



蘇南吹打譜座提綱

油印資料之三十四



中央音樂學院民族音樂研究所編

一九五四年五月

蘇南吹打曲講座提綱

楊 蔭 瀏

【名稱與演奏情況】在過去，奏這種曲調的，有以參加“堂名”或吹鼓手集團為副業的農民；他們主要的職業是種田；平時在農閑的時候，演奏這種樂曲，作為鄉村的娛樂活動；遇到農民自己有婚、喪、喜慶等事的時候，他們齊集演奏，不取報酬；遇到鄉村或城市中有錢人有婚、喪、喜、慶等事，他們便充當吹鼓手，而要求一定的酬報。奏這種音樂的，還有以做法事為副業的農民，就是道士與“副門”和尚；他們平均一年中間有十個月做種田工作，最沒有六十天左右藉做法事得報酬；除了以這種樂曲作為農閑時的娛樂活動以外，他們也把它放進了他們的宗教項目中間，做法事時，在每天早晨及飯後各演奏一次，這兩種農民所奏的這類曲調大體相同，但他們各自所用的名稱卻不一樣，兼做吹鼓手的農民稱它為吹打曲，兼做道士或和尚的農民，則稱它為梵音。除了上述的演奏情況以外，若遇到廟會，則吹鼓手與道士、和尚往往同時參加；他們是在廟中的殿上坐着演奏的，從這樣的一些情形，我們可以看出，這種音樂，原來是農民間所流行的音樂；吹打曲是原來的名稱，梵音是道士、和尚方面所給它硬戴上去的一頂宗教帽子。

【歷史的推測】這類器樂曲，其素材是由歷代民歌、戲曲等音樂所演變而成的曲牌，它們與很多的器樂相同，是從聲樂的基礎上發展出來的——它們的素材，原先都是歌曲。

吹打曲起於何時？過去發展的情形如何？因為以前很少有人提起，所以它的發展過程，很難明確地知道。

從道士中“梵音”傳授的練家去尋找；生於同治十三年（1874）的伍峻峰，是從比他年長四十歲左右的馬秀泉（約生1

835 年左右)學的。從農村吹鼓手集團的歷史去尋找；有一個集團，叫做雅集的，在乾隆壬子年（1792）已上臺演奏這類曲調，僅據這些材料估計，我們將這類樂曲，視為清代的中葉早已流傳，原已是沒有疑問的了。

在清代中葉，十八世紀的時候，這種音樂，已與現在一樣，一方面流行於民間，成為民間音樂的一個樂種，另一方面也保存在道教中間，以宗教音樂的面目出現，李斗 1793 年編成之揚州畫舫錄中，所講的十番鼓，就是現在的吹打曲。李斗把十番鼓看為當時“調船”中所唱奏的音樂項目之一，把戈和“清唱”、“鑼鼓”、“馬上撞”（軍樂）、“小曲”、“灘簧”、“對白”，“評話”等音樂並列；可見他是把吹打曲（十番鼓）看為民間流行音樂的一種的。但十八世紀中期左右曾有用武英殿銅鑄活字排印出版的道教斗科出現，這書的末尾附有先天祭告樂譜五曲，其中的隔凡譜，即現在之中走馬，桂枝香即現在的煎桂枝香；其餘如青鸞舞，金字經則連名稱和樂譜，都與現在的吹打曲相同，可見當時道教方面，也早已將吹打曲吸收進他們的宗教音樂了。

此外，我們最近曾收購到一本乾隆辛丑年（1781）的抄本，叫做鈞天妙樂，這書所包含的大部份曲調，均與我們繙譯原始譜中所列的散曲相同。

李斗講到當時的十番鼓，曾說，“是樂前明已有之。”他如此說，可能是有根據的。但明代已有，並不等於明代始有，這種音樂，究竟最早是從什麼時候開始，則至今還只能作為一個疑問存放着。

從曲牌的名稱看：浣溪沙、浪淘沙，萬年歡，水仙子等見於唐崔令欽所寫的教坊記；此外，醉花與教坊記所列的醉花間相近，這些可能是與唐代所曾流行的歌舞曲調有關；滿庭芳，兩中花

桂枝香，別銀燭等，見於宋代詞調的牌子；一封書，一枝花，玉交枝，石榴花，收江南，水仙子，上小樓，紫花兒，倒拖船，位顧圓，滾繡球，對玉環，沽美酒，清江引，川撥棹，喜秋風，甘州歌以及很多其他曲名，都見於元代以來的南北曲的牌子。這些可能是與元、明、清三代所曾流行的戲劇曲調有關。有些曲牌，如可憐花，小立春風等，似乎是將歌曲的首句作爲名稱的。有些曲牌，在其名稱的前後，加上了大，中，小，半，北，收板，脫空等形容詞，例如大步高，中走馬，小十八拍，半一封書，北收江南，十八拍收板，脫空對玉環，度花半隻（即“大花半隻”之訛，因蘇南方言中讀“大”作“度”）等。有些曲牌名稱，前後字在意義上不大連貫，不能了解，如竹三馬，你居端，太滅片，歸休凡之類，則可能由於口頭傳授，以誤傳誤，漸漸脫離了原來名稱的緣故。

從上述關於曲牌名稱的種種以及吹打曲實際演奏的情形，我們初步得出三點結論。

1，構成吹打曲的音樂素材——曲牌——中間，包含着自唐至清不同時期的音樂；係歷代不斷吸收，累積而成。

2，大多數曲牌，係出於歌曲或戲曲，是從聲樂基礎上發展出來的器樂形式。

3，這種曲調，因長期配合器樂的要求，已經過了分，住，旋律改變，節奏改變等種種處理手法，與原來的歌曲或戲曲，很不相同，而且已不再適用於聲樂了。

從吹打曲由很多曲牌聯成，它前後節奏變化的極端（由每分鐘不到二十拍至二百幾十拍）；和鼓在演奏中處於控制節奏的特別重要地位等方面看，它可能已承繼了唐、宋大曲形成的一部份遺產——大曲分散序，中序和世破三大段。吹打

則很像它的第二、第三大段，這一推測若正確，則吹打曲在歷史上的淵源，是十分久遠的了。

〔曲體分析〕

1. 凡鼓段的吹打曲套頭——正套與散套：

吹打套頭。

成套的吹打曲，叫做吹打曲套頭。吹打曲套頭有兩種：一種叫“正套”，另一種叫“散套”。正套在結構上前後密切相關，始終一貫，有時前後或幾個相同主題的交互穿插或變奏的關係，它的構成各段，它不能分開，也不能把其他牌子任意穿插進去。正套的實例如滿庭芳，它雖然不是由極稍月，凝瑞草，滿庭芳，後滿庭芳四個牌子構成，但其中是以滿庭芳與後滿庭芳為主體的；這兩個牌子，非但本身有着相互重複和連絡的關係，而且它們的幾次變奏，正形成了全套的骨幹。這樣，全套自成一個整體，各段不能分割；所以，它是一個正套。散套是由若干牌子聯成的套頭，散套可長可短，其長短是決定於所用鼓段的多少：最長是依次用慢鼓段、中鼓段與快鼓段三個鼓段；其次是用慢鼓段與快鼓段或中鼓段與快鼓段兩個鼓段；最短的是用快鼓段一個鼓段。全套大都用中板開頭，其後用慢板、中板、快板三種節奏形式為提綱；每種節奏，又各自以屬於本節奏的鼓段為中心，而用屬於本節奏的牌子前後拱衛着鼓段；一般來說，慢鼓段前後，有慢板與送慢板；中鼓段前後，有中板與中折；快鼓段前後，有快拆與快板。全套大都是結束在快板上面的。全套常是以所用許多曲牌中最重要的一個（一般大都是慢板）的名稱為名稱的。

下面是幾種長短曲體組織大概的輪廓；在括弧中的曲調，是有時用，有時可以不用的：

用三個鼓段的	用兩個鼓段的		用一個鼓段的
	(一)	(二)	
中板	中板	中板	中板
中拆	中拆	中拆	中拆
(中板)	(中板)		
慢板	慢板		慢板
<u>慢鼓段</u>	<u>慢鼓段</u>		
送慢板	送慢板或中板		
(中板)		(中板)	
中拆		中拆	
<u>中鼓段</u>		<u>中鼓段</u>	
(中板)	(中板)	(中板)	中板
中拆	中拆	中拆	
(中板)	(中板)	(中板)	
快拆	快拆	快拆	快拆
<u>快鼓段</u>	<u>快鼓段</u>	<u>快鼓段</u>	<u>快鼓段</u>
快板	快板		
快結	快結	快結	快結

2. 不用鼓段的小型吹打曲：

除了正套和散套有着一定的結構形式之外，還有些曲調，它們不用鼓段，只是由一個曲牌或少數幾個曲牌構成，不能具備正套或散套形式構成的條件，但它的取材，卻與正套和散套相同，也是運用着牌子；它們在吹鼓手樂隊中，也被稱為吹打曲，與正套、散套被視為屬於同類。關於這樣的吹打曲的實例，如：

醉仙戲 始終僅是一個牌子的重複，加上了快慢的速度。變

化；

出坡羊 是由三個牌子連接而成的一個小套。

【如何借鑑】在長期封建社會中，經勞動人民不斷地創造，遺留給我們這樣豐富的遺產，這是我們所可以誇耀的。但這樣的成果，究竟是過去的成果，我們決不應就在這些成果上面停留下來，成為正常發展的阻碍。毛澤東同志說得好：

“書本和現成品不是源而是流，是古人與外國人根據他們彼時彼地所見到的人民生活中的文學藝術加工製造出來的東西。我們必需批判地吸收這些東西，作為我們的借鑑，作為我們此時此地的人民生活中的文學藝術加工成為觀念形態上的文學藝術作品時候的借鑑。——但這僅僅是借鑑而不是替代這是決不能替代的；這樣的端正了我們的態度，我們才能真正承繼遺產，而不致發生錯誤。

就吹打曲來說，“彼時”是什麼時候？我們知道，是唐、宋、元、明、清一千三百年左右的封建統治時期。

在這個時期中，封建統治階級對民間音樂不愛而頑固的看法，可從下面幾句話中間看出：

“桑間濮上之音，亡國之音也。其政散，其民流，誣上行私而不可止也。”（樂記）。

大意是說：“在濮水附近桑間地方的民間音樂，是亡國的音樂。這地方的政治散漫，民衆流動，看不起統治階級，只講表達自己的思想，連禁都禁不止。”雖然從表面看來，好像當時的統治者僅在否定那種足以使羣衆自由散漫，不利政治統一的音樂，但實際卻並不是如此；自漢以來，統治者們一向是用了這種理論，來否定所有的民間音樂，他們一方面肯定音樂之有政治作用，另一方面却懷疑民間音樂對於他們的統治會有所不利，因此，他們寧可脫離當時的民間傳統，自己造出一套羣衆所不愛聽的音樂，企

圖用它們不作為教育人民的工具。這就是歷代所謂「雅樂」。

但現實是依其本身的法則發展着的。封建統治階級那一套理論，在音樂方面，對人民始終沒有能產生他們所期望的統治作用。民間的音樂藝術，始終在反映着人民的生活而不斷地發展。吹打曲便是許多實例之一。它們是突破了統治者音樂理論的束縛，它們是有着人民性的。但這並不等於說，它們是絕對沒有受到封建社會的影響。反之，它們長期在封建社會中產生發展，保存和演奏它們的，並不是土地改革後翻身的農民，它們免不了封建社會的影響。這一點是我們所應當肯定的。

簡單說來，吹打曲的產生，是過去發展的結果，但在封建社會中，由於經濟生活的停滯，由於舊時農民的保守，它們發展到了一定的階段，便也停滯不進。在作者目睹的，約自1917至1950的三十多年間，除了所用樂器加增了一個板胡，所用花腔加進了一些廣東音樂意味之外，在曲調形式、演奏技術及表情態上，幾乎沒有改變。此外，雖然所可以感覺到的變異，是慢板及中板部份，奏得愈來愈慢；幾十年前30分鐘奏完的曲調，現在要70多分鐘方才奏完，主要是由於慢板及中板部份的拖長。藝人們漸漸以力求細緻為得意；愈來愈慢，花腔便愈加愈多。這是幾十年來的總的傾向。這樣無限的放慢與加花，其實已是為加花而加花，部份地漸漸流於形式主義地玩弄旋律的傾向了。這一傾向，我們應當適當的與以糾正。

雖然如此，吹打曲本身，還不失為我們寶貴遺產之一，我們還可以從它學到很多的東西；例如：

1. 曲調取材的多樣性。
2. 曲調處理的靈活性——同一曲調的種種變化方法與不同用法，曲牌銜接的自然，各種樂器間的參差變化等，都是我們所可以注意的。
3. 結構的完整性。
4. 曲調本身，也可以作為我們學習的對象。像對於其他的

古典音樂一樣。我們仍可以學習它們的演奏法，演奏他們的樂曲，從他們學習到古代的和民間的音樂語言。

5. 更重要的，配合了現時代的生活感情，它可以作為我們的發展基礎之一。它的素材，容許再加以發展；它處理素材的手法，提醒我們可以從現代材料中取得素材，而加以符合現代要求的處理；它的結構，顯示了一種獨特的音樂形式，擴大了創作者在曲體方面的選擇範圍。

【幾個術語的說明】有關吹打曲的術語很多，這裡只擇其中與我們這次所得開聽的曲調有關的三個術語，說明如下：

1. 隔凡 在用工尺譜記寫的曲調中，將全曲所有的“工”音（即“3”音），一律改奏成“凡”音（即“4”音），這叫做“隔凡”；換言之，隔凡就是把原來曲調中所有的“3”音，一律改奏成“4”音的一種手法。曲調經過了隔凡手法的處理，音樂曲線雖然大體上沒有多大的改動，其實卻已改變了調性；原來D調的曲調，經過了隔凡，其實已成了以“4”音為主調音的G調的曲調。例如遊西湖牌子的原調、隔凡調及其隔凡後新調性之關係如下：

原調 D 調 $\frac{2}{4}$	1 <u>5</u> <u>6</u>	1 1	1 <u>3</u> <u>2</u> <u>1</u> <u>6</u> <u>5</u>	<u>6</u> <u>5</u> <u>6</u> <u>1</u> <u>6</u>	5 5	5 1 <u>6</u> <u>5</u> <u>6</u>
隔凡 D 調 $\frac{2}{4}$	1 <u>5</u> <u>6</u>	1 1	1 <u>4</u> <u>2</u> <u>1</u> <u>6</u> <u>5</u>	<u>6</u> <u>5</u> <u>6</u> <u>1</u> <u>6</u>	5 5	5 1 <u>6</u> <u>5</u> <u>6</u>
新調 G 調 $\frac{2}{4}$	5 <u>2</u> <u>3</u>	5 5	5 <u>1</u> <u>6</u> <u>5</u> <u>3</u> <u>2</u>	<u>3</u> <u>2</u> <u>3</u> <u>5</u> <u>3</u>	2 2	2 <u>5</u> <u>3</u> <u>2</u> <u>3</u>

<u>1</u> <u>6</u> <u>5</u> <u>6</u> <u>1</u> <u>2</u>	<u>3</u> <u>5</u> <u>3</u> <u>2</u> <u>1</u> <u>2</u>	1 1	1 <u>6</u> <u>5</u>	5 <u>5</u> <u>1</u> <u>6</u> <u>5</u>	<u>3</u> <u>2</u> <u>3</u> <u>5</u> <u>6</u>	5 5	5 <u>3</u> <u>5</u> <u>6</u> <u>1</u> <u>6</u> <u>5</u>
<u>1</u> <u>6</u> <u>5</u> <u>6</u> <u>1</u> <u>2</u>	4 <u>5</u> <u>4</u> <u>2</u> <u>1</u> <u>2</u>	1 1	1 <u>6</u> <u>5</u>	5 <u>5</u> <u>1</u> <u>6</u> <u>5</u>	4 <u>2</u> <u>4</u> <u>5</u> <u>6</u>	5 5	5 <u>4</u> <u>5</u> <u>6</u> <u>1</u> <u>6</u> <u>5</u>
<u>5</u> <u>3</u> <u>2</u> <u>3</u> <u>5</u> <u>6</u>	<u>1</u> <u>2</u> <u>1</u> <u>6</u> <u>5</u> <u>6</u>	5 5	5 <u>3</u> <u>2</u>	2 <u>2</u> <u>5</u> <u>3</u> <u>2</u>	1 <u>5</u> <u>1</u> <u>2</u> <u>3</u>	2 2	2 <u>1</u> <u>2</u> <u>3</u> <u>5</u> <u>3</u> <u>2</u>

3 <u>2</u> <u>3</u> <u>2</u> <u>1</u>	6 <u>5</u> <u>6</u>	1 <u>6</u> <u>1</u> <u>6</u> <u>6</u> <u>1</u>	2 <u>2</u> <u>3</u>	<u>2</u> <u>3</u> <u>2</u> <u>1</u> <u>6</u> <u>1</u> <u>2</u>	5 <u>5</u> <u>6</u> <u>5</u> <u>3</u>	<u>2</u> <u>3</u> <u>2</u> <u>3</u> <u>2</u> <u>1</u>	<u>6</u> <u>5</u> <u>6</u> <u>1</u> <u>6</u>
4 <u>2</u> <u>4</u> <u>2</u> <u>1</u>	6 <u>5</u> <u>6</u>	1 <u>6</u> <u>1</u> <u>6</u> <u>6</u> <u>1</u>	2 <u>2</u> <u>4</u>	<u>2</u> <u>4</u> <u>2</u> <u>1</u> <u>6</u> <u>1</u> <u>2</u>	5 <u>5</u> <u>6</u> <u>5</u> <u>3</u>	<u>2</u> <u>4</u> <u>2</u> <u>4</u> <u>2</u> <u>1</u>	<u>6</u> <u>5</u> <u>6</u> <u>1</u> <u>6</u>
<u>6</u> <u>1</u> <u>6</u> <u>5</u>	3 <u>2</u> <u>3</u>	5 <u>3</u> <u>5</u> <u>3</u> <u>3</u> <u>5</u>	6 <u>6</u> <u>1</u>	<u>6</u> <u>1</u> <u>6</u> <u>5</u> <u>3</u> <u>5</u> <u>6</u>	2 <u>2</u> <u>3</u> <u>2</u> <u>1</u>	6 <u>1</u> <u>6</u> <u>1</u> <u>6</u> <u>5</u>	<u>3</u> <u>2</u> <u>3</u> <u>5</u> <u>3</u>

5	5	5 6 5 6	1 6 5	6 1 2	3 5 3 2	1 2	1
5	5	5 1 6 5 6	1 6 5	6 1 2	4 5 4 2	1 2	1
2	2	2 5 3 2 3	5 3 2	3 5 6	1 2 1 6	5 6	5

滿庭芳正套第一段梅植月及第二段凝瑞草原均屬D調曲。隔凡幾成爲G調曲，乃可以很合式地用於全套G調曲的開端。

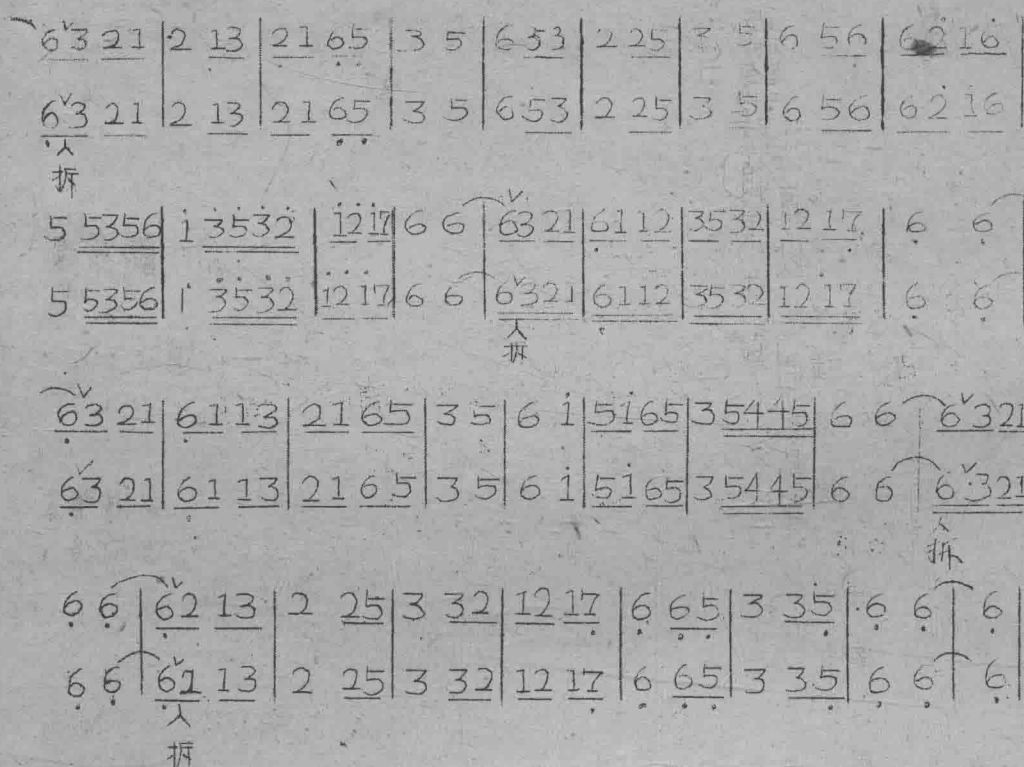
2. 拆頭 有些中板或快板的曲調，在某些樂句之末，樂音可以停止下來，讓同鼓或板鼓敲擊若干拍的節奏變化。這樣用敲上敲擊的部份，來拆開曲調中前後的樂句，就叫做“拆頭”。曲調一加鼓上的拆頭，便見得更加有力；拆頭有半拆、單拆、雙拆等區別：半拆佔二拍，單拆佔四拍，雙拆佔八拍，大都起在輕拍上，停在重拍上。拆頭的打法，可由奏者自由變化，但到了最後的重拍上，總是重擊一記。樂句後面，有時又可用一個由樂句的末一音上變化出來的幾拍長短的尾聲，與拆頭同時進行，或放在拆頭的前面。這樣專用於樂句末尾，與拆頭並行或在拆頭之前的尾聲叫做“過音”。

3. 中板梅花拆 在可用拆頭的中板曲調中，一句照原譜演奏，一句抽眼將速度加快一倍演奏，這樣的逐句一慢一快，交互進行，叫做“梅花拆”。例如青鸞舞的中板，可有中拆及梅花拆兩種形式並列起來，上下對照着，一比，就可以了解梅花拆構成的方法：

【青鸞舞】

中拆	$\frac{2}{4}$	3 5	3 6	5 5 1	6 5 3 1	2 2 5	3 2 1 2	1 6	5 3 5	6 6
梅花拆	$\frac{2}{4}$	3 5	3 6	5 5 1	6 5 3 1	2 2 5	3 2 1 2	1 6	5 3 5	6 6
		6 1 6 5	1 5 6 1	6 5 3 1	2 2 5	3 2 1 2	1 6	5 6 5	1 3 2 1	6 6
		6 1 6	5 6 1	6 5 3 1	2 2 5	3 2 1 2	1 6	5 5 6	1 3 2 1	6 6

拆



4. 快鼓段 我們在慢鼓段，中鼓段，快鼓段三種鼓段中只揀快鼓段說明一下：

快鼓段過一拍子節奏，混合節奏或流水板的鼓的獨奏段落；緊接着前面中排或快拆的曲調，用板鼓敲擊。快鼓段包含許多鼓的牌子，它本身可以說是一個板鼓獨奏的組曲。

在快鼓段所有的牌子中，前面的急急大排，細排和領板，與後面的倒出牆，虎頭搖，排釐，交代和收頭，都是必要的，其餘的牌子，可由奏者隨意選用，前後的次序，亦可由奏者自由排列。

聽到這樣的擊鼓技術，我們便很自然地會聯想到唐代南卓所寫的羯鼓錄中所說的一些事。羯鼓是怎樣的一種鼓，它和現在我們所常見的鼓，有什麼相同或不相同之處，這時候，我

們暫時不需深究。可是，從羯鼓錄，我們已經可以知道以下的五個要點；就是：

第一，羯鼓是用兩根鼓槌子敲擊的；

第二，它在許多樂器中間，是處於領導地位的；

第三，它是可以獨奏的；

第四，它的獨奏曲，是有一定的曲名或牌子的；

第五，多個鼓曲或牌子，可以連接成一套，而且有一定的連接的方法的。

羯鼓錄曾有記載，說唐玄宗愛打羯鼓，並且曾創作羯鼓上的獨奏曲調。唐玄宗在位做皇帝，是從公元712年起，至766年止，所以，我們至少可以說，鼓的獨奏技術，在第八世紀時候，早已是很通行。

羯鼓錄上又講起一件廣德年間的故事，廣德是唐代宗即位初年所用年號，這年號只用兩年，就是公元763年至764年。這故事大約這樣說：

有一個四川人，名叫李琬，他能打羯鼓。他到了那時候的首都長安。有一天夜裏，他聽得有打羯鼓的聲音，打得很好。他在月光中間，一路步行尋去；尋到一所很小的屋子，門戶又低又窄，鼓聲是從小屋子出來。他就敲門，要見屋裏的主人。這屋裏的主人，是一位打鼓的樂工。李琬對這位樂工說：“您所打的，不是耶婆色鷄麼（耶婆色鷄是鼓曲的名稱）？打得真精妙！可是，為什麼沒有結尾的？”那位樂工聽了，很是驚奇，說：“您真是內行！這件事旁人是不会知道的。我是宮庭樂工，我的祖父，傳授打鼓的技術；他打這一曲，打得特別精妙。在戰亂中間，我的家庭逃散了，我的父親在河西死了；這個曲調，就成爲失傳。我現在是根據了幾本舊有的樂譜，在這裡摸索；老找不到結尾的聲音；所以每天夜裡，還是在找。”李琬問他，您覺得此調的意

味兒全了麼？”那位樂工回答說：“兒全了”。李瑞又說：“曲調的意味兒全，就是曲調本身兒全；爲什麼還要找結尾呢？”他說：“但是聲音還不够兒全，可怎麼辦呢？”李瑞說：“您的了解力很強，可以同您講了。遇到曲調本身的聲音不能完全的時候，應當用別的曲調，來給他解開一下，或是疏散一下，一解開，一疏散，它的聲音就會兒全了。您所打的耶婆色鷄這個曲調，應當用掘拓息遍給他解開。”那位樂工照他的說法一試，真的，很和諧，聲音和意味，都兒全了！他竟感動得哭泣起來。

從這個故事，我們至少可以知道：那時候的鼓曲，是有一定的曲名的；幾個鼓曲，可以連接起來的，有一定的連接的方法的，而且，那時候已經有配成的鼓譜了。

現在民間的流行的快鼓段正與上述羯鼓的五個要點，完全相合，我們至少可以說，在歷史的發展中，快鼓段本身，是多少承繼了一部份古代遺產的。

快鼓段

(分段奏法)

ff J=160

[急急大排] $\left(\frac{1}{4}\right)$ tttt tttt ----- | tt tt | tt tt | tt tt ||

p J=152

[細排] $\left(\frac{1}{4}\right)$ qlll llll llll ----- | qlll q | q ||

mf J=152

[跳金門櫺] $\left(\frac{1}{4}\right)$ odl ld | d'd odl ld | atl ld ttll | tt tt tt tt ||

ti od od od | t od od od | t od od | tt od | ot od | t od |

tt od | ot od | tt od od | tt od | tt od | tt od | tt od |

tt tt tt | ot od | qdl ld | t qdl | tt ld | ttll tt | t ||

J=144 →

[領板] $\left(\frac{1}{4}\right)$ qlll llll ----- qdl ld | d qdl ld | qd qd qd qd qd qd qd ||

dt ld | qd td qdl | dt ld | dd td qdl | tt qdl qdl | tt od qdl tt ||

tt tt tt tt tt tt tt tt | qdl ld | dd td qdl | td dt tt | tt tt tt tt | t ||

J=152

[鶴吃食] $\left(\frac{1}{4}\right)$ ttt tt ld | ttll tt ll ttll tt ttll tt tt | t od ot od | ttll tt tt | qll qll tt ||

ttll tt tt tt tt tt tt tt | t od ot od | ttll tt tt | qll qll tt ||

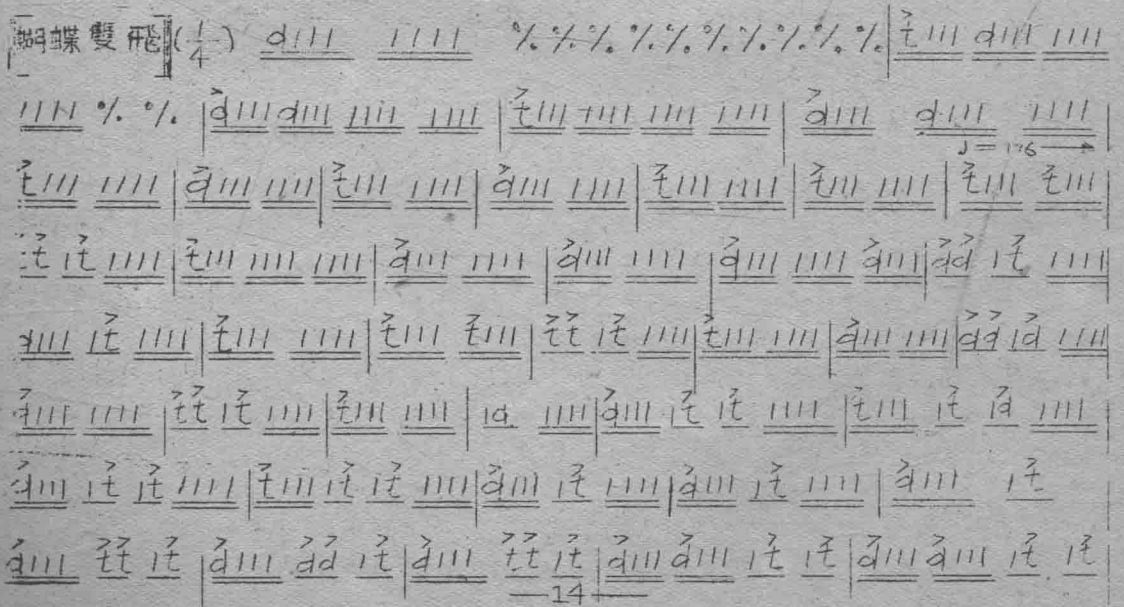
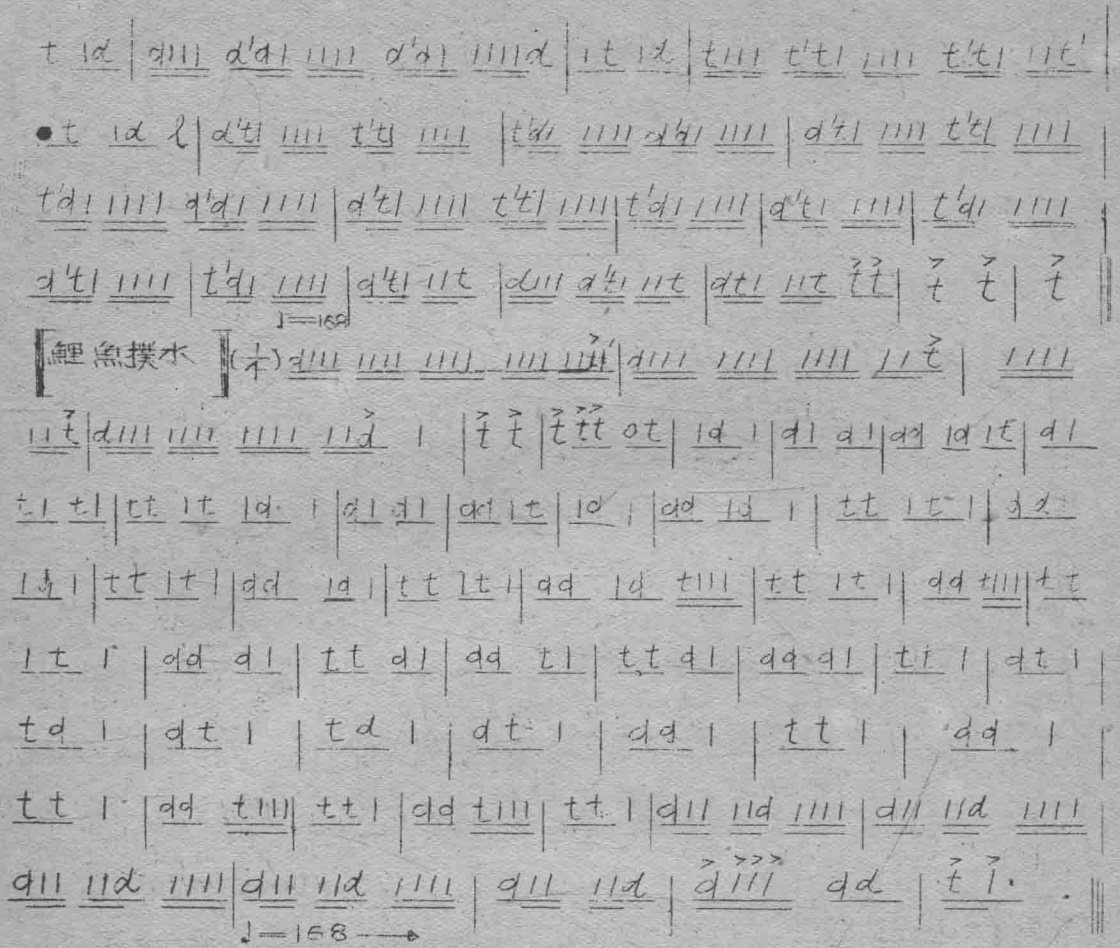
qll qll tt | qll qll tt | qll qll ld | qll tt | tt tt tt ||

[重宝塔] $\left(\frac{1}{4}\right)$ qll llll ----- ld | qdl ld | ld o o o ||

ttll tt tt tt tt tt tt tt | tt ld | qll qll tt qll tt qll tt ||

qll qll tt qll tt qll tt qll tt | ot o | ot tt tt tt tt tt tt tt ||

快鼓段



d l l l l l l l l l | d l l l l l l l l l | d l l l l l l l l l | d l l l l l l l l l |
d l l l l l l l l l | d l l l l l l l l l | d l l l l l l l l l | d l l l l l l l l l |
d l l l l l l l l l | d l l l l l l l l l | d l l l l l l l l l | d l l l l l l l l l |
d l l l l l l l l l | d l l l l l l l l l | d l l l l l l l l l | d l l l l l l l l l |
l l l l l l l l l l | l l l l l l l l l l | l l l l l l l l l l | l l l l l l l l l l |
l l l l l l l l l l | l l l l l l l l l l | l l l l l l l l l l | l l l l l l l l l l |

$\text{♩} = 160$

[海底翻] $\left(\frac{1}{4}\right)$ l l l l l l l l l | l l l l l l l l l l | l l l l l l l l l l |
l l l l l l l l l l | l l l l l l l l l l | l l l l l l l l l l | l l l l l l l l l l |
l l l l l l l l l l | l l l l l l l l l l | l l l l l l l l l l | l l l l l l l l l l |
l l l l l l l l l l | l l l l l l l l l l | l l l l l l l l l l | l l l l l l l l l l |
l l l l l l l l l l | l l l l l l l l l l | l l l l l l l l l l | l l l l l l l l l l |
l l l l l l l l l l | l l l l l l l l l l | l l l l l l l l l l | l l l l l l l l l l |
l l l l l l l l l l | l l l l l l l l l l | l l l l l l l l l l | l l l l l l l l l l |

[急急大排] $\left(\frac{1}{4}\right)$ l l l l l l l l l | l l l l l l l l l l | l l l l l l l l l l | l l l l l l l l l l |

[倒山摇] $\left(\frac{1}{4}\right)$ l l l l l l l l l | l l l l l l l l l l | l l l l l l l l l l | l l l l l l l l l l |

[虎头摇] $\left(\frac{1}{4}\right)$ l l l l l l l l l | l l l l l l l l l l | l l l l l l l l l l | l l l l l l l l l l |

l l l l l l l l l l | l l l l l l l l l l | l l l l l l l l l l | l l l l l l l l l l |

l l l l l l l l l l | l l l l l l l l l l | l l l l l l l l l l | l l l l l l l l l l |

吐 韻 $\left[\frac{1}{4} \right] \underline{\dot{t}\dot{t}} \underline{diii} \underline{iiii} \% \% \% \% \% \mid \underline{d\dot{t}} \underline{t\dot{t}} \mid \underline{d\dot{t}} \underline{t\dot{t}} \underline{d\dot{t}} \underline{t\dot{t}} \mid$
 $\underline{t\dot{t}} \underline{d\dot{t}} \underline{d\dot{t}} \underline{d\dot{t}} \underline{d\dot{t}} \mid \underline{d\dot{t}} \underline{t\dot{t}} \mid \underline{d\dot{t}} \underline{t\dot{t}} \mid \underline{d\dot{t}} \underline{t\dot{t}} \mid \underline{d\dot{t}} \underline{t\dot{t}} \mid \underline{t\dot{t}} \underline{t\dot{t}} \underline{t\dot{t}} \parallel$ 接
 代 $\left[\frac{1}{4} \right] \underline{d\dot{t}} \underline{t\dot{t}} \mid \underline{d\dot{t}} \underline{t\dot{t}} \mid \underline{d\dot{t}} \underline{t\dot{t}} \mid \underline{t\dot{t}} \underline{d\dot{t}} \mid \underline{d\dot{t}} \underline{t\dot{t}} \mid \underline{t\dot{t}} \underline{d\dot{t}} \mid \underline{\dot{t}\dot{t}\dot{t}\dot{t}} \underline{\dot{t}\dot{t}\dot{t}\dot{t}} \parallel$ 接
 收 韻 $\left[\frac{1}{4} \right] \underline{t\dot{t}} \underline{t\dot{t}} \underline{t\dot{t}} \underline{t\dot{t}} \mid \underline{t\dot{t}} \underline{t\dot{t}} \mid \underline{\dot{t}\dot{t}\dot{t}\dot{t}} \underline{\dot{t}\dot{t}\dot{t}\dot{t}} \underline{t\dot{t}} \mid \underline{t\dot{t}} \underline{d\dot{t}} \mid \underline{d\dot{t}} \underline{t\dot{t}} \mid$
 $\underline{\dot{t}\dot{t}\dot{t}\dot{t}} \underline{\dot{t}\dot{t}\dot{t}\dot{t}} \underline{\dot{t}\dot{t}\dot{t}\dot{t}} \mid \underline{t\dot{t}} \underline{d\dot{t}} \mid \underline{d\dot{t}} \underline{t\dot{t}} \underline{d\dot{t}} \underline{t\dot{t}} \mid \underline{\dot{t}\dot{t}\dot{t}\dot{t}} \underline{\dot{t}\dot{t}\dot{t}\dot{t}} \underline{\dot{t}\dot{t}\dot{t}\dot{t}} \mid \underline{\dot{t}\dot{t}\dot{t}\dot{t}} \parallel$

全曲時間約5'55"