

哆

快乐

咪

音乐教与学丛书

咪

京剧打击乐演奏教程

(技巧与练习)



咪

咪

哆

快

乐

音乐教与学丛书

京剧打击乐演奏教程

(技巧与练习)



穆文义○编著

人民音乐出版社



图书在版编目 (CIP) 数据

京剧打击乐演奏教程 / 穆文义编著. — 北京: 人民音乐出版社, 2007. 4

(“哆咪咪”快乐音乐教与学丛书)

ISBN 978-7-103-03186-5

I. 京… II. 穆… III. 京剧-民族打击乐器-演奏-中国-教材 IV. J632. 5

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 048059 号

责任编辑: 张 辉

责任校对: 袁 蓓

人民音乐出版社出版发行

(北京市海淀区翠微路 2 号 邮政编码: 100036)

Http://www.rymusic.com.cn

E-mail: rmyy@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京美通印刷有限公司印刷

787×1092 毫米 16 开 28 印张

2007 年 4 月北京第 1 版 2007 年 4 月北京第 1 次印刷

印数: 1—3,040 册 定价: 44.00 元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书, 如有缺页、倒装等质量问题

请与本社出版部联系调换。电话: (010)68278400



穆文义

天津市河北梆子剧院国家二级鼓师，天津市艺术研究所原客座研究员。中国戏曲音乐学会会员，天津市剧协会员。1960年师从高满玉先生习学河北梆子打击乐演奏；1980年调入天津青年河北梆子剧团任鼓师并任团长。二十世纪八九十年代，先后拜于鼓师前辈李树屏、宋宝玲（尚小云、奚啸伯之鼓师）等先生门下，进一步习学、研究京剧及河北梆子打击乐。自1989年投入戏曲打击乐理论研究以来，先后有《鼓师论》、《幕间锣鼓》等八篇学术论文发表，在《戏曲艺术》等国家级刊物，并受到业内专家、同行的好评。1994年调入天津市河北梆子剧院，先后任小百花剧团团长、院艺术室主任等职。

戏曲与锣鼓

——《京剧打击乐演奏教程》代序

天津戏曲司鼓艺术家穆文义先生积数十年之实践经验和理论探索,又经十余载的精心梳理和勤奋笔耕,大作《京剧打击乐演奏教程》终于付梓。其精神可敬可佩,其成果可喜可贺。天津市中华民族文化促进会常务副会长叶厚荣先生、天津市戏剧家协会主席高长德先生嘱我为该书作序。我对戏曲音乐,特别对京剧锣鼓,实在是没有什么研究,仅一知半解而已。然承蒙厚爱,盛情难却,只好勉为其难,谈谈我对戏曲锣鼓的一些感受。

早年间,北京的京戏班社在开演前,为招引看客,有“打通儿”的习俗,一般要打“三通儿”:头通以小堂鼓领奏,大锣、铙钹配合,点子简单;二通又称“响通儿”,以单皮鼓领奏,全堂打击乐配合,点子复杂;三通又称“吹通儿”,以唢呐吹奏带锣鼓伴奏的混牌子,有〔将军令〕、〔哪吒令〕等。我小时候最爱听“打通儿”,每逢去看戏,就吵着闹着要提前吃饭,早早地到戏园子,专候“打通儿”。

上学后,收音机里播送京剧,我不但爱听文戏,更爱听武戏的实况转播。一听到激烈铿锵的锣鼓点儿就精神振奋,浑身来劲。及长,渐渐地能从锣鼓上分辨出不同剧院(团)的艺术风格。如从收音机播出的开场锣鼓中,甭等演员张嘴儿,就知道这是中国京剧院的戏,那是北京京剧团的戏。有一次在后台,一位熟识的武生演员刚演毕下场,一边卸装一边对我说:今儿这个鼓打的,净往我的“腰子”上抽,可把我累死了。还有一位武旦演员也曾说:这个鼓太“肉”,老走在我后头,使不上劲。它使我悟出个道理,原来伴奏与表演也是物质(乐器)变精神(锣鼓点儿),精神变物质(演员表演)啊!

我的老师,已故戏曲导演艺术家阿甲先生把表演比作一幅画,而把音乐锣鼓喻为画框,他说这个画框既不能大也不能小,必须与画严丝合缝才好。我的另一位老师,已故戏曲理论家黄克保女士则把表演比作人体,把锣鼓喻为骨架。如果人无骨架也就变成一摊肉泥。我认为锣鼓犹如人体的神经系统,有之则知痛知痒,反应敏锐;无之则麻木不仁,反应迟钝。

记得20世纪80年代曾出现过这样一种论调,说打击乐发出的都是噪音,外国人接受不了,所以戏曲改革必须取消锣鼓,代之以管弦乐。有的戏连武打、出手也全用文场伴奏。听起来拖泥带水,棱角全无。故戏曲锣鼓是“宝”还是“草”?是发扬还是取消?不可不辨。

交响乐指挥家李德伦先生生前曾告诉我,他去过世界上五十多个国家进行交响乐指挥交流。他说外国的管弦乐的确比我们丰富,然而没有一个国家的打击乐的艺术功能赶得上戏曲的。外国的打击乐只打气氛、打节奏;而戏曲锣鼓不仅打气氛、打节奏,还能打人物、打情绪、打内心。近读北京大学出版社出版的《中国音乐文化大观》一书,其中有这样一段记述,大意是说西方音乐家原来视打击乐为噪声,故重管弦乐而轻打击乐。发展到现代,他们似乎觉得管弦乐已步入“山重水复”之境,故而转向打击乐,希图从中寻觅“柳暗花明”。现在西方有些音乐学院,不仅开设器乐系,还专辟打击乐系,以对打击乐进行深入的教学与研究,并把打击乐称之为“有意味的噪声”。真可谓物极必反,西风也有转东时。建设中国特色的社会主义精神文明,必须抵制“西方中心论”、“中西趋同论”等形形色色的论调。弘扬中国民族文化艺术,也要坚持在马列主义文艺观指导下的“中体西用”,而非“西体中用”,或谓之“马列为魂,中学为体,西学为用”。

前些年,文化部教科司曾主持编写部级重点教材《中国艺术教育大系》,其中《戏曲卷》由中国戏曲学院承担。我们原拟编写十五本教材,涵盖戏曲编剧、导演、表演、音乐、舞美各专业。其中拟编一本《京剧器乐演奏教程》,也包括京剧打击乐。现在看来已出版或待出版的只有十二本。《京剧器乐演奏教程》因故难产。幸有穆文义先生《京剧打击乐演奏教程》出版,部分地弥补了这一缺憾,令人快慰。我想《京剧打击乐演奏教程》至少有以下三个特点:一是理论密切联系舞台演奏实际。全书分为“理”、“练”两篇十章,成为一个学以致用有机整体,系统性强。二是“练”篇以不同节奏型分章阐述,从与前人不同的全新视角将宏观把握与微观分析结合起来,独辟蹊径,自成一格。三是通俗易懂,好记好学。如所归纳设计的司鼓十大“范儿系口诀”。阿甲先生曾多次告诫我们:搞戏曲理论的人写文章是为搞戏曲实践的人看的。人家看了说能懂、有用,这才是最高的评价。穆先生出自实践,入乎理论,又复归于实践,其治学路子扎实,学风踏实,文风朴实,值得学习。

关于戏曲锣鼓,我觉得还有两大课题需要研索:一个是“音墙”问题。周恩来总理生前指出,戏曲乐队进乐池,形成观众与演员之间的“音墙”,音量太大、太吵,干扰观众对演员的欣赏。戏曲乐队毕竟是伴奏,因而在突出“伴”字上下功夫,切忌喧宾夺主。无论乐队摆放在哪儿,都有一个演员、文场、武场的音响配置问题有待合理地解决。

另一个是戏曲现代戏中打击乐的发展问题。回顾从“样板戏”到新时期创作的现代戏,我以为唱腔、衬乐的音乐设计和管弦乐伴奏发展得快,剪创造性强。当然,是否都合乎戏曲音乐的规律和剧种风格则另当别论。相对而言,打击乐的音乐设计和伴奏却发展缓慢,剪创造性弱,往往停留在“拆着使”、“套着用”的阶段上。比如表现古代汉族缠足妇女的步态,有配合花旦碎步上场的〔花梆子〕锣鼓点等;表现旗装妇女穿旗鞋上场,有〔慢长锤〕锣鼓点等;若是表现现代妇女穿高跟鞋上场呢?就应该设计与之相适应的新锣鼓点。不少现代戏,一律用〔冲头〕打上

打下,与角色的台步没什么关系,则违反了“有声即歌,无动不舞”的戏曲艺术规律,是不足取的。顺带说一句,戏曲作曲不仅要管唱腔和文场管弦乐,还应管武场打击乐。这才是“一棵菜”的整体音乐构思。由此看来,穆先生的大作在“理”、“练”两篇之外,今后还可增加一篇——“创”。

信笔写来,谬误不当处,敬请穆文义先生与读者方家指疵。

朱文相

2003年11月23日于北京

前 言

中华民族戏曲艺术的代表——京剧，自徽班进京后，历经两百余年数代人不懈的辛勤耕耘，使之升腾为中华民族传统戏曲的优秀代表。她的精湛技艺，她的生发、成长历程，受到世人关注和仰慕。徽剧前辈艺高而远见卓识，于进京为清乾隆皇帝祝寿之机留居国都，谋生存，求发展，大胆融会，勇于改革，潜心研究，独树一帜，前赴后继，终成大业。

京剧从无到有，精益求精成为国粹。如今，皮黄之声响彻全球华人所处的每一个角落，呈现出极大的吸引力和感召力。历史赋予了京剧艺术特殊的功能地位，也给我们留下一笔极其宝贵的精神财富。

京剧锣鼓作为京剧舞台节奏的载体，对京剧艺术的形成、发展起到了重要作用，在某种意义上讲，没有京剧锣鼓就没有京剧舞台艺术。所以，对它的传播、研究显然不容忽视。20世纪80年代中期，我到书店买和声教材，看到书架上琳琅满目的和声学著作，看到作者们对一门和声学，从不同角度切入而进行的独特阐释，不由得使我联想到戏曲打击乐。我们的戏曲打击乐如此丰富深奥，而教材却是那样的缺乏滞后。那时，一种历史责任感油然而生。不知这算不算偶然冲动，总之，它使我为之奋斗了十余年。

1992年，我的第一篇论文（也是我的处女作）《鼓师论》发表在中国戏曲学院《戏曲艺术》第四期，这使我十分兴奋。转年，中国人民大学转载了该文，使我受到了极大地鼓励和鞭策。由于当时的具体情况，我的论述是以京、梆两个剧种（两门抱）角度出现的。直至1996年《中国京剧》对我文章中有关河北梆子的论述大量删减，使我感到既不能分散笔墨，更要尊重读者，站在读者角度展开自己的论述，而不能只考虑自己如何方便。而且，对京剧锣鼓理论与实践的论述，基本上可囊括梆子锣鼓及其演练技法，故下决心专攻京剧打击乐写作。

京剧锣鼓以徽、汉（剧）锣鼓为基础，大量吸收梆子腔锣鼓及其演奏技法，从客观融会到主动汲取，不断发展并形成了自己的独特风格。京剧锣鼓如筋节索关和舞台方方面面骨肉相连，是京剧舞台节奏的载体，且自身业已发展成一个完善系统。但当其他领域专家（甚至一位戏曲打击乐专家）想要对功能独特、演奏奥妙、表现丰富的京剧锣鼓作一番研究的时候，首先感到的是资料的奇缺。翔实、系统地以文字形式将京剧锣鼓的玄机和魅力展示出来，做到外行能看懂，内行喜欢看，使之成为集视奏、进修、教学为一体的京剧锣鼓研究资料，是我时刻牢记的

奋斗目标。

“口传心授”是历史上京剧艺术赖以传承的手段,京剧锣鼓亦然。是简单地排斥否定这一传承方法,还是去粗取精从中汲取营养,使之成为我们分析研究的基石,我们采用了后者。实践证明,以认清、弄通口传心授方法之良莠为突破口展开工作,不失为正确方法。系统而认真地学习分析使我们认识到,老先生们对锣鼓的念法是深奥的,是极富特色的,是具有极强的指导演奏价值的。这一认识不但贯穿全书,而且成为我们研究论述的一个特点。

为了兼顾理论性和实践指导作用及满足不同人士对本材料的运用,本书分为京剧锣鼓基础理论分析、京剧锣鼓基础演练两篇,每篇各含若干章节,共计十章。从不同角度着眼,以理论开路,全方位地对京剧锣鼓进行了论述。本书在探析前辈对锣鼓点念法的奥妙中,首次提出了“韵律念法”、“韵律谱”、“鼓簧织体”、“嵌式底鼓”等概念;以板鼓为中心,对京剧锣鼓的结构、功能用途、演奏特点、风格等逐一进行了论述。为了进一步加强谱例的资料性、适应的广泛性,特设计了京剧锣鼓总谱表。借五线谱方式,标示出大锣、铙钹、小锣(铜三件)各声部演奏时值、鼓簧声部的单双槌等。编撰了大量深入浅出、好懂易记的口诀,使京剧锣鼓理论的阐述更加通俗化。参照和声音乐及其转位标示法所设计的底鼓鼓簧“范儿”符号系列,强化了锣鼓谱对演奏实践的指导功能。第二部分“京剧锣鼓基础演练”所含各章,从新的视角,以锣鼓三种不同节奏组合分类进行的阐述,将使我们对京剧锣鼓所用材料、设计手法、演奏特点产生一个全新的认识。

需要声明的是,我的本意不是想告知大家如何如何做,而是要尽其所能地展示前辈是如何而做,为打开我们创作思路铺路搭桥,为加强我们理论分析研究抛砖引玉。

由于本人水平所限,特别是从逻辑角度对传统技艺所进行的一些分析探讨定有谬误之处,敬请专家同行指正。

穆文义

2005年5日

目 录

第一部分 京剧锣鼓基础理论

第一章 京剧锣鼓的构成及演奏风格	(3)
第一节 京剧锣鼓构成的基础	(4)
第二节 京剧锣鼓构成中的语汇要素及运用	(5)
第三节 京剧锣鼓构成中的音色要素及运用	(12)
第四节 京剧锣鼓构成中的辅助性乐器要素及运用	(15)
第五节 京剧锣鼓演奏风格	(17)
第二章 京剧锣鼓的命名、基本功能和结构分类	(19)
第一节 京剧锣鼓的命名五则	(19)
第二节 试解“二长一凤”	(22)
第三节 京剧锣鼓的基本功能	(24)
第四节 京剧锣鼓结构分类	(26)
第三章 京剧锣鼓的舞台运用	(29)
第一节 幕间锣鼓	(29)
第二节 人物塑造	(32)
第三节 应用要诀(十大关系)	(36)
第四章 京剧鼓师	(52)
第一节 起步在基层	(53)
第二节 悉心掌技理	(53)
第三节 程式与总谱	(54)
第四节 呵护红氍毹	(55)
第五节 鼓师现代化	(56)
第五章 京剧锣鼓韵律念法及总谱设计	(58)
第一节 韵律念法	(58)
第二节 京剧锣鼓总谱	(61)

附 表 京剧锣鼓总谱符号说明表	(64)
-----------------------	--------

第二部分 京剧锣鼓基础演练

第六章 京剧锣鼓演练基本要领	(67)
第一节 板鼓演练	(67)
第二节 “铜三件”演练	(80)
第三节 注意呼吸方法	(88)
第四节 传统练功法种种	(89)
第七章 范儿、底鼓、暗示演奏	(91)
第一节 范 儿	(91)
第二节 底 鼓	(97)
第三节 暗示演奏	(98)
第八章 重复型复合式组合结构类	(107)
第一节 冲 头	(107)
第二节 长 尖	(115)
第三节 长丝头	(119)
第四节 扭 丝	(124)
第五节 拗 锤	(137)
第六节 慢长锤	(145)
第七节 快长锤	(154)
第八节 散长锤	(164)
第九节 抽 头	(168)
第十节 走马锣鼓	(191)
第十一节 一封书	(198)
第十二节 急急风	(203)
第十三节 脆 头	(222)
第十四节 乱 锤	(226)
第十五节 叫 头	(232)
第十六节 紧 锤	(239)
第十七节 出手锣鼓	(249)
第九章 独立型单一式组合结构类	(256)
第一节 夺 头	(256)

第二节	四击头	(267)
第三节	五击头	(275)
第四节	帽儿头	(278)
第五节	收 头	(289)
第六节	搜 场	(298)
第七节	凤点头	(303)
第八节	导板头	(314)
第九节	归 位	(318)
第十节	表演中的散垫锣鼓	(323)
第十一节	唱腔中的散垫锣鼓	(333)
第十二节	唱腔中夹奏的锣鼓	(336)
第十三节	住 头	(341)
第十章	综合型连缀式组合结构类	(346)
第一节	扫 头	(346)
第二节	九锤半 (含阴锣)	(359)
第三节	圆 场	(367)
第四节	撒 锣	(383)
第五节	水底鱼	(389)
第六节	四边静	(397)
第七节	马夫趱	(401)
第八节	滴滴金	(406)
第九节	鲍佬催	(411)
第十节	双声子	(416)
第十一节	滴溜子	(420)
第十二节	金钱花	(425)
第十三节	红绣鞋	(428)
后 记		(433)

第一部分

京剧锣鼓基础理论

第一章 京剧锣鼓的构成及演奏风格

京剧锣鼓以徽、汉(剧)锣鼓为基础,大量吸收秦、冀梆腔的“锣鼓点子”及演奏技法,融入大量“昆曲”曲牌,经过数代人不断地实践创新,逐渐形成了自己的独特风格。以锣鼓套路作为节奏载体,这在世界戏剧舞台上是无二。打击乐器在戏曲中的重要作用“是在于加强表演的节奏感,这不光是加强舞蹈的节奏感,而且还有歌唱的、朗诵的,以至于心情的”。这是当代戏剧理论家张庚先生,对戏曲锣鼓功能的概述。在谈到中国戏曲表演形式的继承与发展时他说“戏曲的表演形式非常多样:有的戏唱的多,有的戏武打多,有的戏注重念白,有的戏并不舞而是较多接近于生活动作表演。但无论它的样子多么千变万化,看起来总还是戏曲,风格还是统一的。那些几乎不唱,只是说白和做着近于日常生活动作的戏,其所以看起来并无话剧的感觉,就是由于它的节奏十分鲜明,而节奏其所以能鲜明,光靠动作大是不够的,必须有打击乐器的帮助,在动作和念白里加上打击乐器,就使整个的节奏鲜明了,强烈了”。^①由此看来,锣鼓于戏曲的作用不是用大、小能涵盖的,而是“没有锣鼓,中国戏曲就不能成立”。^②

实际上,我们研究京剧锣鼓,就是要研究这简单的几件锣鼓乐器何以有如此的魅力,它们的构成要素是什么,以及由它们奏出的节奏套路(即我们常说的“锣鼓经”或“锣鼓点子”)和在此基础上衍生出的一系列变奏、穿插、连缀,是怎样实现京剧舞台艺术的骑马无马,但确骑马;驾舟无舟,但确泛舟;开门无门,但确开门;登阶无阶,但确登阶的“虚实结合”、“神形兼备”的美学原则的。这是从事京剧(戏曲)锣鼓演奏和学习京剧艺术的人所必须了解、掌握的基本知识。把握住锣鼓塑造人物表演的真谛,担负起“一套锣鼓半台戏”的责任。

分析认识到,前辈之所以能成功地将上述错综复杂的矛盾调理得顺理成章、深入浅出,关键是抓住了事物的本质。如京剧鼓师演奏所用的鼓槌,其长度往往会因人而异,但传统的说法却是“七寸六分”。这一说法绝非随心所欲,它喻义着京剧锣鼓的功能,暗示乐师赋予手中锣鼓程式以新内涵,打出人物的“七情六欲”、塑造出舞台人物的鲜明性格。前辈用一个鼓槌尺寸的说法,深入浅出地道出了中国京剧(戏曲)锣鼓演奏的实质及创作的指导思想,并依着这

^① 张庚《现代中国戏曲的形式》,见汪流等著《艺术特征论》第560页。

^② 欧阳予倩《京剧一知录》第183页。

一创作理念,对有限的程式性“锣鼓点子”进行不辍的改善革新。通过速度、力度、音色,嵌式穿插连缀及底鼓、鼓簧等要素的变换运用,烘托营造了舞台不同的场面及各色氛围,塑造出迥异的舞台人物个性。尽管前辈们各有独到的创作手法,但对京剧(戏曲)锣鼓创作的依据却是一致的,即锣鼓程式“节奏的最终基础是在心理活动中找到的”。^① 前辈鼓槌的“七寸六分”之说,巧妙地提示着这一深刻道理。

加强京剧锣鼓艺术的理论研究,不但有利于系统地学习和掌握京剧锣鼓艺术,也是进一步发展完善京剧锣鼓艺术的保障。而了解它的构成要素及演奏基本特点,则又是最基础的和最重要的。为此,本书第一章即从京剧锣鼓构成的状况(下文说“构成的基础是演奏员和乐器”)以及京剧锣鼓的演奏风格分别阐述。

第一节 京剧锣鼓构成的基础

京剧锣鼓构成的基础是演奏员和乐器。

传统的京剧乐队由“武场”(打击乐)和“文场”(管、弦乐)两部分组成,统称“场面”。历史地看,京剧乐队所用乐器及人员的构成,是非常注重精练和讲求实效的,如传统中有“六场通透”之说(即对掌握板鼓、大锣、小锣、京胡、月琴、南弦子全部六件乐器能手的褒称),就是当年京剧“文、武场”人员结构简约状况的佐证。一堂训练有素的好“场面”,是一台高质量的戏曲演出所必须的。京剧锣鼓和它的舞台表演艺术(四功五法)一样,经历了一个客观融会、主动汲取、筛选创新、独树一帜的发展完善过程。京剧是戏曲中的后起之秀,是我国民族戏曲集大成者。它的始创者来自各个剧种,京剧锣鼓亦然。如京剧前辈徐兰沅先生在回忆京剧锣鼓发展时讲到:“侯双印先生打武戏颇为出名,两只腕子的功底很深,幼学梆鼓后转为皮黄。他的哥哥侯秃(名字记不清)是当年梆子班红极一时的名鼓师,凡有山陕来的名演员都必须请他打鼓。当时在北京的梆子著名的表演艺术家老元元红先生,几乎每场戏都得由他打鼓,谭鑫培先生也常去登门求教,皮黄的武场先生向他学习的就更多了。”^②事实证明,京剧是由一群戏曲改革家创建的。这从它的乐队迅速发展也可得到进一步证实。如京二胡的使用,专职司钹人员的设置等,即是以梅兰芳先生为代表的一批大师筹划创建的。随着时代的发展,京剧“文场”逐渐形成了由京胡(主奏乐器)、京二胡、月琴、南弦子(以上称京剧传统四大件)、笛子、海笛、阮、唢呐等乐器组成。“武场”以单皮鼓、檀板为领奏;以大锣、铙钹、小锣构成主奏器乐组(俗称“铜三件”)。附属乐器由小钹(鐃锅)、齐钹、汤锣、碰钟、大钹、大铙、大筛锣、花盆儿鼓、南梆

^① 默塞尔《音乐心理学》第162页(转引自迈尔《音乐的情感与意义》第103页)。

^② 《徐兰沅操琴生活》第三集第70页。

子等组成。京剧乐队中这些基础要素的加强,使得京剧艺术的表现力和感染力逐渐丰富完善。

京剧“武场”附属打击乐器虽然如此多种多样,由于传统上一直采取“一专多兼”的人员结构方式,故京剧乐队总能控制在十人左右。兼奏分工的原则是在该锣鼓程式演奏时,以填补某些人员空闲状态为依据而逐渐形成的。如铙钹演奏员要兼打小钹、大钹、碰钟,小锣演奏员兼打小汤锣,大锣演奏员兼打大筛锣,鼓师要兼奏大鼓、堂鼓(用于“曲牌”)。而为迎来送往之“曲牌”击节打拍的齐钹,则是由此时最清闲的首席琴师(京胡)兼任。兼职最多的是南弦子演奏员,他除去操其主奏乐器外,还要兼唢呐、海笛和堂鼓,集三职于一身,是京剧乐队中的多面手。需要强调,这只是传统中一个兼职结构的原则,实践中常会根据人员素质的不同而有所变化。

从横向看(据有关资料统计),中国戏曲多达三百余种,绝大多数都有打击乐运用。其中锣鼓乐器的类型,音色的调配,演奏的手法,锣鼓的“点(锣鼓点子)、牌(曲牌)、套(连缀套路)”等方面,形式多样,丰富多彩。如在我国有着广泛影响的川剧高腔,可以不用管弦乐的衬托,却不能没有打击乐,而且特色极其强烈。它以打击乐、帮腔、独唱形成了一个三位一体的、不可分割的有机整体。这些,皆典型地展现了打击乐在戏曲中的功能作用。总之,京剧乐队人员结构一专多能,精干;乐器组合主辅搭配,简练;表现功能神形兼备,广泛。它展现着民族戏曲乐队传统结构和基本特点。

第二节 京剧锣鼓构成中的语汇要素及运用

京剧锣鼓作为舞台节奏载体,其语汇独特而丰富。由鼓板、大锣、铙钹、小锣,用独奏、双奏、合奏产生的语汇基础要素,通过不同的交织形式构成节奏动机材料,形成句式的锣鼓语汇要素。再通过对这些相同或不同语汇要素的重复、扩展、紧缩、派生、变奏组合,构成了一套完整的京剧锣鼓语汇。

为了形成对京剧锣鼓节奏语汇的共识,我们将从认知京剧锣鼓语汇中最小的单音,到节奏动机材料,再到完整语汇的方式,建立起一个京剧锣鼓节奏语汇的系统概念(即音、句、段)。为此,我们编排了这个锣鼓语汇的基础要素口诀,且在此基础上对它的典型组合方式一一做出分析,为我们掌握京剧锣鼓节奏语汇及其变化打下基础。

京剧锣鼓语汇基础要素材料口诀

板鼓部分

“本、扎、衣、哧”击于板,
“隆、冬、哆、个”鼓轻声。

击乐部分

“匡、七、仓、切”铙钹奏,
“台、另、匝、来”小锣声。