



THE GREAT MUSIC OF CHINA



中国音乐圣典

黑龙江人民出版社

2



2

中国音乐圣典

THE GREAT MUSIC OF CHINA

主 编 李雪季

黑龙江人民出版社



AHC08/op

目 录

- 吴歌与西曲 01
- 《木兰辞》 04
- 南北朝时期的西域音乐家 06
- 万宝常——隋代“识音人” 09
- 李隆基——音乐皇帝 13
- 隋唐燕乐 18
- 《霓裳羽衣曲》 22
- 《六么》 25
- 《浣纱》 26
- 《王昭君》 27
- 《如意娘》 28
- 《昔昔盐》 29
- 《大胡笳》 30
- 唐代的“音声人” 31
- 唐代的器乐艺术 38
- 唐代的歌伎、乐工的悲惨命运 41
- 《阳关三叠》 46
- 《破阵乐》 56
- 《离骚》 60



目 录

ZHONG GUO YIN YUE SHENG DIAN

中 国 音 乐 圣 典

曲子词的崛起	63
宋代的说唱音乐	67
姜夔与其自度曲	73
《扬州慢》	78
《醉吟商小品》	80
《凄凉犯》	81
《霓裳中序第一》	82
《鬲溪梅令》	83
《玉梅令》	84
《杏花天影》	85
《醉翁操》	87
《念奴娇·赤壁怀古》	88
《潇湘水云》	90
《古怨》	93
宋代的“杂剧”和“南戏”	95
《伐檀》	98
《海青拿天鹅》	100
元代杂剧	103





吴歌与西曲

今存《乐府诗集》中的“清商曲辞”，大都是清商乐南传后形成的新乐种吴歌、西曲的歌词。所谓“江南吴歌，荆楚西声”，这些歌词，已经不是原来民间谣曲所唱内容，而是适应了作为“高文化”的北传清商乐的艺术活动之后，经文人采集编配以及创作而产生的歌词。其风格大都细腻委婉，甚至流于浮艳，这也是同当时宫廷、城市娱乐圈中歌舞娱乐的时尚喜好相适应的。



河南巩义石窟寺的乐伎石雕，为北魏孝明帝年间所造，完成于527年。乐伎有弹箏篪者、抚瑟者和吹竽者，按其乐队编制，他们演奏的可能是“吴歌”。

乌夜啼

《乌夜啼》，琴曲。原为南北朝时期表现爱情题材的西曲民歌。现存琴谱初见於《神奇秘谱》。解题引《唐书·乐志》临川王刘义庆作曲之说，后世多沿用之。曲谱中有“反哺”、“争巢”等文字，表明琴曲是描写慈乌与雏鸟的活动情景。唐代的软舞，宋代的词牌，元代的曲牌中亦均有此目。附《乌夜啼》歌词：

促柱繁弦非子夜，歌声舞态异前溪。御史府中何处宿？洛阳城头那得栖！弹琴蜀郡卓家女，织锦秦川窦氏妻。诟不自惊长泪落，到头啼乌恒夜啼。

今存《乐府诗集》中的“清商曲辞”，大都是清商乐南传后形成的新乐种吴歌、西曲的歌词。所谓“江南吴歌，荆楚西声”，这些歌词，已经不是原来民间谣曲所唱内容，而是适应了作为“高文化”的北传清商乐的艺术活动之后，经文人采集编配以及创作而产生的歌词。其风格大都细腻委婉，甚至流于浮艳，这也是同当时宫廷、城市娱乐圈中歌舞娱乐的时尚喜好相适应的。

江南吴歌

南朝时期，这类音乐在宫廷、社会是相当流行的。据《南齐书·萧惠基传》载：“自宋大明以来，声伎所尚，多郑卫淫俗，雅乐正声，鲜有好者。”这是从雅郑对比的角度来谈社会的音乐时尚。又有《南史·王俭传》载，齐高帝在宫苑华林宴请群臣，让群臣各献伎艺，其中有褚彦回弹琵琶，王僧虔、柳世隆弹琴，沈文季歌《子夜来》，张敬儿行舞。这种音乐风气的弥漫，在后人眼中，甚至成为王室覆灭的原因；最著名的例子就有陈后主耽于游宴声色，亲制《玉树后庭花》一事。此歌被后人评为“绮艳相高，极于轻荡”。

关于吴歌，据《宋书·乐志》载，“吴歌杂曲，并出江东，晋宋以来，稍有增广”。《乐府诗集》中称“盖自永嘉渡江之后，下及梁陈，咸都建业，吴声歌曲，起于此也”。说明晋室东渡，文化南移，促进了南方吴歌

的发展。随着城市商业经济的繁荣,吴歌作为民间谣曲进入城市娱乐活动,为了适应王侯、富豪以及市民阶层的需要,其演唱也由最初的“徒歌”发展为“被之管弦”这种具有较高艺术水准的表演形式。

现存吴歌西曲几乎都是情歌,其中有不少是描写青年男女大胆追求爱情幸福,表现恋爱生活中忧喜得失、悲欢离合的情景。其中哀愁之音居多。典型的有《上声歌》、《太子夜》歌。

吴歌的伴奏形式,据《古今乐录》载,“吴声歌,旧器有箴、篴篥、琵琶,今有笙、箏”。

典型的有《上声歌》(晋、宋、梁辞),录其中二首:

郎作《上声曲》,柱促使弦哀。
譬如秋风急,触遇伤依怀。

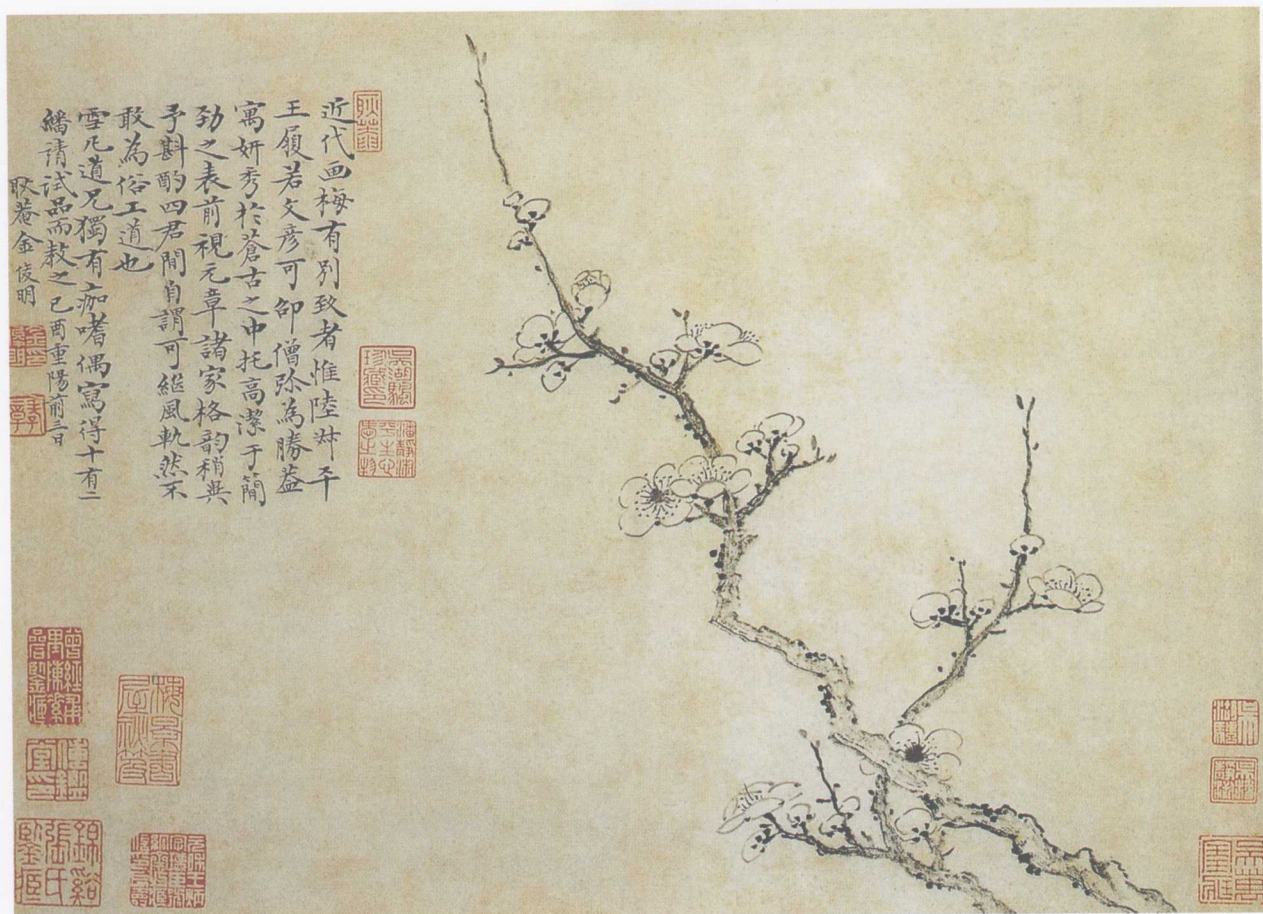
初歌《子夜》曲,改调促鸣箏。
四座暂寂静,听我歌《上声》。



吟 猱

弹琴指法术语。为使左手按音富有韵味,按指在弦位上作规律的颤动。其微细者为“吟”,减字谱中标为“ㄣ”;其显著者为“猱”,减字谱中标为“ㄣ”。吟猱一般用在节奏徐缓之处。

梅花图





舞乐百姓图

另有《大子夜》歌，录其二首：

歌谣数百种，子夜最可怜。
慷慨吐清音，明转出天然。

丝竹发歌响，假器扬清音。
不知歌谣妙，声势出口心。

反映石城乐妓生活的《莫愁乐》，其唱词为：

莫愁在何处，莫愁石城西。
艇子打两桨，催送莫愁来。
闻欢下扬州，相送楚山头。
探手抱腰看，江水断不流。

荆楚西声

关于西曲，据《乐府诗集》载，“按西曲歌出于荆、郢、樊、邓之间，而其声、节、送、和与吴歌亦异，故其方俗而谓之西曲云”。同吴歌一样，西曲原出于民间，在适应北传清商乐的艺术活动中，经文人加工润色及至创作，甚至改编为歌舞表演形式，供声色之娱所用。西曲具有歌舞与歌唱（“倚歌”）等多种表演形式。现存西曲大都是南朝齐、梁时歌词，不少是写江上商贾与乐妓交往事，其内容反映有商业文化的某些性质。如反映石城乐妓生活的《莫愁乐》，具有歌舞相间的表演形式。《古今乐录》记《莫愁乐》“旧舞十六人，梁八人”。同吴歌一样，西曲也有依乐器伴奏而歌的演唱形式（“倚歌”）。《南齐书》中有“吹笙歌作《女儿子》”，是倚笙而歌的形式。南朝陈释智匠《古今乐录》讲“凡倚歌愁用铃鼓，无弦有吹”，是以打击乐器与管乐器为伴奏乐器。

《风入松》

《风入松》，琴曲。传为嵇康所作。原为曲牌名。北曲属双调，南曲属仙吕入双调，经常使用。一般用在双调套曲内。例如昆曲《千忠戮·搜山》中严震直的军队两次入山搜寻建文帝的从臣程济时所唱。在京剧中采用《千忠戮·搜山》的大字牌子，作为过场牌子，用途很广，行路、发兵等声合都可使用。如《岳家庄》剧中围庄时所用。由于节奏明快有力，曲调昂扬，亦可伴奏舞蹈或其他舞台动作。如《群英会》周瑜舞剑时，用此曲边唱边舞，《草船借箭》曹操吩咐放箭时，亦奏此曲牌。此曲牌也可分段使用。

现存传谱中的歌词作者为唐代皎然，内容描写月夜弹琴如风吹松林的声音。唐刘勰有《夏弹琴》诗：“弹为《风入松》，崖谷飒已秋。”可见此曲在唐代已盛行。



《木兰辞》

北魏年间，可汗大点兵，民间女子花木兰，因父老弟幼，乃假扮男装，代父应征，驰骋疆场，转战十年，立下辉煌战功。当胜利回师时，坚决不受朝廷封赏，而提出“愿借千里足，送儿还故乡”的要求。诗中塑造的这一热爱家园、不图富贵荣华巾帼英雄形象，千百年来，一直为人们所传颂。



伎乐砖雕·笙

正 声

音阶中居于核心地位的五声叫做正声，相对于变声而言。正声含有只承认五声为正，而将其他音级看做变化音的意思。沈括《补笔谈》卷一：“变宫在宫、羽之间，变徵在角、徵之间，皆非正声。”另一说，古代以雅乐、“雅颂之声”作为纯正的音乐，称为正声。又一说，律名或阶名照高、低八度位置分组时，其基本组称为正声，相对于太声、少声……而言。用于律名的分组，如宋代大晟府典乐官田为的“太、正、少”三律。太声为正声的低八度，少声为正声的高八度。用于阶名的分组。正声按这种意义解释时，又称中声。

民歌颂巾帼

《木兰辞》原是产生于南北朝时候的一首民歌，收集在《乐府诗集》、《文苑英华》等书中。写爱国女英雄木兰（传说姓花）从军的故事。北魏年间，可汗大点兵，民间女子花木兰，因父老弟幼，乃假扮男装，代父应征，驰骋疆场，转战十年，立下辉煌战功。当胜利回师时，坚决不受朝廷封赏，而提出“愿借千里足，送儿还故乡”的要求。诗中塑造的这一热爱家园、不图富贵荣华的巾帼英雄形象，千百年来，一直为人们所传颂。其文词可能经过文人的修饰加工，但仍保持着民间歌谣的形式和朴素的风格，人物形象写得生动真切，栩栩如生，生活气息十分浓烈。

古韵流觞

《木兰辞》是根据传统的吟诗调加以歌曲化处理的。歌曲曲调质朴流畅，音域不宽，旋律与歌词结合得非常自然，朗朗上口，具有叙事歌的特点。

全曲分两部分。第一部分，以五声羽调为主，上下句结构，以改头换尾等手法发展旋律，音乐清新、朴实、亲切；第二部分，在感情上突出了欢快的情趣，由于强调了四度音的运用，使曲调色彩颇为明快，而且后面因转调形成了调性和调式的对比，更强烈地渲染了木兰返家与父母姐弟团聚的欢乐气氛。



佳乐曲话

入 煞

辛亥革命后不久,《木兰辞》被谱成歌曲流传,在当时国难深重、帝国主义横行的历史条件下,很受群众欢迎。此曲可能是根据传统的吟诗调而加以歌曲化处理的,音乐基本上用叙事歌曲常见的上下句结构作变化发展而成。风格清新,音调流畅,感情朴实亲切。

琴谱术语。即进入煞尾的部分。一般标在高潮之后,在终曲前几段,要求演奏者把速度放慢,以便引入结束。其作用类似入慢,多出现在古代传谱之中。

附《木兰辞》歌词:

唧唧复唧唧,木兰当户织。
不闻机杼声,惟闻女叹息。
问女何所思?问女何所忆?
女亦无所思,女亦无所忆。
昨夜见军帖,可汗大点兵。
军书十二卷,卷卷有爷名。
阿爷无大儿,木兰无长兄。
愿为市鞍马,从此替爷征。
东市买骏马,西市买鞍鞯,
南市买辔头,北市买长鞭。
朝辞爷娘去,暮宿黄河边。
不闻爷娘唤女声,但闻黄河流水鸣溅溅。
旦辞黄河去,暮至黑水头,
不闻爷娘唤女声,但闻燕山胡骑鸣啾啾。
万里赴戎机,关山度若飞,
朔气传金柝,寒光照铁衣,
将军百战死,壮士十年归。
归来见天子,天子坐明堂。
策勋十二转,赏赐百千强。
可汗问所欲,木兰不用尚书郎。
愿驰千里足,送儿还故乡。
爷娘闻女来,出郭相扶将。
阿姊闻妹来,当户理红妆。



横吹画像砖

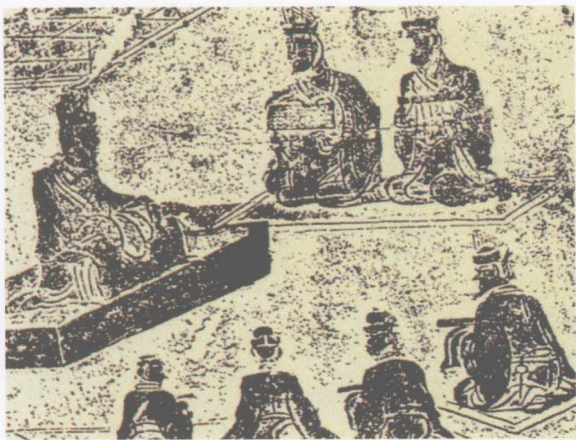
小弟闻姊来,磨刀霍霍向猪羊。
开我东阁门,坐我西阁床,
脱我战时袍,著我旧时裳。
当窗理云鬓,对镜帖花黄。
出门看火伴,火伴皆惊惶。
同行十二年,不知木兰是女郎。
雄兔脚扑朔,雌兔眼迷离,
双兔傍地走,安能辨我是雄雌?



古琴瑟

南北朝时期的西域音乐家

南北朝时期，各民族歌舞、音乐荟萃中原，朝易暮改，令人目不暇接。与此同时，一批批西域音乐家跋山涉水踏上中国的土地，世世代代定居下来，与汉族人民一起创造着中国古代音乐的灿烂文明。其中最显赫的有曹氏家族和安氏家族。



观乐图

北歌

南北朝时我国北方民族的民间歌曲。一称“真人代歌”，或称“代北”。《旧唐书·音乐志》：“魏乐府始有北歌，即魏史所谓真人代歌是也。代都时命掖庭宫女晨夕歌之。周、隋世与西凉乐杂奏。”又说：“其名可解者六章，《慕容可汗》、《吐谷浑》、《部落稽》、《钜鹿公主》、《白净皇太子》、《企喻》是也。……知此歌是燕、魏之际鲜卑歌也。”考其曲名，与梁鼓角横吹曲及隋鼓吹曲有关，而“其音皆异……盖曲之变也”。至陈后主时遣宫女习北方箫鼓，实际当是梁代鼓吹乐中的“北歌”有了讹传现象，因此陈后主又派人到北方去重新学习。这样，反过来又对南朝的鼓吹乐产生了新的影响。

南北朝时期，各民族的歌舞、音乐荟萃中原，朝易暮改，令人目不暇接。与此同时，一批批西域音乐家跋山涉水踏上中国的土地，世世代代定居下来，与汉族人民一起创造着中国古代音乐的灿烂文明。其中最显赫的有曹氏家族和安氏家族。

北齐两家胡戎乐

在北齐的宫廷中有两支显赫一时的西域乐人家族，那就是曹氏家族和安氏家族。《隋书·音乐志》载：“后主惟赏胡戎乐……，故曹妙达、安未弱、安马驹之徒，至有封王开府者，遂服簪纓而为伶人之事。”北齐后主高纬是个对西域音乐非常入迷、乃至“耽爱无已”的皇帝，因而曹妙达等西域乐人竟至于“封王开府”。所谓“开府”，也就是建立官府，设置僚属，是高于将军之上的规格。

曹氏家族

曹妙达的祖父曹婆罗门、父亲曹僧奴自北魏末年起即定居中原。《旧唐书·音乐志》载：“后魏有曹婆罗门，受龟兹琵琶于商人，世传其业，至孙妙达，尤为北齐高洋受重，常自击胡鼓以和之。”曹僧奴之女也善弹琵琶，还做了高纬的嫔妃。《北史·后妃列传》载：“乐人曹僧奴进二女，大者忤旨，剥面皮；少者弹琵琶，为昭仪。”这一以琵琶世传其业的家族，其先辈即在曹国，即中亚塔什干、撒马尔罕一带，他们归化中原后便以原来的国名为姓。唐德宗年间的著名琵琶演奏家



坐部乐俑

白明达

隋、唐之际的作曲家。身世不详。隋炀帝时曾为乐正。以炀帝所作辞篇，创《万岁乐》、《藏钩乐》、《七夕相逢乐》、《投壶乐》、《舞席同心髻》、《玉女行觞》、《神仙留客》、《掷砖续命》、《斗鸡子》、《斗百草》、《泛龙舟》、《还旧宫》、《长乐花》、《十二时》等曲。入唐后为教坊乐工，曾奉唐高宗命，依莺声创作乐曲《春莺啭》。

曹保、曹善才、曹纲祖孙三代就是曹妙达的后裔。有人认为，唐代教坊琵琶名手曹者素，唐末琵琶名家曹触新也许都是曹氏家族繁衍的子孙。因此，由曹国来中原定居的曹婆罗门一支家族，自北魏至唐末的四百年间，子孙繁衍，名手辈出，这一家族对于我国琵琶艺术的传播和发展做出了不可磨灭的贡献。

安氏家族

安国位于中亚的布哈拉一带，北齐时安未弱、安马驹其先祖应是北魏时安国音乐传入中原时来的。据考证，唐初拜为散骑侍郎的安叱奴是舞胡，出于安国。开元年间的安万善以吹笙策著称，唐末昭宗时长安的舞胡安辔新等，都是安国的乐人。

胡乐浸中原

北周天和三年，鲜卑族的周武帝宇文邕娶西突厥公主阿史那为皇后，突厥因此征集了龟兹、疏勒、安国、康国等西域各国的艺人组成乐队，随皇后一起来到长安。其中白智通是龟兹人，被各国乐人推为“总教习”。龟兹王姓白氏，白氏执政甚久，自汉至唐，王室一系相承。隋代乐正白明达也是龟兹人，入唐后，在高祖、太宗、高宗各朝供奉内廷，地位十分显赫。西域各国的乐人，还有出身何国（位于今撒马尔罕西北方）的何未若，出身史国（位于撒马尔罕南方）的史多丑。出身于康国的乐人，至唐代则有著名的“琵琶第一手”康昆仑。有人认为，安禄山善跳胡旋舞，他的先人本姓康氏，妻也是康姓，入唐后才改姓安氏。追溯他的世系，也是康国的舞人。出身于



四人博戏铜俑

米国(今塔什干一带)的,至唐代有善唱“凉州声”的米嘉荣,其子即是琵琶名手米和。出身于疏勒的有唐代琵琶名手裴神符、裴兴奴等。这样一大批西域乐人名垂中华史册,正是这一时期西域音乐大规模传入中国的明证。

龟兹艺人苏祇婆

南北朝后期还有一位著名的西域音乐家是龟兹人苏祇婆。苏祇婆也是随阿史那公主抵达长安的庞大文化使团中的一个成员。关于他的身世,《隋书·音乐志》载:“先是周武帝时有龟兹人曰苏祇婆,从突厥皇后入国,善胡琵琶。”他自述“父在西域,称为知音,代相传习”。可知是一位出身于音乐世家,自幼接受良好音乐教育的龟兹乐人。苏祇婆不但擅长于龟兹琵琶的演奏,而且精通龟兹音乐的宫调理论。他曾将西域的“五旦七调”乐律理论传授给北国的内史下大夫郑译。所谓“五旦七调”,乃是指龟兹音乐的调式和音阶,苏祇婆的“五旦”,即黄钟、太簇、林钟、南吕、姑洗五均,也即是黄钟为宫的音阶、太簇为宫的音阶、林钟为宫的音阶、南吕为宫的音阶、姑洗为宫的音阶。同时,以七声音阶中的任何一音作为主音,又可以构成不同的调式。苏祇婆的“七调”,便是指的七种调式,他所说的七调名乃龟兹语,均出自梵语。“五旦七调”按七声音阶旋宫,在理论上可以得到三十五个宫调。

“八十四调”

到了隋代,音乐家万宝常和郑译便在苏祇婆“五旦七调”的龟兹宫调理论基础上提出十二律旋相为宫和七声旋相为调的“八十四调”乐律理论。这一宫调理论的产生,适应了汉族传统音乐和外来的西域音乐交流发展的需要,也是我国古代音阶、调式发展演变中的一个历史里程碑。苏祇婆对于促进西域和中原地区的音乐交流,以及对于后来隋唐燕乐宫调理论的发展,也有着不可磨灭的历史功绩。

李疑

隋代琴师。所弹琴名“连珠”,故人称连珠先生。作琴曲《草虫子》、《规山乐》及三十六小调。还长于弹奏刘琨的《竹吟风》、《哀松露》。

陶女乐俑



裴神符

又名裴洛儿。一作路儿,又作赂儿。唐代贞观年间琵琶名手,并擅作曲。革新琵琶演奏技术,最早废木拨改用手指弹奏,称为“搯琵琶”。作有《胜蛮奴》、《火凤》、《倾杯乐》等琵琶曲,声度清美,深为唐太宗所喜爱。



万宝常——隋代“识音人”

万宝常的一生极为坎坷，他的父亲万大通原在南朝的梁国任职，梁亡时跟随梁国名将王琳北上投奔齐国。这一年乃齐废帝乾明元年，万宝常此时尚幼小。数年后，万大通又打算返回江南，因机密泄露，被诛杀。万宝常由是“被配为乐户”，成为失去人身自由的音乐奴隶。



黄釉瓷扁壶——乐舞图

郑 译

郑译，北周及隋代音乐家。字正义。荥阳开封(今属河南)人。善弹琵琶，精通音律。祖父郑琼，任北魏太常。北周武帝(宇文邕)时郑译曾从苏祇婆学习龟兹琵琶。开皇初，奉诏与何妥等人参议定乐，因著书二十余篇，阐述“五旦七声”以及“八音之乐”的理论，主张在宫廷音乐中使用“八十四调”。但为何妥所阻，未被采纳。撰有《乐府声调》三卷(一称八篇)，今佚。

在隋代，有一位被誉为“识音人”的著名音乐家，那就是万宝常。所谓“识音”，乃精通音乐之谓也。万宝常于此确实当之无愧。试举两例说明：《北史》称赞万宝常“声律之奇，足以追踪牙、旷，一时之妙也”。把他和我国历史上大名鼎鼎的音乐人物师旷、伯牙相提并论，可谓推崇备至；《隋书·万宝常传》又载：“开皇之世，有郑译、何妥、卢贲、苏夔、萧吉，并讨论坟籍、撰著乐书，皆为当世所用，至于天然识乐，不及宝常远矣。安马驹、曹妙达、王长通、郭令乐等能造曲，为一时之妙，又习郑声，而宝常所为，皆归于雅。此辈虽公议不附宝常，然皆心服，谓以为神。”这些同时代的音乐家都有着显赫的社会地位，有的至公侯，有的“封王开府”，但对出身低微的乐工万宝常却都崇拜得五体投地，“谓以为神”。那么，万宝常到底是怎样一个人呢？

音乐奴隶

万宝常的一生极为坎坷，他的父亲万大通原在南朝的梁国任职，梁亡时跟随梁国名将王琳北上投奔齐国。这一年乃齐废帝乾明元年，万宝常此时尚幼小。数年后，万大通又打算返回江南，因机密泄露，被诛杀。万宝常由是“被配为乐户”，成为失去人身自由的音乐奴隶。万宝常在童年时代便开始学习音乐，曾师事祖孝徵，祖孝徵即北齐的尚乐典御祖珽，是当时一位有名的音乐家。史称“天性聪明，事无难学，凡诸技艺无不措怀。文章之外又善音律，解四夷语及阴阳占候，医药之术尤其所长”。在这样一位学识渊博的老师传授下，万宝常自幼便“妙达音律，遍工八音”，表现出极高的音乐天赋。这里又有两个事实可以说明，一是他

曾“造玉磬以献于齐”。万宝常在北齐生活了十八年，推算起来此举当是他青年时代的作为。造磬需要精密的音律计算和敏锐的辨音能力，他献给北齐宫廷的玉磬想必是有非常准确的音准，制作是很精美的。还有一次，万宝常在吃饭的时候和别人谈起了音乐，由于身旁没有乐器，就临时将碗盅等器皿杂物作为乐器用筷箸叩击，“品其高下，宫商毕备，谐于丝竹，大为时人所赏”。这些足以证明，万宝常的音乐才华确乎是不同寻常的。

悲惨命运

然而，万宝常的命运却始终是悲惨的。他的一生经历梁、北齐、北周、隋四个朝代。尽管不断改朝换代，万宝常卑贱的乐工地位却一直没有得到改变。到了隋代，他依然只是宫廷中的一个“伶人”。

一身正气何人识

万宝常品格正直，从不趋炎附势。有一次，隋文帝召见他，询问他对雅乐的看法，万宝常直率地说：“此亡国之音，岂陛下之所宜闻？”引起隋文帝的不悦，遭到了冷遇。在“开皇乐议”中，他的许多建议不被采纳。当时宫廷从事乐议的人各立朋党，万宝常处境艰难，他不但被沛国公郑译排挤和压制，“每召与议，然言多不用”，还遭到权倾一时的苏威父子的嫉妒与打击，“夔父威，方用事，凡言乐者，皆附之而

彩绘陶弹箏篪



巾舞

隋代四舞之一。用于宴享，当时已不执巾。《隋书·音乐志》说巾舞即公莫舞。唐代列于清商乐。

隋仪仗乐队





短宝常”，有一次竟受到苏威的严厉斥责。在这样恶劣的环境下，万宝常的音乐才能自然无法施展。

何承天

何承天，南朝宋时无神论思想家、天文学家、乐律学家。东海郟（今山东郟城西南）人。博通经史，精历算，兼善弹箏，通音律。他对京房的六十律表示反对，以先进的新律说指出乐律研究的新方向，得出国际上最早以数据计算的接近十二平均律的律制。

生活凄凉为哪般

万宝常的生活也极端不幸，他一生贫困，又没有儿女，在他卧病在床的时候，他的妻子又席卷家中财物而逃。在一次次沉重的打击下，他贫病交加，最后竟活活饿死。临终之际，将自己一生的著作付诸一炬，痛心地说：“何用此为？”万宝常的一生，是封建制度之下有才华的音乐家悲惨遭遇的一个缩影。

辉煌乐绩

万宝常在音乐方面有如下成就：

杰出的音乐理论家

万宝常的八十四调理论，是在龟兹音乐影响之下，通过琵琶弹奏实践而得出来的一种创新的乐律理论，也是他一生艺术实践的光辉总结。万宝常在青年时代，曾协助祖珽修“洛阳旧曲”，这是一种西域与中原音乐相混合的，即所谓“戎华兼采”的乐曲。祖珽又是位琵琶能手，“自解琵琶，能为新曲”。万宝常从老师祖珽那里学得的知识，显然对他后来的音乐实践产生了深刻的影响。“八十四调”的产生，适应了传统的汉族音乐和外来的西域音乐交流发展的需要，也是我国古代音阶、调式发展演变中的一个历史里程碑。

优秀的作曲家

《隋书·万宝常传》关于其音乐创作的记述虽只有短短一句话，“至是试令为之，应手成曲，无所碍滞，见者莫不惊叹。”但已生动地描绘出他乐思敏捷、才华横溢的非凡作曲才能。“应手成曲，无所碍滞”，恐怕是我国历史上音乐家极少享有的高度赞美之词。万宝常的音乐创作风格是“其声淡雅”，它的特色，从祖珽创作的《广成乐》“始具宫悬之器，仍杂西凉之曲”中，可知是一种将西域音乐和中原音乐融为一体的音乐。万宝常继承了这一特色，并在此基础上创造出具有崭新民族风格的音乐。这从他敢于向两种音乐势力挑战的事实中也可以得到证实。郑译



隋舞俑



主张照搬西域音乐，万宝常表示反对，认为这种音乐“乐声哀怨淫放，非雅正之音”；而苏威父子则只主张使用五声音阶，把万宝常创作的音乐说成“乃是四夷之乐，非中国所宜有也”。从这里可以证明，万宝常的创作能吸收外来的音调、手法，又保持了浓郁的民族特色，这种创作思想，在当时历史条件下，的确是了不起的。

出色的乐器改革家

《隋书·万宝常传》说他“损益乐器，不可胜记”，指出了他在隋代乐器改革方面的重大贡献。因为“八十四调”乐律理论体系，必然需要有相应的乐器与之相适应。万宝常在琵琶上所作的“改弦移柱之变”，便是一个确凿的例证。隋代是我国历史上乐器改革高潮迭起的时代，如十二孔笛、十九簧笙、加“应柱”的改良琵琶等等，都是当时音乐家们的改革成果。至于万宝常还改革了哪些乐器，已无从考证，但他对中华民族音乐发展表现出的革新精神，至今仍对我们有着重要的启迪。

绝学可继万年长

万宝常是一位永远值得人们崇敬和同情的著名音乐家。他的去世当在隋开皇十一、二年，正是三十多岁的有为之年。他的一生，无论在事业上或是在生活上都是极其不幸的。值得庆幸的是，造成这种历史悲剧的时代已经一去不复返了。诚如郭沫若在《隋代大音乐家万宝常》一文结尾中所说：“我们希望中国有第二个万宝常出来，……我不相信中国民族的音乐天才是绝了种。压着的大石一旦除去，有生的力量便会迸出萌芽而茁壮起来。”

隋彩绘乐伎陶俑



隋坐部乐俑



文康伎

隋七部乐之一。“文康”是晋代太尉庾亮的谥号，据说庾亮死后，其家伎作此乐来纪念他。乐器有笛、笙、箫篪、铃槃、鞞、腰鼓等七种，又有三架钟磬，用乐工二十二人。《隋书·音乐志》：“乐终则陈之，故以礼毕为名。”即在隋九部乐中改名为“礼毕”。唐九部乐无“礼毕”，但用它的音乐。唐十部乐中削去。



李隆基 ——音乐皇帝

唐玄宗作为帝王酷爱音乐，到了颠倒政治与音乐的位置的程度，这当然是荒谬的，也是出于剥削阶级享乐的需要。唐玄宗极度迷恋于声色之际，恰恰是酝酿祸乱之日。天宝末年的“安史之乱”，是大唐帝国由盛而衰的一个重要历史转折，这是不容忽视的历史教训之一。



彩色屏风

梨园

唐玄宗时在内廷设立的音乐、歌舞机构，以教习法曲为主。因地点在禁苑梨园中而得名。名乐工李龟年、雷海青、黄幡绰，名歌手永新皆梨园艺人。由于玄宗常亲自教正，梨园艺人被称为皇帝梨园弟子。内廷的梨园，由宫廷派中官(内监)主管，宫外别有分属两京太常寺的梨园。长安太常寺属下有“梨园别教院”，洛阳太常寺有“梨园新院”，人数都及千人，都是培养和选拔音乐人才的基层机构。据《新唐书·百官志》载，“别教未得十曲，给资三分之一；不成者隶鼓吹署，习大小横吹”。又，《乐府杂录》：“一千五百人俗乐，系梨园新院，于此旋抽入教坊。”别教院和新院为教坊选拔人才；教坊坐部伎为内廷梨园选拔人才。梨园弟子的音乐技能在当时具有较高的水平。

我国历史上向来不乏爱好音乐的帝王诸侯，如周穆王、周景王、晋平公、齐景公、魏文侯、齐威王、齐宣王、赵惠文王、秦始皇、汉高祖、汉元帝、魏武帝、北周武帝、唐太宗、武则天等等，都与音乐有着不解之缘，其中不少又是具有雄才大略、叱咤风云的政治人物。但是，像唐玄宗李隆基这样酷爱音乐，且具有高度音乐天赋和才能，促使整个社会音乐文化高度繁荣，从而形成中国封建社会音乐鼎盛时期的皇帝，却是独一无二的。

爱江山更爱音乐

李隆基是唐睿宗李旦的第三子，生于武则天垂拱元年八月。史称“性英断多艺，尤知音律，善八分书”。景龙四年，二十五岁的李隆基率领羽林军攻入宫中，杀韦皇后、安乐公主，消灭把持朝政的韦、武两家外戚集团，显示了卓越的政治才干。712年，李隆基即帝位。次年，又杀掉阴谋篡权的太平公主及其余党，进一步

李隆基像

