

论京胡在生行流派唱腔中的伴奏艺术

熊樱侨

(沈阳师范大学戏剧艺术学院, 辽宁 沈阳 110000)

【摘要】流派艺术多样化形成是京剧艺术成熟的标志,各流派争奇斗艳对京剧艺术发展起到了极大的推动作用。京剧生行唱腔曲调丰富、韵味讲究。各流派唱腔在旋律及演奏技法上也各具特色。本文围绕京胡伴奏,论生行流派“杨、马、言”派唱腔中京胡运用的个性化风格及手法。

【关键词】京胡;流派;伴奏

京剧艺术成熟的标志是流派艺术多样化的形成,各流派的争相发展对京剧艺术起到极大推动作用。从京剧第一代演员余三胜、张二奎、程长庚(既老生“前三杰”或称“前三鼎甲”)至中华民国初期出现的谭鑫培、孙菊仙、汪桂芬(既老生“后三杰”,或称“后三鼎甲”)到“四大须生”这些生行演员都极大地促进了京剧艺术的蓬勃发展,并形成了京剧艺术史上的每一次高潮。

京剧生行唱腔曲调丰富、韵味讲究,各流派唱腔风格特点突出并且旋律及演奏技法的运用上也各具特色。流派风格的体现需要演员与琴师的共同协作才能完成,如伴奏剧目中的旋律及特色音、演奏技法处理等均需要二者在长期合作中互相影响产生默契,从而逐步形成固定风格。所以,对于京胡演奏在各流派中的技法运用是京剧艺术研究的一部分,又是研究京胡流派伴奏中必不可少的一环。本文对京剧老生行当中“杨派”、“马派”、“言派”三种具有典型例子的唱段在京胡演奏技法上的运用进行简要分析。

一、滑音技巧运用

京胡在生行唱腔伴奏中所运用的滑音技巧,相对要比旦行唱腔伴奏中运用的滑音幅度小、速度快,这是由于唱腔节奏、音符时值而决定的。

老生“马派”唱腔特点:雄健浑厚、飘逸自如,因此京胡在唱腔伴奏中常用滑音。如【二黄】把位空弦“2”音,一般情况下会处理成小滑音,即从“2”音滑到“3”音或“4”音,做大二度或小三度的上滑,接着又在原位换到里弦,再滑到“7”音。例:《借东风》【二黄原板】“孙仲谋,无决策,难以抵挡”。

2316 1265 | 3 2 2 3 | 2321 612 | 7 7 652 | 7276 506 | 1...
孙 仲(呢) 谋 无 决 策

“马派”伴奏在第三、四小节都采用滑音处理,以抒发人物内在的沉思、忧伤、哀叹等情绪。而在“杨派”唱腔伴奏时,通常第三小节乐句将处理成2321 6123。

提及京胡在“杨派”伴奏中的滑音技巧时,不得不提及落音处理。无论演奏【西皮慢板】或【西皮原板】过门中最后一音“1”的落音时,是从食指“1”音滑到“7”音位置,随后抬起,韵味潇洒帅气。“杨派”落音不如旦行“梅派”唱腔伴奏中的三度落音妩媚,不比“程派”小二度落音含蓄,但确彰显了生行唱腔,刚健挺拔、奔放洒脱的特点。

二、揉弦技巧运用

首先,揉弦技巧因唱腔节奏的影响,在生行伴奏中运用较少;其次,由于生行人物性格特点的需求,并不适合用过多的揉弦进行美化音色的处理,揉多必软是其最本质的因素,但京胡在伴奏老生行当唱腔中并不是禁用揉弦技巧。如“言派”以其独到的风格,细致精巧、意深幽雅的唱腔特点是需要运用相适应的揉弦技巧来丰富和烘托唱腔的。例《让徐州》【二黄原板】“言”字“1”音处理:

2323 4-632 | 1 12 3531 | 2 2 2343 | 2325 612 |
来 并 言

揉弦在生行不同派别伴奏中,其幅度及速度也有所不同。伴奏言派唱腔时,揉弦要比“杨”、“马”的幅度都要大,而且速度偏慢,甚至运用揉弦的概率也更多。杨派、马派、言派揉弦幅度对照表:

派别	音符时值	揉弦幅度
言派	1	~~~~~
杨派、马派	1	~~~~~

三、打音技巧运用

打音在老生唱腔伴奏中运用相对比旦行少,在唱腔节奏紧凑时通常用弹音,甚至是颤音而代替。老生【二黄原板】过门中“6”音通常为弹音,见谱例:

0 0 6 | 1 2 3 6 | 565 561 | 2 5 3276 | 5 3 2161 | 5 2 3 6 |
5613 7656 | 1 2 3 6 | 565 561 |

打音技法分长打音与短打音,在生行伴奏中一般不运用长打音,而短打音在杨、马、言,三派中,属言派运用相对较多。

四、开花音技巧运用

开花音技巧多用于重拍或强音上,是渲染火爆气氛的一种技术处理,生、净行当在伴奏中使用此技巧更为频繁。“马派”伴奏中常用开花音处理,以便烘托唱腔的力度与气势。如《借东风》【二黄导板】中无名指“5”音:

3 3 2 2 - (5 61 2 -) 3 3 21 3 - (5) 6 1 2 1 61 2 1 61
习 天 书 学 兵法

“言派”伴奏中京胡要根据演唱风格对京胡的音量有所控制,既要突出阴阳顿挫,又不能过于高亢,因此开花音技巧在“言派”唱腔的伴奏中很少运用。遇到无名指或该把位中音域较高的音时,通常以揉弦来代之。例《让徐州》【二黄原板】“重任我就要你承担”旋律中“5”音的处理:

0 5 3165 | 5635 | 765 | 323 4-632 | 1 1-212 | 3 5 4 3 | 2 2
重 任 我 就 要(哇) 你 承 担

五、弓法技法运用

京胡在伴奏生行唱腔时右手运弓的整体特点为刚健有力、清晰明快,善于运用中弓和快弓,其中“杨派”弓法的运用较为突出。其旋律节奏较快、音符较为密集,旋律中常做精密的加花处理。如《大保国》【快三眼】第一句落“6”的过门、《文昭关》【快原板】“鸡鸣犬吠五更天”等旋律。这类弓法技巧的演奏对人物情绪和舞台气氛地渲染有着突出效果,给人以酣畅之美感。

“杨派”伴奏中除快弓外,也运用富有感情的“一弓多字”的连弓弓法来烘托人物内心复杂的心境。《文昭关》【二黄慢板】运用大量连弓处理与人物唱腔十分吻合。“一弓多字”的连弓技法在其它生行流派伴奏中运用甚少,在“杨派”演奏技法上堪称一绝。

六、垫头的处理运用

京胡伴奏中的“垫头”音乐是区分流派音乐特色的地方,“垫头”音乐处理虽小,但能演奏出不同风格,听起来能够与唱腔融为一体又具有流派特点。如老生剧目《搜孤救孤》“眼见的两离分”一般的伴奏拉法是:

0 6 6 1 3 | 2 1 6 | 1 6 6 6 2 3 2 1 | 4 6 3 | “杨派”是将垫头处理为:

0 6 6 1 3 | 2 1 6 | 1 6 6 6 2 3 2 1 | 4 6 3 | 这种“小垫头”将个别几个音符改变后突出唱腔旋律,丰富唱段的风格和色彩,使观众加深腔调的印象。

综上所述,京胡技法的运用是流派艺术风格的组成部分,它直接决定了不同流派唱腔风格的走向和确立,同时也标志着流派艺术风格的形成。京胡琴师的参与及伴奏技法的运用与演唱形成一个有机的整体,两者互相依赖。可以说,京胡伴奏中的技法运用对所伴奏的流派风格的产生有直接影响。

参考文献

- [1]赵志安.传统京剧京胡伴奏艺术研究[M].湖南文艺出版社,2005,(4).
- [2]黄金陆.谈杨宝森派老生唱腔的伴奏[J].戏曲艺术,1982,(04).

作者简介:熊樱侨,女,硕士研究生,讲师,沈阳师范大学戏剧艺术学院音乐系,从事戏曲音乐研究。