

跟我学系列（修订版）

# 跟我学 京胡

万家欢 著



Learning Jinghu

湖南文艺出版社

FOLLOW ME



跟我学系列（修订版）

# 跟我学 京胡

万家欢 著

湖南文艺出版社

## 特别启事

《跟我学系列》选用了国内外一些词、曲作者的作品，经我们多方努力，尚有一些作者至今未能取得联系。希望社会各届知情人士向我们以及作品的作者给予通报，以便联系奉寄样书和稿酬。同时，我们将可以确定著作权的作品的使用费汇往北京中国音乐著作权协会（北京东四南大街85号 邮编：100703）。

联系地址：湖南、长沙市银盆南路67号 湖南文艺出版社 邮编：410006  
电话：0731-8882796 电子信箱：hnlaph@public.cs.hn.cn

湖南文艺出版社 启

### 跟我学系列 跟我学京胡(修订版)

万家欢 著

责任编辑：在 夏

\*

湖南文艺出版社出版、发行  
长沙市雨花大道2号 邮编：410014  
湖南省新华书店经销 湘潭地调彩印厂印刷

\*

2000年4月第1版第1次 2004年4月第1版第3次印刷

开本：880×1230 1/16 印张：7.5

印数：11,001-14,000

ISBN 7-5404-2307-2  
J·345 定价：14.00元

若有质量问题，请直接与本社出版科联系调换

# 前 言

我十岁学京胡,至今40年整。其间于1973年至1977年五年中,担任京剧器乐与管弦乐混合乐队的指挥工作。书中所谈内容,是我作为一个专业京胡演奏员多年来学习与工作的体会,也是我从一个戏曲乐队指挥的角度对京胡这一乐器的认识。

十分荣幸能有这次机会,将个人的学习工作体会予以整理并发表。希望这本书能给初学京胡者以帮助,给研究京胡演奏艺术的读者及同行以参考。

限于水平,书中难免有不妥或错误之处,研究京胡演奏的专家学者何其多,诚望各位专家及读者不吝指教。

愿京胡演奏艺术日益发展!

愿中国戏曲艺术的明天辉煌绚烂!

万家欢

2000年3月于长沙

# 目 录

第一章 概论 .....	( 1 )
第二章 京胡演奏的技术要求 .....	( 4 )
第一节 乐器的要求 .....	( 4 )
第二节 京胡演奏的姿式及左右手持琴 .....	( 6 )
第三节 京胡的定弦 .....	( 8 )
第四节 京胡演奏的音色要求 .....	( 8 )
第五节 京胡演奏的音准要求 .....	( 9 )
第六节 京胡演奏的弓法 .....	( 9 )
第七节 京胡演奏的“味儿” .....	( 11 )
第八节 京胡演奏的节奏 .....	( 13 )
第九节 京胡演奏的力度 .....	( 14 )
第三章 京胡演奏与演唱的配合 .....	( 16 )
第四章 京胡演奏与打击乐的配合 .....	( 17 )
第五章 京胡演奏的伴奏谱 .....	( 21 )
第六章 练习 .....	( 25 )
曲一:【二黄演奏的音阶与琶音】 .....	( 25 )
曲二:京剧曲牌【二黄小开门】 .....	( 25 )
曲三:京剧《状元媒》中的【二黄原板】 .....	( 26 )
曲四:【反二黄演奏的音阶与琶音】 .....	( 32 )
曲五:京剧《赵氏孤儿》中的【反二黄】 .....	( 32 )
曲六:【西皮演奏的音阶与琶音】 .....	( 37 )
曲七:京剧曲牌【西皮小开门】 .....	( 37 )
曲八:京剧《宇宙锋》中的【西皮原板】 .....	( 38 )
曲九:【2—6弦演奏的音阶与琶音】 .....	( 41 )
曲十:【拾全福祿】之一(二黄 反二黄) .....	( 42 )
曲十一:【拾全福祿】之二(西皮 反西皮) .....	( 49 )
曲十二:【夜深沉】 .....	( 52 )
曲十三:【京华气韵】 .....	( 55 )

第七章 附录曲目 .....	(61)
曲一:现代京剧《海港》选段 “自从退休” .....	(61)
曲二:现代京剧《红灯记》选段 “临行喝妈一碗酒” .....	(64)
曲三:现代京剧《奇袭白虎团》选段 “趁夜晚” .....	(67)
曲四:现代京剧《龙江颂》选段 “几年前” .....	(68)
曲五:现代京剧《龙江颂》选段 “听惊涛” .....	(76)
曲六:现代京剧《杜鹃山》选段 “乱云飞” .....	(86)
曲七:现代京剧《杜鹃山》选段 “家住安源” .....	(98)
曲八:现代京剧《智取威虎山》选段 “打虎上山” .....	(105)

## 第一章 概论

《辞海》记有：京胡，拉弦乐器。胡琴的一种。为京剧的主要伴奏乐器。又有：胡琴作为拉弦乐器，最早记载见于宋沈括《梦溪笔谈》：“马尾胡琴随汉车。”今用者，琴筒以蛇皮或桐木板蒙面，筒上装琴杆，杆端设木轸二或四，木轸至筒底张弦，琴筒面置琴码架弦，以弓张马尾纳二弦间，奏时左手按弦，右手拉弓，使马尾擦弦而发音。

综上所述，可见作为中国民族乐器的京胡其历史的久远。京胡是胡琴的一种，但旧时京剧界也有将京胡称为胡琴的，拉京胡叫“拉胡琴”。拉京二胡叫“拉二胡”。

京胡不仅仅是京剧的主要伴奏乐器，也是汉剧、湘剧等剧种的主要伴奏乐器（湘剧的弹腔用京胡做主奏乐器）。

在京剧发展的早期，伴奏唱腔只用京胡、月琴、三弦（除打击乐外）。自1923年梅兰芳先生编演《西施》一剧开始，由王少卿先生首创京二胡加入伴奏。京剧唱腔伴奏后又增加了秦琴，七十年代秦琴被阮取代。

在戏曲新编历史剧与现代戏中，广泛使用了较大的民乐队或民乐与管弦乐混合乐队。而无论怎样的乐队编制，京胡只用一把，其它乐器却很难将它盖住。京胡始终以其刚劲、嘹亮、极富特色的风格韵味为其它乐器所不能取代；它在京剧等剧种的乐队中的领奏地位始终没有动摇。“京胡的运用，是能动地烘托唱腔，丰富唱腔艺术表现力的有效手段，也是构成京剧音乐的风格和特色的重要因素。”（此论点摘自上海人民出版社1975年版《革命现代京剧主要唱段京胡伴奏谱》一书。）

京剧发展的二百年历史中，涌现了许多著名京胡演奏艺术大师，如已故的梅雨田、徐兰沅、王少卿、杨宝忠、赵济羹，以及现仍健在的李慕良、沈玉才、何顺信等。他们不仅演奏技艺高超，并且由于他们个人极高的综合艺术修养，使他们能在唱腔设计、唱段的过门与伴奏处理、戏曲中音乐曲牌的表现等诸多领域做出了不可磨灭的贡献。

解放后，全国办起了多所戏曲学校，尤其是中国戏曲学校（现中国戏曲学院）、北京市戏曲学校等名校，以其强有力的师资、正规系统的教学，陆续培养了大批优秀的中青年京胡演奏家。

值得一提的是，由于排演现代戏和新编历史剧，出现了大量新旋律，有的是演奏难度很高的旋律，这些旋律对演奏者提出了更高的技术要求。戏曲中大乐队的出现，乐队指挥的介入，都对京胡演奏提出了更高的要求。为此，京胡演奏者与有关技术人员共同进行了多方面的努力。

直到六十年代中，京胡使用的仍是丝弦。这种弦除了易断的不足外，最大的问题是京胡的纯五度音调不准，若是调准，京胡的外弦多半会出噪音，只有将外弦稍调高，音质方可正常。这种不准确的调音（即人们常说的“阴阳弦”），在听觉上是不适的。现在留下来的老录音资料中，京胡的“阴阳弦”很普遍，这种现象主要是由于使用丝弦造成的。

丝弦容易断，因此时时要换新弦，新弦换上后还有一个抻开的过程，于是增加了音的不稳定性。自从京胡采用钢丝弦后，这些问题均得到解决。

钢丝弦不及丝弦之处是音质没有丝弦厚，音量不如丝弦大，所以当今的京胡演奏在声音的厚度与音量上，都令人感到不如前辈老先生，这主要还是由于弦的改变而致的。

当前除只有极少演奏者因感到钢丝弦的音量与音的厚度不及丝弦，所以仍用丝弦，或丝弦与

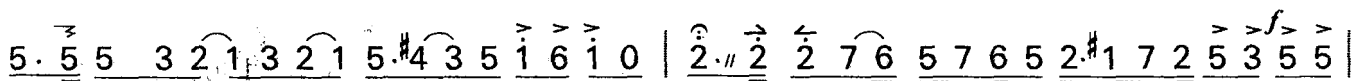
钢丝弦各用一根的情况外,钢丝弦毕竟以其更多的优越性得到绝大多数京胡演奏者的认可和采用。

乐器性能的改善,加上演奏者的刻意追求,当今的京胡演奏在音准、音质上都较之从前有了很大提高。这对京胡演奏艺术的全面提高,甚至对戏曲演唱,都起到了不容忽视的积极作用。

在演奏技巧与表现力上,京胡演奏尤其在七十年代与八十年代中,取得了长足的发展。我们不妨以京剧《杜鹃山》中的“无产者”一唱段为例,略作介绍。

为表现英雄人物上刑场时的大义凛然,因此要求唱段气势磅礴,京胡演奏最强的地方两次达到“*sf*”;为表现英雄人物的临危不惧,沉着对敌,有的地方仍唱得十分轻巧,也使唱段显得有声有色,京胡演奏多处达到“*p*”的弱度,可见力度对比很大。速度不仅快,而且变化也极大,准确掌握十分不易。这么快的速度,这么大的速度与力度对比,要非常清楚、准确无误,圆满地表现出来是很有难度的。

我们以第一句起首过门为例:



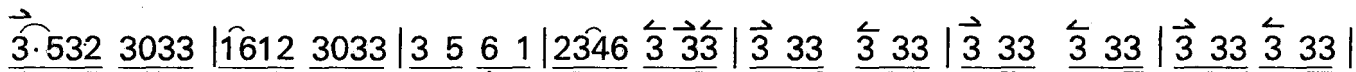
旋律中有个 #4 和 #1。传统演奏西皮的 4 音,谱面上很少标

明是 #4 还是 4。

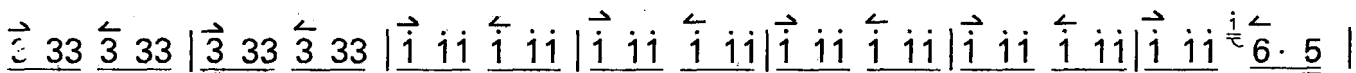
京剧的西皮旋律中,绝大多数的 4 音,实际演奏的是 4 与 #4 之间的音,比 4 高,比 #4 低,有人称之为“京 4”(此问题在第二章第五节中还要讲到)。在这个过门中,却要求严格地演奏 #4;传统西皮演奏中,#1 几乎从来没遇到过,而这里要求严格地演奏 #1,这些就成了京胡演奏的新内容,新要求。

另如: 2. 2 2 7 6 这一处的弓法处理。第一个 2. 是用弓尖演奏的长颤弓,紧接着一个附点后十六分音符 2 仍用上弓奏出,这在传统演奏中也是很难看到的。

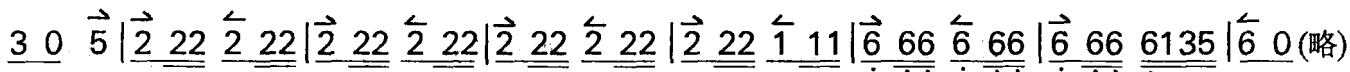
再看如下演奏:



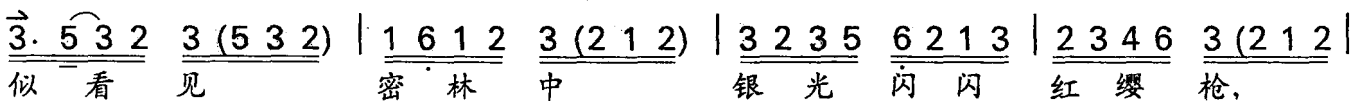
似 看 见 密 林 中 银 光 闪 闪 红 缨 枪, 红



缨 枪。



如唱腔完全一样,以上唱腔的通常伴奏处理却是下面这样的:



似 看 见 密 林 中 银 光 闪 闪 红 缨 枪,



3 0)  $\overline{\underline{\underline{3}}}$   $\underline{\underline{3}}$  |  $\underline{\underline{3}}$  3 3 3 |  $\underline{\underline{3}}$  3 3 3 |  $\underline{\underline{3}}$  3 3 3 |  $\underline{\underline{3}}$  3 3 3 |  $\underline{\underline{3}}$  3 3 |  $\underline{\underline{1}}$   $\underline{\underline{1}}$   $\underline{\underline{1}}$   $\underline{\underline{1}}$  |  $\underline{\underline{1}}$   $\underline{\underline{1}}$   $\underline{\underline{1}}$   $\underline{\underline{1}}$  |  $\underline{\underline{1}}$   $\underline{\underline{1}}$   $\underline{\underline{1}}$   $\underline{\underline{1}}$  |

红 纓 枪。

$\underline{\underline{1}}$   $\underline{\underline{1}}$   $\underline{\underline{1}}$   $\underline{\underline{1}}$  |  $\underline{\underline{1}}$   $\underline{\underline{1}}$   $\underline{\underline{1}}$   $\underline{\underline{1}}$  |  $\underline{\underline{6}}$   $\underline{\underline{5}}$  |  $\underline{\underline{3}}$   $\underline{\underline{5}}$   $\underline{\underline{5}}$  |  $\underline{\underline{2}}$   $\underline{\underline{2}}$   $\underline{\underline{2}}$   $\underline{\underline{2}}$  |  $\underline{\underline{2}}$   $\underline{\underline{2}}$   $\underline{\underline{2}}$   $\underline{\underline{2}}$  |  $\underline{\underline{2}}$   $\underline{\underline{2}}$   $\underline{\underline{2}}$   $\underline{\underline{2}}$  |  $\underline{\underline{2}}$   $\underline{\underline{2}}$   $\underline{\underline{1}}$   $\underline{\underline{2}}$  |  $\underline{\underline{6}}$   $\underline{\underline{6}}$   $\underline{\underline{6}}$   $\underline{\underline{6}}$  |  $\underline{\underline{6}}$   $\underline{\underline{6}}$   $\underline{\underline{6}}$   $\underline{\underline{1}}$   $\underline{\underline{3}}$   $\underline{\underline{5}}$  |  $\underline{\underline{6}}$  0 (略)

不难看出,不同的伴奏手法区别是较大的。新的伴奏手法较通常伴奏手法的难度明显要大,而表现力却大大增强了。

用分弓连续演奏  $\underline{x}$   $\underline{xx}$   $\underline{x}$   $\underline{xx}$  |  $\underline{x}$   $\underline{xx}$   $\underline{x}$   $\underline{xx}$  | …… 这种节奏形,在小提琴或民二胡的演奏中是常见的,但传统京胡演奏中却从未有过(尽管这种演奏并不困难)。新作品为达到特定的音乐形象,作曲者大胆将这种节奏用京胡连续演奏,从而丰富了京胡的演奏技巧,加强了其表现力,也可说是增加了一种新的弓法。

另外我们看看,从唱腔“红纓枪”开始,短短的十九小节中,力度的变化达到十四个:

$\leftarrow$  *mf*  $\leftarrow$  *p*  $\leftarrow$  *mf*  $\leftarrow$  *mp*  $\leftarrow$  *mf*  $\leftarrow$  *mp*  $\leftarrow$  *mf*  $\leftarrow$  *mp*  $\leftarrow$  *f*

这种严格的力度处理,京胡与大乐队同时表现出来,其效果是可以想象的。这对尤其注重“音量”与“劲头”的京胡演奏来说,无疑十分有难度,是空前的。实际演奏的成功,恰恰体现了京胡演奏的新水准。

现代京胡演奏者,由于能接触到更多的音乐表现形式,以及加强了对音乐理论的学习,使他们在全面的音乐修养上得到很大提高。

八十年代,更多演奏者与作曲者产生了将京胡这一乐器从单一为戏曲伴奏的“定位”上;上升到能够胜任独奏的新高度的愿望,很多人迈出了可喜的步伐。

由京胡演奏家张素英担任独奏,上海民族乐团协奏的京胡协奏曲“京华气韵”、“跃龙门”、“芦沟醒狮”,以及京胡组曲“虞美人”等,于一九八八年由中国唱片总公司制成录音磁带出版发行,获得极大成功。

发行的磁带中附有对张素英女士的评论,评论是这样写的:京胡演奏家张素英是京剧界及京剧爱好者所熟知及喜爱的女琴师。她在长期的教学及舞台实践中,既努力继承,发扬前辈著名琴师的各种风格技巧,又广泛学习,借鉴其它中、西乐器的演奏艺术,博采众长,融汇一体,形成自己独特的艺术风格。她演奏的京胡曲既充满京胡特有的阳刚之气,又揉进了小提琴、古琴的华美和飘逸,故显得豪迈又细腻,端庄又活跃。她手中京胡的一纵一擒,一打一揉,一收一煞,一张一弛,无不周密细致,寓情传神,使京胡的表现力达到了空前的高度,谱写了京胡从伴奏走向独奏的历史新乐章。

在认真聆听了录音磁带后,我确感以上评价绝不过分。同时应感谢这些独奏曲的作曲家吴华,没有作曲家写出既适合京胡演奏,又具有极大难度的作品,演奏家是不可能跃上如此的演奏高度的。从国内出去,现在在日本的吴汝俊先生,1986年也曾用电声音乐伴奏,录制了题名《京胡轻音乐》的京胡独奏录音磁带出版发行。吴汝俊侨居日本后,曾在日本举行京胡独奏音乐会,其后居然在日本人组成的“拉拉队”陪同下到北京演出,取得很大成功。

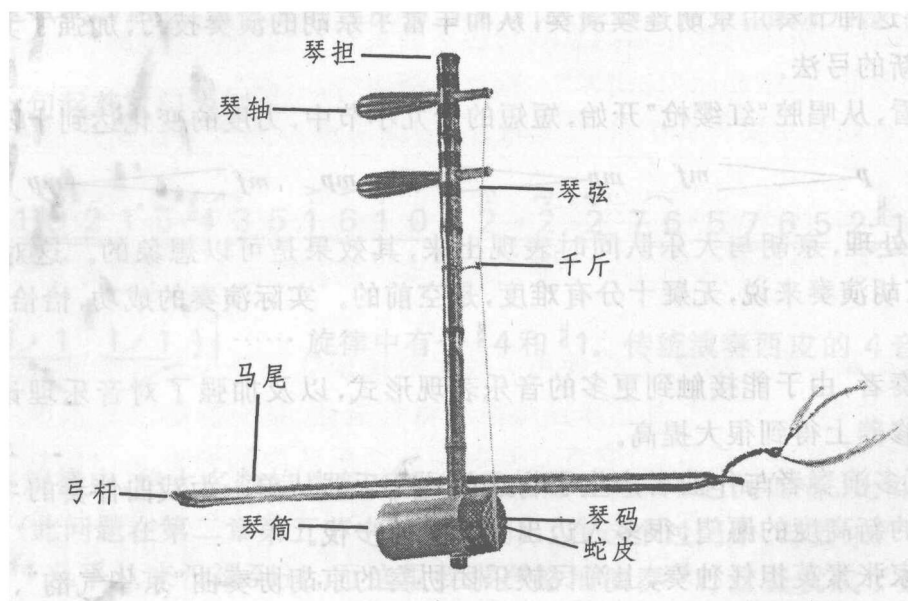
其它还有不少京胡演奏家都做过独奏的尝试,反响是很好的。本人曾于1993年初在湖南电视台“潇湘迎春戏曲晚会”上担任了《钢琴与京胡》一节目的京胡独奏。由杨巨方作曲的京胡协奏曲“正气歌”的总谱于1988年由人民音乐出版社出版发行。

这些都反映了京胡演奏艺术近年来已发展到一个空前的高度。曾有台湾京剧界人士盛赞:“大陆的胡琴水平比起台湾来,超出了一大步。”

## 第二章 京胡演奏的技术要求

### 第一节 乐器的要求

首先请了解下面图中标的京胡各部位名称:



(图一)

拉琴要有好琴的重要性与演员要有好嗓子的重要性是一样的。演奏员的琴相当于演员的嗓子,再会唱没有好嗓子不行,再会拉没有好琴同样不行,可见乐器对演奏者是何等重要。

如小提琴等乐器,只须一把即可完成所有演奏。京胡却不行,就象民乐中的竹笛、唢呐等乐器一样,通常需要几支,方可胜任全部演奏。这是由乐器本身的音域局限性,及其表现方式决定的(本章第三节中将谈到此问题)。要适应京剧舞台演出需要,一套京胡应该是几把呢?据个人多年的实践体会,应该是五把或六把。

一把京胡的最佳音质,一般空弦音高局限在一个小二度音程内(如从G到 $\sharp G$ ),再升高或再降低,琴的最佳音质就不存在了。

另以《红灯记》一剧的用琴为例,可见京胡的用琴状况。(由低到高。)

第一把是D调的二黄,外弦音高为E,第八场中用;第二把是E调的二黄,外弦音高为 $\sharp F$ ,在第八场及第二、第六场中用;第三把是E调的西皮,外弦音高为 $\sharp G$ ,第一、二、三、五、七场中均要用;第四把是G调二黄,外弦音高为A,第五场中用;第五把是 $\sharp F$ 调的西皮,外弦音高为 $\flat B$ ,第二场中用,这一把后面还要升高小二度为G调西皮,在第九场中用。以上五把琴中还不包括在旦角戏中常用的C调或 $\sharp C$ 调二黄,外弦音高为D至 $\flat E$ 的琴。

为保证乐器的最佳音质,又能满足舞台演出的需要,五把琴的空弦定音高度如下:

内 弦	外 弦	适 用 调 门
G— $\sharp$ G	D— $\flat$ E	C— $\sharp$ C 二黄                      G— $\sharp$ G 反二黄
A— $\flat$ B	E—F	D— $\flat$ E 二黄                      A— $\flat$ B 反二黄
B—C	$\sharp$ F—G	E—F 二黄                      B—C 反二黄
		D— $\flat$ E 西皮
$\sharp$ C—D	$\sharp$ G—A	$\sharp$ F—G 二黄 $\sharp$ C—D 反二黄
		E—F 西皮
$\flat$ E—E	$\sharp$ A—B	$\flat$ A—A 二黄 $\flat$ E—E 反二黄
		$\sharp$ F—G 西皮

当然不是每个习京胡者都必须具备五把琴,根据各自的条件亦可用四把或三把琴一套来使用。其调门分配大致如下:

#### 四把组合

把 数	一	二	三	四
外 弦 音 高	D—E	F—G	$\sharp$ G—A	$\flat$ B—B

#### 三把组合

把 数	一	二	三
外 弦 音 高	$\flat$ E—F	$\sharp$ F— $\sharp$ G	A—B

初学琴者,也可先购置一把中音琴,在水平达到可为演唱伴奏的程度时,再增置乐器也是可行的。每一把琴的最佳声音在什么高度?什么调门的琴应是什么尺寸?乐器的质量如何?这些都是很专业的问题,初学者是很难辨别的,有条件者应请专业人士或有经验者给予指导鉴别。

购置乐器时不仅要注意乐器的尺寸与调门,质量自然是重要的。一般来说,北京出产的京胡尺寸较规范一些。乐器的份量不可太轻,否则声音空而飘;琴筒不可太厚,否则声音发死;琴担不可过细或过粗,它将影响到共鸣;弓杆不可过粗硬或过细软,太粗硬的弓杆使运弓不灵活,太细软的弓杆使运弓用不上劲;弓的马尾用灰色的更适宜,白马尾过细,拉出的声音力度不够,黑马尾太粗,拉出的声音粗糙,马尾不可太少,否则拉出的声音单薄。

过去的琴师由于有些人专拉旦角,演奏的内容多半速度较慢,所以不少人用马尾很松的弓。松马尾弓不宜演奏快速旋律,而当今的琴师基本上是老生旦角都拉,所以用松马尾弓的已很少。

另外,符合要求的琴若没有合适的琴弦与琴码,同样是不能获得好琴音的。一般来讲,上海民族乐器一厂出品的“百花牌”与“鸽牌”京胡弦是较好的,北京星海福音琴弦有限公司出产的“星海牌”京胡弦也是很好用的。琴码对琴音的影响更是重要,真正上乘的琴码,几乎完全是用手工刻出来的,也许是由于销售利润太少的缘故吧,现在的乐器店很难买到象样的京胡与京二胡码,这对京胡演奏者来说,不能不说是个很大的遗憾,因为这一环节太重要。天热与气候干燥时,京胡的蛇皮绷得紧,琴码小了会出噪音,因此要用稍大一点的琴码(过大也不行,琴码过大会过份限制发

音)。天冷与气候潮湿时,蛇皮会稍松弛,这时须换较小的琴码,使琴的声音亮一些。总之,琴码过大不行,过小不行,过高不行,过矮也不行,两个架弦的小槽离得过近不行,太宽也不好。大大小小的琴码多准备一些,很有必要。

其次,松香的作用也不可忽视,最好能使用那种不透明的老松香,应勤烫松香。现代京胡演奏者多数不愿乐器太脏,所以烫松香时,很注意只滴到“有效部位”,不将松香乱滴在琴筒上。

蛇皮塌了要及时再蒙,再好的琴,蛇皮塌了声音都不行的。

乐器好,将使演奏效果大为不同,并能提高演奏的兴趣与信心,对演奏技术的发展也是大有益处的。

## 第二节 京胡演奏的姿势及左右手持琴

演奏姿势与左右手持琴正确与否不仅给欣赏者以直接的视觉印象,尤其它将影响到演奏效果与水平的发挥。

坐椅不宜过高或过低,操琴时腰身应直立,双肩放松。

双腿的姿势一般有三种。第一种是:双腿对称落地。由于这种姿势多数人会觉得琴放在左腿上的高度偏低(这与京胡的琴担短有关),于是在左脚踩一小凳或砖(见图二)。

第二种是:左腿大腿架在右腿上(即平时说的“二郎腿”)。这种姿势与第一种姿势的持琴高度基本相同,只是演奏时间长了,双腿有些累,但却省去了准备踩脚凳或砖的麻烦,且比较潇洒(见图三)。

第三种是:左腿的小腿架在右腿的大腿上。这种姿势将琴抬得较高,琴的倾斜度必然会大些。这种姿势给人的印象是“很帅”(见图四)。三种姿势都是可取的,主要在个人习惯。

京胡应稍向左倾斜放在左腿上,琴担的根部置于左腿右侧,琴筒的蒙皮一端(右端)为悬空状,琴筒的左端置于左腿正面。位置宜靠前些,靠前演奏的声音较靠后明亮。



(图二)

通常人们愿意在左腿上放一块厚帆布或人造革。一是由于京胡演奏用松香多,可以免得松香灰落在裤腿上;二是因为京胡琴筒与腿的接触面很小,琴的自身重量又轻,在大力度的演奏时,琴容易前后晃动。帆布表面很粗,可限制琴筒晃动。琴放在帆布上,问题就解决了。

左手用大拇指握琴,指尖朝下弯曲,位置以刚刚握到千斤绳为好,拉西皮(6-3弦)时可稍下一点。左手握琴切不可太紧,不能靠大拇指用力卡住琴,来控制左臂下滑。而应是左臂自然抬起,拇指轻轻将琴握住。否则,大拇指紧,整个手就紧,对日后左手技巧的发挥十分不利。

左手的其它四指应自然弯曲,触弦的位置不宜太靠指尖,太靠指尖琴音偏细;也不宜太靠手指肉厚部位,这个部位触弦琴音不亮(正确手形见图五)。

右手持弓以部位尽量靠弓端为好。食指与中指在弓杆的外面,大拇指在弓杆的上面,三个手指将弓杆捏住。无名指在弓杆与马尾之间,将马尾与弓杆分开,若将右手竖起来看,很象持毛

笔。京胡持弓是不是借鉴了持毛笔的方法呢?当然也有无名指与中指都在弓杆与马尾之间的持弓者,这属个人习惯,并非错误,只是这种持弓者占少数。(正确的持弓法见图六。)



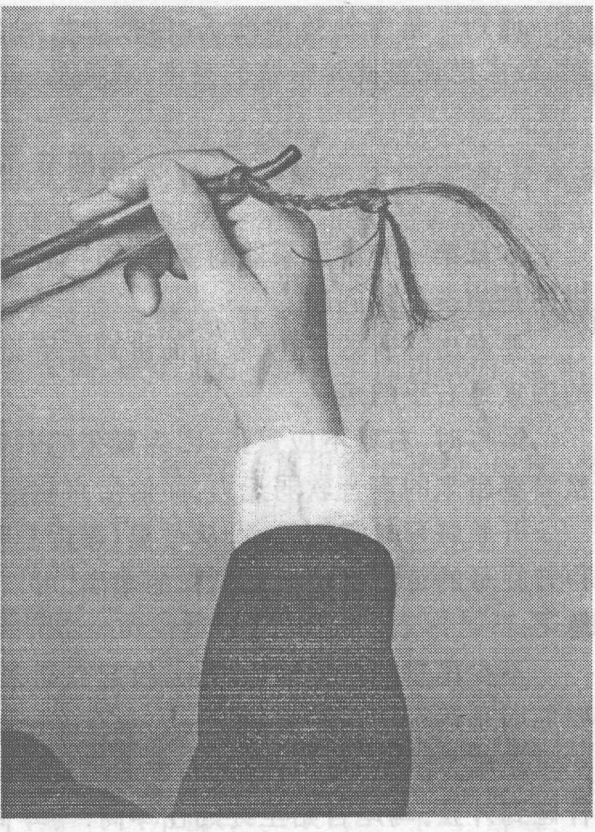
(图三)



(图四)



(图五)



(图六)

### 第三节 京胡的定弦

京胡的定弦已成固定形式,即内外弦音程为纯五度;不论演唱什么调,西皮一律用 6-3 弦演奏;二黄用 5-2 弦演奏;反西皮用 6-3 弦(反西皮曲牌多用 2-6 弦)演奏;反二黄用 1-5 弦演奏。

京剧的唱腔属“皮黄板腔体系”,即由西皮、二黄、反西皮、反二黄等组成。而京胡的定弦已成为京剧不同的板腔风格的组成部分。

演唱的调门不同,京胡演奏的指法却不变,于是京胡的空弦音高将会不同,这也就是京剧伴奏需要多把京胡的原因。可以说这一定式是由京胡本身音域较窄及表现方式决定的,但正是这一定式,更有力地加强了京剧唱腔西皮二黄各自不同的旋律风格,这一定式已成为西皮二黄各自特色的形成因素之一。一唱西皮就用 6-3 弦演奏,一听是 6-3 弦演奏,就知道是西皮。一唱二黄就用 5-2 弦演奏,一听是 5-2 弦就知道是二黄。也由于不同定弦的演奏韵味与技巧的相互独立性,决定了它们之间的不可滥用。西皮唱腔若用 5-2 弦来演奏,整个唱段风格将改变,听起来既是西皮,又会象二黄。京胡的定弦及演奏已成为京剧音乐风格的重要因素之一。

京胡在调弦时,不应用力将琴轴往里顶,琴轴太紧不利于轻松拧动,并且易损坏琴轴,松紧度以琴轴不易滑脱为准。

新琴的琴轴易滑脱,新琴使用时可在琴轴与琴杆相接触部位抹一点松香灰,问题即可解决。

习琴者请买一个圆形的校音器,调音时,先吹一下你所需的外弦音高的音,听准后,随即将外弦调至这一音高,然后调内弦。调内弦时,外弦会稍有改变,这时再根据校音器的音高调准外弦,并将内弦与外弦的纯五度关系调准。

若琴有噪音,可换个大一点的琴码,或在原琴码下垫一点海绵,力求无噪音,又尽量有亮音。

遇到空弦内外弦调准了,但按上指后(如西皮的 1-5)内外弦的纯五度关系却不准的情况时,应考虑调整此琴空弦的高度,或换另一品牌的琴弦。

### 第四节 京胡演奏的音色要求

本章第一节讲了乐器的要求,而再好的乐器,没有正确演奏方法,也是奏不出好音色的。这里讲的是演奏技术问题。

要奏出好听的音色,除前面讲到左手手指的触弦位置,以及琴在左腿上的位置等问题外,决定的因素是右手的运弓。

运弓时,右臂不应紧张,因为紧张的右臂拉出的琴音也是紧张的。太松懈自然也不可,右臂太松懈奏出来的声音软弱无力,而恰恰京胡最主要的个性是刚劲、嘹亮,应该掌握好这个度。

开始练习时宜练长弓,从弓根(靠近右手无名指处)开始奏至弓尖,再从弓尖奏至弓根,要求声音在弓的每一部位都是同样的丰满。可以从慢练到快,到快的时候,仍然要从弓根到弓尖,满弓练习。

不少民二胡拉得不错的人,拉起京胡来,用好大力都拉不响,声音不干净。是什么原因呢?主要原因是运弓的角度问题。

正确方法是:拉内弦时,右手无名指将马尾顶住,与弓杆分开,不让马尾碰到外弦,也不让弓杆碰到外弦。马尾自始至终贴住琴筒,与琴筒平行运弓。不少人拉内弦时往往将弓抬高,这样拉出的声音是虚的。

拉外弦时,马尾与琴筒平行,琴弓尽量外推,马尾始终紧贴琴杆,马尾摩擦琴弦的力量是向外,而同时紧靠琴杆的力量是向内的,这将产生“杠杆”作用。这种角度运弓,右手不用太费力,奏出来的声音仍然干净、厚实、有力。我们应争取“不用最大的演奏力量获取最大的琴音共鸣”。

运弓时,应以手腕配合大小臂,不用手腕演奏出来的声音呆板生硬,且不利于满弓运弓。换弓时,稍有音头为好。若能掌握上述运弓方法,演奏出来的声音必定坚实有力,干净而华美。

不少弦乐演奏者认为右手比左手更重要,这种观点不是没道理的。

## 第五节 京胡演奏的音准要求

京胡不象其它只须一把的乐器,用固定音演奏,空弦音高永远不变,这种状态自然较容易控制音准。京胡通常须用多把不同空弦音高的琴在同一节目中演奏,京剧的其它乐器,如京二胡、月琴、三弦等也属非固定音演奏乐器,往往一出戏的演出中要多次临场调音,这些因素造成了京胡及京胡与其它乐器合作时的音准难度。

京胡本身音不准,或乐队的音不准,除乐队自身演奏难听外,也会对演唱造成影响,因此京胡演奏者应对音准的重要性有足够的认识。

由于京胡采用钢丝弦,“纯五度”问题解决了,那么我们首先就应力求将五度调准,同时争取整个乐队的音尽量要准。

左手触弦,初学时即应注意音准。以二黄演奏为例:不少人容易将一指的6-3两音位置偏下,音就高了。这可能与西皮把位(第二把位)的影响有关。另外演奏二黄的4,一般的二黄旋律曲谱中出现的4都没有写#4,但京剧传统戏中,绝大多数人演奏二黄的4都是用的#4。唯有当年的《杜鹃山》《磐石湾》《龙江颂》等剧的曲谱中,很严格地注明了#4或4。不管用什么4,乐队都应是统一的,不可混乱。

以西皮为例:第一章中已讲到,京剧西皮唱腔中的4音,其实际音高多数是在4与#4之间。这一状态不能认为是音没唱准,因为这个我们称之为“京4”的音高在京剧旋律中唱出来,确有其独特风格和韵味,若准确地唱4或#4,都不能达到所谓“京4”的特有效果。

所以我们在演奏京剧西皮旋律时,除非谱上明确标有#4的要求,一般都以“京4”的音高来演奏。此一状况与中阮大阮的演奏是有矛盾的(传统戏中),与管弦乐合作时也是有矛盾的,尚可进一步研究。

西皮演奏中,外弦的1容易出问题,不少人习惯把这个音按高,甚至有的演员因长时间听某一与之合作的琴师奏出偏高的1音,也在概念上产生偏高。这个1音不同于上面讲到的“京4”,偏高的1属应纠正之列。

另外谈谈京胡演奏的“下把”:京胡演奏“下把”不很多。二黄、反二黄用第一把位,西皮、反西皮用第二把位。但二黄与反二黄的演奏有时要下到第三把位(即一指按二黄的1-5或反二黄4-1)。西皮有时要下到第四把位(一指按3-7),甚至第五把位(一指按4-1)演奏。由于京胡演奏这种音域及其指法运用不多,常常会音拉不准,所以遇到演奏这种“下把”时,应增加练习,方可达到要求。

## 第六节 京胡演奏的弓法

京胡的弓法有“连弓”、“分弓”、“长弓”、“短弓”、“颤弓”、“小抖弓”、“上弓”、“下弓”等等。

“连弓”即几个音用一弓奏出。谱面标记是:凡在一个括弧下的音都要一弓奏出。如旋律:

扎 哆 乙  $\underline{\underline{6\ 5}}\ \underline{\underline{3\ 5}}\ \underline{\underline{6\ 1}}\ |\ \underline{\underline{5\ 3}}\ \underline{\underline{5\ 1}}\ \underline{\underline{6\ 5}}\ \underline{\underline{3\ 2}}\ |\ \dots\dots$

第一小节第三拍的  $\underline{\underline{6\ 5}}$  上面用括弧括上,这两个音就要用一弓奏出。第四拍的  $\underline{\underline{3\ 5}}\ \underline{\underline{6\ 1}}$  用两弓奏出。

连弓演奏的音有时是内外弦一弓奏出,这种演奏在京胡上较难些。如京二胡演奏大师赵都生先生在拉京剧《宇宙锋》的【西皮原板】中用了一个极少的弓法:

$\underline{\underline{0\ 5}}\ \underline{\underline{6}}\ \underline{\underline{1\ 5}}\ \underline{\underline{6\ 5}}\ \overset{\text{外 内 外}}{\underline{\underline{3\ 2\ 5}}}\ \underline{\underline{6\ 5}}\ \underline{\underline{3\ 5}}\ |\ \underline{\underline{2\ 3}}\ \underline{\underline{5\ 5}}\ \dots\dots$  第一小节第三拍的  $\underline{\underline{3\ 2\ 5}}$  三个

音用一弓推出,从外弦到内弦再到外弦,演奏是十分困难的,拉好了却很有特点。

“分弓”即一弓一个音,音符上面没有括弧标记。

“长弓”即满弓演奏。京胡演奏十分强调音量、力度、丰满,所以要求多使用长弓。

“短弓”的使用也是不可少的。在作品要求轻的地方更是必须,可用弓中部奏,也可用弓尖部奏。演奏快速旋律时,一般用短弓,以弓的中部演奏为好。

“颤弓”在谱面用  $\text{///}$  符号或  $\text{//}$ 、 $\text{/}$  符号表示。如西皮旋律:

$\underline{\underline{5}}\ \underline{\underline{6}}\ \underline{\underline{4\ 3}}\ \underline{\underline{2\ 1\ 2\ 3}}\ \underline{\underline{4}}\ \underline{\underline{4\ 4}}\ \underline{\underline{4\ 4}}\ \overset{\text{7/6}}{\underline{\underline{4\ 4}}}\ |\ \overset{\text{5}}{\underline{\underline{3}}}\ \text{//} - \dots\dots$  第二小节的  $\underline{\underline{3}}$  用的就是颤弓,即用弓尖奏出

$\underline{\underline{\underline{\underline{3\ 3\ 3\ 3\ 3\ 3\ 3\ 3\ 3\ 3\ 3\ 3}}}}$  的效果。

“小抖弓”在谱面用  $\rightarrow$  符号表示。如西皮旋律:  $\underline{\underline{0\ 5}}\ \underline{\underline{6}}\ \underline{\underline{1\ 5}}\ \underline{\underline{6\ 5}}\ \underline{\underline{3\ 2\ 5}}\ \underline{\underline{6\ 5}}\ \underline{\underline{3\ 5}}\ |\ \underline{\underline{2\ 3}}\ \underline{\underline{5\ 5}}\ \underline{\underline{2\ 1\ 6}}\ \underline{\underline{1\ 2}}\ |\ \underline{\underline{5}}\ \underline{\underline{5}}\ \underline{\underline{5\ 5}}\ \overset{\text{5}}{\underline{\underline{3}}}\ \underline{\underline{2}}\ \underline{\underline{1\ 2\ 6}}\ |\ \underline{\underline{1\ 1}}\ \underline{\underline{6\ 6}}\ \dots\dots$  第一小节第一

拍用的就是小抖弓。实际效果是  $\underline{\underline{0\ 5}}\ \underline{\underline{6\ 6}}\ \underline{\underline{1\ 5}}\ \underline{\underline{6\ 5}}\ \dots\dots$  第三小节第一拍的小抖弓实际效

果是  $\underline{\underline{5}}\ \underline{\underline{5}}\ \underline{\underline{5}}\ \underline{\underline{5}}\ \dots\dots$  不少人演奏这种小抖弓时,快速的两个音没有清晰奏出来,不能算是

圆满的体现。

“上弓”、“下弓”也称“拉弓”、“推弓”。京胡的演奏中,除特殊要求外,旋律的开始总是用上弓(即向右拉弓),结束时落在下弓(即向左推弓)。

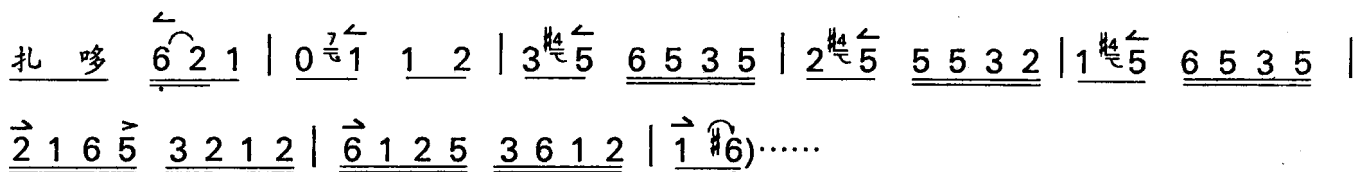
上弓演奏的音强些,下弓演奏的音弱些。相同的旋律用不同的弓法演奏,效果将大不相同。下面以京剧【西皮原板】的过门旋律为例:

扎 哆  $\underline{\underline{6}}\ \underline{\underline{2\ 1}}\ |\ \underline{\underline{0\ 1}}\ \underline{\underline{1\ 2}}\ |\ \underline{\underline{3\ 5}}\ \underline{\underline{6\ 5}}\ \underline{\underline{3\ 5}}\ |\ \underline{\underline{2\ 5}}\ \underline{\underline{5\ 5}}\ \underline{\underline{3\ 2}}\ |\ \underline{\underline{1\ 5}}\ \underline{\underline{6\ 5}}\ \underline{\underline{3\ 5}}\ |\ \underline{\underline{2\ 1}}\ \underline{\underline{6\ 5}}\ \underline{\underline{3\ 2}}\ \underline{\underline{1\ 2}}\ |\ \underline{\underline{6}}\ \underline{\underline{1\ 2\ 5}}\ \underline{\underline{3\ 6}}\ \underline{\underline{1\ 2}}\ |\ \underline{\underline{1\ 6}}\ \dots\dots$

一般弦乐演奏每拍的第一个音(前半拍)的处理多用上弓(拉弓)。而京胡演奏往往相反,以上旋律二至五小节所标的四个上弓,都是在后半拍上,这几个音成了每小节中最强的音,下面三小节的第一个音都是用的下弓,如此形成了京剧旋律风格特点的与众不同。



我们不妨换一种弓法来演奏这句旋律：



用这种弓法演奏与上面完全相同的旋律，会使旋律风格发生很大不同。对弓法的运用，切不可随心所欲，胡乱处理的弓法必将形成演奏的杂乱无章。因此，初学者应严格按正确弓法练习，并逐渐掌握正确的运弓规律。

表示“上弓”、“下弓”的常用标记是  $\rightarrow$  表示上弓； $\leftarrow$  表示下弓。但是如记谱不使用括弧标弓法，仅用箭头一种标法，常令人看不清箭头下包括哪几个音。标记弓法最好采用基本用括弧，重点处加箭头的方法。

### 第七节 京胡演奏的“味儿”

京胡演奏的“味儿”，是除了京胡自身音色不同于其它乐器这一因素外，其“特色”形成的最主要因素。

由于京胡最主要的使命是为戏曲伴奏，所以它的特色，“味儿”的形成莫不与其伴奏的剧种特色或唱腔的“味儿”有关。

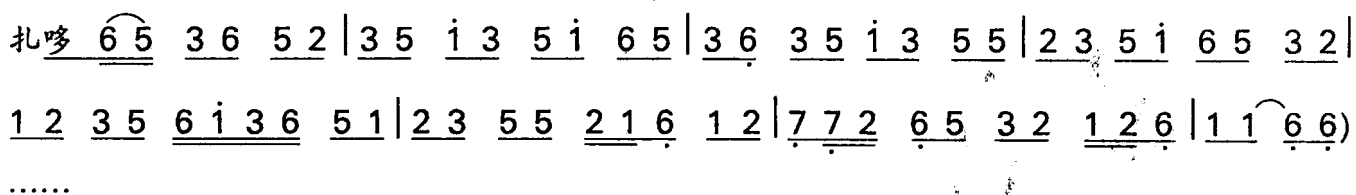
所以演奏不同剧种，当有不同的“味儿”，也就是说，演奏的“味儿”会接近演唱的“味儿”。

然而尽管是演奏同一剧种，不同演奏者演奏的“味儿”仍会不尽相同。正如唱同一旋律，不同的演唱者会唱出不同的“味儿”一样。

所谓的“味儿”要用笔写出来是困难的，学习“味儿”的方法是听、看、模仿、练习，戏曲教学的主要方法“口传心授”在这里显得特别重要。

可以说，演奏者对旋律装饰音技巧的不同运用，是不同的“味儿”形成的主要因素。

下面用京剧《宇宙锋》中【西皮原板】的旋律，来介绍为体现不同的“味儿”，我个人习惯使用的西皮装饰音技巧。（在这里，我们称食指为“一指”，中指为“二指”，无名指为“三指”，小指为“四指”。）



这段旋律的记谱一般就这么记的，可以想象，若不另加任何装饰音，演奏出来的效果无疑是平淡无味，甚至是好笑的。但在掌握了京胡的演奏规律后，遇到这种旋律，你自然会顺手将装饰音奏出（尽管每个演奏者的处理不尽相同）。所以对于成熟的演奏者，谱面上无须将所有装饰音及技巧都标明，否则记谱太复杂，且限制了不同演奏风格的发挥。

第一小节第二拍的  $\overset{\curvearrowright}{6}$ ，实际演奏是在  $\overset{\curvearrowright}{6}$  音出来前用第三指快速地垫一个 7 音，奏成  $\overset{\curvearrowright}{7} \overset{\curvearrowright}{6} \overset{\curvearrowright}{5}$ ；第三拍的  $\overset{\curvearrowright}{6}$  前面也要垫一个 7，但这个 7 比前一个 7 的时值长些，这两拍几乎应奏成  $\overset{\curvearrowright}{7} \overset{\curvearrowright}{6} \overset{\curvearrowright}{5} \overset{\curvearrowright}{3} \overset{\curvearrowright}{7} \overset{\curvearrowright}{6}$ 。

第四拍的  $\overset{\curvearrowright}{2}$  实际奏成了  $\overset{\curvearrowright}{6} \overset{\curvearrowright}{1} \overset{\curvearrowright}{3} \overset{\curvearrowright}{2}$ 。

第二小节第一拍的  $\overset{\curvearrowright}{5}$  用的是一个“滑音”加“虚实音”的技巧，即一指从  $\sharp 4$  滑到 5。在这个过程中，一指是处于没有将音按实的状态，到主音 5 时才将音按实，这叫“虚实音”。