

古典時期宗教音樂：

以海頓作品為主要探討對象

國立中央大學藝術學研究所 陳俞伶

前言

宗教音樂在整個西方音樂史的發展中，佔有非常重要的地位與影響力。16世紀文藝復興以前的音樂，係以宗教音樂的創作為最大宗，並可視為主流。不過，隨著社會結構的改變，資本主義的興起，帶動了西方各地經濟的活絡發展。中產階級的出現，也讓人文主義思想開始萌芽。這種種的改變，讓原本獨霸的教會勢力逐漸減弱，而宗教音樂的創作當然也日趨減少或重要性降低。本文將觀察 18 世紀古典時期宗教音樂創作，從 17 世紀巴洛克至 19 世紀浪漫時期的歷史演進中，進而理解宗教音樂如何扮演承先啟後的角色，並尋找其音樂發展脈絡，以及當時代的特色，藉以推論出此時期宗教音樂的地位及對後世發展的影響。

關鍵字

教會 (Church)、啟蒙運動 (Enlightenment)、海頓 (Haydn)、拿坡里樂派 (Napoli School)、交響曲式宗教音樂 (Church Music with Symphonic Style)

一、 教會勢力的消長

(一) 中古時期 (the Middle Ages)

5 世紀至 15 世紀，約莫這 1000 年間是歐洲史上的「中古時期」，許多歷史學家也將之稱為「黑暗時期」(Dark Ages)。這時期的社會結構是封建社會的型態，為多個霸權領導們分散在歐洲各地自成一國的狀態。而這些推翻西羅馬帝國的日耳曼民(蠻)族，¹ 在文化水準上遠不及被征服地區的人民，他們為了要鞏固統治的勢力，借重基督教會² 的力量來削弱居民不滿的情緒。因為當時大部分的人民，在戰亂後過著窮困的生活，希望能有一個精神上的寄託，而信仰就成了大家普遍的依賴。

由於世俗王國紛紛與教會結合來穩定政局，使得教會的勢力越來越龐大，甚至凌駕於世俗政權之上，導致封建神權王國的建立，使宗教文化擁有了最大的權力。雖然教會對內積極保存古典文化，³ 但是對外則採用基督教義來壟斷整個文化領域，支配和控制西歐社會各階層的精神和思想。所以在神學掛帥的時代，任何文學、藝術、科學、政治、法律、教育等文化和思想，在內容上都要符合教義規範。

漫長的中世紀時代，其實並非所有的思想和發展都停滯不前，十字軍東征成了重要的關鍵因素之一，⁴ 帶動了東西方的交流，拜占庭的希臘學者踏入西歐將希臘、羅馬的古典文明傳至各地。另外阿拉伯人於 8 世紀佔領了西班牙，也將東方高度發展的文化與科學傳入。這使得基督教會無法再壟斷西歐諸國的發展，世俗文化得以開始展現影響力。在文學上各國採用方言創作，如法國的《羅蘭之歌》

¹ 日耳曼民族自 375 年因居住地被匈奴的騷擾與入侵，開始大舉往西方大遷徙，8 至 12 世紀為移民的極盛期。而西羅馬帝國在西元 476 年因日耳曼人的入侵(或遷徙)而導致滅亡，隨即古典希臘、羅馬文明也跟著被大量破壞殆盡，使得文化發展停滯不前。

² 這裡所指的基督教(Christianity)是一種廣義的稱呼，而不是一般認為馬丁路德在 1517 年進行改革舊教之後的名稱。這裡泛指以耶穌基督為信仰核心的所有宗教派別，如羅馬公教(天主教)、東(希臘)正教和新教。

³ 教會在中世紀早期即開設教會學校，也是當時歐洲唯一能修讀古典文化的地方，在學校裡僧侶能學習拉丁文和『七藝』——文法、修辭、邏輯、幾何、數學、文學和音樂。

⁴ 王曾才，《世界通史》(台北：三民，2003)，頁 296-303。十字軍東征歷時約 200 年左右，從 1095 年至 1272 年間，共發動 8 次以上的長征，其影響力橫跨歐、亞、非三洲。它代表著東方與西方的會合，加強了東西方的商業貿易，另外在政治方面，各國君王開始向教會徵稅，對提振君權與興起民族王國的概念也有大的幫助。

(*Chanson de Roland*)⁵；藝術上多為仿古希臘羅馬的風格；而音樂雖附屬於教會之下，但在樂譜的發展有重要的成就。

進入中古晚期（約 11 世紀）工商業也有顯著的發展，造成幾個重要的城市興起，成為政治和經濟的中心。在這樣的情況下，歐洲各城市紛紛開始興建大學，⁶ 注重人民知識的養成。大學不同於中古早期由教會設立的學校，它是由民間人士所開辦，也代表著文教領域中的進步。這些因素都影響了教會在西歐的勢力範圍，原本牢而不破的教義或規範，都因為人民（或受教育者）開始有自己的思辨能力而產生動搖。

（二） 文藝復興時期（Renaissance）

十六世紀則是文藝復興時期，以義大利的佛羅倫斯（Florence）為中心，慢慢的影響並擴散到其他歐洲國家，而文藝復興的產生和資本主義還有中產階級者有非常大的關聯性。人民的經濟狀況轉好，生活水平提升，自然可將剩下的心力花在感興趣的事物上，因此人文主義（Humanism, or Humanitas）興起。在概念上強調「人」才是世界的主人，肯定人的價值、尊嚴及力量，與中世紀基督教「神權至上」的觀念相互對立。主張人有權利追求幸福、愛和自由，享受生活的快樂。同時也提倡理性，鼓勵人們充實知識、明白真理和不斷的思考。

歐洲社會隨著商業活動和貨幣的流通，經濟發展飛快邁進，教會的領導地位受到質疑與威脅。在人文主義的興盛之下，宗教改革的浪潮逐漸展開，以馬丁·路德（Martin Luther, 1483-1546）改革德國教會為代表。他認為宗教是一種個人與上帝之間的內心活動，不需要藉由教會為媒介，人的靈魂即可得到救贖。並幫助德國擺脫羅馬教皇統治及剝削，建立德國新教，近代基督教的概念由此產生，⁷ 而西歐諸國也跟進建立符合自己地區的教會。

宗教改革運動如火如荼的展開，使羅馬公教（天主教會）在西歐地區喪失主導權，為了打擊新教和鞏固勢力，羅馬教廷發動反宗教改革運動。1545-1563 年間，教皇在 Trent 召開三次宗教會議，重申基督教義和宗教儀式都是正確的，並視新教為異端，宗教音樂亦在此次運動的討論範圍內。不過這次運動喚不回羅馬

⁵ 《羅蘭之歌》（*Chanson de Roland*）是部由民間故事改編的英雄史詩，於 12 世紀完成。描寫法蘭克王國的騎士，788 年隨查理曼大帝出征西班牙作戰，期間發生的英勇善戰和壯烈犧牲的故事。

⁶ 王曾才，《世界通史》（台北：三民，2003），頁 261-265。西方的大學發源自 12 世紀，從中世紀的全科學校演變而來，傳授「三文」和「四藝」（合稱七藝）的核心課程，神學、醫學和法律，為進階課程。「大學」基本上是一種學術行會或社團，享有特別權益。西方第一所大學於 1158 年設立於波隆納。

⁷ 羅靜蘭統編，《西方文化之路》（台北：智揚文化，1994），頁 256-261。

教皇的統治權力，歐洲的宗教勢力版圖在此時，轉變為新教佔據北方、舊教佔據南方的情況。

（三） 十八世紀的啟蒙運動與理性主義

教會的權力從中古世紀一直發展到 17 世紀，呈現一路衰減的趨勢。從原本至高無上的握有統治西歐諸國的地位，經過宗教改革運動後，舊教勢力明顯縮小在南歐的國家。而這個時代的教會，多著重在淨化人民心靈和精神依託為首要功能。世俗文化漸成為歐洲諸國主流的發展對象，18 世紀的啟蒙運動與理性主義就是削弱宗教力量的最好證明。

啟蒙運動（Enlightenment）的精神傳承自 17 世紀思想的革命，認為（1）理性是智慧唯一可信賴的指標；（2）宇宙是一個人類不能左右定律來治理的機器；（3）人類若放棄守舊的迷信與偏見，根據理性來生活，前途將是光亮的；（4）不相信人有原罪。⁸ 這些理念幾乎完全推翻中世紀以來教會所解釋的任何現象，18 世紀的啟蒙思想，依靠理性的思考和科學的角度，打破傳統教會所有不合理的教義與規範。

理性主義發生在 18 世紀後半，在文學與藝術上的影響程度較大。巴洛克與洛可可（Rococo）的形式逐漸被古典藝術所取代，主要源於當時的思想家對知識的渴求，帶動對古希臘、羅馬文化的研究。藝術方面，對希臘清新簡潔的風格特別喜愛，而對巴洛克和洛可可式的誇張與繁瑣感到厭煩。文學方面則致力於模仿古典形式的美學，同時努力將理性也作為生活方式。⁹ 音樂方面則以海頓、莫札特為首，將古典形式在音樂的領域中發揮得淋漓盡致。

二、 宗教音樂的發展

對教會而言，音樂在宗教上的功能為輔助教會宣揚教義，以感官聽覺撫慰人心。而在教會勢力的消長之下，音樂也漸漸脫離服務教會、嚴格遵循禮儀規範為唯一準則。古典時期，宗教音樂除受到其他文化與主義的影響之外，¹⁰ 自巴洛克時期開始，音樂創作的表現從聲樂轉向器樂，而器樂作品大多都屬於宮廷宴饗用的音樂，所以宗教音樂依循其腳步，也走向世俗化的道路。以下將針對彌撒、安魂彌撒曲和神曲（劇）三個在古典時期較有發展的宗教性樂種，作深入的探討。

⁸ 段昌國、莊尚武，《西洋進大文明發展史》（台北：空中大學，民 83），頁 107-109。

⁹ 同上註，頁 116-117。

¹⁰ 這裡所提到的其他文化與主義的影響是指音樂（藝術）領域之外的政治、經濟發展的因素，如第一節提到的啟蒙主義（Enlightenment）和理性主義。

(一) 彌撒曲 (Missa【拉丁】、Mass【英】、Messe【德】)

彌撒曲的創作，在音樂史上佔有重要的地位，各時期的作曲家皆有人致力於此類作品的創作。雖然受教會勢力的消長影響，作品數量上會有減少的趨勢，但在整體觀察下仍有穩定的發展。彌撒曲在 14 世紀漸漸受到重視，最初大多只是單一樂曲的性質，並不是成套的作品，並以經文歌 (Motet) 的作曲手法為主要模仿對象，因此彌撒曲開始以多聲部的面貌出現。中期之後，作曲家傾向將「不變部分」¹¹ 視為一個整體系列來創作，馬尚 (Gillaume de Machaut, ca. 1300-1377) 的《聖母彌撒曲》(Messe de Notre Dame) 是這類作品的第一部。

進入巴洛克時代，彌撒曲的發展呈現雙元的現象，一方面保持古風格 (Stile antico) 的創作，以對位、定旋律和曲調借用 (parody) 為主，另一方面也加入新風格 (Stile moderno) 的表現。¹² 拿坡里樂派 (Napoli School) 的創作風格為首，作曲家使用拿坡里歌劇中的風格 (如宣敘調與詠嘆調) 加入彌撒曲中，如同歌詠曲一般，被稱為「歌詠曲彌撒」(Cantata Mass) 或「拿坡里彌撒」(Neapolitan Mass)。加入獨唱、合唱與管弦樂編制於彌撒曲中，其規模與音樂內容顯然不符合教會儀式音樂，朝向世俗化的概念發展。

古典時期彌撒曲繼續承接巴洛克時期以管弦樂伴奏的形式，但宗教性大減，甚至古典晚期的作曲家，創作上的自由度提高，不一定要靠為教會創作儀式音樂謀生，宗教音樂作品可依照個人的自由意志來創作。此時期的宗教音樂比起巴洛克時期要顯得更為世俗化，甚至常將音樂部分加以擴張，以至於在演出時間上大幅拉長，而不適合在教堂中演出。彌撒曲在不適合於教堂中用於禮拜儀式的狀態下，只好被用在音樂會裡演出。所以，此時適合在音樂會中演出的宗教音樂多於純宗教儀式性的作品，也成為古典時期的主要發展方向。此外，作曲家捨棄拿坡里歌劇的表現方式，將當時盛行的交響曲創作方式帶入彌撒曲中，形成交響式的彌撒曲，海頓即為此類作品的代表。

古典時期的彌撒曲以海頓 (Joseph Haydn, 1732-1809) 的 12 首和莫札特 (W. A. Mozart, 1756-1791) 的 20 首為代表作品，另外還有海頓的弟弟 (Michael Haydn, 17) 和 凱魯比尼 (Luigi Cherubini, 1760-1842) 的 15 首和貝多芬 (L. van Beethoven, 1770-1827) 的《C 大調彌撒曲》和《D 大調莊嚴彌撒》2 首也都是此時期傑出的彌撒曲創作。以下【表 1】為海頓的 12 首彌撒曲列表，從海頓創作彌撒曲的過

¹¹ 以彌撒的歌詞可分類為：「不變部分」(常用部分) 和「應變部分」(專用部分)。「固定部分」是指歌詞永遠不會改變，其中五個最常譜曲的部份為〈垂憐曲〉(Kyrie)、〈光榮頌〉(Gloria)、〈信經〉(Credo)、〈歡呼歌〉(Sanctus) + 〈迎主曲〉(Benedictus) 和〈羔羊經〉(Agnus Dei)。

¹² 陳曉嬋，海頓《尼爾遜彌撒曲》(台南：台南大學音樂教育學系音樂教學研究所，2006)，頁 17。

程，綜觀古典時期宗教音樂的發展情況。

【表 1】海頓的 12 首彌撒曲一覽表：

	創作年代	彌撒曲名稱	作品編號	調性
1	1749	<i>Missa brevis in F</i> 《F 大調段彌撒》	Hob. XXII 1	F
2	1766	<i>Cacilienmesse</i> 《聖西西利亞彌撒》	Hob. XXII 5	C
3	1768-1769	<i>Great Organ Mass</i> 《大管風琴彌撒》	Hob. XXII 4	降 E
4	1772	<i>Nicolaimesse</i> 《聖尼可萊彌撒》	Hob. XXII 6	G
5	1777-1778	<i>Kleine Orgelmesse</i> 《小管風琴彌撒》	Hob. XXII 7	降 B
6	1782	<i>Mariazellemesse</i> 《瑪麗亞切雷彌撒》	Hob. XXII 8	C
7	1796	<i>Heiligmesse</i> 《聖哉彌撒》	Hob. XXII 10	降 B
8	1796	<i>Paukenmesse</i> 《戰爭彌撒》	Hob. XXII 9	C
9	1798	<i>Nelsonmesse</i> 《尼爾遜彌撒》	Hob. XXII 11	D
10	1799	<i>Theresa Mass</i> 《泰麗莎彌撒》	Hob. XXII 12	降 B
11	1801	<i>Creation Mass</i> 《創世紀彌撒》	Hob. XXII 13	降 B
12	1802	<i>Harmoniemesse</i> 《木管彌撒》	Hob. XXII 14	降 B

從表中可以明顯看到，在第 6 和第 7 首有創作年代上的斷層現象。讓海頓在 1782 年至 1796 年間彌撒創作間斷，追溯其原因與奧國皇帝約瑟夫二世有關。他對教堂音樂頒布禁令，規定宗教性的音樂在配器上要從簡樸，不得加入過多的器樂在其中，這與海頓已習慣於交響式的器樂音響，無法發揮，所以在禁令奏效的期間他就不再創作宗教性作品。

約瑟夫二世 (Joseph II) 的改革¹³ 在他 1790 年死後就不復存在，艾斯特哈齊的尼古拉二世 (Nicolaus II) 也在 1794 年力邀海頓回來重掌宮廷樂長的職位，並希望他每年能寫作一首彌撒曲作為回饋，這兩個因素促使海頓重新執筆創作彌撒曲。

另外，再提及莫札特的彌撒曲也有相似的情形。他的 20 首彌撒曲大多在薩爾茲堡時期完成，只有少數 3 首在維也納晚期完成，其創作時程與海頓時為相像，但莫札特中斷創作的的原因可能與海頓不相同。在薩爾茲堡完成的作品，多因身為薩爾茲堡教堂樂長的關係而創作，後期的作品也與委託人創作有關。海頓與

¹³ 劉志明，《古典時代音樂史》(台北：全音樂譜，2005)，頁 138-139。在教會逐漸喪失主導權，一切的控制權由國家掌握之時，約瑟夫二世 (Joseph II, 1741-1790) 繼承父親的王位成為皇帝，而自他母親瑪麗亞·泰麗莎 (Maria Theresa, 1717-1780) 過世後，他開始一連串的改革運動。約瑟夫二世集中行政管理權，並將語言統一化，讓所有的公民再法律面前一律平等，廢除農奴制度，頒發「寬容赦令」(Edict of Toleration) 使所有宗教獲得平等的待遇。而音樂方面只保留一些普通的樂曲，樂器的使用則受到限制。

莫札特兩人不約而同的中斷宗教音樂創作，或多或少也透露出古典時期在宗教音樂的發展上，有比較薄弱的現象。

(二) 安魂彌撒曲 (Requiem Mass)

安魂彌撒是天主教的一種特殊彌撒，是教會專為追悼亡者所舉行的彌撒儀式，所以也可稱為「亡者彌撒」。主祭者通常身穿黑色祭服，有「黑彌撒」的名稱。自中世紀以來，安魂彌撒曲的歌詞並沒有統一規範，所以歷代作曲家少有人將全部經文譜曲，而是依照當地習慣或個人偏好來創作。¹⁴ 不過根據歷代作曲家對安魂曲的創作量上，似乎不像其他宗教性樂種一樣有削弱的趨勢，反而有越來越多的情況。以荷蘭學者佛洛德 (Kees van der Vloed, 1960-) 對安魂曲數量的統計數據得知【表 2】，從 17 世紀開始，作曲家有大量選用「安魂曲」題材來創作的現象。¹⁵ 不過到了古典時期，在整體數量上就低於巴洛克時期的作品量，這個結果和彌撒曲在古典時期的創作量不謀而合都有減少的趨勢。

【表 2】各時期安魂彌撒曲作品數量一覽表：¹⁶

時期	年代	作品數量
文藝復興時期 (含) 之前	1620 年 (含) 以前	70
巴洛克時期	1620-1750	325
古典時期	1750-1825	250
浪漫時期	1825-1910	620
現代	1910 到現在	335 以上

但為何安魂彌撒曲在作品數量上看似多於彌撒曲的數量，就身為同性質的宗教性樂種來看，筆者試圖推論這個現象。佛洛德整理出的歷代安魂曲數量，是指當時所有的安魂曲作品，也就是說他不論作曲家的知名度與否，將作品全部列入範圍。而在彌撒曲中因為沒有類似的統計數字，筆者則以較出名的作曲家作討論的代表。不過，若要列出古典時期較具代表性的安魂彌撒曲，事實上就比彌撒曲要少許多。雖然海頓在彌撒曲有出色的表現與影響力，但他甚至沒有寫過一首安魂彌撒曲。其他寫過安魂彌撒曲的作曲家則有：G. von Reutter (1708-1772) 有 6 首、G. Bonno (1711-1758) 有 3 首、D. Cimarosa (1749-1801) 有 2 首、F. J. Gossec (1734-1829) 有 1 首、莫札特的《C 小調安魂曲》、海頓的弟弟 Michael Haydn

¹⁴ 林守珍：凱魯碧尼《C 小調安魂彌撒曲》之研究，(台南：台南大學音樂學系研究所，2008)，頁 7-11。

¹⁵ 同上註，頁 17-18。

¹⁶ 引用自 Kees van der Vloed 放在網頁上的安魂彌撒曲資料：

< <http://members.optusnet.com.au/~charles57/Requiem/history.htm> > (2010/06/08 瀏覽)

有 3 首、L. Cherubini (1760-1842) 有 2 首等。

(三) 神曲 (Oratorio)

神曲的發展源於義大利的羅馬地區，其本是天主教會中一個聚會所的名稱，稱為「祈禱室」(Oratorium)，此名稱於 1640 年開始被使用，1660 年左右，於義大利的幾個城市(如羅馬)確立為一種新的音樂表演型式，更在 1730 年末時定名為「神曲」。¹⁷ 17 世紀前半，義大利發展出兩種神曲類型：「世俗神曲」(Oratorio Volgare) 和「拉丁神曲」(Oratorio Latino)。其中，拉丁神曲則因 Carissimi (1605-1674) 的 13 部作品而成為主流。雖然 17 世紀後半，神曲一度在 Carissimi 的學生 A. Scarlatti (1660-1725) 及其他巴洛克後期與先古典時期作曲家的努力之下發展到頂峰，不過，在 17 世紀末期因義大利歌劇的發展日漸興盛，使得神曲的發展受到阻礙而勢微。

雖然義大利神曲地位減弱，但在發展之時已開始向外傳播，以德國為主要的發展地。17 世紀早期以續茲 (Heinrich Schütz, 1585-1672) 為代表，中期之後還發展出與受難曲結合的「受難神曲」類型。進入古典時期，義大利以上演世俗神曲為主，但光芒幾乎被歌劇所掩蓋而沒有特色，幸而歸功維也納 J. A. Hasse (1699-1783) 的努力，成為義大利之外繼續發展義大利神曲的地方。¹⁸ 值得一提的是，海頓在 1775 年時也完成唯一一部義大利神曲《托比亞返鄉》(*Il ritorno di Tobia*)。

海頓在古典時期的神曲也扮演了重要的角色，在 1790 年代初期兩度前往倫敦作巡迴表演，期間抽空到音樂廳欣賞韓德爾 (G. F. Handel, 1685-1759) 的神曲《彌賽亞》(*Messiah*)，此作品給他極大的震撼與感動。海頓返回維也納後，重新創作神曲，於 1798 年完成《創世紀》(*Die Schöpfung*) 和 1802 年完成《四季》(*Die Jahreszeiten*) 的兩部德文神曲為代表。其作品幾乎擺脫宗教性的儀式，《四季》的內容直接取材自現實生活中，世俗化的現象很明顯是受到當代精神的影響。

其他古典時期還繼續創作的宗教性音樂有：感恩曲 (Te Deum)、聖母頌 (Ave Maria)、聖母哀悼曲 (Stabat Mater)、晚禱 (Vesperae) 和經文歌 (Motet)。其中，感恩曲在早期原本只是為感謝天主賜種種恩惠的宗教音樂，但進入巴洛克、古典時期，則發展成為國家慶典、戰爭勝利、締結合約、皇宮或教堂落成等重大典禮的隆重音樂。此外一貫使用拉丁文的歌詞，為了迎合大眾的理解，作曲家們也有

¹⁷ 陳彩玉，海頓神劇《四季》音樂表現與演唱詮釋之研究（台南：台南師範學院國民教育研究所，2004），頁 9。

¹⁸ 同註 16，頁 12。

人將歌詞譯為本國語言來譜曲。¹⁹

由上述宗教音樂的發展可見，原本著重於儀式典禮規範的儀式性音樂，經過 17、18 世紀之後，宗教音樂也順應當時代的潮流，在符合廣大民眾的需求之下，逐漸朝「世俗化」的方向去發展。下節將對古典時期宗教音樂內容的處理，作進一步的瞭解。

三、 宗教音樂的內容處理

18 世紀古典音樂的宗教音樂，最主要的特點在於，宗教音樂已成為一個廣義的名詞。也就是說，並不是只有在教堂中所呈現的儀式音樂才算宗教音樂，而是只要富有宗教性的內容或故事題材，就可以算是宗教音樂。

大約於 1700 年開始，純粹禮儀性質的教堂音樂的概念逐漸被破壞，許多作曲家使用當時的新音樂風格來創作宗教音樂。在巴洛克後期（或先古典時期）和古典時期的發展之下，音樂上的風格表現大致可歸類為兩種：一是拿坡里樂派，二是交響化的教會音樂。而這兩個種類，又可分為音樂的處理、樂團配器、人聲和歌詞的運用來作整理。

（一） 拿坡里樂派

拿坡里樂派在巴洛克後期產生，其影響力一直貫穿整個古典時期。拿坡里樂派的作曲家大多擅長歌劇的創作，但他們對於宗教音樂的投入，也是不遺餘力的。除了運用拿坡里樂派的新風格以外，他們還融合古風格手法²⁰ 創作，在彌撒曲中有顯著的表現。

在音樂風格處理上，就如同作曲家們所擅長的歌劇創作，他們將歌劇的宣敘調、詠嘆調和重唱放入宗教音樂中，著重歌唱旋律的表現，但不重視歌詞的文法、語法或內容，音樂為主導的地位是此樂派的特色。在樂團配器的處理是以弦樂團、管樂器、數字低音為編制。在人聲的處理上，因重點在旋律的發展，將歌劇中常用於反始詠嘆調中的花腔特色加入。拿坡里樂派重視獨唱的表現，和教會音樂長期以合唱為主的情況下有很大的差異，所以作曲家盡量使合唱曲符合旋律與朗誦的原則，常以主調音樂來呈現，在結尾的終止式有明顯的結束感。

¹⁹ 李振邦，《教會音樂》（台北：世界文物，2000），頁 116-117。

²⁰ 古風格手法是指 16 世紀後半所創作的四至八聲部的樂曲。在音樂上，將樂曲以無伴奏合唱、複音音樂風格、和模仿對位的手法來處理。

若以海頓六首早期的彌撒曲為例，便可清楚瞭解上述這些拿坡里歌劇風格手法。海頓於 1749-1782 年間創作的 6 首彌撒曲，在音樂風格上很明顯是仿自巴洛克後期或先古典時期的風格，此時期海頓的作品趨於傳統，屬古風格彌撒曲。第 1 首彌撒曲在 1749 年即完成——*Missa brevis in F*，這首彌撒主要結構由合唱團與兩位女高音獨唱作交替演唱，其中兩位女高音有許多二重唱的樂段，筆者認為這樣的表現手法和拿坡里（巴洛克）樂派的歌劇美學很類似，喜歡運用同質性高的音色作搭配，在海頓的這首彌撒中，很明顯的透露出他受到拿坡里樂派風格的影響。而樂團配置上，此作品也只以弦樂團與數字低音來伴奏。

海頓的第二首彌撒曲作於 1761 年，相較於第一首彌撒曲，這首的規模擴大許多，但基本上還是屬於拿坡里樂派的形式。他將當時流行的詠嘆調、合唱和重唱風格融為一爐，在 *Kyrie* 開頭以一段無伴奏的混聲四部合唱當作導奏，是聖歌風格的表現方式，展現出宗教音樂莊嚴的特色。第二段 *Kyrie* 在聲樂部份，有獨唱男高音似詠嘆調風格的表現，再和以合唱團的應答。第三段 *Kyrie* 的合唱以模仿對位的古風格來表現，從 Bass、Tenor、Alto 到 Soprano 的順序作聲部模仿（imitation）的處理。第二段和第五段的 *Gloria* 各是一個女高音獨唱的單曲，更明顯的呈現出歌劇中的詠嘆調特色，也加入許多的花腔段落給獨唱者表現。在樂團配置的部分，海頓增加了管樂器的使用如雙簧管、低音管和小號，但此時管樂仍屬加強、襯托弦樂為主要功能。雖然在音樂風格上是拿坡里樂派的使用，有同歌劇般濃厚的戲劇性表現，而樂團的編制可看出已有初步交響曲的特質。

（二） 交響曲式宗教音樂

在拿坡里樂派發展使用歌劇風格的宗教音樂的同時，而德國，則因器樂曲蓬勃的發展，而宗教音樂受到當時音樂情勢的影響，加入許多器樂曲的曲式與要素，使宗教音樂有交響化的傾向，以曼海姆樂派的作曲家為代表。他們對管弦樂團的處理有新的作法，依尋這個新方向，宗教音樂中的獨唱和合唱就展現了不同的面貌。在先古典時期有許多作曲家即開始創作這類宗教音樂，如李希特（F. X. Richter, 1709-1789）創作了 39 首彌撒曲、3 首安魂彌撒曲、經文歌等，還有霍茲鮑爾（Holzbauer I, 1711-1783）也創作了 4 部神曲、17 首彌撒曲、德文彌撒曲和 37 首經文歌等，他們都採用交響風格的大型形式，將歌詞的意義作情緒性與戲劇性的詮釋。²¹

進入古典盛期（1770-1800）之後，維也納地區的音樂家將 18 世紀後期的宗教音樂推向顛峰。此時作曲家除了在宗教音樂中加入器樂曲的創作特色之外，不論是樂團譜曲還是人聲的部份，都將古典時期所強調的均衡、對稱作顯著的表現，作曲家們以對比性主題的發展來達成這種精神。海頓與莫札特早期的彌撒曲

²¹ 劉志明，《古典時代音樂史》（台北：全音樂譜，2005），頁 140-141。

中，就些許呈現出這種新的創作形式，而到了後期則有更明顯的交響化趨勢，而貝多芬和舒伯特的宗教音樂作品，則更朝此方向作為發展的主導性來創作樂曲。

首先，以海頓晚期的 6 首彌撒曲為例，來瞭解古典時期宗教音樂交響化的特徵在何處。這 6 首作於 1796-1802 年間，當時的海頓已創作長達四十年的器樂作品（如交響曲和弦樂四重奏），所以在器樂曲的曲式、架構和配器上，有一定的熟悉度。在聲樂部份，獨唱的聲部在 6 首彌撒中份量減少，不過海頓弟弟的彌撒曲則保留較多一些的獨唱段落，莫札特更在他的 K. 427 中大量使用歌劇中詠嘆調的曲式。雖然同時期的作曲家，有人仍保留較多的獨唱，但能肯定的是，後輩作曲家多傾向於海頓對獨唱部分的處理原則，即減少獨唱，並增加合唱的使用。

如 Cherubini 甚至完全不使用四部獨唱（SATB）在彌撒曲中，只使用混聲四部合唱和管弦樂團的形式。雖然海頓減少對獨唱的使用，但他開始重視重唱的表演，運用重唱來表現歌唱旋律中古典均衡、對稱的精神，藉以代替獨唱的角色。在合唱的部份，頻繁地採用多聲部的繁複織度以及賦格對位。樂團的部份，海頓讓器樂不再只是人聲的加強與重複，在器樂中加入許多獨立的旋律，與聲樂聲部相互平衡發展，²² 這使得樂團從伴奏的地位提升，可與之作相互對應。

再者，從曲式與架構的運用來看古典時期的宗教音樂，作曲家常使用協奏曲和奏鳴曲式來表現，因為藉由曲式中對比性的樂段的特色（特別是強與弱的表現），來達到表現出宗教情緒的目的。如莫札特《C 小調彌撒曲 K. 139》中使用奏鳴曲式（Sonata Form）在 Kyrie、Gloria 和 Credo 中；《F 大調彌撒曲 K. 192》的 Credo 則使用輪旋曲（Rondo）；《C 小調安魂曲 K. 626》的 Sanctus 則使用法式序曲曲式（慢—快—慢）。²³ 架構方面，宗教音樂的結構有擴大的趨勢，海頓彌撒曲的結構有類似於交響曲規模的傾向。R. Landon 甚至將海頓晚期的 6 首彌撒曲視為交響曲創作的延續；²⁴ M. Chusid 也說：「海頓後期彌撒曲，每一首皆可視為三首「聲樂」交響曲的組合。每一樂章之間的速度對比及調性關係，都與當時已成熟發展的交響曲有極大的類似性。」²⁵ 他將海頓的彌撒曲稱為「交響彌撒曲」，以下【表三】以《尼爾遜彌撒曲》（*Nelson messe*）為例。

²² 吳貞瑩，海頓《泰麗莎彌撒曲》之研究（台南：台南大學音樂學系研究所，2008），頁 62-63。

²³ 劉志明，《聖樂綜論》（台北：全音樂譜，1995），頁 118。

²⁴ 筆者認為會有這樣的詮釋，是因為海頓在 1795 年從英國倫敦回到維也納再度任職艾斯特哈齊宮廷樂長一職之後，就潛心致力於宗教音樂的創作，至此之後的十年創作生涯，就沒有再寫過任何一首交響曲。

²⁵ 同註 21，頁 63。

【表三】：²⁶

「聲樂」交響曲 No. 1				
樂章	歌詞	速度	拍號	調性
I	Kyrie	Allegro Moderato	3/4	d 小調
II	Gloria	Allegro	4/4	D 大調
III	Qui Tollis	Adagio	3/4	降 B 大調—d 小調
IV	Quoniam	Allegro	4/4	D 大調
「聲樂」交響曲 No. 2				
I	Credo	Allegro con spirito	2/2	D 大調
II	Et incarnates	Largo	3/4	G 大調
III	Et resurrexit	Vivace	4/4	D 大調
「聲樂」交響曲 No. 3				
I	Sanctus	Adagio	4/4	D 大調—d 小調
	Pleni sunt	Allegro	3/4	D 大調
II	Benedictus	Allegretto	2/4	D 小調
	Osanna	Allegro	3/4	D 大調
III	Agnus Dei	Adagio	3/4	G 大調—b 小調
IV	Dona nobis	Allegro Vivace	4/4	D 大調

不過，也有其他學者反駁將海頓的晚期的 6 首彌撒曲視為交響曲創作的延伸的說法，E. A. Johnson 認為海頓後期彌撒曲仍符合維也納與薩爾茲堡教堂音樂傳統，並非以交響樂的組織架構來寫作；而 B. Macintyre 則認為在研究過約 500 首彌撒曲作品後，發現海頓後期彌撒的一些特點，如牧歌式的樂章、獨唱組合與合唱團的交替出現、合唱團的慢板導奏……等，皆有在傳統彌撒曲中出現，所以還是可以用傳統彌撒曲寫作元素的方式來解釋這個特點。²⁷ 根據兩位持反對意見的學者和筆者自己對海頓《泰瑞莎彌撒曲》的深入探究發現，將海頓的彌撒曲視為他交響曲創作的延伸實則有些牽強，因為從樂種的整體架構觀之，海頓的彌撒曲並不符合交響曲的曲式架構。R. Landon 和 M. Chusid 兩位學者的論點，只依據彌撒曲中各樂曲之間的速度快慢和調性來判定。但這只符合了樂種中的部份特色，並不是整體的結構，也就是說，應該也要完全符合樂種中的曲式結構，而從海頓《泰瑞莎彌撒曲》來看，它並不符合交響曲中每個樂章的曲式結構，所以筆者也認為將海頓所創作晚期的彌撒曲，看作是交響曲和「聲樂」交響曲並不恰當，最多只能說，海頓的彌撒曲受到他當時期所創作的交響曲影響甚深。

²⁶ 同註 21，頁 64。

²⁷ 同註 21，頁 63。

古典盛期，除了像海頓將交響曲的作曲形式融合在宗教音樂之外，歌劇形式的創作風格也繼續存在，只不過在樂團的編寫上面，已經不是拿坡里樂派的音樂語彙，而是古典時期那種重視弦樂和管樂聲部對比性的作法。在莫札特的彌撒曲中可以發現運用了許多他在歌劇之中擅長的作法，如 *K. 427* 中的 *Gloria: Laudamus te*，莫札特在開頭樂團奏出一個簡短的前奏，女高音獨唱緊接著出現，在聽的過程中，筆者認為除了歌劇中詠嘆調的運用之外，莫札特還有將人聲器樂化的情形，如：讓歌手演唱快速音群的樂段、很開的大跳音程，這在當時高度發展的器樂曲中不謀而合，甚至讓人有在聽聲樂協奏曲的感覺。莫札特之外，João de Sousa Carvalho (1745-1798)²⁸ 的《感恩曲》(1792) 也有明顯的歌劇手法。整部作品有 17 首曲子，第 1 首同歌劇般有序曲做開場，第 4 首 *Tibi omnes Angeli* 的女高音獨唱，和莫札特的彌撒曲做法類似，將獨唱部分寫成詠嘆調的形式，也有聲樂器樂化的傾向。值得一提的是，Carvalho 的這首作品中，將宗教音樂的編制擴大了，他使用五部獨唱、兩個混聲四部合唱團和管弦樂團，這樣讓合唱團與樂團更能互相展現其對比、對稱的特色。

最後，除了在音樂聲響結構趨向「世俗化」之外，也就是器樂曲形式的創作模式，宗教音樂作品中的歌詞內容也有「世俗化」的發展，海頓在晚期所創作的兩部神曲《創世紀》和《四季》就是最好的證明。

《創世紀》的劇本是按聖經和 Milton 的《失樂園》所編寫出，海頓於第一次訪問完倫敦後將此劇本帶回維也納，交由德國史維登男爵 (B. Van Swieten) 翻譯為德文版本，海頓於 1798 年完成此部神曲並首演。全劇分為三部分，第一和第二部由天使來訴說上帝創造萬物的過程，第三部是亞當和夏娃對造物主的讚頌。《創世紀》在樂曲結構、音樂表現和聲樂的安排，直接受到韓德爾《彌賽亞》的影響，還結合交響化的彌撒曲和晚期交響曲的風格。在音樂表現手法上，常以音畫的方式來描寫自然界的萬物。²⁹ 其中最特別的是在開頭的部分，序奏表現上帝創在世界萬物之始的「渾沌」，海頓拋棄了結構性的形式，為尋找穩定、法規、和次序，直到上帝說：「有光」大地才有了光。海頓在光這個字，使用 C 大調來表現穩定感。聲樂表現上重視合唱的表現，將器樂曲的風格加入其中。³⁰ 而樂團編制以海頓的晚期交響曲樂團配置為基礎，多加了一支長笛和倍低音管、三支長號。

²⁸ João de Sousa Carvalho (1745-1789) 是葡萄牙的作曲家，在 1761 年至 1766 年間到義大利拿坡里地區的 Conservatorio di S Onofrio 向 Cotumacci 學習。1767 年他回到葡萄牙並加入里斯本 (Lisbon) 的 Irmandade de S Cecilia。他的作品以音樂戲劇 (dramma per musica) 為主，還有一些宗教音樂作品。

²⁹ 陳彩玉，海頓神劇《四季》音樂表現與演唱詮釋之表現 (台南：國立台南師範學院國民教育研究所，2004)，頁 28。

³⁰ 劉志明，《古典時代音樂史》(2005)，頁 196-199。

《四季》可說是海頓宗教音樂作品中「世俗化」的典範。《四季》的世俗化與劇本創作的時代有關，J. Thomson（1700-1748）於 1726 年完成，當時啟蒙時期的科學興起，英國理性主義（Rationalism）成為新時代思想的代表。他們用科學的角度來認識大自然，人們也開始重新認識信仰的問題。關於《四季》的內容，上帝成為人們與大自然和諧共存時，以謙卑的心去感謝的對象，所以對上帝的讚頌已不是主要目標，而是描繪大自然美麗景物與世俗充滿生氣的勞動為重心，在歌詠自然的同時也就是對上帝的另一種讚美。音樂手法的處理，《四季》具有龐大的架構，包含序曲、詠嘆調、宣敘調、合唱和重唱，整部神曲分成春、夏、秋、冬四部分，共 44 首樂曲。在曲式的作法上，除運用古典時期盛行的奏鳴曲式之外，也有卡農和賦格的寫法。³¹ 樂團編制也如同《創世紀》使用交響曲樂團的編制。

（三） 古風格的創作手法

18 世紀宗教音樂透過拿坡里樂派和交響化的手法，讓宗教音樂世俗化，使之脫離教堂禮拜儀式的規範，但教堂內常用的音樂還是以古風格作品為導向。而且，教會曾多次重複申明，禁止使用管弦樂中諸多的器樂在教會禮儀中。但宗教音樂世俗化的過程，仍舊持續發展，不過在各國家中，仍可看到有作曲家致力於古風格的寫作手法。

義大利各地區的作曲家如波隆納的 G. A. Perti（1661-1756）、G. B. Martini（1706-1784）。羅馬的 G. O. Pitoni（1657-1743）雖然堅守古風格創作，但他也常在複音音樂上融合聖歌的風格，以對位去處理樂曲中短下的主題與簡單的和聲結構。而 G. Ballabene（約 1720-1803）的宗教音樂創作風格也是運用這種融合的守法，他在 1774 年創作的 48 聲部的彌撒曲就是一個例子。A. Bencini（約 1710-）的經文歌甚至還使用分解和弦的音型，見【譜例一】。此外，還有 Pasquale Pisari（1725-1778）也嚴守古風格的創作路線，他嚴謹的態度還被 Martini 稱為 18 世紀的帕勒斯替那（Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1525/26-1594），³² 見【譜例二】。

³¹ 同註 28，頁 33-35，頁 177-179。

³² 劉志明，《古典時代音樂史》（2005），頁 146-151。

【譜例一】：³³

Motet by A. Bencini, 1735

Quem di - lec - - - ta
 Quem di - - - lec - - - ta
 Quem di - lec - - - - - - - - - ta

【譜例二】 Pisari 的聖歌曲片段：³⁴

Lau - da - - - te Do - mi - num om -
 Lau - da - - - te
 Lau - da - te Do - - mi - num om - nes
 Lau - da - te Do - - mi -
 - nes gen - - - - tes
 Do - mi - num om - - - nes gen - - -
 gen - tes lau -
 num om - nes gen - tes

德國 18 世紀前半，基督教仍繼續發展路德教會的音樂，不受義大利盛行的拿坡里樂派風格的影響。作品風格明顯的將樂曲的織度建立在嚴格對位上，此風格也從德國北部拓展到南部和奧地利。早期以 J. J. Fux (1660-1741) 最著名，雖然他使用無伴奏合唱的方式，但在樂曲中著重情緒的表現，和聲的聯結，節奏的細心安排等。其他古風格的作曲家還有，Matteo Pallotta (1689-1748)、G. C. Wagenseil (1715-1777) 和 Georg Pasterwitz (1730-1803) 等人。

雖然還有許多作曲家持續依循古風格的方式來創作，不過，古典時期交響化

³³ 樂譜來源：劉志明，《古典時代音樂史》(2005)，頁 151。

³⁴ 樂譜來源：劉志明，《古典時代音樂史》(2005)，頁 152。

的宗教音樂形式的盛行，也使得這些作曲家必須在兩者之間取得平衡，所以他們會加入新的管弦樂形式，以符合時代表現的精神。如波希米亞的李希特·班達（J. A. Benda, 1713-1752），德勒斯登的巴塞（J. A. Jasse, 1699-1783）和 J. G. Albrechtsberger（1736-1809）。在 18 世紀後半，海頓的弟弟米夏爾·海頓（Michael Haydn, 1737-1806）在這類的宗教音樂有重要的貢獻，如四旬彌撒曲（*Missae quadragesimales*）就是古複音風格的表現。有時他也會採用葛利果聖歌，以音對音的方式再配上簡單的和聲。

四、 古典時期宗教音樂的地位

16 世紀因為政治、經濟和社會情況的改變，使得教會的權力降低，間接也影響到宗教音樂的發展狀況。17 世紀，進入巴洛克時期，宗教音樂又因為作曲家們喜愛加入當時盛行的管弦樂團伴奏，而逐漸喪失了宗教禮拜儀式的意義，轉向世俗化的發展。18 世紀，進入古典時期，世俗化的現象則有增無減。因為古典時期承繼了巴洛克時期的管弦樂伴奏模式，並且以交響曲的音響模式將樂團音色交響化。進入 19 世紀浪漫時期，作曲家們持續從古典、巴洛克傳接下來的管弦樂團伴奏模式，並在古典時期交響曲化的音響架構下，浪漫時期的作曲家，經過自己的喜好擴大樂器的編制。

古典時期宗教音樂的作品中，神曲的發展在扮演整個承繼的角色上佔有特別的地位，其中海頓的神曲將之帶入另一個新境界。原因是海頓的神曲作品，讓原本自巴洛克晚期韓德爾時就沒落的樂種又再次復興起來。海頓的神曲內容偏愛世俗的色彩，還有積極面對生活並懷抱希望的樂觀態度，所以在他的宗教作品中，洋溢著人世間明朗及歡樂的特點。這種「世俗化」的表現，讓神曲在浪漫時期成為最受歡迎的宗教音樂樂種。因為浪漫時期的作曲家，對於神、鬼、自然的題材非常的熱中，神曲的特質成為他們表現這種精神的最好媒介。而海頓神曲中的「世俗性」也提供浪漫時期作曲家一個示範，不過這也讓神曲在德奧地區逐漸喪失宗教信仰的核心精神，朝向人類處事態度的問題作探討。

浪漫時期受到海頓神曲影響的作曲家有：孟德爾頌（F. Mendelssohn, 1809-1847）的《保羅》（*Paulus*, 1836）和《以利亞》（*Elias*, 1846）、史博（Louis Spohr, 1784-1859）的《解放的德國》（*Das befreite Deutschland*, 1814）、樓偉（Carl Loewe, 1796-1869）的《古騰堡》（*Gutenberg*, 1835）、李斯特（F. Liszt, 1811-1886）的《聖伊麗莎白的傳奇》（*Die Legende von der hl. Elisabeth*, 1862）、白遼士（H. Berlioz, 1803-1869）的《基督的童年》（*L'enfance du Christ*, 1854）、古諾（C. Gounod, 1818-1869）的《托比》（*Tobie*, 1865）、《贖罪》（*La redemption*, 1882）、聖桑（Saint-Saëns, 1835-1921）的《挪亞神曲》（*Oratorio de Noël*, 1858）、舒曼（R.

Schumann, 1810-1856) 的《天堂與仙子》(*Das Paradies und die Peri*, 1843)。³⁵

古典時期的宗教音樂作品，雖然沒有同時期器樂作品的數量多，光芒也幾乎被器樂曲所掩蓋，但它具有承先啟後的作用，承接自巴洛克時期交響化（樂團伴奏）模式的音樂聲響結構，將宗教音樂持續向「世俗化」的表現推進。進入浪漫時期，許多作曲家也跟進古典時期宗教音樂的風格手法。但也產生反對的浪潮，因而帶起浪漫時期音樂界和教會對宗教音樂的反思，於是聖樂復興運動（Cecilian movement）興起。他們開始對從巴洛克至古典時期宗教音樂「世俗化」的過程作反省與探討，認為這已經遠遠偏離了宗教的性質，希望回歸到巴洛克之前的模式，而音樂方面就以帕勒斯替納為標竿。

五、 小結

古典時期的宗教音樂創作，雖然不是當時代的主流作品，但本文從大範圍的角度縱觀宗教音樂的發展發現，許多作曲家仍有宗教音樂的創作。從海頓與莫札特兩位古典時期的知名音樂家身上就可知道，他們在器樂曲的造詣皆有相當卓越的表現，但他們依然沒有忘記創作宗教音樂作品。回歸本文欲討論的動機，筆者企圖在古典時代找出宗教音樂如何融合當代精神，發展出嶄新的一面，而當代作曲家所運用的方式是多元的，拿坡里樂派的作曲家取用當時盛行於歌劇中的宣敘調和詠嘆調於宗教音樂中，也使用交響化的樂團聲響結構來豐富宗教音樂的內容，但同時也有作曲家仍不放棄巴洛克時期之前的傳統宗教音樂創作模式，以無伴奏合唱的方式作曲。使得宗教音樂在世俗音樂盛行的情況下，仍能延續其發展的可能，也因為古典時期作曲家的努力，在浪漫時期宗教音樂又有再次復興的機會，畢竟宗教音樂對於整個西洋音樂史的發展，佔有重要的角色與地位，或許這就是作曲家們依舊持續努力創作的動力之一。

³⁵ Michels, Ulrich, 《音樂圖驥》(*dtv-Atlas Musik*)，盧文雅譯（台北：小雅，2006），頁 424。

參考資料

專書

1. 段昌國、莊尚武，《西洋近代文明發展史》，台北：空中大學，1994。
2. 羅靜蘭統編，《西方文化之路》，台北：揚智，1994。
3. 李德琳，《韓德爾神劇「彌賽亞」的音樂表現及演唱詮釋之研究》，高雄：生合成，1995。
4. 張己任，《安魂曲綜論》，台北：大呂音樂，1995。
5. 劉志明，《聖樂綜論》，台北：全音樂譜，1995。
6. 蔡秀聆，《海頓神劇「四季」之研究》，台中：捷太，1995。
7. 曾瀚霈，《安魂曲研究——綜觀一個西方樂種的面貌與發展》，台北：文史哲，1997。
8. 李振邦，《教會音樂》，台北：世界文物，2002。
9. 王曾才，《世界通史》，台北：三民，2003。
10. 劉志明，《古典時代音樂史》，台北：全音樂譜，2005。
11. John W. O'Malley，《西方四文化》（*Four Cultures of the West*），鄭義愷譯，台北：立緒文化，2006。
12. Michels, Ulrich，《音樂圖驥》（*dtv-Atlas Musik*），劉炬渭等譯，台北：小雅音樂，2006。

論文

1. 陳曉嬋，海頓《尼爾遜彌撒曲》，台南：台南大學音樂教育學系音樂教學研究所，2006。
2. 標詩儀，約瑟夫·海頓《戰爭彌撒曲》（*Joseph Haydn's Pauken mass*）之作品研究與演奏探討，台北：東吳大學音樂學系研究所，2006。
3. 林守珍，凱魯碧尼《C 小調安魂彌撒曲》之研究，台南：台南大學音樂學系研究所，2007。
4. 吳貞瑩，海頓《泰麗莎彌撒曲》之研究，台南大學音樂學系研究所，2008。

辭典

5. *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, Sadie, Stanley edited, Oxford University Press, 2001, second edition, volume 16, pp. 58-81, volume 18, pp. 503-521, and volume 21, pp. 203-208.

網路資源

1. History of the Requiem:
<http://members.optusnet.com.au/~charles57/Requiem/history.htm>(2010/06/08 瀏覽)

