

◎戏曲打击词锣板
势奏练与演奏方法



乐符号鼓经签
特点与对照演奏变化
作用及说锣板



◎演奏姿
明◎演
鼓◎经
式◎特
训点

越剧

司鼓打击乐

朱学富 主编



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS
浙江大学出版社

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

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 印 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

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、尺调过门器板板签基础练习	(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、四工调过门器板板签基础练习	(64)
八、弦下调过门慢板板签基础练习	(64)
九、弦下调过门器板板签基础练习	(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 器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、铙钹、小京钹)、小锣(高、低音小锣、小叫锣也称狗叫锣)、三角铁、磬、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

(0	0	0 <u>i</u>	<u>7 6</u>		<u>5. 6 <u>i</u> 7</u>	<u>6 7 6 5</u>	<u>4 2 4 5</u>	<u>6 <u>i</u> 5 6 <u>i</u> 5 6 <u>i</u></u>	
各	的	^{>} 的 ^{>}	^{>} 的 ^{>}		的.的.的.的	的.的.的.的	的.的.的.的.的.的	各.的.各	
5	0 <u>3</u>	<u>2. 3 2 7</u>	<u>6 2 7 6</u>		5 <u>4 3</u>	<u>2 3 5</u>	0 4	<u>3 5 2 3</u>)	
								1	<u>2 3 1 2</u>
									<u>5 #4</u>
									<u>3 2 3</u>
									西 湖 山 水
^{>} 的	^{>} 多	的.的.的.的	各.的.乙个		各	的各	^p 的	0	
					各	0	的	多	
<u>2 3 2 1</u>	<u>2 3 5</u>	<u>2 2</u>	<u>7 6 5</u>		<u>3 5 3</u>	5	<u>5. 6</u>	<u>1 5 3</u>	
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	<u>1 2 6 5</u>	<u>5 6</u>	(<u>6 5 6 1</u>)		<u>3 5 3</u>	<u>5 6 7 2</u>	<u>6 5 6</u>	<u>3</u>	
山	边	枫	叶		红	似	染		
							不	堪	回 首
各	0	0	多		各	0	0	0	
								各 0	0 0 0

$\overset{65}{\text{尺}} \quad 6$	-	$\overset{6}{\text{尺}} \quad 6156 \quad 27276$	$\overset{6}{\text{尺}} \quad 5. (6 \quad 4 \quad 3 \quad 2343 \quad 5 \quad 56)$	$\overset{6}{\text{尺}} \quad 7656 \quad 7265 \quad 2. \quad 2 \quad 235$
忆		旧	游	想那 时 三 月 西 湖
各	0	的 的	的 的 的 乙 的 的 0	各 0 0 0

$\overset{6}{\text{尺}} \quad 2765 \quad 5672 \quad 6. \quad 5 \quad 3$	$\overset{6}{\text{尺}} \quad 5. \quad 6 \quad 5 \quad 3 \quad 5 \quad 61 \quad 616$	$\overset{6}{\text{尺}} \quad 5321 \quad 6123 \quad 1. \quad 2 \quad 2765$
春 如 绣	与 许 郎 花 前 月 下	结 鸾 俦
各 0 的 0	各 0 0 0	各 0 的 0 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、