

京胡在京剧 中的伴奏手法

文/王彩云



京胡在京剧乐队中占有绝对重要位置，它是乐队文场的领奏，担负着唱腔的节奏变化、起承转合的指挥作用，最终达到与演员的默契配合。行话讲的“七分场面三分戏”，说的就是这个意思。

京胡在伴奏中最忌讳的是拉所有的唱腔旋律，都是一个劲头，行里把这种拉琴的状态叫“一道汤”。产生这种现象的原因，主要是演奏者对剧情没有较深理解，对京剧声腔变化掌握不准。正确的伴奏方法是要把乐谱“拉活”，准确把握人物的思想、感情和性格，用音乐语言加以描绘和烘托。在舞台上伴奏最好能背下来曲谱，这样做首先能更好地与演员和鼓师交流；其次能给乐队充分而准确的交代；最重要的是，这样能专心注意舞台上的变化，对场上临时发生的各种情况能够随机应变。

下面我就京胡在京剧伴奏中运用的手法进行剖析，意在通过常用伴奏手法的总结，使京胡伴奏不再无章可循。

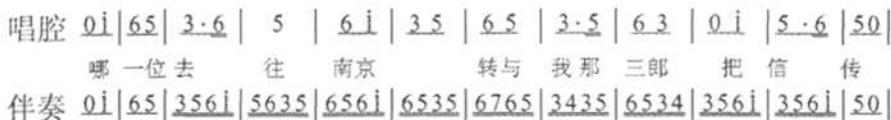
一、繁简对比法

繁简对比法是京胡伴奏典型的表现手法之一。是指京胡在伴奏京剧唱腔时利用“你简我繁、你繁我简”的方法进行比较，形成鲜明对比。在伴奏唱腔时，如果唱腔是由两个八分音符组成，京胡可能就使用四个十六分音符来伴奏，以此类推。如《望江亭》中的[西皮南梆子]：

唱腔	7 - i - 7 · 6 5 · 6 7 3 2 7 607 65 34 35 66 56
伴奏	7 77 i 11 72 76 56 56 7 · 2 35 23 72 607 65 6535 3535 6576 5656

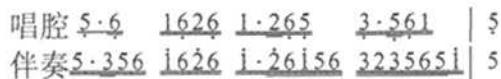
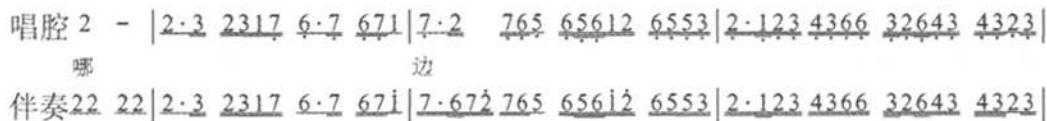
唱腔	76 72 6 · i 135 35 6
伴奏	7656 7672 6717 61 1135 3535 6

繁简对比法在京剧唱腔中随处可见，无论慢板、南梆子或流水，都频繁使用此方法伴奏。如《女起解》中的[西皮流水]



二、高低对比法

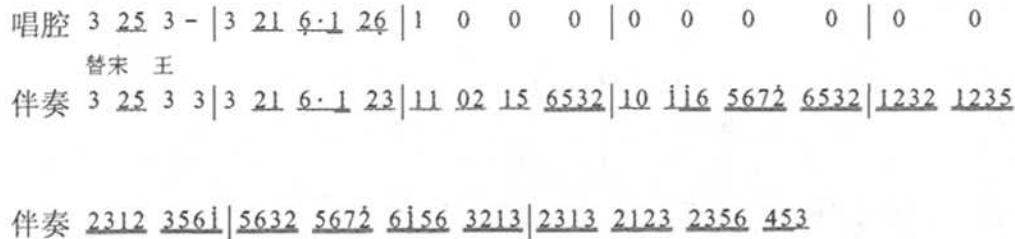
在京剧唱腔中，很多时候京胡是↓借音↑来伴奏唱腔的。这种高拉低唱、低拉高唱在京剧中是一个特点。如果京胡完全按照唱腔旋律行进，听着会感到很别扭，没有京剧的味了。当然，主要原因是京胡常用音域只有八度，拓宽音域也只延展到十二度，这才出现了↓借音演奏↑。这种演唱与伴奏的高低音对比，在历代琴师的润色丰富下，形成了京胡伴奏独特风格。比如《女起解》中的[反二黄慢板]：



三、节奏对比法

节奏对比法，就是运用节奏快慢的变化，形成错落有致的对比效果，以塑造人物音乐形象的方法。

京剧界习惯把唱腔的节奏叫↓尺寸↑，↑尺寸↓讲究的是量体裁衣，或快或慢，或从容或急促，从剧情和人物的思想、感情、性格出发，适当进行调节，使唱腔自然和谐、丝丝入扣，最终达到天衣无缝的程度。如《碰碑》中↓替宋王把忠尽了↑一句，是这样拉的：



这句唱腔后紧接过门，在节奏上进行变速并加花，采用节奏对比法，把杨继业全家七个儿男为宋朝尽忠殆命，却遭谗臣陷害的悲痛心情展现的淋漓尽致。用这个过门与前面的唱腔节奏对比，为杨继业情绪变得激愤作铺垫，达到很好舞台效果。

四、力度对比法

力度对比法，就是运用力度强弱的变化对比，来体现唱腔的起伏错落，行话把这种力度叫 \downarrow 劲头 $\frac{1}{2}$ 。随着劲头的大小、轻重、断续即产生了 \downarrow 抑、扬、顿、挫 $\frac{1}{2}$ 。随着剧情发展变化，音乐有时很强，如同惊雷霹雳；有时很弱，如同窃窃私语。这种强烈的力度对比在程派唱腔中运用的最充分。如《锁麟囊》中的[西皮原板]：

唱腔 7·6 561 65 | 53 02 3·5 61 | 66 53 6743 23 | 5 55 212 3523 |
 都 道说 大 雨 倾 天
 伴奏 7·6 561 65 | 6535 3521 3435 651 | 66 53 6743 2123 | 5 5·555 2312 3523 |
 唱腔 0165 3435 6765 661 | 5
 伴奏 1165 3435 6765 6561 | 5

在这段西皮原板中，运用了强烈的力度对比，很好地烘托了唱腔，达到戏曲艺术的神奇效果。从 \downarrow 风声断 $\frac{1}{2}$ 起，共有五个小分句，演奏时以弹拨乐为主，委婉轻奏，为后面甩腔的加强力度做好了铺垫。在 \downarrow 大雨倾天 $\frac{1}{2}$ 的‘天’字上，用爆发力很强的抖弓突然把力度推向最强！同时把唱腔也推向高潮。当年 \downarrow 春秋亭外风雨暴 $\frac{1}{2}$ 的情景，仿佛就在眼前了，好像听到了风声、雷声、乐声和呐喊声，达到出神入化的境界，富有很强的艺术感染力，给人以无尽的想象力。

五、装饰伴奏法

装饰伴奏法有两种：一是对基本的伴奏曲谱加以装饰和镶嵌，使其更加丰富和充实；另一种则是在拖腔保调的基础上，深入剧情，刻画角色，使伴奏性格化，用装饰的伴奏方法，把演唱衬托得绘声绘色，使人物的音乐形象更加丰满、深刻。

装饰伴奏法常用“垫、衬、裹 $\frac{1}{2}$ 三种技巧来实现。

\downarrow 垫 $\frac{1}{2}$ ，就是京胡在伴奏唱腔中所拉的 \downarrow 垫头 $\frac{1}{2}$ 。垫头虽小，却无处不有，在行腔过程中有着重要的作用。垫头能增强唱腔的旋律感和韵味。如《文昭关》中伍员所唱[二黄三眼]，四个 \downarrow 我好比 $\frac{1}{2}$ 的唱句后面都有一个各不相同的垫头，听来新颖别致，既不觉得唱腔与伴奏有重复感，又能很好为演员作铺垫，象台阶一样，使演员唱得舒服。

1 65 6723 7657 | 6756 32 223 76 | 5·7 61 3535 675 | 656 33 215 323 | 16
 我好 比 哀 哀 长 空 雁

7 75 62 7656 | 76 55 62 7623 | 66 5656 77 66 |
 我好 比 龙 游 在 浅

1 65 60 76567 | 656 31 13 56 | 72 63 5635 675 | 656
 我好 比 鱼 儿 吞 了

7 7 61 705656 76237656 | 7567 2376 52 2376 |
 我好 比 波 浪 中

“衬 $\frac{1}{2}$ ”是装饰伴奏法中最巧妙的方法。历代琴师在戏曲音乐改革和发展中，都在 \downarrow 衬 $\frac{1}{2}$ 字上下功夫，反复琢磨，推陈出新。京胡大师李慕良在这方面做了很多探索和改革。他很注重发挥 \downarrow 衬 $\frac{1}{2}$ 字作用。如在《甘露寺》中的[西皮原板]第一句 \downarrow 劝千岁杀字休出口 $\frac{1}{2}$ ：“杀字”后面的小过门，他在普通过门的后面加了一个 \downarrow $\frac{3}{4}$ 音，听起来新颖别致，富有创意，充分发挥了乐队在伴奏中 \downarrow 承上启下 $\frac{1}{2}$ 的作用。为演员的演唱铺垫的恰到好处，使二者巧妙结合在一起。

普通拉法 146|346 36 |4·631 2·3 |21 612 |44 3·512| 3
个性拉法 146|346 3536 |4·631 2·343 |21 6·123 |44 3·512| 3

\downarrow 裹 $\frac{1}{2}$ 是一种奥妙无穷的伴奏方法。京胡使用不同套路把唱腔巧妙地裹在里面。如《宇宙锋》中的[反二黄慢板]中“我这里把官人一声来唤”一句，运腔延绵起伏，“一声来唤”用了“九连环”的唱法，伴奏则采用一个绝妙的“套子”把唱腔裹在里面，使演唱和伴奏熔为一炉，珠联璧合。

唱腔 3 322 |1·2 323 20 325 | 7 666 5 0 | 121 6·1 2·5 322 |
一 声 来
伴奏 3212 322 |1612 3235 2312 3256 |7672 6576 5632 5356 |1321 6561 2125 3523 |

唱腔 1 5·6 72 6 | 1 - - - | 1 0 2·3 231 | 6 0 55 30 |
伴奏 1276 5356 7672 666 |11 11 11 11 |1·1 13 2·3 2312 |66 6276 5156 325672 |

唱腔 6 - - | 60 0 767 22 | 7 0 762 76 | 50 0 767 2 |
唤
伴奏 66 66 66 66 | 676 5356 7267 222 | 77 7656 7622 6276 | 5632 5356 7267 223 |

唱腔 2· 5 32 7672 | 676 50 7276 50 | 7·2 725 6 - |
奴 的 夫 哇
伴奏 2·2 25 32 7672 | 6276 5356 7276 5156 | 7·67672 72765672 66 667 |

综上所述，京胡在伴奏方法中的“繁简、高低、节奏、力度、装饰”的变化对比，都充分说明了京胡在伴奏中的多种处理手法。但它不是死板的程式，也不是互不相干的孤立存在。在有经验和成熟的琴师手中，是几个方法联合使用，这样才能很好地为艺术服务，体现的是整体的艺术风格。只有这样，伴奏才能达到与演员的水乳交融，塑造出令人印象深刻的艺术形象。 M

