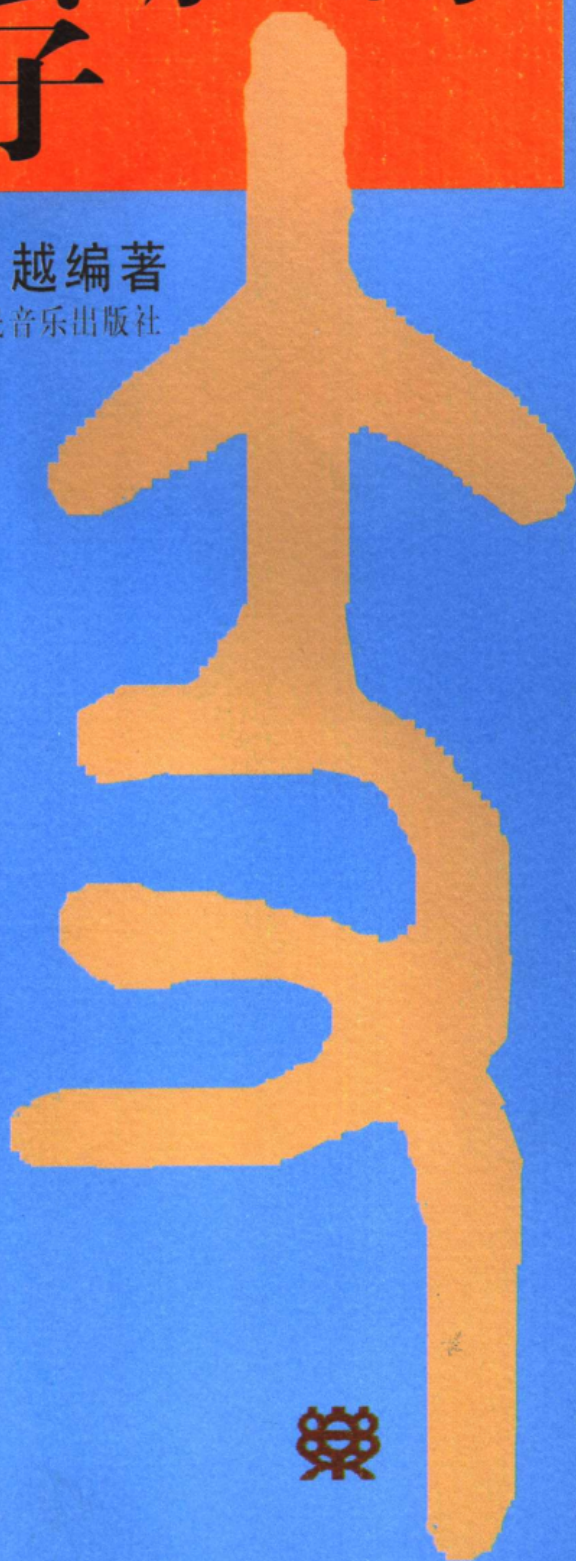
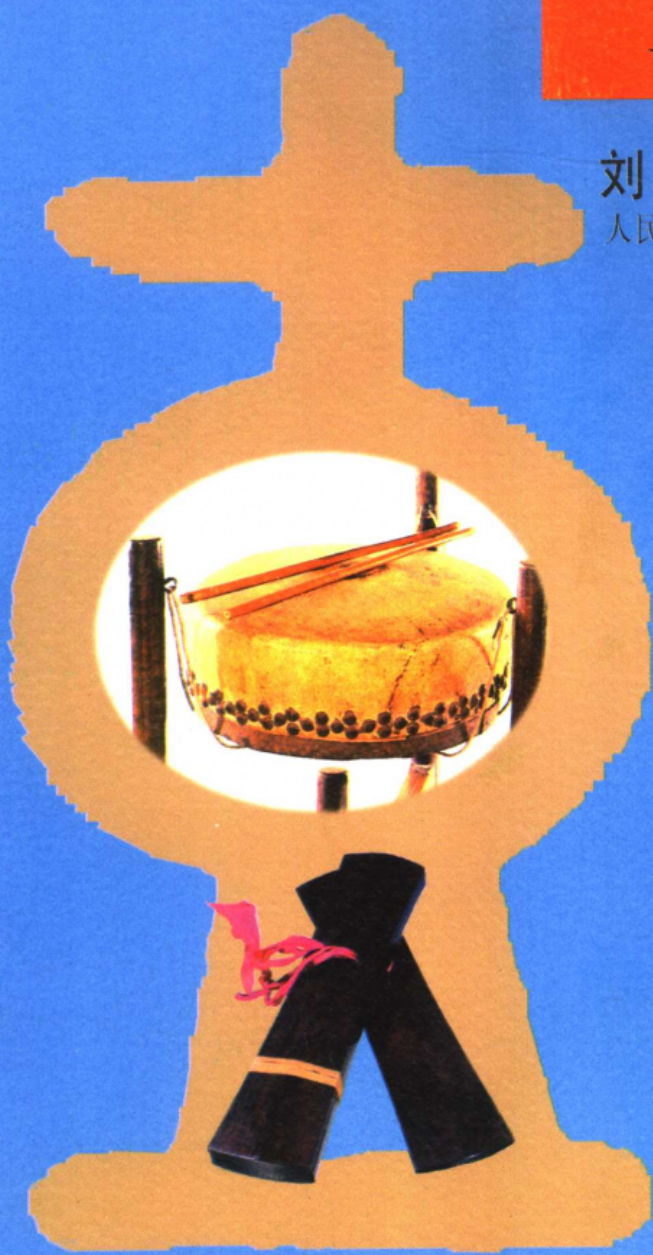


京剧 唱腔 鼓套子

刘越编著
人民音乐出版社



樂

责任编辑：张辉
封面设计：步功



定价：13.90 元

ISBN 7-103-01472-8



9 787103 014721 >

京剧唱腔鼓套子

刘越编著

人民音乐出版社

图书在版编目(CIP)数据

京剧唱腔鼓套子/刘越编著. -北京:人民音乐出版社,1997.4

ISBN 7-103-01472-8

I .京… II .刘… III .京剧-器乐 IV .J617.14

中国版本图书馆CIP数据核字(96)第16856号

责任编辑:张辉

责任校对:张慧生

人民音乐出版社出版发行

(北京市海淀区翠微路2号 邮政编码:100036)

Http://www.people-music.com

E-mail:copyright@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京隆昌伟业印刷有限公司印刷

787×1092毫米 16开 1插页 11印张

1997年4月北京第1版 2002年4月北京第5次印刷

印数:5,211—8,230册 定价:13.90元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书,如有缺页、倒装等质量问题
请与本社出版部联系调换。电话:(010) 68278400

序

京剧的鼓板是由鼓师掌握用以指挥乐队的两件乐器。鼓师指挥乐队，主要是靠鼓板打出的节奏音响并结合一些示意动作来进行的。它是使音乐演奏和舞台的表演、歌唱紧密配合起来的枢纽，在京剧演出中占有极其重要的地位。

随着京剧艺术发展的200多年来，京剧的鼓师名家辈出，那些前辈们在鼓板指挥艺术方面都积累过不少极其可贵的经验。不过由于历史条件的局限，过去在京剧打击乐的学术研究方面是极少有人涉及的，属于这方面的理论记录当然就更少了。1949年以后，在党的文艺方针指引下，京剧打击乐的学术研究有了发展，并曾涌现出一些很有分量的专著，但属于鼓板指挥这方面的论著还是不多见的。

一年前我见到这部题为《京剧唱腔鼓套子》的手稿。这是中国戏曲学院音乐系副主任刘越副教授的著作，是一部经过教学实践的教材，我拜读后甚为钦佩。著作中把京剧唱腔过门鼓套子进行了集中、分类、剖析结构、探明原理，从而使学习者收到一通百解、触类旁通的实际效用。这应该说是戏曲打击乐的普及乃至教学方面的一项重要贡献了。

刘越同志1956年毕业于中国戏曲学校，在京剧打击乐专业上是有很深功底的。他从艺46年来，经过诸多名师的传授，能掌握京、昆、文、武以及不同流派的剧目100余出。特别是在中国戏曲学院音乐系（前为中国戏曲学校音乐科）执教期间，又得到过当代司鼓大师杭子和、白登云老先生的亲传，其功法技艺更加纯正，理论研究也就更加缜密成熟了。他从事鼓板教学已有39年，在教学中他特别重视教学水平和教材建设等问题的提高，对理论与演奏实践相结合的问题尤为重视。他的这部《京剧唱腔鼓套子》以及其《京剧打击乐形象思维》两部著作，从不同方面对京剧鼓板这门独特的指挥艺术进行了极其细密的分析研究，使读者能对这种非常严谨而又繁杂的锣鼓程式与技法得到相当清晰地认识和理解，这项成就是很值得我们向广大读者推荐的。

刘吉典

1995. 10. 于北京

坐销浮伪察定理

——祝贺《京剧唱腔鼓套子》出版

由刘越编写的《京剧唱腔鼓套子》是一部对京剧音乐的唱腔鼓点进行系统阐述的成功教材。他将前辈乐师在演奏和教学中的丰富素材以及那些“只能意会不能言传”的问题编纂、连缀起来重新构思，表现了编写者在艺术上的钻研态度和对传统艺术经验的尊重。

提起京剧打击乐的出版物，往往以介绍各样锣鼓经为主。而这唱腔过门中的鼓套子似乎一向未被重视，亦未见诸于纸端。当我看到这本书时，非常惊叹刘越老师这种进取精神。我与之相识30余年，在他忙于繁重的课堂教学和演出实践的闲暇，经常与我谈起京剧唱腔鼓套子好似一块未开发的艺术“处女地”，有待我们去挖掘和探索。此中有很多宝贵的素材和经验，亟须整理、提炼，上升至艺术理论的高度，使之延传久远。他是有心有志之人，在40余年的从艺生涯中，他曾转益多师（杭子和、白登云、方富元、李克明、阎宝泉等），有心留意前辈乐师的传授与演奏，锐意改革自己的伴奏与教学；并与诸多在校名家（孙毓堃、贯大元、华慧麟、李和曾、王连平、傅德威、赵雅枫等）合作，为学生排演了一大批优秀剧目，得到了众多同行的高度评价。前两年他拍摄了《中国京剧打击乐大观》的录像片，受到同行和业余爱好者的赞许与欢迎，成为一部集声像于一体，使原来只闻其声、不见其形的音乐伴奏，变成视、听双全的现代电化教材。

唱腔过门中的鼓套子，是有一套固定程式的，然而就其理论的总结，百余年来却无人问津，因此它又是戏曲音乐理论中的一个新课题。此书就京剧主要行当的主要板式，从剧情、人物到唱腔旋律，列举了各种不同的打法进行互相比较与鉴别，成为既可及又易懂的音乐理论。刘越老师在浩繁的唱腔过门鼓套子中，撷取众家之长，做到有章可循，又不拘泥于旧章故伎，为新创唱腔的伴奏提供了可资借鉴的佐证。他写的清楚，说的明白，不落俗套，概括的精到、细致，这是难能可贵的。

宋朝词人陆游在他的《渭南文集》中有这样两句话：“收真才于水落石出之后，坐销浮伪之风；察定理于舟行岸移之时，尽黜谗诬之巧。”我看用这两句话移赠刘越老师概不为过。他编写此书，无浮伪之风，有实才真学；无讹误谬论，有定理至言。由此证明有发展的继承才是真正的继承，真正的继承才能更好地发展，才能赋予京剧传统音乐以新的时代精神和审美情趣，使古老的京剧艺术放射出璀璨的光辉。我衷心地祝贺《京剧唱腔鼓套子》一书的出版。

陈国卿

1995年10月

前 言

京剧打击乐是京剧音乐的重要组成部分，它在乐队中起着主导作用。京剧打击乐之首是板鼓，板鼓的指挥手段分为两大系统，即单槌指挥系统和双槌指挥系统。每个系统都有其完善的指挥规范和套路，对这种规范和套路一般称为“鼓套子”。“鼓套子”即鼓师为衬托各种唱腔过门，以檀板和鼓槌按上述两种指挥系统的规范和套路，在单皮鼓上演奏的各种鼓板套点。它与唱腔过门相互配合，为旋律支撑节奏。

这些演奏的技术、技巧是随着戏曲音乐的发展而逐渐形成的。就京剧唱腔过门“鼓套子”而言，其程式繁多、用法各异，但实际上都是由少数几种鼓板套点为基础，采取“组合联接”、“套点模进”等手法，把各种“套点”有机的组织起来，编织成各具特色的唱腔过门“鼓套子”。

京剧唱腔过门鼓套子基本分为两种——〔原板〕鼓套子和〔慢板〕鼓套子，其他板式都是由此繁衍而来的。其演奏法从始至今都是口传心授，教者凭经验，学者凭记忆，没有一套完整的理论资料可借鉴，给学生学习鼓套子造成很多困难。现在的京剧音乐无疑是对200多年传统遗产的继承。对于经过多少代艺人精心创造出来的京剧鼓套子，我认为总结其创作经验，并经过分析、提炼，找出规律性的东西，进而上升到理论是很有意义、很有价值的。

中国戏曲学院（前身为中国戏曲学校）是我的母校，我在艺术上的成长与成熟是与老师的谆谆教导分不开的。为了能很好的继承、发展、振兴京剧艺术，我愿将从艺40多年的演奏经验和教学实践总结出来贡献给学校和社会，作为资料留给后人，以供他们学习参考。本书就是我对鼓套子程式规律、结构原理、发展变化、技术要求等问题的总结。其目的主要是作为大、中专艺术院校专业教学使用（也可供业余爱好者、戏迷票友们应用参考），以提高有一定基础的京剧鼓板专业学生的演奏水平。使其在原有基础上更深入地了解鼓套子的基本结构，研究它的变化规律。

书中使用的谱例多是传统京剧音乐的实例，主要参考资料有：《中国戏曲学院音乐教材》、《京胡教材》（吴炳璋编）、《京剧音乐概论》（刘吉典著）、《京剧打击乐汇编》、《京胡演奏基础》（厉不害著）、《京剧传统戏皮黄唱腔结构分析》（张正治著）等。

刘 越

1995年4月1日

名词术语解释

1. “开头”

“开头”是京剧唱腔或音乐开始之前，以某种方式引领、开导的总称。乐队依据“开头”所提出的节奏、速度、板式的要求进行演奏。“开头”的方式有锣鼓开、板鼓开、念白导入等等。不论哪种“开头”，目的是给乐队、演员预示出唱段和乐曲的速度、板式、舞台气氛，对观众也是一种预示，使台上台下统一在一个氛围之中。

2. “扎多衣”

“扎多衣”是用鼓板演奏作“开头”的一种形式。很多唱段都用“扎多衣”做“开头”。这个字谱名称与鼓师操作的“扎多衣”不完全相同。在舞台上演奏时“扎”是板的重击和右槌轻击的合奏；“多”在〔西皮原板〕的“开头”里是轻击，在〔二黄原板〕的“开头”里是重击；“衣”在〔西皮原板〕的“开头”里是“大”，在〔二黄原板〕的“开头”里是“多”。“乙”在一般情况下是休止、虚位、无声。在过门鼓点中的“衣”作为色彩音出现，因此击板的劲头不可过重，否则就难听了。

3. “锁红”

“锁红”是鼓点的名称，即 $\underline{\text{大大衣大}} \underline{\text{衣个大}} \mid \text{大} \quad 0 \mid$ 。它是在唱腔过门和曲牌中经常出现的鼓套子基本点。“锁红”顾名思义，是“锁”在“红板”上。“红板”即是每小节的重拍。与之相反，“黑板”指弱拍。“锁红”除 $\underline{\text{大大衣大}} \underline{\text{衣个大}} \mid \text{大} \quad 0 \mid$ 外，还有“掏点锁红” $\underline{\text{龙大龙大}} \underline{\text{衣个大}} \mid \text{大} \quad 0 \mid$ 和“单点锁红” $\underline{\text{大 衣大}} \underline{\text{衣个大}} \mid \text{大} \quad 0 \mid$ 等不同形式。

4. “开门点”、“封门点”

“开门点”：用这种形式的鼓点 ($\underline{\text{龙冬大}}$) 示意乐队和演员此处可以进入唱腔。有时也写作 $\mid \underline{\text{扎大 多}} \mid$ ，但在演奏时应以 $\mid \underline{\text{龙冬大}} \mid$ 的手法为准。下面为“开门点”谱例。

$$\left[\begin{array}{l} \frac{2}{4} \quad 0 \quad 0(\underline{\underline{56}} \mid \underline{1 \quad 2 \quad 3} \quad \underline{2 \quad 1 \quad 6} \mid \underline{\underline{56}} \quad \underline{5} \quad \underline{5 \quad 6 \quad 1}) \mid \underline{5 \quad i} \quad \underline{i56i} \mid \overset{1}{5} \quad (\underline{5 \quad 6i} \mid \underline{5643} \quad \underline{23 \quad 5}) \dots\dots \\ \text{(唱词略)} \\ \frac{2}{4} \quad \underline{\text{扎大 多}} \quad 0 \mid \underline{\text{大大衣大}} \quad \underline{\text{衣个大}} \mid \underline{\text{龙冬大}} \mid 0 \quad 0 \mid 0 \quad \underline{\text{大大}} \mid \underline{\text{扎大 多}} \quad \dots\dots \end{array} \right.$$

“封门点”，用这种形式的鼓点示意乐队和演员，在可以入唱的乐句上也可不进入唱腔，曲调继续进行。像下面这样安排鼓点即是“封门点”。

$$\left[\begin{array}{l} \frac{2}{4} \quad 0 \quad 0(\underline{56}) \mid \underline{1 \ 2 \ 3} \ \underline{2 \ 1 \ 6} \mid \underline{56} \ \underline{5} \ \underline{5 \ 61} \mid \underline{2 \ 5} \ \underline{3276} \mid \underline{5 \ 3} \ \underline{2 \ 1 \ 61} \dots\dots \\ \frac{2}{4} \quad \underline{扎} \underline{大} \underline{多} \underline{0} \mid \underline{大大} \underline{衣} \underline{大} \ \underline{衣} \underline{个} \underline{大} \mid \underline{大} \ \underline{多} \mid \underline{衣} \underline{大} \ \underline{大大} \mid \underline{大} \underline{衣} \underline{大} \ \underline{衣} \underline{个} \underline{大} \dots\dots \end{array} \right.$$

 | 大大衣大 衣个大 | 大 0 | 这个点在这里叫“封门点”，这里是“一点多用”叫法不同。比如〔住头〕（ | 仓 才 | 仓 - | ）放在曲牌前面叫“开头”，用在曲牌结尾叫〔住头〕是一个道理。

很多板式都是在过门的最后进入唱腔，有时也可以在过门中间入唱，这就以鼓师所用鼓点的变化来示意。老戏班没有每戏必排的习惯，都是约定俗成，按老规矩行事，鼓师有严格的司鼓规范，尤其是入、转、收等重要环节规矩更严格。比如〔二黄原板〕在过门中使用

“封门点”	{	$\frac{2}{4} \quad \underline{1 \ 2} \ \underline{3 \ 6} \mid \underline{56} \ \underline{5} \ \underline{5 \ 61}$	是正常的，如果打成“开门点”，内涵就不一
		$\underline{大大} \underline{衣} \underline{大} \ \underline{衣} \underline{个} \underline{大} \mid \underline{大} \ \underline{0}$	
样了。如：	{	$\frac{2}{4} \quad \underline{1 \ 2} \ \underline{3 \ 6} \mid \underline{56} \ \underline{5} \ \underline{5 \ 61}$	这是示意乐队演员由此可以入唱，甚至演员会
		$\underline{大大} \underline{衣} \underline{大} \ \underline{衣} \underline{个} \underline{大} \mid \underline{扎} \underline{多} \underline{大}$	

意识到这是让我“码前”（“码前”示意加快演出速度）。现在情况不一样了，每演必排，又有总谱，打什么点好像都没有多大关系。（年轻些的同志对传统知识了解的少，即使打了“码前”的招呼也不一定理解得了。）但是作为乐队司鼓，对这些常识性东西还是要多懂一些好，有经验的鼓师至今还是很注意这些演奏常识的。

5. 锣鼓字谱说明

大锣：

仓——大锣、铙钹、小锣齐奏。

倾——大锣、铙钹、小锣轻奏。

匝——大锣、铙钹、小锣闷音。

匡——大锣轻奏；用于更鼓、鸣金。

铙钹：

才——钹、小锣齐奏。

七——钹独奏。

扑——闷音。

小锣：

台——小锣独奏。

令——小锣轻奏。

板：

扎——在唱腔中是板的独奏，在过门中是板与右槌合奏。

衣——板的轻奏，在鼓套子中经常作色彩音出现。

乙——休止，在套点中有时做右槌轻奏。

鼓：

大 ——右槌击鼓。

八 ——左槌击鼓。

多 ——单槌击鼓心。

多罗 ——单槌“小搓儿”。

龙冬 ——“龙”为板和右槌“多”的齐奏；“冬”为右槌的“多”。

哪 ——双槌轮奏；长者为“撕边”，短者为“搓儿”。

八大仓 ——“八”为双槌重击；“大”为右槌重击。

八拉 ——（或念八大）添补唱腔气口空隙用。

6. 速记符号

“速记”就目前来讲还没有统一的规范，但我认为在学习过程中还是有很重要的作用，在过去的年代，这种方法对我的帮助很大。当我观看老先生演奏时，每发现一个“好点”就用它记录下来，然后再加以整理、补充，日积月累掌握了不少在课堂上未曾学到的知识，故在此简单说明一下，以供读者参考。

字 谱	速记符号	说 明
大——	\	单槌重击
多、冬——	。	单槌击鼓心
龙——	T	板和“多”合奏
个——	V	休止或“多”
唛——	㊀	装饰音
衣、扎——	—	击板
乙——	○	休止

鼓套子概述

在这里主要讲以下几个问题：1. “鼓套子”的基本结构——基本点、常用点及演奏法；
2. “鼓套子”的基本程式；3. “鼓套子”的紧缩与伸展；4. “鼓套子”的繁衍。

1. 鼓套子的基本结构——基本点、常用点及演奏法

〔原板〕鼓套子的基本结构

①基本点

京胡谱	$\underline{5\ 6\ 5\ 6}\ \underline{7\ 6\ 5\ 6} \mid 1\ 0 \mid$
字谱	$\underline{大大衣大}\ \underline{衣个大} \mid 大\ 0 \mid$
速记谱	$\underline{\backslash\ \backslash\ \backslash\ \backslash}\ \underline{\backslash\ \backslash\ \backslash\ \backslash} \mid \backslash\ \bigcirc \mid$

②由基本点繁衍的常用点，下同。

京胡谱	$\underline{5\ 3}\ \underline{2\ 1\ 6\ 1} \mid \underline{5}\ 0 \mid$
字谱	$\underline{大衣大}\ \underline{衣个大} \mid 大\ 0 \mid$
速记谱	$\underline{\backslash\ \backslash\ \backslash\ \backslash}\ \underline{\backslash\ \backslash\ \backslash\ \backslash} \mid \backslash\ \bigcirc \mid$

③

京胡谱	$\underline{2\ 5}\ \underline{3\ 2\ 7\ 6} \mid \underline{5\ 6\ 5\ 6}\ \underline{7\ 6\ 5\ 6} \mid 1\ 0 \mid$
字谱	$\underline{龙大}\ 多 \mid \overset{\text{本}}{\underline{大大衣大}}\ \underline{衣个大} \mid 大\ 0 \mid$
速记谱	$\underline{T\ \backslash}\ \bigcirc \mid \underline{\backslash\ \backslash\ \backslash\ \backslash}\ \underline{\backslash\ \backslash\ \backslash\ \backslash} \mid \backslash\ \bigcirc \mid$

④

京胡谱	$\underline{1.\ 2\ 3\ 6} \mid \underline{5\ 6\ 5}\ \underline{5\ 6\ 1} \mid 2\ 0 \mid$
字谱	$\underline{大.\ 多}\ \underline{衣大} \mid \underline{龙冬}\ 大 \mid 扎\ 0 \mid$
速记谱	$\underline{\backslash\ \bigcirc}\ \underline{\backslash\ \backslash} \mid \underline{T\ \bigcirc}\ \backslash \mid \underline{\backslash\ \backslash}\ \underline{\backslash\ \backslash\ \backslash\ \backslash} \mid \backslash\ \bigcirc \mid$

⑤

京胡谱	$\underline{2\ 5}\ \underline{3\ 2\ 7\ 6} \mid \underline{5\ 6\ 1}\ \underline{2\ 7\ 6\ 5\ 6} \mid 1\ 0 \mid$
字谱	$\underline{龙大}\ \underline{大大} \mid \underline{大衣大}\ \underline{衣个大} \mid 大\ 0 \mid$
速记谱	$\underline{T\ \backslash}\ \underline{\backslash\ \backslash} \mid \underline{\backslash\ \backslash}\ \underline{\backslash\ \backslash\ \backslash\ \backslash} \mid \backslash\ \bigcirc \mid$

⑥

京胡谱	$\underline{5}\ \underline{2\ 3\ 2\ 7\ 6} \mid \underline{5\ 6\ 1}\ \underline{2\ 7\ 6\ 5\ 6} \mid 1\ 0 \mid$
字谱	$\underline{衣大大}\ \overset{\text{本}}{\underline{大大}} \mid \underline{大衣大}\ \underline{衣个大} \mid 大\ 0 \mid$
速记谱	$\underline{\backslash\ \backslash\ \bigcirc}\ \underline{\backslash\ \backslash}\ \underline{\backslash\ \backslash\ \backslash\ \backslash} \mid \backslash\ \bigcirc \mid$

⑦	⑧
京胡谱	$\begin{array}{ l} 2 \quad 5 \quad \underline{\underline{3276}} \quad \quad \underline{\underline{5656}} \quad \underline{\underline{7656}} \quad \quad 1 \quad 0 \quad \\ \hline 1. \quad 2 \quad 3 \quad 6 \quad \quad \underline{\underline{565}} \quad \underline{\underline{561}} \quad \end{array}$
字谱	$\begin{array}{ l} \underline{\underline{衣大}} \quad \underline{\underline{衣大}} \quad \quad \underline{\underline{大大}} \quad \underline{\underline{衣个大}} \quad \quad 大 \quad 0 \quad \\ \hline \underline{\underline{大衣大}} \quad \underline{\underline{衣个大}} \quad \quad \underline{\underline{龙冬大}} \quad \end{array}$
速记谱	$\begin{array}{ l} - \setminus - \setminus \setminus \quad \quad \setminus \setminus - \setminus - \setminus \quad \quad \setminus \quad 0 \quad \\ \hline - \setminus - \setminus \quad \quad \underline{\underline{T}} \quad 0 \quad \setminus \quad \end{array}$

⑨	
京胡谱	$\begin{array}{ l} 1. \quad 2 \quad 3 \quad 6 \quad \quad \underline{\underline{565}} \quad \underline{\underline{561}} \quad \\ \hline \end{array}$
字谱	$\begin{array}{ l} 扎 \quad \underline{\underline{大大}} \quad \quad \underline{\underline{龙冬大}} \quad \\ \hline \end{array}$
速记谱	$\begin{array}{ l} - \quad \setminus \setminus \quad \quad \underline{\underline{T}} \quad 0 \quad \setminus \quad \\ \hline \end{array}$

在以上这些套点中不难发现这样一个特点，即曲调相同，套点各异。这说明，京剧鼓套子的使用尽管有着严格的规范、严谨的逻辑，但在实际操作中，却又有着异彩纷呈、丰富多彩的变化，以使其尽可能地为剧情、人物、场景服务。

2. 鼓套子的基本程式

以上套点都是〔原板〕鼓套子的“常用点”。〔原板〕鼓套子是由“基本点”和“常用点”（或称“过渡点”）组合而成。传统〔二黄原板〕鼓套子程式如下：

2/4	0	0 6	1. 2 3 6	56 5 5 61	2 5 3276	5 3	2 1 6 1
2/4	扎 大 多 0	大 大 衣 大	大 0	龙 大 大大	大衣大 衣个大		
	└─ 开头 ─┘	└─ 封 门 点 ─┘		└─ 常用点 ─┘	└─ 常用点 ─┘		

5	2 3276	561 2 7 6 5 6	1. 2 3 6	56 5 5 61
衣 大大 大大	大大衣大 衣个大	大 大大	龙 冬 大	
└─ 常用点 ─┘	└─ 锁红=基本点 ─┘		└─ 开门点 ─┘	

这是通常情况下的基本演奏程式。在这组鼓套子中，除开始的“封门点”和结尾的“开门点”不可作大的调整外，其他“常用点”在注意各组“套点”的铺垫对比，使其衔接流畅的情况下均可灵活使用。京剧唱腔过门鼓套子可以“一点多用”，也可以“一曲配多点”，从而形成了在统一规范、统一规律下的丰富多彩的不同变化形式。就京剧唱腔过门鼓套子套点的运用来说，大致可以归纳出几个特点：

① “一点多用”与“一曲配多点”

下列例A第[2]、[5]、[7]小节中都用 $\left| \underline{\underline{\text{大大衣大}}} \underline{\underline{\text{衣个大}}} \right| \text{大} \text{0} \left| \right|$ 为基础组成了一组鼓套子，这是一种比较规范的基本打法。当然，如能运用多种套点配合“过门”则色彩会更别致，旋律更有起伏，更动听。如：下列例B、例C。

例A，〔二黄原板〕起首过门：

京胡谱	[2]	[5]
字谱	[7]	

$\frac{2}{4}$ 0	$\underline{\underline{0\ 6}}$	$\underline{\underline{1\ 2\ 3\ 6}}$	$\underline{\underline{56\ 5\ 5\ 61}}$
$\frac{2}{4}$ 扎大 多	$\underline{\underline{\text{大大衣大}}}$ $\underline{\underline{\text{衣个大}}}$	大 0	$\underline{\underline{\text{龙大}}}$ $\underline{\underline{\text{大大}}}$

$\underline{\underline{5\ 2\ 3276}}$	$\underline{\underline{5\ 6\ 1\ 2\ 7\ 6\ 56}}$	$\underline{\underline{1\ 2\ 3\ 6}}$	$\underline{\underline{56\ 5\ 5\ 61}}$
大 $\underline{\underline{\text{大大}}}$	$\underline{\underline{\text{大大衣大}}}$ $\underline{\underline{\text{衣个大}}}$	大 $\underline{\underline{\text{大大}}}$	$\underline{\underline{\text{龙冬大}}}$

例B，〔二黄原板〕

京胡谱	$\frac{2}{4}$ 0	$\underline{\underline{0\ 6}}$	$\underline{\underline{1\ 2\ 3\ 6}}$	$\underline{\underline{56\ 5\ 5\ 61}}$	$\underline{\underline{2\ 5\ 3276}}$	$\underline{\underline{5\ 3\ 2\ 1\ 6\ 1}}$
字谱	$\frac{2}{4}$ 扎大 多	$\underline{\underline{\text{大大衣大}}}$ $\underline{\underline{\text{衣个大}}}$	大 0	$\underline{\underline{\text{龙大}}}$ $\underline{\underline{\text{大大}}}$	$\underline{\underline{\text{大 衣大}}}$ $\underline{\underline{\text{衣个大}}}$	
字谱	$\frac{2}{4}$ 扎大 多	$\underline{\underline{\text{大 多 衣大}}}$	大 0	$\overset{\text{大}}{\underline{\underline{\text{衣大}}}}$ $\underline{\underline{\text{大大}}}$	$\underline{\underline{\text{大大衣大}}}$ $\underline{\underline{\text{衣个大}}}$	
字谱	$\frac{2}{4}$ 扎大 多	$\underline{\underline{\text{大 大 衣个大}}}$	大 0	$\underline{\underline{\text{衣大}}}$ $\underline{\underline{\text{大大}}}$	$\underline{\underline{\text{衣大衣}}}$ $\underline{\underline{\text{大大}}}$	

<u>5 6 25</u> <u>3276</u> <u>5 6 1 2</u> <u>7 6 5 6</u> <u>1. 2 3 6</u> <u>5 6 5 5 6 1</u>
<u>衣大 大</u> ^气 <u>大大</u> <u>大大衣大</u> <u>衣个 大</u> 大 大大 <u>龙冬大</u>
<u>衣大 衣</u> <u>大大</u> <u>大 大大</u> <u>大, 大衣大</u> <u>大, 多 衣大</u> <u>龙冬大</u>
<u>衣 大 衣</u> ^气 <u>大大衣大</u> <u>衣个 大</u> <u>大, 大 衣大</u> <u>龙冬大</u>

例C: [二黄原板]

京胡谱	<u>1. 2 3 6</u> <u>5 6 5 5 6 1</u>	
字谱	<u>大, 多 衣大</u> <u>龙冬大</u>	} 用于起首过门结尾处
字谱	大 大大 <u>龙冬大</u>	
字谱	<u>大大衣大</u> <u>衣个 大</u> <u>龙冬大</u>	
字谱	<u>大大衣大</u> <u>衣个 大</u> 大 0	用于起首过门开始处

能够做到自如地运用套点配合过门是有一个过程的。只要牢记常用点，提高对鼓套子的感性认识，使之逐步上升到理性认识，在实践中摆脱随意性，提高自觉性，有意识的运用套点，提高“活”用套点的能力，使套点与过门吻合，便能做到在演奏中趋势清晰、疏密有序。

② “板起板落”

在[原板]鼓套子中，“套点”多是板起板落，其中“锁红”的这种特点最为典型。只有在[二黄原板]中的个别地方采用眼起眼落，这是因为[二黄原板]是板上起唱，过门结尾处必须落在眼上之故。而[西皮原板]中的过门几乎全是板起板落。

	【二黄原板】		【西皮原板】
京胡谱	<u>5 6 1 2</u> <u>7 6 5 6</u> <u>1. 2 3 6</u> <u>5 6 5 5 6 1</u>		<u>2 1 6 5</u> <u>3 2 1</u> <u>6 1 2 5</u> <u>3 6 1 2</u> <u>1 6</u>
字谱	<u>大大衣大</u> <u>衣个 大</u> 大 大大 <u>龙冬大</u> └── 板起板落 ─┘ └── 眼起眼落 ─┘		<u>大大衣大</u> <u>衣个 大</u> <u>龙冬大</u> 大 扎 └── 板起板落 ─┘

③套点协调、趋势清晰

鼓套子的运用主要应着眼于套点布局要有整体感，套点配置要严谨顺畅，套点行进间要层层递进、疏密有序。请参看前插页谱例和下列注解。

例a基本上传统程式的套点组合；

例b在第[4]小节用了“搓点”推进，从第[6]小节开始至[7]、[8]两小节是锁红移位，使这组套点更加活跃，形成一个小高潮；

例c和例h这两组套点的使用虽然不能算错（毕竟用点将过门套上了），但这种“一点到底”的打法，表明了鼓师的“套点量”太贫乏，司鼓者本身素质不高；

例d[6]、[7]小节的连续“掏点”既巧又俏，这类套点使人听来赏心悦目；

例e第[7]小节的套点非常华丽动听。是带“窜儿”的“锁红”，它是方富元先生的独创。这种“点”因为难度大，所以用者比较少；

例f比较平稳，虽属一般打法，但与曲调协调吻合；

例g第[7]、[8]两小节套点重复，不太好听；

例i在[6]、[7]两小节里采用“点”与“锁红”结合的办法，用“正反轮”的变奏产生强烈对比，清新悦耳很有特色。

上面逐一分析了各例鼓套子的差异，从套点的上下条件来看，递进有序才能流畅、动听，这是对鼓套子的横向观察。我们再从这9行鼓套子的纵向来观察和比较就可发现，鼓套子起始部分是“开头”，旋律可能有稍许变化；从鼓套子本身来讲，不论“锣鼓开”或“板开”都没有变化（或少有变化），过门的第[2]、[3]小节和结尾的[8]、[9]小节鼓套子的变化也都不大，因为这两部分是“承上启下”的重要环节，以稳定节奏为首任。中间部分比较灵活，过门可伸可缩、可繁可简，鼓套子也如过门一样，只要不背离剧情，在适应舞台需要的情况下可做些发挥，以调剂舞台气氛。

我们从鼓套子纵横两个角度来探明它的结构变化，其原理就很清楚了。（鼓套子）“头尾不变，中间适度”，这是最重要的规律，以此为根据再进行创新、发展就有据可依了。

④把“套点”形成多声概念

学习司鼓与学习语言有类似之处，词汇量大，使语言丰富。司鼓也是如此，那么最简单的方法是多记、多听、多实践。使套点在脑海中形成“多声复合体”概念，套点量越大，实践越多，演奏效果则越好。另外，本书整段唱腔篇幅占量较大，这是因为有些唱腔中间的小过门、小垫头抽出来单讲很不方便，学者也不好记，若在唱腔中间讲就能一目了然了。

3. 鼓套子的紧缩与伸展

鼓套子的“基本点”（ $\left| \begin{array}{c} \text{大大衣大} \\ \text{衣个大} \end{array} \right| \text{大} \quad \text{0} \quad \left. \right|$ ）以及“常用点”的变化是多种多样的。在实际运用过程中如果过门有所增减，鼓套子也要做相应的增减。演奏出的效果能否丰富多彩，则取决于鼓师对“过门”的熟悉程度和是否对鼓套子有较深的修养。

①

$\frac{2}{4}$	0	0 6	1. 2	3 6	5 8 5	5 6 1	2 5	3 2 7 6
$\frac{2}{4}$	龙 大 多		大大衣大	衣个大	大 0		龙 大	大大
$\frac{2}{4}$	龙 大 多		大大衣大	衣个大	大 0		龙 大	衣
$\frac{2}{4}$	龙 大 多		大大衣大	衣个大	大 0		衣大大大	大大

②

$\frac{2}{4}$	5 3	2 1 6 1	5 2	3 2 7 6	5 6 1 2	7 6 5 6	1. 2	3 6	5 6 5 5 6 1
	大 衣 大	衣 个 大	龙 大	大大	大 衣 大	衣 个 大	大. 多	衣 大	龙 冬 大
	减两小节								
	同	上			大大大	大. 大 衣 大	大	大大	龙 冬 大
	同	上			大大大	大. 大 衣 大	大. 大	衣 大	龙 冬 大

上例为紧缩过门的实例，其中例①是传统打法。过门将⑤、⑥两小节减去，鼓点也相应减去两小节，使旋律及鼓套子直接从第④小节进行到第⑦小节。

例②鼓套子和例①一样缩减了两小节，调整后的套点比较适当，衔接也比较流畅。

例③这组鼓套子的衔接“套点”没有层次，不如例①、②铺垫的适当。原因是“密集点”过于集中。如果在〔慢原板〕里使用还可以，只要过门稍快一些，使用这种鼓点最容易出差错，听起来也不清晰明快。

在传统戏曲演出中，由于剧情等的需要而使过门或延长，或缩减的情况是常见的。如何适应这复杂的变化呢？这就需要司鼓者反应要快，手要跟紧。在突然变化处要有随机应变的灵活性，只要是用合适的套点“填满”过门就是完成任务，如下例★处。

〔二黄原板〕起首过门

京胡谱	$\frac{2}{4}$	0	0 6	1. 2 3 6	5 6 5 5 6 1	2 5 3 2 7 6	5 3	2 1 6 1	5 2 3 2 7 6
字谱	$\frac{2}{4}$	龙 大 多		大. 大 衣 大	大 0	龙 大 大大		大 衣 大 衣 个 大	龙 大 衣

<u>5 6 1 2</u>	<u>7 6 5 6</u>	1. 2	<u>3 6</u>	<u>5 6 5</u>	<u>5 6 1</u>	2 5	<u>3 2 7 6</u>	<u>5 6 1 2</u>	<u>7 6 5 6</u>
大大衣大	衣个大	大	大大	龙冬大	龙大	大大	大. 多衣大	衣个大	

1. 2 3 6	<u>5 6 5 5 6 1</u>
大 大大	龙冬大

4. [原板] 鼓套子的繁衍

本部分开始说过，[原板]是京剧唱腔中最基本的板式，是各种板式的基础，[原板]鼓套子同样也是各种板式鼓套子的基础。其他板式鼓套子都是以[原板]鼓套子中的基本点做骨干而不断繁衍得来。如[原板]、[慢板]、[流水板]、[三眼]、[二六]、[散板]等等，以及唱腔中的伴奏点（如[十三咳]的鼓套子）都是由[原板]套点繁衍变通的。下面以[二黄原板]为例与各种板式中的鼓套子做一比较：

[二黄原板]注：ㄣ=[原板]常用点。

京胡谱	$\frac{2}{4}$ 0	<u>0 5 6</u>	<u>1 2 3 2 1 6</u>	<u>5 6 5 5 6 1</u>	2 5	<u>3 2 7 6</u>	5 3	<u>2 1 6 1</u>
字谱	$\frac{2}{4}$ 扎 多 乙	大 衣 大 衣 个 大	大	0	龙 大 大大	大大 衣 大 衣 个 大		

<u>5 2 3 2 7 6</u>	<u>5 6 2 3 7 6 5 6</u>	<u>1 2 3 2 1 6</u>	<u>5 6 5 5 6 1</u>
龙 大 龙 大 龙 大	乙 大 乙 大 衣 个 大	大. 大 衣 大	龙 冬 大