

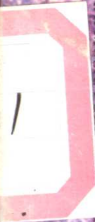
何彬 厉不害 编

京剧曲谱精选

SELECTED MUSIC
FROM BEIJING OPERA OF CHINA

上海音乐出版社

SHANGHAI MUSIC PUBL. HOUSE



京劇曲譜精選

九三老角錢君司題



何彬 厉不害编

SELECTED MUSIC

FROM BEIJING OPERA OF CHINA

上海音乐出版社

SHANGHAI MUSIC PUBLISHING HOUSE

图书在版编目(CIP)数据

京剧曲谱精选/何 彬,厉不害编. - 上海:上海音乐出版社,2000.10 重印

ISBN 7-80553-724-0

I.京… II.①何… ②厉… III.京剧-戏曲音乐-乐曲-作品集 IV.J643.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 54921 号

责任编辑:郭燕红

封面题字:钱君匋

封面画:殷虹

封面设计:麦荣邦

京剧曲谱精选

何 彬 厉不害 编

上海音乐出版社出版、发行

地址:上海绍兴路 74 号

电子邮件:csbcm@public1.sta.net.cn

网址:www.slcm.com

新华书店经销 上海中华印刷厂印刷

开本 850×1168 1/16 印张 12.75 谱、文 197 面

1998 年 11 月第 1 版 2000 年 10 月第 3 次印刷

印数:10,001—13,500 册

ISBN 7-80553-724-0/J·611 定价:18.00 元

目录

前言	1
记谱说明	3

曲谱

借东风 (二黄导板、回龙、原板、散板)	13
甘露寺 (西皮原板、流水板)	19
淮河营 (西皮流水板)	23
追韩信 (二黄顶板)	25
四进士 (西皮导板、原板、流水板)	28
让徐州 (二黄原板、四平调、西皮导板、反西皮二六板)	31
卧龙吊孝 (二黄导板、回龙、反二黄慢板、原板)	37
乌盆记 (二黄原板)	44
搜孤救孤 (二黄原板、摇板)	48
洪羊洞 (二黄快三眼板)	51
文昭关 (二黄慢板)	55
男起解 (西皮流水板)	60
打渔杀家 (西皮快三眼板、二六板)	62
捉放曹 (西皮慢板、二六板)	66
空城计 (西皮慢板、快三眼板、二六板)	71
四郎探母 (西皮慢板、二六板、摇板)	80

女起解（西皮流水板、导板、慢板）	87
凤还巢（西皮原板、流水板）	92
霸王别姬（南梆子原板、西皮二六板）	97
穆桂英挂帅（西皮流水板）	103
生死恨（二黄导板、散板、回龙、慢板、原板、散板、反四平调）	104
贵妃醉酒（四平调）	113
宇宙锋（反二黄慢板）	119
锁麟囊（西皮二六板、流水板、二黄慢板、快三眼板）	125
红娘（反汉调、四平调）	136
乾坤福寿镜（西皮慢板）	141
状元媒（二黄原板）	144
白蛇传（徽调）	148
宝莲灯（二黄导板、回龙、慢板、快三眼板、干唱、散板）	151
钓金龟（二黄慢板、二黄原板）	157
杨门女将（西皮导板、原板、流水板、快板、散板）	164
姚期（二黄原板）	168
赤桑镇（二黄碰板转快三眼板）	170
铡美案（西皮导板、原板、快板、摇板）	173
盗御马（西皮导板、原板、快板、散板）	178
赵氏孤儿（汉调）	183
罗成叫关（西皮慢板、二六板、流水板、散板）	186
夜深沉（西皮）	192
小开门（五翻）	194

后记	196
----	-----

**SELECTED MUSIC
FROM BEIJING OPERA OF CHINA
Content**

Forewords	1
Explanation	3

Tune Chart

JIE DONG FENG (Call in the East Wind)	13
GAN LU SI (The Gan Lu Temple)	19
HUAI HE YING (The Camp on the River Huai)	23
ZHUI HAN XIN (In Chase of Han Xin)	25
SI JIN SHI (The Four Scholars)	28
RANG XU ZHOU (Invitation into the Prefecture Xu)	31
WO LONG DIAO XIAO (Zhu Ge Liang's Condolence)	37
WU PEN JI (A Murder Mystically Redressed)	44
SOU GU JIU GU (Dedication to Family Zhao's Orphan)	48
HONG YANG DONG (At the Hong Yang Cave)	51
WEN ZHAO GUAN (Escaping Out of Zhao Pass)	55
NAN QI JIE (The Exile of Qing Qiong)	60
DA YU SHA JIA (The Fisherman's Revenge)	62
ZHUO FANG CAO (Captureing and Releasing Cao)	66
KONG CHENG JI (The Empty-City Ruse)	71
SI LANG TAN MU (How Yang Yan Hui Visited His Mother)	80
NÜ QI JIE (The Exile of Su San)	87
FENG HUAN CHAO (The Phoenix Returns to Her Nest)	92

BA WANG BIE JI	
(The Brave King Parts with His Favorite)	97
MU GUI YING GUA SHUAI	
(Mu Gui Ying Becomes the Commander)	103
SHENG SI HEN	
(Farewell to His Beloved)	104
GUI FEI ZUI JIU	
(Imperial Concubine Yang as a Drunkard)	113
YU ZHOU FENG	
(The Sword "Universe")	119
SUO LIN NANG	
(The Purse of Good Omen)	125
HONG NIANG	
(The Story of Hong Niang)	136
QIAN KUN FU SHOU JING	
(Insane with the Loss of Son)	141
ZHUANG YUAN MEI	
(Number One Scholar Being the Matchmaker)	144
BAI SHE ZHUAN	
(The Adventure of White Snake)	148
BAO LIAN DENG	
(The Strange-Lotus Lantern)	151
DIAO JIN GUI	
(The Tragedy of the Golden Turtle)	157
YANG MEN NÜ JIANG	
(The Female Warriors of Yang Family)	164
YAO QI	
(The Tragedy of General Yao Qi)	168
CHI SANG ZHEN	
(The Town of Red Mulberry)	170
ZHA MEI AN	
(The Execution of Chen Shi Mei)	173
DAO YU MA	
(Stealing the Imperial Horse)	178
ZHAO SHI GU ER	
(The Orphan of Zhao's Family)	183
LUO CHENG JIAO GUAN	
(Luo Cheng Calls Open Four Gates of the City)	186
YE SHEN CHEN	
(Music for Brandishing Swords)	192
XIAO KAI MEN	
(Music for Distinguished Guests)	194
Postscript	196

前 言

民族文化的盛衰，标记和影响着一个民族的盛衰，未有一个不重视自己传统文化的民族，其事业是兴旺发达的。京剧是我们中华民族的艺术瑰宝，几百年来经过无数艺术家的不断锤炼、积累和发展，在唱、念、做、打多方面形成了自己严格的程式，其独特的风格，在世界艺坛上也是独树一帜的。京剧艺术自问世以来，曾经历了一段相当辉煌的时期，尤其是解放前后的四大须生、四大名旦以及其他诸多艺术大师们形成的流派唱腔，更是万人争传，盛况空前。后虽因多种历史原因，京剧曾在低谷徘徊过一段时期，但其各流派的典型唱腔仍盛传不衰。前些年当改革开放之初，我国在引进和交流健康文化艺术的同时，也混进了一些不健康的甚至是有害的东西，在一个时期以内这些引进文化在市场中流行，在视听宣传方面一度也占有相当比重，它撞击着我们的民族文化，产生了不同程度的消极影响。近年来，由于党和国家的重视，给京剧这一古老艺术带来了新的生机，全国性的纪念演出与评比活动频繁不断，新人辈出，青出于蓝；尤其是各地的业余爱好者所兴起的票房式结社如雨后春笋，更为京剧的发展与繁荣创造了一个好的氛围，这支业余大军在振兴京剧的活动中，不光起着纽带和桥梁的作用，而且是京剧事业广泛的坚实的群众基础。为这支业余大军提供一些资料和帮助是一件很有意义的事情，因而我们勉力编写了这本书，想在发扬民族文化事业中做点有益的工作，为振兴京剧出点微力。

本书因为主要是为广大的京剧业余爱好者而编写，故在唱段的选择上尽可能选用在群众中流传且较典型的各流派唱段，并在演奏谱的记谱上作了较多的说明。但稍稍接触过京剧的朋友都知道，记谱再详细也不可能尽善尽美。京剧的韵味（包括伴奏）需要在长期的磨练中及多方观摸中方能体会到、摸索到。谱记得详细，只是给学习者以较多的方便，在大的框架方面不至于走弯路。本书如能在这方面对京剧爱好者提供一些帮助，那正是我们最大的愿望。

本书的谱例，有些是参考或部分地采用了前辈们编记的乐谱；而大部分则是编者重新反复听记有关音响资料并根据我们多年教学和实践的体会作了必要的调整和补充，以帮助广大业余京剧爱好者能更顺利地步入京剧音乐之门。

由于编者的水平和能力有限，本书讹误在所难免，希望得到专家和同好们不吝指正！我们期望有更多的朋友参与到京剧爱好者的行列中来，也望抛砖引玉，有更多的论述介绍京剧的好书问世。相信经过大家的共同努力，中国京剧这一文化瑰宝在即将到来的新世纪中会更加灿烂辉煌，我们的事业也会更加兴旺发达！


编者


1994.12于上海

记 谱 说 明

本书以简谱记写，所用符号除采用过去出版物中的简谱通用符号外，也沿用了《京胡演奏基础》（厉不害编著，人民音乐出版社出版）一书中所创用的一些符号，今再作简要说明，如下：

一、唱腔方面：

(一)  “连线”符号，连接两个或两个以上高度不同的音，也即表示在这一连线下的一群音要连贯起来圆滑地唱；若前后相连的是两个同度音，则表示后一音是前一音的延续而不是另发一音。

(二)  “滑音”符号，京剧唱腔曲谱中相连数音用连线表示，已说明必须唱得较圆滑，而有的滑唱则要求更加明显的起落音即用此符号记出。例如： $\underline{\underline{7\ 2\ 7\ 6}}$ 、 $\underline{\underline{3\ 5\ 3\ 5}}$ 、 $\underline{\underline{2\ 7}}$ 等即是。当唱出本音后即向更高音滑唱而无明确滑到多高时，符号则记在本音的右上方，例如： 5^{\nearrow} 。

(三) $\overset{\curvearrowright}{\sim}$ 、 $\overset{\curvearrowleft}{\sim}$ “前倚音”符号，例如： $\overset{\curvearrowright}{3}$ 、 $\overset{\curvearrowleft}{6}$ ；

$\underset{\curvearrowright}{\sim}$ 、 $\underset{\curvearrowleft}{\sim}$ “后倚音”符号，例如： $5^{\underset{\curvearrowright}{\sim}}$ 、 $1^{\underset{\curvearrowleft}{\sim}}$ ；

$\underset{\cdot}{\sim}$ “休止倚音”符号，它相当于不发音的“前倚音”。唱法是：字咬在拍上，但发声却明显落在拍后。

(另一种带滑的倚音为： $\overset{\curvearrowright}{\underset{\cdot}{\sim}}$ 、 $\overset{\curvearrowleft}{\underset{\cdot}{\sim}}$ 等，非特别的不另记出)

(四) $\overset{\sim}{\sim}$ “上波音”符号，例如： $\overset{\sim}{5}$ 近似 $\underline{\underline{56\ 5}}$ ；

$\underset{\sim}{\sim}$ “下波音”符号，例如： $\underset{\sim}{3}$ 近似 $\underline{\underline{32\ 3}}$ 。

“上波音”和“下波音”实系一种急速的上下装饰滑音。

(五) $\overset{\sim}{\sim}$ “长波音”符号，即在某一长音上作明显波浪似的颤动音，例如： $7^{\overset{\sim}{\sim}}$ 近似

$\underline{\underline{7\ 2\ 7\ 2\ 7\ 2\ 7}}$ 。

(六) \vee “换气”符号，京剧俗称“气口”，即演唱中短暂换气之处。

(七) \uparrow “上口字”符号，记在唱词之下，意指这些字唱时应“上口”（例如：

“我”、“和”、“书”、“脸”字，北京话读音为“wo”、“he”、“shu”、

“lian”，而上口则读音为“ngo”、“huo”、“shü”、“jian”）。所谓“上口

字”，就是指京剧中那些唱念字音与普通话声韵不同的字，它是京剧发展历史过程中的产物，在传统戏中被广泛运用，已为广大听众所接受。今天中国语音已统一于普通

话（即以汉语拼音方案为准），京剧字音京音化是必由之路，但“上口字”目前还不能取消（特别是用在戏词韵脚的“上口字”），它只能在发展过程中逐渐演进、过渡，以致自然消失。本书唱词中把“上口字”注出，唱者可参照传统习惯唱念。

(八) △ “尖音”符号，也记在唱词之下，意指这些字应唱“尖音”（例如：“借”、“取”、“先”、“西”、“酒”、“箭”应念“zie”，“cū”、“sian”、“si”、“ziu”、“zian”等），其它一概不注，因京音既为标准音，唱者自有规律可循。京剧字音中所谓“尖音”，是指声母z、c、s和韵母i、ü相拼的字，这类字源于古音和方音，也是京剧发展中形成的独特读音，是北京音系中所没有的（也可以说是广义的“上口字”）。念正这类尖音字，出声有力，送得远，听得清，故在京剧唱念中沿用至今。

(九) (x) “垫字”（或称“衬字”）符号，京剧唱词中有些字音比较沉闷，因此或逢唱腔由低转高跳动较大时，或逢两三个同辙字相连时，就往往在这之后或其间加上相应的“垫字”，这样就显得明亮动听。关于“垫字”也有规律可循，可从京剧音韵所属十三辙口为依归，例如：“人辰”、“言前”辙之尾音为“n”应垫（呐）音；“故苏”、“由求”辙之尾音为“u”应垫（哇）音等，这些所垫之字与上一字的末一个音素结合得很自然顺口，听来贯气流利而悦耳。

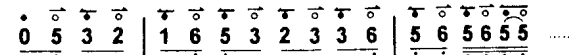
“上口字”、“尖音字”、“垫字”等是京剧吐字行腔中长期形成的独特风格，本书只略作提及，以便学习者在涉及这类字、腔时引起注意，并可在唱片、音带的听学中仔细琢磨模仿（京剧老生、老旦角色的唱腔里，常常以喉底着力用气顿出颤音来，名叫“擞音”，也叫“疙瘩音”，它具有京剧的独特风格，因系演唱方法，本书只在曲谱上记出音级，不另作记号）。

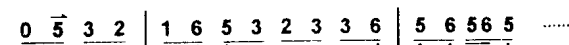
三、京胡演奏方面：

(一) 右手弓法符号：

1. — “拉弓”符号（即持弓向右方外拉）。
2. — “推弓”符号（即持弓向左方内推）。

京胡演奏中拉弓、推弓的先后次序（即“弓序”）有其一定的规律，一段唱腔（包括过门）除了开始必用拉弓和结束必用推弓外，唱腔中间，在规律的节拍中，正拍（一般为强拍）位置上的音用推弓，副拍（一般为弱拍）位置上的音用拉弓，形成先推后拉交替运弓的规律。凡遵此规律演奏时，本书京胡伴奏谱上的弓序符号一概从略，但当正拍位置上的音需要特别加强改用拉弓时则另行记出（·表示正拍位置，。表示副拍位置）。例如：

(1) 【二黄慢板】起首过门：


简记为：


(2) 【西皮慢板】起首过门： $\overset{\cdot}{0} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \mid \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{1} \mid \overset{\cdot}{0} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{3} \dots$

简记为： $0 \bar{6} 5 \bar{6} \mid 1 \bar{2} 5 \bar{3} \underline{216} \bar{1} \bar{1} \mid 0 \bar{5} \bar{1} \bar{3} \dots$

(3) 【反二黄慢板】起首过门：

$\overset{\cdot}{0} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \mid \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{2} \dots \dots \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{4} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{3} \mid \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{2} \dots \dots$

简记为：

$0 \bar{3} \underline{23516532} \mid \underline{1562} \dots \dots \underline{6156453} \mid \bar{2} \underline{13212} \dots \dots$

京胡演奏中的这种特殊弓序，不同于其它弓弦乐器。大多数弓弦乐器的运弓规律是拍中强处或正拍处，大都起于拉弓，在运行中也是如此。而京胡演奏(包括京二胡)由于在正拍位置上用推弓，使京胡旋律的进行往往副拍强于正拍，形成了板后起弹的一种特殊节奏。例如：

【二黄原板】起首过门：

$\overset{\Delta}{0} \overset{\Delta}{5} \overset{\Delta}{6} \mid \overset{\Delta}{1} \overset{\Delta}{2} \overset{\Delta}{3} \overset{\Delta}{6} \mid \overset{\Delta}{5} \overset{\Delta}{6} \overset{\Delta}{5} \overset{\Delta}{0} \overset{\Delta}{6} \overset{\Delta}{1} \mid \overset{\Delta}{2} \overset{\Delta}{5} \overset{\Delta}{3} \overset{\Delta}{2} \overset{\Delta}{7} \overset{\Delta}{6} \mid \overset{\Delta}{5} \overset{\Delta}{3} \overset{\Delta}{2} \overset{\Delta}{1} \overset{\Delta}{6} \overset{\Delta}{1} \mid \overset{\Delta}{5} \overset{\Delta}{2} \overset{\Delta}{3} \overset{\Delta}{2} \overset{\Delta}{7} \overset{\Delta}{6} \mid$
 $\overset{\Delta}{5} \overset{\Delta}{6} \overset{\Delta}{5} \overset{\Delta}{6} \overset{\Delta}{7} \overset{\Delta}{6} \mid \overset{\Delta}{1} \overset{\Delta}{2} \overset{\Delta}{3} \overset{\Delta}{6} \mid \overset{\Delta}{5} \overset{\Delta}{6} \overset{\Delta}{5} \overset{\Delta}{5} \overset{\Delta}{6} \overset{\Delta}{1} \mid$

旋律中的 Δ 音虽处于拍中弱处而实际上是强音，在弓法上也是拉弓，加上板的击节形成旋律上一种特殊的跳跃感，这正是京胡演奏的弓法特点，也是京胡演奏不同于其它弓弦乐器演奏的微妙之处，演奏京胡如不注意这一规律，则会淡而无味，旋律虽能如谱奏出，但索然不是京胡的韵味了。至于伴奏【导板】、【散板】等不上板的唱腔，由于节奏相对地自由，弓序就比较灵活，一般语气重音处、唱腔气口之后常用拉弓演奏。【摇板】的弓序则有点特殊，唱腔虽相对自由，而胡琴伴奏却受到严格的节拍制约，其弓序规律同上。

3. \frown “连弓”符号，是指在弧线内的音要用一弓演奏。无连弓符号的音，均是一音一弓，带倚音的音也在一弓内不另换弓。例如： $\underline{52}$ 、 $\underline{57}$ 、 $\underline{67}$ 等即是。
4. \smile “滑音连弓”符号，是指当弧线内的音用一弓演奏的同时，左手按指随带滑音。例如： $\underline{23}$ 、 $\underline{1160}$ 、 $\underline{5530}$ 、 $\underline{7270}$ 等即是。
5. \sim 或 \cdot “大抖弓”符号，即运用弓的弓尖或弓中的部位抖动腕力急速拉推发声，例如： $\overset{\sim}{3}$ 或 $\overset{\cdot}{3}$ ，其实际音响相当于 $\underline{\underline{\underline{33333333}}}$ 或更快（习惯上京胡大

抖弓推拉速度并不太急)。

6. ~ “小抖弓”符号，是指当拉弓拉到弓尖部位时，在换成推弓前的一瞬间，手腕顺势稍微用力向推弓方向急速抖动一下，带动弓子奏出推和拉两个极短促的音，并随即将弓推回去。这是京胡演奏中的特殊弓法，使用得非常普遍。例如：

$$\underline{\underline{\underline{\dot{1}} \sim \underline{\underline{\underline{1}}} = \underline{\underline{\underline{1 \cdot 1 \dot{1}}}} \underline{\underline{\underline{1}}}}, \quad \underline{\underline{\underline{3}} \sim \underline{\underline{\underline{5}}} = \underline{\underline{\underline{3 \cdot 3 \dot{3}}}} \underline{\underline{\underline{5}}}, \quad \underline{\underline{\underline{5}} \sim \underline{\underline{\underline{5 6}}} = \underline{\underline{\underline{5 \cdot 5 \dot{5} 5 6}}}}.$$

上几例系小抖弓音与前面关系音相同的；也有小抖弓音与前面关系音不相同的，例如：

$$(\underline{\underline{\underline{5 2}} \text{ 弦}) \quad \underline{\underline{\underline{3 \dot{6} \cdot \dot{5} 3 2 7 6}}} = \underline{\underline{\underline{3 \dot{6} \cdot \dot{5} \dot{5}}} \underline{\underline{\underline{3 2 7 6}}}}$$

$$(\underline{\underline{\underline{6 3}} \text{ 弦}) \quad \underline{\underline{\underline{2 \dot{3} \cdot \dot{6} 4 3 6 \dot{1}}} = \underline{\underline{\underline{2 \dot{3} \cdot \dot{6} \dot{6}}} \underline{\underline{\underline{4 3 6 \dot{1}}}}}$$

$$(\underline{\underline{\underline{1 5}} \text{ 弦}) \quad \underline{\underline{\underline{\dot{1} \dot{3} \cdot \dot{6} 5 6 7 \dot{2}}} = \underline{\underline{\underline{\dot{1} \dot{3} \cdot \dot{6} \dot{6}}} \underline{\underline{\underline{5 6 7 \dot{2}}}}}$$

推弓之后也有用小抖弓的，例如：(5 2 弦) $\underline{\underline{\underline{5 \sim 6}}} = \underline{\underline{\underline{5 \cdot 5 \dot{5} 5 6}}}$ 或 $\underline{\underline{\underline{5 \cdot 5 \dot{6}}}}$ ，

但不如拉弓常用。

7. v “顿弓”符号，是指在运弓中极短暂的停顿，多用于推弓之后，拉小抖弓之前。它富有弹性，停顿时值极短，难以记录它的休止时间，故用顿弓符号表示。

(二) 左手指法符号：

1. ✱ “打音”符号，是指在本音上方以高一个全音（也有高一个小三度的）用手指连续急速地弹打。例如：(5 2 弦) $\underline{\underline{\underline{\dot{6}}}}$ 奏成 $\underline{\underline{\underline{6 7 6 7 6}}}$ 、(6 3 弦) $\underline{\underline{\underline{\dot{3}}}}$ 奏成 $\underline{\underline{\underline{3 \dot{4} 3 4 3}}}$ ，一般只打两下就行，如需要在本音时值内长打则以 ✱ 符号记出。有时需慢打起渐快，则视情况另行标注出。

按京胡的演奏习惯，通常只打一下的称“单打”，而且运用颇为广泛，如【西皮】(6 3 弦)中的 2、6 两音几乎每音均用单打。另外当拉空弦同音反复时用单打更有特效，例如：【二黄】的 $\underline{\underline{\underline{2 2 2 2}}}$ 往往奏成 $\underline{\underline{\underline{2 \dot{2} 2 \dot{2}}}}$ ，【西皮】的 $\underline{\underline{\underline{3 3 3 3}}}$ 则奏成 $\underline{\underline{\underline{3 \dot{3} 3 \dot{3}}}}$ 等。这种单打还带点滑音，就像用食指在空弦上一抹或一勾，发出类似短倚音的效果，京胡传统指法称谓“拈”，也称“碰”或“扫弦”。

打音的运用，概括起来也有一个规律，即各调的宫音(1)、徵音(5)均不宜用打音装饰，商(2)、角(3)、羽(6)等音均可用打音装饰。打音运用虽频繁，但也不宜滥用，尤其是【西皮】的1、5音如加打音，则有含混添足之感。由于打音使用频繁，非必要一般不作记号。

2. \frown 、 \smile 、 \curvearrowright 、 \curvearrowleft “滑音”符号。滑音种类较多，其手法均是用一手指在一弓之内从一音滑到另一音，以“连音线”加箭头来表示，例如： $\underline{2\ 3}$ 、 $\underline{1\ 6}$ 、 $\underline{7\ 2\ 7}$ 等即是。除了这种滑音的起点音高和终点音高有一定的实音记出以外，还有几种起点音高或终点音高不明确的，常用指法符号来表示。

(1) \smile “上滑音”符号，即由低音滑向高音，这有两种情况：

①由较低的音滑向本音，符号记在本音上方，例如： $\underset{\smile}{3}$ ，其实际效果近似 $\overset{\smile}{3}$ 或 $\overset{\smile}{4}$ ；

②由本音滑向较高的音，符号记在本音右上方，例如： $\underline{2\ 3\ 4}$ ，其实际效果近似

$\underline{2\ 3\ 4}$ (通常滑向6音或6音以上)。

(2) \frown “下滑音”符号，即由高音滑向低音。这也有两种情况：

①由较高的音滑向本音，符号记在本音上方，例如： $\underset{\frown}{3}$ ，其实际效果近似 $\overset{\frown}{3}$ 或 $\overset{\frown}{4}$ ；

②由本音滑向较低的音，符号记在本音右上角，例如： $\overset{\frown}{1}$ ，其实际效果近似 $\overset{\frown}{1}$ 。

(3) \smile 、 \frown “回滑音”符号，即由本音滑向较低或较高音再转回滑到本音，前者

称“下回滑音”、后者称“上回滑音”。例如：

$\underset{\smile}{5}$ 其实际效果近似 $\overset{\smile}{5}$ (多用拉弓)；

$\overset{\smile}{1}$ 其实际效果近似 $\overset{\smile}{1}$ (多用拉弓)；

$\underset{\frown}{3}$ 其实际效果近似 $\overset{\frown}{3}$ (多用推弓)；

$\overset{\frown}{7}$ 其实际效果近似 $\overset{\frown}{7}$ (多用推弓)。

京胡演奏运用“下回滑音”很多，尤其按指同音反复时常在拉弓上使用。例如：


(5 2 弦) $\underline{\overset{\smile}{3}\ 3}$ 、 $\underline{\overset{\smile}{6}\ 6}$ 、 $\underline{\overset{\smile}{7}\ 7}$ ；(6 3 弦) $\underline{\overset{\smile}{1}\ 1}$ 、 $\underline{\overset{\smile}{5}\ 5}$ 等即是。有时某些“垫

音”也往往以“下回滑音”代替，例如： $\overset{\smile}{6}$ 常以 $\overset{\smile}{6}$ 来标记。再说明一下，“下回滑音”只有食指的滑奏是比较道地的，其它像中指、无名指或小指的滑奏幅度则往往很小，或仅仅是按指在音位上一压一放而发出类似“回滑音”的效果，其实这种指法可称之为“原位滑音”，本书仍用“ \smile ”符号标记。

“回滑音”按指上下滑动幅度的伸缩性也较大，在慢速演奏 $\underset{\smile}{5}$ 时一般近似 $\overset{\smile}{5}$ ，甚至近似 $\overset{\smile}{6}$ 。但在快速演奏时，按指仅需稍微滑动一下，这在一连串同音反复演奏时，相隔一音用“回滑音”也可起到分音的效果。


左手滑音指法的运用很广泛，【西皮】运用得更多些（【二黄】和【反二黄】的空弦音不用滑音，【西皮】空弦音则常用）。无论是哪种滑音都应是本音时值占得

多，滑音时值占得少，而且在滑音时手指按得轻些，滑到本音时才按着实。至于快滑和慢滑，这是要依据音量的强弱来区别的。滑音效果虽好，但不宜滥用，尤其是初学者应将本音奏准，再适当加入滑音，切忌本末倒置，以免有油腔滑调之感。

3.  “泛按音”符号，这也是京胡的一种特殊指法：在右手弓子开始拉时，左手按指浮着触弦，随着弓子的运行，手指紧跟着按实，但并不使力，这样才能发出带有特殊效果的“泛按音”。

除空弦音外，凡按指音均可拉出泛按音来，不过以在旋律纯四度上行时（例如：【西皮】的 $\underline{5 \overset{\frown}{1}}$ 、【二黄】弦的 $\underline{2 \overset{\frown}{5}}$ 等）或小三度上行时（例如：【西皮】弦的 $\underline{3 \overset{\frown}{5}}$ 、 $\underline{6 \overset{\frown}{1}}$ 等）运用效果最好。再者此手法还有类似滑音的效果而无滑的动作，所以大部分由较低音滑到本音的“上滑音”往往以此手法来代替。

“泛按音”（俗称“炸音”、“虎音”或“开花音”）出音强烈，明亮刚劲且带有水音，常用于当曲调进行到高潮时。这是京胡演奏的特殊技巧之一，但如控制不当极易出噪音，须多练方能得心应手。

4.  “揉弦”符号。京胡揉弦有滚动法、滑动法和压弦法等，其效果都是产生一种以本音为中心的波浪音，三种手法大多是综合使用。揉弦手法适宜用在有长弓配合下的慢速度、音符时值较长的地方。揉弦应注意幅度，京胡揉弦较一般乐器为慢，其幅度相当于京剧声腔中的自然音波，宁慢勿快，宁松勿紧。因此滚动法和滑动法较易控制，也为更多的人运用。压弦法的慢动作较难掌握，一般易快易紧，一旦形成快紧之坏习惯则甚难更改，望初学者注意。揉弦使用广泛，非必要一般不作记号。

5. “垫音”（借用前倚音符号加记弓法），由低一度或低数度的音快速进入本音，例如：二黄弦的 $\underline{\overset{\frown}{6}} \text{、} \underline{\overset{\frown}{5} 0}$ 中的 $\overset{\frown}{6}$ 、 $\overset{\frown}{5}$ ，西皮弦的 $\underline{\overset{\frown}{5}} \text{、} \underline{\overset{\frown}{4}}$ 中的 $\overset{\frown}{5}$ 、 $\overset{\frown}{4}$ ，反二黄弦的 $\underline{\overset{\frown}{5}}$ 中的 $\overset{\frown}{5}$ 等垫音，它们不等于一般的装饰音，其时值较装饰音更短，不易明显听出。由于垫音的使用使本音感到更为强烈，更为充实。

6. (内) “内弦”（即里弦）符号，记在音符上方，就是说该音应在胡琴的内弦上演奏。用得较多的如【二黄】的 $\underline{2}$ 、【西皮】的 $\underline{3}$ 、【反二黄】的 $\underline{5}$ 等音（【二黄】和【反二黄】的内弦音常用小指，【西皮】常用无名指，若内弦带有滑音者则不在此例）。

7. 一、二、三、四 “指序”符号，表示左手的食指、中指、无名指与小指，例如：

(5 2 弦) $\underline{\underline{5 \overset{\frown}{4} \overset{\frown}{6} 3 \overset{\frown}{6} 4 \overset{\frown}{3}}}$

(6 3 弦) $\underline{\underline{5 \overset{\frown}{1} 6 \overset{\frown}{-1213} \overset{\frown}{21321}}}$ (虚线内已入第 II 把位音，下同)

(1 5 弦) $\underline{\underline{2 \overset{\frown}{1} 2 \overset{\frown}{6} 5 \overset{\frown}{5} 3 \overset{\frown}{0} 2 \overset{\frown}{3} 2 \overset{\frown}{1} 2 \overset{\frown}{3} 2 \overset{\frown}{5} 3 \overset{\frown}{2} \overset{\frown}{1} 2 \overset{\frown}{3} 2 \overset{\frown}{5} 2 \overset{\frown}{1} \overset{\frown}{6} 1}} \mid \underline{\underline{5 \overset{\frown}{.} 6 \overset{\frown}{3} 2}}$

三、常用符号:

- (一) $\downarrow \uparrow$ “游移音”符号, 记在音的左上方, 表示比本音稍高或稍低, 例如 $\overset{\downarrow}{4}$ 的音高在 4 与 $\overset{\uparrow}{4}$ 之间; $\overset{\downarrow}{7}$ 的音高在 7 与 $\overset{\uparrow}{7}$ 之间; 其他诸音不常用。
- (二) $\text{♩} =$ 、 $\text{♪} =$ 、 $\text{♫} =$ “速度标记”符号。例如: $\text{♩} = 30$ 就是表示此段曲调进行的速度, 以每二分音符为一拍, 每分钟内约 30 拍; $\text{♪} = 66$ 就是表示此段曲调进行的速度, 以四分音符为一拍, 每分钟内约 66 拍; $\text{♫} = 152$ 就是表示以八分音符为一拍, 每分钟内约 152 拍等。
- (三) ♩ “散板”符号, 表示节拍较自由, 虽然不受板眼的限制, 但实际上音与音之间的时值关系还是有一定的规律, 相对地受一定时值的约束。
- (四) 京剧曲调, 一般情况下【慢板】以 $\frac{4}{4}$ 拍记录, 【原板】、【二六板】以 $\frac{2}{4}$ 拍记录, 【流水板】、【快板】以 $\frac{1}{4}$ 拍记录; 而【摇板】唱奏时虽也用板每拍打一下来伴奏, 很像 $\frac{1}{4}$ 拍或 $\frac{1}{8}$ 拍, 但并不表现出每拍都是强声。本书沿用 $\frac{1}{4}$ 、 $\frac{1}{8}$ 拍号外并附以括号如 ($\frac{1}{4}$)、($\frac{1}{8}$) 来分别, 因唱腔节奏是较自由的, 所以前面仍记上“散板”符号: ♩ 。
- (五) ||: 、 :|| 、 — — “不定次的反复演奏”符号, 前者用在规整节拍的板式中; 后者用在非规整节拍的板式中。
- (六) ⋯⋯ “辅助延长”符号。
- (七) ⋮ “虚拟小节线”符号, 用在【导板】、【散板】和【摇板】等非规整性节拍的板式中有较明显节拍支持音之处。
- (八))0(“段落休止”符号, 用在一小节或一段落需要休止时。
- (九) (← —) “或可省略”符号, 记在曲谱下面, 即指此符号上面的曲谱或可略去不唱、不奏。

四、其他:

本书在介绍演奏符号时, 有些解释很自然地就涉及到了演奏方法及使用方法。现再补充说明几点, 供初学者参考:

- (一) 初学演奏必须先将演奏的基本方法弄通并将实音拉准拉好, 方可再以各种弓指法加以润色丰富。如初学书法, 应先正楷而后行草, 未正而先草则章法紊乱, 在音乐上则表现为含混不清, 严重的更可能油腔滑调。基础打不好, 方法不正确, 练得越多越糟。

- (二) 初学演奏必须十分重视右手弓力的锻炼，若以十分计，右手约占七成，而左手只占三成。如不重视弓子的练习，而首先注意在滑、打、揉等左手指法上，虽然也可学到一定的程度，但弓力不足，音色、力度表现受到限制，最终不能成为一个好的演奏者。
- (三) 本书不是演奏法介绍，但初学者应注意右手弓子的线路要平、要直，这就是所谓“会拉一条线，不会拉一大片”。运弓要用腕力，但不能完全用腕子甩动，而应以臂力带动腕力。左手则按音要实，有份量有弹性，起落干净利索，不拖泥带水，尤以滑音之应用要注意适量。
- (四) 本书的演奏弓法及谱例，是参照各家之长而编写，比较规范化（个别处在下面括号内附加另行伴奏谱供初学者选用），初学者如一时不能达到谱例所示的水平，可在学习伴奏唱腔的初级阶段将某些谱例简化或与唱腔谱统一，待熟练后再演奏规范化之伴奏谱。京胡伴奏手法的形成是充分运用了京胡这一乐器的特性的，它对唱腔起到烘托和补充作用，所以伴奏谱与唱腔谱之不一致，其间往往还存在着一些支声复调关系，这是长期以来经过无数从事伴奏者锤炼摸索而积累的一整套伴奏法，形成了独特的、丰富的京剧伴奏特色。

(五) 任何一详尽的记谱也不可能将京剧的韵味完全记出来。记谱的详尽，只能给初学者提供方便，韵味的获得是一个长期观、摸学习的过程，如唱腔和伴奏的某些配合，记谱与实际音响效果有难以觉察的微小区别，如老生【西皮慢板】过门： $\underline{6} \underline{4} \underline{3} \underline{2} \underline{1} \underline{2} \underline{6}$ | $\underline{1} \underline{1} \underline{6} \underline{6}$ 实际演奏接近于 $\underline{6} \underline{1} \underline{4} \underline{3} \underline{2} \underline{1} \underline{2} \underline{6}$ | $\underline{1} \underline{1} \underline{1} \underline{6} \underline{6}$ ；又如旦角【南梆子】过门： $\underline{1} \underline{3} \underline{5} \underline{3} \underline{6} \underline{1}$ | $\underline{5} \underline{5} \underline{6}$ 实际演奏接近于 $\underline{1} \underline{3} \underline{5} \underline{3} \underline{6} \underline{1}$ | $\underline{5} \underline{5} \underline{6} \underline{0}$ 等，我们记谱仍用前一种记谱法。诸如此类速度上的变化在其它民族乐器独奏曲中也常有，习惯称之谓弹性速度，在这里就不一一刻板记出。再如刚才的从“1”音下滑到“6”音，并不一定滑到“6”音，其实按指只滑到 $\underline{1} \underline{6}$ 而感觉上是 $\underline{1} \underline{6}$ ，这就是所谓意到而指不到。

(六) 在京剧过门的演奏中常有一种不易察觉的力度变化，这种变化我们估且称之谓弹性力度，表现在【西皮原板、慢板】的起首和收头过门中最为明显，如：

$$\begin{array}{c} \overbrace{\underline{0} \underline{6} \underline{2} \mid \underline{1} \underline{2} \underline{6} \underline{5} \quad \underline{3} \underline{2} \underline{1} \mid \underline{6} \underline{0} \underline{1}} \\ \dots \mid \underline{6} \underline{1} \underline{2} \underline{5} \quad \underline{3} \underline{6} \underline{1} \underline{2} \mid \underline{1} \underline{6} \\ \overbrace{\underline{1} \underline{1} \underline{2} \quad \underline{5} \underline{5} \quad \underline{2} \underline{1} \underline{6} \quad \underline{1} \underline{1} \mid \underline{6} \underline{0} \underline{5}} \\ \dots \mid \underline{3} \underline{6} \quad \underline{5} \underline{5} \quad \underline{2} \underline{1} \underline{6} \mid \underline{5} \underline{5} \quad \underline{3} \underline{0} \\ \dots \mid \underline{1} \underline{1} \underline{2} \quad \underline{4} \underline{0} \underline{3} \quad \underline{2} \underline{3} \underline{2} \underline{1} \quad \underline{6} \underline{1} \underline{7} \underline{6} \quad \underline{5} \underline{5} \quad \underline{3} \underline{0} \end{array}$$