

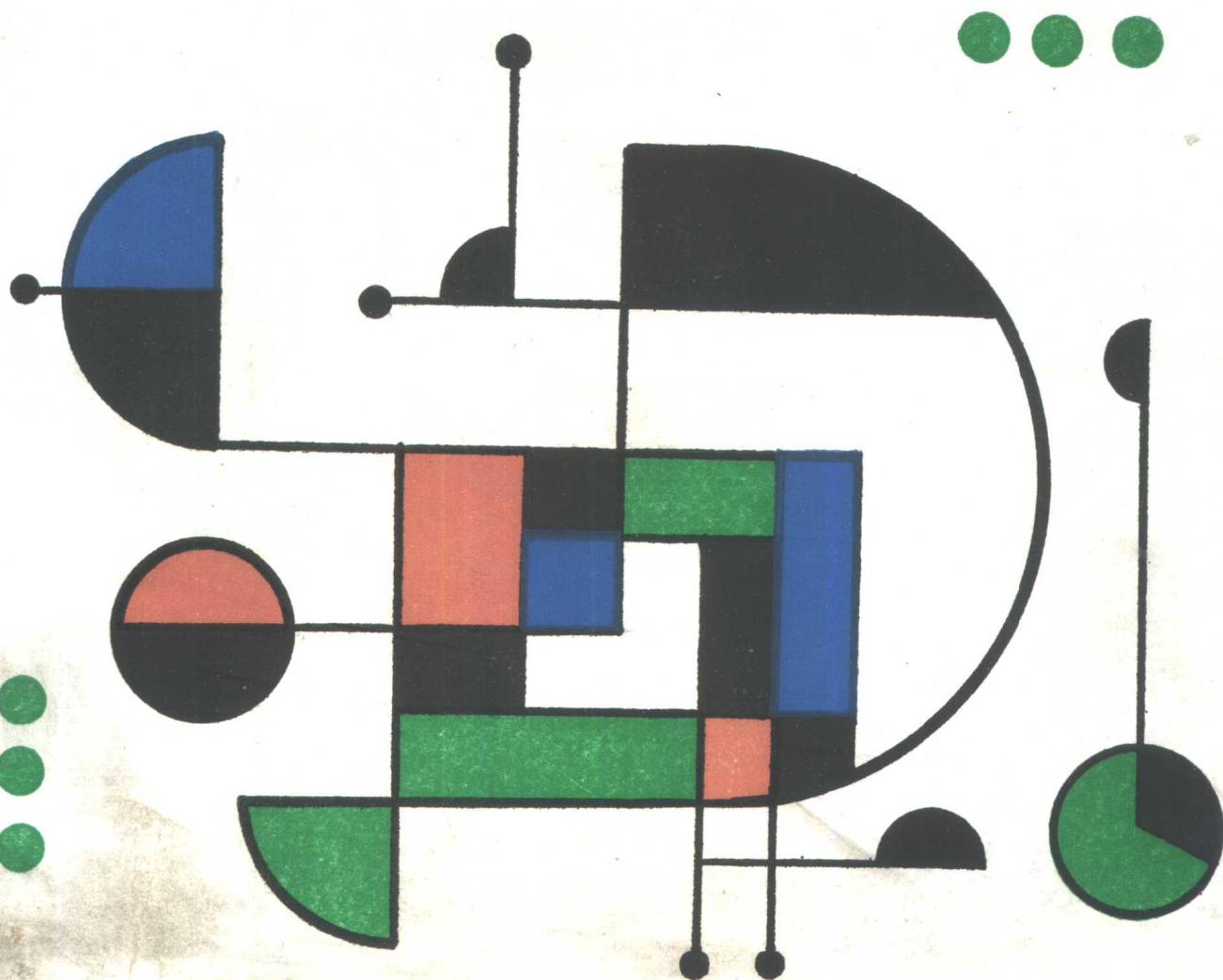


音乐史与音乐欣赏

欧洲音乐简史

钱仁康 编著

卫星电视教育音乐教材



欧洲音乐简史

钱仁康 编著

高等教育出版社

还书日期表

欧洲音乐简史

钱仁康 编著

*

高等教育出版社出版

高等教育出版社激光照排技术部照排

新华书店总店北京科技发行所发行

天津新华印刷一厂印装

*

787×1092 1/16 印张12 字数 290 000

1991年6月第1版 1991年6月第1次印刷

印数: 0001—15 593

ISBN 7-40-003332-1/J·77

定价: 7.05元

目 次

第一章	古希腊音乐	1	第十章	维也纳古典乐派 (上)	93
第二章	中世纪教会音乐	6	第十一章	维也纳古典乐派 (中)	100
第三章	中世纪世俗音乐	16	第十二章	维也纳古典乐派 (下)	108
第四章	文艺复兴时期的音乐	23	第十三章	早期浪漫乐派	117
第五章	巴洛克音乐——歌剧、清唱 剧和康塔塔 (上)	34	第十四章	中期浪漫乐派	128
第六章	巴洛克音乐——歌剧、清唱 剧和康塔塔 (下)	43	第十五章	后期浪漫乐派	138
第七章	巴洛克音乐——器乐的发展 ...	50	第十六章	法国和意大利的浪漫歌剧 ...	145
第八章	巴洛克音乐——巴赫和 亨德尔	80	第十七章	民族乐派 (上)	154
第九章	从巴洛克过渡到古典音乐	88	第十八章	民族乐派 (下)	162
			第十九章	二十世纪音乐 (上)	171
			第二十章	二十世纪音乐 (下)	184

第一章 古希腊音乐

希腊是古代欧洲文化的发祥地。一百年前考古学家发现的爱琴文化，又称“史里特—迈锡尼文化”，可以追溯到公元前 3000 年；其中克里特文化毁于公元前 14 世纪的火山爆发，迈锡尼文化则于公元前 12 至 11 世纪为南下的多利安人所毁。

公元前 12 至 8 世纪，是古希腊氏族社会向奴隶社会过渡的时期。当时进行各种生产劳动和社会活动时，都离不开唱歌和跳舞。不同职业的人在不同场合演唱着纺织歌、磨粉歌、牧歌、采葡萄歌、丰收歌、婚礼歌、挽歌、饮酒歌、凯旋歌等形形色色的歌曲。以荷马的《伊利亚特》和《奥德赛》为代表的史诗，则由职业艺人吟诵，唱的是讲究格律的传统曲调，称为诺莫斯 (nomos)，用里尔琴或基萨拉琴伴奏，自弹自唱。在希腊语中，nomos 的意思是“规律”，这里是指符合音乐规律的曲调。里尔和基萨拉都是弹弦乐器。里尔的构造比较简单，最初是在乌龟壳上支着两只牛角和一根横木，架上 4 根弦；后来琴弦增加到 7 根至 10 余根。基萨拉则有方形的共鸣箱，张着 5 根、7 根、11 根或更多的羊肠弦，用拨子拨奏。伴奏歌唱和歌舞的主要乐器，除里尔和基萨拉外，还有阿夫洛斯管和潘管。阿夫洛斯管是 V 字形的双簧管，潘管又名绪任克斯，是由一系列管子组成的排箫。



图 1 四根弦的里尔

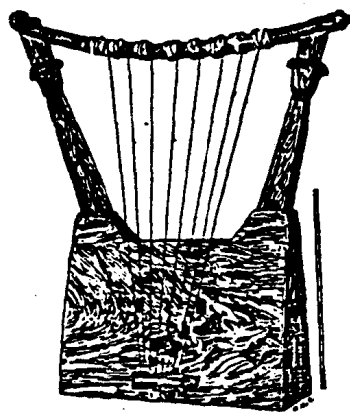


图 2 八根弦的里尔

公元前 8 至 4 世纪，是奴隶制度巩固发展的时期。随着商业的发达，兴起了许多城邦。公元前 7 世纪时，斯巴达城邦成为希腊的音乐中心，音乐家泰尔潘德、阿尔克曼、提尔塔欧斯等都集中在这个城邦。泰尔潘德把基萨拉的弦增加到 7 根，并创制了基萨拉琴歌，还在斯巴达创办了希腊第一所音乐学校。提尔塔欧斯创作了威武雄壮的行军歌曲，用阿夫洛斯管伴奏。泽尔菲的阿波罗神庙里传布神谕的皮西亚 (女祭司) 所唱歌颂阿波罗的诺莫斯，和用阿夫洛斯管伴奏的酒神颂 (dithyramb)，都是当时的大型声乐作品，每逢宗教节日，都要举行这些作品的演唱比赛。酒神颂原是参加酒神节庆祝活动的群众狂热地歌颂酒神狄奥尼索斯的歌曲，酒神殿里的女祭司们裹着山羊皮，披头散发，挥舞着牧杖，敲着铙钹，摇着铃铛，围绕着酒神的祭坛载

歌载舞，跳到极度兴奋时，甚至会撕碎儿童或小动物吞噬，意味着与酒神共进圣餐。



图3 绪任克斯吹奏者



图4 吹阿夫洛斯管的少女

(在爱琴海沿岸发现的阿夫罗地西亚王座上的浮雕)

从公元前 776 年开始，每隔四年要在伯罗奔尼撒半岛西北部的奥林匹亚举行一次全希腊的竞技会，除田径赛和赛马、角力外，戏剧、诗歌和音乐也是竞赛的项目。到了公元前 6 世纪，执诗坛和乐坛牛耳的是勒斯波斯岛的诗人阿尔塞欧斯和女诗人萨福。两人都是诗人兼音乐家，作有许多抒情歌曲和颂歌。阿尔塞欧斯是“阿尔塞欧斯韵律”的创始者，萨福是“萨福体歌谣”的创始者；他们的诗歌只有少数残章断篇遗留下来，这些诗歌的音乐早已失传。萨福体歌谣由四行诗组成，前二行各包含五个音步，和包含两个音步的第四行押另一个韵。德国诗人汉斯·施密特按照这种诗体写过一首《萨福体歌谣》，由布拉姆斯作曲。从它古色古香的诗句和旋律中，可以隐约想见 2600 年前萨福诗歌的风韵。

萨福体歌谣

例 1 缓慢适度

1. 我在夜里 采摘着篱边玫瑰， 它的香味比白天还要
甜美； 虽然 花枝在我的头上 摆舞， 挥洒着
露 珠。

2. 我在夜里 偷吻着花的红唇，



公元前6世纪的希腊哲学家毕达哥拉斯（约前580—约前500）用数学方法研究乐律，发现弦长的比例愈简单，发出来的声音就愈谐和。据说是他首先计算出五度相生律，世称“毕律”。他认为宇宙万物的基本要素是数。当时的里尔琴已经从4根弦增加到7根弦，毕达哥拉斯认为古代天文学家发现的7颗行星穿过“以太”运行时，发出了与里尔琴的七根弦相应的和谐之声，造物者就是按照这个和谐的原理来管理宇宙万物的。

公元前5世纪的诗人平达（约前518—前438），是平达体颂歌的创始者。这种颂歌由一系列三联诗组成，每一阙三联诗都分“正”（strophe）、“反”（antistrophe）、“合”（epode）三段，正段和反段遥遥相对，最后以合段结束。这种诗歌和音乐的形式，对中世纪欧洲行吟诗人的诗歌有深远的影响。

公元前4世纪的哲学家柏拉图（前427—前347）和亚里斯多德（前384—前322）都在音乐美学的研究中肯定了音乐的社会功能和教育作用。柏拉图是在超感觉的“理念”世界中寻求音乐的美，认为它来源于心灵的智慧和善良，所以能够深入人心，起着美化心灵的作用；而亚里斯多德则在现实世界中探求美的客观规律，认为音乐是模仿的艺术，它模仿人的动作和心理活动，是为了表现人的本性，音乐对青年性格的形成起着积极的作用，和谐的音乐可以使青年子弟的身心和諧地发展。所以在古希腊的教育体系中，音乐占有非常重要的位置。

古希腊音乐常与诗歌和舞蹈相配合，因此音乐的节奏是与诗歌的韵律和舞蹈的节律相一致的。节奏的主要样式有：

- 扬抑格 (Trochee) —— 长音接短音 (—✓)；
- 抑扬格 (Iambus) —— 短音接长音 (✓—)；
- 扬抑抑格 (Dactylus) —— 一个长音接两个短音 (—✓✓)；
- 抑抑扬格 (Anapaest) —— 两个短音接一个长音 (✓✓—)；
- 扬扬格 (Spondeus) —— 长音接长音 (——)；
- 抑抑格 (Pyrrhic) —— 短音接短音 (✓✓)；
- 三抑格 (Tribrachys) —— 连续三个短音 (✓✓✓)；
- 扬抑抑抑格 (Paeon) —— 长音接三个短音 (—✓✓✓)。

希腊调式以四声音阶为基础。早期的里尔琴有四根弦，空弦演奏四声音阶的四个音。音阶中各音的次序是由高而低的，包含两个全音和一个半音的四声音阶，称为多里亚；包含一个全音、一个半音和一个全音的，称为弗里吉亚；包含一个半音和两个全音的，称为利地亚。多里亚、弗里吉亚、利地亚等都是借用民族的名称：

例 2



古希腊人认为这些调式各有其不同的表现意义。柏拉图说过：“多里亚使人温和宁静，弗里吉亚激起人们的宗教热情。”用得最多的是多里亚。联合两个同调式的四声音阶，构成八度音阶，称为“和声” (harmonia)。

例 3



古希腊音乐是没有数音齐发的和声的。当时所谓“和声”，就是指两个四声音阶的联合。四个音区不同而结构相同的四声音阶，可以组成一个包含两个八度（即人声能够达到的音域）的“完全体系”。完全体系有转调和不转调之分，如下例所示：

例 4



在上例中，不转调完全体系和转调完全体系都由四个不同音区的多里亚调式加一个最低音 (a) 组成。不转调完全体系和转调完全体系的区别，在于第二个四声音阶；这个四声音阶在不转调完全体系中是“分离四声”，因为它的最低音 b' 和中间四声的最高音 a' 之间有一个音的间隔。在转调完全体系中，这个四声音阶是“衔接四声”，因为它的最低音 a' 和中间四声的最高音 a' 是互相衔接的。分离四声的第四音是 b，而衔接四声的第三音是 bb'。

四声音阶的最高音和最低音构成一个纯四度，是固定不变的，但中间两个音可以有种种变化，从而构成不同的调式。后来为了使旋律获得更多的变化，又产生了两种新的音阶，即半音音阶和四分音阶：

例 5



半音音阶包含 $1\frac{1}{2}$ 音、 $\frac{1}{2}$ 音和 $\frac{1}{2}$ 音；四分音阶包含 2 全音、 $\frac{1}{4}$ 音和 $\frac{1}{4}$ 音。由此可见，现代音乐中常用的小于半音的音程，在古希腊音乐中早已存在，当时大概是从印度和阿拉伯等东方国家引进的。

古希腊的乐谱是字母谱，用 24 个希腊字母记谱。

现在遗存的古希腊乐谱，已如凤毛麟角，总数不到 20，大都是断章残篇，而且各自产生的年代相去很远。

例 6



光 在 笑 ， 法 伊 努 ， 让 痛 苦 远 离 开
你 ； 生 命 的 期 限 太 短 促 ， 时 间 要 求 充 分 受 到 珍 惜 。

The image shows a musical score for 'Example 6'. It consists of two staves of music in a single system. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody is written in a simple, stepwise fashion. The second staff continues the melody. Below the staves, the lyrics are written in Chinese characters, with vertical lines indicating the alignment of notes and syllables. The lyrics are: '光 在 笑 ， 法 伊 努 ， 让 痛 苦 远 离 开 你 ； 生 命 的 期 限 太 短 促 ， 时 间 要 求 充 分 受 到 珍 惜 。'

上例是 1883 年发现的、刻在墓石上的一首短歌——赛基洛斯哀悼妻子的悼亡歌。由于它的旋律类似中世纪的交替圣歌《嘴散那，大卫》，常被引作格列高利歌曲来源于古希腊音乐的例证。

第二章 中世纪教会音乐

公元 476 年西罗马帝国灭亡后，欧洲进入封建统治的中世纪。早在公元 325 年，罗马帝国皇帝君士坦丁一世（约 280—337）就定基督教为国教。从此基督教成为占有统治地位的宗教，广泛传播于欧洲各国，恩格斯称它为欧洲“封建制度的巨大的国际中心”。

唱歌赞美上帝，是基督教宗教仪式的重要组成部分。《新约全书·以弗所书》第五章第十九节说：“当用诗章、颂词、灵歌，彼此对说，口唱心和地赞美主。”《歌罗西书》第三章第十六节也要基督徒“用诗章、颂词、灵歌彼此教导，互相劝戒，心被恩感，歌颂神。”

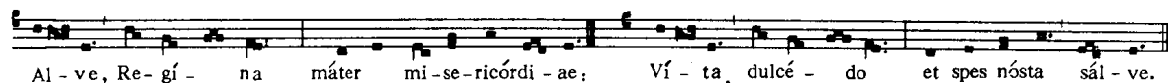
基督教的教会歌曲

中世纪基督教的教会歌曲有四派：1. 拜占庭歌曲是拜占庭帝国（公元 330—1453）的宗教歌曲，歌词是希腊语，但音乐来源于东方，与古希腊音乐传统无关，调式近似西方教会歌曲。2. 安布罗斯歌曲因米兰主教圣安布罗斯（340?—397）得名。传说他曾引进东方教会的交替圣歌（由两个合唱队轮流演唱），但称为安布罗斯歌曲的圣歌不一定是交替演唱的，也没有规定的调式。3. 高卢歌曲是法国教会中用法语演唱的圣歌，盛行于第 5 至 7 世纪。4. 莫萨拉布歌曲是西班牙和法国南部的教会歌曲，盛行于第 8 至 11 世纪。

格列高利歌曲

格列高利歌曲又称格列高利素歌，是罗马教会的圣歌，因罗马教皇格列高利一世（540?—604）得名。据说他曾收集整理传统圣歌，编成一本《交替圣歌集》，作为经典固定下来；并在罗马建立圣歌学院，培养唱诗班的歌手。格列高利素歌用于纪念耶稣最后晚餐的弥撒礼和每天诵唱的八课圣事。素歌的节奏自由松散，旋律庄严朴素。歌词的一个音节唱一个音或几个连结起来的音，歌谱用纽姆（neume）符号记在线谱上，如：

例 7



这是一首歌颂圣母玛利亚的素歌的第一段，歌词大意是：“万福，女王，恩惠、亲切和希望之母。”记在四线谱上的方形纽姆符号有代表一个音的，也有把两个或三个音连结在一起的。谱表前面的【是字母 C，表示第一线为 C 音。歌词的每一个音节有唱一个音的，也有唱几个音的。译成今谱，如下例所示：

例 8

Sal - ve, Re - gi - na, má - ter mi - se - ri - cor - di - ae;
Vi - ta, dul - ce - do, et spes mos - tra, sal - ve.

早期的素歌是单声部的，所用的调式共有 8 种：

例 9

<p>第一调式-多里亚</p> <p>结音 属音</p>	<p>第二调式-下多里亚</p> <p>结音</p>
<p>第三调式-弗里吉亚</p> <p>结音 属音</p>	<p>第四调式-下弗里吉亚</p> <p>结音</p>
<p>第五调式-利地亚</p> <p>结音 属音</p>	<p>第六调式-下利地亚</p> <p>结音</p>
<p>第七调式-混合利地亚</p> <p>结音 属音</p>	<p>第八调式-下混合利地亚</p> <p>结音</p>

8 种调式中，奇数各调式为正调式，其第一音为结音（主音），第五音为属音，属音逢 b 改为 c（如第三调式）；偶数各调式为副调式，比相应的正调式低四度，但结音相同。例 8 属于第一调式，结音为 d，属音为 a，从属音开始，以结音收束。这些调式的名称来源于古希腊的调式名称，古希腊调式是由高而低的，中古调式则是由低而高的，具体的调式结构也不一样。到了 16 世纪，又增加了四种调式：

例 10

<p>第九调式-伊奥及亚</p> <p>结音 属音</p>	<p>第十调式-下伊奥及亚</p> <p>结音</p>
<p>第十一调式-爱奥利亚</p> <p>结音 属音</p>	<p>第十二调式-下爱奥利亚</p> <p>结音</p>

最后引进教会音乐的伊奥尼亚调式和爱奥利亚调式，就是大调式和小调式的前身。

传统的格列高利歌曲常被近现代作曲家引用于他们的作品之中。例如柏辽兹的《幻想交响曲》第五乐章“女巫安息日夜会之梦”中的死亡主题，引用了追思弥撒中《末日记》的素歌旋律：

例 11 第一段
Lon tano

大号

第二段

大管、大号、大提琴、低音提琴

雷斯皮吉的交响诗《罗马之松》第二乐章“地下陵墓旁的松树”引用了另一个哀悼死者的素歌旋律：

例 12

圆号

ppp

小提琴

大提琴

例 11 是第一调式（多里亚），例 12 则是第十二调式（下爱奥利亚）。听了这两段音乐，可以体会到格列高利歌曲的流风余韵和中古调式的特点。

唱名法的起源和六声音阶的唱名体系

11 世纪上半叶，意大利本笃会修士圭多（约 997—约 1050）因主持阿雷佐地方的唱诗班学校而被称为“圭多·达雷佐”（阿雷佐的圭多）。他为了教学上的便利，设计了一套唱名，用几个固定的音节来唱音阶中的每一个音。当时有一首《施洗约翰赞美诗》，歌词共 7 行，前 6 行中每行第一个音节所唱的音，恰好是顺着六声音阶次序的 6 个音：

（歌词译意：为了使你的仆人能够用宽松的声带反复歌颂你的奇迹，请解除禁锢我们罪恶的嘴唇吧，圣约翰。）

圭多就采用这首赞美诗前 6 行歌词中每一行的第一个音节（ut, re, mi, fa, sol, la），作为六声音阶的唱名。后来因为 ut 的发音不响亮，有人把它改为 do。又因唱七声音阶的需要，增加了第七个唱名 si。这就是一直沿用至今的唱名体系。但在法国，第一个唱名至今仍唱 ut，不唱 do。

圭多还在从 G 到 e^2 的 20 个音（即人声所及的音域）上建立了 7 个六声音阶；每个六声音阶都唱 ut, re, mi, fa, sol, la:



图 5 圭多和阿雷佐的主教一同演奏独弦琴

例 13

Ut que - ant la - xis Sol - ve pol - lu ti

re - so - na - re fi - bris La - bi - i re - a - tum ,

Mi - ra ga - sto - rum San - cte Jo - an - nes

fa - mi - li tu - o - rum

例 14

7. ut re mi fa sol la

6. ut re mi fa sol la

5. ut re mi fa sol la

4. ut re mi fa sol la

3. ut re mi fa sol la c'' d'' e''

2. ut re mi fa sol la c' d' e' f' g' a' b'

1. ut re mi fa sol la r A B c d e f g a b

最低音 γ (gamma) 是第三个希腊字母, 相当于拉丁字母的 G。每个六声音阶的半音都在第

三、四两音之间，其余都是全音。第一个六声音阶的第三音是 B，记作方形的 ♩ ，称为“硬 B”，第四和第七个六声音阶也是如此。第二、五两个六声音阶没有 b。第三、六两个六声音阶的第四音是降 b，记作圆形的 b，称为“软 B”。包含硬 B 的六声音阶称为“硬六声”；包含软 B 的六声音阶称为“软六声”；不包含硬 B 或软 B 的六声音阶称为“自然六声”。后来硬 B 变成了五线谱上的本位记号 (♩)，软 B 变成了降记号 (b)。

记谱法的演进

早期纽姆谱的方形音符只能标明音的高低，不能标明音的长短。唱起格列高利歌曲来，节奏的缓急轻重要靠口传。随着节拍观念的加强，歌者越来越需要借助乐谱来区别音的长短。13 世纪德国音乐理论家弗兰科写了一本《定量歌曲艺术》，论述歌曲的节奏模式，并提出用不同音符表明长短不同的音的设想，促成了“定量乐谱”（即标明音的长短的乐谱）的产生。于是纽姆谱大大跨前了一步，出现了长短不同的 4 种黑头音符：

倍长音符 ■

长音符 ◩ (比倍长音符短一倍)

短音符 ■ (比长音符短一倍)

倍短音符 ◆ (比短音符短一倍)

15 世纪时，线条多寡不一的谱表渐渐定型为五线，并变黑头音符为白头，增加了 3 种比倍短音符更短的音符：

倍长音符 ◻

小音符 ♩

长音符 ◩

倍小音符 ♩

短音符 ◻

微音符 ♩

倍短音符 ◆

现今五线谱上的全音符 (○)、二分音符 (♩)、四分音符 (♩) 和八分音符 (♩)，就是从倍短音符、小音符、倍小音符和微音符演变而成的。当初黑头音符中最短的音符（倍短音符），变成了今天最长的音符，即全音符，并且还保持着黑头音符原来的名称：semi-breve，音即“半短音符”或“倍短音符”。

伪 音

早期的格列高利素歌有 8 种调式，每种调式却只有一个调。8 种调式不能移调，也不能从一个调转到另一个调，或产生任何半音变化。但有些旋律音程听起来不很协和。例如，唱歌的人唱到 f-b 或 b-f 的三全音（增四度）时，总喜欢把 b 唱成降 b，或把 f 唱成升 f 才觉舒服。另外，多里亚调式和混合利地亚调式收束时，导音全音上行到结音，不如利地亚调式收束时半音上行那样自然；因此，唱歌的人常常把这两个调式的导音唱高半音进入结音。

例 15



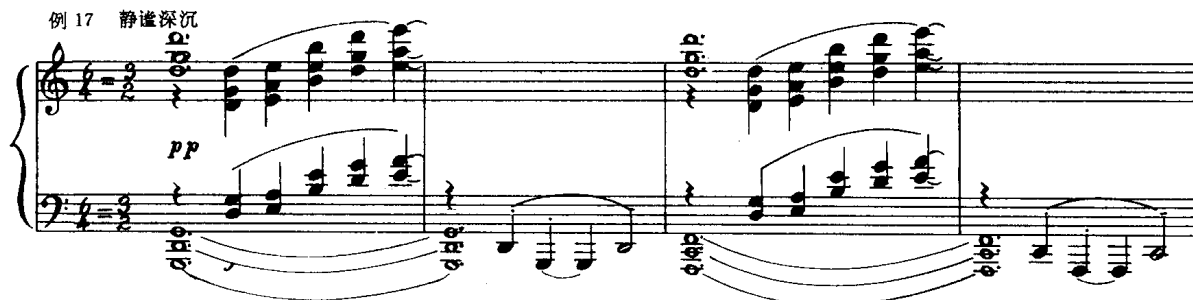
有时，唱歌的人如果不顾教会的清规戒律，把 8 种调式的素歌，移到别的调上演唱，那末，任何一个调式移高五度就要碰到升 f，移低四度就要碰到降 b。这种变化半音和移调的唱法都为教会所不许，当时被称为“伪音”；但唱歌的人却都能心领神会，尽管谱上没有把降记号和升记号写出来，大家还是心照不宣，照唱不误，反觉在谱上记上降记号和升记号是多余的了。“伪音”的名称原来是含有贬义的，但它不仅为转调创造了条件，也为中古调式演变为今天的大小调铺平了道路。多里亚因常常降低第六音而变成了小调，利地亚因常常降低第四音、混合利地亚因常常升高导音而都变成大调。16 世纪又出现了大小调的前身——伊奥利亚和爱奥尼亚。到了 17 世纪，大小调体系已经确立，它取代中古调式而成为近世欧洲音乐的调式基础。

复调音乐的萌芽

单声部的格列高利素歌加上别的声部，也是为教会的清规戒律所不许的。但中世纪的教会音乐家们不甘寂寞，从 9 世纪开始，不断地尝试着把格列高利素歌处理成多声部的结构。最早的尝试是以格列高利素歌为“固定调”，在它的下方加上平行五度或平行四度的声部，称为“奥尔加农”；实质上就是不同音区的几个声部，在相隔纯五度或纯四度的调上，同时演唱同一个歌调。

例 16 二部奥尔加农

这种原始的复调手法虽然简单粗糙，但它象基音和谐音一样自然协调的音响效果，在 20 世纪的音乐中还余响不绝，从德彪西的钢琴前奏曲《沉没的教堂》中，就可以找到“奥尔加农”的流风余韵：



奥尔加农的进一步发展在 12 世纪以后形成了“迪斯堪图斯”的形式，即在固定调（素歌旋律）的上方增加新的声部，与固定调相距八度或五度，两声部可以平行，也可以反行或斜行：



另一种多声结构是 13 世纪盛行于法国的“福布尔东”。法语 Faubourdon 是“假低音”的意思，因为这种形式包含三个声部，除了首尾是五度和八度外，中间貌似平行三和弦，但实际演唱时低音是移高了八度的，因此实际的效果是平行六和弦。



在其后的发展中，新增加的声部对固定调更趋向于独立，形成了“点对点”（音符对音符）即“对位”的关系。当时的所谓作曲，就是在固定调上加上对位声部，正象我们今天做对位法的习题一样。对位声部少则一二个，多则十几个，甚至几十个。

“古艺术”和“新艺术”

10 至 13 世纪法国有两个乐派先后致力于发展早期复调音乐，其一是 10 至 12 世纪的圣马夏尔派，这一派的作曲家都和法国中部城市利摩日的圣马夏尔教堂有关，他们创作的奥尔加农常在固定调的上方加上自由节奏的花唱（即一个音节唱几个音或许多音的唱法）：

例 20 圣·马夏尔派的奥尔加农



另一个乐派是 12 至 13 世纪的巴黎圣母院派，这一派的两个代表人物莱奥南（约 1163—1190）被称为“奥尔加农的最佳作家”，佩罗坦（1200 前后在世）被称为“狄斯堪图斯的最佳作家”。他们创造了不同于早期奥尔加农的克劳苏拉（clansula）形式。奥尔加农用完整的素歌作为固定调，克劳苏拉用素歌的片段，甚至用素歌的一个音节，只是用它来代表某一首素歌而已；其他对位声部只哼曲调，不唱歌词；还把自由节奏的花唱，发展成以各种节奏模式（扬抑格、抑扬格、扬抑抑格、抑抑扬格、扬扬格、抑抑格等）为基础的严格节奏：

例 21 巴黎圣母院派的克劳苏拉（“Domino”）



后来，克劳苏拉中不唱歌词的声部常常填上世俗歌词，于是世俗歌词和片段的经文歌词就同时出现在一首歌曲中，反正许多声部混杂在一起，实际上听不出每声部唱的到底是什么歌词。12、13 世纪欧洲正规大学没有建立以前，有一种流浪大学生，叫做歌利亚德（Goliard），他们穿梭往来于各学校之间，过着自由散漫的生活。他们喜欢写诗、唱歌，歌词的主题大多是醇酒、妇人和讽刺的内容。下例是 13 世纪的一首歌利亚德歌曲，低声部唱经文歌词，上面两声部都唱世俗歌词：