浅谈京剧伴奏乐器三弦

程积道 (河北省京剧艺术研究院 050000)

摘要: 三弦是一种古老的且音色特殊的乐器, 具有悠久的历史, 在京剧乐队中占有很重要的位置。三弦在京剧伴奏中通过与其他乐器之间的相互配合和协作体现出了独特的艺术特点。

关键词: 三弦; 京剧; 伴奏; 配合; 特点

三弦是一种古老的且音色特殊的乐器, 具有悠久的历史, 最早出现在唐代, 据记载唐代有“三弦胡琴”的叫法。由于三弦的音色特殊而且它的音色又接近人的声音, 并且穿透力强、节奏感好。既能演奏出奔放雄壮的曲调, 又能演奏出极为抒情优美的曲调。所以经过历史的洗礼和验证, 它是一种广受人们喜爱的乐器, 因此才流传了几千年。特别是到了宋代更是广为盛行, 在很多剧种里三弦都占有很重要的地位, 当今我们熟悉的说唱艺术都是由三弦来担任主奏乐器的。

三弦经过一代代艺人的研究也在逐步完善和改进, 使其弹奏起来更加方便灵活, 因此前辈们把三弦的担子比一前的稍微缩短了一些, 山口也往下移了一点, 鼓了的内经也比一前的大了一些, 并且还在三弦的鼓子下面加了一个指架, 这样弹奏起来更加

方便, 音色也更加优美, 演奏出来的音乐也更加优美动听。

根据剧种和曲调的不同, 三弦分为“大、中、小”三个类型。南方多用小三弦, 比如广东音乐、上海的平弹等都是使用小三弦, 故而又称为南弦子。而北方多用大三弦, 由于大三弦粗犷奔放, 比如北方的说唱艺术: 京韵大鼓、天津师调、河北梆子、评剧、河南豫剧等都使用大三弦。而中三弦是在特殊音乐时才使用, 一般情况下不使用。

京剧是一个既古老又年轻的剧种, 它的发展才二百多年的历史, 它起源于清代四大徽班进京后, 经过老艺人们不断融合各剧种之长, 根据北方的地域特点, 潜心研究创造出了现在这样经典的剧种——京剧。故京剧也有戏曲盗贼之称。前辈艺术家们的不断学习、取长补短、博采众长、不断完善才使京剧深为中国人民所喜爱, 并称之为“国粹”艺术。

因此京剧的发展是多方面的, 无论是表演、唱腔、还是音乐, 都是在不断的发展和创新的, 我们熟知京剧样板戏, 它就是一种很大的创新, 不但表演时以吸取程式化动作和现代化动作, 舞蹈的有机结合。就连乐队也是传统京剧音乐唱腔与现代交响乐

把作品名字称为“李白”或者让舞者笼统的穿上古代诗人的服装, 这种做法有时候可能就会编出另外的人物, 而不是编导的初衷。在编创中应该对舞蹈中细小环节的“味道”的具体把握作为作品呈现的主要手段, 而不能只是凭借给作品批上“漂亮的外衣”来实现。盲目的“玩形式/玩意识”已经不能满足作品中深入体会“人”的情感线路的要求, 对所用形式、所玩意识运用的准确性, 把握住作品内在的脉络才是关键。

所以用舞蹈表达人物内心的作品编创在随后的岁月里会变得更有难度, 现代舞早期简单的表现手法或者形式, 已经无法准确呈现现代人的意识观念或情感轨迹, 那样的创作方式趋于现在这个阶段只能是“传统舞”, 现代舞应该时刻具有和一切趋于“传统”的舞蹈形式相区别的“实验性”, 只有在这种精神引领下建构起来的具有“现代性”的舞蹈艺术才可能具有在现时代的独创性和先导性, 才可能对艺术的发展寻求更多的可能性从而作出超出传统价值判断的种种探索。从另一个方面而言, 现代舞也更需要各方面的包容, 这种包容的获得不仅是依靠我们自身在作品创作上的“鞠躬尽瘁”, 更重要的是作品的内在情感能否与中国人内心的情感走向相协调, 使作品真正定位在“本土化”上, 在这种程度上我们才能有资格去希望外界能够给予现代舞足够的空间。真正形成本土化, 我们的空间才可能更大, 发挥的可能性才能更大, 才会使中国舞蹈向更大的程度发展, 使其向好的方向改革, 使之从传统走向现代。不过, 我们也应该清醒地看到, 虽然现代舞相比于其它舞种虽说多了一分“自由”, 但与此同时在其自身创作和发展时也会多出几分限制, 这种限制不仅是来自于

时、空、力等技术方面的要求, 更重要的是来自于以自身艺术功能的制约, 对所要编创事物具体动作的斟酌和动作语汇分寸的拿捏。而在编创中脱离内心的那层“限制”, 往往是不会做出理想中的切实反映社会现象或人物心理状态的作品的。这也需要编导在创作中刻画动作细节下的“自觉”, 只有在创作中“自觉”了, 才可能有正确的编导思维。

三、结语

舞蹈, 归根结底就是用肢体语言诉说心里的“话”, 它促成了真正的“编导有‘话’在说”。具代表性, 它做的不是表面文章, 一般不会直接刺激到观众的感官系统, 它是一门需要去体会的艺术形式。所以现代舞作品中每一个动作的传达, 每一种味道的把握都是最真实的生活状态或心理感受, 表现错综复杂的人与人, 人与社会, 人与自然之间的关系, 表现当代人在时代更迭中道德观念、思想观念变迁所引发的各种情感和内心状态, 更深刻的认识社会与人自身。它们同时也批判和抨击社会的弊端和人性的弱点。

我们即将身处在这一行业中, 着实幸运, 因为不是每个人都能有机会在众人面前说出自己想说的话。我们享有“我说故我在”的幸福和自由。当面对创作中的种种难题时, 我们相信只要潜入中国人丰富多彩的生活, 品位其中散发的千般万种的“滋味”, 并真实地将其表现出来, 我们的艺术必然会获得“中国味道”, 必然会获得中国人的认同。并且我们相信“思考”和“承受”才是“救命稻草”, 帮助我们超越平凡, 让我们共同的理想实现。

队的完美结合。但是无论怎样改革创新，也离不开根本，都是在传统的基础上发展而来的。

京剧最初时期乐队文武场只有五人组成，武乐是由鼓、大锣、小锣组成，后来加入了铙钹。文乐只有京胡和三弦组成，后来才加入了月琴。到了梅兰芳时代加用了京二胡，因此老艺人们称京剧乐队为“七紧”就是没有京二胡，“八松”是指加入了京二胡，因为这七个人要兼奏笛子、唢呐、堂鼓等乐器。现在京剧乐队的月琴演奏者和三弦演奏者，都必须会吹笛子、唢呐和打堂鼓，所以大家看到的京二胡在传统剧目中老生、老旦、花脸的唱腔一般是不伴奏的。只有旦角、小生的唱腔加京二胡伴奏。因此弹拨乐在京剧乐队中占有很重要的位置。

在传统京剧伴奏中多以小三弦为主，特别是老生、老旦、花脸的唱腔都要使用小三弦。因这些行当的唱腔比较刚劲有力、清脆、有弹性、节奏鲜明，所以这些唱腔一般使用小三弦，而大三弦一般在传统京剧的剧目中多用于旦角唱腔“反二黄”“四平调”“高拨子”和一些特殊唱腔音乐中使用。就此话题我们谈一下大小三弦的曲别和特点。首先先从三弦的定弦方法谈起。一般大三弦的定弦法有1-5-1、5-2-5、3-7-3、6-3-6、4-1-4等等，不过大三弦的一、三弦空弦音高一般定弦G最为合适，定这个音高是三弦的最佳音区，更有助于三弦音色的发挥。这些定弦方法不仅善于表现不同板式或乐曲的风格和特点，同时也丰富了三弦的指法结构和音乐表现力。

小三弦的定弦方法与大三弦有所不同，因为小三弦比大三弦担子短、鼓子小，如果和大三弦的音高定成一样的话，那就显得低了，不能充分发挥它本身的乐器特点和音色的美感效果，所以一般小三弦比大三弦的空弦音高要高一度音，定A音比较合适，这样更有助于小三弦音色的发挥，使弹奏出的音乐更加优美动听。根据这些特点，我在长期伴奏中摸索了一些规律和特点。因为京剧的唱腔一般情况下，西皮和二黄演员都唱E调和F调为多，而一些“反二黄”“四平调”“高拨子”和旦角的二黄慢板等这些唱腔，根据演员的嗓音条件和唱腔特点，一般都唱C调、D调、A调、G调为多，因此根据这些特点，小三弦的空弦定A音最为合适。而且根据板式的不同和音高的不同，既能使小三弦转调更加方便、指法更加灵活，又能发挥小三弦的音色和特点，不用变一个调门定一次弦，只是变指法就可以了。如：在E调是空弦就为“4”，F调时就为“3”，D调时就为“5”等等。一改传统的西皮和二黄三弦空弦只定“3”的方法。总之一道理，根据唱腔的音高（京剧俗称的调门）和板式来决定三弦的空弦音高用哪个音。这样既充分发挥了三弦琴体的共鸣和音质的优良，同时又适应了乐队演奏的需要，能充分发挥三弦的特点。

以上谈论了三弦的发展、特性和定弦的方法，下面重点讨论一下三弦在京剧伴奏中的特点和与其他乐器之间的相互配合和协作关系。

一、在京剧乐队伴奏时主要弹奏技法分为“弹”“挑”“搓”

“弹”就是食指往外弹出，“挑”则是拇指往里挑，使琴弦发出清脆的单音。由弹、挑组合起来则产生一种指法“搓”，在演奏中这些指法是必不可少的。在演奏中更具音乐和唱腔的特点演奏者来决定“搓”的运用，京剧伴奏、音乐演奏和独奏是由很大区别的，京剧唱腔的伴奏多以点为主，而音乐的演奏多以“搓”为主，而且每个搓的点一定要和板鼓的签子、京胡的弓子

头保持高度一直，这样方能显示出唱腔的节奏感鲜明有力，更能感觉京胡的弓子头有劲，所以三弦的搓一定要比月琴的搓少。因此三弦在京剧伴奏中多以“弹”“挑”“搓”三者的组和为主。我们要记住一个规律：唱腔和音乐越慢，用搓越多，唱腔和音乐越快用弹、挑单音越多。因为越慢长音自然就多，长音多必须用搓来完成。总之于慢则快，于快则慢。但是在散板和导板的伴奏时一定要先弹挑后用搓，因为在开始过门时，京胡的弓子运用多以先慢后快的技法，在多个乐句的结尾时也是一样，因此为了和京胡保持一致，三弦也要先慢后快的弹法。这样才是唱腔节奏鲜明，有骨有肉。所以有人形容三弦是骨架，京胡是肉体的比喻是很形象和贴切的

二、三弦和京剧乐队其他乐器的配合特点

从事三弦演奏者，除了全面掌握三弦的演奏技巧外，一定要注重在实际伴奏时和其他乐器的协作和配合，不要突出自我，用搓过多，画蛇添足。京剧乐队主要是以集体演奏的形式来完成其伴奏任务的，既然是合奏就要互相依靠，互相配合，充分发挥各种乐器的特性，才能共同演奏出优美动听的乐曲来，才能称之为一只高水平的演奏乐队。

三、三弦与京胡之间的配合

在京剧乐队中，京胡为弦乐之首，除完成唱腔表演伴奏之外，还有一个重要的责任就是“掌杆”，也就是文乐首席，在伴奏中，所需的轻重缓急以及和武乐的入、转、收，都应准确无误地传达给乐队的其他成员，共达默契、同声共鸣。作为三弦演奏者一定要熟悉京胡演奏者的特点和弓法的运用，在伴奏时要灵活机动，始终与京胡保持一致。京胡是拉弦乐器，在使用推弓时，三弦要使用单一些点或搓，在使用拉弓时，三弦要使用相对在密度上和力度上有所加强的搓和点，这样对京胡在一定程度上起到了“托、包裹、垫”的作用。

四、三弦与月琴之间的配合

三弦与月琴基本上弹奏技法基本一样，但是二者有着区别，既相互依靠又突出各自的特色，区分你我，又和谐统一。在大多数情况下，月琴用搓多用点较少，而且每个音符填充的比较满，来充盈拉弦乐的血肉，而三弦与月琴的弹奏方法正好相反，用点多用搓少的弹法，来作为拉弦乐的骨架，两者配合出来的效果是有单、有双，层次分明，突出你我。但要说明一点，在实际演奏时要和临场的音乐节奏相吻合一致。无论是月琴还是三弦演奏者，都要有协作意识，用搓要适中，不要用搓过密、频率过快，哗众取宠，显示自己手溜而搅乱了整体的层次感。

五、三弦与鼓之间的配合

板鼓是乐队的指挥，它在指挥引领乐队及场上演员，它把我整台戏的节奏。因此三弦的搓点和板鼓的鼓套子相依靠，搓和点的频率，节奏要高度一致。比如在比较慢的导板过门时、开始和结尾时三弦的搓一定要先慢后快的弹法，在比较快和有激情的导板过门时三弦的搓一定要密一些，和鼓签子的频率要一样，和鼓有机结合为一体，增加了音乐的层次感、立体感，使音乐更富有激情和冲击性，更加有活力和美感。

本文论述了在京剧乐队中，三弦和其它乐器的配合、作用和特点，只有每个乐队每个成员都有正确一致的观点，在演奏中才能相互配合、默契协作，共同演奏优美动听的音乐，才能称之为一支高水平的演奏乐队。