

北宋

御史

陶尔夫
诸葛忆兵
著



黑龙江教育出版社



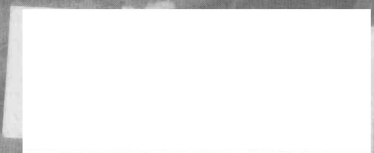
北宋

词史

陶尔夫
著
诸葛忆兵

I 207.23

T722



陶尔夫 诸葛忆兵 著

北宋词史

黑龙江教育出版社

2002年·哈尔滨

国家教育部人文社会科学研究“九五”规划项目

图书在版编目(CIP)数据

北宋词史/陶尔夫 诸葛忆兵著. —哈尔滨:黑龙江教育出版社, 2002. 7

ISBN 7-5316-3953-X

I. 北… II. 陶… III. 宋词—文学史
IV. I207.23

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 071577 号

北宋词史

BEISONG CISHI

陶尔夫 诸葛忆兵 著

责任编辑:孙延凤

封面设计:陈冬妮 傅 旭

责任校对:翟文凌 徐 岩

技术编辑:王宇彤

黑龙江教育出版社出版(哈尔滨市南岗区花园街 158 号)

黑龙江新华印刷厂印刷·黑龙江教育出版社发行

开本 787×1092 1/32·印张 19.125·字数 460 千

2002 年 7 月第 1 版·2002 年 12 月第 1 次印刷

印数:1—1 000

ISBN 7-5316-3953-X/I·137 定价:38.00 元

目 录

引 言	1
一 词是音乐文学	3
二 词的起源	19
三 论宗教与词体的兴起	27
四 宋词的“雅化”进程	50
五 唐五代北宋词概说	63
 第一章 晏欧词风与令词创作群体	77
第一节 北宋早期的小令	80
第二节 北宋词初祖——晏殊	97
第三节 个性张扬的令词作家——欧阳修 ...	122
第四节 令词的优秀作家张先及其他	150
第五节 小令的最后一位专业作家——晏几道	166
 第二章 柳永词风与慢词的兴盛	200
第一节 慢词的兴起及其发展	202
第二节 柳永词风及其词史地位	216

第三节	“婉约之宗”——秦观	259
第四节	成绩斐然的其他慢词作家	282
第三章	苏轼词风与苏门创作群体	297
第一节	词风的革新家苏轼	297
第二节	苏门创作群体	340
第三节	“诗化”革新之深化者——贺铸	377
第四章	清真词风与大晟创作群体	409
第一节	清真词风	410
第二节	大晟词人创作群体	441
第三节	御用词人与北宋后期的俗词创作	483
第五章	李清照及北宋后期其他词人	503
第一节	李清照的个性及其成因	504
第二节	李清照的前期创作	516
第三节	胆识过人的《词论》	544
第四节	北宋后期其他词人	549
结 语		561
人名索引		573
参考文献		600
《北宋词史》书后	 刘敬圻	606

引 言

在源远流长的中国古代文学的河流里,追溯本源,诗歌恐怕是最古老的文学样式。鲁迅在《门外文谈》中假设原始人“抬木头,都觉得吃力,却想不到发表,其中有一个叫道‘杭育杭育’,那么,这就是创作。”如果将这种“杭育杭育”的节奏,配上有意义的文字,作为一种号子来喊叫,那就是原始诗歌。流传至今的上古诗《弹歌》,两个字一节拍,就是这种伴随劳动过程的产物。

到了春秋时代,作诗、言诗蔚然成风。经过系统整理,汇集成第一部诗歌总集——《诗经》。庙堂祭祀、外交应对、亲朋酬答,都离不开诗歌的创作和应用。在长江中下游地区之古老的楚国,楚辞作为一种别具地方语言特色的诗歌体式,也在悄悄萌芽、发生、发展。屈原和他的巨作《离骚》的出现,宣告楚辞体式的完全成熟,并走向鼎盛。从此,《诗经》和《楚辞》就成为中国古代诗歌的两大文学源头。

中国古代诗歌,不仅有悠远绵长的历史,而且,历代都有出类拔萃的诗人或诗篇涌现。《诗经》、《楚辞》之后,有汉代的乐府、汉代的文人五言诗、魏晋的拟古乐府、南北朝的民歌、南朝的新体诗等等。从诗歌形式上来说,变四言为五言、七言,且辅之以杂言;变随意而为讲究声律音韵,且趋于格律化,纷繁复杂,五彩缤纷。唐

代,则是中国古代诗歌的全盛时期。李白、杜甫、王维、白居易、李贺等等,群星闪烁,光彩耀人;古体诗、格律诗,诸体俱备;山水诗、田园诗、边塞诗,诗境全面拓展;诗风或飘逸奔放,或沉郁顿挫,或秾丽凄清,或绵邈绮艳,或奇崛险怪,百花齐放,争奇斗艳。清人编纂的《全唐诗》,共收录二千二百余位作家的诗歌四万八千九百多首。古代中国堪称泱泱诗歌大国。

在这一片灿烂辉煌的诗的百花园里,宋词是一朵鲜艳夺目的奇葩。它悄悄在民间萌芽生成,于花前月下汲取着芬芳的养分,日益滋润成熟,终于成为一种可以与唐诗分庭抗礼的新的抒情格律诗体。它从一开始就把注意力侧重于个人的享乐私生活,突出表现抒情主体享受人生过程中的细腻感官感受、幽隐心灵体验、曲折情感历程,形成“言情”与“侧艳”的文学特征。其间,又不乏天才作家“满心而发,肆口而成”的随意挥洒淋漓。他们可以咏叹历史古迹,寓意深邃;可以感慨现实人生,视野开阔;可以关切国家命运,慷慨激昂。宋词的抒情功能在他们手中有了极致的表现和复杂的变化。词的风格表现更是多姿多彩,琳琅满目,美不胜收。如晏殊的温润秀洁、柳永的靡曼谐俗、苏轼的清雄旷逸、周邦彦的精美典丽、李清照的清新流畅、姜夔的清空骚雅、辛弃疾的沉郁顿挫、吴文英的密丽幽邃、王沂孙的晦隐缠绵等等,名花异卉,绚丽缤纷。历代有无数读者为之折腰倾倒,“堕情者醉其芬馨,飞想者赏其神骏”(沈曾植《菌阁琐谈》),各取所爱,各得其所。唐圭璋先生编纂的《全宋词》共辑录两宋词人一千三百三十余家,作品约二万首。孔凡礼先生又编得《全宋词补辑》,增收词人一百余家,作品四百三十余首。

从全部中国词史的发展过程来看,大体上经历了兴起期(唐五代北宋)、高峰期(南宋)、衰落期(元明)、复兴期(清)四个不同历史阶段。北宋词正处于词之兴起的重要阶段,歌词之丰富多样的体

式句式、声韵格律、风格题材,都酝酿乃至成熟于这一阶段,它为南宋词之创作高峰期的到来做好了充分的准备。

在进入北宋词的讨论以前,首先对词与音乐之关系、词的起源、词的审美风貌之演化以及词在北宋以前的发展情况,作一个必要的介绍。

一 词是音乐文学

词,是音乐文学,是一种句式长短不齐的用以配乐歌唱的抒情诗。其特点是每首词都有固定的词调,而且“调有定句,句有定字,字有定声”,不能随意增减变换。词的格律变化繁富而严格。词与传统的诗歌体式有鲜明的区别。

1. 词的诸多名称

“青史应同久,芳名万古闻”。词,作为新兴的诗体形式,她的出现,迄今至少已有一千三四百年之久了。作为一种诗体,她也跟人一样,具有健旺的生命活力;跟人一样,代代相传,永不衰歇。词的历史,可以称得上是十分久远了。在这漫长的历史发展过程中,由于词的性质、特点与传统诗歌有明显区别,因此更为社会各阶层人民所喜爱,她的“芳名”,比之诗更多也更为复杂。在进入词史的正式论述以前,深感有必要对之进行介绍与分析。《管子·正第》说:“守慎正名,伪诈自止。”《旧唐书·韦湊传》说:“师古之道,必也正名;名之与实,故当相符。”通过正名,使词史的内容与名称相符,是词史逻辑展开的必要准备。

词的诸多名称,或因其音乐特征或因其独特形式而获得,诸如曲子词、乐府、长短句、诗余等等。词的每一种“芳名”的讨论,都是对词的性质与特征的各个侧面的体认过程。

曲子词:曲子,是词的最早名称,与今时所说的“词”、“歌词”意

义相同。但在唐五代却很少使用“词”这一称谓。例如在敦煌藏经洞里发现最早的民间词集,其名称是《云谣集杂曲子》(共30首),一些单篇则称之为曲子《浣溪沙》、曲子《捣练子》、曲子《感皇恩》等。“曲子”,即指倚谱所填之歌词而言。王重民在《敦煌曲子词集·叙录》中说:“是今所谓词,古原称曲子。按曲子原出乐府,郭茂倩曲子所由脱变之乐府为‘杂曲歌辞’,或‘近代曲辞’……是五七言乐府原称词(即辞字),或称曲,而长短句则称曲子也。特曲子既成为文士摘藻之一体,久而久之,遂称自所造作为词,目俗制为曲子,于是词高而曲子卑矣。”唐五代之所以把这种配乐歌词称之为“曲子”,任半塘认为:“其含义的主导部分是音乐性、艺术性、民间性、历史性,都较词所有为强。”(《关于唐曲子问题商榷》,《文学遗产》1980年第2期)直至宋代,人们还习惯于称词为“曲子”。如张舜民《画墁录》所载:柳永进见晏殊。“晏公曰:‘贤俊作曲子么?’三变曰:‘只如相公亦作曲子。’”宋神宗熙宁间杨绘编了一册被视之为“最古之词话”的书籍,书名是《时贤本事曲子集》。南宋王灼论词之起源时说:“盖隋以来,今之所谓‘曲子’者渐兴,至唐稍盛。”(《碧鸡漫志》卷一)朱熹在《朱子语类》中也说过“长短句今曲子便是”之类的话。可见“曲子”之称,影响深远。称“曲子”为“词”,是文人词出现以后的事。五代欧阳炯在《花间集叙》中最先提出“曲子词”这一名称:“因集近来诗客曲子词五百首,分为十卷。”与欧阳炯同时的孙光宪在《北梦琐言》中说:“晋相和凝,少年时好为曲子词。”至宋,“词”才逐渐取“曲子”而代之。顾随说:“词之一名,至宋代而始确立。其在有唐,只曰‘曲子’……‘子’者,小义,如今言‘儿’。故曰:曲子者,所以别于大曲也。奚以别乎?曰:大小之分而已。又,‘曲’者,‘谱’义,指声,‘词’、‘辞’通,指文字。是故,曲子词者,谓依某一乐章之谱所制之辞。”(《释曲子词寄玉言》)在现存二百五十余种宋词之别集中,以“词”名集者约有一百六十五家

(包括词作甚少近人广为搜集命名在内)。其著名者如潘阆《逍遥词》、晏殊《珠玉词》、张先《张子野词》、晏几道《小山词》、毛滂《东堂词》、陈与义《无住词》、李清照《漱玉词》、张元干《芦川词》、张孝祥《于湖词》、陈亮《龙川词》、史达祖《梅溪词》、刘过《龙洲词》、吴文英《梦窗词》、朱淑真《断肠词》、卢祖皋《蒲江词》、戴复古《石屏词》、张炎《山中白云词》、刘辰翁《须溪词》、汪元量《水云词》、蒋捷《竹山词》等等。如果剔除“词高曲子卑”的偏见与“词领导曲子”的误解,按约定俗成的惯例把“敦煌曲子”称为“敦煌曲子词”、“敦煌民间词”、“敦煌词”都是可以的。也正是在这个意义上,我们才把这部书称之为《北宋词史》。

乐府:原指汉武帝所设置的音乐机构,其所搜集创制合乐歌唱的诗称之为“乐府歌辞”,或称“曲辞”。后世则简称“乐府”。因乐府机构的主要任务是创制乐谱、训练乐工、采集歌辞、受命演出,所以自汉及唐,凡郊祀、燕射、鼓吹、清商、舞曲、琴曲等均在乐府机关管辖范围之内。因之,汉魏六朝可以入乐的歌诗,包括后来袭用乐府旧题或摹仿乐府体裁而创作的新题乐府一般均称之为“乐府”。而词被称之为“乐府”则与上述情况有所不同,它主要是用“乐府”这一名称表述其可以入乐歌唱这一特点,是填词以配乐的抒情诗。所以不少词人的别集用“乐府”来命名。如苏轼的《东坡乐府》、周紫芝的《竹坡居士乐府》、徐伸《青山乐府》、赵长卿《惜香乐府》、康与之《顺庵乐府》、曹勋《松隐乐府》、姚宽《西溪居士乐府》、杨万里《诚斋乐府》、赵以夫《虚斋乐府》等等。有的词集为了强调并突出其音乐与作品的时代性,还另创“近体乐府”、“寓声乐府”之称。如周必大《平园近体乐府》、贺铸《东山寓声乐府》等。

长短句:本指诗歌之杂言,与词之长短句有别,但前人则有用以代指词的创作。汪森在《词综序》中说:“自有诗而长短句即寓焉,《南风》之操,《五子》之歌是已。周之《颂》三十一篇,长短句居

十八;汉《郊祀歌》十九篇,长短句居其五;至《短箫铙歌》十八篇,皆长短句,谓非词之源乎?”汪森只从词的字句长短错落这一方面与古代诗歌相类比,并由此而探词之本源,自然会流于形式表面而失其根本。故王昶在《国朝词综序》中对此作了补充:“汪氏晋贤叙竹垞太史《词综》,谓长短句本于‘三百篇’并汉之乐府,其见卓矣,而犹未尽也。盖词实继古诗而作,而诗本乎乐,乐本乎音,音有清浊、高下、轻重、抑扬之别,乃为五音十二律以著之,非句有长短,无以宣其气而达其音。”从音乐乐谱的旋律高下、抑扬变化来看词之句式长短,就科学得多了。因为它从是否合乐这一本质上将一般诗歌与入乐歌唱的词明显区分开来。最早的苏轼词集就曾名曰《东坡长短句》(见《西塘耆旧续闻》),另有秦观《淮海居士长短句》、陈师道《后山长短句》、米芾《宝晋长短句》、赵师侠《坦庵长短句》、张纲《华阳长短句》、辛弃疾《稼轩长短句》、刘克庄《后村长短句》等。

诗余:主要用于词集的名称,最早出现于南宋。如最早的词选即以《草堂诗余》命名,毛平仲的《樵隐词》也曾称之为《樵隐诗余》,稍后王十朋有《梅溪诗余》、廖行之有《省斋诗余》、韩元吉《南涧诗余》、张镃《南湖诗余》、汪莘《方壶诗余》、黄机《竹斋诗余》、王迈《臞轩诗余》、葛长庚《玉蟾先生诗余》、黎廷瑞《芳洲诗余》、刘将孙《养吾斋诗余》等。直至明代,“诗余”方作为词的别名使用。最明显的是张綖的词律专著便命名为《诗余图谱》。这里的“诗余”即词的别称。王象晋《诗余图谱序》中说:“诗亡而后有乐府,乐府亡而后有诗余。诗余者,乐府之派别,而后世歌曲之开先也。”徐师曾在《文体明辨·诗余》中说:“按诗余者,古乐府之流别,而后世歌曲之滥觞也。”但是,因为“诗余”二字含有诗高而词卑的轻视之意在内,所以也有人反对用“诗余”名词。汪森说:“古诗之于乐府,近体之于词,分镳并驰,非有先后。谓诗降为词,以词为诗之余,殆非通论矣。”(《词综序》)

此外,词还有其他许多名称,或创用与词集本身特色有关的称谓,实际与“词”的性质逐渐疏离了。如有称“歌曲”者,王安石《临川先生歌曲》、姜夔《白石道人歌曲》便是。有称“琴趣”者,如欧阳修《醉翁琴趣外篇》、黄庭坚《山谷琴趣外篇》、晁补之《琴趣外篇》、晁端礼《闲斋琴趣外篇》。有称“乐章”者,如柳永的《乐章集》、刘一止《苕溪乐章》、洪适《盘洲乐章》、谢懋《静寄居士乐章》。有称“遗音”者,如石孝友《金谷遗音》、陈德武《白雪遗音》、林正大《风雅遗音》。有称“笛谱”者,如周密《蘋洲渔笛谱》、宋自逊《渔樵笛谱》。有称“渔唱”者,如陈允平《日湖渔唱》。有称“樵歌”者,如朱敦儒之《樵歌》。有称“语业”者,如杨炎正之《西樵语业》。有称“痴语”者,如高观国之《竹屋痴语》。有称“鼓吹”者,如夏元鼎《蓬莱鼓吹》。还有称“绮语债”者,如张辑之《东泽绮语债》。

由上可见,词的“芳名”、别号,纷复众多,在所有诗体形式之中,没有任何一种诗体像词这样被人们从不同角度来加以概括、掂量与赞许。这一方面说明词体形式之被普遍喜爱,同时也说明,词体形式是一个多面体,与传统文化、中外交流以及时代社会需求的潜移默化密切相关。

2. 燕乐的形成及其发展

如前所述,词的性质既然是用以配乐歌唱的抒情诗,那么词之起源就跟音乐有着难以分离的紧密关系了。“每首词都有固定的词调,而且调有定句,句有定字,字有定声,不能增减变换”,这些特点也都是由音乐乐谱决定的。正是因为词有着上述这些特点,所以又进一步证明,词的产生是中国诗乐结合进入第三个阶段的产物。

泱泱诗国,历史悠长,诗乐结合,相得益彰。纵观中国古代诗名,可以看出,诗、乐、舞三者,几乎是不可须臾分离的三姊妹,她们各展所长,相依为伴,共同展示着中国古代文学艺术的风采。“情

动于中而形于言，言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。”（《毛诗序》）这段话形象地表达了诗、乐、舞三者之间的姊妹情亲。

中国诗乐结合的传统，大体经历了三个不同历史阶段。沈括在《梦溪笔谈》卷五中说：“外国之声，前世自别为四夷乐。自唐天宝十三载，始诏法曲与胡部合奏。自此乐奏全失古法，以先王之乐为雅乐，前世新声为清乐，合胡部者为宴乐。”沈括即将其分成三个阶段。

第一阶段是秦以前。那时流行的音乐，统称“雅乐”，《诗经》中的作品就是雅乐流行时期的歌诗。《墨子·公孙篇》说：“诵诗三百，弦诗三百，舞诗三百。”可见当时《诗经》中的作品与乐、舞结合十分紧密。《史记·孔子世家》也说：“三百五篇，孔子皆弦歌之。”《左传》襄公二十九年（前544）吴国季札到鲁观乐，乐工曾为他歌“周南”、“召南”、“邶”、“鄘”、“卫”、“齐”、“豳”，又歌二“雅”及“颂”的作品，季札对之多有评论。《诗经》中的“风”、“雅”、“颂”，就是按不同音乐类型来划分的。《楚辞》也是配乐歌辞，《离骚》是楚乐曲《劳商》的音转。《九歌》是楚地祭神仪式的歌辞。“雅乐”所用的乐器，主要是钟、鼓、琴、瑟。唐宋时所说的“雅乐”，实际上是仿古的拟作，主要用于郊庙祭享，装点门面，已非原来纯正的“雅乐”了。

诗乐结合的第二阶段是清乐。流行于汉魏六朝的音乐习惯上称之为清乐，“乐府诗”就是用清乐配合歌唱的歌词。“清乐”，是“清商曲”的简称，最早是汉魏时期的平调、清调、瑟调，即所谓清商三调（宫调、商调、角调）或相和三调，流行于中原。其后，晋室南渡，六朝出现的吴声、西曲则称之为清商调，流行于江南。《旧唐书·音乐二》：“清乐者，南朝旧乐也。永嘉之乱，五都沦覆，遗声旧制，散落江左。宋、梁之间，南朝文物，号为最盛；人谣国俗，亦世有新声。后魏孝文、宣武，用师淮汉，收其所获南音，谓之清商乐。隋

平陈，因置清商署，总谓之清乐，遭梁、陈亡乱，所存盖鲜。”仅“四十四曲存焉”。清乐随历史的发展实亦接近消亡。清乐所用的乐器主要是丝竹，即箏、瑟、箫、竽。诗乐相配合的关系是先有歌辞而后配乐。郭茂倩《乐府诗集》卷二十六《相和歌辞一》说：“当时先诗而后声，诗叙事，声成文，必使志尽于诗，音尽于曲。是以作诗有丰约，制解有多少。”这与配合燕乐而产生的曲子词已大有不同。

诗乐结合的第三个阶段是燕乐。燕乐出现于隋唐，是唐代文化艺术全面繁荣的重要标志之一。

当历史进入隋唐之际，中国古代音乐出现了一个大融合、大发展与大高涨的历史时期，可以毫不夸张地说，这是中国古代历史上空前绝后的音乐狂飙运动。这一运动，推进了诗歌的发展与文化艺术的全面繁荣。由于隋代结束了二百余年南北分裂的历史局面，唐代又在此基础上进一步促进多民族国家的统一和发展，政治空前稳定，经济高度发展，古代称之为“胡乐”的西域音乐，通过友好往来，通过经商、通婚、宗教传播、建立武功等多种渠道，源源不断地进入中原内地，受到内地人民百姓的普遍欢迎，同时还与传统的民间音乐相互交融汇合，形成了全新的音乐类型：“燕乐”。这种“燕乐”比之清乐、雅乐具有更大的艺术吸引力，它节奏鲜明，旋律欢快，色调丰富，乐曲演奏手段多彩多姿，善于表情达意，显示出历久不衰的创造力与生命力。这种艺术氛围，吸引了许多民间乐工、歌妓直至文人、词客，他们一时技痒，便开始按谱填词，渐成风俗，日久天长，广泛传唱，最终形成了“词”这一新的诗体形式。

然而，燕乐的形成与词的产生是一个历史的动态过程，并非一日之功。就现有文献来看，燕乐是中外文化交流的产物，是一个渐进的历史过程。早在十六国与北朝时期，燕乐就开始进入孕育阶段了。前凉张重华永康三年（348），天竺就曾送给前凉音乐一部，歌曲有沙石疆，舞曲有天曲，乐器有凤首箏篴、琵琶、五弦、笛、铜

鼓、毛员鼓、都县鼓、铜钹、贝等九种为一部，另乐工十二人（见《隋书·音乐志下》）。公元383年前秦大将吕光受命率七万兵力通西域，385年带回龟兹乐，因受西凉太守阻拦，遂攻下西凉并讨平周边州郡。吕光为武威太守，后于389年自立为“三河王”。吕光不仅带回胡乐，还有乐器箏篥、腰鼓、羯鼓等。

在漫长的丝绸之路上，骆驼一队接着一队，战马连着战马，络绎不绝。单调的驼铃之声，驱走了沙漠上远古的寂寞，随身携带的乐器，倾吐着羁旅乡愁，异国情调的乐曲抚慰着疲惫的心灵，引起了美好的回忆。一种崭新的音乐，就这样慢慢地在丝绸之路上孕育、积累，逐步成长。西域音乐进入内地，最先在西部边陲碰撞、融合。先是敦煌。敦煌是丝绸之路上的明珠，通往西域的必经之路，地处鸣沙山下，故称沙州城。丝绸之路至此分南北两路，南出阳关，北经玉门关。阳关在敦煌城西南七十公里，玉门关在城西北八十里。胡汉乐在此交融形成《敦煌乐》，诗曰：“客从远方来，相随歌且笑。自有敦煌乐，不减安陵调。”（见《乐府诗集》卷七十八《杂曲歌辞十八》）次在武威（即凉州）。吕光等据有凉州，胡汉乐在此融合，变龟兹声为之，号“秦汉伎”；后魏太武既平河西后谓之“西凉乐”；至魏、周之际，又称之为“国伎”，在内地广为流传，至唐仍盛行不废。岑参《凉州馆与诸判官夜集》诗云：“弯弯月出照城头，城头月出照凉州。凉州七里十万家，胡儿半解弹琵琶。”杜牧《河湟》诗云：“惟有凉州歌舞曲，流传天下乐闲人。”北魏宣武帝元恪（499—515）以后，西域音乐再次传入。据《魏书·世宗纪》所载，当时与之有关各国，不断派使臣来朝，西域音乐也不断传入，以曲项琵琶、五弦箏篥、直胡、铜鼓、铜钹等为演奏乐器，对听众有很强的感染力。北齐后主高纬（565—576），给西域乐人曹妙达、安未弱、安马驱等以封王开府的优厚待遇，可见其对胡乐的赏识。北周时，西域诸国尽为突厥所灭。天和三年（568），周武帝宇文邕与突厥通婚，“西域

诸国来媵,于是龟兹、疏勒、安国、康国之乐,大聚长安。胡儿令羯人白智通教习,颇杂以新声。”(《旧唐书·音乐二》)西域音乐与民间音乐的融合已进入长安洛阳腹地。这次通婚,还引进了音乐家苏祇婆与五旦七声的乐律。

以上五次是隋建国前北中国与西域音乐文化之交流融汇盛况,可视之为燕乐形成的初始期。隋统一后,是燕乐的定型期。

隋建国后,龟兹乐更为盛行,并开始分成三部:西国龟兹、齐朝龟兹、土龟兹。隋文帝对南北音乐进行汇集整理,分别雅俗,于雅乐外置七部乐:一曰西凉伎,二曰清商伎,三曰高丽伎,四曰天竺伎,五曰安国伎,六曰龟兹伎,七曰文康伎。隋炀帝时,又定为九部乐,即:清乐、西凉、龟兹、天竺、康国、疏勒、安国、高丽、礼毕。(见《隋书·音乐下》)

唐代是燕乐的繁盛期。唐建国初期,按隋制置九部乐。太宗贞观十四年(640),太宗平高昌,得高昌乐。又命协律郎张文收造燕乐,去礼毕曲,合为唐十部乐。从太宗至玄宗的百年左右时间,唐以前称之为西域或少数民族的国名,已成大唐帝国的郡县,其势力范围已越过葱岭。通过欧亚大道,唐与中亚、西亚、南亚的经济文化交流已臻于极盛。“胡部新声”再次传入内地,唐代的音乐又出现一个新的繁荣高潮。首先是坐部伎与立部伎的设立。《新唐书·礼乐十二》载:“又分乐为二部:堂下立奏,谓之立部伎;堂上坐奏,谓之坐部伎。”“坐部伎”演奏的六部乐之第一部就是“燕乐”。其次是教坊的设置。教坊是教授与传习伎艺的场所,隋代实已开始。据《通鉴》卷一百八十所载,隋大业十三年十月于洛水之南置十二坊以养“艺户”(即“其家以伎艺名者”)。又《隋书·音乐下》载:“大业六年于关中为坊,以置魏、齐、陈乐人子弟。”唐时宫中有两教坊之设。《旧唐书·职官志》:“武德(高祖年号)以来,置于禁中,以按雅乐,以宫人充使,则天改为云韶府,神龙(中宗年号)复为教