

JING JU SAN XIAN JI CHU JIAO CHENG

京剧三弦 基础教程

马忠昆◎编著



现代出版社
MODERN PRESS

JING JU SAN XIAN JI CHU JIAO CHENG

京剧三弦 基础教程

马忠昆◎编著



现代出版社
MODERN PRESS

图书在版编目 (C I P) 数据

京剧三弦基础教程 / 马忠昆著. — 北京 : 现代出版社, 2010.6

ISBN 978-7-80244-732-5

I. ①京… II. ①马… III. ①三弦—奏法—教材
IV. ①J632.34

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 080958 号

责任编辑: 张红红

出版发行: 现代出版社

地 址: 北京市安定门外安华里 504 号

邮 编: 100011

电 话: 010-64267325 64245264 (传真)

电子邮箱: xiandai@cnpitc.com.cn

印 刷: 北京柯蓝博泰印务有限公司

开 本: 850×1168 1/16

印 张: 12

版 次: 2010 年 6 月第 1 版 2010 年 6 月第 1 次印刷

书 号: ISBN 978-7-80244-732-5

定 价: 48.00 元 (含 DVD)

版权所有, 翻印必究; 未经许可, 不得转载

前言

京剧乐队的文场是由京胡、京二胡、月琴、三弦这四大件组成的。这种组合是前辈艺术家在长期的舞台实践中逐步形成的，缺一不可。这四大件用各自不同的音色、不同的音域、不同的技巧，共同演奏出了京剧旋律特有的韵味，给观众带来了美好的艺术享受。

四大件中的三弦专业是一门集弹拨乐、吹奏乐、打击乐于一身的专业，在乐队里具有举足轻重的作用。演奏者除了主奏三弦以外，还担负着唢呐、笛子和堂鼓的演奏任务。所以京剧三弦演奏员不但要有高超的演奏技巧，还应该是个多面手，才能胜任这项工作。

随着京剧事业的不断发展。很多剧目在音乐和唱腔上都有不少创新，对乐器的演奏技艺也有了更高的要求。如《蝶恋花》《李清照》《江姐》等剧目中，都有不少曲调新颖、板式独特、情绪跌宕、震撼人心的唱腔。三弦演奏员如果不具备精湛的技艺，唱腔中的情感是无法充分体现的。

我从事京剧三弦专业四十余年，曾向老一辈艺术家学习过不少伴奏技艺，也积累了多年的舞台经验，为适应创新剧目的演奏需要，在京剧三弦的演奏技艺上进行了一些改革，在表现手法上也做了多项突破。应一些同行的要求，我编写了这本书，将我多年来所总结的演奏手法和技巧，介绍给同行和京剧三弦爱好者。希望他们能从书中得到一些启示，在工作上少走些弯路，并能尽快提高京剧三弦的演奏水平。

本书在编纂期间得到了中央音乐学院谈龙建教授的大力支持，谨向她致以衷心的感谢。

马忠昆

2010年4月20

作者简介



马忠昆：1947年生，江苏南京人，回族。

国家一级演奏员。原中国京剧院资深三弦演奏家，中国民族管弦乐学会三弦专业委员会常务理事，中国戏曲学院附中外聘专家。精通京剧弹拨乐和吹管乐，技艺精湛，经验丰富。融演奏、教学、研究于一身，曾长期与著名演员李维康，耿其昌和张火丁合作演出。目前继续担任张火丁乐队特邀三弦演奏员。在中国京剧院任职期间，与袁世海、杜近芳、刘秀荣、刘长瑜、李光、张春华、孙岳、冯志孝、王晶华、刘琪、于魁智、张建国、袁慧琴等名家都有过默契的合作关系。曾多次出访过欧亚许多国家。

长期兼任中国戏曲学院附中的教学工作，为全国许多省市的京剧院团培养了多批艺术人材。在《中国京剧》《乐器》《中国民乐》特刊等重要理论刊物上发表过“浅谈京剧三弦的定弦和指法应用”、“京剧唢呐的作用和技巧的发展”、“京剧伴奏乐器模式的演变”、“京剧三弦的作用与演奏方法”、“不锈钢指甲的制作”等数篇论文。几十年来为京剧三弦的拓展发展作出了突出贡献，在京剧界和票友中受到广泛的好评，其业绩已收录在《当代中国民族音乐家名典》之中。

目 录

第一章 概 述	1
一、三弦简介	1
二、三弦在京剧乐队里的作用	1
三、我对京剧三弦的认识和理解	1
第二章 基础知识	3
一、三弦的构造	3
二、三弦的保管	3
三、三弦以及琴码和指甲的选用	3
四、各种演奏技法符号说明	4
五、演奏姿势和持琴姿势	5
六、京剧三弦的定音	5
七、京剧三弦的定弦	5
八、京剧三弦的把位和指法	8
第三章 基础练习	13
一、弹挑的技法和练习	13
二、滚奏的技法和练习	15
三、指法练习	16
四、换把的方法	20
五、转调指法练习	21
第四章 京剧三弦的常用技巧和基本弹奏方法	25
一、右手的技巧和应用	25
二、左手的技巧和应用	28
三、各种音符的演奏技法	29
四、散板、摇板、流水和快板的演奏技法	33
第五章 怎样才能弹奏好唱腔	40
一、熟悉唱腔的风格和特点	40
二、熟悉京胡的弓法	40
三、恰当的艺术处理	42

第六章 三弦在曲牌中的演奏技法	44
1. 八 岔	44
2. 西 皮 (春日景和)	44
3. 西 皮 (柳青娘)	45
4. 反西皮 (柳青娘)	45
5. 反西皮 (小开门)	45
6. 西 皮 (海青歌)	46
7. 反西皮 (海青歌)	46
8. 反二黄 (鹧鸪天)	47
9. 反二黄 (万年欢)	47
10. 二 黄 (小开门)	47
11. 二 黄 (哭皇天)	48
12. 西 皮 (寄生草 ①)	48
13. 新八岔	49
14. 西 皮 (小开门)	50
15. 西 皮 (寄生草 ②)	50
16. 八 板	50
17. 转 调 (柳摇金)	51
 第七章 京剧优秀唱段三弦伴奏谱	55
老生唱段	
恨不得把吴狗倾国灭尽	《白帝城》刘 备 唱
金乌坠玉兔升黄昏时候	《杨家将》杨继业 唱
叹杨家秉忠心大宋扶保	《杨家将》杨继业 唱
我本是卧龙岗散淡的人	《空城计》诸葛亮 唱
孤王洒醉桃花宫	《斩黄袍》赵匡胤 唱
师爷说话言太差	《定军山》黄 忠 唱
劝千岁杀字休出口	《甘露寺》乔 玄 唱
我本是卧龙岗一道家	《战北原》诸葛亮 唱
杨延辉坐宫院自思自叹	《坐 宫》杨延辉 唱
霹雳一声风云变	《瘦马御史》钱南园 唱
金钟响玉兔归	《上天台》刘 秀 唱
王离了龙书案	《上天台》刘 秀 唱
一轮明月照窗前	《文昭关》伍 员 唱
是三生有幸	《追韩信》萧 何 唱
杨家将进山亲又亲	《杨门女将》采药老人 唱
登层台望家乡躬身下拜	《苏武牧羊》苏 武 唱

花脸唱段

我魏绛闻此言如梦方醒	《赵氏孤儿》魏 绛 唱	104
一席话说得我羞愧难尽	《除三害》周 处 唱	105
将酒宴摆至在聚义厅上	《坐 寨》窦尔墩 唱	106
看夕阳照枫林红似血染	《九江口》张定边 唱	108
壮志凌云白虹贯	《壮 别》黄 盖 唱	110

老旦唱段

大不该儿打伤人把大祸闯下	《李逵探母》李逵母 唱	111
一句话恼得我火燃双鬓	《杨门女将》佘太君 唱	112
龙车凤辇进皇城	《打龙袍》李 后 唱	114
一见皇儿跪埃尘	《打龙袍》李 后 唱	116
听谯楼打罢了初更时分	《哭 灵》康 氏 唱	118
想当年在皇宫何等安好	《遇皇后》李 后 唱	123

旦角唱段

海岛冰轮初转腾	《贵妃醉酒》杨玉环 唱	126
绵绵古道连天上	《蝶恋花》杨开慧 唱	127
崇老伯 he 说是冤枉能辩	《女起解》苏 三 唱	130
看大王在帐中和衣睡稳	《霸王别姬》虞 姬 唱	133
谢瑶环深宫九年整	《谢瑶环》谢瑶环 唱	134
忽听得堂上一声喊	《谢瑶环》谢瑶环 唱	136
讲什么节孝两双全	《大登殿》王宝钏 唱	138
玉堂春含悲泪忙往前进	《女起解》苏 三 唱	140
正是你狗奸贼通敌谋反	《谢瑶环》谢瑶环 唱	142
叫张生隐藏在棋盘之下	《红 娘》红 娘 唱	143
自那日与六郎阵前相见	《状元媒》柴君主 唱	144
水殿风来秋气紧	《西 施》西 施 唱	146
悲切切惨凄凄	《柳荫记》祝英台 唱	148
为娘亲哪顾得微躯薄命	《廉锦枫》廉锦枫 唱	150
小姐你多丰采	《红 娘》红 娘 唱	152
青妹慢举龙泉宝剑	《断 桥》白素贞唱	153
亲儿的脸吻儿的腮	《白蛇传》白素贞唱	156
一霎时把前情俱已味尽	《锁麟囊》薛湘灵 唱	158
当日里好风光忽觉转变	《锁麟囊》薛湘灵 唱	162
被纠缠陡想起婚时情景	《春闺梦》张 氏 唱	166
有贺后在金殿一声高骂	《骂 殿》贺 后 唱	168
谯楼上二更鼓声声送听	《荒山泪》张慧珠 唱	172

春秋亭外风雨暴	《锁麟囊》薛湘灵 唱.....	176
---------	-----------------	-----

小生唱段

浩然正气冲霄汉	《壮 别》周 瑜 唱.....	177
---------	-----------------	-----

杨宗保在马上忙传将令	《四郎探母》杨宗保 唱.....	178
------------	------------------	-----

勒马停蹄站城道	《罗成叫关》罗 成 唱.....	180
---------	------------------	-----

第一章 概述

一、三弦简介

三弦也称“弦子”，是我国具有悠久历史的弹拨乐器之一。又是弹拨乐器里惟一无品，担子又特别细长的乐器。其造型优美，音色独特，具有丰富的表现力。远在秦汉时期就流行于我国北方，称之为“弦鼗”，是由鼗鼓演变而来的，是历代人民喜闻乐见的乐器。三弦的名称最初见于《元史》（记载公元1280~1368年期间的史书）。自宋元时期以来三弦逐渐应用于诸宫调、散曲、弦索调等艺术形式，明清以来又做为各种戏曲伴奏的主要乐器之一盛行于舞台。而在说唱艺术中如大鼓、单弦，时调，弹词等曲种里三弦又是主奏乐器。到了20世纪中叶三弦已发展成可以独立演奏的乐器，演奏技巧有了长足的进步，表现手法也日臻完善。

三弦过去基本上分为大、小两种，各民族也有不同特点的三弦，北方曲艺伴奏都用大三弦，也叫“书弦”，音乐界独奏，合奏也用大三弦。京剧和南方说唱艺术的伴奏都用小三弦，也叫“曲弦”。随着时代的发展，目前的京剧乐队根据需要，大、中、小，三种三弦都可以用，但大多数剧目还是以中、小三弦来演奏。

二、三弦在京剧乐队里的作用

京剧三弦是三弦大家族中一个重要的分支。它既不同于民乐三弦可以淋漓尽致地展示三弦的全部技巧和音乐之美，也不同于曲艺三弦做为主奏乐器而独领风骚，它是传统京剧乐队的四大件之一。

京剧三弦是四大件中音域最宽阔、音色最丰富的乐器。其音色深厚而坚实、清脆而鲜明、既有阳刚之气，又有柔美之韵；既可以弹奏出铿锵有力的气势，也可以弹奏出细腻委婉的意境。三弦在旋律的节奏型方面有无可比拟的支撑功能。三弦的演奏尤如在旋律中贯穿着一套“鼓点儿”，并利用“鼓点儿”（也就是右手奏出撮儿，点儿）的多种变换来体现音乐的情感，这也是其它乐器无法替代的。它给乐队增添了刚劲瓷实，避免了虚软无力。优秀的三弦演奏员更能为乐队注入“精、气、神”。并用三弦独特的艺术语言和方式来体现音乐的魅力。在表达唱腔的内容和情感上起到了强劲的烘托作用。

如“扫弦”的运用，可以使旋律气势磅礴；“垛指”的运用可以使旋律的音点势如破竹；颗粒清晰的“弹挑”以及“正反点儿”的运用可以使唱腔更富有生气；均匀圆润的“撮儿”可以使旋律产生珠落玉盘之感。小三弦脆亮坚实的音色可以使唱腔更加干净利索、挺拔有力；大三弦浑厚深沉的音色可以使唱腔更加柔美婉转，动人心魄。三弦以其独特的个性和演奏技巧，使京剧乐队更加完美，更具有表现力。

三、我对京剧三弦的认识和理解

我从事京剧三弦演奏近五十年，遇到过许多技术难题，也积累了不少舞台经验。在京剧三弦伴奏的技艺上做了一些改革和突破，在演奏理论上也做了一些归纳和探索。

京剧三弦传统的演奏方法存在一些不足。

首先在教学上，一直沿用口传心授的方法，没有统一规范的教科书，水平参差不齐，南北手法各异，这也是京剧三弦难于掌握不易普及的原因之一。

另外演奏技法过于简单，几乎都是平铺直叙地弹音符，缺乏活力。在定音、定弦、转调和指法方面都不能适应当今舞台上创新剧目在音乐和唱腔伴奏上的要求。

传统的定音方法是随演员的嗓音来定音高，这种方法的空弦音忽高忽低，经常影响三弦音色的正

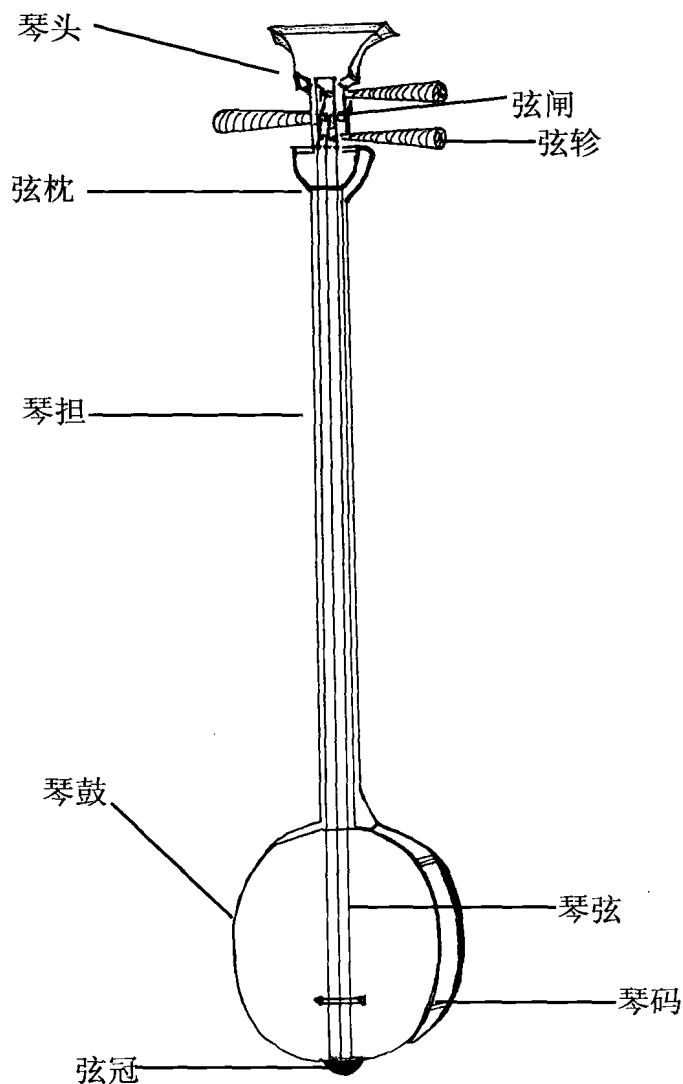
常发挥。而且在舞台上也不容易定准空弦的音高。

传统的定弦方法是定“ $5\bar{6}3$ ”，其音程关系不易开发二弦、三弦的功能，转调也不方便。

传统的指法只用左手食指和无名指按弦，造成了中指和小指演奏功能的荒废，也影响了演奏的速度。

所以在实践中我有选择地增加了双弹、双挑、扫弦、垛指、同音换弦等技法。增加了中指、小指的应用。在定音、定弦上创造了“相对固定调”演奏法。这些技法的应用提高了速度，美化了音色，增强了表现力，而且转调方便，取得了很好的效果。更多的大三弦技法在京剧伴奏中没有效果，事倍功半。如打音、带音、泛音、摇指、轮指用在京剧伴奏中起不到应有的作用。还有些技巧如滑音用不好就会破坏京剧音乐的风格。

京剧伴奏是以京胡为主奏的群体伴奏，是为演唱服务的。在三弦的演奏上要求技巧简单而有效，但在情感的表达上却不能打丝毫的折扣，这也是京剧三弦演奏的难点所在。所以从事京剧三弦的演奏不但要在技巧上下功夫，更要用心去悟其中之要领。



三弦构造图

第二章 基础知识

一、三弦的构造

三弦是由琴鼓、琴担（或叫琴杆）、琴头、弦轸、弦枕、琴码等几个部分组成的。

1. **琴鼓**：是以乌木、红木或其他硬质木材制成的椭圆型共鸣箱，由四块弯凹形木料构成，表面镶嵌白色兽骨、起到锯合缝隙和装饰的作用，其形似鼓，鼓腔两面蒙以蟒皮。蟒皮质量的优劣和蒙皮技术的高低对三弦发出的音色起到决定性的作用。做琴时选用薄厚适中、光泽鲜明，蟒纹呈方形并略含油性的皮子较好，蟒皮受潮时容易塌软，所以新换的蟒皮要蒙紧一些。

2. **琴担（或叫琴杆）**：大三弦和中三弦的琴担均由乌木或红木制的指板和楠木或樟木制的托底担胶合而成。小三弦的琴担只用红木制成，不复盖指板。琴担的上端连接琴头，下端插入琴鼓腔内，底端配弦冠（亦称道冠）用以装饰和系弦所用。

3. **琴头**：它与琴担相连接，连接处配有弦枕（也称山口），琴头中间部分叫弦闸，两侧有孔，可插入三个弦轸（弦轴），顶部形似扁铲，镶嵌骨制白边，用以美化外型。

4. **弦轸**：弦轸也称琴轴，通常是用花梨木或牛角制成，表面刻有螺纹。螺纹可以保证调弦时手心握轴不打滑，也增加了弦轸外观造型的美感。弦轸的主要作用是固定琴弦和调整琴弦的张力。下轸系子弦（一弦），中轸系中弦（二弦），上轸系老弦（三弦）。弦轸和轸孔要妥帖吻合，否则容易跑弦，妨碍演奏。

5. **弦枕（也称山口）**：多采用木材、兽骨和牛角制成，弦枕上有三条弦槽。三根弦各行其槽。弦枕至琴码之间是琴弦的主要振动部分。弦槽的高度、宽度和光洁度会直接影响到发音的质量，弦槽偏高会影响音位的准确，偏低演奏时会发虚音，琴弦与弦槽下方有空隙，不服贴也会产生虚音。弦槽太窄或光洁度不高琴弦易磨损，太宽又容易跳弦，所以对弦枕的选用和修理也要倍加重视。

6. **琴码**：是三弦的附件，多用竹制或红木制成，置放在琴鼓下方约三分之一处。（如何选用琴码，后文另有详述）。

7. **琴弦**：琴弦一端系在弦轸上，另一端系在弦钩上，是三弦发音的主体，就象人的声带。各种材料的弦发音也有差异，过去都采用丝弦，目前曲艺界仍用丝弦，民乐界和京剧乐队基本都采用钢丝弦或钢丝缠弦。

二、三弦的保管

1. **怎样保护蟒皮**：蟒是受国家保护的野生动物，蟒皮的来源十分困难，价格也很昂贵，因此首先必须保护好蟒皮。三弦不使用时应放在荫凉通风的地方，要避免烈日暴晒，暖气烘烤，还要避免受潮。演奏完毕最好拧松琴弦，摘下琴码或把琴码移至琴鼓上端边缘的木帮处。免得蟒皮长时间受压失去弹性。

2. **怎样保护琴担**：琴担与琴鼓的结合处木质极其脆弱，在置放和移动时一定要防止摔倒磕碰，以免造成琴担断裂。在外出演奏时最好装入专用琴盒防止运输中撞击受损。

三、三弦以及琴码和指甲的选用

传统京剧大多使用小三弦（也叫南弦子或曲弦），其音色坚实、清脆，声音穿透力极强，弹老生、老旦、花脸的唱腔很合适。但小三弦也有其局限性，在演奏新编乐曲和旦角二黄、反二黄大段抒情的唱段时就显得音色尖利，与大乐队难以融合。

我在20世纪80年代与制琴专家宋广宁先生共同研制了一种中型三弦。它具备了大三弦音色的浑厚柔美，又兼有小三弦音色的脆亮明快。各行当的唱腔和剧中的配曲均可演奏，尤其适合新编剧目的演奏，深受同行的赞赏。在海峡两岸的京剧界都得到了推广。所以在当前传统戏和新编剧目共同繁荣的京剧舞台上，使用中三弦较为合适。

琴码：码是琴弦至鼓腔传导振动进而产生共鸣的桥梁，码的高低、长短、宽窄、质地、形状和安放的位置，直接影响到三弦音色和音量的正常发挥。码偏高，上弦后压力过大制约了蟒皮的振动，音色就沉闷。码偏低，压力太小皮子振动不起来，音色就杂乱，音量也出不来。所以一定要选择合适的琴码，不可掉以轻心。最好选用“合竹空心码”，这种码发音脆亮悦耳，选用时要挨个试奏，每把三弦配用的码都有不少区别。码的位置应放在鼓皮下方1/3处较为合适。

指甲：指甲是弹奏三弦的重要工具，这直接影响到三弦的发音。以前，人们多用狗骨或牛骨制成的，现在多用赛璐璐片制成，但这些材料都容易磨损。我在1985年采用不锈钢片制作的钢指甲，其光洁度极高，而且不易磨损。弹奏的音色也更加瓷实，受到了同行的欢迎。指甲的大小、长短和弧度要根据每个人的手指指形而定。过宽过长不宜操作，过短过窄又影响演奏的力度。应该选择光洁度高（减少摩擦噪音），大小合适，不易磨损的指甲来演奏，可以收到事半功倍的效果。

四、各种演奏技法符号说明

右手技巧名称对照表

符 号	\	/	∖	//	ㄥ	※	※	八	>	○
名 称	弹	挑	双弹	双挑	撮儿	扫	拂	分	垛	减音符号
记 法	除“撮儿”标在音符下方，其他均标在音符上方。									

左手按指及弦序符号对照表

符 号	一	二	三	四	I	II	III	(I)	(II)	(III)	①~④
名 称	食指	中指	名指	小指	一弦	二弦	三弦	空一弦	空二弦	空三弦	把 位
记 法	指法标在音符上方，弦序、把位标在音符下方。										

符 号	~	↘	↗	↘	↗	∪	T
名 称	吟音	下将	上将	下滑	上滑	垫音	打音
记 法	以上符号均标在音符上方。						

五、演奏姿势和持琴姿势

演奏者正确的外在型态和正确的持琴姿势，不仅会给观众带来美好的观感，而且可以使自己处于良好的演奏状态，能够充分自如地发挥双手的各种技艺，达到完美的艺术境界。

三弦演奏的姿势可分为叠腿式和平腿式两种。叠腿式是将右腿搭在左腿上，琴鼓放置在大腿中部。平腿式是两腿自然分开，两脚着地，右脚稍微向里收一点，琴鼓放置在大腿中部稍前一点。琴鼓的放置一定要适当，离腹部太近会影响共鸣，太远又不便演奏。

京剧三弦专业演奏员另有吹奏唢呐、笛子和打堂鼓的任务，所以演奏姿势以平腿式为好，便于其他乐器的演奏。在没有其他乐器演奏任务的时候，也可以叠腿式和平腿式交替采用，借以活动下肢，缓解疲劳。演奏时上身要端正，上臂不要夹着，也不可特意向外支撑，应该自然下垂，右腋下略有10厘米的空隙。左腋下也略有空隙，但因左手有换把动作，空隙随时有大小之变化。

1. **右手持琴姿势：**右小臂压在琴鼓下半部的木帮上，使琴担向左上方倾斜约为45度角，腕部伸出鼓面约6厘米（大小三弦伸出的长度各有不同，此处以中三弦为例），手腕向内勾，中指、名指、小指自然放松曲回成弧形（京剧三弦弹奏时不用此三指），大指和食指的指肚微微接触成鸭嘴状，在鼓面上方约三分之一处拨弦。

2. **左手持琴姿势：**琴担置于食指和大指之间，大指的第一关节内侧轻轻依附在琴担上方，食指的第三关节内侧轻轻贴在琴担下方，虎口至琴担之间必须留有空隙，不可将琴担夹在虎口底部，以免琴担和虎口皮肤接触，产生阻力，影响换把的动作。

每个手指要自然弯曲，呈空握拳状，指尖不要远离琴弦，随时准备做按弦动作，按弦时手指尖尽量垂直地站在弦上，并掌握适当的力度，否则会影响音色的纯正。

六、京剧三弦的定音

京剧传统三弦的定音是随演唱者的嗓音高低而定，没有固定音高，始终用空弦“**5̣ 6̣ 3̣**”（西皮二黄的定弦）或“**1̣ 2̣ 6̣**”（反二黄的定弦）去弹各种调门。这当然是京剧唱腔调式的需要，也比较容易掌握，所以一直沿用多年。但这种忽高忽低的定音，使三弦音色发挥极不稳定，时而脆亮清晰，时而散乱低沉，极大的影响了演奏效果。如老旦演员的二黄唱腔经常定G调，三弦的外弦定“**3̣**”，其固定音高是“**b**”，琴弦拉得过紧，影响了鼓腔鳞皮的振动，音色就沉闷。而旦角演员唱四平调有时定C调，三弦的外弦定“**3̣**”其固定音高是“**e**”，琴弦的张力又不够，也同样不利于鳞皮的振动，音色就发散，不圆润。

我在多年的实践中，为解决传统定音的缺陷，采用了“相对固定调”的方法来定音，收到了很好的演奏效果。以中三弦为例，三根弦定为“**A e a**”或“**A d a**”。考虑到调式和音色上的需要：上行可定为“**♯A f ♯a**”或“**♯A ♯d ♯a**”；下行可以定为“**G d g**”，上下超出这个范围的定音，音色和音量就不理想了。使用小三弦演奏，上行外弦可以定到“**b**”，而下行就不宜再低了。使用大三弦演奏，定“**G d g**”最好，上下行如果超过大二度范围的定音，效果也不好。只有掌握了较规范的定音才可能为三弦音色、音量的正常发挥奠定下坚实的基础。演奏中才能产生理想的音乐效果。

七、京剧三弦的定弦

京剧三弦的传统定弦方法简单，西皮和二黄都定“**5̣ 6̣ 3̣**”；反二黄定“**1̣ 2̣ 6̣**”。

我在实践中改为老生、旦角的西皮以及老生的二黄部分定“**3̣ 6̣ 3̣**”或“**3̣ 7̣ 3̣**”；老生反二黄定“**6̣ 2̣ 6̣**”；旦角二黄定“**5̣ 2̣ 5̣**”；旦角反二黄定“**1̣ 5̣ 1̣**”。

这种定弦是在空弦相对固定音高的基础上产生的。以中三弦为例，空弦的音高始终定在“**G d g**”

至“ $\sharp A f \sharp a$ ”之间，并用各种声腔的骨干音做为空弦音。（骨干音是以京胡的空弦音为依据，如旦角二黄唱腔京胡定“ $\underline{5} \underline{2}$ ”弦，三弦可以定“ $\underline{5} \underline{2} \underline{5}$ ”弦；反二黄京胡定“ $\underline{1} \underline{5}$ ”弦，三弦可以定“ $\underline{1} \underline{5} \underline{1}$ ”弦；西皮京胡定“ $\underline{6} \underline{3}$ ”，三弦可以定“ $\underline{3} \underline{6} \underline{3}$ ”弦）这样既保持了京剧各声腔调式的特色，又具备了音色优美，转调及和弦运用方便之优点，更充分发挥了三弦的空弦效应。

空弦音不在“ $G d g$ ”至“ $\sharp A f \sharp a$ ”之间的其它调门，就需要用变指转调的方法来解决。也就是用改变指法来转调。例如：旦角的高拨子定E调时，三弦就可以用“ $\underline{4} \underline{1} \underline{4}$ ”的指法来演奏；旦角娃娃调定G调时，三弦就可以用“ $\underline{2} \underline{6} \underline{2}$ ”的指法来演奏。现将京剧三弦在常用调门中的定弦方法列表介绍如下。

1. 老生、旦角的西皮和老生二黄常用调门定弦表：

弦名 空弦名	调名	$\flat E$	E	F	$\sharp F$
$G d g$		$\underline{3} \underline{7} \underline{3}^*$		$\underline{2} \underline{6} \underline{2}$	
$\sharp G \sharp d \sharp g$		$\underline{4} \underline{1} \underline{4}$	$\underline{3} \underline{7} \underline{3}^*$		$\underline{2} \underline{6} \underline{2}$
$A e a$			$\underline{4} \underline{1} \underline{4}$	$\underline{3} \underline{7} \underline{3}^*$	
$\sharp A \sharp f \sharp a$		$\underline{5} \underline{2} \underline{5}$		$\underline{4} \underline{1} \underline{4}$	$\underline{3} \underline{7} \underline{3}^*$

图表中的“ $\underline{3} \underline{7} \underline{3}$ ”也可改用“ $\underline{3} \underline{6} \underline{3}$ ”，是各个调门的基本定弦（特用*标注），而其它定弦多用在临时变指转调上。

2. 旦角二黄和旦角、老生反二黄常用调门定弦表：

弦名 空弦名	调名	C	$\sharp C$	D	G	$\sharp G$	A	$\flat B$	B
$G d g$		$\underline{5} \underline{2} \underline{5}$		$\underline{4} \underline{1} \underline{4}$	$\underline{1} \underline{5} \underline{1}$			$\underline{6} \underline{3} \underline{6}^*$	
$\sharp G \sharp d \sharp g$			$\underline{5} \underline{2} \underline{5}$			$\underline{1} \underline{5} \underline{1}$			$\underline{6} \underline{3} \underline{6}^*$
$A e a$		$\underline{6} \underline{3} \underline{6}$		$\underline{5} \underline{2} \underline{5}$	$\underline{2} \underline{6} \underline{2}$		$\underline{1} \underline{5} \underline{1}$		

图表中 $\flat B$, B两个调常用在老生反二黄中，如剧中不立即转其他调仍定为“ $\underline{6} \underline{2} \underline{6}$ ”。与二黄老生定“ $\underline{3} \underline{6} \underline{3}$ ”是一致的，弹起来比较方便。

从图表中可以看出定一种弦能够弹3~6个京剧常用调。但转调时一定要灵活运用，不可一种定弦模式一弹到底，要根据唱腔调式的特色需要来考虑定弦。如老生、旦角的西皮唱腔最好定“ $\dot{3} \dot{6} \dot{3}$ ”弦，这能充分发挥三弦的空弦效应，与京胡的西皮定“ $\dot{6} \dot{3}$ ”弦也一致，转其他调时再变相应的定弦。

如《谢瑶环》的音乐和唱腔共用了四个调门：西皮F调、二黄D调、高拨子E调、娃娃调G调。三弦伴奏这出戏可以采用“Aea”来定弦，整出戏三根弦基本不动。如果西皮定“ $\dot{3} \dot{6} \dot{3}$ ”弦，只需调一次二弦定为“Ada”就可以。如定“ $\dot{3} \dot{7} \dot{3}$ ”弦，就不必再调弦了。

《谢瑶环》三弦定弦图表：

弦名 空弦名	调名	二黄D调	高拨子E调	娃娃调G调	西皮F调
A e a		$\dot{5} \dot{2} \dot{5}$	$\dot{4} \dot{1} \dot{4}$	$\dot{2} \dot{6} \dot{2}$	$\dot{3} \dot{7} \dot{3}$ 或 $\dot{3} \dot{6} \dot{3}$

采用这种“相对固定调”的定弦方法有三个优点：

1. 节约了定弦的时间（有时演出当中没有时间定弦）。
2. 保持了三弦的最佳音色。
3. 保证了空弦的音准。

还有一种常见的情况，有些唱段不在空弦合适的转调范畴内，经常只升或降半个音，遇到这种情况有两个解决的办法：

1. 小段唱腔采用“自然音指法”来解决，就是用定位指的食指按在任何调门的主音上，形成新的把位来演奏，俗称“掐把”，也很方便。例如《四郎探母》（见娘）一折，有的老旦演员上场需升半个调门，三弦可以不调弦，用食指按在前调“ $\sharp i$ ”的位置，形成新的把位来演奏就行了。

《四郎探母》（见娘）转调图示如下：

以老生F调指法为例

$\dot{3}$	$\dot{6}$	$\dot{3}$				
$\dot{4}$	$\dot{7}$	$\dot{4}$	——	食指		
$\dot{5}$	$\dot{1}$	$\dot{5}$	——	食指		
$\dot{6}$	$\dot{2}$	$\dot{6}$	——	名指		
$\dot{7}$	$\dot{3}$	$\dot{7}$	——	名指		
$\dot{1}$	$\dot{4}$	$\dot{1}$	——	食指		
	$\sharp \dot{4}$	$\sharp \dot{1}$	-----		$\dot{4}$	$\dot{1}$ 食指
$\dot{2}$	$\dot{5}$	$\dot{2}$	——	中指		
	$\sharp \dot{5}$	$\sharp \dot{2}$	-----		$\dot{5}$	$\dot{2}$ 中指
$\dot{3}$	$\dot{6}$	$\dot{3}$	——	名指		
	$\sharp \dot{6}$	$\sharp \dot{3}$	-----		$\dot{6}$	$\dot{3}$ 名指

在《四郎探母》（坐宫）中杨延辉的“叫小番”有时需要降半个调门，三弦同样不用调弦，用食指按在前调“7”的位置上，形成新的把位来演奏即可。

图示如下：以F调指法为例

3	6	3			
4	7	4	——	食指	
5	1	5	——	食指	
6	2	6	——	名指	
7	3	7	——	名指	4 ——— 食指
1	4	1	——	食指	
2	$\sharp 4$	$\sharp 1$	——	中指	5 ——— 2 ——— 中指
3	$\sharp 5$	$\sharp 2$	——	名指	6 ——— 3 ——— 名指
	6	3	——	名指	

2. 如果遇到大段唱腔，升或降半个调门的话，就必须重新定弦。可以参考常用调门的图表，按照西皮、二黄、反二黄各声腔的调式特点来定弦。

八、京剧三弦的把位和指法

京剧三弦的传统把位只用上中下三个把位。这三个把位所包括的音域很适合京剧四大件组合在一起特有的音乐风格，在三弦把位的操作上也很简单明了。但传统把位也存在指距较大，换把速度略慢的缺陷。我在实践中对传统把位做了些改革。（以空弦定 $\dot{3} \dot{6} \dot{3}$ 为例）上把仍保留传统指法，中下把的指法结构有了较大的变化。

1. 中把充分利用左手食指和名指为保留指的作用，开发了小指的功能（传统指法不用小指），用小指按“ $\dot{1}$ ”，这样一弦的中把可以按“ $\dot{6} \dot{7} \dot{1}$ ”三个音，二弦可以按“ $\dot{2} \dot{3} \dot{4}$ ”三个音。从而减去了传统把位上“ $\dot{6}-\dot{1}$ ”“ $\dot{7}-\dot{1}$ ”之间的换把过程。提高了演奏速度，动作更精练更连贯。

2. 在下把上开发了中指，一弦中指按“ $\dot{2}$ ”，用名指按“ $\dot{3}$ ”，二弦中指按“ $\dot{5}$ ”，名指按“ $\dot{6}$ ”，解决了传统把位不弹高八度“ $\dot{3}$ ”的缺陷，高八度“ $\dot{3}$ ”在表达唱腔的情绪上是不可缺少的。

3. 增加了一个底把，主要目的是提高按弦的速度，这种指法组合多用在老生二黄快三眼，如《洪羊洞》的“自那日朝罢归”，和老生的二黄快原板，如《文昭关》的“背地里只把东皋公怨”，用底把弹奏很方便。底把可以在一弦、二弦上奏出一个八度的音阶，速度上完全可以与京胡同步。具体方法是：用左手食指按在下把的“ $\dot{2}$ ”上，依指序二弦可以按“ $\dot{5} \dot{6} \dot{7} \dot{1}$ ”；一弦可以按“ $\dot{2} \dot{3} \dot{4} \dot{5}$ ”。老生反二黄定“ $\dot{6} \dot{2} \dot{6}$ ”时也增加这个底把，用左手食指按在下把的“ $\dot{5}$ ”上，依指序二弦可以按“ $\dot{1} \dot{2} \dot{3} \dot{4}$ ”，一弦可以按“ $\dot{5} \dot{6} \dot{7} \dot{1}$ ”，演奏反二黄三眼的快速花过门和原板都很实用。