

《潮州弦诗乐著名十大套
及其他古曲曲式结构
研究与历史渊源探讨》

陈 威

《潮州弦诗乐著名十大套
及其他古曲曲式结构研
究^南历史渊源探讨》

送本院图书馆作资料：

陈 威

86. 9. 15.

一九八六年五月于星海音乐学院

全国民族音乐学第四次年会论文

《潮州弦诗乐著名十大套及其他弦诗古曲的曲式结构研究与历史渊源探讨》

陈 威

广东潮州地区（及闽南部分地区）广为流行并为广东·全国人民以至港澳同胞、新加坡、泰国、东南亚、欧、美广大侨胞所喜爱的弦诗乐曲，无论作为一个地方乐种的一种演奏形式，以及更重要的是它从古代继承下来并拥有数以几百首计的包括大套弦诗古曲和在吸收戏曲曲牌与民间歌舞、小调而形成的短弦诗乐曲，成为我们今天研究广东民族民间音乐理论的宝贵遗产。它的一套演奏程序及变奏原则，以及它的严谨逻辑思维的曲式结构，成为我们研究民族曲式理论的很好曲例。

作为广东省的音乐理论工作者，作为祖居潮州原籍的我，自小对潮州音乐特别弦诗乐就有酷爱，因此从事研究和发扬这份民族遗产，理所当然，义不容辞。

下面将从两个大的方面对大套弦诗古曲（不包括由民间小曲衍变的短弦诗乐曲）——即具有严谨的板数、板式结构的弦诗大套古曲研究其曲式结构（并着重于研究其头板 $\frac{4}{4}$ 拍或则二板 $\frac{2}{4}$ 拍的原形乐曲内部曲式结构）及弦诗乐产生发展的历史渊源探讨。

首先探讨弦诗乐产生的历史渊源。这将有助于我们更具体确切地了解大套弦诗古曲的曲式结构形成的历史背景以及其民族的、历史的继承性。

第一部份 历史渊源——对大套弦诗古曲产生、形成的历史渊源探讨。

为此，我必须花一些篇幅来回引音乐史上记载的有关史料。

杨荫浏先生所著《中国古代音乐史稿》上多处指出：

〔在唐代主要作为舞曲的《大曲》和《法曲》，到了宋代已渐渐脱离了歌舞，而成为独立的器乐曲调，越到后来，越是如此。〕

（引上该书上册412页）又指出：

〔除了教坊大乐之外，宫廷也有“小乐器”的合奏形式，所用乐器，见于记载的，只有拍板、箫管、嵇琴、箏四种。（注：箏是指箏，古称箏箏）不如民间“小乐器”那样丰富多彩。〕这段话告诉我们当时民间小乐器合奏比宫廷更为多样化，丰富多彩，这就间接反映了当时民间存在合奏形式。从后来清代发现的弦索十三套抄本（1814年抄本）所用乐器三弦、琵琶、箏、胡琴来看与潮州细乐的使用乐器密切相关，而细乐和弦诗乐又是关系如此密切。

（以上引文引自同书上册370页）

同书上册374页指出〔记载中曾提到在瓦舍（民间）中流行几种民间器乐合奏形式。一种叫“细乐”，是用箫、管、笙、箏、嵇琴、方响等乐器合奏。一种叫“清乐”，是用笙、笛、箫、箏、方响、小提鼓、拍板、扎子等合奏——有时用很多龙笛齐吹，也称为清乐。〕书中注：《都城纪胜·瓦舍众伎》条：“清乐比马后乐加方响、笙、笛。用小提鼓，其声亦轻细也。淳熙间（1174—1189）德宣官龙笛色四十名，每中秋或月夜，令独奏龙笛，声闻于人间，真清乐也”（陈咸注：此段所提到，可推断为后来南宋及明朝两次从宫廷传来潮州潮阳之笛套古乐也，这是在文字上提供了当时这种形式的佐证）同书此段续文：〔又有一种叫“小乐器”是由一二人作独奏或小形的合奏，如双韵合阮，嵇琴合箫管，箏合葫芦琴，独弹十四弦等（出处注：《都城纪胜》）这种当时器乐演奏形式，经过南宋向南传入潮州，推测两点，第一，器乐合奏

并且有拉弦与弹弦的合奏形式已早存在；第二，必然也有为数不少的琴乐曲的存在，经过到潮州之后与地方音乐、语言的融化，就可能沿变为现在的传统弦诗乐大套古曲。

同书上册373页指出〔在上述两宋民间乐器发展的情形中，可以注意两个特点：第一，是多样吹乐器的产生；第二，是拉弦乐器的开始得到重视〕南宋将奚琴改为嵇琴，据说是嵇康所制。《事林广记》载：嵇琴本嵇康所制，故名嵇琴。二弦，以竹轧之，其声清亮。”潮州弦诗乐的领头乐器二弦或竹弦，有可能设想溯源至当时，而后来加以种种沿变，这种沿变包括二根弦的二弦、竹弦（广东音乐的提琴）南胡、胡琴以至椰胡等等，加上宋时已流行弹拨乐中的三弦、琵琶、等等乐器在潮州细乐和部分在弦诗乐中长期得到应用，这与器乐音乐在宋代已发展的历史背景，不无关系及影响。潮州之琵琶是四相十三品之琵琶，与古琵琶类似。其渊源是大可推敲的，且斜抱演奏与唐、宋相同。

杨荫浏先生同书上册334页写道：

「〔宋代的歌舞音乐〕宋代的歌舞音乐，一方面部分地继承了唐代的歌舞大曲，另一方面又有新的改变和发展，从音乐上的结构形式看来大约可分成大曲、曲破、缠达和单曲四种类型」又在同书上册350页指出：「一个大曲的音乐，非但可以成套地采用，也可以拆开成单体曲牌，灵活运用，与其它曲调联接起来形成种种新的结构形式，以符合于处理新的内容的要求。」后来宋一一元·明·清的小曲，正是单个曲牌的应用。

「宋人对于结构庞大的唐人大曲，并不全部采用；仅采用其一部分而称之为“摘遍”（注）……可以看到，宋代的大曲，在音乐和曲式上的简化，曾达到何等程度」上面引用这些音乐历史背景有助于我们理解和推测潮州弦诗乐的产生与发展。

注：宋沈括（1030—1094）《梦溪笔谈》卷五“所谓大遍者，有序、引、歌、新、催、峭、催、歇、袞、破、行、中腔、踏歌之类，凡数十解；每解有数叠者。载截用之，则谓之摘遍。今之大曲，皆是裁用，悉非大遍也”又宋《碧鸡漫志》（1149）卷三：“凡大曲有散序、袞、排遍、歇、正歇、入破、虚催、歇拍、煞袞，始成一曲；此谓大遍。……后世就大曲制词者，类从简省，而管弦家又不肯人首至尾吹弹，甚者学不能尽。”唐代的歌舞大曲庞大结构到了宋已渐随新的改变和发展，而有明显的突破。今观潮州弦诗乐大套古曲为摘其单曲牌而又保留和继承唐代大曲某些演奏程序，脱胎于歌舞而成器乐（纯器乐音乐）。如以中序或拍序作为单曲牌以器乐形式演奏，然后采取民族传统变奏原则，“曲破”即节奏的改变与曲调的发展，逐渐加快（如拷拍段）再以虚催（如今单催、半催）实催（如今双催），促拍或簇拍——节奏过渡到更快（如今在三拍中作各种变奏，变体而加快（速度）至煞。（今由双催而越来越快的结束全曲）这就明显看到潮州弦诗乐的大套乐曲演奏程序与曲式结构都与唐、宋大曲有着紧密的内在联系与继承性。

杨荫浏先生《史稿》一书上册416页写道唐宋琵琶独奏已甚盛宋太宗善作曲，创作了好些琵琶独奏曲“琵琶独弹曲破。”（曲破今解是否可作有主题又有发展的完整单曲）我们可见宋太宗时也在作曲上突破了唐大曲的成套庞大结构，而取其“曲破”作为琵琶独奏，那么既有为数不少的琵琶独奏曲（有些肯定代代传下来）当然相应有乐曲的曲式结构，传统的诗词“起、承、转、合”既成为文学逻辑规范，同时也影响了音乐创作。虽然宋及宋以前更远古的乐曲好多没有用谱法形式记下来，只是由艺人口传心授世代相传，至后来从汤应曾著《汤琵琶记》使我们从文字了解到琵琶曲目和名演奏家也好，从《鞠士

林琵琶谱》，《华文彬琵琶谱》，《李芳园琵琶谱》等等所抄录乐曲中，以及从《南北派十三套大曲琵琶新谱》和《弦索十三套》中某些曲目，都找到了六十八板曲式结构的乐曲以及与潮州弦诗乐大套古曲曲名和曲调有密切联系的乐曲，我们可估计其中有些可能是唐、宋传下来的古曲。潮州弦诗乐大套古曲原形基本段68板结构与板式这种继承性，可从三个方面加以引证：1、大量琵琶古曲（主要是南方的）为68板；2、许多古曲曲名相同；3、少数曲还有从古琴移植发展的迹象。

杨荫浏先生《史稿》上册296页指出：

「宋代的曲子的音调，通过《唱赚》、《诸宫调》、《南北曲》、《昆曲》注①，器乐注②以及别的乐种存留到今天的，不在少数。」当然也包括脱胎发展为器乐曲。注①《九宫大成南北词宫谱》（1746年）和流行《昆曲》曲牌中，有不少是宋代词牌的发展形式。（陈注：如《浪淘沙》、《月儿高》成器乐曲。）等等）注②器乐曲如在《长安鼓乐》、《苏南十番锣鼓》中的曲牌对照明清小曲，也可看到从宋代流传下来或后来由词牌发展为器乐曲牌的影子，（如《雁儿落》、《繁会》、《刮地风》、《清江引》、《泣颜回》、《到春来》等等）。

68板曲式结构追其源，不可能是直接从唐代大曲而来，唐之大曲是大型歌舞音乐，中间穿插甚多歌唱，以歌舞为主，以词定格式，很难约束限制在68板之数。但它继承了唐代大曲的某些程序格式却是明显的（指潮州弦诗乐大套古曲）其他以吹管打击乐的大典和佛曲虽很古老，但因中间穿插锣鼓，也很难就68板之数。至宋，取大曲中之一部分而突破（如琵琶独舞曲破）并在杂剧（歌唱）上发展成单纯器乐演奏形式。68板的古乐曲来源大量从琵琶曲，弦索曲等合奏、独奏器乐音乐上来，而在声乐词牌上则罕见，

杨荫浏先生在书中举了偶尔有一首歌是6 8板的，故而我们应推断它是器乐曲的曲式结构，是在南宋之后在南方各乐种上以南曲为基础继承唐宋大曲某些格式而发展起来的，经过若干年代的演变巩固，定型而成为目前我们了解到的江南丝竹乐；河南板头曲；广东音乐，广东汉乐；潮州弦诗乐的6 8板曲式结构。而许多乐曲或曲目是相同的。

为什么断定它是从南曲而来？而不是北曲“中州古韵”呢？这是有历史和音乐资料以及从历史上产生的著名琵琶演奏家及其所编著琵琶曲（有一部分当时已是古曲）均为南方人而肯定的，下引证。

历史上留给我们第一部较完整的丝弦合奏曲音乐是清代蒙古族文人荣斋把十三套弦索编进《弦索备考》（1814年抄本）原序中曾称之为当时之古曲，那当然至少是十八世纪甚至十七世纪已存在的音乐了。我上面已引证过，民间小合奏南宋已有。在十三套弦索曲中只有两套“文曲”即《十六板》及《琴音板》是每段按3 4板即6 8拍来演奏的。《十六板》主题与变奏共演奏了十六次，故称《十六板》这个“板”字并非作节拍（如一板三眼）释，而是作演奏次数释。《琴音板》一曲则有十段以3 4板6 8拍曲演奏，其中第一次（一段）加了4板为引，故第〔1〕段共3 8板7 2拍，但注明了“正曲”开始是3 4板6 8拍。后面十段之下还有尾声2 4板，“木兰花”曲牌2 8板，“节煞”1 8板。这个“节煞”有如唐大曲最后之“煞^大”。它显然也保留了从慢至快的一套曲之演奏程序。除上举两曲在板数和乐曲上南北相通外，其他大套乐曲多为北曲，如元代就流行的《海青》以及北曲《阳关三叠》、《合欢令》、《普庵咒》……等。据叶栋同志《民族器乐的体裁与形式》一书指出“弦索”为北京一带在清朝流行的丝弦合奏形式。它之所以有“十六板”（即大八板或老六板）之曲牌，是因全国流行共同，正如

河南板头曲中也有由八板而变体的若干曲目一样。可见在北方现存古曲中并不主要以6 8板为其曲式结构。统计弦索十三套中有十一套不是6 8板的套曲，有着长短相异的各种各样曲牌的套曲。（弦索为北京流行出处见曹安和、简其华编译《弦索十三套》。而南曲（自南宋、元——明）从兴起与发展过程中，随着南宋政治、经济、文化中心南移，而在南方各省立足生根，并且有许多史实证明南方许多乐曲（包括琵琶古曲和各地方乐种的大量乐曲）是以6 8板为曲式结构的。所以我断言设想它是南曲影响后在南方的产物。

杨荫浏先生在《史稿》下册1003页指出「琵琶曲有大曲、小曲之分。小曲大都每曲6 8板（威注： $\frac{1}{4}$ 拍6 8板）虽有例外，但很少。」又指出「大曲……第二种是由几个小曲联成一套，称为大曲，如《塞上曲》、《青莲乐府》等，若干小曲（威注：均6 8板）经过长期联奏，联成大曲之后，便与单曲演奏很不一样。一般地说，旋律是起了变化，弹奏指法是有了改变，速度是由慢而快，气氛是由清雅而热烈，形成新的逻辑关系。」杨先生所指出这些，在潮州弦诗古曲中存有内涵的共性。

我强调了“南曲”和6 8板曲式是在南曲发展过程中在南方形成的，还在于：杨荫浏先生在《史稿》书中上册357页指出：「《南戏》，又称《戏文》、《温州杂剧》或《永嘉杂剧》。它最早产生于由北宋宣和（1119——1125）到南宋光宗（1190——1194）一段期间；最初起源于浙东温州的民间，然后渐渐流行于南宋首都杭州及全国各地。」南戏经过宋、元两代发展，吸收继承前人留下音乐财富，至明、清，《南北曲》的南曲，显然是南戏发展的产物。我们应注意到它在各民间乐种中由戏曲脱胎为独奏或合奏、重奏器乐曲。另一有力依据，是目前有谱有书可查的由古传下的琵琶乐谱及与6 8板曲式结构有关的乐曲与演奏家，均

出自南方。举些例：

汤应曾（1573——1620）著《汤琵琶传》中所提到的
~~这些本~~其本人演奏的乐曲如《塞上》（与68板有关的，由五个
单曲组成的套曲）《胡茄十八拍》、《洞庭秋思》等。汤应曾为江
苏邳州人（现邳县）；杨廷果——著名琵琶演奏家，为江苏无锡人；
华文彬（华秋萍）也是江苏无锡人；鞠士林是浦东南汇人（清乾隆
嘉庆年生），他的编著琵琶抄本《鞠士林琵琶谱》被林石城先生推
测为比1814年编的《华文彬琵琶谱》还早问世。清代中后期琵
琶在南方流传中逐渐形成了无锡派、浦东派、平湖派、崇明派。（
当然还不包括在某一省分地区出名的人物，如潮州清末出了一个琵
琶王洪沛臣、王一如等，据此推测，南派琵琶乐曲当然也随着传至
潮州。历史上较大南迁包括宫廷大官与宫廷乐师在南宋、明末逃到
潮州定居的不少，音乐文化传入不在少数。）又如1895年抄本
《李芳园琵琶谱》；1926年《沈肇州谱》；1929年沈浩初
编《养正轩谱》等等，这些琵琶名家均为南方人，在其收集编录
的琵琶曲谱中，大量存在68板的单曲及套曲。

林石城先生根据1929年沈浩初编著《养正轩琵琶谱》整理
出版一书第IV页有一段这样写道：

2、《武林逸韵》：全套十段，每段六十八板，共六百八十
板，大都系闺情，有如怨如慕之意。（咸注：全套十段顺序曲牌名
为《思春》《昭君怨》、《泣颜回》、《傍妆台》、《懒画眉》、
《织女穿梭》、《水龙吟》、《斑鸠过河》、《鱼化龙》、《雨
打芭蕉》全曲由慢而快）本曲是由新派只曲（指单曲）合之成套，
盖旧谱段落散漫，致传者每为多少耳。

石城注：“武林”古地名，即今之杭州市。本曲由新派只曲合

之成套。六十八板之只曲，原是各自单独演奏。然亦常以不等数之只曲组合成套，如《鞠士林谱》以《慢商音》等十曲合之成《慢商音》套曲；《华氏谱》以《春光好》等五曲合之成《春光好》（又名《随手八板》）套曲；《李氏谱》以《思春》、《昭君怨》等五曲合之成《塞上曲》套曲；又以《清平词》、《凤求凰》等曲合之成《青莲乐府》套曲等等……本曲（指《武林逸韵》）在演奏时可以有分有合：合之成一大套；分之成数小套或十首单独演奏之小曲。……林石城所述这种情况，在某些曲目同名或音乐同源上，在单曲独演奏上，都印合了潮州大套弦诗乐曲的情况。如李芳园琵琶谱《塞上曲》中有三段即〔一〕思春〔二〕昭君怨〔五〕诉怨的音乐材料与潮州十大套弦诗乐曲之一《昭君怨》（和广东音乐《昭君怨》）是同出一源的。《凤求凰》、《平沙落雁》、《大八板》（老八板或老六板同）等曲名或乐曲音乐素材也是相同的。而保持68板的严谨曲式结构，更如一条线把它们内在联系穿起来了。

据《民族乐器传统独奏曲选集》“琵琶专辑”一书对《青莲乐府》说明：乐曲是由四个文板琵琶小曲《清平词》、《凤求凰》、《跳门》、《玉连环》组合而成。这些小曲的作者及制作年代，都不可考。根据华氏谱资料，可以知道在华氏谱出版（准确说手抄本问世）之前早已流传并被称为古曲了。那么，其中《凤求凰》、《玉连环》曲名成为潮州弦诗乐十大套和保持了严格68板曲式结构的其中两套，这并非偶合。因为这些乐曲作为“大调”成为广东汉乐曲目并同样保持68板曲式，是有内在联系的，只不过在不同地区、不同乐种的历史发展和不同艺人根据地方风格的创造而分支为几个支派。总之可找到一点依据。找到许多共同点。

广东汉乐“大调”丝弦乐曲中有许多是68板的，据说汉乐是

中州古乐（指中原——河南等省）南传至粤东，影响及闽西、赣南、台湾。由宋、元传入。我对汉乐是门外汉，很难判断，但从时间上，历史上宋末、元与明末中原的确多次大量南迁，河南省曾经是历代特别北宋京城及政治文化中心，后来南移，带来了中州音乐，是完全符合当时情况的。据王卓模同志《汉乐“六十八”板初探》一文中列举曲例如《昭君怨》、《黄鹂词》、《双飞燕》、《锦上添花》、《寒鸦戏水》、《出水莲》、《凤求凰》、《玉连环》、《平沙落雁》、《崖山哀》等68板曲的曲名与潮州弦诗乐相同，不谨如此有的曲调也相同。例如下面将会并列举例对比的《昭君怨》一曲。（汉乐是软线大调）《锦上添花》、《平沙落雁》、《出水莲》（软线）《黄鹂词》、《玉连环》等68板大套古曲的曲调也是同出一源，这又是另一方面的旁证。

在河南板头曲中（一种以三弦琵琶、箏、胡琴等丝弦乐器演奏的乐曲）有类似情况，李仝民所编《河南板头曲》谱例《上楼》 $\frac{2}{4}$

拍（曹东扶演奏，李仝民记谱）就是68《箫妃舞》 $\frac{2}{4}$ 拍为67板。也许是传谱中有一板之差（34板反复一次）；《大救驾》也是34板 $\frac{2}{4}$ 拍反复一次68拍。《打雁》 $\frac{4}{4}$ 拍与《闺中怨》 $\frac{4}{4}$ 也都是34板，因它是 $\frac{4}{4}$ 拍，比之 $\frac{2}{4}$ 拍34板长一倍，也等于68板。这些乐曲大多由《大八板》（即老八板或老六板）变体而成。北方却极少再找到除由《八板》发展的其他曲目是具有68板的。故“中州古调”南移之后，为什么反而北方并不盛传，在南方却传！这正是我上面所说愚见。由宋以来在南方发展的南曲生根于南方各地方乐种。根据现有资料，68板乐曲绝大多数出自南方各乐种，上面提到潮州弦诗乐、广东汉乐、广东音乐，还有江南丝竹也是如此：如江南丝竹乐《老六板》（全国流行的八板）是68拍， $\frac{1}{4}$ 拍也即68拍

其变体曲34板也即68拍。参见甘涛编著《江南丝竹音乐》第7页

6. 按一种传统规格的拍数,为乐曲结构的形式:如:六十八板的“六板”,“八板”。该书第19页所举《老六板①》曲例为68拍,第24页《快六板①》为68拍,《快六板②》为34板68拍。这与河南板头曲处理老八板有相似之处。上面我已说过,我们已知南派琵琶名家所编著《琵琶曲》中大量存在68板单曲与由这些单曲联串的套曲。这与宋太宗以来的“琵琶独弹曲破”是否存在着一条向南发展之后逐渐形成独奏曲器乐曲式,而这种器乐曲式自然可以既用在独奏,也可用于合奏,故68板已从琵琶独奏曲飞向各地方乐种,形成一种定格的传统古乐曲演奏的曲式结构了。无疑,这种曲式结构,是纯器乐音乐的逻辑思维,它带有明显的器乐音乐表现特性,它在漫长的岁月中由民间的许多知名的和不知名的演奏家、曲作者的不断创造而形成一种结构严谨,规律性很强,逻辑完整的曲式和大量乐曲。这种曲式区别于西欧的任何一种曲式结构,深深地印下我们民族所特有的曲式标志。它与我国自唐宋以来的诗词传统“起、承、转、合”的逻辑思维有着内在的密切联系,最初这种逻辑思维由诗词作者制约了歌曲作者,后来已成为普遍习惯的一种逻辑思维而转入器乐音乐创作的思维逻辑。

因此,研究潮州弦诗乐大套著名古曲的曲式结构,特别是68板的内部曲式结构,将有助于总结我们自己民族的曲式规律,创立民族曲式理论体系。

下面将从另一角度——从潮州大套弦诗乐曲的曲目寻源及引证其产生历史背景。

著名弦诗乐十大套中,只有一套《凤求凰》(古琴与歌唱凤求凰之词)未发现纯器乐合奏。至1814年华文林琵琶谱《青莲乐府》

一曲中发现由四个文板小曲组成之第二曲为《凤求凰》是68板曲。弦诗乐十大套中另一套《昭君怨》我们从音乐史上知道宋、元就有小曲杂剧演唱《昭君》，而在器乐独奏上，琵琶早有《塞上曲》，据历史记载《汤应增琵琶传》中提到汤应曾（其艺术活动约1573—1620年）善弹《塞上》等曲，其所弹百余首古曲，今已失传，而今所见《塞上曲》最早见于华秋萍琵琶谱（卷中）江派西板四十九曲中，题为《武林逸韵》全套第一曲思春，第二曲昭君怨都与后来《昭君怨》一曲有紧密内在音乐联系。武林为今之杭州市曾为南宋京都估计此曲曾在江湖流传。李芳园编《南北派十三套大曲琵琶新谱》中，从《武林逸韵》的小曲中选了五首情绪基本一致的独立小曲组成套曲，取名《塞上曲》其中的〔一〕官苑思春〔二〕昭君怨〔五〕诉怨三段68板小曲与今湖州弦诗乐十大套之一《昭君怨》和广东音乐以及广东汉乐《昭君怨》在音调上基本相同，找到他们之间同出一源。将在下面介绍分析《昭君怨》曲例时加以对证。此外，明、清小曲（歌唱也有《昭君怨》曲牌，是否与今湖州弦诗乐《昭君怨》有音调联系未有资料查考，琵琶曲《塞上曲》看来联系更为密切。十大套中的另一首《黄鹤词》是清代著录的小曲（歌唱形式）可能后来脱胎为器乐曲，但器乐曲是否有比这更早的《黄鹤词》存在，未能考证。十大套中又一曲《月儿高》历史上有记载者出自《九宫》二，33；南戏剧名《孟月梅》中应用了《月儿高》词曲牌，至清琵琶演奏家杨廷果（1767—1840）善弹奏琵琶曲《月儿高》，《郁轮袍》（即“霸王卸甲”之别名）等古曲。当时被称之为“古曲”估计当在元朗或明明朝，只可惜未有比华文彬（1784—1859）更早的乐谱可查。十大套之一，全国普遍流行之《大八板》（又称老八板和老六板起码是清代流行乐曲。十大套除以上五套从历史上找到直接或间接的

出处外，其他五首（五大套）即：《寒鸦戏水》（古人写“寒鸦”之诗词不少，但记载中未找到《寒鸦戏水》曲目；《小桃花》（可能来自元代以后杂剧或小曲词牌）《锦上添花》、《玉连环》^三首未有出处，但却与广东汉乐或广东音乐同曲名的乐曲相似。

十大套中之最后列举一套《平沙落雁》却是一首很古很古的乐曲，并且有依据证实它来源于古琴曲《平沙落雁》它的基本主题音调与各种古琴曲《平沙落雁》的开始段落一致，大有渊源之依据。

除了著名弦诗乐十大套之外，其他古曲见于历史记载的有：60板《柳摇金》据蒲松龄《里曲》及明、清著录的小曲均有此名；《柳青娘》（30板）原为元代杂剧曲牌；《浪淘沙》见于清代著录的小曲，是北曲曲牌，可能由元之后南北曲传下，杨荫浏《史稿》下册859页写道：「另在主要引用南曲的《鹊桥》出中也穿插北曲曲牌《浪淘沙》，至于何时沿化为器乐曲，未有资料可查，但广东汉乐、广东音乐、苏南吹打均有此曲名，北方也有此曲名。《粉红莲》（头板 $\frac{4}{4}$ 拍108板）的曲名见于明代著录的小曲《万历野获篇》；原为词牌，何时脱胎器乐曲也未可考，广东小曲中粉红莲在近代尚保存有词演唱，与“双星恨”同样为悲苦音调，声声泪下“一把鼻涕一把泪”，可见原有词时是一首苦情小曲，内容反映封建社会妇女之悲惨生活。《崖山哀》一曲是汉人为悼念南宋被元朝异族所灭，陆秀夫负帝昀壮烈投海身亡之史迹而写，以乐曲缅怀寄哀思并表示对异族统治之愤慨，乐曲中隐藏着反抗之力量。68板曲中唯一从头到尾用活五调演奏之古曲，估计有可能在南宋被灭亡之前后逃往潮州避战乱的宋官员或宫廷乐师所作而流传下来，如果这种可能存在，则68板曲式结构之逻辑思维当时已存在并习用之。当然也不排除后人所作或后人的加工。也有可能明末汉人、官员、宫廷乐工表达对清朝异族统治，借宋末之事而发挥。然而此曲只在潮州音乐及广东汉乐中才有，这却是确切的。

从史实上客观提供了在广东省创作这首乐曲和表达内容的可能性。陆秀夫负帝伶仃洋的所在是今中山县南部临海的一个丰岛，事迹产生在广东，乐曲发现于广东，外省又未找到同曲，是独一无二了。从这些乐曲中对历史的考证，在另一个方面帮助我们了解弦诗乐古曲的产生、发展时代背景。

弦诗乐在潮州和闽南使用的一种独有记谱式「二四谱」一说来源于古琴七弦应「二、三、四、五、六、七、八」另一说来源于古筝，古筝先为十二弦后增添了一根低音弦，从最低音弦数起弦序为“1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12”，这种古代谱式不管来自筝或古琴均符合“二四谱”五声音阶排列，散音与按音而有“轻”“重”“活”之分。据说二四谱考证从历史资料知道宋代以前就早已有了，那么它又是弦诗乐的专用古谱，反映了弦诗乐的产生在宋已有。当然形成68板曲式结构是否与二四谱产生等同 起来能推前到宋以前便有，因缺乏古乐谱引证，不能妄加推断。

另一点也是很重要的，就是从黄钟宫的确立从一个侧面看弦诗乐的历史。我们谁都知道潮剧和潮州弦诗乐，细乐用的中心调性（即黄钟宫）是 f' ，这是确定无疑的，尽管秦腔、昆腔、弋阳、余姚腔以及其他外来等南北剧种所传入的腔板和曲牌以正宫调为黄钟宫（ g' ）特别是唢呐曲牌，由二尺谱作媒介而传入。但潮州自己固有的，从历史上沿用的律和调应溯源于宋。宋代定黄钟宫的调高音高为标准 f' 宫音，这就是潮州音乐沿用至今的中心调性—— f' 为宫音的黄钟宫，弦诗乐和潮剧都是这样定调高的。杨荫浏先生《史稿》上册369页指出宋代「教坊律黄钟音高标准仍是 f' ，可见这一标准，沿用甚久，影响较大。」这就是潮州音乐沿用的黄钟宫史实，它有助于我们探讨潮州弦诗乐的产生、发展的又一旁证。它和“二四谱”一样，成为弦诗乐历史传统久远的佐证。

本文一开始就以如此多的篇幅来引证和探讨潮州弦诗古曲产生与发展的历史背景和渊源，无非是想有助于对下面将进入的主要内容，即第二大部分对十大套著名弦诗乐曲和其他古曲的曲式结构研究。

X X X X

我曾于1983年第四期《中国音乐》发表了一篇题为《潮州音乐的曲式结构与板式规律》拙作。文中对潮州弦诗乐曲曲式结构以及其他演奏形式的结构，板式作了简介。大套或短小弦诗乐曲在演奏中总的说都是变奏曲式——主题（头板或二板曲原形）与变奏。原形是经过加花的，在乐曲演奏过程中板式也随着变化，由头板曲 $\frac{4}{4}$ 拍慢速转向 $\frac{1}{4}$ 流水板（称三板），按照民族地方传统变奏原则与方法作变奏发展，但在大套弦诗古曲中有着更为严谨的变奏程序。可以概括为三种方式：

第一，由头板 $\frac{4}{4}$ 拍68板慢曲至拷拍至快速双催A+A¹+A²三段式。板式上由头板 $\frac{4}{4}$ 拍至三板 $\frac{1}{4}$ 拍拷拍和快板 $\frac{1}{4}$ 拍三板双催。

第二，由头板慢曲——三板——快催也是三段式A+A¹+A²。

第三，头板——二板（ $\frac{2}{4}$ ）或三板或拷拍及其他变奏——三板 $\frac{1}{4}$ ——拷拍段——三板快速双催，五段式多层次。三种方式的每次变奏均与头板原形一样要保持68板板数，这就是这种曲式结构的严谨和逻辑思维的完整性，后一点将在下面细部结构中加以分析。但潮州大套弦诗乐曲古曲这种演奏程序正是唐宋大曲传留下来的较为鲜明痕迹。即我前面曾说过的 $\frac{4}{4}$ 头板原形曲（单曲）有如唐大曲的中序拍序或歌头只不过由歌唱沿变为器乐形式，并且没有原歌舞曲那样板数自由，随词格而定板，是按照器乐特有68板曲式结构演奏的由慢速开始，在头板曲68板演奏完之后，吸取虚催、歇拍、衰遍（有如今潮州弦诗乐惯用之单催、三板拷拍或其他节奏加快的变