

京二胡伴奏方法之我见

■ 徐云鹏

京二胡是京剧乐队中主要伴奏乐器之一。与京胡、月琴一起演奏，号称为京剧“三大件”。

京二胡用于京剧音乐伴奏，只有几十年的时间，从它形成的本身，就决定了它的重要性和历史使命。据介绍还是在1923年梅兰芳排演《西施》的时候，感到只用京胡伴唱已难以烘托人物的丰富感情和委婉优美的唱腔，于是与徐兰沅、王少卿商量增加伴奏乐器，几经试验终于选中了二胡。为了适应京剧伴奏的需要，从木质的取料到各个部件的设计都作了相应的改革（如为了增加音量，将二胡筒外侧的木格去掉，成为今天这样空筒式京二胡等）。改革后的京二胡保持了二胡的绵柔的音色特点，音量、音色却宽厚得多。它与主旋律相差八度音阶（低八度），所以演奏起来圆润丰满、刚柔相济，加之音色、音区的对比、变化，技巧的运用，在京剧伴奏中，尤其在旦行唱腔中充分显示了它的重要作用 and 地位。

京二胡的伴奏方法，就是在充分掌握京二胡基本技巧的基础上，调动了一切手段努力为伴奏服务。京二胡和“三大件”中其它乐器一样，都是伴奏乐器，它的很多技巧（包括弓法、指法）不仅来自乐器本身的性能特点，而且是为京剧音乐的特点所决定的，它总是随着京剧音乐的发展而发展。我们不难发现，京胡、京二胡的很多指法与唱腔的各种装饰音和味道是那样相似和熨贴；很多弓法技巧和唱腔的劲头、顿挫又是那样吻合和一致，这就是其它剧种的伴奏乐器所不能代替的所谓京剧音乐的韵味。当然这里所指的“一致”，是指伴奏与唱在节奏、感情、韵味、风格上的互相熨贴的一致。如何丰富伴奏方法，体现伴奏的歌唱性，我觉得有以下四点想法说一说，以供大家指正。

一、必须要有较好的基础训练

作为一个优秀演奏员，首先要熟练掌握京二胡演奏的各种技法，如“垫头”、“裹腔”的运用，开唱前过门的处理，气口的掌握，摇板的伴奏，散板的伴奏以及与打击乐配合等，而“垫头”、“裹腔”则是伴奏方法中的重中之重。所谓“垫头”，即在唱腔的短暂间歇处用胡琴垫上小过门起桥梁作用，使唱腔间歇处音乐得以连贯；而“裹腔”则是对原比较简单的唱腔旋律加润色，与主旋律若即若离，使之更为流畅、饱满（新编剧目的创腔，涉及

作曲、编腔之范畴，另作别论）。著名京胡演奏家李慕良先生说过，“裹要和，垫要顺”，前辈大师用非常概括的语言提出了裹、垫的基本要求。“和”就是和谐协调，“顺”就是顺利流畅，归总来说，伴奏与演唱应是和顺流畅，不能脱节，要和顺一体，相得益彰。因为伴奏的独立性只能寓于与演唱的统一性之中。从具体的要求说，裹、垫主要应该做到以下三点：A、旋律走向及旋律进行中的前后对比趋势要和顺；B、所垫琴谱与原唱腔的关系要和顺；C、所垫琴谱与京二胡的演奏习惯要和顺。和、顺是要求，裹、垫是手段。

二、必须熟悉剧情和人物的思想感情

在伴奏每出戏、每一段唱腔的时候，必须了解全剧，包括主题、情节发展及人物关系等，要熟悉唱腔，学会全剧中各角色的每段唱腔，进而能记熟唱腔，并掌握戏曲所表现的人物的思想感情变化。要熟悉胡琴伴奏谱，分析并掌握好谱中的弓法和指法。要特别注意曲调节拍的准确，要有强烈的节奏感，做到心中有数。在练奏时，要找出伴奏谱中的难点，先进行重点练习：如〔快板〕或快速进行的曲谱，可由慢速练起，逐步加快，以最终达到规定的速度演奏。在伴奏中要注意根据唱腔曲谱在力度和速度上的变化以及歌唱气口、停顿等进行伴奏。因为力度、速度的变化处理和气口的安排，是唱腔设计上的一种艺术手段，通过对唱腔的力度、速度变化和抑扬顿挫，能深刻地、细致地揭示人物的内心活动和思想感情变化。

三、伴奏风格

不同的流派表现了差距很大的风格，由于演唱的风格不一样，必然导致伴奏风格的不一样。例如“梅派”以妩媚大方而著称；而“程派”则以细腻深沉而动人；“张派”则以俏丽委婉而取胜。在形成这些著名的艺术流派的同时，也出现了一些从属于这些流派的名乐师，他们出色的伴奏效果，同样享有盛名。这些都说明了伴奏与演唱不可分割的密切关系，任何一种比较出色的演唱效果都离不开有力的伴奏烘托。当然唱与伴之间只有在长期的合作下，经常切磋研究，达到完全了解、心气一致，及至水乳交融的地步（伴奏之所谓“托”，不光包括对感情、劲头的烘托，一个优秀的乐师还要善于“提”和“带”，要对演唱的薄弱之处予以完整而有力的弥

打击乐在淮海戏中的作用

■ 殷发春

淮海戏自它诞生以来,和昆曲、京剧及其他剧种一样,乐队的伴奏分为“文场”和“武场”。以管弦乐、弹拨乐伴奏为主的称为“文场”;而以敲、打、碰的乐器伴奏的也就是我们通常所说的打击乐伴奏称为“武场”。

武场所用的打击乐器的种类、数量,各个剧种都有所不同。淮海戏和京剧所用的打击乐器基本相似,同样是由鼓板、大锣、小锣、铙钹这四种乐器组成。有时也用上堂鼓、水镲、云锣、汤锣、碰铃等,这些乐器一般是在某种特殊情况下才使用的。在民间又习惯把打击乐称为“锣鼓”。不过,无论是戏曲,还是民间的锣鼓,它都有“锣鼓经”。

淮海戏是地方戏曲的一种,而戏曲是一门综合艺术,打击乐贯穿于剧目的全过程,在戏曲艺术中占有重要的位置。舞台上,演员们用唱、做、念、打等艺术手段刻画人物,演绎剧情,而打击乐在演员的各种艺术手段中,亦有着情绪、节奏和气氛上的配合,起到帮助和烘托的作用。因此,打击乐就不能任意乱打一通,而必须按照一定的规矩、法则把它们组织起来,使它们产生各种不同的音响、节奏效果。

人们常说:离开打击乐的伴奏,戏曲演员在舞台上表演就无用武之地,就会寸步难行。的确如此,因为戏曲表演有个重要的特点,就是它们的节奏性强,无论唱、念、做、打都不能没有节奏。“唱”是淮海戏的主要艺术手段,在唱之前,必有“过门”,这“过门”就是在鼓师的引领下由“文武场”来完成的,还有的唱段,演员未曾出场,打击乐演奏的“锣鼓点儿”,就让观众有了一种悉心倾听的感觉。再如淮海戏有独特的唱腔,如“二泛

子”、“金风调”、“嗨嗨调”,它们就是用打击乐和弦乐伴奏,其效果极好。“念”即道白,是叙事的主要手段,是剧中人物交流感情,传达信息的常见方法,也是演员与观众沟通的重要途径。打击乐在配合演员的道白时,巧妙地运用轻、重、快、慢等符合角色和精彩锣鼓点儿,就能准确地体现出人物的性格和气氛特征。“做,打”完全是舞蹈性的动作,而舞蹈必须有鲜明的节奏感。如演员上场下场、行路乘船、上马下马、入座离位,都离不开打击乐的配合。“起霸”、“走边”、“趟马”、“大备马”、“摆对”等程式化动作也都有符合人物的身份、时间、地点的“锣鼓经”。而配合武打场面的“锣鼓点”也是名称繁多,各具特色,撼人心魄,令人振奋。

可以说,打击乐与演员的唱、念、做、打,密不可分,它和唱、念、做、打各种技术的综合作用,又是随着种种不同的表演身段、技术而发挥的。如剧情需要,打击乐还应该演奏曲牌,按其形式和使用上的不同,大体分为“混牌子”和“清牌子”两大类。如[大唐女帅]、[皮秀英四告]、[三拜堂],经常用的牌子,它的表现特点就是雄壮、热烈、浑厚、开阔,和演员的配合恰到好处,就能起到渲染气氛、推波助澜、深化题旨、吸引观众的作用。

总的来说,打击乐是伴奏音乐的一部分,它以音响脆亮、急缓有致、变化丰富、节奏鲜明的音乐语汇,演奏出高低、长短、强弱、快慢的音乐特性,使戏曲这门综合艺术给观众一个完整连贯、和谐的视听效果。

责任编辑 王庆斌

补),才能达到演唱风格与伴奏风格的和谐统一。

四、京二胡与京胡的配合

京二胡和京胡之间严密地配合,在京剧伴奏中当然也是非常重要的。因为从伴奏的技巧与手法来说,二者大体是一致的,只是在一些特殊的地方才稍有不同。总的来讲,两者更应该是互相完全了解、心气一致。作为一个出色的京二胡演奏员并不依附京胡演奏员,还必须充分发挥自己的主观能动性。在舞台上,一方面听从鼓的指挥,一方面要注

意演员唱腔旋律的感情变化,还要顾及京胡弓法的变化,在某些关键地方,如行腔需要给劲的地方,好的京二胡往往能起到京胡所不能起到的作用,但又不喧宾夺主,巧妙而和谐地配合京胡,烘托唱腔。

京剧艺术博大精深,丰富多彩,趣味无穷,需要我们不断探索、去研究,京二胡的演奏技巧及伴奏方法也无止境,只有通过不断实践,丰富、创新、完善,才能达到更高境界。

责任编辑 王庆斌