

长史古乐研究

李健正 著

这是世界上罕见的古老乐种。它最珍贵之处就是一千多年来一直使用着唐代发明的音乐记谱法——俗乐半字谱。它用半字谱为人类保存了数以千计的中国古代乐曲。

【唐宋音乐三书】



YZLI0890126553

河北大学出版社

【唐宋音乐三书】

长

安

古

乐



YZLI0890126653

李健正
著

河北大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

长安古乐研究 / 李健正著. —保定: 河北大学出版社, 2010.9

ISBN 978-7-81097-356-4

I. ①长… II. ①李… III. ①古代音乐—研究—中国—文集 IV. ①G609.22-53

中国版本图书馆CIP数据核字 (2010) 第1654444号

封面题字 张建武
特邀编辑 韩 宁
责任编辑 贾道民
装帧设计 王占梅
责任印制 蔡进建



出版: 河北大学出版社

地址: 保定市五四东路180号

经销: 全国新华书店

印制: 河北新华印刷一厂

开本: 1 / 16 (787mm×1092mm)

字数: 500千字

印张: 26.5

版次: 2010年9月第1版

印次: 2010年9月第1次

书号: ISBN 978-7-81097-356-4

定价: 148.00元

序 言

唐代是中国古代社会的煌煌盛世，其盛世标志之一就是艺术的高度繁荣，并给我们留下了无数宝贵的遗产，让我们今天仍然有幸欣赏李白、杜甫的诗歌，颜真卿、张旭的书法，阎立本、王维的绘画，甚至也可以通过绘画而领略唐人的优雅的舞姿。但是万分遗憾的是，我们却独独听不到唐代的音乐与歌声。“此曲只能天上有，人间哪得几回闻？”从李世民的《秦王破阵》到唐明皇的《霓裳羽衣》，还有李白作词、李龟年作曲的《清平调》，等等，这些曾经让我们产生无尽遐想的乐曲，难道今天真的再也听不到了吗？我们多么渴望有人根据历史文献的记载，复原这些精美绝伦的音乐啊！可惜的是，由于留存下来的唐代音乐文献太少，古人所记录的歌谱像天书一样难懂，所以，虽然有当代音乐家对此进行了不懈的努力，根据敦煌曲谱等破译了一些唐代的古曲，但是这些古曲距离真正的唐代音乐究竟有多远，至今仍然难以定论。

李健正先生也是一位把毕生精力都用在大唐音乐破解之上的杰出音乐家。所不同的是，他对唐代音乐的破译，并不独独依靠近世发现的敦煌曲谱或者在日本保留的唐代音乐曲谱等材料，而主要依靠现存于民间或者传承于后世的相关材料来进行历史的复原，这显然是一条不同寻常的路。他坚信，大唐的音乐在当时虽然没有用录音录像的方式保存下来，但是却仍然会通过古代艺人口耳相传的方式代代传承，至今仍然以各种形态——特别是在现存的古琴、琵琶古曲以及昆曲和各种地方戏当中以活的形态存在着。他以自己身在西安的独特优势和对古代音乐的熟悉，搜集了大量的长安古乐曲谱，早在1992年就发现了六首唐代的古曲。此后又经过了十几年的艰苦努力，又发掘出十二部唐代古乐，这无疑是在唐代音乐研究方面值得注意的大事！

从现存的古乐曲谱中找寻唐代古乐，看起来似乎不可能，这不能不引发人们的质疑。因为现存的古乐曲谱，传抄的年代大都在明清两代，最远也不过宋元时期，何以会认为其中保存了唐代的古曲呢？虽然从理论上讲，这种可能是存在的，因为中国古代的音乐向来就是通过文字符号记谱与口传心授相结合的方式代代相传，我们不能否定通过这种传承方式所保存的文献的重要历史价值，它里面一定会保留着唐代古曲古乐的相当丰富的历史信息。但是，在这种传承的过程中，不免有信息的丢失与变异，如何在这些文献当中把唐代的古乐发掘出来呢？如何认定所发掘出来的古乐一定就是唐代的原生形态呢？李先生为此而确定了四条原则：“第一，发掘必须有古谱，这是根本。第二，发掘必须符合历史记载。第三，发掘必须能用当时的音乐理论来进行解释。第四，发掘必须有同名的歌词相配合。”正是根据这四条原则，李先生在上千首古代乐谱中仔细地搜寻、排查、甄别、考证，再结合相关的历史文献记载，一一进行对比分析，始有这十二首唐代古曲的发现。举例来讲，如《甘州》本是唐代教坊

大曲，为玄宗开元年间所作，其摘遍体很多，《乐府衍义》中记载有唐人符载的《甘州歌》，正是为甘州曲所配的歌词，明人杨慎《升庵诗话》也有相关记载可证。而现存的长安古乐半字谱中正好有乐曲名为《甘州》，用商调，与晚唐五代诗人毛文锡《甘州遍》所云“揭调是甘州”属于同一调。由此，李健正先生认为这首《甘州歌》符合他所给定的四条标准，所以才予以认定。可见，李健正先生的这些发现，是抱着严肃认真的科学态度，经过仔细的考证之后才得出的。

发掘唐代古乐之所以存在巨大的难度，除了原始资料难得之外，更需要一套破解中国古代乐谱的理论与方法。在将古谱译成现在乐曲的时候，最让人难以把握的就是古曲的音高与节奏。如何破解这一难题？李健正先生对古人的“记谱法”、“音律学”和“乐调”等关键性问题进行了多年的研究，先后发表了多篇相关论文，建立了一套切实可行的破译古曲的理论与方法。他将这十二部唐代古乐译成现代曲谱，也正是他的这一理论的实践。也许，音乐界对他的理论与方法会有不同的看法与争议，但是却不能否认他在这方面所做出的艰苦努力。学术总是一步步地向前推进。古人说：“临渊羡鱼，不如退而结网。”我相信，李健正先生所发现在这十二部唐代古乐，其价值是巨大的，在唐代古乐的研究方面，一定是有重要贡献的。

李健正先生对中国古代音乐充满了无比的热爱，他几十年如一日地做着发掘古代音乐的工作而乐此不疲。李先生说，当他成功地发掘出《霓裳羽衣曲》，第一次完整地唱出“弟子部中留一色，听风听水作霓裳”时，被它的色彩和神韵感动得“热泪盈眶”。我想，这里面不仅包含着音乐本身的感动，还包括他为自己的辛勤付出有了回报的感动，是喜极而泣。而他的这种敬业精神同样也会感动我们每一个读者。因为热爱，李健正先生对中国古代音乐也有特殊的感情，并对它有着深刻的理解。他认为，中国古代的音乐与西方音乐表面看起来不同，在音乐理论方面也有很大的差异，但是从本质上来讲是有相同之处的。中国古代的正统音乐理论中所用音律是采用“三分损益法”即“五度相生法”生成的，由此在产生了宫、商、角、徵、羽、变徵、变羽七个基本音，而西方乐律系统中第四音阶“Fa”在中国传统音乐的十二律吕和七音中都没有，这是二者的重大不同。事实上，在中国古代乐律系统中，如果按照“四分损一，二分益一”或云“四度相生法”，就可以生出“Fa”这个音，进而产生与古希腊毕德哥拉斯学派一样的西方音乐系列。中国古代早就发现了这个音并且发明了“四度相生法”，这就是中国古代的“清调”系统。它虽然没有进入官方的雅乐系统，却在社会上得到了广泛的应用，从周代社会发现“清调”以来，到汉代包容了古老的“平调”形成了“汉世三调”，到魏晋“清商三调”不断发展壮大，到唐代形成俗乐二十八调，中国古代的戏曲音乐，无一不属于“清平调”之列，从宋代开始就一直成为民间音乐的主流。清代西方音乐的传入，包括现代音乐如此发达，其实基本上都是“清平调”音乐。按李健正先生的这一观点来看，中国音乐与西方音乐虽然在理论上有不同的表述，实际上并无本质的区别。如果我们能够深入了解中国的音乐理论，熟悉中国的“清平调”体系，就能找到破解中国古代乐谱的途径。他认为中国古代的音乐博大精深，有着特殊的艺术魅力，特别值得当代学者进行深入的挖掘。遗憾的是目前从事这一工作的专业人员越来越少，西方音乐的理论体系正在统治着当代的中国音乐

界，中国优秀的音乐文化面临着失传的危险。他为此而感到忧虑，希望有更多的人加入到挖掘中国古代音乐文化的队伍中来。这让我想起2008年12月在首都师范大学中国诗歌研究中心组织的“中华吟诗调学术研讨会”上，著名歌唱家姜嘉锵先生的发言，他同样也有这种担忧，认为当下音乐界对中国传统音乐理论知识的传承与研究不够。我对音乐界的情况不了解，但我相信两位先生肯定是有感而发，他们都有一种强烈的文化保护意识，都为了传承优秀的中国古代音乐文化而努力实践并奔走疾呼，这种精神是值得我们学习的。

我与李健正先生相识时间不长。由于近十多年来我一直从事中国古代诗歌与音乐关系的研究，又苦于对古代音乐的不懂，始有机缘向音乐界的专家学者们请教。从2002年起，首都师范大学中国诗歌研究中心先后召开了两次中国诗歌与音乐关系的学术研讨会，以后又有幸拜读了李健正先生的大作《最新发掘唐宋歌曲》，对李先生心生仰慕之情，但是却始终不知道李先生在西安何处工作，也没法与他取得联系。直到2006年，才通过我的学生卫亚浩博士在西安找到了他，并请他参加了2007年由首都师范大学召开的乐府与歌诗国际学术研讨会。这是认识李先生之始。会后，我们又聘请李先生为首都师范大学中国诗歌研究中心的兼职研究员，请李先生来首都师范大学讲学，由此对李先生有了更多的了解，钦佩他的学问，钦佩他为学术的献身精神！如今，李先生把他十几年来破译的十二部唐代乐曲汇集在一起，定名为《大唐长安音乐风情》，加之补充修订后的《（新版）最新发掘唐宋歌曲》以及论文集《长安古乐研究》，作为首都师范大学中国诗歌研究中心的规划项目而出版，这是我们的荣幸。付印之前，李先生嘱我作序，我甚感惶恐。李先生是我敬仰的前辈，我对中国古代音乐不懂，何能作序？只能将我的一些感受写在这里，并借以表达我对李先生的敬慕之情。

赵敏俐

2009年9月1日

目 录

序 赵敏俐 / 1

一、长安古乐综述 / 1

西安《古乐》今昔谈 / 2

西安古乐谱概述 / 13

西安古乐的演奏形式之一——行乐 / 29

西安古乐的演奏形式之二——坐乐（上） / 46

《西安古乐的演奏形式之二——坐乐》译谱 / 55

西安古乐的演奏形式之二——坐乐（中） / 76

西安古乐的演奏形式之二——坐乐（下） / 85

论工尺谱源流 / 101

西安古乐曲体考释 / 114

一种中国传统的音乐结构分析法 / 128

长安古代歌曲结构分析 / 139

长安古乐的歌章 / 157

长安古乐乐种说 / 160

伊州歌与侧商调 / 166

福建南音与长安古乐的音律研究 / 177

长安古乐研究的过去、现在和未来 / 206

长安古乐调与日本雅乐调的比较研究 / 223

附录：“申遗”还是长安古乐好

——李健正研究员访谈录 李锐 / 240



二、外十四篇 / 245

陕北曲项琵琶 / 246

陕北艺人说书图创作的前前后后 / 251

我国近代杰出的古琴家张友鹤 / 253

中国音乐分类法研究 / 267

中国音乐发展的必由之路 / 323

陕西戏曲音乐的一大特色——清商调 / 332

梨园文化 亟宜开发 / 350

唐代梨园与梨园音乐 / 355

略论中国戏曲音乐 / 368

唐代梨园、梨园行与梨园学 / 380

文化工作研究 / 384

开掘文化资源 发展旅游事业 / 385

乐谱现代化与中国传统音乐记谱法研究 / 392

关于开发骊山唐代音乐风情旅游景区的设想 / 400

发明于长安城的唐代主奏乐器

——琵琶以及高度发达的唐代音乐文化 / 405

【长安古乐综述】

新音乐 古乐 定西

长安古乐，源远流长，其历史可追溯到周代。周代礼乐制度，奠定了中国音乐的基础。汉代乐府诗的兴起，标志着中国音乐进入了一个新的阶段。唐代是中国音乐发展的黄金时期，长安作为当时的政治、经济、文化中心，更是音乐交流的重要枢纽。唐代音乐融合了中原、西域、南诏等多种文化元素，形成了独特的“唐乐”风格。宋代以后，随着城市经济的繁荣，市民阶层的兴起，音乐形式更加多样化，出现了话本、诸宫调、南戏等新的音乐形式。元明清三代，音乐艺术继续发展，昆曲、京剧等剧种相继诞生，成为中国音乐史上的重要篇章。长安古乐不仅是中国音乐的重要组成部分，也是世界音乐宝库中的瑰宝。它承载着丰富的历史文化信息，是中华民族智慧的结晶。在现代社会，随着科技的发展，音乐传播方式发生了翻天覆地的变化，但长安古乐所蕴含的精神内核，依然值得我们深入挖掘和传承。通过研究长安古乐，我们可以更好地了解中国古代音乐的发展脉络，也可以从中汲取灵感，为当代音乐创作提供有益的借鉴。

图一

图一展示了长安古乐演奏的场景，图中人物穿着传统服饰，正在演奏一种弦乐器，背景为简化的建筑轮廓。



西安《古乐》今昔谈^{注1}

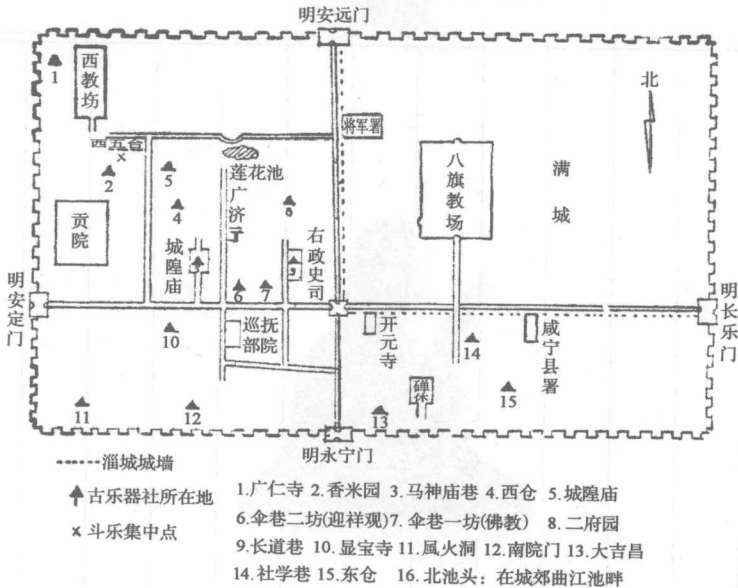
古城长安及其附近,流传着一种古老的民间音乐艺术,叫古乐,它产生于文化艺术高度发达的中唐时期,从它一诞生就以祈雨、斗乐的活动方式,并以“行乐”和“坐乐”两种演奏形式,活跃于唐代长安古城。

西安古乐现存有千余首传统曲谱,这些曲谱都是用燕乐半字谱记录的,它和“敦煌曲谱”以及“白石道人歌曲旁谱”有很多相似之处。杨荫浏先生翻译的《白石道人歌曲》,就是参考了西安古乐谱和实际演奏而解读的。从这些方面可以清楚的看出,古乐谱本身就是唐、宋俗乐半字谱的直接流传。当然,在长期流传过程中,不可避免地发生了一些变化,但是它的基本规律并没有改变。为了使音乐工作者和广大的音乐爱好者能了解西安古乐及其所使用的燕乐半字谱,我们将陆续发表一些文章,以飨读者。西安古乐或称细乐,曾经有人把它叫“鼓乐”。根据它的艺术特点、组织形式和历史渊源,以及现在西安地区各乐社保留的传统名称应该是古乐,而不是鼓乐。

一、流传范围

西安古乐流传在一个不大的三角形区域内。这个三角以西安城为其顶角,秦岭北

清代以后西安古乐社分布图



麓为其底边。南北宽约 30 公里,东西长约 95 公里。东到兰田普化的楸树庙,西至周至的集贤。包括西安市区及其南郊,和兰田、长安、周至、户县四个县。

演奏古乐的社团叫乐社,在农村叫“会”或“水会”。现在能查到名称的乐社(包括水会)共有十六家,绝大部分在西安城里。兰田县有三家:楸树庙、全家岭、田家村;长安县有两家:何家营、皇甫村;周至县有两家:南集贤东村、南集贤西村。此外西安东关洪福寺藏有乐器和乐谱,长安县白道峪也藏有乐器和乐谱。但这两处早已无人演奏了。根据两处保存的明代乐谱和乐器证明,明代该地已有乐社存在了。而目前仍活动的乐社有四家:西安大吉昌和东仓、长安县何家营、周至县南集贤。

二、乐社性质

乐社是群众业余的集会结社,参加者全凭爱好自愿。乐社不承担婚丧喜庆演奏任务^①,也不搞商业性演出,这是它和鼓乐班子本质上的区别。西安的鼓乐班子和其他地方一样,是专靠为婚丧喜庆演奏谋生的,它本身就附设在杠房^②里;在艺术形式上是以唢呐为主的吹打乐合奏,曲调多以戏曲牌子为主,无古乐谱。所以,古乐社演奏的古乐和吹鼓手的鼓乐绝不容混为一谈。

三、乐社组织

在西安郊区和四县,乐社以自然村为单位,并以自然村名为社名。在西安城内,以街坊或地区寺庙为单位,有的乐社以街坊名称为社名,有的乐社以本地地区的寺庙名称为社名;也有另取其他名称的。乐社成员绝大多数为本地区农民或居民,各行各业的人都有。

乐社活动地点在本地区的庙宇里,活动经费是庙宇的香火钱或向本地区居民摊派的会钱。现在则在文化馆或社友家里活动,经费靠生产队或国家资助,也有部分是社员捐助的。

四、艺术传统

乐社成立后首先要请先生传艺。西安古乐界从来不用师、徒之称。先生是其他乐社的名艺人,受聘后进行义务教学。如西安大吉昌古乐社最初请了三位先生,一位是西仓乐社的谢青莲,人称九先生;一位是佛教古乐社的余登瀛;另一位是三义庙的和尚圣泉。谢青莲和余登瀛老先生又同师于左老先生,他们的学生周鼎山以后又是大吉昌乐社的先生,给晚辈传授技艺。

西安古乐并无僧、道、俗三派之分,虽然有和尚、道士参加,但都是民俗音乐。

① 只有社友的直系亲属去世,大家才去奏乐致哀。

② 杠房里备有花轿、棺罩、抬杠等物,专门承办婚丧喜庆事宜,是轿夫、吹鼓手们营业的地方。

首先,在师承关系上并无三派界限。佛教古乐社的前身是伞巷一坊古乐社,它的先生是俗人。以后三义庙和尚圣泉将坊上乐社接收过来后则以佛教界和尚为主,但其中俗人仍占很大部分,而和尚圣泉的先生又是谢青莲和余登瀛两位老先生。伞巷二坊古乐社地址在西大街迎祥观,东边是伞巷一坊的佛教古乐社,西边是城隍庙古乐社。伞巷二坊古乐社和城隍庙道人住的很近,他们关系较密切,常在一起演出。西仓、佛教、大吉昌因为是一脉相承的师徒关系,所以这三家的关系也同样很密切,经常在一起演出。如解放前有一次在终南山岱顶观音台,三家的人在一处演奏了一套坐乐。当时和尚圣泉击鼓,其徒儿果善吹笛,余登瀛老先生敲钹,西仓的童义德敲锣,大吉昌的周鼎山敲镲,场面热烈,盛况空前,佛殿里外人山人海。有些朝山的人没有看到和听到这次演奏引以为憾。其次,城隍庙的道人安来绪、孟清真等人以及他们的师父和西仓的左老先生、谢九先生、吴鑫老先生关系都很好,经常在一块交流技艺,互传曲谱,和余登瀛老先生、圣泉和尚也常来常往。他们甚至常常用西仓的曲谱,如《歌沙》、《玉娇枝》、《犯咀》等和一些鼓段耍曲,用的都是同一曲谱。解放后五十年代初期,西安古乐界去北京汇报演出时,安来绪、孟清真演出《八拍双云锣》,司笛就是大吉昌周鼎山的学生杨家桢。其所以能够互相配合演出,主要因素是曲谱一样,演技一样。如果真有僧、道、俗三派区分,岂不要乱了套了吗?

从演奏风格而言,也很难区分三派风格,如果要区分,就只有城里和农村的区别。城里以坐乐为主,典雅优美;农村以行乐为主,并加有农村社火,质朴而粗犷,生活气息浓厚。再要细微区分,那也只能是各个乐社自己独特的演奏风格了,这已不是“派”风,而只是“社”风了,所以,僧、道、俗三派的区分是不切合实际的,也是无根据的。

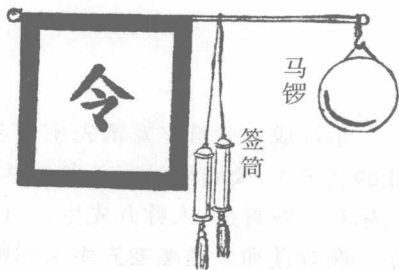
五、社规

乐社组织是严肃的,入社时,要提出如下保证:1. 自愿参加乐社,保证坚持到底;2. 所学乐谱技艺,不得传给外地区、外乐社的人;3. 尊敬先生。

学艺的第一年,只能敲拍子掌握节奏,灌耳音,然后才能念曲。第二年先生根据情况认为合格者,才教给演奏乐器。乐器平时集中保管,只有演奏时才发给,奏完立即收回。曲谱由先生一人掌握,学啥念啥由先生决定后,开出曲谱单子,然后由先生“韵曲”教唱。

出外演奏,一切行动听执“令”字旗(亦叫佛令)的人指挥,严肃、认真。乐社的许多规章制度,都写在令旗签筒里的竹签上,如有人违犯社规,则按所写规章处理。那时的社友都很自觉遵守社规,现在这些陈规旧习早已自行废除了。西仓崔世荣老先生保存的令字旗签筒给我们揭示了当年社规的面貌。

西安古乐社使用的黄缎令旗



六、韵曲和谱本

“韵曲”就是大家在一起视唱乐谱,这是西安古乐的特点之一。演奏前必须韵曲,背熟后才拿乐器演奏。所以西安古乐演奏时从来不看谱。

先生给学生抄谱子叫“开曲儿”,就像医生开药方一样。开的曲谱只能当场念,不许带走。崔世荣先生的谱本中至今还夹着一张“诗家彦乐沙臺”的乐曲,曲前注明“光绪十一年六月廿八日开立”,是用白麻纸写的。

先生所用的谱本是一代一代传下来的,积累的曲谱非常多,据杨荫浏先生在《中国古代音乐史稿》中说:“我们于1952和1953年曾对陕西‘鼓乐’作过两次采访。当时曾见到民间私人抄藏的乐谱,有七十几本之多。其中署明抄写年份的,有十六本;除何家营的一本其署作‘唐开元五年六月十五日立’,不大可信^①,可以不计外,余下抄写年代最早的是雍正九年(1731)(第989页)。”

其实民间抄本远比这个数目多。仅圣泉和尚从白道峪蔡和尚处拿来的乐谱就有十余本。从东关洪福寺也拿来数十本。这些曲谱中有明代宣德九年(1434)的抄本,有明代嘉靖三年(1524)的抄本。圣泉和尚去世后,这些遗物传给了他的徒弟赵果善,五十年代赵果善还俗后在西安市药材公司制药厂工作,1974年去世,75~76年其妻仲玉霞将全部珍贵的古乐谱当废纸毁了。现在只有白道峪蔡和尚送给圣泉和尚的明代双云锣还在大吉昌乐社梁国栋处借用着。

据我们了解,现在有些老艺人手中保存着一些十分珍贵的古乐谱,但都不愿意拿出来,这是有原因的。过去我们一些文化工作者,不注意工作方法,把民间散存的古乐谱尽行征收了去,束之高阁,连副本也不给人家留下,致使民间艺人缺乏资料,中断了演奏,艺人们对此十分不满。因此,对所余的古乐谱他们再也不敢往外拿了。

最近,我们在老艺人崔世荣家核对一个资料时,崔老手边正好放有一本古乐谱,年久发灰的麻纸封皮上清楚地用墨笔写着“大清康熙二十九年六月吉日”。这个年代(1690)比杨荫浏先生见到的最早本子(雍正九年)早了四十一年。据我们知道崔老手中现仍保存有古乐谱八至十本,但就是不愿再拿出来了。其实只要尽快安排复制过去征收来的古乐谱,用原来谱字、形式复印出来,发给各乐社及音乐工作者,作为研究资料和演奏依据。只有这样,艺人们才可能把散存的古乐谱拿出来。否则,不仅散存在民间的乐谱无法收集,等这一代老艺人去世后,原来收集到的古乐谱也将会因无人通晓而失去了它的使用价值。流传了千余年的古乐艺术,将一旦断送在我们这一代人手里。

七、记谱符号

西安古乐谱的记谱符号是工尺谱体系的“燕乐半字谱”,亦有人称它为“旁字谱”或“俗字谱”。它和《敦煌唐人曲谱》(933年抄写本)记谱符号风格很近似,其中的一些谱

^① 此谱是否在传抄时依原谱照抄了《大唐开元五年六月十五日立》,尚待考证。

杨荫浏先生在《中国古代音乐史稿》中写道：“‘鼓乐’的乐谱，在陕西民间，都是用宋姜夔时曾流行的工尺谱记谱符号记写的（第 989 页）。’又，杨荫浏、阴法鲁合著的《宋姜白石创作歌曲研究》的《前言》中说：“我们现在能从实际存在的五台《八大套》和西安‘鼓乐’，见到宋人谱式在今天的实际应用，听到民间艺人生动的演奏。”其实，西安古乐谱比五台山《八大套》要早。

姜白石所见到的古曲,是用什么记谱符号抄写的呢?作者没有说明。据常理推测,应该还是他所常用的俗字谱。我们估计这种俗字谱并不是宋代所创造。

这段话里的“正声翻译字谱”，可能是宋时国家档案中采用的记谱符号，而“唐来燕乐半字谱”可能是乐工演奏时常用的记谱符号。为了实际演奏应用，才让任守澄、花日新等人进行译谱工作。

综上所述,我们以为西安古乐谱是从唐代流传下来的,虽然在流传中发生了某些变化,但是并未受到宋末至明代在我国南方发展起来的新工尺谱的影响。

西安城里从前古乐艺人数以百计,现在仅有十几人,加上新学的也不过几十个人。真正通晓曲谱的,能熟练使用俗字谱的,也只有几位年过古稀的老艺人了。

[illegible]

的写法(见谱例)。以致甲地的艺人不能完全认识乙地的谱字。如兰田楸树庙和全家岭,这两个村庄相距不到一公里,但双方都不认识对方的谱字。这种情况也可能是艺人为了防止“偷”曲而故意改写的。

我们希望,文化艺术领导部门能采取积极措施,让这种濒临消亡的俗字谱,在西安民间继续流传下去。只要抓紧工作,为时还不算晚。到时候,古城西安将作为我国音乐文化史的一个橱窗,让世界各国朋友,能从这里看到中华民族古老的音乐文明。

八、艺术形式

西安古乐曾是管弦乐和声乐的综合音乐艺术。到近代,弦乐器已经失传了,只是古谱中还记载着“弦头”“弦头改品入尾”等音乐术语。目前使用的旋律乐器主要是笛子和笙、管。演奏坐乐时,亦用云锣演奏旋律。但艺人们一直把云锣叫“方匣子”,这或许是“方响”的谐音,很可能是元代出现铜制云锣后,取代了以前容易生锈的铁制“方响”。

除旋律乐器外,还有几种不同类型的鼓、锣、铙、钹、木梆等打击乐器。打击乐谱叫“鼓扎子”,是以鼓声的变化来记谱的,和其他乐种的“锣鼓经”不同。它可能保留着唐代羯鼓演奏的记谱方法。

声乐部分叫“歌章”,歌词内容是对神仙的“赞”、“颂”。唱时由一人领唱,众人合唱,乐器伴奏。

西安古乐的演奏形式分为“行乐”和“坐乐”。这两种演奏形式的曲体结构及乐器配备各不相同,我们将在以后文章中专门阐述,这里只简单介绍一下“行乐”和“坐乐”的用途。

“行乐”顾名思义就是在行进中演奏的音乐。“坐乐”则是坐下来演奏的音乐。前面讲过,西安古乐从不参与婚丧喜庆,它主要用于“祈雨”和“斗乐”活动中。这就是西安古乐最主要的特点。

九、祈雨和斗乐

(一)祈雨

祈雨是西安古乐的主要活动,这一点常常被一些学者所忽视。只要翻一下谱本,立谱日期大部分是六月。而六月正是祈雨的月份。1982年6月,仍有乐社上终南山南五台去祈雨。

陕西省关中地区有句民谚:“有钱难买五月旱,六月连阴吃饱饭。”收麦时怕下雨,夏收后又等着种秋,急需要雨。可天气总不尽如人意。在科学还不发达的旧时代,人们只好去求神拜佛,乞求神灵普降甘霖。这时古乐社纷纷出动,前面彩旗、龙凤旗随风飘动。万民伞、高照斗子走在中间,乐社后面“令”旗、坐导旗紧急相跟,坐导旗上用黑平绒剪绣的斗大名称“×××古乐器社”,声势浩大、十分壮观。

乐社一般于五月下旬开始“韵曲”、准备。5月28至30日,西安城里的乐社分头向城南三十公里的终南山南五台进发,一路上演奏着行乐,每到一处庙宇时就停下来演

奏。沿途庙宇也都迎送着过往的乐社。出大南门(明永宁门)第一站就是观音堂(在今西安宾馆的北边)。乐社有四句赞,诵道:“永宁门外观音堂,菩萨稳坐莲台上。未去南山朝岱顶,此处先进头炉香。”诵罢奏乐,唱“歌章”。然后继续前进。

风景秀丽的终南山南五台,这几天香烟缭绕,乐声阵阵。古乐社的社友们晚上就宿在山上自家的庙宇里,这些庙宇叫做“上汤房”(休息和夜宵的地方)。所谓“上”,是指山上而言。山下城里的庙宇则叫做“下汤房”。

农历六月初一上午,各乐社在终南山岱顶观音台国光寺(隋代修建)轮流为祈雨演奏。之后便纷纷下山返城。如果六月初一、二、三日长安一带下了雨,大家称这种雨为“洗台雨”,欢庆当年又将成为一个风调雨顺、国泰民安的好年景。

到6月17、18、19这三天,城里所有的乐社以西五台(玉祥门里,莲湖路西头,老关庙十字的西南角)为中心“烧回炉香”,表示感谢神灵降雨。这时,全城的庙宇庙门大开。每个古乐社都上街演奏,真是彩旗遍地、鼓乐喧天。不分佛教、道教、喇嘛,逢庙就进,进去就演奏。几乎每条街道都是演奏场,每座庙宇都是音乐厅。观众是西安全城的居民。古城西安变成了一座音乐城。

在农村,又是另一番景象。兰田县的古乐社本来就叫做“水会”,因为兰田人把祈雨叫做“取水”。他们也是到山里去“取水”,不过各村的“取水”路线不同。全家岭、楸树庙去商洛黄龙山“取水”。出发时,水会演奏着行乐,把“取水”的人送到村外,回来时又奏乐去迎接,接回后把“圣水”供在村中,每日奏乐,等待下雨。

田家村是去郿县太白山“取水”,乐社演奏着古乐,把“取水”的人一直送到长安县的王曲。据说兰田县田家村的乐队比西安的乐队还要大,随着乐声,四十八面彩旗迎风招展,长长的“取水”队伍陪衬着青山绿水、白云红日,沿着终南山麓,缓缓地向西行进。

风调雨顺的年景,便不需去“取水”了,但演奏照常进行。全家岭、楸树庙在村子附近的水陆庵或其他庙宇里演奏。田家村则沿着库峪河,向南直上太兴山,在太兴宫演奏。

长安县何家营、皇甫村地处西安诸乐社登山之道旁,所以也上南五台,亦在本村活动。

周至、户县,都是在本县境内祈雨奏乐。

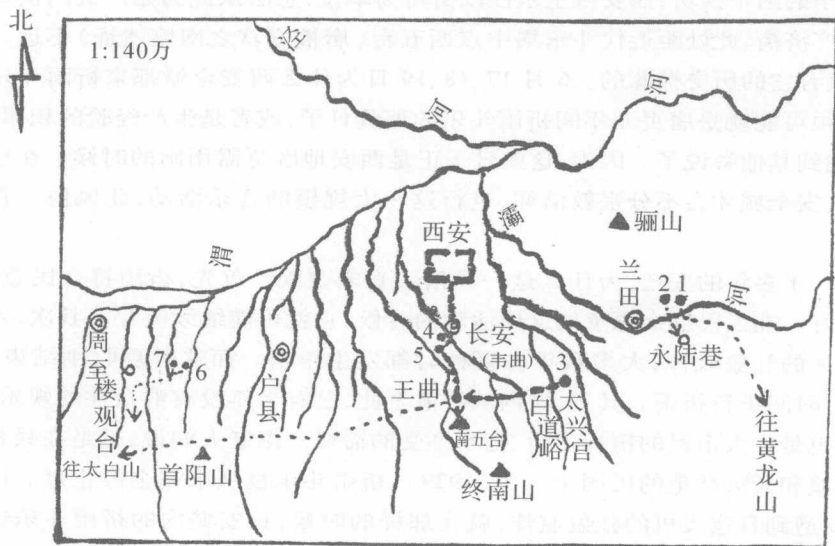
(二)斗乐

斗乐是各乐社间的演奏竞赛,有时进行得十分激烈,根据历史记载,我们把它叫做“斗乐”。

祈雨时,途中乐社相遇,如双方表示友好,则互奏“让曲”。同时让开道路,请对方先行。如存心较量,则奏“犯曲”。一乐社前边走,另一乐社紧跟后面,谓之“踏脚后跟”。这时,甲奏一曲,乙也奏一曲,看谁家演奏得好,比谁家的曲目多。这仅仅是斗行乐,还没有达到比赛高潮。有一次在两个乐社比赛时,某个乐社当时实在无曲可奏了,就用坐乐中的“引领”来充数,马上被对方嘲笑为“卖饴饬的抓出了酿皮子”(意为李代桃僵)。

斗行乐分不出高低时就要斗坐乐了。斗坐乐也叫“支桌子”、“摆开”。这时两个乐社都把坐乐的一套乐器面对面的摆开,有时轮番演奏,有时同时演奏。看谁家吸引的观众多。这时演奏得十分精采、激烈。双方都有出谋划策者,看看不支时,就去搬请先生,

西安古乐祈雨路线图



- 乐社 1.楸树庙 2.全家岭 3.田家村
- 4.何家营 5.皇甫村 6.南集贤东村
- 7.南集贤西村

-----> 奏乐祈雨路线

.....> 取水路线

也有先生再去搬请自己的先生的。有时甚至最后搬请到的是同一位老先生。有时是老先生出面制止斗乐,也有其他乐社出面调停的。但是不论怎么说,以后这两个乐社总还是要继续进行斗乐,甚至年复一年的长期斗下去。如西安某两个乐社,解放前就斗了多年,到现在他们之间还是存在着疙瘩,没有解开。

十、祈雨斗乐历史溯源

长安古城如此热闹的祈雨、斗乐活动,究竟起源于何时呢?

唐段安节《乐府杂录》琵琶条记载:“贞元中……始遇长安大旱^{注2},诏移两市祈雨,及至天门街,市人广较胜负,及斗声乐。即街东有康昆仑琵琶最上,必谓街西无以敌也,遂请昆仑登彩楼,弹一曲新翻羽调《录要》。其街西亦建一楼,东市大诮之。及昆仑度曲,西市楼上出一女郎,抱乐器,先云:‘我亦弹此曲,兼移在枫香调中。’及下拨,声如雷,其妙如神,昆仑即惊骇,乃拜请为师。女郎遂更衣出见,乃僧也。盖西市豪族,厚贿庄严寺僧善本,以定东廛之胜……”

从这段史料中,我们可以清楚地看到祈雨斗乐的来源:“及至天门街,市人广较胜负,及斗声乐”,就是踩脚后跟,斗行乐。搭彩楼,进行琵琶比赛,就是“支桌子”,摆开斗坐乐。双方各自请了先生康昆仑、段善本。斗乐结果,康昆仑拜段善本为师。