

時代的巨人——帕勒斯替那

帕

勒斯替那 (Giovanni Pierluigi da Palestrina) 約生於 1525 年 2 月 3 日至 1526 年 2 月 2 日之間，逝世於 1594 年 2 月 2 日。他的出生地是 Palestrina，舊稱為 Praeneste，他在世時，曾有一次以“Palestrina”自稱。然而，由於當代的習慣，在自己的名字之後，常加入父名和祖父的名字，因此，帕勒斯替那的全名，有時全部承襲這個傳統，加入父親的名字 Sante 和祖父的名字 Pietro Aloisio，綜合為 Giovanni Pierluigi di Sante, Pierluigi 乃是他的姓，Giovanni 則是他的本名。如果以拉丁文簽署，全名則為 Joannes Petraloysius Praenestinus。

帕勒斯替那的藝術，是十六世紀當代最崇高的代表，他亦因此獲得「音樂之王」的雅號，更由於他對當代教會複音音樂創作技巧的改善，他亦被譽為「教會音樂的救星」。在教會音樂每當遇到危機時，他總是被點名作為改善指標的典範。例如：教宗聖碧岳十世 (St. Pius X, 1903-1914) 於 1903 年頒布的「在善牧職務中」自動詔書 (Motu Proprio “Inter pastoralis officii”) 指出：「聖樂的創作，在進行上、靈感上、意味上、越能接近額我略式歌調，便越加神聖化、禮儀化；相反地，越不符合這種至上的典型，就越不配在主的聖殿中歌詠。...上述特徵，在古典複音樂中，極為充沛；尤其羅馬樂派，因帕勒斯替那的努力，在十六世紀已達至至善的境界，其後的作曲家們，也繼續創作了傑出禮儀性的佳作。由於古典複音音樂極接近一切聖樂的最高典型，因此也得與額我略歌曲一併列為教會禮儀盛典的歌曲。」

自教宗聖碧岳十世之後，教會對複音音樂始終保持著如此的態度，即使梵蒂岡第二屆大公會議，亦於「禮儀憲章」清楚地指出：「其他種類的聖樂，尤其是複音音樂，並不禁止在舉行禮儀時使用，不過必須按照第三十節，符合禮儀行為的精神。」

一、帕勒斯替那的早年

根據文獻的記錄，帕勒斯替那接受音樂教育最早之處，乃是羅馬聖母大殿 (S. Maria Maggiore)。1537 年 10 月，聖母大殿兒童歌詠團的名單上，便有“Giovanni da Palestrina”之名。他的老師是馬拉啤 Robin Mallapert (1538-9)，和勒貝 Firmin

Lebel (自 1540 年底始)。由於另一文獻記述，他於 1544 年 10 月 28 日已被聘為帕勒斯替那市中 S. Agapito 主教座堂管風琴師，也兼兒童歌詠團教職。只是有關他的音樂特殊的成就，在 1554 年第一本歌集出版之前，並無文獻的記錄。

二、任職朱利亞歌詠團

1550 年，帕勒斯替那地區的主教蒙特 (Giovanni Mariadel Monte) 樞機被選上教宗，稱號朱利奧三世 (Julius III, 1550-1555)，由於他對帕勒斯替那的認識，和在音樂造詣上的肯定，於是親點他接替他昔日的老師馬拉啤，成為聖伯多

祿大殿內朱利亞歌詠團 (Capella Giulia) 的負責人 (Maestro)。於 1554 年，他的第一冊彌撒曲集出版，收集有四聲部的 *Ecce sacerdos magnus*, *O regem coeli*, *Virtute magna*, *Gabriel Archangelus*，和五聲部 *Ad coenam agni providi* 等彌撒曲。次年 (1555 年)，他的第一冊牧歌集相繼面世，繼後還獲得特許，以已婚的身份，成為西斯汀歌詠團的團員。他於 1547 年 6 月 12 日與盧克雷齊亞 (Lucrezia Gori) 結婚，並育有羅多福 (Rodolfo, 1549-1572)，安杰羅 (Angelo, 1551-1575) 和伊詹尼奧 (Iginio, 1558-1610) 三個兒子。



帕勒斯替那 第一冊彌撒曲集的版面

他於 1555 年 1 月 13 日成為西斯汀歌詠團成員，但三個月後朱利奧三世便逝世。繼任為瑪策祿二世 (Marcellus II, 1555)，只是三星期後便駕崩。之後，接任的教宗，先後有保祿四世 (Paulus IV, 1555-1559) 和額我略十三世 (Gregorius XIII, 1572-1585) 與帕勒斯替那有關係，因為前者嚴格執行西斯汀歌詠團員獨身的法規，迫使帕勒斯替那離職；後者則委託他與另一作曲家左托 (Annibale Zoito, c. 1537-1592) 共同修訂禮儀經本與音樂。

三、任職拉特朗大殿與聖母大殿

帕勒斯替那於 1555 年離開朱利亞歌詠團，便轉往羅馬拉特朗大殿 (S. Giovanni in Laterano)。自 1555 年 10 月 1 日至 1560 年，他擔任歌詠團總監之職，只是由於待遇不合理，於 1560 年 7 月離職，但至 1561 年 3 月為止，無任何有關他的工作記錄。

自 1561 年至 1566 年，他重回聖母大殿任職，但自 1564 年起，每年夏天，他應依玻利多樞機 (Cardinal Ippolito II d'Este) 之邀，負責他在蒂沃利 (Tivoli) 的德斯特別墅 (Villa d'Este) 的音樂事務，自 1567 年 8 月至 1571 年 3 月，他則專責地為樞機服務。且於 1566-1571 年間，同時兼任羅馬修院 (Seminario Romano) 教職。在此期間，一些重要的歌集亦相繼出版。

1567 年第二冊彌撒曲集出版，內有著名的 *Missa Papae Marcelli*。第三冊彌撒曲集則於 1570 年出版，其中有以六聲音階為主題的 *Missa Ut Re Mi Fa Sol La*。他的第一冊四聲部經文歌出版於 1563 年，但 A. Della Corte – G. Pannain 則認為，誰也沒有見過這一版本，反之，1571 年的版本卻為大家所認識 (參閱他們的 *Storia della Musica I*, p.333)，這一本歌集共收集有 36 首經文歌，其中激發深刻感情的有 *Dies Sanctificatus*, *Valde honorandus est*，表現祈禱熱忱的有 *Salvator mundi*，令人感動的有 *O quam luctus*。

以 “*Salvator mundi*” (世界的救主) 為例，下面譜例是這一首樂曲開始的片段。歌詞是 “世界救主，拯救我眾！天主之母，為我等祈！” 簡單的兩句話，然而，歌詞的語法已奠定了樂曲節奏基本的形式，並按詞意而起伏，變化，而達至完美的融合境界。

SALVATOR MUNDI

GP Palestrina

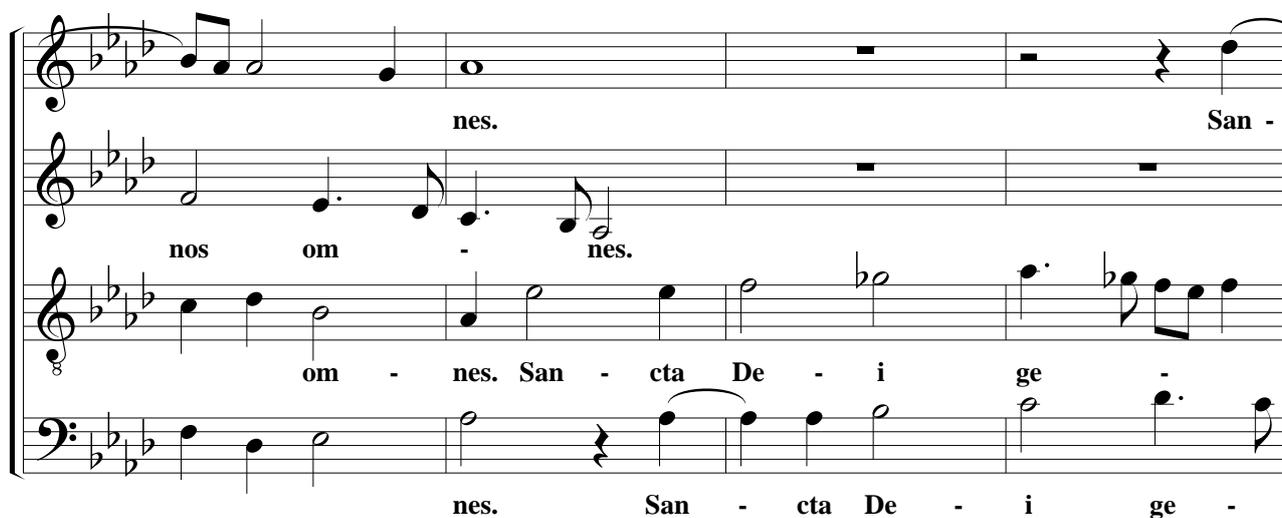
(1525-1594)



Sal - va - tor mun - di sal -



va nos om - nes, sal - va nos om -



nes. San -

nos om - nes. nes.

om - nes. San - cta De - i ge -

nes. San - cta De - i ge -

cta De - i ge -
San - cta De -
ni - trix
ni - trix

ni - trix in - ter -
i ge - ni - trix in -
in - ter - ce - de pro no - bis, pro
in - ter - ce - de pro

ecc.
ce - de pro no - bis.
ter - ce - de pro no - bis.
no - bis.
no - bis.

至於“Missa Papae Marcelli”雖然遲至1567年才出現於他的第二冊彌撒曲集，但專家們均認為，這首彌撒曲確實是早已完成，而且已曾演出。然而，又為何瑪策祿教宗已逝世十二年，而且在位僅有三週，竟讓帕勒斯替那如此懷念他，並以他的名來命名這一首彌撒曲。究其創作動機，一如本書第二章所言，他可能要藉此表現他的才能，以獲取教會當局更多的重視；至於冠以瑪策祿教宗之名，乃是因為這位教宗是首位提出聖樂改革方面的倡導者，他在登基第三天，已對他的歌手們表達他的願望與要求。

這一首彌撒曲是六個聲部的作品，除Agnus Dei只有兩部份，而非傳統的三部份外，其餘均與當代的彌撒曲各樂章無異。只是這一首彌撒曲，並非建立在一個定旋律（Cantus firmus）或以模作式（Parodia）去完成，它的主題乃屬於自由創作，他全神貫注於處理歌詞部份，各聲部的組合雖然依詞有所變化，但均能清晰地讓人瞭解所歌唱出來的詞語的意義。

在處理音樂技巧方面，他釐定了一些規範，就是音樂的進行，不應是嚴格、固定不變的形式，而應是靈活的。旋律進行時應略有跳進，以求生動活潑，然而跳進後，應立即以反向級進進行。不協和音，如果屬於經過音或非重板上的音是容許的，可是落於重板上，則要立即解決。他的創作也就常循著這些法則來表現。

在這一首彌撒曲中，由於特別重視歌詞的清晰性，因此，技巧的處理方面，各聲部出現的節奏型多屬於同節奏式（Homorhythmic）、朗誦風格式（Declamatory style），而且與歌詞結合所用的和弦，亦多以連續的相同或相似和弦（Block harmony），致使歌詞的音樂生命力，透過音適當的比例安排，詞語聲點的特別注重，而像以音畫般一點一滴地呈現。他要證實，所有的問題並不在於音樂，而是作曲者本身的用心與技巧。

下面 Kyrie 便是一個簡單的和弦結構，透過模倣技巧去支撐和推動整體進行的例子。雖然只有片段，但無論在音效方面，抑詞語描繪的情景，均屬上乘。

KYRIE

GP Palestrina
(1525-1594)

Ky - ri - e/e - le - i - son. Ky -
Ky - ri - e/e - lei -
Ky - ri - e/e - le - i -
Ky -
Ky - ri - e/e - le -

ri - e/e - le i - son. *ecc.*
son. Ky - ri - e/e - le
son. e - le - i - son. Ky - ri -
ri - e/e - le - i - son. e -
Ky - ri - e/e - le - i - son. e -
i - son. e - lei - son. Ky -

Credo 結束時的 Amen 也是一個極好的例子，歌詞與旋律結合無痕，各聲部的安排亦先後有序。

AMEN

GP Palestrina
(1525-1594)

A - men, A - men, A -
 A - men, A - men,
 A - men, A - men, A -

men, A - men.
 A - men, A - men.
 A - men, A - men, A - men.
 A - men.
 men, A - men.
 men, A - men.

Sanctus 的表現較為特殊。開始時，它既莊嚴又激昂，只是它的激昂性，因樂句刻意的處理，似被禁錮著，但很明顯的，它仍像人心的跳動，不止息地跳動。至 Dominus Deus，各聲部開始時以呼喊的樂聲來表達，之後，Soprano 與 Alto 所表達的那種使人著迷的呼喊，Tenor 與 Bass 則以嚴肅與沉重的音調來回應。Pleni sunt coeli 的進行亦是如此，只是相伴隨著模倣一直至 Gloria 時，仍不斷增加它的抒情性張力，至結束時靜止性的節奏出現，仍未消失。

至於 Benedictus，在開始的十五個小節中，帕勒斯替那取用了額我略聖歌調，融合於歌詞要表達的情感中，使它成為一個新面貌的旋律，以加深禮儀性的氣氛。

四、重返朱利亞歌詠團後的成就

1571年，喬望尼·阿尼穆其雅 (Giovanni Animuccia) 逝世後，帕勒斯替那重返朱利亞歌詠團，直至逝世。其間雖然曾被曼都亞公爵龔薩格 (Guglielmo Gonzaga) 和奧國皇帝馬克西米連二世 (Maximilian II) 邀聘為宮廷作曲家，可是他始終未曾離開羅馬。

只是1570年代中許多的日子，對帕勒斯替那確實艱辛，因為在 1572 至 1581 年之間，由於瘟疫，他的兒子羅多福 (Rodolfo) 和安杰羅 (Angelo) 先後於 1572 和 1575 年逝世，他的妻子盧克雷齊亞 (Lucrezia) 亦於 1580 年逝世。於是他要改變生活方式，接受剪髮禮，踏入成為神父職的第一步，只是在 1581 年 2 月 28 日，也就是他妻子逝世後八個月，他與羅馬皮草商人的寡婦多莫莉 (Virginia Dormoli) 結婚，他的生活亦因此而得以改善，作品亦源源而出。

1570 年出版第三冊彌撒曲集，內有「武裝人」(Homme armé) 彌撒曲，Primi toni, Io mi son giovinetta, De beata Virgine, De feria, Spem in alium 和 Missa brevis 等。不過，使用「武裝人」這首歌曲作為彌撒曲的主題，除見於第三冊彌撒曲集外，帕勒斯替那還有另一首出現於第四冊彌撒曲集中。

1582 年 Gardano 版本的第四冊彌撒曲集出版，內有七首彌撒曲，每首彌撒曲只有以 Missa prima, secunda, tertia 等作為區分，而沒有特殊的標題。其中值得注意的是可稱為“O magnum misterium”的彌撒曲，這是一首他按 1569 年出版的同名經文歌而模作的作品。這種模作式 (Parodia) 的創作，乃是當時帕勒斯替那用的創作技巧之一。其中著名的作品，包括有 Dies sanctificatus, O admirabile commercium,

Memor esto, Ascendo ad Patrem, Dum complerentur 和 Veni sponsa 均來自同名的經文歌，Vestiva i colli 彌撒曲則來自牧歌。

第五冊彌撒曲集於 1590 年出版。內有四聲部的 Aeterna Christi munera , Jam Christus astra ascenderat, Panis quem ego dabo, Iste Confessor, 二首五聲部的 Nigra Sum 和 Sicut lilium inter spinas , 和六聲部的 Nasce la gioia mia 和 Sine nomine , 前者乃來自 Gian Leonardo Primavera 的牧歌作主題。

1594 年是帕勒斯替那逝世之年，但在這一年中出版了第六冊彌撒曲集，內有四聲部的 Dies sanctificatus, In te Domine speravi, Sine nomine, Quam pulchra es , 和一首五聲部的 Dilexi quoniam 。然而，在 1596 年 Gardano 的版本中，還再加入一首六聲部的 Ave Maria 。

至於其他六冊彌撒曲集，均是在帕勒斯替那逝世之後出版。第一集至第七集的出版地均是在羅馬，之後則在威尼斯。他的第七冊於他逝世的同年 (1594 年) 出版，內有四聲部的 Ave Maria, Sanctorum meritis, Emendemus Sacerdos et Pontifex , 五聲部的 Sacerdos et Pontifex , 和 Tu es pastor ovium 。

第八冊彌撒曲集出版於 1599 年，內有四聲部的 Quem dicunt homines 和 Dum esset summus pontifex , 五聲部 O admirabile commercium 和 Memor esto , 六聲部的 Dum complerentur 和 Sacerdos Domini 。

第九冊彌撒曲集出版於 1599 年，內有四聲部的 Ave Regina 和 Veni Sponsa Christi , 五聲部的 Vestiva i colli 和 Sine nomine , 六聲部的 In Te Domine speravi 與 Te Deum laudamus 。

1600 年，第十冊和第十一冊先後出版，第十冊內有四聲部的 In illo tempore 和 Già fu chi m'ebbe cara , 五聲部的 Petra sancta 和 O Virgo simul et Mater , 六聲部的 Quinti toni 和 Illumina oculos meos 。第十一冊內有四聲部的 Descendit angelus , 五聲部的 Regina Caeli 和 Quando lieta spera , 六聲部的 Octavi toni 和 Alma Redemptoris Mater 。

第十二冊彌撒曲集於 1601 年出版，內有四聲部的 Regina Caeli 和 O Rex , 五聲部的 Quale è il più grande amor , 六聲部的 Tu es Petrus 和 Viri Galilaei 。在同一年，於威尼斯又出版了一冊八聲部以模作式創作的彌撒曲集，內有 Laudate Dominum omnes gentes , Hodie Christus natus est 和 Fratres ego enim 。

帕勒斯替那尚有很重要的彌撒曲，也就是十首為曼都亞宮廷所作的作品。當時，曼都亞公爵為曼都亞引入一特殊的禮式，且獲得教宗的批准得以實施，於是便邀請帕勒斯替那前往負責音樂事務，雖然未達成願望，但帕勒斯替那為他創作了十首彌撒曲。只是這些作品的記載，只出現於 1568 至 1578 年他們來往的信函中，原譜並未發現。直至 1950 年才由一位丹麥籍的音樂學家兼作曲家克勞德·耶普森 (Knud Jeppesen 1892-1974)，在米蘭威爾第音樂院的圖書館發現了手抄本，但仍非作者的原本。之後，再被收集於帕勒斯替那總集的 XVIII 和 XIX 冊內 (Istituto Italiano per storia della musica, Roma, 1954)。

這十首彌撒曲中的前九首為五聲部，第十首則只有四聲部，且由純男聲歌唱 (a voci mutate)。主題均採自曼都亞聖芭芭拉公爵教堂檔案珍藏的額我略歌曲資料，十首彌撒曲的次序分別如下：

第一和第二首是 *Missa in Duplicibus minoribus*，屬於弗吉安調 (Phrygian)。

第三、第四和第五首是取材於聖母彌撒素材的 *Missa Beatae Mariae Virginis*，均屬於米索利地安調 (Mixolydian)。

第六和第七首取材於宗徒節慶資料的 *Missa In Festis Apostolorum*，屬於多里安調 (Dorian)。

第八首和第九首是 *Missa in Semiduplicibus majoribus*，屬於利地安調 (Lydian)。

第十首的調為米索利地安調 (Mixolydian)，雖然主題的取材仍來自額我略歌曲，但因來源並非單一的，故作者稱之為「無名彌撒曲」 (*Missa sine nomine*)。

這十首彌撒曲，對當代而言，顯示出帕勒斯替那在複音音樂結構上，建立起一個新的架構，也就是九首五聲部的彌撒曲，均以對唱式，使複音結構部分與額我略合唱 (Corale Gregoriano) 交替出現。至於第十首只為男聲合唱，在當代極少有，也是他唯一的一首如此安排的作品。

從使用額我略歌曲作為複音部分素材方面而言，這兩者的結合度，在這十首彌撒曲的表現，的確更深入和更明顯。因為無論從樂曲中的單一聲部與原旋律比較，抑整首樂曲中各聲部的表現整體去探討，均可見到帕勒斯替那的努力，創作技巧的精深與成功。

下列片段是 *Missa in Duplicibus Minoribus II* 中 Kyrie 的 Soprano 旋律：

Missa in Duplicibus Minoribus II - Kyrie

Soprano

Chri- ste e - le - i - son

額我略歌曲原旋律如下：

Chri- ste e - le - i - son

This edition MMIX Catholic Diocese of Hong Kong

下列片段乃是 Missa sine Nomine 中 Hosanna 單旋律的來源：它是出自 Graduale Romanum 的彌撒曲 XVI。

Missa sine nomine - Hosanna

Ho - san - na in ex - cel - sis

Graduale Romanum - Missa XVI : Hosanna

Ple - ni sunt coe - li et ter - ra, glo - ri - a

This edition MMIX Catholic Diocese of Hong Kong

經悉心的處理後，這一合唱片段的新貌如下：

HOSANNA

T i *ecc.*

Ho - san - na in ex - cel - sis,

T ii

Ho - san - na in ex - cel - sis, ex - cel -

T iii

Ho - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel -

B

Ho - san - na in ex - cel - sis,

This edition MMIX Catholic Diocese of Hong Kong

Missa sine nomine - Sanctus
Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594)

帕勒斯替那的作品優美，數量驚人，有彌撒曲一百零三首，經文歌三百三十首，奉獻詠 (Offertorium) 六十八首，頌歌 (Hymnus) 八十七首，聖母讚主曲 (Magnificat) 三十五首，哀歌 (Lamentationes) 十三首，連貫禱文 (Litania) 十二首，和其他各種宗教歌曲多首。此外，尚有使用意大利文歌詞的宗教性和世俗性質的牧歌各兩冊，康索那歌曲 (Canzona) 等一百八十首以上。這些歌曲首先收錄於由 Franz Xaver Haberl 與其他人合編，由 Leipzig Breitkopf & Hartel 出版的帕勒斯替那全集中，合共三十三卷。自一九三九年至一九八七年，由 Raffaele Casimiri 出版社，結合多位專家的努力，再完成另一新版的「全集」(Le opere complete)，全書共三十四卷。然而，上述帕勒斯替那作品的數目，由於研究學者的意見分歧，常無法一致。

五、成為一代的宗師

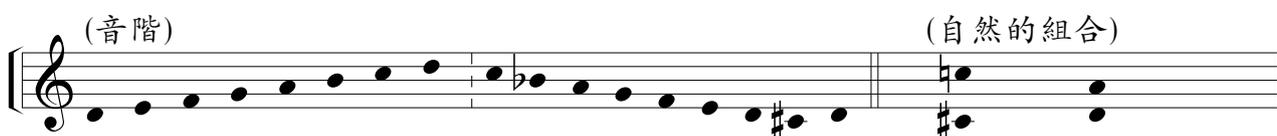
帕勒斯替那是一位天才的聖樂作曲家，他的創作技巧，是將整個福萊樂派的複音創作技巧融集於一身。他並非在革新，乃是將複音藝術帶至藝術的頂峰。他將創作的理論，樂曲的形式，清楚地注入實際的作品中，而成為一個有系統，有邏輯的規範，使追隨他的同輩與後輩，與他連成一線地努力，成為具有特色的「羅馬樂派」。

1. 調式問題

與帕勒斯替那同時代的一位瑞士籍音樂家亨利各·羅利士 (Henricus Loris 亦名 Glareanus)，於 1547 年著“十二律”(Dodekachordon)，開始引入兩個新的調式「艾奧尼安調式」(Ionian) 和「伊奧利安調式」(Aeolian)，並它們各自的變格式。於是，不少的作曲家循此新的理論去表現，帕勒斯替那並不例外，但主要用以創作的調式，仍以 Protus、Deuterus、Tritus 和 Tetractus 四大類。

要從帕勒斯替那實際的作品中，歸納出識別所屬的調式，首先，應瞭解每個調式的音階，在音階進行時，因自然的要求而加入的變化(升或降號)，其次是對終止式的認識，最後再從樂曲結束的和弦根音，作最後的結論。

——從音階的進行，因旋律的自然要求，升與降記號也必然地加入。因此，在多聲部時，會出現下列奇怪調性和聲的現象。

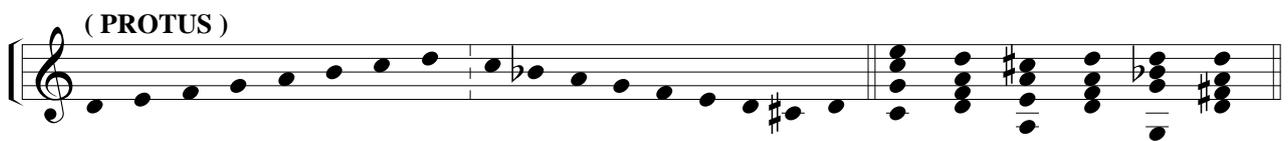


——從終止式與樂曲結束的和弦根音去識別

十六世紀的音樂，對調式中的正格調與變格調的分別不甚明顯，實際只以上述的四大類別，亦即結束音為 Re、Mi、Fa、Sol 稱之便可。

(a) Protus (= 多里安調)

在下面我們列出多里安調正格調的音階，其原有的面貌是沒有任何升降號的自然音階，可是往往由於旋律性的要求，Si 音與 Do 音便常會有變化。茲列出這個調式音階上可能發生情形，與終止式如下：

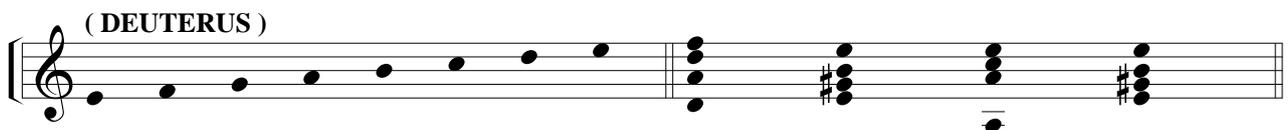


在十六世紀年代的樂曲，結尾時常使用大三和弦，其原因是小三和弦在當代被視為不完整的和弦，因為泛音列中所產生的音程均屬大音程，這種觀念直至卡利西密 (Giacomo Carissimi, 1605-1674) 才被打破。

為分辨一首歌曲是否屬於 Protus，可從樂曲結束和弦的根音去識別，如果樂曲沒有作移調的處理，則結束於 Re 音；如果全曲已作移調的處理，則只移高至 Re 上方四度音 Sol。沒有移調時，則不加任何升降號，如果已作移調的處理，則必須加上一個降記號。

(b) Deuterus (= 弗里吉安調)

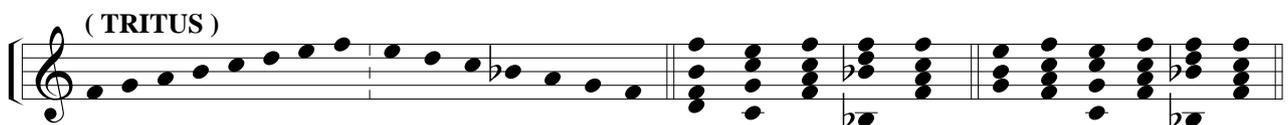
這個調式的音階和終止式如下：



正常結束的音為 Mi，譜表上沒有任何調號；如果作移調處理時，則移至 La 作調的起音，此時應加入一個降記號。

(c) Tritus (= 利地安調)

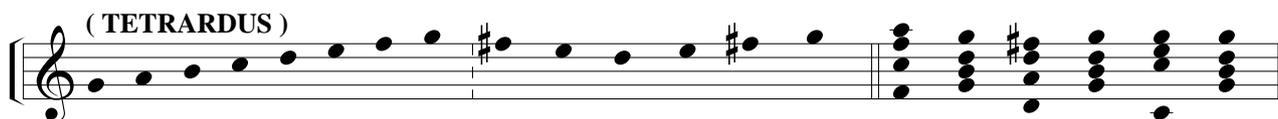
這個調式的音階和終止式如下：



這個調式的樂曲幾乎常在本調 Fa 音上結束，譜表上沒有任何調號。如果作移調的處理，理論上可移至 Do 作調的起音，可是實際上很難找到移調的譜例。

(d) Tetrardus (= 米索利地安調)

這個調式的音階和終止式如下：



這個調式的樂式常在本調 Sol 音上結束，譜表上沒有任何調號。如果作移調的處理時，多移至 Do 作調的起音，且要加上一個降記號。此時， \flat Si 音等於原來調中的 Fa。

2. 樂曲各聲部的名稱

光就名稱，便可能帶給人混亂，正常的情形有 Cantus (=Superius) 由兒童或閹人歌手唱，Altus 由男高音唱，Tenor 由男中音唱，Bassus 由男低音唱。然而，樂曲如超過四個聲部時，各聲部便可加入不同的名稱：

Cantus	Tenor	Bassus
Cantus alter	Tenor alter	Bassus alter
Contra cantus	Contra tenor	Contra Bassus
Quintus	Septima pars	Octava pars
Sextus		

然而，實際的情況，會按各別的狀況而變更，例如帕勒斯替那的彌撒曲“O Magnum Mysterium”和經文歌 Veni Sancte Spiritus：

	Missa :	Motetus :
	“O Magnum Mysterium”	“Veni, Sancte Spiritus”
Agnus Dei II :	Cantus I	Cantus I
	Cantus II	Cantus II (Septima pars)
	(Sextus)	Altus
	Altus I	Bassus I (Quintus)
	Altus II	Altus II (Octava pars)
	(Quintus)	Tenor I (Sextus)
	Tenor	Tenor II
	Bassus	Bassus II

3. 豐碩的代表作

當代作曲家對作曲的觀念有別於近代所要求，他們作曲時，並不要求自己的作品完全來自自己的創新。他們慣常只將存在的各種資料，湊合成為一首新曲，便算完成。這種作曲的觀念，一直至浪漫時代才改變。因此，現代的人不必驚訝帕勒斯替那的作品，有源自額我略歌曲、民歌，或他人的作品。

他的作品，來自民歌的例子不少，其中最盛名的「無名彌撒曲」(Missa sine nomine)。來自額我略歌曲的創作，則有三種方式：

(1) 使用長音值固定律。

(2) 雖然使用長音值，但已像眾讚歌(Chorale)使用到二分音符和四分音符來表現。

(3) 它的基礎是已存在的教會音樂，但旋律卻是新的，例如他的四聲部經文歌 *Magnum hereditatis mysterium*。

他的作品類別很多，茲分述如下：

(一) 經文歌

文藝復興時代，經文歌的曲式是當代最重要的形式，它的重要性不亞於古典與浪漫時代的「奏鳴曲曲式」。它普及至當代各類不同性質的合唱作品中，例如牧歌，甚至彌撒曲。下面謹就帕勒斯替那的作品，分別說明。

(1) 舊式經文歌 (Motteto Antiquato)

這是遠至十三世紀巴黎聖母大教堂樂派作曲家所創始的一種古老樂式。他們採用額我略歌曲為固定調，使曲調中的每個音的音值增長，緩慢地唱出，並稱這個聲部為持續調 (Tenor)，貫徹始終，其他聲部則以不同的速度，不同的節奏穿插變化。不過十六世紀的作品上，持續調長音值的音符有時已順應時代的改變，而以二分或四分音符呈現，並配合活用主題的手法，以求得更大的變化色彩。例如他的四聲部作品“*Gaudent in coelis*”，原旋律取自多位殉道者節慶 (*In festo plurimorum martyrum*) 第二晚禱中 *Magnificat* 前的對唱曲，經過特殊處理後，經文歌開始的片段如下：

GAUDENT IN COELIS

GP Palestrina
(1525-1594)

(Cantus)

1

(Altus) Gau - dent in cae -

(Tenor) Gau - dent in cae

(Bassus) Gau - dent in

5

lis, gau - dent in coe - lis,

cae

lis, gau -

Gau - dent in

9

gau - dent in coe - lis,

dent in coe

lis, gau - dent in coe -

cae

13

gau - dent in coe -
dent in coe - lis, gau - dent
lis, gau - dent in
lis, gau - dent in

17

lis á - ni - mae
in coe - lis á - ni - mae San -
coe - lis, gau - dent in coe -
gau - dent in coe - lis,

21

ECC.
San - ctó - rum, á -
ctó - rum, á - ni - mae San - ctó -
lis á -
á - ni - mae San -

(2) 古典經文歌 (Motteto classico)

它的結構在第二章已詳明，這類型的作品，由於以多個主題結合，而成多元性的整體，但它的統一性仍是它的特色。雖然樂曲的首段有固定的規範，但音樂的處理技巧，經常隨著歌詞的要求而異，呈現出另一個自由的指標。例如五聲部的“Quid habes, Hester?”中，因“？”這個「問號」的原故，結束時最後一小節全部是休止符，意即讓你自己去回答吧。有時還可看到較為前衛性的和聲使用，可研究五聲部的“Paucitas dierum”。最常被人提及而著名的這類形式的作品，以Dies Sanctificatus·Super Flumina·和Sicut Cervus 最為典型。

(3) 後古典期經文歌 (Motteto post-classico)

這是指彌撒中的奉獻詠 (Offertorium)。這類歌曲從樂曲的結構而言，實在與上述形式的經文歌並無不同，只是從歌詞方面而言，它卻不能像經文歌可以任意選揀，它屬於彌撒中的一部份，不可自由更改。帕勒斯替那曾作為六十八首五聲部奉獻詠。

(4) 非古典式經文歌 (Motteto non più classico)

這是指「雅歌」(Canticum canticorum)，是自由式的經文歌。它沒有古典經文歌第一段主題的呈示。旋律的表現，均重於情感的流露，例如“Vulnerasti cor meum”。在“Vox dilecti mei”一曲中，作者為了表現 vox (聲音) 這個字，歌曲由屬和弦開始，以表示聲音由遠而近，之後出現下屬和弦，最後才慢慢轉至主和弦。此外，這些樂曲的主題相同之處頗多，例如“Surge”這個字的旋律，在多首歌曲中皆一樣，這並非表示作者缺乏創作的靈感，乃是為使整套歌集每一首樂曲皆有一連貫性所使然。這些樂曲多趨向於和聲化，甚至有三度平行出現，而非古典對位。這一集歌曲還有一特色，就是按次序以下列各調式寫成：Protus 1-10·Tetrardus 11-18·Deuterus 19-24·Tritus 25-29。

下面是 vox dilecti mei (愛人的聲音) 開始片段，原作為五聲部，由 N. Praglia 改編為男聲四聲部如下：

VOX DILECTI MEI

GP Palestrina
(1525-1594)

(Tenor I)
Vox, vox dilecti mei - i, vox

(Tenor II)
Vox, vox dilecti mei - i, vox

(Bassus I)
Vox, Vox, vox dilecti mei - i, vox

(Bassus II)
Vox, vox

di - lé - cti me - i: Ec - ce i - ste *ecc.*

di - lé - cti me - i, di - lé - cti me - i: Ec - ce

di - lé - cti me - i, di - lé - cti me - i: Ec - ce

di - lé - cti me - i: Ec - ce

This edition MMIX Catholic Diocese of Hong Kong

dal Cantico dei Cantici - orig. a 5 v. d.
Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594)
Rearrangement : N Praglia - ad 4 v. pares

帕勒斯替那的經文歌很多也很重要。創作的技巧基本上依循著福萊樂派的傳統，可是他自我的風格常突出，而且比彌撒曲有更大的變化，也就是他運用牧歌藝術已成功原則於經文歌上，使歌詞與音樂結合後成為音畫的表現。他比較喜歡四聲部至六聲部和八聲部的編制。在八聲部的經文歌，有時還以「多重合唱」的風格由兩個樂團演唱，例如“Stabat Mater”；此外，還有少數作品屬於九聲部和十二聲部的編制。

(二) 其他大型的合唱曲

帕勒斯替那所作其他的大型合唱曲，包括有哀歌 (Lamentationes)，每日頌禱中晨禱與晚禱使用的頌歌 (Hymni)、晚禱中的聖母讚主曲 (Magnificat) 和連貫禱文 (Litaniae)。這些歌曲的形式，基本上仍以經文歌為本，只是由於歌詞的要求，或以尋求變化以吸引聽眾，而略加改變。

「哀歌」本身很長，帕勒斯替那普通只選開始部分作曲，有時亦有為其中一些段落配上音樂而已。「頌歌」以輪唱式的處理 (alternatim)，即一部分由歌詠團詠唱複音音樂部分，另一原有的額我略調則由群眾齊唱。複音音樂部份的聲部處理，有時亦有變化，例如原為五聲部的，其中一段會作三聲部的處理，以求變化的美。「聖母讚主曲」是用於晚禱中，由於歌唱此曲時的禮節有「獻香」之故，也因此作曲家們所作的這一首歌曲均相當長。帕勒斯替那的聖母讚主曲，尤其是八聲部的那一首，整體的表現，可稱之為 Cantata 式。至於連貫禱文，由於歌詞之故，例如聖母德敘禱文中，每次呼求聖母後，大家回答 Ora pro nobis「為我等祈」。後者不變的旋律再現，便成為這樂種的特色。

(三) 彌撒曲

帕勒斯替那最喜愛創作的是彌撒曲。他的彌撒曲數目，學者專家雖有不同的見解，本文作者則採用一百零三首這個數目。他的彌撒曲有四聲部、五聲部、六聲部和八聲部不同的編制，均能帶給人一種平穩、自然、圓滑、順暢的音效特質。

彌撒曲共分兩部分，亦即專用部分 (Proprium Missae)，常用部分 (Ordinarium Missae)。專用部分是依禮儀節日變化，經文內容亦隨之配合。以往多以額我略原調歌唱。常用部分的 Kyrie、Gloria、Credo、Sanctus - Benedictus 和 Agnus Dei 則享有選曲極大的自由，只是由於歌唱每首歌的禮儀時段不同，因此所表現的特質亦各異：Kyrie、Sanctus - Benedictus 和 Agnus Dei 使用裝飾對位的處理，Gloria 和 Credo 比較上屬於主調合唱式，多以音節式來呈現。

帕勒斯替那的彌撒曲處理的方式大致如下：

「Kyrie」的開始三句是呈現主題，以呼求的性質融入表現；在「Christe」中段部份，多與前段 Kyrie 作對比性的編排，例如 Kyrie 屬於六聲部的編制，Christe 部份則

會減至四聲部的編制；在最後一段 Kyrie 與第一段 Kyrie 相對之下，往往以密接式來結束。「Gloria」常以音節式來表現，全曲常分為兩大段落，亦即 1. Et in terra pax - Qui tollis, 2. Qui tollis - 至結束。「Credo」的特質屬於強勁有力的表現，可分為下列四個段落，亦即 1. Patrem - et incarnatus est, 2. Et incarnatus est, 3. Crucifixus - et in Spiritum (這一段會減少聲部數目，甚至接近 Soli 的形式)，4. Et in Spiritum 至結束。「Sanctus」的特質屬於勝利凱旋的表現，第一段落由 Sanctus 始至 Pleni sunt 為止，Pleni sunt 常屬於自成部份，有時甚至使用 Soli；Hosanna 段落則表現出歡躍的喜樂之情。「Benedictus」從開始至 Hosanna 為止常表現出虔敬與神祕感，聲部減少；Hosanna 部份則如同上面的表現。在「Agnus Dei」開始兩句，一如同 Kyrie 曲中帶給人特殊的感情，但在最後一句 Agnus Dei 裡，樂句的主題在此再呈現，且使用卡農技巧處理，聲部會增加，例如原本屬於四聲的編制，在此處則變為五聲部或六聲部。

至於彌撒曲所依循的結構形式，基本上仍以經文歌為基礎，然而，從主題取材的來源，則又呈現出如下列各不同的樣式：

(1) 舊式彌撒曲 (Missa antiquata)

這是借用額我略歌調或俗樂歌曲作固定調 (Cantus firmus)，使之在持續調 (Tenor) 以長音值唱出，其他各聲部以對位的形態交織著進行的一種彌撒曲。這種彌撒曲常有同時使用兩種歌詞的現象，例如“Ecce Sacerdos”彌撒曲。

KYRIE **GP Palestrina**
(1525-1594)
ecc.

(Soprani) Ec - ce sa - cér - dos ma -

(Alti) Ky - ri - e e léi

(Tenori) Ky - ri - e e léi

(Bassi) Ky - ri -

(2) 垂憐曲集彌撒曲 (Missa dal kyriale)

這類彌撒曲所採用的主題，均來自當代流行的額我略聖歌彌撒曲中的「垂憐曲」(Kyrie)，「光榮頌」(Gloria) 等旋律。例如帕勒斯替那所作的四聲部聖母彌撒曲 (Missa de Beata Virgine)，便是採用額我略聖歌中“Missa cum júbilo”的主題。

(3) 卡農式彌撒曲 (Missa canonica)

這類彌撒曲冠以卡農式的名稱；就是指整首彌撒曲以卡農式來處理。帕勒斯替那曾創作“Missa Ad Fugam”，這首彌撒曲是以卡農式完成；在「垂憐曲」中，Altus 和 Bassus 呈示主題，Cantus 和 Tenor 則負責答題部份，在「迎主曲」(Benedictus) 中，作者以三重卡農處理。在「羔羊讚」裡，有兩個卡農同時進行。

KYRIE

GP Palestrina
(1525-1594)

Musical score for the beginning of the Kyrie. It features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a basso continuo line. The lyrics are: Ky - ri - e e - léi -

Continuation of the musical score for the Kyrie. It features four vocal staves and a basso continuo line. The lyrics are: son Chri - ste e - son. The section is marked *ecc.* (ecclesiastic).

(4) 樂音彌撒曲 (Missa super voces musicales)

這類型彌撒曲的主題來自音階上某數個音，釐定一個音列（階）後，整首彌撒曲便建立其上。帕勒斯替那曾作有Missa “Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La”，以此六個音作為整首彌撒曲的主題；在「羔羊讚」裡，作者還使用這六個音作卡農式的處理。

(5) 民歌彌撒曲 (Missa Chanson)

所謂民歌彌撒曲，就是使用當代流行的民歌作主題而作成的彌撒曲。這種混淆的情形，直至蒙臺威爾第時才獲得改善。下面譜例是著名的「武裝人」原有曲調。

L' HOMME ARME

L'hom - me, l'hom - me, l'hom - me/ar - mé,
l'hom - me/ar - mé, L'hom - me/ar - mé doit en dou -
ter. On a fait par - tout cri -
er Que chas - cun se vien - gue/ar -
mer D'un hau - bre - gon de fer.
L'hom - me, l'hom - me, l'hom - me/ar - mé,
l'hom - me/ar - mé, L'hom - me/ar - mé doit en dou - ter.

「武装人」彌撒曲 Kyrie 開始片段

KYRIE

GP Palestrina
(1525-1594)

Musical score for the beginning of the Kyrie. It consists of five staves: four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and one basso continuo staff. The lyrics are: Ky - ri - e/e - le - Ky - ri - e/e - le -

Continuation of the musical score. The lyrics are: ri - e/e - lei - son. i - son. i - son.

Final system of the musical score. The lyrics are: Ky - ecc.