

您现在的位置：中国音乐网 > 音乐论文 > 西方音乐史 > 正文

《图尔内弥撒》与中世纪晚期多声部弥撒套曲的体裁特性

2012-6-24 来源：《中央音乐学院学报》2012年2期 作者：伍维曦 人气： Emusi论坛

上海音乐学院 伍维曦

引言

在中世纪晚期至古典主义时期的西方音乐发展历程中（14-18世纪），多声部弥撒套曲（polyphonic mass cycle）是一种跨越好几个历史风格期的重要而基本的体裁。而有关中世纪晚期（主要是法国“新艺术”音乐中）多声部弥撒套曲产生及其最初发展状况的研究，对于进一步理解这一体裁在西方音乐史上的地位以及深入观察中世纪晚期宗教音乐的语汇、风格及文化内涵就有着特殊的意义。笔者在其博士论文《纪尧姆·德·马肖的〈圣母弥撒〉——文本与文化研究》（2008年6月通过上海音乐学院博士论文答辩，并由上海音乐学院出版社于2010年7月出版）的第五章第二节中曾对现存的14世纪的几部多声部弥撒套曲的基本状况及体裁特性进行了基本的梳理，并就体裁性这一层面与马肖的《圣母弥撒》这一里程碑式的杰作进行了对比。^[1]而彼时限于原始文献及研究资料的缺乏，尚未对除《圣母弥撒》之外的其他四部14世纪多声部弥撒套曲——《图尔内弥撒》（Messe de Tournai）、《图卢兹弥撒》（Messe de Toulouse）、《巴塞罗那弥撒》（Messe de Barcelona）和《索邦弥撒》（Messe de Sorbonne）——进行全面的深入研究，殊为遗憾。此后，蒙笔者友人、巴黎音乐学院雷米·冈波斯（Rémy Campos）教授赠予有关《图尔内弥撒》的重要资料（包含该套曲的写本影印件、最近现代译谱本和数篇重要研究论文），得以一窥这一重要音乐文献的原貌，并结合近年来学习西方学者在这一领域的研究成果的心得，在原有基础上对中世纪晚期多声部弥撒套曲的体裁特性又有了新的体会，因而不揣浅陋，撰成此文，作为对博士论文中相关内容的延伸性研究就正于学界同志，希望得到对这一研究领域有兴趣的学者的指正与批评。

以笔者浅见，《图尔内弥撒》就艺术性、原创性和完整统一性而言，虽然不能与马肖的《圣母弥撒》相提并论，但相较于其他三部弥撒套曲，还是有着更高的研究价值，并且对《圣母弥撒》的体裁性和音乐风格的观察，也有着更为重要的参照意义。拙文立足于原始文本，通过对这一套曲的产生背景、各部分的构成以及音乐语汇的详细解读，并与《圣母弥撒》进行深入对比，冀更加明确地展示14世纪一般意义上的弥撒套曲的面貌及其所包含的业已确立的体裁特性，从而加深我们对中世纪晚期音乐史及弥撒套曲体裁史的认识。当然，如能抛砖引玉，引发汉语学界对其他三部弥撒套曲的一一解读，俾使对14世纪多声部弥撒套曲的研究声息相通、连成一气，则至为幸甚！

1. 《图尔内弥撒》产生的背景与手稿状况

图尔内（Tournai）是现今比利时王国境内瓦隆（Wallon）地区的一个城市，位于比、法边境，在布鲁塞尔西南约 85公里。这是一座有着近两千年历史的名城，早在西元1世纪就已经出现。初为罗马帝国高卢行省所领，后来成为法兰克王国和法国卡佩王朝的属地（直至1521年）。在整个中世纪，图尔内是法兰西王国重要的政治、宗教和经济中心之



中国音乐网 上海 徐汇区

+ 加关注

《音乐研究》2013年第3期目录_中国音乐网
 《音乐研究》2013年第3期目录（5月15日出版，总第160期）：<http://t.cn/zHiYM46>



5月29日 21:38 转发 | 评论

第三届全国音乐传播论文征集活动_中国音乐网
 第三届全国音乐传播论文征集活动 发起单位：中国大众音乐协会、中国音乐家协会音乐传播学会
 主办单位：《音乐研究》《人民音乐》《中国音乐》《音乐传播》杂志。详见：<http://t.cn/zHiYAGt>
 5月29日 21:34 转发 | 评论

第十二期《音乐学》杂志 Louisa 邀请 伍维曦
 TA的粉丝 (2709) 全部>

热门

- 1 理念、能力和品格——谈西方音乐史方向…
- 2 《图尔内弥撒》与中世纪晚期多声部弥撒…
- 3 19世纪上半叶德国浪漫主义音乐中古典形…
- 4 诗意地栖居——帕特的回归之路
- 5 伊利亚·穆辛：俄国指挥艺术的一代…
- 6 弥撒套曲体裁性的确立与现存14世纪的弥…
- 7 结构主义与音乐
- 8 贝多芬《庄严弥撒》中的仿古与象征手法
- 9 夕阳无限好只是近黄昏——歌剧《玫瑰骑…
- 10 《圣母弥撒》的情感内涵与中世纪晚期的…
- 11 中世纪晚期的文人音乐家现象——兼论西…
- 12 达尔豪斯音乐史编纂：“作品”、结构史…

热图



宗教和经济中心之一。

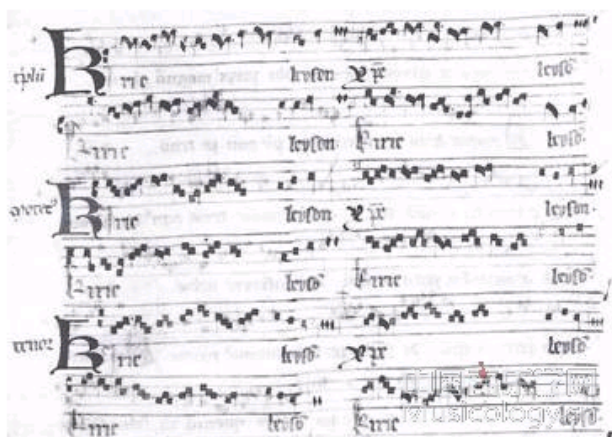
图尔内圣母大教堂（Cathédrale Notre Dame de Tournai）是一座始建于12世纪的重要的宗教建筑物，其风格兼具罗曼式、早期哥特式和盛期哥特式三个时期的特征，是现今比利时境内最重要的中世纪建筑遗产之一，并于2000年被列为联合国科教文组织世界文化遗产名录。

《图尔内弥撒》是一部产生于14世纪上半叶的由六个部分构成的三声部弥撒套曲，收藏于法国图尔内大教堂图书馆（手抄本编号B-Tc A27 anc.476）^[2]；通过分析、比较手抄本内容，大致可以推断其大致产生于1330-1360年之间^[3]。这部手抄本共有40页 35厘米 x 22.5厘米 的羊皮纸页，包含圣母弥撒仪式的各个部分及附件内容。作为弥撒配乐常规部分的《图尔内弥撒》位于手抄本的28面-33面反面（分别标有数字1、2、3……12，这可能出自1862年第一位研究抄本的神甫J.Voisin之手^[4]）。现分别描述如下：

(1) 《慈悲经》（Kyrie）

《慈悲经》位于手抄本第28面正面上方。这个部分在新艺术时期已知的弥撒配乐抄本中是独一无二的“孤本”（“unicum”，即：并未全部或部分地出现在其他弥撒文献中），并且定旋律声部所使用的圣咏在之前和之后都没有再被别的弥撒配乐借用过，因而具有相当的“原创”意味。这是一个采用13世纪晚期的节奏模式、以弗朗哥记谱法记写的乐章，根据吉尔伯特·雷尼的推断，其产生时间应当在1330年左右^[5]。在抄写方式上，按照中世纪的惯例，各声部是分别通谱抄写的，在谱面上、中、下三方各声部开始的位置分别标有“第三声部”（Triplum）、“经文歌声部”（Motet）和“定旋律声部”（Tenor）的字样，并采用红色突出，和黑色的音符与歌词形成对比（各声部开始的首字母也分别采用蓝色或红色书写）。

图1：《图尔内弥撒·慈悲经》，手抄本，f 28r.][6]



(2) 《荣耀经》（Gloria）。

《荣耀经》位于手抄本第28面正面下方至29面反面。这个部分和《慈悲经》一样，在14世纪的弥撒配乐抄本中也是仅见的“孤本”，但在节奏形态上更接近“新艺术”时期的技术观念。在谱面形式上，《荣耀经》的三个声部被分为三段通谱抄写：即从“Et in terra pax”至“Adoramus te”为第一段（抄本第28面正面下方）；从“Glorificamus te”至“Dei patris”为第二段（抄本28面反面、29面正面）；花唱式的“Amen”为第三段（第29面反面）。这第二段的抄谱方式有些反常，因为对于演唱弥撒的歌手而言，很难面对这样一份抄本同时歌唱位于不同页面的各自声部。

图2：《图尔内弥撒·荣耀经》，手抄本，f 28v-29r]



推荐

- 1 理念、能力和品格——谈西方音乐史方向…
- 2 《图尔内弥撒》与中世纪晚期多声部弥撒…
- 3 19世纪上半叶德国浪漫主义音乐中古典形…
- 4 诗意地栖居——帕特的回归之路
- 5 伊利亚·穆辛：俄国指挥艺术的一代…
- 6 弥撒套曲体裁性的确立与现存14世纪的弥…
- 7 结构主义与音乐
- 8 贝多芬《庄严弥撒》中的仿古与象征手法
- 9 《圣母弥撒》的情感内涵与中世纪晚期的…
- 10 中世纪晚期的文人音乐家现象——兼论西…
- 11 达尔豪斯音乐史编纂：“作品”、结构史…
- 12 巴赫的音乐神学



博客



(3) 《信经》(Credo)

《信经》位于手抄本第30面正面至31面反面。和上述两个孤立的乐章不同，图尔内《信经》在14世纪的三份手抄本中都可以发现，即：与阿维尼翁教廷关系密切的阿普特藏稿(Apt codex)中的F-APT 16bis，马德里国家图书馆所藏的Mn V a.21.8以及拉斯·雨勒加斯藏稿(le Codex de Las Huelgas)中的E-Buhu。^[7]这个乐章有可能是将某个“古艺术”(Ars Antiqua)风格的《信经》用14世纪初的记谱法转写而成的。^[8]图尔内《信经》的抄写方式和《荣耀经》类似，通谱抄写的各声部被划分为三个段落：从“Patrem omnipotentem”至“Deum verum de”为第一段(抄本第30面正面)；从“Deo vero”至“non erit finis”为第二段(抄本第30面反面和第31面正面，和《荣耀经》第二段类似，三个声部分别抄写在两个页面上)；从“Et in spiritu m”至“Amen”为第三段(抄本第31面反面)。

(4) 《圣哉经》(Sanctus)

《圣哉经》位于手抄本第32面的正、反面。和《慈悲经》、《荣耀经》一样是不见于其他抄本的孤例。这个部分具有明显的14世纪三声部经文歌风格特征这体现在其谱面布局上：定旋律声部垫底，而第三声部和经文歌声部分别位于定旋律上方的左、右两侧。通谱抄写的各声部分为两段：从“Sanctus”到“in excelsis”为第一段(抄本32面正面)；从“Benedictus”到“in excelsis”为第二段(抄本32面反面)。在32面反面下方有一特殊之处：在定旋律声部结束后(第3行谱表中间)又插入了一个与三声部织体无关的完整的单声部素歌《圣哉经》，这与前述部分的抄写者可能并非同一人。^[9]

图3: 《图尔内弥撒·圣哉经》，手抄本，32面反面]

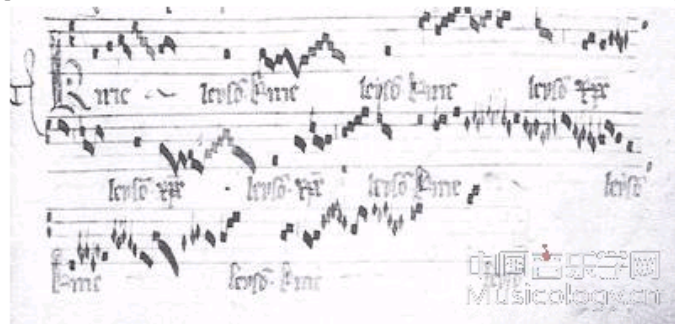


(5) 《羔羊经》(Agnus Dei)

《羔羊经》位于手抄本第33面的正面。同样不见于其他文献。这个部分谱面形式遵循着14世纪通谱抄写的惯例。各声部内部又按照《羔羊经》歌词句读分为三行。和记谱形态与节奏观念较为新近的《荣耀经》和《信经》相比，《羔羊经》和《慈悲

《圣经》、《圣哉经》都运用了弗朗哥记谱法的长音符和短音符，并使用了以节奏模式（主要是第三种模式）为基础的点对点的对位，显示出13世纪晚期的特征。和前面一面相似，这一面的下方也窜入了多余的成分：这是一个短小的独立的单声部《慈悲经》乐章，风格与前面的《慈悲经》应属同一时期，即使不是出自同一作者之手。在中世纪羊皮纸十分珍贵的情形下，在页面空白处抄上与弥撒配乐相关联的内容以避免浪费是可以理解的。

[图4:《图尔内弥撒·羔羊经》，手抄本，33面正面下方]



(6)《散席》(Ite missa est)

《散席》位于手抄本第33面的反面。这是整部弥撒套曲6个乐章中最特异的一个部分：孤立地看，这实际上是一首以“Ite missa est”为基础的三声部经文歌，上方两个声部各有其独立的歌词（第三声部为法语，经文歌声部为拉丁语）；而作为定旋律的“弥撒结束，称谢于主”的音调“并非借自素歌，而是全新创作的”^[10]。在谱面布局上，歌词和音符最长大的第三声部分布在页面上方的左侧和页面下方；而规模稍小的经文歌声部则位于页面上方的右侧；歌词和音乐都最为简省（全部为长音符）的定旋律声部则被置于页面上方右侧的最后一行（在经文歌声部之下）。这首经文歌并非为A27手稿专有，在14世纪较晚期的伊夫莱阿手稿（Ivrea codex）中找到（I-V和F-S ERc）。

[图5:《图尔内弥撒》三声部经文歌式的“散席”，手抄本，33面反面]



通过以上对手稿的形态、来源、抄写方式和记谱风格的分析，都表明图尔内弥撒是一部许多原先独立创作的乐章的汇编，它们共同构成了一套可供演唱的完整的常规弥撒套曲。可以认为《图尔内弥撒》的音乐文本决非出自某一位作者之手（甚至于其抄本也不是由某一位抄谱者完成的），而是涵盖了13世纪晚期到14世纪初期近五十年的跨度。

2.《图尔内弥撒》的具体构成与细部分析

《图尔内弥撒》在1980年代之前有多个现代译谱本 [11]，但都不同程度地存在错误。以下的具体分析依据最近出现的、较为精密的比利时鲁文天主教大学教授菲利普·梅尔西耶的新译本进行 [12]。在分析时，着重将各乐章与马肖的《圣母弥撒》进行体裁性上的对照。

(1) 慈悲经

《图尔内弥撒》的《慈悲经》较为短小，共计54小节。根据中世纪音乐的“词乐”结构 [13] 原则，音乐进行的段落划分和歌词句读一致，但图尔内《慈悲经》的音乐结构与经文的反复三段性并不完全一致，而是呈现出与《圣母弥撒》类似的四段性布局，每一段的规模都完全相等（按照现代译谱均为16小节），以明确的和声终止式区隔：

A (Kyrie eleyson'') -B (Christe eleyson'') -C (Kyrie eleyson'') -D (Kyrie eleyson')

这种设置也许是为了强调最后一次咏唱“Kyrie eleyson”。图尔内《慈悲经》各段均为基于第二种节奏模式的齐唱花腔，和声语汇也基本基于13世纪的原则，较多运用伪音造成终止感（尤其是对调式主音“G”及其上方五度音“D”的强调），风格肃穆庄重。

(2) 《荣耀经》

《荣耀经》是《图尔内弥撒》中最长大的乐章，共达411小节，其中结尾的“阿门”（Amen）作为一个独立的段落更是达到了80小节之巨，这远远超过了《圣母弥撒》中《荣耀经》的“阿门”段落。根据音乐进行的终止感并结合歌词经文的语意划分，图尔内《荣耀经》可以划分为四个段落：

A (1-66小节)：从“Et in terra pax”至“gloriam tuam”

B (67-168小节)：从“Domine deus”至“nostram”

C (169-231)：从“Qui sedes”至“Dei patris”

D (232-411小节)：“Amen”

A、B、C三个部分的基本织体是主调齐唱的音节式和纽姆式混合的风格，在某些关键性词句上会有长气息的强调（例如93-114小节“Domine fili unigenite Jesu Christe”我主圣父之独子耶稣基督）突出了强烈的宗教气息，这与《圣母弥撒》中的用法类似：

[谱例1.Gloria. 95-115]

The image displays a musical score for the Gloria, measures 95-115. It consists of three systems of music. Each system has three staves: a vocal line (soprano/tenor), a vocal line (alto/bass), and a basso continuo line. The lyrics are written below the vocal lines. The first system covers measures 95-100, with lyrics: 'ne fi - li u - ni - ge -'. The second system covers measures 101-106, with lyrics: 'ni - te Je - su Chri - ni - te Je - su'. The third system covers measures 107-115, with lyrics: 'ste Do - ste Do -'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. A watermark 'www.musicalscore.com' is visible at the bottom right of the score.

在总体风格较为保守的《图尔内弥撒》中，“新艺术”音乐语言在《荣耀经》中运用得较为明显。不同时值的音符在节奏中有了大量而灵活的运用（主要是在上声部

运用待较为明显：不同时间值的音符在乐句中有了大量而灵活的运用（主要是在上方两个声部，有时也出现在定旋律声部中），造成音乐高度的流动性与变化性，各声部间的关系也更为复杂。在和声语汇上，这偶然出现的“平行六和弦”既使在14世纪也是相当激进的用法 [14]：

[谱例2.Gloria. 86-91]

该乐章的“阿门”在14世纪的弥撒文献中是一个规模庞大、手法多样、表情生动的段落。这个段落的定旋律声部全部为完全的长音符，而上方两个声部则运用各种时值的音符以模进、分解、对比、反复等手段造成富于律动与变化的效果。

[谱例3.Gloria.Amen.246-259.两个上方声部的模进]

[谱例4.Gloria.Amen.260-268.两个上方声部的分解旋律]

[谱例5.Gloria.Amen.389-393.上方两个声部时值的对比]

(3) 《信经》

《信经》的规模在整部弥撒套曲中仅次于《荣耀经》（共397小节），并与后者一样采用了更为自由的节奏形态和“新艺术”的革新的记谱法，在风格上也更为接近：这和《圣母弥撒》将《荣耀经》和《信经》处理成一对和前后形成对比的乐章的手法如出一辙。 [15]但从《信经》见于其他14世纪手抄本的情况来看，它和《荣耀经》不太可能出自同一位作者之手，只是由于其风格近似被挑选在一起来构成弥撒套曲的组成部分。根据音乐进行的终止感并结合歌词经文的语意划分，图尔内《信经》可以划分为四个段落：

A (1-108小节)：从“Patrem omnipotentem”至“facta sunt”

B (109-246小节)：从“Qui proter”至“erit finis”

C (247-363)：从“Et in spiritum”至“venturi saeculi”

D (364-397小节)：“Amen”

和《荣耀经》相比，《信经》的音乐构成要简单得多，对于“新艺术”音乐语汇的运用也相当有限，表情较为单一。尤其是《信经》的“阿门”，规模短小，基本为13世纪式的节奏模式之上的多声部织体，各声部整齐一律，在技术性上很难和《荣耀经》的“阿门”相比，与《圣母弥撒》的《信经》“阿门”出神入化的复杂性而言更是不可同日而语。

(4) 《圣哉经》

《圣哉经》和其后的《羔羊经》在规模上显著缩小（分别为153小节和71小节），隐然构成了另一对相似的乐章（这种成对出现的乐章布局与马肖的《圣母弥撒》中《圣哉经》和《羔羊经》的设计相同，并且似乎是14世纪弥撒套曲中常见的现象）。《圣哉经》的音乐语言和《慈悲经》一样，依然是基于保守的13世纪节奏模式形态的齐唱织体，在词曲关系上，纽姆式和花唱式占有主导地位，音节式只是偶尔出现。在音乐结构上，图尔内《圣哉经》的一大特点是内部划分十分细碎，终止感和歌词句读基本保持一致：

A (1-8)：“Sanctus”

B (9-16)：“Sanctus”

C (17-23)：“Sanctus”

D (24-33)：“Dominus Deus Sabaoth”

E (34-46)：“Pleni sunt caeli et terra gloria tua”

F (47-64)：“Osanna”

G (65-75)：“in excelsis”

H (76-118)：“Benedictus qui venit in onmine domini”

I (119-153)：“Osanna in excelsis”

这种一致性使该乐章“词乐结构”的痕迹十分明显，音乐本身的结构力较为淡薄。唯有花唱式段落“D”、“H”、“I”局部运用分解旋律的手法，在一定程度上增强了音乐的流动性和多声部织体的整体性。

(5) 《羔羊经》

若以演唱时间计算，《羔羊经》是《图尔内弥撒》中最为短小的部分（《慈悲经》要反复）。其音乐结构划分和《圣哉经》一样也是趋于细化的，并与句读完全一致：

A (1-10)：“Agnus Dei qui tollis peccata mundi”

B (11-30)：“Miserere nobis”

C (31-39)：“Agnus Dei qui tollis peccata mundi”

D (40-45)：“Miserere nobis”

E (46-55)：“Agnus Dei qui tollis peccata mundi”

F (56-71)：“Dona nobis pacem”

除了个别出现了“新艺术”记谱形态（42-43小节），《羔羊经》几乎是建立在节奏模式之上的，三声部齐唱织体中纽姆式与花唱式交替出现。偶尔出现的分解旋律也赋予音乐一定的流动性。《图尔内弥撒》的《圣哉经》和《羔羊经》尽管有着和《圣母弥撒》中相应部分近似的成对设计，但音乐语汇却显趋保守；在《圣母弥撒》中集中使用的、14世纪中叶最时髦的“等节奏”技法在《图尔内弥撒》的前五个部分中鲜有运用。

(6) 《散席》

而最后的《散席》为一首三声部经文歌（共117小节），并且在经文歌声部和第三声部各有独立的拉丁文和法文歌词。拉丁语的经文歌声部的内容是告诫富人要乐善好

施，不要拒绝上门求告的穷人，而用法国北部皮卡底（Picardie）方言写成的第三声部则是一首向爱人表白的情歌。^[16]值得关注的是，这首“经文歌”的定旋律声部出现了“新艺术”时期十分常见的、一定程度上是这一时期的经文歌所特有的“等节奏技法”——以公式表示，应为： $2C = 10T$ （但最后一次节奏型出现不完整）。由此，按照音高型出现的次数，这首经文歌实际上被分为2个段落：“Ite missa est”（1-60小节）；“Deo gratias”（61-117小节）。相对于音程进行平稳的定旋律声部，两个带有附加歌词的上方声部具有典型的14世纪特征，音乐流动性极强；而第三声部的音符时值明显要比经文歌声部短小，这样和定旋律声部构成了上密下疏的“弗朗哥经文歌”风格。由于其特殊的音乐形态和体裁特征，《散席》和其他5个乐章构成了极大的差异，仿佛是一个闯入的部分：这一方面破坏了弥撒套曲严谨的仪式特征，另一方面也造成了这一套曲体裁性上的特殊意味，也进一步凸现了《图尔内弥撒》各部分出自众人之手、被某一位教会人士集腋而成的“非作品”特性^[17]。

[谱例6.Ite missa est.1-20]

The image shows a musical score for 'Ite Missa est' with three staves: Triplum (top), Motetus (middle), and Tenor (bottom). The lyrics are: 'Se gra - tias nes - ti - mon main - tien - con - trai - se - et - vrai - se - ni - de - gen - se - a - mours gur - ni - e de - dé - s'. The score includes musical notation with notes and rests, and some performance markings like 'ms. f. 33v'.

3.《图尔内弥撒》的体裁性：和《圣母弥撒》相比较

作为“一种被习惯制约的种类、类型或类别”，^[18]某种特定音乐体裁的出现及其体裁性的确立有赖于具有相同体裁特征的音乐作品的不断产生，并在一定的社会文化环境中获得相应的认知与接受。多声部弥撒套曲在14世纪的出现有着社会环境和艺术风格上的必然性：教廷从1309年被强制迁往阿韦尼翁，在将近七十年的时间里，教皇都是法国人，而此时的法国正是“新艺术”方兴未艾之际。从1325年教皇约翰二十二世的敕令中可以知道，当时的教会作曲家将最小时值音符（minime）、断续歌（hocket）、世俗性的歌词、经文歌中的上方声部（triplis和motetis）的声部织体手法等一揽子“新艺术”特有的手法带入到教会音乐之中；追求纯技术层面的完美和独创性是“新艺术”音乐观念最重要的特点。可以说：所声部弥撒套曲作为一种音乐体裁从宗教仪式中独立出来，是和14世纪“新艺术”音乐的实践与同时期法国音乐文化中形式主义的审美倾向息息相关的。

在提及现存的14世纪弥撒套曲时，我们通常会立即想到纪尧姆·德·马肖（Guillaume de Machaut, 1300-1377）的《圣母弥撒》这部“已知最早的由一位作曲家创作的多声部的常规弥撒套曲”^[19]。这部大约创作于1360年代中期的弥撒套曲是弥撒的常规部分配曲，由《慈悲经》（Kyrie）、《荣耀经》（Gloria）、《信经》（Credo）、《圣哉经》（Sanctus）、《羔羊经》（Agnus Dei）、《散席》（Ite Missa Est）六个部分（或称六个乐章）组成。全曲每个部分都为四声部织体，这与“新艺术”

时期常见的三声部形态有所不同。

而从整体结构布局来看，这六个乐章其实可以分为3个单元，即作为全曲序章的长大《慈悲经》、作为全曲主体成对出现的《荣耀经》和《信经》、《圣哉经》和《羔羊经》以及作为全曲尾声的短小的《散席》。从音乐的基本形态上看，《圣母弥撒》主要包含了两种多声部织体和创作技术，即对位性的等节奏类型和主调性的康杜克图斯类型。而就这两种类型在作品中的运用而论，前者显然占有绝对的优势。这不仅表现在全部六个乐章中有四个是用等节奏技术写成的，而且作为全曲高潮和最具技术含量的《荣耀经》和《信经》中的“阿门”也是等节奏型的；此外，等节奏特性也不同程度地渗透在主调型的部分中。因而，等节奏技术和结构观念是整个《圣母弥撒》中最重要的结构要素和支配力量。除了在创作手法和素材运用上体现出严密的一致性和贯穿性外，《圣母弥撒》也是这一时期同类作品中唯一有着明确作者归属的。^[20]通过对相关史料的分析研究，甚至可以发现这一作品是为某一特定的宗教仪式而创作的，并在仪式中得到过确实地运用。^[21]

[表1：《圣母弥撒》/《图尔内弥撒》的各部分歌词类型、音乐形态、词曲关系、规模对照表]

	歌词类型	音乐形态 (4/3声部)	词曲对应关系	小节数
《慈悲经》	抒情式	等节奏对位式/ 康杜克图斯式	花唱式/音节式	210/54
《荣耀经》之主体	叙事式	康杜克图斯式/ 康杜克图斯、 坎蒂莱纳式混合	音节式/ 音节、纽姆式 混合	104/23 1
《荣耀经》之“阿门”	抒情式	等节奏对位式/ 坎蒂莱纳式	花唱式	26/179
《信经》之主体	叙事式	康杜克图斯式/ 康杜克图斯、 坎蒂莱纳式混合	音节式/ 音节、纽姆式 混合	162/36 4
《信经》之“阿门”	抒情式	等节奏对位式/ 康杜克图斯、 坎蒂莱纳式混合	花唱式	37/33
《圣哉经》	抒情式	等节奏对位式/ 康杜克图斯、 坎蒂莱纳式混合	花唱式/ 花唱、纽姆式 混合	94/153
《羔羊经》	抒情式	等节奏对位式/ 康杜克图斯式	花唱式/ 纽姆、花唱式 混合	67/71
《散席》	抒情式/ 叙事、 抒情式混和 (三声部经文歌)	等节奏对位式	花唱式/ 音节、纽姆、 花唱式混合	17/117

在对《圣母弥撒》的基本构成进行概述后，再结合《图尔内弥撒》的手抄本状况及音乐具体构成与音乐语汇特征的分析，可以对14世纪中期多声部弥撒套曲最初形成的状况作进一步的探讨：

首先，《图尔内弥撒》尽管不是由某位作者单独完成的“作品”，但从各乐章的

选编者的角度来看，显然是有意识地将音乐形态（均为三声部）、语汇（基本上是13世纪晚期至14世纪初期的语汇）、风格（几乎为康杜克斯型的主调风格）上尽量接近的乐章汇编在一起，构成一部在音乐上尽量统一的套曲。尤其是选编者挑选常规弥撒的多声部配乐的方式，和专用弥撒仍然依赖于单声部圣咏的现象构成了极大的对比，这在一定意义上，将这些部分从弥撒仪式的组成环节中独立出来，使其具有了仪式之外的艺术体裁意味。^[22]这一点和《圣母弥撒》及其他多声部弥撒套曲是完全一致的。

其次，从《图尔内弥撒》的手稿保存情况来看，这些常规弥撒的各部分配乐按照一定的顺序排列在一起，构成了一个文本上的前后相接的整体，这与《圣母弥撒》的6个乐章在马肖作品抄本中的排列顺序以及呈现方式是相同的。这表明在作曲者、编曲者和手稿抄写者的观念中，这些乐章已经从过去的仪式音乐用书中独立出来，成为具有自足性的新文本。这种“常规弥撒中的曲目被写成复调音乐的事实，以及当时的抄谱者和档案保管人开始把它们看作套曲，反映了宗教仪式音乐中的一种新的创造方法，它对后来的几个世纪有着重要的影响。”^[23]

最后，从《图尔内弥撒》各部分不同程度体现出的对于多声部音乐形态结构、技术与表情层面的控制，可以感受到植根于特定的时代性语汇的音乐艺术追求自身完整性的“修辞”意味，尤其是最后一个部分《散席》实际上是一首形式和内容都非常完整的三声部等节奏经文歌，这一不同于弥撒配乐属性的部分的侵入在某程度上加强了《图尔内弥撒》的“去仪式化”的特质，尽管由此所形成的艺术品性格与弥撒套曲的体裁性有所冲突。而在《圣母弥撒》中，“新艺术”时期最新近的作曲技术与音乐语汇（尤其是等节奏技巧）也得到了完满地体现。正是在此意义上，“在西方音乐历史发展过程中，作为艺术体裁的弥撒曲脱胎于常规弥撒，这里是音乐从仪式走向艺术的重要通道。”^[24]

当然，尽管《图尔内弥撒》和马肖的《圣母弥撒》都包含许多共同的体裁特性（从二者的《荣耀经》和《信经》都采用花唱式阿门作结的具体手法甚至可以推测马肖知道这部套曲），但前者从风格的统一性和结构的内在关联性上都无法和后者相提并论。在《图尔内弥撒》中，14世纪最先进的作曲技术的运用是分散的，缺乏系统性和完整性，同时很难说这种运用按照“新艺术”的标准体现出了较为高超的创作水平；而在马肖的《圣母弥撒》中，我们看到在一个完整的整体艺术构思之下，这些新音乐语言得到了有条不紊而极为圆熟的运用。“它们之间存在的差别，并不是不同时代整体风格和音乐语汇上的差异，而是对这一风格和语汇的把握能力上的距离。”^[25]

虽然，如果我们从“日常生活史”的视角来审视这两部套曲的音乐文化史意义，兴许《图尔内弥撒》倒更胜一筹：毕竟，像马肖这样声名显赫的文人音乐家在当时实属凤毛麟角，而艺术家本人也从未在他的诗歌文论中提及《圣母弥撒》这部作品，其在14世纪后半叶的直接作用力亦很难予以界定；反观《图尔内弥撒》的构成及其传抄流布状况，可以认为，这一类出自无名教会音乐家之手的文献，却是代表了当时多声部弥撒套曲发展和使用的最普遍和最一般的情形，并可能对15世纪初期这一体裁在勃艮地和英格兰的大量出现发生了更为切实的影响。

注释

^[1] 这一部分经修改补充后亦单独成文发表。请见：伍维曦，“弥撒套曲体裁性的确立与14世纪的弥撒套曲”，《乐府新声》（沈阳音乐学院学报）2011年第1期。

^[2] 参见：A. W. Robertson：“Tournai Mass”，*MGDA*，2001

[4] 参见：ibid. 12

, München, Henle Verlag, 1969, 48-51。转见于：ibid. 19

, Tournai, Archives du Chapitre Cathédral de Tournai et Université Catholique de Louvain, 1988, 26-37。

影印本为黑白照片，按原大90%缩放。

, Tournai, Archives du Chapitre Cathédral de Tournai et Université Catholique de Louvain, 1988, 82-95

, Tournai, Archives du Chapitre Cathédral de Tournai et Université Catholique de Louvain, 1988, 19

[9] 参见：ibid. 20

[10] Ibid. 有学者认为，图尔内《散席》的定旋律取自天使报领节（Annunciation）庆典中使用的圣咏，因而这个乐章很可能是在这一节庆上演唱的。在图尔内，自1231年起一直存在着天使报领节的教仪剧表演，这种演出是在教堂外进行的，因而可能出现和正统弥撒仪式不同的内容（诸如经文歌的俗语歌词）。参见：A. W. Robertson, “Remembering the Annunciation in Medieval Polyphony”, *Speculum*, vol. 70, 1995, 275-304

, Tournai, Archives du Chapitre Cathédral de Tournai et Université Catholique de Louvain, 1988, 65; A.W.Robertson: “Tournai Mass”, *MGDMM*, 2001

, Tournai, Archives du Chapitre Cathédral de Tournai et Université Catholique de Louvain, 1988, 64-107

[13] 参见：钱亦平：“从《震怒的日子》看中世纪的词乐结构”，《音乐艺术》，2008年第2期

[14] 参见：Hoppin, *Medieval Music*, 1978, 385

[15] 《图尔内弥撒》的《荣耀经》和《信经》与《圣母弥撒》的相应部分在织体、节奏时值和音高素材等方面存在明显的彼此呼应之处，甚至在《信经》中可以窥见一些惊人的相似点（如开头和“Deum de deo lumen de lumine”一句），马肖很有可能见过这两个乐章，并运用到了自己的创作中。参见：Gilbert Reaney: *Guillaume de Machaut*, Oxford University Press, 1971, 60-61; Anne Walters Robertson: “Machaut’s Mass in the cathedral of Reims”, T.F.Kelly(ed.): *Plain-song in the age of polyphony*, Cambridge University Press, 1992, 136

, Tournai, Archives du Chapitre Cathédral de Tournai et Université Catholique de Louvain, 1988, 20

, Tournai, Archives du Chapitre Cathédral de Tournai et Université Catholique de Louvain, 1988, 55-57

[18] Samson, “Genre”, *MGDMM*, 2001

[19] Reese, *Music in the Middle Ages*, W. W. Norton & Company, 1940, 356

[20] 根据各种史料可以推定，马肖在世之时，就编定了自己的全部作品。从1350年-1420年间，相继出现的马肖全集的各类手抄本共有14个，含有部分马肖作品的手抄本有5个，此外还有54个某类或各类体裁的选集、合集中含有马肖的个别作品。其中包含有《圣母弥撒》的手抄本分别为：纽约威登施泰因收藏本（Wildenstein Collection, 简称Vg）、法国国立图书馆藏本F-Pn 1585（Bibliothèque National de Paris, fond français 1585, 简称B）、法国国立图书馆藏本F-Pn 1584（简称A）、法国国立图书馆藏本F-Pn 22545-22546（简称F-G）、法国国立图书馆藏本F-Pn 9221（简称E）。参见：Earp, 1995, 77-102

[21] 参见：伍维曦，“纪尧姆·德·马肖《圣母弥撒》的情感内涵与中世纪晚期的圣母崇拜”，《音乐艺术》2009年第3期，82-83

, Tournai, Archives du Chapitre Cathédral de Tournai et Université Catholique de Louvain,
1988

[23] 杰里米·尤德金：《欧洲中世纪音乐》，余志刚译，中央音乐学院出版社，2005年，582-583

[24] 姚亚平：“修辞：音乐突围的谋略——欧洲音乐的艺术化倾向如何从教堂礼拜中产生的观察与分析”，《复调的诞生》，中央音乐学院出版社，2009年，171

[25] 伍维曦：“弥撒套曲体裁性的确立与14世纪的弥撒套曲”，《乐府新声》（沈阳音乐学院学报）2011年第1期，67

参考文献

Abraham A. & Hughes G.: "Introduction to Volume III", from *New Oxford History Of Music III :Ars Nova and the Renaissance (1300-1540)*, Oxford University Press 1960

Curtis, Gareth: "Musical design and the rise of the cyclic Mass", Tess Knighton & David Fallows (ed.) : *Companion to Medieval and Renaissance Music*, University of California Press, 1992

, Tournai, Archives du Chapitre Cathédral de Tournai et Université Catholique de Louvain,
1988, 55-57

Earp, Lawrence: *Guillaume de Machaut, A Guide to Research*, Garland Publishing, 1995

Ficker, Rudolf Von:"The Transition on The Continent", Abraham A. & Hughes G. (ed) : *New Oxford History Of Music III :Ars Nova and the Renaissance (1300-1540)*, Oxford University Press 1960

Gombosi , Otto : "Machaut's Messe Notre Dame", *Musical Quarterly*, Vol. 36, 202-24, 1950

Hoppin, Richard : *Medieval Music* , w. w.Norton&Company, 1978

, Tournai, Archives du Chapitre Cathédral de Tournai et Université Catholique de Louvain,
1988, 18

Jackson, Philip T.: "Mass polyphony", Tess Knighton & David Fallows (ed.) : *Companion to Medieval and Renaissance Music*, University of California Press , 1992

Leech-Wilkinson, Daniel: *Machaut's Mass* , Clarendon Press, 1990

, Tournai, Archives du Chapitre Cathédral de Tournai et Université Catholique de Louvain,
1988, 82-95

Reaney, Gilbert: "Ars Nova in France ", Abraham A. & Hughes G. (ed) : *New Oxford History Of Music III :Ars Nova and the Renaissance (1300-1540)*, Oxford University Press 1960

——: *Guillaume de Machaut*, Oxford University Press, 1971

Reese, Gustav: *Music in the Middle Ages*, w. w.Norton&Company , 1940

Robertson, Anne Walters: "Machaut's Mass in the cathedral of Reims

”, T.F.Kelly(ed.): *Plain-song in the age of polyphony*, Cambridge University Press, 1992, 100-139

——: “Remembering the Annunciation in Medieval Polyphony”, *Speculum*, vol.70, 1995, 275-304

——: “Tournai Mass”, *NGDMM*, 2001

——: *Guillaume de Machaut and Reims :Context and Meaning in his Musical Works*, Cambridge University Press, 2002

Samson, jim: “Genre”, *NGDMM*, 2001

钱亦平、王丹丹: 《西方音乐体裁及形式的演进》, 上海音乐学院出版社, 2003年, 上海

钱亦平: 《从〈愤怒的日子〉看中世纪的词乐结构》, 《音乐艺术》, 2008年第2期

威利斯顿·沃尔克: 《基督教会史》, 孙善玲等译, 中国社会科学出版社, 1991年, 北京

杰拉尔德·亚伯拉罕: 《简明牛津音乐史》, 顾奔译, 上海音乐出版社, 1999年, 上海

杰里米·尤德金: 《欧洲中世纪音乐》, 余志刚译, 中央音乐学院出版社, 2005年, 北京

姚亚平: 《复调的诞生》, 中央音乐学院出版社, 2009年

伍维曦: “‘新艺术’时期的音乐观念、音乐受众和音乐家生存方式”, 《音乐艺术》2005年2期

——: “‘新艺术’音乐的基本形态及特征”, 《音乐探索》2005年3期

——: “纪尧姆·德·马肖《圣母弥撒》的情感内涵与中世纪晚期的圣母崇拜”, 《音乐艺术》2009年第3期

——: “中世纪晚期的文人音乐家现象——兼论西方音乐中‘作品’观念的生成”, 《南京艺术学院学报(音乐与表演版)》>南京艺术学院学报(音乐与表演版)》2010年第1期

——: “弥撒套曲体裁性的确立与14世纪的弥撒套曲”, 《乐府新声》(沈阳音乐学院学报)2011年第1期

44

顶一下

分享到:

文章录入: 银弦 [博客](#) 责任编辑: mus

[【评论】](#) [【收藏】](#) [【分享】](#) [【打印】](#)

关于 的论文

中世纪晚期的文人音乐家现象 ——兼论西方音乐中“作品”观念的生成

《圣母弥撒》的情感内涵与中世纪晚期的圣母崇拜

网友评论：（评论内容只代表网友观点，与本站立场无关）

数据载入中，请稍后……

[关于我们](#) - [联系我们](#) - [广告服务](#) - [免责声明](#) - [诚聘英才](#) - [投稿指南](#) - [网站地图](#)

Copyright © 2004-2010 Musicology.CN. All Rights Reserved 立足学术，面向公众，推广和传播高雅艺术与和谐文化。

上海音乐学院音乐研究所 南京艺术学院音乐学研究所 联合主办 中国音乐学网版权所有

[快速荐稿通道](#) 沪ICP备05005711号 