

將詩入樂：十四世紀的義大利世俗音樂

羅 基 敏

廿世紀初以來，音樂史上提及十四世紀的音樂時，一般均以 *Ars nova*（新藝術）稱之，並以法國的音樂發展為中心。沿用成習，*Ars nova* 儼然成了十四世紀音樂的同義字。然則，廿世紀五〇年代以降，對十四世紀音樂的進一步研究顯示出，同時代的義大利音樂與英國音樂固然受到法國音樂的影響，卻亦已發展出不同於法國音樂之處；就義大利音樂而言，今日則習用義大利文的「十四世紀」（*Trecento*）指稱此一時代的音樂。

存留至今的史料顯示，無論在法國或在義大利，十四世紀的音樂發展裡，教會音樂固然佔有重要的份量，但是以各種文學作品為基礎完成的「世俗歌曲」亦開始嶄露頭角；在音樂領域中亦直接使用文學文類名稱指稱此類音樂，如法國的 *virelai*、*ballade*、*rondeau* 或義大利的 *madrigale*、*ballata* 等等；文學與音樂的互動於此時已經開始。

本文即擬以義大利十四世紀的世俗歌曲為主要文本，管窺此時之文學與音樂的互文情形。

一、時代背景與音樂演進

一二五〇年，腓特烈二世去世後，中歐之帝國、王室與教廷之間爭戰頻仍，戰爭地點主要在今日的義大利。一三〇五至一三七八年間，由於政治因素，法國擁教宗於亞維儂（*Avignon*），教廷亦隨之遷至該處。一三七八年，教廷回到義大利，教宗卻滯留亞維儂。之後的四十年裡，



教會¹一分爲二，直至一四一七年，康斯坦茲（Konstanz）大公會議選出馬丁五世爲教宗，教會才再度合而爲一。教會百年的動亂帶來歐洲主要地區百年的大小戰爭，各國或各城邦之間結盟之拆拆合合，變化多端，雖然教會勢力與諸侯勢力互有消長，但是整個十四世紀的歐洲歷史其實反映了教會於政治上的統治力量逐漸在消褪中。²

教會的動盪與各地政治勢力與版圖之分配與重組有著不同的相互影響，就義大利而言，教廷所在離開義大利，讓義大利失掉了政治中心，許多城市走向家族統治、寡頭政治的城邦發展。在百年戰爭裡，各城邦只能以被動的方式選邊站，受到的影響與波及情形不一。伴隨著政治動亂與戰爭的，還有黑死病以及連年飢荒。如此的動盪迫使許多知識份子，例如但丁（Dante Alighieri）、佩脫拉克（Francesco Petrarca）等人，選擇離鄉背井，遷移至政治環境相對較爲穩定的義大利北部城市。

且不論教會統治遭到質疑及教會勢力的衰退原因爲何，³此一現象自不是十四世紀才開始的，而此一現象導致的思想上的變化在十四世紀裡清楚地浮現，才是該世紀在人文史上的重要性：歐洲史上，十四世紀是思想與信仰開始分家的時代。然而，所謂「開始分家」並不表示二者完全無關，而是信仰不再百分之百主導思想，相對地，信仰依舊在生活與思想上扮演重要的角色。以音樂爲例，可以看到，在此之前，所有音樂的目的均在於頌贊天主，神學的音樂理論視音樂爲宇宙的塵世模擬，以和諧的比例及「三」分法的節奏呈現著。這個看法在十四世紀雖然持續著，但是音樂不再反射「大宇宙」，亦即是上帝創造的天與地，而是「小宇宙」，人們的塵世生活。原本以「三」爲中心的數字轉化爲複雜的數學遊戲，寫作音樂、演奏音樂、聆聽音樂的人士不再僅依神學思考評斷音樂，而有直接觸及音樂內容所進行的討論。十三世紀末、十四世紀初，教會音樂固然依舊是音樂發展的最主要中心，「世俗音樂」（*musica vulgaris*）亦開始得以被提及、論斷；而世俗音樂「在市民階級人們的共

¹ 此處指的「教會」自是今日中文所稱之「天主教」。

² 詳情請參考本專號王芝芝，〈十四世紀的歐洲〉，一文。

³ 其複雜情形自非本文範圍所能陳述，亦非本文之目的。



同生活中是必須的」，中世紀理論家葛羅開歐（Johannes de Grocheo）如是說。⁴

就音樂內容而言，世俗音樂包含了單聲部及多聲部音樂，亦包含了一直被教會鄙視的器樂作品，⁵世俗音樂是「簡單的、市民的」音樂，具有鼓舞、教育、導正行為的功能。除了世俗音樂外，還有屬於知識階級的「有量音樂」（*musica mensurata*），寫作及聆聽此類音樂必須具有相當的教育、知識背景，這一類音樂中，最具代表性的樂類（*genre*）為「經文歌」（*motet*），它不僅在同一曲中使用不同的詩詞，其中有宗教性的，亦有世俗的，並且音樂的節奏、旋律與歌詞的配合都經過精心的數學設計。⁶若不知其所以然，今日聽來，都依舊十分複雜。「有量音樂」與「世俗音樂」的清楚區分，正反映了思想雖逐漸自信仰解放，但是在思想的實質內容上，神學奠定的各種基礎，包括社會階級、教育層面、知識內容等等，依舊具有指標性的地位。⁷

十四世紀於人文史上的另一成就在於教育的開始普及；在此之前，幾乎只有神職人員才必須識字，統治階級亦不盡然會讀能寫：中古時期的騎士裡，識字者幾稀。由十四世紀留下來的典籍或文學著作可以看到，不僅貴族階級開始注意到子女教育的重要，市民中的商人們由於工作需要，亦必須讀書識字。識字人數增加對整個社會發展自有本質上的影響，在每個國家或地區亦由於政治背景不同，而有不同的結果。在巴黎，今日音樂史上之留名人士於其時代的主要身份是神職人員，具有多方面的知識與才能，音樂只是其中之一項；但是，卻已可以看到「音樂家」本身之樂論不再僅是神學的詮釋，節奏、記譜、音樂句法等等均是此時期音樂領域的重要產物，他們的創作裡雖亦有世俗音樂，教會音樂

⁴ Hartmut Möller / Rudolf Stephan (eds.), *Die Musik des Mittelalters*, Laaber (Laaber) 1991, 335-52. (Dagmar Hoffmann-Axthelm, "Musikleben und Musikanschauung", Kapitel III: Die Musik des 14. Jahrhunderts)

⁵ 十四世紀的教堂建築裡，開始有管風琴的建造，亦是教會在音樂認知及詮釋上，對器樂作品之看法有所轉變導致的結果之一。不同於世俗音樂中的器樂，管風琴音樂在教會音樂裡自成一派，另有不同的討論。請參考註四。

⁶ 在音樂上稱其為「同節奏經文歌」（*isorhythmic motet*）。

⁷ 同註四。



則依舊佔了絕大部份。相形之下，在翡冷翠（Firenze），⁸音樂家們雖然在教會音樂及世俗音樂亦均有所成，但在他們的作品裡，世俗音樂明顯地佔了上風；更不可或忘的是，世俗音樂歌曲所使用的詩詞，亦有不少出自作曲家本身。

二、Trecento 音樂之正名

廿世紀初，在對中世紀音樂記譜法的研究中，學者們開始以 *Ars nova*⁹指稱法國十四世紀二〇年代至該世紀結束期間，所使用的「記譜法」。在之後的記譜法及相關之音樂研究裡，原用來稱記譜法的名詞被擴大使用，泛指所有十四世紀的「音樂」。由記譜法名稱至音樂史之斷代名詞，*Ars nova* 反映了十四世紀二〇年代裡，年輕的巴黎教士們在音樂記譜法上多方實驗獲致的成就；其中最具代表性的人物為維特利（Philippe de Vitry）。隨著這一批教士對法國宮廷的影響以及法國政治勢力的擴張，*Ars nova* 亦傳到英國、北義大利、西班牙東北部等地，對這些地方的音樂都有著程度不一的影響（Kuegle MGG: 877-92）。

雖然在廿世紀初對記譜法的細節研究顯示，義大利記譜法有別於法國記譜法，在以 *Ars nova* 泛指十四世紀音樂時，這個公認的事實卻不知怎麼地被忽略了。一九五〇年代裡，瑞士音樂學者費雪（Kurt von Fischer）在多年鑽研義大利的相關一手資料後，將其成果公諸於世，突顯了十四世紀義大利音樂雖受到法國音樂之影響，但亦有其獨特發展之事實，於此，費雪使用了於藝術史、文學史上習用的名詞 *Trecento* 指稱此時期的義大利音樂。費雪的用詞先在德語地區引起共鳴，隨著相關研究結果的日益增加，在音樂學領域中，使用 *Trecento* 以別於 *Ars nova*，在上一世紀的最後廿年裡，已是一致的共識。

⁸ 中文習慣依該城之英文名 Florence 稱其為「佛羅倫斯」，本文依其義文原名從徐志摩用詞「翡冷翠」。

⁹ 由於 *Ars nova* 與 *Trecento* 之中文譯名（「新藝術」、「十四世紀」）在行文上不易被視為音樂專有名詞被理解，在本文中，將直接以外文原文進行論述。



政治大環境的不同讓此一時期的義大利音樂與法國音樂有著不同的風貌，相較於法國音樂家與宮廷及教會的密切關係，義大利的音樂家有著城邦共和的政治環境，諸如威尼斯、西埃納（Siena）及翡冷翠不是由教會或王室統治，而是由富有的新貴市民組合的寡頭政治，他們對繪畫、音樂以及其他的知識都有著極高的興趣。十四世紀以降的幾世紀裡，翡冷翠成爲義大利藝術及文化發展的中心，實非偶然。在音樂發展上，於史家眼裡，它亦被視爲十四世紀裡僅次於巴黎的重要城市；薄伽丘（Giovanni Boccaccio）《十日談》（*Decameron*）的內容即多方面反映了這個景象。義大利的音樂家雖不盡然是教士，但與法國音樂家相同，亦屬於知識階級，亦都能舞文弄墨，是所謂的「文人」（*litterati*），他們的「世俗音樂」展現了另一種風貌。

三、文學與音樂的多元互文

受到法國普羅旺斯遊唱詩人愛情詩歌的影響，十三世紀裡，以腓特烈二世在西西里島的宮廷爲中心，義大利詩人以「世俗語言」（*lingua vulgaris*）寫作情詩蔚成文風。十三世紀中葉，這股文風影響至托斯康納（*Toscana*）地區，引起許多文人共鳴，產生了大量的此類詩作。十三、十四世紀之交，這一批詩人同好以「新甜美風」（*dolce stil novo*）稱他們的詩作，以有別於之前的西西里派；新甜美風詩人中最具代表性的人物爲但丁。他的各式作品以及同時期稍晚的佩脫拉克與薄伽丘以「世俗語言」寫作的文學作品，奠定了今日義大利文以及義大利文學的基礎。在但丁的文字裡，可以看到他對於可唱的詩詞之不同評價，由此一事實即可窺見當時文學與音樂之間的密切互動。

此一時期的音樂樂譜係以手抄本流傳，檢視其情形，可以看到，在地點上，主要集中於義大利北部如米蘭、翡冷翠、帕都瓦（*Padova*）等地，它們亦均是當時重要的政治中心。在數量上，留下來的樂譜不僅不能算多，各版本之間亦有不少差異。使用的音樂記譜法自是所謂的義大利記譜法，樂譜中記錄的僅有人聲部份，其中由單聲部至三聲部均有，



至於樂器部份，則未見記載。然而，這一個情形並不表示當時傳唱歌曲時，沒有使用樂器。相對地，由文學作品中對音樂演出情形的相關描述，可以清楚看到樂器的使用；例如《十日談》裡多處可見關於唱歌、頌詩的描述，不僅有唱有彈，還有起舞的情形 (Boccaccio 1974; Brown 1977)。不僅如此，樂譜中亦經常未記載詩作出自何人之手，但是經與同時期的文學手抄本相較，則不時可以確認詩作的作者。並且在確認作者的同時，亦可改正樂譜中詩詞內容的誤謬處 (Gallo 1984)。

就內容而言，十四世紀義大利的世俗音樂歌曲中，主要為「牧歌」(madrigale)、「獵歌」(caccia) 以及 ballata¹⁰ 三大類；它們約略反映了當時文學與音樂之間的微妙關係。十四世紀的「牧歌」詩詞的結構為兩段或三段的三行詩節 (terzina) 以及一個兩行的疊句段 (ritornello)，各詩句多為十一音節 (endecasillabo)，亦有其他可能，但總介於六音節與十四音節之間。詩節部份會押韻，詩節之間的韻腳結構會有某種關係，和疊句的韻腳則不一定會有關係。十四世紀最重要的牧歌詩人為薩凱替 (Francesco Sacchetti) 及佩脫拉克 (Schulz-Buschhaus 1969: 14-27)。事實上，當時的牧歌「係以多聲部方式被演唱，它之受到喜愛應歸功於新的音樂風格」(Elwert 1984: 119)。十四世紀的牧歌在音樂上，早期多為兩聲部，偶有三聲部作品，至後期則以三聲部作品為多。¹¹

顧名思義，「獵歌」的詩詞內容在於描述打獵的情景，它在音樂上的特色則是可稱清一色的兩聲部¹²的「卡農」(canon) 模倣手法，由一個聲部開始，另一個聲部稍晚進入，百分之百重覆前一聲部的音樂與歌詞，直至全曲結束。檢視詩詞內容，可以看到，其中的確有許多是前面提到的城邦統治階級狩獵活動的「紀錄」(Möller / Rudolf Stephan 1991:

¹⁰ Madrigale 中文習譯「牧歌」，應與該字之字源之爭有關 (Elwert 1984: 118-20; Schulz-Buschhaus 1969)。由於中譯成習，譯名雖不甚貼切，但至少反映詩作中帶有田園背景之情形，本文從習採用。Ballata 習譯「敘事詩」或「船歌」，均非恰適之譯名，為避免誤會，本文將直接以外文原文進行論述。。

¹¹ 要說明的是，十四世紀的牧歌與十六、十七世紀的牧歌之間，在文類演進上，除了名字相同外，幾乎找不到什麼直接關係 (Elwert 1984: 118-20)。在以後的樂類演進上，音樂的牧歌使用的詩詞更不侷限於文類的牧歌 (Schulz-Buschhaus 1969)。

¹² 偶而可以看到有低音的第三聲部，但甚為稀少，並在音樂上作用不大。



393)。在獵歌裡有著高度發展的音樂手法上的卡農，則亦用在牧歌作品中，豐富了牧歌的音樂內容 (Newes 1984)。

三種樂類中，可稱最「老」的是 *ballata*，它在十三世紀裡就已存在，並且應該都是伴隨著舞蹈；換言之，它不是一個純粹的「詩」的形式。在他的《論世俗語言¹³之文學風格》(*De vulgari eloquentia*) 中，但丁提到，*canzona* 詩的境界高、規模較大，比較不適用於歌唱，*ballata* 比較簡單，適合歌唱，亦適合起舞 (Baumann MGG: 770)。在詩的結構上，二者並沒有很大的差異。基本上，*ballata* 有某種原則，但沒有一定的形式，十四世紀裡，在音樂的 *ballata* 中，倒是可以看到較為一致的詩的形式：五段，最後一段重覆第一段，形成 *ripresa - stanza* (*piede 1 - piede 2 - volta*) - *ripresa* 的模式。但是每一詩節段之行數及音節均不定，唯其中 *ripresa* 段與 *volta* 段會相同。詩節均押韻，前後段之韻腳會產生某種關聯。*Ballata* 在此時有較為一致形式的現象，應和許多「新甜美風」詩人樂於寫作 *ballata* 有關，但也應和 *ballata* 在當時社交生活的地位有關：《十日談》裡有十一首完整的 *ballata*，即反映了這個樂／文類的特殊地位，薄伽丘的文字亦顯示了，它們被呈現時，幾乎都是載歌載舞。*Ballata* 亦是在這三種樂類中，唯一的一種有單聲部流傳的種類。

比較音樂與文學的抄本，則又可看到另一種情形。十四世紀前半，牧歌歌曲之歌詞中，僅有少部份亦可在文學抄本裡找到；獵歌的歌詞則在文學抄本裡完全找不到。這一個歌曲歌詞僅在音樂抄本中存留，但是許多詩詞作者卻係佚名之現象，所反映地應是十四世紀前半裡，文學與音樂之流傳方式各自獨立，音樂的歌詞並不一定被文學之士視為詩詞。十四世紀後半的抄本展現了另一個現象，音樂抄本與文學抄本有著相當高的一致性，並且在文學抄本中，經常可看到詩人會記下將其詩作譜成歌曲之作曲家的名字，這些均顯示了詩人與樂人雙方互感興趣，也重視對方的事實。另一方面，牧歌與獵歌的詩作作者許多為當時代的知名詩人，相形之下，*ballata* 詩作卻多為佚名，一般推測，歌詞很可能出自作曲家本身；這一點應也反映了 *ballata* 的音樂性重於其詩詞文學價值的事

¹³ 世俗語言指的自是今日之「義大利文」，以與拉丁文區別。



實 (Gallo 1984)。

而 Trecento 音樂中，詩詞與音樂之關係可以經由以下三首歌曲之簡單分析與比較看到。第一首為法國十四世紀作曲家馬修 (Guillaume de Machaut) 的一首迴旋曲 (Rondeau) 《玫瑰、百合、春天、翠綠》 (*Rose, liz, printemps, verdure*)，馬修為那個時代的重要作曲家，亦為教士。【表一】呈現歌詞與音樂之關係，小寫字母表示韻腳結構，大寫字母表示音樂結構：

【表一】

詩之結構	詩之內容	韻腳結構	音樂結構
refrain 1	Rose, liz, printemps, verdure,	a	A1
	Fleur, baume et tres douce odour,	b	A2
	Belle, passes en doucour,	b	B
couplet 1	Et tous les biens de Nature,	a	A1
	Avez don't je vous aour.	b	A2
refrain 2	Rose, liz, printemps, verdure,	a	A1
	Fleur, baume et tres douce odour.	b	A2
couplet 2	Et quant toute creature	a	A1
	Seurmonte vostre valour,	b	A2
	Bien puis dire et par honour:	b	B
refrain 3	Rose, liz, printemps, verdure,	a	A1
	Fleur, baume et tres douce odour,	b	A2
	Belle, passes en doucour.	b	B

全曲以四聲部寫成。詩詞中的詩節有兩行者，亦有三行者，音樂亦依兩行、三行詩節搭配，亦即是兩行之詩節有著一樣的音樂，三行的詩節有著一樣的音樂。同時，三行詩節的前兩行音樂亦正是兩行詩節的音樂，符合韻腳之 a, b 結構，但是對於第三行之使用韻腳 b 則另以音樂 B 處理。因之，音樂以 A1+A2 的大段落重覆了五次，第一、四、五次時，則加上 B 部份的樂句。在歌詞音節與音樂音符搭配上，可以看到「一音節多音符」(melisma，以下以「花音」簡稱之)的情形主要在詩句的句



首出現，偶而亦有在中間出現者，基本上為純粹旋律的裝飾作用，並不能真正反映個別的「字」或詩的結構。

第二首為「波隆那的雅各伯」(Jacopo da Bologna)的一首兩聲部牧歌。不同於馬修有著完整的生平記載，雅各伯的名字即顯示了他的出身寒微，他的生卒年代均不詳，僅知道他約於十四世紀五〇年代前後於米蘭維斯康提家族(Casa Visconti)服務，後轉往維羅納(Verona)，他曾經就讀於波隆那大學，後亦在該校任教，應是飽學之士，他也是最早一批寫作三聲部牧歌的作曲家，有時也自己賦詩，文學程度亦頗獲當代認同。【表二】呈現牧歌《我曾是鳳凰》(*Fenice fù*)之歌詞與音樂之關係：

【表二】

詩之結構	詩之內容	韻腳結構	音樂結構
stanza 1	Fenice fù e vissi pura e morbida,	a	A
	Et or son trasmutat' in una tortora,	b	
	Che vollo con amor per le bell'ortora.	b	
stanza 2	Arbore secho mai n'aqua torbida,	a	A
	No' me deleta may per questo dubito,	c	
	Va ne l'astate l'inverno vende subito.	c	
ritornello	Tal vissi e tal me vivo e posso scrivere,	d	B
	C'ha donna non è più che honesta vivere.	d	

詩的結構是很標準的十四世紀的牧歌詩作：兩段的三行詩節以及一個兩行的疊句段，各詩句均為十一音節。音樂結構簡單清晰地呼應詩的結構：詩節與疊句有著截然不同的音樂，最主要的差別在於節奏的使用。兩聲部並不同時開始，彼此之間在旋律上有一些卡農式的模倣，並且互作呼應。音節與音符之搭配上，有著大量的花音的使用，但是多集中在詩句的開始與結束時，尤其是倒數第二音節(*penultima*)上。

第三首為藍丁尼(Francesco Landini)的一首ballata。藍丁尼被視為Trecento最重要之作曲家，是位盲人，主要活動地區在翡冷翠。他具多項才能，是教士、教堂管風琴師，亦是著名的管風琴製造者，亦是詩人。



據說他曾受塞浦路斯國王冊封為桂冠詩人，今日在相關之書籍中，經常可以看到一首牧歌《我是繆斯》（*Musica son*）樂譜，開頭即是戴著桂冠、手持小型管風琴的藍丁尼。在他的音樂作品中，ballata 佔了很重要的部份。【表三】為其 ballata 《她對我從無憐憫》（*Non avrà ma' pietà*）之歌詞與音樂之關係；詩作出自都拿提（Alessio Donati），亦是當時的重要詩人。

【表三】

詩之結構	詩之內容	韻腳	音樂
ripresa	Non avrà ma' pietà questa mia donna, Se tu non saj, amore, Ch'ella sie certa del mio grande ardore.	a b b	A
stanza: 2 piedi + volta			
piede 1	S'ella sapesse quanta pena i'porto Per onestà celata nella mente	c d	B
piede 2	Sol per la sua bellecca, che conforto D'altro non prende l'anima dolente	c d	B
volta	Forse da lej sarebbono in me spente Le fiamme che la pare Di giorno in giorno acrescono'l dolore.	d e b	A
ripresa (replicazione)	Non avrà ma' pietà questa mia donna, Se tu non saj, amore, Ch'ella sie certa del mio grande ardore.	a b b	A

詩作為當時常見的 ballata 結構，共有五段，頭尾為 ripresa，尾段因重覆頭段，亦被稱為 replicazione；ripresa 為三行之詩節，一、三行為十一音節，第二行為七音節，韻腳為 a b b。中間三段組成詩節（stanza）部份，其中又分三段，為兩段兩行的 piede 以及一段三行的 volta；piede



的兩行均為十一音節，兩段韻腳均為 *cd*，*volta* 的三行音節結構與 *ripresa* 相同，韻腳則是 *d e b*：第一行與其前段（*piede*）的第二行相同，第三行與其後段（*ripresa*）之結束兩行的韻腳相同。音樂為三聲部，各聲部同時開始，同時結束。同樣的詩節結構有著同樣的音樂，花音的使用明顯地集中在詩行的第一音節與倒數第二音節，中間的音節主要以一音節搭一音符的方式處理，偶亦有較長大之花音使用。*Piede* 段與 *ripresa* 及 *volta* 段倒數第二音節之花音相同，以及全曲結束在八度音程，中間聲部為五度關係，而有著較開闊飽滿的結束效果，均為此時 *ballata* 音樂上之特色。

以上的分析顯示，此時各式歌曲之音樂基本結構係以不同方式依附於文學詩詞結構上。比較第一首與後兩首之音樂內容，可以看到，法國音樂中的主要元素亦可在義大利音樂裡看到，其中包括模倣（*imitation*）的手法，但在實際運用上，義大利的旋律設計更貼近其語言，而有其獨特之結合方式。

四、結語

Trecento 的世俗歌曲中，獵歌由於其文／樂類的特殊性，以卡農為其主要的音樂手法。牧歌及 *ballata* 在將詩入樂時，基本上以詩句為單元，可以看到以下的模式：詩句開始時會有花音的運用、詩句中間部份以一音節對一音符為原則、詩句之倒數第二音節會有最長大的花音、詩句最後一音節之最後一音符通常以多聲部之同音高結束，晚期亦有以八度關係結束者，其中亦會夾以五度音程，來豐富聲響（*Baumann 1984*）。就大結構而言，*Trecento* 音樂裡，世俗歌曲之詩詞與音樂的關係主要著重於語言表達的清晰度以及能夠反映文法及詩詞的結構上（*von Fischer 1984*）。而這些可稱是義大利早期歌曲的作品，其所展現的旋律性亦讓人聯想到之後的幾個世紀裡，義大利在聲樂史，尤其是歌劇上的舉足輕重地位，乃是其來有自：十四世紀裡，義大利文學剛剛開始發展，即與音樂之間有著良好之多元互文關係，此一事實為日後之歌劇發展奠下良好的沃基，應是無庸置疑的。



參考資料

一、一手資料

- Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di Mario Marti, 2 vol., Milano (Rizzoli) 1974.
- Jacopo da Bologna, *Fenice fù*, in: Nino Pirrotta (ed.), *The Collected Works of Jacobo da Bologna and Vincenzo da Rimini*, American Institute of Musicology 1963, 6.
- Francesco Landini, *Non avrà ma' pietà*, in: Leo Schrade (ed.), *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, 4, Paris (Éditions de l'Oiseau-Lyre) 1958, 144-145.
- Guillaume de Machaut, *Rose, liz, printemps, verdure*, in: Leo Schrade (ed.), *Guillaume de Machaut, Oeuvres complètes*, 5, Monaco (Éditions de l'Oiseau-Lyre) 1977, 11-12.

二、研究資料

- Dorothea Baumann, "Silben- und Wortwiederholungen im italienischen Liedrepertoire des späten Trecento und des frühen Quattrocento", in: Finscher / Günther 1984, 77-91.
- Dorothea Baumann, "Trecento und Trecentohandschriften", in: Ludwig Finscher (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil (9 Bde. + Registerband), Kassel (Bärenreiter) 1994 ff., vol. 9, 759-791. [Baumann MGG]
- Howard Meyer Brown, "Fantasia on a Theme by Boccaccio", in: *Early Music* 5, 1977, 324-41.
- Peter Dronke, *Die Lyrik des Mittelalters. Eine Einführung*, München (dtv) 1977. (aus dem Englischen, Peter Dronke, *The Medieval Lyrik*, London 1968, übertragen von Peter Hasler)
- W. Theodor Elwert, *Italienische Metrik*, Wiesbaden (Franz Steiner) 1984.
- Ludwig Finscher / Ursula Günther (eds.), *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts*, Kassel/Basel/London (Bärenreiter) 1984. [Finscher / Günther 1984]
- Kurt von Fischer, "Sprache und Musik im italienischen Trecento: Zur Frage einer Frührenaissance", in: Finscher / Günther 1984, 37-54.



- F. Alberto Gallo, "The Musical and Literary Tradition of Fourteenth Century Poetry set to Music", in: Finscher / Günther 1984, 55-76.
- Alfredo Giuliani, *Antologia della poesia italiana. Dalle origini al Trecento*, 2 vol., Milano (Feltrinelli) 1975.
- Donald J. Grout / Claude V. Palisca, *A History of Western Music* (5th ed.), New York (W. W. Norton) 1996.
- Francesco Guicciardini, *Storie Fiorentine dal 1378 al 1509*, Bari (Laterza) 1968.
- Karl Kuegle / Maricarmen Gómez / Ursula Günther, "Ars nova — Ars subtilior", in: Ludwig Finscher (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil (9 Bde. + Registerband), Kassel (Bärenreiter) 1994 ff., vol. 1, 877-918. [Kuegle MGG]
- Hartmut Möller / Rudolf Stephan (eds.), *Die Musik des Mittelalters*, Laaber (Laaber) 1991. (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, vol. 2)
- Virginia Newes, "The Relationship of Text to Imitative Techniques in 14th Century Polyphony", in: Finscher / Günther 1984, 121-54.
- Ulrich Schulz-Buschhaus, *Das Madrigal. Zur Stilgeschichte der italienischen Lyrik zwischen Renaissance und Barock*, Bad Homburg v.d.H. / Berlin / Zürich (Gehlen) 1969.

羅基敏，輔仁大學比較文學研究所／音樂研究所教授。

摘 要

無論在法國或在義大利，十四世紀的音樂發展裡，教會音樂固然佔有重要的份量，但是以各種文學作品為基礎完成的「世俗歌曲」亦開始嶄露頭角；在音樂領域中亦直接使用文學文類名稱指稱此類音樂，如法國的 *virelai*, *ballade*, *rondeau* 或義大利的 *madrigale*, *ballata* 等等；文學與音樂的互動於此時已經開始。本文即以義大利十四世紀的世俗歌曲為主要文本，管窺此時之文學與音樂的互文情形。

關鍵字：十四世紀、但丁、薄伽丘、佩脫拉克、義大利文學、《十日談》、互文、文學與音樂、世俗音樂、牧歌、獵歌、ballata

