

教會對禮儀聖樂創作的規範

劉志明蒙席

(2011 年於輔仁大學音樂系所<基督宗教與音樂國際學術研討會>內發表)

一、 前言

二、 聖樂在禮儀中的地位

三、 聖樂應有的特質

(一)、 音樂方面

(二)、 歌詞方面

1. 彌撒歌曲

2. 每日頌禱中的歌曲

四、 作曲家們的回應

(一)、 以額我略歌曲為幹

(二)、 以額我略歌曲為葉

五、 對民族特色聖樂的態度

六、 結語

七、 參考書目

教會對禮儀聖樂創作的規範

一、前言

自古以來，基督的教會對普世的服務，無時或息。一切有助於這一大方向的人間事物，無不把握，不斷地擴展，更循著時代的需求，時時調整與革新，以祈達至所期待的目標。

很明顯的，藝術便是其中之一環，尤其是音樂，因為它可以發揮出教育的功能，表現出宗教情緒的力量。近兩百多年來，雖然它已能獨立地運作，而不必靠舞蹈、詩歌，和戲劇的扶助而成長，然而，因為它本身能陳述出人的思想、情感與精神生活，教會始終如獲至寶，以致一本西方音樂史，其中的記述不可能忽略聖樂，便可知其重要的程度。

然而，時代的大環境不斷地變遷，也影響及人的思維，因此，為了對服務品質更能符合宗教上的意義，教會便釐訂了許多應遵行的法則，這便是本文所討論的重點。

二、聖樂在禮儀中的地位

舊約時代，猶太人是罕有愛好音樂的民族，由於天主禁止他們雕刻偶像，於是他們把藝術天賦整個地發揮到詩歌和音樂上。聖詠原來都是歌曲，其中有些還註明如何演出；鈸、瑟、琴、號角都是他們祭祀時慣用的樂器。

新約時代，教會初期的信友在聚會時常要詠歌。無論當時教內、或教外學者的著作中，都曾提及歌唱聖詠和頌歌，可惜教會最初四個世紀的歌曲，並未曾保存下來。然而，教會對音樂的用心，自六世紀起，經過五至六個世紀所謂的額我略聖歌的黃金時期，複音音樂的發展與成熟期，和巴洛克調性音樂起至現代音樂的種種，教會的態度始終如一，也就是重視音樂，並成為音樂的裸母。

音樂雖然與人的關係，可說是與生俱來，但它並非出生於教會。但教會深知它的功能性，因此，它在教會內擁有的地位確實與眾不同。梵蒂岡第二屆大公會議「禮儀憲章」述明：「普世教會的音樂傳統，形成了超越其他藝術表現的無價之寶，尤其配合著言語的聖歌，更變成了隆重禮儀的必須或組成要素」。「聖樂越和禮儀密切結合，便越神聖，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」(112)。

的確，教會始終確認，聖樂具有禮儀本身一般性的目的，亦即光榮天主，聖化、和使信友成長。它的首要任務，是以諧和的曲調，潤飾禮儀的文詞，使信友能理解其中的意義，而能更易激發熱情，妥善準備接受神聖奧蹟本有的聖寵果實。(教宗碧岳十世“在善牧職牧中“自動詔書，1903)

三、聖樂應有的特質

由於教會對用於禮儀中的音樂極為重視，因此，為之作本質上必要的規範，乃是當然而合理的事。

所謂「禮儀」，就是教會奉獻與天主的敬禮。按梵二說：「教會在基督內，好像一件聖事，就是說，教會是與天主親密結合，以及全人類彼此團結的記號和工具」（教會憲章 1）「按天主教傳統，教會的聖事性在七件聖事的慶祝中展露出來。禮儀的慶祝有賴記號、象徵、言語、行動、歌曲、音樂、及各種基督徒藝術作品等之應用，因而它就好像個別的基督信徒來學習祈禱的學堂一樣」。（輔仁神學著作編譯會「神學辭典」"禮儀" 台北·光啟出版社，1996）

在這個祈禱的學堂裡，教會所規劃的就是「彌撒」和「每日頌禱」兩項重要的課程，並秉承聖奧斯定著名的遺訓「歌唱是雙倍的祈禱」，作為努力表現的目標，而也確實效果彰顯。

（一）、音樂方面

的確，自古迄今，教會常勸勉信友銘刻主恩，以極隆盛的方式舉行彌撒聖祭，因為這就是耶穌實際重演十字架犧牲的一幕。歷代神學家和教宗亦指出舉行彌撒時應有的規範，尤其在音樂，大家的共同點皆指出，用於禮儀的歌曲，應有別於劇場性音樂，才符合其要求。教宗本篤十四世（Benedictus XIV，1740-1758）於 1749 年 2 月 19 日曾頒布「那一年」（Annus qui）通諭。他循特倫托（多）大公會議於第二十二期會議所訂的「舉行彌撒時應遵守和避免」的法令，容許音樂創作上的個別性與地域性的發展，惟不可遠離禮儀的要求。歌詞與音樂結合後能清晰為人所瞭解，所表現的氣氛應符合禮儀節日的精神。對於教堂內樂器使用方面，亦制定了原則性的規定與限制。

由十九世紀末至二十世紀前半期，音樂的表現，無論是節奏、旋律、調性、和絃的結構，均走出傳統的思維。這種種的現象，對聖樂而言，確是無限的衝擊，因而促使教會對禮儀用的音樂特別的關注，發表文字，以導正途。

——教宗碧岳十世對禮儀音樂的重整

1903 年 11 月 22 日，教宗碧岳十世（St. Pius X，1864-1914）開始對現代禮儀音樂重整，並頒布自動詔書（Motu Proprio）命名為「Tra sollicitudini」（在善牧職務中），之後以拉丁文「Inter Pastoralis Officii」譯出。兩種文字的版本均為正式法定本。這一文獻由於出自教宗的親筆，而擁有它的重要權威性外。教宗還特別強調「以宗座全權，使之如聖樂法典般具有法律效力，信眾必須嚴格遵行」。實際上，凡討論有關聖樂問題時，繼後的教宗均常堅定地引證這一通諭，直至梵蒂岡第二屆大公會議和之後的有關文件，亦屬如此。它確實顯示出教會在這方面教導的延續性，而且亦成為二十世紀禮儀聖樂最重要的文件。

在這通諭的引言中，教宗指出當時對聖樂的流弊，他說：「由於音樂這藝術本身無法觸摸與變化的本性，及審美的尺度與時尚隨著時代一再變遷，很自然的

便深受世俗和劇場性的影響。更由於音樂本身直接對人帶來的喜好，因不容易規劃出它的界限，且成見甚多，輕率潛越其中，甚至虔誠的音樂家竟也堅持其說，結果又產生了一種越軌的離心趨勢，且每況愈下。這種世俗化的藝術，對禮儀的目的及教會法典的條文，所有會議的規定，羅馬聖部以及前任各教宗屢經頒示的訓令，無不背道而馳。」

因此，教宗明白地表示「我們刻不容緩的第一任務，是立即大聲疾呼，呵斥及摒絕那些在敬禮儀式及日課中所有一切不符明文規定的行為，我們所期望的，便是要盡力使基督徒的精神盛放與持守至終。首先必須由教堂中應有的神聖性與尊嚴性為始點，因為教堂原為信友積極參與神聖奧蹟，聯同教會作公開而隆重的祈禱，並由此獲取主要的寵泉，汲取基督精神之所。如果我們對上主的敬禮，不能芬芳四溢，直上雲霄，反而將救主昔日為驅逐褻瀆者出聖殿時所用的鞭棒，交於天主手中，如此獲得上主的祝福，以求達成基督精神的目的，這真是一種虛妄的奢想。」於是教宗為禮儀聖樂設定了基本原則如下：

1. 聖樂是盛典禮儀不可分割的部分(Parte integrante)，它當然也具有禮儀本身一般性的目的，亦即光榮天主、聖化、和使信友成長。聖樂能助長禮儀的光輝與燦爛。因為它的首要任務，是以諧和的曲調，潤飾禮儀的文詞，使信友能理解其中意義，而能更易激發熱情，妥善準備接受神聖奧蹟本有的聖寵果實。

2. 因此，聖樂應深具有禮儀本身所具有的特性，就是它的神聖性和形式的優美性，之後，便是由此自然而發的普遍性。

聖樂應當是神聖，因此，任何凡夫俗子之感不但不能存在，即使演奏或歌唱者的表現方式也當免除俗氣。

它應當是真正藝術，否則在聆聽聖樂的信友心靈上，決不會產生教會在禮儀中透過音樂藝術所希望達成的效果。

同時還應是普遍的，也就是每一個國家均可採取其特殊風格的個別形式，融入於他們的聖樂作品內；然而這些作品仍應具有聖樂基本的特質，使其他國家的信友不致因此而產生不良的印象。

教宗繼續指出，那些屬於上述優質的音樂，就是教會傳統的額我略歌曲，和古典複音音樂。

3. 上述的特性，尤其在額我略歌曲中最為完備。這是羅馬教會本有的歌曲，亦即由聖賢繼承的惟一歌曲，世世代代盡心保存，直接教誨信友……

這種額我略歌曲，一直被奉為聖樂的至上典型。因此，釐訂下列的大原則，作為日後聖樂創作上應遵的指標，也就是聖樂的創作，在進行時、靈感上、意味上、越能接近額我略歌曲，便越神聖化、禮儀化；相反地，越不符合這種規範，就越不配在主的聖殿中詠唱。

為使額我略歌曲恢復它的普遍化，使信友對教會典禮，如同在古代一般，更

積極去參與，這便是大家應設法完成的事項。

4. 由於上述特徵，亦豐厚地見於古典的複音音樂中，尤其是羅馬樂派，藉帕勒斯替那(G.P. da Palestrina)的努力，在十六世紀以達至至善的境地，繼後的作曲家們，也繼續創作出傑出的禮儀聲樂作品。由於古典複音音樂極接近額我略歌曲—聖樂最高的典型，因此也得與額我略歌曲並列於教會盛典禮儀中。

教宗也指出，有些類型的音樂，其本質便不適用於禮儀的用途，他說：

5. 教會常讚許獎勵一切藝術的進展。因此，凡人類智慧隨著時代的演進所發現的一切善與美，只要與禮儀法無所抵觸的，均可容許應用於禮儀敬禮中。至於現代音樂，當然不會例外，因為它也能貢獻出優美、嚴肅、和莊重的一面，而不會有不相稱之處。

只是現代音樂多為凡俗之用而作，因此應特別留意，新風格的作品，如用於教堂內，應完全摒除凡俗的色彩，劇場的意味，連在形式上也不可反映出世俗歌曲的情趣……。

6. 現代音樂各不同的類別中，最不適宜於禮儀進行時使用的，就是上世紀尤其是意大利流行的劇場風格的音樂。因為它的本質極端背離額我略歌曲和複音音樂。它的內部結構、節奏、以及所謂戲劇化的矯揉造作，均無法合適於真正禮儀音樂本質的要求。

在這一通諭中，教宗繼續談及歌曲的文詞，歌曲的形式，歌詠團員，管風琴及其他樂器，禮儀歌曲的篇幅，實踐主要策略等問題。其中值得注意的是有使用的樂器部分的條文：

15. 雖然教會的本位音樂只有聲樂，然而仍可用管風琴伴奏聖樂演唱。在特殊情形下，於一定限度之下，尚可容許使用其他樂器，但必須依照主教禮儀本的規定，並經地方主教特殊的許可。

19. 教堂內不可使用鋼琴，以及其他噪雜輕浮的樂器，諸如鼓、鐃鈸、鐘琴等。

20. 嚴禁軍樂在教堂內演奏。至於其他管樂器的使用，如有特殊的情形，且有地方主教的批准，演奏的作品或伴奏，樂風均莊重得宜，儼然近似管風琴的本色，則不被禁止之列。

——教宗碧岳十世之後

教宗碧岳十世在自動詔書「在善牧職務中」(1903, 11, 22)中強調，他以宗

座全權公布這項法令，使之猶如聖樂法典發生法律效力“Codex Juridicus Musicae Sacrae”(AAS. 36 1903-1904. 331)。他更指出音樂是隆重禮儀中不可或缺的部分 (parte integrante della solenne liturgia)。只是他形容音樂自謙的態度“一如謙卑的婢女”(Umile ancilla)。然而，之後的教宗，例如碧岳十一世在「天主敬禮的神聖性」憲章 (Constitutio Divini Cultus Sanctitatem, AAS. 21 (1929) 35) 中，則形容音樂為“極高貴的婢女”(Nobilissima ancilla)，碧岳十二世在“整頓聖樂通諭”(Encycl. Musicae Sacrae Disciplina, n. 13:AAS, 48 (1956) 12) 中，進一步視音樂一如舉行禮儀的執行者“Quasi administra”。的確，教會對禮儀中的音樂，尤其自古傳下來的額我略歌曲，均極為重視。

教宗碧岳十世之後，由本篤十五世 (Benedictus XV, 1914-1922) 接位。由於 1914 年至 1918 年第一次世界大戰的災害與混亂，使教宗無法繼續執行前任教宗所推行的額我略歌曲整頓工作。只是值得注意的，是他於 1917 年 5 月 27 日所公布的教會法典中，訂立了有關音樂的法條，明令凡滲入放蕩與不純潔歌調的音樂，均禁止於教堂內使用；且有關音樂所規定的禮儀法，亦應嚴格遵行 (Can. 1264)。

教宗碧岳十一世 (Pius XI, 1922-1939)對音樂最重要且獲得極大迴響的文獻，是他於 1928 年 12 月 20 日公布的憲章「天主敬禮的神聖性」。這一文獻是為紀念教宗碧岳十世「整頓聖樂通諭」公布二十五週年而發。首先，他斥責「有些地區並沒有完全切實執行那些賢明的」法令，因而也未能由此收到預期的碩果。他說「我們確實瞭解得，有些人竟敢揚言自己不受那些業經隆重公布的法令約束，另有不少人初則順服，隨後又漸漸沉緬於教堂絕不容許的某種音樂；最後，有些地區，尤其為慶祝著名音樂家百週年紀念，托詞在教堂內演奏某些本身雖有其價值，然而由於不合於教堂和禮儀的神聖性，而成為被拒於教堂之外的作品」。

至於文獻中主要的論點，多偏重於由訓練至實際演出時應注意的各項法則，尤其要求信眾積極參與歌曲中屬於他們詠唱的部分。他說「目前極需實現的，是要使教友不再做局外人或啞巴觀眾，而應徹底欣賞到禮儀的優美，在參加神聖典禮時，和遊行儀式的盛典中，隨著聖職人員和熱心團體的行列，依照有關規定，以自己的歌聲與神父或歌隊的歌聲，相互吟詠」。

對聲樂與器樂的問題，教宗指出，「教會絕不以配合管絃樂隊的聖歌為一種更完美更適合於禮儀的表達形式。他強調人在聖殿中高唱，才最合適的……實際上，無論任何樂器，無論其本身如何卓越與完善，在表達內心情感上，尤其當人全心用其歌喉，向全能天主吐訴其哀禱與歌頌之際，樂器本身均不應超過人聲」。至於管風琴，他陳述，這是自古傳下來教會所擁有的固有樂器，極適合禮儀之用，但時代的變遷，表現的形式俗化，教會便不能不加以拒斥，改正它的缺點，使之再度發揮功能。

最後，教宗特別稱讚前任教宗碧岳十世，為培育人才，於 1910 年所設立的宗座高級聖樂學校。他本人則於 1931 年提升之為正式學院，命名為「宗座聖樂院」(Pontificium Institutum Musicae Sacrae)，以擴大其功能。

教宗碧岳十二世(Pius XII, 1939-1958)，音樂的造詣很深，他原名為 Eugenio Pacelli。從年青時，他便與作曲家裴洛西神父(Lorenzo Perosi, 1872-1956)結交。由於他在小提琴的技巧有成，經常與裴洛西神父合奏一些室內樂作品。他擔任教宗期間，由於他對音樂功能性的深入瞭解，對這方面曾多次有重要的文告發表。

1947年11月20日，他頒布論教會禮儀的「天主中保」(Mediator Dei)通諭，其中一部分特別討論聖樂，並強調「額我略歌曲是羅馬教會的本有歌曲」(Romana Ecclesia ut rem propriam habet)。然而，他亦公開說明，教會並不排斥現代音樂，只要不俗化，能合適於神聖禮儀，便可採用。1955年12月25日，教宗對整個教會又頒布一件重要文件，亦即「整頓聖樂」通諭(Encycl. "Musicae Sacrae Disciplina")。1952年9月3日他指示聖禮部再頒布「聖樂與禮儀訓令」(Instructio de Musica Sacra et Sacra Liturgia)作為執行細則。

在「整頓聖樂」通諭中，碧岳十二世重新引用教宗碧岳十世在「善牧職務中」所明示的大原則，禁止俗世風格的音樂出現於教會禮儀中，而聖樂本身則應具有神聖性，形式上的優美性，和普遍性(n. 41-42)。他並不否認音樂應有其技巧性和美學觀，但他更重視一切要符合宗教藝術法規的導向。對那些使用不符合禮儀的音樂，他直接稱之為可悲的 (n. 21 – 22)，因為這不符合音樂本身在禮儀中功能性的任務(n.34)。

三年之後，梵蒂岡聖禮部為「整頓聖樂」通諭，發出一件實施細則的文件，稱為「聖樂與禮儀訓令」。(Instructio de Musica Sacra et Sacra Liturgia)。訓令中指出，所稱「聖樂」(Sacred Music)包括 a)額我略歌曲；b)複音聖樂曲；c)現代聖樂曲；d)管風琴聖樂曲；e)通俗宗教歌曲；f)宗教音樂。

其中第一和第二類，當然為教會所接受的聖樂曲。第三類的歌曲，即使有時使用樂器，但只要能持守虔敬與宗教的本質，亦可使用。第四類則指純為管風琴的作品，只要遵守有關聖樂的法則，亦可接受。第五類乃指傳統性地方語言的聖歌，亦可用於禮儀中。只有第六類「宗教音樂」(Religious Music)則完全被拒於禮儀之外(n. 20)。

所謂「宗教音樂」，不但指作曲者的創作動機，而且也指作品本身的主題和目標，雖然仍顯示出宗教的情感，對宗教亦有幫助，但因其並非為神聖禮儀所作，且表現形式所涉及各種問題所致，因而禮儀舉行時絕不可使用。(n.10)。這些宗教音樂演出的場所，應為演奏廳，而非為敬禮上主的教堂(n.55)。

有關樂器使用方面，訓令中特別提出禁止使用吵鬧與粗糙的俗樂。因此所使用的樂器，除管風琴外，還可使用小型的弦樂器，但仍應嚴格遵守神聖禮儀的神聖性與尊嚴性所要求的規範，因為聖樂與俗樂始終各有不同，例如有些弦樂器確實用於禮儀中無礙，但有些絃樂器，在一般人的認知中，多作為俗樂的用途，便完全不適宜了。

此外，訓令更明令禁止使用任何類別的自動樂器(automatic instrument)，包括自動管風琴、留聲機、錄音帶，或類似的工具，均不可在禮儀中使用，連其他在教堂內或在教堂外舉行的熱心活動議不允許……。(n. 71)

——梵蒂岡第二屆大公會議

梵蒂岡第二屆大公會議中，未曾廢止上述有關聖樂所訂的原則。事實上，禮儀憲章(Constitutio De Sacra Liturgia "Sacrosanctum Concilium")重新再肯定歷任教宗們對聖樂的各項規定：

n.112……無論是聖經、或是教父，都曾稱揚過聖樂；還有羅馬教宗們，尤其以聖碧岳十世為首的近代教宗們，更闡明了聖樂在敬禮中所有的服務作用。

憲章中明言，教會傳統的聖樂是無價之寶：

n.112 普世教會的音樂傳統，形成了超越其他藝術表現的無價之寶，尤其配合著言語的聖歌，更變成了隆重禮儀的必須或組成要素。

n.114 聖樂寶藏應以極大的關心去保存與培養。歌詠團，尤其在主教座堂者，要加意提倡。主教及其他牧靈人員要按照第廿八及三十節，注意設法，使在以歌唱進行的任何禮儀行為中，信友大眾都能實行自己份內的主動參與。

憲章繼續指出禮儀聖樂的類別，亦即重複教宗碧岳十世於六十年前（1903年）所言：

n.116 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。

其他種類的聖樂，尤其是複音樂曲，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。

憲章中曾三次使用「隆重」禮儀這個名詞與聖樂連結在一起；n.112……更變成了隆重禮儀(Solemn liturgy)的必須或組成要素。……所以，聖樂越和禮儀密切結合，便越神聖，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(Solemnity)。

n.113 如果神聖敬禮隆重地(Solemnly)以歌唱舉行……則禮儀行動便顯得更典雅。

有關於使用的樂器，憲章清楚地述明：n.120 管風琴在拉丁教會內應受重視，當作傳統的樂器，其音響足以增加教會典禮的奇異光彩，又極能提升心靈，嚮往天主與天上事物。

至於其他樂器，n.120 繼續說明，依照第二十二節二項、第三十七節及第四十節的規定，在地區教會主管當局的審斷與同意下，也可以在神聖敬禮中，准用其他樂器，惟必須適合或可以使之適合神聖用途，符合教堂的尊嚴，又確能使信友獲益處。

——梵蒂岡第二屆大公會議之後

梵蒂岡第二屆大公會議之後，有關會議各項規定，大家努力推行禮儀革新，然而，禮儀的重新規劃，以及信友積極參與禮儀兩方面的新規定，對聖樂以及聖樂的服務角色引發起若干問題。因此，禮儀聖部曾先後頒布有關訓令，加以說明和指引，於是便有 1967 年 3 月 5 日頒布的「論聖禮中的音樂」(Instructio”Musicam Sacram”)，1970 年 9 月 5 日頒布的「禮儀重整訓令」(Instructio”Liturgicae Instaurationes”)，由教宗若望保祿二世於 1983 年 1 月 25 日公佈，並於當年將臨期第一天生效的新教會法典「Codex Juris Canonici」，和 1987 年 11 月 5 日頒布的「在教堂內舉行音樂會的指引」，(Epistola qua in mentem quaedam normae quoad “Concerti nelle chiese” revocantur) 等。

這些文件內容，幾乎皆重複自教宗碧岳十世的自動詔書「在善牧職務中」通諭，至梵蒂岡第二屆大公會議的「禮儀憲章」所說明的原則，並再加強調，正如「論聖禮中的音樂」中緒言所說「可稱為本部上一道訓令的延續與補充」。至於其他新加入的，只是有關實際情形中的指示而已。例如「在教堂內舉行音樂會的指引」便是如此。

「指引」明確地提出：教堂是神聖的地方。在喧鬧的大都市裡，它有如沙漠中的綠洲，是一處給人聚集作靜默及祈禱，尋求心靈平安及堅強信德的地方。除非教堂能保持它的特質，否則以上所說的一切，都化為子虛……正如主說：“我的殿宇應是祈禱之所”（路：19：46）。 n. 5

因此，要達至上述所列的目標，音樂本身的特殊性與專用性也必須鮮明，才能用於禮儀中，或在教堂內演出，作為音樂會用的曲目，而不會被視為不潔之事。

「指引」繼續說明：聖樂無論是詠唱出來或用樂器演奏出來的，都是重要的。「只要為敬拜天主而創作且具有聖與善本質」的音樂，都是聖樂(論聖禮中的音樂 n. 4a)。教會視聖樂為「無價之寶」，甚至高於其他的藝術，它有著「在為天主服務時具有事奉的功能」(禮儀憲章 n.112)，「我們需要刻意地保存以及發展它」。(禮儀憲章 n.114)

在慶典中任何聖樂的演出都須與慶典協調。即是說，任何不能使信友投入禮儀或不能使信友顯出基督精神的音樂作品，都不宜在禮儀中演出。(禮儀憲章 n.14)

至於只以教堂為演出音樂會的場地，音樂的問題便不單只在「時」：的問題，而且還牽連到「空」的問題，也就是是否對演出的場所有造成傷害。於是「指引」繼續嚴肅地指出要注意的重點如下：

它引述：教會法典第 1210 條有關使用教堂的規定：在聖所內只准許有關舉行或推動敬禮，虔誠和宗教有關的事，禁止任何與該地聖潔不合的事，但教會教長得各別准許不相反聖潔的其他用途。

這個原則會決定聖堂是否用做為聖樂音樂會及其他音樂會場地的用途。聖樂的定義視乎原作音樂（歌曲）的用意及內容，例如：最優美的交響樂曲本身可能是沒有宗教氣味的，所以，就算我們不考慮歌曲是古典的或是現代的，有品味的或庸俗的，我們也不適宜容許沒有宗教味道的音樂在教堂內演奏。一來這樣是不

尊重教堂的神聖特性；而且，這類音樂也未必配合到教堂的氣氛。(n.9)

有關管風琴問題，則指示以往禮儀舉行時的習慣與現今有關規定的不同點：

現今，在禮儀進行中純用風琴獨奏已受到限制。昔日，風琴曾取代了信友們積極參與的位置，且令他們成為沒有活力的旁觀者（教宗碧岳十一世通諭：天主敬禮的神聖性）。然而，當信眾或歌詠團在詠唱時，由風琴伴和仍是合理的。但幾時當主禮在祈禱或誦唱時及讀經員或執事在讀聖經時，便不該有風琴伴和了。傳統上，在四旬期及聖週這些做補贖時期，和在將臨期及追悼亡者禮儀裏都不該有風琴演奏的。但當在牧民上有需要，詠唱仍可用風琴伴奏。

風琴在禮儀前後作獨奏是合適的，因為它可作慶典的預備及慶典的總結。(n.7)

此外，還特別提出一些能有助於增加宗教氣氛的環境，使管風琴仍有一席之地：

風琴及其他樂器的演出，無論是純樂器演奏或伴以歌曲，都應有助增加宗教氣氛，尤其是在於：

- A. 預備大瞻禮或增加瞻禮的氣氛；
- B. 帶出不同節期的特徵；
- C. 為聖堂營造出一個優美的默想環境，從而使冷淡的教友開放自己的心靈；
- D. 製造一個適合宣讀聖言的環境，例如：當誦讀較長的聖經時；
- E. 使珍貴的教會音樂，即使那些未能用在現代禮儀上的禮儀音樂及用在心靈交通上的靈性音樂（如神劇及宗教歌劇等），得以流傳；
- F. 透過事前安排的風琴演奏會，使到訪者及遊客更明瞭聖堂的特質。(n.9)

最後，這一「指示」結論：

這些建議絕不能被視作為輕視音樂藝術。聖樂貴於它見證了基督徒如何改進了文化。從聖樂及教會音樂的真正價值中，基督徒音樂及各聖詠團應該感受到為了信德，他們需要繼續這個傳統，並使它能夠延續下去。正如梵蒂岡第二屆大公會議對藝術家這樣說：

「千萬不要猶豫，將你的才能獻於主的真理上。我們所居住的世界需要美好的事，不要使它喪失希望。美好的事猶如真理，使我們的心靈充滿音樂，而這一切就有賴你們了。」（參閱梵二會議：對藝術家的講話 1968 年 12 月 8 日）

（本文件譯文，請參閱香港公教報 1991 年 7 月 21 日[4]）

(二)、歌詞方面

教會對禮儀歌曲的創作訓示，雖然篇幅不少，整體而言，仍比較屬於原則性的要求，只是對歌曲所用的文詞，卻有嚴格的限制與要求，並必須經過一定的程序，才可出版並使用，否則乃屬違法的行為。

下面謹就「天主教法典」對禮儀經書出版有關法規，加以闡明：

- 826 條 - 1 項-有關禮儀經書，應遵守 838 條之規定。
- 2 項-凡再版禮儀經書，或是將禮儀書全部或是部分譯成本地話，應由出版當地教區教長給予該書與可靠版本相符的證明。
 - 3 項-為信徒公誦或私下誦念之經文書籍，無教區教長的許可不得出版。
- 829 條 - 為出版某一著作原文所得的批准或許可，對同一著作的新版本或翻譯並無效力。
- 838 條 - 1.項-神聖禮儀的監督，只屬於教會權力，即屬於聖座，並按法律的規定，也屬於教區主教。
- 2.項-聖座的權力是，編排普世教會的神聖禮儀，出版禮儀書，審查原著譯文，並督促禮儀規則在各地忠實遵守。
 - 3.項-主教團，有權將禮儀書譯為本地文字，並在禮儀書規定的範圍內做恰當的適應，在聖座認可後，予以出版。
 - 4.項-教區主教在所轄教會內，並在其權限內，有權發佈禮儀法規，明令遵行。

教會為何如此小心，而且還以法律來規定進行的方式，下面引述的兩條文內容，應可說明。

840 條 - 新約的聖事由主基督建立，並付託給教會，因為是基督和教會的共同行動，故此是表示信德與堅強信德的記號和方法，藉以敬禮天主，聖化人類，同時導引、加強並彰顯教會的共融；因此聖職人員和信徒，皆應以最大的尊敬和應有的謹慎舉行盛事。

841 條 - 既然聖事為普世教會所共有，並屬於天主的寶庫，因此只有教會的最高權力，才有權批准和制定聖事必要的有效成分；至論制訂有關聖事的合法舉行，分施，和領受，以及一切舉行聖事實應守的規程，均應依 838 條 3 和 4 項的規定，屬於最高或其他主管權力。

自古以來，所稱的教會禮儀共分兩大類，即彌撒和每日頌禱。兩者的歷史均

悠久，演變過程更不在話下，而且變化也很多，下面謹就其舉行時歌唱的歌曲，作一個扼要的說明。

1. 彌撒歌曲

「彌撒」(Missa) 這個名詞，實際上至四世紀末才出現，它是從拉丁文直譯而來。當時羅馬社會中每次集會結束時，習慣上均以「*Ite, missa est*」(已散會了，回去吧！) 日後，教會引用之，一直沿用至今，以此來指示天主教的祭天大禮，耶穌基督體血在十字架上犧牲的重演，也是基督的盛宴。在梵蒂岡第二屆大公會議之後，亦稱之為「感恩祭」，說明在這項禮儀中，應感謝天主救世之恩。因此，名詞的意義與所表示行為的實質，並沒有關連，但是最近又有一些學者發現，彌撒 (Missa) 一詞乃來自古希伯來文，表示自願祭獻之意，就是說，耶穌自願犧牲自己的性命獻給天主。

為了重視耶穌這項自願犧牲奉獻的行為，宗徒們牢記住耶穌的囑咐：「你們要這樣做，來紀念我」(路 22：19)。因此自宗徒時代開始，皆以祈禱、讀經、歌唱和正典祭禮一併進行，但代表的名詞有擘餅(分餅)，主的晚餐、宴席或聖餐、聚會等等。至於舉行時的儀式，耶穌雖然沒有制訂禮節，但確實留下了一個未來彌撒的輪廓，以便各時代的教會，按需要去增減其他禮節，發揮它的莊嚴和神聖性。

聖禮彌撒舉行時詠唱的歌曲很多，專用部分包括有進堂詠(Introitus)，階台詠(Graduale)，歡讚詠(Alleluja)，連唱詠(Tractus)，繼抒詠(Sequentia)，奉獻詠(Offertorium)，領主詠(Communio)。常用部分包括有垂憐頌(Kyrie)，光榮頌(Gloria)，信德頌(Credo)，歡呼頌(Sanctus)和羔羊經(Agnus Dei)。雖然梵蒂岡第二屆大公會議禮儀改革後，「階台詠」改稱為「答唱詠」(Responsorium)，其結構亦略變更，「連唱詠」則被取消，「繼抒詠」則只保留復活節和聖神降臨節彌撒中現存的兩首"Victimae Paschali Laudes"和"Veni, Sancte Spiritus"，最後「奉獻詠」(Offertorium)亦被取消；但卻又加入一些短句，和以往保留給主祭詠唱的天主經，由參與群眾一起歌唱，至於歌曲的文詞，除「繼抒詠」為後代詩人取材於聖經的詩作外，其他幾乎直接採用聖經原句，或由其中不同的章節組合而成。

下面以常用部分組合的樂曲，扼要說明，專用部分乃因節慶不同而各異，變化極大，難以陳述。

垂憐頌(Kyrie)

垂憐頌是古代連貫禱文(Litania)中流傳至今其中的片段，目前東方禮教會所稱的"Ectenia"，便是指 Litania。在古代，每當完整地詠唱連貫禱文時，則省略這一首垂憐頌。

“上主，求祢垂憐”(Kyrie eleison)是一句很古老向上主祈禱的短誦，早見於舊

約(詠 4:2, 6:3, 9:14, 26:11, 123:3; 依 33:2 等), 亦見於新約(瑪 9:27, 20:30, 15:22; 谷 10:47; 路 16:27,17:13), 也包括以往一般外教人士祈禱時亦如此。至於引入羅馬教會禮儀中使用, 則約於四至五世紀年代。有人認為這是教宗聖則拉西一世(S. Gelasius I, 492-496)的傑作, 但加入「基督, 求祢垂憐」(Christe eleison), 則來自教宗聖額我略一世(Ep. IX, n.12, in PL 77 col.956), 而且亦由他作結構上的安排: 三次呼求天主聖父垂憐, 三次呼求聖子耶穌基督, 三次則呼求天主聖神。不過, 以上垂憐頌「聖三」的解釋, 近代專家學者認為九次(3x3)的呼求, 都是指向復活起來的主, 耶穌基督, 與中古「三位一體」的附會並無關聯。其後, 梵蒂岡第二屆大公會議禮儀改革之後, 由於著重參禮者在禮儀中的互動與回應, 故將九次(3x3)的結構安排, 各組減一次, 但意義仍舊, 即六次(3x2)仍是指向復活的主, 耶穌基督。

光榮頌(Gloria)

「光榮頌」是在「上主, 求祢垂憐」誦(唱)之後, 一個高度歡欣的讚美詞, 充分表露出對至高天主聖三的依持, 感謝和愛慕之情。由於它內容龐大, 故亦稱為「大聖三頌」, 以別於常用的「小聖三頌」。「光榮頌」共分為三部分, 開始的兩句是耶穌誕生後, 天使們在白冷城上空所唱的聖歌。第一部分歌頌和感謝天主聖父, 第二部分感謝天主聖子, 第三部份讚揚天主聖三, 亦被稱為「天使頌歌」(Hymnus Angelicus)。這首歌曲的經文編撰時, 並非為彌撒, 乃是一種宗教情緒的流露。它並不屬於格律的形式, 乃仿效聖詠或一些頌歌的樣本。

這首「天使頌歌」歷史悠久, 於四至五世紀已出現於彌撒規程中。按六世紀出現的「教宗傳記」(Liber Pontificalis)記載, 教宗泰勒福勞(Telesphorus, 125-136)曾安排聖誕夜詠唱此曲, 只是真實性仍有待考證。然而, 教宗席馬谷(Symmachus, 498-514)確實明令許可, 於主日和殉道聖人節日彌撒中詠唱此曲, 不過仍只限於主教舉行彌撒為止, 因為初期頌唱這一首歌曲, 只保留給教宗本人舉行彌撒時才可出現。及至九世紀時, 神父才能在復活節彌撒中詠唱此曲, 及至十一世紀時, 才普及至整個教會。

信德頌(Credo)

信經共有四種, 即宗徒信經、尼西信經、君士坦丁堡信經和亞納達利信經。宗徒信經就是我們平常頌念的一種。在主日彌撒中所念的信經, 乃是源自 325 年的尼西, 和 381 年的君士坦丁堡兩次大公會議, 將當代所發生有關信條的錯誤, 加以清楚地解釋而歸納的結論。亞納達利信經則更長, 也更詳細。

在彌撒中歌唱或誦念的信經, 全名為「Symbolum Niceo-Constantinopolitanum」(尼西·君士坦丁堡信經), 出現於四世紀末。先在安底約基, 以後在君士坦丁堡、西班牙、法國、德國。至 1014 年, 教宗本篤八世(Benedictus

VIII, 1012-1024)才決定在彌撒中加入信經，只是誦念信經的時刻各有不同；在西班牙，信經被安置於天主經(Pater Noster)之前，但摩差拉比禮的安排則在領聖體之前。

歡呼頌(Sanctus)

彌撒中頌謝詞之後，主祭與信眾一起”una voce dicentes”念(詠唱)「聖、聖、聖…」。

歌詞採自依撒意亞先知書，因為他曾在神視中聽到天使們在天上高呼「聖、聖、聖軍旅的大主，祢的光榮充滿天地」(依 6:3)，因此，這一首歌曲亦稱為天使頌歌(Hymnus Seraphicus, Hymnus Angelicus, Hymnus Gloriam 等)。

歌詞中的另一段「奉上主名而來的，當受讚美」，乃來自聖詠 118:26。兩次「Hosanna…」(歡呼之聲，響徹雲霄)則來自新約(瑪 21:9；谷 11:10；路 19:38；若 12:13)。這是仿效當時猶太民眾歡迎耶穌凱旋地進入耶路撒冷，以同樣的歌聲歡迎祂即將降臨到祭台上。

這首歌曲歷史悠久，可能受到猶太人會堂中聚會的影響而出現。但在一世紀末年，教宗聖格肋孟一世(S. Clemens I, 88-97)寫信給格林多人的書信中，早已提及這首歌曲，只是當時尚未列入彌撒規程中。及至五世紀才首次訂定有關規定，先由法國(六世紀)，後擴及羅馬。

羔羊頌(Agnus Dei)

羔羊頌歌詞的內容，是耶穌的前驅洗者若翰對耶穌的證詞(若 1:29, 36)，亦見於聖經其他各處，例如默 5:6,12；依 52:7；伯前 1:19；宗 8:32 等，皆作類似的陳述，以羔羊來形容耶穌基督。祂被宰殺，以自己的血「把人贖回來歸於天主」。默示錄提及羔羊-耶穌基督，有二十八次之多。

羔羊頌原是伴隨「分餅禮」(Fractio panis)的歌曲，因為教會初期，信眾去參加彌撒，都是自己帶祭獻用的餅和酒。這首歌曲可以說是填充分餅時時間的空隙而設，只是開始並無固定的曲目。直至七世紀時，希臘籍教宗塞爾琪一世(Sergius I, 687-701)才將這一首羔羊頌引進拉丁禮儀中。

2. 每日頌禱中的歌曲

教宗保祿六世(Paulus VI, 1963-1978)於 1970 年 11 月 11 日，依梵蒂岡第二屆大公會議法令革新每日頌禱禮儀，頒布「讚頌歌詠」宗座憲令寫道：「耶穌基督至高祭司，將天上的永久讚頌之歌，帶來流徙的世界上來。教會在歷代以各種不同的形式、恆常地、忠誠地，繼續這種歌詠。

於是每日頌禱禮儀逐漸如此演進，而成為地方教會的祈禱；在規定的時刻與地點，由神父主持，成為對天主至高敬禮，感恩祭的必要補充，以將此敬禮擴

展到日常生活的每一時刻。

每日頌禱禮書時有增加，而成為上述禮儀行動的適當工具。歲月不居，人間的慶祝形式屢屢變更，每日頌禱經文的變化尤為特殊，不足為奇，為了適應各種形式，有時自亦影響其組織成分……」

的確，「每日頌禱」定型的歷史演變過程非常的悠長。它始於宗徒時代，初期的教會仿效猶太人會堂的祈禱儀式。在教難時期，他們在主日前夕守夜祈禱，以紀念耶穌復活的日子，也以此取代猶太人的安息日，他們祈禱、頌讀聖經、和詠唱聖詠。公元 314 年起，教會獲得自由後，祈禱的內容、形式和時刻，均逐漸固定，更加上度隱修生活的修院努力實行和推動，將祈禱定為正常生活中的規律，且逐漸普及至全教會。不過，早期發展多來自教會在東方的支派，例如安提約基雅(Antiochia)和耶路撒冷(Jerusalem)。在西方教會內，有關定型的「每日頌禱」最早的資料，來自約 530 年聖本篤(St. Benedictus, c.480-550)的會規。以後，略加修改後，被教會接納為標準的範本。可是，修訂的工作，在歷史的過程中，仍不斷地進行。

特倫托大公會議，因時間短促，未能完成每日頌禱的改革，乃將此事託付給宗座。於 1568 年，教宗聖碧岳五世(Pius V.1566-1572)所頒布的羅馬每日頌禱經本，其主要目標，在於恢復拉丁教會內當時已喪失的統一祈禱形式。以後，繼由教宗西斯篤五世(Sixtus V,1585-1590)、格肋孟八世(Clemens VIII, 1592-1605)、烏爾朋八世(Urbanus VIII, 1623-1644)、格肋孟十一世(Clemens XI, 1700-1721)等教宗修訂多處。1955 年和 1960 年再先後由教宗碧岳十二世(Piux XII, 1939-1958)和若望二十三世(Joannes XXIII,1958-1963)修訂，最後，梵蒂岡第二屆大公會議在徹底地，幾無前例地革新，並於 1967 年主教會議中批准最新版的「每日頌禱」經本。

音樂史所討論的「每日頌禱」，乃指 1955 年之前的結構型式。全天應誦唱的祈禱分配於日中各時辰：亦即”Matutinum”(黎明禱)、“Laudes”(晨禱)、“Prima”(早禱，上午六時)、“Tertia”(午前禱，上午九時)、“Sexta”(午禱，正午)、“Nona”(午後禱，下午三時)、“Vespere”(晚禱)、“Completorium”(夜禱)。它們的內容包括有聖詠(Psalmi)、對唱曲(Antiphona)、答唱曲(Responsorium)、頌歌(Hymni)和聖母讚主曲(Magnificat) 等等。

「每日頌禱」中各時辰的結構，除黎明禱(Matutinum)外，其他大致相同，茲說明如下：

黎明禱(Matutinum)

天主經、聖母經、信經

短禱詞

開端詞(天主，求你快來拯救我)

序經：聖詠九十四(九十五)

頌歌(Hymnus)

第一誦讀(I Nocturnum)

三篇聖詠與三首對唱曲

三篇讀經與三首答唱曲

第二誦讀(II Nocturnum)

三篇聖詠與三首對唱曲

三篇讀經與三首答唱曲

第三誦讀(III Nocturnum)

三篇聖詠與三首對唱曲

三篇讀經與三首答唱曲

感恩曲(Te Deum Laudamus，只在主日與慶節詠唱)

短禱詞

結束禱詞

結束詞(請大家讚美上主——感謝天主)

晨禱(Laudes)

開端詞

五篇聖詠——

五首對唱曲

短讀經(Capitulum)

頌歌(Hymnus)

短禱詞

Benedictus

——對唱曲

結束禱詞

結束詞

晚禱(Vespere)

開端詞

五篇聖詠——

五首對唱曲

短讀經(Capitulum)

頌歌(Hymnus)

短禱詞

Magnificat

——對唱曲

結中禱詞

結束詞

夜禱(Completorium)

開端詞

三篇聖詠

——一首對唱曲

頌歌(Hymnus)

短讀經(Capitulum)

短答唱曲

短禱詞

Nunc dimittis

——對唱曲

結束禱詞

結束詞

聖母對經

其他時辰

開端詞

頌歌(Hymnus)

三篇聖詠——

——一首對唱曲

短讀經(Capitulum)

短答唱曲

結束禱詞

結束詞

頌唱「每日頌禱」各時辰經文時，由於太長，歷代的習慣，只保留給修院、詠禱司鐸團體，或特殊節日，例如聖週內復活節前隆重舉行的三日慶典。其中的歌曲很多，但幾乎皆以額我略歌曲詠唱，只是在聖週三日慶典中的三個誦讀(Nocturnum)部份的答唱詠(Responsorium)，在文藝復興時代始，開始有作曲家以複音音樂作曲，以增加更隆重的氣氛。此外，在晚禱經中聖母讚主曲(Magnificat)亦如此，而且巴洛克時期，由於路德教派發展清唱劇(Cantata)不遺餘力，天主教則以 Magnificat 作為發展的方向，安置於盛禮舉行的晚禱奉香時段中，而獲得相當的成功。然而，從上面所列出各時辰祈禱結構中主要的內容，乃是「聖詠」(詩篇)。

聖詠曲 (Psalmi)：聖詠(詩篇)是教會「每日頌禱」主體的內容，它就是來自舊約由一百五十篇讚美歌或感恩詩所輯成的詩歌集(The Book of Psalms)，當年猶太人用第二聖殿歌詠之用。這一歌集，傳統上雖有「達味聖詠集」的雅號，然而

實際上詩的作者，除達味外，尚有許多其他人，例如：厄堂一篇(84)、梅瑟一篇(90)、撒羅滿兩篇(72, 127)、科辣黑後裔十一篇(42-49, 84, 85, 87, 88，按 42, 43 原為一篇)、阿撒夫十二篇(50, 73-83)，而達味則有七十三篇之多。創作的年代亦有其先後。

當年在聖殿年代，肋未歌詠團在舉行禮儀歌唱這些聖詠，且由豎琴或里拉琴伴奏，實際上希臘譯本作 *Psalmos* 或 *Psalterion*，前者指一種有弦樂伴奏的歌曲，後者則指一種弦琴。此外，在 150 首聖詠中，還有清楚地指名有或無樂器伴奏的特殊名稱，例如 *Mizmor*(歌曲)，是伴隨絲弦歌詠的，共有五十七篇，如果使用 *Shir* 者，在歌唱時，樂器的伴奏可有可無，或時而歌詠，時而彈奏(詠 56)。亦有特定用途所唱的歌曲，例如朝聖者前往耶路撒冷聖京或者在登上十五級石階時所唱的歌(詠 120-134)。按詩歌中具有音樂性標題的共有八十餘篇，例如和以弦樂，調寄加特，八度音等等，其中有些還指名使用的樂器(詠 150)

聖詠的內容可分為下列數種：

讚美詩：歌頌天主的威嚴、全能、忠信、公義以及他慈愛的眷顧，如 8，191，29，33 等。

哀禱詩：向天主哀求申訴內心的痛苦，或民族遭受厄運的悲傷，以求天主施救，如 3，5-7，12，13，44，60 等。

詠史詩：思維申訴天主的法律，天主聖言的威力，天主為救援自己子民所行的種種偉大事業，並天主對義人和惡人賞罰的公正，如 78，105，106 等。

訓誨詩：頌讚法律的偉大，表示對法律的傾慕，並包括倫理的訓戒，行善避惡的警告等，如 1，37，49，112，119 等。

國王詩：慶祝國王登極，為國王祈禱，為勝利祈禱，勝利後而感恩等，如 2，18，20，21，45，110 等。然而這些聖詠多包含預言成份，以歌頌未來為君王兼司祭的默西亞，讚頌他神國的榮耀和偉大；尤其在猶太人充軍之後，這些聖詠更形成了默西亞聖詠，如 2，45，72，89，110，132 等。

聖詠本身受到尊敬，為大眾所接受，這是因為「收集在聖經中的聖詠，都是因天主的默感而撰寫的。從教會開始，這些聖詠對於培植信眾的虔誠，就有一種顯著的影響。他們藉聖詠不斷向天主奉獻讚美之際，就是奉獻口唇對上主之名的讚頌；教會又根據舊約習慣，把聖詠作為禮儀和日課經中的主要部份……此外，聖詠還擁有一種驚人的效力，能激起人靈勤修諸德的熱火：受天主默感而寫成的聖經，不論古經或新經，為訓誨、督責、糾正、教導人學習正義，都是有益的；

而且，聖詠集好比一個樂園，擁有聖經其他部份中所有的美果；它發出自己的歌聲；因此，在聖詠吟唱時，同時表現出自己和其他的美果……事實上，聖詠在字裡行間，大聲宣揚天主的無限尊威、全能、不可言傳的正義、良善、慈悲以及其他無限的美善，誰能對此無動於衷呢？誰能不以聖詠的同樣情感，來感謝受自天主的恩惠呢？或不以謙遜而依恃的祈禱來懇求所期望的恩惠呢？或者不以罪人心靈的呼聲而痛誨呢？誰若體會到聖詠所描述的基督贖主的預像，怎能不燃起對基督的愛火呢？……」（教宗聖碧岳十世的(St. Pius X, 1903-1914)「天啟」(Divino afflatu)詔書)。

四、 作曲家們的回應

歷史上對聖樂的創作紛爭不少，然而，教會一貫的立場，實際上只有兩個要求：其一為具有相當程度的真正藝術表現；其二要對教會和聖禮保持應有的尊嚴。(禮儀憲章：112,113)。只是如何才能在創作中呈現出這兩個要求，確實難以從作曲家的主觀去考量，因為教會仍有特殊的指示和客觀原則性的訓導。教宗碧岳十世在他的『在善牧職務』中，早已根據歷史的事實，對這一項處理方式清楚說明。他說“教會歌曲的創作，在其進行上、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，越不符合這種至上典型，就越不配在主的聖殿中歌詠“(3)。梵蒂岡大會議『禮儀憲章』更強調「教會以額我略曲為羅馬禮儀的本有歌曲。所以在禮儀中，如果其他歌曲條件相等，仍以額我略曲優先」(114)。

因此，汲取額我略歌曲的精髓，乃是作曲家無法避免的起點。由認識，至喜愛，最後汲取其精華，才能達至正確回應教會的要求的目的。因此，要認識額我略歌曲，並以之作為根基，是無法免除的起步。

(一) 以額我略歌曲為幹

額我略歌曲(Cantus Gregorianus)是教會的禮儀歌曲，也是西方音樂的核心，它形成的歷史過程相當悠長，它的發展也經歷了相當的歲月。由於教會初期的信徒，並非來自單一民族，他們的音樂文化背景的差異，在所難免。其中直接發揮影響力的，包括有敘利亞、拜占庭、亞美尼亞和巴勒斯坦等地人這些地區的音樂，最後又形成了不同的類形，也就是拜占庭聖歌(Byzantine chant)，安布羅聖歌(Ambrosian chant)，法國聖歌(Gallican chant)，摩沙拉比聖歌(Mozarabic chant)，和額我略聖歌(Gregorian chant)。

額我略聖歌之稱，乃以教宗額我略一世(Gregorius Magnus, 590-604)之名命名。歷史上對整頓教會內禮儀歌曲的工作，無論是發起人、推行和完成者，雖曾有不同的意見，然而，歷史文獻中曾記述，教宗額我略一世曾奠定了一本對唱歌集(Antiphonarium)作為範本，以便大家跟從。教宗碧岳十一世頒佈的“天主敬禮的神聖性“憲章(1929)曾肯定地說：「昔日，教宗額我略一世曾在拉特

郎宮，將教父們流傳下來的紀念品，即單音聲樂的寶藏，加以蒐集、整理，與擴充，並創立了舉世聞名的歌隊，不斷地演唱這真純的聖禮歌曲」。

額我略聖歌是一種沒有伴奏，旋律似乎有點單調，而且歌詞又是聽不懂的拉丁文這的確有點令人費解。它雖然是單音的旋律，且只限於少許的音符活動，發展也不大，然而；它所呈現的，乃是那麼超脫的、冷靜的、脫離人間慾念的，極能發展祈禱的功能。它表現的淳樸、清新、聖潔、像一道清流，能滌淨人心中的俗氣，使污染的心靈得以淨化。

基本上，它是人祈禱表達出來的心聲，為禮儀而作的實用音樂。由於它忠實地與文辭的結合，它不受節線與固定拍子的規限，而按語文節拍進行它的旋律線。

至於旋律線的創作，並非只就靈感而無規範，因為這一種歌曲的形成，除要遵守一般創作有關的法則外，還要按一個符合歌詞意義的相關調式創作。調式共有八個，每一個調式各有不同的特質，但也有不同要遵守的法則所規範。桂多·達賴佐 (Guido d'Arezzo, c.992-1050)，曾為每一個調式指出它的特質。德籍作曲家亞大穆 (Adam of Fulda, C.1445-1505) 還以詩句來形容：

	譯文：
Omnibus est primus,	第一調式合適每一心境的人，
Sed alter est tristibus aptus;	對感傷者，以第二調式最為適合；
Tertius iratus,	第三調式令人激奮，
Quartus dicitur blandus;	第四調式顯得柔媚；
Quintum de laetis,	第五調式帶來喜樂，
Sextum pietate probatis;	第六調式使人虔誠；
Septimus est juvenum,	第七調式使年輕人活潑高興，
Sed postremus sapientium	最後一調則表現穩健。

(二) 以額我略歌曲為葉

教會對額我略聖歌的重視，從歷代教宗的文件和實際的推行，均可說明。然而，自複音音樂時代起，作曲家們的態度又如何？下面將扼要說明。

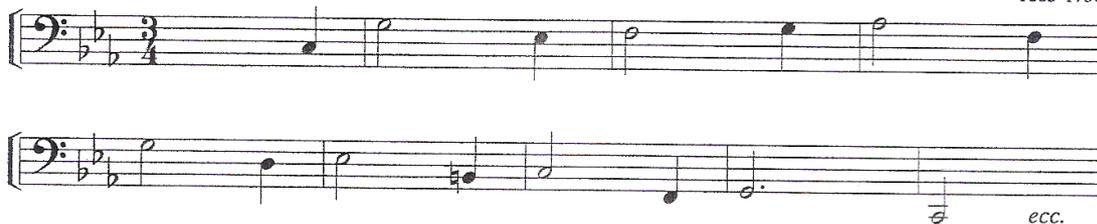
文藝復興時代聖樂作曲家，均以成熟的對位技巧，將額我略聖歌優美的旋律，融入複音音樂的體裁，使之一如穿上新衣，或以同一的精神另創新曲。他們使用作曲的手法，包括有借用額我略聖歌調做固定調 (Cantus firmus) 式，有活用主題式 (Paraphrase)；稍後，還有模作式 (Parodia)。以帕勒斯替那 (G. P. da Palestrina, c.1525-1594) 所做 103 首彌撒曲為例：他使用固定調，使之在持續調 (Tenor) 以長音值唱出的彌撒曲 (舊式彌撒曲 Missa antiquata) 共有八首。使用活用主題式的彌撒曲共有 32 首，使用模作式的彌撒曲共有 52 首。使用卡農式技巧寫作的，共有 5 首。只有 6 首屬於自由創作的作品。

在這些作品中，他把持著一個共同的特色如下：

- 以中世紀八個調式，亦稱教會調式為根礎的調式特質。

PASSACAGLIA

Johann Sebastian BACH
1685-1750



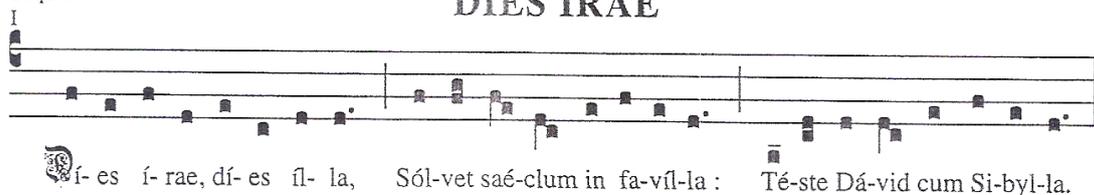
This edition © MMVII 天主教香港教區

BWV 582

至於大型的交響作品，亦常將額我略歌曲作為創作的泉源，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

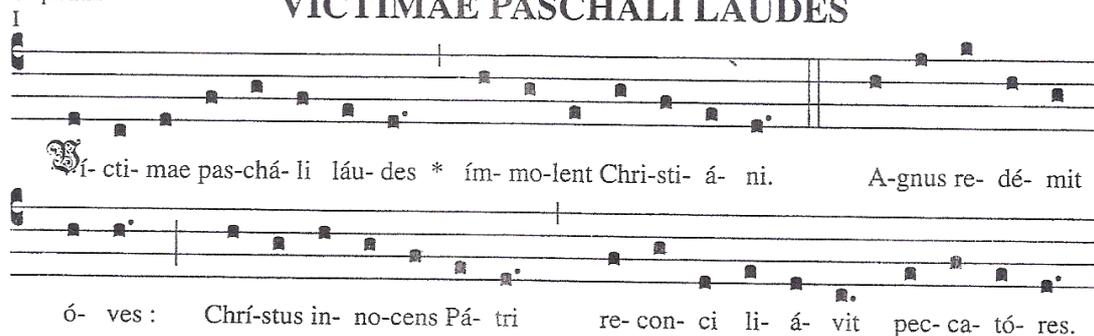
DIES IRAE



This edition © MMVII 天主教香港教區

Sequentia

VICTIMAE PASCHALI LAUDES



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
I

KYRIE

Ky-ri-e e-lé-i-son. iij.

Chri- ste e-lé-i-son. iij. Ky-ri-e

e-lé-i-son. iij. 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」開始的段落：

此外，本文作者於 2005 年創作一套安魂彌撒曲，其中「進堂詠」第一小節主題動機，直接採用為亡者日課晨禱(Ad Laudes)中的讚主曲對經“Ego sum”。使用這一主題“Ego sum resurrectio et vita”(我就是復活，就是生命)，乃提醒參禮者要相信耶穌就是復活，就是生命，而脫離悲痛。之後，在「福音前歡呼」時，則引用復活節前夕禮儀中詠唱的“Alleluia”作為鼓勵，並懷著期待復活的情，以表達積極的態度，去面對死亡。

至於這一套彌撒曲的其他部分所引用的主題，均擷取於原額我略安魂彌撒曲。因此，這也是按教會訓導而努力中的一項成果。

進堂詠：原為單音齊唱，創於 1979 年並於 2005 年修訂及改編為四聲部合唱曲。

它的第一小節主題動機，直接來自為亡者日課之晨禱(Ad laudes)的讚主曲對經“Ego sum”(Liber Usualis 常用歌曲集 p.1804)。

懺悔詞：選用了懺悔詞的第三式，主禮(領唱)與眾唱“求祢垂憐”的旋律，均來自拉丁文安魂彌撒曲的“Kyrie eleison”(L.U. p.1807)

答唱詠：這首歌曲分為兩部分。後段是原創的聖詠式朗誦(The Psalmic recitative)，這段重句乍看之下，似乎是原創的新旋律，其實不然。它實在來自拉丁文安魂彌撒曲的階台經(Graduale)後半段詩節 In memoria aeterna (L.U. p. 1808)，只是加以變化呈現而已。

福音前歡呼：完全採用復活節大家熟識而只有三句簡單旋律的 Alleluia (L.U. p.761)，即使後段聖詠式的朗誦，亦根據 Alleluia 旋律前三個開始音引起而擴展。這樣的處理方式，特意提醒參禮者要懷著期待基督救主復活的心情，聆聽天主的聖言。

獻禮曲：這首歌曲的開始，也是取材自拉丁文安魂彌撒曲階台經的後半段詩節“In memoria aeternan”片段，加以變化擴展而成的樂曲。

歡呼頌：這首歌曲開始的旋律，直接採用拉丁文安魂彌撒曲中 Sanctus 的開始動機“si si la”(L.U. p.1814)，之後並作進一步的發展。

羔羊頌與領主頌：創作這兩首歌曲時，記憶中並未根據已存在的資料作素材，可是如果細心地比照上述多次提及的階台經後段“In memoria aeterna”，亦可感受到彼此之間的關連性。

辭靈曲：這首歌曲的開始，很明顯地亦採用了上述的階台經後段“In memoria aeterna”的旋律動機，只是再加以發揮成曲而已。

下面的譜例，謹就「進堂詠」的片段，和福音前歡呼的編曲，與其額我略歌曲的原貌，一併列上，作為參考。

E
-go sum resurrécti-o et ví-ta: qui crédit in
me, ét-i-am si mórtu-us fú-e-rit, ví-vet: et ómnis qui
ví-vit et crédit in me, non mo-ri-é-tur in aetérnum.

安魂彌撒組曲之一 **進堂詠** 劉志明

Moderato *mf*

(重句) 主 耶 穌! 祢 為 他 們 流 盡 了 祢 的
主 耶 穌! 祢 為 他 們 流 盡 了 祢 的
主 耶 穌! 祢 為 他 們 流 盡 了 祢 的
主 耶 穌! 祢 為 他 們 流 盡 了 祢 的

mf

可只詠唱第一聲部作齊唱

寶 血， 請 祢 賜 給 他 們 永 遠 的 安 息。(重句)
寶 血， 請 祢 賜 給 他 們 永 遠 的 安 息。
寶 血， 請 祢 賜 給 他 們 永 遠 的 安 息。
寶 血， 請 祢 賜 給 他 們 永 遠 的 安 息。

[永遠的安息]
© MMV 天主教香港教區

詞：取材自【追思亡者彌撒】禮儀經文
默 21:4

A



L-le-lú-ia, * alle-lú-ia, alle-lú-ia.

安魂彌撒組曲之四

福音前歡呼

Con gioia

劉志明

(重句) Al-le-lu-ia! Al-le-lu-ia! Al-le-lu-ia! (重句)

(歌詠團) Al-le-lu-ia! Al-le-lu-ia! Al-le-lu-ia!

五、 對民族特色聖樂的態度

在「禮儀樂章」中，教會對禮儀中使用的音樂，表現出極其寬大包容的態度。首先，她釐訂了一個大原則，「只要不涉及信仰及全體公益，連在禮儀內，教會也無意加強嚴格一致的格式(禮儀憲章 37)」。又強調「教會從來沒有把某一種藝術風格，看作本有的，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，而形成了歷代彌足珍惜的藝術寶藏。連我們現代的、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」(123)

對於聖樂，它還特別指示，「在若干地區，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及適當的地位，一則為培養其民族的宗教意識，一則為按照第三十九及四十節的本意，使敬禮適應其民族性。為此，在傳教士的音樂教育中，應盡量設法使他們能夠在學校中，以不在禮儀行為中，去使用這些民族的傳統音樂」(119)。

所謂第三十九為四十節的本意，乃言及藝術於禮儀進行時，其表現是否適宜的問題，並囑咐要請教專家，和地區教會主管當局的推行。

事實上，摻入民族風格的聖樂曲，在一九六三年十二月四日教宗保祿二世 (Paulus VI, 1963-1978)頒布禮儀憲章之前早已存在。以中文聖樂曲為例，下面便是有力的佐證。

錢德明(Joseph-Marie Amiot, SJ, 1718-1793)於 1751 年到達北京。他的聖母經是中文的第一首聖母經歌曲，收集於他四本音樂手抄本之一稱為「聖樂經譜」中。歌集共有 13 首配上日常頌念主要經文的中國調歌曲，專為大慶典時教友們頌唱之用。原手抄本現存於巴黎的法國國立圖書館內。

下列譜前片段由蔡詩亞神父整理及編曲，全曲見天主教香港教區聖樂委員會編輯《聖母經》，公教真理學會出版，香港 2007。

聖母經

Shengmujing

錢德明
(1718-1793)

Andante solenne

亞—物！瑪 利 亞！ 額—
wan fu ma li ya. man bei sheng

辣—濟—亞 者。 主 與 爾
chong zhe. zhu yu er

偕 焉， 女中爾 為 讚 美，
xie yan. nu zhong er wei zan mei.

爾 胎 子 耶 穌 並 為 讚 美。
er tai zi ye su bing wei zan mei.

原稿“聖樂經譜”現存放於法國國家圖書館內 This edition © MMVII 天主教香港教區

【亞物】拉丁文為：Ave— 中譯為：萬福

【額辣濟亞】拉丁文為：Gratia— 中譯為：聖寵

此版本參閱：

- 1) 清音譜（1912）河間府勝世堂版（工尺譜）

2) 音樂全譜 (1922) 西灣子雙愛堂編印 (工尺譜)

3) 法國 Dr. Francois Picard 對原稿的整理 (1997)

This edition ©MMVII 天主教香港教區

曲：Jean Joseph – Marie Amiot, SJ(1718 – 1793)

聖樂經譜 (1779 北京) - 清 • 乾隆 (1736-1796) 期間

整理及編曲：蔡詩亞 (April 20 MMI 香港)

中國近代音樂大師江文也教授 (1910 - 1983)，在 1946 – 48 年間為天主教所創作的中文聖樂作品共四部。

聖詠作曲集 (第一卷) -- 1947 年 11 月 8 日初版

第一彌撒曲—1948 年 6 月 3 日初版

兒童聖詠歌集 (第一卷) -- 1948 年 7 月 20 日

聖詠作曲集 (第二卷) -- 1948 年 12 月 30 日初版

以上四本聖樂歌集全部都是由北平 (現稱北京) 方濟堂 (方濟會) 思高聖經學會出版及發行。而其中共收錄了江文也的中文原創聖樂作品共六十四首，大致可分為四大系列：即聖詠 (Psalms) 四十七首、彌撒曲一套 (Mass) 五首、亞肋路亞 (Alleluia: 福音前歡呼) 五首，聖母歌 (Blessed Virgin Mary) 七首。

(蔡詩亞著 • 江文也及其宗教聖樂作品介紹，江文也百週年冥辰紀念特輯 (禮樂集 41) p. (11)-(36)，香港真理學會出版，2010)

本文作者亦曾嘗試，以所謂的本土風融入於聖樂作品中，於 1972 年 2 月作「聖母經」。原作為四聲部合唱曲；1997 年 6 月，為方便大家詠唱，略作修改並移調，編為單音歌曲。樂曲雖有中國風格的表格，但也可以說是中、西合璧之作，尤其後段「天主聖母瑪利亞……」更是明顯：首先為表現祈禱的呼聲，大家一齊呼喊聖母瑪利亞，之後立刻以卡農的手法，一聲部接一聲部地向聖母祈求，唱出「為我等罪人」戲劇化的效果。全曲如下：

聖母經

Andante legato con dolcezza

劉志明

The first system of the musical score consists of five staves. The top four staves are vocal parts for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass), each starting with a whole rest. The fifth staff is the piano accompaniment, beginning with a piano (*p*) dynamic and a series of chords and moving lines in both hands.

The second system of the musical score consists of five staves. The top four staves are vocal parts with lyrics. The lyrics are: 萬 福 瑪 利 (Ten thousand blessings, Mary). The piano accompaniment continues with a piano (*p*) dynamic, featuring chords and moving lines in both hands.

© MMVII 天主教香港教區

四部混聲合唱本

亞! 滿 被 聖 寵

亞! 滿 被 聖 寵

利亞! 滿 被 聖 寵

亞! 滿 被 聖 寵

9

者。

者。

者。

者， 主 與 爾 偕

13

mf

mf

© MMVII 天主教香港教區

p

萬 福！ 女 中 爾 為

萬 福！ 女 中 爾 為

萬 福！ 女 中 爾 為

焉！ 女 中 爾 為

17 *p*

讚 美， 爾 胎 子 耶 穌

21

mf

並 為 讚 美。

並 為 讚 美。

並 為 讚 美。

並 為 讚 美。

25

mf

f

天 主 聖 母 瑪 利 亞、

29

f

Mosso

瑪 利 亞!
瑪 利 亞!
瑪 利 亞!
瑪 利 亞! 為 我 等 罪 人、

mf

33

mf

為 我 等 罪 人、
為 我 等 罪 人、
為 我 等 罪 人、
為 我 等 罪 人、

mf

mf

37

mf *rall.* *a tempo*

為我等罪人，今祈天主、今祈
 為我等罪人，今祈天主、
 人、為我等罪人，今祈天主、今祈
 罪人、罪人，今祈天主、今

41 *rall.* *a tempo*

rall.

天主及我等死候、及我等
 今祈天主及我等死候、及我等
 天主及我等死候、及我等
 祈天主及我等死候、及我等

45 *rall.*

死 候。 A - men!

49

Codetta

死 候。 A - men!

53 *p*

六、結語

本文討論的重點，乃是從教會對禮儀聖樂所把持的原則為出發點，因此，文中所蒐集與此論題有關的教會文獻特別多。然而，所列出的規範，雖然明確，但可能使人感受不到它的新鮮度。因為即使作者本人，亦早已在其他有關教會音樂的著作中，曾詳加引述，尤其以近著「現代聖樂與教會」更為顯著。

的確，為神聖禮儀之用而創作的歌曲，一定要按教會的訓示符合禮儀的意義、目的、和演出的時與空，而非僅以創作者的主觀認定為本。其實教會歷年來的訓導也不多，綜合而言，也只有一句話，就是這些音樂作品「要對教會和聖樂保持應有的尊嚴」（禮儀憲章 123）。當然，對「保持應有的尊嚴」這一句話，在不同的年代，和各異民族的認知中，意見很多，詮釋上的差異也很大。可是真正瞭解禮儀的音樂家他一定瞭得如何妥善地進行，而且不會認為這些規範會影響及他所創作的自由。例如，海頓(Franz Joseph Haydn, 1732 - 1809)在他創作彌撒曲超過 50 年的生涯中，他曾有 14 年之久中斷創作這類樂種的紀錄。同樣，莫札特(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756 - 1791)於 1783 年創作為完成的 C 小調 (K.427) 彌撒曲之後，直至 1791 年被委託創作“安魂彌撒曲”時，他也停止創作彌撒曲。這很明顯是因為教宗本篤十四世(Benedictus XIV, 1740 - 1758)於 1749 年曾對教會音樂頒佈通諭“那一年”(Annus qui)，使應循的法則在那年代引起極大的震撼，他們也因此暫時停止創作，而細心地去思考，再重新出發。

的確，在創作之前，小心謹慎、細心思考，尤其對文詞的含意，運用理性的功能去默想，使它導入靜觀祈禱的境界，使自己成為一個祈禱的人，並將所領悟的點點滴滴，成為內心的祈禱，成為懺悔、求恩、頌讚與感謝的禱詞，是無可避免的。歷代著名的聖樂作曲家的作品，均曾經歷這一程序。例如西班牙維多利亞神父(Thomas Luiz de Victoria, 1548 - 1611)便是一位作曲前常虔誠祈禱的人。奧國作曲家布魯克納(Anton Bruckner, 1824 - 1896)的聖樂作品，雖然處處表現浪漫樂派的時尚性，然而，他常作祈禱，他使歌詞成為有力的主題，表現在交響樂上。他使用十九世紀交響曲發展的型態，來建立起禮儀性；可是他的重點雖然仍在聲樂上，但即使使用管樂時，亦能清楚地引出聲樂的線條。在他的 e 小調彌撒曲，他並沒有使用弦樂，只單純地使用管樂團和聲樂結合。他的確將器樂的發展，帶入理想禮儀表現境界。

天主教已歷經兩千年的歲月，它傳遍全球各地。僅以天主教教徒人數計算，現今已超過十一億二千萬，要使這個龐大的團體一切有序，尤其舉行那代表這一個宗教的祭天大禮——彌撒時，要一切如儀，除非訂有法則，適時的順變，大家遵行，才不致使這神聖禮儀的本質受到損害。這也就是歷年來教會對音樂特殊關注的目的。

七、參考資料

一、辭典工具書

輔仁神學著作編譯會「神學辭典」“禮儀”台北：光啟出版社，1996。

思高聖經學會譯釋聖經，香港思高聖經學會，1968。

思高聖經學會編著，聖經辭典，香港思高聖經學會，1975。

Sadie, Stanley (Ed), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmilian Publishers Limited, 1980.

二、文獻

Benedictus XIV Encycl, “Annus qui hunc”, 19 Feb. 1749

<http://digilander.liberto.it/magistero/b14annus.htm>

S. Pius X

MOTO PROPRIO “INTER PASTORALIS OFFICII” 或(TRA LE SOLLECITUDINI)

22 Nov. 1903. ASS. 36 (1903 - 1904)

CODEX JURIS CANONICI (1917)can. 1264, §1

Pius XI

CONSTITUTIO APOSTOLICA “DIVINI CULTUS SANCTITATEM”

20 Dec. 1928. AAS. 39 (1929)

Pius XII

ENCYCL. “MEDIATOR DEI”

20 Nov. 1947. AAS. 39 (1947)

Pius XII

ENCYCL, “MUSICAE SACRAE DISCIPLINA”

25 Dec. 1955. AAS. 48 (1956)

INSTRUCTIO DE MUSICA SACRA ET SACRA LITURGIA

S. C. Rit., 3 Sept. 1958. AAS. 50 (1958)

梵蒂岡第二屆大公會議文獻：〈禮儀憲章〉

CONSTITUTIO DE SACRA LITURGIA: SACROSANCTUM CONCILIUM

4 Dec. 1963

Instructio de Musica in Sacra Liturgia

“MUSICAM SACRAM”

5 Martii 1967，羅馬禮儀聖部

Instructio “Liturgicae Instaurationes”

5 Sept. 1970，羅馬聖部

Codex Juris Canonici (1987) can. 1210

Epistola qua in mentem quaedam normae quoad

“CONCERTI NELLE CHIESE” revocantur

5 Nov. 1987，羅馬禮儀聖部

教宗本篤十六世致主教們的信函 — 談一九七零年改革前的羅馬禮儀

7 Julii 2007，台灣地區主教團月誌，n. 291

教宗本篤十六世，〈自動詔書〉，台灣地區主教團月誌，n. 291

施安堂譯，〈天主教會訓導文獻選集〉，1975

施安堂譯，〈鄧辛疾•蕭默治，集信理倫理大成〉(Enchiridion symbolorm)

中國主教團秘書處，〈梵蒂岡第二屆大公會議，台北〉：天主教教務協進會出版，1975

三、參考書目

中文

劉志明，《西洋音樂史與風格》，台北：大陸書局，1979

劉志明，《曲式學》，台北：大陸書局，1981

劉志明，《聖樂綜論》，台北：全音樂譜出版社，1990

劉志明，《西方歌劇史》，台北：全音樂譜出版社，1992

劉志明，《文藝復興時代音樂史》，台北：全音樂譜出版社，2000

劉志明，《中世紀音樂史》，台北：全音樂譜出版社，2001

劉志明，《巴洛克時代音樂史》，台北：全音樂譜出版社，2002

劉志明，《古典時代音樂史》，台北：全音樂譜出版社，2005

劉志明，《額我略歌曲淺談》，香港：公教真理學會：2007

劉志明，《額我略歌曲簡史》，香港：公教真理學會：2008

劉志明，《帕勒斯替那與教會》，香港：公教真理學會：2009

劉志明，《現代聖樂與教會》，香港：公教真理學會：2011

劉鴻蔭著，《什麼是彌撒》，台南：聞道出版社：1991

蔡詩亞主編，《聖樂文集》，香港：公教真理學會，1994

外文

Caglio, Enesto Moneta, “Il Concetto in Music Sacra”

Musica Sacra, Edizioni Carra, Gennaio – Marzo 1968

DICKINSON, EDWARD. Music in the History of the Western Church. New York: C. Scribner’s Sons, 1927.

DOUGLAS, CHARLES WINFRED. Church Music in History and Practice.

New York: C. Scribner’s sons 1937.

Fellerer, Karl Gustav, The History of Catholic Church Music, Translated by Francis A. Brunner, Greenwood Press, Publishers 1979.

Hayburn, Robert F. Papal Legislation

On sacred Music, Collegeville: Liturgical Press, 1979.

Martimort, A. G., La Chiesa in preghiera, Desclée Cⁱ Roma 2a ed. 1966.

Papinutti, Emidio. Lo Spirito del Canto Gregoriano, Edizioni Urban, Saronno Italia, 2003.

Righetti, Mario, Manuale di Storia Liturgica, 4 Vols. Milan: Ancora, 1946-1953.

Routley, Erik, The Church and Music, Gerald Duckworth & Co. LTD, 1979.

Sanson. V, La Musica nella liturgia, Note storiche e proposte operative, messaggero, Padova 2002, (204s.)

WEINMANN, KARL. History of Church Music. New York: F. Pustet, 1910.

四、樂譜

天主教香港教區聖樂委員會編輯《禮樂集》(1-59集)、公教真理學會出版

Liber Usualis, Typis Societatis S. Joannis Evangelistae Desclée & Socii Parisiis, Tornaci, Roma. 1951.