

額我略歌曲在歷史中的波濤

額我略歌曲 (Cantus Gregorianus) 是教會的禮儀歌曲，西方音樂的核心。它表面上似平淡，甚至因而被稱為平歌或素歌 (Cantus planus)，可是在它細緻和精巧的表面上，加入少許改變之後，經常便立即產生戲劇性的差異。這類型的音樂均特別按歌詞而作，因此旋律與文詞結合度很高，且已達至文藝復興與巴洛克時代那種「繪詞法」的地步，是西方音樂的至寶。

一. 教會對額我略歌曲基本的態度

自教會初期，致力於禮儀聖樂的人很多，但由於各人的學養和對禮儀的認知各有不同，而叢生弊端。至六世紀末，教宗聖額我略一世 (Gregorius Magnus, 590-604) 於是蒐集了原有的曲調，加以修訂並創新，且明訂詠唱時應守的規程。史家認為，他還編著了一本「對唱經本」(Antiphonarium) 作為範本。這類歌曲遂以他而命名，被稱為「額我略歌曲」，也由此而展開了它輝煌歷史的首頁。

八世紀時，查理曼大帝 (Charlemagne, 768-814) 深深體會到當時羅馬推行的額我略歌曲，有助於當地教會與羅馬聖座的合一，且能促使他統治的版圖永固，遂於789年以“勸勉神職人員”(Admonitio ad Clericos) 致函教會的神職，要求他們學習羅馬歌曲“Cantum romanum pleniter discant ob unanimtatem Apostolicae Sedis et Sanctae Ecclesiae pacificam concordiam”。最後，促使他們放棄了於第五世紀已定型於本土的法國聖歌 (Gallican chant)，而接納了額我略歌曲。

至於近代有關額我略歌曲，最重要的文獻乃是 1963 年 12 月 4 日梵蒂岡第二屆大公會議所頒布的“禮儀憲章”。憲章重申先教宗們的諭令，尤其論宗教音樂〔教宗聖碧岳十世 (S. Pius X 1903 – 1914) 於 1903 年 11 月 22 日頒布的「自動詔書」(Motu Proprio “Tra le sollecitudini”)，和碧岳十二世 (Pius XII, 1939 – 1958) 在 1947 年 11 月 20 日頒布的論教會禮儀的“天主中保”(Mediator Dei) 通諭所確定的：「教會以額我略歌曲為羅馬禮儀的本有歌曲...」(116)]。大公會議將額我略歌曲，定性為「本有的 Propria」藝術，這確實是至高的榮譽。因為「教會從來沒有把某一種藝術風格，看作是本有的」(123)，教會沒有將喬托 (Giotto di Bondone, c. 1276 – 1337)，拉斐爾 (Sanzio Raffaello, 1483 – 1520) 的畫，稱為本有的，也沒有將米開朗琪羅 (Buonarroti Michelangelo, 1475 – 1564) 的雕像稱為本有的，也沒有讓帕勒斯替那 (Giovanni Pierluigi da Palestrina, c. 1525-1594) 的作品，獲得這項榮譽。

二. 額我略歌曲在西方音樂發展中的表現

自九世紀始，由於複音結構的音樂誕生，作曲家們便很自然的朝向這新的方向發展。雖然額我略歌曲相對地停留在原地踏步的狀態，教會仍力圖推展。教宗額我略十三世 (Gregorius XIII, 1572 – 1585) 還曾委托帕勒斯替那與左托 (Annibale Zoito, c. 1537 – 1592) 一起修訂額我略聖歌，以祈恢復昔日的光彩，只是並未完成。可是當時作曲家們在推動複音音樂發展的同時，並未忘記額我略歌曲在教會中的重要性。他們經常將一首歌曲，適當地分為額樂部分和複音合唱部分。詠唱額樂部分稱為 *Decani side*，負責複音音樂部分則稱為 *Cantoris side*，藉此，以表示對額樂的尊重。

額樂的停滯，雖然延續至十九世紀或甚至今天，然而，在這漫長的歲月裡，額樂優美的旋律，始終是許多作曲家們珍惜的寶藏，創作的資源和基石。由此，可見它高度的融合性。

從最早的平行調 (*Organum*) 開始，經過自由式的平行調 (*Free Organum*) 或稱反行調 (*Discantus*)，花腔式平行調 (*Melismatic Organum*)，十三世紀古藝術時代的克勞蘇拉 (*Clausula*)，經文歌 (*Motetus*)，十四世紀新藝術時代的等節奏經文歌 (*Isorhythmic Motet*) 等，額樂的旋律常出現在持續調 (*Tenor*) 上，作為整首樂曲的基石。

及至文藝復興時代，當代作曲家創作大型彌撒曲時，多以固定調 (*Cantus Firmus*) 的方式，也就是使用額樂聖歌或俗樂歌曲作固定調，使之在持續調 (*Tenor*) 上以長音值唱出，其他聲部以對位技巧交織進行；另一方式為模作式 (*Parody*)，亦即整首彌撒曲，無論在主題方面，結構方面，對位技巧方面，均來自已存在的經文歌，只是歌詞方面，將原有的代以彌撒曲中的歌詞而已。帕勒斯替那所創作的 103 首彌撒曲中，有 52 首均屬於模作式。下列是他的一首模作式彌撒曲“*Lauda Sion*”譜例片段，讀譜之後，便可一目了然。

Lauda Sion 原調：

LAUDA SION SALVATOREM

Sequentia
VII



♩ Lau-da Sí-on Sal-va-tó-rem, Láu-da dú-cem et pa-stó-rem, In hym-nis et cán-ti-cis.

Lauda Sion 經文歌開始片段：

LAUDA SION

G P Palestrina
(1525-1594)

Moderato

Altus
Lau - da Si - on Sal - va - to - rem.

Tenor I
Lau - da Si - on Sal - va - to -

Tenor II
Lau - da Si - on

Bassus
Lau - da Si -

Lau - da du - cem et pa - sto - rem.

rem. Lau - da du - cem et pa - sto - rem.

Sal - va - to - rem. Lau - da du -

on Sal - va - to - rem. Lau - da

(ecc.)
In hym - nis et can - ti - cis in hym -

In hym - nis et can - ti - cis

cem et pa - sto - rem. In hym - nis et can - ti - cis

du - cem et pa - sto - rem. In hym - nis

Lauda Sion 彌撒曲開始片段：

KYRIE

G P Palestrina
(1525-1594)

Moderato

Altus
Ky - ri - e e - lei -

Tenor I
Ky - ri - e e - lei -

Tenor II
Ky -

Bassus
Ky -

son. Ky - ri - e e - lei -

son. Ky - ri - e

ri - e e - lei - son.

Ky - ri - e Ky e - lei - son. Ky -

son. Ky - ri - e e - lei - son.

e - lei - son. Ky - ri - e e - lei - son.

Ky - ri - e e - lei - son.

ri - e e - lei - son.

在路德教會改革的浪潮中，當時流行的「眾讚歌」(Chorale) 旋律來源，有時亦會使用額樂歌曲，只是經過特別節奏的處理而已。例如巴赫 (Johann Sebastian Bach, 1685–1750) 所作的“天上的父，光榮歸於祢”(BWV 260 Allein Gott in der Höh’ sei Ehr’) 的曲調，就是來自額樂一首 Gloria；即使他著名的 B 小調彌撒曲中的 Credo，也是以額樂曲調作為主題。

至於管風琴作品方面，近數百年來，以額樂為主題，或用作主題動機而創作的樂曲很多。以巴赫著名的 C 小調帕薩卡牙 (Passacaglia) 為例，它的主題雖然來自十七世紀法國作曲家拉遜 (André Raison, 1650 之前 – 1719)，但如果比較下列一首額樂的領主曲“Acceptabis sacrificium” 開始的片段，則可清楚瞭解這一首帕薩卡牙主題的出處。

Communio
IV

ACCEPTABIS SACRIFICIUM

Ac- cep- tá- bis * sa- cri- fí- ci- um ju- stí- ti- ae.

This edition © MMVII 天主教香港教區

PASSACAGLIA

Johann Sebastian BACH
1685-1750

ecc.

This edition © MMVII 天主教香港教區

BWV 582

至於大型的交響樂作品，亦常將額樂作為創作的泉源，有時還直接採用額樂曲調為樂曲的主題。其中最常被採用的，乃是十三世紀方濟會會士柴拉諾 (Tommaso da Celano, d. 1256) 所作的「末日經」(Dies irae) 它吸引了許多作曲家採用。著名的作品包括有白遼士 (Hector Berlioz, 1803 – 1869) 的幻想交響曲 (Symphonie Fantastique) 古諾 (Charles Gounod, 1818 – 1893) 的神劇「死亡與生命」(Mors et vita)，聖桑 (Camille Saint – Saëns, 1835 – 1921) 的第三交響曲，拉赫曼尼諾夫 (Rachmaninoff, 1873 – 1943) 的「死之島」(Die Toteninsel)，雷史碧基 (Ottorino Respighi, 1879 – 1936) 的「羅馬之松」(Pini di Roma) 和李斯特 (Franz Liszt, 1811 – 1886) 獻給布雷 (Hans von Bülow) 三十個變奏的“死神之舞 (Totentanz)”。此外，雷史碧基的額樂協奏曲 (Concerto Gregoriano)

還採用了復活節彌撒曲中的繼抒詠“Victimae Paschali Laudes”，這首小提琴協奏曲效果極佳，曲調的原作者是十一世紀法國宮廷專職神父魏朋（Wipo, d. 1048），下面分別是這兩首繼抒詠原作的首段：

Sequentia

DIES IRAE

I

Qí-es í-rae, dí-es íl-la, Sól-vet saé-clum in fa-víl-la : Té-ste Dá-vid cum Si-byí-la.

This edition © MMVII 天主教香港教區

Sequentia

VICTIMAE PASCHALI LAUDES

I

Ví-cti-mae pas-chá-li láu-des * ím-mo-lent Chri-sti-á-ni. A-gnus re-dé-mit
ó-ves : Chrí-stus in-no-cens Pá-tri re-con-ci-li-á-vit pec-ca-tó-res.

This edition © MMVII 天主教香港教區

本文作者亦曾採用法國杜蒙神父（Henry du Mont, 1610 – 1674）的作品，創作中文彌撒曲中的“垂憐頌”，確實有意想不到的迴響。
杜蒙神父的原作：

Missa

KYRIE

I

y-ri-e e-lé-i-son. *ijj.*
Chrí-ste e-lé-i-son. *ijj.* Ky-ri-e
e-lé-i-son. *ij.* Ky-ri-e e-lé-i-son.

This edition © MMVII 天主教香港教區

(Missa Regia auctore Henrico du Mont)

垂憐頌

劉志明

Moderato

First system of the musical score. It consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves. The tempo is marked 'Moderato' and the dynamic is 'mf'. The lyrics are: 上主！求祢垂憐。 (Lord, have mercy on us.)

Second system of the musical score. It consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves. The tempo is 'Moderato'. The dynamics are 'f' and 'mf'. The lyrics are: 上主！求祢垂憐。 (Lord, have mercy on us.)

此外，額樂的旋律亦有用於電影配樂，例如 Zeffirelli 製作的“太陽兄弟、月亮姐妹” (Fratello Sole, Sorella Luna) 中的“Dolce Sentire”，此曲便是取材自天使彌撒曲中的“Kyrie”。

KYRIE

Missa
V XV-XVI s




Ky-ri-e e-lé-i-son.

This edition © MMVII 天主教香港教區 (Missa de Angelis)

DOLCE SENTIRE

Dolcemente



Dol - ce sen - ti - re co - me nel mio cuo - re,
o - ra/u - mil - men - te sta na - scen - do/a - mo - re.
Dol - ce ca - pi - re che non son più so - lo,
ma che son par - te d' u - n' im - men - sa vi - ta.
ma che son par - te d' u - n' im - men - sa vi - ta.

三. 額樂歌曲的革新與未來的遠景

十九世紀堪稱為額我略歌曲革新的一個偉大時代，當時孟特白耶 (Montepellier) 和聖嘉倫 (St. Gallen) 修院中的手抄本，先後出版。德國、比利時、義大利等國也先後成立復興額我略聖樂協會、聖樂圖書館、聖樂研究學府，廣羅天下名士，從事研究，並出版具有重大價值與權威的歌集與理論書籍。當時著名的兩派學者群，分別來自德國的雷根斯堡 (Regensburg) 和法國的掃來木 (Solesmes) 的本篤會會士。最後，選定了在累根斯堡經營的出版家普斯特 (Friedrich Pustet, 1798 – 1882)，所根據的梅狄塞西版本 (ed. Medicaea, 1614) “階台經集” (Graduale) 為公用校訂本，於1883年出版。同一年，掃來木本篤會會士波提耶 (Joseph Pothier, 1835 – 1923) 亦刊行 “階台經集” (Liber Graduale)。後者，教宗聖碧岳十世 (St. Pius X, 1903 – 1914) 於就任首年，頒布「自動詔書」，明令重建額我略歌曲，並再版波提耶的“階台經集”，定為法定本，稱為梵蒂岡版。1908年羅馬宗座詔令所有地方教會，一律採用梵蒂岡版。然而，本篤會的學者深感所出版的歌集，尚欠缺節奏的符號，於是，自1897年開始努力，並於1903年出版有明確提示節奏符號的“常用歌集” (Liber Usualis)。

接著，羅馬宗座聖禮部還繼續公布一些官方核定的歌集如下：“垂憐歌集” (Kyriale, 1905, 8, 14)；“梵蒂岡版階台經集” (Graduale Vaticano, 1907, 8, 7)；“亡者日課” (Officium Defunctorum, 1909, 5, 12)；“小歌唱集” (Cantorinus, 1911, 4, 3)；“羅馬禮日用對唱歌集” (Antiphonale Diurnum Romanum, 1912, 12, 8)；“聖週日課” (Officium Hebdomadae Majoris, 1912, 2, 22)，“聖誕節日課” (Officium Nativitatis D. N. I. C., 1926)。

這些輝煌的成績，當然也是自十九世紀至今歷代教宗對聖樂，尤其對額我略歌曲的重視和致力推動的碩果。尤以教宗聖碧岳十世以來，他們所頒布的通諭、訓令等，使整個教會在舉行大禮彌撒時，至少在梵蒂岡第二屆大公會議之前，經常以額我略歌曲詠唱彌撒曲中“專用部分” (Proprium Missae)，而使額我略歌曲在禮儀中擁有重要的地位；只是在梵蒂岡第二屆大公會議之後，實際的情形大有異於前。因為，禮儀憲章雖然明令“教會以額我略歌曲為羅馬禮儀的本有歌曲，所以在禮儀行為中，如果其他歌曲條件相等，則額我略歌曲佔優先” (116)。然而，禮儀憲章又指示：“只要不涉及信仰及公益，教會連在禮儀中也無意強作嚴格的劃一；相反，教會尊重並發揚各民族的精神優長及天賦” (37)，因為“教會並沒有一個純屬於自己的藝術風格，而是就各民族習性與環境，依各種禮儀的需要，採納各時代的風格，匯集成歷代值得珍惜的藝術寶藏” (123)。因此，教會不拒絕任何種類的聖樂，可是對每首聖樂作品只有兩項要求：

1. 具有相當程度的真正藝術表現 (112)
2. 要對教會和聖禮保持應有的尊嚴 (123)

在這個寬鬆的大原則下，教會內的聖樂創作真是百花齊放；同時教會為配合禮儀的改革，和實際的需要，仍為大眾出版“簡易垂憐曲集”（*Kyriale simplex, Editio typica*, 1965）和“簡易階台經集”（*Graduale simplex in usum minorum ecclesiarum*, Città del Vaticano 1967）。

整體而言，額我略歌曲在現時代教會內的表現，確實令人感傷；然而，大門似乎被關閉，它卻又從窗戶進入了這個時代。首先，學術界仍繼續對額我略歌曲作學術的研究，著名的學府首推羅馬宗座聖樂學院（*Pontificio Istituto di Musica Sacra*）和米蘭宗座聖安博音樂學院（*Pontificio Istituto di musica ambrosiana*）；此外，單從義大利各教區而言，至1900年代，還有36所教區創辦的聖樂學院。雖然實際詠唱額樂不如往昔，可是以現代的各國文字填入原有聖詠調歌唱，卻屢見不鮮。還有以活用主題的形式，將額樂原有的旋律融入現代的合唱作品中，也是作曲家們慣用的作曲技巧之一。教宗若望保祿二世追悼禮的彌撒中所詠唱的歌曲，亦多以此技巧創作。由於科技的進步，額我略歌曲更透過鐳射唱片廣傳於大眾，進入人的實際生活中，相信這也是額樂從窗戶進入這時代的例證。

四. 結語

額我略歌曲是教會內的禮儀用歌，但是從歷史的意義與音樂文化的層面而言，它同樣擁有極重要的地位。單從它的調式結構而言，如果忽略，學者將不易了解自巴洛克時期前後各時代的音樂作品，和近代以調式創作的樂曲。

額我略歌曲對教會的意義更大，因為教會肯定其為「本有的」，因此它已被教會所祝聖；它甚至堪稱為「聖儀」（*Sacramentalia*），因為禮儀憲章明言：「聖儀，就是模倣聖事而設的一些記號，用以表示某些效果，尤其是靈性的效果，並因教會的轉禱而獲得。」（60），歷代的教宗皆強調，額我略聖樂就是觸及人心靈，幫助人祈禱，舉心向上主的恩物。