

017516

中国曲艺音乐集成

# 中国 曲艺音乐 集成

北京卷（下）

《中国曲艺音乐集成》全国编辑委员会  
《中国曲艺音乐集成·北京卷》编辑委员会



中国 ISBN 中心

# 京 韵 大 鼓

## 概 述

京韵大鼓是北京鼓曲类曲种中的代表性曲种之一。广泛流传于北京、天津、河北、东北等我国北方地区。

京韵大鼓源于今河北省河间县的木板大鼓。清咸丰、同治年间流入天津、北京。因北京人习惯把北京话称作“京音儿”，把外地人的乡音称为“怯音儿”，故木板大鼓传入北京后曾被称作“怯大鼓”。据著名京韵大鼓演员刘宝全说：“怯大鼓是从直隶河间府行出来的，起初是乡村里种庄稼歇息的时候，老老少少聚在一起，像秧歌那样随口唱着玩，渐渐受人欢迎，就有人到城里去作场。早年最出名的是胡十，他的嗓子又高又亮，外号‘一条线’，他先在直隶一带卖唱，以后到天津就更红起来。”<sup>①</sup> 其时，与胡十先后到天津行艺的享名艺人还有宋五、霍明亮，他们均各有自己擅长的曲目。

早期的木板大鼓俗称鼓崩词，以说唱长篇大书为主，如《吴越春秋》、《明英烈传》等。它的唱腔比较简单，只用扁鼓、云板伴奏，如下例：

例 1:

选自《层层见喜》唱段

$\frac{2}{4}$	0	3		1	2		$\overbrace{2 \quad 1 \quad 6}$		0	$\overbrace{3 \quad \quad}$		3	$\overbrace{3 \quad 1}$	
		山		长	青		云		云			罩		

① 引自《谈鼓王刘宝全的艺术创造》(梅兰芳遗作)。原载《曲艺》1962年第二期。

$\overbrace{2 \cdot 1} \quad 6 \quad | \quad 0 \quad 4 \quad 3 \quad | \quad \overbrace{2 \quad 5} \quad 3 \quad | \quad \overbrace{2 \quad 3} \quad 4 \quad | \quad \overbrace{3 \quad 2 \quad 3} \quad |$   
 山,                      山   藏   古   寺   寺   里   藏   仙

$\overbrace{1 \quad 1} \quad | \quad ( \quad 0 \quad 崩 \quad | \quad \overbrace{乞 \quad 崩} \quad \overbrace{乞 \quad 崩} \quad | \quad 崩 \quad 0 \quad ) \quad | \quad ( \text{下略} )$   
 (哪)。

约清同治年间(1862年左右),胡十、霍明亮来京演唱,颇受北京听众欢迎,同时期也有多位艺人来京献艺,如:朱德庆(张小轩业师)、张德海、谢恒启、史振林(白云鹏业师)、刘能(刘宝全之父)等,他们是在京演唱怯大鼓的第一代艺人。怯大鼓的演出起初多为走街串巷、赶庙会或唱堂会,后陆续进入北京的杂耍儿园子演出。由于唱长篇大书不如唱小段受欢迎,怯大鼓艺人逐渐放弃了长篇,改为专唱短篇。为了适应北京听众的欣赏习惯,他们从子弟书、京剧、河北梆子和民间小曲中吸收营养,丰富了唱腔,增添了伴奏乐器,移植了许多子弟书的曲目,语言上也开始向北京语音靠拢……。艺人们的加工创造使怯大鼓这一曲种得到很大的发展。

清末民初,是怯大鼓衍化变革的兴盛时期。9岁就随父学唱木板大鼓,青年时期先后从师于胡十、霍明亮并曾为宋五伴奏的刘宝全(1869—1942)于1890年前后由津来京,曾到京剧名家谭鑫培家演唱,谭鼓励刘说“唱的不错,好好儿干,有饭。”又说:“你是唱书,不是说书,还有口音带点怯,北京的有些座儿恐怕听不惯,作艺的讲究随乡入乡,你是聪明人,自己回去琢磨吧!”<sup>①</sup>刘宝全后来回忆说:“‘一字为师’,谭老板这两句话,比金子还值钱,我以后就照他的话来改,我把怯味改成京音,唱腔也和弹三弦的反复推敲,让它细致大方,并且琢磨着连唱带说的气口,耍着板唱……。”刘宝全接受了谭鑫培的意见,对怯大鼓的音乐唱腔、演唱方法、伴奏、曲目及其语音等方面进行了全面的改革,并在演出实践中不断地加工完善,他的改革对怯大鼓向京韵大鼓的转化,起了决定性的作用。正如著名京剧表演艺术家梅兰芳先生1936年在上海听刘宝全演唱后与他的谈话中所说:“我们这一界

① 同上页注。

都爱听您的大鼓书……我记得早年听别人唱的大鼓字音带保定、河间的口音所以称‘怯大鼓’，打您起才变了，讲究字音，怯味儿十去八九，‘怯大鼓’变为‘京韵大鼓’是您的功劳。”<sup>①</sup>

刘宝全的改革主要有以下几个方面：

(一)刘宝全在三位弦师韩永禄、霍连仲、苏启元的帮助下，将怯大鼓的双板发展为单板，板式的变化使唱腔结构更为丰满，扩大了音乐的表现力。

(二)在行腔上，将原来较低平的唱腔翻高唱，扩展了演唱的音域；创制委婉、曲折的多节续音腔(也称长腔或悲腔)，突出了唱腔的抒情性。

(三)借鉴京剧中嘎调的唱法，首创了鼓曲演唱中的“立音”，即由真嗓转到半假嗓、假嗓唱高音时，充分发挥头腔共鸣的作用，运用丹田气，以达到“音膛相聚”、上下统一的唱法。

(四)发展了鼓套子的击法。刘宝全突破了旧有鼓套子的程式，创造了许多新鼓套子，有些段子还设计了专用的套子。他的击鼓技巧娴熟、运腕灵活，“掏点”多、“小撮儿”多，变化多样，鼓套子与唱腔、伴奏配合默契、水乳交融，为后人所仿效。

(五)正确地解决了鼓曲中说与唱的关系。他的演唱七成唱、三成说，说说唱唱、唱中夹说。他将京剧中韵白的念法运用到太鼓中，增加了说的音乐性。说时，强调语言的节奏性；唱时，又注意了歌唱语言的口语化，从而做到了说似唱、唱似说、说唱交融。

(六)刘宝全在庄荫堂等文人的帮助下，不断编创新曲目，如《刺汤勤》、《活捉三郎》、《长坂坡》等。他从自己所精心锤炼出 23 首最拿手的曲目，这些曲目成为京韵大鼓乃至鼓曲类曲种中的精品。

木板大鼓自河北流入天津、北京后，历经百余年，其曲种名称不断变更：怯大鼓、大鼓书，在天津演出时被称为“卫调”，20 世纪 20 年代初，刘宝全在北京前门外大栅栏演出，时人曾写出一幅对联的上句：“大栅栏大观楼大鼓大王唱大鼓”(始终未有下联)。以后演出宣传登报和石印海报渐渐冠以京音大鼓、小口大鼓、文武大鼓、文明大鼓、京津大鼓、时派大鼓等，直到 40 年代后才统称为京韵大鼓。

刘宝全的多方面改革把京韵大鼓的艺术推向一个新的境界，使其成为北京鼓书类的代表性曲种之一。

京韵大鼓在发展过程中形成了不同的流派，除刘宝全的刘派以外，还有张小轩的张派和白云鹏的白派。他们成为了清末民初最有代表性、最有影响的三大流派。

<sup>①</sup> 同上页注。

白云鹏是京东霸县人,师承史振林,早期所唱称为文明大鼓,40年代后亦改称为京韵大鼓。他吸收了竹板书的行腔方法,旋律多级进,迂回婉转,善于表现女子凄楚、宛约的内容,如《探晴雯》、《黛玉焚稿》、《孟姜女》等,他的演唱对曲目中的人物思想感情的表达非常深刻,唱腔联接紧凑,如泣如诉,委婉动听,形成了自己的独特风格,被誉为白(云鹏)派。

张小轩是北京人,拜朱德庆为师先唱小曲后学唱大鼓,他嗓音醇厚、洪亮,矫健朴实,吐字发音京味纯正,以演唱《三国》故事为主,如《华容道》、《草船借箭》等,深受听众喜爱。

当时在京韵大鼓的演员中,以宗刘派最多,如于鸿奎、于德奎、胡奎、贾凤鸣、王贞禄等。同时唱大鼓的有了第一代的女演员如:黑姑娘、庚姑娘。另外,有一位红极一时的大鼓演员崔子明(艺名老倭瓜),他演唱的内容都是喜剧性的,唱腔、表演都很逗笑,故定名“滑稽大鼓”。在他的创始下,滑稽大鼓以后又出现了大茄子、架冬瓜、山药旦、小萝卜(以上均为艺名)等老艺人。

少白派是继刘、白、张之后兴起的重要流派,弦师白凤岩与胞弟白凤鸣合作,他根据白凤鸣的嗓音条件设计唱腔〔凡字腔〕,在旋律进行中采用主、下属音交替的手法,加强唱腔的色彩对比,宫徵移调的唱腔多用在每番儿结尾的甩腔处,唱腔在中低音区萦绕,宛转起伏,舒展流畅,每唱必获满堂彩。白凤鸣是北京人,他的演唱更富于北京韵味,1929年到天津“打炮”演出,一炮打响,以“三新”(演员新、曲目新、音乐新)赢得了天津观众的好评,白凤岩弹弦得到了“指震环球”的赞誉。1932年至1935年灌制了《击鼓骂曹》、《建文帝出家》、《方孝儒骂殿》、《七星灯》、《马失前蹄》等唱片,少白派唱腔被许多演员效仿学唱。“少白派”的出现,为京韵大鼓的发展拓宽了道路。

在京韵大鼓发展史上,名家的指点,文人的辅佐,弦师的合作,都起了重要作用,如:谭鑫培指点刘宝全,庄荫棠辅佐刘宝全,尤其弦师,他们不仅伴奏,同时还要对音乐和唱腔进行规范和创新。许多弦师如:王洪利、韩永禄、白凤岩、程树棠、胡宝钧等,都担当过传授京韵大鼓的工作,当时很多女演员如:良小楼、章翠凤、小黑姑娘、孙书筠、于兰凤、吴大平、方红霞、联幼茹、汪淑贞、马书麟、李兰舫等,他们都是弦师教练出来的。

中华人民共和国成立后,除一批知名演员如良小楼、孙书筠、新岚云等仍从事艺术活动外,还培养了中青年演员马静宜、种玉杰等,他们都在汇演、调演中获过奖。京韵大鼓也出现了一批反映现实和新编历史题材的曲目如《黄继光》、《罗盛教》、《徐学惠》、《刘胡兰》、《桃花庄》、《野猪林》、《英台哭坟》等。演出形式也由一人击节打鼓演唱,发展增加了男女双唱形式,如《风雨情》等。

京韵大鼓的曲词主要为七字句或十字句，上下对应句式。若干对变化重复的上下句组成一个段落称为“一番儿”，一首曲目一般由五六番儿组成，唱腔由过板（前奏）引入，番儿与番儿之间由过板（间奏）连结，段终有尾奏。唱段中除第一二句的上句尾字须落平声（阴平、阳平），其他上句皆落仄声（上声、去声），下句落平声。

早期怯大鼓唱腔的唱词是较齐整的四、三词格的七字句，以同样的上下乐句反复地唱唱说说。逐渐地，为适应内容的需要，词格起了变化：原来四、三词格的句子增加了三字头成为三、四、三的十字句，也出现了四、四的八字句，四、四、三或三、四、四的十一字句以及十二字句等等。多样化的词格促进了唱腔的丰富和发展，经过几代弦师、演员的不断改革、吸收、创造，京韵大鼓形成了曲调丰富，节奏、板眼、速度富于变化的较完整的板腔体结构的唱腔体式。

京韵大鼓的唱腔在由简到繁的发展中，无论怎样变化发展，始终是以七字句的乐句作为基本腔的，基本腔有两个特点：一是每一种基本腔在板眼上都有固定的起落点和所占板眼数目；二是每一种基本腔都有固定的结尾落音。

京韵大鼓的唱腔包括开头腔、短平句、平句下行腔、落腔预示腔、多节续音腔、落腔等。

开头腔也称起腔，上下句，用于全段的开头，慢板，末眼起板落。上句的后半句旋律常常向上挑起，如《华容道》中“三国纷纷乱兵交”的“兵”字（见本卷基本唱腔“开头腔（二）”）。

短平句用于慢板，中眼起板落，上句落音较自由：若尾字是上声时落 3 6、2 5、3 i 三种选择；若尾字为去声时，则落 5、3、7、6 四种选择，下句尾字平声时落音多数为 1，以强调五声宫调式主音的制约作用，有时也落 5、6 音上。

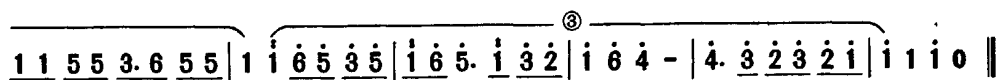
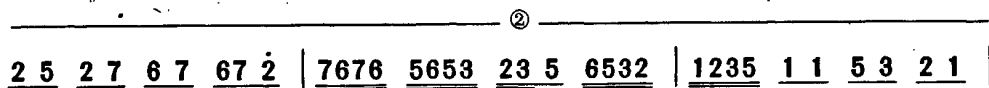
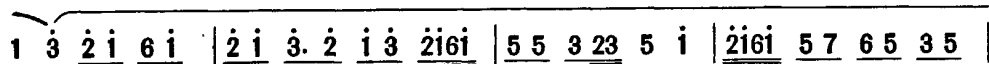
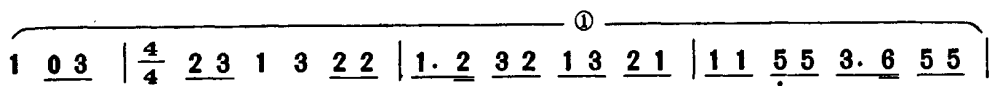
平句下行腔和落腔预示腔与上述短平句也有统称为平腔的，它们组成了京韵大鼓音乐的骨干唱腔，其它唱腔皆由此腔发展衍化而来。平腔一般用于叙事，节奏平稳，旋律朴素平直，在京韵大鼓的唱腔中所占的比重最大。

多节续音腔和落腔也称甩腔，是专用于唱段中间一番儿的结尾处或整个唱段结尾处的一种特定腔。它的旋律性强，所用音区较宽广，尾腔常有规律地下行直落至最低音，能形成音乐上一个大的起伏，从而将曲情推向高潮。每位演员都根据所唱曲目内容发展的需要而甩腔，因而绝少使用完全相同的落腔。

### 三

京韵大鼓的伴奏乐器，除演员自司板、鼓之外，有三弦（1 5 1定弦）四胡（1 5定弦）琵琶（5 1 2 5定弦）三件乐器，有时加洋琴、阮、二胡、大提琴等，均以三弦为主，四胡为辅。其过板音乐（前奏）如下例：

例 2：



这三个段落组成的过板，其组合形式常见的有三种样式。

①②③式：术语称三开，

①②式：术语叫让过板，

①②②（变化）③式：术语叫长过板，



番儿与番儿之间的间奏也叫过板。

京韵大鼓的伴奏手法有随腔、基本点儿与垫点儿三种。

### 1. 随腔

凡旋律性强的唱腔，伴奏随腔，随时简、繁相衬并奏过门。

例 3:

唱腔  $\left[ \begin{array}{c} \overline{5 \quad 6 \quad 5} \quad \overline{5 \quad 3} \quad 2 \quad | \end{array} \right.$

简托, 如: 《丑末寅初》

伴奏  $\left[ \begin{array}{c} 5 \quad 6 \quad \quad 5 \quad 3 \quad | \end{array} \right.$

唱腔  $\left[ \begin{array}{c} \overline{6 \quad \quad 5 \quad 6} \quad 1 \quad | \end{array} \right.$

繁衬, 如: 《丑末寅初》

伴奏  $\left[ \begin{array}{c} \overline{6 \quad 7} \quad \overline{6 \quad 5} \quad \overline{6 \quad 5} \quad \overline{6 \quad 1} \quad | \end{array} \right.$

唱腔  $\left[ \begin{array}{c} 0 \quad \underline{6 \quad 5} \quad 3 \quad 5 \quad | \quad 1 \quad 0 \quad 0 \quad 0 \quad | \quad 0 \quad | \end{array} \right.$

行过门, 如: 他也顾不得

(过门)

伴奏  $\left[ \begin{array}{c} 1 \quad \underline{6 \quad 5} \quad \underline{3 \quad 3} \quad \underline{5 \quad 6} \quad | \quad \underline{1 \quad 12} \quad \underline{6 \quad 65} \quad \underline{3 \quad 5} \quad \underline{6 \quad 5} \quad | \quad 1 \quad | \end{array} \right.$

《风雨归舟》

随腔就是随着腔音走，托腔保调、加花衬点。

### 2. 基本点儿

京韵大鼓中平腔用得最多，唱似说，说似唱，说唱融合，为适应平腔的演唱特点，多用基本点，分上下句，上句落 5，下句落 1，不论长短，句尾与唱腔取齐，上下句的落音均在板上。

上句的基本点儿如

例 4:

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

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

下句的基本点儿如：

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

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

如果句的板数较多，就采用小音型连接，板上取齐，如下例：

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

如果是下句、音符稍加改动，落在 1 音上，(例略)。

基本点儿与唱腔板上取齐，这是固定的，除此之外其即兴性较强，每个弦师有每个师的基本点儿，以上举例只是基本点儿中的一种，其变体甚多。

### 3. 垫点儿

垫点是基本点儿和过门的补充，唱腔的上下句长短不一，伴奏与唱腔板上取齐，再接唱腔时如有空隙，就要垫点，这是受气口、板眼制约的一种伴奏音型。如下例：

例 5：

唱腔	0	0	X X		X	0	X	-		0 0	X X					
			周 瑜		说		啊				先 生					
伴奏	1	5	$\dot{1} \dot{1}$	1	0 $\dot{3}$		$\dot{2} \dot{1}$	$\dot{5} \dot{3}$	$\dot{2} \dot{1}$	$\dot{2} \dot{1} \dot{2}$		$\dot{1}$	$\dot{1} \dot{2}$	$\dot{1}$	0 $\dot{3}$	
			垫点儿				基本点儿						垫点儿			

0	$\dot{1} \dot{1}$	5	-		$\dot{1}$	$\dot{6}$	$\dot{1} \dot{3}$	0		0	$\dot{1} \dot{1}$	$\dot{1} \dot{6}$	$\dot{1}$		3	
咱们有					何	妙	计				能够	灭	曹		寇	
$\dot{2} \dot{1}$	5	$\dot{1} \dot{1}$	$\dot{5} \dot{3}$		$\dot{2} \dot{3}$	$\dot{2} \dot{1}$	$\dot{6} \dot{1}$	$\dot{2} \dot{3}$		$\dot{1} \dot{6} \dot{1}$	$\dot{2} \dot{3}$	$\dot{2} \dot{1}$	$\dot{6} \dot{1}$		5	
					基本点儿						基本点儿					

在京韵大鼓音乐的发展过程中,唱腔与伴奏都在发展,其基本点更是弦师发挥艺术才能的地方,虽有基本规律,运用起来灵活多变,皆随弦师所欲,因弦师而异,各自有自己的一套,或在一句中半句随腔、半句奏基本点儿,或全随腔、或全奏基本点,灵活、自如、富于变化。每个名弦师为演员伴奏时均能做到:快而不催、慢而不坠、起承转合,井然有序、珠联璧合,恰到好处。

# 基本唱腔

## 开头腔(一)

1 = A

(选自《长坂坡》唱段)

刘宝全演唱  
白奉霖记谱

稍慢  $\text{♩} = 96$

$\frac{4}{4}$  ( $\dot{1}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  5)  $\dot{3}$   $\dot{1}$  |  $\overset{t}{3}$  (0  $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$ )  $\dot{1}$  |  $\dot{2}$  0 ( $\dot{6}$   $\dot{5}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$  |  $\dot{1}$ ) 0 5  $\dot{1}$  |

古 道 荒 山 苦

$\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$  6 | 5  $\overset{t}{5}$   $\overset{t}{3}$  3 2 1. ( $\dot{2}$  |  $\dot{5}$  5) 0 0 0 ||

相 争

## 开头腔(二)

1 = B

(选自《华容道》唱段)

刘宝全演唱  
白奉霖记谱

$\text{♩} = 130$

$\frac{4}{4}$  ( $\dot{1}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  5)  $\dot{1}$  |  $\overset{t}{\dot{1}}$  (0  $\dot{1}$   $\dot{6}$   $\dot{5}$   $\dot{3}$ ) 7 |  $\overset{t}{7}$  ( $\dot{1}$   $\dot{6}$   $\dot{5}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$  |  $\dot{1}$  5)  $\dot{1}$  6 |

三 国 纷 纷 乱

6  $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{6}$  5 | 5  $\dot{1}$  3 3 2 1. ( $\dot{2}$  |  $\dot{1}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$  5 0) ||

兵 交

## 短平句(一)

1 = A

(选自《长坂坡》唱段)

刘宝全演唱  
白奉霖记谱

中速  $\text{♩} = 120$

$\frac{4}{4}$  ( $\dot{1}$   $\dot{1}$   $\dot{1}$ ) 6 6 |  $\overset{e}{6}$   $\overset{t}{3}$  4 4 3 | 2 5 (5) 6 1 2 |

尘 埋 翠 袖 香 裙 冷, 血 染

3 5 7 6 | 1 0 0 0 ||  
 弓 鞋 透 袜 红。

### 短平句(二)

1 =  $\flat$ B

(选自《关黄对刀》唱段)

刘宝全演唱  
白奉霖记谱

$\text{♩} = 128$

$\frac{4}{4}$  ( $\dot{1}$   $\dot{1}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ )  $\dot{1}$  |  $\dot{1}$  |  $\dot{1}$   $\dot{1}$   $\dot{1}$  (0 7 | 6)  $\dot{2}$  6 6 |  $\dot{3}$  0  $\dot{3}$  6 |

黄 忠 闻 听 勒 坐 骑, 用 刀

6  $\dot{3}$  3  $\dot{1}$  | 0 5 . 2 2 3 . | 1 0 0 0 ||

一 指 唤 关 公。

### 平句下行腔(一)

1 = G

(选自《白帝城》唱段)

刘宝全演唱  
白奉霖记谱

中速  $\text{♩} = 120$

$\frac{4}{4}$  ( $\dot{1}$   $\dot{1}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$ )  $\dot{1}$  5  $\dot{5}$   $\dot{1}$  | (6 5) |  $\dot{1}$  6  $\dot{1}$  5 |

江 左 仇 深 空 切

$\dot{1}$  3 3 5 2 2 1 6 | 6 1 0 0 ||

齿

### 平句下行腔(二)

1 = A

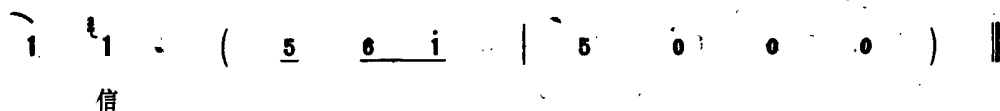
(选自《长坂坡》唱段)

刘宝全演唱  
白奉霖记谱

$\text{♩} = 96$

$\frac{4}{4}$  0 5 5  $\dot{1}$  |  $\dot{1}$  | 5  $\dot{1}$   $\dot{7}$  | 0 | 0  $\dot{5}$  | 2 2 1 |

我 那 三 弟 张 飞 无 音

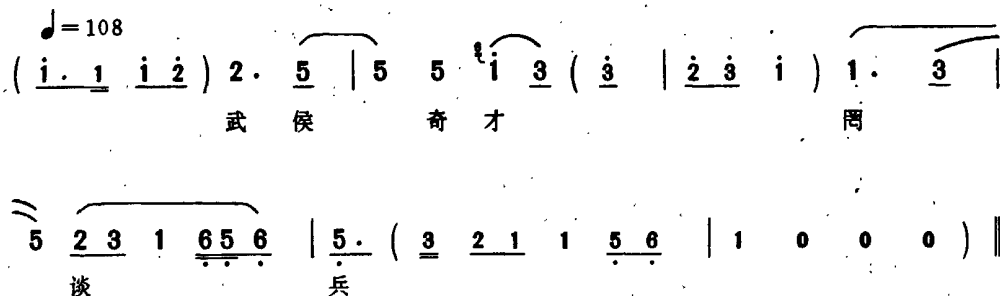


### 平句下行腔(三)

1 = F

(选自《七星灯》唱段)

白奉霖演唱  
白奉霖记谱

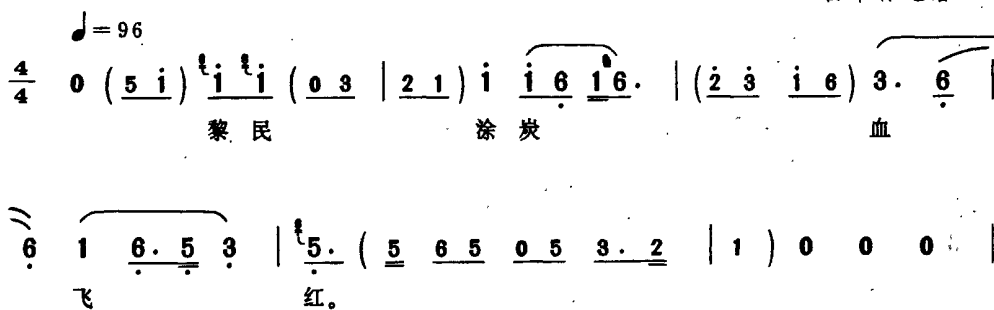


### 平句下行腔(四)

1 = A

(选自《长坂坡》唱段)

刘宝全演唱  
白奉霖记谱

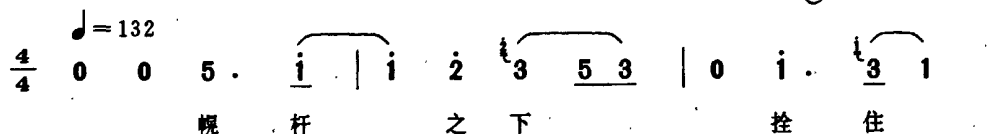


### 落腔预示腔(一)

1 = G

(选自《闯江州》唱段)

刘宝全演唱  
白奉霖记谱



2 5 3 . 2 7 6 7 ( 6 | 7 ) 0 0 0 ||

马。

### 落腔预示腔(二)

1 = D

(选自《长坂坡》唱段)

刘宝全演唱  
白奉霖记谱

$\frac{4}{4}$   $\text{♩} = 90$   
0 0  $\overset{\text{t}}{\dot{i}}$  . 5 | 5  $\overset{\text{t}}{\dot{i}}$   $\overset{\text{t}}{\dot{i}}$  . 0 | 0  $\overset{\text{t}}{\dot{i}}$  . 5 3 5 |  
长 坂 坡 前 滴 血

$\overset{\text{t}}{\dot{7}}$  . 5 6 ( 7 5 | 2 ) 0 0 0 ||  
汗。

### 紧 板

1 =  $\flat$ B

(选自《百山图》唱段)

刘宝全演唱  
白奉霖记谱

$\frac{4}{4}$   $\text{♩} = 120$   
0 0 2 . 5 | 5 5  $\overset{\text{t}}{\dot{i}}$  0 |  $\frac{1}{4}$   $\overset{\text{t}}{3}$  2 | 6 6 | 2 5 |  
水 贼 刘 洪 害 死 陈 光 蕊，

0 5 | 5 5 | 6 . 6 | 6  $\overset{\text{t}}{2}$  | 2 3 | 1 (  $\overset{\text{t}}{3}$  2 | 1 ) 5 | 5  $\overset{\text{t}}{2}$  | 5 |  
江 流 僧 出 家 在 金 山， 唐 僧 拜 佛

0  $\overset{\text{t}}{3}$  | 3 6 | 2 5 | 0 5 | 5 5 5 |  $\overset{\text{t}}{3}$  . 1 | 1 2 | 2 5 3 | 1 ||  
把 经 取， 牛 魔王 大 战 火 焰 山。

# 选 段

## 丑 末 寅 初

刘宝全演唱  
白奉霖记谱

1 = C

$\text{♩} = 116$

三 弦	$\frac{4}{4}$	0 0 1 0 3	2 3 1. 2 3. 1 2 2	1. 2 3 2 1 3 2 1
四 胡	$\frac{4}{4}$	0 0 1 0 3	2 3 1. 2 3 1 2 3	1. 2 3 5 1 3 2 1
鼓	$\frac{4}{4}$	0 0 0 0	0 0 0. X X X	X 0 0 X 0

1 1 5 5 3. 6 5 5	1 1̇ 3̇ 2̇ 1̇ 6 1̇	2̇ 5 3. 2̇ 1̇ 3̇ 2̇ 1̇ 6 1̇
1 1 1̇ 2̇ 6 5 3. 2̇	1 1̇ 3̇ 2̇ 1̇ 6 1̇	2̇ 5 3. 2̇ 1̇ 3̇ 2̇ 1̇ 6 1̇
X 0 X X. X X X	X X X 0 X	0 X. X X X X 0 X

5. 6 5 3 5 5 6 1̇ 5	1̇ 5 7 6 5 3 6	2 6 2 3 1. 2 3 6
5. 6 3 2 5 5 6 1 6	1̇ 6 5 1̇ 6 5 3 6	2 6 2 3 5 5 6 1̇ 2̇
0 X 0 X 0 X X ① X	3 X X 3 X 3 X	3 X 3 X 0. X X X X

5. 5 6 5 0 5 3 2 2	1 1 2 1 1 5 3 2 3 2 1	1 1 5 5 3. 6 5 5
7 7 6 5 3 2 3 5 3 3 2	1 5 1 1̇ 6 5 5 3	2 3 5 1̇ 6. 5 1̇ 2̇
X X X 0 X X. X	X X X 0 X 3 X	3 X 0 X 3. X X X



唱腔词 0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 5̇ | 3 0 0 1̇ |  
丑 末 寅

三弦 1 5̇ 5̇ 1 5̇ 3̇ | 2 3̇ 2 1 6̇ 1 3̇ 2 | 1 1 1 2 1 5̇ | 1 3̇ 0 1 6̇ 5̇ 3̇ 5̇ |

四胡 1 5̇ 5̇ 5̇ 5̇ 3̇ | 2 3̇ 2 1 2 1 3̇ 2 | 1 0 6̇ 1 5̇ | 3 0 1 6̇ 5̇ 3̇ 5̇ |

鼓 0 0 0 0 X | 0 X 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 |

唱腔词 3̇ 0 0 0 | 0 0 2 3̇ | 5̇ 1̇ 1̇ 6̇ 5̇ 6̇ | 5̇ 3̇ 2 1 0 |  
初 日 转 扶 桑，

三弦 1̇ 0 1̇ 6̇ 5̇ 3̇ 2 | 1̇ 1̇ 1̇ 2̇ 2̇ 2̇ 3̇ | 5̇ 1̇ 1̇ 6̇ 5̇ 6̇ | 5̇ 3̇ 2 1 7 6 |

四胡 1̇ 0 1̇ 6̇ 5̇ 3̇ 2 | 1 1 2 3 | 5 1 1 6 5 | 5 3 2 1 3 2 |

0 0 5 6 1̇ | 1̇ 0 6 5 5 3 5 | 6 0 5 5 2 3 |  
猛 抬 头 遥 望 见 天 上 的

1̇ 5 5 6 1̇ | 1̇ 0 3 2 1 2 1 2 3 | 6 0 5 2 2 3 |

1 0 5 6 1̇ | 1 0 6 5 3 5 | 3 0 5 5 2 |

4 0 4 3 | 2 5 0 3 5 6 3 | 1 2 3 3 5 2 3 |  $\frac{2}{4}$  4 6 | 稍快

星 星 和 斗 斗 和 辰 是 那 渺 渺 茫 茫，

4 0 4 3 | 2 5 3 2 1 6 6 | 5 2 3 5 2 |  $\frac{2}{4}$  4 6 |

4 0 4 3 | 2 5 3 5 3 | 1 2 3 3 5 2 3 |  $\frac{2}{4}$  4 6 |

5 2 5 | 5 3 2 1 | 7 6 5 6 | 1 1 |  $\frac{4}{4}$  0 5 1 1 5 | (原速)

恍 恍 忽 忽 密 密 匝 匝 直 冲 云

5 2 5 | 5 3 2 1 | 7 6 5 6 | 1 6 1 |  $\frac{4}{4}$  0 5 1 6 5 |

5 2 5 | 5 3 2 1 | 7 6 5 6 | 1 1 |  $\frac{4}{4}$  0 5 1 6 5 |