

ZHAOQI QUPU

兆琪曲譜

古吳軒出版社

收拾起大地山河一擔裝

不限防餘年值亂離

曹禺題



兆

琪

曲

譜

图书在版编目(CIP)数据

兆琪曲谱/顾兆琪编. —苏州:古吴轩出版社,
2002.8
ISBN 7-80574-669-9

I. 兆… II. 顾… III. 昆剧—乐曲—选集
IV. J643.553

中国版本图书馆CIP数据核字(2002)第 060545 号
ISBN 7-80574-669-9/G·138

责任编辑:古 瑜
责任校对:章志祥
潘家荣
书 名:兆琪曲谱
编 者:顾兆琪
出版发行:古吴轩出版社
(苏州市憩桥巷 9 号 邮政编码:215002)
印 刷:吴县市机关印刷厂
开 本:889×1194 1/16
印 张:26.5
字 数:400 千字
版 次:2002 年 8 月第 1 版第 1 次印刷
印 数:1-5000 册
书 号:ISBN7-80574-669-9/G·138
定 价:50.00 元

序一

顾君兆琪是上海戏曲学校第一届昆剧音乐班的学生，自一九五九年他从戏校毕业以来，一直为我吹笛伴奏，现任上海昆剧团首席笛师、一级演奏员。回忆我一生之中，曾遇到过六七位笛师，其中三位，皆堪称一时之选：比我年长的有一位张云卿，小名苦二，他不仅吹奏技巧纯熟，戏熟，而且跑了数十年码头，南昆、北昆，不管什么流派，他都能应付自如；与我同辈的有许伯遒，他父亲是杭州著名的昆曲曲友，他自幼喜欢吹笛，口风极佳，有笛王之誉，曾为梅兰芳先生赏识；年轻一辈中就要数顾兆琪了。他是个天才，手指特别灵活，底气特别充足，能连续吹上五个小时也不觉累，加上懂戏懂表演，因此他的伴奏，托得贴肉，托得舒服，使演员可免后顾之忧。从这一点看，他比他的业师许伯遒、陆巧生更胜一筹，称之为当今昆坛笛王，并非过誉。

昆剧中的笛子伴奏与民乐中的笛子演奏不一样，笛师不仅需要高度技巧，而且更需要熟悉戏。从前的好笛师都能一字不错地背出数百出折子戏，除了吹笛伴奏外，还兼教唱，称之为“拍先”。顾兆琪承先继后，在戏校学习期间，刻苦用功，白天学吹笛和各种昆曲乐器，做到“六场通透”；晚上睡到半夜即起身，背诵戏文和曲谱，三年如一日，从不间断。到毕业时，他已能背出二百出传统折子戏，因此，他伴奏时从不看谱，

把注意力集中在台上演员的表演，随机应变，与演员配合得丝丝入扣。这是他的难能可贵之处。

三十多年来，顾兆琪伴奏合作过的演员除我以外，还有梅兰芳、盖叫天、张君秋、言慧珠、李玉茹、梅葆玖、李蔷华等老一辈的艺术家；还有周传瑛、王传淞、沈传芷、华传浩、郑传鑑等“传”字辈老师；还有华文漪、计镇华、梁谷音、蔡正仁、岳美缙、刘异龙、张静娴、张洵澎、杨春霞、蔡瑶铣、李淑君、洪雪飞、侯少奎、汪世瑜、石小梅等同辈艺术家，积累了丰富的舞台经验。将这些宝贵的经验，形诸文字、曲谱，传之于世，对于昆剧的传播与发展，无疑具有十分重要的作用。顾君工余之暇，著书立说，今将四十出昆曲精华编成《兆琪曲谱》出版，且其大多剧目是我《振飞曲谱》中未曾收集进去的，相信一定会受到广大昆曲爱好者的赞赏和欢迎。

国之瑰宝，唯我昆曲，振兴有望，欣然命笔，是为序。

俞振飞

时年九十岁值辛未初秋

序二

顾君兆琪，友人顾景梅夫人哲嗣，景梅乃梅(兰芳)门高第弟子也。幼承庭训，长于顾曲之家。余识兆琪四十年头，流光如电，兆琪已负笛王之誉，名满中外，演奏之余成《兆琪曲谱》一书，余惊其才，欣景梅之有子也，属为序，何敢辞。

兆琪垂髫，入上海戏曲学校，从俞振飞、许伯遒、朱传茗三公游。三公之笛艺、固世之宗师，流风佳话，至今盛传。回思梅、俞合演昆剧，许朱伴奏，歌声笛韵，万人空巷。许公有笛王之称，今往矣！近则重见于兆琪之身，余庆许公之有传人也。昆曲笛音，其在斯乎？

工曲难，工笛尤难。有天赋之质，有持恒之学，工笛必工戏，能戏尤多，方从容为各色伴奏。兆琪之笛，神聚气沛，运满口之风，论者所谓技之高境。故行云流水，谷音晴丝，如诗如画，出没于泉石之间，令人倾倒。余暇时，辄以兆琪清笛寄兴，助我构思。园林、文章、书画，其妙思往往于兆琪笛声中得之。

昆剧人比之兰花，公论也。余则谓演唱者花也；抚笛者叶也。花多秀馨、无叶则不成画矣。画兰六十年，听曲六十年，老去情怀，盖证两者相辅相成之道。今世人学曲者日多，能笛者似感不足，盖畏难而却步矣。兆琪此书，述古为今，金针暗度，其有助于昆剧艺术发展，功臣也！将与《粟庐曲谱》

《振飞曲谱》鼎足人间。爰述所见如此。一九九一年辛未夏于上海豫园谷音涧南轩。

陈从周

此文曾发表于一九九一年夏《新民晚报》，收集于陈从周《世缘集》一书。

自序

昆剧乃我中华民族艺术之瑰宝，源远流长。惟阳春白雪，曲高和寡，几成广陵散也。数十年来，经海峡两岸有识之士竭力倡导，同心扶植，遂使老树着花，幽香四溢，昆剧振兴，大有希望！然昆剧之振兴，首在于普及昆剧之曲；而欲普及昆剧之曲，又必先有昆剧之谱。旧式之工尺谱，不惟今日青年人学之不易，且几经动乱，坊间难觅。艺术大师俞振飞先生有鉴于此，曾于十余年前新编《振飞曲谱》问世，改工尺为简谱，便利初学，大受欢迎。但收录剧目有限，尚未能满足广大昆剧爱好者之需要。余从事昆剧舞台实践达四十余年，稍心得。故友人建议余另编《兆琪曲谱》一册，以作《振飞曲谱》之补充，俾能有益于昆曲同好、青年学子，则大幸矣！是书编写过程中，得到亲朋好友，如唐葆祥、顾兆琳、杨世彭、林若君、郑传镒、孙天申、吴广枢、张卫星、屠利生、吴兆华、毛伟志、邹建梁诸君热忱相助，使此书得以顺利完稿，付梓出版。在此，一并致谢！

顾兆琪识于沪上

一九九五年十一月

目 录

昆剧的演唱及其乐队的伴奏····· (1)

锣鼓字谱说明····· (8)

曲谱

亭会····· (9)

乔醋····· (21)

寄子····· (33)

痴梦····· (43)

芦林····· (52)

昭君出塞····· (68)

夜奔····· (82)

孽海记·思凡····· (91)

下山····· (103)

挡马····· (117)

出猎····· (125)

回猎····· (134)

刺虎····· (141)

题曲····· (152)

刺梁····· (162)

闹学····· (173)

游园····· (183)

惊梦····· (189)

烧香····· (202)

水斗·····	(205)
断桥·····	(218)
扫松·····	(231)
佳期·····	(241)
描容·····	(249)
别坟·····	(254)
钟馗嫁妹·····	(260)
哭监·····	(272)
写状·····	(285)
三拉团圆·····	(301)
玩笺·····	(315)
借茶·····	(321)
活捉·····	(327)
赏荷·····	(339)
定情赐盒·····	(352)
百花赠剑·····	(361)
拆书·····	(371)
盘夫·····	(377)
说亲·····	(387)
回话·····	(395)

昆剧的演唱及其乐队的伴奏

昆剧是中国戏剧宝库中一颗光辉夺目的明珠。昆剧原来叫作“昆曲”或“昆腔”。现在我们凡是指这一剧种的整体艺术时,称之为昆剧。而昆曲则指昆剧中唱腔部分。

昆剧是我国最古老的剧种之一,它发源在江苏的昆山。昆山腔出于元末明初顾坚等人之手,至少有五六百年的历史。明代著名的戏曲音乐家魏良辅,是名副其实的昆山腔革新者,他把当时流行的昆山腔逐步发展成为宛转绵邈的“水磨调”,并应用到《浣纱记》等一批传奇中去,使昆山腔以新的面貌进入了它的全盛时代,从明代中叶开始,直到清代中叶前后约有长达二百多年的辉煌历史。

清乾隆以后,昆剧的剧坛宗主地位已有所动摇,以至渐渐有所衰落。但它虽经历了无数沧桑变幻,至今还能以其完美的古典艺术形式保存下来,这恐怕在世界戏剧舞台上也是很难找到同样例子的。这是因为几百年间,有着代代相传杰出的表演艺术和优秀人才;剧作家又创作积累了浩如烟海的剧目;理论家又编写发行了大量的曲谱和专门理论书籍,才能使这一古典艺术形成独特的艺术体系流传至今。

所以,学习继承昆剧艺术时,有许多方面的知识迫切需要我们不断去掌握。包括文学修养(诗词素养、四声音韵),历史知识,音乐知识(读谱能力和演唱技能),专业基本功(演员的表演身段,乐队的演奏烘托)等。明王骥德在《曲律》中指出“乐之筐格在曲,而色泽在唱”。俞振飞在《振飞曲谱·习曲要解》中则详细指出:字、音、气、节、情五大技术要素。字清是演唱技能之首位,首先在于让听众听清曲文,继而通过演唱展开戏情,刻画各类人物。加上我国汉字本身具有四声阴阳、顿挫有致的音韵特点,更需要演唱者进一步艺术加工,充分体现。有人指出昆曲是中国“声韵音乐”的典型。这是因为曲牌词式的格律规范配上曲牌主腔的四声腔格,而形成富有古典美的曲牌体音乐。如果追溯其渊源,还可以联想到中国的文字是象形字体的结构形式,而昆剧发展过程中处处有着“象形”的思维,譬如动作身段中的“云手”,则取天空中行云之势而成。“虎跳”,则模仿猛虎下山之势。而曲调中的四声腔格也是取其字音的动态,谱出相应的“象形”曲调……看来这一切都有着本民族的审美心理的特征。昆剧艺术有着更深厚的文化根底。为了把曲谱这种平面的呈示,成为立体的生动的演唱,演员、乐队各自技能的正常发挥及其配合,对昆剧艺术整体来说,占有非常重要的地位。今分述如下:

一、提高演唱技能与读谱

有关演唱技能的诸方面,前辈古人和当今同仁、特别是俞振飞老师有过精辟的论述,我不再赘言。但从我长期从事昆曲音乐之实践来看,掌握演唱技能后,如果再从一定的乐理角度来读谱,分析谱,那么就能更加完美、更加深刻地表达唱段之内涵。试看以下的要点:

1. 音阶。昆曲有南曲、北曲之分。南、北最大的区别在于南曲只用“1、2、3、5、6”五声音阶,而北曲用“1、2、3、4、5、6、7”七声音阶。在读谱演唱中可以发现,音阶程序不同,会产

生不同风格、不同气氛的唱段。这是因为南、北曲来源各异。南曲大多渊源于宋词调及南方民间音乐,北曲大多渊源于唐宋大曲、金元音乐,保存了元代北曲的若干遗音。当然,不同的音阶是不同民族、不同地区在音乐上长期形成的审美习惯。魏良辅在《曲律》一书中早就指出它们的特点:“北曲以遒劲为主,南曲以宛转为主”。昆曲是“广罗唐宋词,兼收南北曲”,经过大规模的搜集、消纳、改革而成的声腔体系,风格统一。但也要注意一些曲牌,特别是南、北曲的个性特点,作适当处理。

2. 音程。是指不同音高之间的距离。读谱中要看到,以五声音阶为骨干音的南曲,一般常以级进为主,音与音之间的衔接没有很大幅度的跳进。在平稳的南曲旋律里:带腔(见以下乐

谱上方“ $\frown$ ”符号位置所在。下同) $\underline{\underline{6 \cdot 1}} \quad 2 \quad \underline{\underline{1 \ 0 \ 1}} \quad \underline{\underline{6 \ 6 \ 5}}$;撮腔: $1 \quad \underline{\underline{2 \cdot 1}} \quad \underline{\underline{6 \ 6 \ 5}}$;

垫腔: $\underline{\underline{1 \cdot 2 \ 3}} \quad \underline{\underline{2 \ 2 \ 1}} \quad 6$;迭腔: $3 - \overset{5}{\frown} \underline{\underline{2 \ 2}} \quad 1 \quad | \quad 6 - , \quad 1 - | 1 \cdot \underline{\underline{2}} \quad \underline{\underline{1 \ 1}} \quad \underline{\underline{1 \ 6}}$;

擞腔: $\underline{\underline{6 \cdot 1}} \quad \overset{\sim}{2} \quad 1 \quad 6 -$; 啜腔: $\underline{\underline{3 \ 0 \ 3}} \quad \underline{\underline{2 \cdot 3 \ 2 \ 0 \ 3}}$ 运用尤期多。这是因为它们本身音程

就是级进的形态,注意发挥好众多的这类腔,就会充分显示“水磨调”——南曲风格的特点。当然七声音阶为主的北曲,也有以上一些唱法,但是它的特点在于旋律中和唱句间,常出现跳进的形式,产生有力度的不同音程,跌宕起伏,情绪激昂。如果用气得当,把音程唱准,运腔连贯,便会有雄壮遒劲的北曲风格。

3. 时值。是指音符出现时所停留时间长短的各种变换形态。南曲中的宕三眼: $1 \cdot \underline{\underline{2}}$

$1 - | 1 -$, 时值长,要有收有放才能唱好橄榄腔;又如断腔: $\underline{\underline{1 \ 1 \ 6}} \quad \underline{\underline{5 \ 0 \ 6}} \quad \overset{\sim}{5} \quad 6$, 往往用在

入声字上,这时要以字带腔,似“橡皮榔头”(俞老师语)有弹性地唱出这类腔。读谱中还要注意各音符时值不同的变换及对比手法。譬如《长生殿·哭像》折中唐明皇唱[朝天子]最后一句“把着这断头香在手添悲怆”,是以紧密快捷的十六分音符时值唱出,这是对前一句音符时值长、旋律高的“你在那厢”句的对比处理。这两句既要有连贯,又要通过嗓音和吐字的技巧,把乐句不同的特点充分体现出来。

4. 节奏形态。这是指曲调进行中以不同时值方式有机组成的各种单位。昆曲词式因为由长短句的韵文组成,所以并不一定都有某一节奏方式贯穿。但唱段中小至一个局部,大至整段唱腔也不乏有特点的节奏形态。如《南柯记·瑶台》中的[梁州第七]局部多次出现的切分节奏形态,非常生动。其它,还有[水仙子]每句头三字叠字法,[山坡羊]中的“哭哀哀”,“虚飘飘”的排比法,[哪吒令]的五字排比等唱段,在音乐节奏基本形态上都很有特点,令人耳目一新。对此类唱腔要快慢轻重,适当处理,抓住特征,充分渲染。

5. 有特点的旋律线和调式。旋律线是指音符行进的方向。不同内涵的曲调,在局部或整体上有着上行或下行、波浪式或迂回式等不同的旋律线。我们读谱中可以分析,譬如《认子》中

[梧叶儿]多次出现 $\underline{\underline{5 \ 6 \ 5}} \quad \underline{\underline{3 \cdot 2 \ 1 \ 2}} \quad \underline{\underline{3 \ 2 \ 1 \ 2}} \quad \underline{\underline{1 \ 6 \ 5 \ 6}} \quad | \quad \overset{6}{5} - \overset{\sim}{4} \quad 3$ 的下行旋律线,适宜一种含蓄

而深沉的情绪。又如《游园》中的[步步娇]几乎每小节在各音区都有着诸如 1 2 3·3 2 2 1∴

6·1 2 1·1 6 5 | 6 2 1 6 — ∴ 这种“八”旋律线(如用五线谱写出便更一目了然)。不

难看出这是一种迂回型的旋律线,抓住这样的特点,把腔唱柔顺了,便可以准确地表现杜丽娘“荡漾春如线”的内心节奏,表达好人物的思想情感。另外,围绕旋律的另一个问题是调式。昆曲曲牌及套数中有许多鲜明特征的主腔形式,它们往往是环绕最有收缩倾向的调式主音(也可称作“合结音”)来出现的。如羽(6)调式的有南曲[懒画眉]的:

5 6 — 6 2 | 1·2 [˘]1 6 — , [江儿水]的: 5·6 2 3 1 6 — | 6 ; 北[端

正好]套曲的: 6·1 5 4 3 — (上句), 3 3 2 1 2 7 6 — (下句)。再如商(2)调式的有

南曲[朝元歌]的: 3·5 6 1 5 5 3 | 2 — — — 。宫(1)调式的有北[新水令]套曲

的: 2 3 2 2 1 2 | 1 — 等等。这些主腔分别贯穿在各自的套曲之中,经常出现在句逗间,特

别是句号或全曲结束时。它们有时原型重复,有时变化重复,具有比较鲜明的调式个性。这些

腔的结音(最后一个音符)最具稳定性,一般要唱得扎实、饱满,音色要美。但有时也可以处理成轻而悠远,缠绵抒情。还有结音的变换,即不落在调式主音,而落在其它不稳定的结音上,造成一种悬挂、设问的音符倾向。如《惊梦》的《尾声》末句“……还去不远”之“远”字,完全可以谱成“…… 5 [˘]6 ”。但为了造成一定的戏剧效果,结音落到了“[˘]2”。这种“悬句设问”

的手段,别的折子中也可找到。读谱演唱时要加以辨认,充分表达其内涵。

二、昆剧传统乐队的编制与伴奏

昆剧乐队的编制,是随着伴奏剧目而变化设立的。就目前演出的剧目而言,有以下三种情况:

- (1)传统的折子戏以及稍作整理串联而成的传统大戏;
- (2)经过较大功夫整理改编的传统大戏;
- (3)新创作的各类历史、近代题材的大、中、小型剧目。

一般来说,昆剧传统乐队的编制较适宜第一种情况的剧目作伴奏。

我们知道,戏曲是一门综合性的艺术。一个剧种中的乐队对于“唱、念、做、表”各种艺术手段,不仅是红花和绿叶相得益彰不可分割的关系,而且这个乐队,在配合台上的唱腔和舞蹈、渲染和烘托舞台气氛,常常还起着主宰的作用,帮助演员共同操纵着整个舞台节奏。

昆曲乐队分文场(以曲笛为主的管弦乐)和武场(以板鼓为主的打击乐)。文场以伴奏歌唱为主,并担任表演动作音乐,舞蹈开打音乐,舞台气氛音乐,尾声音乐。这些都根据不同要求,伴奏不同类型的吹打曲牌;也可用一些适合剧情的其它旋律来作配曲。而武场不仅为剧中人

物的上下场及舞蹈动作伴奏,并且指示歌唱的节奏,统一整个舞台各种表演手段的节奏。昆剧的文戏,一般以小锣为主的锣鼓经伴奏形式,而武戏则以大锣为主的锣鼓经伴奏形式。不管文戏、武戏也还有其它一些打击乐,辅以表现一些较特殊的效果。

1. 昆剧传统乐队的编制。伴奏传统的剧目,我们采用传统的乐队编制。为昆剧伴奏所用的乐器,古人所见,也各有不同。明沈德符《顾曲杂言》说:“箫、管可入北词,而弦索不入南词,盖南曲不仗弦索为节奏也。”北词原是弦索伴奏,沈认为可纳入箫管;南词原是箫管伴奏,他认为应该拒弦索。但是,明徐渭《南词叙录》则认为:“今昆山以笛、管、笙、琵琶按节而唱南曲者,字虽不应,颇相谐和,殊为可听,亦吴俗敏妙之事。”看来,以弹弦乐器——琵琶入南曲,已在昆山流行,并被文人们认可了。这是箫管和弦索乐器合流的开始。发展到以后的“五大件”,昆剧乐队文场的编制则基本定型了,就是笛、笙、曲弦、昆琵琶、提琴五件乐器。这里已经包括了中国民族乐器的三大类:

吹管乐:曲笛(兼唢呐、海笛)、笙。

拉弦乐:提琴(外形酷似曲弦,但只设里、外二弦,竖起放在大腿上用弓拉奏,音色较二胡低沉而幽静。现昆剧伴奏中较少使用,一般用二胡代替,有时加中胡。)

弹拨乐:曲弦、琵琶(有时加扬琴、阮)。

以下是武场的编制:

板鼓 { 板鼓(有时兼其它皮鼓)
大、小堂鼓

大锣 { 高音大锣
中、低音大锣

小锣 { 高音小锣
中、低音小锣

钹 { 大齐钹
中音钹
大 镲

传统乐队中,为了加强效果有时还选用广东板、梆板、吹打钹、月锣、马铃、羊长(号筒)、海螺等乐器。

2. 昆剧传统乐队的伴奏作用:

①开场锣鼓、尾声

在戏开场以前,用锣鼓“开场”预示即将开演。板鼓和锣等打击乐,可以根据该剧的规定情景,处理音色、强弱和节奏,引出该剧的基本情绪。

一剧结束时,可以使用唢呐或器乐来合奏〔尾声〕。这支根据唱腔〔尾声〕改编的吹打曲牌,可以视剧情需要,用全或分成二截用,更可以只演奏末句〔合头〕。如果唱腔本身含〔尾声〕或〔煞尾〕曲牌,那么也就不再使用器乐〔尾声〕。

当然,也不是每出戏都得用尾声来闭幕,有时换之以剧中主要人物某一唱段的某一旋律,

用曲笛等乐曲奏出,更能准确地表达人物的内心感情。譬如我曾经在《长生殿·哭像》折中,以唐明皇唱段〔朝天子〕中“记当日在长生殿御炉旁”这一句的曲调作为闭幕前的背景音乐,演员觉得情绪熨贴,很容易入戏,演出中收到了极好的效果。同样,我在《牡丹亭·惊梦》折闭幕前,用曲笛等乐器重复了杜丽娘的末句唱“有心情那梦儿还去不远”的旋律,将那少女的怀春、梦境的回味以及演员和乐队的情感完全融合到一起了。

②表演动作性音乐

为配合剧中人物抒发心理活动和表达情感的一般动作,往往采用不同的吹打曲牌来伴奏。如《太白醉写》中李太白醉步上殿之〔山坡羊〕,李太白醉写“清平乐”之〔雁儿落〕,《惊梦》中花神引杜丽娘、柳梦梅梦中相会之〔万年欢〕,《嫁妹》中杜平忽听笙歌之〔节节高〕,《骂疔》中洪母祭奠之〔哭皇天〕,《十五贯》中娄阿鼠偷盗铜钱之〔川拨掉〕,《惊变》中唐明皇与杨贵妃对饮之〔回回曲〕等。同时,也有为较激烈的战斗场面或舞蹈而伴奏的吹打曲,如《八仙过海》中金鱼仙子与八仙争斗之〔哪吒令〕,《盗仙草》中白素贞与鹤童奋战之〔道和〕,还有《小放牛》中牧童、村姑上场之〔老老板〕等。吹打曲牌有分粗吹和细吹两种,粗吹指用唢呐吹,细吹指用曲笛吹。在伴奏中,细吹难度更大,主要在于演出中的即兴烘托和发挥。《太白醉写》中为李太白醉写“清平乐”〔第一首〕而伴奏的〔雁儿落〕,长达七八分钟,李太白醉态中的一举一动,与高力士乐曲中的对话都要密切配合。这时曲笛带领全部场面,时而把旋律吹得低回宛转,时而又吹得畅亮明朗。司鼓以点槌演奏,司笛也以虚劲配合;司鼓若以满槌落下,司笛则加花旋律满口烘托。软硬虚实,兜笃断落则缺一不可。

③唱腔伴奏音乐

昆剧乐队伴奏好唱腔乃是最主要的任务。其中为演员托好腔,并进一步充实、弥补唱腔的情感,努力与演唱者所唱的曲子构成一体,是十分重要的。

作为乐队的主奏——曲笛,必须努力具备以下几点:

甲、必须练就扎实的基本功,各种指法、口法要运用自如。昆剧的曲笛之技法和风格,在某些方面也不同于民乐曲笛的要求。为了配合演唱中的腔格,较多运用打音、叠音、吟音,而较少甚至不用吐音、滑音、花舌等技法。而底气充沛则是极为重要的。平时必须能连续吹上五六个小时,才能轻松自如地应付一台戏的演出。

乙、熟背至少一百折戏的唱腔,掌握各类唱腔曲牌的特征,区分各家门的行当特点。求教于名师拍曲,得其貌,取其神,口授心传,耳濡目染。长此以往,融会贯通,方得昆曲艺术之妙谛。

丙、凡上场演出之剧目,为确保伴奏质量,我提倡做到:一概默背,决不视谱。工尺板眼、熟记心中。方寸不乱,伴奏从容。把握全局,了然于胸。

丁、伴奏要出情、入戏,进入角色。昆剧的行当分得极细,而曲笛的伴奏也要讲究。凡净及老生之曲,须口风饱满,吹得宏宕;正旦冠生之曲,须指法简练,吹得脆亮;五旦、六旦细腻生动,须尖细;而丑副所唱之曲,诙谐幽默,须吹得断续。视剧情需要,托腔中工尺有疏有密,吹奏中口风有粗有细;丹田要气息充盈,身心要真正投入,在高潮处才能迸发出由综合技巧组成的,有力度有感染力的旋律和音色。

当然,曲笛的演奏只有在其它乐器配合下,才能完整地体现其乐队伴奏的效果。笙,是一件具有和音功能的乐器,它吹出的和音旋律,能使乐队的音色更丰满悦耳;提琴、中胡的音色较柔美,且宜于长弓、抖弓、滑音等技法,对乐队是不可缺少的一种衬托;曲弦、琵琶宜于不同形式的弹、挑,音色清脆明亮,在字宽腔缓的旋律中,可以弹出各种传统的节奏套子,使曲调更具流

动感。

④打击乐伴奏音乐

俗称武场的打击乐,在乐队中自成一组,它不仅伴奏剧中人物举手、投足、出场、下场,而且靠节奏、音响与文场紧密配合,统一并指挥全场。它的伴奏作用大致有以下几种:

甲、上下场及各种表演动作。上下场可根据不同的人物及地点环境,选择打击乐的音色。可用小锣打上,小锣打下;也可用大锣“四击头”来作上场亮相,以大锣“冲头”打下;可以用“乱锤”打出人物败阵而归的狼狈形象;也可以用“抽头”描绘人物前思后想、犹豫不定的心情。

乙、指示唱腔的节奏。昆曲的开唱,大多是用板鼓或锣引出唱腔的节奏速度和基本情绪。散板起唱前,用单鼓槌击二下,可以用“多多”较弱处理,也可以用“大大”强处理。快击就起唱快,慢击就起唱慢。此外,板上起唱的“多落”或眼上起唱、销板起唱的“扎”,都可以用不同方式处理。另外,用锣鼓经引出开唱的各类点子也很多。

丙、伴奏念白和唱腔。剧中人物念的上场诗,有时用“二三锣”伴奏,可加诗的韵味。用“抽头”伴奏人物心情激动时所念的〔扑灯蛾〕,明显可使念白情绪高涨。此外用小锣或大锣夹打在唱腔旋律中(俗称混牌子),使文、武场浑为一体,也是别开生面为唱腔伴奏的一种方式。这些曲牌主要有〔出队子〕、〔醉太平〕、〔普天乐〕、〔朝天子〕、〔风入松〕、〔江儿水〕、〔泣颜回〕、〔粉孩儿〕、〔园林好〕、〔六么令〕、〔朝元令〕等。特别是为《断桥》、《见娘》、《书馆》等戏中唱段用小锣伴奏,唱腔和锣鼓此起彼伏,节奏和力度顿时加强。这确实是传统昆曲乐队的伴奏特色之一。

丁、伴奏各类身段舞蹈、开打场面。伴奏人物各类亮相动作的点子,也可为人物表达短暂动作过程而伴奏的锣经。铿锵的点子可用于激烈搏斗的厮杀场面。武戏开打,主要靠打击乐齐奏来渲染紧张气氛。

三、演员和乐队合作的过程及相互的配合

通常情况下,一出戏的唱、念先期完成后,就应该开始合笛经常练唱。至排演大致有了眉目时,紧接着应在排练厅进一步同乐队的鼓、笛合作,要定戏、定锣、定节奏。为将来演出时的配合默契打下基础,眼下这一步骤要细致,要周密,并多次同鼓、笛把戏对熟,合熟,这叫“哑排”。再下来便是乐队全体参加同演员一起练唱,这叫“坐唱”。在顺利完成以上顺序之后,便可进入乐队的排练,这叫“响排”。经响排数次,戏成熟了后,又得进行彩排,最后正式演出。这是演员和乐队合作排练的全过程。

按传统习惯,乐队(尤其是鼓、笛)要根据演员的暗示行事。所以不论是排练或演出,在相互配合的过程中,演员一方要努力做到:

1. 叫板白口的快与慢,必须符合以下唱段的节奏要求。
2. 散板头子的快与慢,必须符合以下上板曲子的节奏要求。
3. 唱腔中的“渐快”、“突快”、“渐慢”、“突慢”,那些有华彩的“务头”,一般情况下要在这之前节奏上有所准备和交待。
4. 甩水袖带出“叫头”、念白一般不宜接得太紧,要利用各种道具或服装为司鼓交待身段,要有肩胛。
5. “冲头”要放掉一点,再走身段。有些锣鼓经也要注意这一点。
6. 动作要吃准锣。演员要懂锣鼓经,要注意“欲擒先纵”的道理,往往锣经倒数第二击的

“才”很重要,动作力求稳、准,要有可塑性,为最后一击的“亮相”作好铺垫。

就演员和乐队配合总的原则来说:演员是主,乐队是从;演唱是唱,伴奏是伴。但从艺术的整体来要求,演员和乐队却是互为影响的,以演员为中心控制着舞台节奏,但乐队的烘托强化了这种舞台节奏,并给演员以一种音乐内涵的衬托,刺激着演员,你来我往,跌宕起伏,造就了一出出生动的活剧。

顾兆琪 于一九九五年十一月