

西廂記四種樂譜選曲

中央音樂學院中國音樂研究所編

音樂出版社出版



西厢記四种乐譜选曲

- 一、董 西 厢
- 二、北 西 厢
- 三、琵琶調西厢記
- 四、北西厢弦索譜

中央音乐学院中国音乐研究所編

楊蔭浏 曹安和 譯譜

音 乐 出 版 社

北 京

西厢記四种乐譜选曲

中央音乐学院中国音乐研究所編

楊蔭浏 曹安和 譯譜

音乐出版社出版(北京和平門外西琉璃厂170号)

北京市书刊出版业营业許可証出字第063号

新华书店北京发行所发行

全国新华书店經售

*

787×1092毫米 16开 $3\frac{3}{4}$ 印张 45面乐譜

1962年1月北京第1版

1962年1月北京第1次印刷

印数: 0,001-2,915册

統一书号: 8026·1518 定价0.61元

目次

前言	1
----	---

一、董西厢譜

1. 伊州袞纏令	8
2. 醉奚婆	9
3. 解紅	9
4. 尾	10
5. 花心动	11
6. 于飞乐	12
7. 醞酬香山会	13
8. 滿庭霜	13
9. 糖多令	15
10. 六么实催	16
11. 六么遍	17
12. 风合合纏	18
13. 凭栏人纏令	19
14. 賺	20
15. 美中美	21
16. 大圣乐	22
17. 尾	22
18. 一枝花纏	23
19. 傀儡儿	24
20. 轉青山	25

二、北西厢譜——傳书折

21. 端正好	28
22. 滾綉毬	28
23. 叨叨令	29
24. 倘秀才	29
25. 滾綉毬	29
26. 白鶴子	30
27. 其二	31
28. 其三	31
29. 耍孩儿	31
30. 其二	32
31. 尾声	32

三、琵琶調西廂記——联吟折

32. 斗鶴鶉	34
33. 紫花儿序	35
34. 金蕉叶	36
35. 調笑令	37
36. 小桃紅	38
37. 么篇	39
38. 秃厮儿	40
39. 圣药王	41
40. 麻郎儿	42
41. 么篇	42
42. 絡絲娘	43
43. 东原乐	43
44. 綿搭絮	44
45. 拙魯速	45
46. 么篇	45
47. 尾	46

四、北西廂弦索譜——拷紅折

48. 斗鶴鶉	48
49. 紫花儿序	49
50. 金蕉叶	50
51. 含笑花	50
52. 鬼三台	51
53. 小沙門	52
54. 圣药王	52
55. 麻郎儿	53
56. 么篇	54
57. 絡絲娘	54
58. 小桃紅么篇	55
59. 东原乐	55
60. 尾声	56

前 言

西廂記是反映人民反对封建道德和封建婚姻制度的一部作品。历代有很多文学家和民间音乐家曾对这一题材进行过不同形式的艺术处理。唐代有元稹（779—831）的会真記，用描写崔鶯鶯故事的手段透露了他对封建婚姻制度反抗的心情。在说唱方面，宋代就有赵德麟的元微之崔鶯鶯商调蝶恋花詞，是用管弦乐伴奏的鼓子詞形式；在金代，又有著名的董解元西廂記，是用弹弦乐器伴奏的諸宮調形式。后来在鼓詞、西調、馬胡調、八角鼓、蓮花落、子弟书、南詞、平湖調等说唱形式中^①也都运用过相同的题材。在戏曲方面，宋代官本杂剧中有鶯鶯六么；元代有王实甫写作、关汉卿續写的有名的北西廂；明代又有李日华的南西廂。到了近代，豫剧、越剧以及其他地方戏曲也都有着以西廂記故事为题材的剧目。

本书所介绍的，是西廂記四种不同乐譜中間的一部分选曲。这四种不同乐譜，是董西廂、北西廂、琵琶調西廂記和北西廂弦索譜；其中第一种是说唱音乐的譜，其余三种都是戏剧音乐的譜。至于南西廂和其他有些在说唱和戏剧中間所用的音乐，则因为它们目前仍在昆剧、豫剧以及其他剧种或说唱音乐中間流行，有着較多受到注意，被记录、被介绍的机会，所以暫不列入。

目前我們还只能做到介绍素材，为演唱、创作、研究方面提供一些資料。关于对音乐形象的理解，对体裁和形式的分析等等，在本书中，还很难顧到这些方面的要求。

在本书所列的四种乐譜中，北西廂、琵琶調西廂記和北西廂弦索譜的歌詞与曲牌名称虽完全相同，但所配音乐則完全相异。举酬韵或联吟^②折中小桃紅曲牌的三种不同乐譜为例：

① 关于各种说唱音乐的歌詞，参看傅惜华編西廂記說唱集（上海出版公司出版）。

② 北西廂譜称酬韵，琵琶調西廂記和北西廂弦索譜称联吟。

北西廂譜中之小桃紅



夜 深 香 霧 散 空 庭， 簾 櫳 東 風
 靜。 拜 罢 也、 斜 將 曲 欄 凭， 长 吁 了 雨 三 声。
 剔 团 圓 明 月 如 懸 鏡。 又 不 是 輕 云
 薄 霧； 都 則 是 香 烟 人 气，
 雨 般 儿 氤 氲 得 不 分 明。

琵琶調西廂記中之小桃紅



夜 深 香 霧 散 空
 庭， 簾 櫳 東 風 靜。 拜 罢 也、 斜 將
 曲 欄 凭， 长 吁 了 雨 三 声， 长 吁 了
 雨 三 声。 剔 团 圓 明 月 如 懸
 鏡。 又 不 是 輕 云 薄 霧； 都 則 是 香 烟
 人 气， 雨 般 儿 氤 氲 得 不 分 明。

鑼鼓譜万花灯中之小桃紅*

此器乐版本,是从琵琶調西廂記中之小桃紅变化出来的。

夜 深** 香 霧 散 空 庭, 簾 幙 东 风 静。 拜 罢 也, 斜 將 曲 欄 凭, 长 吁 了 兩 三 声, 只是长吁了兩三声。 剔 团 圓 明 月 如 悬 鏡。 又 不 是 輕 云 薄 霧; 都 則 是 香 烟 人 气, 兩 般 儿 氤 氲 得 不 分 明。
(經鼓声字譜) 正 這 這 正 這 | 這 這 這 | 一 正 一 這 | 夕 ||

* 本曲亦称“夜深”,即用歌詞的首二字作曲名。

** 鑼鼓曲虽然是用器乐演奏,而没有歌唱的,但过去民間艺人,为了便于记忆,在讀譜时,常用歌詞歌唱,所以有些鑼鼓譜,也就常常附有歌詞。

北西廂弦索譜中之小桃紅

夜 深 香 霧 散 空 庭, 簾 幙 东 风 静。 拜 罢 也, 斜 將 曲 欄 凭, 长 吁 了 兩 三 声。 剔 团 圓 明 月 如 悬 鏡。 又 不 是 輕 云 薄 霧; 都 則 是 香 烟 人 气, 兩 般 儿 氤 氲 得 不 分 明。

如上所述，三曲之間虽然歌詞絕大部分相同，曲牌的名称相同，但曲調完全不同。它們所用燕乐宮調的名称，虽然同是“越調”，但定調的絕對音高却完全不同；它們虽然同是用音阶的第一度作为結音，就是說，用相同的調式，但因为所用音阶的絕對音高不同，已經与燕乐宮調原来的意义很少相通之处。在节奏的处理上，二者間也互有差异；所用的音阶形式，前两曲用的是七声音阶，后一曲用的是五声音阶。在旋律的处理上，更有着极大的差別。而且，从旋律与語言的关系而言，前两者都与北方語言的规律比較符合，最后的北西厢弦索譜則和浙江的方言較為接近^①。

从上述情形，可以看出艺术表现的丰富性和多样性。同一内容，同一題材，可以用不同形式，通过相互的联系，也通过各自独立的处理，丰富多采地表现出来。不同的歌詞，固然要求配合不同的乐譜；即使相同的歌詞，在不同时代、不同地区，也要求在音乐上作不同的处理。

本书所定的調就是原来所用的調。这些調并不是絕對不能改变的，若唱者覺得太高或太低，他尽可改变，而且應該改变。‘改变定調的經驗在前人的音乐实践中間經常可以见到。昆曲中属于同一宮調的一套歌詞相异而形式相同的曲牌，由淨、老生等“闔口”唱的往往要比小生和旦等角色唱的低下一二調或二三調。虽然在大体上可以有一个明确的調，但这个調，却并不是絕對固定而不可移易的。

本书为了使我們对古代的咬字方法有所根据和了解，从而看出其中的問題并进一步提出我們自己的看法，所以在字音的注释方面所举出的仍是古代的发音方法。

例如，北西厢譜传书折中十一个曲牌所押的韵，是属于“曲韵”中的“监咸韵”；监咸韵在古代是唱作閉口韵的，就是說，在这一韵部中的字，其韵母都須归結到“m”音上。我們现在在譜下，也还是如此加注。当然，元、明、清的論曲专家，为了坚持閉口韵部的严格遵守，曾写过好些文章。但我們对这問題，究竟應該如何看？編者認為，古人唱曲講究音韵，有着积极的意义，那就是为了要把每一个字唱得清楚，好让別人听懂。李笠翁在閑情偶寄中，曾提出“字忌模糊”的主张，并且批評唱字模糊的人，說，“常有唱完一曲，听者止聞其声，辨不出一字者，令人悶杀”。这是正确的。但古代有些曲家的重視音韵，也还有他們消极的一面，那就是墨守成规，对某些字的古代讀法，即使已与当时的語言有着矛盾，还坚持不肯放弃。对閉口韵的坚持，就是一例。其实呢，在当时的现实語言中流行的字音，群众必然能一讀就对，在当时的现实語言中已經淘汰的字音，群众必然不会再那么讀，即使有人讲了許多“大道理”，群众也必然不会因此而再那么讀。在过去历史中，当坚持閉口韵的論調在文人中間出現而且繼續坚持的时候，实际上正是閉口韵在现实語言中早已消失，而且應該予以放弃的时候了。几十年来，絕大多数唱昆曲的艺人，在实际演唱中，也的确已經放弃了閉口韵，而改唱“m”母为“n”母了。对閉口韵是如此，对别的韵部中的别的字，也應該是如此。所以我們以为，即使是古代歌曲，我們若是为了唱給现代人听，就应该用现代的正确拼音唱出，不必再去考虑古代的讀法了。

^① 例如配曲者曾有意使上声高于平声，原編者在凡例中也曾特別說明此点。

关于王实甫西厢記歌詞中某些字句的讀法和注释,請參看吳曉鈴校注、人民文学出版社出版的王实甫著西厢記,本书不再一一注出。

編者 1958 年 5 月 18 日

一、董西厢譜

董西厢为董解元西厢記的简称。作者董解元，名号已不可考；据輟耕录記載，他是金章宗（1190-1208）时人；所以，我們可以說，董西厢大約是1200年左右的作品。

董西厢是一种說唱音乐，旧时称为“搥弹家詞”^①。“搥弹”就是用手拨弹的意思^②；可见这种說唱，是用琵琶伴奏的。全部董西厢，大部分是歌曲，在歌曲之間，也夾有不多的說白；可见这种說唱，是有唱有白，而歌唱比較多，說白比較少的。

这种說唱所用的音乐，其結構体裁，在历史上，是独特的一种。这种体裁，叫做“諸宮調”，就是在一大段成篇的、由好多个曲調构成的說唱音乐一連串的进行之中，应用着許多不同調性（兼調和調式两方面）的不同曲調的一种体裁。

这种体裁的产生是比較早的，相传是起于十一世紀后期，为泽州孔三传^③所創。孔三传是宋代山西省西南部的艺人，到河南中部当时的政治中心汴京一带进行艺术活动的。从諸宮調始創的时候起，至董西厢出现的时候为止，这种說唱体裁，在民間已經有了一百多年的发展。董西厢就是这类代表作品之一。

在諸宮調的体裁中，究竟同样調性的曲調，要用了多少，然后才改用另一調性的曲調呢？从董西厢的实例中我們可以看出很不一定。有时是在一个調性中，連唱了好多曲調，然后改变調性；有时候在一个調性中只用了几个曲調，就改变調性；有时候，在一个調性中，只唱了一个曲牌，后面接了一个尾声，即轉入旁的調性；有时候，甚至在一个調性中只用一个曲牌，連尾声都沒有，就立刻轉入旁的調性。因此就所用的調性說来，这种体裁，是相当多样而丰富的；就它对調性的使用方法說来，則又是相当灵活的。它与后来由相当数目的同調性曲牌构成一套的南北曲，是有所不同的。

从一个調性的曲調轉到另一个調性的曲調之間，一般是有說白作为过渡的；但很多时候，也有不夾說白，而从曲調至曲調直接轉过去的。

董西厢的音乐，现在虽然已不能完全找到，但是九宮大成南北詞宮譜中却还可以找到一部分，計148个曲調，恰占全譜144个曲調中的三分之一。这些曲調，与一般南北曲戏剧音乐中所用的曲調頗有出入，有很多是在现在流行的南北曲曲牌中所已沒有的东西。这里选譯其中的20个曲牌如下。

①見施国祁礼耕堂說。②唐代初年以前，琵琶是用拨子弹的，到了唐真觀（627-649）初年，太常乐工裴神符始用手弹，就叫作“搥琵琶”（旧唐书卷二九音乐志）。③宋时的泽州相当于现在山西省西南角的晋城一带。碧鸡漫志卷二：“熙丰元祐間（熙宁，1068-1077；元丰，1078-1085；元祐，1086-1093）……泽州孔三传者，首創諸宮調古传，……。”梦梁录卷二十：“說唱諸宮調：昨汴京有孔三传，編成传奇灵怪，入曲說唱。”

伊州哀纏令

描写法聰和尚与乱军交战的情形。

D調 2/4

(大石調)【伊州哀纏令】陰 風 惡， 戈 甲 遍 荒 郊， 杀 气 踏 青 霄。 六 軍 发 喊， 旗 前 二 馬 相 交。 法 聰 和 尚， 手 中 鉄 棒 眉 齐； 快 賭 当， 咭 叮 地 一 声， 架 过 截 头 古 定 刀。 馬 如 龙， 人 如 虎； 鉄 棒 輪， 鋼 刀 举； 各 按 六 韜。 这一回，須 定 箇 誰 强 誰 弱。 三 合 以 上， 賊 徒 气 力 难 迭。 怎 賭 当？ 办 得 箇 架 格 遮 截， 欲 胜 那 僧 人 咬 上 咬。

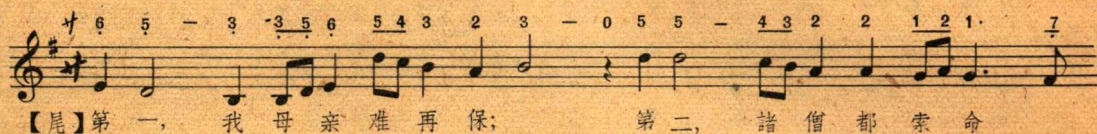
① 咬音(yáo)。

2. 醉 奚 婆

介紹亂軍將領孫飛虎。

3. 解 紅， 4. 尾

亂軍將領孫飛虎圍普救寺，要僧人們將鶯鶯送出。鶯鶯想挺身而出，犧牲自己，以救全寺人們。



5. 花 心 动

乱军围普救寺，要索取鸳鸯。寺内人们束手无策。崔夫人哭着向张生求救。张生叫崔夫人放心，说他自有办法，能保护全寺人们。

D调 $\frac{2}{4}$

(小石调)【花心动】“乱 军 门 外， 要 幼 女 鸳 鸯， 怨 生

结 果？ 可 怜 自 家， 母 子 孤 孀， 投 托

解 元 子 箇。” 張 生 聞 語 先 陪 笑， 道：“相 国

夫 人 且 坐， 但 放 心， 何 須 怕 怯

子 么？ 不 是 咱 家 口 大^①， 略 使

权 术， 立 退 干 戈； 除 却 乱 军， 存 得

伽 藍， 免 却 众 僧 灾 祸。 凭 一 行 家 眷， 須 到

三 五 十 口， 大 小 不 教 伤 着 一 箇。 凭

时 节， 便 休 却 外 人 般 待 我。”

① 大，古音讀如度(dù)。

6. 于飞乐

普救寺围解之后，张生以为亲事必成，请法本为媒。

D调 $\frac{2}{4}$

(高平调)【于飞乐】“念 自 家，虽 是 箇 淺 陋 書 生，
于 夫人 反 有 深 恩。
是 他 家 先 許 了，先 許 了 免 难 后
成 亲。 十 分 里 九 分， 多 应 待
聘 与 我 鶯 鶯。 細 尋
思，此 作 事 对 面 难 陈。 师 兄
略 暫 听 聞。 既 为 佛 弟
子，須 方 便 为 門。 不 合 上 煩，
托 付 你 作 箇 媒 人。”