

音乐
丛书

河北梆子音乐概论

乐
土

丛书

河北梆子

吕亦非、姬君超、项晨、
朱维英、韶华 合著

音乐 概论

人民音乐出版社

河北梆子音乐概论

吕亦非、姬君超、项晨
朱维英、韶华 合著

戏曲音乐研究丛书

人民音乐出版社



图书在版编目(CIP)数据

河北梆子音乐概论/吕亦非等著. —北京: 人民音乐出版社, 1995.12
(戏曲音乐研究丛书)

ISBN 7-103-01304-7

I. 河… II. 吕… III. 河北梆子-音乐-概论 IV. J825.22

中国版本图书馆CIP数据核字(95)第13184号

责任编辑: 张 辉

责任校对: 颜小平

人民音乐出版社出版发行

(北京翠微路2号)

新华书店北京发行所经销

中国科学院印刷厂印刷

850×1168毫米 32开 250千字 1插图 11.125印张

1996年1月北京第1版 1996年1月北京第1次印刷

印数: 1—1,035册 定价: 30.70元

序

《河北梆子音乐概论》是一部对河北梆子声腔艺术进行全面研究的理论著述，对了解、探索和发展河北梆子声腔艺术具有积极的作用，是一部很有学术价值的参考书、工具书。

纵观我国各戏曲剧种的发展史，虽然音乐声腔对其发展作用不尽相同，但是，各戏曲剧种的特征大都寓于声腔之中。河北梆子是梆子腔系的一个重要分支，是个具有近300年历史的古老剧种。它从山陕梆子（历史上曾称秦腔）脱胎而来，但一经与京、津、冀广大地区的民俗风情、审美意趣相结合，那燕赵的慷慨悲歌之风就深深地扎根在京华的城镇和山乡沃野。老百姓喜爱它，传唱它，因为它表达了广大劳苦大众的心声。它是群众喜闻乐见的戏剧艺术之一。河北梆子历经几代艺术家们的创造与发展，其唱腔及文武器乐是极其丰富的，并且以不同的演唱风格，逐渐发展成为各具特色的诸多流派。仅以地域即可划分为京派（史称山陕派）、天津派（史称卫派）、河北派（史称直隶派）、东北派（史称关东派）、江南派等。我的故乡山东也曾是河北梆子广为传播之地。它以其感人的唱腔音乐和精湛的表演艺术，成为一个具有广泛影响的大剧种。中华人民共和国建立以后，在人民政府的关怀下，在“百花齐放、推陈出新”的方针指引下，它又得以长足

的发展，特别是在声腔艺术上更有了新的升华，出现了不少新一代的优秀演员。

《河北梆子音乐概论》一书是在总结、研究前人和当代声腔发展的基础上，进行了理论的探索和分析，以历史渊源、音乐形态、板式结构、流派艺术等七个章节撰成，较为全面、系统地将河北梆子声腔艺术的形成、发展的历程，作了理论性的综合阐述。对河北梆子剧种的音乐声腔论述比较清晰。这是几位著者多年来总结、研究的成果。这是对戏曲音乐史论发展的新贡献。故而欣然为序。



1994年12月19日于北京乐耕园

目 录

序.....	马少波
第一章 历史渊源	(1)
第二章 音乐结构形态	(23)
第一节 音乐的基本构成	(24)
第二节 音域、音阶及调式旋法	(25)
第三节 词格声韵与声腔演唱	(52)
第三章 板 式	(91)
第一节 二六板	(93)
第二节 慢 板	(141)
第三节 流水板	(160)
第四节 散 板	(176)
第四章 曲牌的应用与演奏	(191)
第一节 丝竹曲牌	(191)
第二节 唢呐曲牌	(220)
第五章 乐队编制的衍变	(236)
第一节 文 场	(236)
第二节 武 场	(244)
第三节 锣鼓经的功能应用	(256)

第六章 音乐的创作与发展	(270)
第一节 传统剧目的唱腔创作	(270)
第二节 唱腔音乐创作的发展	(301)
第七章 纷呈的流派艺术	(319)
第一节 京朝派	(320)
第二节 天津派	(333)
第三节 直隶派	(343)
后 记	(351)

第一章 历史渊源

河北梆子是梆子声腔系统的一支，是包括北京、天津在内的河北地区最盛行的古老剧种。因其活动地区不同，曾分别有“京梆子”、“天津梆子”（卫梆子）、“直隶梆子”之称。在中华人民共和国建立后，于1952年全国戏曲会演期间，河北梆子名称始得正式确定。

北京曾是金、元、明、清以来政治、经济、文化活动的中心，有着悠久的戏曲活动传统。北曲盛行时，这里就曾是其主要活动中心。另一个盛行地区平阳（临汾），则是梆子腔的策源地之一。

梆子腔是秦腔的俗称，又称乱弹。起源于陕西大荔（旧称同州）、山西永济（旧称蒲州）、临汾（旧称平阳）沿黄河两岸地区。今虽分别称作同州梆子和蒲州梆子（蒲剧），然而当地仍保留乱弹腔的叫法。关于梆子腔传入北京的时间，据文字记载最早当在清初康熙年间。癸酉（1693）年袁启旭（士旦）纂刻的《燕九雅集》（即《燕九竹枝词》）中陈于王（健夫）的诗句曰：

锣鼓喧阗闹钵堂，鸾（乱）弹花旦学边装。

三弦不数江南曲，唯有啰啰独擅场。

这个集子是袁、陈及孔尚任（东塘）等九人记述当时京师白云观

正月十九日“燕九之会”民俗活动之作，距今已有300年之久。

另又有刘继庄（献庭）《广阳杂记》的文字记载：

秦优新声，有名乱弹者，其声甚散而哀。

广阳即北京，故城在大兴县西南。

康熙四十七年（1708）孔尚任在编纂平阳府志期间所写的《平阳竹枝词》中有两首〔乱弹词〕。

其一

乱弹曾博翠华看，不到歌筵信亦难。

最爱葵娃行小步，氍毹一片是邯郸。

其二

秦声秦态最迷离，屈九风骚供奉知。

莫惜春灯连夜照，相逢怕到落花时。

我们从这些诗句中，可以看到当时的乱弹在艺术上已出现像“葵娃”这样以“行小步”著称的艺人。行小步是花旦行当的特有技能，在梆子剧中中世代传袭使用。后来魏长生、十三旦（侯俊山）、白牡丹（荀慧生）等各代名伶在京师舞台上都有出众的表演。

同州、蒲州之间渡口相连，有通往西北及至欧洲的丝绸、茶、瓷之类贸易的交通要道，蒲州、平阳则是明以来商贩与手工业者集聚的工商城市。陕西商人继承明代开拓的商路基础，足迹遍布半个中国，梆子腔也多是沿此商路而广泛流传。乾隆、嘉庆之后，山西商人钱庄票号、典当行业在北京的发展，使山西籍艺人在北京明显增加，并占有多数。乾、嘉和同、光两个时期在京师出现的梆子高潮，一定程度上反映出山陕商业繁盛的背景在不同时期产生的作用。

乾隆年间，秦腔在北京进入一个兴盛时期，在张灏石《梦中

缘》传奇序里这样记载：“长安梨园称盛……所好惟秦声、罗、弋，厌听吴骚，歌闻昆曲，辄哄然散去。”但乾隆、嘉庆年间的秦腔究属何种声腔，曾为一些从事戏曲史研究者们所关注。李调元《剧话》中说：

俗传钱氏《缀白裘》外集，有秦腔，始于陕西，以梆为板，月琴应之，亦有紧慢，俗称梆子腔，蜀谓之乱弹。

河北梆子正是承袭此种声腔发展而形成的。另尚有一种秦腔流行于当时，在严长明《秦云擷英小谱》一文中有以下记述：

弦索流于北部，安徽人歌之为枞阳腔（今名石牌腔，俗名吹腔），湖广人歌之为襄阳腔（今谓之湖广腔），陕西人歌之为秦腔……至于燕京及齐晋中州，虽然递改，不过及本土所近者少变之，是秦声与昆曲体固同也。

严氏所称“秦腔”，实际上与枞阳腔、襄阳腔无异，仅仅由于流行地区不同，才出现这样一曲多称的现象，从中可以说明乡音方言及歌唱风格在声腔流传过程中产生的作用。他所称秦腔，确切地说是（秦）吹腔。它不仅在陕西一地曾与秦腔并存于当时，在山西、四川也同样如此，当这些地区秦腔艺人先后进入京师时，舞台上的秦声，必然包括上述两种秦腔——即梆子腔和（秦）吹腔。李声振（鹤皋）《百戏竹枝词》（写作于乾隆二十一年至三十一年间）中的两个条目曰：

秦腔，俗名梆子腔，以其击木若析形者节歌也。声呜呜然，犹其土音乎？

耳热歌呼土语真，那需叩缶说先秦。

乌乌若听函关曙，认是鸡鸣抱柝人。

乱弹腔，秦声之缓调者，倚以丝竹，俗名昆梆，夫昆也

而梆云哉，亦任夫人昆梆之而矣。

渭城新谱说昆梆，雅俗如何占号双？

缓调谁听箏笛耳，任他击节乱弹腔。

足以证实。这里的昆梆，从“渭城新谱”中可说明，在陕西境内它晚于梆子腔。它和来自山西蒲州人薛四儿唱的勾腔相同。在《燕兰小谱》中这样写道：“山西勾腔似昆曲，而音宏亮，介乎京腔之间。”它们都符合严长明“是秦声与昆曲体固同也”的说法。

在四川境内也存在吹腔，李调元在《剧话》中也曾写道：“又有吹腔，与秦腔相等，亦无节奏，但不用梆而和以笛为异耳，此调蜀中盛行。”而且早在雍正年间秦腔就已与之同台演出，绵竹人陆箕永在一首竹枝词中写道：

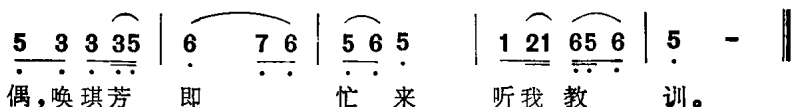
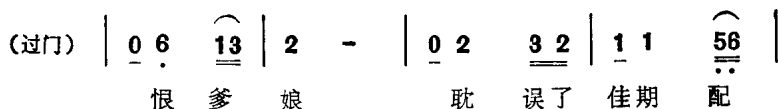
山村新戏赛神憧，铁板檀槽柘作梆。

一片秦声混不断，有时低去说吹腔。

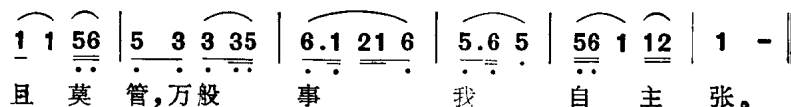
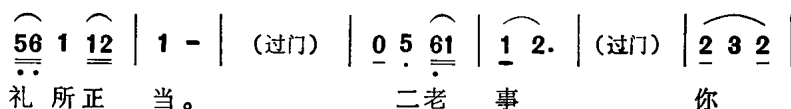
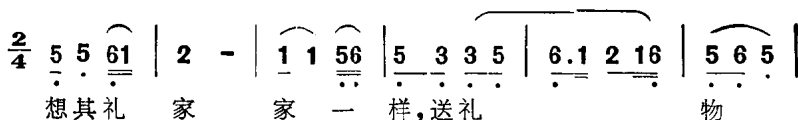
且与严氏“同州腔有平侧二调，宝儿多侧调，不能高，其弊也，恐流为小唱。喜儿多平调，不能下，其弊也，恐流为弹词。”之说相一致。后来发现的清宫南府耿太监手抄本《梅玉配》曲谱，当包括梆子腔和（秦）吹腔。内中秦腔、吹腔、梆子腔等标目下显示的工尺字，便可确认皆属吹腔一类。请参看下列谱例对照：

秦 腔

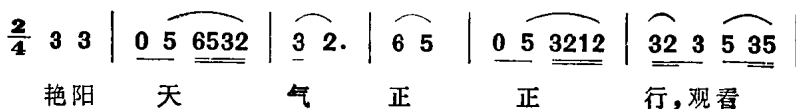
$\frac{2}{4}$	0	5	$\widehat{61}$		$\widehat{1}$	2.		(过门)		0	2	$\underline{3\ 2}$		$\underline{1\ 1}$	$\widehat{56}$	
	自	恨	我							命	孤单	红鸾		不		



榔 子 腔



吹 腔



$\underline{2.5} \quad \underline{3216} \quad | \quad \underline{1326} \quad \underline{5} \quad | \quad \underline{12} \quad \underline{3} \quad \underline{0} \quad \underline{23} \quad | \quad 1 \quad - \quad | \quad \underline{6} \quad \underline{5} \quad \underline{35} \quad | \quad 2 \quad - \quad |$
 水 绿 与 青 山。 思想故 里

$\underline{6} \quad \underline{5} \quad \underline{35} \quad | \quad \underline{2} \quad \underline{3} \quad \underline{3} \quad \underline{35} \quad | \quad \underline{2.5} \quad \underline{3216} \quad | \quad \underline{1326} \quad \underline{5} \quad | \quad \underline{1} \quad \underline{21} \quad \underline{65} \quad \underline{6} \quad | \quad \underline{5} \quad - \quad ||$
 家 乡 远, 急忙 加 鞭 莫 消 闲。

秦腔艺人魏长生进京，以其带来的剧目及艺术才华盈得观众的欢迎，其精湛的跷工和发型使舞台为之一新，从而为秦腔艺术谱写了新的篇章。

魏长生字婉卿，在兄弟中行三，故人称魏三，四川金堂县人。有关魏进京的年代其说不一，《燕兰小谱》的记载是：

乙亥岁（1779）随人入都，时双庆部不为众赏，歌楼莫之齿及，长生告其部人曰：使我入班两月而不为诸君增价者，甘受罚无悔。继而以《滚楼》一剧，名动京城，观者日至千余，六大（京腔）班顿为之减色，又以齿长。庚辛之际，征歌舞者，无不以双庆部为第一也。

小铁笛道人《日下看花记》的记载是：

长生于乾隆甲午（1774）后始至都，习见其《滚楼》，举国若狂。予独不乐观之。迨乙未至都，见其《铁莲花》，始心折焉。

昭槿《啸亭杂录》亦从此说。另亦有人认为魏曾于甲午、乙亥二岁分别进京。

有关魏长生进京之前活动殊少记载。但作为秦腔艺人，无论来自蜀中，或来自陕西，必兼长秦腔（梆子腔）和（秦）吹腔二

者。秦腔的兴盛，冲击着盛行已久的京腔。《燕兰小谱》中写道：

使京腔旧本置之高阁，一时歌楼如堵，而六大(京腔)班
几无人过问，或至散去。

《藤荫杂记》中写道：

六大班伶人失业，争附秦班觅食，以免赤饿而死。

《扬州画舫录》中写道：

自魏长生入京师，色艺盖宜庆、萃庆、集庆，于是京腔
效之，京秦不分。

这些皆足以说明秦腔在京师开始进入第一个高潮。“秦、楚、滇、
黔、晋、粤、燕、赵之色，萃于师”(华胥大夫《金台残泪记》)，
而蜀伶占有重要地位。李调元在《雨村诗话》中说：

近日京师梨园，以川旦为优，人几不知有姑苏矣。如
在京者万县彭庆莲、成都杨之桂、达州杨五儿、叙州张莲
官，邛州曹文达，巴县马九儿、绵州于三元、王升官，而著
名者为金堂魏长生，其徒陈银官次之，名震京师。

在记述京师花部名伶专著《燕兰小谱》中的144人中，除京兆13
人居首位，蜀伶仅居其次。蜀伶在当时曾对秦腔艺术的发展，做
出许多重要贡献。就魏长生而言，他是最具才华的演员，表演时
“遇事能自出新意”(《檐曝杂记·梨园色艺》)，化装上将已往的
包头改梳水头，“给旦行很大影响，而他艺术风格，一直贯穿到
今天的老艺人于连泉(小翠花)先生身上”(梅兰芳《看同州梆
子》)。跷功也是他的拿手好戏。吴太初在《燕兰小谱》中写道：

“京旦装小脚者，昔时不过数出，举止每多瑟缩，自魏三擅名之
后，无不以小脚登场，足挑目动，在在关情。”小铁笛道人在
《日下看花记》自序中说：“嗣自川派擅场，蹈跷竞胜，坠髻争妍，

如火如荼，目不暇接，风气一新。”

秦腔伴奏中使用胡琴这一拉弦乐器，也是这一时期蜀伶开始的，此前是“以梆为板，助以月琴”（李调元《剧话》），月琴属弹拨乐器，而胡琴接近人声，在“托腔保调”、渲染舞台气氛以及抒发剧中人物感情、调节戏剧节奏诸多方面，都远非原有伴奏乐器所能相比。艺人称之为“撑杆乐器”，它对梆子声腔的发展，乃至后来的板腔体戏曲的发展，有着深远的影响。《燕兰小谱》中有这样一段文字记述：

友人言，蜀伶新出琴腔，即甘肃调，名西秦腔，其器不用笙笛，以胡琴为主，月琴副之，工尺咿唔如话，旦色之无歌喉者，每借以藏拙焉。若高明官之演《小寡妇上坟》，寻音赴节，不闻一字，有如傀儡登场。

这段话里强调了伴奏改用“胡琴为主，月琴副之”后的效果。月琴由“助之”改变为“副之”，主位由胡琴任之。梆子腔的伴奏建制，从那时确立后，一直延续至今。

“京秦不分”、“京腔艺人争附秦班觅食”的记载，反映了秦腔演员队伍在扩大，原京腔班改唱或并唱秦腔。从《燕兰小谱》、《日下看花记》、《听春新咏》等书有关条目中可看到，演唱过秦腔的班子竟达十余个，内中包括宜庆部、萃庆部和集庆部。此外尚有：太和部、馥庆部、永庆部、双庆部、大春部、大顺宁部、景和部、集秀扬部及双和部等。由此，两种声腔之间的艺术交流出现了一个良好的局面。不仅演员阵容得到充实，而且京腔队伍中京籍、直隶籍艺人也在潜移默化中促使秦腔的京化，从而奠定秦腔长久立足于河北地区的基础。出于魏氏门下的薛四儿便是宣化人，表演中“别饶风韵”，“于羞涩中见娥媚”（见《燕兰小谱》）。

顺天人黄葵官“于谑浪中自饶风韵，一双眸子更觉顾盼多情，自是婉卿一派。”（见《日下看花记》）。他们分别隶属永庆部和双庆部。

正当秦腔处于极盛时期，清政府发布一份针对性禁令：

乾隆五十年议准，嗣后城内戏班，除昆弋两班仍听其演唱外，其秦腔戏班，交部军统领五城出示禁止。现在本班戏子，概令改归昆弋两班。如不愿者，听其另谋生理，倘若怙恶不遵者，交该衙门查办惩治，递解回藉。

（据《钦定大清会典事例》所载）

因此，秦腔艺人顿时处于困难境地，部分归入京班，也有的人改行谋生。禁风稍息后，秦班又重新集结活动。至嘉庆三年，清政府再下禁令，此次涉及声腔种类之多，地域之广，较前次有增无减，禁令中写道：

乱弹、梆子、弦索等戏，声音既属淫靡，其所演者，非狹邪喋亵，即怪诞悖乱之事，于风俗人心，殊有关系。此等腔调，虽起自秦、皖，而各处辗转流传，即苏州，扬州向习昆曲，近有厌故喜新，皆以乱弹等腔为新奇可喜，转将素习昆曲抛弃，流风日下，不可不严行禁止。嗣后，除昆弋两腔仍听其演唱外，其乱弹、梆子、弦索、秦腔等戏班，概不准再行演唱。所有京城地方，着交和坤严行查禁，着令传谕江南、安徽巡府，苏州织造，两淮盐政，一体严行查禁。”

京师首当其冲。据《花间笑语》中记载“己未（1799）以后，歌伶日衰。近来稍振。大半皆安庆、苏、扬、燕、、晋，无蜀人矣。”蜀伶虽退出京师舞台，而他们在这里为秦腔的发展所做出的巨大贡献，却应永远载入梆子声腔的史册。

嘉庆年初，这道禁令又归失效，秦腔再次恢复活动，久已闻

名的魏长生，于嘉庆六年（1801）再度来京，不幸在一次演出后病逝。刘朗玉是他此次来京所收的最后一个门徒。据有关资料记载，嘉庆年间的秦腔队伍中，北京、直隶籍艺人已占有重要地位。此外，尚有晋、秦、鲁及皖、苏等地艺人。

刘朗玉是这一时期秦腔艺人中的佼佼者。刘是大兴黄村人，幼以小曲著称。原隶三庆部，“歌音清美，每于淡处生妍，静中流媚”。《日下看花记》评述他表演时说：“《胭脂》、《烤火》超乎淫逸，别致风情，《闯山》、《铁弓缘》艳而不淫，古语一笑倾城，刘朗足以当之。至于《别妻》一出，手拨湘弦，清商一阙，轻风流水，令人躁释矜平。”“又演《送灯》，宛遇洛水之神，精摇魄荡。”赵翠林，直隶定州人，隶景和部，“歌喉宛转，累若贯珠，而道白清圆，更为独绝，故每一登场，并臻妙境，……《富春楼》、《血汗衫》、《背娃》诸剧为一时绝唱也”（《听春新咏》）。韩四喜，北京人，隶大顺宁部，“作村妇妆极其神肖。《背娃进府》能与姚翠争长，而双翅莲瓣绝类晚卿，为近来诸部之冠。”姚翠即姚翠官，陕西人，隶双和部，人皆誉之“得魏三气息”。此外，尚有北京人张德林、周三元，均隶大顺宁部。据成书于嘉庆十五年（1810）的《听春新咏》记载，他们中的年龄，幼者十二三岁，大者也仅仅十九岁，这虽只是当时秦腔队伍的局部，却已可看到他们的发展前景。

从乾隆、嘉庆年代秦腔队伍成员的更迭变化，证明在“蜀伶为优”时的北京，直隶艺人虽已初露锋芒，但无太大影响。在蜀伶离去后，却呈现勃勃生机，它像弋阳腔和皮黄腔进入北京之后一样，也处于京化过程之中。虽名之曰秦腔，实则山陕固有特色已产生较大变化。京梆子之称，正反映由秦腔向河北梆子过渡