宗教音樂，甚至是教堂音樂、崇拜音樂。它這個說法，是一個心胸非常之廣闊的一個說法。所以，它認為沒有一種音樂本身是凡俗的、神聖的、禮拜儀式的或基督教的，音樂就是音樂。不過，在崇拜中確實存有各種儀式音樂。那麼，在那個儀式，譬如：彌撒、聖事，它要唱那些音樂，亦都要尊重它堅持要用那一種的音樂。

巴爾托魯奇 Domenico Bartolucci (1917-2013)

巴爾托魯奇的見解

佩羅西 Perosi 不完全是當前聖樂庸俗化的先驅。今天，教堂裡接受流行歌曲和吉他彈奏，但錯誤首先在於那些偽知識分子，他們策劃了禮儀的墮落，從而導致音樂的墮落，推翻並蔑視了基督宗教的傳統。

如果音樂藝術只是一種適應環境的副產品而不能回歸其偉大，那麼研究它在教會中的功能是不具有意義的。我反對(在教堂)彈奏吉他，但我也反對則濟利亞 Cecilian 音樂運動的膚淺——這或多或少是同一件事。我們的座右銘必須是：Palestrina 傳統的複調音樂，讓我們繼續沿著這條路走下去！

【則濟利亞運動是 19 世紀中葉，羅馬天主教會內部興起了音樂改革的浪潮。這場運動幫助復興了 16 世紀的無伴奏合唱風格，並恢復了額我略聖歌的原始形式。】

夏神父：這位巴爾托魯奇，他是佩羅西當時做西斯汀合唱團指揮的副手，其實，他們兩位都是好緊密地接觸梵蒂岡音樂的人。不過，佩羅西參加則濟利亞音樂運動，一方面去復興額我略聖歌，另一方面亦都是將其現代化。但是，巴爾托魯奇就不是這樣，他好嚴格、好死板，是要返回純粹的額我略聖歌，就是要回到 300 年前帕萊斯特里納那種歌，認為它已經達到高峯，而不可以再超越，我們只可以重複跟著這條路走。他們兩位的見解不同，由此，我們可以看到天主教會內，有關聖樂的凡俗與神聖之間，大家不同的理解。當我們開放少少的時候，就會覺得在音樂當中，無論是凡俗的抑或是教會的，都是會有神聖的。但是，如果你是保守的時候，那就會將教會內的儀式音樂，就是已經固定了的額我略音樂，認為它已經達到可以令人用此音樂去祈禱的高峯，而無需要再發展。這就是教會音樂的一個處境，一直到 21 世紀初期都是這樣。

21 世紀香港教會音樂的情況

現在我們去到 21 世紀再過少少，究竟教會音樂的發展是怎樣的呢？我們看看香港本地教會對聖歌貢獻過的一些功臣：有劉榮耀神父、黃景賢神父、劉蘊遜神父、杜逸文神父、在台灣的劉志明神父、徐錦堯神父和蔡詩亞神父。這一班人都是神職人員，都是圍繞着音樂的。而其中劉蘊遜、徐錦堯和蔡詩亞三位神父，就直情是先後收錄並編輯了天主教會內的一些歌曲，變成一些歌集，所以，他們對香港教會音樂的貢獻都非常之大。不過，正如先前龐保頤所說的「神職主義」，多多少少可能都會有如此的感覺。音樂是否都操控在神職人員身上，而神職人員的音樂教育又是否有那麼高程度呢？龐保頤可能覺得自己都應該有份去參與，但是沒有機會，所以就已經有如此的感受。

林樂培 Doming Lam (1926-2023)

最後一位是林樂培，他並非一個神職人員，大家都認識他是一個音樂家、香港好出名的音樂家。但是，他亦都有寫關於天主教的聖樂，一首好出名的《天主經》，大家在彌撒當中都會唱的。好值得紀念他，剛剛在去年才過身的。

《結語》

關於《凡俗音樂與聖樂》，夏神父只是編排了這些。但是，究竟音樂是否分凡俗與神聖呢？音樂本身所牽涉的，就同我們過去七、八個月所討論的，有關空間、時間、言語，以及今堂所講的音樂，全部都是融合一起的。若果空間有神聖的空間，時間有神聖的時間，建築都有神聖及凡俗的分別的話，那麼，音樂究竟有沒有呢？有些人認為沒有的，但是，也有些人堅持認為要分得清清楚楚，即是除了教會的傳統音樂，其他的就不接受了。不過，另一方面，音樂的發展是好厲害的，只是我們見到的西方音樂已經那麼複雜。隨着 21 世紀，由於這個世界變得好細，就如一個小村落一樣。所以，各地不同的音樂、各種不同的作曲家、歌唱家，他們都是用音樂去表達他們的人生、信仰，或者他們的體驗。所以，音樂已經是一個鋪天蓋地的存在，我們是好值得正視它。當我們討論「凡俗與神聖」的時候，究竟音樂有沒有分呢？我們在凡俗中享受音樂的時候，是否可以達到神聖呢？

最後，夏神父再次吩咐大家要看那個課程網頁，用點時間去享用一下，那是神父用了好多心機為大家所做的網頁。夏神父好謙虛地說：「其實，最後我都要多謝大家給了我努力學習的機會，也希望引起大家會努力去學習」。

【聲明：此文乃根據夏其龍神父的視頻講學內容所寫的非正式授權之中文筆記。旨在提供給「了解神聖」網上課程的學員學習，並非作公眾傳閱之用。如有錯漏，一切都以夏神父的講座原版為準。】