

中国传统音乐学会第八届学术年会论文

1994年11月于福州、福建师范大学

传统器乐曲六十八板探源

兼谈与潮州弦诗乐曲板式的密切联系

陈 威

广州 星海音乐学院印

一九九四年九月

传统器乐曲六十八板探源

——兼谈与潮州弦诗乐曲板式的密切联系

陈 威

扬荫浏先生在《中国古代音乐史稿》一书上册416页写道：唐宗琵琶独奏已甚盛，宋太宗善作曲，创作了好些琵琶独奏曲，“琵琶独弹曲破”。（“曲破”一词是否可作既有完整主题乐思又有逻辑发展的独立单曲来解释。）由此我们可见宋太宗时已在作曲中突破了唐大曲的成套庞大结构，而取其“曲破”格式作为琵琶独奏，那么既然有为数不少的琵琶独奏曲，（其中有些也肯定代代传了下来）当然就相应有乐曲的曲式结构。传统的诗词“起、承、转、合”既成为文学逻辑规范，同时也影响了音乐创作。虽然宋代及宋以前更古远的乐曲没有用谱式记下来，只是由艺人口传心授而得世代相传，直至后来从明代王猷定（1589—1662）所著汤应曾的《汤琵琶记》使我们从文字上了解到琵琶曲目和名演奏家。又从《鞠士林琵琶谱》、《华文彬琵琶谱》、《李芳园琵琶谱》等曲集中所抄录的乐曲，以及从《南北派十三套大曲琵琶新谱》和《弦索十三套》中某些曲目，找到了六十八板曲式结构以及与潮州弦诗乐大套古曲曲名或曲调有密切联系的乐曲，我们可估计其中有些可能是宋代传下来的古曲。潮州弦诗乐大套古曲原形基本段头板曲（即 $\frac{4}{4}$ 拍）的68板结构和板式与上面所述的情况有着明显的继承性。可从三个方面引证：1、大量琵琶古曲（主要是南方广为流传的）为68板；2、

许多古曲与弦诗曲曲名相同，其中有的曲调还很相似，同出一源；

3、少数乐曲有从古代的古琴曲移植发展的迹象。上列这三种情况，不管原来乐曲或曲名其结构是否68板，在移植到潮州弦诗乐之后，均按起、承、转、合逻辑思维而一律构成了68板的曲式结构。

扬荫浏先生《史稿》上册296页指出：

“宋代的曲子的音调，通过《唱赚》、《诸宫调》、《南北曲》《昆曲》（注①）器乐（注②）以及别的乐种存留到今天的，不在少数。”

〔原注①《九宫大成南北词宫谱》（1746年）和流行《昆曲》曲牌中，有不少是宋代词牌的发展形式。（本文作者加注：如《浪淘沙》、《月儿高》之沿变成器乐曲。）原注②器乐曲如在《苏南十番鼓》、《西安鼓乐》的曲牌中，有些从名称看来，是与宋代曲子音乐有关。〕（本文作者加注：如《雁儿落》、《絮阁》、《刮地风》、《清江引》、《泣颜回》、《到春来》等潮乐现有曲牌可看到从宋代或后来由词牌发展为器乐曲牌的影子，这些曲牌大多数被弦诗乐所用。）

68板曲式结构追溯其源，不可能直接从唐代大曲而来，因唐之大曲是大型歌舞音乐，中间穿插了多层次的众多歌唱调子，而以歌舞为主，以词定格式，很难规范约束在68板之数。其他以吹管和打击乐为主的大曲和佛曲虽很古老，但因其中穿插锣鼓段落或句子，也很难适就68板之数。至宋，取大曲中之一部份而突破发展

成单纯器乐演奏形式，如琵琶独弹曲破。今观68板的古乐曲大量流行于琵琶曲、弦索合奏和独奏器乐曲中，而在声乐词牌上则属罕见。（杨荫浏先生在《史稿》书中只偶尔举出一首歌是68板的）据曹安和先生近在国际学术会上告诉我，在山东的某些民间歌曲说唱中存在68板板式结构。而大量的68板乐曲却存在与发展于器乐曲中，故我们可暂且估计68板是器乐曲的曲式结构。它是自南宋之后，继承唐宋大曲某些格式（例如曲破）而发展形成的一种新的曲式结构。这种曲式结构在北方，除了山东民间器乐曲如箏曲及其他弦索乐曲中有一定数量的68板乐曲外，在北方的其他省份只有由八板体衍变的无数变体既在北方也在南方广为流传，而在南方情况却不大一样，江浙的琵琶独奏曲、潮州弦诗乐曲、广东汉乐乐曲等有大量曲目是不同于八板体的新的乐曲旋律而拥有68板结构。河南板头曲的68板（多数是34板68拍，也有68板）乐曲多数是由老八板变体的，山东的箏曲，据韩廷贵先生介绍，除了八板体之外还有不少是新的曲调的68板。那么我们是否可以估计一下，自宋之后的明、清两代，六十八板乐曲南北遥相呼应。北方主要在山东河南等地的民间器乐曲中存在，而南方则在更广阔的地区和多乐种中存在，尤其后者，68板器乐曲式看来在南方各乐种中得到充分的流传发展，以至形成定型化的器乐典型曲式。

全国流行的八板体（有称为“八板”、“老八板”及“老六板”等）除在“弦索十三套”中被辑入的两套外，更多的八板体变种在全国各地流行。北方较集中的是在山东碰八板及河南曲子板头曲中流行。八板体

的板式和句法有的第一、二乐句都是四小节，每一小节击两“板”，每一乐句共计八“板”；有的第一、二句都是八小节，每一小节击一“板”，每一乐句共有八“板”；或全曲有八个乐句，每句指一“板”，故称为《八板》或《老八板》（指原型）。至于“老六板”，第一、二句都是三小节，每一小节击两“板”，有的第一、二乐句都是六小节，每一小节击一“板”，每一乐句有六“板”，或每句六小节，每小节击一“板”，或全曲有六句，每句指一“板”，故称《六板》或《老六板》。《老六板》是由八板体衍生的，老六板的原型及多种变体存在于江南丝竹乐曲中。（本段文字曾参阅叶栋著《民族器乐的体裁与形式》一书140页的论述。）

八板体与68板曲式有什么关系呢？八板体是68板曲式中的一种形式，而且它是由68板曲式衍变出来的，在清代的近两三百年中才流行至全国而产生了无数的变体。而68板曲式本身则早在此之前就存在和在各大著名乐种中拥有为数众多的曲目（它们在旋律曲调上并不同于八板体的那一个万变不离其宗的曲调原形）。八板体与68板曲式的其他众多乐曲，它们共同具有68板（小节）的板式（有的则是34板68拍），同样具有四个乐段，同样有起、承、转、合四段结构。而八板体是指同一首乐曲旋律在不同地区的不同乐种上作了各种衍变（这种旋律上的衍变渗进了地方语言音韵的因素），而68板曲式则是概括了所有具有68板板式的乐曲，其中有许多乐曲的曲调，主题旋律和曲名内容是各不相同的，各自

独立存在的，所以6 8板曲式是广义概括的，而“八板体”则是其中一个较小范围是指后来在全国发展的由个别某一乐曲而衍变成一种体裁形式，称为“八板体”。

6 8板器乐曲式自南宋之后以南北呼应之态势，北方在山东，河南某些器乐曲中，而南方在各大乐种上发展起来，相比之下，南方更为发达普遍。经过若干年代的形成、巩固、定型、完整化之后，已成为目前我们在江浙大量琵琶曲和江南丝竹乐、广东汉乐、潮州弦诗乐和广东音乐中，在山东碰八板和山东筝曲、民间歌曲以及河南曲子板头曲中所能见到的众多6 8板乐曲，并且其中许多乐曲的曲名或音调上是相同或相似的。进一步研究，我们可发现各乐种或多或少，在不同程度上受到江浙各派众多具有6 8板的琵琶曲结构所影响。

为什么说6 8板板式结构产生的过程南北呼应而主要在南方获得充分的发展？而且是大多出自南曲，产生于南宋之后呢？因为南宋（1127—1279）的一百五十二年中整个政治文化中心已由北南移，在这之后，宫廷音乐明显受到南方特别是江浙民间音乐的渗透。而民间尤其有许多著名琵琶演奏家和他们所编所传下的琵琶曲谱（以华文彬为例，华秋苹1784—1859所编“琵琶谱”是中国第一部正式出版的琵琶谱集，共有三卷，收集了南北两派琵琶小曲62首，大曲6套，是在1818年刊行的，其时许多曲称为古谱，可见传播流行起码要向前推算若干年代。）他们大多是南方人，集中在江浙一带，华文彬是江苏无锡人。他们所编这些琵琶古曲，是比他们当

时更为古远流传下来的乐曲。历史上留给我们第一部较完整的丝弦合奏曲集是清代蒙古族文人荣斋把十三套弦索编进了《弦索备考》（1914年抄本，它比华文彬所编《琵琶曲》早了四年）原序中也称这些曲为古曲，可见至少在十七世纪已存在的音乐。民间器乐小合奏在南宋已有流行，称为“细乐”、“清乐”、和“小乐器”。它流传至明、清两代已大有发展了。在十三套弦索曲中只有属文曲的两套《十六板》及《琴音板》是每段按3 4板即6 8拍来演奏的。《十六板》一曲主题与变奏共演奏了十六次，这个十六板也指演奏次数而言。《琴音板》一曲则有十段以3 4板6 8拍演奏的曲段，其中第一段加了四板为引，故第一段共3 8板7 2拍。后面第十段之后还有尾声2 4板，“木兰花”曲牌2 8板，“节煞”1 8拍。这个节煞类似唐宋大曲最后的“煞袞”。它显然也保留了从慢至快的一套大曲的简化演奏程序。除上所举两首曲在板数和曲调上是南北都流行外，其他十一套多为北曲，如元代已流行的《海青》以及北曲《阳关三叠》、《合欢令》、《普庵咒》……等。据叶栋先生《民族器乐的体裁与形式》一书及曹安和、简其华先生编译《弦索十三套》的说明中指出：“弦索”为北京一带在清代流行的丝弦合奏形式。它之所以有“十六板”（也即大八板或老八板）之曲牌，是因为全国流行共用。正如河南板头曲和河南筝曲中也有由八板变体的若干曲目一样。可见在北方现存的古曲或民间器乐音乐中并不主要以6 8板为其曲式结构。（这个原因我相信与北方地理环境所形成的表现方式有关。那些高亢辽亮的拖腔等自由节奏是不能定板的，此外，北方许多戏曲及

民间耍耍乐曲，多为长短不一的性格泼辣奔放的乐曲，比较上不易以68板去规范它）统计弦索十三套中有十一套不是每段68板的套曲，它有着长短各异的各种各样曲牌的套曲。

南曲从兴起与发展过程中，随着南宋的政治、经济和文化中心南移，而在南方各省的广大土壤中立足生根开花。一直延续至元、明、清。有许多史实证明南方许多乐曲（包括琵琶古曲和各地方乐种大量乐曲）是以68板为曲式结构的，虽然广大南方各乐种与山东、河南的68板结构遥相呼应，但应该承认实际上在南方68板结构得到更广泛和充分的发展而趋于完善。

68板的思维逻辑（包括它有起、承、转、合的逻辑结构）在南方历代著名乐师继承唐、宋音乐和诗词格式的基础上千锤百炼而形成的板式和结构形式，从众多的乐曲曲目来看，又从艺人的得心应手运用来看，它已自然成为南方民间演奏乐曲时的思维逻辑习惯了。潮州音乐的艺人从演奏弦诗乐原形头板曲时，以至三板拷拍和双催及其他变奏时，无不十分习惯地恪守这种68板定格，以至多人合乐演奏时都不致差错一板。

扬荫浏先生在《史稿》下册1003页指出：“琵琶曲有大曲、小曲之分。小曲大都每曲68板，虽有例外，但很少。”又指出：“大曲……第二种是由几个小曲联成一套，称为大曲。如《塞上曲》、《青莲乐府》等，若干小曲经过长期联奏，联成大曲之后，便与单曲演奏很不一样。一般地说，旋律是起了变化，弹奏指法是有了改变，速度是由慢而快，气氛是由清雅而热烈，形成新的逻辑关系”。扬先生指出的这些情况，在潮州

弦诗乐古曲的演奏过程中存在内涵的共性逻辑关系。琵琶曲的小曲一般均为 $\frac{1}{4}$ 拍子的68板，其中有些则是由四个17板小段合起来为68板。所不同的，琵琶套曲是由几个不同旋律的小曲合起来成大曲，而潮州弦诗乐则是由一个原型曲调作多次不同变奏而形成套曲。在潮州弦诗乐的原形曲中，多数68板是 $\frac{4}{4}$ 拍子的头板，有些还加赠板而成 $\frac{8}{4}$ 拍子，也有一部分是 $\frac{2}{4}$ 拍子的二板曲（这多数在潮剧中应用，因为剧乐不能太长，也不能用 $\frac{4}{4}$ 拍过慢的演奏）。在演奏的变奏过程中由原型头板 $\frac{4}{4}$ 拍变为二板 $\frac{2}{4}$ 拍再变为三板 $\frac{1}{4}$ 拍，旋律从繁加花至少加花至摘要并配合节奏的变形处理，这是在潮州弦诗乐中68板沿变的一种变奏逻辑，它之称为套曲不是由数支不同曲调合起来演奏，而是同一曲调发展为不同变奏形态而成为变奏套曲。

我强调了“南曲”和68板曲式是在南曲发展过程中在南方广大地区和各乐种中更加完善发展起来，还在于如下史实：扬荫浏先生在《史稿》一书上册357页指出：“《南戏》，又称《戏文》、《温州杂剧》或《永嘉杂剧》。它最早产生于北宋宣和（1119——1125）到南宋光宗（1190——1194）一段期间；最初起源于浙东温州的民间，然后渐渐流行于南宋首都及全国各地。”南戏经过宋、元两代吸收和继承了前人留下的音乐财富，至明、清，有了更进一步的发展。我们应注意到它在各民间乐种中由戏曲脱胎为独立演奏的合奏、重奏器乐曲。早期的潮剧与南戏有历史渊源，可说是“地方化”了的南戏，它的戏文从现出土文物上可追溯到明嘉靖，当

时已流行，故潮剧形成当然还在此之前了。后来经过明、清两代广泛吸收了弋阳腔、昆山腔和西秦腔，逐步由正字戏（俗称外江戏）变为白字戏。弦诗乐伴随潮剧伴奏和衬托唱腔，关系甚为密切，以至于很自然的把古代一些词、曲牌（如《柳青娘》）沿变为弦诗乐曲。

目前有书可查的由古传下的南方琵琶乐谱及与68板曲式结构有关的乐曲以及众多琵琶演奏家均是出自南方，较集中出在江苏、浙江一带，这是可作为我上面推断的证明的。同时可以看到自南宋文化南移之后，至明、清两代仍然保持了继续在南方发展生根的优势。例如明王猷定（1589——1662）所著汤应曾（1573——1620）《汤琵琶传》中所提到的汤本人演奏的乐曲《塞上》《胡笳十八拍》、《洞庭秋思》等，其中《塞上》一曲由五个单曲组成套曲，均与68板有关。汤应曾是江苏祁州人（现祁县）；扬廷果是著名琵琶演奏家，江苏无锡人；华文彬（华秋萍）也是江苏无锡人；鞠士林是浦东南汇人（清乾隆嘉庆年生），他编著的琵琶抄本《鞠士林琵琶谱》据林石城先生推测比1818年编的《华文彬琵琶谱》还要早问世。清代中后期琵琶在南方流传中逐渐形成了无锡、浦东、平湖和崇明，这四个流派均集中在南方省份江苏和浙江一带（在其他某一省份或地区也有出名人物，例如潮州清末出了一个学成江浙琵琶技艺的王沛臣及其弟子郑映梅、王泽如，他的贡献在于把琵琶技艺融入潮乐，演奏潮州弦诗牌子，并推进了细乐——小三弦，琵琶、箏的演奏形式）据王沛臣的弟子，现年九十五岁的丁鸿业先生数年前告诉我，他年青时

向王沛臣学琵琶就弹过石印版散装的江浙名曲《月儿高》、《霸王卸甲》、《胡笳十八拍》等曲。《胡笳十八拍》一曲又发展为小三弦、琵琶、箏细乐重奏的名曲。据上推测，南派江浙琵琶乐曲可能在那一时期较集中传入了潮州，并衍变为某些同名的弦诗曲。

历史上较大规模南迁包括官庭大官、皇室成员与官庭音乐和乐师，于南宋末及明末逃到潮州定居的不少，文人名仕为官被贬至潮州的也有，他们将音乐文化传入潮州。例如潮阳笛套古乐是宋末和明代两次由官庭直接传来。例如韩文公韩愈在潮州为官兴学重教，又善音乐，对潮州文化建设甚有建树。

话题又回到南方琵琶曲，1895年抄本《李芳园琵琶谱》、1926年《沈肇州谱》、1929年沈浩初编《养正轩谱》等等，这些近代琵琶名家也均为南方人。在其收集编录的琵琶曲谱中，大量存在68板的单曲及套曲。林石城先生根据1929年沈浩初编著《养正轩琵琶谱》整理出版一书的第4页有这样一段话：

“《武林逸韵》：全套十段，每段六十八板，共六百八十板，大都系闺情，有如怨如慕之意。本曲是由浙派只曲（指单曲）合之成套，盖旧谱段落散漫，致传者每为多少耳。”此十段曲牌名称分别顺序为《思春》、《昭君怨》、《泣颜回》、《傍妆台》、《懒画眉》、《织女穿梭》、《水龙吟》、《鸪过河》、《鱼化龙》、《雨打芭蕉》。

林石城在上述一段话后加注：“武林古地名，即今杭州市，本曲

由游派只曲合之成套，六十八板之只曲，原是各自单独演奏。然亦常以不等数之只曲组合成套。如《鞠士林谱》以《慢商音》等十曲合之成《慢商音》套曲；《华氏谱》以《春光好》等五曲合之成《春光好》套曲；（又名《随手八板》）《李氏谱》以《思春》、《昭君怨》等五曲合之成《塞上曲》套曲；又以《清平词》、《凤求凰》等曲合之成《青莲乐府》套曲等等……本曲在演奏时可以有分有合。合之成一大套，分之数小套或十首单独演奏之小曲……”（指《武林逸韵》）林石城所述情况，在某些曲目同名或音乐同源上，在单曲独奏或至多曲合套上，都印合了潮州弦诗乐曲情况。（潮州弦诗乐曲除上面曾说过的变奏套曲外，尚有多曲联套演奏的套曲）例如《李芳园琵琶谱》的《塞上曲》中有三个单曲《思春》、《昭君怨》、《诉怨》的音乐素材与潮州弦诗乐，广东汉乐，广东音乐的同名曲都是出自同源；《凤求凰》、《平沙落雁》、《大八板》的曲名或音乐素材与潮州弦诗乐也是相同的。而保持68板严谨的曲式结构，更如一条线把它们之间的内在联系^穿起来。《平沙落雁》一曲的弦诗谱出自同名古琴曲，但纳入68板结构，这与广东音乐《雁落平沙》音乐曲调完全不同，广东音乐《雁落平沙》原是带词演唱小曲，后被改编为合奏曲《得胜令》，音乐并非来自古琴曲，板式也非68板。

《民族乐器传统独奏曲选集》“琵琶专辑”一书对《青莲乐府》一曲作说明：乐曲是由四个文板琵琶小曲《清平词》、《凤求凰》、《跳涧》、《玉连环》组合而成。这些古曲中的《凤求凰》、《玉连环》曲名成为潮州弦诗乐著名十大套乐曲中之两套，它也同样保持了68板曲

式结构，这并非偶合，而是作为一种传统器乐逻辑思维已被南方诸乐种所广泛应用的结果。这些乐曲也作为“大调”成了广东汉乐曲目并同样保持着6 8板，这就看出它们之间的内在联系，只不过在不同地区、不同乐种的不同历史发展，由不同艺人根据地方语言音韵和风格作了不同创造发展而分支为数个支派，它们具有风格上的不同浓郁地方特点，但其形式——曲式结构上，6 8板却是共同的定格。

王卓模《汉乐“六十八”板初探》一文中列举的广东汉乐曲目如《昭君怨》、《黄鹂词》、《双飞燕》、《锦上添花》、《寒鸦戏水》、《出水莲》、《凤求凰》、《玉连环》、《平沙落雁》、《崖山哀》等6 8板曲的曲目在曲名和音乐上均与潮州弦诗乐相同或相似，是同出一源的。潮州与客家（汉乐流行的兴梅地区）接壤，这种互相吸收影响是非常自然而密切的，两地艺人常有交往和交流，把原为弦诗乐曲牌移植到汉乐演奏，或把原为汉乐曲牌演奏成弦诗乐常有之，区别只在于主奏的乐器和主奏的音色有区别，另外是汉乐曲牌用弦诗乐形式演奏时加进了弦诗乐的变奏程式或手法。例如潮州弦诗乐中有一种专门演奏汉乐曲牌的，称为《汉调音乐弦诗曲》。据此而看6 8板曲式已普遍成为潮州和客家艺人演奏上的逻辑原则，这是为主的，当然尚有其他板式，如5 1板、5 3板以至1 0 8板，艺人在演奏时都会遵循这种种板式的内在逻辑关系，绝对不差一板。这种思维逻辑在艺人中已成为司空见惯，熟练运用，所以本世纪某些创作乐曲也架轻就熟地运用6 8板曲式写成，例如林炳合创作的《象弄牙》，此曲已成为潮州家喻户晓名曲。

中国传统器乐曲式结构六十八板的基本特征是：它继承唐宋诗词写作结构思维而具有起、承、转、合四个乐段的结构，在乐段内部的句法上，有的具有上、下句（这是由民歌或古代歌曲演变而来的，基本上八板一句）结构，而更多的具有典型的起、承、转、合四句结构，其句法以呼应、比兴或承递、展衍为发展逻辑，使之或则适应上、下句特点、或则适应起、承、转、合句法逻辑，这是它的结构上基本特点。较原始的六十八板曲式结构具有八八六十四的八大句，余下的4板或则加在转段，或则加在合段，而加在起、承两段者少见，因为起、承两段一般都是长度相同的。但明、清以来在句法上已逐渐有了较大突破，其特点是突破了方整性句法结构，此外自元曲以来使用了底板节奏（即在 $\frac{4}{4}$ 拍子的第四拍作为句的终止处，从而有切分作用，使强弱拍的规律改变，它称为底板。）这种底板节奏逐渐被具有六十八板的南方乐曲所吸收运用到句法上，在潮州弦诗乐曲应用得甚为明显，原本用二四谱记载的乐曲基本谱并没有底板记载，而在实际演奏中艺人则常作底板的句法突破，使句法有了多样性的变化。因此说这种68板结构内部局部句法上有了无数新的变化，绝非刻板的八八六十四板了，并非千篇一律的八大句，每句八板，实际上每段四句，每句由四板演变为长短句的情况极为常见，这反映了历代艺人的创造。这种例子比比皆是，请读者参阅叶栋编著《民族器乐的体裁与形式》一书的第十章：“河南曲子板头曲、山东碰八板”中自144页之后所罗列的一些句式结构例，文中所列各例凡是34板（68拍）者也属68板曲范围。而在潮州弦诗乐曲中，这种句法突

破为长短句的情况更为明显，每句有三板、三板半、五板、五板半、六板、六板半、甚至有七板、七板半等句子的综合。例如：

凤求凰：起段16板 68板 $4+4+$ $4+4$	承段16板 $4+4+$ $3+5$	转段20板 $4+2\frac{1}{2}+$ $3+3\frac{1}{2}+$ $3+4$	合段16板 $5+3+$ $5+3$
大八板：起段16板半 68板 $5+3+$ $5+3\frac{1}{2}$	承段15板半 $4\frac{1}{2}+4\frac{1}{2}+$ $3\frac{1}{2}+3$	转段17板半 $5+4\frac{1}{2}+$ $3\frac{1}{2}+4\frac{1}{2}$	合段18板半 $3\frac{1}{2}+4+4$ $+3\frac{1}{2}+3\frac{1}{2}$
寒鸦戏水：起段20板 68板 $4+4+4$ $+4+4$	承段11板半 $4+3+3$ $+1\frac{1}{2}$	转段18板半 $4+6+$ $4\frac{1}{2}+4$	合段18板 $5+5+$ $4+4$
出水莲：起段22板 68板 $8+4\frac{1}{2}+$ 起承 $5\frac{1}{2}+4$ 转合	承段25板 $8+3\frac{1}{2}+$ 起承 $8+5\frac{1}{2}$ 转合	转段9板 $4\frac{1}{2}+4\frac{1}{2}$ 上 下	合段12板 $4+4\frac{1}{2}+$ 起承 $3\frac{1}{2}$ 合
崖山哀：起段16板 68板 $4+6+6$ (活五二板) 上 下 下重	承段12板半 $4+4+4\frac{1}{2}$ 上 上重 下	转段27板半 $11\frac{1}{2}+4+$ 上 下; $4+8$ 上 下	合段12板 $4+4+4$ 起 平 落

无疑，六十八板曲式结构，是纯器乐音乐的逻辑思维，它带有明显的器乐音乐表现特性。（虽然在民间某个地区同时也有声乐的68板结构存在，如山东，但它不是声乐的典型曲式结构）它在漫长的岁月中由民间的许多知名和不知名的演奏家不断创造而形成一种结构严谨，规律性很强，逻辑完整的曲式。在南方各大乐种中存在着大量68板的主题旋律乐曲。在山东和河南等乐种中也存在一定数量的乐曲。这种曲式区别于西欧的任何一种曲式结构，深深地印上我们民族所特有的曲式标志，是我国音乐文化的一个结晶。它与我国自唐宋以来的诗词传统的起、承、转、合逻辑思维有着内在的密切联系，最初这种逻辑思维由诗词作者制约了歌曲作曲者，后来又进入器乐音乐范围，已成为普遍习惯的一种逻辑思维而大量存在于器乐音乐创作中。

研究潮州弦诗乐大套著名古曲的曲式结构，比较本省的汉乐、广东音乐同类或同名曲的结构以及相互影响与联系，扩及南方诸省各主要乐种以及南方琵琶曲的68板结构，然后再比较遥相呼应的在稍北方地区山东、河南某些乐种中同样也在应用的68板结构，我们将会发现一个共有的传统鸿沟，这种主要在南方得到充分发展的器乐曲六十八板结构，显示着自南宋以来南方各省的乐种以及山东河南某些乐种在发展器乐音乐创作及结构逻辑上的显著贡献，起到南北呼应并已扩及全国，使全国出现了无数八板体的变形。

这种研究和比较相信有助于我们总结本民族的曲式规律，为创立自己民族曲式理论体系而作具体的理论和实际准备。

注：本篇是据本人长篇专论中的一段改写

一九九二年十一月二十七日初稿

一九九三年三月 第一次修改

一九九四年一月 第二次修改定稿

后注：本文作者应中国传统音乐会第八届学术年会之邀请，
将出席并在大会演讲发表。