

我要永遠歌頌上主：

天主教聖樂簡史

龐保頤 (Aurelio Porfiri) 著

張小蘭、蔡菁怡 譯

Cover image: Giovanni Gasparro, Santa Elisabetta della Trinità, olio su tela, 90 X 70 cm, 2016. Civate (Lecco), Collezione privata. Image copyright © Archivio Luciano e Marco Pedicini

封面畫像：若望·加斯帕羅的作品《聖三一的聖婦依撒伯爾》，布面油畫，90 X 70 厘米，2016 年。Civate (Lecco) 私人收藏品。畫像版權© Archivio Luciano e Marco Pedicini

目錄

推薦序	1
作者序	6
一世紀：開始	9
二世紀：最初的發展	26
三世紀：與聖神同唱	37
四世紀：變幻莫測之時代	44
五世紀：擴展時期	68
六世紀：額我略一世和本篤的時代	76
七世紀：禮儀音樂的發展	86
八世紀：聖詠的起源	96
九世紀：音樂手冊	106
十世紀：紐姆記譜法	113
十一世紀：阿雷佐的圭多與音樂記譜法	121
十二世紀：複音音樂的發展	129
十三世紀：巴黎聖母院樂派	135
十四世紀：阿維尼翁囚徒	141
十五世紀：弗蘭德斯的音樂家	148
十六世紀：複音音樂的黃金歲月	154

十七世紀：巴洛克時代	164
十八世紀：啟蒙時代	172
十九世紀：再生的時代	180
二十世紀：新的挑戰與發展	187
二十一世紀：目前的發展	197
譯名表	204
參考書目	235



推薦序

教會一直高度重視音樂在神聖禮儀，即她的公共敬拜中的作用，並且努力促進和維護聖樂的完整性。並非所有音樂都值得出現在廟堂之上，只有那些擁有某些特質的音樂才配作敬拜之用。

聖碧岳十世教宗（Pope Saint Pius X）在 1903 年 11 月 22 日聖則濟利亞瞻禮發表的自動手諭《在善牧職務中》（*Tra le sollecitudini*），辨別了那些特質。這是羅馬教宗為了慶祝神聖禮儀的美麗和尊嚴，肩負起其特殊責任的其中一個最顯著舉措。聖碧岳十世教宗於 1903 年 8 月 9 日當選為伯多祿繼承人，他首先關注的問題，同樣是他身為曼圖亞教區主教和威尼斯宗主教之時一直念茲在茲的事，亦即聖樂的整頓。¹

聖碧岳十世教宗對聖樂訓導的重要性，在梵蒂岡第二屆大公會議得到了教父們的肯定，尤其是他強調聖樂在敬禮中的實則作用。²在闡明關於聖樂的教導中，梵二會議明確地表示，這是「保持着教會傳統與紀律的規則。顧慮到聖樂的目的就是光榮天主、聖化信友」。³

在自動手諭的前言裡，聖碧岳十世教宗闡明了教會在聖樂方面的原則所面對的特殊挑戰。他評論說：

¹ Cf. Robert F. Hayburn, *Papal Legislation on Sacred Music: 95 A.D. to 1977 A.D.* (Collegeville, Minnesota: The Liturgical Press, 1979), p. 219. [Hayburn].

² Cf. *Sacrosanctum Concilium Oecumenicum Vaticanum Secundum, Constitutio Sacrosanctum Concilium, De Sacra Liturgia, Acta Apostolicae Sedis*, 128, n. 112. [SC].（譯註：見梵二會議禮儀憲章第 112 條。）

³ “... *normas ac praecepta ecclesiasticae traditionis et disciplinae servans finemque Musicae sacrae respiciens, qui gloria Dei est atque sanctificatio fidelium.*” SC, 128, n. 112.（譯註：見梵二會議禮儀憲章第 112 條。）

「事實上，無論是這種藝術可變性質的結果，還是人們的品味和習慣隨著時間推移而有許多的改變；無論是世俗的和劇場的音樂對教會的不良影響，或者音樂所引發的歡樂，使它可能不容易保持在適當限度內；最後，無論是因為在這個議題上的許多偏見，有時固執地堅持，即使是偉大的虔敬者和高層權威，在聖樂方面總常會有一種傾向，就是忽視藝術為禮儀服務的正確原則，而這些原則在教會的法規、常規或非常規會議的法令，以及在聖部和教宗、我們的先賢的重複命令中，已表達得很清楚。」⁴

聖碧岳十世教宗一百年前所寫的話語，無疑也直指聖樂原則在今天所遇到的挑戰。與此同時，它們明確顯示羅馬教宗基於他對普世教會的牧靈慈愛，必須對適合作敬禮天主的音樂之問題提出特別關注。

我不會在此探討《在善牧職務中》所定出的原則細節，不過會指出羅馬教宗提出的兩個基本原則。第一個原則闡述了聖樂的目的：它不單是藝術本身，而應當是為神聖禮儀的特定服務而存在的真正藝術。聖碧岳十世教宗宣稱：

「聖樂是禮儀的組成部分，是指向禮儀的總體目標，亦即光榮天主及聖化和啟迪信友。它有助提高教會典禮的美麗和輝煌，

⁴ *“Ed invero, sia per la natura di quest’arte per se medesima fluttuante e variabile, sia per la successiva alterazione del gusto e delle abitudini lungo il correr dei tempi, sia pel funesto influsso che sull’arte sacra esercita l’arte profana e teatrale sia pel piacere che la musica direttamente produce e che non sempre torna facile contenere nei giusti termini, sia infine per i molti pregiudizi che in tale materia di leggeri s’insinuano e si mantengono poi tenacemente anche presso persone autorevoli e pie, v’ha una continua tendenza a deviare dalla retta norma stabilita dal fine, per cui l’arte è ammessa a servizio del culto, ed espressa assai chiaramente nei canoni ecclesiastici, nelle Ordinazioni dei Concili generali e provinciali, nelle prescrizioni a più riprese emanate dalle Sacre Congregazioni romane e dai Sommi Pontefici Nostri Predecessori.”* Pope Pius X, *Motu proprio “Tra le sollecitudini,”* 22 November 1903, *Acta Sanctae Sedis*, 36 (1903-1904), p. 330. [TIS]. 英文翻譯見註一：Hayburn，頁 223。



而由於它的主要職責是為禮儀文本披上華衣，用合適的旋律呈現給信徒去理解，其目的是使文本更為有效，使得通過這個方法更能激起信眾的虔敬，更好地聚積他們來自神聖奧秘慶典的恩寵果實。」⁵

聖碧岳十世教宗以明確態度指明了，為神聖禮儀譜寫音樂的藝術家有甚麼是必須常常放在心靈的首要位置，也就是光榮天主和啟迪願意崇拜天主的信友成聖。接著自然是準備譜寫聖樂的音樂家，務必把自己全然謙卑地躬身為神聖禮儀的經文服務。他的音樂應當為神聖經文和它們所宣告的現實有更深層益處的服務。

第二個原則闡明聖樂該有的特質——聖潔、美麗和普世性。教宗描述了每種特質。聖潔意味著聖樂應當「避免一切世俗的事物，無論是它本身或它的表演方式」。⁶ 換言之，為敬拜天主而譜寫音樂的藝術家有需要淨化樂譜以去除任何與天主聖潔不相關的事，以及淨化表演本身任何與天主聖殿相異之物。

聖樂的美麗是指，聖樂「必須是一門藝術。因為沒有其他的方式，可以使聽眾在心裡產生教會希望在她的禮儀中使用聲音的藝術所達至的效果」。⁷ 聖樂的特殊要求絕不表示某種音樂藝術的形式是劣質或比其他的次等，而是有一種音樂藝術形式能提升到最

⁵ “*La musica sacra, come parte integrante della solenne liturgia, ne partecipa il fine generale, che è la gloria di Dio e la santificazione ed edificazione dei fedeli. Essa concorre ad accrescere il decoro e lo splendore delle cerimonie ecclesiastiche, e siccome suo ufficio principale è di rivestire con acconcia melodia il testo liturgico che viene proposta all’intelligenza dei fedeli, così il suo proprio fine è di aggiungere maggiore efficacia al testo medesimo, affinché i fedeli con tale mezzo siano più facilmente eccitati alla devozione e meglio si dispongano ad accogliere in sé i frutti della grazia, che sono propri della celebrazione dei sacrosanti misteri.*” TIS, p. 332. 英文翻譯見註一：Hayburn，頁 223-224。

⁶ “*... escludere ogni profanità, non solo in se medesima, ma anche nel modo onde viene proposta per parte degli esecutori.*” TIS, p. 332. 英文翻譯見註一：Hayburn，頁 224。

⁷ “*Deve essere arte vera, non essendo possibile che altrimenti abbia sull’animo di chi l’ascolta quell’efficacia, che la Chiesa intende ottenere accogliendo nella sua liturgia l’arte dei suoni.*” TIS, p. 332. 英文翻譯見註一：Hayburn，頁 224。

高水平，通過神聖禮儀，為天主與人的特殊相遇服務。因此，用作敬禮天主的音樂，應奮力成為該段時期的最佳音樂。

最後，對於聖樂的普世性，「雖然每個國家可採用屬於民族風格的任何特殊形式於其教會音樂中，但它要求這些形式必須順服於聖樂的獨特本質，使得它永不會在任何陌生聽眾心中產生不良印象」。⁸ 適合於特定地域的音樂或許能夠為聖樂發展提供養分，但只有當它能尊重聖樂的獨特本質，且具備必要的聖潔、美麗和普世性的特質，才能做到。任何特別形式的聖樂確實要輕易地在普世教會為神聖敬禮的音樂體系中找到其位置。

教會務必謹記聖碧岳十世教宗在《在善牧職務中》自動手諭中闡明的兩個原則，亦即聖樂的本質作為神聖禮儀特定服務中的真正藝術，以及它的三個要素——聖潔、美麗和普世性，我們以此給予信仰的奧秘最大的見證，也就是天主教成肉身的聖子是鮮活地臨在於我們中間。禮儀音樂的道路仍將充滿挑戰。

因著聖樂在禮儀中的重要性，所有天主教徒——無論神職人員還是教友——能對各個世紀禮儀音樂藝術的歷史和發展具有普及知識，會是一件好事。為此，我向大家推薦由音樂大師龐保頤（Aurelio Porfiri）著述、香港中文大學天主教研究中心出版的《我要永遠歌詠上主：天主教聖樂簡史》（*Forever I Will Sing: A Short History of Catholic Sacred Music*）。龐保頤是出色的音樂家，一生致力於實踐和研究天主教傳統中奉獻給神聖敬禮的音樂。

⁸ “... *che pur concedendosi ad ogni nazione di ammettere nelle composizioni chiesastiche quelle forme particolari che costituiscono in certo modo il carattere specifico della musica loro propria, queste però devono essere in tal maniera subordinate ai caratteri generali della musica sacra, che nessuno di altra nazione all’udirle debba provarne impressione non buona.*” TIS, p. 332。英文翻譯見註一：Hayburn，頁 224。



作者提醒了各位讀者，他的著作並不是要徹底呈現禮儀音樂在各個世紀的所有發展細節。若要那樣全面，便需要比一本百科全書更加多的內容。龐保頤大師旨在對二十一個世紀聖樂方面的成就和挑戰作全面總結。人們可以注意到若干反覆出現的主題：一是教會恆常的關注，以免粗鄙或世俗的音樂混入到她的禮儀聖樂，甚至取代它。另一個重覆出現的主題，是教會一直高度重視和關注為神聖禮儀提升最佳的音樂，也就是超高品質和藝術美善的音樂。事實上，我們知道西方音樂傳統很大程度上是建基於禮儀音樂，尤其是額我略聖詠傳統。維護這神聖傳統需要教會牧者的警惕，可惜的是，自梵蒂岡第二屆大公會議以來，許多地方都缺乏這種警惕之心。

我們在這本書的聖樂故事中遇到許多偉大人物：聖人、教宗、隱修士、傳教士、作曲家、歌手、風琴師和其他音樂家。他們都有一個共同信念，就是把天主無與倫比的輝煌歸於天主。可歎的是，今天這種專注於給天主獻上最佳的，在相當大的程度上，已經丟失。然而，我希望閱讀這本書能幫助許多人反思教會禮儀生活的豐富傳統，並由此得到啟發，幫助振興自己的家庭及堂區的這一傳統。當我們看到教會今天的危機，我們不要讓自己感到氣餒，反而應信靠天主，因為惟獨祂能恢復教會生活的聖神性，尤其是她的禮儀生活。願藉著天主之母童貞聖母瑪利亞、聖則濟利亞和碧岳十世的代禱，天主給予聖樂新的鼎盛時刻來榮耀自己和救贖許許多多的靈魂。

雷蒙德·良·伯克樞機
(Raymond Leo Cardinal BURKE)

作者序

此書的出版計劃可以用兩種方式來陳述：書寫的時間和構思的時間。為這一類書籍而言，花幾個月來書寫它，時間不算很長。然而，它卻是我構思了大半生卻一直未實現的一個題目，因為這樣的一項工作存在很多困難。現在它成了事實。應香港中文大學天主教中心主任夏其龍神父的邀請，我開始面對撰寫這本書的許多難題。我想在這裡把它們總結一下：我們有二十一世紀的音樂、世界歷史、教會歷史和禮儀等，我要處理和綜合海量的資料，放進一本不是百科全書的天主教聖樂簡史中。此外，要找到關於天主教聖樂的資料是困難重重的。有些名稱、日期和其他相關資料可能缺失。我已盡最大努力去包括我認為應有的內容。正如前述，這本書的範圍是如此廣泛，以至於不容易包含所有內容。我要對它們作出取捨，當然是基於我的背景、我看過的書、我受業的大師和教授的教導。不過，在逾半輩子時間身為教會音樂家，且在羅馬有活躍事工——羅馬在許多方面且顯而易見是天主教聖樂的中心——我亦曾有機會長時間在美洲和亞洲等不同文化背景下工作。這些經驗給了我對此議題一個開闊的視野。我希望此書對讀者有用，並能引導他們閱讀其他專題書籍，部分可在參考書目中找到。

歷史學家的工作可以告訴大家很多歷史事實和事件，它同樣可以告訴大家關於歷史學家本人。我不會假裝我書寫的教會音樂史，會如德國史學家利奧德波·馮·蘭克（Leopold von Ranke, 1795-1886 年）所說，能夠「說出它究竟是怎麼一回事」。我們只有零碎的資料，但不要視之為壞事：我們受召對這些零碎現象提供最合理解釋，不僅是合理，更是有價值的解釋，為後人提供認識這些歷史的墊腳石。我在網上看到建築史教授達娜·阿諾爾德（Dana Arnold）一段有趣的說話：



「歷史是關於過去，但它只存在於現在——其創造的時刻，因為歷史提供給我們的，是它所關注的事件事發後所建構的論述。然後，該論述必須與其創造的時刻及它的歷史主題相關。歷史給史學家的任務，是為過去和現在之間產生對話。但由於這些時間坐標不能修復，歷史成為史學家與過去之間的持續互動。因此，歷史可以看作是對過去的一種評價過程，總是帶有現代的知識時尚和哲學關注的色彩。這種對過去的變化觀點，與過去自身的流動狀態相匹配。」

我頗贊同這段說話，特別是考慮到我不僅是音樂歷史學家，也一位音樂家，因此我總是以實際的方式和經驗去研究我的材料。

那麼，這是一本什麼樣的書？你可稱之為天主教聖樂的介紹。我們這裡便碰到一個問題，就是關於專用術語：聖樂？禮儀音樂？教會音樂？儀式音樂？這些曲目有很多種稱謂，但我們盡量不要為這些專用術語搞得昏頭轉向。我知道部分人會對它們很感興趣，我也不是要淡化分辨它們的重要性。在這裡我們還是使用「聖樂」，因為那是教會訓導當局仍然對禮儀的音樂的稱謂。

對研究者來說，今天與五十年前已是不同的光景。我們可以利用互聯網進行研究，我當然也會這樣做。本書部分文本的翻譯，可以在網上免費獲得，而當我看到適合的就會採用。在其他情況下，我需要自行翻譯。某些引文的作者生活的時代橫跨兩個世紀，本書將他們定於其中一個世紀（例如，亞歷山大的克雷孟 Clement of Alexandria, 150-215 年）。這是編撰上有點任意的決定，因為他們生活的時代通常集中在其中一個世紀。正如前述，儘管已盡量避免，一本以科學性為前提的書，往往會反映作者的想法。

我真的希望這本書能夠增加人們對閱讀更多聖樂讀物的興趣，因為聖樂是天主教的藝術和文化偉大寶藏。坊間有很多輕易找到的

資料，要加深對個別主題的知識並不困難。聖樂史會令人著迷，因為它記載了人們維持聖樂尊嚴的一些失敗、掙扎和努力，即使仍有很多錯誤和陋習。今天我們生活在聖樂顯得艱難的時期，所以我認為能夠回顧並再次評估諸多神長、大師、聖人和其他人的教導，顯得異常迫切。通過這種方式，我們將能夠再次看到，禮儀中的音樂以至禮儀本身的主要成果——光榮天主、聖化信友。

龐保頤 (Aurelio Porfiri)

2019 年 8 月



— 開 始 —

一世紀

猶太音樂與基督徒音樂

在談論基督宗教黎明時份的禮儀音樂時，我們要考慮到在某種程度上信息是有限的，故必須要根據我們認為重要和相關的內容進行選擇和總結。當然，開首要提到的一個似乎相關的主題，就是猶太人崇拜對基督徒崇拜的影響，進而對其音樂的影響。這是一個已看到有幾個答案、有不同假設的問題。法籍禮儀專家克洛德·巴爾特院長（Claude Barthe）¹ 所強調的，可能是正確的。巴爾特從猶太拉比若瑟·海涅曼（Joseph Heinemann）那裡獲得啟發，強烈質疑猶太教祈禱的整體性質，以及這種祈禱和敬禮對我們基督徒禮儀的誕生可能產生的單向影響。巴爾特觀察到，這種影響可能是相互的，且同步發展。當然，我們同意巴爾特院長的說法，可以相當自信地認為，這種影響不會僅是單向，而是兩種崇拜緊密地成長，並且相互影響著。此外，我們需要說的是，這種傾向——想要強調（**從猶太音樂到基督徒音樂**）這個發展過程不是直接的——也有其他音樂學家提出過，例如費利斯·拉伊諾爾迪（Felice Rainoldi）²，一位對基督徒音樂史有重大貢獻的神父音樂家。

禮儀研究

若瑟·容曼（Joseph A. Jungmann）著有開創性的《羅馬禮彌撒（彌撒大禮）》〔*The Mass of the Roman Rite (Missarum Sollemnia)*〕。這位權威對禮儀研究的見解是：

¹ BARTHE 2018, 22-24.

² RAINOLDI 2000, 33.

「禮儀歷史的任務是揭示過去發展階段的理想模式，這些模式隱藏於黑暗之中，形式都走偏了。在準備好煩人的研究和抄寫手稿、出版、標注日期和妥當地作局部語言處理，以及彙編和解釋事實之後，歷史必須將這一切聚攏起來，以重現和聚焦於這些理想模式。」³

正如前述，事實、事件、情況的重構，受到分散的可用資源所限制，但它們對基督徒音樂如何隨著時間推移而發展，給了我們很好的概念。我們沒有採用蘭克史學⁴的方法，認為可以精確地重構所發生的事情，但我們仍可以對基督徒音樂在多個世紀以來的發展提供相當持平的概念。

禮儀歷史學家保祿·布拉德肖 (Paul F. Bradshaw) 對重構早期世紀的禮儀這艱鉅任務有一些重要觀察。他認為我們自以為對它很了解，事實卻不然。這幾個世紀沒有一個明確的禮儀儀式，只有從不同地理區域收集得來的許多不同的經驗。⁵ 總之，當我們談論禮儀及其音樂時，特別是在最初幾個世紀，我們要採取明智和謹慎的態度。這樣說顯得重要，特別是當最初幾個世紀的事件以某種意識形態的方式來演繹時，回到「初期基督徒的做法」這想法，應當視為進步。不過，歷史學家警告我們要小心，不要以偏概全，因為我們雖則知道當時的一些事情，它們實非我們想像的那麼多。

禮儀 (希臘文：*Leitourgia*) 為希臘人是一種富人向公眾提供的公共服務。這些服務可以是不同類型的。亞里士多德 (Aristotle) 在他的《經濟學》 (*Oeconomica*，第 2 冊) 中提到了這一點：

³ JUNGSMANN 1951, Introduction.

⁴ (譯註) 德國信義宗教會歷史學家蘭克 (Leopold von Ranke) 被喻為近代西方史學的奠基者，強調以客觀方法研究原始資料的重要性，目的在於發掘「事實的真相」。

⁵ BRADSHAW 2002, Preface.



「那些期望裝備一艘戰艦，或帶領一個部落，或訓練一個歌詠團，或承擔其他類似公共服務費用的人，如果他們選擇的話，他允許適度減小的金額來換取服務，以及可以登記成為參加服務的人員名單上。」

這種「公共服務」希臘語稱為 *leitourgia*。它的概念在〈出谷紀〉（七十賢士譯本）第 31 章 6-10 節裡，是一種事工：

「把智慧賜給一切有藝術技能的人，好完成我吩咐你的一切：會幕、約櫃和上面的贖罪蓋及屬於會幕的一切用具，供桌和桌上的一切器物，純金的燈台和燈台的一切器物和香壇，全燔祭壇和一切器物，盆和盆座，行禮的衣服，亞郎大司祭的聖衣和他兒子們行祭的服裝，傳禮用的油和為聖所焚的香。」

這裡提到事工的希伯來語是 *kahan*，意思是：

「原始字根，顯然意味著調解宗教服務 1) 以神父身份行事，施行神父的職務 α) (Piel) 1) 以神父身份施行職務，以神父身份事奉 2) 將要成為或成為一個神父 3) 擔當神父的角色」 (BlueLetterBible.com)。

在〈路加福音〉1：21-23，我們讀到：

「百姓等候匝加利亞，都奇怪他滯留在聖所內。及至他出來後，竟不能與他們講話，他們這纔知道他在聖所中見了異象；他已成了啞吧，只給他們打手勢。他供職的日期一滿 (*ai hemerai tes leitourgias autou*)，就回了家。」

所以我們在這裡看到禮儀作為一種服務、一種事工的概念，從希臘人傳到猶太人的敬禮，然後再傳到基督宗教。我們要注意，討論關於禮儀的所有內容都會與音樂有關，因為兩者是息息相關的。

異教徒音樂與基督徒音樂

我們也不需要淡化基督徒和異教徒音樂之間的差異，它們在教父眼中很鮮明：

「儘管年輕的教會從猶太人的崇拜中獲得了豐富的遺產，但禮儀屬於《舊約聖經》傳統的一部分，教會反對並完全拒絕在禮儀中採用精緻音樂裝飾。早期基督宗教需要有這種立場，源於這樣一個事實：當時的音樂與異教崇拜密切相關。此外，由於異教對神祇和死者的崇拜影響並滲透到私人生活的各個層面，教會甚至禁止私下實踐這種藝術。正因為對當代音樂無保留的拒絕，基督宗教成為了音樂藝術製作的構成和創造力量。這種為宗教服務的音樂藝術不是一種魔術工具，而是一種奉獻手段。因此，在宗教歷史的框架內，對早期基督徒對音樂和歌唱的理解，必須考慮到音樂與異教徒的關係。」⁶

猶太音樂

猶太人的環境具強烈宗教性，在耶穌時代有三種禮拜場所：耶路撒冷聖殿、猶太會堂和私人祈禱。聖殿是猶太人崇拜的核心。耶路撒冷聖殿有能力聘請音樂家和歌手，它的音樂非常莊嚴，充滿了動力。我們閱讀〈聖詠集〉時，可以到想像這種音樂，如聖詠 150 首，關於對上主的敬禮。但在聖殿遭毀滅後，在猶太會堂中的莊嚴崇拜具有不同的風格和品質：

⁶ QUASTEN 1993, Introduction.



「猶太會堂的歌唱，正如我們所說的那樣，與聖殿的音樂無關：它在某種程度上剛好相反，因為它想要成為一種存在，去不斷地提醒那無法彌補的『不在』。在聖殿倒下後的幾個世紀所形成的音樂，相比前一時代，總是有一種區別，並非一脈相承，因此在〈梅瑟五書〉中提到的音樂，總是作為背景的參考點，一個永遠再也找不到的遙遠地方。」（作者的翻譯）⁷

需要注意的是預言的角色與音樂的關係，正如天主教史著者彌額爾·阿奎利納（Mike Aquilina）在其關於早期教會的教會音樂的重要著作中所強調：

「先知之前有一大群音樂家，不僅因為他們以那種方式表現得更好，而是因為以色列先知在預言前經常要求演奏音樂。」⁸

然後阿奎利納引用了〈列王紀下〉第3章14-15節：

「厄里叟說：『我指著我所服事的永生萬軍的上主起誓：我如果不是為了猶大王約法特的情面，我決不看你，也不睬你。現在，你們給我叫一個彈琴的人來。』原來每逢樂師彈琴的時候，上主的手就臨到他身上。」

先知可以通過音樂的幫助領受上主的話語。

我們從〈若望福音〉第2章13-14節中知道，耶穌和他的門徒到聖殿參與禮儀：

「猶太人的逾越節近了，耶穌便上了耶路撒冷。在殿院裡，他發現了賣牛、羊、鴿子的，和坐在錢莊上兌換銀錢的人。」

⁷ MANCUSO 2000, 55.

⁸ AQUILINA 2016.

他也参加了犹太会堂的礼拜，正如我们在〈路加福音〉第4章16-17节读到：

「他来到了纳匝肋，自己曾受教养的地方；按他的习惯，就在安息日那天进了会堂，并站起来要诵读。有人把依撒意亚先知书递给他……」

因此，天主选民的音樂環境，對早期基督徒來說，無疑是有影響力的，當時他們想要得到解放，或完成上主給予猶太人的信息，並揭示默西亞、耶穌，天主之子，就在他們中間這喜訊。

猶太音樂的特點是什麼？我們可列出一些。這些特徵與東方閃族的音樂有共通之處，例如使用調式——我們可以稱之為某種特定音階或方式去組織音符。此外，這種音樂重視裝飾，因為即興創作佔了很重要部分。這在今天來看好像很奇怪，但我們要牢記基於口頭傳統的文化與主要基於書寫的文化之間的區別，書寫都是固定的，不能改變。它沒有節奏，沒有固定的節奏跳動（可能除了舞蹈）。它使用四分之一音，即今天我們很少使用的音程，在西方古典音樂中幾乎已經消失。它沒有和聲，大多是純演唱。正如我們之前的提示，它大多是口頭傳遞的。

延續性的詮釋

基督徒宣講的特點是，「一方面延續猶太傳統，另一方面有基督徒的新穎之處」，如同薩爾瓦托雷·馬爾西利（Salvatore Marsili）所說的（S. Marsili, “*Continuità ebraica e novità cristiana*” in *Anamnesis* 2, 1978）。這確實也是耶穌在〈瑪竇福音〉第5章17-18節的話語：



「你們不要以為我來是廢除法律或先知，我來不是為廢除，而是為成全。我實在告訴你們：即使天地過去了，一撇或一畫也決不會從法律上過去，必待一切完成。」

因此，這裡既有傳統的延續性，同時也為那傳統帶來新意思，或者可以說更深刻的含義。就像〈瑪竇福音〉第 5 章 23-26 節，耶穌在聖殿裡說：

「所以，若你的禮物留在那裡，留在祭壇前，先去與你的弟兄和好，然後再來獻你的禮物。當你和你的對頭還在路上，趕快與他和解，免得對頭把你交與判官，判官交給差役，把你投在獄裡。我實在告訴你：非到你還了最後的一文，決不能從那裡出來。」

本篤會禮儀專家布克哈德·諾伊豪澤爾 (Burkhard Neunheuser) 肯定禮儀的基本核心，是在天主的啟示下由宗徒創造出來的。⁹ 因此，它不僅是猶太傳統的延續，也是一個新的開始，由〈瑪竇福音〉第 27 章 51 節這段經文所象徵：「看聖所的帳幔，從上到下分裂為二，大地震動，巖石崩裂。」這是聖殿崇拜結束的標誌，也是耶穌在〈若望福音〉第 4 章 20-21 節所預告的：

「我們的祖先一向在這座山上朝拜天主，你們卻說：應該朝拜的地方是在耶路撒冷。耶穌回答說：女人，你相信我罷！到了時候，你們將不在這座山，也不在耶路撒冷朝拜父。」

初期教會帶來了新的禮儀形式，亦即：以耶穌的名義進行洗禮、擘餅和紀念祂的死亡，各種形式的祈禱和以覆手來授予聖神。另一方面，正如前述，我們可視這個階段是猶太傳統與基督徒創新之間的綜合。這種綜合將產生許多後果，其一是在猶太人和基督徒敬禮中

⁹ NEUNHEUSER 1999, 29. 本文主要會採用此書內容，結合其他資料，作為各個世紀禮儀演變的整體介紹。

使用聖詠的重要性。我們要記住，耶穌的土地當時是由羅馬人佔據。我們在稍後就會看到，這一事實對此新宗教將產生影響。

至於音樂，我們當然可以認為誦讀法（cantillation）是來自猶太人的明顯影響。誦讀法是指以唱說之間的方式宣講聖言，是一種抑揚頓挫的朗誦方式。

《新約聖經》中的音樂

耶穌唱歌嗎？大概有，我們或許能在《新約聖經》中找到一些例證。不過，至少在我們談論的一些例子中，我們不應聯想為現代意義的「唱歌」。例如，我們在〈路加福音〉第4章15-21節讀到的內容：

「他在他們的會堂內施教，受到眾人的稱揚。他來到了納匝肋，自己曾受教養的地方；按他的習慣，就在安息日那天進了會堂，並站起來要誦讀（ἀναγινώσκω）。有人把依撒意亞先知書遞給他；他遂展開書卷，找到了一處，上邊寫說：『上主的神臨於我身上，因為他給我傅了油，派遣我向貧窮人傳報喜訊，向俘虜宣告釋放，向盲者宣告復明，使受壓迫者獲得自由，宣布上主恩慈之年。』他把書卷捲起來，交給侍役，就坐下了。會堂內眾人的眼睛都注視着他。他便開始對他們說：『你們剛才聽過的這段聖經，今天應驗了。』」

福音所指的是誦讀，大概是今天定義為朗讀法的一種語調形式。因此，它不是我們今天誦讀的意思，而是在說唱之間。採用這個希臘語動詞並不是專門針對歌唱，而是指誦讀行為本身，而誦讀不僅僅是讀，也有誦。¹⁰

¹⁰ ERNETTI 1990, 35.



但是我們在《新約聖經》中亦有關於音樂的其他參考資料，如〈瑪竇福音〉第 14 章 6-8 節：

「到了黑落德的生日，黑落狄雅的女兒，在席間跳舞，中悅了黑落德；為此，黑落德發誓許下，她無論求什麼，都要給她。她受了她母親的唆使後，就說：『請就地將若翰的頭放在盤子裡給我！』」

這裡的「邪惡的舞蹈」解釋了舞蹈在基督徒眼中印象不佳。在〈路加福音〉第 2 章 13-14 節，耶穌誕生之時有天使讚頌；在〈瑪竇福音〉第 21 章 9 節，耶穌進入耶路撒冷時，群眾邊鼓掌，邊喊著（或唱著）：「賀三納於達味之子」。〈瑪竇福音〉第 26 章 30 節（及〈馬爾谷福音〉第 14 章 26 節）則記載：

「他們唱完聖詠，就出來往橄欖山去了。」

那是結束逾越節晚餐的習慣。拉丁語是 *et hymno dicto exierunt in montem olivarum*，而希臘語是 *hymnésantes exelthon*。¹¹ 猶太人的禮拜慣常會在逾越節晚餐時唱亞肋路亞，見於〈聖詠集〉第 113-118 章。

但當耶穌被釘在十字架上，並引用〈聖詠集〉第 22 篇「我的天主，我的天主……」時，一些學者認為，他可能根據猶太傳統詠唱這種旋律。里克·亨德森牧師（Rick Henderson）確信：

「『我的天主，我的天主，你為什麼捨棄我？』是〈聖詠集〉第 22 篇的第一行。但它不僅僅是《舊約聖經》經文的起句。它是一首歌的第一行，一首在敬禮中唱出來的歌。這首歌是歌唱出來以提醒和慶祝天主的恩典，祂拯救和關心他的子民。它講述了從恐懼變成希望的故事。這是一首救贖的歌。它的其中一

¹¹ RAINOLDI 2000, 45.

個目的是提供觀點。我們覺得天主沒有在我們的苦難中現身，其實他正在密切地通過我們的痛苦行事。圍繞耶穌的觀眾是主要是聽覺文化的產物。他們從聆聽中學習。他們聽到〈聖詠集〉第 22 篇的第一行時，餘下來的歌曲就在他們的腦海鋪開，像草坪上攤開的椅子。這會是耶穌宣布『完成了』的前一刻，用盡最後一口氣發出一首偉大的救贖之歌？這會是給予那些聽眾的一種希望和清晰的禮物嗎？耶穌有可能是唱著歌之時死去嗎？閱讀〈聖詠集〉第 22 篇。自行決定。」¹²

我們在宗徒時代也有幾個參考例子，如〈宗徒大事錄〉第 16 章 25-26 節：

「約在半夜時分，保祿和息拉祈禱讚頌天主，囚犯都側耳靜聽。」

此外，聖保祿書信的一些段落似乎是引用早期的基督徒聖歌，如〈弟茂德後書〉第 2 章 11-13 節：

如果我們與他同死，
也必與他同生；／
如果我們堅忍到底，也必與他一同為王；／
如果我們否認他，他也必要否認我們；／
如果我們不忠信，
他仍然是忠信的，
因為他不能否認自己。

或〈歌羅森書〉第 1 章 15-20 節：

他是不可見的天主的肖像，是一切受造物的首生者，
因為在天上和在地下的一切，可見的與不可見的，或是上座者，
或是宰制者，

¹² HENDERSON 2014.



或是率領者，或是掌權者，都是在他內受造的：
一切都是藉着他，並且是為了他而受造的。他在萬有之先就有，
萬有都賴他而存在；
他又是身體——教會的頭：
他是元始，是死者中的首生者，為使他在萬有之上獨佔首位，
因為天主樂意叫整個的圓滿居在他內，
並藉着他使萬有，無論是地上的，是天上的，都與自己重歸於
好，
因着他十字架的血立定了和平。

《新約聖經》學者拉爾夫·馬丁（Ralph P. Martin）研究了這段經文，提出了以下解釋來支持它的詩詞性質：

「對書信這一部分的後來評論帶出了諾登（Norden）的更多觀察。這個結果可以在洛邁爾（Lohmeyer）的評論中看到。他給 1：13-29 起題為：『〈初期基督徒禮拜的程序〉，以感恩祈禱開始（1：12），然後直接為教會聚會祈求代禱（1：11）。所有的感謝和代禱皆有一個基礎，洛邁爾稱之為『「上主聖言」的詩詞特性發展，因為「聖言」在基督內、在教會和宗徒本人中都得到了成全。』因此，很自然地，我們應該期待在這一點上有關於基督的陳述，而這種期望通過經文的風格以及接下來的內容確認。自本評論發表之日，『有詩詞特性的〈歌羅森書〉 1：15-20 早已得到承認和普遍同意』（克澤曼 Käsemann）的結論已得到廣泛認同；許多名字可以加進支持這看法的評論家名單中。」¹³

¹³ MARTIN 1964.

我們不要忘記〈歌羅森書〉第3章16節：

「要讓基督的話充分地存在你們內，以各種智慧彼此教導規勸，以聖詠、詩詞和屬神的歌曲在你們心內，懷著感恩之情，歌頌上主。」

《新約聖經》還有幾段經文都提到了音樂。這段經文肯定特別重要，並得到廣泛評論，我們稍後會討論。

實際上，一些學者指出，福音書和《新約聖經》的其他書信都有禮儀的起源。¹⁴

聖詠、詩詞和屬神的歌曲

保祿談到「聖詠、詩詞和屬神的歌曲」(psalms, hymns, spiritual songs)時，到底指的是什麼？我們將會經常談到基督徒使用聖詠曲 (psalmody) 的重要，但我們也需要考慮到禮儀音樂其他形式的存在，例如讚美詩 (hymnody) 和「屬神的歌曲」。斐理伯·伯爾納鐸 (Philippe Bernard) 在《基督徒讚美詩》(*Die christliche Hymnodik*) 中提出若瑟·克羅爾 (Joseph Kroll, 1889-1980年) 關於這方面的理論。該理論認為，聖詠曲可能不是最初用於崇拜的卓越體裁，不如讚美詩那樣突出。¹⁵ 這個理論很有趣。根據同一作者的說法，聖詠曲是與諾斯底異端鬥爭的結果，只到了第三世紀才取得勝利。當然，詩詞給新文本創作有更大的自由度，因此『新構思』可以輕易地通過讚美詩多於聖詠曲來流傳。法籍音樂學家索熱朗·科爾賓 (Solange Corbin) 實則向我們解釋了，鑑於初期世紀的不穩形勢，早期基督徒發展崇拜的條件，排除了真正藝術。¹⁶

¹⁴ CATTANEO 1992, 20-22.

¹⁵ BERNARD 1996, 67.

¹⁶ CORBIN 1987, 5.



醫治派基督徒？

我們也可以順便提一下亞歷山大的斐洛（Philo of Alexandria，公元前 20-公元 45 年）在《論默觀生活》（*The Contemplative Life*）一書中提到猶太教派「醫治派」（*Therapeutae*）的音樂實踐。這文本可為我們提供有關當時音樂實踐的重要信息：

「瞻禮結束後，他們整個晚上慶祝神聖的節日；這個夜間節日用以下形式慶祝：他們都站起來，到了娛樂的中段，有兩個歌詠團首先組成，一團男性和另一團女性，每個歌詠團都選出一位指揮和首席，他是樂隊中最受尊重和最優秀的人。然後他們唱出以多種節拍和曲調譜寫、用來讚美天主的詩詞，有時全部一起唱，有時在相應和聲中手舞足蹈，並以一種啟迪的態度唱出感恩歌，並在其他時間唱出常規頌歌，又表演所有必要正旋舞歌及回舞歌。然後，當男女歌詠團都各自盡情享受，像在酒神節中狂歡的人們，喝著天主之愛的純酒，兩個歌詠團便走在一起，合而為一，模仿古時在紅海邊上所建立的，因為那裡展示了奇妙化工；因為藉著上主的命令，海洋成為一方的安全防線，另一方則完全被毀滅；因為它被沖破了，又被猛烈的回流拖回來，並且在每一側彷彿都建起一道堅固的牆，中間的空間被加寬了，斷開成一條平坦的乾地，人們沿著它通往對岸，引領到高地；然後，當大海回流到原來通道，並從兩側傾瀉而出，湧到剛剛的乾地上，那些追擊的敵人不堪重擊而被煙沒。當以色列人看到並體驗到這個偉大奇蹟——一個無法形容、超乎想像、超出一切希望的事件，在聖神感召的影響下，男男女女走在一起，組成一支歌詠團，唱著詩詞感謝救世的天主、帶領男人的先知梅瑟（Moses）和帶領婦女的女先知米黎盎（Miriam）。現在，男女崇拜者的合唱團形成了，盡可能在這個模式上，形成一場最幽默的音樂會，以及一場真正的音樂交響樂，由女人尖銳的聲音與男人低沉的聲音交織在一起。這些構想很美麗，

表達很美麗，合唱歌手很美麗；構想、表達和合唱歌手的背後是虔誠；因此，他們整夜都陶醉於這種美麗的酒醉中，沒有感到頭部沉重或閉上眼睛睡覺，以至他們的眼睛和整個身體，都比他們來到宴會之時更加清醒，並站在那裡直到清晨，當他們看到太陽升起，他們舉手向天，懇求寧靜和真理，以及敏銳的理解。在祈禱後，他們回到各自的獨立居所，打算再實踐他們一直想要投入的慣常哲學。這就是我所說，被稱為醫治派的那些人。他們致力於思考大自然，單獨地生活在大自然及靈魂裡，成為天堂和世界的公民，並且因為他們的德行得到天父和宇宙的創造者接受，將祂的愛作為他們最合適的賞報，遠超所有財富的禮物，並引領他們進入幸福的頂峰和完美中。」

它就像今天我們所稱的一種「神恩復興團體」，但看到他們特別的音樂實踐和用途，仍然很有趣。值得注意的是，4 世紀史學家凱撒里亞的歐瑟比（Eusebius of Caesarea）闡釋這段文字作為對基督徒實踐的參考，把文本遷就自己的議題。但這只是對文本的「操作」以指向猶太人環境中的一個群體。

羅馬的角色

羅馬是當時的要角，是有史以來最偉大的帝國。基督徒很快也開始在永恆之城擴散；一些歷史學家認為當時猶太人聚居的地方是在我們稱為特拉斯特韋雷河區（Trastevere 或 Trans-Tiberim，意指越過台伯河）。公元 61 年，羅馬公民保祿（Paul）以囚犯身份抵達羅馬，翌年殉道而死。同年，伯多祿也在十字架上殉道。基督的偉大門徒，包括他稱為「你是伯多祿」（*Tu es Petrus*）的那位，在永恆之城灑血。此地很快成為基督宗教的中心。就如一些學者指出，這不是沒有原因的。這也是因著羅馬帝國的延續，可以在新的基督徒內涵中繼續保存美德、虔敬、家庭、國家（*virtus, pietas, familia, res publica*）



這些美好古羅馬傳統的可能性。¹⁷ 關於作為羅馬主教伯多祿繼承人的正確次序，存在一些爭議。某個傳統確立他的直接繼承者是格雷孟（Clement）。在他致格林多人書信中，我們可以找到一些禮儀方面的啟示：

「這些事物，因此對我們來說，是顯而易見的，而且既然我們深入了解神聖的知識，我們就該按〔他們妥當的〕順序去做所有事情，那是上主吩咐我們按指定時間去執行的。祂已經吩咐〔為祂提供〕祭品和施行祭禮，並且不是未經思考或不規律的，而是在指定的日子和時辰。祂希望這些事情在何處和由何人完成，由祂至高無上的意旨為祂自己去定立，為使一切都虔誠地按照祂的喜悅而行，都可能為祂所接受。因此，那些在指定時間獻祭的人，都獲悅納和祝福；因為他們遵守了主的法律，他們沒有罪。因為他自己的特殊服務是分配了給大司祭，他們自己的適當位置是指定了給司祭，而他們自己的特殊職責移交了給助未人。俗人有適用於俗人的法律去約束。

弟兄們，讓你們每個人按照自己的品位感謝上主，生活在全然的良心之中，且斯文莊重，不要超越給他指定的事工。弟兄們，不是每個地方每日都有獻祭，或平安祭、贖罪祭和贖過祭，除了在耶路撒冷。即使在那裡，他們也不會在任何地方獻祭，而只能在聖殿前的祭壇上，所奉獻的祭品首先經大司祭和已提到的侍從仔細檢查。因此，那些做出超出符合祂的旨意的人都會被處死。弟兄們，你們看啊，允諾給我們的知識越多，我們面對的危險就越大。」（40-41）

在同一封信中，我們能找到禁止為異教節日的禮儀音樂唱歌。

¹⁷ INNOCENTI 1996, 35.

對耶路撒冷聖殿和羅馬的破壞

公元 70 年，耶路撒冷聖殿被提多將軍 (Titus) 摧毀。將軍從聖殿帶了許多東西回羅馬，包括約櫃、黃金燭台和銀色號角。他也俘虜很多囚犯，他們大概住在特拉斯特韋雷河區，即猶太社群居住的地方。音樂學家基多福·佩奇 (Christopher Page) 也證實了這一點：「羅馬的特拉斯特韋雷河區，有碼頭和過客，猶太人和外邦人，似乎是這個城市最早被發現有些基督徒的地區之一。」¹⁸ 這在某種程度上對我們的研究很重要，因為基督宗教將從羅馬的猶太人中心在帝國傳播出去。如果我們認為基督宗教很晚才抵達羅馬，那會是完全相反的。根據著名學者伊拉里亞·拉梅利 (Ilaria Ramelli) 的假設，基督宗教可能於公元 30 年（一些學者認為是耶穌復活的那一年）或最遲於公元 35 年左右已到達了永恆之城，這是基於羅馬作家戴爾都良 (Tertullian，公元 155-230 年) 的資料。他說，提比略皇帝 (Tiberius) 建議元老院承認基督宗教為合法宗教，但元老院拒絕了，並稱基督宗教是「迷信和非法的」。那段落在戴爾都良的《護教學》 (*Apologeticum*) 第五章裡：

「埃米利斯 (M. Aemilius) ¹⁹ 從他的神祇阿爾布爾努斯 (Alburnus) 的個案中學到了這一點。這也是對我們有利，因為在你們中間，神性被人類的任性所取代。除非有一個神為人類接受的，否則他不會成為神：人現在必須有利於一個神。因此，當基督徒的名字首次在世上出現的那年代，提比略擺在來自敘利亞帕拉斯蒂娜省元老院的消息面前，那些消息向他揭示了那裡所顯示的神性的真理，以及支持以自己的投票開始的這項動議。元老院拒絕了，因為他們並沒有批准它。凱撒 (Caesar) 堅持己見，並對基督徒指控者提出危險的威脅。查閱你的記錄：你會發現，當我們的宗教剛剛在羅馬興起時，尼祿 (Nero) 是第一個皇帝以基督徒的鮮血來發洩自己的憤怒。但我們甚至因

¹⁸ PAGE 2010, 16.

¹⁹ (譯註) Marcus Aemilius Lepides (約公元前 87 年出生)，是一位羅馬貴族。



為被這個怪物毀滅，成為首批的奉獻者而感到光耀。認識尼祿的人都能理解，只有那致高卓越的，才能喚來對他的譴責。」
（亞歷山大·蘇特的翻譯）

拉里亞·拉梅利也有引用其他關於基督宗教可能在早期引入羅馬的參考內容。我們或記得，根據傳統記載，伯多祿和保祿到訪羅馬並在當地傳教，於公元 67 年左右殉道。

聖殿的毀壞是猶太人歷史的一個關鍵時刻，他們的所有確定性都被徹底粉碎。聖殿歡樂和莊嚴的音樂變成猶太會堂中更嚴肅的詠唱。

— 最 初 的 發 展 —

二世紀

對音樂的新認識

學者阿爾弗雷多·佩萊格里諾·埃爾內蒂（Alfredo Pellegrino Ernetti）在談到《新約聖經》的音樂時說：

「賦予音樂的不同性質也引發了音樂本身的變化。在《舊約聖經》中，音樂受到素材，以及我們可以說，受到肉體崇拜（因而有大量的歌手、樂器和吵鬧的聲音）的影響；在《新約聖經》中，音樂變得屬靈，成為新的崇拜和新的禮儀，而它又是一個整體部分，並且只有當它是貞潔和謙遜，奉獻和默想時才被接納。」（作者的翻譯）¹

我們可以部分地同意本篤會士兼驅魔人埃爾內蒂神父所說的話。音樂可能有如他所定義的更屬靈本質，也是基於它初期發展的主要影響；據一些學者的觀點，這是由早期基督徒在猶太會堂聽到的音樂，並因羅馬人的破壞失去了做禮拜的聖殿而創作。所以我們可以說，如果我們接受這種影響，那音樂肯定比聖殿的音樂更為嚴肅。事實上，羅馬人統治的閃族世界也會對禮儀音樂的發展構成影響。在什麼意義上？我在其他著作中，提到了羅馬帝國和基督徒帝國之間的過渡。有些人把這個歷史時刻看作是完全的變化，但另一些學者，如已故的阿爾弗雷多·奧塔維亞尼樞機（Alfredo Ottaviani, 1890-1979年），認為這是第二次改變，又或是第一次改變的完成。這位樞機在特拉斯特韋雷河區出生和長大，我們在前一章提過這河區。我的假設是，基督宗教的起始也

¹ ERNETTI 1990, 39.



受到羅馬人的一些習俗，以及羅馬人某些祭祀和堂皇的元素所影響。這也傳遞到聖樂裡。我們只要想到《垂憐經》（*Kyrie eleison*）的使用，這是對戰勝將軍的羅馬式歡呼，流傳到禮儀之用。

人們的通用語是希臘語，當時普遍的口語，猶如今天的英語。

禮儀在早期文件中的參照

《宗徒書信》（*Epistula Apostolorum*）被認為是公元 130 至 140 年之間的文本，告訴我們有關慶祝復活節日期的爭議。我們需要知道，有幾份文件是以宗徒來命名的。我們無需認定它們是由宗徒直接批准甚至親自定稿，而是作者想要用這些名字來表明他們的著作反映了宗徒傳統。所以，我們要小心謹慎地去審視它們。

在公元 50 至 120 年間的《十二宗徒訓誨錄》（*Didachè*）中說：

「但每個上主的日子你們都聚在一起並擘餅，並在承認你們的罪孽後感謝主，使你們的祭獻得以淨化。但不要讓任何與同伴為敵的人跟你們一起來，直至他們已經和好，使你們的祭獻不至被褻瀆。因為上主說：『到處有人為我的名焚香，並奉獻潔淨的祭品，因為我的名在異民中大受顯揚』。」

這是關於如何舉行基督徒崇拜的早期見證。正如前述，異教徒世界和基督徒信息之間的對比動態，是可以很明顯感受到的。此一動態在未來幾個世紀仍能感受到，並會從反對外來力量（異教）轉化為反對內部力量（異端）：

「大多數學者將之追溯至 2 世紀初，但其編纂者使用《巴爾納伯書信》（*Epistle of Barnabas*）作為來源的可能性不能完全忽

視。巴爾納伯在生的時間通常追溯至公元 131 年左右，有可能屬於再早約十五年，因此，如果這層關係被接納，那麼《十二宗徒訓誨錄》很難會在本世紀四分之二的時期之前出現，而甚至可能更晚一些。《十二宗徒訓誨錄》在早期教會中的影響很廣，而且受到高度尊重。它被納入《宗徒規戒》（*Didascalia*）、《使徒教制》（*Apostolic Church Order*）和《宗徒憲章》（*Apostolic Constitutions*）中。」²

殉道者聖猶思定

對基督徒禮拜之始的另一位非常重要見證是殉道者聖猶思定（St Justin Martyr，公元 100-165 年），他在《第一護教書》（*First Apology*）中提供了初期感恩祭的結構（67）：

「在稱為星期日那天，所有住在城市或鄉下的人聚集在一起，只要時間允許，就會閱讀宗徒的回憶錄或先知的著作；然後，當讀經員停止，主祭發出口頭指示，並勸告眾人效法這些美好事物。然後我們全體站起來祈禱，並正如我們之前所說，當我們的禱告結束時，有人拿來餅、酒和水，接著主祭以相同態度，根據他的才能，奉獻祈禱和感恩，而人們和應說亞孟；然後分派給每個人，分享那已感恩的餅酒，而那些缺席的人由執事分發一部分給他們。他們那些富裕的，並且願意的，給出各自認為合適的東西；所收集的物品都放在主祭那裡，由他拿去賑濟孤兒寡婦以及那些因疾病或其他各種原因而有需要的人，以及那些欠債者和寄居在我們中間的陌生人，總之，就是照顧所有需要幫助的人。但是星期日是我們所有人舉行共同聚會的日子，因為這是天主對黑暗和物質做出改變的第一天，祂創造了世界；在同一天，我們的救主耶穌基督從死者中復活。因為

² EASTON 1962, 9.



祂在土星（星期六）的前一天被釘在十字架上；在土星翌日，也就是太陽的日子，祂出現在祂的宗徒和門徒面前。祂教導他們這些事，我們向你提交，也供你考慮。」

學者雅各伯·麥金農（James McKinnon）在這裡注意到，猶思定沒有提到聖詠曲。但猶思定在《與特來弗對話錄》（*Dialogue with Trypho*）描述他的研究時，沒有忘記提到音樂在普通教育中的重要性（2）：

「事實上，那些首先處理它〔即哲學〕的人，並因此受敬重的傑出人物，都被那些不探究真理的人所取代，後者只欽佩前者的堅持和自律，以及教義的新穎性；每個人並且都認為他從老師那裡得到了真實的東西；然後，那些後來者向他們的繼承者傳遞這些東西，以及其他類似的東西；這個系統以他這個被稱為教義之父者來命名。我最初熱切希望與他們其中一個親自交談，我投靠了某個斯多葛派的人；我花了相當長的時間和他在一起，但我沒有進一步認識天主的情況下〔因為他自己也不認識，所以說這些教導是不需要的〕，我離開了他，到了另一個稱為逍遙學派的人那裡，而當他空想時，我變精明了。這個男人在起初幾天招呼過我以後，要求我付費使我們的交流不會無利可圖。我也因為這個原因放棄了他，認為他根本不是哲學家。但當我的靈魂急切渴望聽到特殊和關於選擇的哲學，我來到了一位非常著名的畢達哥拉斯學派的人那裡。此人自視很高。然後，當我與他面談，願意成為他的聽眾和門徒時，他說，『然後呢？您熟悉音樂、天文學和幾何學嗎？將靈魂從理性事物割離，給予它屬於心靈的合適事物，如果你沒有事先被告知這些有助於幸福生活的要點，你會期望能夠感知這類事物，以至它就可以思慮其本質是高尚的，其本質是好的？』他讚揚了許多這些學派，並告訴我它們是必要的，而當我向他承認我的無知時，他就打發了我。因此，我非常不耐煩地接受了，正如我的希望落空時也會那樣，因為我認為這個人有知

識，所以就更加不耐煩。但我同時再次反思自己徘徊在那些學派上所花的時間。」

仍然處於不確定的條件下，當時的音樂只是簡單的詠唱，或許甚至不值得聖猶思定去提及，這大概是可以理解的。

感恩經和希臘的影響

同樣在這個時候，感恩經開始成形。根據諾伊豪澤爾的說法：

「原始和基本的元素是由三個部分組成：祝福——目的（*anamnesis*）——祝福。隨著時間的推移，希伯來的名字（*berakah*）丟失，猶太人的文學形式（願天主祝福你……）也是；希臘的形式受到喜歡，根據希臘文學的品味發展，有廣泛的詩詞描述宇宙、創造、天主在《舊約聖經》中完成的救贖工程，並由基督的死而復活來完滿。」（作者的翻譯）³

我們要經常考慮到在禮儀誕生時希臘的這一層影響。其他作者，我們稱為希臘護教者，如塔提安（Tatian）、阿忒那哥拉（Athenagoras）或西奧菲勒斯（Theophilus）都引用過音樂作為重要參考，但往往作為其他事物的象徵而非指向它的禮儀用途。

小普林尼

另一批重要文件是小普林尼（Pliny the younger，公元 61-113 年）的書信。這位羅馬總督與圖拉真皇帝（Trajan）在關於基督宗教的

³ NEUNHEUSER 1993, 49.



問題上有書信來往，其時基督宗教正引起了一些關注。在他的一封信裡，我們發現關於音樂在禮儀用途的重要參考：

「與此同時，對於那些被我譴責作為基督徒的人，我觀察到以下程序：我審問他們是否基督徒；那些供認的，我會第二次及第三次審問他們，威脅會懲罰他們；那些堅持的，我會命令處決他們。因為我毫不懷疑，無論他們的信仰本質為何，固執和不會變通的都該當受罰。還有其他人也同樣愚蠢；但因為他們是羅馬公民，我簽發了一個命令將他們轉移到羅馬。很快指控就傳開，如往常一樣，因為訴訟正在進行且發生了幾起事件。一份匿名文件印發了，裡面載有許多人的名字。那些否認他們是或曾經是基督徒的，當他們跟從我指示的字詞呼喚神，以香料和酒向你的肖像（我為此目的與神像一起購買的）奉上祈禱，並且詛咒基督——據說，沒有真正基督徒能被強迫這樣做——這些人我認為應該被釋放。由舉報人提供的其他名字，宣稱他們是基督徒，但後來否認，斷言他們曾經是但已不再是基督徒，有些停了約三年前，其他的已許多年，有些更長達二十五年。他們都拜祭你的肖像和神像，並詛咒基督。然而，他們斷言，他們犯錯或錯誤的要點，在於他們習慣在固定日子黎明前會面，並回應地歌唱一首認基督為神的讚美詩，並通過誓言約束自己，不犯罪，而且不欺詐、盜竊或通姦，不作偽證，在被召叫時也不拒絕交出職責。當這一切結束，他們的習慣是離開，然後再聚集分享食物——只是普通和潔淨的食物。即便如此，他們肯定地說，在我按照你的指示，禁止政治集結的法令出來後，他們已經停止這樣做。因此，我認為更有必要通過對兩名被稱為女執事的女奴施以酷刑來查找真相。但我發現除了墮落，過度迷信，別無其他。」

小普林尼的話頗為有趣，因為他肯定對基督宗教懷有敵意，並且向皇帝提及了基督徒自辯的說話。這些話是說他們沒有犯什麼罪，只是聚會。此外就是向「視為神」的基督唱讚美詩。而他們

「回應地」歌唱，我認為在彼此回應的意義上，是一個歌詠團與另一個歌詠團對唱。這些細節很重要，因為普林尼應該是從受迫害的基督徒那裡得知，而不是自己虛構出來。他們唱的是什麼讚美詩？當然很難說。伊拉里亞·拉梅利假設這是基督徒禮儀的早期見證。⁴ 斐理伯·伯爾納鐸認為，那背景並不像是彌撒而是早禱。其他學者則認為，唱出的讚美詩可能是《光榮頌》（*Gloria*）。但所有的理論都難以確認。⁵

安提約基亞的聖依納爵

值得一提的是一個對樂器作為教會合一象徵的著名參考，它載於偉大的基督徒殉道者安提約基亞的聖依納爵（Ignatius of Antioch，公元 35-115 年）的著名文本中。在（公元 107 年左右書寫）致厄弗所人的書信中，他說：

「因此，你們應該按照你們主教的意願一起走，這也是你們所做的事情。你們公正的神父團體，堪當於天主的，完全配合主教，就如琴弦配豎琴一樣。因此，在你的和睦與和諧的愛情中，耶穌基督受歌頌。你們，人類，成為一個歌詠團，在愛情中和諧共處，並一致地接受上主的歌，你們可以用一把聲音通過耶穌基督唱歌給天父，使祂可以聽到你們，並通過你們的工作感知你們確實是祂兒子的一員。因此，你們應該生活在不受指責的團結中，這為你們是有益的，這樣你們就可以享受與主的共融。」

麥金農觀察到這篇文章是「音樂意象史的一個中心段落，把基督徒的和諧與西搭拉琴（cithara）的弦樂作比較介紹」⁶〔我們使用

⁴ RAMELLI 2017.

⁵ BERNARD 1996, 77.

⁶ MCKINNON 1987, 19.



羅伯特（Robert）和唐納森（Donaldson）的翻譯，西搭拉琴或稱作豎琴，可在 EWTN 網頁找到〕。這種以音樂語言來代表和諧的比較是很合適的。它也讓我們理解到，正如《新約聖經》中所證明，基督宗教的開始，與某些神話相反，後者是從「回復到原始教會的做法」的奇怪想法（一種同樣破壞了我們目前關於禮儀的想法的神話）中得到鼓勵。它不像有些人故意假裝，並非全是「和平與愛」，而是非常動盪，有時很暴力。

在另一段文章中，聖依納爵談到了對團體的重視：

「因此，主與天父結合，主所做的不會沒有天父，不是由祂自己也不是由宗徒，所以你沒有主教和司鐸也做不了任何事情。也不要奮力使任何事情看起來只對你們合情合理，而是要一起來同一地方，讓那裡有一個禱告，一個懇求，一心一意，在不受沾污的愛和喜樂中。那裡有一個耶穌基督，沒有什麼比這更超凡了。你們因此一起走來，就如進入上主的一座聖殿，就如到一個祭壇，就如到惟一的耶穌基督那裡，他從惟一的天父那裡前來，與之同在，並且合而為一。」

音樂學家費利斯·拉伊諾爾迪在此看到了對禮儀的謹慎引用。⁷我不確定這是否真的，以及它與音樂實踐有沒有任何聯繫。

亞歷山大的克雷孟

正如我們在前面已看到，異教徒音樂和新的基督徒音樂之間的對立很強烈，在亞歷山大的克雷孟（Clement of Alexandria，公元 150-215 年）的著作中有一例子。他是來自偉大亞歷山大學派的基督徒神學家。他在《對異教徒的勸諭》（*Exhortation to the*

⁷ RAINOLDI 2000, 36.

Heathen) 中，談到俄耳甫斯 (Orpheus) 所肯定的異教音樂神話：

「因此，對我來說，那個色雷斯人俄耳甫斯、那個底比斯人，以及那個麥提姆納人——男人，但不值得提名字——似乎都是騙子，他們以詩歌來掩飾腐敗的人類生活，被以毀滅為目的的詭詐巫術幽靈所擁有，在他們的狂歡中慶祝罪行，並使人類的困境成為宗教崇拜的材料，是最先誘惑人類拜偶像的；不，用木頭和石塊來建築國家的愚蠢行為——即雕像和肖像——那些在天堂下生活的自由人的真正崇高自由受到歌曲和咒語最極端枷鎖的束縛。但我的歌沒這樣，它已從暴虐惡魔的痛苦束縛中迅速鬆綁，並引導我們回到虔誠的溫和及慈愛之軛，回憶天堂裡那些被拋擲匍伏在地的人。它獨自馴服人——最頑固的動物；他們中的輕浮者與空中飛鳥的描述相對應，欺騙者對應爬蟲，暴躁的對應獅子，妖嬈的對應豬隻，貪婪的對應野狼。那些愚蠢的是樹幹和石頭，比石頭更麻木的是完全無知的人。作為我們的見證，讓我們引出與真理相符的先知之聲，並向那些被無知和愚蠢壓垮的人哀歎：『天主能從這些石頭給亞巴郎興起子孫來』；而祂憐憫他們對真理的無知和堅硬如石化的心，祂興起了美德敏感的虔誠種子，興起了那些石頭——就是興起信任石頭的國家。因此，再次有一些陰毒和虛假的偽君子密謀反對正義之舉，祂曾稱之為『一種毒蛇』。但若即使其中一條蛇願意悔改並遵循聖言，他就會成為天主的人。」

然後有與「新歌」的比較：

「看那新歌的威力！它從石頭造出了人，從野獸造出了人。此外，那些已經死了的，不是真正生命的參與者，只需成為這首歌的聽眾，再次得到了生命。它也為宇宙編寫悠揚的秩序，並將元素的不和諧調整成和諧的順序，使得整個世界變得和諧。它釋放了流動的海洋，卻阻止它侵入陸地。處於騷動狀態的地



球又一次建立並固定了大海作為它的邊界。猛烈的火焰已被大氣軟化，因為多里安人與呂底亞人的張力混和了；而嚴寒空氣被火焰的擁抱而緩和，和諧地安排著宇宙的極端音調。這種不死的張力，整體的支持和一切的和諧——從中心到周邊，從末端到中心，使這普世事物的框架得以協調一致，不是根據色雷斯人的音樂，像猶巴耳（Jubal）發明的那樣，而是根據天父的勸告，激發了達味（David）的熱情。而祂是達味的，但在祂之前的，天主聖言，藐視那些無生命的七弦琴和豎琴等樂器，並且由聖神調和宇宙，特別是人——由身體和靈魂組成，是一個微型的宇宙，用多種音調的樂器向天主奏出旋律；而對於這樂器——我的意思是人——他和諧地唱著：『因為你是我的豎琴、音管和聖殿。』——一座和聲的豎琴——因著聖神而來的音管和因著話語而來的聖殿，使得第一種樂器可以發聲，第二種可以呼吸，第三種包含了天主。而達味王，我們前面提到的豎琴師，勸諭大家回到真理，勸阻崇拜偶像，遠離以歌聲慶祝邪魔，實際上它們被他的音樂驅逐了。因此，掃祿（Saul）附魔時，他僅僅通過奏樂來治癒他。天主為按自己肖像造的人創造了一種美妙的吹奏樂器。而祂自己當然也是那超世的智慧，天上的聖言，是天主一切和諧、悠揚、聖潔的工具。那麼，這個樂器——天主聖言、天主、新歌——希望做到什麼？打開瞎子的眼睛，打開聾子的耳朵，引導瘸子或犯錯的人回歸正途，向愚昧人展示天主，制止貪污，征服死亡，使不聽話的孩子與父親修好。上主的工具愛人類。天主憐憫、指示、勸勉、勸誡、拯救、保護，並以祂的慷慨，應允我們天國作為對學習的賞報；而祂獲得的惟一好處就是我們得救了。因為邪惡助長了人類的滅亡；但是真理，就像蜜蜂，沒有作出傷害，只有在人類的救贖中悅樂。」

禮儀發展

在這個世紀，我們也觀察到葬禮已有建全的習俗，而拉丁語也有演變，開始形成為禮儀語言（初期是阿拉姆語和希伯來語，然後是希臘語）。

禮儀聚會是在私宅舉行，稱為「教會的教堂」（*Domus ecclesiae*）：

「在初期教會這種內聚的感恩慶典，是後來在或多或少屬於私人圈子舉行慶典的前身，到最後成了私人彌撒。除了在這個意義上一直採用《十二宗徒訓誨錄》文本，其他關於這種用法的明確證據，全部可以追溯到 2 世紀。在關於宗徒的各種偽歷史中，連同許多庸俗和異端的補充，可發現關於這方面的教會習俗不容置疑的證詞。一連串例子有關於宗徒在一小群人面前『擘餅』、只在少數參與者面前對麵包和葡萄酒『感恩』等等的傳說畫像。戴爾都良在迫害時代的自述中，包括了慶祝主日慶典（*dominica sollemnia*）時只有三人在場：在塞浦路斯，不僅提到有會眾出現的早晨彌撒，還提到為小圈子舉行的黃昏感恩祭！巴西略（Basil）講述一些神父由於犯錯只被允許在私宅中履行司祭職務。納齊盎的額我略（Gregory of Nazianzen）引述在姊妹家中的感恩祭。然而，在 4 世紀的東方，老底嘉教會會議發布了禁止這種感恩祭的一般禁令。」⁸

這段文字見證了由較為內聚形式的禮儀轉變為更精細形式的過渡，特別是在 4 世紀之時。有些人認為，或者仍然認為，這種轉變是負面的。但當它們能夠深化我們在公共崇拜的參與，對禮儀添加新元素的可能，實在毫不負面。

⁸ JUNGSMANN 1951, 2013.



— 與 聖 神 同 唱 —

三世紀

教會的教堂之轉變

前一章提及過「教會的教堂」，亦即初期世紀基督徒聚集敬禮的場所。隨著時間推移，敬禮場所逐漸變成只是「教會」（*Ecclesia*），亦即「教堂」。其中一例是位於美索不達米亞的「杜拉－歐羅普斯」，此乃建於3世紀初的一幢希臘房子，約於公元232年轉型為教堂。杜拉－歐羅普斯亦因它的壁畫而引人入勝。由此可見，歸功於福音的傳播，基督信仰從地區現象擴展成更全球化的現象。考慮到當時的迫害環境，傳播福音在早期肯定絕不容易。

「本著基督旨意而完全『自治』的教會，按照基督的訓示，發展出一套獨特的敬禮方式，充分利用當代文化素材，也是同一教會基於它轉變出來；此轉變使教會不再被視為小教派，而是進化成一公眾組織，不但有專用作禮拜的建築，還有特定的藝術風格，並對語文格外注重。國家本身，在某種意義上，認可基督徒社區的存在，基督徒大致上得以平安度日，但他們首先仍要面對德西烏斯（Decius）和戴克里先（Diocletianus）迫害的後果，包括初期的叛教行為及其後與背教者修和所引發的爭議。」（作者的翻譯）¹

此時一所著名的神學院於亞歷山大里亞城成立，並有許多優秀師資包括先前提及的克雷孟和奧力振（Origen，公元185-265年）。

¹ Neunheuser 1993, 64.

奧力振

如前所述，奧力振就是任教於亞歷山大里亞神學院的一位偉大神學家。在爭議的年代，即使他的某些神學觀念被正統神學思想拒諸門外，他對於當時及其後的神學辯論仍是舉足輕重。在他的著述《論祈禱》（*On Prayer*）有以下段落：

「我認為，他『代禱』並非純粹為了那些不只想征服的，亦非為了那些被征服的，而是為了那些要征服的人。與經上『因為我們不知道我們如何祈求纔對，而聖神卻親自以無可言喻的歎息，代我們轉求』頗為相似的，還有這一段：『那麼怎樣纔行呢？我要以神魂祈禱，也要以理智祈禱；我要以神魂歌詠，也要以理智歌詠。』因我們明達不足以幫助我們祈禱，除非是通過聖神的指引，祂能夠一邊傾聽，一邊以祂充滿節奏的韻律，真正的拍子與和聲，一致地歌詠與讚美在基督內的天父；也除非是通過洞悉一切、甚至洞悉天主的深奧事理的聖神，首先稱讚和唱詩讚美天主，聖神洞悉天主，並因擁有力量而充分理解祂。在我看來，這必然是缺乏正確禱告方式導致人性軟弱的意識覺醒，更重要的是，醒覺到當聽到從救主唇舌說出給天父的禱告時，明白祂講出如此高深的偉大話語，使在旁的一位門徒深受感動，並在耶穌結束祈禱後向祂懇求：『主，請教給我們祈禱，如同若翰教給了他的門徒一樣。』」

奧力振所講非常重要：乃是聖神指引我們祈禱，不只是人類的力量，且我們的意志常受軟弱所影響；乃是「洞悉一切」的聖神才能幫助我們通過歌唱與音樂來瞭解「天主的深奧事理」。



《宗徒規戒》

在古代，為賦予文獻更權威的價值，它們時常被描述為來自宗徒的傳統。因此，有些文獻即使是在 1 世紀後期甚至更後期才撰寫，都會提及宗徒，以示其內容是直接源自宗徒的教導。其中一個例子是 3 世紀成書的《宗徒規戒》（*Didascalia Apostolorum*），以下節錄一段：

「天主的法律有何缺陷，使你要追求這些外邦人的神話？若你欲閱讀歷史，有〈列王紀〉；若是要智慧與詩歌，有眾多先知書，從中你能發掘超越所有智者或詩人的睿智，因他們乃惟一智者天主的喉舌。若你渴望歌唱，有〈聖詠集〉；若想探究遠古，你有〈創世紀〉；若要法律與訓戒，你有天主所賦的雋永法律。」

此處明確地建議以基督徒文學及音樂取代異教徒的文學與音樂，亦即對抗這個由異教徒主導的世界，迎接教會即將在 4 世紀的崛起，屆時它不再是一個受打壓的宗教，反而享有類似國教的地位，（不完全地）取代異教崇拜。而從文本字裡行間可以見證到使用〈聖詠集〉的重要性，且仍有此需要：

「資料豐富的『教會手冊』，約在公元 250 年前後於敘利亞成書。原文為希臘文，僅有敘利亞語及拉丁語版本留存，而後者有殘缺。此書差不多全是關於教會組織、財政及教會原則的規定，幾乎沒有教義內容，連禮儀之事也只偶爾提及。作者熟習不少 2 世紀較為重要的基督徒文獻，更有證據顯示他懂得希坡里（Hippolytus）的《宗徒傳承》（*Apostolic Tradition*）。」²

² EASTON 1962, 10.

希坡里的《宗徒傳承》

3 世紀期間有一份名為《宗徒傳承》的文獻，據說由當時羅馬的希坡里神父撰寫：

「關於希坡里的生平，僅存的就只有他在零散典故中的自述；他只有一次在《駁諸般異端》（*Philosophumena* ix, 7）³ 中或多或少的提及一些當代事件。因他在後期作品中自稱老人，故推斷他當是在公元 160 年左右出生。希坡里傳統上被視為依勒內（Irenaeus）的門生，這是極有可能的猜想，儘管他的作品沒提過這一點。他於教宗澤弗利努斯（Pope Zephyrinus，?-公元 217 年或更早）任內成為羅馬教會的司鐸。他因淵博學問及伶俐口才而廣為人敬重：有次他受命於奧力振面前講道²，但他的學識使他與另一位司鐸加里斯都（Callistus）起了致命衝突。」⁴

以上提及的文獻極為重要，我們需謹慎直接判斷因由，但當中的內容仍能讓我們大概了解當時教會的做法：

「此書內容主要包含教會機構的法律及禮拜的方式，但它們穿插著各種評論及詮釋。法律的來源本身毋庸置疑：它們代表了希坡里年少時期羅馬的慣常做法，且他頗真心相信這些法律確是源自宗徒，因此絕不能改。而從其他早期基督徒作家的作品可佐證這些確實是自古已有的法律，尤其是戴爾都良所描述的做法，非常近似於他在世時羅馬同代人的闡述。因此，《宗徒傳承》不單是 3 世紀初有關羅馬習俗的一個來源，也同樣可以說是三十、甚至五十年前已被援引的做法。」⁵

³ （譯注）*Philosophumena* 也譯作《哲學沉思》

⁴ EASTON 1962, 18.

⁵ EASTON 1962, 25.



無論如何，有關早期的禮儀及歌唱，我們有數份重要的參考資料：

「晚餐過後眾人起立，當孩子與貞女完成禱告，便會齊唱聖詠。然後，執事手持那混和了水酒用來奉獻的聖爵，便高頌一首亞肋路亞的聖詠篇章。接著，當主教以合適感恩經奉獻聖爵後，祭司就指示：『以及某一首、某一首聖詠』。聖詠既已唱畢，眾人便齊讚『亞肋路亞』，亦會說：我們稱讚祂、至高上主！祂憑一個字創造大地，願光榮與讚美歸於祂。其後，主教便祝謝麵餅，並分成碎塊發給所有信徒。」⁶

戴爾都良及〈聖詠集〉的運用

如今〈聖詠集〉的運用傾向以基督論為進路，但它對於研究當時歷史也是重要元素。一位有意思的基督徒作家——戴爾都良，曾在他的專論《論祈禱》（*On Prayer*）中提及：

「再來，我相信聖人們祈禱時，『聖神與他們同在』，使他們的話語充滿至高無上的力量。他們『亦藉著明達祈禱』，如同光輝從懇求者的心靈中冉冉升起，並朝著他們的口唇前進，直至被天主的力量慢慢削弱其毒害；殆害精神的毒液的積累源於忽視祈禱、沒有按耶穌勸誡、遵從保祿『不斷祈禱』之呼籲。因它像是從懇求者的靈魂發射飛鏢，借著知識與理性或信仰而加速，經由聖人前進，去消滅那些造成破壞、分離、不利於天主、並奢望以罪惡束縛我們的邪靈。現在，既然從美德而來、因誠命而為的善行亦是禱告的一部分，人們應不斷祈禱，將之與善行結合，成為祈禱的行動。只有當我們視聖人的生命是一個偉大、無止境的禱告，『不斷祈禱』的呼籲才會被我們接受，成為可能的事。這樣的禱告通常稱之為祈禱，實際是一個部分，每天應至少進行三次，正如達尼爾（Daniel）的故事，他身處險

⁶ In EASTON 1962, 59. 此段可視為補充。

境仍堅持每日三次祈禱一樣。伯多祿是另一佳例：他在第二次祈禱時，於第六個時辰登上屋頂禱告，他看到天開了，降下一個祭器，如一塊大布繫著四角，縋到地上。達味是第一個如此說的：『你一早便俯聽了我的呼聲；我清晨向你傾訴我的禱文，滿懷希望地靜候你的應允。』」

戴爾都良以上的文字，可了解 3 世紀時期基督徒採用甚麼樣的禱告。他另一文本曾提及歌唱的練習：

「我們當中一位姊妹天賦啟示，能於主日禮儀中體驗精神上的恩喜。她能與天使交談，甚至有一次與天主對話；她眼觀耳聽諸般奧秘，能讀人心且為有需要者治病。她之所以能如此，乃因她勤讀經文，勤唱詩歌，勤播佈道，勤作祈禱。」（《靈魂論》（*De anima*）第九章四節）

在《論祈禱》第二十八章中亦提及過禮儀祈禱：

「因這是廢除了原有祭獻的屬神的祭品（伯前 2：5）。祂問：你們為什麼向我奉獻那麼多的犧牲？上主說：我已飽饜了公羊的燔祭和肥犢的脂膏；牛犢、羔羊和山羊的血我已不喜歡。誰向你們要求了這些東西？那麼，天主要福音傳達甚麼教誨？祂說，時候要到，那些真正朝拜的人，應當以心神以真理去朝拜父，天主是神，因為父就是要尋找這樣朝拜祂的人。（若 4：23-24）我們是真正朝拜者，真正的司鐸，以全心來獻祭、全心來祈禱。禱告乃是奉給天主最恰當之祭品，祂亦如此要求，亦如此期望！此祭品乃是全心全意、以信仰為食、以真理為導、全然純淨貞潔且滿有愛心，我們應當以善行護送這祭品，在聖詠與詩詞之中，將其帶到天主的祭壇前，並從天主那裡獲得我們的一切。」



基督徒詩詞的最早期見證

20 世紀上葉，在埃及俄克喜林庫斯出土了不少莎草紙殘片，當中有部分提及到基督徒聖詩。這是連同文本和記譜法的基督徒聖詩的最古老證明。該記錄由說希臘文的埃及人寫成，估計來自 3 世紀的末期。⁷ 當然，要確認這些文本的用途殊非易事。

⁷ RAINOLDI 2000, 57.

— 變 幻 莫 測 之 時 代 —

四世紀

非常時期

四世紀為教會是一段非凡時光，當時正值種種大變，教會生活亦在許多方面有了更新。在本世紀初 303 至 306 年間，羅馬皇帝戴克里先殘酷迫害基督徒。¹ 在基督徒世界，許多殉道者因種種迫害而犧牲，包括巴斯弟盎 (Sebastian)、依搦斯 (Agnes)、則濟利亞 (Cecilia)、在羅馬的蘇撒納 (Susanna) 等。313 年，君士坦丁大帝 (Constantine) 頒下米蘭詔書，情況完全改觀。他甚至在 325 年主持尼西亞大公會議，並頒布保護基督徒的法律。狄奧多西皇帝 (Theodosius) 於 392 年也下令禁止異端邪教。正如諾伊豪澤爾神父觀察到，基督宗教得勝了。但這場勝利的重大意義在於，它是發生在一個以殘酷迫害開始的世紀。雅各伯·麥金農對這特殊時代有此評論：

「這段時期的代表性事件定必是 313 年，君士坦丁決定包容新宗教，這使基督宗教從一個受迫害的少數群體，發展到世紀末成為主流宗教。這一點可體現於基督徒文獻，優秀的作家顯著增多，既有傳統流派，也有新流派的寫作體裁，如講道及宗徒書信等。從 313 年至大概 450 年間，可說是基督徒文學史上最偉大的時期。但伴隨著新形勢、新機遇，也出現了新的問題。其一，大規模的歸化帶來了對宗教的怠懈及名義上的基督宗教等現象。其二，從前致力於打擊異教的精力現在紛紛轉向針對內部的異端。這些異端的出現，主因是對定義基督本質的激烈神學爭論，尤其是關於祂的人性與神性之間的關係，又及祂與聖三其餘兩者的關係。」²

¹ 本書大部分有關教會生活及禮拜儀式的資料摘自：NEUNHEUSER, 1993。

² MCKINNON 1987, 51.

這個轉捩點帶來了許多結果，包括基督徒可自由建造禮拜場所，例如拉特朗聖若望大殿及羅馬聖伯多祿大殿均在君士坦丁大帝任內興修完成。眾主教的特殊地位受到認可。種種影響均有利於禮儀茁壯成長。星期日獲官方承認為慶日並加以保障。這個世紀，四旬期被定立為四十天的節期，同時亦定了聖誕節及主顯節為「節日」³，儘管這兩個慶節在數世紀前已有。以上各種轉變，催生了禮儀年。不同的「禮儀流派」、不同儀式之間亦有不同。因著聖安當修士的緣故，隱修生活亦方興未艾。更不能忘記此時基督宗教正奮力對抗異教，而後者逐漸失去支持，很快成為少數。即使如此，這些異教育成了希臘及羅馬的偉大文化。基督宗教以真理之名取締它們，實現了許多異教無法成就之事，甚至「提昇了」原來的宗教奉獻。對基督徒來說，真理藉著耶穌基督得以彰顯。當然，那時的對抗是極為嚴峻的。但儘管相距許多個世紀，我們能預料許多異教男女也有真誠的信仰之心，即使他們從未有機會聞說福音。

許多作者在本世紀曾撰寫有關音樂在基督徒崇拜中的作用，此處將引用部分文獻。

亞大納修

我們曾引述麥金農關於異端的看法，其中影響力最大的是亞略主義（Arianism）。它的一個主張是耶穌基督並非天主獨子，只乃祂最出色的創造。極力反對此說法的是人乃亞歷山大里亞城的主教亞大納修（Athanasius，296-373年）。我們從其關於音樂的語錄可以一窺典型亞歷山大形式以隱喻手法使用音樂。他寫給〈致瑪策林書論聖詠的闡釋〉（Letter to Marcellinus on the Interpretation of Psalms）可看到一些例子：

³（譯註）教會慶節重要性依次為「節日」*solemnities*、「慶日」*feasts*、「聖人必行紀念日」（*obligatory*）及「任選（自由）紀念日」（*optional*）。

「但我們不能忽視去解釋何以此類詞句不能單以言語表達，而是要以旋律及歌曲來詠唱。因為我們當中確實有些思想簡單的人，雖然相信這些字詞能帶來啟發，但認為唱出來的原因不過是悅耳動聽！這絕非事實；聖經非為美學而生，而是為心靈的益處而詠唱聖詠。這是有兩大原因：首先，聖言文本以詩歌及散文形式讚美天主是再恰當不過，因為包括聖詠、雅歌及頌歌在內，它們的文句結構更自由、更少限制〔此處的參考大概是〈出谷記〉15：1-18、〈申命紀〉32：1-43及〈哈巴谷〉第3章中所提及過的頌歌，在《七十賢士譯本》被稱為『頌歌』。有些《舊約聖經》中出現過的詩詞，如亞納之歌（Song of Hannah）及祝福（*Benedicite*）也可能包括在內〕，因此人們得以撰寫並歌唱，盡一切力量表達他們對天主的愛。其次，詠唱聖詠能使歌者統一心神，因它需要歌者集中所有精神，如此一來，他原有的心緒不寧及對應於身體上的混亂與不協調便得以化解，就像幾枝長笛的旋律融合為一的原理一樣，使得他不再『思慕正義卻行惡』，好像比拉多（Pilate）口中雖說：『我在這人（耶穌）身上查不出什麼罪狀來』（若 18：38），卻任由猶太人作主；此人亦不再『念想邪惡，儘然無法施行』，就像長老們企圖侵犯蘇撒納——或者應該說，就像一個人好不容易戒除某種罪、卻又渴想另一種同樣糟糕的罪惡。聖樂旋律可以表達我們內在心靈的和諧，就像言語表達思想一般，連天主也因此命定人們要詠唱聖詠。而且，優美地歌唱是我們心靈的渴望和喜悅，就像經上所寫：『你們中間有心安神樂的嗎？他應該歌頌。』（雅 5：13）倘若字詞中偶有沙石，曲調能磨去其棱角，就像我們歌唱時，靈魂深處的悲傷得到撫慰而減輕，『我的靈魂，你為何悲傷？為何憂苦？』同時，人們亦能坦然面對他們的失敗，並唱：『我的腳幾乎要跌跤，我的腳險些要滑倒。』而且，歌唱也能在恐懼中帶來希望：『上主偕同我，我不怕什麼，世人對待我，究竟能如何？』」

由此可見一些構成禮儀音樂的神學元素，亦不單是聖詠曲。



亞大納修提出了另一重要觀點，亦即避免視唱歌為純美學體驗而非靈性經歷：

「那麼，這些不以正確方式閱讀《聖經》的人，換言之，單純為了取悅自己而非以才智來歌唱神聖的歌曲的，他們應當受責備，因『讚頌在罪人口裡，是不適宜的』（德 15：9）。但是那些按我所說來唱歌的人，曲詞的旋律自然地從靈魂的節奏、以及靈魂與聖神的結合中催生出來。他們以口舌明達地歌唱，不單使自身大大受益，願意在身邊聆聽的人也同樣獲益。有福的達味向掃祿演奏的時候亦是如此：他取悅天主，同時也驅去掃祿心中的瘋狂與憤怒，為他煩亂的心神帶來平安。同樣地，神父通過他們的歌聲使人們收斂心神，助他們與天上的歌詠團結為一。因此，詠唱聖詠不僅僅是滿足對甜美音樂的渴求，更是心靈得到內在和諧的外在表達，因為這種和諧悅耳的詠唱本身已是心靈和平有序的指標。我們知道，以括鉞、豎琴、十弦薩泰里琴等樂器的優美調子來稱謝天主，是一種外在的象徵，即身體各部位與內心的思想，就如這些樂器般，有條不紊且受控地，在聖神的呼喊和呼吸中活著與舞動。同樣地，正如經上寫道，『如果你們依賴聖神，去致死肉性的妄動，必能生活』（羅 8：13），所以善於歌唱的人把靈魂注入曲調之中，逐一糾正其錯誤的節奏，最終變得真正自然、融和，更無所畏懼，享受和平自由，不受虛幻想像束縛，可能對未來的美好抱有更大希望。一個靈魂能以詠唱聖言而重建秩序，才能忘卻自身的苦難，喜悅地默想惟獨基督之事。」

聖亞大納修在禮儀音樂的理解方面貢獻不多，但這些文本非常值得後人研究及思考。以下繼續：

「那麼，我兒啊，教使所有讀過這本〈聖詠集〉的人得知書中的一切確是天主的啟示；讓人人都從中抽選，就像摘採花園中的果實，各自尋覓自身所需。我認為這本書裡的話語已囊括人

生種種狀況和思緒，在人心中再也找不到別的東西了。因為無論你尋求什麼，無論是懺悔與認罪、或是困境求助、面對誘惑、遭受迫害、抑或擺脫陰謀陷阱、又或相反，因各種原因而感到悲不可抑、或者你看到自身進步而仇敵被擊潰，你想讚美、感謝和祝福天主……這一切神聖的事，〈聖詠集〉已明明白白地告訴你該作怎樣做，連每句你想說的話都已在書裡，可當自己的話語依著來說。不過，我們應該警惕。無論什麼理據，我們絕不應接受驅使，以無關的事物修飾聖詠、改動次序或者改動它的文字。它們只能以原來的寫作簡單地詠唱，使得把〈聖詠集〉賜予我們的諸位聖人才能辨認到自己的話語，與我們同禱。是的，甚至藉聖人說話的聖神也能辨認到祂啟發的話語，加入我們的禱告。聖人一生比常人過得更有福，他們的話語也比我們更好、更有效，因為他們乃是以公義之心宣講。因為他們這些話語使天主喜悅，正如宗徒所說，這些言辭『征服列國，執行正義，得到恩許，堵住獅子的口，熄滅烈火的威力，逃脫利劍，轉弱為強，成為戰爭中的英雄，擊潰外國的軍隊。有些女人得了她們的死者復活。』（希 11：33-36）」

這個建議似乎是在譴責亞大納修教會出現的一個現象：很大可能是有人企圖引入新作品到〈聖詠集〉，視它們為同樣重要、同樣得到啟示而成。同時亦有另一重要人物見證了亞大納修的聖樂運用——聖奧思定（Saint Augustine），我們稍後將討論他的生平。他在《懺悔錄》（*Confessions*）中曾說：

「有時我防範防得太緊，甚至有意把達味《聖詠》溫柔的曲調，一律懸為厲禁，不准再與我和教會人士的耳鼓相接觸。我認為：亞歷山大主教，亞大納修的作風是適當的。他叫人家唱《聖詠》，



在音符的高低上，不要有劇烈的變動。於是，他的歌唱，簡直與朗誦無異。」⁴

這段文字意味著什麼？聖奧思定是否在描述當時詠唱聖詠的做法，乃是介乎唱誦之間？

大聖巴西略

同時還有來自卡帕多細亞諸教父的各項資料，講述他們對禮儀音樂及其與基督宗教之間的關係的理解，例如大聖巴西略（Basil the Great，329-379 年）向納齊盎的聖額我略所寫的書信：

「有怎樣的情況會比在地上模仿天使合唱更有福呢？有怎樣的情況會比以禱告開始每一天，並以聖詩和歌曲榮耀我們的造物主更有福呢？當天色漸明，有怎樣的情況會比我們為自己做好準備，在禱告中全身心投入來做我們的勞動，來以詩詞使工作變得更甜美，就像用鹽來調味一般更有福呢？令人舒暢的詩詞能使心靈回歸愉悅平靜。」

在他寫給新凱撒里亞的神職人員的書信中（CCVII），亦有提及守夜祈禱與詠唱聖詠：

「至於惡意中傷我的人提出有關詠唱聖詠的指控，意圖嚇唬一般民眾，我現在有以下回應：我們現在訂立的習俗受所有天主的教會認可。我們當中有人會晚上來祈禱所，在憂慮、痛苦及無窮的淚水中向天主懺悔，最後結束禱告，站起來開始歌唱聖詠。現在他們分為兩組人，輪流對唱。如此一來，既可以確認

⁴（譯註）本書《懺悔錄》引文採用吳應楓譯本，而為統一起見，引文中的個別人物會跟隨本書的譯名。聖奧斯定著，吳應楓譯：《懺悔錄》（台灣：光啟文化事業出版，1963年初版，2017年十一版），卷十，頁246。

他們對福音書的了解，同時創造出熱情的氛圍，使他們心神專一。其後他們再次同唱前奏，其餘相應跟從，在不同聖詠曲中度過一夜後，當晨光初現，眾人一起間隔祈禱，心口一致地向天主奉上懺悔的聖詠，各自表達自己的悔意。若果你因這些原因而背棄我，你即是背棄了埃及人，還有利比亞人、底比斯人、巴勒斯坦人、阿拉伯人、腓尼基人、敘利亞人等幼發拉底河的沿岸人民，即是這些滿懷尊敬地守夜、祈禱、同唱聖詠曲的人。」

納齊盎的聖額我略、聖額我略尼沙及金口聖若望

納齊盎的聖額我略（330-390 年）是聖巴西略與聖額我略尼沙（兩者為兄弟）的好友；他提醒我們基督宗教與異教及其音樂之間仍存在強烈的對立：

「首先，弟兄們，讓我們一同慶祝慶日，不為肉體歡愉，亦不求奢侈兼款式多變的華衣，更不能狂歡酗酒，也不要轟之以奧斯樂管和敲擊樂，因為這是希臘每月儀式的做法……讓我們同唱聖詩而非同擊定音鼓，寧可詠唱聖詠曲，也不要庸俗的舞蹈與歌曲。這應是對感恩給予稱頌而非浮誇的掌聲；這應是一場心靈的冥想，而非肉體的放蕩。」《駁儒利安》（*Contra Julianum*）

同一文本中亦有：

「如你非要舞蹈不可，應如一個熱愛慶節的出席者般舞蹈；但不要表演黑洛狄雅（Herodias）那些可恥的舞蹈，導致洗者若翰（the Baptist）的死亡；應學習達味當年看見方舟逐漸靠岸時歡喜的舞蹈，我認為這是在天主內輕盈敏捷行走的標記。」

《巴西略頌歌》（*Laudem Basilii Magni*）亦再次重申聖詠曲的重要：



「因瓦倫斯皇帝 (Valens) 進入了他整隊人馬都在的教堂。當時正值主顯節，教堂擠滿了人。他來到人民之中，宣示了團結合一的精神。整個事件並不草率。他入門時，聽雷轟一般的聖詠歌唱，來自人頭湧湧的會眾，這是天使所營造而非單憑人力可達的秩序，而這種秩序瀰漫聖殿及其範圍內。」

聖額我略尼沙 (Saint Gregory of Nyssa, 330-395 年) 也在《馬克里納的生活》 (*Life of Macrina*) 遺下一些珍貴訊息，讓後人推想他眼中聖詠的重要性與作用：

「她決不會對〈聖詠集〉一無所知，她能在適當時候背誦每一節聖詠曲；從早上起床，到打理各項雜務，再到休息，然後從開始用餐到離席、從回房睡覺到起身禱告——無論何時何地，她都攜帶著她的〈聖詠集〉，視它為好伴侶，一刻也不能捨棄。」

另一位偉大教父肯定是金口聖若望 (Saint John Chrysostom, 344/354-407 年)。他對唱歌也有些有意思的論斷。聖華拉德米神學院的達味·德瑞洛克教授 (David Drillock) 的一批教會音樂文獻收藏中，有金口聖若望的文字：

「在早期，眾人都聚集一處，同唱聖詠。我們現在亦是如此。但以前所有人都能心神合一；現在即使大家共處一室，卻充斥著各種紛爭，看不出這種團結……以前各樣房子都能用作教堂，現在教堂淪為房子、甚至比房子更差勁。一間房子理應看到相當井然的秩序，因為女主人端正地安坐其位，女僕默默地編織，每個僕人各司其職。然而，現在這裡卻充滿噪音、充滿混亂，教人分不清到底我們的聚會是在客棧、澡堂還是在市集舉行……事實上，教堂必須經常只能有一把聲音，因為這裡眾人一體。因此，讀經員獨自誦讀，主教應當靜默地坐著。歌手獨

自高唱聖詠，而當眾人回應時，所有聲音都要像從一張嘴裡發出。同樣，只有講道者負責講道。」⁵

此處可證當時的慣例是獨唱聖詠，同時由台下眾人應唱。

敘利亞聖厄弗冷的聖詩

敘利亞的厄弗冷（Ephrem the Syrian，306-373 年）既是作家、神學家，亦是出身自尼西比斯（今土耳其）的聖詩作家，在聖詩方面貢獻良多。出自他筆下的聖詩約四百首，以其意象優美而著稱。以下一例為其中一首聖誕詩的開首：

「此日萬人同慶，不論先知、國王或司鐸，因預言已經圓滿，因此它完全成真了！因童貞女今日在伯利恆帶來了厄瑪奴耳（Immanuel）。老依撒意亞（Isaiah）昔日的話，今天已成真。祂在那裡誕生，據記載會向所有外邦民族宣告喜訊！達味曾經唱過的聖詠，今天終於圓滿！米該亞（Micah）說過的話語，今天終於臨到！從那裡來了厄弗辣大的牧羊人，祂的牧杖掌管所有靈魂。看啊！由雅各伯（Jacob）那裡出現閃耀的星星，由以色列興起權杖。先知巴郎（Balaam）所講的預言，今天終於成真！隱隱的光也落下，從祂的身體展現出祂的美麗！匝加利亞（Zachary）提到的光芒，今天在伯利恆閃耀！」

他所撰的〈天堂聖詩〉（Hymn on Paradise），亦因其意象之美而著名。以下摘錄數段，由當代敘利亞語權威巴斯弟盎·布羅克（Sebastian Brock）翻譯：

⁵ 見網頁：

http://www.orthodoxresearchinstitute.org/articles/music/drillock_texts_study_of_music.html



「一、天堂的氣息
乃喜悅之泉源；
亞當年幼之時
亦曾在此吸收；
一呼一吸，如母親胸脯，
為稚子哺以營養。
他年輕、俊美，
滿懷喜樂，
但當他打破禁令之時，
他變得年老、悲傷和衰弱；
他承受年華老去，
背負無窮憂愁。
回應：舉揚亞當並讓他回歸天堂的那位，祂是蒙受祝福的。」

二、沒有有害的寒霜、
沒有灼熱的暑氣、
在此喜悅的福地
永無災難；
這是喜樂之港灣，
亦是歡悅的避風港；
光明與喜樂，
在此紮根；
豎琴與里拉琴，
同聚此處，
賀三納之聲不絕，
教會亦高呼『亞肋路亞！』

三、圍柵繞著的，
是為眾人帶來平安的和平；
內外牆壁，
是調解萬物的和諧；
圍繞著它的智品天使
對牆內之人而言耀眼生輝，

牆外之人卻莫敢逼視，
 因他們已被趕逐出外。
 你所聽聞
 有關天堂的一切，
 如此純潔神聖，
 如此純潔靈性。」⁶

普魯登奇烏斯

談到聖詩，不得不提到奧里利厄斯·普魯登奇烏斯·克雷孟(Aurelius Prudentius Clemens，多被稱為普魯登奇烏斯，348-405年)。這位土生土長的西班牙人，既是律師，亦是當時舉足輕重的聖詩作家：

「(普魯登奇烏斯是)一位基督徒詩人，於348年生於西班牙北部塔拉科，可能是在405年後於西班牙逝世。他必然出生便是基督徒，因他從無提及自己皈依。他具體的出生地點未能確定，可能是薩拉戈薩、塔拉戈納或卡拉奧拉。他的法律事業頗為成功，但在後期曾責怪自己早年對事業過度專注。在皇帝召他進宮廷前，他兩度成為總督，或許是在其祖國擔任。普魯登奇烏斯晚年放棄塵世浮華，實行嚴格的禁慾主義，禁食直至晚上(Cath., iii, 88)並戒絕所有肉食(ibid., 56)。他的許多基督徒詩歌就是在此段時期撰寫；他其後將之集結成書，自撰序言，記下年份為405年。在此之前(或在403年)，他要遠赴羅馬，無疑是為了向皇帝作出呼籲。他在旅途中撰寫了一些詩歌〔《殉道者的光環》(Peristephanon)，vii，ix，xi，xii，xiv〕，並順道參觀各聖所及殉道者的墓地。《駁辛瑪》(Contra Symmachum)

⁶ 見網頁：

http://www.syriacstudies.com/AFSS/Syriac_Articles_in_English/Entries/2007/10/19_St._Ephrem_the_Syrian_Hymns_on_Paradise_-_Introduction_and_Translation_by_Dr._Sebastian_Brock.html



定是在羅馬完成；第二本書約於 403 年 3 月 29 日至 12 月間寫就。其他作品均早於羅馬之旅。」⁷

以下摘自他的聖誕詩《天父的愛賜獨子》（*Corde natus ex parentis*）的第一段：

「一、天父的愛賜獨子，世界之前早已生，
他乃阿耳法和敖默加，他乃原始與終結，
屬於萬事萬物的，今昔和未來的萬物。」

"1. *Corde natus ex parentis ante mundi exordium*

A et O cognominatus, ipse fons et clausula

Omnium quae sunt, fuerunt, quaeque post futura sunt"⁸.

塞杜里烏斯

後人對科利烏斯·塞杜里烏斯（Coelius Sedulius，4 世紀前半葉）所知不多，僅知他乃當時另一位出色的羅馬詩人。他是長詩《復活之歌》（*Carmen Paschale*）的作者：

「塞杜里烏斯的詩在中世紀享負盛譽，不單被認為適用於廣大學校，更被視為值得尊敬的神學作品之一。在萬南修·福多諾頌歌一書（*Venantius Fortunatus*, Carm=. 8. 1.59）提及的眾多公認基督徒詩人當中，惟有塞杜里烏斯〔參見福多諾，《聖瑪爾定生平》（*Vita Martini*），1.14-25〕是與亞大納修、巴西略、安博（Ambrose，又譯作盎博羅削）、熱羅莫尼（Jerome）和奧

⁷ (Lejay, P. (1911). "Aurelius Clemens Prudentius." In *The Catholic Encyclopedia*. New York: Robert Appleton Company. Retrieved: October 5, 2018 from New Advent: <https://bit.ly/1zqiGYr>.

⁸ 英文譯文：God's love for His Only Begotten Son/ Before the world existed/He is the Alpha and the Omega,/ He is the beginning and the end/ Of all things that are, and were,/ and have to yet to come

思定 (Augustine) 等傑出教會權威並列。儘管恩斯特·羅伯特·庫爾提烏斯 (Ernst Robert Curtius) 認為塞杜里烏斯不過是個『浮誇』詩人，濫用修辭以致作品內容『空泛無物』。但他的前現代讀者顯然很重視這位『最忠於基督的詩人』的作品，更重視他如何寫作。塞杜里烏斯的作品受眾多教會人士引用，從安克馬爾 (Hincmar of Reims) 的《論一個而非三個神性》 (*De una et non trina deitate*) 到馬丁·路德 (Martin Luther, 1483-1546 年) 都引用他來說明教義，甚至解決神學爭議。在《復活之歌》中最為著名的其中一節乃塞杜里烏斯對四位福音聖史的描述 (PC 1.355-358)，被眾多文獻引用，例如劍橋基督聖體學院手稿 286 號《聖奧思定福音》 (*Saint Augustine Gospels*)。他對瑪利亞天主之母的讚美 (PC 2.63-69) 被羅馬天主教會編成禮儀之用，為作者創造了更廣泛及持續的讀者群。」⁹

塞杜里烏斯最廣為人知的一首聖詩名為《自太陽升起》 (*A solis ortus cardine*)，每段詩節以拉丁文字母順序開首。以下引開首兩節作例：

「自太陽升起／到世界邊緣／讓我們歌頌主基督／祂由童貞聖母瑪利亞誕生。 (*A solis ortus cardine/ ad usque terrae limitem/ christum canamus principem,/ natum maria virgine.*)

蒙受祝福的天地造物主／降世道成奴隸的肉身／以自己的身軀解放我們的軀體／祂造的軀體不至滅亡。」 (*Beatus auctor saeculi/ servile corpus induit,/ ut carne carnem liberans/ non perderet quod condidit.*)¹⁰

⁹ SPRINGER 2013, xx.

¹⁰ 英文譯文："From the hinge of the rising sun/ To the farthest edge of the earth/ Let us sing to Christ our lord/ Born of the virgin Mary./ Blessed creator of the world/ Assuming the body of a slave,/ Freeing our flesh with his own flesh/ That what he made might not be lost."

埃赫里亞與聖地的禮儀

西班牙貴婦埃赫里亞 (Egeria) 的重要性在於她的遊歷。她約於 381-384 年往聖地朝聖，撰寫了一本意義深遠的「遊記」，名為《埃赫里亞遊記》(*Itinerarium Egeriae*)。以下摘錄一些有關音樂的章節：

「既然你的情感可能已了解到神聖之地的日常運作，我必須告訴你，因為我知你願意有此知識。每天日出之前，阿納斯塔夏教堂的門均敞開，所有修道者與貞女（這裡這樣稱呼他們）一同前往教堂，不止他們，還有許多男女信徒，期待守夜祈禱快些開始。從那時辰開始到黎明期間，他們念聖詩、輪流唱聖詠，並以相同方式誦念對經，每首聖詩之後也會祈禱。司鐸、執事與修道者兩兩三三，每天輪流在每首聖詩或對經完畢後帶領祈禱。當天色全白，他們便開始誦念晨經聖詩。」 (CCL 67)

另外一段：

「那省份裡有些人兼精希臘語與敘利亞語，有些人只懂其中一種；儘管主教懂得敘利亞語，但他經常以希臘語發言，從不用敘利亞語。旁邊總會有一位神父，當主教以希臘語發言，他便傳譯為敘利亞語，以便所有人理解有關的講授。因為教會所有經書選讀須以希臘語進行，為了教化人民，這位神父總是會在場翻譯成敘利亞語。此外，這裡的拉丁人既不識敘利亞語，亦不懂希臘語。為了不令他們失望，有些操希臘語與拉丁語的弟兄姊妹會為他們做翻譯，向他們解說所有事情。但最令人愉悅及敬重的是主教誦念的聖詩、對經、經書選讀及禱文，不論對於當天的慶祝或是對慶祝場所而言，總是合適而恰當的參照。」

歷史學家：凱撒里亞的歐西比烏斯與蘇格拉底

凱撒里亞的歐西比烏斯（Eusebius of Caesarea，260-340 年）乃當時的一名主教，後世稱為「教會史之父」。以下是其《教會史》（*Ecclesiastical History*）的部分段落。首段節錄所指的是亞歷山大的斐洛，但我們已說過，他堅稱斐洛描述的是某個基督徒團體這個看法並不正確。

「22. 上述作者在其作品中曾提到這些事情，說明一種只有我們致力保存至今的生活模式，記下尤其是與大節慶有關的守夜祈禱、以及守夜期間的練習，還有我們習慣背誦的聖詩；亦同時描述當有人固定地適時歌唱，他人如何默默聆聽，並在結尾方加入詠唱；並在提及的日子，他們如何鋪上乾草席地而睡，如何使用他的話語，不酒不肉，惟飲清水，而為使麵包有味道，就配上鹽與牛膝草。」

亦見：

「5. 我們很久以前已被允許以聖詩和歌曲奉獻天主，當我們在《聖經》中得知天主的各種神妙奇蹟、以及天主的奇妙化工為人民帶來極大的恩惠，我們被教導說：『天主，我們親耳聽見過，祖先也給我們述說過：昔日在他們那一時代，你手所行的偉業。』6. 但現在我們不單用口耳相傳來認識完然仁慈的天主、普世的君王大能的手臂和神聖的右手，而是以我們的眼睛謹慎地觀察，證實這些舊日的記錄都是真實無欺，如此一來我們便可以高聲歡唱另一首象徵勝利的聖詩，並說：『在萬軍上主的城裡，即我們天主的城堡，我們所見正如所聞。』」

另一位教會史家是來自君士坦丁堡的蘇格拉底（Socrates，380-450年）。以上引用的章節，麥金農認為是「輪唱聖詠曲這個棘手問題，早期教父著作的主要來源」。¹¹

「亞略主義者，正如前述，常在城外聚會。因此通常在每周的慶節日——我指周六及主日——當教堂裡舉行集會時，他們便在城門內的公眾廣場聚集，並答唱亞略異端改篇的詩句。他們晚上大部分時間都這樣；到了清晨時份又再重覆詠唱那幾首他們稱之為答句的歌，並在城中遊行，然後從城門出去他們的聚會點。但因為他們不會停止出言侮辱同性同體派（Homoousians）¹²，經常唱出這樣的話語：『說三樣事物是同一種力量的人在哪？』——若望擔心一些思想單純的人會受這些詩歌吸引而離開教會，與他的民眾對立，因此他們亦詠唱夜課聖詩，希望能與亞略主義者抗衡，並藉信仰宣認來確認自己的團體。若望的想法看起來不錯，卻引致一連串騷動與危機。由於同性同體派大肆表演夜課聖詩——因為若望發明了銀十架，在其上燃點蠟燭，由女皇厄烏多息雅（Eudoxia）出資提供——如此一來，人多勢眾的亞略主義者嫉妒不已並決心報復，不顧一切兇狠地打擊對手。因他們懷緬不久之前自己仍是主流派系，他們充滿信心能摧毀對手，甚至鄙視對手。因此，他們毫不遲疑地在一個夜晚發動攻勢。女皇手下一名太監布里索（Briso）當時正在領導聖詩的詠唱者，他被擲石擊傷額頭；雙方亦各有死傷。皇帝因而震怒，禁止亞略主義者在公眾場所詠唱聖詩。這就是該事件的記錄。然而，我們現在必須在教會答唱的習俗起源加入一些典故。宗徒伯多祿傳人、敘利亞安提約基第三任主教依納爵（Ignatius）曾與宗徒他們有靈性交流，亦有過神視看到天使以間隔形式對唱讚美聖三的聖詩。因此，他

¹¹ MCKINNON 1987, 101.

¹²（譯註）同性同體表達聖父和聖子同性同體的事實，為尼西亞第一屆大公會議（325年）所宣佈的教義，該次會是受到亞略異端的威脅而召開。

將神視看到的歌唱形式引進安提約基教會，並作為一種傳統傳播到所有教會。這些就是〔我們所知悉〕有關答唱聖詩的資訊。」

老底嘉會議的教規與教會成員的紀律

365 年，教會召開老底嘉會議（Council of Laodicea，老底嘉位於今土耳其境內），制訂了六十條教規與法律，主要涉及教會成員的操守，有些亦與音樂有關。其中一條重要教規為第十五條：「除了經批准的領唱員可在讀經台上按羊皮紙歌集歌唱，其他人不得在教堂內唱歌。」可見當時教會已有專業的歌詠性質。教規第十七條則涉及詠唱聖詠：「聖詠不宜在聚會中接續連唱，每首聖詠後應加入經書選讀。」有關領帶的應用可見於教規第二十三條：「讀經員與唱歌者無權佩戴領帶，讀經或唱歌時亦然。」教規第五十四條則指向反對異教音樂與活動：「司祭職和神職班的成員不得觀看婚禮或宴會上的戲劇，且需在演出者進場前起身離開。」會議同時拒絕接受非依教規的文本：「私人撰寫的聖詠或任何非聖典都不可在教會內誦讀，只可誦讀教會公認的《舊約聖經》和《新約聖經》的正經。」

教宗聖達瑪蘇斯

366 年成為教宗直至離世的達瑪蘇斯（Pope Damasus，305-384 年），其行動亦值得留意。他與秘書聖熱羅尼莫（Saint Jerome，又譯作聖葉理諾）曾多次共同作出對禮儀有影響的決定。據說，「他向神父、主教和隱修院下令，要求所有教會晝夜均要詠唱聖詠。」¹³ 教宗額我額（Pope Gregory）曾指出，在聖熱羅尼莫協助下，達瑪蘇斯將耶路撒冷教會在彌撒中唱亞肋路亞的習俗引入羅馬。¹⁴

¹³ DAVIS 2000, 30。這些資料來自《歷代教宗傳》（*Liber Pontificalis*），這是中世紀至 715 年眾多教宗的生平集錄。有學者質疑書中所載是否真確，認為此書經歷過數世紀反覆編寫。我們以審慎態度看待這些資料。

¹⁴ HAYBURN 1978, 3.



聖熱羅尼莫、聖安博及聖奧思定

聖熱羅尼莫（347-420 年）乃 4 世紀一位偉人，負責翻譯《聖經》。他亦曾撰寫一些書籍，當中提及教會音樂：以下提到聖詠曲的實踐：

「你向天主歌唱的第九首聖詠不僅詩意宏偉，更奧妙無比。因當下我們無法仔細詳談，暫且只討論其標題就夠了。」〔《聖詠講道集》（*Tractatus de Psalmo IX*）〕

在同一主題亦有：

「但正如前述，在基督的村莊中一切都簡單而質樸：除詠唱聖詠，全然靜默。不論何處，勞動者皆揮犁高唱亞肋路亞，割草者亦以聖詠振奮精神，剪修葡萄藤者亦一邊工作一邊歌唱達味的詩歌。這些是國家通行的歌曲；以通俗的話來說，這些是用平民話語譜寫的愛情小調、牧者的口哨聲、犁者用以分擔辛勞的歌曲。」〔《書信》（*Epistle*），XLVI〕

他亦對應老底嘉教規中有關歌者的行為提出警告：

「若你在處理文書職責期間需要會見寡婦或貞女，不可獨自進入她的住處。你應與同伴一同前往，確保你的名聲不會蒙羞。若你攜同一名讀經者、輔祭或聖詠歌手，讓他們的品性而非華衣美服成為真正的點綴；別讓他們捲髮修飾自己，而是讓他們的舉止成為貞潔的指標。」（《書信》，LII）

類似的參照可能是指向異教音樂的演出者：

「避免年輕人的陪同。確保你屋簷之下不會出現肆無忌憚、一直誘惑他人的年輕人。驅逐歌者就如你消滅禍根。從你家中趕

走那些只顧玩樂歡唱的女子，她們乃魔鬼的歌詠團，其歌聲乃女妖的致命之曲……」（《書信》，LIV）

又及：

「啊！你能見到你的姊妹，然後你或許聽到她聖潔嘴唇發出的雄辯，並看到那大能的聖神顯現在她瘦弱的身軀之中。你可能聽到新舊約的內容從她的心裡冒出。她以禁食為日常活動，以祈禱為消遣。如同米黎盎淹死法老的軍隊後，她拿起古鈴鼓，對著貞女歌詠團歌唱：『讓我們讚美天主，因為祂今天獲得光耀的勝利；祂把法老的兵馬都淹沒在海中。』她教導同伴成為樂女，但那是基督的樂女；成為魯特琴手，但那是救世主的魯特琴手。她日夜等待，準備好油燈所用的油，期待新郎的到來。因此你應仿效你的女親人。讓羅馬在你內成為更偉大的城市，比羅馬在她內——我指的是白冷——更偉大。」（《書信》，LIV）

米蘭主教聖安博（340-397年）乃出色的作家，被公認為「拉丁讚美詩之父」。據說日課的一些聖詩乃出自他手，如《基督永恆的恩賜》（*Aeterna Christi Munera*）、《永恆造物天父》（*Aeterne Rerum Conditor*）、《天父光輝的榮耀》（*Splendor Paternae Gloriam*）。米蘭教會的禮儀歌曲至今仍以他命名——「安博聖詠」（Ambrosian chant）。這種曲目為安博禮而設，至今仍廣泛地用在米蘭總教區及附近地區。正如前述，按記載，他對採用拉丁語讚美詩的作用很大：

「聖安博於386年被圍困在波提安大殿，成為拉丁聖詩史上一大事件。安博其時已經為米蘭教會的禮儀撰寫了一些聖詩，但我們不知確切時間。聖詩在這個時代非新鮮事物。但一種全新的唱歌模式隨後被引入。所有會眾如往常般一同合唱。當聖詩第一節由一側唱畢，第二節由另一側接力唱出，如此類推直至完成整首聖詩。正是因為這種新穎的唱詩方式，抓住人們的注



意力。當時有身處米蘭、又恰逢這種激動人心時刻的人，以難忘的話語描繪了那個場面——眾口同聲，仿似一心一口，令人深刻印象。」¹⁵

以下是聖安博所寫有關對唱聖詠的做法：

「因此，今天所歌唱的作為聖詠的回應（*psalmi responsorio decantatum est*），證實了我們的看法：『我熱切誠懇地期待了天主，祂便垂顧俯聽了我的哀訴。』」（《聖詠闡解》*Explanatio Psalmi*，XLV）

同樣有關聖詠：

「我無法歸家，因周邊圍滿了監守聖殿的士兵。我與眾弟兄在教會一所較小的聖殿中不停重複詠唱聖詠。」（《書信》，XX，24）

聖奧思定（354-430年）乃聖安博的學生，至今仍被視為基督宗教史上的一位巨人。他既是出色作家也是天資聰敏的神學家，其作品至今仍被無數想深入了解基督信仰的人視為必讀經典。一些有關教會音樂的重要參考資料亦出自其寫作，以下將引用一部分。

首先，正如他在《論音樂》（*De Musica*）中提到，「音樂是一種良好變調方式的科學」（*Musica est scientia bene modulandi*）。一篇針對此著述的文章指出：

「音樂當然是奧思定皈依天主與靈修培育的一大要素。奧思定在《懺悔錄》卷八中曾描述386年那著名的『拿，念；拿，念（*tolle lege*）』事件：傳來一個青年的聲音（*cum cantu dicentis*）

¹⁵ WALPOLE 1922, 16.

叫他『拿，念；拿，念！』（[4]，第 171 頁）。¹⁶ 此外，在《懺悔錄》卷九，奧思定亦提到當他仍是慕道者，達味聖詠如何深深撼動他的心靈：『達味聖詠是信德之曲，孝愛之歌，足以消除我人的傲氣。主，我展誦的時候，不知我向你作了怎樣的呼籲！』（[4]，第 179 頁）¹⁷ 在同一書中，奧思定提到唱聖詩與頌歌的虔誠力量：『歌聲於耳邊過去，真理在心頭留下。熱烈的興致，打起我的精神，無意中淚水盈頰，痛快淋漓。』（[4]，第 184 頁）¹⁸ 388 年，奧思定母親莫尼加（Monica）去世，他記錄合家詠唱〈聖詠集〉第 101 篇：『主，我歌頌你的仁慈，你的公義』，通過回憶她最喜愛的聖詩『天主，萬物的創造者』（*Deus Creator Omnium*），讓自己感到莫大安慰。（《懺悔錄》卷九，[4]，第 195 頁）¹⁹ 奧思定與音樂之間存有博雅藝術的關係，在那個時代在很多方面頗為典型。在古代晚期，音樂在新柏拉圖主義的哲學背景下主要是作為一門數學藝術。例如在 386 年撰成的《論聖秩》（*De ordine*）中，奧思定把博雅藝術呈現為哲學研究的入門，並解釋數字如何作為工具去辨別創世的一致與連貫，帶出如何活出有序人生的意義。此外，人們認為通過對物理現實的研究，例如通過量化音樂等博雅藝術，靈魂能修煉接觸無形的神聖力量。這句格言實是奧思定美學的基石：『超越肉體感官反應，來感知更高的現實；從超越受造物走向造物主。』²⁰

有關禮儀音樂的力量：

「我們領洗之後，心靈上以前的種種不安，都一掃而空。那個時期，我想到你關於救援人類的深謀遠慮，一種難言的甜蜜，常使我咀嚼不厭。你教堂內詠唱的讚美詩，溫和的聲調，每使

¹⁶ （譯註）吳應楓譯本，頁 182。

¹⁷ （譯註）同上，頁 192。

¹⁸ （譯註）同上，頁 196。

¹⁹ （譯註）同上，頁 206-207。

²⁰ MacINNIS 2015, 212.



我淚下霑襟，感慨萬狀。歌聲於耳邊過去，真理在心頭留下。熱烈的興致，打起我的精神，無意中淚水盈頰，痛快淋漓。」（《懺悔錄》卷九）²¹

在以上摘錄中，奧思定先提到聆聽歌聲（「歌聲於耳邊過去……」），然後是知識（「真理在心頭留下……」），其後是信仰（「熱烈的興致，打起我的精神……」），緊接是情緒上的接受（「淚水盈頰……」），最後是真福（「痛快淋漓……」）。這段節錄為聖樂提供上好的神學素材。

他亦曾談論在教會中歌唱的情況，並提及其老師聖安博：

「最近，米蘭教會命令眾信徒，在堂中，同聲同氣，同唱同一的歌曲，這是足資安慰和觀摩的一種新措施，大概一年前吧，青年皇帝，槐朗底尼央的母親，茹斯底納太后在亞略異端人的慫恿之下，作難安博主教。一群熱心的教徒，在聖堂裡過夜，決與他們的主教，你的忠僕，同生共死。當時，我的母親，你的婢女，也在其中。為她，仿佛在守夜祈禱之外，沒有別事可做。我們雖未受聖神的薰灸，對於該城的風波，卻很表同情。就在那時，為預防教徒的敗興失望，大家決定，步東方教會的後塵，公唱讚美詩。這種作風，一直維持到現在，而且流行於許多地方教會內。」（《懺悔錄》卷九）²²

有關〈聖詠集〉的美之評語：

「達味《聖詠》是信德之曲，孝愛之歌，足以消除我人的傲氣。主，我展誦的時候，不知我向你作了怎樣的呼籲！對於你的真情實愛，還是門外漢的我，正與亞利比阿斯在田野裡，消磨我們的光陰。那時，我倆還是保守。我已有相當年齡的母親，雖

²¹ （譯註）吳應楓譯本，頁 196。

²² （譯註）同上，頁 196-197。

是女子，但信心堅決，又鎮靜，又慈愛，又熱心。是的，我念聖詠，我號聲上徹於主，我覺得神火滿腔，假使可能的話，我滿望向全世界朗誦，以壓制人類的傲心。實在，世界上，哪裡沒有這種歌聲？誰能逃避你的薰炙？」（《懺悔錄》卷九）²³

另一以音樂意象談及天主的出色段落：

「可是我愛你，我究竟愛什麼？絕不是有形物體的美麗，和它們易於消逝的豐采；也不是人目鍾愛的光明；也不是抑揚婉轉，娓娓動聽的歌曲；也不是花草的芬芳之氣；也不是瑪納、蜂蜜；也不是用以吻抱的肢體。我愛天主，我不愛這一切。可是我愛天主，我愛一種光，一種聲，一種香，一種食物，一種接吻。這是那個住在我內心者的光、聲、香、吻。這種光是無遠弗屆的；這種歌聲是萬世無疆的；這種香氣不是風能吹散的；這種食物不是口腹能消滅的；這種接吻是不會使人討厭的。這是我愛天主，我所愛的。」（《懺悔錄》卷十）²⁴

聖奧思定的其他作品尚有許多可引用的部分，但超出了本簡史的範圍。不過，仍有數段出自《懺悔錄》卷十的內容，頗值提及：

「耳朵的快樂，一度誘惑絡籠了我，可是你總解除了我的桎梏，拯救了我。現在，我還當承認：當我聽到一個珠喉，疾徐合拍地，唱起鏗鏘的聖曲，我仍難免神移。可是，我要的話，我就能予以打消。這些曲調和你聖經上的話，打成一片，而且這些話猶如曲調的靈魂。因此，它們要求在我心裡，占一個上等的位置；可是我仍難於給它們一個相當的位置。有時我覺得：我給它們的位置太好。我又覺得，這些聖經上的話，在歌聲中，比在普通的談話中，要能劇烈地、深刻地打入我的心臟。靈魂的千情萬緒，在聲音和歌曲內，都能找到相對的響應。我不知

²³ （譯註）同上，頁 191-192。

²⁴ （譯註）同上，頁 218。

道它們中間，存著什麼一種神秘的關係。五官的快樂，不該削弱靈魂的精力，它屢次玩弄了我。它不甘做理智的侍從，一副主人的派頭，隨意勞役理智。那麼，我在不知不覺中犯了罪；事後方才明瞭。

有時我防範防得太緊，甚至有意把達味《聖詠》溫柔的曲調，一律懸為厲禁，不准再與我和教會人士的耳鼓相接觸。我認為：亞歷山大主教，亞大納修的作風是適當的。他叫人家唱《聖詠》，在音符的高低上，不要有劇烈的變動。於是，他的歌唱，簡直與朗誦無異。

我記得我剛回頭時，聽到聖歌，我會涕灑滂沱。現在歌詞比曲調更能打動我的心，並且我也承認：只要聲調是純潔高尚的，歌詠實在是件有益的事情。我嘗一度徘徊在聽官的快樂，和良好的曲調中間。我雖沒有一定的見解，我卻袒護聖教會歌詠的習慣：因為動聽的歌聲，可使薄弱的神情，變為濃厚。假使曲調比歌詞更動我的心，我就認為這是種罪惡，應當受罰的。這場合之下，我更愛聽不到歌聲。這是我現在的心理。你們心中懷著善念，想立功勞的人，請同我和為我痛哭流涕。你們對於這一切都是門外漢，所以這一切絕對不能感動你們。可是，你，主，我天主，『求你俯聽我，眷顧我，憐惜我，醫治我。在你的眼裡，我為我是個謎；這也就是個弱點。』²⁵

此處可見音樂所帶來既善且惡的愉悅，一種可昇華心神，另一種卻扭曲靈魂。聖奧思定在文中反映了禮儀音樂所帶來的機遇與危險。

²⁵ (譯註) 同上，頁 245-247。

— 擴 展 時 期 —

五世紀

擴展與威脅

我們在前面已看到基督宗教持續擴展，尤其在米蘭詔書頒布後，而煥然一新的自由處境亦有利於禮儀生活。即使有更大的自由，那年代的生活仍是毫不容易。當時仍有從上世紀開始的蠻族入侵問題，這是新教宗依諾森一世（Pope Innocent I, 378-417 年）自 401 至 417 年任內，都要面對的挑戰。兩個主要威脅來自汪達爾人及西哥特人，他們均信奉亞略異端。因此，即使大權在羅馬帝國手中（但不長久），教宗仍要處理這些重要的宗教議題。這些蠻族繼續他們的征戰，最高潮一刻莫過於 410 年 8 月 24 日，阿拉里克國王（Alaric）帶領西哥特軍隊攻入羅馬城。到了 455 年，羅馬城再遭攻陷，這次是蓋塞里克國王（Genseric）的汪達爾軍隊。其時，基督宗教仍飽受異端困擾，例如亞略異端及白拉奇主義（Pelagianism），後者否認原罪，並認為人不需要恩寵仍能自我拯救。有見及此，厄弗所大公會議於 431 年建立瑪利亞為天主之母的信理，譴責白拉奇主義，又確立採用於 325 年公布的《尼西亞信經》（Nicene Creed）。當時，另一位偉大教宗為聖良一世（Pope Leo the Great, ?-461 年），他亦因其撰寫的一些禮儀禱文而稱著。451 年，加采東大公會議亦曾譴責數個異端教派。476 年，奧多亞克國王（Odoacer）率領赫魯利軍隊攻陷西羅馬帝國，廢紬最後一位羅馬皇帝羅慕路斯·奧古斯圖（Romulus Augustus）。498 年，新任教宗西瑪庫斯（Pope Symmacus, ?-514 年）在主日禮儀中引入《光榮頌》。在此前的 496 年，法蘭克國王克洛維斯（Clovis）受洗，並試圖統一所有部落，成為單一王國。

純正的羅馬禮儀

諾伊豪澤爾神父將 5 至 8 世紀形容為「純正的羅馬禮儀」時期。當時拉丁文相當通行，多種祈禱的元素競相發展，包括祈禱 (*oratio*)、獻禮經 (*oratio super oblata*)、頌謝詞 (*praefatio*)、感恩經 (*prex eucharistica*)、領聖體後經 (*oratio post communionem*) 及為信友集禱經 (*oratio super populum*)。據諾伊豪澤爾神父說，起先仍有空間在結構上給即興祈禱文，久而久之，出色的禱文為他人所採用，因此出現了 *libelli sacramentorum*，一本包含所有隆重慶日經文的小書。這些小書結集後，成為《聖事禮儀書》 (*Sacramentarium*)，齊備了每年所有聖事所需之禱文。里恩科·卡塔內奧 (Enrico Cattaneo) 形容聖良一世為「禮儀史上的里程碑」。¹ 雖然他成為教宗時，羅馬已基本基督宗教化，異教徒仍有些微的影響。然而，聖良一世明確使民眾明白異教徒的羅馬已不復存在，並由基督徒的羅馬取而代之；但正如在 1 世紀篇章中提及，當中的變化是一直持續的。到本世紀之時，人們開始在彌撒中詠唱《光榮頌》。²

羅馬之劫

有關阿拉里克國王攻陷羅馬之事，聖奧思定的徒弟歐羅西 (Orosius) 曾撰寫一份歷史記錄，當中提及音樂：

「正當哥特蠻族肆虐羅馬城，其中一個強壯、信奉天主的哥特人恰好找到一所教堂，裡面有一位獻身給天主的老貞女。他恭敬地向她索求金銀，她則堅定地宣稱她擁有大量財產、並願將它們交出。她確實做到。該哥特蠻人即使不明祭器的本質，仍驚嘆於眼前那些寶物的大小、重量及美麗。觀察到這情景，這位基督的貞女接著對他說：『這些是伯多祿宗徒的聖盤，若你敢褻瀆它們，必遭受報應！為我而言，因我無力保護，我不敢

¹ CATTANEO 1992, 98.

保管它們。』這位哥特蠻人因敬畏天主及貞女的信德而產生敬畏，向阿拉里克回報此事。阿拉里克下令所有祭器立刻物歸原處，由貞女及所有可能參與的基督徒一同護送回宗徒大殿。據稱，阿拉里克身處的建築離聖殿相當遙遠，足有半個城市之隔。因此他把金銀祭器分發給不同人；祭器被高舉過首，吸引了眾多旁觀者。這虔誠的遊行隊伍由兩重守衛拔劍保護；羅馬人與哥特蠻人一同公開向天主謳歌。在羅馬城的掠奪中，救恩的號角響徹雲霄，傳進所有人、甚至那些匿藏者的耳鼓。基督的祭器與宗徒伯多祿的祭器交織在一起，甚至引來了許多異教徒與基督徒一起宣認信仰，即使未必是真心相信。他們因此得以逃脫，但這僅是權宜之計，日後他們的內心只會益發混亂。羅馬難民越是緊聚在一起，保護他們的哥特蠻人越是熱切地包圍著他們。噢，他們竟對天主的審判有如此神聖而不可思議的辨識！噢，神聖而充滿救恩的河流啊，從一所小房子湧出，經受祝福的河道流入聖人們的居所，以虔誠的力量把迷失和危險的靈魂帶到救贖之港！噢，基督徒爭戰的光榮號角，以甜美的音色邀請願意跟隨祂的所有生命，捨棄那些不願順從、救恩也無法喚醒之人，任由他們面對無從推脫的死亡！在我看來，慶祝這奧跡之事，無論是把祭器回歸原地、高唱聖詩或是護送它們的人們，都如同一個巨大的篩子，羅馬的人民如大量糧穀般遭篩選，通過城市眾多藏身孔洞，如穀粒般從罅隙中漏出。問題在於，到底他們是為勢所迫，抑或受真理的撼動？然而，所有人都深信當前領受的救恩，猶如從天主早作準備的糧倉而來；而其餘的人就如糞便和稻草般將被摧滅燒毀，因為他們的無信和叛逆已被審判。誰能有足夠的奇思妙想來思索此等事？又有誰以當受的讚美宣示他們？」（《反異教徒史》 *A History Against the Pagans*）

教宗聖依諾森一世給古比奧的德欽周主教 (Decentius) 的信件 (416 年) 對後世了解 5 世紀禮儀運用有莫大意義。信內論及早期教會對禮儀的幾個做法，當中有些重要的細節能使我們一瞥當時景況。

《歷代教宗傳》中的音樂資料

第四章的註釋曾提及《歷代教宗傳》（*Liber Pontificalis*）載有關於禮儀音樂的零散資料，這些資料與教宗的牧靈舉措有關。雖然不能盡數奉為主臬，其中一個值得仔細推敲的資料與教宗切萊斯蒂努斯一世（Pope Celestine I, ?-432 年）有關。根據《歷代教宗傳》：

「他頒布很多法令，包括下令在獻祭前，所有人應以對經形式詠唱《達味聖詠》。先前毋須如此，只需誦讀聖保祿的書信及福音。」²

此段文字確實備受爭議，因它被認為此處所提及的是在進堂詠中引入「對經」（上文指彌撒從讀經開始），但意見紛紜。有些人相信這段文獻證明這是進堂詠的引入³，但據我了解，問題一直沒有定論。在《歷代教宗傳》中另一位與音樂相關的教宗是切萊斯蒂努斯的繼任者，從 432 至 440 年任教宗的西克斯圖斯三世（Pope Sixtus III, c.390-440 年）。從某處有這樣的記載：他「在地下墓穴興建隱修院，以作詠唱聖詠之用」。⁴ 此段在另一記載中並無提及詠唱聖詠，因此可能是後世添加。⁵ 無論如何，文中是指聖巴斯弟盎隱修院，但是否專為禮儀服務而設值得商榷：

「聖巴斯弟盎隱修院，即使並非第一家，也是其中一間最早毗鄰郊區教堂而建的隱修院，以提供宗教服務。因城內大殿雖有連接墓地，但神職人員未能應付需求。」⁶

正如前述，所有以上資料需仔細推敲，辨明其意思。

² DAVIS 2000, 35.

³ 參見 HAYBURN 1978, 頁 3 作例子。

⁴ HAYBURN 1978, 3.

⁵ DAVIS 2000, 38.

⁶ ROPES LOOMIS 1916, 96.

聖良一世亦對禮儀有一定影響，不僅因他撰寫禮儀禱文，亦因其興建隱修院並注重管理它們對禮儀音樂的使用。他的繼任者希拉利（Pope Hilary，?-468年）亦同樣有關於禮儀的舉措。⁷ 根據《歷代教宗傳》，教宗葛拉修一世（Pope Gelasius，?-496年）對禮儀發展也扮演要緊的角色：

「他也以蒙福的安博的風格撰寫聖詩，以及兩本駁斥亞略神父的書。他亦以謹慎文字為聖事及祈禱作品寫序，以及許多有關信仰、雄辯滔滔的書信。」⁸

根據教會音樂家羅伯特·哈伯恩蒙席（Robert Hayburn）⁹，這位教宗亦負責撰寫每年所用的聖詠，並頒布許多法令及法律。

勒美西亞納的尼西達

幸有勒美西亞納的尼西達主教（Niceta of Remesiana，414年逝世），我們才有更多有關音樂的資料。據一些作者指出，尼西達是《謝主頌》（*Te Deum*）之創作人。¹⁰

「我們最後論及莫林神父（Morin）的著名文章中，指尼西達應為《謝主頌》之作者。這結論於現代引起許多討論，亦廣為人所認同。事實上，聲稱可能是其他作者的論點並不強。但願有朝一日，尼西達將因其震撼每一代人心靈、無與匹比的讚美詩歌，在基督徒團體間成為家喻戶曉的名字。」¹¹

⁷ HAYBURN 1978, 3.

⁸ ROPES LOOMIS 1916, 113.

⁹ 1978, 3.

¹⁰ 引用於 McKinnon 1987, 134。

¹¹ BURN 1905, xcvi-xcviii.



他有兩段有關禮儀與音樂的講道極為重要：《上主儆醒的僕人》（*De vigiliis seruorum Dei*）及《禮儀歌詠》（*De utilitate hymnorum*）。在《禮儀歌詠》中，他曾談及歌唱部分：

「我知道不只在我們這地，在東方一些地區也是，有些人認為高唱聖詠及聖詩是多此一舉，亦不適合這神聖宗教。他們認為在心中默唱聖詠已足，高歌反顯得輕浮。他們引用保祿宗徒致厄弗所人的書信去支持自己的意見：『要充滿聖神，以聖詠、詩詞及屬神的歌曲，互相對談，在你們心中歌頌讚美主。』他們說：看，宗徒明白地指出人必須在心中歌唱，而非如劇場般咿咿呀呀地跟著旋律歌唱，因天主『洞悉心靈』（羅馬書 8:27），能聽見人們心裡秘密地歌頌祂。儘管如此，坦白來說，我不會責怪那些只在『心中歌頌』的人（因在心中思想天主總是有益的），我亦會欣賞那些引吭高歌榮耀天主的人。在我引用無數經書段落來作證明前，我先提供一個基本理由，以駁訴他們引用宗徒的那話語來反對唱歌者的愚蠢言論。當然，宗徒說：『說話時充滿了聖神』，但我亦相信他是讓我們鬆開口、解開舌、張開唇，因人沒有這些器官是無法言語。正如冷熱相對，沉默與言語亦是相對的概念。而且他還提及『聖詠、詩詞及屬神的歌曲』，若果他確實希望信徒只在心中歌唱而保持靜默，那他絕不會提到『歌曲』，因無人能靜默地歌唱。當談到『在你們心中歌頌讚美主』，他是在勸告人們不要單以聲音歌唱而忽視心靈的讚美，正如他在別處所說：『我要以神魂歌詠，也要以理智歌詠』（格 14：15），亦即同時需要聲音與思想。」¹²

尼西達提出了一個相當合理的論點，指導他轄下教眾，鼓勵他們開口歌唱，而不單是在心裡默唱。

¹² 引用於 McKINNON 1987，134-135。

若望·伽仙與隱修主義

若望·伽仙 (John Cassian, 360-435 年) 是另一位重要見證者，他在現今東歐一帶出生，更多時會與隱修制度相提並論，並對聖本篤的隱修生活產生影響。他的《隱院規章》 (*De institutis coenobiorum*) 中曾提及唱歌：

「我們發現不同的國家已各依其法（正如宗徒所說：『對天主充滿熱火，但缺乏足夠的理智』），制訂各式各樣的規則及安排。有些規定了每晚要唱頌二十或三十篇聖詠，且要對經詠唱的音樂來延長時間，並加上各種轉調。其他的甚至更多於此數目；有些採用十八篇。正是如此，我們留意到不同地區有不同規則，而我們看到的系統和規定，合起來幾乎與我們拜訪過的隱修院與獨修小屋的數量一樣多。有些人也認為祈禱日課，即指午前（第三時辰）、午間（第六時辰）、午後（第九時辰）的定時祈禱，聖詠的數量應與獻給天主的日課時辰相對應。亦有人認為六篇聖詠應分配到每日的六個禮拜時段。我主張最好的方法是參照由教父們創造、現今仍在埃及廣泛受天主的僕人遵守的古老系統，如此一來，你的新隱修院雖在基督內是未經訓練的襁褓時期，仍可從最初期教父的古老體制中獲得啟示。」

若望·伽仙在此提到的，是隱修院編排詠唱聖詠曲的系統。他認為「十二」是天使啟示的，因此十二篇聖詠是正確的數目：

「在信仰初期，只有少數幾人，有幾位優秀之士，人們只知他們的修道名字。他們從首位成為亞歷山大教會主教的聖史馬爾谷 (the Evangelist Mark) 的寶貴記憶中，受教開展這種生活模式。他們並保存了我們在《宗徒大事錄》中所見、當時教會與眾多信徒在起初時期稱著的高尚品格（『眾信徒都是一心一意。凡各人所有的，沒有人說是自己的，都歸公用……在他們中，沒有一個貧乏的人，因為凡有田地和房屋的，賣了以後，把賣



得的價錢帶來，放在宗徒們腳前，照每人所需要的分配。』），更以這些品格為基礎並昇華。他們遠離都市，在隱蔽地區過著規條嚴厲、無欲無求的生活，對他人來說，這高尚的人格乃是何等奇蹟。他們奉獻終生，晝夜不斷地閱讀聖經及禱告，又作體力勞動。他們卻對此熱情無比，甚至廢寢忘餐，直到第二、甚至第三個日頭，久飢的身體終於提醒他們需要進餐。他們並不因享受而飲食，只是為了維生；他們亦只在日落之後用餐，以將白晝與靈修默想連結，而夜晚則是對身體的關懷，希望能從中悟出道理作更崇高之事。對此等事前所未聞的人，可從中教會歷史學習了解。因此，當時初期教會的完美未遭毀破，並且仍在信徒及後來者的鮮活記憶之中保存下來；當那少數人虔誠的信仰未曾因散播四周而冷卻，那些可敬的教父們警惕地照顧後來的追隨者，更聚集一起商討計劃一眾弟兄的每日禮拜。他們寄望可為後世的繼任者留下虔誠與和平的遺產，沒有紛爭或歧見，因他們擔心日後信徒間會就每天禮拜出現糾紛或爭議，甚至播下錯誤或妒忌或分裂的毒害種子。當每個人單是依照自己的熱忱，沒有慮及他人的弱點，規定各式各種的做法，自以為輕易可達成，卻沒有想到一般弟兄的難處（何況大部分是弱者）；又當他們競相以不同程度爭取制定詠唱聖詠的數目時，有些說五十，其他說六十，甚至有些仍不滿足，認為要更大的數目才恰當——在他們虔誠地討論宗教規條時，卻有如此巨大的分歧，甚至到了晚課時間，他們仍未能對這神聖問題作最終決定。當他們正要作每日的禮儀及禱告時，其中一人忽然站起並開始向天主詠唱聖詠。其時，所有人都坐著（乃當時埃及習俗），心神專注在詠唱者的字詞。他以清晰均勻的聲音唱出十一篇聖詠的每段每句，中間並以禱告相隔，到第十二首聖詠結束時，眾人以亞肋路亞回應。然後，他突然從眾人眼前消失，結束了眾人先前熱烈的討論及當天的禮拜。」

若望·伽仙的著作也有其他有關詠唱聖詠的重要描述。

— 額我略一世和本篤的時代 —

六世紀

身處蠻族之中

野蠻民族繼續在歐洲擴張。他們與教會的衝突在本世紀一直持續，尤其因為他們信奉亞略主義異端。本世紀將看到幾位非凡人物，例如塞韋林努·波伊提烏斯（Severinus Boethius）、卡西歐多魯斯（又譯作賈西道祿，Cassiodorus），諾爾恰的本篤（Benedict of Nursia，480-547年）及教宗額我略一世（Pope Gregory the Great，c.540-604年）。當時戰爭與瘟疫影響人們。歷史學家保祿·德洛古（Paolo Delogu）指出，在額我略一世的時代，我們見到了古羅馬皇城的全面衰落，還有從羅馬帝國政府過渡成為教會的。¹ 無論如何，這是充滿動蕩的時期。然而，教會仍在努力傳教。教宗額我略派遣奧斯定修士和其他修士向今天稱為英國的地方傳教，他們在坎特伯雷建立了第一個牧座。此外，聖本篤為我們帶來了第二波隱修生活，它對整個西方文明以至禮儀音樂的發展和保存產生了長遠影響。

波伊提烏斯

關於音樂，我們不得不提波伊提烏斯（Severinus Boethius，475?-526?年）。² 他是狄奧多里克大帝（Theodoric）之下的哲學家 and 作家，最後也死於這位君主手中。他最著名的作品是《哲學的安慰》（*De consolatione philosophiae*），而他的《音樂原理》（*De institutione musica*）則對中世紀如何理解

¹ In VAUCHEZ 2001, 9-10.

² （譯註）又譯作包伊夏、波愛修斯等。



音樂有要緊的作用。他把算術、幾何、天文和音樂命名為「四藝」，四種帶來智慧的方法。這裡所指的音樂不僅是令聖奧斯丁耳鼓驚慌的聲音或享樂，而是一種把我們與超自然知識聯繫起來的方式。他將音樂分為三部分：*mundana*，宇宙的和諧（最重要的）；*humana*，來自身體與靈魂之間的關係；*instrumentalis*，用聲音和器具製作的。所有這些都與數學有關，故真正的音樂家（*musicus*）是要精通這門科學。為此，當我們談論音樂時，在感官上是有一種優越的理性。音樂家不是演奏樂器的人，他們是從理論角度去理解正在運作的樂器。波伊提烏斯的文本成為中世紀學校的教科書，對音樂的理解的持續發展，產生了巨大影響。³

卡西歐多魯斯

卡西歐多魯斯（Cassiodorus，485-585 年）也跟隨波伊提烏斯，至少在其主要思想上。在卡西歐多魯斯的音樂專論中，他肯定「音樂與宗教密切相關」（他比波伊提烏斯更加強調這一事實），而音樂在本質上是一種內在的節奏與和諧。因此，我們嘗試用自己所有的行動來表示這些內在的元素。⁴ 這種對外在的強調，反映了內在，在中世紀的思想裡是非常重要的，波伊提烏斯亦已表達了。

聖本篤與第二波隱修運動

教會生活的另一大階段由諾爾恰的本篤展開，他是本篤會的會祖，未來幾個世紀的教會生活支柱。本篤會的生活核心就

³ 我們會採用亞歷山大·拉薩尼里·貝尼（Alessandra Lazzerini Belli）的論述。Alessandra Lazzerini Belli in *MUSICA DEL MEDIOEVO* 2007, 10-11; FUBINI 1976, 71-76.

⁴ FUBINI 1976, 76-77.

是教會禮儀，是他們每天在不同時辰祈禱（彌撒和日課）的禮儀。在這個過程中，聖詠曲尤其重要。在其會規第十九章，他建立了「心聲和諧一致」（*ut mens nostra concordet voci nostrae*）的原則：

「我們相信天主無處不在，上主的眼睛注視一切，不論何處的善、何處的惡。當我們參加天主的工作時，我們尤其且毫不懷疑地相信。因此，讓我們時時牢記先知的話：『當以敬畏之情侍奉上主』。又『你們要技巧地頌揚』。又『我要在諸天神之前歌頌你』。所以我們該細想在天主及其天神之前，當如何自持；並讓我們這樣參與歌詠，便能使心聲和諧一致。」

因此，聖本篤要求隱修士的思想和心靈都遵守詠唱內容裡的真理，也就是天主聖言。這原則對發展禮儀音樂的理解也是非常重要。

教宗的舉措

我們對於教宗在音樂上的角色只有零散資料。正如所言，消息來源往往成疑。因此，我們需要格外小心地考慮所有材料。教宗西瑪庫斯據說繼續諸位前任教宗在禮儀上的基業，同時在禮儀年裡傳播自己的旋律：「他指定在每個主日和殉道者紀念日，必須詠唱讚美詩《天主在天受光榮》（*Gloria in excelsis*）」⁵ 教宗侯爾米斯達斯（Pope Hormisdas，?-523年）對禮儀音樂也十分關注：

「侯爾米斯達斯，坎帕尼亞人，尤斯圖斯（Justus）之子，來自佛西諾尼城，他在任有九年又十七日。他在狄

⁵ ROPES LOOMIS 1916, 123.



奧多里克大帝及阿納斯塔修斯一世（Anastasius Augustus）期間擔任主教，從元老院的執行官（514 年）到西瑪庫斯及波伊提烏斯的執行官（522 年）。他整頓神職人員，並以聖詠教導他們。」⁶

我們發現這段文字在其他版本略有出入，但含義依然相同，都是表示他教他們詠唱聖詠。⁷ 教宗若望一世（Pope John I, ?-526 年）和教宗博尼法奇烏斯二世（Pope Boniface II, ?-532 年）也在禮儀和音樂的發展上擔當一定的角色。

教宗額我略一世

羅馬禮儀形成的過程，由 4 世紀開始，貫穿 5 世紀，延續至 6 世紀，並與禮儀音樂一起演進。教宗額我略一世在基督徒禮儀的發展中肯定佔有中心的地位。他喜歡隱修生活，故他是懷著極大的痛苦接受其使命，包括教宗職。對他而言，某種傳統使他成為羅馬教會禮儀歌曲的作家和收藏家。這就是為何後人把這些曲目稱為「額我略聖詠」。然而，現代學者並不認為這種傳統說法有任何基礎。某些學者認為，這個傳統歸於保祿執事（Paul the Deacon, 720-799 年）的時代，他記述過教宗額我略一世。但保祿執事沒有在 8 世紀提及這位教宗、他在發展聖詠中的作用，或提到他是羅馬聖樂學院（*Schola Cantorum*）創始人的角色。這些傳統因著若望執事（John the Deacon）的著作，在一個世紀後才被提及；他也曾撰寫過教宗額我略的生平。他提到這位教宗在聖詠的發展佔一席位，也是聖樂學院的創辦人，以及一些關於他的傳說。為何保祿執事在前一個世紀沒有提及這些事？他應當有更有利位置去翻查當時更完好的檔案。在其他文件中，諸如

⁶ ROPES LOOMIS 1916, 124.

⁷ HAYBURN 1978, 3, DAVIS, 2000, 48.

教宗保祿在 8 世紀致函國王丕平，關於派遣歌手到羅馬學習羅馬聖詠，同樣未有提及額我略一世在聖詠和創辦聖樂學院的角色。那麼，為何會有這樣的轉變？

「到了 8 世紀末期，圍繞聖加倫修道院的圈子，在彌撒對經 (*antiphonale missarum*) 的開端，將被指是額我略所作聖詠的詩文前言都抄下來。從這一刻起，一切都傳播得非常快：這個消息傳播得非常快，而從 10 世紀初開始，『額我略聖詠』一詞成為普遍用語。所以也許在這種影響下，孩子們選擇額我略為他們的主保：當時沒有多少人關注這歌詠團學校的創辦歷史的可靠性。此外，一間近期創立的聖樂學院，出現在像 10 世紀般困難的時期，促使曾於 873 年撰寫額我略生平的若望執事盡可能地收集關於學院的細節，希望使人相信它源遠流長的傳統。很可能他也相信有這個傳統，因為若我們承認事情如我們所說的那樣發生，那麼一切看起來都正常不過。」（作者的翻譯）⁸

額我略在羅馬城非常艱難的時期成為教宗。他身體羸弱，迫使他很多時在床上工作。這可能是為何羅馬的將臨期彌撒讀經，是由福音關於公審判的情節開始，因為當時有一種「時代終結」的感覺。他確立將「基督，求祢垂憐」（*Christe eleison*）作為「上主，求祢垂憐」（*Kyrie eleison*）的交替。他還撰寫了七疊禱文 (*septiformis*)。這是一種重複三天的懺悔遊行，期間，市裡所有人分成七支遊行隊伍從七所聖殿出發，聚集在聖母大殿祈求救主慈悲。傳統據稱有人看見天使在羅馬皇帝哈德良之墓拿走配劍，被認為是瘟疫即將結束的標記。自此，該陵墓便稱為聖天使城堡。額我略指定羅馬幾座建築於殉道者墓地上的教堂為「會集群眾舉行禮儀的地

⁸ CORBIN 1987, 147. 關於額我略及其音樂的重構，我們採用此書為主，輔以書目的其他文本的資料。



方」。他還編製了《讀經集》。聖額我略彌撒的特點就是高貴而簡潔，妥當的禮儀，得宜的詠唱。⁹ 他也改革了奉獻前的《感恩經》及《天主經》。從收集了教宗額我略彌撒的禮儀行為規範的《羅馬禮儀規程（一）》（*Ordo Romanus I*），我們可以一窺 7 世紀的彌撒與其音樂的互動方式。

「該文件一般稱為《羅馬第一禮儀規程》（*Ordo Romanus Primus*），是教宗本人（或其代表）在羅馬舉行大禮彌撒或公開彌撒時的指引。其時所有羅馬天主教神職人員和信徒都會在場，或至少有代表參與，而且他們都滿全行使皇族司祭的幾項職能，正如聖伯多祿告訴我們，這是已受洗基督徒肢體的共同特徵。意大利馬比榮博物館印刷的《第一禮儀規程》是基於一份聖加倫（St. Gallen）的手稿，連同來自其他三份手稿的讀經，四份全都屬於 9 世紀。但儘管整部馬比榮《第一禮儀規程》在那個世紀保存現狀，它不是全然純正的羅馬式，亦非所有部分都屬同一年代。最古老的部分，且是純正羅馬式的，是在前二十一章裡，並且可從幾份手稿中發現，沒有來自聖加倫手稿的額外事物；而就是這部分提供特定日期彌撒的禮儀。」¹⁰

在悔罪期，教宗和他的聖職人員會聚集在名為 *colletta*（聚集）的教堂，當唱經班唱進堂詠時，他們便走進更衣所。¹¹ 然後，教宗在該聚集教堂向在場人士致候，在默禱後，他會詠唱另一首禱文，為此稱為集禱（*ad collectam*）。接著，執事邀請會眾遊行至『集合站教堂』（*Statio*），即舉行彌撒的主要聖堂。遊行是隆重的，沿途唱著聖詩和對經（大瞻禮時，教宗會直接前往集合站教堂主持彌撒）。到達集合站教

⁹ CATTANEO 1992, 111.

¹⁰ *Ordo Romanus I*, edited by E.G.Cuthbert F. Atchley, London 1905. 本文原英文版採用此版本。

¹¹ We follow here SCHUSTER 1967.

堂後，教宗逕往更衣所與其他聖職人員做準備。當一切準備就緒，他會示意唱經班開始進堂詠。會眾分為兩邊，男女各一邊。當遊行即將完結時，唱經班會吟誦《聖三光榮經》（*Gloria Patri*）作為進堂詠對經的最後一次重覆。之後，他們不斷重唱《垂憐頌》直到教宗示意停止。接著，教宗面向著會眾吟誦《光榮頌》，之後他會面朝東方（*ad orientem*）。幾篇祈禱後，副執事恭讀第一篇讀經。答唱詠及亞肋路亞緊隨其後。執事恭讀《福音》之後便講道，然後開始聖祭禮。與此同時，唱經班為奉獻禮唱對經，那是一篇頗為鋪陳的樂章。跟著是詠唱《歡呼頌》，並以《感恩經》繼續祝聖聖體聖血。教宗額我略把《天主經》挪到《感恩經》之後。當時還未有《羔羊頌》，那是教宗塞爾吉烏斯一世在 7 世紀時加進去的。在領聖體之前有平安禮。在領聖體時，唱經班詠唱由聖詠改編的對經。與此同事，所有會眾領受聖體。在最後的禱文後，教宗返回更衣所，途經的群眾要求他降福：主啊，請降福我們（*Benedic nos, Domine*）。

我這裡的描述當然只針對彌撒的音樂範疇，但更詳細的描述能給你們一個概念關於圍繞諸位教父的這禮儀的壯觀和莊嚴場面。

依希道的詞源學

我們也談論身為塞維利亞總主教兼學者的依希道（*Isidore*）。他在關於音樂及其重要性的《詞源學》（*Etymologies*）第三冊裡說：

「音樂的力量（*Quid possit musica*）1. 沒有音樂，便沒有學術可以得以完美，因為沒有事物能缺少音樂。事實上，據說宇宙本身是由一定的和諧聲音所組成，而且天



空向和諧聲音的變調翻轉。音樂喚醒情緒，把感官呼喚到不同的狀態。2. 在戰爭中也是，小號的聲音能激起戰士，而且爆炸力越激烈，越能激發勇士爭勝的精神。由於歌曲甚至推動槳手繼續划行，音樂也能舒緩精神，使其能夠忍受辛勞，而聲音的變調可以減輕個別勞動者的疲憊。3. 音樂能平伏激動的心靈，正如人們讀關於達味通過變調藝術，將撒烏耳從不潔的邪神中解救出來。音樂呼喚野獸，甚至是蛇、飛鳥和海豚，傾聽它的變調。但進一步說，無論我們說什麼，或者無論我們如何被血管脈搏所驅動，這些事物通過它們的音樂節奏，明顯的與和諧力量相連。」¹²

萬南修·福多諾

我們也必須提到偉大的聖詩作家萬南修·福多諾（Venantius Fortunatus，530-600/609年）。他大概在意大利北部出生：

「福多諾，就像真正的羅馬人，以細膩誠意去表達溫柔親密的情感，特別是在悲傷和焦慮時。他成功地闡釋了周圍野蠻生活引致的悲劇所帶來的情緒，特別是在女性的心中，她們很多時是那殘酷苦難時代的受害者。通過這種方式，以及他對當代事件和人物的隱喻，還有他對教堂和藝術品的描述，他成為了墨洛溫王朝社會現象的畫家。他的整體作品就是一份歷史文獻。福多諾因棄絕使用神話寓言而受稱讚，儘管他為西吉貝爾特一世（Sigebert）寫的祝婚歌是維納斯與愛的對話。在他的作品中，偶爾會出現傳統的學術主題，但一般而言，他都

¹² *Etymologies of Isidore of Seville*, Translated with introduction and notes by Stephen A. Barney, W.J. Lewis, J.A. Beach, O. Berghof. 2006, Cambridge University Press.

捨棄這些文學修飾，主要是基於不需要多於鄙視它。每位即興詩歌作家都是現實主義者，例如：詩人斯塔提烏斯（Statius）的《詩草集》（*Silvæ*），馬提雅爾（Martial）的雋語。對高盧野蠻社會的描繪中，福多諾展示了當代基督徒的思想和生活如何滲透到它原始和無文化的環境。除了全都是高盧羅馬人的主教們，這段時期的女性出於本能的直覺和高尚的精神，對這種基督徒文化最為敏感。她們是首先欣賞到細膩情感和語言魅力的人，甚至會欣賞精緻新奇的烹飪方式，那先進文明和民族在艱苦時代的藝術。從這個角度來看，福多諾與勒德功（Radegunde）和依搦斯（Agnes）¹³的友誼，可以說非常精確地反映了6世紀高盧人的生活。」¹⁴

他的一些聖詩被納入禮儀中，例如《皇旗飛舞》（*Vexilla regis prodeunt*）和《我的口舌要讚美祢》（*Pange lingua*），兩者都是頌揚聖十字架。（之後也有另一首 *Pange lingua* 《皇皇聖體》，但那是光榮聖體的歌曲。）讓我們先看看《皇旗飛舞》的第一段¹⁵：「皇旗飛舞凌空飄揚／十字聖架德澤流長／屈取凡軀以拯人世／慨捐身體復我壽康（*Vexilla regis prodeunt, / fulget crucis mysterium, / quo carne carnis conditor / suspensus est patibulo*）」。¹⁶

關於讚美詩學，我們可要提及羅馬諾·梅洛德（Romanus the Melodist, 490-556年），他是我們之前提到的另一聖詩作家厄弗冷的繼承人。梅洛德是在拜占庭傳統的偉大聖詩作者。

¹³ （譯註）勒德功為聖婦，而普瓦鐵的依搦斯是女修會院長，也是聖女。

¹⁴ Lejay, P., 1909. Fortunatus. In the Catholic Encyclopedia. New York: Robert Appleton Company. Retrieved October 5, 2018 from New Advent: <http://www.newadvent.org/cathen/06149a.htm>.

¹⁵ （譯註）《皇旗飛舞》中文歌詞摘自：天主教香港教區聖樂委員會編：《頌恩：信友歌集》（香港：公教真理學會出版，2005年），頁586。

¹⁶ 英文譯文：“The Royal Banner forward goes / The mystic Cross refulgent glows:/ Where He, in Flesh, flesh who made, / Upon the Tree of pain is laid.”



教宗本篤十六世 (Pope Benedict XVI, 1927--) 於 2008 年 5 月 21 日在公開接見中也談及他：

「羅馬諾·梅洛德的詩歌充滿著躍動的人性，熱情的信仰和深深的謙卑。這位偉大的詩人和作曲家提醒我們，基督徒文化的全部寶藏誕生自信仰，誕生自與天主之子基督相遇之心。文化，我們偉大基督徒文化的一切，都是源自於內心與愛的真理之接觸。」

— 禮儀音樂的發展 —

七世紀

新視野

7世紀初，倫巴底人與他們的國王阿吉盧爾夫（Agilulf，於568至774年間統治整個或大部分意大利半島）一同皈依。602年的這次皈依極為重要，因為這證明他們捨棄了亞略信仰。609年5月13日，異教的羅馬萬神殿變成一座獻給聖母及諸殉道者的教堂。翌年，穆罕默德（Muhammad）首次蒙受啟示，導致伊斯蘭教日後的誕生。612年，霍斯羅夫二世（Khosrow II）攻入敘利亞，緊接其後的是各伊斯蘭勢力的入侵，使得不少神父、修士及平信徒移居至君士坦丁堡、西西里島及意大利南部。這些意大利的希臘裔修士在羅馬及意大利各區建立基督徒社區。他們影響力極大，甚至有些教宗亦具希臘血統，例如特奧多魯斯一世（Theodore I，610-649年）。614年，愛爾蘭裔修士加倫（Gall，又譯迦勒，或稱加盧斯 Gallus）於現今瑞士一帶創立了一所修道院，後人名為聖加倫修道院。他是高隆龐（Columbanus）的追隨者，而高隆龐亦於同年在意大利北部建立了一所非常重要的修道院：巴比沃修院。在世紀末，巴比沃修院的修士編寫了一本對唱聖歌集，反映當時塞爾特人的禮儀做法。635年，幸得敘利亞東方教會的傳教士，基督宗教終傳至中國。781年，從西安出土的一塊石碑，上面的銘文得知時人稱其為「景教」（或許不正確）。680年，在離羅馬城不遠之處，另一所重要的修道院——法華修道院亦正式建立。本世紀的教宗亦不斷在羅馬城裡興建及復修教堂，使這座公認的真正天主教之城更上層樓。

禮儀實踐的發展

即使在永恆之城中變化繁多，但這仍是一個頹靡衰落的時代：不單因宗教與皇權彼此角力，疫病亦迅速且廣泛地散播。在7世紀的第一年，教宗之位仍由體弱但偉大的額我略一世擔任。他於600年曾致函敘拉古撒的若望主教（John of Syracuse），這封要函載有關於禮儀發展的資料：

「一個來自西西里島的人告訴我，他有些朋友，我不曉得是希臘人還是拉丁人，似乎因我們神聖的羅馬教會的熱忱而受到感動，向他私下抱怨我所作的（有關祭禮的）安排，說：他怎可這樣向君士坦丁堡傳統教會強加控制？明明在各方面他都依循那邊的做法！我便問他：我們遵循了她的什麼做法？他應道：你讓人們在五旬節之外的彌撒都高呼亞肋路亞；你更指派副執事進行脫袍，以及念《垂憐經》，又在感恩經後立即誦念《天主經》。我如此回答他：就這些事情來說，我們沒有跟隨其他教會。因為，我們向來就有高呼亞肋路亞的習慣，這是衍生自耶路撒冷教會的傳統，據說是在教宗達瑪蘇斯在任時期、蒙福的熱羅尼莫的傳統。因此，在這方面，我們反倒消滅了希臘人先前留下的影響呢。此外，關於我讓副執事脫袍，這也是教會的古老做法，因我們先前有一位教宗，但我不知是誰，喜歡讓副執事們改穿亞麻長袍。你的教會是從希臘人那裡全盤接受所有傳統嗎？那麼，除了從眾教會之母羅馬教會那裡接收的做法外，他們現在讓執事身穿亞麻長袍的習俗是從哪裡來的呢？此外，我們從不需念《垂憐經》，因這是希臘人念的。那是所有希臘人一同誦念，而我們只是由神職人員念，信眾僅需回應，且每當我們念它，同時也會念『基督，求你垂憐』，而希臘人並無此習慣。此外，在每日彌撒中，我們也儘量少說一些以往慣用的話語，只是念『上主，求你垂憐』、『基督，求你垂憐』，在這些遭棄用的語句上多花一點時間。我們之所以要求在祈禱（*mox post precem*）後立刻念《天主經》（*orationem*）

Dominicam)，乃因為這是宗徒的傳統，以同一禱文祝聖聖體。在我看來，我們不應在祭獻中誦念學者的禱文，卻不誦念我們救世主以血肉所譜的禱文。另外，希臘人的《天主經》是全體誦念的，但我們只由神父誦念。那麼，我們是在跟從希臘人的做法嗎？我們在修改舊有規程或重編新而合乎神益的規程，我們是在模仿他人做法嗎？因此，當時機契合，讓你的愛德帶領我們到卡塔尼亞教會或敘拉古撒教會，教導那些你相信或明白可能正在竊竊低語關於這些事的信眾。最好在那裡舉行會議，但不要表明用意，也不要顯得在訓導他們。至於他們對君士坦丁堡教會的看法，誰能懷疑它不是受宗座管轄呢？該城最虔誠的領主皇帝、我們的兄弟主教一直承認這事。不過，若是這個教會或其他教會作了什麼好榜樣，即使它位屬下級，我也自然準備好要仿效；但同時我亦會禁止他們作不合教法之事。因為，自視過高而蔑視他人、不願遵從好榜樣的人是愚蠢的。」

此處可見有關《亞肋路亞》、《垂憐經》及《天主經》的習俗。

本地化

601年7月，教宗額我略一世收到身在英格蘭的傳教士奧思定來信。教宗的回信意義非凡，反映了他對今人所說的「本地化」的態度，這對禮儀與音樂影響深遠。

「奧思定的第三道問題：既然大家只奉一個信仰，為何各教會做法不一？為何有人遵循羅馬教會的彌撒禮儀，另一些則跟從高盧教會的？」

蒙福的額我略一世答道：弟兄閣下深明培育你的羅馬教會之做法。但我同意你謹慎選取任何你發現更能取悅天主的做法，無



論它是來自羅馬、高盧或是其他教會，並通過特殊機構將你從眾多教會中收集到的，引進到尚在萌芽的盎格魯教會。我們不應因其地而愛其物，反該因其物而愛其地。因此，你應從各教會集取各種虔誠、篤信及正確的精萃，種在盎格魯人心中供他們之用。」

由此可見，並非所有事物皆可毫無保留地引入禮儀之中，而且奧思定既在羅馬教會中成長，「深明培育你的羅馬教會之做法」，當可為信徒的神益對各儀式作恰當的修改。

談及盎格魯的福音傳播，不得不提可敬的貝達（Bede，673-735年）之著作。他是一位盎格魯修士，更可能是其時最重要的歷史學家。他的作品《英吉利教會史》（*Ecclesiastical History of the English People*）含有大量福音傳播的資料，對教宗額我略來說極為珍重。當中亦曾提及歌唱，參見第二十五章：

「奧思定因蒙福的額我略聖父的肯定而振奮，與其他基督的僕人回到天主聖言的工作，來到了大不列顛。強大的埃特爾貝特（Ethelbert）是當時的肯特國王，他將領土擴展到將撒克遜人劃分南北的亨伯河一帶。肯特東邊是面積龐大的薩尼特島，以約三浪¹ 遠的瓦恩特薩姆河為隔，若用英格蘭的計算方式，大概住有六百個家庭，島上僅有兩處可通往內陸，其他兩端皆與海毗鄰。天主的僕人——奧思定與他的同伴，據稱一行近四十人登陸此島。他們奉蒙福的額我略之令，攜帶來自法蘭西王國的傳譯員，向埃特爾貝特表明他們來自羅馬，並帶來了喜訊，向所有願意追隨的人保證他們定能抵達天國，與永生的真天主一起享受無盡的平安喜樂。國王聽聞此事，命令他們待在薩尼特島，並供給一切生活必需，直到他考慮清楚如何處置他們。因為他已聽聞過基督宗教，更有一位來自法蘭西王室、名為柏黛（Bertha）的基督徒妻子；他迎娶此女時曾答應她的父母，

¹ （譯註）浪 *furlong* 為長度單位，相等於 660 英尺。

允許柏黛實踐她的宗教，並讓呂達主教（Luidhard）一起前來，以保存她的信仰。數日後，國王來到島上，露天就坐，命令奧思定一眾前來覲見。他謹慎地不讓奧思定等人在任何室內地方見他，因當時有一古老迷信，免得他們若會魔法，會向國王行施法迷惑他。但奧思定等並非攜魔法而來，而是充滿神聖，他們的旗幟上畫有銀色十字架，更在木板上繪有我們的天主和救主的形象。他們唱著禱文，向天主祈求永恆的救恩，不僅為了自己，更為了他們特意而來的人。奧思定按國王命令就坐，並向國王及其侍從講道，細說生命的聖言。國王回應道：『你的話語及承諾確實非常動人，但我們前所未聞，更是未能確認的外來之事，我不能為了贊同你所講的，就捨棄我們英格蘭王國追隨已久的信仰。但你長途跋涉來到我的王國，而且就我的理解，你渴望將你認為極為有益的真理傳授給我們，那我們不會打擾你們，更會善待你們，供你們生活飲食；我們亦不禁止你們講道或者招收多少信徒。』因此，他允許他們居留在他領地中的最大城市——坎特伯雷市。他亦信守諾言，除了提供飲食，還讓他們自由講道。據說，他們來到該市附近，就帶著神聖的十字架，以及我們至高無上的天主和君王耶穌基督的肖像，一致地詠唱這禱文：『我們懇求禰，天主啊，求禰垂憐，因我們有罪，求禰逐走此城與其聖殿中之怒火與憤怒。亞肋路亞。』」

據佩利格里諾·埃爾內蒂神父（Pellegrino Ernetti）認為，此處提及的禱文很大可能是教宗額我略在 590 年的災難年代，要求羅馬人及神職人員詠唱的那一篇。

在《英吉利教會史》第二十七章中，貝達提及了奧思定寫給教宗額我略的信件（參見「本地化」的章節），當中論及神職人員的紀律：



「坎特伯雷教會主教奧思定的第一道問題。關乎主教：他們應如何在其他神職人員面前表現自己？他們應將信徒奉獻到祭台的物品分為多少份量？以及主教在教會應如何行事？

羅馬城的教宗額我略回答。《聖經》，無疑是你精通的，當中聖保祿致弟茂德人書，曾明確教導他應如何在天主的聖殿中行事。但傳統上是由宗座為新祝聖的主教訂立規條，將所有累積的俸祿分為四份，一份是為主教及其家人的生活娛樂之用，一份是給神職人員，第三份是給窮人，第四份用作修整教堂。但我的弟兄，你是在修道院中成長的，你的住處不應遠離英格蘭教會的其他神職人員，他們最近在天主引導下接觸我們的信仰。你應遵從我們前人在初期教會時的生活模式，凡各人所有的，沒有人說是自己的，都歸公用。若有弟兄未領受聖秩，不能過清修生活，他們可娶妻養兒，並從海外領取津貼。我們知道這有明文規定，用上面提到的各等份，依照各人需要分配；要注意他們所領津貼，並審慎地訂出規則，讓他們按教會的法規過有條不紊的生活，並歌唱聖詠，藉著天主的援助，保守他們的心靈、口舌與身體，遠離各種不法不義之事。但若談到共住的人們，我們為何還要再分等份呢？何須『好客款待』或『表現憐憫』？所有可省下的，都要用在虔敬和宗教之事上，按萬物之主宰耶穌所說：『只要把你們杯盤裡面的施捨了，那麼，一切對你們便都潔淨了。』」

另一位重要的傳教士特奧多魯斯（Theodore）於 668 年由教宗維塔利亞努斯（Pope Vitalian，600-672 年）祝聖為主教，然後派遣往英格蘭。他亦頗為精通教會音樂，貝達曾有以下記載：

「特奧多魯斯在受祝聖後翌年 5 月 27 日的主日來到他的教堂，並在此處待了二十一年三個月又二十六日。不久，他走遍整個島嶼，探訪英格蘭人聚居的每個部落，獲眾人盛情歡迎，人們都喜聞樂見他的到來。他到每處都有哈德里安（Hadrian）陪

同和協助。他教授生活的正確規條，以及教會慶祝復活節的法定習俗。他是首位獲全體英格蘭教會認可服從的總主教。所以，正如前述，他們兩人在神聖及世俗的書信中獲得啟示，廣收門徒，每日以豐益的知識河流灌溉一眾聽者的心靈，並以《聖經》教導他們韻律、天文及教會的算術²。有證據顯示，時至今日，他們之中仍有一些學者在世，精通希臘及拉丁文，如同母語一樣。這是自英格蘭人抵達不列顛以來最喜樂的一段時光：既有英勇的基督徒國王震懾各方蠻族，每個人的心靈都嚮往他們最近才耳聞的天國，每個希望研究聖學的人都有大師從旁指引。從那時起，他們亦開始在各英格蘭教堂裡學習教會音樂，此前只有肯特地區才有。除了上述提及的雅各伯，另一位最初在諾森布里亞教會教導唱歌的老師名為埃迪，姓斯德望（Eddi Stephen）。他是應備受敬重的威弗烈（Wilfrid）之邀請從肯特前來。威弗烈是英格蘭早期一位懂得向英格蘭各地教會傳授天主教徒應有生活態度的主教。」

有關以詠唱在英格蘭傳播福音一事，研究音樂的學者達味·希利（David Hiley）補充說：

「至於特奧多魯斯定到底引入了羅馬、高盧的甚麼禮儀習俗，這一點仍待商榷（參看 Deanesly, 1964）。但他與羅馬一直保持聯繫。680 年，聖伯多祿大殿的領唱兼聖馬爾定隱修院院長若望，從羅馬來到諾森布里亞講授一事，突出了正確的禮儀規定對教會生活何等重要。」³

² （譯註）教會的算術是指時間推算研究和相關文本，以計算出額我略曆法在任何既定年份的復活節和其他會變動的瞻禮的準確日期。

³ HILEY 1993, 507.

希臘文化對羅馬的影響

前面談到希臘的隱修士在本世紀移居羅馬的關鍵之處。比利時學者若望一馬利·桑特雷教授 (Jean-Marie Sansterre) 曾以法文撰寫一重要著作，研究希臘隱修士對羅馬的影響。他提到：

「我們可發現，649 年拉特朗大公會議的教會法規中，首次提及在羅馬的『希臘』修道院。稍後可見，這些法規以希臘文撰寫，由一些『希臘人』翻譯成拉丁文。」（作者的翻譯）⁴

這段時期最重要的教宗乃塞爾吉烏斯一世。⁵ 他曾於西西里島一所希臘隱修院受教育，更是羅馬著名的聖樂學院一員。聖樂學院的傳統，歸功於教宗額我略一世。塞爾吉烏斯一世不僅為朝拜十字架的習俗帶來新意，亦將《羔羊頌》 (*Agnus Dei*) 引入彌撒中。他同時定立四個每年一度的聖母大殿遊行，祈求聖母的助佑。這種東方文化的湧入，在當時相當強盛。一些音樂學家及學者也疑惑，當時禮儀音樂的表現是否也沾染了東方色彩：「東方的影響得到西方如此吸收和欣賞，以至我們幾乎忘記了它的發源地。」

（作者的翻譯）⁶ 但這種文化湧入對禮儀音樂發展到底有影響多大，仍有待商榷。除了塞爾吉烏斯，另外兩位曾對禮儀音樂發展影響深遠的教宗、亦同是教宗額我略的追隨者及聖樂學院的學生，分別是狄烏迪弟一世 (Pope Deusdedit, 570-618 年) 及霍諾利烏斯一世 (Pope Honorius, 585 -638 年)。教宗霍諾利烏斯確立每周六從聖亞坡理納聖殿遊行至聖伯多祿大殿的傳統，並要求「人人參與，高唱聖詩與聖詠」。⁷ 此外：

⁴ SANSTERRE 1983, 9.。

⁵ CATTANEO 1992. 關於教宗塞爾吉烏斯一世，如本書的另處，我們採用恩里科·卡塔內奧的著作，當中載有禮儀發展的豐富資料。我們將他的書與其他在參考書目中所找到的文獻結合。

⁶ CATTANEO 1992, 137.

⁷ DAVIS 2000, 66.

「他為修道人興建多座聖殿及隱修院，更確立先前聖額我略一世就對經、日課及所用聖詠頒發之法令，以及修道人在七旬主日⁸時應略去亞肋路亞。因人們不滿之故，他亦立令在復活節及聖神降臨主日，他們只需像羅馬教會一樣背誦三節經書選讀及三首聖詠，並在那兩周內以羅馬儀式誦念日課。」⁹

據說教宗馬丁一世（Pope Martin I，590-653 年）曾發行一本禮儀年額我略聖歌的書籍。¹⁰ 我們先前談過教宗維塔利亞努斯以及他對英格蘭福音傳播的角色。此外還有教宗良二世（Pope Leo II，611-683 年）：

「（聖良二世）雄辯滔滔，嫻熟《聖經》，精通希臘及拉丁文。他以優雅靈巧的筆觸撰寫聖歌及聖詠曲，並且因其作品而聞名。」¹¹

教宗本篤二世（Pope Benedict II，635-685 年）：

「他自幼已一直侍奉教會：他孩提時期在誦讀《聖經》、詠唱聖歌中成長；到他晉鐸為神父，他證明自己名副其實，滿溢著天主的恩典與祝福。」

聖事禮儀書

《聖事禮儀書》是一本包含各種聖事慶典所用禱文的書籍。在本世紀，數項聖事逐漸成形，例如《杰拉聖事書》（*Gelasian Sacramentary*）亦是在本世紀下半葉編制完成。從 6 世紀始，有數份文獻證明純正高盧儀式的發展，但皆殘缺不全，更受當時不同

⁸ （譯註）聖灰禮儀前的第三周，是準備封齋期的時段，在新禮儀中已被取消。

⁹ DAVIS 2000, 67.

¹⁰ HAYBURN 1978, 10.

¹¹ DAVIS 2000, 80.



文化（如希臘、凱爾特、高盧等）「污染」。不過，它們與羅馬禮儀卻出奇地調和，後者亦是當時成形的最佳時期。高盧人與羅馬人不同，他們採用更精心設計的公式，與羅馬人簡潔的儀式不同，可以說是更莊重，也偶爾顯得浮誇。此外，西班牙禮儀也在發展。一個例子可見到這禮儀的不同：人們慣常在《天主經》的每段祈求之後回應一聲「亞孟」。而其他不同的禮儀在前幾個世紀已開始發展。我們先前已討論過，安博禮是禮儀史及或禮儀音樂史中最相關的一種儀式。

— 聖 詠 的 起 源 —

八世紀

希臘裔教宗

本世紀始於由一位希臘血統的教宗上任，他是塞爾吉烏斯一世的繼任者若望六世（Pope John VI，650-705年）。他在位時的事蹟留存下來的資料甚少，反而他的繼任者若望七世（Pope John VII，655-707年）所遺記錄較多。若望七世曾積極地在羅馬城內興修及重建數座教堂。本世紀亦延續了上世紀阿拉伯人侵擾的事件，他們主掌西西里島，對該島文化有重大影響。另一重要教宗為擁有羅馬人血統的額我略二世（Pope Gregory II，669-731年）。他試圖與拜占庭皇帝和睦相處，因其時教宗並非獨立於皇權管轄以外，亦受制於其他入侵勢力（包括倫巴底人，法蘭克人、蠻族及阿拉伯人等），當羅馬帝國垮台，這幾股入侵勢力將意大利半島瓜分。額我略二世極為支持本篤會，更修復 581-589 年間被倫巴底人破壞的卡西諾山隱修院。他亦熱心福音傳播，曾派遣一名盎格魯－撒格遜修士溫特法利（Winfrith，即聖博尼法奇烏斯 Bonifacius 的原名）向日耳曼人傳播福音。事實上，在前幾個世紀已有傳教士多次嘗試在當地福傳。教宗額我略在禮儀聖歌方面也有貢獻，曾整理前人的作品。¹

反聖像之戰

此亦是所謂「反聖像之戰」之時期，拜占庭皇帝利奧三世（Leo III）於 726 年頒布法令反對使用聖像，更於 730 年全面禁止，促使希臘修士（尤其聖像畫家）大舉遷移羅馬，而加上原本已在城內生活的那些，使得他們人數大增。希臘人社群主要居於羅馬廣場及台伯河之間一帶，並興修了不少奉東方聖人為主保的教堂，包括聖刁多祿

¹ HAYBURN 1978, 11.



堂、聖喬治大殿、聖哈德良堂及希臘聖母堂等。至於反聖像之戰，額我略三世（Pope Gregory III，669-741 年）在當選教宗後曾召開大公會議譴責這場運動。到了世紀中葉，諾南托拉修道院於北意大利成立。800 年，查理曼（Charlemagne）或稱查理大帝（Charles the Great）開始統治神聖羅馬帝國。

重提《聖事禮儀書》

說到聖事禮儀書，有些 8 世紀的聖事書籍明顯受《杰拉聖事書》所啟發，其中一例是《格羅尼聖事書》（*Gellone Sacramentary*）：

「古文字及禮儀學家逐漸認同《格羅尼聖事書》（正本收藏於巴黎法國國家圖書館，手稿以拉丁文撰成，編號 12048）乃於 8 世紀末期著成，但至於在何處寫成，眾學者尚未達成共識，幸近年已將範圍收窄至莫城或康布雷。」²

此時期亦有《昂古萊姆聖事書》（*Angouleme Sacramentary*）及《聖加倫聖事書》（*Saint Gall Sacramentary*）³，同時亦有數本高盧禮儀的聖事書。

約克的埃格伯特主教

在此亦要重提英格蘭的福音傳播。當地的福傳繼續發展，並引入了一個重要元素：以羅馬儀式詠唱。除先前所提幾位人物，聖詠在英格蘭廣泛散播的另一位主要推手乃約克的埃格伯特主教（Egbert of York）。他於 732 年出版《論教會制度之對話》（*De Institutione Catholica*），其中一節證明當時主流遵從「額我略傳統」：

² BALDWIN 1971.

³ VOGEL 1986.

「我們英格蘭教會遵守在首月齋戒，一切正如蒙福的額我略在他的《輪唱歌集》（*Antiphonary*）及《彌撒經書》（*Missal*）中所教導、由我們的老師、蒙福的奧斯定傳遞給我們……第四個月的齋戒也是由蒙福的額我略（通過他的使者奧斯定）所訂立，正如他在《輪唱歌集》及《彌撒經書》中所規定……這不僅在我們的眾多輪唱歌集中被證實，更在他那收藏於聖伯多祿大殿及聖保祿大殿的彌撒經書中也有記錄。」（作者的翻譯）

文中所提的「他的《彌撒經書》」乃指教宗額我略一世的經書，愛格伯稱他曾於羅馬的宗徒聖殿中見過。

克洛休會議

747年，克洛休教會會議（Council of Cloveshoe）於不列顛島召開，會議提及有關禮儀及音樂的教規：

「所有慶祝天主造人的神聖節日，以及眾多與之相關的事物如：領洗、舉行彌撒、詠唱的方法等等，應有一致的方式來慶祝，亦即，按我們從羅馬教會所得到的範本而行。而且，一年之中眾多的聖人瞻禮日亦應保持日期一致，並根據羅馬教會的《殉道聖人錄》選用適合的聖詠曲和聖歌。」

額我略調的高盧假想

談到高盧禮儀，必須提及一個現象：在羅馬有禮儀專用曲目，稱為「羅馬聖詠」；當時法國人希望與羅馬更為團結，其中一法乃禮儀及其音樂統一：

「即使在 8 世紀之前，個別法國主教已在追求「兼併」至羅馬禮儀。重要的是，來自盎格魯－撒克遜教會的聖博尼法奇烏斯亦在歐洲大陸他的傳教領域致力相同之事。丕平國王應是在 754 年後頒布了法令接受羅馬禮儀，同時展示其政治權力。自此，在採納羅馬禮形式方面，法國取得極大進展，因此，羅馬禮儀亦在當地另紮新根，如在溫室中，特別是在法國－德國土壤上，繼續其逾二百年的成長。因當時遠遊不便，人們主要依靠書籍來移植羅馬禮儀，這些書籍從羅馬運來，不是輕易之事。神職人員遠赴羅馬親眼見證禮儀的舉行，對知識的傳遞只有極少效用。阿瑪拉 (Amalar) 是加洛林王國首位羅馬禮儀大註釋家，曾於 831 年親赴羅馬，並在他著作《論教會中的職務》 (*De ecclesiasticis officiis*) 第三版的前言中，指出羅馬神職人員施行禮儀的形式，與北方發展出來的一套有極多相異之處。雖然書籍基本上是惟一可助移植這外來禮儀的工具，當然亦可能帶來被誤解的風險。我們將遇到彌撒禮儀有不少錯誤理解的事。這系統的一大缺點是，從羅馬而來的禮儀書籍，雖然包含各式細節，但其實只涉及隆重的禮儀，亦即定期由教宗主持的禮儀。當然，8 世紀羅馬的禮儀也有以別樣方式進行。在城內及鄰近鄉郊的領銜教堂，通常只有一名神父外加一名神職人員，禮儀安排自然頗為不同。彌撒是由普通神父而非主教來主持。一般來說，不需要亦不可能設一隊訓練有素的歌詠團，而且考慮到輪唱曲有複雜多變的文本，甚至脫離原有旋律，彌撒曲目不太可能是輪唱類。無論如何，從 7 世紀之交，各城鎮、鄉村才開始需要在主日及平日彌撒引入進堂詠，並在領聖體時唱聖詠以及《聖三光榮經》和一首輪唱詩。阿爾昆 (Alcuin)⁴ 無可避免地需要填補羅馬文獻中的空白之處，尤其是《額我略聖事書》 (*Gregorian Sacramentary*)，並加以調整及補充。然而，令人意想不到的，新文本怎麼會得到各方如此忠實地即時採納。當時出版的眾多法蘭克聖事書包括不少羅馬殉道者的瞻禮日，這些名字對法國人來說大多應該是前所未聞。除了因馬丁

⁴ (譯註) 阿爾昆，是英國學者、神職人員及詩人。

(Martin) 在羅馬聖事書裡也有出現，所有本地聖人的瞻禮日都被取代。他們甚至保留所有彌撒禮規中說明羅馬聚會聖堂的注釋，即使它們明顯只對羅馬才有意義。阿爾昆讓抄寫員把文獻盡數轉錄，除了少數被認為帶有「後額我略主義」的彌撒禮規。法國人以相同的忠實態度複製首份《羅馬禮規程》的方向——以羅馬的處境為前提的方向，假設以教宗為主禮者——並以此作為當地禮儀發展的基礎。直到十世紀，才有人敢作出修改及擴充這羅馬專書。」⁵

因此，他們小心翼翼地做這項修訂工作，並且尊重原文。正如上述文本所記載。教宗斯特凡努斯二世 (Pope Stephan II, 714-757 年) 拜訪高盧國王丕平，並在聖但尼祝聖他。與此同時，他任命兩個兒子：查理曼 (Charlemagne) 及卡洛曼 (Carloman) 為繼任者。從隱修士瓦拉福里德·特特拉博 (Walafrid Strabo) 的著作《論教會事務》(*De Rebus Ecclesiasticis*) 中可得知，此時正是羅馬禮儀及聖詠在高盧人中開始盛行。查理曼繼承父親成為國王，於 789 年 3 月 23 日頒布《大勸諭書》(*Admonitio Generalis*)，命令所有神職人員學習其父丕平所確立的「羅馬歌詠」(第十八章)。他於第二十二章中要求：

「應設有學校教導男童讀書識字，並務必在各隱修院及主教府中仔細編修聖詠、音樂符號、聖詠、曆法、語法、先知書信及福音書等，因為總有人常常希望能好好求告天主，但因文本拙劣而未能做到。」⁶

肯尼斯·萊維 (Kenneth Levy) 認為其中提及的音樂符號 (拉丁文為 *notas*) 或許能證明早年已採用了紐姆記譜法 (neumatic notation)。⁷ 當然以羅馬曲目取代原有高盧曲目的過程並不急速，

⁵ JUNGSMANN 1951, 74-76.

⁶ In LEVY 1998, 92.

⁷ LEVY 1998, 93.



但查理曼對此非常堅持，比其父更甚。他熱愛羅馬聖詠，更善於歌唱吟詠。他曾向教宗斯特凡努斯的歌詠團請教，希望他們能教導「粗魯」的法蘭克人如何能像羅馬人般唱出甜美的音調。不僅如此，他還派遣巡視官檢查神父們是否能夠以羅馬式詠唱禮儀。⁸ 但為何查理曼如此致力推動此事？

「查理曼在法國頒行統一的羅馬禮儀，可歸因於政治動機，借助法蘭克王國的軍事力量在眾多地區確立政治統一。此觀點是過於多疑。在 789 年頒行《大勸諭書》之始，查理曼撰寫改革教會及教育的大量建議，他憶起約史雅國王 (Josiah) 在以色列改革偶像崇拜的過程〔列下 22 : 3 ; MGH 《法蘭克王國法令集》 (*Capitularia regum Francorum*) i. 54, 引用於 McKitterick, 1997 年, 頁2〕這位良善的國王不單注意人民所遵奉的宗教，打壓偶像崇拜，更嚴遵法律。查理曼在此所展現的熱誠亦可能出自個人理由。」⁹

記憶及傳統的作用

我們要考慮到記憶在當時的重要性，因人們需要依賴記憶的輔助來記住旋律。肯尼思·萊維在著作中寫道：

「本書慮及額我略聖詠從口頭演唱轉化為書面傳播的過程，當中所發生的種種仍未為人所知，因其歷史淵遠，當時尚未應用記譜法，而且該傳播過程亦在信史前發生，意思是沒有任何書面記錄殘存。現存最早的紐姆記譜法文獻源自 900 年左右。即便如此，書面記錄僅是次要因素。這些紐姆音符與逐字記憶相互依賴，因此記憶仍擔演相當重要的角色，就如以前單靠即興、無譜表時期相若。紐姆音符僅是次要，它刻劃出一些固定且可

⁸ ERNETTI 1990, 108-109.

⁹ HILEY 1993, 516.

頗能準確記住的旋律輪廓，但除非人們已有全首旋律在心，此等方式並無作用。儘管如此，紐姆音符仍使人能夠精確地記住旋律的細節，而這正是傳播的精髓。雖然對於音高的描述只是大概而已，但在描述節拍及其他音韻細微之處已夠準確，足以使人更易回憶全首歌曲。」¹⁰

引入羅馬聖詠亦被視為政治舉措。索朗熱·科爾賓直接了當地說：「中世紀的人並不識字，他們只憑記憶。」¹¹

賈科莫·巴羅菲奧（Giacomo Barffio）亦表達得相當清晰：

「至於為何人們在那時刻——大概是接近 800 年時〔萊維，1987〕——開始書寫音譜書籍，我們尚未得知真正原因。音樂需用大量符號（紐姆音符）來書寫，但仍是非常抽象含糊，難以識別背後所代表的聲音。簡言之，一般人是無法閱讀及理解以紐姆音符書寫的旋律，只有那些已經將旋律銘記於心的人才能解讀。但若我早將這些歌曲熟記在心，那麼書寫它們就變得更多餘。若說到能以圖像符號來固定旋律，這亦非歌手的實際需要！可能在其他方面有用途，例如說能具體呈現那些剎那存在的音韻：當音韻消逝，只在記憶中留下痕跡，圖像表達的歌曲並非實際聲音的呈現，只是一個「幻象」。現今來說，書面資料是主要的途徑，有時甚至是惟一的途徑，去讓我們追溯往昔禮儀音樂的遺產。因此必須以審慎和尊重的態度研究和研讀文獻證據。然而，這些相同的資料來源往往並不穩定，亦不能作為絕對及可靠的參考。禮儀書籍的歷史至少可能得出的結果是，一些書寫出來的音樂並不能代表當時歌者實際採用的方式。如前所述，他們表演的旋律乃以口頭的方式學習傳播。」¹²（作者的翻譯）

¹⁰ LEVY 1998, 3.

¹¹ CORBIN 1987, 24.

¹² BAROFFIO, Giacomo. *Fonti d'archivio e fonti etnografiche nello studio delle musiche liturgiche e devozionali: la percezione di Roberto Leydi* in AGAMENNONE 2017, 34.

此處談及傳統的作用——這是聖樂表演的一大元素，不可低估。賈科莫·巴羅菲奧提出了另一頗具爭議的說法：

「現今我們所表演及聆聽的，是額我略聖詠的「誇張模仿」。當我們聽著它，如同隔著磨砂玻璃透射的映像般失真。我們並無千多年前如何表現的忠實記錄，更對其發聲方式、音階結構和各宏觀微觀的音程（隨意抑或固定？）一無所知。拉丁語發音本身已構成旋律在表演及感知上的一大問題（試想液化的現象，Cesar、Zesar、Kesar 發音的現象）。幸有索萊姆眾修士參詳研究，尤其是安德肋·莫克羅（André Mocquereau）及歐仁·卡迪納（Eugène Cardine）兩人，在額我略聖歌表演上另闢新徑。一旦把這些符號資料與我們在禮儀中、音樂會上和無數光盤中所聽到的作比較，卻讓我們無比困惑。當然人們可以自欺欺人地認為自己準確地重現額我略聖詠，因在一些（相對少數）的情況下，我們會以多是想像出來的正格音調代替一些音符。百分之九十八的表演並不反映中世紀文獻的內容，因為它們受西方古典音樂的做法所限制。」¹³（作者的翻譯）

其他假設

究竟什麼是「羅馬聖詠」？各種理論有各種依據。巴羅菲奧曾談及有關聖歌的起源，其資料相當有價值。他的出發點看似有點虛無，因他明確地指出，若要研究禮儀曲目的起源，無論是關於為何、何人、何時或是何地，我們有一些無法解答的問題。這意味著我們只能探討理論，而無絕對肯定的答案。論及（古）羅馬聖詠及額我略聖詠之間的關係，他假設兩者均在出現書寫形式前，有口頭曲目存在（原羅馬聖詠及原額我略聖詠），因此根據他的說法，它們之間的出現時序應為原羅馬聖詠、原額我略聖詠、書寫的額我略聖詠，

¹³ BAROFFIO, 2017, 36.

最後才是書寫的羅馬聖詠。¹⁴ 這是一個有趣的觀點，雖然某些學者可能不敢苟同，但這正是他的研究成果。我認為普遍認同的看法是，從 8 世紀開始出現了一種曲目，今人稱之為「額我略聖詠」。

古羅馬聖詠

事實上，代表今人所知的「古羅馬聖詠」的手稿，是後來按照現在稱為「額我略調」的曲目而編寫。其中一篇著名手稿乃「聖則濟利亞升階歌詠集博德默爾抄本 74」（Saint Cecilia Gradual Bodmer C 74），在 1071 年編寫，收藏於台伯河區的聖則濟利亞聖殿。斐理伯·伯爾納鐸亦曾假設聖則濟利亞聖殿未有使用升階經，而是另一教堂所用，因相關的參考資料並不多。¹⁵

貝內文托聖詠

該時期還有其他常用的單旋律曲目，其中一類為「貝內文托聖詠」（Beneventan chant）。哈佛大學的多默·福里斯特·凱利（Thomas Forrest Kelly）是此類曲目的專家，作者曾就這類聖詠訪問他：

「貝內文托聖詠風格一致，相當華美，多為逐階唱移。幾乎所有作品都以 La 或 Sol 結尾，這兩者之間並無顯示有任何調式差異。……此類聖詠從 8 世紀開始在使用拉丁語的意大利南部及達爾馬提亞，如貝內文托、卡西諾山、拿坡里、巴里、薩萊諾等地，廣泛使用，直至 11 及 12 世紀期間受打壓，轉而使用現時廣為人識的羅馬聖詠。」¹⁶

¹⁴ BAROFFIO 2017.

¹⁵ BERNARD 1996, 19.

¹⁶ In PORFIRI, Aurelio (2018, October 19). *Music you probably have never heard. A look at Beneventan chant. O Clarim*. 作者關於貝內文托聖詠的文章，見於《號角報》英文版，2018 年 10 月 19 日。



八世紀

此項研究重點雖在主流聖詠，了解其他曲目，譬如貝內文托聖詠、安博聖詠及摩爾阿拉伯聖詠（Mozarabic）也同樣重要。

調式性

另一主題乃聖詠本身的音樂素材。眾所周知，從中世紀起，曲目大致分為八組調式，拉丁文分別稱為：*Protus* 第一的（Dorian – 多里安）、*Deuterus* 第二（Phrygian – 弗里吉安）、*Tritus* 第三（Lydian – 利地安）及 *Tetrardus* 第四（Mixolydian – 米索利地安），每種調式再依其旋律音域切分為正格（Authentic，音階偏高）及變格（Plagal，音階偏低）。此系統名為「八調」（*octoechos*），在其他傳統及拜占庭音樂中亦常常採用。這種劃分似乎是從查理曼大帝加洛林王朝時期留傳後世，以向君士坦丁堡儀式致敬。有些學者，特別是法國的，（如索萊姆的若望·克萊爾院長 Jean Claire）認為這種劃分並不完全正確，猶如強迫調式使之「衣不稱身」。他們發現在八組調式出現之前尚有其他音樂結構，今稱之為「原古調式」（*archaic modes*）。這些調式乃由基本調式結構組成，而且似乎非常古老。因此，今日聖樂中各種修飾及結構似乎均是在基本架構上後添之物，而這基本架構稱為「和弦之母」（*corde-mère*）。它們可分為三類：Do，Re 和 Mi，基本上是五聲「音階」。¹⁷

¹⁷ BERANRD 1996, 87-88.

— 音樂手冊 —

九世紀

加洛林家族及宗座

法蘭克人及其國王查理曼大帝在上個世紀與宗座結成強大聯盟。這不僅對羅馬意義深遠，對禮儀音樂的未來亦然。查理曼承繼父親丕平的遺願，採用羅馬禮儀及音樂以統一領土內所用禮儀，象徵著兩大權力之間締結關係更深的政治聯盟（根據先前提及關於額我略聖詠起源的其中一個理論）。我們不要忘記，查理曼大帝所提供的保護對教宗而言極為重要，例如曾助其抵擋倫巴底人的入侵。查理曼與教宗阿德里亞努斯一世（Pope Adrian I, ?-795 年）關係尤其密切。阿德里亞努斯一世於 795 年離世後，查理曼授命心腹阿爾昆在一塊大理石碑上雕刻銘文寄往羅馬，以紀念這位已故教宗的德行。繼任的教宗良三世於 800 年聖誕節當晚在聖伯多祿大殿為查理曼授冕，標誌著神聖羅馬帝國的開始。在這幾個世紀，教宗與法蘭克國王之間的關係非常重要，尤其是當時權力四分五裂：分屬教宗、法蘭克人、倫巴底人、拜占庭皇帝等等。

在本世紀，數任教宗繼續在羅馬興建或復修新舊教堂。827 年，穆斯林征服意大利南部西西里島，並於 831 年抵達巴勒莫。他們在該島的統治持續至 902 年。穆斯林（亦被稱為「撒拉森人」）在本世紀亦成為羅馬城的持續威脅。

基督徒詩歌

基督徒詩歌於本世紀發展蓬勃，出現了眾多流芳後世的聖詩，例如由奧爾良的詩人主教狄奧杜佛（Theodulph, 760-821 年）於 810 年所譜的《無限榮光與讚美》（*Gloria, laus et honor tibi sit*）。以下為



第一節副歌部分：「無限榮光與讚美，盡歸基督贖世主，孩童高唱賀三納。爾乃以色列之王，爾亦達味之子孫，奉主聖名來世界，既作君王更蒙福。」(*Gloria, laus et honor tibi sit, Rex Christe, Redemptor: Cui puerile decus prompsit Hosanna pium. Israel es tu Rex, Davidis et inclyta proles: Nomine qui in Domini, Rex benedictae, venis*) 此曲於梵二前相當受歡迎，至今在世界各地仍廣泛詠唱，更有一些方言版本。有關這首聖詩的傳說可參見此網站 preces-latinae.org：

「此聖詩由奧爾良的狄奧杜佛（卒於 821 年）編寫，常用於聖枝主日遊行。據有關此聖詩編撰的一個美麗小傳說所記，狄奧杜佛因政治理由被囚禁於昂熱一所隱修院中，期間撰寫了這首聖詩。821 年，時值聖枝主日遊行，法蘭克國王虔誠者路易一世（Louis the Pious）在牢房外路過，聽到歌聲從窗口傳出，大受感動，立刻下令釋放這位聖潔的主教，並恢復其主教職。」

當然，今人難辨其真偽，但這傳說仍具一定參考價值。此外，赫拉班（Rabanus Maurus，780-856 年）乃一位博學多才的加洛林隱修士及作家，曾譜寫許多聖詩，包括著名的《伏求聖神降臨》（*Veni Creator Spiritus*），此為至今仍常用的聖神讚美詩。

羅馬禮儀的傳承與寓意

加洛林人於上世紀已開始採用羅馬禮儀，但具體過程並不清楚。英國音樂學家達味·希利曾在書中提及：

「不同類型的羅馬禮儀資料或來自零碎文獻、或來自較完整的抄本傳至北方。這會否至少是彌撒聖歌曲目傳播的方式？基於 9 世紀末前，人們仍不太可能使用音樂符號，可以推想當時文獻中僅有聖歌文本，與以前的做法大同小異。囊括了禮儀年周期所用聖歌的首本經校勘的『陞階經集』可能與首本這類禮儀

聖事書同時期編成，但現今未有確鑿證據，僅能估計兩本書的歷史可能有相疊之處。」¹

此時亦有以寓言形式解釋彌撒的做法，取用耶穌生平事蹟或《聖經》故事來解說彌撒過程中各項細節（例如神父步上祭壇就像耶穌登山顯榮等等）。這種解說方式非常重要：

「關於羅馬禮儀，阿爾昆似乎是首位應用寓言形式解讀的人。『但卻是他的學生阿瑪拉』率先深入且廣泛地運用它。雖然此非新鮮事物，阿瑪拉以極審慎的邏輯處理這種解說方式，在當時實在頗為罕見且不可思議。在其中一位反對者——里昂的富祿執事（Florus of Lyons）鼓動之下，阿瑪拉的解讀方式在 838 年的基耶爾濟主教會議（Synod of Quiercy）中遭受譴責，斥指輪廓畫及圖像或許適合用來解讀《舊約聖經》，但肯定不適合用於《新約聖經》，因後者持守一套合理且沒有迷信或幻想的觀點。儘管如此，阿瑪拉的寓言解讀方式卻獲空前成功，此一斥責也無法阻止他的作品在民間廣泛傳播。

然而，接下來的好幾個世紀的彌撒解讀，已鮮少採用寓意方式。富祿（卒於 860 年）自行編寫一套解讀方式，主要引用教父們的話語。其後雷米吉烏斯（Remigius of Auxerre，卒於 908 年）依其榜樣，致力於彌撒常用經文的口頭解讀。赫拉班（卒於 856 年）亦同意強調彌撒過程中的重點。瓦拉福里德·斯特拉博（卒於 849 年）則介紹各項細節，反映他不僅對此極感興趣，更展示了他對禮儀歷史方面的事物有驚人的洞察力。」²

梅斯的阿瑪拉被視為中世紀最偉大的禮儀專家。³ 讓我們看看他在《闡釋》（*Expositio*，約於 813-814 年成書）中的一個例子：

¹ HILEY 1993, 293.

² JUNGSMANN 1951, 87-88.

³ BERNARD 1996, 62.

「進堂詠象徵眾先知的歌詠團〔宣布耶穌的將臨，如同歌手宣布主教的到來〕……《垂憐經》意味耶穌來臨的時代的眾知先，包括匝加利亞和他兒子若翰；《光榮頌》則指天使群向牧羊人宣告基督救主降生的喜訊〔而確實在這種方式下，第一位天使先行宣讀，其他天使隨後加入，如同彌撒中由主教先領唱，全體信眾其後加入合唱一般〕；《集禱經》總結基督在祂第十二年的事蹟……宗徒書信象徵若翰的講道，《答唱詠》表示當天主呼召一眾宗徒，他們經已準備就緒，當即追隨祂。他們聽見天主許諾，目睹祂創造奇蹟，聞說祂傳道福音，不禁滿心歡喜，讚嘆『亞肋路亞』……彌撒中其他部分則是引伸到自主日起，當眾門徒心神逐漸靠近耶穌〔其餘群眾亦一樣，在彌撒中以遊行、呈奉祭品多種形式呈現〕，直到耶穌升天節或五旬節。神父所讀禱文，從《獻禮經》到『至於祢的僕役、我們罪人……』均象徵耶穌在橄欖山上禱告。其後之事則代表基督躺臥在墳墓中的日夜。當面餅『浸蘸在葡萄祭酒中，意味基督靈魂回歸肉體。下一動作即代表基督顯現，問候一眾宗徒；擘開呈奉的面餅象徵基督在厄瑪烏路上對兩個門徒擘餅的動作。』」⁴

這樣的解讀方式在當時非常流行。

諾格·巴布路及《繼抒詠》

這是讚美詩、神聖作品蓬勃之時代，因此不得不提及來自聖加倫修道院的修士諾格·巴布路（Notker Balbulus，840-912年），他名字的意思乃「結巴的諾格」（Notker the stammerer）。《天主教百科全書》（*Catholic Encyclopedia*）有這樣的介紹：

「修士及作家，約在840年出生於瑞士聖加倫州永施維爾，卒於912年。生於名門，他與『插句始祖』圖奧提洛（Tuotilo）

⁴ 引用於 JUNG MANN 1951, 89-90.

一同在聖加倫隱修院接受教育，師拜伊索 (Iso) 及愛爾蘭人莫恩加爾 (Moengall)。他在該院成為隱修士，被指曾任圖書館管理員 (890 年) 及司客 (892-894 年)。他主要負責教學，所著詩歌、寫作反映他品味高雅。他不僅完成了埃爾尚貝爾 (Erchanbert) 的編年史 (816 年)，更整理一部殉道聖人錄及以格律撰寫聖加倫傳記。許多人都認為他就是「聖加倫的隱修士」 (*monachus Sangallensis*)，即《查理曼大帝傳》 (*Gesta Caroli Magni*) 傳說軼事的作者。外界認為屬於他的作品，數量持續增加。他把嶄新的宗教曲詞品種——《繼抒詠》引入德國。根據當時傳統，在彌撒中宣讀福音前需巧妙地協調一系列的音調以延長「亞肋路亞」的詠唱。諾格學會如何將拉丁文本的音節與這頌詞的音調匹配，這詩歌被稱為《繼抒詠》，曾一度名為《歡慶詠》 (*Jubilation*，取名原因不詳)。881 至 887 年間，諾格向韋爾切利的柳蒂沃德主教 (Liutward of Vercelli) 獻上這些詩詞集卷，但未知其中多少出自他手。聖加倫的史學家埃克哈德四世 (Ekkehard IV) 認為有五十首《繼抒詠》出自諾格筆下。聖詩《在生命的中途》 (*Media Vita*) 在中世紀晚期一度錯誤地被認為是諾格的作品。埃克哈德四世稱讚他『雖體弱而神智不衰，雖口吃而聰敏過人，抱擁神聖物事勇往直前，當代聖神之祭器非他其誰？』諾格於 1512 年獲列入真福品。」⁵

因此，諾格被認為《繼抒詠》創先者，在「亞肋路亞」頌詞的長花腔上加填新撰文詞。今人卻對此另有看法，因為他在其《繼抒詠集書》 (*Liber Sequentiarum*) 的序中寫道，他在瑞米耶日隱修院 (於 9 世紀中期受毀壞) 期間習得《繼抒詠》的用法。佩萊格里諾·埃爾內蒂曾評論《繼抒詠》⁶，認為這種禮儀及音樂形式源於 7 世紀西班牙的莫薩拉伯禱文，後傳播到高盧地區，並在瑞米耶日隱修院紮根發芽，其後聖加倫的諾格創造出埃爾內蒂稱之為「諾格繼抒詠」

⁵ Kampers, F., & Löffler, K. (1911). Notker. In *The Catholic Encyclopedia*. New York: Robert Appleton Company. Retrieved: October 10, 2018 from New Advent: <https://bit.ly/2zbQSAh>.

⁶ ERNETTI 1990, 126-127.



(Notkerian Sequence) 的聖樂形式，即每個花腔音符都配有新文本的一個音節。因此，埃爾內蒂區分了三種繼抒詠：（一）古式繼抒詠（Archaic），即基於自由創作的文本上任意譜寫旋律；（二）諾格繼抒詠，具有兩大定律：旋律必須取自「亞肋路亞」的花腔，且每一音符必須配以新文本的一個音節；（三）經典繼抒詠（Classic），即加上押韻及具反覆特性。在此階段的音樂可以取自「亞肋路亞」以外的其他素材，在此範疇最著名的作曲家乃聖維多的亞當（Adam of Saint Victor），但已是好幾個世紀後之事了。

複音音樂的實踐

在此時期首次有書籍明確提及複音音樂的應用。複音音樂是指兩個或更多聲部根據音程系統來歌唱，使不同旋律顯得調和。男女合唱亦可被視為「複音音樂」的一種形式，因男女生理結構不同，即使他們以相同音程唱同一旋律，兩把聲音之間有八度之差。但這裡我們更進一步。上述書籍名為《音樂手冊》（*Musica enchiridionis*）（與另外一書《手冊節選》*Scolica enchiridionis* 合為一套），顧名思義此書乃譜寫音樂的說明手冊，該書首先類比語言及音樂的結構，這個類比應來自希臘文化，與畢達哥拉斯（Pythagoras）與柏拉圖（Plato）尤有關係。這位匿名作者觀察到某些字詞能夠完美地結合在一起，但有些卻不行；音樂亦然。有些聲音可合成「交響曲」（*symphonies*，來自希臘語 *sym* 和 *phonia*，亦即「聲音合在一起」），即協調融和的聲音。以前這些和音只是連續發出的聲音的合併，作者在此呈現的，則是兩種或以上的聲音同時發出而成的和音組合。雖然此書是第一份明確提及複音音樂實踐的記錄，但若認為複音音樂在此世紀才開始卻是大錯特錯的想法。類似做法在好幾個世紀前的民間音樂中早已受廣泛使用。取自禮儀輪唱詩的主聲部（*vox principalis*）與其他聲部（副聲部，*vox organalis*）結合，在中央旋律以下以第四及第五音程平行演唱。⁷

⁷ See GALLO 1977, 3-4.

以下是該專述的節錄：

「並非所有帶出的音調都可在某程度上優美地互相調和；若只隨意混合，往往達不到理想的和諧合唱效果。如同字母一般，如任意結合，通常無法得到任何有意義的字詞或音節。同樣，音樂中某些音程可以產生和諧的『交響樂』，而『交響曲』（和聲）就是把不均勻的音調優美地結合在一起，共有三種基本和簡單的和聲，其餘和聲都是建基於這三種之上，其中一種被稱為『四度音程』（*diatessaron*），另一種則是『五度音程』（*diapente*），最後一種則為『八度音程』（*diapason*）。」⁸

⁸ "*Praemissae voces non omnes aequae suaviter sibi miscentur nec quoquo modo iunctae concordabiles in cantu reddunt effectus. Ut litterae, si inter se passim iungantur, sepe nec verbis nec syllabis concordabunt copulandis, sic in musica quaedam certa sunt intervalla, quae symphonias possint efficere. Est autem symphonia vocum disparium inter se iunctarum dulcis concentus. Simphoniae simplices ac primae sunt tres, quibus reliquae componuntur. Ex quibus una est, quam diatessaron vocant, altera diapente, tertia diapason.*"



— 紐 姆 記 譜 法 —

十世紀

加洛林王朝的終結

中世紀期間，政治勢力對天主教發展影響莫大，即使教宗權力變得相對獨立，在其後幾個世紀仍是沒有太大差異。加洛林王朝的統治雖然在這世紀達到頂峰，卻在後半部分走下坡直到終結（987年）。其後，于格·卡佩（Hugh Capet）建立卡佩王朝。在 909 年，克呂尼本篤會隱修院成立，它對後世天主教發展起了根本作用。10 世紀也是政局動蕩的時期，列代教宗不得不正視帝國霸權及穆斯林侵擾等問題。

克呂尼的奧圖

克呂尼隱修院的法籍院長奧圖（Odo，880-942 年）是一位作曲家，撰寫眾多聖詩及輪唱詩。有些學者認為是他將音樂譜號中的拉丁文換作希臘字母。古斯塔夫·里斯（Gustave Reese）更指可能是他將禮儀曲目命名為「素歌」（*cantus planus*）。¹ 據一些人的意見，此名詞似乎用於低向結構形式的、變格調式（*plagal mode*）的旋律（在某種意義下指向下扁平）。奧圖也重整隱修生活，成為該時代舉足輕重的人物，亦使克呂尼成為隱修生活發展的中心。

¹ REESE 1990, 136.

插句

先前提及過學者一度認為「繼抒詠」乃由結巴的諾特創造，但諾特在自己的著作序言中承認他是在另一隱修院學習繼抒詠，因此這一推論不能成立。繼抒詠——至少在諾特推廣的樣式——是在亞肋路亞的花腔上加入文本，後來這形式演變得更自由。當時，另一重要形式是「插句」（tropes），即在現有聖詠中插入文本及旋律的做法。聖加倫隱修院的圖奧提洛被認為是這形式的創造者，他在 10 世紀初期仍相當活躍。以下是有關插句的描述：

「至少在起初，他們有義務嚴格地貫通文本意義，但很多時，意思雖然連貫卻也被扭曲了，因此繼抒詠很快便脫離神聖文本之列。繼抒詠及插句這兩種形式均出自額我略聖詠第二階段時期，印證了當時創作發展減緩的景況。這是額我略一世驅動禮儀編纂後，無意中使後人再無動力或意欲創作新的基督徒聖詠。繼抒詠及插句在現有歌曲上增詞添語，如同植物與其寄生物的關係，接近訓詁和註譯的法則，這在當時中世紀很常見。」²（作者的翻譯）

馬西莫·米拉（Massimo Mila）拿繼抒詠及插句的自由，與經典曲目的穩定本質作對比，似乎不太公道，因為禮儀音樂不需要有同意念的創作性，如同我們期望音樂機構組織音樂季表演那樣，需要有新鮮的音樂。儀式中的音樂是為了滿足每年循環的讀經、禱文及經文等禮儀需要。故此，經典曲目（按傳統我們仍認為出自額我略一世）正是因這個宏偉目的而誕生，這也解釋了經典曲目為何在法蘭克地區通行而不損其完整，反而在當地音樂家及禮儀專家手中變得更豐富的原因。插句、繼抒詠及聖詩所帶來的自由漸漸失控，有鑑及此，教會後來制止了這些形式的發展。

² MILA 1977, 25-26.

的儀式大多由教宗或至少一名主教施行，因此歸入《主教禮儀書》中。安德里厄（Andrieu）的《羅馬禮儀規程（五十）》（*Ordo Romanus L*）實際上與 950 年代的《羅馬－日耳曼主教禮儀書》同期抄錄，後者成為羅馬帝國及羅馬的標準。那是一本合集，混雜了當時及古老的羅馬典禮，加入註釋，成為一本收藏用書而非純粹禮儀用書。」⁵

在此亦需提及容曼和他的假設，這也尤其是法國學者常提及、有關額我略聖詠起源的一個假設：

「因此我們來到對羅馬禮儀整段後續歷史證明有莫大影響的事件。約在 10 世紀中葉，羅馬禮儀開始從法蘭克－日耳曼地帶回歸到意大利及羅馬，但禮儀本身經過一段時間的發展，與原來形式煥然不同。即使羅馬是基督宗教的中心，被引入的禮儀意味著本土原有的羅馬禮儀由高盧化的版本取而代之。在盧卡及羅馬發掘所得關於此時期的手稿顯示，《羅馬－日耳曼主教禮儀書》（亦即今日所用主教禮儀書的基礎）約於 950 年在美因茨編寫完成，輾轉流傳至此兩地！很有可能奧托大帝（Otto the Great）經常出訪羅馬，有大量日耳曼神職人員同行，因而將此書帶到意大利。最早期的主教禮儀書複本更包括所謂的《羅馬禮儀規程（六）》，為主教的彌撒安排程序，其抽取內容大致與我們的《彌撒常用經文》相同。有些形式在早前已從北方傳來羅馬，許多人亦相繼跟隨，因為北方禮儀書籍已取代當地常用書目，排擠已形成的本土風俗。不幸的是，這種取代在當時相當容易。在禮儀方面，如同其他事務，10 世紀的羅馬是一個崩潰和一蹶不振的年代。當時似乎完全沒有新手稿面世。相反，北方各地的繕寫室正出現繁忙的活動，尤其是德國的隱修院熱衷於發展泥金裝飾手抄本的藝術設計。值得注意的是，教宗額我略五世（Pope Gregory V）於 998 年與賴興瑙隱修院院長達成協議，適逢祝福新院長而給予某些特權，而作為

⁵ HILEY 1993, 290-291.



十世紀

回報，要求眾隱修士向羅馬送來各項物品中，包括一本新聖事禮儀書。不用多說，這自然只會是一本當時北方風格的彌撒經書。當然，有許多方法可以把這本在加洛林領土改編過的彌撒經書連同新彌撒規程帶到意大利。前段提到的，正是此書從一所德國隱修院直達拉特朗大殿的一個途徑。在其他情況下，此書常在不同隱修院輕易輾轉往來。新彌撒規程在意大利土壤明顯紮根的一個例子，以本篤會佔的比重最為突出：最早的其中一個證據——基吉抄本（*Codex Chigi*）正是出自本篤會。試回想克呂尼改革早期轉向到意大利。奧圖院長（卒於 942 年）能夠將羅馬及周邊地區的眾多隱道院，包括卡西諾山修道院，納入改革範圍中。1000 年，院長奧迪羅（Odilo）在拉文納會見卡馬爾修會會祖聖羅慕鐸（Saint Romuald），我們先前提到與他同一等級的亦有兩份有關新彌撒規程的證明。另一方面，克呂尼隱修院對 10 世紀的法國有極巨大及廣泛的影響力，它與新彌撒規程有如此多方面的接觸，甚至成為其『載體』，或許更可以說是促成其誕生。」⁶

或許羅馬聖詠也經歷了類似的過程，轉化變成名為「額我略聖詠」的新式曲目？有人指羅馬聖詠流傳到法蘭克人領土，經法蘭克歌手潤飾，再以這新版本回歸羅馬。但這些都只是假設，未有肯定的答案。

紐姆記譜法

此時已發展出一種紐姆記譜法（neumatic notations），或更好的說是多種的紐姆記譜法。其中一證據為聖加倫隱修院於 922-926 年間創作的聖歌集第 359 卷抄本。有網站收錄了這些珍貴手稿的電子複本，以下是一段描述：

⁶ JUNGSMANN 1951, 95-96.

「所謂的《聖加倫聖歌集》（*Cantatorium of St. Gall*）是現存最早以紐姆記譜法書寫的完整音樂手稿，載有眾多彌撒用獨奏聖詠，且是構成重建額我略聖詠一大資料來源。它約於 922 至 926 年間在聖加倫隱修院以優美的紐姆譜編寫，收藏在一個木盒中，前蓋嵌有象牙面板，很可能出自 500 年左右的拜占庭帝國，上面描繪了狄奧尼修斯（Dionysos）與印度人戰鬥的場景，而此象牙面板曾為查理曼大帝所擁有。」

先前提及紐姆譜亦有多種派別，如達味·希利所解釋：

「紐姆譜早期例子的種類有法國派、德國派及古法蘭克派〔西班牙派亦可能在 9 世紀已誕生，參見許格盧（Huglo），1985 年，〈西哥特記譜法〉（*Notation Wisigothique*）〕。時至 10 世紀中葉，更可加上布列塔尼紐姆譜法（Breton neumes）〔見夏爾特（Chartres）手稿第 47 卷〕、拉昂派（Laon）〔見拉昂手稿第 239 卷，及稍早期拉昂手稿第 107 卷扉頁〕，以及亞奎丹派（Aquitanian）〔見巴黎法國國家圖書館拉丁文卷藏 lat. 1154 及 1240 年〕，而後兩者皆能追溯其歷史至 10 世紀早期。值得一提的是，拉昂手稿和聖加倫第 359 卷手稿不僅載有齊全曲目，更是採用已知的最複雜精細的編排系統。按常理推斷，先前的曲目編纂比這兩者較簡單，但大家的努力似乎並非如集中，否則不會有如此不同的紐姆譜法。不同的中心定必有足夠獨立性來發展各自的風格。」⁷

聖加倫隱修院所用的記譜法被眾多額我略古文字學家認為是最重要的一派（因法國修士歐仁·卡迪納的研究，近年又出現了一波對此譜法的讚美）。紐姆記譜法被指是「在空曠地方」（*in campo aperto*），意指若未曾耳聞過其旋律，在沒有線譜的情況下是無法判斷旋律的音程。所以這種記譜法對於熟悉旋律的人來說是一種提醒，提供它要表達的重要資訊：

⁷ HILEY 1993, 363.



「儘管如此，這些符號的採用有助理清旋律方向及節奏。然而，隨著時間推移，人們越發需要記憶輔助，催生了線譜的使用，旋律亦因而得以保存。」⁸

一般認同，額我略聖詠中最經典的曲目是在 8 至 11 或 12 世紀間譜成。在眾多聖加倫傳統手稿中，除剛才提及的第 359 卷抄本外，還有來自瑞士艾因西德倫隱修院的第 390 及 391 卷抄本（成於 10-11 世紀）以及第 121 卷抄本（成於 10 世紀下葉）。

禮儀戲劇

為助人們思考及理解信仰，禮儀戲劇作為禮儀的延伸在某種意義上得到發展：

「最早期有關禮儀戲劇的記載可追溯至 10 世紀的手稿。聖詠《你要找誰》（*Quem quaeritis*）作為插句加進復活彌撒的進堂詠，或許揭示了禮儀戲劇的起源。在《會規的一致》（*Regularis concordia*，寫於 10 世紀中葉），溫徹斯特的艾道活主教（Aethelwold）仔細描述了插句《你要找誰》以短劇形式在復活節早上的日課誦讀時所作的小型演出。對白講述三位名為瑪利亞的女子訪探基督墓地的著名故事：『你要找誰？』『納匝肋的耶穌。』『祂不在這裡，因為祂已經照祂所說的復活了。去吧，向眾人宣告祂已經由死者中復活了。』在 12 至 13 世紀間，禮儀戲劇頗為盛行，劇目長度漸增，亦比以往更加複雜。最流行的主題是衍生自色彩豐富的聖經故事（例如但以理身陷獅穴、愚昧的童女、耶穌受難等），以及聖人故事（例如聖母瑪利亞及聖尼各老）。後來，禮儀戲劇與教會關係

⁸ ALBAROSA & PORFIRI 2008, 12.

漸疏，最終更完全割裂，因為這些劇目漸受世俗贊助，並採用方言演出。」⁹

由此可見，禮儀戲劇是為了讓常人能直接理解禮儀所慶祝的奧秘而設，在起初與禮儀本身有密切連繫，後來卻失去了這種關係。

⁹ 參見網頁：<https://www.britannica.com/topic/liturgical-drama>



— 阿雷佐的圭多與音樂記譜法 —

十一世紀

千禧之變

正如前述，天主教會正受到帝國皇權及邊境威脅所困擾，一方面要在帝國皇權之下捍衛自己，另一方面亦需要其屏護。在此世紀，德國國王可謂舉足輕重。11世紀首位教宗乃西耳維斯特二世(Sylvester II, 946-1003年)，他是法籍修士原名歐里亞克的熱貝爾(Gerbert of Aurillac)。他從阿拉伯人那裡接育教育，並因見識廣博而被稱為「教宗魔法師」(the Pope magician)：

「西耳維斯特監管不同國家的重要教會事務。他升任教宗後不久，便調升他的前反對者阿努夫(Arnulph)為蘭斯總主教，更在任命狀中提出清晰證明宗座對於有關受爭議教區作決定的權威，他已放棄先前的立場。這位教宗為波蘭的格涅茲諾及匈牙利的格蘭兩地建立都主教教區。1000年3月27日，他為匈牙利統治者頒授皇權，並任命其為該國的教宗代理人。他在法國國王羅貝爾(Robert)的婚姻問題上亦積極維持教規，更命國王把柏黛¹送走。奧托逝世後，即使各貴族黨派的首領仍保有權勢，西耳維斯特仍隨即回到羅馬。不久，他亦離世，而其墓誌銘則留存至今。除了一份信理專著《論主的身體及血》(*De corpore et sanguine Domini*)，西耳維斯特還撰寫了一系列主要關於哲學、數學及物理的書籍，可見於《拉丁教父學》(*Patrologia Latina*)第139卷。他因其學問而備受推崇，有平民認為他是與魔鬼同道的魔法師，不少圍繞他的傳說因而誕生。據說他引入阿拉伯數字到西歐，並發明擺鐘。」²

¹ (譯註)與7世紀的聖婦柏黛為不同人物。

² Kirsch, J.P. (1912). Pope Sylvester II. In *The Catholic Encyclopedia*. New York: Robert Appleton Company. Retrieved on October 15, 2018 from New Advent: <https://bit.ly/308ftRY>.

教宗西耳維斯特二世於 1003 年逝世。由於教宗代表權力，羅馬眾貴族家族熱衷推舉成員爭此大位。1008 年，在教宗若望十八世 (Pope John XVIII, ?-1009 年) 治下，瑞典國王奧拉夫 (Olaf) 皈依天主教。1000 年 9 月 23 日，聖墓教堂遭哈里發哈基姆 (Hakim) 及其領導的穆斯林教徒破壞。1054 年發生了教會史上一件重大事故——東西教會分裂，見證天主教會與東正教會共融的破裂。³

當時一位非常重要的教宗乃額我略七世 (Pope Gregory VII, 1020-1085 年)，他原名為索瓦納的希爾德布蘭德 (Hildebrande of Sovana)：

「新教宗面臨極嚴峻挑戰，包括神職人員中的貪腐醜聞、羅馬教會與君士坦丁堡教會之間令人心痛的分裂，以及抵抗統治者的威權，因後者聲稱有權任免神職人員及控制教會財產。1074 年 3 月，額我略頒布一系列改革法令，遭受廣泛反對，但教宗堅守陣地。其所產生的僵局導致教宗與德國國王亨利四世 (Henry IV) 對立，亨利四世甚至在受絕罰威脅時企圖廢除教宗。教宗對他施予絕罰，更向亨利四世的臣民宣告他們無需服從國王的統治。1077 年，國王不得不求見教宗並懺悔其所作所為，他在雪中等候了三日才得到教宗接見並開出修和條件。雖然暫時和解，亨利四世後來仍因數次攻擊教會而被絕罰，包括支持偽教宗及入侵羅馬。額我略七世未有放棄其教宗職，但被逼在 1084 年逃離羅馬。他於 1085 年 5 月 25 日在薩勒諾離世，留下遺言：『我愛公義而討厭罪孽，因此，我在流亡中逝去。』

³ 教宗保祿六世於 1965 年 12 月 7 日會見君士坦丁堡牧首雅典納哥拉一世 (Athenagoras I)，試圖消除兩大教會之間的嫌隙，解除雙方施予的法典處罰，並開展和解運動。其後的聯合聲明證實了這說法：「要建立如兄弟般互信及尊重的關係，當中確實有不少障礙，先前種種決定、行為及不幸事件的記憶猶存，這一連串事件導致在 1054 年，許貝特斯樞機 (Humbertus) 為首的羅馬宗座使節團，把宗主教彌額爾·凱盧拉利烏斯 (Michael Cerularius) 及另外兩人施以絕罰，而反過來教宗使節團也成為宗主教及君士坦丁堡大公會議施以相同懲處的對象。人們不能假裝那段困難歷史時期實情並非如此。然而，這些事情今天能夠公平及冷靜地判斷，最重要的是認清過度的行為以及其導致的後果，而我們可以判斷，這些後果遠超當事人的預期。他們紛紛指責相關人士，而非教會本身。」



額我略七世因反對帝國入侵、捍衛教會自由而受後世紀念，於 1728 年由本篤十三（Pope Benedict XIII）宣布為聖人。」⁴

應謹記當時正處於教宗授權爭議時期，歷任教宗（包括額我略七世）及帝國皇權之間因主教命名問題多次起衝突。

1088 年，西方文化一大標誌——博洛尼亞大學成立，它是西方最古老的大學。在 11 世紀末的 1099 年，開始了第一次十字軍東征。在此前兩年，已有十字軍企圖從入侵者手中奪回聖地。在 1099 年，耶路撒冷正式被征服。

《信經》

舉一例說明帝國皇權對禮儀等教會問題的關注：亨利二世（Henry II）在 1014 年要求教宗將《信經》（*Credo*）列入主日彌撒之中：

「《信經》亦在法國出現，正值當時群起反對最後一個誤讀基督論的分支，即亦西班牙主教埃利班篤斯（Elipandus）及費利克斯（Felix）所提出的「嗣子論」（*Adoptionism*）⁵，他們自 792 年起在各主教會議上都受到譴責。大概在這個時期，查理曼大帝在亞琛的皇宮小堂中引入《信經》。各種跡象指明，西班牙人把這習俗帶到愛爾蘭，並擴展至盎格魯－撒克遜地區，並經阿爾昆傳至亞琛。在亞琛，《信經》是在福音後才歌唱。查理曼大帝的創新獲得教宗良三世（Pope Leo III）同意，可能大概是在後來才限制除去「和子」（*Filioque*）⁶ 一字。但這習俗傳

⁴ 參見網頁：<https://www.catholicnewsagency.com/saint/pope-st-gregory-vii-699>。

⁵ （譯註）又稱嗣子說、繼承說、嗣子派。2、3 世紀所興起的教派，認為耶穌實際為人，在洗禮時立為子嗣。到了 8 世紀基督論的異端，討論聖父與聖子之間關係的理論時，認為基督內有雙重子位，以人性而言他是天主的義子；在約旦河受洗時，才因恩寵被立為聖子；以天主性而言，他是天父的獨生子。參見：基督宗教外語漢語神學詞典。

⁶ （譯註）*Filioque* 為拉丁文，英語意思為 *and the Son*。

播速度頗慢。9 世紀來自卡洛林王朝的文獻資料中，只有少數對此有所提及，其餘似乎一無所知。直至下個世紀，這個習俗才在北方變得普及。當亨利二世（Henry II）於 1014 年來羅馬時，他對羅馬的彌撒中竟無《信經》大感吃驚。羅馬神職人員解釋道：因羅馬教會從來未受錯誤擾亂，因此不需要時常宣讀《信經》。但教宗本篤八世（Benedict VIII）最終屈服於皇帝的煩擾之下。即使如此，羅馬應是發出了指引，把《信經》限於主日彌撒及該經文有提及的其他慶節。因此，從聖誕節到五旬節與天主相關的慶節都被列入，也包括其他聖母、宗徒、聖人的慶節，以及奉獻教堂之時。選擇原則為「在《信經》中有明確提及」（*quorum in symbolo fit mentio*），在 12 至 13 世紀的禮儀評論中常有提及。然而，其他規則亦逐漸被採納，直到史特拉斯堡的布爾夏德（Burchard of Strassburg）帶來新規則沿用至今；按新規則，只有殉道者、貞女及精修聖人的節慶才不用誦念《信經》。在精修聖人中，教會聖師的數目，限於教宗碧岳五世（Pope Pius V, 1504-1572 年）前的『四位偉大聖師』：聖安博、聖熱羅尼莫、聖奧思定及聖額我略一世——他們作為信仰先驅，位列宗徒之後，在《信經》中應有一個位置。甚至在其他聖人的節慶，當它們是特別隆重地慶祝時，也會誦念。因此，《信經》主要被認為是昇華慶節的一種手段。」⁷

本世紀的教會生活及條件說不上很好，因此，克呂尼隱修院所帶來的改革格外重要：「克呂尼對西方禮儀的影響不應被理解為輸入新事物，而是對傳統的禮儀達成權威共識。」（作者的翻譯）⁸

⁷ JUNGSMANN 1951, 469-470.

⁸ CATTANEO 1992, 195.

教會改革

教宗額我略七世的舉措不僅在政治層面上感受得到，更體現在教會本身的改革上。荼毒神職人員的兩大惡習：聖職買賣（意指教會職位和類似職位可以錢財取得）及尼各老主義（*nicolaitism*，即神職人員不守貞潔，通常與情人同住）。額我略七世鼓勵神職人員度群體生活，專注禮儀慶典及強調貞潔的重要。禮儀尤為重要，因為這場改革在教會紀律方面取得重大成果。根據恩里科·卡塔內奧的研究，教宗額我略七世的舉措促成三個主要結果：一是強化教宗權威，在額我略七世的領導下，在西班牙通行的莫薩拉伯禮被羅馬禮儀所取代。統一的過程並不容易，但最終還是引入至西班牙各地。⁹ 二是恢復古老禮儀規矩，包括誦念〈聖詠集〉及守齋。三是關於教友的培育。」¹⁰

跛子赫爾曼

至於聖樂方面，我們需要提到幾位代表人物，包括賴興瑙的伯爾諾（*Berno of Reichenau*，978-1048年），他曾撰寫數篇重要音樂理論作品，例如《和聲的各種音調》（*De consona tonorum diversitate*）。另一人是同樣來自賴興瑙的赫爾曼（*Hermann of Richenau*，1013-1054年），亦被稱為「跛子赫爾曼」（*Hermannus Contractus*）。他是重要的音樂理論家，亦是對經作家，他的作品至今仍為人頌唱，例如《可親可敬救主之母》（*Alma Redemptoris Mater*）及《又聖母經》（*Salve Regina*）：

「全賴米涅（*Migne*）所著的《拉丁教父學》，後人才得知道有關赫爾曼的重要資訊，如他的弟子貝托爾多（*Bertoldo*）撰寫其

⁹ ARNESE 1983, 34. 即使在 1495 年，方濟各·希梅內斯·德·西斯內羅斯樞機（*Francisco Ximenes de Cisneros*）重新推動舊有禮儀，並在教宗猶利烏斯二世（*Pope Julius II*）許可下重印舊禮儀抄本。

¹⁰ CATTANEO 1992, 200-207.

生平的筆記，提到赫爾曼因其聖德及學說受大眾欽佩（並似乎指出其出生日期為 6 月 18 日，而非 7 月），他是聖加倫隱修院的學生，並慣常坐在為其癱疾而度身訂造的椅子。他被稱為『天主真理不屈不撓的支持者及捍衛者』（*catholicae veritatis assertor et defensor invictissimus*）。若望·埃貢（Giovanni Egone）在《關於名人奧吉·迪維蒂斯》（*De viris illustribus Augiae Divitis*）一書中，把《又聖母經》及《可親可敬教主之母》連同其他作品，如繼抒詠《伏求聖神降臨》，都歸功於他。這些說法亦受其他中世紀文獻的支持，在米涅的著作中也有提及，因此這些說法很大可能屬實。現存兩個版本的旋律，一個莊嚴，一個簡單。加哈爾神父（Gajard）在其著作《最美麗的額我略旋律》（*Les plus belles Mélodies Grégoriennes*）中明確地將《可親可敬教主之母》歸功於赫爾曼。加哈爾神父認為，莊嚴版本的旋律較接近現代音階多於正格額我略調式，雖然這旋律可追溯到至少 12 世紀，可在各種手稿中找到。加哈爾更稱其為『迄今四首對經中最無趣的一首』（*elle est même de beaucoup la moins intéressante des quatre antiennes*）。而他將較為廣泛傳播的簡單版旋律，歸功於方丹神父（Fonteinne）在索萊姆期間精心編造。我不知道他是否指索萊姆修道院的修士萊昂德爾·方丹（Léandre Fonteinne），這位修士熱愛冒險，後來更遠赴西澳大利亞稱為『新諾爾恰』的隱修院。至於加哈爾神父對莊嚴版本旋律的批評，我們可以借基多福·佩奇在《西方基督徒及其歌手》（*The Christian West and Its Singers*）的論述加以辯駁：他提到赫爾曼的創作風格，將他的對經與《聖母讚主頌》（*Magnificat*）*Gaudeat tota* 作參照。他認為像赫爾曼或其他為他寫作的作曲家，試圖以新形式演繹額我略調式，可以說是相當前衛的方法。」¹¹（作者的翻譯）

¹¹ PORFIRI 2017a.

阿雷佐的圭多及音樂記譜法

當然，本世紀與聖樂最相關的人物是阿雷佐的圭多（Guido of Arezzo, 991-1033 年）。這位意大利修士的音樂理論改變了音樂的存在和表演形式。他撰寫眾多作品，包括《辨及微芒：音樂理論剖析》（*Micrologus*）及《節奏的規律》（*Regulae Rhythmicae*）。他最重要的成就是有系統地組織音樂記譜法，使人人皆能確定旋律的精準音高，這是紐姆記譜法所不能做到的。他的記譜系統讓學習新旋律變得尤其簡單，因而廣受歡迎，正如他在〈給彌額爾的信〉（Letter to Michael）中提到：

「至高無上的教宗若望十九世（Pope John XIX, 975-1033 年）在聞說我們學校的名聲，聽到我們怎樣以對經教男生一些他們從未聽聞的聖詠時，感到非常好奇，並派遣三位使者來帶我去見他。於是，我與可敬的修院院長格林瓦爾德神父（Grunvald）和阿雷佐的伯多祿神父（Peter of Arezzo, 他是我們教會法政教長，亦是這個時代最有學問的人）前往羅馬。教宗得知我來到，非常高興，我們談論了很多不同的事情。他仔細檢閱我們的對經，彷彿它是大自然的奇蹟，更細讀我們前綴的規則。他堅持不懈地閱讀，直到他自己成功學會一段他從未聽過的聖樂；他從前雖然從他人口中聽說過能靠文本學會唱歌，可他並不相信，但現在發現原來真確無誤……為了挑選一首全新的聖詠，蒙福的弟兄，這是第一道規矩：你應該用獨弦琴彈奏紐姆譜號所記錄的字母，這樣就好像親耳聽見一位大師向你歌唱一般。但這種方法較為幼稚，且只適合初學者，對於認真學習的人卻適得其反。我見識過無數才智超卓的人，不只來自意大利，還有在法國、德國，甚至希臘，他們都曾經嘗試這樣的做法，卻不但成不了音樂家，連歌手也說不上，連我們的唱詩班也比不上。因此，我們不應總是依賴人聲或那些樂器的音調來學習新聖詠，這就好像盲人必須靠人帶路一般，終日憑藉記憶強行記著音高起伏和旋律各種特別之處。相反，你應該有一套經過驗證、真

確有效的方法，並且可以不靠書面材料、單憑採用我們的方法由其他人口頭討論來教你。因為自我開始把這套方法教給我們的唱經班，三天後他們已能輕鬆地唱出不知名的聖詠；若採用其他方法，這個過程至少需要數周。為了使你能牢記一個音調或紐姆音符，並在各種不論曾否聽聞的聖詠，都能讓你隨時應用到這資料，盡快學會旋律並能有信心地歌唱，你要將各種音高或紐姆，與一些著名的旋律聯想在一起；那些有相同音高起首的旋律，能有助你的記憶。」

關於教導兒童歌唱，他為聖詠《聖若翰頌歌》（*Ut queant laxis*）創作了一道旋律，其中每個音節對應逐層升高的不同音高。首節經文為：「讓我們放鬆聲音（*Ut queant laxis*）／唱出最純粹的共鳴（*Resonare fibris*）／贊賞您的奇蹟（*Mira gestorum*）／你的追隨者（*Famuli tuorum*）／請你洗滌我們罪惡的（*Solve poluti*）／不潔的嘴唇（*Labii reatum*）／噢！聖約翰（*Sancte Joannes*）」。在上面引用的〈給彌額爾的信〉中，圭多解釋說：

「你有沒有留意到這首旋律每句開首的音高都不同，所以任何人只要能記住這些特定步驟，面對其他可比的樂段都能歌唱自如。無論在何處見到這六個音高，你都能夠輕鬆唱出它們，認出它們的〔音程〕特質。因此，當你聽到一些沒有記下來的紐姆譜號，要特別注意句末的音高，使紐姆譜號的最後一個高音與你的模式的首個音高相同。你要確認這一點。因為紐姆譜號的結尾音高與這模式的開始音高有關，所以你要格外留心，這樣的話，當你開始歌唱從所未聞的紙上聖歌時，你可以正確有序地完成每一個紐姆譜號，也能按正確音程開始新段的起首。這樣一來，你就聽到新旋律或從前未有書面記錄的旋律時，便能迅速記錄下來。這些規則對你而言幫助甚大。」



— 複音音樂的發展 —

十二世紀

關於任命主教的爭議

我們需要記住上個世紀的授權爭議，即皇權和教權之間對主教任命所出現的鬥爭。1111年，教宗帕斯卡里斯二世（Pope Paschal II，1050-1118年）與神聖羅馬帝國皇帝亨利五世（Henry V）簽署「蘇特里條約」。根據該條約，皇帝放棄了任命主教的藉口，而教宗則要歸還在查理曼去世時所取得的土地。但是這條約並非一個可持續的解決方案，因此有關爭議一直持續到下任教宗葛拉修二世（Pope Gelasius II，1062-1119年）與亨利五世簽訂「沃爾姆斯協議」為止。

神職人員的腐敗

教宗額我略七世（Pope Gregory VII，1020-1085年）是對抗神職人員腐敗的大鬥士。拉特朗第二屆大公會議是1139年的重要事件，當時它重申了這位偉大教宗所作的一些決定。教規第7條清楚地反對妾侍：

「堅持我們的前任——羅馬教宗額我略七世、烏爾巴諾（Pope Urban）和帕斯卡里斯——踏出的路線，我們規定不能參與那些已知有妻妾的人的彌撒。事實上，節制的法規和使上主喜悅的純潔，可以在教會人士和那些領有聖秩者之中傳播，我們下令那些認定有妻室、因此違反神聖戒律的主教、神父、執事、副執事、律修會修士、隱修士及已發願的在俗兄弟，要與其伴侶分開。因為我們不認為，在（同意是）違反教律之下，有婚姻締結的存在。此外，當他們彼此分開，讓他們做出與這種敗壞行為相稱的補贖。」

複音音樂的發展

在此期間，我們將繼續看到複音音樂的蓬勃發展，並將持續幾個世紀，而隱修院和主教座堂是重要的中心。

「以垂直方式創作的音樂很適合有拱頂及高柱的哥特式主教座堂。聲音和空間這兩個元素令在那裡聚集的人，既著迷也震撼。」
(作者的翻譯)¹

若望·科頓 (John Cotton 或 Johannes Cotto 若望·科托，1100-1150年) 是這時期的重要理論家。他的《論音樂》 (*De Musica*) 非常有影響力，特別是在後來的幾個世紀。我們對他所知不多，一些學者認為他是英國人，但古斯塔夫·里斯認為他是比利時人。² 科頓的著述非常重要，它告訴了我們關於奧爾干農 (organum) 的進展。這是我們所知道的第一種複音作品的模型；如果我們還記得《音樂手冊》，奧爾干農已經存在了幾個世紀。古代奧爾干農僅使用一個音程，例如，四度或五度，不會把兩者合混。但基於科頓的著述，我們現在知道這些音程是混合的，還使用了「反行」 (contrary motion) 而不僅僅是「平行」 (parallel motion)。在圭多的《辨及微芒：音樂理論剖析》裡，「反行」不僅是「允許」的，甚至是理想的。

本世紀另一份重要專著是《論創作奧爾干農》 (*Ad Organum Faciendum*)，來自一位匿名作家 (可能是來自拉昂的人)。在這裡，主聲部 (即演唱主旋律的人) 是在副聲部 (即額外旋律) 之下。一個主要特徵是使用降 B 來避免增四度的音程。華盛頓州立大學博士彌額爾·德拉奧德 (Michael Delahoyde) 這樣描述該篇專著：

¹ JASCHINSKI 2006, 60.

² REESE 1990, 141-142, 284.

「約 1100 年的專著《論創作奧爾干農》顯示『副聲部』在過去的世紀變得更加華麗，比原來的詠唱譜線有更高的聲區。這種詠唱或多或少被認為是神聖不可侵犯，不可改變，但副聲部相對自由些。當較低的詠唱音符持續更長時間，上層聲部變得更加精細時，我們就有了『花腔奧爾干農』（melismatic organum）。這種詠唱短句被稱為『tenor』（來自拉丁語 *tener*，意思是保持），後稱『定旋律』（*cantus firmus*），而副聲部成為了『第二聲部』（*duplum*）。」³

此外是《蒙彼利埃奧爾干農專論》（*Montpellier Organum Treatise*，於 1120 年左右寫成）。這裡的副聲部可以是在主聲部之上或之下。奧爾干農在這裡的處理，與《論創作奧爾干農》差不多一樣：

「奧爾干農是緊接在四度或五度聲部出現的聲部。這些前後聲部結合成一些可接受的協和音。」⁴

研究奧爾干農的演變，我們只有來自這些專著的和其他手稿的音樂例子。現藏於梵蒂岡圖書館的一些手稿，可讓我們瞭解複音音樂是如何形成。

法國利摩日的聖馬夏爾修道院扮演了重要角色，成為最重要的藝術中心之一。在這裡，我們有康都曲風（*Conductus*，意思是「陪伴」）的崛起。這是一種為陪伴神父遊行到祭台的新樂曲：

「康都曲風，在中世紀音樂中，是一種禮儀特性的節奏化拉丁歌曲，有一、二或三聲部。這詞首見於 12 世紀中期與遊行相關的手稿。在 13 世紀，康都曲風是主導法國複音音樂三種類型的其中一種。奧爾干農和經文歌（*motet*）是基於先前已存在的聖詠；但康都曲風與它們不同，是以單一節奏拉丁文本來創作的

³ 參見網頁：<https://public.wsu.edu/~delahoyd/medieval/polyphony.html>

⁴ BLUM 1959.

自由配曲。對未來發展特別重要的是其同音結構形式（所有聲部以相同節奏速度移動，或從現代的角度來看，有『和弦效果』），這為 15 世紀的勃艮第複音音樂家提供了受歡迎的分離點。13 世紀評論員、科隆的佛朗哥（Franco of Cologne）區分了有字和沒有字（*cum and sine littera*）的康都曲風；前者是簡單的音節風格，後者不僅沒有文本，在某些情況下，本質頗為華麗，故適合用作尾聲（*cauda*），把活潑的延伸段落，插入相對樸實的樂曲中。」⁵

到了 1120-1130 年間，熙篤會士對音樂的整頓，是另一個需要考慮的因素。該修會由德範·哈定（Stephan Harding）、樂伯（Robert of Molesme）和雅伯里（Alberic of Citeaux）在 1098 年左右創立。這改革可能是由於修會本身的嚴肅性質和聖伯爾納德（Saint Bernard）本身。它指向簡化禮儀音樂，決定對每首樂曲只用單一調式，排除降音，限制旋律的範圍，避免正格和變格調式，以及減少花腔。這項改革是由哈定提出，由明谷修院的聖伯爾納德繼續推行；不過，他對不精通音律的哈定的一些觀點，是持反對意見。

聖伯爾納德和希爾德佳

聖伯爾納德有非常熱切的靈修精神。在致聖德尼的敘熱院長（Suger of Saint Denis）的信中，他提及了音樂和祈禱：

「當你的胸被懺悔的手捶打，你的通道被你的膝蓋磨蝕，你的祭台堆滿了誓言和虔誠的禱告，你臉頰上的深痕充滿淚水；當呻吟和嘆息四面響起，神聖的屋頂不是與世俗的懇求、而是與靈性歌曲相呼應之時，沒有事物是天國公民更愛去看，沒有事物能令天上之君王的眼睛更合意了。因為這不是說過了嗎？奉獻頌謝祭的人，就是給我奉獻光榮讚頌（詠 50：23）？噢，如

⁵ 參見網頁：<https://www.britannica.com/art/conductus>。

果任何人開了眼，就像先知僕人的祈禱一樣！叫他看見（列下 6：17）歌詠的人在前，奏樂的人在後，在中間還有一隊鳴鼓的少女（詠 68：26，《拉丁文(聖經)通行本》）。我說，我們應該看到他們在詠唱中如何關切和熱情地協助，他們在禱告中如何將自己與默想者聯繫在一起，如何看顧那些安息的人，如何為那些命令和關心所有人的主持祭獻。」

另一位需要提及的人物是聖女希爾德佳 (Hildegard of Bingen, 1098-1179 年)。她是位才華洋溢的非凡女性，包括作曲的天賦。她現存幾首歌曲，近幾十年來非常受音樂愛好者歡迎：

「希爾德佳的音樂被廣泛認為具有原創和勻稱特質。其拉丁文本是狂熱的，有時是晦澀的，與華麗的音樂風格緊密結合，延伸了當代常規的做法。察輪提琴歌曲的獨特之處，在於文字和旋律之間不可分割的關係，它們超越了理論家對文本和音樂的語法聯繫，跨越至修辭的範疇。聖奧思定提出的基督徒修辭原則，洋溢於為修道敬拜習慣而設計的音樂裡。希爾德佳運用其旋律特有的音樂動作，以便根據感動聽眾的（修辭）目的，增加文字的力量，因此她的歌曲可以被視為聖言誦讀（*lectio divina*）的聲音類比，甚至是「對不在人的道理」（*sermo absentium*）。希爾德佳聲稱沒有受過教育。在迪西保博登堡的戈特弗里德 (Gottfried of Disibodenberg) 撰寫的《生命》（*Vita*）裡，她在一些自傳體段落中指出：『我沒甚麼文化修養。一位沒有受過教育的女人曾教過我。』在那個時代大學的三科（*trivium*）和四藝（*quadrivium*）⁶ 是禁止女性修讀，故她在文化和音樂的學習是非正式的。她是由導師尤塔 (Jutta)，『沒有受過教育的女人』，教導她閱讀和彈奏薩泰里琴。根據她自己的說法，她自學音樂：『此外，雖然我從來沒有學過紐姆譜或音樂的其他方面，我在沒有人指導的情況下，創作並歌唱有音樂的歌曲來讚美上主和諸聖人。』這種無知的宣稱，對於 12

6 （譯註）三科是指語法、修辭、邏輯；而四藝是指音樂、算術、幾何、天文。

世紀的女人來說是典型的事。當時的婦女享有很少的權利，公開演講基本上是禁止的。雖然修女比世俗女性有更多受教育的機會，包括音樂知識，但一般的規範是，她們的著作和樂曲不會在團體之外流傳。眾所周知，希爾德佳最初害怕揭示和記錄其神視所帶來的後果，只有在得到教會當局許可後才這樣做。即便如此，她一直等到她作為先知的聲譽穩固了，才冒險在公眾場合大膽講話及開展講道的旅程。儘管缺乏正規教育，從希爾德佳的寫作和其音樂的精心構造可以看出，她在神學、釋經學、講道藝術的訓練，以及敬拜聖歌禮儀方面，已有充分知識。身為修會的領導人，她有特殊責任管理修女（*cura monialium*）確保她們得到靈修上的益處，這是她很認真對待的事。」⁷

即使希爾德佳假裝對音樂一無所知，她的歌曲，如《讚美三位一體》（*Laus Trinitati*）迄今仍非常流行。她創作有不同角色的道德劇《德性的訓令》（*Ordo Virtutum*）亦獲廣泛演出。

複音音樂在本世紀有非常大的進展，到了世紀末，還有重要的另一步，就是巴黎聖母院教堂音樂學校在這個時期開辦。因此，音樂學校的興起被認為是聖樂發展的重要一步，我們將於下一章裡看到。

⁷ N. M. Campbell, B. R. Lomer and X. Sandstrom-McGuire. Retrieved on October 16, 2018 from: <http://www.hildegard-society.org/p/music.html>. 希爾德佳國際協會由美國鮑爾州立大學布魯斯·荷塞斯基教授（Bruce Hozeski）於 1983 年創辦。

— 巴黎聖母院樂派 —

十三世紀

靈性更新的時代

進入 13 世紀，教宗仍然要處理與日耳曼王權的關係和世界的事務。這種保護在某種程度上是必要的，即使考慮到那些威脅可能對教會的生存構成危險。在這時期，諸位教宗號召基督徒征服聖地，如依諾森三世（Pope Innocent III，1160-1216 年）於 1202 年要求基督徒國王發動第四次十字軍東征。在本世紀末的 1294 年，教宗切萊斯蒂努斯五世（Pope Celestine V，1215-1294 年）當選，但短短數月後便放棄職位，由教宗博尼法奇烏斯八世（Pope Boniface VIII，1230-1303 年）接任。後者是中世紀最重要的教宗之一。在這一時期，意大利（阿馬爾菲、帕多瓦），西班牙（萊里達），法國（布爾日、蘇瓦松、庫唐斯、博韋、圖爾、斯特拉斯堡），德國（美因茨），英格蘭（林肯、索爾茲伯里）等地都建造或重建新主教座堂。

這是一個靈性、藝術和知識更新的時代，尤其要歸功於天主教史上兩位偉人——亞西西的方濟（Francis of Assisi，1181-1226 年）和古茲曼的道明（Dominic of Guzman，1170-1221 年）。他們看到教會需要作出重大改變，並建立了在之後幾個世紀都有巨大影響力的修會團體：方濟會和道明會。他們的行動在於一方面打擊了教會的腐敗，呼籲回歸基督徒聖召所要求的簡樸生活（方濟會）；另一方面抵抗異端的外在威脅（道明會）。這些新修會帶來靈性上和理智上的更新呼喚，這並不是否認過去美好的事物，而是在其上增加一套新的體系。此舉導致偉大神學家的產生，如天主教史上最富影響力的思想家、道明會士多瑪斯·阿奎那（Thomas Aquinas，1125-1274 年），以及方濟會士文德

(Bonaventure, 1221-1274年)。在藝術方面，我們有卓越非凡的意大利詩人但丁 (Dante Alighieri, 1265-1321 年) 和更新了繪畫技巧的喬托 (Giotto, 1267-1337 年)。

教宗依諾森三世

正如我們之前所說，教會需要面對幾個異端派系，如卡特里派¹。這些團體的其中一個要求，是由平信徒來傳教的特權。教宗依諾森三世受過良好教育，在禮儀問題上知識豐博，是《論彌撒的奧蹟》 (*De Missarum Mysteriis*) 的作者。

「在依諾森三世編寫的作品中，可找他對過度摻雜不同元素來闡釋彌撒作出良性回應，與此同時亦可找到一個作為提醒的寓言高點。這是他當選為教宗前 (1198年)，仍然是洛塔爾樞機 (Lothar) 之時所編寫的。除了富有實用的數字象徵主義，他幾乎把自己完全限制於從基督的生命和受難中所得出的傳統解釋，用簡單言詞清晰地表達出來。因此，他的作品成為中世紀後期闡釋彌撒的基礎，後者往往滿足於重複偉大教宗的話語，無論是刪減還是擴充它們。」²

依諾森三世不得不面對這一切新狀況。因此，他在 1215 年召開了一次主教會議，我們稱之為拉特朗第四屆大公會議。這次會議的一些教規，與禮儀問題至關重要。例如，教規第 9 條涉及照顧「外來人口」的禮儀需要：

「由於在許多地方，不同語言的人生活在同一城市或教區，有同一信仰但不同的儀式和習俗，因此我們嚴令這

¹ (譯註) Cathar, 又譯作純潔派、加達理派等，源自希臘文，意指「清潔」

² JUNG MANN 1951, 111.

些城市和教區的主教提供合適的人選，對各種儀式和語言做以下之事：為他們舉行禮儀，施行教會的聖事，並以言以行指導他們。我們完全禁止在同一城市或教區有超過一位主教，使它猶如身上有幾個頭的怪獸般。但若對上述原因有迫切需要，地方主教經過審慎考慮後，可以任命一位適合有關國家的天主教主教，成為上述事務的主教代表，在一切事情上聽命和服從原來的主教。若任何這樣的人有違表現，就讓他知道自己已被絕罰的劍擊中；若他沒有醒覺，就將他從所有教會事工中解除；如有必要，謀求世俗部門來平息這種極其的傲慢。」

教宗依諾森三世及其繼承人的行動在修訂禮儀書籍上也可感受得到，例如《主教禮儀書》、《教廷彌撒經書》（*Missale Curiae*）、《日課經》（*the Breviary*）。方濟會士在禮儀方面的行動比道明會士更具影響力：

「對彌撒禮儀史上有更廣泛影響的，是方濟會等托鉢修會的行為。他們起初也使用修會發源地的禮儀習俗，其後受到他們早期遊走時遇到彌撒禮儀的許多變異的驅使，為自己選擇了根據羅馬教廷的彌撒經書（*Missale secundum usum Romanae curiae*）。教廷當時已擴展成相當大規模的一個組織，它從當代城市禮儀的各種設計中，特別是沿用古老宗主教大殿的路線，為自己形成了一本特殊類型的羅馬彌撒經書。這似乎主要是在依諾森三世治下進行。這類型經書的特點是編有很多老教宗的慶日表（*sanctoral calendar*），且有非常簡單的彌撒規程，這為教廷那時不穩定的生活確實有此需要。此書省略了新擴充的各種各樣問候、祝福和祈求、答唱詠，正如北方的彌撒經書一樣，特別是在奉獻經和領聖體的範圍；而往後幾個世紀仍是這樣被省略。事實上，某些部分有明顯簡化的嘗試。在這裡，特別是從聖事禮儀書到

我們稍後探討的彌撒經書之間的變化，是相對迅速。聖方濟各的追隨者製作了自己的彌撒經書，卻沒有放棄跟從當時的趨勢，即改變的權利。但從這個時期開始，方濟會的彌撒經書和根據羅馬教廷習俗的彌撒經書〔*secundum consuetudinem Romanae curiae*，簡稱《羅馬彌撒經書》（*Missale Romanum*）〕幾乎是一模一樣。這類彌撒經書由流浪的托鉢修士在世界各地傳播，很快成為基督宗教世界中的主要彌撒經書種類。在印刷術開始後，它在整個拉丁教會中得了公開的傳播，並為碧岳五世的改革鋪路。」³

本世紀也是福傳的時代，例如方濟會到中國傳教受到元朝蒙古統治者的熱烈歡迎。

聖母院樂派

我們在上個世紀看到了聖母院樂派的興起。這樂派對複音音樂的發展非常有影響力：

「在 12 世紀初，音樂活動的中心轉移到巴黎聖母院教堂，那裡有法國作曲家萊奧寧（Léonin）在《奧爾干農大全》（*Magnus Liber Organi*）中編寫了一個兩部的奧爾干農，供教會全年使用。過了一代之後，他的繼任者佩羅坦（Pérotin）修編了該本《大全》，結合了世俗音樂所熟悉的節奏模式，並在定旋律（即「特定」或原已存在的素歌旋律）中添加了不止一個聲部。當拍子應用於原來的素歌及副聲部時，所得到的形式稱為克勞蘇拉（*clausula*，中世紀複音音樂終止式）。然後，當為添加的部分填上文字時，克勞蘇拉就成為了經文歌。起初，

³ JUNGSMANN 1951, 101-102.

填寫給經文歌的文字是對原來素歌次中音（保持定旋律的聲部；來自拉丁語 *tenere*，意指保持）文本的拉丁語評論。後來在 13 世紀，添加的文字改用法語且具世俗本質。最後，每個添加聲部都有自己的文本，形成了經典的巴黎經文歌：一個由三聲部組成的作品，包括一部分的素歌（次中音）由兩個快速移動聲部覆蓋，每部各有自己的法語世俗文本。與此同時，另一種複音形式——康都曲風正在蓬勃。它與經文歌的分別，在於其基本聲部不是素歌，而所有聲部都以音符對音符的風格唱出相同的拉丁文。經文歌顯然能同時滿足禮儀和世俗的功能，故隨著經文歌的興起，康都曲風逐漸消失。」⁴

萊奧寧是首位複音音樂作曲家，他讓我們今天擁有某些知識，並且可以完善前幾個世紀已征服的音樂。他使副聲部變得更加華麗和花巧。他在 12 及 13 世紀間的作品為他的後來者佩羅坦鋪路。佩羅坦是聖母院樂派的另一位音樂家，被指是首位把四聲部各自頗獨立地編寫的人。因此，他可被視為現代經文歌的始祖。

所有這些音樂運動後來被稱為「古藝術」（*Ars Antiqua*）⁵，意思是可能已有一種新的記譜系統衍生，讓聲部開始獨立。這個隨後才有的名稱，涵蓋複音音樂的起始到 13 世紀（從《音樂手冊》得知複音音樂約在 9 世紀出現，但不能排除此前已有這種實踐的存在）。作為音樂形式，「古藝術」的一個最重要成就是經文歌：

「經文歌是 12 世紀複音音樂的更成熟表達，或稱為舊藝術。……這個新術語衍生自 *mot*（字）和 *motet*（短作品），將在隨後幾個世紀的複音音樂中沿用。經文歌誕

⁴ 參見網頁：<https://www.britannica.com/art/Western-music#ref362994>.

⁵ 參見網頁：<http://www.treccani.it/enciclopedia/ars-antiqua/>, MILA 1997, CASINI 1994.

生自奧爾干農儀式之中，但後來脫離它們，獨立成為一種新音樂形式，具禮儀、靈修甚至世俗的特質。這樣，發生在複音音樂的事情也同樣發生在單音音樂中，從神聖傳統中衍生出世俗的文學。經文歌的起源是始於奧爾干農的實踐。當奧爾干農的一個段落（或克勞蘇拉）讓上聲部發展成為特殊振幅和修飾的旋律，它們被賦予的文本是與禮儀男高音的不同。這些文本在各種情況下都與男高音文本的含義或禮儀環境有關，是用於修復歌手記憶中的旋律，要不然會以男高音的母音演唱奧爾干農的上聲部：這類似於前幾個世紀發生在繼序詠和插句的情況。我們在奧爾干農段落有上聲部唱著不同的文本。而這些段落漸漸與原來作品分開，成為獨立作品：它們成為了經文歌。」（作者的翻譯）⁶

讓我們牢記經文歌這個詞，因為它對往後幾個世紀複音音樂的發展十分要緊。我們會在聖樂發展中經常提到它。

讚美歌

這個時代的一個主要元素是讚美歌（*Laude*）⁷的出現，這是一種用方言歌唱的流行音樂形式，特別是為額外的禮儀場合詠唱。讚美經的一個特殊例子是13世紀中葉的《科爾托納的讚美歌》（*Laudario of Cortona*）。這是一系列方言歌曲，從聖歌的調式和詠唱運動中汲取靈感。但它們可能在歌唱上比禮儀歌曲有更大的自由度。對於這類音樂，它的表演有幾個假設，例如它們與聖詠的演唱風格接近，並且具更有節奏的歌唱風格。

⁶ CASINI 1994, 136-137.

⁷ （譯註）*Laude* 也譯作勞達贊歌。



— 阿 維 尼 翁 囚 徒 —

十四世紀

首個禧年和阿維尼翁囚徒

上一個世紀是在各個層面出現許多蛻變的一個時代。藝術、社會和文化經歷了很重大的轉型過程，為往後幾個世紀產生巨大的影響。14世紀由教會一個很主要的活動打開：教宗博尼法奇烏斯八世慶祝第一個禧年，這是教會特殊慶祝的一年，人們會到訪羅馬和羅馬的教堂請求罪赦。為此，喬托在拉特朗大殿畫了一幅壁畫，以紀念教宗博尼法奇烏斯八世組織禧年之舉。這位教宗也追隨教宗額我略七世的步伐，對相對於皇權的教宗權柄有著清晰的認識。在其《唯一至聖（的教會）》詔書（*Unam Sanctam*，1302年）中，他宣稱教宗的權威在皇權之上。與教宗職相關的另一個原因也令本世紀變得舉足輕重。法國在控制教宗選舉方面扮演了要角，法國國王斐理伯（Philip）使他的人選、波爾多的總主教貝特朗·德戈（Bertrand de Got）成為新教宗，取名號為克雷孟五世（Pope Clement V，1264-1314年）。這位教宗於1309年把教廷遷往法國阿維尼翁，開始了一段名為「阿維尼翁教宗」的時期（意大利人稱為「阿維尼翁囚徒」），直到1375年。這時期顯得要緊，不僅是因為羅馬城紛亂的歷史——成為有競爭的羅馬家族之間的鬥爭場地，若我們考慮聖樂的發展，它也是音樂的重要時代。

善會團體

我們之前曾談到用方言歌唱流行樂曲——讚美歌。這尤其是平信徒「連結」的特徵，他們聚集在一個地方，對聖人或聖母瑪利亞作特別敬禮。這些群體被稱為善會團體（confraternities）。善會對於讚美歌的發展非常重要。由於平民不再明白拉丁語，民間熱心敬禮（善

會是其中一個例子) 在本世紀得以發展。他們跟著彌撒進行，但找到其他方法用他們更熟悉的語言來表達他們的敬禮精神，因此而產生了禮儀慶典的客觀性和民間熱心敬禮的主觀性。今天有些人會認為兩者有分別，但事實上兩者並沒有對立。因著讚美歌和其他音樂形式，這些敬禮令以方言創作的宗教作品方興未艾。這些形式在接下來的幾個世紀中有蓬勃發展，並各自產生了新的音樂形式。

維也諾大公會議

在 1311 至 1312 年，教宗克雷孟五世在法國維也諾召開了一次大公會議。會議文件清晰地提及禮儀生活的腐敗，尤其是天主的聖職人員之間：

「我們感到極度不安的是，由於一些堂區司鐸的疏忽，他們的信徒不怕受到懲罰，因而鼓勵了不良行為。許多教會聖職人員拋棄了牧者應有的謙遜。他們應向上主獻上讚美的祭獻、嘴唇的果實、良心的淨化和心靈的敬禮。然而，他們放肆地以匆忙的態度誦讀或詠唱教會規定的時辰祈禱，或刪減了部分，混雜了談話，而這些談話大多是空泛、粗俗和不合適的。他們遲來合唱，或者經常在日課結束前在沒有充分理由之下離開教堂，偶爾自己或由其他人提著禽鳥和帶著獵犬而來。他們似乎無視自己的鐸職義務，裝作舉行或出席祭獻，即使已剃髮和穿上祭衣，卻完全缺乏虔誠之心。有些人，包括神職人員和平信徒，特別是在某些慶節的守夜祈禱時，本該在教堂裡不懈地禱告，他們卻不差於在教堂的墓地裡舉行放蕩的舞蹈，還偶爾唱出歌謠和作出許多放縱行為。從而有時候會出現違反教堂和墓地的可恥行為和各種罪行；時辰日課受到很大的擾亂，對天主的尊敬構成冒犯，並成為鄰里間的醜聞。此外，在許多教堂，祭器、祭衣和日常禮讚所需之其他物品，視為教會的器具，都成了不堪當的。」

音樂實踐的發展

我們需要考慮到本世紀的複雜局面，包括禮儀的腐敗，以及由前幾個世紀帶下來的複音音樂躍進。但這一發展帶來了一些倒退，其一是文本裡的文字現在變得不容易理解。此外，這是複音音樂「實驗」的結果。這些實驗懷疑是宗座歌詠團在阿維尼翁教廷期間，在法國歌手的影響之下發生。這顯然影響了詠唱，與更加花巧的複音音樂相比，詠唱變得較為少用。

但丁的詩作

但丁在其偉大詩作《神曲》（*Divine Comedy*）的煉獄部分（詩作的第二部分；第一部是地獄和第三部分是天堂）第九節提及音樂的練習：

「剛才聽過第一種吼聲，我似乎聽見有人唱：『上帝呀，我們頌揚你。』歌聲與優美的音樂聯合著。

我聽見了以後，使我記起人民跟著大風琴唱歌的經驗，那時的歌詞，一時聽得清楚，一時聽不清楚。」¹

*“Io mi rivolsi attento al primo tuono,/e ‘Te Deum laudamus’ mi
parea/udire in voce mista al dolce suono.*

*Tale imagine a punto mi rendea/ciò ch’io udiva, qual prender si
suole/quando a cantar con organi si stea;*

*ch’or sì or no s’intendon le parole.”*²

¹ （譯註）中譯文採用王維克譯本：但丁著，王維克譯：《神曲》（北京：人民文學出版社，1997年），頁200。

² “Listening the thunder that first issued forth;/ And “We praise there, o God,” methought I heard,/ In accents blended with sweet melody./ The strains came o’er mine ear, e’en as the sound/ Of choral voices, that in solemn chant/ With organ mingle, and now high and clear/ Come swelling, now float indistinct away.”

詩人在最後幾節似乎是指「風琴」的使用。有些人認為它是樂器的名字，也有人則認為他是指奧爾干農。從這裡我們看到複音音樂形式已採用了幾個世紀。這使人們更難理解那些用語。

關於教會音樂的首份宗座文件

基於這種原因，我們需要謹慎地看待教宗若望二十二世（Pope John XXII，1244-1334年）的舉措。這位自1316年就任的法籍教宗是首位撰寫官方文件關於禮儀音樂的教會首牧——《聖父的訓導》（*Docta Sanctorum Patrum*，1324-1325年）：

「但是一個新樂派的某些執行人，只考慮嚴格測量時間的規律，正在用新的音符系統編寫他們自己創作的旋律，而他們喜歡這些新旋律多於古老的傳統音樂。」

教宗在這裡清楚地提到了歌手的實驗：

「奔跑而永不停止；會撫摸耳朵，但不懂安慰；他們用手勢表達他們歌唱的內容，但有了這些，就會使本該尋求的敬禮被鄙視，本該避免的縱情聲色卻得到傳播。」（作者的翻譯）

這似乎是很強烈的譴責。事實上，教宗並不打算阻止禮儀音樂的進步，而只是小心避免過度的行為，正如以下段落所說：

「我們不打算禁止偶爾使用——主要是在大瞻禮的彌撒和時辰頌禱——某些協和音程疊加在簡單的教會聖詠上，只要這些和聲具有旋律本身的精神和特徵，就例如，八度、第五、第四和其他這種性質的協和音……」



十四世紀

如前所述，前幾個世紀使用的複音音樂稱為「古藝術」。現在，法國音樂理論家斐利伯·德維特里（Philippe de Vitry，1291-1361年）定義了「新藝術」（*Ars Nova*）。當然，傳統（古藝術）和創新（新藝術）之間的動態是非常複雜的。即使在接下來的幾個世紀，它們仍然被拿來比較。

第一部複音彌撒曲

我們也看到一個有趣現象。以前的常用彌撒經文³ 偏好使用詠唱旋律，但有部分開始採用一些複音處理，特別是《垂憐頌》和《光榮頌》。現在，因著紀堯姆·德·馬肖（Guillaume de Machaut，1300-1377年），我們有了第一部完整的複音彌撒曲——聖母彌撒曲（*Notre Dame Mass*）。

馬肖於1377年4月去世，埋葬在蘭斯主教座堂，與他的兄弟若望（Jean）合葬同一墓穴。儘管馬肖的遺囑沒有留存，至少遲至17世紀時，蘭斯主教座堂碼頭黏附的一個黃銅墓誌銘給了其內容的一些提示，讓我們了解到一個非常慷慨的周年紀念基金會永遠紀念這兩位兄弟。馬沙貝（Machabey，1955b，1：69-70，2：114-15）認為，馬肖的聖母彌撒曲是為該基金會編寫的；這看法得到利奇·威爾金森（Leech Wilkinson，1990c，813）進一步闡釋。到了更近來，亞納·羅伯遜（Anne Robertson，1992）證明馬肖的彌撒曲在禮儀上是適合蘭斯主教座堂的，因為其定旋律是適合當地聖母節慶的聖詠。此外，這作品在音樂方面適用於蘭斯，因為來自蘭斯的音樂變體，可以在馬肖為《垂憐頌》和《歡呼頌》編寫的定旋律看到。彌撒曲是在魯埃勒偏祭台開的周六敬禮聖母彌撒中唱出，也許一年三十五至四十次。魯埃

³ 現今稱為彌撒常用經文（*Ordinarium Missae*）有《垂憐頌》、《光榮頌》、《信經》、《歡呼頌》和《羔羊頌》。彌撒專用經文（*Proprium Missae*）是由《進堂詠》、《奉獻詠》及《領主詠》組成。

勒是靠近教堂中殿祭台屏風右側一個奉獻給童貞聖母的小堂。馬肖兄弟捐贈鉅額的三百弗洛林幣，強化了這台敬禮聖母的周六彌撒。這敬禮由 1334 至 1351 年擔任蘭斯總主教的若望·德維埃納 (Jean de Vienne) 於 1341 年在魯埃勒小堂設立。查理五世國王 (Charles V) 也為這個重要小堂設立了兩個基金，一個可能是在 1364 年他加冕之後，另一是在 1380 年他去世的那一年。黑格 (Haggh) 指出，這種敬禮聖母彌撒的捐獻『被認為是確保亡靈的救贖，特別是縮短在煉獄逗留的時間』 (1988, 1: 50326, esp. 508。)⁴

馬肖使用了一種名為「同節奏」(Isorhythm) 的技術，這種技術採用一些模式在整個作品中重複：

「音樂中的同節奏，是大部分 14 世紀法國複音音樂的組織原則，其特點是把初始部分的反覆節奏型 (*talea*) 延伸到整個作品，儘管相應旋律特徵有所變化 (音高)；這術語是由德國音樂學家弗里德里希·路德維希 (Friedrich Ludwig) 在 1900 年左右創造出來。同節奏是旋律調式 (三重節奏的固定模式) 合乎邏輯的發展，支配了中世紀晚期大部分的複音音樂，首見於 13 世紀的經文歌，主要出現在定旋律或次中音聲部，但有時也在其他聲部出現。在放棄所有調式限制的情況下，14 世紀的同節奏型經文歌成功地衍生決定性結構；這結構得益自既有節奏模式的系統應用，而沒有 13 世紀以前的不可避免的舞蹈聯想。第一位同節奏經文歌大師是紀堯姆·德·馬肖，但是同節奏的例子是遲至勃艮第作曲家紀堯姆·迪費 (Guillaume Dufay, 約 1400-1474 年) 15 世紀初期的作品才出現。作為一個分析概念，同節奏被證明與歐洲中世紀沒多大關係的音樂實踐有連結價值，例如，某些北美印第安人團體的仙人掌崇拜歌曲。」⁵

⁴ EARP 2012, 49. See also JASCHINSKY 2006, 71 and followings;

⁵ 見網頁：<https://www.britannica.com/art/isorhythm>。



那我們在這裡有什麼？基本上，隨著聖母彌撒曲的產生，我們有了彌撒曲循環的開始，不再是作為單獨作品的譜寫，而是整個組曲。這種創新並非次要，因為它在往後幾個世紀得到大範圍擴散，特別是在 16 世紀——複音音樂的黃金歲月。

風琴音樂

這個時候有了似乎是最古老鍵盤音樂的例子——羅伯茨布里奇抄本（*Robertsbridge Codex*, 1325-1350 年）。現存有六份作品，但並不完整。該些作品分兩聲部，而且不乏某種半音風格。我們還必須提到法恩札抄本（*Faenza Codex*, 1370-1420 年），它還包含一些基於定旋律的詩節（見後文）。⁶

⁶ RADOLE 1986, 11-12.

— 弗蘭德斯的音樂人 —

十五世紀

動盪歲月

教宗職權在本世紀面臨一些困難。我們已看到 14 世紀的諸位教宗受到法國的強大影響。他們將教廷遷到阿維尼翁幾十年，即使教宗重返羅馬，這種影響也沒有消失。事實上，問題不僅在於法國，還在於幾位對立教宗（antipopes）挑戰合法教宗的地位。這是一個混亂的時期，一些大公會議在沒有教宗允許的情況下召開，並且再次有異端邪說撼動教會的穩定。吉羅拉莫·薩沃納羅拉（Girolamo Savonarola, 1452-1498 年）是對眾教宗和他身處的佛羅倫薩市領導人最激烈的批評者之一。他還譴責那個時代的禮儀形式。這位道明會士因自己的強勢立場而被處死。

一種新的藝術

說到佛羅倫薩，得益於美第奇家族的領導，這個城市對此一時期的文化和藝術具有重要意義。這個家族是一個銀行世家，對該城市的發展力量強大，並且是許多藝術家的贊助人。最著名的家族成員包括科西莫·德·美第奇（Cosimo de' Medici, 1389-1464 年）及其侄子老楞佐·德·美第奇（Lorenzo de' Medici, 1449-1492 年），後者又稱「豪華者老楞佐」（Lorenzo the Magnificent）。

這是意大利藝術創意爆發的時期：建築、繪畫和雕塑前所未有地蓬勃發展。我們只要想想這些名字：菲利波·布魯內萊斯基（Filippo Brunelleschi, 1377-1446 年），達芬奇（或譯作達文西，Leonardo da Vinci, 1452-1519 年），安東內洛·達·梅西納（Antonello da Messina, 1429-1479 年），吉蘭達奧（Ghirlandaio, 1449-1494 年），平圖甲



基奧 (Pinturicchio, 1452-1513 年)，伯多祿·德拉·弗蘭切斯卡 (Piero della Francesca, 1416-1492 年)，多納泰洛 (Donatello, 1386-1466 年)，馬薩喬 (Masaccio, 1401-1428 年)，山德羅·波提切利 (Sandro Botticelli, 1445-1510 年) 等等。這個時期，意大利藝術真的是整個西方世界的典範。

人的重新發現

從上個世紀開始，還有一種稱為人文主義（或文藝復興人文主義）的新知識運動。這運動使人們渴望重新發掘經典學問、希臘和羅馬文學的內蘊。文藝復興實際上就是意味「重生」。這當然是對中世紀社會的回應，那時候的社會是一個強烈神本中心的社會，即以天主及祂在世的教會為中心：

「人文主義是文藝復興時期的主要知識運動。大多數學者認為，它起源於 14 世紀晚期的意大利，於 15 世紀逐漸成熟，並在該世紀中葉之後傳播到歐洲其他地區。人文主義其後在 16 世紀成為歐洲主要的知識運動。人文主義的支持者認為，人文研究 (*studia humanitatis*) 的學習體系，包含古羅馬和古希臘經典文化的研究和模仿，在經歷中世紀頹廢和『野蠻』的學習後，產生一種文化再生。這是一種信仰的自我實現。在古典文化的影響和啟發下，人文主義者發展出一種新的修辭和新的學習。一些學者又認為，人文主義表達了新的公民視野和道德價值觀，提供了對生命的指導。人文主義超越了基督新教和天主教的改革運動之間的差異，因為兩個宗教運動的領袖都研究和採用古拉丁和希臘的經典。由於人文主義巨大的重要性而範圍涵蓋之廣，學者對其進行深入研究並有不同看法就不足為奇了。」¹

¹ NAUERT, Charles G., Jr. *Humanism and the Culture of Renaissance Europe*. 2d ed. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2006.

個人的虔敬和現代靈修運動

前面提及薩沃納羅拉曾譴責宗教生活的腐敗，也許正是腐敗的原因，社會出現了一種更為個人的虔敬運動；它更為主觀，本質上未必是禮儀，稱為「現代靈修運動」（*devotio moderna*）。這運動從弗蘭德斯語系國家傳播開來，這些國家對複音音樂的發展也起著非常重要的作用。現代靈修運動對於理解讚美歌的發展可能也很重要。讚美歌是一種額外的禮儀形式，主要由平信徒表演。它從最早微的起源經過某種發展而為人熟悉，至本世紀成為某種戲劇性的讚美歌，作為聖人的生活或其他神聖主題的陳述。在佛羅倫薩，老楞佐·美第奇在人文主義方面的努力（也是世俗的）與一種新靈修之間存在著某種二分法。〔美第奇喜好歌頌生活樂趣的歌曲，正如他非常著名的《青春多美麗》（*Quant'è bella giovinezza*）……青春是甜蜜和美好的/但一瞬即逝！/讓那悅樂的人，/明天如何，無人能知〕。薩沃納羅拉對此作出了反應，他用宗教文本重寫一些非常俗套的歌曲。

新發現和新發明

本世紀也是海上擴張的時期，如葡萄牙向非洲擴展。其中一位最著名的葡萄牙航海家是瓦斯科·達·伽馬（Vasco da Gama, 1460-1524年）。他是首位發現海上航線通往印度的人。強大的西班牙向美洲伸展是這種擴張中的要角。1492年，克里斯托弗·哥倫布（Christopher Columbus）發現美洲。根據1494年的「托爾德西里亞斯條約」，這些新大陸由這兩個國家瓜分。

這一時期革命性的發明影響了文化和音樂，例如1455年德國印刷工匠若望·古滕堡（Johannes Gutenberg, 1400-1468年）發明印刷機，以及聖經的印刷。能夠更輕易地印刷書籍極大地幫助了禮儀書和樂譜的傳播。首批《日課經》（神父祈禱用書）似乎是於1469年



十五世紀

印行。因著德國人烏爾里希·漢 (Ulrich Han)，首部帶有音樂部分的《彌撒經書》於 1475 年在羅馬印刷，並於翌年重印。

北歐的發展

法國和弗蘭德斯語系國家在 15 世紀的音樂發展中肩負重要角色。世俗音樂在宗教曲目中變得越來越重要。當然，禮儀音樂的作曲仍佔主要部分，但世俗音樂也開始越來越多。其中一種主要音樂類型是香頌 (*chanson*)，即基於韻文的音樂作品。這類音樂的最偉大作曲家之一是希勒斯·班舒瓦 (Gilles Binchois, 1400-1460 年)。他也是聖樂作曲家。人文主義對音樂有很要緊的意義，尤其是在意大利：

「尤其在兩個中心，音樂成為深思的對象：在馬爾西利奧·菲奇諾 (Marsilio Ficino, 1433-1499 年) 創立的學院，它在「豪華者老楞佐」時期是位於佛羅倫薩附近的卡雷焦；另外是米蘭的盧多維科·伊·莫羅 (Ludovico il Moro) 所贊助的知識分子和藝術家圈子，其中包括列奧納多·達芬奇。這些圈子只採用即興歌唱，這種音樂是跟隨柏拉圖哲學思辨的步伐和他在古代世界的影響的對象：故此它被定義為「新柏拉圖」。對馬爾西利奧·菲奇諾來說，音樂正如柏拉圖所描述，是「空間的和聲」。而音樂的語言，根據畢達哥拉斯和柏拉圖的說法，它對與宇宙和諧一致地振動的人類心靈產生影響：音樂是超越世界直到神性本質的一種提升方式。」 (作者的翻譯)²

回到弗蘭德斯語系國家，我們需要提及本世紀幾位為複音音樂後續擴展鋪路的主要作曲家。紀堯姆·迪費是最早的專業音樂家之一。即使他是神職人員，他作為音樂家也是一種優勢特徵。他是一個很國際化的人，既是偉大的旅行家，也曾在羅馬為教宗的唱經班服務；當時弗蘭德斯歌手在羅馬很受歡迎，並對後來的發展產生重大影

² CASINI 1994, 232.

響。古斯塔夫·里斯肯定這位作曲家是 1425 至 1450 年間作曲領域的先行者。³ 他的作品有全都是四部的彌撒曲——《聖戈特哈德的死亡》（*La mort de Saint Gothard*），《士兵》（*L'Homme Armé*），《看，上主的婢女》（*Ecce Ancilla Domini*）和《萬福天皇后》（*Ave Regina Coelorum*）。經文歌則有《公主，因此歡喜》（*Vasilissa, ergo gaude*），以及《玫瑰最近盛開》（*Nuper rosarum flores*），那是為佛羅倫薩聖瑪利主教座堂的祝聖而編寫，並於 1436 年 3 月 25 日為教宗演出。這是里斯的評價：

「迪費是他同代人中最偉大的作曲家。他以各種音樂形式寫作音樂，並採用他那個時代所使用的所有技巧，而對其作品的分析——超越它們的優越感和個性——能給出他那時代歐洲音樂製作很有意志的形象。」⁴

另一位非常重要的作曲家是安多尼·比斯努瓦（Antoine Busnois，1430-1492年）。他創作了一些聖樂，如《士兵彌撒曲》（*Missa L'Homme Armé*），但他的香頌肯定更受歡迎。在聖樂領域非常有影響力的弗蘭德斯作曲家是若望·奧克赫姆（Johannes Ockeghem，1420-1495年），他也是迪費的繼承者。在他的音樂中，尤其是聖樂，我們可以看到他更好地利用「對位法」，並對聲部有更加精緻的獨立處理。他的經文歌有《可親可敬救主之母》，《聖母頌》（*Ave Maria*），《又聖母經》，《歡欣！瑪利亞》（*Gaude Maria*）等等。此外，他以《士兵》的旋律創作了一部彌撒曲，大受歡迎，直至下個世紀仍很受熱愛。定旋律彌撒曲是採用一種旋律主題（定旋律）作為彌撒曲的編寫基礎。這種旋律主題通常來自額我略聖詠，有時也來自世俗音樂，就如《士兵》這樂曲。奧克赫姆的另一重要彌撒曲是《至高彌撒曲》（*Missa Caput*，它採用與迪費同名彌撒曲的相同定旋律）。我們還記得五聲部彌撒曲《除此之外》（*Fors seulement*）。多虧弗蘭德斯語系的作曲家，對位法達至空前的複雜性。它的偉大在於音

³ REESE 1990b, 35.

⁴ REESE 1990b, 89.



樂的靈巧性，使得連理解文本也很困難。奧克赫姆肯定是這種靈巧音樂的大師。

偉大的若斯坎

然而，對於後續發展而言，最偉大且可能更有影響力的作曲家要算是若斯坎·德·普雷斯（Josquin des Prez，1445-1521年）。他將弗蘭德斯語系作曲家和他們華麗對位法的複雜性及意大利人對把歌唱得好的品味連結起來。在他看來，這兩種特徵都存在，並為下一世紀的大師鋪平了道路。他在自己的彌撒曲中，使用了定旋律的技巧；例如《費拉拉的赫拉克勒斯彌撒》（*Hercules Dux Ferrariae*），其旋律（*re-ut-re-ut-fa-mi-re*）是取自標題的母音：*Hercules Dux Ferrariae*（他沒有考慮‘a’）。還有是《士兵彌撒曲》的超級音樂聲部，極華麗的對位法，《榮福童貞聖母彌撒曲》（*Missa de Beata Virgine*）和其他作品。他以經文歌《記住你的話語》（*Memor esto verbi tui*）達至巔峰，我們從中可以看到對位法開始幫助對文本的深刻理解。又或者他為赫拉克勒斯公爵（Hercules）以五聲部編寫的《憐憫》（*Miserere*）。還有著名的《萬福瑪利亞，安詳的童貞女》（*Ave Maria, Virgo Serena*）和《萬福，真童貞》（*Ave Vera Virginitas*），這是男高音和其他聲部之間分精緻對位的四聲部作品。若斯坎去世後仍大受歡迎，並且是新一代作曲家的典範。後來者的作品主要以彌撒曲和經文歌的音樂形式作為基礎，但他們從這位偉大弗蘭德斯語系大師那裡得到的，是對音樂表現力的理解。這種力量不僅可以在對位法的數學複雜性中發現，也可以在富有表現力的歌唱中找到。意大利的天才需要將這兩種元素結合起來，創造一個全新的音樂世界。

— 複音音樂的黃金歲月 —

十六世紀

音樂的新寶庫及新可能性

在上個世紀，我們看到了文化方面有巨大的進步，例如印刷機的發明。到了 16 世紀，之前已啟動的過程繼續進行，我們稍後就會看到它們在音樂方面以某種方式盛放。藝術創作也百花齊放，使得這個世紀成為文藝復興時期的黃金歲月。「中世紀」是一個強調神本社會的時期——以上主為至高者，男男女女向祂俯首稱臣，最終互相敬重；在走過這段日子後，人們重新發掘古典學問，而這一步驟同時也保留了異教文學。隱修士複製並拯救了無數偉大的希臘和羅馬文化作品。這些文化過程得以成為可能，是受惠於領土擴張和發現新大陸所帶來的大量財富。來自西班牙和葡萄牙的航海家征服了新土地。首要的航海家和征服者包括葡萄牙的伯多祿·阿爾瓦雷斯·卡布拉爾（Pedro Álvares Cabral，1467-1520 年）、阿豐索·德·阿爾布克爾克（Afonso de Albuquerque，1453-1515 年）、若望·德·里斯沃亞（João de Lisboa，1470-1525 年）、瓦斯科·達·伽馬、麥哲倫（Ferdinand Magellan，1480- 1521 年）；法國的雅各伯·卡蒂埃（Jacques Cartier，1491-1557 年）；西班牙的方濟各·巴斯克斯·德·科羅納多（Francisco Vázquez de Coronado，1510-1554 年）、埃爾南·科爾特斯（Hernán Cortés，1485-1547 年），以及英國的方濟各·德雷克（Francis Drake，1540-1596 年）。

因著哥白尼（Nicolaus Copernicus，1473-1573 年）和伽利略（Galileo Galilei，1564-1642 年）等超卓科學家，天文學方面也有了新發現。另一位科學界偉人是解剖學家安德肋·維薩里（Andreas Vesalius，1514-1564 年）。

富裕社會為音樂和藝術的贊助帶來更大的可能性。新的財富用來支持藝術家和音樂家創作新作品，相當地吸引了藝術家加入顯赫宮廷，特別是能夠支持眾多藝術家為他們服務的教宗和樞機的羅馬教廷。此外，民間勢力、國王、皇帝、公爵、王子也支持藝術和繪畫。這一時期的著名藝術家包括建築師多納托·布拉曼特（Donato Bramante，1444-1514年），多明我·豐塔納（Domenico Fontana，1543-1607年），安德肋·帕拉弟奧（Andrea Palladio，1508-1580年）；畫家布龍齊諾（Bronzino，1503-1572年），卡拉瓦喬（Caravaggio，1571-1610年），帕爾米賈尼諾（Parmigianino，1503-1540年），拉斐爾（Raphael，1483-1520年），以及丁托列托（Tintoretto，1518-1594年）。

我們曾多次提到「人文主義」，它旨在以某種方式將人放置回舞台中央。我們談到了「現代靈修運動」。此一宗教運動來自弗蘭德斯語系國家，呼籲更加個人的虔敬，在官方禮儀慶典之外進行更為深刻的精神生活。我們或許可以說，人文主義和現代靈修運動在鹿特丹的伊拉斯謨（Erasmus of Rotterdam，1466-1536年）的作品中相遇。這位卓越的荷蘭學者，也是文藝復興時期學術界巨星。他是天主教神父，但對當代天主教會的腐敗行為有尖銳批評。因此，他起初對一位德國奧斯定會修士的抗議是有些擁護的，後來卻決定不跟隨他走向極端。這位修士的名字叫馬丁·路德。

馬丁·路德和基督新教音樂

馬丁·路德當然是本世紀一位最相關的主角，並且在其後幾個世紀中仍有巨大影響力。他起來反抗天主教會，帶動了反對天主教會某些傳統教義的新基督徒教派的誕生。這場運動最終導致與天主教會分裂，被稱為宗教改革運動（Protestant Reformation）。教宗起初也許並不了解這場起義的嚴重性及其極大的後果。若在今天觀察其結果，現今世上約有十二億天主教徒和九億新教徒。因此，分為無

數教派的新教徒，是耶穌基督教導的追隨者的一個主要部分（即使不是更大）。跟隨馬丁·路德榜樣的改革者，還有約翰·加爾文(John Calvin, 1509-1564 年)。我們不能否認新教音樂傳統在基督徒音樂發展的某些方面也非常有影響力，特別是當我們考慮到眾讚歌 (*chorales*) 的興盛，以及這種類型音樂對管風琴的進一步發展及對和聲語言的影響。

教宗良十世及特倫多大公會議

回到 16 世紀，我們需要提到馬丁·路德的起義中的另一重要人物——教宗良十世 (Pope Leo X, 1475-1521 年)。他當選教宗之前的名字是若望·德·美第奇 (Giovanni de' Medici)，是「豪華者老楞佐」的兒子。他與曾祖父科西莫同是佛羅倫薩文化、政治和藝術的主要力量。得益於美第奇家族的贊助，這城市的人文文化和學習氣氛繁盛。教宗良十世起初並不完全明白到馬丁·路德起義所帶來的毀滅性後果，直至 1520 年才以詔書《主，請起來》 (*Exsurge Domine*) 譴責他，可惜為時已晚。無論如何，天主教會必須對她漫長歷史的其中一個最大挑戰作出回應。主要的回應包括由教宗領導所有主教一起召開一個大公會議，重申傳統的天主教訓導，特別是在神學和禮儀方面。該會議從 1545 年持續到 1563 年（期間多次中斷），被視為天主教史的重大事件之一。它在意大利北部城市特倫多舉行，故稱為「特倫多大公會議」 (Council of Trent) ：

「特倫多大公會議對教會內部生活的發展證明是非常重要的。沒有一個大公會議如它一樣要在極困難的情況下完成任務，沒有一個如它一樣有那麼多至關重要的問題要決定。大會向全世界證明，儘管背教事件一再發生，但教會的生活仍然充滿豐盈的宗教力量和對基督宗教不變原則的忠誠擁護。雖然不幸的是，大公會議未能治癒西歐的宗教差異（這並非與會神長的過錯），但是它對不可錯性的天主真理作出了清晰的宣示，以消除當時

的錯誤教義，並藉此為推翻異端和實行教會內部真正的改革，奠定了堅實的基礎。」¹

是次大公會議對音樂有極大的關注。教規第 22 條所說的非常重要：

「再來，不尊敬的事應要避免，每個神長在各自教區，都應禁止允許任何流浪或不知名神父舉行彌撒。此外，他們不應允許任何公開和眾所周知是受罪惡沾污的人在神聖的祭壇施行聖事，或在神聖禮儀中輔祭。他們也不應讓神聖祭獻受到損害，不論聖事是由教區司鐸還是修會司鐸主持；在私宅內舉行，或者，完全是教會以外的地方，以及那些由上述教區主教指定和拜訪、僅奉獻於神聖崇拜的祈禱所；除非那些在場的人都已從他們體面的外觀，展示他們不只在身體上，也在思想和心靈上有虔誠的情感。他們也應該從教堂中消除一切混雜了淫蕩或不純淨的各種形式音樂，無論是通過管風琴還是歌唱；根絕一切世俗的行為；去除空泛的並因而世俗的談話、所有走動、喧嘩和喧囂。這使得上主的居所能真正看似，及可被稱為，真正的祈禱之所。」

由於世俗的影響混進了音樂，神長們在初步會議中，討論了從彌撒中剔除複音音樂（「多聲轉調」）的可能性：

「在特倫多大公會議有關於音樂的討論中，似乎有兩個主要觀點。有些人希望完全壓制教會禮儀中的音樂，但其他人，可幸是多數的人，希望對音樂進行整頓，以便消除任何不當、不純淨或淫蕩的因素。後者希望保留聖詠和複音音樂供敬拜之用，希望它們能幫助那些協助彌撒和每日禮讚的人，而不是讓他們分心。」²

¹ KIRSCH 1912.

² HAYBURN 1978, 29.

特倫多大公會議的各種改革促成了對新教的借口作出回應。受益於新修道團體的行動，例如耶穌會士聖伊納爵·羅耀拉 (Saint Ignatius of Loyola) 和司鐸祈禱會的聖斐里伯·內里 (Saint Philippe Neri)，一個對禮儀、藝術和音樂發展產生長遠影響的運動亦隨之開啟。它非常強調童貞聖母瑪利亞和聖體聖事，這些敬禮卻受到新教徒的挑戰。這回應被稱為「對立宗教改革運動」(Counter-reformation)。

文藝復興時期的音樂

在談論文藝復興時期的音樂之時，我們需要反思有利於音樂實踐的制度。當然，我們已看到了教會的實踐，但政治權力同樣需要音樂使其儀式莊嚴肅穆。教堂有主教座堂、堂區、隱修院、大學等系統，其中音樂起著非常要緊的作用。世俗的宮廷有小堂歌詠團、個別歌手和表演者，如吟遊詩人，來招待統治者和他們的名妓。我們曾提到善會的角色，它們以某種敬禮把人們聚集。這些團體有助於禮儀音樂的製作，同時對非禮儀音樂的製作也很重要，我們可以說，音樂是出於宗教目的，但不是為了禮儀，就像讚美歌一樣。

當時的歌詠團並不是有很多人。每個聲部大部分只有一、兩位歌手，但也有例外。歌手通常圍繞一個獨立講台，各自拿著歌書來唱，左邊是最高聲部 (*superius* 或 *cantus*，女高音部分) 和男高音 (一個在最高，另一個在上面)，右邊是中音和低音 (同樣地，一個在最高，另一個在上面)。每個歌手都看自己的部分。他們看的不是現今意義的樂譜。本世紀也使用聲部譜，即樂曲集裡只得某一聲部的樂譜。舉例說，在彌撒中，我們有一本男高音的歌書，有《垂憐曲》、《光榮頌》等所有旋律，而其他聲部也有各自的樂譜。如果某作品分六聲部，便有六本小冊子。現今意義的樂譜不是 16 世紀的習慣。它們是在本世紀後期才出現，也許只是為了學習的緣故。

我們不要忘記印刷術發明的重要性，以及它如何影響後來的音樂實踐。在羅馬、威尼斯和里昂等地有幾個重要的印刷中心。重要印刷商包括福松布羅內的奧塔維亞諾·佩得魯齊（Ottaviano Petrucci，1466-1539年），他活躍於威尼斯；其競爭對手、蒙托納的安德肋·安蒂科（Andrea Antico，1470-1540年）則活躍於羅馬。大家不難想像到印刷如何促進音樂的傳播，不僅是為了教會的使用，也是為了聚會和其他慶典。

哥倫比亞大學教授利曼·勞埃德·珀金斯（Leeman Lloyd Perkins）在其有關文藝復興音樂的專著中³，將文藝復興音樂中所使用的基本音樂形式——經文歌分為三類：聖詠經文歌，是以〈聖詠集〉的內容作為文本；定旋律經文歌，是主要的禮儀旋律由長音符來呈現，而其他聲部圍繞對位（前幾個世紀的遺產）來歌唱；慶典經文歌，是用於特定慶典的經文歌。另一種分類是由西斯汀小堂合唱團指揮多明我·巴爾托盧奇（Domenico Bartolucci，1917-2013年）提出的。他擔任該合唱團指揮四十多年，亦是羅馬天主教會的樞機。他同樣將經文歌分為三種：「定旋律經文歌」，它與珀金斯的解釋相似；「經典」，意思是這個時代的典型經文歌，在文本的第一個詞中呈現出兩個聲部之間的模仿，稱為二聲部曲（*bicinium*），通常以抑揚頓挫的變格來結束；「後經典」，是經文歌的演變，在若望·皮耶路易吉·達·帕勒斯替那（Giovanni Pierluigi da Palestrina，1525-1594年）後期作品及其《歌中之歌》（*Cantica Canticorum*）的聯篇裡可以找到。

我們也不要忽略這種音樂所使用的修辭的重要性，這種用法令人思考到音樂和說話的相似之處。事實上，如果我們拿前幾個世紀的音樂專著從這個意義來比較思考，這並非什麼新鮮事。在這些修辭手段中，我們有 *anabasi*（強調增加），*interrogatio*（以提升音符在文本中提問），*prolessi*（預期後面會發展的概念）。

³ PERKINS 1999. 我們會跟從此書及其他參考材料來介紹文藝復興的音樂。

我們有為每日禮讚（聖詩、聖母讚主曲、聖詠的配曲，哀歌等）和彌撒（彌撒常用和專用經文，受難禮儀等）而譜寫的聖樂（拉丁文）。至於（大多是方言的）世俗音樂，有幾種音樂形式在意大利、法國和英國等國家發展，諸如牧歌（*madrigal*）、香頌、鄉村舞曲（*Villanesca*）、鄉村歌曲（*Villanella*），短歌或小曲（*Canzonetta*）等。而 *Madrigal* 牧歌這個外文可能來自「母語」一詞。

文藝復興時期的音樂語言是什麼？我們今天稱之「調性」（*tonality*）尚未發展。它在 17 世紀初才出現。當時使用的音樂語言是基於教會調式。這些相同的調式亦用於額我略聖詠。它們大致分為八個音階（稱為八調），或更準確地說，分為四個音階，各自再一分為二。第一和第二調式的終止音（最重要的音符）在 RE，希臘語稱為第一的（*Protus*）或多利克（*Doric*）。它們分為正格和變格，其他的一樣。第三和第四調式的終止音在 MI，稱為第二（*Deuterus*）或弗里吉安（*Phrygian*）。第五和第六調式稱為第三（*Tritus*）或利地安（*Lydian*），其終止音在 FA。第七和第八調式稱為第四（*Tetrardus*）或米索利地安（*Mixolydian*），終止音在 FA。調式語言的演變將為後來的調性帶來發展。

這個時代的音樂有什麼特點？那是一種線性音樂，意味著個別旋律線更為重要。垂直和弦和聲只是「獨立」旋律相遇的結果。這就是為何它主要基於對位多於「同節奏」（*homorhythmic*，所有旋律有相同節奏但不同音符）的模式（也被使用）。音樂是「無伴奏合唱」（*a Capella*），但並非絕對。有時，根據一般規則來使用樂器要求獨立的純聲部。這意味著每個人都是作品的主角，而主題是由所有聲部表現出來，而不僅僅是較高音者演唱而其他人填滿和聲。因此，文藝復興音樂的和聲由獨立聲部互動造成的結果是非常重要的。它的裝飾很少，至少在紙上而言。實際上，我們知道即興創作有重要作用。然而，今天我們不能完全確定這些樂曲的演奏方式。這些樂曲是基於模仿的（當聲部再重現其他聲部提出的旋律段落之時）和主旋律音樂的段落（當不同聲部同時唱出相同文本之時）。

在文藝復興時期，音樂在文本中扮演了非常要緊角色。一切都始於文本的提升。在聖樂方面，它大多數直接來自《聖經》。因此，人們非常關注文本中每個單詞的結構，以及最重要的部分——主音重音——其中音節比其他為要。至於詠唱，我們可以找到音節處理的文本（一個音符，一個音節）或華彩風格處理（一個音節有許多音符），更多時我們會找到兩者的合併。

典型的文藝復興時期作品有四聲部，較高聲部稱為 *Cantus*（男童聲 *Pueri cantores* - 高音 - 或男性用假聲歌唱），其次是 *Altus*，男高音（*Tenor*）和男低音（*Bassus*）。我們可以在通常包括女性的現代合唱團中觀察到一個非常重要特徵。在現代合唱團中，我們有女高音（*Soprano*，明亮音色），女低音（*Alto*，暗黑），男高音（明亮），低音（暗黑）。文藝復興時期的合唱團，從暗黑的低音有一個上升模式到音色非常明亮的高音。在某種程度上，它更符合從黑暗到光明的意念。

羅馬樂派

羅馬樂派在這個時候是非常重要的。音樂家在羅馬市的大殿和教堂裡服務。最重要人物是若望·皮耶路易吉·達·帕勒斯替那。他活躍於幾個羅馬教堂，被認為是複音音樂寫作純潔與平衡的典範。在他之後的所有作曲家不僅視他為榜樣，還利用他的風格作為教學工具，根據帕勒斯替那的音樂特徵設計練習來操練自己的技巧。他其中一個著名作品是六聲部的《馬塞勒斯教宗彌撒曲》（*Missa Papae Marcelli*）。羅馬樂派的其他名家是弗蘭德斯語系的奧蘭多·迪·拉索（Orlande de Lassus，1532-1594年）和西班牙的多瑪斯·路易·德·維多利亞（Tomás Luis de Victoria，1548-1611年）。那時羅馬維持上世紀的盛況，仍然是一個重要的藝術中心，因此能夠吸引不少人才。同樣要注意的，是威尼斯樂派與羅馬樂派之間的一些不同特徵，例如，樂器的使用和複合唱音樂的更大發展。如果羅馬的音

樂重地是聖伯多祿大殿，那麼威尼斯的重心就是聖馬爾谷主教座堂。在首要的音樂家中，我們有弗蘭德斯語系的阿德里安·維拉爾特 (Adrian Willaert, 1490-1562 年) 和奇普里亞諾·德羅勒 (Cipriano de Rore, 1515-1565 年)，意大利的克勞迪奧·梅魯洛 (Claudio Merulo, 1533-1604 年)、安德肋·加布里埃利 (Andrea Gabrieli, 1533-1585 年) 及其侄兒若望·加布里埃利 (Giovanni Gabrieli, 1555-1612 年)。正如前述，意大利，特別是羅馬和威尼斯是非常重要的中心，吸引了許多來自國外的歌手和作曲家。但在其他國家像英格蘭，也有重要的複音音樂中心，以及著名作曲家，像多瑪斯·塔里斯 (Thomas Tallis, 1505-1585 年)、威廉·伯德 (William Byrd, 1539-1623 年) 和伯多祿·菲利普斯 (Peter Philips, 1560-1623 年)。

管風琴音樂

管風琴音樂在本世紀繼續發展，一個例子是前面已提到的克勞迪奧·梅魯洛。他用這種樂器創作了幾首樂曲：*Ricercares* (里切卡爾尋求曲，一種模仿的作品)，*Toccatas* (即興風格的托卡塔或觸技曲)，*Canzoni* (坎納佐，也是一種模仿曲)。⁴ 我們可以看到，這些初期的管風琴音樂形式，是強烈地源於聲樂。本世紀沒有很多管風琴音樂作品，因為司琴在禮儀期間，通常會即興而非跟隨已有的作品來演奏。

聖樂及世俗音樂

這裡可以列出無數的作曲家，因為這個音樂時期不僅可以看到神聖複音音樂的蓬勃發展，還可以看到世俗音樂和器樂有更獨立的重要性。本世紀最重要的世俗音樂形式是牧歌，一種以方言寫成的聲樂作品。這種世俗聲樂和其他的音樂種類開始在音樂界產生越來越大

⁴ RADOLE 1986, 35.



的影響。這肯定會在往後的幾個世紀結出果實。確實，直到這一刻，聖樂引領了音樂語言的發展，並在很深層次上影響了它們。然而，隨著時間推移，相反的情況將會發生：聖樂將會世紀復世紀地追隨世俗音樂的帶領，試圖填補兩者發展的差距，此一發展現在是落在世俗音樂手中，而不是由為敬拜和榮耀上主而創作的音樂所掌握。

— 巴 洛 克 時 代 —

十七世紀

巴洛克和科學革命

我們之前已經看到，在過去幾個世紀中佔主導地位的教會文化開始感受到來自更世俗的文化的競爭。這個過程在 17 世紀巴洛克時代以更加明顯的方式顯露出來。「巴洛克」是用於定義此期間的名詞，但並非正面之詞。它來自葡萄牙語，意思是「非固定、奢侈」。這個詞定義了一種新文化，它將產生一種非常奇特的音樂風格，其中聖樂是重要部分，而器樂也不相伯仲。本世紀亦誕生了一種非常重要的音樂形式：歌劇。在許多領域和藝術範疇，巴洛克都是一個奇妙的時代。著名巴洛克詩人、意大利籍的洗者若望·巴蒂斯塔·馬里諾 (Giovanni Battista Marino, 1569-1625 年) 在他一首詩作中曾說：

詩人的目標是奇妙的

(但我說的是優秀而不是笨拙的那些人)

那些不知如何使人感到奇妙的人，該去做別的事情

(È del poeta il fin la meraviglia

(parlo de l'eccellente e non del goffo):

*chi non sa far stupir, vada alla striglia!)*¹

本世紀有「荷蘭黃金時代」之稱。這時期荷蘭有豐厚的財富，使它可以支持新的藝術家和音樂家。在法國，路易十四世 (Louis XIV) 有很長的統治期 (1643-1715 年)，號稱太陽王 (*Roi Soleil*)。這也是科學革命廣泛進展的時期。這一過程始於前幾個世紀，但在此間取得了全面成就。佛羅里達大學史學家羅伯特·哈奇 (Robert A. Hatch) 定義了這事，並談及「歷史時期劃分」的危險：

¹ 作者的翻譯：“The goal of a poet is wonder, / (but I am talking of the excellent one, not of the clumsy), / the ones that are not able to astound us can go and do other things.”

「按照傳統，『科學革命』指的是思想和信仰的歷史變遷，社會和制度組織的變化，約於 1550-1700 年間在歐洲展開；從堅稱宇宙日心說（以太陽為中心）的哥白尼（1473-1543 年）開始，直至提出萬有定律和機械宇宙的牛頓（Isaac Newton, 1642-1727 年）結束。是否有「科學革命」這一回事？如果這個問題有意義，那麼它現在是什麼？或者它以前是什麼？更好的是，歷史學家在談到「科學革命」時的意思是什麼？接下來是一個謙虛的嘗試來澄清基本的問題，同時提出其他不太明顯的問題。作為對科學革命的概念介紹，下面的敘述提供了一些例子，會使故事越來越複雜，可以說，它似乎削弱了科學革命的概念。不管怎樣，這篇短文應該只被視為歷史學家一般如何思考歷史的一個例子。也就是說，科學革命提供了極好的練習，讓我們去思考歷史時期劃分是如何出現、發展和成熟。可以說，歷史時期劃分可以作為學生和學者的範例，也可作為辯論的論壇。好的歷史時期劃分能促進辯論，其中最好的劃分產生更加豐富的問題，促進更加集中的研究，以及對過去事件有更多富有想像力和令人滿意的解釋。所有歷史學生都面臨這類問題。他們總是面對著不同歷史時期劃分，無論是文藝復興、宗教改革、科學革命和啟蒙運動，還是殖民時期、內戰、淘金時代、「六十年代」，或哈萊姆文藝復興。」

在中國，明朝於 1644 年結束。這是朝代在中國文化發展和與西方世界關係而言是重要的。在 17 世紀初，耶穌會士利瑪竇（Matteo Ricci）於 1601 年獲准居於北京，直至 1610 年在當地去世。

對立宗教改革運動

在上個世紀，信義宗改革對羅馬天主教會構成了巨大挑戰，導致了一場對立宗教改革運動的產生。恩里科·卡塔內奧對這個問題有個有趣看法。他說，這時候實質上有兩個運動，一個是對基督新教改

革作出強烈反應，我們稱之為「對立宗教改革運動」；另一種觀點是認為有必要反思基督新教運動提出的問題，我們稱之為「天主教改革」。² 肯定的是，第二種觀點對天主教啟蒙現象的後續發展產生非常強烈的影響。事實上，有些人認為教會應該更仔細地研究引起馬丁·路德起義的諸多原因，試圖改革自己，至少在某些方面應如此。但是，在某種程度上教會的反應是難以判斷的，當時教會只考慮捍衛自己免受幾乎無法想像的攻擊。

改革的動盪帶來了新的靈修思想，為後來的發展至關重要，例如對十字架苦像的敬禮，以及因馬丁·路德貶低祭獻概念、對彌撒產生異端思想的回應。（從天主教的角度來看）我們也有非正統教義的訓導。例如，我們有「寂靜主義」，這種靈修學派通過完全被動的個人意志來獲得與天主的更大結合。

美第奇家族版本

關於聖樂，有一些要緊的變化需要提出。其一是對修訂帶有詠唱旋律的禮儀書的關注。其中一個是所謂的美第奇版本（Medicean edition, 1614 年），它是針對額我略旋律的修訂。這些修訂被指是帕萊斯特里納授命負責，但並沒有事實基礎。此版本以非常敗壞的方式呈現額我略聖詠的旋律，並至少持續到 19 世紀末。索萊姆修道院在幾個世紀後進行的研究，超越了它。

音樂轉型的時期

然而，由於為禮拜服務的複音音樂和器樂的發展，這個時代聖詠在某種程度上居於次位。因著知名作曲家，如長期活躍於羅馬的吉羅拉莫·弗雷斯科巴爾迪（Girolamo Frescobaldi, 1583-1643 年），管

² CATTANEO 1992, 322.

風琴音樂得到了極大進展。洛里斯·阿扎羅尼 (Loris Azzaroni) 一本有趣的書 (1986) 向我們證實了這位作曲家如何以某種方式，成為從文藝復興時期的調式世界過渡到新調性世界的例子。讓我們跟隨雅克·勒高夫 (Jacques Le Goff) 的教導，不要太嚴格地劃分不同時代。不過，在 17 世紀初，這兩個音樂系統間，大致上當然是存在著一個過渡期。正如我們對帕萊斯特里納的一些作品的觀察，調性音樂在 16 世紀末也受到偏好。只是到了此時，音樂轉型以某種方式不可逆轉地開始。阿扎羅尼觀察到：「在這個時候，我們從調式模式，連結到內部連貫性的原則，慢慢地過渡到調性模式，其定義是對多個聲音的層次結構的可能性更加開放。」(作者的翻譯)。³ 在調式系統中，和聲之間的所謂「引力」並不那麼明顯，讓以旋律為主力的作曲家在一定程度上有更大的自由。而調性系統則非如此，由於引力作為不同層級和聲之間的主導力量，因著極端的半音體系，它最終破壞了系統本身。阿扎羅尼說：「對以經典方式進行的純調式攻擊，是通過在調式音階中插入非自然聲音來達成。」(作者的翻譯)⁴ 現在，我們可以質疑調式從來是否純正的想法，但基本概念是正確的。半音體系會導致音樂系統發生重大變化，最終會破壞系統本身。

糾正浮濫行為

音樂表演的新可能性同時亦令浮濫行為大增，像音樂作品是如此延伸，以至於神父和人們在禮儀中必須等待很久直至它結束。這種情況受到聖禮部 (教會監督天主教敬禮的架構) 於 1643 年發出的法令所譴責。由於這些浮濫行為，教宗亞歷山大七世 (Pope Alexander VII, 1599-1667 年) 於 1657 年 4 月 23 日頒布了一份文件《對學習的關心》 (*Piae sollicitudinis studio*)，譴責羅馬的所有教堂使用沒尊嚴的音樂。在他之後的其他教宗也試圖糾正這些行為，例如依諾

³ AZZARONI 1986, 12.

⁴ AZZARONI 1986, 25.

森十一世 (Pope Innocent XI, 1611-1689 年) 和依諾森十二世 (Pope Innocent XII, 1615-1700 年) 的其他譴責文件。教宗烏爾巴諾八世 (Pope Urban VIII, 1568-1644) 採取了重要行動整頓聖詩。肖恩·特賴布 (Shawn Tribe) 對此評論說：

「在 1623 年當選成為教宗之前，馬費奧·巴爾貝里尼樞機 (Maffeo Barberini) 是有名的學者和拉丁語學家；他於 1637 年當選前出版了一本拉丁文詩歌集，而吉安·老楞佐·貝爾尼尼 (Gian Lorenzo Bernini) 兩座雕塑基座上的拉丁警語也是出於他的手筆。身為教宗，他親自為聖人赫美內其 (Hermenegild)、瑪蒂娜 (Martina) 和葡萄牙的聖婦伊撒伯爾 (Elizabeth) 編寫聖詠，全是經典節拍，而不是抑揚的二音步詩節。對他來說，以至於他之前的許多文藝復興拉丁語學者來說，傳統聖詩的簡單措詞、他們對古典詩體規則的忽視，特別是如維吉爾 (Virgil) 和賀拉斯 (Horace) 等偉大經典作家都棄用的大量拉丁語字詞，甚至是偶爾的非拉丁字詞，這在教會的公禱中只會被視為瑕疵。因此，委員會的工作是將聖詩與古典拉丁詩歌的詞彙和詩體相配合。委員會由四位耶穌會士組成，三位是意大利人和一位是波蘭人，但似乎是教宗烏爾巴諾自己完成了大部分工作，儘管他確切的貢獻一直存在爭議。在工作過程中，他們幾乎觸及了所有聖詩，即使有些年代久遠或來自權威的作者。聖安博的聖詩，較之現代學者，當時的人認為更多是屬於他的，在教會中已或多或少地連續採用了逾十二個世紀。即使是聖萬南修壯麗的聖詩《受難節期》 (*Passiontide*) 也經過了大幅度改動。」⁵

⁵ 參見網頁：http://www.newliturgicalmovement.org/2009/09/compendium-of-reforms-of-roman-breviary_23.html#.W-VMudVKipo.

神劇

這是新音樂形式崛起的年代，也就是神劇（*Oratorio*）。它發展自戲劇性的讚美歌（*dramatic Laude*），亦即有對話的讚美歌（*Laude with dialogues*）；當然也受到歌劇影響。歌劇和神劇的許多特徵很快變得非常相似，不過仍帶有一些顯著差異。例如歌劇是有場景，神劇是以音樂會形式表演，沒有場景或服裝；神劇總是（或幾乎總是）關於神聖主題，而歌劇關於世俗主題。神劇得以發展多得聖菲利普·內里創立的新修會的宗教活動。這些司鐸祈禱會會士（*Oratorian*）通過音樂，關注對凡人的指導。在他們祈禱所（*Oratories*）演出的屬靈音樂會對這新音樂形式的發展影響巨大。神劇開始階段的重要作家有埃米利奧·達卡瓦列里（Emilio de' Cavalieri, 1550-1602年）。他的《靈魂與肉身的表現》（*Rappresentazione di anima et di corpo*, 1600年），使他被視為（未必正確）首位神劇作家。還有是賈科莫·卡里西米（Giacomo Carissimi, 1605-1674年），他的傑作是《耶夫塔》（*Jephthe*），並有許多其他劇目，如《巴爾塔扎爾》（*Balthazar*），《富人的歷史》（*Historia divitis*）及《領著新娘》（*Tolle sponsa*）。

獨唱和複合唱音樂

這個時期也有複合唱音樂的興起。它在上個世紀於威尼斯取得了很大的進步，現在羅馬也有重要的作曲家，包括保祿·阿戈斯蒂尼（Paolo Agostini, 1583-1629年），方濟各·福賈（Francesco Foggia, 1603-1688年）和奧拉齊奧·貝內沃利（Orazio Benevoli, 1605-1672年）。我們一方面有強調以管風琴伴奏聖樂的獨唱音樂；另一方面，出現了非常複雜的作品的建構，如複合唱音樂。活躍於威尼斯的克勞迪奧·蒙特威爾地（Claudio Monteverdi, 1567-1643年）是文藝復興音樂風格過渡至巴洛克音樂風格的主導力量。《萬福童貞瑪利亞的晚禱》（*Vespers of the Blessed Virgin Mary*）被視為他的許多傑作之一。

管風琴音樂的發展

管風琴音樂在本世紀的發展比上一世紀又邁進了更高的水平。與上個世紀的複音音樂一樣，這種發展發生在弗蘭斯德語系國家，其中一位主角是若望·彼得松·斯韋林克（Jan Pieterszoon Sweelinck，1562-1621年）。巴洛克風格的管風琴音樂特質，主要有具跳動的節奏、有獨奏音區的片段、對音區的注重、有旋律的裝飾（裝飾音的作用）、基於調性，以及強調對位技巧。⁶ 我們曾提到吉羅拉莫·弗雷斯科巴爾迪，他是一位重要作曲家，尤其是管風琴音樂方面。他最著名的作品系列是《音樂花朵》（*I fiori musicali*，1635年）。那是為禮儀之用的管風琴作品集，被視為巴洛克管風琴音樂的傑作。它讓我們想到了非常強烈的神秘主義與和諧的聖容。在給讀者的介紹裡，這位作曲家說：

「我一直渴望（因為上主賜予我這才能）以自己的努力幫助上述專業的學生，我總是向世界展示我各種隨想曲和創作的指法譜和總譜出版物，以證明我渴望每個看到和研究我作品的人都能感到滿足和受益。有了我這本書，我會說我的主要目的，是協助風琴師以這樣的演奏方式創作這樣的作品，使他們將能夠在彌撒和日課作出回應，這是他們該知道的有益之事[；]並且當它們看起來太長時，能隨心地採用上述的詩節風琴曲，在器樂曲（*Canzonas*）結束他們的終止式（*Cadences*），如同在「里切卡爾尋求曲」一樣。我認為演奏家跟著樂譜練習[演奏]是非常重要的，因為我不僅認為[它重要]，因為任何人希望努力這樣作曲，這為他們都是必要的。因為這樣的材料像試金石一樣，能分辨出藝術品的真正價值，除了那經驗，為我來說別無他事：讓希望在這項藝術事業上取得進步並嘗試我所說的真理的人，他將會看到自己能獲得多少益處。」⁷

⁶ RADOLE 1986, 67.

⁷ 參見網頁：<http://girolamofrescobaldi.com/appendix/>。這裡有巴爾學院弗雷德里克·哈蒙特（Frederick Hammond）對這位作曲家的一流研究。

這個作品集在幾個世紀後仍有持續影響，並吸引了許多學生：

「真實和疑似弗雷斯科巴爾迪作品手稿的流通，是這位名人名氣不斷增長的一個指標，繼續為他帶來學生。吉羅拉莫大多數的學生，如作曲家路易·巴蒂費里 (Luigi Battiferri) 和出版商若望·安杰洛·穆蒂 (Giovanni Angelo Muti)，只有專家才認識。〔彌額爾·安杰洛·羅西 (Michel Angelo Rossi) 常被描述為弗雷斯科巴爾迪的學生，但沒有證據顯示兩人有師生關係：參看 Silbiger, 1983 年〕。不過，吉羅拉莫在日耳曼土地上的名聲，使得年輕宮廷管風琴師若望·雅各伯·弗羅貝格爾 (Johann Jakob Froberger, 1616-1667 年) 獲皇帝賞賜 200 個弗羅林錢幣的津貼，於 1637 年 10 月從維也納出發向他拜師學藝。弗羅貝格爾留在羅馬直到 1641 年 3 月；因此，他逗留的時期恰好是弗雷斯科巴爾迪作為表演者活動記錄保存得最多的時期。〔吉羅拉莫在德國受到高度重視，即使在他去世後幾十年，仍有人聲稱曾向他學習，成為笑話。這可以解釋為什麼若望·卡什帕·克爾 (Johann Kaspar Kerll)、若望·海克勞爾 (Johann Heckelauer) 和方濟·通德 (Franz Tunder) 都曾被誤認是他的學生。〕」⁸

因此，通過弗羅貝格爾，他的風格也對德國管風琴音樂產生了影響。在法國，我們有若望·蒂特盧茲 (Jean Titelouze, 1563-1633 年)、路易·庫伯蘭 (Louis Couperin, 1626-1661 年)、尼各魯·吉戈 (Nicolas Gigault, 1626-1707 年)；在德國來說，在巴赫 (Johann Sebastian Bach, 1685-1750 年) 以前，基督新教管風琴音樂發展中的關鍵人物是迪特里希·布克斯特胡德 (Dietrich Buxtehude, 1637-1707 年)。此外，受弗雷斯科巴爾迪影響的若望·帕赫貝爾 (Johann Pachelbel, 1653-1706 年) 是意大利樂派與德國樂派之間一道橋樑。⁹

⁸ 參見網頁：<http://girolamofrescobaldi.com/10-rome-1634-1643/>

⁹ RADOLE 1986, 90-147.

— 啟 蒙 時 代 —

十八世紀

革命

18 世紀不僅是西方世界的動盪時期，有兩件重大事件也改變了世界歷史的軌跡。其一是美國獨立戰爭（1765-1783 年）。在這場革命中，北美十三個英國殖民地起來反抗大英帝國，最終導致美國獨立。儘管失去了殖民地，大英帝國仍是當世紀的世界強國。另一事件是 1789 年開始的法國大革命。它推翻法國君主制，成立了共和國，後來並帶來了拿破崙政權。法國大革命極為重要，在於它是西方文明史上的一個里程碑，因為它推翻了最終基於上帝的建制（宗教、社會和文化），建立了新秩序、新思想，對未來幾個世紀產生影響。第三場但另類的革命，稱為工業革命。18 世紀下半葉始自英國的這場工業革命改變了工廠生產模式。新機器的出現使產量增加，為人們帶來了新的財富。

啟蒙運動

上述革命背後的思想，是由一種強調理性和科學的哲學運動所促進，我們稱之為啟蒙運動：

「啟蒙運動，法語 *siècle des Lumières*（字面意思是『啟蒙的世紀』），德語 *Aufklärung*，是 17 和 18 世紀歐洲一場知識分子運動，其中關於神、理性，自然和人性的思想被綜合成為一種世界觀，得到西方的廣泛認同，並挑動在藝術、哲學和政治方面的革命性發展。啟蒙思想的核心是理性的應用和表揚，人類

理解宇宙和改善自身狀況的力量。理性人性的目標被認為是知識、自由和幸福。」¹

此運動令包括宗教在內的各種事物都受到感染。因此，學者們也談到了天主教的啟蒙。在這個時代的哲學家們中，佼佼者既有德國的康德（Immanuel Kant，1724-1804年），也有伏爾泰（Voltaire，1694-1778年）、盧梭（Jean Jacques Rousseau，1712-1778年）和鮑姆加登（Alexander Baumgarten，1714-1762年），後者開創了名為「美學」的新哲學學科。

對禮儀的影響

啟蒙時代是反對宗教，及反對以教會為代表的神本社會觀念，故神的觀念亦受到反對，或在理想的情況下，給予它另一種設想，使之容易融入啟蒙運動的新思想框架。恩里科·卡塔內奧肯定了這一點：

「啟蒙運動對教育程度較高的人產生了很大的影響，但一般的教會領導層除外。後者意識到一般基督徒非常依附於他們的傳統。他們情願維持現狀多於更新，因那是一般人不想要的……而且，正是這種現狀的維持，保證了他們與信徒之間維持良好關係的持續性，不會打亂他們的特權和安靜的生活。」（作者的翻譯）²

這也是禮儀研究興趣增加的時期。代表人物包括本篤會士若望·馬比榮（Giovanni Mabillon，1622-1707年）、愛德華·馬滕尼（Edmondo Martène，1654-1739年）；司鐸祈禱會會士皮埃爾·勒·布蘭（Pierre

¹ 參見網頁：<https://www.britannica.com/event/Enlightenment-European-history>.

² CATTANEO 1992, 352.

Le Brun，1661-1729 年）及意大利的盧多維科·安多尼·穆拉托里（Ludovico Antonio Muratori，1672-1750 年）。

比士督教區會議

教會在 18 世紀受到啟蒙思想衝擊之餘，同時還受到政治動盪的困擾，特別要提的是（再次是法國……）拿破崙，此動盪局勢更瀕臨羅馬——伯多祿繼承人所在地——的邊緣。正如我們稍後會看到，高盧人和詹森主義者的影響，使羅馬禮儀的純正性受到衝擊。這一切的最重要結果之一，是 1786 年的比士督教區會議（Pistoria Synod），由希皮奧內·德里奇主教（Scipione de' Ricci）帶領召開。他是改革家且是明顯的進步派，對於禮儀有反羅馬情感的傾向。但他的有關計劃終告失敗。教會對這次會議的譴責非常強烈，教宗碧岳六世（Pope Pius VI，1717-1799 年）的《信仰的創造者》詔書（*Auctorem Fidei*，1794 年）譴責了會議的八十五條命題，部分內容與禮儀相關，以這些話語來結束：

「因此，基於這些原因，在宗座權力之下，根據現有的憲章，我們禁止並譴責這本題為《1785 年比士督教區會議的法例和法令。在比士督，為阿托·布拉卡利主教承行。准印》的書，或是著有前述或其他書名，無論在哪裡或無論怎樣印行，不管以任何語言、任何版本印刷或準備印刷；同樣地，我們禁止和下令所有為會議或為那教義辯護的書籍，無論是手稿、已印刷的，或（天主保佑！）準備要印刷的，嚴禁所有人和個別信徒閱讀、轉錄、保存和使用它們，違者將受到絕罰的事實。我們還命令尊敬的宗主教、總主教和主教兄弟，以及其他地方的正權主教、異端裁判者，通過譴責和上述的懲罰，盡一切力量約束和強迫所有反對者和反叛者，並以法律和事實作為其他補救辦法；如有必要，還可以為此目的援引世俗部門的幫助。我們還希望現有憲章的副本，也印刷出來，由一些公證人簽署，並

附有在教會擔任要職者的印鑑，使得如果它們被展示或出示的話，會與原來文件有著相同的信仰。」

定罪不予上訴。

音樂家的新角色

至於音樂方面，這是一個有宏巨大變和轉型的時代。音樂家總是樞機（或教宗）或任何貴族或政治權力的宮廷的一分子。他們過往差不多都是僕人階層，而現在變得更加獨立，至少有些是這樣。他們要為主人執行一些任務，例如監督其他音樂家、購買樂器、打理音樂藏館。他們總是要聽候同一主人的差使，作為主人的一種私產，幾乎屬於他們。但在本世紀，正如前述，音樂家都喜歡從他們的主人那裡得到更大的獨立性，他們更多地依靠自己的能力去賺錢，像通過私人音樂會、將作品直接售予音樂出版商，以及私人教授音樂課。科學進步和工業革命也帶來了音樂印刷的進步。鋼琴成為極為重要的樂器，是當時大部分樂曲寫作的主角。第一台鋼琴乃意大利人巴爾多祿茂·克里斯托福里（Bartolomeo Cristofori, 1655-1731 年）發明，是鍵盤樂器的發展。在此時代，人們開始欣賞過去的音樂，這是因為對音樂的需求是如此之大，以至於只有當代音樂未能滿足需求。因此，音樂研究得到發展，並帶來了音樂史和音樂學的崛起。音樂歷史學家認為，古典時期約在 1750 年開始。它是在往往不精確的音樂時期劃分中取代了巴洛克。古典時期的特點與啟蒙運動蘊含的哲學氛圍所推動的思想不無關係。它的重點在於秩序和層次，各聲部之間存在非常明確的分野，偏好簡單而非複雜。

偉大的作曲家

在談論古典時期的作曲家之前，我們需要提及巴洛克後期的偉大作曲家，他們在聖樂歷史中份量也不輕。巴赫 (Johann Sebastian Bach, 1685-1750 年) 出生自教會音樂家家庭，自己也是教會音樂家，且是史上頂級作曲家之一。鑑於他對後世直到今天仍影響莫大，要扼要地介紹他，幾乎是不可能。他是基督新教教徒，但也受託為天主教禮儀譜寫作品。他對風琴音樂的興盛扮演要角，他的作品迄今仍是所有管風琴學生必須學習的，也在管風琴音樂會中佔主要席位。巴赫最著名的管風琴作品《D 小調托卡塔與賦格》(*Tocatta and Fugue in D minor*) 實際上受到一些學者挑戰，質疑是否屬於他的。但巴赫的影響在其他方面很強大，例如受難曲 (*Passions*)、康塔塔 (*Cantatas*) 和神劇。他確是基於對位法的文藝復興傳統繼承人，不僅被視為「現代音樂之父」，還是對位寫作的典範。對位寫作的頂峰當然是《B 小調彌撒曲》(*Mass in B minor*)。鮮有音樂家能像巴赫和帕勒斯替那那樣，對音樂歷史和作曲技巧的未來發展有如此能耐。

另一位巨匠是韓德爾 (Georg Friedrich Händel, 1685-1759 年)。這位德籍作曲家在英國取得非凡成就，並對神劇形式的發展有莫大影響。他最著名作品《彌賽亞》(*The Messiah*) 迄今的演出仍數之不盡。我們亦不能不提安多尼·韋華弟 (Antonio Vivaldi, 1678-1741 年)。這位意大利作曲家對巴赫本人有很大的感染力，並改編了他的一些音樂。他因頭髮的顏色被稱為「紅色神父」。他在聖樂領域創作了一些重要作品，如《光榮頌》、聖詠《蒙福的人》(*Beatus Vir*) 和《上主垂示》(*Dixit Dominus*) 等。(古典時期) 新思想和新音樂風格帶來的新氣象更多是在作曲家方面，如奧地利的海頓 (Franz Joseph Haydn, 1732-1809 年)。他積極投身聖樂的創作，像他的彌撒曲〔《戰爭時代彌撒曲》(*Missa in tempore Belli*)、《困擾時代彌撒曲》(*Missa in Angustiis*)、《聖伯爾納鐸·奧斐達彌撒曲》(*Missa Sancti Bernardi von Offida*) 〕；以及他的神劇〔《創

世紀》（*The Creation*）、《四季》（*The Seasons*）]。而卓越的音樂人物還有奧地利的莫扎特（Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791年）。我們會略過關於他對許多音樂風格的影響，只簡單地討論他的交響曲和歌劇。然而，我們不要忘了他也是聖樂作曲家，特別是他的彌撒曲及非常受歡迎的經文歌《聖體頌》（*Ave Verum*），這是在他生命後期所譜寫的，現在全球的歌詠團仍用來演出。古典時期三大作曲巨匠的最後一位是德國的貝多芬（Ludwig Van Beethoven, 1770-1827年）。他標誌著當時作曲家對聖樂興趣減弱，對交響曲和協奏曲等世俗音樂興趣增加（他的前人已經有明顯表現）。實際上，我們可以從最後提及的三位作曲家之中，觀察到一個有趣現象：交響曲創作的數量減少了，但並不是說對它的興趣減弱，而是它本身的形式變得越來越複雜，持續時間和表演的需求也變得越來越大。這就是為何海頓可以創作近一百首交響曲，貝多芬卻「僅僅」創作了九首。貝多芬還創作了一些神劇和其他聖樂。他的《莊嚴彌撒曲》（*Missa Solemnis*）是音樂創作領域的傑作，但由於其演奏需要大量音樂力量（歌詠團和管弦樂隊），加上其複雜性，幾乎脫離了它起初的禮儀用途。單是音樂就長達七十五分鐘！在意大利值得一提的是亞歷山德羅·斯卡拉蒂（Alessandro Scarlatti, 1660-1725年）和他兒子多明我·斯卡拉蒂（Domenico Scarlatti, 1685-1757年）。他們都活躍於聖樂範疇，但在世俗音樂方面取得了卓越成就，例如亞歷山德羅的清唱劇和多明我的鋼琴奏鳴曲。另一知名人士是方濟會的洗者若翰·馬蒂尼（Giovanni Battista Martini, 1706-1784年），一位很受歡迎的音樂理論家（莫扎特也提到他的講課），以及耶穌會士多明我·齊波利（Domenico Zipoli, 1688-1726年）。他是南美洲的傳教士，其管風琴音樂尤其重要。³ 還要注意的是若瑟·奧塔維奧·皮托尼（Giuseppe Ottavio Pitoni, 1657-1743年）。這位作曲家一生大部分時間都在羅馬，並有一系列的作品。他之所以出名，是因為據說他從不會在他活躍的教堂重複相同的作品，而他是活躍於數以十計的教堂。在法國，我們有偉大的管風琴師弗朗索瓦·庫泊

³ RADOLE 1986, 191.

蘭 (François Couperin, 1668-1733 年) 。他是意大利和法國風格的重要橋樑。⁴

教宗的行動

現在讓我們回到教宗有利於聖樂的動作。當時羅馬仍然是音樂家的重鎮，為教廷和羅馬的教堂服務，從中發揮自己的音樂天賦。例如，教宗克雷孟十一世 (Pope Clement XI, 1649-1721 年) 頒發聲明，改變聖則濟利亞羅馬聖部的地位，這是從文藝復興時期已存在的某種教會音樂家善會，像是現代術語中的工會。教宗本篤十三世 (1649-1730 年) 也是相關的，因為他在拉特朗聚集了一個羅馬主教會議 (1725 年)，討論有關音樂的問題，例如，對於熟悉額我略聖詠的神職人員所給予的教會奉祿，應優於其他神職人員。他還談到了管風琴的使用，特別是在將臨期和四旬期的禮儀節期應該被禁止。他還禁止「主教、歌詠團指揮、司琴和歌手，以及其他人員，允許在教堂內任何不配的詠唱表演。我們下這法令惟怕這些表演會令信徒的耳鼓發癢，而不是激發他們對上主的虔誠感情。」⁵ 這位教宗亦發表其他重要文件，強調在禮儀中使用額我略聖詠的重要性，傾向使用它多於其他聖樂風格。另一位重要的教宗是取名號為本篤十四世 (Pope Benedict XIV, 1675-1758 年) 的普羅斯佩羅·蘭貝蒂尼 (Prospero Lambertini) 。他非常關注禮儀與聖樂。他於 1749 年發布了一份非常重要的通諭 (教宗發給所有教會的通函)，名為《那一年》 (*Annus Qui*) 。這是關於聖樂的一份要件，是為即將到來的禧年而寫就，使得禮儀和音樂能啟發朝聖者，而不會使他們感到冒犯。⁶ 讓我們看一下這文件的一些段落。關於每日禮讚的詠唱：

⁴ RADOLE 1986, 204-205.

⁵ In HAYBURN 1978, 87-88.

⁶ 參見此網頁綜合分析：<https://cappellagregoriana.wordpress.com/2017/09/14/sp-10-benedict-xiv-and-sacred-music/>.

「需要努力地觀察詠唱不是突然地或匆忙地執行；在合適的時間停頓，然後歌詠團第二聲部在另一聲部完成前面的詩節之前，不會開始聖詠的下一節。……最後，詠唱必須是齊心協力地進行，而歌詠團由一位精通教會聖詠的人指揮。」⁷

教宗也提出關於在彌撒期間使用與聲樂相關之樂器的問題，並且總是給詠唱作優先，邀請信眾在使用它們時要作分辨，使它的採用得到很好的傳播。但是，重要的區別在於，明確要求教堂音樂不應與劇場音樂一樣：

「我們還說到所有人都譴責教堂裡的劇場式詠唱，希望區分教堂的神聖詠唱和劇場的世俗詠唱……總結我們對這一爭論所要說的話，亦即關於在教堂濫用劇場作品，（濫用是顯而易見的，不需任何話語來證明），其足以表明所有被我們引述的作者，都贊成多聲詠唱和在教堂內採用樂器，毫不掩飾地承認和證明他們以同樣的心態地對待自己的作品，絕不是那些適用於舞台和劇院的歌曲和音樂，因為他們像其他人一樣，譴責和鄙視這種歌曲和音樂。」⁸

然後，教宗對彌撒中的歌唱給出了非常明確的指示，特別是關於經文歌。樂器，特別是管風琴，是允許的，但只有當它們是服務於禮儀行為上，且不佔主導地位。他對當時已引入的管弦音樂也是包容的。這份文件對於理解聖樂當時所面臨的挑戰和困難，當然是非常重要。其他文件是由碧岳六世頒布的。它們鼓勵特定團體和其他人使用額我略聖詠（例如 1776 年 11 月 16 對西班牙瓦倫西亞的奧斯定會修女），同時也處理每日禮讚中歌手的角色。事實上，所有這些文獻和其他文件，正正證明了這位教宗關心在公開崇拜中對音樂的善用。

⁷ In HAYBURN 1978, 94-95.

⁸ In HAYBURN 1978, 98-99.

— 再 生 的 時 代 —

十九世紀

政治變革

我們已注意到，教會在 18 個世紀不得不面對法國的入侵者和他們的皇帝拿破崙。在 19 世紀初也是如此，大家會看到許多影響社會的重大變化，並對未來幾個世紀產生持續的影響。工業化進程增快，成為社會變革的主導力量。它亦為城市帶來了更多的人口，並且有點忽視農民的工作。自 18 世紀以來，一個新的階級誕生——中產階級，並開始佔據社會主導地位。

這是幾個帝國崩潰的時期，就像拿破崙帝國一樣。其他的國家如大英帝國將繼續繁榮，但不會長久。各國開始孕育出獨立的精神。這導致了教宗的世俗權力的結束。意大利國的開始，終結了天主教會數百年的民事力量。新國家與教會之間的關係僅在 20 世紀法西斯時代才得以解決。

科技方面繼續前幾個世紀已取得的驚人進步。新發明和新技術改變了人們已往的生活。1804 年首台蒸汽火車的出現，或是電報的發明都是例子。醫學的新進展使得壽命延長，某些疾病的威脅也越來越小。這裡，我們可想到法國生物學家路易·巴斯德（Louis Pasteur）的工作，他發現了接種疫苗的原理；還有是麻醉藥物的發展。

索萊姆

對教會來說，這一世紀卻是充滿挑戰的年代，因為教會面對眾敵人而必須捍衛自己，她同時又失去多個世紀以來一直把持的權力。而法國教會長期以來都有想從羅馬宗座獨立的傾向。這一運動被稱為

「加利剛主義」。¹ 它在 19 世紀是個非常熱門的話題，法國修士普羅斯珀·蓋朗熱（Prosper Guéranger，1805-1875 年）並為此作出有力的抗辯。他肯定羅馬禮儀的做法和信理的優越性是在加利剛學說之上。蓋朗熱認為，為了恢復羅馬的首要地位，他應該開始恢復本篤會的運動，為此他成為了索萊姆修道院（Abbey of Solesmes）的新創辦人。索萊姆這個名字對於恢復額我略聖詠至關重要，直到今天仍被視為是正宗詠唱的權威聲音。這位鬥士般的修士不僅在他作為法國本篤會運動的創始人和修復者的工作中，恢復了羅馬的首要地位，他還在書中解釋並展示羅馬禮儀的基礎。他最重要的作品包括《禮儀的機構》（*Institutiones liturgiques*）和《禮儀年》（*Année liturgique*）。這些被認為是禮儀運動的開始，一個恢復禮儀及其音樂莊嚴性的運動。幾位學者的工作為此做出了貢獻，例如若望·彌額爾·賽勒（Johan Michael Sailer，1751-1832 年）強調崇拜對整個教會的重要；若望·亞當·默勒（Johan Adam Möhler，1796-1838 年）肯定教會是一個團體，並推動在禮儀中使用方言。我們不要忘記 19 世紀是浪漫主義運動的時代，是對強調理性的啟蒙運動之回應。它呼籲重新發現情感，但它常常變成情感主義，一種墮落的真實情感。我們無法不提安多尼·羅斯米尼·塞爾巴蒂（Antonio Rosmini Serbati，1797-1855 年）的一本重要著作。塞爾巴蒂現在是教會的真福，他在 19 世紀的意大利是一位魅力非凡的人物。他出版了一本書名為《不孝的歷史》（*History of Impiety*），反對將宗教降低為無理性基礎的神聖情感。

¹ （譯註）加利剛主義 *Gallicanism* 不是一種單一的思想，而是一套包含整個神學及政治理論、管理及法律實施、以及宗教情緒的複合體。風行於法國，從中古時代後期直至法國革命為止。這些思想的共同特色，包括法王在世俗事務上的獨立性；大公會議相對於教宗的優越性，以古法典為名，法王與法國聖職聯合以限制教宗對國家內政的干預。參見《神學辭典》，條目 129。

則濟利亞協會

我們不要以為本世紀的音樂家不關心禮儀音樂。事實上，至少從巴洛克時期開始，當模仿世俗音樂的風格變得比禮儀音樂更為重要之時，我們見證了這一過程的延續。我們討論過的大多數文件，從 14 世紀教宗若望二十二世的《聖父的訓導》到 18 世紀教宗本篤十四世的《那一年》，都只是為此目的：對世俗音樂入侵教會作出回應。這導致了一場音樂的運動，致力將音樂帶回教會，它在某種程度上與索萊姆的運動相關，而這些音樂——從額我略聖詠和古典（文藝復興）的複音音樂開始——被認為有很好的理由適合羅馬的禮儀。重述方濟各·沙勿略·威特（Franz Xavier Witt，1834-1888 年）的行動，顯得非常重要。這位德國神父音樂家，於 1868 年創立則濟利亞協會（*Allgemeine Caecilienverein*）。這些組織的主要目的之一是恢復真正的禮儀音樂。正如前述，某類思想和風格在這個時代主導了音樂世界，但音樂的禮儀品質對準備用作崇拜的曲目卻沒有正面影響。浪漫主義思想及它對情感的強調，與禮拜的基本客觀理念相違背。但我們必須更多地從音樂的角度去考慮交響音樂的影響，特別是在德語系國家的大型式和意大利歌劇的絕對主導地位。此時的禮儀音樂受到了極大的影響，為了嘗試恢復良好的崇拜音樂，上述的音樂運動與那些流弊對抗。威特並不是孤軍作戰，因為這些思想迅速傳播，並在其他地方誕生了改革聖樂的協會和運動。則濟利亞協會在意大利〔由耶穌會神父安日洛·德·桑蒂（Angelo de Santi）的推動，他的影響力對改革非常重要一直至 20 世紀〕和在美國〔因著若望·辛格伯格（John Singerberger）的作品〕擴散。

作曲家和宗座法令

這一時期的作曲家對世俗音樂較聖樂更感興趣，至少一般如此。他們有時會與教會和她的禮儀發生矛盾。奧地利著名交響樂作曲家舒

伯特 (Franz Schubert, 1797-1828 年) 雖創作了一些聖樂，但有保留態度：

「在他一生中，舒伯特與天主教會的關係，又也許是與天主教宗教，有糾結的情感。1825 年，他在寫給父母的一封信中說，他從不『強迫[自己]祈禱』。不過，他寫了近三十九篇聖樂作品，卻並不顯示冷酷的距離感。人們有時候的印象是，舒伯特似乎在他的聖樂作品中，嘗試在自己個人的虔敬和個人的信仰之間，給予同等的個人空間。」²

即便我們看到他有種困擾的關係，其實這與其他作曲家沒有兩樣，後者更關心譜寫交響音樂或歌劇，多於以禮儀音樂來證明自己。這並不是說沒有專注於聖樂的作曲家，但對於主要作曲家來說，他們的優先考慮是其他種類的音樂。李斯特 (Franz Liszt, 1811-1886 年) 特別關注聖樂，他是一位傳奇的匈牙利鋼琴家，也是當代音樂表演的推動者。他個性浮誇且風流成性，直至遇上信仰危機，促使他選擇，至少在一段時間內，在羅馬生活並加入方濟會宣發聖願。當時意大利已完全由歌劇主導，而他在羅馬期間，為那裡的一所鋼琴學校的發展作出了貢獻。他譜寫了幾部神劇、彌撒曲和經文歌。馬克斯·雷格爾 (Max Reger, 1873-1916 年) 也有非常巨大的影響力，他創作了幾部管風琴作品，表現出對巴赫的熱愛，同時也非常注重晚期的浪漫和聲語言。³

本世紀的許多法令特別旨在反對在教堂裡使用世俗音樂，例如 1824 年 12 月 20 日羅馬副主教普拉奇多·祖拉樞機 (Placido Zurla) 發布的法令。在這項法令中，樞機一開首便肯定了：

² 此網頁很有多舒伯特的資料，並且頗為正確：
http://www.franzpeterschubert.com/sacred_music.html。

³ RADOLE 1986, 245.

「在羅馬教會的慶節和大瞻禮裡，不要讓沒有那些被教會法禁止的世俗形式出現；而音樂應注意要莊嚴及合乎教會的禮儀；歌詠團指揮該避免改變或任意顛倒聖詠和聖詩的文字，及避免無休止地重複，使人們對敬禮產生厭倦，而非激發情感。」⁴

他的繼任者嘉祿·奧代斯卡爾基樞機（Carlo Odescalchi）也於 1835 年 1 月 31 日頒布法令。以下是其中一個段落：

「教會慶祝的節日和瞻禮必須迴避世俗形式，因為這是聖教法典所禁止的。在音樂表演中，人們必須遵守神聖空間的莊嚴和體面，這是神聖空間及在內裡進行的神聖儀式所要求的……在唱彌撒期間，及在舉揚聖體和聖體降福期間，管風琴師不得用管風琴演奏劇場所採用的或任何世俗風格的音樂。這些作品試圖激發情緒，而不是促進回憶。音樂的目的是為了幫助崇拜，這是它在教會中被允許的惟一原因。」⁵

管風琴音樂

談論 19 世紀的管風琴音樂是有趣之事。我們一方面看到一些試圖複製巴赫偉大教導的音樂，例如費利克斯·門德爾松·巴托爾第（Felix Mendelssohn Bartholdy, 1809-1847 年）的作品，既有歌劇音樂風格的完全主導，也有意大利的風琴曲目。明確一點說：我們已很常見到高質量的音樂了，就以達維德·達·貝爾加莫神父（Davide da Bergamo, 1791-1863 年）或若望·莫蘭迪（Giovanni Morandi, 1777-1856 年）的作品為例。他們的作品表現出很出色的技巧，各自的方式也極具創意。但他們對歌劇的語言，以及對適合歌劇和樂隊（在意大利的小城和鄉村特別受歡迎）的管弦樂編曲，是有所欠缺

⁴ In HAYBURN 1978, 132-133.

⁵ In HAYBURN 1978, 133.

的。如上所述，馬克斯·雷格爾受到基督新教管風琴傳統的影響。在法國，我們要記得有這些人物：卡米耶·聖桑（Camille Saint-Saëns，1835-1921 年）、弗朗索瓦-克萊孟-特奧多雷·迪布瓦（François-Clement-Théodore Dubois，1837-1924 年）、費利克斯·亞歷山大·吉爾曼特（Félix-Alexandre Guilmant，1837-1911 年）、查理·瑪利·維多爾（Charles-Marie Widor，1844-1937 年）、路易·維耶納（Louis Vierne，1870-1937 年）。但首要人物莫過於凱撒-奧思定·法朗克（César-Auguste Franck，1822-1890 年），他是交響管風琴的發起者之一，為人非常虔誠。⁶

反對教堂採用世俗音樂的諸教宗

教宗碧岳八世（Pope Pius VIII，1761-1830 年）在任內對不值得作為崇拜天主之用的教會音樂作出了審查。他的繼任者額我略十六世（Pope Gregory XVI，1765-1846 年）也是如此。後者通過他的副主教科斯坦蒂諾·帕特里齊樞機（Costantino Patrizi）於 1842 年 8 月 16 日發布了另一項法令：

「教堂裡所允許的音樂，其惟一目的是在信徒的心靈中產生虔敬，卻往往讓人分心，褻瀆了天主的殿堂。」

碧岳九世（Pope Pius IX，1792-1878 年）繼續強調整頓的必要，並通過同是他的副主教帕特里齊，強調諸位前任教宗所提出的法令：聖殿的音樂不能是褻瀆的、世俗的、受世俗事物影響的。另一項法令是 1856 年 11 月 20 日發布，向作曲家解釋禮儀音樂的正確類型。1884 年 9 月 25 日，聖體部發布了一份十分重要的文件《聖樂指示》（*Ordinatio quoad sacram musicam*），內裡指出：⁷

⁶ RADOLE 1986, 245-274.

⁷ 參見網頁：<http://www.vatican.va/archive/ass/documents/ASS-17-1884-ocr.pdf#page=340>

「1. 教會授權的『多聲的』聲樂，只有是那些嚴肅而虔敬的作品，適合於上主之家，適合用來讚美天主，並且通過遵循聖言的意義，幫助激發信徒的奉獻精神……2. 管風琴的多聲音樂必須回應這種樂器流動的和諧及莊嚴風格……3. 教會的語言是拉丁語，在多聲聖樂創作中只應採用那語言……4. 教會禁止的聲樂和器樂是由於它們的形式特徵，傾向令祈禱所內的信徒分心。」⁸

該文件接著解釋所有應該被禁止之事，特別強調所有具有劇場影響力的音樂。聖禮部於 1894 年 7 月 7 日頒布《論聖樂》（*De Musica Sacra*），至 1894 年 7 月 21 日再發布類似文件。這些文件為即將來臨的偉大改革開路。

⁸ In HAYBURN 1978, 139.



— 新的挑戰與發展 —

二十世紀

前所未有的時代

一些學者認為，沒有一個世紀的生活變化是如 20 世紀那麼巨大。這大概是對的，因為科學、科技和社會問題的變化，為世界面貌帶來的改變，在這一時期是前所未有的。我們不用在這裡判斷這一切是好是壞，但它們的影響肯定不能高估，因為我們對現實的看法現在已不同了。以短短篇幅把本世紀的大事書寫出來是不可能的，且讓我們分享幾個要點。

這是兩場戰爭的一個世紀，第一次有被稱為「世界大戰」的戰事，涉及數以百萬計的軍人，兩場戰事的結果至今仍影響著世界的建構。這也是意識形態的一個世紀，例如法西斯主義（納粹主義是德國版本，但與法西斯主義不盡相同）、共產主義和資本主義。這三種意識形態佔據了這個世界，即使在今天亦然。法西斯主義在實際政治中可能不再存在，但它的某些特徵仍被認為與某些思想和運動有關。共產主義目前存在於一些自稱為「共產主義者」的國家。今時今日最顯著的例子當然是由中國共產黨統治的中國。資本主義不太算是政治理念，而是強調私有財產的經濟理念。它是一個複雜的理論，有著許多版本。資本主義蓬勃發展的大國當然是美國。第二次世界大戰（1939-1945 年）的結果，使美國成為解放者，解救了一些在納粹獨裁統治下的歐洲國家，也使它成為本世紀的一個領先國家。

科技進步真的是前所未有。無數致命疾病現在已可以治癒。醫學持續進步，為發達國家的人民帶來了健康和長壽。電腦的發明也改變了世界。數據處理越來越快，使它能應用在更多不同的領域。互聯網的發展也是世界歷史的里程碑。想想如果生活裡沒有

了互聯網和電腦，我們就會發現這些功能是如何與我們的生活息息相關。互聯網和科技幾乎改變了一切，包括我們溝通的方式（因著電子郵件、社交程式和即時通訊）、我們聽的音樂、我們接收的新聞和資訊等。事實上，這個世紀是世界歷史的轉折點，是成長和進步的非凡時期。

教宗碧岳十世

教會常常不能輕易地適應這些變化。在本世紀初，教宗碧岳十世（Pope Pius X，1835-1914 年）與那些將純正的教義向現代思想妥協的人開打一張硬仗。這種現代思想統稱為「現代主義」，其本質與相同的教義是相反的。對抗現代主義及那些沒看到這種態度的危險性而毫無保留地擁抱世界的人的鬥爭，持續了整個世紀，並漫延至 21 世紀初。一些適應、妥協，擁抱的想法在禮儀和禮儀音樂中也呈現，最終對教會的生活產生了巨大影響。

額我略聖詠的整頓

我們目睹了上個世紀禮儀運動的誕生，這一運動旨在恢復禮儀的真實性，同時恢復「真實的」禮儀音樂。一些浪漫主義思想影響了這種態度，所以這運動並非完全很好。不過，所付出的努力肯定是非凡的，例如在研究最真實的額我略聖詠旋律版本方面。這工作得到蓋朗熱院長的推動，由法國索萊姆修道院的會士領導，我們需要認識的人物包括若瑟·波蒂埃（Joseph Pothier，1835-1923 年）、安德肋·莫克羅（André Mocquereau，1849-1930 年）、歐仁·卡迪納（Eugène Cardine，1905-1988 年）及若望·克萊爾（Jean Claire，1920-2006 年）。波蒂埃院長重新審視了額我略旋律的演出方式，強調跟隨講話節奏的重要性，並強調需要一種新的研究方法。他主持了「梵蒂岡版本」（梵蒂岡升階經）1908

年的委員會。他最重要的著作是《根據傳統的額我略曲調》（*Les Mélodies grégoriennes d'après la tradition*）。他知道要恢復已經敗壞了幾個世紀的真實旋律，人們需要重回到中世紀的手稿去尋找。因此，古文字學——對最古老手稿的研究——再次成為禮儀音樂學者的焦點。手稿研究在莫克羅院長的領導下，得到很好的發展。莫克羅把紐姆譜的研究作為優先（紐姆譜是指所有音符都有既定的音節）。他也是節奏理論的作者，出版了兩冊《額我略音樂節奏研究》（*Le nombre musical grégorien ou rythmique grégorien*）。這是一個現在普遍被忽視的理論，即使他自己的索萊姆歌詠團亦然。不過，有修道人明白紐姆譜不僅對重建旋律很有用，也有助對正確地解釋它們有更多的了解。此人就是卡迪納院長。他建立了一門新學科——額我略符號學。另一院長克萊爾則集中研究音樂調式，即教會聖歌的音階。我們現在認為音階是作曲的基礎，但他發現還有另一更古老的層次。索萊姆會士的優先工作是對歌書的修訂，以便將他們新形式的旋律（實際上是舊的，因為是以手稿為證據）引入到普世教會的實踐中。這事得到了教宗碧岳十世的大力支持。

《在善牧職務中》

碧岳十世是對禮儀音樂很重要的一位教宗，因為他發表了一份被認為是恢復教會音樂良好實踐的大憲章。他的《在善牧職務中》自動手諭（*Tra le sollicitudini*，1903年11月22日）¹可能是這個世紀關於禮儀音樂的最重要文件。以下是一些關鍵段落：

「因此，在聖殿內不應有事物蓄意用來打擾或甚至僅僅是減少信徒的虔誠和奉獻，沒有事物可成為厭惡或醜聞的合理原因，

¹（譯註）此文件沒有官方中譯本，故譯者採用較多出現的名稱。而文件也有譯作《在困擾中》，這是跟隨教廷一般的做法，取意大利版開首幾個字作為文件的名稱，即 *Tra le sollicitudini*，英文意指 among the concerns。

尤其是，不應有事物直接冒犯神聖功能的合宜性和神聖性，並因此不配在祈禱所和偉大的天主之前出現……我們滿心渴望看到真正的基督徒精神在各方面蓬勃發展，並由全體信友保存下來。我們認為較之其他事物，我們更有必要維持聖殿的聖潔和尊嚴，使得聚集一起的信眾，除了從最重要和最不可或缺的泉源中獲取這種精神外，別無其他目標。這是對最神聖的奧秘，以及教會在公開和莊嚴的祈禱中的積極參與。我們不要妄想，當我們向至高者致敬，置於上主手中的不是甜蜜馨香的繚繞上升，而是神聖救世主把不配的褻瀆者從聖殿趕走等舊有禍害之時，天國的祝福會大量降臨在我們身上……我們因此發出自動手諭，並非常了解我們現在的指導，就如聖樂的法規（*quasi a codice giuridico della musica sacra*），我們願以我們完全的宗座權威給予法律效力，並且由我們現在親筆寫下，要求所有人嚴格遵守……聖樂作為莊嚴儀式的整體部分，在禮儀的一般目標參與其中，也就是光耀上主及聖化和啟迪信徒……所以，聖樂應當在最高程度上，擁有適合禮儀的品質，特別是形式的神聖和美善，使它自發地產生普遍性的最終品質……這些品質在最高程度上可以在額我略聖詠中找到，因此是合適羅馬教會的聖詠，從古代諸教父那裡繼承的惟一一種聖詠，是教會多個世紀以來在禮儀抄本中一直小心翼翼地守護著的，是她作為自己的抄本直接向信徒提出，是她特別對禮儀某些部分的規定，並且最近的大多研究樂意恢復它們的完整性和純潔性。基於這些理由，額我略聖詠一直被視為聖樂的最高典範，因此我們是完全合法地制定以下規則：教會的作品越接近其活動、靈感及額我略形式的品味，它就越加神聖和具禮儀性；而與那個最高典範越是不和諧的，就越不值得聖殿之用。」

在文件中，教宗提到了爭取在禮儀中恢復良好音樂實踐的重要因素。這是一份開創性的文件，鼓勵了所有自則濟利亞運動以來、為教會音樂有良好實踐而奮鬥的人。這個過程中至關重要的是一些作曲家的努力，他們至少部分地，通過實踐自動手諭的一些要

求和整頓者的意願，作出了巨大貢獻。最重要的人物要算是意大利神父老楞佐·佩羅西（Lorenzo Perosi，1872-1956年）。他因自己極受歡迎的神劇和禮儀作品，成為意大利和國際上的一種現象。其作曲風格被一些人批評過於簡單。但無可否認的是，他可能是對20世紀上半葉更新運動最具影響力的人。他的許多作品包括彌撒曲《教宗彌撒曲第一》（*Prima Pontificalis*）和《教宗彌撒曲第二》（*Secunda Pontificalis*），《天主，我們讚頌你》（*Te Deum Laudamus*），以及神劇《心靈的過去》（*Transitus Animae*）、《救世主的誕生》（*Il Natale del Redentore*）。另一位擁有出色音樂天賦的意大利神父是利奇尼奧·雷菲切（Licinio Refice，1883-1954年）。他在音樂創作方面不單非常嫻熟，而且氣質比老楞佐·佩羅西更具劇場性。他試圖譜寫歌劇，比如他最著名的作品《則濟利亞》（*Cecilia*）。他的音樂更加變化多端及帶有「瓦格納」風格，因此，其配樂風格特別重視銅管樂部分。在這時期的第三位重要的意大利神父是拉斐爾·卡西米里（Raffaele Casimiri，1880-1943年）。他並不像其他兩位那樣是偉大的作曲家（但他的一些宗教歌曲至今仍在演出），而是以身為經典複音音樂的學者，以及身為支持則濟利亞運動的辯論家而聞名。他的一些著作和文章對此都很重要。

法國

法國有著優秀教會音樂家的傳統，尤其是管風琴音樂。我們可能會憶起查理·圖內米爾（Charles Tournemire，1870-1939年），他的《風琴的奧秘》（*L'orgue mystique*）是為禮儀創作的重要管風琴循環體。若望·朗格萊（Jean Langlais，1907-1991年）是幾部管風琴作品的作者，他的作品仍然在管風琴音樂會中流行。此外，莫里斯·迪律費萊（Maurice Durufle，1902-1986年）的一些聲樂聖樂也同樣大受歡迎，例如他的《安魂彌撒曲》（*Requiem Mass*）和《額我略主題的四首聖歌》（*Quatre motetes sur de*

thèmes grégoriens)，即《何處有仁，何處有愛》（*Ubi caritas et amor*）、《你是完美的》（*Tota pulchra es*）、《你是伯多祿》（*Tu es Petrus*）及《皇皇聖體》（*Tantum ergo*）。他在梵二之後也非常活躍，企圖遏止當時禮儀的流弊，這些流弊一直持續到近代。奧利維耶·梅湘（Olivier Messiaen，1908-1992 年）在法國音樂圈中佔一席位。他既是管風琴家，也是音樂語言的創新者。他大概仍然是 20 世紀法國作曲家中廣受歡迎的人物。他是偉大的即興創作者，即興創作是法國樂派的一大特色。

宗座聖樂學院和新的教會文件

正如前述，諸位教宗繼續鼓勵對聖樂的整頓行動。在羅馬，宗座音樂學院於 1910 年在耶穌會士安日洛·德·桑蒂的指導下成立，並於翌年獲得批准。該學院重要之處在於，它是許多音樂家學習額我略聖詠和複音音樂的地方，作為準備推進恢復聖樂尊嚴所需的措施。

教宗碧岳十一世（Pope Pius XI，1857-1939 年）於 1928 年發布名為《天主敬禮的神聖性》宗座憲章（*Divini Cultus Sanctitatem*），以紀念教宗碧岳十世發表的自動手諭二十五周年：

「同樣在我們這個時代，教宗碧岳十世的主要目標，在他二十五年前發布的自動手諭《在善牧職務中》，作出了關於額我略聖詠和聖樂的某些規定，明智地剔除所有可能有損我們教堂的神聖和莊嚴的東西，從而在信徒間喚起和培養基督徒精神。信徒為了從主要的泉源衍生虔敬精神而來到教堂，積極參與教會的敬禮奧秘和公開的莊嚴祈禱。因此，至關重要的是，任何用於敬禮之事都應該由教會控制，使藝術佔有適當位置，就如尊貴的祭司在神聖崇拜的位置。這種安排非但沒有把藝術丟失，反而肯定能讓教會所採用的藝術更加輝煌和有尊嚴。這對於聖

樂來說尤其如此。當有關這一主題的規定得到小心跟隨，這令人愉快的藝術從而賦予了新生命；宗教精神也得以繁盛。信徒對神聖禮儀有了更深刻理解，並在彌撒禮儀中、在聖詠歌唱中和在公開祈禱中，更加熱情地參與。為此，在我們教宗職的第一年，我們開心地經歷在梵蒂岡大殿慶祝隆重的大禮彌撒，在所有國籍的神職歌詠團的高貴伴唱下，詠唱額我略聖歌。

然而，令人遺憾的是，這些最明智的法律在某些地方未得到充分遵守，因此無法獲得預期效果。我們知道有些地方已宣布了這些法律，雖然如此莊嚴地頒布，但卻沒有約束力。其他地方起初遵從了，後來逐漸對本該被完全禁止進入我們教堂的音樂表示讚賞。在某些情況下，尤其是在慶祝一些著名音樂家的紀念時，有機會在教堂裡表演某些作品，這些作品無論多麼優秀，都不該在那裡演出，因為它們完全不符合殿堂和禮儀的神聖性。」

教宗碧岳十一世試圖通過這份文件以及其他文件，再次強調諸位前任教宗的教導，並鼓勵信徒通過歌唱來參與禮儀。事實上，這是方言宗教歌曲蓬勃的時代。方言宗教歌曲只允許在禮儀之外詠唱，或僅從屬於拉丁曲目。拉丁語是教會官方崇拜中唯一允許的語言。

碧岳十二世和梵二的發展

碧岳十一世的繼任者是歐金尼奧·帕切利樞機（Eugenio Pacelli），取名號碧岳十二世（Pope Pius XII，1876-1958年）。他發布了許多關於禮儀和音樂的文件，其中比較重要的通諭有：《天人中保》（*Mediator Dei*，1947年）和《聖樂規章》（*Musicae Sacrae Disciplina*，1955年）。他由聖周禮儀開始著手整頓。1956年9月22日，在亞西西舉行的牧靈禮儀國際會議上，教宗對參加

者發表重要講話，鼓勵禮儀運動努力重新發現禮儀的真實精神。1958年9月3日，聖禮部發出《關於聖樂和神聖禮儀的指示》（*Instruction on Sacred Music and Sacred Liturgy*），總結了以往的訓導，尤其是碧岳十二世的教導。同年，碧岳十二世去世，若瑟·安日洛·龍卡利（Giuseppe Angelo Roncalli）當選教宗，取名號為若望二十三世（Pope John XXIII，1881-1963年）。這位教宗於1959年1月25日宣布召開一個天主教的大公議會，震動世界。該會議於1962至1965年舉行，其中的《禮儀》憲章（*Sacrosanctum Concilium*，1963年），處理禮儀和聖樂方面的問題。儘管重申了拉丁語、額我略聖詠、複音音樂和聖詠團等的角色，該文件被用作更激進改革的起點，而非會議神長們心中所想的那樣。在梵二之後，這份文件帶來的結果（並且相反它的話語），是拉丁文被拋棄了，額我略聖詠和神聖的複音音樂也被拋棄了。² 歌詠團與風琴師一起被排除在教堂外。許多教堂都被鼓勵採用受流行音樂影響極深的音樂。這當然不是禮儀改革；許多學者和觀察家認為，它更像是一場革命。新的彌撒取代了令人崇敬的脫利騰彌撒，採用新彌撒規程（*novus ordo Missæ*）。這使推進對梵二文獻採取很進步解釋的人，與那些想要更多地根據舊有傳統來解釋相同文獻的人，兩者之間出現強烈分歧，即使今天亦然。教會中的革命思想不僅限於禮儀。若望二十三世的繼承者——保祿六世（Pope Paul VI，1897-1978年）不得不奮起抵抗那些想破壞所有先前教導和傳統的人。一些觀察家認為，保祿六世一方面鼓勵部分的改革和改革的人，另一方面他強烈反對某些偏差。在這一層意義上，他的教宗職是很戲劇性的。經歷教宗若望保祿一世（Pope John Paul I，1912-1978年）非常短暫的任期後，我們有若望保祿二世（Pope John Paul II，1920-2005年）很冗長的任期。他也試圖對禮儀和聖樂的偏差作出回應，但可能為時已晚，情況已受到很大的損害了。

² 讀者可參考《聖樂訓令》（*Musicam Sacram*，1967）及其後的禮儀指示。

本世紀下半葉的音樂家

本世紀下半葉在聖樂領域活躍的音樂家當中，有多明我·巴爾托盧奇（1917-2013）。四十多年來，他一直是西斯汀小堂合唱團的指揮。他是出色作曲家，主要影響力在額我略聖詠和古典複音音樂，能夠以更現代的音樂感重新組合它們。他的音樂是基於調式音階。他在聖樂領域的成就，獲教宗本篤十六世擢升為樞機。另一位重要人物是活躍於意大利北部米蘭教堂的盧恰諾·米利亞瓦卡（Luciano Migliavacca，1919-2013年）。巴爾托盧奇強烈反對針對教會音樂和禮儀的改革，或者至少是反對它們所造成的流弊，包括拋棄拉丁文、詠吟、複音音樂、歌詠團和管風琴等。然而，米利亞瓦卡則試圖利用這些改革的良好實施，用方言創作大量音樂。他以非常好的音樂質量及對當代音樂語言的強烈關注，努力呈現出在不背叛教會聖樂的寶藏之下，禮儀改革是有可能的。我們亦記得負責《梵蒂岡電台》禮儀節目的阿爾貝里科·維塔利尼（Alberico Vitalini，1921-2006年）及曲藝精湛且多樣化的加泰羅尼亞作曲家安多尼·馬托雷利（Antoni Martorell，1913-2009年）。但是，如前所述，教會內的革命經已如此廣泛，以至於要回頭已越來越困難。禮儀改革的支持者有法籍神父若瑟·熱利諾（Joseph Gelineau，1920-2008年）。對於在禮儀中使用音樂的方式，他採取相當進步的方法。他啟發了一個名為「普世頌揚」（*Universa Laus*）團體的誕生。該團體於1966年在瑞士成立，聚集了學者和音樂家，致力於改革禮儀音樂：

「最初的目的是支持那些負責提出並實施梵蒂岡第二屆大公會議禮儀改革的人的工作；部分成員實際上是大公會議的專家。首先三位主席是法國的若瑟·熱利諾，德國的埃哈德·夸克（Erhard Quack）和瑞士意大利語區的路易·阿古斯托尼（Luigi Agustoni）。」³

³ 引文見於該網站歷史介紹：<https://universalaus.org/history/>。

簡言之，「普世頌揚」代表了改革派的進步一面，而則濟利亞運動和其他相關人士則代表了對這些改革的保守取態。進步派和保守派之間有很大的張力，一直持續到今天。

— 目 前 的 發 展 —

二十一世紀

回看最初

現在來到了我們身處的世紀頭五分之一的時間，甚至二十年都還沒過去。因此，要判斷現在所發生之事並不容易，我們只能提供過去十八年的一些事件的信息。近年來對國際社會影響尤甚的事件，當然是阿爾蓋達組織於 2001 年 9 月 11 日在美國策動的恐怖襲擊。這一事件讓世界大國重訂戰略，同時見證了一個非常焦慮的時代。在這次襲擊後，世界各地也出現類似襲擊，西方國家和伊斯蘭極端主義分子之間的對抗仍未結束。此外，我們不能不提中國崛起成為世界大國。這突然的發展帶來許多問題需要從不同層面去解決：政治、經濟、社會、文化等等。在上個世紀末，香港和澳門的主權回歸中國。而科學和技術在本世紀持續進步，為發展帶來巨大動力，醫學的進步帶來了更長壽和更健康的生活。批評人口過剩的言論因而出現，儘管不是所有人都同意這觀點。關於科技，我們已經討論過互聯網如何極大地改變了我們的生活方式。新公司重塑了世界，這並非老生常談。幾個例子包括：亞馬遜、谷歌、YouTube、Facebook、推特、阿里巴巴、蘋果、微軟……我可以一直說下去。讓我們想想如果沒有這些公司發展出來的工具，我們的生活會如何？可肯定一切都會非常、非常的不一樣。

若望保祿二世末年

在天主教會，21 世紀翻開了若望保祿二世長期擔任教宗的最後幾年。那是非常困難的時期，不僅是教宗的健康狀況，還有困擾教會的醜聞，特別是在美國。儘管存在著錯誤，若望保祿二世的教宗職

是對教會危機的強烈的回應，這危機源自於對梵二改革的某種闡釋。這回應很具活力，如同這位波蘭教宗一樣。雖然人們有時候會以為，教宗的個人魅力能夠捕捉到人們的想像力，但這並沒有多大改變教會整體的狀況。教義和禮儀繼續備受質疑甚至挑戰。在作者撰寫此書之時，這深層危機仍有待解決，甚至可能惡化。教宗謹慎地試圖通過一些文件來對抗或至少指出這些陋習，例如在《活於感恩祭的教會》通諭（*Ecclesia de Eucharistia*，2003年），他指出了其中的一些問題：

「教會的訓導當局致力於宣講聖體奧蹟，在基督徒團體中相對有了內在的成長。當然，大公會議所開始實施的禮儀改革，也大大有助於信友更有意識、更積極、更有效果地參與聖祭。在許多地方，朝拜聖體也是一個重要的每日敬禮，而且成為成聖的無盡泉源。信友在基督聖體聖血節時虔誠地參與聖體遊行，是天主所賜的恩寵，每年都能給參加的人帶來喜樂。對聖體聖事的信德與愛德，還有許多正面標記，也都頗值一提。可惜的是，跟著這些光明面而來的，也有一些陰暗面。有些地方幾乎完全廢除了朝拜聖體的敬禮：教會的許多方面都曾有陋習發生，使教友對於這奇妙聖事的健全信仰以及天主教教義感到困惑：有時我們會遇到極度貶低對聖體奧蹟的了解的情況。例如把感恩聖祭中犧牲祭獻的意義除去，只當做一種友愛的盛筵來慶祝。更有甚者，從宗徒傳下來的公務司祭職，其必要性有時卻被遮掩，聖體聖事的聖事性質也貶為只有宣講的功效而已。這使得許多地方的合一運動，儘管有好的意向，卻用違反教會對信仰表達的方式，來舉行聖祭，而且樂此不疲。對這一切我們怎能不深表憂心呢？感恩祭是一項厚禮，不能讓它的意義變得模糊，並受到輕視。我希望這篇通諭能有效地幫助我們，驅除那些我們所不能接受之教義和習慣的烏雲，使感恩聖祭能繼續散發這光輝奧蹟的所有光芒。」

這位教宗的此份文件和其他文件試圖處理教會所發生的一些問題，不僅在禮儀方面，也在神學方面。然而，對於一些人來說，它們並不是很奏效。

本篤十六世

若望保祿二世的繼任人是他其中一位緊密合作者——若瑟·拉辛格樞機（Joseph Ratzinger）。他於 2005 年 4 月 19 日當選為教宗，取名號本篤十六世。他被認為是天主教會最重要的神學家之一，在那些極力譴責梵二後之流弊的保守派中備受尊重。事實上，教宗本篤有嘗試處理其中的一些問題，但非常害羞和謙虛的性格使他無法推進議程。當然，教宗本人慶祝禮儀的方式有著明顯改變，對來自傳統的特徵非常注重，因此有人稱之為：「教宗本篤十六世的禮儀改革」。近代歷史有關禮儀的一份開創性文件是《歷任教宗》自動手諭（*Summorum Pontificum*，2007 年）。它允許更大的自由度去採用梵二改革前的禮儀書籍來舉行彌撒。自此，羅馬禮儀有兩種形式，即梵二改革後的常規彌撒形式（也稱為保祿六世彌撒），以及與梵二前所使用的禮儀書籍相對應的非常規彌撒形式（也稱為脫利騰彌撒或聖碧岳五世彌撒）。這是本篤的大舉動，但卻激怒了部分教會人士；此一強烈反應迄今仍然存在。雖然教宗性格內斂，他在 2013 年 2 月 28 日做出了勇敢的行動，請辭他的教宗職務。教宗辭職是多個世紀以來都沒有出現過的。

教宗本篤十六世對音樂非常熱愛，他也喜歡彈鋼琴、聆聽古典聖樂。這種熱愛反映在他的一些演講上，就像他於 2015 年接受波蘭音樂學院榮譽博士學位時的演講。當時這位榮休教宗說：

「當人們被愛情捕獲，存在的另一種幅度為他們豁然打開——一種新的偉大和巨大的現實。它鼓勵人們以一種新的方式來表達自己。……悲傷的體驗，被死亡、痛苦和存在的深淵所觸

動。……與天主的接觸，從一開始就是定義何以為人的一部分。更重要的是，就是在這裡有完全不同和全然偉大的方式衍生多種新的方式來表達自己……可以說，音樂的質量取決於在愛與痛苦的經歷中，與天主相遇的純潔和偉大。那種經驗越純潔、越真實，音樂所提升的和從中的發展就越純潔、越偉大。」

榮休教宗在同一演講中又說：

「西方音樂極大地戰勝了宗教和教會領域。然而，它在與天主相遇的禮儀中，找到了其最深層的根源……偉大的聖樂是一種神學的現實，並且對整個基督宗教的信仰具有永恆的意義，儘管沒有必要總是及在所有地方帶動出來。但很明顯的，它不能從儀式中消失，它的存在可以是一種完全特殊的方式來參與神聖的祭典、信仰的奧蹟。」

這位教宗自成為樞機以來，寫了一些關於禮儀和聖樂的著作、書籍和文章，現在都收藏在他的著作全集（*opera omnia*）。

教宗方濟各

本篤十六世的繼任者是來自阿根廷的喬治·馬里奧·貝戈格利奧主教（Jorge Mario Bergoglio，1936 --），名號方濟各（Pope Francis）。雖然有些學者希望看到他與前任有很強的連繫，但這位教宗提出許多與本篤十六世沒有延續性的元素。教宗方濟各關注社會問題多於禮儀。當他發表有關這一主題的演講時，他似乎更傾向推動簡單形式的禮儀音樂，就正如他於 2018 年 11 月對聚集於羅馬的聖詠團的演講：

「你們要學習和準備使你們的歌曲成為有利於祈禱和禮儀慶祝的旋律。但不要陷入領導主義的誘惑，使你們的承諾黯然失色，

同時貶抑了他人積極參與禱告的機會。請不要裝作『歌劇女主角』。願你們激發整個集會的歌唱，不要自己替代它，剝奪天主子民與你一起唱歌、一起見證一個教會和團體的祈禱。」

強烈關注禮儀的莊嚴性和傳統的浪潮，早於教宗本篤十六世的時期已開始，在今天仍然繼續。這是因為許多平信徒的努力，但並不是常常得到神職人員的鼓勵。這浪潮意味著對拉丁文、對莊嚴典禮、對額我略聖詠的重新關注。世界各地有呼籲「改革中的改革」，以糾正世界許多地方的流弊。禮儀的危機仍然伴隨著禮儀音樂的危機。正如我們觀察到的那樣，商業音樂或惟情音樂的影響現在已經或幾乎完全征服了全世界的堂區和教堂，儘管有強烈反應的很好跡象。這是出自什麼原因？我最近在一本書裡，試圖解釋聖樂衰落的原因。¹ 受到 19 世紀意大利神父和思想家安多尼·羅塞米尼一本名著的啟發，我辨別出「五大問題」：神權主義、人本主義、惟情主義、業餘主義和拒絕傳統。讓我們扼要地了解它們。

一些問題

在現代社會中，音樂教育並非優先選項，這也影響了神父培育，固然可惜。神學院過去雖然是音樂製作的重地，但已今非昔比。現今的神父很多時沒有受過良好的音樂教育。神權主義意味著神父濫用權力。我們會看到這樣的情況出現：他們部分人明顯缺乏對這門學科的知識，卻試圖在禮儀中強加錯誤的曲目。神權主義的現象在梵蒂岡所在的意大利此等國家一定比較強，但這情況在其他地方也不是沒有發生。神權主義也受到人類中心主義的影響，也就是以人而非神作為本位的觀念。因此，人們常覺得有權在禮儀中表演他們「喜歡」的音樂。不過，此等音樂與世俗事物緊密相連，確實不適合用於禮儀本身。而由於此等音樂的支持者往往缺乏音樂教育，他們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。這

¹ PORFIRI 2018a.

種不配的關鍵因素之一，也是最危險的一個因素，就是使用惟情主義，通篇以低級情感來引人注意。它為商業音樂是一種上佳策略，特別是那些針對社會低下階層的音樂。這是傳達信息的一種廉價方式；在沒有教育和批判意識的情況下，往往很奏效。這一切都成了可能，因為社會存在著對音樂專業的強烈反對和對業餘主義的推動。在過去，教會為自己選擇最好的音樂家：作曲家、歌手、管風琴師、樂器演奏家等。故此，她也是我們的音樂文化之母；所謂的「西方音樂」因著教會的禮儀，在教會內誕生。現在，這種非常強大的文化（和福傳）力量被摧毀了，因為禮儀的音樂交了給那些可能懷有善意和好心卻沒有能力擔任樂師的人。我們之前討論的所有流弊，源於對傳統的根本拒絕，這種態度認為過去的一切與今天的生活無關。無論什麼「新事物」都總被認為比舊事物為好。當然，這是對過去和對傳統的一種非常錯誤的觀念，但現在依然普遍。

聖樂的更新

我堅信真正聖樂的重生必須源於對傳統的更大關注。只有當人們再次熟悉來自額我略聖詠的偉大教誨時，他們才能夠構思出採用具普遍性的良好形式的真正神聖音樂。教會應該再次投注於音樂家的培育，專業地對待他們，而不是僅僅依賴在大多數情況下音樂才能非常有限的義工。

我們應當戰勝現存對傳統的偏見，欣賞前人留給我們的寶藏。只有這樣，音樂才能融入於多元文化之中，不至消失，而是讓新的音樂形式和語言誕生，強力地支撐著禮儀的需要。

總結

要總結教會二十一個世紀以來的音樂實踐，當然是非常困難，幾乎是不可能之事。本書嘗試揭示一些重大問題和歷史發展，每個議題肯定都有大量的著述。對想要更深入認識的人來說，有必要參考那些書籍和其他可用資源。許多音樂家像我一樣，現在都在書寫我們時代的聖樂歷史，以回應當前的諸多挑戰。我們希望我們的工作能對教會的偉大傳統有價值，使天主子民不至於常常被靡靡之音所包圍，而是在教會歌曲的精神和真理中歌唱，並且能夠在塵世唱歌，歌聲達至天上。所以，我們要以《聖經》一起同聲說：我要永遠歌頌上主的仁慈。亞孟。

* * *

【鳴謝】天主教研究中心感謝田英傑神父（Fr. Sergio Ticozzi）及蘇明村博士為此書提供拉丁文翻譯及音樂用語上的意見。此書的翻譯最後定稿由本中心負責。

譯名表

外文	中文	世紀
a Capella	無伴奏合唱	十六世紀
A solis ortus cardine	《自太陽升起》	四世紀
Abbey of Solesmes	索萊姆修道院	十九世紀
ad collectam	集禱	六世紀
Ad Organum Faciendum	《論創作奧爾干農》	十二世紀
ad orientem	面朝東方	六世紀
Adam of Saint Victor	聖維多的亞當	九世紀
Admonitio Generalis	《大勸諭書》	八世紀
Adoptionism	嗣子論	十一世紀
Adrian Willaert	阿德里安·維拉爾特	十六世紀
Aeterna Christi Munera	《基督永恆的恩賜》	四世紀
Aeterne Rerum Conditor	《永恆造物天父》	四世紀
Aethelwold	艾道活	十世紀
Afonso de Albuquerque	阿豐索·德·阿爾布克爾克	十六世紀
Agilulf	阿吉盧爾夫	七世紀
Agnes	依搦斯（不同人物）	四世紀 六世紀
Agnus Dei	《羔羊頌》	七世紀
Alaric	阿拉里克	五世紀
Alberic of Citeaux	雅伯里	十二世紀
Alberico Vitalini	阿爾貝里科·維塔利尼	二十世紀
Alburnus	阿爾布爾努斯	一世紀
Alcuin	阿爾昆	八世紀
Alessandro Scarlatti	亞歷山德羅·斯卡拉蒂	十八世紀
Alexander Baumgarten	亞歷山大·鮑姆加登	十八世紀

譯名表



Alfredo Ottaviani	阿爾弗雷多·奧塔維亞尼	二世紀
Alfredo Pellegrino Ernetti	阿爾弗雷多·佩萊格里諾·埃爾內蒂	二世紀
Allgemeine Caecilienverein	則濟利亞協會	十九世紀
Alma Redemptoris Mater	《可親可敬救主之母》	十一世紀
Alto	女低音	十六世紀
Amalar	阿瑪拉	八世紀
Ambrosian chant	安博聖詠	四世紀
André Mocquereau	安德肋·莫克羅	八世紀
Andrea Antico	安德肋·安蒂科	十六世紀
Andrea Gabrieli	安德肋·加布里埃利	十六世紀
Andrea Palladio	安德肋·帕拉弟奧	十六世紀
Andreas Vesalius	安德肋·維薩里	十六世紀
Andrieu	安德里厄	十世紀
Angelo de Santi	安日洛·德·桑蒂	十九世紀
Angouleme Sacramentary	《昂古萊姆聖事書》	八世紀
Anne Robertson	亞納·羅伯遜	十四世紀
Année liturgique	《禮儀年》	十九世紀
Annus Qui	《那一年》	十八世紀
antiphonale missarum	彌撒對經	六世紀
Antiphonary	《輪唱歌集》	八世紀
antipopes	對立教宗	十五世紀
Antoine Busnois	安多尼·比斯努瓦	十五世紀
Antonello da Messina	安東內洛·達梅西納	十五世紀
Antoni Martorell	安多尼·馬托雷利	二十世紀
Antonio Rosmini Serbati	安多尼·羅斯米尼·塞爾巴蒂	十九世紀
Antonio Vivaldi	安多尼·韋華弟	十八世紀
Apologeticum	《護教學》	一世紀

Apostolic Church Order	《使徒教制》	二世紀
Apostolic Constitutions	《宗徒憲章》	二世紀
Apostolic Tradition	《宗徒傳承》	三世紀
Aquitanian	亞奎丹派	十世紀
archaic modes	原古調式	八世紀
Arianism	亞略主義	四世紀
Aristotle	亞里士多德	一世紀
Arnulph	阿努夫	十一世紀
Ars Antiqua	古藝術	十三世紀
Ars Nova	新藝術	十四世紀
Athanasius	亞歷山大的亞大納修	四世紀
Athenagoras	阿忒那哥拉	二世紀
Auctorem Fidei	《信仰的創造者》	十八世紀
Aurelius Prudentius Clemens	奧里利厄斯·普魯登奇烏斯·克萊孟	四世紀
Authentic	正格	八世紀
Ave Maria	《聖母頌》	十五世紀
Ave Maria, Virgo Serena	《萬福瑪利亞，安詳的童貞女》	十五世紀
Ave Regina Coelorum	《萬福天皇后》	十五世紀
Ave Vera Virginitas	《萬福，真童貞》	十五世紀
Ave Verum	《聖體頌》	十八世紀
Balaam	巴郎	四世紀
Balthazar	巴爾塔扎爾	十七世紀
Bartolomeo Cristofori	巴爾多祿茂·克里斯托福里	十八世紀
Basil the Great	大聖巴西略	四世紀
Basil	巴西略	二世紀
Bassus	男低音	十六世紀

譯名表



Beatus Vir	《蒙福的人》	十八世紀
Bede	貝達	七世紀
Benedicat nos, Dominus	主啊，請降福我們	六世紀
Benedicite	祝福	四世紀
Benedict of Nursia	諾爾恰的聖本篤	六世紀
Beneventan chant	貝內文托聖詠	八世紀
Berno of Reichenau	賴興瑙的伯爾諾	十一世紀
Bertha	柏黛（不同人物）	七世紀 十一世紀
Bertoldo	貝托爾多	十一世紀
Bertrand de Got	貝特朗·德戈	十四世紀
bicinium	二聲部曲	十六世紀
Bonaventure	文德	十三世紀
Bonifacius	博尼法奇烏斯	八世紀
Breton neumes	布列塔尼紐姆譜法	十世紀
Briso	布里索	四世紀
Bronzino	布龍齊諾	十六世紀
Burchard of Strassburg	史特拉斯堡的布爾夏德	十一世紀
Burkhard Neunheuser	布克哈德·諾伊豪澤爾	一世紀
Cadences	終止式	十七世紀
Caesar	凱撒	一世紀
Callistus	加里斯都	三世紀
Camille Saint-Saëns	卡米耶·聖桑	十九世紀
Cantatas	康塔塔	十八世紀
Cantatorium of St. Gall	《聖加倫聖歌集》	十世紀
Cantica Canticorum	《歌中之歌》	十六世紀
cantillation	誦讀法	一世紀
cantus firmus	定旋律	十二世紀

cantus planus	素歌	十世紀
Canzonas	器樂曲	十七世紀
Canzonetta	短歌或小曲	十六世紀
Canzoni	坎納佐	十六世紀
Caravaggio	卡拉瓦喬	十六世紀
Carlo Odescalchi	嘉祿·奧代斯卡爾基	十九世紀
Carloman	卡洛曼	八世紀
Carmen Paschale	《復活之歌》	四世紀
Cassiodorus	卡西歐多魯斯	六世紀
Catholic Encyclopedia	《天主教百科全書》	九世紀
cauda	尾聲	十二世紀
Cecilia	《則濟利亞》	二十世紀
Cecilia	則濟利亞	四世紀
César-Auguste Franck	凱撒-奧思定·法朗克	十九世紀
chanson	香頌	十五世紀
Charlemagne	查理曼	八世紀
Charles the Great	查理大帝	八世紀
Charles Tournemire	查理·圖內米爾	二十世紀
Charles V	查理五世	十四世紀
Charles-Marie Widor	查理-瑪利·維多爾	十九世紀
Chartres	夏爾特	十世紀
chorales	眾讚歌	十六世紀
Christe eleison	基督，求祢垂憐	六世紀
Christopher Columbus	克里斯托弗·哥倫布	十五世紀
Cipriano de Rore	奇普里亞諾·德羅勒	十六世紀
Claude Barthe	克洛德·巴爾特院長	一世紀
Claudio Merulo	克勞迪奧·梅魯洛	十六世紀
Claudio Monteverdi	克勞迪奧·蒙特威爾地	十七世紀

譯名表



clausula	克勞蘇拉	十三世紀
Clement of Alexandria	亞歷山大的克雷孟	二世紀
Clement	格雷孟	一世紀
Clovis	克洛維斯	五世紀
Codex Chigi	基吉抄本	十世紀
Coelius Sedulius	科利烏斯·塞杜里烏斯	四世紀
colletta	集合經	六世紀
Columbanus	高隆龐	七世紀
Conductus	康都曲風	十二世紀
Confessions	《懺悔錄》	四世紀
confraternities	善會團體	十四世紀
Constantine	君士坦丁大帝	四世紀
Contra Julianum	《駁儒利安》	四世紀
Contra Symmachum	《駁辛瑪》	四世紀
contrary motion	反行	十二世紀
Corde natus ex parentis	《天父的愛賜獨子》	四世紀
corde-mère	和弦之母	八世紀
Cosimo de' Medici	科西莫·德·美第奇	十五世紀
Costantino Patrizi	斯坦蒂諾·帕特里齊	十九世紀
Council of Clovesho	克洛休教會會議	八世紀
Council of Laodicea	老底嘉會議	四世紀
Council of Trent	特倫多大公會議	十六世紀
Counter-reformation	對立宗教改革運動	十六世紀
Credo	《信經》	十一世紀
Cristopher Page	基多福·佩奇	一世紀
cum and sine littera	有字和沒有字	十二世紀
cura monialium	對修女的管理	十二世紀
Daniel	達尼爾	三世紀

Dante Alighieri	但丁	十三世紀
David Drillock	達味·德瑞洛克	四世紀
David Hiley	達味·希利	七世紀
David	達味	二世紀
Davide da Bergamo	達維德·達·貝爾加莫	十九世紀
De anima	《靈魂論》	三世紀
De consolatione philosophiae	《哲學的安慰》	六世紀
De consona tonorum diversitate	《和聲的各種音調》	十一世紀
De corpore et sanguine Domini	《論主的身體及血》	十一世紀
De ecclesiasticis officiis	《論教會中的職務》	八世紀
De Institutione Catholica	《論教會制度之對話》	八世紀
De institutione musica	《音樂原理》	六世紀
De institutis coenobiorum	《隱院規章》	五世紀
De Missarum Mysteriis	《論彌撒的奧蹟》	十三世紀
De Musica Sacra	《論聖樂》	十九世紀
De Musica	《論音樂》(不同作者)	四世紀 十二世紀
De ordine	《論聖秩》	四世紀
De Rebus Ecclesiasticis	《論教會事務》	八世紀
De una et non trina deitate	《論一個而非三個神性》	四世紀
De utilitate hymnorum	《禮儀歌詠》	五世紀
De vigilis seruorum Dei	《上主徹醒的僕人》	五世紀
De viris illustribus Augiae Divitis	《關於名人奧吉·迪維蒂斯》	十一世紀
Decentius	德欽周	五世紀
Decius	德西烏斯	三世紀
Deus Creator Omnium	《天主啊，萬有的創造者》	四世紀
Deuterus	第二	八世紀
devotio moderna	現代靈修運動	十五世紀

Dialogue with Trypho	《與特來弗對話錄》	二世紀
diapason	八度音程	九世紀
diapente	五度音程	九世紀
diatessaron	四度音程	九世紀
Didachè	《十二宗徒訓誨錄》	二世紀
Didascalia	《宗徒規戒》	二世紀
Die christliche Hymnodik	《基督徒贊美詩》	一世紀
Dietrich Buxtehude	迪特里希·布克斯特胡德	十七世紀
Diocletianus	戴克里先	三世紀
Dionysos	狄奧尼修斯	十世紀
Divine Comedy	《神曲》	十四世紀
Divini Cultus Sanctitatem	《天主敬禮的神聖性》	二十世紀
Dixit Dominus	《上主垂示》	十八世紀
Docta Sanctorum Patrum	《聖父的訓導》	十四世紀
Domenico Bartolucci	多明我·巴爾托盧奇	十六世紀
Domenico Fontana	多明我·豐塔納	十六世紀
Domenico Scarlatti	多明我·斯卡拉蒂	十八世紀
Domenico Zipoli	多明我·齊波利	十八世紀
Dominic of Guzman	古茲曼的道明	十三世紀
dominica sollemnia	主日慶典	二世紀
Domus ecclesiae	教會的教堂	二世紀
Donaldson	唐納森	二世紀
Donatello	多納泰洛	十五世紀
Donato Bramante	多納托·布拉曼特	十六世紀
Dorian	多里安	八世紀
Doric	多利克	十六世紀
duplum	第二聲部	十二世紀
Ecce Ancilla Domini	《看，上主的婢女》	十五世紀

Ecclesia de Eucharistia	《活於感恩祭的教會》	廿一世紀
Ecclesia	教會	三世紀
Ecclesiastical History of the English People	《英吉利教會史》	七世紀
Ecclesiastical History	《教會史》	四世紀
Eddi Stephen	埃迪·斯德望	七世紀
Edmondo Martène	愛德華·馬滕尼	十八世紀
Egbert of York	約克的埃格伯特	八世紀
Egeria	埃赫里亞	四世紀
Ekkehard IV	埃克哈德四世	九世紀
Elipandus	利班篤斯	十一世紀
Elizabeth	伊撒伯爾	十七世紀
Emilio de' Cavalieri	埃米利奧·達卡瓦列里	十七世紀
Enrico Cattaneo	恩里科·卡塔內奧	五世紀
Ephrem the Syrian	敘利亞的厄弗冷	四世紀
Epistle of Barnabas	《巴爾納伯書信》	二世紀
Epistle	《書信》	四世紀
Epistula Apostolorum	《宗徒書信》	二世紀
Erasmus of Rotterdam	鹿特丹的伊拉斯謨	十六世紀
Erchanbert	埃爾尚貝爾	九世紀
Erhard Quack	埃哈德·夸克	二十世紀
Ernst Robert Curtius	恩斯特·羅伯特·庫爾提烏斯	四世紀
Ethelbert	埃特爾貝特	七世紀
Etymologies	《詞源學》	六世紀
Eudoxia	厄烏多息雅	四世紀
Eugène Cardine	歐仁·卡迪納	八世紀
Eugenio Pacelli	歐金尼奧·帕切利	二十世紀
Eusebius of Caesarea	凱撒里亞的歐瑟比	一世紀

譯名表



Exhortation to the Heathen	《對異教徒的勸諭》	二世紀
Explanatio Psalmi	《聖詠闡解》	四世紀
Expositio	《闡釋》	九世紀
Exsurge Domine	《主，請起來》	十六世紀
Faenza Codex	法恩札抄本	十四世紀
Felice Rainoldi	費利斯·拉伊諾爾迪	一世紀
Felix Mendelssohn Bartholdy	費利克斯·門德爾松·巴托爾第	十九世紀
Felix	費利克斯	十一世紀
Félix-Alexandre Guilmant	費利克斯·亞歷山大·吉爾曼特	十九世紀
Ferdinand Magellan	麥哲倫	十六世紀
Filioque	和子	十一世紀
Filippo Brunelleschi	菲利波·布魯內萊斯基	十五世紀
First Apology	《第一護教書》	二世紀
Florus of Lyons	里昂的富祿	九世紀
Fors seulement	《除此之外》	十五世紀
Francesco Foggia	方濟各·福賈	十七世紀
Francis Drake	方濟各·德雷克	十六世紀
Francis of Assisi	亞西西的方濟	十三世紀
Francisco Vázquez de Coronado	方濟各·巴斯克斯·德科羅納多	十六世紀
Franco of Cologne	科隆的弗朗哥	十二世紀
François Couperin	弗朗索瓦·庫泊蘭	十八世紀
François-Clement-Théodore Dubois	弗朗索瓦-克萊孟·特奧多雷·迪布瓦	十九世紀
Franz Joseph Haydn	海頓	十八世紀
Franz Liszt	李斯特	十九世紀

Franz Schubert	舒伯特	十九世紀
Franz Tunder	方濟各·通德	十七世紀
Franz Xavier Witt	方濟各·沙勿略·威特	十九世紀
Friedrich Ludwig	弗里德里希·路德維希	十四世紀
Gajard	加哈爾	十一世紀
Galileo Galilei	伽利略	十六世紀
Gall	加倫·迦勒	七世紀
Gallus	加盧斯	七世紀
Gaude Maria	《歡欣！瑪利亞》	十五世紀
Gelasian Sacramentary	《杰拉聖事書》	七世紀
Gellone Sacramentary	《格羅尼聖事書》	八世紀
Genseric	蓋塞里克	五世紀
Georg Friedrich Händel	韓德爾	十八世紀
Gerbert of Aurillac	歐里亞克的熱貝爾	十一世紀
Gesta Caroli Magni	《查理曼大帝傳》	九世紀
Ghirlandaio	吉蘭達奧	十五世紀
Giacomo Barffio	賈科莫·巴羅菲奧	八世紀
Giacomo Carissimi	賈科莫·卡里西米	十七世紀
Gian Lorenzo Bernini	吉安·老楞佐·貝爾尼尼	十七世紀
Gilles Binchois	希勒斯·班舒瓦	十五世紀
Giotto	喬托	十三世紀
Giovan Battista Marino	洗者若翰·巴蒂斯塔·馬里諾	十七世紀
Giovanni Angelo Muti	若望·安杰洛·穆蒂	十七世紀
Giovanni Battista Martini	若翰·馬蒂尼	十八世紀
Giovanni de' Medici	若望·德·美第奇	十六世紀
Giovanni Egone	若望·埃貢	十一世紀
Giovanni Gabrieli	若望·加布里埃利	十六世紀
Giovanni Mabillon	若望·馬比榮	十八世紀

譯名表



Giovanni Morandi	若望·莫蘭迪	十九世紀
Giovanni Pierluigi da Palestrina	若望·皮耶路易吉·達·帕勒斯替那	十六世紀
Girolamo Frescobaldi	吉羅拉莫·弗雷斯科巴爾迪	十七世紀
Girolamo Savonarola	吉羅拉莫·薩沃納羅拉	十五世紀
Giuseppe Angelo Roncalli	若瑟·安日洛·龍卡利	二十世紀
Giuseppe Ottavio Pitoni	若瑟·奧塔維奧·皮托尼	十八世紀
Gloria in excelsis	《天主在天受光榮》	六世紀
Gloria Patri	《聖三光榮經》	六世紀
Gloria	《光榮頌》	二世紀
Gloria, laus et honor tibi sit	《無限榮光與讚美》	九世紀
Gottfried of Disibodenberg	迪西保博登堡的戈特弗里德	十二世紀
Gregorian Sacramentary	《額我略聖事書》	八世紀
Gregory of Nazianzen	納齊盎的額我略	二世紀
Grunvald	格林瓦爾德	十一世紀
Guido of Arezzo	阿雷佐的圭多	十一世紀
Guillaume de Machaut	紀堯姆·德·馬肖	十四世紀
Guillaume Dufay	紀堯姆·迪費	十四世紀
Gustave Reese	古斯塔夫·里斯	十世紀
Hadrian	哈德里安	七世紀
Haggh	黑格	十四世紀
Hakim	哈基姆	十一世紀
Henry II	亨利二世	十一世紀
Henry IV	亨利四世	十一世紀
Henry V	亨利五世	十二世紀
Hercules Dux Ferrariae	《費拉拉的赫拉克勒斯彌撒》	十五世紀
Hercules	赫拉克勒斯	十五世紀
Hermann of Richenau	賴興瑙的赫爾曼	十一世紀

Hermannus Contractus	跋子赫爾曼	十一世紀
Hermenegild	赫美內其	十七世紀
Hernán Cortés	埃爾南·科爾特斯	十六世紀
Hildebrande of Sovana	索瓦納的希爾德布蘭德	十一世紀
Hildegard of Bingen	希爾德佳	十二世紀
Hincmar of Reims	蘭斯的安克馬爾	四世紀
Hippolytus	希玻里	三世紀
Historia divitis	《富人的歷史》	十七世紀
History of Impiety	《不孝的歷史》	十九世紀
Homoousians	同性同體派	四世紀
homorhythmic	同節奏	十六世紀
Horace	賀拉斯	十七世紀
Huglo	許格盧	十世紀
Hugo Capet	于格·卡佩	十世紀
Hymn on Paradise	《天堂聖詩》	四世紀
hymnody	讚美詩	一世紀
I fiori musicali	《音樂花朵》	十七世紀
Ignatius of Antioch	安提約基亞的依納爵	二世紀
Ignatius	依納爵	四世紀
Il Natale del Redentore	《救世主的誕生》	二十世紀
Ilaria Ramelli	伊拉里亞·拉梅利	一世紀
Immanuel Kant	康德	十八世紀
Immanuel	厄瑪奴耳	四世紀
Institutiones liturgiques	《禮儀的機構》	十九世紀
Instruction on Sacred Music and Sacred Liturgy	《關於聖樂和神聖禮儀的指示》	二十世紀
Irenaeus	依勒內	三世紀
Isaac Newton	牛頓	十七世紀

譯名表



Isaiah	依撒意亞	四世紀
Isidore	依希道	六世紀
Iso	伊索	九世紀
Isorhythm	同節奏	十四世紀
Itinerarium Egeriae	《埃赫里亞遊記》	四世紀
Jacques Cartier	雅各伯·卡蒂埃	十六世紀
Jacques Le Goff	雅克·勒高夫	十七世紀
James McKinnon	雅各伯·麥金農	二世紀
Jan Pieterszoon Sweelinck	彼得松·斯韋林克	十七世紀
Jean Claire	若望·克萊爾	八世紀
Jean de Vienne	若望·德維埃納	十四世紀
Jean Jacques Rousseau	盧梭	十八世紀
Jean Langlais	若望·朗格萊	二十世紀
Jean Titelouze	若望·蒂特盧茲	十七世紀
Jean	若望	十四世紀
Jean-Marie Sansterre	若望—馬利·桑特雷	七世紀
Jephthe	《耶夫塔》	十七世紀
João de Lisboa	若望·德里斯沃亞	十六世紀
Johan Adam Möhler	若望·亞當·默勒	十九世紀
Johan Michael Sailer	若望·彌額爾·賽勒	十九世紀
Johann Heckelauer	若望·海克勞爾	十七世紀
Johann Jakob Froberger	若望·雅各伯·弗羅貝格爾	十七世紀
Johann Kaspar Kerll	若望·卡什帕·克爾	十七世紀
Johann Pachelbel	若望·帕赫貝爾	十七世紀
Johann Sebastian Bach	巴赫	十七世紀
Johannes Cotto	若望·科托	十二世紀
Johannes Gutenberg	若望·古騰堡	十五世紀
Johannes Ockeghem	若望·奧克赫姆	十五世紀

John Calvin	約翰·加爾文	十六世紀
John Cassian	若望·伽仙	五世紀
John Cotton	若望·科頓	十二世紀
John of Syracuse	敘拉古撒的若望	七世紀
John Singerberger	若望·辛格伯格	十九世紀
John the Deacon	若望執事	六世紀
Jorge Mario Bergoglio	喬治·馬里奧·貝戈格利奧	廿一世紀
Joseph A. Jungmann	若瑟·容曼	一世紀
Joseph Gelineau	若瑟·熱利諾	二十世紀
Joseph Heinemann	若瑟·海涅曼	一世紀
Joseph Kroll	若瑟·克羅爾	一世紀
Joseph Pothier	若瑟·波蒂埃	二十世紀
Joseph Ratzinger	若瑟·拉辛格	廿一世紀
Josiah	約史雅	八世紀
Josquin des Prez	若斯坎·德·普雷斯	十五世紀
Jubal	猶巴耳	二世紀
Jubilation	《歡慶詠》	九世紀
Justus	尤斯圖斯	六世紀
Jutta	尤塔	十二世紀
Käsemann	克澤曼	一世紀
Kenneth Levy	肯尼斯·萊維	八世紀
Khosrow II	霍斯羅夫二世	七世紀
Kyrie eleison	《垂憐經》(曲名)、上主，求 祢垂憐(歌詞)	二世紀 六世紀
La mort de Saint Gothard	《聖戈特哈德的死亡》	十五世紀
Laon	拉昂	十世紀
Laudario of Cortona	《科爾托納的讚美歌》	十三世紀
Laude	讚美歌	十三世紀

Laudem Basilii Magni	《巴西略頌歌》	四世紀
Laus Trinitati	《讚美三位一體》	十二世紀
Le nombre musical grégorien ou rythmique grégorien	《額我略音樂節奏研究》	二十世紀
Léandre Fonteinne	萊昂德爾·方丹	十一世紀
lectio divina	聖言誦讀	十二世紀
Leech Wilkinson	利奇·威爾金森	十四世紀
Leeman Lloyd Perkins	利曼·勞埃德·珀金斯	十六世紀
Leitourgia	禮儀	一世紀
Leo III	利奧三世	八世紀
Leonardo da Vinci	達芬奇，又譯作達文西	十五世紀
Léonin	萊奧寧	十三世紀
Leopold von Ranke	利奧波德·馮蘭克	一世紀
Les Mélodies grégoriennes d'après la tradition	《根據傳統的額我略曲調》	二十世紀
Les plus belles Mélodies Grégoriennes	《最美麗的額我略旋律》	十一世紀
Letter to Marcellinus on the Interpretation of Psalms	〈致瑪策林書論聖詠集〉	四世紀
Letter to Michael	〈給彌額爾的信〉	十一世紀
L'Homme Armé	《士兵》	十五世紀
Liber Pontificalis	《歷代教宗傳》	五世紀
Liber Sequentiarum	《繼抒詠集書》	九世紀
Licinio Refice	利奇尼奧·雷菲切	二十世紀
Life of Macrina	《馬克里納的生活》	四世紀
Liutward of Vercelli	柳蒂沃德	九世紀
Lohmeyer	洛邁爾	一世紀
Lorenzo de' Medici	老楞佐·德·美第奇	十五世紀

Lorenzo Perosi	老楞佐·佩羅西	二十世紀
Lorenzo the Magnificent	豪華者老楞佐	十五世紀
L'orgue mystique	《風琴的奧秘》	二十世紀
Loris Azzaroni	洛里斯·阿扎羅尼	十七世紀
Lothar	洛塔爾	十三世紀
Louis Couperin	路易·庫伯蘭	十七世紀
Louis Pasteur	路易·巴斯德	十九世紀
Louis the Pious	虔誠者路易一世	九世紀
Louis Vierne	路易·維耶納	十九世紀
Louis XIV	路易十四世	十七世紀
Luciano Migliavacca	盧恰諾·米利亞瓦卡	二十世紀
Ludovico Antonio Muratori	盧多維科·安多尼·穆拉托里	十八世紀
Ludovico il Moro	盧多維科·伊·莫羅	十五世紀
Ludwig Van Beethoven	貝多芬	十八世紀
Luidhard	呂達	七世紀
Luigi Agustoni	路易·阿古斯托尼	二十世紀
Luigi Battiferri	路易·巴蒂費里	十七世紀
Lydian	利地安	八世紀
M. Aemilius	埃米利斯	一世紀
Machabey	馬沙貝	十四世紀
madrigal	牧歌	十六世紀
Maffeo Barberini	馬費奧·巴爾貝里尼	十七世紀
Magnificat	《聖母讚主曲》	十一世紀
Magnus Liber Organi	《奧爾干農大全》	十三世紀
Marsilio Ficino	馬爾西利奧·菲奇諾	十五世紀
Martial	馬提雅爾	六世紀
Martin Luther	馬丁·路德	四世紀
Martin	馬丁	八世紀

Martina	瑪蒂娜	十七世紀
Masaccio	馬薩喬	十五世紀
Mass in B minor	《B 小調彌撒曲》	十八世紀
Massimo Mila	馬西莫·米拉	十世紀
Matteo Ricci	利瑪竇	十七世紀
Maurice Durufle	莫里斯·迪律費萊	二十世紀
Max Reger	馬克斯·雷格爾	十九世紀
Media Vita	《在生命的中途》	九世紀
Mediator Dei	《天人中保》	二十世紀
Medicean edition	美第奇版本	十七世紀
melismatic organum	花腔奧爾干農	十二世紀
Memor esto verbi tui	《記住你的語言》	十五世紀
Micah	米該亞	四世紀
Michael Delahoyde	彌額爾·德拉奧德	十二世紀
Michel Angelo Rossi	彌額爾·安杰洛·羅西	十七世紀
Micrologus	《辨及微芒：音樂理論剖析》	十一世紀
Migne	米涅	十一世紀
Mike Aquilina	彌額爾·阿奎利納	一世紀
Miriam	米黎盎	一世紀
Miserere	《憐憫》	十五世紀
Missa Caput	《至高彌撒曲》	十五世紀
Missa de Beata Virgine	《榮福童貞聖母彌撒曲》	十五世紀
Missa in Angustiis	《困擾時代彌撒曲》	十八世紀
Missa in tempore Belli	《戰爭時代彌撒》	十八世紀
Missa L'Homme Armé	《士兵彌撒曲》	十五世紀
Missa Papae Marcelli	《馬塞勒斯教宗彌撒曲》	十六世紀
Missa Sancti Bernardi von Offida	《聖伯爾納鐸·奧斐達彌撒曲》	十八世紀

Missa Solemnis	《大禮彌撒曲》	十八世紀
Missal	《彌撒經書》	八世紀
Missale Curiae	《教廷彌撒經書》	十三世紀
Missale Romanum	羅馬彌撒經書	十三世紀
Missale secundum usum Romanae curiae	羅馬教廷的彌撒經書	十三世紀
Mixolydian	米索利地安	八世紀
Moengall	莫恩加爾	九世紀
monachus Sangallensis	聖加倫的隱修士	九世紀
Montpellier Organum Treatise	《蒙彼利埃奧爾干農專著》	十二世紀
Morin	莫林	五世紀
Moses	梅瑟	一世紀
motet	經文歌	十二世紀
mox post precem	祈禱後立刻	七世紀
Mozarabic chant	莫薩拉伯聖詠	八世紀
Muhammad	穆罕默德	七世紀
Musica enchiaridis	《音樂手冊》	九世紀
Musicae Sacrae Disciplina	《聖樂規章》	二十世紀
musicus	音樂家	六世紀
Nero	尼祿	一世紀
neumatic notation	紐姆記譜法	八世紀
Nicene Creed	《尼西亞信經》	五世紀
Niceta of Remesiana	尼西達	五世紀
nicolaitism	尼各老	十一世紀
Nicolas Gigault	尼各魯·吉戈	十七世紀
Nicolaus Copernicus	哥白尼	十六世紀
Norden	諾登	一世紀
Notation Wisigothique	西哥特記譜法	十世紀

Notker Balbulus	諾格·巴布路	九世紀
Notker the stammerer	結巴的諾格	九世紀
Notkerian Sequence	諾格的繼抒詠	九世紀
Notre Dame Mass	聖母彌撒曲	十四世紀
novus ordo Missæ	新彌撒規程	二十世紀
Nuper rosarum flores	《玫瑰最近盛開》	十五世紀
octoechos	八調	八世紀
Odilo	奧迪羅	十世紀
Odo	奧圖	十世紀
Odoacer	奧多亞克	五世紀
Oeconomica	《經濟學》	一世紀
Olaf	奧拉夫	十一世紀
Olivier Messiaen	奧利維耶·梅湘	二十世紀
On Prayer	《論祈禱》	三世紀
opera omnia	著作全集	廿一世紀
oratio post communionem	領聖體後經	五世紀
oratio super oblata	獻禮經	五世紀
oratio super populum	為信友集禱經	五世紀
oratio	祈禱	五世紀
orationem Dominicam	天主經	七世紀
Oratorian	司鐸祈禱會會士	十七世紀
Oratories	祈禱所	十七世紀
Oratorio	神劇	十七世紀
Orazio Benevoli	奧拉齊奧·貝內沃利	十七世紀
Ordinatio quoad sacram musicam	《聖樂指示》	十九世紀
Ordines Romani	《羅馬禮儀規程》	十世紀
Ordo Romanus I	《羅馬禮儀規程（一）》	六世紀

Ordo Romanus L	《羅馬禮儀規程 (五十)》	十世紀
Ordo Virtutum	《德性的訓令》	十二世紀
ordo 或複數 ordines	彌撒規程	十世紀
organum	奧爾干農	十二世紀
Origen	奧力振	三世紀
Orlande de Lassus	奧蘭多·迪拉索	十六世紀
Orosius	歐羅西	五世紀
Orpheus	俄耳甫斯	二世紀
Ottaviano Petrucci	奧塔維亞諾·佩得魯齊	十六世紀
Otto the Great	奧托大帝	十世紀
Pange lingua	《我的口舌要讚美祢》、《皇皇聖體》(兩曲同名)	六世紀
Paolo Agostini	保祿·阿戈斯蒂尼	十七世紀
Paolo Delogu	保祿·德洛古	六世紀
parallel motion	平行	十二世紀
Parmigianino	帕爾米賈尼諾	十六世紀
Passions	受難曲	十八世紀
Passiontide	《受難節期》	十七世紀
Patrologia Latina	《拉丁教父學》	十一世紀
Paul F. Bradshaw	保祿·布拉德肖	一世紀
Paul the Deacon	保祿執事	六世紀
Paul	保祿	一世紀
Pedro Álvares Cabral	伯多祿·阿爾瓦雷斯·卡布拉爾	十六世紀
Pelagianism	白拉奇主義	五世紀
Pellegrino Ernetti	佩利格里諾·埃爾內蒂	七世紀
Peristephanon	《殉道者的光環》	四世紀
Pérotin	佩羅坦	十三世紀

譯名表



Peter of Arezzo	阿雷佐的伯多祿	十一世紀
Peter Philips	伯多祿·菲利普斯	十六世紀
Philip	斐理伯	十四世紀
Philippe Bernard	斐理伯·伯爾納鐸	一世紀
Philippe de Vitry	斐理伯·德維特里	十四世紀
Philo of Alexandria	亞歷山大的斐洛	一世紀
Philosophumena	《駁諸般異端》	三世紀
Phrygian	弗里吉安	八世紀
Piae sollicitudinis studio	《對學習的關心》	十七世紀
Piero della Francesca	伯多祿·德拉·弗蘭切斯卡	十五世紀
Pierre Le Brun	皮埃爾·勒·布蘭	十八世紀
Pilate	比拉多	四世紀
Pinturicchio	平圖甲基奧	十五世紀
Pipe Dreams	〈管風夢〉	十世紀
Pistoria Synod	比士督教區會議	十八世紀
Placido Zurla	普拉奇多·祖拉	十九世紀
Plagal	變格	八世紀
planal mode	變格調式	十世紀
Plato	柏拉圖	九世紀
Pliny the younger	小普林尼	二世紀
Pope Adrian I	教宗阿德里亞努斯一世	九世紀
Pope Alexander VII	教宗亞歷山大七世	十七世紀
Pope Benedict II	教宗本篤二世	七世紀
Pope Benedict VIII	教宗本篤八世	十一世紀
Pope Benedict XIII	教宗本篤十三世	十一世紀
Pope Benedict XVI	教宗本篤十六世	六世紀
Pope Benedict XIV	教宗本篤十四世	十八世紀
Pope Boniface II	教宗博尼法奇烏斯二世	六世紀

Pope Boniface VIII	教宗博尼法奇烏斯八世	十三世紀
Pope Celestine I	教宗切萊斯蒂努斯一世	五世紀
Pope Celestine V	教宗切萊斯蒂努斯五世	十三世紀
Pope Clement V	教宗克雷孟五世	十四世紀
Pope Clement XI	教宗克雷孟十一世	十八世紀
Pope Damasus	教宗達瑪蘇斯	四世紀
Pope Deusdedit	教宗狄烏迪弟	七世紀
Pope Francis	教宗方濟各	廿一世紀
Pope Gelasius I	教宗葛拉修一世	五世紀
Pope Gelasius II	教宗葛拉修二世	十二世紀
Pope Gregory II	教宗額我略二世	八世紀
Pope Gregory III	教宗額我略三世	八世紀
Pope Gregory the Great	教宗額我略一世	六世紀
Pope Gregory V	教宗額我略五世	十世紀
Pope Gregory VII	教宗額我略七世	十一世紀
Pope Gregory XVI	教宗額我略十六世	十九世紀
Pope Hilary	教宗希拉利	五世紀
Pope Honorius	教宗霍諾利烏斯一世	七世紀
Pope Hormisdas	教宗侯爾米斯達斯	六世紀
Pope Innocent I	教宗依諾森一世	五世紀
Pope Innocent III	教宗依諾森三世	十三世紀
Pope Innocent XI	教宗依諾森十一世	十七世紀
Pope Innocent XII	教宗依諾森十二世	十七世紀
Pope John I	教宗若望一世	六世紀
Pope John Paul I	教宗若望保祿一世	二十世紀
Pope John Paul II	教宗若望保祿二世	二十世紀
Pope John VI	教宗若望六世	八世紀
Pope John VII	教宗若望七世	八世紀

譯名表



Pope John XIX	教宗若望十九世	十一世紀
Pope John XVIII	教宗若望十八世	十一世紀
Pope John XXII	教宗若望二十二世	十四世紀
Pope John XXIII	教宗若望二十三世	二十世紀
Pope Leo II	教宗良二世	七世紀
Pope Leo III	教宗良三世	十一世紀
Pope Leo the Great	教宗良一世	五世紀
Pope Leo X	教宗良十世	十六世紀
Pope Martin I	教宗馬丁一世	七世紀
Pope Paschal II	教宗帕斯卡利斯二世	十二世紀
Pope Paul VI	教宗保祿六世	二十世紀
Pope Pius IX	教宗碧岳九世	十九世紀
Pope Pius V	教宗碧岳五世	十一世紀
Pope Pius VI	教宗碧岳六世	十八世紀
Pope Pius VIII	教宗碧岳八世	十九世紀
Pope Pius X	教宗碧岳十世	二十世紀
Pope Pius XI	教宗碧岳十一世	二十世紀
Pope Pius XII	教宗碧岳十二世	二十世紀
Pope Sergius I	教宗塞爾吉烏斯一世	六世紀
Pope Sixtus III	教宗西克斯圖斯三世	五世紀
Pope Stephan II	教宗斯特凡努斯二世	八世紀
Pope Symmacus	教宗西瑪庫斯	五世紀
Pope Theodore I	教宗特奧多魯斯一世	七世紀
Pope Urban VIII	教宗烏爾班八世	十七世紀
Pope Urban	教宗烏爾巴諾二世	十二世紀
Pope Vitalian	教宗維塔利亞努斯	七世紀
Pope Zephyrinus	教宗澤弗利努斯	三世紀
praefatio	頌謝詞	五世紀

prex eucharistica	感恩經	五世紀
Prima Pontificalis	《教宗彌撒曲第一》	二十世紀
Prosper Guéranger	普羅斯珀·蓋朗熱	十九世紀
Prospero Lambertini	普羅斯佩羅·蘭貝蒂尼	十八世紀
Protestant Reformation	宗教改革運動	十六世紀
Protus	第一的	八世紀
psalmody	聖詠曲	一世紀
Pueri cantores	男童聲	十六世紀
Pythagoras	畢達哥拉斯	九世紀
quadrivium	四藝	十二世紀
Quant'è bella giovinezza	《青春多美麗》	十五世紀
quasi a codice giuridico della musica sacra	聖樂的法規	二十世紀
Quatre motetes sur de thèmes grégoriens	額我略主題的四首聖歌	二十世紀
Quem quaeritis	《你要找誰》	十世紀
Quid possit musica	音樂的力量	六世紀
Rabanus Maurus	赫拉班	九世紀
Radegunde	勒德功	六世紀
Raffaele Casimiri	拉斐爾·卡西米里	二十世紀
Ralph P. Martin	拉爾夫·馬丁	一世紀
Raphael	拉斐爾	十六世紀
Rappresentazione di anima et di corpo	《靈魂與肉身的表現》	十七世紀
Regulae Rhythmicae	《節奏的規律》	十一世紀
Regularis concordia	《會規的一致》	十世紀
Remigius of Auxerre	雷米吉烏斯	九世紀
Requiem Mass	《安魂彌撒曲》	二十世紀

譯名表



Ricercares	里切卡爾尋求曲	十六世紀
Rick Henderson	里克·亨德森牧師	一世紀
Robert A. Hatch	羅伯特·哈奇	十七世紀
Robert Hayburn	羅伯特·哈伯恩	五世紀
Robert of Molesme	樂伯	十二世紀
Robert	羅伯特、羅貝爾國王（不同人物）	二世紀 十一世紀
Robertsbridge Codex	羅伯茨布里奇抄本	十四世紀
Roi Soleil	太陽王	十七世紀
Romano-Germanic Pontifical	羅馬一日耳曼主教禮儀書	十世紀
Romanus the Melodist	羅馬諾·梅洛德	六世紀
Romulus Augustus	羅慕路斯·奧古斯圖	五世紀
Sacramentarium	《聖事禮儀書》	五世紀
Sacrosanctum Concilium	《禮儀》憲章	二十世紀
Saint Ambrose	聖安博	四世紀
Saint Augustine Gospels	《聖奧思定福音》	四世紀
Saint Augustine	聖奧思定	四世紀
Saint Bernard	聖伯爾納德	十二世紀
Saint Cecilia Gradual Bodmer C 74	「聖則濟利亞升階歌詠集博德默爾抄本 74」	八世紀
Saint Dunstan	聖鄧斯坦	十世紀
Saint Gall Sacramentary	《聖加倫聖事書》	八世紀
Saint Gregory of Nyssa	聖額我略尼沙	四世紀
Saint Ignatius of Loyola	聖伊納爵·羅耀拉	十六世紀
Saint Jerome	聖熱羅尼莫，又譯作聖葉理諾	四世紀
Saint John Chrysostom	金口聖若望	四世紀
Saint Justin Martyr	殉道者聖猶思定	二世紀
Saint Philippe Neri	聖斐里伯·內里	十六世紀

Saint Romuald	聖羅慕鐸	十世紀
Salvatore Marsili	薩爾瓦托雷·馬爾西利	一世紀
Salve Regina	《又聖母經》	十一世紀
sanctoral calendar	慶日表	十三世紀
Sanctus	《歡呼頌》	六世紀
Sandro Botticelli	山德羅·波提切利	十五世紀
Saul	掃祿	二世紀
Schola Cantorum	聖樂學院	六世紀
Scipione de' Ricci	希皮奧內·德里奇	十八世紀
Scolica enchiaridis	《手冊節選》	九世紀
Sebastian	巴斯弟盎	四世紀
Sebastian Brock	巴斯弟盎·布羅克	四世紀
Secunda Pontificalis	《教宗彌撒曲第二》	二十世紀
secundum consuetudinem Romanae curiae	根據羅馬教廷習俗的彌撒經書	十三世紀
septiformis	七疊禱文	六世紀
sermo absentium	對不在人的道理	十二世紀
Severinus Boethius	塞韋林努·波伊提烏斯	六世紀
Shawn Tribe	肖恩·特賴布	十七世紀
siècle des Lumières	啟蒙運動	十八世紀
Sigebert	西吉貝爾特一世	六世紀
Silvæ	《詩草集》	六世紀
Socrates	蘇格拉底	四世紀
Solange Corbin	索熱朗·科爾賓	一世紀
Song of Hannah	亞納之歌	四世紀
Soprano	女高音	十六世紀
Splendor Paternae Glorïae	《天父光輝的榮耀》	四世紀
St. Gallen	聖加倫	六世紀

Statio	集合站教堂	六世紀
Status	斯塔提烏斯	六世紀
Stephan Harding	德範·哈定	十二世紀
Stephen Johnson	斯德望·約翰遜	十世紀
studia humanitatis	人文研究	十五世紀
Suger of Saint Denis	聖德尼的敘熱	十二世紀
Summorum Pontificum	《歷任教宗》	廿一世紀
superius/cantus	最高聲部	十六世紀
Susanna	蘇撒納	四世紀
Sylvester II	教宗西耳維斯特二世	十一世紀
symphonies	交響曲	九世紀
Synod of Quiercy	基耶爾濟主教會議	九世紀
talea	反覆節奏型	十四世紀
Tantum ergo	《皇皇聖體》	二十世紀
Tatian	塔提安	二世紀
Te Deum Laudamus	《天主，我們讚頌你》	二十世紀
Te Deum	《謝主頌》	五世紀
Tenor	男高音	十六世紀
Tertullian	戴爾都良	一世紀
Tetrardus	第四	八世紀
the Breviary	日課經	十三世紀
The Contemplative Life	《論默觀生活》	一世紀
The Creation	《創世紀》	十八世紀
the Evangelist Mark	聖史馬爾谷	五世紀
The Mass of the Roman Rite (Missarum Sollemnia)	《羅馬禮彌撒（彌撒大禮）》	一世紀
The Messiah	《彌賽亞》	十八世紀
the Pontifical	主教禮儀書	十世紀

the Pope magician	教宗魔法師	十一世紀
The Seasons	《四季》	十八世紀
Theodore	特奧多魯斯	七世紀
Theodoric	狄奧多里克	六世紀
Theodosius	狄奧多西	四世紀
Theodulph	狄奧杜佛	九世紀
Theophilus	西奧菲勒斯	二世紀
Therapeutae	醫治派	一世紀
Thomas Aquinas	多瑪斯·阿奎那	十三世紀
Thomas Forrest Kelly	多默·福里斯特·凱利	八世紀
Thomas Tallis	多瑪斯·塔里斯	十六世紀
Tiberius	提比略	一世紀
Tintoretto	丁托列托	十六世紀
Titus	提多	一世紀
Toccatà and Fugue in D minor	《D 小調托卡塔與賦格》	十八世紀
Toccatas	托卡塔或觸技曲	十六世紀
Tola pulchar es	《你是完美的》	二十世紀
Tolle sponsa	《領著新娘》	十七世紀
Tomás Luis de Victoria	多瑪斯·路易·德維多利亞	十六世紀
tonality	調性	十六世紀
Tra le sollecitudini	《在善牧職務中》，也譯作 《在困擾中》	二十世紀
Tractatus de Psalmo	《聖詠講道集》	四世紀
Trajan	圖拉真	二世紀
Transitus Animae	《心靈的過去》	二十世紀
Trastevere	特拉斯特韋雷	一世紀
Tritus	第三	八世紀
trivium	三科	十二世紀

譯名表



trope	插句	九世紀
Tu es Petrus	《你是伯多祿》	二十世紀
Tuotilo	圖奧提洛	九世紀
Ubi caritas et amor	《何處有仁，何處有愛》	二十世紀
Ulrich Han	烏爾里希·漢	十五世紀
Unam Sanctam	《唯一至聖（的教會）》	十四世紀
Universa Laus	普世頌揚	二十世紀
ut mens nostra concordet voci nostrae	心聲和諧一致	六世紀
Ut queant laxis	《聖若翰頌歌》	十一世紀
Valens	瓦倫斯	四世紀
Vasco da Gama	瓦斯科·達·伽馬	十五世紀
Vasilissa, ergo gaude	《公主，因此歡喜》	十五世紀
Venantius Fortunatus	萬南修·福多諾	四世紀
Veni Creator Spiritus	《伏求聖神降臨》	九世紀
Vespers of the Blessed Virgin Mary	《萬福童貞瑪利亞的晚禱》	十七世紀
Vexilla regis prodeunt	《皇旗飛舞》	六世紀
Villanella	鄉村歌曲	十六世紀
Villanesca	鄉村舞曲	十六世紀
Virgil	維吉爾	十七世紀
Vita Martini	聖瑪爾定生平	四世紀
Vita	《生命》	十二世紀
Voltaire	伏爾泰	十八世紀
vox organalis	副聲部	九世紀
vox principalis	主聲部	九世紀
Walafrid Strabo	瓦拉福里德·斯特拉博	八世紀
Wilfrid	威弗烈	七世紀

William Byrd	威廉·伯德	十六世紀
Winfrith	溫特法利	八世紀
Wolfgang Amadeus Mozart	莫扎特	十八世紀
Zachary	匝加利亞	九世紀



參考書目

- AA.VV. (2007). *Musica del Medioevo*. A cura di Eduardo Rescigno. Milano: Corriere della Sera.
- AGAMENNONE, Maurizio (2017, a cura di). *Canti liturgici di tradizione orale. Le ricerche dell'ultimo decennio. Per Roberto Leydi*. Venezia: Fondazione Levi.
- ALBAROSA, Nino; PORFIRI, Aurelio (2008). *Ad Te Levavi Animam Meam. On the Way to Discovering Gregorian Chant*. Pohlheim: Edition Music Contact.
- ARNESE, Raffaele (1983). *Storia della musica nel medioevo europeo*. Firenze: Leo S. Olschki Editore.
- AZZARONI, Loris (1986). *Ai confini della modalità. Le Toccate per cembalo e organo di Girolamo Frescobaldi*. Bologna: Editrice CLUEB.
- BALDWIN, Carl.-R. (1971). The scriptorium of the Sacramentary of Gellone. In: *Scriptorium*, Tome 25 n° 1, 1971. pp. 3-17; doi : <https://doi.org/10.3406/scrip.1971.3424>
https://www.persee.fr/doc/scrip_0036-9772_1971_num_25_1_3424.
- BAROFFIO, Giacomo (2017). Com-porre e trasmettere le melodie liturgiche: una retrospettiva verso il futuro. *Rivista Internazionale di Musica Sacra*.
- BARTHE, Claude (2018). *Storia del Messale Tridentino*. Chieti: Solfanelli.
- BERNARD, Philippe (1996). *Du chant romain au chant grégorien*. Paris: Les éditions du CERF.
- BLUM, Fred (1959). Another Look at the Montpellier Organum Treatise. *Musica Disciplina*, 13, 15-24. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/20531909>
- BURN, Andrew Ewbank (1905). *Niceta of Remesiana. His Life and Works*. Cambridge University Press.
- BRADSHAW, Paul F. (2002). *The Search for the Origins of Christian Worship. Sources and Methods for the Study of Early Liturgy*. II edition. New York (NY): Oxford University Press.
- CASINI, Claudio (1994). *Storia della Musica. Dall'antichità al cinquecento*. Vol. I. Milano: Rusconi.

- CATTANEO, Enrico (1992). *Il culto cristiano in occidente. Note storiche*. Roma: Edizioni Liturgiche.
- CHAVASSE, Antoine (1993). *La liturgie de la ville de Rome du V^e au VIII^e siècle. Une liturgie conditionnée par l'organisation de la vie in urbe et extra muros*. Roma: Studia Anselmiana.
- CORBIN, Solange (1987). *La musica cristiana. Dalle origini al gregoriano*. Milano: Jaca Book.
- DAVIS, Raymond (2000). *The Book of Pontiffs (Liber Pontificalis). The ancient biographies of the first ninety Roman bishops to AD 715*. Liverpool: Liverpool University Press.
- EARP, Lawrence (2012). *Guillaume de Machaut. A Guide to Research*. London-New York: Routledge.
- EASTON, Burton Scott (edited by, 1962). *The Apostolic Tradition of Hippolytus*. Cambridge University Press.
- ERNETTI, Alfredo Pellegrino (1990). *Storia del canto gregoriano*.
- FUBINI, Enrico (1976). *L'estetica musicale dall'antichità al settecento*. Vol. I. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi.
- GALLO, F. Alberto (1977). *Il medioevo II. Storia della musica a cura della società italiana di musicologia*. Torino: EDT.
- GENNACCARI, Cristina (2017). *Le radici cristiane dell'occidente. Cronologia commentata delle Religioni dalla Civiltà Greco-Romana all'anno 1000*. Fergen.
- HAYBURN, Robert F. (1978). *Papal Legislation on Sacred Music. 95 A.D. to 1977 A.D.*. Collegeville (MI): Liturgical Press.
- HENDERSON, Rick (2014). Did Jesus died singing? *HuffPost* in https://www.huffingtonpost.com/pastor-rick-henderson/did-jesus-die-singing_b_5147761.html (consulted on September 11, 2018).
- HILEY, David (1993). *Western Plainchant. A Handbook*. Oxford: Clarendon Press.
- INNOCENTI, Ennio (1996). *Storia del Potere Temporale dei Papi*. Roma. Sacra Fraternitas Aurigarum.
- JASCHINSKI, Eckhard (2006). *Breve storia della musica sacra*. Brescia: Queriniana.

JUNGMANN, Joseph A. (1951). *The Mass of the Roman Rite. Its Origins and Development*. New York (NY): Benziger.

KIRSCH, J.P. (1912). Council of Trent. In *The Catholic Encyclopedia*. New York: Robert Appleton Company. Retrieved on October 31, 2018 from New Advent: <http://www.newadvent.org/cathen/15030c.htm>

LEVY, Kenneth (1998). *Gregorian Chant and the Carolingians*. Princeton: Princeton University Press.

MacINNIS, John (2015). Augustine *De Musica's* in the 21st Century Music Classroom. *Religions*, 6, 211 – 220; doi:10.3390/rel6010211

MAINOLDI, Ernesto Sergio (2001). *Ars Musica. La concezione della musica nel medioevo*. Milano: Rugginenti.

MANCUSO, Piergabriele (2000). *La musica nell'Ebraismo*. Milano: Lulav.

McKINNON, James (1987). *Music in Early Christian Literature*. Cambridge University Press.

MARTIN, Ralph P. (1964), An Early Christian Hymn - (Col. 1: 15-20), *The Evangelical Quarterly* 36: 195-205.

MILA, Massimo (1977). *Breve storia della musica*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi.

NEUNHEUSER, Burkhard (1993). *Storia della liturgia attraverso le epoche culturali*. Roma: Edizioni Liturgiche.

PAGE, Cristopher (2010). *The Christian West and its Singers. The First Thousand Years*. New Haven and London: Yale University Press.

QUASTEN, Johannes (1983). *Music & Worship in Pagan and Christian Antiquity*. Washington DC: National Association of Pastoral Musicians.

PERKINS, Leeman L. (1999). *Music in the Age of the Renaissance*. New York (NY): WW Norton.

PORFIRI, Aurelio (2017a). *Alma Redemptoris Mater*. June 5. [www.aurelioporfiri.com](http://aurelioporfiri.com). Available in <http://aurelioporfiri.com/alma-redemptoris-mater/>.

PORFIRI, Aurelio (2018). *Ci chiedevano parole di canto*. Hong Kong: Chorabooks.

PORFIRI, Aurelio (2018a). *Delle cinque piaghe del canto liturgico*. Hong Kong: Chorabooks.

- PORTEFIELD, Richard (2014). *Melodic Function and Modal Process in Gregorian Chant. Doctorate Dissertation.* The City University of New York.
- RADOLE, Giuseppe (1983). *Sette secoli di musica per organo.* Padova: Zanibon.
- RAINOLDI, Felice (2000). *Traditio canendi.* Appunti per una storia dei riti cristiani cantati. Roma: Edizioni Liturgiche.
- RAMELLI, Ilaria (2017). *Gesù a Roma.* Vol. I. Roma: Sacra Fraternitas Aurigarum in Urbe.
- REESE, Gustave (1990). *La musica nel medioevo.* Milano: Rusconi.
- REESE, Gustave (1990a). *La musica nel rinascimento.* Firenze: Casa editrice Le Lettere.
- RENDINA, Claudio (1983). *I Papi. Storia e segreti.* Roma: Newton Compton Editore.
- ROPES LOOMIS, Louise (1916). *The Book of the Popes (Liber Pontificalis). To the Pontificate of Gregory I (I).* New York: Columbia University Press.
- SANSTERRE, Jean-Marie (1983). *Les moines grecs et orientaux à Rome aux époques byzantine et carolingienne (milieu du VI s. - fin du IX s.).* Bruxelles: Palais des Académies).
- SCHUSTER, Ildefonso (1967). *Liber Sacramentorum.* Vol. III. Marietti.
- SPRINGER, Carl P.E. (2013). *Sedulius, the Paschal Song and Hymns.* Atlanta: Society of Biblical Literature.
- STROHM, Reinhard; BLACKBURN, Bonnie J. ed. (2001). *Music as Concept and Practice in the Late Middle Ages.* Oxford: Oxford University Press.
- STUBBS, William ed. (1874). *Memorial of Saint Dunstan, Archbishop of Canterbury.* Edited from Various Manuscripts. London: Longman & Co., Trübner & Co., Paternoster Row.
- VAUCHEZ, André (a cura di, 2001). *Roma medievale.* Bari: Editori Laterza
- VOGEL, Cyril (1986). *Medieval Liturgy: An Introduction to the Sources.* Washington DC: Pastoral Press.
- WALPOLE, A.S. (1922). *Early Latin Hymns with Introduction and Notes.* Cambridge University Press.

香港中文大學天主教研究叢書主編

林榮鈞博士 (香港中文大學)

夏其龍博士 (香港中文大學)

譚永亮博士 (香港中文大學)

譚偉倫教授 (香港中文大學)

學術顧問團

古偉瀛教授 (國立臺灣大學)

張學明教授 (香港中文大學)

勞伯堦教授 (聖神修院神哲學院)

楊秀珠教授 (香港中文大學)

Prof. Leo D. LEFEBURE (Georgetown University, USA)

Prof. Nicolas STANDAERT, SJ (Katholieke Universiteit Leuven, Belgium)

Prof. Peter C. PHAN (Georgetown University, USA)

General Editors of the Series

Dr. HA, Louis E. Keloon (The Chinese University of Hong Kong)

Dr. LAM, Anselm Wing Kwan (The Chinese University of Hong Kong)

Dr. TAVEIRNE, Patrick, CICM (The Chinese University of Hong Kong)

Prof. TAM, Wai Lun (The Chinese University of Hong Kong)

Advisory Committee

CHEUNG, Hok Ming Frederick (The Chinese University of Hong Kong)

KU, Weiyang (National Taiwan University)

LEFEBURE, Leo D. (Georgetown University, USA)

LO, William, S.J. (Holy Spirit Seminary College of Theology & Philosophy)

PHAN, Peter C. (Georgetown University, USA)

STANDAERT, Nicolas, SJ (Katholieke Universiteit Leuven, Belgium)

YEUNG, Sau Chu Alison (The Chinese University of Hong Kong)

香港中文大學 天主教研究叢書 通識系列【13】

《我要永遠歌頌上主：天主教聖樂簡史》

作者： 龐保頤
翻譯： 張小蘭、蔡菁怡
出版： 香港中文大學天主教研究中心
香港·新界·沙田·香港中文大學
電話：(852) 3943 4277
傳真：(852) 3942 0995
網址： www.cuhk.edu.hk/crs/catholic
電郵： catholic@cuhk.edu.hk
承印： 4a Colour Design
香港葵涌金龍工業中心第4座6樓C室
初版 二零一九年十一月
ISBN： 978-988-14038-9-6
定價： 港幣 100 元

Catholic Studies Publications, The Chinese University of Hong Kong
Forever I Will Sing: A Short History of Catholic Sacred Music (Chinese edition)

Author: Aurelio Porfiri
Translators: Lucia Cheung and Reno Choi
Publisher: Centre for Catholic Studies, the Chinese University of
Hong Kong, Shatin, New Territories, Hong Kong.
Tel.: (852) 3943 4277
Fax.: (852) 3942 0995
Website: www.cuhk.edu.hk/crs/catholic/
Email: catholic@cuhk.edu.hk
Printer: 4a Colour Design
Flat C, 6/F, Blk 4, Golden Dragon Industrial Centre, 182-190 Tai
Lin Pai Road, Kwai Chung, H.K.
First Edition: November 2019
ISBN: 978-988-14038-9-6
Price: HK\$100

All Rights Reserved © 2019 by Centre for Catholic Studies,
the Chinese University of Hong Kong