

額我略歌曲溯源

額

我略歌曲，在西方音樂史中，極受重視。在天主教教會內，亦視之為至寶，甚至被肯定為「羅馬禮儀的本有歌曲」(禮儀憲章116)。換言之，這種歌曲的高尚性、藝術性、與神聖性的本質，伴隨著禮儀的舉行，確實有助於使信友以生活表達基督的奧蹟，和真教會的純正本質。然而，禮儀的真義有時會被誤解，因此較深入說明有其必要，而且才能使形影相隨的歌曲，獲得應有的尊重和地位。

一、額我略歌曲的禮儀本質

歌曲與禮儀融合是必要的，它確實能更完美地表達出祈禱者的心聲，也使整個儀式的進行更加隆重。按神學家的釋義，禮儀(Liturgia)是教會奉獻予天主的敬禮。這個敬禮，常以適合每一個象徵的方式，有效地使信友們的聖化目標，得以實現。例如透過宣讀聖言，上主向我們說話；透過擘餅，給予我們生命；透過水的洗禮，使我們死而復活，獲得新生...透過聖職的服務及基督徒的相聚，使基督救贖的工程，繼續在我們身上發揮效能。因此，禮儀本身不是人為的外表儀式，禮儀是內容本身，儀式(Ritus)只是表達各種不同的方式而已。

值得注意的是：並非所有對神的崇拜都是公開、屬於狹義的禮儀，而只有那些公開地由教會獻上的儀式，才能正確地稱呼它們為狹義的禮儀，例如聖事，每日誦禱。此外，教會舉行狹義的禮儀有兩個條件，亦即有合法的聖職人員或領導職務的人在場，還要有合法的團體聚集起來，例如堂區、修會團體，或教會的某一機構。(註一)

至於舉行禮儀的「儀式」(Ritus)，在歷史的變遷中，由於各種內在與外在環境及其他因素的影響，在普世教會內，共有十八種不同儀式的教會，分為東方禮的儀式和西方禮的儀式。西方禮的儀式，行禮時使用拉丁文；東方禮的儀式，在不同的地域使用個別的语言。例如安第約基的希臘禮儀：它是由宗徒伯多祿和保祿等人所成立。傳到拜占庭後，亦稱為「拜占庭禮」，使用的語文為希臘文。然而，公元四世紀才建立的亞美尼亞禮，卻使用古典的亞美尼亞文。在埃及亞歷山大城雖使用希臘文行祭，但也歡迎羅馬和敘利亞的儀式，因而形成了哥普第克和厄第約塔禮，他們亦各使用自己的語言行祭。只是羅馬儀式(Ritus Romanus)的優勢，由於凌駕於其他儀式之上，因此，所用的歌曲通稱為「額我略歌曲」，才得以完整地保存至今，且成為大眾研究的重點。

羅馬儀式所用的歌曲，均屬於舉行彌撒時歌唱的歌曲，和每日誦禱中各時辰祈禱中的歌曲，通稱為額我略歌曲。實際上也就是彌撒中常用部份 (Ordinarium Missae) 所包含的垂憐頌、光榮頌、信德頌、歡呼頌、羔羊頌；和專用部份 (Proprium Missae) 所包含的進堂詠、階台詠、歡讚詠或連唱詠，有時尚加入繼抒詠、奉獻詠和領主詠等。至於每日誦禱中各時辰的祈禱，例如晨禱、晚禱等，所詠唱的歌曲，包括有聖詠、對唱曲、答唱詠、頌歌等。這些歌曲，隨著經文逐漸地出現與調整，均屬年代久遠之作。只是直至公元九世紀，至今仍找不到有多少音樂文獻的資料。這個年代也就是教宗聖額我略一世 (S. Gregorius Magnus, 590-604) 逝世後兩個世紀。當然，這種歌曲不會突然出現，它必然有其可能性的源頭，受到不同因素的影響而定型。

二、影響額我略歌曲形成的資源

二十世紀有不少音樂學家討論額我略歌曲的起源時，已不局限於古希臘音樂，而拓展至東方其他地區的音樂資源，以著名學者之一阿梅代·加斯圖埃 (Amédée Gastoué, 1873-1943) 為例。他認為額我略歌曲，也滲入敘利亞、埃及、希臘和猶太等民族音樂的素材。只是那地區的音樂才是主要的源頭，一般的音樂史總會提及古希臘的音樂，只是這種認定，未必有其準確性。

(一) 希臘音樂

希臘文化對藝術的發展，在整個西方，擁有極重要的地位。它的音樂，在歷史的發展中，大概可分為形成期 (公元前約730年至650年)，古典期 (公元前約650年至450年) 和衰落期 (自公元前約450年起)。當時論述音樂的理論家輩出，其中著名的有以數學的觀點討論音樂的畢達格拉斯 (Pythagoras, 580-504 B.C.)，以聽覺來判定音樂和諧與否的亞里斯多錫諾 (Aristossenos, c.354-300 B.C.)。偉大的哲學家柏拉圖 (Plato, 438-348 B.C.) 和亞里斯多德 (Aristoteles, 384-322 B.C.) 不但暢談音樂，還留下文字的論述。在公元開始的年代，較重要的理論家首推普魯塔赫 (Pseudo—Plutarch, c.46-120) 和亞里斯狄德 (Aristides Quintilianus, c.35-95)，他們均肯定音樂對敬禮神明的功能性。

希臘音樂主要的特色，可歸納為下列四項：

1. 希臘音樂屬於單音齊唱 Omofonia，而不是將旋律再加上一個高八度歌唱的

Antifonia。只是在器樂曲和以器樂伴奏的歌曲時，他們已引入類似於裝飾對位形式的處理，稱之為 Eterofonia。

2. 希臘音樂屬於調式的結構，調式共有七個如下：

Mi	Re	Do	Si	La	Sol	Fa	Mi	(Dorian)
Re	Do	Si	La	Sol	Fa	Mi	Re	(Phrygian)
Do	Si	La	Sol	Fa	Mi	Re	Do	(Lydian)
Si	La	Sol	Fa	Mi	Re	Do	Si	(Mixo-Lydian)
La	Sol	Fa	Mi	Re	Do	Si	La	(Hypo-dorian)
Sol	Fa	Mi	Re	Do	Si	La	Sol	(Hypo-phrygian)
Fa	Mi	Re	Do	Si	La	Sol	Fa	(Hypo-Lydian)

至於旋律性質的種類，可分為自然音階式、半音音階式、和變音音階式。因此旋律表現的音色，確實與眾不同。

3. 公元前四世紀，亞里斯多錫諾首先清楚地提出格律的節奏，其主要的式樣，包括 (1) Trochaeus 一長一短；(2) Iambus 一短一長；(3) Dactylus 一長二短；(4) Anapaest 二短一長；(5) Spondeus 二長；(6) Tribrachys 三短。而聲樂方面，樂音的節奏應與詩的音韻完全一致，因此，當時的歌曲已有不同節奏的表現。
4. 至少在公元前四世紀，希臘人已使用愛奧尼亞 24 個字母，組成聲樂記譜法；此外，還加上 15 個符號來分別指出旋律所屬自然音階、半音音階、和變音音階中的變化，而被稱為器樂記譜法。

這些所謂的特色，如果說成與額我略歌曲共有的特色，的確難以成立。但也必須承認，希臘的文化對初期教會的影響無可避免。最明顯的是基督教會中禮儀的舉行，在西方教會中，直至公元三世紀，希臘文是禮儀的語言。至於在歌曲中，大家從當時羅馬帝國學堂中所學的歌曲，相信以活用的方式使用於教會內，均是可能的。當時流行的以希臘禮儀頌歌為藍本所確定的音樂形式“ Nomos ”，相信亦被接納。

事實上，希臘頌歌的結構，確曾影響了額我略歌曲。文詞中文法的重音所引出的旋律特質的美，也實在來自希臘音樂，甚至包括終止式的格式，也屬於希臘羅馬式對重音的理論。比利時音樂學家蓋發爾 (François-Auguste Gevaert, 1828-1908)

認為，聖詠前的對唱曲原為器樂前奏曲的變體，一如希臘的歌曲和頌歌中的起調（Intonation）。此外，聖枝主日禮儀中一首對唱曲“Hosanna Filio David”與古希臘年代的作品“西柯羅碑文”（Epitaphe de Seikilos, 公元前或一世紀），尤其在起句部份，兩者均雷同。

雖然希臘音樂對額我略歌曲有所影響，但不算太大。可是他們對音樂的觀念，卻深徹地影響了基督教會內的思想家，和教會禮儀中使用音樂時所持有的態度。因為他們認為音樂本身均具有敬神、倫理與治療三種功能。（註二）

（二）猶太人的音樂

猶太人是一個愛好音樂的民族，由舊約聖經眾多的記載得以證明。以記述達味王制定肋未人的職務和班次的史實為例：他召集了以色列所有的領袖、司祭和肋未人。肋未人自三十歲以上者，所有的男子都一一統計了，人數共計三萬八千...用達味所製的樂器讚美上主的有四千（編上23:1-5），他們均是歌手。他們共分為24組，由厄撒夫（Asaph）、赫曼（Heman）和厄堂（Ethan）等負責（編上15:16-24）。他們一律穿著細麻的衣服，站在祭壇的東面，擊鈸、鼓瑟、彈琴；同他們一起的尚有一百二十位司祭吹號筒，吹號筒的和歌唱的人都齊聲同調讚美上主（編下5:12-13），有時他們還會將樂器，「調用高音」或「調用低音」（八度音）來伴和歌曲（編上15:20-21）。於是達味王以自己的一切行為感謝聖者，以讚揚的詞句歌頌至高者；他全心歌頌及愛慕創造者，即那賜他能力抵抗仇敵的天主。他叫人在祭壇前歌詠奏樂，以優美的聲音，唱出悅耳的歌曲，每日按時歌唱聖詠。他增加了慶節的盛況，使慶典隆重壯觀，使讚美上主聖名的聲音，從清晨就響徹聖殿。（德47:9-12）

公元前587年間，耶路撒冷陷落，猶太人被充軍至巴比倫。公元前550年居魯士統一天下後，並於538年批准他們返回巴力斯坦，他們曾有憶充軍歌聖詠第一百三十七篇，敘述迫害他們的敵人，要他們唱一首熙雍的歌。在厄斯德拉上第二章四十一節和六十五節還提及，當他們返回耶路撒冷為聖殿重建奠基時，為聖殿服務的歌手達一百二十八位之多。

猶太人的音樂有器樂和聲樂，只是他們深信兩者均非屬於人的傑作，乃是天主親自建立，並藉先知們加以制定，因此他們認為一切均應回歸上主。

自第二座聖殿被毀之後(公元70年),猶太人的器樂藝術亦隨之而逝,所傳留下來的只有聲樂而已。只是他們並沒有譜法來記下旋律,而憑口授相傳,有時也因此而形成不同的版本,直至公元九世紀,他們創造出一些易於記憶的符號,簡單的縮寫法,稱為“Ta'amin”或“Neginot”,但仍非將旋律上的音,一個接一個地忠實的記錄。

由於猶太人的音樂資源,早期多來自口傳。因此,現代的學者為了找出較真實的一面,常將之與一些東方地區仍使用的音樂作比較,例如回教的、東方正教的、雅各派的、奈斯多利派(Nestorian)或馬羅尼達禮的(Maronita),以祈找到共同點。他們的結論如下:

猶太人歌曲的旋律,往往是由一些短小而精緻的動機,技巧地湊合而成。節奏方面,基本上是自由的:在具有聖樂性質的旋律上,多以朗誦式來表示;在舞蹈性質的音樂上,則隨著詩的韻律而定出節奏,每一音符均會作精緻的配合,並加以潤色。在音的系統方面,他們容許四分音的存在。因此,在一個八度內可以有二十四個音存在,但在四個主要的音階上,有兩個屬於自然音階,相似希臘調式中的弗里吉安和多里安調式音階。他們並不瞭解和聲的存在,他們只著重於旋律和它精緻的裝飾音。如果加入樂器伴唱,他們只會重複旋律線,但也會加入些裝飾,以增加美的效果。總而言之,他們的音樂,樂句短小,常加以重覆再現,旋律簡樸。

至於猶太人在會堂舉行禮儀時,他們頌讀聖經和祈禱的方式,大約仍保持往日的傳統,也就是頌讀聖經不同的部份時,各有不同特色的頌讀方式,例如梅瑟五書、先知書、聖詠、哀歌、艾斯德爾傳等等,均各有其專屬頌讀的格調。他們頌讀梅瑟五書時,音調顯出威嚴,使精神提昇;頌讀先知書時,以希臘弗里吉安調詠唱,但刪除令人悲愁的音調,而盡量透過文字與樂音,帶給人希望、親切,有時甚至快樂的感受。他們祈禱所詠唱的歌曲,按歌詞的內容可分為崇拜、頌讚、祈求、懺悔、哀訴等等不同的性質,有來自聖經原文,亦有由經師所作,因此歌曲的表現,亦各有不同訴求。這些歌曲至公元七世紀仍繼續增加,而形成對古猶太音樂研究的重要資源之一。

這些從比較中獲得的有關猶太人的音樂,雖然資料並不完整,但仍具有學術上的價值;稍後,它對額我略聖歌的影響,亦可從教會詠禱禮儀時辰的劃分而知悉,尤其在分辨有關歌曲的主題旋律後,答案更清晰。

按著名的猶太音樂研究學者依戴遜(Abraham Zevi Idelsohn, 1882-1938)認為,詠讀梅瑟五書的方式,與詠唱額我略歌曲第三調式的格式,有很多相似之處,例如“Kyrie Deus Sempiternus”彌撒曲中的Kyrie(常用歌集Liber Usualis p.22-23);

聖詠調第二調式的唱法，與於1492年被驅出西班牙猶太人傳統 (Sephardic) 的聖詠調，亦有類同。拉丁教會詠唱哀歌的調，亦類以巴比倫猶太人傳統詠唱哀歌的朗誦調。第四調式的歌曲，例如對唱曲“Quid faciam”，與經師時代「祈求」時所用的調 (Tefillab) 極為相像，而且在葉門、敘利亞和西班牙的猶太傳統中，也顯示出極密切的關連。復活節和聖神降臨節早禱中的“Invitatorium” (第五調式)，與日後與葉門合併的德國會堂 (Ashkenazic) 音樂，確實可相提並論。在常用歌集 (L.U. p.1177) 的“Iste Confessor”，可以說是德國會堂聖歌的迴響，它不單只是相似，簡直是模仿而來的作品。

下面提供的例 (註三)，是依戴遜在他的名著“Jewish Music, Its Historical Development”所收集眾多譜例中之一，有關巴比倫猶太會堂頌讀出谷記音樂的旋律：

PENTATEUCH

Way - yik - ra mo - she. le - chol zik - ne yis - ra - el
wa - yo - mer a - le - hem. mi - she - chu uk - hu la - chem
son le - mish - pe - ho - the - chem, we - sha - ha - tu hap - pa - sah.
ul - ka - tem a gud - dath e - zob
ut - bal - tem bad - dam a - sher bas - saf, we - hig - ga - tem
el ham - mash - kof we - el she - te ha - me - zu - zoth
min had - dam a - sher bas - saf. we - at - tem lo
the - se - u ish mip - pe - sah be - tho ad bo - ker.

下面乃抄錄上文所提及的“Kyrie Deus Sempiternus”中的“Kyrie”，可看出兩者相似之深，確實無庸置疑。

KYRIE

Missa
IV XI s

y- ri- e * e- lé- i- son. Ky- ri- e
e- lé- i- son. Ky- ri- e e- lé- i- son.

This edition © MMVIII Catholic Diocese of HK

(Kyrie Deus sempiternus - III)

要解釋這些額我略歌曲與猶太歌曲的類同性，一般認為是往聖地朝聖者，和十字軍的傑作。尤其當代有不少的隱修士，他們往聖地朝聖之舉更是習以為常之事，它們在聖地耳聞目睹的一切，便自然地帶回西方的教會。可是，往往有些盲點仍不易解決，例如聖枝主日聖枝遊行時歌唱的“Gloria Laus”，與一首阿拉伯世俗歌曲共同點很多；但始終無法知悉，當奧爾良(Orleans)主教泰奧杜佛(Theodulfo)創作這首歌曲時，是否那首阿拉伯俗樂的旋律已存在。另一首在十字軍年代流行，稱為“Olenu”的敬禮歌曲，與XVII首彌撒曲中“Sanctus”的起調亦類似，問題也是懸而未決。

猶太歌曲對基督教會具有直接的影響，可見於一些極古老形式的聖詠曲和答唱詠。聖詠是基督教會和猶太教會共同使用的祈禱經本，他們均有類似的詠唱方式。此外，羅馬禮儀歌曲中堆砌式的旋律，也可能來自猶太音樂；不過堆砌式旋律的創作並非專屬於猶太音樂，因為在希臘音樂中亦存在，他們稱之為“Nomoi”(模式)。還有在樂句最後的字語，刻意地大量使用花腔(Melisma)的處理，也確實屬於東方音樂的特色。

另一位著名的德國音樂家彼得·華格納(Peter Wagner, 1865-1931)在研究葉門猶太人音樂後，指出葉門詠唱聖詠的旋律格式，對額我略聖歌詠唱的旋律有極大的關係。

按彼得·華格納所歸納的聖詠調格式

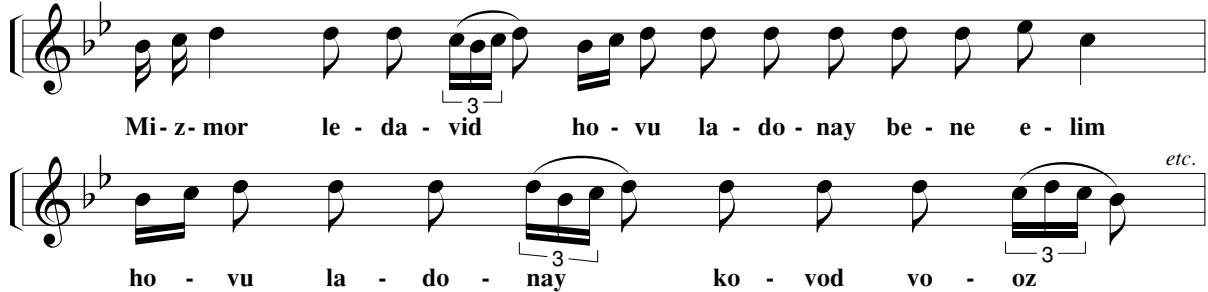


依戴遜實際蒐集的譜例

No. 16 (Psalm 8 : 1)



No. 19 (Psalm 29 : 1)



與額我略歌曲聖詠格式相類同例證

Psalm 45 : 2

GREGORIAN



This edition © MMVIII Catholic Diocese of HK

再從禮儀歌曲中偶而滲入一些希伯來語，也可證明教會早期禮儀的淵源性，例如 Amen, Alleluia, Hosanna，或哀歌前帶有旋律的 Aleph, Beth, Ghimel 等字語。不過，相似仍不能證實耶穌年代猶太人歌曲的確實性。歷史只能肯定早期教會的歌曲，與猶太會堂音樂有密切的關連，以後則脫離這影響，慢慢地發展；及至羅馬歌曲，尤其額我略聖歌系統化後，則形成一獨立自主的藝術。(註四)

註釋

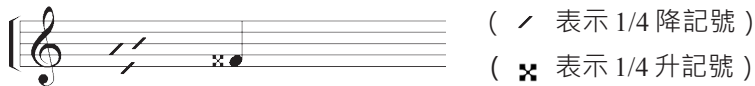
註一 谷寒松·“禮儀”(692)·神學辭典·輔仁神學著作編譯會·光啟出版社·1998年修訂初版

劉志明著·聖樂綜論·全音樂譜出版社·1990年，p.9

註二 劉志明著·西洋音樂史與風格·大陸書店·1979年，p.11-22

劉志明著·中世紀音樂史·全音樂譜出版社·2001年，p.13-31

註三



註四 劉志明著·中世紀音樂史·全音樂譜出版社·2001年，p.9-31

Sendrey, Alfred

MUSIC IN ANCIENT ISRAEL

Vision Press Limited, London, 1969

Idelsohn, Abraham Zevi

JEWISH MUSIC, ITS HISTORICAL DEVELOPMENT

New York, 1929/R. 1969, p.230-231