

序 言

徐兰沅先生是全国聞名的京剧胡琴家。他的知識广博，經驗丰富。京剧文武場的乐器件件精通，鑼鼓曲牌无不烂熟。人們尊之为“六場通透”的乐师。

我与徐先生是世代相交，彼此之間，了解較深，我认为他最大的优点就是他一貫“虛心誠懇，勤學苦练”，多少年来如一日。他幼年間如此，到为梅兰芳先生操琴时也如此，及至現在从不自滿，仍然如此。因此他在艺术上卓越的成就是可以理解的，也是非常值得我們敬佩和学习的。

在艺术上也是从不墨守旧章，死守陳規的，他經常这样說：“唱腔、曲牌、过門、鑼鼓，用当傳神就必須要变化翻新”，例如在本书中有这样四句：“腔調簡單，格局严謹，变化翻新，出神傳情”，这是非常精辟的見解。

近几年来，徐先生在整理他的操琴經驗，如今第二集又与我們見面了，通过他的著作，我們是可以获得不少宝貴知識的。

萧 长 华 十周年国庆前夕

目 次

序 言	蕭長華	1
一 再談胡琴		1
一 “功”“藝”相結合的學習方法		1
二 胡琴是工具,技巧是手段,內容是目的		5
三 較胡琴的七種技巧		6
二 雜談京劇音樂		17
一 腔調雜談		17
二 板眼與“入頭”		33
三 音字的聯結		41
四 過門的變通		44
增減法、仿效法、移字法		
三 “迴龍腔”與“滿江紅”		50
四 談“引子”		56
大引子(虎頭引子、虎尾引子) 小引子 哭相思 引子 哭相思大引子		
五 說“六場”		65
單皮鼓 大鑼 小鑼 月琴 南弦子 挑子 號筒		
六 我的琴譜		75

一	曲牌譜与用法解說	75
	小開門 八岔 新八岔 柳青娘 八板 春 日景和雁儿落 碎葫芦 回回曲 哭皇天 新哭皇天 夜深沉 工尺上 揚州傍妝台 柳搖金 节节高 (柳搖金合头)	
二	二黃类的过門譜与解說	108
	二黃原板 二黃快三眼 四平調 二黃 慢板 小垫头 收头	
三	反調类的过門譜与解說	142
	反二黃慢板 反二黃原板	
四	西皮类的过門譜与解說	156
	西皮快三眼 西皮慢板 西皮原板 二六 流水 南梆子	
五	高撥子的过門譜与解說	178
	高撥子倒板 高撥子原板	
七	梅腔西皮的点滴介紹	183
八	勤學多問，刻苦钻研	193

一 再談胡琴

一 “功”“艺”相結合的学习方法

談这問題时，首先来談談我們京剧界在过去是如何選擇一个人学場面(音乐)的。

旧社会里，称京剧琴师为“随手”，从这一个称呼来看，这一行基本上是不为人重視的。

过去一个人拜师学艺，号称“学玩艺儿”，目的是为了有个职业。肯于努力的人自己就刻苦深钻。不求上进的，学了一套以后就此而止，把一点技术作为他謀生的本錢。很少能談到研究艺术，这种思想的形成就是受封建社会的“重文輕艺”的制度所影响。

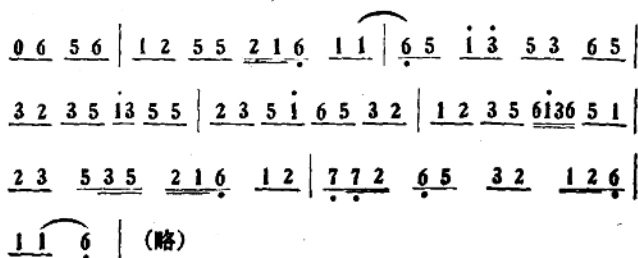
过去学“胡琴”的人，除了有一部份人是“兴之所好”願意做“場面”而外，一般的学場面的人都是这样产生的：开始学戏，中途发现了缺陷，比如“五音不全”，或者从年青到成人期間“倒嗓”后嗓音变哑而无法恢复的，这些人多半都改习場面。前輩名琴家孙佐臣先生即是如此，我也是一样，不过所不同的就是我的根本意願是想做一个琴师。

当一个人改习了文場以后，倘若条件仍然不够，例如先天的稟賦太差，记忆力太坏，还有如我們本行常說“死腕子”，就是腕子不活等等，再改习别的行当。当时有这么一个現象，学戏不成

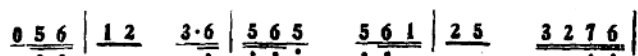
就改习胡琴或者是习鼓，再不成就是月琴、大锣，再不成便改习梳头的（化装）或是管箱的（服装）。于是便形成这样一种情况：有爱琴者不能如愿，不愿学的人又非学不可，当时这种事与愿违的事例是常见不鲜的。因而很多天才给埋没了。为什么过去说学戏倘若遇到一个好师父是万幸呢？就是他能根据学者的具体条件和意愿而来确定行当，这样做是特长可以得到发挥，人才也不会遭到埋没。（萧长华老先生当年教学即是如此。）

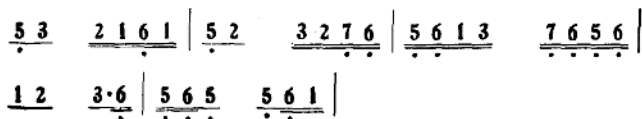
解放后可不同了，戏校有专门训练文武场的音乐科。有天才的人可以得到尽量发挥，今后我想一定会有很多戏曲音乐家出现的。

现在谈谈京剧胡琴的教学方法。胡琴的教学方法，可以说较为简单的，并不象学习西洋乐器那么细致，如指法、弓法的纯技巧的学习有初级、中级到高级的各种练习的课本。京剧胡琴的学习方法，可以说是“开门见山”的学习方法，开始便是以舞台上应用的西皮、二黄的过门与曲牌为入手。按程序说，学西皮就用西皮快三眼的过门开始，谱是这样：



老师一面拍着板，一面念着这过门谱让你学，到记熟为止。二黄是用二黄原板作为开始，





等到这两个譜能背熟了，然后老师将胡琴上的把位再說一說，即开始练琴。在练琴期間，沒有譜看，全凭記憶，到一定的程度以后，老师便带着徒弟到舞台上去“效力”了（即是实习，沒有報酬）。老师对临場的指导是极端重視的。如什么戏是西皮，什么戏是二黄，起始的过門有那几种入法，当中有什么变化，什么場面应该用什么曲牌，要使学者对一出戏的音乐記得熟透为止。

粗看起来这种学习方法是太有系統，但是不能因此而貶斥其完全沒有道理，或是不科学。依我的看法最不好的就是开始談的那种选择人学习場面时的“馬虎”是个最大的缺点。另外，在学习方法上也有些不足之处；最明显的，比如有些琴师技巧很好，可是他对工尺譜却不熟悉，这就是教学的不够之处。其它还有，这里不詳尽說了。肯定的說，它也有可取的地方。最好的也即是最突出的就是京剧胡琴的学习，是“功”与“艺”相結合的（“功”即是“技巧”，“艺”即是“艺术表現能力”）、共同提高的学习方法。为什么說它是“功”与“艺”相結合的呢？规定这种学习方法是不是有根据呢？是有的，这是京剧的特点所規定的。比如說首先学习便是以两个过門开始，一是西皮快三眼，一是二黄原板，这不是乱来，而是有道理的。因为这两个过門是西皮、二黄两大类中所有过門的基本曲調。各种不同板眼过門都是由它变化而出，学习它就是打下基础，划定范围。因此用它作为学生的开蒙学习是比较实际的。

我們京剧行里無論是演員，文武場面（音乐），梳头的，管箱的等行当在学习上有这么一句話：“家里打車，外面合轍。”这句

話怎么解釋呢？比如說學武生，須學很多“武打套子”，如“槍花”、“么二三”、“三見面”等等，其他還有“旋子”、“吊毛”、“倒插虎”等武功技巧。這些武打套子無論是南方、北方都差不多，老戲里什么地方用什么也有規定。排新戲武打場面時，就根據劇情來選擇運用它們。因此不管是南方、北方的演員大家湊在一起只須稍為說一說就可合演一個戲。無論是老生、青衣、花臉、花旦等的表演藝術都是如此，如果合演一個老戲更無須說了，何處唱，何處做，何處念，何處打都有規定。這就需要單獨學習而集體“合轍”。

由於這樣便也規定了胡琴的學習必須要“功”與“藝”結合起來。必須要与舞台上的戲結合起來，才能做到“合轍”。

另外最重要的一點就是這些板眼的過門，離開了戲仅是些不同的曲調，唯有通過戲與演員的感情結合起來它才能有生命。通過舞台上的學習可以理解戲里是如何安排這些曲調的。只有了解了它的規律，我們才能知道怎樣去表現它、運用它、豐富它、變化它。

照這樣看來，胡琴的許多板眼過門是不是變成了不分人物，單單的就是套感情使用哩！不然。京劇藝術的程規運用，是本著這樣一個原則的：“大德不逾越，小德可出入。”所有的唱腔、過門都是按著這個原則在既定的法度下，根據不同人物不同事件來自由運用。同樣是一個西皮原板，根據不同人物的感情有各種不同唱腔形式。

由於這樣也就注定了胡琴的學習是“易學難工”。過去老前輩們說過：“胡琴是易學難工，昆笛是難學易精。”所謂昆笛的難學易精，因為昆曲的曲牌多，有定譜，初學時比較難，學成以後在舞台上伴奏時，與演員是共守一譜，這時就較容易了。京劇里的唱是有“法度”而無定譜，腔調簡單，初習容易掌握，當與演員結

合时，每一个演員都有自己表达一种感情的唱腔。胡琴的托腔不能有絲毫之差。除此而外还需要根据感情变化的过門，这就难了。因此这一点也决定了胡琴的学习必須要“功”“艺”結合起来。必須要与舞台实践相結合。

会不会因注重舞台实践就荒疏了演奏技巧的鍛炼哩？不会的。因为两者是統一的。胡琴的技巧，是胡琴特有的，用京剧胡琴的演奏手法去拉广东音乐，无疑的是京剧味的广东音乐。所以說一个乐器有它本身的特定技巧。胡琴的技巧就是表現京剧音乐的特定手法，与其要单独练技巧，倒不如通过京剧的“曲牌”、“过門”的练习去提高演奏技巧，因为这样学习，“一通”也就會“百解”了。

二 胡琴是工具，技巧是手段，內容是目的

我經常跟我的学生說：一个琴师有高深的技巧而不会运用，这是死“功夫”。光会拉琴不能拉戏是不成的。所謂会拉戏，就是如何运用自己的“功夫”去表达剧中人的思想感情。

記得从前有这么一回事，有一个演員嗓子很有功夫，有一天他演《洪羊洞》，适值譚鑫培先生陪了一位朋友在听他这出戏，这个演員始終是唱得又响又亮，朋友就向譚說：“你看如何？”譚笑笑說：“嗓子倒是挺亮，不过馬上楊延昭要死，看他怎么死得了！”这句话就說明了这个问题，有嗓子不会用，不从人物的思想內容出发，一味地直着嗓子唱。还有一件事，当年梅雨田先生操琴时，那时是以琴音响亮为好，本行說“夺萃”，梅雨田先生就很反对，有人就問他为什么？他說：“胡琴应以戏为主，該亮則亮，应柔則柔。”从这两人不同的話里，共同說明了一个問題，就是唱腔、过

門、表演身段，那怕是“功夫”再好，可是由于缺乏对“艺术是要表现内容”的理解，因而就不能准确的表达出应该表达的思想内容。

琴师最易犯的毛病，归纳起来有这样两种现象：

一是手上的“功夫”很好，舞台上的工作时间也很长了，可就是他的托腔、过門总是平平淡淡，毫无生气。

还有一种就是不問青紅皂白，无目的地乱用花点，故意卖弄自己的腕力，根本也不懂要利用自己的技巧去表达思想内容。

前一种人是給程規捆死了，不会根据剧情去变化运用，因而显得“千篇一律”、“平平淡淡”。后者是对技巧認識不恰当，不懂得要通过技巧去表达剧情，因而就脱离了剧情，只顾炫耀自己的技巧。两者是“一火一溫”。毛病的根源却是一个，就是“有技无艺”，也就是空有技巧，缺乏思想内容。

我认为一个琴师应该这样来認識技巧。“胡琴是工具”、“技巧是手段”，要通过它去达到一个目的——表达人物的思想感情。琴师的好与不好就在这一点上。

当年我在舞台上操琴时，平常就用四句話来勉励自己，今天在这儿提出来，作为我們共勉：

胡琴拉法須剛柔，又有骨头又有肉；

用剛用柔看唱法，表达感情是高手。

三 談胡琴的七种技巧

京剧胡琴有它自己的演奏技巧。它不同于独奏的二胡，也不同于其他剧种的二胡演奏方法，假如我們用拉广东音乐的手法来拉京剧胡琴的皮黃腔調，那么这皮黃里就会兼有广东音乐的味儿；相反的用京剧胡琴的手法去拉广东音乐，粵曲里便会带

有京剧味。記得有一位华侨是广东人，从外国回到祖国来观光的，是京剧爱好者，我听他拉了一个西皮慢板，味儿很特别。后来才知道他会拉广东音乐。这一点就说明了各种乐器有它自己的演奏技巧。除了乐曲带有一定的特征而外，其演奏手法也各有不同的。这样便形成了各种不同的風格。

平常听人说这“过門”很有味儿，究竟这“味儿”是什么呢？“率”在那里？构成“味儿”的好是些什么东西呢？我认为“味儿”的好，不外乎是两种因素构成的：

（一）一个过門在花点节奏上疏密匀称，安排布局上，有层次、有起伏，旋律优美、节奏鮮明，这是一个因素。

（二）有了美好的过門，必定要有高度的技巧来演奏，把要表达的情緒准确而有力的反映出来，因此技巧也是一个有力的因素。

因为艺术就得讲究美，就好象演員一样，光有感情体会而无技巧把这些表达出来，仍然是不能成功地演好一个戏。平常称某一个人胡琴“味儿”好，就是这位琴师将以上两点結合起来了，故而是一个过門拉出来就自然地会“引人入胜”，拍手称絕。

还有一个例子，可以看出技巧的重要性。記得我年青时，除了演出而外，自己是整日练琴，疲劳了就欣賞別人拉琴。有一天偶而听到一位琴师拉一个过門，处理得相当好，也有感情，音調非常悅耳；可是观众并无反映，原因是他的技巧够不上，虽然他非常卖力，終是“力不从心”，无济于事。不久我又听梅雨田先生拉了这个过門，反映就不同了，大家热烈的鼓掌欢迎。其实过門是同样的，从这一点来看，技巧的重要性是不可被忽視的。

現在让我細致的談談胡琴技巧。京剧曲調是七声音阶构成的，即是“上尺工凡六五乙”七音。

胡琴拉这七音时，无论是西皮或是二黄，每一个音都有一定的手法，我们京剧界称“挂手法”即是指这个而言。

“七音”对“手法”，象人对自己的装璜品一样。人生得很美，可惜没有装璜或是不会装璜，因此给人看起来就会觉得是“美中不足”。

如果一个好过门，没有正确的手法去表现它，也是如此。

我的第一册书里简单地谈到胡琴的“吟、揉、绰、注”四种技巧，现在我再根据这些细致地谈谈它。这完全是我几十年来在操琴生活里一点体会，谈出来供读者参考。

京剧胡琴的技巧，可以用七个字来包括它：（胡琴的弓法指法技巧，向无定名，分成七字是我自己的经验归纳。）

（一）擫，（二）拈，（三）滑，（四）垫，（五）虚，（六）兜，（七）揉。

现在按着次序来谈谈：

（一）擫，用“擫法”去拉一个音，可以使这个音华丽濃郁。比如在西皮弦上拉“五”字（6）的时候，就用“五”字的上一度音“乙”字（7）来擫。即是用上一度音的指头轻击弦两下到三下，速度要快而音要密。用指头来说，西皮的“五”字是用中指按音，擫即用无名指。值得注意的是“擫”的时候，要先露本音，不能先出擫音而后出本音。假如拉西皮“五”字时，音要成这样形态：
“6 7 6 7 6 7”。

擫法“要密忌多，求清拒繁”，这可以算它的要领。在二黄弦里用擫的音如“7”音、“6”音、“4”音，这三音最宜用擫。“3”音较少用，空弦的“2”音也可擫，不过空弦的擫是较困难的。因为食指不如中指与无名指有力，同时灵活性也比不上中指与无名指。

西皮用擫法最多的是“6”音、“2”音，其他如“7”音也用，空弦的“3”音也能用，这两音虽可用，但不宜多用。

(二) 拈，用“拈法”来拉奏一个音时，能使一个音有“飘逸潇洒”之感。方法是要拉一音时，用它的上一度指头猛击一下弦，然后再露本音。拈法需要指头的灵敏性强，而且还要有一定的力度。既快还要有力，力量又要有一定的份量。拉出来要使人听觉上似乎是“双管齐下”，但又有“先后之别”。

比如西皮弦的“5”音是用食指，而“拈”指即是中指（中指如“6”音），要快的原因就是免除“拈指音”占本音的时值过多。假如拉成 $\underline{6\ 5}$ 这就不成拈法了，必须是这样 $\overset{6}{\underline{5}}$ 。二黄弦里的“4”、“3”、“7”、“6”诸音均可用拈。西皮弦上的“6”、“2”、“7”诸音也可用拈法。

(三) 滑，用“滑法”能使一个音妩媚有色。京剧胡琴的滑法，大多都用于三度音以内，滑法虽然能使音美丽动听，但不能乱用、也不宜多用。因为京剧胡琴最大的特色是雄健有气魄，乱用滑音会对这种特色有所损害的。因此京剧胡琴用滑法来演奏的地方并不多，二黄里所有的过门都不用滑法。只是西皮有，比如西皮快三眼：

(用滑)
(前略) $\underline{2\ 3}\ \overset{\curvearrowright}{\underline{5\ 3\ 5}}\ \underline{2\ 1\ 6}\ \underline{1\ 2}\ |\ \underline{\underset{\cdot}{7}\ \underset{\cdot}{7}\ 2}\ \underline{\underset{\cdot}{6}\ 4}\ \underline{3\ 2}\ \underline{1\ 2\ 6}\ |$
 $\underline{1\ 1}\cdot$ (略)

$\overset{\curvearrowright}{5\ 3\ 5}$ 就是用滑法拉，用食指先向上滑到空弦“3”音，但食指应贴在弦上不离弦，然后再回到“5”音。

假如单滑一个“5”音，就由“3”音处用食指向下滑，如果单滑“3”音时，即由“5”音用食指向上滑。用得最多就是食指。 $\underline{5\ 3\ 5}$ 滑时一定要滑得长些，不能滑短。滑短了就会生涩，所谓滑长就是食指由“5”音向上滑时不要离弦，靠到琴的“千斤”然后再下滑到“5”音上。

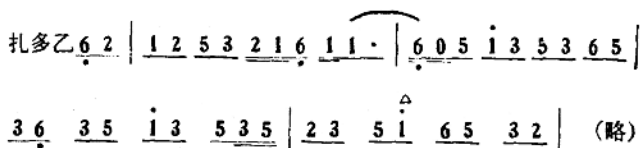
(四) 垫, “垫法”拉奏一个音, 能使音有“气度轩昂”之概。跟通常称“率”的形容相仿佛。

方法是这样, 我們要拉西皮弦的“6”音或是“2”音时, 在本音未出之前, 用它下一度音先出, 用指头來說就是中指按音时由食指先击弦, 然后中指按上, 发出音似乎是給挤出来似的。速度要快, 其法跟“拈”差不多, 分別就是一上一下不同而已。

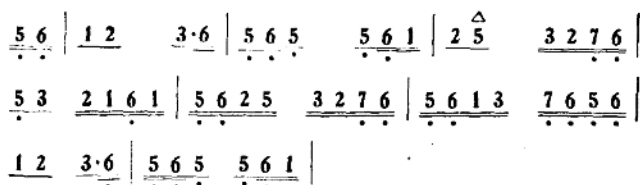
(五) 虛, 用“虛法”来拉奏一个音, 能使这个音“剛健雄勁”。如果单从“虛”的字面上去理解, 一定认为乐音不可能出剛健雄勁的气势, 所出的音不过是一种微弱的“泛音”罢了。但是問題不是如此, 談起来这就是京剧胡琴在演奏技巧上的特色了。

我們平常要拉一个强音时, 都是用指头按实在弦上, 然后用强弓子拉, 出来的音是很强的。但这种强音与虛法拉出的强音是不相同的。这种强音总是由强到弱, 而且到音尾时总有点松散的感觉(这是指京剧胡琴而言), 它不如虛法拉出的强音結实、飽滿。

現在来談“虛”的方法, 首先得說一說, 它不是任何音都能使用的。哪些音可以用“虛”呢? 比如西皮快三眼或者是西皮慢板, 其中有用拉弓的一个“ $\dot{1}$ ”音, 必要用虛法才能好听, 为了看得清楚, 举一个例子于下:



“△”下面的“ $\dot{1}$ ”音即是拉弓(京剧过門开始都是拉弓, 按弓序这个音是在拉弓上), 就是这个“ $\dot{1}$ ”音需要用“虛法”。其他如二黄原板或是二黄慢板里須用虛法拉奏的音也有, 举例如下:



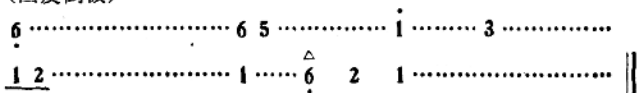
“△”下面的“5”音即是拉弓，这音也要用虚法。从谱里可以很明显的看出来这两个音都是在无名指上。两者都同样的跟它前一音为“四度音程”的距离，西皮 5 $\dot{1}$ ，二黄是 2 5，为什么虚法不是每个音都能用的哩？就是这个原因。第一，用“虚”的音要与它前一音同在一根弦上，两音关系还须纯四度。第二，还须是拉弓。

比如说拉西皮快三眼，拉到“5”音时（是食指按在弦上），此时是推弓，到“ $\dot{1}$ ”音时是拉弓，“ $\dot{1}$ ”音是用无名指。无名指按弦时先虚按在弦上，然后用拉弓将弦用力向外挑起，弦一挑起就会贴上无名指，这样出来的音即是虚法。音是饱满有力、强健丰实。

也可以称其为“先虚后实”。因为当无名指虚按在弦上时，也就是弦尚未完全靠上指头时，会出来一点“泛音”，由“泛”到“实”，故称其为“先虚后实”。为什么需要四度音程距离呢？也就是“泛音”的关系。为什么又说它比用强弓拉出的强音有力哩？原因是它不是先用指头去按弦，而是把弦挑起去靠上指头，这种音出来是由弱到强，结实有力。

虚法的另一种方法，我称其为“似虚非虚”。比如我们拉西皮倒板时：

（西皮倒板）



“△”下面的“6”音拉时就需用食指“虚点”，所谓“虚点”即是

先用半个指头贴上弦，然后跟着弓子的运动由半个指头（食指的上节指头肚下侧）而到全指。

到全指时再略向上滑一点，虽然时间很短，然而听起来却很“率”，如果开始便用全指按在弦上，音会发“死”，不活潑，因此我称这种方法为“似虚非虚”，用它能拉出味儿。二黄倒板的“5”“3”两音也可用它。它是指法与弓法结合一致的一种技巧，比较难练些。

（六）兜，“兜法”是纯属于弓法上的一种技巧，用“虚”与“垫”，必须以“兜”法去配合，可以说用“垫”即有“兜”。

它分“外兜”与“里兜”，所谓“外兜”即是用于外弦上，比如拉一个长弓（拉弓），让弓子向外成一弧形。里兜即是向里成一个弧形，这弧形不是弓子的本身，而是右手的运转方向；

外兜，右手拉弓的动向：



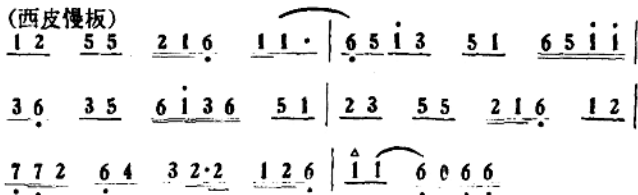
里兜，右手拉弓的动向：



腕子的运动，方向要准确，力量要恰当，过份了会使弦“脱疆下码”，轻了没有效果。

这种弓法还有一个地方是离不开它的，现在举例子下：

（西皮慢板）



最后板上的那两个“1”音，很多人是用滑法来拉它的，由于

“1”音的前面是“6”音，因而都是用食指下滑到“1”音，其实这样拉不好听。

我拉时从不用滑法，有人说拉青衣用“滑”显得柔些，我认为这是浮面的理解，应该要让人感到从刚里透出柔来，我拉时即是用“兜弓”，不用滑法。现在我按着弓序来说一说：

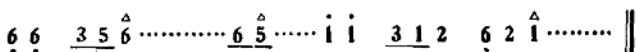
1 2 6 这个“6”音是推弓，到拉弓时即用“里兜”，同时食指照着“1”的音位准确的按上去，第二个“1”音与后面第一个“6”音连起来用一推弓，弓要快而有力，“1”音占弓的 $\frac{3}{4}$ ，“6”占 $\frac{1}{4}$ ，食指从“1”的音位上滑到“7”“6”之间停住，然后食指离弦放出后面两个“6”音，例谱于下，并将弓法例于谱上：



√=推弓 □=拉弓 ∇=“里兜”(向里兜弓)

这种拉法，可以使过门的结尾平正大方，稳健有力。在这里用滑法是不恰当的，因为一个过门的结尾决不能飘浮，要有一定的份量。用古时的两军会阵来比方，阵上都是强兵虎将，还需要一位威风凛凛的大元帅压着阵角，这个阵式就会显得威气逼人。过门的这个“1”音好似这位大元帅。前面那么多的音列，到了结尾处一定要有份量方能压住，否则就是整个过门拉得再好，结尾处弱了是会逊色的。胡琴过门的起头与结尾，好似一先锋一元帅，都要拉出份量来才好。

(七)揉，“揉法”能使一个音“圆润缠绵”。京剧胡琴用揉法应用在拉长音时，比如西皮倒板：



“△”下面的“6”“5”“1”三音即要用揉法，“揉”不是指头的起伏颤动，它有点象搖指法。指头虽在弦上而力却在腕子上。似抖音又不是抖音，有规律而不乱，这即是胡琴的“揉”法。

揉法与彈法、拈法可以说它们是同类性的一种技巧。

比如拉慢板时，字音的尺寸慢则多用“彈”，原板的尺寸比较快就要用“拈”，延长音便用“揉”。

上面的七种手法，完全是我自己在四十多年的操琴生活里所能体会到的一点心得而已。

我觉得这些手法好像是各种不同的颜色，拉琴者使用它能使每一音有色彩、有光辉，从而构成一幅美丽动人的图画。

从上面的七种方法来看，京剧胡琴的用指头最重要的要算“中指”了。在二黄弦上，它是“4”、“7”两音，在西皮弦上它是“2”、“6”两音。这四个音的出现不“彈”即“拈”，或则用“揉”，从无干按字而不“挂手法”的，因此这个指头是极其重要的。

过去老先生们说：“胡琴有四种功夫，一、腕子（弓法），二、指法，三、花点，四、韵味。这些是缺一不可的。”这也是说明技巧的重要性。由此可见技巧的锻炼是不能忽视的。

京剧胡琴虽多在一把位上演奏，然而其技巧是很深的，表现力是相当丰富的，否则它就不能作为戏剧中的主要乐器了。

为了容易记忆，我曾将这七种手法，编成一套口诀，用的是“西江月”的格调，现将其列于下：

彈字虽密不多，拈弦快如电波；上下滑音切忌短，垫字上指须托。

似按非按虚法，兜弓能見剛柔；揉弦似抖勿多抖，摆乱指法不合。

下面还有一套口诀，就是什么字应用什么手法：