

四川揚琴音樂

中國音樂家協會成都分會編

肖前林記錄整理

四川人民出版社

86251/2
86451/8

四川揚琴音樂

中國音樂家協會成都分會編
食龍林記錄整理



四川揚琴音樂
李松林編
第一卷揚琴曲譜
第一冊揚琴曲譜
四川人民出版社

四川人民出版社

一九五九年·成都



37445

四川扬琴音乐

中国音乐家协会成都分会编

竹前林记录整理

☆

四川人民出版社出版

成都状元街20号

四川省书刊出版业营业许可证出字第一号

新华书店重庆发行所发行 重庆印制第一厂印刷

开本787×1092 1/25 · 124页 · 10印张

1959年4月第1版 1959年4月第1次印刷

印数1—500 定价：(7)9角

统一书号：8118·160

前 言

“揚琴”是四川的一門可貴的說唱藝術。從劇作上講，它的唱本精煉，唱詞華麗，情節動人，語言富於生活氣息。成都市文化局最近搜集的一百幾十個揚琴唱本，都是經過幾十年的時間考驗，而為羣眾喜愛的經常上演節目。從音樂上講，它的曲調豐富，唱腔優美，有它的獨特風格，音樂上的變化多，許多轉調（犯腔）地方效果極好。在演唱上，各方面的要求都相當嚴格。一折揚琴戲，短到三十分鐘，長到八十分鐘，不借助於任何形式的表演，單靠五個藝人（多數是盲藝人）自打、自拉、自彈、自唱，而能給聽眾以深深的感染和無窮的韵味。因此，揚琴這門藝術一向為四川人民喜愛，一向為省內文化界特別是戲曲界重視。已故的名劇作家黃吉安先生，生前除寫了很多川劇腳本而外，也專為揚琴寫了很多唱本。已故的川劇名演員，如康子林、肖楷成、賈培芝、天嶺等先生，生前都用了很多時間和精力學習揚琴藝術，甚至拜請專門的老師來教，如康子林的揚琴老師就是已故的揚琴界名藝人謝兆松先生。現今的川劇名演員如白玉瓊、周企何、楊肇菴、蔣俊甫、易征祥等先生，也用了很多功夫學習揚琴，甚至有的能夠拿起樂器和專業藝人一起演唱。還有更多的川劇演員，時常抽空到茶館里去聽揚琴，和揚琴藝人交朋友。川劇演員是從揚琴藝術中吸收了很多養料來豐富川劇唱腔的。以前省內還有一些老先生，利用他們的業餘時間，三三五五地結成票社，研究揚琴，關心這門藝術的繼承和發展。

可是在最近一二十年間，揚琴漸有下坡趨勢。解放前的一個時期，

簡直弄得奄奄一息，危乎殆哉了！这里面的原因当然很多，比如，由于战争动乱，由于国民党反动派殘酷剝削压迫，人民生活貧困和黄色音乐的風靡等，于是揚琴的听众減少了，揚琴演唱活动的范圍縮小了，艺人的收入少到吃飯都很困难了，而唱本寫作、票社活动以及象“慈惠堂”那样培养艺徒的揚琴科社等都渐渐停頓了。解放以后，由于有了党在戏曲上的“百花齐放，推陈出新”政策的光輝照耀，一切剧种、曲种都得到重視。几年来，揚琴音乐的整理与发掘也做了一定的工作，成績是显著的。

音協成都分会組織記錄整理揚琴音乐的工作，是从1954年冬开始的，由于我們对这门艺术不懂、不熟，工作中走了一些弯路，所以費了兩年多的時間，才把所有这些常用的揚琴曲牌記錄下来，整理成冊。当然，这些工作是依靠艺人进行的。在整理过程中，我們很感謝揚琴界的李德才、易德全、何茂軒、梁永光、張大章、車輻等先生，他們对这些曲譜加以校訂。还有西南音專的刘文晉、陈济略、段啓誠、宋大能、朱澤民等先生，他們对整理工作提出了一些宝贵意見。当然，并不是說現在出版的这本集子就沒有缺点，若有，那主要应由記錄整理者和編者負責。希讀者多多批評指教。

“四川揚琴音乐”虽然出版了，但这本冊子并不是揚琴音乐的全部，更不是我們繼承这门艺术遺產的工作的全部。它之出版，主要是为了向大家介紹揚琴音乐，向大家推荐宣傳这门艺术之丰富、可貴。現在揚琴音乐的整理、发掘，以及揚琴艺术的发展、青年艺人的培养等，存在的問題还多，都急待解决，需要我們做更多的工作，因之，我們还希望能够引起大家对揚琴艺术的关心和支持，希望音乐工作者更广泛更深入地向民族民間音乐学习。我們祖國拥有这么多的可貴的文化艺术遺產，这是我們的驕傲，我們一定要把它繼承下来，发揚光大。

編 者

1957年5月11日

目 錄

四川揚琴簡介..... (1)

四川揚琴音樂..... (6)

一 字 1.活捉三郎 2.三祭江 3.活捉三郎 4.三祭江
5.斬趙普 6.活捉三郎 7.上關拜壽 8.白帝城托孤
9.北海祭祖 10.上關拜壽 11.伯牙碎琴 12.漁父辭劍
13.連環計 14.斬經堂..... (7)

快一字和緊中慢 1.活捉三郎 2.香蓮鬧宮 3.托妻寄子 4.北海祭祖
5.托妻寄子 6.華容道 7.帶二流大過門..... (45)

二 流 1.香蓮鬧宮 2.三祭江 3.飯店認子 4.五丈原..... (56)

三 板 1.香蓮鬧宮 2.辭母 3.華容道 4.三擊掌
5.金山寺 6.金山寺 7.大宴董卓..... (61)

舵 子 1.三祭江 2.香蓮鬧宮 3.活捉三郎 4.三祭江
5.白帝城托孤 6.大雷報 7.昭關 8.大宴董卓..... (71)

襄陽舵子 1.白帝城托孤 2.五丈原..... (91)

各曲牌在唱腔上的銜接 1.渠江打子 2.大雷報 3.許仕林祭母
4.黑虎像 5.漁父辭劍 6.咬膀打獵
7.碧蓮殺子 8.梳妝奪戟 9.北海祭祖
10.梳妝奪戟 11.走馬荐葛..... (97)

大 腔 1.碧蓮殺子 2.飯店認子 3.處道還姬 4.香蓮鬧宮
5.香蓮鬧宮 6.三祭江 7.華容道 8.處道還姬..... (113)

大調無唱腔曲牌 1.鬧台 2.將軍令 3.南慶宮 4.小開門
5.大開門 6.哭皇天 7.入譜..... (123)

大調其他曲牌 1.平板(又稱“安慶”) 2.昆腔(又稱“安慶”或“五頭子”)
3.殺惜校(平板) 4.四景 5.蓮花落
6.唱歌(之一) 7.唱歌(之二)..... (134)

香蓮鬧宮 (“大調”戲一折)..... (144)

踏傘 (“月調”戲一折)..... (193)

發落金錢(《金蓮調叔》一段)..... (235)

黑鸞羞(《秋江》一段)..... (236)

船歌(《秋江》一段)..... (238)

開船歌(《秋江》一段)..... (239)

記譜說明..... (240)

四川揚琴簡介

起源 揚琴（也称洋琴）这件乐器，我国在明朝就有了（根据中央音乐学院民族音乐研究所的材料）。至于四川这种清唱形式的“揚琴”是什么时候形成的，却各說不一。有說：清乾隆年間（1770年左右），广东一軍犯到四川时帶來“揚琴”，与一鄒姓綽号壯（讀上声）棒的人，合伙同唱。有說：清道光年間（1830年左右），鄒壯棒由重庆把“揚琴”帶來成都。来蓉后他就邀約一个打“道琴”（即竹琴的前身）的林姓盲人，以“道琴”伴奏“揚琴”，名“魚鼓揚琴”，曲調近似川剧灯戏的胖筒筒，据说又类似“道琴”腔。后来逐渐增加三弦、胡琴和二胡等乐器，并由掌握这些乐器的人，分別以生、旦、淨、末、丑各种角色坐唱剧中人物，形成分角坐唱。后来又以鼓板代替“道琴”击板，更名“大鼓揚琴”，流傳到后来就简称“揚琴”了。又說：鄒壯棒来蓉以前，成都就有“揚琴”了，只是由鄒来改腔改調并增加乐器的。

这些傳說都大同小異，誰是誰非，現在尚难确定。不过，确有鄒壯棒此人，他对“揚琴”艺术也确有貢獻，这是“揚琴”界历来所公認的。

据現在的老艺人說：清光緒年間（1880年左右）的“揚琴”演唱形式、采用的曲牌、表現方法以及唱本等，和現在是差不多的。僅現在的行腔比过去更为細致。从現在的“揚琴”看来，它已經有了一套系統的表现方法，并有相当的表现力。这說明光緒年間的“揚琴”，已非短时所能形成。

流派 光緒年間，“揚琴”已極為盛行。当时有艺人百余，并已有南北会（派）之分。南会行腔華麗，并能表現人物內心活动。北会的行腔，淳朴工穩，吐字清楚，記戏多，記大部头戏更多。南会以

王化有为代表，北会以罗鳳鳴(綽号罗和尚)为代表。南北会的得名，是因为南会每年三月三和九月九的集会，在成都暑袜南街白象巷举行，成员的住地又多在东华門一带；北会每年的集会是在北門正街庙街正街举行，成员的住地多在北門童子街附近一带。其实这些地方都在城内。南北会的形成，据说是由于盲人和非盲人之间不和的缘故，但有光绪年間，两会都有盲人和非盲人。大約在1920年以后，两会就逐渐合而为一了。

1925年起，成都“慈惠堂”陸續招了一些盲童学唱“揚琴”。聘聘盲人沈子孝、刘德成为师，繼聘票友何茂軒、杨卓然任教。现在成都西御西街安瀾茶楼演唱的大章、洪鳳慈就是“慈惠堂”第一班的学生，又是第三班以后的老师。凡是从“慈惠堂”出来的通称“堂派”。堂派师出南北会，在艺术上当然没有不同的地方。

活动地区及方式 活动地区，主要是在成都、重庆和其他县、市的“揚琴”，都是由成都流傳去的。现在仍以成都的艺人最多，演唱質量也最高。

辛亥革命(1912年)以前，“揚琴”的主要活动是出堂会。艺人在自己住地的門上，懸一塊“揚琴清唱××堂×姓”的招牌，办紅白喜事的人家有需要时，就前往邀請。除此以外，每年正月初一至十五，才分別在几个固定的茶社公开演唱，1912年元月起，“揚琴”才長期的在茶社公开演唱，同时也出堂会。第一个長期演唱“揚琴”的茶社，是成都暑袜北三街升平楼，接着，就是青石桥的龍池軒和打金街的香茶居等。

藝人 在“揚琴”界和听众中威望最高的艺人，是李联升。他艺术活动的登峯造極时期，大致是1920年至1933年他逝世的时候。他的艺术成就是能够以高度的艺术修养准确的表現人物性格和戏剧情節。据说，他演唱《华容道》的关羽时，閉目一听，儼然关羽在前。与李联升同时和稍晚于李的名艺人，有杨竹軒(綽号杨耗子)、邢国洪、石玫玉(綽号石老三)和曹霖等。这些人，有的是技巧純熟，以声腔工穩著称；有的善于創造新的行腔，善于表現人物性格。但在艺术造詣上都不及联升全面。

近20年来的名艺人是李德才。他的艺术成就，主要的是善于繼承前

輩們的優點和吸取同輩們的長處以及其他戲曲的優美唱腔，融化在自己的演唱中。其次的名藝人就是易德全、郭敬之、廖學正、關瑞麟和大章等。

李聯升的師傅謝兆松，把揚琴繃弦的橋，由梯形（指竹梯橫臥狀）改為雉堞形。據說，揚琴由銅弦改用鋼弦，也是出於他的倡議。這樣，可避免經常斷弦，即使斷了上弦也很方便。

“揚琴”界歷來就有很大的部份盲人。他們學戲困難，記戲牢實，也不輕易趕“时髦”。所以解放前黃色音樂到處泛濫的時候，很多戲曲和曲藝都或多或少的受過一些影響，惟獨“揚琴”例外，它在藝人們忠實地保護之下，絲毫沒有受過黃色音樂的影響。這是藝人們的功勞，更是盲藝人的功勞。

“揚琴”界歷來就有很多票友。他們差不多都是具有文化知識的人，個別的水平還相當高。他們在考証唱本、改正錯字以及依據詞意鑽研唱腔等方面，都作過有益的貢獻。在票友中負有聲望的，計有崔伯釗、楊卓然、鄧范渠（已故）、何茂軒、車輻和任正全等。

唱本 “揚琴”唱本以韻文（唱詞）為主，散文（說白）為輔。每折戲，除開始時用四句、六句或八句和結束時用兩句或四句第三人稱的唱詞概述劇情外，全部用劇中人自述的第一人稱。這一點它和戲曲劇本一樣。

唱詞最後一個字的韻腳，有的唱本從頭到尾押一個韻（轍），有的押幾個韻。但換韻必須在一段唱詞結束，經過說白，重新再起另一種唱腔的時候（參看附戲——《香蓮鬪宮》）。唱詞最後一個字的平仄音的運用，是上句仄音，下句平音。有時也可以四句為單位，即一、二、四句平音，三句仄音。唱詞以七言和十言為主，偶爾也有六言和五言句。前兩種可參差運用，六言插入七言中不單獨用，五言只是單獨用，但很少用它。唱詞的句式是：七言是二、二、三；十言是三、三、四和三、四、三；六言是三、三；五言是二、三。七言和十言都是三個音節組成，只要合符這一原則，唱詞字數的運用是很自由的。

根據四川省人民廣播電台曲藝隊“揚琴”組搜集的唱本，已有三百多折。以歷史為題材的唱本，三國戲多，列國和水滸戲較少；最多的是民間傳說故事和傳統劇目。大部頭計有《綉襦記》、《白蛇傳》、

《清風亭》、《白兔記》、《迴龍閣》、《双官誥》、《琵琶記》、《玉蜻蜓》、《玉簪記》、《卸甲封王》、《金腰帶》等，这些戏都分析演唱，每折約唱四十分鐘左右。一部戏究竟有多少折，是多少不一的，加之長期的分析演唱，也就无从确定。

唱本的作家，現在知道的有兩個。一个姓焦，是清朝廬生，艺人称他为焦师傅。他与鄒壯樺同时，并与鄒相处甚好。据说“綉襦記”的全部都是他寫的，另外还寫了很多三国戏。另一个是光緒年間的黃吉安，他是入学未成的老童生，曾在县衙門作过押司（一說稿爷），晚年生活甚为清寒。他与罗鳳鳴相处甚好，唱本寫成总是先交北会演唱。他寫的唱本計有《破冀納甄》、《五丈原》、《过昭关》、《伍員渡蘆》、《漁父辞劍》、《浣紗投江》、《宮門挂鏡》、《处道还娘》、《周梁桥》、《鬲家上路》、《偷員訓子》、《清風亭》、《天雷报》、《李陵荐別》、《托妻寄子》、《漂母贈簪》、《黑虎緣》、《訪韓配玉》、《祭岳》、《木蘭从軍》等。这些戏称为“黃本”，至今为广大听众和艺人所热爱。除此以外，他还寫了許多成功的川剧脚本。

“黃本”的优点：傾向性鮮明，人物性格突出，故事情節生动，唱詞音的工整，大都是一个戏只押一个韵，說白精練，善于运用方言。在黃吉安的遺稿中，有“文章有价真堪信，侥幸成功未必能”的詩句，这充分說明了他对待創作的态度是認真严肃的。

乐器 “揚琴”所用的乐器，現在几乎固定为揚琴、鼓板、怀鼓、三弦、胡琴和二胡等，有时也加用笛子和碰鈴。以往曾經用过道筒（魚鼓）、荷叶（苏叙的一塊）、木魚和鬲年鑼鼓用的鼓。1930年左右李德才还加用过小提琴。

演唱时乐器的位置是：揚琴居中，鼓板和怀鼓（一人打击）在右，三弦在左，胡琴在鼓板之后，二胡在三弦之后。这些乐器之間的相互关系和它們的作用，艺人把它們譬成一个人，說：揚琴是骨架，鼓板和怀鼓是眼睛，三弦是筋骨，胡琴和二胡是肌肤。即是說：这些乐器都是有机联系的。

图中的 b_7 和 b_3 实际上是介于 b 和 $\bar{3}$ 之間的，不过它更接近于 b ，所以記成 b 。 $*\sharp$ 是由于定准同弦的7音所至。如果一个戏的 $\sharp 4$ 音用得

就把4定准，同弦的7音就成了b7，也有把弦的7音一端加一个小磙子，来解决这根弦的定音矛盾。定音的高低不固定，定得高的，最高一个音约等于 $\sharp C^3$ ；定得低的，最高一个音约等 $\sharp^2$ 。

扬琴的共鸣箱是木质的，弦是铜丝的，低音弦有用缠丝也有用铜丝的。用竹质软簧敲击发音，其音色高音区清脆，中音区悠扬，低音区稍嫌有些闷哑。

鼓、板和怀鼓：鼓是用于陪襯节奏和烘托气氛的。怀鼓也用于陪襯节奏。板是用来稳定节奏的。

鼓的直径约八市寸，形状扁平，两面蒙皮，音色浓厚。怀鼓是用大竹子的竹节做成。近来也有用蒙皮的，直径约五市寸，鼓心凸出，但音色不及竹质的清晰响亮，板音要比川戏用的低些，音色也要浓些，击板的位置是固定的，击鼓却无定规（参看附谱）。

三弦是相当重要的辅助乐器。它的音色很结实，也比较宏亮，其低音部分又还浑厚，这就刚刚弥补了比较单薄的扬琴音色。三弦的定音，常用的有1（仕）5（合）1（上）、3（仩）6（四）5（合）、1（仕）5（合）3（工）三种，音高根据扬琴而定。用谱与扬琴相同，有时与扬琴构成八度进行。

胡琴和二胡也是很重要的辅助乐器。扬琴音虽然能够延续，但总是从强到弱，余音容易含混，而胡琴和二胡就刚刚能够弥补这一点的不足。定音有1 5、5 2、6 3三种。音高以扬琴而定，用谱与扬琴相同，常与扬琴构成八度进行。

四川揚琴音樂

揚琴音樂分為“大調”（亦稱“反調”）和“月調”（亦稱“正調”）兩大部分。以“大調”演唱的戲，從來不用“月調”唱腔，反之，“月調”戲也從來不用“大調”唱腔。“月調”和“大調”毫無關係。

“月調”的宮1音等於“大調”的變徵4音。

“月調”戲極少，三百多折戲，用“月調”唱的還不到十折。

“月調”曲牌與四川清音的同名曲牌大同小異，誰受誰的影響，現在還無據可考。這裡是以介紹“大調”曲牌為主。

“大調”的曲牌（或稱“板腔”），有“一字”、“快一字”、“二流”、“三板”、“舵子”（也稱“舵板”）和“襄陽舵子”。前面四支曲牌，除節拍形式不同，行腔各有簡繁而外，其它完全相同。它們的用途最多，表現力也很強，是大調音樂的主要部分。它們相互比較，“一字”的用途和變化又更多，曲調性也更強。“一字”又是它們中間的主要曲牌。

“舵子”和“襄陽舵子”都是上下兩句反復構成。自己不能結束，只能轉入上述各曲牌，就這一點而言，它們是從屬於上述各曲牌的。雖然也有自己的性能，但卻不能單獨存在。至於其他的一些插曲，不僅用得極少，並與大調音樂毫無關係。

這些曲牌具體用於唱本，是千變萬化的。一般的規律，開始用“一字”，結束或用“快一字”，或用“二流”，或用“三板”，中間部分根據情節需要，有時只用某些曲牌，有時全部用上。總之，無論什麼戲，“一字”是用得最多的。（參看附戲——《香蓮鬪宮》）

“大調”的整個結構，是以“一字”為基礎。運用時也是以“一字”為主。

一 字

“一字”長于抒情，還有犯苦（即轉調。詳見譜二、譜七）。專用于表現憂傷悲痛的情緒。由于“一字”是大調音樂之主，幾乎每折戲的开始，都是以它來概述劇情（見譜一）。

“一字”是徵調式。音階中有7音和4音。但7音很少作小二度進行（7——i）4音雖作小二度進行（4——3），但比起7音來用得很少，作用也不大。從音階中存在的音看來，是七聲音階；從曲調進行中的音程關係看來，又是五聲音階。

由于一種唱腔要配唱很多很多的戲詞，所以，唱腔的曲調進行是很自由的，除每句唱腔的結束音和中間的停頓音比較固定而外，其餘就根據唱詞的音韻，并作適當的誇張（見附譜一的說明），構成唱腔曲調。“一字”唱腔伴奏的曲調就比較固定，因為它是唱腔進行中所依據的規矩。但另一方面它又必須應和唱腔，因而也需要機動靈活（詳見附譜中的說明）。

“一字”是七眼板。記譜是 $\frac{8}{4}$ 拍子。一般的強弱次序是：

強	更弱	弱	更弱	頭強	更弱	弱	更弱
板	回眼	頭眼	回眼	中眼	回眼	末眼	回眼

但具體演唱時却非常靈活，基本上是唱詞音節的強弱在起決定作用。板眼的點法：板、頭眼、中眼、末眼與三眼板相同，只是點板、眼後，手收回來時要輕擊一下，這一下就是点的回眼。

“一字”唱腔的節拍形式有“四柱”（即一、二、三、四句腔）、“數句子”“五句腔”和“么腔”之分。“四柱”的每句腔都是四板唱完（參看譜一、譜五）。其中僅有男腔“苦平”的第三句是五板唱完（參看譜七）；“數句子”有兩種形式，但都是兩板唱完（參看譜一）；“五句腔”的女腔與“一句腔”同，男腔是三板唱完（參看譜一、譜五）；“么腔”的女腔和女腔的“四句腔”很相近（參看譜三）；“么腔”的男腔有兩種：一種是普通的（參看譜七的最后一句）；一種稱為“五基（或起）頭”。（參看譜六）。

“一字”的犯腔（即犯“苦平”，就是轉調），男腔是四度轉調（參看譜七）；女腔是二度轉調（參看譜二）。無論男腔女腔，犯“苦”后都变为羽調式。

“一字”唱腔的引子，用在一折戲的开始处的，称为“六板头子”。中途起腔时，男腔用“四板头子”，女腔用“懶翻身”。唱腔中历时五板的过門，称为“大过門”。“大过門”也有“甜平”、“苦平”（只有男腔才用）之分。第四句完全唱成“苦平”，才接“苦大过門”。“苦大过門”后面必須接“苦平五句腔”，不能接“甜平”。但“甜平大过門”后面，却可以接“苦平”唱腔。“一字”轉“舵子”时，“舵子”經常是接在“大过門”后面。“一字”大腔是“一字”的終止式，也是一折戲的終止式（詳見“大腔”一節）。

“一字”結構的常用公式是：

（一）六板头子——“四柱”——大过門——[※]五句腔“敬句子”
下句、 $\downarrow$ ：上句 下句： $\downarrow$ ——三句腔、四句腔——大过門[※]（或轉“舵子”）。

（二）前面与“（一）”相同 $\downarrow$ ：上句、下句： $\downarrow$ ——大腔上句、大腔下句 $\downarrow$

（三）前面与“（一）”相同 $\downarrow$ ：上句、下句： $\downarrow$ ——上句——么腔 $\downarrow$
（三句腔）

“一字”在曲調、節奏和結構方面的变化最多，这和用处多是互为因果的。

下面列举各腔，并附說明。

5= $\flat B$ $\frac{8}{4}$

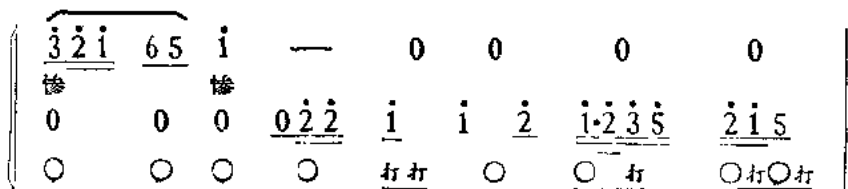
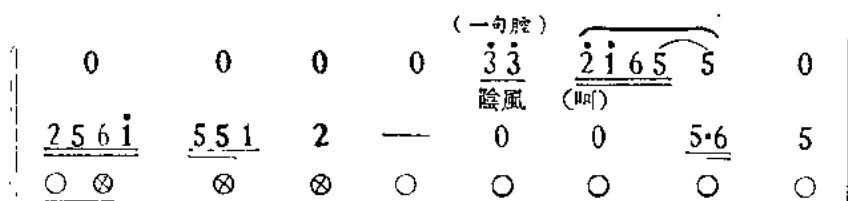
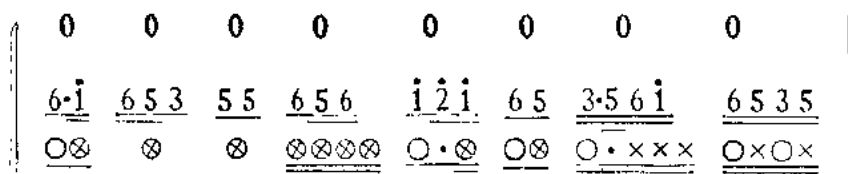
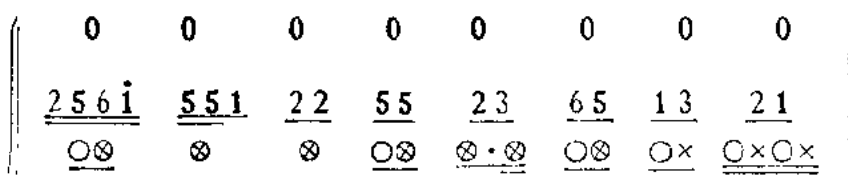
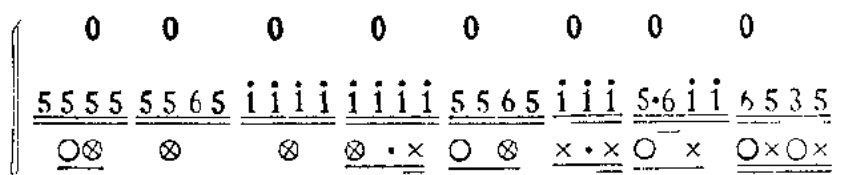
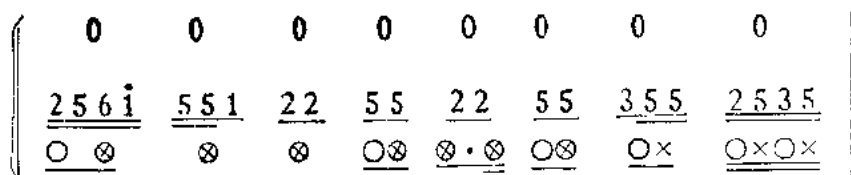
1. 活捉三郎

李德才腔

慢板

〔調惜奴〕（唱）

0	0	0	0	0	0	0	0
(六板头子)							
$\overset{55}{\underline{6}}$	6	$\overset{55}{\underline{5}}$	5	$\underline{5}$	$\underline{1\ 5}$	$\underline{1\ 2}$	$\underline{3\ 5\ 6\ 1}$
○	⊗	○	○	⊗	○	⊗	×
$\underline{\underline{6\ 5\ 3\ 5}}$							
○×○×							



<u>3 2 5</u>	³⁵ 3	0	0	0	0	0	0
<u>3 3 3 3</u>	<u>3 3</u>	<u>3 3 6 5</u>	<u>3 5</u>	<u>2 3</u>	<u>6 6</u>	<u>6 6 6 6</u>	<u>6 2</u>
○	○	○	○	○	⊗ · ⊗	○ ⊗	○

(四句腔)

0	0	0	0	<u>2 (5 3 2)</u>	2	0	<u>5 6</u>	<u>3 7 6 5</u>	<u>6 7 5 6 7</u>	³⁵ 6	<u>5 3 0</u>	0	0
3 3	6	1 6	5	6	3	0	0	<u>2 7</u>	<u>2 5</u>	6	0	0	0
○ ⊗	⊗	⊗	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○

0	0	0	0	<u>1 2 1</u>	<u>6 5 5</u>	0	0	<u>3 2</u>	·	<u>1 6 5 3</u>	0	<u>1 6 5 3 5 6 1</u>
6 6	<u>2 2 2 2</u>	<u>5 6</u>	0	0	<u>6 5 1 2</u>	3	<u>3 3 6 1</u>	<u>6 1 6 5</u>	3	0	<u>2 3 2 1</u>	6 1 6 5 3 5 6 1
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○

(大过門)

<u>6 5 5 2</u>	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
<u>6 5 5 2</u>	<u>2 3 1 2 5 5</u>	5	<u>5 6 5 3</u>	<u>2 3 1 3 2 2</u>	<u>2 3 5 1 1</u>	<u>1 1 1 5 1 3</u>						
○ ⊗	⊗	○	○	× · ×	○ × ×	○ ⊗						

0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
<u>2 2 2 2 2 3</u>	<u>2 3 1 1 2 3</u>	<u>1 2 3 2 1 6</u>	<u>5 3 5 1 1 1</u>	<u>3 5 6 5 1</u>	<u>1 1 6 1 6 5 3 5</u>							
○ ⊗	⊗	⊗	○	× · ×	○ × ×							

(五句腔)

0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
<u>2 3 1 2 3</u>	<u>2 1 3 2 1 6</u>	<u>1 5</u>	<u>3 1 2 5 5 3</u>	<u>2 3 5 1 5 2 2 2</u>	0	5	6	5				
○ ⊗	⊗	○	○	○	○	○	○	○				