

中国音乐学院

硕士学位论文

吕剧打击乐结构与节奏的形态分析

姓名：李光辉

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：姚艺君

20080501

摘 要

经笔者多方查阅，目前并未发现对于吕剧打击乐方面的理论研究专著和论文。在已经查阅的资料当中，相关的理论研究大多数集中在吕剧的起源与发展、唱腔、表演等方面。因此，笔者试图在吕剧打击乐领域涉足一二，以便为后续的深入研究做好铺垫。

本人对山东省吕剧院和山东省莱州市吕剧团打击乐组做了长期的跟踪性实地考察后，确定以吕剧打击乐的音乐形态研究为主要研究对象，以音乐本体分析为主，结合民族音乐学理论与人类学研究方法，对吕剧打击乐进行初步的整理和分析。

本文的研究范围主要以“打鼓佬”（即‘鼓师’—笔者注）口述的锣鼓经与常用锣鼓音乐的实际音响为主，对于那些泛用的打击乐音乐将在以后的研究中详细论述，本文仅限提及。吕剧打击乐可供研究的因素非常之多，本文只是择其几点进行探讨。

笔者整理了实地考察采录到的吕剧锣鼓经，首先，针对其横向结构进行分析研究，按照锣鼓经“用锣”的特性因素，将吕剧锣鼓经分为五大类：“一锣类”、“住头类”、“长锤类”、“马腿儿类”、“综合类”。然后，对吕剧打击乐的纵向形态结构、节奏特征等方面做了初究。

研究中发现：

- 一、吕剧打击乐主要来源于京剧和河北梆子等大剧种。
- 二、吕剧打击乐在唱腔的“入头”方面形成了独特的个性特点。
- 三、吕剧打击乐在配合演员身段和舞台场面等方面的配用原则学习、借鉴了京剧。
- 四、吕剧打击乐具有复调性思维与独特的节奏特征。

本文分为五个部分：

- 一、绪言
- 二、吕剧打击乐的发展概况
- 三、吕剧打击乐的常用乐器与吕剧锣鼓经
- 四、吕剧打击乐的作用、乐器配置及运用规律
- 五、吕剧打击乐的结构分析
- 六、吕剧打击乐的节奏特征分析

关键词：吕剧打击乐 锣鼓经 用锣 横向结构 纵向结构 节奏特征

Abstract

The research done by the author of this thesis showed there have been few theoretical works and papers on the Percussion of Lu Opera. The existing theoretical researches were focused on the original, development, singing method, and performance. As a result, the author tried to do some pilot researches on the percussion of Lu Opera in order to lay foundation of further study in this field.

After he investigated Lu Opera Theatre of Shandong Province and Lu Opera Troupe of Laizhou City, Shandong Province for a long time respectively, the author decided to focus his researches on the musical structure and reality of percussion of Lu Opera. He furthered his study by combining the approaches of traditional musicology with anthropology.

Therefore, the author mainly concentrated on the drumming regularity narrated by the folk drummers and the actual sound effects of drumming. There are numerous subjects to be explored relevant to the percussion of Lu Opera, this thesis mainly deals with the subjects stated below.

The author classified the drumming regularity through his personal investigation. Firstly, after comprehensive study and analysis of the horizontal structure of the drum using regularities, the author divided the drums of Lu Opera into five categories: “Yiluo”, “Zhutou”, “Changchui”, “Matuier” and integrated style in accordance with the drum using regularities. Secondly, the author made further researches on the vertical structure and the rhythm characteristics of the percussion of Lu Opera. What the author has found is as the following:

1. The original of percussion of Lu Opera is from Peking Opera and Hebei Bangzi
2. The percussion of Lu Opera has formed musical characteristics in respect of “Rutou”.
3. The percussion of Lu Opera draws lessons from Peking Opera in respect of actors’ performing and stage setting.
4. The percussion of Lu Opera is characteristic of compound melody and rhythm.

The thesis consists of five parts:

1. Introduction
2. The development of Lu Opera
3. The frequent use of percussion instruments and the regularities of Lu Opera
4. The functions and instruments application of Lu Opera
5. The structural analysis of percussion of Lu Opera
6. The rhythm analysis of percussion of Lu Opera

Keywords: Percussion of Lu Opera the regularities of drumming usage of drums Horizontal structure vertical structure rhythm characteristics

关于学位论文使用授权的说明

本人完全了解中国音乐学院有关保留、使用学位论文的规定，即：
中国音乐学院拥有在著作权法规定范围内学位论文的使用权，其中包括：（1）已获学位的研究生必须按学校规定提交学位论文，学校可以采用影印、缩印或其他复制手段保存研究生上交的学位论文；（2）为教学和科研目的，学校可以将公开的学位论文作为资料在图书馆、资料室等场所供校内师生阅读，或在校园网上供校内师生浏览部分内容；（3）根据《中华人民共和国学位条例暂行实施办法》，向国家图书馆报送可以公开的学位论文。

本人保证遵守上述规定。

作者签名： 李光耀

日期： 2008.6

导师签名： 刘芸

日期 2008.6

致谢与声明

致 谢

在论文的撰写期间，衷心感谢导师姚艺君教授对本人的精心指导。此外，还要感谢我所有的课程老师和系领导老师们热情帮助和支持！老师的言传身教将使我终生受益！

声 明

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是本人在导师指导下，独立进行研究工作所取得的成果。尽我所知，除文中已经注明引用的内容外，本学位论文的研究成果不包含任何他人享有著作权的内容。对本论文所涉及的研究工作做出贡献的其他个人和集体，均已在文中以明确方式标明。

签 名： 李光峰 日 期： 2008.6

绪 言

一、选题由来

山东吕剧是笔者的家乡戏，从小对吕剧艺术耳濡目染得益于家乡的文化生态环境，儿时生活中潜移默化的教育不仅培养了我对吕剧艺术的喜爱，同时也赐予了笔者一定的艺术感性基础。

同其他戏曲打击乐一样，吕剧打击乐是吕剧音乐的重要组成部分。吕剧打击乐不但引领、配合着舞台表演的进行，也表现舞台上各种抽象情境的戏剧意涵。何为在《京剧打击乐初步研究》一文中表述道：“打击乐在戏曲音乐中占有特殊的位置。它的节奏鲜明，音响效果很强，在配合舞蹈、渲染强烈的戏剧气氛、以及表现人物内心情绪的激动、变化等方面，都能发挥很大的作用。在戏曲音乐中，它是一个重要的，不可缺少的组成成分。京戏以及其他的地方戏曲，无论在表演上或演唱上，与打击乐都有很密切的关联，都少不了打击乐的直接配合¹。”

吕剧是一个年轻的剧种，发展至今约有 100 年。建国以来，吕剧艺术在新中国政府的关怀下发展非常迅速，编排和改编了一批优秀剧目，在人们心目中产生了深远影响。当时，不光在山东省内，其他省市如江苏、辽宁、吉林、黑龙江、新疆也纷纷成立了吕剧团，可谓盛况空前。据不完全统计，曾经编演的剧目已经超过了 300 部。由此可见，吕剧在那个时期是国内颇有影响的戏曲剧种之一。然而，迄今为止的吕剧打击乐，在理论研究方面基本处于空白状态。

就读硕士研究生期间，本人对戏曲打击乐这种“敲击性”艺术产生了浓厚的兴趣。在导师的引导与支持下，我选择了吕剧打击乐研究作为自己的硕士学位论文，并且将视角投向了吕剧打击乐的形态研究方面。《音乐学概论》（王耀华、乔建中主编）一书中提到：“音乐形态学作为一门学科，尽管已经取得了不少成果，但在我国的音乐学研究中并没有真正成熟起来。”……“节奏、节拍研究与音色研究，与其他分支相比，这些领域的研究是较为薄弱的。”²正如专家所言，戏曲打击乐的形态研究就是这种状况。

笔者选择吕剧打击乐为研究的切入点，将吕剧的打击乐音乐进行收集、整理，

¹ 何为《京剧打击乐初步研究》（载于《京剧打击乐汇编》）北京：音乐出版社，1958年3月，P307

² 王耀华、乔建中主编《音乐学概论》，北京：高等教育出版社，2005年7月，P80、P86

然后择其几点进行梳理和分析,希望能够对中国音乐形态学的学科建设贡献绵薄之力。

二、研究现状

从音乐形态学角度对吕剧打击乐进行理论性研究的论著并不多见,说资料匮乏似乎也不为太过。本人在进行了大量的文献查阅和老艺人口述历史及剧团现职人员专访等工作之后发现,成效甚微。

在可数的有关论著中,从历史角度探讨的,如《吕剧的起源与发展》;谈人物传记和音乐创作探索的,如《张斌与吕剧音乐》;综述性质的,如《吕剧音乐概论》、《吕剧音乐创作基础》、《中国戏曲集成·山东卷》、《山东戏曲音乐概论》等。

这些著作关注的焦点几乎全是唱腔,唯独对吕剧伴奏音乐——打击乐部分的研究涉及甚少,更无专题性论著面世。

笔者在此基础之上又做了再进一步的深入查找,依然没有发现以吕剧打击乐研究为主题的著作或论文,这个领域仿佛是一个被遗忘的角落。甚至笔者所见的吕剧艺人对此态度漠然,理由非常简单:“吕剧打击乐都是学人家的东西。”然而,京剧等许多剧种何尝不是这样,这恰恰是中国戏曲打击乐的共性所在。在与吕剧“打鼓佬”的交谈中得知,吕剧打鼓佬的师承最初都是京剧的打鼓佬,吕剧打击乐的运用大部分学习了京剧。鉴于吕剧打击乐理论研究情况的不尽人意,笔者同时将视角拓展到京剧打击乐研究领域的学习与借鉴,意在知其先,观其后。

经查,京剧打击乐的专题研究中较多偏重于资料性。如:《京剧打击乐汇编》(1958);《京剧锣鼓谱简编》(1960);《京剧锣鼓》(1982);《京剧打击乐浅谈》(1991)等等。这些著作均为笔者的吕剧打击乐研究提供了重要而丰富的参考。

以上专门研究中,由张宇慈、吴春礼等人编写的《京剧打击乐汇编》是一本内容丰富的资料性著作。书内所列独立“条名”的锣鼓经有一百零一种,按照结构上的由简至繁分为五大类。书中简要举例分析了这些锣鼓音乐在京剧舞台表演中的用途与规律,其记谱方式包括文字谱、字母谱及线谱总谱。此后的几本著作,是在《京剧打击乐汇编》基础上不同程度的增减而已。

除此之外,笔者查阅到了国立台湾大学音乐研究所翁柏伟的硕士论文《从符

号体系到表演机制——一个以京剧锣鼓为中心的研究》，这是一篇近年来的新著。此文以符号学研究方法作为一个新的工具，结合传统的研究方法，开拓了全新的研究角度和视野。作者基于符号学研究就是一种文化研究的观点，对京剧锣鼓进行了深度探讨。

以上有关京剧打击乐的研究对笔者产生了重大影响，同时也为笔者提供了丰富的感性材料。但是，这些研究都是以京剧打击乐横向结构为出发点的，对于京剧打击乐的纵向结构分析并未提及。

张伯瑜在《中国锣鼓乐的节奏构成》一文中对中国传统锣鼓音乐的节奏特征进行了分析，其中有一部分涉及到了戏曲打击乐，许多方法与角度对本研究有很大的启发。

笔者还参考了有关中国打击乐节奏研究的部分论著和文章，如：李民雄的《中国打击乐》、赵丽的《花鼓灯锣鼓的节奏分析》、李真贵的《中国锣鼓乐节奏探微》、司文虎、许德宝的《试论中国戏曲音乐的节奏节拍形态——板腔体音乐的节拍体系》等等，鉴于篇幅恕不一一列出。

三、研究目的、意义及方法

（一）研究目的和意义

中国传统音乐的研究历史很长，但是对于中国传统音乐的本体形态学研究来说，做的还不够。吕剧打击乐是吕剧音乐的重要组成部分，同时也是中国戏曲打击乐中的一员。打鼓佬以檀板和单皮鼓作为指挥工具，以各种鼓套子作为指挥的规范和套路，凭借着对于戏曲剧种风格的把握来统领整个演出过程，配合演员的身段或者唱腔、烘托场面等，为戏曲舞台表演提供节奏支撑。这种戏曲打击乐由于其独特的演奏形式及自身所蕴含的复杂内容，长期以来为众多中外音乐研究者称奇。

综观当今对于戏曲打击乐的研究，大部分停留在对锣鼓经的记录以及演出时的用途的描述上。对于其内部结构及节奏特征等问题，却无法提供进一步的解答。吕剧打击乐是多年来经过多少代艺人精心创作出来的，有着很强的规律性和灵活性。把吕剧打击乐音乐进行分析、提炼，并将其上升到理论高度是很有意义、也

是很有价值的。希望通过此研究能够对中国传统戏曲打击乐研究进行一个局部的投射。

具有立体结构的吕剧打击乐，同其他戏曲打击乐一样极具特色。各种打击乐器的协同演奏，巧妙而形象的塑造了各种音乐形象，这种合奏形式的内部立体结构表现的十分复杂，本文拟对此进行必要的形态分析。

笔者在整理锣鼓经的记谱过程中发现，吕剧打击乐的节奏变化异常丰富。比如：同一个锣鼓经在不同的情形下使用，节奏与效果均有差异。出现这种情况的原因究竟何在？其节奏特征到底受到了哪些因素的影响？这也是本论文中想要解决的重要问题。

吕剧打击乐在很大程度上学习了京剧打击乐的配用规律与原则，但在长期使用的过程中早已逐渐揉进了本剧种的要素。因此，对吕剧打击乐的研究就产生了两重意义：

第一，吕剧和京剧不是一个剧种，吕剧音乐与京剧音乐亦有很大差异，因此，吕剧打击乐在实际运用中产生独特个性即成为必然。

第二，由于吕剧打击乐与京剧的打击乐有相似或相通之处，所以，对吕剧打击乐本体形态的深入研究，可能会对其他戏曲剧种在打击乐的理论研究方面有所裨益。

（二）研究方法

本文通过文献学、实地考察等方法，对吕剧打击乐的历史文化背景进行了一定的梳理与分析，并对吕剧打击乐所用的乐器以及吕剧锣鼓经进行了必要的整理与描述。由于吕剧打击乐在角色与场面上的配用原则完全取法于京剧，因此对吕剧打击乐作用方面着色不多，而将重点放在了对吕剧打击乐的形态分析与节奏特征分析上。

吕剧打击乐在表现形式和深层结构原则上与西方复调音乐有相通之处，吕剧打击乐也具有纵向结构思维，这种中国传统的纵向结构思维与西方复调音乐思维并非是对立的，两者的复调思维基础基本一致，均建基于对客观规律认识的合理性。但是，绝对不能认为两者的现象阐释是一致的，专业术语也不可能完全相同。即：不能套用西方的传统复调音乐理论框架。西方传统复调理论中包含对比和模

仿两大类的构成原理，这种构成原理主要是建立在和声进行的基础上。吕剧打击乐所用的乐器发出的音并没有固定泛音，因此也谈不上属、主功能和弦或音程的解决。吕剧打击乐中包含的是节奏色彩与节奏形态的对比，是由不同乐器在音长、音色、音量、音高等方面的特质所形成的，这是世界上独一无二的，是中国民间音乐家音乐思维和创造力的体现。

因此，笔者并未采用“对比复调”或“模仿复调”等术语，但是，在研究过程中借鉴了西方复调音乐的结构分析方法。

另一方面，斯波索宾在《音乐基础理论》中提到，节拍是“有重音的及无重音的，同样音值的时间片断，在循环重复着的序列”³。这种观念深深影响了西方音乐的发展，因此，西方音乐的记谱中是可以划小节线的，而且在小节线内有轻重不同的强弱规律。但是我们不能将具有这种循环性强弱规律的法则应用到所有的音乐，也不能用这种节拍原则去规范或者替代不同音乐体系中独特的节奏组织方式。中国传统音乐的节拍组织方式是“板”、“眼”，如一板一眼、一板三眼等。其中的“板”位不一定就是强拍，“眼”位也不一定都是弱拍，这一点大家已经取得了共识。吕剧打击乐作为中国传统音乐的一部分，同样体现了这种独特“板眼式”的节奏原则。更重要的是，吕剧打击乐的节奏特征还受到中国传统锣鼓音乐构成原则与演员舞台表演的影响，呈现出较为复杂的特性。如果不了解吕剧打击乐的实际作用，就根本无法理解其节奏特征中纷繁复杂的变化。

当然，由于时间与能力有限，笔者并没有对某些问题和领域进行周全的研究，只能留待日后。本文把研究的重点放在了对吕剧打击乐的形态与节奏特征分析上，对于其历史源流、配用方式等方面仅限简略提及。另外，有关吕剧打击乐器的演奏技巧、板鼓套子、指挥手势等技术性问题也未涉及。

³ (苏)斯波索宾《音乐基本理论》，北京：人民音乐出版社，1958年8月，P11

第一章 吕剧打击乐的发展概况

山东的水陆交通比较方便，大运河与黄河均经过山东省，数百年来一直是南北贸易运输的要道，交通的发达促进了经济的昌盛，也促进了文化的交流与发展。

清朝初期梆子腔就传入了山东，并使山东成为梆子腔盛行的地区之一。梆子腔艺人的足迹遍布黄河两岸，梆子腔在山东、河南、河北的交界地区有了长足的发展，成为深受广大群众喜爱的艺术形式。吕剧的发源地博兴与广饶地处鲁东北，此处是山东与河北的交界处，吕剧的发展与梆子腔有着千丝万缕的联系。

除却梆子腔以外，皮黄腔也是山东省内具有较大影响的戏曲声腔之一。据《孔府档案》记载，早在清朝乾隆三十三年（1768）以前，就有江南安庆府淮宁籍艺人陈来臣在孔府内“教演梨园”。同治、光绪年间（1862——1908），京剧已经流行于山东各地。在济南、烟台、泰安、潍坊、临沂、博山、惠民、济宁、德州等地，都有京剧表演团体，京剧在山东省内盛行不衰。至20世纪80年代初期，全省有京剧专业艺术团体50多个，遍及全省大部分地区^①。这一发展较为完善的大剧种影响了山东本地戏曲剧种兴起与发展，他们纷纷向京剧学习，吸收和借鉴京剧的音乐元素，以健全自身。吕剧打击乐就是在这种文化背景下孕育和形成，直至逐步发展完善。

以下是吕剧打击乐发展时间表：

一、十九世纪末

“黄河到了孟津以下，河出峡谷，穿行于冀鲁平原，地势变得平缓，水流随之渐慢，泥沙沉淀，河床加高，黄河变成了一条地上‘悬河’。”^②1884年以前的黄河下游无防洪大堤。处在黄河入海口的广饶、博兴一带“三年恶水三年旱，三年蝗虫灾不断”，人民生活非常困苦，当地灾民不得不大批外出以乞讨为生。逃荒的过程中，灾民们大多以演唱民间小曲为乞讨手段。所以此地流传了许多民间小曲杂调、琴书说唱等艺术形式。一些民间艺人为了更好的招徕观众，将挨家

^① 高鼎铸《山东戏曲音乐概论》，北京：人民音乐出版社，2000年2月，P31

^② 东营市文化局编《吕剧的起源与发展·东营市史料汇编》，济南：黄河出版社，1997年7月，P2

挨户上门乞讨或坐唱等形式改革为化妆演唱。当时由山东琴书发展而来的化妆扬琴就是吕剧的雏形。山东琴书艺人使用琴书当中的曲牌、唱腔和念白，学用京剧等戏曲剧种的表演程式，排演了化妆扬琴《王小赶脚》。演出中，“武春田操坠琴，崔心庆打扬琴伴奏，谭明伦打竹板掌握节奏。”^①吕剧初期的打击乐器大都是用山东琴书的打击乐器，这些打击乐器非常简单，只是简板、竹板一类的击节乐器。

二、1900年——1930年

吕剧在1918年至1930年间进入城市，这时的吕剧打击乐逐渐趋于完善。后经艺人的加工，打击乐也开始向规范化、程式化演进。“1917年前后，博兴县琴书艺人孙中心改为化装演出后，与同伙流动演出，其徒弟张树德化装演唱《王小赶脚》轰动一时。孙中心幼时学过皮黄、东路梆子，还会唱‘灯腔’（五音戏的北路）；另外还能司鼓、操琴。他在提高化装扬琴的表演艺术和吸收其他剧种的锣鼓经方面起到了一定的作用。”^②

在这个时期，吕剧的演出形式发生了很大变化，由“拉地摊”逐步改为搭舞台演出，其乐队编制也相应扩大。早在1909年4月，时殿元的共和班在潍县东坝崖演出首次加入锣鼓伴奏，武场逐步健全，先加入皮鼓、挎板。后又加入锣、铙钹、小锣。^③但这一时期的武场很不固定，这时候的吕剧班规模很小，多者十几人，少者只有几人。他们有个说法，叫做“七忙八不忙”。由于伴奏和打击乐都是演员自兼，七个人演起来就略显忙乱，八个人演起来就稍微好些。

三、1930年——1953年

1930年后至新中国成立前夕，吕剧乐队通过长期发展演变，渐趋规范。武场中的打击乐器，如锣、铙钹等开始分出高音和低音。锣分为大锣、小锣、云锣等，除了铙钹以外，还有形制较小的小镲、哑钹等。

建国后，1953年成立了山东省吕剧团。在音乐创作当中，将专业音乐工作者与吕剧艺人相结合，并以专业音乐工作者张斌等人为创作主体。此后，吕剧艺人们整理演出了《小姑贤》、《蓝桥会》、《王定保借当》等传统剧目。与此同时，该

^① 东营市文化局编《吕剧的起源与发展·东营市史料汇编》，济南：黄河出版社，1997年7月，P10

^② 东营市文化局编《吕剧的起源与发展·东营市史料汇编》，济南：黄河出版社，1997年7月，P

^③ 同上，P44

团又创作演出了《李二嫂改嫁》，在音乐上进行了创新，获得成功。其唱腔音乐吸收了大量新的音乐素材，创立了新的板式，如散板、紧板、摇板、慢四平、快四平、慢二板、快二板等等，成为吕剧音乐发展史上的一次飞跃。

吕剧打鼓佬刘锡光在《李二嫂改嫁》的打击乐设计中，除了运用了京剧打击乐之外，还吸收运用了河北梆子打击乐中的【尖板】、【按板】、【梆子锤】^①、【七锤】等，将其与创新的吕剧音乐完美的结合在一起。

至此，吕剧打击乐确立了自身稳定的伴奏框架。

四、1953 年至今

这是吕剧打击乐的又一个新的发展阶段。在这个时期，各吕剧团体先后推出新编历史剧《婴翠》、《孪生姐妹》、《亲事》、《画龙点睛》，现代戏《石龙湾》、《军嫂》、《苦菜花》、《小岛风情》等优秀作品，这些剧目多次在省内外汇演中获奖。尤其在现代戏中，吕剧打击乐有了一个新的发展视角。

现代吕剧在打击乐的配用方面是有其特殊性的。一般来讲，现代吕剧中的表演比传统吕剧表演相对含蓄，有些心理活动不能像传统吕剧里面用夸张的舞蹈动作来表现，而常常是用静态的动作配合丰富细腻的面目表情或呼吸的节律来传达。这种细腻的渗透对于吕剧打击乐的用法就提出了更高的要求，一旦过多的使用打击乐就可能会破坏舞台气氛。

山东吕剧院的鼓师良世俊提出了“惜锣如金”的观点，他认为在现代戏中不能在每个演员的舞台调度上都加锣鼓，而是要恰到好处。甚至还利用了一些其他的效果来替代吕剧打击乐。例如，吕剧现代戏《补天》中，在男女主人公上场拥抱时并没有使用【撕边一锣】，而是用了轰隆隆的雷声替代了【撕边】，用闪电效果替代了【一锣】。这是一种新的思维方式，给观众以深刻的感受与印象，是一种充满智慧的手法。

在笔者的实地考察中，发现了有三拍子的吕剧打击乐伴奏。如《玩会跳船》（山东省吕剧团）、《狱卒平冤》（逢成玺，青岛市吕剧团）、《送香茶》（级仙春，招远市吕剧团）等。在剧本中，这些三拍子的曲调都是用 3/4 拍记谱。

正像一位吕剧艺人所讲：“吕剧都是拿来主义。”吕剧打击乐在兼容并收的过程中，并没有削弱自己的个性，反而形成了自己独特的风格。这也正是吕剧打击乐发展中闪光的一面。

^① 河北梆子中称此鼓点为【梆子穗】，但是笔者所采访的吕剧打鼓佬均称之为【梆子锤】。

第二章 吕剧打击乐的常用乐器与锣鼓经

第一节 吕剧打击乐常用乐器

吕剧发展历史比较短，因此没有吕剧自身所传承的古老的打击乐传统。平时艺人们很少使用“打击乐”这种书面语言，通常都习称“吕剧锣鼓”，当然其所用的乐器不仅仅包括锣和鼓，这个说法也从侧面反映出吕剧打击乐的常用乐器就是锣与鼓。笔者得知吕剧打鼓佬大都师承于京剧打鼓佬，并从他们的口中初步得知，吕剧打击乐借鉴了京剧、河北梆子等大剧种的打击乐的乐器和编制形式。在乐器使用这一方面，吕剧打击乐并没有自身独有的个性特征，其打击乐器与京剧中所运用的打击乐器无异。

下面以山东省吕剧院打击乐组为例，对吕剧所运用各种打击乐器的形制加以简单说明。

一、板鼓

又名单皮鼓、班鼓。形体矮小，鼓身木板较厚，用五块色木、桦木、槐木或桑木拼合而成。鼓身直径 25 厘米，但绝大部分是木质框面，中间振动发音的鼓面仅有 5~10 厘米，鼓膛呈八字形，鼓边高 9.5 厘米，单面蒙厚猪皮或牛皮，鼓皮张紧于鼓面并包到鼓身底端，用密排鼓钉绷紧，并在底部箍以铁圈。蒙皮的鼓腔部分叫鼓光，是敲击发音部位。

演奏板鼓要将单皮鼓吊于木架上，用两个竹制的鼓槌子（或鼓箭子）敲击。根据鼓师的经验，他们认为，鼓槌子的长度为一拃后多出两三厘米，稍长点比较省力。笔者实际测量的鼓槌子长度大约在 25 厘米至 28 厘米之间。演奏板鼓时，不仅鼓心、鼓边发音高低有别，使用点槌（鼓槌点击鼓面）或满槌（平击鼓面，鼓槌子触及鼓皮需占鼓膛的三分之二以上）发音也不同。有双击（双手持鼓槌子齐打或交替滚奏）、单击（右手持鼓槌子击鼓，左手持檀板敲击）、闷打（左鼓槌子压住鼓面，右鼓槌子打鼓面，发出闷音）等技巧。此外还需要一个高度大约为 20 厘米的小凳子，用于垫脚。

二、檀板

也称手板、拍板、绰板，有时简称为“板”，与单皮鼓合称“鼓板”。现在吕剧乐队里广泛运用的“板”由三块木板组成，前二后一。前两块木板（又称：“前扇”）的上下端用丝线缠绕的很紧，用布带或绸带将它与后一扇木板联系在一起。握板时，用拇指挑起带子，将带子横架在左手虎口上。翘起拇指将带子勒紧，使前两块木板贴住拇指内侧，以阻止敲击时的晃动。

檀板在唱腔伴奏中通常敲击“板”的节奏位置，在过门中或其他锣鼓伴奏中与鼓棹子敲击配合演奏，敲击节奏位置比较灵活。^①

三、大锣

大锣是铜制乐器，是用通常叫做“响铜”的铜锡合金制成的。大锣的锣面多呈圆型弧面，中心隆起部分称“锣光”、“锣脐”；锣光的中心点称“锣眼”；锣光外围的斜平面称为“锣帮”；锣帮的卷起部分称“锣边”。锣边上面有两个洞眼，用来拴提绳用的。大锣用布头槌敲击演奏。吕剧使用的大锣有四种：（1）武锣，（2）苏锣，（3）中虎，（4）低虎。规格如表1：

表1 吕剧所用四种大锣规格一览表

| 名称 | 锣面 | 锣光 | 锣边 | 备注 |
|----|--------|--------|-------|------|
| 武锣 | 28.0cm | 8.0cm | 1.2cm | 高音锣 |
| 苏锣 | 29.5cm | 11.5cm | 1.2cm | 常规用锣 |
| 中虎 | 33.0cm | 16.0cm | 1.2cm | 中音锣 |
| 低虎 | 35.5cm | 21.0cm | 1.2cm | 低音锣 |

四、小锣

小锣的形制与大锣很像，只是要小一点，也分为高音小锣和低音小锣。因为小锣是用左手食指挑着演奏的，所以也称“手锣”。小锣用木板敲击演奏。规格如表2：

^①在戏曲乐队中，板鼓与檀板并用，由一人兼奏，居于指挥和领奏地位。演奏者被称之为“鼓佬”、“鼓师”，在笔者当地农村里俗称“掌鼓板的”。鼓佬靠各种击鼓手势和演奏出的不同音色指挥乐队，为演员的各种身段和动作伴奏，又与檀板一起制约唱腔节奏，给锣鼓演奏增加花点，烘托舞台气氛和人物形象。

表2 吕剧所用小锣规格一览表

| 名称 | 锣面 | 锣光 | 锣边 | 备注 |
|------|--------|--------|-------|----|
| 高音小锣 | 21.5cm | 9.5cm | 1.0cm | 常用 |
| 低音小锣 | 22.0cm | 10.5cm | 1.0cm | |

五、饶钹

饶钹，响铜制，通常两扇为一副，单扇钹形。靠两扇对击发声，钹的每一扇均可以分为钹顶、顶眼、钹边三部分。饶钹每一扇的质量约为500克。每扇钹还需要准备方巾一块，将方巾穿过顶眼并固定好，方可以缠握进行演奏。除饶钹外的另外三种钹都为吕剧中的色彩乐器。

六、小镲

也称小钹，响铜制，单扇钵形，镲面较平稍厚，面径14.0cm、碗径6.5cm、碗高2.0cm，碗顶系以皮条或绳，两面为一副。演奏时，双手各持一面，互击而发音。音色高亢脆亮。

七、哑钹

亦名吹打钹。形似小钹，但是其碗较小，钹面较薄。径约半尺余。吕剧里常用于唢呐曲牌，以按节拍。面径与小钹相似，碗径4.8cm，碗高2.0cm，哑钹的特点在于其碗顶没有可以系皮条或绳的洞眼，演奏时手直接持碗部进行演奏，发出“辟辟”的声音。

八、堂鼓

堂鼓又称月鼓，近似纺锤圆筒形，木制，两端蒙牛皮或猪皮。鼓身通漆成红色，也有饰花纹图案的。鼓侧有四个铁环，悬于木架上，用一对木槌击奏。用不同力度击奏鼓心和鼓边可产生丰富多变的音响。堂鼓的主要形制有大小两种。大者鼓面直径可达1m以上，发音宏亮、低沉；小者鼓面直径仅20至30cm，发音坚实、有力。

九、云锣

吕剧里面所用的云锣并非是一组锣，而是用其中的一个比较小的锣，锣面约15.0cm。用以表现特殊情绪和情调。

就像一位吕剧艺人所说的一样：“吕剧是典型的拿来主义。”我们看到吕剧打击乐所使用的乐器与京剧打击乐几乎是完全相同的，某些乐器的使用频率不是很高，例如，吕剧演出里面的极少用到碰铃，而京剧却很常用，因为京剧打击乐演奏的曲牌比较多，碰铃往往用在打击乐与乐队合奏的曲牌当中。但是，在打鼓佬学习过程中，却以京剧的打击乐为基础教材，并常常将京剧的许多打击乐曲牌作为技巧练习曲，因此，在吕剧打击乐的传承过程中，还是较多的用到碰铃。

第二节 吕剧锣鼓经介绍

锣鼓经又称“锣鼓点”、“锣经”、“锣鼓谱”、“鼓帮”、“鼓关”。是我国打击乐音响念法和读谱法的统称。^①有许多吕剧打鼓佬则称其为：“点子”。吕剧锣鼓经并没有专门的文字或符号记谱，都是靠背诵的。在传承与使用过程中，为了方便记忆与教学，通常锣鼓经都会带有当地方言的口音。

一、吕剧锣鼓经在演奏实践中的意义

吕剧锣鼓经有少量文字或者其他形式的书面记谱，但其大多数情况下是用口述。这种口述方式在吕剧打击乐乃至中国戏曲打击乐的发展过程中经久不衰。这种独特的方式具有非常深刻的意义：第一，体现并维持了特定音乐传统的口头表达性；第二，以相对简略的方式与复杂的音乐观念共同记录音乐；第三，锣鼓经是一种艺人之间在想象、思考方式上互相沟通理解的语汇，形成了相对固定的音乐观念。第四，将吕剧打击乐转瞬即逝的音乐声响变成使用方便的具体可视听的形式。

不论西方音乐在中国盛行之前，还是之后，口传心授的教学方式一直是吕剧打击乐传承的重要手段。锣鼓经的诵读类似于“口诀”，甚至有诗词歌赋的韵律感。这种口头传承不但较为清楚的传达了音乐内容，而且便于记忆，在吕剧打击

^①中国音乐词典编辑部《中国音乐词典》，北京：人民音乐出版社，1985年6月，P250

乐的师徒相承中起了重大作用。这种锣鼓经的诵读，不仅是打鼓佬有效的学习手段，而且是其他演员学习和排练中不可或缺的，同时也是演员与乐队伴奏之间的默契。在演员身段表演的学习过程中，老师每教一个动作，就会一边口述锣鼓经，一边做示范或教学。因此，锣鼓经成为联系整个吕剧表演体系的重要纽带。

每位打击乐队成员都要将锣鼓经的诵读方式熟读于心，但很少有人诵读锣鼓经的分谱。锣鼓经在诵读时，将所有纵向的声部都化为一个个代音谱字组成线性乐谱，大家内心中诵读的是同一个锣鼓经，而实际打奏是却是各得其所、各行其道，这正是戏曲锣鼓经的精彩之处。如若只是念自己的一个分声部，那演奏起来就会有相当的难度，因为有的乐器常常在后半拍起或演奏连续的切分节奏，演奏速度非常快的时候更加如此。这些锣鼓经不仅显示了自己的声部，而且其他所有的声部也随之共同念出，这样对于演奏者的正确把握很有帮助。

二、吕剧锣鼓经的谱字

吕剧的锣鼓经念法借鉴了传统大剧种的锣鼓经念法，但是因为地方口音的不同，所以也产生了一些变化读法（详见表3）。

表3 吕剧锣鼓经代音字对照表

| 打击乐器 | 代音谱字 | 乐器演奏方式 |
|------|------------|-----------------------|
| 檀板 | 贝（儿话音）、扎、衣 | 板的单击（‘衣’有时为休止或弱击的色彩音） |
| | 乙、个 | 板鼓演奏中的休止符 |
| 单皮鼓 | 大 | 右手鼓槌子单击 |
| | 八 | 左手鼓槌子单击 |
| | 崩 | 双鼓槌子齐击 |
| | 八大 | 左右手鼓槌子先后分击 |
| | 嘟 | 双手鼓槌子快速滚击 |
| | 拉 | “嘟”的尾音 |
| | 多 | 单鼓槌子轻击 |
| | 多罗 | 单鼓槌子滚奏两击 |
| | 龙冬 | 板与单鼓槌子同时轻击或双鼓槌子同时轻击为： |

| | | |
|------------|--------|---------------------------|
| | | “龙”，单鼓槌子轻击为“冬”。 |
| 大锣 | 亢、匡、仓、 | 低音大锣、吊锣单击或大锣与饶钹、小锣、板鼓同时齐击 |
| | 共、将 | 高音或中音大锣与饶钹、小锣、板鼓同时齐击，力度较大 |
| | 空、顷 | 大锣弱击或与饶钹、小锣、板鼓同时弱击 |
| 小锣 | 歹 | 小锣单击或伴以其他乐器的弱奏 |
| | 郎 | 小锣单击或伴以其他乐器的弱奏 |
| | 来 | 小锣单击或伴以其他乐器的弱奏 |
| | 令 | 小锣弱击或伴以其他乐器的弱奏 |
| | 匝 | 小锣闷击或伴以其他乐器的弱奏 |
| 饶钹 (小镲) | 才、次 | 饶钹(小镲)单击或与小锣齐击 |
| | 七 | 饶钹(小镲)弱击或与小锣齐弱击 |
| | 扑 | 饶钹(小镲)闷击或与小锣齐闷击 |
| 堂鼓 | 冬 | 堂鼓单击或双齐击 |
| | 不 | 堂鼓弱击 |

从上表我们可以看到，每一个谱字所包含的内容都是比较丰富的，包含音色、力度、演奏法等，其中还隐含着许多局内人约定俗成的合奏方式等等。

(一) 代音谱字所代表的乐器声响

这些锣鼓经的谱字表达的乐器声响可以分为三类：第一类是单个乐器的演奏声响；第二类是乐器合奏的声响；第三类是虚字。

1. 作为单个乐器的演奏声响

单独乐器的演奏声响用谱字来诵读，一般都是常用乐器才使用。如：檀板、板鼓、大锣、饶钹、小锣、小镲、堂鼓等。其他的乐器如哑钹、碰铃使用较少，因此并没有代音谱字，但是，如果执意要用，大家用一个约定俗成的谱字也未尝不可^①。

^① 在中国传统打击乐中，都存在锣鼓经类的诵读谱，这种以口头诵读来辅助演奏的方式极为常见。若有碰铃使用较多的锣鼓经，那用“当”字作为代音谱字也是可能被接受的。

用来代替乐器演奏音响的谱字都是在模拟乐器的声响，但是由于口音的不同或个人对于声音的感受不同，也会出现不同的差别。现在每种乐器使用的代音字少则一个，多则数个。如上面的表格中，大锣共有七种代音字“空、顷、亢、匡、仓、共、将”。大锣的代音字中却很少有表示单个乐器的演奏声响，除了在表示特殊情境（如：打更、开路等）时使用，大多数情况往往代表了多个乐器的合奏。

小锣也有五种代音字：“歹、郎、来、令、匝”，小锣代音字表示单个乐器声响的情况比较多，如：大锣【住头】 $\overline{\text{大}} \text{歹} \cdot \text{亢} \overset{\hat{\quad}}{\text{才}} \text{亢} \parallel$ ①大锣【住头】中的“大”、“歹”表示板鼓与小锣的单独声响，“大”为打鼓佬的单签一击，而后将鼓槌子向前伸出，提示小锣演奏，“歹”，小锣演奏之后，就是四种乐器的合奏了。小锣的单击在这里显得尤其重要，这是一个合奏前的提示音。再如：【小锣打上】中，鼓板与小锣常常交错出现，这时的“歹”也是一个乐器的声响。

2. 作为乐器合奏的声响。

在吕剧锣鼓经中，一般分为三种合奏方式：①鼓、板、大锣、铙钹、小锣。②鼓、板、小镲、小锣。③鼓、板、小锣。

一般乐器合奏的代音字用音量相对较大乐器的谱字，如：

①大锣【撕边一锣】 $\text{哪} \sim \sim \sim \text{亢}$ ，此合奏用大锣代音字“亢”来代表四种乐器（板鼓、大锣、铙钹、小锣）的声响；

②小镲【三击】 $\overline{\overline{\text{八大乙个}}}$ 才才才 \parallel 这是用小镲代音字“才”来代表三种乐器（板鼓、小镲、小锣）的声响；

③小锣【三击】 $\overline{\overline{\text{大}}}$ $\overset{\hat{\quad}}{\text{歹}} \text{歹歹} \parallel$ 这是用小锣代音字“歹”代表两种乐器（板鼓、小锣）的合奏。

熟悉以上规则的人，一般都知道作为乐器合奏的代音字中包括几种乐器。因此，在实际运用中并没有人针对此进行反复的强调和说明，大家都约定俗成的遵循这个规则。

① 本文中所有谱例均为李光辉本人采集、记录、打谱。

3. 虚字

锣鼓经里面的代音谱字可分为两部分，一种是打击乐器演奏时的有声部分，一种是无声部分，即休止符。将休止符也用谱音谱字念出来，这是锣鼓经里面独具特色的部分。

锣鼓经里面将有声部分和休止符念成谱字有助于迅速的记忆，而且这样一来

整个锣鼓经就非常连贯。例： $2/4$ 大大大大 乙个大 | 大 0 || 当中的“大”字指的是板鼓的演奏，“乙”和“个”两个谱字均为休止符（有时“个”为板鼓的弱奏）^①，这就把锣鼓演奏中的有声部分和休止符口语化了。

这种念法首先准确的表示了乐器演奏的节奏时值，而且非常流畅，虚字与其他的代音字交替出现，不论多么复杂或快速的节奏型，都因此变得相对容易掌握。虚字就是为了易念、易记、方便演奏而出现的。

（二）代音谱字所代表的其他内容

锣鼓经中的代音字除了表达不同乐器的演奏声响，还能表现不同的力度、音色、情绪等因素。

1. 力度和音色等方面的表现

通常，在吕剧锣鼓经里面，有时同一个乐器演奏的不同念法代表了演奏上的不同力度和音色，如“空”、“顷”即为大锣弱击或与铙钹、小锣、板鼓同时弱击，“亢”表示大锣正常力度的单击或与铙钹、小锣、板鼓的齐击；“令”为小锣弱击，“歹”为小锣正常力度的单击；“匝”为小锣闷击；“扑”为铙钹闷击，“七”为铙钹弱击或与小锣齐弱击，“才”为铙钹正常力度单击或与小锣齐击，等等。

但是也有相同音色用不同的谱字来表示的，如“匡”、“亢”、“仓”等等，这些都是大锣单击或与铙钹、小锣、板鼓同时齐击；“才”、“次”都是铙钹单击或与小锣齐击；这是为了在锣鼓经的诵念过程中避免拗口而发生的变化。比如鼓师有时会把【慢长锤】念成：

^① 但是在笔者的调查当中，也发现有的打鼓佬在锣鼓经“个”的音位轻击单皮鼓，形成“多”的音色；在“乙”的音位用鼓槌子空击一下。这种做法一方面是打鼓佬的习惯动作，同时也起到一个指挥作用。

4/4 歹 ||: 匡 七 歹 七 :|| 匡 七 歹 七 歹 | 匡 || , 这是因为这个锣鼓经速度是比较慢的, 而“匡”字的读法比“亢”字多一个“u”的动程, 因此念起来、听起来都比较舒服。再如,【叫头】的锣鼓经是这样的:

2/4 哪 | 八 大 歹 空 | 匡 才 ||: 才 才 :|| 才 八 歹 | 空 匡
 ||: 才 才 :|| 才 大 歹 | 亢 才 亢 才 | 亢 ||

这两条锣鼓经里面,“匡”字的演奏方式其实和“亢”是一样的。因为在这个谱字的前面是锣鼓的弱奏“空”,此字中的“o”发音比较靠后,而“亢”字的“a”发音比较靠前,在“空”字后紧接着读“亢”比较拗口,因此就多了一个中间性的单韵母“u”作为过渡。这样念起来比较顺口。

2. 情绪的表现

在长期的艺术实践中,打鼓佬们所创造的对锣鼓经不同力度的读法,往往能恰如其分的表达演奏所要求的力度和艺术效果。

大锣形制分为四种,其中“低虎”,也称低音大锣,往往用代音字“匡”来诵读。吕剧演出中文戏较多,武戏较少,但是比较热闹的或产生激烈矛盾冲突的场面还是比较多。为了表达不同的情绪和场面,就要换不同形制的锣。在排练时,打鼓佬诵读不同的念法,负责打大锣的演奏者就要换不同形制的大锣来演奏。比如“将”和“共”都是大锣与铙钹、小锣、板鼓同时齐击。“将”主要是在【急急风】“涨调门的”时候用,“共”则是表示锣鼓点的力度较大,用靠后一点的音色短促的念出,读音介于“亢”与“共”之间,通常用高虎,即高音大锣。

比如【住头】可以读做:“大歹亢才亢”或者“大歹共才共”,前者通常表现一般情绪,用苏锣即可;后者表现的往往是情绪相对高涨或者场面比较激烈的情况,则要用高虎这种形制较小的高音大锣来演奏。这些不同乐器的选择就可以通过锣鼓经的诵读来表示。

用不同的代音字或不同的读音来表示乐器不同的演奏,是大家的共识。当然,实际演奏中情况往往不是固定的。打鼓佬可以用各种方式来表达自己的要求,这取决于演员对打鼓佬本人习惯的了解和熟悉。

锣鼓经用谐音谱字来诵读有其明确目的。首先，吕剧打击乐的学习历来都是口传心授，因此锣鼓经是需要背诵的。其次，打鼓佬在演出过程当中不会看谱子，而是要时刻关注舞台上所发生的变化，要将舞台上所有的表演动作、唱腔、曲牌、念白等所用的锣鼓经全部背诵下来，这样才可能会与演员有默契地配合。要背诵就要顺口，因此打击乐器演奏中有声的、无声的全都使用谐音字来填补曲谱上的空白。

吕剧锣鼓经里面对于饶钹和小镲的念法都是一样的。至于在运用当中则主要是看其存在于以何种乐器为主的锣鼓经里面。若是在以大锣为主的锣鼓经里面的“才”是饶钹，而在以小镲为主的锣鼓经里面的“才”则是小镲。

第三章 吕剧打击乐的乐器配置、作用及运用规律简介

第一节 吕剧打击乐乐器配置

吕剧中常用的打击乐器主要有九种：檀板、板鼓、大锣、铙钹、小镲、小锣、堂鼓、哑钹、云锣等，这九种乐器中运用最多的为前五种：檀板、板鼓、大锣、铙钹、小镲、小锣，其他使用较少。比如在唢呐曲牌里面要用到堂鼓、哑钹、云锣，其中哑钹起到檀板的作用，用来击节；表现一些非常紧张激烈的气氛，往往要用到堂鼓；表现夜间行动或者灵活的动作需要用到小镲等等。以下主要针对这五种常用乐器进行说明。

在常用的五种打击乐器里，檀板和板鼓的音量是相对比较小的，其力度的变化也非常的微妙。尽管如此，演员们和乐队成员却对此非常敏感，因为在整个演出当中，乐队演奏的速度和力度都需要打鼓佬的指挥，演员在舞台上的表演节奏与演唱也需要打鼓佬的密切配合。因此，这两种乐器就是打鼓佬的指挥工具，合称“鼓板”。

吕剧演出中“鼓、板”的作用是第一位的。需要打什么样的锣鼓，需要在什么时间开始，用什么速度和力度，中途转向其他的锣鼓点，在什么时间结束，甚至即兴配合舞台的演员即兴表演等等，这些都要鼓板来指挥。演员和乐队成员一旦忽视这两种乐器的演奏，就可能会在演出当中出现严重失误。这两种乐器的音量较小是有道理的，如果充当指挥或击节的乐器音量过大，可能会影响到其他乐器的演奏和表现。在众多乐器当中，“鼓板”虽然在音响效果上不占上风，但是在艺人心目中占尽优势。

在介绍不同锣鼓的编配之前，先谈一下铙钹的用法。在吕剧演出中，以铙钹为主来单独运用的锣鼓点子比较少，只有在情节发展到高潮时，可以用铙钹为主

的一个锣鼓点【吊钹】
$$\overset{\text{渐慢}}{\text{才}} \cdot \underline{\text{才才}} \parallel \text{才} \underline{\text{才}} \underline{\text{才}} \text{才} \parallel$$

，后面可以接【慢长锤】，也可以接大锣【一击】。这往往都是困难得到解决，冤情得以洗雪等时候来使用，一般一处戏里面只能用一次，用在每个戏的结局时情绪高涨之处。若用的

过多，则会失去饶钹独特的魅力。

在大锣系统的打击乐演奏中，饶钹起了非常重要的作用。虽然饶钹在大锣系统的打击乐中是从属的地位，但是它的音响是非常突出的。这是因为饶钹的两个钹片音高是不同的，音色比较尖锐，这也是饶钹很少单独运用的原因。在大锣【慢长锤】、【摇板长锤】等锣鼓点当中，饶钹的音响独立出现的机会比较多，在饶钹连续、缓慢的自由演奏当中，表现了丰富的效果，可以表现人物的或庄重、严肃或者狂傲自大等姿态。

从音响上看，大锣的声音比较洪亮，既可以表现比较激烈或者庄严的情绪气氛，也可以表现比较低沉的情绪格调。小锣的音色非常清脆，可以表现轻巧、诙谐的情绪色彩。饶钹与小镲的音响则比较尖锐，因为两个钹片的音高不一致，所以听觉上比较刺激。这三种乐器往往与鼓板配合演奏，由于音响效果上的不同，所以在不同的配合演奏中，可以表现比较复杂的情绪和气氛。

在不同的配合演奏中，大致可以分为三种情况：1、大锣系统锣鼓，2、小镲系统锣鼓^①，3、小锣系统锣鼓。

所谓“某某系统”是指：在此锣鼓系统的演奏中，主要的重音音位都有一个相对音量较大的标志性乐器出现，比如结尾处或强拍处。例：

4/4 龙冬 大大 大歹 | 亢 令才 乙歹 亢 | 大扑 歹 亢 0 || 此为大锣系统锣鼓。

4/4 龙冬 大大 大大 | 歹 令歹 乙令 歹 | 大 歹 歹 0 || 此为小锣系统锣鼓。

第二节 吕剧打击乐的作用

一、演出前的提示

吕剧经常在农村的空旷处搭台唱戏，到了演出这一天，一般村里的大部分人都知道今天有人请戏，即使是这样也要“打台”或者称“闹台”。这样做有三个目的：

1. 告知观众，舞台已经搭建完毕，正式确认演出即将开始。对于那些熟悉打台套路的人们，因为其比较熟悉还有多少时间开戏，可以比较准确的掌握开戏

^①小镲系统锣鼓极不常用，故不举例。

的具体时间。

2. 招徕更多的观众，包括邻村的人们。

3. 烘托现场气氛。村里都是有事才请戏，或者重大的节庆。特别是春节期间，每每都会听村民说：“有了锣鼓声，才有了过年的味儿。”

二、延缓时间

在吕剧的实际演出当中，经常会出现一些意外的事件，这就往往需要锣鼓来延缓时间。主要表现为：

1. 在演出中，偶尔出现空台的情况。即台上演员下台了，该上台的演员还没上来。这就需要打鼓佬即兴根据剧情配上鼓点，避免冷场。

2. 演员突然忘词，可以暗示鼓师将鼓点打长一点、轻一点，这称为“补台”，便于演员回忆戏词或台后专人提词。

3. 舞台上的演员即兴表演的成分突然增多，那就需要打鼓佬根据对演员的表演方式和剧情的把握来即兴加锣鼓点。

三、渲染气氛

1. 配合表演。

吕剧打击乐的主要作用体现在配合演员当中，锣鼓音乐可以表现松弛、紧张、热烈、清冷、火爆、恐怖、肃穆、喜庆等不同的气氛。不同的场面配以不同的打击乐伴奏，可以帮助演员表现内心情感和身段的表演，使得演员的表演得到适度的艺术夸张。

2. 制造悬念

如吕剧锣鼓的打上与打下。打上、打下是指演员上台和下台时的舞蹈动作所配合的锣鼓音乐，如慢节奏的【慢长锤】，散板的【尖板】、快节奏的【冲头】、【急急风】等。台上的演员下场后，锣鼓音乐通常有意的将演员上台的表演尺寸拉缓，造成“千呼万唤始出来”的艺术效果和意境，增强了戏剧悬念。

3. 协调节奏

演员在舞台上的表演节奏都要靠锣鼓点的伴奏才能有表现力，舞台表演节奏是很复杂的，如果没有打击乐的配合，戏曲的表演是不可想象的。

在大段的戏曲唱段中，为了使演唱更加有感染力，演员在唱段当中通常都会有节奏上的弹性处理。当演员将某句的节奏减缓，让观众饱受感染后，打鼓佬必须要用鼓板指挥将节奏拉回原速，否则会影响整个戏的表演节奏。演出的一张一弛都与打击乐密不可分。

四、预示剧情

吕剧打击乐的各种乐器的音色个性非常强，不同的音色组合表现不同的戏剧气氛，同时。观众们对于这种程式性的运用已经有所熟悉，当不同的乐器组合演奏时，通常观众都会对剧情的发展和人物的塑造心领神会。

第三节 吕剧打击乐不同锣鼓系统的配用

不同的锣鼓系统表达不同的隐含的意义，在与吕剧演出的配合中，有着原则性的运用规则。简而言之，吕剧打击乐的不同锣鼓系统在配用上遵循的就是对比的原则。

在吕剧中，产生对比的锣鼓系统有三个：1、大锣系统，2、小镲系统，3、小锣系统。小镲系统的锣鼓在吕剧当中所用也是不多，这里主要讨论一对主要的对比关系，即大锣系统与小锣系统的对比。^① 见以下表格：

表 4 大锣系统与小锣系统使用对比表

| 配用对象 | 大锣系统 | 小锣系统 |
|------|-----------|-------------|
| 矛盾冲突 | 高潮 | 非高潮 |
| 戏剧风格 | 悲剧或正剧 | 喜剧 |
| 情绪 | 激动 | 平静 |
| 场合环境 | 庄严的、正式的 | 随意的、自由的 |
| 角色分类 | 老生、花脸、老旦等 | 小生、花旦、青衣、丑等 |
| 角色地位 | 主要人物 | 非主要人物 |
| 角色身份 | 社会上层 | 社会底层 |

这个表格基本上说明了大锣系统与小锣系统锣鼓的配用原则上的对比情况，

^① 还有一种情况是小锣系统与无声的对比，由于吕剧有许多戏都是以小锣系统的打击乐配用为主，比如戏中主要人物上场时用小锣伴奏，那次要人物就可能不用任何锣鼓就直接上场了。这种情况较少，暂不讨论。

当然这个表格只是提供了一个参考，具体的使用细节可以由此来推断。

尤其要注意的是，戏中的气氛、矛盾冲突发展到比较激烈的时候，或者人物情绪演进到非常激动的境况之下，任何的角色都可以用大锣系统的打击乐来伴奏。

如《逼婚记》里面秀才蓝中玉为小生，其大部分锣鼓在国舅府里面与国舅爷争论时，被家丁追赶逃到小姐绣楼里面，其所用的锣鼓均为大锣系统锣鼓。此时用大锣系统的锣鼓是为了烘托戏的气氛，表现演员的情绪的激动。如果处在矛盾冲突的高潮当中，则演员的大部分的身段表演的打击乐伴奏都是运用大锣系统的锣鼓，如《姊妹易嫁》中素花与素梅吵嘴时，其配用锣鼓也使用改成了大锣系统的锣鼓伴奏，这种运用一方面烘托了当时紧张的气氛，另一方面预示着矛盾冲突发展到了高潮。因此，这时运用打击乐伴奏，要考虑到人物情绪的变化与剧情发展，是情绪平静、悠然自得还是怒火冲天，不管是剧中的主要人物还是次要人物，不管是生角、丑角还是旦角、龙套，在情绪激烈、矛盾冲突发展到高潮时，小锣系统的打击乐是无法胜任的，都要运用大锣系统的锣鼓。

能体现角色地位的打击乐主要是人物的第一次上、下场所用的锣鼓，这时使用的打击乐往往是人物身份的重要标志。老生首次上场用大锣系统的锣鼓就说明他是主要角色，例如，《墙头记》中的张木匠，若用小锣就反之，如《墙头记》中的王银匠。小生、青衣与丑角首次上场用大锣系统的锣鼓即说明此人的身份不同一般，非官即贵。例如《姊妹易嫁》中得中状元的毛纪，《打金枝》中的公主，《逼婚记》中的县令。一般小生、青衣、丑角和花旦首次上场很少用大锣系统的锣鼓，老生与花脸的第一次上场用大锣比较多，而花脸所用锣鼓大部分都是大锣系统的锣鼓。

第四节 吕剧打击乐与唱腔

之所以单独介绍吕剧打击乐与唱腔的配用情况，是因为吕剧打击乐在吕剧唱腔的“入头”上有独特的锣鼓经。唱腔音乐是吕剧的主要表现手段，吕剧当中流传最广的经典片段都是唱腔部分，很少有精彩的打戏或做戏。

吕剧的唱腔必须有打击乐密切配合，在吕剧唱腔的开始一般会有锣鼓音乐作

为“入头”，在唱腔中必须有檀板和板鼓进行伴奏，俗称：“搂腔打挂”^①。吕剧打击乐在唱腔的“入头”方面有比较独特的打击乐。以下分吕剧的不同板式进行说明。

表格 5 吕剧的唱腔音乐板式一览表

| | |
|-----|--|
| 四平类 | 【四平原板】、【慢四平】、【快四平】 |
| 二板类 | 【二板原板】、【慢二板】、【流水】 |
| 散板类 | 【散板】、【摇板】 |
| 曲牌类 | 【娃娃腔】、【凤阳歌】、【叠断桥】、【铺地锦】、【靠山调】、【罗江怨】、【大汉口】、【打茶文】、【打枣杆】、【后娘打孩子】、【阴阳句】、【梅花落】、【画扇面】、【呀儿哟】等等。 |

一、四平类唱腔常用“入头”

在吕剧发展初期，【四平】是吕剧的慢板唱腔，是吕剧的基本唱腔之一。【四平】的节奏为一板三眼，通常用 4/4 拍记谱。在后来的吕剧发展当中，【四平】腔速度开始出现变化，【慢四平】和【四平原板】仍然为一板三眼，【快四平】已经就是一板一眼了。速度最慢可以每分钟十几板，最快每分钟达到五十板。

【慢长锤】、【反长锤】、【夺头】、【按板】、【抽头】等可以作为【慢四平】与【四平原板】的入头，根据不同的情况选用。【慢长锤】一般结合【夺头】配合人物上场后并开唱，或者【夺头】单独作为人物上场开唱的入头。【反长锤】、【按板】、【抽头】一般不做上场开唱用，而是人物已经在场上，配合动作并作为唱腔的入头。

【三锤】、【七锤】、【快长锤】、【紧锤】等可以作为【快四平】的入头，在吕剧当中许多【快四平】是从【慢四平】或【四平原板】转板过来的，因此【快四平】入头单用的比较少。

运用这些锣鼓点作为唱腔的开唱显得很正式，如果是一般情况下，那么打鼓佬用板一击或配合板鼓两击（【扎多】）也可以开始唱腔的前奏过门。

^①有时也称过门的锣鼓伴奏为“搂腔打挂”。

板。

【小扫头】是吕剧特有的锣鼓点，一般演奏时配有旋律音乐，速度比较快，一般用在惊慌失措或情绪急转直下的戏剧表演中，可以单独使用，也可以接在【冲



快速的
ㄩ 亢才 亢郎 才歹 亢

头】的后面，接散板。

【摇板长锤】虽然称“摇板”，但是其后还是接散板，一般演奏时可以配乐也可以单独演奏，以配合人物上场居多。如《墙头记》张木匠的上场：

ㄩ 哪 大贝 歹 ㄩ 亢七 歹七 亢七 歹七 亢七 歹七 亢 〇

【散板开头】也是吕剧的特色锣鼓点，作为散板的入头^①。

ㄩ 大歹 亢 才 空匡 乙才歹 亢

【梆子锤】同样是吕剧特有的锣鼓点，一般为摇板的入头。【梆子锤】借用了河北梆子的锣鼓节奏素材，在节奏形态上，吕剧中的【梆子锤】与河北梆子的【梆子锤】差别很大。

在河北梆子中，【梆子锤】为

ㄩ 八大歹 亢才 亢才 令亢 乙才 令亢

而吕剧中的【梆子锤】为

ㄩ 大大 乙歹 亢·才 令亢 乙歹 亢·才 令亢

从谱面可以看出，后者采用了前者的“亢才令亢”的音响素材，在节奏与音响素材方面做了重新的组合。很明显，这两个【梆子锤】的节奏长短就已经完全不同了，其音响效果也完全不同。

在吕剧中作为散板入头的锣鼓点还有【一锣凤点头】、【纽丝】、【快纽丝】、【抽头】等，作为摇板入头的锣鼓点还有【反长锤】、【抽头】等。

^① 这个锣鼓点并没有具体的名字，大家都泛称之为：“散板开头”。

吕剧中比较多常见用【扎多】 贝大 || 起唱，这个锣鼓点可以适用于所有的板式，尤其是在现代戏当中。在现代戏当中，演员的表演倾向于用表情、眼神或者比较小的肢体语言来表演，锣鼓用多了显得繁乱，因此，在运用打击乐方面也较为谨慎。

在吕剧中，通常场上演员叫板后，直接就两声鼓板起过门或者直接起唱，《李二嫂改嫁》一开场，天不怕叫板：“真是世道变了！”之后【扎多】起过门。有时也用【一锣】起唱，例如：《姊妹易嫁》中素梅：“姐姐呀”（伴随小锣【一击】

扎扎 | 歹 0 ||)，起唱。

还有的起唱没有锣鼓点作为入头，演员叫板后，乐队直接就起过门了，例如：《李二嫂改嫁》中，天不怕叫板：“提起这个扫帚星”，直接起一句过门，接唱。同样是这场戏中，李七起唱前也没有使用任何锣鼓的“入头”。像这样没有锣鼓点入头的唱段在吕剧当中很常见。

第四章 吕剧打击乐结构分析

对于吕剧打击乐的音乐形态研究可以与京剧打击乐的音乐形态研究相类比，两者的音乐结构是相同的。京剧打击乐的形态研究已经有许多程度不一的成果，大部分建立在书面记谱的锣鼓经基础上，因此都称为“锣鼓经”形态研究。例如《京剧打击乐浅谈》中，作者鲁华按照记谱后的节拍分类将锣鼓经分为四类，“单就京剧锣鼓点子来说，仅由‘单击’类、【住头】类、【马腿】类、【抽头】类这四种节奏型，便可包括京剧的全部锣鼓点，……^①”书中这四种锣鼓经分别用1/4、2/4、3/4、4/4记谱，但是，锣鼓经是很难简单的用这种节拍概念来表示的。

在本章的论述中，笔者将吕剧打击乐的“用锣”^②与锣鼓经的记谱结合起来，即把乐器的音响与锣鼓经记谱结合起来进行综合分析。吕剧打击乐中的“用锣”清晰的显示了其音乐创作与发展上的规律，对其进行结构上的分析是完全必要的。目前对戏曲打击乐的分析大多都是建立的横向分析的基础上的，亦较少见到对戏曲打击乐纵向分析的研究。

下面从横向和纵向两个视角来对吕剧打击乐进行结构形态上的分析。

第一节 吕剧打击乐横向结构分析

这一部分主要对大锣系统的锣鼓音乐进行分析，因为大锣系统的锣鼓音乐是吕剧打击乐结构配器的基础，小镲系统和小锣系统都是在此基础上的变化使用，把在大锣出现的音位上换成小镲或者小锣，然后改变其他音位上的乐器即是。例如：【住头】有三种：

1、 大 歹。 亢 才 亢 ||

2、 大 歹。 才 歹 才 ||

^① 鲁华《京剧打击乐浅谈》，北京：人民音乐出版社，1991年11月，P21

^② 所谓“用锣”指的是打击乐演奏中的不同乐器的组合状态，笔者采用了鼓佬的术语。

3、 歹。大 歹 〥

这三种编配方式在主体结构安排上都是运用了一样的手法，对于后两种的讨论暂略。

从横向结构特点上，吕剧打击乐大致可以分为五类锣鼓：“一锣类”、“住头类”、“长锤类”、“马腿儿类”、“综合类”。

在这些锣鼓点当中，主要音位有两个：“大锣音位、小锣音位”。在大锣音位上，大部分是大锣与其他乐器的合奏，如大锣与鼓板的合奏，大锣与鼓板、铙钹、小锣的合奏等。在小锣音位上，有时小锣单独演奏，有时也与鼓板合奏。

锣鼓经可以分成三部分：（1）、鼓板领奏（2）、锣鼓经主体（3）收尾。本文的分析主要是针对锣鼓经的主体和收尾部分的打击乐器的音位结构。

一、一锣类

一锣类的锣鼓顾名思义其主体部分只有一个锣位。

一锣类的锣鼓虽然只有一个大锣或小锣音位，但是这类锣鼓的变化也非常丰

富。例如【撕边一锣】 $\overset{\circ}{\text{哪}} - \mid \text{亢} \text{ } \text{〇} \parallel$ 【崩登仓】

$\text{崩} \text{ } \text{〇} \text{ } \text{登} \text{ } \text{〇} \mid \text{仓} \text{ } \text{〇} \text{ } \text{〇} \parallel$

此类锣鼓演奏起来比较自由，音色非常讲究。多为配合演员的表演动作，而且在大锣音位之前的“领鼓”往往取决于打鼓佬的演奏习惯、舞台的大小和演员的表演习惯。

在文后的附谱当中可以看到【一锣】的各种不同的演奏方式。一锣类的锣鼓演奏中，打鼓佬可以用双签和单签领奏，单签领奏一般出现在唱段中，也有不领奏而直接演奏的。只有一个小锣音位的锣鼓往往都用单签领奏，或者没有领奏，只有小锣的一击。

一锣类的锣鼓还包括另一种锣鼓：“杂锣”。

打鼓佬通常称一锣类的锣鼓为【一击】或【单击】，或详称【大锣一击】或【小锣一击】，主要指的是一个锣位的音响。“杂锣”实际上是一个锣位的重复，并无新的音响素材出现，比如：【两击】、【三锤】、【四锤】等。

【两击】顾名思义有两个大锣或者小锣音位，因为前一个锣位是轻击，所以

这种锣鼓有时也称“阴阳锤”。(1) $\underline{\underline{\text{八大歹}}}$ | $\overset{\frown}{\text{空}}$ 匡 || (2)、 $\underline{\underline{\text{衣大衣}}}$ | $\overset{\frown}{\text{令}}$ 歹 ||

【两击】主要是配合演员的动作，并在合适的时间加强演员的念白和唱腔的语气，用以配合语音上的抑扬顿挫。

【三锤】实际上是三个【单击】锣位的连续演奏：

(1) $\underline{\underline{\text{八大歹}}}$ 仓 仓 仓 ||

(2) $\underline{\underline{\text{八大一个}}}$ 才 才 才 ||

(3) $\underline{\underline{\text{大贝}}}$ 歹 歹 歹 ||

【三锤】多为配合演员的三个连续动作，如砸门三下，三下夺抢等等。小锣【两击】和【三击】有时直接起奏，不用鼓板的开头。

这种锣鼓统称为“杂锣”，因为这种锣鼓只是【单击】的重复，根据演出的要求运用，演奏起来相对比较自由。尤其是舞台上演员的即兴发挥比较多时，就需要打鼓佬根据演员的表演进行指挥，配合演员的表演。

二、住头类

【住头】有两个锣位，此时在【大锣住头】中，铙钹的音位已经独立的出现了。

【大锣住头】： $\underline{\underline{\text{大歹}}}$ 。 $\overset{\frown}{\text{才}}$ 亢 ||

这里，铙钹和板鼓的音位将两个锣位隔开来，分别强调了两个锣位的音响。

【住头】的形态结构是比较稳定的，而且有许多锣鼓中都有【住头】的特性素材“亢才”。这其中铙钹作为重要的因素单独出现，使得锣鼓音乐变得丰富起来。这种音响素材的音位演奏顺序是这样的：“大锣、铙钹”。

【大锣五锤】也叫【五击头】，其中有两个【住头】的特性因素，

【大锣五锤】： $2/4$ $\underline{\underline{\text{大歹}}}$ 。 | 亢 才 | 亢 才 | 亢 ||

虽然称【大锣五锤】，但是这里面只有三个大锣的音位。【大锣五锤】的形态

结构是比较固定的，没有太多变化，其变化均是在节奏与气口的处理上。

【串子】也称【流水】，是一个演奏起来伸缩性比较大的锣鼓点，其中的大锣音位的数量是比较自由，在演奏时反复的运用【住头】的特性素材“亢才”。

八 哪 ||: 亢才 亢才 ||: 亢才 亢才 | 亢 ||

【串子】演奏速度比较快，因此记谱

通常为 1/4 拍。【冲头】是与【串子】相似的锣鼓点，锣鼓经念起来也相同。这两个锣鼓点的区别就在于【冲头】在大锣的音位上没有饶钹的音响，另外鼓板的领奏也不同。

在人物上场时都可以伴以【五锤】与【冲头】，如果人物上场比较快，用的时间比较短，就用【五锤】伴奏；如果人物上场所用的动作比较快，用的时间比较长，就可以用【冲头】。【串子】一般用于演员的武打伴奏或跑圆场，不用作人物上场。这两个锣鼓点的演奏速度大约在每分钟 160 拍左右。

【急急风】类的锣鼓点是速度更快的一种锣鼓点，其中综合了【冲头】与【串子】中素材的运用，所用的主要音响素材也是【住头】中的“亢、才”。

1/4 八 | 八大歹 ||: 亢才 | 亢才 ||: 亢 | 亢 :||
亢 | 才 | 亢 ||

【急急风】可以分别用【冲头】或【串子】作为锣鼓点的前半部分，然后演奏速度越来越快，饶钹的演奏就与大锣的演奏重合到一起了，速度可以达到每分钟 300 拍左右。

【软脆头】的结构与【急急风】相反，演奏速度是渐慢，先是反复用一个大锣音位，然后用到【住头】的特色因素“亢、才”。

【软脆头】: 2/4 大 空 ||: ^{渐慢}亢 亢 :|| 亢 才 | 亢 〇 ||

以上的锣鼓点都是运用两种锣鼓音响素材组成的：“亢”、“亢才”，可以明显的看出和听出对这两种特性音响素材的反复运用，只是反复周期和演奏速度的不同。除了上面几种，我们还可以看到一些比较复杂的锣鼓点的组合方式，例如：

【四击头】: 2/4 大 歹 | 亢 — | 亢 大 八 | 亢 才 | 亢 ||

这个锣鼓点是由两个大锣【单击】与【住头】组成的，而【软四击头】则是把大锣的两次单击中间插入了【住头】的特性素材“亢才”。【软四击头】：

八 大 歹 | 亢 亢 才 亢 〇 ||

包含【住头】音响素材的锣鼓经还有很多，例如：

【搜场】：

1/4 八 〇 | 哪 | 空才 | 亢 | 令才 | 亢 | 令亢 | 令亢 | 令才 | 亢 || :亢才: ||

【帽儿头】：

1/4 歹 | 亢才 | 亢才 | 令亢 | 亢 ||

【乱锤】：

冬冬 八歹 || :亢亢亢亢 | 亢才亢一 : ||

【归位】：

2/4 大 歹 | 亢 . 哪 | 才 歹 . 八 | 亢 . 八 | 亢一 ||

像【归位】这个锣鼓，表面上看起来比较复杂，但是如果将其缩减成基本素材就会发现，这个锣鼓用了一个大锣与铙钹交替的音响素材和两个大锣音位，即这个锣鼓也是由“亢才”、“亢”组成的，其他的都是装饰性的音响。

从上面的吕剧锣鼓经可以看出，“亢、才”这一音响素材被广泛运用，已经成为了创作锣鼓音乐的基本音响素材。总体音响效果中有“亢、才”素材的锣鼓点都划分在“住头类”中。

三、长锤类

长锤类的锣鼓可以用4/4拍来记谱，这类锣鼓所用的音响素材比【住头】类锣鼓的音响素材稍复杂一点。【住头】是以大锣音位和铙钹音位交替出现为主的，而【长锤】类的音响素材中在此基础上又加入了小锣。例如：

【快长锤】： 2/4 大 | 大 大 | 大 大 大 | 贝 歹 || : 亢 七 歹 七 : || 亢七 歹 | 亢 ||

【慢长锤】： $4/4$ 歹 ||: 匡 七 歹 七 ||: 匡 七 歹 七 歹 | 匡 ||

从上面的锣鼓经可以看出，【慢长锤】与【快长锤】的锣鼓所用的音响素材是按照以下顺序演奏的：“大锣、铙钹、小锣、铙钹”。【长锤】类的锣鼓由于加入了小锣的音响素材，因此听起来节奏比较平稳，其强弱节奏也与 $4/4$ 拍的强弱规律比较类似。

【长锤】类的锣鼓音响素材还有另一种排练顺序：“大锣、小锣、铙钹、小锣”例如：【反长锤】、【纽丝】、【抽头】等。

【反长锤】（又称闪锤，奥锤）

$2\ 4$ 大 大 | 大多多 贝大歹 ||: 亢郎 才歹 ||: 亢郎 才歹 | 亢才 亢来才 | 乙歹亢 ||

【纽丝】:

$2/4$ 哪 | 龙冬 八大歹 | 亢郎 才歹 ||: 亢郎 七歹乙歹 ||: 亢郎 才哪 | 亢郎 才七歹 | 亢 ||

$2/4$ 哪 | 龙冬 八大歹 | 亢郎 才歹 ||: 亢郎 七歹乙歹 ||: 亢郎 八大歹 | 亢才 亢七歹 | 亢 ||

【抽头】:

$2/4$ 大.大 大大 | 贝大 贝大歹 ||: 亢 歹 歹 | 七歹 乙台 ||:
亢 歹歹 | 贝大 歹 | 亢才 空匡 | 来七歹 亢 ||

(1)

$2/4$ 大.大 大大 | 贝大 贝大歹 ||: 亢 歹 歹 | 七歹 乙台 ||:
亢 歹歹 | 七歹 乙七歹 | 亢 一 ||

(2)

以上三个锣鼓主要部分都是运用了“大锣、铙钹、小锣、铙钹”这种音响素材，在结尾处则是运用了一小节左右的【住头】音响素材。从以上这三个锣鼓经中还可以看出一个从简单到复杂的发展过程，【纽丝】在运用了一小节的【长锤】类的音响素材后，又将此种排列中加入了一个小锣的音位：“大锣、小锣、铙钹、小锣、小锣”；【抽头】中将此种音响素材的节奏拉宽了，而且又加入了一个小锣的音位：“大锣、小锣、小锣、铙钹、小锣、小锣”。

凡是运用了“大锣、铙钹、小锣、铙钹”或“大锣、小锣、铙钹、小锣”这种音响素材的锣鼓音乐都归于“长锤类”。

四、马腿儿类

马腿儿类的锣鼓音乐中的主体部分一般有三拍子的特征，但是有的锣鼓却是用于 2/4 拍或 4/4 拍特征的表演或者音乐伴奏，这种锣鼓经所用的音响素材的特征是：主要锣位的反复形成了听觉上三拍子的循环。如【马腿儿】：

2/4 3/4 哪 拉 巴 | 来 才 乙 歹 || : 亢 来 才 乙 歹 : || 亢 亢 哪 | 来 次 歹 | 亢 — ||

这个锣鼓点的主体部分由于大锣的反复出现而形成了类似“强、弱、弱”的节拍感觉，这就是马腿类锣鼓点的主要特征。

但是值得注意的是，这种锣鼓经有时并不使用 3/4 拍记谱，以【收头】为例：

渐慢
八 大 歹 | 亢 来 才 亢 次 来 亢 ||

在笔者的采风过程中，将案头整理的锣鼓经的记谱给打鼓佬看，打鼓佬表示不同意划小节线，因为这个锣鼓的演奏没有明显的强弱变化周期，而且打鼓佬要根据舞台上的演员的表演来配合演奏。但是在锣鼓的主体部分在收尾的“亢”之前有一个自由延长的处理，因此锣鼓的主体部分听起来也有三拍子强弱规律的感觉。

2/4 大 歹 | 亢 哪 | 才 歹 | 亢 八 才 歹 | 乙 七 歹 亢 ||
【风点头】：

这个点子的主体部分可以分为：

“ 亢 哪 | 才 歹 | ” 和 “ 亢 八 才 歹 | 乙 七 歹 亢 || ” ，

在第二部分的后面有自由延长，因此第二部分也有三拍子的感觉。

再如：【夺头】：

【大锣夺头】：

4/4 龙 冬 大 大 大 歹 | 亢 令 才 乙 歹 亢 | 大 扑 歹 亢 0 ||

【小锣夺头】：

4/4 龙 冬 大 大 大 歹 | 歹 令 歹 乙 令 歹 | 大 歹 歹 0 ||

【夺头】在吕剧里面大部分都是配合旋律音乐一起出现的，音乐是 4/4 拍记谱，因此【夺头】一般也是记成 4/4 拍。旋律音乐与锣鼓的节奏配合起来有一种

强弱拍交错的感觉。【大锣夺头】中，大锣的“亢”音给人强烈的节奏终止感，但是这个终止感却连续三次出现在第二小节第一拍、第四拍和第三小节的第三拍上。锣鼓伴奏和旋律音乐形成了两拍子和三拍子的交错感。

此类的锣鼓还有：

【三锤】：

1/4 大 大 | 大 大 | 贝 大 | 贝 | 亢 | 亢 | 亢 | 来 才 | 乙 歹 | 亢 ||

等等。

五、综合类

这类锣鼓的形态结构中具备以上两类或两类以上锣鼓音响素材。以下举例说明：

例如【水底鱼】

(1) 2/4 大 歹 | 亢 才 亢 哪 | 来 七 歹 亢 | 来 才 乙 歹 | 乙 歹 亢 |

来 才 乙 歹 | 亢 来 才 | 乙 才 乙 | 亢 歹 才 | 乙 七 歹 亢 ||

(2) 2/4 大 歹 | 亢 才 亢 哪 | 来 才 亢 | 来 才 乙 才 乙 | 亢 歹 才 | 乙 歹 亢 ||

(3) 2/4 大 歹 | 亢 才 亢 哪 | 来 才 亢 | 来 才 乙 才 | 乙 才 亢 | 来 才 乙 才 乙 | 亢 ||

在第一种演奏形式中，此锣鼓的主体可以划分成两部分（1）、第二小节至第四小节（2）、第五小节至第九小节。第一部分先是完全用了住头类的音响素材：“大锣、铙钹”，然后灵活运用了长锤类的音响素材：“大锣、小锣、铙钹、小锣”。第二部分则是运用了马腿儿类的音响素材。

例如：【扑灯蛾】：

2/4 冬 八 乙 歹 | 亢 歹 歹 | 七 歹 乙 歹 | 亢 歹 歹 | 七 歹 乙 歹 |

空 匡 || : 才 才 : || 大 大 大 大 | 大 不 拉 大 | 贝 大 大 亢 ||

这个锣鼓音乐的主体部分是由【抽头】和铙钹的单击组成的。

例如：【叫头】：

2/4 哪 | 八大歹 空 | 匡 才 || : 才 才 : || 才 八 歹 | 空 匡

|| : 才 才 : || 才大歹 | 亢才 亢才 | 亢 ||

2/4 3/4 哪 | 八大歹 空 | 匡 才 || : 才 才 : || 八 大 八 | 亢 亢 才 | 亢 ||

【叫头】的主体锣鼓可以分成三部分：(1)【大锣两锣】(2) 铙钹单击 (3)【五锤】或者【软四击头】

【尖板】： ㄤ 冬 冬 八大歹 亢 才 亢 歹歹 七歹 乙七歹 亢一 ||

【按板】： 歹 | 亢 亢 | 亢 歹歹 | 七歹 乙七歹 | 亢 ||

这两个锣鼓经的结构是相似的，可以分为两部分：(1) 住头类 (2) 马腿儿类，这两个锣鼓不同之处在于：【尖板】用在散板旋律音乐当中，【按板】用在非散板旋律音乐当中。

【小扫头】： ㄤ ^{快速的} 才 亢郎 才歹 亢 ||

此锣鼓经可以分为两部分：(1) 住头类 (2) 马腿儿类。

【七锤】： ㄤ 大 大 乙 歹 亢 . 才 令 亢 乙 歹 亢 . 才 令 亢 ||

此锣鼓经可以分为两部分 (1) 大锣单击变奏 (2) 住头类。

第二节 打击乐纵向结构分析

吕剧打击乐的音乐结构是具有纵向性音乐思维的，这说明中国传统音乐中并非只有线条性音乐思维，在《中国传统复调音乐》中，于苏贤称中国锣鼓演奏的多声部音乐为“中国独特声韵体系的节奏复调”^①。

一、吕剧打击乐纵向音响的构成

吕剧打击乐中，大锣系统锣鼓包括：檀板、板鼓、大锣、铙钹、小锣、小镲

^① 于苏贤《中国传统复调音乐》，北京：人民音乐出版社，2006年12月，P21

系统锣鼓的乐器包括：檀板、板鼓、小镲、小锣；小锣系统锣鼓包括：檀板、板鼓、小锣组成的。这几种乐器的制作材料或形制各不相同，如木制的、金属制的、皮革类制的等等，这就导致了每种乐器音响上的鲜明对比。

三种系统锣鼓的纵向结构构成方式比较相似：1、开头要有鼓、板的领奏，2、在音量较大的乐器演奏时，往往其他乐器也随之共同发声（铙钹有时穿插演奏），3、结尾音通常是音量较大的乐器独奏或所有乐器的合奏。

这些乐器在同时演奏时，发出的声音是非常不协和的——但是这种不协和与不协和和弦或音程的紧张感是完全不同的。音程或者和弦的声韵体系是建立在泛音原理基础之上的，但是作为噪音乐器的打击乐器并没有固定的音高，因此也没有固定的泛音。在这个方面已经有学者做出了相应的研究，《戏曲打击乐研究》（戏曲艺术 2001.4）（李双来）中提到，打击乐器的振动机制是：“乐器全面振动产生基音，各分片振动产生各分音，基音频率与分音频率不具有倍音关系。声波合成是叠合机制，因此打击乐器的音响类型为叠音。因此吕剧打击乐器在演奏上的特点并非在音高的变化上，而是在于它们的演奏技巧和力度所形成不同音色的转换和纵向多种不同音色的重合出现。”^①为此，笔者没有使用“复调”这一术语，目的就是强调了吕剧打击乐在纵向音响结构上与西方复调音乐的区别。

吕剧打击乐演奏中，演奏者是以吕剧锣鼓经作为演奏谱的，在演奏时，每个演奏者的心里都会诵读同一个锣鼓经，而不会去背诵自己的分声部。这里首先体现的是线性的思维方式，然后，演奏者在锣鼓经中挑选出自己的声部进行演奏，巧妙的造成了锣鼓音乐纵向音响结构的构成。也就是说，吕剧打击乐的纵向音响的构成首先是建立在锣鼓经的线性思维的基础之上的。只有熟悉锣鼓经，才能演奏出复杂多变的节奏型，尤其是各个声部精细的起拍，都是在以锣鼓经为一个整体思维中去实现声部间的配合与协调。由此可见，吕剧打击乐是一个完整的统一体，既体现了线性的音乐思维，也体现了多声部结构的纵向思维特征。

二、吕剧打击乐纵向结构中的音乐手法

吕剧打击乐器的音响机制与旋律乐器的音响机制不同，因此在演奏当中没有旋律线明显的起伏，而只是凸显节奏上与演奏法上的技术手法对比，演奏法主要

^① 李双来《戏曲打击乐研究》，北京：戏曲艺术，2001年4月，P63

体现在力度与音色的控制上。

在大锣系统锣鼓音乐中，每一种乐器演奏的声部在节奏、力度和音色上形成了鲜明的对比，每个声部代表各自独立的音乐形象，结合在一起表现一个统一的音乐形象，每个声部都是同等重要的。下面以【大锣夺头】与【小锣打上】为例来分析吕剧打击乐纵向音乐结构：

(一)【大锣夺头】(总谱)：

| | |
|----|---|
| 板鼓 | \ast X X X X X X X X O X X X \ast X O |
| 小锣 | O O O O X X X X X X X O X X - |
| 铙钹 | O O O O X . X X X O \otimes O X - |
| 大锣 | O O O O X - O X X O X - |

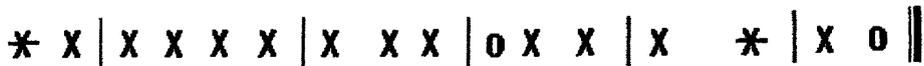
注：X：乐器单击 \ast ：檀板与板鼓合击 \otimes ：铙钹闷击

【大锣夺头】作为由纯打击乐演奏的音乐，其纵向的结合音响中包含了多种元素的对比，如：节奏、音色、音量、力度等。这些里面包含了五种乐器：檀板、板鼓、大锣、铙钹、小锣。其中檀板是木制的；板鼓的发音部位是皮革制的；大锣、铙钹、小锣虽然都是铜制的，但是由于形制的不同，其音色差别也非常大，铙钹的两个钹片的质量不完全相同，音质、音色尤其独特。因此不论是乐器单独演奏还是合奏，在音乐进行中，音响效果都有着强烈的对比，显示出多层次的音响特性。

【大锣夺头】一般用在主角老生或有地位的小生、老旦的上场，共有五个声部，其中檀板声部只有一拍，因此未构成独立的声部进行，只是起到了指挥的作用。檀板在第一拍与板鼓合奏，锣鼓经谱字为“龙”。在音乐进行中主要包括四种乐器：板鼓、大锣、铙钹、小锣，这四种乐器同时演奏的纵向结合共有三次，即锣鼓经谱字“亢”。实际上，在这四个声部同时奏响时，这个音响中已经包含了多种元素的对比，这就是不同的乐器在音色、音量、音质、力度等方面的对比。

在这个纵向结构中，每一种乐器的节奏形态都有自己的特点，在展现由乐器自身自然携带的色彩对比的同时，形成了丰富的节奏对比。

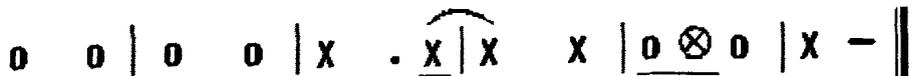
(1) 板鼓的演奏首先充当了击节的角色，提示并控制了整个乐句演奏的速度与气口，成为音乐的节奏基础：



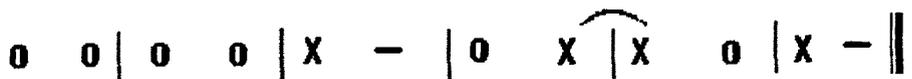
(2) 由于有了这个节奏基础，小锣的演奏便可以准确的在八分休止符后起奏，一方面提示大锣等四种乐器的合奏，另一方面形成了该声部非常有特性的节奏型：



(3) 铙钹除了和其他三种乐器同时合奏以外，一般都出现在弱拍的位置，形成了切分和弱起的节奏对比特色：



(4) 大锣演奏的节奏点有其他三种乐器同时合奏，其锣鼓经谱字也由大锣的声音为代表：“亢”，因此大锣出现的重音节奏点具有节奏结构划分的意义：



虽然此锣鼓谱为 2/4 拍记谱，但是听起来却有二拍子与三拍子交错的感觉，这种感觉就是因为四种乐器的同时撞击，在听觉上形成了强拍位的原因。但是这个锣鼓音乐往往与 2/4 或 4/4 拍的旋律音乐合奏，所以记谱仍然为 2/4 或 4/4 拍。

这段锣鼓音乐通常是固定的，在结构上没有太多的伸缩性。

通过以上的分析可以看出，在【大锣夺头】的五个声部的纵向结构中，各打击乐器的自身音响都有各自的特性，并且按照各种独特的节奏主题巧妙的结合在一起，形成了音响色彩与节奏特性的对比。这种音响色彩的奇特和节奏安排的巧妙充分体现了民间音乐家的智慧与艺术创造力。

(二)【小锣打上】

$$\begin{array}{l} \text{板鼓} \left\{ \begin{array}{l} \text{O} \quad * \parallel : \text{X} \quad \underline{\text{X X}} : \parallel \text{X} \quad \underline{\text{X X}} \mid \underline{\text{X X}} \quad \text{X} \mid \text{X} \quad \text{O} \parallel \end{array} \right. \\ \text{小锣} \left\{ \begin{array}{l} \text{O} \quad \text{O} \parallel : \text{X} \quad - : \parallel \text{X} \quad - \mid \text{X} \quad \text{X} \mid \text{X} \quad - \parallel \end{array} \right. \end{array}$$

注：X：乐器单击 *：檀板与板鼓合击

【小锣打上】由三种乐器合奏：檀板、板鼓、小锣。其中檀板仍是一个提示性的乐器，充当了指挥的功能，只出现了一次。这个乐句主要是由两个声部组成的，此中包含的音响色彩的对比比较少，这个锣鼓点是主要是用来伴奏旦角上场的。

由于声部较少，乐器的音量也较弱，因此，板鼓的演奏既是整个乐句的节奏基础与色彩乐器，并且担任了很重要的指挥功能：

$$\text{O} \quad * \parallel : \text{X} \quad \underline{\text{X X}} : \parallel \text{X} \quad \underline{\text{X X}} \mid \underline{\text{X X}} \quad \text{X} \mid \text{X} \quad \text{O} \parallel$$

开始板鼓一直重复一个固定的节奏型，当演员动作快做完时，将节奏型改变，提示小锣演奏即将结束。小锣与板鼓的合奏点通常数量不确定，打鼓佬根据舞台上演员的表演来指挥演奏，演奏长度即兴性较强，通常不与乐队的其他旋律乐器合奏。

小锣作为音量相对较大的乐器，演奏以长音为主：

$$\text{O} \quad \text{O} \parallel : \text{X} \quad - : \parallel \text{X} \quad - \mid \text{X} \quad \text{X} \mid \text{X} \quad - \parallel$$

在小锣系统的打击乐中，只有三种乐器，甚至只有板鼓和小锣两种乐器，鼓、板的演奏相对较为凸显。这与大锣系统的锣鼓伴奏有所不同，大锣系统由于乐器较多，因此鼓、板的音量和音色并不突出。而小锣系统中鼓、板则作为主要乐器较多的参与了音乐表现。

这段简洁的锣鼓音乐虽然只有两个声部，但是在实际演奏中，其表现力是非常强的。小锣系统锣鼓与大锣系统锣鼓又形成了较大的对比，这种色彩的对比丰富的确是令人赞叹。

从以上锣鼓音乐的分析中，可以发现吕剧打击乐纵向结构音乐手法上的一个特点：“在不同系统的打击乐中，板、鼓体现的是击节的功能，音量较大的乐器常

常演奏长音并形成节奏重音,其他的音量较小的乐器或与之齐奏或进行加花穿插演奏。”这就是吕剧打击乐朴素的纵向结构音乐构成方式,在这种简单的节奏纵向构成方式基础上形成了复杂而丰富的吕剧锣鼓音乐。

第五章 吕剧打击乐的节奏特征

在艺术表现中，强弱、长短、刚柔等交替出现，便形成了节奏。艺术表现有多种类型，节奏就产生了各种不同表现特征。比如，在吕剧的舞台表演中，演员在艺术表现中要塑造各种戏曲舞台形象，因此吕剧打击乐不可避免的与演员的表演结合到一起，因此，吕剧打击乐表现出了复杂的节奏特征。

从广义上讲，吕剧打击乐的节奏可以体现为总体节奏和具体节奏两个方面，所谓“总体节奏”，主要体现为整个吕剧作品的打击乐编写的整体布局与情感基调上的安排。可以说，一出戏中的打击乐的总体节奏，就像一个作品的总谱，要安排的张弛有度，有的锣鼓点一出戏里面绝对不能多用，甚至只能用一次，例如：【吊钹】这个锣鼓点常常只用在矛盾发展的最高潮。一出戏，要使得其整体感不拖沓、不松散、充满生气，关键就是要把握好戏的总体节奏。

“具体节奏”是指一出戏当中打击乐的具体的、局部的锣鼓演奏部分，并且对于刻画剧情发展过程中的轻重缓急、情绪起伏起着关键性的作用。总体节奏需要具体节奏来体现，具体节奏又必须在总体节奏的布局之下实现。也就是说，一出戏的打击乐安排，首先必须有一个总体节奏的考虑，进而才能有具体的场面、角色、唱腔等方面的打击乐的安排或编写。具体节奏安排的合理，就能有力的推动剧情的发展，并且能够最大限度的吸引观众的注意力。

本文主要探讨吕剧打击乐的“具体节奏”。

有关不同节拍体系中不同节奏特征已经有了很深刻的研究，这些研究成果大部分是建立在语言、诗律与节拍的关系上。著名的节奏学家库尔特·萨克斯从研究音乐与语言的关系出发，把节奏分为音步性、轻重性、数字性三大类。“音步性节奏源于语言音节不同长短的各种规律性的交替(如古希腊拉丁语诗歌的格律)，轻重性节奏源于语言重音与非重音的各种规律性的交替(如现代英语、法语、德语、俄语、诗歌等)；数字性节奏源于语言音节数目及其组合形式。”^①杨荫浏先生在所著《语言与音乐》中，分析了中西歌词配乐规律的不同，指出：“在西洋，

^① 彭世端《中国传统音乐的节拍特征》，北京：《音乐研究》，1990年01期，P80

例如英语，其影响节奏的语言因素，主要是强音节和弱音节的轮流交替。^①”这是西洋诗歌格律的基础，在这个基础之上形成了“扬抑格”和“抑扬格”两种诗律的基本形式。这种诗律的形式身处在一个庞大的文化基础之下，作为文化当中一部分的音乐，也同时受到了潜移默化的影响，形成了音乐的强拍起和弱拍起的节拍形式。这样，以强弱循环为基本单位的小节形式就很自然的产生了。彭世端也据此有如下表述：“而属于数字性的汉语及诗律，其节奏规律却是完全不同的。汉语的特点是单音节辨义的，一个字一个音节。每个字有着独立的表义功能，每个音节都是独立的，音节之间没有必然的强弱关系和联缀形式。”^②

本论文首先将吕剧打击乐与戏剧表演结合起来进行研究，发现吕剧打击乐的节奏特征与舞台表演有难以割舍的联系，戏曲舞台上的众多因素都对戏曲打击乐节奏特征产生了深刻的影响。另外，吕剧打击乐还在唱腔音乐中出现了大篇幅规整的三拍子伴奏。笔者针对此进行了分析，提出了吕剧打击乐节奏特征中的延绵性、变化性、数字性和方整性。

上海音乐学院张巍在《论音乐节奏结构的二元关系》中，认为“节奏结构”包含了两个方面：一、作为一种表层形态的节奏；二、作为一种固定规范的节拍^③。这种关系的存在，对节奏理论系统的完整性和严密的逻辑性的描述方面造成了一定的影响，但对于两者的研究却可以深入探讨。吕剧打击乐中也存在由于节奏重音的变化而使节拍概念弱化的现象，因此笔者借鉴了其方法与角度。

第一节 吕剧打击乐节奏中的延绵性

吕剧打击乐配合舞台表演的节奏，形成了整体上的一种递进形式，而且带有自身的一种具体的张弛有度、动静结合的节律感。如果没有这种节奏的延绵，吕剧的演出就会丧失很大一部分艺术感染力。

戏曲舞台表演在动作、冲突与剧情的发展中所表现出来的节奏有轻重缓急的变化，吕剧打击乐要与演员表演动作进行密切的配合，这里面包括缓急快慢、情节过程的曲折变化以及情绪格调的起伏跌宕等因素。这种节奏的延绵性主要体现在节奏速度的变化上，吕剧打击乐成员们根据演员的表演节奏对打击乐演奏速度

^① 杨荫浏《语言与音乐》，北京：人民音乐出版社，1983年1月，P23

^② 彭世端《中国传统音乐的节拍特征》，北京：《音乐研究》，1990年01期，P81

^③ 张巍《论音乐节奏结构的二元关系》，武汉：《黄钟》，2006年04期，P12

进行一定幅度的调整，从而获得一种情感表现上的张力。

《小姑贤》中“天不怕”上场所用锣鼓音乐分析。

“天不怕”的角色是老旦，她上场的打击乐伴奏用的是小锣系统的锣鼓音乐。

【小锣打上】天不怕上场到九龙口，一个小亮相。【小锣撕边一锣】一整，【小锣撕边一锣】两整，【小锣三击】扯一扯衣服右边袖子的皱纹，扯一扯左边袖子，取出纱巾甩一甩衣服上的灰尘。【小锣打上】、【小锣单击】，亮相并自报家门。

这一段旦角上场的锣鼓看似非常简单，但是，这当中的节奏处理却是非常丰富。这一段锣鼓分为三部分：(1)【小锣打上】(2)【小锣撕边一击】、【小锣撕边一击】、【小锣三击】(3)【小锣打上】、【小锣单击】

第一部分中【小锣打上】的锣鼓经为：

歹 - 歹 - 歹 大大 歹大 歹 歹 - ||

，此锣鼓经演奏结束后，演员侧对观众站定后有一个短暂的停顿。这个锣鼓经我们无法从谱面来读出其真正的速度处理。前两小节的虽然记成两个二分音符，但是其实际长度都是模糊的，我们不能用划拍子的思维方式去考量这两个音符的精确长度。而且在实际演出当中，由于演员表演习惯的不同，可能还会有速度上的变化或者拍数的增加。后两小节锣鼓音乐在演奏时，速度稍稍的加快，打鼓佬就要仔细的看准演员的表演动作，并为之密切配合，演员站定的动作要与锣鼓音乐同步。在这一段打击乐中，前两个小锣的音响为自由延长，后来的部分有了2/4拍“强、弱”节拍重音的感觉，并在结尾处渐慢。

接着在第二部分，演员正对观众开始“一整”、“两整”，这两个【小锣一击】的锣鼓经记谱为：

大· 大大 大大 大·大 贝大 歹大 | 大大 大大 大大 大大 大·大 贝大 歹 ||

在刚才的停顿之后，这一段锣鼓演奏的速度加快，突出了节节推进的舞台节奏，而后又出现慢速的【小锣三击】。这实际上已经是演员的三整、四整、五整了，演员这样表演其实就是为了渲染和强调角色的刁蛮无理、胡搅蛮缠的性格。这里的速度变化非常丰富，首先第一个板鼓音响为自由延长，而后是一串板鼓音响的快起慢收，出现小锣的声响后，又紧接着一串板鼓音响的快起慢收，此段整体速

度较前段加快了一点。后面三声小锣均为自由延长，其间距较宽。

从上面可以看出，打击乐的演奏节奏要配合演员的表演节奏，两者是互相印证的。演员的表演节奏结构决定了打击乐演奏的节奏结构，演员的舞台表演是影响吕剧打击乐的速度变化的首要因素。这种节奏的绵延性体现了戏曲舞台表演所具有的一种整体性和持久性的生命特征，意味着舞台表演表达生命体运动的一个持续的过程。吕剧打击乐与舞台表演的配合，既表现在舞台表演的整体性中，也体现在演员与观众之间交流的持续进程中。这种节奏的绵延，不仅意味着动的一面，而且还有静的一面，是动与静的结合。所以，在吕剧打击乐中，脱离节奏周期的“停顿”（定格）也是其节奏的特殊体现，这只是表演中的一次顿挫，而不是没有道理的错误。打击乐中有了“停顿”，既能增强艺术表现的力度，又能增强观众内心的紧张感。这种“停顿”并不是完结，而是意味着一个新的开始。

速度是音乐进行中的一个状态，任何音乐都有其特定的速度。常见的许多音乐作品的速度往往是作曲家确定的，在演奏者的二度创作中虽然也会产生速度上的变化，但是往往都是整体性的速度调整，在调整中并没有对节奏的运动产生本质的影响。张巍在其论文中提到：“当一首作品的速度或一个部分的速度改变时，所产生的变化是节奏形态组织的整体的变化。也就是说，当某一种节奏形态的组合整体发生变化时，节奏结构内部各个参数之间的关系——如长短关系、比例关系等——并没有发生任何改变。尤其是当我们对音乐作品的节奏结构进行‘文本’观察时，我们往往不会过多考虑速度，因为速度对节奏结构的内在组织规律没有任何影响”^①。尤其在配合演员表演时，吕剧打击乐中的节奏速度变化与之相比有很大的不同，这里提到的“节奏速度变化”是有其特殊性的，体现在：一个小片段中节奏的内部速度变化极为丰富。因此我们不得不时刻考虑速度对节奏结构的内在组织规律的影响，因为打击乐成员在对不同演员的表演或不同角色进行配合时，即便使用同一个锣鼓经，其节奏内部的长短关系、比例关系等等方面都会发生较大的变化。

打击乐配合演员的动作来确定演奏的快慢与强弱，用来加强演员的表演节奏与观众的情感刺激所产生的张弛有致的情绪反应，这就形成了打击乐实际演奏中节奏的绵延性。这种锣鼓音乐无法用节拍中的重音规律来衡量，此延绵性使节拍

^① 张巍《论音乐的节奏结构——对其中诸要素的讨论》，武汉：《黄钟》，2006年01期，P13

重音完全瓦解，这就是打鼓佬无法接受笔者划小节线记谱的原因。

第二节 吕剧打击乐节奏中的变化性

打击乐与演员舞台表演的配合从而形成了打击乐节奏的绵延性，同时也导致了吕剧打击乐节奏的变化性。同一个锣鼓点出现在不同的位置或同一个锣鼓点的内部节奏特征常常是有丰富变化的。由于音量较大、音色独特的乐器音响的循环出现，因此某些锣鼓点的演奏便有了相对固定的节奏重音，如：**【住头】**、**【五锤】**、**【夺头】**等。此种锣鼓乐在配合不同情绪或不同场合时，速度的改变比较大。但是这种速度的改变并没有对节奏的内在组织规律产生影响，即仍然有音量较大的乐器在固定的节奏点上出现，这是一种节奏形态组织整体的变化。当然锣鼓点内部也蕴含着一些丰富的节奏因素处理，如：时值的长短、力度的强弱、织体的交错、抑扬的语气等。

下面分析《姊妹易嫁》中毛纪等人的一系列表演及所用的锣鼓音乐。

《姊妹易嫁》第一场，毛纪等一行人在音乐中上场。

毛纪：“俺，**【大锣一击】**毛纪！**【大锣住头】**山东掖县人士，自幼家道贫寒，与人牧牛为生，皆因主人刻薄，不堪虐待，使我一怒归家，发奋苦读，今科得中头名状元，前往昌邑完婚。**【大锣撕边一击】**正是，功名遂夙愿，婚事难称心。”

【大锣住头】

随从：“启禀状元爷，来在石桥镇，离昌邑还有四十里。”**【大锣撕边一击】**

毛纪：“人马暂歇馆驿之内，明日午时到昌邑张有旺府上接我。”

随从：“遵命。”

毛纪：“即刻备上蓝衫一件，方巾一顶，我另有公干。”

毛纪：“来。”

随从：“有！”

毛纪：“馆驿去者！”

随从：“开——道——”。**【水底鱼】**（众人下场）**【大回头】**（毛纪下场）

这里的打击乐伴奏全部用了大锣系统的锣鼓音乐，大致可以分为四部分：

(1) **【大锣一击】**、**【大锣住头】**

(2) **【大锣撕边一击】**、**【大锣住头】**

(3)【大锣撕边一击】

(4)【水底鱼】、【大回头】

第一部分中，【大锣一击】相当于语句中逗号性质的停顿，这种停顿为正常的逻辑停顿，中间加入【大锣一击】要注意不能影响语句的连贯性。此处大锣的演奏要适当的掐音，不能将锣音拖的过长，若过长会导致终止感。

接下来的【大锣住头】中有两个换气的位罝，一个是在小锣后，一个是在铙钹后。其中铙钹后的换气较小锣后要稍长，这个长度要求打鼓佬按照演员的表演习惯而定，打鼓佬要注意舞台上演员的亮相动作，根据演员亮相动作时间的长短和快慢来指挥演奏此段音乐。打鼓佬率领打击乐组演奏的锣鼓音乐与演员的配合要非常准确，只有这样才能恰到好处的表现演员此时的精神状态，如果配合的稍快或稍慢，演员就会感觉到这个锣鼓点“打在腰眼上”。

第二部分，“……前往昌邑完婚。”后接【撕边一锣】中，板鼓的【撕边】是自由节奏并渐强，结尾的【一锣】为此段中力度最强的一击。此时，打鼓佬要密切注意演员在舞台上的表演动作，首先要根据演员的表演和与演员的默契来确定板鼓【撕边】的长度，接着的【一锣】要表现演员对得中状元、解决婚姻大事这两个大喜事的激动心情。

紧接着话锋一转，接一个【大锣住头】。这个锣鼓点虽然在第一部分已经出现过，但是其速度与力度完全不同。首先，这个锣鼓点力度较弱，再者，速度明显放慢，结尾大锣没有过早的掐音。因为此时毛纪的心情从刚才的激动转向了对婚事的苦恼，最后几个字“婚事难称心”的语言速度放慢，音色从刚才的明亮转为暗淡。这种语言节奏和语音音色上的变化主要是依据人物内心情感的起伏波动而产生的，演员此时的表演使观众理解到毛纪此时心境的不同。打鼓佬指挥打击乐组演奏的锣鼓音乐对演员心境进行了形象的描述。

第三部分又一次出现了【大锣撕边一击】，与第二部分此锣鼓点的不同之处在于，板鼓的【撕边】没有渐强，而是一直持续了强奏，接着的大锣进行了适当的掐音，形成了强收的效果。此时，随从向毛纪报告了即将到达未婚妻家，这对于毛纪是有相当触动的。在这之前并没有过多的解释毛纪为何对于婚事不满，这个锣鼓点却暗示了毛纪对于这桩婚事的看法。

第四部分【水底鱼】的开头是由慢渐快，形象的表现了毛纪随身人员的众多、

队伍浩大的气势。接下来的【大回头】的速度变化就更加的丰富。【大回头】的演奏可以分为三部分：首先，大锣后的铙钹有一段自由演奏，这段自由演奏的长度取决于饰演毛纪的演员踱方步亮靴底的时间长度，在毛纪即将落脚时，打鼓佬才以板鼓演奏提示大锣的演奏，并对毛纪的第二次亮靴底、落脚这个表演过程进行伴奏。接下来，在演员收鞭下场前，打鼓佬指挥演奏【大回头】的第二部分，即“缓锣”音型部分，演员下场后转入第三部分的演奏，即【冲头】音型部分，并由慢渐快，此部分作为了第一场与第二场的“缓锣”。

从上面对部分锣鼓点的分析可以看出，同一个锣鼓点，在戏中不同的位置进行演奏时，其速度、力度、音色等方面的变化是非常讲究和丰富的。这种细微的变化完全取决于打鼓佬自身的艺术素养与打鼓佬与演员之间的默契，不同的打鼓佬、不同的演员在面对同一个锣鼓点时，这个锣鼓点的演奏会出现完全不同的节奏变化。

上面的场景中，共出现了三次【大锣一击】，抛开板鼓的【撕边】，结尾大锣每一次的演奏都是不同的。三次中力度最强的为第二次，次强的为第三次，稍弱的是第一次。第三次的大锣单击还加入了掐音的技巧，导致拖音的长度相对前两次变短，与强奏的【撕边】共同营造了一个矛盾发展的小高潮。如此简单的一个【大锣一击】，在音乐处理上体现了如此细腻的手法，这些强、弱、长、短等节奏因素运用体现了吕剧打击乐丰富的变化。

以上的谱例中，出现了两次【大锣住头】、一次【水底鱼】、一次【大回头】。由于有大锣作为节奏重音出现，因此听起来还是有一定的强弱规律的，但是我们仍然不能用西方的节拍规律中的强弱循环来限定吕剧锣鼓音乐。张伯瑜在《中国锣鼓乐的节奏构成》中提到：“中国传统的节奏概念是指‘止’与‘进’的关系，而毫无节拍规律可言。节拍中有规则的强弱律动关系是西方音乐节奏的主要内容。”^①尤其在【大回头】中，开头部分是大锣、铙钹、小锣、板鼓的交替演奏，大锣和小锣的节奏点可以形成强弱的感觉，但是，大锣、小锣中间的铙钹的演奏次数是自由的，完全依据演员在舞台上的身段表演来确定。【大回头】的结尾部分是【冲头】，这个锣鼓点是由规则的大锣与铙钹的交替组成的，但是这个【冲头】却是由慢至快演奏的。【大回头】中的节奏速度变化是非常丰富的，其中包

^① 张伯瑜《中国锣鼓乐的节奏构成》，北京：中央音乐学院学报，1991年03期，P39

括了散、慢、中、快等各种因素，由此体现了吕剧打击乐节奏中复杂的变化性。

第三节 吕剧打击乐节奏中的数字性

著名的节奏学家库尔特·萨克斯提出了节奏的“数字性”，李西安也提到了中国汉族诗歌的“数字性”。中国数字性诗律的特点是以字为基本单位，以字的数目规律为原则组合成的句逗形式。彭世端对于节拍的“数字性”详细的进行了说明：“与单个的字相对应，它是以一拍为基础单位的。拍与拍之间没有固定的强弱关系，和轻重循环交替的规律。节拍的组织不是按照轻重音，而是按照句逗的数字规律来组合，组合形式更灵活、自由、多样，并多有长短不齐的非方整性结构。这是一种不同于轻重性节拍的另一种节拍形式，可称为数字性节拍。^①”

“数字性节拍”是一个广义上的概念，从这一概念出发，节奏与节拍在音乐中总是同时并存，不可分离的。“因为不论是多么复杂的节奏，或极不规则的散板节奏，总还是有着一定的组织形式和节奏规律的。但这些规律与组织的原则是不同的，所产生出的节拍形式也必然是多种多样的。^②”本章中一、二节所提到的延绵性和变化性都是与演员舞台表演相联系的，人为的主观因素对其节奏特征影响很大，其轻重与强弱关系已经与语言的“句逗”等数字规律相去甚远。因此，笔者认为这种说法仅仅可以对与唱腔相结合的吕剧打击乐节奏、节拍做出限定。

吕剧打击乐中节奏的数字性有两种形式：数列式和板眼式。

一、数列式

吕剧打击乐中的数列式锣鼓点主要是一些唱腔的入头伴奏。这种数列式的节奏节拍常常被称为“非均分律动”，音与音之间没有固定的节奏时值，因此形成了“非均分律动”的数字性节拍。如：

【尖板】：

❦ 冬冬 八大歹 亢 才 亢 歹歹 七歹 乙七歹 亢一 ||

【小扫头】：

^① 彭世端《中国传统音乐的节拍特征》，北京：《音乐研究》，1990年01期，P83

^② 张伯瑜《中国锣鼓乐的节奏构成》，北京：中央音乐学院学报，1991年03期，P80

快速的
 ㄨ 亢才 亢郎 才歹 亢 ||

【梆子锤】:

ㄨ 大大 乙歹 亢.才 令亢 乙歹 亢.才 令亢 ||

【散板开头】:

ㄨ 大歹 亢 才 空匡 乙才歹 亢 ||

【三锤】:

1/4 大.大 | 大大 | 贝大 | 贝 | 亢 | 亢 | 亢 | 来才 | 乙歹 | 亢 ||

【七锤】:

ㄨ 冬冬 不拉. 亢 令亢 令亢 亢 才 亢 ||

以上六种锣鼓点中前四种是散板唱腔的入头，后两种是二板的入头。前面的领鼓为打鼓佬的指挥，因人而异，所以音乐的分析仅针对主体部分——即以第一声大锣为起点。

在中国传统的及民间的器乐曲和锣鼓乐中，经常可以看到一种以“一、三、五、七”为基本单位进行各种组合的节拍现象，这种数字化了的节拍基本单位在吕剧打击乐中也是常见的。如上面的锣鼓点中【尖板】、【小扫头】都为七字节，【梆子锤】为五字节，【散板开头】则是三字节加一个一字节，【三锤】和【七锤】都是三个三字节的结合。这种数列式的锣鼓点是按照数字性规律进行排练组合的，节拍的强弱以字节为单位，没有小节线内的强弱规律循环。这种数列式的节奏形式是以“一”为基数的，因此可以突破小节线的限制，增强了节奏的活力和动力，丰富了节奏的表现力，是一种独特的音乐结构思维基础。

二、板眼式

吕剧【四平腔】是一个非常规整的唱腔结构。吕剧【四平腔】的前身是四句民歌体的《凤阳歌》。吕剧【四平腔】是一种板腔体结构，它是由四个乐句组成

都要遵循这一点。建国后，许多专业文艺工作者参与了吕剧的创作，因此，吕剧音乐受到了这种因素的影响，吕剧打击乐中也出现了方整性的特征。

笔者在跟随剧团下乡演出的实地考察过程中发现一段唱腔竟然是三拍子的节拍形式。在翻阅剧本时，发现这段音乐是用 3/4 记谱的。在继续查找后发现，吕剧中许多戏中都有三拍子的唱腔，如：《玩会跳船》（山东吕剧院创作）、《狱卒平冤》（青岛吕剧团移植创作）、《送香茶》（招远吕剧团移植创作）等，这些戏中都有大段的三拍子唱腔^①。以《送香茶》中月英的唱段音乐为例：（带鼓板伴奏）

《送香茶》选段

贝 -- | 贝大大 | 贝大大 | 贝大大 | 贝乙大 | 贝多大 |

贝大乙大大 | 贝大大 | 贝 -- | 贝 -- | 贝 -- | 贝大大 |

贝 -- | 贝 -- | 贝大大 | 贝大大 | 贝 -- | 贝 -- |

贝多大 | 贝 -- | 贝 -- | 贝多大大 | 贝大乙大大 | 贝多大 |

贝大大 | 贝 -- ||

从上例可以看出，此板鼓套子采用了以“贝大大”为基本语汇的伴奏手法。在唱腔中，为了避免影响演员的演出，只是在第一拍击板一次；在过门中，则加入板鼓的演奏，为了避免单调并增加动力感，也出现一些节奏上加花。这些加花的演奏并没有影响段落中稳定的节奏运动。甚至在一次演出中，笔者还现场听到过几乎全部使用“贝大大”这个节奏型贯穿始终的演奏版本。

《送香茶》这部戏中这个 3/4 拍的唱段总长度为 130 小节；《恩怨情》中有 69 小节 3/4 拍唱段；《狱卒平冤》中有 71 小节 3/4 拍唱段。如此大篇幅的使用规整的 3/4 拍的节奏，足以说明这并非是一个偶然的現象。这种方整性节奏特征出现

^① 由于演唱速度比较快，所以这种三拍子的音乐在笔者听来更像 6/8 拍。

在吕剧当中显得非常自然，吕剧艺人们对此习以为常。吕剧的发展与专业音乐工作者的参与密不可分，这种情况的出现应该是专业音乐工作者参与创作的结果。

结 语

吕剧打击乐发展至今有 100 年左右，目前尚未发现有关吕剧打击乐研究的出版物，这里仿佛是一个被遗忘的角落。原因是大家都认为：“吕剧都是拿来主义”，并无可研究之处。其实中国戏曲打击乐当中到处可见这种文化融合现象，“拿来主义”正是中国戏曲打击乐的一个共同特点。

吕剧打鼓佬的师傅大多数都是京剧打鼓佬，直到现在，遇到有争议的问题时，吕剧打鼓佬仍要向京剧打鼓佬请教，以京剧打击乐为准绳。吕剧打击乐主要吸收了京剧的锣鼓经与配用原则，而且吕剧打击乐所用的乐器与京剧打击乐几乎完全一样。吕剧发源地也有河北梆子的广泛流行，吕剧打击乐也深受河北梆子的影响。在与自身音乐相结合的过程中，吕剧打击乐形成了自身独有的锣鼓经，如【小扫头】、【散板开头】、【梆子锤】等。

由于锣鼓经的记谱有时与实际音响差别太大，因此本文在横向结构分类上重点考虑了“用锣”这一音响上的因素。根据打击乐使用乐器的不同配用方式，将吕剧打击乐分为：一锣类、住头类、长锤类、马腿类、综合类等五大类。这种分类的长处就是可以从听觉上对其进行类的辨别。在对吕剧打击乐纵向结构的分析研究中，笔者发现：吕剧打击乐的纵向结构中，首先是鼓板的击节，统领整个打击乐组的演奏；其次就是其他打击乐器的交互运用。通常音量相对较大的乐器在纵向结构中作为长音出现，时值较疏；音量较小的乐器穿插加花演奏，以加强音色的对比，时值较密集。

在吕剧的成熟期，很多专业音乐工作者参与了吕剧音乐的创作，由此导致了吕剧打击乐的节奏特征比较复杂。吕剧打击乐中不仅有传统音乐的节奏元素，而且还有专业音乐为吕剧音乐带来的影响。吕剧打击乐三拍子因素的出现就说明了这一点。本文总结了吕剧打击乐节奏的四大特征为：延绵性、变化性、数字性、方整性。

由于吕剧打击乐与京剧等剧种的打击乐非常相似，因此对于吕剧打击乐的研究成果就可以影射其他戏曲打击乐相关研究，希望本研究能有抛砖引玉的作用。

参考文献

- [1] 山东省博兴县地方史志编纂委员会. 博兴县志[Z]. 济南: 齐鲁书社, 1993. 8
- [2] 山东省滨州地区地方史志编纂委员会. 滨州地区志[Z]. 北京: 中华书局, 1996.
- [3] 山东省广饶县地方史志编纂委员会. 广饶县志[Z]. 北京: 中华书局, 1995.
- [4] 山东省东营市地方史志编纂委员会. 东营市志[Z]. 济南: 齐鲁书社, 2000.
- [5] 陈铭道. 音乐学—历史、文献与写作[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2004. 1
- [6] 高鼎铸. 山东戏曲音乐概论[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2000.
- [7] 臧美倩. 张斌与吕剧音乐[M]. 济南: 山东文艺出版社, 1995. 11
- [8] 刘正维. 20世纪戏曲音乐发展的多视角研究[M]. 北京: 中央音乐学院出版社, 2004. 12
- [9] 张伯瑜. 西方民族音乐学的理论与方法[M]. 北京: 中央音乐学院出版社, 2007. 5
- [10] 庄孔韶. 人类学概论[M]. 北京: 中国人民大学出版社, 2006. 7
- [11] 董维松. 对根的求索[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2004. 9
- [12] 袁静芳. 中国传统音乐概论[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2000. 10
- [13] 张宇慈、屠楚材、吴春浓、何为. 京剧锣鼓谱简编[M]. 北京: 中国戏曲研究院, 1957. 11
- [14] 张斌. 吕剧音乐研究[M]. 济南: 山东人民出版社, 1962. 5
- [15] 刘越. 京剧唱腔鼓套子[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1997. 4
- [16] 张宇慈、吴春礼、何为、屠楚材. 京剧打击乐汇编[M]. 北京: 中国戏曲研究院, 1958. 3
- [17] 鲁华. 京剧打击乐浅谈[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1991. 11
- [18] 李民雄. 中国打击乐[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1996. 8
- [19] 东营市文化局. 吕剧起源与发展[M]. 济南: 黄河出版社, 1997. 7
- [20] 王耀华、乔建中主编. 音乐学概论[M]. 北京: 高等教育出版社, 2005. 7
- [21] 栾胜利. 吕剧音乐创作基础知识[M]. 济南: 山东人民出版社, 1979. 10
- [22] 中国戏曲音乐集成编委会. 《中国戏曲音乐集成(山东卷)》[M]. 北京: 1980. 1
- [23] 翁柏伟. 从符号体系到表演机制——一个以京剧锣鼓为中心的研究[M]. 台湾: 国立台湾大学音乐研究所, 2000.
- [24] 张正治. 评剧锣鼓点[M]. 北京: 音乐出版社, 1959. 6
- [25] 吴春礼、何为、张宇慈. 京剧锣鼓[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1959. 2

- [26]斯波索宾. 音乐基础理论[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1958. 8
- [27]东营市文化局编. 吕剧的起源与发展·东营市史料汇编[M]. 济南: 黄河出版社, 1997. 7
- [28]王凤桐、张林. 中国音乐节拍法[M]. 北京: 中国文联出版公司, 1992. 12
- [29]于苏贤. 中国传统复调音乐[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2006. 12
- [30]司文虎、许德宝. 试论中国戏曲音乐的节奏节拍形态——板腔体音乐的节拍体系[J].
西安: 交响, 1993年03期
- [31]张伯瑜. 中国锣鼓乐的节奏构成[J]. 北京: 中央音乐学院学报, 1991年03期
- [32]赵丽. 花鼓灯锣鼓的节奏分析[J]. 淮南: 淮南师范学院学报, 2006年06期
- [33]张巍. 论音乐节奏结构 [J]. 武汉: 黄钟, 2006年01期
- [34]张巍. 论音乐节奏结构的二元关系[J]. 武汉: 黄钟, 2006年04期
- [35]彭世端. 一拍子音乐的节拍规律[J]. 北京: 中国音乐, 1986年04期
- [36]彭世端. 散板及其记谱[J]. 北京: 中国音乐, 1989年04期
- [37]王硕. 京剧锣鼓知识与学习(1-12) [J]. 北京: 中国京剧, 2007年01至11期、2008年
01期
- [38]李真贵. 中国锣鼓乐特性探微[J]. 北京: 音乐研究, 1996年04期
- [39]彭世端. 中国传统音乐的节拍特征[J]. 北京: 音乐研究, 1990年01期

附 录

吕剧部分常用锣鼓经:

1、【一锣】^①:

(1) 亢 ||

(2) 嘞 — | 亢 0 ||

(3) 八大 0 | 亢 0 ||

(4) 崩 0 登 0 | 仓 0 0 ||

(5) 哆罗 0 | 歹大 ||

(6) 歹 ||

(7) 0大大 | 大大 大大 | 大大 大0 | 歹 0 ||

(8) 大.大大大 | 乙大 大0 | 歹 0 ||

(9) 扎 扎 | 歹 0 ||

2、【两锣】:

(1) 八大歹 | 空 匡 ||

(2) 大 歹 | 亢. 八 | 亢 ||

^① 为了配合演员表演或者渲染气氛,【一锣】在开头部分的鼓、板的演奏上变化非常多,并且与鼓佬的个人习惯与技术有着密切的联系。

(3) 贝大贝 | 空 匡 ||

(4) 衣大衣 | 令 歹 ||

3、【住头】:

(1) 大歹· | 亢 才 | 亢 ||

(2) 大歹· | 才 歹 | 才 ||

(3) 歹· 大歹 ||

4、【收头】:

(1) 八大歹 | 亢 ^{渐慢} 来 才 乙次来 亢 ||

(2) 八大歹 | 亢 ^{渐慢} 来 才 亢次来 亢 ||

(3) 龙 冬 | 大大 大歹 | 亢 令才 乙歹 | 亢 ||

5、【三锣】:

(1) 八大歹 仓 仓 仓 ||

(2) 大贝 歹 歹 歹 ||

(3) 八大乙个 才 才 才 ||

6、【小镣四击】:

八 大八 | 才 才 令 才 ||

7、【四击头】:

大 歹 | 亢 一 | 亢 大 八 | 亢 才 | 亢 〃 亢 ||

8、【软四击头】:

八 大 歹 | 亢 亢 才 亢 〇 ||

9、【五锤】(【五击头】):

大 歹 | 亢 才 | 亢 才 | 亢 ||

10、【帽儿头】:

歹 | 亢 才 | 亢 才 | 令 亢 | 亢 ||

11、【夺头】:

(1) 4/4 龙 冬 大 大 大 歹 | 亢 令 才 乙 歹 亢 | 大 扑 歹 亢 〇 ||

(2) 4/4 龙 冬 大 大 大 | 歹 令 歹 乙 令 歹 | 大 歹 歹 〇 ||

13、【风点头】:

大 歹 | 亢 嘞 | 才 歹 | 亢 八 才 歹 | 乙 七 歹 亢 ||

14、【归位】:

大 歹 | 亢 嘞 | 才 歹 八 | 亢 八 | 亢 一 ||

15、【快长锤】^①

2/4 大 | 大 大 | 大 大 大 | 贝 歹 || 亢 七 歹 七 || 亢 七 歹 | 亢 ||

16、【慢长锤】:

^① 本文锣鼓经中的反复记号间部分往往不止反复两次。

4/4 歹 ||: 匡 七 歹 七 ||: 匡 七 歹 七 歹 | 匡 ||

17、【反长锤】（闪锤，奥锤）：

2/4 大 大 | 大多多 贝大歹 ||: 亢郎 才歹 :||

亢郎 才歹 | 亢才 亢来才 | 乙歹亢 ||

18、【马腿】：

哪 拉巴 | 来才 乙歹 ||: 亢 来才 乙歹 :||

亢 亢哪 | 来次歹 | 亢 — ||

19、【纽丝】：

2/4 哪 | 龙冬 八大歹 | 亢郎 才歹 ||: 亢郎 七歹乙歹 :||

(1) 亢郎 才哪 | 亢郎 才七歹 | 亢 ||

2/4 哪 | 龙冬 八大歹 | 亢郎 才歹 ||: 亢郎 七歹乙歹 :||

(2) 亢郎 八大歹 | 亢才 亢七歹 | 亢 ||

20、【抽头】：

2/4 大·大 大大 | 贝大 贝大歹 ||: 亢 歹 歹 | 七 歹 乙 台 :||

(1) 亢 歹 歹 | 贝大 歹 | 亢才 空匡 | 来七歹 亢 ||

2/4 大·大 大大 | 贝大 贝大歹 ||: 亢 歹 歹 | 七 歹 乙 台 :||

(2) 亢 歹 歹 | 七 歹 乙七歹 | 亢 — ||

21、【急急风】：

1/4 八 | 八大歹 || : 亢才 | 亢才 : || : 亢 | 亢 : ||
 亢 | 才 | 亢 ||

22、【阴锣】:

2/4 哪拉八 乙八大 | 亢 歹歹歹歹 || : 歹歹歹歹 歹歹歹歹 : ||
八大乙个 亢 || : 歹歹歹歹 歹歹歹歹 : || 八大哪 亢 才 | 亢令才 乙才才 ||

23、【搜场】:

1/4 八0 | 哪 | 空才 | 亢 | 令才 | 亢 | 令亢 | 令亢 | 令才 | 亢 || : 亢才 : ||

24、【叫头】:

2/4 哪 | 八大歹 空 | 匡才 || : 才才 : || 才八歹 | 空 匡
 || : 才才 : || 才大歹 | 亢才 亢才 | 亢 ||
 2/4 3/4 哪 | 八大歹 空 | 匡才 || : 才才 : || 八大八 | 亢 亢才 | 亢 ||

25、【乱锤】:

冬冬八歹 || : 亢 亢 亢 亢 | 亢才 亢一 : ||

26、【软脆头】:

2/4 大 空 || : ^{渐慢} 亢 亢 : || 亢 才 | 亢 0 ||

27、【小扫头】:

哪 八大歹 歹 哪 亢才 亢郎 才歹 亢 ||

28、【撤锣】:

2/4 4/4 哪 八大歹 | 亢才 | 亢才 | 亢才 乙才 | 亢才 乙才 || 亢才 || 亢才 |

亢才 | 亢才 || 亢郎才歹 || 亢 ||

2/4 4/4 大歹 | 亢才 | 亢才 || 亢郎才歹 || 亢郎才哪 | 亢郎才七歹 | 亢 ||

29、【水底鱼】:

(1) 2/4 大歹 | 亢才 亢.哪 | 来七歹 亢 | 来才 乙歹 | 乙歹 亢 |

来才 乙歹 | 亢 来才 | 乙才 乙 | 亢 歹才 | 乙七歹 亢 ||

(2) 2/4 大歹 | 亢才 亢.哪 | 来才 亢 | 来才 乙才 乙 | 亢 歹才 | 乙歹 亢 ||

(3) 2/4 大歹 | 亢才 亢.哪 | 来才 亢 | 来才 乙才 | 乙才 亢 | 来才 乙才 乙 | 亢 ||

(4) 2/4 大歹 | 亢才 亢.哪 | 来才 亢 | 来才 乙才 | 乙才 亢 |

亢.次 令亢 | 乙才 歹 亢 | 大.八 七令 | 大大八 亢 | 来才 乙次歹 ||

(后接大回头、小回头)

30、【扑灯蛾】:

2/4 冬八 乙歹 | 亢 歹歹 | 七歹 乙歹 | 亢 歹歹 | 七歹 乙歹 |

空匡 || 才 才 || 大大 大大 | 大.不 拉大 | 贝大大 亢 ||

31、【冲头】:

八哪 || 亢才 亢才 || 亢才 亢才 | 仓 ||

32、【串子】: ①

哪 || 亢才 亢才 || 亢才 亢才 | 仓 ||

33、【按板】:

① 【串子】常常接在其他锣鼓点后，一般没有板鼓的领奏。

致谢与声明

致 谢

在论文的撰写期间，衷心感谢导师姚艺君教授对本人的精心指导。此外，还要感谢我所有的课程老师和系领导老师们热情帮助和支持！老师的言传身教将使我终生受益！

声 明

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是本人在导师指导下，独立进行研究工作所取得的成果。尽我所知，除文中已经注明引用的内容外，本学位论文的研究成果不包含任何他人享有著作权的内容。对本论文所涉及的研究工作做出贡献的其他个人和集体，均已在文中以明确方式标明。

签 名： 李光峰 日 期： 2008.6

个人简历

姓 名：李光辉

籍 贯：山东省莱州市

出生日期：1975年7月1日

教育经历：

2002年9月——2004年7月，中国音乐学院续本，音乐表演专业，本科

2005年9月——2008年6月，中国音乐学院音乐学系，中国传统音乐研究，研究生