

曲云·李萌 著

陕西

筝曲



陕西筝曲

樂

责任编辑：聂希玲
封面设计：步功

定价：11.10 元

ISBN 7-103-01691-7



9 787103 016916 >

J6

陕 西 箏 曲

曲 云、李 萌 著

人 民 音 乐 出 版 社

图书在版编目(CIP)数据

陕西筝曲 / 曲云、李萌著. -北京:人民音乐出版社,

1999.12

ISBN 7-103-01691-7

I. 陕… I. ①曲…②李… II. 筝-器乐曲-中国

IV. J648.32

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (1999) 第 17115 号

人民音乐出版社出版发行

(北京市海淀区翠微路 2 号 邮政编码:100036)

Http://www.people-music.com

E-mail:copyright@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京朝阳隆昌印刷厂印刷

787×1092 毫米 16 开 6.25 印张

1999 年 12 月北京第 1 版 2000 年 11 月北京第 2 次印刷

印数: 1,001-3,020 册 定价: 11.10 元

版权所有 翻版必究

发现质量问题请与出版社联系

前 言

关于陕西秦 箏

箏，又称秦箏，据《史记·李斯列传》载李斯谏秦始皇书曰：“夫击瓮叩缶，弹箏搏髀，而歌呼呜呜，快耳目者，真秦之声也。”由此可知，箏早在公元前 237 年便流传在宫廷和陕西民间。早在南北朝时起已陆续传至朝鲜半岛及日本、缅甸等国，在神州内外广为流传。

在秦箏流传过程中，其形制、流派、演奏技法等方面都得到不断的丰富和发展。箏在秦地历代相传，但随着政治的变迁，文化中心的迁移，至近世以来箏在秦地已基本失传了。直至 20 世纪 50 年代，方有著名箏家曹正先生前来原西安音乐专科学校开设了古筝专业，先后由高自成、周延甲等箏家培养了许多秦箏艺术的后起之秀，箏在陕西才不断的振兴、发展起来。现在，陕西已有了一批成熟的箏曲，并有一批优秀的理论研究者和演奏、教学人才，这都为恢复、振兴秦箏流派奠定了良好的基础。

中国民族器乐的曲目，无不与当地的民间戏曲、说唱、民歌等有着密切的血肉联系，各派传统箏曲亦不例外。陕西箏曲是依附于陕西地方戏曲“秦腔”、“郿鄠”、“碗碗腔”及大型器乐演奏形式“西安鼓乐”、“榆林小曲”等民间音乐整理、编订、创作而成的。在陕西的诸多乐种中，箏曾是重要的伴奏、主奏乐器之一。

古都长安是周、秦、汉、唐诸朝建都之地，这里深厚的文化背景、广阔复杂的地理环境，酿成了秦地丰富多彩的民间音乐形式和独特的音乐特征。所谓“高陇多悲风，西域尚急弦，关中秦声苦，藏区踏节歌”正是对融汇于西北地区音乐风格的真实写照。

秦地箏曲有其鲜明的风格特征，其音调既有那大起大落、激昂慷慨即被当地老乡称为“英雄曲”的悲壮气势；又有那如泣如诉、细语缠绵、委婉酸楚的《凄凉调》。更有那《游月宫》、《五云登空》、《大佛登殿》等脱俗出世、虚无飘渺、使人如入仙境的鼓乐箏曲。

在“西安鼓乐”、“郿鄠”、“碗碗腔”等民间音乐中，保存着古老的燕乐艺术传统。其丰富的旋法、调式、音阶都承袭在秦地箏曲之中；其突出的音乐特征即所谓“哭音”、“欢音”及微升 fa、微降 si 的中立、燕乐、俗乐音阶及其微妙的音率变化，是形成秦箏风格的重要标志。（当然，深蕴在秦地民间音乐和传统箏曲中更多的风格与内涵，有待于今后不断的开发和认识。）由此而形成的秦箏演奏中左手拇指与中、食指频繁的在 fa、si 两音程间连续滑按，右

手快速的托、劈摇法，都是秦筝最具特色的技法。

秦筝流派需要有更多的作品、理论家、演奏家来不断的建设和完善，还需要更广泛的吸收全国各地筝的诸派艺术成果和经验，使其更加系统化。这乃是更多代的秦地筝人的艰巨使命。

曲 云 于 1992 年为雨果专辑 CD

《香山射鼓》所写前言

目 次

鼓乐箏曲简介	曲 云 (1)
西安鼓乐中的“大琴”	曲 云 (3)
古曲填古词——西安古乐由《柳含叶》填词	曲 云 (7)
陕西箏曲及其调式音阶	曲 云 (12)

鼓乐箏曲:

游月宫	大吉昌乐社传谱 曲 云译订 (22)
摇门栓	大吉昌乐社传谱 曲 云译订 (23)
捧金杯	西安城皇庙鼓乐曲谱 曲 云译订 (24)
哭长城	大吉昌乐社传谱 曲 云译订 (24)
少华山	大吉昌乐社传谱 曲 云译订 (25)
拾 拍	西安城皇庙鼓乐曲谱 曲 云译订 (26)
出 鼓(十七拍)	福寿堂宣统二年鼓段全本 曲 云译订 (26)
五云登空	大吉昌乐社传谱 曲 云译订 (27)
垂杨柳	大清康熙二十九年六月抄本 曲 云译订演奏谱 (29)
步步娇	大吉昌乐社传谱 曲 云译订 (30)
梅花引(赚)	西安鼓乐道光元年抄本 曲 云译谱改编 (32)
香山射鼓	曲 云曲 (35)
柳含烟(柳含叶)	大清康熙二十九年六月抄本 [唐]毛文锡词 曲 云译订填词 (38)
连理枝(小桃花·小桃红)	西安鼓乐粉词曲谱 [唐]李 白词 曲 云译订填词 (39)
清江曲(清江月)	西仓乐社光绪十三年抄本 [宋]苏 庠词 曲 云译订填词 (40)
咏 箏(海玉莲)	三义庙鼓乐曲谱 [晋]沈 约词 曲 云译订填词 (40)

西安鼓乐半字曲谱:

游月宫	(42)
摇门栓	(43)
哭长城	(44)
少华山	(44)
出鼓古段	(45)
五云登空(歌章)	(46)
正身垂杨柳	(47)

梅花引	(49)
璞登蛾	(51)
流调柳含叶	(53)
郿頀箏曲简介	曲 云 (54)
郿頀箏曲:	
虞美人	陕西郿頀曲牌 曲 云编订 (56)
柳生芽	陕西郿頀曲牌 曲 云编订 (57)
琵琶	陕西郿頀曲牌 曲 云演奏谱 (58)
倦 调	陕西郿頀曲牌 曲 云演奏谱 (58)
反片调	陕西郿頀曲牌 曲 云演奏谱 (60)
哭道情	陕西郿頀曲牌 曲 云演奏谱 (60)
刮地风	陕西郿頀曲牌 曲 云编订 (62)
五更鸟	陕西郿頀曲牌 曲 云改编 (62)
郿頀曲牌联奏	郿頀剧《梁秋燕》唱段 曲 云编订 (66)
永寿庵	秦腔曲牌 曲 云编订 (68)
夜深沉	秦腔曲牌 曲 云编订 (68)
纺线曲	秦腔曲牌 曲 云编订 (69)
弦板调	曲 云曲 (70)
诉苦参军	曲 云编订 (75)
榆林箏简介	李 萌 (79)
榆林箏曲:	
小拜门	榆林小曲 王 清古筝演奏 李 萌记谱 (82)
小小船	榆林小曲 罗兴民古筝演奏 李 萌记谱 (84)
唤娇娘	榆林小曲 罗兴民古筝演奏 李 萌记谱 (84)
掐蒜苔	榆林小曲 罗兴民古筝演奏 李 萌记谱 (85)
五更鼓	榆林小曲 王 清古筝演奏 李 萌记谱 (85)
柳青娘	榆林小曲 王 清古筝演奏 李 萌记谱 (87)
绣荷包	榆林小曲 罗兴民古筝演奏 李 萌记谱 (89)
张生戏莺莺	榆林小曲 罗兴民古筝演奏 李 萌记谱 (90)
演奏指法说明	(91)
后 记	(92)

鼓乐箏曲简介

曲 云

陕西秦箏有着古老悠久的历史传统。秦箏，曾是陕西民间的大型器乐演奏形式——西安鼓乐的重要弹弦乐器之一。鼓乐箏曲是秦箏艺术重要的组成部分。

西安鼓乐（以下简称鼓乐）始于唐，盛于宋、元，至明末、清代以来趋于衰落。从其保留的大量俗乐半字谱手抄本、数以千计的曲牌及其曲体结构、使用过的乐器等方面来看，它与隋唐燕乐以及唐代大曲有着极其密切的渊源关系。它积淀着唐宋以来各个时期、各种音乐艺术形式的痕迹，它融汇了唐宋大曲、唐宋诗词音乐、宋代唱赚、元曲、杂剧、明清小曲等我国北方音乐文化的精粹，是一部活的音乐史。

鼓乐的演奏形式有两种：行乐与坐乐。行乐是朝山拜佛时行走、站立演奏的形式。所用乐曲多为单牌子的只曲，艺人亦称“耍曲”或“清吹”。“小曲”、“鼓段”、“歌章”等都可以在行乐中使用。箏演奏的《游月宫》、《摇门栓》、《捧金杯》等均为“耍曲”。

坐乐是坐着演奏散套与联套大型乐曲的演奏形式。据说坐乐和行乐与唐宫廷的坐部伎、立部伎有关。坐乐用六、人、上、五四调演奏。即：以六为宫，以人为宫，以上为宫，以五为宫，所以也称做四调坐乐。箏演奏的《十拍》、《出鼓》，分别为八拍、十拍“鼓段”曲，既可以用做单曲来演奏，又可入坐乐联套演奏。

《五云登空》、《终南山》等曲，则是鼓乐吸收了念词社的歌章。原有歌词，其内容多与佛、道教有关。

除大量的只曲外，鼓乐还有数种乐曲形式，它们都是坐乐曲体结构中的一个部分。

散套有“套词”，“套曲”。箏歌《柳含烟》是唐代毛文锡之词作，用“套词”《柳含叶》入乐而成。箏歌《连理枝》是唐代李白之词作，用“套词”《小桃花》、《小桃红》分别为上片、下片入乐而成。

联套有“北词”，“南词”，“外南词”，“外分词”，“京套”。箏曲《垂杨柳》译自西仓鼓乐社大清康熙二十九年抄本“大乐”之“正身”，是联套形式的片段。

花鼓段有“别子”、“赚”等。

杂曲子有“起目”、“花打”、“串扎子”、“磊鼓”、“引令”、“赶东山”等。箏曲《梅花引》就是综合了“引令”与“赚”《梅花引》两种形式，用五调统一调式后联奏而成。

在西安东仓鼓乐社的抄本中，保存着珍贵的俗乐半字谱箏曲《大琴门》鼓段。（详见拙

文《西安鼓乐中的“大琴”》，发表在1987年《中国音乐》第二期。）另外，在其它鼓乐抄本中，多处保存有与“大琴”同时演奏的“壳子”曲谱。这都充分表明箏不仅是鼓乐的重要弹弦乐器，并且还一直保持着“击瓮叩缶，弹箏搏髀”箏与敲击乐器同时并用的传统演奏习惯。而六、人、上、五四调，也正是古筝促弦移柱常用的四个调。

近些年来，陕西音乐工作者对西安鼓乐的发掘、整理、研究取得了可喜的成果。以鼓乐为素材改编、创作的音乐作品，在国内外都产生了深远的影响。鼓乐箏曲亦是这已逐渐形成的乐派中之佼佼者。如《香山射鼓》箏作，曾获第六届亚洲音乐论坛优秀作品奖；香港雨果制作公司和新加坡黄河制作公司分别以此命名出版了CD古筝专辑，收录了由曲云演奏的《垂杨柳》、《捧金杯》、《赚·梅花引》、《大佛登殿》、《五云登空》等多首鼓乐箏曲。

保留在鼓乐中的“套词”，均与诗词有关。经过译谱、分析、对比、填词，恢复了失传的诗词音乐。以箏伴奏的诗词箏歌，多次出现在音乐会节目中和国际交流演出中。省广播电台、电视台，全国古筝会议，国际广播电台，多次播出鼓乐箏歌乐曲，产生了广泛的影响。“用反向层层剥离的方法，通过比较、验证，以认识它的原貌，寻觅其发展的轨道，追溯它的源头，无疑是一种科学的研究方法”^①。

鼓乐箏曲、箏歌是“保持和发展丰富传统音乐的独特风格，而不是抛弃原有的特质去另起炉灶；是在吸收融合其它文艺养料时，必须化而用之，与本乐种艺术的规律相融合，这是传统音乐正常的发展道路”^②。

注释：① 摘自李浩宇先生《有感而发》（陕西省《民族音乐学术交流会》1985年会刊）。

② 摘自冯光钰先生《从西安鼓乐看传统音乐的继承和发展》（第五届华夏之声音乐会西安鼓乐专刊）。

参阅资料：

李石根先生《西安鼓乐的艺术传统》。

叶栋先生《民族器乐的体裁与形式》。

西安鼓乐中的“大琴”

曲云

吳字調敲鼓的引令
ㄅ ㄆ ㄇ ㄋ ㄌ ㄍ ㄎ ㄏ ㄒ ㄔ ㄕ ㄖ ㄗ ㄘ ㄙ

うみづふー　　ー　　ー　　ー　　ー　　ー　　ー　　ー　　ー

。　　　　　　　。

[illegible][illegible][illegible][illegible][illegible]

大聖門古陵
○
○
○
○
○
○
○

[illegible]

小・中・大
イ・ロ・ハ
ニ・ホ
ヘ・セ
テ・ソ

自 50 年代初，已故音乐史学家杨荫浏先生曾来西安收集鼓乐资料，并参照西安鼓乐等谱，译“白石道人歌曲”。至 80 年代，上海音乐学院叶栋副教授以西安鼓乐等资料做旁证，解译了敦煌曲谱。这些事实，使得人们越来越认识到西安鼓乐与唐代大曲及宋、元时期的宫廷“大乐”，有着相当密切的渊源关系。

从鼓乐谱抄本的俗乐半字谱中可以看出：属于宫廷“大乐”的乐曲中曾使用过多种弹弦乐器。如前陕西省文化局燕乐研究室藏第 049 号民间抄本的《醉太平》一曲中，有“弦头”、“弦头改品入尾”（在其它抄本中也有）以及《乐琴操》、“扫”等字样。这些，显然都是与弹弦乐

器有关的标题或演奏术语。

鼓乐的谱式，有可能是从唐代以后宫廷流散在民间的一种综合谱式。演奏鼓乐时，弦、管、声乐（歌章、赞等）同用此谱。要搞清楚一段鼓乐谱究竟是管色谱，还是弦索谱，或是声乐谱，除了依靠曲体结构分析外，还必须从乐谱中的术语及曲牌标题等方面来加以鉴别。如：《梅管俱全》、《夏笛钟律》、《青天歌》等字样，分明是与管乐器及声乐有关。

本文分析的《唱古段》和《大琴门古段》是西安东仓鼓乐社抄本中的乐曲。从字面上来看，它们是与声乐和弹弦乐器有关的两段乐曲。请看前面（《唱古段》、《大琴门古段》）。

“大琴”究竟是哪种弹弦乐器？现在已找不到实物。李石根在《西安鼓乐浅识》一文中曾对他 50 年代采访城隍庙著名鼓乐艺人安来绪所谈关于“大琴”的情况时写道：安来绪曾亲眼见到过名叫“大琴”的乐器在鼓乐“坐乐”中使用。其形似棺材板，有数码数弦，已无人会演奏，只是在演奏“坐乐”时放在桌案上做“摆式”乐器。

为进一步了解“大琴”在鼓乐中使用的情况，笔者走访了大吉昌等乐社，艺人们谈到比安来绪先生年龄更大的鼓乐前辈所见的“摆式”乐器，不仅有“大琴”，而且有琵琶、小笙等乐器，并听前辈们讲过“大琴”定音为五个“字”。

原城隍庙道士张隆兴（鼓乐艺人）说，他的师傅王御生（比安来绪先生年长）讲过：“坐乐”中的“大琴”是用手抓弹的。“摆什”乐器也叫做“亮箱”。

芭田水陆庵是自古以来每年一度的“水会”活动圣地。“水会”活动的主要内容就是演奏鼓乐，故此庙亦为历代鼓乐社集会、演奏的场所。

此庙始建于唐，是以著名的悟真寺为主体的佛寺群组成部分。正殿的浮雕是明代复修的。在东西两壁五百罗汉的底座下边，各有两组持拍板、笛、琵琶、箏、海口、铙、钹、鼓等的乐人塑像。乐人所持的这些乐器，正是鼓乐中现在使用的和已失传的乐器。高超的雕塑艺术可能与当时活跃在此庙的鼓乐演奏有关。尤其是那持箏的乐人演奏姿态，生动逼真，很自然地使人联想到鼓乐中的“大琴”是箏这种弹弦乐器。

关于箏最早的历史记载是李斯上书秦王《谏逐客书》一文，从文中可以看出，当时的箏多是为“歌呼呜呜”的声乐伴奏的。而“击瓮叩缶、弹箏博髀”与“弃击瓮……退弹箏”更说明了“瓮”、“缶”等打击乐器与弹箏有着不可分割的密切关系。

西安鼓乐中的“大琴”，正是有着与打击乐器不可分开使用的演奏传统，凡会演奏“坐乐”的鼓乐艺人都会脱口说出他们的演奏术语：“梅管夏笛、壳子大琴，《玉门散》的‘别子’，《梅林阁》的‘赚’”等等。由此可以得知祖祖辈辈鼓乐配器及曲体结构形式之一斑。

据安来绪先生所言，“壳子”是铜制成套的打击乐器，从小至大、从高音到低音数目不详，形状似今碗碗腔中的重要打击乐器——碗碗。并说只有在使用“大琴”的时候才使用“壳子”，自然，“壳子”是同“大琴”同时在鼓乐中失传的。在鼓乐谱中，有数处均以“壳子”命题，如前面《吴字调敲壳的引令》。可见这种以“壳子”命名的乐曲，势必是以“大琴”作为主奏乐

器的。从中可以看出这段音乐有散板、引子，有打击乐伴奏，曲调旋律起伏。如用箏来演奏，无论从箏演奏技术发展的历史和箏所用调记载来说，都有着极好的表现力。

《唱古段》和《大琴门古段》中的“古”字，应为“鼓”字，“门”字应为“扞”字。这些别字是由于艺人们文化低或因方言等故所致。在其它鼓乐谱中此种现象亦甚多，如《月儿高》写成《日儿高》、《出鼓》写成《出古》等。

许慎《说文解字》扞曰：“抚持也。从手，门声。诗曰：‘莫扞朕舌’”。“扞字”除持、握之意外，还有抚摸之意。这里的《大琴门古段》是用“大琴”演奏鼓段的意思。根据前曲《唱古段》来看，《大琴门古段》多是为歌伴奏的乐曲。

根据以上调查材料来看，西安鼓乐“坐乐”中所用的“大琴”，有可能是秦地的传统乐器——箏。敲“壳子”弹箏，《唱鼓段》弹箏，这不正是继承并发展了的“击瓮叩缶，弹箏博髀而歌呼呜呜”的“真秦之声”吗！

《唱古段》是以“j”为宫的“j”调曲，其音列为：

六 1 人 即 fa、re、do、la、sol、fa。如设箏定调为 F，箏音阶排列应是 do、la、sol、fa、re、do……等，于是箏的 C 调音阶升高四级音，鼓乐用调是固定概念，《唱古段》一曲的音域从“ム”（c¹）——“认”（g²），这正是女声的最佳歌唱音区。而此曲后的四组无拍散音符（见谱例〔一〕）在其它鼓乐谱中不曾多见，这四组音音列为 sol、mi、re、do、la、sol、mi、re、do，正如艺人所言：“大琴”定音为五个“字”。箏之定弦正如此。这分明是唱完了以“认”为宫的声乐曲《唱古段》，在“唤头”之后用“大琴”奏出四组散音，使得与“大琴”一齐演奏的“壳子”等乐器转至以“ム”为宫的鼓乐曲《大琴门古段》之用调。

谱例〔一〕（四组无拍散音反译谱）：

人	人	1	人	5	人	5	人
5	5	6	5	5	3	2	1
5	6	人	人	1	人	、	マ
2	1	5	5	6	5	3	2

笔者在箏上试奏了以上两首乐曲及其用调，《唱古段》奏完后，根本不用移柱，非常方便可立刻转入《大琴门古段》，实际上是前曲“为”等于后曲“ム”，在同一调中演奏，只须转换鼓乐的唱名概念就行了。

声乐曲与器乐曲相连的鼓乐谱，在“坐乐”中甚多（如笔者译配的《柳含烟》一曲正如此。发表在《交响》1986年第三期），而且也同样是这种四度关系用调的乐曲。这是由于演唱者音域的需要而形成的。

现将两首乐曲译出，并将《大琴门古段》配以箏指法进行演奏，其音列为：re、do、si、la、sol、fa、mi、re、do 的七声音阶。由五声音阶的箏左手促柱产生二变之音正是原鼓乐的风格所在，使得艺人演唱中的“哼哈”及鼓乐不超过小三度的经过音、辅助音润腔，在箏

上表现得淋漓尽致，以箏所能承受的张力，演奏鼓乐曲更能完美的表现出其风格及特点。

谱例〔二〕《唱古段》译谱：

$\dot{1} \dot{2} \dot{1} | 5 \ 6 \ \dot{1} \ \dot{1} | \dot{1} \ 4 \ 2 \ \dot{1} | 6 \ 5 \ 4 | 4 \ \dot{2} \ \dot{1} \ \dot{2} | 4 \ 4 \ 5 \ 4 \ 2 | \dot{1} \ \dot{1} | \dot{1} \ 5 \ 6 |$
 大 大 大 人 大 为 大 为 大 人 为 大 大 为 为 认 为 大 大 人

$\dot{2} \ \dot{2} \ 4 \ \dot{1} | \dot{1} \ 5 \ 6 \ 5 | \dot{2} \ \dot{2} \ 4 \ \dot{1} | \dot{1} \ 5 \ 6 \ 5 | 4 \ 4 | 4 \ 6 \ 5 \ 4 | 2 \ 2 \ 4 \ 1 | \dot{1} \ \dot{1} \ \dot{2} \ \dot{1} |$
 大 为 大 人 人 大 为 大 人 人 为 为 人 为 大 为 大 大 为 大

$6 \ 6 | 6 \ \dot{1} \ \dot{2} | 4 \ 5 \ 4 \ 2 | \dot{1} \ \dot{1} | \dot{1} \ 5 \ 6 | \dot{2} \ \dot{2} \ 4 \ \dot{1} | \dot{1} \ 5 \ 6 \ 5 | 4 \ 4 | 4 ||$
 大 大 大 大 为 认 为 大 大 人 大 为 大 人 人 为 为 尾

(此处接前译四组无拍散音)

加以箏指法的《大琴门古段》译谱中所使用的勾搭指法处，在原谱中均为两个相同音，由于鼓乐谱字只有一个八度的高低音域区别，即：

$1 \ \dot{1} \ 2 \ \dot{2} \ 3 \ \dot{3} \ 4 \ \dot{4} \ 5 \ \dot{5} \ 6 \ \dot{6} \ 7 \ \dot{7}$
 (大) (マ) (ハ) (为) (人) (认) (リ) (夕)

因此，以下的八度用同音代替，正是箏的勾搭演奏记谱：

谱例〔三〕配箏指法的《大琴门古段》译谱：

六调

$\overset{\sim}{4} \cdot \overset{\sim}{3} \ \overset{\sim}{2} \ \overset{\sim}{2} \ \overset{\sim}{1} | \overset{\sim}{5} \ \overset{\sim}{5} \ \overset{\sim}{6} \ \overset{\sim}{1} | \overset{\sim}{2} \ \overset{\sim}{1} \ \overset{\sim}{7} \ \overset{\sim}{6} \ \overset{\sim}{5} | \overset{\sim}{3} \ \overset{\sim}{3} \ \overset{\sim}{2} | \overset{\sim}{3} \ \overset{\sim}{5} \ \overset{\sim}{3} \ \overset{\sim}{2} | \overset{\sim}{3} \ \overset{\sim}{3} \ \overset{\sim}{5} |$
 为 为 マ マ 人 为 大 夕 人 人 マ 人 マ 人

$6 \ \overset{\sim}{7} \ \overset{\sim}{7} \ \overset{\sim}{1} | \overset{\sim}{2} \ \overset{\sim}{1} \ \overset{\sim}{7} \ \overset{\sim}{6} \ \overset{\sim}{5} | \overset{\sim}{3} \ \overset{\sim}{1} \ \overset{\sim}{7} \ \overset{\sim}{1} | \overset{\sim}{2} \ \overset{\sim}{1} \ \overset{\sim}{7} \ \overset{\sim}{6} \ \overset{\sim}{5} | \overset{\sim}{6} \ \overset{\sim}{6} | 4 \ * \ \overset{\sim}{5} \ \overset{\sim}{5} \ \overset{\sim}{6} |$
 夕 大 夕 夕 人 大 夕 夕 夕 人 大 为 为 人

$\overset{\sim}{6} \ \overset{\sim}{4} \ \overset{\sim}{3} \ \overset{\sim}{2} | \overset{\sim}{3} \ \overset{\sim}{3} | \overset{\sim}{3} \ \overset{\sim}{2} \ \overset{\sim}{5} | \overset{\sim}{6} \ \overset{\sim}{1} \ \overset{\sim}{7} \ \overset{\sim}{6} \ \overset{\sim}{5} | \overset{\sim}{2} \ \overset{\sim}{5} \ \overset{\sim}{4} \ \overset{\sim}{3} \ \overset{\sim}{2} | \overset{\sim}{1} \ \overset{\sim}{4} \ \overset{\sim}{3} \ \overset{\sim}{2} | \overset{\sim}{1} \ \overset{\sim}{1} ||$
 大 为 マ 人 大 夕 人 マ 人 为 マ 大 为 マ 大 尾

西安鼓乐吸收、容纳了自中古时期以来各个时期的宫廷音乐及民间音乐，并受我国南北文化之影响，在其流传的漫长岁月中逐渐丰富、锤炼为具有独特风格，独特的演奏形式的乐种。它犹如陕西一部活的音乐史。一些乐器中的疑难、空白问题，也只能在进一步整理、研究西安鼓乐和陕西众多的民间音乐的基础上得以证实。本文对于鼓乐中的“大琴”为箏仅是一种推论，希望能得到专家、学者的指正。

古曲填古词

——西安古乐由《柳含叶》填词

曲云

古老、庞大西安古乐这一乐种，仅作为吹打合奏的器乐的形式保留于民间，那是后来的事情。从西安城郊各家古乐乐社收集到的大量古乐半字谱手抄本中可以看出，西安古乐中曾有着大量的舞段和唱段。它如同新疆的十二木卡姆那样，是不同于一般民间吹打乐的歌舞大曲。

但是，古乐中这些精湛的舞段、歌段部分，已随着历史的变迁、古乐的衰落而失传了。幸好西安古乐有大量的民间抄谱，从这些已无人能够演奏、演唱的手抄半字谱中，我们仍可以窥见到古乐歌、舞艺术的某些蛛丝马迹。

现在西安市郊仅有的几家民间古乐社所能演奏的古乐套数，只是西安古乐的只鳞片甲。抄本中绝大多数的乐谱已无人能够演奏了。尤其是包括大量舞段、歌段的《大乐》，已经完全失传。

古乐曲大量的失传，除了历史及社会原因外，很重要的一点是在于古乐的传授方法：即由先生“开曲儿”（抄某一段乐曲给学生）然后再教其学生“韵曲儿”（照古乐半字谱来唱曲）亦即所谓口传心授；另一原因是抄本中的乐曲与“打扎”（打击乐谱）、唱词与乐谱分抄所造成的。每当习演成套的《坐乐》时，必须由懂得曲谱及“扎子”的老先生将“曲儿”与“扎子”配套后方能演奏。而演唱《行乐》中的“歌章”时也必须由先生将唱词与曲谱填好进行传授。因此，由于先生的保守，词、曲、乐谱、“扎子”谱的遗失，加之一代一代演奏、演唱技术的没落，即使仅以器乐形式演奏的《坐乐》也已寥寥无几了。

西安古乐中数以千计的曲牌，其名称多同于唐、宋教坊曲名、词名及元、明杂剧曲牌名称。唐、宋、元、明正是西安古乐的萌发、兴旺阶段。通过对诗、词、曲牌文献的研究及对古乐曲牌的分析，可以看出二者之间极其密切的关系。用古乐曲牌《柳含叶》填入晚唐毛文锡《柳含烟》一词，正是一个例证。

如前所述，所以造成词曲分家，在于祖先抄曲、抄词的分家习惯。而造成这一分家习惯的根本原因则在于一首曲牌可以填写若干首同一格体而不同内容的词作，即所谓“依声填词”的原因。从这一事实可以看出，用西安古乐的一首曲牌，填上同一名称诗作、词作，恢复其

历史之原来面目是具有一定的可靠性的。

古乐半字谱中保存最多、最完整的是“北词”、“南词”、“散词”、“套词”等部分。但是，作为记录声音符号的古乐半字谱，手抄原本标名不称做“曲”，而称北“词”、南“词”……。相反，作为记录文字内容的词、元曲等文学作品，却不称做“词”而称做北“曲”、南“曲”、元“曲”。古乐中的“散词”，也正同于从文学角度所解释的“散词”。吴大蜀先生的《词学概说》言：“散词是用来单独歌唱的，又称寻常散词，与成套词及大曲相对而言。今天读到的一首一首独立的词，都是散词。”

古乐中的“散词”，是西安古乐整套花鼓段《坐乐》的核心乐段。整套的花鼓段《坐乐》，往往以“散词”所用的曲牌名而得名。《柳含叶》便是被用在双八拍花鼓段坐乐——六调《柳含烟》全套中的“散词”。它是一段既能作为整套《坐乐》的核心歌段，又可独立演唱的古朴、典雅、舒展、优美的歌唱音乐。

在西安音乐学院古乐学社的成立大会上，笔者试把古乐中曲牌填上同名词牌，在古乐音乐会中演唱。[唐]毛文锡的《柳含烟》这一“散词”唱段，是当古乐队演奏这套坐乐进入“散词”部分时而演唱的。

《柳含叶》曲谱，是根据西安西仓古乐社大清康熙二十九年手抄本译谱。此曲实际上是以“六”为宫的“六”调曲，它所以被艺人抄录在“六”调曲本中是因为此曲开头一个音为“六”字，因此被误认为是“六”调。全曲最低音“ム”至最高音“六”，即由 C^1 至 f^2 。以“六”为宫的“六”调《柳含叶》，正适合女高音的演唱音域。

在手抄原谱中，同一名称的《柳含叶》有数首，有称《柳含烟》，有称《含柳叶》。其曲谱与配词的这首《柳含烟》曲谱“叶”与“烟”基本相同，可以看成是同声之转，更大的可能是方言之故。在如今的陕北，仍保持着许多入声字，将“烟”读做《叶》。此外，在西仓宣统鼓段本中，还有一首《柳含烟忏法弥陀佛歌章》手抄半字谱，其音乐保存着以上乐谱《柳含叶》的基本乐句。可见，在历史中《柳含烟》就是一家喻户晓、脍炙人口的歌曲，方被佛教僧人用来传经诵教。

这首《柳含叶》曲牌配以毛文锡的《柳含烟》词作之后，词曲在情绪上的吻合，结构上的完美，都使人惊叹不已。

根据文学形式的《柳含烟》词之结构，在原通篇抄曲不分乐句、不分段落、前奏、间奏及尾声的《柳含叶》半字谱中，首先找到了上片（即上阙）和下片（即下阙）的旋律：



