

清故恭王府音乐

爱新觉罗毓恒三弦传谱 溥杰

谈龙建 整理

人民音乐出版社

清故恭王府音乐

爱新觉罗·毓岷三弦传谱

谈龙建 整理

人 民 音 乐 出 版 社

封面设计 聂靖和

摄影 梁子勇

绘 谱 程源敏

清故恭王府音乐

爱新觉罗·毓恒三弦传谱

谈龙建整理

*

人民音乐出版社出版

(北京翠微路2号)

新华书店北京发行所发行

北京丰台洛平印刷厂印刷

787×1092毫米 16开 85面乐谱 7.5印张

1988年8月北京第1版 1988年8月北京第1次印刷

印数: 0,001—3,035册

ISBN 7-103-00286-x J·287 定价: 4.00元



爱新觉罗·毓垣先生在作画。



爱新觉罗·毓垣先生在弹奏三弦。



爱新觉罗·毓垣先生和谈龙建女士
在研究传谱。

將手中所餘故恭王
府部之三絃譜親授
諸中央音樂院教師談
龍建如女士並其釐訂
記錄成譜付梓問世
余欣聞絕響克嗣自
堪使我國源遠流長
之樂壇將更能煥發
燦爛新彩焉是為記

一九八八年戊辰

春日

溥杰



吾侄毓堯夙以書畫
名世自幼即志在丹
青更演經五音六律
陶冶商嘗閣家合奏
於所居故王府中即
在平日亦恒以調管
弄絃自娛今茲欣逢
人民中國盛世不儘
於繪事暇餘輒撫絃
吹管爲樂更進而就
記憶所及譜叶宮商

弦序指法無不精細準確如今有了
正宗傳人深感由衷的欣慰亦了却了
我半生一大夙愿也為振興民族音
樂貢獻微力重

袁新覺羅毓順謹啟



我是從事美術工作的。繪畫是
我的專業。但由於文家庭影響從
幼時即酷愛音樂。每有得三弦套
曲時。演奏自娛。并常為之絕藝。
後繼有人。深感遺憾。幸云音樂學
院談龍建女士。聰穎過人。求學心切。歷
經三春。我將所學三弦套曲。悉授於
她。并由她整理成譜冊。其音律節奏。

三弦性独特南北民间传
清室独奏遗套曲幸有
知音庶侍揚

谈龙建同志整理清室王府音乐
爱新觉罗毓恒三弦传谱出版书此
祝頌

一九八八年四月

马冀



爰新覓羅鮓峴三
傳譜是一部很有價值
的音樂文獻，現在由校
建整理記譜出版，使寶貴
的文化遺產得以復蘇，
特此祝賀！

一九六三年四月李煥之



序

袁 静 芳

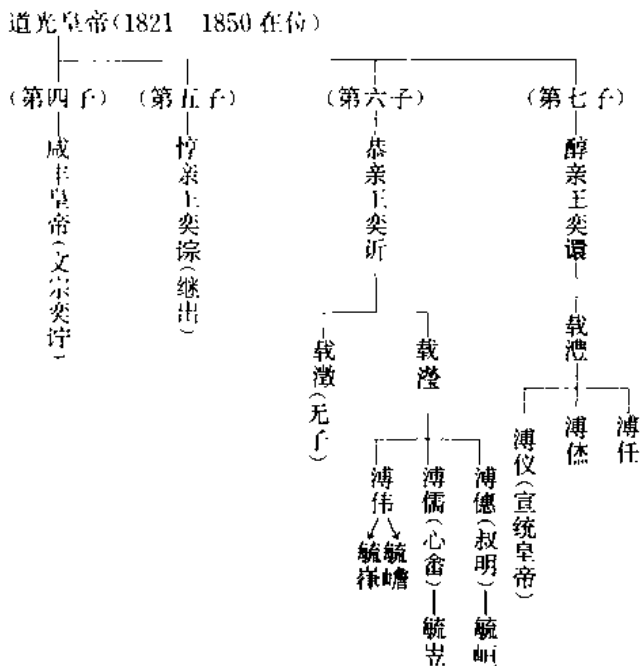
三弦古称弦子、弦。有关三弦的最早文字记载见于明代杨慎的《升庵外集》，言“今之三弦，始于元时”。在四川省广元县罗家桥的古墓中，发现有两个造型清晰的三弦乐伎石雕，其墓葬时间为南宋淳熙年间(公元1174—1190年)，早于文献记载一、二百年。若根据三弦乐器的形制、性能特点来追溯其历史的形成与衍变，则不能不考虑到它与秦时(公元前二百多年)的弦鼗有着明显的根为密切的血源关系。故，三弦历史渊源流长，在中国传统音乐文化中占有一席重要的地位。直到目前，各种形制的三弦仍广泛地流传于我国东西南北的汉、满、蒙、回、彝、侗、拉祜、傣、哈尼等众多民族之中，并通过各种传播渠道，在朝鲜、日本以及东南亚各国音乐文化中产生若重要的影响。

但三弦作为一门专业文化的训练与建设进入音乐学府，起步于五十年代，至今也才只有二、三十年的历史。在此期间，它主要以北方曲艺音乐为基础开创了自己专业化的奠基工程。对于历史悠久、内涵广阔而丰富的存留于弦索、丝竹、丝竹锣鼓中的三弦传统艺术，还缺乏或者说还没有来得及进行全

面的深入的梳理与挖掘整理工作。

《清故恭王府音乐 爱新觉罗·毓珣三弦传谱》(谈龙建整理)的问世,给人们带来一个欣慰的信息,它标志着三弦艺术专业化发展还在开拓着一个新鲜的、更加广阔的领域(虽然这件工作过去也零散的做过一点);这意味着三弦艺术发展正向着更合理、更完善的方位铺垫自己的传统基石;象征着三弦艺术正在设计并实施自己专业金字塔牢固的结构框架。我们应该为之庆贺,我们应该为之喝彩。

恭王府音乐三弦乐谱传人爱新觉罗·毓珣(继明),1930年11月26日出生于北京恭王府内,为清朝道光(宣宗旻宁)皇帝的第五代世孙。其曾祖父恭亲王奕訢为道光皇帝的第六子,世尊称其为“老恭王”,毓珣的叔父溥伟,世称其为“小恭王”,其父溥德(叔明)与末代皇帝溥仪为叔伯兄弟。与毓珣有关的部分家世谱系介绍如下:



恭王府家规严谨,无论兄弟姐妹,幼年除请先生来教授四书五经外,都

要学习绘画、作诗、奏乐，以为府内子弟必不可少的文化修养和素质训练。每逢传统节日、家中喜庆大事或生辰吉日，王府内更是吟诗作画，写字奏乐，热闹非凡。爱新觉罗·毓恒就是在这样的家庭环境中受到了良好的传统艺术熏陶和培养，使他在美术与音乐两个方面均获得了可喜的成就。

在音乐方面，少年时期便与叔伯兄弟、姐妹一起向长辈学习，向门先(允许进王府内与王府子弟合乐、传授技艺的具有较高水平的民间盲艺人)学习。他先后掌握了三弦、胡琴的演奏，又逐步涉猎了京剧唢呐曲牌与锣鼓的演奏技艺。学习内容除京剧音乐外，主要是保存于清宫廷与各王府内的弦索乐套曲(即荣斋所编《弦索备考》中之套曲)。毓恒尤精三弦，其启蒙教师是清宫廷太监罗德福，以后又受溥修夫人影响，而在三弦上对他教益最深的人就是门先张松山。张松山具有深厚的传统音乐功底，气质轩昂，三弦技艺娴熟。左手按弦有力，且敏捷多变化，万态千秋，不失自然之趣。右手拨弦“急若繁星不乱，缓若流水不绝”。张松山每逢进府，毓恒必与其合乐，《海青》一曲，用三弦独弹，除张松山外，没有他人能与毓恒对弹者，可谓难得的知音。

1963年，经曹安和杨大钧先生介绍，先后到中央音乐学院、北京艺术学院及中国音乐学院教授三弦。可是由于文革的冲击，他的传统三弦演奏艺术未能得到系统地整理与传授。

1985年，中央音乐学院青年教师为了挖掘中国传统音乐文化遗产，丰富修养，提高表演水平，将荣斋《弦索备考》中十三首套曲，应用近两年的时间全部排练演奏，使古老的一直作为“文物”保存于书斋、文库的乐谱，得以再现其声。这一举动，获得了音乐界的高度评价和赞扬。在其中担任三弦演奏的青年讲师谈龙建(1982年毕业于中央音乐学院)，她在艺术上勤奋于学，勇猛于求。在十三首套曲演奏的音乐会、座谈会、报刊评论以及磁带录制工作全部顺利地结束以后，并没有满足于此。但她深知中国传统音乐(特别是历史悠久的古老品种)的传播特点，仅仅依靠乐谱是不可能完全表现其艺术特征

的。也就是说，她不满足于自己完全按照乐谱标记刻板演奏的十三首套曲。她渴望求师，能在口授心传中真正体验与掌握中国传统音乐艺术的神与灵，他的气质与美的奥妙，以便真正掌握好三弦传统艺术的真谛。因此，她决心求友拜师，向目前了解到的唯一掌握了《弦索备考》中三弦演奏技艺的爱新觉罗·毓恒请教学习。由于长期的荒芜，回忆、学习、记录、整理工作是缓慢而又艰巨的，前后用了近两年的时间，才将这份接近沉沦淹没的宝贵文化遗产抢救了下来，使其获得了新生。

《清故恭王府音乐爱新觉罗·毓恒三弦传谱》的意义与价值何在呢？我认为其板本价值不是在于他曾经是恭王府演奏过的音乐，而是通过恭王府传播保存下来的中国传统三弦音乐艺术。

首先，该乐谱从内容上充实了三弦传统艺术的内涵。荣斋所传《弦索备考》整理于1814年，各首套曲形成于何时是一个待考的问题，书中仅言此乐谱为“今之古谱”。其中合乐的四件主要乐器之一的琵琶，是从弦索中吸取营养发展自身独立性最突出的一个实例，清中叶以后江南各派琵琶乐谱中之套曲，其中一部分如《将军令》、《月儿高》、《普庵咒》、《海青》等，均与北方弦索套曲有着明显的血缘关系。从出版的时间来看，北方弦索与南派琵琶是存在于同一时期的，但从作品分析来看，无疑北方弦索更原始、更完整、更古朴，是其母体。而南派琵琶的这些曲目在技法上，曲式结构上以及整体艺术性的加工方面，是在母体基础上的一个发展和衍变，属于体层次。弦索中的箏曲，仅江苏王巽之先生手传过弦索箏谱，但在套曲的结构上删简变化较大，而且在演奏上已更趋向于个人或地方色彩。至于胡琴，除传有《六板》的变体外，未见其它曲目。关于三弦，五十年代只传有溥雪斋先生演奏的《合欢令》一曲。毓恒三弦传谱，是目前唯一的一份将弦索中三弦的实际演奏谱传播于世的乐谱，由于三弦在弦索乐中的重要地位，以及在王府中常常用于独弹，故在演技上、表演的艺术性方面都有了一定的展开和发展。无疑，这份乐谱的问世，不仅

对于三弦艺术的发展、对三弦专业化教学的奠基工作有重要贡献，他对于我们研究中国传统音乐中乐种族的相互关系、承传发展、个性特点等方面均具有更为生动和重要的意义。

其次，在演奏技法上，这六首套曲都有自己的个性和特点，对于曲艺音乐的三弦演奏来讲，它展现了另一个更丰富、更广阔、更富生命力的新的天地。《海青》是一首历史古老悠久、曲式结构规模宏大、演奏技巧难度很高的一首套曲。清末以来，江南琵琶各派系中，只有鞠士林、沈浩初传承的浦东派保留了它的实际演奏技巧，其它诸派均无能者。在恭王府内，能合《海青》者亦寥寥无几，确有“曲高合寡”之意。毓恒传授的三弦独弹《海青》，气势宏阔，指法丰富，表演细腻。他运用了不少在曲艺音乐中来曾见过或不曾这样组合应用的多种技巧，如“先打后滑”的装饰音；应用虚的“打音”与实音弹奏交替出现以造成乐曲中的虚实、强弱与阴阳对比的旋续进行特点；巧妙灵活的“滚”奏增添旋律进行的律动感与节奏感；独特的“回滑音”的应用等等。使《海青》全曲旋律流畅自如，颇有古朴神韵，不仅格调清新，清丽典雅，而且表现出他与众多《海青》版本迥然不同的、独特的三弦传谱。另一首突出的乐曲是《普庵咒》，毓恒三弦演奏的《普庵咒》与琴曲、琵琶曲的重要区别，是他不拘泥于佛境虚空穆肃的客观描述，而是在恬静幽思的意境下，以动静相适的丰富多变的表演技艺，展现了有血有肉的活生生的信仰与追求，富有人情味。这首乐曲突出左手的表现技巧，吸收了琴曲“走手”的神韵，配合“打”、“拈”、“滑”、“滚”等指的安排、意深情挚，听后有无穷的回味。《合欢令》、《将军令》都是清宫廷和各王府中最常演奏的乐曲，特别是《合欢令》，因此，此曲在演奏上更为娴熟精采。

最后，还有一个值得注意的问题即毓恒三弦传统中定弦法给我们带来的思考。《弦索备考》中十三首套曲的三弦定弦法主要有正调、平调、越调三种。正调定弦法(AB^{#f})乐曲有《十六板》、《琴音板》两首，但是，乐谱中所标记的

《合欢令》、《将军令》虽为越调定弦法，实际上是必须用正调定弦法才可以演奏，这一点，溥雪斋、毓恒所传三弦谱都证实了这一点，故正调定弦法乐曲实为四首；平调定弦法(E A e)的乐曲有《平韵串》、《月儿高》、《琴音月儿高》、《海青》、《阳关三叠》、《青松夜游》、《舞各马》七首；越调定弦法(G d g)的乐曲实际上只有《普庵咒》一首；另外，还有一首变调定弦法(A[#]C[#]f)的乐曲《清音串》。通过对以上几种定弦法的分析，我们可以发现三弦艺术在其发展衍变中有以下三个阶段与历史层次。

第一个阶段，正调定弦法为本调的时期。一般地来讲，所谓正调定弦法意味着是该乐种大量曲目中应用得最多主调。但《弦索十三套》中三弦正调定弦法乐曲只占四首，这就不能不使我们考虑到，《弦索十三套》并不是三弦正调定弦法的典型的代表乐种。那么三弦正调定弦法的代表性乐种是什么？在什么地域流传？是什么历史时期？这就是一个很值得探索的问题，特别对于研究三弦表演艺术的发展及传播源流关系具有重要意义。目前这一现象至少可以说明，三弦艺术的发展，它使用正调定弦法为主调的历史时期，当在《弦索备考》乐谱出版以前。

第二个阶段，平调定弦法为本调的时期。以《弦索十三套》中三弦定弦法的应用来看，平调定弦法演奏的曲目七首，占大多数，平调定弦法实际上已经成为该乐种的主调。与同时期的琵琶定弦法相比较，琵琶定弦法均已将其标记为正调，这一点亦可作为佐证。而实际上，《弦索十三套》中三弦的平调定弦法已构成在该乐种中应用得最多、最顺手，并对《弦索十三套》整体来讲，最具有典型性、代表性的定弦方法。

第三个阶段，越调定弦法为本调的时期。根据明、清以来中国传统音乐发展的历史特点来看，三弦于明代广泛应用于戏曲音乐伴奏，清中叶以后，广泛应用于曲艺音乐伴奏。而《弦索十三套》中所使用的越调定弦法，实际上已成为这一时期众多戏曲音乐，特别是北方曲艺音乐中三弦的正调定弦法。如