

贯其始终 开其先河

作者: 刘涓涓 文章来源: 本站原创 点击数: 更新时间: 2007-9-5

贯其始终 开其先河

——罗忠镕艺术歌曲概述

近年来,罗忠镕以众多的作品数量、丰富的体裁样式、多样的创作风格和新颖的作曲技术,引起了国内外音乐学术界越来越广泛的关注。自1947年的《山那边哟好地方》

(JV1)后,艺术歌曲体裁就一直贯穿在罗忠镕的创作之中。作为以人声为载体的音乐形式,他的歌曲保留了旋律的线条性质和特定的发声方式,与拉赫玛尼诺夫的艺术歌曲一样,兼具“可读性”和“可听性”。技术上,罗氏在保留传统记谱法的同时,尝试了二十世纪众多的新兴作曲技术,与勋伯格的声乐作品一样充满实验性。加之他常常很快将成功的经验推广到同期的其他创作领域,因而和马勒的歌曲与其交响曲之间的关联一样,罗氏歌曲创作也可看作是他整体创作的缩影。由于他的歌曲题材全部取自中国古典诗词和中国现代诗歌,并以前者居多,故他的创作不但注重音乐性与技术性,同时还因注重音乐处理对诗词风格的适应,而相对保留了与中国传统音乐的内在联系,散发出浓郁的中国风格。这“技术化”、“中国化”、“音乐化”和“声乐化”,正是罗氏音乐创作的重要特征,艺术歌曲创作对于形成他独特的音乐个性有着举足轻重的作用。

(一)

艺术歌曲“是相对于民歌而言、由专业作曲家出于严肃的艺术目的写作的歌曲。该术语较少用于多声部歌曲,更常指包含十九世纪的德国艺术歌曲和法国艺术歌曲在内的独唱歌曲。”^[1]。题材上,它常以富含艺术性和戏剧性的诗歌作为歌词,区别于民歌或生活歌曲;表现形式上,由于单一的人声旋律难以胜任表达古典诗词或现代诗歌中丰富而深刻的内容,由此形成人声对器乐的依赖性,因此多用独唱加器乐的形式体现,尤其和独奏钢琴结合者居多。“钢琴部分(不论简单还是精致)起的作用绝不只是单纯的伴奏,它像独唱部分一样需要有符合艺术的演绎”^[2]。它利用自己多声部的特征以及音区、音域、音色来配合、衬托、呼应、补足和揭示人声,形成与人声在地位上的平等性和功能上的互补性。表现载体上,它“是专为职业歌唱家或至少是受过相当训练的歌手们所作”^[3]。而人声技巧并不单纯从华丽的角度,同时还包括特定的音区、音域、音型、音色、发声法以及特定的词曲结合关系。艺术歌曲从十九世纪中期到二十世纪初期经历了起始、发展和成熟的过程,产生了德国艺术歌曲(Lied)、法国艺术歌曲(Melodie)和俄国艺术歌曲(Romance)等结构精致、内涵深刻、风格繁复的诸多流派。

进入二十世纪以来,声乐创作开始呈现出器乐化特点。人声声部的歌唱性大为降低,音域和音程更宽广,节拍节奏更复杂,力度和发声法的要求更具体,结构也变得更加零碎。在“新人声主义”(The new vocalism)作曲家的作品中,甚至模糊语音和乐音的界限,将人声作为音响材料的构成因素。以奥尔夫(Carl Orff)和勋伯格等人为代表的德奥艺术歌曲,虽仍在保留十九世纪声乐体裁的特征,但这正如萧斯塔科维奇对传统交响曲形式的保留一样,并非这个时代该领域的主流代表。罗氏艺术歌曲既保留了二十世纪新音乐在技术方面的特征,又保持了德奥艺术歌曲的传统体裁特点。关注他的歌曲创作,有利于后人冷静、实际地处理古今、中外音乐的关系。

(二)

1947年,当巴比特以整体序列技术写出《三首钢琴曲》时,罗忠镕才刚刚开始他的音乐创作;二十世纪六、七十年代各种先锋派音乐风起云涌的时候,他在调性领域里从容不迫、兢兢业业地锻炼着作曲技术;而当二十世纪末,音乐潮流又逐渐回归传统之时,罗忠镕仍泰然自若地以丰富多样、驾轻就熟的现代技术表达着自己的艺术情感。这样一位个性鲜明的作曲家,从艺术歌曲创作的总体特征上所反映出来的,也是一种“自我需要”的原则。

题材取向上,罗氏歌曲所用歌词全部来自中国诗词,都是具有较高的艺术水准和美学价值的名人名篇,且古诗词占据了较大比例,“中国化”的风格特征非常突出。诗词内容涉及广泛,或描写纯洁的爱情、真挚的友谊、或倾诉探索者的内心世界、或表达自尊而与世无争的人生观点、或表现理想与现实的矛盾冲突。以上题材均侧重人本主义的表现,强调个人的内心体验。可以说,罗忠镕艺术歌曲的题材取向,也就是他个人世界观、人生观、价值观和美学观的折射反映。

作曲技术具有多样化特征。使用最多的为兴德米特的和声“紧张度”理论与五声性十二音技术,后者的运用方式更接近豪埃尔体系,希望在创作中尽量摆脱技术束缚,追求最大限度的自由。节奏技巧的使用与布列兹等人的观念相似,并不意在打破传统的节奏形态。就结构形式而言,罗氏同勋伯格一样青睐传统结构样式。从以上特点来看,罗忠镕歌曲的技术运用方式体现出严格的秩序意识,非常接近德奥音乐的技术观念。

罗氏歌曲的人声技巧仅是因技术实验的要求相对扩展气息、共鸣和音域方面的技巧,

为突出“中国化”风格借鉴中国传统的字音处理方式，没有放弃人声的旋律特性和抒情功能。总之，罗氏艺术歌曲的人声技术处理与“新维也纳乐派”的艺术歌曲十分相似，即创作重点在于突破作曲技术与表现诗词内容，而并不着意在声部类型、音区音域和人声发挥方面炫耀技巧^[4]。

(三)

不同时代的作曲家在音乐作品中表现出迥然不同的人文主义世界观。二十世纪中后期的三十年间，中国社会历经了荒诞沉重的政治运动，对于包括罗忠镕在内的许多受过“特殊”待遇的人来说，那是一段不堪回首的人生往事。社会生活的重大变化改变了他的世界观和人生观：“对那种斗争，歇斯底里的东西就是厌倦，我自己的心情就是追求一种平静”^[5]。甚至导致罗氏的音乐美学观也发生了深刻转折：“我的兴趣的确是转到音色上来了，基本就不表现感情——那种romantic的感情，没那种心情了，我现在就是追求一种‘无我’之心，平静的心境。现在这种作品是这样，如果再往下写还是这样”。罗忠镕一方面持着与世无争的人生态度，另一方面却渴望在精神上超越现实，于音乐上实现自我。这在美学观念上无疑受到了庄子的影响。庄子认为现实不美、不自由，因而把“道”这一精神世界当作美的最高境界：“夫道，有情有信，无为无形；可传而不可受，可得而不可见；自本自根，未有天地，自古已故存。神色神帝，生天生地；在太极之先而不为高，在六极之下而不为深，先天地生而不为久，长于上古而不为老”^[6]。庄子力图逃避现实，摆脱是非，做到“忘形”，到虚拟的理想王国去追求精神的绝对自由。这在罗氏艺术歌曲中体现为两个方面。其一，大量进行技术实验，借助丰富的技术手段去体现艺术歌曲的艺术性与戏剧性特征，就如同沉浸在只属于自己的那片天地里做着各种音乐游戏，自得其乐。这正好印证了康德所说：“人们把艺术看作仿佛是一种游戏，这是本身就愉快的一种事情，达到了这一点，就算是符合目的...”。^[7]。游戏表达自愿的意志，技术实验其实提供了一个通道，使他实现了对精神的自由驾驭。其二，罗氏追求“表现至上”的音乐观，在艺术歌曲中恣情地表达和升华人生中各种各样丰富的情感。他既不趋从某种暂时的时代需要去写那些所谓的“现实主义”作品，也不跟随某种时兴的潮流而背叛自己的艺术理想。所以，罗忠镕可以“有一个自己的天地”而“不大睁眼看世界”^[8]，可以只徜徉于自己的精神王国享受音乐表现带来的“无我”之境，他因此还可以说：“我的国度不在这个世界上”^[9]。

结 语

艺术歌曲一直贯穿罗忠镕的创作活动，是他本人在创作中追求“技术化”、“中国化”、“音乐化”和“声乐化”的重要体现。从技术角度来说，罗氏在歌曲中运用了多种二十世纪的新兴技术，特别是五声性十二音的个性化技术，在从《囚歌》（JV47）到《往事二三》的一系列歌曲中清晰地呈现出萌芽与发展的轨迹。以风格角度来看，他的歌曲创作在对诗词风格的适应中，把民族风格揉进音级、音调等音乐元素之中，以自然妥帖的方式保留了与中国传统音乐的内在联系。从音乐角度来讲，他坚持“音乐毕竟是要给别人听的”这一创作信条，歌曲内容始终与人的思想情感相联系，歌曲技术也始终以表现为前提精雕细刻。

罗忠镕以艺术歌曲《涉江采芙蓉》（JV55）首开中国序列音乐创作之先河，他对于新音乐技术的探索精神，为年轻一代的作曲家树立了榜样，为中国专业新音乐创作的方向提供了可资借鉴的样本。基于此，具有国际权威性的《新格罗夫音乐及音乐家辞典》如此评价罗忠镕的音乐和他在国内新音乐创作中的地位：“他的音乐风格介于温和的、德彪西式的浪漫精神与一种独特的五声性十二音风格之间；但他鼓励年轻一代应作更大胆的创新。作为中央（国）音乐学院的一名个别课作曲导师，他被北京和上海的许多年轻作曲家拥为中国现代音乐的精神之父”^[10]。

总之，罗忠镕的艺术歌曲是贯穿其音乐创作的一条主线；是中国艺术歌曲创作中的一支奇葩；是中国新音乐创作的一项重要成果。因此，及时、客观而深入地对他的艺术歌曲进行研究，也就成了中国音乐和新音乐事业发展的一种必然要求。本文所述，亦是顺应该要求的一种率先尝试。

附录：罗忠镕艺术歌曲目录

序号	作品号	创作时间	诗词作者	曲 目
1	JV3	1948	廖晓帆	《卖儿谣》
2	JV31a	1957	毛泽东	《娄山关》
3	JV32	1957	忆明珠	《春 雨》
4	JV45a	1962	[唐]杜 牧	《山 行》
5	JV45b	1962	[唐]杜 牧	《南陵道中》
6	JV45c	1962	[唐]杜 牧	《送扬州韩绰判官》
7	JV47	1962、1982	叶 挺	《囚 歌》
8	JV51	1963	梁上泉	《夜 歌》
9	JV55	1979	《古诗十九首》之一	《涉江采芙蓉》
10	JV56	1980	[宋]晏几道	《鹧鸪天》
11	JV58	1981	华 铃	《牵牛花》
12	JV61	1983	[宋]张舜民	《卖花声·题岳阳楼》
13	JV62	1984	舒 婷	《黄 昏》
14	JV63	1984	[唐]李 白	《峨眉山月歌》

15	JV67	1986	[唐]刘 皂	《旅次朔方》
16	JV68	1986	[唐]杜 牧	《江南春绝句》
17	JV69	1986	[宋]范仲淹	《渔家傲-秋思》
18	JV71	1987	[唐]李商隐	《嫦 娥》
19	JV72	1987	[唐]白居易	《浪淘沙》
20	JV78	1989	[宋]辛弃疾	《摸鱼儿》
21	JV79	1990	舒 婷	《往事二三》

①笔者译。原文为：“A song of serious artistic purpose written by a professional composer, as opposed to a folksong. The term is more often applied to solo than to polyphonic songs and embraces the 19th-century lied and *melodie*.” ALMONTE HOWELL. *The New GROVE Dictionary of Music and Musician* (volume 1)[M].New York: Oxford University Press,1980:P646,Art Song.

②Michael Kennedy编.牛津简明音乐辞典[M].王九丁等译.北京:人民音乐出版社,1991:555.

③[英]简明不列颠百科全书(第三卷)[M].《简明不列颠百科全书》编辑部译编.北京:中国百科全书出版社,1986:342.

④彭志敏.新音乐作品分析教程[M].长沙:湖南文艺出版社,2004:417-420.

⑤参看拙文《谈话与思考——罗忠镕研究之一》[J].北京:音乐研究,2004(3):53-65.

⑥庄子.南华经.西安:三秦出版社,1995:85.

⑦朱光潜.西方美学史(下卷)[M].人民文学出版社,1979:383.

⑧同5.

⑨格罗塞语.转引自宋祥瑞编.西方音乐美学史教程[M].武汉音乐学院音乐学系(内部印刷):124.

⑩笔者译。原文为：“His musical style fluctuates between mild, Debussian Romanticism and serialism with a distinct pentatonic flavour, but he encourages bolder innovations in the younger generation. A private composition tutor at the Central Conservatory, he is held to be the spiritual father of modern Chinese music by many young composers in Beijing and Shanghai.” FRANK KOUWENHOVEN. *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*(volume15) [M].New York: Oxford University Press,2001:P316,Luo Zhongrong.

文章录入: cmmc_admi n9 责任编辑: cmmc_admi n9

▲ ● 上一篇文章: [\[钱仁平\]青春的音乐记忆与音乐青春告别](#)

▼ ● 下一篇文章: 没有了

武汉音乐学院作曲系

地址: 中国湖北省武汉市武昌区解放路255号 邮编: 430060 备案序号: 鄂ICP备05005447号

技术支持: 湖北银海网络科技有限公司