

# “乐义统一 音与意合” 中西两首音乐作品探讨

李志成<sup>1,2</sup>, 詹庆芬<sup>2\*</sup>

<sup>1</sup> 澳门城市大学创新设计学院, 澳门, 中国

<sup>2</sup> 湖北师范大学音乐舞蹈学院, 湖北黄石, 中国

\*通讯作者

**【摘要】**16世纪中叶的欧洲人文主义解放了宗教神权对音乐形态的束缚, 推动了西方音乐进入以“人文精神”为主导的时期; 与此同时, 在中国明代中晚期统治阶级逐渐衰败趋势下的文人不再以“万般皆下品唯有读书高”的思想立世, 推动了“避世性文人音乐”的蓬勃发展; 本文截取这时期中西音乐的两首代表性音乐作品, 即: 意大利牧歌《安睡吧, 温柔的梦想朦胧迷茫》和中国古琴曲《释谈章》进行特征分析和对比探讨, 窥见其各自观念下的音乐共性与个性形态特征, 并进而指出在探索理性和感性之间协调和平衡的过程中, 中西音乐形态上存在的异轨同心、殊途同归文化现象的必然性。

**【关键词】**文艺复兴; 牧歌; 明末古琴音乐; 罗勒;

**【基金项目】**长江中下游地区“雅集型乐种”研究, 22BD65, 国家社科基金艺术学项目

## 1. 引言

音乐学大家于润洋先生提出在西方音乐发展进程中“一直存在着一个理性和感性之间, 也即理智与情感之间的协调和平衡问题”的观点[1], 现今已成为学界对人类音乐文化发展进程观念的共识; 西方音乐为实现理性与感性之间的协调和平衡, 经历了一个长期的理论与实践的探索过程, 在早期西方音乐中, 由于漫长的中世纪音乐时期是以宗教音乐为主宰, 无论是最初的格列高利圣咏还是发展到后来复杂的多声部音乐, 它们虽然为复调音乐技法和音乐理论方面作出了历史性贡献, 但从音乐观念上都是为基督教神学服务的, 一切感性因素都是被压制的, 其音乐形态上表现为高度理性化, 这一时期的特点是“理性与感性的失衡”, 而随着十五世纪中期文艺复兴运动的兴起, 这种失衡得到打破, 欧洲人文主义解放了宗教神权对音乐形态的束缚, 推动了西方音乐开始注重感性的需求, 这种思潮首先在世俗音乐的牧歌中得到回应, 至16世纪中叶达到高峰, 意大利凭借人文主义思想, 通过牧歌的发展, 取代了法国、德国成为了欧洲音乐生活的中心, 由此西方音乐进入以“人文精神”为主导的时期, 这一时期成为西方音乐由宗教神权过渡到人文精神的分水岭, 并深刻的影响到后世西方音乐文化的发展; 与此同时, 16世纪中叶的中国明代中晚期, 由于统治阶级的逐渐衰败和商业发展带来的资本主义萌芽, 文人士大夫阶层开始从理性上挣脱“万般皆下品唯有

读书高”的封建社会文人立世思想[2], 科举仕途不再是他们唯一的理想和人生选择, 他们追求感性自由, 不愿受到精神的约束, 崇尚包含琴棋书画诗酒茶花等元素的城市文人生活方式, 其“张扬个性和个体欲望的心学得到了长足发展”, 更甚至有些文人以商人角色或身份直接参与社会文化活动, 在提升了整个商业文化品味的同时, 也使这时期的文人思想观念得到了较为广泛的传播, 从而推动了包括古琴音乐在内的“避世性文人音乐”的蓬勃发展。由此可以看出, 中西音乐在追求和探索“理性与感性之间的协调和平衡”的进程中具有某种相似性。

音乐形态是文化观念的直观体现, 由于16世纪中叶的中西音乐皆处于各自社会文化的历史转折点, 本文以中西音乐形态在不同时期具有一定相似性的广义视角, 截取16世纪中叶罗勒牧歌《安睡吧, 温柔的梦想朦胧迷茫》(以下称:《安睡吧》)与明中晚期古琴曲《释谈章》两首音乐作品, 对其各自音乐形态进行分析探讨, 窥一斑而见全貌, 引发对中西音乐形态上存在异轨同心、殊途同归文化现象的相关思考。

## 2. 关于牧歌《安睡吧, 温柔的梦想朦胧迷茫》的音乐探讨

### 2.1 乐曲基本概况

十六世纪, 随着欧洲人文主义发展, 资本主义开始萌芽, 尽管基督教会与富人们依然青睐严肃、理性的教会音乐, 但它即将失去在当

时音乐界的统治地位,一批全新的世俗音乐如暖风一般,从意大利吹遍欧洲,它们似乎蕴含某种特质,使那些所谓的上流社会的艺术音乐即将被普罗大众的流行音乐拯救。在这些世俗音乐浪潮中,意大利“牧歌(madrigal)”是最重要的音乐体裁,其中,由奇普里阿诺·德罗勒(Cipriano de Rore 1516-1565)大约在16世纪中叶创作的《安睡吧》“Osanno d'ella queta umida ombra”就是这一体裁的杰出代表作。

罗勒是活跃于威尼斯的法-佛兰德作曲家,他约1534年来到意大利,16世纪40年代初到达威尼斯,成为维拉尔特学生,且于1563年继维拉尔特之后任圣马可教堂的乐正;虽然罗勒作有许多圣乐作品,但其主要音乐贡献还是以牧歌闻名;罗勒倾向选用以文学价值高、格调严肃著称的彼特拉克诗歌为素材,并应用精湛的音乐技巧来表现诗歌中表情、意象、情感等方面的形象性,同时,他还是一个大胆的革新者,他在创作的牧歌中尝试富有表情意义的变化音与和声的运用,“正是从罗勒开始,牧歌作曲家们比以往任何时候都更加关注诗歌中语词的意义,努力用各种音乐手段阐释文学文本’的意涵”[3],因此可以说,是罗勒将16世纪牧歌推向了成熟和高峰,并确定了16世纪下半叶牧歌的发展方向。

## 2.2 乐曲形态分析

《安睡吧》是采用中古调式的四声部无伴奏合唱,作品由两部分组成,基本特征如下:

2.2.1 以“和弦式织体”为基础的音乐结构形态;《安睡吧》全曲一共85小节,其中68小节按照上下声部时值一致的严格“点对点”式的对位化“和弦式织体”进行,但是,“其和声均从各旋律化的声部在一定的音乐关系的结合中产生”[4],也就是说,罗勒这个时期的创作虽然已经开始重视纵向和声的关系,但是还并未演化成调性意义的和弦式和声

2.2.2 以级进进行为主的“直线式和跃进式”[5]旋律为主体的旋律形态;从乐谱中的第80-81小节可以看出,其旋律从f至g呈现连续的级进式下行,到82小节由g直接跳进至上方的f,而紧接着从83-84小节,又由f连续级进式下行至#c,这种旋律形态在罗勒的牧歌中十分常见。

2.2.3 包含变音的纵向和弦结构的多声形态;乐曲中纵向和弦结构方面主要以八、五、四度,大小三、六度及其复音程为基本组成,同欧洲对位音乐初期音程性和声方式不同,这里的纵向和弦结构虽然依旧是单音性扩充,但

并非之前的纵向偶合,可以说已经进入了类似和弦式和声阶段了,而横向旋律中的变音应用也不再仅是对“平行五八度”的规避,还包含有音乐色彩需要的特意安排。

2.2.4 采用象征式的绘词法对歌词词义进行音乐性描绘;罗勒牧歌在情感表达及情景描绘方面特别注意旋律与歌词声调及含义方面的配合,常运用当时经文歌中惯用的“绘词法”[6],同时为了将音乐的安排依据诗义的需要而进行设计,则可以打破传统诗歌的严谨结构,也被称为“乐义统一”;在《安睡吧》这首表达对睡眠渴望和对梦境向往的牧歌中,罗勒采用主调的风格、复调的手法以及大胆的和声运用对诗词中的情感进行描绘,实现音乐形态上与歌词词义的统一,这种汇词手法使得歌词与音乐紧密结合,通过音乐的织体和手法的变化来传达歌词的细腻情感和意境,体现了人文主义精神对音乐创作的影响;其具体表现如下:当诗词表达情绪激烈、迫切且诗词快速行进或兴奋的情感时,音乐则配以快节奏以及包含半音的旋律进行呈现;当歌词中以宁静的夜晚、湿润和阴影为背景,表现庄重、压迫的情感时,音乐则采用慢速和较低音区进校描绘;当诗人感叹自己徒劳地呼唤睡眠,以及徒劳地诱惑那些阴暗和寒冷的影子,形容自己的夜晚充满了严酷和痛苦,充满了难以忍受的折磨等情感时候,则采用上下行旋律代表“希望、舒畅、无奈和感叹”之类的词。

## 3.关于古琴曲《释谈章》的音乐探讨

### 3.1 乐曲基本概况

在中国古代,古琴一方面作为雅乐存在于官方和庙堂音乐中,是统治阶级巩固意识形态的载体,具有神圣性和集体性;另一方面又是儒家文化中君子情操的象征,用来节制和规范自身的欲望,以持守礼仪道德规范,如桓谭《新论·琴道篇》讲:“琴之言禁也,君子守以自禁也。”因此,琴从来就不是一个纯粹的玩物,而是蕴含着“高度政治和伦理色彩的中国儒家音乐理念”的修身礼器,这使得古琴音乐的个体情感受到严格的理性限制,即便是在具有鲜明个体文人意识的春秋战国时期,这种理念也未丧失;直至明朝,心学盛行,尤其是到了明中晚期,在统治阶级的逐渐衰败和资本主义萌芽等因素的推动下,个体性文人思想在感性层面得到极大释放,“文人士大夫阶层开始追求清雅、脱俗的艺术化生活,而与这种审美品味与气质最契合的乐器莫过于古琴[7]”人们进行大量的琴曲创作和刊印,出现了一大批优

秀的琴曲作品被后世广为流传，其中就包含本文要探讨的《释谈章》。

琴曲《释谈章》又名《普庵咒》，据《太音希声》说是杭州李水南作，乐谱最早见于明末的《三教同声》琴谱（公元1592年）[8]，因此，根据其收录时间推测，其成曲时间应该更早。据传，此曲与南宋僧人普庵禅师有关，他是禅宗临济法脉第十三代祖师，精于梵文，曾以梵文拼音为咒，人称之为《普庵咒》。因其具有“普安十方，安定丛林”的神力。《释谈章》最初是作为佛教咒语存在的，其结构严谨，易于记诵，分为六个部分：佛头、起咒、第一回、第二回、第三回、佛尾；在佛教中国化过程中，随着多民族文化的交流，《释谈章》的咒语被后人“以律调拟之”[9]并直接转化为古琴琴歌对应的歌词，在佛教寺院中传唱，也被文人琴家纳入古琴曲目，明代中后期随着古琴主流琴派支持“去文派”[10]承袭“琴之始也，有声无辞。”[11]的复古观念，琴曲《释谈章》便打破传统咒语结构并去除了歌词仅保留了琴乐部分进行传习。

### 3.2 乐曲形态分析

《释谈章》是采用中国民族五声调式并运用“板式变奏加花”的传统器乐创作手法的古琴独奏曲，全曲共十三段，基本特征如下：

3.2.1 以纯一、五、八度纵向“音程式和声”织体与“单音及变奏式连接”为基础的音乐结构形态；《释谈章》是一首两声部的琴曲，全曲共分十二段和一个泛音尾声，其中第三、第十两段由“单音及变奏式连接”的旋律曲调构成，其余十段都以两个声部，即以“纯一、五、八度音程式织体”与“单音及变奏式连接”相结合的结构为主；乐曲第七段中的1-13小节出现的音程都为纯八度，14小节为纯五度，这种音程式双音都式处于强拍强位上，而相应的弱拍弱位上则以“单音式连接”和“单音变奏式连接”进行，如第6小节的旋律就是对1-5小节单音旋律的“收拢性变奏”。

3.2.2 以“腔音”连接接为主的“曲线状和递变量”[12]旋律为主体的旋律形态；首先，乐曲第三段中第1、2、4、5小节中的首音从五线谱中呈现的仅是一个单音（即f、a、g、g），而结合同步“减字谱”[13]来看，第2（a）、5（g）的对应减字谱都包含了“注”的演奏技法，其真实演奏效果是以该单音上方的“小三度”和“大二度”音作为装饰音下滑至本音，也就是c-a和a-g，而第1（f）、3（g）对应的减字谱中虽然没有演奏法的提示，但由于处

于强拍强位，而约定俗成的加入“绰”的演奏技法，其真实演奏效果是以该单音下方的“小三度”音作为装饰音上滑至本音，也就是d-f和e-g，这种形式的旋律连接便是腔音连接（它在包含古琴在内的中国传统音乐中十分常见）；其次，第1-5小节旋律从f-c-d-f-c-f呈现波浪式和曲线状进行，第6-9小节旋律节奏都为八分音符的平均进行，前半拍音基本作保持音进行，而后半拍音作下行进行呈现递变量状态的旋律下行音响，第10-13小节则呈现递变量旋律上行的重复进行，乐曲中这种情况大量存在。

3.2.3 以纵向纯一、五、八度音程式和弦和“虚实性音响”交替应用的多声形态；乐曲通常在旋律的起始音上或者是强拍强位上采用纯八度的双音演奏来烘托“庄严肃穆”的氛围（即：“入调”[14]，如乐曲第二段第1、5小节的的双音），在旋律进行过程中则通常使用“同音异弦”的纯一度和纯五度双音，这些双音无论是记谱方式还是演奏音响上都具有纵向双音同步性的和声意味；另外，乐曲第2段首先由右手的“大撮”形成一个“实”的双音音响，然后左手凭借此前音响的余音在琴弦上按规定音位进行“走弦”演奏，由于古人弹琴多为丝弦，摩擦力较大，因此这种走弦下的旋律音响通常是手指与琴弦的“摩擦音”大于“余音”，且随着旋律的进行，余音能量逐渐衰退而只剩下“摩擦音”，这种由起始的“实音”、“余音”和“摩擦音”（专业名称“走手音”）三者构成的旋律音响，充满了“虚和实”的结合，还有第4小节第二拍的八分音符（a）采用“掩”的演奏技法，是用左手大拇指敲击指定音位琴弦，其发出的音响包含了琴弦共振音和琴面撞击声，也是一种“虚实音响”的结合，这种多声音响的应用在乐曲十分常见，也是中国古琴审美的独有气质。

3.2.4 采用模仿式和写意式的描绘方法实现音乐与意境的应合，也称为“音与意合”；此曲“原来是伴奏歌唱的，其歌词全是汉文译成的梵语字母，并无文义，如‘咤咤但那，波波梵摩’等”[15]。乐曲以模仿重复的咒语音节，象征着对佛教护法神的祈求，希望得到神灵的庇护，使得信徒能够处于一个清净、安全的环境中。以“掩”的手法，模仿诵念梵音过程中木鱼的敲击声，以“大撮”的手法演奏纯八度音程”模仿晨钟暮鼓、造成了古刹闻禅、庄严肃穆的气氛；以“泛音、按音”等音色的纵向音程和单音变奏式连接构成的“点线交织”的写意式旋律，应合了乐曲中“天人合一、空

灵清静”的意境。

#### 4. 讨论：两首作品的形态与文化意义上的比较探讨

综合以上两首作品的探讨,可以发现二者间存在诸多相似性现象;首先,处于时代相近但不同地域和文化背景下的两首作品,在孕育其音乐形态的文化观念上具有一定的相似性;罗勒的牧歌《安睡吧》创作时期大约在16世纪中期,人文主义思潮已经势不可挡的席卷整个欧洲,理性的教会音乐不再强势,资本主义萌芽潜移默化的加速了上流社会和资产阶级等社会主流人群对世俗音乐的精神需求,因此一场同欧洲社会革命相适应的整体性音乐变革势不可挡;而创作古琴曲《释谈章》的中国明代中晚期也产生了资本主义萌芽,由于城市经济的繁荣且以文人士大夫为主体的城市主流人群在个体思想上与传统儒家思想的分化,文人与城市资产阶级市民高度融合与同化,使得以“传统儒家思想”立世的“传统雅乐观”被无视和弱化,而以更为感性的“避世性文人音乐”的世俗音乐观得到认可和强化,从而导致明代中晚期整个社会“人情以放荡为快,世风以侈靡相高,虽逾制犯禁,不知忌也[16]”;以历史宏观视角来看,虽然二者有本质区别(前者为个体适应整体的驱动型发展,后者则偏向于个体妥协于整体的被迫型发展,但二者又都是以资产阶级为服务对象的,这也是导致后期两者发展轨迹大相径庭的根源,该问题需另文探讨),但就其对“人文主义”和“个体性文人思想”的群体性追求和对“传统的理性与现实的感性之间的协调和平衡”的集体性探索来说,二者创作背景下的文化观念是相似的。其次,罗勒的《安睡吧》是在继承了教会音乐中关于和声、织体、对位法等方面的相关特征的基础上,并应用经文歌的“绘词法”和“乐义统一”观念进行世俗牧歌的具体创作,其体现了教会音乐对世俗音乐的影响,而琴曲《释谈章》原本是宗教咒语,在其创作和发展过程中,从通过对其咒语“以律调拟之”的歌词化,到最终的“去歌词化”,反映出世俗音乐对宗教音乐的改变和影响;因此,两者的音乐形态具有一定的相似性,其都是宗教和世俗的相互影响、理性与感性的协调和平衡的结果;具体比较观之如下:

从结构形态来看,牧歌《安睡吧》继承了教会音乐的对位法,以点对点式的纵向和声织体形式为基础进行创作,这种纵向和声织体的特点是非偶合性、对称性的由“五、八度”纵

向单音扩充至三、六度,而古琴曲《释谈章》亦是以纯一、五、八度纵向“音程式和声”织体为基础,这与之前琴曲中出现的少量且独立的纯一、五、八度纵向“音程式和声”情况相比,明显带有对称性和重复性的专门设计,这与牧歌《安睡吧》可以构成相似性关系;从旋律形态来看,牧歌《安睡吧》的旋律大多是以“直线式和跃进式”进行为主,这与古琴曲《释谈章》中“曲线状和递变量”的旋律进行形成较为明显的差异化,由于“不同语系民族间的民歌传播,为适应语言的变化,曲调会作不同程度的变化”[17]。正如“在民歌的音乐中蕴含着语言的音韵,作为语言表达的艺术形式,民歌的音乐体现了音韵学的模仿”[18],同理,牧歌《安睡吧》的旋律形态是对古意大利语的音节和音韵的模仿,而古琴曲《释谈章》则是根据汉语音译的佛教咒语音节和音韵的模仿,因此,二者的差异化是其语言形态的差异化,而就其对各自语言形态的模仿本质来说是相似的。从多声形态来看,牧歌《安睡吧》和古琴曲《释谈章》都呈现以纵向和弦的多声形态,这一点在结构形态比较中已有阐述,这里就不再赘述了;我们把重点放在多声形态的一个广义视角来看,在传统观念中,我们对多声音乐形态的认识和关注,大多专指诸如牧歌《安睡吧》这一类包含多条旋律的按照一定关系同步纵向进行的音乐,而这些多条旋律,无论数量多少以及按何种关系进行组合,其每条旋律都是由一个个带“实际相同材料性质”的音符构成,也就是这个多声音乐是由多条“实”的旋律按照一定的关系组成,其本质是“实与实”的结合,如果将此视为狭义的多声音乐形态,那么古琴曲《释谈章》中,由两个“实”组成的纯一、五、八度纵向“音程式和声”和“余音”及“走手音”三者构成的“虚实结合”的旋律音响则是广义的多声形态,这反映了探索和实践多声音乐形态中,中西音乐在审美文化上的异同;从音乐形态对音乐意境的综合描绘来看,牧歌《安睡吧》音乐形态描绘下的音乐“意境”充满了矛盾、冲突和张力,充满了‘动’,且最终在矛盾冲突的解决中才走向“合”,而古琴曲《释谈章》音乐形态描绘下的音乐“意境”中强调的是“实”,是‘虚’,是‘合’;也可以将这两者理解成“不同而和”与“和而不同”,也就是说,无论是二者在各自的历史发展中呈现怎样的音乐形态,且秉持怎样的审美观念,其最终都是走向“合”[19]的大同。

## 5. 结语

本文对通过对罗勒牧歌《安睡吧》和中国古琴曲《释谈章》的音乐形态分析与探讨,从广义的视角揭示了以西方中古调式为标志的罗勒牧歌与以中国五声调式为标志的古琴曲,虽然处于不同地域和文化背景下,但其在音乐的结构形态、旋律形态、多声部形态以及对音乐意境描绘的综合形态与路径上具有诸多的相似性,若以“乐义统一和音与意合”分别来概况16世纪中叶罗勒牧歌与明代中晚期中国古琴曲的主要音乐形态特征的话,那么,可以认为16世纪的中西早期音乐兼具这二者特征,这也或许是人类音乐文化在追求和探索“理性与感性之间的协调和平衡”的进程中,呈现出“异轨同心、殊途同归”共性规律的必然,而这种共性规律对当今世界音乐发展的格局具有一定的思考和启示作用。

自上世纪初开始,关于中西音乐比较和西方音乐接受观的相关问题,已经持续探讨了近一个多世纪;在我国上世纪五四时期就已形成了“全盘西化、国粹主义和兼容并蓄”三种思想流派,如果说初期的中西音乐比较的思想流派,强调的是当时中国音乐界和文化界基于政治、军事、经济为实力背景的带有对抗性、被迫性和无助性西方音乐文化为主体的接受观,那么,在此后一百多年中西音乐文化交融互鉴的历史演变过程中,逐渐形成了自发性、包容性和开放性的西方音乐文化审美观;而处于世界百年未有之大变局的当下,“我们是继续加强学习、引进的力度,走深入的‘西方化’之路;还是以文化的自觉走‘西学为用’的‘化西方’之路?”,为此,于润洋先生认为:“虽然我国的西方音乐研究距离西方的同类研究存在很大的、甚至是难以逾越的差距。但另一方面,作为具有完全不同文化背景的东方异族研究者,不是有可能从不同的文化角度提出某些“身在庐山中”的西方人自己可能并没有完全意识到的某些特质。”因此,我们要继续对西方音乐做深入的考察和研究,借鉴西方音乐发展的经验和精华,并从西方音乐的视角来观察本民族音乐的观念和形态,从宏观上形成我们对人类音乐艺术发展的某些规律性的认识,最终发展我们自己的民族音乐文化。

## 参考文献

- [1]于润洋.关于西方音乐特征的历史透视和反思[J].人民音乐,1998(8):12-13.
- [2]陈莉.跨文化语境下的高罗佩“琴道”研究[J].南京艺术学院学报(音乐与表演版),2018(4):35-39.
- [3]孙国忠.罗勒:“第二实践”的先驱[J].音乐艺术,2005(5):23.
- [4]戴定澄.欧洲早期和声的观念与形态[M].上海音乐学院出版社,2000.
- [5]王耀华.中国传统音乐结构学[M].福建教育出版社,2010.
- [6]姚红卫.论16世纪意大利牧歌的产生及主要风格流变[D].上海音乐学院博士学位论文,2013.
- [7]王雅晖.明代创作的古琴曲与琴歌探析[J].咸宁学院学报,2010(9):36.
- [8]许健.琴史新编[M].中华书局,2012.
- [9]杨本华.从“夷夏之辨”到“民族交响”——琴曲《普庵咒》形成与演变中的多民族文化交流[J].西北民族大学学报(哲学社会科学版),2020(5):88-89.
- [10]吴梅芬.跨东西音乐文化之践[D].南京艺术学院博士学位论文,2023.
- [11]石丰恺.基于音频内容分析的古琴曲《碣石调·幽兰》结构特征研究[J].南京艺术学院学报(音乐与表演)2023(03):55-57.
- [12]程砚秋.创腔经验随谈[M].音乐建设文集(中册).音乐出版社,1959:975.
- [13]葛琳.上海音乐学院民族音乐理论学科发展研究[D].上海音乐学院博士学位论文,2023.
- [14]王振亚.古琴曲分析[M].中央音乐学院出版社,2005.
- [15]杨荫浏,侯作吾.古琴曲汇编(第一集)[M].音乐出版社,1956.
- [16]张瀚.松窗梦语[M].上海古籍出版社,1986.
- [17]樊祖荫.为民歌正名——兼谈民歌的传承、传播与发展[J].中国音乐,2019(1):67-68.
- [18]王次炤.中国歌剧创作的文学资源及汉语表达方式和词曲关系[J].中国音乐学,2024(1):35-38.
- [19]于润洋.试从中国的“意境”理论看西方音乐[J].中央音乐学院学报,2013,137(3):118-130.