

简论吕文成的部分音乐创作

苏 夏

吕文成(1898年——1981年)是我国著名的民族音乐家,广东音乐最杰出的代表人物,曾有“北刘(天华)南吕(文成)”之声誉。据记载:他曾创作了二百余首广东小曲、粤曲和粤语方言歌曲。由于种种原因,在我国大陆上公开发行的书刊中,署名吕文成作曲的广东小曲约只有十余首;他一生共灌制了三、四百张唱片,远销港、澳、东南亚及欧美各地,在国内外有深远的影响。这些唱片现多已散失,能收集到的只有二百余张。限于手头的资料,本文所论关于作曲家创作的广东小曲的风格特点,只能是管中窥豹而已。

在吕文成从艺的六十余年间,我国人民经历过一个痛苦而巨大的变化,这必然直接或间接地反映在他的音乐创作中。他的青年时期曾受到五四运动新思潮的熏陶,向往过资产阶级民主革命时期城镇市民阶层中的那种“自由平等”。这种小市民式的对生活的寄意在他早期作品(1926年左右)《平湖秋月》、《蕉石鸣琴》中有较明显的体现。在《吕文成琴谱》的自序中也曾阐述过他的美学见解:“乐记之言曰:凡音者,生人心者也。有动于中,故形于声,声成文谓之音;懿我哉言乎,此音乐抉要之言也,夫声何以成文,则孟子所谓条理,亦即所谓律也,是故歌以叶乐,律以节声,其足以感动人心者在此,其所以成为艺术者亦在此。”这里,吕文成是承认音乐艺术的社会功能的。他强调作者首先要有所感受,并按照艺术规律行事,作品才足以感动人心,才能给人以感染和教育。这种朴素的唯物主义音乐美学观,在当时具有一定的进步意义。他的音乐创作与此也是吻合的。

吕文成是一个具有爱国思想的艺人。二、三十年代他创腔的粤曲《秋魂夜怨》,内容是根据孙中山先生1925年在广州一次演讲的精神,以革命先烈秋瑾女士“在天之灵”的自述形式,描绘“推翻专制”后,“一个个,争权夺利”,“四分五裂”,“疮痍满地”,“怎对得起先民为国,头颅空掷,性命难偿”的先烈。音乐悲愤、激昂。1932年,日本侵略军在上海发动进攻,十九路军奋起抵抗,吕文成怀着对侵略者的仇恨写成了广东小曲《恨东皇》(又名《恨东望》),亲自演奏并灌成唱片。1934年在香港,吕文成心向苦难的祖国,以真挚的感情写出了如泣如诉的《泣长城》;1937年“七·七”芦沟桥事件后,在中华民族面临生死存亡的时刻,吕文成以

愤慨的心情，把广东传统乐曲《柳青娘》改编成《樱花落》。在此时并演唱了粤曲《送征人》，描写了妻子送丈夫上前线抗击敌人收复失地的情节，以此来鼓舞人民斗志。吕文成还写了威武有力、唤醒民众的广东小曲《醒狮》和进行曲体裁的《齐破阵》、刚健有气势的《下山虎》。这些都在一定程度上反映了他的爱国主义思想。

生活在十里洋场的吕文成，生活道路相当曲折。为了一家人的糊口而受雇于老板，从事商品性演出。他在《衷心话》一文中说：“战后（我）迁居香港，眼见国乐的处境渐渐改变了。生活的鞭子抽在每一个人的身上，为了生活，各奔前程，谁有闲心注意艺术修养？个人但求可得温饱，别人对国乐要求什么就顺从吧。因此，中国音乐艺术便进入停滞状态”。在帝国主义文化和封建主义文化严重的侵蚀下，生活在复杂斗争年代的吕文成，其创作和表演也不可避免地受到程度不同的污染，某些作品也有消极因素。

吕文成在沪自小学艺，精通江南丝竹音乐，而且有机会接触昆曲、京剧、越剧等剧种。他认为：地方剧种虽各有特色，但在唱腔和表演上有不少地方是共通的。他潜心地对上述剧种的唱腔进行分析研究，并善于取各方之长，为我所用；他精通粤剧，懂得其中的吹、拉、弹、唱，对粤剧青衣唱腔尤其有研究。在粤曲演唱上，他的正宗子喉（旦角）唱法，行腔优美，咬字清楚，字声柔和，“五音四呼”的基本功非常扎实，被当时评论界称为“调高响逸，雅韵欲流，使人聆之，荡气回肠”，是“音乐界的杰出人材”。他所唱的几十首粤曲多是抒情性的，流传较广的有《燕子楼》、《雷锋塔》、《小青吊影》、《潇湘琴怨》等。他所设计的唱腔，如《黛玉焚稿》、《潇湘夜雨》等已成为粤曲中的名曲；他为粤曲创作新的板式，如《燕子楼》中缠绵、忧怨、行腔流丽的梆子中板，《仕林祭塔》中深沉的反线二黄慢板，至今仍被沿用。吕文成所设计的唱腔，既遵循传统板式的规律，在唱法上又突破其局限，在保留地方格调的前提下广泛吸收兄弟剧种和外省音乐文化之长来丰富它的表现力，因此自成一派。如《潇湘夜雨》的慢板芙蓉腔中，他借鉴了京剧唱腔中的拖腔，以字生腔加以变化，腔随字行糅合在自己的创腔中，从而创造出优美的新腔。评论界称赞吕文成的创腔是“贯通南北，舍南腔之短，取北腔之长，故能独创一格”，有人简称他的创腔为“南头北尾”。其次，在粤曲创腔方面，吕文成又是最早将原属过场谱（广东器乐小曲）纳入粤曲唱腔的；同时，他还不受小曲、小调必须整首运用的限制，按艺术内容需要而抽取其中某一段落与粤曲或其它曲牌相连接，从而创造出新的唱腔结构。吕文成对粤曲演唱艺术的高度修养，体现在他的器乐演奏艺术和器乐曲的创作格调中。他演奏的《渔歌晚唱》（1938年，百代唱片公司）和《恋春芳》（1945年，百代唱片公司）表达出极其真挚、亲切的如歌意境；他写的广东小曲，虽然曲调十分华丽，节奏也相当复杂，并有器乐演奏效果，但填上歌词，却易记易唱。因此，许多广东方言歌曲，都采用他写的器乐曲的曲调填词，而在群众中广为流传。

吕文成熟悉中原古曲，在器乐创作上尤其受益于江南丝竹音乐。他把《欢乐歌》、《霓裳曲》加以广东音乐式的加花演奏，引入广东音乐的演奏曲目中，他的名作《平湖秋月》也略

有江南丝竹《中花六板》的影子，此曲用“仕合”二音为主，是江南民谣或绍兴戏曲音乐中常用的核心音调。《岐山凤》中间的几个乐句，也采用了京腔特点的音调。有人说他的器乐创作是欧洲作曲法的洋为中用。事实上，他自幼家贫，只有小学四年级的文化程度。那时无线电广播还没普及，唱片事业刚兴起，西洋音乐开始传入，只在上海有一个外国人为主的交响乐队，一些小型演出也只限于小剧场或家庭客厅，他是没有经济条件去欣赏这些音乐的。他一生所创作的乐曲，大都采用工尺谱记谱，可能在他创作的后期才改用简谱记谱。这也可部分地说明他对西洋音乐文化的素养。

他是有感而写。他熟悉那样多的民歌、民族器乐曲和戏曲音乐，头脑里的民族、民间乐汇又是那样丰富，于是他运用自己熟悉的二胡、扬琴、木琴反复试奏各种曲调；他从民间小调中学会了运用以一、二个有特性的乐汇为核心的方法，按着自己的音乐意境去把它呈示、变奏、移位、发展，把音乐创作作为表达感情的一个过程，意尽曲尽。“熟而能作，作而能创”，不少中外作曲大师也是这样成长的。吕文成的器乐音乐逻辑思维和欧洲古典音乐大师的音乐逻辑思维具有共同性。运用乐思的贯串发展手法来刻画人物的心理活动，表达感情，可说是殊途同归。他是土生土长的，具有本民族的、本地区的特色和艺术个性。我们要发展中国式的交响音乐，从吕文成的创作中可以汲取很丰富的经验。

吕文成的广东小曲创作是在乐器改革的基础上取得成就的。他把二胡改革为粤胡（高胡），他首创了把高胡夹在两膝之间使之能按艺术内容需要而控制音色、音量的演奏法。由于他的倡导而把高胡用作粤剧伴奏乐队的“头架”，并使它成为演奏广东音乐的主奏乐器。据说把扬琴的铜弦改换为钢丝弦，加大琴身共鸣箱，使乐器的音响和音域都有所扩大，也有他的功劳。在高胡演奏上，吕文成是技艺超群的，民间称之为“二胡王”。他在演奏上以走指灵活见长，这反映在创作上，他所写的曲调中“花指”式的曲调华彩相当丰富，为发挥高胡的音色特长，其曲调亦经常在高音区回荡。吕文成擅长演奏木琴，广东小曲《醒狮》开头的那一连串的音阶式的下行曲调进行是典型的木琴化的音乐。

经过广东音乐前辈民间作曲家的辛勤劳动，约在 1860 年前后，广东小曲的地方色彩、特点已有其共同特征，在写作上已归纳出一些带规律性的原则：例如曲调开端之重拍前可加“冒头”；重拍（尤其是前半拍）少用曲调加花；而弱拍（尤其是后半拍）可多用曲调加花，这样，经常出现一些抑扬格的小结构，它类似欧洲音乐作品中的完全动机，具有一种完满感、动力感；运用回音式的迭尾写法，使乐曲一气呵成，吕文成的音乐创作是在这个基础上起步的。在这些一般规律之外，各名作家也有自成一体的写法，这些写法首先与各人所擅长演奏的乐器直接有关，作曲家与演奏家合而为一可说是传统广东小曲的创作特色。严老烈、何柳堂、吕文成这些作曲家都是某一乐器的演奏高手，由于他们之间在思想、生活、文化素养和个性上的差异而形成各自的艺术个性，这些差异都具体地体现在各自的音乐创作上。吕文成在艺术上受益于前辈严老烈、何柳堂等人。严老烈在演奏扬琴上以右竹法见长，在创作

上偏重于以旧曲为蓝本而出新,经过他的再创作,除保留原作的部分骨干音外,其音乐具有新的气质和新的形象,他是以扬琴的加花竹法来发展曲调的;何柳堂是琵琶演奏名手,编著过琵琶曲集,他是用琵琶来作曲的。从乐器说来,琵琶在我国的工业制作水平,较之其它弹拨乐器更精致、完备,曲目也更丰富,这件乐器的演奏法和乐曲也较早传入广州地区。因此,出身于琵琶世家的何柳堂有较多传统音乐文献作为他创作的基础。虽然何柳堂也搞古曲改编,但主要是创作新曲。在前辈的作曲家中他是具有鲜明的现实主义创作特色的。为了更准确地表达人民群众的情绪,他从生活中提炼出新的节奏和琵琶化的乐汇。经吕文成改革而成的高胡,较之二胡定弦调高了四度,把一个八度的音域扩展到两个八度以上,能演奏出各种速度、表情、力度的乐句。高胡音色清脆、明亮,以演奏各种节奏复杂而华丽的曲调见长,于是吕文成发挥这个乐器之擅长来表达自己的感情。弦乐是一种接近人声发音的乐器,在广州方言语系中,阳上和阴上的字意常带有滑音,这类滑音的语调必然反映到广东小曲的乐汇中,这些方面在吕文成的音乐中有较多的渲染。吕文成发挥自己所长的快速奏法,在曲调进行中采用了浓密的加花法,并运用迭尾的原理而发挥为类似“无穷动”(即不中断的)一气呵成的曲调来表达激情,演奏家们多数是喜爱这类华丽型的音乐的。在扬琴能手严老烈、琵琶能手何柳堂所写的曲调中,经常会出现弹拨乐器演奏曲调时所特有的大量使用的八度“傍音”(衬音)进行,严老烈的那种快速紧凑的“冒头”,简炼的句尾,各种适应“连打”、“衬打”、“滚打”、“轮音”的曲调进行,这在吕文成的曲调中是极为少见的。那些上、下回头的八度进行,并非高胡演奏所擅长,而都是扬琴、琵琶曲调的特色。高胡的曲调亦可用向上跳进的八度进行,例如小曲《平湖秋月》乐曲的开端,曲调进行奔放地一跃而跳十度音程上,这是严、何作品中所少见的。吕文成曲调中的十六分音符连续进行,是弦乐式的级进和三音列式的曲调跳进,而在同样情况下,严老烈式的十六分音符连续进行却常是具有衬音、扬琴式的八度、或用较低音作固定出现的陪衬写法。当然,上述讲的仅就作曲家的音乐器乐化的曲调思维而言。

严老烈是个有教养的人,他在音乐创作上是独辟蹊径的,他从平滞、迂缓的古典音乐中挖掘出内涵的艺术生命力,保留原来古典音乐中所体现的中华民族浩然正气,使之塑造出与五四以后新思潮相一致的艺术形象,这是一种富于创造性的艰难的艺术劳动。严老烈从对客观现实的体现和艺术上的探索中逐渐学会运用音乐中现实主义的创作方法,创作出寓意新生事物必将出现的广东小曲《旱天雷》。何柳堂师承严老烈,在艺术思想上他较之严老烈更敏锐。他写过一些宣传抵制洋货,反对蓄婢、劝戒洋烟等为内容的地方曲艺作品。在音乐气质上,他保留了严老烈的那种苍劲,但更热情、更平易些;在力度上保留了严老烈那种内在的力度,但更奔放、更简明。何柳堂的音乐是很有气势的,他所写的广东小曲《赛龙夺锦》既表现了节日的欢乐场面,同时体现了民族的志气和人民的力量。从幼学艺的吕文成,文化修养比较低。若说严、何二位搞广东音乐是作为业余的文艺爱好,那么,吕文成则是专业的广东音

乐家。他是以此为生的。他才华横溢、多才多艺，但欠缺严、何那种中国古典文化的素养，这多少限制了他音乐写作上的思想和艺术深度。他是以前社会艺人的体验来感受现实的。他写过象《醒狮》那样“唤醒我民众”的作品，也写过《齐破阵》那种较威武的乐曲，但他的主要乐风仍是“华丽柔润”、“楚楚动听”这一类型的抒情小品。这些小品基本上是些贴题的标题音乐，例如小曲《渔歌晚唱》，音乐是明朗的、诗情画意的，仿佛是渔翁在归舟中欢乐而歌。其曲调线之朴素在作者所写的小曲中很少有。他也有一些作品是不宜于按文字标题来直接解释的，因为题目与具体音乐不一定有紧密的直接联系，只是从古诗词或在成语中取其美好的词意。例如小曲《烛影摇红》，很难具体地解释，它可能是一种吉祥的示意吧；《蕉石鸣琴》，又名《蝶恋花》，后者是一个词牌的名字。我想：关于音乐的内容，还是应该以具体的艺术分析为准。在广东小曲中，有一个情况是值得注意的。一些小曲原并无具体标题，一些小曲原标题也经过多次更换了，有的则是在被录制唱片的过程中，为推销之便而被老板们更动了曲名，基于上述种种原因，若孤立地按乐曲文字标题而决定音乐的美丑是不可靠的。

吕文成生活在十里洋场的上海，客观上接受各种外来文化的熏陶。其合作者尹自重亦曾直接受过较高的西方的文化、音乐教育，曾向菲律宾音乐家李嘉士顿学音乐，专攻小提琴；另一伙伴何大傻早年亦曾在香港英文书院就读。吕本人亦学过一些西洋乐器，因此，欧美型的轻音乐格调、语汇甚至结构方法在他的作品中也有所体现。只不过吕文成有很好的肠胃，他在写作过程中，不但能吸收江南丝竹音乐，同时，也消化了外国的轻音乐，从而产生出广东风味的佳品。广东小曲《步步高》是一首交谊舞曲，轻松、愉快，按其节奏可翩翩起舞，但它是一首具有浓郁广东地方特色的小曲；《醒狮》的音乐风格亦可归属于此类型。吕文成曾创作出多种音乐风格的广东小曲，这是他的前辈们的作品中所少见的。

吕文成的乐风潇洒、标致（广州人称为“骨子”）。他的音乐在思想上没有严、何那样深，但很甜美，多数是活跃、愉快的，较之严、何有更强的娱乐性；在他的音乐中，没有大的感慨，也没有幅度大的感情起伏，有如潺潺不息的小溪，纵情歌唱。一般的说，这些作品比较简炼、紧凑、完整。一些乐曲的结构富于弹性，可长可短，开头清爽，结尾干脆，中间有各种即兴创作的可能，这些方面，可能与他们经常演出的场所，例如茶楼、酒店、为无声电影配音等有点关系吧。

吕文成的音乐构思多种多样，他的音乐有很好的曲式感。在作品的整体上，讲究对称，前后呼应，但在具体写法上又区别于欧洲传统音乐中那种对置型的三部曲式。这里一切都是那样小巧玲珑，音乐呼应也是短小的：为了描绘一幅静态的画面，在小曲《渔歌晚唱》中，首、尾句是严格重复的，但仅此而已；小曲《岐山凤》的呼应手法更简明，在大段的音乐中只有开端的二小节引子和最后的二小节尾声是前后重复，这似是一幅稍大的室内画，却用一个边条很细的画框。当然，这样的静态构思不是吕文成的音乐个性和特色。如果说，在吕文成的音乐作品中绝少找到较大段落的严格重现的话，那么，在他的某一些作品中，在乐节

和乐句中,较有规律地反复重用某一个音,使之形成乐节(句)的特点,使之形成一个既不断变化而又统一的音乐整体,却是常见的。例如小曲《步步高》,没有明显的乐句的前后呼应重复,但音乐易于记忆,结构也紧凑,各个不同乐句的不同支柱音多次地在不同部位,不同时值地重现,帮助句法的划分和结构的统一,这是作曲家在曲式运用上的一种创造。《步步高》是民间的一句吉祥的比喻,表示乐观和有信心,在曲调进行中不断地出现肯定的语调也正是此意。

吕文成的华丽型曲调,经常是用自由变奏的发展手法来体现的。每次段落的再现都按变奏原则来进行,这正是高胡所擅长演奏的快速节奏的曲调加花和各种装饰音的乐句。这里,各个段落的长度并不一样,多数的情况,它们的开头和中间部分并不太相似,而在终止句上都是相同或很接近的。吕文成的一些小曲,多数也是采用以音乐动机为结构基础的单主题发展法,但他不是用欧洲音乐式的动机发展法,而是广东音乐式的动机法。我国有一些民族乐器,实际上是一种扩大了音域的、不受人体器官呼吸限制的仿效人声的乐音,上述的动机发展手法正是与这种乐器性能相适应的产物。吕文成作品的音乐思维是相当集中的,他善于抓住一两个乐想而从不同侧面来反复发挥,有些小曲的音域只有十一度,但他能用各种方法把音乐写得相当丰富,这是难能的。当然,在一些段落中,吕文成也并不一定拘泥于原来的主题,似是“柳暗花明又一村”地灵活地插入即兴性的新的乐想、新的节奏,这种创作选材上类似“必然性中的偶然性”的写法,既需要想象和胆识,更需要经验。

吕文成是以单音音乐的音乐思维从事创作的,他不可能象和声音乐或复调音乐那样运用多声部的手法来呈示和发展乐思,他必须把个人的感情集中地表达到一个音乐声部里,因此,他的音乐无论在节奏上、曲调线上都是比较复杂的。和他的前辈们相比较,吕文成的音乐有较多的调式交替和转调,有较多样的音乐展开手法,例如在小曲《岐山凤》中,音乐引子上已出现相当多样的节奏了,后来音乐又转入到上二度的调性上,这个转调片段在乐曲的结尾中又重新在主调上再现一次,这样的主题发展使人具有一种完满的感觉;又例如在小曲《月影寒梅》中,由于作者巧妙地运用迭尾的写法,使音乐连绵不断地展开,这些展开的乐句(节)都是以一些音群为支柱地通过各种变奏、移位来展开的,它们停顿在不同调式的交替音上,或其中也有转入到调性的下属方面的。这样的一些表现手法,在一般的民族器乐曲中是罕见的。

吕文成在艺术上是个创新家,他的音乐创作大为丰富了广东音乐,其中有些并已成我国现实主义优秀音乐传统宝库的组成部分。在今人看来,吕文成所探索出的那些音乐表现手法已不太新鲜了,但来之不易。今天或是将来,吕文成留下的那些优秀广东小曲,都将继续地闪光。当然,吕文成也具有时代和个人思想、艺术修养上的局限,也有种种不足之处,这是显而易见的。为了探求生活的美,吕文成在广东小曲《平湖秋月》中表达了自己的向往,他憧憬着“太平盛世”,希望人们能雅静地度过秋夜。对我们这一代人说来,这已经是现实了。