

吕文成胡琴演奏艺术

曾秋坚

摘要：吕文成是中国著名民族音乐家、粤乐的一代宗师、粤乐高胡及其演奏艺术的创始人、作曲家、演奏家、乐器革新家和粤曲演唱家。吕文成胡琴演奏艺术风格的形成深受清末民初的社会文化背景、粤乐社团、丝竹音乐、粤乐理论的发展及其本人所掌握的戏曲声腔艺术和其他中西乐器演奏技艺的影响。对其胡琴演奏艺术风格进行总结和梳理，对于继承和发展广东音乐及“吕文成流派”有着重要的作用和意义。另外，通过对吕文成演奏的音响资料进行收集整理、记谱及相关艺术实践，在此基础上总结其演奏特点和规律，可以发现其中包括的内容有：以空弦下滑音和上下滑音结合应用为标志的滑音技巧；以衬音为主的装饰音技法；通过节奏的变化进行加花变奏的手法；擅于把高超的换把演奏技术应用于乐曲的处理中，并形成了翻高八度在高音区演奏的特点。

关键词：吕文成；粤乐；胡琴；高胡；演奏艺术

中图分类号：J632.21 文献标识码：A 文章编号：1001-9871(2019)02-0109-18

DOI:10.16504/j.cnki.cn11-1183/j.2019.02.011

吕文成，中国著名民族音乐家、粤乐一代宗师，粤乐高胡及其演奏艺术的创始人、作曲家、演奏家、乐器革新家和粤曲演唱家。吕文成成为中国民族民间音乐、粤乐、高胡演奏艺术的发展做出了重要的贡献：他所创作的粤乐作品数量之多，流行程度之广在粤乐史上实在无人可比；他在江南二胡的基础上创制了高胡，并使其替代二弦成为粤乐最重要、最具代表性的主奏乐器，奠定其在粤剧、粤曲音乐的领导地位；他所灌制的唱片多达 270 多张，使粤乐在世界华人地区及全国得到广泛传播和推广，同时也为广大粤乐爱好者提供了珍贵的音响资料，成为学习粤乐最直接、最有效的教材；而他那种刻苦钻研、博采众长、敢于创新以及为粤乐事业的发展奋斗终身的精神更是永远值得我们学习的。

高胡（最初称二胡，亦称粤胡或高音二胡），自吕文成创制成功至今，经过几代高胡演奏家的努力，不仅成为粤剧、粤曲伴奏乐队的“头架”，以及民族乐队中弦乐的高音声部乐器，更成为音乐院校的一门专业演奏课程，高胡的演奏技艺也得到了更深层次的发展。然而，“由于长时间遭受‘左’的思潮和其他因素的干扰”^①，吕文成所灌制的粤乐音响资料在国内并没

收稿日期：2018-12-14

作者简介：曾秋坚（1973~），男，中央音乐学院民乐系硕士、香港广东音乐团艺术总监/团长。

① 黎田、黄家齐《粤乐》，广州：广东人民出版社，2003 年，第 89 页。

得到广泛的传播。随着粤乐高胡演奏风格的不断发展和变化,很多粤乐爱好者,特别是年轻的粤乐学习者对吕文成可以说是“只知其人,不知其‘声’”,对吕文成的胡琴演奏风格特点知之甚少。作为一个曾经风靡全国乃至全球华人音乐界几十年的高胡演奏艺术流派创始者——吕文成的高胡演奏艺术风格事实上正慢慢地被人们所遗忘,能掌握演奏和继承他的演奏风格的高胡演奏家更是少之又少。

高胡演奏艺术发展到今天,如何继承,如何发展,一直以来都为广大粤乐研究专家、高胡演奏家、教育家和爱好者们所关注。而如何学习和掌握粤乐高胡的演奏技艺及其规律,以达至把握粤乐的“韵味”,更是高胡学习者所迫切需要认识的问题。不管是继承、发展的问题还是演奏风格把握的问题,如果抛开对高胡创制者、高胡演奏艺术的开山鼻祖吕文成的高胡演奏艺术的研究,就都无从谈起,对高胡演奏风格的把握也就失去“原汁原味”的参照。

一、吕文成胡琴演奏艺术的研究

1. 研究现状

作为粤乐发展史上的里程碑人物,吕文成一直以来都是音乐界、乐评界和广大粤乐研究者所关注的对象。早在20世纪二三十年代,吕文成在上海成名之后,有关他的艺术成就和生平介绍便经常出现在报刊、音乐书籍和唱片海报之中,其中在一些报刊上还有他本人对音乐的论述。所有这些都成为后人研究吕文成的珍贵的资料。

早在1925年4月20日《申报》第七版游艺丛刊上,就登载了光磊室主撰写的《粤曲家吕文成述闻》,对吕文成的粤曲演唱技艺做了很高的评价。文章除了详细介绍了吕文成学习粤曲的方法及演唱特点之外,还赞其“尤擅洋、胡二琴,手法敏妙,花样翻新,变化莫测。能将胡琴拉成梵哑铃之声调,遥聆之,固难辨别”^②。而1925年5月18日《申报》第七版游艺丛刊音乐号上,吕文成也撰写了《铜线琴(瑶琴)与二胡之奏法》一文。文中吕文成对二胡的奏法提出了自己的观点^③。

在1935年出版的《清韵》^④第二期中,介绍了吕文成演奏高胡的姿势和高胡仕合线、合尺线的音位以及合尺线的按指法。还登有曾寄萍撰写的吕文成短评,认为吕文成具有“得天独厚,具灵慧心,而能宣之于口、应之于手,与凡响别迥”的高超技艺。并对其“尤不自私,其技而能贡诸于众,尤肯为社会服务”的高尚情操深感敬仰。

1964年吕文成在香港举行第二场专场音乐会,在《音乐歌唱晚会》特刊中,刊登了韩江雪撰写的《吕文成先生简史》的文章,介绍了吕文成的生平,及其在二胡、扬琴和粤曲等方面的成就和贡献,以及对吕文成公正无私,甘当人梯,乐于助人的高尚品格的评价。节目单中吕文成还撰写了名为《几句心里话》^⑤的一篇短文。文中吕文成回忆了他在上海时期的美好时光。希望香港年轻人在学习粤乐时,要对中国各种地方性的乐曲艺术多注意,

② 转引自阮弘《国乐与都市——江南丝竹与广东音乐在上海》,上海:上海文化出版社,2008年,第49页。

③ 黎田、黄家齐《粤乐》,广州:广东人民出版社,2003年,第50页。

④ 上海中华百货公司音乐部《清韵》(第二期),上海:上海中华百货公司音乐部,1935年。

⑤ 吕文成《几句衷心的的话》,《音乐歌唱晚会特刊》,1964年,第10页。

多欣赏,多发掘其中优点;赞成他们学习西洋音乐,因西洋音乐有系统的教授方法;同时必须精通中国音乐理论,与演奏人员共同努力,创作新声,要保存中国风格;希望他们记得自己是中华儿女。如今,这两篇文章已成为研究吕文成的非常重要的文字资料和珍贵的历史线索。

自吕文成于1983年去世之后,粤港有关部门、学术单位和音乐团体,以及广州市、中山市的有关文化部门多次举行了吕文成专题研讨会和纪念音乐会等活动。多年来,专家学者对吕文成的学术研究成果已经非常丰厚。这些研究主要集中在吕文成的生平介绍、音乐创作及对粤乐发展的贡献上面。对吕文成演奏风格及技巧方面的研究也有所涉猎,但相对来说尚不多见,大体可以将之归纳如下:陈德钜、黄锦培指出吕的作品与演奏“喜欢用高音,曲调热闹非常,有如花团锦簇,这好比看宋人的大青大绿的花鸟画”^⑥。余其伟认为,吕文成人品谦和纯朴,又开朗热情,思维很敏捷,在演奏时多用踊跃的短弓,走指有力,所以他的演奏应是属活泼跳跃型的^⑦,其艺术个性是属于感性的^⑧。陈涛把吕文成的高胡演奏风格及运用特点总结为“三件宝”,就是滑音、衬音和加花。认为只要掌握这“三件宝”那对高胡演奏风格的把握就易如反掌了^⑨。胡志平认为,吕文成高胡演奏的基本风格是朴实健朗的,主要表现在“演奏时频繁的换把,旋律进行中的大跳、大滑,坚实有力的运弓和走指”^⑩。其“演奏时频繁大滑换把所造成音与音之间的音高变化是他的花音手法之一”^⑪,也体现了吕文成“有一种随性所至、随心所欲、朴实酣畅的风格”^⑫。

2. 研究方法

针对上述已有研究成果,本文对吕文成胡琴演奏艺术这一专题的研究,分成两个部分,第一部分采用文献考据的研究方法,总结了吕文成胡琴演奏艺术风格形成的背景和原因,第二部分主要通过对吕文成所灌制的音响资料进行收集整理,记录其演奏谱,并通过艺术实践,学习并分析其演奏的风格特点,总结吕文成的高胡演奏艺术风格及其规律。

从20世纪二十年代至六七十年代,吕文成灌制了多达270多张唱片,这些宝贵的音响资料,使粤乐能在全中国乃至世界华人地区传播,也是黑胶片时代粤乐爱好者学习高胡演奏艺术最主要的教材之一,使后人可以全方位地欣赏到吕文成不同时期的演奏风格,也为本文的研究提供了最可靠、最重要的学术依据。在本研究中,笔者将主要从吕文成不同时期演奏的乐曲中,根据正线、反线和乙反线等不同的调式,选取了《平湖秋月》等十几首比较典型的演奏版本作为研究对象。其中除了高胡演奏的乐曲外,还引用了吕文成用低音二胡演奏的《胡笳十八拍》等乐曲作为例子,比较全面的体现了吕文成胡琴演奏艺术风格。

⑥ 余其伟 《广东高胡演奏艺术的继承与发展》,《粤乐艺境》,广州,花城出版社,1998年,第46页。

⑦ 同注⑥。

⑧ 吴聿立 《胡琴三大家之比较:刘天华理性阿炳天才吕文成感性》,《北方音乐》,第12期,2006年,第21—22页。

⑨ 陈涛 《高胡艺术风格论》,《广东音乐国际研讨会文集》(内部出版),1994年,第210—251页。

⑩ 胡志平 《广东音乐高胡创成——兼谈吕文成的高胡演奏技法与风格》,辑于广东炎黄文化研究会编《粤韵飘香——吕文成与广东音乐论集》,澳门,澳门出版社,2004年,第246页。

⑪ 同注⑩,第247页。

⑫ 同注⑩,第249页。

二、吕文成胡琴演奏艺术风格形成的背景

任何风格(包括艺术家个人风格)的形成都离不开时代发展的进程和本民族精神文化血统的疆域。也就是说艺术家的个人风格的确定,必然根植于其特定的人文环境和时代发展所形成的特定土壤^⑬。根据前人的研究结果,吕文成作为高胡演奏艺术的创始者,其高胡演奏艺术的形成曾经深受社会文化、粤乐社团、丝竹音乐、粤乐理论的发展、戏曲声腔艺术以及其他中西乐器演奏技艺等六个方面因素的影响。

1. 社会文化背景

清末民初,西学东渐,以五四运动为标志的新文化运动,在我国掀起了一场探求以“民主”与“科学”为标志的新思想和新知识的热潮。在新文化运动的影响下,北京和上海等城市出现了很多音乐社团。这些社团,如北京大学音乐研究会、中华音乐会等,是以“学习中西音乐理论知识和乐器演奏技能,组织各类音乐演出活动,介绍和翻译西洋音乐理论和进行传统国乐的整理与研究,出版音乐书刊”^⑭等活动为目的。而作为当时全国最大的城市、经济和文化中心的上海,经过辛亥革命、民国建立以及第一次世界大战洗礼,资本主义经济和文化艺术得到迅速发展。同时,大量的移民也涌入了上海,大批广东各界精英汇入,他们从广东带来的不仅仅是广东街市、广东学堂、广籍印刷厂、粤语主播的商业电台和粤菜、茶点,还把粤剧、粤曲和粤乐、潮州音乐等广东的文化艺术传播到上海,这一切为近六十万旅沪广东籍人士提供了一个完整的广东模式社会结构,也对从东西南北中聚居上海的中外移民弘扬了大广东文化精神及生活方式^⑮。而三岁就从广东移民到上海的吕文成,就是在这个充满岭南文化氛围的环境中,度过了他的童年和青少年时期。

2. 粤乐社团的影响

随着粤商在上海的势力不断发展壮大,陆续建立了各种同乡、同行和其他类型的组织。如较有影响力的广肇公所与精武体育会。清末民国时代上海的粤剧、粤乐和粤曲活动,多以这类组织为依托。这些组织的成员又组成各类专门的团体,在上海展开种种创作和演出活动^⑯。自1918年上海成立了第一个广东音乐组织“上海粤侨工界协进会音乐部”之后,众多广东音乐社团应运而生,如中华音乐会、精武体育会粤乐组、俭德储蓄会粤乐团等^⑰。少年时期的吕文成常于工余时间,在上海“中华音乐会”“上海精武体育会”粤乐部充当义务乐务,借此向云集该会进行音乐活动的众多音乐前辈学习音乐。20世纪20年代,吕文成技艺大进,更成为上述社团的音乐指导、干事兼演奏员。可以说,广东音乐社团的成立和发展,不仅为吕文成提供学习音乐的机会,更成为其施展才华,创造粤乐历史的平台。

3. 丝竹音乐的影响

20世纪初至30年代,随着上海社会经济文化的不断发展,郊区的民间音乐也在市区繁

⑬ 栗月 《论艺术家风格的本质成因与个性化语言体系的创造》,东北师范大学硕士论文,2007年。

⑭ 汪毓和 《中国近现代音乐史》,北京:人民音乐出版社,1994年,第67页。

⑮ 李肇芳 《一代粤魂——黄钟大吕祭文成》,广东炎黄文化研究会编《粤韵香飘——吕文成与广东音乐论集》,澳门:澳门出版社,2004年,第391—399页。

⑯ 程美宝 《近代地方文化的跨地域性——20世纪二三十年代粤剧、粤乐和粤曲在上海》,《近代史研究》,第2期,2007年,第1—18页。

⑰ 阮弘 《国乐与都市——江南丝竹与广东音乐在上海》,上海:上海文化出版社,2008年,第44页。

荣发展起来,丝竹乐更成为当时中上层市民文化生活的一种形式。1911年在文明雅集茶楼出现的第一个丝竹集会,参加者都是丝竹音乐的爱好者,他们仿效“清客串”的形式,每周日定期聚会合乐消遣。五四运动后,新文化界和新音乐界改进国乐和建设新音乐的呼声越来越高,各茶楼的丝竹集会十分活跃,丝竹社团也大量出现。如国乐研究社、紫韵国乐会等^⑮。在诸多国乐社团之间,惯用“清客串”的雅集方式,借此让各乐师之间和各种乐种流派之间得以互相交流^⑯。另外,一些丝竹乐社不但演奏丝竹,还演奏广东音乐。同样,在一些广东音乐社团中,除了设有粤乐部,还设有沪乐部,或者以演奏丝竹音乐为主的国乐团。吕文成就曾任上海中华音乐会“沪乐部”组长^⑰。正是在这种“清客串”的雅集交流中,使在上海长大的吕文成,不仅学习了江南的二胡,其创作的大量广东音乐作品中,也深受丝竹音乐的影响。从其演奏的《三六板》(《梅花三弄》)的音响资料中,我们不难听出吕文成精湛的技艺以及对江南丝竹演奏风格的掌握。正如胡志平所说的“吕文成所创成的广东二胡一开始即与广东音乐融为一体,借江南二胡的技艺基础和广东音乐独特的风味韵味形成了一个新的二胡学派。”^⑱

4. 粤乐理论发展的影响

粤乐专家黎田、黄家齐^⑲认为,粤乐是经过从明万历到清光绪前(1573—1857年)这约300年的孕育期,到了19世纪中后期,即约1860年至1920年,才正式形成一个乐种。而在粤乐的形成期,出现了何博众、严老烈这两位对粤乐的形成起关键作用的代表性人物。通过他们的创作,奠定了粤乐特有的风格。特别是严老烈,他用一首小曲原有曲调作为骨干音,在此基础上采取添加粤乐特有的“冒头”音及采用“加花”扩充旋律的粤乐旋法,成为后来者学习创作和演奏粤乐的理论依据。

另外,由丘鹤俦于1916年编著出版的最早一部广东音乐理论专著《弦歌必读》详细记载了20世纪20年代以前粤乐创作及演奏中常用的乐汇及“加花指格式”,正是粤乐乐汇形成、扩充、润饰的基础方法及这些方法的规律和特点。其后,丘氏又先后出版了《弦歌必读》增刊、《琴学精华》等琴谱书刊,并远销至东南亚和美国加拿大诸国^⑳。所有这些粤乐理论及乐谱广泛的传播,为广东音乐的发展起了积极的推动作用。吕文成学习音乐时虽身在上海,但他在广东音乐社团所学习和演奏的广东音乐曲谱和粤乐理论,必然是从广东的粤乐界流传到上海的。而这些粤乐理论和乐谱,为吕文成创作粤乐作品和粤乐演奏技艺的学习,提供了重要的理论依据和参考。

5. 戏曲声腔艺术的影响

吕文成年幼当童工期间,附近茶楼里时常表演各种粤剧和粤曲,耳濡目染下,使他爱上了

⑮ 阮弘 《国乐与都市——江南丝竹与广东音乐在上海》,上海:上海文化出版社,2008年,第49页。

⑯ 项祖华 《国乐瑰宝 星光灿烂——纪念吕文成诞辰105周年》,广东炎黄文化研究会编《粤韵香飘——吕文成与广东音乐论集》,澳门:澳门出版社,2004年,第184—187页。

⑰ 阮弘 《国乐与都市——江南丝竹与广东音乐在上海》,上海:上海文化出版社,2008年,第108页。

⑱ 胡志平 《广东音乐高胡创成——兼谈吕文成的高胡演奏技法与风格》,广东炎黄文化研究会编《粤韵香飘——吕文成与广东音乐论集》,澳门:澳门出版社,2004年,第245页。

⑲ 黎田、黄家齐 《粤乐》,广州:广东人民出版社,2003年,第26—32页。

⑳ 同注⑲,第349页。

粤曲^{②4}。吕文成的音乐才华,就是从演唱粤曲开始的^{②5}。1925年4月20日《申报》第七版游艺丛刊上,登载了光磊室主撰写的《粤曲家吕文成述闻》,对吕文成的粤曲演唱技艺作了很高的评价“文成嗓音虽非绝佳,颇善于运用,深明吐纳之诀,疾徐中节,句句露字,过板之杂腔娇媚如处子,令人神摇心醉,而尾声之拖长腔,千回百啭,合拍安腔,靡非满意,求诸俳优中,已属罕见,况为顽家耶?”^{②6}陈冠文在《吕文成先生简史》中这样评价“由于其嗓音清脆动听、行腔婉转自如、吐字坚实清晰、独创一格、独成一家,使人耳目一新,而饮誉大江南北,蜚声艺坛。”^{②7}

黎田、黄家齐认为:粤剧和粤乐的音调与珠江三角洲这一地域的地方语言声调紧密结合,两者之间很容易产生互相渗透、影响、吸收和促进的关系。同时,粤剧的创腔和润腔手法和粤乐的旋律发展法也基本相通^{②8}。陈幼韩在论述戏曲声乐艺术的韵味时认为“剧种旋律、戏曲化的发声、吐字乐汇音型语音化、音符群以及喉阻音、立音等多种多样的用嗓技巧,是构成‘味’的特殊元素、塑造音乐形象的戏曲化艺术技巧和手段。”^{②9}也就是说,掌握戏曲声乐艺术中的用嗓技巧,对把握戏曲声乐艺术的韵味有着关键的作用。同样的道理,掌握了粤剧、粤曲唱腔演唱的用嗓技巧,就能准确把握粤剧、粤曲唱腔艺术的“韵味”。而粤乐跟粤剧、粤曲又有着千丝万缕的关系。正如吴赣伯认为的“粤乐演奏家之所以能够演奏出十分浓郁的粤乐风格,与他们能够把握粤曲演唱中的音腔有密切关系,而正是他们将演唱中的音腔在器乐演奏中将之器乐化,才表现出成熟而浓郁的粤乐风格。”^{③0}

吕文成擅长演唱粤曲“子喉”,唱腔自成一家,同时其对昆曲、皮黄也有所涉猎^{③1},能掌握戏曲声乐艺术中的用嗓技巧,准确把握粤剧、粤曲唱腔艺术的“韵味”。从吕文成喜于高音区演奏和善用滑音技巧等演奏特点可以看出,戏曲声腔艺术对其高胡演奏风格的影响是非常深刻的。

6. 西乐及其他器乐的影响

吕文成除了演奏胡琴外,还擅长小提琴、扬琴、木琴等多种乐器的演奏。特别是随留美归沪的造船工程师、小提琴演奏家司徒梦岩学习乐理、记谱法和小提琴,使其掌握了西方严格的弦乐演奏技法和音准要求,为他日后创立高胡演奏艺术打下坚实的基础。时至今日,我们欣赏其演奏录音等,不能不为他那娴熟的换把技巧和几乎无懈可击的音准而感到惊叹。

另外,吕文成当时的扬琴演奏技术是非常精湛的。据《申报》记载,1924年就有两次与司徒梦岩同台表演了扬琴及与小提琴合奏《归来燕》《小桃江》等节目。翌年,吕文成还于《申报》发表了《铜线琴(瑶琴)与二胡之奏法》,文中阐述了演奏铜线琴(扬琴)的一些弊

^{②4} 尹维颖 《吕文成:艺高德众的一代粤乐宗师》,2008年,引自 http://jb.sznews.com/html/2008-10/15/content_371914.htm, 2010-03-01。

^{②5} 黄志营 《历久常新的改革实践——谈吕文成先生在粤曲艺术的贡献》,广东炎黄文化研究会编《粤韵香飘——吕文成与广东音乐论集》,澳门:澳门出版社,2004年,第104页。

^{②6} 转引阮弘 《国乐与都市——江南丝竹与广东音乐在上海》,上海:上海文化出版社,2008年,第49页。

^{②7} 陈冠文 《吕文成先生简史》,《粤乐宗师吕文成纪念特刊》,1988年,第6页。

^{②8} 黎田、黄家齐 《粤乐》,广州:广东人民出版社,2003年。

^{②9} 陈幼韩 《音腔论》,《语言与音乐》,台北:丹青图书有限公司,1990年,第121—144页。

^{③0} 吴赣伯 《二十世纪香港中乐史稿》,香港,国际演艺评论家协会(香港分会),2006年,第84页。

^{③1} 同注^{③0}

病以及正确的演奏方法^②。由此可见,吕文成在扬琴演奏方面的造诣是相当之高的。而对于同时擅长演奏胡琴和扬琴的吕文成来说,两种乐器之间的演奏风格必然会相互影响、相互融合的。扬琴的加花规律不可避免地对其高胡演奏艺术会产生影响。

三、吕文成胡琴演奏艺术的特点

吕文成一生留给后人大量粤乐高胡演奏的唱片,但他对高胡的演奏理论并没有做过系统的总结。另外,笔者在收集吕文成的资料中,最遗憾的就是由于当时录像技术的运用并不普及,到目前为止还无法找到有关吕文成的录像资料,这也使笔者对一些在录音中无法感受到的演奏技巧进行认证。因此,笔者也只能从一些文献及其留下的珍贵的音响资料中学习、总结其演奏风格特点。

通过对吕文成不同时期灌制的音响资料分析,笔者认为,吕文成经过近20年的磨练(高胡创制初期的20世纪二三十年代至40年代),建立了以其极具个性的滑音为标志,并以高超的演奏技巧展现出激扬热烈、豪放洒脱、刚健的演奏风格。而在不同的人生阶段,吕文成的演奏风格也随着思想的成熟而呈现出不同的面貌。到了后期,吕文成的演奏风格在浓郁的粤乐韵味中,极显其成熟、大气、稳重的粤乐大师气质。

(一) 演奏心得

吕文成虽然没有对其高胡演奏艺术做过理论性的总结,我们还是可以从吕文成在报刊发表的文章了解其对胡琴演奏的一些心得。在1925年5月18日《申报》七版游艺丛刊音乐号上,吕文成撰写的《铜丝琴(瑶琴)与二胡之奏法》一文,阐述了二胡之奏法“按指弦上,务求顺其自然之趋势,不即不离,敏于拨动,则发声既晴朗,指挥亦如意,拍奏各谱,不患不符合也”^③。从这句话中我们可以看出,吕文成对演奏二胡时左手按弦的三个要求:第一、强调左手按弦时的状态必须“顺其自然”,也就是左手在演奏时要放松,并保持合理自然的持琴姿势及演奏状态,这样才能达到“顺其自然之趋势”。第二、左手手指与琴弦之间的距离是“不即不离”,这就要求左手按弦时,手指注意不能抬得过高,并保持掌指关节自然弯曲和一定的手型。这与吕文成学习小提琴的演奏有密切的关系。我们可以通过下面的吕文成二胡奏法姿势图片得到确认(图1)。第三、吕文成对二胡(高胡)音色的要求是“晴朗”的。

图1. 吕文成的高胡演奏姿势^④



^② 转引阮弘《国乐与都市——江南丝竹与广东音乐在上海》,上海:上海文化出版社,2008年,第49页。

^③ 上海中华百货公司音乐部《清韵》(第二期),上海:上海中华百货公司音乐部,1935年。

^④ 转引阮弘《国乐与都市——江南丝竹与广东音乐在上海》,上海:上海文化出版社,2008年,第50页。

(二) 演奏姿势

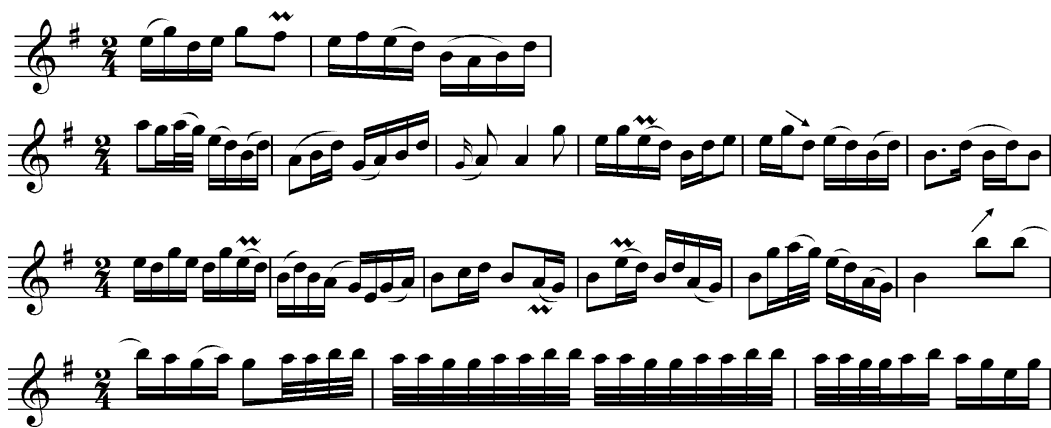
吕文成创制高胡之后,又创造性地将之前把二胡放于大腿根部演奏的姿势改为夹于大腿之间,并成为广东音乐高胡独有的演奏姿势。在《清韵》第二期中,刊出了吕文成二胡(高胡)奏法姿势的图片(图1)。

从图片中笔者认为吕文成对高胡演奏姿势有以下几点要求:1. 坐姿要端正,身躯笔直自然。2. 两脚分开与肩膀差不多宽,左脚位置比右脚稍靠内,但两脚的高度近乎平行。3. 琴筒置于两腿之间,其夹琴的位置在大腿中部,而非膝盖部位。并用绒布垫在琴筒下方。4. 值得注意的是:其在夹琴时,琴筒大部分被大腿所夹住,露在外边的并不多。5. 左手虎口紧靠琴杆,左手大拇指稍往下扣,手指紧贴琴弦,这显然与其在《铜丝琴(瑶琴)与二胡之奏法》一文中“按指弦上,务求顺其自然之趋势,不即不离”的说法是一致的。

(三) 右手技巧的应用

吕文成的运弓多用分弓演奏,连弓为辅。这与其深受民间音乐和戏剧伴奏乐器(如二弦、京胡)的演奏特点影响分不开的。其运弓坚实敏锐,不硬不愣,平稳均匀,分而不断,能保持连贯、流畅的旋律线条。如其演奏的《三潭印月》(古曲)、《平湖秋月》(吕文成曲)、《醒狮》(吕文成曲)及后期演奏的《春绿江南》(吕文成曲)、《汉宫秋月》(古曲)都充分显示了吕文成的运弓特点。另外,他擅于把不同连分弓组合及其他运弓技法结合应用(谱例1):

谱例1. 《鸟投林》(易剑泉曲) 8—9、19—24、29—34、44—46 小节



在乐曲中,吕文成通过 、、 等非正常弓序的连分弓组合安排以及双抖弓等弓法技巧,生动形象地描绘百鸟投林时的各种飞翔姿态和动态。在模仿鸟鸣声时,则采用长短弓配合、回弓、颤弓等运弓技法,并结合滑音技巧,形象地描绘了各种鸟叫声。

如果说吕文成演奏高胡时,其运弓是坚韧有力的,那么其用低音二胡演奏的《胡笳十八拍》(古曲)(谱例2)《汉宫秋月》等乐曲,则展现了吕文成对慢长弓及其处理旋律的强弱变化时高超的操控能力:

谱例 2. 《胡笳十八拍》1—6 小节



吕文成在演奏第 2 小节和第 3 小节第三拍的 do 音时,右手运弓控制音量由强渐弱,并通过回转滑音在弱奏的状态下过渡到下一个 do 音。而在《胡笳十八拍》中还多次出现二分音符以上时值的 re 音,吕文成均利用深厚的右手控弓能力做到了强而不躁、弱而不虚的音响效果。

(四) 左手技巧的应用

吕文成在左手技巧应用方面,主要通过滑音、装饰音及加花等三种演奏技法,来体现广东音乐特有的韵味、风格。

1. 滑音的应用

滑音的应用,可以说是吕文成胡琴演奏艺术中最具个性的风格特征。从其 20 世纪三四十年代演奏的粤乐唱片中,我们可以听出滑音技巧在他处理作品时得到了大量的运用,如《昭君怨》(古曲)《春风得意》(梁以忠曲)《双飞蝴蝶》(佚名)。可以说这些极具个性的滑音技巧的应用,不但印证了吕文成有着自由的、对艺术加工的热情与精神,同时也体现了滑音在其演奏风格中的地位。综合吕文成演奏时所应用的滑音技巧,笔者认为,其主要有上滑音、下滑音、上下滑音结合应用和回转滑音等四种滑音应用习惯:

(1) 上滑音 (↗),所谓上滑音就是手指由低音滑至高音所产生的音响。包括二、三度音程的小上滑音及四度音程以上的大上滑音。吕文成在运用上滑音时,不同调式的乐曲,其滑音的应用习惯也不同。如在演奏合尺线(即 C 调, g-d 定弦)的乐曲时,其小上滑音主要运用在第一把位的 sol 音,即三指从 fa 音或, mi 音滑至 sol 音(谱例 3):

谱例 3. 《春绿江南》(吕文成曲) 29—31 小节



在中把位 sol 音上,通常用一指由 mi 音或 fa 音滑至 sol 音,一般带换把。而中把位 la 音上,通常用二指以小二度或大二度为主,从 sol 音滑至 la 音。

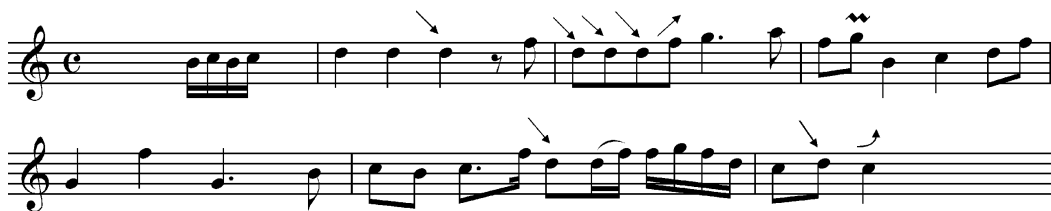
在演奏反线调式(即 G 调, do-sol 弦)的乐曲中,经常运用上滑音的多数是上把位的第一指按弦音、中把位一指按弦音以及高音把位的一二指按弦音。如谱例 4:

谱例 4. 《平湖秋月》(吕文成曲) 第 17 小节



在演奏乙反线调式 (用 C 调, g-d 定弦) 的乐曲时, 其上滑音的运用主要是一指的 fa 音, 二指的 do 音、sol 音以及三指内弦的 re 音较少运用上滑音。如谱例 5:

谱例 5. 《连环扣》(严老烈改编) 1—7 小节



吕文成在演奏第 2 小节的第二个 re 音时, 就没有用三指作上滑音处理, 而现在的大多数高胡演奏者多数用上滑音处理。

吕文成的大上滑音, 通常应用于高音区, 以凌厉而又坚实的运弓结合使用。如谱例 6:

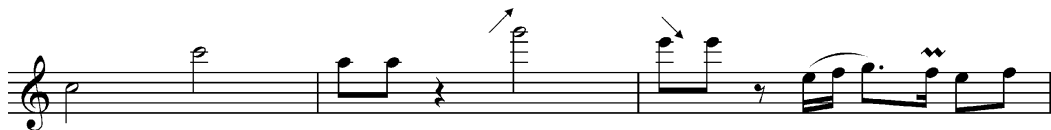
谱例 6. 《三潭印月》6—8 小节、14—16 小节



三次出现的 do 音, 吕文成都使用了大上滑音。

又如《醒狮》也是应用了大上滑音, 并在高音区与前面不带滑音的音型形成对比。如谱例 7:

谱例 7. 《醒狮》(吕文成曲) 11—12 小节



(2) 下滑音 (ㄣ)

吕文成的下滑音运用是最具个性的, 在其演奏的作品中, 频繁使用且带有韧性的下滑音是其演奏风格的特征之一。吕文成的下滑音应用习惯还有以下三种:

第一、空弦的下滑音: 在不同调式中因空弦音的不同, 其运用的下滑音也不同。在合尺线和反线中空弦的下滑音的运用规律基本上是一样的, 通常有一指按弦下滑至空弦音和用三指垫指滑到空弦音两种滑音习惯。

在合尺线其空弦音下滑音的运用主要有两种: 一种是从一指按弦的 mi 音或 la 音用一指下滑至空弦的 re 音或 sol 音。如谱例 8:

谱例 8. 《双飞蝴蝶》1—2 小节



开头第一音 re 音就是从一指 mi 音下滑至空弦音。另一种是外弦空弦 re 音之前的音为 do 音或 sol 音时,通常是从三指按弦的 sol 音通过垫指滑至 re 音。如谱例 9:

谱例 9. 《三醉》(古曲) 1—3 小节



在演奏前两次 re 音的下滑音时,都是在以三指按弦的 do 音之后,紧接着用三指垫指下滑至空弦音,而第三个 re 音的下滑音,则以一指 mi 音下滑至空弦音 re 音。如谱例 10:

谱例 10. 《烛影摇红》(吕文成曲) 17—18 小节



re 音的下滑音都是在以三指按弦的 sol 音之后,紧接着用三指垫指下滑至空弦音的。在反线空弦的下滑音的应用亦然,do - sol 定弦的外弦空弦音 sol 音的下滑音运用,主要出现在 sol 音之前的音为音 do 时,通常从三指按弦的 do 音通过垫指滑至空弦 sol 音,如谱例 11:

谱例 11. 《平湖秋月》1—5 小节



在乙反调的空弦下滑音,主要是由一指的 si 音或 fa 音下滑至千斤位空弦的 sol 音或 re 音,如谱例 12:

谱例 12. 《胡笳十八拍》(古曲) 1—5 小节



第二、一指按弦音的下滑音。这种下滑音的运用习惯跟空弦的下滑音的运用相似,通常用于第一把位,也是由三指按弦音垫指下滑至一指,如谱例 13:

谱例 13. 《鸟投林》(易剑泉曲) 14—17 小节



第三、三指按弦音的下滑音。这种下滑音主要运用于中把位三指按弦音。在合尺线 (C

调) 就是 si 音, 一般由小三度关系的 re 音或小于小三度关系的音下行滑至 si 音, 如谱例 14:

谱例 14. 《烛影摇红》(吕文成曲) 4—5 小节



在反线(G调)是中把位 mi 音, 其下滑音也一样, 如谱例 15:

谱例 15. 《平湖秋月》1—3 小节



(3) 上下滑音的结合应用

这是吕文成演奏风格中常用的滑音技巧之一。在吕文成的演奏中主要有小三度音程为主的上下小滑音和四度音程以上的上下大滑音两种情况。在以小三度音程为主的上下小滑音的应用中, 主要用于第一把位的二指按弦音带换把地上行滑三度后回滑至本音, 以及从中把位三指按弦音不带换把的上行滑三度后回滑至本音。如《平湖秋月》就是应用了带换把的小三度上下小滑音。如 C 调 sol - re 定弦的 的音型结合, 就是用三指按弦音的 si 音滑至 re 音后又回滑到 si 音, 如谱例 16:

谱例 16. 《三潭印月》32—33 小节



如 G 调 do - sol 定弦的 的音型结合, 也就是用三指按弦音的 mi 音滑至 sol 音后又回滑到 mi 音, 如谱例 17:

谱例 17. 《平湖秋月》第 19 小节



四度音程以上的上下大滑音的结合应用, 是吕文成演奏艺术中最典型的风格特征之一。如在演奏《平湖秋月》时, 吕文成就多次应用了像 音型、音型和 音型的上下大滑音技巧。如在演奏《春绿江南》(谱例 23) 第 9 小节最后的 do 音时, 吕文成用一指从 sol 音上行滑至 do 音之后, 继续上滑, 再下滑到 mi 音, 而后再上行滑至 sol 音, 整个滑音过程连贯圆滑, 一气呵成, 如谱例 18:

谱例 18. 《春绿江南》9—11 小节



又如《鸟投林》中鸟叫声,通过大量的上下滑音形象地描摹了各种鸟鸣的声音及归巢时的情景。另外在乙反调的上下滑音结合应用也是很普遍的。以《胡笳十八拍》为例,吕文成在此曲的滑音运用及安排中可谓细致而巧妙。如  这个音型组合,在此曲中出现了九次,而吕文成通过九种不同的上下滑音的组合应用于这个音型中(谱例 19):

谱例 19. 九种不同的上下滑音组合



而吕文成整首乐曲滑音的运用,笔者发现其在近似的旋律音型中几乎没有相同的滑音处理,这充分说明吕文成在处理乐曲时的严谨性及其过人的艺术素养。

(4) 回转滑音 (↪)

吕文成的回转滑音运用习惯,主要是使用在重复音的处理中,如  等音型,这也是经常使用的滑音之一。吕文成在处理回旋滑音是根据乐曲所表现的内容和旋律的发展,在不同的情况下,作出巧妙而有变化的演奏处理。如《三潭印月》开头  的第二个音 do 音,其回转滑音就是从 do 音滑到 la 音又回滑到 do 音,再加上左右手的力度变化,从一开始就把宫女怨恨的心情表现得淋漓尽致。又如《胡笳十八拍》(谱例 20):

谱例 20. 《胡笳十八拍》1—6 小节



第 2、3、6 小节有  的音型,吕文成在处理这三次的音型时,第一次在拉完第一个 do 音之后,结合右手运弓第二 do 音做了轻巧的回转滑音。第二次则在第一个 do 音应用上滑音,第二 do 音没做任何滑音处理。第三次结合右手运弓,两个 do 音都做了有力的回转滑音。另外,吕文成的回转滑音也应用在其他非重复音中,如《鸟投林》第 1 小节 , do 音就用了回转滑音。再如《胡笳十八拍》多次出现了  的音型, do 音也应用了回转滑音。

纵观吕文成从 20 世纪三四十年代至 70 年代滑音技巧的应用,不难听出其对滑音的运用和处理是由频繁、张扬到成熟、理性思考的变化。

2. 装饰音的应用

装饰音是吕文成演奏艺术中常用的风格性技巧之一。在其常用的装饰音中主要包括:前倚音、衬音(↘)、复合装饰音。其中衬音(↘)是吕文成应用最多的一种装饰音。

(1) 前倚音

吕文成对前倚音的应用习惯是多样的,主要有上行的二度音程以一、二、三指为主音的前倚音,如G调(do-sol弦)  和C调的  等前倚音。以及下行二度以一指为主音而二指作为前倚音和二指为主音而三指作为前倚音。如G调的  等,C调的  等前倚音。这些前倚音主要根据旋律发展的需要而进行应用的,如谱例21:

谱例 21. 《烛影摇红》1—3 小节



另外,吕文成在使用前倚音时,也常常与加花结合应用,如谱例22:

谱例 22. 《三醉》1—11 小节

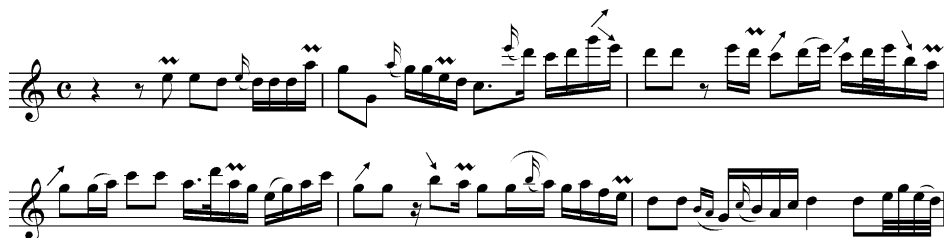


(2) 衬音(↘)

衬音是吕文成的演奏风格特点中应用最多的一种装饰手法。衬音(↘)实际演奏的效果主要有 、 和  三种演奏时值的变化,根据旋律的速度安排即兴演奏。在吕文成的衬音应用中,不同调式的乐曲有着不同衬音应用习惯。

在合尺线C调的乐曲中,主要有第一把位一指按弦音(la音和mi音)、第二把位二指按弦音(re音和la音)以及高音把位的re音等经常应用衬音进行装饰,如谱例23:

谱例 23. 《烛影摇红》1—6 小节



吕文成的反线G调(do-sol弦)乐曲的衬音应用,跟合尺线C调相似,主要第一把位一指按弦音(re音和la音)、二指按弦音(mi音和si音)和第二把位二指按弦音(re音和la

音) 以及高音把位的 re 音等经常应用衬音进行装饰, 如谱例 24:

谱例 24. 《平湖秋月》1—3、6—7 小节



在乙反调的乐曲中, 吕文成通常在以一指按弦音 si 音和 fa 音和二指按弦音 do 音和 fa 音等位置应用衬音进行装饰, 如谱例 25:

谱例 25. 《胡笳十八拍》1、5—6 小节



为了总结吕文成应用衬音的规律, 笔者对吕文成在演奏合尺线、反线和乙反线各调的乐曲时应用衬音的情况, 按每个调两首乐曲进行统计。以下为吕文成在乐曲中应用衬音的情况:

表 1. 应用衬音情况表

衬音 (次数) 乐曲	第一把位 一指按弦音	第一把位 二指按弦音	第二把位 一指按弦音	第二把位 二指按弦音	第三把位 二指按弦音
合尺线 《春绿江南》	1 次, 为 la 音。			20 次, 其中 la 音 16 次, re 音 4 次。	
合尺线 《烛影摇红》	13 次, 其中 mi 音 9 次, la 音 4 次。		2 次, 为 sol 音	15 次, 其中 la 音 13 次。	3 次, 为 re 音。
反线 《平湖秋月》	8 次, 其中 la 音 6 次, re 音 2 次。	2 次, 为 mi 音。		14 次, 为 re 音	
反线 《鸟投林》	13 次, 其中 la 音 11 次, re 音 2 次。	1 次, 为 si 音。		2 次, 为 re2 音。	
乙反线 《胡笳十八拍》	16 次, 其中 fa 音 6 次, si 音 3 次, mi 音 4 次, la 音 3 次。	8 次, 为 sol 音。		7 次, 为 la 音。(其中一次以三指按弦)	
乙反线 《连环扣》	5 次, 其中 la 音 2 次, fa 音 1 次, si 音 2 次。	9 次, 其中 sol 音 7 次, do 音 2 次	1 次, 为 sol 音		

从以上统计表中显示, 吕文成应用衬音有以下三个规律:

第一、吕文成对衬音的应用, 主要应用于第一把位以一指为按弦音的主音和第二把位以二

指为按弦音的主音中。

第二、在以切把演奏的乙反调乐曲中, 衬音除了应用于以第一位以一指为按弦音的主音和第二把位以二指为按弦音的主音外, 在第一把位以二指为按弦的 sol 音也经常应用衬音手法。

第三、但从表中的统计显示: 在吕文成演奏的乐曲中, 不管是哪个调式的乐曲, 都以 la 音应用衬音技法最多, 其次是 mi 音和 re 音 (re 音在乙反调比较少用衬音)。

(3) 复合装饰音

复合装饰音是常用的广东音乐演奏风格技巧之一, 它可以说是前倚音和衬音的复合体。在吕文成的演奏中, 复合装饰音的应用相对于衬音和前倚音来说, 使用并不多, 主要两种应用习惯:

第一、在主音的前倚音加上衬音进行演奏, 其前倚音的时值不算入主音的时值, 而是算在前一个主音的时值之内。比如 。如在《烛影摇红》中就多次出现了在以空弦音 re 音为主音的前倚音 mi 音加上衬音。又如《春绿江南》(谱例 26):

谱例 26. 《春绿江南》第 22 小节



第二、在加上前倚音之后, 主音又加上衬音进行演奏, 前倚音的时值算入主音的时值之内。如谱例 27:

谱例 27. 《汉宫秋月》第 5 小节



3. 加花

加花是广东音乐演奏风格技巧之一。吕文成的加花可以说是承习了严老烈、丘鹤俦等前辈的理论及实践, 但又保持自己灵活多变及特有的加花特点, 在乐曲处理中并不拘于一种加花模式, 而是在一些既定的加花规律中, 通过加减花、节奏的变化等多种加花方式, 极大地丰富了粤乐演奏风格的表现技巧。吕文成通过节奏的变化进行加花变奏主要有以下 11 种节奏型变体方式 (谱例 28):

谱例 28. 11 种节奏型变体



以《三醉》为例, 1—6 小节就应用了 、 和  等加花方式 (见谱例 24)。如在《平湖秋月》(谱例 29) 中, 吕文成也应用了多种加花手法:

谱例 29. 《平湖秋月》14—16 小节



而在《蕉石鸣琴》(吕文成曲)(谱例 30)中,吕文成仅仅在 5 小节,就把变奏加花的技法发挥得淋漓尽致:

谱例 30. 《蕉石鸣琴》1—5 小节



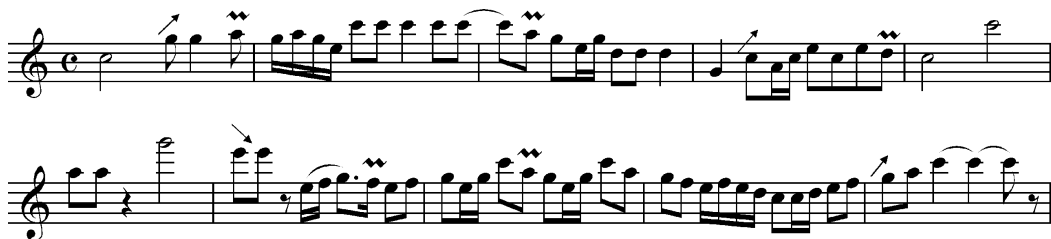
通过以上的分析,笔者认为吕文成非常擅长利用不同节奏型进行加花变奏,其灵活多变的加花手法是值得后人学习总结的。

(五) 其他演奏特点

1. 变换八度演奏的特点

将乐句或一段旋律翻高八度演奏是吕文成演奏风格中的一大特色。吕文成常常在对比的乐句或者旋律反复时,通过翻高八度,在低音区的演奏使音色产生了鲜明的对比,旋律的发展更加丰富,如谱例 31:

谱例 31. 《醒狮》(吕文成曲) 7—16 小节



在演奏至第 10 小节时,并没有按正常的旋律发展用高八度演奏。而在第 12、13 小节则翻高八度在低音区演奏,之后又翻低八度跳把至第一把位演奏。通过连续八度跳把在高低高区的对比演奏,把醒狮在高桩上展示高难度动作表演的形象刻画得栩栩如生。如在演奏《平湖秋月》第二遍反复时就将第 11、12 小节翻高八度演奏,与第一遍形成鲜明对比。又如演奏《蕉石鸣琴》时也是在第二遍反复时进行翻高八度的演奏。

2. 换把

吕文成在演奏乐曲时,除了带有风格性的滑音换把之外,其对一般的换把要求是不带任何滑音的。这与其受过严格小提琴的训练,并吸收其演奏技巧应用于高胡的演奏中有直接关系的。这也体现吕文成与众不同的学习经历及其扎实的基本功。如《醒狮》(见谱例 31,第 15 小节),从中把位二指的 la 音换把到上把位二指的 fa 音,又从上把位的二指 fa 音换把到中把位的 sol 音,在频繁的换把过程中并没有出现滑音,动作干净利落。

(六) 结论

综合上述对吕文成胡琴演奏艺术的分析,笔者认为吕文成胡琴演奏艺术风格的形成深受清末民初的社会文化背景、粤乐社团、丝竹音乐、粤乐理论的发展、及其本人所掌握的戏曲声腔艺术和其他中西乐器演奏技艺等方面的影响,其演奏艺术主要有以下特点:

1. 以空弦下滑音和上下滑音结合应用为标志的滑音技巧。2. 以衬音为主的装饰音技法。3. 通过节奏的变化进行加花变奏的手法。4. 擅于把高超的演奏技术应用于乐曲的处理中,并形成了翻高八度在低音区演奏的特点。

以上是笔者通过分析、模仿演奏吕文成所录制的广东音乐作品,对吕文成胡琴演奏艺术风格的总结和心得体会。希望通过笔者的研究,能对认识吕文成胡琴演奏风格及其规律提供帮助,同时也希望引起粤乐界对创立高胡演奏艺术的“吕文成流派”的现状及传承等问题的关注。

(责任编辑: 杨民康)

(上接第 44 页)

但这里要强调的,是准确地说,这种关联仅仅局限于汉族的部分民歌。通过前文的分析,可以看到,一些在语言、文字上与汉族有较大差别的民族,例如属于阿尔泰语系的蒙古族、哈萨克族(因篇幅所限例子略)、维吾尔族,其民歌的音乐中也有形式多样且表现力丰富的错落结构,而这些民族的民间文学形式,与汉族的民间文学形式有不同的发展过程和途径,其在音乐上的错落结构,与汉族民间音乐的错落结构在音乐上受到文学形式影响的途径也是不一样的。另外,与汉族同属于汉藏语系的藏族,其语言有自身的特点,民间文学也有自身的形式,这些民间文学形式与民歌音乐的关联也有与汉族不同的特征。

另一方面,尽管汉族民歌音乐中,有的错落结构与宋词、元曲长短句的文学形式有较多关联,但并不能说,汉族民间音乐中的错落结构均来自文学形式。这一点,虽然今天我们没有早于宋元时期的民间声乐作品流传下来作为凭证,但是,从没有宋词、元曲文学形式的其他民族的民歌音乐中,能够得到这个证明。

从这样一个角度可以说,宋词、元曲中的长短句形式,是追求良好音乐效果的结果,至少也是追求良好节奏感的结果,而不是相反——音乐是受宋词、元曲的影响才有了错落结构。

由此,笔者进一步推断出下面的结论——

(五) 艺术效果良好的错落结构,是单旋律音乐艺术发展到成熟阶段的结果

尽管单旋律音乐缺少和声作为音乐发展的推动力,但是,长年的发展中,单旋律音乐发展出了和声之外的音乐推动手段。从汉族和其他使用单旋律的少数民族的传统音乐中,我们看到了音乐的其他元素,例如结构、节奏和音高的运动,均可作为音乐发展的动力,并且有不少值得进行理论总结和继续发扬光大的优秀的音乐艺术成就。以上对于错落结构的分析,即可作为证明之一。

(责任编辑: 杨民康)