

山东传统筝乐“八板体”的音乐分析

张 磊

山东传统筝乐中的许多古曲都是在基本保持“八板”基本调的结构规模的基础上，不断发展变化而成，它们也被统称为“八板体”。

第一节 山东传统筝乐“八板体”概述

一、“八板”与“八板体”

“八板”是指在我国民间音乐中的一种曲牌，或称“老八板”，流行于全国各个地区。但因其本身内部结构规模、音高、节奏、节拍、调式调性的多变以及戏曲、民歌、器乐等体裁的不同，所以在不同的地区有不同的名称。

“八板”到底是什么时候出现的，就目前资料和文献来看，还很难有一个清晰的确切定论。关于“八板”的来源主要有以下几种说法：

第一种说法认为：《老八板》是一首源远流长的民间乐曲。钱仁康先生在其《〈老八板〉源流考》一文中认为：“《老八板》是一首源远流长的民间乐曲，演出形式多样，并产生了变体，出现了《八板》、《八谱》、《老八板》、《单八板》、《老六板》等别名，还因变化织体变化而被称为《碰八板》。而现在民间流行的“老八板”则在十八世纪后半叶（清乾隆后期）就已经定型”。[4]钱先生认为最早的“老八板”传谱应该是1804年英国地理学家和旅行家约翰·巴罗在《中国旅行记》中记录的九首中国乐曲的第三首。这首“八板”与1814年蒙族文人荣斋编写的《弦索备考》中的大型乐曲《十六板》里的“八板”曲调略有不同。在1804年的传谱中，以D调记谱，乐曲共为九句，由引句、第一句至第七句和结句组成，共76拍。但因其演奏中也经常省略引句，故全曲一般为八句，除了第五句较为特殊共十二拍之外，每一句共为八拍，这样全曲就有 $8 \times 8 + 4 = 68$ 拍。“拍”在民间也通常被称为“板”，所以乐曲在民间故称“八板”。

第二，1814年蒙族文人荣斋的手抄本《弦索备考》记载了“八板”基本调，此调共有八句，省略了引句，其余部分与1804年所记载的相同。这个版本的“八板”基本调流传与应用较为广泛。

第三种说法认为“八板”是流行于全国的一种曲牌。成公亮先生在其《山东派古筝艺术》一文中认为，“八板”是流行于全国的一种曲牌，在我国传统音乐的思维方法中，有把一种曲调作为基础进行种种变化的习惯，通常把这个曲调叫做“母曲”，而这个“母曲”的变化随着不同地区、不同乐种而衍变成风格迥异、千姿百态的“子曲”。“八板”与其各种各样的变体之间，就是这样一种“母曲”和“子曲”的关系。很多的歌曲、戏曲、器乐曲（古筝曲、琵琶曲）就是使用了这种“八板”的结构，自身不断发展变化。由于“八板”一共为八句，每一句为八拍，第五句较其它各句不同，多出四拍，这样一共为六十八拍，所以在民间它们还会被叫做“六八板”[5]。

第四是“诸谱之祖”的说法。杨荫浏先生在《弦索十三套》（1955年）关于十六板的说明中指出：“八板有单八板、八谱、老六板等名称，因其通行全国各地，故有天下同的名称。”因此，被人称为“诸谱之祖”的八板，实为民国所称的《单八板》。《双八板》最早见于清·同治十二年（1873年）民间抄本《筝谱集成》，距今至少也有百余年了。姜宝海先生在其《〈八板〉有单、双》一文中指出：“八板”曲牌也有单板、双板之分，民间艺人在“量板”过程中，依据“板”

出现的单或双，将《单八板》称之《单板》、《双八板》称之《双板》。[6]

“八板”在山东地区称《碰八板》、《鸿雁捎书》、《小飞舞》等；在河南泌胡曲中称《单八板》、坠琴曲称《小八板》；在陕西地区称作《老八板》、《大八板》等；在山西称《八宝》、《八板观灯》、《十八板》等；在四川扬琴中称《八谱》；在甘肃称《八谱儿》；在内蒙古二人台牌子曲中称《六板》；在江苏称《小快六》、《花快六》、《花三六》等；在江南丝竹中称《老六板》、《中花六板》、《快花六》、《慢花六》、《倒八板》、《阳春白雪》等；在浙江临海称《六十四板》等；在福建称《八板头》等等。

由于在民间，又通常习惯把一个乐句称作——“大板”，因此这首具有八个乐句的基本调就得了“八板”的名称。很多的歌曲、戏曲、器乐曲（古筝曲、琵琶曲）就是使用了这种“八板”基本调的结构，自身不断发展变化衍化出各种变体，这种变体也被称为“八板体”。

二、山东传统筝乐“八板体”

山东菏泽地区和聊城地区的许多传统古筝曲都是由“八板”基本调不断发展变化而成。在菏泽地区，民间老艺人们又根据传统乐筝曲本身演奏速度的快慢不同把筝曲进行分类。而聊城地区的“八板体”筝曲也根据速度的不同，分为“双板”和“单板”两种。

大量传统筝曲都在保持“八板”基本调的基础上，从音高、节奏、速度、调式调性等多个方面进行变化改变，从而形成了不同风格特色的筝曲。如：《汉宫秋月》、《隐公自叹》《美女思乡》、《鸿雁夜啼》、《鸿雁捎书》、《琴韵》、《单板》、《双板》、《渔舟唱晚》等等。在从传抄于菏泽地区鄄城、郓城一带的筝曲工尺谱的书写形式上，就可以清晰地看出“六八板”的结构格式。此外，其它筝派的筝曲中也有这种“六八板”的结构格式。如：河南筝曲中的“板头曲”、潮州筝中的“弦诗乐”，客家筝曲中的“大调”部分筝曲[7]。

第二节 山东传统筝乐“八板体”的音乐本体分析

对山东传统筝乐“八板体”的研究分析所采用的“八板”基本调来自清代蒙古族文人荣斋 1814 年的手抄本《弦索备考》。下例在每一乐句前所作的顺序标记，是为了更方便地对“八板”基本调进行说明和分析而另行加入的。

谱例 1：“八板”基本调

(一) $\underline{3\ 3}\ \underline{6\ 2}\ | 1\ \underline{5\ 6}\ | 1\ \underline{6\ 1}\ | \underline{1\ 3}\ 2\ |$

(二) $\underline{3\ 3}\ \underline{6\ 2}\ | 1\ \underline{5\ 6}\ | 1\ \underline{3\ 2}\ | \underline{1\ 6}\ 5\ |$

(三) $\underline{5\ 5}\ \underline{3\ 3}\ | \underline{5\ 5}\ 2\ | \underline{2\ 3}\ \underline{2\ 1}\ | \underline{6\ 1}\ 2\ |$

(四) $\underline{3\ 2}\ \underline{2\ 3}\ | 5\ \underline{5\ 6}\ | \dot{1}\ \underline{6\ \dot{1}}\ | \dot{1}\ 6\ 5\ |$

(五) $\underline{5\ 6}\ \underline{5\ 3}\ | 2\ \underline{2\ 3}\ | 5\ \underline{5\ 6}\ | \underline{5\ 3}\ 2\ | \underline{2\ 5}\ \underline{5\ 2}\ | \underline{3\ 2}\ 1\ |$

(六) $\underline{6\ 1}\ \underline{5\ 6}\ | \underline{1\ 3}\ 2\ | \underline{2\ 5}\ \underline{5\ 2}\ | \underline{3\ 2}\ 1\ |$

(七) $\underline{6\ 1}\ \underline{1\ 2}\ | \underline{3\ 6}\ \underline{5\ 3}\ | 2\ \underline{6\ 5}\ | \underline{3\ 2}\ 1\ |$

(八) $\underline{1\ 6}\ \underline{5\ 6}\ | \underline{1\ 3}\ 2\ | \underline{2\ 5}\ \underline{5\ 2}\ | \underline{3\ 2}\ 1\ ||$

一、“八板”基本调音乐材料分析

1、曲式结构的多解性：

在过去文献的研究中一般把“八板”基本调看成八句，基本遵循着“起承转合”这种曲式结构原则，整体上把它看做是一个部分，是单一部曲式。第一句为“起”，第二句为“承”，第三句至第七句为“转”，第八句为“合”。另外对其内部并没有进行更细腻的分析。

经过对此版本的认真分析，“八板”基本调在结构上具有多解性，从不同的角度分析会有不同的结果出现，这种结构本身就蕴含了其多种发展的可能性。本文认为首先这个“八板”基本调共有八个乐句组成，固然可以把它看做是一部性的结构。如下例分析图表所示：

图表 2：作为单一部曲式的“八板”基本调曲式结构图表

	a	a	b	a1	c	a2	d	a3
小节数	4	4	4	4	6 (4+2)	4	4	4
落音	商	徵	商	徵	宫	宫	宫	宫

这种分析结果可以很好地体现与“八板”名称的一致性，但是较难以体现乐曲结构模式和乐句内部的结构关系。

第二从句末的落音和调式的变化来看，可以把它看做是带有两部性特征的结构。

图表 3：作为单二部曲式的“八板”基本调曲式结构图表

	A	B
小节数	4+4+4+4	4+4+4+4
落音	商、徵、商、徵、	宫、宫、宫、宫

这种分析结果的主要依据是句末的落音和调式的变化。前面四句为第一乐

段，是起承转合的乐段结构。后面四句由于句尾的一致性可以看做并列四句的第二乐段。第一乐段具有呈示性的陈述特征，第二乐段具有展开收束双重的结构功能。两个乐段之间近似西方单二部曲式的结构模式。

第三从音乐材料的关系来看，这首作品还可以看作是三部性结构，结构图表如下：

图表 4：作为单三部曲式的“八板”基本调曲式结构图表

	A	B	连接	A1	补充
小节数	4+4	4+4	4	4+4	4
落音	商、徵	商、徵	宫	宫、宫	宫

第一乐句和第二乐句为 A 部分，第三乐句和第四乐句为 B 部分，第五乐句为连接乐句，第六乐句和第七乐句为 A1 部分，第八乐句是带有补充功能的最后乐句。

A 部分呈示主题，是一个两句结构，B 部分担任展开功能，也是由两句构成。第五句起于徵音，徵音与上一句的落音是同音呈递的关系；落于宫音，宫音是 A1 部分的落音。因此，这一句有转换过渡的功能，此处把它看做是连接部分。A1 部分开始片段的使用了首句的材料，有再现的意味，最后结束在宫音上。最后一句重复了第六句，也就是 A1 部分的首句，具有补充的功能。

2、内部句法结构的灵活性

图表 5：“八板”基本调内部句法结构分析表

乐句	内部结构组合
1	3+2+3
2	3+2+3
3	4+4
4	3+2+3
5	3+2+3+4
6	4+4
7	5+3
8	4+4

在“八板”基本调中除了第五句增加四拍以外，其外部结构形式基本是呈现了典型的方整性，但其内部结构组合也十分的灵活，既有第三句、第六句、第八句的 4+4 简单对称模式，也有第一句、第二句和第四句的 3+2+3 镜像对称模式，[8]此外还有第五句 3+2+3+4 和第七句的 5+3 不对称的类型。

对称的结构模式多出现在需要稳定陈述的开始与结束部分，不对称的结构模式多出现在需要不稳定陈述的中间部分。这种内部结构组合的使用不仅与所处的结构位置相适应而且十分灵活，保证了自身具有高度的可塑性与多种展开方式的可能性。

3、音调的简朴性

“八板”基本调在首句前两小节就将调式的全部音级呈示完毕，简洁地展现调式色彩及特性。随后音调以宫音为轴心做环绕的进行。音调发展以五声性的级进为主，但第一小节的四度上行跳进又使旋律具有更强的柔韧性与动力。第二句与第一句是变化重复的关系，落于徵音与第一句构成呼应关系。第三句提高了音

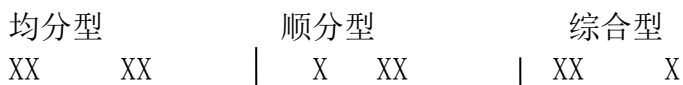
区，出现了下行的四度跳进，具有发展对比的功能。第四句连续上行至宫音形成全曲的高潮部分。第五句迂回下行，带有连接的功能。第六句前两小节采用了作品首句后两小节的材料，而后两小节采用了第五句后两小节的材料，具有很强的综合性和概括性。第七句继续巩固朝向宫音的终止。第八句重复第六句，结束全曲。

通过以上分析，我们可以看到“八板”基本调的音高材料十分精炼，音调也很简朴，这样也使其具有了各种变化发展的潜力。

4、节奏的整齐性与逻辑性

“八板”基本调的节奏只采用八分音符与四分音符，以八分音符为主，四分音符为辅。形成了几个整齐的节奏型，共有三种节奏形态。分别为均分型、顺分型、综合型，如下图所示：

图表 6：“八板”基本调主要节奏型



“八板”基本调的八个乐句基本上是在建立一个节奏组合的基础上，即以均分型开始，连续使用两次分裂性节奏，最后以综合型的节奏收束。第一、二、四句均采用这种节奏形态；第五句以此为基础并附加了两小节，这两小节分别采用均分性和综合型节奏形态。这种节奏型的组合强调了乐句开始和中间部分的不稳定性，而在句尾使用相对稳定的节奏型，形成了动静结合的有序性，并与音乐发展的逻辑相一致。第三句和第六句和第八句采用均分型和综合性两种节奏模式组合，压缩了动静组合的长度，自身反复一次，体现细碎化的特征，更具发展性和动力性。第七句稍微特殊，前两小节连续使用均分型的节奏型，形成全曲节奏最密集的部分，最后两小节分别为分裂型和综合型的节奏型。这体现了第七句是基本结构结束句子的特征。

通过对“八板”基本调的分析，可以看到“八板体”从很多方面都具有各种发展变形的可能性，实践上的确诞生了以“八板体”为基础的众多不同风格、不同结构、不同音调、不同节奏的乐曲。

首先，“八板”基本调在曲式结构上的多解性，从不同角度进行分析分别看作一部、两部、三部性的作品。这种结构的多解性使其在发展中存在多种曲式形成的基础和可能性。

其次，“八板”基本调内部句法结构的灵活性使其在流传变异的过程中更容易产生新的句法组合。有的作品突出了对称的句法特点，还有的作品强调了不对称的句法特点。

再次，“八板”基本调的简朴性保存了各种音调发展的潜力，可以在其上进行各种装饰，如加花、减花，增加辅助音与经过音等。

最后，“八板”基本调中的节奏不仅具有整齐性，还有整体发展的逻辑性，这在保证节奏统一的同时为节奏的发展变形留下了充裕的空间，比如使均分的节奏变的更密集，或者将其转换为切分的、附点的或带有休止的节奏。

总之，通过分析可以发现，“八板”基本调甚至与西方音乐中变奏曲主题的写作要求相一致，因此它能经得起各种变奏手法的考验，历经久远的历史仍保留着自身的魅力，被众多演奏家、创作者、群众所喜爱。

二、菏泽地区“八板体” 筝曲音乐材料分析

在菏泽地区筝曲分类中，只有“大板曲”为传统古曲，其内部结构为规整的“八板”基本调结构，并以此为基础在音高、速度、节奏、节拍、调式调性以及

演奏技法和风格情绪等领域进行变化。其中，民间艺人通常把菏泽的“大板曲”也根据其内部节奏、节拍和速度不同分为四类：慢板称为“大板第一”，中慢板称为“大板第二”，中板称为“大板第三”，快板称为“大板第四”。“大板第一”的筝曲，速度为大慢板，称为“一板三眼”，即4/4拍；“大板第二”的筝曲，速度为慢板，也称一板三眼，4/4拍；“大板第三”的筝曲，速度为中板，一板一眼，2/4拍；“大板第四”的筝曲，速度为一板一眼，2/4拍。

此处对菏泽地区“八板体”筝曲音乐材料的分析方法就是：把“八板”基本调衍生的筝曲与“八板”基本调主要通过变化程度及方式进的比较进行分析，然后使用图表的方式表明衍生的筝曲在“结构规模”、“音高”、“速度”、“节奏”、“节拍”、“调式”、“调性”等领域是否变化以及变化的程度。在下列分析图表中，是否变化与变化程度两栏均是与“八板”基本调相比得出的。变化程度大小依据如下：规模扩大或缩小4小节以上为变化程度大的类型；音高方面只进行装饰性的变化为变化程度小的类型，保留骨干音较少、出现偏音均为变化程度大；节奏以均分型、顺分型和综合型为主的节奏形态均属变化小的类型，即使偶然使用附点和切分的节奏也属变化程度小的类型，而出现一个新的主导节奏型的为变化程度大的类型；速度方面中、慢板属于变化程度小的类型，快板、小快板属于变化程度大的类型；节拍除2/4拍子为无变化外，其余都属大的变化；调式方面除宫调式为无变化外，其余都属大的变化；调性以D为“八板”基本调的原调，其它调性均为大的变化；而演奏技巧与情绪风格两个方面只是所分析曲目的主要特征。

1、对“大板第一”的大慢板乐曲《汉宫秋月》、《隐公自叹》的音乐本体分析：

《汉宫秋月》这首筝曲主要是表现了在汉代皇宫禁地之中，已失去自由和青春的宫女，对着月亮思念故乡和亲人哀怨悲愁的情绪。筝曲演奏速度较慢，风格典雅古朴，并跟据筝曲旋律和情绪的发展，使用揉、吟、滑、按等技巧丰富筝曲的内涵。

《隐公自叹》这首筝曲相传它是公元220年曹植被贬为鄆城侯以后隐居鄆城，深感压抑，感慨自己怀才不遇、不得已隐居深山山林，忧国忧民，嫉世愤俗的心情。乐曲节奏悠扬，演奏速度较慢，富于变化，音调变化较大，旋律进行时保留骨干音进行变化在演奏技法上运用了“按、颤、揉、滑”和花指、“勾、托”的手法，贴切地表达了乐曲所表达的内容情绪。

以下就使用图表的方式对《汉宫秋月》、《隐公自叹》两首筝曲与“八板”基本调对比进行分析。

图表7：《汉宫秋月》与《隐公自叹》的分析图表

曲目	《汉宫秋月》	《隐公自叹》
	变化程度及方式	
规模	无变化	无变化
音高	变化小，装饰性变化	变化小，装饰性变化
节奏	变化小，偶尔有节奏的细分、附点节奏的使用	变化小，偶尔有节奏的细分、附点节奏的使用
速度	变化小，慢板	变化小，慢板
节拍	变化大，4/4拍子	变化大，4/4拍子
调式	无变化	无变化
调性	无变化	变化大，C

演奏技法	花指、左手按滑	花指、左手按、颤、滑
情绪风格	悲伤	压抑

《汉宫秋月》与“八板”基本调相比结构规模并没有扩大，但节拍成为4/4拍子，成为所谓的“双板体”。

这首箏曲共有34小节，可以把它看成是一个两段体的结构，其内部可分为A、B两个部分。前三句带有引子的特征，第四句到第六句保持了引子的慢板速度，可以看做是A部分，后面三句速度和音乐风格都有了明显的变化，速度变为中慢板，情绪更为激动，可以看做是对比的B部分。

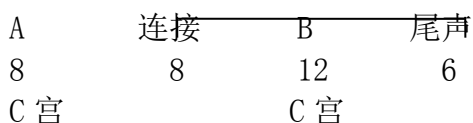
在音高方面来看与“八板”基本调相比变化较小，出现的偏音多为辅助性的装饰音，起到了丰富乐曲的作用。第一句开头两小节保留了“八板”的基本调，后两小节出现了一个下行级进（从徵到清角）的音调，这种下行级进出现的偏音并不影响调式，乐句落音在商音。第二句前两小节只保留了“八板”基本调的骨干音进行变化，第四小节落音为徵音。第三句“八板”骨干音更少，变化更大。第四句第一小节出现了一个下行三度小跳（从清角到商），乐曲出现了短暂的离调，由D宫系统转到G宫系统，增加了乐曲调式色彩的变化。在第三小节出现了节奏的变化。第五句和第六句是两个相互呼应的乐句，第六句的最后一小节落音为徵音，乐曲转为A徵调式。

在速度、调式和调性方面都与“八板”基本调相比变化较小。节奏虽然与“八板”基本调相比变化较小，但个别地方有节奏的调整，如，第二小节出现了附点音符的节奏和更细分的十六分音符节奏。箏曲的节拍也发生改变，由2/4拍变为4/4拍。

《隐公自叹》这首箏曲在规模上与“八板”基本调及其相似，但曲式结构可以看作是带有连接和尾声的两段体。

如图所示：

图表8：《隐公自叹》曲式结构分析图表



由于乐曲调性发生改变，由D到C，定弦方式发生改变，音响与色彩都会产生变化。速度、调式和调性方面都与“八板”基本调相比变化较小。节奏与“八板”基本调相比变化较小，个别地方有节奏的调整，如乐曲出现了附点音符的节奏和更细分的十六分音符节奏。节拍发生改变，由2/4拍变为4/4拍。

通过对《汉宫秋月》和《隐公自叹》这两首作品的分析，我们可以看出，“大板第一”的箏曲在规模、调式上与“八板”基本调相比没有变化。在音高、节奏和速度领域变化较小，而在节拍和调性领域变化较大。箏曲的情绪风格较为悲伤压抑。

2、对“大板第二”的中慢板乐曲《美女思乡》、《鸿雁夜啼》的音乐本体分析：

《美女思乡》（也有版本称为《昭君怨》）这首箏曲表现了西汉四大美女之一

的王昭君为了国家利益和亲远嫁异邦，在异乡思念故乡和亲人的思想感情。演奏速度较慢，技法较简单，整个曲子多在低音区进行，加上左手“压揉、点扣、吟滑”的技法，起到了思念悲伤的抒情效果。

《鸿雁夜啼》这首箏曲主要刻画了一只离开雁群的孤雁在空旷的野中寻伴的凄迷情景。箏曲速度较慢，节奏出现细小变化，通过左手“按”、“颤”、“滑”，模仿一只离群孤雁的悲伤的哀鸣，让孤雁这一形象生动展现出来，曲调伤感。

下面就使用图表的方式对《美女思乡》、《鸿雁夜啼》两首箏曲与“八板”基本调对比进行分析。

图表 9:《美女思乡》与《鸿雁夜啼》的分析图表

曲目	《美女思乡》	《鸿雁夜啼》
	变化程度及方式	
规模	无变化	无变化
音高	变化大，交替调式的出现带来的偏音，偏音代替正音	变化小，装饰性变化
节奏	变化小，偶尔有附点节奏出现	变化大，出现密集型节奏
速度	变化小，慢板	变化小，慢板
节拍	变化大，4/4拍子	变化大，4/4拍子
调式	变化大，交替调式出现	变化大，宫变为徵
调性	无变化	变化大，A
演奏技法	左手按滑	托劈、左手按滑、颤、
情绪风格	悲伤	哀婉、悲伤

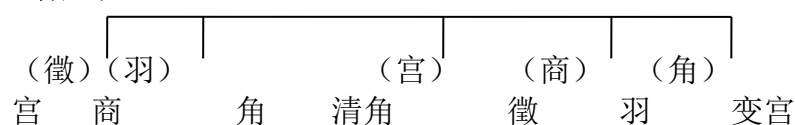
《美女思乡》这首箏曲曲式结构变化较小，为带尾声的简单的一段体。乐曲第一乐句旋律变化较大，只是保持了“八板”基本调的骨干音进行发展，第一小节就出现了一个偏音（清角），带有宫徵交替的调式色彩，第二小节又出现了一个偏音（变宫），但它的出现只是丰富了调式色彩，落音在宫音上。第二乐句与第一乐句形成呼应，第四小节落音在徵音上；第三乐句旋律变化较大，第四小节出现一个“八板”基本调为上行音级，现为下行级进（由清角→角）半音，增加了乐曲色彩性变化；第四句与“八板”基本调较为接近，第四小节与“八板”基本调一致。第四乐句的第一小节和第五句的第二、四小节都出现了一个偏音（清角），而“八板”基本调为角，此处的清角的出现构成了一个交替调式，落音于“八板”基本调不一致；第六句和第七句和第八句音调变化较大，只是保留“八板”基本调的骨干音进行旋律发展，落音为宫音；乐曲后加入四小节的补充式的尾声，最后一小节虽然出现了变宫音，但乐曲最后结束在宫音。

这首乐曲的音高变化较大，音高材料一共七个音，但并非七声清乐音阶，因为其中的清角音是通过交替调式而来，而变宫音是调式偏音。

如下图所示：

图表 10:《美女思乡》音阶材料

G 徵五声



D 宫六声

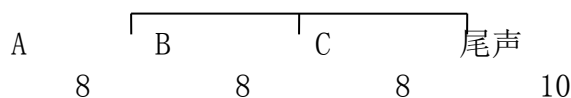
在速度和节奏方面两个方面与“八板”基本调相比变化较小。乐曲个别地方

有节奏的调整，偶尔出现了附点音符的节奏。节拍发生改变，由2/4拍变为4/4拍。

《鸿雁夜啼》这首箏曲是带有引申发展关系的三段体。

如下图所示：

图表 11：《鸿雁夜啼》曲式结构图表



这首乐曲音高、速度变化较小。在乐曲中出现了辅助性的变徵音、清角音和变宫音，起到装饰乐曲的作用。节拍发生改变，由2/4拍变为4/4拍。调性变化较大，由D到A。

第一句变化较大，第一小节很难看出“八板”基本调的影子，第二小节出现了偏音(变宫)，但这只是起到装饰性的作用，并不影响调式，第四小节落音为宫音；第二乐句与第一乐句旋律形成呼应，符合“八板”基本调的规律，第四小节落音为徵音；第三乐句与第四乐句相呼应，节奏变化较为明显，出现了密集的节奏型；第五乐句出现了“八板”基本调的骨干音，第四小节落音为商，第六乐句与第七乐句音调变化较大，出现偏音(变徵)，这个偏音不改变调式，只是为了乐曲演奏的需要，增加一些色彩，而起到的辅助性作用；乐曲结尾出现的偏音(清角)，改变了调式色彩，乐曲结束为A徵调式。

以上对《美女思乡》和《鸿雁夜啼》两首作品的分析中，我们可以看出“大板第二”的箏曲的规模并没有发生变化，速度变化较小，而在音高、节拍、调式和调性等领域变化较大。箏曲的情绪风格都较为悲伤。

3、对“大板第三”的中板乐曲《鸿雁捎书》《鸚啭黄鹂》、《清风弄竹》、《山鸣谷应》、《红娘子巧辩》的音乐分析：

《鸿雁捎书》(也有版本称为《鸿雁传书》)这首箏曲主要描绘了一群大雁展翅高飞的形象。是在工字起调的“八板”基础上，通过不断按滑音来模拟大雁的鸣叫声。这首箏曲演奏可选用中板速度，曲调流畅，风格韵味突出。相传这首箏曲标题大概有两种传说：一是以汉代“昭君出塞”为背景，借《鸿雁捎书》以解王昭君远嫁异邦，怀念祖国之情；二是描绘出使匈奴的汉使苏武被匈奴扣留19年始终不忘祖国，借《鸿雁捎书》以寄思国思君之情。

《鸚啭黄鹂》主要是描写在春天晴朗的天气里，黄鹂鸟在花丛中啼叫的高兴景象。这首箏曲是使用频繁变化的节奏和左手的按滑指以及双手配合演奏的“走”指等技法，来丰富乐曲，使箏乐旋律更加活泼，与箏曲名称和意境相对应，表达出黄鹂鸣叫的婉转流利的音韵。在演奏这首箏曲时要注意指法灵活，干净利索，巧妙的控制着旋律起伏和速度变化。

《清风弄竹》这首箏曲描述意境与《风摆翠竹》类似，主要模拟自然界的声响，想要表达清风与竹叶之间的交流。

《山鸣谷应》主要描述山谷中的回响。箏曲演奏速度为中板，使用特殊节奏型和变化的装饰音丰富箏曲。

《红娘子巧辩》描述了《西厢记》里精彩的一幕，红娘子聪明机智，能言善辩，跟莺母不断周旋斗智的情景。箏曲演奏速度为中板。

下面就使用图表的方式对《鸿雁捎书》、《鸚啭黄鹂》、《清风弄竹》、《山鸣谷应》、《红娘子巧辩》与“八板”基本调对比进行分析。

图表 12：《鸿雁捎书》、《鸚啭黄鹂》与《清风弄竹》的分析图表

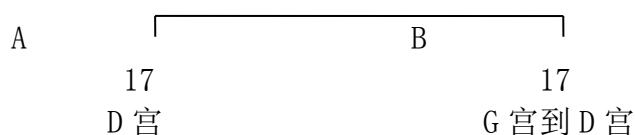
曲目	《鸿雁捎书》	《鸚啭黄鹂》	《 《清风弄竹》
	变化程度以及方式		
规模	无变化	无变化	无变化
音高	变化小	变化大，出现偏音、交替调式	变化大，只保留少量骨干音
节奏	变化小	变化小，出现密集型节奏	变化大，偶尔出现十六分音符
速度	变化小，慢板	变化大，中板	变化大，中板
节拍	变化大，4/4拍	变化大，4/4拍	变化大，4/4拍
调式	无变化	变化大，交替调式出现	无变化
调性	变化大，C	变化大，D和G	变化大，C
演奏技法	花指、左手按、颤、滑	花指、托劈、左手按滑、颤、滑	花指、托劈、左手按、滑
情绪风格	悲伤	欢快、跳跃	流畅、轻快

《鸿雁捎书》这首箏曲可以看做是带引子的两段体。前两句为引子，第三句到第五句为第一部分，后四句为第二部分。音高、节奏、速度、调式部分“八板”基本调相比变化较小。乐曲个别地方有节奏的细分，偶尔出现了附点音符的节奏。节拍发生改变，由2/4拍变为4/4拍。由于乐曲调性发生改变，由D到C，定弦方式发生改变，音响与色彩都会随之变化。乐曲结尾与“八板”基本调相比发生改变，省略尾声。

《鸚啭黄鹂》这首箏曲的曲式结构为二部曲式，分为A、B两个部份。

如下图所示：

图表 13：《鸚啭黄鹂》曲式结构图表



在音高、速度、节奏、节拍等方面与“八板”基本调相比就有了较大变化。乐曲中清角音、变徵音和变宫音等偏音和交替调式的出现，使乐曲的音高发生了较大改变。速度变为中板。节奏变化较大，乐曲出现了密集型的节奏。节拍发生改变，由2/4拍变为4/4拍。在乐曲结尾出现了连续的由变徵→清角→角的下行半音，是描绘性的音调，来模拟黄鹂的叫声。这只是起到一种装饰的作用，是为了增加乐曲的造型性。

《清风弄竹》这首箏曲的曲式结构是保留“八板”基本调结构模式的一段体。节奏、节拍和调式变化较小。节奏偶尔出现十六分音符，节拍为2/4拍，调式为C宫调式。

乐曲每一乐句结束小节的落音都和“八板”基本调的落音相一致，但旋律内部变化较大，只是保留少量的骨干音进行发展。乐曲在演奏中突出了左手按滑等技巧，模拟自然界的声响。作品速度变化较大，变为中板，这与乐曲标题内容有

关。尾声使用了花指演奏的大量下行音阶，是为了适应演奏效果及乐曲意境，具有造型性的作用。

图表 14:《山鸣谷应》与《红娘子巧辩》的分析图表

曲目	《山鸣谷应》	《红娘子巧辩》
	变化程度及方式	
规模	无变化	无变化
音高	变化小，出现装饰性的偏音	变化小，出现装饰性偏音
节奏	变化大，出现适应乐曲需要的节奏型	出现较多附点节奏、十六分音符节奏
速度	变化大，中板	变化大，中板
节拍	无变化	无变化
调式	无变化	无变化
调性	变化大，C	变化大，D 到 G 到 D
演奏技法	左手按滑、花指、托劈	托劈、左手按滑、颤、连托、
情绪风格	活泼、轻快	风趣、幽默

《山鸣谷应》这首箏曲的曲式结构是保留“八板”基本调结构模式的一段体。音高、节拍、调式变化较小。节拍是 2/4 拍，乐曲中调式没有发生改变，但加入一些偏音，对调式色彩进行丰富。调式变化较大，由 D 到 C。速度变化较大，变为中板。在这首乐曲中节奏发生了较大改变，乐曲根据自然界的声响，提炼出了一种节奏型 XXX XX。这种节奏型始终贯穿全曲。乐曲旋律变化较大，只使用“八板”基本调开头两句，其余乐句是使用核心材料不断展开。第一乐句开头变化较大，第二小节使用一个上行的三级跳进，加入偏音，形成七声的 C 宫雅乐调式（音阶为宫、商、角、变徵、徵、羽、变宫、宫），第四小节落音为宫音；第二乐句与第一乐句相呼应，把 XXX XX 这种节奏型复杂化，变成 XXXX XX，第四小节落音为徵音；第三乐句与第四句，出现了一个装饰性的偏音（变徵），但这种偏音的使用只是为了丰富乐曲的变化，起到装饰性的作用。第五句至第八句，乐曲使用“八板”基本调里的片面材料，不断重复扩充，一直到乐曲的结束。

《红娘子巧辩》这首箏曲曲式结构为保持“八板”基本调的曲式结构。音高、节拍和调式变化较小。但在节奏和速度方面产生了较大的变化。节奏较为灵活，几乎每一小节节奏都不相同，这种节奏的灵活性和乐曲要表现的内容相一致。速度为中板的速度，比八板要快，这种速度的变化也是适应音乐形象要求的。调性也出现了较大变化。乐曲第四句开始清角音的出现使音乐转向 G 宫系统。但很快又回到了 D 宫系统。在第四句和第五句出现了调性变化，这种调性的变化有较强的结构功能。

以上对以上五首“大板第三”的箏曲分析后，我们可以看出这些箏曲的规模与“八板”基本调相比并没有发生变化，速度变化较大，成为中板，而在音高、节拍、调式和调性等领域变化各有不同。《鸿雁捎书》在音高、节奏和速度领域变化较小，但调性变化较大，《鸚啭黄鹂》和《清风弄竹》在音高、速度、节拍和调性领域变化较大，而《山谷鸣应》与《红娘子巧辩》的节拍和调式领域没有变化，在调性领域变化较大。箏曲的情绪风格除《鸿雁捎书》外，大多都表现了轻松欢快、活泼跳跃的特征。

4、对“大板第四”的快板箏曲《琴韵》、《风摆翠竹》、《夜静銮铃》、《书韵》的音乐分析：

《琴韵》描述了古人悠闲自得、抚琴为乐的意境。这首箏曲曲旋律优美，韵

味独特。

《风摆翠竹》这首箏曲形象的描述了清风吹动竹叶发出的“沙沙”的声音。

《夜静銮铃》这首箏曲描述了深夜突然出现了奔驰的马蹄声和清脆的銮铃声。这首箏曲演奏速度较快，旋律中使用不同花指连贯勾搭，表现了轻快活泼、华美俏丽的意境。

《书韵》这首箏曲则是描述了古人摇头晃脑、抑扬顿挫、有腔有韵的朗朗读书声。

这四首“大板第四”的快板箏曲即可作为独立的箏曲进行谈奏，也可四首连缀成为“新曲”，重新定名为《高山流水》。

以下就使用图表的方式对《琴韵》、《风摆翠竹》、《夜静銮铃》和《书韵》四首箏曲与“八板”基本调对比进行分析。

图表 15:《琴韵》与《风摆翠竹》的分析图表

曲目	《琴韵》	《风摆翠竹》
	变化程度及方式	
规模	无变化	无变化
音高	变化大，出现偏音	变化大，偏音出现频繁
节奏	变化小，偶尔出现附点、十六分音符节奏	变化大，出现贯穿全曲的主要节奏型
速度	变化大，快板	变化大，快板
节拍	无变化	无变化
调式	无变化	变化小，出现短暂游离
调性	变化大，D 到 G 到 D	无变化
演奏技法	左手按滑、花指、托劈	托劈、左手按滑、花指
情绪风格	愉悦、高兴	轻巧、流畅

《琴韵》这首乐曲是与“八板”基本调结构一致的一段体。在节奏、节拍以及调式调性领域变化都较小。节奏中偶尔会出现附点节奏和十六分音符。节拍为 2/4 拍。调式为宫调式。音高部分变化较大，乐曲中出现了清角音、变徵音和变宫音等偏音，这些偏音不仅是为了丰富乐曲而起到装饰性的作用，还使乐曲出现了交替调式。开始的八小节内，除了对八板骨干音进行装饰外，还用变宫音代替了原来的羽音。紧接的十六小节中又加入了清角音使作品采用的音高材料构成七声音阶。结束前还引入了变徵音对徵音进行装饰，这些偏音的出现增加了乐曲的韵味和趣味性。

《风摆翠竹》的变化方式与《琴韵》较为相似。在音高、调性两个方面的变化方式基本相同，使用变宫、清角丰富调式的色彩，并更早的引入变徵音。但作品的速度更快，节奏的造型性更强，并贯穿使用了一个主导节奏型。

图表 16:《夜静銮铃》与《书韵》的分析图表

曲目	《夜静銮铃》	《书韵》
	变化程度及方式	
规模	无变化	无变化
音高	变化大，偏音出现频繁	变化大，偏音出现频繁
节奏	变化小，偶尔有切分节奏出现	变化小，偶尔有节奏的切分、附点节奏的使用
速度	变化大，快板	变化大，快板
节拍	无变化	无变化

调式	无变化	无变化
调性	无变化	无变化
演奏技法	左手按滑、花指、勾托	托劈、抹托、左手按、滑
情绪风格	轻松、活泼	轻松、愉悦

《夜静銮铃》在节拍、调式和调性方面没有什么变化。而在作品规模和节奏方面只有很小的变化。变化较大的有音高、演奏技法和音乐风格方面。音高方面的变化也是强调了变宫音的使用，并出现了仅有的一次清角音。这首作品最突出的变化表现在演奏法的改变，频繁的使用花指装饰音符，利用了箏乐器本身的演奏技法特点，使乐曲旋律更加流畅优美。

《书韵》在规模、节奏和调式调性方面变化较小。全曲反复共为 68 小节，节奏偶尔出现了切分和附点节奏。音高和速度变化较大。音高方面仍旧强调了变宫音的使用，此外变徵音和半音化的偏音出现的频率较高，如：第十到十三小节出现了商音下方的半音，对正音进行润饰。作品速度更快，演奏时连续使用抹、托二指，配合出现的切分和附点节奏，使音乐气氛更为热烈，带有诙谐的风格。

由此可见，这四首“大板第四”的箏曲具有较多的相似性，在规模上与“八板”基本调相比并没有变化，在音高、速度领域变化相同，在音高领域频繁使用偏音，速度都为快板。在节奏领域都是用十六分音符、附点和切分等节奏以适应作品的需要。在节拍、调式和调性方面变化稍有不同。《琴韵》的调性变化大，从 D 到 G 到 D，但《风摆翠竹》的调式变化较小，出现了短暂的游离，而《夜静銮铃》和《书韵》在节拍、调式和调性方面没有变化。在情绪风格领域都表现出活泼欢快、轻松愉悦的特征。这些相似性都为民间艺人对这四首箏曲连缀弹奏具备了基础性的条件。

5、菏泽地区箏乐对“八板”基本调进行变形的特点

由以上对菏泽地区箏乐“八板体”具有代表性的 13 首作品分析可以看出，菏泽地区传统箏乐在对“八板”基本调进行变形时，注重偏音的使用，偏音出现的数量和频率都比较大，影响了调式的色彩，如《红娘子巧辩》、《山鸣谷应》、《风摆翠竹》等作品中出现了清角音、变徵音和变宫音等偏音，这些偏音具有装饰性的作用并丰富了乐曲的调式色彩。另外还注重交替调式和调式变换的使用，如《琴韵》、《鸚啭黄鹂》等作品中偏音的出现带来了交替调式或调式改变的现象，扩大了调式的表现力。快板乐曲节拍多采用 2/4 拍子，而其它板式的乐曲节拍多采用 4/4 拍子。在节奏领域常使用附点音符或切分音的节奏进行变化。如《琴韵》、《书韵》等作品中出现了附点音符节奏，而《夜静銮铃》等作品则使用了少量切分音对节奏进行变化。这些作品在演奏时多使用右手中指、食指和大指进行旋律变化，左手以按、颤、滑等技法补充乐曲韵味。

三、聊城地区“八板体”箏曲音乐材料分析

聊城地区箏曲大多由“八板”基本调为基础进行变化而来，这些箏曲又根据其速度的不同分为《双板》和《单板》两种，《双板》与《单板》全曲一般都为 34 小节。《双板》为慢板速度，节拍为 4/4 拍。《单板》为中板速度，节拍采用 2/4 拍。由《单板》衍变的乐曲有《三箭定天山》、《穿花蜂》等。由《双板》衍变的乐曲有《流水激石》、《三环套日》、《渔舟唱晚》等。

本节所采用的分析方法与上一节一致。

1、对“单八板”箏曲《单板》、《穿花蜂》的音乐本体分析：

《单板》是“单八板”类筝曲的原型。此曲流传历史较久，目前已见于清同治年间的手抄工尺谱。在长期的流传过程中又衍化出了《穿花蜂》、《玉连环》、《孤雁出群》、《百鸟朝凤》等筝曲。

《穿花蜂》这首筝曲是由《单板》衍变而来，主要描述了蜜蜂穿梭于花丛中辛勤劳动的场景。

图表 17:《单板》与《穿花蜂》的分析图表

曲目	《单板》	《穿花蜂》
	变化程度及方式	
规模	无变化	变化小，增加 2 小节
音高	变化小，出现装饰性偏音	无变化
节奏	变化大，出现空拍	变化大，出现空拍、切分音节奏
速度	变化大，中板	变化大，中板
节拍	无变化	无变化
调式	无变化	无变化
调性	无变化	变化大，F
演奏技法	左手滑音、托、劈	托劈、左手按、滑、
情绪风格	流畅、轻松	愉悦、欢快

《单板》这首筝曲的曲式结构与“八板”基本调的曲式结构相一致。除第五句为六小节长度外，其余乐句均为八小节，是典型的“六八板”体。音高、节拍、调式和变化较小。节奏、速度和调性变化较大。在乐曲中出现细小节奏的变化，如：空拍、小节中的强弱关系发生置换，加上变为快板的速度，增加了乐曲的趣味性。

《穿花蜂》与《单板》相比，在规模、节奏、速度、节拍、以及调式等领域极为相似，没有更个性的变化。只是调性发生改变，采用 F 宫调式，使作品的音区有所改变。

通过对这两首“单板类”作品与“八板”基本调的对比分析可以看出《穿花蜂》是由《单板》变化发展而来，《穿花蜂》比《单板》多出 2 小节。这两首筝曲在节奏速度领域变化较大，都出现了空拍节奏，速度都为中板，而在节拍和调式方面变化不大。筝曲风格都表现为轻松、愉快、流畅的特征。

2、对“双八板”筝曲《双板》、《渔舟唱晚》的音乐本体分析：

《双板》是“双八板”类筝曲的原型。此曲流传历史较久，目前最早见于清同治年间的手抄工尺谱。在长期的流传过程中，又衍化出了《三环套日》、《流水激石》等乐曲。

《渔舟唱晚》这首筝曲是金灼南先生根据聊城民间传统乐曲《八板》以及由《双板》衍变的乐曲《流水激石》、《三环套日》的基础上发展而来。筝曲名取用唐代王勃的《滕王阁序》中的“渔舟唱晚响穷彭蠡之滨”一句中的“渔舟唱晚”，描述了夕阳西下，渔人满载收获，返回家中的愉悦心情，借以抒发自己对于辛亥革命胜利后的感情。

图表 18:《双板》分析图表

曲目	《双板》	《渔舟唱晚》
----	------	--------

	变化程度及方式	
规模	变化大, 乐曲多 2 小节, 类似带再现的三部曲式	变化大, 三次对“八板”进行变奏
音高	变化小, 出现装饰性偏音	变化大, 出现影响调式的偏音
节奏	变化大, 出现十六分音符节奏	变化大, 出现十六分音符
速度	变化大, 中板	变化大, 慢、快结合
节拍	变化大, 4/4 拍	无变化, 4/4 拍
调式	无变化	无变化
调性	变化大, C	变化大, F 宫到 bB 宫到 F 宫
演奏技法	左手滑音、托劈、花指	托劈、左手按、滑、颤、花指、
情绪风格	流畅、轻松	抒情、感慨、愉悦

《双板》这首箏曲与《单板》的模式相同, 但每小节包含四拍, 比单板大一倍。从西方音乐分析的角度来看, 它的曲式结构与八板原型相比, 由于规模的扩大, 其内部结构发生了改变, 类似西方带再现的单三部曲式。如下图所示:

图表 19:《双板》曲式结构图表



这首箏曲在音高、节奏和调式变化较小。速度、节拍和调性变化较大。速度为中板, 节拍采用 4/4 拍, 调性为 D 宫调式。

图表 20:《渔舟唱晚》三次变奏分析图表

曲目	《渔舟唱晚》三次变奏		
	变化程度及方式		
变奏次数	第一次变奏	第二次变奏	第三次变奏
规模	变化大	变化大	变化大
音高	变化小, 出现装饰性偏音	变化大, 替换部分骨干音与落音	变化大, 较多偏离“八板”基本调
节奏	变化小, 出现出现十六分节奏	同第一次变奏	同第一次变奏
速度	无变化	同第一次变奏	变化大, 快板
节拍	无变化	同第一次变奏	同第一次变奏
调式	无变化	同第一次变奏	同第一次变奏
调性	变化大, F	变化大, 中间部分转调 F 宫到 bB 宫到 F 宫	同第一次变奏
演奏技法	左手滑音、托劈、花指	花指、左手按、颤、滑	托劈、左手按、滑、颤、花指、
情绪风格	抒情, 悠闲	感慨	愉快

如图表所示,《渔舟唱晚》这首箏曲的结构规模较为复杂, 它是在保留“八板”基本调的基础上, 反复变奏三遍而成, 每一遍的变化方式与变化程度都有所不同, 呈现变化程度越来越大的趋势。

第一次变奏箏曲音调采用了《双板》的变化模式, 结构规模扩大了一倍。乐曲速度为慢板, 节拍为 2/4 拍, 调式为宫调式。音调保持了“八板”基本调较

多，基本保留了“八板”的骨干音，还能够通过听觉感受到“八板”的韵味；在节奏上主要增加了十六分音符的因素，没有更大的变化。作者试图通过这种较慢的速度、花指连贯音符的旋律，左手按、颤、滑的浓郁韵味，使乐曲具有很强的抒情性。

第二次变奏筝曲音调采用筝曲《三环套日》，但筝曲变化程度更大，在音调上保留的“八板”基本调骨干音比第一遍变奏要少，有些地方调整了骨干音和落音。节奏上变化方式与第一遍变奏基本相同，没有出现更新的节奏因素。但在调性领域发生了较大变化，在第三句引入了清角音，成为交替调式的方式。第六句清角音成为 B 宫的主音，使乐曲片段的调性发生了改变，带有离调的色彩。也正是这种调式色彩的变化，使第二遍变奏的音乐带有中间性的特点，与两端形成一定程度的对比。

第三次变奏筝曲音调采用筝曲《流水激石》，但筝曲在音高领域与《流水激石》相比差别很大，乐曲强调了羽方向的进行，更注重短小音调的反复，是乐曲最终形成热烈欢快的情绪。乐曲速度更快，是三次变奏中最快的一次。节奏上也更为灵活，十六分音符的使用更加频繁，配合了乐曲音乐情绪的传达。在最后两句中采用了音程扩大、模进等手法强调了《流水激石》的音调，具有很强的尾声的特点。

《渔舟唱晚》曲式结构图表如下：

图表 21：《渔舟唱晚》整体结构图表

	A	A1	A2
小节数	68	68	70
调式调性	F 宫	F 宫到 bB 宫到 F 宫	F 宫

整体上看，《渔舟唱晚》三次对“八板”基本调进行了变奏，每一次变奏变化程度各不相同，基本呈现越来越剧烈的趋势。第一遍变奏接近“八板”基本调，第二遍变奏在音调和调性上产生较大变化，最后一遍变奏在音调和速度上变化较大，体现一种中国传统音乐渐变的发展思维，带有变奏曲的特征。由于第二遍在调式调性上有变化，带有中段的性质，因此这首作品还有再现三部曲的意味。在演奏技法上，右手多使用花指和托劈技巧使旋律流畅优美，而左手按、颤、滑等技法的加入更增加了乐曲情趣和韵味。

由以上分析可以看出，《双板》与《渔舟唱晚》这两首“双板类”筝曲与“八板”基本调相比，规模变化较大，在音高、节奏、节拍、调式调性等领域变化稍有不同。在音高方面，《双板》的变化较小，出现了装饰性的偏音，《渔舟唱晚》的变化较大，出现了影响调式的偏音。在节奏方面较大，都出现了十六分音符节奏。在调性方面，《双板》变化较大，为 C 调，而《渔舟唱晚》是由 F 宫到 bB 宫到 F 宫。在作品情绪风格方面，除《渔舟唱晚》第二次变奏中出现了感慨的情绪，大多都变现出愉悦悠闲的特征。

3、聊城地区筝乐对“八板”基本调进行变形的特点

从以上对聊城地区代表性筝曲的分析中可以看出，聊城地区筝乐在保持“八板”基本调结构规模的作品中，主要是强调节奏和速度领域的变化，如《单板》、《穿花蜂》等作品多使用带有空拍的节奏，增加了乐曲的灵活性。而《双板》、《渔舟唱晚》等作品中增加了节奏的密集性，多使用十六分音符的节奏，增加了乐曲的紧张度。在速度领域聊城地区“八板体”筝乐多采用中板和快板。

在大型的作品中仍然以节奏速度的变化为主，对于音调的变形程度较小。如《渔舟唱晚》对“八板”基本调进行三次变奏，前两次变奏在音高领域变化都不

是很大，偏音的使用虽然出现在第二次变奏中，但只是片段的出现。第三遍变奏在音高领域变化较大，但更主要的变化领域仍是速度的加快。在演奏技法领域与菏泽地区筝乐相比变化不大。

四、丝弦合奏“碰八板”

在上面我们对于山东传统筝乐中的“八板体”乐曲的分析过程中可以看到，大部分筝曲都是在独立演奏时进行使用。其时，独奏这只是山东传统古筝乐的演奏形式之一，除此之外还有合奏与伴奏两种方式（因聊城地区筝乐流传资料较少，在这里仅指菏泽地区）。

“碰八板”实际上就是一种演奏形式，民间老一辈的艺人和筝家经常会聚在一起使用这种形式演奏，相互交流自娱自乐。“碰八板”一般使用四种基本乐器筝、扬琴、琵琶、如意勾（就是流行于菏泽地区的一种弓弦乐器）进行重奏，这四种乐器的重奏，也可以称作是一种丝弦乐器的重奏。有时还会加坠琴、软弓胡、二胡、筒板、梆子等乐器。但有时也可使用同一乐器演奏不同的乐曲。

在2002年国际古筝艺术交流研讨会上，赵玉斋先生的亲传弟子赵登山、阎俐、叶申龙、庄辰四位筝家就以“碰八板”的形式使用四架古筝同时演奏了山东传统筝曲《琴韵》、《风摆翠竹》、《夜静壶铃》、《书韵》四首筝曲，获得了国内外古筝艺术家的高度评价。作为伴奏主要是指对在“山东琴书”里的伴奏，它在和扬琴、坠琴、软弓胡、二胡、筒板、碟子等组合的乐队中，起着跟腔送韵，加花变奏的作用，使说唱更为柔美华彩。近代，人们还把筝引进到“两夹弦”、“梆子”、“柳子”等地方戏曲的伴奏中[9]。

“碰八板”在演奏时一般是由四件不同的乐器同时奏出不同的乐曲，这四件乐器同属于丝弦乐器，本身就有着相似性和相容性，而这些乐器所奏的乐曲又都是严格按照“八板体”的规模结构、音高、节奏、节拍等因素进行变化，这也就形成了四个不同的声部，就是这样不同乐器奏出的不同乐曲，也产生了旋律之间相互融合，完整独特的效果，具备了类似于复调音乐中的支声复调音响。

“碰八板”中的乐曲各乐器是可以通用的，演奏者在演奏过程中，根据自身乐器的特点对乐曲进行加花变奏，以致在合奏中可以突出乐器本身的特色。

如下图所示：这是流传与菏泽鄄城县由赵玉斋等演奏记谱的“碰八板”演奏形式。图表 22：“碰八板”演奏形式图表

板 曲 名 乐 器	大板第一	大板第二	大板第三	大板第四
	筝	汉宫秋月	美女思乡	鸿雁捎书
扬琴	满洲乐	满洲词	天下同	天下同 流水

琵琶	满洲乐	丹凤韩阳	夜撞金钟	夜撞金钟	鸾凤齐鸣	鸾凤齐鸣	鸾凤齐鸣	鸾凤齐鸣
如意勾	丹浙	满洲词	鸿雁捎书	琴韵	红娘巧辩	红娘巧辩	红娘巧辩	红娘巧辩

上面的图表展现了“碰八板”演奏过程中可能出现的情况。其中包括箏、扬琴、琵琶和如意勾四件乐器在各板式中的乐曲数目，以及演奏时各个声部所奏的旋律的名称。如：大板第一的板类下，箏演奏《汉宫秋月》，扬琴与琵琶演奏《满洲乐》，而如意勾则演奏《丹浙》。大板第四的板类下，箏可使用《琴韵》、《凤摆翠竹》、《夜静銮铃》和《书韵》等乐曲；扬琴一般使用乐曲《流水》；琵琶一般使用乐曲《鸾凤齐鸣》；而如意勾一般使用乐曲《红娘巧辩》。