

131272

131273

大 套 器 乐 合 奏 曲

苏南十番鼓曲

杨 荫 浏 曹 安 和 编

人 民 音 乐 出 版 社

苏南十番鼓曲

大套器乐合奏曲

杨荫浏 曹安和编

人民音乐出版社

一九八二年·北京

封面设计：陈长敏

苏南十番鼓曲

大套器乐合奏曲

杨荫浏 曹安和编

*

人民音乐出版社出版

(北京翠微路2号)

新华书店北京发行所发行

北京胶印二厂印刷

787×1092毫米 16开本 234面乐谱 18印张

1957年5月北京第1版 1982年3月北京第2次印刷

印数：1,651—2,980册

书号：8026·449 定价：5.35元

内 容 提 要

“十番鼓曲”是苏南无锡地区民间所流行的一种合奏曲调。此种曲调，明代已很流行。它完整的结构，显示了人民在长期集体创作中间所表现的智慧和才能，可供音乐工作者参考学习。

本书分四编：第一编“绪论”讨论它的历史来源、演奏方法以及结构形式等问题；第二编包括代表四种形式的套曲的实际演奏的分部总谱；第三编包括另一些套曲的翻译原始谱；第四编包括构成套曲所用的原始单个曲牌。从翻译原始谱与实际演奏谱间，可以看出创作方面前后发展的过程，从单个曲牌与大型套曲之间，可以看出个体与全体间所存在的关系；二者均有助于我们对于它创作规律的理解。

本书原名为《苏南吹打曲》这次重版经作者考证改为《苏南十番鼓曲》。

目 次

第一编 绪 论

一 名称——十番鼓	1
二 历史	2
三 劳动人民的创造	4
四 学习与借鉴	5
五 乐器说明	6
(一)板, 6 (二)点鼓, 7 (三)同鼓, 7 (四)板鼓, 8 (五)云锣, 10 (六)笛, 11 (七)箫, 12 (八)笙, 13 (九)小唢呐, 13 (一〇)胡琴, 14 (一一)板胡, 14 (一二)三弦, 15 (一三)琵琶, 16	
六 符号说明	16
(一)速度用语, 16 (二)节奏用语及符号, 17 (三)滑音符号, 21 (四)全节休止符号, 21	
七 常用术语说明	22
(一)散曲, 曲牌, 牌子, 22 (二)套头, 22 (三)正套, 22 (四)散套, 22 (五)慢板, 22 (六)中板, 22 (七)快板, 22 (八)鼓段, 22 (九)慢鼓段, 22 (一〇)中鼓段, 23 (一一)快鼓段, 23 (一二)拆头, 25 1. 半拆, 25 2. 单拆, 26 3. 双拆, 27 (一三)过音, 28 (一四)板眼, 28 (一五)加眼, 29 (一六)抽眼, 29 (一七)加板, 29 (一八)中拆, 29 (一九)快拆, 29 (二〇)中板梅花拆, 29 (二一)序鼓, 30 (二二)唤头, 30 (二三)接头, 31 (二四)应鼓, 31 (二五)大排、大豁边、大要边、狂边, 31 (二六)细排、细研, 31 (二七)腻鼓, 31 (二八)集曲, 31 (二九)送慢板、慢板赠曲, 31 (三〇)结边, 32 (三一)隔凡, 32	
八 十番鼓曲的曲体	32
(一)用鼓段的吹打曲套头, 32 1. 音高方面的前后连接关系, 33 2. 节拍方面的前后连接关系, 34 (二)不用鼓段的小型吹打曲, 35	

第二编 套头十番鼓曲实际演奏谱

一 一个鼓段形式	38
(一) 一封书	38
1. 序鼓 2. 一封书 3. 剔银灯 4. 浪淘沙 5. 接头 6. 快鼓段 7. 这一风 8. 效丈	
二 两个鼓段形式	48
(二) 满庭芳	48
1. 梅梢月 2. 凝瑞草 3. 满庭芳 4. 后满庭芳上段 5. 慢鼓段 6. 满庭芳 7. 后满庭芳中段 8. 快鼓段 9. 后满庭芳下段 10. 尾声	

(三) 雁儿落	75
1. 步步高 2. 凤凰栖 3. 小桂枝香 4. 雁儿落 5. 慢鼓段 6. 金字经 7. 梅梢月	
8. 柳摇金 9. 接头 10. 快鼓段 11. 环山水 12. 清江引	
(四) 青鸾舞	97
1. 叠层楼 2. 素川 3. 青鸾舞 4. 慢鼓段 5. 对玉环 6. 中走马 7. 紫花儿	
8. 接头 9. 快鼓段 10. 看芙蓉 11. 效丈	
三 三个鼓段形式	123
(五) 甘州歌	123
1. 雨中花 2. 凝瑞草 3. 甘州歌 4. 慢鼓段 5. 一封书 6. 小立春风 7. 接头 8. 中鼓段 9. 这一风 10. 青鸾舞 11. 浪淘沙 12. 接头 13. 快鼓段 14. 收江南 15. 效丈	
四 小型十番鼓曲	160
(六) 醉仙戏	160
(七) 山坡羊	168
1. 山坡羊 2. 朝天子 3. 小开门	

第三编 套头十番鼓曲翻译原始谱

一 一个鼓段形式	174
(一) 滚绣球	174
1. 北采茶 2. 园林好 3. 中风韵 4. 北追 5. 折桂林 6. 滚绣球 7. 快鼓段 8. 醉花	
二 两个鼓段形式	177
(二) 暖溶溶	177
1. 唤头 2. 万年欢 3. 雪压珠 4. 沽美酒 5. 暖溶溶 6. 中鼓段 7. 对玉环 8. 叠层楼 9. 十八拍 10. 收江南 11. 快鼓段 12. 效丈 13. 望妆台前段	
(三) 四边静	182
1. (喷呐) 2. (细) 3. 慢鼓段 4. (细) 5. (云) 6. (细) 7. (呐) 8. (呐) 9. 快鼓段 10. (笛)	
(四) 雁儿落	187
1. 2. 慢鼓段 3. 4. 5. 6. 7. 8. 快鼓段 9.	
三 三个鼓段形式	190
(五) 喜鱼灯	190
1. 序鼓 2. 沙隔玉 3. 喜鱼灯 4. 慢鼓段 5. 月上海棠 6. 剔银灯 7. 中鼓段 8. 这一风 9. 青鸾舞 10. 半一封书 11. 凤凰栖 12. 九头鸟 13. 看芙蓉 14. 接头 15. 快鼓段 16. 收江南 17. 清江引	
(六) 泣颜回	197
1. 月上海棠 2. 剔银灯 3. 泣颜回 4. 慢鼓段 5. 游西湖 6. 上小楼 7. 叠层楼 8. 中鼓段 9. 十八拍 10. 梅梢月 11. 快鼓段 12. 素川 13. 紫花儿	

附：四个套曲之排列法·····	201
-----------------	-----

青鸾舞 甘州歌 雪压珠 一封书

第四编 十番鼓散曲牌子及鼓段翻译原始谱

十番鼓散曲牌子原始谱·····	204
-----------------	-----

一、步步高·····	204	四二、雪压珠·····	236
二、大步步高·····	204	四三、看芙蓉·····	237
三、凤凰栖·····	205	四四、沽美酒·····	238
四、小桂枝香·····	205	四五、素 川·····	238
五、前桂枝香·····	206	四六、收江南·····	239
六、雁儿落·····	206	四七、北收江南·····	240
七、金字经·····	207	四八、对玉环(一)、(二)·····	240
八、梅梢月·····	208	四九、脱空对玉环·····	241
九、柳摇金·····	209	五〇、大川拨棹·····	242
一〇、环山水·····	210	五一、中走马·····	242
一一、清江引·····	210	五二、走 马·····	243
一二、凝瑞草·····	211	五三、大灭片·····	243
一三、满庭芳·····	212	五四、花半只·····	244
一四、后满庭芳·····	212	五五、打番儿·····	244
一五、竹三马·····	215	五六、朝天子·····	245
一六、浣溪沙·····	216	五七、小开门·····	245
一七、玉娇枝·····	217	五八、万年欢(一)、(二)、(三)、(四)·····	245
一八、沙隔玉·····	217	五九、喜秋风·····	247
一九、喜鱼灯·····	219	六〇、一枝花·····	247
二〇、月上海棠·····	219	六一、碧桃花·····	248
二一、剔银灯·····	220	六二、园林好(一)、(二)·····	248
二二、浪淘沙·····	221	六三、归休凡·····	249
二三、大浪淘沙·····	222	六四、泣颜回·····	249
二四、簇御令·····	222	六五、到春来·····	250
二五、效 丈·····	223	六六、仙人过桥·····	250
二六、雨中花·····	224	六七、水仙子·····	251
二七、甘州歌·····	224	六八、第一才子·····	251
二八、一封书·····	225	六九、宦门子弟·····	251
二九、半一封书·····	225	七〇、北采茶·····	252
三〇、这一风·····	225	七一、中风韵·····	252
三一、小立春风·····	226	七二、北 追·····	253
三二、青鸾舞·····	226	七三、折桂林·····	253
三三、叠层楼·····	228	七四、滚绣球·····	254
三四、小十八拍·····	229	七五、醉 花·····	254
三五、十八拍收板·····	230	七六、石榴花·····	255
三六、暖溶溶·····	230	七七、锁南枝·····	255
三七、你居瑞·····	231	七八、谢鱼翁·····	256
三八、游西湖·····	232	七九、鸣桃花·····	257
三九、上小楼·····	233	八〇、桂枝香·····	257
四〇、紫花儿·····	234	八一、醉仙戏·····	257
四一、可怜我·····	235	八二、散一封书·····	258

八三、青天歌·····	259
八四、月映梅·····	259
八五、山坡羊·····	259
八六、望妆台·····	260
八七、八仙小曲·····	260
八八、太极宫·····	261

八九、哪吒令·····	261
九〇、得胜台·····	261
九一、单 刀·····	262
九二、水龙吟·····	262
九三、九头鸟·····	262

鼓段原始谱

一(一)、慢鼓段(一)·····	263
一(二)、慢鼓段(二)·····	264
一(三)、慢鼓段(三)·····	265
一(四)、慢鼓段(四)·····	266
二、中鼓段·····	267
三、快鼓段·····	269
1.急急大排 2.细排 3.跳金门槛 4.领板 5.海底翻 6.鲤鱼扑水 7.重宝塔	
8.鹤吃食 9.细排 10.蝴蝶双飞 11.细排 12.倒山墙 13.虎头摇 14.排韵	
15.交代 16.收头	

散曲曲名画数索引·····	273
散曲旋律首句索引·····	275
常用术语索引·····	281

第一编 绪 论

一 名称——十番鼓

“十番鼓”最早曾流行于江苏南部，明代已有。明，余怀（生于1616年）在所著《板桥杂记》中曾讲到明万历（1573—1619）年间，南京秦淮河一带游客演奏“十番鼓”的事。清，李斗在所著《扬州画舫录》（1795年初刻）中讲到虹桥歌船中演奏“十番鼓”的事时说：

“十番鼓者，吹双笛，用紧膜，其声最高，谓之闷笛，佐以箫管，管声如人度曲；三弦紧缓与云锣相应，佐以提琴；鼙鼓紧缓与檀板相应，佐以汤锣。众乐齐，乃用单皮鼓，响如裂竹，所谓头如青山峰，手似白雨点，佐以木鱼、檀板，以成节奏，此十番鼓也。是乐不用小锣、金锣、铙钹、号筒，祇用笛、管、箫、弦、提琴、云锣、汤锣、木鱼、檀板、大鼓十种，故名十番鼓——番者，更番之谓”。

李斗把“十番鼓”的大概情形基本上是说清楚了。但其中有三点不足之处，还是应该提出来加以商讨的。（1）“双笛”、“紧膜”是一种特殊的演奏情形，不能用以概括十番鼓，作为它的普遍演奏形式。旧时代苏南一带的吹鼓手班子，称为“堂名”；堂名有由成人组成的，也有由十几岁的小孩子佐成的——后者称为“小堂名”。孩子们的技术不高，一人独奏，不大靠得住，大多时候需要用两人双吹；孩子们控制笛膜的能力不强，因之只能用紧膜。成人演奏十番鼓时，非但从来不用两人双吹，而且技术较高的还爱用“嫩笛膜”；对笛膜的粘贴方法又相当讲究，要求膜面出现很多平行而细密的皱纹。李斗“双笛”、“紧膜”云云，可知其所见，仅是小堂名的奏法，不能代表成人。（2）不开膜孔的笛，才是闷笛；闷笛非但少开一个膜孔，而且不缠丝，不加漆。能贴紧膜之笛，虽然发音较闷，但不能称为“闷笛”。（3）李斗用十样乐器来解释十番鼓的名称，也不一定对。“十”是泛指多数，不一定限于十样乐器；“番”是“番花样”或变化之意，并不是如李斗所说“更番”或轮奏；总的意思是“变化复杂的鼓乐”。

清，钱泳《履园丛话》（有1825年序），在改头换面地转引了李斗的话之后，又说：

“忆于嘉庆己巳年（1809年）七月，余偶在京邸，寓近光楼，其地与圆明园相近。景山诸乐部演习十番笛，每于月下听之，如云璈叠奏，令人神往。”

可见此时十番鼓已传入北京宫廷，构成其宴乐的一部份。

十番鼓有不少异名。余怀在《板桥杂记》中称之为“十番鼓”，但他在《寄畅园闻歌记》中又称

之为“十番箫鼓”。李斗称“十番鼓”；钱泳一方面简称之为“十番”，另一方面又称之为“十番笛”。对于同一种器乐在十六至十九这四个世纪中，文献上已出现“十番鼓”、“十番箫鼓”、“十番”和“十番笛”四种不同名称。

分歧还不止于此。僧道利用民间十番鼓，为之加上了“梵音”之名。民间吹鼓手又笼统地称之为“吹打”。

在这些名称中，作者认为应该断然采用“十番鼓”一个名称，而排除其他分歧的名称。用十番鼓的名称：第一是因为它最能表明这种音乐的特点；第二是因为它在文献中出现最早，用的人最多。“梵音”是僧家、道家伪造出来的名称，它蒙蔽了劳动人民创造音乐的事实，我们应当坚决反对。“吹打”是民间用以泛指多种音乐的一个名称，其含义不够确切。在二十世纪一十年代，非但十番鼓被称为“吹打”，另一种与之很不相同的音乐形式“十番锣鼓”，也被称为“吹打”；甚至在婚礼中，在新人轿前吹奏的唢呐，也叫“吹打”；在丧礼中，伴随着棺前跪拜行动而吹奏的笛子，也叫“吹打”。本书初版时，作者考虑不周，曾用吹打之名，现在看来，是不很妥当的。

二 历 史

明代已有十番鼓，是没有疑问的了。至于它起于何时？过去发展的情形如何？则因为古代很少有人及时注意，文献中不见关于它最初起源的叙述，民间艺人又说不清楚，它的来源就很难明确地知道。但根据现有资料，作一番推测，还是可以的。

第一，十番鼓的产生，应远在明正德十四年(1519年)之前。李斗在《扬州画舫录》已经指出，十番鼓的出现在前，十番锣鼓的出现在后。我们知道，1519年已有十番锣鼓，则十番鼓在此时早已存在也就没有疑问的了。

第二，从十番鼓中所用丝竹曲牌的名称看：“浣溪沙”、“浪淘沙”、“万年欢”、“水仙子”等见于唐代崔令钦所写的《教坊记》；此外，“醉花”与《教坊记》所列的“醉花间”相近，这些可能是与唐代所曾流行的歌舞曲调有关。“满庭芳”、“雨中花”、“桂枝香”、“剔银灯”等，见于宋代词调的牌子；“一封书”、“一枝花”、“玉娇枝”、“石榴花”、“收江南”、“上小楼”、“紫花儿”、“倒拖船”、“泣颜回”、“滚绣球”、“对玉环”、“沽美酒”、“清江引”、“川拨棹”、“喜秋风”、“甘州歌”以及很多其他曲名，都见于元代以来南北曲的牌子。有些曲牌，如“可怜我”、“小立春风”等，似乎是将歌曲首句中的开始几个字作为名称的。有些曲牌名称的前后加上了大、中、小、前、后、北、收板、脱空等形容词，例如“大步步高”、“中走马”、“小十八拍”、“半一封书”、“前桂枝香”、“后满庭芳”、“北收江南”、“十八拍收板”、“脱空对玉环”、“度花半只”（疑是大花半只之讹，因江南有些地区的方言中，读“大”作“度”）等。有些曲牌的名称，前后字在意义上不大连贯，不能了解，如“竹三马”、“你居瑞”、“大灭片”、“归休凡”之类，则可能由于口头相传，以误传误，渐渐脱离原来名称的缘故。可见构成十番鼓的一部份音乐素材——丝竹曲牌中间，包含着与自唐至清不同时期同名曲牌，是长期累积而成。以十番鼓与十番锣鼓相比，也可以看出—

些问题。它们都是用的曲牌，但所用的曲牌，无一相同。十番锣鼓所用曲牌，或出于南北曲，或出于民间小曲，我们从自己所熟悉的曲调中，还不难找出其中大多数曲牌的来源。但十番鼓所用曲牌，则很不容易找到什么线索来说明它们的历史痕迹。可见它们最初流行的时期，比之十番锣鼓的曲牌，离开我们要更远一些；它们来源于更古的歌曲、舞曲或戏曲，经过了更多分、并、繁、简等等器乐加工手法，已与其原来形式，相去更远。

第三，僧道等宗教利用民间音乐，在历史上是极为普遍的情形。在二十世纪一十年代，我们看到的是，它们既利用十番鼓，也利用十番锣鼓。但利用的程度，有深浅之不同。道教典籍《清微黄籙大斋科仪》（简称黄籙科仪，有1750年序）和《梵音斗科》（序中未署年份，约1750年）^①中所载的一些“乐谱”，都是十番鼓的丝竹曲牌。黄籙科仪载有“金字经”、“川拨棹”、“对玉环”、“清江引”、“园林好”、“十八拍”、“隔凡”、“浪淘沙”、“一封书”、“桂枝香”、“环山水”、“梅梢月”、“乐丈”、“步步娇”、“扑灯蛾”、“碧桃花”、“玉交枝”等十七曲；《梵音斗科》中载有“隔凡”、“青鸾舞”、“桂枝香”、“金字经”等四曲。这些都是十番鼓中的曲调，极少数有同典异名的情形。例如：“隔凡”即“中走马”，“桂枝香”即“前桂枝香”，“乐丈”即“效丈”，“玉交枝”即“玉娇枝”，“步步娇”即“步步高”。在二十世纪一十年代，和尚与道士已将十番鼓曲调，公开改称为“梵音”；在他们的不少抄本上，题着“梵音”二字，作为书面标签。十番锣鼓他们虽然也一样利用，却还从来没有为之加上“梵音”之名。僧道对于十番鼓，由于久久利用而至产生占有倾向，甚至到了“居之不疑”的程度。这决不是短期间突然出现的事。由此也可见，十番鼓的产生，至少应远远早于十番锣鼓。

第四，由构成十番鼓的音乐因素——独奏的鼓段和合奏的丝竹乐段来看，艺术传统由来已久。鼓的独奏技术，唐代已达相当的高度。《羯鼓录》曾有记载，说唐玄宗（712年—766年）爱敲羯鼓，他曾为羯鼓创作独奏曲调。所以，我们至少可以说，鼓的独奏技术，在第八世纪时候，早已是很通行。《羯鼓录》上又讲起一件广德年间（763年—764年）的故事，这故事大约这样说：

“有一个四川人，名叫李琬，他能独奏羯鼓。他到了那时候的首都长安。有一天夜里，他听得有敲羯鼓的声音，敲得很好。他在月光中，一路步行寻去，寻到一所很小的屋子，门户又低又窄，鼓声是从小屋中传出，他就敲门，要见屋里的主人。这屋里的主人是一位击鼓的乐工。李琬对这位乐工说：“您所敲的，不是耶婆色鸡（鼓曲名）么？敲得真精妙！可是，为什么没有结尾呢？”那位乐工听了，很是惊奇，说：“您真是内行！这件事旁人是不会知道的。我是宫庭的乐工，我的祖父传授击鼓的技术，他敲这一曲，敲得特别的精妙。在战乱中间，我的家庭逃散，我的父亲在河西死去，这曲调就失传了。我现在是根据几本旧有的曲谱在这里摸索，老找不到结尾的声音，所以，每天夜里在找。”李琬问他：“您觉得曲调的意味完全了么？”那位乐工说：“曲调的意味完全了。”李琬

^① 二书都是同一位道教“天师”娄正垣所编，得到同一位宫廷贵族的支持而以红、绿、黑三色的武英殿铜铸活字排印出版。二书出版的时期，估计相差不远。

又说：“曲调的意味完全，就是曲调本身完全，为什么还要找结尾呢？”他说：“但是声音还不够完全，可怎么办呢？”李琬说：“您的理解力很强，可以同您讲了。遇到曲调本身的声音不够完全的时候，应当用别的曲调来给它解开一下，或是疏散一下。一解开，一疏散，它的声音就会完全了。您所敲的‘耶婆色鸡’这个曲调，应当用‘掘柘急遍’给他解开。”那位乐工照他的说法一试，真的很和谐，声音和意味都完全了。他竟感动得哭泣起来。”

从这个故事使我们知道，那时候的鼓曲是有一定的曲名的；几个鼓曲可以连接起来，而且有一定的连接方法。在今天十番鼓的《快鼓段》中，就可以体会到同样的经验。

宋代沈括在《梦溪笔谈》卷五中说：

“唐之杖鼓，本谓之两杖鼓，两头皆用杖。……明帝（即唐明皇，712年—756年在位）、宋开府（指宋璟663年—737年）皆善此鼓。其曲多独奏，如《鼓笛曲》是也。”

宋代有《鼓笛曲》。第十世纪末期，宋代的教坊中没有鼓笛部。《武林旧事》卷一“天基圣节排当乐次”条载：第七盏鼓笛曲“拜舞六么”。鼓笛亦称“鼓板”。鼓板中奏的曲调，有一部份是将唱赚中的声乐曲调作为器乐演奏，所以《都城纪胜》中说：“吹‘赚’动‘鼓板’”。宋代的鼓笛曲，一定要用到鼓、笛和板三种乐器。宋史卷一四二叙述教坊的鼓笛部，曾特别提到“三色笛”、“杖鼓”和“拍板”。《事林广记》驻云主张条中也说：

“《满庭芳》：……鼓笛令无双多丽，十拍板音韵宜清。……诗曰：鼓板清音按乐星，那堪打拍更精神？三条犀架垂丝络（指鼓架），两只仙枝击月轮（指鼓槌）。笛韵浑如丹凤叫（指笛），板声有若静鞭鸣（指板）”。

此处词中指出的“鼓笛令”，就是鼓笛曲（“令”即“曲”）；诗中提出的“清音”，就是宋人所谓“清乐”^①。《武林旧事》卷三云：“清乐社，清乐”。《都城纪胜》“瓦舍众伎”条云：“清乐比马后乐加方响、笙、笛”。按《武陵旧事》卷四“乾淳教坊乐部”条所记的马后乐所用乐器有拍板、鼙、笛、提鼓、札子等几样。由此可见，宋人所谓鼓笛曲、鼓笛令、鼓板、清音或清乐，都是同一种音乐。在这种音乐中，有鼓的独奏，同时又用笛、笙、鼙等管乐器，吹奏着唱赚的曲调。可以说，宋代的这种音乐，已是后世十番鼓的前身。

在整个封建时代中，劳动人民的音乐被轻视，往往不能被充分记载出来。十番鼓究竟定型于何时？因为缺乏明确的记载，很难明确回答。但我们至少能够大略知道这种音乐是由宋代鼓笛曲的传统发展而来。它的定型远远早于十番锣鼓，而且相差决不会是一个短短的时期。

三 劳动人民的创造

在过去封建社会里，宫廷和宗教利用民间音乐是极为普遍的现象。封建统治者掠夺劳动人民的物质财富，同时也掠夺他们创造的精神财富。这类音乐作品，原来是属于劳动人民的，应该从

^① 宋代的“清乐”，系指一种特定的器乐演奏形式而言，与南北朝以来所指汉族民间音乐的一般“清乐”概念不同。

封建统治阶级的音乐中区别开来，以之归还人民。被宫廷和宗教所利用，并不能据以证明它有什么宫廷性和宗教性。从内容看，十番鼓音乐所抒写的非但不是宫廷生活和宗教生活，它优美、活泼、欢快、奔放，却时时流露着健康的民间生活情调。从应用场合看，李斗《扬州画舫录》把它与锣鼓、马上撞(军乐)、小曲、滩簧、对白、评话等民间艺术并列，说明它是当时扬州虹桥“歌船”中音乐项目之一。它所特有的一些丝竹曲牌，如“一枝花”、“水龙吟”、“山坡羊”、“雁儿落”、“川拨棹”、“哪吒令”、“柳摇金”、“朝天子”、“万年欢”、“小开门”等等，先被昆剧所采用^①，后被梆子、京剧以及其他许多剧种继续沿用至今，作为不可少的器乐过场牌子。从演奏者的阶级成分来看，较远的情况无法知道，二十世纪一十年代以来，苏南地区演奏十番鼓者，不外乎三种人，一种是吹鼓手，一种是道士，另一种是和尚。当吹鼓手者绝大多数是爱好音乐的农民，他们以当吹鼓手为副业，在婚丧喜庆的旧风俗中出卖音乐技术，借以获得一些微薄的报酬。能奏音乐的道士，是一般所谓“道众”，与拥有庙产的“道卫师”和“法师”等不同，他们主要是靠种田生活，而以参加道教活动为其副业。和尚中间，能奏十番鼓的，较多是“副门和尚”，他们大多也是以当和尚为副业的农民，与普通农民一样，他们结婚、吃荤，没有寺院，而住在家中；专业的“禅门和尚”，虽然也有能奏十番鼓的，但为数极少。因此，可以说，演奏十番鼓的基本上是劳动人民。旧时代中，只有演奏专业，没有作曲专业；演奏的过程，就是创作和不断加工的过程。所以，又可以说，十番鼓是劳动人民的集体创造。

四 学习与借鉴

十番鼓，是一种很独特的民族器乐合奏形式。与十番锣鼓和别的民族音乐一样，其中有很多东西值得我们好好学习，有不少经验可让我们在进行新创作中予以借鉴。从这一乐种中，我们也可以学到不少东西。首先，是鼓的独奏技术。鼓的表达，是由几种因素构成：一是鼓点的疏密；二是力度的轻重；三是鼓心与鼓边间音高的变化；四是“点杆”和“满杆”的交互运用^②。击鼓时手的位置与鼓面平，两手相距约寸许；鼓槌一端上下运动，靠幅度之大小、速度之缓急、发出不同之力度。据艺人言，取这样的姿势，经过一定时期的苦练，一定能够练出很好的腕力和指力来；但不宜用臂力，因为臂力不能持久，不能达到灵活自如的境界。他们又说，奏得剧急时，应有排山倒海之势；奏得柔和时，应有蜻蜓点水之情。这些经验之谈，值得我们参考。奏好十番鼓，必须有相当好的鼓手；因此培养鼓手，也是一个相当重要的问题。

击鼓技术，大有好坏之分。内行是能辨别得出来的。以前有一位知名的音乐家，红豆馆主溥西园先生。他能演唱昆剧，能演唱京剧，又能演奏十番锣鼓。他曾在清华大学教昆曲多年，又曾在北京收过不少徒弟，教他们演奏器乐。他的击鼓技术相当不差。他表演京剧《击鼓骂曹》，特别有名。这虽与他的扮相、唱工、表演不能分开，但击鼓技术之精，也与他表演此戏之特别成功，

^① 参看高步云编《昆曲吹打曲》，1955年民族音乐研究所油印本。

^② 苏南民间称鼓槌为鼓杆。点杆是只用鼓杆的一端点击鼓面，满杆是相当长的近端一段鼓杆满满地平击鼓面。

不无关系。但1946年他在上海听到了无锡民间艺人的十番鼓演奏，就自叹不如，而说：“我若学会这样的击鼓技术，演起击鼓骂曹来，一定会更加有声有色。”

其次，是合奏的经验。在合奏中，民间艺人对每一个乐器都有着不同的要求。他们要求每一个乐器都能各自发挥其独特的性能，合起来形成丰富的效果。这就是免不了含有复调性的因素。比如演奏十番鼓时，对于笛，他们要求吹得“干净有味”；意思是说，不可多加花腔，要力求朴素，但表情要深刻。对于别的乐器，他们又要求加用花腔“各尽其妙”。这种合奏方法，在苏南，非但十番鼓是如此，十番锣鼓也是如此；在全国，好多种器乐合奏也都是如此。民间艺人，一般常能演奏好几种乐器。即使同一个人奏同一乐曲，在不同乐器上，其奏出的音调，在细节上往往很不相同。他们是在合奏而不是齐奏。这一点也值得我们学习。

第三，是器乐曲调取材之广。十番鼓和十番锣鼓虽都是成型的器乐形式，但考察其素材的来源，非但不局限于器乐，而是非常广阔。歌曲、舞曲、戏曲，拾来即是，不论原来是何乐种，都可以吸收，经过器乐加工而成为合奏的材料。乐种之间、乐器之间、流派之间，都不是在孤立中存在，而是在相互联系中存在。参考这种经验，可以开拓我们的视野，有利于今天的推陈出新，古为今用。

最后，是独特的曲式。以鼓和丝竹乐器的间奏结合构成的这种曲式，在我国是经过了几百年艺术经验的累积和长期发展而成的。对它特殊的艺术价值，应该有一个适当的估计。在世界别处的器乐中，还没有出现过这样的曲式。今天学习它，发展它，进行新的创作，一定能使人耳目一新，从而起到积极的效果。毛主席说：“对于中国和外国过去时代所遗留下来的丰富的文学艺术遗产和优良的文学艺术传统，我们是要继承的，但是目的仍然是为了人民大众。对于过去时代的文艺形式，我们也并不拒绝利用，但这些旧形式到了我们手里，给了改造，加进了新内容，也就变成革命的为人民服务的东西了”（引自毛泽东选集四卷合订本第812页《在延安文艺座谈会上的讲话》）。毛主席的教导，我们要永远记住。

五 乐 器 说 明

十番鼓演奏时所用乐器，计有下列四类，共十三种：

敲击乐器——一、板；二、点鼓；三、同鼓；四、板鼓；五、云锣。

管乐器——六、笛；七、箫；八、笙；九、小唢呐。

拉弦乐器——一〇、胡琴；一一、板胡。

弹弦乐器——一二、琵琶；一三、三弦。

一、板 亦名拍板，紫檀、红木或黄杨木制；由三块略成长方形的木板，中穿布带而成。三块木板，分成前后两组，前一组由两块木板合成，上下用细弦丝捆住，后一组仅一块木板。奏时，用左手握住后面的一块木板，大指挑住布带，用后面一块木板下端的前面凸处敲击前一组木板后面一块近下端处的背面。板的形式见图1。在十番鼓中，板的用法，一般说来，是专敲在每小节中最强

的一拍上；例如在 $\frac{4}{2}$ 或 $\frac{4}{4}$ 的拍子（慢板或一板三眼）中，专敲在四拍中的第一拍上，在 $\frac{2}{2}$ 或 $\frac{2}{4}$ 的拍子（中板或一板一眼）中，专敲在两拍中的第一拍上，在 $\frac{1}{4}$ 或 $(\frac{1}{4})$ 的拍子（快板或流水板）中，每拍上都敲。

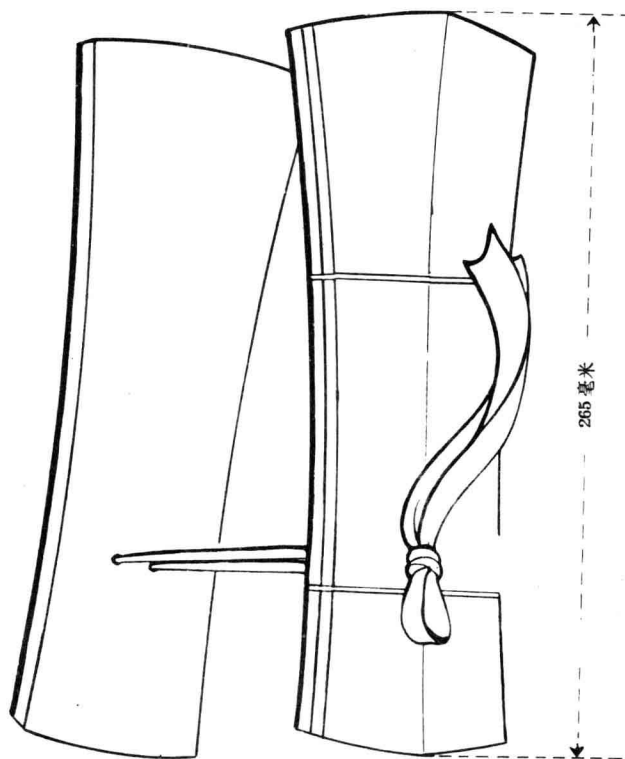


图 1. 板

二、点鼓 亦名怀鼓；厚木边，中间高，四边渐低，两面蒙牛皮；鼓槌用红木或竹制，称为“扦子”。点鼓的形式见图 2。奏时，用鼓的一边直立在右膝上，使鼓的一面向前，右腕压住上边，同时右手大指、食指、中指、名指执扦子敲击。在十番鼓中，点鼓的用法，一般说来，是每拍敲一下。

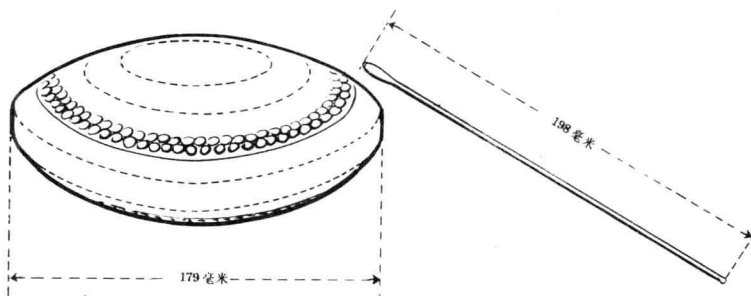


图 2. 点 鼓

三、同鼓 高木框，中间略宽，成桶形，两端蒙牛皮；槌系红木制成，同鼓的形式见图 3。

奏时，空悬在木制的三脚架上，用双槌敲击。同鼓与板鼓，一定由一人兼奏。在十番鼓曲中，击鼓的技术是非常重要的。鼓非但有时须随着曲调敲击，而且有时还须独奏。奏时，两手各执一鼓槌，相离一寸许，须运用腕力敲击；手的位置与鼓面平，不能上下移动，即使极重的敲击，也是靠鼓槌下击时速度的控制，而绝对不能举起手来。移动肘子和上臂，是从初学时起，即引为大忌的；因为若用惯了肘子和上臂，则非但微细的轻重变化，不能精密控制，即使奏完全用重击的飞快的“大排”，也不易使左右手用力的轻重完全如一，更不易有力地表达出“大排”所应能表达的民间艺人所谓“排山倒海的气势”来，而且，还容易疲劳，不能胜任飞快而又相当持久的“快鼓段”独奏。这里所述，是苏南十番鼓曲的鼓师间历代相传的方法，这一经验是值得我们注意的。

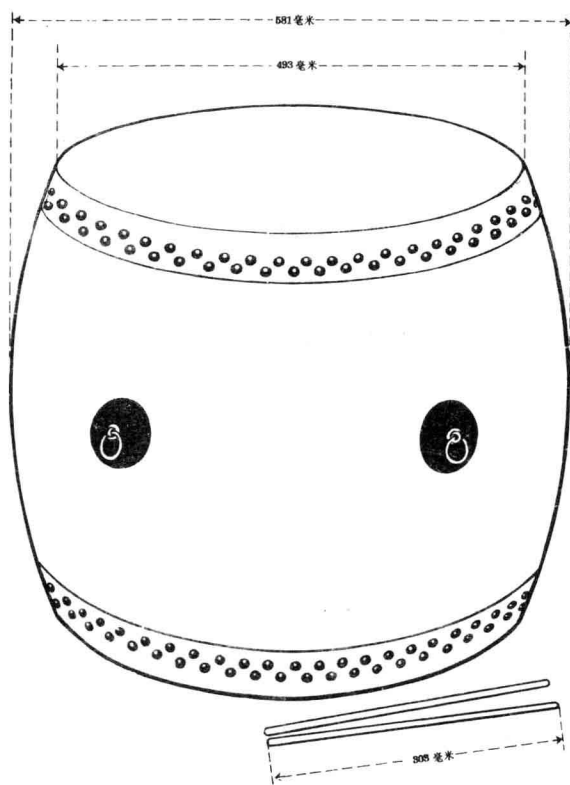


图 3. 同 鼓

四、板鼓 亦名单皮鼓；厚木框，一面蒙猪皮。板鼓的形式见图 4。双槌系藤枝制成。奏时，鼓身空悬在木条或竹杆制成的三脚架上。双手运用双槌的方法，与同鼓相同。

同鼓和板鼓的演奏技术，除了轻重、快慢的控制以外，经常利用鼓心与鼓边发音高低之不同，和“点杆”与“满杆”所出音色之不同为对比。无论同鼓或板鼓，总是鼓心的音低而鼓边的音高，因之，敲击鼓心与敲击鼓边形成显著的对比。“点杆”是仅用杆的尖端斜击鼓面，“满杆”是用杆的近尖端的一段满满地平击鼓面；点杆所出的音色比较柔和，满杆所出的音色比较急剧。何时用点杆，何时用满杆，并不能机械地固定；这正是可以让演奏者凭着他审美的感觉，配合着他感

