

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	3̇	2̇	7		<u>607</u>	<u>65</u>	<u>34</u>	<u>35</u>		<u>66</u>	<u>56</u>
案																						
伴奏	7	77	i	ii		72	76	56	56		7·2	35	23	72		<u>607</u>	<u>65</u>	<u>6535</u>	<u>3535</u>		<u>6576</u>	<u>5656</u>

唱腔	76	72		6·	i	i35	35		6
伴奏	<u>7656</u>	<u>7672</u>		<u>6717</u>	<u>6i</u>	<u>i35</u>	<u>3535</u>		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]

唱腔 0.1 | 6.5 | 3.6 | 5 | 6.1 | 3.5 | 6.5 | 3.5 | 6.3 | 0.1 | 5.6 | 5.0 |
哪一位去 往 南京 转与 我那 三郎 把信 传
伴奏 0.1 | 6.5 | 3.5 6.1 | 5.6 3.5 | 6.5 6.1 | 6.5 3.5 | 6.7 6.5 | 3.4 3.5 | 6.5 3.4 | 3.5 6.1 | 3.5 6.1 | 5.0 |

二、高低对比法

在京剧唱腔中，很多时候京胡是 \downarrow 借音 \uparrow 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 \downarrow 借音演奏 \uparrow 。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]：

唱腔 2 - | 2.3 2317 6.7 671 | 7.2 765 65612 6553 | 2.123 4366 32643 4323 |
哪 边
伴奏 22 22 | 2.3 2317 6.7 671 | 7.672 765 65612 6553 | 2.123 4366 32643 4323 |

唱腔 5.6 1626 1.265 3.561 | 5
伴奏 5.356 1626 1.26156 3235651 | 5

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 \downarrow 尺寸 \uparrow ， \downarrow 尺寸 \uparrow 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 \downarrow 替宋王把忠尽了 \uparrow 一句，是这样拉的：

唱腔 3 25 3 - | 3 21 6.1 26 | 1 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0
替宋王
伴奏 3 25 3 3 | 3 21 6.1 23 | 11 02 15 6532 | 10 116 5672 6532 | 1232 1235

伴奏 2312 3561 | 5632 5672 6156 3213 | 2313 2123 2356 453

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殉命，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↓劲头 $\frac{2}{4}$ 。随着劲头的大小、轻重、断续即产生了↓抑、扬、顿、挫 $\frac{2}{4}$ 。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 $7 \cdot 6 \quad 56 \dot{1} \quad 65 \mid 5 \cdot 3 \quad 0 \cdot 2 \quad 3 \cdot 5 \quad 6 \dot{1} \mid 66 \quad 53 \quad 6743 \quad 2 \cdot 3 \mid 5 \quad 5 \cdot 5 \quad 2 \cdot 12 \quad 3523 \mid$
都 道 说 大 雨 倾 天

伴奏 $7 \cdot 6 \quad 56 \dot{1} \quad 65 \mid 6535 \quad 3521 \quad 3435 \quad 65 \dot{1} \mid 66 \quad 53 \quad 6743 \quad 2123 \mid 5 \quad 5 \cdot 555 \quad 2312 \quad 3523 \mid$

唱腔 $0 \dot{1} 65 \quad 3435 \quad 6765 \quad 6 \cdot 6 \dot{1} \mid 5$
伴奏 $1 \dot{1} 65 \quad 3435 \quad 6765 \quad 656 \dot{1} \mid 5$

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↓风声断 $\frac{2}{4}$ 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↓大雨倾天 $\frac{2}{4}$ 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↓春秋亭外风雨暴 $\frac{2}{4}$ 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 $\frac{2}{4}$ ”三种技巧来实现。

↓垫 $\frac{2}{4}$ ，就是京胡在伴奏唱腔中所拉的↓垫头 $\frac{2}{4}$ 。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↓我好比 $\frac{2}{4}$ 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。

$1 \quad 65 \quad 6723 \quad 7657 \mid 6756 \quad 32 \quad 223 \quad 76 \mid 5 \cdot 7 \quad 61 \quad 3535 \quad 675 \mid 656 \quad 33 \quad 215 \quad 323 \mid 16$
我好比 哀 哀 长 空 雁

$7 \quad 75 \quad 62 \quad 7656 \mid 76 \quad 55 \quad 62 \quad 7623 \mid 66 \quad 5656 \quad 77 \quad 66 \mid$
我好比 龙 游 在 浅

$1 \quad 65 \quad 60 \quad 76567 \mid 656 \quad 31 \quad 13 \quad 56 \mid 72 \quad 63 \quad 5635 \quad 675 \mid 656$
我好比 鱼 儿 吞 了

$7 \cdot 7 \quad 61 \quad 705656 \quad 76237656 \mid 7567 \quad 2376 \quad 5 \cdot 2 \quad 2376 \mid$
我好比 波 浪 中

“衬 $\dot{3}$ ”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 $\dot{1}$ 衬 $\dot{3}$ 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 $\dot{1}$ 衬 $\dot{3}$ 字作用。如在《甘露寺》中的[西皮原板]第一句 $\dot{1}$ 劝千岁杀字休出口 $\dot{3}$ ：“杀字”后面的小过门，他在普通过门的后面加了一个 $\dot{1}\dot{3}\dot{2}$ 音，听起来新颖别致，富有创意，充分发挥了乐队在伴奏中 $\dot{1}$ 承上启下 $\dot{3}$ 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 $\dot{1}46|\dot{3}46\ 36|\dot{4}\cdot\dot{6}3\dot{1}\ 2\ 3|\dot{2}\dot{1}\ \dot{6}\dot{1}2|\dot{4}\dot{4}\ 3\cdot\dot{5}\dot{1}2|3$
 个性拉法 $\dot{1}46|\dot{3}46\ \underline{3536}|\dot{4}\cdot\dot{6}3\dot{1}\ \underline{2\cdot343}|\dot{2}\dot{1}\ \underline{6\cdot123}|\dot{4}\dot{4}\ 3\cdot\dot{5}\dot{1}2|3$

$\dot{1}$ 裹 $\dot{3}$ 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 $3\ \underline{322}|\underline{1\cdot2}\ \underline{323}\ \underline{20}\ \underline{325}|7\ \underline{666}\ 5\ 0|\underline{121}\ \underline{6\cdot1}\ \underline{2\cdot5}\ \underline{322}|$
 一声来
 伴奏 $\underline{3212}\ \underline{322}|\underline{1612}\ \underline{3235}\ \underline{2312}\ \underline{3256}|\underline{7672}\ \underline{6576}\ \underline{5632}\ \underline{5356}|\underline{1321}\ \underline{6561}\ \underline{2125}\ \underline{3523}|$

唱腔 $1\ \underline{5\cdot6}\ \underline{72}\ 6|\underline{1}-}-|\underline{1}\ 0\ \underline{2\cdot3}\ \underline{231}|\underline{6}\ 0\ \underline{55}\ \underline{30}|$
 伴奏 $\underline{1276}\ \underline{5356}\ \underline{7672}\ \underline{666}|\underline{11}\ \underline{11}\ \underline{11}\ \underline{11}|\underline{1\cdot1}\ \underline{13}\ \underline{2\cdot3}\ \underline{2312}|\underline{66}\ \underline{6276}\ \underline{5156}\ \underline{325672}|$

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

唱腔 $2\cdot\ 5\ \underline{32}\ \underline{7672}|\underline{676}\ \underline{50}\ \underline{7276}\ \underline{50}|\underline{7\cdot2}\ \underline{725}\ 6-|$
 奴的夫哇
 伴奏 $\underline{2\cdot2}\ \underline{25}\ \underline{32}\ \underline{7672}|\underline{6276}\ \underline{5356}\ \underline{7276}\ \underline{5156}|\underline{7\cdot67672}\ \underline{72765672}\ \underline{66}\ \underline{667}|$

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。■

