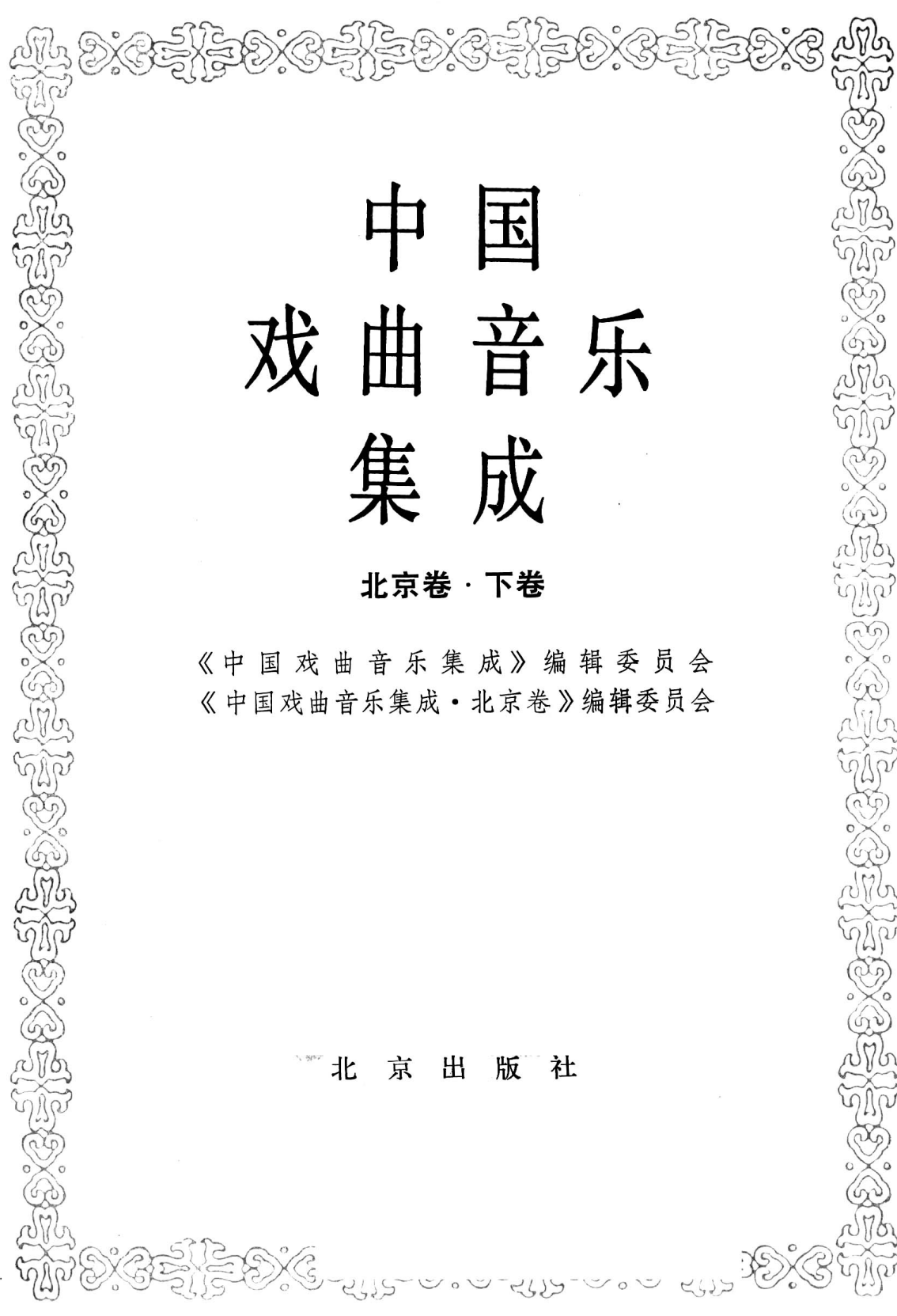


中国戏曲音乐集成



中国 戏曲音乐 集成

北京卷·下卷

《中国戏曲音乐集成》编辑委员会
《中国戏曲音乐集成·北京卷》编辑委员会

北京出版社

(京)新登字200号

中国戏曲音乐集成·北京卷

ZHONGGUO XIQU YINYUE JICHENG·BEIJINGJUAN

中国戏曲音乐集成编辑委员会

中国戏曲音乐集成·北京卷编辑委员会

*

北京出版社出版

(北京北三环中路6号)

邮政编码: 100011

北京出版社总发行

新华书店北京发行所经销

北京顺义燕华印刷厂印刷

*

787×1092毫米 16开本 110.75印张 插页 16 2213300字

1992年7月第1版 1992年7月第1次印刷

印数 1—1200

ISBN 7-200-01764-7/J·197

定 价: 特精装本: ¥362.00

北方昆曲

概述

明清两代的北京昆曲

自明天启至清康熙初约半个多世纪，昆曲在江南仍然是传奇创作、舞台搬演与清曲歌唱历久不衰的局面，“四方歌者皆宗吴门”，^①在北方初则不为北人所喜。清庞树柏著《龙禅室摭谈》云：“圆海（阮大铖）降后，以北军（清军）为前驱，帐中诸将闻其有《燕子笺》、《春灯谜》剧本，问能度曲不？阮即起鼓板顿足而唱，诸将北人，不省南曲，乃改唱弋阳腔，始点头称善。”另外，清世祖禁筵宴馈送，“相知聚会，止清席（不歌唱演戏）”。因而北京的演剧活动曾一度消歇。康熙初弛禁后，“则无席不梨园鼓吹矣”。^②此后，京师昆曲才有较大发展，出现聚和、三也、可娱三大班鼎足齐名的形势。此外尚有景云班（曾排演《小忽雷》传奇）以及私人家班等。至著名传奇《长生殿》与《桃花扇》在北京创作和演出时，北京的昆曲才出现高潮。

康熙二十七年（1688），钱塘人洪昇（昉思）在京完成了《长生殿》传奇这部巨著。在剧本结构、曲文词采方面曾得到同里人吴舒凫的协助，特别在音乐方面，与姑苏曲师徐麟自始至终地切磋、创新、定谱，同时又在“讴之使协”的不断修订过程中，有“以诗名于时”的妻子黄蕙和“吴娃生小学新声”的妾邓氏推敲试唱，此剧在北京演出后，“一时朱门绮席，酒社歌楼，非此曲不奏，缠头为之增价”。虽然由于“在国丧期间演出”问罪兴狱，洪昇诸人被革籍、革职，但不久《长生殿》又歌遍江南，一时传为盛事。^③

康熙三十八年（1699），山东曲阜人孔尚任（聘之）在北京撰成《桃花扇》传奇，由客居京师的吴中曲师王寿熙制谱。“本成，王公荐绅，莫不借抄，时有纸贵之誉”。“长安（指北京）之演《桃花扇》者，岁无虚日，独‘寄园’（在下斜街，是宰相李蔚的别墅）一席，最为繁盛，名公钜卿，墨客骚人，骈集者座不容膝”。^④吏部尚书李大馥的家班“金斗班”，也在庚辰（1700）元宵演出此剧，而且影响一直扩展到少数民族地区。

^①陆萼庭《昆剧演出史稿》第8页，上海文艺出版社1980年版。

^②张宸《平圃杂记》第1页，载于《庚辰丛编》。

^③章培恒《洪昇年谱》第371页，上海古籍出版社1979年版。

^④清·孔尚任《桃花扇》第6页，人民文学出版社1980年版。

《长生殿》、《桃花扇》的创作演出，把北京的昆曲推上了一个高峰，并不断扩展到全国各地。它们的音乐创作，具有以下特点。

第一，注意发挥南北套曲的作用。《长生殿》共50折，依剧情选用了南、北11个宫调中的400多个曲牌进行布局，不仅曲牌通体不重复，而且前一折宫调与后一折宫调，前一折主要角色与后一折主要角色也决不重复。在这种调动中，作者又有意将主要和关键折目中主要角色的唱段安排为北套曲，或南北合套曲，这就一反南方某些传奇作品中仅将北曲作为剧中次要穿插点缀的习惯。如《长生殿·絮阁》，唱南北合套黄钟宫〔醉花荫〕一套；《惊变》唱北中吕调〔粉蝶儿〕一套。而且由唐明皇一个角色在此折中破格兼唱南北曲。又如《哭像》折，则是唐明皇独唱北正宫〔端正好〕一套。

《桃花扇》共40出，其中重要折次如《寄扇》，主角李香君独唱北双调〔新水令〕一套；《争位》折，史可法唱北仙吕〔点绛唇〕一套；《入道》折，则是唱南北合套黄钟宫〔醉花荫〕一套；《长生殿·疑谿》，郭子仪唱北商调〔集贤宾〕一套；《弹词》中李龟年唱北南吕〔一枝花〕、北正宫〔货郎儿〕一套等等。两部传奇对北套曲的运用，使得昆曲音乐更加丰富，为昆曲添加了豪放激昂的演唱色彩。

第二，采用中原音韵和北京官话。洪昇遵循“时有古今，地有南北，字有更革，音有改移”的规律，创作《长生殿》时全用中原音韵、京语来谱写剧本，这是又一个新的突破。例如《复召》折〔十二雕栏〕（南集曲〔十样锦〕）一曲中有44个韵脚；《闻铃》折〔武陵花〕二曲，共34个韵脚；《情悔》折〔三仙桥〕三曲，有33个韵脚，这些南曲都用的是中原音韵，仅押平、上、去三声，即《九宫大成》凡例中所说“曲韵须遵中原韵”、“南曲同”。《桃花扇》作者反对南曲的艰涩，在《凡例》中提出：“词曲入宫调，叶平仄，全以词意明亮为主。每见南曲艰涩扭挪，令人不解。”故《桃花扇》曲文流畅，词意明亮，宾白凝炼，语调铿锵。

明清传奇刊本往往刻意安排净、副、丑的专场小戏，有的还注明其念白用苏州话。洪昇、孔尚任的传奇作品中，净、副、丑皆未用吴语，而是都讲北京官话，甚至摄入北方土语。如《长生殿·疑谿》中长安新丰馆酒楼的酒保所念：“我家酒铺十分高，罚誓无赊挂酒标。只要有钱凭你饮，无钱滴水也难消。小子是这长安市上新丰馆大酒楼一个小二哥便是。”这是地地道道的北京官话；《楔游》折中丑扮丑女吊场念：“你们等我一等，阿呀尿急了，且在这里打个沙窝儿去。”则为北方俗语；再如《弹词》折，听书人中的副净、所扮之山西商人在下场时念：“大姐，咱和你喝烧刀子、吃蒜包儿去。”所说的即是北方土语，烧刀子、蒜包子则是典型的北方饮食，这就适合了地区习惯，能够博得京中广大观众的欣赏，开康乾以来“惟京师科浑皆官话，故丑以京腔为最”^①的风气。此剧传入江南以后，南方艺人才因地制宜将丑扮的和尚改念苏白。

^①清·李斗《扬州画舫录》卷5，第127页，江苏广陵古籍刻印社1984年版。

第三，继承元杂剧，横向借鉴京高腔。洪昇在《长生殿》中，从文词结构到唱腔音乐巧妙地承袭了《女弹》的特点，谱写了李龟年《弹词》一折，选用了北正宫〔九转货郎儿〕一套。由于选用曲牌的恰当和安排的合情入理，《弹词》成了昆曲舞台上的一个典型剧目，因而民间传有“家家‘收拾起’，户户‘不提防’”句。（“不提防”为《弹词》第一曲“不提防余年值乱离”一句前三字）。

昆曲自传入北方后，始终与弋腔并行，或相间演唱，北方昆曲在音乐上也吸收弋腔（京腔）的方法和素材，如《长生殿·觅魂》折〔后庭花滚〕一曲，自原格第6句后，一连增添了48个五字句（不计衬字），这就是作者吸收了弋腔加滚唱的手法，丰富了昆曲的音乐和演唱。

从明末到清朝，以至于民国，北方昆曲实际沿着两个支派发展。一个支派是京朝派，即后来的京昆。昆曲除了在社会上的职业戏演出外，主要的舞台活动是在宫廷、王府、上层文人之中。在这样的环境中，昆曲的发展有了优厚的条件，但也受到强烈的封建意识影响，走向脱离生活、形式僵化的歧路。最后被皮黄所融化和吸收，成了京剧中的京昆。另一个支派就是昆曲与北弋腔（高腔，又称京腔）结合。从两种声腔在京城中的结合，又走出京城流传在河北中部，使得昆弋这一支派风格上更为粗犷质朴。

昆曲进入宫廷，虽有消极影响，但在整理、保存昆曲成就方面也有其积极的一面。比较突出的成绩是《九宫大成南北词宫谱》的编纂。《九宫大成南北词宫谱》由庄亲王允禄奉旨领衔，乐工周祥钰、邹金生等人分任其事，并召集大批民间艺人参加，自乾隆六年开始编辑，十一年成书（1746年）。这是一部南北曲乐谱总集，共82卷，所收包括了唐宋五代词、金元诸宫调、元明散曲、南戏、北杂剧和明清传奇等不同时代、不同来源、不同格律的韵文。在音乐方面，按南北曲的引曲、正曲、集曲和北曲的支曲、套曲，依不同宫调分类。乐谱中详举各种体式，分别正字衬字，注明工尺、板眼、句读、韵格。这是昆曲音乐发展到鼎盛时期的产物，许多濒于失传的前代音乐形式赖残存于昆曲音乐体系中得以载入此集而传世，特别是通过《九宫大成》的编纂，重新确立了“曲韵须遵中原韵”的准则。

昆弋班的兴衰以及北方昆曲的定名

弋腔、高腔也是联曲体的戏曲声腔。沈德符《野获编》补遗卷一云：“至今上（万历朱翊钧）始设诸剧于玉熙宫以习外戏，如弋阳、海盐、昆山诸家俱有之。”^①说明昆、弋两腔自明代中叶即已在北京并行演出。

^①明·沈德符《万历野获篇》补遗卷一，第793页，中华书局1980年版。

京腔六大名班之一的大成班，在雍正初期即居京师梨园之首。京腔班中“为上”的萃庆，也是兼演昆、弋两腔的。虽然乾隆四十四年魏长生再入京，以蜀派秦腔风靡一时，大大冲击了昆、弋的地位，但弋腔却在“官家”扶持之下，香烟不断，并且和昆曲相互依存，又蕃衍到河北省广大乡镇，奠定了“昆弋”一个流派。

“昆弋”一支，在艺术上别具特色。因他们原是昆、弋合演的班社，除有一大部分高腔剧目外，还有不少昆、弋兼演的本戏，如《西游记》中“火焰山”、“借扇”唱昆曲；“指路”、“思春”、“乍冰”、“高老庄”、“女诈”等折则唱弋腔。《三国志》中“挑袍”、“斩琪”唱昆曲；“赠马”、“大宴”、“小宴”、“古城会”、“河梁会”、“挡曹”都唱弋腔（侯永奎演“挡曹”唱昆曲，但剧目称《华容道》。这种区别在北方昆弋中有例可循，如秦琼持枪，用一般锣鼓伴奏者称《麒麟阁·三挡》；若秦琼抱双铜，用高腔锣鼓伴奏者，则名《出潼关》）。再有就是唱段不多，基本是用唢呐伴唱的弋腔（称“水磨高腔”），或吹腔，打击乐完全为高腔锣鼓的整本故事情节群戏和武戏，如《千里驹》、《功勋会》、《闹花园》、《甲马河》、《撞幽州》等剧目，都是北方特有的。还要谈到的一点，就是昆弋班所保存元代北曲的遗绪。明代沈宠绥在《度曲须知》中曾指出：“北剧遗音，有未尽消亡者，疑尚留于优者之口。盖南词中每带北调一折，如《林冲投泊》、《萧相追贤》、《虬髯下海》、《子胥自刎》之类，其词皆北。当时新声初改，古格犹存。南曲则演南腔，北曲固仍北调。口口相传，灯灯递续，胜国元声，依然嫡派。”^①昆曲改革家魏良辅即北曲清唱家，昆曲“弦子”制造和订指法之张野塘亦是北曲弦索名家。北京的京昆、昆弋，于唱念北曲时，读音非常考究。而且昆弋班中保存之北套如《昊天塔·激良》、《货郎旦·女弹》，皆江南所罕见之折，《学舌》、《借扇》中的唱腔多与一般曲谱（包括《九宫大成》）不同，《刀会》、《通天犀》、《嫁妹》诸剧中的运腔、唱法也多别具风格。

弋腔的唱念表演，都要求粗犷夸张、节奏刚健。吐字必须扎实，发声高亢沉宏。尤其是昆弋的老生、花脸，发声要取气深，自丹田发力。发声位置高，重在头腔共鸣，吐字行腔时尽量利用硬腭后部来保持母音的饱满浑厚，不许偷腔略字，不许唱低8度（调底），因而形成了昆弋的独特风格。比较而言，生净戏以气势雄浑磅礴、醇厚苍劲而强于北；三小（小生、小旦、副丑）戏则细腻缠绵、清逸蕴藉有逊于南。老生、大武生、花脸戏，传统多用高腔锣鼓（同时有些本戏、串折戏亦常是昆弋杂演），更有助于舞台声势，且适于乡镇庙台广场演出。以生旦为主的剧目，在文词和曲谱方面，南北基本一致，当然也存在润腔的差异。保持昆弋传统唱腔的剧目仅有《胖姑学舌》、《昭君出塞》、《赠剑点将》、《棋盘会》、《天罡阵》等不多折次流传于今日舞台之上。

晚清时，醇亲王奕譞（道光皇帝第七子）因喜爱高腔，于同治初年开办了王府昆弋安庆班。除网罗京中昆、弋名角外，所聘教师和演员多是嘉庆道光年间成王府小祥瑞弋腔

^①明·沈宠绥《度曲须知》，载于《中国古典戏曲论著集成》卷五，199页，中国戏剧出版社1982年版。

科班的“祥”字辈艺人。直接从北京和直隶招收学员，安庆班至光绪三年后停办。光绪九年醇王府又起恩庆班，数年后又停办，并将全部戏箱赐与白洛和、白永宽叔侄，允以“恩庆”班名演出于冀中各县，这就对于昆弋在河北省乡镇扩大影响起了相当的作用。光绪十三年，醇邸第三次出资复起恩荣班，大规模招收子弟，培养出“荣”字辈昆弋人才80余人。至光绪十六年末(1891年元旦)醇王逝世，前后近30年的王府班终于报散，京中的昆弋演出基本停顿。

宣统二年(1910)肃王善耆之三姊爱好昆弋戏曲，乃出资召集流散在京南、冀东的昆弋演员，以及滞留北京之王府班艺人，组成“复出安庆班”。但昆弋班重入京都不足一年，即因辛亥革命，清帝溥仪退位，肃王府班解散，大批艺人再次返回河北乡间。

1918年初京南荣庆社来京演于天乐园。荣庆社名角荟萃，如陶显庭、侯益隆、王益友、陈荣会、韩世昌等，各展所长。高腔前辈郭蓬莱亦随班入京。演出了《别古寄信》、《滑油山》诸剧。荣庆社复将同合班的郝振基、朱玉鳌，朱小义都邀聘过来，未几，宝山合班的主要演员白建桥、白玉田及侯玉山、陶振江等皆被邀入荣庆社，荣庆社集合了3个昆弋班的人材，实力空前雄厚，在北京站稳了脚根。

昆弋荣庆社的成功，与北京知识界的支持分不开。北京大学学生纷纷观看荣庆社的演出，予以大力的揄扬，更得到主张“以美育代宗教”，认为戏剧是“集合各种美术之长”的北京大学校长蔡元培先生和北大教授曲学家吴梅先生的重视。1918年夏，韩世昌拜吴梅与南方名曲师赵子敬为师学曲。1919年11月韩世昌、侯益隆、马凤彩等荣庆社部分人员首次去上海演出，获得成功。1920年初夏，郝振基、白玉田率荣庆社再次赴沪，郝以猴戏深获赞誉。自此，郝振基与杨小楼、郑法祥齐名，被称作南北三大猴戏流派。

1928年秋，韩世昌以皮黄斌庆社为班底，率庞世奇、吴祥珍、马祥麟、张文生、侯永奎、张荣秀及笛师田瑞庭、侯瑞春等，东渡日本演出。剧目有《思凡》、《琴挑》、《刺虎》、《闹学》、《游园惊梦》、《佳期》、《拷红》等，受到东京帝国大学文学部的特别接待。此为昆曲艺术首次出国。

韩世昌、白云生、侯玉山、魏庆林、侯炳文以祥庆社名义，自1936年夏到1938年秋，巡回演出于山东、河南、湖北、江苏、浙江等主要城市，这是昆弋班唯一的一次大规模巡回演出，剧目也不仅是单折，还以串折子方法，演出了生旦本戏如《牡丹亭》、《金雀记》、《风筝误》、《狮吼记》、《连环记》、《桃花扇》、《铁冠图》、《长生殿》、《西厢记》、《百花记》、《奇双会》等。但1940年还是无法避免散班的命运。

昆弋班自民国六年(1917)重新入都，凡25年，走过了一度兴旺，随即转入惨淡经营的晚期道路。至抗日战争期间，昆弋艺人或回乡务农，或转业小商贩，或零散教戏为生，或搭入皮黄班为配角。偶见昆曲演出，亦是临时组合，作为北方昆曲史上的独特流派——昆弋班，至此濒于绝迹。

中华人民共和国成立以来，残存的昆弋老艺人被吸收到中央各艺术院、团担任传统舞蹈编导和基本功教师。1956年10月由中央文化部组成了41人的北方昆曲代表团去南方参加在上海举行的“南北昆剧观摩会演”。并去杭州、苏州、南京巡回演出，演出剧目仍以原昆弋班有代表性的昆曲折戏为主。返京后，即在此基础上筹组正式昆曲演出团体。1957年6月由周总理定名经国务院批准，正式成立北方昆曲剧院，由此确立了“北方昆曲”这一称谓。

北方昆曲剧院成立后，陆续吸收了各方面的人材。北昆包含了南北方各种风格流派的昆曲艺术结晶。为北京舞台上的昆曲艺术的互相交流、继承发展，创造了条件。

昆曲的音乐结构

一、昆曲的词曲结构

清中叶以前，凡记录南北曲牌中的文词句法、字数、韵律的谱式称“曲谱”；记录工尺旋律的乐谱称“宫谱”。自乾隆五十四年冯起凤《吟香堂曲谱》始，乐谱才通称曲谱。由于传统的昆曲创作是以按传统的曲牌填词（包括将传统曲调以犯调、集曲的形式进行编曲），历史上昆曲的作家都既能编剧、写词，并且熟悉传统的或新收入的各种曲牌音乐，有的还可以自己演唱或操乐器伴奏，所以填写曲词也称“作曲”；谱配乐曲则称“谱曲”。而按一定曲牌的句法、字数平仄填写曲调是谱曲的基础。

昆曲的唱词多是长短句的曲牌，乐曲是曲牌联缀体，因此文词方面的长短句、乐曲方面的曲牌联套是昆曲的基本特点。

在填词时根据剧情、角色的需要选用曲牌，大体上说，写剧词、制定曲谱、度曲要点有六：

（一）曲牌选用：选用的曲牌在旋律和情调上要适合于表达所撰新调的内容情趣，要选用适当的宫调（笛色调门）。这不仅是联曲的需要，也是演唱实际需要。同时必须熟悉遵守所选曲牌的字句结构。例如〔集贤宾〕南、北曲都属商调，但南曲引曲基本是宋词体。正曲字数为：七、五、七、七、四、七、三、七（八句）。在音乐上有散板、一板三眼两种节拍，在套曲中一般作全套第一曲。昆曲曲牌在实际运用中常有一些变格，即将原句法扩展或减缩，以及加衬字、赠板等。

（二）字格：该曲牌词句的每个字，或某字位应填写四声中的某一声。昆曲的方言是吴语，格调比较婉丽。曲韵遵洪武正韵，或“宗洪武兼中州”。语言中的入声字，及演唱时对入声字的处理是一大特点。北方话格调比较铿锵，北方昆曲在曲韵上宗中州韵，将入声字派入平、上、去三声，在北曲中字格有“平”、“上”、“去”、“仄”四个。入声不列入字格。

因入声字在北曲里已分派在平、上、去三声中。在南曲里属于仄声字，在北曲中也可按平声配腔(须就具体情况行腔分析)，在“曲律”中标“仄”者，为上、去、入通用之字。衬字一般不考虑字格。

(三)句型(或称句法)：即标明一个词句应如何划分句段。例如一个五字句，根据词意、语调、语气，是按前二后三，还是前三后二，或其它方法划分，使曲词能与乐谱配合，不会导致破句。

(四)韵位：即标明哪一句句末要叶(协)韵。邻韵相叶不算失韵，可叶可不叶的韵处，不计韵位数。

(五)板位：即标明本曲牌词句中点正板之字。

(六)衬位：即在某曲牌所规定的字数外，根据内容、情感的抒发，可以增加的衬字，曲词可加衬字之处称衬位。

从音乐方面来细分，整个曲牌的乐谱还可分几个乐段，乐段中可再分乐句。乐句最好与词句相对应。但全面来看，曲文的词采意境，曲文所体现的人物性格、感情、语气、思绪，剧中人在舞台上的行动等各种意象，都是谱曲者所要顾及的。也就是说，乐谱与曲词严密配合，是昆曲声律的主要特点。

昆曲唱腔一向习用首调记谱法，即某曲牌开始用何调——如小工调(1=D)记谱，当乐曲中途临时转调时，并不改用新调记谱，仍按原小工调标写指法把位。

二、套数(套曲)

北方昆曲是联曲体的戏曲音乐。它是以独立的支曲或将一支曲反复叠用构成一个剧曲的唱腔。更多的是把一些独立的支曲加以连缀构成一个剧曲的唱腔。所以套曲是北昆唱腔结构的基本特点。

把若干个不同牌名的曲调联在一起的方法称做“套数”。套数的组成，按南北曲分类。把同一宫调的曲牌分引曲(散板的短曲，北曲无引曲之称，称支曲)、正曲(正规的一板三眼、一板一眼和流水板)、尾声(多为散板)三部分，亦有一板三眼、一板一眼与散板综合的套数。传统剧目每折(出)用一套曲牌(多少随内容选定)谱写演唱，除南、北各自成套外，还有南北合套——即这一折的主要角色唱北曲一套，其它配角穿插唱南曲(如《西楼记·错梦》曲谱)。此外，还有根据剧情的转折发展，在一折中分两个段落，由南北曲各一组合成的“南北联套”。如《双红记·青门》由南曲〔胜如花〕，北曲〔新水令〕、〔驻马听〕、〔乔牌儿〕、〔搅筝琶〕等12曲联成一套。又如《桃花扇·拒媒》由南曲〔渔灯儿〕、〔锦女灯〕、〔锦上花〕、〔锦中拍〕、〔锦后拍〕，北曲〔骂玉郎〕带〔上小楼〕联成一套。比较简单的套数是支曲叠用或双曲叠用。

在南套中如一曲叠用四次(即某一曲牌后接三段〔前腔〕)，则前二次常带赠板，后二

次不带赠板。带赠板的慢曲子(细曲),是将原为一板三眼的曲牌,依据剧情作进一步的刻画与抒发,将原曲扩增一倍成为8拍。在演唱(奏)时,按两个一板三眼击节,其中第5拍下板处即是赠板,工尺谱中以“、”和“×”的符号区别正板与赠板。在现代简谱或线谱中,通常用虚、实两种小节线来分别。赠板不仅使得套曲中的曲式变化层次增多,而且丰富了唱腔中的华彩,更显得曲调流利婉转。赠板曲一般只限于小生、旦角所唱的南曲曲牌。例如《玉簪记·琴挑》中之四段〔朝元歌〕,北曲中亦偶有加赠板的如《荆钗记·男祭》折中之〔折桂令〕。

集曲,是将同一宫调中若干曲牌中的某些乐句,摘出来组成新唱段,并予以新的曲牌名称,如〔醉罗歌〕(由〔醉扶归〕、〔皂罗袍〕、〔排歌〕3曲中的一些乐句合成)、〔十样锦〕(由〔叠字锦〕、〔宰地锦裆〕、〔锦衣香〕等10曲中乐句组成)。

集曲基本为南曲。北曲中只有〔九转货郎儿〕,以及一些“带过曲”。带过曲是由两三个曲牌的片断衔接而成,如〔雁儿落带得胜令〕、〔雁落梅花〕、〔骂玉郎带感皇恩〕、〔离亭宴带歇拍煞〕等,也应属集曲类。

宫调,是宋词和南北曲中用以标志曲调音高(调门)的名目。“宫调者,所以限定乐器管色之高低也。”^①杨荫浏在《中国古代音乐史稿》中指出:“它们只是依高低音域之不同,把许多适于在同一调中歌唱的曲调,作为一类,放在一起,其作用只在便于利用现成旧曲改创新曲者,可以从同一类中,拣取若干曲,把它们联接起来,在用同一个调歌唱之时,不致在各曲音域的高低之间,产生矛盾而已。”^②

在昆曲的联套中根据剧情的发展变化,调门的变化转换很广泛也很灵活。如《双红记·青门》中薛嵩、红线等人在赴青门饯宴的路上行进时,唱的是凡调〔胜如花〕南曲四段;入宴之后,即改唱尺调的一套北〔新水令〕曲牌了。《玉簪记·琴挑》一折,在潘必正月夜听到陈妙常弹琴,入室相晤的前4段南〔懒画眉〕为六调曲,而从通过琴曲逐渐表露相慕情怀之后,则改唱正宫调的〔朝元歌〕,音调上显示了情节的转折。

昆曲演唱上的两个特点

一、润腔

“乐之筐格在曲,而色泽在唱。”^③色泽,就是乐曲的风格、感情、韵味、意境。因为古代的乐谱,如宋燕乐俗字谱、明代以来的工尺谱记录乐曲都比较简单,一般只记

^①吴梅《顾曲尘谈》,见《吴梅戏曲论文集》,中国戏剧出版社1983年版。

^②杨荫浏《中国古代音乐史稿》(下),人民音乐出版社1981年版。

^③明·王骥德《曲律》见《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社1980年版。

主干音，有的甚至不记节拍(不点板)，记节拍的乐谱亦多不点头、末眼(即不标出第二、四拍)，而一些装饰华彩润色和经过衬垫的行腔，端赖口传心受。元·芝庵《唱论》中曾提出：“唱得打诨的失之本调(没有润饰小腔，像花木打枝掐蔓后，只剩下光秃秃的主干一样)”^①，说的就是这个问题。昆曲委婉细腻的行腔，是在实际演唱中不断积累、总结出来的一套润腔方式，如“嚯、豁、带、撇、顿、断”等，这些随字音、语调、感情、意境即兴的装饰性唱法使得记录纸上的简单的乐谱生动活跃了起来。所以，昆曲的乐谱(工尺谱)在实唱时，就有“逢去(声字)必滑(加上一个大二度或三度的后倚音)，逢上(声字)必落(加一个下降的后倚音，但要虚唱)，逢入(声字)必断(出口一顿再行腔)”的要求。依据词的音韵，唱得准确，做到词曲关联严密细致，结为一体，是昆曲至关重要的方法特点。昆曲委婉细腻的行腔、润腔方式，即以各种不同符号标记于工尺谱右下角，作为“腔格”。实质上都是带装饰性的唱法。当代以简谱或线谱记录出版的昆曲曲谱，能较全面记下装饰性的唱法。但润腔的方法只可做演唱创作时的参考。

二、载歌载舞

载歌载舞是昆曲的突出特点。昆曲向来注重声情形态的统一，注重“意色”与“眼目”。所谓“意色”，就是要把剧本词句中的词采、意境、情趣变成可以捕捉到的声和韵律动作，即要演员把每一句曲、每一句念白、每个有声或无声的情态，通过舞台上的听觉、视觉、色彩形象地“绘”出来；“眼目”即眼神、目色，是表达人物内心活动的主要工具，必须依随旋律节奏而变化。北昆的老艺人们一向强调内心的活动，要靠“手眼”来表达。如韩世昌善于在唱念的节奏中蕴真情，从行腔中传目色，对每一个唱腔、每一句白中的动态都有内心的依据，并有分寸地予以表现。

建国后的昆曲艺术

1957年6月，北方昆曲剧院的建立标志着北方昆曲(京昆和昆弋)重新得到社会的公认，并且开始了北方昆曲一个新的发展阶段。新组成的北方昆曲剧院不但聚集了京昆、昆弋的艺术家，并且吸收南昆的教习，特别是吸收了具有现代音乐戏剧修养的人员，加强了北方昆曲的阵容，这就为昆曲艺术的继承、改革、发展创造了条件。

一、剧目建设

40年来，北方昆曲恢复上演的传统曲(剧)目有《长生殿》、《桃花扇》、《奇双会》、《金

^①元·燕南芝庵《唱论》载于《中国古典论著集成》卷一，162页，中国戏剧出版社1980年版。

训记》、《棋盘会》、《夜奔》、《昭君出塞》、《嫁妹》、《思凡》、《琴挑》、《胖姑学舌》、《借扇》等。上演整理、改编的剧目有《牡丹亭》、《西厢记》等。上演的新编剧目有《血溅美人图》、《晴雯》、《红霞》等。这些剧目的上演不仅很好地继承和恢复了北方昆曲的精华，并且促进了北方昆曲、音乐的进一步发展。

二、音乐的改革与发展

(一)唱腔音域的调整：

传统男声(指以大本嗓歌唱为主之老生、净等角色)、女声(指以假声歌唱为主之旦、贴，以及巾生、冠生等角色)的唱腔基本同度，因而存在男声高腔上不去，女声(旦、贴)低声区弱而薄的问题。北方昆曲在上演的经整理的传统剧目和创作的剧目中，适当调整了昆曲的唱腔音域。在不影响剧情人物、曲牌风格的前提下，女声的极限音域(小工调 $\dot{5}$)、(小工调3)一般少用；男声则主要是降低调门，缩小音域，并根据不同演员的声音条件作适当处理。

(二)过门、间奏的运用：

传统的昆曲唱段中演唱与伴奏是同调同步进行，很少有过门和间奏，再加上载歌载舞，演员的负担极重。北昆剧院在这方面进行了改革。在歌唱中，根据感情、意境、动作，增加了前奏、长短过门，随着旋律、语气、情态的转折、伸展，恰当地加入了“垫头”。在舞台实际演唱中探索着将过门、前奏、间奏巧妙而含蓄地穿插于歌唱念白之中，起了丰富润色的作用。

(三)板式的丰富：

传统昆曲音乐在板式的运用上，有一板三眼、带赠板、一板一眼、流水板、散板及〔快活三〕等板式，一般以舒缓大段的散板、一板三眼的正板(或带赠板)的唱段居多。北昆新创作的《奇袭白虎团》崔大嫂唱〔云岭横翠间〕一段，从人物特点出发，吸收了朝鲜歌曲，创用了3拍子的板式。

(四)歌唱形式的发展：

昆曲传统演唱形式一般为独唱、对唱、连唱、齐唱。至于重唱则偶尔有对唱的下句第一个字叠在上句末字或尾音上，成为“借板”(俗称鱼咬尾)。这种情况一是少见，二是还不能成为正式的重唱形式。北昆在新创作唱段中，有意识地作了重唱的实验。如《李慧娘》中慧娘和裴舜卿的(小生、旦)二重唱。

为了加强舞台气氛，有的演出运用了幕后伴唱与台上齐唱同时进行，或台上独唱与幕后伴唱交错进行等手法，在实践中收到较好的效果。

(五)乐队的衍变和发展：

昆曲乐队最早为6人，分工如下：鼓板兼司堂鼓；小锣兼铙锣，必要时带击堂鼓；大

锣兼僚调，文戏中亦兼星(碰铃)，在弋腔中司冬字锣；上手(主)笛兼齐钹；上手唢呐兼海笛、三弦，武戏中司小堂鼓。在弋腔中司大铙钹；下手唢呐兼下手笛、文戏中亦兼吹笙或操提琴(传统拉弦乐器)、大锣戏时兼齐钹。弋腔中司大扑钹。

1914年(民国三年)，北京第一舞台建成，由于舞台上增添布景、转台等装置，乐队由正场旁移于上场门前右侧。乐队增添了专司齐钹和提琴(后改二胡)者，配备增为8人。

清代宫廷昆曲、民间班社以及后期京昆的演出，伴奏乐器的配备基本是昆笛(D调竹笛)两支(分上下手)、笙(苏笙)、唢呐、海笛、三弦、提琴(民族二弦拉弦乐器)、鼓(文戏用怀鼓——即点鼓，一般用单皮鼓。广场、庙会演出时都用单皮鼓)、拍板、小锣(兼铄锣)、齐钹、大锣、堂鼓、小堂鼓；昆弋班除具上述配备外，还有一套高腔锣鼓即冬字锣、大筛锣、大铙钹、大扑钹各一副，以及大堂鼓、拍板等。

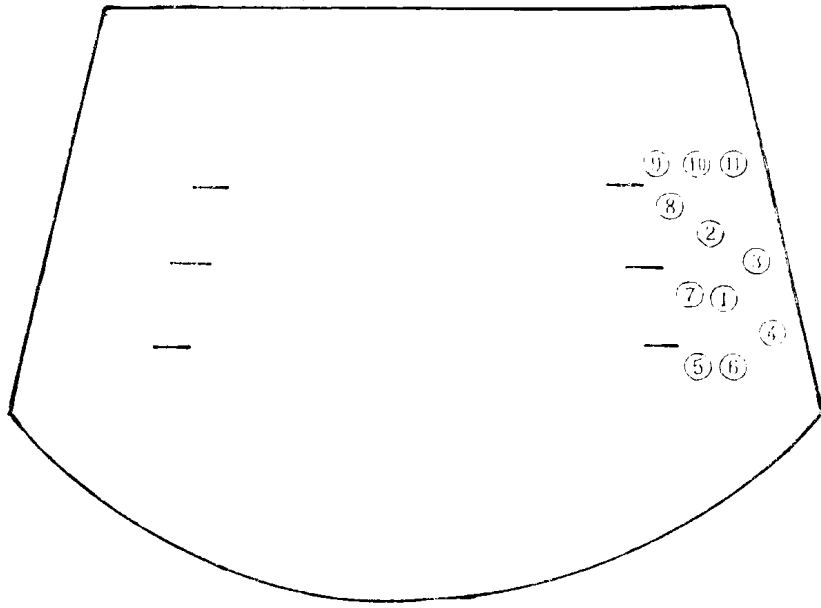
北方昆曲剧院成立后，逐渐扩充了乐队的编制，使用了部分西洋乐器，停用了传统平均指孔的曲笛，改用了12平均律的曲笛。一般传统折子戏中，伴奏增添了琵琶、大阮、中阮、二胡、高胡、中胡、大提琴，在整理、新编大型剧目中，适当地加用了箏、扬琴、箫(或长笛)、喉管、加键低音笙，以及铝板琴、倍大提琴、芒锣、铃鼓等。加强了演出效果。原有的高腔锣鼓、大筛锣、大铙钹则偶作特殊效果在个别剧目中使用。

传统舞台在清代，无论茶园饭庄、宫廷爵邸，舞台前台一律为突出方形建筑，乐队位置在舞台正中上下场门之间，称“场面桌”，文武场6人分列于桌之左右(司大锣者演奏时须站立)，开场前乐器即陈设于桌上，是谓“六场”，与明代略有不同。

北方昆弋在农村演出时，乐队位置又与京中不大相同。据北昆老艺术家韩世昌的追述：“场面锣鼓主要在后台，前面外场正中靠大帐(俗称守旧)设一长桌，上下手笛，分坐左右，其他场面则在后台。大帐是两半片，中间分开挂起，露出山头形的空挡，再用竹帘隔住，取其后台能见前台，而台下看不见帘内。竹帘内设鼓师座位，鼓师面对上场门前，小锣、大锣、齐钹在鼓师右前方，上手笛兼打堂鼓，大筛锣是弋(高)腔特色乐器，体大音厚，演员出场时一般击三响，转身入座时击二响，下场一般击四响，所谓‘上场三、回头二、下场四’。后台无论何人在无其它工作时必担此任务。”

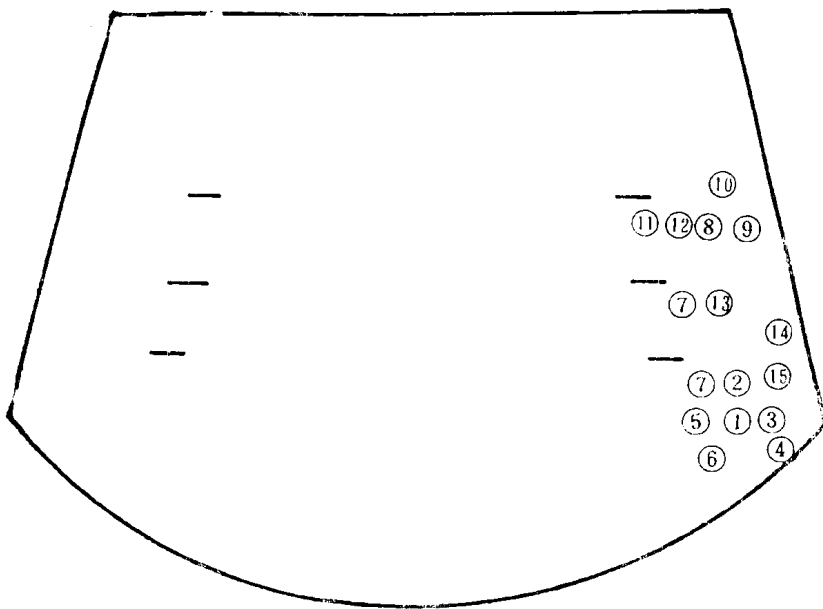
此后，由于乐队在台左上场门“九龙口”外侧，对于演员出场亮相，以及表演中诸行动的观察配合颇有不便，逐渐转移于舞台右侧。至今虽乐器增加了配备，人员增加了编制，一般演出位置仍设在舞台右侧，个别新排的大型剧目曾试将乐队放入乐池。

目前北昆演出时乐队位置，大略如图(一)、(二)所示：



图一

注：①鼓板 ②小锣 ③钹 ④大锣 ⑤笛 ⑥笙兼唢呐 ⑦二胡 ⑧二胡或中胡 ⑨琵琶 ⑩三弦 ⑪阮



图二

注：①鼓板 ②小锣 ③钹 ④大锣 ⑤笛 ⑥笙 ⑦二胡 ⑧中胡 ⑨大提琴 ⑩倍大提琴
⑪琵琶 ⑫中阮或三弦 ⑬箏 ⑭铝板琴 ⑮唢呐

唱腔

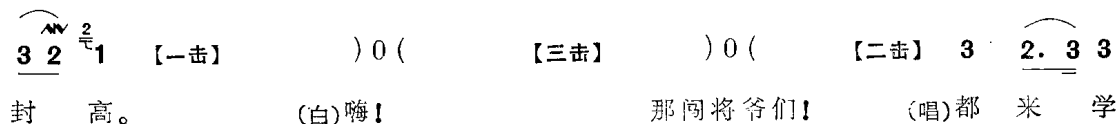
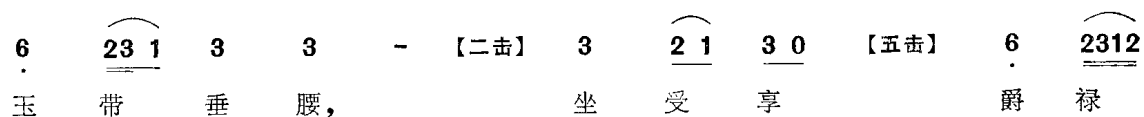
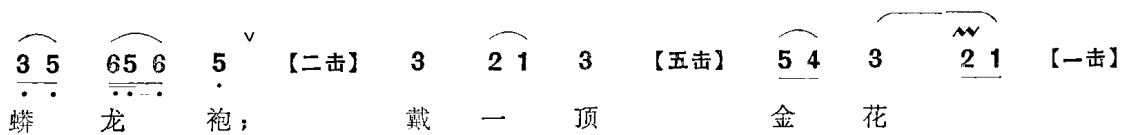
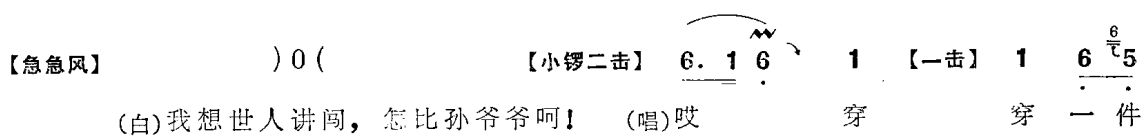
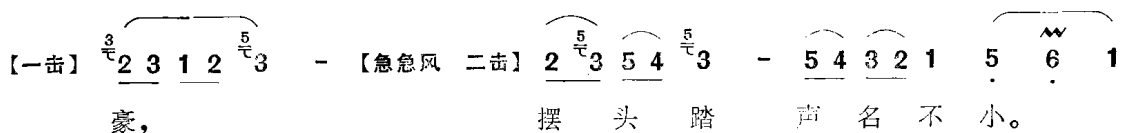
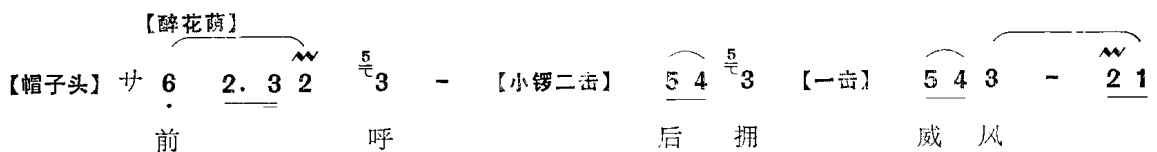
单支曲牌

前呼后拥威风豪

1=G 正宫调

《安天会·偷桃》悟空[武生]唱

郝振基演唱
王大元记谱



【三击】 5 $\overset{5}{\underset{\cdot}{\text{3}}}$ $\overset{5}{\underset{\cdot}{\text{3}}}$ $\overset{\wedge}{\underset{\cdot}{\text{2}}}$ 1 - $\overset{\vee}{\text{v}}$ 【一击】 1 - $\overset{2}{\underset{\cdot}{\text{5}}}$ $\overset{\wedge}{\underset{\cdot}{\text{6}}}$ $\overset{\wedge}{\underset{\cdot}{\text{5}}}$ $\overset{\wedge}{\underset{\cdot}{\text{1}}}$ - ||

孙 爷爷 跟 脚。

说明：《安天会》又名《闹天宫》，是写孙悟空大闹天宫的传奇。此段是孙悟空被封为齐天大圣后所唱。〔醉花荫〕为北黄钟宫套曲的首支曲牌，文词定格为七、七、五、四、五、三、三、七(8句)。根据20年代胜利公司唱片记谱。

望瑶池祥云笼罩

1=G(正宫调)

《安天会·偷桃》悟空[武生]唱

郝振基演唱
王大元记谱

【喜迁莺】 $\text{♩} = 60$
【镣铐帽子头】 廿 1 $\overset{\wedge}{\underset{\cdot}{\text{6}}}$ $\overset{\wedge}{\underset{\cdot}{\text{1}}}$ $\overset{\wedge}{\underset{\cdot}{\text{5}}}$ $\overset{\wedge}{\underset{\cdot}{\text{6}}}$ - | $\frac{4}{4}$ 1 $\overset{2}{\underset{\cdot}{\text{1}}}$ $\overset{2}{\underset{\cdot}{\text{1}}}$ $\overset{2}{\underset{\cdot}{\text{3}}}$ 1 - | 1 $\overset{2}{\underset{\cdot}{\text{1}}}$ $\overset{2}{\underset{\cdot}{\text{1}}}$ $\overset{\wedge}{\underset{\cdot}{\text{6}}}$ $\overset{\wedge}{\underset{\cdot}{\text{5}}}$ $\overset{\wedge}{\underset{\cdot}{\text{6}}}$ $\overset{\wedge}{\underset{\cdot}{\text{1}}}$ $\overset{\wedge}{\underset{\cdot}{\text{2}}}$ |

望 瑶 池 祥 云 笼

$\overset{2}{\underset{\cdot}{\text{7}}}$ $\overset{\wedge}{\underset{\cdot}{\text{6}}}$ $\overset{\wedge}{\underset{\cdot}{\text{5}}}$ $\overset{\wedge}{\underset{\cdot}{\text{6}}}$ 5 - | $\overset{6}{\underset{\cdot}{\text{5}}}$ $\overset{6}{\underset{\cdot}{\text{5}}}$ $\overset{6}{\underset{\cdot}{\text{5}}}$ $\overset{6}{\underset{\cdot}{\text{3}}}$ $\overset{\wedge}{\underset{\cdot}{\text{2}}}$ $\overset{\wedge}{\underset{\cdot}{\text{5}}}$ $\overset{\wedge}{\underset{\cdot}{\text{3}}}$ $\overset{\wedge}{\underset{\cdot}{\text{2}}}$ 1 | 1 - $\overset{\wedge}{\underset{\cdot}{\text{5}}}$ $\overset{\wedge}{\underset{\cdot}{\text{6}}}$ $\overset{\wedge}{\underset{\cdot}{\text{3}}}$ $\overset{\wedge}{\underset{\cdot}{\text{5}}}$ |

罩， 见

$\overset{\wedge}{\underset{\cdot}{\text{6}}}$ $\overset{\wedge}{\underset{\cdot}{\text{2}}}$ $\overset{\wedge}{\underset{\cdot}{\text{3}}}$ $\overset{\wedge}{\underset{\cdot}{\text{1}}}$ $\overset{\wedge}{\underset{\cdot}{\text{6}}}$ $\overset{\wedge}{\underset{\cdot}{\text{5}}}$ $\overset{\wedge}{\underset{\cdot}{\text{5}}}$ 0 6 | $\overset{\wedge}{\underset{\cdot}{\text{3}}}$ $\overset{\wedge}{\underset{\cdot}{\text{3}}}$ 0 5 $\overset{\wedge}{\underset{\cdot}{\text{3}}}$ $\overset{\wedge}{\underset{\cdot}{\text{2}}}$ 1 | 1 5 5 1 $\overset{\wedge}{\underset{\cdot}{\text{7}}}$ $\overset{\wedge}{\underset{\cdot}{\text{6}}}$ |

苍 松 翠 柏 荫

1 - - 0 |) 0 (

交。(白)来此已是瑶池，我想把守瑶池的，怎生放我进去，这便如何是好？

) 0 (

呵哈有了，【镣铐一击】不免拔下毫毛，变一瞌睡的虫儿，教他们撞着的就睡，勐！【一击】

) 0 (

呀，看他们都睡熟了，待我进去，【二击】进得瑶池，好景象也噢！【一击】 $\overset{\wedge}{\underset{\cdot}{\text{3}}}$ $\overset{\wedge}{\underset{\cdot}{\text{5}}}$ | $\frac{2}{4}$ 1 $\overset{\wedge}{\underset{\cdot}{\text{7}}}$ $\overset{\wedge}{\underset{\cdot}{\text{6}}}$ $\overset{\wedge}{\underset{\cdot}{\text{5}}}$ |

(唱)摆列 佳