



北路梆子音乐研究

王泽民 编著

中国文联出版社

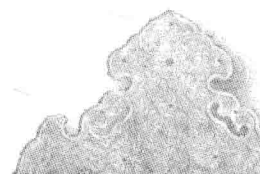




北路梆子音樂研究

王泽民
编著

中国文联出版社



图书在版编目 (CIP) 数据

北路梆子音乐研究 / 王泽民编著. —北京: 中国
戏剧出版社, 2013. 12
ISBN 978 - 7 - 104 - 04178 - 8
I. ①北… II. ①王… III. ①北路梆子—戏剧音乐—
音乐评论 IV. ①J643. 522
中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 309695 号

北路梆子音乐研究

责任编辑: 赵成伟
封面设计: 中联学林
责任印制: 冯志强

出版发行: 中国戏剧出版社
出 版 人: 樊国宾
社 址: 北京市海淀区紫竹院路 116 号嘉豪国际中心 A 座 10 层
网 址: [www. theatrebooklib. cn](http://www.theatrebooklib.cn)
电 话: 010 - 58930221 58930237 58930238
58930239 58930240 58930241 (发行部)
传 真: 010 - 58930242 (发行部)

读者服务: 010 - 58930221
邮购地址: 北京市海淀区紫竹院路 116 号嘉豪国际中心 A 座 10 层
(100097)

印 刷: 北京天正元印务有限公司
开 本: 787mm × 1092mm 1/16
印 张: 38. 5
字 数: 518 千
版 次: 2014 年 3 月北京第 1 版第 1 次印刷
书 号: ISBN 978 - 7 - 104 - 04178 - 8
定 价: 78. 00 元

版权专有 违者必究: 如有质量问题, 请与出版社联系调换。

北路梆子音乐研究

编 委 会

艺术顾问：朱建华 李万林 孙一清
主 任：王九筛 刘贵存
副 主 任：顾小英 马森彬 余立华 郝灵芝
编 委：孙 云 张 蓉 刘晓伟 高艳平 王 鑫
王丽霞 梁晓玲 王笑寒 郭凌云 马 兰
李艳秋 李平平 张建恩 白 晶 周保平
李 霞 赵亚君
排 版：张 蓉 张改英
校 对：王泽民 顾小英 王九筛
封面题字：张启明

作 者 的 话

北路梆子音乐（唱腔、曲牌、锣鼓经、小曲四大部分）解放前从没有曲谱流传于世。从它发展形成的过程中，都是依靠艺人们口传心授。由于北路梆子流布甚广，所以在演唱风格上地域特色鲜明：以大同为中心的“云州道”行腔舒展大方，始称“大北路”；以忻州地区为中心的“代州道”行腔小巧玲珑，始称“小北路”；以蔚州（原属山西，今属河北）为中心的“蔚州道”行腔刚劲有力，又称“东路调”。

清末民初是北路梆子的鼎盛时期，班社林立，又增加了不少的女演员，此时河北的艺人也来搭班唱戏，对北路梆子的声腔发展起到了极大地促进作用，再加上民间吹打乐的“吹戏”、“坐腔班”的盛行、票友的传唱，大大地丰富了北路梆子的声腔艺术。

本书原为我二十多年来搜集整理所编写的北路梆子音乐教材，多少年来一直想把它系统的整理后出版面世。可是在1983年脱稿成书后，困难重重，阻力很大，未能如愿，只好内部出版。

时隔三十多年能够正式出版，承蒙忻州师范学院王九筛、顾小英两位老师无私的鼎力相助，在此表示衷心的感谢！

王泽民

2013年于大同

广拾遗音翻新调

为《北路梆子音乐》作序

寒 声

王泽民同志从一九六四年积累资料起，历时十九年，几经周折，至一九八二年五月，搜集编纂了一部《北路梆子音乐》，这是一件很有意义的工作。

山西有北路、中路、上党、蒲州四大梆子，它们同陕西的同洲梆子、秦腔，以及其它省区的梆子、乱弹戏一样，都是由山、陕、予三角地带的“山陕梆子”先后演变分化出来的。北路梆子只是梆子戏大家族中的一个支派。它在梆子声腔剧种中却占有重要地位。

中国戏曲的形成，众所周知，可以追溯至南宋时期的“男戏文”和金元时期的“北杂剧”。当时的戏曲音乐结构，无论南北曲，都是一种诸宫调杂曲并集的联曲体戏剧。调高、调式、曲体结构、旋律特色、音行关系和曲调来源，都是很杂的。既有宫廷大曲、法曲、鼓子词、诸宫调、文人词曲，又有各民族、各地区的民间歌曲。而且一开始就是男女生同调同曲，无性别之间的声部之分。进入明代，元杂剧衰落，传奇戏兴起，戏曲音乐逐渐实行南北曲合套与借宫集曲等大胆革新、包括魏良辅改造后的昆曲盛极一时，戏曲音乐一直以联曲体形式出现于舞台，戏剧活动至此，仍以上层社会为主。

元末明初，中国南北各地的民间艺人，借助元杂剧与南戏文的舞台艺术经验的启示，以当地民歌、说唱、歌舞等民间艺术形式另起炉灶，纷纷创造劳动群众通俗易懂、喜闻乐见的戏剧，于是丰富多彩的民间戏曲雏形应运而生。梆子戏的前身，山陕地区两句式的“土戏”，也是在这一时期问世的，当然它还很原始，粗俗，从梆子戏角度来说，实际它还在孕育期，很不被上层社会重视。

至明代中叶嘉靖、万历年间，社会生活的相对稳定，大江南北工商业的发展，城镇人口的增长，劳动群众对于文化生活的更大要求，民间小戏经过了一段孕育期之后，已逐步形成各种初期“地区性”的声腔，并在社会上崭露头角，生气勃勃，各显身手。由于当时的历史社会原因，也因上层社会一贯重视联曲体声腔戏曲的习惯势力，历史记载南方的声腔崛起较多。除了最有影响的海盐、余姚、弋阳、昆山四大声腔争胜，并经魏良辅等人加工整理，形成后来的“水磨腔”昆曲，成为上层社会推崇一时的“雅部”戏曲外，当时尚有徽州、宜黄、青阳、四平、乐平、枞阳、义乌等腔。在北方则有西琴（即奚琴）腔，梆琴腔和各种地方民歌小戏等相继出现。所有这些民间戏曲虽然还都是仿照联曲体或以民歌体

演唱的。但是，它适应了广大村镇乡民迎神赛社和下里巴人式的文化生活要求，至此，戏曲活动始由上层社会一而变为广泛活动于民间，却成为一种势如破竹的历史潮流。与上述各种地区性声腔形成的同时，再以蒲州、同洲、陕州为中心的山、陕、豫三角地带，以上下两句式曲体结构为主体的地方土戏，也经过一段孕育期之后，在这一片地带以新的姿态普遍活跃于民间了。它的特点即专业化的班社到处活动。如明嘉靖年间吉县龙王《重修乐楼记》中“蒲州义和班在此献演”的记载。同一时期，尚有临汾的得胜班，永乐镇的仁义班，豫升班，蒲州的永乐班，荣邑的新盛班，据河津小亭村舞台题壁，当时新盛班并有八大本上演剧目。（陕西同州，河南陕州地区的记载我们尚未查清），不管它当时被人称为土戏，还是乱弹，或者已是梆子戏，总之，看来它已为“山陕梆子”的初期形成阶段了，也是今天梆子家族的祖先。

山陕豫地区，向称中国的文化摇篮。单从北方戏曲角度来讲，北宋说唱艺人泽州孔三传创造了诸宫调联曲体说唱艺术，在这一基础上，金元时期以平阳为中心产生了元杂剧，此后元杂剧进入大都，形成了初期的中国戏曲。自此以后，歌舞、杂剧、散乐活动在这一带颇为盛行。从目前所发现的大量地上地下戏曲文物来看，这一带宋、元时期的乐楼、舞厅、戏台不少。金元时期，甚至把杂剧散乐制成陶俑，当作殉葬形制。由此可窥这一带当时杂剧戏曲盛行之风。《华朝生笔记》这样记述：“杂剧莫盛于金元，编纂固属名彦，即扮演者，亦多鸿硕之士”。文士们从词曲基础上发展杂剧，自然趋向高雅，为广大劳动者难以赏识。

这一地区民间，同时也有丰富的民间艺术，特别是当地民间歌舞、北方鼓词和“宝卷”的异枝“劝善书”故民间叙事诗说唱艺术和傀儡戏，在这一带颇为盛行。这就为两句式曲体结构的梆子戏的产生，具备了客观条件。民间艺人学习杂剧的舞台艺术经验，使两句式叙事诗说唱艺术和傀儡戏搬上舞台演出是很方便的。全国各地各种新生的、多样的民间戏曲，也利用各种条件在各地之间相互传播，相互影响。比如昆曲、弋阳腔、青阳腔等外来剧种，当时在山西特别是晋南、晋东南地区也颇为活跃，它们对梆子戏的成长，客观上也有一定的影响。这些都是通俗的梆子戏能够很快成长的重要原因。

清初康熙中叶至乾隆年间，可能是梆子戏艺术初步完成时期。康熙四十六年元宵节，《桃花扇》名剧作者孔尚任在《平阳竹枝词》中咏梆子戏，有“乱弹曾博翠华看”和“最爱葵娃行小步”赞词语，至少说明当时梆子戏不只已有了自己的名伶，并且在民间戏曲百般受歧视的情况下，能够让出巡的康熙皇帝看了演出，以争取自己合法存在的权利。至乾隆朝，梆子乱弹已经远远走出了山陕豫三角地带，作为花部戏剧的骨干力量，在一场花雅之争的艺术竞赛中，能够与水磨腔昆曲为代表的雅部戏剧相抗衡了。此后不过百年，至同治、光绪年间，梆子戏居然进入了它的第一个黄金时代。这在下文还要提到，这里不赘述。

回溯上下两句式曲体结构的叙事诗说唱艺术，在我国本来就有悠久传统，远自秦汉乐府、象《上山采蘼芜》、《十五从军行》、《孔雀东南飞》等一类叙事诗歌，即已为两句式曲体结构的叙事歌唱艺术奠定了基础。直到六朝，这种事歌一直是五言上下句。四川彭山等地出土的汉代抱鼓说唱陶俑，很有可能就是这类民间叙事诗说唱艺术。此后，虽然历代统治者取消了对民间文艺的采风制度，这类叙事诗歌唱艺术形式一直还在民间流行。并

且有所发展至唐代，由五言体演变为七言体的叙事《词文》和增加了话白的七言说唱体《变文》，宋代以后产生的说唱体《陶真》和《宝卷》，以至北方流行的各种《鼓词》和南方的《弹词》，也都是两句式一类说唱艺术的继承和发展。只不过文体又由七言演变为“十字句”而已。这种说唱形式同时也被傀儡戏吸收，成为某些傀儡戏的声腔结构。

山陕豫三角地带，受长安、洛阳、汴梁的古代文化熏陶是很自然的。从戏曲方面讲，除北宋诸宫调，金元杂剧、散乐影响外，这里的“吊线猴”和“布袋猴”之类民间木偶戏和皮影戏的声腔结构也是两句式的。我认为这一地区产生梆子戏的胚胎——土戏，很有可能是经过木偶、皮影这类傀儡戏的桥梁作用衍变而来的。因为这一地区的傀儡戏既有模仿盛唐北宋歌舞和金元杂剧、散乐的条件，又有一套被傀儡戏运用的两句式声腔艺术。只要一变手法用“人”来表演，就是一种崭新的戏曲形式的雏形。两句式声腔艺术既可以吸收杂剧与傀儡戏戏曲音乐初期的板式结构，又有大批两句式傀儡戏剧目和说唱曲目便于移植。驾轻就熟衍变为一种通俗易懂的“土戏”，也是顺理成章的做法。浮山木偶戏老艺人王绍虞曾说：“大戏不大，小戏不小，小戏实是大戏的祖先。所谓“小戏”，即指当地“吊线猴”、“布袋猴”、“皮影戏”一类傀儡戏，“大戏”即梆子戏，这个传说也是一种值得重视的例证。

由“土戏”衍变为“梆子戏”，在声腔艺术上还是需要一个艺术实践的演变过程。它除了接受“联曲体”戏剧和鼓词、劝善书一类说唱音乐中的中、慢、快、散、垛等音乐节奏和速度的变化，逐渐形成自己的一套原板、慢板、二性、导板、散板、垛板、快板、滚白等等唱腔板式外，这种唱腔板式，也要很自然地按照这一片三角地带的方言、语音和民间音乐特点，使它纳入这一地区民间歌唱艺术习惯性的调高、调式、旋律音行关系中，在长期演唱创造它自己的声腔个性。在这种创腔过程中，所以形成梆子戏的一个最大特点，就是在唱腔上“让板”的经验总结与规范。即演唱者起腔不能唱在梆子强拍上，一定要让开梆子来开口，叫做“眼起板落”。说的在具体一些，即慢三眼以中眼开口，一板一眼以眼上开口，有板无眼以后半拍开口。由于当时民间艺人没有文化，学唱不依靠记谱，一直采用口传心授的传播方法。因此，“让板”开口在演唱者说来，便是一个很大的难题。但从曲体结构的板式节奏变化上说，实践证明演唱者采用“让板”引导，对于板式转换、前后衔接，都是非常有利的，它可以处理的天衣无缝。为解决演员唱戏掌握“过板”难题，就需要有一批比“拍板”更响亮的击节乐器，已掌握节奏尺寸。这就是响木“梆子”在“土戏”中的运用。艺人们对于能否通过“梆子”掌握“让板”节奏分寸，看得非常重要，所以一直把“梆子”形容作“太行山”的梆板尺寸唱的是否准确，就看你能否越过“太行山”这道难关。“山陕土戏”达到了这个程度，声腔艺术起了质变。群众根据舞台文武场音响的突出印象，才为这一新兴的声腔戏剧起了一个通俗合理的名字，叫做“梆子戏”或“山陕梆子”。

形成梆子戏的另一特点，即在音乐伴奏和乐器选择使用上，没人走前人的老路。已往联曲体戏剧，多以笙笛伴奏为主，或以徒歌帮腔，或加弦索弹拨乐。梆子戏即按照山陕豫地区劳动群众的胃口，大量使用了当地民间乐器。最突出的是使用了弓弦乐器“胡琴为主奏乐”，后来又逐渐形成了胡胡、二弦、三弦、四弦（月琴），号称弦乐四大件。不过，从梆子戏弦乐演变来说，二弦实际是从主奏乐地位退下来的。同时又根据戏剧艺术的需

要，让民间鼓吹乐唢呐搬上舞台，烘托气氛。这些乐器的牌曲演奏，既吸收了联曲体戏剧的乐曲，又大胆使用了与劳动群众生活密切相关的民间丝弦牌与唢呐牌。而且又把铙钹、马锣、铰子、手锣等一套富有当地民间色彩的打击乐运用于梆子戏舞台，按照剧情的需要和梆子戏的成长过程，逐渐形成了一套梆子戏专用“锣鼓经”。这些，在统治阶级与上层社会文士们看来，确是不登大雅之堂的东西，即以胡琴而论，有唐代一根竹片在两弦之间擦弦发音的奚琴，演变为后来的马尾弓胡琴，在宫廷雅乐中是向从来没有它的地位的。但是，新生的民间戏曲“山陕梆子”却要拿它做主奏乐器，加以民间艺人娴熟的演奏技巧，群众听了叫绝。如清乾隆时期吴太初的《燕兰小谱》中就这样说：“友人言，蜀伶新出琴腔……其器不用笙笛，以胡琴为主，月琴付之，工尺咿唔如语。”这就是“山陕梆子”在戏曲音乐史上的又一大创新。

“山陕梆子”到清、乾隆、嘉庆时期，就已经非常成熟，非常活跃了。如前所述，它大大跃出了山陕豫三角地带，竟在华北各地班社丛生，甚至由西蜀等地伸向南方。终于使各地乱弹成为梆子戏在南方的一大支脉。它在北京对雅部昆曲开始冲击，一时形成了花部乱弹与雅部昆曲之争。当然，所谓花部，并非尽是梆子乱弹，它是当时各种民间戏曲的总称。即以乾隆间吴太初著《燕兰小谱》所举在京花部四十四名旦角分析，包括当时大小班社十二部，演员籍贯来自十二省二十七县，证明当时花部戏曲艺术形式是相当复杂的，甚至一个班社或同一名演员，同时可以掌握几种形式演唱，剧种创业的界限划分，也不像现在这样严格，但是，梆子乱弹无论如何又是花部艺术中的一支主要力量。就以四川魏长生为例，据了解他即唱吹腔、又主攻乱弹，乾隆五十六年进京搭班“双庆部”，当时这个班社并不兴隆，然而魏长生就敢说：“让我入班两月而不为诸君增价者，甘受罚无悔。”随后他唱《滚楼》一剧，果然名动京城，观众日至千人，使其它六大名班，顿时为之减色，而双庆一跃为第一流班社。后来他的徒弟陈银儿演《烤火》一出，更是青出于蓝。蒲州的薛四儿，一时誉为西旦中的佼佼者，太原的张莲官、陕西的三寿官，满栋，以及河南张喜儿，河北的戈晚翠等人，也是名震一时的梆子乱弹名伶。正因为梆子乱弹这一新兴戏曲艺术吸引了广大观众，因此，连当时的雅部演员如吴大保、时瑶卿、张发官、郑载兴等人，也都学起梆子乱弹来了。保和部本来是是个雅部班子，为了争取观众，不得不杂演乱弹和武戏，此后的保和部竟又分化为文武两部。《燕兰小谱》所“列诸伶以甲午为限，”甲午即乾隆三十九年（1774），上述事实，说明了十八世纪七十年代花部努力的影响，更说明了梆子乱弹这一“两句式”曲体结构为基础的戏曲声腔艺术生气勃勃的艺术生命力和广泛的群众基础。

这一时期的“山陕梆子”在晋中、晋北成立班社，却有一个共同特点，即教戏必须请蒲州或同州老师。成立科班，以招收蒲州、同洲娃娃为上策。舞台上必须念“蒲白”，唱“蒲腔”、以保持与梆子戏发源地艺术风格的统一。武承仁同志在五台县槐荫村西戏台木板隔断上照录的大清嘉庆二十三年四月吉日，山西省太原府代州五台县东寨村自成班“一台戏的演出题壁，据我分析，实际还属于“山陕梆子”在各地成班时期的演出。这一时期的所谓山陕梆子，山西梆子，秦腔等叫法不同，其实还是一个剧种的几种称呼。在剧目与演法上初步有些地区性流派的区别，由于念白、唱腔强调了蒲州、同洲这一三角地带语音

等艺术规范，其流派区别并不大，相互串演倒是很方便的。

八十年前的晚清时期，“山陕梆子”盛极一时，脚迹遍及华北和西北部分地区，东北越过哈尔滨，直至伯力，南达上海，都有很高的声誉。当时北京有五大戏院，前门外的“华乐”、“广和”、“中和”、“三庆”，都是梆子戏的主要活动场所，只有城里的“吉祥”才是京戏的牢固阵地。京戏科班培养人才，直到富连城科班梅兰芳这一班的训练，也还是由梆子戏老师与京剧老师合教的。晚清梆子戏极盛时期，直到民初，曾出现过一大批负有盛名的优秀演员。如侯俊山（十三旦），郭宝臣（元儿红），油糕旦（西来凤）、留留旦、史灵芝、毛毛旦，以及十三旦的徒弟、梆子戏的第一位女演员刘喜奎，更是青出于蓝。谭鑫培是当时京剧名宿，但是，只要刘奎喜一挂牌，谭鑫培就不出戏了。有时梅兰芳、谭鑫培、刘喜奎同台演出，刘喜奎即唱压轴戏。这些都标志了梆子戏的黄金时代。

这里说几句识别梆子戏剧种分化的小小插曲，即以名伶十三旦（侯俊山）为例，有人说他出生于晋南洪洞县周壁村，就说他是蒲剧演员；也有人说他九岁入太原某科班学艺，攻梆子戏花旦，就认为他是山西中路梆子演员，也有人强调他一个时期在晋北农村和张家口一带演出，甚至垛箱后，回晋北教过戏，即认为他是山西北路梆子演员；还有人认为他起初在张家口演出，成名后常在北京附近活动，晚年又定居张垣，即又认为他是河北梆子演员；还有人说河北梆子解放前一直号称秦腔，所以认为他还可能是秦腔演员。这似乎有点象希腊史诗歌唱家荷马的传说，荷马晚年在雅典等八个大城市轮流演出，难以糊口，死后由于出版商出版了他演唱的史诗《伊里亚特》《奥得赛》等名著，使他芳名远扬。于是，八个大城市都争说是荷马的故乡。其实这一时期的“山陕梆子”，即使在山西省内，也还没有发展成为一清二楚的四大梆子剧种，包括变化较早较大的上党宫调，基本上都还是山陕梆子的晚期。维克多唱片公司这一时期灌片，仍称它是“山陕梆子”。十三旦所以能在各地串演，正说明了山陕梆子尚未彻底大分化的特点。何况其中如说十三旦的出生地问题，也还是有异议的。

梆子戏并非按照明、清时期的行政管辖区划产生，而是由两句式声腔结构的劝善书、说唱音乐、傀儡戏，结合山陕晋三角地带方言语音的“音色片”关系形成。当它班社日增，流布范围扩大之后，也会按照新活动地区的“音色片”地区所同化。原山西晋南和陕西关中地区及河南陕州、灵宝一带，由于历史上长时期的共同隶属关系和地理、交通上的种种便利条件，是这一大片的方言语音、民俗风情，群众生活习惯，形成了几乎完全相同的特点。所以才能在这一地区人民群众中形成一种共同喜闻乐见而又新颖别致的两句式“山陕土戏”和“梆子戏”。最初，这种梆子戏的定名，并未冠以行政区划得名号，它是这一片地区劳动群众自己欣赏的民间戏曲艺术，它在上层社会眼里地位不高，所以起初才有“土戏不能敬神”之类说法。戏剧艺术的魔力是不受封建统治阶级的意志转移的，观众如果欢迎它，班社就要增长，跑江湖走远了，各地出去的班社才按班主的地域冠以地区性的名称，如同州梆子，蒲州梆子，实际隔河相望，仍是一种形式。甚至从业人员也是两地插花入班的。

任何声腔艺术，当它离开产生它的土壤，长期流传到外地之后，也总不免要受到新的“音色片”地区的同化或异变，这是“音色片”规律制约的另一种表现形式。比如武安落子流传到上党地区扎根开花，就按照上党地区人民群众的要求，逐渐变成了上党落子，皮黄

传到了四川，也就变成了赋有四川特色的“胡琴腔”。“山陕梆子”传遍了山西，而晋中、上党、晋北地区的方言语音，民情风俗、民间音乐特色与群众欣赏习惯所形成的音色片特点，不只都与晋南不同，而且相互各异。因此，“山陕梆子”在这几处音色片地区逐步的被同化，开始形成了上路调、中路调、下路调（或南路调、西府戏）和上党、泽州调等地区性流派。特别是辛亥革命之后，打破了封建王朝长时期对民间戏曲的种种禁令，资产阶级改良之风日盛，各种封建行帮习惯的破产，也影响到蒲州、同州一带艺人统治梆子戏舞台的统治行业习惯的改变，而由各个“音色片”地区土生土长的演员所代替，虽然也还讲究念蒲白，唱蒲调，在声腔艺术方面，实际都在不知不觉地按照自己“音色片”地区的特点加以融化或同化，也可以说是各地区都在自发地对梆子声腔进行改造。“五四”新文化运动波及戏曲界，二十年代起，梆子戏舞台上也出现了“文明戏”（即时装戏）。坤伶登台献演，逐年增多，男女同台演出，也促进了地区性流派不平衡地急剧分化。使他们很快地转化为英姿独立的几种梆子戏。北路梆子也是从这条道路上演变过来的，作为上路调流派存在的时间是很长的，它在群众中由上路调真正命名为北路梆子，也还是抗日战争和解放前后的事。

由山陕梆子的上路调演变而形成的北路梆子声腔艺术，在花腔发展与牌曲使用上，有他自己鲜明的特色。胡琴适应了它的调高，也与中路、蒲剧不同。当他的音乐个性确立之后，同时也就和它的音色片范围结合了血缘关系。“音色片”又是有一定局限性的。上路调或北路梆子，最早活跃于忻县、阳曲之间的石岭关以北，直至内蒙的呼市，包头。偶尔也去东口张垣，但不是它的主要流布范围。这一声腔艺术，即有梆子戏的共性，有自己的个性，也有一定的局限性，尤其近四、五十年来又形成了大北路、小北路两大流派，这里所谓大小北路，据了解并无褒贬之意，所谓“大北”，是指“最北面”的意思，“小北”是指“近北”。雁门关以北直至内蒙，以王玉山（水上漂）为代表的大北路声腔，其特点以行腔稳健深沉见长；雁门关以南，以贾桂林（小电灯）为代表的小北路声腔，以行腔活泼华丽、委婉柔媚见长，两大流派确实各有千秋。此外，河北蔚州也算一个流派，在戏路上有些差别，声腔上实际尚未形成独特风格。

此次王泽民同志搜集记录和编纂的北路梆子音乐，以大小北路唱腔兼收并蓄、博采众长为宗旨，同时也还在忻定鼓吹乐名师胡金泉等同志别具一格的北路梆子吹奏乐，亦包括在内。全书共分六章，五十个小节，其中仅文场曲牌一项，共收集丝弦曲牌七类，一百六十三只，唢呐曲牌十二类，一百五十二支，合计曲牌竟达三百余支之多。各流派各个行当唱例选段和完整的唱腔选段，包括王玉山、贾桂林、高玉贵、孔丽珍、两股风（佚名）周成贵、宋玉芬、刘明山、李定官、郭占鳌、安秉琪、刘正芳、达达旦（佚名）等可以收集到的著名演员唱腔和胡金泉戏剧吹奏，合计二十段。全书将近三十万言。虽然不可能尽善尽美，也确实是一部抢救和记录北路梆子音乐的重要图书了。此书出版，可能还要费些周折，我则以这本书的初稿内部印刷感动欣慰，也为王泽民同志的艺术劳动表示敬意，因为他对北路梆子声腔艺术的推陈出新，提供了丰富的音乐基础资料。

一九八四年三月五日于太原

目 录

CONTENTS

广拾遗音翻新调 为《北路梆子音乐》作序	1
第一章 北路梆子乐队和乐器概述	1
第一节 北路梆子传统乐器	1
第二节 北路梆子传统乐器的构造及其基本演奏法简述	1
第二章 北路梆子武场乐器配置及锣鼓的运用	13
第一节 鼓板的作用及打击乐器的配置使用	13
第二节 上下场锣鼓的运用	16
第三节 渲染或烘托各种感情	31
第四节 突出人名、地名或某一句话	40
第五节 划分节奏或句法	42
第六节 夹在数板的念词里，增加说白的气氛	43
第七节 伴奏表演和舞蹈动作的锣鼓	46
第八节 战斗锣鼓	65
第九节 干牌子	66
第十节 做效果用的锣鼓	69
第十一节 三通鼓	71
第十二节 一般表演动作、造型和舞台调度等的锣鼓	72
第十三节 通	82

第三章 北路梆子文场乐器组合和各种曲牌音乐	99
第一节 文场乐器的基本分工组合	99
第二节 弦乐曲牌	100
第三节 唢呐曲牌	158
第四节 演奏名家及流派	237
第四章 各种起板音乐, 基本过门和绕弦	239
第一节 慢板起板音乐	240
第二节 夹板起板音乐	251
第三节 二性板起板音乐	258
第四节 流水三性板起板音乐	270
第五节 尖板起板音乐	277
第六节 滚白起板音乐	279
第五章 北路梆子唱腔音乐	283
第一节 夹板	287
第二节 慢板	304
第三节 二性板	328
第四节 垛板	359
第五节 影子	365
第六节 三性板	368
第七节 碰板	378
第八节 流水板	381
第九节 尖板	395
第十节 起板	402
第十一节 滚白(也叫滚板)	408
第十二节 倒板	414
第十三节 还魂板	419
第十四节 花腔	420
第十五节 四面景	435
第十六节 吹腔	438
第十七节 昆曲和杂腔小调	443

第六章 北路梆子唱腔选段	451
《哭殿》	451
《芦花》	457
《探妻》	465
《探妻》	472
《探妻》	473
《法门寺》	477
《教子》	484
《打金枝》	489
《取成都》	494
《三疑计》	503
《哭殿》	505
《探妻》	510
《芦花》	522
《渭水河》	524
《算粮》	533
《双吊孝》	543
《三击掌》	544
《哭灵》	550
《芦花荡》	554
《斩子》	561
《走雪山》	566
《三对面》	581
《大得胜》	587
 编者印象·夙愿	 595

第一章 北路梆子乐队和乐器概述

北路梆子由打击乐、管乐和弦乐组成。打击乐称“武场”，管乐和弦乐称“文场”。是这一古老剧种的重要组成部分。经过长期的艺术实践，形成了自己独特的风格和鲜明的地方特色。

第一节 北路梆子传统乐器

一、武场(插图一)

“武场”所包括的乐器，主要有“鼓板”、“马锣”、“铙钹”、“小锣”四件乐器。它们经常在一起合奏，是北路梆子打击乐的基本乐器。此外，北路梆子还有很多别的打击乐器，如：“梆子”（俗称“木头”）、“大堂鼓”、“小战鼓”、“硬铰子”、“软铰子”、“木鱼”、“碰钟”、“小钹钹”（俗称“狗娃子”）、“大铙”、“开道锣”等。

二、文场(插图二)

“文场”所包括的乐器，主要有“梆胡”（又名“胡呼”）、“二弦”、“三弦”、“四弦”，通称“四大件”。此外，还有“竹笙”、“唢呐”、“管子”、“曲笛”等，这些都是经常使用的管乐器。

第二节 北路梆子传统乐器的构造及其基本演奏法简述

北路梆子传统乐器（“武场”四大件和“文场”四大件）和其他兄弟剧种的乐器构造大不相同，所以在演奏技巧上也有一定的区别，这也是构成北路梆子风格特点的重要因素。现将其主要乐器的构造及其基本的演奏方法简要介绍如下：

一、打击乐器

(一)鼓板(插图三)

鼓板包括“单皮鼓”和“磕鼓”两件乐器，是由一个演奏员来演奏的，所以习惯上把它称做“鼓板”。

北路梆子所用的鼓板和京剧的鼓板完全相同，但是用的“鼓键”却不一样。北路梆子所用的鼓键是鼓师们用竹子自己削成的，击在单皮鼓上音响清脆，音色别具一格其基本技巧及其演奏方法与兄弟剧种差不多，就是与蒲剧、秦腔差别颇大。伴奏时使用鼓键较稠密，特别在伴奏唱腔时，鼓键的密度有时要比音符还要多。

(二)马锣(插图四)

北路梆子马锣的大小相当于京剧的虎音锣，但它的音响却和虎音锣大不相同。北路梆子是用 $\flat B$ 调来演唱（据说很早以前则用D调或C调），所以它的马锣固定音高为F，即本剧种的“5”音。这种马锣的特点本身还存在着好几种音色，演奏时可根据需要来取音。锣槌是用一根小木头棒的一端用牛皮筋缠成的小硬皮槌或用木头制成小木槌，长度约为20公分左右。演奏时马锣既不用手提着，也不用吊在那里击打，而是左臂屈肘手向上，手掌向外，将马锣挂在左手的食指与中指的手指叉上，由其它三指护着，演奏时利用左臂的自由伸曲，必要时再加上右手的作用，就能演奏出比较快速的闷窝音效果来。同时，演奏者在演奏时根据需要取到音色以后，特别重视煞放音效果的应用。有别于其它剧种马锣的演奏技巧和演奏方法。

(三)铙钹(插图五)

北路梆子的铙钹比京剧的大钹要大一些，拍打出的音响一定要有“水音”，所以亦称“水钹”。固定音高为 $\flat B$ ，即本剧种调的“1”音。其演奏技巧与方法和兄弟剧种的铙钹差不多。

(四)小锣(插图六)

北路梆子的小锣和秦腔、川剧、老京剧的小锣相同，固定音高为D，即本剧种调的“3”。这种小锣是由边围到中间逐步突起的，最后形成一个约3公分左右的小平面“海心”，在这个小小的海心上面能够发出悦耳音响的地方也只有一点点，所以又称“一点油”，音响很尖细。其演奏技巧及方法与兄弟剧种的小锣相同。据说，铙钹、马锣、小锣等乐器最早还是用白响铜制作，最讲究的是苏锣苏钹，音响特别清澈。由于乐器本身的特点，加之有一些独特的演奏技巧与演奏方法，所以合奏起来风格特点非常突出，很有独到之处。

(五)其它打击乐器

首先应重点说明一下“梆子”的构制及其作用。“梆子”又名“木头”(插图七)是拿紫檀木、红木、枣木、酸枣木等硬木头制成的，左手横拿的是一根形状稍粗的扁圆形木头。右手竖拿的是一根形状稍细的圆形木头。北路梆子的“梆子”一般要比其它剧种的“梆子”要小巧一些，高音也较尖细一些。击打时横拿梆子的左手手心一定要放空，用乐手的话

说：“手心里要能放一颗鸡蛋”。这样击出的音响效果既亮又脆，也很有弹性。它是北路梆子的一件重要乐器，起着控制节奏，烘托气氛的作用。

此外，北路梆子临时加入的打击乐器也很多，如：战斗时，需要加入“小战鼓”，（插图八）“大堂鼓”；（插图九）；伴奏水战，描述风雨交加大雪纷飞时还加用“大铙（或马锣轻奏边音）”；鸣锣开道、击鼓鸣钟时要打“大堂鼓”和“开道锣”，（插图十）；在表现夜间行走时，常用“硬铰子”（插图十一）来替代铙钹和马锣，硬铰子经常和小锣同时并用；打更时也是用“堂鼓”和“马锣”；在文场演奏曲牌或某些唱段时也经常配用硬铰子、软铰子（插图十二），木鱼、碰钟、小钹（插图十三）等等，藉以增加一定的色彩；有些曲牌还要夹打“大击乐”来烘托气氛；有些大击乐的锣鼓经也必须加击“硬铰子”或“软铰子”来控制节奏等等。

附：打击乐字谱说明

大——单鼓键击。

八——双鼓键同击。

大八、八大、不拉、不大——双鼓键分击。

嘟——双鼓键滚奏（也叫“撕也”或“挫儿”）。

拉……双鼓键左轻右重的滚奏，听起来给人以弱起的感觉。

都拉（核拉）——双鼓键快速滚奏。

龙冬——磕板、鼓单键同时轻击后，鼓单键再轻一击或单鼓键轻二击。

乙——休止或马锣奏捂音。

扎、乙、比——磕板音。

仓、匡、光——马锣单击或马锣、小锣、软铰子（硬铰子）同击。

顷、令——马锣轻击或马锣、小锣、铙钹同时轻击。

宫——马锣、小锣击捂音或马锣、小锣、铙钹击闷音。

匝——马锣、小锣、铙钹击哑音。

台、来——小锣单击或小锣、软铰子（硬铰子）同击。

采、皮——硬铰子（软铰子）单击或加小锣同击。

令、乙——小锣轻击或轻击边音。

且、才——铙钹单击或铙钹小锣同击。

七——铙钹、小锣搓击捂音。

瓢——铙钹单击放音。

扑——哑钹。

叮——碰钟。

……——省略号。