



徐兰沅燥琴生活



第二集



中国戏剧出版社

徐 兰 沅 操 琴 生 活

第 二 集

北京市戏曲编导委员会编

徐兰沅口述 唐吉记录整理

中 国 戏 剧 出 版 社

徐兰沅操琴生活 第二集

中国戏剧出版社出版

(北京东四八条52号)

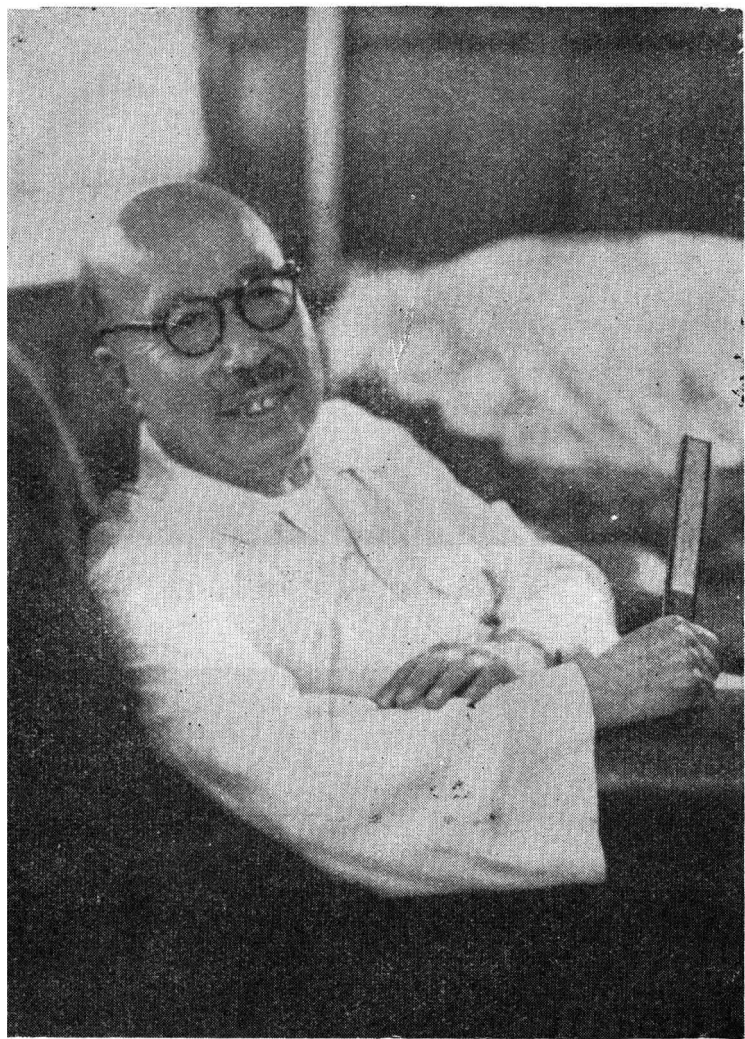
新华书店北京发行所发行

交通印刷厂印刷

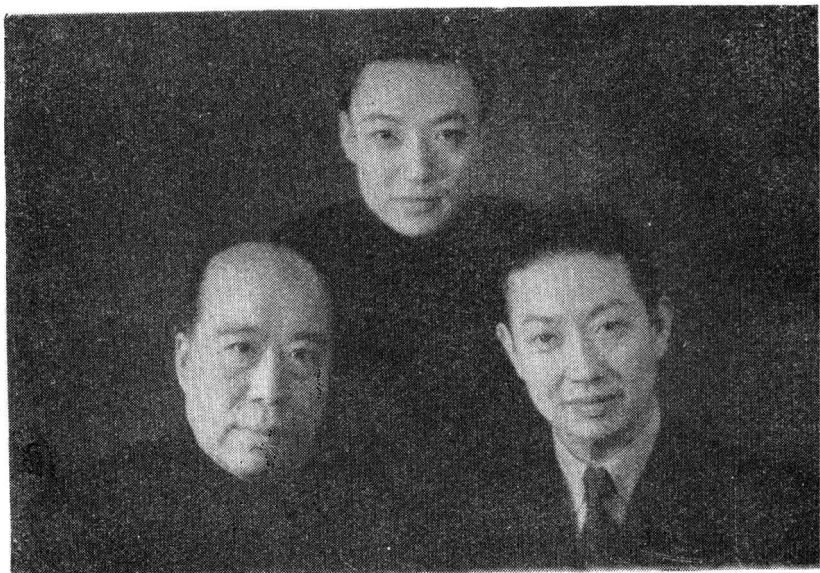
字数139,000 开本850×1168毫米1/32 印张 6 $\frac{1}{4}$ 插页 5

1960年5月第1版 1980年12月第3次印刷

书号: 8069·48 定价: 0.82元



徐 兰 沅



一九三四年与梅兰芳、王少卿摄于长沙



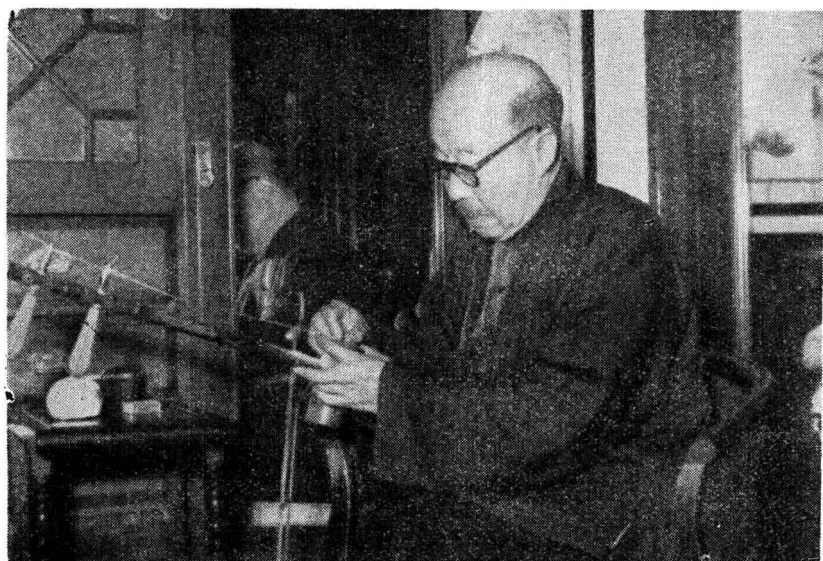
一九五九年与梅兰芳研究唱腔



向年青的琴师讲文武场的知识

与在京弟子合影

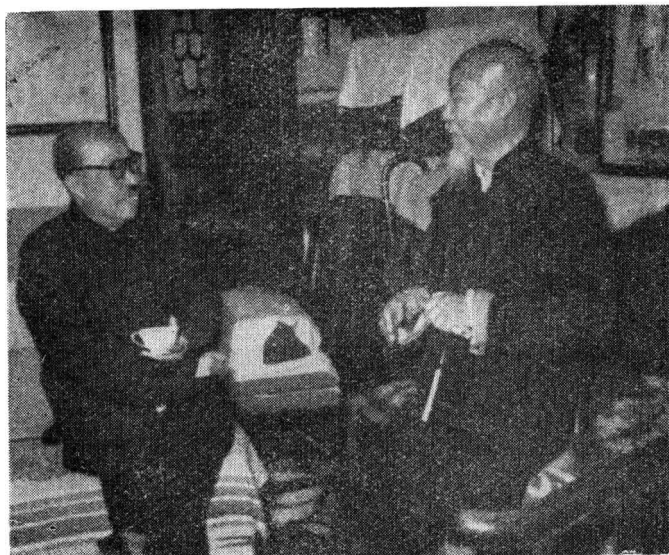




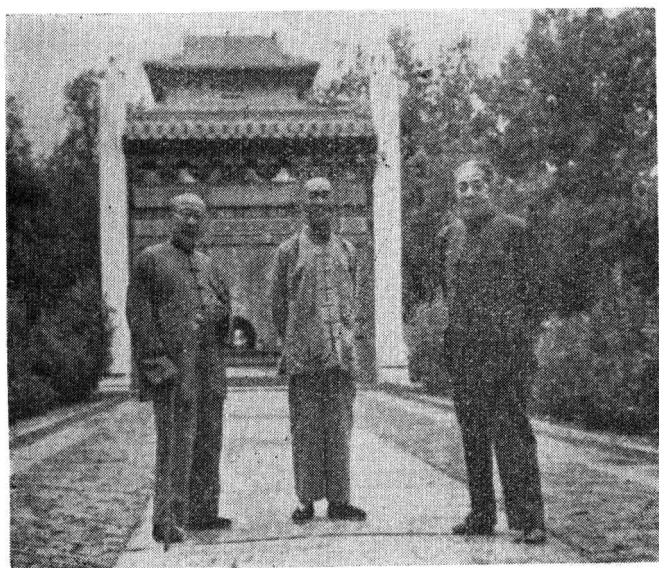
练 琴 之 前

创制木制京胡成功会合影

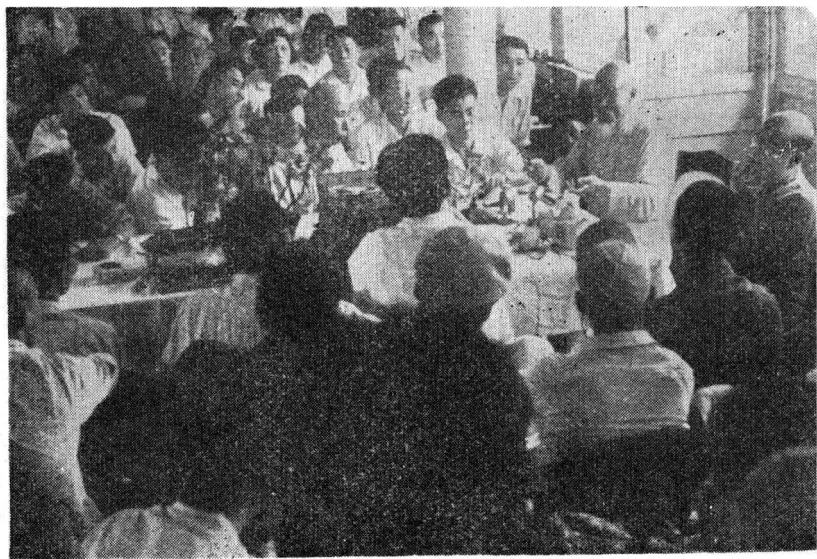




与肖长华谈戏



一九五九年与于连泉、侯喜瑞秋游十三陵



与肖长华在京剧艺术讲座上



在北京京剧团与老舍、张梦庚、马连良等合影

序 言

徐兰沅先生是全国聞名的京剧胡琴家。他的知識广博，經驗丰富。京剧文武場的乐器件件精通，鑼鼓曲牌无不烂熟。人們尊之为“六場通透”的乐师。

我与徐先生是世代相交，彼此之間，了解較深，我认为他最大的优点就是他一貫“虛心誠懇，勤學苦练”，多少年来如一日。他幼年間如此，到为梅兰芳先生操琴时也如此，及至現在从不自滿，仍然如此。因此他在艺术上卓越的成就是可以理解的，也是非常值得我們敬佩和学习的。

在艺术上也是从不墨守旧章，死守陳規的，他經常这样說：“唱腔、曲牌、过門、鑼鼓，用当傳神就必須要变化翻新”，例如在本书中有这样四句：“腔調簡單，格局严謹，变化翻新，出神傳情”，这是非常精辟的見解。

近几年来，徐先生在整理他的操琴經驗，如今第二集又与我們見面了，通过他的著作，我們是可以获得不少宝貴知識的。

萧 长 华 十周年国庆前夕

目 次

序 言	蕭长华	1
一 再談胡琴		1
一 “功”“艺”相結合的学习方法		1
二 胡琴是工具,技巧是手段,內容是目的		5
三 談胡琴的七种技巧		6
二 杂談京剧音乐		17
一 腔調杂談		17
二 板眼与“入头”		33
三 音字的联結		41
四 过門的变通		44
增減法、仿效法、移字法		
三 “迴龙腔”与“滿江紅”		50
四 談“引子”		56
大引子 (虎头引子、虎尾引子) 小引子 哭相思		
引子 哭相思大引子		
五 說“六場”		65
单皮鼓 大鑼 小鑼 月琴 南弦子 挑子 号筒		
六 我的琴譜		75

一	曲牌譜与用法解說	75
	小开門 八岔 新八岔 柳青娘 八板 春 日景和雁儿落 碎葫芦 回回曲 哭皇天 新哭皇天 夜深沉 工尺上 揚州傍妝台 柳搖金 节节高 (柳搖金合头)	
二	二黃类的过門譜与解說	108
	二黃原板 二黃快三眼 四平調 二黃 慢板 小垫头 收头	
三	反調类的过門譜与解說	142
	反二黃慢板 反二黃原板	
四	西皮类的过門譜与解說	156
	西皮快三眼 西皮慢板 西皮原板 二六 流水 南梆子	
五	高撥子的过門譜与解說	178
	高撥子倒板 高撥子原板	
七	梅腔西皮的点滴介紹	183
八	勤學多問，刻苦钻研	193

一 再談胡琴

一 “功”“艺”相結合的学习方法

談这問題时，首先来談談我們京剧界在过去是如何选择一个人学場面(音乐)的。

旧社会里，称京剧琴师为“随手”，从这一个称呼来看，这一行基本上是不为人重視的。

过去一个人拜师学艺，号称“学玩艺儿”，目的是为了有个职业。肯于努力的人自己就刻苦深钻。不求上进的，学了一套以后就此而止，把一点技术作为他謀生的本錢。很少能談到研究艺术，这种思想的形成就是受封建社会的“重文輕艺”的制度所影响。

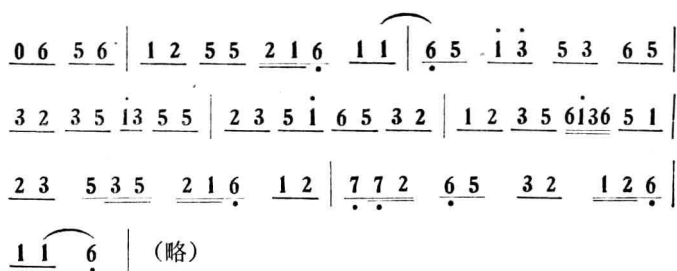
过去学“胡琴”的人，除了有一部份人是“兴之所好”願意做“場面”而外，一般的学場面的人都是这样产生的：开始学戏，中途发现了缺陷，比如“五音不全”，或者从年青到成人期間“倒嗓”后嗓音变哑而无法恢复的，这些人多半都改习場面。前輩名琴家孙佐臣先生即是如此，我也是一样，不过所不同的就是我的根本意願是想做一个琴师。

当一个人改习了文場以后，倘若条件仍然不够，例如先天的禀賦太差，記憶力太坏，还有如我們本行常說“死腕子”，就是腕子不活等等，再改习别的行当。当时有这么一个現象，学戏不成

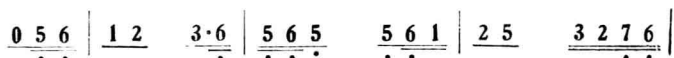
就改习胡琴或者是习鼓，再不成就是月琴、大锣，再不成便改习梳头的（化装）或是管箱的（服装）。于是便形成这样一种情况：有爱琴者不能如愿，不愿学的人又非学不可，当时这种事与愿违的事例是常见不鲜的。因而很多天才给埋没了。为什么过去说学戏倘若遇到一个好师父是万幸呢？就是他能根据学者的具体条件和意愿而来确定行当，这样做是特长可以得到发挥，人才也不会遭到埋没。（萧长华老先生当年教学即是如此。）

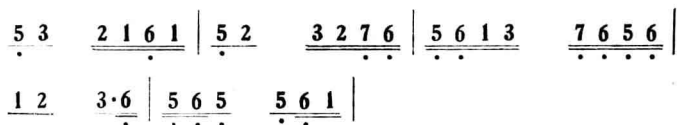
解放后可不同了，戏校有专门训练文武场的音乐科。有天才的人可以得到尽量发挥，今后我想一定会有很多戏曲音乐家出现的。

现在谈谈京剧胡琴的教学方法。胡琴的教学方法，可以说是较为简单的，并不象学习西洋乐器那么细致，如指法、弓法的纯技巧的学习有初级、中级到高级的各种练习的课本。京剧胡琴的学习方法，可以说是“开门见山”的学习方法，开始便是以舞台上应用的西皮、二黄的过门与曲牌为入手。按程序说，学西皮就用西皮快三眼的过门开始，谱是这样：



老师一面拍着板，一面念着这过门谱让你学，到记熟为止。
 二黄是用二黄原板作为开始：





等到这两个譜能背熟了，然后老师将胡琴上的把位再說一說，即开始练琴。在练琴期間，沒有譜看，全凭記憶，到一定的程度以后，老师便带着徒弟到舞台上去“效力”了（即是实习，沒有报酬）。老师对临場的指导是极端重視的。如什么戏是西皮，什么戏是二黄，起始的过門有那几种入法，当中有什么变化，什么場面應該用什么曲牌，要使学者对一出戏的音乐記得熟透为止。

粗看起来这种学习方法是太有系統，但是不能因此而貶斥其完全沒有道理，或是不科学。依我的看法最不好的就是开始談的那种選擇人学习場面时的“馬虎”是个最大的缺点。另外，在学习方法上也有些不足之处；最明显的，比如有些琴师技巧很好，可是他对工尺譜却不熟悉，这就是教学的不够之处。其它还有，这里不詳尽說了。肯定的說，它也有可取的地方。最好的也即是最突出的就是京剧胡琴的学习，是“功”与“艺”相結合的（“功”即是“技巧”，“艺”即是“艺术表現能力”）、共同提高的学习方法。为什么說它是“功”与“艺”相結合的呢？規定这种学习方法是不是有根据呢？是有的，这是京剧的特点所規定的。比如說首先学习便是以两个过門开始，一是西皮快三眼，一是二黄原板，这不是乱来，而是有道理的。因为这两个过門是西皮、二黄两大类中所有过門的基本曲調。各种不同板眼过門都是由它变化而出，学习它就是打下基础，划定范围。因此用它作为学生的开蒙学习是比較实际的。

我們京剧行里無論是演員，文武場面（音乐），梳头的，管箱的等行当在学习上有这么一句話：“家里打車，外面合轍。”这句

話怎么解釋呢？比如說學武生，須學很多“武打套子”，如“槍花”、“么二三”、“三見面”等等，其他還有“旋子”、“吊毛”、“倒插虎”等武功技巧。這些武打套子無論是南方、北方都差不多，老戲里什麼地方用什麼也有規定。排新戲武打場面時，就根據劇情來選擇運用它們。因此不管是南方、北方的演員大家湊在一起只須稍為說一說就可合演一個戲。無論是老生、青衣、花臉、花旦等的表演藝術都是如此，如果合演一個老戲更無須說了，何處唱，何處做，何處念，何處打都有規定。這就需要單獨學習而集體“合轍”。

由於這樣便也規定了胡琴的學習必須要“功”與“藝”結合起來。必須要与舞台上的戲結合起來，才能做到“合轍”。

另外最重要的一點就是這些板眼的過門，離開了戲仅是些不同的曲調，唯有通過戲與演員的感情結合起來它才能有生命。通過舞台上的學習可以理解戲里是如何安排這些曲調的。只有了解了它的規律，我們才能知道怎樣去表現它、運用它、豐富它、變化它。

照這樣看來，胡琴的許多板眼過門是不是變成了不分人物，單單的就是套感情使用哩！不然。京劇藝術的程規運用，是本著這樣一個原則的：“大德不逾越，小德可出入。”所有的唱腔、過門都是按著這個原則在既定的法度下，根據不同人物不同事件來自由運用。同樣是一個西皮原板，根據不同人物的感情有各種不同唱腔形式。

由於這樣也就注定了胡琴的學習是“易學難工”。過去老前輩們說過：“胡琴是易學難工，昆笛是難學易精。”所謂昆笛的難學易精，因為昆曲的曲牌多，有定譜，初學時比較難，學成以後在舞台上伴奏時，與演員是共守一譜，這時就較容易了。京劇里的唱是有“法度”而無定譜，腔調簡單，初習容易掌握，當與演員結

合时，每一个演員都有自己表达一种感情的唱腔。胡琴的托腔不能有絲毫之差。除此而外还有需要根据感情变化的过門，这就难了。因此这一点也决定了胡琴的学习必須要“功”“艺”結合起来。必須要与舞台实践相結合。

会不会因注重舞台实践就荒疏了演奏技巧的鍛炼哩？不会的。因为两者是統一的。胡琴的技巧，是胡琴特有的，用京剧胡琴的演奏手法去拉广东音乐，无疑的是京剧味的广东音乐。所以說一个乐器有它本身的特定技巧。胡琴的技巧就是表現京剧音乐的特定手法，与其要单独练技巧，倒不如通过京剧的“曲牌”、“过門”的练习去提高演奏技巧，因为这样学习，“一通”也就会“百解”了。

二 胡琴是工具，技巧是手段，內容是目的

我經常跟我的学生說：一个琴师有高深的技巧而不会运用，这是死“功夫”。光会拉琴不能拉戏是不成的。所謂会拉戏，就是如何运用自己的“功夫”去表达剧中人的思想感情。

記得从前有这么一回事，有一个演員嗓子很有功夫，有一天他演《洪羊洞》，适值譚鑫培先生陪了一位朋友在听他这出戏，这个演員始終是唱得又响又亮，朋友就向譚說：“你看如何？”譚笑笑說：“嗓子倒是挺亮，不过馬上楊延昭要死，看他怎么死得了！”这句话就說明了这个問題，有嗓子不会用，不从人物的思想內容出发，一味地直着嗓子唱。还有一件事，当年梅雨田先生操琴时，那时是以琴音响亮为好，本行說“夺萃”，梅雨田先生就很反对，有人就問他为什么？他說：“胡琴应以戏为主，該亮則亮，应柔則柔。”从这两人不同的話里，共同說明了一个問題，就是唱腔、过