

赵志安

ZHAO Zhi-an

传统京剧京胡伴奏音乐的宫调论

内容提要: 在传统京剧长期的艺术实践过程中,京胡伴奏音乐以京剧唱腔音乐为基础形成了较为稳定、完备的宫调体系。本文从传统京剧京胡伴奏实践中调的命名方法、律高、指法及弦式、宫音位置等宫调体系构成以及宫调应用和宫调变化等角度,揭示了传统京剧京胡伴奏音乐的宫调特点,以期加深我们对传统京剧自身、乃至传统戏曲音乐尤其是伴奏音乐宫调体系特点的认识。

关键词: 京胡伴奏音乐 宫调体系构成 宫调应用和变化

The Study of "GongDiao" of JingHu Accompaniment Music in Traditional PeKing Opera

ZHAO Zhi-an

Abstract: Based on the "ChangQiang" of traditional PeKing Opera, the maturity "GongDiao" of JingHu accompaniment music had been formed after the long procedure of performance practice. Through investigating the application and the changes of "GongDiao" of JingHu accompaniment music, the thesis tries to light on the characteristics of "GongDiao" in traditional PeKing Opera. Simultaneity, we can get more acquaintance about the characteristics of "GongDiao" of accompaniment music in traditional PeKing Opera and orther Chinese Opera.

Key Words: JingHu accompaniment music The formation of "GongDiao", the application and the changes of "GongDiao"

在传统京剧艺术中,京胡是伴奏乐队的主要旋律乐器,对演员唱腔演唱和过场、身段表演之曲牌、行弦音乐的曲调高低和宫调转换起着决定性的影响。因此,京胡伴奏音乐以京剧唱腔音乐为基础形成完备的体系。并且,如同其他历史悠久、体系严谨的传统音乐一样,作为传统京剧音乐集中、典型反映的京胡伴奏音乐,也形成了自己的宫调体系。在律、调以及旋宫转调的手法上都有其独特的规律。

“宫调”一词在中国传统音乐中的含义复杂。它是一个复杂完备的系统,涉及到传统音乐的音、律、声、调等诸多方面及其相互关系,是它们的逻辑关系的总和。^①因此,本文论宫调,主要从梳理传统京剧京胡伴奏音乐宫调体系的特色构成、宫调应用以及宫调变化上的特征等角度来进行。试图揭示京胡伴奏音乐的宫调特点,以丰富我们对传统音乐宫调理论的认识。

一、京胡伴奏音乐的宫调体系

收稿日期:2003-07-20 中图分类号:J617.1

文献标识码:A 文章编号:1008-2530(2003)04-0037-08

作者简介:赵志安(1970-),男,湖南人,文学(音乐学)博士,北京广播学院录音艺术学院讲师。(北京,100024)

笔者认为:京胡伴奏音乐宫调体系的特色构成应包括传统京剧京胡调的命名方法、律高、指法及弦式、宫音位置等要素,以及这些要素之间的相互关系。

(一)调的命名与律高:传统京剧京胡调(或称“调门”)的名称,以工尺谱字来命名。其调名的产生,来自以小工调笛子为基准所产生的“笛上七调”。因为在传统京剧中,京胡是以“六孔笛”(勾孔笛)为标准来定调的。《京剧胡琴秘诀》(1918年刊行)中云:“宫调者,所以表示音节之高低者也……皮簧定调以笛子为标准,以小工调为基本调。以小工调之某字为工,即名某字调。如以小工调之凡字为工,名凡字调。以小工调之六字为工,名六字调等是也……胡琴之定调,则以里外弦与笛音相和。宫调之高低,全在两弦之松紧。”^②另《剧话》中亦云:“琴弦定调,用笛音为标准。以笛之工字作工,为小工调,反二黄用之,其调低,以笛之五字作工,为正工调;正二黄用之,其调高,至於六乙上尺,以某字作工,即为某字调,俗称调门。”^③

从上述引文可知:传统京剧胡琴定调之法是“以胡琴里外弦与笛音相和”,并且以小工调笛子为定调标准。何谓小工调笛子?即全按六孔,轻吹得筒音为“合”字,而开第三孔为“上”字合国际

标准“d”音之笛。由此,小工调笛子亦可称为D调笛子。再以小工调笛上之某字(某音)为工,则名某字调。即分别以小工调笛上之凡、六、五、乙、工、尺、上字为工,共可得凡字调、六字调、正宫调、乙字调、小工调、尺字调、上字调等七种调名。对应以小工调为基本调的“笛上七调”,传统京剧胡琴亦有这七种调名。

另外,传统京剧胡琴调名有时还用“笛上几个眼”来表示。这是因为传统京剧胡琴所借用的“笛上七调”,是在小工调笛上,通过用不同的指法吹奏,分别得到以小工调笛上之凡、六、五、乙、工、尺、上字为工的各调,而产生的“笛上七调”。如《剧话》中云:“琴弦定调,用笛音为标准。以某字作工,即为某字调,俗称调门。多云二黄几个眼,西皮几个眼。以笛之第几眼为准。如两眼,唱二黄为乙,唱西皮即为正工,三个眼,唱二黄为正工,唱西皮即为六字,四个眼,唱二黄为六字,唱西皮则为扒字,不够调矣,此为一种习惯之名称,较某做工之说,容易了解。”^④由此可见,传统京剧胡琴调名借用“笛上几个眼”来表述,乃是更为简易之“俗称”。

为便于对照,笔者将京胡调名和律高、笛调调名及笛调音位的关系列如下表:^⑤

京胡的调门	各调宫音律高	笛上七调调名	笛上七调各调音位排列图示
上字调	(上字)1= ^b B	上字调:以小工调之上字为工	轻吹 乙上尺工凡合四 □⊙⊙⊙⊙⊙ 重吹 乙上尺工凡六五
乙字调	(上字)1=A	乙字调:以小工调之乙字为工	轻吹 上尺工凡合四乙 □⊙⊙⊙⊙⊙ 重吹 上尺工凡六五乙
正宫调	(上字)1=G	正宫调:以小工调之五字为工	轻吹 尺工凡合四乙上 □⊙⊙⊙⊙⊙ 重吹 尺工凡六五乙上
六字调	(上字)1=F	六字调:以小工调之六字为工	轻吹 工凡合四乙上尺 □⊙⊙⊙⊙⊙ 重吹 工凡六五乙上尺
凡字调	(上字)1= ^b E	凡字调:以小工调之凡字为工	轻吹 凡合四乙上尺工 □⊙⊙⊙⊙⊙ 重吹 凡六五乙上尺工
小工调	(上字)1=D	小工调:放第三孔 轻吹为上字合标准音D	轻吹 合四乙上尺工凡 □×⊙⊙⊙⊙ 重吹 六五乙上尺工凡
尺字调	(上字)1=C	尺字调:以小工调之尺字为工	轻吹 四乙上尺工凡合 □⊙⊙⊙⊙⊙ 重吹 四乙上尺工凡六

注意:本表音位图示中“□”乃表示筒音,“⊙”表示各音孔音位。

(二)、调名与律高、弦式、指法的关系:中国传统音乐中“调”(或称“调门”)一词,能有三种含

义:①指律高,与西洋乐理中“调性”概念的含义相似。②指调式。③指乐器上的指法或弦式。

在传统京剧中,胡琴的调门却与律高、以及胡琴的指法和弦式都有关联。如上述“笛上七调”就是在笛上用不同的指法吹奏所得,调名主要含义为指法。但是,“笛上七调”的产生以小工调的笛子为基础。而小工调笛子是指其宫音“上”字合国际标准D音的、具有绝对律高的笛子。因此,传统京剧胡琴从小工调笛上借用而来的小工调、凡字调、六字调、正宫调、乙字调、上字调等七种调名本身具有了律高的含义。如传统京剧胡琴小工调为D调,其他依次类推则:尺字调(C调)、凡字调(E 调)、六字调(F调)、正宫调(G调)、乙字调(A调)、上字调(B 调)。这样,传统京剧胡琴的调门是具有“绝对律高”含义的。

其次,传统京剧胡琴的调名虽具有律高的含义,然而在伴奏实践中,却会遇到西皮、二黄等声腔同调名却定弦不同、宫音位置也发生变化的情形。例如演员唱完西皮六字调后,改唱二黄六字调时,京胡必须改弦换调,因为二者同调名但二者的空弦律高却有差异。造成这种现象的原因,是因为传统京剧胡琴的调名与胡琴的弦式和指法亦有关联。为什么呢?这需从传统京剧中不同声腔与弦式的关系谈起。

在传统戏曲尤其是以胡琴类拉弦乐器为主奏乐器的“板腔体”戏曲中,主奏乐器的弦式作为调式和曲调展开的基础,是不同声腔、剧种特色的重要构成因素之一。声腔与弦式之间形成一定的对应关系。例如,在传统京剧中,主要有二黄、西皮两种声腔,另有他们的反调“反二黄”、“反西皮”和四平调、南梆子等。而京胡在伴奏这

些声腔时,其定弦之法有严格的规定。具体地看,传统京剧的多种声腔共属四种弦式:①二黄、四平调等用“合、尺”弦式(52定弦)。②西皮、南梆子等用“四、工”弦式(63弦)。③反二黄定“上、六”弦式(15弦)。④反西皮定“尺、五”弦式(26弦)。因此,当传统京剧胡琴定调,即以“胡琴里外弦与笛音相和”之时,也必须考虑不同声腔与弦式的对应关系这一因素。

值得注意的是:在这四种弦式中,反二黄是二黄的反调,两者是上下五度的近关系调关系,同理,反西皮和西皮也属于上下五度的近关系调关系。这样,正反调之间的弦式转换往往通过变换胡琴的指法来实现,但同调门的西皮、二黄这两种不同声腔之间的弦式转换则必须改弦换调。

《胡琴正规》中云:“胡琴定弦之法,以二黄调之尺合二字与笛音较和,则弦音自然匀定。既用一定之音移下一指按之,即是西皮调无须另行定弦。如‘工字调’即以笛音之尺字与胡琴内弦之合字较和,笛音之五字与胡琴外弦之尺字较和。‘六字调’即以笛音之上字与胡琴内弦之合字较和,笛音之六字与外弦之尺字较和,乙字调,即以笛音之工字与胡琴之内弦合字较和,笛音之乙字与外弦之尺字较和。”^⑥由此可知,传统京剧胡琴不同调门由不同的胡琴指法、弦式以及空弦律高而来,而同调名的西皮、二黄之间,由于弦式上的差异,其实际调高相差一个全音。

综上所述,传统京剧胡琴定调与弦式、空弦律高关系如下表:^⑦

	尺字调 (C调)	小工调 (D调)	凡字调 E 调	六字调 (F调)	正宫调 (G调)	乙字调 (A调)	上字调 B 调
二黄弦式 52 弦	g d^1	a e^1	b b f^1	$\text{c}^1 \text{g}^1$	$\text{d}^1 \text{a}^1$	$\text{e}^1 \text{b}^1$	$\text{f}^1 \text{c}^2$
西皮弦式 63 弦	a e^1	$\text{b}^\# \text{f}^1$	$\text{c}^1 \text{g}^1$	$\text{d}^1 \text{a}^1$	$\text{e}^1 \text{b}^1$	$\text{f}^1 \text{c}^2$	$\text{g}^1 \text{d}^2$
反二黄弦式 15 弦	$\text{c}^1 \text{g}^1$	$\text{d}^1 \text{a}^1$	$\text{b e}^1 \text{b}^1$	$\text{f}^1 \text{c}^2$	$\text{g}^1 \text{d}^2$	$\text{a}^1 \text{e}^2$	$\text{b}^1 \text{f}^2$
反西皮弦式 26 弦	$\text{d}^1 \text{a}^1$	$\text{e}^1 \text{b}^1$	$\text{f}^1 \text{c}^2$	$\text{g}^1 \text{d}^2$	$\text{a}^1 \text{e}^2$	$\text{b}^1 \text{f}^2$	$\text{c}^2 \text{g}^2$

(三)、指法、弦式与宫音位置:在传统民间器乐音乐的宫调体系中,乐器的指法与宫音位置的

关系,是其宫调体系中重要的结构因素之一。

那么,在传统京剧胡琴的宫调体系中,胡琴

的指法与宫音位置的关系是怎样的呢?也即,是指法决定宫音位置,还是宫音位置决定指法?在这一点上,传统京剧胡琴也有着自己的特点:即胡琴不同的调门代表不同宫音的律高,而不同的弦式则代表着不同的指法与不同的宫音位置——由胡琴的弦式因素对宫音位置起决定作用。

在上文笔者分析传统戏曲声腔和弦式的关系时,指出了戏曲声腔与主奏乐器弦式严格的对应关系。弦式在传统戏曲声腔发展中发挥了重要作用,这是传统戏曲尤其是以胡琴类拉弦乐器为主奏乐器的“板腔体”戏曲的一个普遍现象。因此,传统艺人们在确定胡琴指法时,首先考虑的不是宫音的位置,而是弦式,即根据不同的声腔确定用何种弦式。当他们把弦式确定了以后,指法和宫音的位置自然就有了。所以,宫音的位置是由弦式和指法决定的。在这种情况下,有几种弦式,就有几种宫音位置。在传统京剧中,众多声腔共属 52、63、15、26 四种弦式,因而就用四种宫音位置。

二、京胡伴奏音乐宫调的运用

京胡伴奏音乐除了有完备的宫调体系组成外,在用律、用调数量、调门的表现意义等宫调运用方面也形成了独特的规律。

(一)用律的特点:传统京剧中,琴师的调弦以及音位、指位的准确是以“五度相生律”为标准的。但在伴奏实践中,京胡的用律还有两个特色现象:“阴阳弦”和律制的“游移性”。

“阴阳弦”是指传统戏中京胡的定弦高于“纯五度”(常常是里弦低一些)、超出常规律制的现象。这种现象的产生,一般认为是“京胡乐器本身的局限和有的琴师乐感不佳”所导致。^③但是,京胡定弦时存在的“阴阳弦”现象,曾经是作为一种普遍现象而存在于传统京剧琴师当中,现今健在的老艺人还有此习惯。因此,“阴阳弦”与琴师的“乐感不佳”应无必然联系。究其产生的主要原因,应是京胡本身的乐器构造特点所致。如传统京胡用丝弦、蒙蛇皮,而丝弦里、外弦粗细不一,琴码易受力不匀以及蛇皮易受气候影响等问题,调成“纯五度”的话容易出噪音。于是将里弦略松些,以消除噪音。另一方面,在实际伴奏中,京胡演奏的音域、技法特色等又有利于琴师去弥补这种定弦的音律问题,使之能够保持实际演奏的音准。如京胡伴奏的音域很窄,而且西皮大多

使用外弦音来伴奏等等。“阴阳弦”产生的另一个原因应与琴师的生理特征和演奏习惯相关。如何时希先生说:“倪秋萍是王少卿的大弟子,他的手重,和王少卿一样,定弦时外弦常软半个音符,初听不顺耳,可到正式操奏时,这半个音之差就因手重而准确了。”^④

另外,笔者在访问老琴师中,还得到了“为了追求西皮外弦的音色明亮”、“京剧没有低音、内弦略低可增加心理上的低音感觉”等答案。总之,从民族音乐学者的视角看,“阴阳弦”曾作为一个普遍现象存在过,也是一个不可抹掉的“历史事件”。不能简单视其为落后的“陋习”,它是多种因素作用的结果,是传统京胡伴奏艺术在特定时期中,演奏风格的组成因素之一。

传统京剧京胡伴奏音乐用律的另一个特色现象是“京 Fa”现象的存在。“京 Fa”是指传统京剧中的“F”音不合常规的律制,其律高在 F 和[#]F 音之间,构成京剧用律的个性特色。这种现象也是传统京剧作为高文化的民间艺术,与民间“俗乐”有紧密联系的表征之一。

“在我国传统民间音乐中,变徵、清角、变宫常常偏离常规律制、具有游移性的特点是极为普遍的现象。”^⑤因而,运用音律的游移性以加强旋律的色彩,也成为中国戏曲音乐的民间性表现特征之一。在许多传统戏曲剧种音乐中,音律的运用灵活而多样。如陕西的迷胡等用燕乐音阶,秦腔苦音音阶中的 fa、si 两音,湖南花鼓戏中升 sol、升 re 音的运用。贵州花灯降 mi 音的运用等等,这些广泛存在于传统戏曲中的音律游移现象(亦有学者称之为“微分音”音律现象),对形成各剧种音乐的特殊的风格、韵味关系至大。

而京剧作为传统戏曲集大成者,自然也承袭着传统戏曲的这种“民间性”。因此,京胡伴奏音乐也通过运用音律的游移性,来加强旋律色彩的丰富变化、增强旋律的表现力。

(二)用调的特点:调,亦称调门。传统京剧胡琴伴奏所用的调门,除了上文所提到的尺字调(C调)、小工调(D调)、凡字调(^bE调)、六字调(F调)、正宫调(G调)、乙字调(A调)、上字调(^bB调)等七种调门。在演出实践中,还时常用到介于两调之间的“半调”,如《剧话》中谈到:“人之嗓音高低之判,伶界谓之调门:分六字调,正工调,乙字调,上字调,尺字调数项,其介乎二字之间者为六半工半乙半。”^⑥这里所提到的“介乎两

字之间的六半工半”等，其含义相当于现代乐理中的 $^{\sharp}F$ 调、 $^{\flat}B$ 调之意义。这表明传统京剧胡琴伴奏中实际用调的数量，可根据演员和表演的需要，进行变化。但这种现象的形成，也是一个历时发展的结果。

传统京剧在形成之初，胡琴所用调门的高低曾有过统一的严格规定。名琴师陈彦衡曾说：“昔日场面皆由班中聘定公用，虽名角无自带者。凡搭班各角，噪音皆以正宫调为准，过高过低无取焉。故无论何人同场合演，调门无或参差，无须自带胡琴也。”^⑩马彦祥先生也曾回忆说：“六十多年前我在北京听戏时，胡琴上场一定带根笛子，用来定弦。因为那时唱戏还要求达到正宫调，要定这个调，就得用笛子。”^⑪

这表明，在传统京剧发展之初的“集体制”^⑫时期。各行角色在台上“张嘴就是正宫调”，意味着京胡伴奏的调门也有严格的规定。造成这种现象的原因，笔者认为主要有二。其一是昆曲的影响。京剧的形成吸收了众多的昆曲艺术的精华。传统京剧场面的“武场”脱胎于昆曲，文场也深受其影响。京剧孕育形成时期甚至曾经历过以笛为主奏乐器的阶段。而以笛为主奏乐器的昆曲等“雅部”之乐，其宫调高低的严格限定是其特征之一。如现存“音乐活化石”——福建南音中的宫调“管门”高低就有严格规定。因而影响到传统京剧“正宫调”标准的确立。其二是审美追求所致。传统京剧形成初期，是以程长庚为代表的“老生三甲”鼎立、审美风格为“时尚黄腔喊似雷”的时期。当时老生的唱腔形态，是结构工整，音调平直，曲折变化不多。唱法是遒劲直拙，讲究四声正，五音全，吐字铿锵，调门高。所谓实大声洪，响遏行云，如此方能见功夫。所以舞台上以“正宫调”为“官众调”。

及至“名角制”与“私房胡琴”兴起以后，这种情况发生很大变化。舞台上以“正宫调”为“官众调”的现象不复存在。徐兰沅先生曾说：“按照老路子，不但喷呐有标准的调门，胡琴又何尝没有严格的规定呢。这话当然很早了，还在四大徽班全盛时代，各行角色，在台上轮到他开唱，张嘴就是正工调。不管他唱得怎么好，嗓子不够调门，就没法贴唱工戏。这种规矩，后来只能在科班里看到了。我在富连成搭班时期，场面上根本只有一把宫中胡琴（宫中就是大众公共的意思），谁唱也是这个调门。等到角儿自带‘私房胡琴’的风

气普遍流行以后，才把这统一调门的老规矩给破坏了。”^⑬

造成传统京剧统一调门旧俗消失的原因，笔者认为主要也有两个。首先是传统京剧“俗”化的结果，传统京剧发展到“名角制”时期，亦是走向成熟，逐渐形成其艺术个性的时期。和“雅”化的昆曲不同，传统京剧在内容、形式上都与大众相联系，表现出强大的“俗”文化的艺术生命力。对“正宫调”的严格限定显然成为大众化的障碍。其次是艺术风格的变迁及其唱腔流派兴起的结果。传统京剧自谭鑫培的“花腔”始，不再以响遏行云的“喊似雷”唯美。而是追求唱腔的动听和个性特色。而这种审美追求促进了“流派纷呈”局面的形成。而众多唱腔流派艺术的创立，莫不都是各“名角”依据自己的嗓音条件，扬长避短，形成自己艺术个性的结果。如言菊朋在谈及自己的唱法时说“我现在的唱法是为了糊口，因我的嗓子有问题，才编了些巧腔来应付。”^⑭再加上角儿自带“私房胡琴”，可以根据嗓音状态来确定调门，以保证其艺术发挥。于是调门的高低选择开始依个人及其表演需要而定，“正宫调”的标准自然也就成为历史了。

调门降下来以后，常用音区降低但便于翻高音，易于张口同时也有更大的发展空间。这使得调门成为传统京剧的重要表现手段。调门高低也成为形成唱腔流派的重要因素之一。不同流派在调门高低的确立上都各有特色。有以嗓子好、调门高见长的，如老生中刘鸿声、“四大名旦”中的梅派等，亦有嗓子一般、调门不高，但行腔富有特色的，如“四大名旦”中的“程派”、生行中的“言（菊朋）派”、“杨（宝森）派”等。“调门的高低也成为传统京剧表演的情境基调因素之一”。^⑮因为过去京剧锣鼓都是有不同音高的。京胡和其他文场乐器定弦时，调门高低的确立，以及武场中不同音高锣鼓的选择，也需要依据戏的内容和情境基调来进行。

此外，不同的声腔有其基本的情绪基调，其情绪基调与一定的调门相对应。并且传统京剧中行当区分发展成熟，各种不同的行当有其用嗓方法的规定，这种行当的用嗓特点以及行当人物性格基调，也都与调门高低的确立有一定的关联。由此，传统京剧演出中的用调，或京胡伴奏调门高低的确立，要考虑到主要演员的流派特点、戏的表演基调、声腔、行当等多种因素。尤其

是后二者,并且在演出实践中,常常能使用一种可以量化的基本标准。

具体看来,京胡定调与声腔、行当的常用对应关系如下表:^⑧

行当	声腔	调门	弦式	空弦律高
旦行	二黄	六字调(F)	52 弦	c ¹ g ¹
生行、净行	二黄	正宫调 G	52 弦	d ¹ a ¹
旦行	西皮	正宫调 G	63 弦	e ¹ b ¹
生行、净行	西皮	正宫调 G	63 弦	e ¹ b ¹
旦行	反二黄	尺字调 C	15 弦	c ¹ g ¹
生行、净行	反二黄	小工调 D	15 弦	d ¹ a ¹
小生	娃娃调	乙字调 A	63 弦	* f ¹ * c ²

(三)演出中调门的统一:传统京剧在实际演出中,还会遇到伴奏京胡在“角儿”之间、主角与配角之间如何统一调门的问题。

例如,在主角、配角的同台演出中,胡琴的调门要以主要演员的嗓音条件为标准。如《平剧两百年》中谈到:“胡琴调门,须与嗓音相合,琴高噪低,调之不搭调,琴低噪高,谓之冒调,如先唱高调,后因气力不接,收音落成低调,则谓之凉调,二人以上合演之戏调门必须一样,否则调低者受累不轻,而最难者为充配角之人,如《昭关》东皋公、《捉放》之吕伯奢,必须随伍员陈宫曹操之调门为准。遇调高者须要上追,遇调低者需要下就,外行兴脑者,於此等配角,多不注意,甚至加以白眼,此真不知个中甘苦者也。”^⑨

然而,在某些戏里,如《五花洞》、《二进宫》等传统剧目,往往有一位以上主要人物,并且他们的唱腔并重。这种情况下,各位“角儿”也不能各唱自己的特色调门。无论各“角儿”用自己的“私房胡琴”,还是统一由一位“角儿”的琴师来伴奏,都必须考虑调门统一的问题。具体原则是“取其中而适之”。

如名琴师徐兰沅先生曾说:“记得我年轻时跟谭鑫培操琴,有一次碰上他演《二进宫》,净角是刘永春先生,旦角是陈德霖老夫子,这三位都是当时享有极高声誉的名演员,在梨园界中也都是德高望重的老前辈,刘的调门高,谭的调门低,而陈老夫子与其二人相比正居其中,事前我很有无所适从之感,但我想决不能各唱各调,也没有与他们商量,便大胆的以陈的调门定弦,让刘永春往下降一点,谭鑫培往上升一点,演出时我捏了一把汗,很怕他们责备,结果由于演出效果好,谁也没有说什么,三人都很满意,特别是谭还

夸赞我一番。我以陈德霖的调门定弦,估计他俩都能唱,因而我就将这种方法叫做取其中而适之。”^⑩

三、京胡伴奏音乐的宫调变化

京胡伴奏音乐宫调的变化是指京胡伴奏过程中宫音律高,弦式和调式的变化。在传统京剧,旋宫转调(梨园行内亦称“改弦换调”)是常用的作为构成音乐色彩对比、推动旋律发展、强化和突出人物情绪、情感色彩变化的艺术表现手段之一。

传统京剧唱腔音乐中“改弦换调”的运用,主要集中在不同声腔之间(如西皮、二黄、高拨子等),同种声腔的正、反调之间(如西皮与反西皮、二黄与反二黄)以及同种声腔的不同调式之间(如二黄的商调式和徵调式等)的色彩对比上。这三者也构成了情绪色彩变化与音乐风格变化协调共进的三级关系序列:调式变化→正反调变化→声腔变化。

第一级是调式的变化。利用调式的变化衬托人物的情感变化,在传统京剧中比比皆是,信手可拈。如《洪洋洞》中杨延昭唱“为国家哪何曾半日闲空”一段唱腔,主要表现两种情绪特征,一个是抒情扬志,一个是病魔缠身。根据这两种情绪表现唱腔运用了两种不同的调式。前三句是二黄声腔的正格唱法,通过较为高昂的商调式进行,从而把杨延昭那种为国操劳、身负重任的情志表现了出来,但唱到“身不爽不由人瞌睡朦胧”一句时,再用高扬的商调式显然已经不合适了,这时,唱腔转到下五度的徵调式。并通过逐渐下行的旋律和低音“So”的落音,以表现杨延昭那种昏昏欲睡、恍惚不定的神情。^⑪

这种调式的变化是同种声腔不同调式之间

的转换,伴奏京胡不需要改变宫音位置和弦式,只是在伴奏唱腔旋律的旋法上有所变化。

第二级是正反调的变化。正反调派生与变换方法同声腔变化一样,可以说是戏曲音乐表现戏剧情绪色彩变化的一个独创。它利用同声腔的上、下五度的近关系调性变换造成了一种音乐风格基本统一,戏剧情绪灵活变换的奇妙结合。如《卧龙吊孝》中诸葛亮“见灵堂不由人珠泪满面”一段就运用了正反调的变化手法,表现了诸葛亮哭灵时的丰富多变的情感内容。这段唱腔是由(二黄导板·回龙)转(反二黄慢板·原板·散板)不同的调性唱腔,展现了不同的情感色彩。二黄部分曲调高扬,情绪炽烈,高音区的行腔,大幅度的节奏变化(由一板三眼到“叫散”),将诸葛亮见灵堂如见公瑾的伤痛激动心情尽情地表现出来。反二黄部分,声调回旋起伏,情绪转入深沉,一般行腔在中低音区,但时而又又有高音“Do”的冲动,在回忆的心绪中浸透着赞颂和惋惜之情。而这一过程的艺术实现,正是由正反调变化来完成的。^②

这种同种声腔正反调之间的变化与调式的变化不同,宫音位置已发生变化,但由于同种声腔正反调之间的变化是上、下五度的近关系调性变换,因而在伴奏京胡上,这种正反调变化不用调弦改调,而是仍然使用同一定弦(即空弦的律高不用改变),只是弦式会有所变化。如二黄 52 弦转到反二黄时则用 15 弦,宫音位置有所改变,京胡伴奏的指法和旋律、旋法自然也要作相应变化。

第三级是声腔变化。声腔的选择、转换和前者不同,调式和正反调的变化有时有结构布局方面的功能,但主要是旋律处理方面的意义。而声腔转换则主要从剧目结构布局、总体构思上着眼,更适于色彩强烈对比的戏剧情境。如马连良的《海瑞罢官》中二黄和西皮的转换、周信芳的《斩经堂》中高拨子、吹腔和二黄腔的转换等等,就是运用声腔转换来表现色彩强烈对比的戏剧情境的成功例证之一。然而,总体说来,传统京剧由于不同声腔及其正、反调在曲调构成上已经具有相当稳固的形态特征,且旋法、节奏的相近、相通,调性色彩的既相通又相异,使得声腔间的转换,在很大程度上还是属于不同曲调对比、衔接的意味。而且,同一剧目中声腔之间频繁转换在传统京剧中并不多见。

但传统京剧这种不同声腔之间的转换,不同

于前文所述的调式、正反调变化,它是真正意义上的旋宫。因而在伴奏京胡上,不仅弦式和指法要有所变化,其京胡定弦的调门和空弦的律高,也要有相应的改变。

概括起来说,不同声腔转换时,京胡改弦换调的手法有三种:其一是松紧弦轴、改弦重定调门。例如从正宫调(G 调)二黄腔转到正宫调西皮腔时,由于正宫调二黄腔京胡的内外定弦为 d^1 、 a^1 二音,而同一调门的西皮和二黄之间定弦相差一个大二度,因此应紧弦轴、把京胡的内外定弦调为 e^1 、 b^1 二音。反之,从六字调西皮腔转到六字调二黄腔时,由于六字调西皮腔京胡的内外定弦为 $d1$ 、 $a1$ 二音,而同一调门的二黄的定弦比西皮腔低二度,因此应松弦轴、把京胡的内外定弦调为 c^1 、 g^1 二音。

其二是不动琴轴、移动京胡的千斤。关于这种手法,徐兰沅先生谈到一个生动的例子。“比如小生演《罗成叫关》,先唱二黄紧接着转西皮,二黄唱腔的最后一音是“工”音,当此之时可以不拧弦,把胡琴的千金挪高一度音。起过门时,第一音也由“工”音起,……弦变,指法也变了,但调色并没有变,听来很贯串。”^③应当指出:这种不动琴轴而移动京胡的千斤的手法往往是根据表演的需要而为之,比如,声腔之间的转换很紧凑、来不及调轴换弦,而且对琴师的技能和经验有较高要求,一般情况下,琴师更倾向于采用第一种方法来改弦换调。

其三是换琴。传统京剧中不同声腔常用调门之间相差较大,除了同一调门的二黄、西皮相差一度、转换调弦不方便外,其他声腔如高拨子调门低、娃娃调调门又高,统一用一把京胡伴奏调弦极为不便,并且经常调弦会破坏京胡习惯的音律共振、易出噪音,因此,传统京剧琴师尤其是名琴师通常备有西皮琴、二黄琴、高拨子等专用琴。在演出前,按演员的嗓音调好,演出中通过更换琴来适应改弦换调的需要。这也是传统京剧声腔转换时最常用的改弦换调手法之一。

综上所述,在传统京剧中,改弦换调、宫调的变化是不可避免的,但舞台上的调性完整是演员与琴师都追求的共同目标。并且,在长期的艺术实践过程中,传统京剧琴师经过不断的探索,确立了较为稳定的京胡伴奏音乐宫调体系。在律、调以及旋宫转调的手法上都形成了自身独特的艺术规律。与此同时,传统京剧作为“国粹”,是

传统戏曲艺术之集大成者。因此本文所试图揭示的传统京剧京胡伴奏音乐在宫调体系的构成、应用以及宫调变化上的特征,在一定程度上,也是传统戏曲音乐尤其是戏曲伴奏音乐宫调体系特点的集中、典型反映。

注释:

- ①参见《中国音乐词典》第121页“宫调”词条,中国艺术研究院音乐研究所编,人民音乐出版社1985年出版。
- ②陈星垣,《京剧胡琴秘诀》第5页,中华图书馆发行1918年刊行。
- ③(日)波多野干一,《京剧两百年之历史》之附录《剧话》第28页,鹿原学人译,上海商务印书馆1926年出版。
- ④《剧话》第29页,载《京剧两百年之历史》之附录,(日)波多野干一著,鹿原学人译,上海商务印书馆1926年出版。
- ⑤本表的制作另参考了《京剧胡琴秘诀》(陈星垣编 中华图书馆发行1918年)等文献。
- ⑥《胡琴正规》第4页,阳羡惕心馆主编,中华印书局发行1941年出版。
- ⑦本表的制作还参考了《京胡演奏法》(晏诵周编著 人民音乐出版社1999年6月)、《京胡音乐演奏教程》(吴华 张素英编著 中国青年出版社1998年12月出版)等论著。
- ⑧曹宝荣,《学习何(顺信)派操琴艺术一得》载《何顺信琴谱》大连出版社1993年出版。
- ⑨《京剧谈往录三编》第538页,北京市文史资料研究委员会编,北京市出版社1990年9月版。
- ⑩参见韩宝强等,《阿炳所奏‘二泉映月’的音律研究》载《中国音乐学》2000年2期
- ⑪《剧话》第31页,载《京剧两百年之历史》之附录,(日)波

- 多野干一著,鹿原学人译,上海商务印书馆1926年出版。
- ⑫《谭鑫培艺术评论集》第70页,戴淑娟等编,中国戏剧出版社1990年10月版。
- ⑬《古今中外论长庚》第481页,《程长庚研究文丛》编辑委员会编,中国戏剧出版社1995年出版。
- ⑭参见《中国京剧史》上卷,北京市艺术研究所、上海艺术研究所编,中国戏曲出版社1990年出版。
- ⑮《徐兰沅操琴生活》第3册第74页,徐兰沅口述、唐吉记录整理 中国戏剧出版社1998年出版。
- ⑯《京剧谈往录》第490页,中国人民政治协商会议北京市委员会文史资料研究会编,北京出版社1985年出版。
- ⑰《戏曲乐队工作经验和问题》第96页,人民音乐出版社1962年出版。
- ⑱此表制作亦参考《剧话》中所云:“琴弦定调,用笛音为标准。以笛之工字作工,为小工调,反二黄用之,其调低,以笛之五字作工,为正工调;正二黄用之,其调高。”
- ⑲唐有诗:《平剧两百年》第114页,放庐斋室1948年版。
- ⑳《徐兰沅操琴生活》第74页,徐兰沅口述、唐吉记录整理,中国戏剧出版社1998年出版。
- ㉑曲谱参见《燕守平操琴曲谱选》第70页,文化艺术出版社1992年出版。
- ㉒谱例参见《京剧曲谱集成》第六集第99页,上海文艺出版社1992年出版。
- ㉓《徐兰沅操琴生活》第三册第87页,徐兰沅口述、唐吉记录整理,中国戏剧出版社1998年出版。

附录:本文为作者博士学位论文《传统京剧京胡伴奏研究》第三章中的一部分,指导教师王耀华教授、乔建中研究员。

(上接第19页)

注释:

- ①我国东北的少数民族群众称在祭祀祖宗和神灵时的萨满为家萨满,称为人治病的萨满为野萨满,歌曲亦可分为这样两类。
- ②此曲为笔者根据1910年录音记谱,经版权所有人奥森博士(Dr. Loran Olsen)批准引用。
- ③此曲为奥森博士(Dr. Loran Olsen)根据1910年录音记谱。
- ④此曲为笔者根据1910年录音记谱,经版卷劝所有者奥森博士(Dr. Loran Olsen)批准引用。
- ⑤有关“帕瓦”的介绍,请参看拙作《印地安人的歌舞节日—帕瓦》,刊《中国音乐》1992年第四期。
- ⑥居住在中国东北操阿尔泰语系满一通古斯语的民族有满族、锡伯族、赫哲族、鄂伦春族和鄂温克族,其民间音乐特点可参看拙作《中国各少数民族民间音乐概述》(人民音乐出版社,1993年,北京)中的有关章节。

参考资料:

- Ferris, Jean. 1991. America's Musical Landscape. Madison; Wm. C. Brown Communications.
- Goodman, Linda. 2001. "Northwest Coast" in The Garland Encyclopedia Vol 3 The United States and Canada (ed Koskoff Ellen). NY; Garland Publishing.
- Herndon, Marcia. 1980. Native American Music. Norwood; Norwood Editions.
- Johnson, Michael. 2000. Encyclopedia of Native Tribes of North America. NY; Gramercy Books
- Koskoff, Ellen(ed). 2001. The Garland Encyclopedia Vol 3 (The United States and Canada). NY; Garland Publishing.
- Olsen, Loran. 1999. A Legacy from Sam Morris. Seattle; Northwest Interpretive Association.
- Santelli, Robert and others(ed). 2001. American Roots Music. NY; Harry N. Abrams.
- Taylor, Colin F. 2002. The American Indian. London; Salamander.