

浙江富阳的古亭音乐

古亭音乐

陶明辉 编著



上海音乐学院出版社
SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC PRESS

浙江富阳的古亭音乐

古 曲 遗 韵

陶明辉
编著

上海音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

古曲遗韵:浙江富阳的古亭音乐 / 陶明辉编著.

—上海:上海音乐学院出版社,2011.8

ISBN 978 - 7 - 80692 - 653 - 6

I. ①古… II. ①陶… III. ①民间音乐 - 研究 - 富阳市

IV. ①J607.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 139488 号

书 名: 古曲遗韵——浙江富阳的古亭音乐

作 者: 陶明辉

责任编辑: 沈庭康

出版发行: 上海音乐学院出版社

地 址: 上海市汾阳路 20 号

印 刷: 上海天华印刷厂

开 本: 787 × 1092 1/16

印 张: 8

字 数: 图谱文 124 面

版 次: 2011 年 8 月第 1 版 2011 年 8 月第 1 次印刷

印 数: 1,300 册

书 号: ISBN 978 - 7 - 80692 - 653 - 6/J. 640

定 价: 28.00 元

告读者: 如发现本书有质量问题,请与印刷厂质量科联系
电 话: 021 - 66511302

本社出版的所有音乐图书都可通过中国音乐学网站购买
中国音乐学网网址: <http://musicology.cn>

从远古到唐宋，古代音乐几乎仅有文字上的记载，很多古代音乐都没有流传下来。但是，现存的民族民间音乐都有长期发展过程，是和较古的、已经失传的音乐一脉相承的，我们应该尽可能追本溯源，考索其流变之迹。还有些被认为早已失传的古乐却在某地区保存着。例如福建的南曲就是在南宋时代由浙江传至福建而至今仍民间流传着的，这是一种相当古朴、别具一格的音乐。

在其他地区，也许在穷乡僻壤和交通阻梗的地方还埋藏着具有历史价值的音乐，正有待于音乐工作者进行调查和收集，如果这项工作配合音乐史研究，也许近几百年音乐史中有些问题可以得到解决的。

沈知白

摘自《中国音乐史纲要》



古亭音乐的古匾（三）

图中文字说明：

一、横放的古匾：

金声，玉振，竇遏行云（响遏行云），
武城遗风（武城遗风）

二、直放的古匾（照片排列有误）

集大成，和且平，安以乐，
六律均调翕纯嘏绎
元音迭奏箫鼓笙鏞
吹来盖世元音阴阳和会
醉到太平一世天地攸同

× × 金石声（× × 不清）

× × 传精化

钟鼓乐升平

岂羨霓裳曲

目 录

序言	1
论富阳的古亭音乐	5
再论富阳的古亭音乐	8
古亭音乐（简谱）	
1. 大花鼓	15
2. 三百子	19
3. 乾坤镜	23
4. 分狄	29
5. 背疯婆	33
6. 水漫	36
7. 和番	38
古亭音乐（工尺谱影印件）	41
古亭音乐（现代合奏谱）	
1. 大花鼓	85
2. “三百子”主题随想曲	101
后记	115

序 言

1986年春，浙江省群艺馆根据国家规划，实施开展收集整理民族民间音乐的工作，当时首选在杭州地区开展工作，而杭州市群艺馆又把这项工作的试点选在富阳市。在领导的指示下，我在一个星期内把富阳当地群众熟知的“古亭锣鼓”第一乐章“大花鼓”录音（请真佳汗村古亭甲子会）之后记谱。

紧接着，杭州地区各区县音乐干部集中在富阳，省馆召开收集整理民间音乐的现场会议，他们把我记谱的民间音乐“大花鼓”作为一个记谱的实例，作了评论、分析，大家有了启发，取得了在记谱中的经验教训。现场会议之后，杭州地区的收集民间民族音乐的工作在各地展开了。

民间的“古亭锣鼓”十分冗长，有七个乐章，即“大花鼓”、“三百子”、“乾坤镜”、“分狄”、“背疯婆”、“水漫”、“和番”。当时民间乐队只能演奏前五个乐章，后面的两个乐章，因为忘记了暂时还不能演奏。根据要求，必须把七个乐章的音乐连同锣鼓经、打击乐等全部合成的音响，统统记在谱上。我面对繁重的工作，只能耐着性子，克服困难，一步一步地完成它。

大约花了两年时间才完成“古亭锣鼓”和其他一些民间音乐的记谱工作。又过了若干年，《杭州市民族民间器乐曲集成》、《浙江省民族民间器乐曲集成》、《中国民族民间器乐曲集成》先后出版了。

但是我没有认为我的工作已经完成了。因为通过这项录音、记谱整理工作之后，心中的谜团还多着呢！譬如：一、几乎每个乐章都是有引子（散板），有的乐段十分抒情、典雅，但为何民间乐队却奏成行板，而不是慢板？二、为什么一方面是雅乐似的音乐，而另一方面又夹杂着繁多的锣鼓经？三、有七个乐章，乐曲冗长、庞大，这是不是古代的大曲？四、为什么早先我在杭州工作时期，在收集民间音乐的年月中从未接触到此种民乐，而在富阳工作却发现了？五、古亭锣鼓产生在哪个年代……有很多问题一时也难以搞清楚。

后来我在翻阅一本民国时期的《富阳县志》中找到了有关古亭音乐的记述：“……古亭音乐在富阳是有着悠久的历史，古时候是闭门而作的，从不作婚丧喜事之用，且乐谱、演奏世代相承，从不外传。”

当我看到这段文字之后，对研究古亭音乐的兴趣，自然更浓厚了。它原来是一部古代就演奏

的音乐，但又不作俗事。于是，后来我经常在工作之余，抽出休息天的时间，跑到富阳县场口镇的真佳溪村向当地的“古亭音乐甲子会”请教，并且与他们一起探讨一些问题。那时候，甲子会会长张是斌老先生还健在，从他们的言谈中悉知当地保护古亭音乐是有乡规民约的。当地农村中辟有一块“甲子田”，它是归“古亭音乐甲子会”使用的，在“甲子田”上耕种后的收益，全部用于“甲子会”的各项开支的，如购买乐器、弦线、响器，用紫竹编扎“古亭”。“古亭”的编扎工艺十分讲究，有古亭上的窗、门，亭柱上挂有古诗词的抱轴，窗上的画面更为赏心悦目。从张是斌老先生那儿得知，凡演奏古亭音乐时，旁边必有制作精美的古亭一座，这亦是古时的传统。而我有一个体会也说给他们听，我认为古亭音乐“大花鼓”中有的乐句极似“杭滩”音乐（据考证杭滩是南宋时期的民间音乐），我还用慢板节奏唱给他们听：0 i | 6 i 5 5 6 i 5 6 |

i i 2 2i 5 i 6 i | 5 i i 65 3 2 3 5 | 6 - i 2 i 27 | 6. i 5 6i 5 3 | ……

张是斌老先生的儿子张汝杭（笛子手）说：“传说古亭音乐兴许是唐宋大曲，但现仅存七部。”

于是我又查找有关书籍如杨荫浏的《中国古代音乐史稿》，了解到唐宋大曲的基本结构，必是在散板引子开始、随后进入慢板……又联系到县志中读到的“闭门而作”四个字，我推断在古时候，“古亭音乐”的演奏，绝不会在散板引子之后立即进入行板。而现时由于人们抬着古亭，沿着小溪到场口龙王庙祭祀，是行街的形式演奏，必然衍变成与走路步子节奏相仿的“行板”了，这便是古亭音乐从古时“坐堂制”衍变到了“行街制”。再说，农村中有喜好热烈的打击乐的习俗，有句俗话说“锣鼓声响，脚底板滑”，古亭音乐从“闭门而作”到“开门而作”，必然会随乡入俗，把民间打击乐锣鼓经融入音乐之中了。

由于早在1986年记谱时就感觉到有音乐贯串的感觉，有变化开展的迹象，于是我于1995年在《富阳日报》上发表了一篇《富阳的古亭音乐》的文章，之后一直在探索、研究，从未中断过，虽然进展不快。

后来，有一次我到真佳溪村去，那时候甲子会会长张是斌老先生已经去世了，在我深感惋惜之际，他的儿子张汝杭突然想起什么来着，他当时可能感觉到非要把那些古亭音乐的秘事告诉了我。他让我稍候，不一会儿他取来一包东西，打开它之后，请我观看。我顿时眼前一亮，这不是古代传下来的工尺谱么？！张汝杭微笑着说：“当时没有给我看，完全是出于外人不得接触的规定，现时再不给你，恐怕将来为时太晚了。”我仔细看着几本手抄的工尺谱，共有七个乐章，毛笔字书写工整，是有文化的前人所抄录的。张汝杭说：工尺谱一代一代抄下来，也不知抄了几代，由于鼠啃和其他原因的损害，总要多抄几本藏在各处备用的。我发现工尺谱中记载的都是音符，却没有现时演奏的打击乐谱，所以我断定古时候闭门而作，必定是按古时的传统，每一段音乐的演奏必须有它的顺序性，按部就班，由散奏（引子）到慢板……后来我通读古亭音乐全曲（中间插入的打击乐，全不纳入），固然是一气呵成的，在当时心中就有了底了。

后来的几次赴真佳溪村仍有重大的收获，使我喜出望外。张汝杭先生领我到名叫张生根的家里，上楼之后，在一处厢房内开启一个诺大的旧木箱，把藏在其中的很多古匾和抱轴取出来给我看，我那天带着相机，把它拍摄下来了。我非常感激他，这些珍贵的历史文物，充分证明了“古亭音乐”的价值，如“集大成”，“武城遗风”，“响遏行云”，“和且平”，“安以乐”，“振玉”，“声金”。“钟鼓齐升平，岂羨霓裳曲”等等，足以证明古亭音乐是古时候的一部大曲（“集大成”）。“武城遗风”，又说明它是从杭州（古时杭州曾称谓“武林”）传过来的，这令人想到南宋被金所灭，这些古代的大曲或许在杭州已经不能生存了，于是流向了较为偏僻的富阳农村。

上海音乐学院最负盛名的音乐理论家之一沈知白教授（该院民族音乐系第一任系主任）早在他的著作中指出：“……唐宋大曲在很多历史书中记载着的，但曲谱找不到，或许在穷乡僻壤中还存在，这要靠音乐工作者去挖掘整理了……”我做学生时曾亲耳听到他的教诲，他曾在当时对我们六个学理论的学生讲：“……你们不要去专门研究贝多芬、莫扎特的音乐，因为人家在这方面老早就跑在我们的前面了，你们要研究中国自己的东西……将来我们系还要设博士生……”

在此我想再提及一件贺绿汀院长的事，让读者了解贺绿汀是多么重视民族音乐。

一次我到上海音乐厅去听音乐会，去得早了些，在座位上向后排各处观望，看看有否熟人，后来看到贺院长向我示意，我立即走近他坐下。他知道原来舒平是与我同一个班的，就问我现时舒平的情况如何？我说不甚清楚，据说他人在新疆，现时的工作还没有着落呢？贺院长说，工作还是要安排他的呀……后来贺院长把话题转到福建的南音，他说这个南音，历史悠久，是南宋时期的民族音乐，他要求我们要聆听古代的音乐，了解民族音乐。

由于我自己接触到富阳的民间音乐，又深受名师大家的影响，所以我决心把富阳的“古亭音乐”推出来，在原先文章的基础上，写出《论富阳的古亭音乐》，首先刊登在《富春江》杂志上。

我于1998年1月正式退休，但仍致力于“古亭音乐”的研究。在2001年的春天，我决心把它推出做成节目，面向大众，得到富阳市委宣传部领导的重视，一方面召开专门的研讨会，一方面组织写作班子写出“古亭音乐”可以与“纳西古乐”媲美的文章，刊登在《富阳日报》上。后来又组织了演出班子，聘请了导演。并以《古亭乐舞》为题参加杭州市的“西博会”开幕式暨国庆节的演出，一举获得演出金奖。杭州的媒体纷纷报道。2002年中央电视台特来富阳拍摄专题片《古亭乐舞》，在“华夏文明”节目中播出。中央四台播出后，中央九台（对外电视台）亦播出过。2002年，尊贵的客人——联合国教科文组织国际艺术节主席一行（包括巴黎演出公司经理）特来富阳观看《古亭乐舞》，演出后法国专家说：“……这就是你们老祖宗的东西呵！……”他们热情邀请我们的《古亭乐舞》赴法国巴黎参加国际艺术节的演出。

2004年我应杭州市上城区宣传部之邀，到“鼓楼”（南宋皇宫故地附近）上指挥杭

州歌舞团民乐组演出“古亭音乐”《大花鼓》，当时有关省市领导，全市各报众多记者出席。演出之前，我先作了简短的“古亭音乐”的讲解。次日，杭州各报纷纷报道“古亭音乐回娘家”。不久，“古亭音乐”纳入浙江省非物质文化遗产名录中。

2007年参加上海音乐学院建校八十周年校庆活动，与学院有关方面谈到“古亭音乐”的问题，也曾将中央电视台拍摄的专题片《古亭乐舞》赠给当时的杨立青院长。2008年4月9日我应民乐系邀请，作了《一部罕见的古代大曲》的学术报告。据了解，后来音乐学院有师生来到富阳考察“古亭音乐”。为了让更多的人了解我国古代的音乐，以及雅乐与俗乐的关系是如何衍变的，所以我整理了本书稿。书中尚有不足之处，望多谅解并指正。

陶明辉

2010年5月25日

论富阳的古亭音乐

在富阳场口一带，长期流传着一种“古亭锣鼓”，它俗称“细乐锣鼓”，是一种以丝竹乐器为主奏的、音乐风格典雅的民间音乐。

这是一部结构庞大、极为罕见的音乐巨著，有七个乐章组成，分别为“大花鼓”、“三百子”、“乾坤镜”、“分狄”、“背疯婆”、“水漫”、“和番”。每个乐章均需演奏十分钟左右。

据说在20世纪之前，场口的古亭锣鼓几乎年年在正月十五的上灯时节，沿着清澈的溪水，以行街演奏的阵式到龙王庙祭神。月光下，乡民们提着各式灯笼，簇拥着抬着精致古亭的民间乐队，聆听着悠扬柔和的民族音乐，音乐中始终伴随着敲打乐。它的演奏相当独特，特别是小锣敲出的铃叮之声，清丽悦耳，温文尔雅。当地人曾有这样的说法：“听了古亭音乐，连心急鬼也会变得心平气和了。”

由于古亭锣鼓存在于民间，人们一直把它作为一种民间艺术。

笔者认真研究了这部作品，发现各乐章之间贯串着明显的主题和主题变化，具有深刻的音乐内涵和娴熟的作曲技法。但是，以丝竹乐器为主奏的文雅乐曲与繁多的打击乐结合在一起，又让人费解。

为此，笔者进行了深入的调查研究和理论探索，认为：“古亭音乐”可能是由南宋宫廷流落民间的，其乐曲本身可以上溯到唐代大曲。

据民国时期出版的《富阳县志》记载：“古亭音乐在古时是闭门而作的，绝不作婚丧喜事之用……”并注明全套班子是七十二人，乐器均成双成对，十分规整。这说明，在一二百年之前古亭音乐还没有入民俗活动之前，还是闭门而作。既是闭门而作，那肯定只能以丝竹乐器演奏，不会有那么多的打击乐介入。近代由于古亭音乐参与了正月十五元宵上灯时节的活动，需要抬着古亭以行街的方式演奏，便带来了音乐表现的衍变。由于行街中人们步伐速度较为平稳一致，也就形成了现时的演奏速度和全曲大致一样的格式，即平稳的中板。演奏也衍变成演奏一段，敲打乐一阵，再演奏一段，再敲打乐一段，如此循环反复下去，一个大曲分割成无数小段。有一次笔者舍弃了众多锣鼓经，通读之后，发现这是一个完整精美的古典音乐作品，全曲一气呵成！

在场口真佳溪村，有个世传的古亭“甲子会”，他们把古亭音乐视作宝藏，绝不外

传，为了世代相承制订了保存古亭音乐的计划。古亭甲子会有一块世代沿袭的耕作田，凡甲子会成员均得耕作，其收成均归甲子会所有，有专人管理财务，用在添置乐器、响器以及整修紫竹编制的古亭等用途上。可见古亭音乐传承是有古训的。他们可以给我看一看世代相传的工尺谱，但又执意不肯外借，说是甲子会的死规定。这种珍爱程度在民间艺术中是少见的。

那么，为什么说古亭音乐有可能来自南宋的宫廷音乐呢？

据《宋史·乐志》载“宋初循归制，置教坊凡四部（雅乐、宴乐、清乐、散乐）……由是四方执艺之精皆藉中。”宋高宗于绍兴十四年（公元1144年）设置“教坊”（管理宫廷音乐舞蹈的创作与表演班子的机构），历时十七年。那时需奏乐时，由修内司召集从河南随带来的乐工一百四十人，加上军中乐队，队伍相当庞大。后来高宗退养时居住在德寿宫，仍有宫廷乐师演奏。宋孝宗在位时，除了维持德寿宫的庞大乐队之外，自己宫内已不设教坊，撤消该组织，但每当宫内有事仍请民间“和顾”（乐器高手）入宫演奏。因此，宫廷与民间已有了交流，加上各处场所演奏的需要，这支民间演奏队伍有所扩大。因此，当时的民间艺人已经进入宫廷，在专业环境中获得艺术上的交流和提高，然后又回到民间，推动民间器乐的进一步发展。据称当时宫廷所奏称谓“教坊大乐”（后人称南宋大乐），乐器定为琵琶、箜篌、五弦琴、箏、笙、篳篥、笛、方响、羯鼓、拍板，并设“执竹竿子”指挥一人。

宫廷音乐流落民间有以下三种可能：

一、宋建炎三年（公元1129年）金兵入侵，康王率部外逃，不少乐工就此流入民间，并把宫廷音乐也带入民间。

二、德祐二年（公元1276年）蒙军兵围临安，谢太皇太后决定投降，元军代表入都，收取南宋王朝的一切文物、礼仪、档案、图册，搜索宫女和乐工。当时，不愿受辱的宫女跳水自杀的多达百余人，在此等情况下，那些不从的乐工纷纷外逃于穷乡僻壤，仍有可能。

三、宋孝宗时就开始召集的民间高手“和顾”，这些人即使没有被追捕，但在元军的统治下，已经失去演奏南宋大乐的环境了，万一演奏，也必为元军所阻，被捕被杀，因为这些都是为宋王朝歌功颂德的东西，因此民间高手“和顾”们，都聚合纷纷外逃于穷乡僻壤。

著名音乐理论家沈知白教授在其著作中早阐述过他的论点：唐宋大曲在史记中有不少记载，但其曲谱找不到，或许在什么穷乡僻壤处存有，要靠音乐工作者去挖掘整理。

在古亭甲子会存放古匾的阁楼上，有七块精美的古匾，分别是：“武埭遗风”（武是指武林，即杭州，“埭”即是“城”的意思）即可以看作“武城遗风”，“集大成”（此古亭音乐在古时是首推的音乐巨著），“响遏行云”，“声金”、“安以乐”、“振玉”、“和且平”。

原来，富阳的古亭音乐，古时候即是杭州的遗风。失落长达数百年的经典古谱，再现在富阳真佳溪村，这真是人间奇迹。

以前有不少人把“古亭音乐”误认为“鼓亭音乐”，其实这是两种迥然不同的音乐，一个细腻清丽，一个粗犷豪放，其标记性的亭子，更是各不相同。富阳的古亭是集书、

画、工艺于一体，传统必用考究的紫竹来做，其状极似古时宫廷中的亭子，有匾扎于门上，古亭四柱上有书写工整的名人诗词，窗面上有精美的工笔图画，古亭上前后二扇门，均可开启。特别是在晚上，上灯时节看古亭上的各种挂灯，真是鲜艳夺目，美不胜收。在富阳凡奏古亭音乐必有“古亭”在旁作伴，凡抬着古亭上街，必有古亭锣鼓在演奏，为群众所喜闻乐见。

所以说，富阳的“古亭”绝非浙南的那种中间结扎大鼓、大鼓上有亭盖的简单“鼓亭”。至于被后人称谓“古亭音乐”的古亭的制作，当然是有其历史根源的。恐是先人在演奏该大乐时怀念原先古都宫廷的环境而造就一种演奏氛围的产物吧！

前几年，古亭锣鼓的录音资料经友人外传日本，岐阜市某报曾刊登日本音乐界人士的著文，称江南丝竹八大名曲之一“老六板”的音乐元素就是来自古亭音乐，并称“没有古亭音乐就没有江南丝竹”。事实上，古亭音乐第一乐章“大花鼓”的主导动机“工工四尺上”（**33 62 1-**）即与民间《老六板》的开始是完全一样的，而《老六板》又是江南丝竹乐曲《中花六板》的母体。

古亭音乐就是这样一部优秀的古典音乐作品。不知当时费了多少岁月，几代人的努力才趋于完美的。后经战乱，流入山野，隐蔽地世代沿袭下来，不久又在民间一步步地衍变成细乐锣鼓，所有完整的音乐被特殊风格的打击乐分割成几十小段音乐，虽然原先宫廷大曲的曲式、节奏已不复存在，但仍然未能改变其音乐的内涵。近年来，古亭音乐开始被开发利用。2001年推出的《古亭乐舞》赴杭州“西博会”开幕式演出，一举夺得金奖。

2002年，为专程赴富阳的联合国科教文组织国际艺术节主席一行演出，被来宾认为是我们老祖宗的音乐精品，并有意邀请参加法国的国际艺术节演出。

因此，富阳的古亭音乐大有开发前途。为弘扬祖国的灿烂文化，为显示祖国传统的文明，应该让这块可能是古代宫廷音乐的活化石活起来，并让世人所赏识。

再论富阳的古亭音乐

富阳的“古亭音乐”，以其独特的音乐风格和响遏行云的旋律，自古以来一直在民间流传着。据不完全统计，从前至少有七、八个古亭音乐班子，分散在富阳广大农村地区。人们喜爱它、传授它，是一部经得起时间考验的音乐巨著。经研究，它具有古代宫廷大曲的两大特点：

一是顺序性，即富阳古亭音乐各乐章“大花鼓”、“乾坤镜”、“分狄”、“背疯婆”、“水漫”均是先奏出散板然后进入慢板、中板，再逐步渐快到快板的。二是风格的统一性，一套大曲的多个曲段，常表现为一支主要旋律的不同变奏。富阳的古亭音乐有一个核心的动机（主题即《老六板》的前身），它贯穿在各个乐章之间，且是以变化、变奏的方式再现的，这对大曲的统一性起到了决定性的作用。

一、主要旋律及其变化再现

富阳古亭音乐第一乐章“大花鼓”，在奏完“序”与慢板之后，出现了核心音调（老六板的前身）

谱例一（第一乐章“大花鼓”）（30—33小节）

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

这个核心的主要旋律贯穿、渗透到全大曲中。

谱例二（第二乐章“三百子”）（1—8小节）

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

这“三百子”的主要旋律，即是从谱例一所示的曲调，变化而来的。A2又贯穿在（34—39小节）

又如谱例三（第三乐章“乾坤镜”）（258—260小节）

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

这“乾坤镜”中的曲调，亦是衍变而来的。

又如谱例四（第四乐章“分狄”）（62—65小节）

0 5 | 3 3 5̣i65 3 32 1 6̣1 | 2 21 2 3 5 6̣i 5 3 | 2 31 2 -

这“分狄”的曲调即是谱例三曲调的进一步引申而来。

又如谱例五（第七乐章“和番”）

A. 3 3 6 1 2 3 1 | （145小节）

B. 3 3 6 2 1 56 1 | （175小节）

这“和番”的曲调又与谱例一曲调有不可分割的千丝万缕的关系。

又如谱例六（第五乐章“背疯婆”）

A. 5 | 3 32 5 3 32 1 6 | 2 - （1—4小节）

B. 3 3 5 5 3 32 1 6 | 2 3 3 2 3 2 | 2 ... （32—33小节）

二、在单独的乐章中，有一个主要旋律多次再现，不作变化变奏的

谱例七（第三乐章“乾坤镜”）（91—94，138—141，172—184小节）

3̣ 3̣ 5̣ 6̣ 5̣ 6̣ 3̣ | 3̣ 2̣ 3̣ 5̣ 2̣ 3̣ 2̣ | 2̣ 3̣ 5̣ 6̣ 3̣ 5̣ 5̣ 3̣2̣ | ị 6̣ 56̣ ị 2̣ 3̣ | ...

此旋律在本乐章先后贯穿三次，而不作任何修饰。

谱例八（第四乐章“分狄”）（62—65，200—202，225—227小节）

0 5 | 3 3 5̣i65 3 32 1 6̣1 | 2 21 2 3 5 6̣i 5 3 | 2 31 2 -

此旋律在本乐章亦是先后陈述三次，而不作任何修饰。同时，第四乐章本身有一个主要旋律 6 7 765 | #4 3 | 多次贯穿在乐章中。

谱例九（第五乐章“背疯婆”）（99—106小节）（125—132小节）（154—161小节）

3̣. 5̣ ị 2̣ | 3̣ - 3̣ - | ị - 2̣ - | 3̣ 5̣ 6̣ 3̣ 5̣ 5̣ 3̣2̣ |

6̣ 6̣ 2̣ | ị - - - | 2̣. 3̣ ị - | ...

此旋律在本乐章后部，再现达三次。

三、尾句重复（这是我国古典所特有的）

在古亭音乐中，往往有曲尾句，经常反复出现，使人们加深对它的印象。

谱例十（第一乐章“大花鼓”）（55—57小节）（73—75小节）（116—119小节）
（130—132小节）（150—152小节）（230—233小节）

一尾 $\underline{5} \cdot \underline{\underline{6}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{1}} \mid 5 - - - \mid$

此尾句在本乐章中出现多次。

谱例十一（第二乐章“三百子”）（67—70小节）

二尾 $\underline{7} \quad \underline{\underline{2}} \underline{\underline{6}} \underline{7} \quad \underline{7} \quad \mid \underline{7} \quad \underline{7} \quad \underline{7} \quad \underline{2} \quad \mid \underline{\underline{7}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{7}} \underline{6} \dots$

此尾句，在本乐章重复再现（92—95小节）。

四、尾句跨乐章的完全重复

谱例十二（第四乐章“分狄”）

（二尾） $\underline{7} \quad \underline{7} \quad \underline{7} \quad \underline{7} \quad \underline{7} \quad \underline{2} \quad \underline{\underline{7}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{7}} \underline{6} \dots$ （34—37, 151—155, 237—241, 213—216小节），此尾句原是在“三百子”之中的，跨乐章多次再现。谱例十三（“三百子”）

$\underline{\underline{5}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{1}} \underline{5} - - \mid 5 - - -$ （6—8, 45—47小节）

此尾句原是在第一乐章“大花鼓”中的。

谱例十四（第七乐章“和番”）（119—124小节）

$\underline{7} \quad \underline{\underline{7}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{7}} \underline{\underline{6}} \underline{7} \quad \mid \underline{7} \quad - \quad \underline{7} \cdot \quad \underline{2} \mid \underline{\underline{7}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{7}} \underline{6} \quad - \quad \mid$

此尾句原是第二乐章“三百子”中的，在此稍加变动。

五、新增生的乐句跨乐章的重复再现

谱例十五（第四乐章“分狄”）（第四乐章与第六乐章的相关联之处）

$\underline{\underline{6}} \underline{\underline{7}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{7}} \underline{2} \underline{3} \underline{2} \quad \mid \underline{\underline{6}} \underline{\underline{7}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{7}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{6}} \mid 5 \quad - \quad - \quad -$

以上曲调再现在以下乐章中：

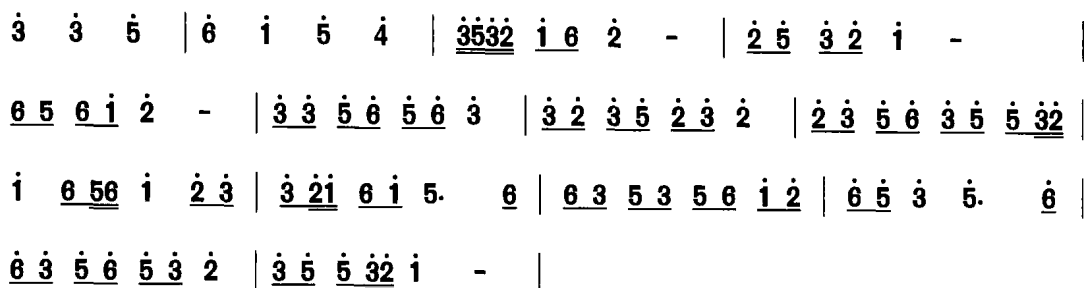
谱例十六（第六乐章“水漫”）（38—44小节）

$\underline{\underline{6}} \underline{\underline{7}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{7}} \underline{2} \underline{3} \underline{2} \quad \mid \underline{\underline{6}} \underline{\underline{7}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{7}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{6}} \mid 5 \cdot \quad \underline{\underline{6}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{3}} \underline{2} \underline{3} \underline{2} \quad \mid$

$\underline{\underline{6}} \underline{\underline{2}} \underline{1} \underline{7} \underline{6} \cdot \quad \underline{2} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{7}} \mid \underline{2} \underline{3} \underline{2} \quad \mid \underline{\underline{6}} \underline{\underline{7}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{7}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{6}} \mid 5 \quad -$

六、有较长乐段的跨乐章再现

谱例十七（第二乐章“三百子”）（218—231小节）

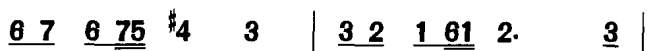


以上乐曲在第三乐章“乾坤镜”中有再现（86—99小节），这也是一种贯穿手法，加深乐曲的印象。

七、转调变化有二种

一是调性变化，一是调式变化。古代大曲的制谱者，已经意识到全依仗原调制谱难以展开，故创造了转调变化。

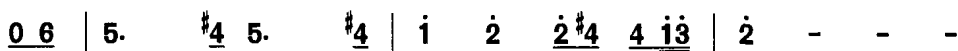
谱例十八（第四乐章“分狄”）（114—115小节）



前一小节，即是转属调的 $\underline{\underline{\dot{2} \dot{3}}} \quad \underline{\underline{\dot{3} \dot{2}\dot{1}}} \quad \dot{7} \quad \underline{\underline{\dot{6}}} \mid \underline{\underline{\dot{6} \dot{5}}} \quad \underline{\underline{\dot{4} \dot{2}\dot{4}}} \quad \dot{5} \cdot \quad \underline{\underline{\dot{6}}} \mid$

谱例十九（第二乐章“三百子”）（175—188小节）

1=G

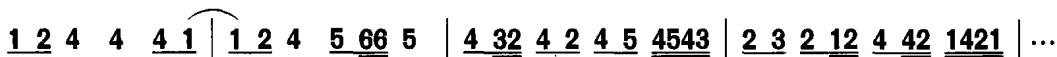


1=D

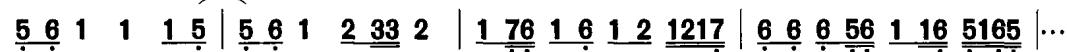
实际上是： $\underline{\underline{\dot{2}}} \mid \dot{1} \cdot \quad \underline{\underline{\dot{7} \dot{1}}} \cdot \quad \underline{\underline{\dot{7}}} \mid \dot{4} \quad \dot{5} \quad \underline{\underline{\dot{5} \dot{7}}} \quad \underline{\underline{\dot{7} \dot{4}\dot{6}}} \mid \dot{5} \quad - \quad - \quad -$

$\underline{\underline{\dot{6} \dot{6}}} \quad \underline{\underline{\dot{5} \dot{6}}} \cdot \quad \underline{\underline{\dot{5}}} \mid \underline{\underline{\dot{3} \dot{5}}} \quad \underline{\underline{\dot{5} \dot{1}}} \mid \underline{\underline{\dot{6} \dot{6}\dot{5}}} \quad \underline{\underline{\dot{3}}} \quad - \mid \underline{\underline{\dot{3}}} \quad - \quad - \quad \underline{\underline{\dot{0} \dot{3}}} \mid \dots$

谱例二十（第六乐章“水漫”）（20—23小节）



下属调翻谱：



有人误以为“4”音是“西北风格”的音乐出现，仔细分析后，笔者认为实是乐曲临时转入下属调，是转调（转调是为了避免人们在听觉上的长时间在一个调上的乏味感，所谓太单调）。