

京胡伴奏摭谈

□周思思

京剧流派形成因素是多方面的,但最主要的因素是演员与乐师合作的成功,被社会所承认,有更多人去学习、模仿。唱、琴、鼓三位一体,哪一方面薄弱也是很难成功的。只要是一种流派,那么它的唱腔、伴奏风格就是统一的,不能用这一派伴奏方法去伴奏另一派,这是绝对不行的。因为,内在的劲头、韵味及各种技巧都有大小不同的差异。就拿梅、程两派来说,如果用梅的拉法去拉程或用程的伴奏去拉梅派,出来的效果是不可想象的,唱腔伴奏相互格格不入,两层皮,破坏了唱腔和演唱风格。因此,要把各派风格掌握住,无论旋律怎样变化,都不要离开各流派的伴奏风格。这是最重要的一点。

一、尽可能保持原来的唱腔和伴奏艺术

作为我们这代人就要遵循这个艺术规律去做,但对于有些流派还要在原来风格的基础上认真地研究加以变化,用新的旋律而又不脱离原来的风格来充实、弥补原来的不足。

各流派形成的年代不同,京胡伴奏的发展状况不一样,在京胡伴奏上也有高与低、深与浅、细与粗、新与旧之分,形成的流派离时代越近,伴奏与唱腔就越近于完美,就越带有时代感。这样比较完美的艺术,再过几辈,京剧艺术又不知发展到什么程度,京胡伴奏艺术发展到什么程度,很难设想。但是人类在不断发展前进,世界一切事物都在发展,艺术也不例外。我们这个时代,我想只能是这样。如超出这个规律恐怕观众很难接受,也许这种思想还比较保守。我认为“梅(兰芳)派”、“张(君秋)派”、“杨(宝森)派”、“马(连良)派”、“程(砚秋)派”等伴奏不易动,或者说在伴奏上不易大动,有的京胡大师都尚在,而且有的派别的伴奏旋律在大师们原来的伴奏的基础上也在不断地发展前进,近于完美的程度,我们要尽可能遵循原来的伴奏。

但有的流派形成年代较早,从过门、垫头到伴奏都较陈旧,我们要在原来风格的基础上认真地研究加以变化,用新的旋律而又不脱离原来的风格来充实、弥补原来的不足,改变那些千篇一律的过门、垫头。把一些优美动听、激发情绪、烘托人物又较为符合剧情发展,而又能让人接受的更贴切、更严谨的好过门、好垫头及伴奏旋律糅进唱腔中的旋律和剧情中。使各行当,各流派不断地发展前进,发扬光大。

二、学习哪个流派、哪个行当都不要死学,要学大师们的

风格中精华的东西,要学大师们的神韵

比如杨宝忠先生每次拉戏在整体上是不变的,但有的伴奏旋律和过门绝不是一成不变的。每次杨先生的演奏大小不同的变化,是根据当时演员的嗓音变化以及其它原因也在变化,但在总体上是不变的,相对小的变化更显示出大师们的演奏灵活多变的艺术风格,如同进入自由王国。我们学习杨先生要学习他基本的技法、风格,学习他的精髓和神韵。所以在整体不变的情况下,在不影响大局的前提下,有的地方可灵活掌握。有的人死学,要求一字不差,我想他只是学习大师们的某一场实况录音或某一次录音,这是不可取的。

学习其他流派也是如此,如学汪本贞先生,要学他的刚劲挺拔,刚中寓柔,字音饱满的风格;韵味,雄伟的气势,劲头。具体来说不一定要求一弓不差地死学,如果说遇见的演员的唱腔稍有变化,你不会随机应变,就会把旋律搞乱。而且,汪先生也是不断地变化,经常是激情伴奏,但万变不离其宗。学大师既要“形似”,更要“神似”,先由“形似”再进入“神似”的境界。多位大师有各自不同的“神”,后学者一旦能有自己的“神”,那就进入至高境界了。

三、为旦角戏伴奏,京胡的弓指法须相对地固定

因老生、花脸、老旦的伴奏没有京二胡,除了京胡是拉弦乐器外,其余的乐器都是弹拨乐器。京胡小的变化或现场发挥都不涉及弦乐的正反弓、指法韵味等技巧问题,都不会影响大局。但是旦角戏中有二胡,情况就不同了,因为京胡与二胡弓法、指法要一致才行。这就需要固定弓、指法,起码要有基本固定的弓法、指法。如果有变动的話,也要事前研究后再变。如果京胡不跟二胡研究后就改,任意在舞台上改变技法,就会把拉法搞乱。所以说旦角的流派伴奏相对来讲比较稳定,而且不轻易变动,要变动也要经过研究后再一起练熟才能动。所以旦角流派往往要求一弓一字要统一,不能随意去拉。

无论哪个派别都是经过多年的千锤百炼,并经过时间的考验,无论是唱腔、伴奏都不能轻易动,尤其近代形成的流派。

责任编辑 王庆斌