

居文郁

JU Wen-yu

试论方言“声韵调”因素对广东音乐曲调风格的影响

——纪念粤乐大师吕文成先生诞辰 105 周年

内容提要: 本文试从方言声韵调因素,其中特别是声调因素对广东音乐曲调风格的影响,论述粤方言声调音高趋向变化对形成广东音乐华丽秀美、委婉抒情曲调风格的内在联系。通过普通话与粤方言声调调类、调值的对照比较,进而分析粤方言声调的语言特征,使广东音乐的曲调变化,按照方言特定的语音标准连接构成特定的典型音调,并在此基础上,构成在音阶、调式方面的特点,从而形成广东音乐独特的曲调风格。

关键词: 声韵调 曲调风格 音阶调式

Influence of Dialect's Tone, Rhythm, and Accent on the Tune Style of Cantonese Music

Ju Wen-yu

Abstract: This article attempts to explain the influence of the dialect's tone, rhythm, and accent, especially the former two factors, on the tune style of Cantonese music. It also expounds the internal connection between the inclination and change of the tone, accent, and pitch of Cantonese dialect and the gorgeous, elegant, and lyric tune style of Cantonese music. Compared the different tone sorts and tone pitches of mandarin's and Cantonese's, this article analyses the linguistic characteristics of the tone and the rhythm of Cantonese dialect, which cause the tune of Cantonese music to alter according to the special phonetic standard, and on such basis, to build up some features on scale and mode and form a special tune style.

Key Words: tone, rhythm, and accent tune style scale and mode

在纪念粤乐大师吕文成先生诞辰 105 周年之际,人们怀着崇高的敬意,深切缅怀这位技艺高超、多才多艺的广东音乐演奏家、演唱家、作曲家及乐器改革家毕生对粤乐的形成、流传和发展所

作出的卓越贡献。是他和先辈同人一起不断探索、开拓创新、执著追求,才使广东音乐开一代新风,从一个新兴的地方乐种,而后流传海内外一跃成为我国民族音乐百花园中一件难得的艺术瑰

收稿日期:2004-02-20 中图分类号:J632.765

文献标识码:A 文章编号:1008-2530(2004)02-0027-05

作者简介:居文郁(1940-),男,天津人,天津音乐学院民乐系教授。(天津,300171)

宝。吕文成先生是推动广东音乐流传和发展的杰出代表。翻开近百年的广东音乐艺术发展史,人们愈发感到吕文成先生的卓越贡献是多方面的,无论在器乐演奏、粤曲演唱、乐曲创作以及在乐器改革等方面都达到了前所未有的艺术高峰,为我们后人留下了难得而丰厚的艺术遗产。为了使先辈们开创的民族音乐事业得以更好的继承、弘扬和发展,本人仅就广州方言声韵调因素对广东音乐曲调风格的影响进行初步探讨。

研究音乐和语言的关系,是揭示各民族音乐奥秘的重要途径之一。音乐是一种表达情感的音响艺术,民族器乐作品通过演奏中的声情变化表达再现出作品的意图和风貌,从而达到艺术感染的目的。在表演艺术中,不同的表达方式和方法会取得不同的艺术效果。其中最为重要的就是在演唱演奏中所发出的音响必须符合与这种音响相关的语言的特点和规律。民族音乐理论家杨荫浏先生在研究明清戏曲发展的《南北曲》中,曾明确提出“唱法”与“字”的声韵调三个因素有关。“声是声母,即字头,与歌唱时的出音有关。韵是韵母,即字尾,与歌唱时的收音有关。两者合起来构成歌唱时的咬字问题。调是字调,即声调,与字音的高低升降有关,与音乐的关系最为密切。”^[1]以上论述明确指出了唱法与语言声韵调因素的密切联系。这对现代民间演唱在发音归韵、吐字行腔等方面仍具有现实指导意义。在民族器乐演奏中,特别是民间风格乐曲,实际上是民间音乐中的无言歌。不少民族器乐作品的曲调和素材,大多是从民间演唱(包括民歌、戏曲、说唱等)的母体中衍生变化发展而成的。器乐演奏虽然不同于声乐演唱,没有字词的表露和制约,但在器乐演奏的整个发音过程中,所发音响的乐音运动形态以及乐曲旋律的声情变化,都是通过演奏中的不同技法发出不同的声音变化来表达的。而各种不同的声情变化和语言的声韵调因素有着极为密切的联系。因此,声韵调因素必然对民族器乐的演奏技法产生重要影响。

广东音乐是二十世纪初至20年代日渐流传于广东珠江三角洲一带广州方言地区,而现今已流行全国以至海内外的一种民间器乐。广东音乐以风格独特的音乐语言,华丽秀美、委婉抒情的旋律打动听众的心扉而深受人们的喜爱。广东音乐浓郁的地方风格特色是和粤方言的语音

特征分不开的,尤其与当地的民间演唱有着极为密切的联系。这是我们研究广东音乐曲调风格和演奏技法的基本出发点。

一、方言声调影响广东音乐的曲调风格

各地民间器乐的风格特点大多是受方言声调因素影响而形成一种特定的音乐形态。具体表现在两个方面:其一是器乐作品本身的曲调风格,即曲调的音高趋向及其变化和乐音的连接组合及旋法特点;其二是器乐演奏中的发音、收音、音响共鸣状态以及乐音的运动形态和演奏方式等。在音乐作品中,乐音之间按照一定的思维方式、逻辑关系和语言音调等要求依次组织在一起,形成曲调线。其中一个基本要素,即曲调在音高趋向变化上的运动形态。这种以音高趋向变化为主体的乐音运动形态,是受声调的四声趋向影响和制约的。所谓声调是指汉语单个字音的音高趋向和不同字音之间相对的音高关系。粤方言是在古代《广韵》的基础上发展变化形成的一种地方语言,和古代以《中原音韵》为基础发展变化形成的北方语言有很大差别。除了声、韵不同外,在声调变化上的区别尤为明显。以普通话为标准的北方语音分阴、阳、上、去四声,而粤方言分平、上、去、入四声,每声各分阴、阳两类,其中入声分阴入、中阴入和阳入三类,共九个声调。为了便于说明普通话与粤方言的声调差异,下面按照现代语言学的五度调值标准,将普通话与粤方言声调进行对照比较,如下列图(一)、(二)所示:一(根据徐世荣编著《普通话语音知识》中所列各地方言与普通话语音调类、调值比较表摘录制图)。^[2]

通过对照不难看出,普通话与粤方言的声调差异主要在于调类和调值不同。调类是声调的类别名称,调值是声调音高趋向变化的实际运动形态。图中实线箭头为普通话声调运动形态,虚线箭头为粤方言声调运动形态。两相比较,普通话四个声调调类、调值区别明显,平、升、曲、降不易相混,音高趋向偏中高位,所发语音比较直快。而粤方言的声调变化则更为丰富而复杂多样。归结起来其语音特征主要表现为:

(一)在九个声调类别中,不同调类之间的调值变化高低错落、长短不一、丰富多彩。为广东音乐的乐音连接和曲调进行的高低起伏、华丽多姿创造了良好的先决条件。

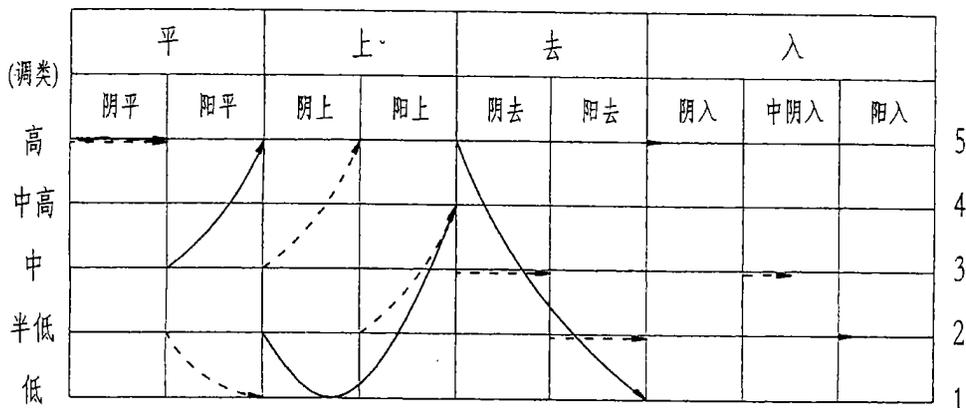
(二)在九个声调类别中,各调类自身调值的

高低起止变化却相对较小，即音距均不超过三度音高。阴类调的音高趋向偏中高位，而阳类调则偏中低位。这又为广东音乐在乐音连接和曲调进行中表达平和委婉、深沉细腻的情绪提供了方便与可能。语言是音乐的基础，汉语字音的表义功能决定了各地方言声调的音高趋向变化，从而影响音乐旋律进行中乐音的连接和组合，因此说方言的声调变化是构成不同地区音乐风格的基本依据。各地方言都有各自不同的语音标准和规范，广东音乐正是在粤方言声调语音特征的影响下，在方言歌曲（如粤讴、木鱼、南音等）和戏曲（如粤剧）发音归韵、吐字行腔的基础上，使旋律

的音高趋向变化，按照方言特定的语音标准连接构成特定的典型音调，从而显现出广东音乐华丽秀美、激扬明快、深沉细腻、委婉抒情的曲调风格。明代王世贞在《曲藻》中评说古代南北曲时曾明确提出：“北则辞情多而声情少，南则辞情少而声情多”^[3]的观点，一语道出了南北曲调风格的差异，这和现今广东方言歌曲、说唱、粤剧中多讲求“一音多韵”、回音装饰、滑动平缓趋向明显的滑音连接以及华丽多姿、灵活多变的旋法是一脉相承的。此外，在方言声调的影响下，广东音乐的风格特点还表现在常用的音阶、调式、音律和特性音等方面，使其形成独特的曲调风格。

普通话与粤方言声调调类调值对照表

(一)



(二)

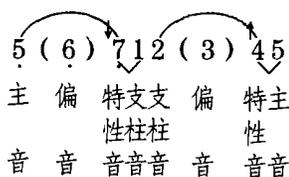
调值 地方	平		上		去		入		
	阴平	阳平	阴上	阳上	阴去	阳去	阴入	中阴入	阳入
普通话	① 7 ₅₅	② 1 ₃₅	③ 2 ₂₁₄		④ 5 ₃₁		①②③④		④ ②
粤方言	① 7 ₅₅	② 2 ₂₁	③ 1 ₃₅	④ 1 ₂₄	⑤ 1 ₃₃	⑥ 1 ₂₂	⑦ 1 ₅	⑧ 1 ₃₃	⑨ 1 ₂

二、广东音乐的音阶调式、音律和特性音

如果说构成乐曲曲调风格的基本要素之一在于曲调在音高上的运动形态，而在音高关系中形成规律性特点的则在于音程和调式。当我们欣赏或唱奏一首乐曲时，常会明显地感到曲中各音之间的进行，总是有着某种内在的音动律相互制约，并处在固定的音程关系之中。当这些高低不同的乐音围绕某一中心音有规律地运动，即形成了“调式”。而调式中各音按其音高顺序由主

音到主音（上行或下行）排列起来，就称为“音阶”。^[4]广东音乐的音阶源于广东民间音乐古音阶，这是我国民族民间音乐中比较多见的一种音阶组合形式。在广东音乐中，比较典型而有代表性的音阶调式基本上可分为两种：一种是以 5 6 1 2 3 为五声骨干音，增加 7 4 两个音高富于变化的偏音为装饰性辅助音，组成以宫、徵调式为主具有大调性质的七声音阶。与潮州音乐的“轻三六”和汉乐的“硬线”调相近。其中，徵调式是

广东音乐音阶调式的基础。广东音乐按 G、D 定音,高胡用 C 调 5 2 弦演奏的常称为“正线”。高胡用 G 调 1 5 弦演奏的常称为“反线”。两者均具有大调色彩,善于表达轻盈流畅、活泼明快的情绪。此外,另一种音阶调式是在徵调式 5 6 1 2 3 (G 徵调式)的基础上,将 6 改为 $\downarrow 7$,将 3 改为 $\uparrow 4$,即成为以 5 $\downarrow 7$ 1 2 $\uparrow 4$ 为五声骨干音,增加 6 3 两个偏音为装饰性辅助音,组成以徵调式为主,内含 $\downarrow 7$ $\uparrow 4$ 两个特性音具有小调色彩的七声音阶。一般常称为“乙凡调”,这是广东音乐中一种具有独特风格的音阶调式。乙凡调的主要特点在于音阶中出现两个音程相同的偏宽的小三度和偏窄的大二度,即:



其中,5 $\downarrow 7$ 和 2 $\uparrow 3$ 4 是偏宽的小三度,而 $\downarrow 7$ 1 和 $\uparrow 4$ 5 是偏窄的大二度。在乙凡调音阶中出现

粤方言声调与徵调式五声对照表

调类	平		上		去		入		
	阴平	阳平	阴上	阳上	阴去	阳去	阴入	中阴入	阳入
调值形态	① 高平	② 半低降	③ 中升	④ 半低升	⑤ 中平	⑥ 半低平	⑦ 高促	⑧ 中平促	⑨ 半低促
徵调五声	3 ~	~ 5	~ 2	~ 1	1	6	<u>3 0</u>	<u>1 0</u>	<u>6 0</u>
例字	因	人	鹿	引	印	孕	一	逸	日

陈勇新先生指出:“广东音乐的调式形态和广州话的自然音调以及地方民歌、戏曲有着密切的关系。”他首先将广州方言九声字音归纳为一个五声徵调式:即 5 6 1 2 3。并进而论定:由于“民歌是音乐化的地方语言,多为徵调式。”而“广东音乐是器乐化的地方语言,故亦以徵调式为主要调式”^[6]他的研究成果表明:粤方言的语音特征对广东音乐音阶调式形成的影响,并在此基础上不但使广东音乐调式特点及其调式变换的研究,开拓了新途径,而日将此项研究又深入浅出地向前推进了一步。

这种独特的音关系,构成了独特的音阶调式,形成了与众不同的调式音动律。这种独具特色的调式色彩,对广东音乐的曲调风格具有重要影响。音乐的曲调风格是由多种音乐要素有机地结合形成的,调式特点虽然不是曲调风格的全部,但却是构成民间风格乐曲曲调风格的一个重要因素。乙凡调的音阶调式与潮州弦诗乐的“重六调”及汉乐的“软线”调相近,从而也反映出广东音乐与传统民间音乐的亲缘联系。乙凡调按 G、D 定音,高胡用 C 调 5 2 弦演奏,与正线调相同,只是在指法和把位上有所区别。由于在乙凡调音阶中出现两个音距偏宽的小三度,使其具有小调色彩,善于表达深沉委婉、悲伤哀怨的情绪,极富浓郁的南国情调。

广东学者陈勇新先生借助他多年创作方言歌曲的丰富经验,突破了汉语语音学记录声调变化的五度调值标准,将徵调式五声音阶与粤方言声调字音的音高趋向变化巧妙地结合起来,进行了大胆而有益的探索。现将他所列徵调式五声与粤方言声调语音结合情况图示如下:(笔者在表中对调值形态名称及声调排列顺序略作调整)^[5]

在方言语音的影响下,除音阶调式外,同样涉及到广东音乐的音律和特性音。广东音乐在音律方面的特点是采用以十二平均律和七音律间或并存的律制。七音律在广东音乐高胡演奏中仍很流行,许多知名演奏家常按七音律进行演奏,并因此成为广东音乐别有风格韵味的一个鲜明特点。七音律的存在仍然是现代广东音乐演奏风格中不容忽视和否定的现实。所谓七音律是指在一个八度音列内,大致分为七个近乎等音程的音律,和十二平均律的音位系统有很大区别。

在七音律中, $\overset{\downarrow}{7}\overset{\uparrow}{4}$ 两音的音高是十二平均律所谓全音的 $3/4$; $\overset{\downarrow}{7}\overset{\uparrow}{4}$ 两音在 $\overset{\downarrow}{6}\overset{\uparrow}{7}1$ 和 $3\overset{\uparrow}{4}5$ 两个三音列中,几乎近似于一个等音分值的中间音,通常称为“特性音”;而 $\overset{\downarrow}{7}\overset{\uparrow}{4}$ 两音构成纯五度音程。此外还应提到,在广东音乐高胡演奏中, $7\ 4$ 两音的音高不是固定不变的。根据作曲理论家陆仲任先生的研究,大致可分以下几种情况:

①当旋律级进作为经过音或上下助音时, $7\ 4$ 两音一般奏成 $3/4$ 音程。例如: $\overset{\downarrow}{i}\overset{\downarrow}{7}\overset{\downarrow}{6}\overset{\downarrow}{5}|6-$,
 $\overset{\downarrow}{2}\overset{\downarrow}{3}\overset{\uparrow}{4}\overset{\uparrow}{5}|3-$,($\overset{\downarrow}{7}\overset{\uparrow}{4}$ 两音属于经过音),又如:
 $\overset{\uparrow}{3}\overset{\uparrow}{4}\overset{\downarrow}{3}\overset{\downarrow}{2}|1-$, $\overset{\downarrow}{i}\overset{\downarrow}{7}\overset{\downarrow}{1}\overset{\downarrow}{2}|3-$,($\overset{\uparrow}{4}\overset{\downarrow}{7}$ 两音属于上下助音)。

②当乐句或乐段终止于徵音,而前面是 4 音时,一般 4 音要偏高些,使终止音更趋稳定。例如: $6\ 5\ 2\overset{\uparrow}{4}|5-$ 。

③当与前面或后面音形成小三度而 $7\ 4$ 两音处在弱拍时,也奏成 $3/4$ 音程。例如:
 $\overset{\downarrow}{2}\overset{\downarrow}{7}\overset{\downarrow}{6}\overset{\downarrow}{i}|5-$, $\overset{\downarrow}{5}\overset{\downarrow}{2}\overset{\uparrow}{4}\overset{\uparrow}{5}|3-$ 等。

④而当 $7\ 4$ 两音作为旋律骨干音或处于强拍时,

以及与前面或后面音构成纯四度或纯五度时,一般按十二平均律处理。例如: $0\ \overset{\downarrow}{2}|7\ \overset{\downarrow}{6}\overset{\downarrow}{5}\overset{\downarrow}{i}|5-$,又如: $\overset{\downarrow}{7}\ \overset{\downarrow}{7}\ \overset{\downarrow}{3}|7\ \overset{\downarrow}{3}|\overset{\downarrow}{7}\ \overset{\downarrow}{3}\ \overset{\downarrow}{7}\ \overset{\downarrow}{6}|5-$ 等。^[7]

七音律所表达的音乐情调听起来比较亲切自然、柔和委婉而别有韵味,因此成为广东音乐高胡演奏风格的一个鲜明特点。七音律的产生是有其历史根源的。其中除受方言语音影响外,与乐器制作和传统的演奏习惯和听觉习惯有关,是民间长期历史演变的结果。七音律在我国民间音乐中多有流传,在广东民间音乐中占有重要地位。因此,在广东音乐演奏风格中,不但要了解广东音乐的音阶调式,而且还应注意掌握七音律和十二平均律间或并存的音律特点,对于表现和突出广东音乐的地方风格特色是非常重要的。

参考文献:

- [1]杨荫浏著《古代音乐史稿》886页。
- [2]徐世荣编著《普通话语音知识》115—118页。
- [3]杨荫浏著《古代音乐史稿》867页。
- [4]孙从音、马东风主编《基本乐科教程》乐理卷97页。
- [5][6]陈勇新著《轨迹—音乐文集》第8页。
- [7]参见陆仲任撰文《广东音乐阶调式旋法探讨》第5页。

(上接第51页)

21. 王力:《诗词格律》,中国书局,2001年10月第三版
22. 莫友芝:《韵学源流》,中华书局,1962年7月
23. 杨荫浏:《中国古代音乐史稿》(上下册),人民音乐出版社,1990年4月第三版
24. 贯涌主编《戏曲剧作法教程》,文化艺术出版社,2002年1月
25. 晏昌贵:《中国古代地域文明纵横谈》,湖北人民出版社,2000年7月
26. 袁家骅:《汉语方言概要》,语文出版社,2001年1月第二版

(三)论文类

1. 方问溪:《昆曲与皮黄之板眼》,载《北平晨报》,1933年1月
2. 程从荣:《戏曲吐字的语言学分析》,载《中国音乐》,1994年1月
3. 刘明澜:《论昆曲音乐的艺术价值》,载《中国音乐学》,1988年4月
4. 蔡际洲:《南北曲形成的文化生态》,载《中国音乐学》,1993年1月
5. 连波:《论昆曲》,载《中国音乐》,1993年1月
6. 许勇三:《对几首昆曲唱腔在曲式结构方面的探索》,载《音乐研究》,1991年2月
7. 周洪雷:《论字位对戏曲唱腔的制约能量》,载《中国音乐学》,1994年1月
8. 李金钊:《论字和腔的关系》,载《交响》,1992年3月
9. 洛地:《韵、板、腔、调—“昆”曲唱的本体结构(一)(二)》,载《天籁》(现名为《天津音乐学院学报》),1993年3、4月
10. 顾聆森:《昆曲腔格汇释》,载《戏曲艺术》,1991年1月
11. 薛良:《论“框格在曲 色泽在唱”》,载《中国音乐》,1992年3月
12. 董维松:《戏曲“声腔”纵横谈》,载《艺苑》,1987年4月
13. 肖漪:《昆剧曲牌点滴谈》,载《戏曲艺术》,1995年1、2月
14. 武俊达:《戏曲唱腔中的音乐因素和语言因素》,载《中国音乐》,1985年4月