

范立方 编著

豫剧音乐通论



范立方 编著

豫剧音乐通论

中国戏剧出版社

图书在版编目(CIP)数据

豫剧音乐通论/范立方编著. —北京:中国戏剧出版社, 2000. 12

ISBN 7-104-00915-9

I. 豫… II. 范… III. 豫剧-戏曲音乐-研究 IV. J617.561

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 83041 号

豫剧音乐通论

范立方 编著

中 国 戏 剧 出 版 社 出 版

(北京海淀区北三环西路大钟寺南村甲 81 号)

(邮政编码:100086)

新华书店总店北京发行所 经销

北京市卫顺印刷厂 印刷

522 千字 850×1168 毫米 1/32 开本 23.25 印张 2 插页

2000 年 12 月第 1 版 2000 年 12 月第 1 次印刷

印数:1—1000 册

ISBN 7-104-00915-9/J·413

定价:38.80 元

前 言

《通论》原是我 1981 年在全省戏曲艺术进修班上的一个讲稿，当时只讲了豫剧的声腔音乐部分，实际是对豫剧声腔板式结构特征及其规律的解析。之后，又在许昌等地讲过多次，每次我都利用讲课的机会，征求学员们的意见，搜集散流在全省各地的不同唱法。油印成册后，又赠送给一些老师，同仁和朋友，请他们评点指正，期盼着遇到出版机会时，能尽量修改整理的好一点。这次由中国戏剧出版社付印成卷，多年的愿望总算实现了。

《通论》的内容共分三个部分：一是本源流变篇，寻踪溯迹，述其沿革。一方面通过对豫剧声腔生成和流变的探讨，研究豫剧音乐的改革和发展，特别是对其未来走向的预测和把握，会有一定的参考价值；另一方面，也为研

究豫剧剧种的源流提供了一条新的思路。由于剧种之间质的差别在于声腔的不同，所以，我认为仅凭有关史料、碑刻和传说来探寻豫剧的本源是不够的，还应该在中国戏曲发展的历史长河中，从戏曲音乐发展的轨迹中去辨本还源。本篇试图以我国戏曲音乐递变的历史为背景，通过对豫剧音乐和相关剧种早期音乐形态的类比分析，来寻觅豫剧声腔音乐的源头，追踪她沿革发展的历史。二是豫剧音乐的形态篇，它包容了豫剧打击乐、曲牌音乐和唱腔音乐三个部分。在豫剧音乐的挖掘整理方面，许多先辈和师友做出了大量的卓有成效的工作，在豫剧音乐的改革创新上，特别是在豫剧音乐表现现代生活，塑造时代新人以及行当声腔和男声唱腔改革方面也都做出了巨大成绩，积累了许多成功的经验，为推动豫剧音乐的发展进步做出了重要贡献。然而，在豫剧音乐的理论研究方面，包括对一些基础理论的研究都显得比较稚嫩。我在这本著述里对豫剧的打击乐，曲牌音乐的审美价值以及发展态势和创作规律进行了结合实际的评价与论述，特别是对唱腔音乐各板式的形态特征，进行了较为细致的研究，提出了自己的新见解，根据板腔体戏曲声腔的结构原则，提出了腔式、句式、基本段式和唱段构成等较为系统的理论。还通过对正板和变化板式的类比分析，揭示了豫剧各声腔板式之间衍生变化的规律和内在联系，指导纷繁多样的豫剧声腔形态，进行了有序的梳理，并从理论上进行了概括提炼和总结。本书还罗列了大量不同地域的唱调和名家的唱腔谱例作论据，目的在于论证各板式的板式特征和结构规律，它说明理论的升华源于鲜活生动的艺术实践。三是豫剧音乐的创作篇，主要介绍了戏曲音乐创作的特征和基本的创腔手法。追根溯源，认识与把握豫剧音乐的形态特征和各声腔板式间的

内在联系，皆为探寻民族艺术之奥妙，推动豫剧音乐创作的发展和进步，满足观众日益提高的审美需求。戏曲音乐创作不同于其他音乐样式的写作，它有着自己独特的创作思维、创作方式和作曲技法，它要求作曲者既要具备一般音乐作曲的知识修养，还能够熟练地掌握本剧种的音乐规范，进入一种在规范制约下的自由创作状态，方能实现戏曲音乐创作由民间性向专业性的转化和跨越。

关于本书的名字也想就教读者和师友。无论是理论探讨，还是创作研究，自知谈得不深不透，有些问题还没从感性认识上升到理性认识的高度，只能算是普普通通的论述，所以，权且叫做《通论》吧。这是我四十余年对豫剧音乐学习、求索、感悟到发现某些真因的一个总结，或者说是我半生耕耘艺坛对社会对人民做出的一点回报。由于豫剧历史悠久，遗产极其丰富，而自己所能接触到的却是微乎其微加之个人知识和理论修养有限，所思所想所言所论难免挂一漏万，以偏概全，对一些问题的立论分析，也只能算作一家之言，定有不妥之处，恳望批评指教。

本书写作过程中，承蒙马鸣昆、杜艳、朱超伦、李献民等豫剧音乐界、理论界的诸位师友的大力支持，上海音乐学院的连波、何占豪、李民雄老师也都拨冗抽暇耐心地看了书稿，提出了宝贵的修改意见。这次付印，出版社及我所在的河南省艺术研究所的有关领导和同志们都给予了热情关注和支持。特别是潘仲甫、曹其敏老师反复认真的阅稿，修改了多处疏漏和谬误，在此一并致谢。

作者

1999年9月9日

目 录

前 言	1
第一章 综 述	1
第二章 豫剧声腔音乐的生成及流变	5
第一节 豫剧生成的历史条件	7
第二节 河南地方语音是豫剧声腔生成的基础	9
第三节 豫剧的前身——“土梆戏”	14
第四节 豫剧声腔的原始曲调——“两句调”	26
第五节 豫剧声腔的发展和流变	33
一、在迷茫中苦苦追索	33
二、豫剧声腔发展中的一次飞跃	35
三、豫剧声腔艺术走向成熟	42

第三章 豫剧的打击乐	47
第一节 豫剧打击乐的历史沿革	47
第二节 豫剧打击乐的实用价值	49
第三节 豫剧打击乐的分类和常用乐器	51
第四章 豫剧的曲牌音乐	54
第一节 豫剧曲牌音乐的应用价值	55
第二节 豫剧曲牌音乐的分类和本源	65
一、源于早期戏曲	66
二、源于河南地方的民间音乐	73
三、艺人的自创曲牌	78
第三节 豫剧曲牌音乐的旋律发展手法	79
一、重 复	79
二、联 缀	81
三、变 奏	84
四、展 衍	89
第五章 豫剧的声腔音乐	95
第一节 板式综述	95
第二节 豫剧声腔的基本板式	97
第三节 豫剧声腔的基本曲调	101
第四节 豫剧声腔的调式及调发展	104
一、调式的确定	107
二、豫剧声腔音乐中的调发展	115
三、宫调转换的基本方式	130
第五节 豫剧声腔音乐中的“4”和“7”	136
第六节 豫剧唱段的构成	142
第七节 豫剧声腔板式的分类	148

第八节 [二八板]类	150
一、[二八板]的正板唱法——[二八板]	150
二、[二八板]的变化板式	218
第九节 [慢板]类	304
一、[慢板]类的正板——[慢板]	304
二、[慢板]上、下句的变化形式	371
三、[慢板]的变化板式	377
四、[慢板]和其他板类板式的连接组合	414
第十节 [流水板]类	424
一、[流水板]的正板——[流水板]	424
二、[流水板]的变化板式	462
第十一节 [非板]类	497
一、[非板]的正板——[非板]	498
二、[非板]类的变化板式	508
第十二节 豫剧声腔音乐中的压板音乐	525
一、[慢板]的压板音乐	526
二、[流水板]的压板音乐	534
三、[二八板]的压板音乐	544
四、[紧二八板]的压板音乐	545
第六章 豫剧乐队及传统伴奏手法	547
第一节 豫剧乐队的发展衍变	548
第二节 豫剧乐队的主要乐器	553
第三节 豫剧乐队的传统伴奏手法	556
第七章 豫剧唱腔写作探奥	563
第一节 豫剧音乐创作的基本特征	565
一、立体的创作思维	565

二、有限自由的创作活动	567
三、群体的创作方式	570
四、整一的舞台体现	574
第二节 关于戏曲的音乐形象	576
第三节 关于豫剧的行当唱法	579
第四节 豫剧声腔创作手法	590
一、以字行腔	590
二、以调抒情	595
三、增加唱字	599
四、移动字位	600
五、增加唱句	602
六、乐句伸展	603
七、重复变化	608
八、基调变奏	610
九、宫调转换	613
十、引入新调	614

综合唱腔谱例

眼睨红日西山落(刘伯玲演唱)	625
一句话把我的心事勾起(刘伯玲演唱)	634
虽不是大闺女可是头一遭(刘伯玲演唱)	643
程咬金在洞房欢喜不尽(李长安演唱)	650
你的事早在我心里搁(王兴刚演唱)	655
谁是凤凰谁是鸡(刘伯玲演唱)	661
乱石似雨投水井(刘伯玲演唱)	664
柳明月坐绣案思绪绵绵(小香玉演唱)	670

漫漫长生何日宁(赵玉英演唱)·····	675
离家两年似百年(阿姣演唱)·····	683
雨打故道似利剑(阎玉龙演唱)·····	688
凉亭内抚琴低吟悠悠回旋(颜永江演唱)·····	695
该怎样才顾全面面方方(陈新琴演唱)·····	701
奉旨领凭离定远(齐菊梅演唱)·····	710
哪怕抬你到郑州(占荣、广生、毛成演唱)·····	716
剪一幅最新最美的好窗花(国民、辛艾、马兰演唱)·····	726
附 1 乐谱中符号说明·····	729
附 2 锣鼓字谱说明·····	731

第一章 综 述

如果说中国戏曲是以歌舞演故事的戏剧艺术，那么，豫剧音乐则是豫剧艺术用来表演故事的豫剧之“歌”。

豫剧音乐是构成豫剧艺术体系的重要组成部分，它有机地融合在豫剧艺术的整体之中，如从唱、做、念、打的表现出发，我们可以把它视做豫剧艺术的表现形式，定位为形式范畴；但它实际上又是豫剧剧种本体的重要组成因素之一，没有豫剧音乐，就不可能有豫剧的剧种艺术，故事不以旋舞来演，也就不再是戏曲了。所以，从这一意义上讲，则又可把它视做豫剧的本体范畴。

豫剧是一比较古老的剧种，它究竟形成于何时，目前尚无明确结论，据近年的研究考证，最早见于文字记载的是清乾隆十年(1745)

编修的《杞县志》卷七《风土风俗》篇中：“愚夫愚妇，多好鬼尚巫，烧香佞佛，又好约会演戏，如锣锣、梆、弦等类”的记载。它说明清乾隆年间，梆子腔在河南已相当流行。据此判断，它的生成时间，当应在乾隆以前的早些时候，至今，少说也应有二百多年的历史。

豫剧音乐内涵丰富，包容量大。从目前豫剧音乐的资料来看，既有显示声腔品类和规范的众多声腔板式，又有大量十分古老，源出于南、北曲或昆曲的曲牌，还有罗戏，吹腔的某些唱调，以及明显来源于河南地方的一些民间音乐。它一方面说明戏曲音乐有着很强的传承性，豫剧在生成发展过程中，吸收并继承了早期戏曲剧种许多优秀的音乐遗产和艺术成就；同时，也说明豫剧在发展时期，声腔音乐长期延用了多元共存的综合体制。

再从豫剧声腔板式组合连接的形式看，如果说远一点，它和唐宋大曲有着微妙的承延关系。豫剧声腔中比较常见的一种连接形式，是由〔非板〕开始，经〔栽板〕转入速度缓慢的〔慢板〕，然后经〔流水板〕转入〔二八〕或直接唱〔流水板〕，再经〔垛板〕转入〔紧二八〕或〔非板〕结束。它很像大曲一般由“散序”进入“中序”或“拍序”最后由“入破”结束的曲体结构形式。在速度，上大曲一开始是乐器演奏的“引子”部分，是一个没有拍（板）的散节奏，演唱多分做四段，即“艳”、“主要唱段”、“趋”和“乱”。在豫剧常见的板式连接形式中，〔慢板〕、〔二八板〕，承担了大曲中“艳”和“主要唱段”部分的任务，而〔流水板〕、〔垛子板〕则相当于大曲中的“趋”，速度加快、板头变紧，最后的〔紧二八〕部分，则相当于大曲中的“乱”。所以，如果把豫剧音乐美誉为古音遗声，或许不算过分。

豫剧流布的地域很广，解放前夕，它不仅已经遍布河南全省，周边的一些省份，如河北、山东、山西、江苏、安徽、湖北、陕西、甘肃的部分地区，也都有了豫剧的专业班社。进入五六十年代，豫剧的发展更为迅速。边远的一些省区如青海、西藏、新疆、黑龙江和长江以南的四川、贵州及台湾等省区，也有了豫剧的专业剧团，它的演出活动更是遍及全国，受到了人们的普遍欢迎和喜爱。

近年来，由于诸多原因，戏曲艺术的发展，特别是剧场演出很不景气，豫剧也难以避免步入低谷的厄运。但就目前我们知道的情况。它的分布虽仍不及京剧覆盖面那么广，但在剧团数量、从业人员、演出场次和观众人数等方面看，它仍是全国数一数二的大剧种，在人民群众中有着广泛的影响，在全国戏曲活动中，有着十分重要的地位和作用。

豫剧在长期的发展过程中，不仅为我们创造积累了丰富的演出剧团和舞台表演艺术，也为我们留下了非常珍贵的音乐遗产。那结构规范，变化自如的诸多唱腔板式，鲜活优美，风格多样的数百首曲牌音乐，高亢浑厚，有着中原人民豪爽性格特征的唱念锣鼓，特别是前辈艺人在声腔音乐创作上的丰富积累和塑造角色鲜明独特的音乐形象等方面，为我们留下了非常宝贵的经验。

在剧种繁多的中国戏曲中，豫剧属梆子腔系统的一个地方戏曲剧种，在声腔构成上属板腔体，亦即板眼变化体。一个曲调可以用不同的板眼唱出来，这就保证了整出戏的音乐形象鲜明，风格统一。节奏的丰富变化，不仅避免了戏曲观赏中，因曲调比较单一，可能出现的单调刻板的弊端，而且非常适合各种戏剧情势的建构，有利于解决戏剧性和音乐性的矛盾。

豫剧的曲牌音乐，目前搜集并经过整理的约四百多首，它

作为豫剧音乐的重要组成部分，在渲染舞台气氛，展示舞台场景，配合演员表演，揭示人物心理活动等方面，发挥着不可或缺的作用。豫剧曲牌音乐的丰厚积存，豫剧曲牌音乐的创作手法和它那有着悠久传统的鲜活曲调，对我们今天配乐的创作和研究，都是非常难得的宝贵财富。

豫剧打击乐随着时代的发展，除部分唱腔锣鼓外，念白和身段表演的锣鼓点子，基本上都由京剧吸收借鉴而来。在豫剧音乐中，声腔是体现剧种特色和与其他剧种相区别的主要标志。豫剧击乐的改革发展，选择了保留唱腔锣鼓的路子，它即保持了豫剧剧种的特色，又适应了时代发展和观众的戏曲审美情趣的变化，也有利于豫剧舞台艺术的提高和发展。

数百年来，豫剧音乐在中原文化的哺育下，历代艺人长期艺术实践的创造和积淀，形成了它特色鲜明的板式结构规范，造就了自己成熟而完整的声腔音乐程式，也确立了它高亢豪放，优美抒情，流畅活泼，通俗纯朴的艺术风格。豫剧音乐反映了中原人民的审美情趣和性格特征，充溢着中原黄土地特有的泥土芳香，它是中原人民用智慧和心血浇灌培育的戏曲艺术之花，是中原优秀传统文化中璀璨的艺术明珠。数百年来，它风格的酝酿和形成，艺术的发展和走向成熟，是在中原人民的积极参与下完成的。人民是戏曲审美的主体，同时也是客体的创造者。凡人民群众喜爱的，保留发展了。人民群众不喜欢的，则随着时间的发展逐渐舍弃了，豫剧音乐伴随着中原社会历史前进的脚步，伴随着中原人民群众的生活、劳动和斗争，真实地反映人民群众的爱与憎、苦与乐、美与丑，它是真正属于中原人民自己的戏曲艺术，是中原人民群众生活的旋律，是中原人民群众心上的歌。

第二章 豫剧声腔音乐的生成及流变

关于豫剧剧种的生成，目前说法不一。有说豫剧源于东路秦腔，或说它是同州梆子流传到中州，加以改变而成；有说它源于弦索调，是由弋阳腔嬗变的“河南调”，即“女儿腔”发展而来，更多的人则认为豫剧是河南土生土长的戏曲艺术，是在河南民间演唱艺术的基础上发展形成的。为了寻觅豫剧剧种的源头，找到豫剧之根，数十年来许多专家学者进行了艰苦的探索研究和考证工作，发表了一些很有见地的论文和专著，取得了明显的进展。

然而，以往的研究者，多是依靠县志、碑刻和有关史料、小说的记载来分析、论证、推理和判断。我觉得这只是研究剧种生成的一个方面。我们不妨拓宽思路，从另一个层面，即从豫剧声腔音乐的基本形态和特征入手，通过

对有关音乐，如相关的民间音乐、曲艺音乐、戏曲音乐的比较、探微和定量定性分析，来研究剧种的生成，也许会别有洞天，获得一些意外的收益。因为区别戏曲剧种的重要标志是剧种的声腔音乐。大量事实表明，文学剧本、舞台表演、服饰化装，很多剧种都可以互用；豫剧、曲剧、越调、二夹弦，甚至省外的一些剧种，在演剧方式上差别也不大。但每一剧种都有着属于自己的声腔音乐，而且，每一剧种的声腔音乐，都是形成和体现本剧种风格特色的基础与前提，是剧种间质的区别。所以，我觉得戏曲剧种探源，不可忽视对其声腔生成情况的考察和研究。

豫剧声腔音乐是怎样形成的？它来源于什么曲调？最早的豫剧声腔是怎样唱的？它的旋律和节奏是怎样的形态？由于历史的原因，既无曲谱可考，又无音响传世。更因为过去戏曲声腔和音乐创作，主要是依赖演员和琴师的切磋磨合，它的继承和传播，靠的是师承传递，所以，早期豫剧声腔的形态，我们今天实在是无法知道。

然而，豫剧声腔音乐决非某一作曲家的天才创造，更不会从天上凭空落下。作为中国戏曲的一个剧种，它的生成绝离不开中国戏曲文化发展的大背景，它和先于它出现的戏曲声腔、同时期的戏曲声腔，以及哺育生成它的中原地方文化、地方民间音乐，都有着密切的关系。这又为我们认识和研究豫剧声腔的本源和流变开启了思路，通过对影响豫剧声腔生成的各种因素的分析研究，或许会对豫剧声腔生成的条件和脉络有一个较为明晰的认识。关于豫剧声腔的生成情况，我想从以下几个方面进行表述。