

京胡伴奏與教學研究

張瑞齡題



吳炳璋 著



京胡伴奏與教學研究

吳炳璋 著

文化藝術出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目 (CIP) 数据

京胡伴奏与教学研究/吴炳璋著. —北京: 文化艺术出版社,
2009. 10

ISBN 978 - 7 - 5039 - 3901 - 3

I. 京… II. 吴… III. 京胡—伴奏—高等学校—教学参
考资料 IV. G632. 246

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 169481 号

京胡伴奏与教学研究

著 者 吴炳璋

责任编辑 沈 梅

特约编辑 刘学青

装帧设计 雪 媛

出版发行 文化艺术出版社

地 址 北京市朝阳区惠新北里甲 1 号 100029

网 址 www. whyscbs. com

电子邮箱 whysbooks@263. net

电 话 (010) 64813345 64813346 (总编室)

(010) 64813384 64813385 (发行部)

经 销 新华书店

印 刷 国英印务有限公司

版 次 2009 年 10 月第 1 版

2009 年 10 月第 1 次印刷

开 本 787 × 1092 毫米 1/16

印 张 13. 875

字 数 230 千字

书 号 ISBN 978 - 7 - 5039 - 3901 - 3

定 价 32. 00 元

版权所有, 侵权必究。印装错误, 随时调换。

序

海 震

著名京胡教授吴炳璋先生的专著《京胡演奏与教学研究》终于出版了。早在酝酿此书出版之初，吴先生即命我为其大作写序。笔者曾以晚辈后学难当此任为由辞谢再三，无奈先生不改初衷。笔者只好恭敬不如从命，在此为吴先生大作的出版打一通开场锣鼓。

吴炳璋先生曾任中国戏曲学院音乐系首任系主任，是中国戏曲学院音乐系资格最老、教学生最多、也最有名气的京胡教授。其学生遍及全国各地，教学成就在京剧界有目共睹，在京剧器乐行内有口皆碑。由于吴先生在教学方面的突出成就，中国戏曲学院音乐系曾于 2004 年专门为其举办过从教五十周年纪念活动。记得那天京内外众多琴师和有关专家在中国戏曲学院济济一堂，上午探讨和总结吴先生的教学经验，下午以音乐会的形式展现吴先生的教学成果。吴先生也精神矍铄地操琴登台演奏，赢得台下一阵阵叫好声。

作为中国戏曲学院音乐系的资深教授，吴炳璋先生在 50 多年的教学生涯中，曾先后记写过百余部传统京胡剧目伴奏的乐谱在教学中使用，使用过出自其手下乐谱的学生不计其数。考虑到京剧音乐长期以来口传心授的教学传统，吴先生及其同事自 50 年代以来的工作无疑是具有划时代意义的。但吴先生在京剧音乐教学上的贡献并不限于此。在笔者看来，吴先生在长期教学及演奏经验基础上撰写的理论联系实际的京胡及京剧器乐论文，是其对京胡及京剧器乐教学贡献最大的地方。

笔者是 90 年代初从中国艺术研究院研究生部毕业到中国戏曲学院工作之后才得以认识吴炳璋先生的。但吴先生 80 年代发表于《戏曲艺术》上有关京胡教学的论文却是我在读研究生时就已经拜读过了。当时我正在研读《徐兰沅操琴生活》和《杨宝忠京胡演奏经验谈》等有关传统戏曲伴奏的资料，吴先生的论文《京胡教学八法》和《京胡执教八字》所归纳的京胡教学的方法和经验，对我了解京胡伴奏的传统和特点

很有帮助。特别是吴先生论述问题提纲携领、言简意赅的文风，给我留下了深刻的印象。

京剧向来以口传心授为传统。京剧第一代琴师中最知名者，当属梅兰芳的伯父，曾为谭鑫培伴奏的梅雨田。但梅氏并没有留下有关京胡伴奏的言论。其后的著名琴师，当数梅兰芳的姨父，一直为梅兰芳操琴的徐兰沅，和主要为老生伴奏的杨宝忠。徐兰沅和杨宝忠虽有论述京胡伴奏的书籍传世，但基本是由其本人口述，别人代笔整理成书。作为中国戏曲学院的教授，吴炳璋先生是同代琴师中著书立说，在京胡教学和演奏理论上颇有造诣的学者型琴师。此书是其几十年教学经验的一个全面总结。书中既有对论述京胡演奏全面深入的理论阐述，也有对京胡伴奏通俗易懂的知识性讲授，还有一些宝贵的有关京胡伴奏要领的口诀。内容丰富，角度多样。与徐兰沅和杨宝忠二位先生的书相比，吴先生书中的论述无疑更系统全面，分析也更为深入细致，是当代有关京胡和京剧器乐演奏和教学方面的权威著作。这当然与吴先生早年曾就读于文科大学的学历，具有较高的理论修养和较强的语言文字能力有关，也是其自青年时代就好学深思，勤于动笔的结果。当然主要还是出自其 50 年如一日在中国戏曲学院教书育人，为戏曲及京剧教育事业培养接班人的神圣责任。

吴先生今年已过 80 高龄，但身体很好，仍活跃在中国戏曲学院的教学第一线。老先生不但每周都有本科生和研究生课，还常常拿着手杖到排练现场指导学生排戏，参加研究生的论文开题论证和毕业论文答辩。对许多未能进入中国戏曲学院音乐系学习京胡，没有机会直接受教于吴先生的莘莘学子来说，吴先生此书的出版无疑是个福音，相信大家能从书中学到许多东西；对从事京胡和京剧器乐教学的青年教师来说，吴先生书中有关京胡及京剧器乐教学的论述也有具体的指导意义；对广大京胡爱好者来说，也可通过阅读此书一窥专业京胡演奏教学之堂奥，提高演奏水平。

作为一个戏曲音乐理论研究者，我其实是很愿意读像吴炳璋先生这样既有理论又有演奏实践的专家所写的论文，遗憾的是这样的论文在总体上数量还是不多，与京剧音乐的艺术价值及其在京剧艺术中的重要地位并不相称。在这种情况下，吴先生此书就更值得我们珍视了。

转眼已是 2009 年的春节了。笔者写作此文之时，楼外爆竹阵阵，不时有五彩烟花在窗外闪现。在大年初二的晚上为吴炳璋先生的大作写序，作为笔者乙丑年的第一篇文章，是件很有意义的事情。在这个中国人最重要的传统节日里，祝愿将一生奉献给中国传统艺术教育的吴炳璋先生健康长寿。

2009 年 1 月 27 日

前 言

京剧是我国的国粹艺术，也是世界文化艺术的宝贵财富，在历经百余年的发展完善过程中逐步形成了自己独特的风格优势，现已成为广大人民深爱的戏曲艺术之一。京胡作为京剧声腔的主要伴奏乐器，在其演奏过程中起着重要的作用，而京胡琴师的演奏技巧和演奏水平在很大程度上会直接影响着演出效果和演员水平的发挥。因此，如何提高京胡琴师的演奏技法和演奏水平就成为最重要的研究课题之一。

本人是中国戏曲学院的一名专业京胡教师，自 1953 年经当时中国戏曲学校（中国戏曲学院的前身）校长、著名京剧大师王瑶卿先生及贯大元先生举荐进入中国戏曲学校（院）以来一直从事一线的京胡教学工作，至今已执教五十余载。在教学实践中，本人非常注重对京胡教学法的探究、对京剧伴奏音乐教材以及京胡教学工作指导、措施等方面的研究。经过多年教学实践的不断摸索、探究、积累和总结，博采众长，与同仁们一道共同研究出一整套“选才、定才、育才、成才”的京剧音乐教学方法、教学措施和伴奏技法，并通过反复实践的检验证实了其具有真正的科学性、合理性、指导性和实用性，大大提高了京胡教学的成才率，对培养更多更好的高质量的京胡伴奏人才起到了积极地推进作用。这些成果得到了有关领导和专家及同仁们的充分肯定。同时我将这些经过实践反复检验的宝贵经验进行提炼升华，撰写成多篇专业学术论文，以便更好地与同仁们交流学习。这些论文曾先后发表于《中国京剧》、《戏曲艺术》等刊物上，收到了良好的社会效果。还曾多次应邀在北京电视台做京剧音乐艺术的专题讲座，得到了普遍的好评，收视率甚高。

本次出版的《京胡伴奏与教学研究》一书收录了本人多年来所著论文中的九篇，其中包括介绍京胡教学法方面的论文三篇，介绍京胡伴奏技法方面的论文六篇。如今我已是耄耋之年，但我还是接受了学院的反聘，继续活跃在教学第一线，为培养更多更出色的京剧音乐人材、传授更多的教学经验、传播更广泛的京剧音乐知识而继续发挥着余热。在我有生之年最大的愿望就是能够公开出版我的这些论文，把我这些宝贵的教学经验贡献给我为之奋斗一生的京剧事业，贡献给京剧音乐事业的接班人，贡献给热爱京剧音乐的人们，为振兴京剧事业作出我的贡献。希望各位领导及专家指正。

目 录

序.....	海 震1
前言.....	1
京胡的伴奏技法.....	1
一、伴奏技法二十字.....	1
二、伴奏曲汇的运用.....	33
三、内在节奏的衔接.....	36
四、弓序与弓法组织.....	41
五、导板、散板、摇板的伴奏法.....	42
京胡过门研究.....	45
一、过门的含意与作用.....	45
二、过门的分类.....	45
三、过门的结构与变化.....	48
四、过门的入头、转法、收头.....	56
京胡曲牌分析.....	59
一、京胡曲牌在京剧音乐中的地位.....	59
二、京胡曲牌的来源.....	59
三、京胡曲牌的作用.....	60
四、京胡曲牌演奏的变换技法和一些常用曲牌.....	61

京胡的定调与名称·····	89
京胡演奏与学习要领口诀选·····	92
京胡开蒙·····	92
教学要领·····	92
伴奏须知·····	93
过门演奏·····	93
散板伴奏要领·····	94
摇板伴奏要领·····	94
快板伴奏要领·····	94
弓序要领·····	95
板鼓伴奏·····	95
镗鼓伴奏·····	95
浅谈京剧二黄、西皮声腔的特点、规律及区别·····	96
一、二 黄·····	96
四平调·····	101
二、西 皮·····	114
南梆子·····	123
娃娃调·····	143
三、反二黄·····	158
高拨子·····	169
四、反西皮·····	176
京胡教学八法·····	199
——戏曲音乐教学札记	
一、粗教·····	199
二、细教·····	199
三、横教·····	200
四、竖教·····	202
五、重点教·····	202
六、对比教·····	203
七、联合教·····	204

八、放手教·····	205
京胡执教八字·····	206
——唱、拉、打、讲、准、稳、展、活	
一、唱·····	206
二、拉·····	206
三、打·····	207
四、讲·····	208
五、准·····	208
六、稳·····	208
七、展·····	209
八、活·····	209
京剧器乐教学工作中的八种关系·····	210
1. 选材与育材的关系·····	210
2. 课堂教学与舞台实践的关系·····	211
3. 基础课与成品课的关系·····	211
4. 单项课与弦合课的关系·····	211
5. 伴奏技法与基础知识的关系·····	212
6. 正规课与即兴课的关系·····	212
7. 主课与副课的关系·····	213
8. 主课与各学科的关系·····	213
后记·····	214

京胡的伴奏技法

京胡的伴奏形式是多种多样的，伴奏技法也是极其丰富的。若想在伴奏中取得良好的艺术效果，首先必须具备过硬的弓法指法的单项演奏技巧，即过硬的基本功；同时必须掌握多种伴奏技法。只有将弓、指法的单项技巧与丰富的伴奏技法结合起来，并能巧妙地运用，才能达到烘托剧情、丰富唱腔的表现力和艺术感染力。

伴奏唱腔必须突出一个“伴”字，即以“唱”为主，以“伴”为辅。虽然如此，并不等于消极和被动的去伴奏，而是要积极的、能动的进行伴奏，是根据剧情、人物表演及唱腔内容的需要进行伴奏。时而使其明枝亮叶，时而使其深情内涵，时而同、时而异、时而单、时而双，要做到这些就必须积极和能动的去伴奏，也就是利用丰富的技法去进行伴奏。

一、伴奏技法二十字

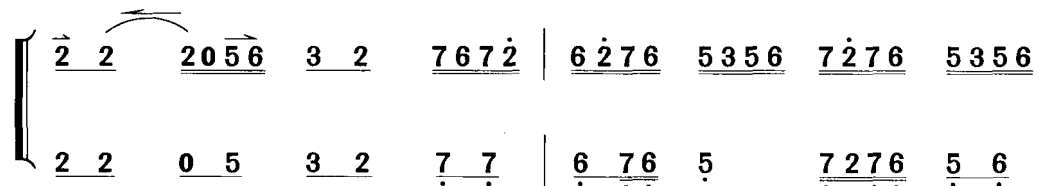
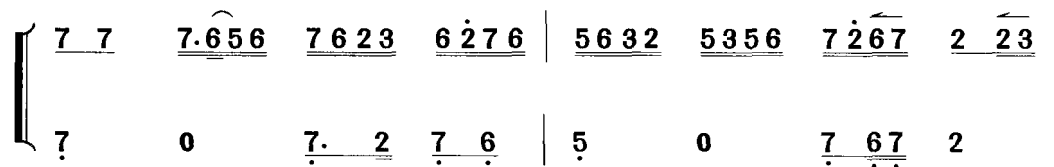
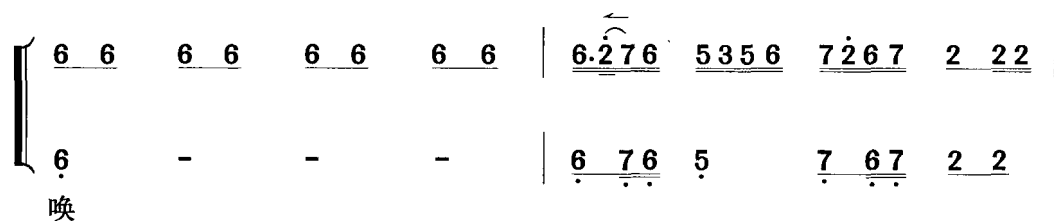
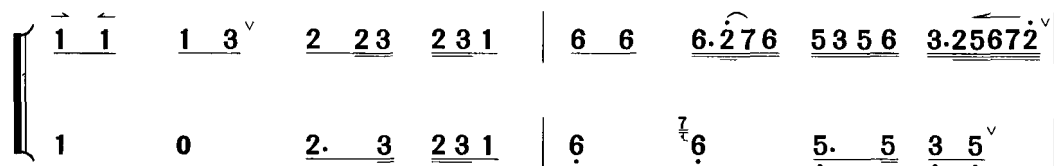
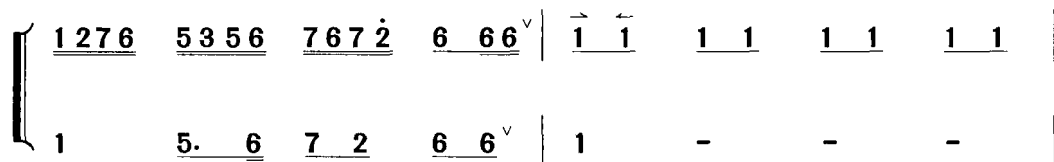
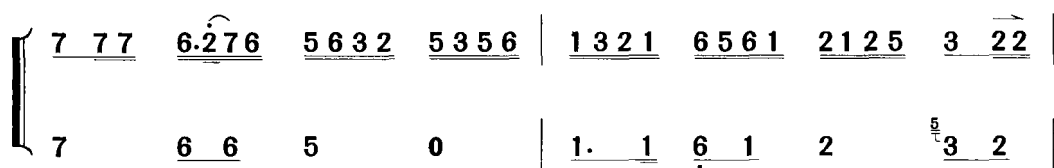
京胡伴奏包括两项基本内容：一是为表演进行伴奏，如京胡过门、曲牌、哑笛、行弦等。一是为唱腔进行伴奏，其伴奏技法包括：“包、随、衬、补、垫、闪、填、滑、连、断、刚、柔、顿、措、导、快、慢、搬、纵、颤”等二十种技法。

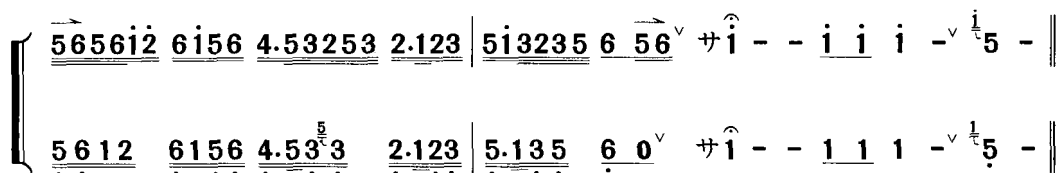
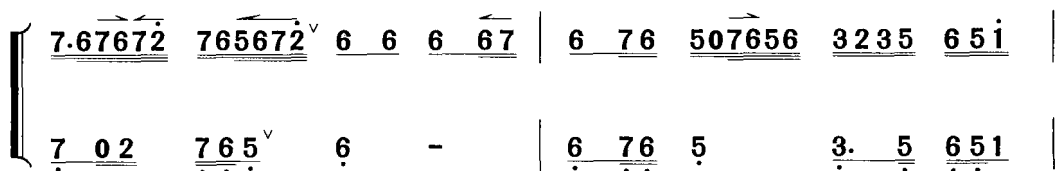
1. 包

“包”的技法是以原来比较简单的唱腔旋律为骨干音，在不改变其旋律轮廓的情况下，在其前后增添新的音符，通常叫做“加花字”，借以使唱腔显得更加丰富多彩和饱满流畅，进一步增加了艺术感染力，丰富了唱腔的表现力。其演奏方法是以上方或下方的相邻音符而进行加花演奏。

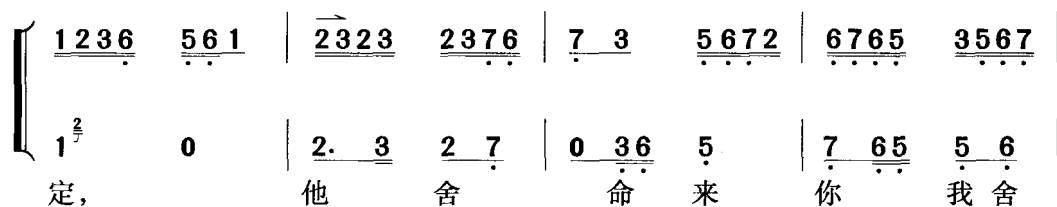
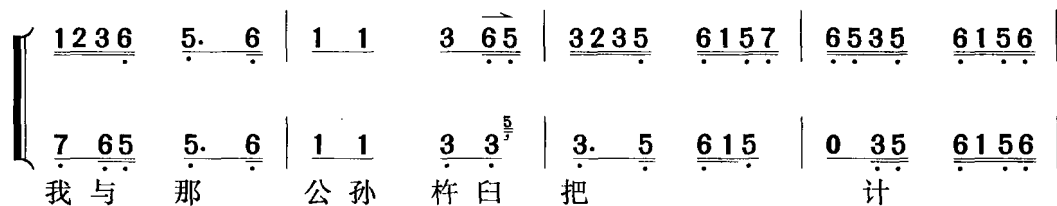
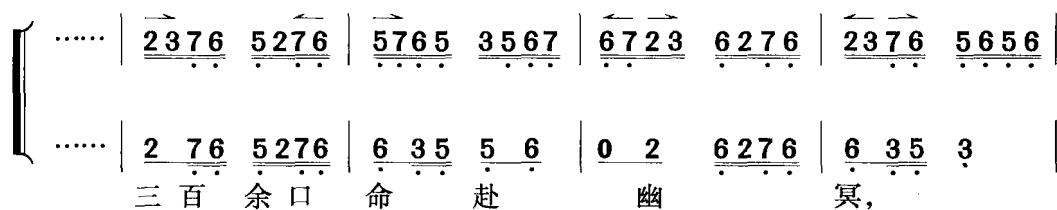
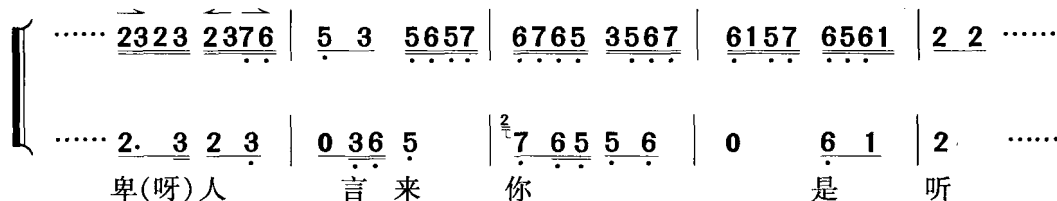
[例 1] 《宇宙锋》旦唱〔反二黄慢板〕 1 5 弦 $\frac{4}{4}$

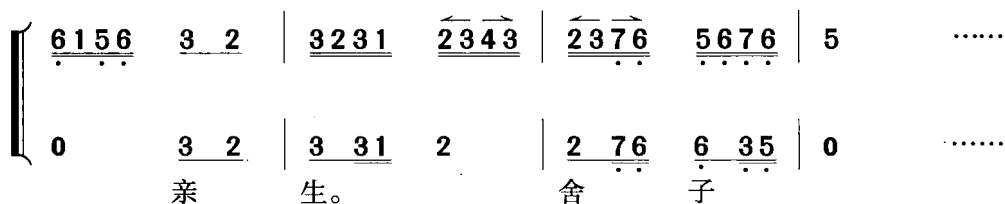
【		$\overset{\frown}{\underline{3 \quad 3 \quad 2 \quad 3 \quad 2 \quad 2}}$		$\overset{\frown}{\underline{1.2 \quad 1 \quad 2 \quad 3 \quad 2 \quad 3 \quad 5 \quad 2 \quad 3 \quad 1 \quad 2 \quad 3 \quad 2 \quad 5 \quad 6}}$	
		$\underline{3. \quad 2} \quad \overset{5}{\underline{3 \quad 2}}$		$\overset{6}{\underline{1 \quad 3 \quad 3 \quad 2 \quad 3 \quad 5}}$	
		一 声		来	



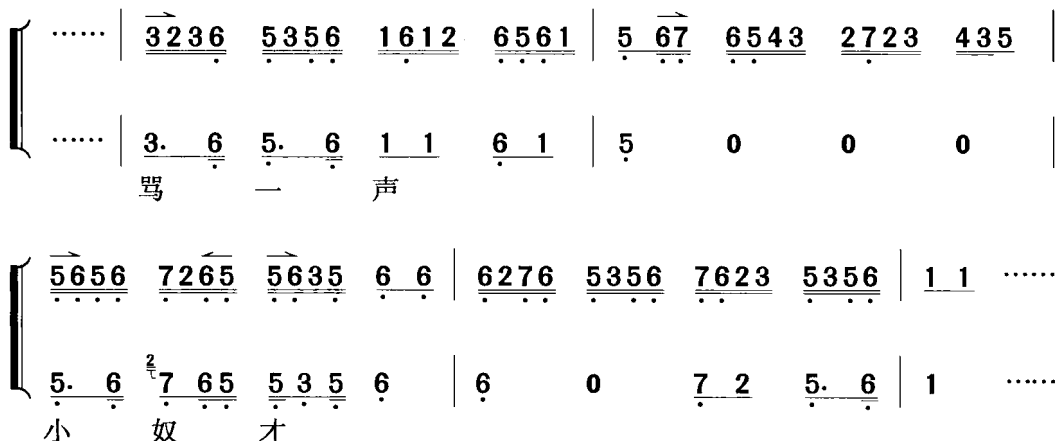


[例 2] 《搜孤救孤》老生唱〔二黄原板〕 5 2 弦 $\frac{2}{4}$

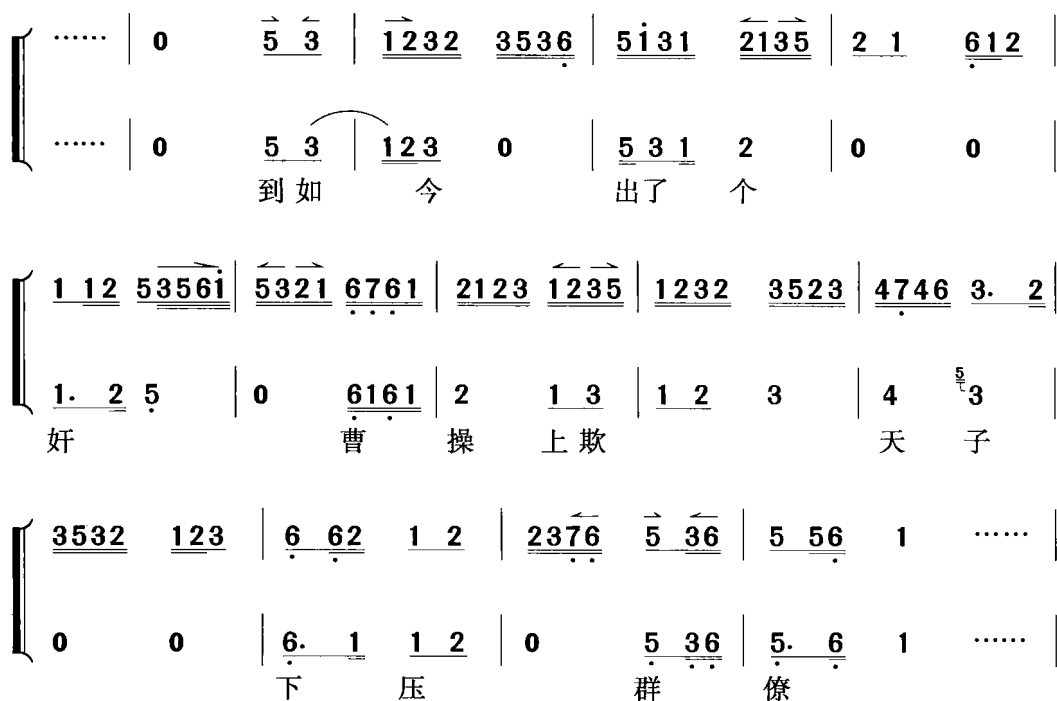




〔例 3〕《三娘教子》旦唱〔二黄中三眼〕 5 2 弦 $\frac{4}{4}$



〔例 4〕《击鼓骂曹》生唱〔西皮原板〕 6 3 弦 $\frac{2}{4}$



[例 5] 《捉放宿店》生唱〔二黄原板〕 5 2 弦 $\frac{2}{4}$

{		<u>5̣ 6̣ 5̣ 6̣</u>	<u>7̣ 6̣ 5̣ 6̣</u>	<u>7̣ 6̣ 5̣ 6̣</u>	<u>3̣ 6̣ 5̣ 7̣</u>	<u>6̣ 7̣ 6̣ 5̣</u>	<u>3̣ 5̣ 6̣ 7̣</u>				
{		<u>5̣.</u>	<u>6̣</u>	<u>7̣</u>	<u>0</u>	<u>5̣</u>	<u>3̣ 1̣ 5̣</u>	<u>7̣ 6̣</u>	<u>5̣</u>	<u>5̣ 7̣ 6̣</u>	
		悔	不	该	弃	县	令	抛	却	了	
{	<u>6̣ 7̣ 5̣ 6̣</u>	<u>2̣ 3̣ 2̣ 1̣</u>	<u>2̣ 3̣ 2̣ 1̣</u>	<u>6̣ 1̣ 2̣</u>	<u>5̣</u>	<u>3̣ 6̣</u>	<u>5̣ 6̣ 7̣ 6̣</u>	<u>5̣ 7̣ 6̣ 5̣</u>	<u>3̣ 6̣ 5̣ 6̣</u>		
{	0	<u>2̣ 2̣</u>	2̣	<u>3̣ 2̣</u>	<u>5̣</u>	<u>3̣ 6̣</u>	<u>5̣</u>	<u>0</u>	<u>5̣</u>	<u>3̣.</u>	<u>6̣</u>
		乌(哇)	纱		我	只	说	贼	是	个	
{	<u>1̣ 6̣ 2̣ 3̣</u>	<u>5̣ 6̣ 7̣ 6̣</u>	<u>5̣ 6̣ 2̣ 3̣</u>	<u>7̣ 6̣ 5̣ 6̣</u>	<u>1̣ 2̣ 3̣ 6̣</u>	<u>5̣ 6̣ 1̣</u>					
{	<u>1̣.</u>	<u>2̣</u>	<u>5̣</u>	0	<u>5̣.</u>	<u>6̣</u>	<u>1̣ 2̣</u>	0			
	宽	宏		量	大						

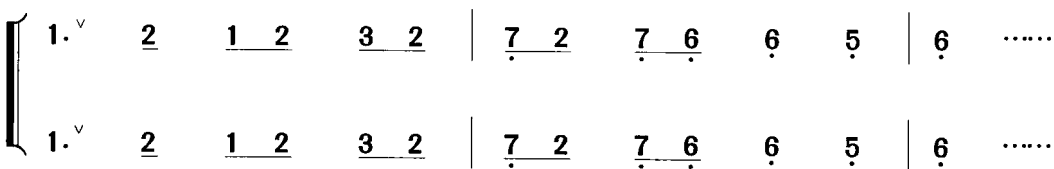
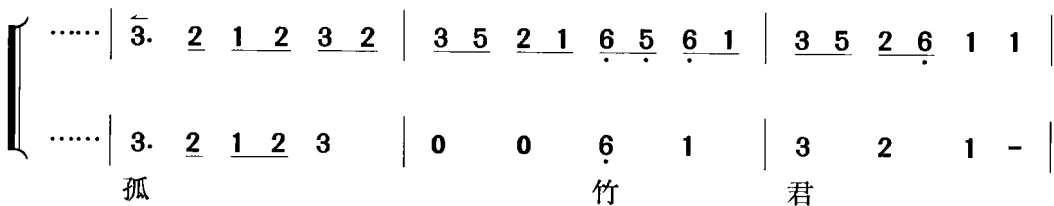
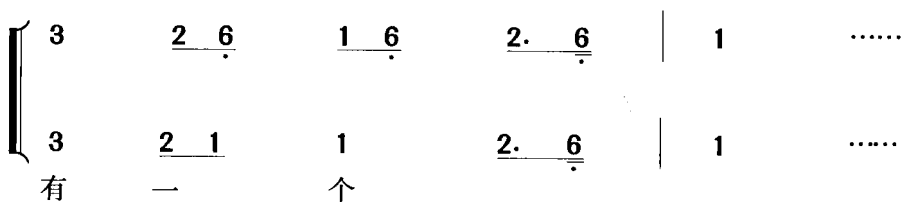
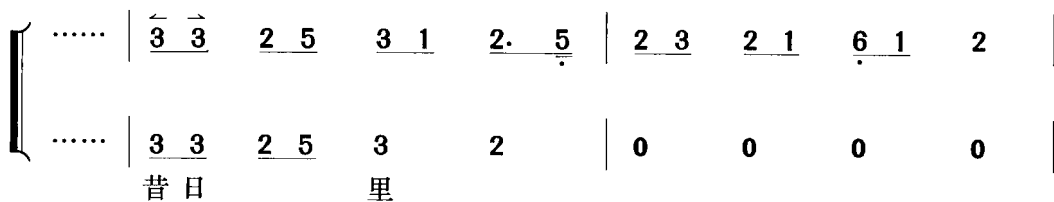
2. 随

“随”的技法是跟随唱腔的旋律来进行伴奏的，其特点是伴奏与唱腔的旋律基本相同，在旋律的长短、强弱、气口等方面与唱腔均保持一致的情况下进行伴奏。

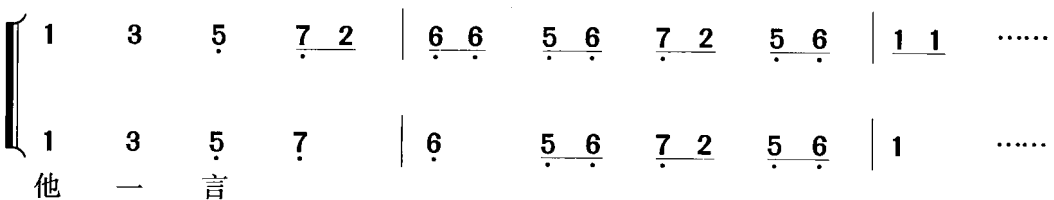
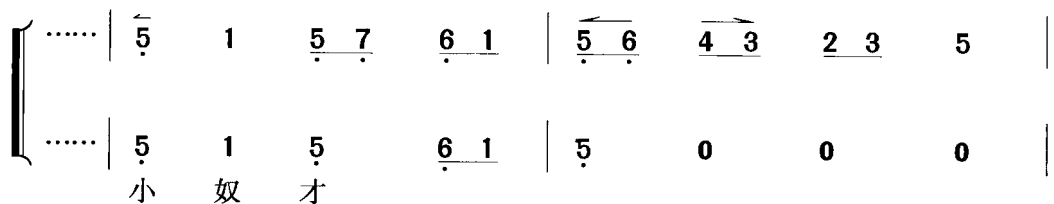
[例 1] 《空城计》生唱〔西皮二六〕 6 3 弦 $\frac{2}{4}$

{		0	<u>6̣ 2̣</u>	<u>1̣</u>	3̣	3̣	2̣	1̣	3̣	5̣	1̣	2̣	1̣	2̣	
{					3̣		2̣		3̣	5̣	1̣	2̣	1̣	2̣	
					我		正		在		城		楼		
{	<u>2̣.</u>	<u>3̣</u>	1̣	2̣	<u>3̣</u>	2̣	5̣	5̣	<u>3̣ 5̣ 3̣ 2̣</u>	<u>1̣ 2̣ 3̣ 5̣</u>	<u>3̣ 5̣ 3̣ 1̣</u>	2̣			
{	2̣	0	<u>3̣</u>	2̣	5̣	<u>3̣</u>	2̣	<u>1̣ 2̣ 3̣ 5̣</u>	<u>3̣.</u>	1̣	2̣				
			观	山				景							

[例 2] 《二堂舍子》生唱〔二黄快三眼〕 5 2 弦 $\frac{4}{4}$



[例 3] 《三娘教子》旦唱〔二黄快三眼〕 5 2 弦 $\frac{4}{4}$



[例4] 《鱼肠剑》生唱〔西皮流水〕 6 3 弦 $\frac{1}{4}$

.....	<u>1̣ 5̣</u>	<u>3 2</u>	<u>3 4</u>	<u>3 2</u>	<u>3 5</u>	<u>2 5</u>	<u>3 2</u>	
.....	<u>1̣⁵</u>	<u>5̣³</u>	<u>0 4</u>	<u>3 2</u>	<u>3 3</u>	<u>2 5</u>	<u>3</u>	
	正	在	街	头	用	目	觑	

<u>3 1</u>	<u>6̣ 1</u>	<u>3 5</u>	<u>2 6̣</u>	<u>1 1</u>	<u>1 2</u>	<u>6̣</u>	
<u>0 1</u>	<u>6̣ 1</u>	<u>3</u>	<u>2 1</u>	<u>1 1</u>	<u>1 2</u>	<u>6̣</u>	
见	一	位	官	者	相	貌	奇

3. 衬

“衬”的技法是在伴奏唱腔中，根据弓序、旋律的规律，与唱腔既相统一，又有变化，可以暂时游离，即有个别音符与唱腔不同，但与主旋律仍然相同，与最后落音仍然相同。借以使旋律丰满完整、顺畅流利，增强了艺术表现力。

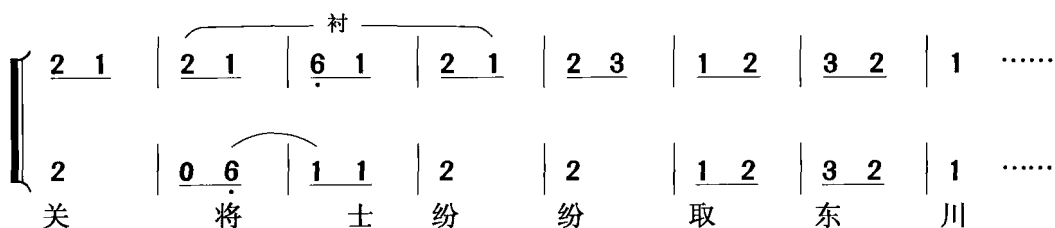
[例1] 《打龙袍》老旦唱〔西皮流水〕 6 3 弦 $\frac{1}{4}$

.....	<u>4̣ 6̣</u>	<u>3 2</u>	<u>3 4</u>	<u>3 5</u>	<u>2 3</u>	<u>4 6</u>	<u>3 2</u>	
.....	<u>4</u>	<u>3</u>	<u>0 3</u>	<u>3 3</u>	<u>3 2</u>	<u>4</u>	<u>5̣³</u>	
	一	见	皇	儿	跪	埃	尘	

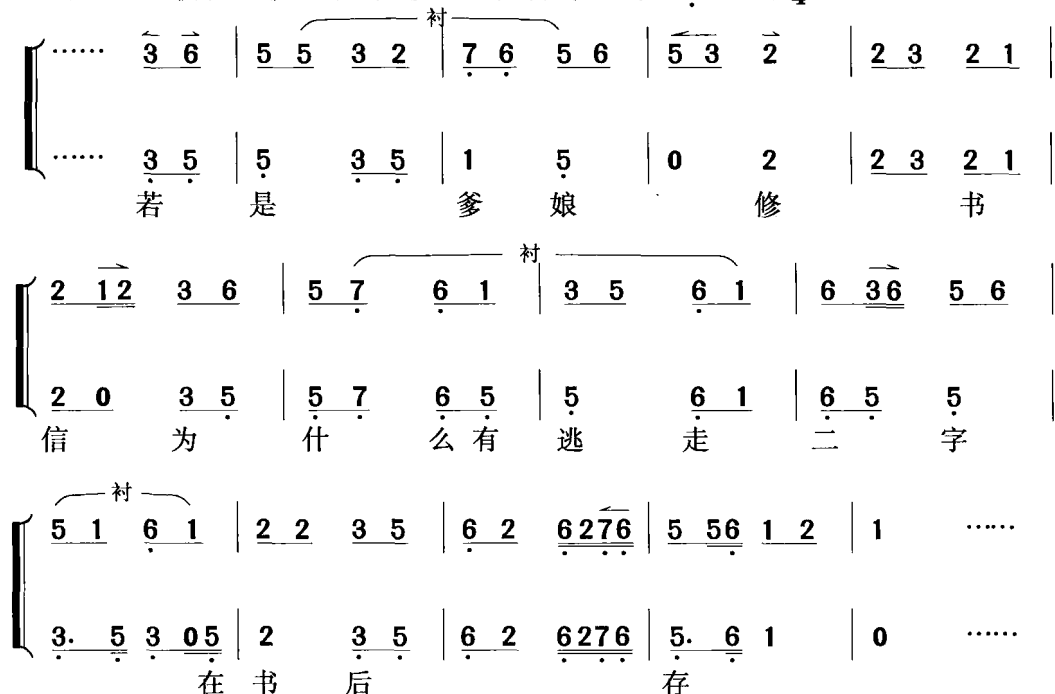
<u>3 5</u>	<u>3 2</u>	<u>1 6̣</u>	<u>2 1</u>	<u>3 6</u>	<u>5 6̣</u>	<u>1</u>	
<u>0 3</u>	<u>2 3</u>	<u>1</u>	<u>2</u>	<u>3 3</u>	<u>5̣ 6̣</u>	<u>1</u>	
开	言	大	骂	无	道	的	君

[例2] 《定军山》生唱〔西皮快板〕 6 3 弦 $\frac{1}{4}$

.....	<u>3̣</u>	<u>2 5</u>	<u>3 2</u>	<u>3 4</u>	<u>3 5</u>	<u>2 1</u>	<u>6̣ 1</u>	
.....	<u>3</u>	<u>2 5</u>	<u>3</u>	<u>0 3</u>	<u>2 1</u>	<u>6̣ 1</u>	<u>1</u>	
	我	主	爷	兵	扎	蔑	萌	



〔例3〕《战樊城》生唱〔西皮原板〕转〔二六〕 $6\ 3$ 弦 $\frac{2}{4}$



4. 补

京剧唱腔中各乐句与分句的开始与结束，是有一定的规律和格式的。但演员在演唱中由于演唱技法以及感情语调的需要，使唱腔未能落在预定的节拍上，例如把唱腔的尾音（落音）省略，这时必须由京胡伴奏给以“补”上，是利用“小垫头”补上。还有一种情况，就是演员演唱时未把唱腔唱完整，结束到一半，另一半应由京胡给以“补”上，即把那一半唱腔演奏出来。

〔例1〕《金水桥》老生唱〔二黄慢板〕 $5\ 2$ 弦 $\frac{4}{4}$

