

第壹章

天主教聖樂與社會的關聯 *

教會是耶穌基督所建立的一個有形可見的團體，在現世維新人類社會，同整個人類共同前進，並和世界共同體驗著塵世的命運。她不獨通傳天主的生命與人類，而且還以某種形式傾注其反射的神光於普世。

一．教會在現世中所秉持的原則

在長達近兩千多年的基督宗教史中，不少人根據舊約「雅威王」、「雅威統治」，以及新約中的說法「天主之國」的表述，認為天國是與塵世對立的一種環境。由這種觀念中產生出消極等待天國的來臨，鄙視人類在世上的活動及其勞動和智慧成果的人生態度，可惜這種理解是錯誤的。

雖然，這個世界不是完備的，還有許多「惡」存在，但是這個世界乃是天主所創造的，因而是天主所願的和天主看著很好的創造。『創世紀』中的話便是明證：「天主看了祂所造的一切，認為樣樣都很好」（創 1:31）。因此，世界和天主的國同樣是源於天主，並非相互對立。他們是有區別，但同時又聯繫在一起。而且天主還將統治世界上萬物的權力交到人類手中，「你們要生育繁殖，充滿大地、治理大地、管理大地、管理海中的魚、天空的鳥，各種在地上

* 【天主教聖樂與社會的關聯】輔仁大學藝術學院音樂系所
「音樂・社會・人」國際學術研討會
劉志明 講座教授：2001 年 3 月 23-25 日

爬行的生物」(創 1:28)，人類自此便參與這個世界的建設。在歷史過程中，世界不斷的成長，這就是天主與人類合作的產物。聖經還告訴我們「聖言成了血肉，寄居在我們中間」(若 1:14)，這又說明天主教接納了這個世界的事實，藉著世界的文明進步，幫助人對天主有一種新的體驗。

在這個大前題下，教會明確地宣稱，世界上好的、真實的和正確的因素，均應予以承認和尊重，和值得教會去學習，「因為凡在家庭、文化、經濟、社會、乃至國家及國際方面，促進人類團體生活者，依照天主的計畫，亦對教會的團體生活，提供不少貢獻。因為教會與外在事物也有關係。教會甚至承認，連人們以往和現在對她所有的敵視和迫害，亦能對她多所裨益」註⁽¹⁾ 這一段話說明，教會承認人的肉體的合法需求，人的基本權利，人在世上的努力，人對世界的統治，人的自由意志及世界的自由。教會繼續強調宣示「凡由人的智能與美德所產生的一切，信友不獨不以為她們違反天主的全能，不獨不以為擁有理智的受造物與造物主競爭，反而深信人類的勝利是天主偉大的標誌及其奇妙計畫的成果」註⁽²⁾

在教會與文化的層面而言，教會從開始便接受文化多元的具體現實。新約宗徒大事錄記載，初期教會第一個五旬節日，伯多祿講道後有三千人接受基督的洗禮，這些人中有「帕提雅人、馬待人、厄藍人和居住在美索不達米亞、猶大及卡帕多細雅、本都並亞細亞，夫黎基亞和旁非里雅、埃及並靠近基勒乃的利比亞一帶的人，以及僑居的羅馬人，猶太人和皈依猶太教的人，克里特人和阿拉伯人」(宗 2:9-11)。教會在歷史中的表現，亦有希臘與羅馬的風貌，因為她是在這種環境下誕生的，事實上，「歷來生活在各式環境中的教

(1) 論教會在現代世界牧職憲章 No.44

(2) 論教會在現代世界牧職憲章 No.34

會，曾利用不同文化，向萬民宣講福音」，並「深入各式文化中與之共融」註⁽³⁾

二．依原則歷代教會對音樂的態度

教會深深的了解，藝術在信仰生活上，能帶給人極大的鼓勵；自古至今，教會從未忽視推動教會藝術的提升。梵蒂岡第二屆大公會議明確的宣稱「在人類心智崇高活動中，理應提到藝術，尤其是宗教藝術，以及稱為藝術高峰的教會藝術。藝術的本身就是要以人工，對天主的無限完美，作某種程度的表達；其越能別無目的，純以自己的作品極力使人虔誠歸向天主，便越能增加對天主的讚美與榮耀。慈母教會過去常是藝術的愛好者，並經常要求藝術崇高的服務，特別為對敬禮有關的事物，真正表現高雅、和諧、美觀，成為天上事物的記號與象徵，教會也不斷造就藝術人才。」註⁽⁴⁾

教會之與藝術，教會並非藝術的創始者，但是藝術在教會的禮儀中卻發揚光大。因為建築的藝術，是應基督徒公開的聚會，尤其是彌撒而生；由於彌撒的舉行，每日頌禱各時辰的領唱，才出現朗誦和其他音樂的形式。的確，歷代西方基督宗教禮儀，使人類所有表達內心熱情的形式獲得輝煌的成就；普通的言語成為祈禱經文；簡單的音階上的數個音，可成為優美的旋律；繪畫及塑像帶給人親臨其境的感受。不過，音樂的普遍性和透明度更徹底，它直接地進入人的心底，與人的心底對話。它不像辭語的有界限，顏色的固定性，它可以無盡地發揮它的功能。

⁽³⁾ 論教會在現代世界牧職憲章 No.58

⁽⁴⁾ 禮儀憲章 No.122

從聖經得知，耶穌基督誕生時，有來自天上祝賀的歌聲：「忽有一大隊天軍，同那天使一起讚頌天主說：天主受享光榮於高天，主愛的人在世享平安」(路 2:13-14)。按四部福音記載，耶穌本人至少有兩次公開詠唱：一次在納匝肋的會堂，他頌讀了依撒意亞先知書第 61 章，將默西亞的預言，貼在自己的身上，為叫人知道默西亞已經來到 (路 4:16-19)。按當時的習慣，頌讀時的音調抑揚。另一次是在受難前夕，在建立聖體聖事之後，「他們唱了聖詠，就出來往橄欖山去」(瑪 26:30)。按當代人的習慣，晚餐後，家主或長輩獨唱頌歌，亦即聖詠，其他旁立的人以『Amen』或『Alleluia』回答，或重複聖詠中某段詩節，而形成答唱形式。

耶穌離世升天後，宗徒們和初期的弟子對音樂從未忽視。路加福音的結束記述：「他們叩拜了祂，皆大歡喜的返回了耶路撒冷，常在聖殿裡稱謝天主」(路 24:52-53)。在宗徒大事錄及書信中，常有使用歌曲來反映出喜樂的文字；厄弗所書第五章十九節：「以聖詠，詩詞及屬神的歌曲，相互對談，在你們心中頌讚上主。」哥羅森書第三章十六節：「讓基督的話充分地你們心內，以各種智慧彼此教導規勸，以聖詠、詩詞與屬神的歌曲在你們心內，懷著感恩之情，歌頌上主。」宗徒們還將『主的晚餐』或稱『擘餅禮』取代了猶太教的祭禮 (格前 10:16; 11:23)，而且將之建立為公開的宗教儀式：「每天都成群結隊地前往聖殿，也挨戶擘餅，懷著歡樂和誠實的心一起進食」(宗 2:46)。當時宗徒們仍循猶太的法規：「伯多祿和若望在祈禱的時辰，即第九時辰，上聖殿去」(宗 3:1)。「約在半夜時分，保祿和息拉祈禱讚頌天主」(宗 16:25)

在這些祈禱聚會中，教會的音樂便開始它的歷程。從聖經的記述中，也確實找到此『Cantici』、『Hymni』和『Psalmi』等指示歌曲的名詞；不過，這些名詞的含義不明，因為當時諾斯士派 (Gnostici) 人士一些自由創作的禮儀歌曲，亦稱為『Psalmi』；至於『Hymni』並非指反覆形式的 (Strophic) 歌曲，因為這形式的歌曲，至四世紀才

出現。但從格林多前書第十四章第十六節的記述：「假使你以神魂讚頌，那在場不通語言的人，既不明白你說什麼，對你的祝謝詞，怎能回答「阿們」呢？」由這一段話還可以判定，當時他們頌唱的歌曲，有屬於即興性質的表現。

公元三一三年，君士坦丁大帝 (Constantinus I, 311 (306)-337) 宣布信仰自由的米蘭詔令，他對長期受迫害的民眾主持正義，給予教會法律的優待，推行基督化的政治，從此教會亦在各方面努力耕耘。至四世紀中葉以後，世界文學史上常提及的「古代基督教文學」開始，教會內的活動勃然而生，顯示了教會上的第一朵奇葩。當時的著作家統稱為弘道的「教父」。他們有關音樂的言論，屢見不鮮，對人、對教會、對社會，均極有幫助。

由於當代的教父多承受了古希臘哲學家對音樂為中悅神之物的觀念，因此他們多認為音樂對敬主的行動中具有激勵的作用。聖若望基所 (S. Johannes Chrysostomus, c.344-407) 曾說：「只有音樂能使人的人心靈醒寤，解決人的困境，使人解脫塵世的枷鎖，給予人品嚐到愛情與智慧的美味；不過，這種音樂應是一種美好的旋律，它更應是一首具有好的節奏屬於敬主的歌曲 (Hom. in salmo 41)。聖巴西略 (S. Basilius Magnus, 329-379) 認為，音樂可以幫助信友作更好的祈禱 (Hom. in salmo I.P.G. 29)。聖奧斯定 (S. Augustinus, 354-430) 說：「歌唱與彈琴屬愛人之事」，「只有在音樂裡，才能找到言語無法表達的感受」 (in salmo 32)。

他們也接受音樂倫理性功能的觀念。聖額我略·納齊盎 (S. Gregorius Nazianzenus, 329-389) 說：「聖詠是靈魂的良藥」 (Carmin. II, 2. 8)。他重新肯定古希臘人對音樂的倫理價值。亞歷山大的格肋孟 (Clemens Alessandrinus) 曾說：「歌唱聖詠，更可使人的心靈不再垂頭喪氣，將痛苦由根拔起，平息情緒，擦乾眼淚，催使罪人懺悔。」 (Proclus Orat. de incarnat. Dom. 2 1, P.G. 65-692)。

由此，他們對音樂性質的重視可見一斑。他們常要求音樂顯出它的高貴性、端莊性，要完全脫離矯飾的模樣，不容許使用樂器。他們也禁止半音階式的歌曲，認為這些音樂輕佻，甚至淫蕩，而教會歌曲應保持純潔與簡樸的本質。

君士坦丁時代，信仰基督的信徒在帝國人口中只佔少部分，也許不到五分之一。但在四世紀末年，信徒人數已達帝國總人口之半。若以公元三一三年的信徒總數為六百萬至一千萬，那末信徒已增至此數字的兩倍。

從地理上分布而言，整個帝國的國土已滿佈信徒團體。在歐洲東北邊界，沿萊茵河、多瑙河一帶，由於人口壓力向反方向進行，傳教工作暫不可能。東南方從敘利亞到美索不達米亞平原、波斯、和埃及起的紅海沿岸，在四世紀時，基督的教義已經越過帝國邊界而來。三世紀時已有信徒前往波斯，四世紀時波斯的許多信徒團體曾遭受流血的迫害。在阿剌伯南部，荷美利 (Homerites) 與沙培安 (Sabaeen) 民族完全皈依基督。阿比西尼亞也在四世紀時接受了福音。六世紀時，索哥德拉島 (Socotra) 上有一個希臘語的教會團體。據說在南印度也有信徒的足跡。基督的教義也在四世紀傳至高加索、喬治亞、阿爾巴尼亞等地，這些地區從未隸屬於羅馬帝國。直至七世紀前，西歐可說已完全皈依基督的教會。那時還是初步的人口普查時間。自此，教會與政治有說不完的紛爭。可是，教會的建築、雕劇、音樂等藝術，卻由中世紀開始成長、茁壯，尤其是音樂更為鮮明。因為人的一生三個重要的時劇，包括出生後的洗禮，結婚時公開儀式，死後的葬禮，無一不在教會舉行。至於日常的生活，亦無不以教堂為中心，教堂的位置多建築於人居住的社區中心，或城市中較高的地方。甚至國王加冕的儀式，也由教宗執行。因此，禮儀中的音樂便要配合人，人的慶典，整個大環境的需要來表現。它與社會結合程度的情況，也許並不完全符合教會的要求，

可是從歷代教宗和各級會議所頒布，有關音樂在禮儀舉行時的守則，要求應以音樂來表達朝拜、感恩、哀禱、祈求、悔罪和屬靈的熱忱。對禮儀而言，不遵循法規地使用音樂，似成亂象，但也說明它的範圍廣及使用俗樂的實況。

然而，教會常堅持聖保祿宗徒的警言：「你們不可與此世同化」（羅 12:2）來處理教會音樂。教宗塞勒斯丁一世（Coelestinus I, 422-432），良一世（Leo I, 440-461），則拉西一世（Gelasius I, 492-496）和賀密達（Hormisdas, 514-523）等均曾極力推廣教會音樂。教宗額我略一世（Gregorius Magnus, 590-604）曾創立學校，教授音樂理論，給予歌唱訓練，整頓當代的聖樂。以後，教宗良三世（Leo III, 795-816）加以肯定，認為音樂教育是教會內份內的工作。有關各地區相繼召開的會議，制定有關教會音樂應循的法規，在早期的教會屢見不鮮，例如勞迪徹亞（Council of Laodicea, 363-364），威尼斯會議（Venice, 465），陶雷多會議（Toledo, 589），曼茲會議（Mainz, 813），阿亨會議（Aachen, 816），羅馬會議（Rome, 835）。十世紀時，尚有「教父們的規律」（*Instituta Patrum*），亦稱聖科羅德根的規條（*The rule of St. Chrodegang*），詳細闡明音樂在教會中的地位。

由於複音音樂的產生，新的問題亦接踵而來。教宗若望二十二世（*Johannes XXII*, 1316-1334）於 1324 年頒布「教父們的訓誨」憲令（*Const. Ap., Docta Sanctorum Patrum*），公開討論複音音樂。教宗瑪賽祿二世（*Marcellus II*, 1555）和特倫托大公會議第二十二次會期中（*Council of Trend*, 1545-1563）指出聖樂與俗樂作品之別，嚴禁在彌撒中滲入放蕩性或不端雅的樂曲。對於複音音樂的發展，如何使之結合宗教的情操，教宗烏爾朋八世（*Urbanus VIII*, 1623-1644），亞歷山大七世（*Alexander VII*, 1655-1667），依諾森十二世（*Innocentius XII*, 1691-1700）均曾指示發展的方向。一六〇〇年出版的「主教禮儀本」（*Caeremoniale Episcoporum*）中，亦曾概括地討論教會音樂，對管風琴

和詠唱者作了不少的訓示。教宗本篤十四世 (Benedictus XIV, 1740-1758) 於一七四九年頒布「那一年」(Annus qui) 通諭，指示聖樂應有的特質，和教堂內的音樂應有別於劇院中的音樂。

十九世紀年代，教會內崛起對教會音樂的重整運動，教宗碧岳九世 (Pius IX, 1846-1878) 於一八七〇年頒發「最感動心靈的」(Multum ad movendos animos) 訓令，指出聖則濟利亞協會 (The Caecilian Society) 為重整聖樂運動最重要的組織。教宗碧岳十世 (S. Pius X, 1903-1914) 於一九〇三年頒發著名的「在善牧職務中」自動詔書 (Motu Proprio “Inter Pastoralis Officii”)，為使聖樂重整運動結出果實，他把當時教會內的聖樂，作透視性的解剖，並為之訂定了新的遵循法則。之後，於一九一七年出版的教會法典 (Codex Juris Canonici) 再加以肯定。一九二八年，教宗碧岳十一世 (Pius XI, 1922-1939) 重新確定教宗碧岳十世對聖樂的規定，並頒發宗座憲令「天主的敬禮的神聖性」(Constitutio Apostolica “Divini Cultus Sanctitatis”)。教宗碧岳十二世 (Pius XII, 1939-1958) 尚有「天主中保」(Mediator Dei, 1947) 和「整頓聖樂」(Musicae Sacrae Disciplina, 1955) 等通諭。這兩封宗座的文告只是對碧岳十世的自動詔書重新加以肯定及說明，並以新的論據予以加強；最後禮儀聖部於一九五八年九月二日再頒發細則『Instructio de musica sacra et Sacra Liturgia』指導如何實施。

梵蒂岡第二屆大公會議，教宗保祿六世 (Paulus VI, 1963-1978) 先後批准，並明令公佈「禮儀憲章」(Constitutio de Sacra Liturgia, 1963)，和禮儀聖部的訓令「論聖禮中的音樂」(Instructio “Musicam Sacram”, 1967)，指示大家要欣然接受有關規定，忠於實行。註⁽⁵⁾

(5) 劉志明著 聖樂綜論 P.6 ~ P.8

三．依原則的聖樂創作與社會資源

按教會歷代文獻所示，聖樂的「聖」(Sacred) 這個字的用途，歷來均偏重否定性的意義，也就是不作劇場性的或俗世的用途。從字義來說，希伯來文「聖的」(qds) (qādos) 來自 qd，便是分開的意思；希伯來文 témenos 來自 témnein，其意義亦同；拉丁文 Sacer 來自 Sancire，亦有設立之意。因此，教會要聖樂成為真正的藝術，將人的情感變成歌曲，使音樂配合歌詞，以達至圓滿和有成果地，符合天主教禮儀的神聖目標和要求。梵蒂岡第二屆大公會議強調：「聖樂越和禮儀密切結合，便愈神聖，因為它能發揮祈禱的韻味，或培養和諧的情調，或增加禮儀的莊嚴性」（禮儀憲章 112）

然而，「教會從來沒有把某一種藝術風格，看作是本有的，而是就各民族的特性與環境，就各派禮儀的需要，採納了各時代的作風，而形成了歷史彌足珍惜的藝術寶藏。連我們現代各民族各地區的藝術，在教會內仍可自由發展，唯一的條件，是對教堂和神聖典禮，保持應有的尊重與敬意」（禮儀憲章 123）

在歷代教會眾多的聖樂作品中，教會認為額我略聖歌已達至足以被珍惜的藝術寶藏境界。「教會以額我略聖歌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，則額我略曲佔優先。其他種類的聖樂，尤其是複調樂曲，並不禁止在舉行禮儀時使用」（禮儀憲章 116）然而，「為促進主動參與，應該推行群眾的歡呼，回答、詠頌、對經、歌唱、以及身體的動作、姿態」（禮儀憲章 30）。額我略聖歌形成的音樂文化背景，有敘利亞、拜占庭、亞美尼亞，和巴勒斯坦等地的音樂，然而，它吸盡了她們的資源，並使之提升。

這些所謂資源，也就是文藝性藝術上主要的兩種表現，即是戲劇性和交響性的表現。戲劇性的音樂主要來自說話的節奏和歌唱的文辭，最後定型於歌劇；交響性的音樂則來自身體活動的節奏，它在樂器的伴奏下，與早期的民歌相伴出現，最後定型於所有器樂音樂的成熟表現上。

額我略聖歌是西方歌曲的核心，雖然表面上似乎平淡，甚至因而被稱為平歌或素歌 (Cantus planus)，可是它的本質卻相當戲劇化。

首先，從歌曲的整體表現而言，歌曲中的音符值，按學者們的意見，雖然相當於八分音符的音值。可是在歌唱表現時，它卻有強聲和弱聲之分。因為它是引用詞句中的聲點 (accent) 為強聲，各樂句皆有自已的聲點，句連為節時，又有其共同的聲點，每段又視全段之意義而生一個聲點。因此樂句混合文段時，固然應保持各個文段的節奏，可是各樂句亦當全數自然呼出，聲點宜短而姿趣，煞尾字音及聲點前之字音，宜漸減輕弱，而文段文節之各份子，該緊相聯合彼此又該劃清。這就是額我略聖歌之精妙所在。註⁽⁶⁾

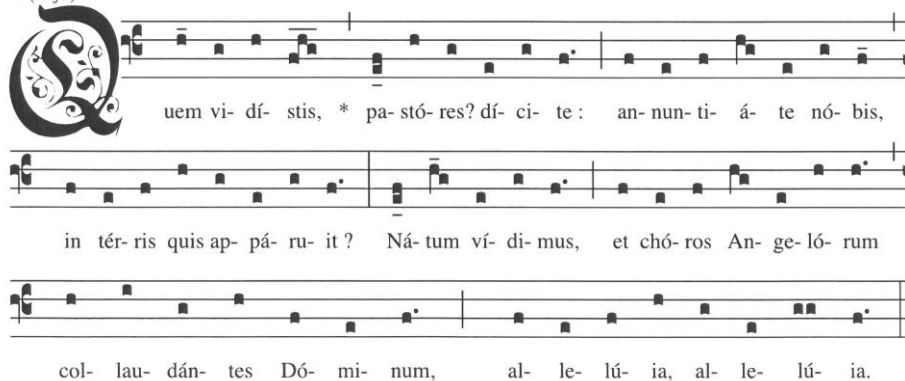
由於額我略聖歌旋律與文詞結合那種著重聲點 (accent) 的特質，對表現出文辭的涵義有極大的助力。因此，當時的歌曲有不少已走向戲劇性的表現，也就是即使在一首短小的歌曲中，已明顯的具有對話式 (Dialogue Form) 和戲劇中的分幕式的處理，或象徵性的涵義。

在常用歌集 (Liber Usualis) P.395 的「你們看見了誰」(Quem vidistis)，便是眾多譜例中之一：

(6) 劉志明著 聖樂綜論 P.20

QUEM VIDISTIS

Antiphona
II (re-fa)



uem vi- dís- tis, * pa- stó- res? dí- ci- te : an- nun- ti- á- te nó- bis,
in tér- ris quis ap- pá- ru- it ? Ná- tum ví- di- mus, et chó- ros An- ge- ló- rum
col- lau- dán- tes Dó- mi- num, al- le- lú- ia, al- le- lú- ia.

This edition MMXIX 天主教香港教區

In Nativitate Domini / Ad Laudes

『牧童們，你們說，你們看見了誰？你們向我們說，究竟是誰在這一片大地上出現了？我們看見了主誕生，和天使的樂隊齊聲頌歌，阿肋路亞、阿肋路亞，讚美上主。』

這一首短小的旋律，其結構已像一首短小的戲劇，旋律樂音活動的範圍只有四個音，共有八句，其中有六句重複同樣的主題旋律 Do Re Fa Mi Do Mi Re。只有在第六句上，旋律結束於 Fa 上，而且還略向上發展，以表示天使樂隊詠唱阿肋路亞的歌聲。

这首歌曲的旋律以重複主題六次之多為特質，但不會因此而單調乏味，因為文辭的長度所引伸出的句法節奏，使旋律本身亦產生變化；其次，這種表現方式正符合短小民歌那種使人輕快的特質。

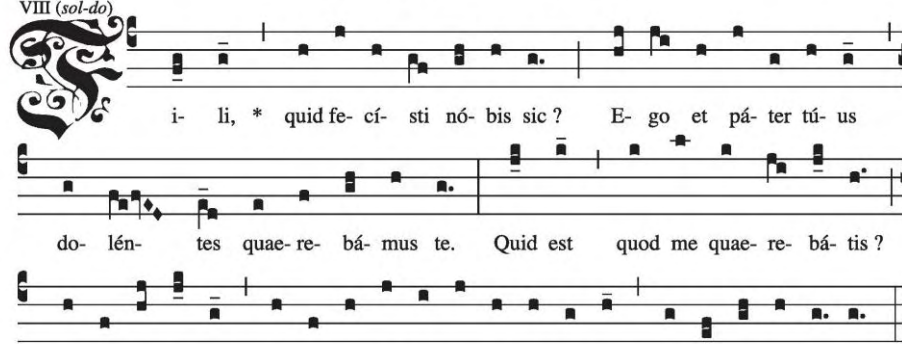
下列是另一首旋律表現有異於前者的對話式歌曲。它的歌詞來自新約路加福音第二章四十八節至四十九節。內容如下：

「孩子，為什麼你這樣對待我們？看你的父親和我，一直痛苦的找你。」

你們為什麼找我？你們不知道我必須在我父親那裡嗎？」

FILI QUID FECISTI

Antiphona
VIII (sol-do)



i- li, * quid fe- cí- sti nó- bis sic ? E- go et pá- ter tú- us
do- lén- tes quae- re- bá- mus te. Quid est quod me quae- re- bá- tis ?
ne- sci- e- bá- tis qui- a in his quae Pá- tris mé- i sunt, o- pór- tet me és- se ?

This edition MMXIX 天主教香港教區

S. Familiae Jesu, Mariae, Joseph / In II Vesperis

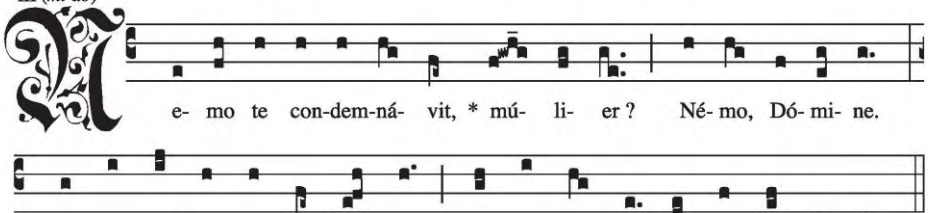
歌曲由三個音開始，以表現出一位母親對兒子說話的柔情，當她觸及問題的重點時，旋律向上升且增強，而繼續停留在高音域範圍內，以表示所受的煩惱。當表現痛苦的 (dolentes) 意義時，還特別在這個字的音點上使用組合的音團式 (Clivis 和 Climacus)，而且還以旋律下降式來表達內心的沉重，至『尋找』這個字時，旋律再次上升。

歌曲的旋律突然提升至所屬第八調式的主音 (Dominans)，在這個高音域的範圍，孩童耶穌以驚訝的語氣回答她的父母。在這一段落中所出現於“Quid”的音團 c - d，曾再三地迴響地出現，以加重驚訝之情，乃值得注意。之後，以平淡音節式來陳述理由來結束全曲。

另一首歌詞的內容取自若望福音第七章，敘述耶穌憐憫淫婦最後的表現。歌曲旋律雖然只有四句，但卻如同戲劇中的四幕，包括問話、回答、回應、勸勉。

Antiphona
III (mi-do)

NEMO TE CONDEMNAVIT



e- mo te con-dem-ná- vit, * mú- li- er? Né- mo, Dó- mi- ne.

Nec é- go te con- dem- ná- bo: jam ám- pli- us nó- li pec- cá- re.

This edition MMXIX 天主教香港教區

Sabbato ante Dominicam IV Quadragesimae / Ad Vesperas

「婦人！沒有人定妳的罪嗎？

主！沒有人。

我也不定妳的罪！

從今以後不要再犯罪了！」

歌曲的旋律以聖詠調第三調式開始，以平和、憐憫的音調，向罪婦詢問。

罪婦以肯定的答覆，而且還用單一的一個音作為這一句的開始，表示毫無疑問。

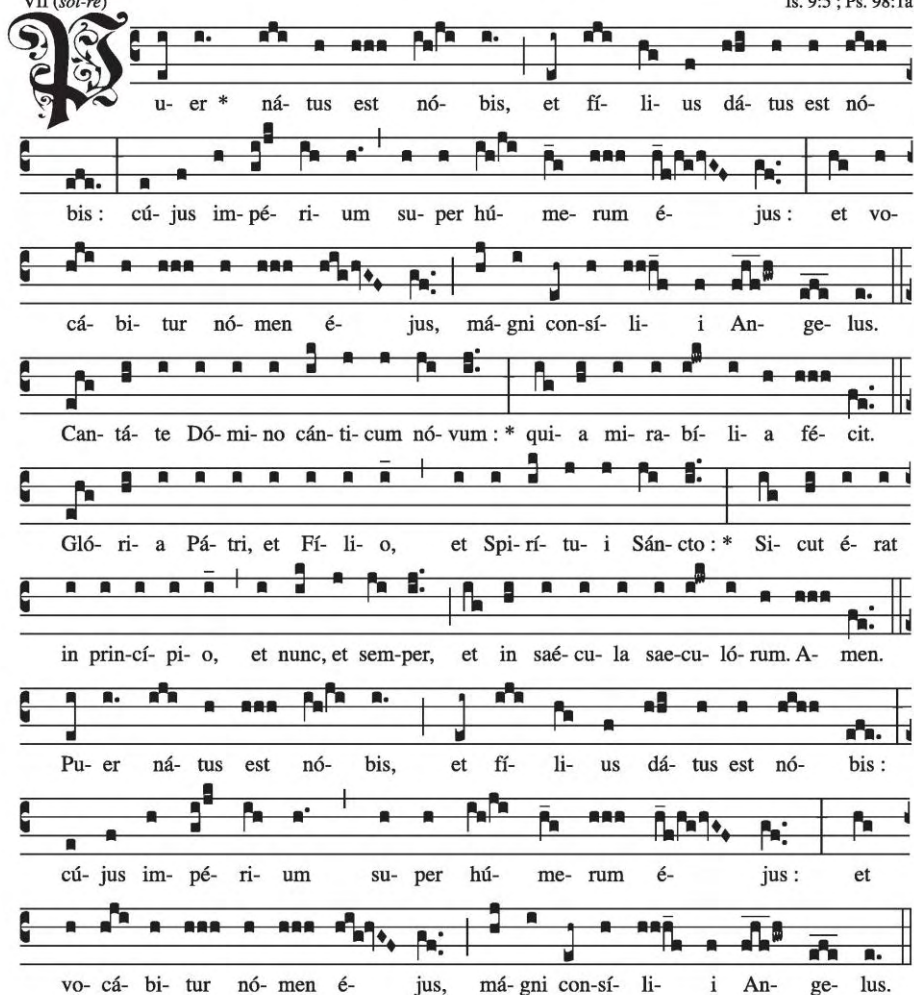
第三句的開始，在「Nec ego」上的處理相同，而且音調升高，並說明它的判決。

最後，旋律逐漸下降，並以柔和的音調勸勉這一位婦人。

有時旋律為了要表現出歡樂且重要的信息，甚至以像似小號的樂聲來傳遞給人。下列是聖誕節天明彌撒的進堂曲，開始兩句便是以如此的方式，宣告『有一個嬰孩為我們誕生了，有一個兒子賜給了我們。』：

PUER NATUS

Introitus
VII (sol-re) Is. 9:5 ; Ps. 98:1a



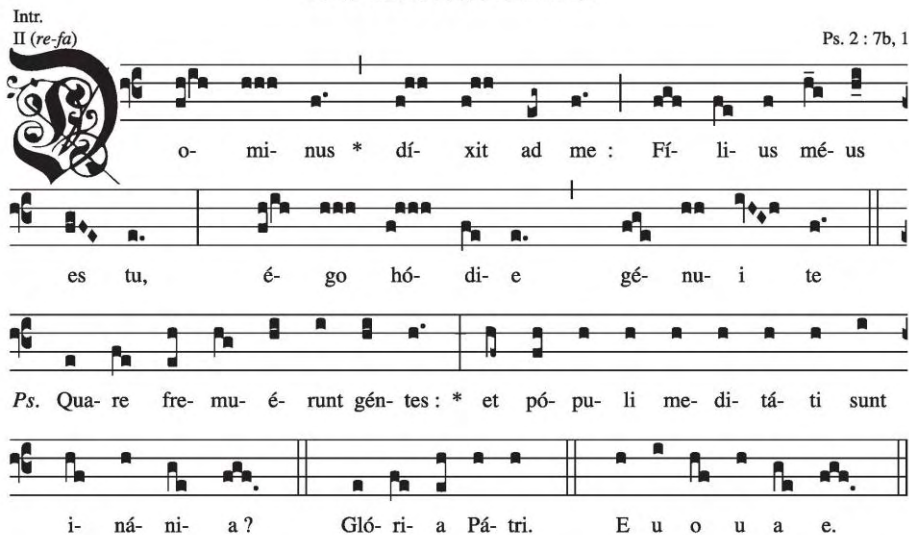
u- er * ná- tus est nó- bis, et fí- li- us dá- tus est nó-
bis : cú- jus im- pé- ri- um su- per hú- me- rum é- jus : et vo-
cá- bi- tur nó- men é- jus, má- gni con- sí- li- i An- ge- lus.
Can- tá- te Dó- mi- no cán- ti- cum nó- vum : * qui- a mi- ra- bí- li- a fé- cit.
Gló- ri- a Pá- tri, et Fí- li- o, et Spi- rí- tu- i Sán- cto : * Si- cut é- rat
in prin- cí- pi- o, et nunc, et sem- per, et in saé- cu- la sae- cu- ló- rum. A- men.
Pu- er ná- tus est nó- bis, et fí- li- us dá- tus est nó- bis :
cú- jus im- pé- ri- um su- per hú- me- rum é- jus : et
vo- cá- bi- tur nó- men é- jus, má- gni con- sí- li- i An- ge- lus.

有時旋律中會使用主導動機的方式，來說明歌詞中所指的同一對象。下列是聖誕節子時彌撒中進堂曲，歌詞的內容是 “上主對我說：你是我的兒子，我今日生了你”。為了呈現出 “我今日生了你” 句中的 “我” 與 “上主” 為同一的對象，旋律中的動機亦一致無異。

DOMINUS DIXIT

Intr.
II (re-fa)

Ps. 2 : 7b, 1



o- mi- nus * dí- xit ad me : Fí- li- us mé- us

es tu, é- go hó- di- e gé- nu- i te

Ps. Qua- re fre- mu- é- runt gén- tes : * et pó- pu- li me- di- tá- ti sunt

i- ná- ni- a ? Gló- ri- a Pá- tri. E u o u a e.

This edition MMXIX Catholic Diocese of Hong Kong

In Nativitate Domini / Ad Primam Missam in nocte

歌詞的旋律常按照文詞字語的含義作描述，也是額我略聖歌作者深深瞭解音樂與文詞結合應有的基本原則。因此，文辭上有『上升』(ascendit) 或『下降』(descendit) 之意，旋律必作合乎象徵意義適當的處理。

ASCENDIT DEUS

Offertorium

I (re-la)

scén-dit * Dé- us in ju- bi- la- ti-
ó- ne, Dó- mi- nus in vó- ce tú- bae,
al- le- lú- ia.

This edition MMXIX 天主教香港教區

In Ascensione Domine / Ad Missam

DESCENDIT JESUS

Communio

I (re-la)

e- scén- dit Jé- sus * cum é- is, et vé- nit
Ná- za- reth, et é- rat súb- di- tus íl- lis.

This edition MMXIX 天主教香港教區

Sanctae Familiae Jesu, Mariae, Joseph / Ad Missam

至於希臘的音樂與額我略聖歌是否有共同點。以現存約二十首希臘古樂曲來鑑定，實難以成立。然而，希臘音樂的頌歌 (Hymns) 的結構，確實影響了額我略聖歌。文法的聲點所引出的旋律特質的美，也實在來自希臘音樂，甚至包括終止的格式，也屬於希臘羅馬式對聲點的理論。比利時音樂學者蓋發爾 (Auguste Gevaert, 1828-1908) 認為，聖詠前的對唱曲 (Antiphon) 原為器樂前奏的變體，一如希臘的歌曲和頌歌的起調 (Intonation)。

此外，最令人驚訝的是西柯羅碑文 (Epitaphe de Seikilos) 上片段的旋律，竟和『聖枝主日』中所詠唱的一段對唱“Hosanna Filio David”類同。這又說明當代教會人士對希臘音樂的熟識，他們甚至連歌曲的整個旋律，也許在不經意的情形下納為己用。

Epitaphe de Seikilos (c.2bc)

Hosanna : Dominica in Palmis / Ad Tertiam - Antiphona

Ho - san - na Fi - li - o Da - vid:

Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni.

Rex Is - ra - el:

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

This edition MMXIX 天主教香港教區

Mt. 21:9 / Jn 12:13

聖樂的真諦

除了額我略聖歌之外，教會明言『其他種類的聖樂，尤其是複調樂曲 (Polyphony) 並不禁止在舉行禮儀時使用』。的確，整體而言，複調音樂的表現不失為莊嚴，可是有時從它取材資料的來源而言，問題便較為複雜，甚至可以瞭解到文件中『並不禁止』這句話的背景。

當代不少的聖樂作品，其主題來自民歌，常被作曲家們視為創作正常的途徑；有時則以現存的香頌和牧歌，以模作式 (Parodia) 的技巧來創作。當代教會當局對此並不贊同，然而音樂家卻認為，即使世俗的音樂經過他們特殊的處理後，性質便可改變，也就是說他們獲得『聖化』 (Sanctified) 的成果。於是他們就在這理念下創作了不少的彌撒曲，極廣泛的吸收社會的資源，為教會服務。

這類型的聖樂作品，對當代而言，確實令很多人難以認同，但從今日而言，由於現代人對這些被使用的主題根本不認識，問題就此自動解決了。

下列我們提供一首當代著名的『武裝人』彌撒曲以資參考。

L' HOMME ARME

L'hom - me, l'hom - me, l'hom - me/ar - m , l'hom - me/ar - m ,

L'hom - me/ar - m doit on doub - ter.

On a fait par - tout cri - er.

Que chas - cun se vie - gne/ar - mer. D'un

hau - bre - gon de fer. L'hom - me,

l'hom - me, l'hom - me/ar - m , l'hom - me/ar - m ,

L'hom - me/ar - m doit on doub - ter.

This edition MMXIX Catholic Diocese of Hong Kong

根據這一首短小的旋律，杜飛 (Guillaume Dufay, c.1400-1474) 首先取用為定旋律創作彌撒曲。德普瑞 (Josquin Des Prez, c.1440-1521) 還有特殊的處理，將原有的旋律按六聲音階，依次移高後分置於各樂章，在『垂憐曲』以 C 開始，在『光榮頌』以 D 開始等。採用這一首民歌旋律以創作彌撒曲的作曲家很多，與杜飛同時代的，有 Busnois，Faugues，Caron，Johannes Regis；在 1500 年之前或之後屬奈德蘭樂派年代的，有 Johannes Tinctoris，Johannes Okeghem，Jacob Obrecht，Anton Brumel，Mathurin Forestier，Mathias Pipelare，Philipin de Bruges，Loyset Compere；德國作曲家有 Ludwig Senfl，西班牙作曲家有 Cristoforo Morales，義大利作曲家有

聖樂的真諦

Franchino Gaffurio 和 Giovanni Pierluigi da Palestrina，在十七世紀尚有 Giacomo Carissimi。下列是德普瑞所作武裝人彌撒曲片段譜例：

KYRIE

J des Prez
(c1440-1521)

The musical score is presented in three systems, each with four staves. The top staff is a vocal line in treble clef, the second and third staves are lute parts in alto and tenor clefs, and the bottom staff is a bass line in bass clef. The time signature is 3/2. The key signature has one sharp (F#). The score includes lyrics 'Kyrie' and a final note with a sharp sign (#). The first system is marked with a '1' below the bass staff. The second system is marked with a '4' below the bass staff. The third system is marked with a '7' below the bass staff, followed by 'Kyrie' and a final note with a flat sign (b).

10

13

16

文藝復興年代起，聖樂作品大量汲取社會各方面的資源來表現，以致教會對作曲家們的表現紛爭不斷，但教會從未禁止複音音樂，只是禁止使用俗樂主題作為創作彌撒曲的基礎，並要求歌詞於歌唱時能被聽到且易懂而已。一五七七年，教宗額我略十三世 (Gregorius XIII, 1572-1585) 曾請帕勒斯替那 (G.P. da Palestrina, 1525-1594) 與左托 (Annibale Zoito, c.1537-1592) 一起修訂額我略聖歌，以期使教會禮儀能保持住一貫的精神，只是他們所修訂的工作並未完成。

之後，聖樂的表現變化極大，它與其他藝術的表現，息息相關。在拉素士 (Orlando di Lasso, 1532-1594) 的作品裡，已出現使用半音階結構的旋律，使用較廣闊的音程距離，和朗誦式風格的形式。在蒙台威爾第 (Claudio Monteverdi, 1567-1643) 和卡利西密 (Giacomo Carissimi, 1605-1674) 等人作品裡，他們甚至使用激情風格 (Stile concitato) 的手法，著重文辭上戲劇化的詮釋，使文辭表現的更透徹，那種時代性的『競鳴風格』(Stile concertante) 更是屢見不鮮。此外，偏重於表現性的小抒情調 (Arioso) 或重唱等亦不時插入。

自十八世紀始，一種『為藝術而藝術』的理性觀念抬頭，教會音樂亦無法脫離這潮流的衝擊。由於藝術本身常邁向更自由的境界，不受傳統禮儀規定的約束，因止，樂曲中核心的表現偏重於旋律，而不顧及文辭，甚至文辭的文法和語法上的強音等問題，嚴重被忽略。更由於交響樂式音樂發展的成功，因此甚至出現『編號彌撒曲』(Number Masses)，也就是歌詞的每一個段落，按交響曲的形式各自獨立，但卻又是完整。至於歌唱中美聲的唱法，由於確實難以在歌唱部分中出現，因此盡量安置於樂器伴奏部分，還加入各種變化和聲，使聖樂作品完全走向極度感情化與戲劇化的發展。

面對這一潮流，一七四五年，教宗本篤十四世 (Benedictus XIV, 1740-1758) 頒佈『那一年』(Annus qui) 通諭，述明教會對當代音樂的態度，其重點在激發信友們的虔敬，訓令音樂家們致力使人聲和樂器一起共鳴，以喚起信友們的情感，使他們走向更虔敬的教友生活。他仍循著特倫托大公會議 (Council of Trend) 的決定，繼續容許音樂家在音樂創作上的個別性與地域性的發展，只是要求這些發展不要遠離禮儀的要求，歌詞與音樂結合後能清晰的為人所瞭解，所表現的氣氛應符合禮儀節日的精神，對教堂內所使用的樂器，亦制訂了一些原則性的規定和限制。

由此，聖樂便形成一種只為禮儀之用的聖樂，亦稱禮儀音樂 (Liturgical music) 和只合適於演奏會的宗教音樂 (Religious music) 了。這一種分類法的作品，可見於十八世紀、十九世紀和二十世紀著名作家們的作品中。

以貝多芬為例，他所創造的 C 大調彌撒曲 (1807) 是一首喚起信仰，且屬於禮儀性的作品。他曾寫道：『我相信這樣處理歌詞，是前所未有的』。他的另一首傑作 D 大調『莊嚴彌撒曲』(Missa Solemnis, op123)，雖然創作的目的是為大公盧朵夫 (Archduke Rudolph) 就任奧米茲 (Olmütz) 主教職大典而作，可是這一首彌撒曲的表現，完全脫離了一切禮儀的約束，不顧及禮儀的要求，只作個別性自我表現。這的確是一首偉大和極成功的作品，更是一首難度高和不易詮釋的作品，但他只屬於演奏會型的彌撒曲，而非禮儀用的彌撒曲。

在貝多芬之後，十九世紀浪漫樂派音樂顯著的特色，可以帶給人精神上的變化，旋律上表現出奇亦與夢幻般抒情的音樂語法，抗拒固定的樂式，擺脫學院派傳統的約束，非禮儀用的宗教音樂作品的走向亦大體如此。這也是浪漫樂派時代音樂的特徵。

禮儀聖樂在這個時代性特質的衝擊下，教宗碧岳十世 (Pius X, 1903-1914) 於一九〇三年十一月二十日頒布自動詔書「在善牧職務中」(Motu Proprio “Inter Pastoralis Officii”)，述明教會對聖樂的立場，明令額我略聖歌在教會禮儀中應佔首要的地位；其次為複音音樂，尤其推崇羅馬樂派帕勒斯替那 (G.P. da Palestrina) 的作品。不過教會亦接納各不同形式風格的現代作品，只要這些作品能配合禮儀，不作劇場性表現，均不被禁止之列。對於樂器的使用，教宗認為應適量的加以縮減，但卻公開的接納管風琴……。

可是二十世紀的音樂家，在藝術的宗教情緒表現上，不可能因為教宗的訓令而只停留在較少發展的禮儀聖樂上。更由於時代音樂的觀念和技巧的開展，他們大膽地嘗試各種可能性來創作音樂。他們廣泛使用不協和音，但不作解決的處理；他們一反以往重視和聲的慣例，而轉向於更重視對位的關係，甚至使用原始式的反向合唱 (Discantus)，假低音合唱 (Falso bordone) 等；他們喜用古代調式，喜用朗誦 (Recitativo)；有時亦使用無調性、多調性、泛半音的技巧，使人動盪不安 註⁽⁷⁾。作曲家白特拉西 (Goffredo Petrassi, 1904-2003)，賓戴力基 (Krzysztof Penderecki, 1933-) 等人的作品便是如此。此外，英國作曲家派特森 (Paul Patterson, 1947-) 的 Kyrie (1972) 和 Gloria (1973)，的確是作曲家為藝術而藝術觀念下的作品。至於民歌，爵士和搖滾樂等樂風的彌撒曲，亦相繼於二十世紀後半期出現。作曲家多瑪 (Wolfgang Thoma) 於一九八〇年六月六日在 Funkturm 所舉行的八十六屆德國天主教日 “German Catholic Day” 中，首演它的爵士彌撒曲 “Missa Latina”，便是很好的見證。非洲剛果亦有著名的 “Missa Luba”。

(7) 劉志明著 聖樂綜論 P.139

四、目前天主教聖樂的走向

音樂是不會靜止地停下來，它常隨著時間和社會的變遷，在人類的智慧運作下結出新的果實。多個世紀以來，許多的音樂作品雖然仍配合神聖的文辭，可是它的表現明顯地已與各時代的潮流結合，例如戲劇性，浪漫主義的主觀性，和印象主義等；他們也在很多方面作實驗的嘗試，例如熱門音樂性質的彌撒曲。這種種的表現，從客觀方面而言，實在是進步之舉，他們用盡各種現代的作曲技巧，其目的仍然在激發現代人對宗教情緒的表達。它屬於教堂之外傳播福音的一種方式和工具。

至於禮儀中所用的歌曲，教會除了明定額我略聖歌為羅馬禮儀的本有歌曲，而且並不禁止使用複調音樂外，在禮儀憲章還宣示「民眾化的禮儀歌曲，亦應加以推行，以便在熱心善工內，甚至在禮儀行為內，根據禮規的原則與法律，能夠聽到信友的歌聲」（禮儀憲章 118）；此外「若干地區，尤其在傳教區，某些民族有其固有的音樂傳統，在他們的宗教與社會生活中，佔有很重要的位置，就要予以應有的尊重和適當的地位，一則為培養其民族的宗教意識，同時也為按照第三十九及四十節的本意，使敬禮適應其民族性」（禮儀憲章 119）。為達到此目的，憲章繼續訓令：「在傳教士的音樂教育中，應盡量設法使他們能夠在學校中，以及在禮儀行為中，去促進這些民族的傳統音樂」（禮儀憲章 119）。

很明顯，教會對現時代指示出禮儀聖樂發展的方向，也就是歌曲應大眾化，和具有民族色彩的作品。不過，這並非意味大眾化便是單音歌曲，因為禮儀憲章繼續說明：「充滿基督精神的音樂家，應深知自己負有研究聖樂並增加其寶藏的任務。他們應該編寫真正具有聖樂特色的曲調，不僅使較大的歌詠團能夠詠唱，而且也能適用於較小的歌詠團；並能促進全體信友的主動參與」（禮儀憲章 121）。

結語

自古以來，教會不遺餘力地去推廣聖樂的工作，雖然在過程中已形成禮儀聖樂與宗教音樂的分別，其使用的時空兩者各有分別；然而，它們要帶給人心靈的，均屬於精神層面較多，主要還是激發聽者的宗教情緒。當然各時代的作曲技巧，有時使人茫然，但這是社會環境各因素的影響所致，也道出了教會音樂與社會結合的密度。它離不開人與社會，它是人的智慧結晶，社會的高貴產品。雖然在專用於禮儀的歌曲有其應循的規律限制，然而，普世教會對各地方教會在發展民族風格的聖樂要求下，相信在二十一世紀的年代裡，會為歷史留下光輝的一頁。