

北路梆子音樂

蔣一波題



北路梆子音乐

编写 续柯璜 杨成栋 孙哲 边有田 陈家滨 郭锦云

修订 武承仁 谢中一



北路梆子音乐

编写 续柯璜 杨成栋 孙 哲
边有田 陈家滨 郭锦云
修订 武承仁 谢中一

*

北岳文艺出版社出版 (太原并州北路十一号)

山西省新华书店发行 山西省七二五厂印刷

*

开本: 850 × 1168 1/32 印张: 20.25 字数: 470千字

1987年7月第1版 1987年7月太原第1次印刷

印数: 1—3,000册

书号: 10397·93 定价: 4.50元

振興北路椰子為四

化建設服務

閻武宏

改革中貴族
探索中前進

何清才

序

霍士廉

北路梆子是晋北的地方戏。从我记事起，就开始观赏这个剧种的演出，有戏必看。那曲折生动的故事，那高亢回旋的唱腔，那质朴动情的表演，常常把我引到一个艺术的国度，使我陶醉。有时竟不惜徒步往返几十里到外村看夜戏。那种乐趣，现在虽已年逾七旬，仍然记忆犹新，仿佛昨日之事。那些著名的师家如金兰红、二奴旦、十三旦、十六红、十八红、马卜雏红、两股风、焦小旦等，好象还活跃在舞台上。

一次下乡路过忻州一个村子，那里正唱戏，不禁勾起童年时的乐趣。于是，走进戏场一看，却是一个中路梆子剧团在演出。问群众为什么不写北路梆子，说是北路梆子就贾桂林一个剧团，村里很难写得上，而且当地老百姓现在看中路梆子也惯了。

几句话使我产生了“北路梆子有消亡危险”的急迫之感。是的，这个急迫之感是太明显了。“七七”事变前，整个石岭关以北，直至“口外”和张家口，很大一片地方都是北路梆子活跃的范围。日寇侵犯了这片地方以后，大肆杀戮北路梆子艺人，迫使专业班社解散。若不是解放后党和政府的支持，连现在这一个专业北路梆子剧团也恢复不起来了。

北路梆子需要支持，需要发展。首要的一条是，在忻州和雁北恢复一些北路梆子县剧团。同时，应该大力收集、整理、研究北路梆子的各种资料，为这个剧种的生存和发展提供条件。《北路梆子音乐》一书的出版，正是做了这样一件很有意义的工作。

一个地方戏曲剧种区别于其它戏曲剧种的重要标志是音乐的

特殊性。北路梆子流行的地区，是古代的燕赵之邦，这里民性豪放刚强，因此这里的戏曲音乐也有燕赵之风。那铿锵激越的打击乐，那嘹亮悠远的唢呐吹腔，都仿佛古代战场上的军乐。然而，戏曲音乐毕竟是独特的艺术。经过历代戏曲艺术家对姊妹戏曲艺术的移植，对民间音乐的融合、加工，终于集体创造成了一个北路梆子的完整体系，使它鲜明地区别于其它戏曲艺术。尤其是北路梆子的唱腔，不仅具有刚劲有力，高唱入云的特点，而且婉转盘旋，听后大有“余音绕梁”之感。各个师家又各有独创，形成了不同的风格和流派，使北路梆子唱腔呈现出丰富多姿的风韵。

然而，传统戏曲毕竟是过去时代的产物。我们要建设社会主义的精神文明，对旧艺术必须采取党的一贯方针：“推陈出新”，使它适应新时代的要求。不仅要在内容上推陈出新，即在艺术形式上也要推陈出新。目前，基本上维持着旧面貌的戏曲剧目，在我们的戏曲舞台上，仍然占着相当大的比重。这种状况是不能长久地保持下去的，必须加以改造，创新，否则将被观众所厌弃，特别是将会脱离占观众大多数的青年。这是关于戏曲艺术自身荣枯生死的大事，切不可等闲视之。“坚持两分法，更上一层楼”，“胆子更大一些，步子更快一些”，戏曲艺术工作者应该坚定地贯彻这个改革的精神。

从《北路梆子音乐》出版这一件事，也看到了山西戏曲艺术的发展。据了解，山西中路梆子、蒲州梆子、耍孩儿等剧种音乐已出了几本书，而且有的一版再版，可见戏曲在群众文化中仍有很大的地位，收集、整理、研究戏曲音乐以至整个戏曲艺术，是一项很有意义的工作。如果山西的几十个剧种的音乐都能逐步地整理出版，那对山西乃至全国的戏曲和音乐艺术的发展和繁荣，将是一个重要的贡献。

《北路梆子音乐》出版了，在欣喜之余，写下上面这些话，不知可为序否？

目 录

序.....	霍士廉 (1)
第一章 绪论.....	(1)
第一节 剧种概述.....	(1)
一 源流与沿革.....	(1)
二 主要剧目.....	(11)
三 表演艺术.....	(12)
四 音乐唱腔.....	(13)
第二节 乐队.....	(14)
一 文、武场.....	(14)
二 乐器的结构、性能及演奏法.....	(15)
三 调高、音域、音阶、调式.....	(31)
四 场面布局.....	(34)
第二章 打击乐.....	(36)
第一节 打击乐概述.....	(36)
一 锣鼓字谱.....	(36)
二 武场的乐器配置与组合.....	(37)
三 锣鼓点儿的感情处理.....	(38)
四 鼓板的指挥作用与“底号”.....	(39)
五 锣鼓点儿的分类.....	(42)
第二节 打击乐的实际运用.....	(43)
一 常用锣鼓点儿一览表.....	(43)
二 上下场使用的锣鼓点儿.....	(53)
三 句读性、强调性锣鼓点儿.....	(74)
四 数板用锣鼓点儿.....	(77)

五	烘托渲染气氛用锣鼓点儿·····	(82)
六	成套表演程式用锣鼓点儿·····	(104)
七	武打用的锣鼓点儿·····	(117)
八	音响效果用锣鼓点儿·····	(118)
九	开场锣鼓和尾声锣鼓·····	(122)
第三章	曲牌音乐 ·····	(132)
第一节	曲牌音乐概述·····	(132)
第二节	丝弦曲牌·····	(134)
一	慢板曲牌·····	(135)
二	夹板曲牌·····	(148)
三	二性曲牌·····	(153)
第三节	唢呐曲牌·····	(165)
一	慢板曲牌·····	(166)
二	夹板曲牌·····	(177)
三	二性曲牌·····	(194)
四	唢呐效果·····	(212)
第四章	唱腔音乐 ·····	(213)
第一节	唱腔音乐概述·····	(213)
一	音韵系统·····	(213)
二	依声度曲与按字行腔·····	(215)
三	行当与行当唱腔·····	(216)
四	流派唱腔·····	(217)
五	基本唱腔与杂腔·····	(217)
第二节	慢板·····	(218)
一	慢板简述·····	(218)
二	慢板唱例·····	(219)
三	慢板各种起板、唱句、过门·····	(224)
一)	慢板起板·····	(224)

(二) 慢板上句帽子.....	(227)
(三) 慢板上句帽子过门.....	(230)
(四) 慢板上句本句子.....	(232)
(五) 慢板上句本句子过门.....	(234)
(六) 慢板下句子.....	(235)
(七) 慢板下句子过门.....	(239)
四 慢板绕板与绕弦.....	(239)
五 慢板转板.....	(241)
第三节 夹板.....	(243)
一 夹板简述.....	(243)
二 夹板唱例.....	(244)
三 夹板各种起板、唱句、过门.....	(247)
(一) 夹板起板.....	(247)
(二) 夹板上句帽子.....	(248)
(三) 夹板上句帽子过门.....	(252)
(四) 夹板上句本句子.....	(253)
(五) 夹板上句本句子过门.....	(254)
(六) 夹板下句子.....	(255)
(七) 夹板下句子过门.....	(257)
四 夹板垛板.....	(257)
五 夹板绕板与绕弦.....	(258)
六 夹板转板.....	(259)
七 夹板留板.....	(260)
八 夹板还魂.....	(263)
九 夹板切板.....	(265)
第四节 二性.....	(266)
一 二性简述.....	(266)
二 二性唱例.....	(266)

三	二性各种起板、唱句、过门·····	(273)
(一)	二性起板·····	(273)
(二)	二性上句帽子·····	(278)
(三)	二性上句帽子过门·····	(279)
(四)	二性上句本句子·····	(279)
(五)	二性整上句子·····	(280)
(六)	二性上句子过门·····	(282)
(七)	二性下句子·····	(283)
(八)	二性下句子过门·····	(284)
四	二性垛板·····	(285)
五	二性绾紫·····	(293)
六	二性还魂·····	(297)
七	二性转板·····	(298)
八	二性留板·····	(302)
九	二性绕板与绕弦·····	(306)
十	二性切板·····	(309)
十一	二性清场·····	(311)
第五节	三性与流水·····	(312)
一	三性、流水简述·····	(312)
二	三性唱句基本结构·····	(313)
三	三性、流水唱例·····	(314)
四	三性、流水各种起板、唱句、过门·····	(322)
(一)	三性、流水起板·····	(322)
(二)	三性上句子·····	(326)
(三)	流水上句子·····	(327)
(四)	三性、流水上句子过门·····	(329)
(五)	三性下句子·····	(330)
(六)	流水下句子·····	(330)

五	叨板三性.....	(330)
六	流水一二三.....	(331)
七	流水浪锤子.....	(332)
八	流水还魂.....	(335)
九	顶嘴三性、流水.....	(336)
十	流水撩子.....	(341)
十一	三性、流水转板.....	(342)
十二	三性、流水绕板与绕弦.....	(344)
十三	流水留板.....	(346)
十四	三性、流水切板.....	(347)
十五	三性干砸.....	(347)
十六	流水砸头.....	(348)
十七	三性、流水清场.....	(349)
第六节	箭板.....	(350)
一	箭板简述.....	(350)
二	箭板唱例.....	(350)
三	箭板各种起板、唱句、过门.....	(353)
(一)	箭板起板.....	(353)
(二)	箭板上句子.....	(353)
(三)	箭板下句子.....	(355)
(四)	箭板过门.....	(356)
四	箭板转板.....	(357)
五	箭板切板.....	(358)
六	假箭板.....	(358)
七	大起板.....	(358)
(一)	大起板起板.....	(359)
(二)	大起板唱例.....	(359)
第七节	倒板.....	(360)

一 倒板简述	(360)
二 倒板起板与唱例	(360)
(一) 倒板起板	(360)
(二) 硬安倒板	(360)
(三) 自咬倒板	(361)
第八节 滚白	(363)
一 滚白简述	(363)
二 滚白各种起板、唱例、过门	(364)
(一) 滚白起板	(364)
(二) 滚白唱例	(366)
(三) 滚白过门	(370)
三 滚白转板	(371)
四 滚白尾子	(372)
第九节 叫板	(372)
第五章 流派唱腔	(377)
一 贾桂林《拜寿·王宝钏》	(377)
附《贾桂林小传》	(387)
二 王玉山《祭桩·王桂英》	(387)
附《王玉山小传》	(394)
三 刘明山《教子·王春娥》	(394)
附《刘明山小传》	(397)
四 郭占葵《探妻·孟金榜》	(397)
附《郭占葵小传》	(402)
五 郭守清《闯宫·秦香莲》	(403)
附《郭守清小传》	(409)
六 高玉贵《哭殿·李世民》	(409)
附《高玉贵小传》	(415)
七 刘宝山《捉放曹·陈宫》	(415)

	附《刘宝山小传》	(423)
八	孔丽贞《取成都·刘璋》	(423)
	附《孔丽贞小传》	(433)
九	赵玉亭《杀驿·吴承恩》	(434)
	附《赵玉亭小传》	(438)
十	马金虎《走边·伍员》	(438)
	附《马金虎小传》	(444)
十一	焦生玉《走山·曹福》	(445)
	附《焦生玉小传》	(449)
十二	李定官《哭灵堂·刘备》	(449)
	附《李定官小传》	(454)
十三	宋玉芬《调寇·寇准》	(454)
	附《宋玉芬小传》	(457)
十四	冯金泉《战北原·诸葛亮》	(458)
	附《冯金泉小传》	(462)
十五	董福《劈殿·程咬金》	(463)
	附《董福小传》	(466)
十六	安秉琪《击掌·王允》	(467)
	附《安秉琪小传》	(474)
十七	张步青《二娘写状·贺一宝》	(474)
	附《张步青小传》	(479)
第六章	杂腔	(480)
第一节	花腔	(480)
第二节	昆曲和吹腔	(500)
第三节	民歌小曲	(510)
第七章	总例 《金水桥》	(515)
附 录	乐谱符号说明	(630)
	千呼万唤始出来(跋)	郭开科 (631)

第一章 绪论

第一节 剧种概述

北路梆子，与蒲州梆子、中路梆子、上党梆子合称山西四大梆子，是山西五十二个戏曲剧种中的主要剧种之一。清代以迄民国，外地人称之为“山西梆子”、“代州梆子”，或与秦腔、蒲剧等统称为“西曲”、“西调”、“西部”、“秦腔”或“山陕梆子”；当地人则只叫“大戏”或“上路调”（中路梆子则称“下路调”），偶有叫“秧歌”者，例如河北怀来、涿鹿一带。解放后定名为“北路梆子”。主要流布于山西北、中部，内蒙古中、西部，河北西北部和陕西北部。

一 源流与沿革

北路梆子的形成地在太原以北至古长城。这片地方古代属于冀州（《禹贡》），战国时属赵，以后历经变迁，至元、明、清三代，以内长城为界，南属太原府（路），辖忻、代、崞岚、保德、平定五州，北属大同府（路），辖浑源、应、朔、蔚（今河北蔚县，包括涞源县，旧称广昌县）四州（《读史方輿纪要》）。这片地方在地理上占着十分重要的位置：在军事方面，它是北京的屏障，历来都有重兵驻扎；在交通方面，它是黄、汾流域通向北京的主要大道，陕、甘、青、川进京，也以这条大道最为便捷。正是它所处的这种重要的地理位置，直接影响到它的戏剧活动的发展。

在我国戏曲艺术走向成熟阶段的元代，地处大都（今北京）和平阳（今山西临汾）两个杂剧活动中心的必经之路，古称“云中”的大同和忻州一线，曾经有过繁盛的杂剧演出，形成了著名的“云中派”。明代沈德

符在《顾曲杂言》中说：“自吴人重南曲，……今唯金陵尚存此调。然北派亦不同：有金陵，有汴梁，有云中……”按历史上的“云中”有三：一为秦汉之云中郡，地跨雁北及蒙古中西部，治在托克托；一为唐置云中郡，治在山西大同，称云州；又一为云梦泽别称，在今湖北安陆县。这里既与金陵、汴梁二城并称，当指大同无疑。既能成派，当然不会是短期的少量活动，惟因年代久远，原来的勾栏瓦肆情况已不可知，只有现存至元二年（一为1265年，一为1336年）始建的大同舞台和明初间重修的忻州白石舞台，可资佐证。

与元杂剧并行的戏剧形式是“赛”。这个十分古老的剧种，只有念白和吟诵，没有唱腔，没有丝竹，只是“不住的擂鼓筛锣”（元·杜善夫《庄稼不识勾栏》），在艺术上当然不能与杂剧相匹敌，但在农村以至城镇的“迎神赛社”，却是非它不可。借着神威和迷信，这种原始戏剧得以苟延残喘下来。现在，只有五寨、五台、应县等地尚有极少数老艺人健在，其面具服装等则早已荡然无存。

元明之际，直隶有“弦索腔”流行，传入晋北后，在大同叫“弦子腔”，在灵邱、繁峙一带叫“罗罗腔”，群众俗称“传罗戏”。清乾隆刊本《大同府志》载一首文光《中秋夜郡斋讌集》的七律，有“登场弦索度新歌”之句，证明它早已存在。傅山先生清初在太原红土沟所听的“三倒腔”，也是弦索腔越调“三倒腔”。

综上所述，可以看出晋北的戏曲活动，兴起不算晚，规模也不算小，从艺有传统，观众有习惯，给土生土长的地方戏曲的产生准备了充分的土壤条件，并在后起的地方戏曲中留下遗响。

大约在明代末期，晋北出现了一种登上舞台的秧歌小戏，搬演一些民间生活故事如《泥窑》、《王小二赶脚》、《瞎子观灯》之类。艺人们传说，第一代名伶叫张岱。在发展过程中，形成了以十八个“训调”（即曲子，亦称“训子”或“纽子”；一说此种“训调”总数原为七十二个，其余均失传）和“红板”（或称“六股子”）为基本曲调的唱腔体系。为了与“地秧歌”相区别，它被称之为“大秧歌”，至今流行在河曲、朔县、应县、繁峙、广灵、蔚县一线。

秧歌戏的出现，颇堪重视。第一，它是土生土长的东西，它有一个训调叫“崞县训”（崞县，即今原平县，唐以前在今浑源一带），可资证明。

第二，它继承了某些俗曲遗产，如“跌落金钱”即成为它的一个训调。第三，它属于曲牌联套体音乐，却基本上用上下句结构的规整词式和曲式，具备了板式变化体音乐的基本特征。这使它极为容易接受外来的板腔体剧种的东西而充当老山陕梆子衍变为北路梆子的“砧木”。

据戏剧史家们考定，山陕梆子约形成于明代的同州（陕西）、蒲州（山西）、陕州（河南）三角地带。形成之后，便向各方面扩展。我们且不论其它方向，单说向北发展而衍变为北路梆子的情况。

晋北地区经过五代、宋、元的多次动乱，人烟稀少，经济凋敝。明初安定以后，洪武、永乐年间，由平阳、关中地区迁来了大量移民，不仅使晋北的经济开始复甦，而且把乡音带了过来。那时，晋南地区的乐户已经“敲起梆子唱乱弹，不给阎王爷（按，与“燕王爷”谐音，指明永乐帝朱棣）塞屁眼。”即已经出现了乱弹（梆子声腔）。后来，山陕梆子趋向成熟，传到晋北而被接受下来，也是顺理成章的。

明末甲申之变，李自成率师东渡，克汾州，下太原，经忻州时小住二日，曾在老爷庙戏台（今存）看过当地大戏，戏台上的楹联是：

风云有义迎新主，

日月无光掩大明。

此说虽在忻州广为流传，却究系传说，难为确证。但李自成从占忻州，陷代州，倒取宁武到大同受降，确实在晋北逗留了一段时间。吴梅村《绥寇纪略》载：“车优及女陬者，亦卢氏人，常在帐中供奉。”说明他带着家乡演员，经常听唱；《陈圆圆传》也说他不听昆曲，爱听“西部”，而他自己家“本乐户”（明·边大绶《虎口余生记》），因而有人说李自成义军带着的军戏即同州梆子（《陕西戏剧》1980.7）。那末，他在忻州观赏梆子戏甚或让他的“优”参加演出，并非不可能了。极端重要的是我们从同州梆子（即东路秦腔）和北路梆子在唱白语系与音乐唱腔上的密切联系看，未尝不是那时就留下了影响。

语系方面的联系，我们将在第四章论述，这里只就音乐唱腔方面的联系说明剧种之间的血缘关系。

本世纪五十年代，陕西省戏曲学校从民间请回同州梆子老艺人们演唱录音，以这部分录音资料和北路梆子试作比较，其起板和过门是这样的：