

越剧司鼓打击乐

主编 朱学富

参编 黄明智 王慧芳



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS

浙江大学出版社

前 言

本书是越剧音乐教育第一本越剧司鼓打击乐专业教材,它是按照高等职业教育与越剧司鼓打击乐专业课程设置,为有效地培养优秀的越剧音乐演奏(伴奏)专业人才的要求而编写的,主要适用于高等职业教育越剧音乐专业或从事司鼓打击乐专业教学。

本教材力求贯彻规范性与应用性、理论性与实践性相结合的原则。它把一部分京剧司鼓打击乐演奏基础内容和越剧过门与唱腔演奏基础融为一体,以拓展传统越剧司鼓打击乐演奏及训练的空间;更加丰富该专业教学的内涵,使学习者能正确把握越剧音乐及司鼓打击乐演奏的规律性和特殊性,彰显专业特色,为打造和培养越剧司鼓打击乐人才奠定了良好的基础。

本教材共为八章:第一章,打击乐特色及作用;第二章,打击乐演奏姿势与方法;第三章,汉字代音词符号对照及说明;第四章,打击乐基本功演奏训练;第五章,基础锣鼓经演奏;第六章,综合变化锣鼓经训练;第七章,越剧板签训练;第八章,越剧板式特点与唱腔演奏方法等。

本人所编制的《越剧司鼓打击乐》基础教材,所选择的一部分京剧锣鼓经和越剧常用的过门与唱腔选段,并标注和应用了一些越剧的板签演奏方法,仅作为基础教学上的范例。与专业院团鼓艺师们的舞台实际应用,有所不同,敬请谅解。

主编:朱学富

2010年10月28日

目 录

第一章 戏曲打击乐器、种类、特点与作用	(1)
第一节 戏曲(越剧)音乐乐队及打击乐演奏的构成	(2)
第二节 戏曲打击乐的种类	(2)
第三节 戏曲打击乐的特点	(2)
一、代音词符号	(2)
二、音响	(3)
三、节奏	(3)
四、手势与底鼓	(3)
第四节 戏曲打击乐的作用及功能	(3)
一、戏曲司鼓的功能与作用	(4)
二、戏曲乐队“指挥”的表现手法	(6)
三、戏曲乐队指挥所具备的条件	(9)
第二章 戏曲打击乐的演奏姿势	(11)
第一节 鼓的演奏姿势	(11)
一、坐姿	(11)
二、执签方法	(12)
三、运签方法	(12)
第二节 板的演奏姿势	(14)
一、持板方法	(14)
二、运板方法	(14)
第三节 大锣的演奏姿势	(15)
第四节 铙钹的演奏姿势	(16)
一、持钹方法	(16)
二、运钹方法与捂音	(17)
第五节 小锣的演奏姿势	(18)
一、持锣方法	(18)
二、运片方法	(18)

第三章 汉字代音词符号对照及说明	(19)
第四章 戏曲打击乐演奏基础训练	(20)
第一节 班鼓双签基本功及套路训练	(20)
一、“平签”基本功套路	(20)
二、平、滚签交替基本功套路	(21)
三、平、滚签变化练习	(21)
四、左右签及重音交替连签练习	(22)
五、“撕边”加“点签”练习	(22)
第二节 板签基本功与套路	(23)
一、板功平稳度和音色练习	(23)
二、板签快速套签练习(京剧、越剧对照)	(23)
第三节 大锣基本功与套路	(25)
一、重音单击和连击	(25)
二、九锤半锣经节奏	(25)
三、闷音练习	(26)
四、捂音练习	(26)
五、大锣打边	(26)
第四节 铙钹基本功与套路	(26)
一、重音练习	(26)
二、分钹练习	(27)
三、挫(搓)钹练习	(27)
四、揉钹练习	(27)
五、颤(颠)钹练习	(27)
六、扬钹练习	(27)
七、重音交替练习	(28)
八、闷音练习	(28)
九、打边	(28)
第五节 小锣基本功与套路	(28)
一、重音与连击练习	(28)
二、轻重交替练习	(29)
三、闷音练习	(29)
第六节 基本功训练的方法与过程	(29)
第五章 基础锣鼓经演奏	(30)
第一节 一锣(又名“一击”)	(30)
一、大锣“一锣”	(30)

二、小锣“一锣”	(31)
第二节 二锣(又名“二击”)	(32)
一、大锣“二锣”	(32)
二、小钹“二锣”	(32)
第三节 三锣(又名“三击”)	(32)
一、大锣“三锣”	(32)
二、小钹“三击”	(32)
三、小锣“三锣”	(33)
第四节 住头(又名“二三锣”或“起头”)	(33)
一、大锣住头	(33)
二、小钹住头	(33)
三、小锣住头	(33)
第五节 四击头	(33)
一、大锣四击头	(33)
二、小锣四击头	(34)
三、软四击头(又名“小四击头”)	(34)
第六节 五击头(又名“五锤”)	(34)
一、大锣五击头	(34)
二、小钹五击头	(34)
三、小锣五击头	(34)
四、大锣软五击头	(35)
五、小钹软五击头	(35)
第七节 凤点头	(35)
一、大锣散板凤点头	(35)
二、大锣摇板凤点头	(35)
三、变化凤点头	(35)
第八节 大锣归位	(35)
一、大锣归位	(35)
二、小钹归位	(35)
三、小锣归位	(36)
第九节 导板头	(36)
一、大锣导板头	(36)
二、小钹导板头	(36)
三、小锣导板头	(36)
第十节 夺头	(36)
一、大锣夺头	(37)
二、小钹夺头	(37)
三、小锣夺头	(37)

第十一节 帽子头	(37)
一、大锣帽子头	(37)
二、小钹帽子头	(37)
三、小锣帽子头	(37)
第十二节 滚头子与抽头	(38)
一、小钹滚头子与抽头	(38)
二、小锣抽头	(38)
第十三节 马腿儿	(39)
第十四节 扭丝	(39)
第十五节 快扭丝	(39)
第十六节 串子(又名“一封书”)	(39)
第十七节 走马锣鼓	(40)
第十八节 阴锣	(40)
第十九节 九锤半	(40)
第二十节 搓锣	(41)
一、大锣搓锣	(41)
二、小锣搓锣	(41)
第二十一节 冲头	(41)
一、大锣冲头	(41)
二、小钹冲头	(42)
第二十二节 长尖	(42)
一、大锣长尖	(42)
二、小钹长尖	(42)
三、小锣长尖	(42)
第二十三节 原场(又名“园场”)	(43)
一、大锣长尖	(43)
二、小钹原场	(43)
三、小锣原场	(43)
第二十四节 一锤锣回头	(44)
第二十五节 大回头(又名“放回头”)	(44)
第二十六节 撤锣(又名“大转小”)	(45)
第二十七节 紧锤	(45)
第二十八节 急急风	(45)
第二十九节 望门	(46)
第三十节 劈杆(又名“夹脖脖”)	(46)
第三十一节 搜场	(46)
第三十二节 叫头	(46)
一、大锣叫头	(46)

二、小锣叫头	(47)
第三十三节 收头	(47)
一、大锣收头	(47)
二、小钹收头	(47)
三、双收头	(47)
第三十四节 哭头	(47)
第三十五节 浪头	(47)
第三十六节 长锤	(48)
一、快长锤	(48)
二、慢长锤	(48)
三、散长锤	(48)
第三十七节 闪锤(又名“拗锤”或叫“反长锤”)	(48)
第三十八节 扫头	(48)
第三十九节 乱锤	(49)
第四十节 硬脆头	(49)
第四十一节 扑灯蛾	(49)
一、大锣扑灯蛾	(49)
二、小钹扑灯蛾	(49)
第四十二节 单飞燕与双飞燕	(49)
第四十三节 水底鱼	(50)
一、大锣水底鱼	(50)
二、小钹水底鱼	(50)
三、小锣水底鱼	(50)
第四十四节 干尾声	(50)
第四十五节 豹子头	(50)
 第六章 锣鼓经综合训练	 (51)
第一节 锣鼓经连接	(51)
一、串子、走马连接	(51)
二、滚头子、马腿连接	(51)
三、串子、走马、搓锣、浪头、滚头子、马腿、四击头连接	(51)
四、急急风、四击头连接	(51)
五、急急风、望门、四击头连接	(52)
六、软四击、三锣、撕边一锣连接	(52)
七、冲头、叫头、五击头连接	(52)
八、九锤半、阴锣、马腿、急急风、四击头连接	(52)
九、原场、撤锣连接	(52)
第二节 综合变化连接	(53)

第七章 越剧过门、唱腔中的板签运用与方法	(54)
第一节 过门中司鼓演奏的基本要求	(54)
一、板、眼固定演奏法(又名“保板眼”)	(55)
二、数量递增法	(56)
三、旋律跟踪法(又名“点缀修饰法”)	(56)
四、“浪头”变化法	(57)
第二节 过门板签基础练习	(57)
一、尺调过门中板板签基础练习	(57)
二、尺调过门慢板板签基础练习	(59)
三、尺调过门快板板签基础练习	(61)
四、尺调过门嚣板板签基础练习	(61)
五、四工调过门中板板签基础练习	(62)
六、四工调过门慢中板板签基础练习	(63)
七、四工调过门嚣板板签基础练习	(64)
八、弦下调过门慢板板签基础练习	(64)
九、弦下调过门嚣板板签基础练习	(65)
十、南调过门板签基础练习	(65)
十一、令吓调过门板签基础练习	(66)
十二、中过门板签基础练习	(67)
第三节 司鼓演奏在过门中的起、承、转、合的作用	(67)
一、起、承、转、合的基本要求	(67)
二、越剧过门的起板方法	(67)
三、越剧过门的转板方法	(69)
四、越剧过门的落板方法(即落调过门的方法)	(77)
第八章 越剧唱腔板式特点及演奏方法	(79)
第一节 板式	(79)
第二节 中板唱腔的板式特点及演奏方法	(79)
第三节 慢板唱腔的板式特点及演奏方法	(99)
第四节 快板唱腔的板式特点及演奏方法	(112)
第五节 叠板唱腔的板式特点及演奏方法	(114)
第六节 嚣板唱腔的板式特点及演奏方法	(116)
第七节 散板唱腔的板式特点及演奏方法	(117)
第八节 导板唱腔的板式特点及演奏方法	(118)
第九节 清板唱腔的板式特点及演奏方法	(119)
第十节 “南调”唱腔的板式特点及演奏方法	(121)
第十一节 越剧综合板式唱腔训练	(123)

第一章

戏曲打击乐器、种类、特点与作用

打击乐,就是以打击或击打为主要演奏方法,以击打为主要手段,并在一件乐器上通过击打只能发出一种基本固定音响(无固定)与音高的乐器,简称为打击乐器。

打击乐器是世界上历史最为悠久,乐器品种最多,使用最为广泛的乐器之一,从远古时期就有打击乐。当时的作用主要有这样几个方面:一是祭(祀):祭天、祭地、祭人;二是庆:庆生、庆胜利、庆丰收等;三是传:传递信息、传达指令等。几乎任何一种物品都可以拿来作为打击乐器使用。但就总体而言,打击乐器可大致分为三大类:

一、竹木类:如檀板、红木板、黄杨木板、竹板木鱼、夹板、广东板、响板、帮子及其他竹木器具等;

二、皮革类:单皮鼓(亦称班鼓)、大堂鼓、小堂鼓、军鼓、排鼓、爵士鼓或称架子鼓、定音鼓、手鼓、铃鼓等;

三、金属类:大锣、(倍大锣、钟锣、低虎音、高虎音、中虎音、苏锣、武锣等)、钹(大钹、广钹、齐钹、吊钹、次钹、饶钹、小京钹)、小锣(高、低音小锣、小叫锣也称狗叫锣)、三角铁、警、碰铃十面锣、云锣编钟等;

打击乐器的种类还有很多,鉴于各自国家不同,地域语言风格不同,使用的方法目的也不同,因此,乐器的名称、种类也就不同。器乐的关键是一个“乐”字。所谓“乐”:它在演奏上要形成一定的演奏体系,即各种节奏的组合;演奏内容及各种组合上必须有长短对比,强弱对比,快慢对比,紧张与松弛的对比,并形成一定的规范与程式化的要求和程序,而不能是无序的、杂乱无章的。

它还表达一定的思想含义,即为了表现所表演的主题。比如:舞龙灯、舞狮等,戏曲舞台表演的剧情、人物,民族器乐与管弦乐演奏等。

它还给他人带来感官(听觉、视觉)的刺激,音响效果的震撼,并产生身心的愉悦。

目前,在我国打击乐的艺术表演使用中,大致分为四大表演体系:一是戏曲打击乐;二是民族器乐打击乐;三是交响乐打击乐;四是流行音乐打击乐。还有就是民间打击乐。民间打击乐是世界上数量最多,品种最多,演奏形式方法最多,应用最为广泛且功能最全的打击乐,也是前面四大体系的源泉和来源,是我们音乐工作者永远要学习、研究、继承和发展的重要元素。(本专业教材是针对高职院校戏曲打击乐专业越剧音乐方向教学要求而编制的)。

我国传统戏曲打击乐尤以京剧音乐锣鼓演奏最为博大、全面,也最为规范。越剧司鼓及打击乐演奏与教学,基本学习采用了京剧的锣鼓经演奏体系。因此,本教材主要介绍的是戏曲打击乐中的部分京剧、越剧方面的打击乐基础知识。

第一节 戏曲(越剧)音乐乐队及打击乐演奏的构成

戏曲乐队由打击乐、拉弦乐、弹拨乐、吹管乐四个方面组成。其中越剧音乐乐队的基本编制为:司鼓、大锣、铙钹、小锣(称武场);越剧主胡、二胡(副胡)中胡、板胡、琵琶、中阮、大阮、古筝、柳琴、扬琴、三弦、笛子、笙唢呐、低音提琴、倍司等(称文场)。

随着戏曲音乐的发展,为了更好地表现剧目情景,丰富表现力,现在戏曲乐队大量运用了小提琴等西洋乐器为补充。

第二节 戏曲打击乐的种类

戏曲打击乐(越剧)由板鼓、大锣、铙钹、小锣等主要乐器所组成(还包括了大堂鼓、小堂鼓、小京钹、铃鼓等),它主要由四位演奏者进行演奏。其中,板、鼓实为两种乐器,是指单皮鼓或称班鼓与板,由一人演奏,故被戏曲乐队称之为司鼓,即戏曲乐队的指挥,所有戏曲乐队的演奏者都要在他的指挥下进行演奏。

第三节 戏曲打击乐的特点

戏曲打击乐的特点主要有四个方面。

一、代音词符号

代音词符号即汉字代音词符号,戏曲打击乐以象征性的汉字作为自己独特的记谱方法和读谱方法,几百年延传至今。它是演奏者根据戏曲舞台表演情感韵需要和演奏者读记谱的流畅性而特定的。不同剧种、不同地域均有不同念法和书写法。即使相同的剧种,相同的锣鼓经,而随着节奏、速度的不断变化,其口语重音念法也就不同。因此,它同时具有随情性的特点。它所使用的是汉字代音词符号。如:大锣——仓,可念“呛”;也可念“垠”;铙钹——才,可以念“采”“切”;小锣——台,可以念“来”“郎”等,变化很大。为此,戏曲打击乐用书写、记录的方式称锣鼓谱,用口念的方式称锣鼓经,演奏出来的叫“点子”或“套子”,锣鼓点子或锣鼓套子就是此道理。

二、音响

戏曲打击乐的音响既有一定的气氛性、效果性和震撼性效果,又有立体的人物化及程式化特点。演员表演中的唱、做、念、打,手、眼、身、法、步都离不开打击乐音响的默契配合。不同的人物、不同的情景、不同的音乐都使用不同的音响。

三、节奏

戏曲打击乐的节奏,既有传统戏曲程式化的锣鼓经节奏,又有各自剧种唱腔的板式节奏,更有灵活的舞台表演节奏。这种节奏的变化,是在戏曲表演规律的基础上,随着戏曲舞台表演人物的变化而变化的;在学习演奏时是以“口传心授”的方法和反复的舞台实践,让每一位打击乐演奏者逐渐掌握和应用的,其核心是根据舞台表演的变化而变化。大凡记载的谱子,仅供学生或学习者便于增强记忆时参考使用,任何一个剧种的戏曲打击乐及锣鼓经演奏,都难以用记载的方式全面正确地反映锣鼓经实际演奏和应用时的节奏。

四、手势与底鼓

戏曲打击乐演奏的起、承、转、合有其独特的方法和手段。如:挂、点、指、放与开、引(承)、转、合或称开、伴、转、收等等,都有其特定的动作和手势或底鼓。而每一个动作、手势、底鼓都表达了不同的板式节奏和锣鼓经的演奏内容,它的正确与否关系到锣鼓经的正确演奏,也关系到你的演奏是否被广大专业演奏者所认可。

第四节 戏曲打击乐的作用及功能

戏曲打击乐是戏曲综合艺术中的一门节奏性、音响性、气氛效果性的艺术。它的作用从属并依附于表演艺术,但表演艺术又须靠它助长其势;它烘托表演艺术更富于立体感,有助于准确的舞台尺寸(节奏)速度、音响、气氛,又有助于准确的舞台调度(二门、九区、四方位)。

戏曲艺术是给予人们两种感观功能的享受并求益之:一种是视觉功能的享受(看戏);一种是听觉功能的享受(听戏)。戏曲打击乐就是把两种功能合而为一,反映给观众。如:京剧《三岔口》,全剧以武打动作为主,剧情反映两者之间在漆黑的夜晚因误会而交战,没有一句唱腔和台词,几乎是哑剧,但它在锣鼓的伴奏下,通过节奏和音响的烘托,使之达到完美立体的感观享受效果。又如越剧《五女拜寿》第五场之雪地翠云晕倒在地时,邹士龙欲搀扶而不能,几经周折的动作,仅凭一种“小锣单签一锣”即“大——台”的反复变化,就把该情景表现得丝丝入扣,可谓情景交融,等等。

无论是京剧、昆剧,还是越剧,其表演中的唱、做、念、打,手、眼、身、法、步,都离不开打击乐的伴奏与烘托。俗话说,没有锣鼓声就不称为戏,就是这样的道理。

一、戏曲司鼓的功能与作用

戏曲司鼓既是戏曲乐队的指挥员,又是乐队演奏员和伴奏员。

首先,从“指挥”一词的词义而言,具有不同的含义。一是作代词:是指某个特定的人(一般是指专业人);二是作动词:是指通过其动作、口头语言、行为等方式,向他人表达意向,以传达、引导、带领所属人员共同完成目的,是在整个整体组织中起领导作用的“核心人物”,称为“指挥”。

其次,“领导乐队或合唱队,进行排练和演出的人称之为‘指挥’,其职责为:根据音乐作品的内容和风格,以手势(通常右手执指挥棒),动作和面部表情(练习时结合口头提示)指明节拍、速度、力度、思想感情等的各种变化,引导全体演奏、演唱者将音乐正确地表达出来。其引导排练和演出的手势动作亦称‘指挥’”。(《辞海》第693页) :

再次,乐队或合唱队在演奏、演唱作品时,必须是统一的。各声部各演奏、唱之间必须相互协调,形成一个整体。反之,如果他们各行其是,互不照应是绝对不行的。同时,这种统一的演奏、唱又是必须建立在对作品的正确处理上,即必须使乐队和合唱人员能够正确理解、体会、表现作品的内容和风格,而不是做出各种的曲解。这也必须通过其“核心人物”“指挥”来体现。

戏曲乐队的“指挥”,同时起乐队中的“核心人物”的领导作用,其“指挥”的含义与之基本相同。然而,它又是乐队中的主要成员之一,是根据剧情,配合演员的表演人物(生、旦、净、末、丑),左手执檀板或红木板,右手执(有时也双手同执双签)鼓签击奏木梆子和单皮鼓指挥整个乐队进行演奏。打击乐和管弦乐的起、承、转、合;快慢、强弱,制造气氛,衬托演员的表演等,都是通过戏曲乐队中的“指挥”,特别是通过檀板和单皮鼓的击奏指挥下完成的表演的内容。这种演奏,同时还充分体现了“指挥”者本人对异常的构思、任务的处理等方面的过程。

1. 司鼓的功能与作用

司鼓要全面正确地理解剧目及作品的内涵,也要通过有效、恰当、直接、有效的手法与技法表达出剧作者、导演、作曲、演员的剧本创作意图、音乐创作、各种人物性格特征与内涵,并带领乐队演奏员把表演与音乐演奏融合在一起,以达到一个完美的整体,还要在整个剧目音乐排练过程中,把各类演奏员及演员的不同节奏型态(总谱、分谱),包括各种唱腔板式节奏的乐谱,按剧情及创作的要求,将其正确地、有效地统一起来进行演奏。其次,司鼓要熟练掌握演员表演的舞台动作节奏、台词节奏、唱腔板式节奏、舞台综合调度节奏和锣鼓经节奏以及各种演员及唱腔流派的风格与特点,并形成有机的整体。其三,司鼓在舞台表演中把握着舞台全局剧情演绎进程与节奏变化,它的一举一动关系到整个舞台表演、音乐、舞美默契配合和成功与否。

2. 演奏者、伴奏的功能和作用

司鼓者本身就兼具全面的演奏技术和技能。在舞台演出中他不仅以各种手势动作指挥戏曲乐队演奏,还要运用各种演奏技法击奏出各种鼓板的“代音”,与全体乐队包括大锣、铙

钹、小锣,完成各种板式、签法、套路、音响,共同配合演员的一腔一曲、一招一式、一言一语、一举一动的表演,发挥出在剧情演绎过程中的起、承、转、合、托、伴、衬、垫的作用,更好地使演员的唱、做、念、打、手、眼、身、法、步更富有立体感和人物感,更好地烘托演员全面塑造剧情中各类人物性格,增强剧情气氛,传达剧情人物情感等。

然而,司鼓的指挥、演奏、伴奏三者之间又是融合在一起的,在指挥中有演奏,在演奏中带伴奏。司鼓在带领戏曲乐队演奏剧目作品时,演奏者必须是在司鼓的指挥下达到完全的统一,各声部、各演奏、唱之间必须是相互默契、协调一致,形成一个整体。同时,这种统一的演奏、演唱及舞台运行过程中,又必须建立在司鼓者对剧目作品的正确处理上,必须使乐队演奏人员和演唱人员能够正确理解、体会、表现作品的内容和风格,而不是做出各种的曲解。这种指挥,还充分体现了“指挥”者本人对整个剧目剧情的理解、创作、构思,任务的处理等方面的全过程。例如:

西湖山水还依旧

(《白蛇传》选段)

1=G 慢板

张 派

各 的 的 的 的 的 的 的 的 的 各 各

5 0 3̣ 2̣ 3̣ 2̣ 7̣ 6̣ 2̣ 7̣ 6̣ | 5 4 3̣ 2 3 5 0 4 3 5 2 3 | 1 2 3 1 2 5 # 4 3 2 3 |

的 多 的 的 的 的 各 的 乙 个 各 的 各 的 0 各 0 的 多

2 3 2 1 2 3 5 2 2 7̣ 6 5 | 3 5 3 5 5 5 6 1 5 3 | 2 2 1 2 7 6 5 (2 5 3 2 7 6) |

还 依 旧 憔 悴 难 对 满 眼 秋

各 0 0 0 各 0 多 0 的 各 0 的 的 乙 个 的

1 1 2 6 5 5 6 (6 5 6 1) | 3 5 3 5 6 7 2 6 5 6 3 | 5 1 7 1 2 7 6 5 |

山 边 枫 叶 红 似 染 不 堪 回 首

各 0 0 多 各 0 0 0 各 0 0 0

$\overset{65}{\text{元}}$ 6	-	$\overset{6}{\text{6156}}$ $\overset{2}{\text{27276}}$		$\overset{6}{\text{5.}}$ ($\overset{6}{\text{6}}$ $\overset{4}{\text{4}}$ $\overset{3}{\text{3}}$ $\overset{2}{\text{2343}}$ $\overset{5}{\text{5}}$ $\overset{56}{\text{56}}$)		$\overset{7}{\text{7656}}$ $\overset{7}{\text{7265}}$ $\overset{2}{\text{2.}}$ $\overset{2}{\text{2}}$ $\overset{235}{\text{235}}$	
忆		旧		游		想那	时三月西湖
各	0	的	的	的	的	乙的	的0
各	0	0	0	0	0	0	0

$\overset{2765}{\text{2765}}$ $\overset{5672}{\text{5672}}$ $\overset{6}{\text{6.}}$ $\overset{5}{\text{5}}$ $\overset{3}{\text{3}}$		$\overset{5}{\text{5.}}$ $\overset{6}{\text{6}}$ $\overset{5}{\text{5}}$ $\overset{3}{\text{3}}$ $\overset{5}{\text{5}}$ $\overset{61}{\text{61}}$ $\overset{616}{\text{616}}$		$\overset{5321}{\text{5321}}$ $\overset{6123}{\text{6123}}$ $\overset{1}{\text{1.}}$ $\overset{2}{\text{2}}$ $\overset{2765}{\text{2765}}$			
春	如	绣		与	许郎	花前	月下
各	0	的	0	各	0	0	0
各	0	0	0	各	0	的	0

此段慢板乐曲,反映了白娘子白素贞对夫君许仙爱恨交加,对重游故地触景生情,对身怀有孕几番涉险、悲痛欲绝的情质。同时谱例包含了越剧尺调慢板过门的起板、唱腔情感的衬托,句间过门的衔接中的签法运用等。如:起板过门时的“各的的”开签“底鼓”,是司鼓(指挥)向乐队演奏员所表达的明确的节奏和速度以及情感要求,并使乐队演奏员按此要求进行演奏。与此同时,在相继的乐曲中司鼓则通过板签演奏,左手执板,右手执签或双手同执双签,以板签击奏出特有的“底鼓”音响与“手势”动作,与整个乐队共同演奏,与演员形成默契配合,更全面地塑造人物性格、把握情感表现、掌控节奏速度,为整个唱腔与表演起到起、承、转、合;快、慢、强、弱的体现,以及创造气氛,烘托表演,促发情感的目的。当然,不同的剧种都有自己独特的程式性、完整性、规范性的司鼓技法。但无论技法如何,司鼓者必须熟练掌握,力求做到打文戏“文而不温”、“起伏得当”、“处理细腻”;打武戏“强而不火”、“章法严谨”、“鼓点流畅”,以充分体现以情出声,以声传情,以声传形的目的。

二、戏曲乐队“指挥”的表现手法

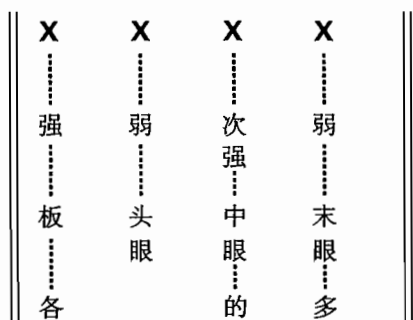
戏曲乐队的司鼓通过手势、动作,尤其要通过板、鼓签演奏出的音响,即“鼓点子”的音响语言与乐队、演员进行交流,向乐队演奏员和舞台上的演员传达和表现所要共同完成的作品内容。

1. 戏曲司鼓的“底鼓”与板签动作表现手法

戏曲司鼓在指挥一些多声部幕间曲、配音曲时,也常常沿用纯乐队指挥的动作和手势来指挥乐队演奏。但更多的是使用戏曲特有的“底鼓”即“鼓点子”与板签动作来起到指挥的目的。它在预备拍和起拍用“底鼓”或“鼓点子”方法来进行(如前面的越剧“各的的”)。而这些“底鼓”或“鼓点子”的数量多达数十种。每一个鼓点子的板签变化,都代表了它不同的锣鼓经演奏和板式节奏的方法。就越剧司鼓预备拍和起拍的指挥动作方面,概括起来,可以分为三大类。一是鼓签指示类:单指、双指、挂边等;二是“底鼓”开点类:“扎多衣”或“各的的”等、“大台”、“龙冬大大大台”等;三是锣鼓经开导类:“导板头”、“凤点头”、“摇板夺头”等。

2. 戏曲司鼓的“板眼”表现手法

戏曲乐队的指挥——司鼓，在指挥行进乐曲的过程中，是以大量运用板鼓签击奏“鼓点子”与“板眼”节奏的形态进行指挥的。其节奏是按板式节奏、速度来划分的。1/4 拍称“有板无眼”，2/4 拍称“一板一眼”，3/4 拍称“一板二眼”，4/4 拍称“一板三眼”等。其指挥的方法，即每一小节第一拍为“板”，其他拍为“眼”。所谓板眼，是指戏曲音乐中过门、唱腔的节奏组织结构形式；在越剧音乐演奏中一般的演奏规律是“抓住强板，省略头眼，点击中眼、补充末眼”，以 4/4 拍为例：



3. 司鼓在唱腔、过门及音乐演奏中讲究起、承、转、合等方面的运用

起：要有预示性，即司鼓在起过门前的“手势”或“底鼓”，要通过预示性的鼓点子和手势给乐队及其他演奏员有准备的情况下，把乐队带入某一种预定的节奏和速度以及力度；手势要清楚，鼓点子要干净，节奏要准确。承：要有流畅性，即司鼓在过门、唱腔、动作表演及打击乐演奏中鼓点子及其签法要流畅；要做到心中有数，板签节奏与整个乐队要紧密配合、严谨得当。转：要明确性，即司鼓在音乐节奏、板式节奏、速度、锣鼓经节奏转换的时候，板签鼓点子和手势要明确。签法的力点要清晰、准确，不能含糊；锣鼓与转板前后及转板中间要和起板时一样干净，要正确地把乐队带进预定的节奏和速度。合：要稳妥性，即司鼓在“收”与“合”的时候，板签演奏的底鼓和手势要稳妥、干净利落；不要硬收，更不能拖泥带水。

4. 戏曲司鼓打击乐(锣鼓经)的特色表现手法

戏曲打击乐(锣鼓)的演奏、音响、节奏等等，更具有戏曲特色。它从鼓板、大锣、铙钹、小锣到其他小京锣、堂鼓等等。就四五件乐器的合奏方法上来讲，整个舞台上演出(特别是武戏)，在完全不用乐谱的情况下，全凭司鼓者(即指挥)的两只手和鼓签的变化协同打击乐器演奏者，演奏出富有浓厚戏曲特色的锣鼓经音响、节奏，给表演者进行长达几十分钟以上时间的配乐、伴奏。其音响效果、节奏等为渲染舞台气氛、激发演员情感、增强演员的表演节奏感和内在动力起了重要的作用；也给观赏者(观众)带来视觉和听觉的震撼与享受。

比如：戏曲舞台上《起霸》的第一个出场亮相，仅以一个“四击头”锣鼓，即“大台 仓 仓 才 台 仓 才 仓”，就把表演者的身形、步法、眼神、动作、节奏、力点、人物性格特色等方面，演绎得恰到好处、惟妙惟肖，能给观众留下深刻印象。

又如：戏曲中的某些“开打”场面，用锣鼓经中的“急急风”—— 仓 仓 仓 仓 那鲜明、强烈、

急促的音响和节奏,把整个表演的动作渲染开来,犹若一场真正的“战斗”。

再如,表演中的一个思索“眼神”变化,锣鼓经只须击出一个“大大 大大大大 台”就可以把演员的“眼神”动作表现的淋漓尽致。

此外,司鼓在音乐快慢、强弱的表现手法。戏曲乐队的司鼓,在遇到快速度的音乐节奏时,其表现手法则是:板与鼓点子的速度加快。在遇到强音乐时,板签力度加强;在遇到慢音乐节奏时,板签速度减慢;在遇到弱音乐时,板签力度减弱等等。

而作为纯乐队、合唱队的指挥,是通过其手势的“动作语言”,同乐队进行“哑剧”式的默契与合作交流,向乐队、合唱者表达作品的思想感情,说明演奏、演唱的速度,指明适应的力度及作出各种不同含义的喻示、暗示等,以达到和乐队、合唱者共同完成作品表现的目的。而戏曲乐队的指挥,是通过这板、鼓的音响,即“鼓点子”的音响语言与乐队、演员进行交流,向乐队演奏员和舞台上的演员传达和表现所要共同完成的作品内容。如图 1-1。

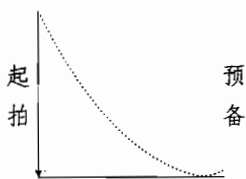


图 1-1 纯乐队的指挥,在预备拍和起拍的指挥动作

在乐曲的节拍处理方面,纯乐队的指挥是以动作的线与点变化进行节拍划分的。如:图 1-2。

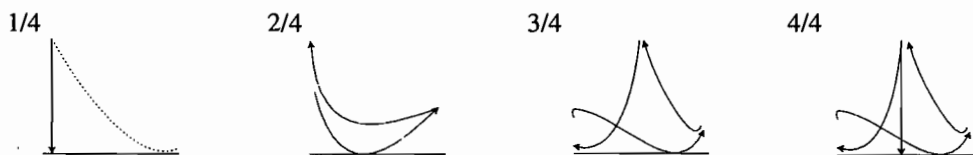
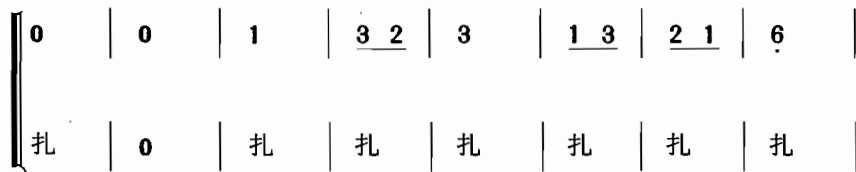


图 1-2

戏曲乐队的指挥,是通过“板眼”节奏的形式进行鼓板签法和板式划分的。例如:

1/4 拍称:“有板无眼”,其演奏方法:即每一小节第一拍为击板。

谱例:京剧《红灯记》



2/4 拍称:“一板一眼”。

谱例:京剧《智取威虎山》



3/4 拍称“一板二眼”,4/4 拍称“一板三眼”等等(谱例略)。

除以上的节拍划分外,戏曲打击乐的演奏、音响、节奏等等,更具有戏曲特色。它从鼓板、大锣、铙钹、小锣到其他小京锣、堂鼓等等。就四件乐器的合奏方法上来讲,整个舞台上演出(特别是武戏),可以不用乐谱,全凭司鼓者(即指挥)的两只手和鼓签的变化,给表演者进行长达四十分钟以上的时间配乐、伴奏。其音响效果、节奏等为渲染舞台气氛、促发演员激情、增强演员的表演节奏感和内心节奏起了重要的作用。

三、戏曲乐队指挥所具备的条件

1.良好的戏曲音乐节奏感和乐感

音准、节奏、乐感是每一个音乐工作者所必须具备的三大基本要素。而作为戏曲司鼓,首要任务是要全面掌握和控制乐队进行演奏与伴奏,司鼓应当在音乐节奏处理上成为乐队演奏的“主心骨”,而不是无序地跟着乐队的节奏跑,更不能随着乐队中偶然出现的少数错误节奏去进行演奏。如果司鼓缺乏节奏掌控能力,节奏感不强,不但不能起到“主心骨”的作用,反而会带来不良的演奏效果。

与此同时,司鼓要学习并演唱本剧种或相关剧种的各种流派唱腔,唯有唱得好,鼓才能打得好。各种戏曲流派唱腔中的字、声、气、腔、韵,阴、阳、顿、挫与发声方法等方面都蕴藏着极深的内涵,学习起来都有相当的难度。只有具备良好的戏曲音乐节奏感和乐感的人,学习起来有事半功倍之感。反之,事倍功半,甚至徒劳无功,发挥不出司鼓应有的作用。只有熟练演唱本剧种中及相关剧种的各种流派名曲名段及各自代表剧目唱腔,方能够渐渐融会贯通,才能有效地把握该剧目的唱腔板式、特点、风格、韵味,节奏、速度、气口、火候等等。因此,司鼓者具备良好戏曲音乐节奏感和乐感就显得尤为重要。

2.良好的记忆与反应能力

司鼓在剧目演出时,要把表演舞台上所发生的一切过程都要铭记于心,并熟练地将它演绎出来;还要紧密关注整个舞台上各个环节一切的细微变化;要以最熟练、最敏捷的手法和技法,处理和弥补舞台上各种紧急突发情况。这是因为在整个剧目演出过程中,由于各种大小舞台及环境的不同,各类不同演员对所掌握剧目的技术熟练程度的不同,经验的不同,心理状态条件的不同等诸多因素,时常会出现或发生各种意外状况,加上整个舞台表演是动态的、变化的,比如:台上演员出现忘腔、忘词,掉枪、掉帽,错位、缺位等事故,需要司鼓具备各种心理与技术准备,做到及时处理和弥补舞台上的失误和缺陷,这要求司鼓具备较强的记忆能力和较敏锐的反应能力。

3.过硬的基本功和娴熟的演奏技巧

戏曲司鼓,要求司鼓不仅要具备全面综合的戏曲音乐理论知识、舞台表演知识和司鼓打击乐专业演奏基础知识;更要具备扎实、娴熟的司鼓打击乐专业的演奏技巧与基本功。熟练即兴读谱能力、板签演奏技巧、锣鼓经综合演奏等基本功是司鼓演奏的基础与前提,只有全面正确掌握司鼓打击乐应用的技法和方法,才能有效发挥司鼓打击乐音响性、节奏性、气氛效果性的戏曲性特殊效果,才能更好地为戏曲舞台服务。反之,就会毫无章法、慌乱无序、心有余而力不足。因此,司鼓演奏技艺之好坏,将直接影响着戏曲舞台演出的成败。

4.较强的组织协调能力

作为戏曲司鼓,主要负责组织戏曲乐队训练与演员之间的配音排练工作。在整个排练、演绎过程中,司鼓要准确及时地依据导演、作曲及相关创作者的基本要求和总谱、分谱的要求,带领乐队和演员开展对音、对谱、练乐、坐唱、配音、连排、彩排等工作;并要对整个音乐及舞台表演要有较全面的了解、理解与把握;要及时掌握和发现乐队训练、演员表演中所出现的不足与问题,不断调整与纠正表演、演奏与舞美之间配合中的不协调之处或错误;还要根据舞台上剧情的不同需求,通过与导演、作曲、演员、演奏员的沟通,适度对总谱或分谱,包括演员表演中一些不适宜的动作、唱腔节奏和规律性、特殊性要求方面,进行适当的协调、调整和补充,使之更加符合舞台上剧情人物发展、音乐发展的需要。排练是一项极其重要工作,没有前期的排练,就没有后期剧目的综合体现,而这一切过程与司鼓密切相关。这就必然对司鼓的组织和协调能力提出了更高的要求。

随着时代的变革、社会的变化,人们欣赏水平不断提高,戏曲艺术包括戏曲音乐,也必须及时提高,以适应这种变化。因此,戏曲乐队指挥,必须在继续保持和发扬自己的传统风格和特色的基础上,不断地学习其他先进的、优秀的指挥方法,以求丰富和提高自己的指挥技能,使自己更加全面地发挥指挥员、演奏员、伴奏员的作用。

第二章

戏曲打击乐的演奏姿势

演奏姿势是演奏者演奏前的必修课。姿势既是一种演奏前的基本功架式,又是演奏前的动作规范,“像不像、三分样”;更是一种神态和气势;既有外在表演的要求,又有内在修养的体现;逐步完善从形似到神似,需要演奏者长期的修炼。

第一节 鼓的演奏姿势

演奏前,先将单皮鼓放在三折式的鼓架绳索上呈平面。同时,备有一张椅子和一张小板凳(为垫脚用),如图 2-1。椅子的高度大约在五十厘米左右,也可因人而异,但不宜过高或过低。过高,司鼓者的上半身容易向前倾扑;过低,司鼓者的上半身容易仰首。倾扑或仰首均会影响司鼓者的演奏,甚至会有损于司鼓者的身体健康。

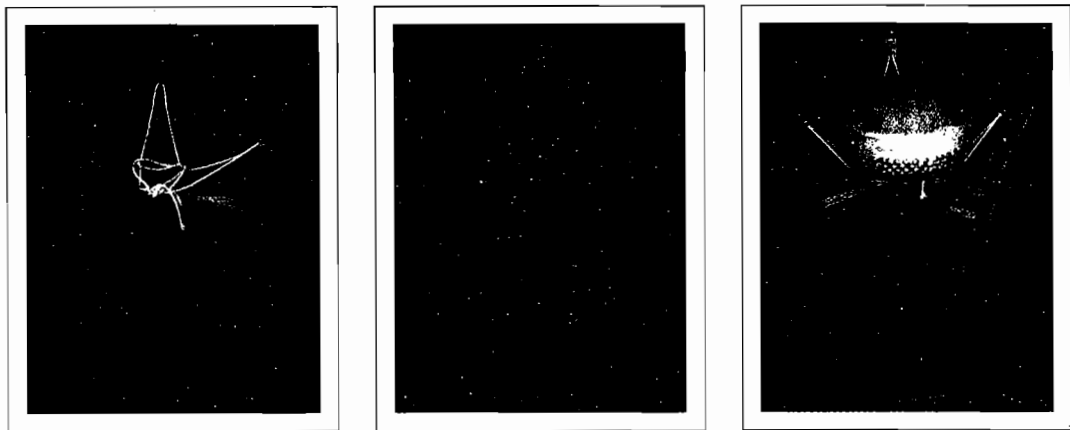


图 2-1 鼓的演奏姿势

一、坐姿

司鼓者的臀部所坐的椅子面积应为椅面的三分之一或三分之二。不能依靠背,身体须坐正,目视前方;不要过于挺胸和弓背,呼吸应自如、舒畅;右足踏住小板凳,左脚放在鼓架的左

柱外:右腿的膝盖放平与鼓架的前柱成一条线;一双手臂自然抬起并将手掌握呈半握形放在膝盖的上端。演奏时要有居高临下的姿态,这样便于身躯的活动和力度的发挥。

在一定的情况下,鼓的平面可以根据演奏的需要,作出必要的调整,也可将鼓面稍向前方(前高后低)略微的倾斜。

二、执签方法

以签尾延伸两指半的长度(食指、中指、无名指),将鼓签置于食指的外关节弯曲处,签尾的顶端贴置于中指的中关节肌肉上端,拇指轻轻捏住鼓签并将指尖与食指阳面相平。中指、无名指小指稍许内收呈半握形(图 2-2)。双手并拢,两拇指相互持平呈Ⅱ型,双手拇指肌肉和腕子呈八字型(以不相互磨擦为宜)。以小指、无名指的中关节的下端接触右腿膝盖上端。

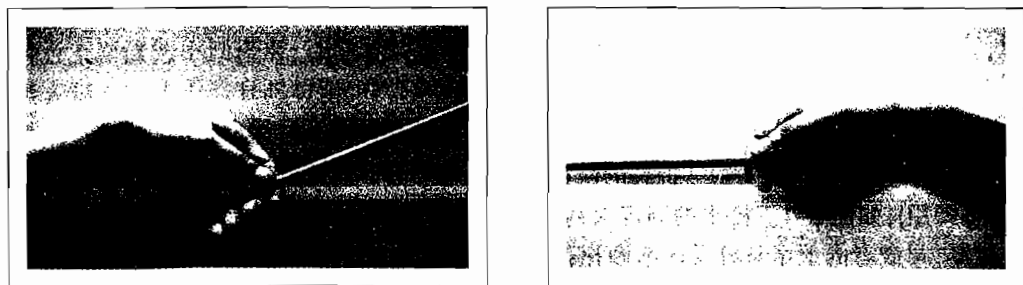


图 2-2 执签方法

三、运签方法

运签方法一般有三种:一是软签或称平签;;二是硬签;三是虚签。

三种方法均各有所长、各有所短、各有所需。其中软签:幅度小、速度快、力度中等;硬签:幅度大、速度平、力度强;虚签:为签尖演奏,是以强调实际运用,快慢则根据需要而定。

1. 软签演奏

软签即平签,是以手腕和手指的指力点下签,提签的幅度较小,指腕的力点集中在鼓签的四分之一顶端间,凭中指的勾、食指的贴、拇指的顶;即运用勾、贴、顶的惯性力击鼓,其幅度小、力度中、速度快耗力少。要求音色清脆柔和,宛如“珍珠落玉盘”。

2. 硬签演奏

在软签的基础上增加手臂、手腕与中指的力度,依靠手臂的启动力、手腕的弹力、中指的勾力之惯性力击鼓。要求幅度较大、力度强、音色坚实饱满。汉字代音词为:大大八八。

软硬签的方法,要有机地结合交叉训练、苦下功夫。并要熟练掌握和运用,做到刚柔相济、融会贯通。若司鼓者只会运用硬签或软签的基本功,在演奏中必然手法单一,也不可能在技术和艺术处理上有鲜明的对比,更显现不出演出中所需要的戏曲性效果。

这里提一下“死腕子”的问题:所谓“死腕子”就是不注意正确的基本功练习方法,闷头蛮

打,僵硬地运用大臂、小臂、手腕大幅度地擎动全身力度或者抓紧签子往鼓上死打。“死腕子”击鼓,既耗体力,又不能持久,还会造成鼓的音色嘈杂不悦耳。演奏时鼓点子的转接反应迟钝、力不从心,既妨碍演奏又影响身体健康。

软硬签的训练,是要完成一种司鼓演奏中最基础、应用最广泛的基本功之一:即大、中、小“撕边”的套路。

“撕边”——也称滚击,它是速度、力度、幅度、耐力、音色、持续力、灵活性的综合体现。

“撕边”是司鼓演奏基础中的基础。内行看你基本功好坏,先看你的“撕边”演奏得如何。可见“撕边”的重要性。

大“撕边”讲的是从硬签慢速度开始,逐渐推进进入软签中等速度,再到快速保持,最后运用爆发力再现等过程;

中“撕边”讲的是相对中等的幅度、速度、力度和一定保持等过程;

小“撕边”讲的是短促、急速、灵敏等。

司鼓者在演奏中若要把鼓的音色、音响打得好、打得准,必须记住以下要领:力点要均衡、支点要稳定、中心点要集中、视线要灵活。

力点——指的是指力、手腕、小臂“三环节”之惯性力;

支点——指的是小指与无名指的下端接触膝盖顶端支撑点不能乱移动;

中心点——指的是左、右签上下签时要呈一条线,不致相耳磨擦、碰签;准确无误、不偏不倚地击打在鼓的中心;

视线——指的是演奏时双目灵活、准确地观察整个舞台的表演与方位(二门、九区、四方位)。反之,势必造成力度的轻重不一;支点不稳;音色紊乱;表现模糊等不良效果。如图 2-3 所示。

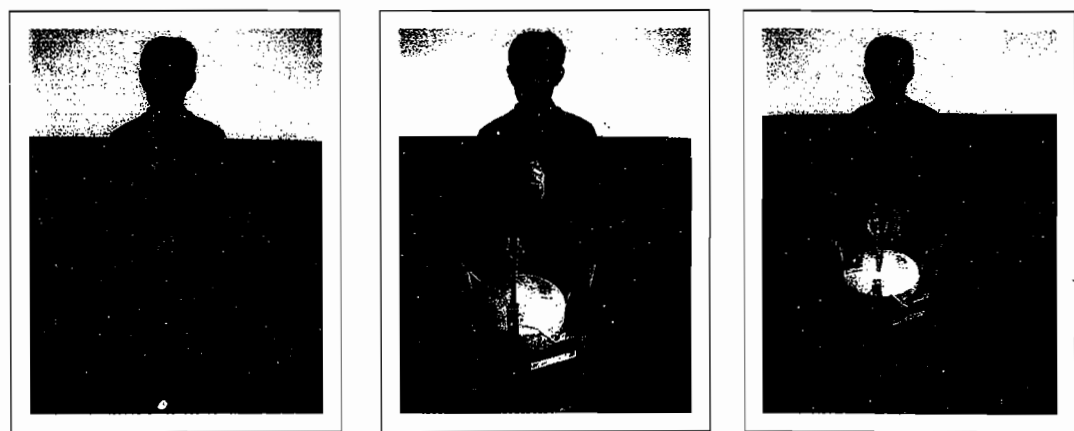


图 2-3 运签方法

第二节 板的演奏姿势

板是司鼓者掌握板腔节奏的重要乐器,“板腔板腔,有板才有腔”。板是由三块红木或黄杨木等结扎而成的。三块木板的名称分别为:盖板、中板和底板。其中盖板与中板用丝线捆扎在一起,并以红绸将底板连接起来,中间留下一定的空间与长度便于演奏使用。

一、持板方法

以左手的食指、中指、无名指、小指虚握底板中端,形成上大下小呈喇叭型。大拇指挑起底板与中盖板之间的红绸带,将其置于拇指内关节深处,中指紧贴于拇指肌肉处。大臂自然垂直,小臂抬起呈 90 度,然后将手腕伸向鼓架左柱上方成演奏状态(图 2-4)。

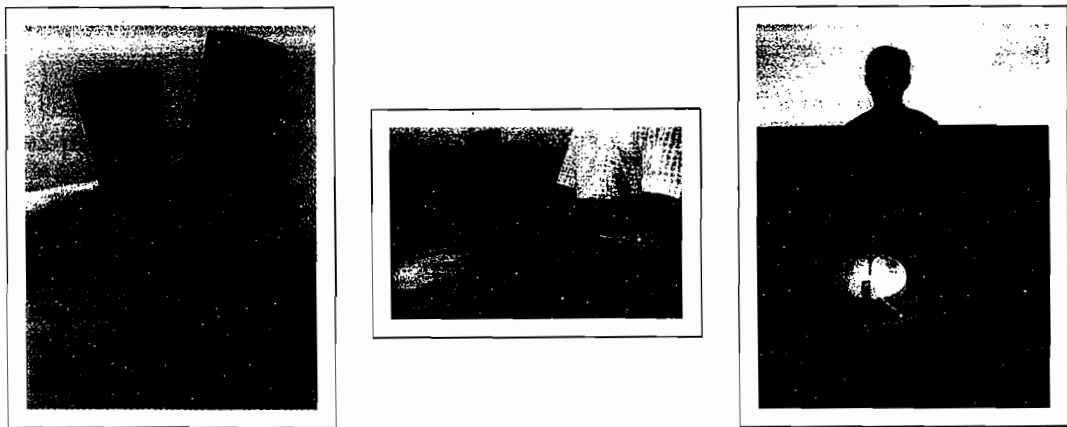


图 2-4 持板方法

二、运板方法

以手臂及腕子的小幅度左右起伏并通过臂腕的运用,将力点集中于小指与无名指的下端,用底板的下部中间的棱角碰击中板的发音区。每击一下,底板随即离开,发出以清脆悦耳为准。切忌用小臂转动摇击,更不能的死腕子猛烈勾击,用力过猛会发出又硬又杂的声音,甚至将底板击碎,达不到应有的效果。汉字代音词为:扎或角、各。

第三节 大锣的演奏姿势

常用大锣基本分为三种音色:一种是高音部分即武锣、苏锣,音色高亢、音响清脆,大都用在武打动作场面;有时加上堂鼓演奏更能增强战斗的气氛。中音部分:高虎音、中虎音,音色圆润音量宽厚,常用于人物的唱念和动作表情的强化。低音部分:低虎音,音色苍沉、音量浑厚;大都用在人物年龄较大、身份较重情绪沉重的表演。

大锣演奏时,先将锣绳穿过锣孔和圆竹竿并打上活结,以便于适度调整。大锣演奏者一般以站立的方式,立于司鼓者的右后侧,目视司鼓演奏并随时观察舞台上的表演。

持锣方法:

左手持锣:持锣的方法基本上有两种。

一是横扣式,即以拇指扣住大锣右边的绳子,小指勾住大锣左边的绳子;食指、中指、无名指紧贴在一起并以食指内关节托住大锣的竹竿,小臂和手背朝上。二是立扣式,即食指、中指、无名指、小指自然弯曲紧贴在一起呈立式,拇指扣住大锣右边的绳子,食指中关节托住竹竿,然后,小臂抬起与大臂呈 90 度把大锣的面朝向前方,也可将锣面稍许向右内侧倾斜成演奏状态(图 2-5)。



图 2-5 持锣方法

右手持锣锤:先将小指穿入锣竿子下端的绳圈中,以防止演奏时锣锤脱落;中指、无名指、小指自然弯曲,并让锣锤的竿子置于弯曲的三指中关节之内,食指伸直挡住锣竿,拇指放松轻轻地搭住锣竿,不使锣竿松动或跳动(图 2-6)。

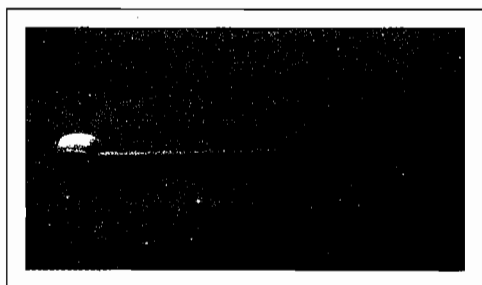


图 2-6 持锣锤方法

演奏时,大臂自如垂直,小臂抬起与大臂成 90 度。击锣时,力度通过大臂、小臂并将力点集中于中指、无名指、小指的指力点上,以弹性力击打锣门,击打后随即离开(图 2-7)。汉字代音词为:仓。

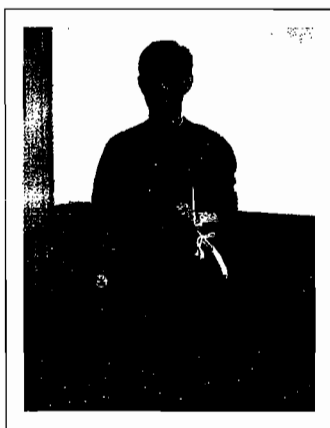


图 2-7 击锣方法

第四节 铙钹的演奏姿势

铙钹中间隆起的部位型若碗状,称作“钹腕”,“腕顶”有一个小洞穿上牛皮绳,在腕内端打上死结,腕顶绳结上用一块一尺方布系于绳结套上并将布叠为三角形盖在腕顶上备于演奏。

一、持钹方法

铙钹演奏者所坐的椅子与司鼓者相同,身体坐正,右腿架在左腿上(便于演奏时“捂音”),也可平腿,目视司鼓演奏;左右臂自如垂直,双手持钹置于右腿上与身体呈三角形。

拇指、食指、中指捏住钹巾,无名指夹住钹巾并拢呈半握型。其中食指、中指的指甲背面、拇指的侧面贴住钹腕,右钹在上,左钹在下(这叫“正把”),如图 2-8。

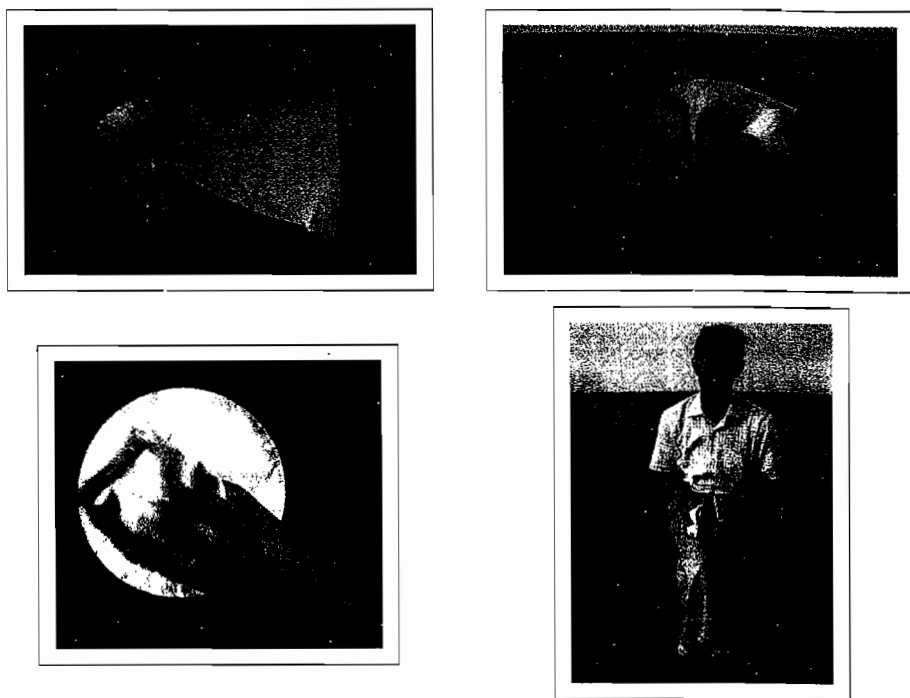


图 2-8 持钹方法

二、运钹方法与捂音

运钹主要以腕子的挫,食指、中指的弹,上钹的拍,下钹手腕往上托;即靠挫、弹、托、拍之惯性力击钹,击打一下随应离开(图 2-9)。

钹音以清脆悦耳为准,然后将双手钹成立式退向右腿膝盖之内侧止音,这就称为“捂音”。若连续快速反复,称之为快速“捂音”。有单击“捂音”和双击“捂音”(下面锣鼓演奏中再叙)。

汉字代音词为:才。

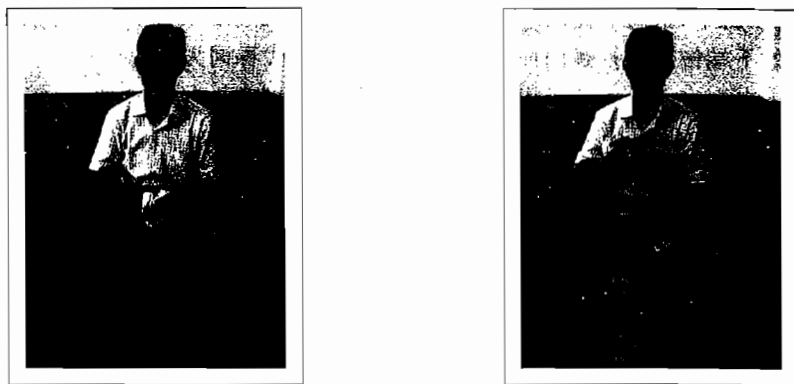


图 2-9 运钹的方法

第五节 小锣的演奏姿势

小锣分高、低音两种,它在戏曲中运用最为广泛,无论是文戏,还是武戏以及唱、做、念、打中均有使用,且发挥独到妙用。

一、持锣方法

左手持锣:以左手食指肉指尖托住小锣的边缘内侧,并以拇指指尖贴住食指阴面为支撑,防止小锣摇动或脱落,再将小锣置于腹部前方。

右手持小锣片:以右手拇指、食指、中指虚握锣片两边呈立状,无名指、小指背面轻轻贴住小锣片的阴面,大臂稍许向前抬起,小臂与腕子伸向左手小锣上方,以小锣的下端棱角对准小锣的门心(图 2-10)。

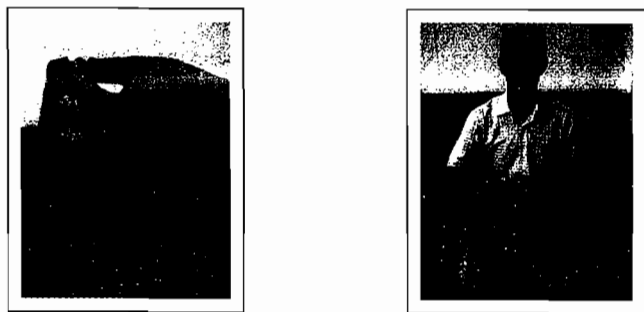


图2-10 持锣方法

二、运片方法

运片主要以腕子有弹性地转动,随之配合中指的勾力,食指的弹力带动小锣片的惯性力,将小锣片的下端棱角击打锣门而发音图 2-11。汉字代音词为:台。

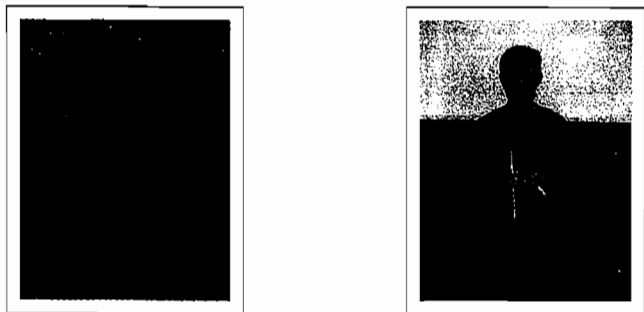


图 2-11 运片方法

第三章

汉字代音词符号对照及说明

我国传统戏曲锣鼓谱或锣鼓经,自有独特的记谱方法,自今延传几百年。虽几经改革,但均不被行内认可。因为,无论采用哪一种方法,都无法准确表达戏曲锣鼓的演奏要求和内涵,甚至给锣鼓经和曲牌带来混淆。现在所用的汉字代音词符号,也只能用来参考使用,真正准确的方法,唯有以口传心授的办法来进行传授。

为使学者有所依据,本教材参照京剧、越剧的特点,选用部分内容,进行教学并给予简要对照说明。(仅供内部使用)

1. 鼓:	大、答、拉、的	——	鼓右签重击
	八、百	——	鼓左签重击
	盾、多	——	鼓右单签轻击
	崩	——	鼓双签齐重击
	大八、八大	——	鼓左右签先后击
	嘟	——	鼓双签滚击
	龙冬	——	鼓右签轻击二下
	哆啰	——	鼓右签弹击二下
	冬	——	堂鼓独击

2. 板: 扎、衣、各、角——板单击

3. 大锣:	仓、匡、	——	大锣独奏或大锣、铙钹、小锣齐奏
	倾、空、孔	——	大锣轻击或大锣、铙钹、小锣齐轻击

4. 铙钹:	才、采、切	——	铙钹独奏或铙钹、小锣齐奏
	扑	——	铙钹闷音

5. 小锣:	台、来、郎	——	小锣独奏
	另、令、	——	小锣轻击
	匝	——	小锣闷音或铙钹、小锣齐闷音

在戏曲打击乐演奏的过程中,随着剧情的变化、节奏的变化、内涵的变化,锣鼓经的代音词用语、重音也就相继发生了变化,甚至无法用字母替代,这大概就是戏曲锣鼓的奥妙所在之一。

第四章

戏曲打击乐演奏基础训练

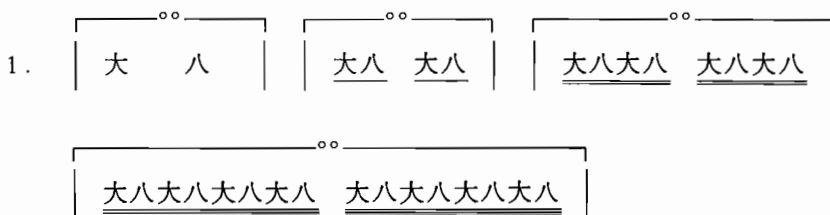
戏曲打击乐基础分为:双签基本功套路、板签套路、大锣、铙钹、小锣基本功等内容。它既可以按乐器的品种进行单独训练,又可以进行全方位有效的组合;单独是过程,组合是目的,戏曲打击乐是一个有机的整体,每一件乐器,只有在整体中,才能发挥优势。

作为一名戏曲打击乐演奏者,在学习、训练、研究、演奏过程中一定要具备吃苦耐劳和坚忍不拔的精神。因为,戏曲打击乐训练的开始阶段是一项异常枯燥、乏味的过程;等到基础略有所成时,方能体会其中的奥妙与乐趣;尤其要成为一名戏曲乐队的司鼓即指挥,当一场剧目的演出及整体的命运掌握在你手里时,决不是一件轻松容易的事,这就要求演奏者,更加需要有坚强的意志和决心。而基本功是造就这方面能力的基础。所谓“万丈高楼平地起”就是这样的道理。具有扎实的基本功,条条道路都畅通,没有扎实的基本功,到老一场空。

第一节 班鼓双签基本功及套路训练

开功先练“平签”。“平签”是双签训练的基础。“平签”的练习方法是將鼓签的四分之一顶端平击鼓心的平面。击打时,运用软签或叫软腕子的方法进行训练。目的是稳定姿势,掌握运签的基本动作和要领,在此基础上逐步过渡到硬签或叫硬腕子的练习。“平签”演奏要求幅度、力度中等;腕子、指力自如、松弛;双签上下起伏平稳清晰;音色清脆、坚实、饱满、有弹性。

一、“平签”基本功套路



通过此条“套路”基础训练,在循序渐进的过程中可以逐步过渡到长“撕边”的练习。

2. $\left[\begin{array}{c} \text{大八} \quad \text{大八} \quad \text{大} \end{array} \right]$

此条套路练习是为“五击短撕边”打基础。

3. $\left[\begin{array}{c} \text{大八} \quad \text{大八} \quad \text{大八} \quad \text{大} \end{array} \right]$

此条套路练习是为“七击短撕边”打基础。

4. $\left[\begin{array}{c} \text{大八大八} \quad \text{大八大八} \quad \text{大} \end{array} \right]$

此条套路练习是为“七击短撕边”打基础。

二、平、滚签交替基本功套路

1. $\left[\begin{array}{c} \text{大八} \quad \text{嘟} \end{array} \right]$
2. $\left[\begin{array}{c} \text{大八} \quad \text{大八} \quad \text{嘟} \end{array} \right]$
3. $\left[\begin{array}{c} \text{大八} \quad \text{大八} \quad \text{大八} \quad \text{嘟} \end{array} \right]$
4. $\left[\begin{array}{c} \text{嘟} \quad \text{拉八} \quad \text{大} \end{array} \right]$

这几条“套路”练习,是为下面锣鼓经“串子”、“急急风”、“九锤半”的演奏打基础。

三、平、滚签变化练习

1. $\left[\begin{array}{c} \text{大八} \quad \text{嘟} \end{array} \right]$
2. $\left[\begin{array}{c} \text{大八} \quad \text{大八} \quad \text{嘟} \end{array} \right]$
3. $\left[\begin{array}{c} \text{大八} \quad \text{大八} \quad \text{大八} \quad \text{嘟} \end{array} \right]$

四、左右签及重音交替连签练习

1. $\left[\begin{array}{c} \text{大八} \quad \text{八八} \end{array} \right]$
2. $\left[\begin{array}{c} \text{大大大} \quad \text{八八八} \end{array} \right]$
3. $\left[\begin{array}{c} \text{大大大大} \quad \text{八八八八} \end{array} \right]$
4. $\left[\begin{array}{c} > \text{大八} \quad > \text{大八} \quad > \text{大八} \end{array} \right]$
5. $\left[\begin{array}{c} > \text{八大} \quad > \text{大八} \quad > \text{大八} \quad > \text{大大} \end{array} \right]$
6. $\left[\begin{array}{c} > \text{大八大} \quad > \text{大八大} \end{array} \right]$
7. $\left[\begin{array}{c} \text{大} \quad \text{大八} \quad \text{大} \quad \text{大八} \end{array} \right]$

这几种“套路”是训练左右签反应与灵敏度。

五、“撕边”加“点签”练习

左签	都
右签	① <u>大大</u> · <u>大大</u> ·
	② <u>大·大</u> <u>乙大</u> <u>乙个</u> <u>大·大</u> <u>乙大</u> <u>乙个</u>
	③ 大 <u>乙大</u> <u>乙个</u> 大 <u>乙大</u> <u>乙个</u> 大

通过上面双签“套路”基本功的训练，是为下一步演奏锣鼓经奠定扎实基础并增强演奏双手的变化与灵活性及应变能力。

第二节 板签基本功与套路

“板签”基本功套路，是司鼓演奏者必须熟练掌握的基本功之一。所谓板签：就是把板与鼓连起来练；左手板，右手鼓相互搭配。板签练习，重点是要抓住板的节奏，特别是强调板在演奏中的稳定性；签法要流畅自如，要求板签音色协调、对称、清晰、透明。

一、板功平稳度和音色练习

- | | | | | | | | | | | | |
|----|---|---|---|---|--|---|---|---|---|--|-----------|
| 1. | 扎 | - | - | - | | 扎 | - | 扎 | - | | (京剧代音字) |
| | 各 | - | - | - | | 各 | - | 各 | - | | (越剧代音字) |
- | | | | | | |
|----|-----------|-----------|-----------|-----------|--|
| 2. | 扎 | 扎 | 各 | 各 | |
| | <u>大大</u> | <u>大大</u> | <u>大大</u> | <u>大大</u> | |
- | | | | | | |
|----|-------------|--|-------------|--|--|
| 3. | 扎 | | 各 | | |
| | <u>大大大大</u> | | <u>的的的的</u> | | |

这几种板签“套路”，既是最基础的节奏和板音稳定性训练，也是越剧板式中“器板”的基本功套路。

二、板签快速套签练习（京剧、越剧对照）

- | | | | | | | | | |
|----|-----------|-----------|---|--|-----------|------------|---|--|
| 1. | 扎 | 扎 | 扎 | | 各 | 各 | 各 | |
| | <u>大大</u> | <u>乙大</u> | 乙 | | <u>的的</u> | <u>0 的</u> | 各 | |
- | | | | | | | |
|----|------------|------------|--|------------|------------|--|
| 2. | 扎 | 扎 | | 各 | 各 | |
| | <u>大大.</u> | <u>大大.</u> | | <u>的的.</u> | <u>的的.</u> | |

3.

扎	扎	扎	扎
大.	大	乙大	乙

各	各	各	各
的.	的	0 的	0

4.

扎	扎	扎	扎
大大	乙大	乙大	乙

各	各	各	各
的的	0 的	0 的	0

5.

扎	扎	扎	扎
大大	乙大	乙大	大大

各	各	各	各
的的	0 的	0 的	的的

6.

扎	扎	扎	扎
大大	乙大	乙大	大大

各	各	各	各
的的	的的	0 的	的的

7.

扎	扎	扎	扎
大 得儿	乙大	乙大	大

各	各	各	各
的 得儿	0 的	0 的	的

8.

扎	扎	扎
乙大	乙	乙

各	各	各
0 的	0	的

9.

扎	扎	扎
乙大	乙 得儿	乙

各	各	各
0 的	0 得儿	的

以上板签套路既可以分别单独练习，也可以从头到尾连接起来一起练习，每天保持三十分钟到一个小时的训练，将对基本功的积累和形成带来极大的帮助，功到自然成。

第三节 大锣基本功与套路

大锣是戏曲打击乐中的重要成员。所谓锣鼓,不是锣就是鼓,可见其重要性;同时,在戏曲舞台表演中,大锣既是代表正拍重音的体现,又是重要身份立体音色的象征。因此,大锣演奏者对大锣的演奏,应当具有足够的认识。

大锣基本功训练只强调六个字:力度、速度、耐力。要的是苦下功夫,演奏过程中不能因为手酸而停顿,必须坚持不懈,方能功夫有成。大锣演奏讲就的是稳、准、实;

“稳”——是指在打击乐演奏过程中大锣是节奏的主干,要立得住,不能有任何晃动,始终坚持既定的节奏;

“准”——是指大锣在演奏中的每一下锣音都要准,不能发生任何偏差。不然,会影响甚至破坏演出效果;

“实”——是指击打的力度要坚实饱满。反之,则达不到应用戏曲舞台效果。

唯一的途径是苦练加巧练习,不能僵硬死打;反之,既会打破大锣,又会使手腕、手臂受伤。

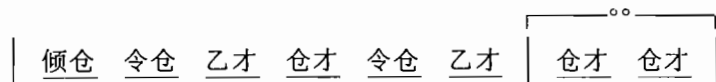
大锣“套路”主要有以下方面。

一、重音单击和连击



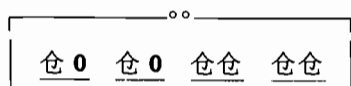
这种重音单击和连击是大锣练习的基本形式;它在司鼓的带领下可与铙钹、小锣一起按慢、中、快的速度进行有组织的训练。随着训练的不断进步,为“急急风”等锣鼓经的演奏打好基础。

二、九锤半锣经节奏



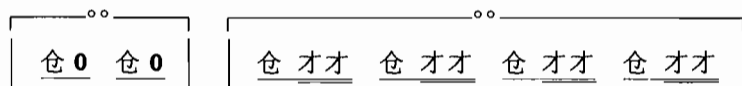
此“套路”,既有轻、重音训练,又有骨干音的训练;练习中可以进行多次反复,也可以依此节奏为基础加以变化。如:倾仓 令仓乙才 仓才 仓才 令仓 乙才 等等。

三、闷音练习



演奏方法：将大锣的右边沿斜着贴往腹部，中指、无名指、小指贴住大锣上端边面，用锣锤打击锣心，发出“奔”的声响。

四、捂音练习



在大锣演奏过程中根据节奏、速度的需要进行捂音。其演奏方法：用拇指和手掌的肌肉或用中指、无名指、小指的指肉贴住锣心进行捂音。捂音的动作不宜过大，不然会影响技巧的发挥和速度的掌控。

五、大锣打边

大锣打边即以锣锤竿敲打大锣的边缘斜面处发出“铛啷……”的声响。

第四节 铙钹基本功与套路

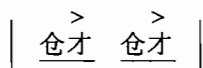
铙钹是戏曲打击乐组合中技巧性很高的乐器。它不仅在司鼓指挥下与大锣、小锣合作完成自身演奏内容；同时，还能丰富戏曲表演内涵与特色，增添戏曲性效果发挥重要作用。铙钹演奏者需要具备很好的节奏感和“反拍”意识；在演奏中经常担当修补、穿引、铺垫的角色，表现的是一种技巧。

一、重音练习



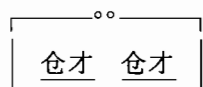
在练习中要先找到“奔儿”的音响效果；然后，渐渐地开始连续性的训练，同时也可以同大锣一起练习“急急风”的套路。

二、分钹练习



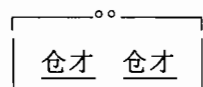
此练习须与大锣一起训练,其方法为大锣为正拍;铙钹为反拍反复训练。为演奏“冲头”等锣鼓经打基础。

三、挫(搓)钹练习



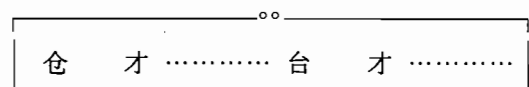
此练习为一轻一重,即“仓”为轻,“才”为重,可先按中等速度演奏,逐步过渡到快速演奏。为“串子”“走马”“九锤半”等锣鼓经打基础。

四、揉钹练习



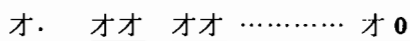
双手将两片钹形成立式,左右、上下以揉摩似地揉击,上轻下重进行演奏。为快速“九锤半”“急急风”及“开档”等锣鼓经打基础。

五、颤(颠)钹练习



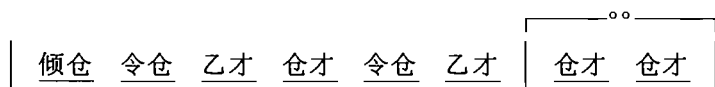
两片钹在发出重音相击后,通过右手的腕子、手指的颤动进行有序的相击发出颤音,形成若离非离的状态。为演奏“散长锤”等锣鼓经打基础。

六、扬钹练习



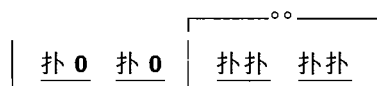
扬钹又称放“回头”。演奏方法:第一击为特强重音“才”后随即离开,紧接乘着钹体的震动由弱到强、由慢到快或称由松到紧的过程,连续性地发出重音,以最后的“仓”音结束。

七、重音交替练习



它表现的是与大锣不同的重音和轻重交替训练。

八、闷音练习



又称“闷钹”。将两片钹圆边下端同时放在右腿上,再使两钹相击发出“扑”的音响,即称之为闷音。

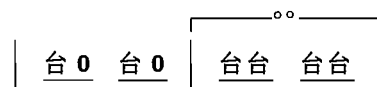
九、打边

以钹的边缘相击或连击,发出非正常的碎音。“打边”,也可以同大锣、小锣相结合,作为舞台上的水声和雨声的效果。

第五节 小锣基本功与套路

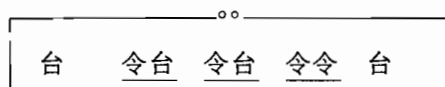
小锣是戏曲打击乐和戏曲舞台上,运用最为广泛的乐器。可以用无处不在、无处不用来表示;无论是武戏,还是文戏;无论是大的武打动作,还是表演小动作,都需要小锣的配音;小锣除了要有很好的音色外,更要表现的是一种灵巧。它与大锣一样,在演出中尤其在单独演奏时,绝对不能出现一个破音,不然就“砸戏”了。小锣音色要求清脆圆润。

一、重音与连击练习



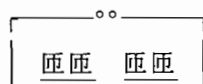
先找到小锣音门,然后在司鼓的指挥下与大锣、铙钹一起练习。

二、轻重交替练习



此练习为“滚头子”“扭丝”等锣鼓经演奏打基础。

三、闷音练习



闷音演奏方法：左手小指抵住小锣门心后面，拇指、食指捏住锣边，用小锣片打击发出“匝匝”的声响。

第六节 基本功训练的方法与过程

在实施基本功训练时，不能操之过急，应采用由浅入深和循序渐进的方法，有步骤、有计划的进行。本教材将基本功训练分为三个阶段。

第一阶段：掌握基础姿势和方法

着重强调或注重正确的演奏姿势和演奏方法。练习时，先适用中等速度、力度与节奏，一下一下地反复练习、逐一巩固；即“立足中间，两边拉开”。每一次以 5~10 分钟为一个过程；歇一下再行反复，按照姿势要求，保持自如松弛，直至基本掌握演奏基本目标。

第二阶段：力度、速度与耐力的持续

所谓练功，就要每一次必须超过原来的难度和强度，而不是一般的恢复性保持性的练习；本教材所讲的速度、力度和耐力，是指用足约百分之八十的力度，以最快的速度，保持或坚持约四十分钟的时间不停顿、不间断的训练，直到手臂发酸—不酸—发酸—不酸，几个来回。通过长期的训练，才能打好一定的基本功和基础。

第三阶段：变化和运用

在前两个阶段的基础上，进入各种套路性变化练习。此阶段各种乐器在司鼓的统一指挥下进行节奏的变化、速度的变化、力度的变化及轻重强弱的变化、默契配合等方面的训练。以达到熟练、灵活、自如、应用的目的。“功到自然成。”

第五章

基础锣鼓经演奏

所谓基础锣鼓经,就是作为戏曲打击乐演奏者必须了解、掌握并能够熟练运用的基本锣鼓经。越剧原本没有自己的锣鼓经体系,既是戏中所听到的锣鼓经,也是沿用了京剧或绍剧中的部分锣鼓经。为此,本教材选用了部分京剧锣鼓经,作为本专业教材。其中有的锣鼓经在文字上给予说明和解释,但有的内容在越剧中未必能找到相应戏路。因此,就不一一作出解释,希谅!

第一节 一锣(又名“一击”)

“一锣”有“挂边一锣”、“撕边一锣”、“单签一锣”等,种类很多;意识是根据表演的需要,锣前的签发变化有很多,按动作打,但最后以锣包括小锣来结尾;“一锣”主要用来加重语气、表达手语、眼神、背影等情感。

一、大锣“一锣”

1. 0 (挂边) 仓 0

一般用于配合动作、加重语气或唱腔中间(散板)分句的“垫锣”;“挂边”是司鼓的底鼓(手势),一般不出音,我们也叫它为“暗签”。所以,也称“暗锤”;也可以用单签领奏。

2. 0 都 仓 0 (0 都 仓. 都 仓. 都 仓 0)

3. 0 大八 仓 0

4. 八 0 仓 0

5. 八 0 大 0 仓 0

此类锣鼓经一般用来配合坚定的语气动作,有时也配合强烈的前进、倒退及坚定震惊的动作或人物思想感情的强烈反应。

6. 扎 0 扎 0 仓 0 (各 0 各 0 仓 0)

一般用来配合戏曲表演中的“一二三”富有戏剧性轻快节奏的动作和念白，也可以用来衔接唱腔过门：妙 妙 妙 (0 2 3 6)

扎 扎 仓

7. 台 台 仓 0

一般用来配合剧中人物的张望、远眺等有节奏性的动作；往往可接“冲头”或“小四击头”锣鼓经演奏。

8. 匝 匝 仓 0

多半配合砸碎某种东西等强有力的动作，常连接“丝边一锣”收尾。

9. 哪 …… 仓 0 哪 …… 八 0 大 0 仓 0

为了增强动作、语气的戏剧性效果，在锣前加上“撕边”，使气氛、情感更加突出和强烈。

10. 哪 …… 拉大大大大 仓 0

用来配合两边整袖、张望等动作。

11. 哪 …… 仓在 (或) 大 大大 仓大

被称为“报名一锣”。

二、小锣“一锣”

1. 大 0 台 0 配合念白中的小动作。

2. 哆罗 台 0 表现惊愕的神态。

3. 多 0 多 0 台 0 配合文角落坐、双手闭门等动作。

4. 0 多多多 多多 多多 多儿拉0 台

配合整衣带、含羞等内心短促节奏的活动与剧中人物上下场及进、出门步子的动作等。

5. 大大大 大大 大大 大大 多儿拉0 台

用来表现人物内心活动及小动作等。

6. 0 大大 大大 大大 大大 大 台

7. 0 大大 0 大大 0 大大 大大 大大 台

8. 大大大大 大大大大 大大 多拉拉0 台

9. 大大大大 大大大大 大·大 大 0 台

10. 0 多儿 大大大大 大大 大·大 大 0 台

11. 0 多儿 拉 0 儿儿 拉 0 多儿 拉大大大 大·大 大 0 台

除以上几个方面的“一锣”外，根据舞台演出的需要还有很多的变化。如：小钹演奏因与大锣演奏基本相同，并不在此列之中。因此，我们应当按照实际舞台的要求进行变化而变化，灵活掌握和运用。

第二节 二锣（又名“二击”）

“二锣”锣鼓经，从数量上来讲并不是很多，它基本上同其他锣鼓经相连接而使用。

一、大锣“二锣”

1. 大八台 倾 仓
2. 哪… 大八台 倾 仓

它一般用于加重语气，配合亮相等动作；也可以作为某些曲牌的“入头”。如：“趟马”的上场亮相：“耍孩儿”曲牌的入头等。

二、小钹“二锣”

1. 大八台 令 才
2. 哪… 大八台 令 才

小钹“二锣”，就是其乐器的大小、音色、气氛、效果与大锣不同。在演奏及一些用途上与大锣基本相同。

第三节 三锣（又名“三击”）

一、大锣“三锣”

1. 大八台 仓 仓 仓
2. 哪… 大八台 仓 仓 仓

一般用于配合“一二三”的念白和动作。如：抢东西、三击掌、三跨步等。

二、小钹“三击”

1. 大八台 才 才 才
2. 哪… 大八台 才 才 才

一般用于文场或“走边”组合动作。

三、小锣“三锣”

1. 哆罗0 台 台 台
2. 大乙0 台 台 台
3. 台 - 台. 大 台

小锣“三锣”，一般用于女性；即模仿女人走路的样子。

其第三种演奏方法是用来配合上下场及其他小动作，也代替小锣“住头”以暂时让演员停顿等。

第四节 住头（又名“二三锣”或“起头”）

此锣鼓经用于曲牌开始的叫“起头”；用于加重语气的叫“二三锣”；用于收尾或结速的叫“住头”。

一、大锣住头

大台 仓 才 仓

二、小钹住头

大台 才 台 才

三、小锣住头

台. 大 台

一般作为念白语尾加重语气和唱“点降唇”曲牌中使用。

第五节 四击头

一、大锣四击头

1. 大台 仓 - 仓 才台 仓 才 仓
2. 大台 仓 - 仓郎 才台 仓
3. 大台 仓 - 仓 台 仓郎 才 仓
4. 大台 仓 - 仓 才台 仓仓 才 仓

5. 大台 仓 - 仓仓仓 仓 才台 仓郎 才 仓

第一种“四击头”为基础“四击头”，而其余的为变化“四击头”；

在以往舞台表演中“四击头”的变化应当有很多，可以根据剧情的变化而变化进行处理；它一般用于人物的上下场动作亮相或武打动作与组合动作的首尾亮相等；但是，在上场动作中原则上只用基础“四击头”而不用变化“四击头”。

二、小锣四击头

哆罗 台 台 令 台

一般用于加重语气或配合文场的台步动作。

三、软四击头（又名“小四击头”）

1. 大锣软四击

八 大八 仓 仓 才 仓

“软四击”的开头可变化为：“八 大都 仓 仓”。它一般用于人物较快速地上场亮相及整衣、带、帽、鞋等动作；也可以与“撕边一锣”连接起来作为人物抢东西的配音锣鼓。

2. 小钹软四击头

八 大八 才 才 令 才

它一般用于“走边”等轻便的动作与组合。

第六节 五击头（又名“五锤”）

一、大锣五击头

大台 仓 才 仓 才 仓

一般用于简单的上场，加重语气和配合简短的台步步法、入座等动作。

二、小钹五击头

大台 才 台 才 台 才

其用途大致与大锣相同。

三、小锣五击头

台 台 台 令 台

一般用于文人台步，如进门等动作。

四、大锣软五击头

大台 仓 才 仓 才 倾 仓

五、小钹软五击头

大台 才 台 才 台 令 才

一般用于曲牌的开头或原“五击头”不够用时的补充等。

第七节 凤点头

一、大锣散板凤点头

大八台 仓·都 台才 台 仓 来才 乙台 仓

散板“凤点头”，即用在唱散板前的开唱锣鼓。

二、大锣摇板凤点头

0 大大 扎 扎 空 才 仓 来才 乙台 仓

三、变化凤点头

1. 大八台 仓·都 才台 仓 来才 乙台 仓
2. 大扎台 仓大大 才 台 仓 来才 乙台 仓
3. 大八台 才·都 来才 台 才 来才 乙台 才

第八节 大锣归位

一、大锣归位

大台 仓·都 才台 仓 仓

它常用于引子、诗及“点降唇”等曲牌的前奏等；也用于人物的归座等动作。

二、小钹归位

大台 才·都 才台 才 才

三、小锣归位

台 大大 台 台·大 台

一般用于文上场后的归位，从“九龙口”到右台口，再从右台口到归座的动作。

第九节 导板头

一、大锣导板头

1. 大台 仓·都 才台 仓 - 仓 - 台才
2. 大台 仓·都 才台 仓 - 仓 - 扑
3. 大台 仓·都 才台 仓 - 倾 - 仓

一般用于导板唱腔的开唱。其中第一、二种接过门时，过门从后半拍起比较合适；第三种则在正拍起或随着最后的一锣同起较合适。

二、小钹导板头

大台 才·都 才台 才 才

三、小锣导板头

0 大大 台 台 台大 令台 乙个令 台

第十节 夺 头

一、大锣夺头

龙 冬 大大 大台 仓 来才 乙台 仓

一般用于配合开打及组合的动作；也可作为越剧中板、慢板的起板的“人头”。它可以根据剧情的需要进行多种变化。如：

1. (单签) 龙冬 大 大台 仓 来才 乙台 仓
2. 龙冬 大八大八 仓 来才 乙台 仓
3. 龙 冬都 拉扑 拉扑台 仓才 来才 仓才台 仓

4. 龙 冬都 拉大 大台 仓才 倾仓 来才台 仓

5. 龙 冬都 拉八 拉八拉台 仓才仓才 令 仓才 仓才台 仓

虽然夺头的演奏有很多种变化，但是唯独开始的底鼓“龙冬”签法不能变，切记。

二、小钹夺头

龙 冬 大大 大台 才个 来才 乙个台 才

三、小锣夺头

1. 龙 冬 大大 大大 台个 令台 乙个令 台

2. 龙冬 大 大大 台 令台 乙令台 令 台

小锣“夺头”，一般以单签演奏，且在节奏上大有变化，要很好地掌握分寸；它在越剧中用于开唱前水袖翻身动作接过门开唱等。

第十一节 帽子头

一、大锣帽子头

台 仓才 仓才 令仓 仓

此锣鼓经一般用于开唱锣鼓，京剧用于“回龙”“垛板”等板式唱腔；越剧用得少，但可以借鉴用于越剧“叠板”等板式。

二、小钹帽子头

台 才台 才台 令才 才

三、小锣帽子头

1. 台 台 台·大 令 台

2. 台 - 台 台 台才 令 台 台

3. 台 - 台 台 台 大大 台大 台 台

小锣“帽子头”一般用于配合文角上场前的前奏。

第十二节 滚头子与抽头

盾八 乙台 | 仓 来台 才台 乙台 | 仓 来台 才冬 大 仓个 来才 乙台 仓 0

在京剧中“滚头子”与“抽头”原是两上不同的锣鼓经，且各自有不同用法。从演奏上讲其音响效果有共同之处，即都是“仓 来台 才台 乙台”，收尾也一样；但在司鼓演奏上有较大的区别。

首先，“滚头子”是用双签指挥演奏，开始用“盾八 乙台”签法，演奏上签法变化、节奏的变化、轻重缓急的变化比较丰富多彩，具有抒情性的戏曲性效果。

其次，“抽头”则是以板签指挥演奏，其开始的底鼓是“大大 大大 衣大 衣个台 仓……”通过单签的不同变化引导随众进入“中板”（原板）唱腔节奏等；这里的“衣”是指板的演奏。

“滚头子”与“抽头”锣鼓经常用于翻山越岭、探寻思索、御马涉险等组合身段表演动作。其中间的演奏变化。如：

1. 仓 才 仓 才

仓	来台	才台	乙台
---	----	----	----
2. 仓 仓 台才 台

仓	来台	才台	乙台
---	----	----	----
3. 仓 令仓 乙仓 来才台

仓	来台	才台	乙台
---	----	----	----
4. 仓 仓 仓 仓 来台 才台 乙台

所谓变化，就是要依据舞台表演的需要，不违反戏曲规律的情况进行变化。

一、小钹滚头子与抽头

盾八 乙台 | 才 切台 切台 切台 | 才 来台 切冬 大 才 来才
乙台 才 （大大 大大 衣大 衣个台 才……）

二、小锣抽头

大大 大大 衣大 衣个令

台	令台	令台	令令
---	----	----	----

 台 令台 乙台 乙台 令台 乙个令 台

小锣只有“抽头”而没有“滚头子”。因为，它只有单签演奏及单签小锣演奏方法。它一般用于比较跳跃性的台步动作。如：小花旦、小丑等表演。

第十三节 马腿儿

多多 乙八 乙台 仓各 来才 乙台 仓 仓 仓 八 大 仓

“马腿儿”只有大锣演奏方法而没有小钹或小锣演奏；它一般与“九锤半”“阴锣”“急急风”等锣鼓经一起连接进行演奏。它的开法底鼓可以用“都 拉大 乙八 乙台 仓……”中间的“仓 来才 乙台”也可变奏为：

1. 仓 乙仓 乙台
2. 仓仓 乙仓 乙才
3. 仓 台才 台
4. 仓 乙才 乙才

此锣鼓经一般用于武戏对打和各种组合动作套路及洒水等表演动作。

第十四节 扭 丝

盾 八拉台 仓郎 才台 仓郎 切台乙台 仓郎 才 仓郎 才台 仓

“扭丝”一般用于散板“入头”。在越剧中有时用于中板的“入头”；在京剧中常配合人物下场的台步回身唱最后一句散板。

第十五节 快扭丝

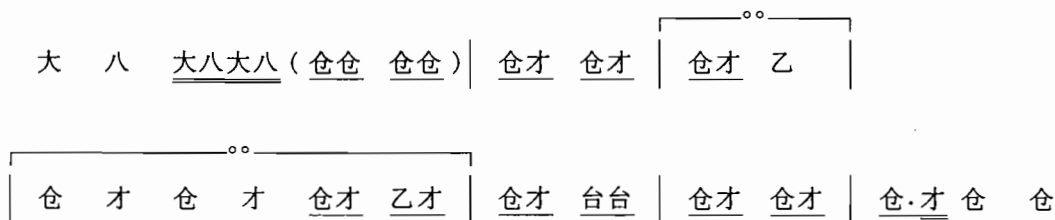
盾 八拉台 仓郎 才 仓才 仓才 仓郎 才台 仓

第十六节 串子（又名“一封书”）

大 八 大八大八（仓仓 仓仓） 仓才 仓才 仓·才 仓 仓 0

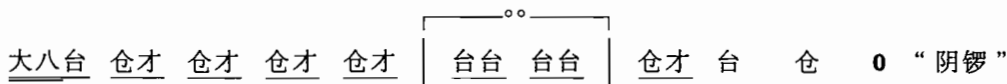
它一般用于节奏较为平稳的武打动作；要求音响沉着有力等，可以加堂鼓演奏。开始的底鼓也可以用“大八 都 仓……”的演奏方法。它常常同“走马锣鼓”“搓锣”“浪头”“滚头子”“马腿儿”等相连接组成套路组合训练。对提高演奏技术技能有很大的帮助。

第十七节 走马锣鼓



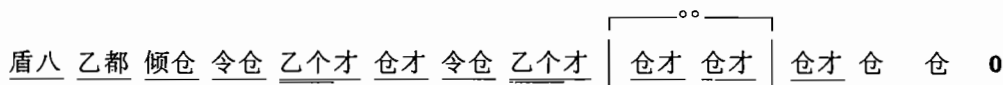
一般用于武戏对打及不斗、踢枪等动作，要求节奏平稳、舒展，音色浑厚有力。

第十八节 阴 锣

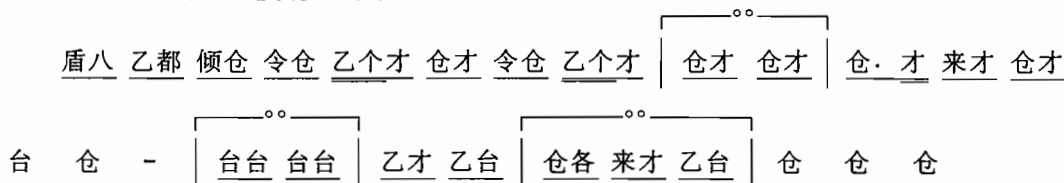


在演奏上，大锣、铙钹始终坚持打正拍，则用弱音演奏；小锣则用强音演奏；其间司鼓可加用各种长、短撕边进行衬托，并且可以加上“三锣”更加显得富有戏剧性。它常常用来配合暗中缓慢的动作包括改装、摸黑、觅物等动作。

第十九节 九锤半



此锣鼓经一般用于人物的情感匆忙或紊乱等情节以及在时间中探索等动作，它常常与“阴锣”“马腿儿”连接使用。如：



“九锤半”的开头可变化为：

“盾八 大大 倾仓 令仓 乙才 仓才 仓才 令仓 乙才”

第二十章 搓 锣

一、大锣搓锣

大大 大大 乙大 乙台 倾仓 乙个才 倾仓 乙个才 仓才 仓才 仓才 仓 仓 0

一般用于表现焦急、失常的情绪和动作，它可以单独使用，也可以与“串子”结合起来用。

二、小锣搓锣

大大 大大 乙大 乙大大 令台 乙大大 台 令 台 令 台大 台 台大 乙令 台 衣大 台

除用于较为和缓的情感动作外，可用在人物酩酊大醉的行路状态等动作。

第二十一章 冲 头

一、大锣冲头

八 都 仓才 仓才 仓才 仓

“冲头”有慢、中、快之分。慢速“冲头”打的是气势、火候、内心的沉稳与力度的把握；中速“冲头”打的是流畅；快速冲头打的是技巧；最难的是慢“冲头”。它在演奏上一般要分三个层次：第一层次是“慢”，慢而不散、慢而不懈，慢而有力、慢而有情；特别在“起霸”中的慢“冲头”，慢的是豪气、霸气即英雄气概。因此，演奏上尤其讲究内心的节奏与火候；第二层次是“中”，这个“中”不仅仅是中等速度，而是由慢到中的逐渐推进过程。既不能快了，过快影响第三层次的进入，又不能太慢了，慢了则使渐进过程太长，来不及进入第三层次，影响表演，这就要求心中有数；第三层次较快，它是一种情感的推进，是暂时段落的高潮；之所以用较快，就是不能太快，要适度。

“冲头”的用途很多，它常用于某些开场，也是京剧“起霸”等组合中主要锣鼓经，也常用于报信、传令、快速进门（上下场）及加重语气的程式化锣鼓经。

二、小钹冲头

八 都 $\left[\begin{array}{cc} \text{才} & \text{才} \end{array} \right] \overset{\circ\circ}{\quad} \left[\begin{array}{cc} \text{才} & \text{才} \end{array} \right] \parallel \text{才} \cdot \underline{\text{切}} \text{台} \text{才}$

小钹冲头一般用于走边、摸营等轻快（短打）等情节与动作。

第二十二节 长 尖

一、大锣长尖

大台 仓才 · $\overset{\circ\circ}{\text{才才}}$ $\overset{>}{\text{才}}$ $\overset{>}{\text{才}}$ $\left[\begin{array}{cc} \text{仓才} & \text{仓才} \end{array} \right] \overset{\circ\circ}{\quad} \left[\begin{array}{cc} \text{仓才} & \text{仓才} \end{array} \right] \parallel \text{仓才} \text{仓}$

“长尖”与“冲头”经常交替使用，在“起霸”组合中同样发挥重要作用；往往用于有身份、有地位，位高权重人物的进退步法等表演；它可以根据表演的需要只用“大台 仓 - 才 才 仓 才……”而省略“仓才 · 才才”部分。

此外，演奏者切莫把“长尖”和“一锤锣回头”搞混淆。两者之间，虽然开头的锣经基本相同，但转换锣鼓与用途却不同；其基本规律是：“长尖”与“冲头”的节奏型相连接；而“一锤锣回头”是与“原场”锣鼓经节奏型相连接；

它们在情感处理的区别上：“长尖”与“冲头”型节奏是情感的直接推进；而“一锤锣回头”与“原场”节奏型是情感更加婉转、迂回的推进，且在表演及动作的处理上也有所不同。因此，学者要熟知两者之间的关系。

二、小钹长尖

大 台 才 - $\left[\begin{array}{cc} \text{才} & \text{才} \end{array} \right] \overset{\circ\circ}{\quad} \left[\begin{array}{cc} \text{才} & \text{才} \end{array} \right] \parallel \underline{\text{才切}} \text{台} \text{才}$

它常用于“走边”等组合动作。

三、小锣长尖

大 大大 台 台 台 $\left[\begin{array}{cc} \text{台大} & \text{台大} \end{array} \right] \overset{\circ\circ}{\quad} \left[\begin{array}{cc} \text{台大} & \text{台大} \end{array} \right] \parallel \text{台大} \text{令} \text{台}$

它一般用于花旦等人物的快速上场及上楼梯等台步动作。

第二十三章 原场（又名“园场”）

一、大锣长尖

0 都拉 八大台 仓才 仓才 仓 才 仓才 仓才 仓才 空才 仓才 乙才 仓才 仓才 仓才^V 仓

原：原始、起源等，表示将有无穷的变化；原场与圆场同意，意遇承上启下，前后场剧情、人物、场景、音乐、节奏等方面的转换、过渡；

“原场”锣鼓经包涵了多种含义。意境与节奏迥然有别，即缓中有曲，静中有动，慢急交替，顺势而进。

“原场”的开法即底鼓，可以有多种变化。如：

1. 0 都拉 大大台
2. 0 都拉 八大台 仓
3. 大台 仓 - 才 -
4. 0 都拉 大大台 仓才 仓才 仓 才才 仓切台 仓 ……

也可以用“一锤锣”的头为底鼓（见下列）等。

二、小钹原场

0 都拉 八大台 才台 才台 才 台 才台 才台 才 才 才切 台 才

演奏方法与大锣基本相同，一般用于走边等组合动作。

三、小锣原场

多多 衣 台·大 台·大 台 台大 台大 台 台 台 台 台 令 台大 台 台

此锣经又名“小锣打上”或“小锣打下”；“打上”即前面加“小锣帽子头”，“台令”后面接“小锣归位”。所谓“打上”或“打下”，就是以“小锣原场”为主体，前面“小锣帽子头”的作用等于“大锣四击头”，专为剧中主要人物第一次出场亮相之用；第二次出场不能加“帽子头”，直接用“原场”后面加“归位”，作为一段动作的结束。这种形式也只能用于单人上场。如多人共同上场，则用“多多衣”开，将众人上场后，再用“帽子头、原场、归位”把主要人物送上场。

这里，顺便介绍几种小上场小锣：

1. 旦上场

(小锣帽子头) 大 大 大大 大大 大 大 台 大 大 大大 大大 大 大 台

┌──°°──┐
| 台 台 | 台 大大 台 台 大 台

2. 老旦、瞎、聋、哑人物上场

大 0 0 多多 多多多多 多 令 台 - 大拉· 大拉· 大 0

┌────°°──┐
| 0 多多 多多 多多 多 令 台 | 多罗 0 台 令 台 多 多 台

3. 小花旦上场

大 大大 台 台 台 令 ┌──°°──┐
| 台 台 | 台· 大 令 台

第二十四节 一锤锣回头

0 都 拉大 大台 仓才· 才才 ┌──°°──┐
| 台才 才才 仓才 才才 | 台 才 仓 才 接(原场)

“一锤锣回头”一般用于人物上场后有念“引子”和念对句的时候，往往以“归位”结束；这种形式有时也叫作大锣打上或打下。除了配合上下场的动作以外，也用于一般的动作和歌唱、念白的前后，并兼有“冲头”“住头”的作用。

“一锤锣回头”的特点是表现在铙钹的连击“才才…”上。其演奏上的鲜明突出，沉着有力，带有庄严肃穆的气氛，这是用来配合有身份的人物出场时亮相的锣鼓。

第二十五节 大回头(又名“放回头”)

才 - 才才 才才 才才 才才 仓

“大回头”一般是先用“大撕边”领起，铙钹随后紧跟着击打，数量根据表演的需要而定。(演奏方法见基础练习)

这种锣鼓的特点是气氛强，充分发挥鼓与钹的优势。它用于人物的上场和整装、整袖等动作。

第二十六节 撤锣（又名“大转小”）

此种鼓并不单独存在，必须由其他锣鼓转接。它的主要节奏型演奏只有一小节“仓郎才台”，在鼓的指挥下重复演奏、渐渐撤慢，最后小锣收住。谱例：

$\overbrace{\text{仓才 仓才} \quad \text{仓郎 才台} \quad \text{仓郎 才台 仓}}^{\circ\circ}$

它的作用是把前面的锣鼓节奏、气氛渐渐拉慢转为其他节奏；使这一场激烈的戏转变为另一场清淡悠闲的景象。它是一种场与场之间过渡的锣鼓，为两者之间的衔接和转变起到重要作用；“撤锣”常常与原场连接在一起演奏。

第二十七节 紧 锤

$\text{大 大台 仓 才} \quad \overbrace{\text{仓 才}}^{\circ\circ} \quad \overbrace{\text{仓 仓 仓 仓}}^{\circ\circ} \quad \text{仓 仓 仓才 仓 仓}$

（渐渐加快转为大锣）（0 大大 扎 扎）

“紧锤”一般接快板过门，多用于匆忙中坚定、紧张等情景。

第二十八节 急急风

八 大八台 仓 才 | 仓 才 | 仓 仓 仓 仓 | 仓 才 仓 0

“急急风”一般用于激烈的开打、快速的台步及“趟马”等组合动作。它的开法有很多种。如：

1. 直 起：大台 仓 仓 仓 仓 ……
2. 撕边起：都台 仓 仓 仓 仓 ……
3. 三锣起：八 大八台 仓 仓 仓 才 仓 才 仓 仓 仓 仓
4. 开档起：八 大八台 仓 才 仓 才 仓才 仓才 仓才 仓才 仓 才
仓 才 仓 仓

“急急风”在行进中有一种演奏叫“涨调”，也可以不“涨调”。

所谓“涨调”就是在“仓 仓”中加上“仓才乙个 仓”；后面大锣、铙钹加强力度演奏，也可以加一次或加两次，又可以根据需要加上“望门”锣鼓经，具体下面再举例。

第二十九节 望 门

倾仓 令仓 乙才 仓

“望门”这一锣鼓经是没有头，也没有尾；它是加在“急急风”中使用的锣鼓经。一般用两次，戏中叫“看两边”；在情感上用于焦急寻找于上场门和下场门外两边看。具体演奏方法：

$\overset{\circ\circ}{\text{仓仓 仓仓}}$	仓才 乙个仓 倾仓 令仓 乙才 仓
$\overset{\circ\circ}{\text{仓仓 仓仓}}$	仓才 乙个仓 倾仓 令仓 乙才 仓 …

也可以进行小小的变化：倾仓 令仓 仓才乙个 仓

第三十节 劈杆（又名“夹脖脖”）

0 大八大八 $\overset{\circ\circ}{\boxed{\text{仓 才才 仓 才才}}}$ 仓才 仓 仓 |

“劈杆”在演奏上，大锣、铙钹要求快速捂音，小锣连击强音；戏中用于双刀枪、匕首搏斗等动作。

第三十一节 搜 场

八 0 都 空才 匡才 空才 匡才 空匡 令匡 乙个才 匡

“搜场”是从秦腔移植过来的，一般用于搜索及烘托人物内心混乱情绪等。

第三十二节 叫 头

一、大锣叫头

都 … 八大台 倾 仓 $\overset{\circ\circ}{\boxed{\text{台 台 台 台}}}$ (八 大八) 仓 仓 才 仓

“叫头”有“单叫头”和“双叫头”。上面为“单叫头”，“双叫头”为：“台台”中再重起一个“八大台 倾 仓 台 台 台 台”结尾用“五击头”打住。

“叫头”一般用于人物的感情激动时发出的呼喊。它包括喜悦、愤怒、焦急等。如：天哪？天！

二、小锣叫头

1. 多罗 台 - 扎 所 扎多 衣 台

2. 多罗 台 - 扎 扎 衣大 衣 台 台 令令 台

第一种多用于感叹的时候；第二种多用于丑角。

第三十三节 收 头

一、大锣收头

多多 乙八 乙台 仓各 来才 乙台 仓

二、小钹收头

多多 乙八 乙台 仓各 来才 乙台 仓

三、双收头

龙冬 乙大 乙台 仓 0 大大 才 台 仓各 来才 乙台 仓

“收头”的名字意义很明确，多用于收尾和结尾。

第三十四节 哭 头

大大 扎扎 仓 - 仓 - 仓 仓 仓才 台 仓 -

“哭头”即表达“叫天天不应”的悲哀情感时唱腔中运用。

第三十五节 浪 头

龙冬 大 仓才 乙个才 倾 仓

一般与“串子”相连接使用，最后一拍的后半拍接唱腔或过门。

第三十六节 长 锤

一、快长锤

台 仓才 台才 仓才 台 空 才 仓 来才 乙台 仓 大扑 台 仓

二、慢长锤

台 仓才 台才 仓才 台才 仓才 台才台 仓来才 乙台仓 大扑台 仓

三、散长锤

龙冬 大台 | 仓 才… 台 才… | 仓才 台才台 仓来才 乙台仓 大扑台 仓

第三十七节 闪锤(又名“拗锤”或叫“反长锤”)

多多 乙大 乙台 仓郎 才台 空郎 才台 仓

“闪锤”的名称，原是梆子的叫法；移植到京剧后有人叫它“拗锤”或叫“反长锤”。它作为“摇板”“流水”及“快板”的开唱锣鼓；在越剧中也可以作为中板等板式开唱锣鼓。

“闪锤”在实际应用中的节奏(尺寸)有快慢之分；首先，在底鼓上“多多 乙大 乙台”与“仓郎 才台”就有区别，前紧后宽；其次，在应用“摇板”“快板”的开头时打得快；用“流水”时则较慢。

第三十八节 扫 头

台·都 仓才 仓才 仓才 仓 才· 都 仓郎 才台 仓郎 才大 仓 来才 乙台 仓

“扫头”基本上是“冲头”“闪锤”及“收头”三种锣鼓组合而成。它的用途大致有三种：一是在紧急的情况下，配合人物的上下场；二是代替末句唱句；三是配合会阵时的“弯萝卜”武打架式。

第三十九节 乱 锤

0 大大 八台 | 仓 仓 仓 仓 仓 仓才 仓 |

“乱锤”的中间部分可以根据剧情需要进行增减，规则是单数，即“三、五、七”击，最长为七击；它常用于情怀慌乱、无计可施的情景。

第四十节 硬脆头

大 大 大 大 大 八都 | 仓 仓 仓 仓 仓 | 仓才 仓

一般用于身陷绝境后下定决心的情景。

第四十一节 扑灯蛾

一、大锣扑灯蛾

盾八 乙台 | 仓 来台 才台 乙台 | 空 匡 扎 扎

一般用于人物双方相对，逼迫质问等情景。

二、小钹扑灯蛾

大大 大大 乙大 乙个台 | 才 来台 才台 乙台 | 令 才 扎 扎

第四十二节 单飞燕与双飞燕

大大 大大 乙大 乙大大 令仓 令仓 乙切台 仓·才 令仓 扎

两者之间在锣鼓经上并无多大区别，仅是“单飞燕”结尾时少一下“扎”，即变为“双飞燕”。原因就是一种上板，一种不上板。

第四十三节 水底鱼

一、大锣水底鱼

大台 仓 才 仓都 来切 台 仓 来才 乙才 乙个台 仓 来才 乙个台
 仓 来才 乙才 乙 仓个 来才 乙台 仓 大台 仓 才 仓

“水底鱼”属于“干牌子”锣鼓经；所谓“牌子”，指的是曲牌系列；曲牌分：清曲牌又名丝弦曲牌，没有唱词和锣鼓；混曲牌又名唢呐曲牌，有唱词和锣鼓；干牌子原来有台词，随着时代变化台词基本不用，只剩下锣鼓，故称干牌子。

“水底鱼”常用于道路较为曲折，路途比较遥远的人物行进台步动作。如探子报信：从门外到门内就用“冲头”，从城外到城内并到大厅报信，常用“水底鱼”，表示路径与远近的不同。

二、小钹水底鱼

大台 才 台 才 大八 令令 才 令才 令才 乙个令 才 令才 乙个令 才
 令才 乙才 乙 令才 乙个令 才 大台 才 台 才

三、小锣水底鱼

台 令 台 令令 台 令台 令台 乙个令 台 令台 乙个令 台 令台 乙台
 乙 台个 令台 乙个令 台

第四十四节 干尾声

盾八 乙台 仓 0 仓 才 仓 扑扑 乙扑 乙 仓个 米才 乙个台 仓

第四十五节 豹子头

盾八 乙台 仓 0 都 才 台 仓 郎 才台 乙台 仓 仓 令 仓

以上两种锣鼓经均可以用于人物的快速上场。

第六章

锣鼓经综合训练

锣鼓经综合训练主要有：锣鼓经连接、综合变化连接、身段组合连接等三个部分组成。连接仅是一种“借语”，它包含了整个锣鼓经演奏的起、承、转、合或开、伴、转、收及强、弱、快、慢或叫抑、扬、顿、挫的全过程。打击乐演奏者通过这三方面的综合训练，是为了达到强化记忆、锻炼反应、巩固基础、深化应用、不断创新的目的。

第一节 锣鼓经连接

一、串子、走马连接

大八 大八大八 (仓仓 仓仓) 仓才 仓才 仓 才 仓 才 仓才 乙才
仓才 台台 仓才 仓才 仓才 仓 仓

二、滚头子、马腿连接

盾八 乙台 仓 来台 才台 乙台 仓各 米才 乙台

三、串子、走马、搓锣、浪头、滚头子、马腿、四击头连接

大八 大八大八 (仓他 仓仓) 仓才 仓才 仓 才 仓 才 仓才 乙才
仓才 台台 仓才 仓才 仓才 乙都 空匡 乙才 0都 空匡 乙才 仓才 令仓
乙才 才 仓才 仓才 仓 来台 才台 乙台 仓各 来才 乙台 仓才 仓
仓 大台 仓 - 仓 才台 仓 才 仓

四、急急风、四击头连接

八 大八台 仓 才 仓 才 仓 仓 仓 大台 仓 - 仓 才台 仓 才 仓

“急急风”的开头可以用“直起”或“开档起”等多种形式。

五、急急风、望门、四击头连接

大 大八台 仓 才 仓 才 仓 仓 (倾仓 令仓 乙才 仓)
仓 仓 , 大台 仓 - 仓 才台 仓 才 仓

“望门”可以在“急急风”中间反复一次，叫看“两边”。

六、软四击、三锣、撕边一锣连接

大 大八 仓 仓 才 仓 八 大八 仓 仓 才 仓
大八台 仓 仓 都…… 八0 大0 仓0

这段锣鼓正好适用于双方争夺抢东西的情景。

七、冲头、叫头、五击头连接

八 都 仓才 仓才 仓才 (八大台) 倾 仓 台 台 台 台
大台 仓 才 仓 才 仓

八、九锤半、阴锣、马腿、急急风、四击头连接

盾八 乙都 倾仓 令仓 乙个才 仓才 令仓 乙个才 仓才 仓才 仓才 来才
仓 才 仓 - 台台 台台 (都 拉大 乙八 乙台) 仓各 来才 乙台
(变节奏) 仓 才 仓 才 仓 仓 仓 仓 大台 仓 仓
才台 仓 才 仓0

九、原场、撤锣连接

0 都拉 八大台 仓才 仓才 仓 才 仓才 仓才 仓才 空才 仓才 仓才
仓才 仓才 仓才乙 仓 才 仓 才 仓 郎 才 台 仓 郎
台才 台 仓

第二节 综合变化连接

1. 仓 0 仓 0 八 大八 仓 仓 才 仓 才. 才才 才才 才才 才 0 0 都
仓 仓 来切 台 仓 0 才才 仓 才 仓 0 0 都 仓才 仓才 仓才 乙 仓 才
倾 仓 乙才 乙台 仓 才 仓 仓个 乙才 乙台 仓 0 仓才 来才 仓才 仓 乙才
乙台 仓 才 仓 才才 仓才 乙台 仓 0 盾八 大大 倾仓 令仓 乙个才 仓才 仓才
令仓 乙个才 仓才 仓才 仓才 仓 仓 0

2. 才. 才 才才 乙才 乙 仓. 才 乙才 才仓 乙才 仓才 乙才 仓 仓才 乙才
仓 仓 才仓 乙才 仓 才. 才 才才 才才 仓 仓 才仓 才切台 仓

3. 八 大八台 仓 才 仓 才 仓才 仓才 仓 才 仓才 仓才 仓 才
仓才 仓才 仓 仓才 仓才 仓 仓才 仓才 仓才 仓才 仓才 乙个 仓 仓 仓 仓
仓才 乙个 仓 仓 仓 仓 仓 (都 拉大 乙八 乙台) 仓 来才 乙台 仓 -
仓 才台 仓 才 仓

“变化连接”，是通过选择几个锣鼓经进行组合变化，以加强学生的反应能力和衔接变化的能力。锣鼓经的变化很多，主要是根据剧情的需要、人物的需要、情感的需要而变化，这里不一一列举。

第七章

越剧过门、唱腔中的板签运用与方法

越剧过门、唱腔中的板签演奏,是司鼓艺术的重要组成部分;唱、做、念、打唱为首;唱是该剧种展现特色的标志。而司鼓的板签演奏是推动演员演唱、掌握唱腔节奏(起承转合)、丰富演唱风格、增强剧种特色、挖掘人物情感、塑造人物形象、烘托舞台气氛的重要手段。因此,正确掌握越剧过门、唱腔中的板签演奏,是司鼓演奏者必然的要求。

第一节 过门中司鼓演奏的基本要求

在过门演奏中,主要强调的是“稳、准、活”三个字:

稳——即司鼓在掌握节拍、速度等方面,节奏要稳,不可摇摇晃晃,扰乱演唱及整个音乐的正常进行。

准——即司鼓在演奏中,要“以情击鼓”。要打在演员的心坎里、神态上,不可随心所欲、胡乱敲打、卖弄技巧。

活——即司鼓在演奏中,要灵活运用、不断创新;不要拘泥于形式,死搬硬套。

若要达到稳、准、活,司鼓还必须从基本的“板眼”演奏开始;就是分清什么是“板”,什么是“眼”。

所谓板眼:是指戏曲音乐中过门、唱腔的节奏组织结构形式;即每一小节音乐节奏按强弱拍节奏划分的位置。如:



根据以上的强弱、板眼的划分,司鼓的演奏方法为:在强与板的位置击一板;在弱与眼的位置击一下签或不击签;主要强调是板。

但是,根据戏曲音乐的特点,在过门唱腔的进行中,无论是板或是眼,都要依据舞台上表演的实际剧情和内容。因此,决不能忽视眼的作用,要结合表演唱的特点;结合戏曲音乐的特点进行司鼓演奏。

一、板、眼固定演奏法(又名“保板眼”)

所谓板眼固定法:就是司鼓用简单的板签演奏,以 2/4 拍或 4/4 拍的节奏形式,通过板签演奏把音乐演奏乐曲或唱腔曲,按板式要求(板眼)把它连接起来,明确其板眼关系。其基本方法就是抓住强拍“板”、省略头眼、稳住中眼、垫补末眼。戏曲传统有一种手、指练习方法,即用右手按“4/4 拍”节奏进行:第一拍为拍手,第二拍为食指,第三拍为中指点,第四拍为无名指点,以此类推按顺序反复练习。如:大家在电视、电影中看到有人在看京剧时入情的,用手拍腿的动作就是打“板眼”节奏。如:

(1)4/4 拍:

X	X	X	X
⋮	⋮	⋮	⋮
强	弱	次强	弱
⋮	⋮	⋮	⋮
板	头眼	中眼	末眼
⋮		⋮	⋮
各		的	多

(2)4/4 拍(尺调“5”音过门):

5 1	6 5	3 5	2 3	5 4 3	2 3 5	0 4	3 2
⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮
各		的	多	各		的	多

(3)《断桥》唱腔片段:

1	2 3 1 2	5. 4	3 2 3	2 3 2 1	2 3 5	2	2 7 5 6
⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮
西	湖	山	水	还	依	旧	
⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮
各		的	多	各		的	多

二、数量递增法

所谓数量递增法,即司鼓在板眼固定法的基础上,板签演奏进行有规律的增加垫签数或减少垫签数,反复训练直到基本掌握过门、唱腔板眼节奏和速度。如:

(尺调“5”音过门)

	5 6	6 5	3 5	2 3	5 43	235	0 4	3 2	
一板一签:	各		的	多	各		的	多	
一板二签:	各		的	多	各		的	多	
一板三签:	各的		的	多	各	多	的	多	
一板四签:	各的	的的	各的	乙个	各	的的	各多	的	

三、旋律跟踪法(又名“点缀修饰法”)

所谓旋律跟踪法,即司鼓根据过门音乐旋律的音型上行线、下行线及高低旋律特点,在旋律基础上进行板签演奏,把音乐旋律点缀修饰得丰满,更富有立体感。如:

(1)(尺调“5”音过门)

0	0	0 2	3 6	5 1	6 5	3 5	2 3	5 5 3	235	0 4	3 2		
各	的	>	的	各的	的的	各的	多	各的的的	的的	>	各的	多	

(2)(尺调慢板“5”音过门)

0	0	0 1	7 6	5 6	1 7	6 7	6 5	3	2	3 5	6 5 6 1	5 43	235	0 4	3523		
各	的	的	多	各的	的的的	的的的的	的的的的	的	的	的	的	各的	各	的	各的	多	
各	的	的		的	的	的	的	的	的	的	乙个的	各	的	的			

(3) (移步过门)

5	6	7	6	5	3	2	3	
的	的	的	的	的	的	的	的	
的	的	的	的	的	的	的	的	

四、“浪头”变化法

“浪头”源自于京剧鼓经节奏，演变为签法的节奏是：大.大 乙个大 龙冬 大

“浪头”签法具有浓厚的戏曲音乐节奏特点和风格，它符合戏曲音乐波浪起伏、高潮迭起、重音交错音乐特性。因此“浪头”签法，应当是戏曲音乐过门、唱腔中司鼓演奏的主要签法。它不仅在京剧中被使用，同样，在越剧也被很好的采用；越剧司鼓前辈沈根荣老师将此签法运用、发挥得淋漓尽致并形成了独特的演奏风格，为越剧司鼓艺术作出了重大贡献。

悲泣、痛不欲生（弦下调慢板“5”音过门）

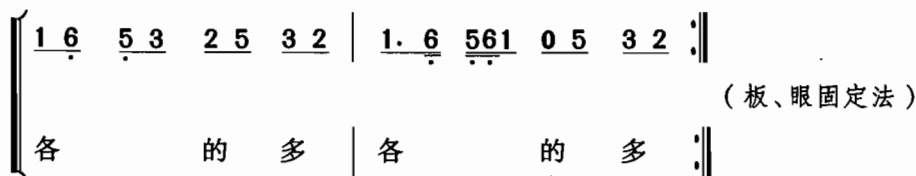
0	0	0	i	7	6	5	6	i	7	6	5	3	2	3	5	6	5	6	i	5	6	1	3	2	3	5	0	1	3	2	3	5	6	
各	的	的	多	的	的	乙	个	的	的	的	力	的	龙	冬	的	各	龙	的	多	的														
				的	多	的	的	乙	个	的	龙	冬	的	的	的	乙	各	的	各	的														

第二节 过门板签基础练习

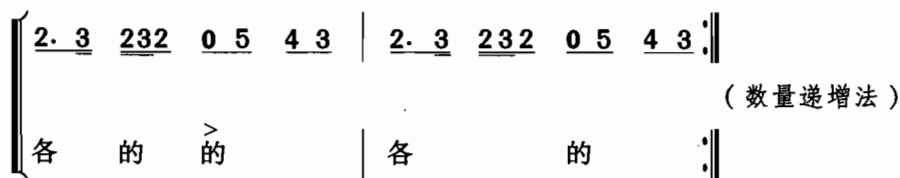
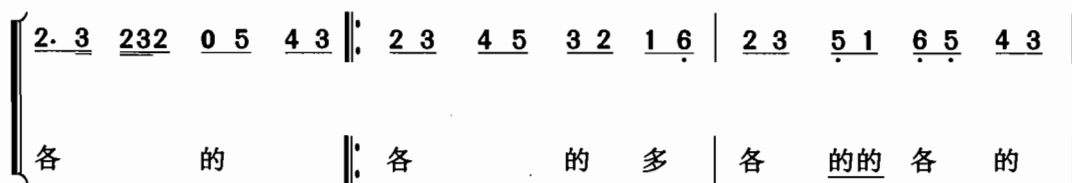
一、尺调过门中板板签基础练习

1. “1”音起板过门（简称“1”音过门）

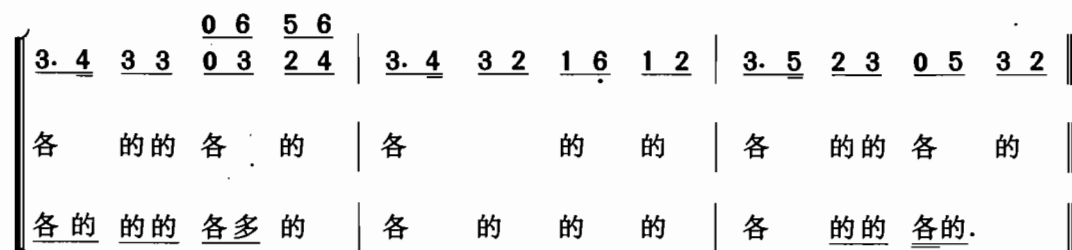
0	0	0	5	3	2	1	6	5	3	2	5	3	2	1	2	3	2	3	5	6	
各	的	的		各		的	多	各		的	多										



2. “2”音起板过门 (简称“2”音过门)

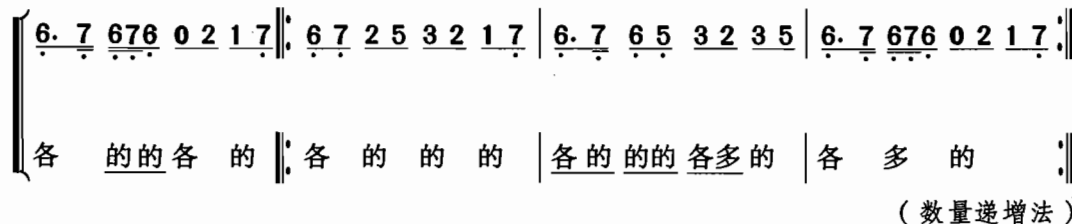


3. “3”音起板过门 (简称“3”音过门)



接转“1”音过门“△”处 (数量递增法)。

4. “3”音起板过门 (简称“4”音过门)



5. “5”音起板过门（简称“5”音过门）

<u>5.</u> <u>6</u> <u>565</u> <u>0 1</u> <u>7 6</u>	<u>5 1</u> <u>6 5</u> <u>3 5</u> <u>2 3</u>	<u>5. 3</u> <u>235</u> <u>0 4</u> <u>3 2</u>
各 的 的	的. 的 乙个的 龙冬 的	各. 的 各 的

接转“1”音过门“△”处（浪头变化法）。

6. “5”音过门

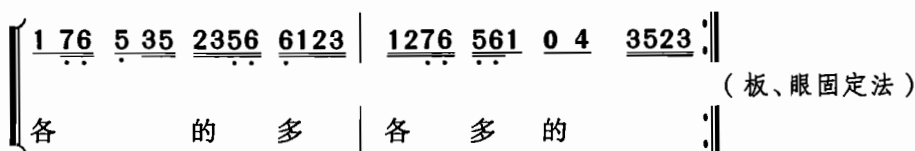
<u>0</u> <u>0</u> <u>0 2</u> <u>3 6</u>	<u>5 1</u> <u>6 5</u> <u>3 5</u> <u>2 3</u>	<u>5 43</u> <u>235</u> <u>0 4</u> <u>3 2</u>
各 的 的 多	① 各的 的的 各的. 乙	各 的 的
	② 的. 的 乙个的 力的 多	各 乙的 各的
	③ 各的. 的 力的 各的 多	各多 多的 罗多 的

<u>1 6</u> <u>5 3</u> <u>2 5</u> <u>3 2</u>	<u>1 6</u> <u>2. 3</u> <u>235</u> <u>0 6</u>	<u>1 6</u> <u>5 3</u> <u>2 5</u> <u>3 2</u>	<u>1 6</u> <u>561</u> <u>0 4</u> <u>3 2</u>
各的的 的的 各多的	各 的	各. 的 各 的	各 的 的 各的
的的 力的 力的 的	各 乙. 的 乙的	的. 的 乙的 乙的乙	各 的 的
各. 的 多的 多	各 乙. 的 力 的	的. 的 乙个的 罗多的	的. 的 各 的

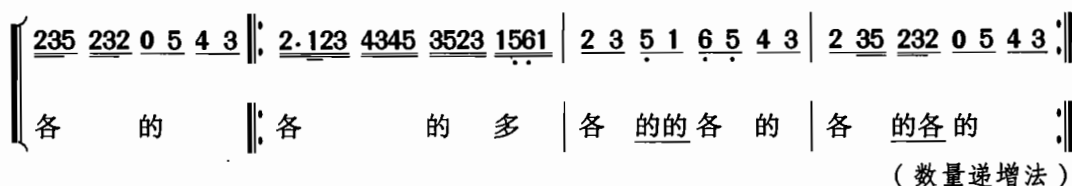
二、尺调过门慢板板签基础练习

1. “1”音起板过门

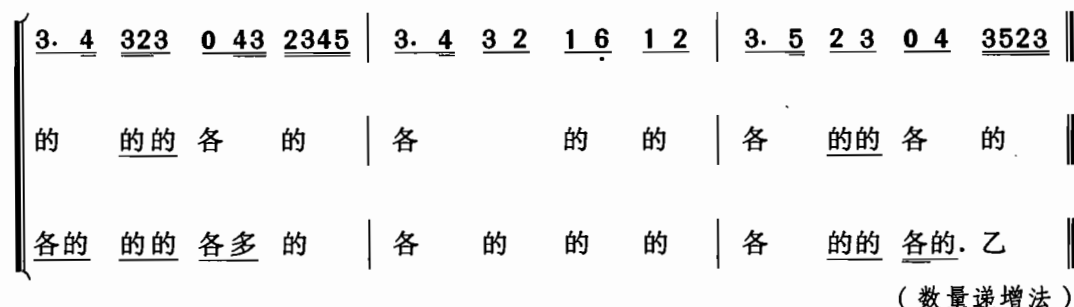
<u>0</u> <u>0</u> <u>0 4</u> <u>3523</u>	<u>1 76</u> <u>535</u> <u>2357</u> <u>6123</u>	<u>1761</u> <u>2123</u> <u>4345</u> <u>3523</u>
各 的 的	各 的 多	各 的 多



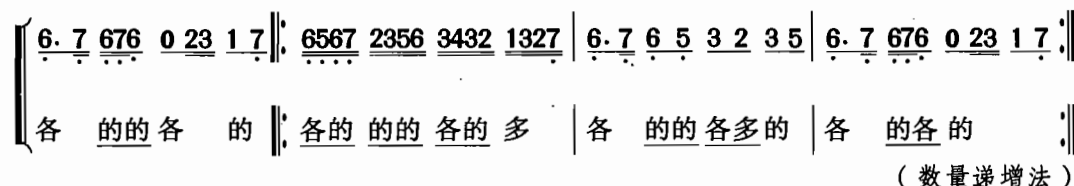
2. “2”音起板过门



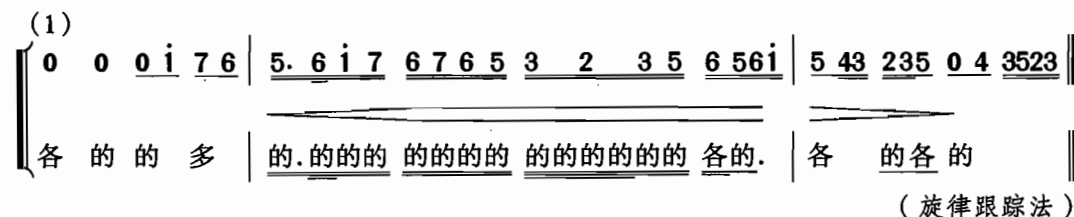
3. “3”音起板过门



4. “6”音起板过门



5. “5”音起板过门



(2)

0	0	0	<u>i</u>	7	6		<u>5.6i7</u>	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>6</u>	<u>5</u>	<u>3</u>	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>5</u>	<u>6i</u>		<u>5</u>	<u>4</u>	<u>3</u>	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>5</u>	<u>0</u>	<u>4</u>	<u>3</u>	<u>5</u>	<u>2</u>	<u>3</u>	
各	的	的	多		的.的	乙个的	的的力的	罗多的		各.	的	各	乙的乙乙																			

(浪头变化法)

(3)

0	0	0	2	3	6		<u>5.6i7</u>	<u>6</u>	<u>7</u>	<u>6</u>	<u>5</u>	<u>3</u>	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>5</u>	<u>6</u>	<u>5</u>	<u>6i</u>		<u>5</u>	<u>4</u>	<u>3</u>	<u>2</u>	<u>3</u>	<u>5</u>	<u>0</u>	<u>4</u>	<u>3</u>	<u>5</u>	<u>2</u>	<u>3</u>	
各	的	的		各	的	多	的.的	乙个的		的的力的	罗多的	各	乙个的																			

(浪头变化法)

三、尺调过门快板板签基础练习

“尺调”快板过门也是“四工调”、“弦不调”的快板过门。

“1”音起板快板过门

0	0		0	5	3	2		1	5	3	2		1	6	5	6		1	5		3	2		1	2	7	6		5	6	1	
各	的各		的0				的的	的的	(各的)	的的	的的		的的	的的		的的	的的		的.的	的的		力的	的									

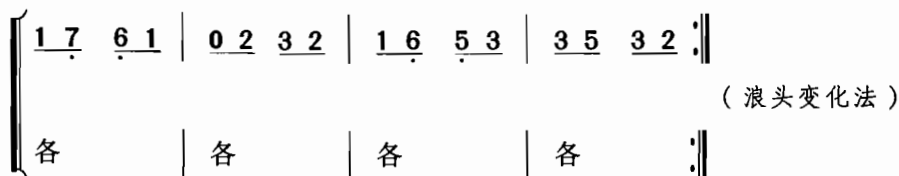
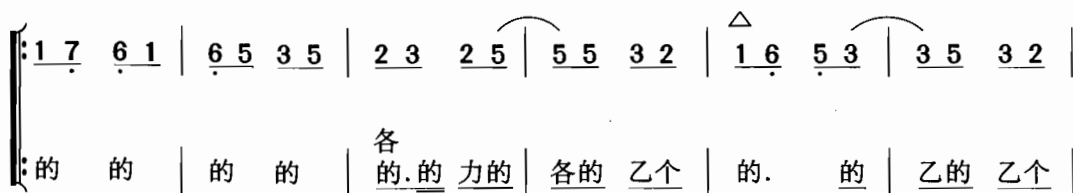
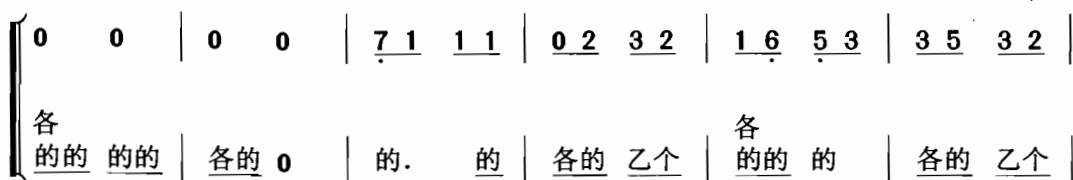
四、尺调过门器板板签基础练习

1. “5”音起板过门

0	0		0	0		4	5	5	5		5	5	2	3		5	2	3	5		0	5	3	2	
各	的的	的的		各的	0		的的	的的	各的	的的	的的		各的	的的		各的	的的		各的	的的		各的	的的		

(旋律跟踪法)

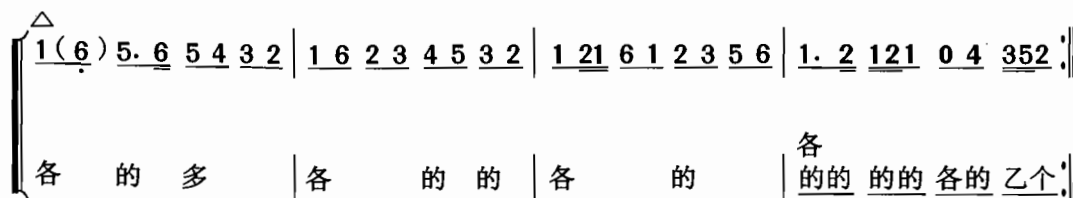
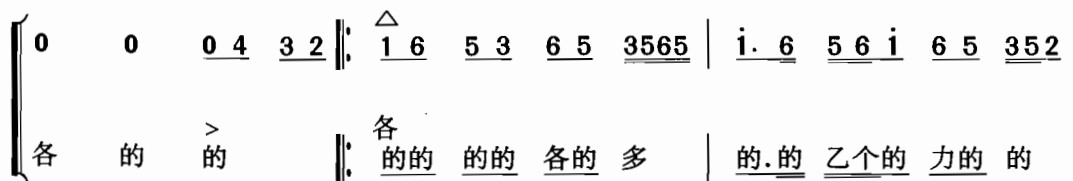
2. “1”音起过门（或“1”音起板过门）



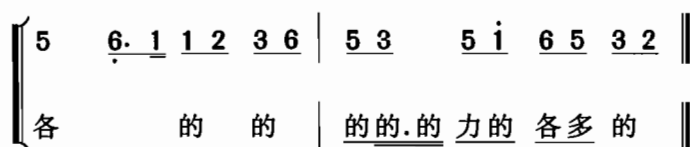
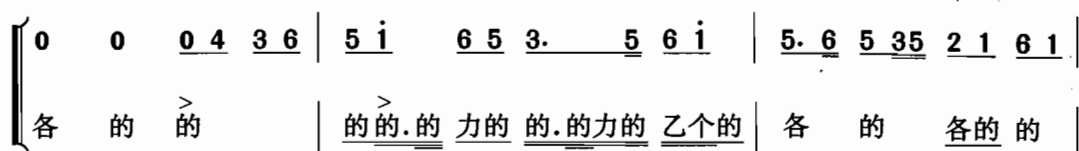
尺调器板的板、签方法基本上只有这两种，其余的过门这里就不一一举例了。

五、四工调过门中板板签基础练习

1. “1”音中板过门



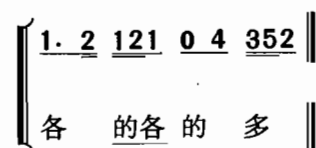
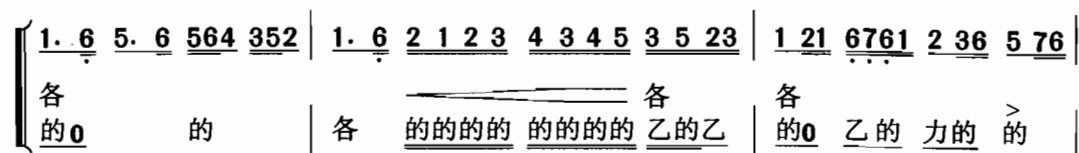
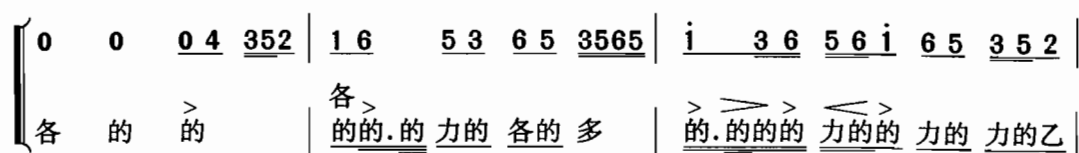
2. “5”音过门



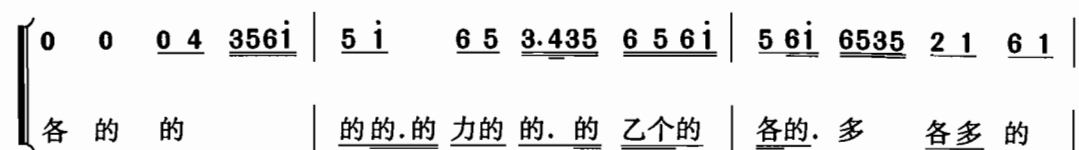
接转“1”音过门“△”处。

六、四工调过门慢中板板签基础练习

1. “1”音过门



2. “5”音过门



2. “1”音长过门

<u>1</u> <u>2 3</u> <u>5 6 1̇</u> <u>0 5 1</u> <u>2 3 5 6</u> <u>1̇. 6 1̇ 2̇</u> <u>3̇ 5̇ 2̇ 3̇ 4̇ 3̇</u> <u>2̇ 3̇ 5̇ 2̇</u> <u>1̇</u> <u>6 1̇ 6 1̇ 2̇ 3̇ 2̇</u>
的 的 的. 的 各 的 ^{>} 的 的 的 的 的 的 的 的 力的 各 的 乙个
<u>1̇.</u> <u>2̇ 3̇ 5̇</u> <u>2̇ 3̇ 2̇ 1̇ 7</u> <u>6.</u> <u>7 2̇ 3̇</u> <u>7 3 5 6</u> <u>1̇ 2̇ 3̇</u> <u>1̇ 7 1̇</u> <u>0 5 1</u> <u>2 3 5 6</u>
的. 的 的 的 的 的 的 的 的 的 的 的 的 各 的 各 的 各 多 的 ^{>}

九、弦下调过门器板板签基础练习

1. “1”音起板过门

<u>0</u> <u>0</u> <u>0</u> <u>0</u> <u>7. 1̇</u> <u>1̇ 1̇</u> <u>0 5</u> <u>3 2</u> <u>1 2</u> <u>1 3</u> <u>0 5</u> <u>3 2</u>
的 的 的 的 各 的 的. 的 的 的 各 的 乙个 的 的 的 的
<u>1 2</u> <u>1 1</u> <u>6 1̇</u> <u>5 2</u> <u>1̇ 2̇</u> <u>1̇ 7</u> <u>6 3</u> <u>5 6</u> <u>1̇ 7</u> <u>6 1̇</u> <u>0 5</u> <u>3 2</u> :
的 的 的 的 各 的 乙个 的 的 乙的 乙个 的 的 力的 各 的 乙个 :

十、南调过门板签基础练习

1. “5”音过门

<u>5</u> <u>6 6 6 6</u> <u>5</u> <u>6 6 6 6</u> <u>5 1</u> <u>6 1</u> <u>5 3</u> <u>2 3</u> :
各 的 的 的 的 的 各 的 的 的 的 的 的 的 的 的 的 的 的 的 :

2. “1”音过门

<u>1</u> <u>2 2 2 2</u> <u>1</u> <u>2 2 2 2</u> <u>1 5</u> <u>3 2</u> <u>1 6</u> <u>5 6</u> :
各 的 各 的 乙的 各 的 乙的 的 的 的 的 的 的 的 的 :

3. 过门与唱腔连接

5	<u>6666</u>	5	<u>6666</u>	5 1	6 1	5 3	2 3	3	2 1	6 1	6	6	2
各		各				各的	乙个	一	二	三四		五	六

2 3	2 1	2	<u>3333</u>	2	<u>3333</u>	2 5	3 5	2 1	6 1	3	2 1	6 1	6
各的	乙个	各		各				各的		一	二	三四	

2	3 6	1	2 3	1	<u>2222</u>	1	<u>2222</u>	1 5	3 2	1 6	5 6		
五	六	各的	乙个	各		各		的的	的的	的的	的的		

十一、令吓调过门板签基础练习

“1”音起板过门

0 0	0	0 23	1 6	5 6	1 12	3532	1 6	5 6	1 6	2 6	1 6 5 6	3 2
0 0	的的	各的	的0	各	的的的	各的	乙个	的	的	的	的	各的

1 1	1 2 6 5	3 5 6 1	6 5 3 2	1 6	5 6	1 12	3532	1 5	3 2	1 2 3 2	1	
各的	多	的	的	各	的的的	的的	的的	各的	乙	的	的	的

“令吓调”还有一种伴奏方法是：过门中用小堂鼓加“次当”伴奏，“次当”的含义，就是小京钹和小叫锣，起板小堂鼓为：

哆	龙冬	冬 23	1 6	5 6	1 12	3 5 3 2	1 5	3 2	1 2 3	1	
			次当	次当	次当	次当乙当	次当	当	次当	次	

十二、中过门板签基础练习

“5”音中过门

5 5	0 6	4 3	2 3	5. 6	i 7	6 5	3 6	
 (台)								
的的	的	的		的.的	的的	乙的	的	

“中过门”、“小过门”、“移步过门”均是根据舞台表演的动作而定签法的,这里不多举例子。

第三节 司鼓演奏在过门中的起、承、转、合的作用

一、起、承、转、合的基本要求

1. **起**:要有预示性,即司鼓在过门前的手势或底鼓,要通过预示性的鼓点子和手势给乐队及其他演奏员有准备的情况下,把乐队带入某一种节奏和速度;手势要清脆,点子要干净,节奏要准确。

2. **承**:要有流畅性,即司鼓在过门演奏中鼓点子要流畅;要做到心中有数,板签节奏与整个乐队要紧密配合、严谨得当。

3. **转**:要有明确性,即司鼓在转节奏或转速度的时候,鼓点子和手势要明确。签法的力点要清晰、准确,不能模糊;转板前及转板中间要和起板时一样干净清楚,要把乐队带进预定的节奏和速度。

4. **合**:要有稳妥性,即司鼓在“收”与“合”的时候,板签演奏的底鼓和手势要稳妥、干净利落;不要硬收,更不能拖泥带水。

起、承、转、合或叫开、伴、转、收,其重点是转,转得好则顺,转不好则乱。因此,在平时训练时要多加练习,只有勤加训练才能达到预期目的。

二、越剧过门的起板方法

起板:就是司鼓通过预示性的鼓点子“底鼓”与手势把乐队带进预定的节奏和速度。

起板的方法一般有三种:一是板签赶起板;二是锣鼓起板;三是手势起板。

1. **板签起板的方法**:用板与鼓击出某种节奏点子,给乐队进入演奏的预示性音响节奏型。如:

- (1)
各 的 | 的 2 3 6 | 5 1 6 5 | 3 5 2 3 | 5 43 235 |
- (2)
各 的各 | 的 1 7 6 | 5 1 6 5 | 3 5 2 3 | 5 43 235 |
- (3)
的的 的的 | 各的 0 | 4 5 5 5 | 5 5 2 3 | 5 2 3 5 | 0 5 3 2 |
- (4)
的的 各的 || 1 5 3 2 | 1 1 6 2 ||

2. 手势起板的方法:在起过门前,司鼓通过手势做一个预示性的指挥动作,表示需要的节奏、速度和力度;然后,板签与乐队一起进入规定的过门或唱腔的演奏。如:

- (1)
 | 2. 3 2 2 0 5 4 3 |
- (2)
 | 5 0 5 0 | 5 5 5 5 |
- (3)
 | 1 2. 312 5. 4 323 |

3. 锣鼓起板的方法:在起过门和唱腔前,为了制造情节气氛,故首先开一段锣鼓点子,乐队接着进入演奏。如:

(1) “导板头”起导板

大台 | 仓. 都 才台 仓 仓 扑 5 3 2 1. 2 3 5 2 3 1 2

(2) “风点头”起散板

大八台 | 仓. 都 来才台 | 仓 来才 乙台 | 仓 2 7 6 5 //

(3) “风点头”起散板

龙冬 大大大台 | 仓 来才 乙台 | 仓 2 3 6 | 5 1 6 5 3 5 2 3 |

注:这里所说的“起板”的板,不是击板的意思,而是代表节奏和速度;起板就是节奏和速度。“承”板部分,前面的过门板、签方法中已有,这里不再重复。

三、越剧过门的转板方法

过门转板方法基本上有两种:一是从这个过门转到另一个过门;二是从这个板式转到另一个板式。

过门转板方式是司鼓以底鼓的节奏型音响“各的”进行转板或转换。

1. 过门转板

(1) 尺调中板“1”音过让转“1”音中过门,再转“1”音移步过门。例如:

0 0 0 4 3 2 | 1 6 5 3 2 5 3 2 | 1 2. 3 235 5 6 | 1 6 5 3 2 5 3 2 ||

(各的乙个)

1 1 0 3 2 1 6 2 | 1. 2 4 3 2 1 7 2 || 1 2 1 7 ||

的的 (各的乙个)的的 的的

(2) 尺调中板“1”音过门转“1”器板过门。

0 0 0 4 3 2 | 1 6 5 3 2 5 3 2 | 7 1 1 1 | 0 5 3 2 | 1 6 5 3 |

各的 的

2. 板式转换

百 花 公 主

(唱腔选段)

1=G 散板

ff 2. 32 | 1 2 4 3 | 2 0 0 | 3 5 2 2 3 232 1 - |

晴 空 一 声

大. 都 | 大八 大八 | 大0 |

p 1 1. 1 6 1 6 *v* 5 *f* 1 3. 5 2 | (6 5 3 | 6 5 3 | 2 6 5) |

霹 雳 震 啊 啊 啊 啊



(大台 仓 仓 台才 台 仓0)



青虹

碎

了



欲绝

悲

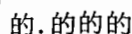
痛 欲

绝 泣

转慢中板过门



声



的 | 的白

的的力的

力的的

各 的 多

各 0 的 0

0

慢板

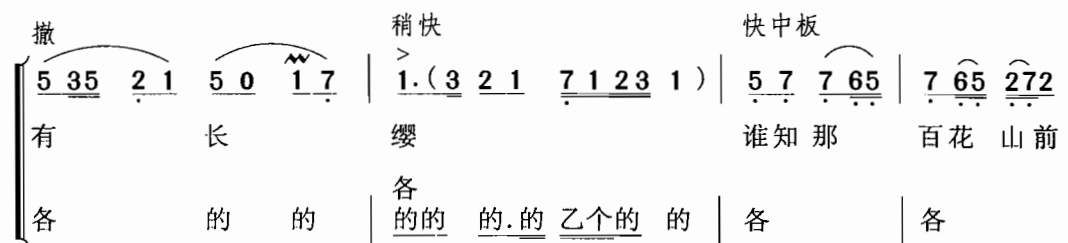
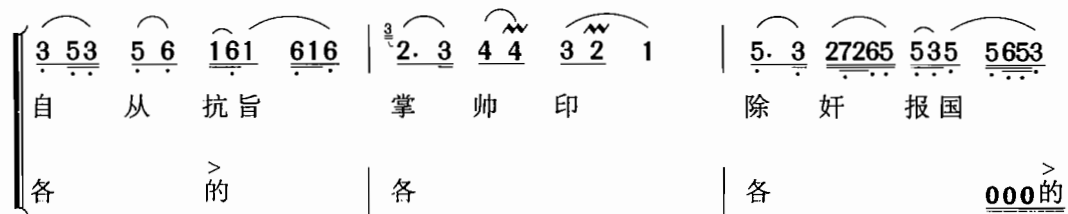
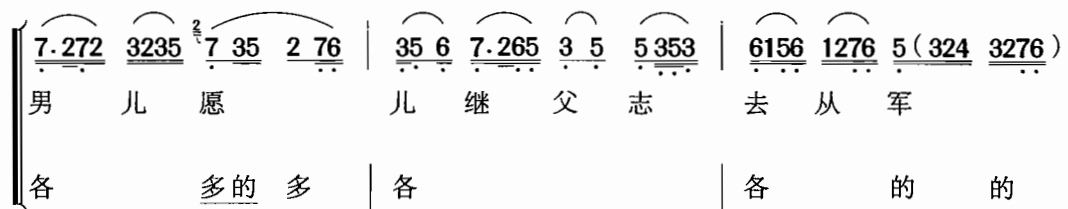
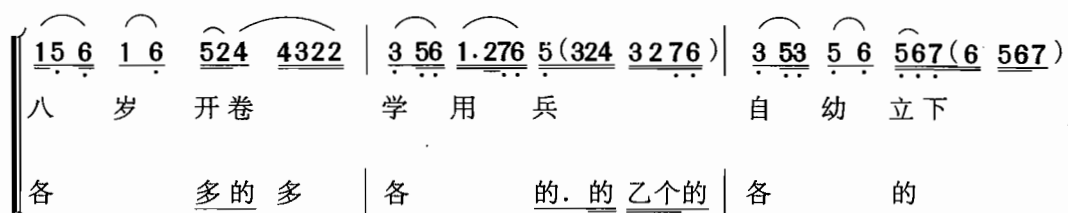
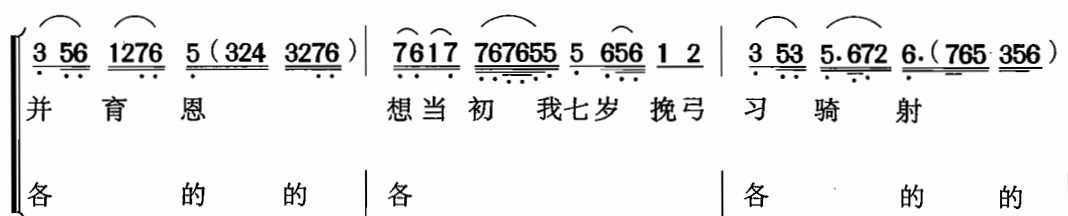


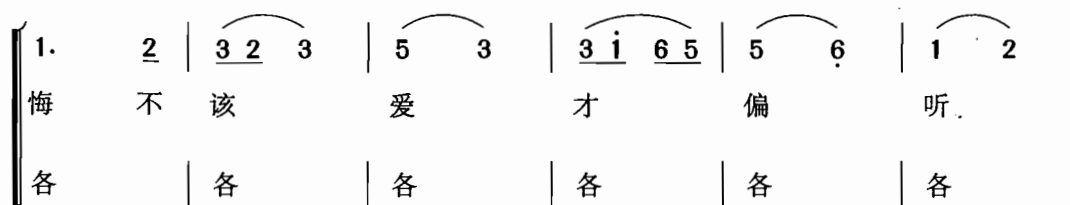
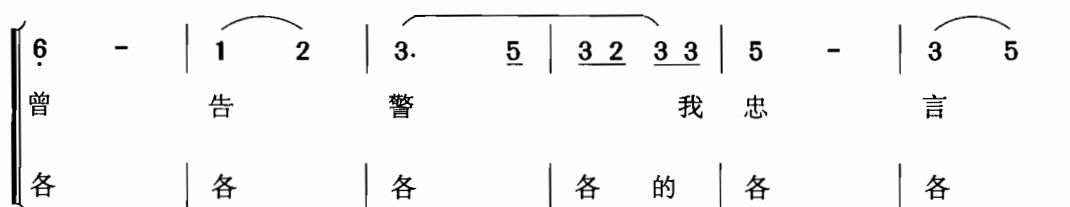
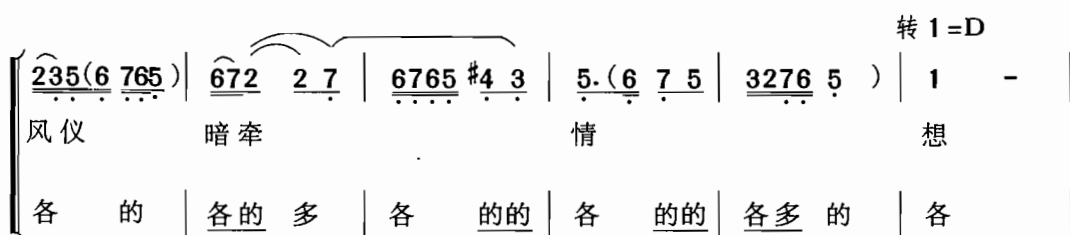
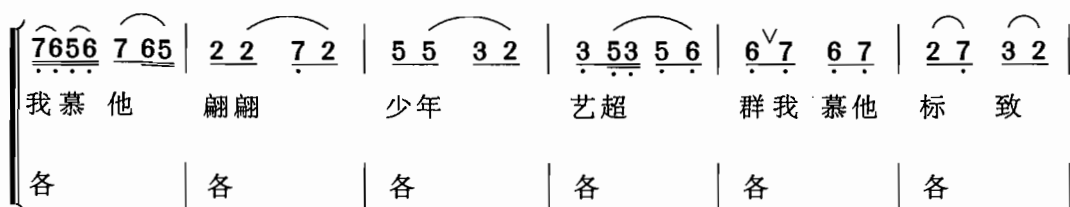
的

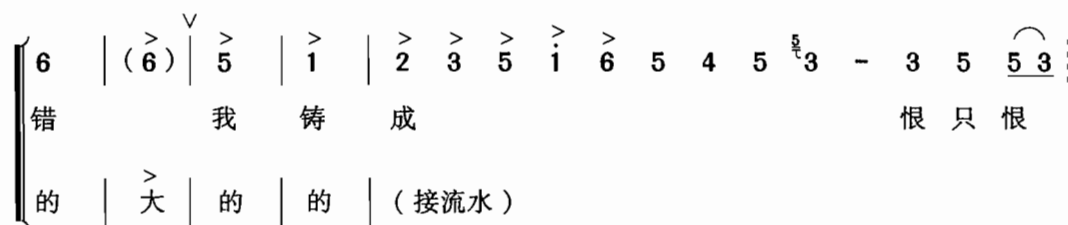
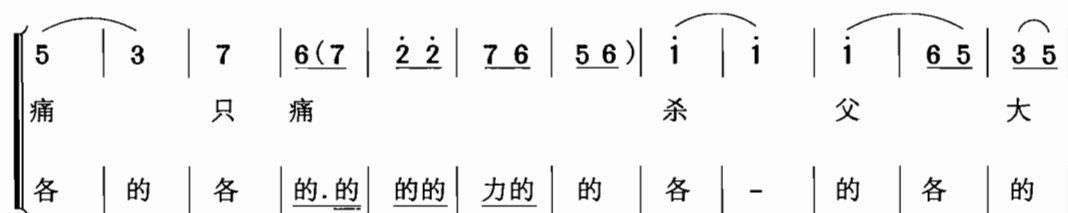
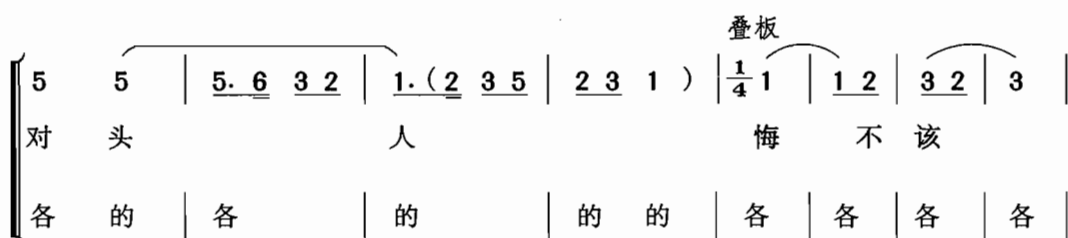
各

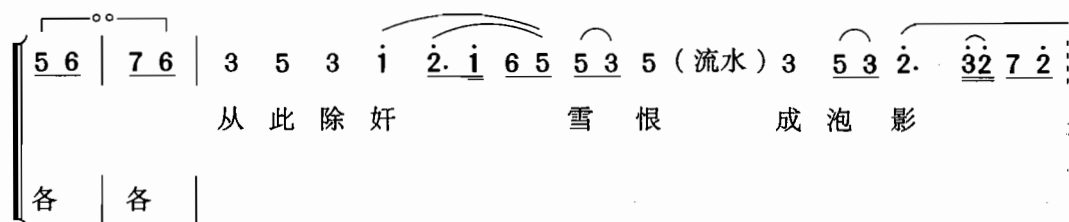
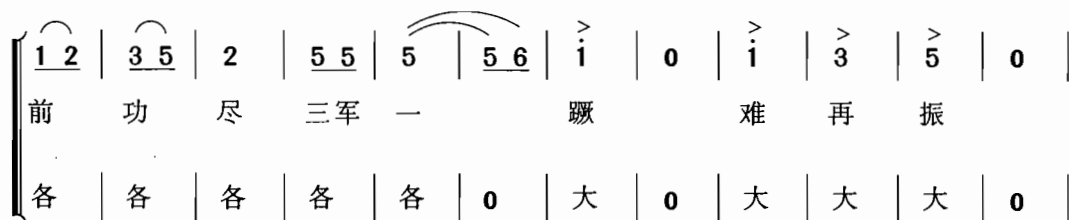
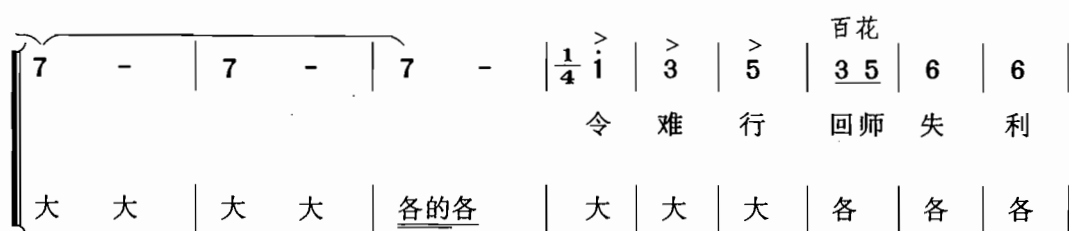
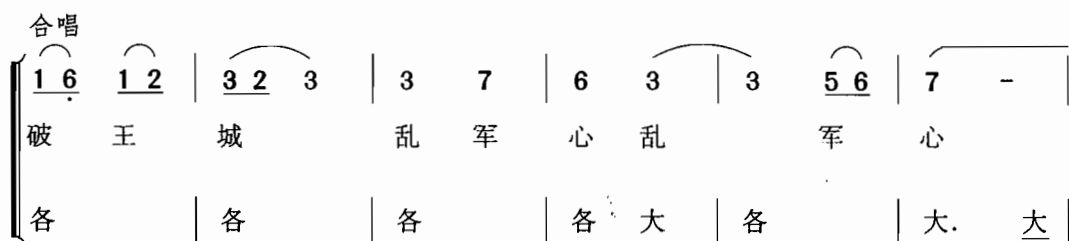
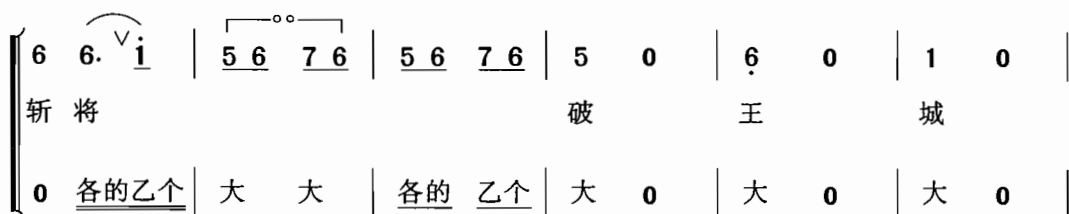
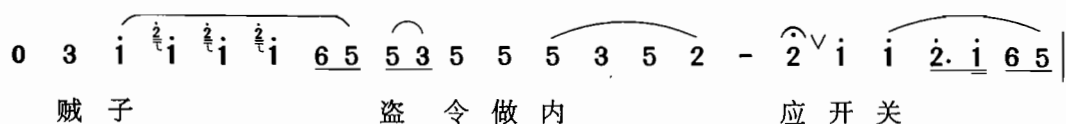
的

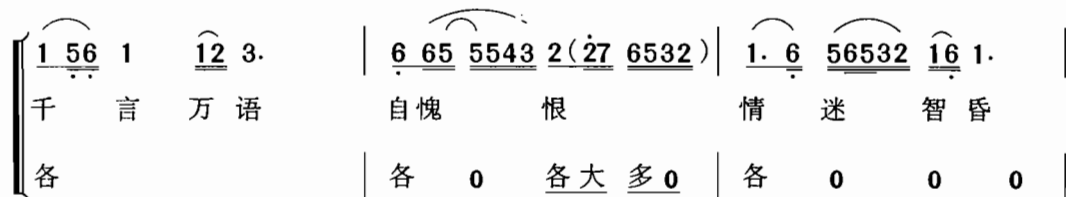
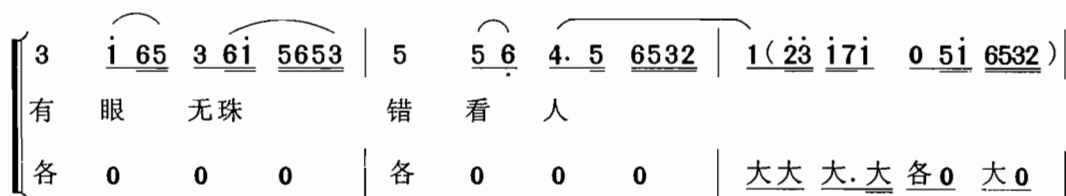
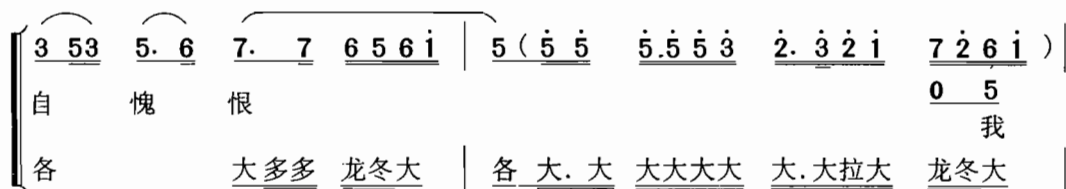
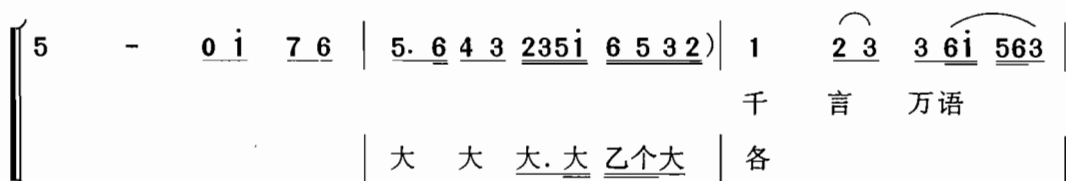
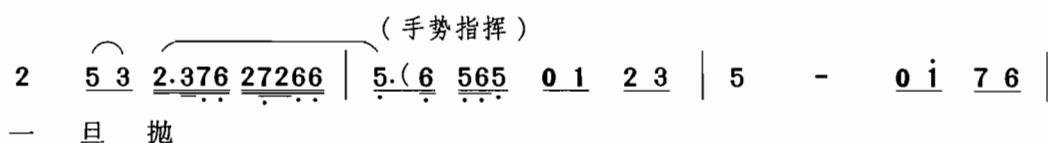
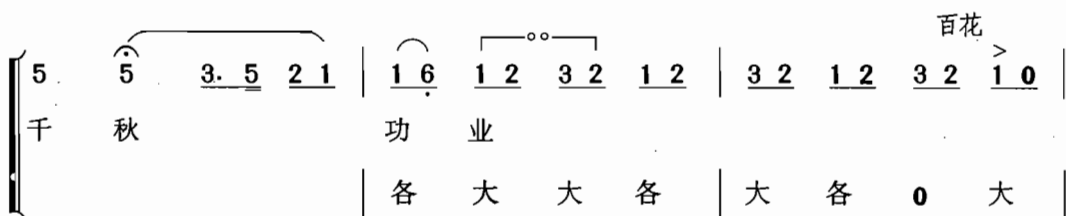
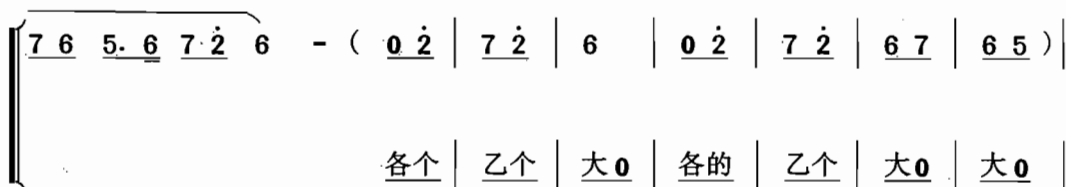
各

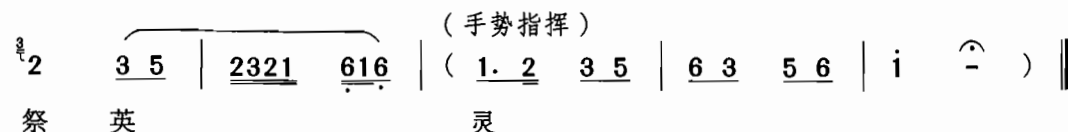
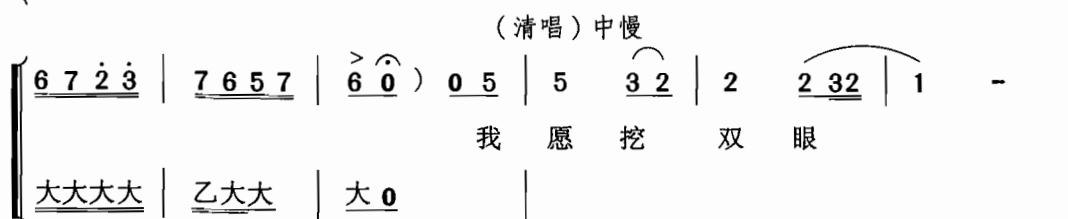
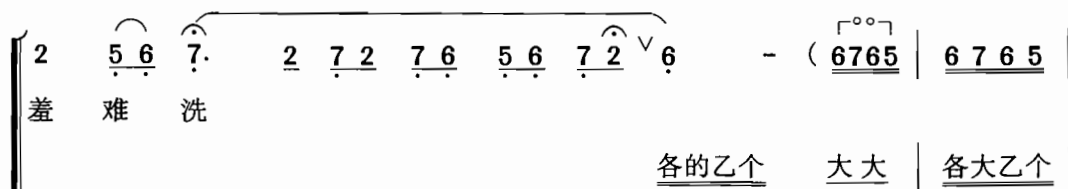
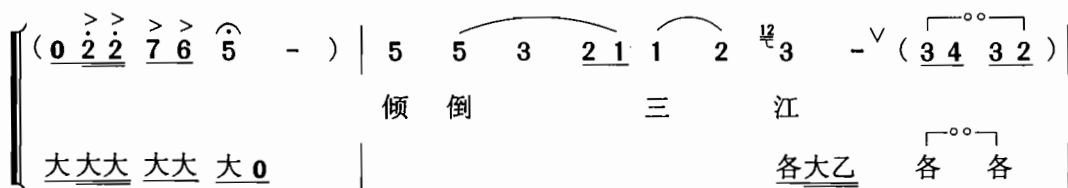
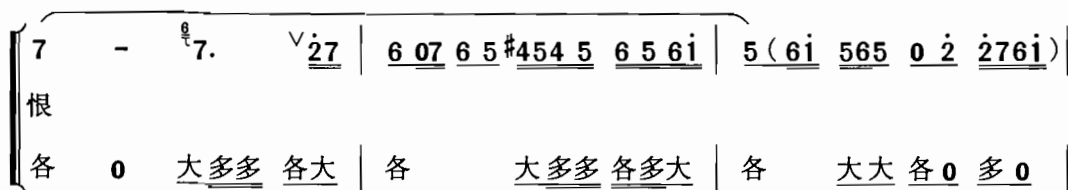
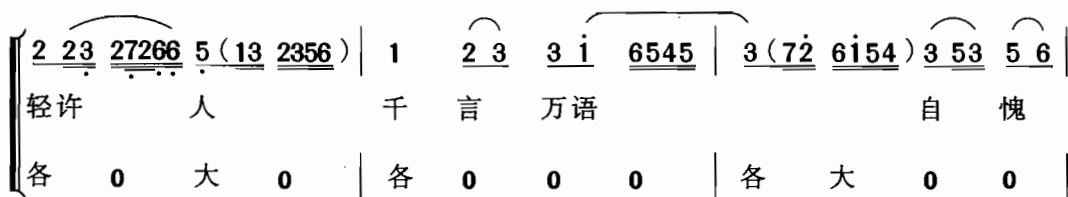












四、越剧过门的落板方法(即落调过门的方法)

所谓落板或落调,也叫收板或合板,即结束收尾的意思。

越剧的落调过门大致有三种:一是“尺调”落调过门;二是“四工调”落调过门;三是弦下调落板过门。

尺调:中板落调过门和慢板落调过门;

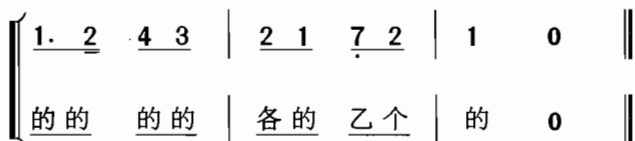
四工调:中板落调过门和慢中板落调过门;

司鼓演奏落调过门的演奏方法为:板签落板和手势落板。

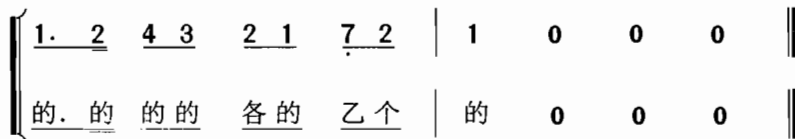
1. 板签落板方法

板签落板方法:快板与慢板(或叫快收与慢收),快落或快收一般用于快中板和快板;慢落或慢收一般用于慢中板与慢板。例如:

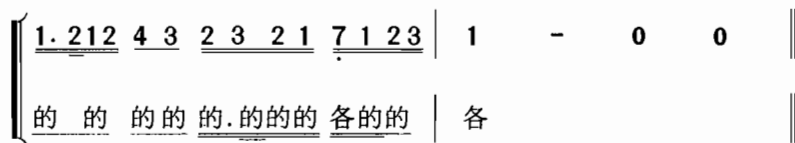
(1) 快中板:尺调“1”音



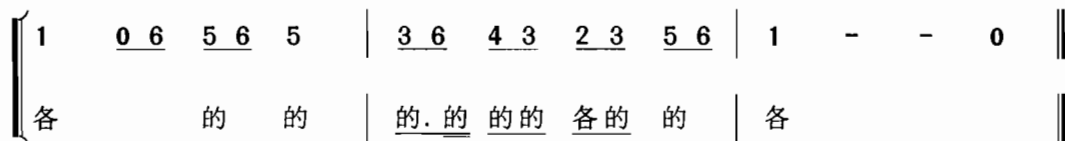
(2) 中板



(3) 慢板



(4) 四工调中板



(5) 四工调慢中板

<u>1</u>	<u>1 6</u>	<u>5. 6 4 3</u>	<u>2 3 5 2</u>	<u>1</u>	<u>7 1 7 1</u>	<u>2</u>	<u>2</u>		1	-	-	0	
各	的	的	多	的	的	的	力的		各	-	-	0	

2. 手势落板

一般手势落板都适用于节奏比较缓慢、柔和的音乐或唱腔收尾。如：2/4 拍就用 2/4 的指挥手势动作收；4/4 拍就用 4/4 的指挥手势动作收。当然，具体要看舞台表演、曲目的情况而定。（谱例省略）

第八章

越剧唱腔板式特点及演奏方法

第一节 板 式

——即根据不同的节拍、节奏、速度等划分的唱腔格式

越剧基本板式分为中板、(快中板)、快板、叠板、慢中板、慢板、导板、散板和器板(流水板)。

在如此众多的板类中概括起来,可分为两大类:即整板类和散板类。

整板类的特点:有板有眼,强弱交替,有规律的节奏律动,俗称“整拉整唱”。如:中板、慢板、快板等。

散板类的特点:无板无眼,或叫“无板眼”;节奏自由,演员可根据内容不受节拍的制约而自由发挥。这种自由是与上板的唱腔相对而言的,它仍然具有一定的“尺寸”和内心的节奏,即“心板”;伴奏与唱腔动向一致或用长音衬托,俗称“散拉散唱”。如:导板、散板。

越剧的板类划分与其他剧种率有不同,它不是完全按照板眼形式来确认板式,而是根据自身的演唱特点,依据时速来划分各种板类的速度和节拍节奏的。

第二节 中板唱腔的板式特点及演奏方法

中板(包括慢中板)源自于京剧的原板,是越剧的基本板式。京剧原板称原始板式,即“有板有眼,一板一眼”;慢板称一板三眼;快板称有板无眼。在基础上通过演变,发展了大量的板式,也就是戏曲板腔体的基础。越剧板式是根据京剧的板式结构、调式的特征,沿袭了京剧各种板式和调式。如:越剧尺调(5 2 弦)中板—京剧二黄(5 2 弦);越剧四工调(6 3 弦)—京剧西皮;越剧弦下调(1 5 弦)—京剧反二黄(1 5 弦)及其他相似的过门和板式。如:中板、慢板、快板、导板、散板等等。

然而,越剧根据自己的特点又进行了丰富和发展。如:器板、叠板等;同时,中板也不完全按照原板的“一板一眼”2/4 的节奏形式,而是采用了 4/4 的节奏形式;它的时速以每一分钟 120~140 拍的中等速度而形成的。

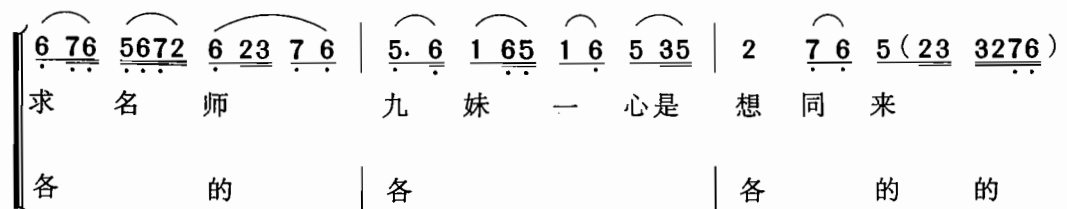
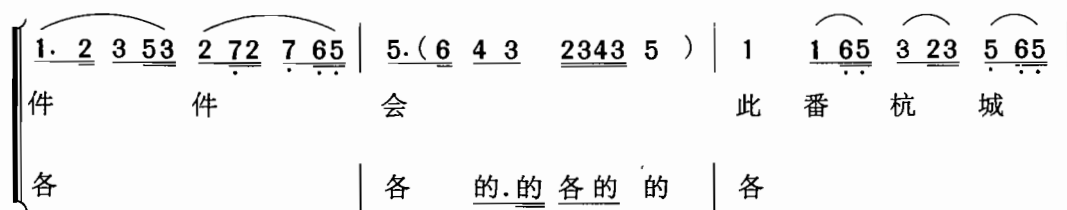
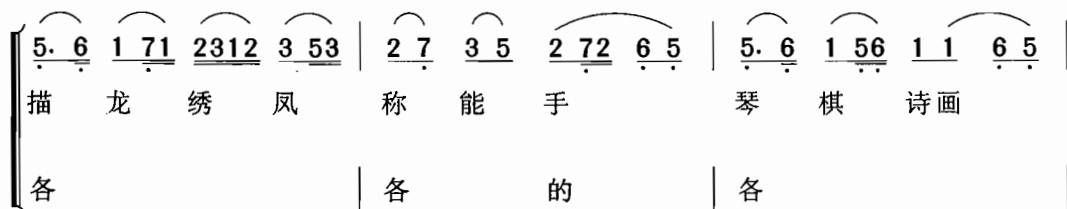
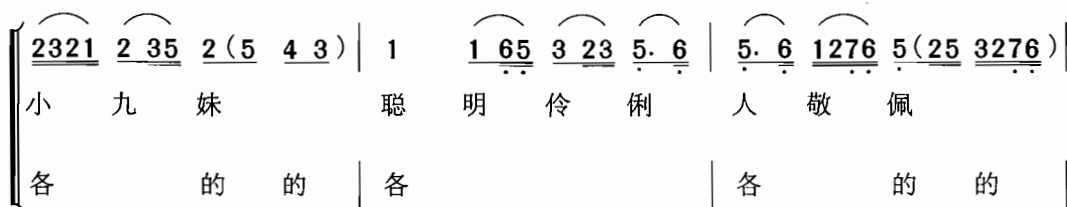
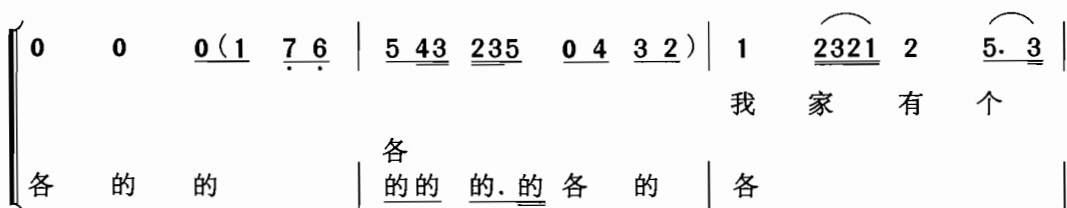
中板对表现各种内容的适应性和形象的可塑性较强。速度介于慢板和快板之间;旋律单纯流畅、叙事性较强。它可以与其他板式相连接组成“板腔套曲”作为“套式”结构中的重要组成部分。例如:

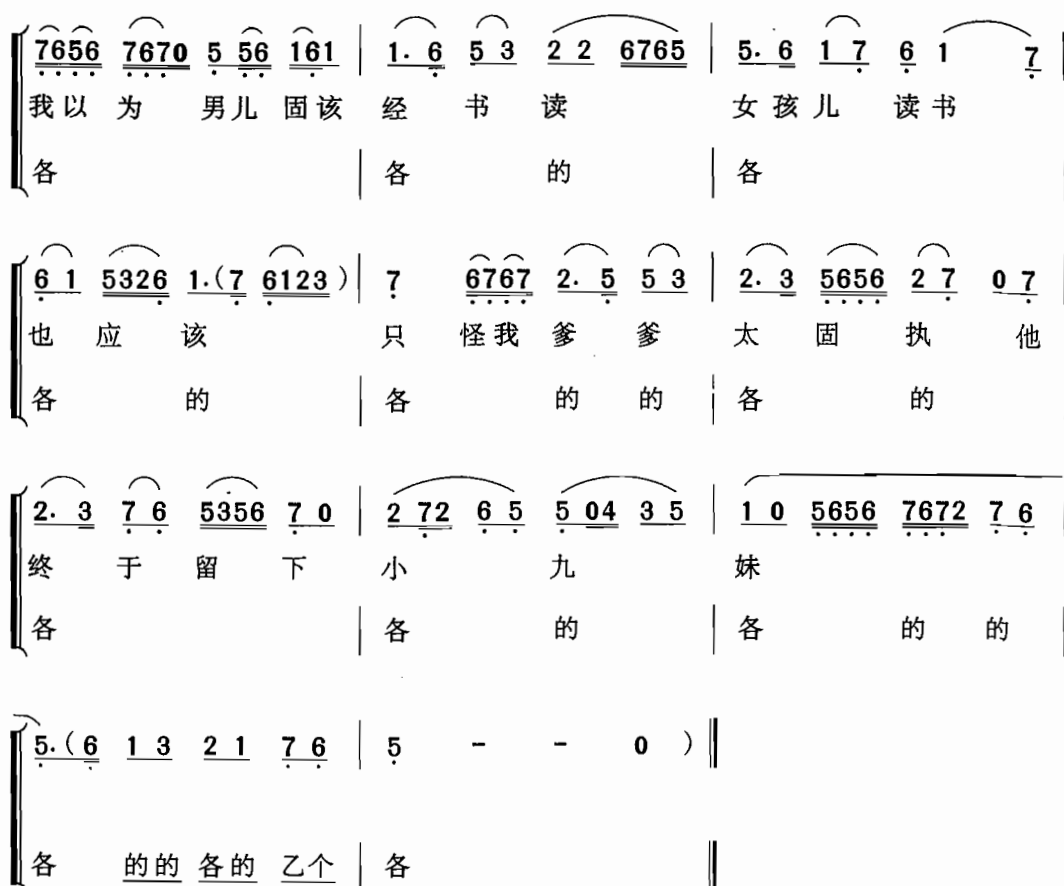
我家有个小九妹

(《梁山伯与祝英台》选段)

1=G 尺调中板

傅 派





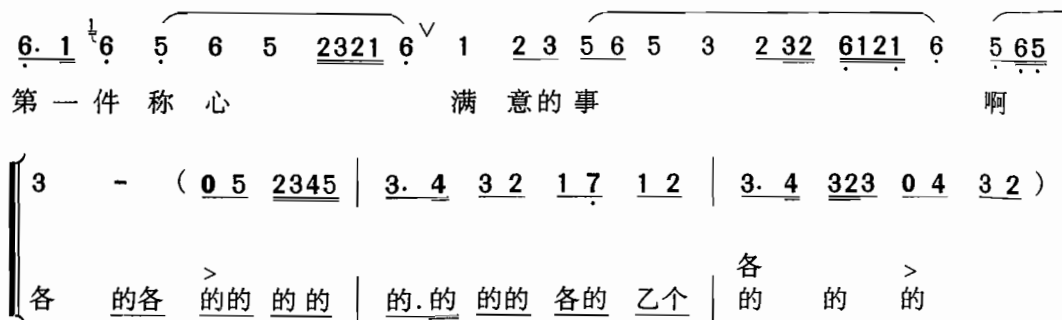
金玉良缘

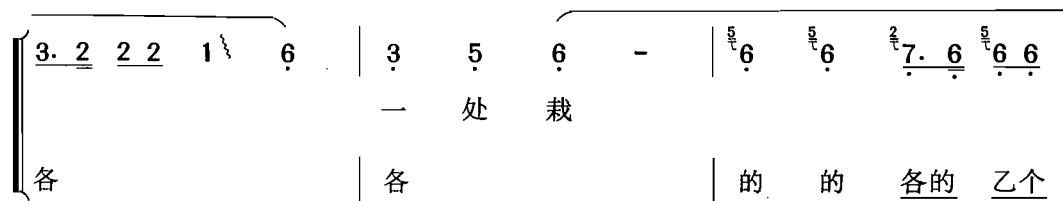
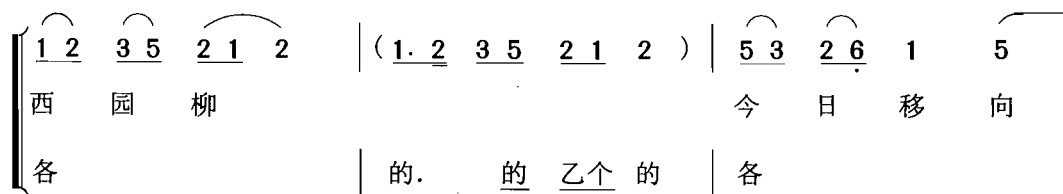
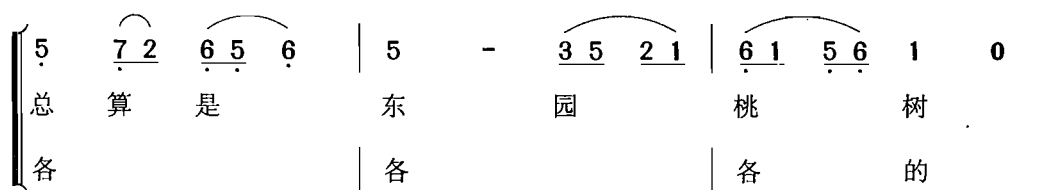
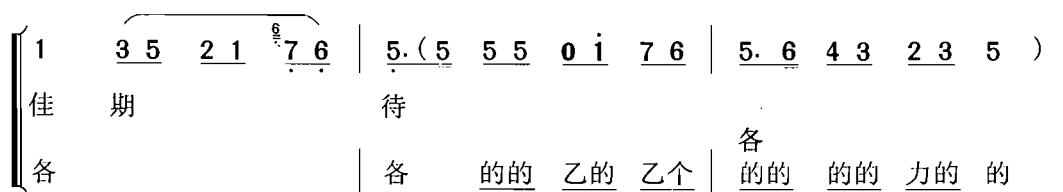
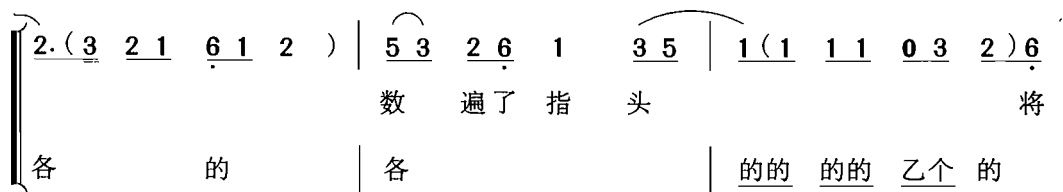
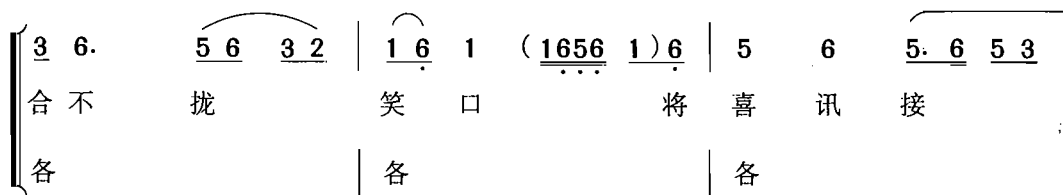
(《红楼梦》选段)

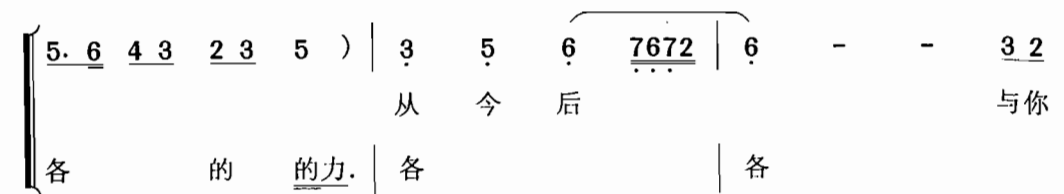
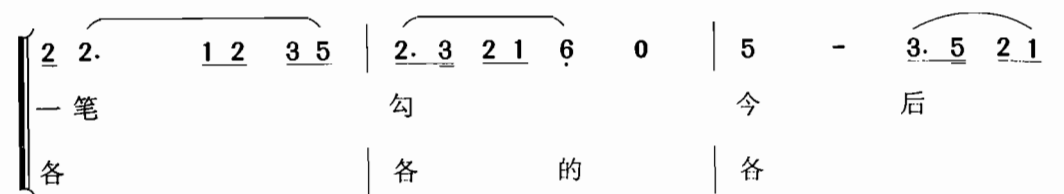
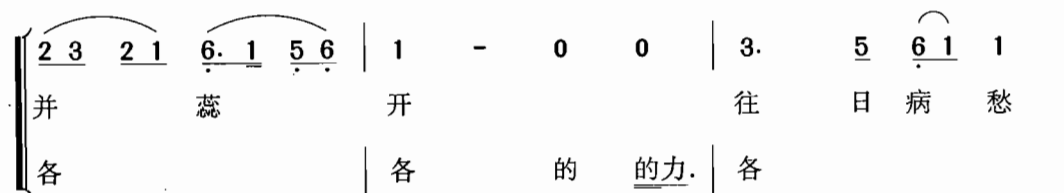
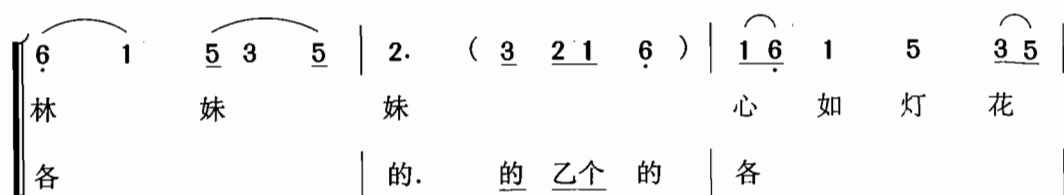
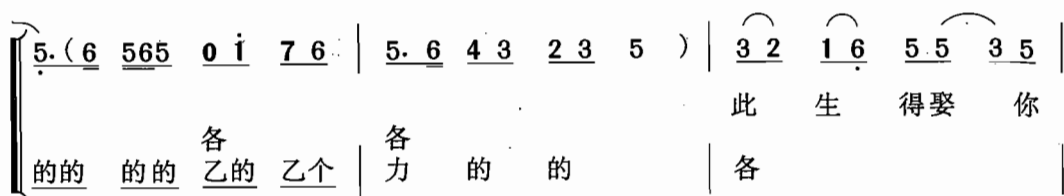
1=G 尺调中板

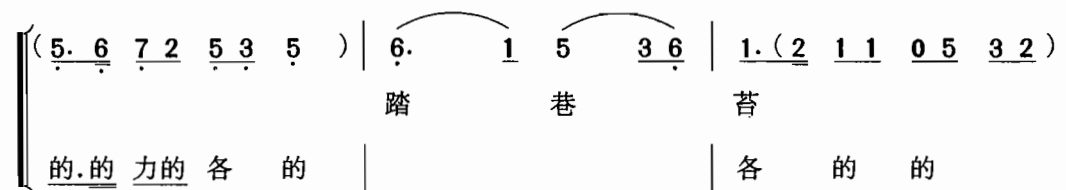
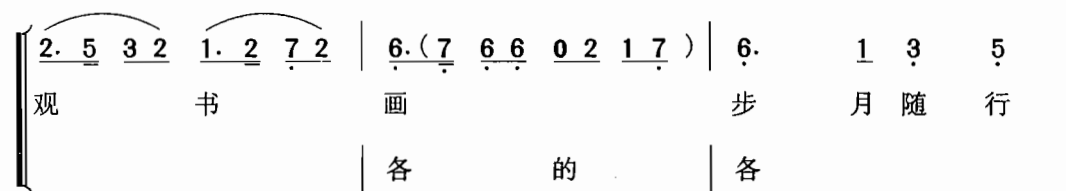
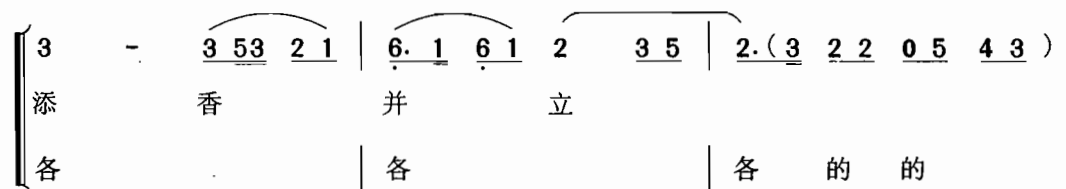
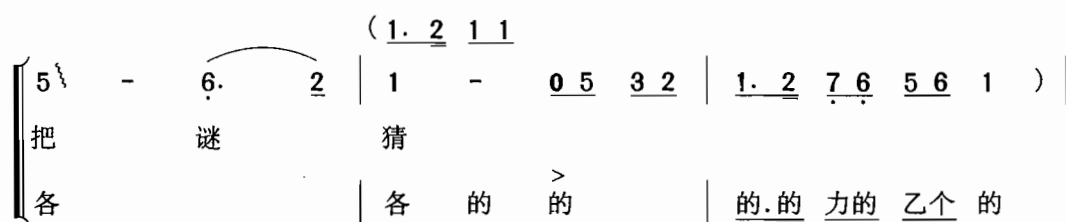
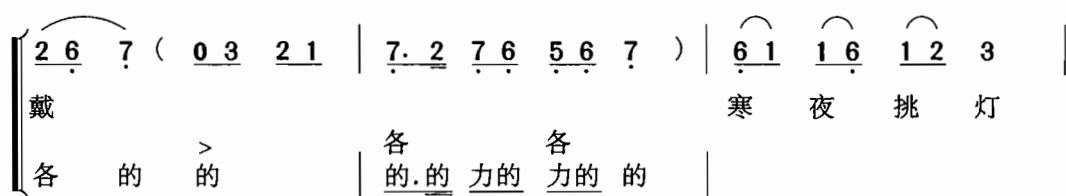
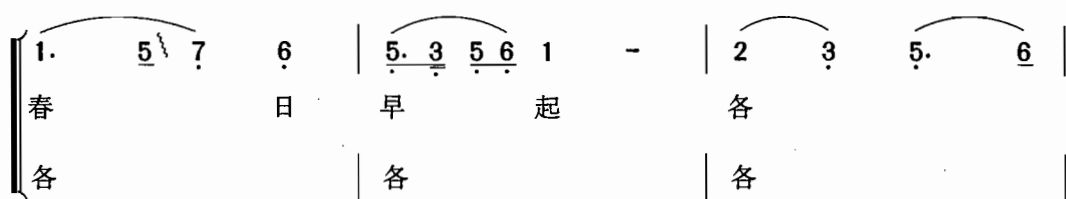
徐 派

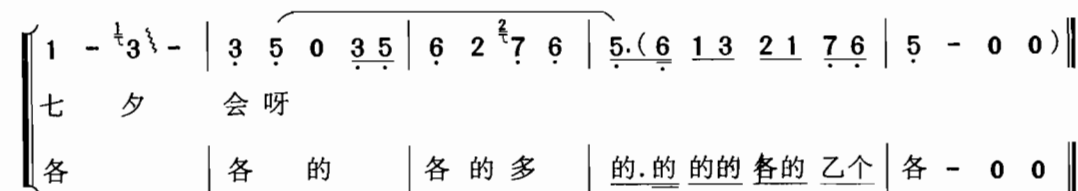
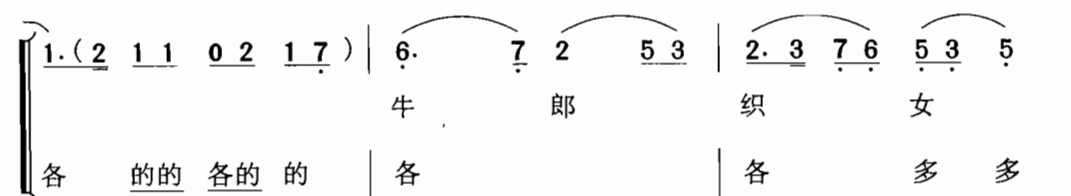
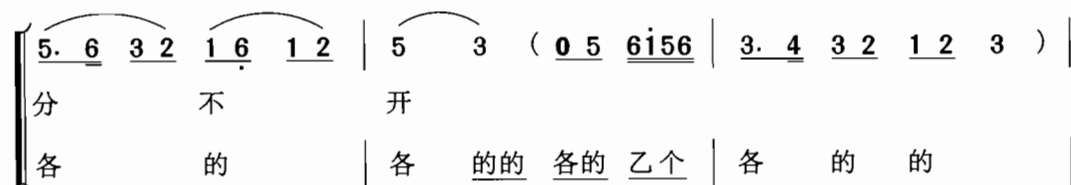
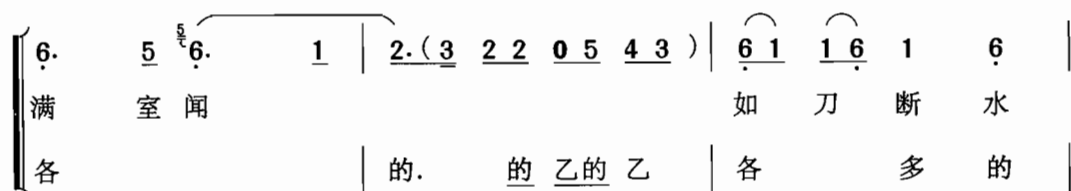
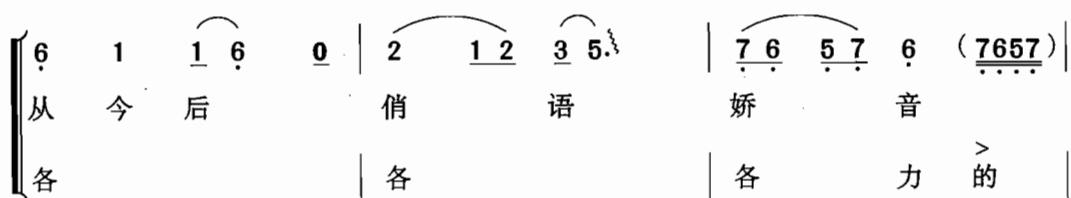
白：今天是从古到今天上人间







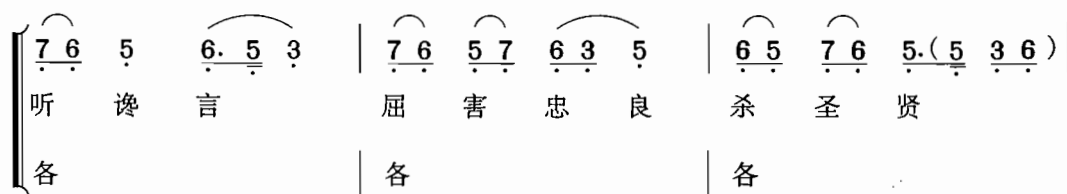
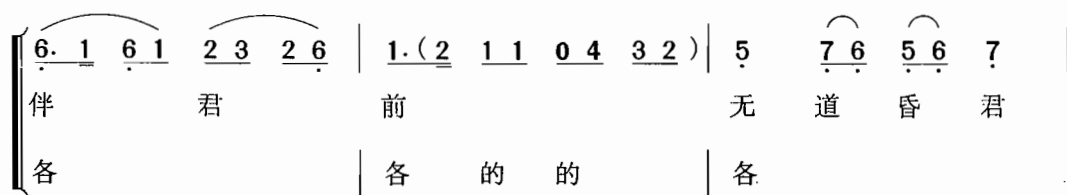
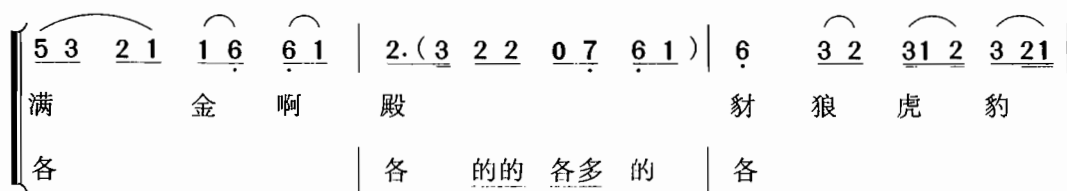
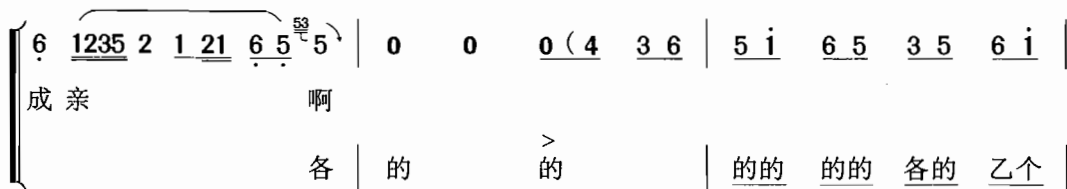


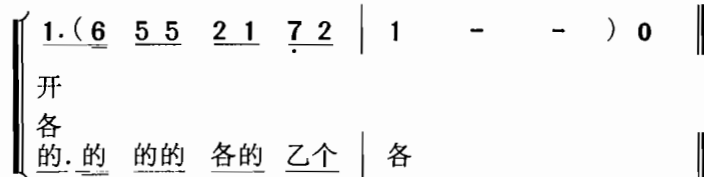
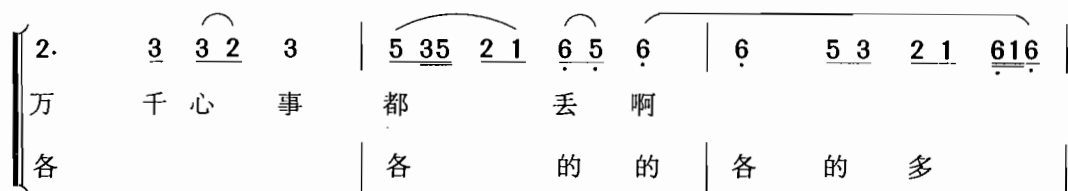
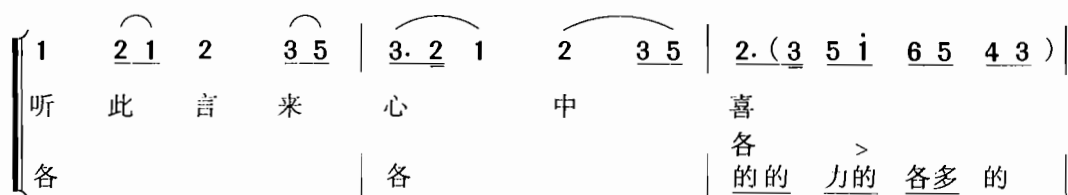
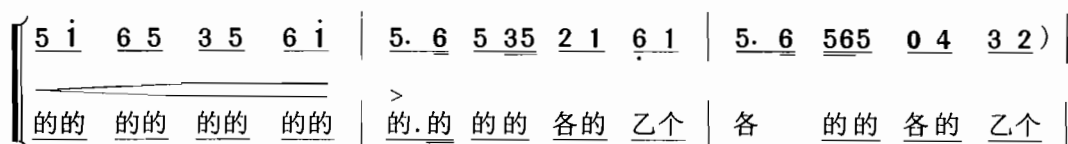
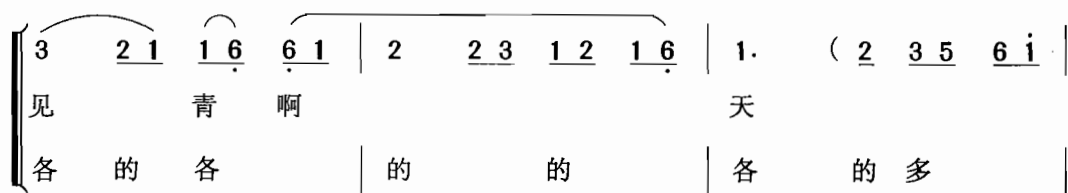


《盘夫》选段

1=G 四工调中板

曾荣：我父仇未报，岂有与你仇人之女（起调）





青龙山立大业

(《十一郎》选段)

1=G 尺调慢中板

吕 派

↘ 手势指挥

(1̣ 1̣ 6̣ 6̣ 5̣ 5̣ 3̣ 3̣ | 6̣ 6̣ 5̣ 5̣ 3̣ 3̣ 2̣ 2̣ | 1561 2612 3235 6561̣ |

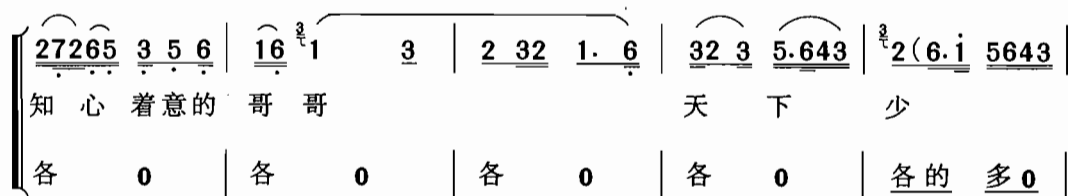
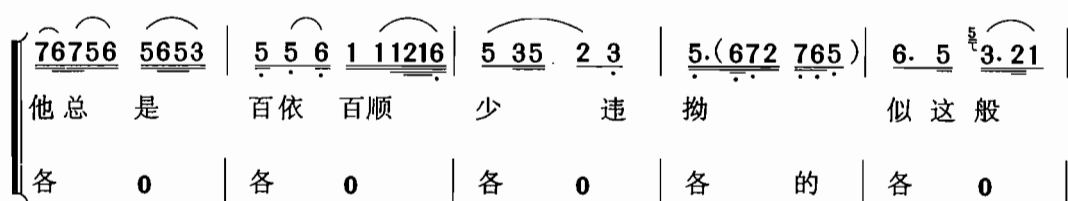
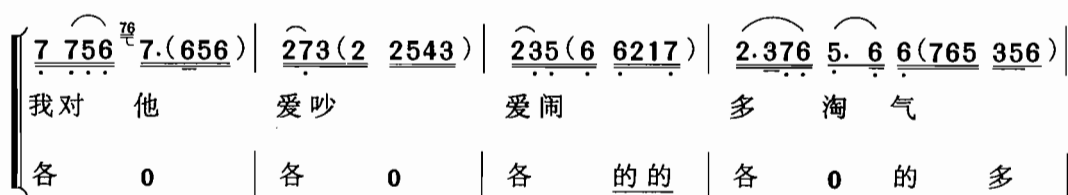
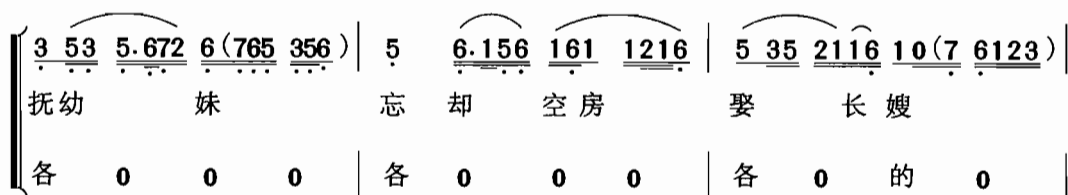
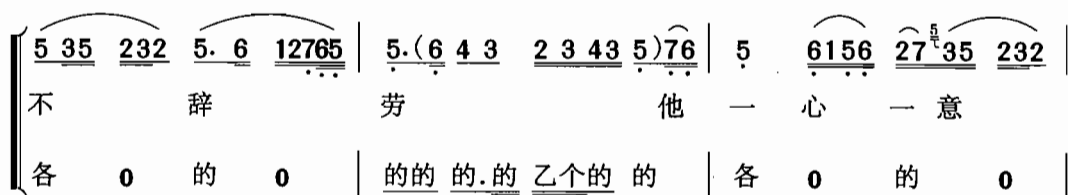
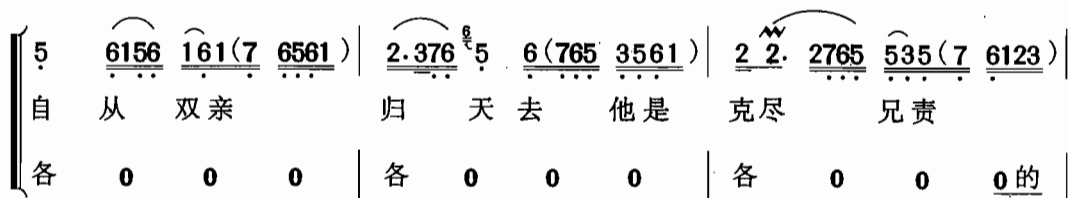
5 2̣ 7̣. 6̣ 5̣ 3̣ | 5643 235 5 4 3612) | 3 23 5 5.632 1 |
见 兄 长
各 的 的. 的 各 的 | 各 0 0 0 |

6̣156̣ 561 0 1 6̣ 1̣ | ³2. [∨]12 3 23 #4.643 | 2 (323 4643 2 57 6512) |
喏 喏 连 声 把 水 找
各 0 0 0 | 各 [>]多 的 的 | 的 的 的. 的 乙 多 的 |

3235 56321 6̣ 12 765 | (6123 72765 5̣) 1 3̣ | 5. 67 232327 656561 |
不 由 我 凤 珠 窃 自 笑
各 0 0 0 | 各 0 的 多 | 各 0 的 0 |

5.555 5 5 5 3 2 5 3 2 1 3 2 1) | 2 76 5656 ²⁶7. ⁷6 7 |
我 与 他 不 愧
的 [>]的. 的 的 的 的 的 的 的 的 力的 的 | 各 0 0 0 |

2 2. ²7656 6̣ (23 7656) | 7 67 2.376 635 (6 635) | 6 4 3532 1 (4.3 2376) |
一 母 亲 同 胞 相 亲 相 爱 无 限 好
各 0 的 0 | 各 0 0 0 | 各 [>]的. 0 的 0 0 |



2 5.7 6561) | 2. 2 2765 | 3 5(7 6123) | 5 35 25356 | 1. 53
 怎 不 使 我 凤 珠 暗 自 豪
 各 的 0 | 各 0 | 各 的 0 | 各 0 0 | 各 多

2 5 3 5 3 2 7 2 6 6 5(5 5 5) 5 5 5 3 | 2 5 3 2 7 2 6 6

各 的 的 各 的 各 的 . 的 的 的 的 | 的 . 的 的 的 各 的 个 个

↙ 手势指挥

5 6 1 2 1 2 3 | 5 $\dot{2}$ 7. 6 5 3 | 5. 3 2. 3 1 7

慢板

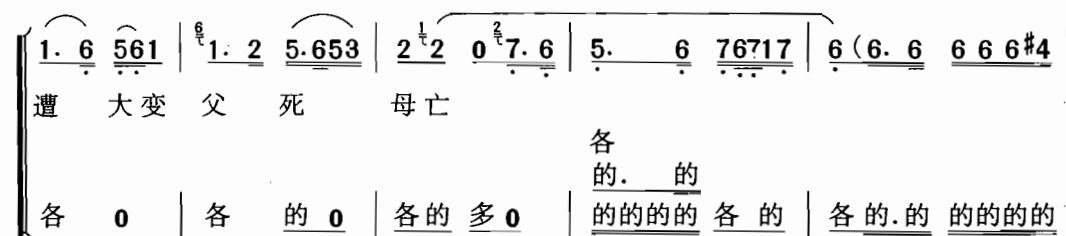
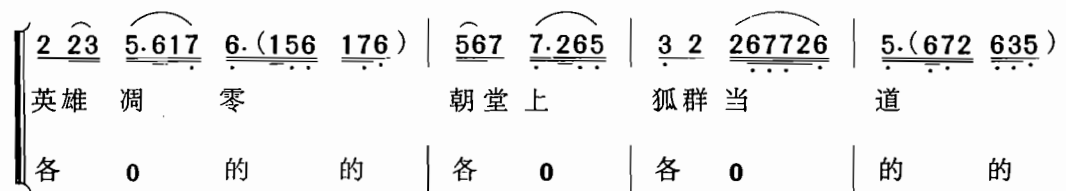
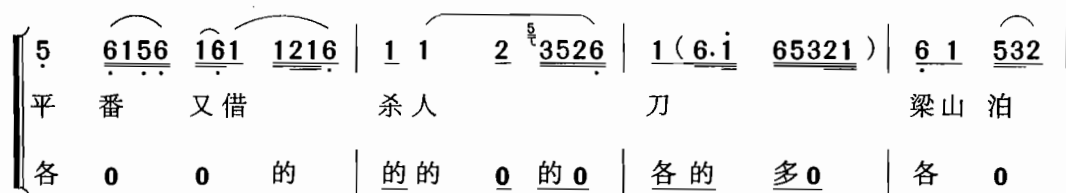
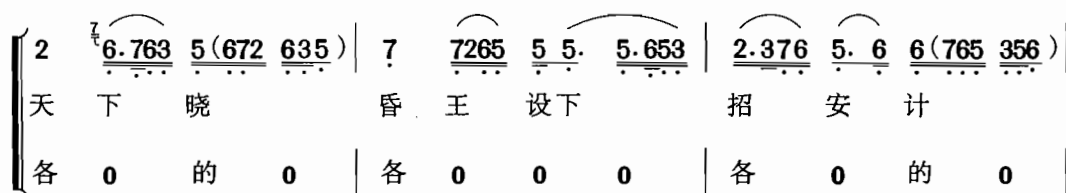
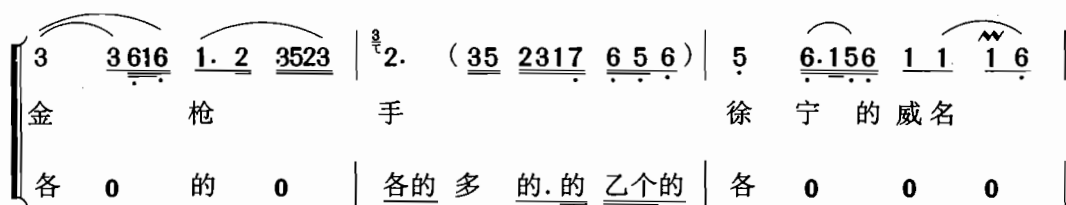
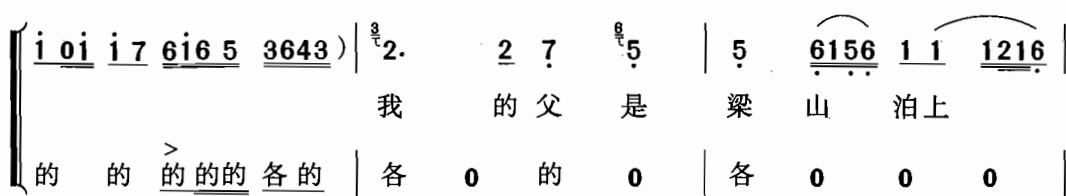
6. 7 2 5 3532 726 | 5643 235 0 4 3523 | 1. 3 5 6 1 1216

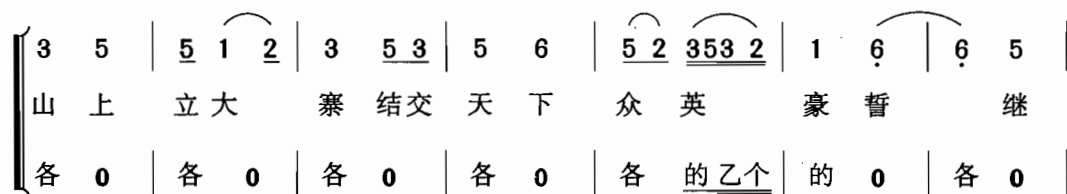
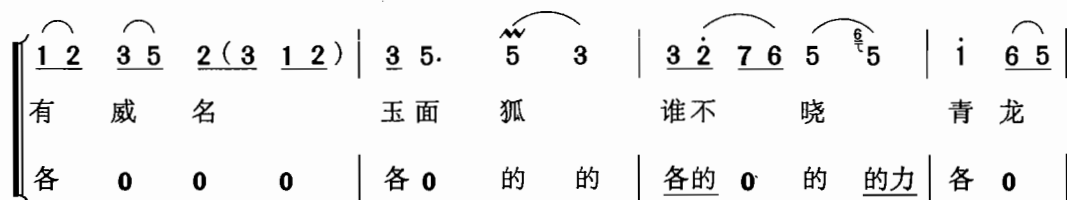
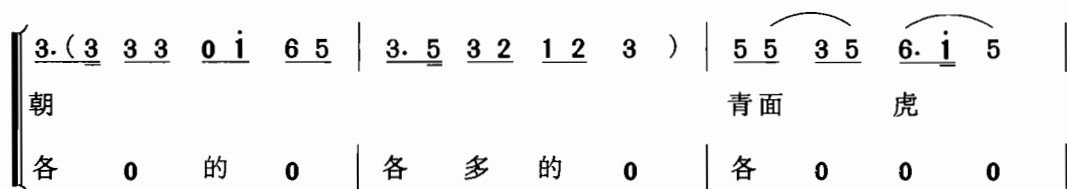
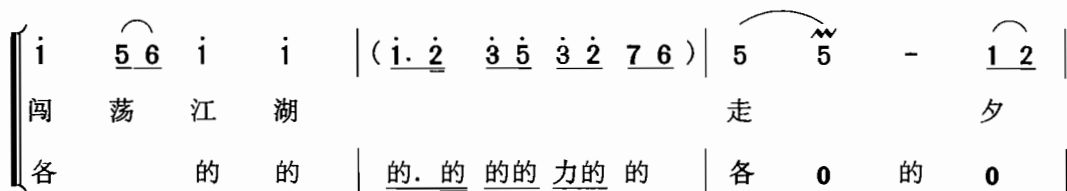
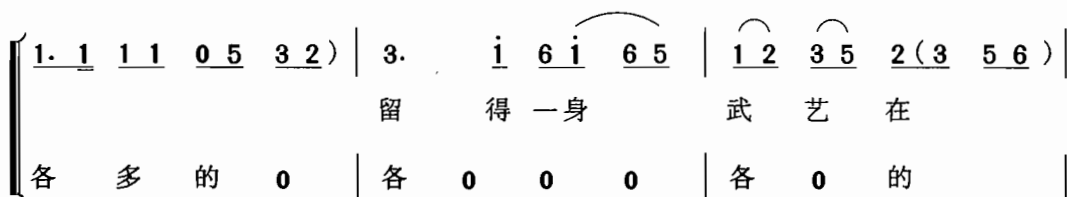
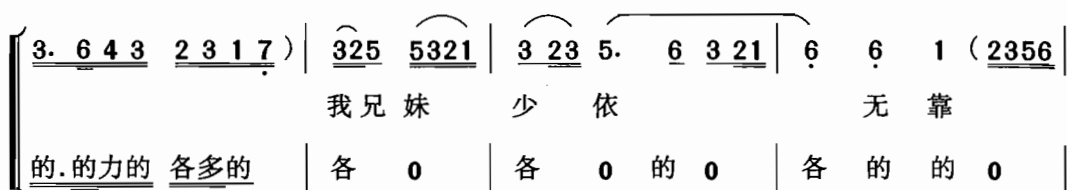
思 往 事

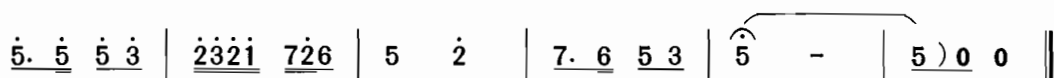
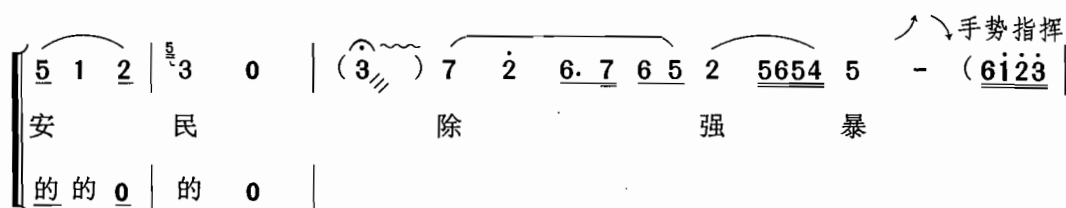
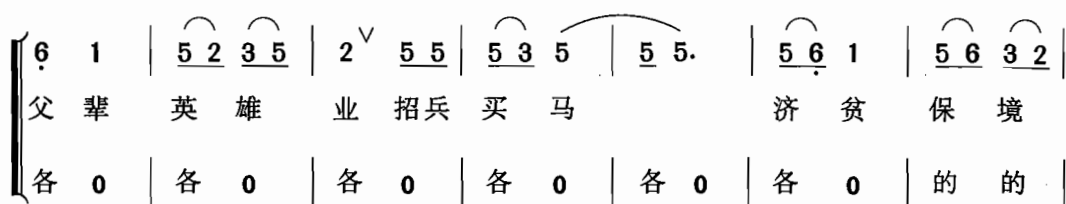
各 的 的 各 的 多 | 各 0 的 0 | 各 0 0 0

2 2 0 3532 1212 3235	2.(351 6 5 4 3 2 1.2 3612)	3 23 5.632 261 0 1
心头	恼	一腔怨愤似
各的多 的 的	各的 的乙个的 各多 的	各 0 的 0

6 1. 0 1 2. 312 352326 | 1. (1 1 1 1 1 1 1 2 3 5 6 3 5 6
 烈火 烧
 各 0 的 的 | 的. 的的的 的的的的 的. 的力的 各的.





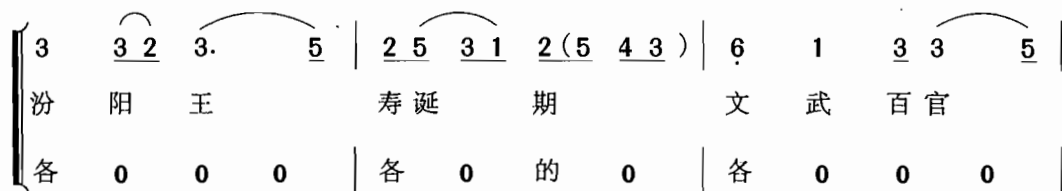
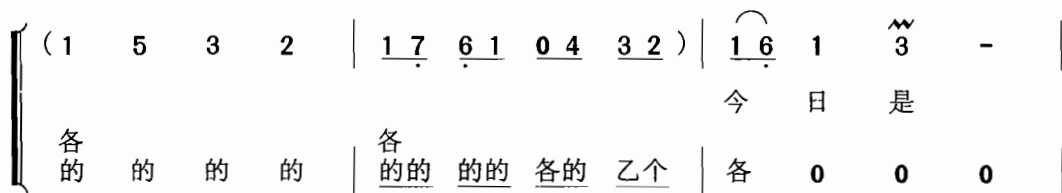


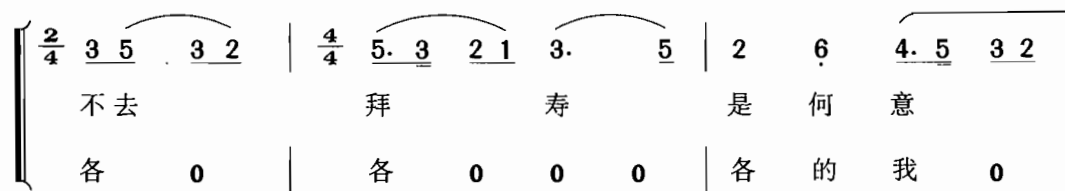
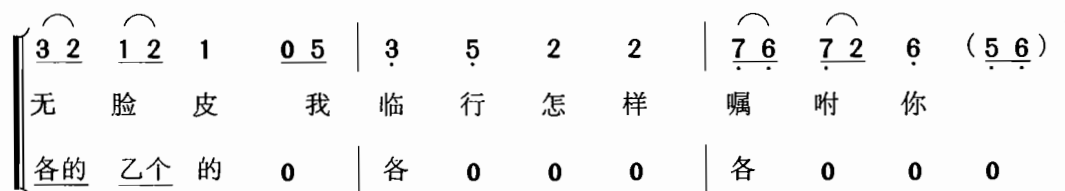
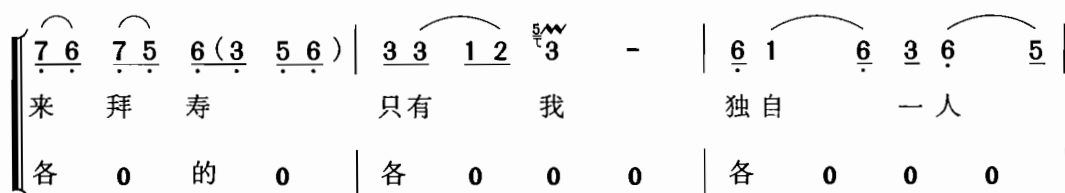
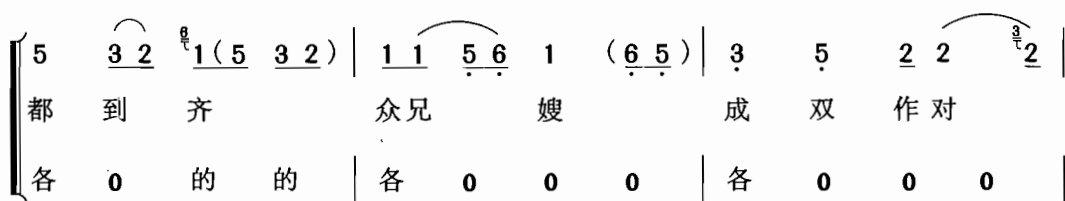
附：快中板唱腔的板式特点及演奏方法

快中板应属于中板的范围，但其节奏、速度却与快板相似，它每分钟的时速比快板稍慢，大约在 200~220 拍，常用于急于表达和争辩等情质。例如：

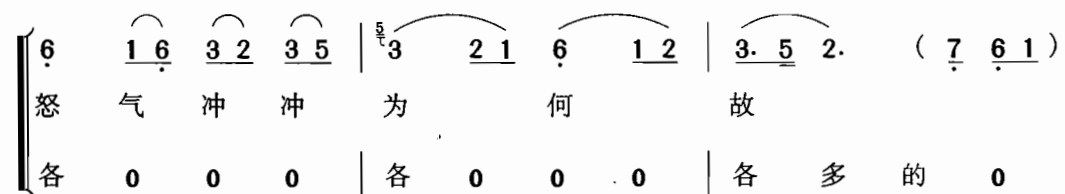
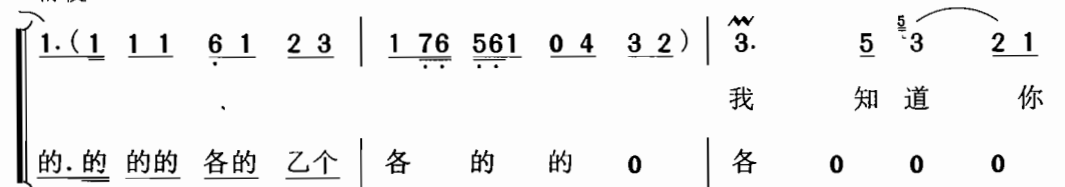
《打金枝》选段

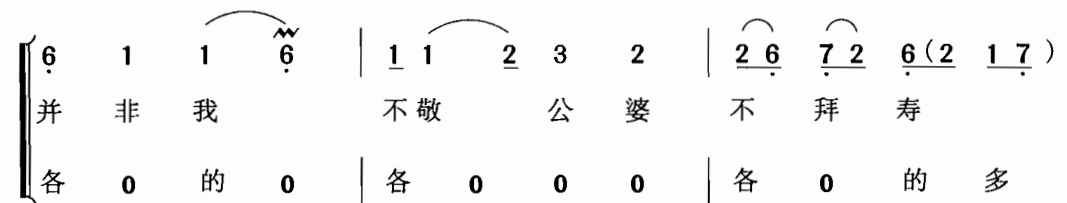
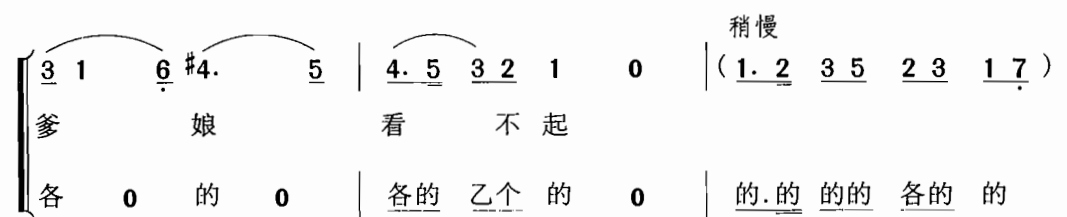
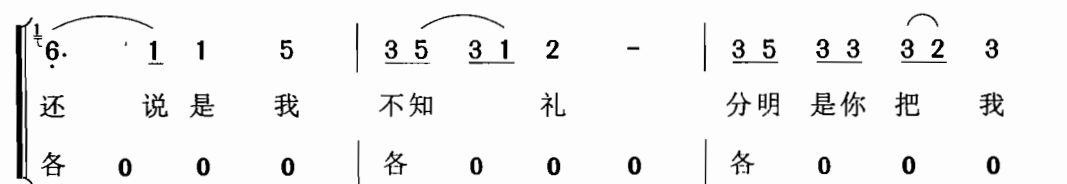
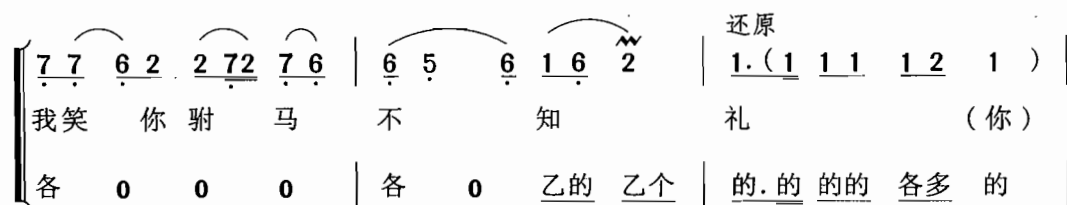
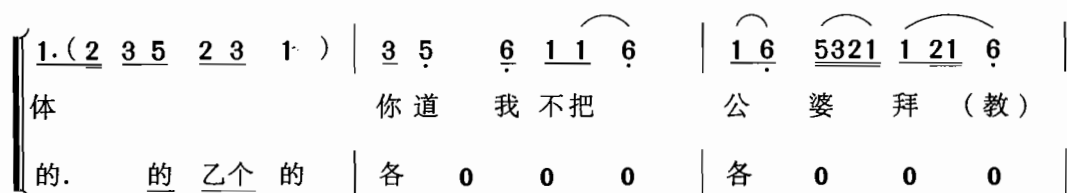
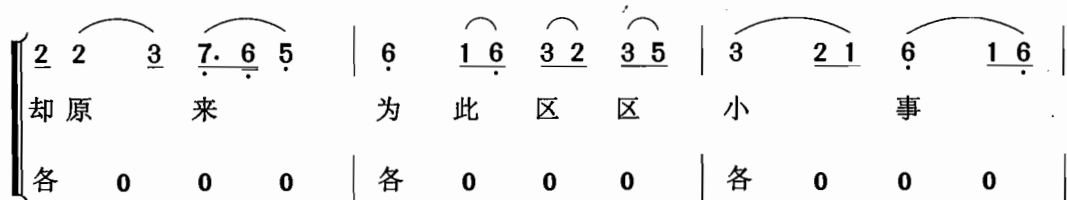
1=G 快中板

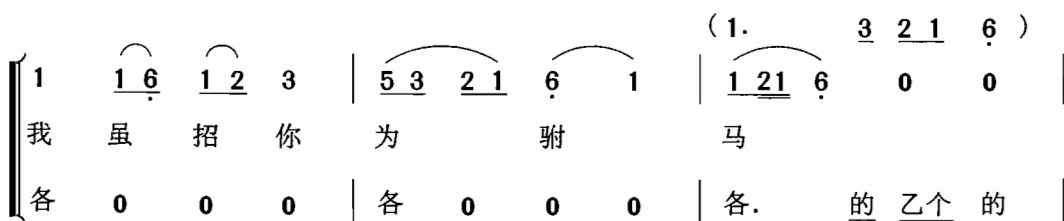
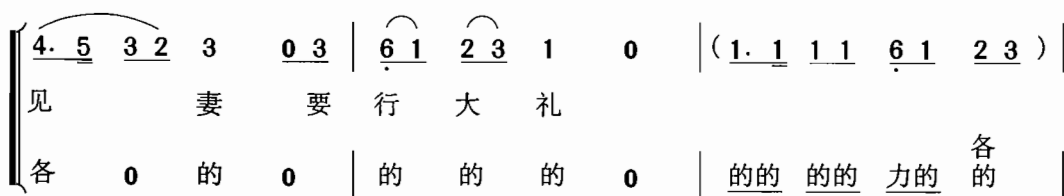
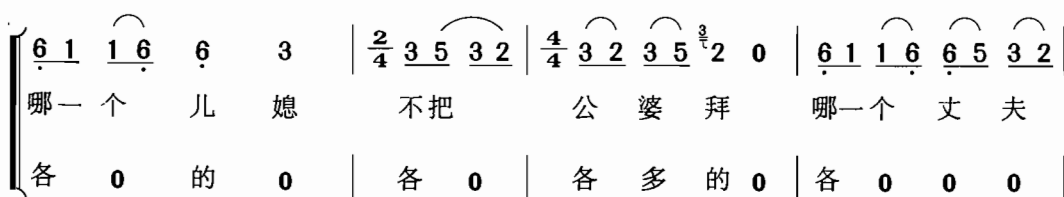
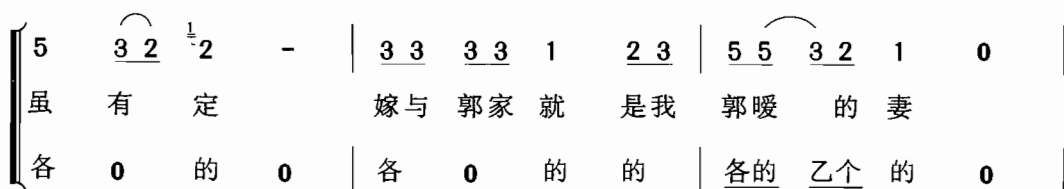
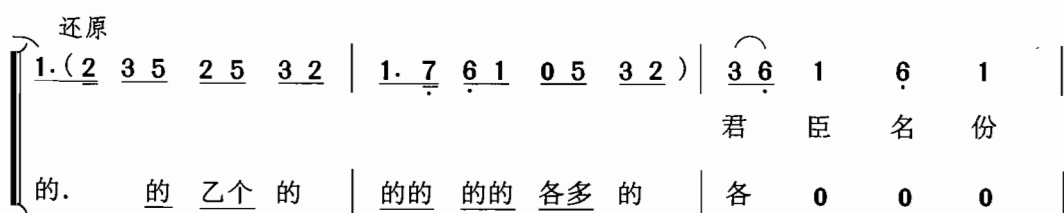
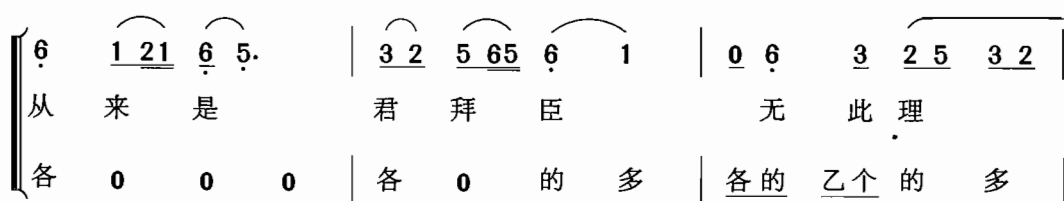


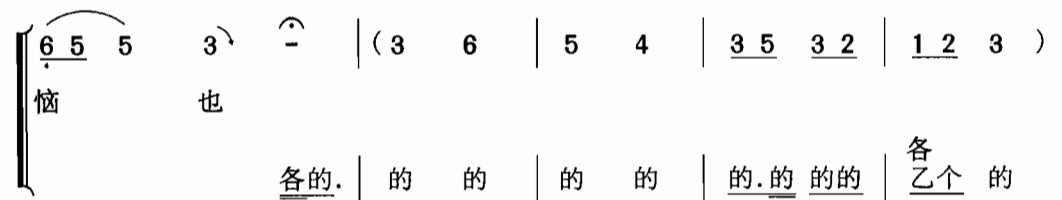
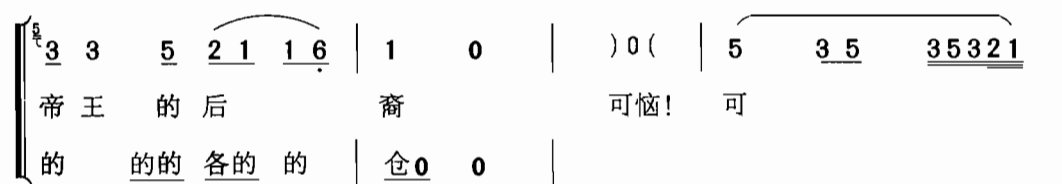
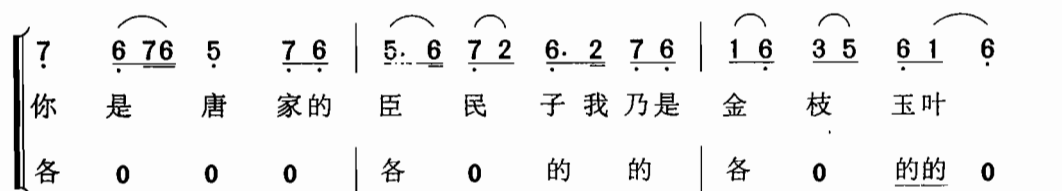
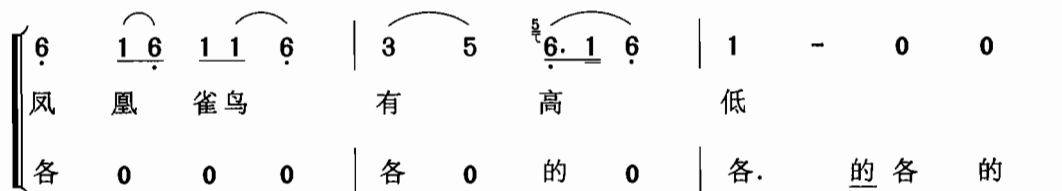
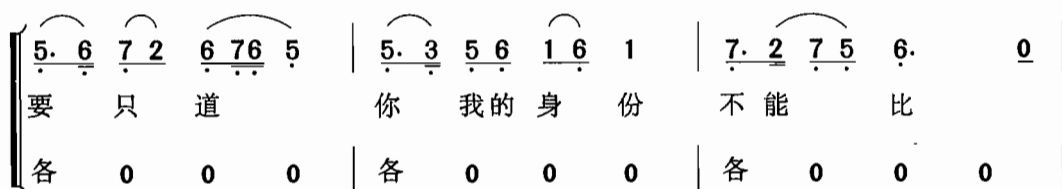
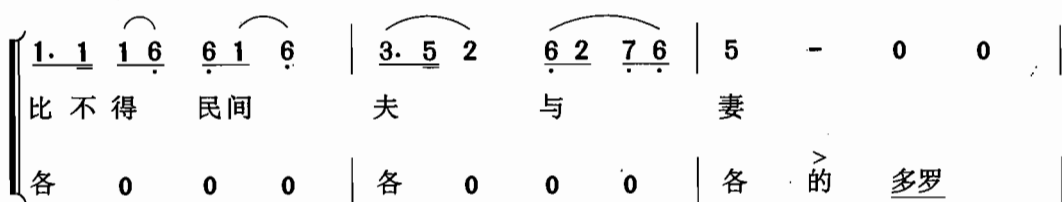


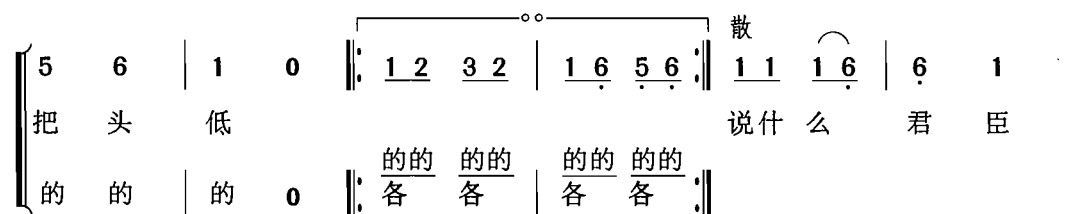
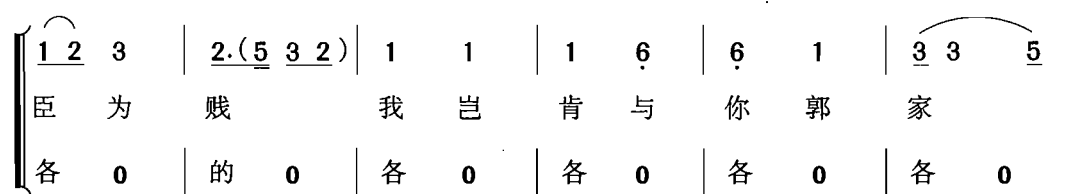
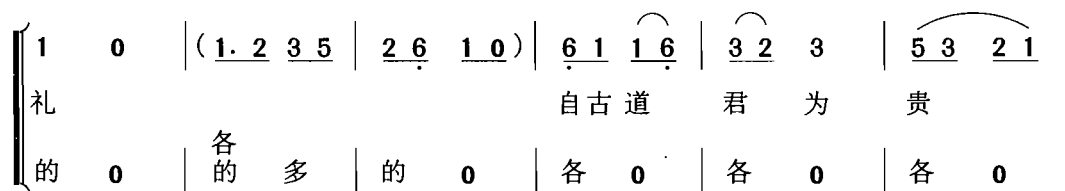
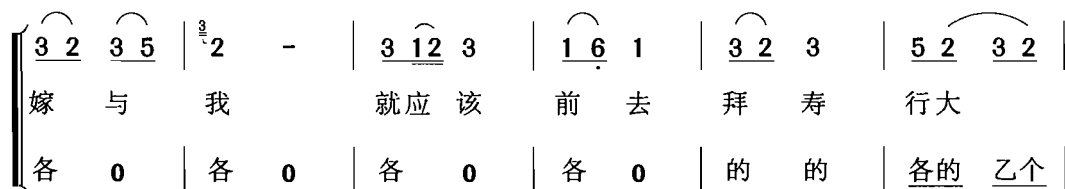
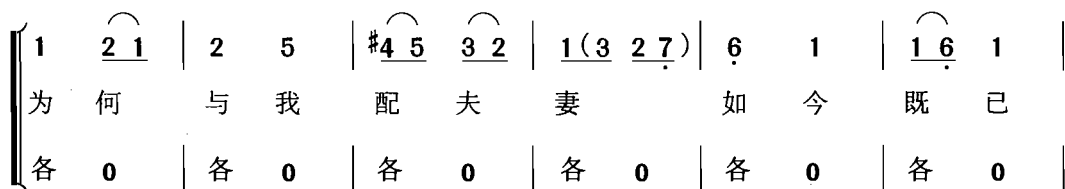
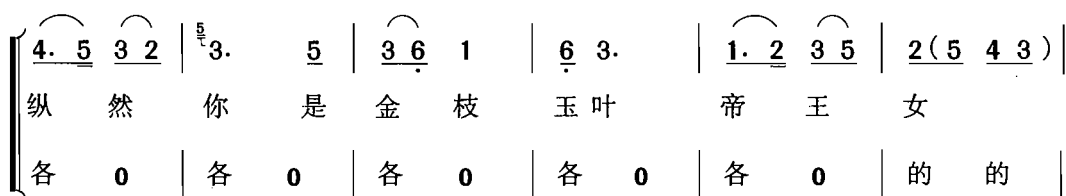
稍慢













第三节 慢板唱腔的板式特点及演奏方法

慢板是中板的扩展放慢一倍。它的时速以每一分钟 40~60 拍的速度形成的“一板三眼”形式。

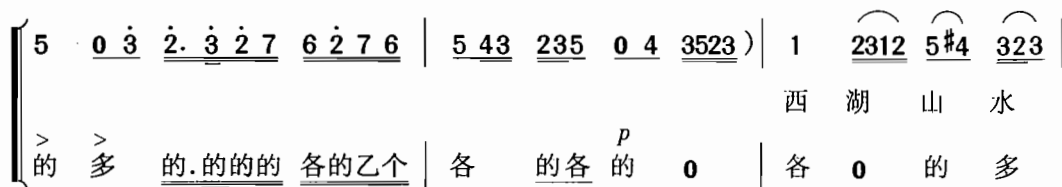
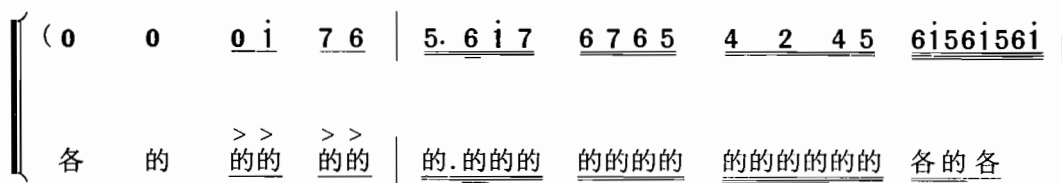
慢板比较擅长表现端庄、凝重、舒展、平和的性格,也比较擅长于表现深沉、赞叹、忧伤等复杂的感情,抒发性较强。例如:

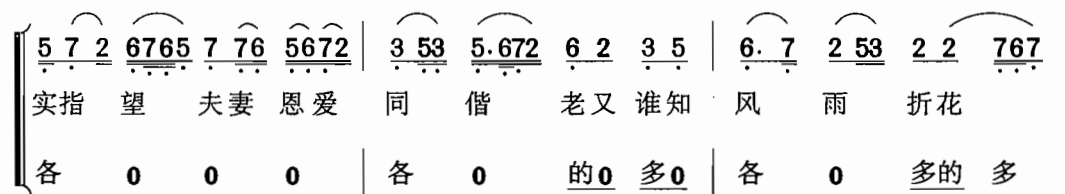
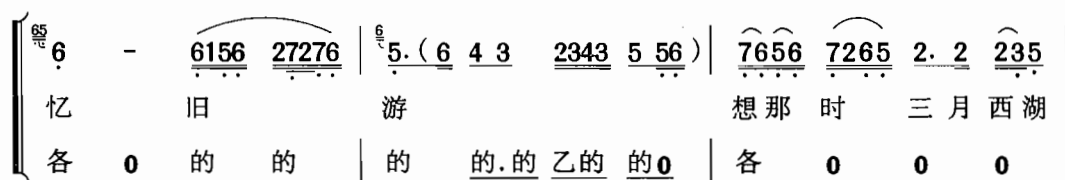
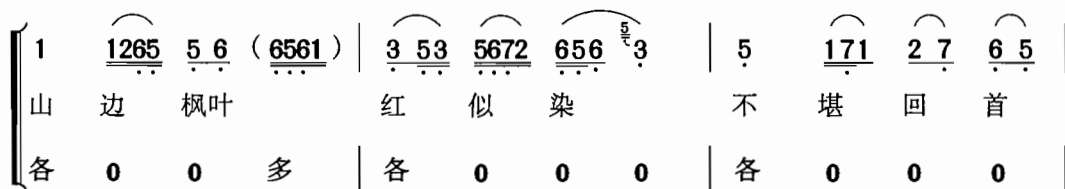
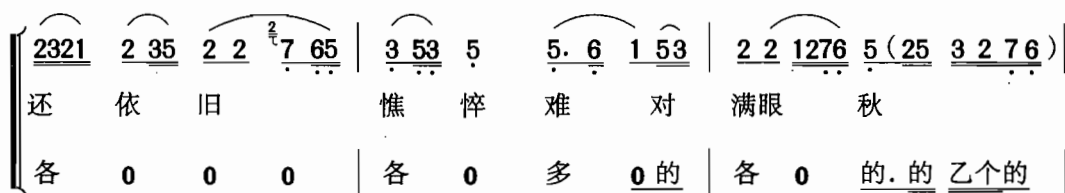
西湖山水还依旧

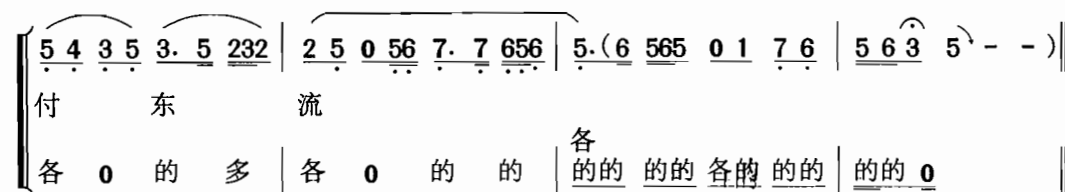
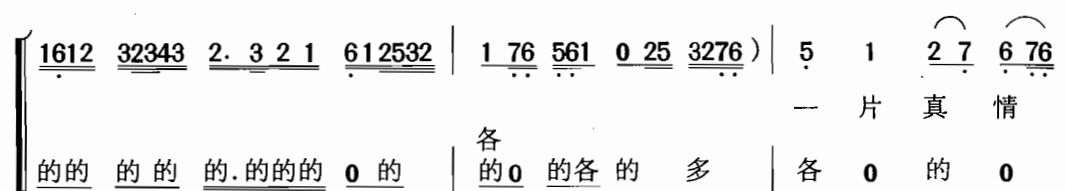
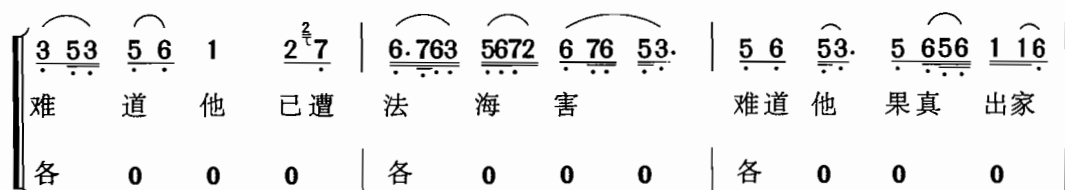
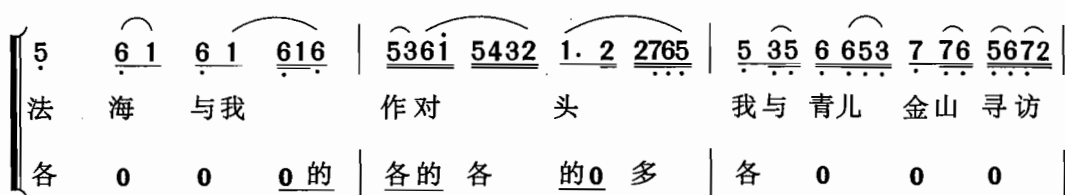
(《白蛇传——断桥》选段)

1=G 慢板

张 派







英台说出心头话

(《梁山伯与祝英台》选段)

1=G 慢板

范 派

(0 0 0 1̇ 7 6 | 5.6^{1̇}7 6 7 6 5 3.2 3 5 6 5 6 1̇ | 5643 235 0 4 3276)

各 的 的 | 的. 的 乙个的 的的力的 乙个的 | 各 的 乙的

(6. 5 3 23 1 27 655)

5 6 1 2312 3. 2 | 3.235 232 2.376 5672 | 3276 6 0 0 0 |

英 台 说 出 心 头 话 (我)

各 0 0 0 | 各 0 的 的 | 各. 的 各 的

2 16 3 21 5321 616123 | 1 (7 6123) 1 21 3 5 | 6121 121 6.165 356561

肝 肠 寸断 口 无 言

各 0 多的 多 | 各 0 0 0 | 各 0 0 0

5. (6 1 35 2.327 6276) | 2 3 5 1.212 532 | 2 2 727656 2 7 |

金 鸡 啼 破 三 更 梦

各 的.的 各的 的 | 各 0 0 0 | 各 的多

5 532 1.212 532 | 6 - 1 21 1561 | 3.535 6561 5 (7 6561) |

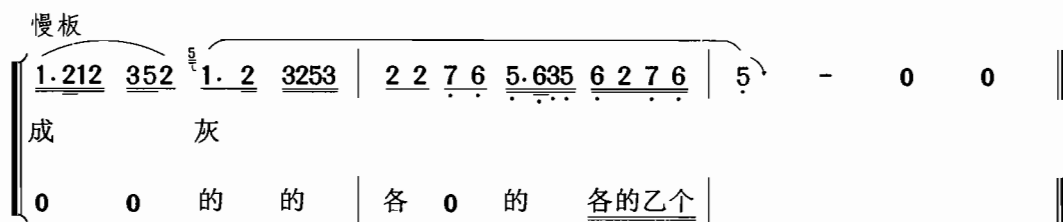
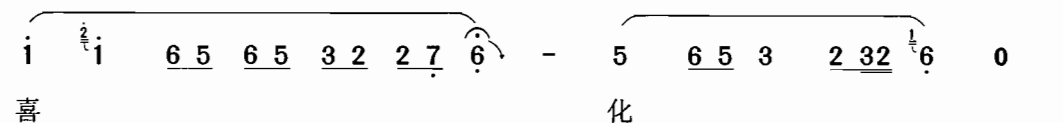
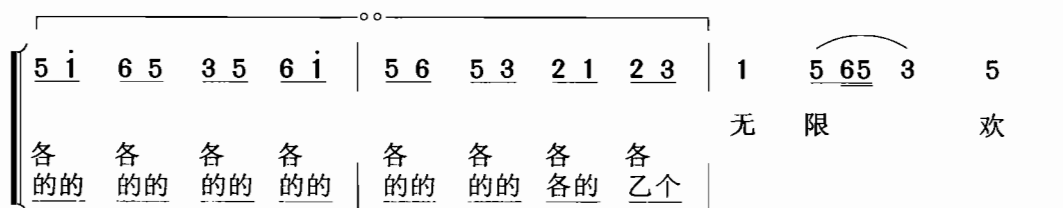
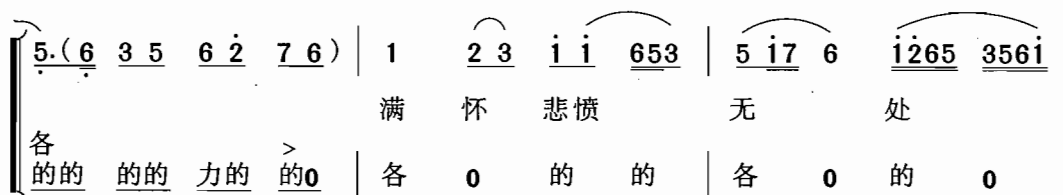
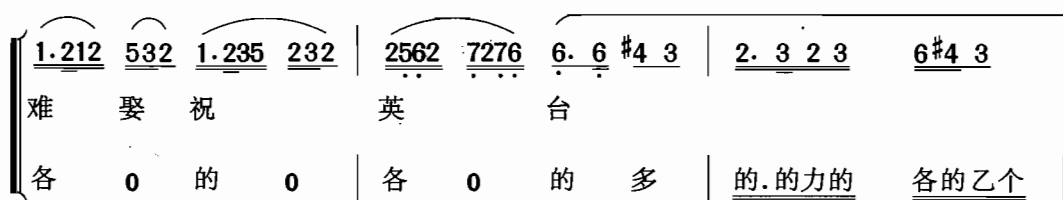
狂 风 吹 折 并 蒂 莲

各 0 0 0 | 各 0 的 的 | 各 0 的 0

561 161260 1 5 1 3 2 | 61. 53532 3532 2 2 | 5 127 765 1. 6 5321 |

我只道 有情人总能 成 眷 属 谁又 如 今 生

各 0 0 0 | 各 0 的 0 | 各 0 0 0

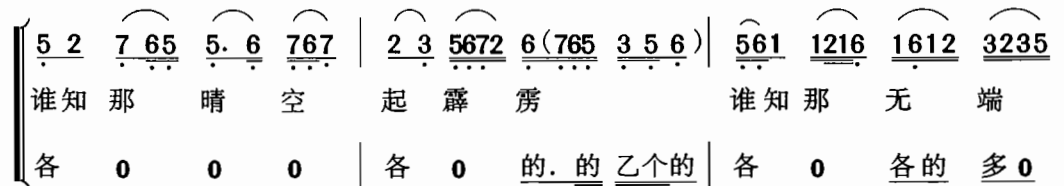
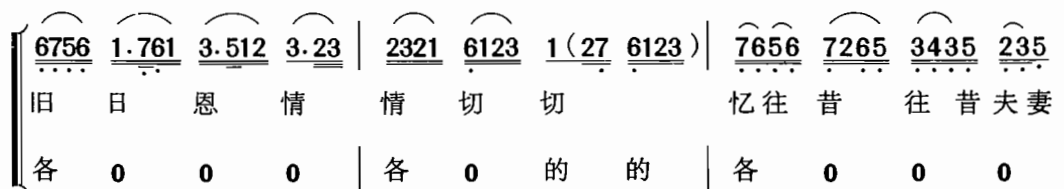
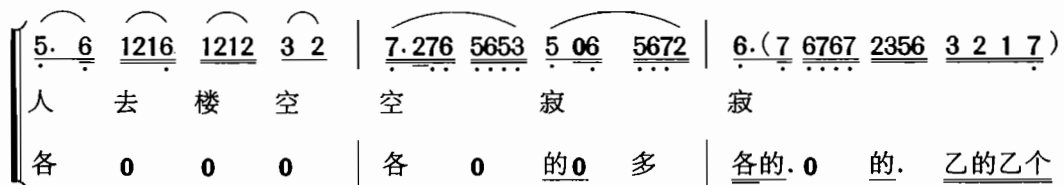
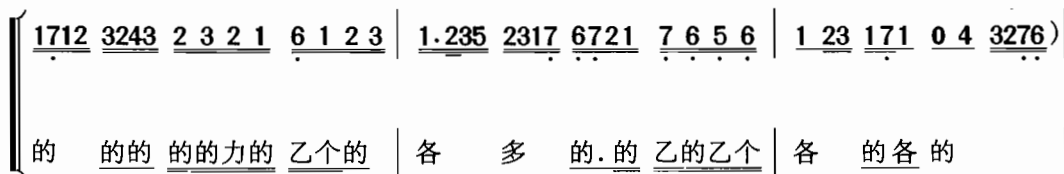
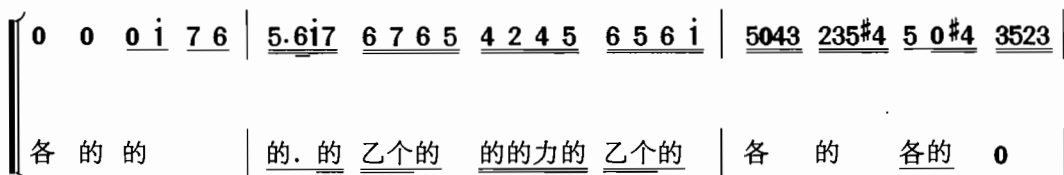


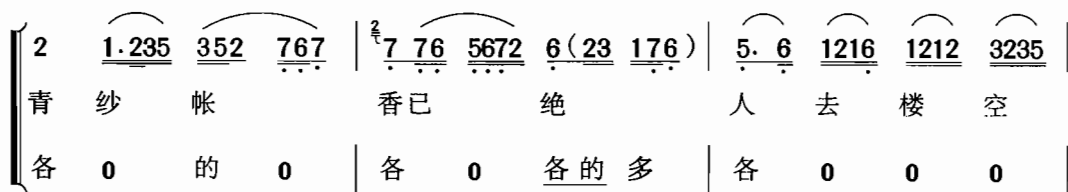
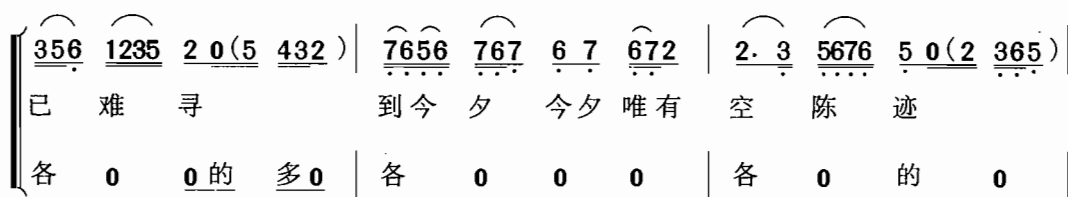
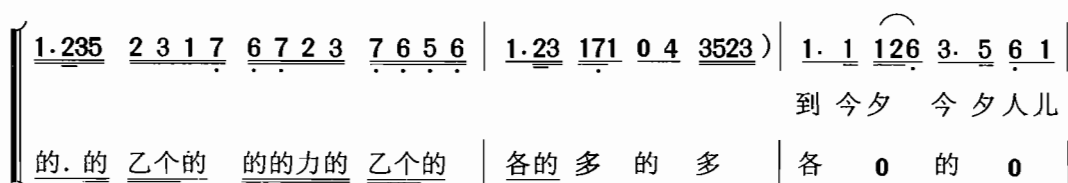
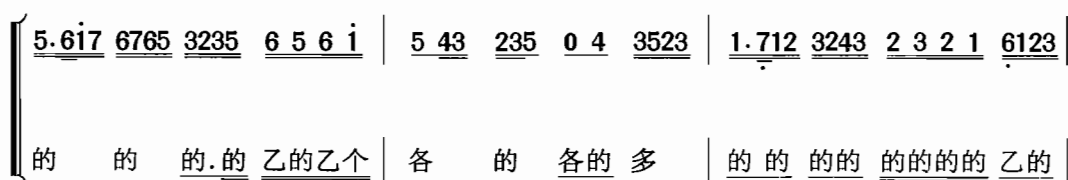
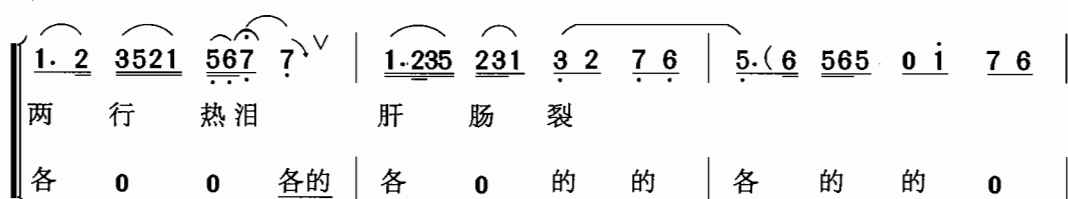
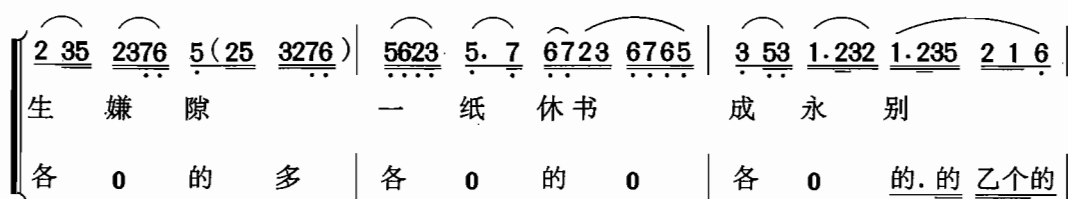
人去楼空空寂寂

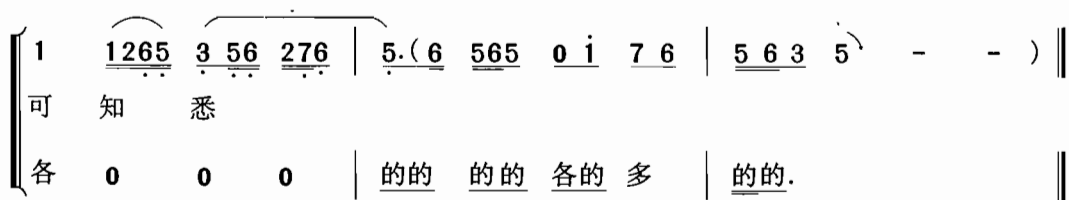
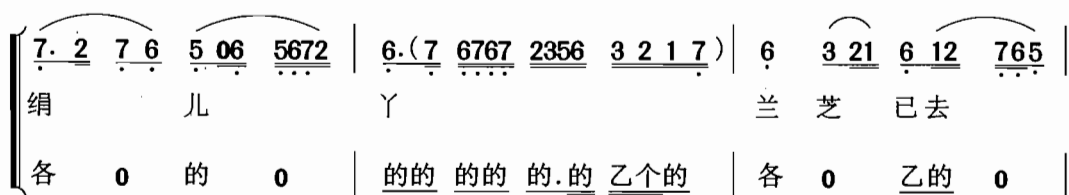
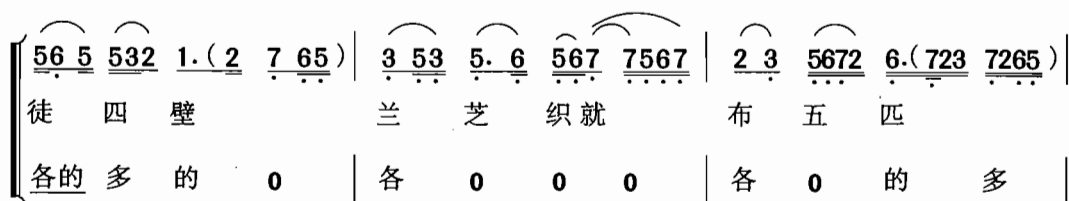
(《孔雀东南飞》选段)

1=G 慢板

陈佩卿 演唱





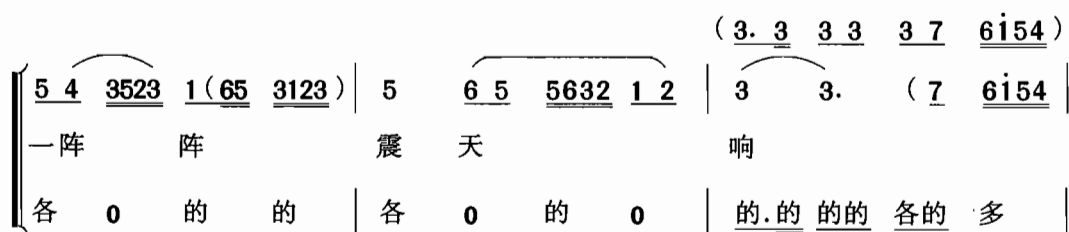
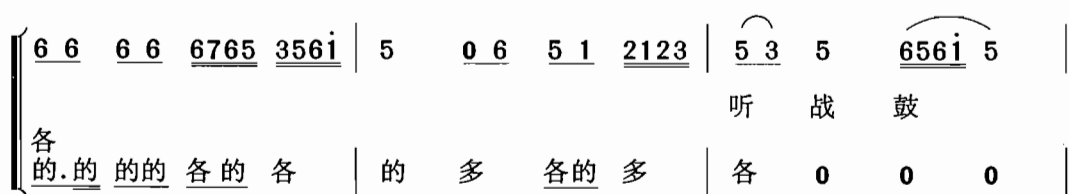


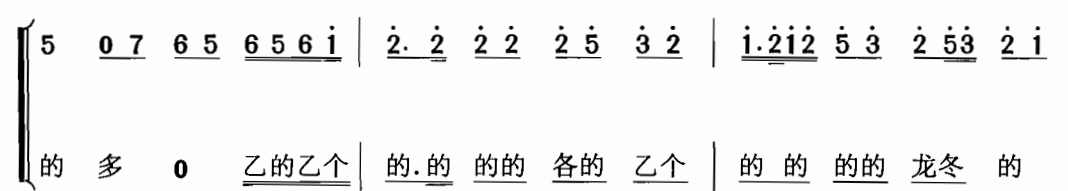
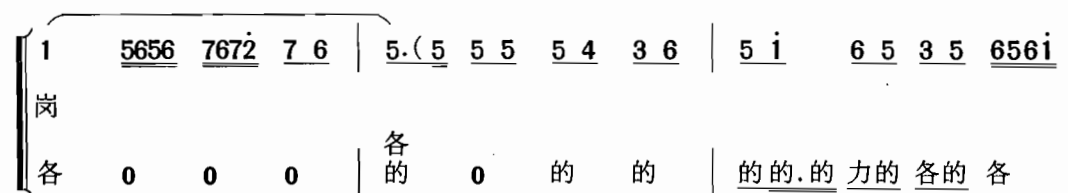
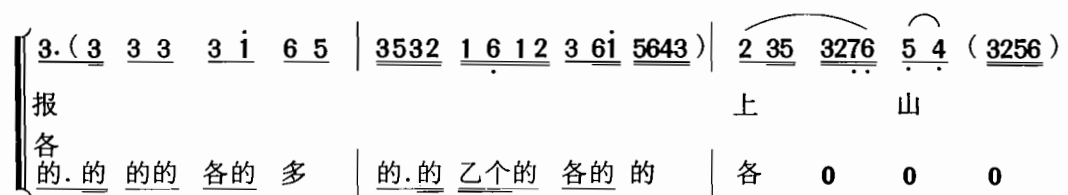
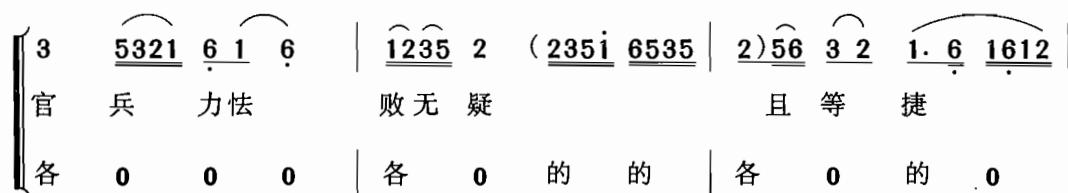
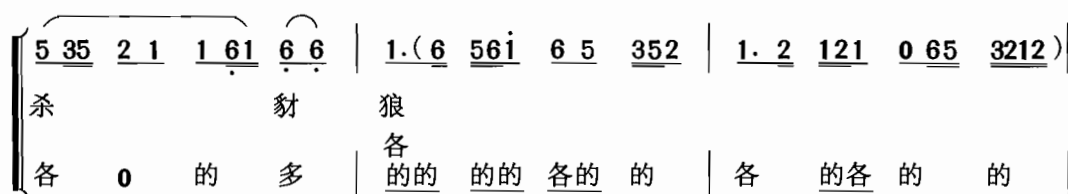
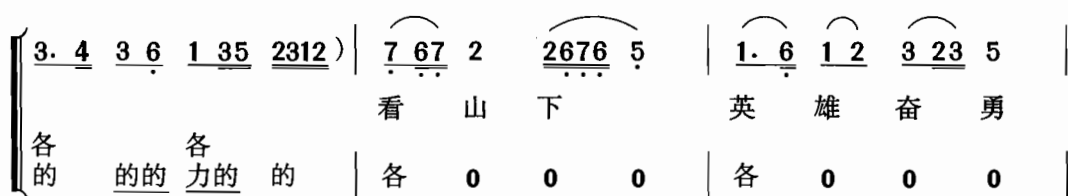
听战鼓一阵阵震天响

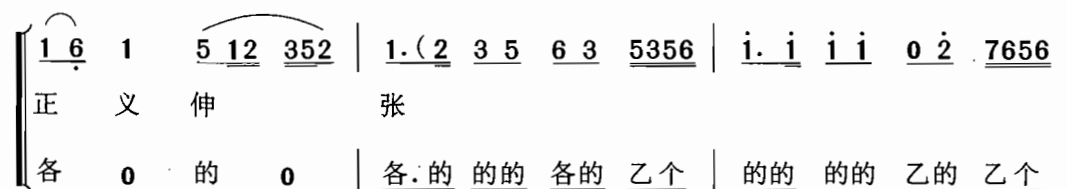
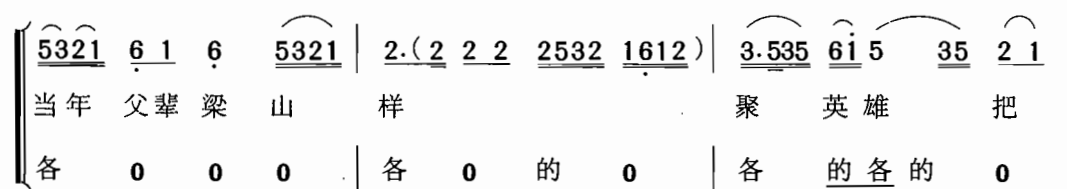
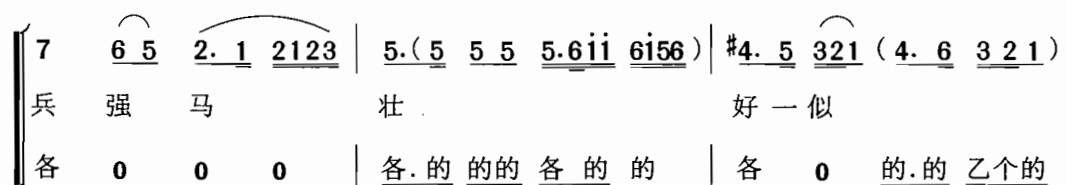
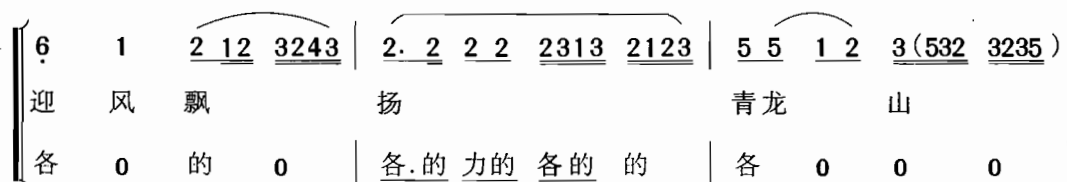
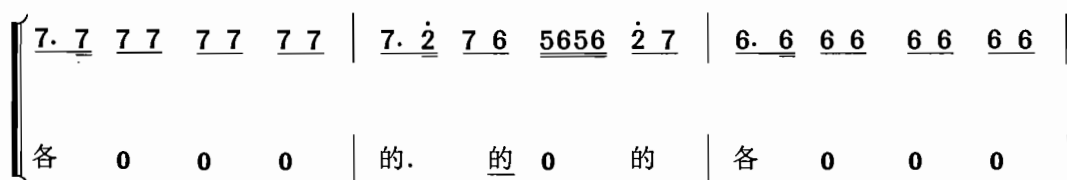
(《十一郎》选段)

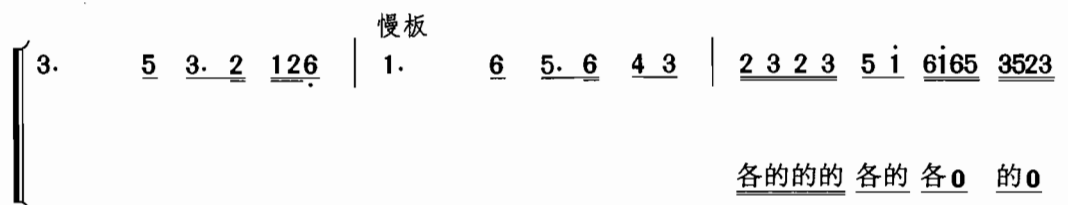
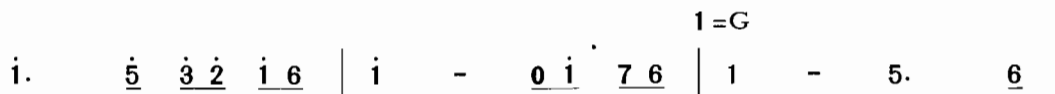
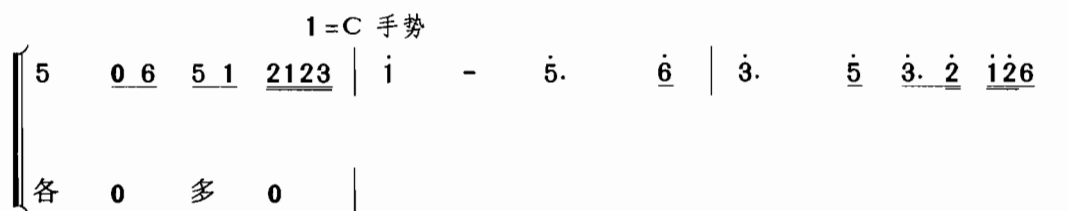
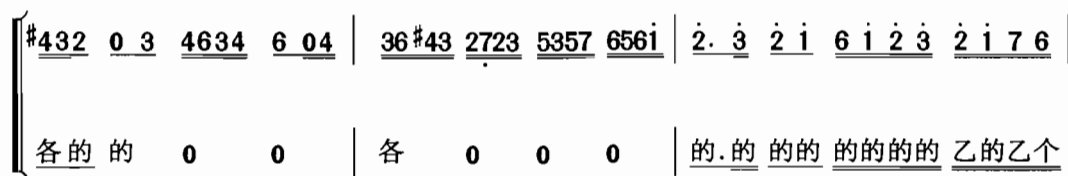
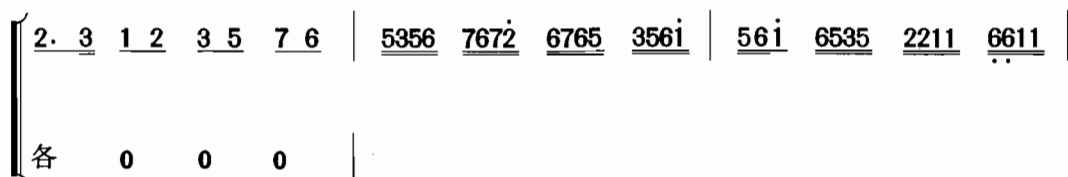
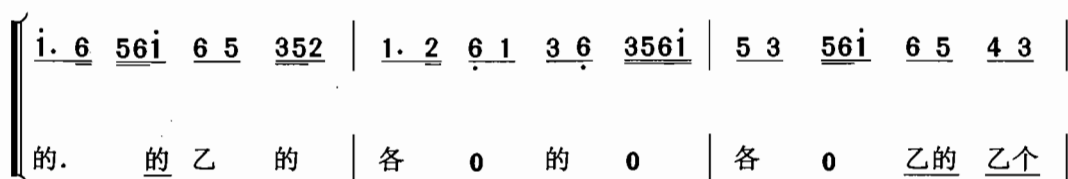
1=F 中速

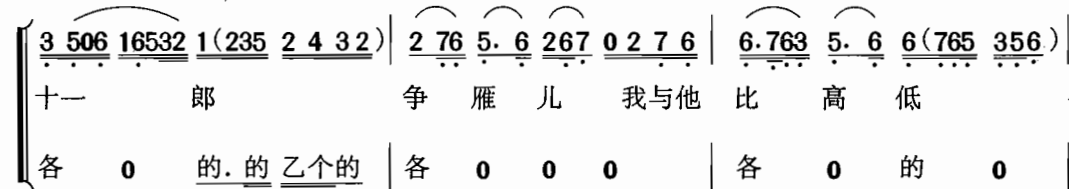
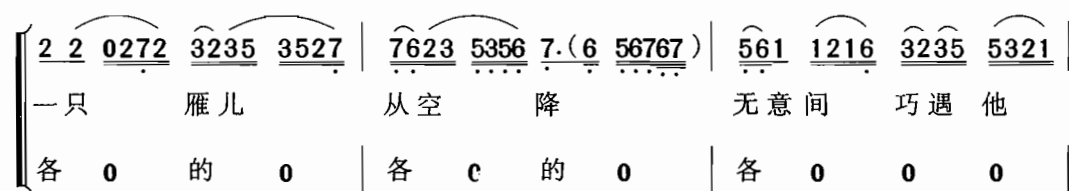
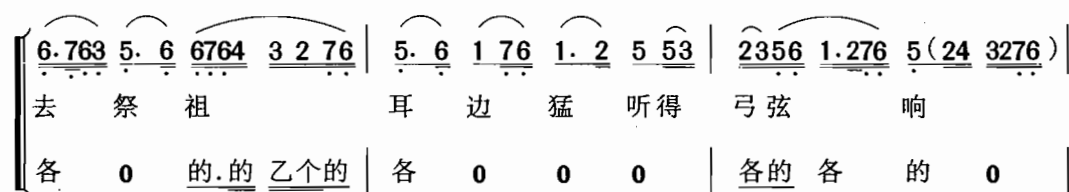
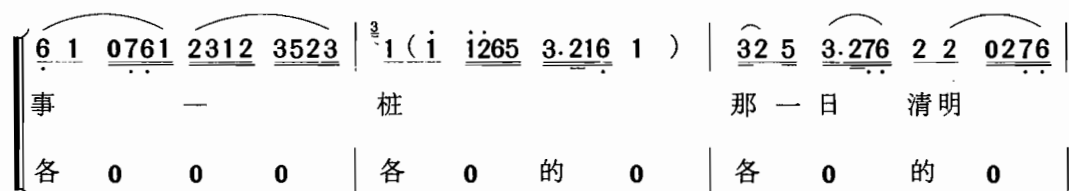
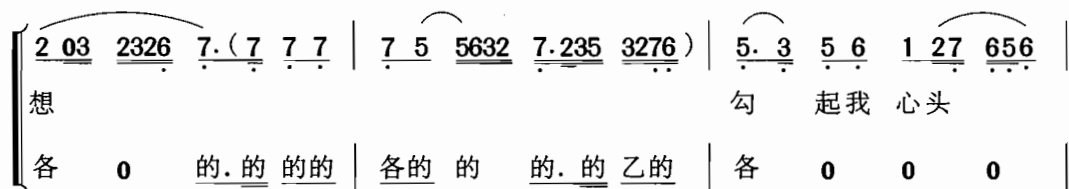
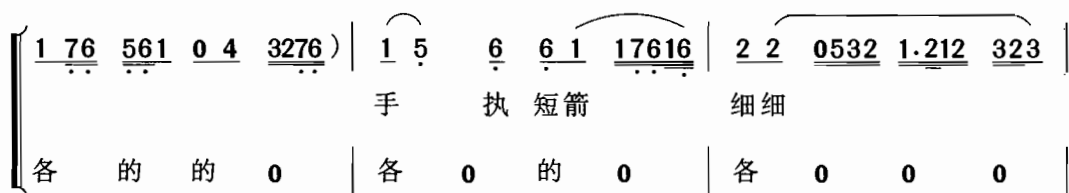
吕 派

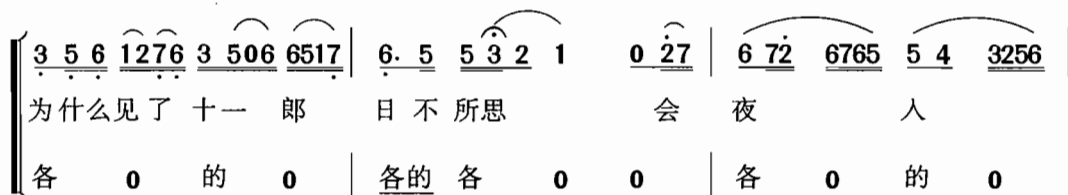
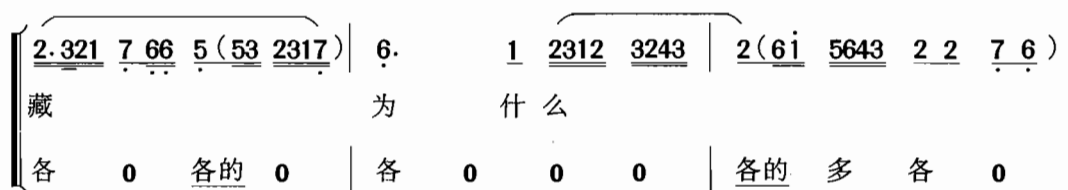
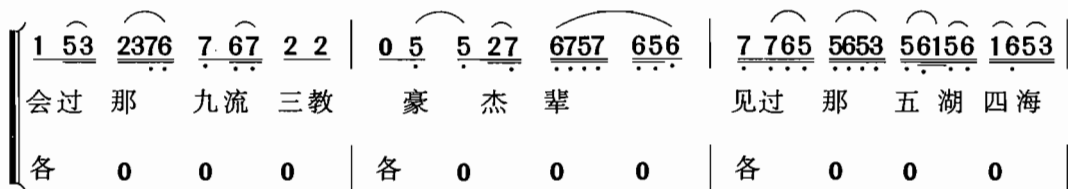
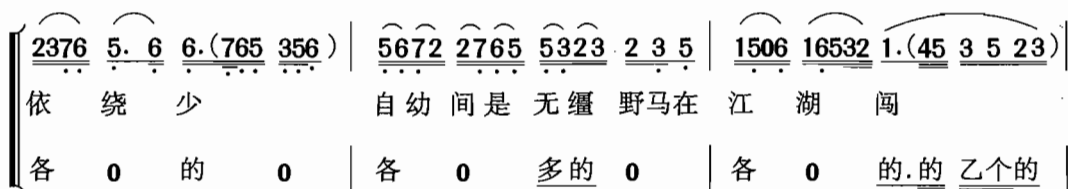
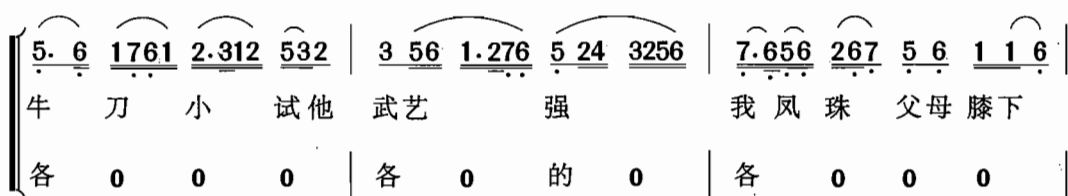


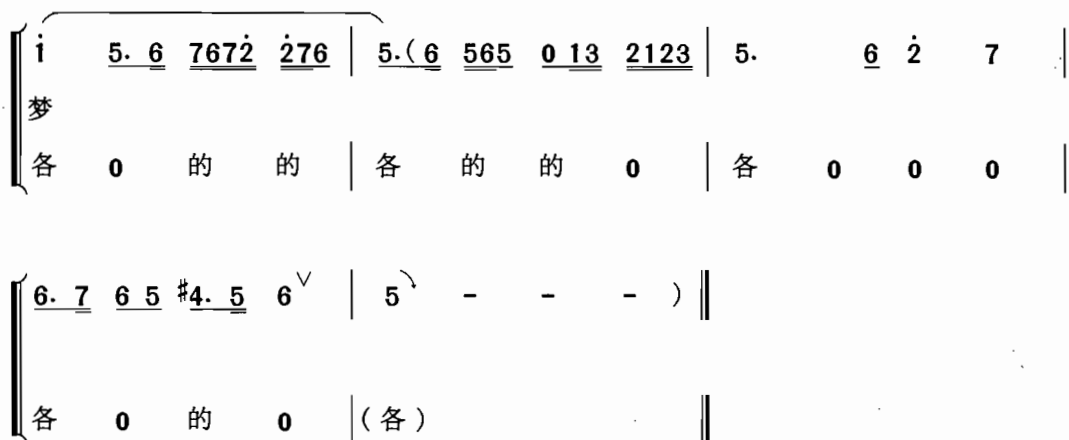












第四节 快板唱腔的板式特点及演奏方法

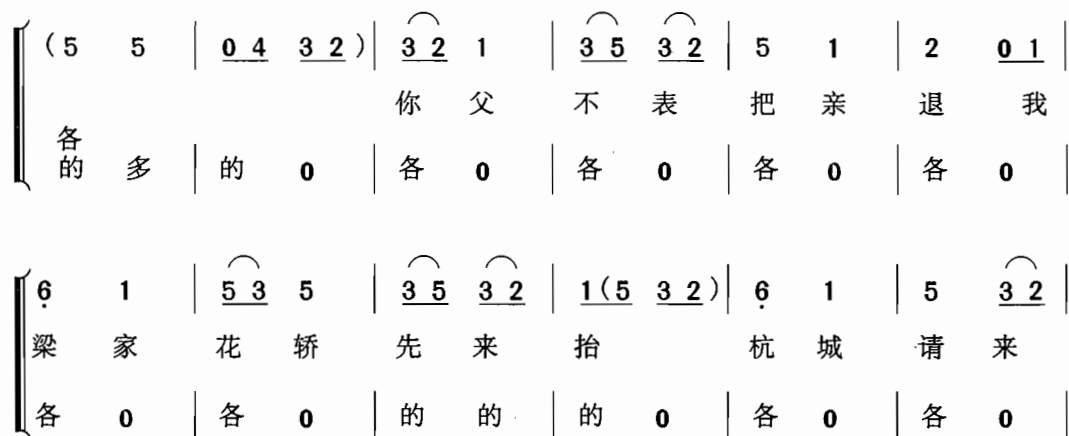
快板是中板的紧缩和速度的加快。它的时速以每分钟 240~260 拍的节奏“有板无眼”形式组成。越剧快板在速度上又不同于京剧的快板,既同于京剧的“回龙”但又不是;其节奏处理上是 2/4 拍,但在司鼓板式演奏上要作 1/4 拍的感觉处理。

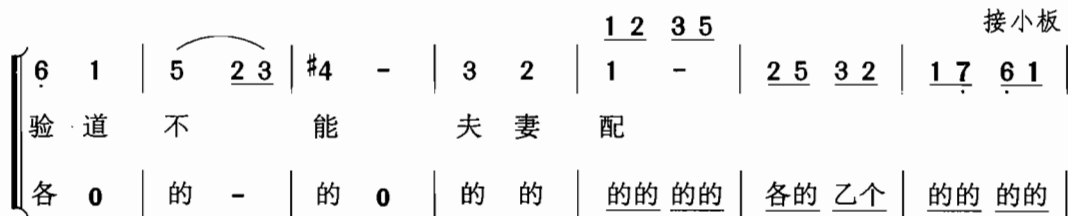
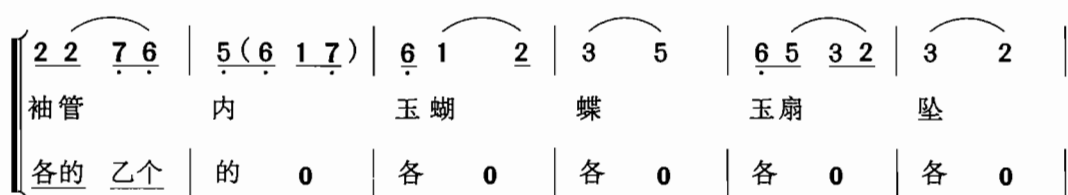
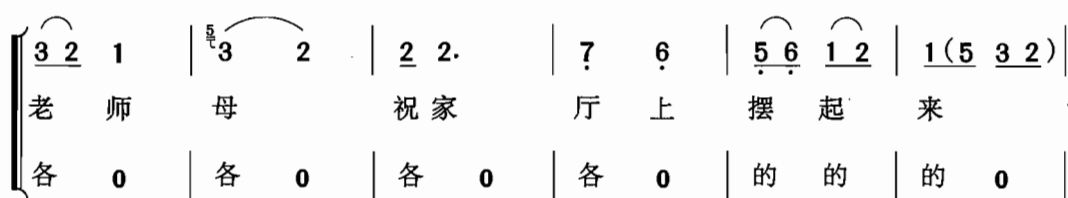
快板常用于矛盾尖锐或情感激动,急于表达、急于辩理的时候,情质倾向叙事性。例如:

《梁山伯与祝英台》选段

1=G 快板

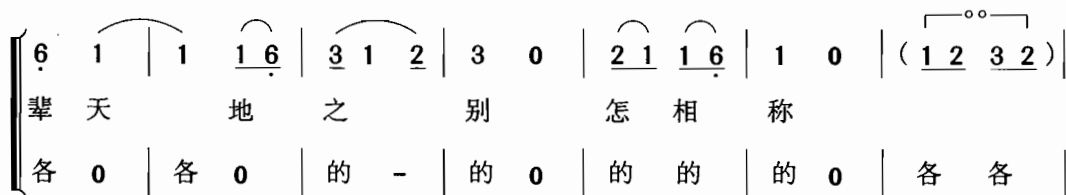
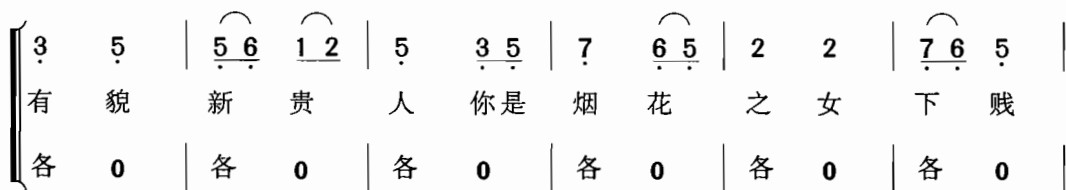
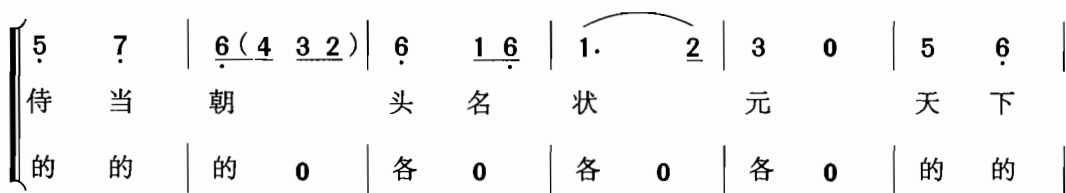
范 派





《活捉王魁》选段

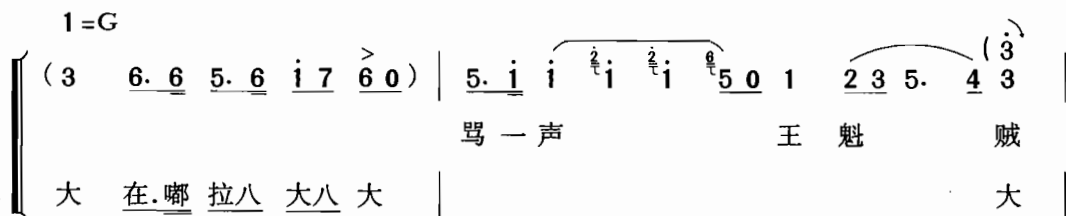


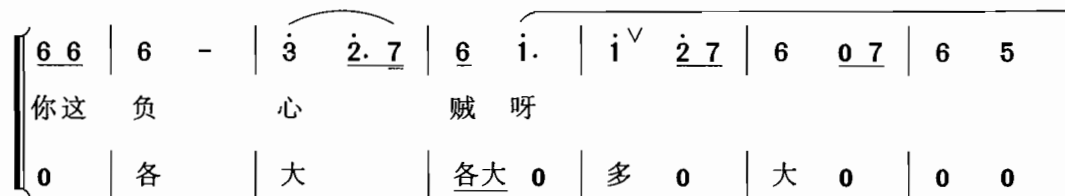
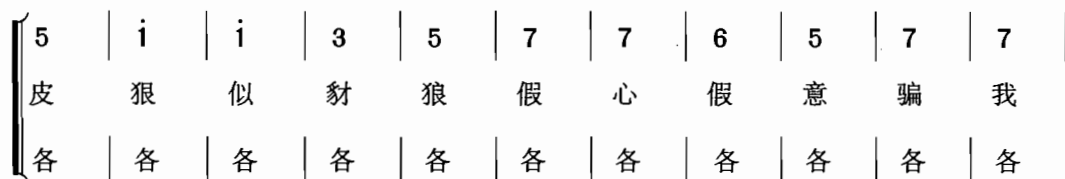
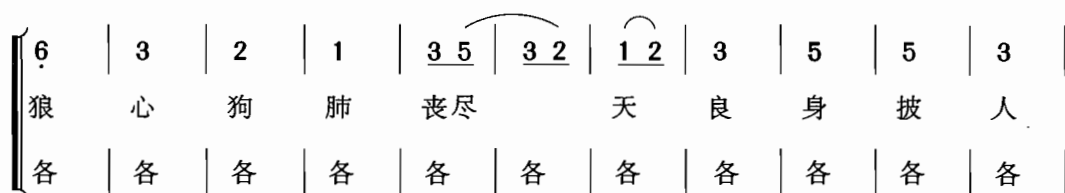
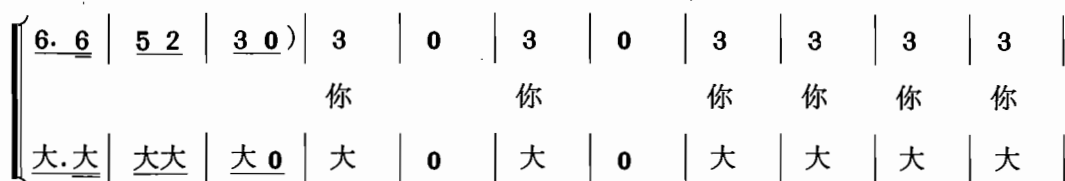


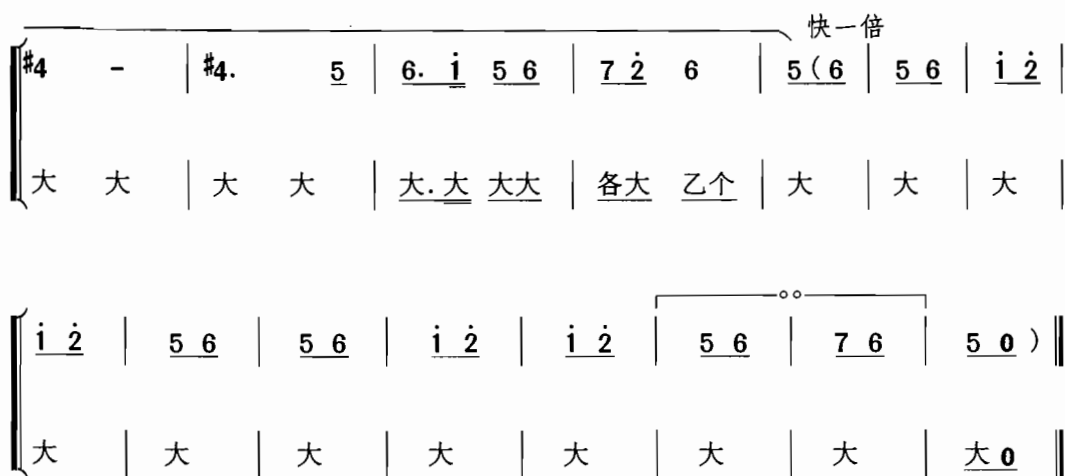
第五节 叠板唱腔的板式特点及演奏方法

叠板是快板的紧缩和加快。它更像京剧的快板“有板无眼”；叠板的旋律紧凑，字密腔简，上下句紧密连叠，常用于果断、坚定、意决的情景。例如：

《活捉王魁》选段







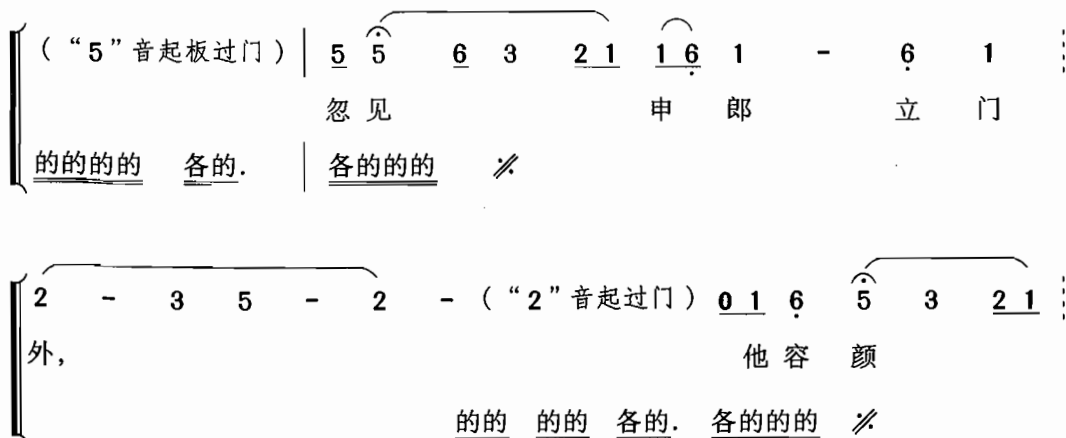
第六节 器板唱腔的板式特点及演奏方法

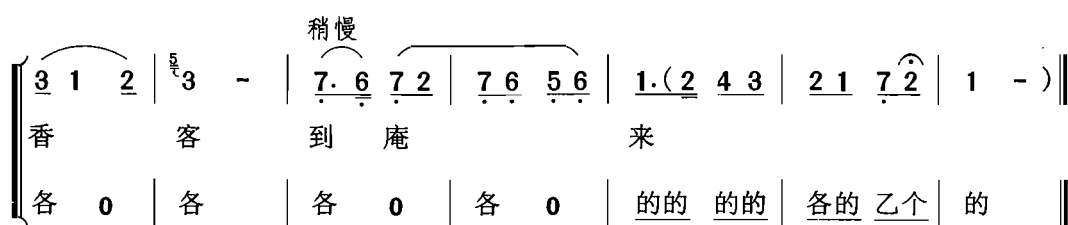
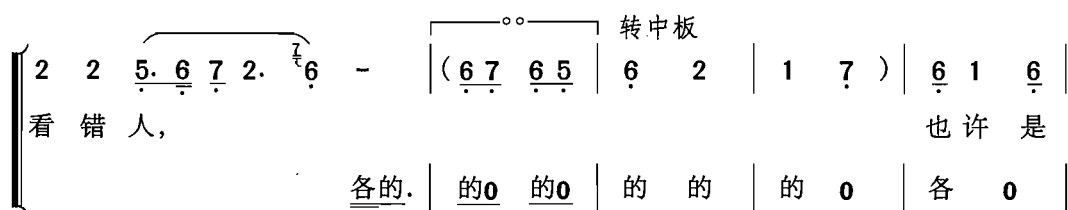
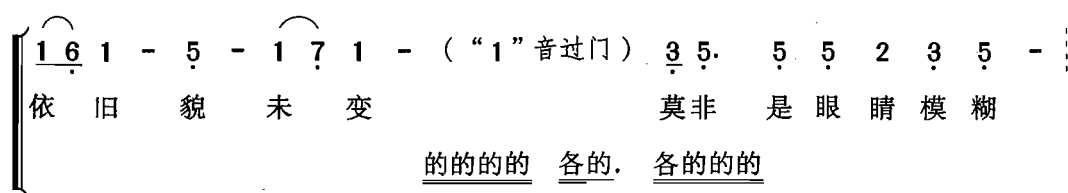
器板则是“有板有眼”和“有板无眼”的组合；演唱的是散板，演奏的却是有板有眼；简称为“紧拉慢唱”或叫“紧拉宽唱”。

器板常用于焦急、悲愤，难以表达的情景。例如：

《玉蜻蜓·庵堂认母》选段

1=G 器板





第七节 散板唱腔的板式特点及演奏方法

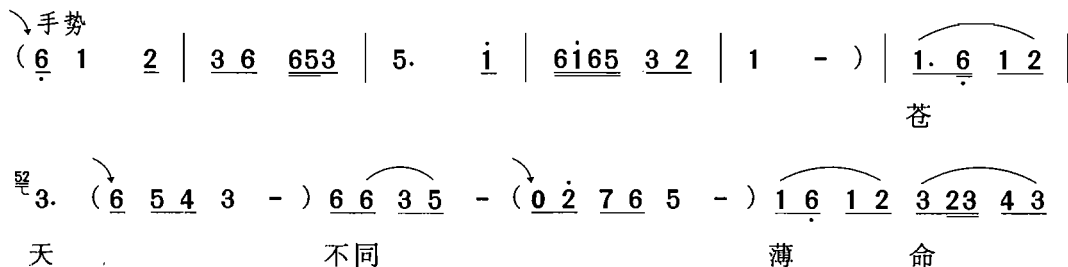
散板的节奏相对比较自由, 演员可以根据唱词和情感的需要进行有规律性的自由发挥, 但形散神聚; 这种板式常用于表达悲愤、痛苦或愤慨的情绪; 也可以用于叙述、对话等情景。

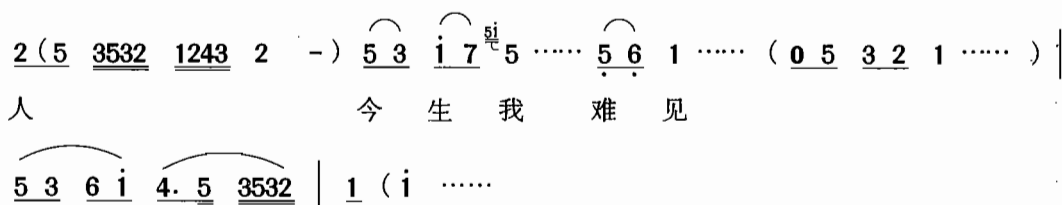
苍天不由薄命人

(《孔雀东南飞》刘兰芝唱段)

1=D

卢炳容、贺仁忠编曲





第八节 导板唱腔的板式特点及演奏方法

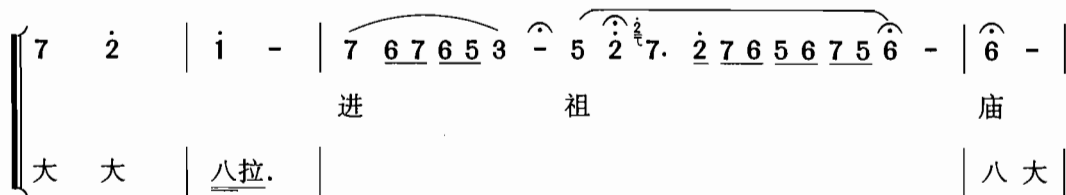
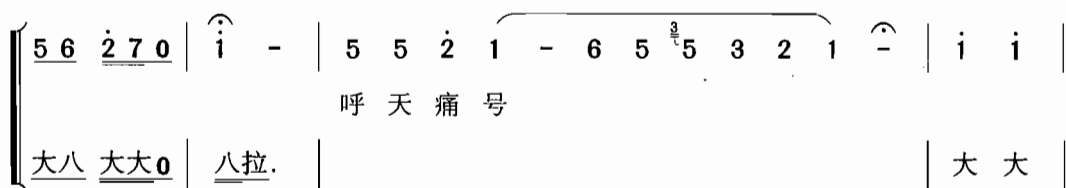
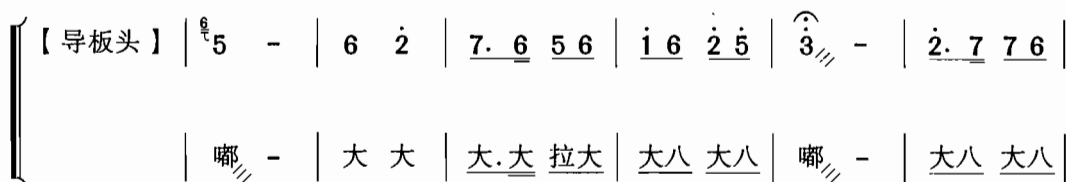
导板是一种无板的形式；只有一个上句列在正式的唱段的前面，作为开导，故名“导板”。它常表现于激越、奔放等情质。

哭 祖 庙

(《北地王》选段)

弦下调

徐 派



第九节 清板唱腔的板式特点及演奏方法

清板是越剧比较独特的一种演唱形式；它的特点是乐队只有鼓板伴奏，演员清唱；剧情需要时添个别乐器（琵琶、箫）来伴奏。

清板的过门要停在清板唱腔之前，使乐队能全部自然地停下来的过渡；清板在演唱上的主要特点是最后一个词组，即句格末三个字的字距拉开，第二个腔节的幅度有扩充，有一小节扩充为两小节。

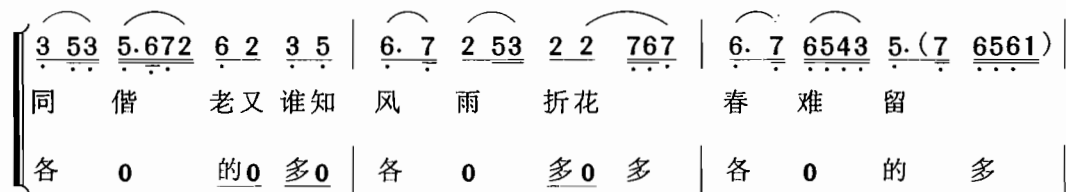
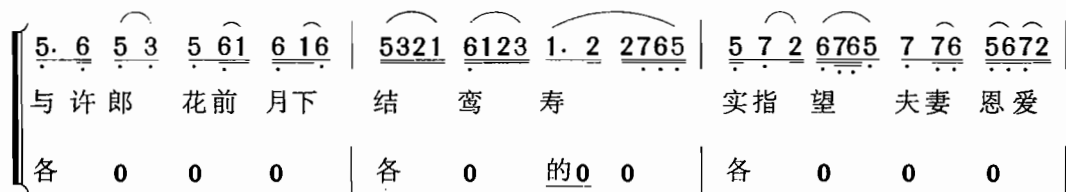
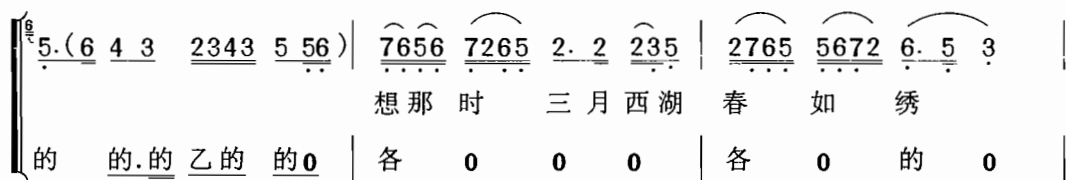
清板不是一种板式，而是代表一种唱腔形式，它在多种板式中均可应用。

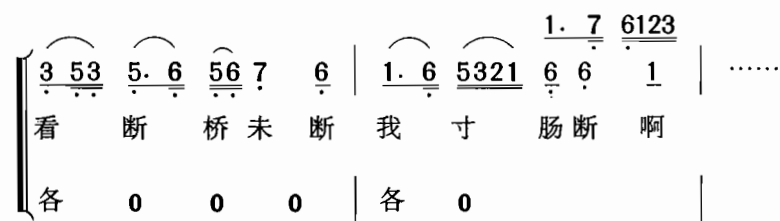
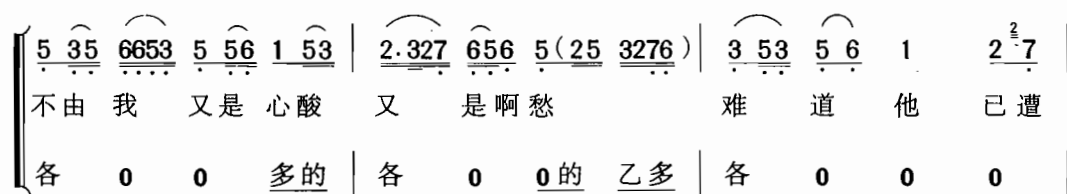
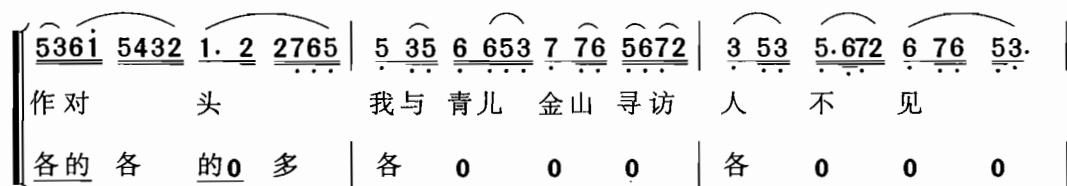
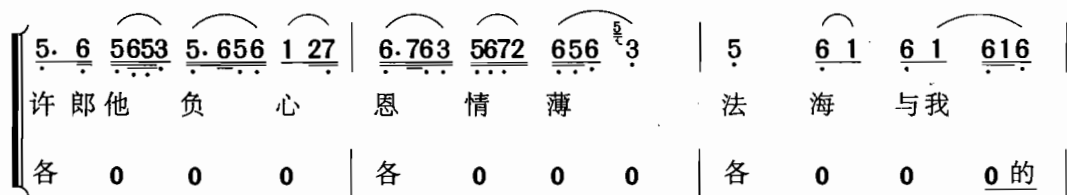
西湖山水还依旧

（《白蛇传》选段）

1=G 慢板

张 派





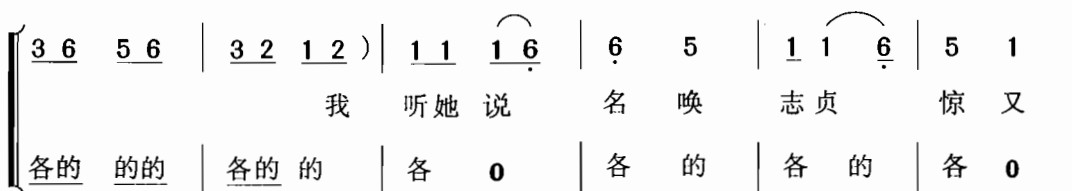
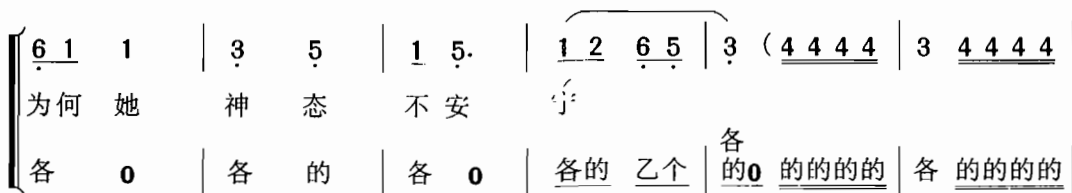
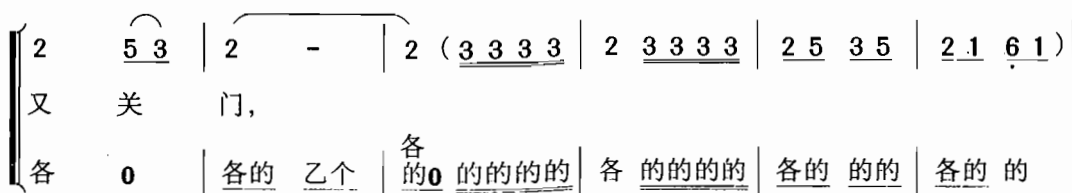
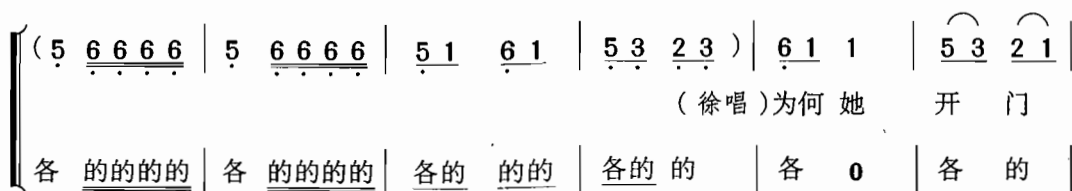
第十节 “南调”唱腔的板式特点及演奏方法

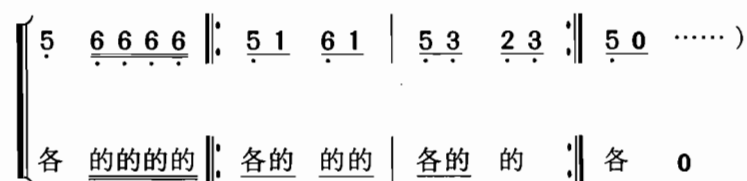
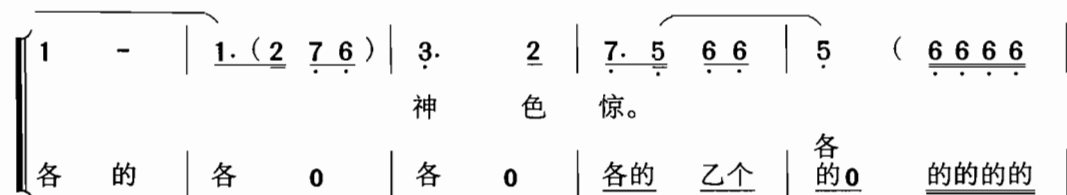
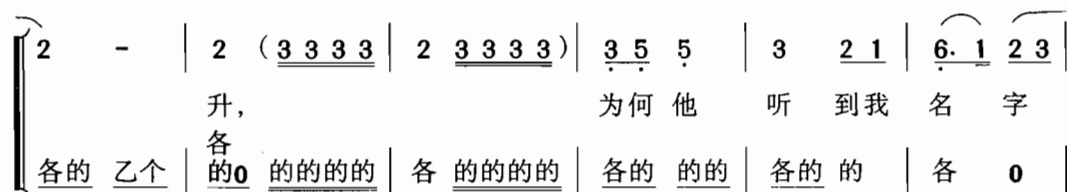
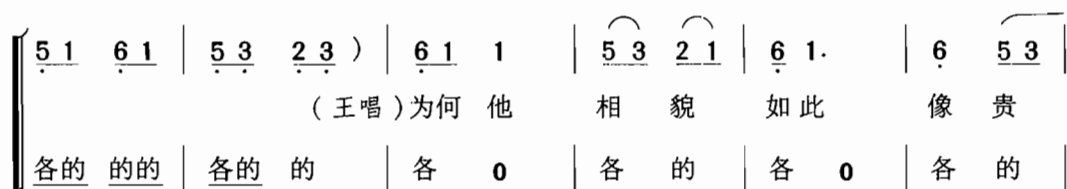
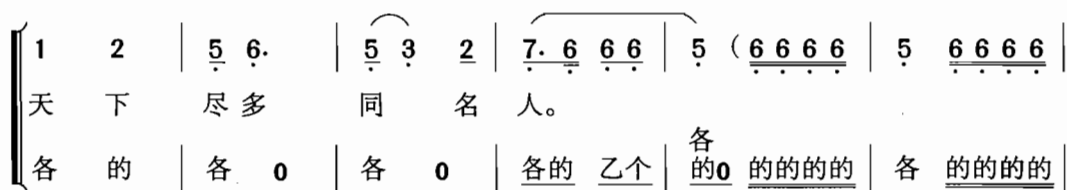
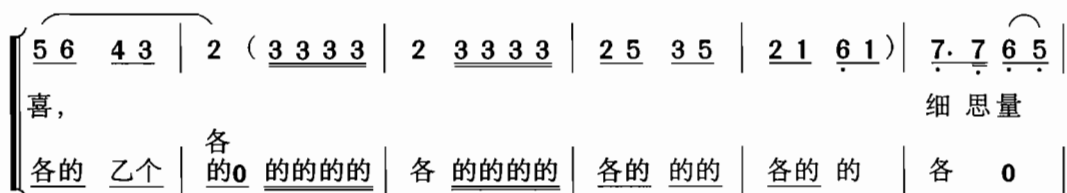
“南调”在越剧中是一种特定的唱腔板式，它是采用绍剧过门“二凡”的伴奏方法，结合越剧常用过门而演变出来的慢、中、快三种板式。“南调”常用于思索、猜疑等情景。

维思量天下尽多同名人

(《玉蜻蜓·庵堂认母》选段)

1=G 中慢板 猜疑地



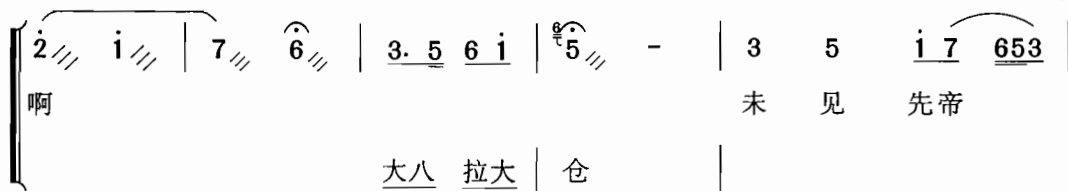
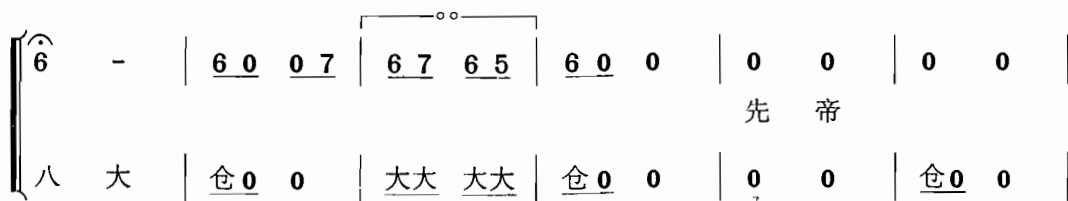
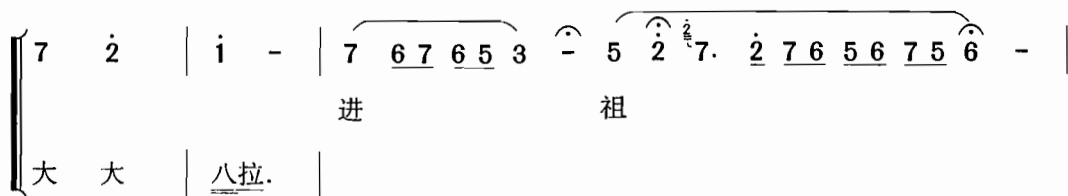
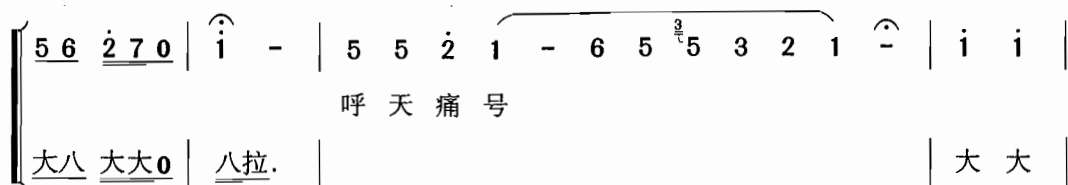
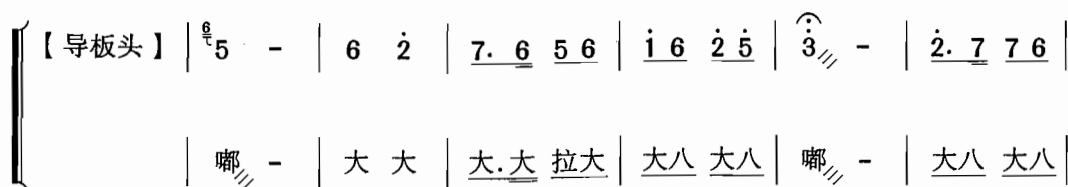


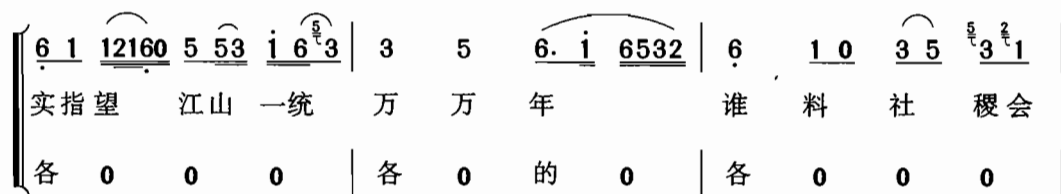
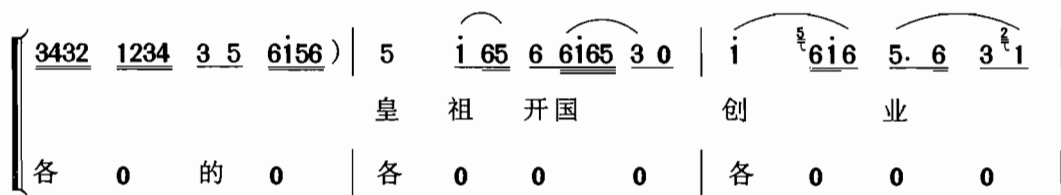
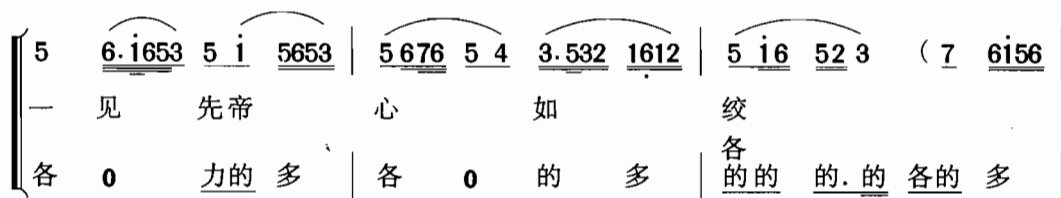
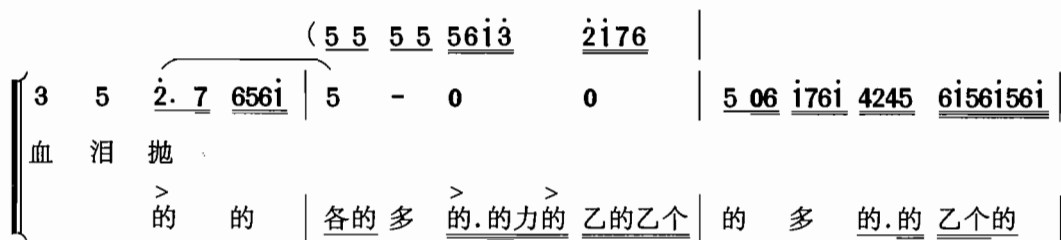
第十一节 越剧综合板式唱腔训练

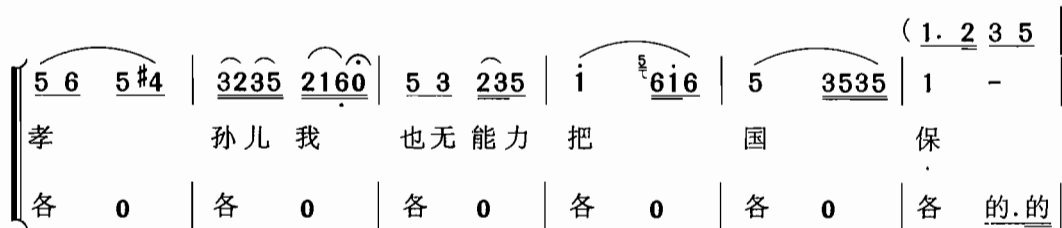
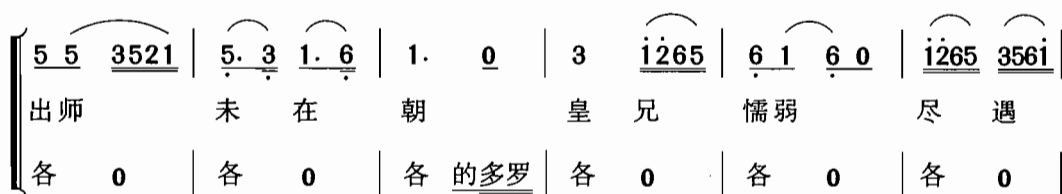
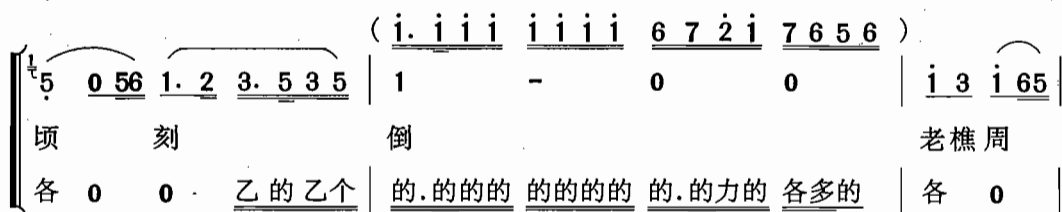
《哭祖庙》选段

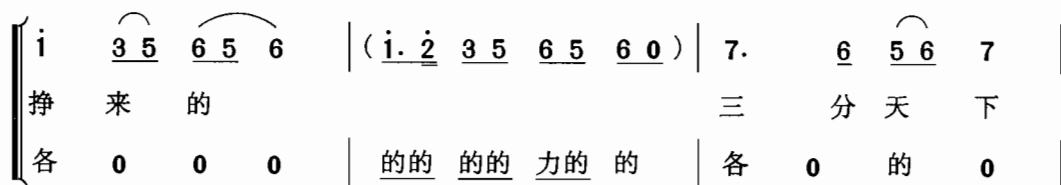
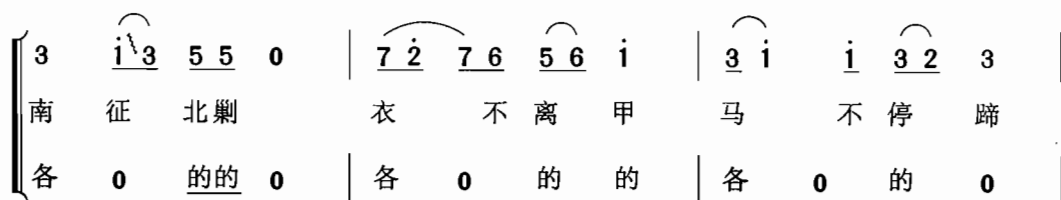
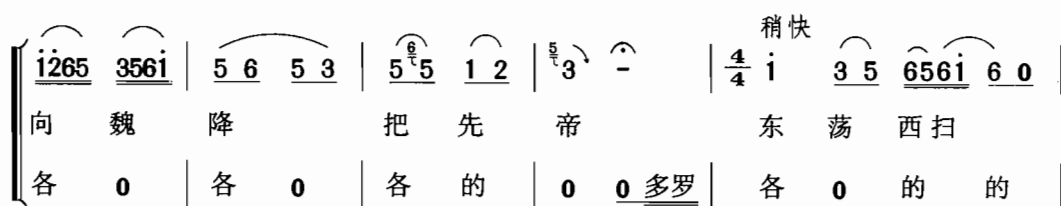
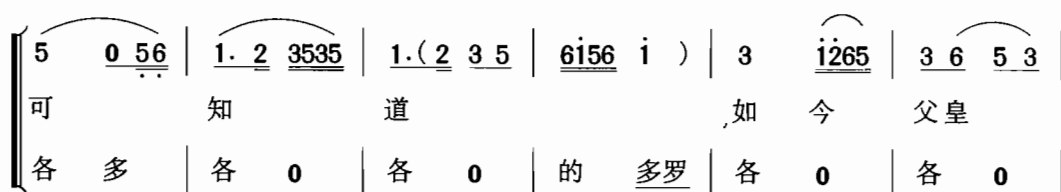
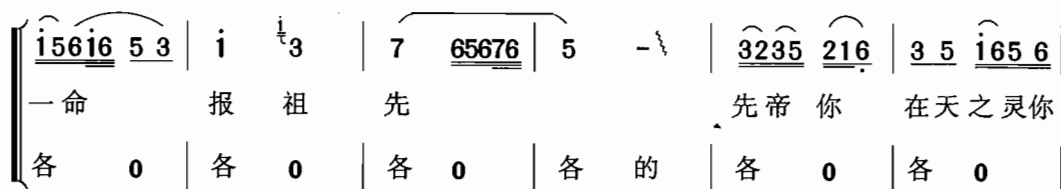
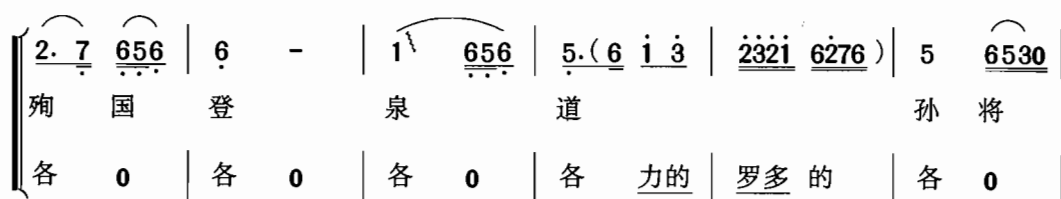
弦下调

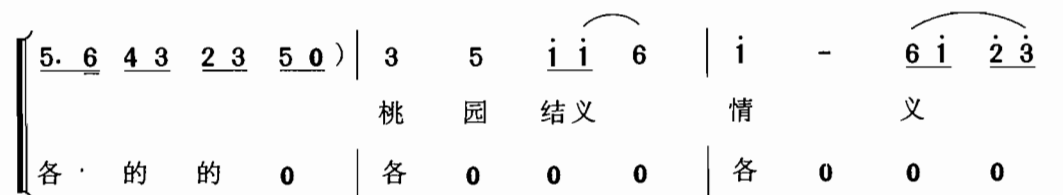
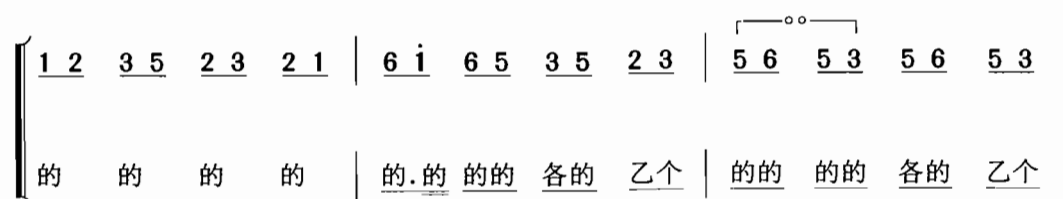
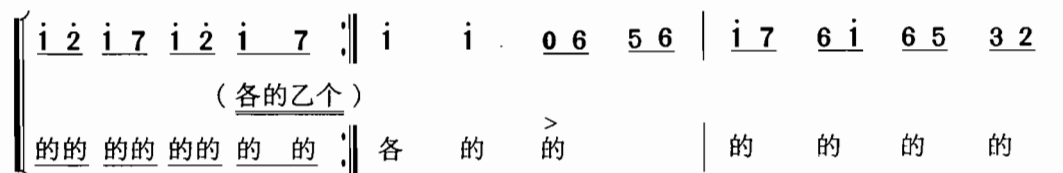
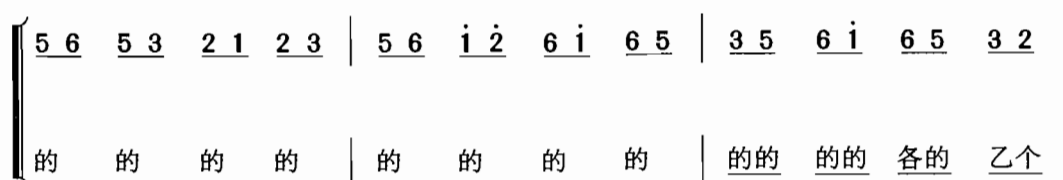
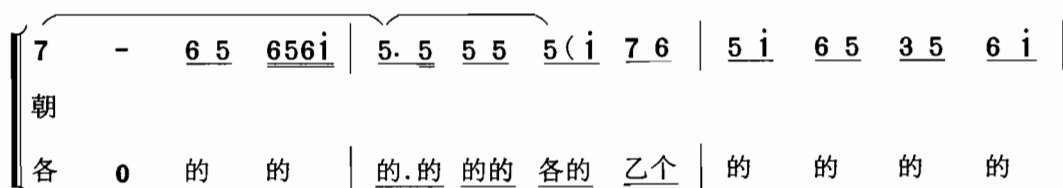
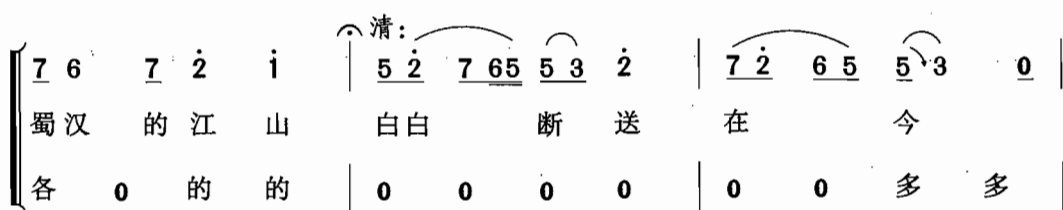
徐 派

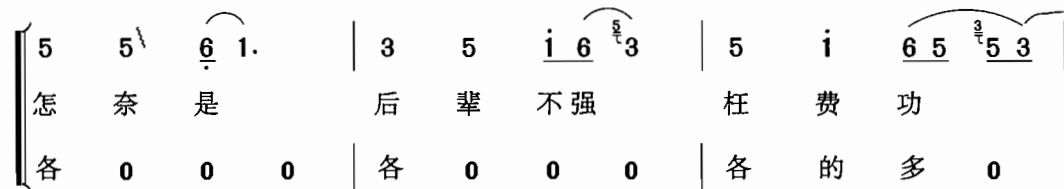
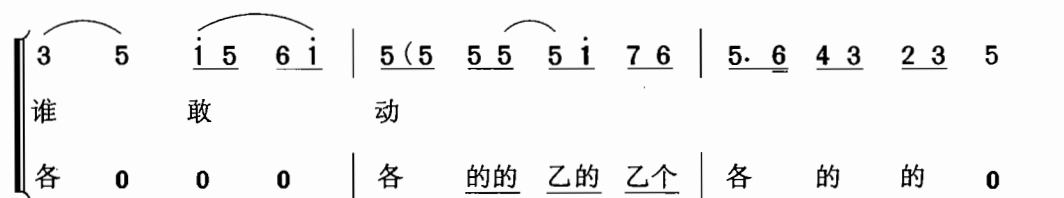
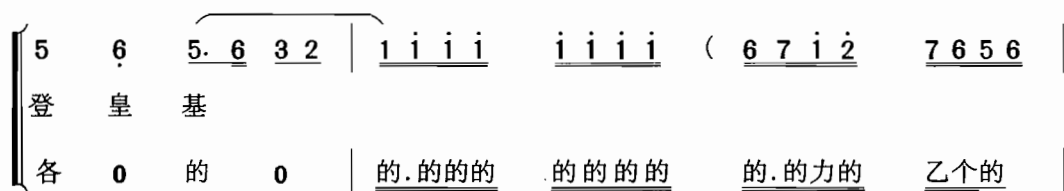
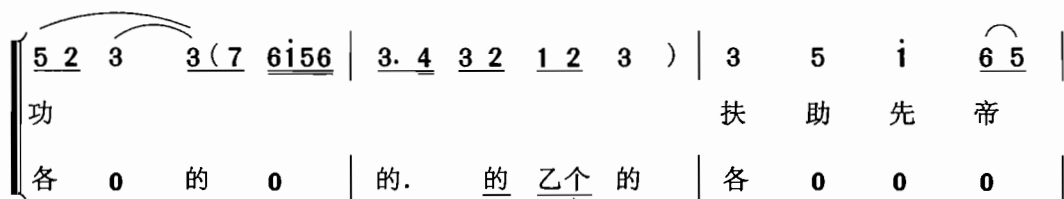
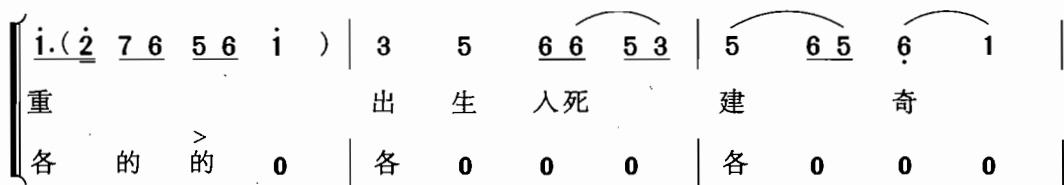


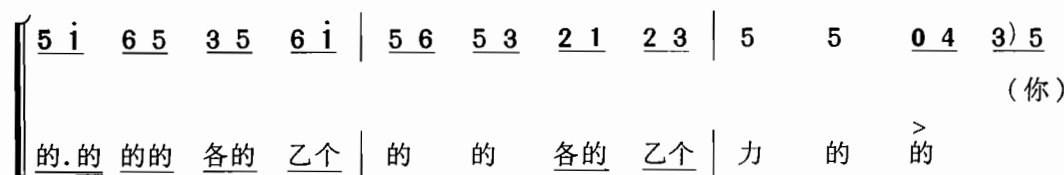
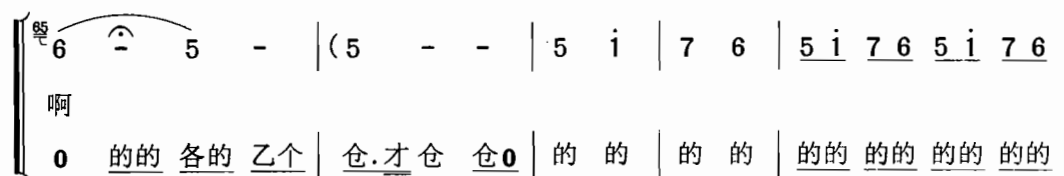
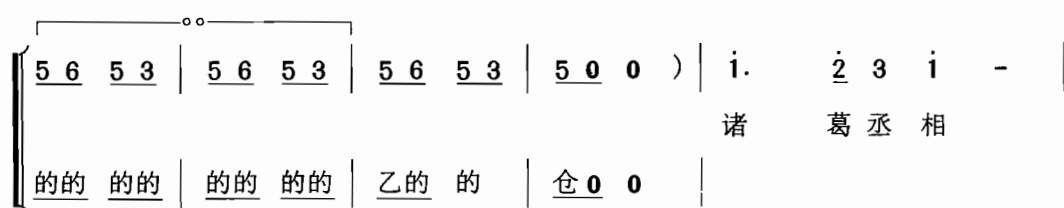
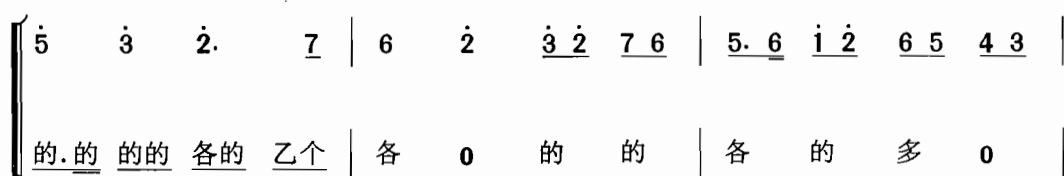
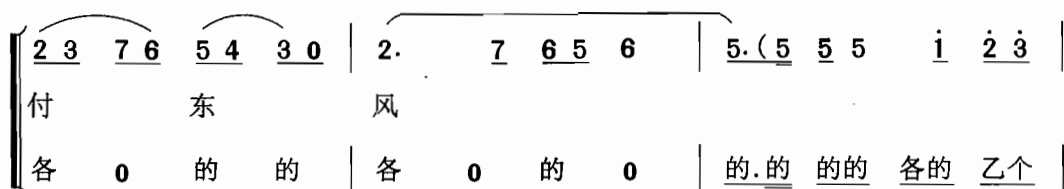
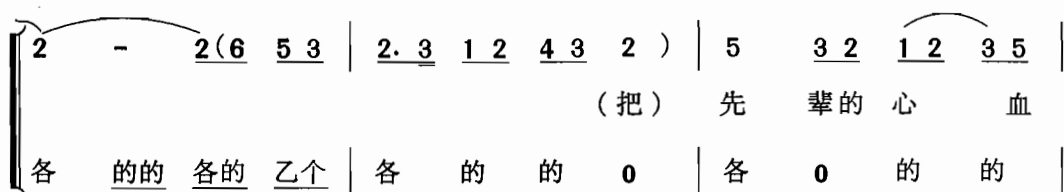


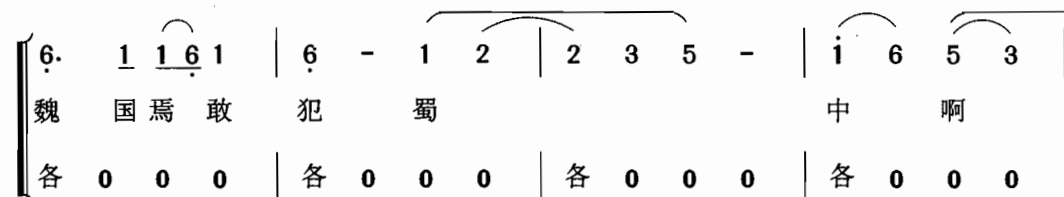
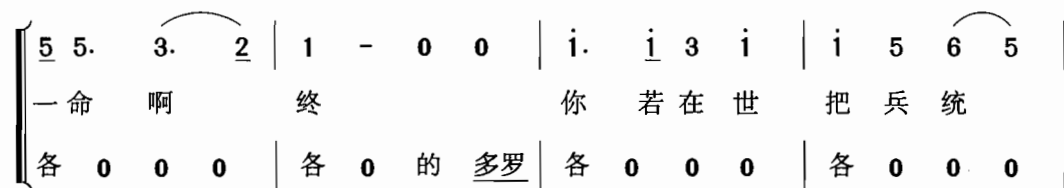
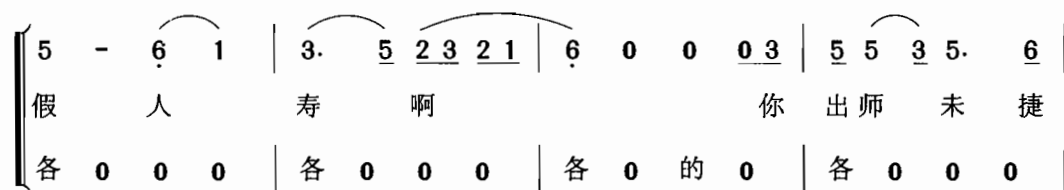
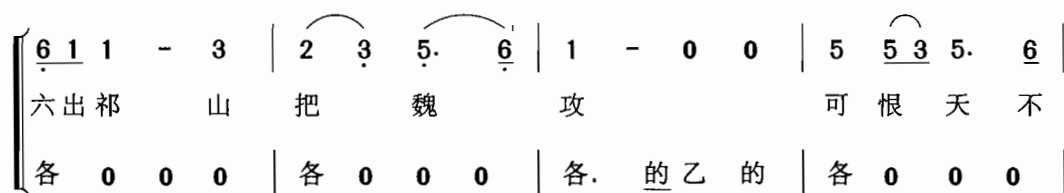
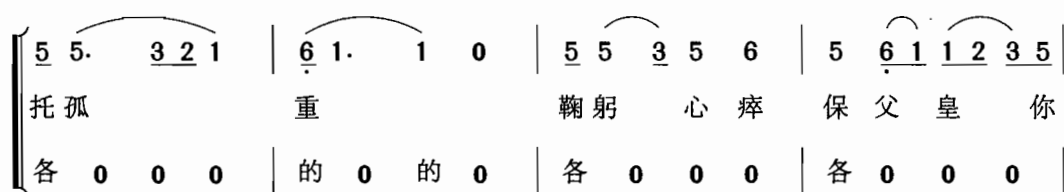
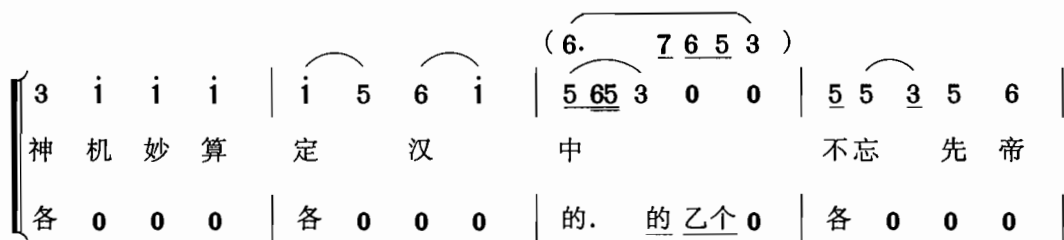


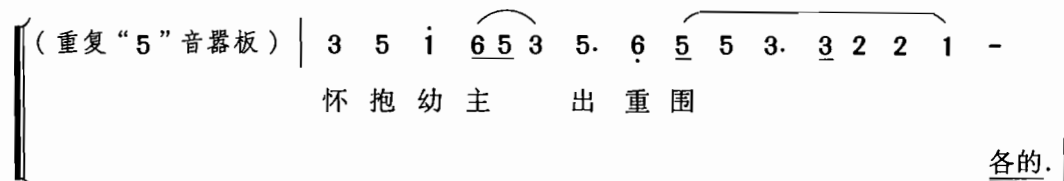
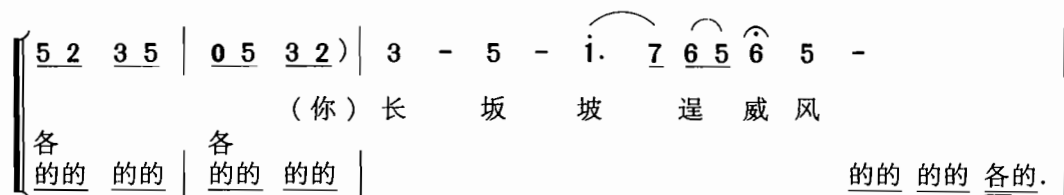
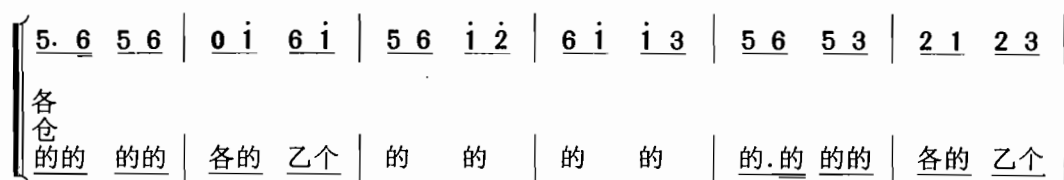
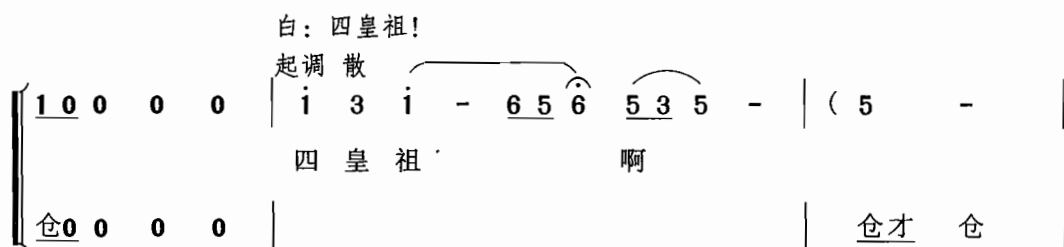
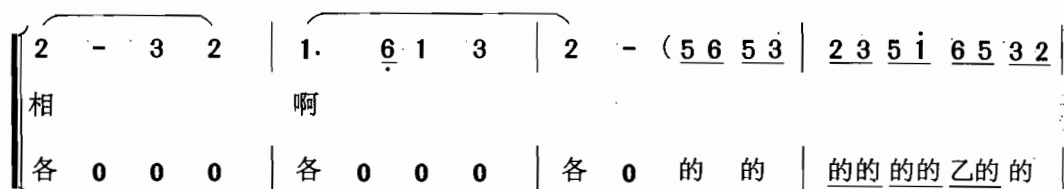
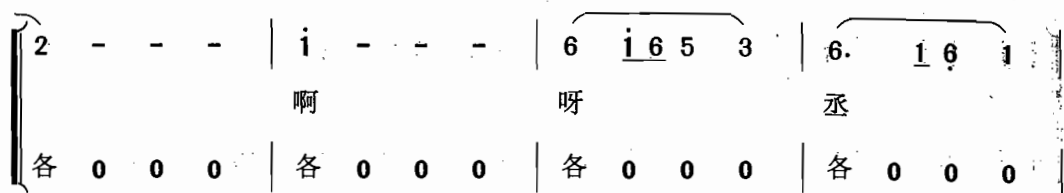


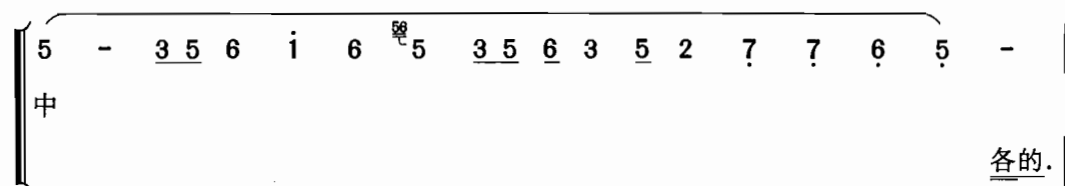
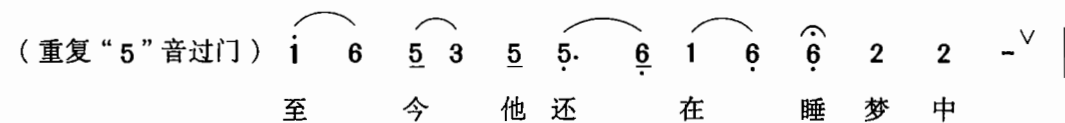
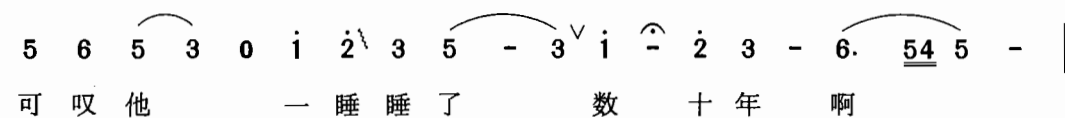
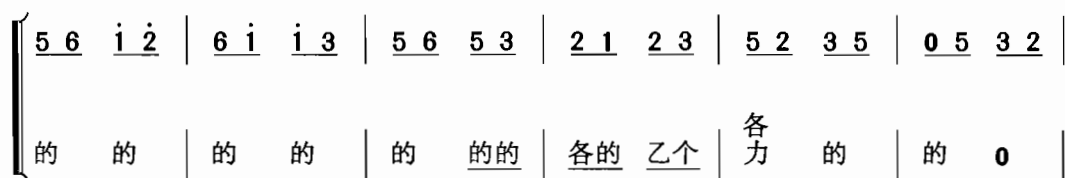
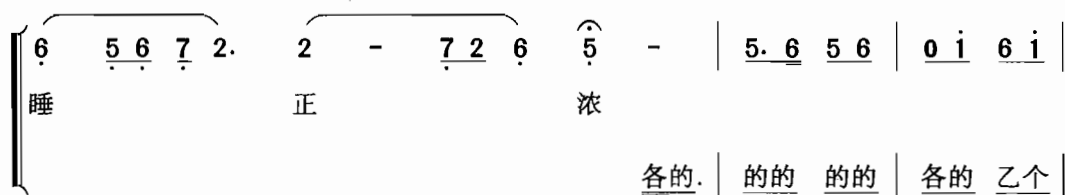
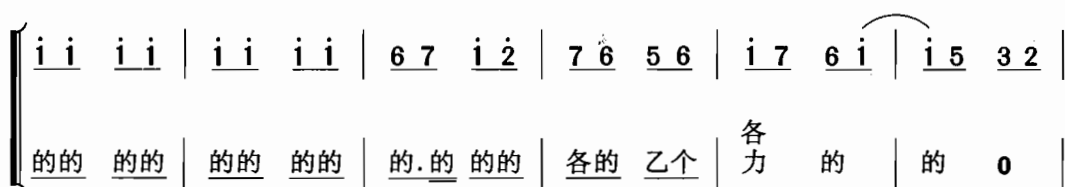


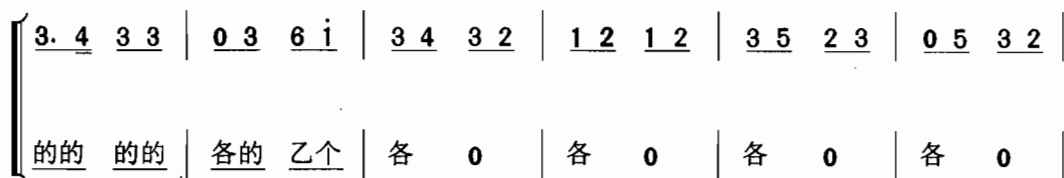
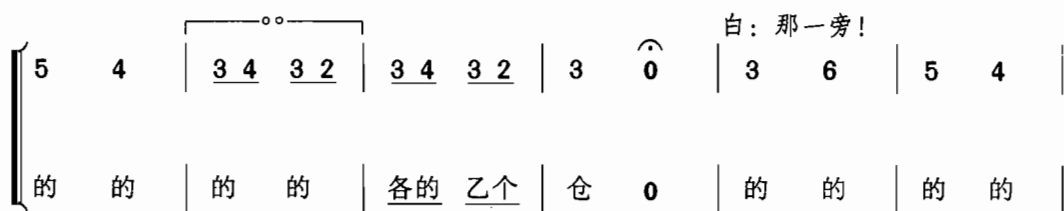
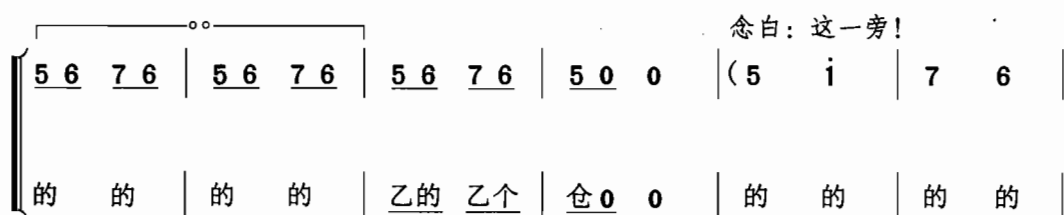
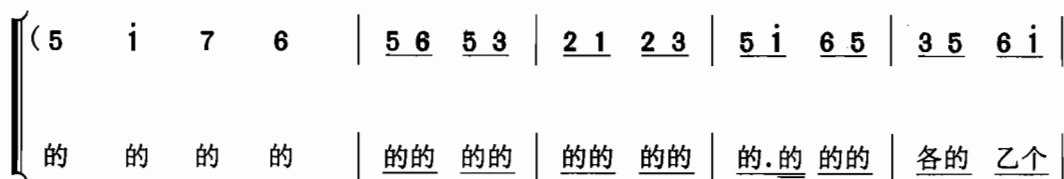












$\dot{1}$ 6 5 $\underline{6\ 5}$ 5 - 6 - 5. $\underline{3\ 3.}$ $\underline{5\ 2\ 2}$ $\dot{1}$ - |
 张 焜 马 超 老 黄 忠 啊

5 - $\underline{3\ 2}$ $\underline{1}$ - $\underline{2\ 3}$ - $\underline{2\ 1.}$ $\underline{5}$ 1 1 0 |
 一 个 要 比 一 个 勇 各的。

($\dot{1}\ \dot{1}$ $\dot{1}\ \dot{1}$ | $\dot{1}\ \dot{1}$ $\dot{1}\ \dot{1}$ | $\underline{6\ 7}$ $\dot{1}\ \dot{2}$ | $\underline{7\ 6}$ $\underline{5\ 6}$ | $\dot{1}\ \underline{7}$ $\underline{6\ \dot{1}}$ | $\underline{0\ 5}$ $\underline{3\ 2}$ |
 的 的 | 的 的 | 的 的的 | 各的 乙个 | 各 的 | 的 0

1 2 $\underline{3\ 5}$ | $\underline{6\ \dot{1}}$ $\underline{5\ 6}$ | 3 - $\underline{5\ 3}$ 3 $\dot{1}$ $\underline{6\ 5}$ 3 0 $\dot{1}$ - |
 眼 前 若 有 你 先
 各 0 | 各 0 |

(自由) 清:
 $\dot{2}$ $\dot{3}$ - 6. $\underline{5\ \sharp 4}$ 5 - ($5\ \underline{\underline{\quad}}\)$ | $\dot{1}$ $\underline{5}$ $\underline{5\ 6}$ $\dot{1}$ | $\underline{5.6\ \dot{1}65}$ 3 0 |
 辈 在 啊 江 山 哪 会

进板: ($\dot{1}.$ $\underline{\dot{2}}$ $\underline{\dot{3}\ \dot{5}}$ $\dot{2}$ 6)
 $\underline{6}$ $\underline{5\ 5}$ $\underline{2\ 1}$ $\underline{6\ \dot{1}\ 6}$ | 1 - 0 0 | $\dot{1}$ - - 0 ||
 就 此 终
 各 0 的 的 | 各 0 的 0 | 0 0 0 0 ||

以上演奏谱例和演奏方法，只是在教学中打基础使用，或者说是解决学生教学中一般规律性的基本问题，它与专业院团鼓艺师们的高超技艺和舞台应用必然有一定的不同或差距。因此，如有不宜，敬请指教，谢谢！

后 记

本人所编写的《越剧司鼓打击乐》，是适用于高等职业艺术教育越剧音乐伴奏和越剧司鼓打击乐专业教学的基础性教材，仅为专业教学提供参考，其中的锣鼓经和越剧过门、唱腔的谱例以及选择的一些基础演奏方法，是本人跟随京剧著名鼓师，也是本人的老师梁少垣先生和越剧名师沈根荣先生学艺后的体会，并结合教学实践后归纳所得。本教材采用由浅入深、循序渐进的方法编制，其目的是使学生在学、了解和掌握专业的过程中，能受到更多的启发和借鉴。因此，在本教材的编著和撰写过程中，若出现错误和不足，都真诚地希望各位专家和读者予以指正和帮助。

本教材的编写过程中，参考了下列书籍：

1. 李邵杰：《戏曲乐队司鼓概说》，《戏剧之家》2009年第9期。
2. 刘吉典：《京剧音乐概论》，北京人民音乐出版社1981年版。

此外，在本教材的编写和课题立项中，还得到了浙江艺术职业学院黄明智教授和王慧芳老师的大力支持和帮助，在此特向他们表示衷心的感谢！

编 者

2011年4月

图书在版编目 (CIP) 数据

越剧司鼓打击乐 / 朱学富主编. — 杭州: 浙江大学出版社, 2011.7

ISBN 978-7-308-08700-1

I. ①越… II. ①朱… III. ①越剧—锣鼓音乐—击乐器—奏法—教材 IV. ①J617.555.4

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2011) 第 092246 号

越剧司鼓打击乐

朱学富 主编

责任编辑 葛 娟

封面设计 十木米

出版发行 浙江大学出版社

(杭州市天目山路 148 号 邮政编码 310007)

(网址: <http://www.zjupress.com>)

排 版 北京心宇芯科技工作室

印 刷 杭州日报报业集团盛元印务有限公司

开 本 787mm×1092mm 1/16

印 张 9.25

字 数 225 千

版 次 2011 年 7 月第 1 版 2011 年 7 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-308-08700-1

定 价 20.00 元

版权所有 翻印必究 印装差错 负责调换

浙江大学出版社发行部邮购电话(0571)88925591

