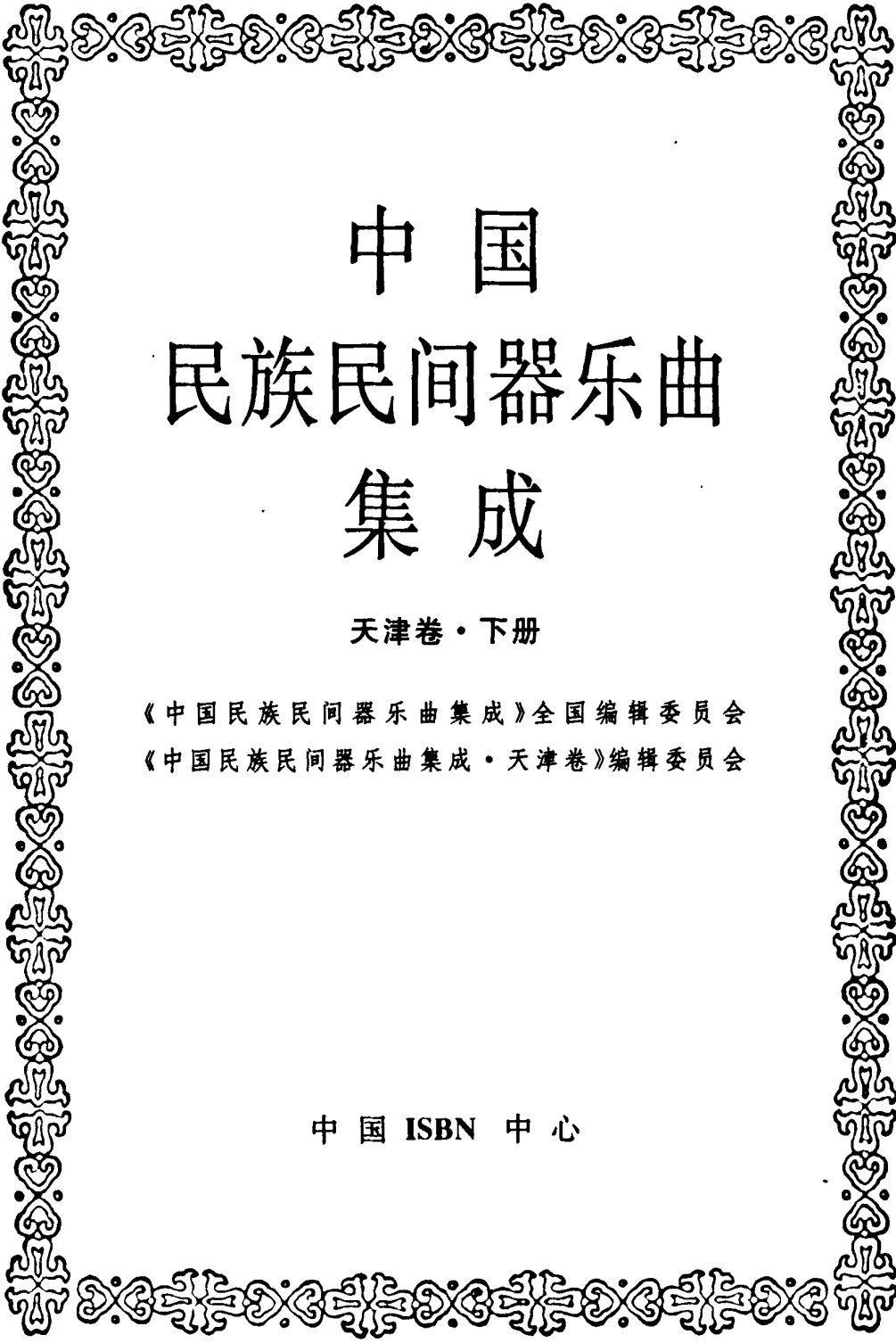


中国民族民间器乐曲集成



中国 民族民间器乐曲 集成

天津卷·下册

《中国民族民间器乐曲集成》全国编辑委员会
《中国民族民间器乐曲集成·天津卷》编辑委员会

中国 ISBN 中心

吹 打 乐

天 津 十 番 乐

天津十番乐述略

唐晋渝 袁辰午

“十番”乐，全称“十番锣鼓”，是我国传统民间器乐的一个乐种。历史上曾经有“十锣”、“十不闲”、“十样锦”等多种称谓。

一、天津十番乐的渊源

据史料记载“十番锣鼓”乐起始于明代，源于我国江南南部（苏州、无锡一带）。明朝万历年间举人沈德符（1578—1642年）在所著《万历野获编》第二十五卷《俗乐有所本》中这样记载：“今有所谓十样锦者，鼓笛螺（锣）板大小钹钲之属。齐声振响，亦起近年。吴人尤尚之。然不知亦沿正德之旧。武宗南巡，自造靖边乐。有笙有笛有鼓有歌落吹打诸杂乐，传授南教坊。今吴儿遂引而伸之。真所谓今之乐犹古之乐”。沈德符幼年居于北京，喜诵说文。中年后回到南方，利用闲暇将自己的见闻随录成篇。该文至少说明了二点：1. 此乐是沿袭“正德之旧”，将前武宗皇帝所造的靖边乐引伸发展；2. 十番乐（十样锦）的形成“亦起近年”，即明朝万历中叶。

清朝以后，“十番锣鼓”乐逐步流行于各地，当时出版的一些文学作品中常见有对十番乐的描述，比如康熙时，孔尚任撰写的《桃花扇传奇》第六出《眠香》中提到“外吹打十番”，第二十五出《选优》中有一段对白：“（小生起介）我们君臣同乐，打一回十番如何？（副净）领旨。（小生）寡人善于打鼓，你们各认乐器，（众打雨夹雪一套，完介）”；吴敬梓所著《儒林外史》第十二回《名士大宴莺脰湖》中描写明代端午灯会，两支灯船在江面上打十番“一班唱清曲，打粗细十番的，又在一船”；乾隆时曹雪芹撰写的名著《红楼梦》，在第十一回中写到

“一档子打十番”，等等，由此可见，十番乐当时十分兴盛，而且很普及。至乾隆、嘉庆年间十番乐进入了鼎盛时期。

天津有“十番”乐，据老人们介绍正是于清乾隆年间。有位名叫吴君轶的天津籍人，在苏州学会了十番乐，带回天津。当时天津的地理位置，交通、商贸的发展，也促成了十番乐的流入。

天津地处华北的东北部，是南来北往的重要交通枢纽。许多南方的货物通过南运河抵至天津，再经北运河转往燕京。当时天津沿河一带“转粟春秋入，行舟日夜过”^①，“东吴转海输粳稻，一夕潮来集万船”^②。特别是开放海禁之后，天津更是呈现出“万商辐辏之盛，亘古未有”的情景。雍正、乾隆年间，每于春夏之交就有广东一带的商船扬帆北上，当时浙江宁波的商船到天津及东北等地一年要往返三次；上海到天津的商船行程仅用六七天，一年即可航行四五次。乾隆皇帝六下江南，往返均由天津经过。河海交通的便利为天津带来了商贸的繁荣。江浙商人来津贩运丝绸、布匹，同时也将竹木制品运来天津销售，这其中不乏有笙、管、笛、箫等乐器，江南的荡调、民间小曲、花鼓等各种艺术形式相继流入津城。商贸的往来带动了艺术的传播，十番乐流入天津亦就成为自然。

十番乐一经传入，即受到天津人的喜爱，清嘉庆二十三年（1818年），津门文人樊彬在所著《津门小令》中写有诗句赞云：“津门好，妙曲值千金。一片管弦歌荡调，十番锣鼓演清音，花酒夜沉沉”。作者特加注云：“荡子曲细声慢引，情致动人；十番清乐歌曲间以鼓吹，亦复不俗。”清雅优美的十番乐在天津备受欢迎，凡举行迎神赛会、灯会、花会、春秋丁祭等各种庆祝大典、节日娱乐等活动，都必有十番锣鼓乐的演奏，十番乐在天津很快兴旺发展起来，至咸丰、同治年间，十番乐的演奏已遍及城乡各地。

十番乐的演奏者们随着演出形式的多样及需要，逐步分化为两种，一种是民间的“吹鼓手”，这些人并不专吹十番，有时也吹其他音乐，他们常随大乐班活动，在吹奏红白喜事时，十番乐与大乐轮番演奏，特别是晚间为了不扰街邻则以十番乐为主，清音悦耳，后来人们将十番乐称为“小吹”，也有人直呼“细乐”。这些吹鼓手们也常在花会中吹奏小段十番，比如，咸丰年间成立的“西沽太平花鼓会”，出会时“一边随着笛子歌唱……同时要用他们自己手内的乐器，打着节奏的音乐来调合”^③。他们一边奏乐一边唱曲，所唱曲目有：《八仙庆寿》、《凤阳歌》、《国泰歌》、《平安歌》、《吉庆歌》等等，其中《平安歌》中第三段的歌词唱道：“……俺唱南十番，你唱十番，俺把鼓来喧，唱一个平安乐，要乐唱乐平安”。这些民间“吹鼓手”们的演出十分频繁，而且演奏时间也相当长，一场婚礼常常要吹奏一整夜，一个庆寿要吹奏一整天。在20世纪二三十年代，津城几乎天天有他们的乐声。另一种是专习十番乐

① 清朝·傅若金：《重修天津府志·直沽口》（光绪）卷三九。

② 清朝·梅成栋：《津门词抄》卷二五，第2页。

③ 望云居士：《天津皇会考纪》，津沽文学社出版，中华民国25年3月出版，第55页。

的班社，他们只演奏十番乐，不奏其他音乐。这些人多是教师、职员及商人。清光绪年间，文人张燕在所著《津门杂记》的“四月庙会”中对这类班社的演出这样记载：“县城皇庙塞（赛）会，戏台纯用灯嵌，晚间请有十番会同人，在县城皇庙戏台上奏古乐数曲，随有昆曲唱和，皆旧家读书人也”。这些文人习练十番乐，主要是为了消遣自娱，不以演出为业，因而演出次数并不多。然而，由于这些人有文化，识音律，经常在一起切磋、研究，将天津十番乐不断规范、提高，使之更加雅致。

20世纪30年代初，天津《大公报》副刊上发表了署名文弟的一篇《十番小史》，文中曰：“十番为津门古乐，始自清乾，盛于道光、咸丰，至清末渐衰。……考十番之始，系乾隆时津人吴君轶作幕江南，采《元宵乐》谱意，另谱十番锣鼓。后又谱《下西风》等，得谱十二”。该文章证实了老人们的传闻，同时也说明“十番”乐虽然源于江南，但经过吴君轶等人的改编、“另谱”之后，已有别于江南。

30年代后期，由于日本帝国主义的侵略，加之乐器被毁坏，十番乐的活动被迫停止。此后虽几度复苏，但终因乐手断代，能演奏者寥寥无几，而渐趋息声。

然而，十番乐在天津历经了二百多年的传承和发展，经过历代乐师们的整理、改编，已形成了独具特色的“天津十番乐”。

二、天津十番乐的流布及社会活动

天津十番乐的社会作用主要表现于演出活动。早期，市区、郊县都有十番乐社，活动十分频繁，但却无有记载。民国以后，一些乡镇十番乐的演出仍很多，如民国23年铅印本的《静海县志》中就有这样的记载“团体娱乐俗称剧曰‘会’，约有五六十种，散布于各乡镇……其中最令人注意者曰‘十番’，其组织皆城镇读书人为之，师师弟弟整整齐齐；一曲吹来，八音俱奏，一似苏浙之清吟小曲，悠扬顿挫，令人神怡。”^① 20世纪40年代天津十番乐陷入低谷，50年代后仅市区有乐社活动，80年代后期十番乐趋于衰亡，90年代初天津音乐学院曾排练过个别曲目，之后极少再有音息。

见于记载的有影响的活动主要在市区，大致有如下几次：

1923年上元节期间，北门外估衣街的华竹绸布庄的王华甫、徐华民两位经理，为庆祝上元佳节，特邀十番乐手们演奏助兴。此次，由集雅社金赞周具贴，邀请集雅社、美善社、四如社等会员约30余人。以集雅社、美善社的老前辈为基础，以四如社的乐手们为骨干，轮流演奏。当时估衣街是天津的繁华地区，其中元隆、敦庆隆、瑞林祥、谦祥益、华竹等大商店鳞次栉比。街上游人很多，热闹非常。每晚华灯初上，估衣街彩灯高悬，有红楼彩画、三国

^① 《中国地方志民俗资料汇编·华北卷》，书目文献出版社，1989年出版，第75页。

彩画、水浒彩画等连环成本戏制作的宫灯。十番乐吹吹打打，观众如潮。专演奏火炽的套曲，如《大嘉兴》、《元宵乐》、《下西风》、《金山寺》等，以及粗十番锣鼓《锦堂春》、《伙锣鼓》、《小嘉兴》等，乐曲较长，每曲可演半小时左右。当时集雅社的老先生们已年过花甲，美善社的会员们正值中年，四如社的会员们则多为 20 余岁，老中青组合，以饱满的热情，连演三个晚间，每天都演至午夜，欢畅尽兴。

1926 年，由南开中学及名画家陈恭甫联合举办“丙寅菊花音乐会”。该会以上千株南中艺菊和陈恭甫花画展为号召，特邀天津四如社十番乐，一并邀请的还有古琴演奏家张吉贞、琵琶名手李竹林。四如社的会员们演奏了最为火炽的乐曲《大嘉兴》，以示庆祝。阳春白雪，一新耳目，在场的观众无不赞叹。

1936 年在戈登堂，天津基督教青年会主办了国际音乐会。当时参加演出的有英、法、意、日、中国、朝鲜等国家。中国推出天津四如社十番乐参演，那时该社人才济济，阵容强盛，正值兴旺时期。音乐会上演奏了《元宵乐》，乐曲优雅动听，锣鼓铿锵有节，展示出我国民族音乐特有的风采。

1936 年 5 月，南开大学春季音乐会在秀山堂举行，会期共分四周，每周演出一次。前三周为西乐，包括声乐和器乐，最后一周为中国器乐。四如社应邀出演。当时的节目除四如社演奏的十番乐《下西风》外，同时被邀请的还有：南大校友国乐社的弦乐合奏《开场板》及《秋夜雨》；陈和庵演奏的南胡独奏《进行曲》及《病中吟》；绎纯国乐社的管弦合奏《花六板》及《双飞蝴蝶》；张吉贞及金致淇演奏的古琴合赋《平沙落雁》及《风雷引》；高月波演奏的琵琶独奏《柳青娘》及《将军令》等等。十番乐首次被列为大学音乐会的主要节目之一。

中华人民共和国成立后，在百花齐放，推陈出新的文艺方针倡导下，一度消沉的十番乐又开始恢复。

1954 年冬季，天津十番乐主要会员刘楚青赴京，会见了北京十番乐的叶仰曦，并举荐在北京工作的天津十番乐会员金菊圃。从此北京十番与天津十番携手共济，互相交流。当时在京的天津十番乐会员，除金菊圃外，还有靳伯隅和李仁波两位乐手，他们三人均参加了北京基本艺术研究社的音乐组。天津学习北京十番，北京也学习天津十番，每周共同演练，相处融洽。北京基本艺术研究社还聘请金菊圃为特邀委员。

1955 年，天津电台广播乐团负责人陈嘉瑞和徐仁召集原四如社的会员：李志道、李志武、李俊儒、林式之、刘仲璋、刘楚青、于敬熹等以及翟亮、段永祥、黄树声等。经过一年的练习，于 1956 年在天津广播电台录制了《大嘉兴》、《元宵乐》、《下西风》三套花十番乐曲，此后，以前的旧会员梁岫尘加入进来，又吸收了新会员姚仰之、陈克严、陈雁鸣、何子预、王家齐等加盟。1962 年全体成员转入天津古乐研究会。

1956 年，应天津南市广播电台邀请，录制了三套花十番，即《大嘉兴》、《元宵乐》、《下西风》，先后均在电台播放。后在“文化大革命”中丢失。

1958年,天津十番乐应邀参加水上公园庆祝国庆游园大会的演出。晚七时在湖心乘龙舟吹奏十番乐曲,曲声凭借水面传向远处,岸上游人共同欣赏古乐,盛况空前。

1959年10月5日,为了庆祝苏联十月革命40周年,在北京北海公园举行水上音乐会,邀请京津两地十番乐手参加演出。后又于中秋节的晚间在北海公园放荷灯,乐手们乘船于水上演奏十番乐,曲伴荷灯起,船在水中行,船、曲、水、灯交织辉映,博得了游人的好评。

1963年10月,天津音乐家协会古乐研究会参加了天津第二届音乐周。十番演奏者一行13人,年纪均近花甲,在舞台上一字排列,正襟危坐,听众迎头鼓掌,热烈欢迎。当时演出的曲目是《下西风》,约有20分钟,娴熟的技艺,幽雅的乐曲,令观众为之赞叹。

1964年夏季,中央音乐学院音乐研究所所长杨荫浏派人来津,在天津音乐家协会的小礼堂(原永安饭店)录制了《大嘉兴》、《元宵乐》、《下西风》、《松竹梅》等八首乐曲。作为研究资料,珍藏于中国艺术研究院音乐研究所。

1982年,天津音乐家协会古乐研究会十番组应邀参加了“海河之春”音乐会的演出。经过“文化大革命”,旧会员故去约半数,其他人则年老多病,不能参加。只得临时邀请戏曲学校协助(有赵凯、王世文等),编缩乐谱,以10分钟的短时间演出《下西风》,因时隔多年,已不复当年之火炽。

天津十番乐主要用于盛会及喜庆的活动。专习该乐的班社后来参加一些大型的音乐会和正规的文艺演出,成为天津传统音乐的代表乐种之一。尤其在对外交流的活动中,天津十番乐显示出高雅的中华民族之风。

三、天津十番乐器、班社及乐手

(一)乐器

天津十番乐所用乐器是由打击乐器和管弦乐器组成。其中打击乐器有锣、鼓、钹、星板四类,每类的乐器分别为:

锣类:大锣、中锣(亦称文锣)、手锣(亦称镘子或七镘)、铙锣、云锣(一般使用十面锣);

鼓类:大鼓、堂鼓、板鼓(俗称单皮鼓)、盆鼓、怀鼓;

钹类:小钹、水钹、齐钹、蒲钹;

星板类:星铃、檀板、大木鱼、小木鱼。

管弦乐器有吹管乐、弹拨乐、拉弦乐三类,每类的乐器分别为:

吹管乐器类:笙(苏笙)、管(亦称雅管)、笛、箫、唢呐、海笛;

弹拨乐器类:琵琶、南三弦、双清、月琴等,有的用秦琴或阮。

拉弦乐器类：提琴（中国提琴）、二胡、京胡、板胡（或京二胡、高胡）等。

以上打击乐器有 18 件，管弦乐器有 14 件，总计为 32 件，因此演奏时需用人手较多，一般需要十五六人或更多，限于条件也可酌减。但至少也得 6 人，因为锣鼓与管弦乐段交叉、轮番演奏，每人要兼奏几件乐器，如司鼓的要兼奏板鼓、盆鼓、星子、木鱼和钹锣等；司笛的要兼奏齐钹、小钹；司笙的兼奏大锣、中锣；司檀板的兼奏木鱼；司南三弦的兼奏大钹；司提琴的兼奏手锣，等等。

天津十番乐的演奏为坐式，前后两排，其座位排列如下图：



十番乐器非常讲究音量及音色。音色必须响亮、优美，虽一锣一鼓，一星一钹，各有定音，只有音高准确，演奏时才能和谐，因而搜求一套完整的十番管弦乐器和打击乐器并非易事。早期的十番乐器要求较一般乐器高一调门，如笙应用苏笙，它较一般笙小，或用津门笙王之笙，其音清亮，适宜吹奏十番；管称雅管，以花梨或红木制作为宜；琵琶、南弦旧式的已不易得，中国提琴、双清现市面上均无销售，这两件乐器殊为难得。打击乐器中大锣、中锣、手锣、云锣、钹锣、云锣均有定音。当年购制时，是在制锣厂，一人逐锣敲打，一人吹定音笛，再一人审音，将所有成品锣逐一筛选，如此费时费事，才能选出称心如意的乐器。

（二）班社及乐手

郊县的十番乐班比较杂乱，有的与其他班社混在一起，更由于缺少记载，故难以表述。市区专习十番乐的班社，首见有文字记载的是从清朝的同治年间开始，后来陆续有班社成立或解体，其中有些班社影响较大，有的则是昙花一现，可记述的大致有如下班社。

集雅社：成立于同治九年（1870 年）。该班社的主持人是胡席庵，教师为曹爱州和周药山。班中的成员多为绅商及旧读书人，其中华少澜、李子明、周芝田、桑采田等均是班中的翘楚，成员有 12 人。周药山擅于吹笛，他吹笛的技术曾得清朝道、咸时名笛师李兰坡和李俊甫两人的薪传。他吹出的笛音清亮秀丽，演奏的点头（鼓点）技法精巧细致，成为天津十番乐特有的风格，他后来将这一技艺传授于周芝田，使其保留下来。该班社的排练、演出活动长达 30 余年，于光绪二十七年（1901 年）结束。

美善社：于 1891 年成立，教师由桑采田担任，主要成员有李尚勛、赵聘臣、杨芝华等，共计 8 人。该班社自清末成立后，活动了约 30 余年，于 1920 年结束。

四如社：于美善社解体后翌年（即 1921 年）成立。这是津城名流李谨权于自家（城内项

家胡同)开办的。开办初期他亲作主持,后因多种原因社址几度迁徙,教师也因年老有病而改由后人接替。该班社阵容较大,会员都比较年轻,技艺也尚佳,因此实力较强,是天津最有影响、持续时间最长的十番乐社。

除以上这三个有影响的乐社外,还有一些小型的十番乐演奏组织,如:

音乐传习所十番组:始创于民国初年,由杨芝华及辛树人二位教授,学生有胡允恭等人。

社会教育办事处十番会:成立于1916年,至1919年结束,成员有穆琴舫、穆芝圃、王元度、胡定九、穆小帆、曹稚香、胡松如、刘昆佑等8人。教师为美善社的杨芝华、桑采田、辛树人三位。

严氏十番会:是天津著名教育家、文化名人严修(字范孙)组织的家庭子弟音乐会,参加者大部分为“仁”字辈人士,教师特聘杨芝华。

南开中学十番组:系南开中学企业组织,由杨芝华教授,学生有王家齐、武恭寿、罗融硕等,先后有数十人参加,该社的持续时间也较长。

天津女子师范学校十番组:是女师师生们的业余组织,请杨芝华教授,成员有梁岫尘、王仁同、朱润源、王敬章、宛爽麟、陈学恒等。

勤教女学十番组:由李尚勳教授,参加者有老师陈雁鸣等,有不少学生参加排练。

黎氏十番会:这是曾做过大总统的黎元洪的家庭班社,主持人为黎家长子黎重光,乐手均是黎家成员,请杨芝华担任教师,并兼教北方弦索乐与丝竹乐。

“绿藻画”会附设的十番乐组:该组创始于1930年,由李尚勳担任教师。

此外,当时的开滦矿务局(时设天津市区)、天津邮政局等单位的国乐组织也曾排演过十番乐,大多数都是请杨芝华予以辅导教授。

1955年天津十番乐研究小组成立。在刘楚青的努力下,吸收了部分青年会员组成了老中青结合的乐社,其成员有:刘楚青、李志道、李志武、于敬熹、王家齐、刘仲璋、何子豫、陈雁鸣、姚仰之、李俊儒、梁岫尘、陈克寒、林式之和青年学员黄树声、段永祥、翟亮等,共20余人。由刘楚青、李志道两位主持活动。短短的几年排练出了《大嘉兴》、《元宵乐》、《下西风》等三套花十番乐曲,参加了几次大的演出,并在天津电台录了音,制作出专题节目向社会播放,引起社会的注意。

1962年成立天津古乐研究会,会内设有十番乐研究组。将1955年组建的十番研究小组成员全部转入该会。1963年古乐研究会刊发了《古乐研究资料》第一辑,其中登载了李志道的文章《天津十番乐活动的近期史话》,引起音乐界的关注。著名音乐理论家杨荫浏特复信给天津古乐研究会,讨论有关事宜。

历届乐社有不少专家能手,除上面提到的集雅社的周药山之外,还有美善社的李尚勳,他继承了前辈的笛法。后有四如社的李俊儒学会了前人的笛艺,技法高超,后传教给予

敬熹。吹笙能手属四如社的梁岫尘及刘楚青两位乐师，刘则更胜一筹，能将笙变换调门，吹奏各种调。刘仲璋擅长南弦，捻头适度，演奏之音非常动听。文武场兼备的全才，早年当属周芝田，后传于美善社的李尚勳，又教授于李志道及刘楚青。李志道尤擅长击鼓，鼓点清脆如珠走玉盘。

四、天津十番乐曲目

天津十番乐原有乐曲约三四十套，二百年来，历代乐师们对其中的乐曲进行精研、加工，再以历练、承传，使其中13套曲谱完整的保留至今。这13套音乐分粗、花、细三种不同的形式。完全用打击乐器演奏的称“粗十番”，亦称“素十番”或“清十番”；打击乐器和管弦乐器混合演奏的为“花十番”；以管弦乐器为主的称“细十番”，也称“笙十番”或“大十番”。此外还以主奏乐器分类，如以笛子主奏的称“笛吹十番”；以笙主奏的称“笙吹十番”；以箫主奏的称“箫吹十番”，等等。

目前保留下来的粗十番乐曲有：《小嘉兴》、《锦堂春》、《伙锣鼓》、《两来船》四套。这四套乐曲各有其特点：《小嘉兴》以平稳见长，为粗十番乐中的基本功；《锦堂春》有急有骤，花点较多，音量较强；《伙锣鼓》的特点是加入了清鼓，单独表现出击鼓的技巧；《两来船》则使用两组锣鼓，一为锣鼓七镗，一为星翎蒲鼓，有分有合，敲击时似有两只船往来之声。十番锣鼓乐在演奏时，其板数和节拍不死板，或快或慢，活泼生动。

现保留的花十番乐曲有：《大嘉兴》、《元宵乐》、《下西风》、《千狐腋》、《金山寺·水漫》五套。《大嘉兴》最初只有锣鼓打击乐，称为小嘉兴，后增加管弦乐并改进了锣鼓，曲名即随之改为《大嘉兴》。《大嘉兴》属笙吹十番，该曲非常火炽热闹，是表现农民丰收之后的喜庆情景。全部乐曲分为两个部分，前部采用南北曲中〔汉寿亭侯〕“观阵”的曲牌，后部分采用〔跨海征东〕中“评功”的曲牌，虽然曲文不随乐曲歌唱，但也表示出了曲调的情感。前部粗锣鼓与管弦乐分开演奏，后部则粗细混合演奏；《金山寺·水漫》后面采用唢呐吹奏，这是其他乐曲没有的。《下西风》是笛吹十番，它的音乐气氛非常活泼而又夹以雅静，管弦乐和锣鼓贯穿全曲，使人感觉到轻松愉快，因而这套乐曲传遍了全国的南方和北方，成为十番乐的名曲。

现保留的细十番乐曲有：《松竹梅》、《锦上花》、《一串珠》、《热沉檀》四套。《松竹梅》的风格幽雅娴静，在开始的乐曲中突出云锣点头，第三段用箫主奏，笛箫交替，雅趣盎然；《锦上花》曲调较为清新；《一串珠》在细十番中曲牌最多，一共有26个，演奏时一个接着一个，犹如一串珠，一气呵成；《热沉檀》如歌如诉，缠绵不断，演奏时除了以笛子独奏的〔风韵〕外，其他各曲牌均去掉锣鼓，以清音悦耳。

此外还曾有些小的单曲目，如被称为“十样锦”的《大闺女要婆家》，另外有《思凡》、《太平元月》等等，有的乐曲虽曾有过录音，但由于“文化大革命”的破坏，音响和曲谱均已无存。

五、天津十番乐的艺术特色

天津十番乐的艺术特色，归纳有三：1. 锣鼓乐曲；2. 管弦乐曲；3. 曲体结构。

（一）锣鼓乐曲

打击乐是十番乐的基础，由打击乐构成的乐曲为锣鼓乐。

天津十番乐中锣鼓乐有着自己独特的敲击方式和成套的锣鼓经，乐师们称其为“点头”，十番乐的点头与其他音乐或戏曲的锣鼓经完全不同。

天津十番乐锣鼓经的念法多年来一直承袭着吴语的字声，即“星、汤、蒲、大、勺、同、七”等，正如清代李斗在《扬州画舫录》中论述十番时所说：“后增星、钹等乐器，辄不止十种，遂以星、汤、蒲、大、各、勺、同、七字为谱，七字乃吴语乐器之声”，这些字组成了锣鼓经的乐谱。下面我们列举几种天津十番乐常用的锣鼓曲牌，简要说明：

【转子】

七 乃 同 王 | 七 乃 同 王 | 正 仓 仓 仓 | 哪 儿 七 乃 仓 |
哪 儿 七 乃 仓 | 七 一 乃 仓 | 乃 一 同 仓 | 同 一 王 仓 |
王 一 七 仓 | 哪 儿 浪 仓 仓 | 哪 儿 浪 仓 仓 | 勺 各 勺 各 仓 |
勺 各 勺 各 仓 | 仓 七 仓 一 正 仓 | 一 仓 二 仓 三 仓 勺 |

这里“七、乃、同、王、正、仓、哪儿”等，是打击乐器的形声字，供乐手们读谱所用，七，表示七钹，乃，表示手锣，同，表示大鼓或盆鼓，王，表示大锣或丈锣。正，表示七钹、手锣、板鼓三件齐奏，仓，表示七钹、手锣、板鼓、大锣四件乐器齐奏，等等。“七、乃、同、王”是十番锣鼓乐的基础，也是用的最多的四件主奏乐器。

十番锣鼓乐有两个突出的特点：

1. “七、五、三、一”的结构。七，即四拍击七下，记七个字；五，即三拍击五下，记五个字；三，为两拍击三下，记三个字；一，即一拍击一下，记一个字。这样由多至少的递减。如下例：

一七 一七 一七 七
一乃 一乃 乃
同 同
王

2. 几乎每个曲牌都演奏四番。由于“十番”锣鼓是以“七、乃、同、王”四件为主要演奏乐器，因而锣鼓乐中的点头大都演奏四番，每遍由一件乐器开点，以示为主奏。例如：

【串子】

第一段

七 扎 仓 | 一七 一七 一七 七 | 一乃 一乃 一乃 乃 | 扎扎 一扎 一扎 扎 |

正仓 正仓 一正 仓 | 一乃 一乃 乃 | 一同 一同 同 | 扎扎 一扎 扎 |

正仓 一正 仓 | 一同 同 王扎 王扎 哪儿 仓 | 七 扎 仓 | (后略)

第二段

乃 扎 仓 | 一乃 一乃 一乃 乃 | 一同 一同 一同 同 | 扎扎 一扎 一扎 扎 |

正仓 正仓 一正 仓 | 一同 一同 同 | 一王 一王 王 | 扎扎 一扎 扎 |

正仓 一正 仓 | 王一 五 七扎 七扎 哪儿 仓 | 乃 扎 仓 | (后略)

第三段

同 扎 仓 | 一同 一同 一同 同 | 一王 一王 一王 王 | 扎扎 一扎 一扎 扎 |

正仓 正仓 一正 仓 | 一王 一王 王 | 一七 一七 七 | 扎扎 一扎 扎 |

正仓 一正 仓 | 七一 七 乃扎 乃扎 哪儿 仓 | 同 扎 仓 | (后略)

第四段

王 扎 仓 | 一王 一王 一王 王 | 一七 一七 一七 七 | 扎扎 一扎 一扎 扎 |

正仓 正仓 一正 仓 | 一七 一七 七 | 一乃 一乃 乃 | 扎扎 一扎 扎 |

正仓 一正 仓 | 乃一 乃 同扎 同扎 哪儿 仓 | 王 扎 仓 | (后略)

上谱例中“七 扎 仓”是提示以七钹开点，“乃 扎 仓”是提示以手锣开点，以此类推。四件乐器轮番变化演奏，形成“串”。〔串子〕曲牌的四番不仅以“七、乃、同、王”的顺序排列，而且每段里面也以“七、乃、同、王”、“乃、同、王、七”、“同、王、七、乃”、“王、七、乃、同”的顺序轮番变化演奏。

值得一提的是：“七、五、三、一”的演奏顺序并不是固定不变，必须由多至少，而是可以随意变换，比如：“五、三、一、七”、“三、一、七、五”、“一、七、三、五”、“七、三、五、一”等等，如〔明暗合八〕谱例：

【明暗合八】

(三、五、一、七)

王	一	王	(后略)			
一	王	一	王	(后略)		
王				(后略)		
王	王	一	王	一	王	(后略)

(五、三、七、一)

乃	乃	一	乃	(后略)		
乃	一	乃		(后略)		
乃	乃	一	乃	一	乃	(后略)
乃				(后略)		

(一、七、三、五)

同				(后略)		
同	同	一	同	一	同	(后略)
同	一	同		(后略)		
同	同	一	同	(后略)		

(七、一、五、三)

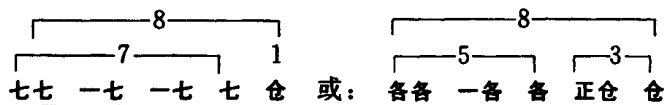
七	七	一	七	一	七	(后略)
七				(后略)		
七	七	一	七	(后略)		
七	一	七		(后略)		

〔明暗合八〕是把两行加在一起合为八。如

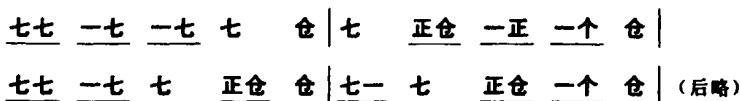
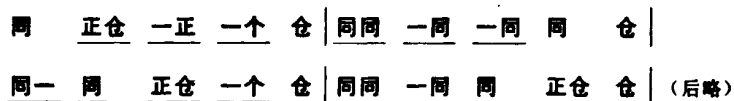
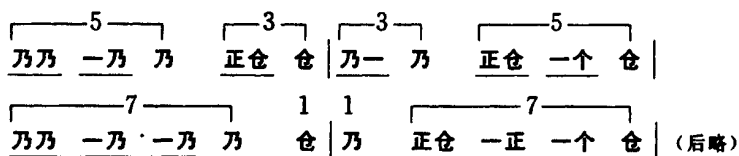
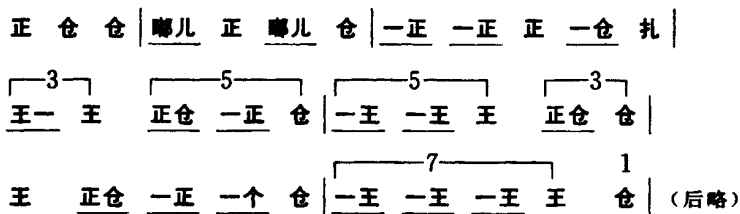
王	一	王		
一	王	一	王	王

上例为“七、五、三、一”的几种变奏形式。

“合八”的形式也可变换击法，如下例：

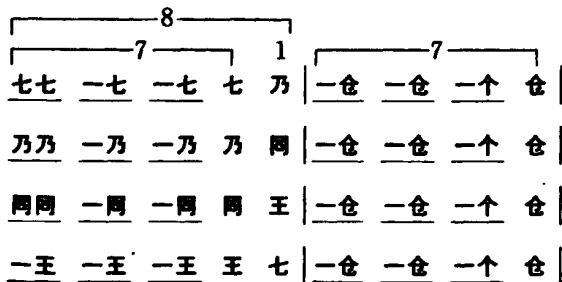


〔合八〕点头，有的比较复杂，如〔组合八〕例：



如果仔细分析曲谱，不难看出它们仍然有规律。

〔四齐〕该点头是由敲击八下与敲击七下合并而成，十分规整。



〔串子合八〕顾名思义是由〔串子〕与〔合八〕连接而成。

第一段

$\overbrace{\text{七七 一七 一七 七 仓}}^7$ | $\overbrace{\text{乃乃 一乃 乃 仓一 仓}}^1$ | $\overbrace{\text{乃乃 一乃 乃 仓一 仓}}^5$ | $\overbrace{\text{乃 仓一 仓}}^3$ |
 $\overbrace{\text{同一 同 正仓 一正 仓}}^3$ | $\overbrace{\text{王 正仓 一正 一个 仓}}^5$ | $\overbrace{\text{王 正仓 一正 一个 仓}}^1$ | $\overbrace{\text{王 正仓 一正 一个 仓}}^7$ |
 $\overbrace{\text{扎 扎 仓 仓 扎 扎 仓 仓}}^8$ | $\overbrace{\text{正仓 扎 正仓 扎}}^1$ | $\overbrace{\text{一正 一正 正 一仓 勺}}^7$ |

第二段

乃乃 一乃 乃 正仓 仓 | 同一 同 正仓 一个 仓 |
 王 正仓 一正 一个 仓 | 七七 一七 一七 七 仓 |
 扎 扎 仓 仓 | 扎 扎 仓 仓 | 正仓 扎 正仓 扎 | 一正 一正 正 一仓 勺 |

第三段

同一 同 正仓 一个 仓 | 王 正仓 一正 一个 仓 |
 七七 一七 一七 七 仓 | 乃乃 一乃 乃 仓一 仓 |
 扎 扎 仓 仓 | 扎 扎 仓 仓 | 正仓 扎 正仓 扎 | 一正 一正 正 一仓 勺 |

第四段

王 正仓 一正 一个 仓 | 七七 一七 一七 七 仓 |
 乃乃 一乃 乃 仓一 仓 | 同一 同 正仓 一个 仓 |
 扎 扎 仓 仓 | 扎 扎 仓 仓 | 正仓 扎 正仓 扎 | 一正 一正 正 一仓 勺 |

〔串子合八〕也可在每段中以一件乐器为主，按“七、五、三、一”的递减方式演奏，比如《锦堂春》中的〔串子合八〕，但击法比以上谱例要复杂。另外也可有其他的变化形式。

〔蛇蜕壳〕

以“七、五、三、一”的形式由多至少的演奏，所不同的是〔蛇蜕壳〕以整段为单位，即一段“七”，二段“五”，三段“三”，四段“一”，每小节变换一节稍暗的音色，整段句式非常规整。仿佛是一条头大尾小的“蛇”正一节一节地蜕去身上的壳。见下例：

$\overbrace{\text{七七 一七 一七 七}}^7$ | $\overbrace{\text{扎扎 一扎 一扎 扎}}^1$ |
 $\overbrace{\text{乃乃 一乃 一乃 乃}}^5$ | $\overbrace{\text{正仓 一正 一个 仓}}^3$ |
 $\overbrace{\text{同同 一同 一同 同}}^3$ | $\overbrace{\text{扎扎 一扎 一扎 扎}}^1$ |
 $\overbrace{\text{一王 一王 一个 王}}^1$ | $\overbrace{\text{正仓 一正 一个 仓}}^7$ |

七七 一七 七 | 扎扎 一扎 扎 |
 乃乃 一乃 乃 | 正仓 一个 仓 |
 同同 一同 同 | 扎扎 一扎 扎 |
 一王 一王 王 | 正仓 一个 仓 |

七一 七 | 扎一 扎 |
 乃一 乃 | 仓一 仓 |
 同一 同 | 扎一 扎 |
 王一 王 | 仓一 仓 |

七 扎 乃 仓 |
 同 扎 王 仓 | (后省略)

这是素锣鼓的演奏形式。在花十番中略有变化，如《元宵乐》中的

【蛇蜕壳】：
 七七 一七 一七 乃 | 乃乃 一乃 一乃 王 |
 一王 一王 一个 同 | 同同 一同 一同 扎 |
 七七 一七 乃 | 乃乃 一乃 王 | 一王 一王 同 | 同同 一同 扎 | (后省略)

将每小节的最后一击改换乐器，而它又是后小节的主奏乐器，不仅使“蛇蜕壳”更加形象，而且也体现出“花”的特点。

〔节节高〕

该点头是“一、三、五、七”由少至多的演奏。

七 勺各 勺 仓 仓 |
 乃一 乃 勺各 勺 仓 仓 |
 同同 一同 同 勺各 勺 仓 仓 |
 一王 一王 一个 王 勺各 勺 仓 仓 |

〔清鼓〕

该点头敲击起来比较复杂，但很有特点：

勺哪儿 丁 勺哪儿 丁冬 丁冬 一个丁 |
 勺哪儿 同 勺哪儿 同全 同全 一个同 |

<u>勺哪儿</u>	<u>丁一</u>	<u>丁</u>	<u>勺哪儿</u>	<u>丁冬</u>	<u>一个丁</u>
<u>勺哪儿</u>	<u>同一</u>	<u>同</u>	<u>勺哪儿</u>	<u>同全</u>	<u>一个同</u>
<u>勺哪儿</u>	<u>丁冬</u>	<u>一个丁</u>	<u>勺哪儿</u>	<u>丁一</u>	<u>丁</u>
<u>勺哪儿</u>	<u>同全</u>	<u>一个同</u>	<u>勺哪儿</u>	<u>同一</u>	<u>同</u>
<u>勺哪儿</u>	<u>丁冬</u>	<u>丁冬</u>	<u>一个丁</u>	<u>勺哪儿</u>	<u>丁</u>
<u>勺哪儿</u>	<u>同全</u>	<u>同全</u>	<u>一个同</u>	<u>勺哪儿</u>	<u>同</u>

如果我们去掉其中的“勺哪儿”点，其特点便一目了然：

<u>丁</u>	<u>丁冬</u>	<u>丁冬</u>	<u>一个丁</u>
<u>同</u>	<u>同全</u>	<u>同全</u>	<u>一个同</u>
<u>丁一</u>	<u>丁</u>	<u>丁冬</u>	<u>一个丁</u>
<u>同一</u>	<u>同</u>	<u>同全</u>	<u>一个同</u>
<u>丁冬</u>	<u>一个丁</u>	<u>丁一丁</u>	
<u>同全</u>	<u>一个同</u>	<u>同一同</u>	
<u>丁冬</u>	<u>丁冬</u>	<u>一个丁</u>	<u>丁</u>
<u>同全</u>	<u>同全</u>	<u>一个同</u>	<u>同</u>

这是在一个牌子里“一、三、五、七”和“七、五、三、一”两种点头同时对应敲击，难度较大。

锣鼓乐演奏时，每件乐器不仅有其特定的作用，而且还直接影响乐曲的演奏质量。我们仅就以下几件主要乐器做一简单介绍：

檀板 它通用于粗、细、花十番之中，每曲自始至终一板不能少，它掌握全曲的进行速度，在锣鼓中，即使有空拍，也须听到檀板的声音。如锣鼓中的形声字谱 一七 一七 一七 七的“一”字，是指空拍，就需要檀板敲击出声来，以提示大家。因此持檀板者必须是一位精通十番乐的人，否则就会乱了节奏。另外，打檀板者需兼敲小木鱼，如 勺各 勺 是左手持檀板，右手打木鱼，双手同时进行。在管弦乐演奏时，还要兼击怀鼓，因而这个位子很重要。

板鼓 在打击乐器的锣鼓中它是第一位，相当于乐队的指挥。其他大锣或丈锣、七钹、手锣等均须注意板鼓鼓槌子的演奏方向，以及快慢、长短等，这样才能齐整划一，有句敲鼓的口诀是：“锣要玲珑鼓要爆，七钹要粘手锣要跳。”因此，板鼓敲击时、手法要交待得清楚，要打得干脆，使锣、七、钹能随得准确。板鼓打“仓”字用双槌，打“正”字用单槌，打“哪儿”要双槌左右手轮打，演奏时有长捻、中捻、短捻之分，长捻打七下，中捻打五下，短捻打三下。

大锣 声音大而振幅长，打错一下即影响全部，故需注意。重声在中心，轻声在锣边，