

研究論文

「說話優先」：卡契尼《新音樂》 朗誦風格探源

車炎江

國立臺北藝術大學音樂學研究所助理教授
g851701@gmail.com

摘要

本文旨在析論卡契尼（Giulio Caccini）《新音樂》（*Le Nuove Musiche*）序言的理論基礎。因為遊走於音樂和說話之邊緣地帶的《新音樂》獨唱曲集，卻被卡契尼視為優雅合宜的歌唱音樂。他的見解純屬離經叛道？還是風格與美學的必然？

西洋音樂史上提出「新音樂」理念者，並非卡契尼一人獨有；然而歷史學者咸信該歌曲集為開創音樂新時代新風格的開端。曲集序言闡明卡契尼《新音樂》的發表緣由，係源自佛羅倫斯同好會（Florentine Camerata）成員與學者啟發，以及他對作曲、歌唱藝術之專業見解，最終指向一種新柏拉圖主義的、以古希臘悲劇為原型的、趨近演員朗誦臺詞的聲調表現——「說話優先」。文藝復興時期激進的人文主義與自然主義，讓「主旋律獨唱曲」成為《新音樂》的核心，最終期望歌手演唱時能表達詞意與情感，激發聆聽者的感動，並且展現「冷靜自持」的

高貴優雅，為這種演唱風格給予道德與美學的高度評價。

關鍵詞：主旋律獨唱曲、佛羅倫斯同好會、自然主義、冷靜自持

收稿日期：2022.02.09；通過日期：2022.06.22

一、前言

卡契尼 (Giulio Caccini, 1551-1618) 於 1602 年首度出版發表《新音樂》 (*Le Nuove Musiche*) 歌曲集，對音樂學者或是聲樂專業人士，都是相當重要的文獻。聲樂教師指導學生學習義大利美聲演唱技法時，經常挑選其中的歌曲作為教材，聲樂專業人士對它應該並不陌生。1614 年，卡契尼續出版《新音樂》，另外補進全新創作歌曲，將曲集更名為《新音樂與作曲新方法》 (*Le nuove musiche e nuova maniera di scriverle*)。¹ 後者基本上延續首版理念，但仍以首版歌曲集序言內容的論述最完整。卡契尼於序言自抒己見，對作曲家、演奏（唱）家與聲樂教師闡述理想的演唱風格，剖析實際執行效果良窳，並提出音樂實踐之珍貴指導與建議。這份歷史文獻，與日後學者所稱的「主旋律獨唱曲」 (monody) 息息相關。²

然而，綜觀卡契尼這篇序言，看似洋洋灑灑，卻留下太多語意不明之處。他煞有介事地以文字敘明演唱風格、實踐方法與理想中應產生的音樂聲響，卻欠缺

¹ H. Wiley Hitchcock, "Caccini's 'Other' Nuove Musiche," *Journal of the American Musicological Society* 27, no. 3 (1974): 438-460.

² 研究卡契尼《新音樂》序言，有助於觀察當時的演唱風格實踐方法和 monody 具體成形因素。這種音樂保留複音歌曲用於吟誦詩文的最高音聲部，作為獨唱主旋律，其他聲部則濃縮為數字低音聲部 (basso continuo)，形成最高最低音之二聲部記譜 (treble-bass polarity)。這是卡契尼理想中的歌曲型態，是故本文將該詞譯為「主旋律獨唱曲」。唯國家教育研究院現行建議 monody 音樂名詞中譯包括「單曲調音樂」、「單旋律音樂」（相當於 monophony）、「主曲調音樂」、「主旋律音樂」（相當於 homophony）、「單音樂曲」等。（參見「monody」，國家教育研究院雙語詞彙、學術名詞暨辭書資訊網，檢索日期：2022 年 5 月 23 日，<https://terms.naer.edu.tw/detail/3242386/?index=3>）。綜合觀之，「單曲調音樂」和「單音樂曲」字義不明——monody 既非單一曲調（尚包括數字低音聲部）也非單音；據此觀之，「單旋律音樂」亦不理想。其餘「主旋律音樂」或「主曲調音樂」則與 monody 音樂特徵較為相符，且 17 世紀前半器樂曲爭相效仿卡契尼「主旋律獨唱曲」，形成以數字低音伴奏之獨奏器樂曲類（如小提琴奏鳴曲等），可以想見「主旋律音樂」或「主曲調音樂」係為泛指這種巴洛克時期的音樂類型，如此中譯便可不須區分聲樂曲和器樂曲。然本文係針對卡契尼《新音樂》進行論述，為明確表達 monody 之聲樂曲屬性，是故本文修訂該詞之中譯結果為「主旋律獨唱曲」，並祈望學界先進諒察。

影音記錄佐證，更不可能將古人找來現場，實際示範演唱他指陳的理想聲音樣態究竟為何，為後世徒留更多難以理解的謎團。例如卡契尼在序言裡希望歌者「在和聲（和諧）裡說話」（favellando in armonia），現代歌者根本無從得知卡契尼這種表述方式究竟是要歌者「歌唱」還是「說話」？應如何使用聲音才能實現卡契尼的藝術理想？

《新音樂》歌曲集序言曾引用柏拉圖觀點，寫道：「音樂無非就是語言文字，節奏次之，聲音最後。」（La musica altro non essere che la favella e il ritmo et il suono per ultimo）後人大多對此理解為「文字優先」；但若考量 favella 亦有「說話」（speech）之意，以及該詞的應用範疇與音樂藝術之聲音質素與表現有關，是故本文標題選擇與語言文字之聲韻表現相關的「說話優先」，前文首句之中譯結果應可作「音樂無他，就是說話」（La musica altro non essere che la favella）。本文意圖探索卡契尼 1602 年《新音樂》歌曲集序言的歌唱理念，藉由爬梳歷史脈絡、彙整當時文藝復興晚期音樂思維，解讀作者如此指導建議的原因和目標，探尋卡契尼認為優雅且合宜的歌唱方式究竟為何？原本屬於人類語言範疇、以說話方式朗誦的詩文，卡契尼認為透過特定的音樂奏唱方法施行後，反而能產生更加鮮活的傳情達意效果，其理論基礎和方法又是什麼？卡契尼的見解純屬離經叛道？還是歷史與美學的必然？

二、卡契尼和他的音樂宣言：《新音樂》歌曲集序言

卡契尼 1551 年 10 月 8 日生於羅馬（Roma），1618 年 12 月 10 日逝於佛羅倫斯（Florence），是義大利著名作曲家、男高音歌唱家、聲樂教師，亦擅長大魯特琴（chitarrone）這類樂器的演奏。³ 1602 年（首版）和 1614 年（增訂版）出版

³ Tim Carter, H. Wiley Hitchcock, Suzanne G. Cusick, and Susan Parisi, s.v. “Caccini Family,” Grove

的獨唱曲集《新音樂》是他最重要的出版品，其中收錄他的歌曲代表作，種類包括詠唱曲（aria）、獨唱牧歌（solo madrigal）等，皆為「主旋律獨唱曲」。卡契尼的歌曲創作理念延續佛羅倫斯文人學者梅意（Girolamo Mei, 1519-1594）、伽利雷伊（Vincenzo Galilei, c.1520s-1591）等人的主張，更重要地是卡契尼《新音樂》歌曲集首版序言，闡述卡契尼個人認為「新音樂」應有的樣貌，展現有別於過往16世紀複音音樂的審美品味，並且透過文字指導音樂家如何具體實踐的方法，為他主張的「新音樂」進行辯護與陳述必要說明。觀畢全文，幾乎等同卡契尼的音樂宣言。

這篇序言的英譯版（節錄），首見於普雷弗（John Playford, 1623-1686/87）的《音樂技能導論》（*An Introduction to the Skill of Musick*），這成為卡契尼的音樂理念和影響力從義大利語區延伸到其他地區的具體見證。⁴ 美國音樂學者希區寇克（H. Wiley Hitchcock, 1923-2007）編輯出版卡契尼《新音樂》歌曲集，並且提供相對可靠的英譯序言全文，足資讀者參考。⁵ 此外，《新音樂》歌曲集序言尚有其他音樂學者之英文譯本可供比對查閱，如穆拉塔（Margaret Murata）譯本（節錄）；⁶ 音樂學者侯尼亞（Sion M. Honea, b.1952）譯注全文則可見於網路且可直

Music Online, 2001, accessed August 17, 2021, <https://www-oxfordmusiconline-com.dbs.tnua.edu.tw/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040146>.

⁴ 參見 John Playford, *A Brief Introduction to the Skill of Musick: In Three Books* vol. 1, 39-58 (abridged translation in English), accessed August 17, 2021, https://play.google.com/books/reader?id=KrQ-TAQAIAAJ&pg=GBS.PP26&hl=zh_TW。普雷弗此書1654年首版標題《音樂技能簡介》（*A Breefe Introduction to the Skill of Musick*），後來有些版本則改稱《音樂技能導論》。該書至少已修訂再版17次（1st ed. in 1654 – 18th ed. in 1724），在1664-94年間的版本第一冊內容都放入卡契尼歌曲集序言（節錄）的英譯文，例如1667年版該譯文出現在第一冊第39-58頁〈依據義大利風格行使顫音和震音與其他裝飾音型之歌唱指導〉（“Directions for Singing after the Italian manner with the Trillo and Gruppo, and other Graces”）的章標題之下。

⁵ Giulio Caccini, “To the Readers,” *Le Nuove Musiche*, ed. & trans. H. Wiley Hitchcock, 2nd ed. 2-13.

⁶ 穆拉塔譯本僅針對《新音樂》序言原文與音樂風格直接相關之內容進行英譯。參見 Giulio Caccini, “From Preface to *Le Nuove Musiche*,” trans. Margaret Murata, in *Strunk's Source Readings*

接下載閱讀。⁷ 長期投入古樂研究的歐洲知名網站 Early Music Sources，不僅曾經製作相關影片精闢介紹卡契尼《新音樂》歌曲集，並且於 2021 年發表卡契尼全部著作的最新雙語對照本，內容包含《新音樂》歌曲集首版與第二版序言，以義英德三語呈現考察周嚴詳盡之譯注，相當值得各界參考。⁸

目前臺灣對於卡契尼《新音樂》歌曲集之研究專著極少，最早可見音樂學者蔡順美之 1984 年專書《研究十七世紀新音樂曲集的革新》，內容收錄第一版《新音樂》歌曲集序言中譯，然而譯文係根據希區寇克之英譯結果轉譯而成。⁹ 截至 2021 年底為止，研究卡契尼《新音樂》取得音樂學位者數量亦相當罕見，如林宜駿（現名林忻叡）國立臺北藝術大學碩士詮釋報告〈朱里歐·卡契尼《新音樂》五首選曲之探究〉，¹⁰ 和張瑋珊東華大學碩士詮釋報告〈巴洛克時期之義大利聲樂曲分析與詮釋：以蒙台威爾第、卡契尼、史卡拉梯、韋瓦第作品為例〉。¹¹ 有鑑於上述情況，筆者下載並閱讀國際樂譜庫（原名國際樂譜典藏計劃〔International Music Score Library Project, IMSLP〕）典藏之首版《新音樂》歌曲集，祈能真正

in Music History, rev. ed. Leo Treitler, 607-616.

⁷ Giulio Caccini, “CACCINI Preface *Le Nuove Musiche* ENG Honea Trans,” trans. Sion M. Honea, accessed March 18, 2021, <https://www.scribd.com/document/329446797/CACCINI-Preface-Le-Nuove-Musiche-ENG-Honea-Trans>.

⁸ 影片參見 Early Music Sources, “Giulio Caccini: The Good, the Bad and the Unclear,” YouTube, accessed July 5, 2022, <https://youtu.be/uDnh7xY4B1k>；線上文件之取得資訊參見 Lisandro Abadie trans. & intro., in collaboration with Tim Braithwaite and Andrés Locatelli, “Giulio Caccini’s Published Writings: Bilingual Edition,” eds. Elam Rotem and Tim Braithwaite, Early Music Sources PIE vol. 2 (2021), accessed July 5, 2022, <https://www.earlymusicsources.com/pie#h.mh3dn9k3cill>.

⁹ 參見蔡順美，《研究十七世紀新音樂曲集的革新》，頁 15-28，註 11。

¹⁰ 林宜駿（現名林忻叡），〈朱里歐·卡契尼《新音樂》五首選曲之探究〉。序言全文中譯請參見該報告之附錄三《新音樂》〈前言〉，頁 122-139。

¹¹ 張瑋珊，〈巴洛克時期之義大利聲樂曲分析與詮釋：以蒙台威爾第、卡契尼、史卡拉梯、韋瓦第作品為例〉。

理解卡契尼原始文意與初衷。¹²

卡契尼出身自羅馬的木匠家庭。¹³ 13歲時（約1564年10月中旬）進入羅馬教廷聖伯多祿大殿朱利亞唱詩班（Cappella Giulia）擔任童聲高音歌手；翌年（1565）12月接受佛羅倫斯大使延聘，前往佛羅倫斯為梅迪契家族法蘭切斯科王子（Francesco de' Medici, 1541-1587）和奧地利的約翰娜（Johanna of Austria, 1547-1578）婚禮獻唱。1565年開始向大師學習歌唱，包括德爾·帕拉（Scipione del Palla [Delle Palle], ?-1569）在內；卡契尼在《新音樂》序言特地宣稱自己曾經跟隨名師德爾·帕拉習得「高貴的歌唱風格」（nobile maniera di cantare）。¹⁴

1568年，17歲的卡契尼進入佛羅倫斯宮廷支薪工作；卡契尼1573年5月於佛羅倫斯租屋落腳，亦自此進入佛羅倫斯學術暨文化圈。年輕時的卡契尼才氣縱橫，很快獲得佛羅倫斯巴迪公爵（Giovanni de' Bardi, 1534-1612）青睞和贊助。巴迪公爵曾在寫給卡契尼書信的第一段文字以「我極度摯愛的朱利歐」（molto mio amato S[igno]r Giulio）相稱，並確認卡契尼和數個佛羅倫斯學會組織（Academici

¹² 筆者取得之文獻為 Giulio Caccini, *Le Nuove Musiche*, 1st ed. (Firenze: Appresso I Marescotti, 1601), IMSLP, accessed March 18, 2021, https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/1/16/IMSLP580709-PMLP116645-Caccini_Giulio-Le_nuove_musiche_Marescotti_scan_cleaned.pdf.

¹³ Tim Carter et al., s.v. “Caccini Family” (cf. Caccini, *Le Nuove Musiche*, fol. 1r). 卡契尼對外經常自稱「來自羅馬」，例如《新音樂》曲集封面就署名為「來自羅馬的卡契尼」（Giulio Caccini detto Romano）。

¹⁴ Giulio Caccini, “A i lettori,” *Le Nuove Musiche*, fol. 2v. (cf. Caccini, “To the Readers,” 2 & n. 4.) 德爾·帕拉（姓氏 Del Palla 亦作 Delle Palle 或 Della Palla 或稱 De' Vecchi）的生平資訊不詳。根據希區寇克的考據，僅得知此人是歌手，也精通魯特琴演奏，卡契尼在羅馬曾經向他學藝。他的名字曾經出現在以下文獻：音樂家丹悌切（Luigi Dentice, c.1510-1566）1551年著作《音樂對談錄》（*Dialoghi sulla musica*, 1551）曾記載德爾·帕拉活躍於拿坡里；另外，德爾·帕拉使用佩脫拉克（Francesco Petrarca）詩詞〈愛神的嚴刑峻法〉（“Dura legge d'Amor”）譜寫歌曲，收錄於1577年於拿坡里出版的曲集《詠唱曲集與增補其他極為美好的十四行詩歌、分節詩歌和三行體詩歌》（*Aeri raccolti insieme con altri bellissimi aggiunti di diversi Dove si cantano sonetti, stanze, et terze rime*）。

Fiorentini) 成員熟識已有一段時間，可見一斑。¹⁵ 另外，巴迪公爵第四子 (Pietro de' Bardi, c.1570-c.1660) 寫信給理論家多尼 (Giovanni Battista Doni, 1595-1647) 時，介紹卡契尼是一位「罕見的歌手，有品味的人，雖然還很年輕，就已經加入我父親組織的同好會 (camerata) ……」。¹⁶ 該信件的後續內容，表明卡契尼在音樂創作明顯受巴迪公爵領導下的同好會理念影響。卡契尼曾在《新音樂》歌曲集序言內容起始處回顧這段過往：

顯赫的巴迪公爵於佛羅倫斯創建那令人神往的同好會時，極盛時期參與的成員不僅限於貴族士紳，還包括佛羅倫斯當地頂尖的音樂家、知識分子、詩人和哲學家等人，我亦有幸得以躬逢其盛。說真的，我從這群人廣博的討論內容習得的事物，遠比我學習三十餘年對位法的收獲還要多。¹⁷

序言其餘內容表明，卡契尼的音樂創作受到巴迪公爵領導下的同好會理念影響，特別是梅意、伽利雷伊等人的專業觀點，成為《新音樂》歌曲集誕生之關鍵因素。音樂學者帕利斯卡 (Claude V[ictor] Palisca, 1921-2001) 認為，從歷史事實看來，不論是伽利雷伊的《古今音樂對談錄》 (*Dialogo della musica antica e della moderna*, 1581)、或是宮廷詩人李努契尼 (Ottavio Rinuccini, 1562-1621)、卡契尼和佩里 (Jacopo Peri, 1561-1633) 慷慨陳詞的《尤麗蒂切》 (*L'Euridice*) 序文，一直到卡契尼《新音樂》序言，這些出版品雖非直接出自佛羅倫斯同好會，但它們卻反映來自同好會思維的影響。¹⁸

¹⁵ Claude V. Palisca ed., *The Florentine Camerata: Documentary Studies and Translations*, 90-91, n. 1.

¹⁶ Pietro de' Bardi, "Letter to Giovanni Battista Doni" (1634), trans. & ed. Oliver Strunk, in *Strunk's Source Readings in Music History*, rev. ed. Treitler, 524.

¹⁷ Caccini, "To the Readers," 3 (cf. Caccini, "From Preface to *Le Nuove Musiche*," 608).

¹⁸ Palisca ed., *The Florentine Camerata: Documentary Studies and Translations*, 89.

綜觀各項歷史文獻，卡契尼從梅意、伽利雷伊等人的教導內容領悟到的，是拒絕 16 世紀嚴謹的複音對位規範和主流作曲技法，轉而效法（他們想像中的）古希臘悲劇能以極度清晰聲調傳情達意的朗誦風格（*declamatory style*），最後再將這種聲音表演實際運用在舞臺上，形成宣敘調風格（*recitative style*）。¹⁹ 音樂學者卡特（Tim Carter, b.1954）認為，宣敘調風格是 17 世紀佛羅倫斯「新音樂」重大里程碑，它們徹底實踐充滿戲劇能量的表現風格（*stile rappresentativo*，以下簡譯「劇場風格」）。²⁰ 即使實際上這種音樂風格並不限於戲劇音樂，但它卻能產生戲劇的「模擬」或「再現」力量，而不單只是把「音樂」與「說話」二者單純盲目結合而已。²¹ 宣敘調風格的原型來自古希臘悲劇，詩人李努契尼在《尤麗蒂切》劇本題獻詞一開始便強調，古希臘悲劇「自始至終皆以歌唱方式進行……但是過去幾乎從未復興過朗誦聲調的高貴模式（*noble mode of declamation*）……直到現在才有人試圖使用它」。²²

¹⁹ Giuseppe Gerbino and Iain Fenlon, “Early Opera: The Initial Phase,” in *European Music: 1520-1640*, ed. James Haar, 472.

²⁰ 該詞之中譯可見多種不同譯法，若依音樂學者卡特的英譯方式（*theatrical style*），建議譯為「劇場風格」。參見 Tim Carter, s.v. “*Stile Rappresentativo* (It.: ‘Theatrical Style’),” *Grove Music Online*, 2001, accessed July 7, 2021, <https://www-oxfordmusiconline-com.dbs.tnua.edu.tw/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026774>。反觀國家教育研究院將該詞譯為「表現風格」（「*stile rappresentativo*」，國家教育研究院雙語詞彙、學術名詞暨辭書資訊網，檢索日期：2022 年 1 月 30 日，<http://terms.naer.edu.tw/detail/3245388/>），推測可能是以該詞對應之英譯 *representation*（表現）而來。但這組中文譯詞難以反映該詞的戲劇屬性表徵。該詞之詞源包括前文提及 1634 年巴迪公爵第四子寫給多尼的信件內容，指出伽利雷伊在巴迪公爵領導的佛羅倫斯同好會首度發展出這種「使用劇場風格的歌唱」（*il canto in istile rappresentativo*）風格。另外，在前述信件裡，還另外使用像是 *musica rappresentativa* 或 *genere rappresentativo* 等字組表達相近意義。當卡契尼 1600 年 1 月出版歌劇《尤麗蒂切》（*Euridice*）時，樂譜封面特意印出「以劇場風格作曲」（*composta in stile rappresentativo*）字樣，是目前已知該詞之樂譜文獻首例，表示卡契尼深受同好會與伽利雷伊等人之影響。

²¹ Tim Carter, “The Concept of the Baroque,” in *European Music: 1520-1640*, 38-57.

²² Ottavio Rinuccini, “Rinuccini’s Dedication of the Libretto,” in *Opera: A History in Documents*, ed.

前文「朗誦聲調的高貴模式」，揭示李努契尼等人對於古希臘悲劇表演的聲音想像，同時還給予道德與美學上的評價——「高貴」。而這似乎暗示李努契尼等人認為當音樂和「朗誦聲調」結合時，能夠產生一種「高貴」感。若實際動手查考「宣敘調」義大利文動詞字根 *recitare* 的意義，會發現該詞意義不只是「朗誦」（to recite），更重要地是「表演」（to perform, to act [in a theater etc.], to play [a part]）。從音樂創作的角度，作曲家以朗誦聲調為基礎創作歌唱音樂時，為了歌手（或演員）的臺詞能清晰傳遞到聆賞者的耳朵裡，朗誦聲調必須有最佳表現效率，音樂的理想編排形式便是減少複音歌曲來自其他聲部的聲響干擾，處理成「主旋律獨唱曲」，成為劇場風格的表現利器。雖然卡契尼《新音樂》歌曲集收錄的是詠唱曲、獨唱牧歌等，但在音樂學者佛群（Nigel Fortune, 1924-2009）、卡特等人眼裡，《新音樂》歌曲集正是「主旋律獨唱曲」的創始先驅。²³

不論前述的「朗誦風格」或是「宣敘調風格」，皆屬於遊走於「音樂」與人類「說話」邊緣地帶的產物。《新音樂》歌曲集序言雖未直接提及「劇場風格」，僅用了相似詞彙（如戲劇性的歌唱〔*rappresentate cantando*〕）簡單帶過，²⁴但在卡契尼的理想中，各曲音樂是建構於理性之上，在實際應用於歌劇之前預先演示該風格的文詞、旋律、和聲結合的理想方式，以及它如何反映文詞的聲韻、意義和情感，讓聆聽者得以清晰理解並且受到感動。正如《新音樂》歌曲集序言強調他的作曲理念是奠基在理性思考的基礎之上，但過去有太多不理性的因素阻礙以

Piero Weiss, 12 & 12n.

²³ Nigel Fortune and Tim Carter, s.v. “Monody,” Grove Music Online, 2001, accessed July 7, 2021, <https://www-oxfordmusiconline-com.dbs.tnua.edu.tw/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018977>. 相關論述另參見 Douglass Seaton, *Ideas and Styles in the Western Musical Tradition*, 2nd ed. 183 (cf. Claude V. Palisca, “Theories of Monody and Dramatic Music,” in *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, 107-129)。

²⁴ Caccini, “A i lettori,” fol. 2v.

致無法實現，最後他選擇「遵照柏拉圖與其他哲學家盛讚的風格……音樂就是語言文字（favella）和節奏，聲音排在最後（il suono per ultimo）」，其目的是「可以穿透人心，產生……神奇效果」；提出的解方則是「引介一種幾乎能夠直接在和聲之上說話的音樂類型」。²⁵

抵制複音歌曲 16 世紀對位規範傳統，防止歌手為了自我炫耀歌藝而濫加裝飾音，改用朗誦聲調寫成「主旋律獨唱曲」，成為《新音樂》的實踐重點，更是劇場風格的技術基礎。最後如學者卡特所言，劇場風格形成了 17 世紀初期新音樂其中一種用來表達感情的音樂風格。²⁶

三、16 世紀人文學者的自然主義：「模擬說話」理論

16 世紀歐洲正值理性時代（age of reason），知識份子高舉以人為核心價值的人文主義（humanism）思維。理性主義（rationalism）成為時代顯學，音樂也必須開始找到它自己的理性基礎，並追尋以人為核心的自然主義（naturalism）。然而，回顧歐洲文藝復興（Renaissance）的哲學或藝術思維，與其說是人的「再生」，不如說是聚焦在古希臘文明的「再生」上，當時最重要的音樂理論發展脈絡與技術實踐亦多以此為目標。²⁷

回溯古希臘時期，柏拉圖在雅典近郊成立「學院」（Academy），聚集跟從他的學生、門徒共同求知、研討學問。²⁸ 延續這項古典傳統，16 世紀義大利部分

²⁵ Ibid., fol. 2v. Also see Caccini, “To the Readers,” 3 (cf. Caccini, “From Preface to *Le Nuove Musiche*,” 609).

²⁶ Carter, s.v. “Stile rappresentativo (It.: ‘Theatrical Style’).”

²⁷ 關於歐洲文藝復興時期時代精神的論述相當多，參見 Richard Taruskin, *Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century*, 797 (cf. Seaton, *Ideas and Styles in the Western Musical Tradition*, 2nd ed., 175)。

²⁸ Treitler, ed., *Strunk’s Source Readings in Music History*, 9.

城市陸續成立「學院」，成為一種在貴族贊助支持的基礎上創立的文學和藝術同好圈組織，它集結詩人、學者和藝術家齊聚一堂交流討論，激盪屬於人文主義的璀璨光華。²⁹ 佛羅倫斯是 16 世紀「學院」發展重鎮之一，巴迪公爵領導的佛羅倫斯同好會即前述「學院」傳統結出的美麗果實之一。

大約 1570-1580 年代，戰功顯赫的巴迪公爵為梅迪契家族負責安排宮廷娛樂活動，他為此集結各方人才，意圖研發創新，音樂和戲劇展演節目因而成為他在人文藝術領域關注的要項。不論巴迪公爵本人或是同好會成員，他們的人文藝術思想都受到梅意的巨大影響。³⁰ 梅意對古希臘音樂思想與理論鑽研甚深，1573 年發表共四冊巨著《論古樂調式》（*De modis musicis antiquorum*），不僅展現他淵博的學養，也顯示柏拉圖以降的重要音樂思想「道德說」（ethos）的強大影響。《理想國》（*Republic*）認為不同的音樂調式各自擁有其專屬之特定性格（ethos），它們會對聆聽者的靈魂造成影響，於是人們能見到聆聽者受其影響之後從內而外變化形成的性格、氣質和外顯具體行為。³¹ 芝加哥大學學者莫洛（Nina Valiquette Moreau）曾以簡明扼要的文字略窺其中奧妙關連與原理：柏拉圖企圖在音樂裡找出以美學行為作為理性判斷的可能性，他將音樂的「模擬」（mimesis）視為「理法」（logos，包含人的語言、理性釋義等）的先決條件，因為它使得靈魂能藉由聲音評斷能力將自身的「性格」具體化。音樂之所以能成就前述行為，是因音樂不具形體，並不生產中介的模擬再現物（mediated representations），而是造成靈

²⁹ Taruskin, *Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century*, 798-799 (cf. Giulio M. Ongaro, "Italy, I: 1520-1560," in *European Music: 1520-1640*, ed. Haar, 61-62).

³⁰ Noel O'Regan, "Italy, II: 1560-1600," in *European Music: 1520-1640*, 88。另參見 Taruskin, *Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century*, 799。

³¹ 「靈魂」（psychē）、「性格／道德」（ethos）等相關論述散見柏拉圖《理想國》多處，特別是 376e-403c 部分與 mousikē 有關內容，本文不另贅述。中文譯本可參見柏拉圖（Plato），徐學庸譯注，《〈理想國篇〉：譯注與詮釋》，頁 124-125；或是柏拉圖（Plato），侯健譯，《柏拉圖理想國》修訂二版，頁 147。

魂本體內的變化。之所以能產生這種變化，是因靈魂本體係由音樂和諧法則建構而成。假使音樂能將靈魂變為實體，那麼靈魂最終也會實踐音樂的特徵狀態。柏拉圖藉此將人的性格或情感（affect）視為聲音評斷的辨識特徵。³²

綜觀前述，音樂和靈魂相似之處在於二者皆不具實體形象，柏拉圖將音樂和諧法則與靈魂和諧狀態視為相等之物，並將音樂的「模擬」解釋成靈魂對外具體表現的重要關鍵樞紐。不論內蘊或外顯層面，音樂和靈魂互為表裡因果，柏拉圖「道德說」建立起「音樂」與「人」二者異體同質的基礎。這不僅成為西方文明將「音樂」與「人」二者密切連結的重要起點，甚至中世紀教父也據此解釋聖經與神學教義內容，企圖以新柏拉圖主義（Neo-Platonism）帶來更加淵博充實的教父哲學（Patristic Philosophy），影響歐洲音樂思想和理論發展長達千餘年之久，直到 16 世紀達到高峰。義大利「學院」圈的人文主義學者專家們如梅意等人皆投入鑽研，只盼獲得一絲前所未見的新亮光。

根據音樂學者塔魯斯金（Richard Taruskin, 1945-2022）的觀察，雖然梅意不可能有機會親身觀賞古希臘悲劇的演出實況，當時亦欠缺任何實際存在的古希臘悲劇樂譜文獻作為佐證，但梅意在《論古樂調式》最後一冊論及詩詞、戲劇時，卻提出大膽而合理的推論——不論是個別角色或是合唱隊群戲場景，詩和戲劇臺詞皆應以單聲部主旋律的吟唱方式呈現，絕不可能是 16 世紀對位規範下的複音音樂。³³ 他主要的理由包括：

³² 參見 Nina Valiquette Moreau, “Musical Mimesis and Political Ethos in Plato’s *Republic*,” *Political Theory* 45, no. 2 (2017): 192。與「和諧」與「性格／道德」研究相關之音樂哲學文獻之質量皆相當可觀，可另參見 Thomas J. Mathiesen, “Harmonia and Ethos in Ancient Greek Music,” *Journal of Musicology* 3, no. 3 (1984): 264-79。

³³ 參見 Taruskin, *Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century*, 799 (cf. Claude V. Palisca, “Humanism and Music,” in *Renaissance Humanism: Foundations, Forms, and Legacy*, vol. 3, ed. Albert Rabil, Jr., 477)。關於吟唱方式採「獨唱曲」的相關陳述，亦可見梅意於 1572 年 5 月 8 日針對伽利雷伊提問進行回覆的信件內容（自 1572-1581 年間至少留下五封回信，這是第一封），詳見 Girolamo Mei, “The letter to Vincenzo Galilei of 8 May 1572,” in *The Florentine*

- (一) 合唱隊若採齊唱方式，以單聲部主旋律吟唱，可輕易排除不和諧音程出現的可能性，也不會有解決它的必要。
- (二) 不論是合唱隊或是個別角色的吟唱聲調，若使用單聲部主旋律方式吟唱，即可清晰傳遞臺詞詩文，免受來自其他聲部的聲音或是額外因素干擾聆賞者的理解感受。正如梅意所言：「倘若能清楚理解文字內容，它本身就已經足以感動某人，並且在此人內心激起情感。」³⁴
- (三) 吟唱詩詞或是戲劇角色吟誦臺詞時，針對文字意義、角色性格與涵括的情感（pathos），一旦選用合宜調式製成前述吟唱旋律，便可進行音樂的「模擬」。這不僅可在戲臺上獲得足夠的角色說服力，取信於聆賞者，還可令聆賞者與之共情，靈魂獲得淨滌（catharsis）。反之，若是複音音樂各聲部在同一時間唱著不同的文字內容，各自使用不同的調式旋律，這必然會使得內容訊息和情感表徵混亂不明。³⁵

因此，根據研究古代悲劇音樂的成果，梅意支持高音聲部作為主旋律的獨唱曲（monodia [monody]），反對聲部模仿對位風格的複音音樂，原因主要在於：惟獨透過單一朗誦聲調，方能以聲音清晰闡明詩文意義；對照複音音樂各聲部間建立在和諧聲響理論之上的相互融合，卻使得詞意錯綜混亂、纏繞糾結，反倒形成嚴重混淆干擾：

雖然在本質上，幾乎可以將我們稱之為上主的使者，祂賜下說話能力使人類得以完全，以致於人能夠彼此相互理解對方所思所想，（然而）他們卻

Camerata: Documentary Studies and Translations, 61。

³⁴ Girolamo Mei, “The letter to Vincenzo Galilei of 8 May 1572,” in *The Florentine Camerata: Documentary Studies and Translations*, ed. Palisca, 63.

³⁵ Ibid. 梅意和巴迪公爵都曾經提出相關論點，另參見 Giovanni Bardi, “Discourse Addressed to Giulio Caccini, Called the Roman, on Ancient Music and Good Singing,” in *The Florentine Camerata: Documentary Studies and Translations*, ed. Palisca, 112-113。

寧可努力去模仿那些發出顫聲的低賤野獸。³⁶

前述梅意的觀點在另一位同好會要角伽利雷伊的著作《古今音樂對談錄》得到更進一步的闡釋。回顧 16 世紀，義大利音樂的牧歌主義（madrigalism）受到宮廷藝術傳統與喜好田園詩歌文學影響，強調以音樂的方法模擬大自然、演繹詞意和內蘊的情感，大量仰賴繪詞歌曲（word-painting）、視覺音樂（Augenmusik）等技法，卻必須接受當時對位和諧規範的嚴格管轄，加上前述繪詞歌曲技法雖可見於樂譜的音符布局形態，卻難以實踐柏拉圖「道德說」將音樂（歌唱聲調、調式特徵）與人（語言、性格、行為、情感）相互連結的理想和主張。牧歌主義過度形式化的矯飾特質，使得 16 世紀諸多作曲家企圖嘗試新方法突破困境，其中著名者如羅雷（Cipriano de Rore, 1515/16-1565）、³⁷傑蘇阿爾多（Carlo Gesualdo, 1566-1613）的半音技法等。只是這些過往音樂上的努力，無論在當時顯得多麼前衛激進，卻依然不比伽利雷伊《古今音樂對談錄》的觀點來得離經叛道。

伽利雷伊生於托斯卡尼，擅長歌唱以及彈奏魯特琴，曾於 1563 年左右赴威尼斯進修，尋求查利諾（Giuseffo Zarlino, c.1517-1590）的指導。伽利雷伊音樂專業表現相當傑出，使得巴迪公爵將他吸納進入同好會組織。³⁸ 只是，在梅意的影響

³⁶ Girolamo Mei, “Letter to Vincenzo Galilei,” no. 3 (17 January, 1578), fol. 48v.; quoted in Claude V. Palisca, “Girolamo Mei: Mentor to the Florentine Camerata,” *Musical Quarterly* 40, no. 1 (1954): 16.

³⁷ 作曲家姓氏建議譯為「羅雷」，參見 Jessie Ann Owens, s.v. “Rore, Cipriano de,” *Grove Music Online* 2001, accessed August 16, 2021, <https://www-oxfordmusiconline-com.dbs.tnua.edu.tw/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023815>。國家教育研究院譯為「德羅爾」或「德·洛赫」，應無必要放進「德」字。「Rore」，國家教育研究院雙語詞彙、學術名詞暨辭書資訊網，檢索日期 2021 年 8 月 16 日，<https://terms.naer.edu.tw/search/?q=rora&field=ti&op=AND&group=&num=10>。

³⁸ Claude V. Palisca, s.v. “Galilei, Vincenzo,” *Grove Music Online*, 2001, accessed August 16, 2021, <https://www-oxfordmusiconline-com.dbs.tnua.edu.tw/grovemusic/view/10.1093/>

下，伽利雷伊逐漸形成與查利諾傳統對位和諧規範完全相左的觀點，並且反映在1581年出版的《古今音樂對談錄》。³⁹ 伽利雷伊身兼音樂理論家、演奏（唱）家專業身分，毫不留情指出牧歌主義不足之處：為模擬詞意而安排的音樂細節——和諧或不和諧音程、聲部節拍分割時值長或短、黑色音符或白色音符、旋律上行或下行等，無論牧歌主義音樂設計得再怎麼用心精巧，效果都不及古代演員簡單幾個字直接說出口來得直接有效；甚至某些針對詞意特意設計的複音音樂作曲技法，還會讓人誤以為歌手邊唱歌邊打嗝，⁴⁰ 反倒惹人訕笑。

伽利雷伊顯然不支持牧歌主義者以傳統對位法和其他技法模擬田園大自然的矯飾手段，認為音樂裡的「自然」（nature）應該聚焦在「人」的自然本質上，這反映了激進人文主義者的思考方式。該如何連結「音樂」與前述屬於「人」的自然本質？伽利雷伊提出「模擬說話」（l'imitatione delle parole）作為解方。⁴¹ 若仔細觀察「說話」，並不僅限於溝通表意的詩詞文字，還包括聲調、音高、音色、音量等要素，演繹出文字本身的意義、或是弦外之音（例如蓄意以諷刺聲調講出的反話），後面幾項要素顯然隸屬聲音藝術管轄的範疇。柏拉圖《理想國》明確指出歌曲三要素「文字」（λόγος [logos]）、「和諧（旋律）」（αρμονία [harmonia]）與「節奏」（ῥυθμός [rhythm]）與演員「說話」並無不同；後二者（和諧與節奏）

gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000010526.

³⁹ 梅意對伽利雷伊的影響，可參見梅意回覆伽利雷伊提問的信件內容，我們可透過伽利雷伊求教於梅意的行為，間接得知他對梅意專業見解的信任。信件全文英譯參見 Girolamo Mei, “The letter to Vincenzo Galilei of 8 May 1572,” 56-77。

⁴⁰ 「打嗝」應是指複音歌曲常見的「斷續歌」（hocket〔拉：hocketus；法：hoquet〕）。參見 Vincenzo Galilei, *Dialogo della musica antica e della moderna*, 88-89, IMSLP, accessed July 1, 2021, https://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/7a/IMSLP91211-PMLP187468-Galilei_-_Dialogo_della_musica.pdf。Idem, ed. Favio Fano (Milan: A. Minuziano, 1947), 130-131, trans. & quoted in Taruskin, *Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century*, 800-801. (cf. Palisca, *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, 62)。

⁴¹ Galilei, *Dialogo della musica antica e della moderna*, 89.

的內容必須依據前者（文字）決定才合宜。⁴² 當然，卡契尼《新音樂》歌曲集序言同樣引用這項柏拉圖觀點，作為支持「主旋律獨唱曲」的理性基礎。⁴³ 伽利雷伊針對「模擬說話」的理由和作法提出解釋，認為音樂家應以演員為師，以音樂模擬戲劇演員「說話」方式，充分演繹詩詞文字的意義與情感。⁴⁴ 最後，歌唱音樂形成一種梅意主張的「主旋律獨唱曲」和劇場風格，以歌唱旋律的形式模擬詩人朗誦詩詞文字或是演員朗誦臺詞的聲調，引發後世學者指稱的「獨唱曲暴亂事件」（monodic insurgency）或「獨唱曲革命」（monodic revolution）。⁴⁵ 佩里《尤麗蒂切》序言聲稱這是「歌唱的新風格」（la nuova maniera di canto [new manner of song]），⁴⁶ 以這種模擬說話聲調特徵形成的音樂風格與新樂種，雖然同好會成

⁴² 柏拉圖《理想國》398d，參見英譯本（節錄）Plato, *Republic* 398b-405a, trans. Paul Shorey, in *Strunk's Source Readings in Music History*, rev. ed. 10。以各類語言的相關譯注版本為數不少，然而其中絕大多數出自哲學領域學者之手，當譯文一旦涉及音樂藝術範疇，在遣詞用字上與音樂專業領域的譯法大多顯得扞格不入，筆者只得自譯。其實這些詞難以直接對譯成完全同義的中文，例如「和諧」不是指和聲，而是指吟唱的旋律曲調（音高彼此之間的規置狀態），「節奏」則與詩詞音節的長短聲韻有關。請參見柏拉圖（Plato），《〈理想國篇〉：譯注與詮釋》，頁124-125；或是：柏拉圖（Plato），《柏拉圖理想國》，147。

⁴³ Caccini, "A i lettori," fol. 2v. Also see Caccini, "To the Readers," 3 (cf. Caccini, "From Preface to *Le Nuove Musiche*," trans. 609).

⁴⁴ Galilei, *Dialogo della musica antica e della moderna*, 89；英譯內容參見 Taruskin, *Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century*, 802。

⁴⁵ Piero Weiss, "Review of Warren Kirkendale's *L'Aria di Fiorenza, id est, Il Ballo del Gran Duca* (Florence: Leo S. Olschki, 1972)," *Musical Quarterly* 59, no. 3 (1973): 474; quoted in Taruskin, *Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century*, 806.

⁴⁶ Jacopo Peri, "Preface to *The Music for Euridice*" (*Le Musiche Sopra L'Euridice*, 1601), trans. Tim Carter, in *Strunk's Source Readings in Music History*, rev. ed. 659。義大利原文參見 Peri, *Le Musiche Sopra L'Euridice* (Firenze: Giorgio Marescotti, 1600), fol. 3r, IMSLP, accessed August 17, 2021, [https://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/14/IMSLP499708-PMLP62879-KBR_1562528_Euridice_\(Jacopo_Peri\)_1600.pdf](https://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/14/IMSLP499708-PMLP62879-KBR_1562528_Euridice_(Jacopo_Peri)_1600.pdf)。另參見 Jette Barnholdt Hansen, "From Invention to Interpretation: The Prologues of the First Court Operas Where Oral and Written Cultures Meet," *The Journal of Musicology* 20, no. 4 (2003): 557, n. 5。

員看似立場相同，但在用詞和說法上似乎並不統一，間接證實朗誦風格和「主旋律獨唱曲」在 16、17 世紀之交的佛羅倫斯確實仍處於「革命」階段。例如卡瓦列里 (Emilio de' Cavalieri, c.1550-1602) 於 1600 年發表的宗教戲劇《靈魂與軀體之戲》 (*Rappresentazione Di Anima Et Di Corpo*)，在樂譜封面特別標注表演者應當「以歌唱方式朗誦 (表演)」 (per recitar cantando)。李努契尼的劇本《尤麗蒂切》在 1600 年被同好會二位勁敵作曲家——佩里和卡契尼分別譜成歌劇。前者 (佩里) 在歌劇樂譜序文解釋，現實世界雖不可能有人用唱歌來說話，但是表演者應「以歌曲模擬說話」 (imitar col canto chi parla [imitate in song a person speaking])；⁴⁷ 後者 (卡契尼) 更是多次作出類似敘述：

歌劇《尤麗蒂切》序言：「更接近日常自然的說話」 (appressato quel più alla natural favella [much nearer to ordinary speech])。⁴⁸

《新音樂》歌曲集 (第一版，1602 年)：「在和聲中說話」 (in armonia favellare [speaking in harmony])。⁴⁹

《新音樂與作曲新方法》 (第二版，1614 年)：「流暢得就像平時說話一般」 (la eloquenza come nel parlar comune [eloquence as in common speech])。⁵⁰

⁴⁷ Peri, "Preface to *The Music for Euridice*," 659.

⁴⁸ Giulio Caccini, "Dedication to *Euridice*," trans. Oliver Strunk, in *Strunk's Source Readings in Music History*, rev. ed. Treitler, 606 (cf. Giulio Caccini, "Dedication to *Euridice*," *L'Euridice* [Firenze: Giorgio Marescotti, 1609], fol. 2v, accessed February 7, 2022, <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/5c/IMSLP286566-PMLP64181-leuridicecompost00cacc.pdf>).

⁴⁹ Caccini, "A i lettori," fol. 2v.

⁵⁰ Giulio Caccini, "Alcuni avvertimenti," *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle* (Firenze: Zanobi Pignoni, e Compagni, 1614), fol. 2v, accessed August 17, 2021, https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/94/IMSLP528344-PMLP75353-Nuove_musiche_e_nuova_maniere_di_scriverle.pdf.

四、解決複音歌曲留下的難題：「主旋律獨唱曲」

新柏拉圖主義對歐洲人文藝術的影響不曾停歇，在 16 世紀音樂理論與技法上達到最高峰，其中以查利諾為代表的複音音樂對位和諧規範為代表。但反觀巴迪、梅意、伽利雷伊同樣對於古希臘悲劇音樂研究不遺餘力，結合當代自然主義和人文主義的嚴謹辯證，探尋復興古希臘音樂理論與實踐的方法，最後採行「主旋律獨唱曲」，與 16 世紀對位和諧規範背道而馳。部分學者評估這對卡契尼和他的音樂造成的影響程度甚至超越佩里。⁵¹ 究其原因，學者帕利斯卡推測伽利雷伊可能受到巴迪公爵鼓勵著手寫音樂理論著作，卻困難重重，包括伽利雷伊無法閱讀希臘文，以及複音歌曲在文字意義與情感的傳達上造成多重干擾和阻礙等問題，以致必須至少二度去信向梅意求教；梅意則在 1572 年 5 月 8 日以滔滔雄辯的長篇回信為伽利雷伊釋疑。這段時間，梅意正積極完成翌年出版的《論古樂調式》（1573），他在百忙之餘，抽空將自己的古希臘研究成果和觀點與伽利雷伊、巴迪公爵分享，成為日後伽利雷伊完成《古今音樂對談錄》的重大關鍵。⁵²

前文提及伽利雷伊曾是查利諾門下弟子，他對 16 世紀對位法必然知之甚詳；後來受梅意啟發，轉而認同梅意的看法。即使 16 世紀音樂理論大多以古希臘音樂理論和思想為基礎，但伽利雷伊對古代音樂（指古希臘）和當代音樂的諸多差異，不論是音律、音階、和諧、調式等，仍充滿各種疑惑。例如：⁵³

⁵¹ Gerbino and Fenlon, "Early Opera: The Initial Phase," in *European Music: 1520-1640*, 474.

⁵² 伽利雷伊求教詢問的難題和梅意回信的過程，以及雙方交流的詳細內容，帕利斯卡都進行了相當詳細且紮實的考證。參見 Palisca, *The Florentine Camerata: Documentary Studies and Translations*, 45-77。

⁵³ Gerbino and Fenlon, "Early Opera: The Initial Phase," in *European Music: 1520-1640*, 474 (cf. Palisca, *The Florentine Camerata: Documentary Studies and Translations*, 51).

——為什麼當代音樂再也無法像古人描述的那樣能夠產生超凡的效果？

——假使（古希臘悲劇）合唱隊不會分成不同聲部合唱（而是齊唱），為什麼古人有這麼多關於和諧音程的論述？

——即使欠缺和諧音程的甜美感，古樂何以仍然能夠取悅聆聽者？

其實，這些問題大多出自伽利雷伊是以 16 世紀的音樂視野去思考古樂的和諧觀。即使手中毫無任何古樂的實際聲響證據，梅意憑藉自己對於古樂相關文獻大量的研究觀察和他個人的信念，大膽推測箇中原因在於「古人還不知道複音音樂（的存在）」。⁵⁴ 此話之真偽姑且不論，梅意的推測至少點出一項（他認為）古樂和當代音樂的關鍵差異：複音音樂。

以查利諾為代表的對位規範，反映歐洲多聲部複音音樂歷經長時間發展而得的和諧聲響生產方法，它以畢達哥拉斯學派（Pythagorean School）、新柏拉圖主義與基督宗教神學為基礎，既強調純粹理性、至高無上的和諧境界（如宇宙音樂〔*musica universalis*；英：music of the spheres〕），同時也指導作曲家如何產出和諧聲響的實踐方法。換言之，歐洲複音音樂是基督宗教神學的音樂產物，它存在的初衷完全不是為了戲劇，也不是為了表達歌詞意義與情感，而是反映造物主完美且和諧的創造。單就音樂層面來看，複音歌曲性能表現相當卓越，不僅聲響和諧悅耳、變化豐富，而且作曲家能運用的歌唱音域，從最低聲部到最高聲部顯然比起單人獨唱曲要來得寬廣許多。每一闕遵守對位和諧規範創作複音音樂作品，彷彿可看作是一個完美的宇宙模型。因此，不論歌詞是聖經經文、讚美詩，或是世俗抒情詩，創作複音歌曲的對位規範一體適用，幾乎可說是 16 世紀音樂的「一國兩治」——音樂與歌詞並存於同一音樂作品，卻各自獨立、互不影響——在音樂或文學範疇分別觀察各自屬於自己的部分或許看似合理，但兩造之間的結

⁵⁴ Gerbino and Fenlon, "Early Opera: The Initial Phase," in *European Music: 1520-1640*, 474.

合缺乏合理、具說服力的邏輯，卻是不爭的事實。⁵⁵ 對梅意而言，複音音樂最終效益僅止於取悅聽覺感官。因此當作曲者使用某些特殊技法（繪詞歌曲、斷續歌……）強加在複音歌曲上，極可能就此脫離原本的和諧法則理性思維，與原本複音音樂的崇高理想相互矛盾，並且坐實梅意對複音音樂的批判，最後招致來自伽利雷伊的譏諷。⁵⁶

梅意支持「主旋律獨唱曲」的理由不僅在於它能解決複音音樂的系統性問題（調式紊亂、情感或性格不明；將音樂聲響對字詞傳達的干擾降到最低程度），真正的重點在於音樂和語言、理性、感官之間的因果關係。「主旋律獨唱曲」是以（梅意思象的）古希臘悲劇表演風格作為原型，既是單聲部音樂（monophony），也是以語言為基礎的音樂，它兼具戲劇詮釋、敘事能力與表達情感能力，能引發聆聽者的感動。正如前文梅意所言，只要在聆聽歌曲時「能清楚理解文字內容，它本身就已經足以感動某人，並且在此人內心激起情感」。⁵⁷ 「主旋律獨唱曲」結合音樂與說話模式，藉由清晰的語言表現，增強音樂傳情達意、引發聆聽者同理感動的能力，這是來自語言而非來自基督宗教神學的力量；換個角度看，「主旋律獨唱曲」運用的朗誦風格是作曲家運用音樂技法去調控語言聲調和速度表現，藉此增強語言文字的表達能量，目的是引發聆聽者靈魂深處的情感。卡契尼因此希望透過記譜法控制歌曲裝飾音、加花（passaggi），避免歌手為求炫耀私心自用，造成裝飾音過度浮濫，讓音樂失去真正的情感表現能力：

⁵⁵ 16世紀音樂「一國兩治」請參閱車炎江，〈論孟特威爾第之音樂美學思想〉，《藝術評論》19（2009）：218。

⁵⁶ 梅意曾在回信裡，向伽利雷伊闡明其中的矛盾之處。詳細內容參見 Girolamo Mei, “The letter to Vincenzo Galilei of 8 May 1572,” in *The Florentine Camerata: Documentary Studies and Translations*, 66 & 74。

⁵⁷ *Ibid.*, 63.

……這些裝飾音是可允許的，它們不是樂句加花，僅只是添加的裝飾音而已，也因為優良品味可以使得它們（裝飾音）的存在自外於任何一條規則。前文指稱「被濫用的綿長華彩音群」是為了提醒樂句加花不是用來展現優良歌唱風格的基礎，我相信反而應該是拿來搔弄那些不知表達情感的歌唱方式為何物之人的耳朵。假若他們真能理解，那麼他們應該會憎惡樂句加花的行為，因為它對表達情感極為不利。我指的是那些被濫用的樂句加花……⁵⁸

1592年，教宗任命巴迪公爵前往羅馬教廷述職，佛羅倫斯同好會由柯西公爵（Jacopo Corsi, 1561-1602）正式接手。與巴迪公爵著重古希臘音樂理論和思想的調查研究相較，柯西公爵更支持實際音樂創作，尤其是具開創精神的新音樂實驗。有了柯西公爵的贊助支持，李努契尼、佩里、卡契尼等人運用朗誦風格、劇場風格的音樂創作逐一成形，其中即包括《新音樂》歌曲集。在序言裡，卡契尼和梅意、伽利雷伊看法一致，指出複音歌曲問題在於「形式與內容都已被破壞、無法清楚理解歌詞意義（的那種音樂），有時拉長、有時縮短音節長度去適應對位法，詩文因此變得支離破碎」。⁵⁹ 話雖如此，序言提到「主旋律獨唱曲」有時仍須使用對位法，當人們想要演繹獨唱曲、並且展現其風格之前，確實有必要預先依照對位法思考規劃樂曲；然而「若是運用這個風格進行創作或歌唱，對於文詞含意與其中情感的理解，透過富感情的音樂和歌唱進行模擬詞義、表達情感，比起遵行對位法還要更有用處得多。……使用對位法的情況僅限於調和高低二聲部，避免犯下顯而易見的錯誤，引進不和諧音是為了作為情感表達工具，而非僅止於藝術考量」。⁶⁰ 這顯現對位法仍有其專業用途與技術考量，卡契尼的音樂思考並未矯枉過正，適度展現他身為作曲家的專業決斷能力。此外，「主旋律獨唱曲」在

⁵⁸ Caccini, "A i lettori," fol. 2v.

⁵⁹ Ibid., fol. 3r.

⁶⁰ Ibid.

當時似乎仍是一種相當前衛、大膽的實驗新樂種，只在同好會等少數人文藝術社群裡出現過。《新音樂》序言將這種新奇的展演經驗記錄如下：

……這些給佛羅倫斯同好會成員聆賞過的牧歌與歌曲（*madrigali et aria*）獲得喜悅美好的讚賞（*amorevole applauso*），鼓勵我朝向預設目標繼續努力，讓我到羅馬時也嘗試如此作曲。這些牧歌和歌曲曾在尼洛·內里閣下（*Signor Nero Neri*）的宅院裡為許多聚集在那兒的貴族仕紳演唱過，特別是李歐內·斯特羅濟閣下（*Signor Lione Strozzi, 1555-?1632*），大家都能證明我是如何努力堅持我起初所做的事，並且告訴我以前從未有人聽過這樣的獨唱曲樂音，這些牧歌只用簡單絃樂器伴奏，竟能產生如此動人肺腑的情感能量。不僅因為這是新的風格，也因為當時早已習慣聆聽那些之前出版的多聲部牧歌，他們覺得只靠一個高音聲部獨唱，根本無法表現任何情感，因為它欠缺與其他聲部之間的藝術性聯結……⁶¹

卡契尼和羅馬貴族仕紳分享作品時，即使「主旋律獨唱曲」確實發揮梅意、伽利雷伊預期的感動人心效果，但卡契尼發現大家仍對這種全新的音樂類型感到相當陌生，甚至嚴重懷疑當歌曲只剩下一個高音主旋律聲部吟唱歌詞、欠缺其他複音聲部呼應烘托的情況下，怎能在藝術上表現字義與情感？這份懷疑反映當代新風格詠唱曲和傳統詠唱曲的樂種特徵差異。⁶² 若考察過往的詠唱曲發展史，這個古老樂種在 16 世紀之前似乎沒有任何特殊藝術表現，僅用來標示音樂的地方特色，像是高盧（法國）風格（*aer gallicus / modus gallicus*）或義大利風格（*aer ytalicus / modus italicus*）等，因為 *aria* 的拉丁文（直接譯自希臘文字根）*aer* 原本

⁶¹ *Ibid.*, fol. 2v-3r (cf. Caccini, “To the Readers,” 4).

⁶² Seaton, *Ideas and Styles in the Western Musical Tradition*, 2nd ed., 183.

就有「空氣、氣氛」（英：air, atmosphere）之意；或僅用於稱呼像是「拿坡里詠唱曲」（aria napolitana）這類簡易輕鬆的分節詩歌。16世紀後半較多出現的詠唱曲則包括羅曼內斯卡詠唱曲（aria della romanesca）、魯傑洛低音詠唱曲（aria di Ruggiero）、詠唱式牧歌（madrigale arioso）以及短歌（canzonetta）等，且大多屬於複音歌曲形態。直到伽利雷伊之後，詠唱曲才逐漸成為同好會作曲家們用心經營的一種「主旋律獨唱曲」。⁶³ 卡契尼在《新音樂》歌曲集序言也提到在他從羅馬返回佛羅倫斯後，考察當時經常奏唱的某些短歌（卡契尼稱之為 canzonette à uso di aria），發現其中多數文詞粗鄙卑劣，與音樂的搭配也不合宜，因此受到文人仕紳的輕視。⁶⁴ 前述言詞透露它的藝術評價與美學上仍有諸多不足之處，據此亦可理解，為何前文提到羅馬貴族仕紳對詠唱曲竟然有表達詞意、激發情感的表現能力表示高度懷疑，前述情況直到「主旋律獨唱曲」出現後才有所轉變。至於卡契尼譜寫「主旋律獨唱曲」時的自信，有部分必須歸功於他選用的詩文。《新音樂》序言特別提到義大利詩人奇亞布雷拉（Gabriello Chiabrera, 1552-1637）曾經贈與卡契尼不少詩作，卡契尼認為這些詩文超卓不凡，讓他能嘗試多種不同音樂表現的可能性。⁶⁵

前文「尼洛·內里閣下的宅院裡」提醒我們另一項培育「主旋律獨唱曲」成形的養成環境，那就是16世紀後半在北義大利宮廷盛行的私人音樂會文化。即使「私密音樂」（musica segreta [secreta]）或「保留音樂」（musica reservata）在歷史文獻中的意義相當分歧，學者見解莫衷一是，甚至經常傾向避而不談；⁶⁶ 然而，

⁶³ Jack Westrup et al., "Aria," pt. 2, Grove Music Online, 2001, accessed February 7, 2022, <https://www-oxfordmusiconline-com.dbs.tnua.edu.tw/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043315>.

⁶⁴ Caccini, "A i lettori," fol. 3r.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Albert Dunning, s.v. "Musica reservata (i)," Grove Music Online, 2001, accessed February 2, 2022, <https://www-oxfordmusiconline-com.dbs.tnua.edu.tw/grovemusic/view/10.1093/>

它卻等同於 16 至 17 世紀歐洲音樂的前衛創新實驗平臺，由宮廷貴族贊助支持，不僅可以私下與理念相近的藝文同好分享交流，還能讓音樂上顯得離經叛道的創意避開學界權威人士的扼殺。像是費拉拉宮廷 1580 年代著名的仕女樂團（concerto delle donne），即以此方式保護仕女免於公開拋頭露面的困擾，成為宮廷重用女性音樂家的歷史記錄，「主旋律獨唱曲」和卡契尼《新音樂》歌曲集也是這種文化環境孕育的果實之一。音樂學者達爾豪斯（Carl Dahlhaus, 1928-1989）即曾對此進行論證，同時點出私人音樂會過往歷史與「主旋律獨唱曲」的發展之間確實存在某種社會關連性。⁶⁷

五、高貴優雅且「冷靜自持」的歌唱樣態：sprezzatura

討論《新音樂》序言時，多數文獻都會提到卡契尼使用一個特別的字詞表達一種理想中的歌唱風格——「高貴、優雅、輕鬆、冷靜自持」，那就是 sprezzatura。該詞原不屬音樂用詞，最初出現於卡斯蒂琉內伯爵（Conte Baldassare Castiglione, 1478-1529）的著作《朝臣之書》（*Il libro del Cortegiano*, 1528）。該書共計四冊，內容旨在闡述並指導宮廷朝臣與仕女應熟習的知識與禮儀素養。⁶⁸

gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019429 (cf. Carter, “The Concept of the Baroque,” and O’Regan, “Italy, II: 1560-1600,” in *European Music: 1520-1640*, 42). Also see Suzanne G. Cusick, “Musica Segreta,” in *Francesca Caccini at the Medici Court: Music and the Circulation of Power*, 347, n. 66.

⁶⁷ 達爾豪斯認為 17 世紀初的「獨唱曲」其實是一種小眾音樂，是專屬人文主義圈的貴族藝術。但這些貴族早已支持並鼓勵 16 世紀的「保留音樂」，這是具有豐富表情的複音牧歌音樂藝術。意即「獨唱曲」的新意並非前無古人，從社會學的角度來看，它依然根源自傳統。參見 Carl Dahlhaus, “‘New Music’ as Historical Category,” in *Schoenberg and the New Music*, trans. Derrick Puffett and Alfred Clayton, 9, 1。

⁶⁸ 義大利原文可見 Baldassare Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, Biblioteca della Letteratura Italiana, accessed August 24, 2021, http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_4/t84.pd。英文譯本另可參見 Baldassare Castiglione, *The Book of the Courtier*, trans. Leonard Eckstein Opdycke (New

Sprezzatura 在《朝臣之書》一共出現九次，第一冊第 26 章討論優雅形象的表現時首度出現該詞，綜合前後文意觀之，詞意和「舉重若輕」相仿，寓意頗接近「庖丁解牛」：

我已多次思考為何能產生這種優雅……我找到一則普世皆然的定律……若以一個新詞彙來形容，就是對所有事物都用上一些冷靜自持〔sprezzatura〕的態度，將技藝隱藏起來，對外展示的一切言行舉止彷彿不費吹灰之力，像是絲毫無須掛懷似地。我相信，優雅就是這樣產生的……⁶⁹

卡契尼曾數度使用 sprezzatura 強調歌者在吟唱「主旋律獨唱曲」時應有的聲音表現。sprezzatura di canto 通常可理解為：歌唱時為了表達詞意的目的，出現不受束縛的節奏自由現象，彷彿在歌唱時刻意「唱錯」或「調整」演唱音符時值。這使得歌曲的表現顯得較為輕鬆寫意、無拘束感，避免準確執行樂譜記載的內容時，導向枯燥無趣的制式僵化感，且更加接近實際說話時的聲調現象。

實際上該詞難以進行中文對譯。回溯前文《新音樂》研究之中文相關著作，蔡順美直接譯為「朗誦」，⁷⁰ 林宜駿則譯為「輕鬆」，⁷¹ 且前述二人皆已於文中

York: Charles Scribner's Sons, 1903), Internet Archive, accessed August 24, 2021, <https://archive.org/details/bookcourtier00castgoog/mode/2up>。

⁶⁹ Baldassare Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, 44. “Ma avendo io già più volte pensato meco onde nasca questa grazia... trovo una regula universalissima...e, per dir forse una nova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi. Da questo credo io che derivi assai la grazia...”

⁷⁰ 蔡順美將 una certa nobile sprezzatura di canto 直接譯成「顧用朗誦的語調」。參見蔡順美，《研究十七世紀新音樂曲集的革新》，頁 124、註 6。

⁷¹ 林宜駿將 una certa nobile sprezzatura di canto 譯為「屬於歌唱的特殊高貴輕鬆的方式」，另於譯注聲明應將 sprezzatura 譯為「輕鬆」。參見林宜駿，〈朱里歐·卡契尼《新音樂》五首選曲之探究〉，頁 126、註 6。

聲明，《新音樂》序言係根據希區寇克英譯版本進行對譯。然而，即使英語學者們也對該詞英譯時選用的字彙有不同意見，例如該詞常譯為「輕率」(recklessness [recklessness])⁷² 或「不修邊幅」(negligence)，⁷³ 學者穆拉塔則譯為「不予理會」(disregard，或「漠視」)。⁷⁴ 相較之下，筆者傾向贊同勞倫斯—金 (Andrew Lawrence-King) 的觀點，他認為該詞意謂歌手演唱應表現「冷靜自持」的高貴優雅樣態，近乎「無動於衷」(nonchalance，或「漠不關心」)。⁷⁵ 值得注意的是，每當卡契尼在《新音樂》序言使用 sprezzatura 一詞時，與之相鄰且直接相關的詞彙包括「高貴」(nobil) 和「優雅」(grazia)，所以翻譯時理應盡量選擇趨近高貴優雅意象者。另外，若論及該詞表現聲音藝術的重點，往往強調該詞相當接近日常的「說話」，例如卡契尼在 1600 年歌劇《尤麗蒂切》序言就曾經使用該詞，強調理想的演唱風格須盡量接近日常「說話」狀態。⁷⁶ 首版《新音樂》序言共計使用該詞二次（不包含譜例出現一次），同樣用來指稱與「高貴」、「說話」狀態有關的歌唱風格：

我想引介一種幾乎能夠直接在和聲之上說話的音樂類型，其中運用（正

⁷² Baldassare Castiglione, *The Book of the Courtier*, Book I, trans. Sir Thomas Hoby (1561), ed. Walter Raleigh (London: David Nutt, 1900), Luminarium, accessed August 24, 2021, <http://www.luminarium.org/renascence-editions/courtier/courtier1.html>.

⁷³ John Shearman, *Mannerism*, 21, 96; quoted in Caccini, "To the Readers," n. 10.

⁷⁴ Caccini, "From Preface to *Le Nuove Musiche*," 616.

⁷⁵ Andrew Lawrence-King, "Play It Again, Sam! The Truth about Caccini's 'Sprezzatura,'" Andrew Lawrence-King Blog, posted January 25, 2015, accessed August 24, 2021, <https://andrewlawrence-king.com/2015/01/25/play-it-again-sam-the-truth-about-caccinis-sprezzatura/>。另可參見 Castiglione, *The Book of the Courtier*, 35。

⁷⁶ Caccini, *L'Euridice*, fol. 2v. 「就這種歌唱風格而言，我已用上些許 sprezzatura，我認為這樣可以獲得高貴的要素，相信我能藉此達到更接近自然說話的狀態……」（Nella qual maniera di canto, ho io usata una certa sprezzatura, che io ho stimato, che habbia del nobile, parendomi con essa di essermi appressato quel più alla natural favella...）

如我在其他地方提過) 高貴、冷靜自持的歌唱表現〔Una certa nobile *sprezzatura di canto*〕……⁷⁷

每當我說到高貴風格出現時，不僅限於正規節奏，通常還可根據詞意，將節奏時值減半處理，據此產生一種冷靜自持的歌唱型態……⁷⁸

卡契尼 1614 年《新音樂與作曲新方法》則是在序言之後另附提醒文（*Alcuni avvertimenti*），闡明歌曲演唱時透過 *sprezzatura* 可以展現如日常說話的流暢、豐富與優雅，以及 *sprezzatura* 的音樂技術指導：

……*sprezzatura* 是一種歌唱時賦予的輕盈優雅感，在歌曲速度裡連續演唱數個八分音符、十六分音符的不同音高，藉此去除歌聲結束時某種痛苦和乾燥感，（歌聲）也因此變得愉悅，展現無拘無束的詠唱特色，因為日常說話的流暢與豐富感，讓人在說話時顯得既容易又甜美。在流暢的說話過程中，我還在修辭的色彩表現上運用了樂句加花（*passaggi*）、顫音（*trilli*）和其他類似的裝飾音型，使它足以引入每一種不同的情感。……⁷⁹

⁷⁷ Caccini, “A i lettori,” fol. 2v.

⁷⁸ Ibid., fol. 6r. “...avvenga che nobile maniera sia così appellata da me quella, che va usata, senza sottoporsi à misura ordinata, facendo molte volte il valor delle note lametà meno secondo i concetti della parole, onde ne nasce quel canto poi in *sprezzatura*...”

⁷⁹ Caccini, “Alcuni avvertimenti,” *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle*, fol. 2v. “La *sprezzatura* è quella leggiadria la quale si da al canto co’l trascorso di più crome, e simicrome sopra diverse corde, col quale, fatto à tempo, togliendosi al canto una certa terminata angustia, e sechezza, [lo] si rende piacevole, licenzioso, e arioso, siccome nel parlar comune la eloquenza e la fecondia rende agevoli, e dolci le cose di cui si favella. Nella quale eloquenza alle figure, e à i colori rettorici assimiglierei i *passaggi*, i *trilli*, e gli altri simili ornamenti, che sparsamente in ogni affetto si possono tal’ora introdurre.”

譜例：《新音樂》歌曲集，序言（第六則譜例）

senza misura; quasi favellando in armonia con la suddetta sprezzatura trillo etc. ja

Aure divine ch'errate pere grine in questa part', e in quella' Deh re

說明：譜例上方文字指示：自由拍；近似在和聲（和諧）裡說話，運用前述的冷靜自持感覺……（senza misura; quasi favellando in armonia con la suddetta sprezzatura...）；歌詞大意：四處遊蕩的神聖微風啊……（Aure divine ch'errate pere grine in questa part', e in quella...）

《新音樂》歌曲集序言唯一出現在譜例上的 sprezzatura 指示，是在其中第六則（也是最後一則）譜例獨唱牧歌〈逃往何處〉（Deh, dove son fuggiti）上方（參見上方譜例）。⁸⁰ 根據學者希區寇克考證，這是一闕每句七音節（settenario）的詩譜寫的獨唱牧歌，詩文出自詩人奇亞布雷拉之手，以〈短歌集〉（Canzonette）為標題收錄在他的詩集之中，編號為 72。⁸¹ 伴隨「自由拍子」（senza misura）以及近似於「在和聲（和諧）裡說話」（favellando in armonia）的文字指示，一方面補足 sprezzatura 在傳統線譜記譜法上無法記錄、必須透過演唱實踐方能展現的缺憾，另一方面藉由朗誦風格實現卡契尼「主旋律獨唱曲」應有的無拘無束、高貴優雅、自在寫意的特色。同時，它還能恰如其分詮釋歌詞「四處遊蕩的神聖微風」某種圓轉如意的聽覺感受。

⁸⁰ Caccini, "A i lettori," fol. 6r. 大約位於第 17 小節處，小節編號方式請另參見 Caccini, "To the Readers," example 6, *Le Nuove Musiche*, 12。

⁸¹ Gabriello Chiabrera, *Rime*, 3 vols (Rome: Salvioni, 1718); quoted in Caccini, "To the Readers," 8, n. 36.

六、結語

「說話優先」是佛羅倫斯同好會學者、詩人、音樂家一致認同的聲樂藝術理念，它成就了當時真正的「新音樂」，讓 16 世紀歌曲得以擺脫對位傳統限制，從複音歌曲回歸「主旋律獨唱曲」，從朗誦風格發展到劇場風格。它借用的是古人的智慧——古希臘悲劇，這也是「新音樂」在理論研究和風格實踐的共同交集。既然如此，它的思考源頭就不是出自音樂本身的邏輯體系和技術，而是人類在表述各種情感時出現的說話聲調，音樂只是用來模擬（再現）前述說話聲調的工具。這項工具涵蓋作曲、聲樂教學、演唱實踐的三重領域；至於工具運用是否得當，實有賴作曲家對文學詩詞的洞察力和敏銳的感受力，以及歌手駕馭歌聲表現，以真摯情感演繹歌曲，並展現如同行雲流水般自然高雅的品味，拒絕濫用過度炫耀個人歌藝的裝飾音或樂句加花，以上缺一不可。卡契尼身兼作曲家、聲樂教師和男高音演唱家，學理研究與實務經驗兼具的狀況下，讓他得以在獨唱曲領域開創新局，《新音樂》歌曲集更成為歐洲音樂歷史的里程碑。

「在和聲（和諧）裡說話」意指卡契尼希望歌手別唱太多，歌唱時幾乎就像說話一般比較好，這樣的聲音自然且真實，形成「冷靜自持」的聲音風格，方能觸動聆聽者靈魂深處的情感。然而這種理念在歌唱藝術裡，同時也意味去壓抑並縮減歌聲表現幅度，相較以往複音歌曲的聲響效果似乎變得「貧瘠」許多，也容易暴露作曲家的譜曲能力或歌手歌藝上的弱點，甚至是刻意以歌唱表現說話特徵的「矯飾」手段。從歷史的視角觀之，這樣的「新音樂」看似充滿缺失、局限和「貧瘠」，卻似乎正在將音樂藝術化繁為簡，替下個世代的歌唱藝術「留白」，備妥未來音樂的發展空間。這呼應了音樂學者達爾豪斯的真知灼見：17 世紀新音樂擁有一種「替未來著手規劃的特質」，其重點不在於它本身「是」什麼，而在於它

能為將來的藝術「成就」什麼，成為培育未來藝術豐美沃土的應許。⁸²

卡契尼在《新音樂》歌曲集序言論述歌唱藝術理念，除「說話優先」外，尚有許多音樂技術或工具有待深入探討，例如顫音（卡契尼稱之為 *trillo*）、震音（卡契尼稱之為 *gruppo*）與其他有利於情感和詞意表達的裝飾音型。此外，卡契尼也指示運用感嘆（*l'esclamazioni*）、吟誦聲調（*l'intonazione della voce*）、歌聲的漸強或漸弱（*il crescere o scemare della voce*）、加花樂段（*passaggi*）這類能為朗誦聲調製造語氣或情感變化的演唱技法。受限於篇幅與文旨，實難兼論前述內容，祈望本文能起拋磚引玉之效，樂見學界先進貢獻分享更豐碩殷實的研究成果。

⁸² Dahlhaus, *Schoenberg and the New Music*, 4.

引用書目

中文書目

- 車炎江。2009。〈論孟特威爾第之音樂美學思想〉。《藝術評論》19：209-242。
- 林宜駿。2012。〈朱里歐·卡契尼《新音樂》五首選曲之探究〉。國立臺北藝術大學碩士詮釋報告。
- 柏拉圖（Plato）著，徐學庸譯注。2009。《〈理想國篇〉：譯注與詮釋》。臺北市：臺灣商務。
- 柏拉圖（Plato）著，侯健譯。2014。《柏拉圖理想國》修訂二版。新北市：聯經。
- 張瑋珊。2020。〈巴洛克時期之義大利聲樂曲分析與詮釋：以蒙台威爾第、卡契尼、史卡拉梯、韋瓦第作品為例〉。國立東華大學碩士詮釋報告。
- 蔡順美。1984。《研究十七世紀新音樂曲集的革新》。臺南市：漢家出版社。

外文書目

- Caccini, Giulio. "Alcuni avvertimenti." *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle*.
Firenze: Zanobi Pignoni, e Compagni, 1614. Accessed August 17, 2021. https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/94/IMSLP528344-PMLP75353-Nuove_musiche_e_nuova_maniera_di_scriverle.pdf.
- . "CACCINI Preface *Le Nuove Musiche* ENG Honea Trans." Translated by Sion M. Honea. Accessed March 18, 2021. <https://www.scribd.com/document/329446797/CACCINI-Preface-Le-Nuove-Musiche-ENG-Honea-Trans>.
- . *Le Nuove Musiche*, 1st ed., edited Firenze: Appresso I Marescotti, 1601. IMSLP. Accessed March 18, 2021. https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/1/16/IMSLP580709-PMLP116645-Caccini_Giulio-Le_nuove_musiche_Marescotti_scan_cleaned.pdf.

- . *Le Nuove Musiche*, 2nd ed., edited and translated by H. Wiley Hitchcock. Middleton, WI: A-R Editions, 2009.
- . “From Preface to *Le Nuove Musiche*.” Translated by Margaret Murata. In *Strunk’s Source Readings in Music History*, rev. ed., edited by Leo Treitler. New York and London: Norton, 1998.
- Castiglione, Baldassare. *The Book of the Courtier*, Book I. Translated by Sir Thomas Hoby, edited by Walter Raleigh. London: David Nutt, 1900. Luminarium. Accessed August 24, 2021. <http://www.luminarium.org/renascence-editions/courtier/courtier1.html>.
- . *The Book of the Courtier*. Translated by Leonard Eckstein Opdycke. New York: Charles Scribner’s Sons, 1903. Internet Archive. Accessed August 24, 2021. <https://archive.org/details/bookcourtier00castgoog/mode/2up>.
- Cusick, Suzanne G. *Francesca Caccini at the Medici Court: Music and the Circulation of Power*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2009.
- Dahlhaus, Carl. *Schoenberg and the New Music*. Translated by Derrick Puffett and Alfred Clayton. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1987.
- Galilei, Vincenzo. *Dialogo della musica antica e della moderna*. Florence: Giorgio Marescotti, 1581. IMSLP. Accessed 1 July, 2021. https://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/7a/IMSLP91211-PMLP187468-Galilei_-_Dialogo_della_musica.pdf.
- Haar, James, ed. *European Music: 1520-1640*. Suffolk: Boydell, 2006.
- Hansen, Jette Barnholdt. “From Invention to Interpretation: The Prologues of the First Court Operas Where Oral and Written Cultures Meet.” *The Journal of Musicology* 20, no. 4 (2003): 556-596.
- Hitchcock, H. Wiley. “Caccini’s ‘Other’ *Nuove Musiche*.” *Journal of the American Musicological Society* 27, no. 3 (1974): 438-460.

- Lawrence-King, Andrew. "Play It Again, Sam! The Truth about Caccini's 'Sprezzatura'." Andrew Lawrence-King Blog, January 25, 2015. Accessed August 24, 2021. <https://andrewlawrenceking.com/2015/01/25/play-it-again-sam-the-truth-about-caccinis-sprezzatura/>.
- Mathiesen, Thomas J. "Harmonia and Ethos in Ancient Greek Music." *Journal of Musicology* 3, no. 3 (1984): 264-279.
- Moreau, Nina Valiquette. "Musical Mimesis and Political Ethos in Plato's *Republic*." *Political Theory* 45, no. 2 (2017): 192-215.
- Palisca, Claude V. "Girolamo Mei: Mentor to the Florentine Camerata." *Musical Quarterly* 40, no. 1 (1954): 1-20.
- , ed. *The Florentine Camerata: Documentary Studies and Translations*. New Haven and London: Yale University Press, 1989.
- . *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2006.
- Playford, John. *A Brief Introduction to the Skill of Musick: In Three Books*, vol. 1. London: William Godbid, 1667. Accessed August 17, 2021. https://play.google.com/books/reader?id=KrQTAQAIAAJ&pg=GBS.PP26&hl=zh_TW.
- Rabil, Jr., Albert, ed. *Renaissance Humanism: Foundations, Forms, and Legacy*, vol. 3. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988.
- Seaton, Douglass. *Ideas and Styles in the Western Musical Tradition*, 2nd ed. New York: McGraw-Hill, 2007.
- Taruskin, Richard. *Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2010.
- Treitler, Leo, ed. *Strunk's Source Readings in Music History*, rev. ed. New York and London: W. W. Norton, 1998.
- Weiss, Piero, ed. *Opera: A History in Documents*. New York and Oxford: Oxford University Press, 2002.

“La musica altro non essere che la favella...”: Tracing Sources of Declamatory Style in Giulio Caccini’s *Le Nuove Musiche*

Che, Yen-Chiang

Assistant Professor, Graduate Institute of Musicology, Taipei National University of the Arts

Abstract

This essay aimed to search for the theoretical bases of Giulio Caccini’s *Le Nuove Musiche*, since he claimed all elegant properties of the monody which was ambiguously mingled with music and human speech. Was he simply rebellious? Or, had his ideal become an inevitability in style and aesthetics of music?

Le Nuove Musiche, Caccini’s renown publication, was one among a few self-titled in “new music” which nevertheless was rarely seen to be truly advocated as a milestone of new era by music historians. Articulated in its preface, Caccini addressed to the readers why he published this song collection and what he claimed on composing music and singing practice which was influenced by scholars and members of Florentine Camerata. Consequently, they all pointed to a neoplatonic, ancient-Greek-tragedy-oriented declamatory style of an actor so that “La musica altro non essere che la favella” (“music is nothing but speech”) was written down in Caccini’s preface. Through radical humanism and naturalism in Renaissance, monody became the core of *Le Nuove*

Musiche so as to clarify the lyrics and ultimately to express affections therefore to arouse the passions of the soul; in addition, a singing style of nobility and elegance, namely *sprezzatura*, was highly recommended after an ethic and aesthetic appraisal.

Keywords: Monody, Florentine Camerata, Naturalism, Sprezzatura

