

# 说唱音乐伴奏中的三弦

施王伟

**摘要：**三弦，在弹词、大鼓的伴奏上，有较大的共同性，又因语言语音的差别，造成了南方弹词和北方大鼓不同的唱腔走向，弹词以级进为主，大鼓则级进跳进相间，有的地方则是大幅度的跳进，形成了南方弹词和北方大鼓不同的唱腔旋律风格，亦形成了三弦不同的伴奏特点和风格。

**关键词：**说唱音乐；伴奏；三弦；苏州弹词；京韵大鼓

**作者简介：**施王伟，男，一级作曲。（浙江艺术职业学院，浙江 杭州，310053）

**中图分类号：**J632

**文献标识码：**A

**文章编码：**1008-6552 (2010) 02-0113-08

三弦在说唱音乐伴奏中，是一件适于口语入唱的乐器，有很多说唱音乐的伴奏都是从三弦起家，在三弦的基础上，派生出其他乐器的。如苏州弹词的三弦到琵琶；绍兴平湖调的三弦到扬琴、二胡；京韵大鼓的三弦到琵琶、四胡；河南坠子的三弦到坠琴等。所以说，三弦在说唱音乐伴奏中，其作用是比较大的。

## 一

三弦在说唱音乐中的伴奏，有以下几个特征：（1）它的“过门”主要提供音高、速度、节奏节拍；（2）不仅起节奏节拍的作用，还起旋律的作用；（3）它特有的音质、音色，常以短促的断音出现。

以上三个特征，第一个特征，即过门主要提供音高、速度、节奏节拍，是所有中国戏曲、说唱音乐伴奏的特征。此特征无论何剧种、曲种均有一个从基本功能至功能的伸展、过门音乐的强化及过门音乐性独立展现这么几个过程，但每一个剧种、曲种情况是不同的。总体来说，说唱音乐，过门音乐的强化及过门音乐性的独立展现，较戏曲音乐要弱。

后两个特征，即三弦“不仅起节奏节拍的作用，还起旋律的作用”和“特有的音质、音色，常以短促的断音出现。”是三弦在说唱音乐伴奏中所独有的。这种“独有”与三弦这件乐器有很大的关系。三弦，虽说在现在民族管弦乐队中作用不大，但在说唱音乐伴奏中，尤其是南方弹词和北方大鼓，它的作用是巨大的。为什么众多乐器要一致性地选择三弦作为伴奏乐器？笔者认为，与三弦强大的控制速度能力密不可分（江南丝竹中就有“三弦当板压”的口诀；绍兴平湖调起乐时，必由三弦首先弹奏一拍两音，以定下全曲速度等）。在现有说唱音乐中，我们看到的三弦伴奏还是如此，三弦较少奏附点音符，而更多的是以等分节奏出现，其目的，主要是控制说唱速度，亦即上面所说的“起节奏节拍作用”。

由于三弦是一件个性较强的乐器，其大三弦的音域自 G 到  $a^2$  或  $d^3$ ，达三个半八度之多；音色厚实、宏亮，具有皮面音箱所特有的色彩。空弦音余音较长，按弦音的余音较短。小三弦的音域自 A 到  $a^2$ ，亦达三个八度。所以，三弦除起节奏节拍作用之外，还能演奏旋律性较强的音乐。正如胡登跳先生在《民族管弦乐法》一书中讲到，“三弦有一个平滑的指板，左手的演奏技巧和音准控制，不像琵琶、阮

等受音柱的限制,而右手技巧则与琵琶相似。它既擅长表现节奏性强、奔放、雄壮的气魄,也能演奏极为柔美、抒情的乐曲,三弦是一件表现力很强的弹拨乐器。”<sup>[1]</sup>

下面举几个例子:

1. 从提供节奏节拍来看,无论弹词、大鼓,三弦的过门,始终以强有力的节奏出现,牢牢把住整曲的节律,一般以强拍为主,以同音居多,以八度跳进为其特点。如西河大鼓《走马观碑》中一段(每分钟80拍,唱腔较口语化,速度较自由,唱腔旋律省略,下同):

#### 例一

1=D

前奏:(0 2 2 1 1 | 1 1 // 1 • 1 | 5̣ 12 5 3 2 3 2 1 3 5 | 23<sup>#</sup>46 5 3 2 1 • 6̣ 1 1 | 1 1 1 // 1 • 1 | 1 1)

[头板]: 马走 (5̣ 1̣ 1̣ 5̣ 6̣) 悬崖失了一跤 (5 5 5),

抬起头来四下观 (5 • 5 5 6) 瞧 (6̣ 1̣ 1̣ • 1̣ 1 // | 1 0 1 1 1)。

但只见 (1̣ 5̣ 1̣ 5̣ 6̣)

[紧五句]: 石人石马石丞相 (5 5 5),

石狗石羊石吊桥,

望天吼两尊 (3 5) 左右立 (5 • 5),

雨打的碑碣字儿难瞧,

用袍袖掸去碑碣上的土,

露出来朱砂大字整整的三条。……

(马增芬演唱,唐玄默记谱,选自《中国曲艺音乐集成·北京卷》下册1303页)

又如苏州弹词《伯喈哭坟》中一段:

#### 例二

1=E 快速

前奏:(0 6 5 | 3 2 3 5 6 | 1 5 1̣ 1 | 2̣ 5 1̣ 2̣ | 5̣ 5 1̣ 1 | 2̣ 5 1̣ 2̣ | 5̣ 5 1̣ 1 | 2̣ 5 1̣ 2̣ | 5̣ 5 1̣ 1 | 1̣ 2̣ 1̣ 1̣ 2̣ | 5̣ 5 1̣ 1 | 1̣ 2̣ 1̣)

走上荒丘 (0 5 | 3 5 6 5 3 5 | 1̣ 5 1̣ 1 | 2̣ 5 1̣ 2̣ | 5̣ 5 1̣ 1 | 1̣ 2̣ 1̣) 伤了心 (0 5 6 3 | 5 6 1 5 1̣ 1 | 1̣ 2̣ 1̣ 2̣ | 5̣ 5 1̣ 1 | 1̣ 2̣ 1̣),

想那自己对不住老双 (5) 亲 (0 5 3 5 6 | 1̣ 1̣ 1̣ 2̣ | 5̣ 5 6 5 | 3 2 3 5 6 | 1 2 3 6 1 | 3 2 3 1 6 | 5̣ 5 1̣ 1 | 1̣ 2̣ 1̣ 1̣ 2̣ | 5̣ 5 1̣ 1 | 1̣ 2̣ 1̣)。

养生 (0 5 3 2) 送死成空话 (6 5 | 6 3 6 | 1 5 1̣ 1 | 1̣ 2̣ 1̣ 1̣ 2̣ | 5̣ 5 1̣ 1 | 1̣ 2̣ 1̣),

到如今爹娘已死不能 (5) 生 (0 5 3 5 6 | 1̣ 1̣ 1̣ 2̣ | 5̣ 5 6 6 5 | 3 2 3 5 6 | 1 5 1̣ 1 | 1̣ 2̣ 1̣ 1̣ 2̣ | 5̣ 5 1̣ 1 | 1̣ 2̣ 1̣)。

……

(朱雪琴演唱,易辰记谱,选自《中国曲艺音乐集成·上海卷》下册735-736)

2. 在说唱音乐伴奏中，过门部分，三弦多以节奏性音型出现，在“托腔”上，三弦和其他乐器一样，无论柔美、抒情均能胜任，且不逊色于其他乐器。如京韵大鼓《剑阁闻铃》前两句（每分钟84拍）：

### 例三

[慢板]1=F

唱腔：6̣ 1̣ | 5̣ 1̣ - 3̣ | 2̣ 1̣ 1̣ 6̣ 0 0 | 0 0 5 • 1̣ | 1̣ 3̣ 2̣ 6̣ 5 | 5̣ 1̣ 3̣ 0 |

马 嵬 坡 下 草 青 青，

三弦：0 | 0 1̣ • 2̣ 1̣ 0 | 0 1̣ 6̣ 5 6̣ 1̣ 3̣ • 2̣ | 1 1 5 • 1̣ | 1̣ 5̣ 3̣ 2̣ 6̣ • 5̣ | 5̣ 1̣ 3̣ 3̣ 2̣ |

唱腔：0 0 6̣ 5̣ 5̣ | 1 4 6 - | 0 0 4 3 | 2 5̣ 1̣ 3̣ | 5̣ - 0 0 | 0 0 0 2̣ |

今 日 犹 存 妃 子 陵。 题

三弦：1 1 6̣ 5̣ 5̣ | 1 4 6 • 3̣ | 2̣ 3̣ 1̣ 4̣ 3̣ | 2 5̣ 1̣ 3̣ | 5̣ • 5̣ 6̣ 6̣ 5̣ 3̣ 2̣ | 1̣ 5̣ 1̣ 5̣ 1̣ 2̣ |

（骆玉笙演唱，李光、张子修记唱腔，王莹记总谱，唐晋渝校谱，选自《中国曲艺音乐集成·天津卷》239页）

以上两句（为七字句），第一句“马嵬坡下草青青”，前四字“马嵬坡下”，三弦只是在间隙插入节奏性音型，后三字“草青青”上进入托腔（亦保持间隙插入节奏性音型）。此唱腔速度较慢，旋律起伏大，音域为（低）mi - （高）mi 两个八度，这一些三弦均能很好把握，起到伴奏应有的作用。

3. 三弦在说唱音乐伴奏中，始终以短促的断音出现。如骆玉笙演唱的京韵大鼓《剑阁闻铃》前奏（1=F，速度，每分钟92拍，4/4拍）：

### 例四

(0 1 | 1̣ 1̣ 1̣ 3̣ 5̣ | 1̣ 3̣ • 2̣ 1̣ 3̣ 2̣ 1̣ | 5̣ 3̣ 5̣ 1̣ 6̣ • 5̣ 3̣ 5̣ | 1̣ 1̣ 6̣ 5̣ 4̣ 3̣ | 2̣ 3̣ 1̣ 1̣ 6̣ 5̣ 3̣ • 2̣ |

1̣ 2̣ 4̣ // - | 4̣ 0 0 0 5̣ 6̣ 5̣ 1̣ | 5̣ 5̣ 3̣ 2̣ 5̣ 6̣ 1̣ • 2̣ | 6̣ 5̣ 6̣ 1̣ 5̣ 6̣ 1̣ 5̣ 3̣ | 2̣ 3̣ 1̣ 2̣ 3̣ 5̣ 3̣ • 5̣ |

2̣ 2̣ 5̣ 3̣ 2̣ 2̣ 5̣ 3̣ 2̣ 3̣ 2̣ | 1̣ 3̣ 2̣ 1̣ 1̣ 2̣ 3̣ 5̣ | 2̣ 2̣ 3̣ 7̣ 6̣ 3̣ 2̣ 1̣ 6̣ 1̣ 5̣ | 5̣ 5̣ 3̣ 2̣ 5̣ 6̣ 1̣ 1̣ | 2̣ 1̣ 6̣ 1̣ 5̣ 6̣ 7̣ 6̣ 6̣ 5̣ 3̣ 5̣ |

2̣ 6̣ 2̣ 3̣ 6̣ • 5̣ 3̣ • 5̣ | 3̣ 5̣ 6̣ 1̣ 6̣ 5̣ 3̣ 5̣ 6̣ • 5̣ 3̣ • 2̣ | 3̣ 5̣ 3̣ 2̣ 1̣ 1̣ 1̣ 3̣ 2̣ 1̣ | 5̣ 3̣ 1̣ • 5̣ 6̣ • 5̣ 3̣ • 5̣ |

1̣ 1̣ 6̣ 5̣ 3̣ 5̣ | 1̣ 6̣ 5̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1̣ 2̣ 3̣ • 2̣ | 1̣ 5̣ 6̣ 1̣ 4̣ // - | 4̣ 5̣ 3̣ 2̣ 1̣ 3̣ • 2̣ | 1̣ 1̣ 1̣ 1̣ 4̣ • 3̣ | 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ 6̣ 5̣ 3̣ • 2̣ |

1̣ 1̣ 0)

（骆玉笙演唱，李光、张子修记唱腔，王莹记总谱，唐晋渝校谱，选自《中国曲艺音乐集成·天津卷》236-238页）

这段前奏，是说唱音乐过门较长的一个例子，共26小节，可分三部分，第一部分1-9小节，由do re mi fa sol la六声音阶组成，以中音区do - （高）do为主；第二部分10-17小节，是带变化发展的一段，先是在高音区do re mi sol四音上迂回，再低行，至低音区sol - （中）sol，出现变宫音si，音阶由原来的do re mi fa sol la变成do re mi fa sol la si七声音阶；第三部分18-26小节，又回至do re mi fa sol la六声音阶上，曲式结构类似A-B-A'三段体。

## 二

以上所说三弦的几个特征,通用于南北方所有说唱音乐伴奏。在说唱音乐中,南方的弹词和北方的大鼓,是较典型和富有个性的。这个个性,与南北方的语言紧密结合,有了语言语音的区别,就势必出现音调上的差别,有了音调上的差别,就势必形成南北方不同的风格特点。

南方的弹词(在杭州、绍兴等地,称弹词为南词),在清中叶,就是“三弦掩抑平湖调,先唱滩头与提要”<sup>[2]</sup>的,后来虽有了长足的发展,但(小)三弦始终作为指挥者出现在弹词音乐中(苏州弹词中的小三弦,受昆曲的影响很大)。

北方的大鼓,在清道光之前,也是用小三弦的,后来高阳县木板大鼓艺人马三峰,“因感于木板大鼓一板一眼的老红板唱法过于拘束,而小三弦又音域窄、音量小,便在总结前人的基础上,进行了一系列的大胆革新。他改用了大三弦来伴奏,改木板为犁铧片,并吸收戏曲以及民歌中的音乐语汇来改进原来唱腔和创制新腔。”<sup>[3]</sup>所以说,在清道光之后,形成了南方弹词用小三弦,北方大鼓用大三弦的格局。

据《中国音乐词典》“三弦”条目介绍:三弦,“音箱木质,扁平近椭圆形,两面蒙皮,俗称‘鼓头’。以琴杆为指板。无品,张三条弦,按四、五度关系定弦。常见的三弦有大、小两种:小三弦,又名曲弦,长约95厘米,盛行江南,多用于昆曲、弹词的伴奏及器乐合奏;大三弦又名书弦,长约122厘米,用于北方大鼓书、单弦的伴奏乐队中,现也用于独奏和歌舞的伴奏。”<sup>[4]</sup>

依字声行腔的曲艺,它的腔调必与唱词的声调相吻合。如苏州弹词,是南方弹词中最具特色、影响最大的曲艺,用苏州方言说唱,流行在江苏南部、浙江北部和上海市,它的音乐风格为委婉细腻。苏州话是吴方语中极具代表性的。章鸣先生编著的《语言音乐学纲要》一书中,对苏州方言的重要特点,概括为五个方面:1. 声调有七个(阴平、阳平、上声、阴去、阳去、阴入、阳入);2. 尖团字分别得清楚;3. 韵母方面,单元音丰富,复元音比普通话少;4. 连续变调的情况相当多;5. 文白异读(这些文白异读的字,在弹词中往往就是所谓的“中州韵”)。<sup>[5]</sup>这五方面的特点,对苏州弹词音乐,无论是在唱词的写作上,还是在腔调创作处理以及在演唱的吐字发声上都有密切的关系,是形成苏州弹词唱腔特有风格色彩的因素之一。

又如京韵大鼓,用北京语音说唱,是北方大鼓中的佼佼者。其前身为20世纪初,流行于我国京、津、华北一带的“怯大鼓”,经刘宝泉等名家的改革,定名为京韵大鼓。它的吐字和行腔以北京音的声、韵、调为准(北京语音有阴平、阳平、上声、去声四种调类,其调值分别为阴平为高平调,阳平为高升调,上声为降升调,去声为全降调)。演唱时,唱像说,说像唱;朴实爽朗,音调铿锵;形成一种具有浓郁的北京韵味并独具风格的说唱艺术(在京韵大鼓的各种腔调中,“平腔”是最基本的也是最常用的叙事性唱腔)。

下面举同一内容的唱词《战长沙》,分别用苏州弹词和京韵大鼓来演唱,可以产生完全不同的两种唱腔。

如苏州弹词传统开篇《战长沙》前四句:

## 例五

1=#C 慢板

$\dot{1}$  30 (1 5 | 3651 6532 | 1 5 $\dot{2}$   $\dot{1}\dot{2}$  1 |  $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$ ) |  $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{2}\dot{3}$  |  $\dot{5}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{2}\dot{3}$   $\dot{3}$   $\dot{2}\dot{1}$  |  $\dot{1}$  • 6 (1 5 | 3651 6532 |

关公

奉命带精兵,

1 55 1̇ 1̇ | 1̇ 2̇ 1̇ 1̇ | 5 52̇ 1̇ 2̇ 1̇ | 1̇ 2̇ 1̇ | 3̇ 2̇ 1̇ 3̇ 2̇ 3̇ | 3̇ 6 ( 5 | 3651 6532 | 1 2̇ 2̇ 1̇ 2̇ 1̇ | 1̇ 2̇ 1̇ ) |

校 刀 手

3̇ 3̇ 2̇ 1̇ | 3̇ 5̇ 2̇ 3̇ 2̇ 7 | 1̇ 3 ( 56 | 56 1 6525 | 3 23 5156 | 3651 6532 | 1 2̇ 2̇ 1̇ 2̇ 1̇ | 1̇ 2̇ 1̇ | 5 52̇ 1̇ 2̇ 1̇ |

挑 选 五 百 名 恩。

1̇ 2̇ 1̇ ) 3̇ 2̇ | 3̇ · 6 1̇ | 1̇ ( 5 3 2 ) | 1̇ 2̇ 5̇ 3̇ 5̇ 3̇ 2̇ | 2̇ ( 0 1 | 2123 5156 | 3 1 2 3 ) | 2̇ 3̇ 2̇ 1̇ ( 51 ) |

那 孔 明 是 在 他 临 行 嘱 咐

3̇ 3̇ · 2̇ | 3̇ 2̇ 1̇ 1̇ 6 ( 5 | 3651 6532 | 1 55 1̇ 1̇ | 1̇ 2̇ 1̇ ) 3̇ 1̇ | 3̇ 2̇ 3̇ 2̇ 3̇ 2̇ 1̇ | 1̇ ( 55 3 ) 3̇ 2̇ | 3̇ 2̇ 3̇ 3̇ 2̇ |

言 几 句， 说 道 君 侯 啊 你 此 去

3̇ 5̇ 3̇ 2̇ 3̇ 2̇ 1̇ | 1̇ 65 3 ( 23 | 6532 1 ) | 3̇ 3̇ 6̇ 1̇ 2̇ 1̇ 6̇ | 5 · 3 | 1̇ 3 ( 56 | 56 1 6525 | 3 ……

长 沙 莫 看 轻。

(蒋月泉演唱，杨德麟记谱，选自上海文艺出版社1985年出版的《蒋月泉唱腔选》56-57页)

以上四句，为七字句，形成“2+5”或“4+3”句式，上下句唱腔均落 do 音。上句 do 音后，往往带一个小三度下滑音至 la，时值稍短，一般为八分音符，下句 do 音后，多带一个小六度下滑音至 mi，时值稍长，一般为四分音符。旋律进行，和苏州语音基本吻合，主要在高音 do re mi sol 四音上级进回旋，体现旋律婉转、韵味醇厚、富有音乐性的“蒋（月泉）调”风格。

又如京韵大鼓《战长沙》（一）前四句：

例六

1=C 快板

1̇ | 3̇ · (2 3 5 6 5) | 1̇ 6 | 1̇ 6 5 ( 6 5 1̇ 3 2 | 1̇ · 1̇ 1̇ 1̇ 1̇ ) | 5 1̇ | 2̇ 1̇ 6 1̇ 2̇ 6 · 5 5 6 | 3 · 2 1 · (2

忠 义 无 双 美 髯 公，

1̇ 6 | 1̇ · 1̇ 1̇ 2̇ 1̇ ) | 6 6 | 6 · (5 3 5 6) | 3 5 | 6 1̇ 6 1̇ 6 · (1̇ 6 2̇ | 1̇ 1̇ 1̇ ) | 1̇ 3 | 3 (1̇) | 1̇ 6 5 | 5 · 1̇ 3 2̇ 3

周 仓 和 关 平 二 英 雄。

1̇ · (2 1̇ 6 | 1̇ 1̇ ) | 1̇ 3 5 | ( 5 6 ) | 1̇ 5 1̇ · | 0 1̇ 5 1̇ 5 | 1̇ 3 · 3 2̇ 1̇ 6 1̇ | ( 1̇ · 1̇ 3 · 5 6 3 | 5 · 5

还 有 五 百 校 刀 手，

5 5 1̇ ) | 1̇ 1̇ 5 2̇ ( 6 5 3 5 | 6 · 5 6 1̇ ) | 6 · 5 | 5 0 1̇ 1̇ 5 | ( 5 6 ) | 5 · 4 4 | 3 · 5 2̇ 1̇ ( 1̇ 3 | 2̇ ) | 7

关 夫 子 来 取 湖 南 长 沙 城。

6 5 3 2̇ | 1̇ ……

(刘宝全演唱，韩宝利记谱，选自《中国曲艺音乐集成·天津卷》50-51页)

以上四句，亦为七字句，形成“2+5”或“2+2+3”句式，其上下句末字落 mi 或 sol 音。落 mi 音后，往往带一个 mi re do 的小拖腔（这一点，与苏州弹词是有区别的），落 sol 音后，先有一个小甩腔到（高）do 音，再回到 mi re do。更具特别的是，在第四句上，刘宝全甩了一个长腔，共九拍，从 mi re do 之后，再往下走了一个八度，到（低）do 音，这样宽广的音域（共（低）do - （高）re 十六度），在早期说唱艺人中是少见的。

下面笔者把以上唱腔中同一词汇再作一比较，看看两者的区别。如“校刀手”三字，苏州弹词（在第二句前三字上），在低音 mi re do 三音上级进迂回，在第三字上有一个（高）mi - la 的下五度跳进（实际上是滑音）；京韵大鼓（在第三句后三上），在 mi - （高）do 六度中上下跳进，第三字拖一小腔。从这“校刀手”三字上，即可看出，苏州弹词在字上一般不作跳进，字（尤其是末字）后有一个下滑音式的级进或跳进。而京韵大鼓多在字上连续跳进，在字后有一个音阶式的级进。

又举两句较想象的唱词，一句是京韵大鼓《战长沙》（一）第九句“太守韩玄将手一摆说再探”：

1 2 5	(1 6 1)	5 5 7	(6 · 1 2 1)	ī 3 · 5	3 5 ī 5 3 2	1 6 6 1 1 5	……
太守		韩 玄		将手	一摆	说 再	探

以上五小节（4/4），有六处跳进，第一小节的一二拍上的 re - sol，第二小节第一拍上的 sol - （低）si，第二小节末拍至第三小节首音的（高）do - mi，第三小节第三四拍上的 sol - （高）do，第五小节上的 do - （低）sol。

另一句是苏州弹词《战长沙》第二十四句“韩玄下令把黄忠斩”：

3535 ī · 6	653 2 (32 1635	6123 5156 3 5 2 3)	3̇2̇3̇2̇ ī 2̇ 3̇ 5̇3̇ 2̇3̇ 3̇ ī	(1 5)
韩	玄		下 令把黄	忠
3̇ · 5̇	2̇3̇ ī ī 6	……		
斩				

以上九小节（2/4），全部为级进，如果要细扣的话，弱起小节上的 sol 到第一小节的（高）do 是一个四度小跳。

### 三

三弦和其他乐器一样，在伴奏上，多随腔走，在随腔走的同时，伴奏者则扮演着“你简我繁”、“你繁我简”和唱腔“休止时行过门”的角色。京韵大鼓在加入琵琶和四胡后，这种伴奏功能继续保持，但它的伴奏音量大为扩充，音色也从原来的单一“弦”拨色彩，变为现在既有弹拨又有拉弦的混合色彩。京韵大鼓在随腔伴奏中，有时在随腔走的同时，也出现一些“呼应式”的手法（多相差一拍）。如京韵大鼓《剑阁闻铃》中一段（省略鼓、板声部）：

#### 例七

唱腔：	4 4 3 3 6 1 · 2 3 0 6 1 4 4 3 2 3 5 1 3 2  1 5 ī -  0 0 2 1 7 1 0
	孤灯儿 照我 人单 影，雨夜 同谁 话 五 更。
三弦：	4 4 3 3 0 0 1 · 2 3 6 1 4 3 2 3 5 1 · 2 3 1 2 3 1 ī · ī ī 6 5 6 4 3 2 1 7 6 1 1
四胡：	4 4 3 3 0 0 1 · 2 3 6 1 4 3 2 3 5 1 · 2 3 1 2 3 1 ī · ī ī 6 5 6 4 3 2 1 7 6 ī 0
琵琶：	4 4 3 3 0 0 1 · 2 3 6 1 4 3 2 3 5 1 · 2 3 1 2 3 1 ī · ī ī 6 5 6 4 3 2 1 7 6 1 1

(骆玉笙演唱, 李光、张子修记唱腔, 王莹记总谱, 唐晋渝校谱, 选自《中国曲艺音乐集成·天津卷》252-253页)

这一段中, 第一小节末拍上的 do re, 和第二小节首拍(均指伴奏部分)上的 mi, 是唱腔“我”字的模仿, 又如第四小节 re mi do 三音, 是唱腔“雨夜”的(自由)模仿, 这种相差一拍的模仿, 有的学者把其称为“支声复调”, 有的学者把其称为“支声式”, 实际上, 这是一种在即兴伴奏中自然会出现的“支声”, 未形成真正意义上“调”和“式”。

苏州弹词的“男双挡”, 在清末民初时期出现, “上手”弹小三弦, “下手”弹琵琶。之后出现的“男女双挡”, 男为上手弹小三弦, 女为下手弹琵琶。上手和下手之关系, 正如《中国戏曲曲艺词典》“上手”、“下手”条目中所说: “称面向观众坐(站)在右方的演员为‘上手’, 坐(站)在左方的演员为‘下手’。一般情况下, 演出以上手为主, 下手为辅。”<sup>[6]</sup>笔者为什么要特别强调“上手”和“下手”? 是因为在苏州弹词伴奏中, 小三弦是上手, 是为主的, 琵琶是下手, 是为辅的, 但在有些文章和教科书中, 却往往把苏州弹词伴奏乐器说成是“琵琶与小三弦”, 虽然只是一个前后问题, 但可看出有很多研究者尚不知上手和下手的关系, 故在此特别加以强调。

苏州弹词的男双挡, 当男唱时, 小三弦只在唱腔休止时行过门, 而琵琶则随腔走(反之亦一样)。如沈俭安演唱, 薛筱卿琵琶伴奏的《珍珠塔》方太太唱腔中一段:

#### 例八

三弦: 0 5 6 | 3 2 5 | 1 1̣ | 1̣ 2̣ 1̣ 2̣ | 5 2̣ 2̣ 1̣ 1̣ | 2̣ 5 1̣ |

琵琶: 0 0 5 | 3 2 5 3 5 | 1̣ 7 6 5 6 1̣ | 6 5 3 1̣ 7 | 5 3 2̣ 1̣ | 6 1̣ 2̣ 3̣ 1̣ 6 |

唱腔: 1̣ 1̣ 5 6 1̣ 6 | 1̣ 1̣ | 0 0 | 0 0 | 0 0 0 | 5̣ · 3̣ 3̣ 2̣ 3̣ 1̣ |

我是 命尔 襄阳 远 探

三弦: 0 0 0 | 0 0 | 0 5 3 2 | 5 6 1 5 | 1 1 1 2 1 0 | 0 0 0 |

琵琶: 3̣ 6 5 3 3̣ 6 | 5 3 5 1̣ 1̣ 1̣ | 6 1̣ 5 3 | 3 5 1̣ · 6 | 5 6 1̣ 6 5 3 5 1̣ 7 | 0 3̣ 2̣ 1̣ 1̣ 6 1̣ 2̣ 3̣ |

唱腔: 1̣ 6 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 3̣ 3̣ | 6 1̣ 2̣ | 3 5 |

亲, 想到 临行 何等

三弦: 0 0 | 0 5 3 2 | 5 6 1̣ 5 | 1̣ 1̣ 1̣ 2̣ | 1̣ 0 | 0 0 | 0 0 |

琵琶: 1̣ 6 3̣ 6 6 | 5 3 3 5 | 6 5 3 5 1̣ 7 6 | 5 6 1̣ 6 5 3 5 | 1̣ 7 0 3̣ 2̣ | 1̣ 1̣ 6 1̣ 2̣ 3̣ | 2̣ 1̣ 6 1̣ 3̣ 1̣ 6 5 |

唱腔: 1̣ 2̣ 1̣ 6 | 5 - | 0 5 | 0 0 | 0 0 | 0

细 叮 哼。

三弦: 0 0 0 | 0 0 | 5̣ 0 | 3 2 1 1 | 5 2 3 7 7 | 6

琵琶: 3̣ 5̣ 2̣ 5̣ 1̣ 6 | 5̣ 5̣ 3̣ 5̣ 6 1̣ | 5̣ 3̣ 5̣ 5̣ | 0 3̣ 2̣ 1̣ 6 | 1̣ 2̣ 3̣ 3̣ | 6

(选自《中国曲艺音乐集成·江苏卷》上卷第25页)

以上薛筱卿的琵琶伴奏是很有特色的,这一段琵琶伴奏和唱腔(包括三弦)融为一体,但又可以单独拿出来演奏,成为一首别致、且富江南特色的琵琶独奏曲。琵琶的加入,由“弦词”走向“弹词”,这一改变,使苏州弹词的演唱风格更趋委婉,更趋细化。从例八《珍珠塔》唱腔中即可看出,当三弦和琵琶两个声部同时出现时,三弦是以八分音符为主,而琵琶则以密集的十六分音符为主。这些十六分音符,有的是同音反复,而大量的则是在旋律骨干音上进行迂回,把唱腔润饰得更婉转更醇厚。对“沈薛调”的伴奏,有的书籍把它分析为“唱腔和伴奏形成支声复调”,笔者亦认为不妥。这一段,三弦和琵琶的伴奏和所有说唱伴奏一样,是随腔走的。在随腔走的同时,有时采用垫音手法(垫一三音不等),有时在旋律的框架上,发挥三弦琵琶的演奏特点,会出现一些与唱腔旋律相异之处,这一些相异之处,往往是短时值的(多在一拍左右),它马上就回至旋律音上来了,所以,未构成“复调”。

京韵大鼓,增加的也是琵琶(及四胡),但京韵大鼓中的琵琶,不像苏州弹词那样,是对三弦的润饰和补充,它更多的是对三弦声部的重复(四胡也一样),骆玉笙演唱京韵大鼓《剑阁闻铃》即为明显的例子。这样一来,京韵大鼓增加的琵琶、四胡,在托腔上,它是以声部的重复,音色的混合,以力度型、丰满性取胜的。所以说,京韵大鼓中琵琶、四胡的加入,使京韵大鼓的风格更趋刚劲,更趋高亢。

## 结 语

综上所述,三弦,是说唱音乐伴奏中的一件重要乐器,尤其在弹词和大鼓中表现突出。弹词、大鼓的伴奏,有较大的共同性,如过门为唱腔提供音高、速度、节奏节拍;三弦的伴奏既起节奏作用,又起旋律作用;三弦特有的音质、音色,适合于短促的断音,等等。在这些共性之下,又由于语言语音的差别,造成了南方弹词和北方大鼓不同的唱腔走向,弹词以级进为主,大鼓则级进跳进相间,有的地方则是大幅度的跳进,形成了南方弹词和北方大鼓不同的唱腔旋律风格,亦形成了三弦不同的伴奏特点和风格,即南方(苏州)弹词的委婉细腻,北方(京韵)大鼓的刚劲高亢。乐器,则逐渐定型为南方弹词为小三弦,北方大鼓为大三弦的格局。

### 参考文献:

- [1] 胡登跳. 民族管弦乐法 [M]. 上海: 上海文艺出版社, 1985: 125.
- [2] 罗萍. 绍兴平湖调和苏州弹词 [M]. 杭州: 浙江文艺出版社, 1993: 190.
- [3] 钟声, 小仓. 西河大鼓简史 [M]. 石家庄: 中国曲艺家协会河北省分会编. 1980: 3.
- [4] 中国音乐词典“三弦”条目 [M]. 北京: 人民音乐出版社, 1984: 332.
- [5] 章鸣. 语言音乐学纲要 [M]. 北京: 文化艺术出版社, 1998: 85.
- [6] 中国戏曲曲艺词典“上手”、“下手”条目 [M]. 上海: 上海辞书出版社, 1981: 669.