



徐蘭沅操琴生活

徐蘭沅口述 唐吉整理

中国戏剧出版社

86261
2843

北
中

198107

86261

徐蘭沅操琴生活

北京市戏曲編导委员会編

徐蘭沅口述

唐吉整理

12

中国戏剧出版社

一九五八年·北京

中国戏剧出版社出版

(北京王府大街64号)

北京市书刊出版业营业许可证出字第096号

工人出版社印刷厂印刷 新华书店发行

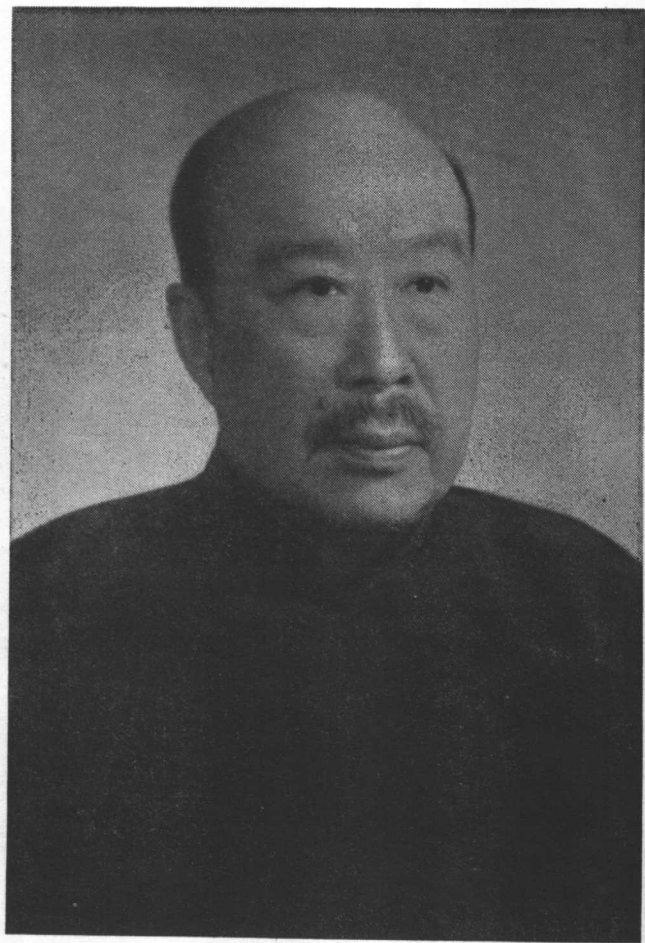
*

号:10069-123 字数75,000 开本787×1092 1/32 印张4 1/4 插页4

1958年7月北京第1版第1次印刷

印数0,001—3,500册

定价0.45元



徐兰沅先生近影



譚鑫培、楊小樓兩位京劇表演藝術家之《陽平關》劇照，
徐蘭沅先生當時曾為譚操琴（約在1915年）。



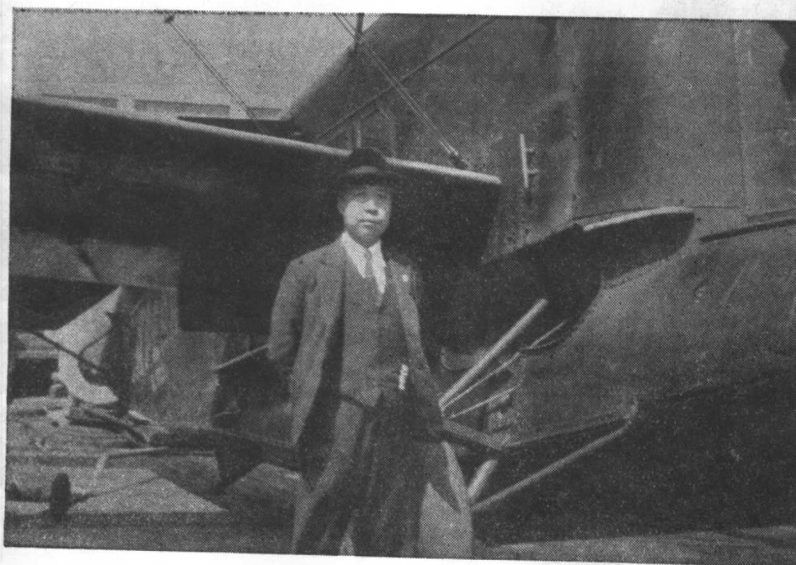
表演藝術家梅蘭芳之早年古
裝劇照（黛玉葬花）當時徐蘭
沅先生為梅先生操琴。

徐兰沅先生与梅兰芳先生合影，摄于1923年。



与本書整理者

徐先生随梅剧团在苏联演出时
与苏联友人格丽女士合影于列
宁格勒。



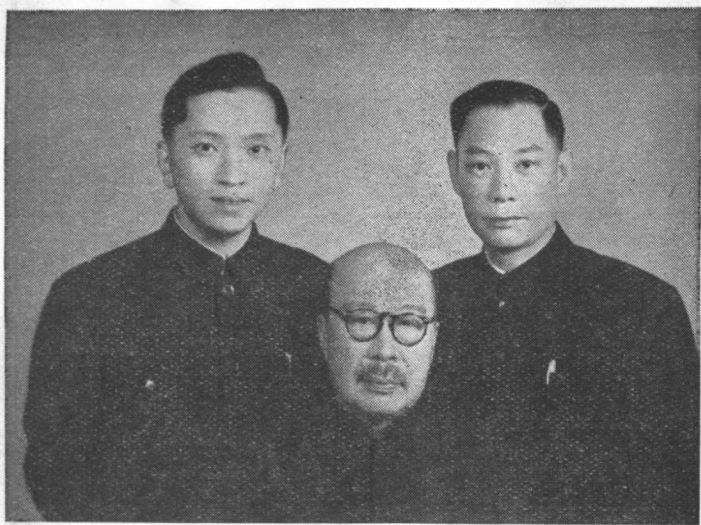
1934年随梅剧团出国演出时之徐兰沅先生。



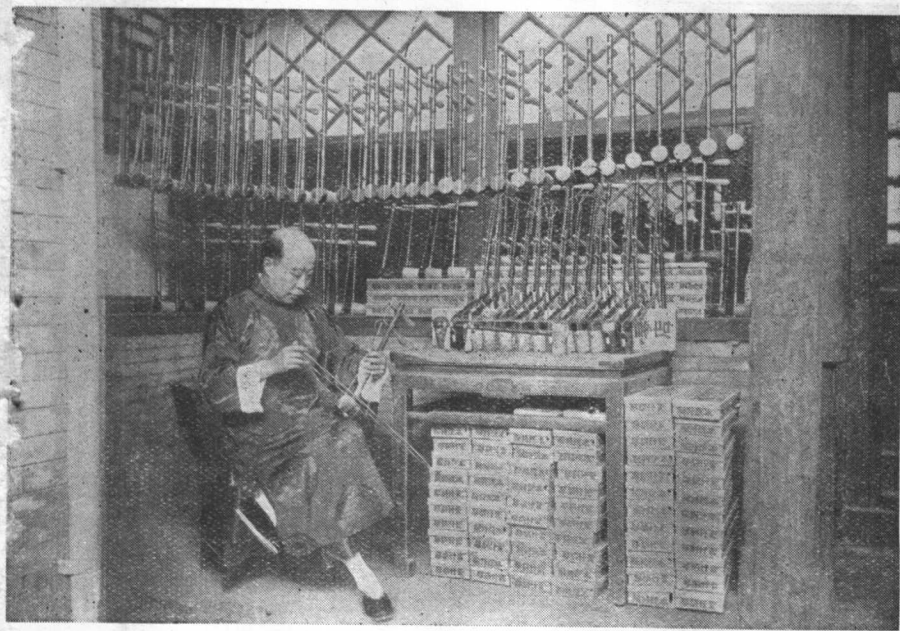
徐兰沅先生教导学生，摄
于1939年。



与学生研究“过門”。



徐兰沅先生与学生、名琴师李慕良(馬連良先生之琴师)及唐再炘合影。



胡琴制好后，徐兰沅先生精心調正音調。



徐兰沅先生在選擇琴筒。



徐兰沅先生在計算根据每一个琴担的粗细，如何配合琴筒。

序 言

徐蘭沅先生是一位“六場通透”的乐师，他的胡琴伴奏，已經是举国聞名，無須介紹的了。他对培养下一代，一向是誨人不倦、知無不言的，因此他又是一位具有教学才能的教师。

徐先生早年在富連成工作，二十岁后，为京剧界的杰出表演艺术家譚鑫培老先生伴奏胡琴，从而熟悉了譚派的唱腔。譚先生故后，徐先生为我操琴，几十年来，我所排演的新戏，在場子的穿插、曲牌的选择、唱腔的组织上，都得到他的帮助。

徐先生在艺术上的卓越成就，和許多位前輩对他的指点啓發是分不开的，我的伯父梅雨田先生是戏曲界公認為近百年来杰出的胡琴聖手，徐先生首先就受了他的影响，得到很大的益处。

还有为譚老先生打鼓的名鼓师刘順先生，由于經常工作在一起，徐先生也向他學習了不少东西，所以在这方面的經驗和修养，也是异常丰富的。

徐先生不但精通戏曲音乐，而且还熟悉梨园掌故，从他在北京市人民电台播講戏曲的节目里，就可以看出他的見多識广、丰富多采。

現在徐先生把他几十年来从事戏曲工作，繼承优良傳統的經驗和心得，口述成書，刊行問世。我想，戏曲界的同志們，通过这本书，可以得到許多可貴的知識，这是一件很有意义的事。

梅蘭芳 1958年

目 录

序言

一	家世与童年	1
二	拜戏曲音乐家方秉忠学文场	5
三	与譚鑫培操琴前后	16
1	最初为譚鑫培、陈德霖操琴	16
2	离富连成，跟譚鑫培	23
3	譚鑫培怎样创譚派	25
4	略谈譚鑫培之唱腔与表演	33
5	譚鑫培之死	39
四	跟梅兰芳操琴的二十八年	42
1	虚心勤学的艺术家	42
2	我是怎样创作新“过门”与“小垫头”	48
3	谈谈《贵妃醉酒》、《生死恨》等戏的音乐设计	57
4	跟梅兰芳伴奏加二胡的起始	66
5	当年随梅兰芳出国演出简记	68
五	漫谈胡琴	73
1	早年胡琴四大名家	73

2 京剧胡琴的技巧与伴奏的特点	78
胡琴的構造	78
怎样挑选胡琴	79
怎样护理胡琴	80
胡琴的指法	81
胡琴的弓法	83
胡琴的把位探索	85
京剧調門的分析	86
小工調与定弦	90
伴奏老生与青衣的唱腔应注意什么	92
花字与單字的问题	96
关于“抓腔”	97
六 初学文武場者应注意的事	99
七 談几个板的区别	101
八 胡琴过門的起头鑼鼓杂談	103
九 略談吹打乐曲的分类	107
十 噴呐曲牌的实用談	109
十一 回首当年老梨园	113
1 閑話南府	113
2 当年剧壇四怪	116
3 精忠庙与窩窩头会	118
4 劇場里容納女观众的开始	121
5 三庆班主三讓賢	122
6 当年舞台瑣碎談	124
后記	127

一 家世与童年

1892年（清光緒十八年），我出生于北京的一个梨园世家內。祖籍原为江苏苏州，是远在清乾隆时，随着四大徽班的进京而到北京的。

当年梨园界的老先生們，南方籍很多，有名的程長庚老先生为安徽籍，梅巧玲老先生为江苏籍，譚鑫培老先生为湖北籍。大部分都是在乾隆时定居于北京的。

我祖父徐成汉，工小生。曾搭三庆班演唱。因体格肥胖，故人皆呼之为徐胖子。跟武生泰斗楊小樓的父亲楊月樓老先生是莫逆之交，所以当时北京的梨园界有“徐楊二家世代至交”之說。

父亲徐宝芳和祖父一样，也是唱小生的，和当年名小生朱素云老先生是同一时期，唱做都很不弱，可惜身材矮小，因此未享盛名，常自引为憾事。

我弟兄五人，我行大，除三弟斌寿学小生，四弟碧云学花旦外，其他皆是学文武場的。

我八岁开始学戏，遵循傳統学戏的步驟，沒有例外，开蒙学的是娃娃生。第一次学了《桑园寄子》、《硃砂痣》、《扫雪》三出戏。九岁登台，跟譚鑫培先生、汪

桂芬先生、孙菊仙先生都配过戏，这三位老先生都是有名的老生。

前清时北京的劇場大部分都集中在前門外，大柵欄、珠市口一帶，在商業上來說，也是市井繁華、人烟稠密的市場。

在1900年間，帝国主义的八国联軍，攻陷了北京城。昏庸腐朽的清朝皇帝棄城逃走了，北京的人民遭受了空前未有的灾难。帝国主义的兽兵燒、杀、搶、劫，無所不为，真是尸橫遍野、十室九空！我們祖先遺留下丰富多采的历史文物被盜走、搗毀；至今秀丽的万寿山上，还有强盜們留下的罪惡的痕迹。当时商業繁盛的大柵欄也未能倖免，很多劇場被燒了；因此我第一次和譚鑫培先生配戏，不得不改在天和館（后来天和館更名为文明茶园，就是現在的華北劇場的前身。当年梅蘭芳先生在文明茶园演出的時間最多）。

跟譚鑫培配的第一个戏是《桑园寄子》，第二个戏是《硃砂痣》，我演《硃砂痣》里的小孩——天賜，記得演这戏时譚叫我把天賜的一句詞“大老爷在上，小人拜揖”改为“晚生拜揖”，譚鑫培先生当时的班子是同庆班。跟汪桂芬先生配这出戏时他又教我改念“小可拜揖”，跟汪的演出地点在平介館，班名宝胜和，平介館在珠市口南鷓兒胡同內。跟孙菊仙先生配这出戏，他要求念原詞兒就行了，当时对我來說真是煞費腦筋了！每次都得重新背念，甚怕顛倒弄錯，因为这些老先生都是脾气很

怪的人。

过去京剧舞台上，每場戏的演出与現在不同，而是“梆子二黃兩插鍋”。就是梆子、皮黃一齐演。当时的直隶梆子的老板是赫赫有名的刘小銀、楊香翠二位老先生。

父亲为了进一步培养我，又延請了当时很多的有名的老先生为师学戏，在生、旦、淨、丑各行上我都学过。学武生是拜的姚增录老先生，姚老先生是文武昆乱無所不擅的前輩，是当年梨园界不可多得的全面人材，他在我岳父楊隆寿办的小荣春科班任过教習。叶春善老先生，名武生楊小楼先生，名鬚生余叔岩先生，都曾跟他学过戏。当时他还在李玉成先生办的承平班教戏。他教了我武生戏《石秀探庄》，花臉戏《天水关》的姜維，《二进宫》的老生与花臉，《魚腸劍》里的伍員。学淨是拜的徐立棠先生，学的是《御果园》、《斷密澗》、《鎖五龙》。又拜吳連奎先生为师学《空城計》，吳先生是余叔岩的开蒙老师，又跟吳順林、何薇香二位先生学了八出青衣戏，最后又跟今日健在的肖長华老先生学了十一出丑戏和老旦戏《釣金龟》、《滑油山》、《望兒楼》。

虽然我学了很多戏，其中除了娃娃生以外，其余从未演出过。因为当时是有三点原因的：一、我上舞台精神往往緊張，故而表演上很僵硬；二、未成年时童声犹可，及至年齡稍長嗓音变化，唱时感到吃力，也时常不够調；三、对自己成为演員的志趣不大，我酷爱音乐，从

小就喜听气派昂扬的胡琴和节奏强烈的鑼鼓。

我在很小的时候就能拉琴，遇到胡琴则爱不释手，未拜师学文场前像“小开门”、“柳青娘”等小牌子我都能拉了。父亲见我志趣在音乐上，因此他也不强求我学演员，我们家可算是世代唱小生的，从我起便改了行。

虽然我学了那么多的戏丢下了，可是那些年的岁月并没有白费，在以后我从事京剧音乐工作上却都发挥了很大的作用。

作为一个京剧音乐工作者来说，无论是文场操琴的或是武场打鼓的，首要的条件就是要懂戏，对戏的理解既要广博还要深透；否则什么场面用什么鑼鼓，一个曲牌运用到戏里怎样就俏皮，如何掌握演员唱腔“气口”的抑扬顿挫，这些就不能准确。当然更谈不到“用当充神，维妙维肖”了。

一个鼓点下得准确和一个曲牌用得恰当，是极其重要的，用得不好不仅是不能增强戏剧效果，适得其反的会对戏剧是个破坏。