

京韵大鼓音乐的语音特征

——《京韵大鼓音乐新论》(六)

陈 钧^[1]

第一节 京韵大鼓音乐的语音构成及其特征

提起京韵大鼓，人们往往不假思索地指出它的北京语言特征。如《中国曲艺音乐集成·北京卷》“综述”中写道：“为了适应北京听众的需要和审美要求，大鼓书的语言的四声完全北京化。”^[2]又如《中国曲艺志·北京卷》中写道：“1884年起，刘宝全往返于京津之间，……二十岁以后正式演唱怯大鼓，在博采众长的同时，对怯大鼓进行了革新。一是运用北京音系的四声（阴平、阳平、上声、去声）说京白、唱京韵，演唱短段曲目”。《中国音乐词典》“京韵大鼓”条目中称“刘宝全、白云鹏、张小轩等著名唱家和韩永禄、白凤岩、霍连仲等弦师，又进行了革新创造：用北京语音说唱”。又称“平腔是最基本的唱腔，以北京语音的四声和汉语的句逗节奏为基础而形成”^[3]等等等等，此类说法在关于京韵大鼓的著述中几乎异口同声。这种说法的核心在于论者的目的是希望将京韵大鼓的创始人指定为刘宝全；将京韵大鼓运用北京语音也指认为是刘宝全创始的；而最终将“京腔京韵”作为对京韵大鼓音乐风格和韵味的评判。那么京韵大鼓是不是如上述著述中所言，是刘宝全对怯大鼓进行改革而形成的呢？是不是由于刘宝全运用北京语音演唱导致了京韵大鼓产生了“京腔京韵”的风格和韵味呢？通过对京韵大鼓音响的语音分析，我以为，上述观点均不够客观真实。

一、京韵大鼓曲种音韵形成的历史追溯

我国任何一种民间音乐艺术的形成都与它产生、流行地区的语言和从业者所运用的地方语言密切相关。任何一个曲种音韵的构成也都必然反映着以上的语言特征。在以往关于京韵大鼓研究的大量著述中，对于这种鼓曲的产生和流行一向模糊地指认为京津地区。如果我们将京韵大鼓音乐的语言结构及其存在的历史条件不加以仔细分析，这样的说法似无不可。但是如果我们将清末民初京韵大鼓产生和流行的客观条件、环境、及其音响进行分析，就会发现上述说法似乎缺少某些客观性。为此我们就会心生疑问：产生和流行于京津地区的京韵大鼓为什么单单是“京腔京韵”，而没有天津语言存在？难道京韵大鼓曲种音韵中只有北京语音吗？是我们在以往的研究中缺少对京韵大鼓语音的准确分析和把握，还是京韵大鼓的确就是纯粹的“京腔京韵”呢？

我以为，说京韵大鼓流行于京津地区可以，说京韵大鼓产生于京津地区似乎有些主观臆断的色彩了。为什么这样说呢？我们知道，清代以来北方许多曲艺形式都在北京流行，这是事实。但是由于北京尊为皇城，对于民间艺术的流行，官方历来加以严禁。虽然在天桥、什刹海等处艺人们可以演出，但终归不为上流社会认可。而天津则不然，它“地当九河津要，路通各省舟车。南运数百万之漕，系道经于此。舟楫之所式临，商贾之所萃集，五方人民之所杂处。皇华使者之所衔命以出，贤士大夫之所报命而还者，亦必由于是。实水路之通衢，为畿辅之门户。冠盖相望，轮蹄若织，虽大都会，莫能过焉。”^[4]天津不但在国内交通、商贸中处于十分重要的地位，同时于清咸丰十年（1860）“乃自西洋通款，各国来津贸易者即夥，议准于距城五里之紫竹林地方设立关榷、建造房屋。中外互市，华洋错处，轮艘懋迁，别开生面，为北洋通商要地，由是益臻繁盛，焕然改观。各省宦商晋京者，四方人士来游者，接踵而至，咸喜留连以瞻风景。”^[5]商贸的发展促进了城市的繁荣，对文化艺术也给予了很大的推动。清代以来。以“小扬州”享誉北方各地的天津，茶园、戏园一派兴旺，皇会、庙会热火朝天。嘉庆廿三年（1818）樊彬在《津门小令》中：“津门好，生业仿京城。剧演新班茶社敞，筵开雅座饭庄精，开市日分明。”道光四年（1824）崔旭在《津门百咏》之“戏园”中写道：“戏园七处赛京城，纨绔逢场各有情。若问儿家何处住？家家门外有堂名。”

津门商人崇尚时派，挥金如土，为民间艺术的发展提供了有利的市场。樊彬在《津门小令》中记述了这样的现象：“津门好，时派说纷纷。听曲挥金轻似土，出门跑轿快于云，口岸有新闻。”诗后注曰：“醵金听曲，肩舆飞奔，此商派也。”这种现象与天津落子馆中那些“争先快睹，趋之如鹜”、“互相传述”、“争掷缠头”等“自命风流者”^[6]均为商派时尚，这些现象从一个侧面反映了天津娱乐场中的兴隆景象。正如清代诗人梅成栋在《津门百咏》题词中写道：“烟月一城长抱水，笙歌四季不知愁。几多大贾营华地，尽有闲人聚酒楼。”天津得天独厚的地理位置和社会环境，客观上给民间艺术的成长提供了一个十分有利的空间。各种大

[1]作者简介：陈钧（1946~），天津市艺术研究所研究员。

[2]《中国曲艺音乐集成·北京卷》（上），第13页。

[3]《中国音乐词典》，人民音乐出版社，1985年，第20页。

[4]清张焘辑《津门杂记》，卷上。

[5]清张焘辑《津门杂记》之《自序》。

[6]清张焘辑《津门杂记》之《唱落子》。

鼓、快书、评书、杂耍、相声、皮簧、梆子，以及包括莲花落在内的诸多民间歌舞，同时在天津这个大舞台上得以迅速发展。

北方曲艺清末在天津的兴盛，得益于天津人对曲艺浓厚的兴趣，和由此造成的落子馆、杂耍馆的大量存在。落子馆是一种专门以演唱莲花落和各种俗曲、鼓曲为主要内容的娱乐场所，大约在咸丰初期天津已有营业。咸丰十年周楚良在《津门竹枝词》中写道：“明月清音颇在行，人情大半恋红妆，金华园里莲花落，独听中场双顺堂。”落子馆的出现大概以天津为最早，也以天津最多、最兴盛，经营的时间最长、最具特色。它不但为北方曲艺和戏曲的发展提供了大批女性人才，而且为北方曲艺和戏曲的发展做出了很大贡献。

北京清代曲艺虽然亦十分盛行，但一方面官方的干禁严于天津；另方面由于以上的原因，艺术市场的规模及其发展均由此受到了影响。因此从总体上看，北京的曲艺市场在规模和发展态势上不如天津。比如就落子馆而言，据记载清末庚子（1900年）前后天津就有永顺、东永顺、天泉、金华、晴云、宾乐、同庆、中华、天合等处。此外，杂耍馆、小班、妓院等处也是曲艺流行的场所。在《津门记略》中记载光绪廿四年以前的小班就有廿五家之多，有名的妓院近四十家。而据不完全统计清末天津的杂耍馆亦达数十家。民国后，落子馆在天津发展得更快，据当时天津《大公报》记载，知名的落子馆就有中华、同庆、权乐、华乐、群英、四海升平、全凤、明会、山泉、翠仙、天合、庆云等十余家。号称“八大部”、“四大部”。民国十五年（1926）冯文恂在《丙寅竹枝词》中赞天津落子馆曰：“庆云、权乐继群英，同庆、中华早著名，落子园应推独步，敢骄上海薄京城。”诗后注曰：“京沪及各省会商埠，均无此游戏场，故初来津者，无不先睹为快。”民国十一年（1922）胡朴安所编《中华全国风俗志》中将落子馆作为天津的一大风俗，书中写道：“津埠又有多且盛之二事，则戏园与落子馆是矣。”以上大量娱乐场所的存在说明了清末民初以来北方曲艺在天津的兴盛和发展是有着充分的客观条件的。

那么与天津相比，北京的情况如何呢？成善卿在《天桥史话》中写道：“光绪末年，但于前门外大栅栏迤西石头胡同的四海升平茶园，开创了聘请落子艺人在室内演出的新局面，从而使落子艺人在京师首次登上了‘大雅之堂’。”^[1]在同书中还写道：“天桥的落子馆，始设于民国三年（1914年）。最初不过有常星斋、庆云星、高凤祥等人经营的‘安乐轩’等三四家”。^[2]北京不仅落子馆很少，亦出现较晚，而且杂耍馆等曲艺场所也不多。现居台湾原籍北京的曲艺爱好者孙澈老先生20世纪40年代初曾在天津工作过三年，据他回忆，那时他每天都去大观园、小梨园、玉壶春、燕乐、中华茶园等杂耍馆中泡。他说：“记忆中北平的杂耍戏院先后有十几家，多半是一家关门了，另一家就开张，同时开演的只有两、三家。在天津可以说是杂耍的天下，杂耍园同时开张营业的就有十几家。”^[3]从以上情况可知，清末民初以来曲艺虽同在津京地区流行，但是流行的程度和规模却并不相同。由此我们可以理解，为什么过去许多北京籍曲艺长期在天津演唱？为什么称天津为北方曲艺之乡，而不这样称呼北京？我想，这些均有其客观的原因存在。

清末民初以来，京韵大鼓虽在津京地区流行，但由于天津的曲艺市场比北京大，不但天津籍艺人（包括大批落子馆中的女艺人）常年占据着此地的舞台，而且包括北京和其他地区的艺人们也常年演出于天津。正是由于这样的客观环境，使木板大鼓能够在天津吸收子弟书等鼓曲，衍变成为京韵大鼓。又由于大量天津籍艺人的演唱使得早期京韵大鼓唱腔中具有了明显的天津语音。此外，由于一方面在京韵大鼓的形成和发展中有部分北京籍艺人参与；另方面特别是自清中叶以来，天津人就有“说卫话，带京腔”^[4]的时尚。因此造成了早期京韵大鼓唱腔中同时有天津和北京两种语音存在。这就是说，当京韵大鼓在天津形成时，其曲种音韵即是由天津和北京两种语音构成的。

1943年1月5日韩世琦在《东亚晨报》撰文《京韵大鼓之源考》中称，京韵大鼓在清末“纯为津（天津）字，京（北京）音”。这种说法虽不太准确，但起码说明了当时人们对京韵大鼓的欣赏中已分辨出津京两种语音的存在。他还说：“风靡一时之京韵大鼓，发明时期，并不甚远，在有清时代之同治年间耳，有谓源自五代者，则属荒谬之论，且地点即为天津，有言出自河间府者，亦为大谬。”1941年3月29日舞厂在第131期《立言画刊》撰文《天津三大鼓王》中亦指出：“叫作‘京韵大鼓’，但发祥地却是离着北京二百四十里地的天津卫。”1947年5月27日金受申在《一四七画报》中连载的《北平的俗曲》之十一中提出：“京韵二字本为‘津韵’之讹，何不恢复津韵正名？”刘宝全的“新腔新调”，“应称为‘刘派津韵大鼓’，或‘新派津韵大鼓’，或直称‘刘派津韵大鼓’，方合实际。”谭风元则在《单弦表演艺术》中谈到他拜刘宝全为师后，刘宝全“接着就给我说了许多大鼓门里的掌故；大鼓怎么分‘大口大鼓’和‘小口大鼓’；小口大鼓怎么又叫了‘津韵大鼓’；津韵大鼓怎么又讹成了‘京韵大鼓’……”^[5]以上材料说明京韵大鼓产生于天津的见解，在半个世纪以前，人们是很清楚的。就连被今人奉为将怯大鼓改革为京韵大鼓的刘宝全自己，也执这样的观点。因此我以为，在尚未对京韵大鼓音乐进行语音分析之前，仅凭以上材料足以证明，天津是京韵大鼓形成地的观点是早已被前人认同的。只是如今许多曲艺研究者对这些材料或未曾见过，或视而不见罢了。下面我将从音乐分析的角度来印证前人关于京韵大鼓产生于天津观点，并阐述其曲种音韵由天津、北京两种语音构成的真实性。

二、京韵大鼓音乐的语音构成及其韵味

从对清末民初和20世纪20年代后京韵大鼓音响聆听的感觉来看，可以说天津语音和北京语音同时存在，而整体感觉天

[1]《天桥史话》，三联书店出版，1990年，第321页。

[2]《天桥史话》，第322页。

[3]周纯一《多彩多姿的北方杂曲》，载台湾《民俗曲艺》，第48期。

[4]杨无怪《天津论》，载《津门杂记》。

[5]载《单弦艺术经验谈》，中国曲艺出版社，1982年，第41~42页。

津话味道极其浓郁。清末民初京韵大鼓音响中所反映出的北京语音，在个别北京籍艺人如张小轩嘴里北京味较明显，而在大量女艺人嘴里却都是天津人学说北京话那种味道。有时在唱腔中某些旋律模式和唱词音腔程式是产生自天津语音的，即便北京籍艺人演唱也必然是天津语音的味道。由于北京语音与普通话四声调值基本相同，作为通行的国语读者都很熟悉，因此这里对北京语音不作过多分析。为了使读者了解天津语音在京韵大鼓音乐中的存在及其特征，我们将重点对天津语音加以分析。

(一)天津语音的主要特征

天津方言是以安徽宿州为中心的江淮方言，和天津本地静海方言杂交的产物。因此，天津方言与一般北方方言有着很大的不同。了解这一点对我们认识天津方言是很有必要的。当京韵大鼓在天津形成的过程中首当其冲学唱这种鼓曲的就是天津落子馆和小班中众多青楼女子。娱园老人曾在《鼓人的派别》中说：“胡十所传，即津派，前清时各坤书馆歌姬所宗者是也，各书寓中所谓‘坐地排’之歌儿亦宗此派”，“大姑娘，王红宝，赵宝翠^[1]，京翠卿，宋二荣诸人，均系此派中大名鼎鼎者。”^[2]这些落子馆和小班中的女歌手们^[3]均说天津话，她们很自然地将天津语音带入演唱中，这样，天津语音与京韵大鼓声腔音乐就构成了一种因果关系。这种关系不但体现在京韵大鼓唱腔的整体审美感觉中，而且体现在这种鼓曲音乐各种句型的音腔模式中。因此，从京韵大鼓唱腔中辨识天津语音是非常容易的。为了说明天津语音在京韵大鼓音乐中的存在，我们将天津语音四声调值图示如下：

天津语音四声调值表

调类	阴平	阳平	上声	去声
调型	低平调	高平调	中升调	高降调
调值	11	55	24	53

京韵大鼓唱腔中的天津语音特点鲜明地表现在阴平、阳平、上声三种字调上。阴平字的低平调和阳平字的高平调是天津语音中较为突出的特征。天津人说话语气一般比较平直，阴平字低而平直，阳平字高而平直，均反映出天津人直爽的性格特征。天津话阳平字与北京话阳平字的区别也在于，天津话阳平字高且平直，北京话阳平字虽高不直，而是由中趋高向上挑起的(↗)。天津语音的上声字虽为中升调，但在上声字被强调或拉长声时，一般变为升降调型，即低起升高再降低(△)。这是天津话上声字在运用中一个与众不同的特点。此外需要指出的是，天津话在运用中总体语势上较北京话低，且给人以尾音下滑的感觉。这一点与北京话的区别是很大的。

(二)京韵大鼓唱腔中的天津语音

以上简要介绍了天津方言四声调值的基本特点，下面我们具体分析一下京韵大鼓唱腔中的天津语音。由于京津两地去声字大致相近，在唱腔中差异不明显，故我们只分析京韵大鼓唱腔中阴平、阳平、上声三种字调。在下面的分析中，我们以“△”标明主要分析的字音。以“1、2、3、4”标明唱腔中其它天津字调的阴平、阳平、上声、去声，及其变调现象的存在。

1. 唱词尾字音腔中的天津阴平字和阳平字

(1)(慢平腔)落低 sol 音下句唱词尾字音腔中的天津阴平字

在(慢平腔)落低 sol 音下句中，当唱词第六字(七字句)为阳平字或其它字调时，如音腔高于低“sol”音，则唱词阴平尾字音腔为天津语音。如张金环演唱的《蓝桥会》中的(慢平腔)落低 sol 音下句：

例 1.



(2)(慢平腔)落低 sol 音下句唱词尾字音腔中的天津阳平字

当(慢平腔)落低 sol 音下句唱词尾字为阳平字时，只要唱词第六字(七字句)为阴平字，即便唱词第六字音腔自较高音区起腔，但一般要下行至低“mi”音结束，而随后唱词阳平尾字落低“sol”音自然要高于前面的低“mi”音，因此不但唱词阳平尾字音腔具有浓郁的天津语音味道，而且由于唱词第六字音腔尾音比阳平尾字音腔低，在唱词第六、七字音腔衔接处，唱词第六字音腔亦具有了天津阴平字的味道了。如王宝翠演唱的《妓女自叹》中的(慢平腔)落低 sol 音下句：

例 2.



(3)(挑腔)句唱词尾字音腔中的天津阴平字

以低平调为特征的天津阴平字常用于(挑腔)句唱词尾字，当(挑腔)句尾部旋律以较高音位下行至“do”音结束，且唱词尾字为阴平字时，这个阴平尾字音腔一般为天津语音。如张金环演唱的《蓝桥会》中的(起腔)句：

[1]赵宝翠即王宝翠。

[2]《三六九画报》，1943 年出版，24 卷，第 2 期 427 号。

[3]过去在落子馆和小班演唱者均为艺妓，一般称为女歌手。

例 3.



在早期京韵大鼓演唱中,艺人们有时在(挑腔)句唱词尾字音腔开始处,或高起,或加前倚音,以力求唱正北京话阴平字高平调的字音。但由于(挑腔)在形成过程中有天津语音参与,(挑腔)尾部阴平尾字音腔下行的趋势明显具有天津话的语势,结果艺人们对唱词尾字音腔所进行的修饰,不但没有给人以北京话阴平字高平调的感觉,反而给人以天津话低平调阴平字在述说时加重语气予以强调的感觉,天津话的味道非常浓。如高六顺演唱的《许仙游西湖》中的(起腔)句:

例 4.



(4) 低(挑腔)下句唱词尾字音腔中的天津阴平字

由于低(挑腔)下句尾腔一般是(挑腔)句尾腔的低八度形式,因此,当唱词尾字为阴平字时,由于音腔较低且下行终止,一般均具有强烈的天津话味道。如刘宝全演唱的《长坂坡》中的低(挑腔)下句:

例 5.



(5) 低变体(挑腔)下句唱词尾字音腔中的天津阴平字

低变体(挑腔)下句唱词第六字(七字句)音腔一般落于低“la”音,而唱词尾字音腔一般起自低“sol”音,然后下行至低“do”音终止。如果唱词尾字为阴平字,那么该字音腔必为天津语音。尾字音腔的下行趋势反映为天津话语势。如刘宝全演唱的《单刀会》中的低变体(挑腔)下句:

例 6.



(6) (甩腔)句唱词尾字音腔中的天津阴平字

(甩腔)句唱词尾字为阴平字时,当前一字音腔尾音较高时,尾字音腔为天津语音。即使唱词尾字音腔开头加入较高音或前倚音进行修饰,那么尾字音腔的下行趋势仍明显反映为天津语音味道。如王宝翠演唱的《妓女自叹》中的(甩腔)句:

例 7.



(7) (紧平腔)、(快平腔)、(快板)下句唱词尾字音腔中的天津阴平字

在(紧平腔)、(快平腔)、和(快板)三种唱腔的下句中,当唱词尾字为阴平字且第六字(七字句)为阳平字或其它字调音腔较高时,尾字音腔一般处于较低位置,为天津语音。如刘宝全演唱的《百山图》中的(快平腔)下句:

例 8.



在京韵大鼓唱腔中天津语音不仅出现在句尾唱词音腔中,在各种句型中间天津语音也是随处可以听到的。篇幅所限,不一一举例。

2. 京韵大鼓唱腔中的天津语音变调

天津方言在运用中常因语境和语气的改变出现字调变化,因此在京韵大鼓唱腔中特别是早期女艺人的唱腔中,存在着大量天津语音变调现象。天津方言的变调一般以两字组为基本单位。在两个字的连接中,一般前面的字变调,后面的字调值不变。在三字组的变调中,仍以两字组变调为基础,并严格遵循两字组的变调原则。天津语音变调比较复杂,篇幅所限,这里我们只介绍在京韵大鼓唱腔中所反映出来的阴平字的变调。为了清楚地看出变调前后字调的变化,在谱例中如遇变调,我在该唱词下方标出两个声调。无括号者为新调,在上方;有括号者为原调,在下方。

在天津语音的运用中,当两个阴平字相接时,前面的阴平字变为上声或阳平(11~31; 11~21)。如高六顺演唱的《许仙游西湖》中的(紧平腔)上句:

例 9.



再如陈银如演唱的《妓女做梦》中的(预备腔)句:

例 10.



3. 京韵大鼓唱腔中京津阴平字调的转换现象

在早期京韵大鼓唱腔中存在着一种较为特殊的现象,由于北京话阴平字调高平,天津话阴平字调低平,因此在京韵大鼓唱腔中阴平字词音腔常出现自较高音区起腔,然后下行落于较低音区的形式。由于这种阴平字音腔高起而低落,给我们一种头部似北京话阴平字的高平调,而尾部又明显为天津话阴平字的低平调的感觉。加之天津话一般有下滑的习惯和语势,这种阴平字音腔后部就更具天津话的味道了。因此,我称这种现象为京津字调转换现象。为什么在京韵大鼓唱腔中存在这种京津字调转换现象呢?我以为,这与清末以来京韵大鼓声腔音乐形成过程中,天津人以“说卫话,带京腔”为时尚分不开。清末民初许多天津人说话常学北京口音,而说着说着就又回到了天津话。晚清以来这种语言时尚在天津的流行,导致了京韵大鼓唱腔中存在着这种京津阴平字调转换的现象是毫不奇怪的。在分析京韵大鼓声腔音乐的形成及其发展的历史时,我们应当重视这种鼓曲音乐在形成和发展过程中的语言环境。正是在这种“北京话天津味”较为特殊的语言环境下,京韵大鼓音韵才可能具备天津和北京两种语音,京韵大鼓音乐才可能由此而产生与众不同的风格和韵味。请看王红宝演唱的《大西厢》中的(紧平腔)上句中唱词“生”字音腔的京津阴平字调转换现象:

例 11.



4.20世纪20年代后京韵大鼓唱腔中的天津语音

20世纪20年代以后从总体上看,京韵大鼓由吟唱变为半说半唱,虽然唱腔的旋律性减弱了,演唱更为口语化,特别是刘(宝全)派在京韵大鼓业内广为流传影响很大;虽然刘宝全是操着标准北京口音的地地道道的北京籍演员,但由于京韵大鼓唱腔中各种句型、腔型在清末民初形成和成熟的过程中,基于天津和北京两种语音的规范已经基本定型。作为程式性的曲种音乐形式,虽然在后来又有了进一步发展,但最终不能改变这些形式中的语音结构。因此,20世纪20年代后京韵大鼓的演唱及其唱腔虽有发展变化,但已积淀为曲种音乐程式的句型、腔型却无法改变。清末民初时期京韵大鼓唱腔中所运用的天津语音,此时期仍然鲜明地存在于该曲种的音乐中。以往人们总认为京韵大鼓,特别是刘宝全在艺术上形成流派后的京韵大鼓,是纯而又纯的“京腔京韵”是不客观的,说京韵大鼓是“京腔津韵”似乎才是准确的。“京腔津韵”不仅说明了京韵大鼓音乐在韵味上具有北京语音特色,而且同时亦说明了它还具有天津语音特色,其中还特别指出了天津语音大多鲜明地体现在唱词韵字的位置上。

由天津语音参与构成的京韵大鼓音乐中的腔、句,明显地表现在20世纪20年代后的京韵大鼓音乐中,并在形式上已经形成了规律。

(1)(慢平腔)落低 sol 音下句唱词尾字音腔中的天津语音

在(慢平腔)落低 sol 音下句中,由于唱词第六字音腔一般自“do”音下行至低“mi”音,尾字音腔为低“sol”音高于前面的低“mi”音,此时如果第六字唱词如为阴平字,尾字唱词为阳平字,则一般尾字音腔为天津阳平字语音。如白云鹏演唱的《贾宝玉探晴雯》中的(慢平腔)落低 sol 音下句:

例 12.



当唱词第六字为上声字或去声字时,同样一方面由于第六字音腔下行的旋律模式;另方面由于唱词尾字音腔的平直,唱词尾字仍然给人以天津话阳平字的感觉。如白云鹏演唱的《白帝城》中的(慢平腔)落低 sol 音下句:

例 13.



(2)(挑腔)句唱词尾字音腔中的天津语音

在(挑腔)句中唱词尾字为阴平字时,由于唱词第六字音腔一般要高于唱词尾字音腔已成为(挑腔)的旋律模式。因此,只要唱词尾字音腔起腔音位不高于唱词第六字音腔尾音,则这样的唱词尾字音腔给人阴平字低平调的感觉,一般为天津语音。如刘宝全演唱的《战长沙》中的(起腔)句:

例 14.



(下转 217 页)

移动和乐器各部分相互之间的配合应当是快速而准确的。

最后乐章里长号组和大号组演奏著名的“众赞曲”:

例 20.



这大概是交响乐文化唯一的特例,作者指出 ppppp(极弱)的细微差别,而理论上来说这是不可能的。但演奏时可以达到这种效果。取第一个和音最好是 mp(偏弱),而不是 p(弱),而且把 crescendo 变成 mf(中强),然后持续演奏一个长音,先渐强后渐弱到 p(弱)。接下来从第三节拍的第二部分到第五节拍的第一部分要像作曲家写出来那样演奏细微差别,也就是 p(弱)——crescendo——mp(偏弱)——diminuendo(渐弱)——p(弱)。第五、六、七节拍演奏的声音不需要很小。可以保留 p(弱)的细微差别。只有在最后两个和音处应该持续演奏一个长音到 pp(很弱)。最好把喇叭口把下放。这些(演奏)行为制造了 ppppp(极弱)的细微差别和极端安静声音的错觉。为了演奏这首“众赞曲”,需要乐器的各个组成部分之间理想地配

合:号嘴、演奏呼吸、舌头和移动滑管。当呼吸、号嘴、舌头肌肉出现细小的不协调,将无法把握音符,或者当冲击时首先听到舌头弹声,然后才是乐器的声音。

结论

这篇论文不可能全面而且彻底地研究这个问题。对于演奏者而言,乐队的实践推动了标准的多样化,这些标准形成了乐器的历史发展,造就了乐器本身。值得说明的是,长号的发展和形成,与演奏长号有着密不可分的联系。音乐家们开创了乐器新的表现形式,使长号的构造更加完美,创造了演奏方法。在此基础上形成了演奏流派并出现了长号学校。进行基本研究和完善以后,作曲家们开始在自己创作的作品中运用新的演奏示例和新的演奏方式。为了在管弦乐队的演奏实践中能成功地解决出现的所有难度,长号组的每位演奏员应当具备多种素养。每一个把演奏铜管乐器选作自己职业的人,首先应该努力成为一名合格的管弦乐演奏者,因为只有在管弦乐队里工作,他才能充分地展示自己,运用自身的创作潜力,将自身的价值与长号这一乐器的艺术魅力展现出来。

(编辑 高倩)

(下接 112 页)

20世纪20年代后在京韵大鼓唱腔中除以上句型中存在天津语音外,在低变体(挑腔)下句尾字音腔、(甩腔)句唱词尾字音腔、乃至(紧平腔)下句唱词尾字音腔中均存在着大量天津语音,篇幅所限,这里就不再举例。读者如果有兴趣,待本书出版后可再细读。

通过以上所有对京韵大鼓唱腔的语音分析,我们可以得到这样的认识:在京韵大鼓这一曲种产生和发展的历程中,由于大量天津籍艺人的参与和“说卫话,带京腔”时尚的影响,导致了京韵大鼓音韵构成中天津语音和北京语音的并存,并由此决定了京韵大鼓声腔音乐“京腔津韵”的风格和韵味。由于长期以来人们对京韵大鼓发生、发展的历史在认识上存在着种种曲解和某些带有主观色彩的偏执,加之对京韵大鼓音乐中天津方言因素的忽视,因此对该曲种音乐在认识上产生了偏离事实的所谓“京腔京韵”的审美判断。我以为,通过我们对京韵大鼓音乐的语音分析,证明了天津语音的存在及其在该曲种音乐发生、发展过程中所产生的作用,现在读者应当从认识上还京韵大鼓以“京腔津韵”的真面目了。

(责任编辑 朱默涵)