朱瑞云 编著

扬州道教音乐考

凤凰出版传媒集团
江苏文艺出版社
JIANGSU LITERATURE AND ART
PUBLISHING HOUSE

ISBN 978-7-5399-2355-0

9 787539 923550 >

定价:60.00 元

扬州道教音乐考

朱瑞云 编著

凤凰出版传媒集团
江苏文艺出版社
JIANGSU LITERATURE AND ART
PUBLISHING HOUSE

图书在版编目（CIP）数据

扬州道教音乐考 / 朱瑞云著.—南京：江苏文艺出版社，2007.5

ISBN 978-7-5399-2355-5

Ⅰ扬... Ⅱ.朱... Ⅲ.道教—宗教音乐—研究—扬州市 Ⅳ.J608

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2006）第 024763 号

书　　名　扬州道教音乐考
著　　者　朱瑞云
责任编辑　沈　瑞
责任监制　卞宁坚　江伟明
出版发行　凤凰出版传媒集团
　　江苏文艺出版社
集团网址　凤凰出版传媒网　http://www.ppm.cn
照　　排　江苏省地质测绘院印刷厂
印　　刷　扬州鑫华印刷有限公司
经　　销　江苏省新华发行集团有限公司
开　　本　899×1230 毫米　1/16
字　　数　200 千
印　　张　23.25
版　　次　2007 年 5 月第 1 版，2007 年 5 月第 1 次印刷
标准书号　ISBN 978-7-5399-2355-5
定　　价　60.00 元

（江苏文艺版图书凡印刷、装订错误可随时向承印厂调换）

照片中小提琴演奏者是作者朱瑞云，钢琴演奏者是他的夫人李冰女士。

朱瑞云，1929 年 4 月生，山东博兴县人。1944 年 6 月在耀南中学参加工作。1945 年 2 月至 1946 年在渤海军区教导营学生连学习。1946 年至 1949 年 3 月在渤海军区耀南剧团工作。1949 年 3 月至 1950 年，在华东军大文工团工作。1950 年入上海音乐学院学习。1954 年至 1974 年先后在江苏戏剧学校（院）任教、铜山县大许农业中学任校长、扬州市第二中学（现扬州市教育学院附中）任副校长。曾为歌剧《排筏号子》、李白《送孟浩然之广陵》、《二十四桥明月夜》、《军营的春天》、《唱支山歌庆回归》（李冰作词）、《扬州老年大学校歌》（刘立人作词）谱曲。主要论著：《柳琴戏、四平调、徐州琴书音乐介绍》、《扬州道教音乐（宫廷音乐）考》、《柳琴戏音乐的继承和发展》、《宫廷音乐的活化石——论扬州道教音乐的源和流》等。

扬州道教音乐考，主要取材于扬州道教圣庙城隍庙《清吹笛谱·十番鼓》。乐谱系明代宫廷音乐。崇祯年间，扬州道人从宫廷内苑里抄来后就在庙宇中世代传承。庙规约束:其曲不得外传,俗乐也不得进入。其音乐演奏有着其独特的配器和风格。本书作者于1957年整理印发了其中的一部分（主旋律），近几年来，又对其进行了系统深入的整理和考证，本书寻根求源，同时阐述了扬州道教音乐的曲式结构、句法、旋法、配器法、演奏风格等艺术特色。

序

刘立人

扬州道教音乐《清吹笛谱·十番鼓》，历史上称“道曲”、“道调”、“法曲”或“正乐”，民间俗称“道士调”或“道士班”。为了区别于其他乐种，专业音乐工作者称之为“道教音乐”或“道教曲牌”。

本书曲谱资料原名为《清吹笛谱·十番鼓》，由扬州羽士手抄自明室内苑，属古代“雅乐”乐种。所谓“雅乐”，或曰“仙乐”、“仙音”、“道曲”、“法曲”云云，皆指宫廷音乐、庙宇音乐而言。追本溯源，明代宫廷音乐则继承了汉、唐以来的宫廷音乐（雅乐），于明初，更易其名，为本朝所用。

由金、元至清，道教分正一、全真两大派。正一派讲究音乐艺术的感染力，以达人神交感之境界。扬州道教属正一派。扬州道教音乐既用于宗教活动中礼拜神灵，也流布于瘦西湖歌船之上，与游人“相款洽”，更具“以乐化民”之功效。

当代音乐家赵沨先生说：“宗教作为一种社会文化现象，虽在人类已进入太空的今天，人们对之还有着广泛的兴趣。”宗教学者汤国华先生也说：“我国世称礼仪之邦，以礼立国，以乐化民。将礼、乐联系起来，施用于社会，‘立于礼，成于乐’，肯定有美好之功能。道教科仪音乐，正是同工异曲。齐之以礼，和之以乐。用乐配礼，导民依礼归仁，服从政令，接受教化。于是人道益深，其德益至，乃成为中国道教传统文化之特征。”从这种意义上说，我们应当重视扬州道教音乐的整理与研究。而从中国音乐史的角度来说，扬州道教音乐也弥足珍贵。我国台湾著名音乐家许常惠教授主编的《实用音乐辞典》，其《东方音乐·中国的音乐》谓：“中国音乐的历史也是非常古老。朝代的多次变更，虽使得音乐文化有所改变，但是作为宫廷音乐的雅乐和舞蹈，演剧伴奏音乐的民俗音乐是其两大代表性音乐。雅乐只有流传于日本、韩国的尚保存着。”多年来，音乐界差不多皆主此说，普遍认为中国古代雅乐在国内已经失传。其实，它至今完整地保存于扬州道教音乐之中。从这种意义上说，扬州道教音乐堪称中国古代雅乐的活化石。

当前，我们要繁荣中华民族音乐文化，离不开历史的借鉴。基于这样的认识，谨撰《扬州道教音乐考》。

序

薛　锋

朱瑞云先生是研究道教音乐的专家，而我是从事美术史论工作的。乙亥酷暑，先生要我为《扬州道教音乐考》写篇序，这使我十分为难。由于情谊，又难以推却，故而勉力为之，错误之处，我想当可恕之。

中国绘画与佛禅有关，但也占有不少道家之气。因为道教是我国土生土长的，是源于民间的宗教。它发端于春秋战国时期的“巫术”和“占卜”，形成于东汉，迄今已有两千多年的历史，而且又逐渐衍化成众多的派系。现代道教，主要是“全真教”与“正一教”。“正一”不重修持，而重崇拜神仙，降神驱魔，祈福禳灾之术。龙虎山的正一天师就是正一道中的各派之首。正一道的斋醮讲究音乐。所谓斋醮，就是道教作祈祷的重要法事，俗称做道场。其仪式有：设坛、食法、育经、祝神、唱赞等等。活动形式虽然纷繁，但能前后有序，吹、拉、弹、唱配合默契。

据《扬州画舫录》载述：“江南正一教道士斋醮、唱昆曲、奏粗细十番锣鼓。”又云：“十番鼓者，吹双笛……佐以箫管，管声如人度曲；三弦紧缓与云锣相应，佐以提琴；鼗鼓紧缓与檀板相应，佐以汤锣，众乐齐乃用单皮鼓，响如裂竹。”所谓“头如青山峰，手似白雨点，佐以木鱼檀板，以成节奏。此十番鼓也。”而吹弹击打，合拍合节、有板有眼。如其中之“蝶穿花”、“闹端阳”即为“粗细十番”也。其乐曲颇具浓郁的雅乐风格和宫廷音乐的特色。故陈国符先生在《道乐考略稿》一书中提出：

“现代道乐，有暇当更详考之，国符以为，治元明清三代中国音乐史，当以研治十番鼓之成形与演变为主；犹唐宋音乐以大曲为主也。”

朱瑞云先生即根据道教徒孙归源老先生的口述和组成乐队的演奏，记录和整理出扬州道教音乐曲谱，它包括清吹笛谱、打击乐器谱、道情和赞经的全套曲谱，其中笛谱感情丰富、高亢动听，道情和赞经具有昆曲风味，这就填补了道乐的研究空白。其打击乐器谱亦属“十番锣鼓”之范畴，如果没有他的及时挖掘整理，此道乐之失传，将成千古遗憾。

道乐是道教文化的重要组成部分，博大精深，源远流长。瑞云先生克服了许多困难，历经近三十载，查阅资料，反复考证，取精用宏，编撰成册，其奋发精神实是难能可贵。

香港中文大学音乐博士曹本冶教授说：“道教音乐是一个蕴含多层文化价值的艺术宝库，融汇了众多华夏宗教音乐、宫廷音乐和民间音乐的精萃。”他曾与史新民教授共同撰文说：“由于历史的原因，宫廷音乐至今大都遗失断传，而道教音乐却或多或少地保存于经典之中，也有由道士口传心授而世代传承，使其具有‘我国古代音乐活化石’的历史地位和作用。”扬州道乐依史籍记载和从它的音乐内含看，堪称“宫廷（古代）音乐活化石”。

江苏文艺出版社排除一切困难，将这本道乐出版，这种气魄，是会赢得人们敬佩的。它将对研究中国音乐史，对戏曲电视音乐，以及对专业、业余的音乐工作者提供研究参考，功莫大焉。

匆匆，写的都是外行话，但都出自内心。

引　言

朱瑞云

扬州《清吹笛谱·十番鼓》属道教音乐。道教音乐史称“道曲”、“道调”、“法曲”或“正乐”，俗称“道士调”或“道士班”。为了区别于其它乐种，音乐专业工作者称之为“道教音乐”或“道教曲牌”。

本书曲谱资料大部分为《清吹笛谱·十番鼓》，由道士抄自明室内苑[①]，属古代“雅乐”乐种。凡“雅乐”、“仙乐”、“仙音”、“道曲”、“法曲”等，皆指宫廷音乐或庙宇音乐。

道教有全真和正一（乙）两大派。正一派讲究音乐艺术的感染，以为“人神之交感”。

已故扬州城隍庙住持孙归源说，城隍庙是正一派，其谱系是：“一气归元始，太空体自然。”以此十字周而复始，父（师）传子（徒），子传孙，世代沿用。孙归源是归字辈。而查正一教派，起自汉张道陵，号称正一天师，其后世代相传，至元初第三十六代裔孙张宗演，受元世祖之命，主领江南道派[②]。

据史籍记载，明代宫廷音乐传至扬州后，保留在道教科仪之中。而明代宫廷音乐，正如《明史·乐志》所谓在继承了汉、唐以来的宫廷音乐的基础上，并无多大变化，只是更易其名，为其所用。

雅乐泛指宫廷祭祀活动和朝会仪礼中所用的音乐。它起源于周代，用于郊社（祭祀天地）、宗庙（祭祀祖先）、宫廷仪礼（朝会、燕飨、宾客等）、乡射（统治者宴享士庶代表人物）以及军事上的大典等。后世祀奉先贤的活动，如祭泰伯、祭孔等，也模仿郊社、宗庙之乐。周代的礼乐制度，对上述不同场合中的仪式和曲目都有严格的等级规定。相传为黄帝至周朝各代所制的“六乐”，用于天子和少数王侯亲自主持的祭祀大典和重大的宴享活动。后世的儒家把它奉为音乐的最高典范。认为它的音韵“中正和平”、歌词“典雅纯正”，故称之为“雅乐”。

据《周礼》记载，周代用于宗庙的乐舞，称为“六代之乐”，简称“六乐”。“六乐”之称，初见于《周礼·地官·大司徒》：“以六乐防万民之情，而教之以和。”六乐成为古代雅乐的一种理想的曲范，服务于巩固宗法社会的政治目的。六乐中的“文舞”，左手执籥（相传夏代已有的一种管乐器），右手执翟（用锦鸡尾羽制作的舞具），乐曲有传为黄帝之乐的“云门”，传为帝尧之乐的“咸池”，传为帝舜之乐的“诏箾”，传为夏禹之乐的“大夏”。六乐中的“武舞”，左手执干盾，右手执戚（斧），乐曲有传为商汤之乐的“大濩”和周初的“大武”。

《诗经》中的风、雅、颂，许多是周代的雅乐曲目。“周颂”中的《清庙》、《雍》等篇就是用于天子亲自主持的郊、庙活动。“大雅”，据朱熹说是“会朝之乐”。“小雅”中的《鸣》、《鱼》、《南陔》等是天子、卿大夫普遍用于宴享活动中的礼仪乐章。“国风”之“周南”、“召南”中的“关雎”、“采苹”、“采蘩”等乐章，本是民间乡乐，在宫廷中被用作房中乐；也用于宫廷中低于大飨一级的燕饮活动和宫廷外卿大夫宴享士庶。周代庙、燕、射之乐，本无统一名称，在春秋战国期间，才开始被称为雅乐或雅颂之声。《论语·子罕》：“子曰：‘吾自卫返鲁，然后乐正，《雅》、《颂》各得其所。’”《荀子·乐论》：“故人不能无乐。……先王恶其乱也，故制雅、颂之声以道之。”这些记载，都说明“雅乐”是就雅、俗的对立、先王之乐和郑卫之音的对立而得名的。“雅颂之声”的称谓起于《诗经》，也反映了雅乐是以《诗经》中的雅、颂为主的实际情况。

---

①清李斗《扬州画舫录》

②《元史·释老传》：“正一天师，始自汉张道陵其后四代日盛，来居信之龙虎山。相传至三十六代召之。至则命廷臣郊劳，待以客礼。特赐玉芙蓉冠，组金无缝服，命主领江南道教，仍赐银印……子孙世袭领江南道教，主领三山（阁阜山，龙虎山，南昌西山）符录。”

周代之后，历代雅乐大多袭用前代旧乐。或改其名，或旧乐填新词，或作必要的创作修改。例如，秦代改称《武乐》为《五行》，汉代改称《韶乐》为《文始》，并存有周时的《韶》、《武》二曲。历代雅乐在吸收与改编少数民族音乐和民间音乐方面，并不雷同。一般每当大统一以前，或在历代开国之初的雅乐中，音乐的创作成分较多。如汉代初期采用《大风歌》和《巴渝舞》入雅乐，陈、梁杂用吴、楚之音。"①，"周、齐多涉胡戎之伎"②以及隋初，曹妙达受命教习迎神用的《元基曲》，献奠登歌用的《倾怀曲》等雅乐，都源于民间俗乐等实例。扬州道乐在雅乐的传承上，有着不容忽视的作用，据《旧唐书·音乐志》记载：江都人俞才生是当日有名的雅乐歌工教习。唐初，曾用新创作的《庆善乐》和《破阵乐》分别作为雅乐的文舞和武舞。隋唐以后，雅乐与俗乐的区分愈加分明。雅乐中另一种创作成分是文臣受命撰写歌辞，由乐官"协律"，据旧乐或当代曲调改编成新乐曲。如汉武帝时，司马相如等作辞的《郊祀歌》十九章等。宋代雅乐中，另有一种拟古的诗乐，赵彦肃所传《大唐开元风雅十二诗谱》即是一例。

雅乐之乐器，历代有异，增减随时。惟钟、磬、鼓等为雅乐必备。扬州道教音乐，虽然以曲笛为主奏乐器，但钟、磬、鼓也不可少，俗谚有"无鼓不成道乐"之说，可见其与雅乐之渊源。

周代大典之乐器，有祝、敔、博拊、钟、磬、建鼓、应鼙、鼗、箫、笙、竽、埙、篪、瑟等。以后各代雅乐所用乐器，在大体遵循周代的基础上，虽时有增减，而八音俱全似乎是不可改变的规格。八音是金、石、丝、竹、匏、土、革、木等八类乐器。(《国语·周语下·景王问钟律于伶州鸠》)。时至明、清，民间俗乐中的唢呐有时也被采用入雅乐。还有一些乐器失传，仿古拟制失真的，如清代的钟、凤箫等。仿古失真的雅乐乐器往往是形式，甚至不能演奏。说明封建社会后期有一些雅乐乐器带有礼仪陈设性质。

扬州道教文化保留了古代宫廷音乐，并融入丝竹、锣鼓等乐种，可谓集各乐种之大成。在宗教活动中，以此礼拜神灵、与其相交感。亦于歌船之上逆行于瘦西湖，歌声玉音与湖中顺行游船相款洽，岸上游人竞日立听。可说真正起到了以乐化民之功能。当代音乐家赵沛先生说："宗教作为一种社会文化现象，虽在人类已经进入太空的今天，人们对之还有着广泛的兴趣。"宗教界学者汤国华先生也说："我国古称礼义之邦，以礼立国，以乐化民。将礼、乐联系起来，施用于社会，'立于礼，成于乐'，肯定有美好之功能。道教科仪音乐，正是同工异曲。齐之以礼，和之以乐，用乐配礼，导民依礼归仁，服从政令，接受教化。于是人道益深，其德益至，乃成为中国道教传统文化之特征。"从这种意义上说，我们应当重视扬州道教音乐的整理与研究。而从中国音乐史的角度来说，其音乐资料也弥足珍贵。我国台湾著名音乐家许常惠教授主编的《实用音乐辞典》，其《东方音乐·中国的音乐》谓："中国音乐的历史也是非常古老。朝代的多次变更，虽使得音乐文化有所改变，但是作为宫廷音乐的雅乐和舞蹈，演剧伴奏音乐的民俗音乐是其两大代表性音乐。雅乐只有流传于日本、韩国的尚保存着。"多年来，音乐界差不多皆主此说，认为中国古代雅乐在国内已经失传。其实，文化古城扬州却至今完整地保存了古朴、清雅和谐的音乐——"雅乐"。这就是堪称"音乐活化石"的扬州道教音乐。对此，世人为之赞叹，以此为华夏文化的宝贵遗产，而益增民族自豪感。为取以借鉴，繁荣中华民族音乐文化，谨撰《扬州道教音乐考》。

本人1957年在江苏省文化局工作，经扬州文联薛锋、陈亦絜先生介绍，认识城隍庙住持孙归源道士，并拜他为师，经过一段学习后，依据原《清吹笛谱·十番鼓》工尺谱，由孙道士组织乐队演奏，据实记谱，近几年整理成册。扬州市文联曾于1957年油印其部分曲谱的旋律，发向各地交流。此后，《江苏省民间音乐集》又选载了部分曲牌。本书附录的系城隍庙全部曲谱及扬州地区其他庙宇部分曲谱，仅供读者赏析研究。

①《旧唐书·音乐志》

②《旧唐书·音乐志》

目录

扬州道教音乐考

序　刘立人 1
序　薛　锋 2
引　言 3
第一章　扬州道教音乐沿革考 1
第二章　扬州道教音乐科仪考 12
第三章　扬州道教音乐体制考 23
第四章　扬州道教音乐艺术特色 24
附:羽士说仙乐 48
后　记 50

扬州道教音乐曲谱

齐奏曲集

贺圣朝(小令) 55
朝天子(小令) 55
柳腰景(风摆荷叶) 55
奠真章(小令) 55
青天歌(小令) 56
柳青娘(花信风) 56
万年欢(小令) 56
小开门(小令) 56
醉仙喜(古谱一) 57
醉仙喜(古谱二) 57
醉仙喜(古谱三) 57
玉芙蓉(古谱) 58
醉仙喜(时谱一) 58
醉仙喜(时谱二) 58
醉仙喜(时谱三) 59
玉芙蓉(时谱) 59
山坡羊(小令) 60
雁儿落(小令) 60
花柳分春(蝶穿花)(一) 61
花柳分春(蝶穿花)(二) 61
花柳分春(蝶穿花)(三) 62
快活三(一) 62
快活三(二) 63
满州偷诗(自由板) 63
清江引(十番鼓·蒲鼓套数) 64
　芦林 64
　宦门子弟(五字调) 64
慢三咚 65
骂玉郎(十番鼓·蒲鼓套数) 65
　骂玉郎(一) 65
　中三咚 65
　骂玉郎(二) 66
　骂玉郎(三) 66

下三咚 67

锦衣香(十番鼓·蒲鼓套数) 67

锦衣香(一) 67

斗鹌鹑(二) 68

锦上花(小令) 68

小十二月(禹步曲) 69

金字经(禹步曲) 69

上山虎(禹步曲) 70

下山虎(禹步曲) 70

鹅郎儿(小令) 70

楚秋江(小令) 70

耍孩儿(小令) 71

折桂令(小令) 71

步步娇(小令) 71

垂丝调(小令) 72

江水令(小令) 72

哭皇天(小令) 72

紫花儿(正套) 73

紫花儿(一) 73

紫花儿(二) 73

紫花儿(三) 73

紫花儿(四) 74

哪吒令(正套) 74

哪吒令(一) 74

哪吒令(二) 74

哪吒令(三) 75

哪吒令(四) 76

寄生草(令套) 76

寄生草(一) 76

小哪吒令(二) 77

南吕傍妆台(正套) 77

南吕傍妆台(一) 78

南吕傍妆台(二) 78

南吕傍妆台(三) 79

南吕傍妆台(四) 79

南吕傍妆台(五) 79

劝金杯(正套) 79

劝金杯(一) 79

劝金杯(二) 79

劝金杯(三) 80

劝金杯(四) 80

景亭乐(正套) 80

景亭乐(一) 80

景亭乐(二) 81

景亭乐(三) 81

到春来(正套) 82

八仙八板(正套) 84

老八板(小令) 86

劝金杯(小令) 86

小开门(三)(小令) 87

朝天子(二)(小令) 87

万年欢(二)(小令) 87

箫华吟(蒲鼓套数) 88

青天歌 89

采茶歌 90

大月儿 90

游醉仙喜(正套) 91

到春来(二)(小令) 92

古传四合如意(蒲鼓正套) 93

雁儿落(小令) 96

傍妆台(正套) 97

工尺上(一)(小令) 98

工尺上(二)(小令) 99

哪吒令(一)(小令) 99

紫阳调(小令) 100

靖边令(军阵乐) 101

雁儿落(二)(小令) 102
山坡羊(二)(小令) 102
小开门(二)(小令) 103
小开门(三)(小令) 103
雁儿落(三)(小令) 103
邯江水(小令) 104
清平乐(小令) 104
斗鹌鹑(三)(小令) 104
江水令(二)(小令) 105
劝君杯(小令) 105
鹧鸪天(小令) 106
哪吒令(二)(小令) 106
迎仙客(正套) 107
傍妆台(一)(小令) 108
老八板(一)(正套) 109
清平乐(小令) 110
小开门(三)(小令) 111
朝天子(小令) 111
小开门(四)(小令) 111
小开门(五)(小令) 112
万年欢(三)(小令) 112
万年欢(四)(小令) 112
雁儿落(五) 113

唱赞曲集

开经赞 117
七言散花 118
黄花荡形天尊 118
卷帘偈 120
召请(一) 121
召请(二) 122
庄子音韵 124
清江引 127
三官颂 127
普陀曲 128
归大海 129
救苦赞 130
稽首皈依 131
白鹤词 133
清江吟(道情) 134
清江吟(尾声) 135
四季道情 136
引子 136
春季歌(时谱) 137
夏季歌(时谱) 137
夏季歌(古谱) 138
秋季歌(时谱) 139
秋季歌(古谱) 140
冬季歌(时谱) 140
冬季歌(古谱) 141
清江引(尾声) 142
修斋文 142
散花辞 143
光明赞 143
步虚赞声 144

合奏曲谱

朝天子(一)(小令) 149
山坡羊(小令) 150
醉仙喜(散套数) 153
柳腰景(小令) 167
到春来(正套数) 171
乙字调(转调套数) 184
清江引(十番鼓·蒲鼓套数) 195
芦林(一) 195
芦林(二) 196

宦门子弟(五字调) 197
骂玉郎(十番鼓·蒲鼓套数) 201
骂玉郎(一) 201
骂玉郎(二) 203
骂玉郎(三) 207
清江引(四) 209
锦衣香(十番鼓·蒲鼓套数) 213
锦衣香(一) 213
斗鹌鹑(三) 217
锦上花(小令) 220
贺圣朝(小令) 225
奠真章(小令) 227
青天歌(小令) 229
柳青娘(小令) 231
万年欢(小令) 233
小十二月(禹步曲) 235
满州偷诗(自由板) 237
小开门(小令) 240
金字经(禹步曲) 242
上山虎(禹步曲) 244
下山虎(禹步曲) 246
鹅郎儿(小令) 248
楚秋江(小令) 251
耍孩儿(一)(小令) 253
折桂令(小令) 255
步步娇(小令) 259
哭皇天(小令) 261
江水令(一)(小令) 263
垂丝调(小令) 264
雁儿落(一)(小令) 267
哪吒令(正套) 270
寄生草(令套) 283
寄生草 283
小哪吒令 285
花柳分春(蝶穿花)(正套) 289
景亭乐(正套) 300
南吕傍妆台(正套) 307
紫花儿(正套) 326
劝君杯(正套) 335

扬州民间音乐

横笛扬州 347
四合四 348
山坡羊 349
云霄歌 350
柳腰景 350
扬州开门 351
小工调 352
小开门 352
大翻调开门 353
本调 354
乙字调 354
水龙吟 355
功杯酒 356
桃红 356
一枝花 357

第一章　扬州道教音乐沿革考

道教音乐源于远古先民之图腾、巫术等宗教及诗、歌(乐)、舞活动。《吕氏春秋·仲夏纪》说:"昔葛天氏之乐,三人操牛尾,投足以歌八阙。"此说与古代乐舞和祭祷用乐基本一致。古道教音乐艺术以诗、歌、舞三位一体为其主要表现形式,它承袭了古代雅乐,又经历代艺术家、道乐作曲家、演奏家的不断创作而发展完善的。道乐与道教的产生属同源齐步,它是道教文化的有机组成部分,它融会了华夏其他宗教音乐、宫廷音乐及少数民族、民间音乐的精粹,是一个蕴含极为丰富的艺术宝库,值得深入研究探讨。作为我国宫廷音乐遗存的扬州道乐《清吹笛谱·十番鼓》在清代曾盛极一时。清李斗[①]《扬州画舫录》说:扬州"歌船宜于高棚,在座船前。歌船逆行,座船顺行,使船中人得与歌者相款洽。歌以清唱为上,十番鼓次之;若锣鼓、马上撞、小曲、摊黄、对白、评活之类,又皆济胜之具也。"又说:"十番鼓者,吹双笛……佐以箫管,管声如人度曲;三弦紧缓与云锣相应,佐以提琴;鼗鼓紧缓与檀板相应,佐以汤锣。众乐齐乃用单皮鼓,响如裂竹,所谓头如青山峰,手似白雪点;佐以木鱼、檀板、以成节奏。此十番鼓也。是乐不用小锣、金锣、铙钹、号筒,只用笛、管、箫、弦、提琴、云锣、汤锣、木鱼、檀板、大鼓十种,故名十番鼓。""'十',是指多数,乐器多者达十几种,几十件组成乐队;'番',是一只或一套乐曲作有变化的多次反复;'鼓',是体现道乐'无鼓不成乐'的特色。"有《花信风》、《双鸳鸯》、《风摆荷叶》、《雨打梧桐》诸名。后增星钹,器辄不止十种,遂以星、汤、蒲、大、各、勺、同七字为谱,七字乃吴语状器之声,有声无字。""若夹用锣铙之属,则为粗细十番。如《下西风》、《他一立在太湖古畔》之类,皆系吉曲;而吹弹击打,合拍合𠔃。其中之《蝶穿花》、《闹端阳》,为粗细十番。……是乐前明已有之,本朝以韦兰谷、熊大璋二家为最。兰谷得崇祯间内苑乐工蒲钹法传至张九思,谓之韦派。大璋工二十四云锣击法,传至王紫稼,同时沈西观窃其法,得二十面。会紫稼遇祸,其四面遂失传。西观后传于其徒顾抡美,得十四面。抡美复传于大璋之孙知一,谓之熊派。……至今扬州蒲钹出九思之门,而十四面云锣福建尚有能之者。"

"扬州清唱既盛,串客乃兴……各占一时之胜……陆九观以十番子弟入串班……以十番鼓作帽儿戏,声情态度如老洪班,是又不专以十番名家。"[②]

综上所述,清吹笛谱十番鼓本出自扬州张九思之门,故《梦香词》称:"扬州好,新乐十番佳。"

扬州清代道士,常于保障湖内,二十四景中最佳处——熙春台,弦索曳歌珠。诗云:"一串歌喉风动水,轻舟围住画桥西。"谓此,"每一市会,争相斗曲,以画舫停篙就听者多少为胜负。多以熙春台、关帝庙为清唱之地。……扬州以庄氏龙生,道士兄弟鼓板,三弦合手成名工。……癸丑秋月,杂耍技,聚于熙春台,各出所长。其一,取俊秀小儿,令吹笙,工尺具合,'谓仙人吹笙'。"此乃因景区仙音缭绕而取名。

扬州道教音乐具有浓厚的宫廷雅乐风格,继承并保存了汉、唐、宋、元、明以来历代宫廷音乐的部分乐曲,而"法曲是隋、唐间新兴的大曲子的新乐种"。为研究古代宫廷音乐提供了一份珍贵的资料。兹追根溯源,分而述之。

明代朝廷十分重视道教,尤以正一道为甚。明世宗自号"玄都境万寿帝君",亲临斋醮。道士邵元节、陶仲文等,被委以重要官职,深入宫廷,参与朝政,使政教关系更为密切。

---

①李斗,真州(今仪征)人,字艾塘。

②《扬州画舫录》。

扬州道教音乐出自明室宫廷音乐，而“明兴，太祖锐志雅乐。……欲还古音。……稽明代之制作，大抵集汉、唐、宋、元人之旧，而稍更易其名。凡声容之次第，器数之繁缛，在当日非不灿然俱举，第雅俗杂出，无从正之。……太祖初克金陵，即立典乐官。其明年置雅乐，以供郊社之祭。吴元年，命自今朝贺，不用女乐。先是命选道童充乐舞生，至是始集。”①

据是说，扬州道乐是承袭了历代宫廷音乐；而宫室亦诏集知音善乐道人教习伶工。如：元末有一位隐居吴山的道人冷谦②，知音律，是一位琴演奏家，明室召为协律郎。协乐章声谱，考正四庙雅乐，校定音律编钟、编磬等，并定乐舞之制。用道童为乐生。“又置教坊司，掌宴会大乐。设大使、副使和声郎，左、右韶乐、左、右司乐，皆以乐工为之。”③

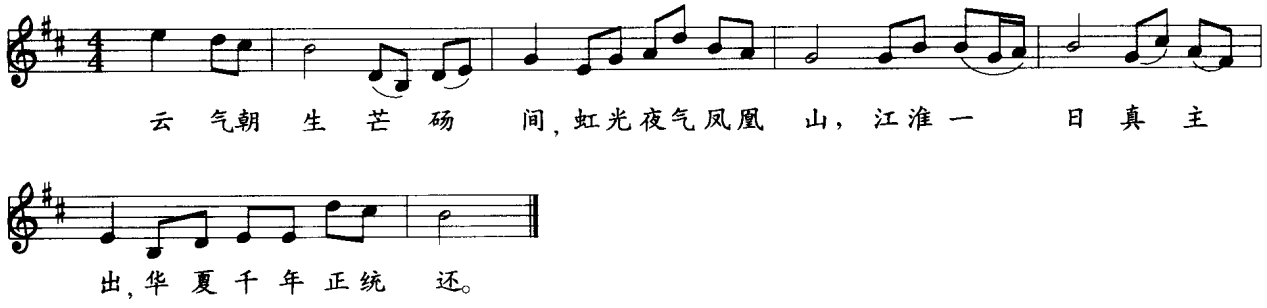
弘治年间，尚书马文升说：高皇帝命儒臣考定八音，已有一百三十多年，音律已舛讹，应求山林精晓音律者，礼送京师，造乐器正音律，以致太和，帝准奏。

以上记载，说明明室历代皇帝非常重视宫廷音乐，沿祖制以正音律，修造乐器。此任，自然要求山林精晓音律者充之。可见道教音乐在明室宫廷音乐中是至重的。有歌曰：“圣主有道乐升平，仙音韵合赞升平咏歌。”

明代宫廷用乐，极为丰富多彩。“乐曲之数，奏曲之名”甚众。查明室用乐，有《贺圣朝》、《朝天子》和《清江引》。扬州道教音乐中亦有该三曲，兹将孙道士依词据谱试唱所记如下：

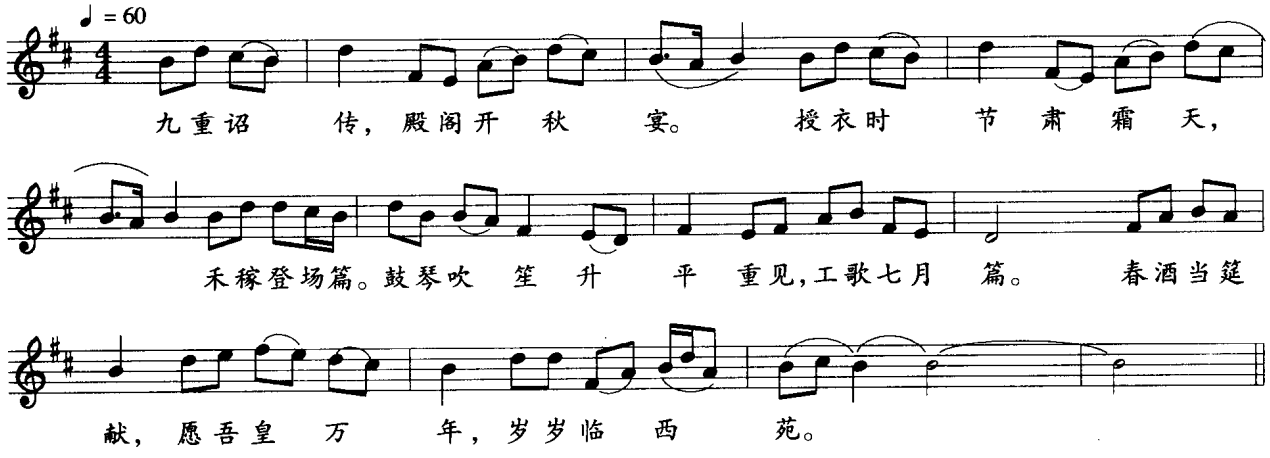
例 1

贺圣朝



例 2

朝天子

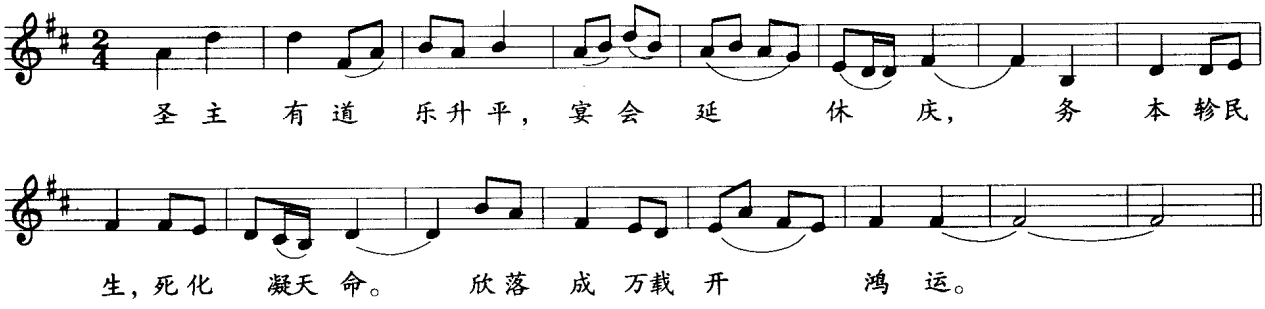


①③《明史·乐志》

②冷谦，明初琴家，道士，道曲作家。字起敬，号龙阳子。钱塘人，元末隐居吴山。初，奉诏定雅乐，为协律郎。

例 3

清江引



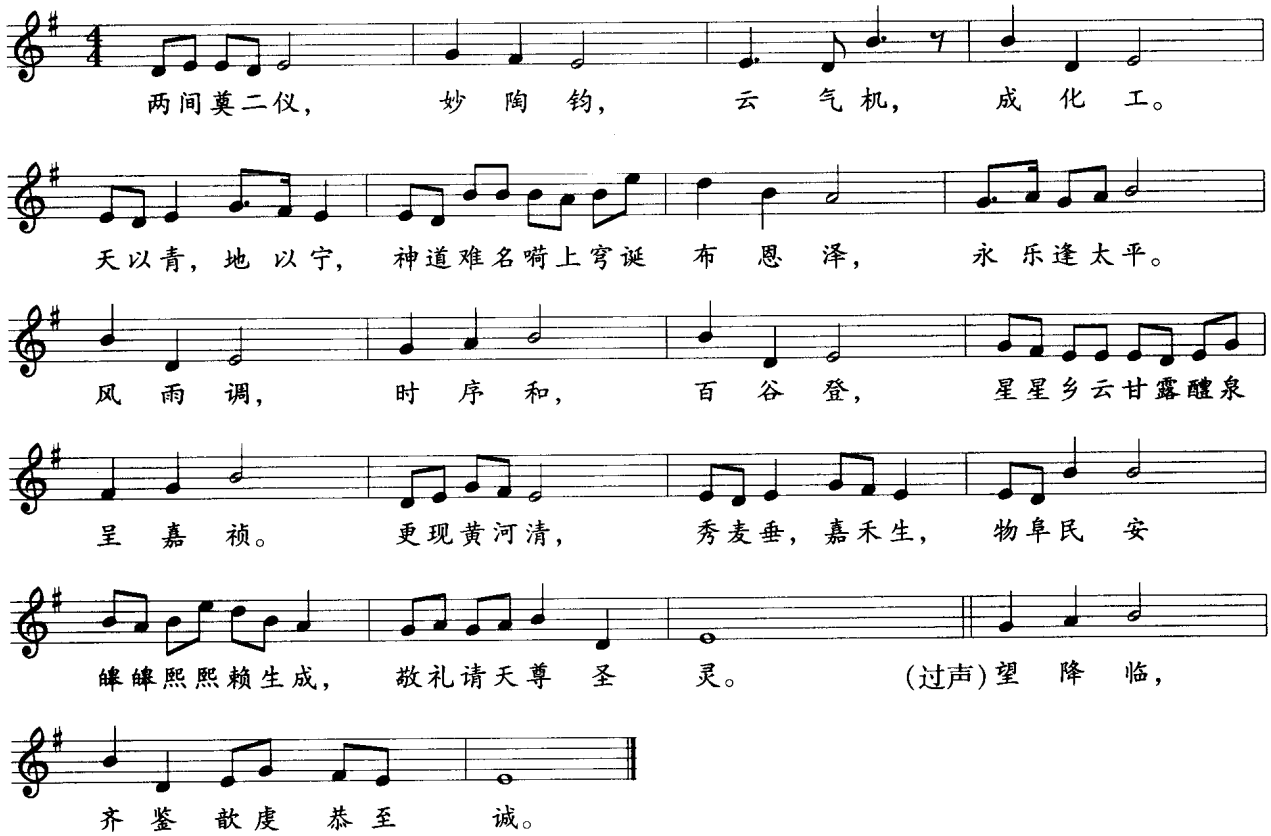
由以上三曲可窥扬州道教音乐的全貌。依此，说明扬州道教音乐是继承和保留了宫廷音乐的乐章，历史悠久、渊远流长。

明初，斋醮曲调，仍用宋元之旧，如“洪恩灵济真君诸斋仪内仍用三启颂和出堂颂等。另有新制乐章，见《大明御制玄教乐章》。其目录如下：醮坛赞咏乐章：《迎凤辇》（用于迎神献供行道请师献酒送圣。）、《天下乐》、过声；《圣贤记》、过声；《青天歌》”。①

玄天上帝乐章②：《迎仙客》八首。步步高，醉仙喜，按钦定曲谱。北中吕宫有《迎仙客》，南中吕近词有《迎仙客》，南仙吕宫引子有《天子乐》，南仙吕宫近词有《天下乐》。故以上多系曲牌，盖用南北曲。录其一首如下：（据孙归源道士试唱谱）。

例 4

天下乐

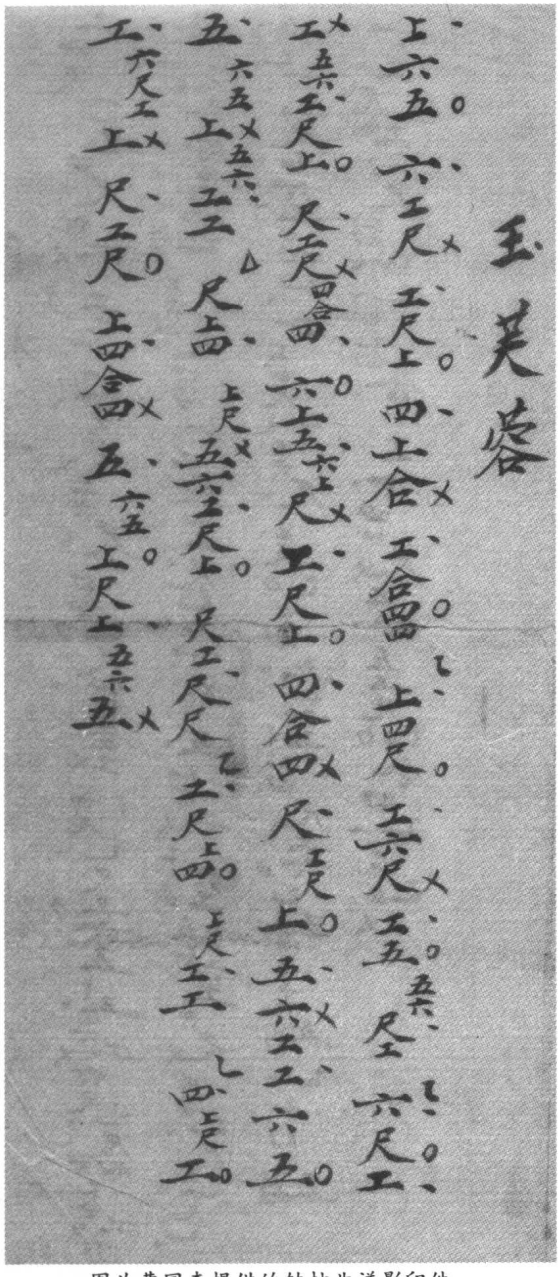


①《道藏源流考》。

②《大明玄天上帝瑞应图录》。

明宫室用乐，重云璈乐，禁用杂乐。“苟不以诚敬斋庄为本，惟务钟鼓宣讹。旋花眩彩，语言嬉笑，举动轻浮。何以对越上帝，通诚三界。……其所用云乐之外，其余铙钹铃铎之类，不得杂用。”①

至清朝，宫廷用乐沿用明室旧乐。清史载：“历代创兴，莫不铺陈《南》、《雅》。……清起僻远，迎神祭天，初沿边俗。及太祖受命，始习华风。世祖入关，修明之旧，有《中和韶乐》，郊庙朝会用之。有《丹陛大乐》，王公百僚用之。有《中和清乐》、《丹陛清乐》，宫中筵宴用之。有《卤簿导迎乐》巡跸用之。又制《铙歌法曲》，奋武敌忾，宣谕八风，以俪法世短箫。稽清之乐，式遵明故。将欲起元音废，复淳朴之真，弘我夏声。康熙二十一年，上曰：‘宴享等曲调，风雅未备，宜勅所司酌古准今，求声律之源，定雅奏之节。从之。因命大学士陈廷敬重撰燕乐诸章，然犹袭明故。’”②



图为曹国森提供的转抄曲谱影印件。

清初，扬州道教音乐已不局限于内坛、外坛等宗教活动。下文坛场之描述，是清代大江南北道乐的写真。其“斋醮坛场，不无庄严色相，至于诵经宣号，虽疾徐抑扬，似有声律，然而鼓吹法（道）曲，更唱迭和，独多率真。今道场装饰靡丽，固不可言；至赞诵宣扬，引商刻羽，合乐笙歌，竟同优戏。不惟失设斋建醮之意，反开亵越渎祀之风，是亦释道之一变也。”③

扬州道教坛场，十分庄严，华丽，每朝，歌（吟·齐唱）、舞（跑方、禹步、打击乐乐手边舞边唱边奏）乐（鼓乐、吹打、丝竹）等多种形式。依次演、奏，组合随宜。表达超度亡灵，求福祈愿之意。以召神遣将、剑拔弩张之势，达驱邪、树神之威。或仙音缭绕，神灵缥缈，达古风雅士之境界。

研究近代道乐，“治元、明、清三代中国音乐史，当以研究十番鼓之形成与演变为主；犹唐宋音乐，以大曲为主也。”④也就是说：要研究近代道乐，当以考正十番鼓为主。是乐系中国音乐史上的重要乐种，而扬州道乐较完整地承袭并保存了十番鼓的曲谱，是华夏优秀音乐文化中不可或缺的一支。是乐，据扬州城隍庙住持孙归源道士说，是先辈抄自明代宫廷所传乐谱。原工尺谱，是用檀质宣纸，毛笔书录，文字曲谱皆为竖写，用黄裱纸做封面，上写“《清吹笛谱·十番鼓》抄自明室”字样，其时已非常陈旧。本书乐谱大部分根据原谱，经孙道士和乐队演奏，记录整理而成。乐工陆夕均等做了些补充。老艺人（原道士）王合焘又做了大篇贡献。司徒庙住持曹国森说：“此谱是扬州道士在崇祯年间抄于宫廷，城隍庙代代相传，完整地保存了下来。其他各庙能抄其一部分，就是很大的情分。”他提供了转抄的曲谱，本人拟沿此线予以考证，与学者共商榷。

①明永乐中张初《道门十规》。
②《清史稿·乐志》。
③叶萝珠辑《阅世篇》卷九。
④《道藏源流考》。

古代、两汉、两晋时期。

至汉、晋乃考其古代。周代沿袭上古祭祀礼乐，至秦汉仍存旧雅四曲，然，或有改其名，“以示不相袭”。盖诗、歌、舞三者相结合的基本艺术形式，亦相沿用。其后，历代宫廷及宫庙音乐，仍袭用周、秦、汉之旧。至元、明、清宫廷用乐，以及现代戏曲艺术，也深受古代祭礼乐舞的影响。

至唐，唐兴即用隋乐。武德九年，始命太常卿祖孝孙修定雅乐。参照陈、梁、周、齐旧乐，考以古音，作为大唐雅乐，一朝复古，自此始也。《大唐乐》之称谓，始自太宗。

“高宗李治喜爱琴雅曲《阳春白雪》[①]以御制《雪诗》为《白雪》歌辞。又按古今乐府，奏正曲之后，皆别有送声，君唱臣和，事彰前史。辄取待臣等奉和雪诗以为送声，各十六节，今翻教讫，并皆谐韵。‘上善之，乃付太常编于乐府。’”[②]唐宫廷有君唱臣和《阳春白雪》之礼仪，此举，与扬州道教宫庙设坛作法，高功居上面南而坐，吟表唱赞，众道士八字形分列于下，唱和法曲，有异曲同工之承。

唐人认为，古音雅曲，从容雅缓，犹有古士君子之风，惟吴音正之，宜取吴人传习。“武太后时，《明君》之乐尚能四十言，今所传二十六言，就之讹失，与吴音转远。刘贶以为：‘宜取吴人使之传习。’以问歌工李郎子。李郎子北人，声调已失，云学于俞才生。才生，江都人也。”[③]

“高宗李治自以李氏老子（李耳）之后也，于是命乐工制道曲。于两京及诸州，置玄元庙，每年依法斋醮，其时则用雅（道）乐。”所制道乐有：“河西节度使杨敬忠献《霓裳羽衣曲》十二遍。（其时）凡曲终必遽，惟《霓裳羽衣曲》将毕，引声益缓。”[④]

《霓裳羽衣曲》是唐代大曲中的法曲（道曲）名作。《太真外传》注：“霓裳羽衣曲者，是玄宗登三乡驿，望女儿山所作也。故刘禹锡有诗云：……开元天子万事足，惟惜当时光景促。三乡驿上望仙山，归作《霓裳羽衣曲》。”[⑤]天宝四年（公元 745 年）册立杨太真为贵妃，“进见之日，奏《霓裳羽衣曲》”。“望仙山的创作动机和后来演化而成的《月宫仙乐》的传说，都与唐代崇奉道教有关。由于此曲为册立女道士为贵妃而作，故舞蹈的道具、服装也与道教的幡节、羽服结合。因此，这一法曲的创作之初，具有浓厚的道曲因素。至西凉府都督杨敬忠进献《婆罗门》曲以后，天室十三年太常寺所刻石碑中改胡乐曲名，将《婆罗门》改名为《霓裳羽衣》，说明这一法曲，经过再创作，转以《婆罗门曲》为主。在刻石之前曾定名为《婆罗门曲》，刻石以后又重新恢复了《霓裳羽衣》的原名。”[⑥]

“白居易有《霓裳羽衣舞歌》，并有自注，详细描述了这套大曲的曲式结构和音乐表现。开始散序六段。注：‘凡法曲之初，众乐不齐，惟金、石、丝、竹，次序发声。《霓裳》初序，亦复如此。’诗句说：‘散序六奏未动衣，阳台宿云慵不飞。’注：‘散序六遍无拍，故不舞也。’中序十八段。注：‘中序始有拍，亦名序拍。’”诗句“飘然转旋回雪轻，嫣然纵送游龙惊。小垂手后柳无力，斜曳裾时云欲生。”是对舞姿韵味的描述，看来这是抒情的慢舞，可能有歌。“破十二段，诗‘繁音急节十二遍，跳珠撼玉何铿铮！翔鸾舞了欲收翅，哭鹤曲终长引声。’注：‘凡曲将毕，皆声拍促速，《霓裳》之末长引一声也。’”说明入破以后节奏急促，《霓裳》作为比较淡雅的法曲，在最后收束时却和一般大曲不同，在繁音急节之后把速度放慢，节拍渐缓，最后拖长一个结束音，终止全曲。

白居易另在《早发赴洞庭舟中》，诗内写道：“出郭已行十五里，惟消一曲慢霓裳。”反映出《霓裳羽衣》的全部演奏时间是相当长的。

《霓裳羽衣》的曲调，今存宋代记录下来的片断。见《宋代姜白石创作歌曲研究》杨荫浏译谱的《霓裳中序第一》。姜得谱时虚谱无辞，今略去姜氏填词之作，仍可看出“音节闲雅的法曲风格”。

---

①《阳春》取万物知春，和风淡荡之意。琴曲：宫调。《白雪》取凛然清洁，雪竹琳琅之音。琴曲：商调。

②《旧唐书·音乐志》。

③《旧唐书·音乐志》。

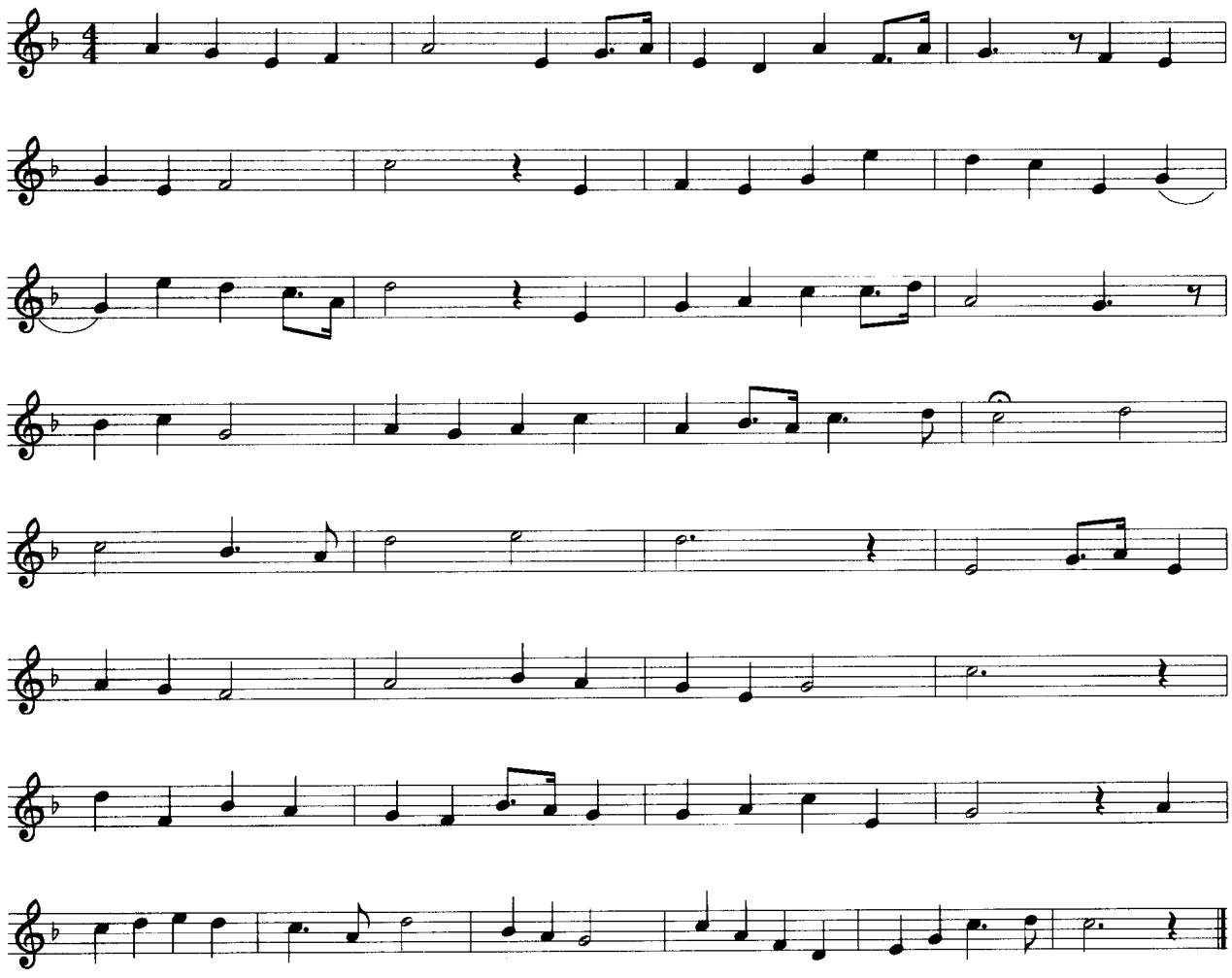
④《旧唐书·音乐志》。

⑤《旧唐书·音乐志》。

⑥《中国音乐词典》。

例 5

霓裳中序第一



唐玄宗“帝方寝喜神仙之事，诏道士司马承祯制《玄真》道曲，茅山道士李含光（李会元）制《大罗天曲》。工部侍郎贺知章制《紫清上圣》道曲。太清宫成，太常卿韦韬制《景云》、《九真》、《紫极》、《小长寿》、《承天》、《顺天乐》六曲；又制商《君臣相遇乐》曲”。史载：“司马承祯，字子微，法号道隐，河内温人。晋彭城王权之后。祖晟，仕隋为亲侍大都督。父仁最，唐襄滑二州长史。少好学，年二十一，入道，事潘师正，居嵩山。武后、睿宗、玄宗迭次召见。玄宗并从他亲授法录，乃居王屋山阳台观。又命他以三种字体书写《老子经》，刊正文句。著有《天隐子》、《服气精益论》、《坐忘论》、《道体论》等。与陈子昂、卢藏用、宋之问、王适、毕构、李白、孟浩然、王维、贺知章为仙宗十友。”①

“唐景云二年，睿宗令其兄承礼就天台山上追之至京，引入宫中，问以阴阳术数之事。承祯因辞还山，仍赐宝琴一张，及霞绞帔而遣之。殁后谥号为贞一先生。”②

司马承祯是唐代知名道士，文采出众，工诗，善操琴度曲。《茅山志》卷二十三以及大历十二年建

①《新唐书·礼乐志》。

②见《唐王屋山中严台正一先生庙碣》

颜真卿《茅山玄静先生广陵李君碑铭》、《玄品录》皆云李含光于开元十七年从司马承祯于王屋山。司马氏"弟子七十余人,李含光(会元)最著。……李含光,广陵江都(扬州)人。二十代祖弘、江夏太字,避王莽,徙居晋陵(常州),遂为郡人。本姓弘,避孝敬皇帝庙讳改焉。家世业儒。父孝威,号贞隐先生,精黄老之术,与天台司马子微为方外交。年十八,志求妙道,遂师事同邑李先生。神龙初,含光以清行度为道士,居龙兴观。开元十七年,从司马子微于王屋山,一见之曰:'真玉清之客也。'司马仙去,玄宗诏旨阙。与语,欢曰:'吾见含光,知司马真人犹然在世间。'……召居阳台观,以继子微。含光赏以茅山灵迹,翦焉将坠,真经秘笈,亦多数散落,主阳台观岁余,即称疾乞归茅山,纂修经法。天宝四年十二月,命中使斋玺书徵之。既至,馆于禁中。每欲咨禀,必先斋沐。请道法,辞以疾。复求还山,乃持敕杨许故宅紫阳观居之。御制诗饯别,禁山中采捕鱼猎,食荤血者不得入。初,山中有上清真人许长史,杨君,陶隐居自写经法。时遭丧乱,散逸无遗。含光奉诏授求,悉备其迹而进上之。玄宗复召山人王雯请含光楷书上经十三纸以补阙。若曰:'欲得神仙手笔,代代相续耳。'七年三月十八日,玄宗受《上清经录》于大同殿,遥礼度师,赐号玄静先生,法衣一袭,以伸师资之礼。大历四年十一月十四日,坐蜕于紫阳别院。执简如生。时年八十七。以左玄大夫,赠正议大夫。颜真卿、柳识撰碑。弟子可考者,有韦景昭,孟湛然,郭闳,殷淑,韦渠牟。"①

"柳碑曰:'所撰《仙学传记》,阙遗备载,又论《三玄》异同。著《真经》及《本草音义》。'颜碑曰:'当以《本草》书精明药物,事关性命,难用因循,著《音义》两卷。又以《老》、《庄》、《周易》为洁静之书,著《学记》、《义略》各三篇。《内学记》二篇,以绩仙家之遗事。皆名实无遗,词旨该博。'此《内学记》,当即《仙学传记》,亦即《仙监》卷二十五之《仙学传》。《真经音义》,未详何所指。《茅山志》卷九玄静先生所著书有《周易义略》三篇,《老庄学记》三篇,《本草音义》二卷,《三玄异同论》不著卷数,《道学传》二十卷。《新唐志》子录道家类著录道士李含光《老子》、《庄子》、《用易学记》三卷,又《义略》三卷。"②

李含光师承道乐家司马承祯,是司马氏著名弟子。李氏承师之教,当有很高的音乐素养。他出生在"笳箫发连营"、"歌吹沸天"的扬州。制道乐《大罗天曲》等,必然吸收扬州音乐(道乐、俗乐)为创作素材,融于作品之中。唐代宫廷雅乐与扬州道乐(含俗乐)之间,有着相互吸收,相互承递的关系。"天宝七载,玄宗受上清经录于大同殿,遥礼李含光为度师",并召居阳台观,以继子微之业。从这一记载看,足以说明李氏学识之博,音乐成就之高。

视道教为国教的盛唐,玄宗皇帝遥礼扬州籍著名道士道乐作曲家李含光为"度师"。含光之师,司马承祯与李白等十位著名诗人为仙宗之友,其中贺知章,也是一位道乐作曲家。加之皇帝又亲制道乐,指教伶工。足见在唐代道教及其道乐,在国事活动中,具有很高的地位和重要的政治作用。

初,"隋有法曲,其音清而近雅,其器有铙、钹、钟、磬、幢箫、琵琶。其声金、石、丝、竹以次作,隋炀帝厌其声澹,曲终复加解音(章节、结束音)。……《泛龙舟》,隋炀帝江都宫作。"又有《唐会要卷》三十三中所记,"天宝十三载太乐署供奉曲名中。太簇宫有《承天》、《顺天》、《景云》、《九真》、《长寿乐》、《紫极》。林钟宫有《步虚》、《景云》。黄钟商有《霓裳羽衣》。《唐南卓羯鼓录》,太簇宫有《景云》、《承天乐》、《顺天乐》。诸佛曲调有《九仙道曲》、御制《三元道曲》。"以上所记乐曲,皆系燕乐。西京及诸州玄元庙,有道士杂居其中。每年依道法斋醮,其时则奏燕乐。"……玄宗既知音律,又酷爱法(道)曲,选坐部伎子弟三百余人教于梨园,声有误者,帝必觉而正之。号'皇帝梨园弟子'。宫女数百,亦为梨园弟子,居春北院。梨园法(道)部,更置小部音声三十余人。……帝又好羯鼓……帝常称:'羯鼓,八音之领袖,诸乐不可方(违)也"。"③

①《道藏源流考》。

②《道藏源流考》。

③《新唐书·礼乐志》。

羯鼓是唐代宫廷音乐中重要的击节乐器，为八音之领袖，扬州道教音乐，凡演奏，必以堂（同）鼓节之，有“无鼓不成道乐”之说。据此，足见扬州道教音乐与宫廷雅乐之一般。

玄宗又亲制道乐。《混元圣记》卷八云：“（开元二十九年）二月辛卯，帝制《霓裳羽衣曲》，《紫微八卦舞》，以荐献太清宫，贵异于九庙也。帝制《降真召仙》之曲、《紫微送仙》之曲，于太清宫奏之。”

《册府元龟》卷五十四云：“西京（玄元庙）改为太清宫，东京改为太微宫，天下诸郡为紫极宫。两京宫内道士取先抽有道行者一七人；自余于新度人中简择取添，满三七人为定额。九月谯郡紫极宫，宜准西京为太极宫。”《混元圣记》卷九云：“又云诏以祝板为青词，用青纸朱书。改用青词，盖从道教科仪也。”

《册府元龟》卷五百六十九：“天宝元年命有司定玄元庙告享的奏乐。太尝奏，降神用《混成之乐》，送神用《太乙之乐》。从之。此当系雅乐。是告享玄元庙，仍用雅乐，同于告享太庙也。”

从以上记载可以得知，皇帝、大臣、文人和道士都为宫室制雅乐，促进了道教音乐在唐代的繁荣。诗人白居易的诗句：“骊宫高处入青云，仙乐风飘处处闻。缓歌漫舞凝丝竹，画日君王看不足。”是对道乐的深刻描述。

昔。“唐之盛时，凡乐人、音声人。太常杂户子弟棣太常及鼓吹署，皆番上（轮流值班），总号音声人，至数万人。……文宗好雅乐，诏太常乡冯定采开元杂乐制《云诏》法（道）曲及《霓裳羽衣》舞曲。……乐成，改法曲为《仙诏曲》。……又诏道调法曲与胡部新声合作。”①

唐有十四国之乐，八国之使于堂上演奏，并与道调乐人合作。当时，不仅乐使已按坐、立部技分奏，道调法曲亦成为独立的乐种而分部演奏。各部常同堂献艺。其音乐语言、风格、调式、曲式等，必互有影响。《霓裳羽衣》曲，就是采用道教音乐制成的。“自周、陈以上，雅郑淆杂而无别，隋文帝始分雅、俗二部。至唐，更曰‘部当’。……凡所谓俗乐者，二十有八调，正宫、商宫、中吕宫、道调宫……故俗乐诸曲，悉源于雅乐。”②“天宝十三年改诸乐名……林钟宫时号道调。”③

唐高宗时，道乐源于雅乐。雅乐成熟于高祖、太宗年间。雅乐，是由作曲家孝孙等融吴（以扬州为代表）、楚（南）之音，汇胡戎（北）之技而成。由是可知，道调音乐是集南北之音，而成雅乐，并形成了自己独特的音乐语言、配器方法和演奏风格。知律帝王、大臣亲自或命乐工制道曲，羽士作曲家更以特有的乐思度曲，遂使道教音乐艺术得以完美，在宫廷音乐中占有重要地位，成为一个乐部。道乐实属集宫廷制曲之大成，形成独立的乐种。北魏初，即因“依经而声，调差谬”，而“诏扬州颇解雅正之声”乐人，“请令教习，参取是非”。所教习之登歌声调，“亦曰真人歌”。据这些史料，所诏扬州乐人，当是道人乐工。所教习之“雅正之声”，隋、唐至宋、元、明虽“兴废随时，至其韵逗曲折，并系于旧，一皆因袭，不敢有所改也”。也就是说，扬州“雅正之声”被都于北方的帝王所采用，历代因袭，只改易其名或者略有修定。至明代末，扬州道人又抄录明宫雅乐，演而习之。数世相传，经多年演奏，一皆因袭。本书所载乐曲，即是历代宫廷音乐之集也。

《册府元龟》载：“天宝十载四月，帝于内道场亲教诸道士步虚声韵。道士玄辨等谢曰：臣自凡愚，生逢大圣，服膺真教，庇影玄门。谬得侍奉禁闱，恭承待问。风夜兢惕，将何克堪。伏见陛下亲教步虚及诸声赞，以至明之独贤，断历代之传疑。定辚骥于海陆，分景镜于真伪，平上去入，则备体于正声。吟讽抑扬，则宛仍于旧韵。使咏之者，审分明之旨；闻之者，无伪舛之言。妙协钧天，克谐仙唱。优以灵章本趣，理固如然。但为流人间，讹谬滋久。非应道之主，孰能正之。是可以振扬玄风，发挥圣作，臣忝趋仙禁，预听正声。欣载之诚，倍迈出赏品。特赐编诸史册，宣示中外。帝曰：一时之事，何足言焉，所请者依。”唐玄宗李隆基，圣驾亲临，指导道士步虚之韵腔，使道乐在宫廷中，得以繁荣昌盛，达到高雅音乐艺术之境界。

①②新唐书·礼乐志》。

③《册府元龟》五六九卷掌祀作乐五。

唐代道调部乐器：丝有琵琶、五弦、箜篌、筝；竹有觱篥、箫、笛；匏有笙；革有仗鼓、第二鼓、第三鼓、腰鼓、大鼓；土有（则附革而为）箎、埙；木有拍板、方响；金有钟、镈；石有磬。以体金应石而备八音。

唐代告享[①]用乐有不同的规格。《册府元龟》卷五百六十九云："天宝元年命有司定玄元庙告享所奏乐。太尝奏降神用《混成之乐》，送神用《太乙之乐》[②]。从之。此当系雅乐。是告享玄元庙，仍用雅乐，同于告享太庙也。"

唐代各种礼仪中，品级最高者属玄元庙（老子庙）和太庙（李氏宗庙）之祭典。天宝元年由太常署发布"告享之乐"，定为雅（道）乐告享者，为玄、太两庙。这是最高品级的礼遇。

隋、唐时期的宫廷音乐、大曲在形式和规模上都有重大发展，达到我国音乐史上歌舞音乐发展的更高阶段。法曲（道乐）成为新兴的大曲，展现了很高的艺术魅力。它是在古代祭祷音乐、伎乐基础上发展起来的多段体歌舞音乐，其代表作是《霓裳羽衣曲》。它的曲式结构是"散序"（无拍无歌）、"中序"（入拍，以歌为主）和"破"（歌舞并作，以舞为主）三大部分。白居易《霓裳羽衣》舞歌对其结构有形象的描述。其歌词主要是诗体，同一宫调有若干"遍"组成的成套舞乐曲，配乐迭唱。

隋、唐大曲达到了歌舞音乐的全盛阶段。宋、元戏曲与之有渊源关系。

大曲的曲式、体制，在扬州道乐中，尚能看到与它雷同的乐曲，这个问题，当在下文详加论述。

五代、宋、元时期都十分重视道教音乐。皇室政治活动及各种祭祀仪式，都要奏相应的乐曲。会集著名作曲家和演奏家于道乐部，制曲和教习乐工，组织演奏。

史载："古之王者，理定制礼，功成作乐，所以昭事大地，统和人神，历代已来，旧章斯在。……依唐会要所分门类，上自五帝，迄于圣朝，凡关礼乐，无有阙漏。……以光六代之书。……王朴，博识古今，悬通律吕，讨寻旧典，撰集新声，定六代之正音。……去污滞、靡曼而归之和平、澹泊、大雅之音。"[③]

五代各国，功成作乐，都依旧章，考证其声，制定雅乐，视为"正音"，朝祭用之。

至宋代，有《玉音法事》，卷上中集道曲谱。卷上《玉京步虚词》三首，《金阙步虚词》一首，《空洞章》一首，《敷斋颂》（亦名《出堂颂》）一首，《大学仙颂》一首，《小学仙颂》一首，《焚词颂》一首，《山简颂白鹤词》一首（用徽宗御制词）。[④]

卷中《玉清乐引》，《玉清乐》一首。《上清乐引》，《上清乐》一首，《太清乐》一首，《散花引》、《五言散花》一首（以上皆徽宗御制词），《七言散花词》一首。起敬赞，三归依，敷坐赞，开经，宿命赞，三闻经，解生赞，每遇斋毕，唱道赞。《华夏赞》又名《四声华夏》，转声《华夏赞》。请五师，云舆颂，《步虚词》一首，《三涂颂》一首。"斗经末句，礼十方，礼十一曜，举信礼声范，关灯举斗位，三捻上香。道士事，北宋诸帝，首重斋醮，宏其体制，究其音声，以炫耀耳目。"[⑤]

"宋代各道曲谱式（记谱法）如下：字旁或注四声，或注'众和'二字，此即用和声之义。字旁不注工尺。每字下有一线或数线，弯曲蜿蜒。"[⑥]以示此字应该拖得短或长，向上或向下，转折或一直进行。

"《玉音法事》卷下，南宋吕元素集《道门定制》卷五吟咏法事、南宋刘用光传授蒋叔舆编《无上黄录大齐立成仪》录有其他赞诵，故两宋道曲调，或不止上述数种。又今存唐代斋醮仪，无《上清乐》、《玉清乐》、《太清乐》、《白鹤词》、《散花词》等道词。《玉音法事》卷上中所录，除此数曲调外，或自唐代传至宋代。盖五季蜀中吴越两处，兵祸稍轻，且皆有大道士以维持道教。道曲调不致全行失传也。

---

①即告庙。古代皇帝、诸侯外出，或遇大事，例须向祖庙祭告，称"告庙"。告庙者，告庙享用之乐也。

②太乙乐，即大予乐。"汉乐四品：一曰太予（乙）乐，典郊庙，上陵殿诸食举之乐；二曰周颂雅乐，典辟雍、飨射、六宗、社稷之乐；三曰黄门鼓吹，天子所以宴乐群臣；四曰短箫铙歌，军乐也。"（蔡邕《礼乐志》）

③《旧五代史·乐志下》。

④⑤⑥见《道藏源流考·道乐考略稿》。

故两宋及元代道曲调甚众，有云璈部，且用词曲。”①

宋王朝诸帝皆崇尚道教，真宗、徽宗尤甚，“‘唐以李姓出于老子、故祖老子，宋朝以赵姓出于黄帝故祖黄帝。遂中尊号，筑景灵宫以事之，州郡天庆观，率立圣祖殿，其礼至严。景祐礼院详定，天下道观，每遇醮设，独于圣祖殿供献，不与众真人参列。所以尊其祖之所自出也。’按清周城《宋东京考》，北宋诸帝，以真宗徽宗最为崇奖道教。真宗营玉清照应宫，以安置天书。徽宗因林灵素之言，建上清宝录宫。故《玉音法事》录有真宗徽宗御制道词。道藏并收有真宗御制音词《玉音集》六卷。”②

扬州道士每遇醮坛，吟表，奏乐，皆有钟、磬、鼓以节缓急，或于段落处，单独击之。“《灵宝领教济度金书》，元人编集，其渊源则出自北宋末叶。所述仪制，当行于东南（扬州一带）。……诸鸣玉扣琼，所以召神集气。法师宣科，神气俱劳。故两句一击钟声，令吟咏稍歇，复其神气。是法师宣读斋醮仪文，用钟声以节其缓急也。……又云斋醮陛坛出坛，由云璈部作乐。”③

玄坛刊误论十七云：“谨案仙书，玉京山诸天仙圣众，奏钧天广乐，鼓云璈，吹赤箫，鸾歌凤舞，霓幢羽葆，燃香捧花，步虚赞咏，旋绕天尊。故云璈者，道乐部也。其乐部有人若干。”乐器有金、石、革、土、竹、匏、丝、木八类。谓之八音。

宋代视道教音乐为最高庆典用乐。诸帝最重斋醮，徽帝亲自制道曲，宏其道教体制，研究音学声律，并制定曲谱。“宋初，命俨仍兼太常。俨上言曰：‘一代之乐，宜乎立名，乐章固，当易以新词，式遵旧典。……自国初已来，御正殿受朝贺，用宫悬……上御乾元殿受贺毕，群臣诣大明殿行上寿礼，始用雅乐、登歌、二舞。’太祖经谓雅乐声高，近于哀思，不合中和。……诏岘讨论其理。……乃诏依古法，别创新尺，以定律吕，自此雅音和畅，事具《律历志》。至道元年，上曰：‘雅乐与郑、卫不同，郑声淫，非中和之道。朕常思雅正之音可以治心，原古圣之旨，尚存遗美。’”④

宋初，因唐季战乱，雅乐“不合中和”，太祖命“诏依古法”，“以定律吕”，“自此雅音和畅”。依此载，说明宋太祖和其他君王一样，为了维护其政治利益，观察到音乐歌舞对于人的教化作用。以及社会生活，国家政治的反作用。也总结了历史上治世、乱世、亡国之政，皆从音乐中反映出来，即所谓“治世之音安以乐，其政和。”“乱世之音怨以怒，其政乖。”“亡国之音哀以思，其民困。”“声音之导（道）与政通矣”。因此，“常思雅正之音，可以治心”。历代帝王极为重视音乐的教化作用，道教亦然。因此，《太平经》说：“音者，乃一以乘万，万乘无极，天下毕备矣。”关于物质和精神的关系问题，《太平经》载：“人有气（物质）则有神（精神），有神则有气，神去则气绝，气亡则神去，故无神亦死，无气亦死。”上云，所谓“神”与“气”，二者是对立的统一，是朴素的辩证法。又说：“夫物始于元气。”“元气恍惚自然，其凝成天，名为一也；分而生阴而成地，名为二也；因为上天下地，阴阳相合施生人，名为三也。”第一性“物质”与第二性“精神”的对立统一，是宇宙万物生成和变化的根本。

景祐三年十月，丁度等言：“太祖皇帝当诏和岘等用景表尺典修金石，七十年间，荐之郊庙，稽合唐制，以示诒谋，俟天下有妙达钟律之学者，俾考正之，以从周、汉之制。……汉初亦沿旧乐，武帝始定太一、后土乐词。唐明皇方成唐乐。……国初，亦循用王朴、窦俨所定周乐。”⑤

据上说，宋初，宫廷用乐“按古合今，调谐中和，使经久可用，以发扬祖宗之功德。”并先“循用周乐”。仁宗说：“朕惟古先格王隋代之乐，亦既制作，必有称谓，缘名以讨义，繇义以知德。善名者，德之所载，有行远垂久之致焉。”制作宫廷用乐，要求合于古，与治道通。“新成钟声与祖宗旧乐参校其声，但取谐合近雅者合用之。”“昔之作乐，以五声播于八音，调和谐合与治道通。”⑥

新创乐曲，与歌声相结合方面也有明确的论述。主张制声度曲，应依人声，歌乃乐的基础。“八音

①见《道藏源流考·道乐考略稿》。

②《无上黄录大齐立成仪》。

③《灵宝领教济度金书》。

④⑤⑥《宋史·乐志》。

律吕皆以人声为度，言虽咏，不可以逾其声。今歌声或咏一言而滥及数律，或章句已阙而音乐未终，所谓歌不咏言也。请节其烦声，以一声歌一言，且诗言人志，咏以为歌。五声随歌是谓依咏；律吕协奏，是谓和声、先儒以为依人音而制乐，托乐器以写音，乐本效人，非人效乐者，此也。”①

各种乐器的使用及配(器)合方面，亦有精辟的论述。乐志载：“虞乐九成，以箫为主；商乐和平，以磬为依；周乐合奏，以金为首。钟、磬、箫者，众乐之所宗，则天子之乐用八，钟、磬、箫，人乐之本。……乐奏一声，诸器皆以其声应，既不可以不及，又不可以有余。今琴、瑟、埙、镈、笛、箫、笙、阮、筝、筑奏一声，则镈、钟、特磬、编钟、编磬击三声，声烦而淹众器，遂至夺伦。则钟、特磬、编钟、编磬节奏与众器同宜，勿连击。”乐志还批评其演奏之不足。其一：“乐失节奏。乐之始，则翕然如众羽之合；从之，纯如也；节奏明白，皦如也；往来条理，绎如也。然后成。”其二：“无分乐之序。盖金石众作之，谓奏，咏以人声之，谓歌。”据是说，足见当时的宫廷音乐已讲究发挥各种乐器的性能，配器方法，音响效果，乐队与歌唱的配合，及互相结合的方法，以便达到更高的艺术表现力。

宋代晚期，“以乐经散亡。……乃博求知音之士，而魏汉律之名达于上焉。汉津至是年九十余矣，本乘员兵士，自云居西蜀，师事唐仙人(道士)李良，授鼎乐之法。皇祐中，汉津与房庶以善乐被荐”。

宋代诸帝崇尚道教，道教音乐在宫廷音乐中举足轻重，皇上亲诏从师于道乐家李良的乘员魏汉津，“考定音律，铸钟裁管，为一代之乐制，永言宝之”。其论乐，“盖五声十二律，乐之正也，”而成为“宋乐之始”。

据以上记载，宋代崇宁年间，皇帝亲诏道乐博学之士，精心研究“历代礼乐沿革”。采纳吸收古今适宜当朝的音乐作品及乐制等以达“致上治民之至德，著移风易俗之美化”。从这一主要政治目的来看，当时，道教音乐在宫廷乐坛上是重要乐种，在国家的政治生活中也发挥了重大作用。

至“崇宁四年九月，诏曰：礼乐之兴，百年于此，然去圣愈远，遗声弗存。迺者，得隐逸之士于草茅之贱。……今追千载而成一代之制，宜赐新乐之名，曰《大晟》，朕将荐郊庙、享鬼神、和万邦，与天下共之。”②

魏汉津对制乐之法，有着独特的见解。乐志载：“汉津曰：‘黄帝、夏禹之法，简捷径直，始于自然，固善作乐者，以声为本。若得其声，则形数、制度当自我出。……堂上乐以人声为贵、歌钟居左，歌磬居右。近世之乐，曲不协律，歌不择人，有先制谱而后命辞。’不为佳也。……汉津之法，以声为主。”③

音乐家对配器法亦有简明的论述：“同奏或迭奏，迭奏发声要属；同奏动手要均。”也就是说，各种乐器先后演奏时，要连接得好，无间断的痕迹；同(齐)奏时，音色音量要调和均匀。演奏扬州道教音乐同样要注意以上两点。

宋代，凡朝廷用乐，多袭周以来旧乐，亦有皇帝、大臣、乐官新度者，皆雅乐，俚俗之曲，或靡靡之音，凡非古制者，莫不正之。

至南宋，“高宗南渡。……就维扬江都筑坛行事。凡卤簿、乐舞之类，率多未备。……大抵皆用先朝之旧，未当有所改作。……惟《瀛府》、《献仙音》谓之法曲，即唐之法曲部也。……国朝大乐诸曲，多袭唐旧。……隋唐至今，诗歌愈富、乐无虚作。谓宜仿周制。以合乎古。”④

宋代宫廷音乐，在演唱方法，感情处理方面都有精辟的论述：“乐声淡而不伤，和而不淫。淡则欲心平，和则躁心释。乐者，古以平心、宣化。……古乐有唱有叹，唱者发歌句也，和者继其声也。诗词之外，应更有叠字，散声以叹发其趣，直以一声协一字，以见声歌之仿佛。”⑤

综上所述。宋代制乐，多袭唐旧，宜仿周制，以合乎古乐。

①②③④⑤《宋史·乐志》。

第二章　扬州道教科仪考

道教的科仪(醮仪),主要形式是"斋戒"或谓"斋醮"。醮诸神,礼太一是道教举行祭祷的主要形式,亦是影响俗徒众人的重要手段。用以祈福、消灾、超度仙灵。也是教徒自身修炼方法之一。

斋戒,祭祷之事,我国古已有之。如《礼记·曲礼上》载:"斋戒以告鬼神。"《易·系辞上》说:"圣人以此斋戒,以神明其德夫。"《孟子·离娄下》:"虽有恶人,斋戒沐浴,则可以祀上帝。"道教崇敬神仙,注重祭祀祈祷,且以神仙禀质清净高雅,整洁肃穆,而要求祭祀者必须在祭祀之前沐浴更衣,不饮酒、不食荤,整洁心、口、身,以示虔诚。醮是指祭祷活动。"戒"是"斋"的进一步发挥,带有强制性,且有固定条文。

扬州道教设坛打醮(斋醮),分内坛、外坛。外坛是丧主为仙去者超度亡灵。时间多少由主家约定。分一天半,三天,七天半等。最长有七七四十九天之多。坛场由九张八仙桌分三、三、二、一,共四层,仿宝塔式叠起。第三层上分左右挂有用缎子做成的天门、地户,直垂地面。其上有龙、凤等吉祥物图案,无不庄严色相。坛前有一八仙桌,其围为八卦图。坛右则前方有两张八仙桌,置放乐器,也是乐队坐奏之处。

早朝:开坛,众道士于坛后穿戴衣冠,各执器。由"引道"带领众道士在坛后方右侧候场。

出场,击铜钟三响,引道环视众道是否就序。众齐,即发出指令,三击堂鼓,小唢呐起调,奏《醉仙喜》。笛以奏主调为主,笙奏和音;箫、管、丝竹以伴奏为主,时而奏主旋律。堂鼓、钟、磬、碰铃、偏鼓、小钗、当子、击节,檀板木鱼掌节。引道士带领众道士出场,绕过坛前八卦桌,由左侧入坛后。再由右侧地户出班。众道士站立八卦前,文场(管、弦乐人)站立左侧,武场(打击乐道人)站立右侧,两行成外八字形。此为立奏。众道士退至坛前左侧。主坛、高功、降斋念祈祷词。打击乐器击奏《古》或《慢三咚》。再合奏曲牌。时间长短,奏曲目多少,奏什么曲牌,由打鼓老决定。起止击钟节之。

午朝:用膳后,至未正(十四时),坛场,出场式同早朝,乐队奏《玉芙蓉》等曲牌。

晚朝:道人(此为力夫)搬走八卦桌上的物品,前面另放一张八仙桌,上置令箭令旗。主坛从右后侧上场,立于原八卦桌上,念唱咒语,升文(祝愿仙者)焚之。作法功,乐队演奏《十番鼓·芦林、正三咚》,鼓声震荡,四方肃静,道士跑方(舞蹈)。道场以剑拔弩张之威,召神遣将,驱赶邪魔。其气氛,声势磅礴,庄严肃穆,以上是外坛全天超度之仪程。

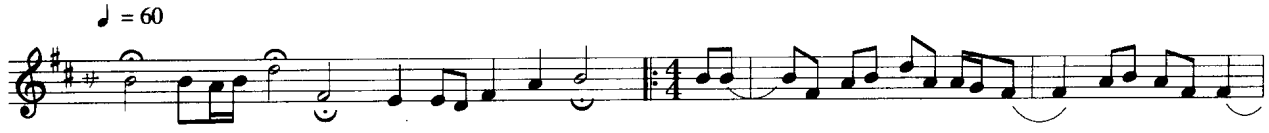
内坛,各宫、庙、观不尽相同。一般,正殿有神像、香炉、拜垫、钟、鼓、磬、钱笼(施主施舍处)等。有早、中、晚课。

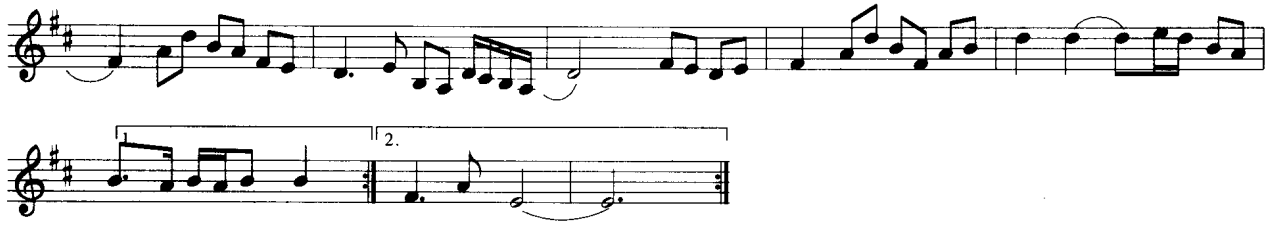
扬州的宫、观、庙、阁做功课,都十分重视音乐的演奏效果。山林内进行宗教活动,必有音乐演奏,尤以早课为重。早课,一般在早晨放亮时起身,首先洒扫庭院殿堂。然后整衣冠,集于正殿,拈香、行礼,唱念早坛功课经文,乐队伴奏。早中晚功课各有唱赞曲和伴奏曲牌。兹分述于下:

早朝:唱奏套曲。其曲式为:散板(序、开场、引子);慢板(唱赞);遍(数只曲牌联奏,常伴以舞蹈——禹步,或只奏乐无舞蹈);紧板(二至三只曲牌联奏);慢板(一至二只曲牌联奏);散板(结束)。退朝。

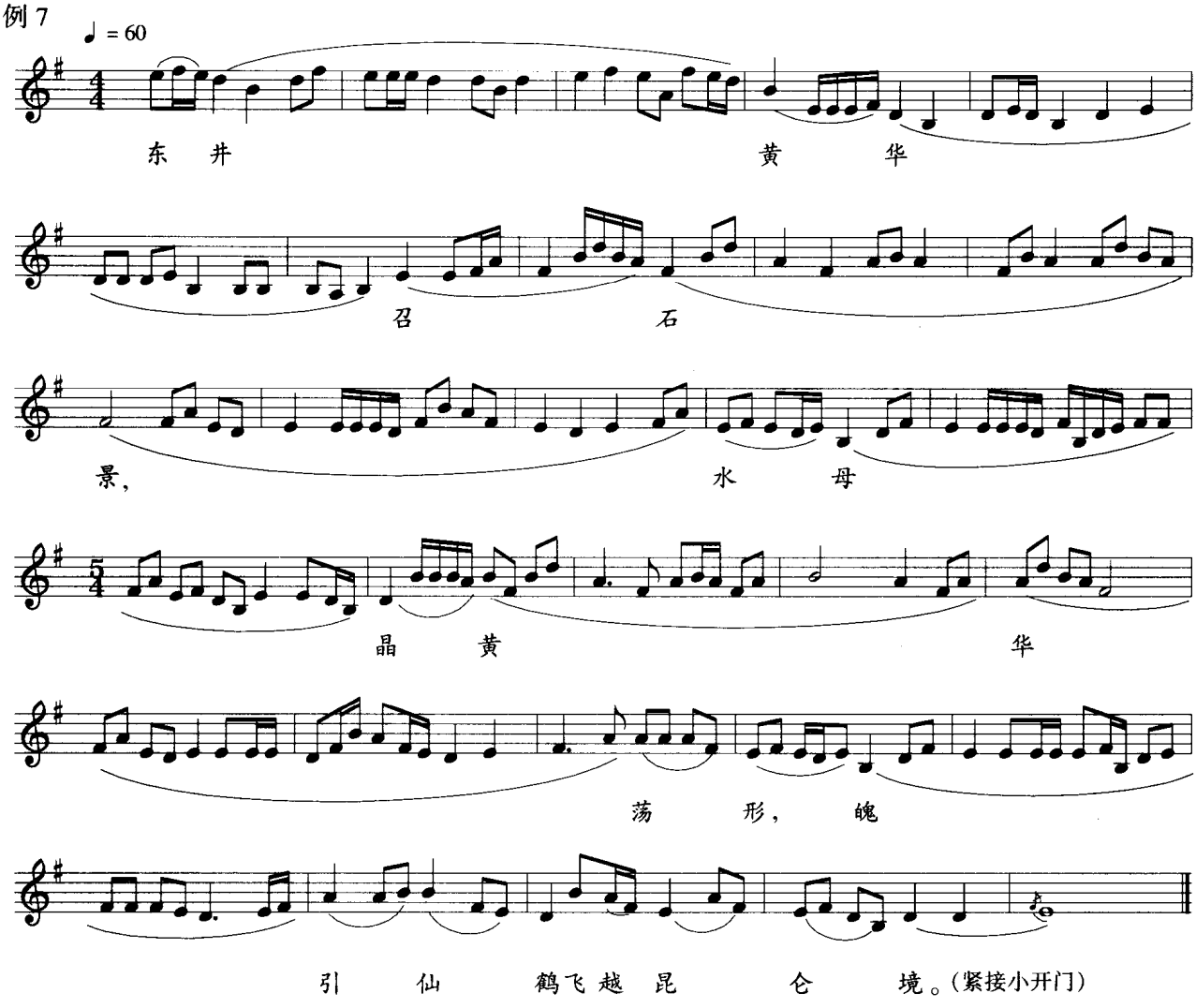
早朝奏(唱)乐曲:(录其主旋律,固定击拍乐器只作举例说明,参见例90。)

例6　　小开门



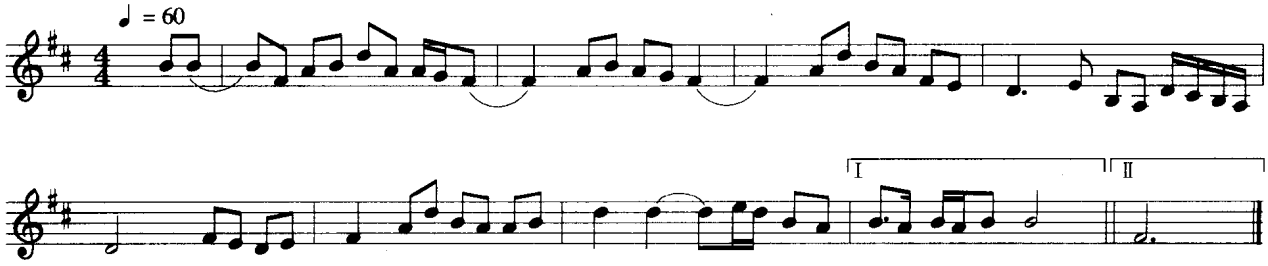


例 7



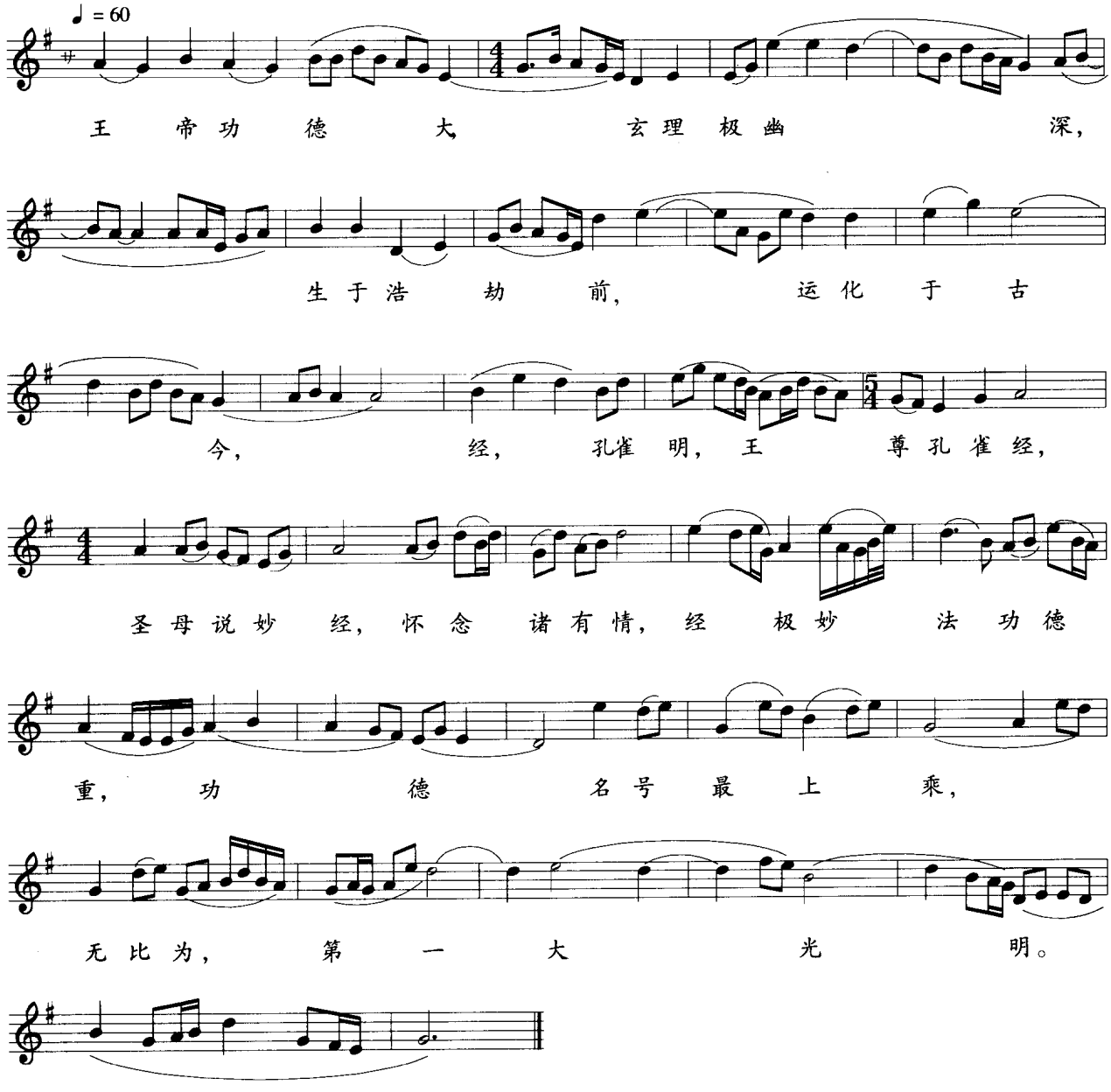
例 8

小开门



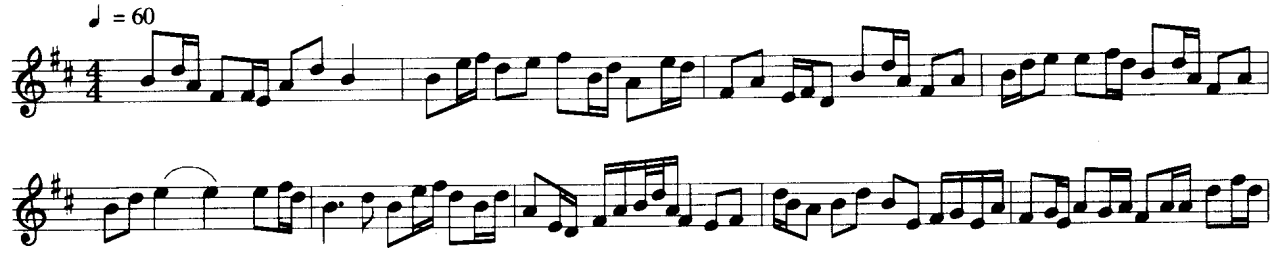
例 9

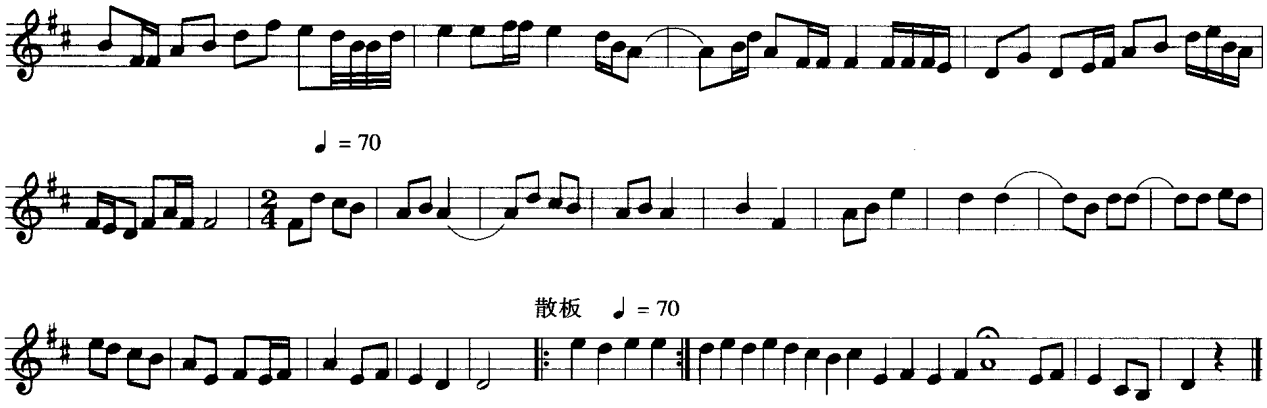
有奉曲(普陀调)



例 10

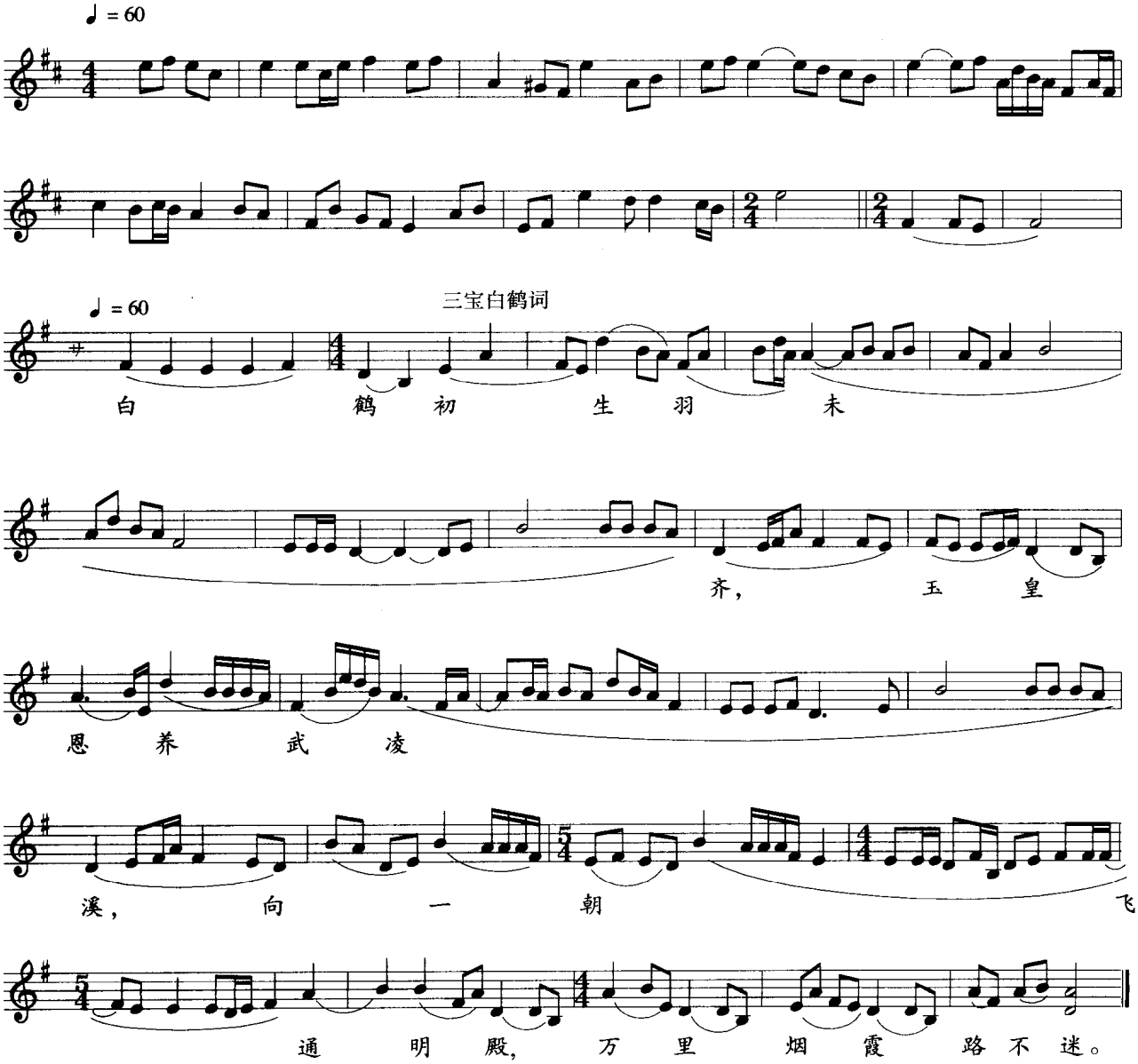
沽美酒(双鸳鸯)





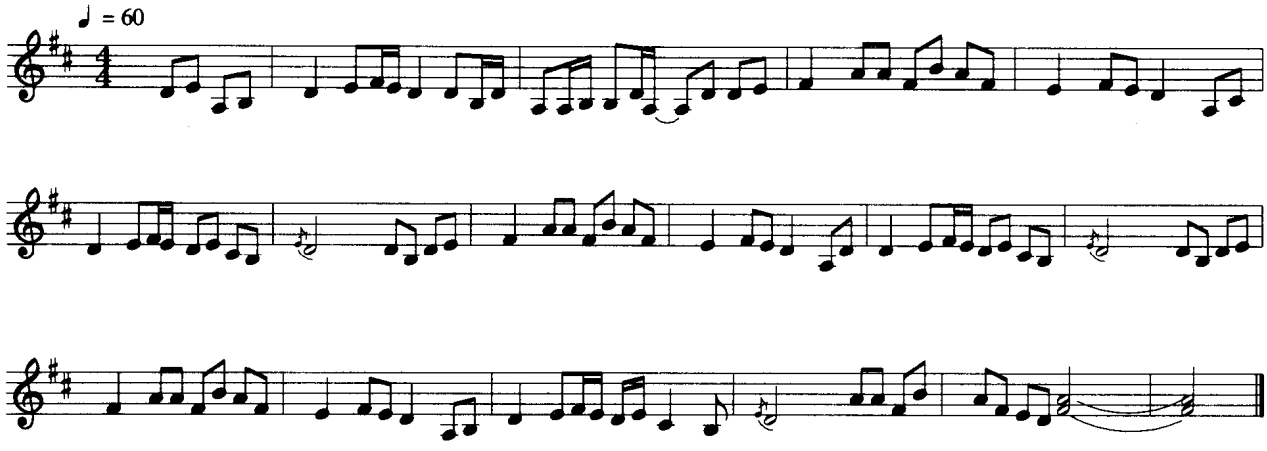
例 11

青 天 歌(午朝演奏唱乐段)



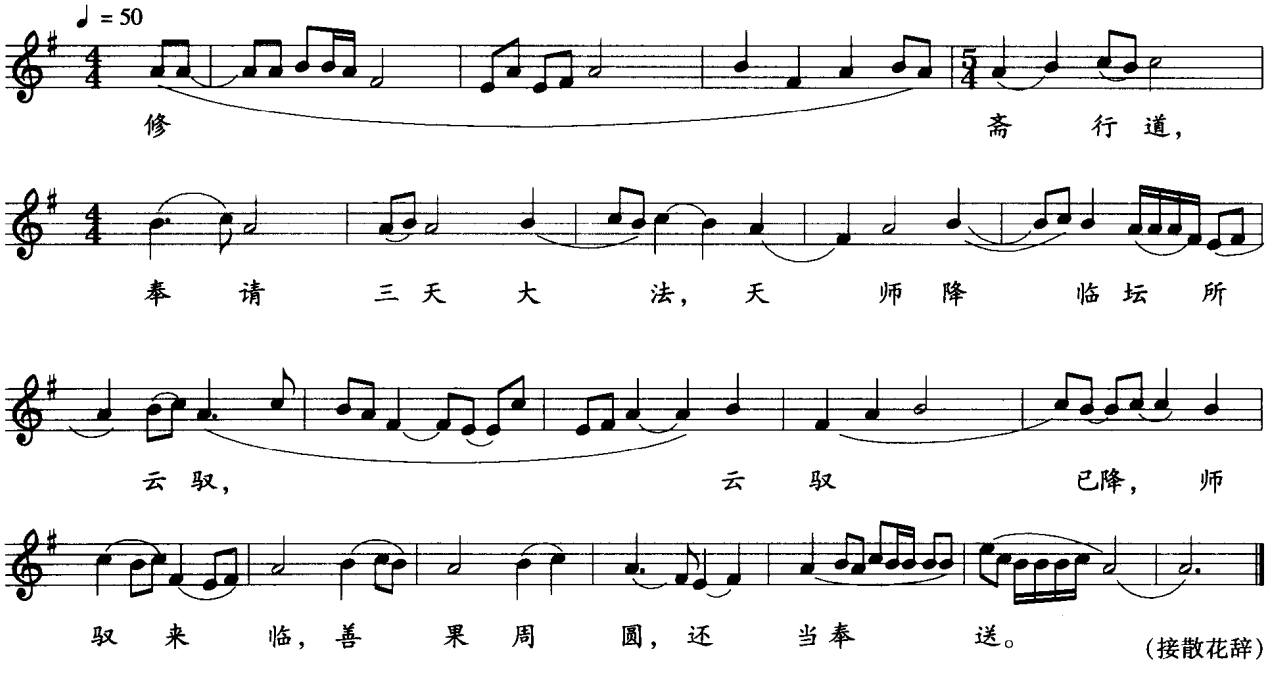
例 12

奠真章



例 13

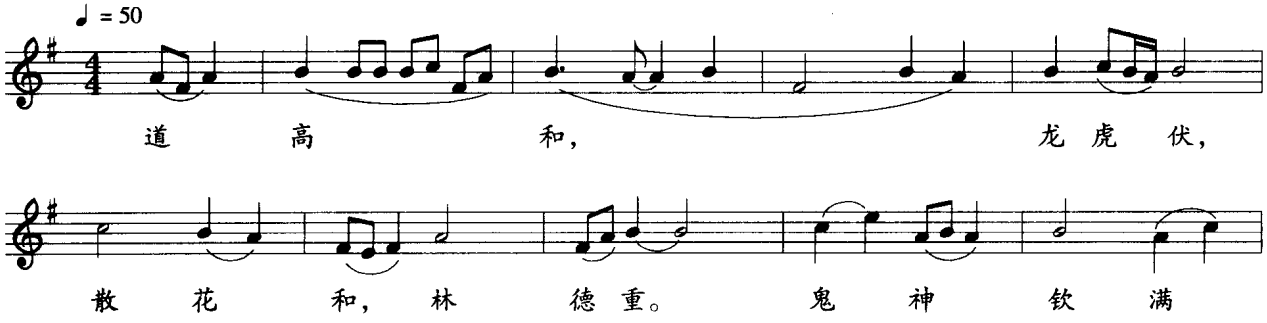
修斋文



（接散花辞）

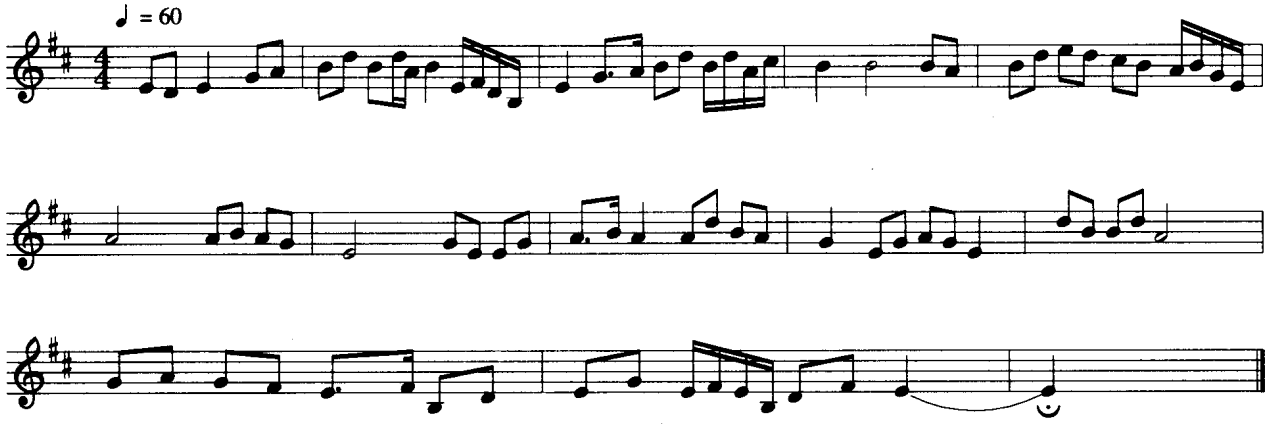
例 14

散花辞

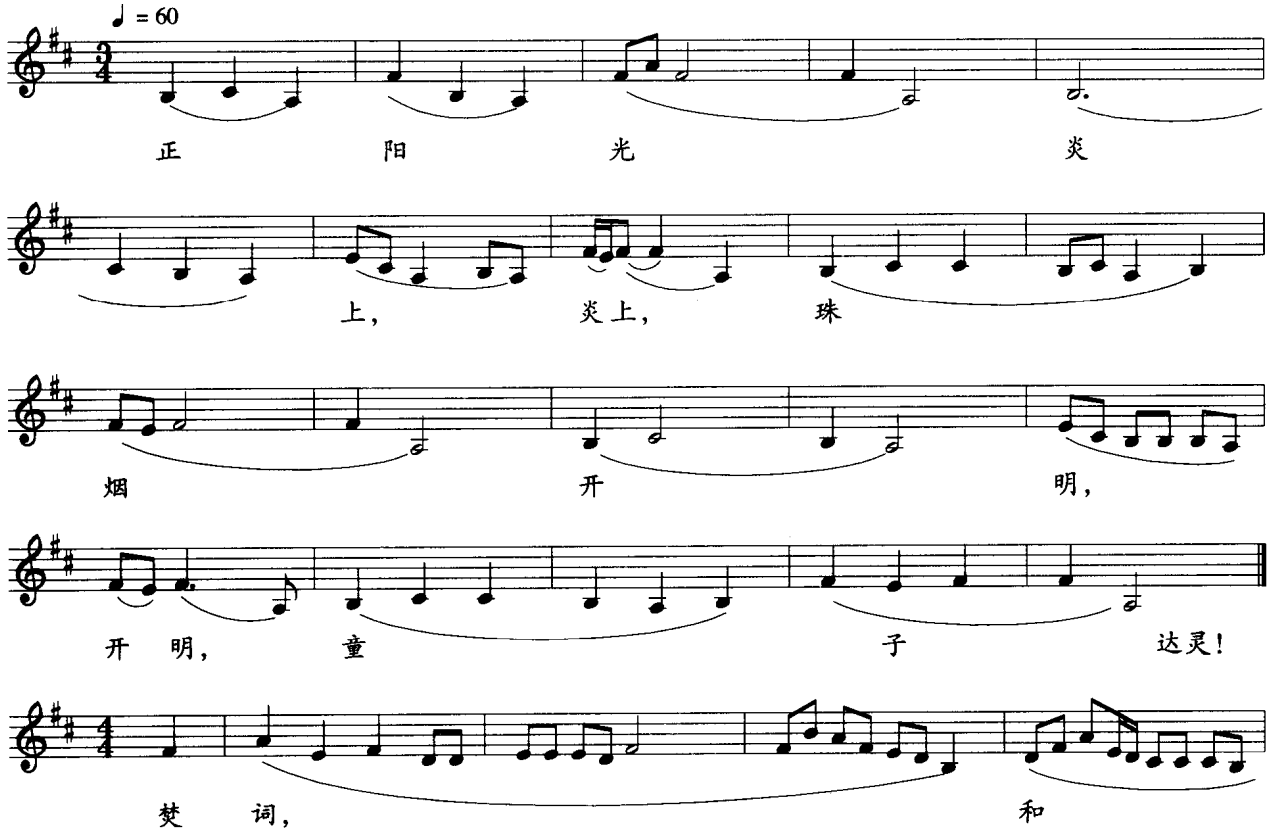


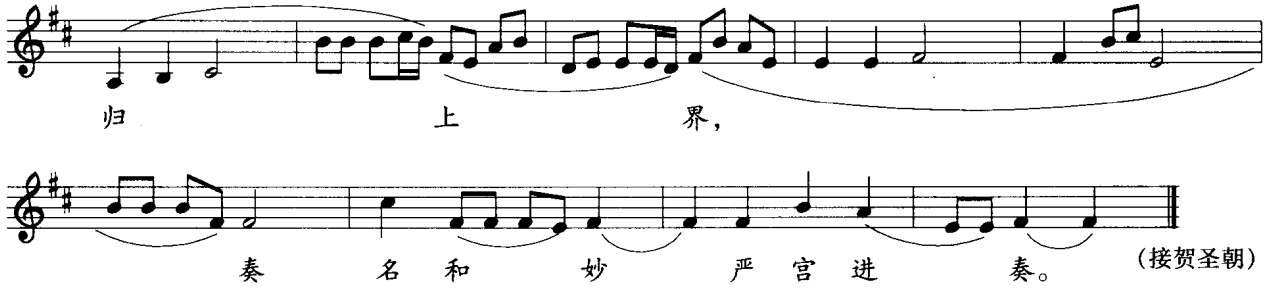
满　　场，师真　前　　供　养。

例 15　　万 年 欢

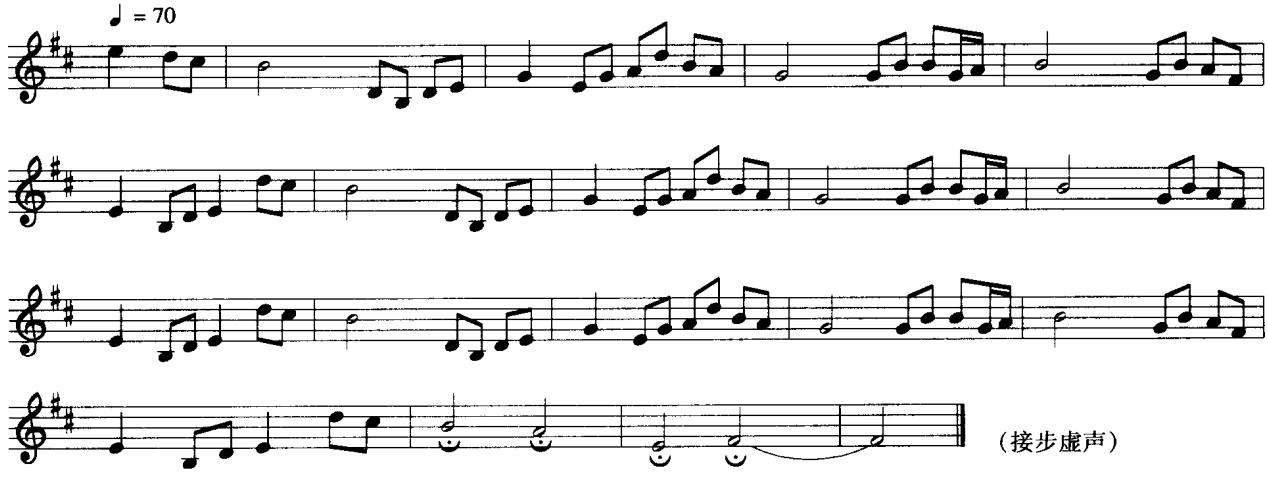


例 16　　光 明 颂

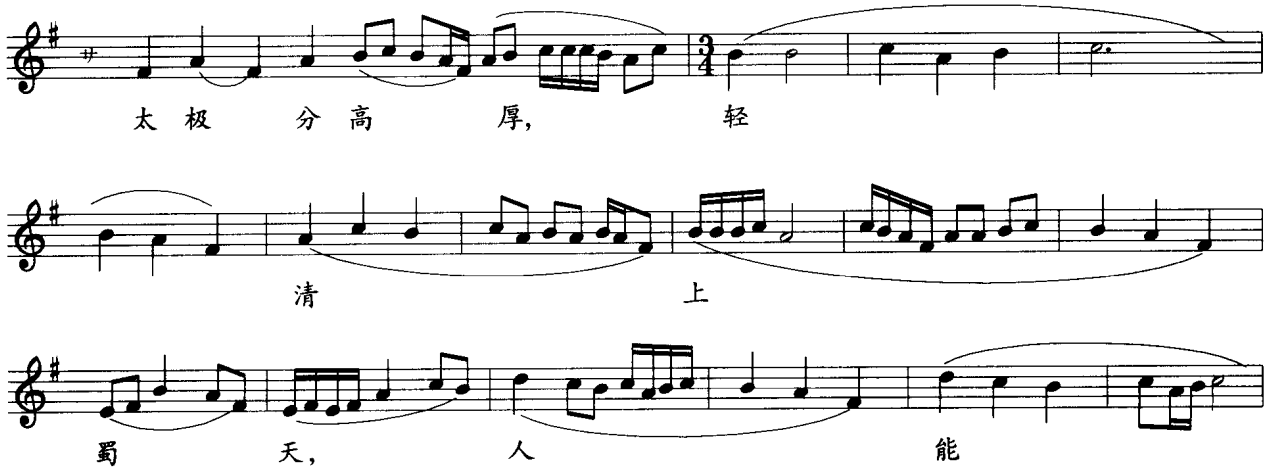


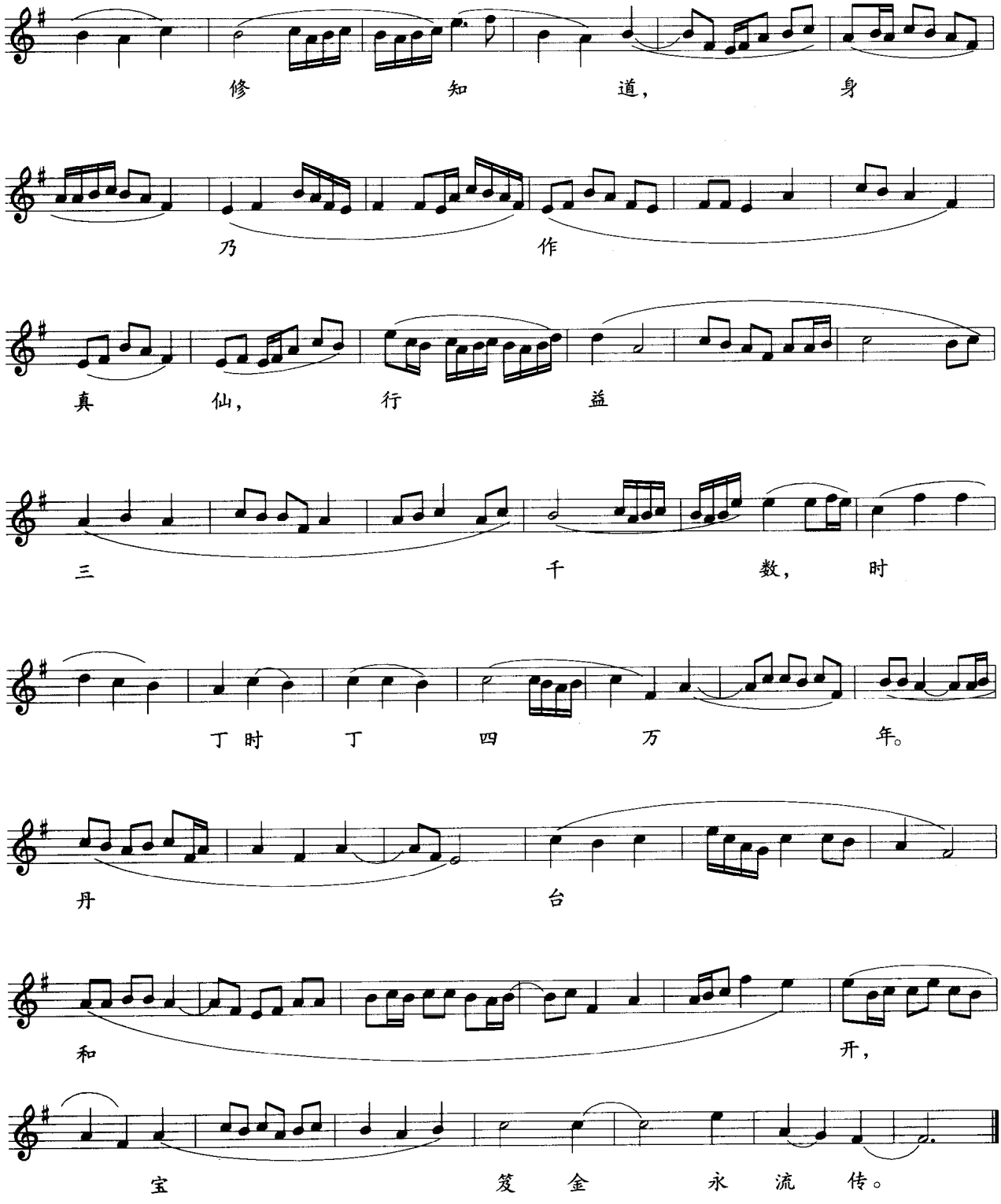


例 17 贺圣朝



例 18 步虚颂





道教的斋醮(科仪)活动,是在继先民祈祷、宫廷祭祀仪式的基础上形成的。扬州道教,尤重音乐在科仪中的作用。追溯道教发展史,无不与科仪音乐有关。

道教是我国固有古老教派之一。它是中国土生土长的宗教,以“道”为最高信仰而称为“道教”。何谓“道”?有二:其一,宇宙万物的本原、本体。《老子》:“有物混成,先天地生……可以为天下绩。吾不知其名,字之曰:“道”。其二,一定的人生观、世界观、政治主张或思想体系。《论语·公冶长》:“道不行,乘桴浮于

海。”“道教”一词，在南北朝以前只是个为诸子百家所共用的概念，那时诸子百家无不将自己的理论和方法称之为“道”，以“道”教化众人，便称之为“道教”。儒家把尧舜禹汤文武的先王之道和孔子的五经之道谓之“道教”；墨家、道家、阴阳家亦然。佛教的“菩萨”汉译为“道”，因而也称“道教”。东汉末，出现五斗米道，“以善道教化”之意，亦沿诸子百家自称“道教”。[①]修“道”成仙是道教的核心思想。道教以为经过修炼可以长生久视，修行得“道”成仙。奉“老子”为教祖（主）尊称“太上老君”，以老子《道德经》、《正一经》、《大平洞极经》为主要经典。并吸收了阴阳家、墨家、儒家的一些思想，采用方士、黄老道的修炼方法及某些思想而逐渐形成。别家也不再自称“道教”，以示有别。因此，“道教”一词，成为“五斗米道”的专称。

“道者，道术也。因道术之不同，而有太平道、五斗米道、帛家道、李氏道等。佛法之入中国当时人视之，直不过此诸道之一耳。齐颜欢《夷夏论》引《玄妙内篇》。称之为佛道。按道术又称法术，故佛道又称佛法；而中国本有诸道，则统称之为道法焉。又道法佛法，亦称道教佛教。盖总括此中国本有之诸道术者，谓之道教。于是金丹、仙药、黄白、玄素、吐纳、导引、禁咒，符箓之术，靡不统属焉。其杂而多端也宜矣。始则颇乏条贯，至南北朝稍仿佛教而改变之，然后蔚然为中国三大教之一。”[②]

道教是于东汉顺帝汉安元（142）年，由县令出身的张道陵倡导于鹤鸣山。因凡入道者，须出五斗米作为教派经费来源，故称谓“五斗米道”。此为道教定型化之始。因道徒尊张道陵为“天师”，故又名“天师道”。东汉末年，有张角的“太平道”和张鲁的“五斗米道”，一时成了农民起义的旗帜。东晋建武元（317）年，葛洪撰《抱朴子·内篇》，整理并阐述前流传的神仙方术理论，丰富了道教的思想内容。南北朝，北魏太武帝（424）时，嵩山道士寇谦之改革天师道，制定《乐音诵诫新法》，在平城（北魏首都，今山西大同）建立天师道场，称“新天师道”。此为道教“乐章法”之初制。南方芦山道士陆修静整理《三洞经书》，编著《斋戒仪范》，道教斋醮因此完善。在北方，金大定七（1167）年，王重阳在山东宁海（今牟平县）创立全真教派。之后，道教正式分为正一（乙）、全真两大教派。明洪武中期，革去前代天师称号，止称正一真人。历明、清，其道主（住持）均世袭正一真人称号。

道教传入扬州，大体与道教的产生属同步，先有少数教徒，后来逐渐设立道场（宫、观、庙、阁、院等）。有道士事迹的记载，最早见于刘向所著《例仙传》，其中记有：“广陵朱璜，因病到睢山（河南睢县），遇道士院邱，替他治好病，朱璜拜阮邱为师，与其同入浮阳山修行，得道成仙。”

扬州市所辖高邮县，挖掘东汉时期村落遗址，发现有道教活动的文化遗物。其中有火烧痕迹的封泥，上有篆书阳文“天地使者”四字；还有一符箓木片，上有用朱笔写“符”与“咒”的字样。左上侧为符文，右下侧为咒文，凡三行。咒文曰：“乙己日死者，鬼名为天光，天地神师已知汝名，疾去三千里。汝不即去南山，给令口来食汝，急如行令。”另外，还发现一件陶解注壶，亦有咒文。

正乙派道场除讲授道教学说闻名于世外，还有不少人长于音律，善操琴度曲，知医识药，或寄情于书画之间。道教音乐是道教文化整体中重要的组成部分，也是我国传统音乐文化精华的组成部分之一。

黎民祭祷用乐，由来甚古。东晋葛洪《抱朴子·道意篇》说：“而徒烹宰肥腯，沃酹醪体，撞金伐革，讴歌踊跃，拜伏稽颡，守清虚坐，求乞福头。撞金伐革，击钟鼓也；讴歌，歌咏也；踊跃，舞也。”上说，是道教音舞有文字记载最早者。

刘宋三天弟子徐氏撰《三天内解经》卷上云：“弦歌鼓舞，烹杀六畜，酌祭邪鬼。”刘宋学者对祈祷音乐、舞蹈的描述，与古人祭神祈福的记载基本一致。由此可见，道教的宗教仪式，其表现形式，由来甚古。道教音乐，主要是为宗教祈祷仪式，宫廷各种礼仪及祭祀活动演奏（唱）。它的创立和演变过程是相当漫长的。就这个问题简而述之：

据唐《释道世·法苑珠琳》卷五十五记载：“后汉时张道陵造《灵宝经》及《章醮》等书二十四卷。”北宋念常《佛祖历代通载》卷五注云：“张道陵客蜀，居鹄鸣山，作此经，又造《章醮》书二十四卷，以感百姓。”这

①李养正著《道教概说》。

②《道藏源流考》。

里所说的“章”就是乐章，“醮”是舞蹈。“章”者“乐”也，乐竟为一章。《礼·曲礼》下：“既葬，读祭礼，丧复常，读（诵、唱）乐章。道士为禳除灾祟而设道场，祷神的祭礼称“醮”，道士祭礼，必有音乐、舞蹈（打醮）。故有音乐舞蹈的祭礼谓“章醮”。

道教的创建即伴随着音乐。自东汉末年张道陵创建道教之始，凡举行宗教活动，都奏以斋醮音乐，以感动神灵，按抚和警诫信众。“斋台之前，经台上，皆悬金钟、玉磬，乃感动神灵。”[①]唐代道士张万福和杜光庭以陆修静斋仪作为基础和蓝本，册定编制诸斋仪，其主要程序是：设坛、摆供、焚香、化符、宣戒、上香、诵经，并配以灯烛。而音乐、舞蹈是其中重要的科仪程式。

道教斋醮音乐发展至晋、南北朝、隋、唐，成为宫廷音乐的一个部。凡皇帝举行吉礼、卜日、斋戒、祭天、拜陵、祭典、迎宾、出征、狩猎、皇帝和皇太子加元服、纳后妃等礼仪活动，都有部乐于礼仪宣唱时，依次而入，就坐（或立），依次作，分部乐演奏。这里所说的“部乐”，就包括道曲部作（乐）。“自汉以来，历代莫不有（道）乐。……用于郊庙，朝廷，以接人神之欢。”[②]所谓“斋”，本指洁净。斋戒，指古人在祭祀前三日，必先沐浴、更衣、独居、戒酒、素食、清心、洁身，使心地纯一诚敬。有时遇重大事件，表示隆重庄敬，也斋戒。道教仿古人之法，以示虔诚。

所谓“醮”，与“斋”有密切联系。按《说文》中解说，“醮”有二义：其一，为冠娶之礼；其二，为祭祀。又说：“醮”，祭也，或从“示”作“禁”。祭，从示，以手指肉。“醮”表示供献祭肉以礼拜神灵，是一种礼仪。古人借此与神灵相交感。宋玉《高唐赋》谓：“有方士，羡门高谿，上成郁林，公乐巨谷，进纯牺，祷璇宫，醮诸神，礼太一。”说明“斋”与“醮”，都是祭祷神灵的一种仪式。道教依仿古礼，继乐、器，以制“章醮”。“老君曰：‘道官箓生，初受诫律之时，向诫径八拜，正立经前，执经作八胤乐音诵。受者伏诵经意，卷后，迄。后，八拜，止。若不解音诵者，但直诵而已。’”说明“音诵”或“音乐诵”是与“直诵”有区别的。寇谦之在制定斋仪时，强调的是“音诵”，是斋仪的一种改革。南宋吕太古撰《道门通教父集》卷一《寇天师传》说，北魏嵩山道士寇谦之得《云中音诵新科经诫》，于“云中音诵”四字之下，注说：“即华夏颂，步虚声。”陈国符先生认为：“‘华夏颂’，当即‘华夏赞’。又有《转声华夏赞》，皆有曲谱。按《玉篇》华字注，华夏，三千五百里为华夏，言其迢远之意。今华夏自思真堂举起，徐徐吟咏，过廊庑，登殿坛，而毕。似取其迢远之意也。”步虚声，当用以吟咏步虚辞。《太极真人敷灵宝斋戒威仪诸经要诀》谓“灵宝斋法，启事，烧香祝愿，礼十方，毕，斋人依次左行，旋绕香炉三匝，毕。是时亦当口咏《步虚蹑无披空洞章》。所以旋绕香者，上法玄根无上玉洞之天大罗天上，太上大道君所治七宝自然之台，无上诸真人，持斋诵咏，旋绕大上七宝之台。今法之焉。”又说：“又三洞弟子诸修斋法，皆当烧香歌诵，以上像真人大圣，众绕太上道君台时也。”又注曰：“仙公曰：常想见太上真人在高坐上，转经而说法也，故口咏步虚章时，必旋绕香炉。”依上说，自东晋、南北朝、唐、宋之后，音乐在道教“斋醮”仪式中，是重要的课目。道教斋醮，没有音乐的渲染，就失去了它的活力。

扬州道教音乐《清吹笛谱·十番鼓·道情》是宫廷音乐、道乐、创作音乐、古代民族民间音乐的遗存。

道教进行宗教活动是离不开音乐的。既如周先民祈祷伴以撞金、伐革、踊跃、讴歌一样，又与历代帝王朝会，祭祀雷同。道徒在观、宫、庙、阁之内坛，祈愿仙者之外坛等斋醮仪式时，演唱道曲，打醮，吟表。同时有相当规模的乐队进行伴奏。其形式有：合奏、独奏（陪以伴奏）、迭奏等。以庄严缓慢的旋律，加强宗教色彩。给人以“仙界缥缈、耳听仙音”之意境。

南北朝时期的南朝统治地区，是天师道得到发展的重要基地。初，天师道呈现出组织混乱，科律废弛的局面，阻碍了它的发展和提高。（刘）宋道士陆修静（公元406～477），对南朝地区的天师道进行了改革和整顿，以便适应形势的需要。

文帝元嘉与明帝泰始时期，陆修静修道庐山，泰始三年至建康（南京），在崇虚馆收集整理道经，著《斋戒仪范》。《洞玄灵宝道学科仪》卷上说：“该斋法，举高德一个为法师，五人为从官，露坛大谢，令谢罪者拦

①《要修斋仪戒律抄》

②《新唐书·礼乐》

路散发泥额，礼三十二天，斋中奏《子午章》。”是道经关于用音乐伴奏斋仪最明确的记载。《子午章》当是一套曲牌的名称，古代称北方为“子”，南方为“午”。“奏”，即作乐，是乐器演奏的简称。乐名以“子午章”称之，当是此时道教音乐，已融会了南方和北方的音乐曲调，形成仙音悠扬的乐章。

陆修静撰有多种斋醮乐章，这些斋醮所用的章词，或唱或奏、或舞，都是道教音乐的创造和发展。其《太上洞玄灵宝授度仪》云：“礼十方毕，师起巡行，咏《步虚词》。辞若干首，皆五言诗。”即太上玉京步虚之章，又称《空洞步虚章》。出《洞玄灵宝玉京山步虚经》。杜光庭《太上黄箓斋仪》步虚词与修静《授度仪》同，每次用十句，十二句，十三句，十四句，二十二句不等，盖用较短之《步虚》咏之，周而复始，故词句多少不拘也。《玉音法事》卷上步虚第一，步虚第二，步虚第三，步虚词同修静，但其曲谱所记，盖非六朝“步虚声之旧矣”。

何谓步虚？步虚之义，据《晁志》云：“步虚经一卷，右太极真人传左仙公，其章皆高上圣朝玄都玉京，[①]飞巡虚空所调咏，故曰步虚。”又据《魏书·释老志》及《隋书·经籍志》并云：北魏寇谦之，“出图箓真经六十余卷。……盖即云中音诵新科之诫。又称‘乐章诵诫新法’，‘太上老君乐音育诫’，‘音乐新正科律’”。音诵即“音乐诵”，疑即唱诵之义所以别于“直诵”也。

清汪汲《词名集解》卷二引《吴苑记》载：“陈思王[②]游鱼山，岩里有诵经声，清远寥亮。因使解音者写之，为神仙之声。道士效之，作《步虚声》。”

齐、梁时记述上清教派历史的《真诰》十一陶注说：早在南朝，齐初，上清道士王文清曾在大茅山上建宋元馆，自二十许年，“远近男女互来依约，周流数里，廨舍十余坊。而学上（清）道者……修《灵宝斋》及章符……”。这里所说的修“章符”，也是修创乐章，提高演奏（唱）乐章（词）的艺术水平，交感人神，以便更好、更虔诚地祈求福愿。又说：茅山每年“惟三月十八日，辄公私之集，车有数百乘，人将四五千，道俗男女，状如都市之众。看人惟共登山作灵宝唱赞，事讫便散……”。这里所说的唱赞，也是指唱赞道曲（调）斋词。

唐代之前斋戒所用乐器，见于《道藏》者，有钟、磬二种。《要修科仪戒律抄》卷八，引《太真科》曰：“斋台之前，经台之上，皆悬金钟、玉磬、钟磬依时鸣。行道上讲，悉先扣击。非惟警戒人众，亦乃感动群灵，神人相关，同时集会，弘道济物，圣德交归。”钟，西周中期已有十几个大小相次成组的编钟，大而单一的特钟。其缘平而有悬钮者，称为镈。磬，早在商代已有单一的特磬，三个一组，或十几个大小相次成组的编磬。唐代之前，斋戒作乐以钟、磬为主器，足佐证斋戒仪式，悉源于先民祭祷祀天之礼。

唐，《洞玄灵宝钟磬威仪经》曰：“世间钟，用金、银、铜、铁作。两角、三角、四角、六角、九角、无角。大小随宜。悬治左方台阁楼殿。依时整法服，祝诵赞唱。击之皆初急之，缓徐打三下，若八下为节，急之复初，急之。缓徐击二十四槌。急之，复急之。缓徐击十二槌，毕。”又曰：“磬以金、银、铜、铁、玉作。若行道礼诵赞唱斋戒，击以节之。皆当作架悬之。”[③]

道教的斋戒仪式有健全的法规程式。《太上簧录斋仪》卷五十三云：“经科皆云：‘斋官之内，以道德高者为法师，明练法度者为诸讲也。又都讲职词云：先鸣法鼓，次引朋众。风则轨仪，敬凭赞说。此即赞唱导引，皆都讲之务也。吴中、江表、荆楚之间，皆以都讲执磬，颂导行礼。夫先鸣法鼓者，钟磬之谓也。欲令群官整肃，仪制森然，须先击磬齐众，而后颂唱陛坛。亦都讲之职也。但以近年或都讲年德稍高。不欲一一劳止。即于众官之内，差一个执磬唱礼。盖事出于一时，原非古制。’”这里所说都讲执磬赞导行礼，则此种磬并不悬架上，当即引磬也。

道教发展至唐代，它的经典、斋戒、组织和斋醮之音乐、舞蹈，都已经较完备成熟。其音乐还不断吸收众宗教音乐、民间音乐、少数民族音乐等；经过帝相、文人、道人伶工的度曲、加工整理，或改编，使道教音乐在唐代得到了较大的发展和提高，成为宫廷音乐的一个（乐）部。

---

①道教以为系神仙所居处。

②曹植。

③《道藏源流考·道乐考略稿》

唐室宫庙斋醮仪式，道士有定额。西京太清宫，东京太微宫，天下诸郡紫极宫。两京道士初十七人，简择取添后为三十人。

综上所述，道教斋醮及其音乐、舞蹈，源于先民葛天氏即神农氏之乐，是时伴奏之器，只是“撞金、伐革”，以伴“讴歌、踊跃”。至东汉末，道教创建，仿古以制“章醮”音乐和舞蹈——禹步。同时伴有各种辞章，如《步虚词》等。诗、歌、舞三位一体是道教音乐定型化的艺术形式。后，经道乐家卓有成效的艺术创造，以钟、磬为主，合以丝竹、革、土等器，使其更加完美。这是道教音乐形成，最早的概况。经两晋、南北朝，至隋、唐，道乐逐成宫廷音乐的一部。此时，已讲究八音俱全，乐队的编制也颇庞大，有定额。斋戒仪式，音乐的曲体、配器已较严格，并具有辞典音雅的艺术效果。此时，是道教音乐走向成熟时期。

明末清初，道教斋醮坛场，“引商刻羽，合乐笙歌，竟同优戏”。道乐已达到与舞台艺术相媲美的水平。其艺术表现手法已讲究唱、做、念、舞，器乐伴奏的舞台效果。加之富丽堂皇的坛场装饰，古色古香的道袍道冠及令旗、令箭、云尘等道具，以及有人物情节的唱词，突出了宣教众人的效果，而不同于古代强调与神交感的斋醮仪范音乐。

第三章　扬州道教音乐体制考

扬州自古为东南重镇，史有“扬一益二”之说，经济富庶，百业兴旺，园林名胜千姿百态，宫、观、庙、院、寺雄伟壮观。道士之中，操琴度曲者，不乏其人。内坛、外坛，香烟灯火，钟声磬鸣，仙音缭绕。四方文人名士纷至沓来，文化艺术繁荣昌盛。

据《扬州画舫录》记载：清乾隆年间，有一王姓之妻，患病，关帝庙“道士理醮无所应。……适龙虎山张真人舟过运河，王请之，真人设法除邪……道士林东崖等七十余人齐奏法曲”。又说：“潘五道士能吹无底洞箫以合小曲，称名工。”据上说，清代，外坛乐队，有七十余人，如此实力雄厚的乐队，其演奏效果，当时有“声震街里”之说。又有名乐工以合小曲，说明道士乐人除为宗教活动仍以传统方式演奏，还于画舫、茶肆、歌船中，为有名的演唱者伴奏。因此，著名乐工不断涌现，亦是道教音乐的发展和变化。

近现代扬州城隍庙乐队的体制，据道士孙归源及其徒孙元瓒说：乐队分文场、武场。人数多者二十至三十人，少者十五至二十人，以主家意愿或道士在庙人数之多少而定。文场乐器有笛、箫、二胡、四胡、琵琶、筝、笙、阮。武场有磬、云锣、堂鼓、板鼓、檀板、木鱼等。由操板鼓兼拍板者领众。演奏形式有三：其一，外坛，文场、武场分列坛前两边，八字队形，站立演奏，称为立奏。其二，于外坛前右前方围桌三面（或四面）而坐，主要乐手面向听众演奏，称为坐奏。乐止，器置桌上。其三，内坛，乐队坐于坛左前则，唱赞道人面向尊像行礼唱赞、朗颂。以钟鼓为号。道教音乐有细乐、大乐之分。细乐以“清雅和谐”为特色。乐器有笛、箫、笙、管、唢呐、钹、阮、四胡、二胡、琵琶、三弦、云锣、手锣、檀板、板鼓、木鱼、筒鼓、钟、磬等。大乐加用大鼓、钹、铙等。扬州道教音乐属细乐，另有锣鼓乐（即锣鼓经）作为间奏乐段。

道乐自东汉至明、清，为宫廷音乐数部之一，作为宫廷音乐艺术的一群体，参与朝政及祭祀活动，受到历代王朝的重视；道乐同时又在观、庙及民间教化道俗众人，是我国民族音乐中的优秀乐种。

外坛道众内有：

唱念二十二名：知磬四名、正仪一名、表白四名、清道一名、宣读一名、词忏二名、引揖二名、手鼎二名、知钟一名、知鼓一名、侍职二名。

内坛奏乐一十五名：云锣一名、笙四名、管二名、笛二名、札二名、板二名、鼓二名。

国醮内外坛所奏，就是细乐。教场大乐则加用大鼓、杖鼓、羯鼓、头管、琵琶、筝等。

宋代部乐教坊，有立、坐二部。宋初，循（唐）旧制，置制坊，凡四部。法曲部，其曲二：一曰道调宫《望瀛》，二曰小石调《献仙音》。乐用琵琶、箜篌、五弦、筝、笙、觱篥、方响、柏板。[①]宋代道教音乐在宫廷音乐中仍成为一个部，参加皇家礼乐活动。深受皇室器重。史载：唐代宫廷乐工已设道调法曲，胡部新声。又分为

二部，“堂下立奏，谓之立部伎；堂上坐奏，谓之坐部伎。”[②]二部人数为一千五百余人。如果设想各二分之一，道调部乐工当为七百人左右。唐代视道教为国教，或许道调音声人更多些。道调乐工实力如此雄厚，其演奏水平，当属上乘。

原扬州城隍庙天井中的银杏树。城市变迁后，现已成了行道树。

晋代太尉庾亮死后，他的乐工们为了悼念他，以假面具为其面，执翳舞蹈，像其谥容。以庾亮的谥号为乐名，叫《文康乐》。每奏九部，乐终述其功德。行曲有《单交路》，舞曲有《散花》。三悬为一部、工二十人。[③]

以上礼乐，是为追悼已逝的庾亮而作的。扬州道教设道场，超度仙者，亦有《散花》乐舞，其形式与上说基本一致。可见扬州道乐与宫廷音乐的渊源关系，是继承与发展的关系。至今，本地区一些老者，谈起道士们乐舞《散花》的情形，还表现出很浓的兴趣。

历代宫廷道乐部之建制，大抵相同。其间，或因战乱或因宫室相残等原因，而有所增减。乐器之种类。明、清虽仍讲究八音俱全，但是，其器数已有较大变动。室内室外奏乐也有区别。室外以管乐器及打击乐器为主；而室内则以笛、箫、埙及丝竹乐器为主。室外以鼓节之，室内除堂鼓击节外，加用拍板、皮鼓节节。园林内之画舫、楼台同室内乐。讲究细赋典雅，玉音风清。

二十世纪四十年代，道士们在城乡常演奏《清吹笛谱·十番鼓》。明室宫廷音乐，完整地保存在扬州宫、庙羽士之中。今人能目睹这一民族音乐艺术之瑰宝，实乃幸事。

第四章　扬州道教音乐艺术特色

扬州道教音乐《清吹笛谱·十番鼓》及其他道乐曲，其风格和平、澹泊。既有宫廷音乐“雅颂之声”的特点，又有宗教音乐那种虚幻虔诚以达人神交会的情感。是在农业经济、华夏文化的基础上，与宗教互相影响，同时又与宫廷音乐、胡戎新声、吴楚之音融合而逐渐形成的。因而具有浓厚的民族风格和华夏文化特色。是中华民族的艺术瑰宝之一。现就其艺术特色阐述如下：

一、制声度曲的指导思想

史籍中曾有精辟的论述。曰：“人心感乐，乐声从心而生；乐感人心，心随乐声而变也。宫、商、角、徵、羽杂比曰音；单出曰声。”制曲，旋律进行要有逻辑性，要符合音乐发展的规律，乐思明确，感情深刻。给人

①②《宋史·乐志》

③《隋书·音乐志》

以美的听觉感受。如此度曲，以达“雅颂之音理”，而使“民正”。音乐创作要为“政和”服务。“音者，德之华（花）也；乐者，所以像德也。”“是故治世之音，安以乐，其政和”，“雅颂之声，感动人之善心；乐至则无怨，礼至则无争。”“先王恶其乱，故制雅颂之声，以导之。”总之，“声音之导（道）与政通矣”，音乐之用“其致远矣。”“夫乐，以开山川之风也；以跃德于广远也。”“所以通感人神，移风易俗”。

二、配器及音响效果

扬州道乐，讲究八音具全。有合奏、齐奏，独奏。笛如人声吟唱，极具艺术魅力。

文之，色彩交错，道之显者，以五声；播之，音响传扬，以八音，故知每曲皆须五声，音错综并织而成也。合，和声、复音以笙、磬；接节，掌握节奏、速度、起止以钟、鼓。其合奏之声，金、石、丝竹依次作。以金为首，磬、笛乃众乐器之所宗，为主奏乐器，众乐之本。八音更，轮流演奏，金石众作，“三弦紧缓与云锣相应，佐以提琴；鼗鼓紧缓与檀板相应，佐以汤锣”。已故孙道士说：演奏时，笛子领班，也有间歇，笙包笛，其他乐器伴奏。

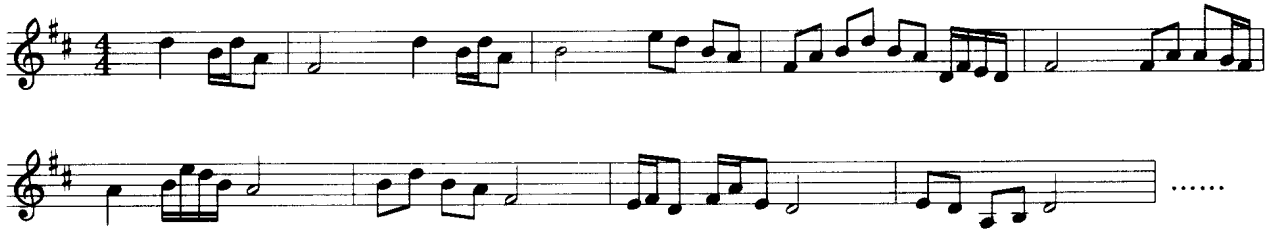
操檀板、板鼓者任指挥，正如李斗所说：“众乐齐用单皮鼓，响如裂竹。所谓头如青山峰，手似白雨点；佐以木鱼、檀板，以成节奏。吹弹击打。合拍合𠔃。”《清吹笛谱·十番鼓》所用乐器为笛、箫、管、弦、提琴、云锣、汤锣、木鱼、檀板、大鼓十种，其它曲目尚有钟、磬等。以笛为主奏乐器，用只（或双）笛，其声最高。

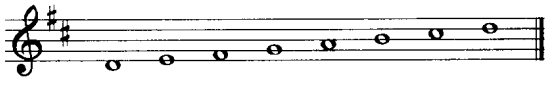
三、《清吹笛谱·十番鼓》所用音列

扬州道乐之音列是七声音阶和五声音并用。七声音阶属十二等程律，可以转调，它就是明朱载育于1584年创造的“新法密率”。我在整理记录过程中曾与孙道士反复校音，他最满意的是用小提琴与他合奏。用手风琴和他合作时，他则说：“也能凑合。”据他这种感觉，本人认为扬州道教音乐的律制，应该是以明朱载育用等比数列作为平均律的计算原理，而确立的一种律制。即十二平均律。

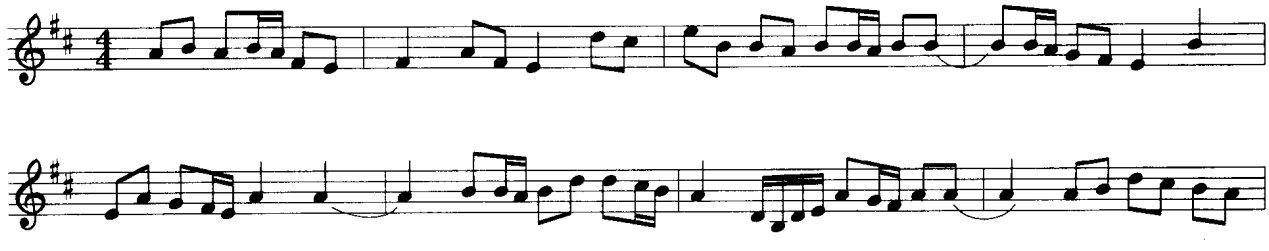
七声音阶是扬州道教音乐常用系列音阶。其一：三级音与四级音；七级音与八级音之间是半音音程。（以 do 调式为基础）。如：

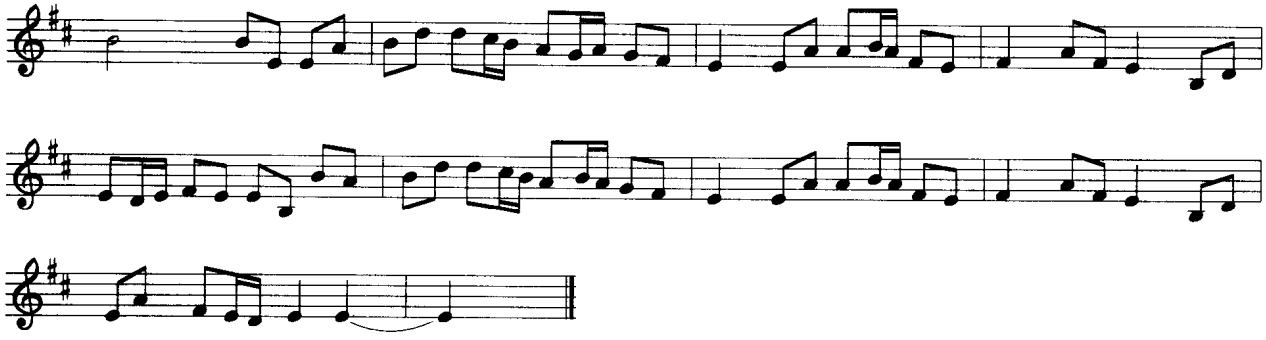
例 19　风摆荷叶（柳腰景）

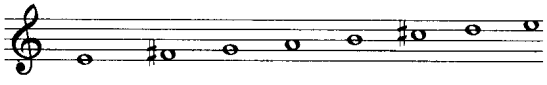


风摆荷叶的音序列是：例 20  属 do 调式七声音阶。

例 21　骂 玉 郎（二）



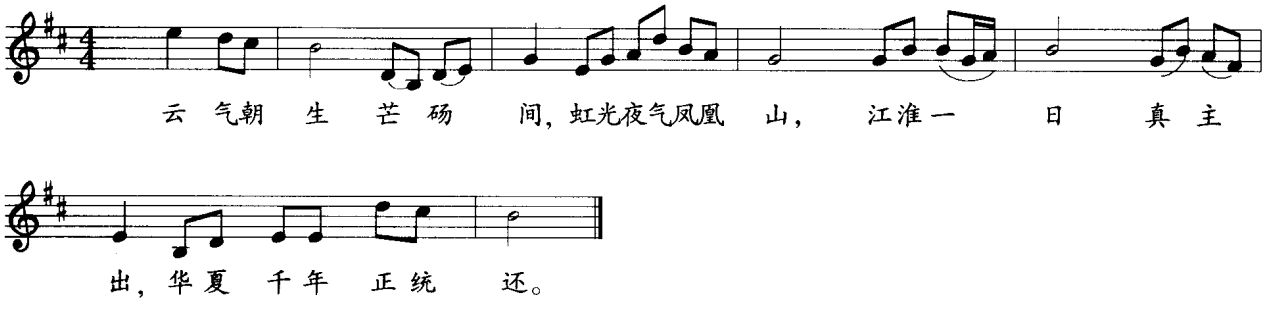


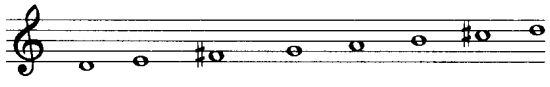
《骂玉朗》(二)音阶是:例 22  序列,属 Re 调式七声音阶。二、三和六、七之间是半音。

其二:四级与五级,七级与八级之间是半音音程。属奏、汉时常用的音阶,称"古七声音阶",或谓"雅乐音阶"。例如:《贺圣朝》、《青天歌》、《柳青娘》、《万年欢》等就是。

例 23

贺圣朝



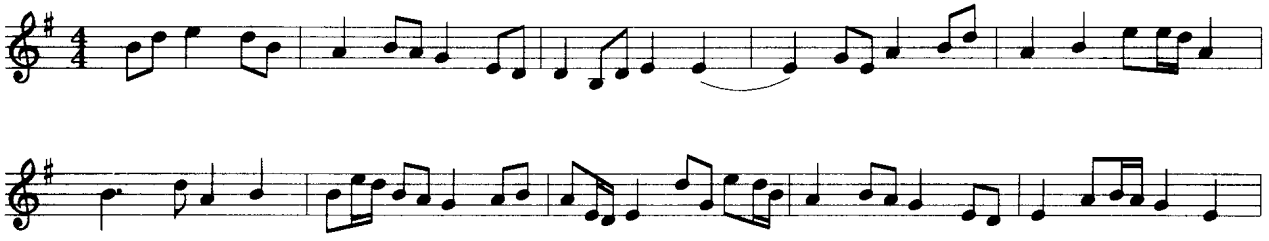
《贺圣朝》音阶是:例 24  do 调式。

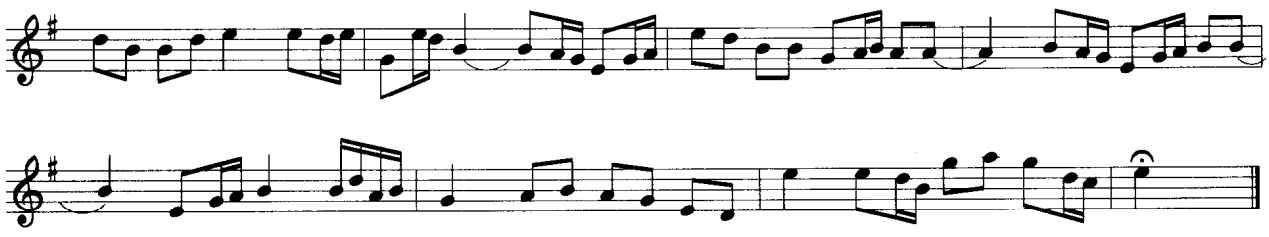
其三:五声音阶。

五声音阶是自然音列(即辅助音列),称谓"全音五声音阶"所产生的无半音音程的音列。如:

例 25

玉芙蓉





《玉芙蓉》的音阶序列是：例 26

属“la”调式五声音阶。

四、曲式与结构

扬州道乐的曲式，主要有一段体、多段体、变奏体、循环体、联曲体、综合体、集曲、连环曲体等[①]。简述如下：

一：呼应。两个或两个以上乐段，相同与不同因素，相互补充和依附，达到呼应。它是曲式原则的基础。

二：正反合。(一)乐曲有三个部分。第一、三乐段起引子和结尾的作用。第二乐段则是主要内容；(二)乐曲的三个乐段，第一、三是主要内容。第二乐段短小，与前后形成对比。

三：起承转合。起部(即呈示、开端)主题最初陈述；承部(即巩固、承接前乐段、加以伸述)转部(即发展主题。从另外的乐思表述)；合部(即结束乐段，结束全曲。)

四：四句头。由四个小分句组成的乐曲即是[①]。

五：变奏。以某一乐段为基础多次有变化的反复。其变化有装饰、加花、紧缩、扩大改变音型或调性等各种手法，使其变化了的面貌反复出现，谓之变奏。

六：循环。一支曲牌反复出现两次以上，每次反复之间插入一段新曲调。新曲调可独立，亦可不独立与原曲调成一体。

七：更新(对比)，几个不同材料，各不相同的曲调，但又成为一体而不可分割的音乐形象。

八：加花变奏。原来的曲调，用装饰音加以装饰，使骨干音提前或推迟出现。其节奏加以扩大或缩小，速度放慢或加快。称为“快简慢繁”法。还有在变奏中，适当加入新材料演奏者自由变奏。

九：反复分裂法。一支曲牌，作多次完全反复，速度逐渐加快，每次反复总要减去一部分，直到最后重复一个音。

十：旋律对答法。某一件乐器，使用不同的音色、音区、强弱，造成对比，对答；亦有某一件乐器与乐队对答、或管弦乐器与打击乐器对答，或弦管乐器对答。这种对答在合奏中最常见。

十一：垛句法。乐曲的片段，作三、五次重复，或变化重复。一个音型反复叫单垛句两个相互应的音型共同反复构成的乐句叫双垛句。

十二：引伸法。以乐曲开始的旋律为基础，不断的衍展、引伸、发展，并引入新材料又保持内在联系，前后连贯，一气呵成。

十三：折头：乐曲演奏时，管弦乐暂停插入打击乐段，叫“折头”。折头弱拍入重拍收，最后一拍，堂鼓重击一声结束。情绪缓和的乐曲，折头较长；紧张热烈的乐曲，折头较短。凡折头占两拍叫“半折”。占四拍叫“单折”。占八拍叫“双折”。折头中节奏一快一慢，交替进行，称“梅花折”。

曲式与结构又有以下组合形式。

---

①参照《音乐知识词典》。

曲分散曲和剧曲，散曲又分小令和套数。扬州道乐除散曲外，还保留着大曲的结构和体制。散套是两首以上曲目的联缀。

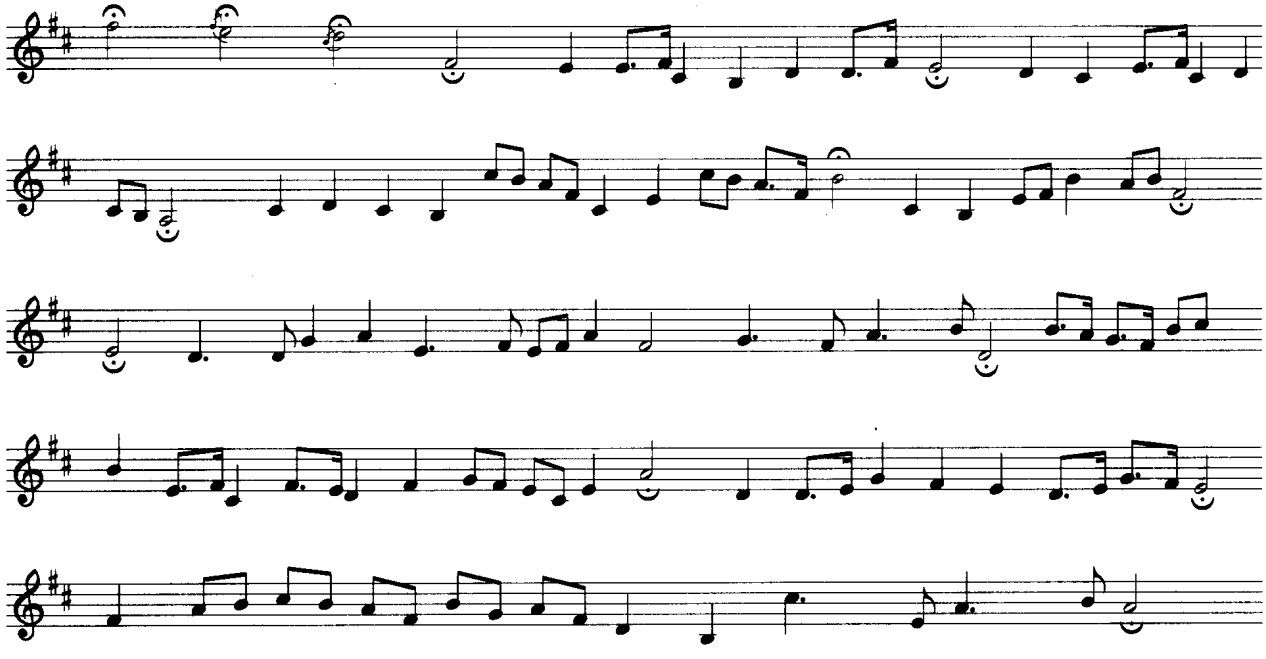
《晚朝道情》属大曲，内坛晚朝演唱。晚朝和早朝一样最重礼乐，其时，常常招来邻里众人院外立听。夏季，道人们也礼请里人入院纳凉静听。全曲分为：(一)散板，即散序，器乐合奏，不歌不舞；(二)入板，即中序，慢速，有板有眼，以歌为主；(三)紧板，即曲破，为全曲高朝，繁音急节，边舞边歌，以舞为主；(四)尾声，舞而不歌。如：

例 27

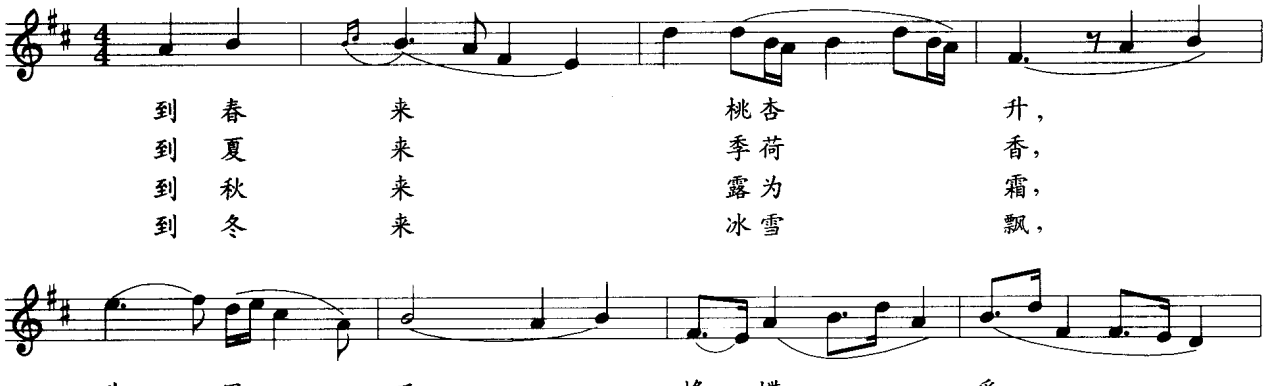
晚朝道情

（大　曲）

散板(不舞不歌)



大板 ♩ = 60(且歌且舞)



到 春 来 桃杏 升，
到 夏 来 季荷 香，
到 秋 来 露为 霜，
到 冬 来 冰雪 飘，

斗 凤 飞 蜂 蝶 采。
池 塘 畔 戏 鸳 鸯。
树 零 落 叶 色 黄。
满 江 山 似 玉 浇。

千红 万紫 真堪 爱，
风和 日暖 轻波 荡，
梧桐 叶落 瑶阶 上，
梅花 更觉 精神 妙，

黄 莺 对对 枝 头，
榴 花 灼灼 如 喷，
一 轮 明月 中 天，
红 炉 团坐 相 影，

啭， 紫燕 双 双
火， 朦胧 茫 茫
挂， 处处 登 高
影， 醉倒 醺 醺

梁上 来。 溪边 绿 柳
影浪 帆。 子规 啼 泣
把酒 赏。 吟诗 作 赋
乐逍 遥。 醒来 不 管

风 跹 摆， 学 得 个
山 岗 上， 学 得 个
意 昂 扬， 学 得 个
昏 和 晓， 学 得 个

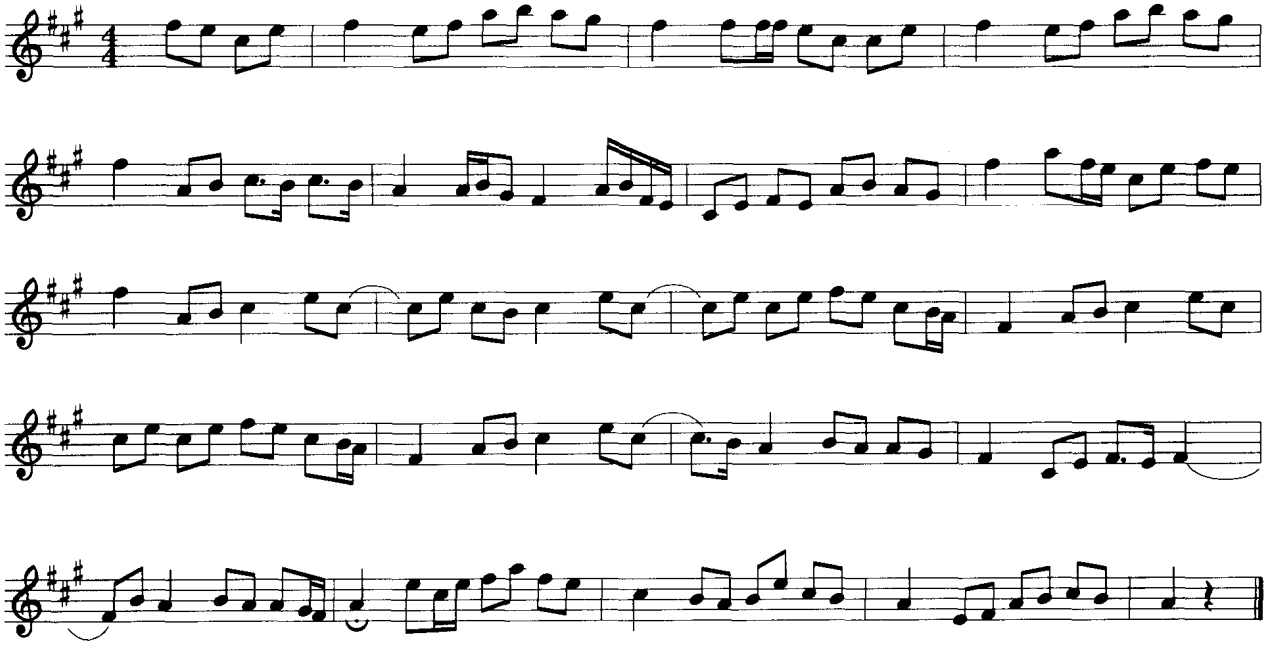
游春 杜 甫 胜 似 那
官廉 穆 修 胜 似 那
李白 重 九 胜 似 那
浩然 踏 雪 胜 似 那

位列 三 台。
执掌 朝 纲。
紫绶 金 章。
金榜 名 标。

吟表：春日采游芳草，夏天欣赏荷池，秋有黄菊台前，冬有雪花满地。

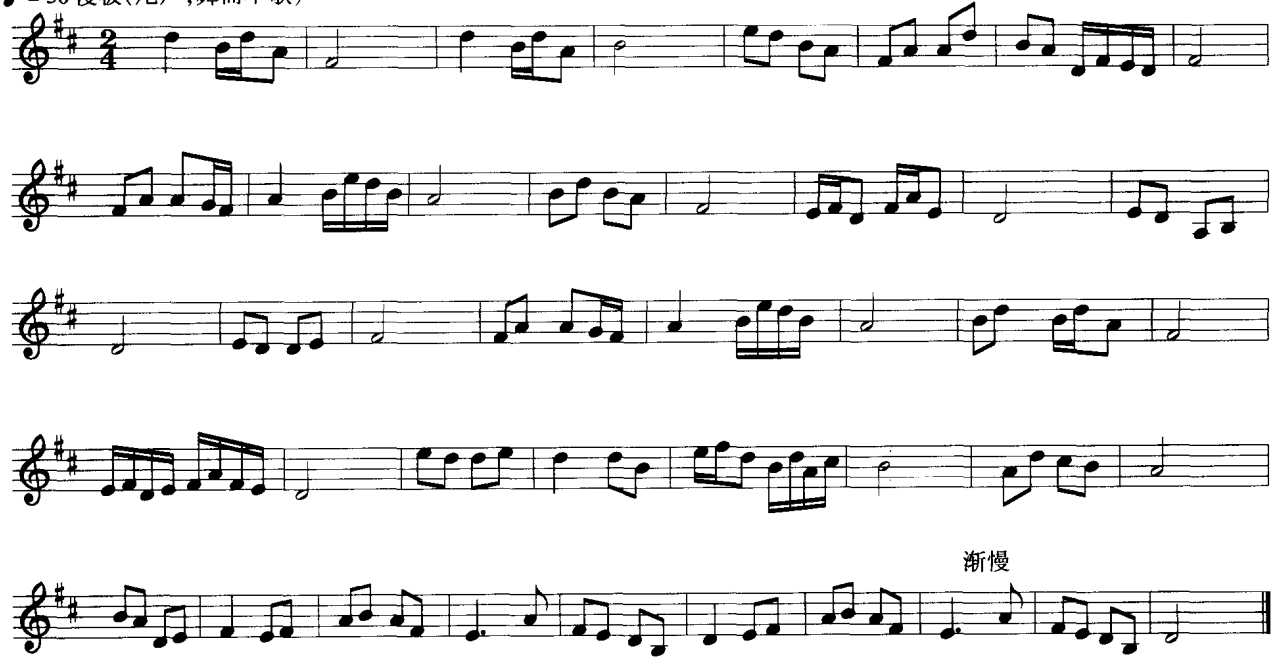
♩ = 120 紧板(曲破、繁音急节,边舞边歌,以舞为主。)

例 28



例 29

♩ = 50 慢板(尾声,舞而不歌)



套数:又有多种形式。

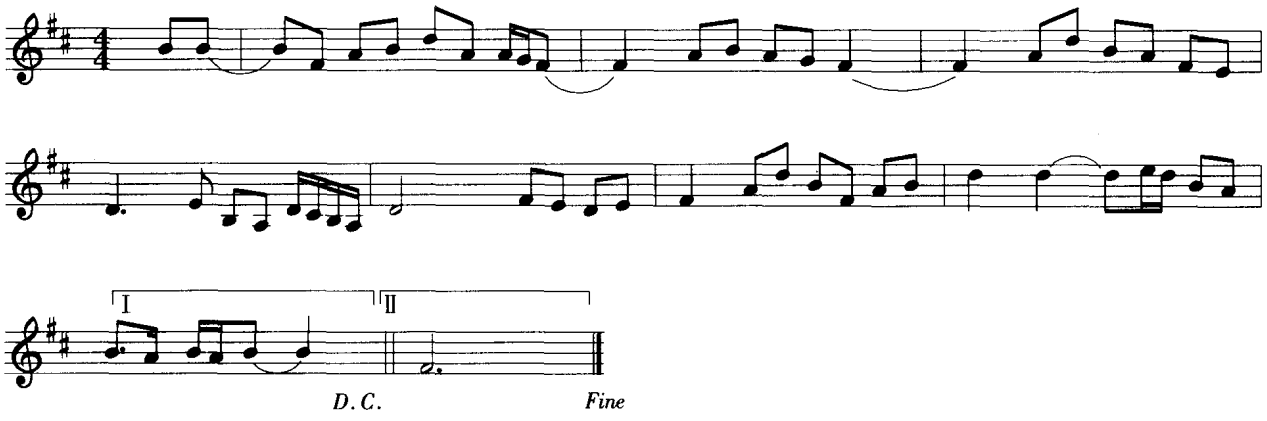
其一。正套数:是一个曲牌采取多段体变奏形式的组曲。如《到春来》一、二、三、四;《紫花儿》一、二、三、四。《哪吒令》一、二、三、四。(见齐奏曲)

其二。散套数。是对正套而言,由多首曲牌连奏组成。

如:《小开门》·《柳腰景》·《朝天子》等连奏组曲。

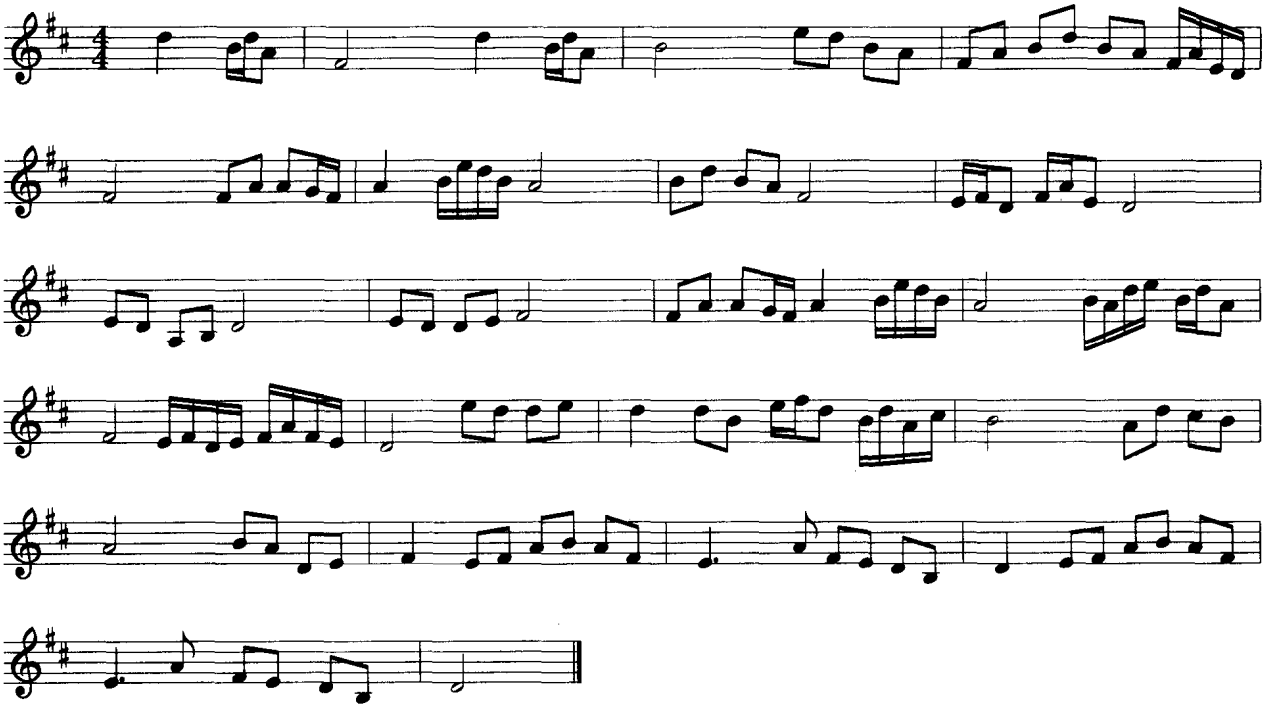
例 30

小 开 门



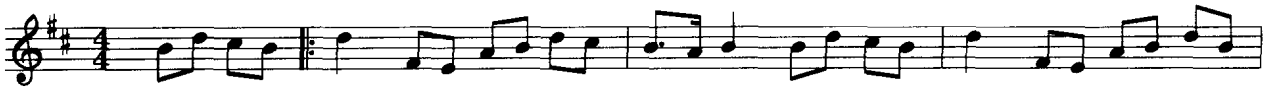
柳 腰 景(风摆荷叶)

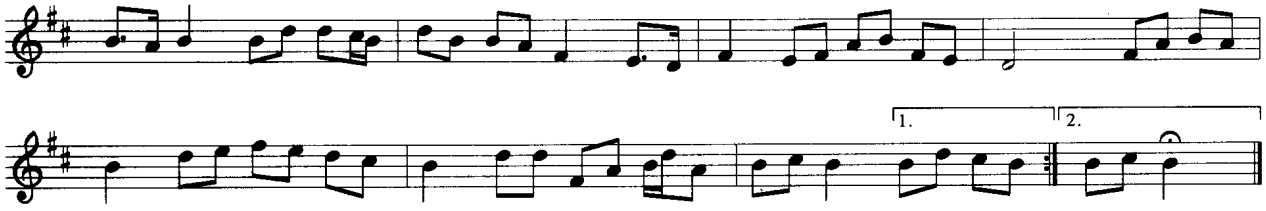
例 31



例 32

朝 天 子

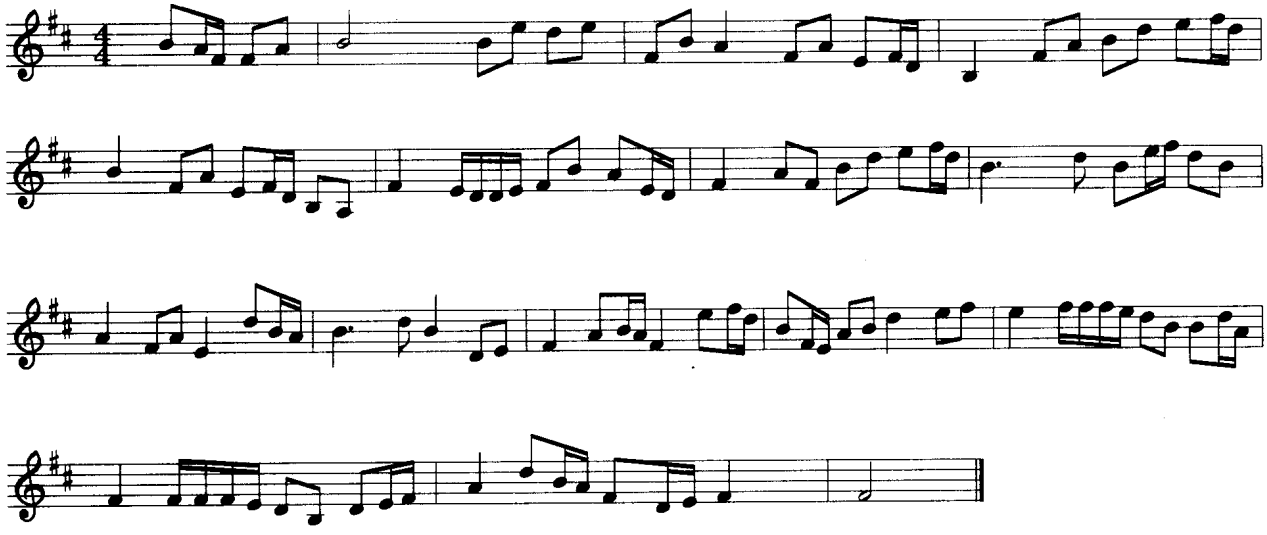




其三、转调套数，是转换曲调的意思。与传统宫调术语中的“转调”及现代音乐术语中的“转调”的含义近似。如《醉仙喜》(古谱一)转乙字调《玉芙蓉》(古谱)，转《醉仙喜》(古谱二)，转五字调《快活仙》，转《醉仙喜》(古谱三)。

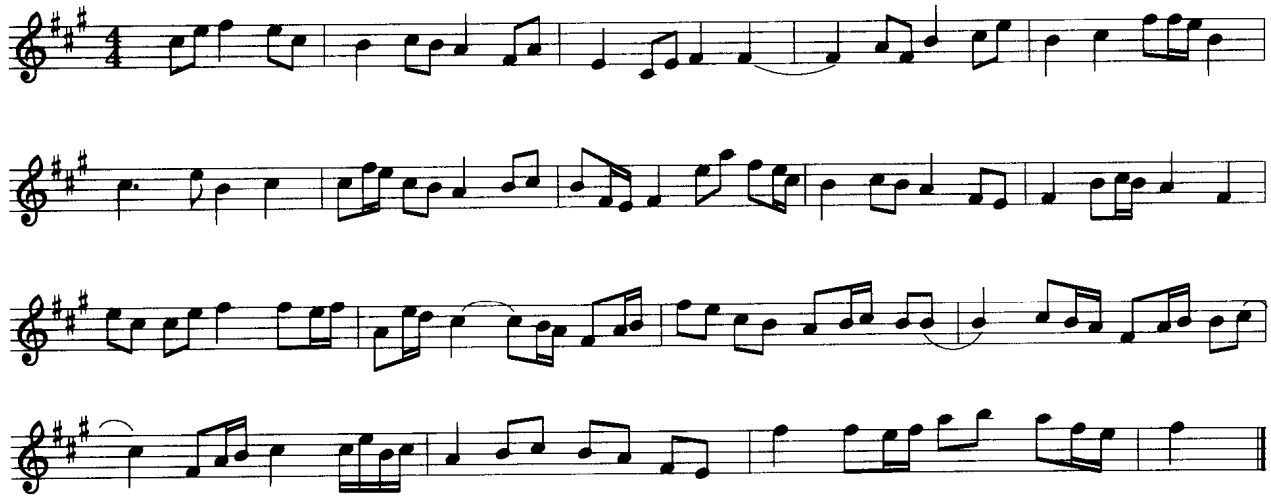
例 33

醉 仙 喜(古谱一)



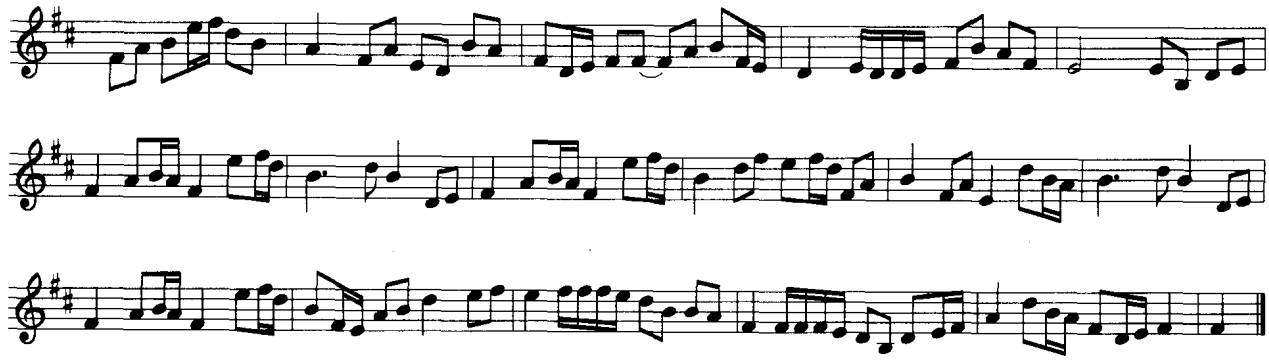
玉 芙 蓉(古谱)

例 34



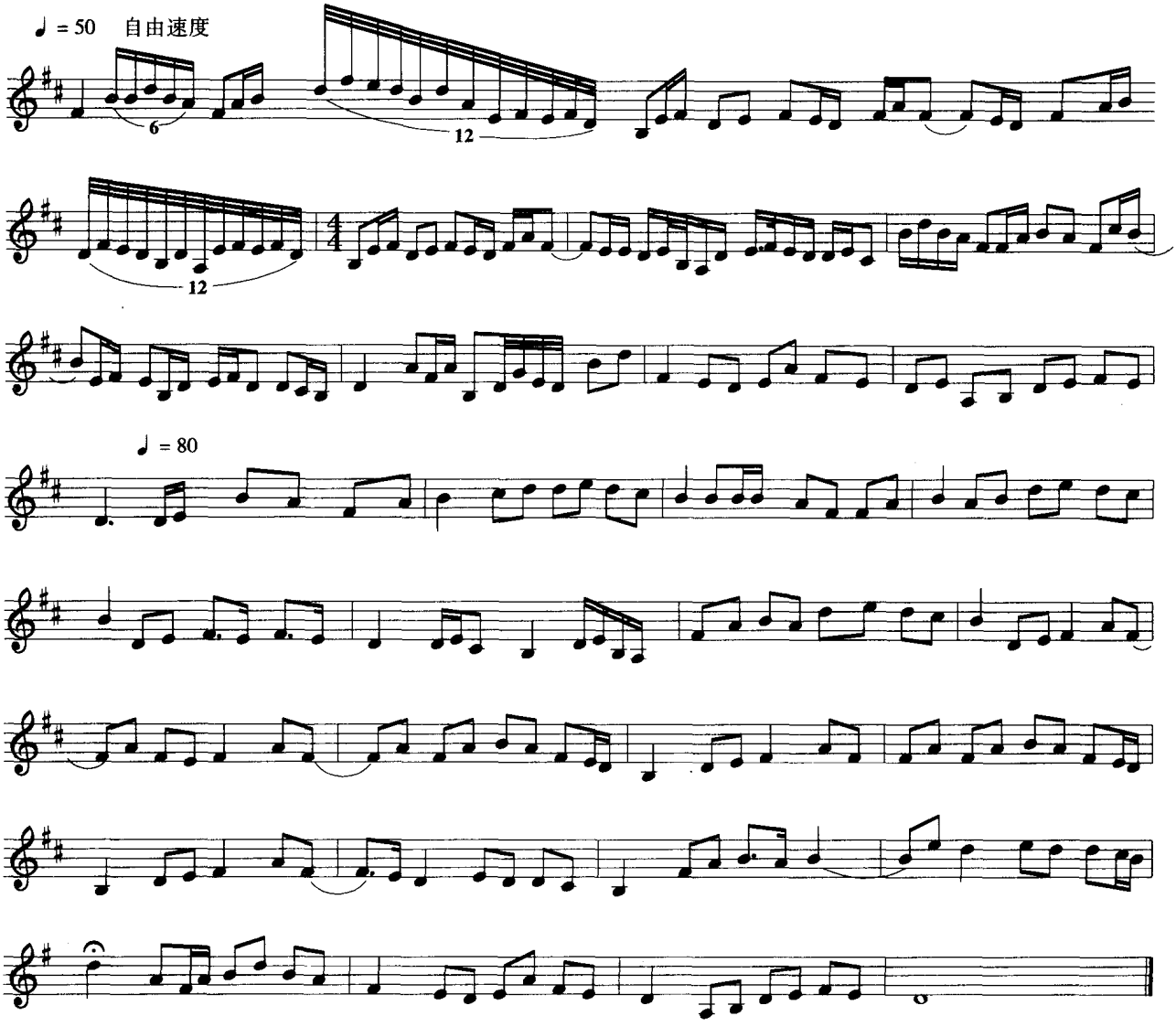
例 35

醉 仙 喜(古谱二)



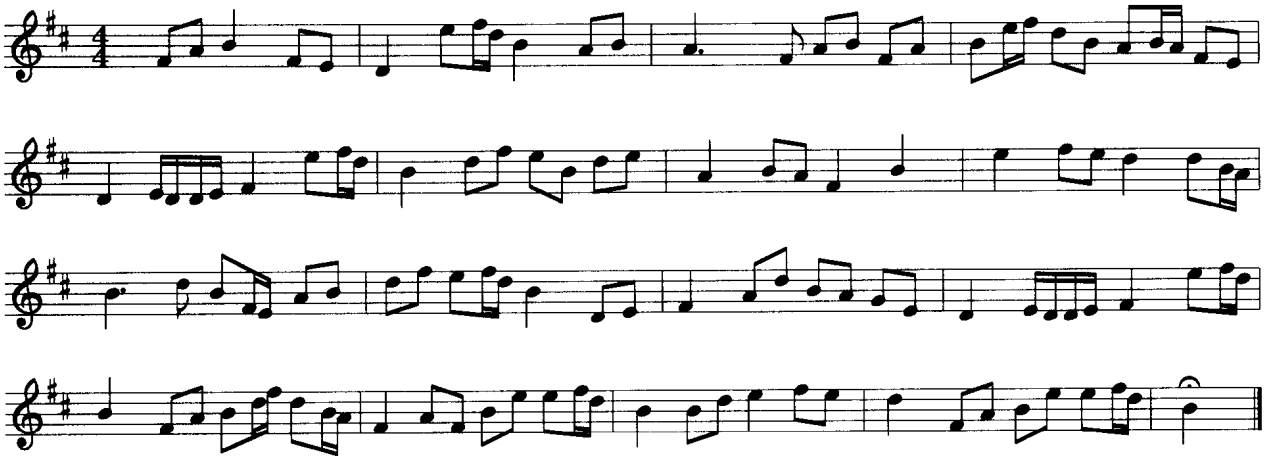
例 36

快 活 三



例 37

醉 仙 喜(古谱三)

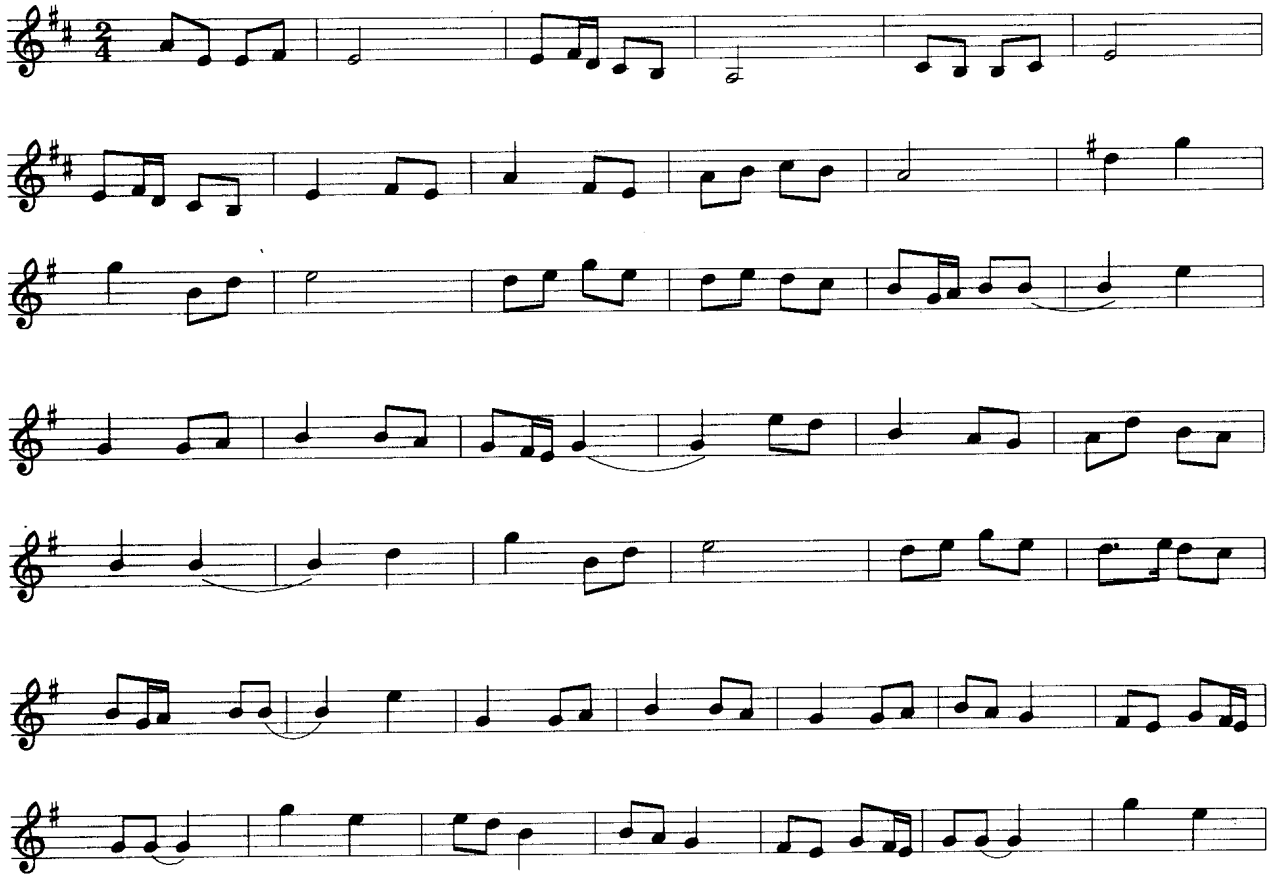


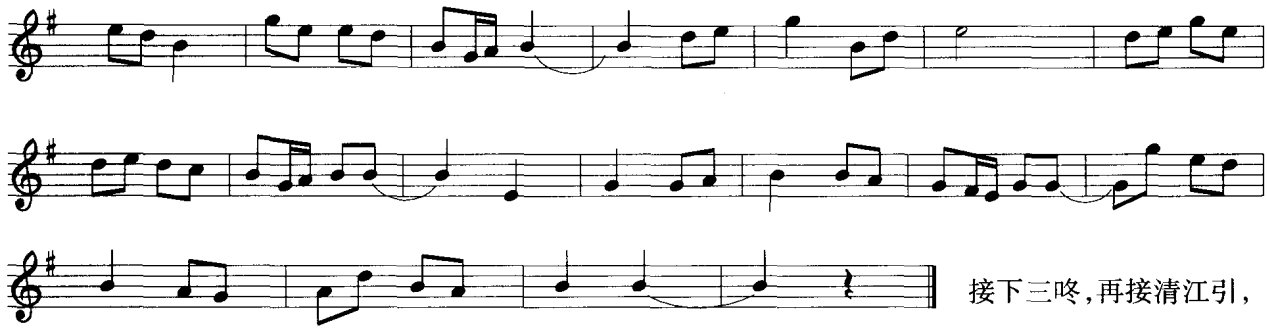
上例转换调套数,可视为 D 调 La 调式转入 A 调 La 调式;A 调 La 调式转入 D 调 mi 调式;D 调 mi 调式转入 G 调 mi 调式结束於 sol 调式;G 调 sol 调式转入 D 调 La 调式。用自然转换调高达到转调的目的。

其四、楔子套数:是由一段楔子(引子)和一只曲牌组成。如《锦衣香》头段接《斗鹌鹑》就是。

例 38

锦 衣 香(斗鹌鹑头段)





接下三咚，再接清江引，再接下三咚。

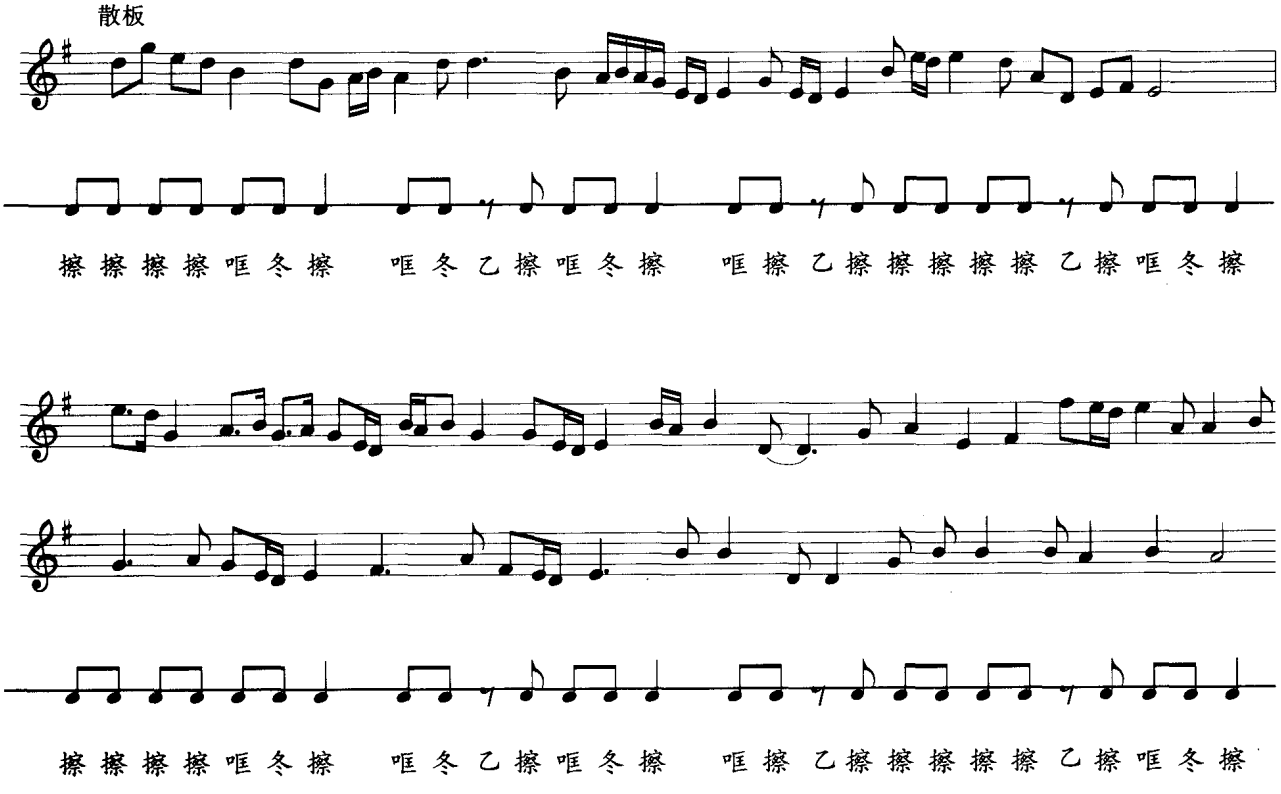
其五·《番鼓套》又分《蒲鼓套》和《清鼓套》。

《蒲鼓套》：是由散板、打击乐段、散板打击乐段、慢板、快板（紧板）、打击乐段等七个乐段组成。结构严谨，气势宏大，乐思庄严朴实，是一套大型组曲。如《十番鼓·清江引》就是。

例 39

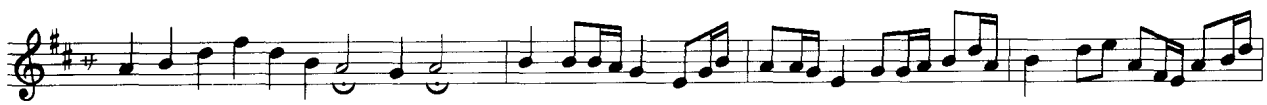
十番鼓·清江引

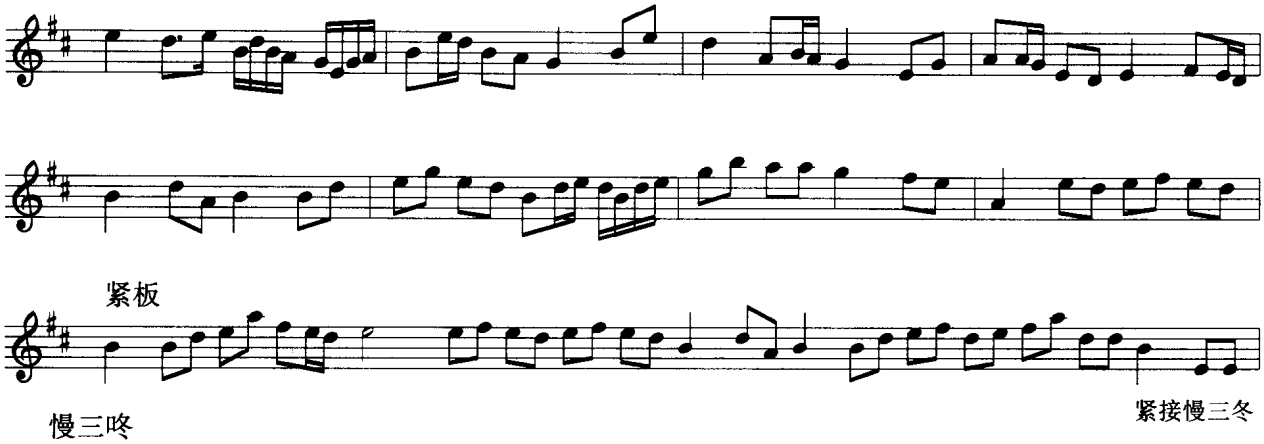
芦　林



例 40

宜门子弟





冬 冬 冬 边边冬冬冬边冬冬乙个 冬乙个 冬 冬乙个 着冬冬乙个 冬 边 着冬

冬边冬冬冬乙个 冬 乙边乙 个冬 冬 着 边 冬 冬边 乙个冬 着边边 着边乙个边 边

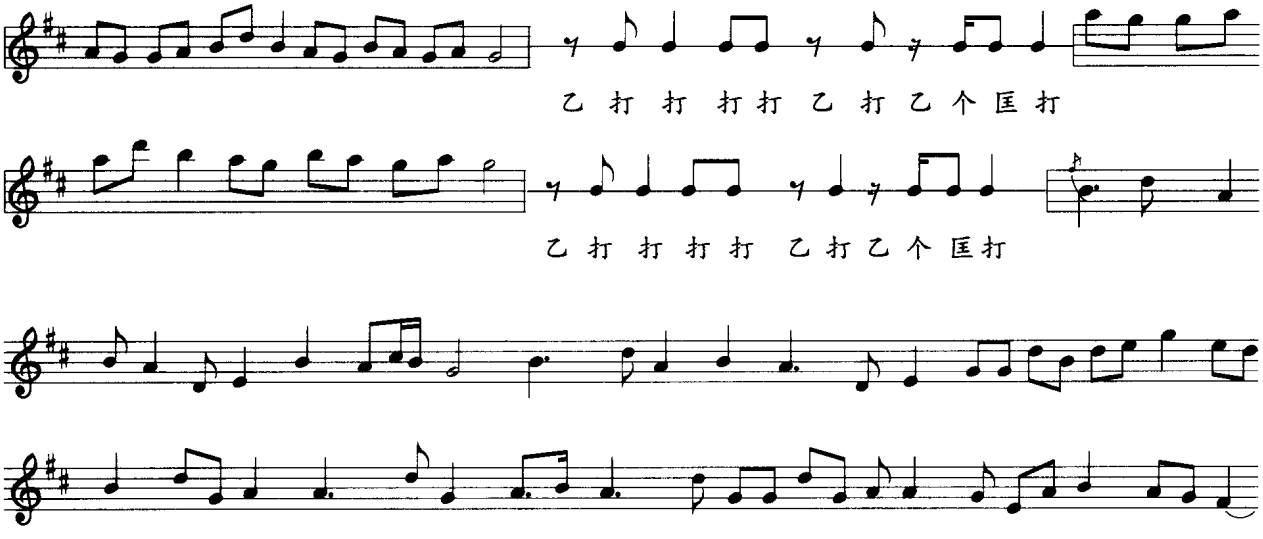
冬 边 冬龙冬乙个 冬 乙个 边 边 冬冬乙个冬 乙边乙个冬得儿龙 冬 乙个冬 冬 冬 着

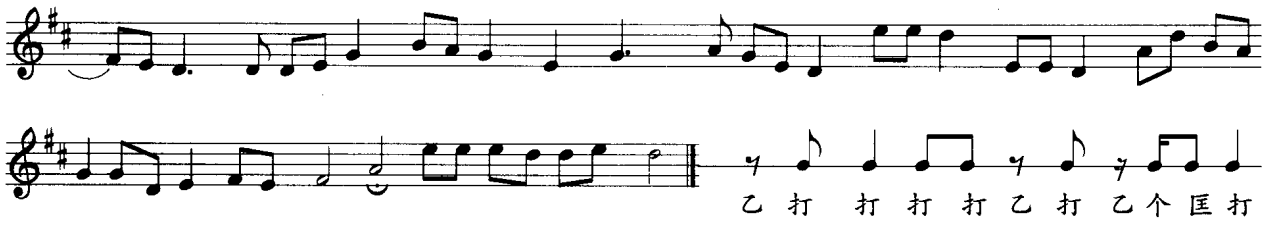
注:冬—鼓心。边—鼓边。着—鼓梆。乙—休止。

清鼓套:是由一只曲牌,于乐段之间插入打击乐段组成。如《满州偷诗》:

例 41

满州偷诗





其六:小令。小令是对套数而言,是一支支独立的曲牌即小曲。如《柳青娘》,《青天歌》等。

参见齐奏曲部份。

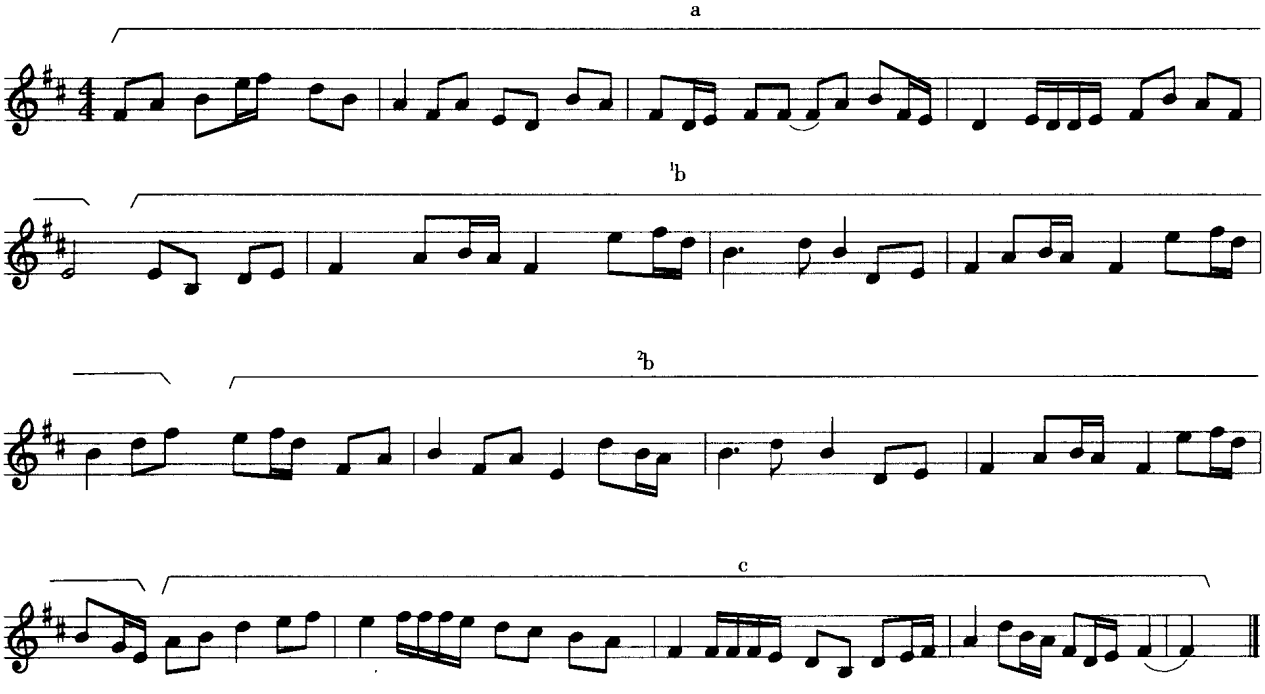
《清吹笛谱·十番鼓》与诗、词、曲的音乐有渊源关系。其曲目,大多数有词,或歌乐同声;或歌、舞、乐协作。由於时代的变迁,伎工乐人的更换,大多数乐曲与词分离,逐渐演变成器乐演奏曲,以发挥其乐器性能,配器技法。其中有的曲目仍有唱词,成为既可歌唱又是乐器演奏曲目。如《朝天子》、《清江引》、《贺圣朝》等。

五、曲式和调式

扬州道乐的曲式多以三段体、二段体构成,由两个乐句组成的小令,以反复其第二乐句为常见。如:

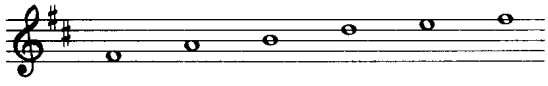
例 42

醉 仙 喜



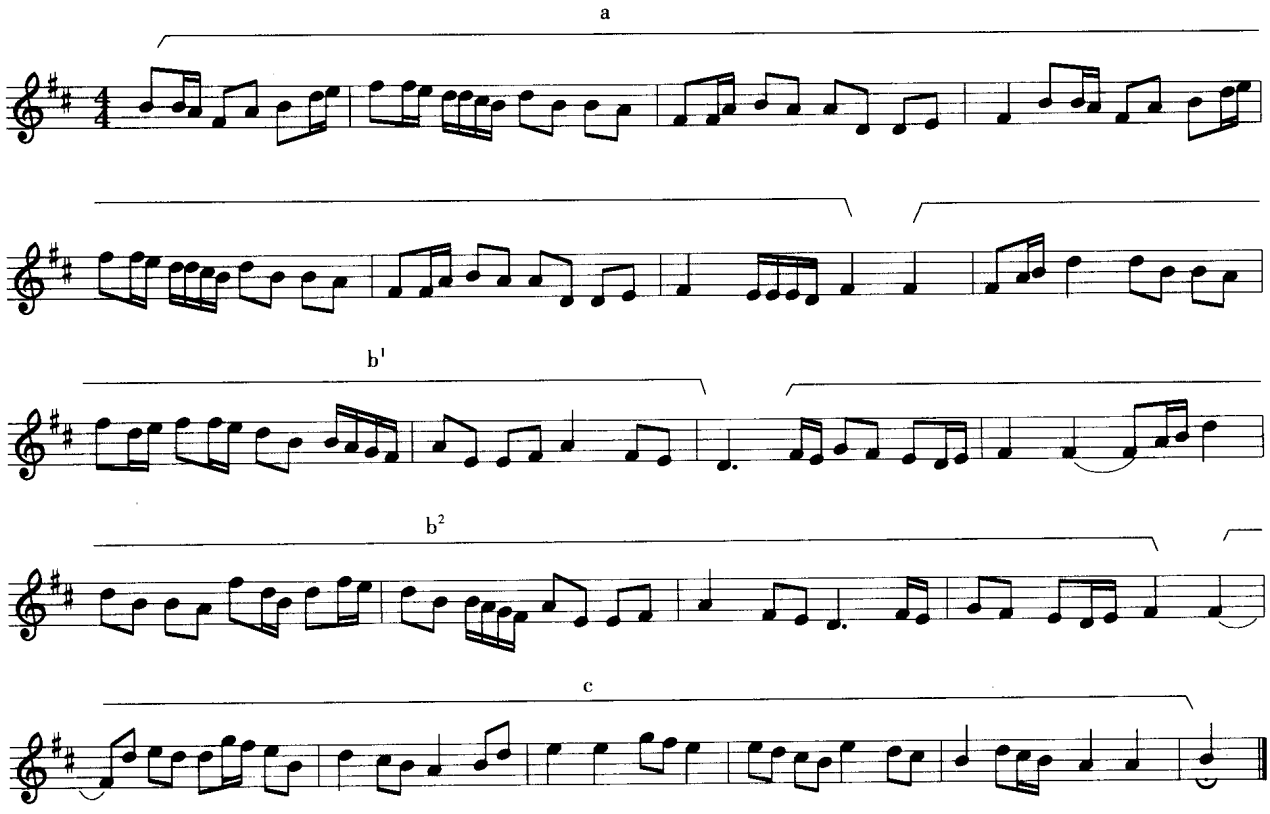
例 42 可视为 a、b(1b·2b)、c 三段体,五声音阶,"角"调式:

例 43

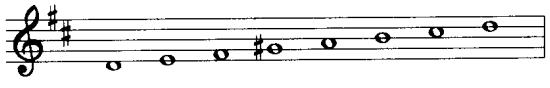


例 44

雁儿落

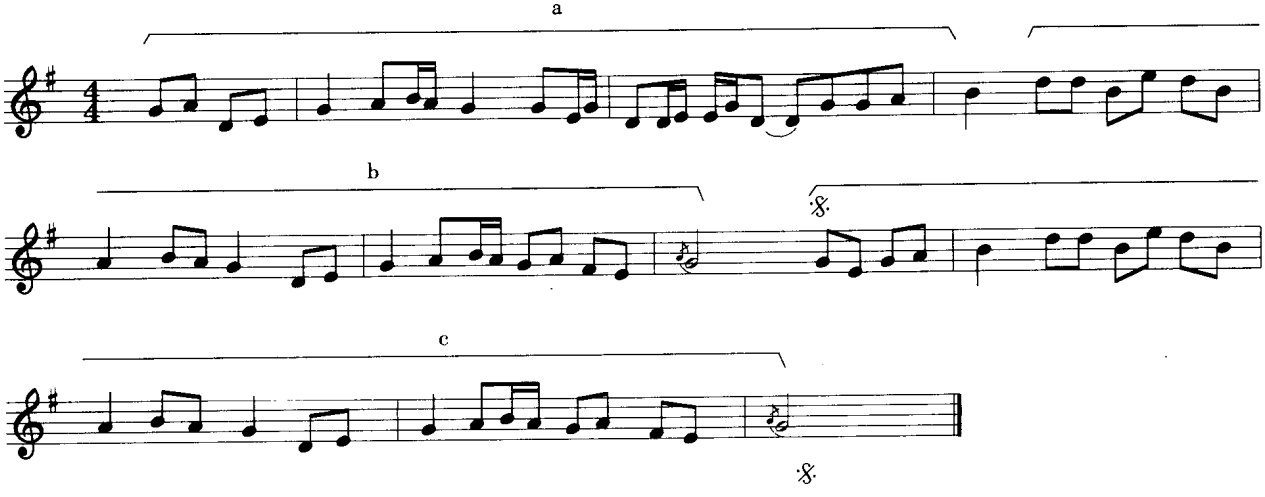


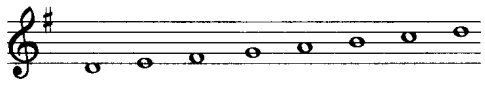
例 44 可视为 a · b(b¹b²)c 三段体，羽(la)调式。古七声音阶。

如：例 45 

例 46

奠真章

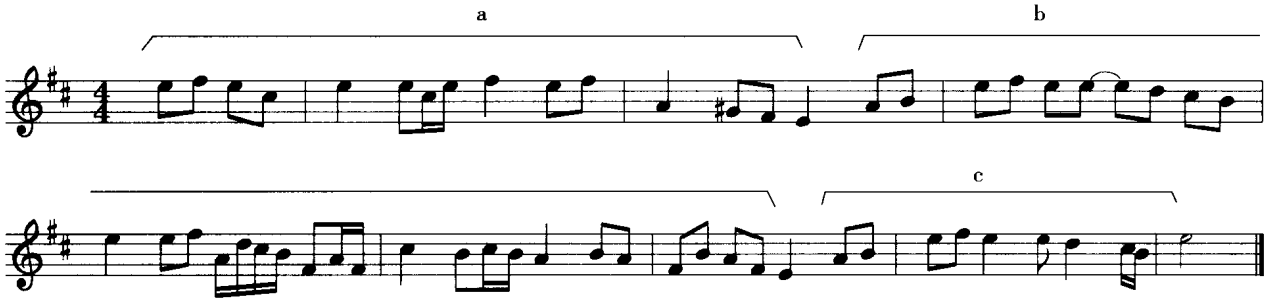


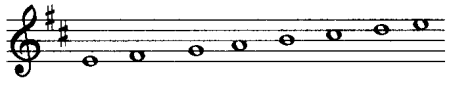
例46是三个乐句(段)组的小令,七声音阶,“徵”调式。例47 

演奏时,视礼仪程式的长短,C乐句可随意反复。

例48

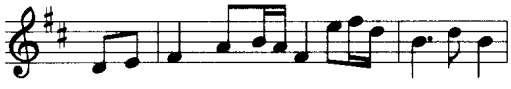
青天歌

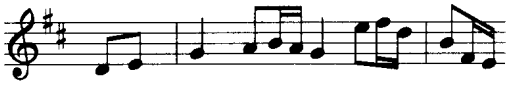


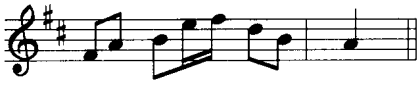
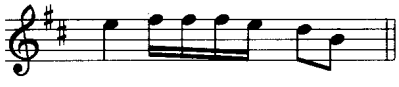
例48由两个乐句(a、b)和尾声(c)组成。七声音阶“商”调式:例49 

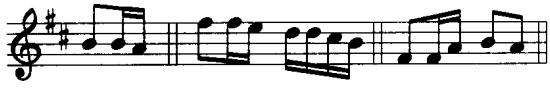
六、旋律法

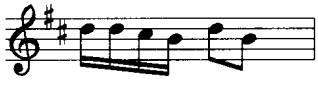
旋律简捷径直自然流畅,节奏明白条理。唱赞曲要求节其烦声,一声歌一言。它的旋律法主要有以下几个方面:

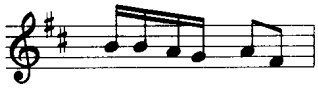
(一)动机的再现。例《醉仙喜》b^1出现的富有特性的动机:例50 

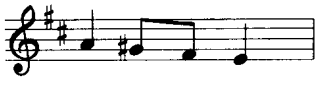
b^2在乐段略有变化的例51  再现达到变化的统一。

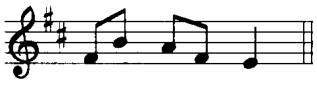
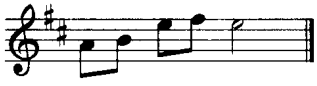
又如《醉仙喜》:例52  和例53  的节奏音型作为前(a、c)后的呼应和统一。效果尤佳。

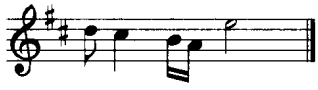
例44《雁儿落》a段以同音连奏音型一再出现,既发挥了乐器—竹笛的特长,又加强了乐思的表现力如:例54  每小节是一例。

同音连奏音型移位再现,既有节奏和旋律的统一,又有调式、调性的变化。如例55 

移位后:例56 

动机变奏:如《青天歌》第一动机:例57 

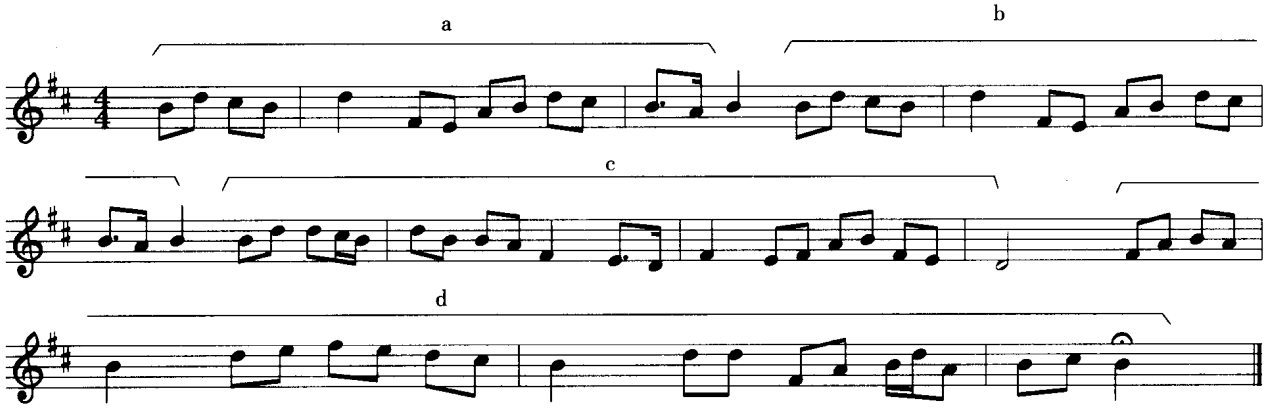
变奏为:例 58  。第二动机:例 59 

变奏为:例 60  此曲结束在 e 音上,具有西北高原音乐的特点。

(二)乐段的重复。乐段或乐句完全重复,以加深乐思的印象。如:

例 61

朝 天 子

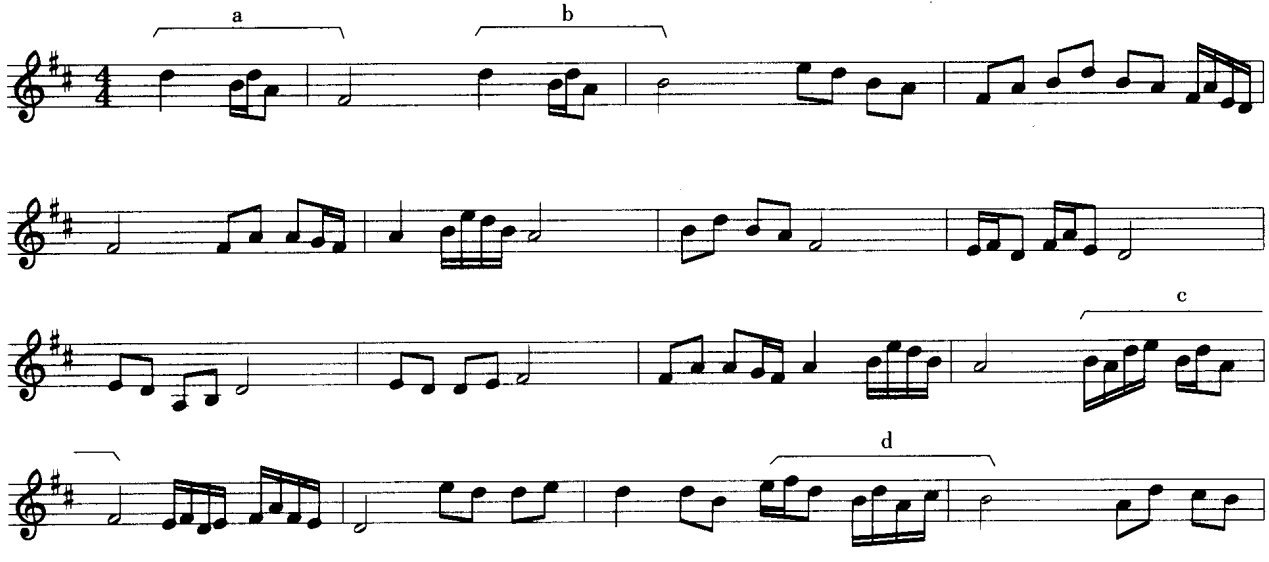


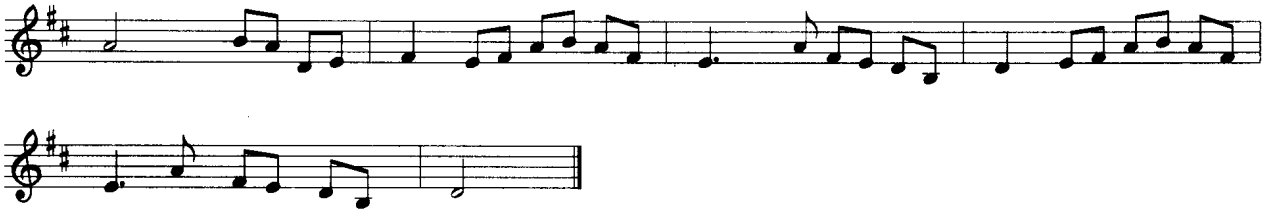
例 61 第二乐句(b)是第一乐句(a)的完全重复再现。使这一优美的旋律得以充分的表达。

(三)乐汇或乐句的不完全重复,即有变化的重复。变化重复不仅加深旋律的表现力,而且还使旋律有新的韵味。如:

例 62

柳 腰 景(风摆荷叶)



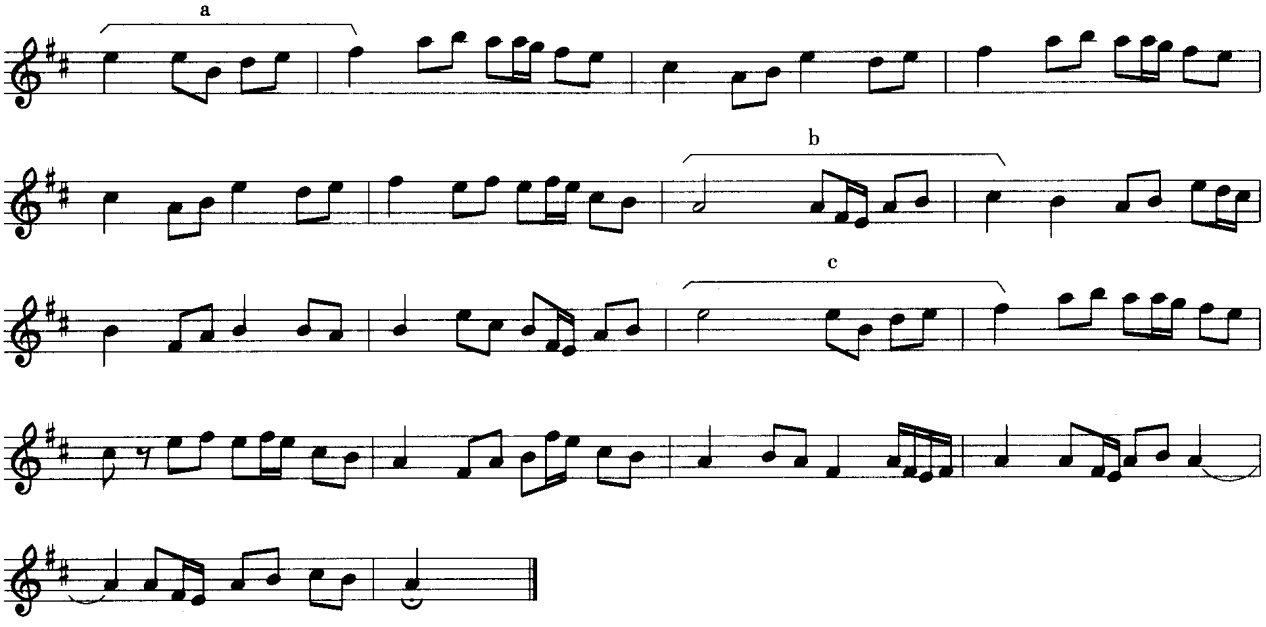


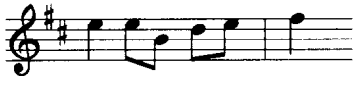
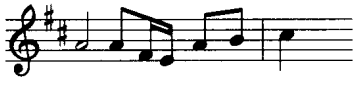
例62乐汇b和c是乐汇a变化了的重复。乐汇d又一次变化再现，使乐思得到更完美的表达。

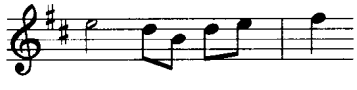
(四)模进。[①]其一：节奏是重复的，旋律作不完全的模进。如此，既有旋律的变化，又有节奏的统一，深化了乐思的表现力。如：

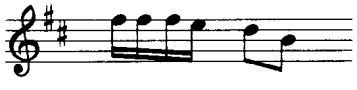
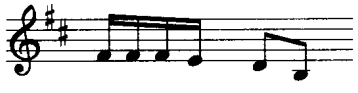
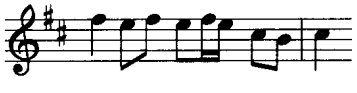
例63

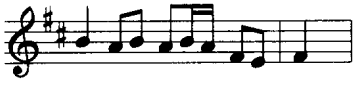
紫 花 儿



紫花儿a例64  移位模进后为b例65 

b移位模进后为c例66 

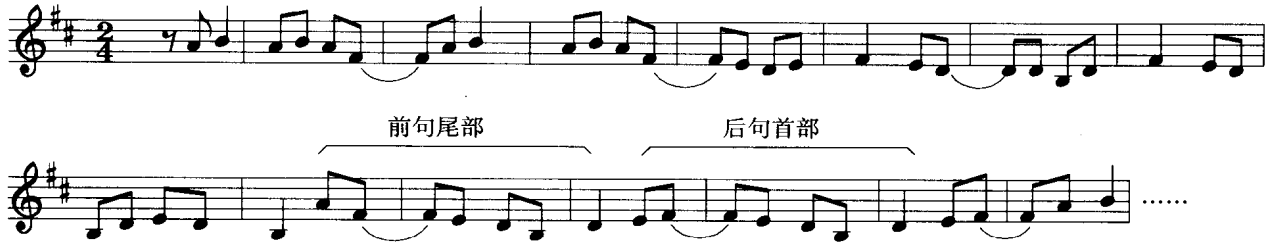
其二：节奏是重复的，旋律作完全的模进(移位)。如《醉位喜》：例67  作八度移位模进后为：例68  《花柳分春》例69 

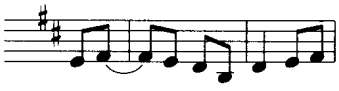
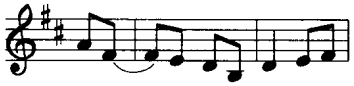
作五度移位模进后为：例70 

①作曲教程。

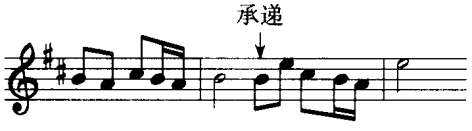
（五）承递。后乐句的首部音调，是前乐句尾部音调的重复，称它为“承递”或叫“续麻”。如：《到春来》。

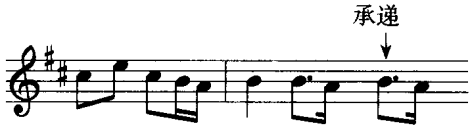
例 71



例 71 后乐句首部：例 72  是前乐句尾部：例 73 

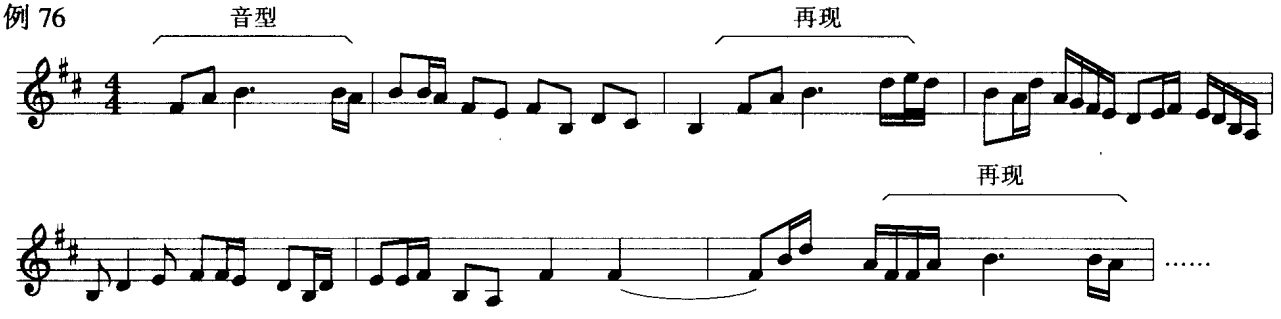
的重复。这种重复是音组的重复。另外还有单音和双音的承递。如单音承递：

例 74 

又如双音承递：例 75 

（六）贯穿。具有特性的曲调或节奏型在乐曲中多次出现，使音乐发展连贯、统一、这种手法称谓“贯穿”。如：《山坡羊》。

例 76

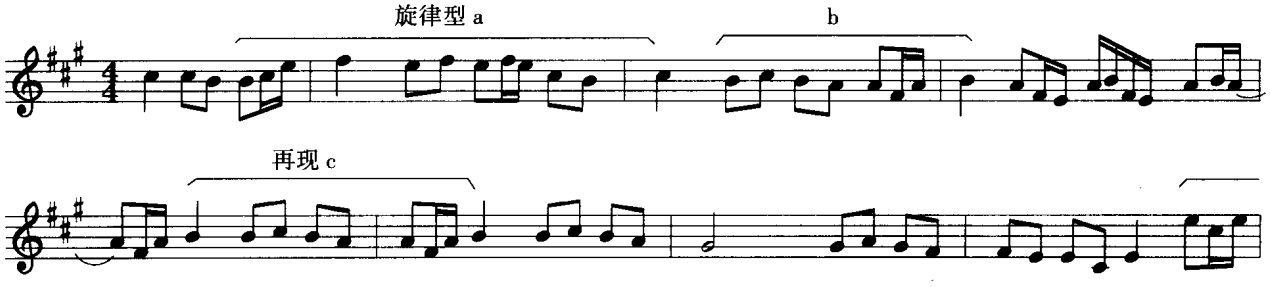


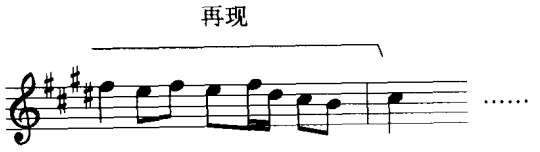
例 76 ♩. ♫ 这一节奏型反复出现，成为贯穿全曲的特性音型。

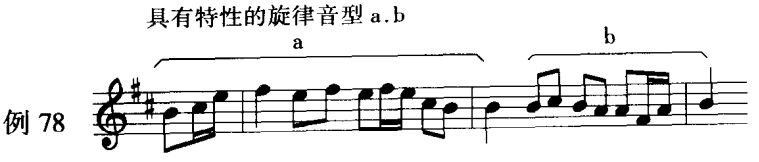
又如：

例 77

花柳分春（蝶穿花）





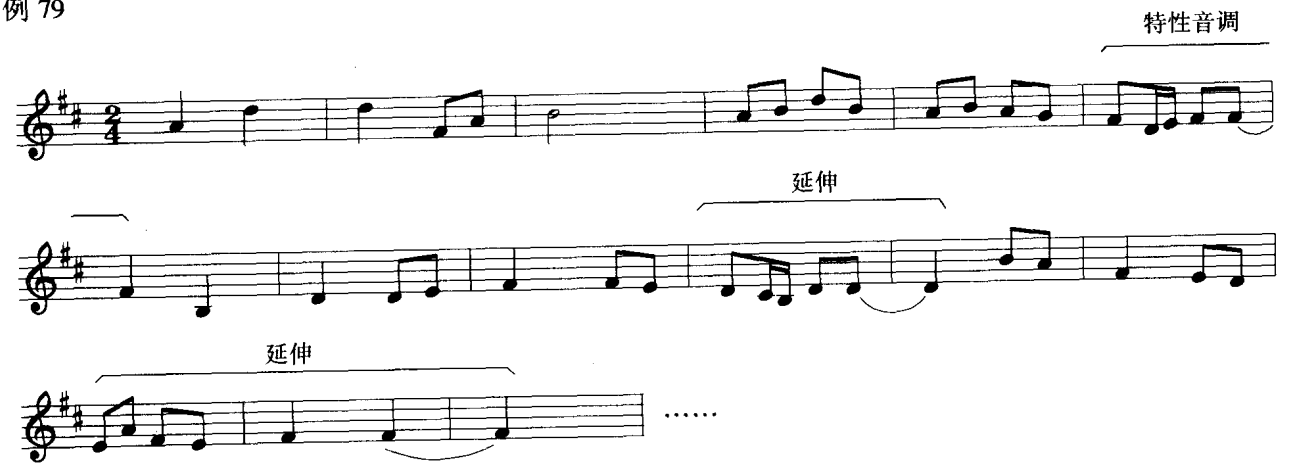


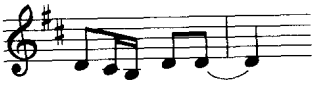
例 78 反复出现，成为这只曲牌的典型旋律。

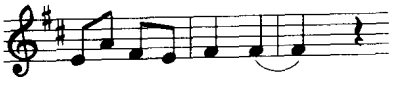
（七）延续。在旋律的发展过程中，原来的特性音调得以不断地变化，通过变化延伸出新的曲调，使旋律发展流畅，自然地抒发感情，称谓“延续”。如：

斗鹌鹑

例 79



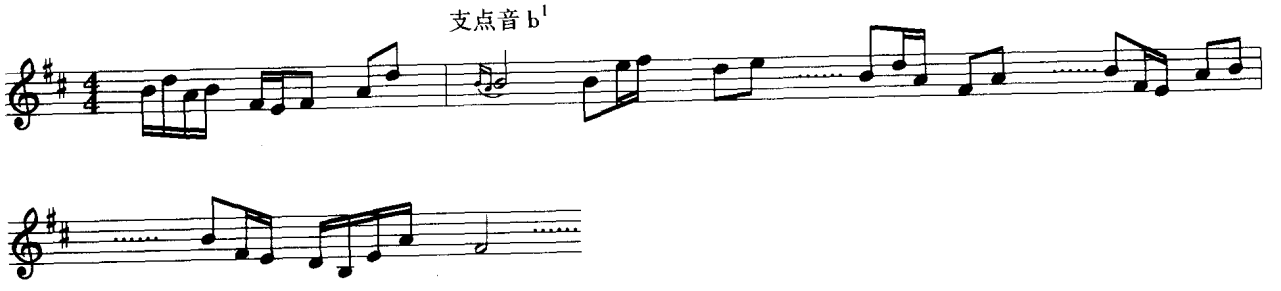
例 80 变化延伸成：例 81 

及例 82  使整个曲牌流畅自然。

（八）音程的扩大和缩小。乐曲在进行中，以旋律的某一音为支点，以第一个旋律音程为基准，在音乐发展中，音程作扩大或缩小进行。

醉仙喜

例 83

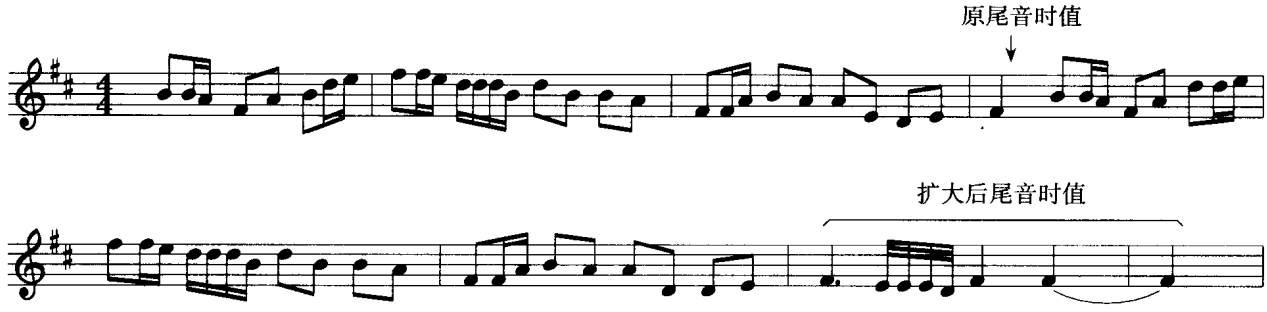


例 83 在旋律进行中以“la(b¹)为支点音，音程作多次的扩大与缩小进行。

(九)节奏的扩大与紧缩。乐曲在旋律进行中，节奏扩大或压缩，也是扬州道乐的一种旋法。

例 84

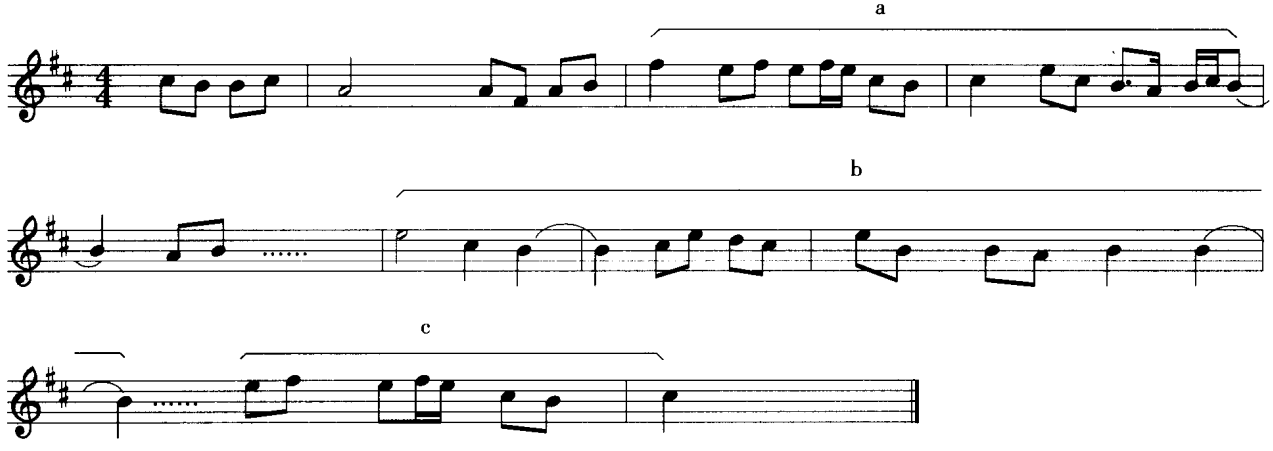
雁 儿 落

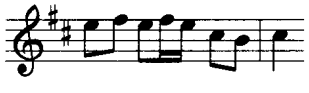


例 84 第一乐句尾时“mi(♯f¹)”时值只占一拍；第二乐句尾音“mi”经扩大，时值占有五拍。又如：

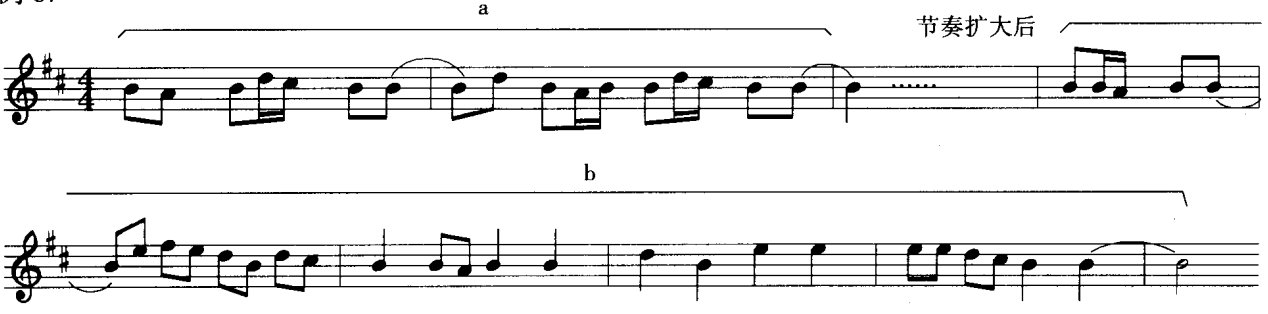
例 85

花柳分春(蝶穿花)



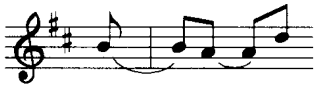
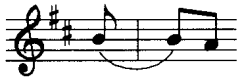
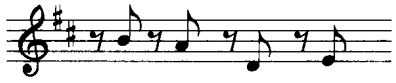
例 85 第二弧线 b 乐句是第一弧线 a 乐句节奏的扩大，之后又出现 c 乐句：例 86  又起到节奏缩小的效果。又如下例：b 乐句是 a 乐句的扩大。

例 87



(十)旋律节奏的变化

旋律进行中使用切分法使节奏的突然紧张。有以下几种：

节奏延留。如例 88  节奏先现。如例 89  拍点休止而音出现在拍中弱部，如例 90 

以上所述是扬州道教音乐旋律发展的主要手法和特点。

(十一)句法。常见四种情况：

1. 首句多以第二拍(头眼)或第三拍(中眼)开始，结束在板上(第一拍)。

2. 乐段的终止音，多数结束在长音上，或以散板形式结束，或紧接下句。

3. 终止音。①半终止音有：首调唱名(下同)“do”调式的“la”，三级音“mi”，五级音“sol”等。“sol”调式的五级音“Re”、二级音“la”、六级音“mi”等。②完全终止音有：“la”调式的“la”；“sol”调式的主音“sol”，六级音“mi”；“do”调式的主音“do”，五级音“sol”；“Re”调式的主音“Re”等。

4. 乐句较少使用四小节或八小节民歌式的句法。常以乐思的表述，形成乐句。

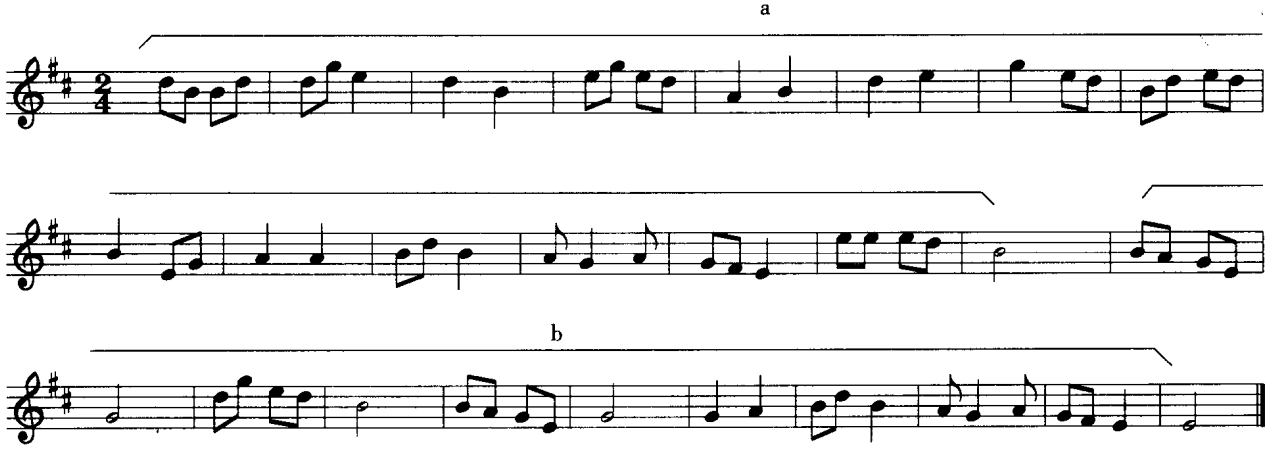
七、转调

转调采用的手法有：(一)自然转调法。

1. 前调的“四级音”(下属音)等于后调的一级音(主音)，唱名不变，调性已转入下属调。

例 91

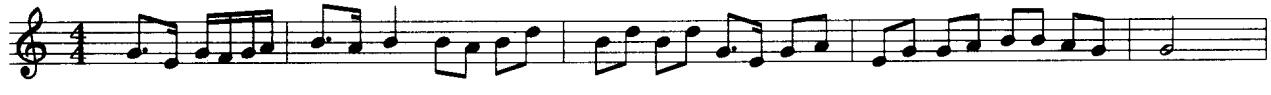
锦 上 花



例 91 乐段的四级音(g')作为 b 乐段的主音，调号未变，其调性已由 D 调转入下属调—G 调。

2. 前调的“属音”等于后调的“主音”唱名不变，调性已转入属调。

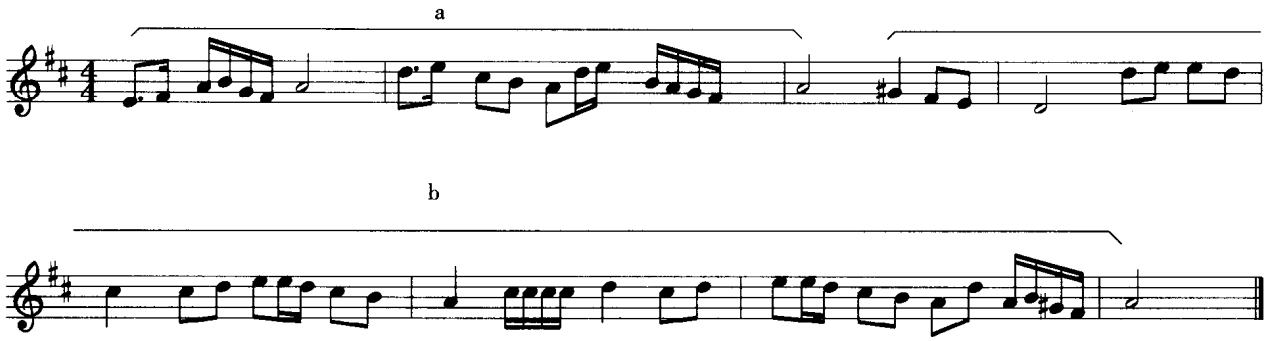
例 93



例 93C 调的属音(g^1)已成为主音其调性已是 G 调。

(二)四级音升半音法。原调的四级音升高半音，可视为新调的七级音(导音)，唱名不变，而调性已转入新调，上属调。如：

例 94 柳青娘



例 94a 乐段原是 D 调，四级音(g^1)升高半音，成为新调的导音。b 乐段，其调性已由 D 调转入上属调—A 调。

八、感情表述

本书乐曲所表达的乐思感情，可谓“雅颂之音”、“华夏正声”。具有室内乐、宫廷乐的特点。简述之：

(一)标题有典型的宫廷音乐名称。如《贺圣朝》、《朝天子》、《到春来》等等。其节奏平和，旋律淡雅大度。

(二)标题具有浓厚的宗教色彩。如《奠真章》、《青天歌》等。其节奏缓而稳，旋律典雅，仙风飘逸，韵味深遂。

(三)更多的乐曲标题与古典音乐、戏曲音乐中的曲牌相同或类似。如《小开门》、《柳腰景》、《玉芙蓉》、《山坡羊》、《雁儿落》、《花柳分春》、《锦上花》、《耍孩儿》、《折挂令》、《步步娇》、《垂丝调》、《南吕傍妆台》、《到春来》等等。以上曲牌的标题，在古典音乐和古老的剧种中都能找到。但其乐曲的语言、结构、乐思等并非同名即同曲。

有的乐曲喃喃细语，感情缠绵悱恻；有的乐曲，旋律流畅，节奏明快，听之，精神振奋，心情舒畅。如《斗鹌鹑》等。

有的曲牌气势森严，铿锵有力，似要驱撵一切邪恶与不公，迎来光明和公正。如《芦林》。此曲使用大量切分音。这强有力的节奏，以双簧大管为主奏乐器，大鼓大钹发出铿锵之声，显得威严有力，要将一切邪魔驱之天外。

为道教徒打醮(舞蹈、禹步)伴奏曲有《金字经》、《小十二月》、《上山虎》、《下山虎》等。

扬州道乐曲谱大部由道长孙归源提供。原有工尺谱，系道人抄自明朝内宫乐人之手，整理时主要依谱和孙道士及乐队演奏具实记录。共同订谱。1957 年时记有合奏谱，因油印受限，只印了主旋律。发往国内各地交流。江苏民间音乐集成，依扬州市文联油印本选了一部分刊出。现将齐奏谱、合奏谱及其史籍记载一并印出，供学者研究参考。

城隍庙祖传工尺谱书已于 1967 年当做“封建文化”烧毁。近几年作者从其它庙宇找到部分抄自城隍庙谱书中的部分曲调。道士王炳南先生又做了大篇幅供献。道乐伶工陆夕均等提供了部分曲牌。

孙归源(1886—1969)，俗名孙问渠，师承父辈，世代相传。任扬州城隍庙主持。能操笛、管、唢呐，及各种打击乐器，坛场高功，知医识药，为近代扬州名道士。

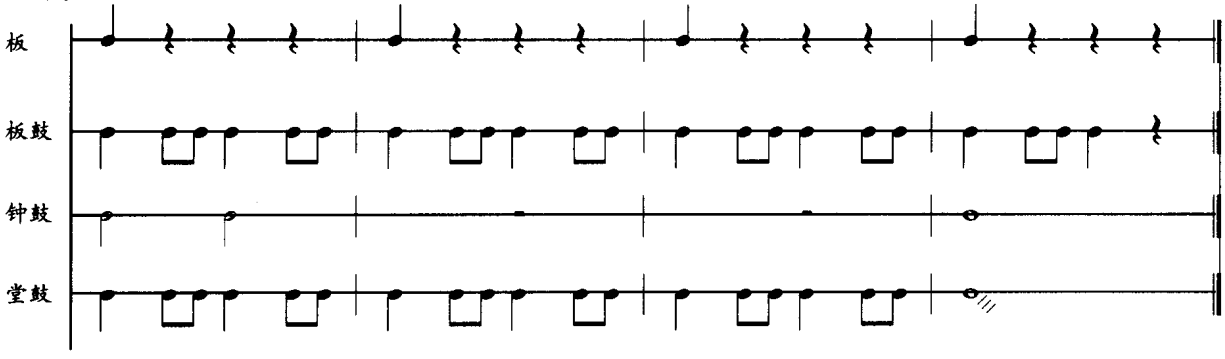
扬州道乐总数为：192 只，分器乐齐奏曲(含锣鼓乐曲)、唱赞曲、器乐合奏曲。

具有代表性的曲目有《柳腰景》、《朝天子》、《醉仙喜》、《玉芙蓉》、《花柳分春》、《斗鹌鹑》、《到春来》、《景亭乐》等。

扬州道教音乐，史料证实系从明宫抄录至扬州，原在道场、内外坛场演奏（唱），至清末又兼临画舫楼阁献艺，备受听众欢迎，所以道人乐工代代相传，享有盛誉。本资料，其音乐语言和演奏风格，具有典型的宫廷雅乐特点，旋律流畅、优雅，节奏平稳，感情细腻，听之给人以完美的、典雅的音乐艺术享受。

作为中国古代宫廷音乐活化石的扬州道乐，本资料为研究宫廷雅乐、宗教音乐，提供了比较完整的史料。为继承和发展民族音乐，提供了富有特色的乐谱，记录了中国音乐史上一份重要的素材。

例 95



以上打击乐器乐谱是各乐曲常用谱例。

附录

羽士说仙乐

扬州道教，由众道士（羽士）组成，活动项目以打醮、拜签、焰口为主，内容有诵经，演法，书符，音乐等。

我国道教派别甚多，扬州道教属“正一（乙）派”，亦称“火居道人”留半鬓盘髻，只有槐荫道院之女道，留满鬓盘髻，属“清真派”（不婚嫁），另有在家道士不留鬓，为数寥寥。

为简介扬州道教之概况，分下列几方面略叙。

总题为《羽士说仙乐》

一、先祖情况（从我曾祖叙述）

我曾祖孙一毯，讳，檀生；祖父，气清，讳，玉江；父，归源，讳，问渠；我名，元赞，学名，孙铎，前者为道名，都是扬州府城隍庙（以下简称邑庙）住持。

清代，有云游道人“洪清师”路径扬州，封丹（宿食）于武当行宫，我曾祖为深化教义，稽首拜谒，得其教诲，相传后世。

二、邑庙内部情况

据先辈云，邑庙始建于隋唐时代，现淮海中路之西，石塔之东，路中之银杏树即邑庙大门内天井中间之白果树。现汶河中心小学校址，即邑庙之址。

清代，洪、杨起义，又称“红头兵荒”，邑庙除正殿较完好外，余均遭涂塌，极其惨重。一日，我曾祖正在庙内清理废墟，见一人身背包袱形态慌张跑进庙内，将包袱藏在天炉内，向西北方断垣残壁处逃遁。片刻，见几名头扎红布之士兵追至。叱问，有人逃进庙内现在何处？我曾祖父指东北，士兵向所指方向追去。

傍晚无人，我曾祖手拨天炉香灰，发现包袱内尽是白银，为防不测，深夜携带白银和城隍菩萨之玉印以及乐器铜箍唢呐一枝，潜出西门，不料发现士兵，仓促中将其埋藏在二道河芦柴滩边，设以标记。

战事平息后，即用此银修葺邑庙，并增建两县（江都、甘泉）邑庙，故称一府两县。

竣工后由扬州知府阙敬禄呈文，礼部批复，谕（似任总书）我曾祖为扬州府邑庙住持，继而在道教经著中选择庙字排行，《庙谱》为：

“一气归元始，太空体自然”十个字，为传代庙谱。

邑庙计有银杏树四株，雌雄各两株。整雕玉印两枚，分绿色和白色（绿色为碧玉，又名白果青；白色为阳留玉），抗日逃荒时丢失碧玉印一枚。

另有菩萨佩戴玉带一根，前后玉片约九块，上有雕刻空心“小龙穿花”。此带曾是明朝魏忠贤佩戴，现存放在扬州史公祠博物馆内，实为珍贵。

邑庙共有房屋一百一十二间，是扬州道教中最大之庙宇，它有照壁，旗杆，石狮，

大门，石鼓，功曹马房，东、西官厅，仪门，竹叶，纹槟榔石鼓，戏台，二十四司阎王殿，天炉，碑，库亭，卷蓬，大殿，穿堂，班房，后殿(楼上下)。

邑庙每年农历五月十五为城隍会，自洪、扬兵荒，庙会执事和会俱散，铜雕九龙吊炉，独角兽铜熏炉，海梅九龙空心鼎，以及玉雕、铜雕、木雕、牙雕等贵重物品全部损失或毁坏，从此庙会不复存在，到我父继承住持时，庙内仅有五名羽士。

复建后，邑庙建筑可谓庞大，结构精巧。塑雕神像，千恣百态，令人见而生畏。屋宇分布匀称，特别是正殿屋面，双层飞檐翘角，每根中柱之直径均约一百公分，胜似扬州大明寺之大雄宝殿。

1950年，为兴建南河下苏北人民大会堂，(即今渡江影剧院)和干校宿舍，将邑庙全部拆除，作为建筑材料。

三、扬州道教音乐

《清吹笛谱·十番鼓》乐器有笙、箫、管、笛、唢呐，敲打具有鼓、板鼓、钵、铙、钗、锣子(吊十面小铛组成)、铜鼓、钟、磬、木鱼等。

乐谱皆是古谱(即合四乙上尺工凡六五乙)。敲打读音为"便丫一冬荒叉仑铎"。

据庙史记载，扬州道教音乐，原系手抄于明室，清代继之，受官廷乐师传授，故为明清两代之官廷音乐，封面注有"清吹笛谱十番鼓"。曲名有《醉仙喜》、《玉芙蓉》、《贺圣朝》、《将军令》、《捉天鹅》、《平沙落雁》等。

遗憾的是，这些乐谱，包括道教经著，庙史，历年记载之天文、气象及治病土方，度牒，谕，南北昆曲词，谱，均毁于十年动乱而付之一炬，甚为惋惜。

但幸运的是，在"文革"前，我父将此笛谱传授给我师弟朱瑞云先生，经他译成现行谱简谱、五线谱，妥善保存，其它片纸无存。

四、扬州道教音乐

演奏形式多样，有众奏、迭奏、独奏、伴奏、连奏。吹打合奏等，乐队组成七至十九人不等，但要根据具体情况而确定用何种乐器。

道教所穿的衣袍，均以彩缎绣制而成，每堂衣袍，颜色各异，非其他派别所能比。

五、音乐演奏

主要是配合"上朝"、"升文"、"演法"、"步罡"、"跑方"、"散花"等活动而伴奏或吹打合奏，总之名目繁多，难以枚举，为简化篇章，仅举一二例，以供简介。

跑方：由15～17人组成，吹打演唱同步进行，从始到末，均由慢到快，步法紧凑，节奏协调，步形有交叉形，麻花形，盘龙形等，从不零乱。

散花：7～9人组成(又称关灯)，先敲打后吹奏，再循环。奏毕，先道白，后道情，唱词是二十四孝或四季道情。最后由每个人口唱四季花草，人物树木，四五支，即为散花。

简短结语：我虽道教之后代，但对道义之所学浮浅，由于社会影响，因而无心深学，加上史料缺乏，甚感无奈，为此只好凭以记忆，仅作大体上的简叙，错漏难免，务请爱好者鉴谅。

扬州城隍庙(第四代)住持，孙元瓒，学名孙铎

简略忆叙于1991年11月1日

后 记

道教文化，在它的产生和发展过程中，对我国的政治经济、哲学思想、文学艺术和古代科技以及社会生活、民族关系、农民运动及民族心理、社会习俗等各个方面，都产发生过深刻影响。道家的重要理论著作和大量经籍文献，是我国古代文化遗产的一个重要组成部分，在中国传统文化中有着极为重要的历史地位。不研究道教，就很难全面地了解中国的历史和文化。鲁迅先生在1918年8月20日《致许寿裳》的信中就说过："前言中国根底全在道教……以此读史，有多种问题可迎刃而解。"对道教在中国传统文化中的地位提出了一个深刻的论断。

道教是中华民族的传统文化，它在神州大地的怀抱中诞生，吮吸着传统文化的乳汁。它与我国民族文化血肉相连。中国道教曾流传到朝鲜、日本、越南、印度和南洋一带，道教经典则远播欧美，成为海内外学术界一个热门的研究课题。

道教在扬州，与道教的产生同步。扬州道教文化，与其它"绿扬"文化一样，曾留下灿烂的篇章。道教音乐是其中重要的一页。就其旋律进行、曲式结构、音乐语言、乐队建制、演奏风格、配器方法等各方面而言，都保留了古代宫廷音乐的艺术特点。

道教的宗教活动离不开音乐，音乐又增加了宗教活动的色彩与活力。1985年12月在香港中文大学召开的"国际道教斋醮音乐会议"上，许多学者对道教音乐进行了深入的探讨。国内对道教音乐的研究亦取得一定进展。

扬州道教音乐，早在1957年就挖掘整理出来。但是，由于历史的原因，一直未能进行深入的探讨。近年来，中国传统文化引起各方面的重视。编者在弘扬民族优秀文化氛围的感染和鼓舞下在扬州大学刘立人、贡久谅两位教授的大力支持和帮助下，不辞辛劳、尽力考订，撰写成册。

我妻李冰为整理道乐曲谱和抄写稿件付出了艰辛的劳动，当年，我记录曲谱之后，她白天上班，连夜为我抄写定稿，直到现在，仍是我不可缺少的得力助手。江苏扬农化工股份有限公司也给予大力支持。还有许多关心此项传统文化的朋友们所给予我的鼓舞与支持，在此一一表示感谢。

道教是世界七大宗教之一，足迹遍及世界许多地区，引起国内外学者的重视。

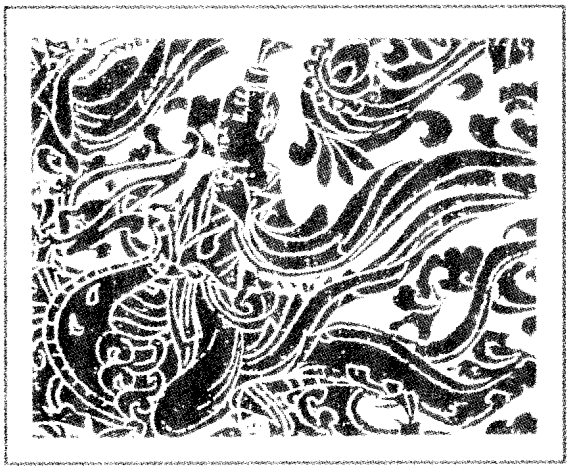
是书之作，以道教音乐为研究对象，愿与学者、音乐界人士共同探讨商榷，意在为中华传统文化的发展与振兴，贡献微薄之力。

朱瑞云

2006年6月18日

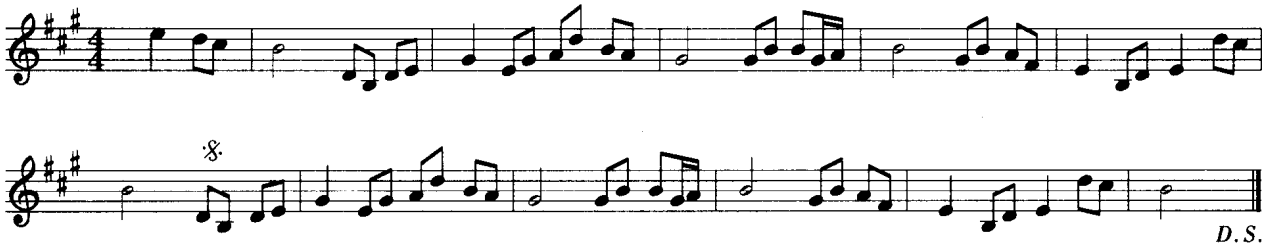
扬州道教音乐曲谱

齐奏曲集



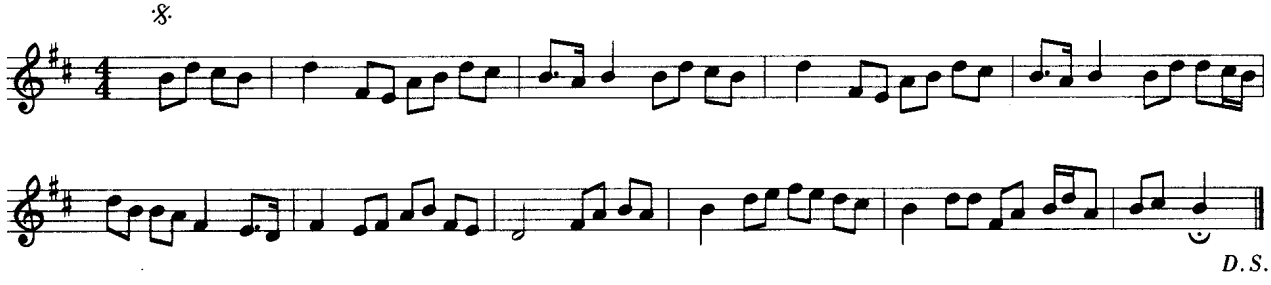
贺圣朝

（小　令）

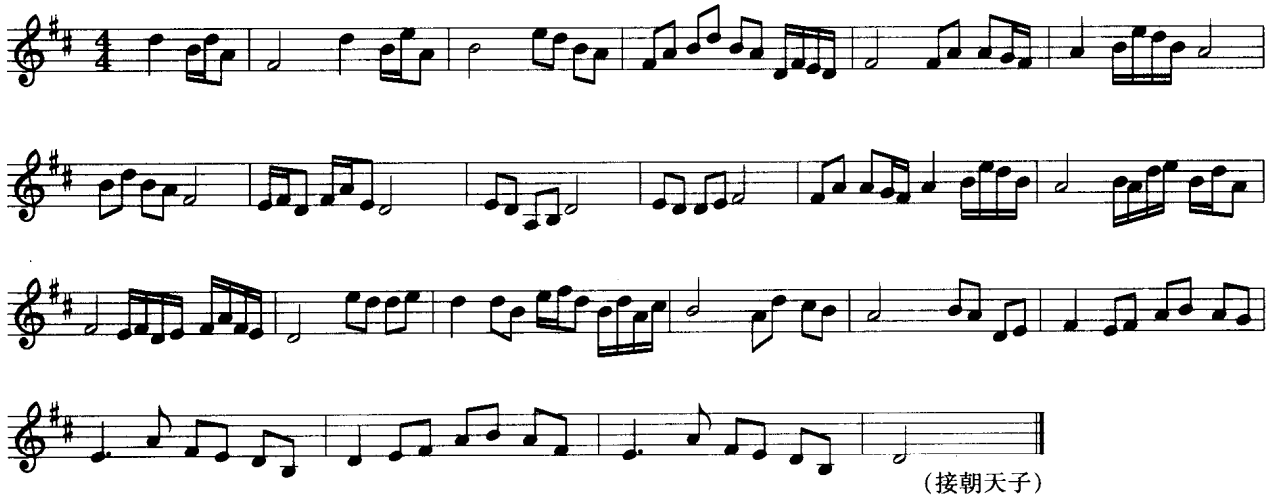


朝天子

（小　令）

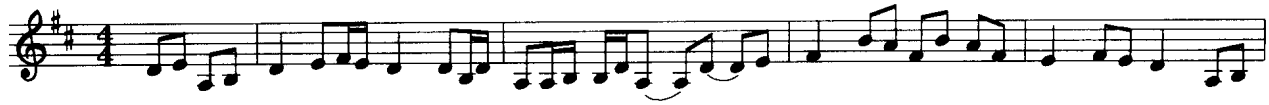


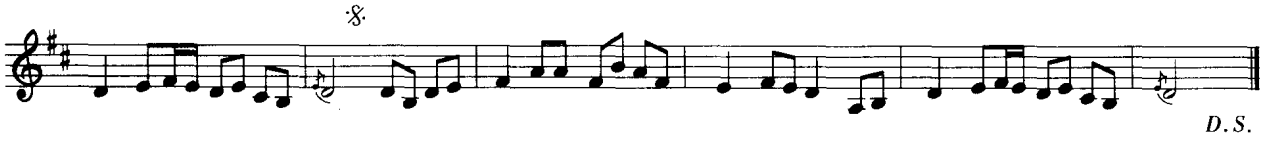
柳腰景(风摆荷叶)



奠真章

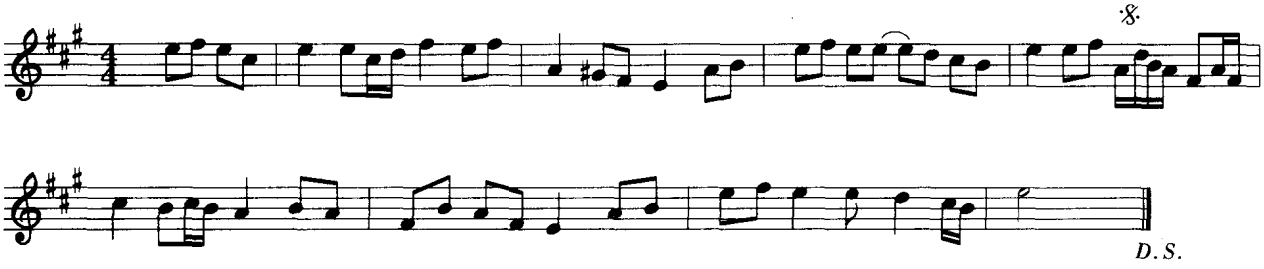
（小　令）



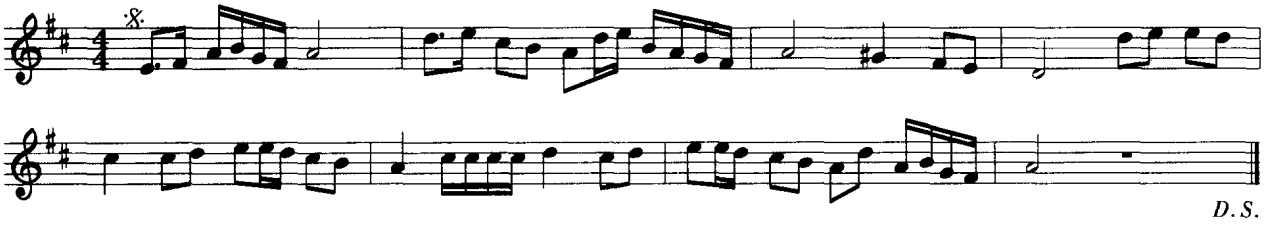


青天歌

（小　令）

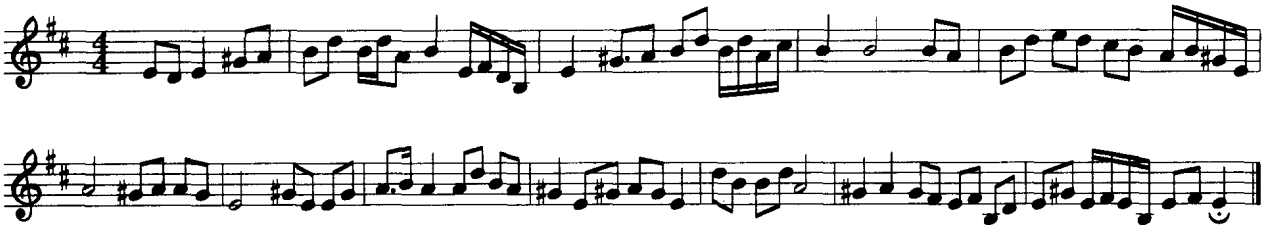


柳青娘(花信风)



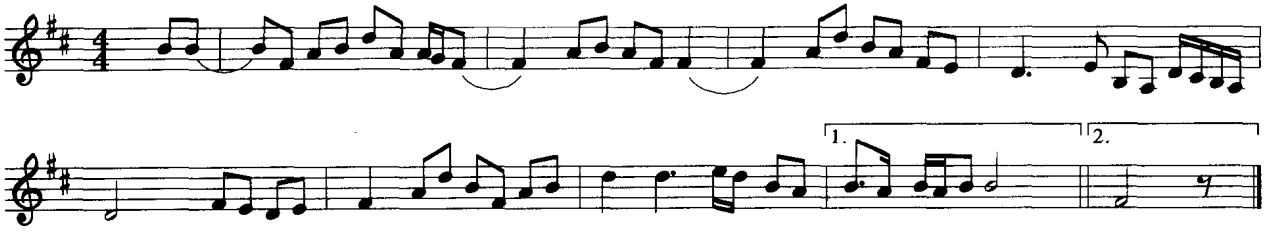
万年欢

（小　令）

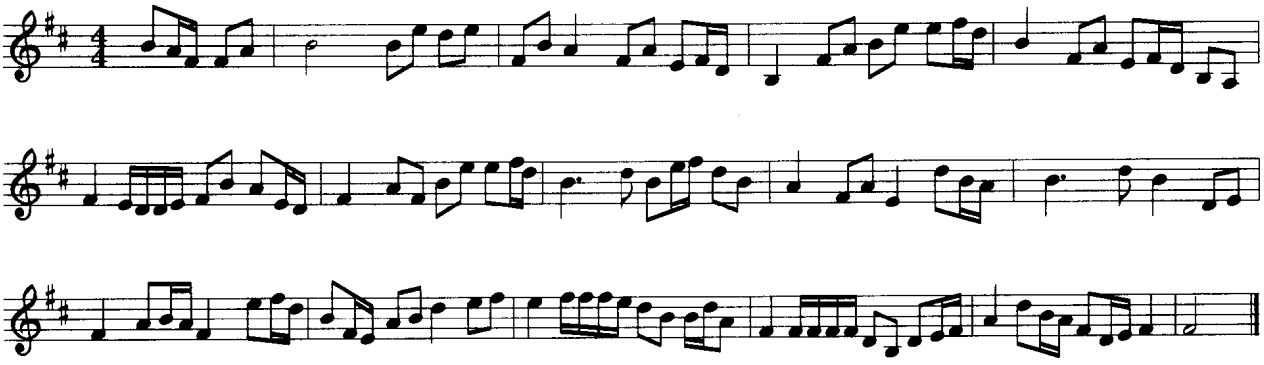


小开门

（小　令）

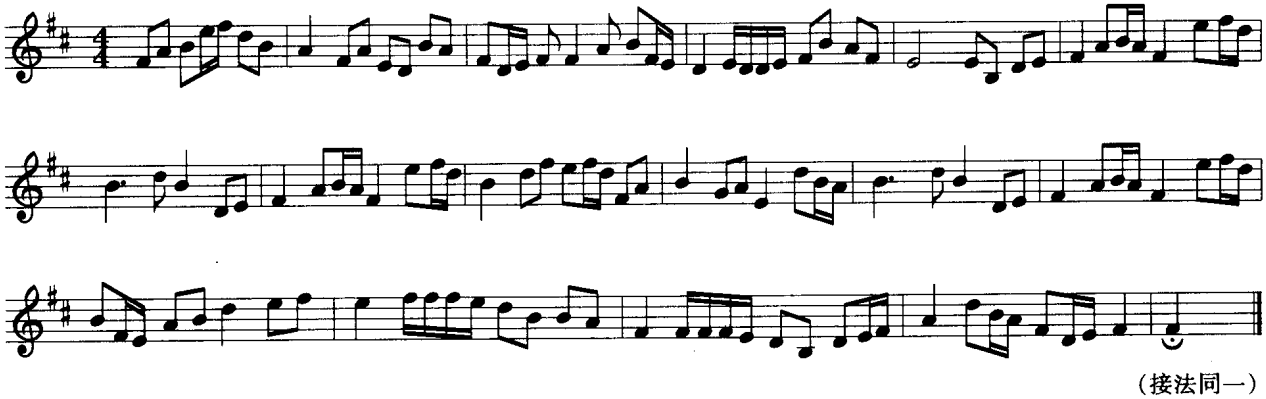


醉 仙 喜(古谱一)



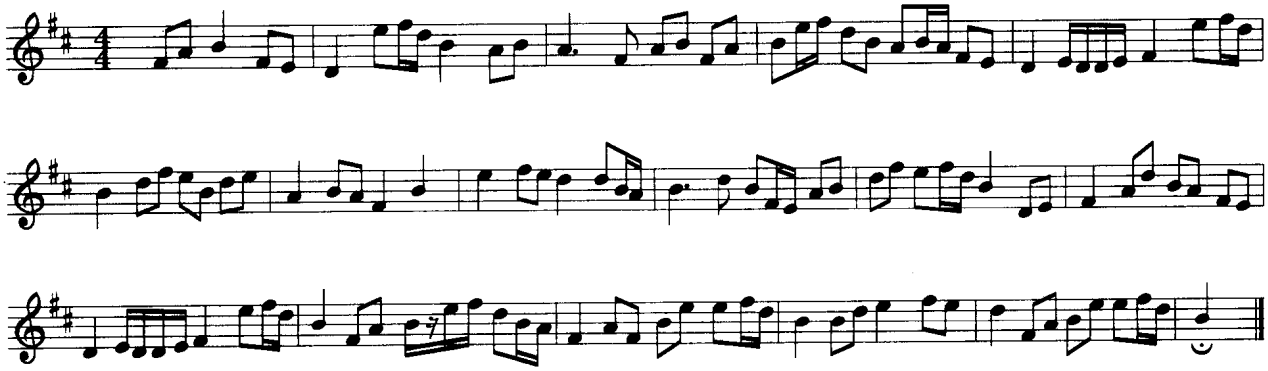
(接乙字调玉芙蓉或五字调快活三)

醉 仙 喜(古谱二)

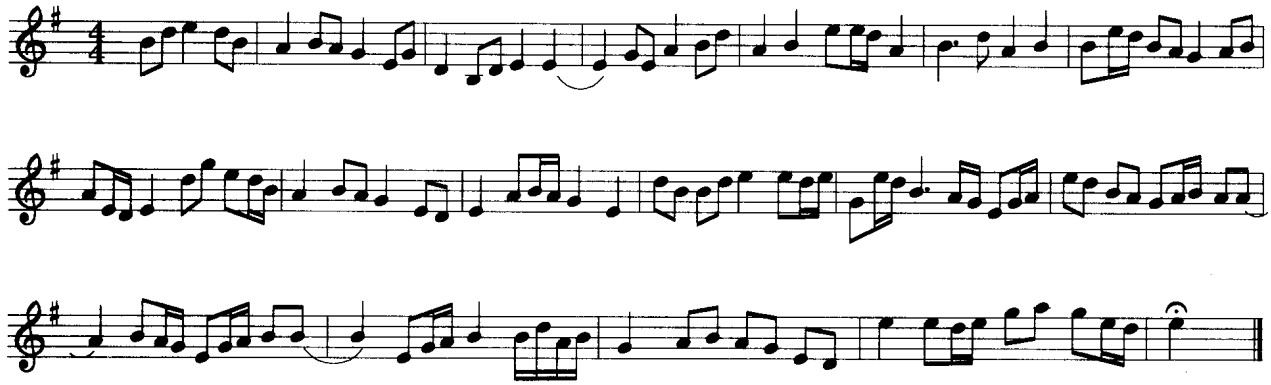


(接法同一)

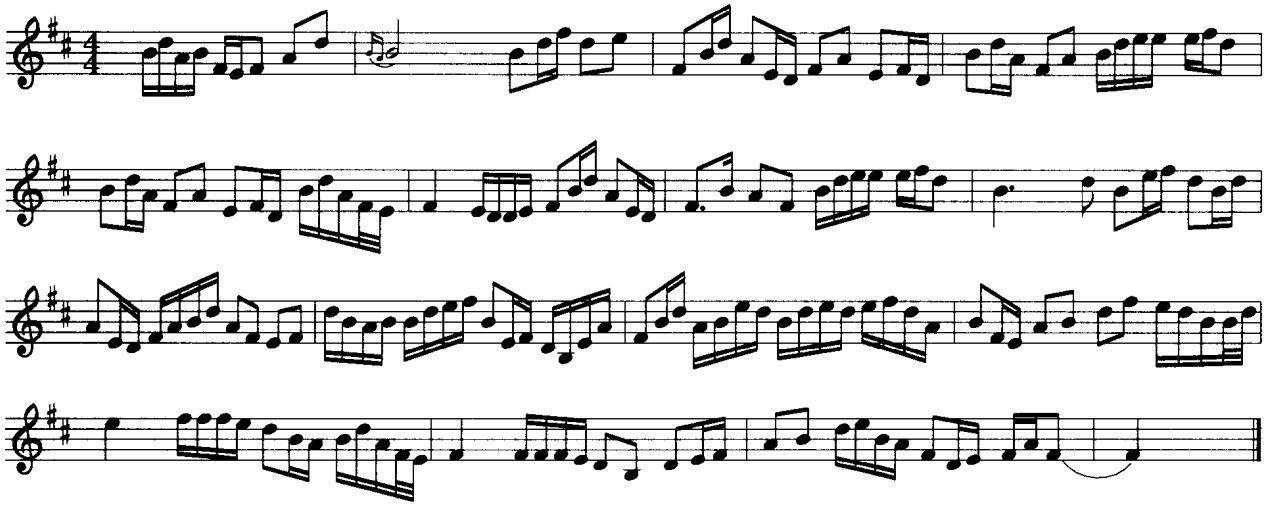
醉 仙 喜(古谱三)



玉芙蓉(古谱)

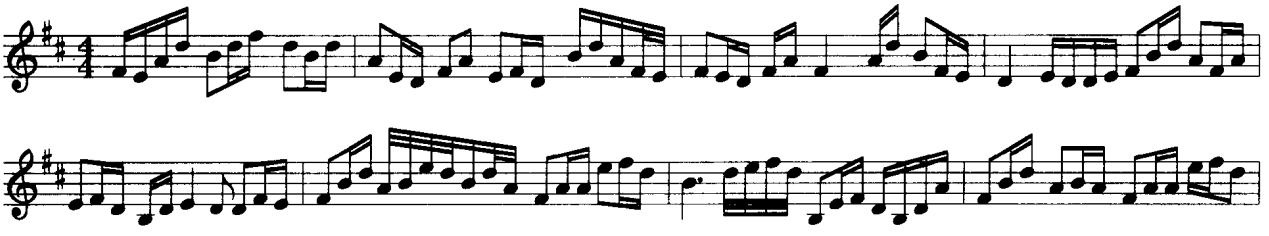


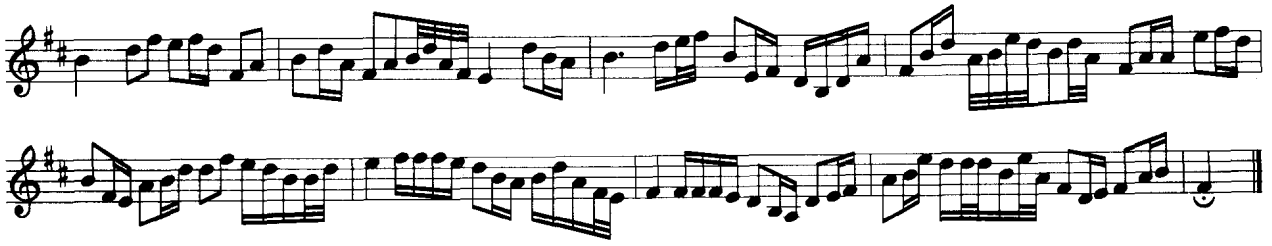
醉仙喜(时谱一)



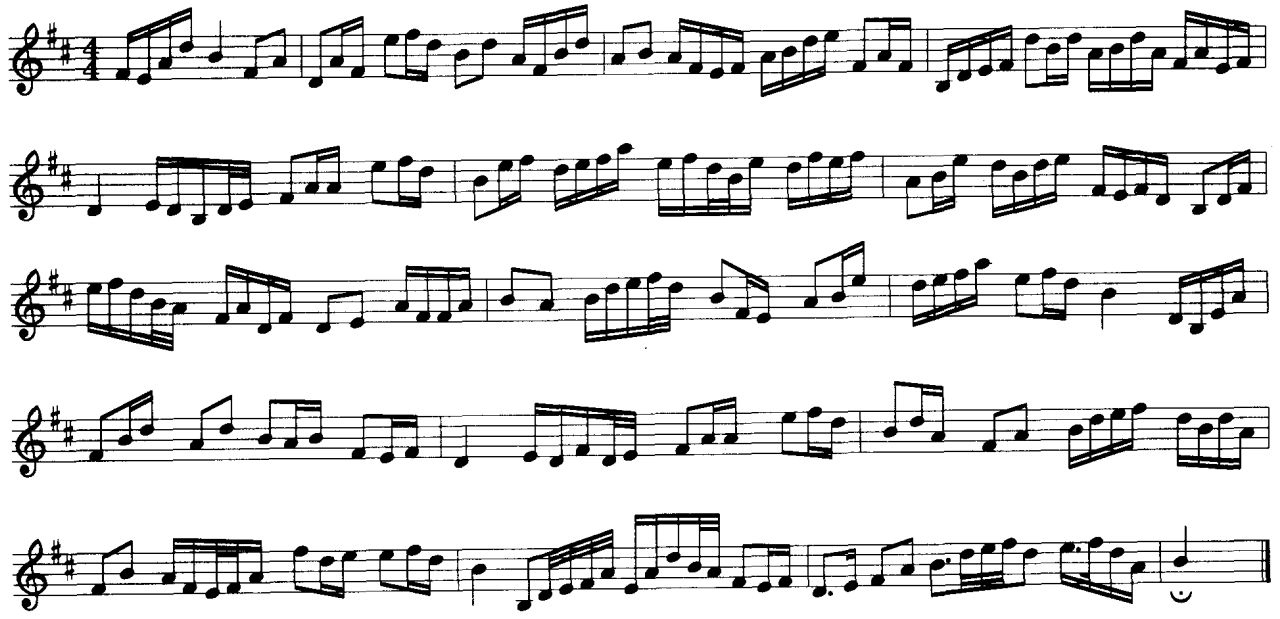
(接快活三头段)

醉仙喜(时谱二)

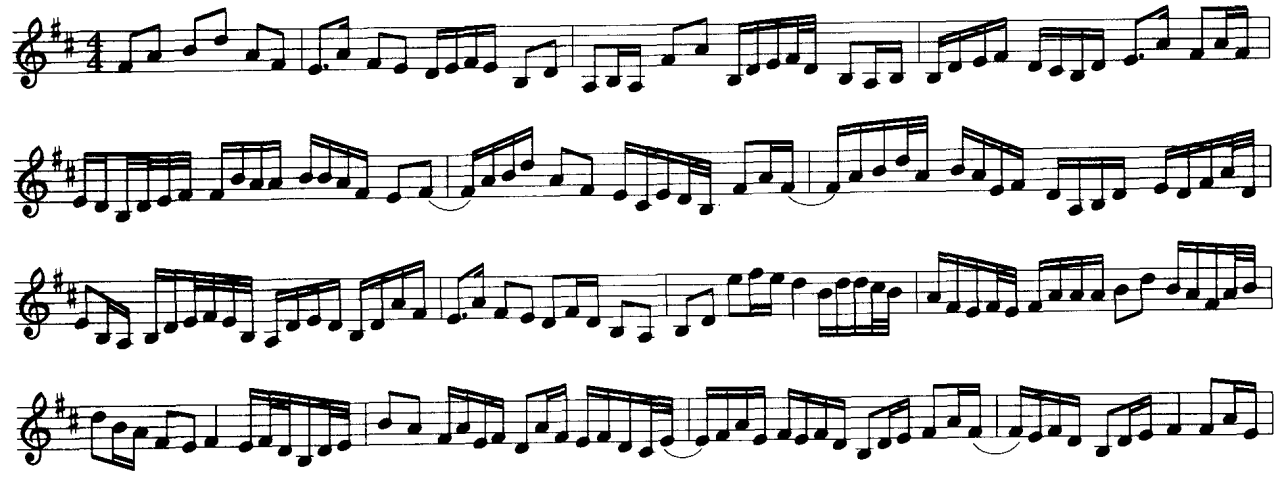


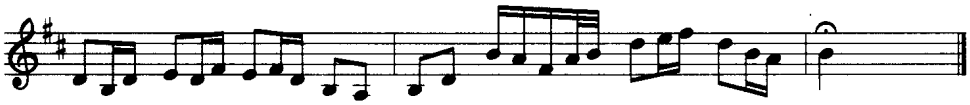


醉 仙 喜(时谱三)



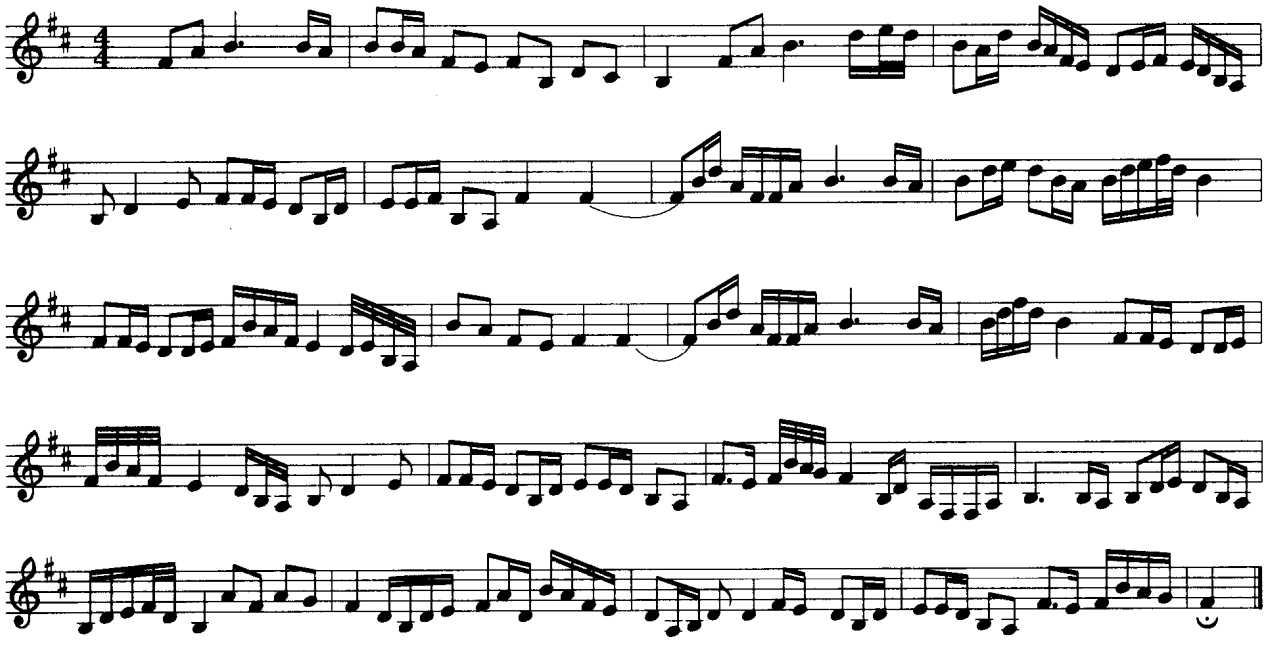
玉 芙 蓉(时谱)





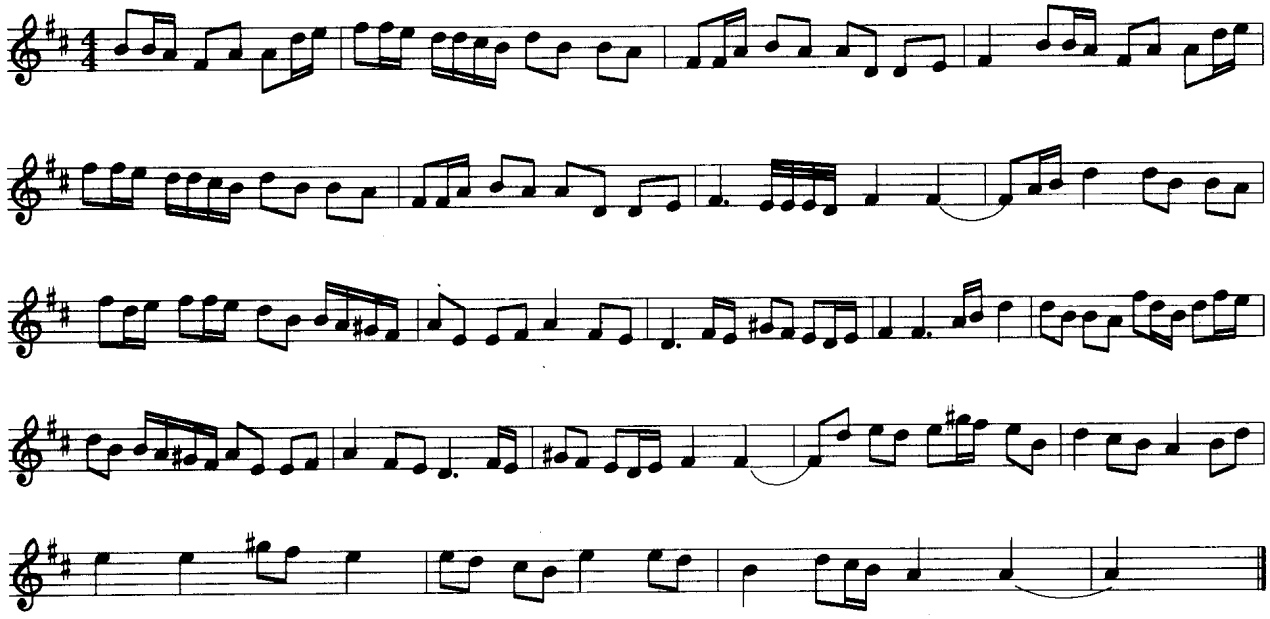
山坡羊

（小　令）

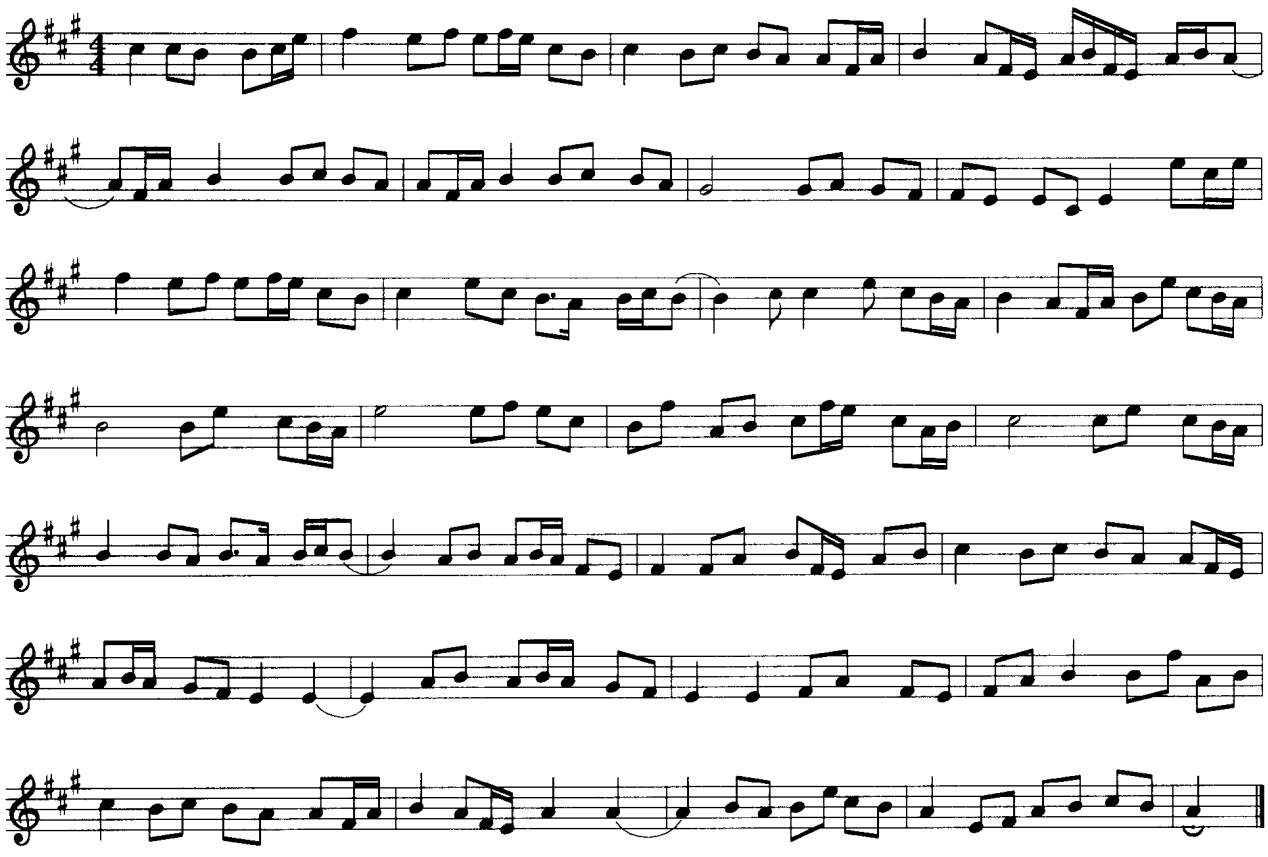


雁儿落

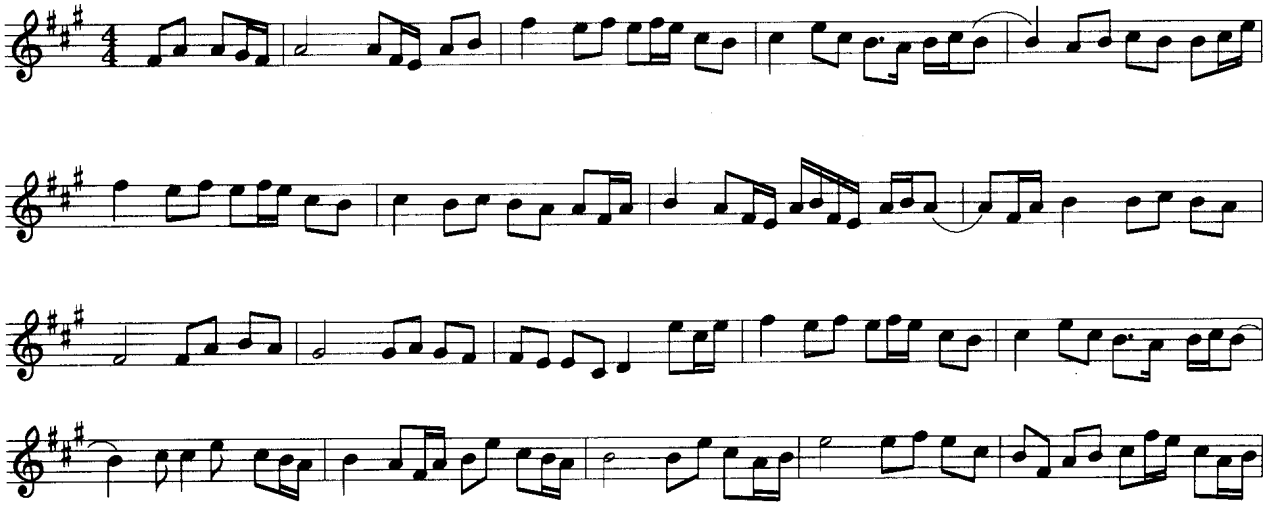
（小　令）

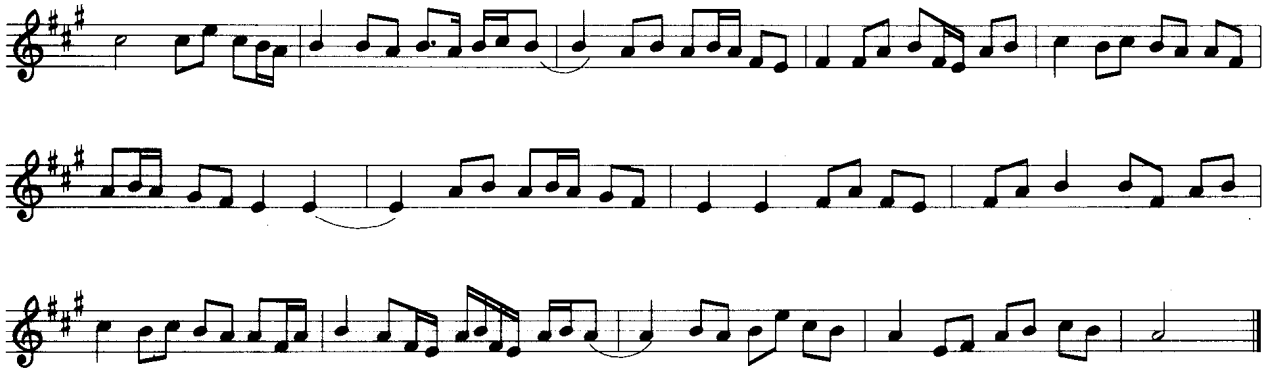


花柳分春(蝶穿花)(一)

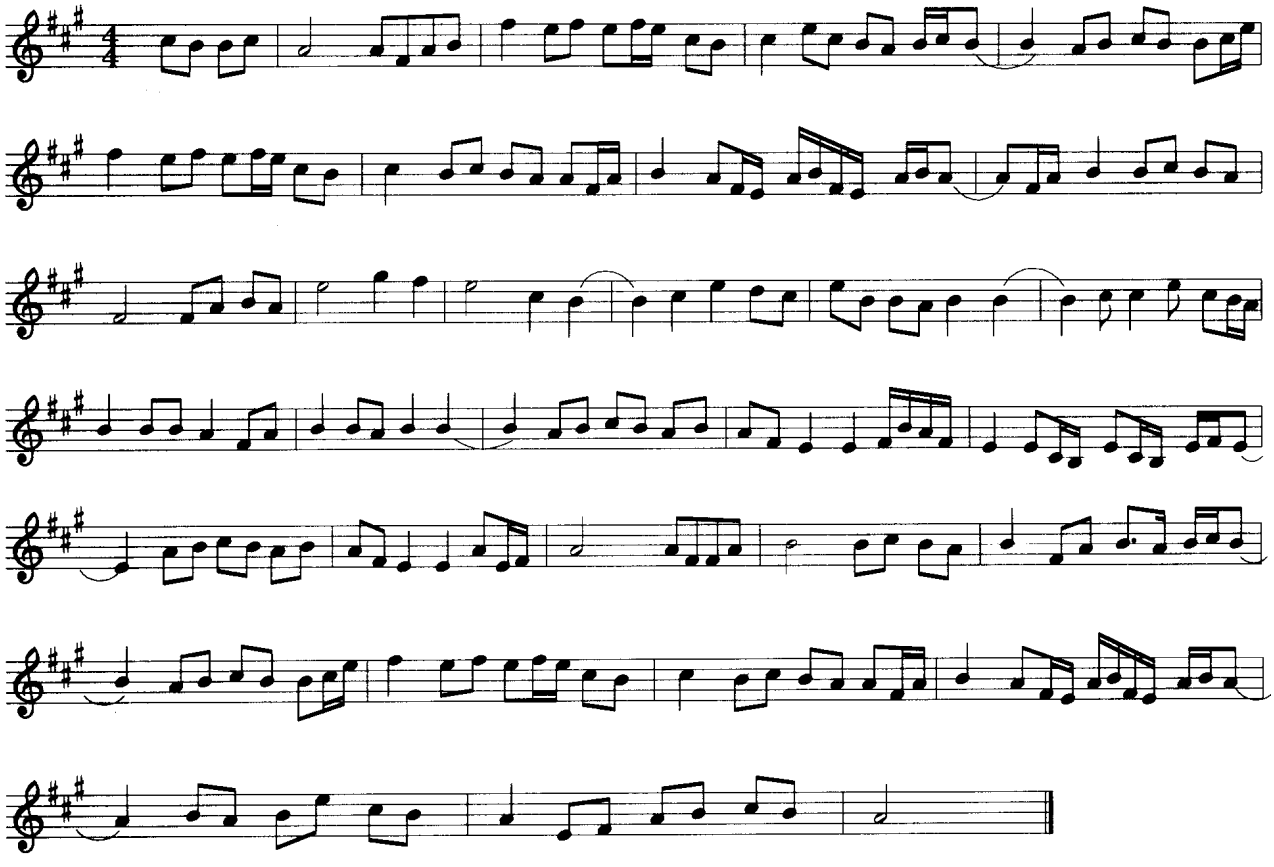


花柳分春(蝶穿花)(二)



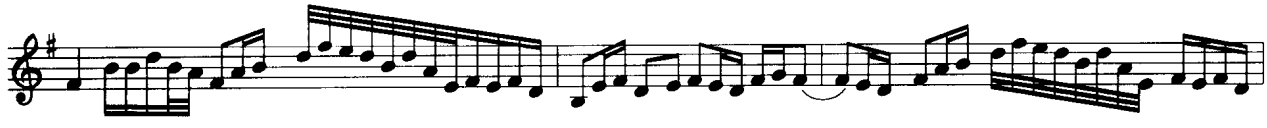


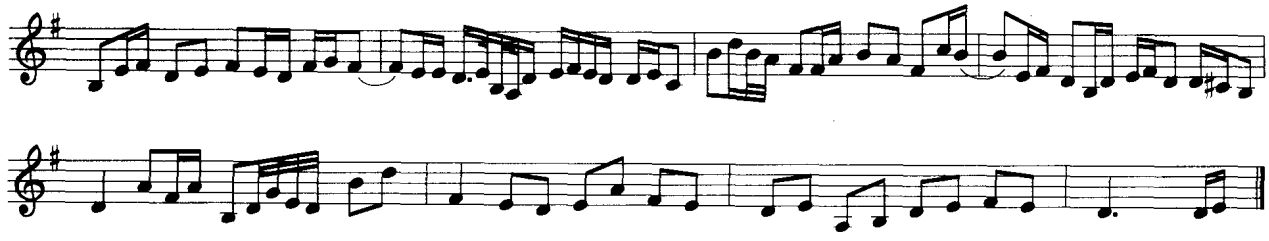
花柳分春(蝶穿花)(三)



快活三(一)

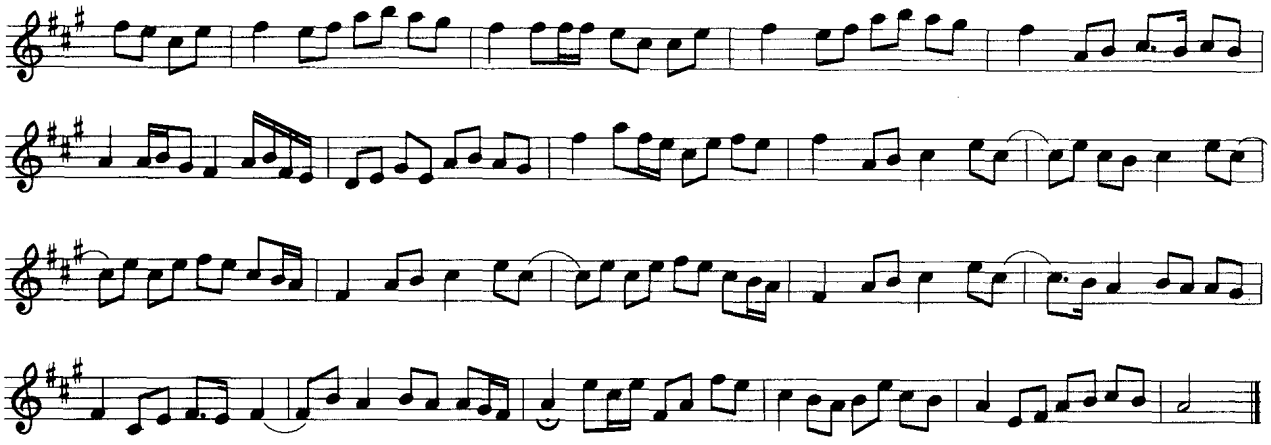
(上接醉仙喜时谱头段)



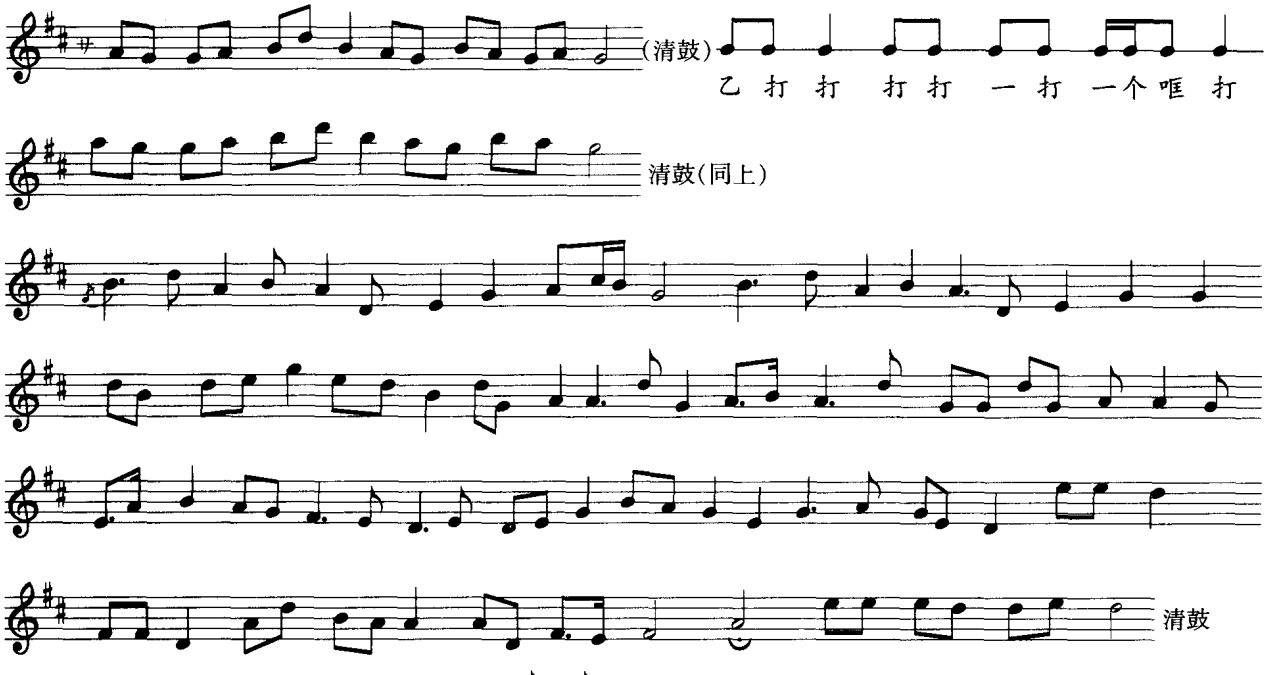


快活三(二)

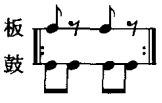
紧板



满州偷诗



注:此曲在进行中檀板与皮鼓反复打以下节奏



清江引(十番鼓·蒲鼓套数)

芦 林

一、

※ 擦 擦 擦 擦 荒 冬 擦 荒 冬 乙 擦 荒 冬 擦

荒 擦 乙 擦 擦 擦 擦 擦 乙 擦 荒 冬 擦

二、

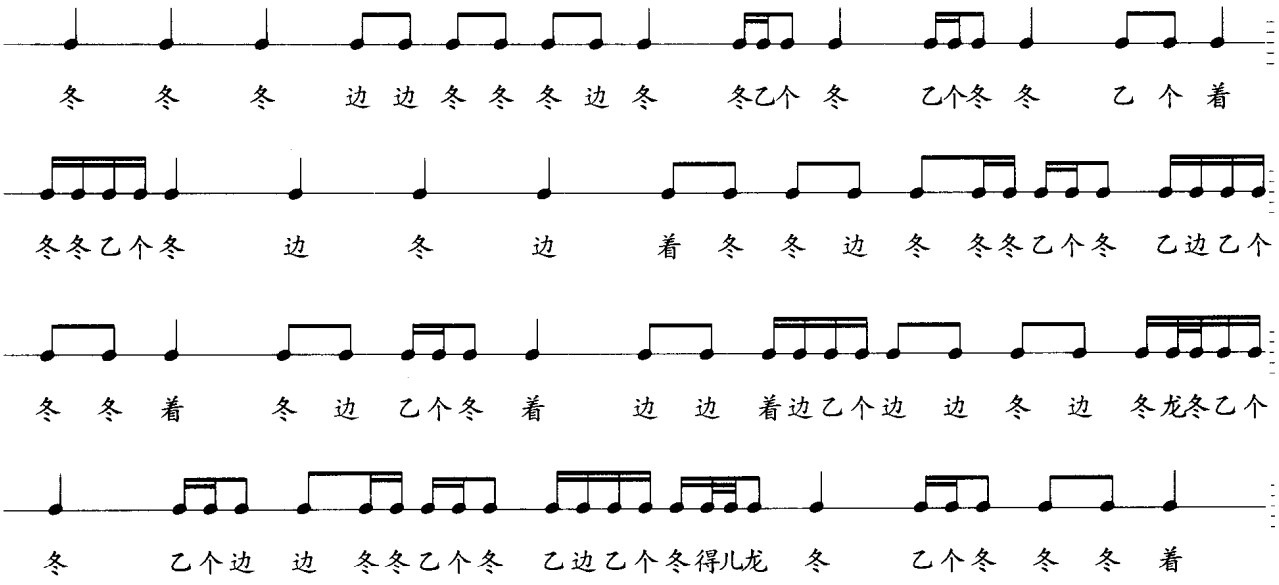
※—大钹。 “古”—大钹

宦门子弟(五字调)

紧板

(接慢三咚)

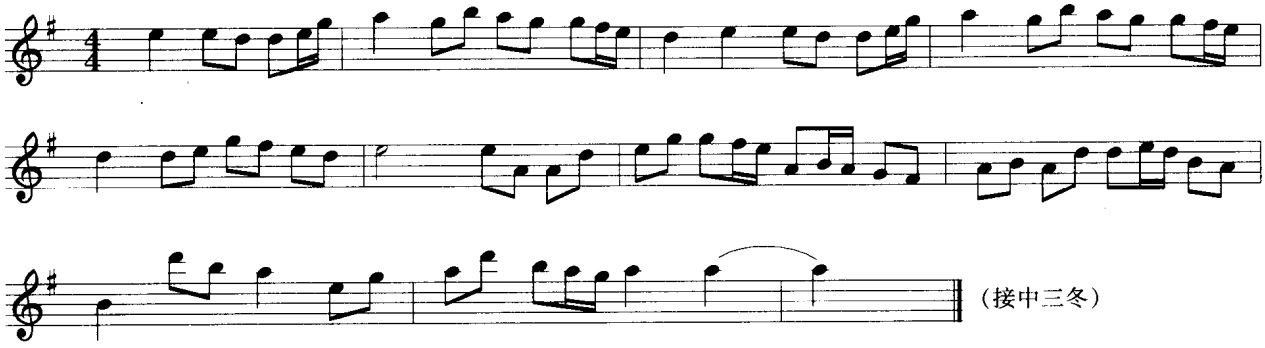
慢三咚



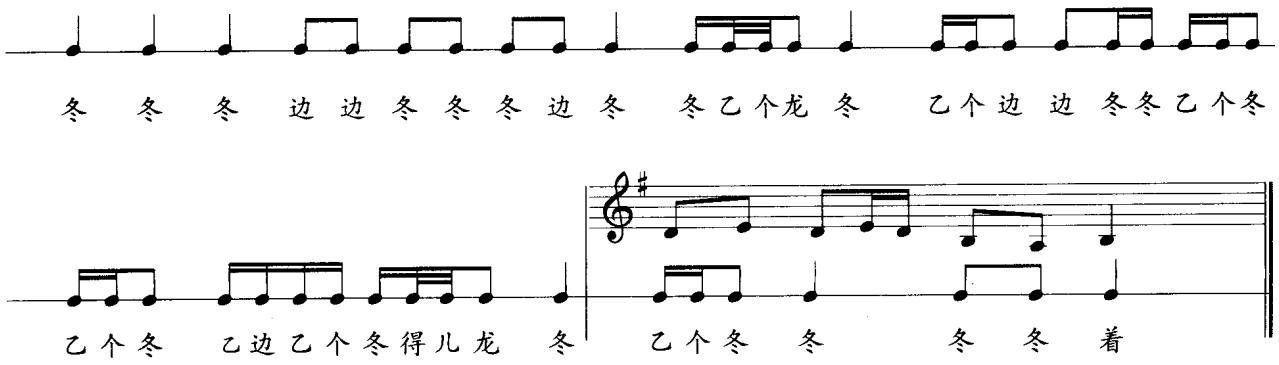
注:冬——鼓;着——鼓梆;边——鼓边;乙个——闷鼓

骂玉郎(十番鼓·蒲鼓套数)

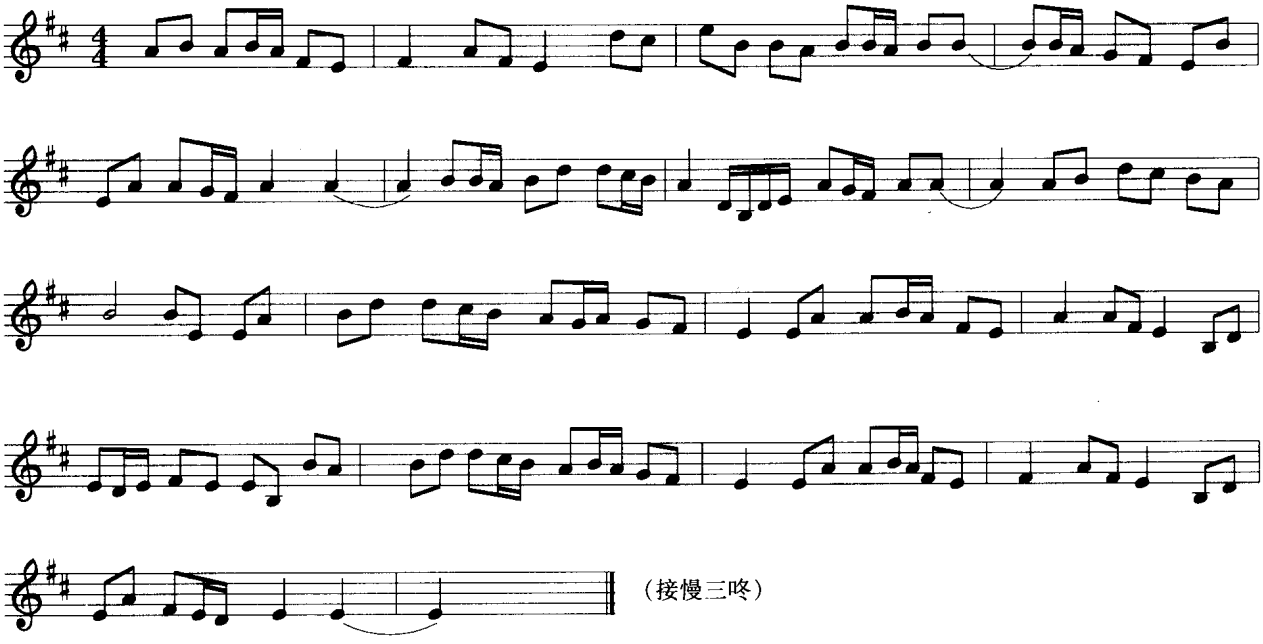
骂玉郎(一)



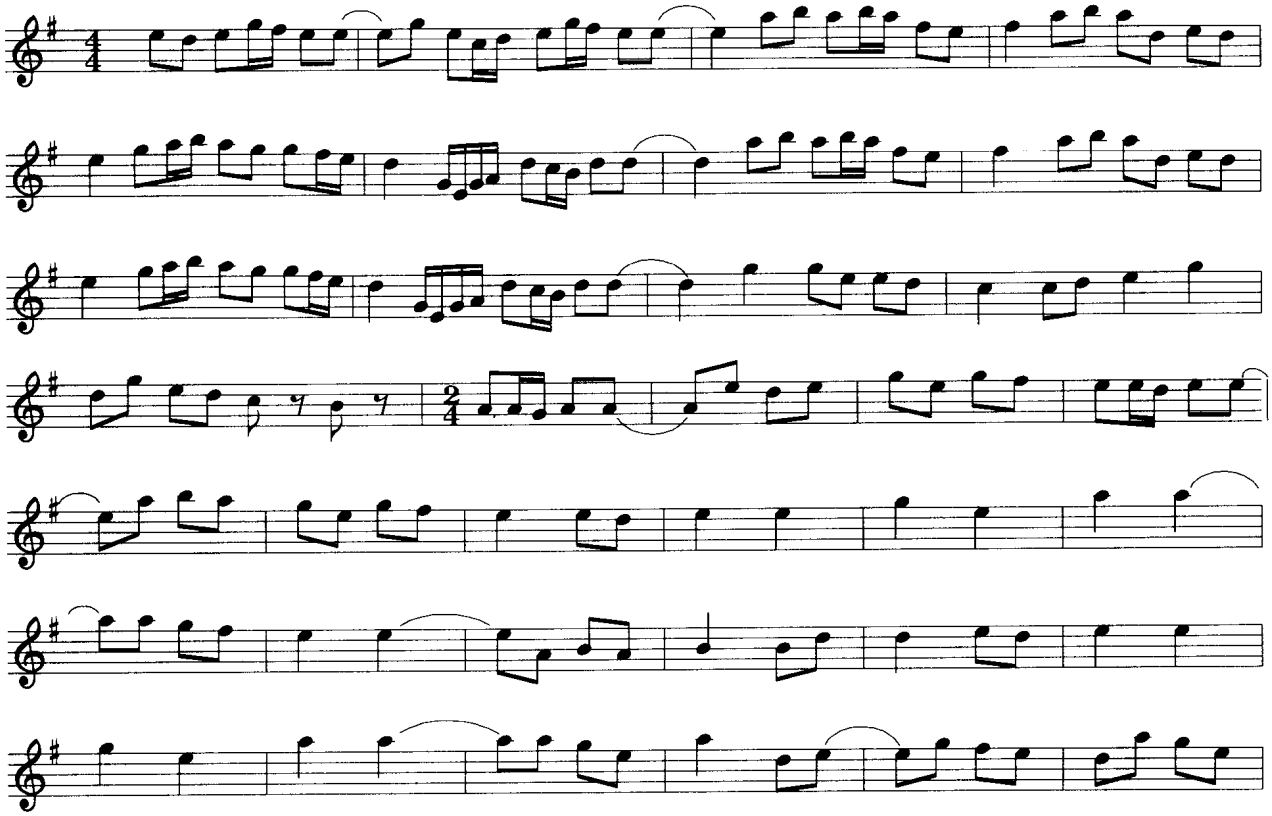
中三咚

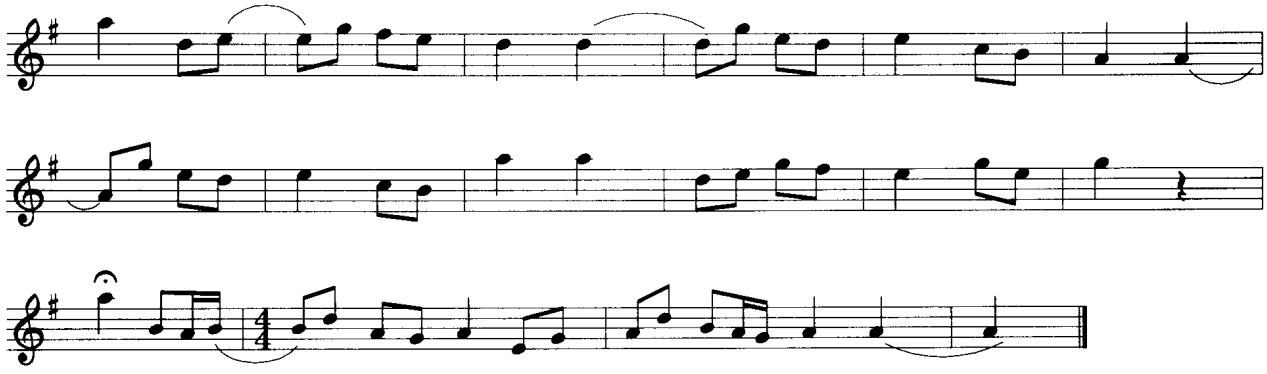


骂玉郎(二)



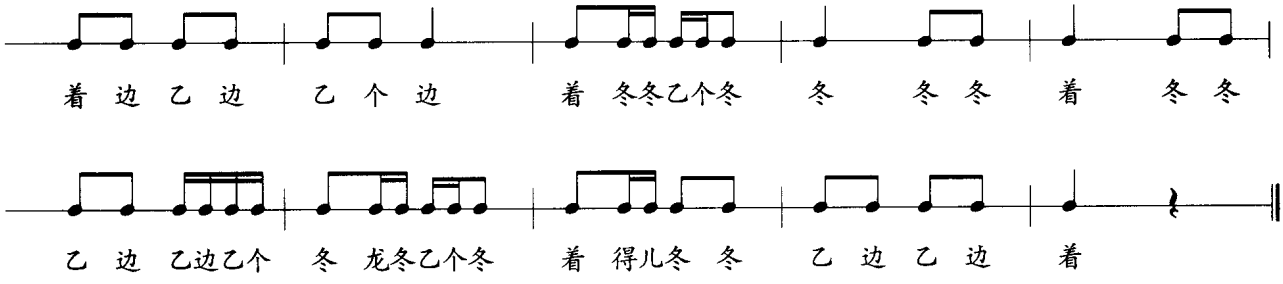
骂玉郎(三)





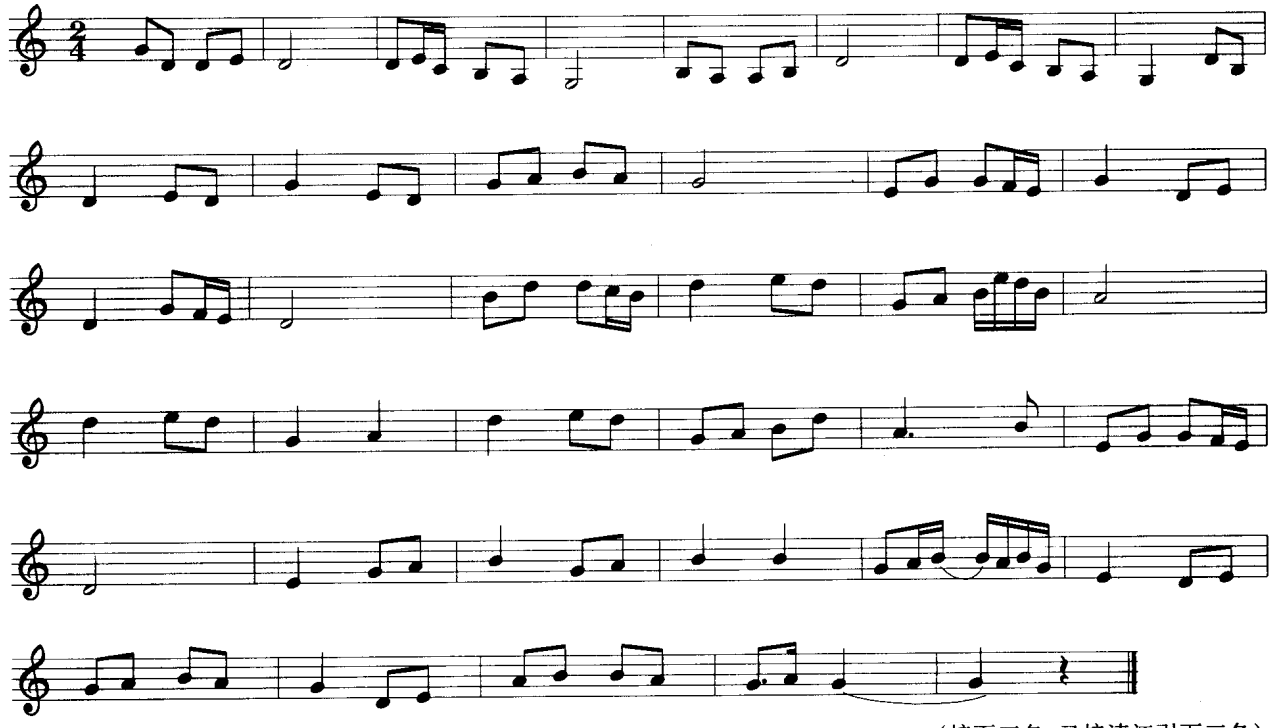
（接下三冬）

下三咚



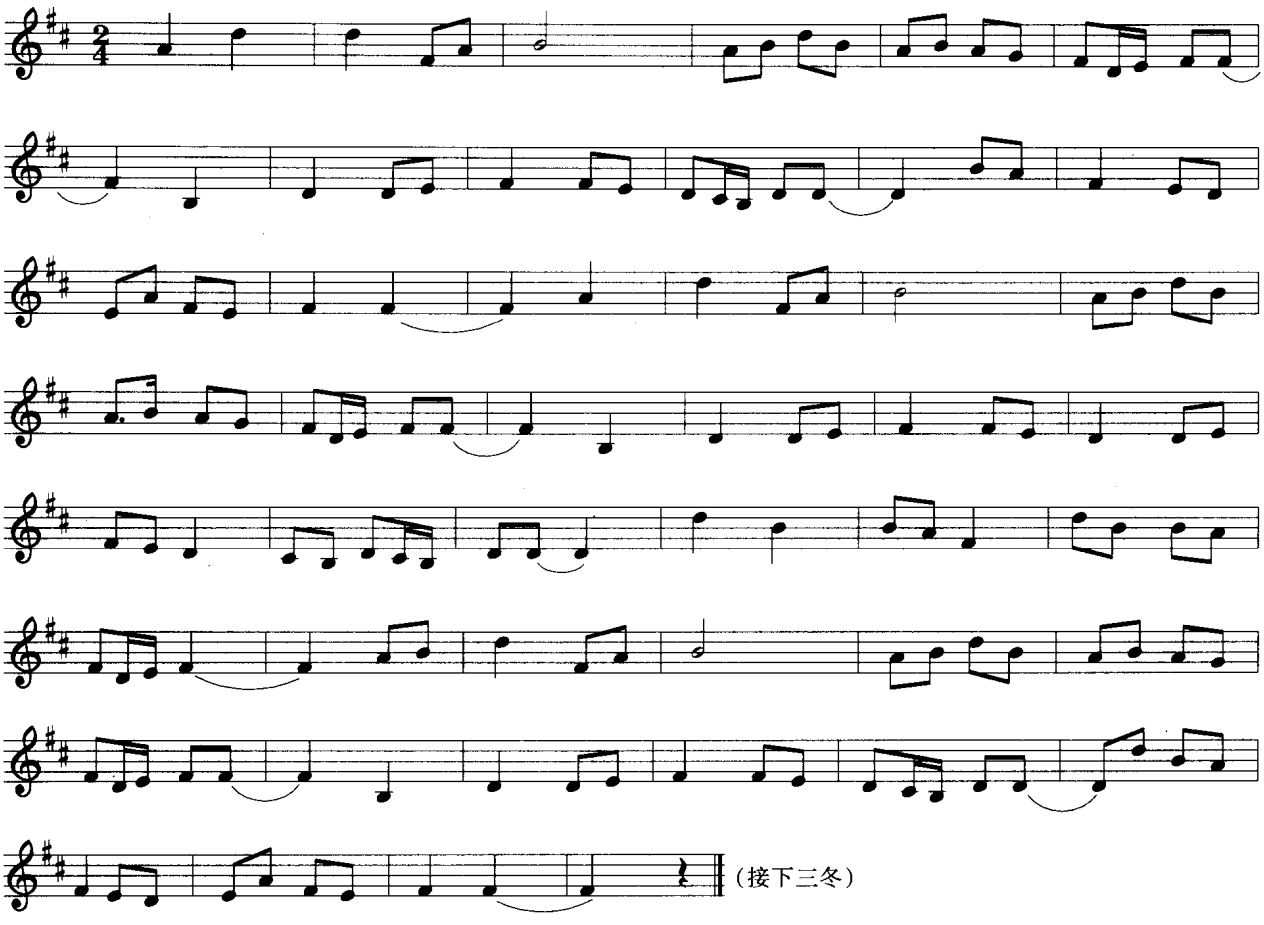
锦 衣 香(十番鼓·蒲鼓套数)

锦 衣 香(一)(尺字调)

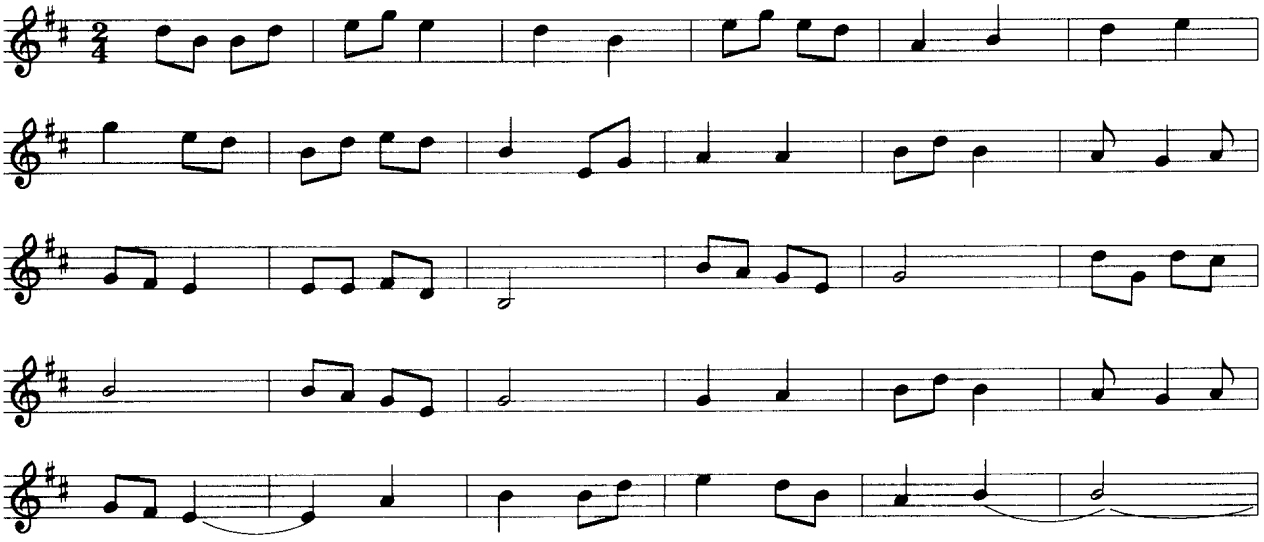


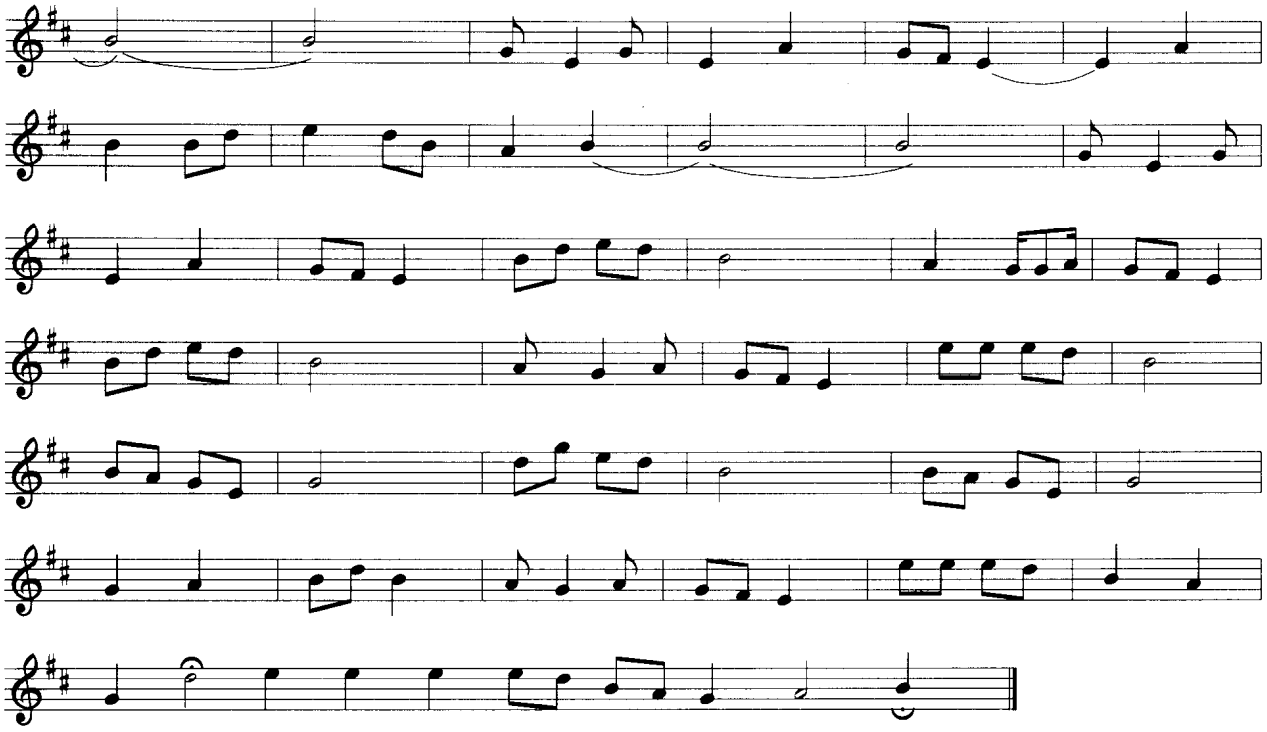
（接下三冬；又接清江引下三冬）

斗 鹌 鹑(二)(五字调)



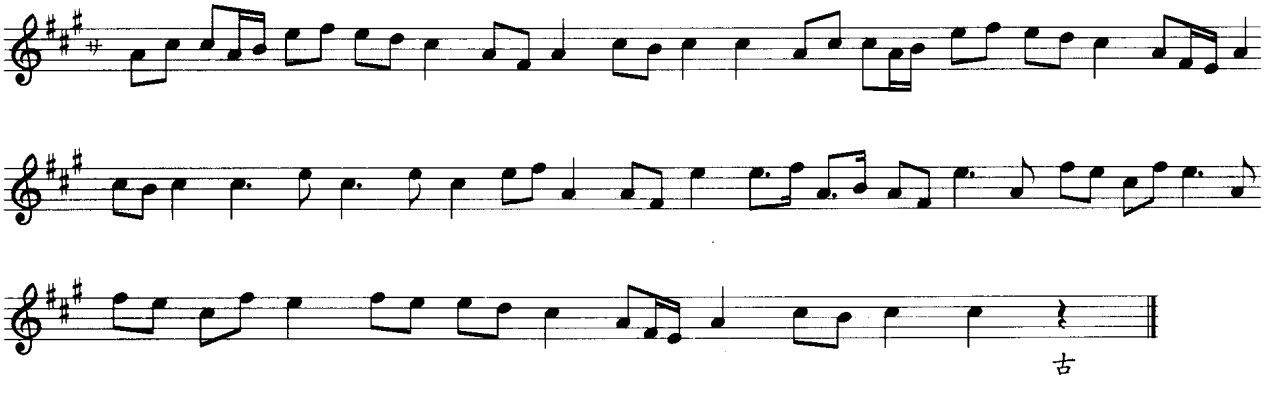
锦 上 花(小令)



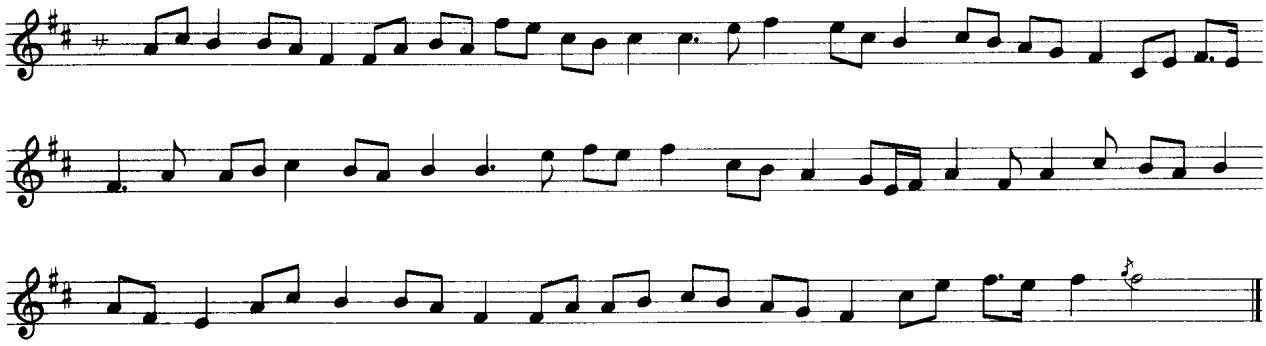


以下四曲是教徒打醮时舞蹈伴奏曲。“古”字代表钹的声音。

小十二月（禹步曲）(尺字调)

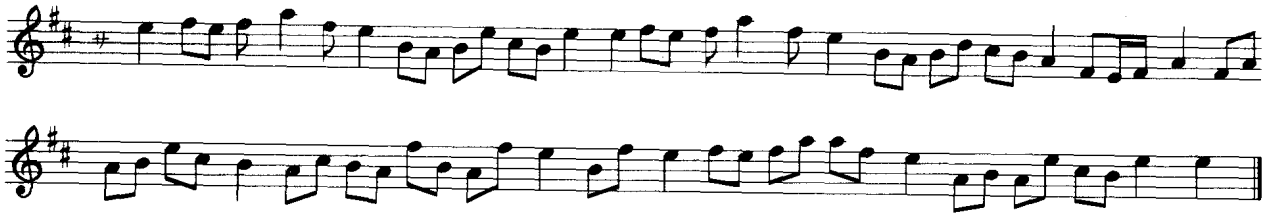


金字经（禹步曲）



上山虎

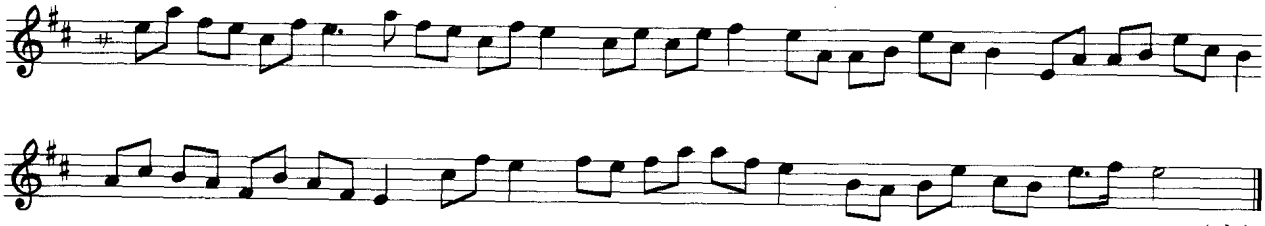
（禹步曲）



（古）

下山虎

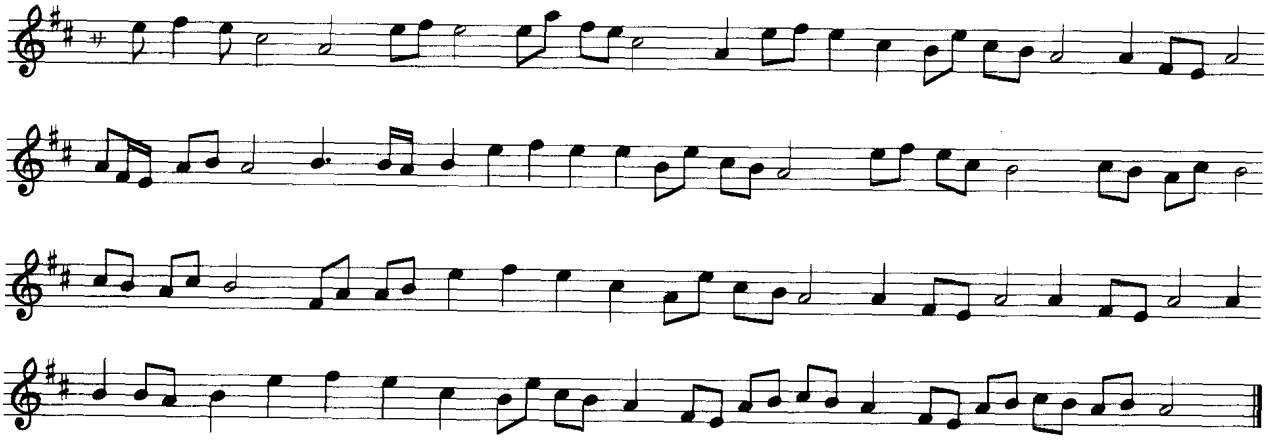
（禹步曲）



（古）

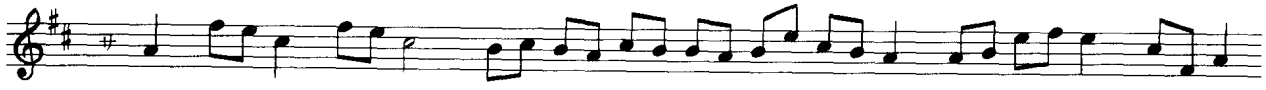
鹅郎儿

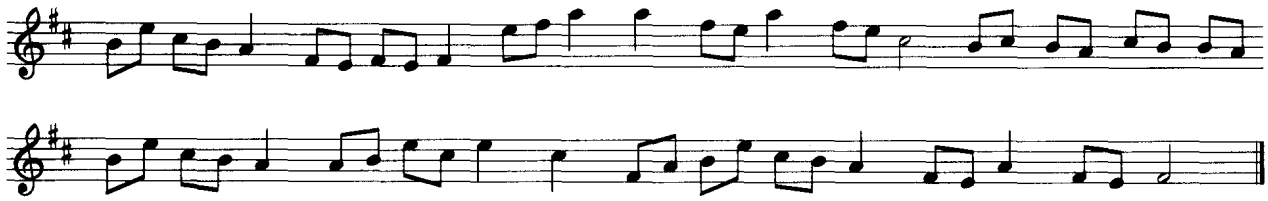
（小　令）



楚秋江

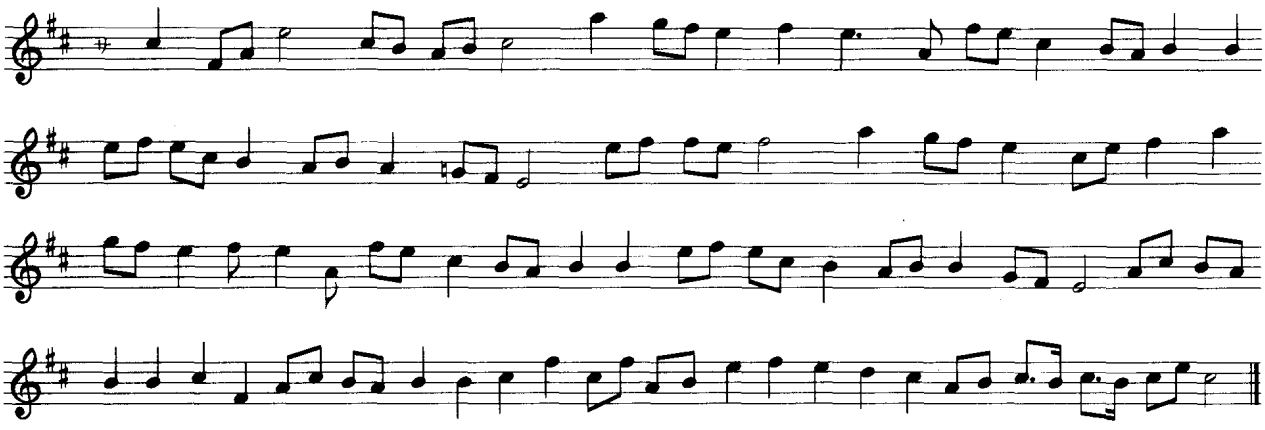
（小　令）





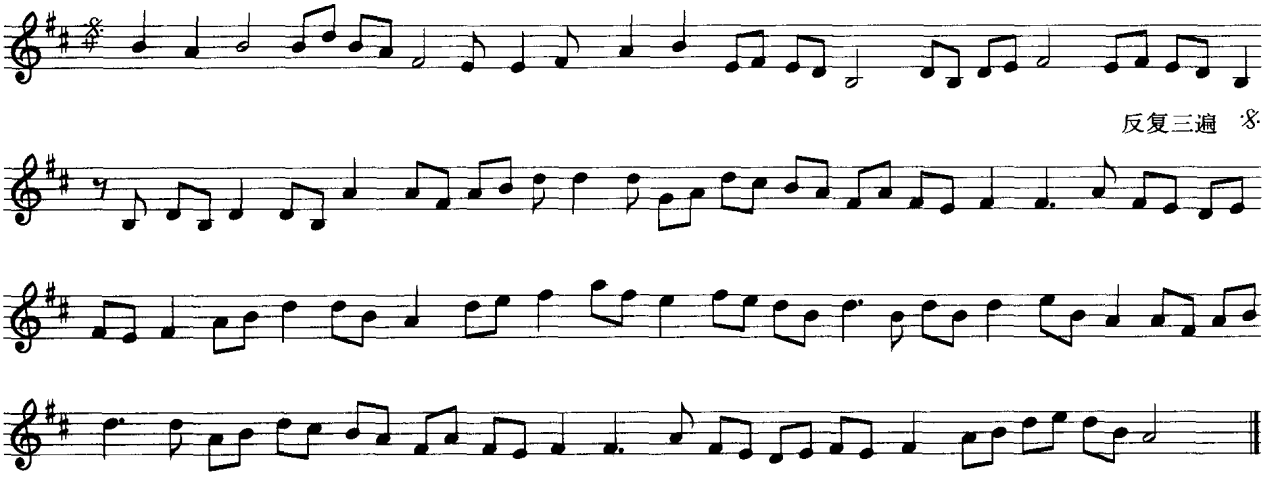
耍孩儿

（小　令）



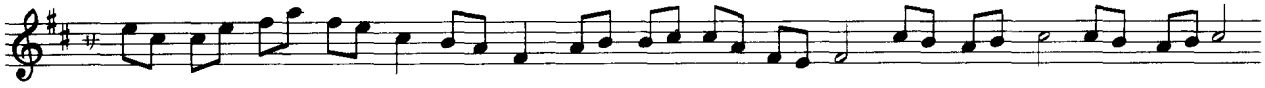
折桂令

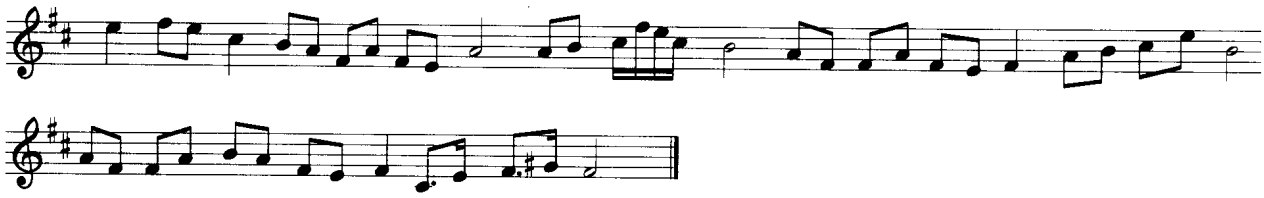
（小　令）



步步娇

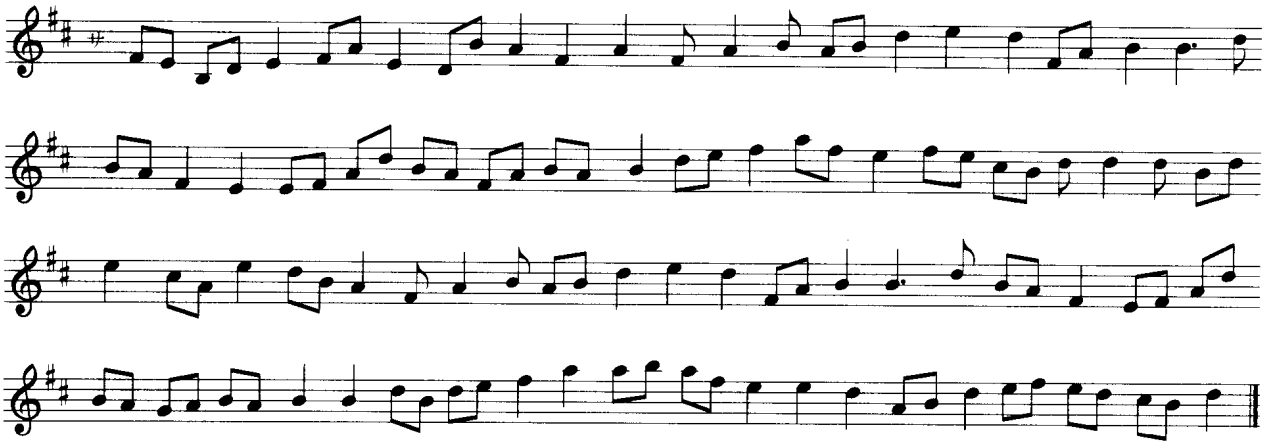
（小　令）





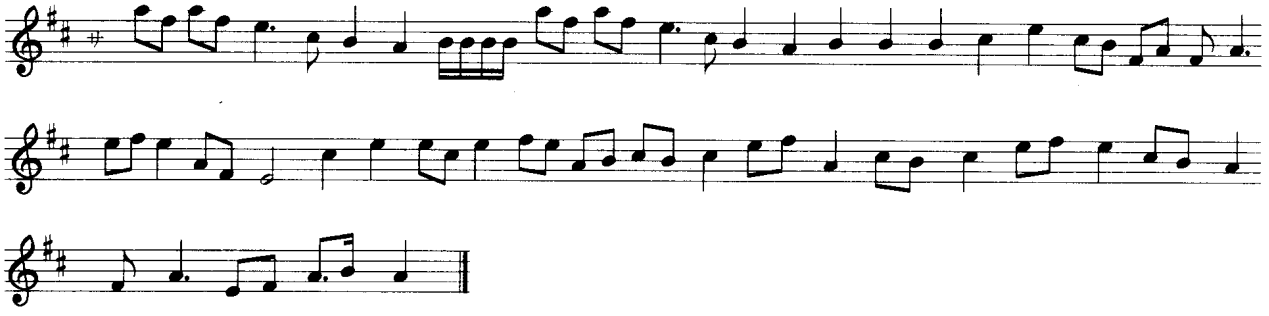
垂丝调

（小　令）



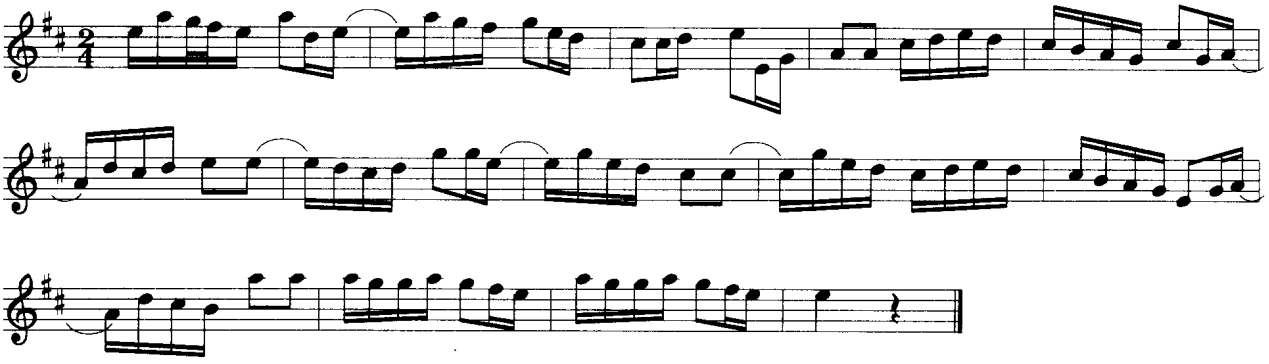
江水令

（小　令）



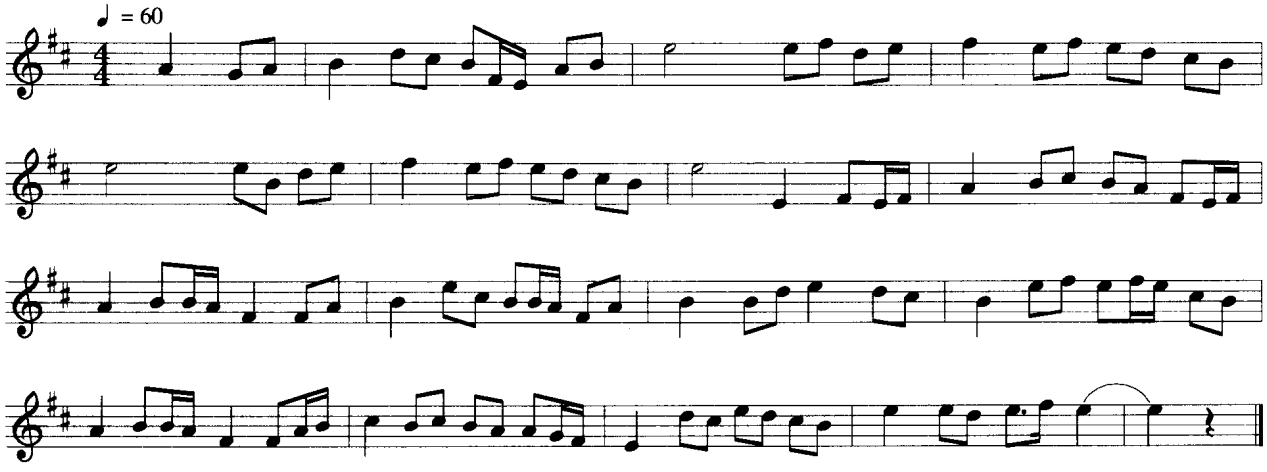
哭皇天

（小　令）

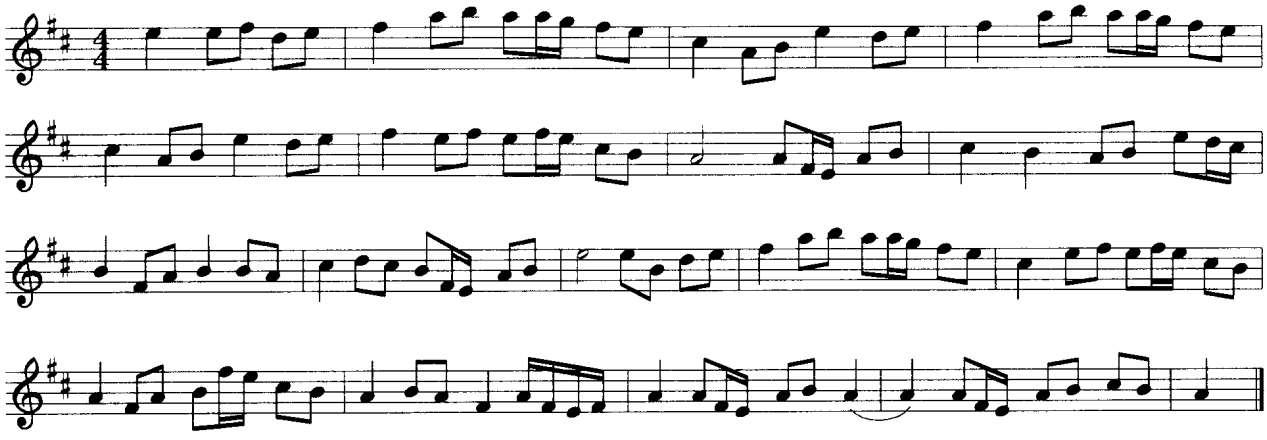


紫 花 儿(正　套)

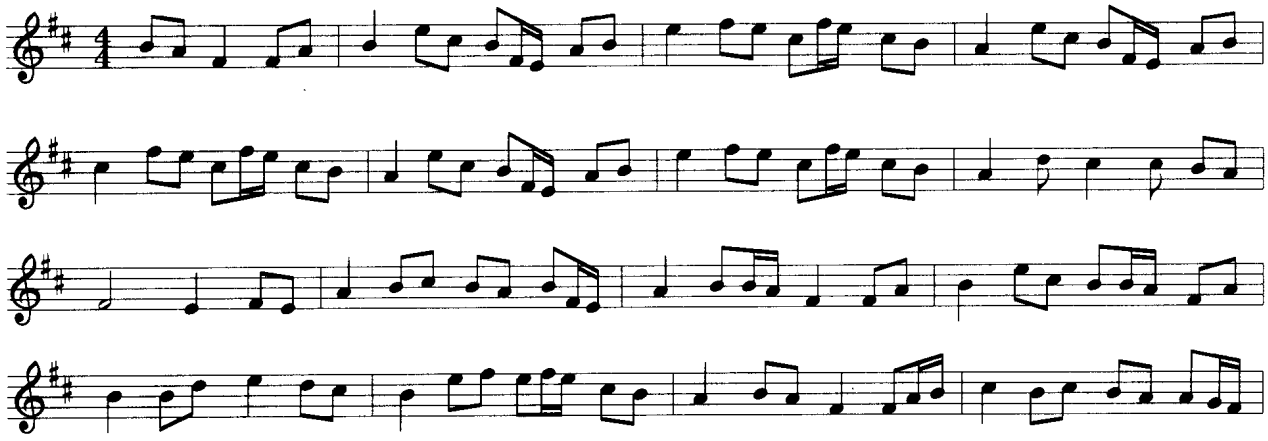
紫 花 儿(一)

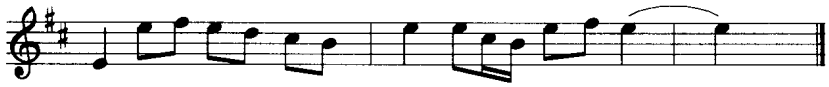


紫 花 儿(二)

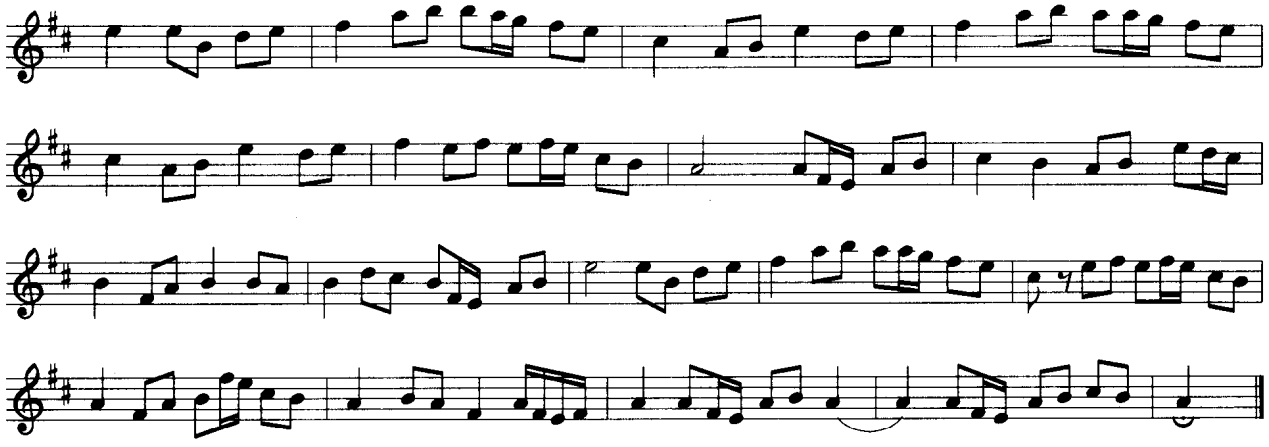


紫 花 儿(三)



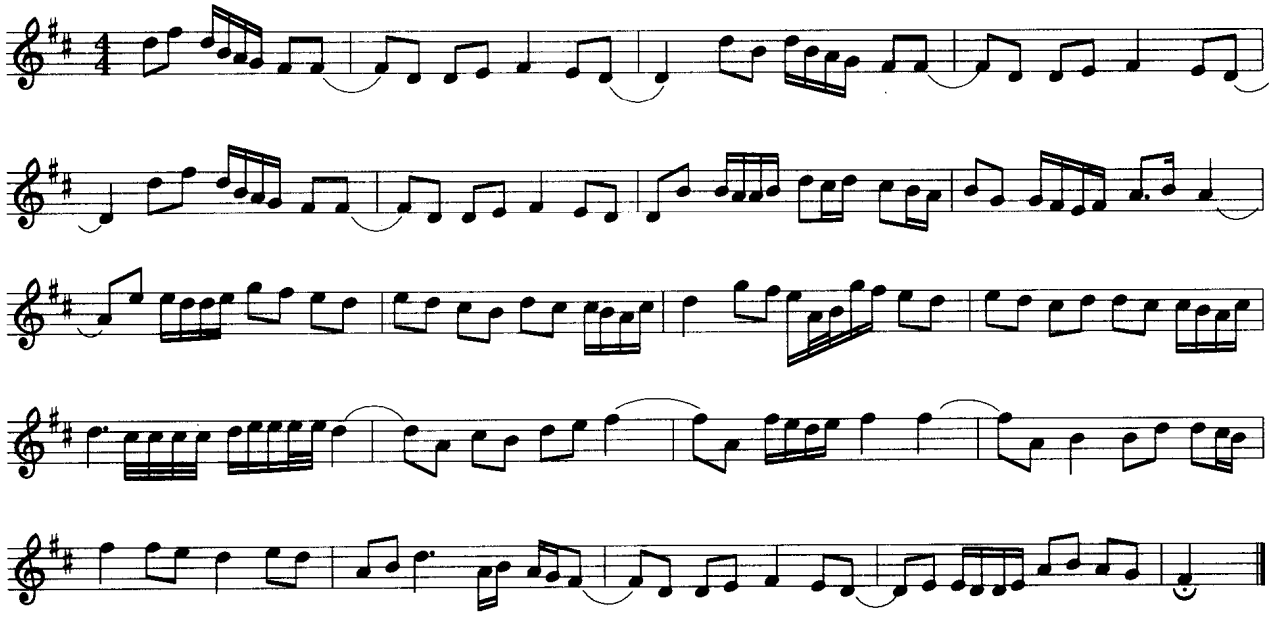


紫花儿(四)

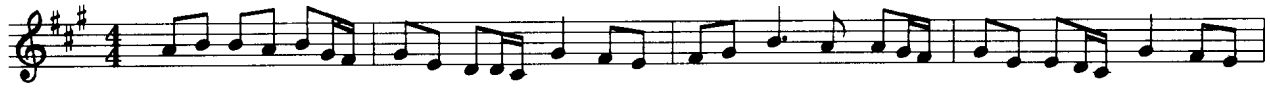


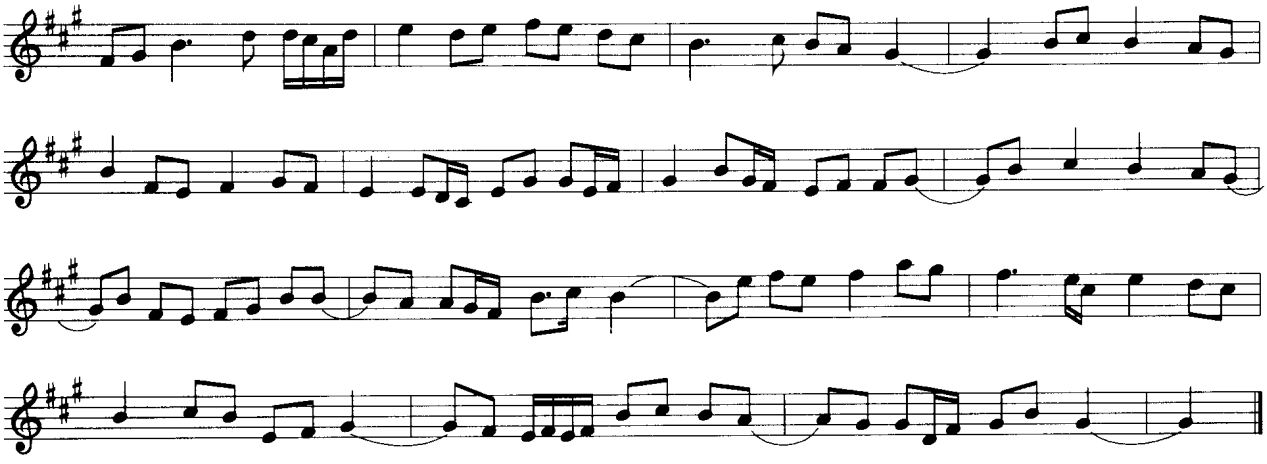
哪吒令(正　套)

哪吒令(一)

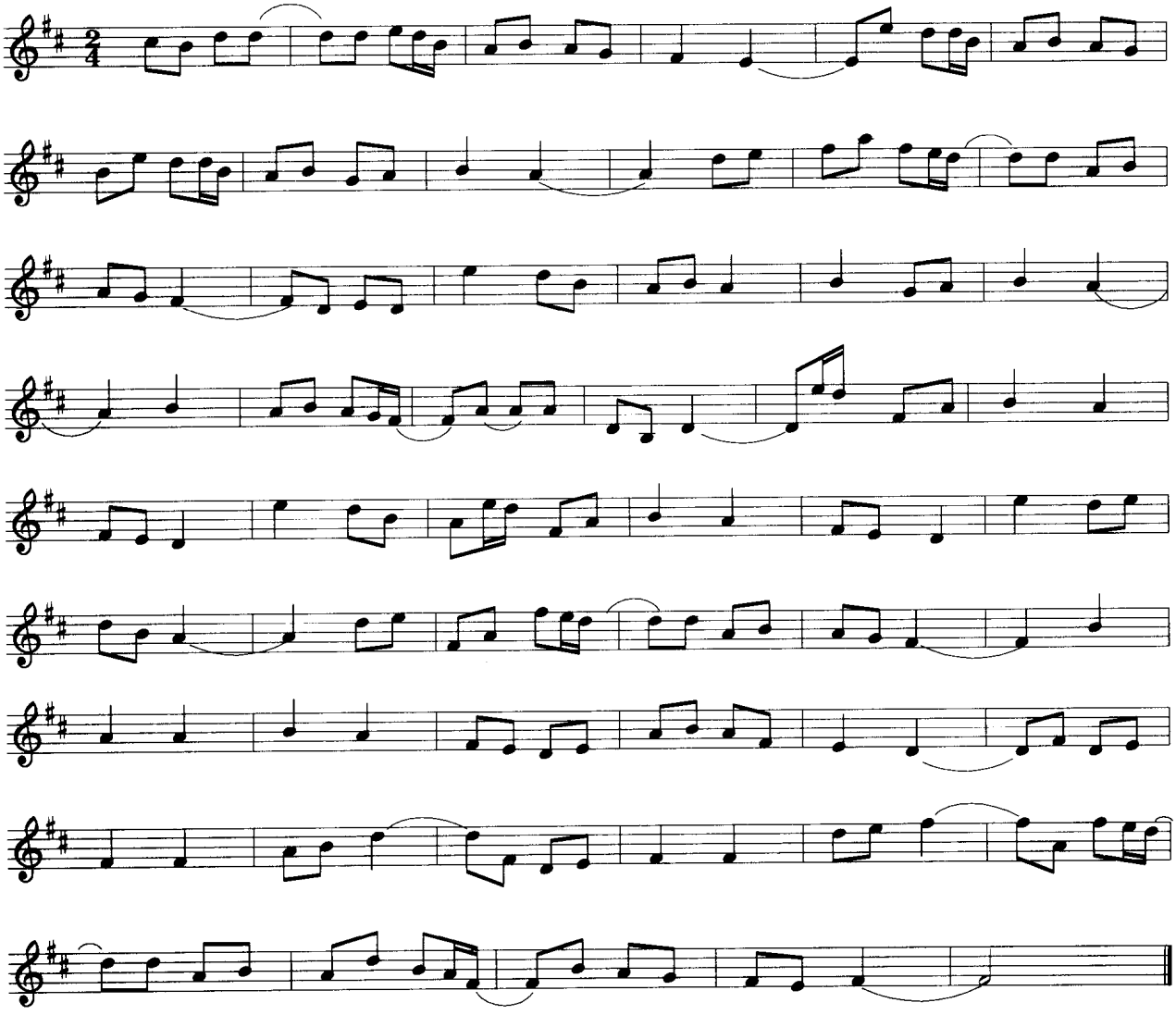


哪吒令(二)

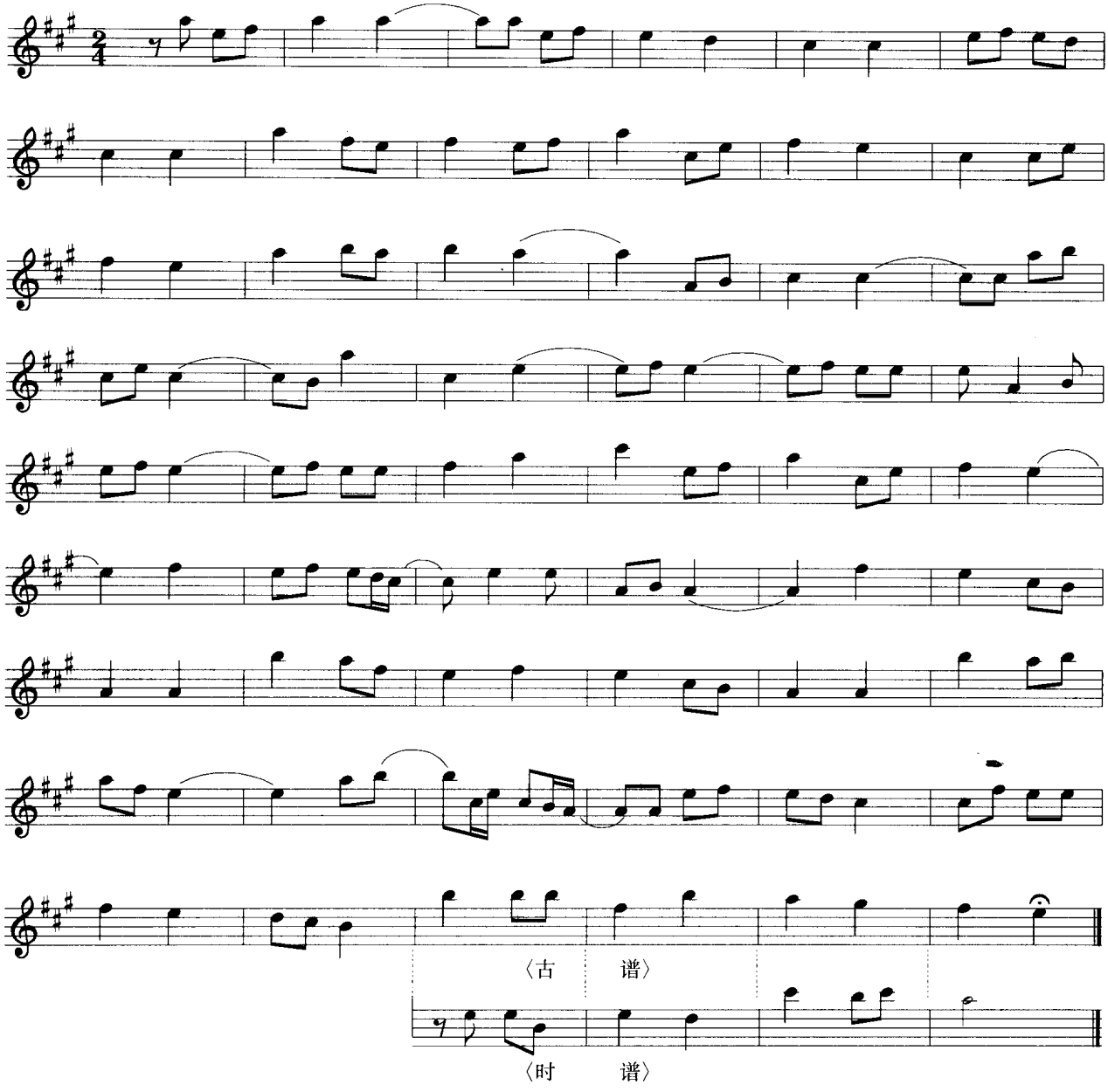




哪吒令(三)

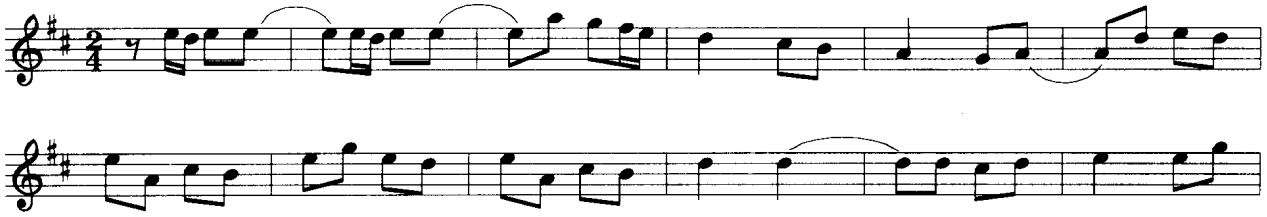


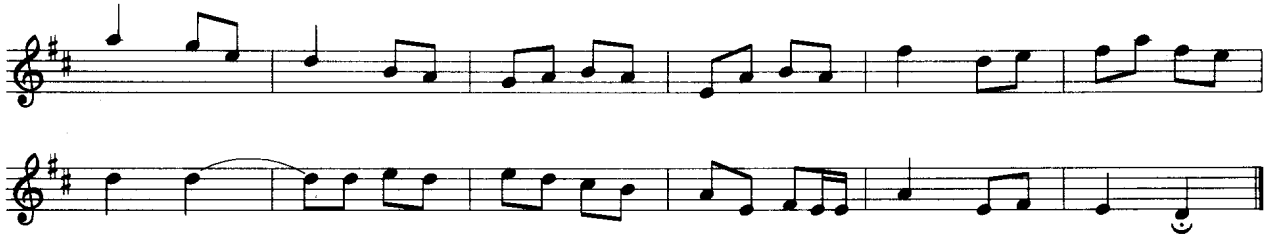
哪吒令(四)



寄生草(令 套)

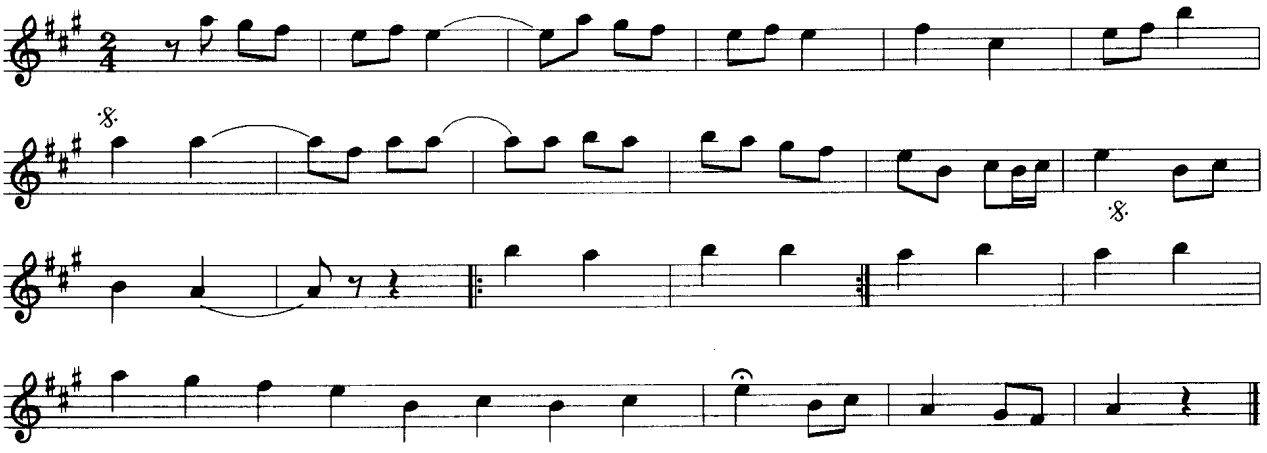
寄生草





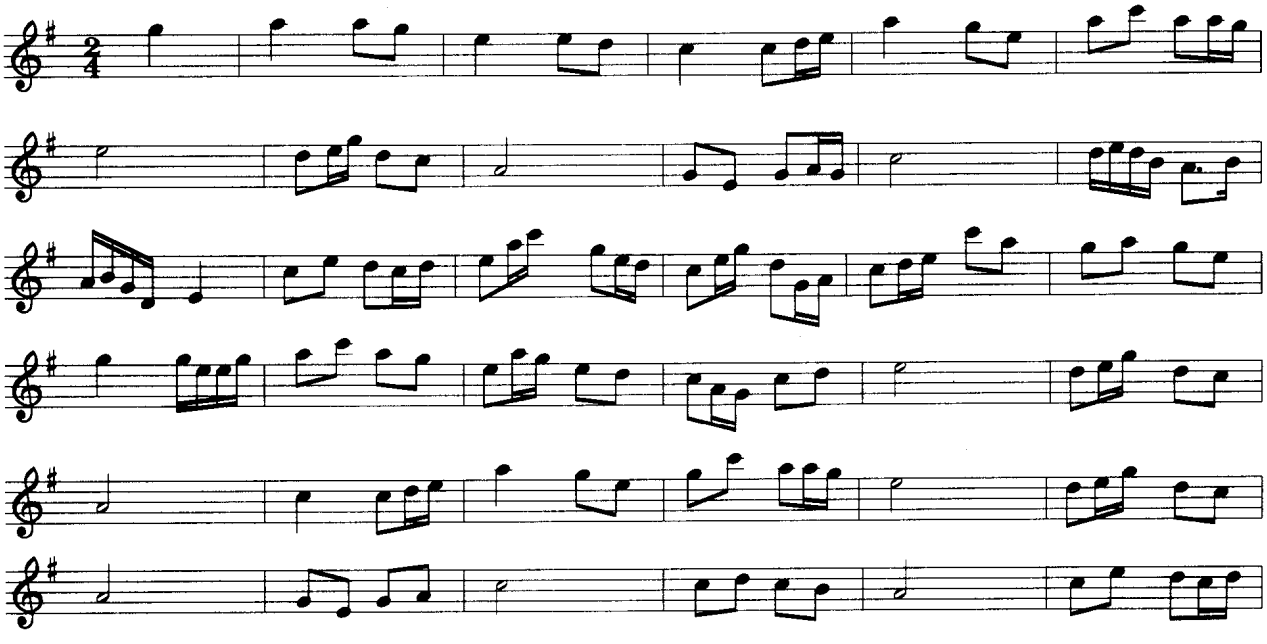
（接小哪吒令）

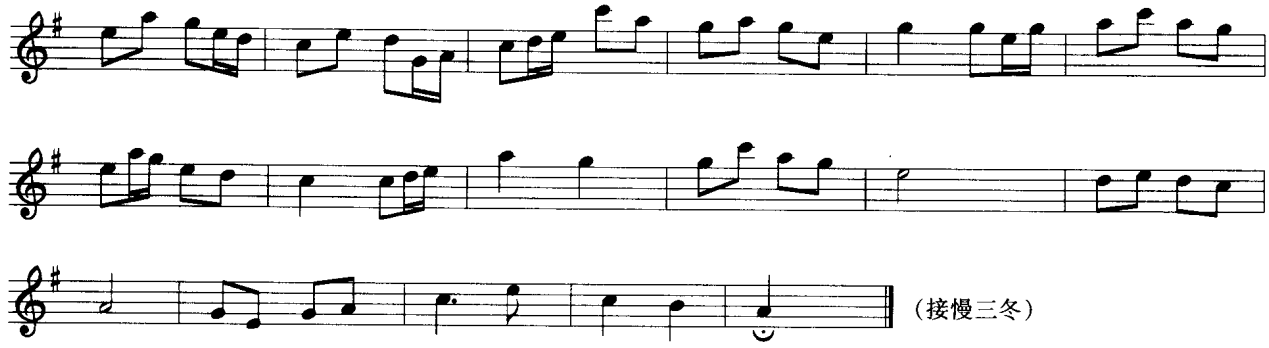
小哪吒令(二)



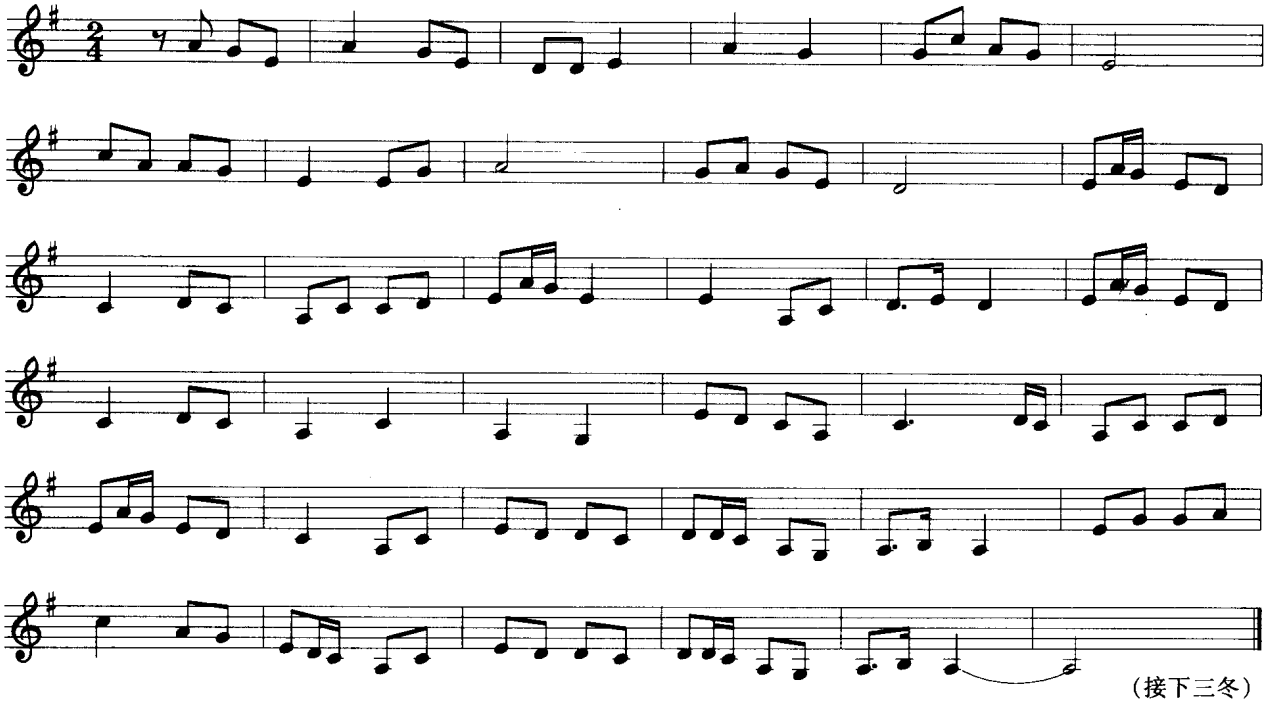
南吕傍妆台(正　套)

南吕傍妆台(一)

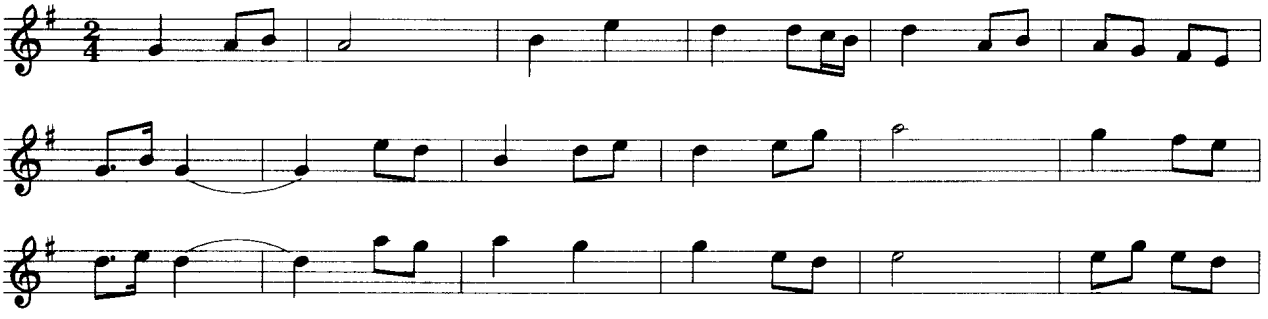


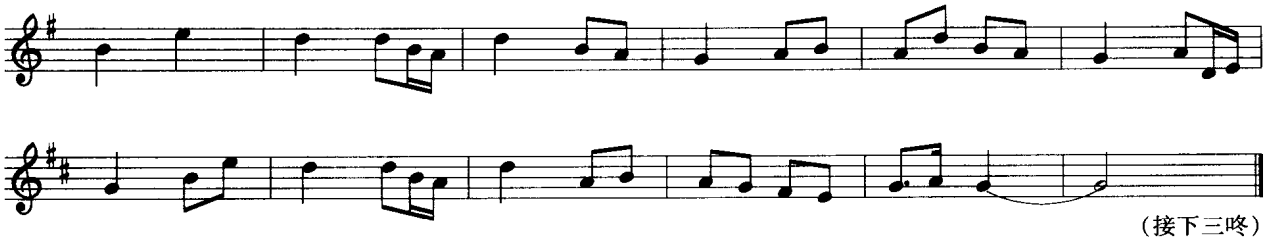


南吕傍妆台(二)



南吕傍妆台(三)





南吕傍妆台(四)

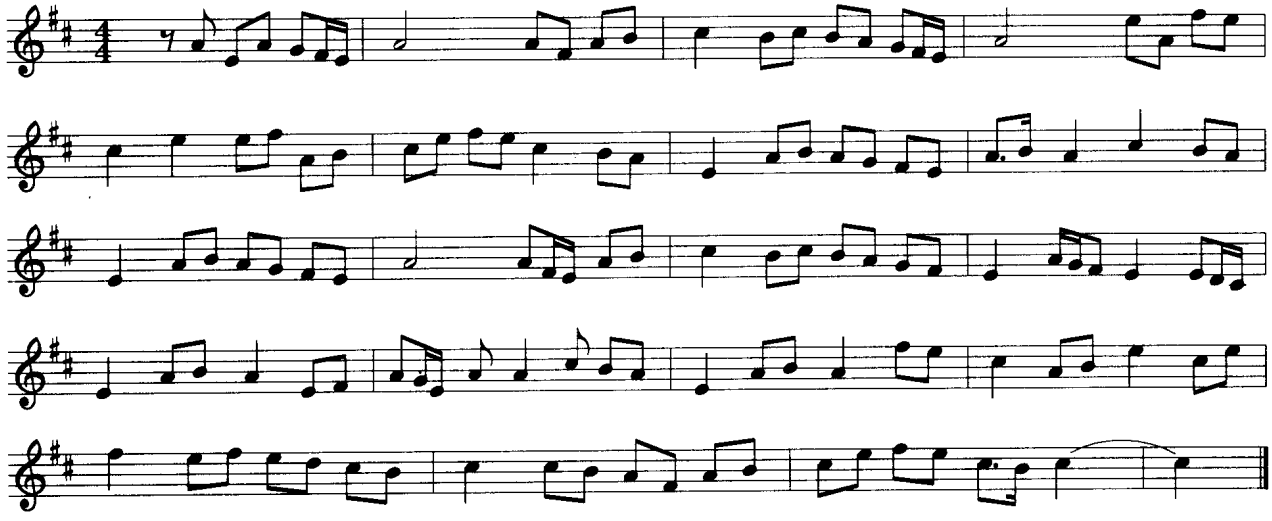
（即斗鹌鹑和清江引再接下三咚）

南吕傍妆台(五)

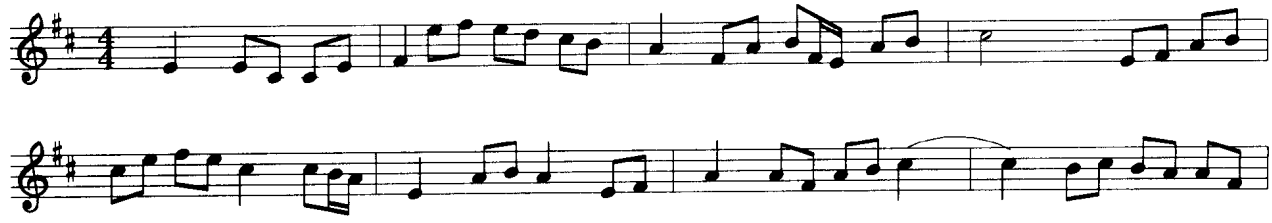
（即锦上花）

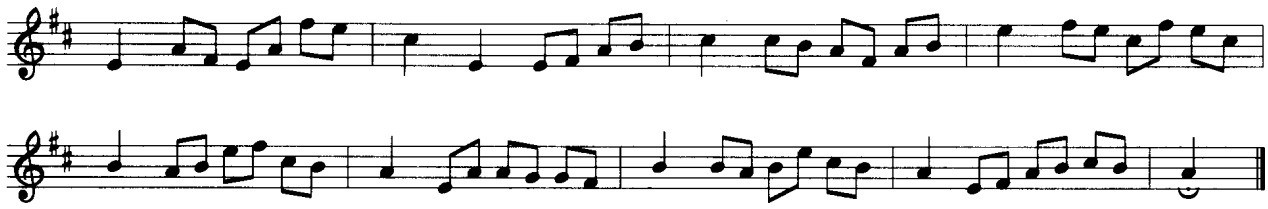
劝 金 杯(正　套)

劝金杯(一)

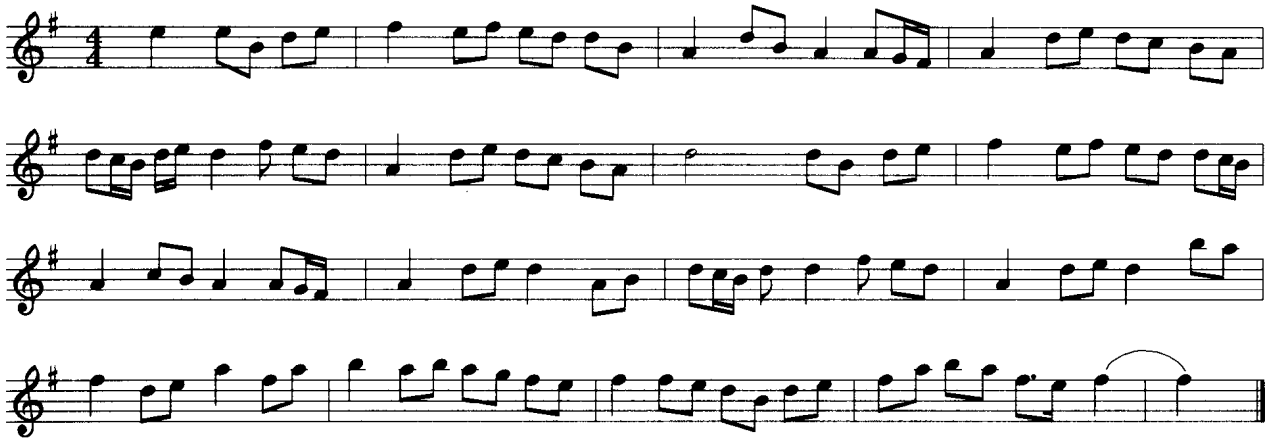


劝 金 杯(二)

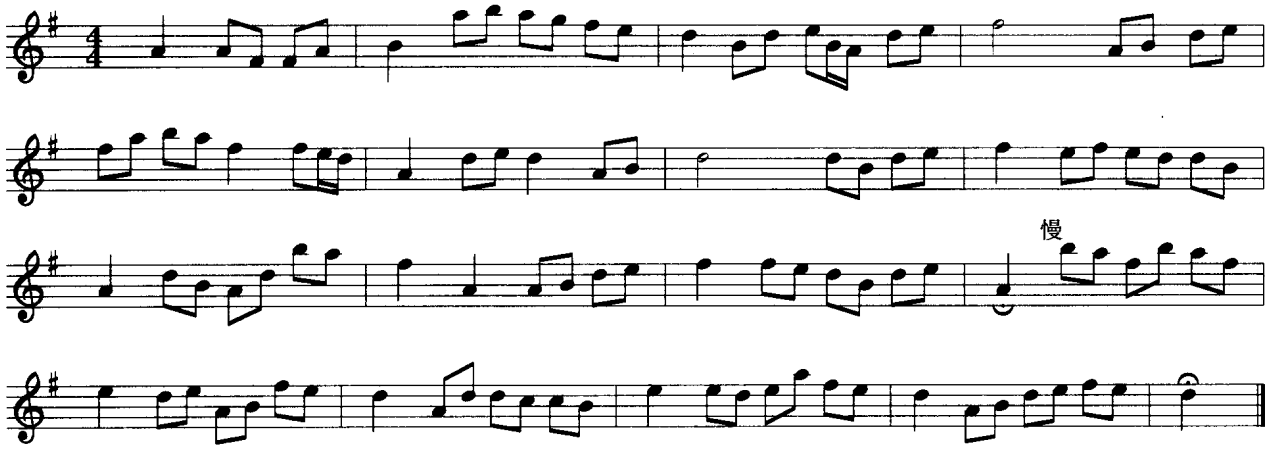




劝 金 杯(三)

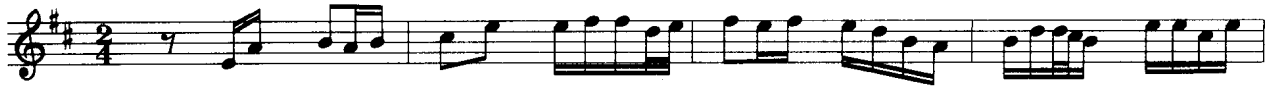


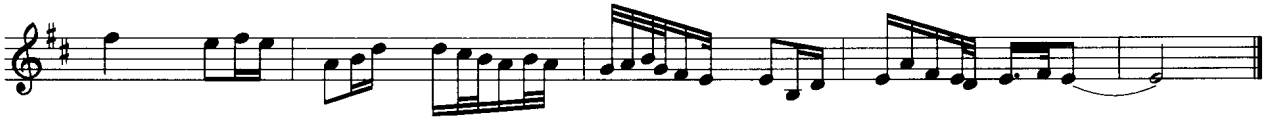
劝 金 杯(四)



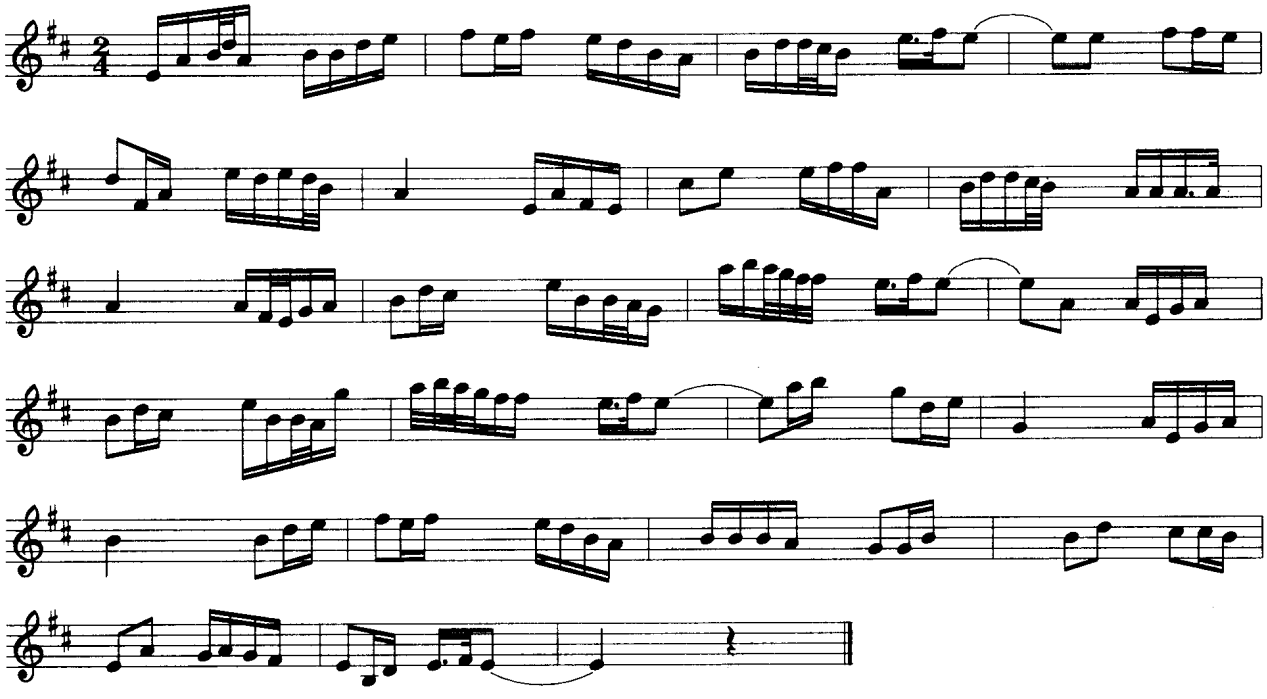
景 亭 乐(正 套)

景 亭 乐(一)

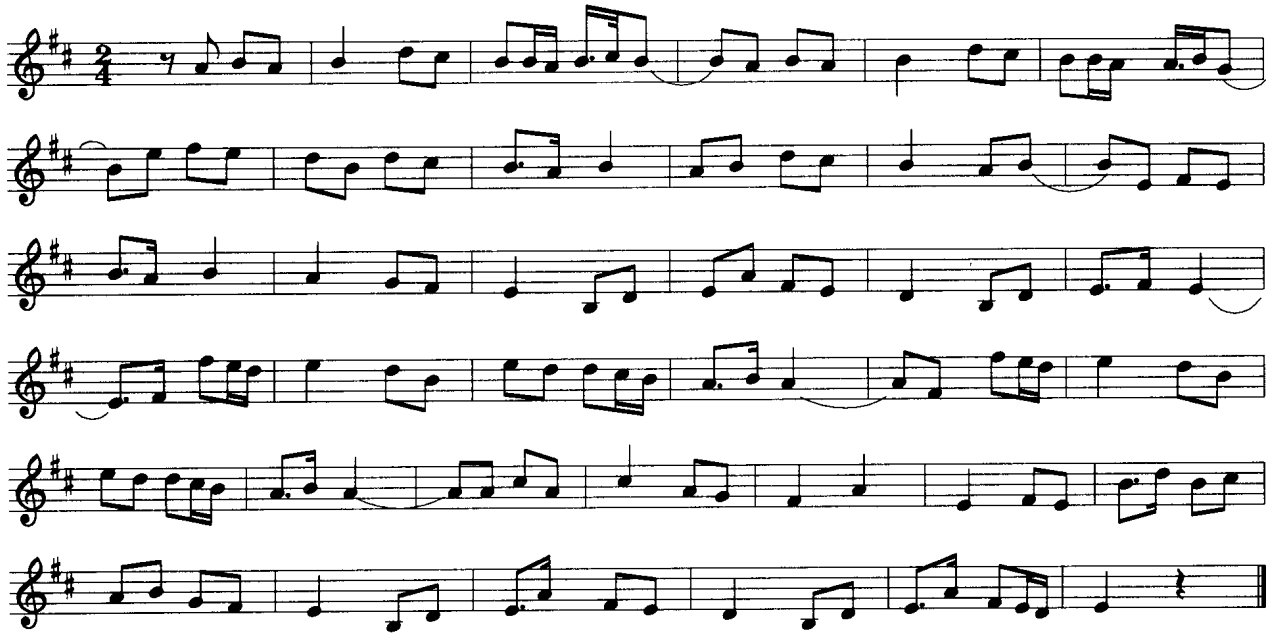




景亭乐(二)



景亭乐(三)

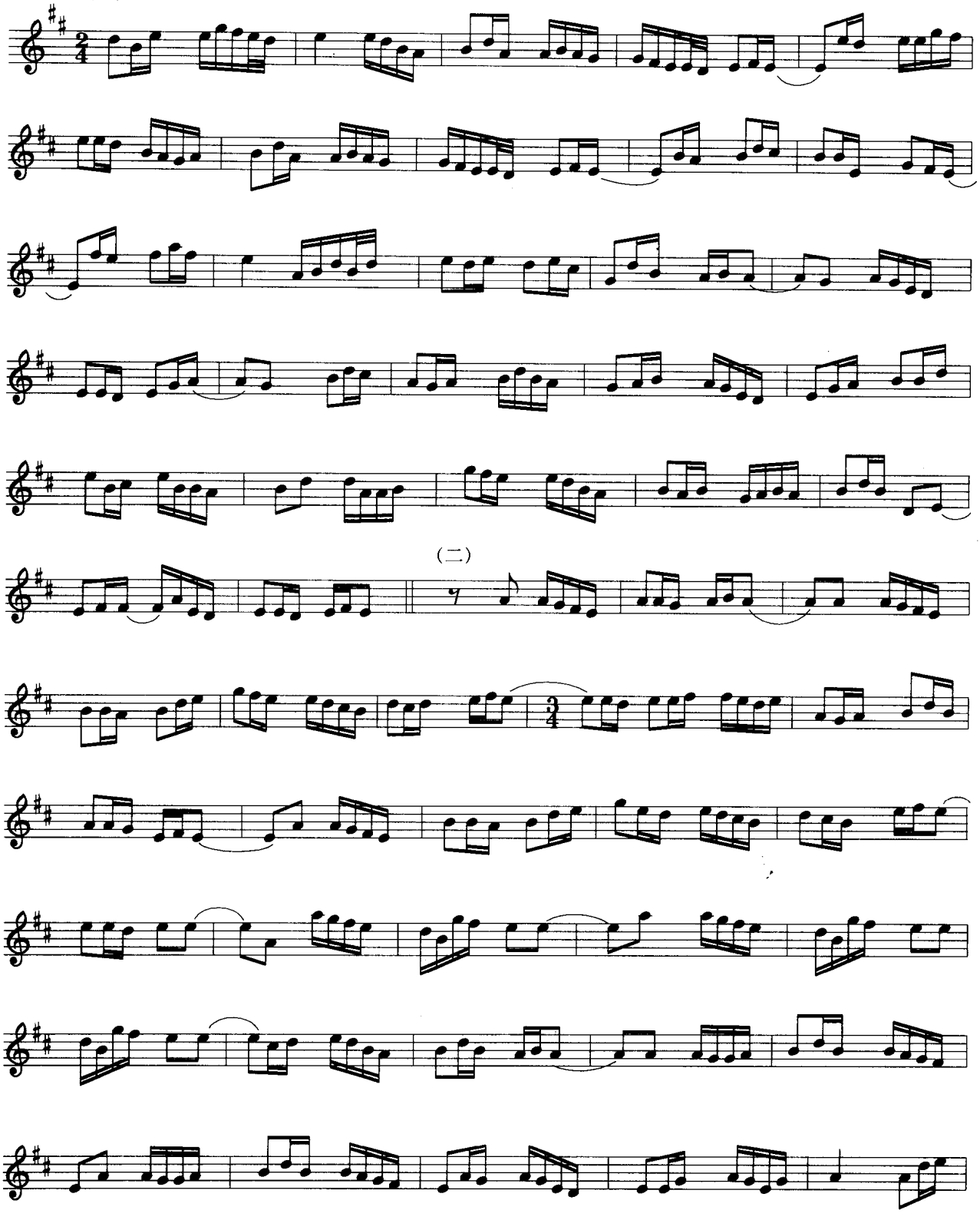


到春来

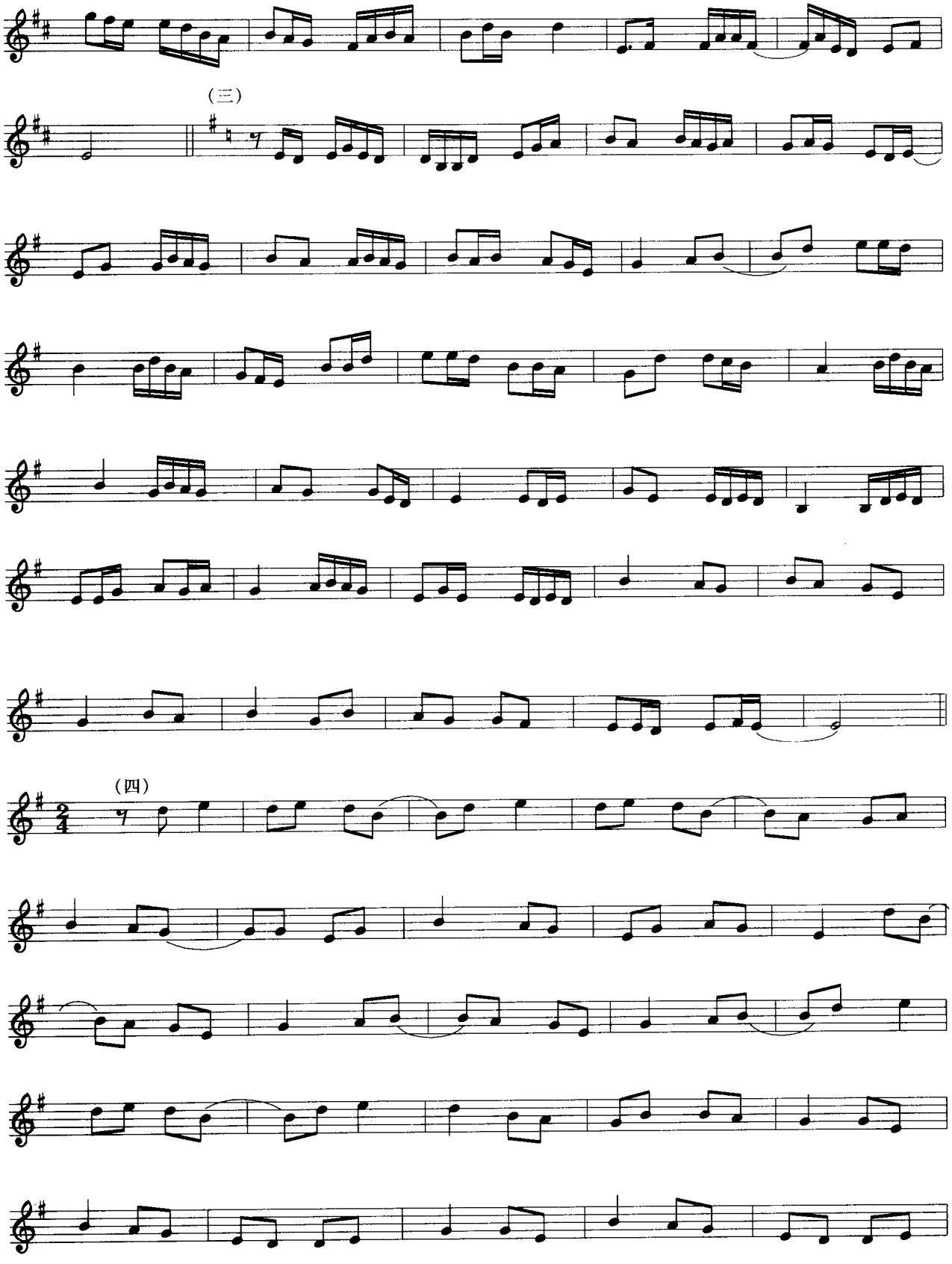
（正　套）

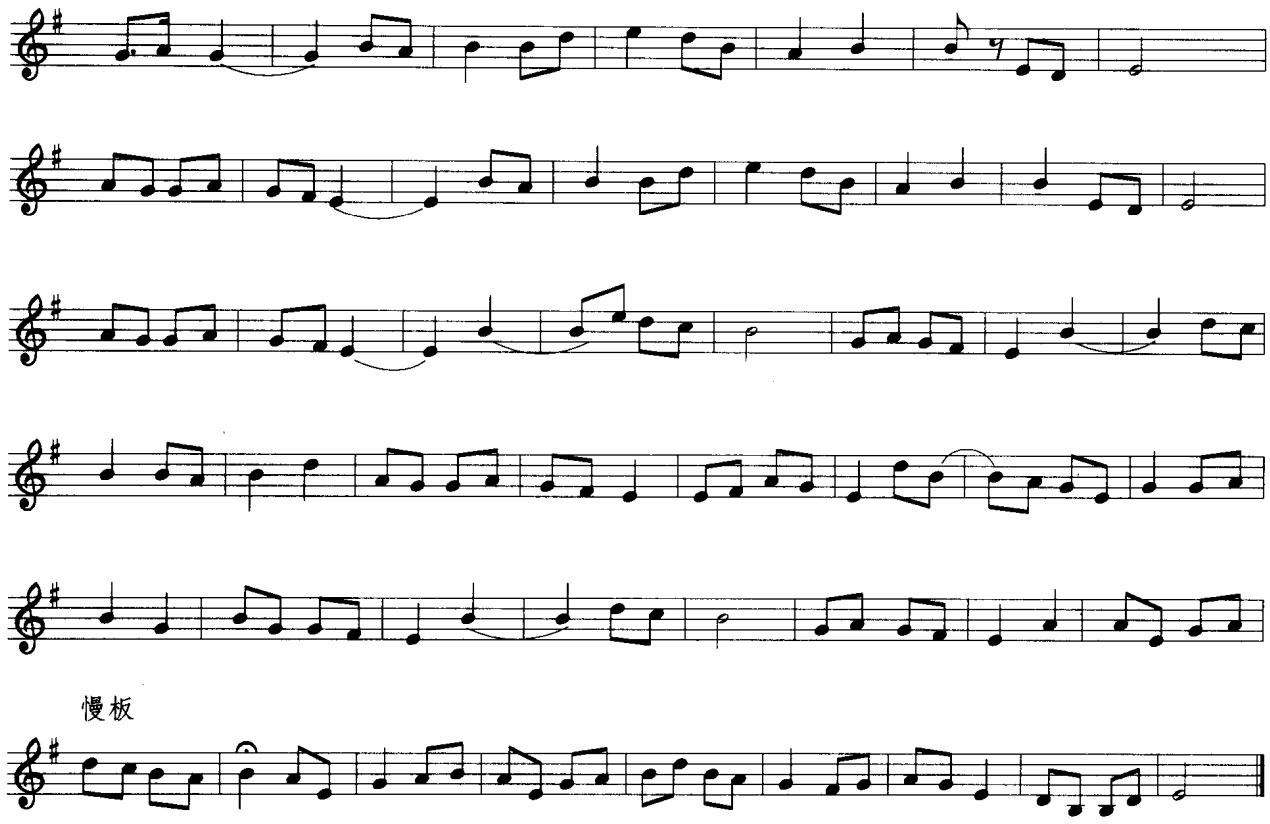
♩ = 65

（一）



（二）

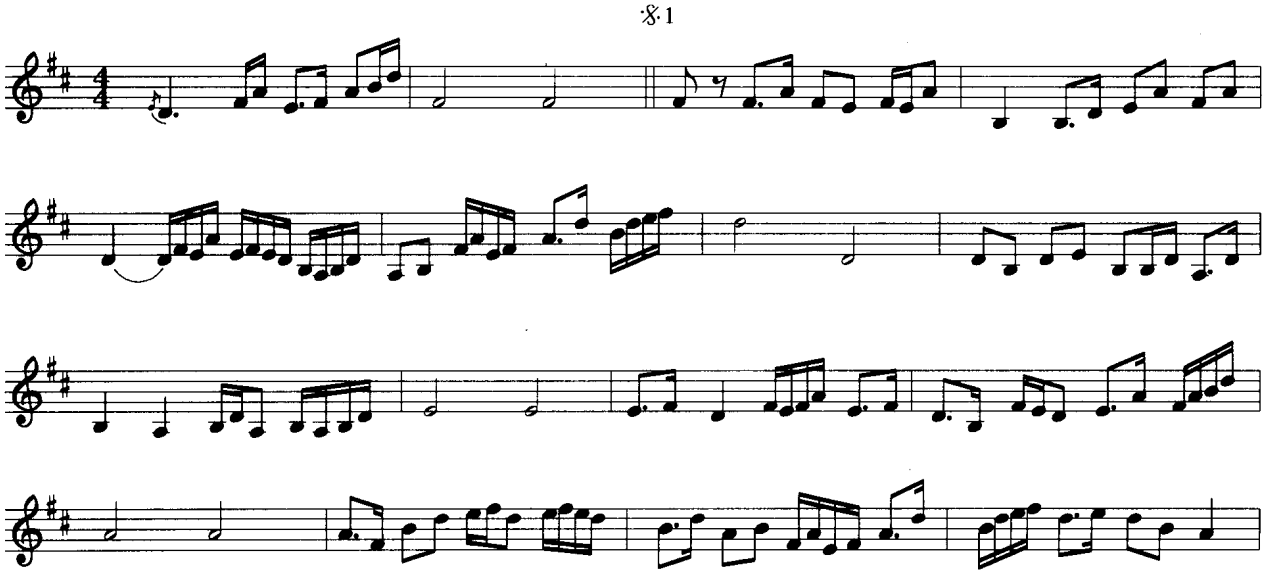

(三)
(四)

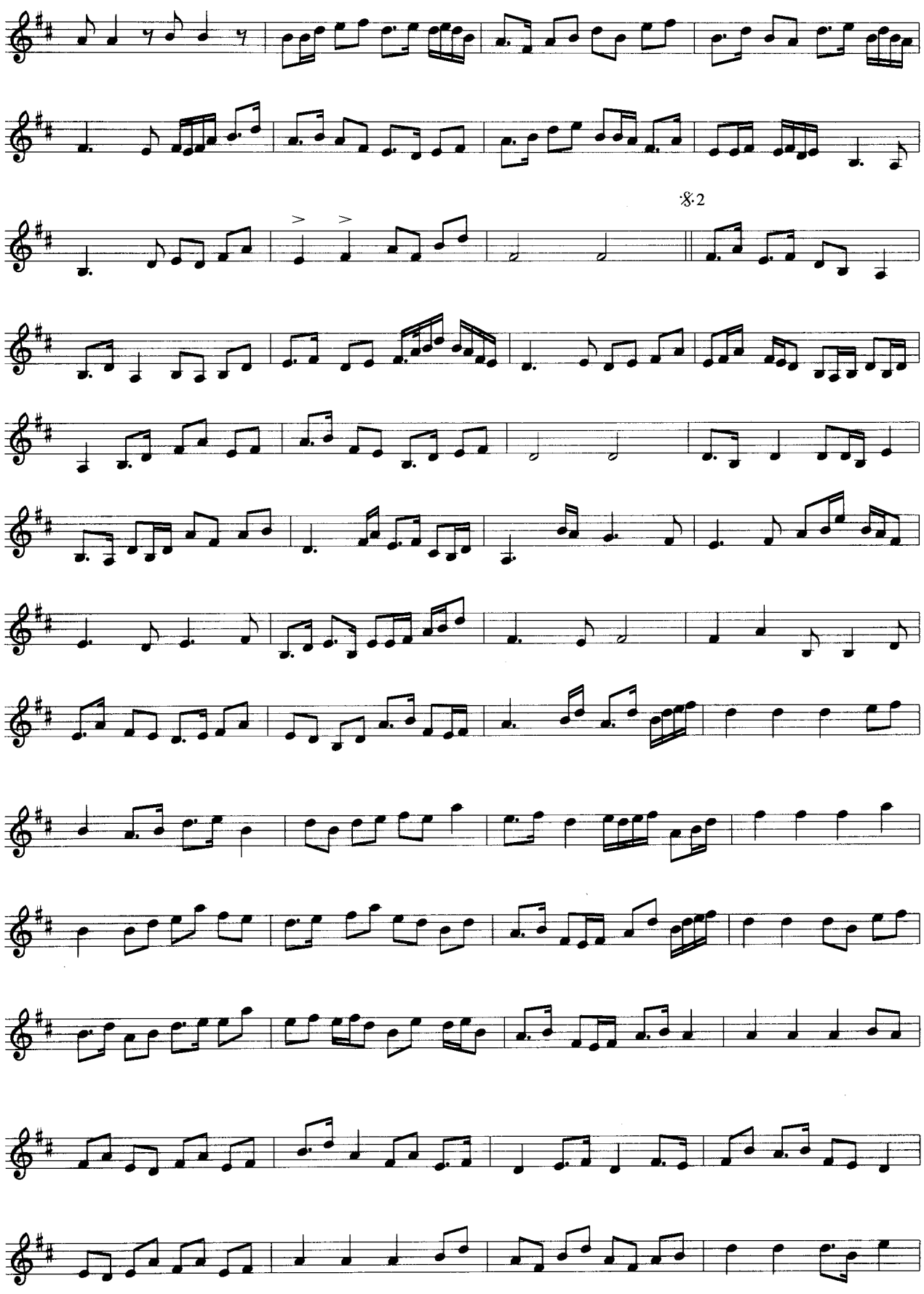


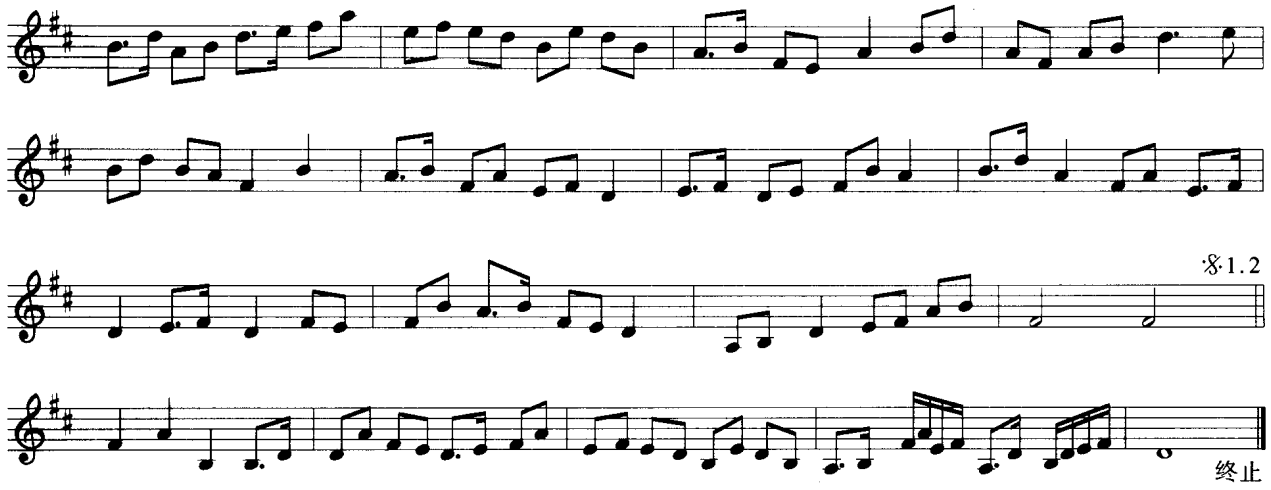
注:以下十二曲系太州道士王合焘先生整理提供。以供比较。

八仙八板(灯舞曲)

(正　套)

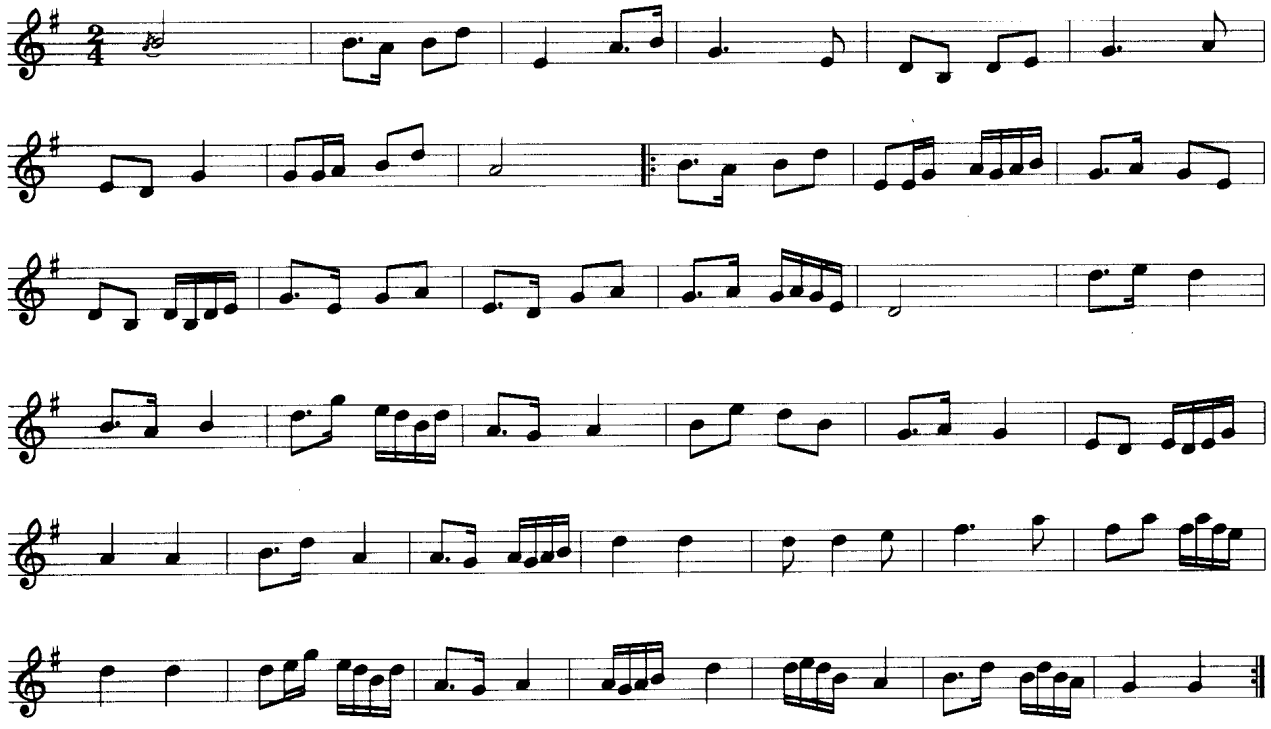



𝄋2



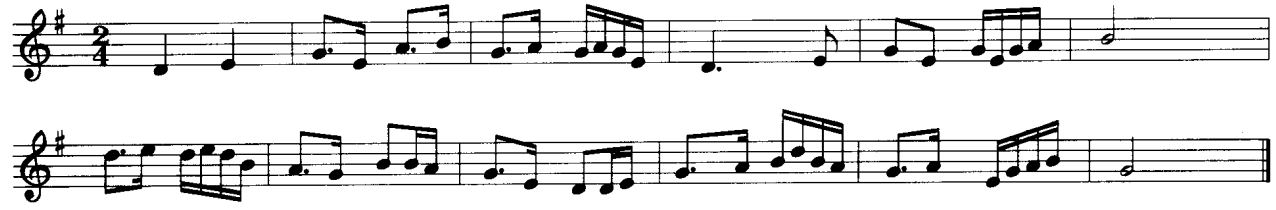
老八板

（小　令）



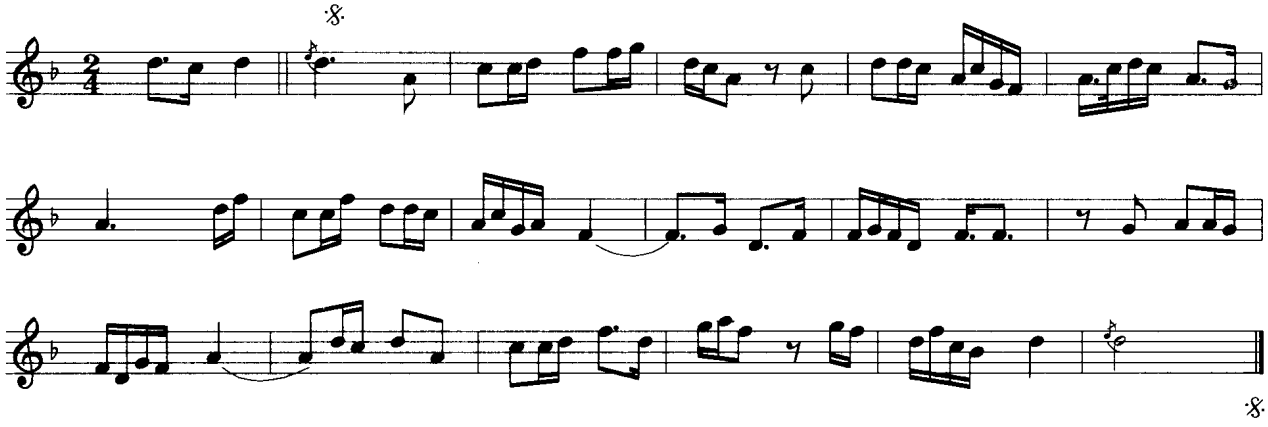
劝金杯

（小　令）



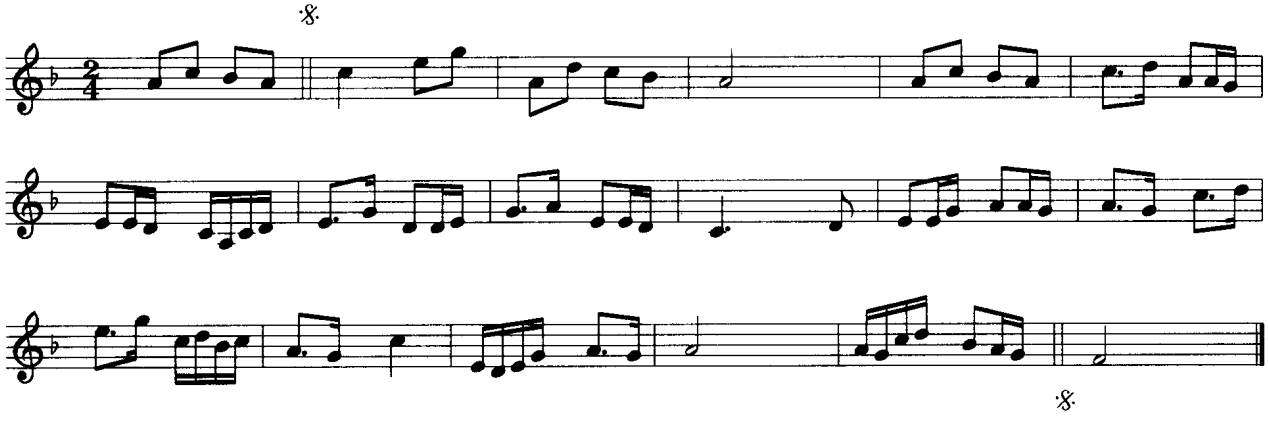
小开门(三)

(小　令)



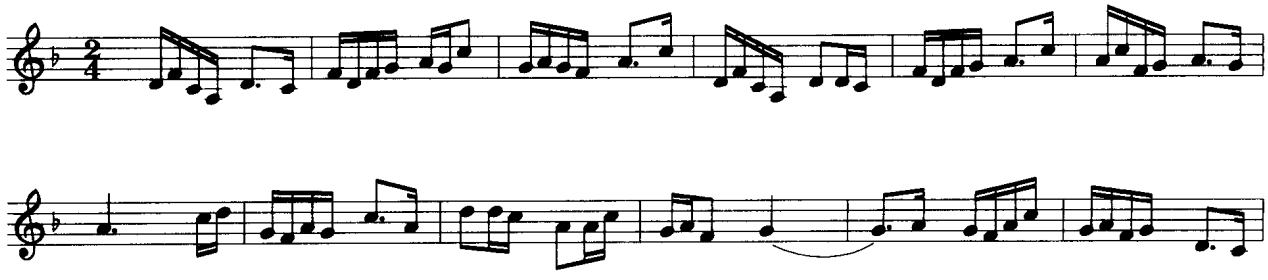
朝天子(二)

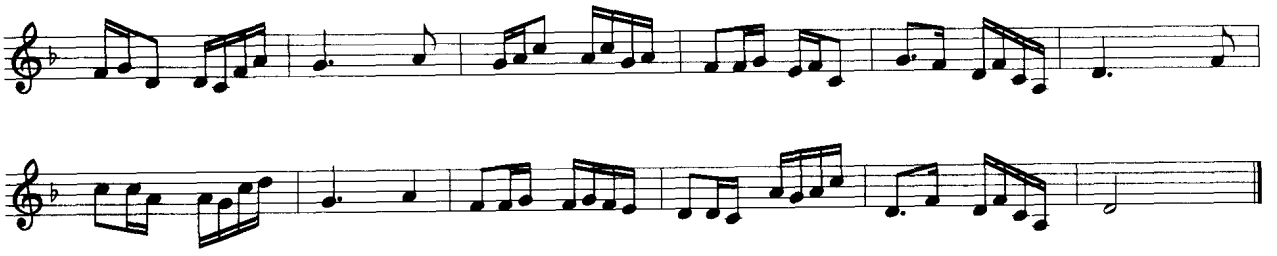
(小　令)



万年欢(二)

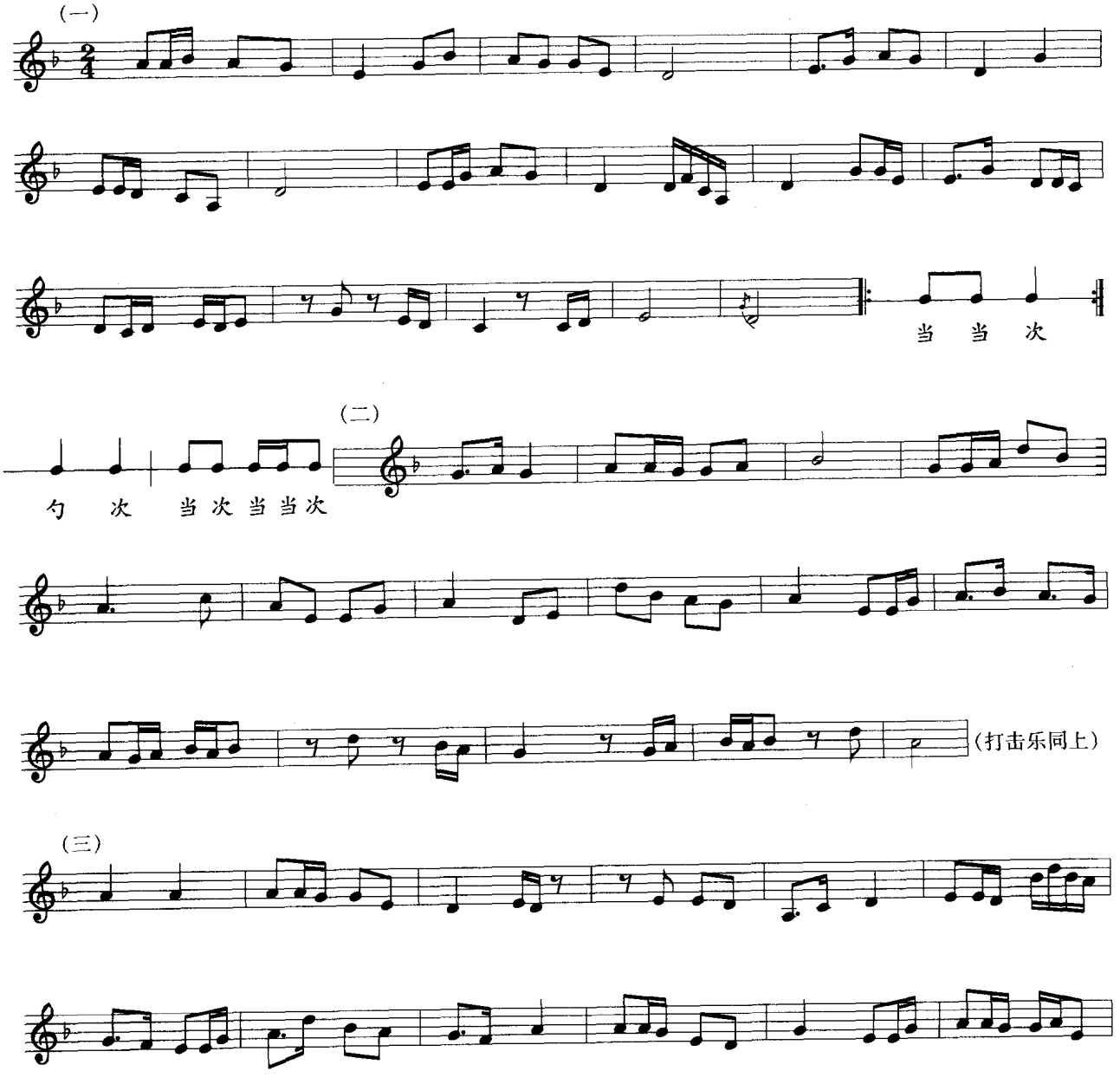
(小　令)

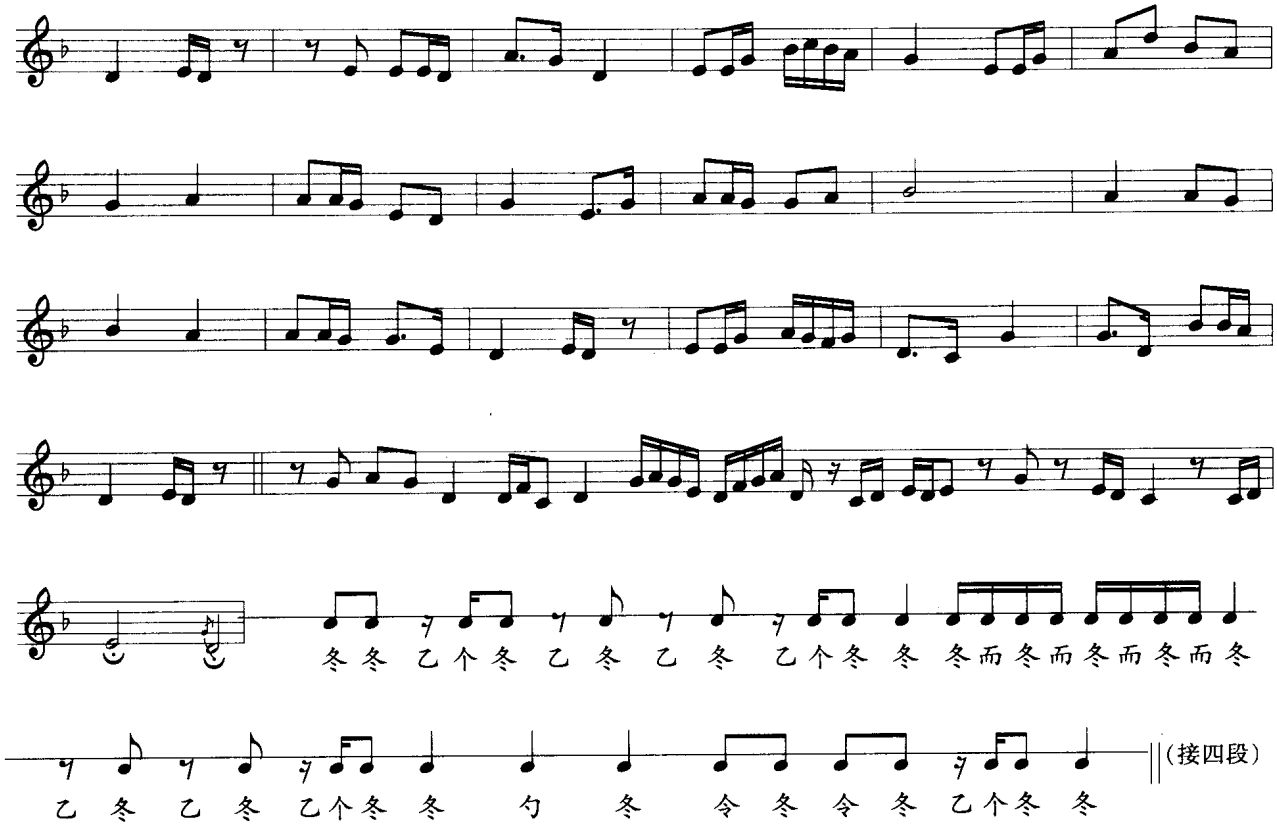




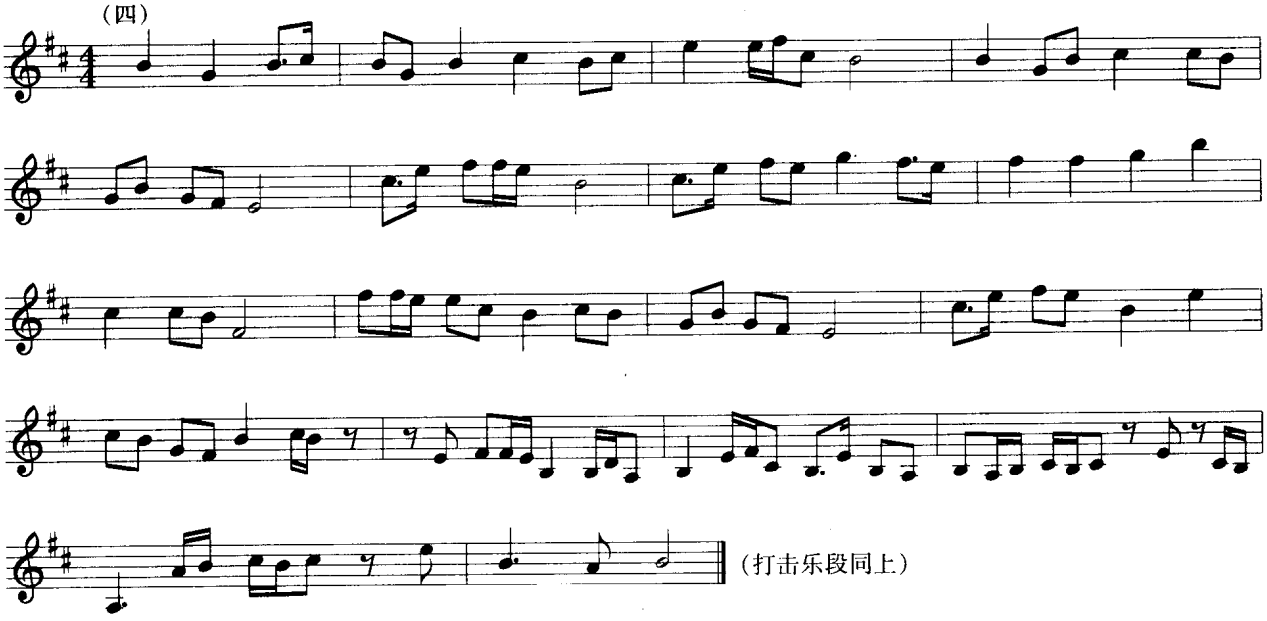
箫华吟

（蒲鼓套数）



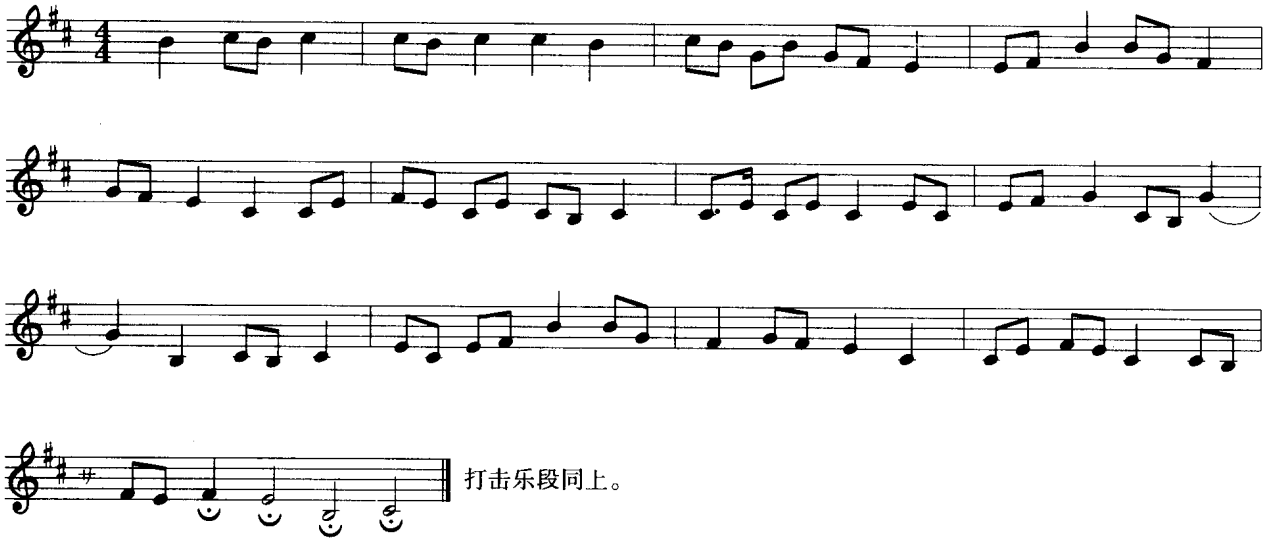

冬冬 乙个冬 乙 冬 乙 冬 乙个冬 冬 冬而冬而冬而冬而冬
乙 冬 乙 冬 乙个冬 冬 勺 冬 令 冬 令 冬 乙个冬 冬
(接四段)

青天歌


(四)
(打击乐段同上)

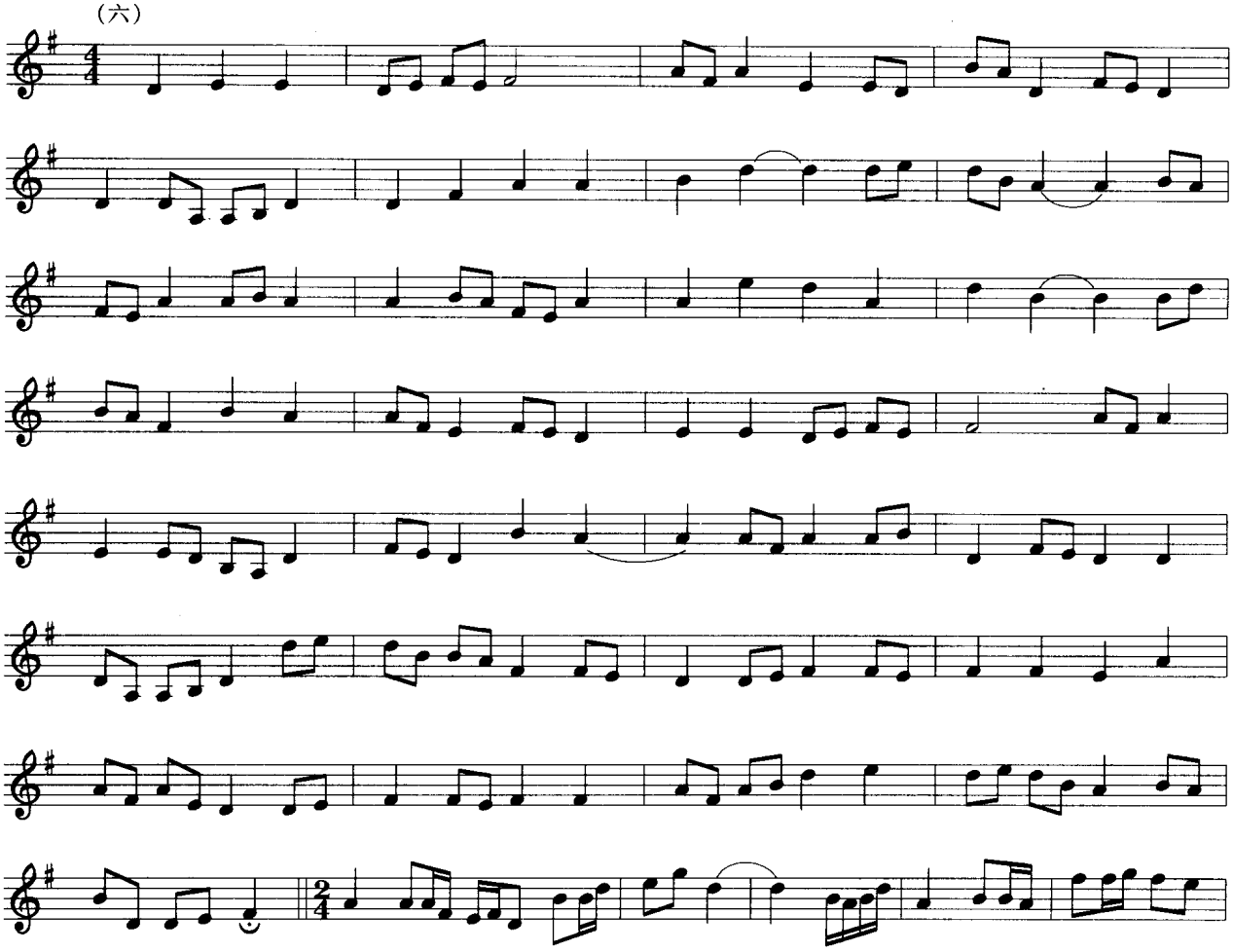
采茶歌

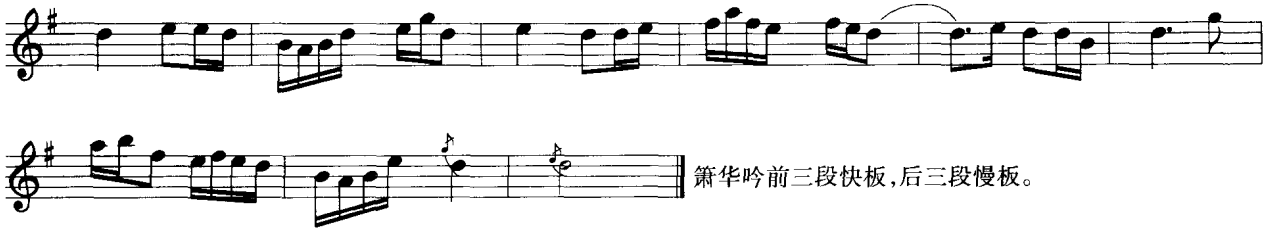
（五）



大月儿

（六）

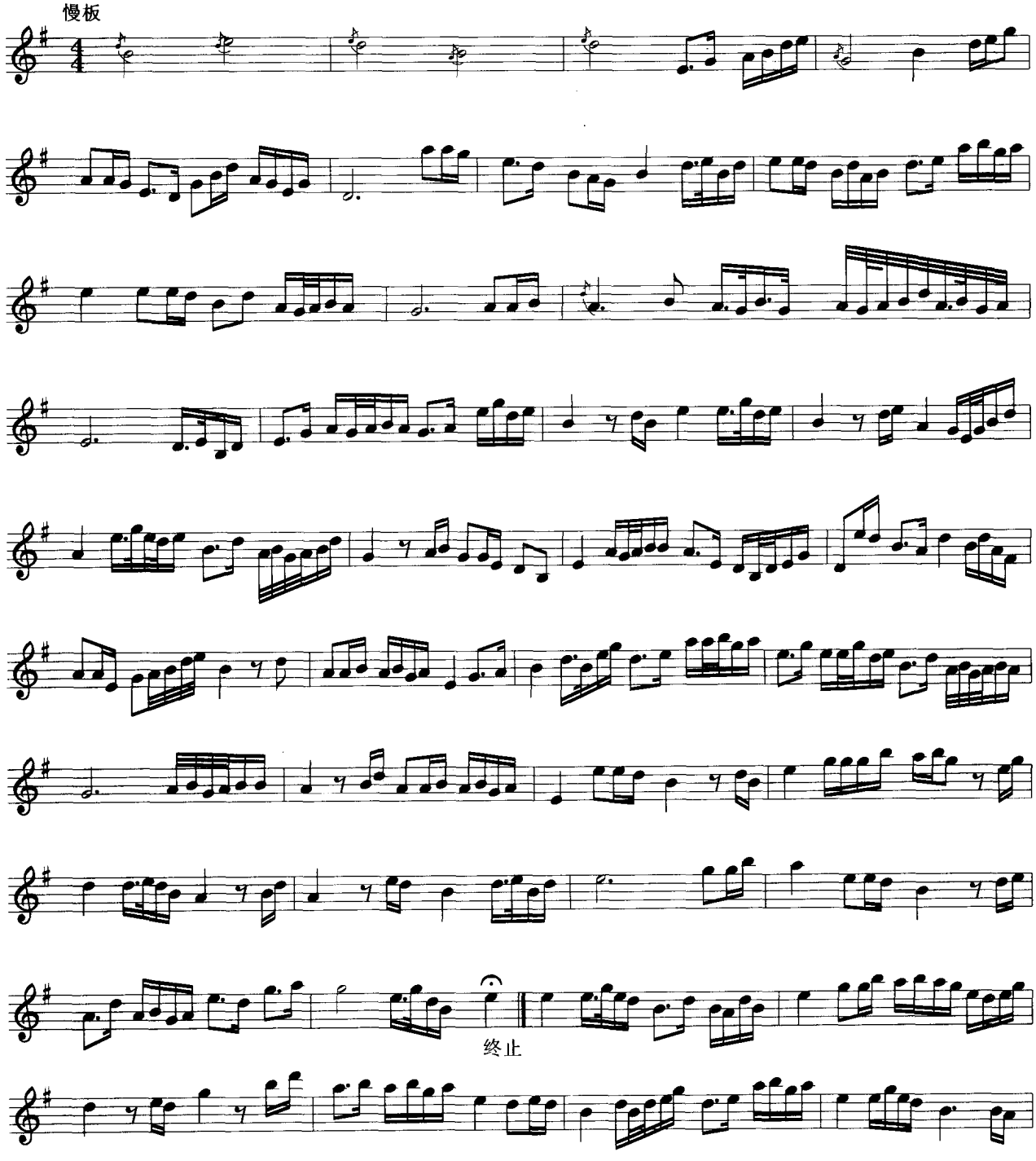


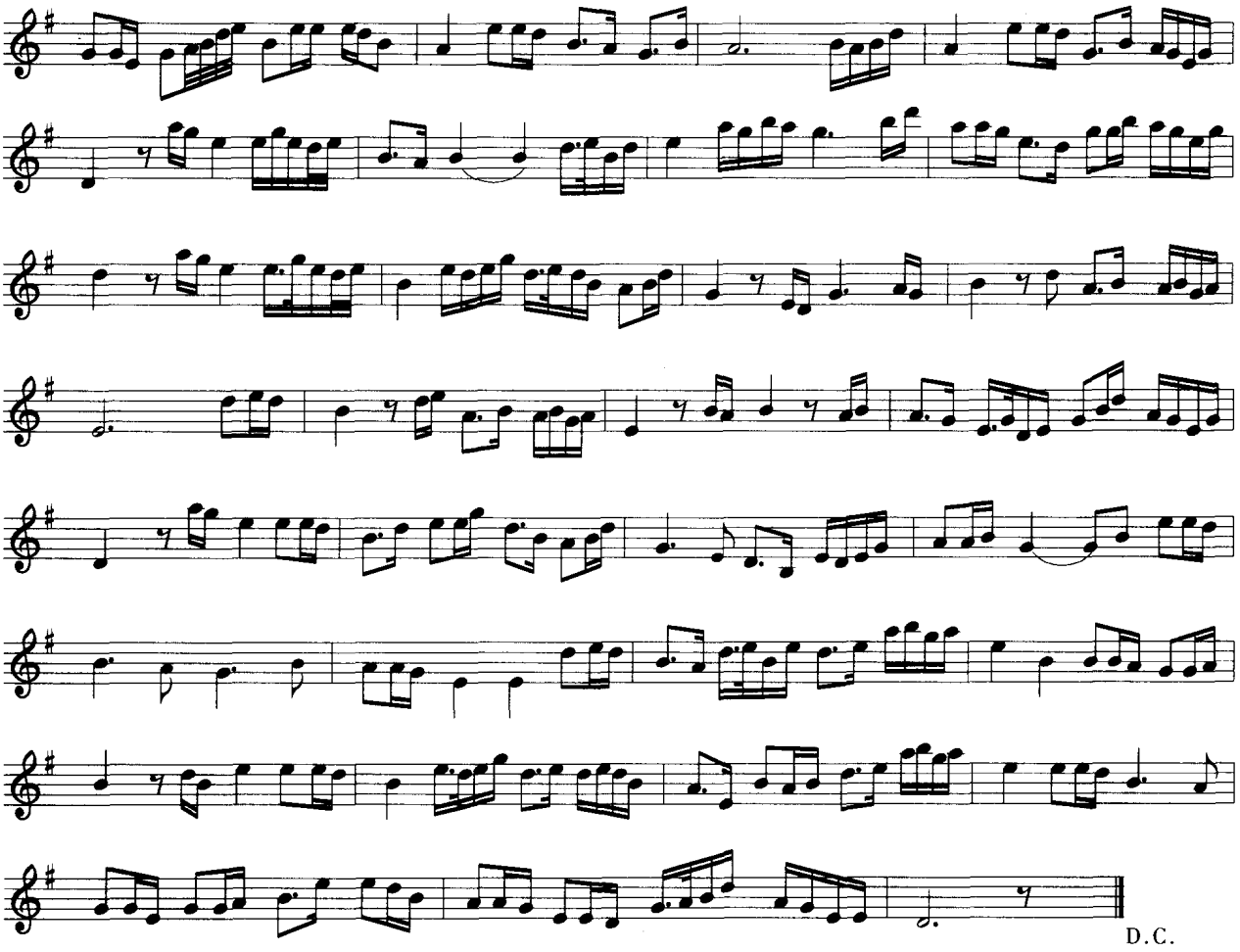


箫华吟前三段快板，后三段慢板。

游醉仙喜

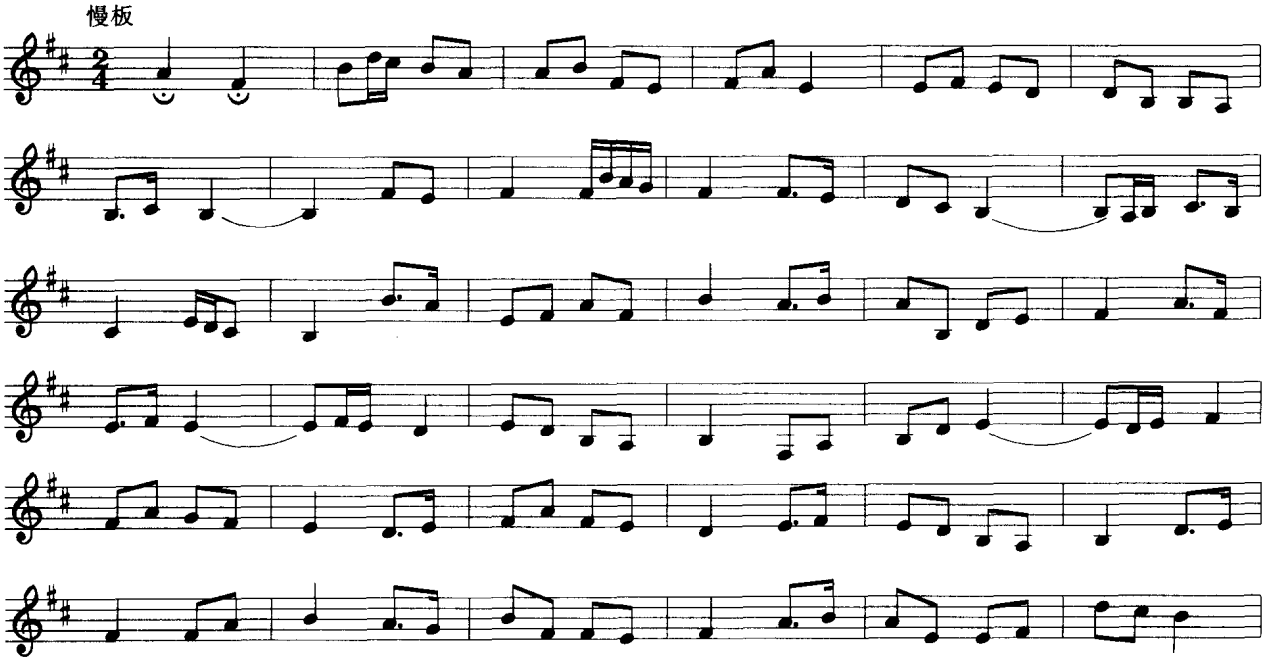
（正　套）

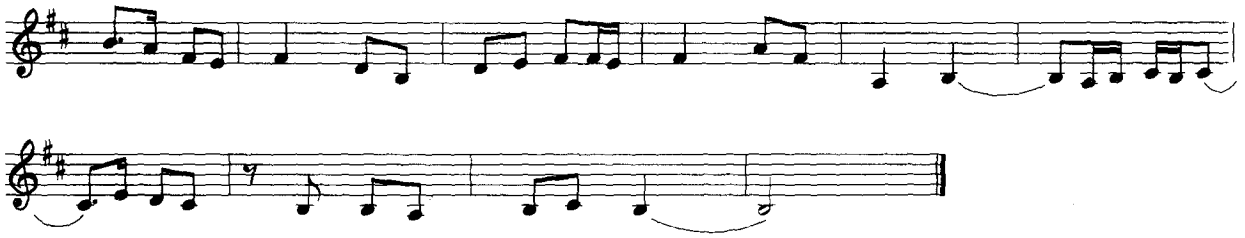




到春来(二)

(小　令)

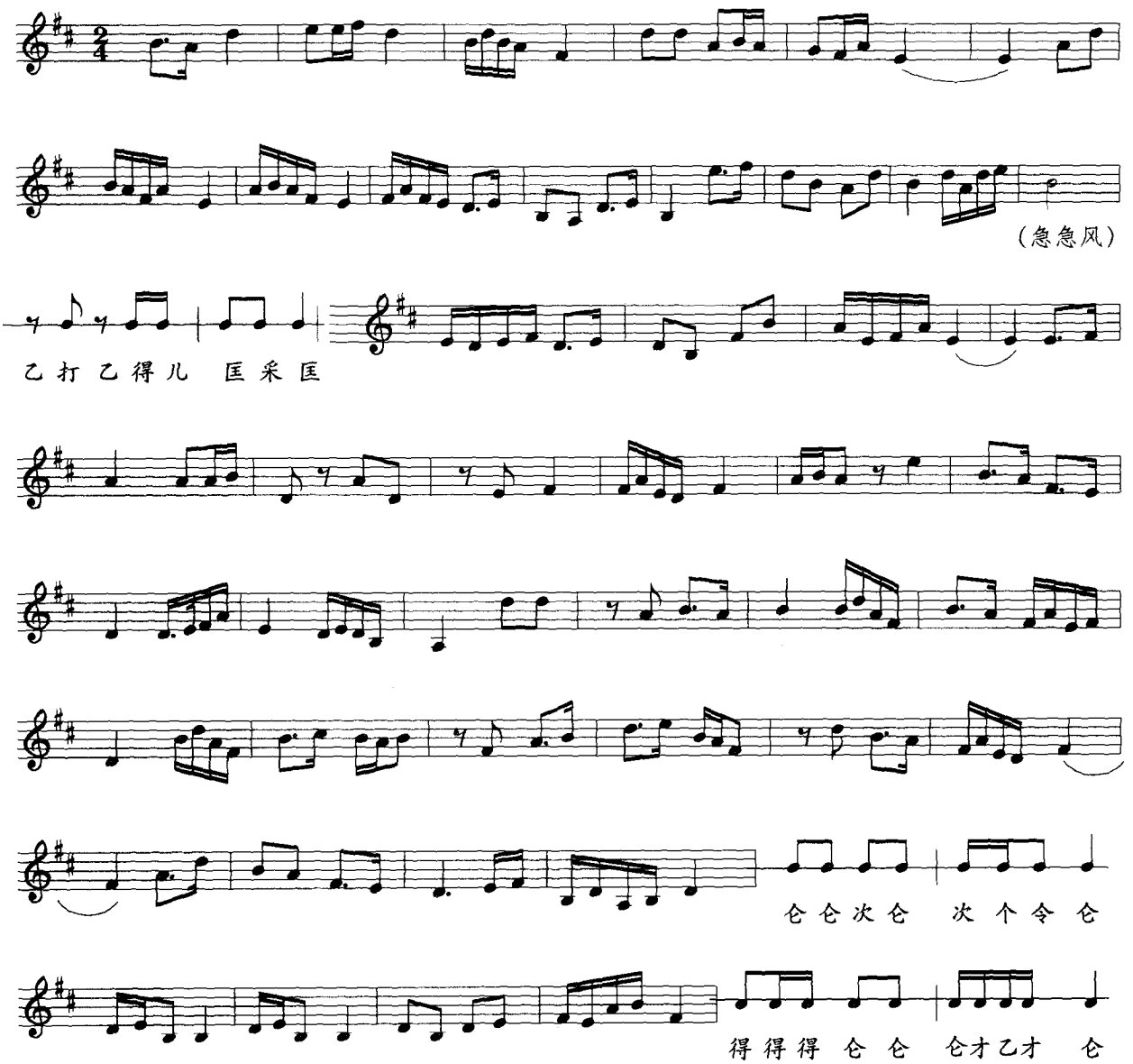


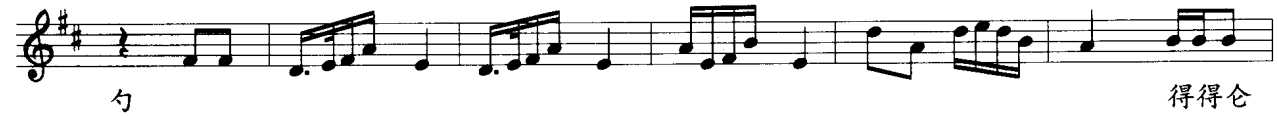


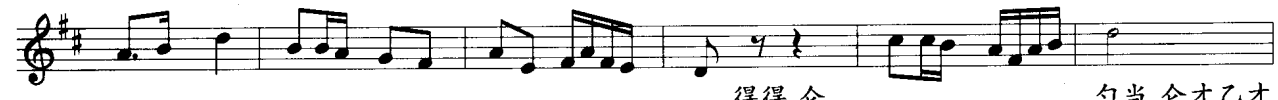
古传四合如意

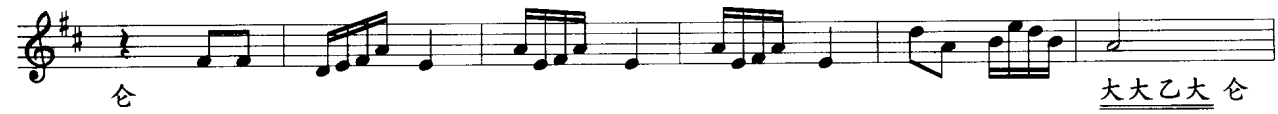
（蒲鼓正套）

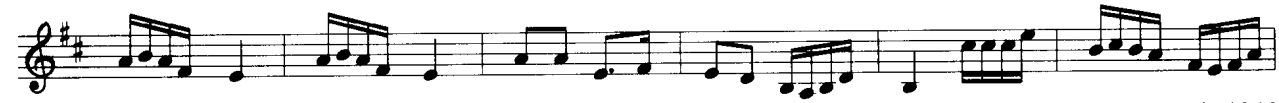
（一）

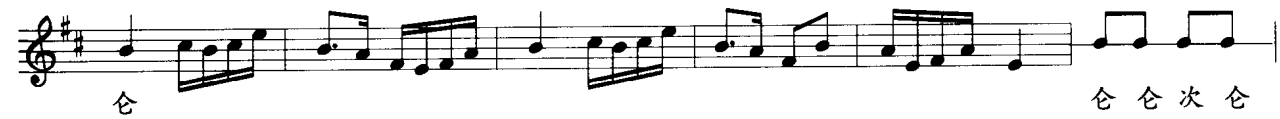


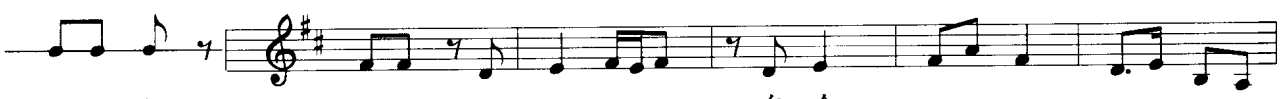


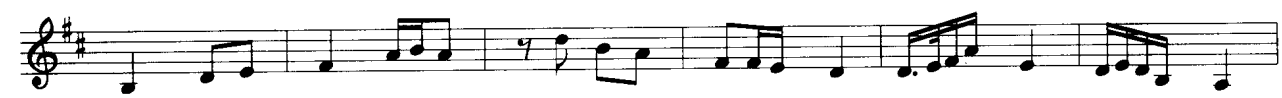


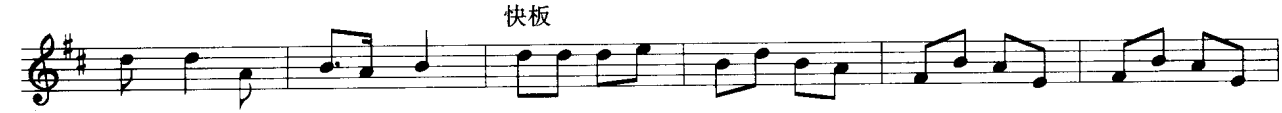


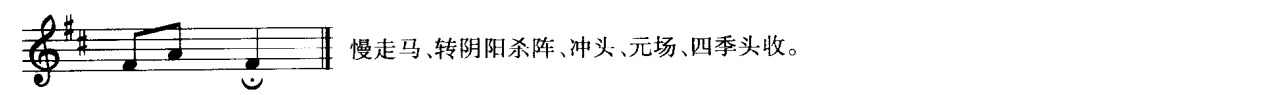






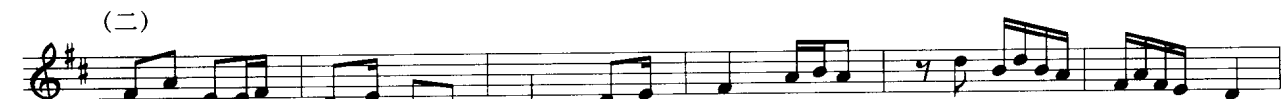


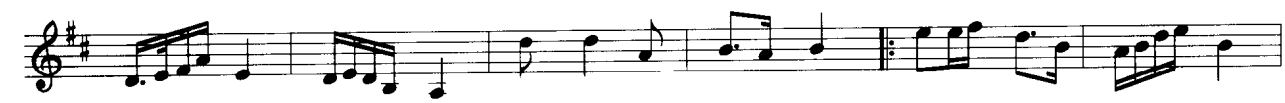


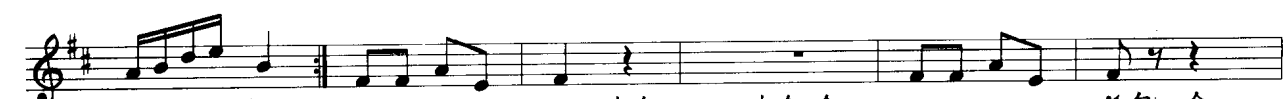


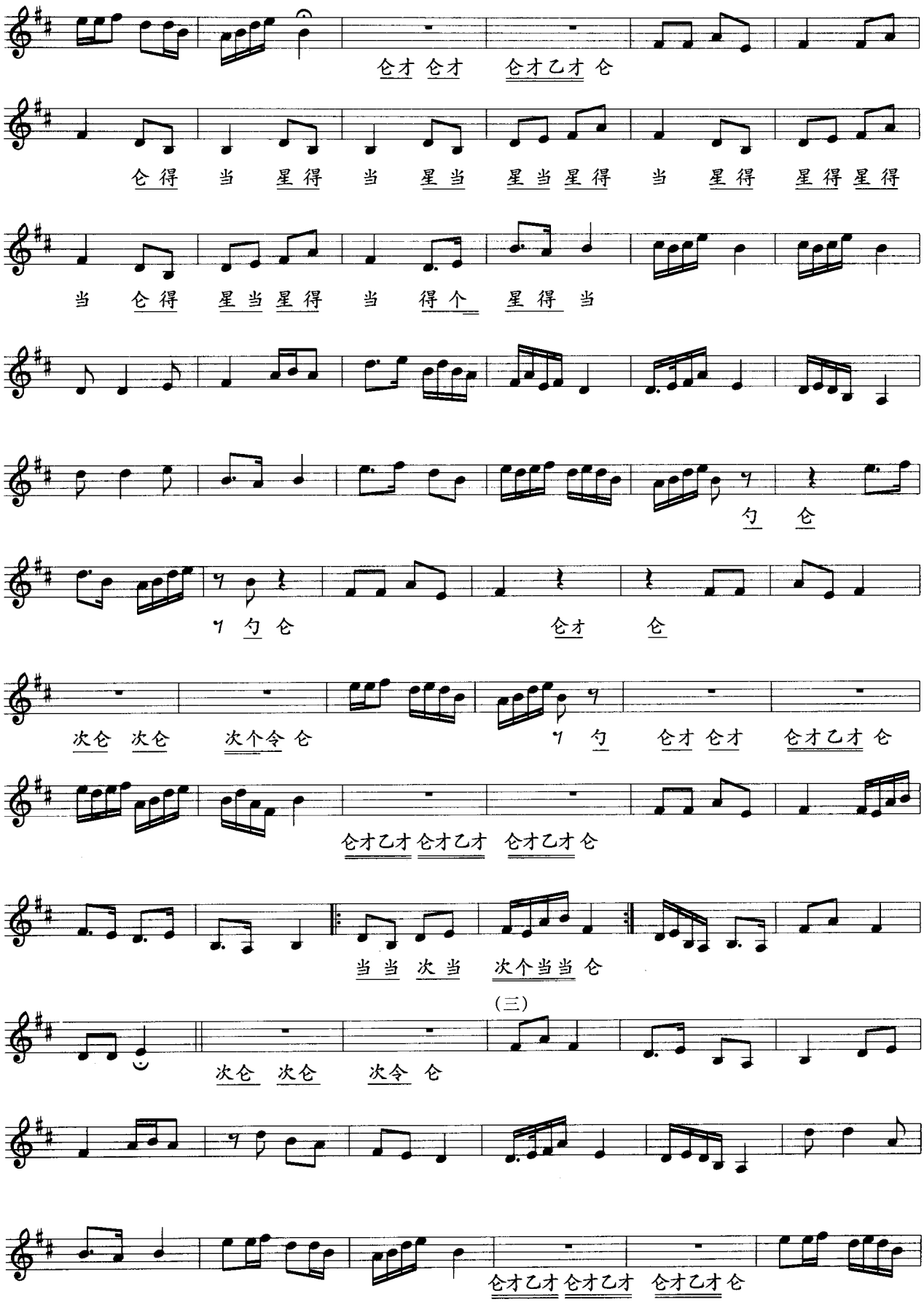
慢走马、转阴阳杀阵、冲头、元场、四季头收。

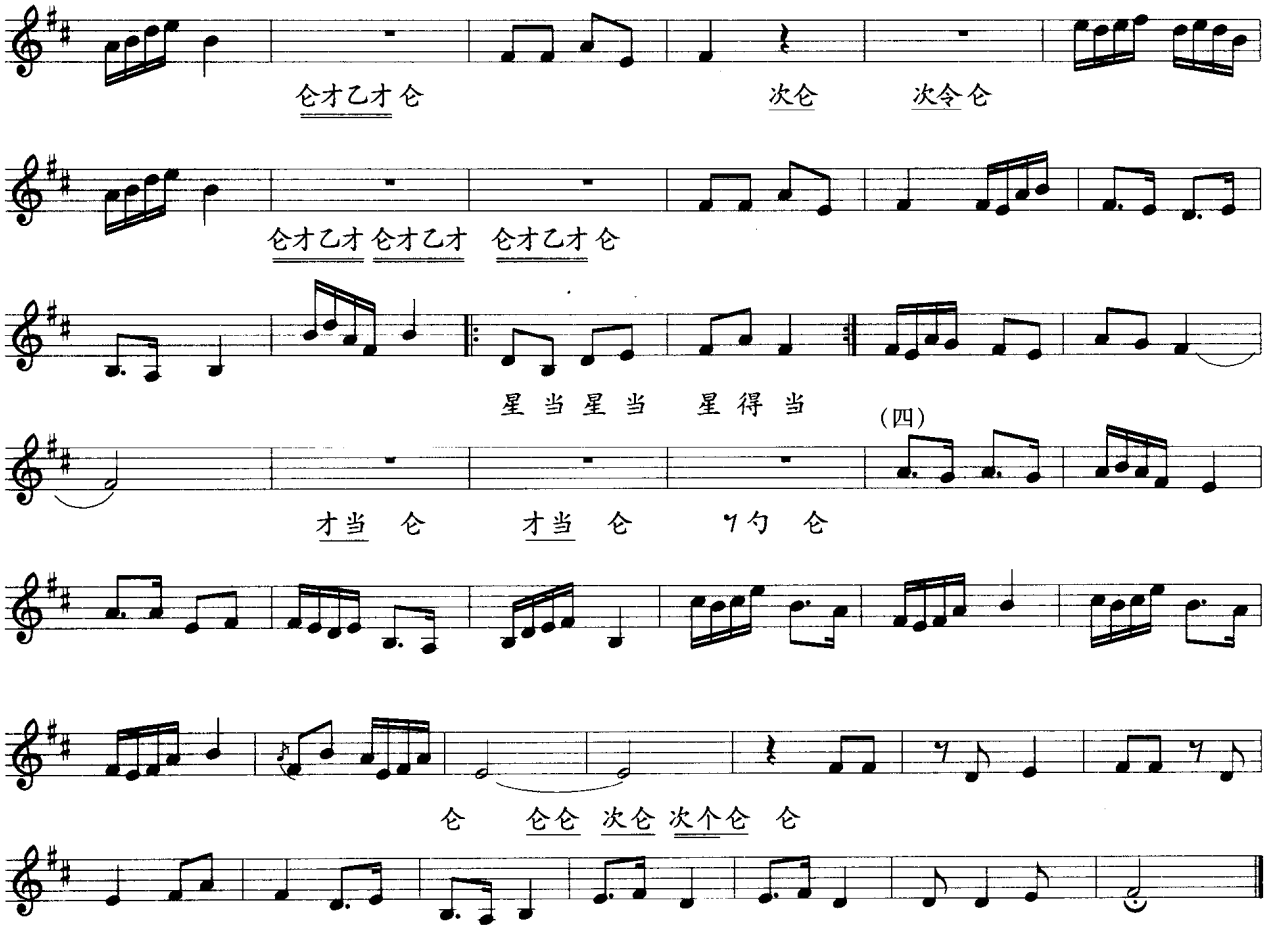
(二)





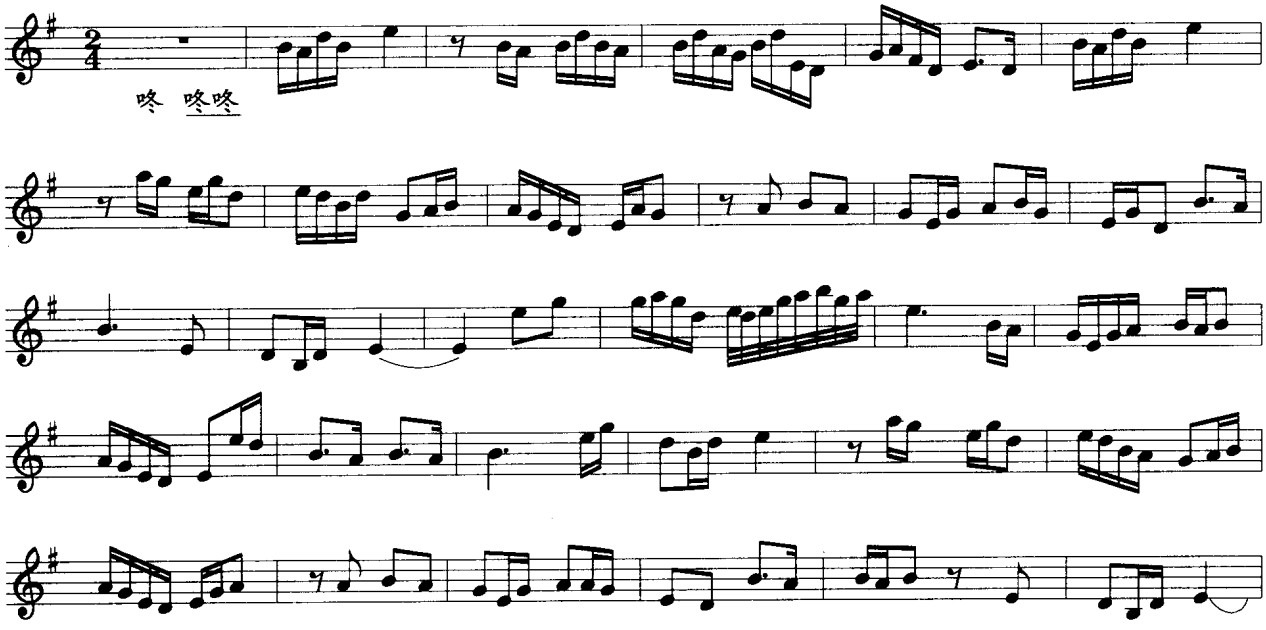


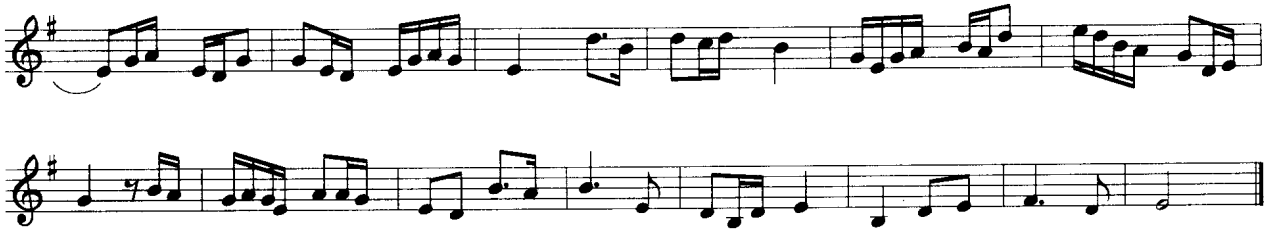

仑才 仑才 仑才乙才 仑
仑得 当 星得 当 星当 星当星得 当 星得 星得星得
当 仑得 星当星得 当 得个 星得 当
勹 仑
勹 勹 仑 仑才 仑
次仑 次仑 次个令 仑 勹 勹 仑才 仑才 仑才乙才 仑
仑才乙才 仑才乙才 仑才乙才 仑
当 当 次 当 次个当当 仑
(三)
次仑 次仑 次令 仑
仑才乙才 仑才乙才 仑才乙才 仑


仑才乙才仑 次仑 次令仑
仑才乙才 仑才乙才 仑才乙才仑
星当星当 星得当
(四)
才当 仑 才当 仑 勹勺 仑
仑 仑仑 次仑 次个仑 仑

雁儿落

（小 令）

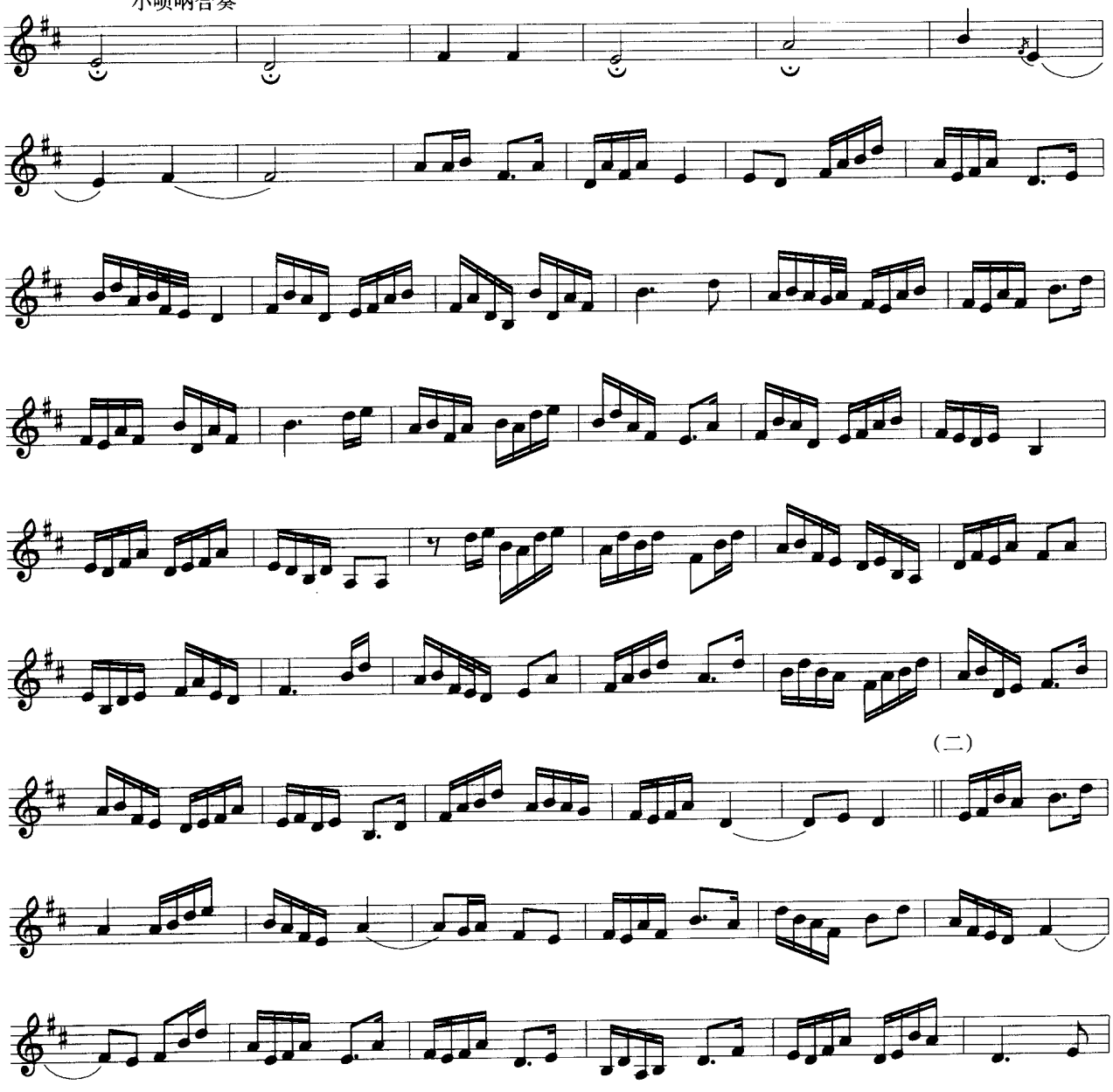

咚 咚咚

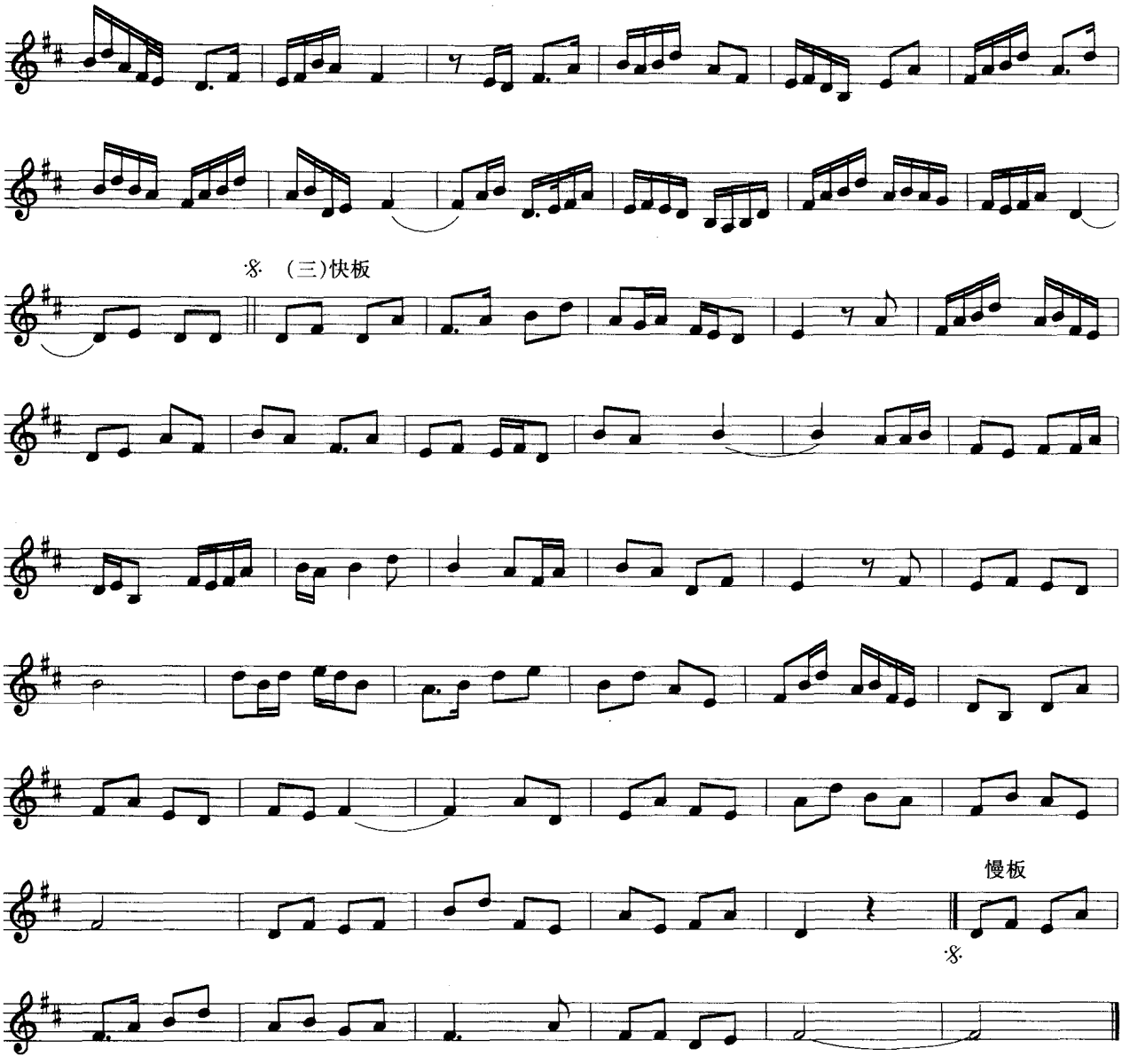


傍妆台（道徒跑灯）

（正　套）

慢板（一）小唢呐合奏

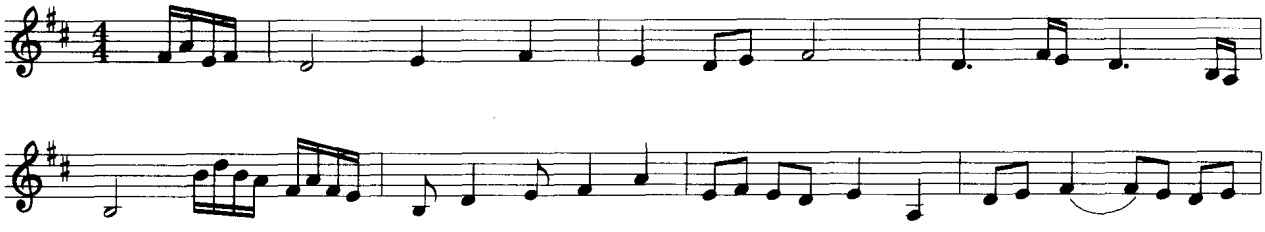


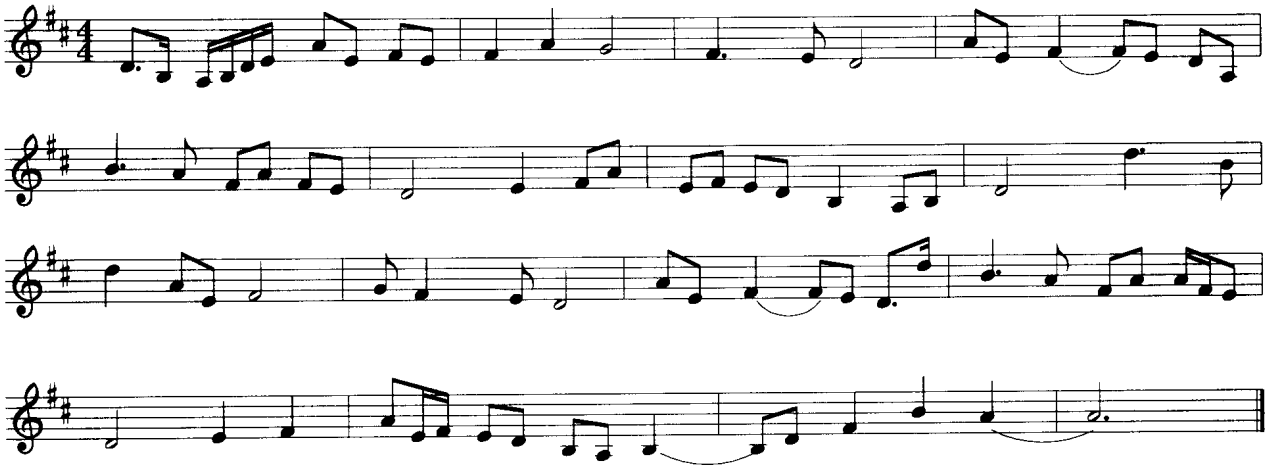


以下 11 首曲牌是姜堰道士提供,以作比较。

工 尺 上(一)

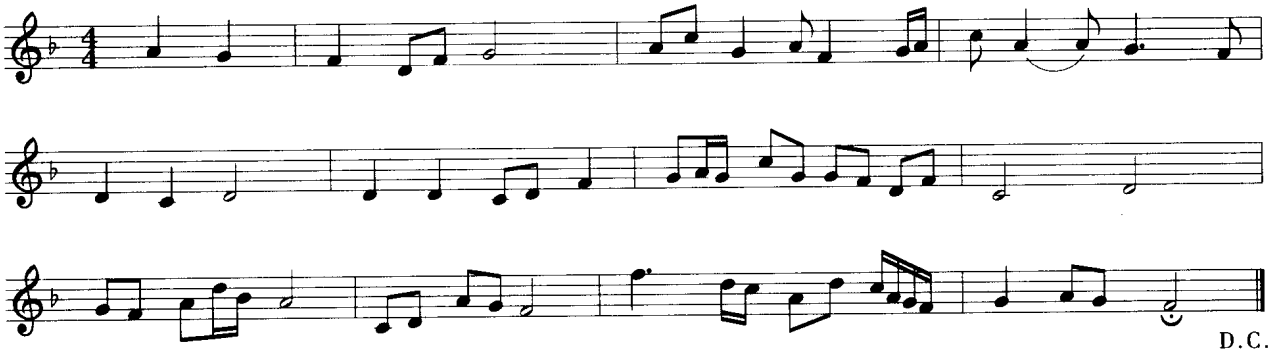
(小 令)





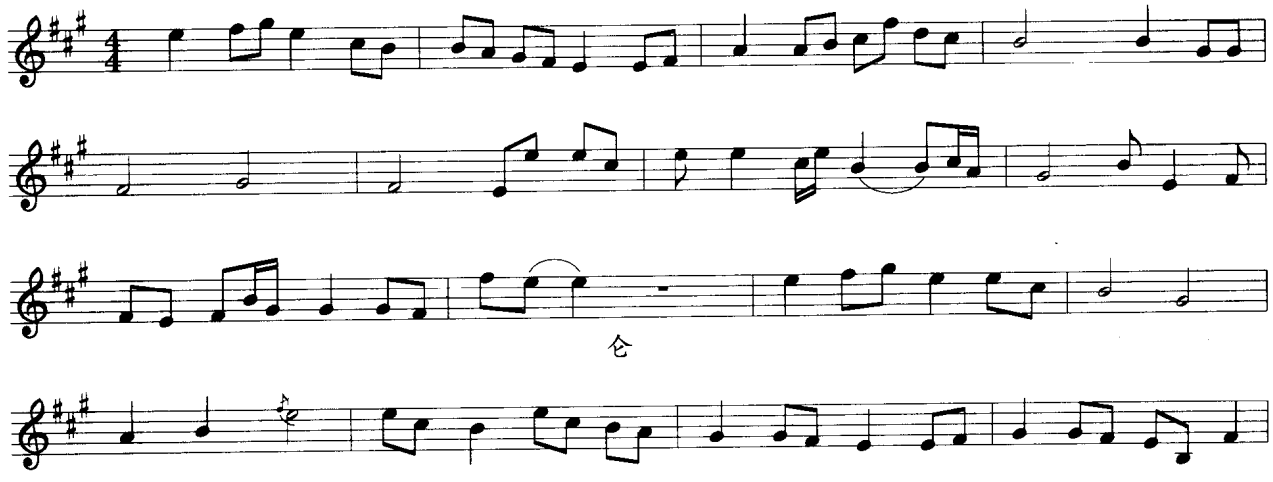
工尺上(二)

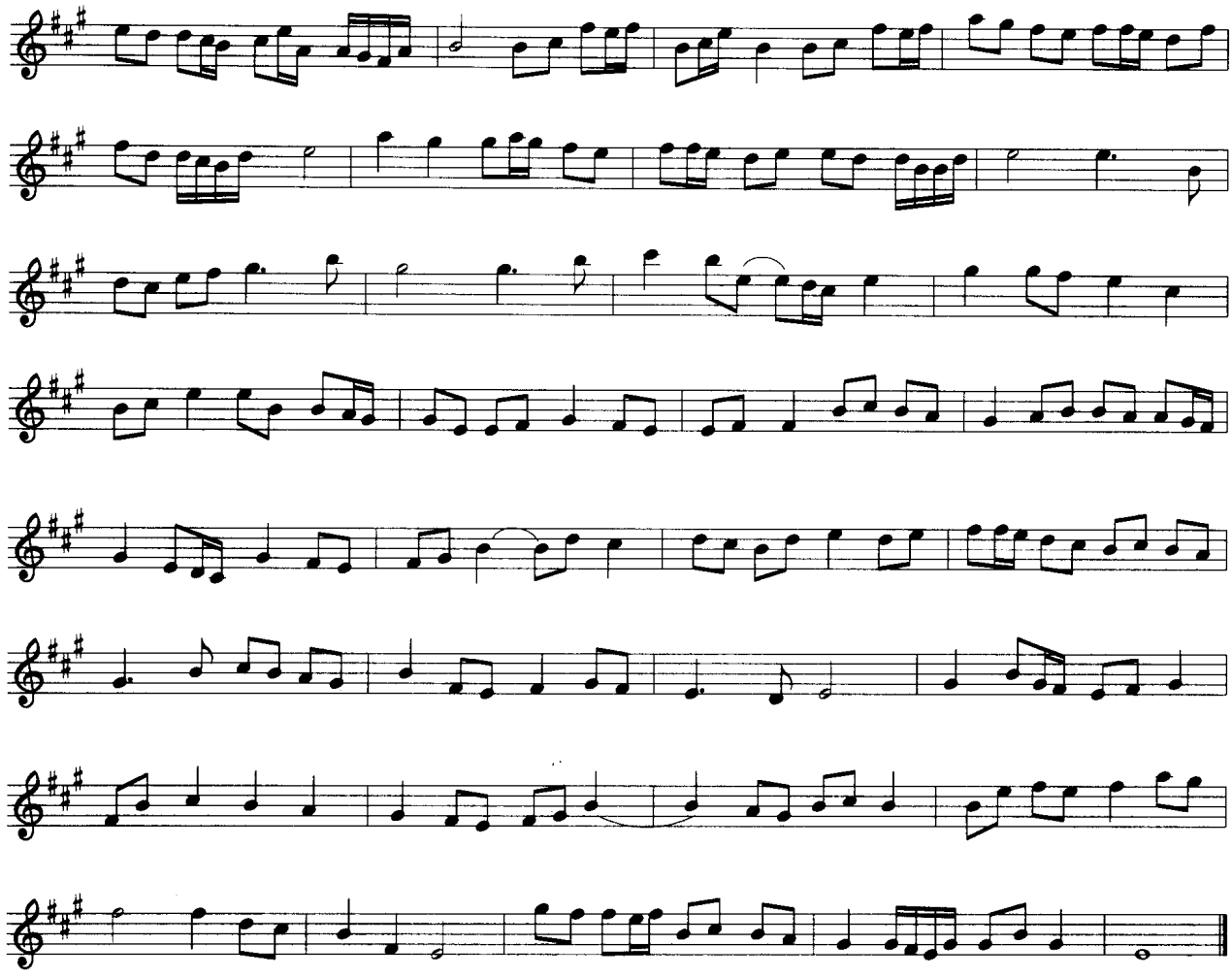
(小　令)



哪吒令(一)

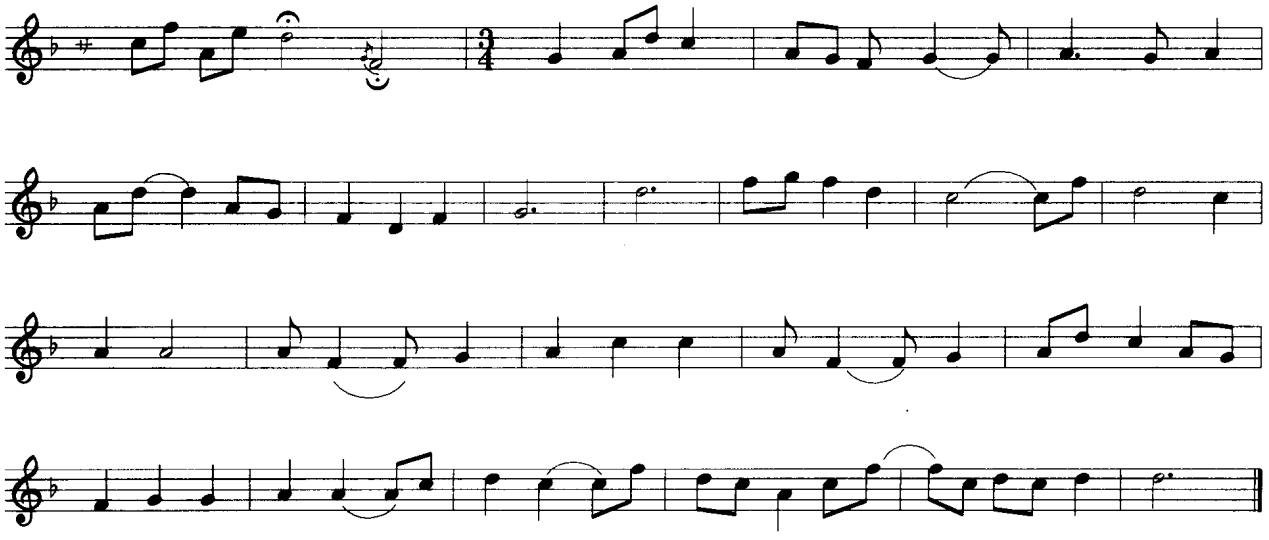
(小　令)



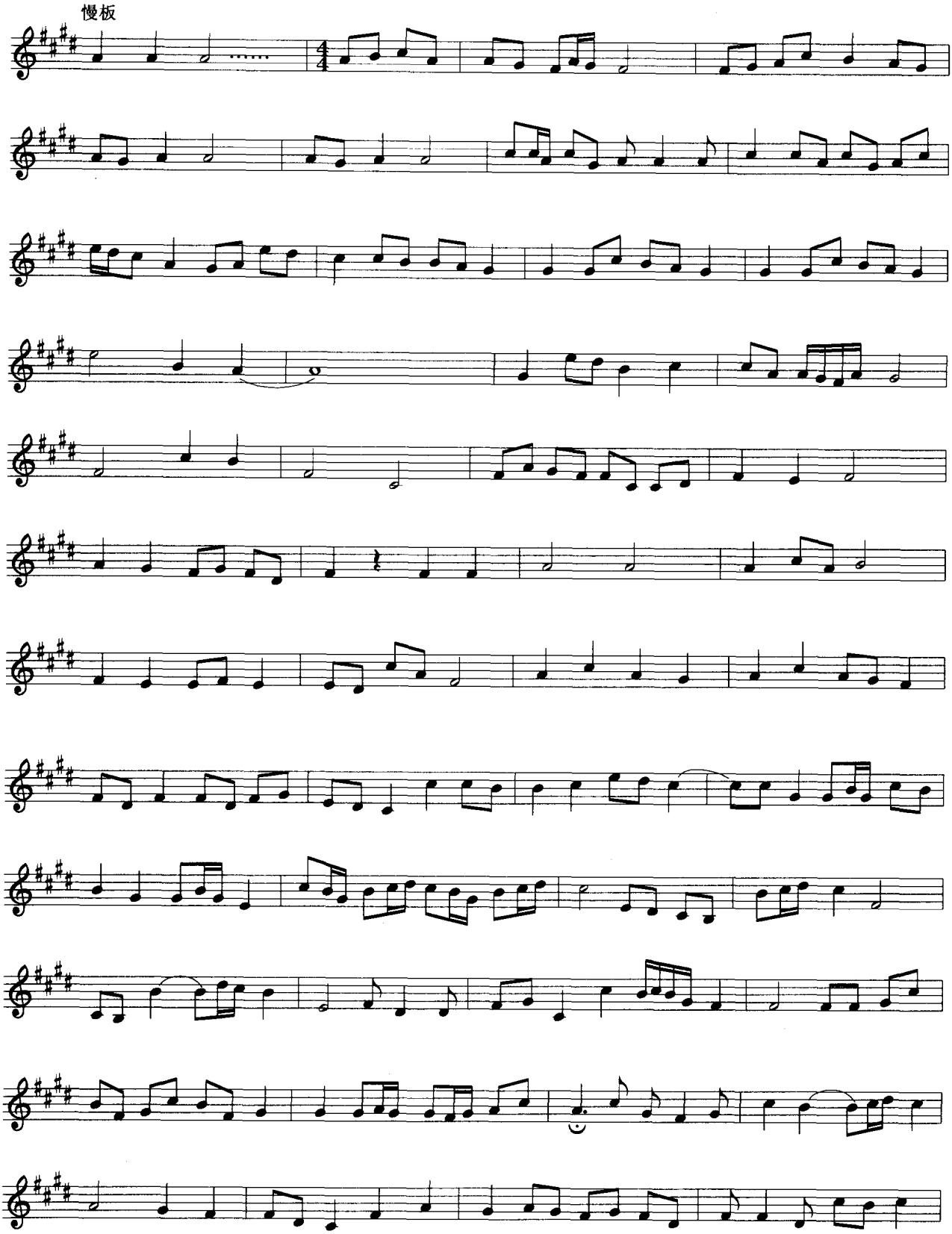


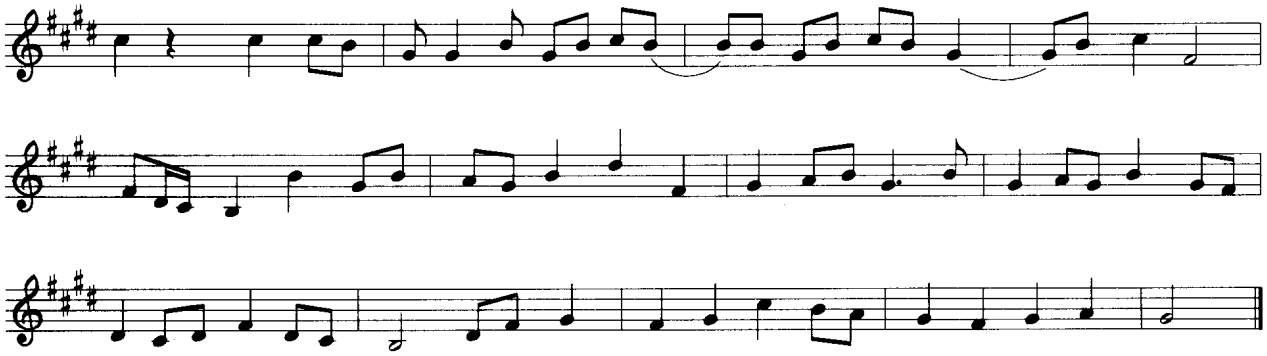
紫阳调

（小　令）



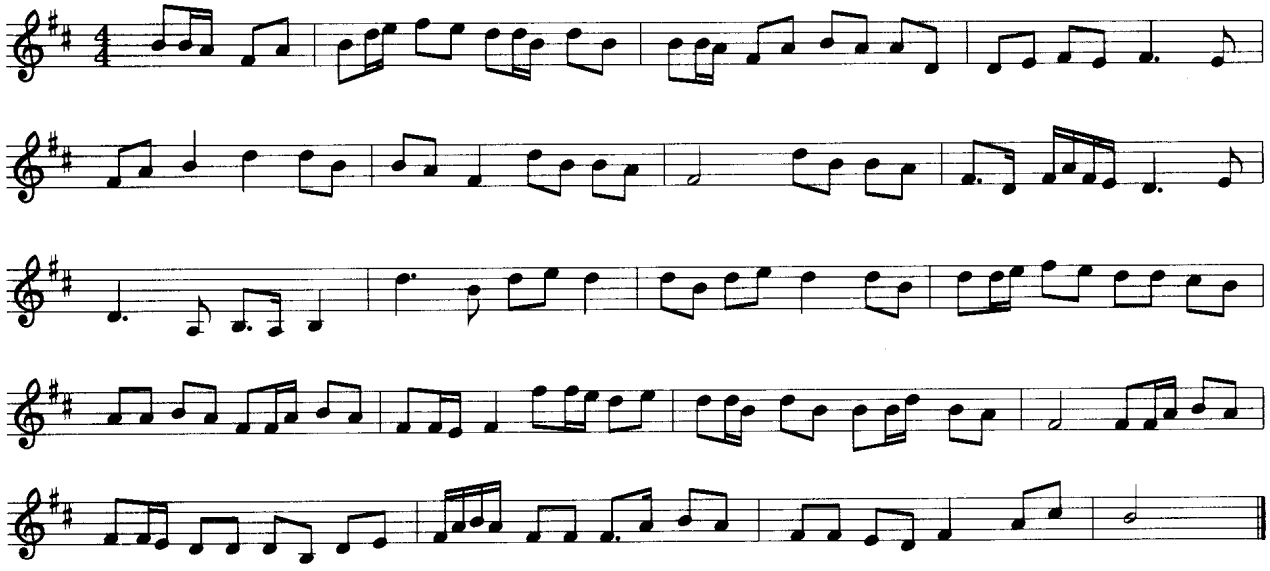
靖 边 令(军阵乐)





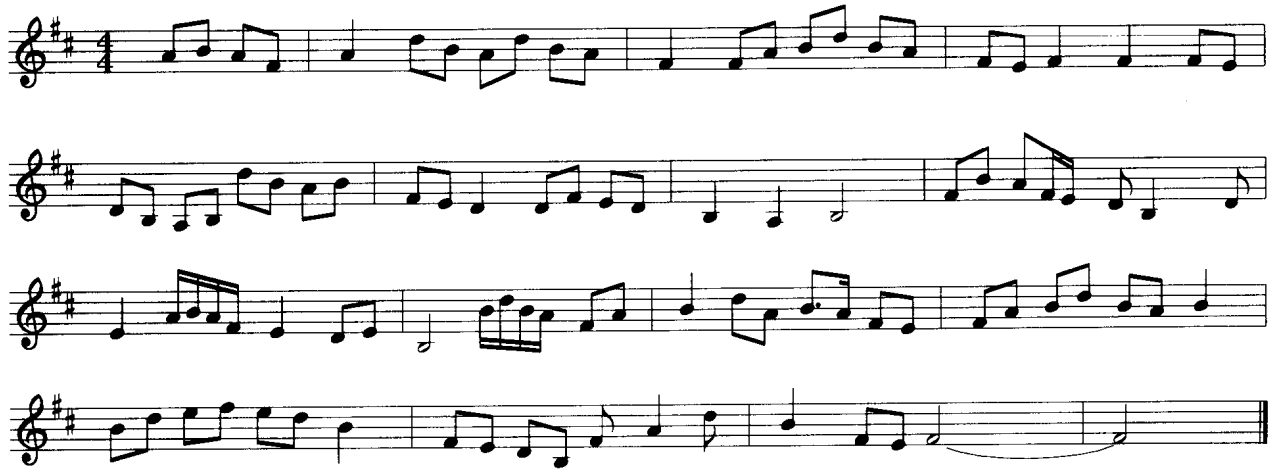
雁儿落(二)

(小　令)



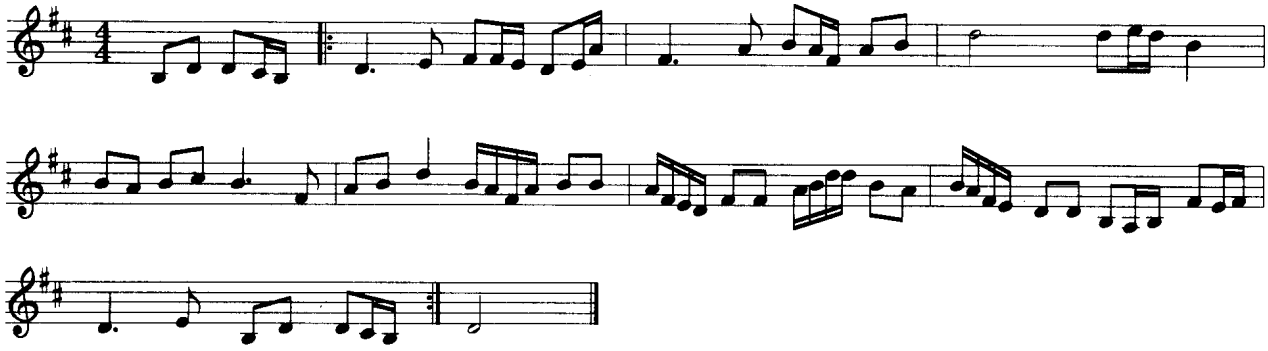
山坡羊(二)

(小　令)



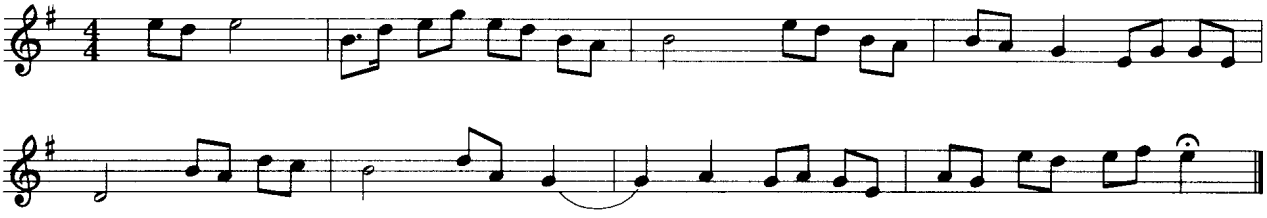
小 开 门(二)

(小　令)



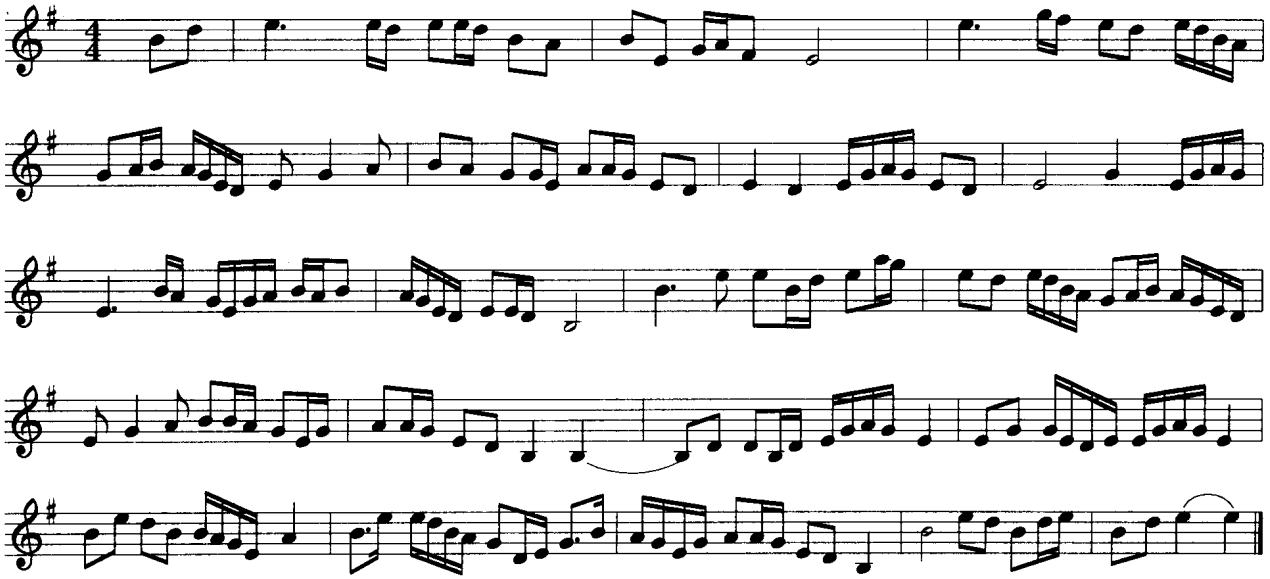
小 开 门(三)

(小　令)



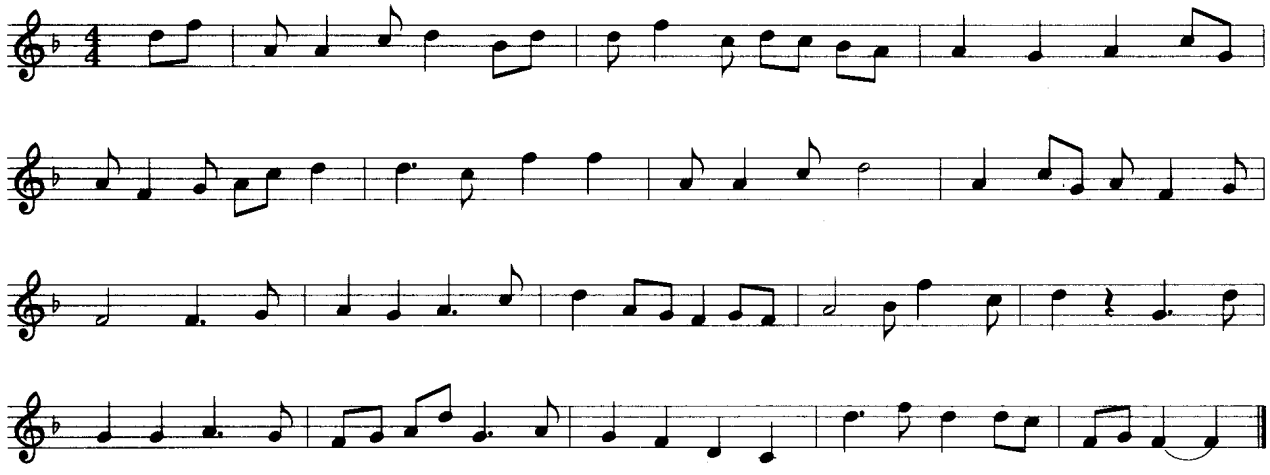
雁 儿 落(三)

(小　令)



邗江水

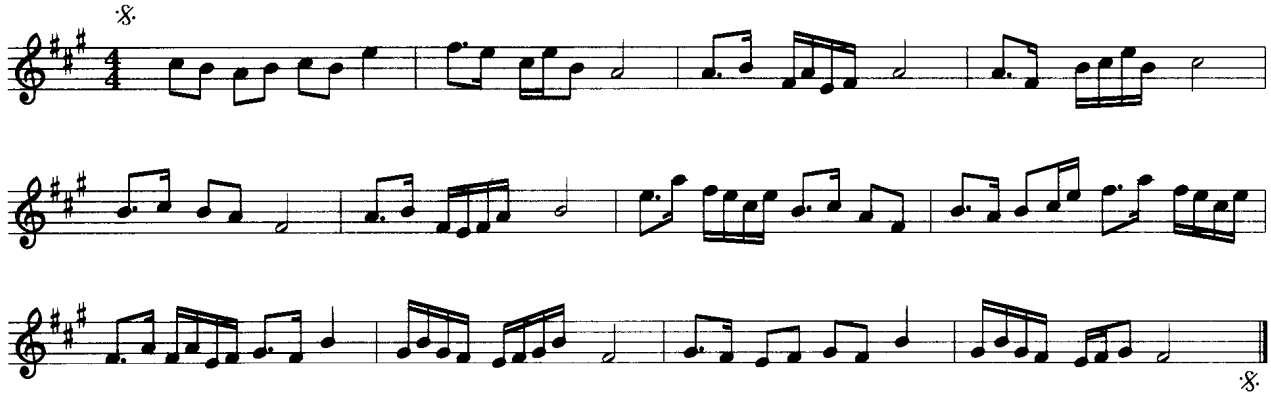
（小　令）



注：以下17首乐曲系王炳南先生提供。

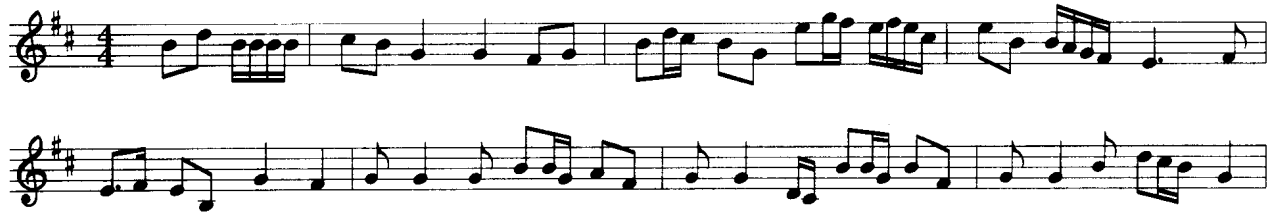
清平乐

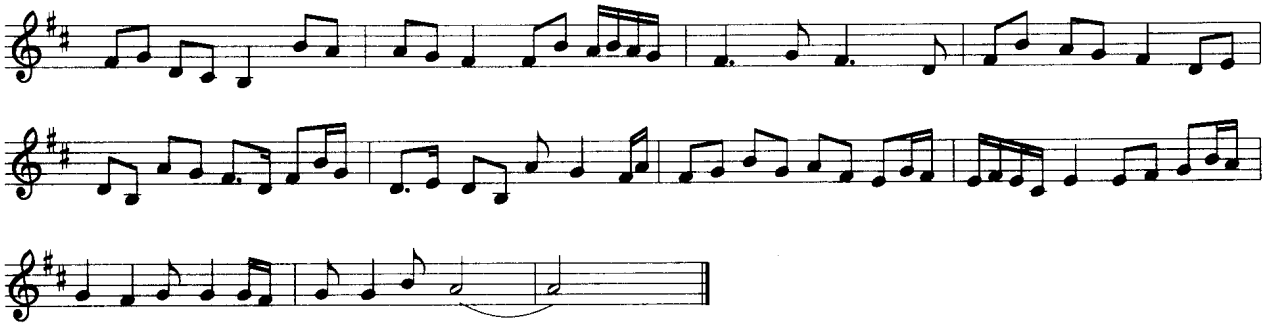
（小　令）



斗鹌鹑(三)

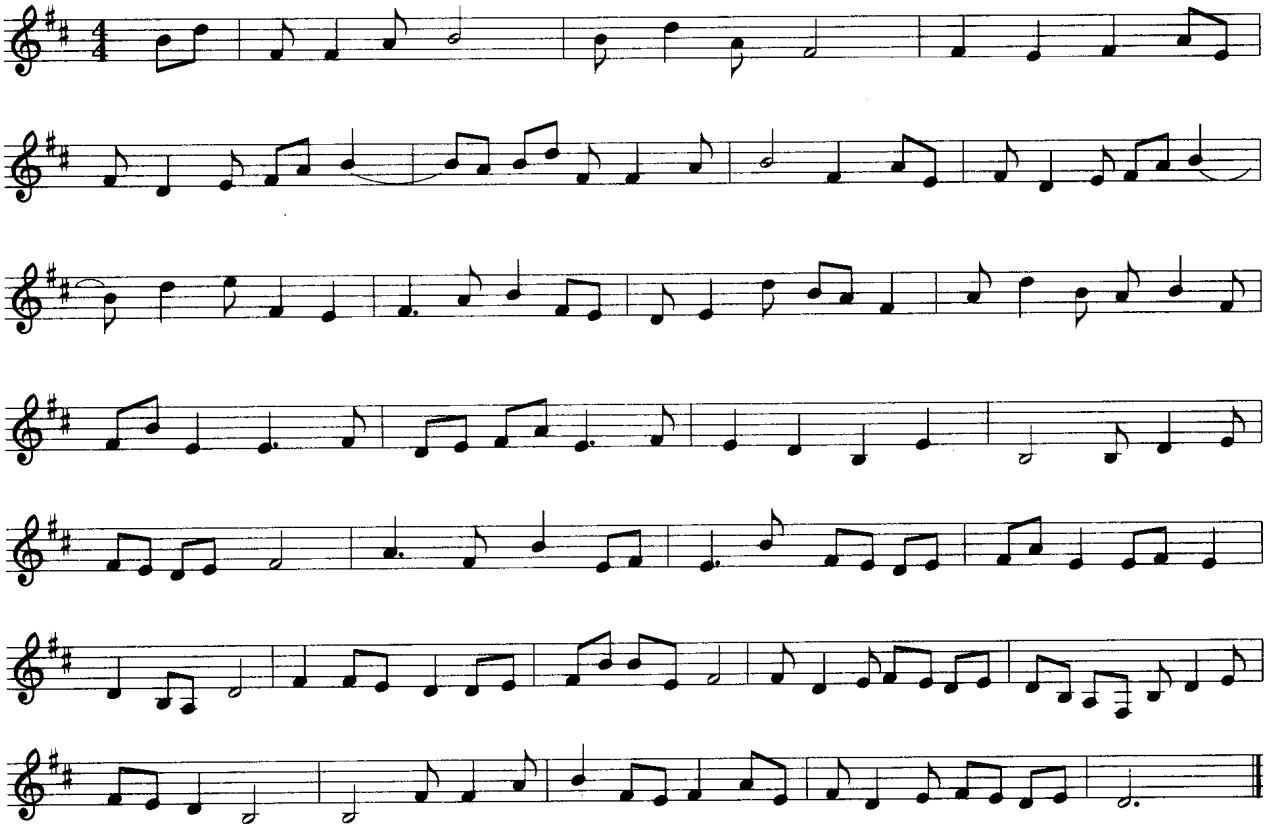
（小　令）





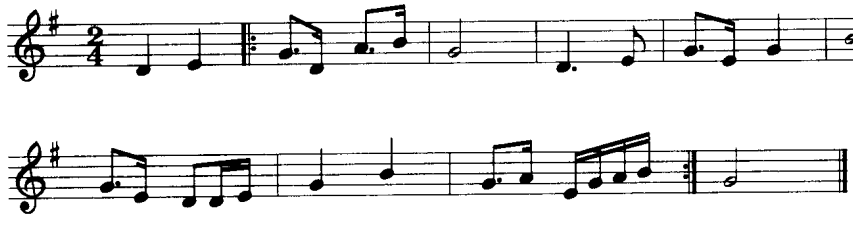
江 水 令(二)

(小　令)



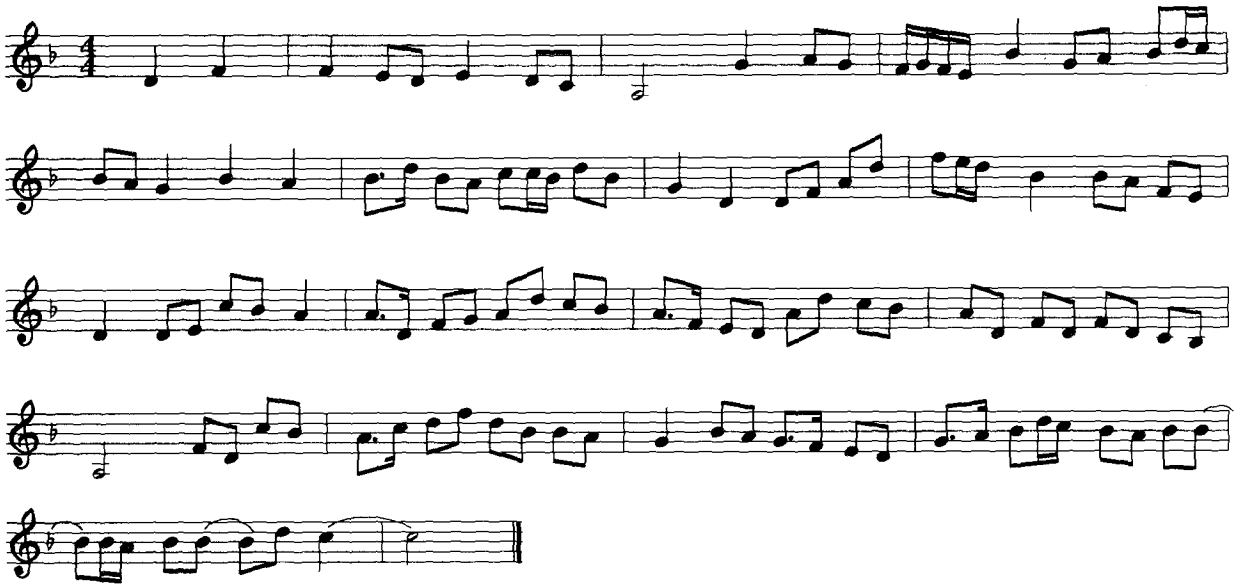
劝 君 杯

(小　令)



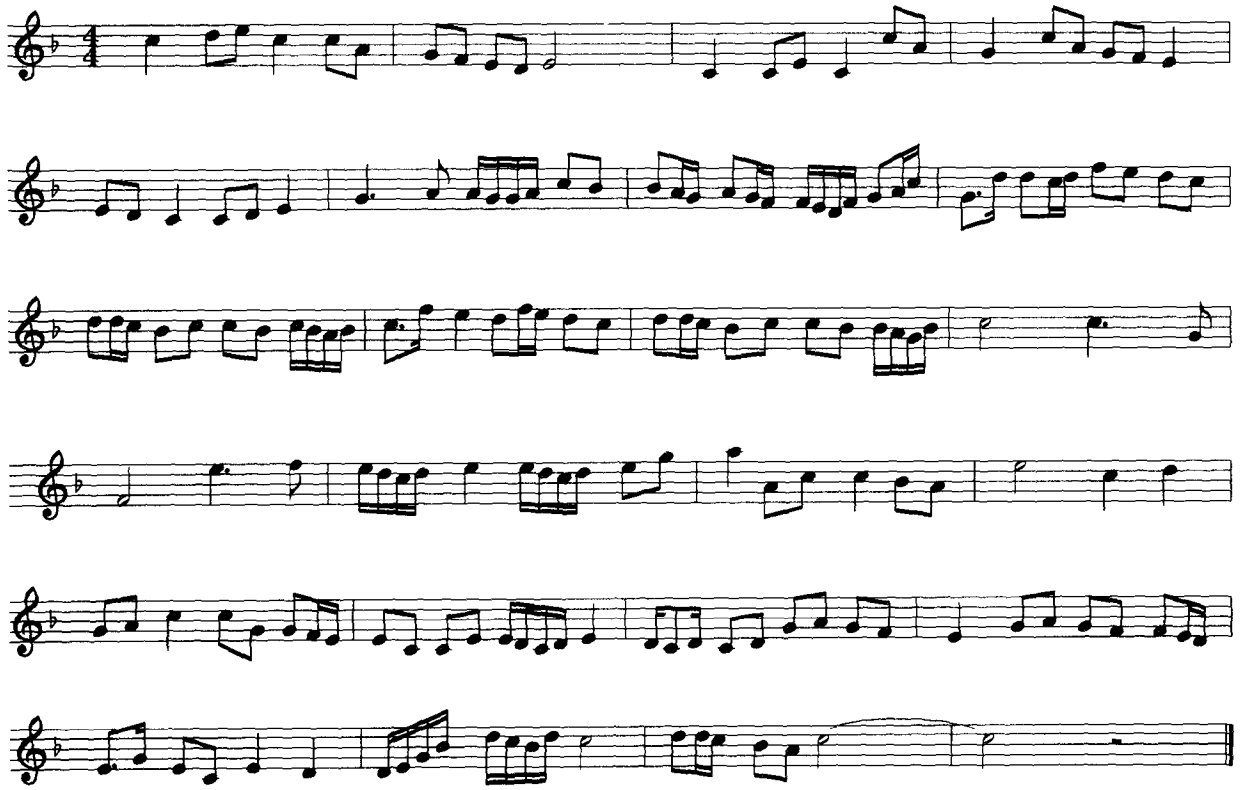
鹧鸪天

（小　令）



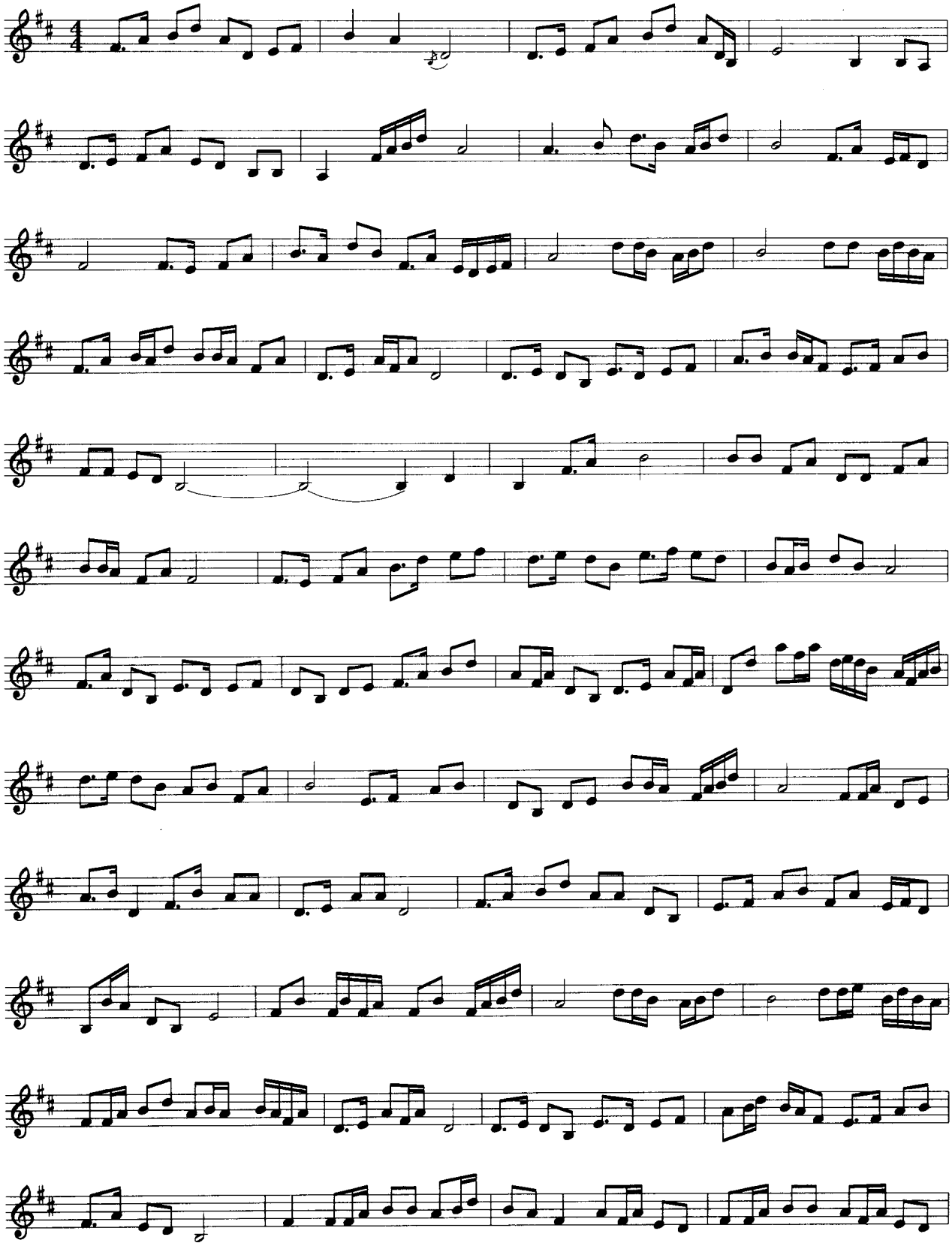
哪吒令(二)

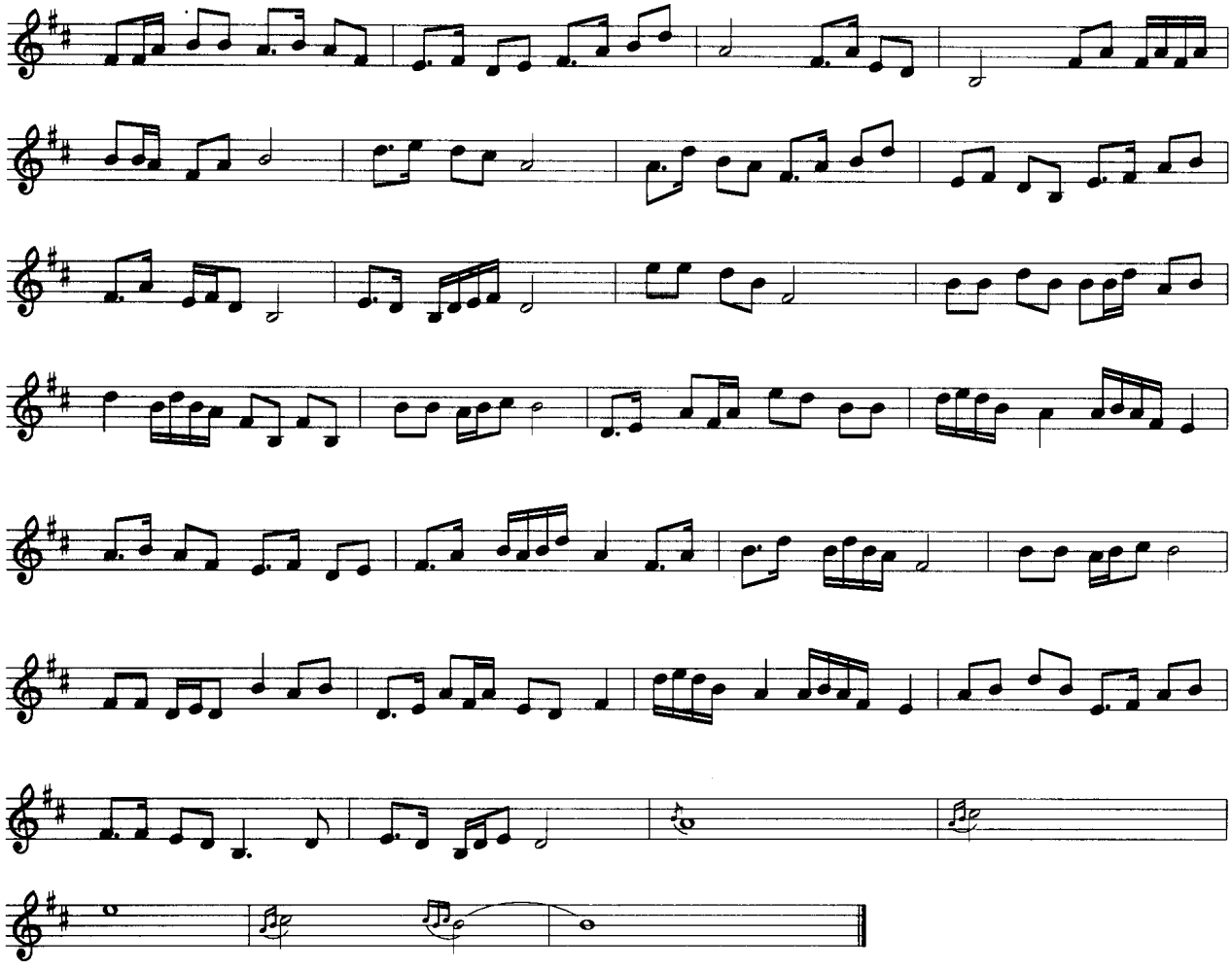
（小　令）



迎仙客

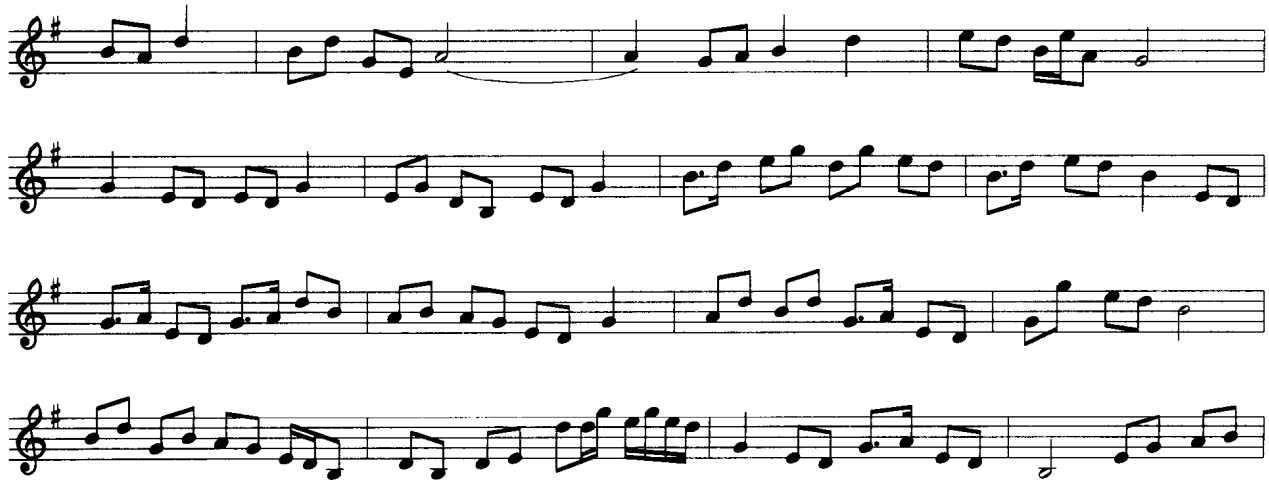
（正　套）

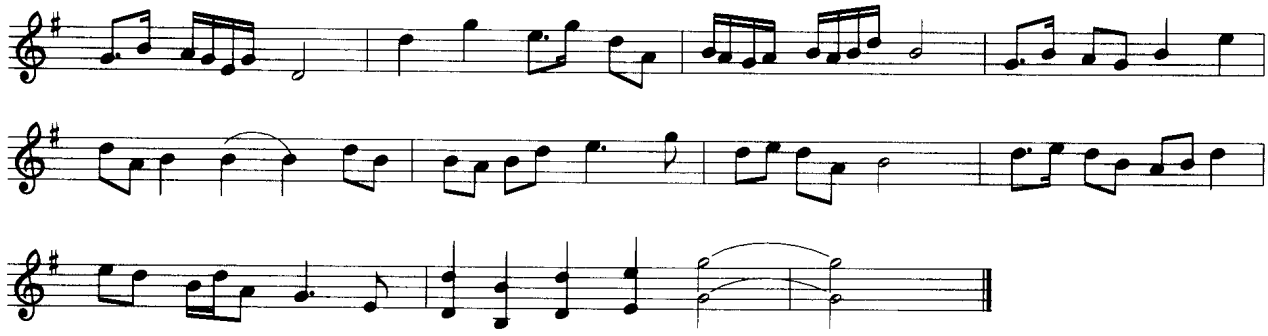




傍妆台

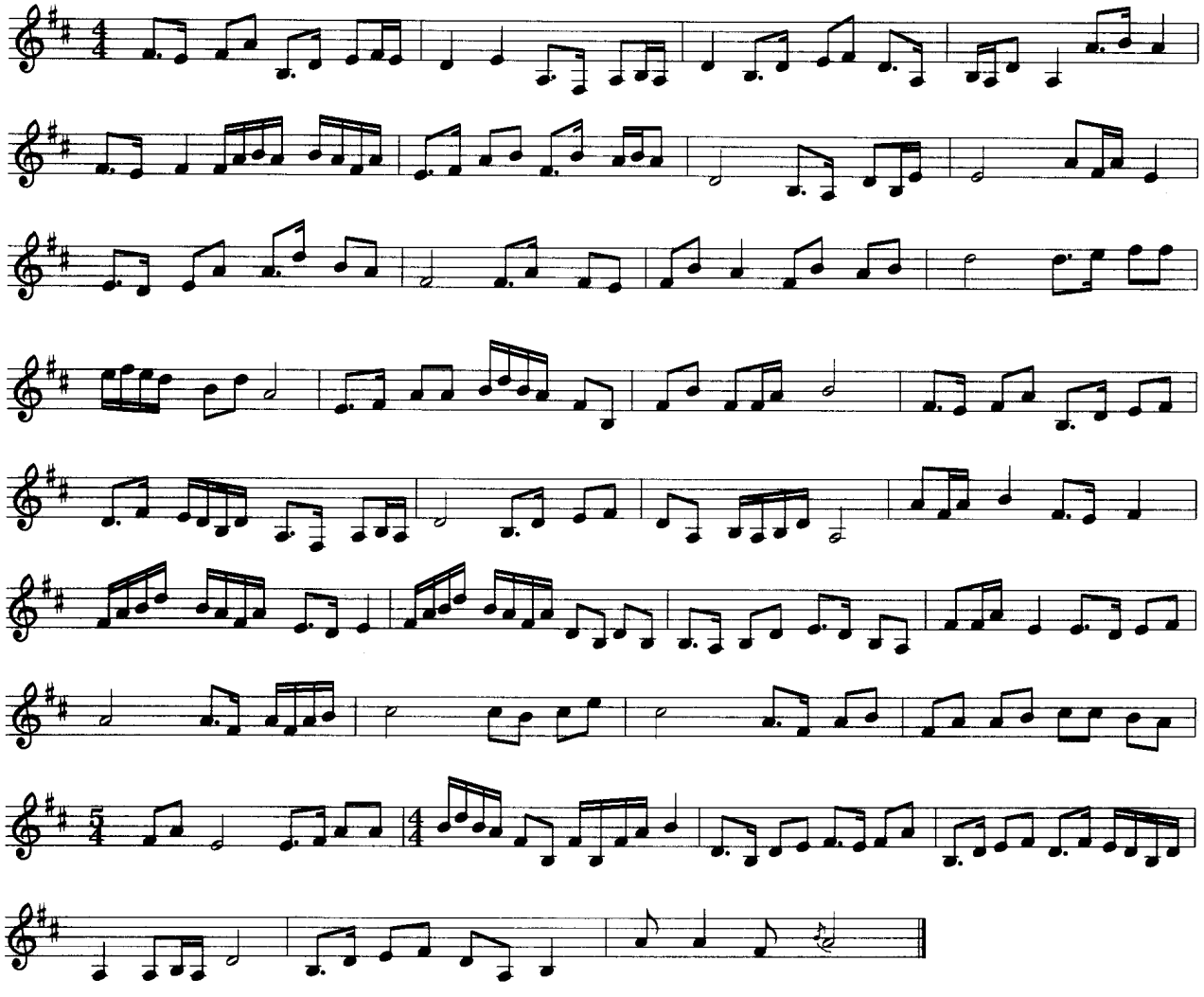
（小　令）





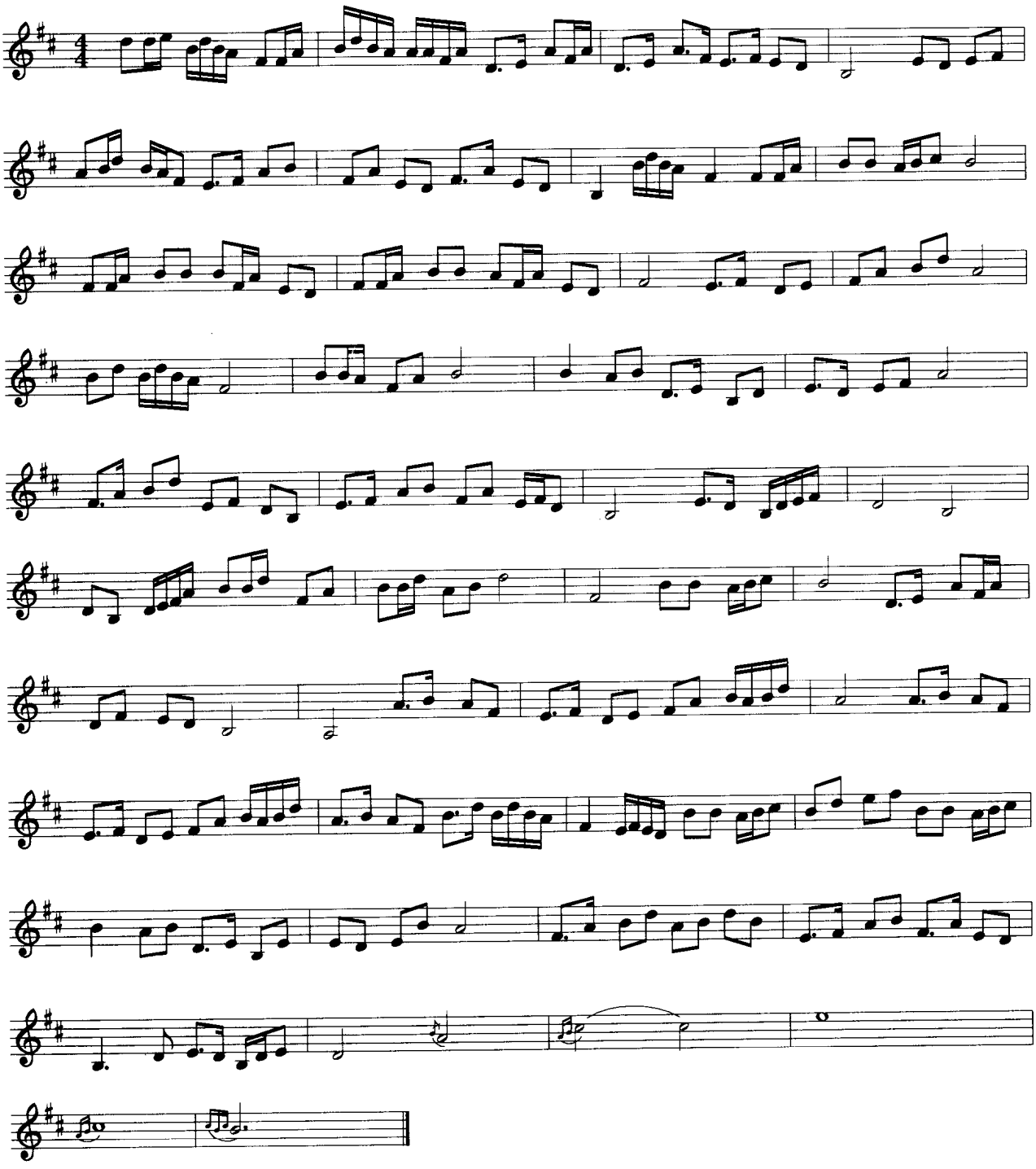
老八板

（正　套）



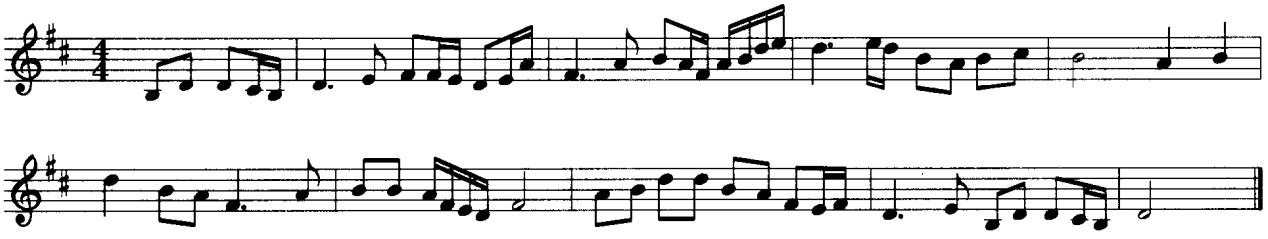
清平乐

（小　令）



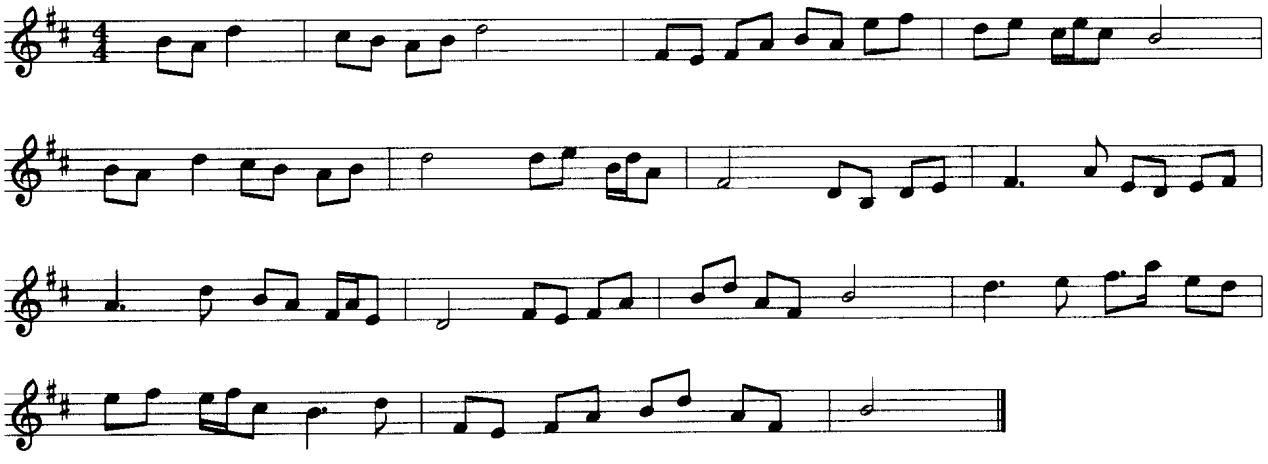
小 开 门(三)

(小　令)



朝 天 子

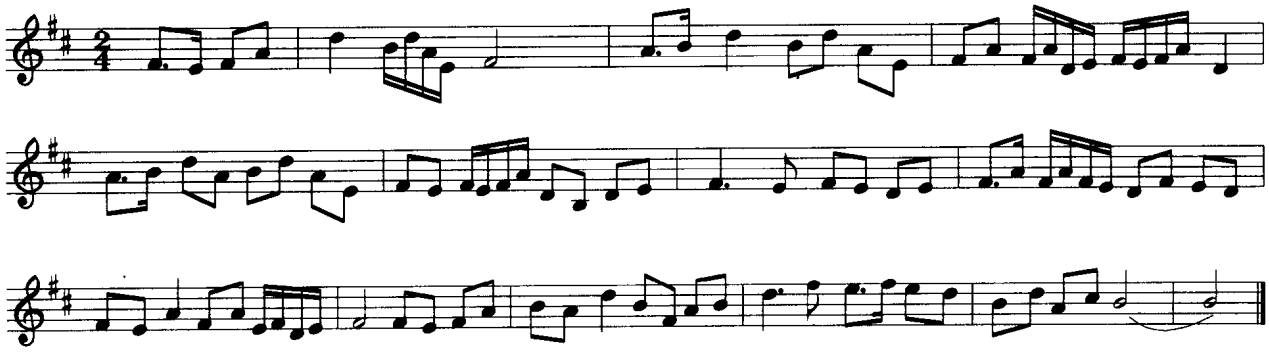
(小　令)



注:以下乐曲是道士王炳南先生提供。

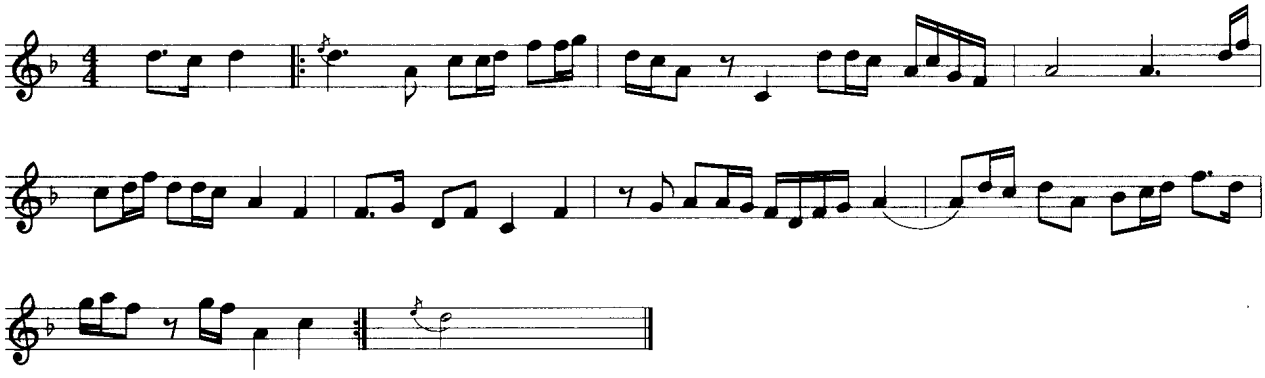
小 开 门(四)

(小　令)



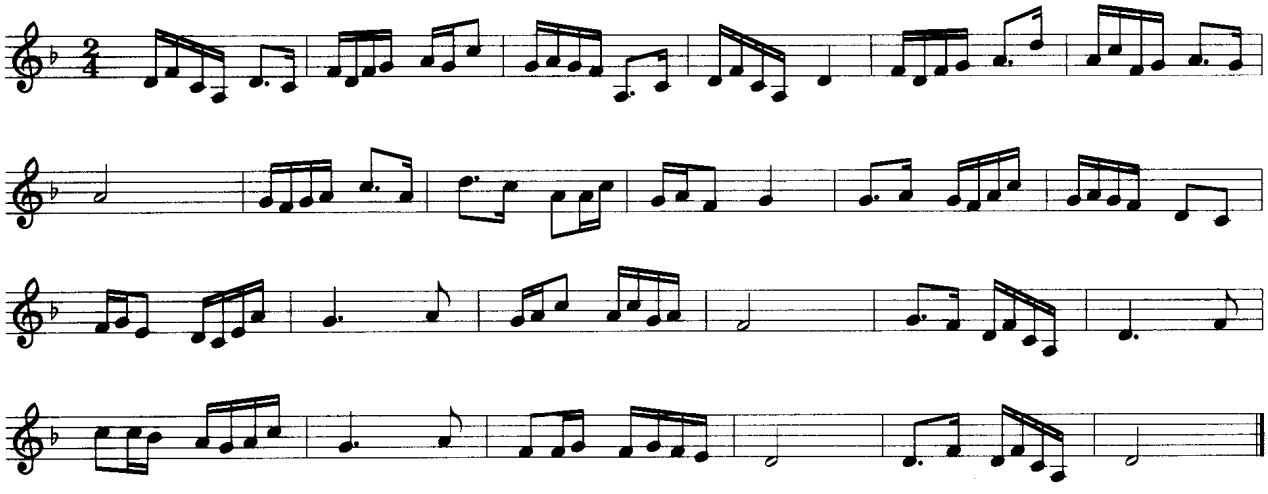
小 开 门(五)

(小 令)



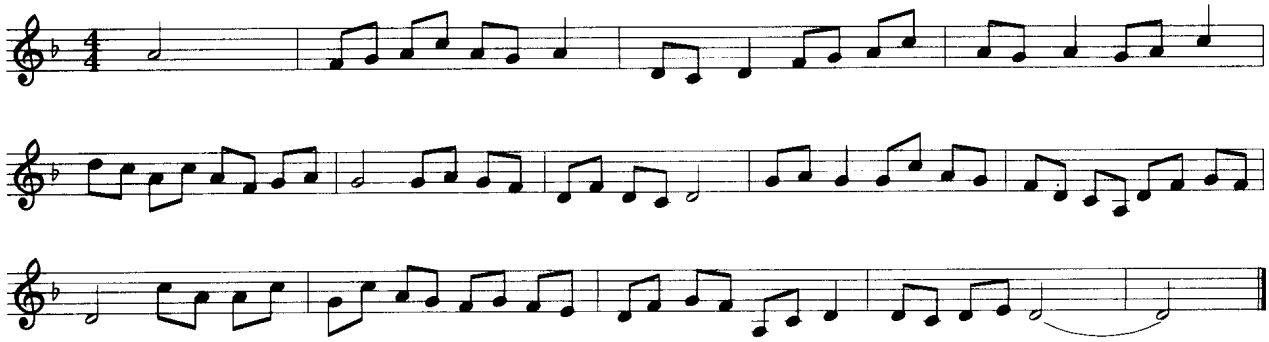
万 年 欢(三)

(小 令)

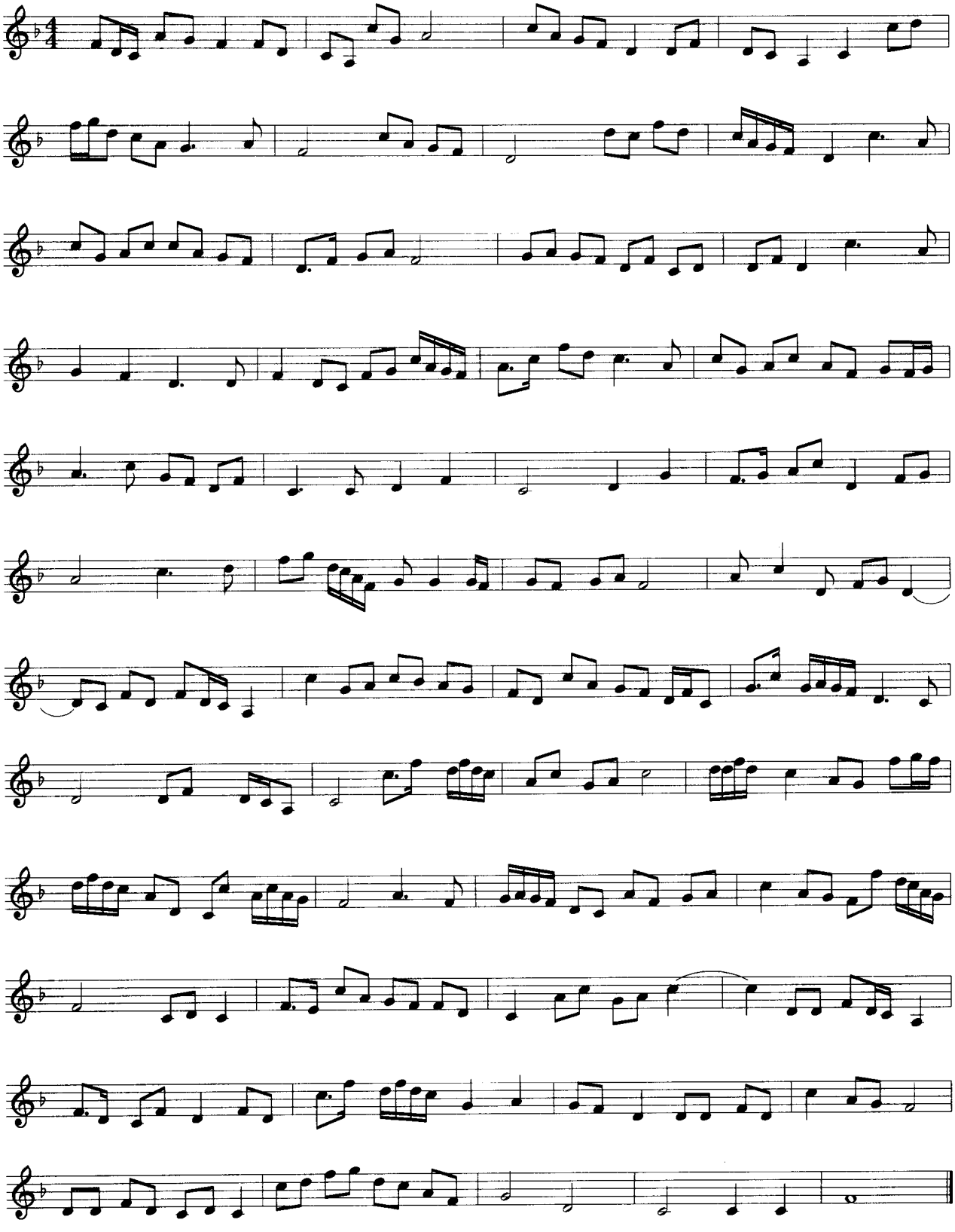


万 年 欢(四)

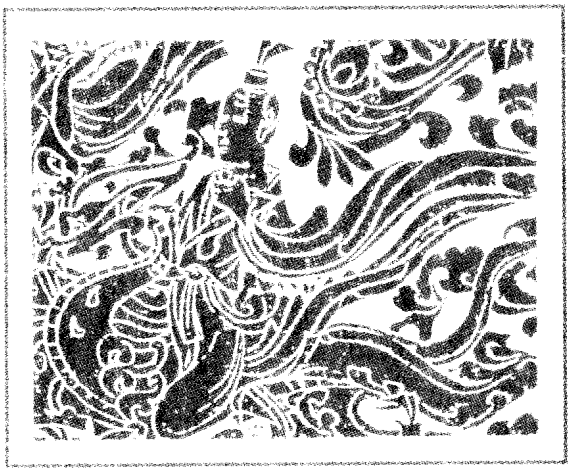
(小 令)



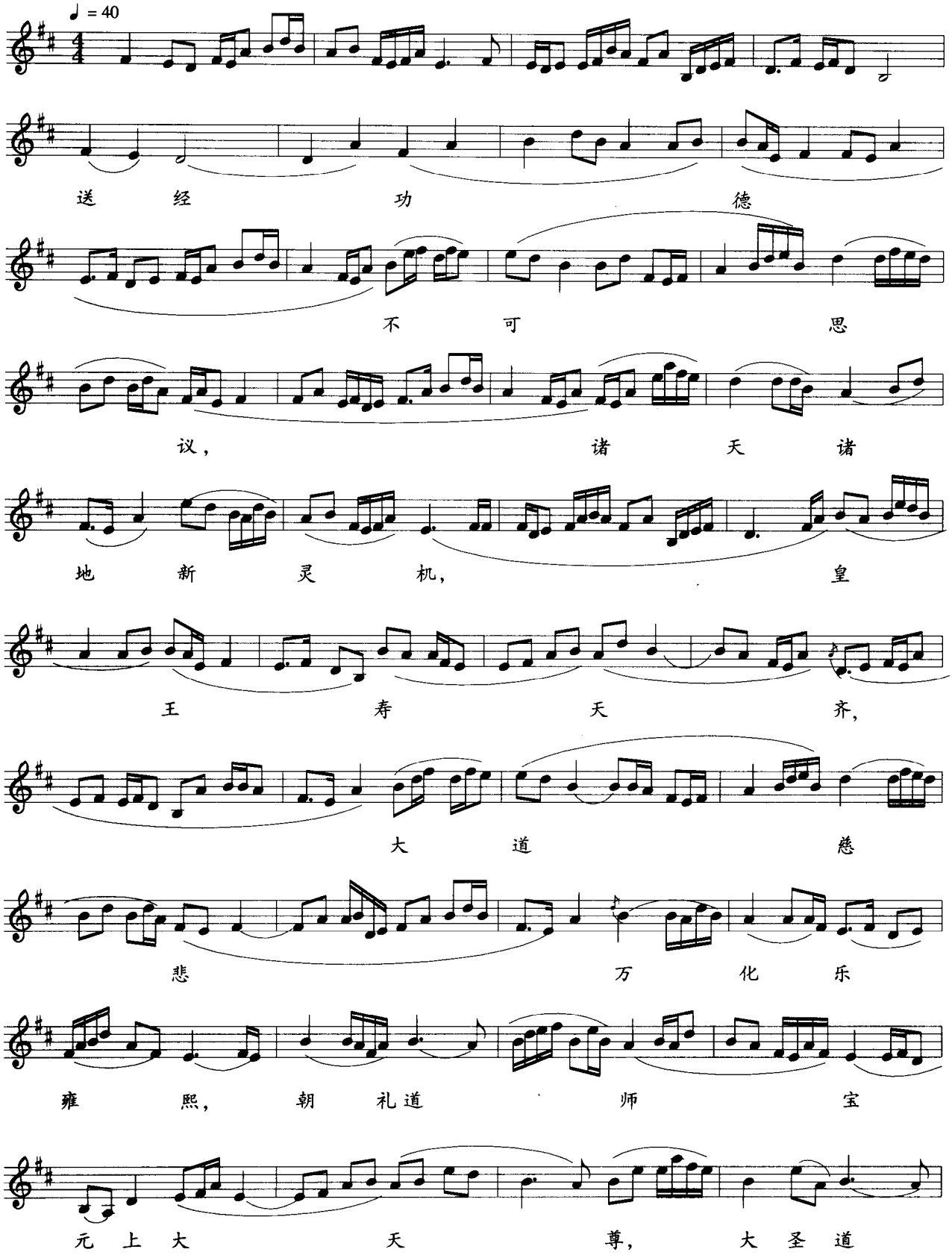
雁儿落(五)

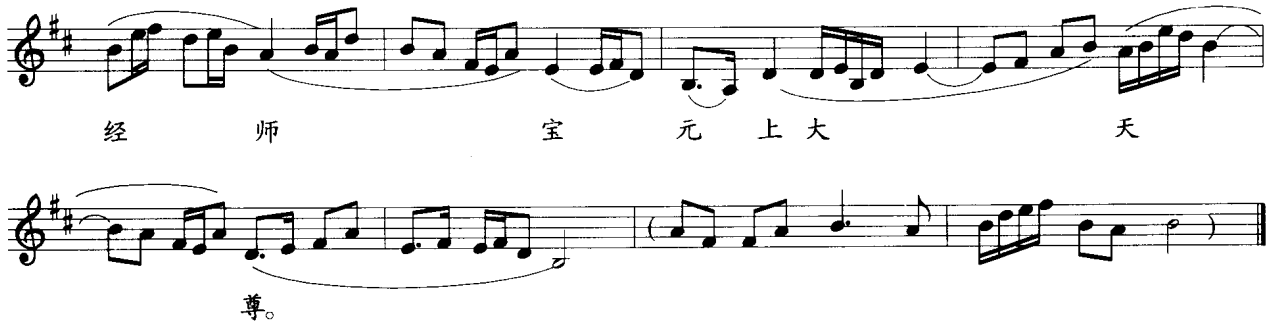


唱赞曲集

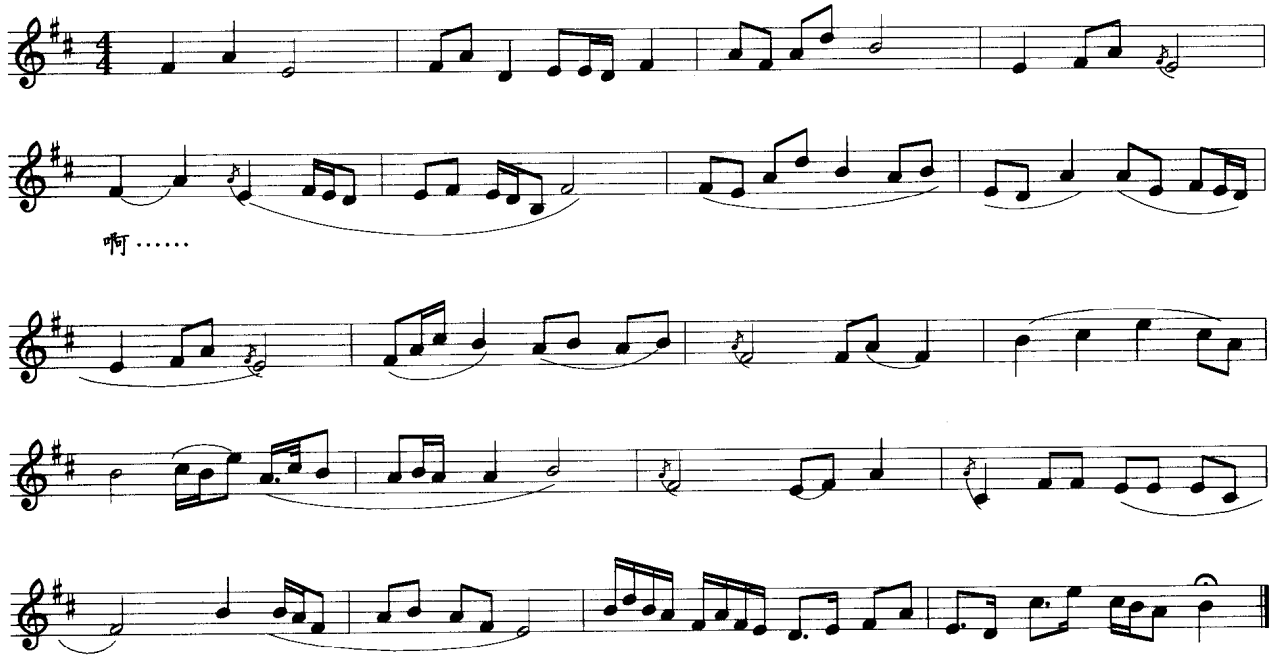


开经赞

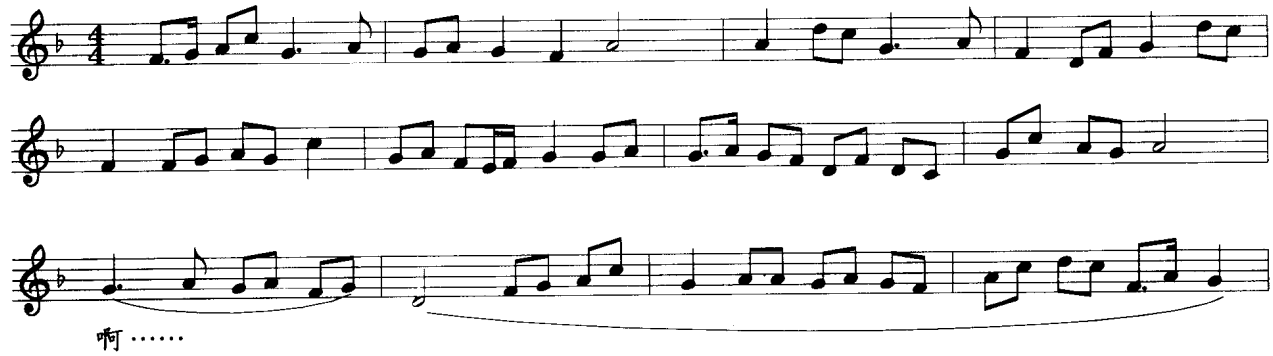


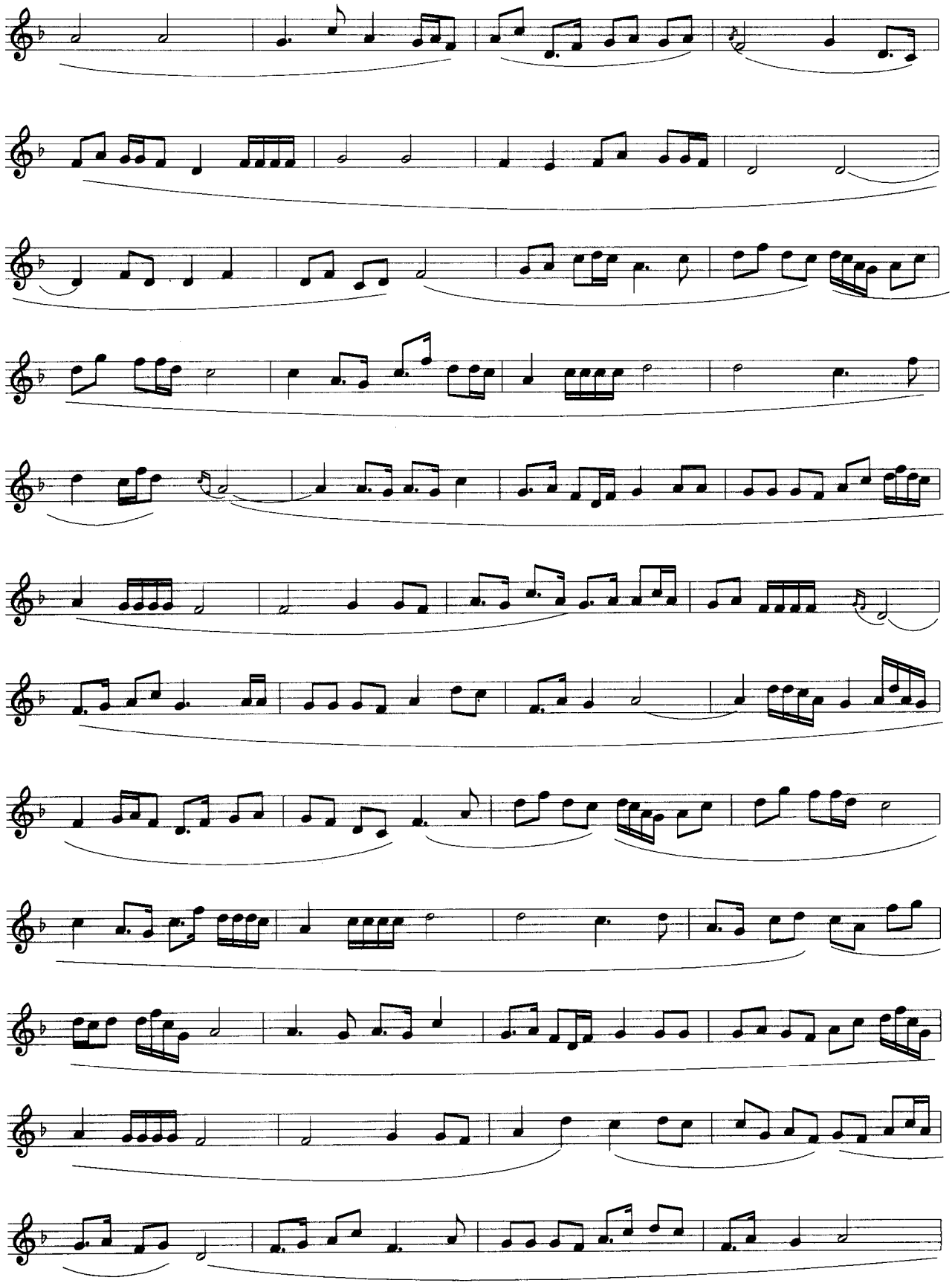


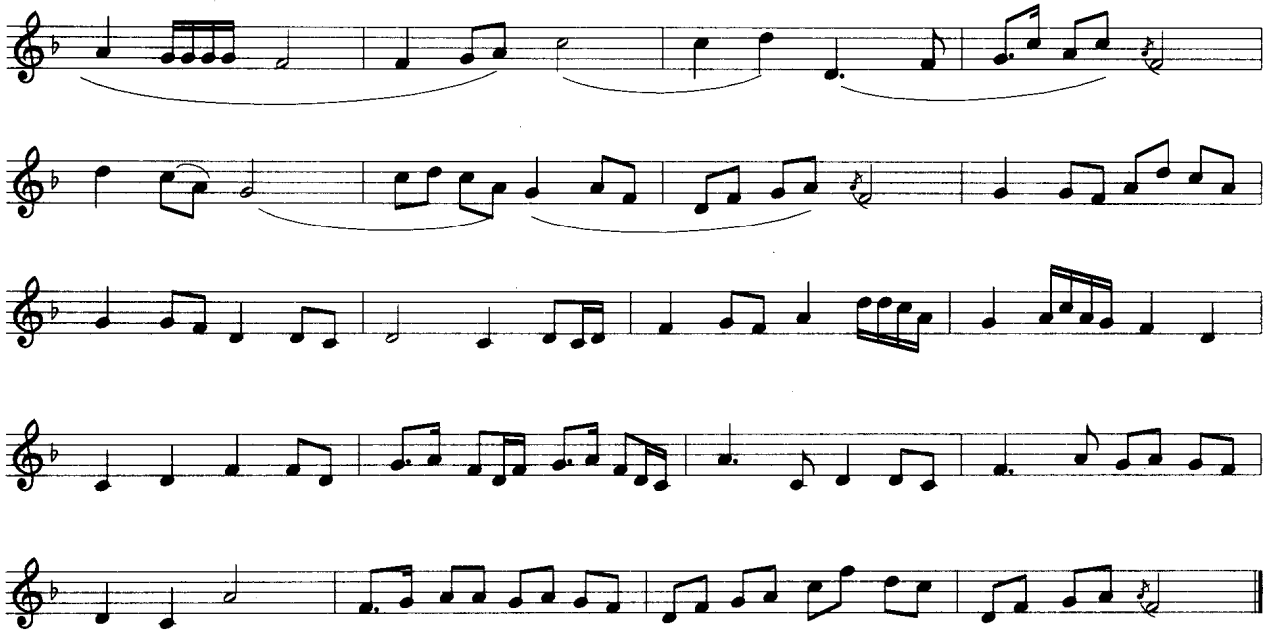
七言散花



黄华荡形天尊

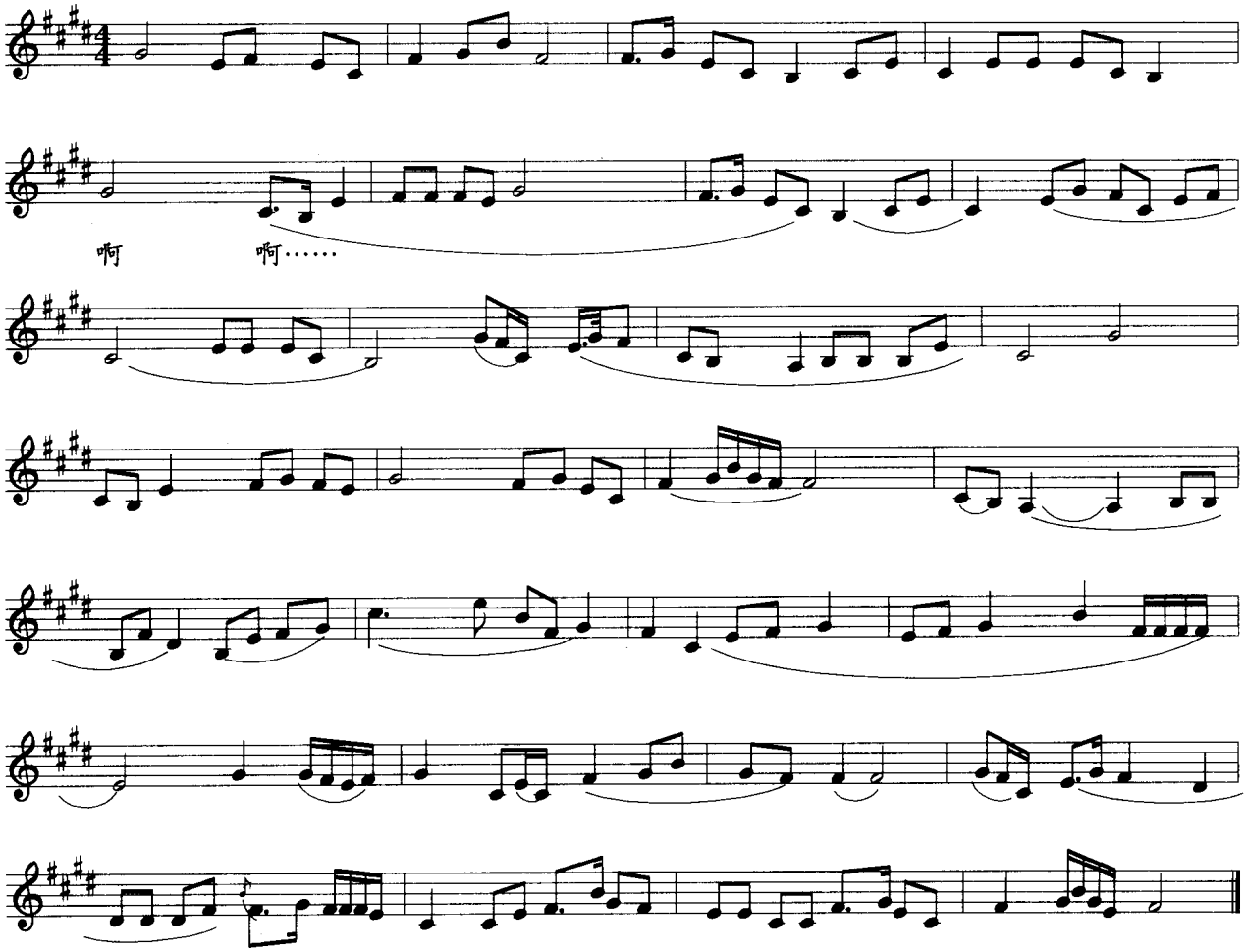




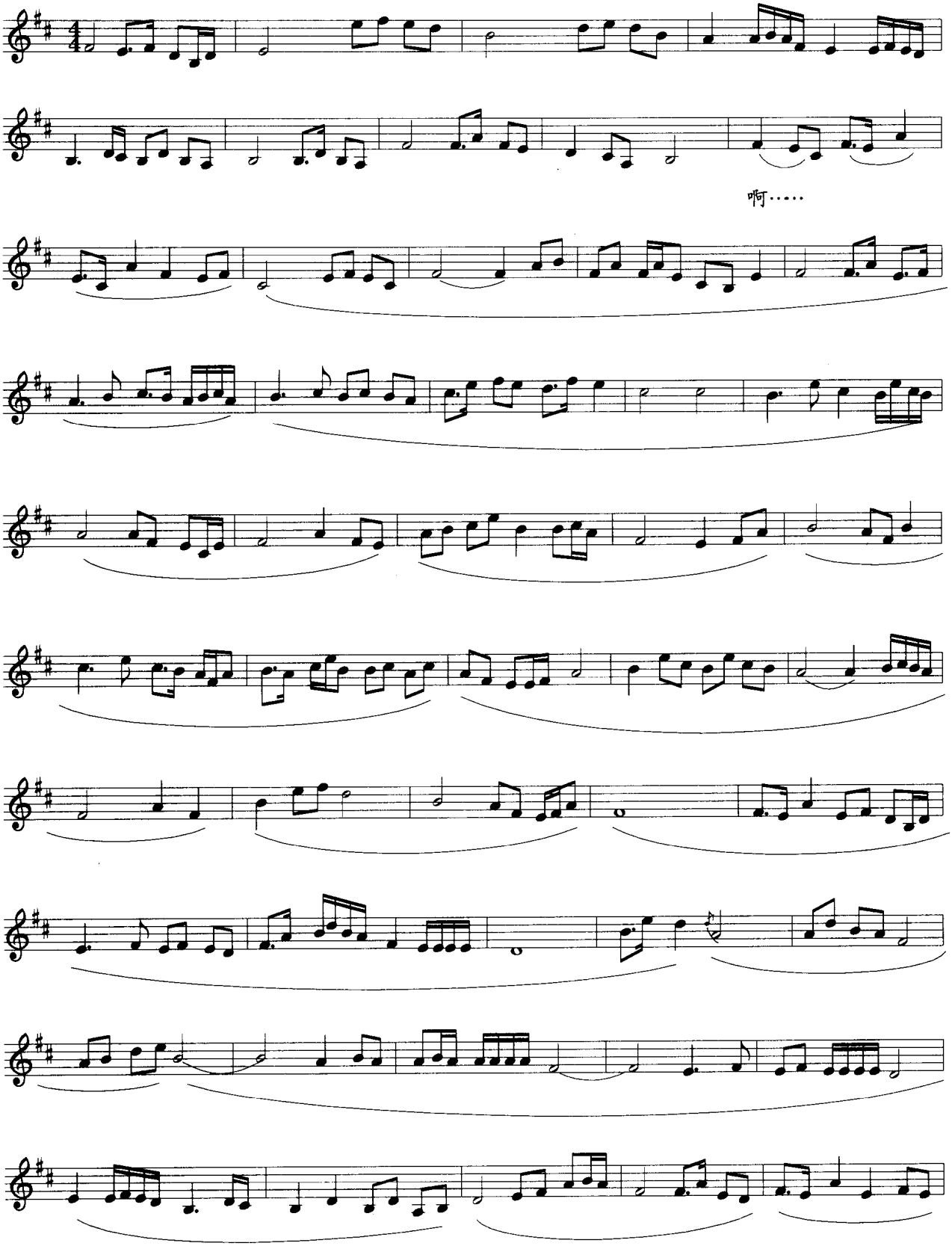


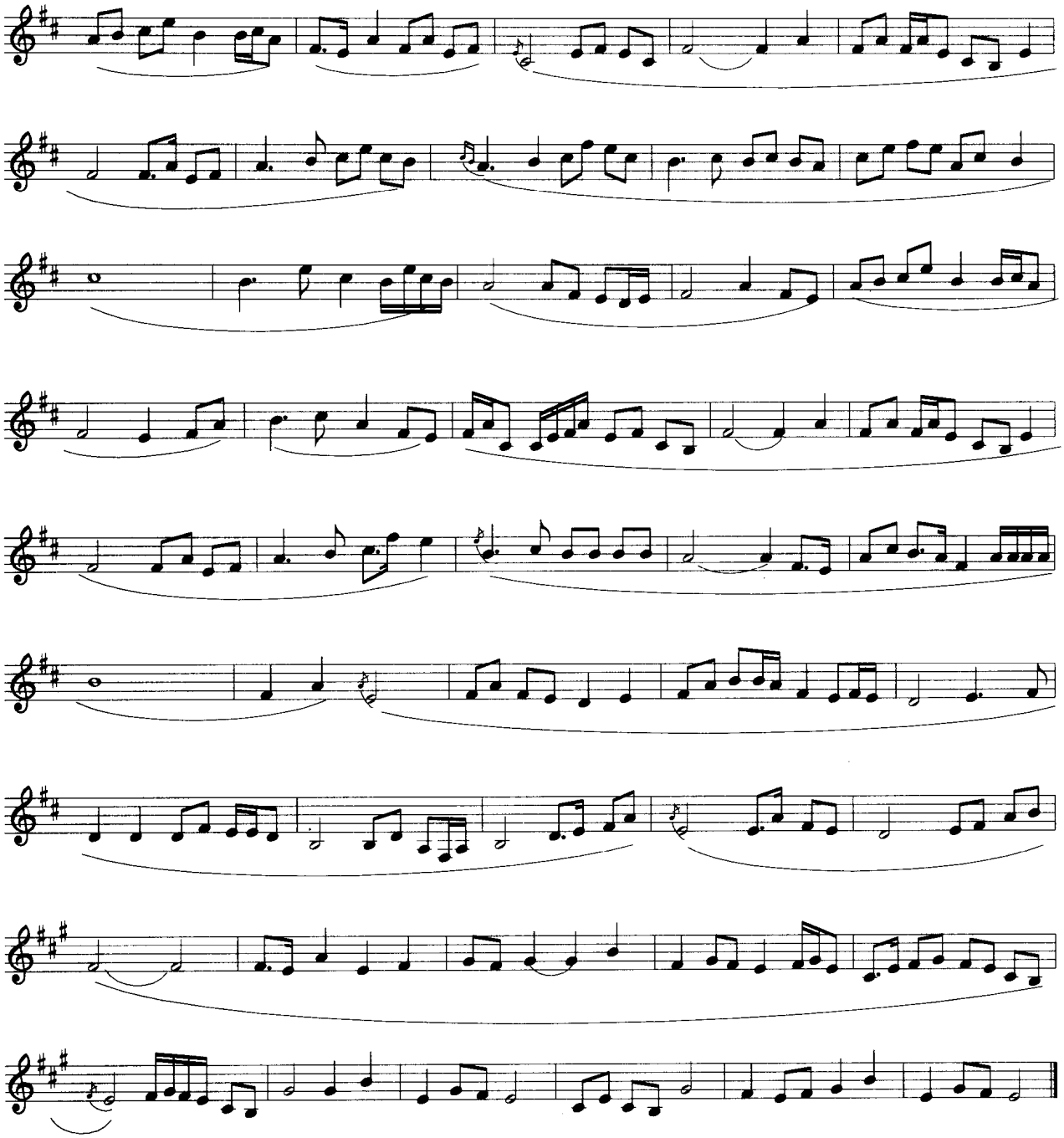
接奏奠真章

捲帘偈

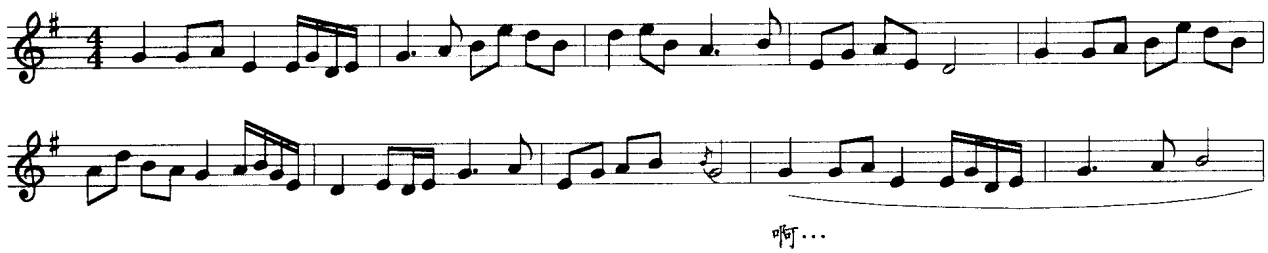


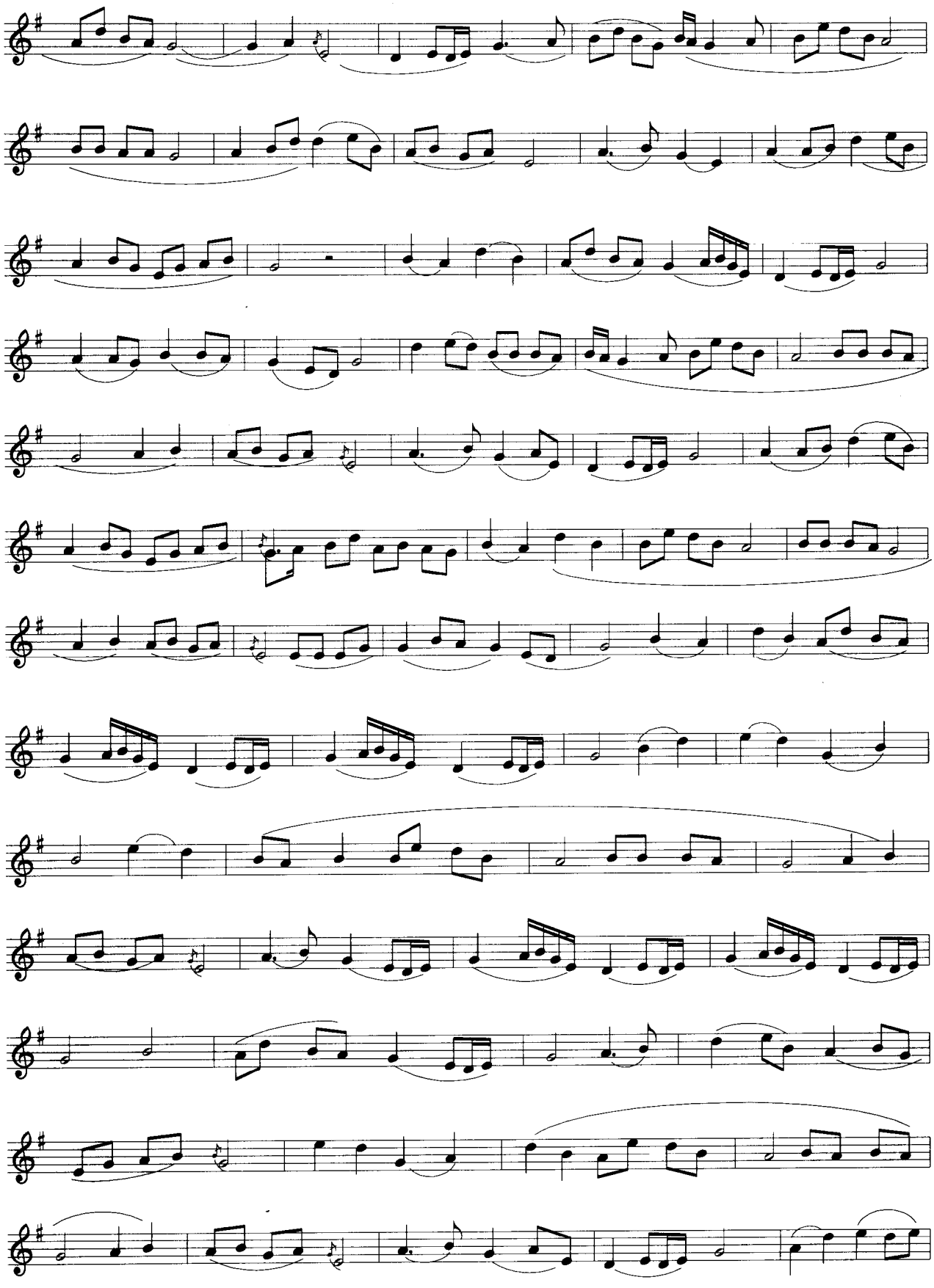
召　请(一)

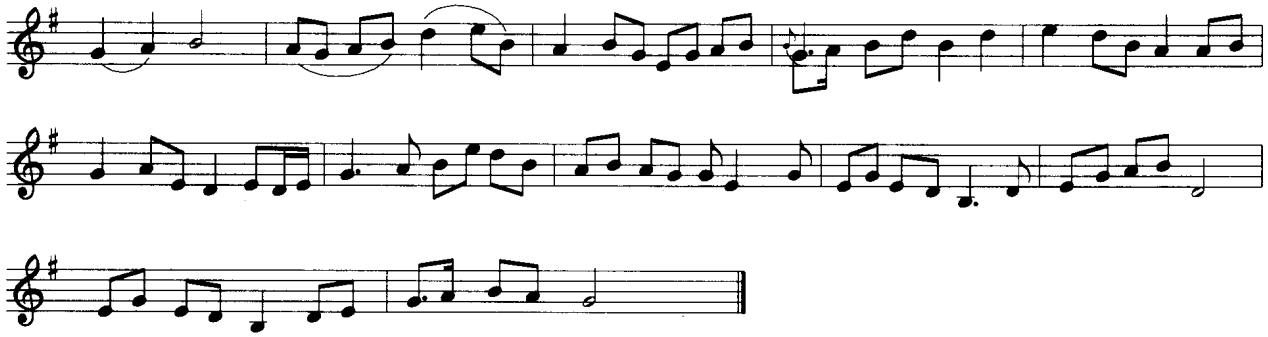




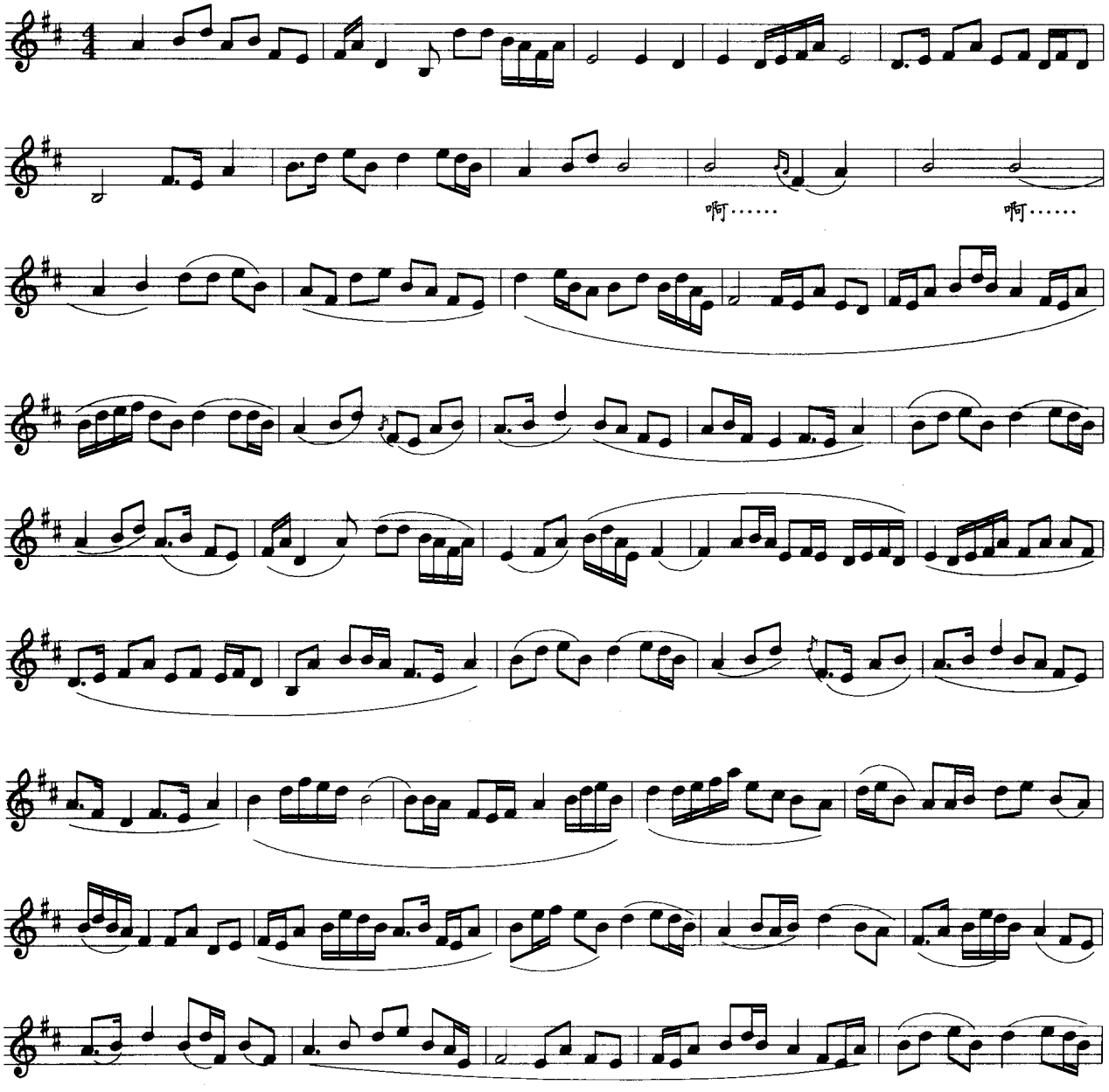
召　请(二)

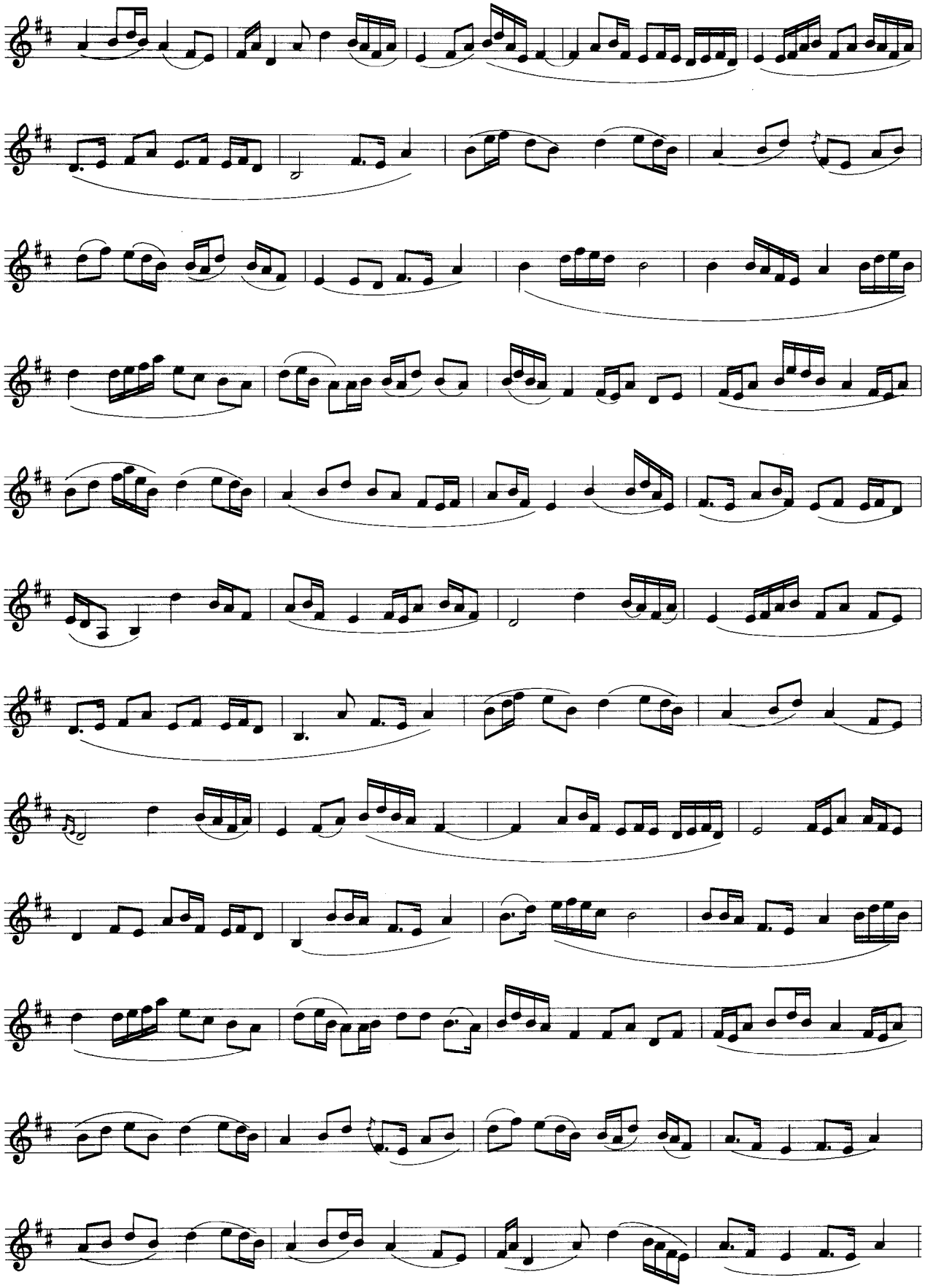


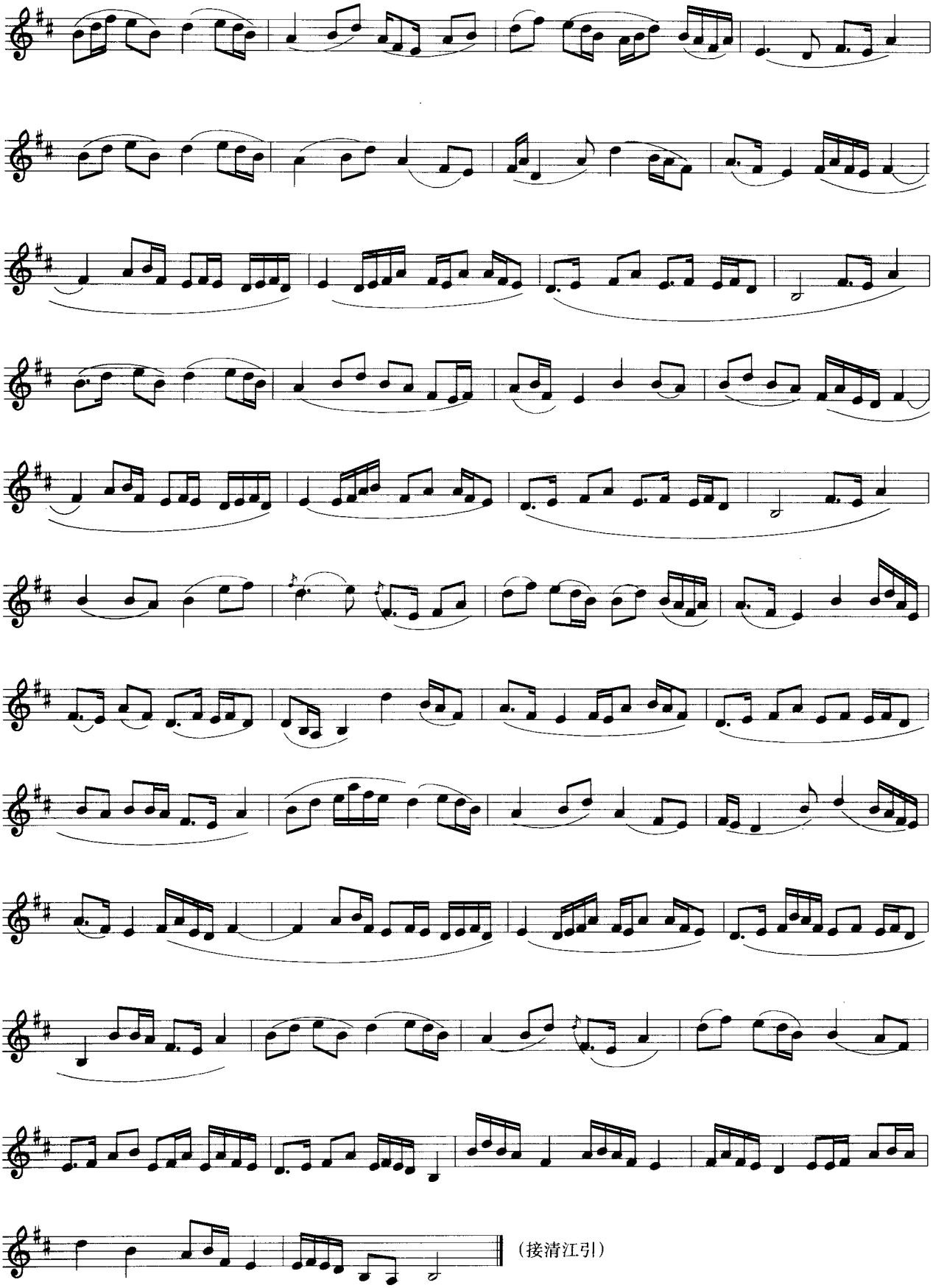




庄子音韵

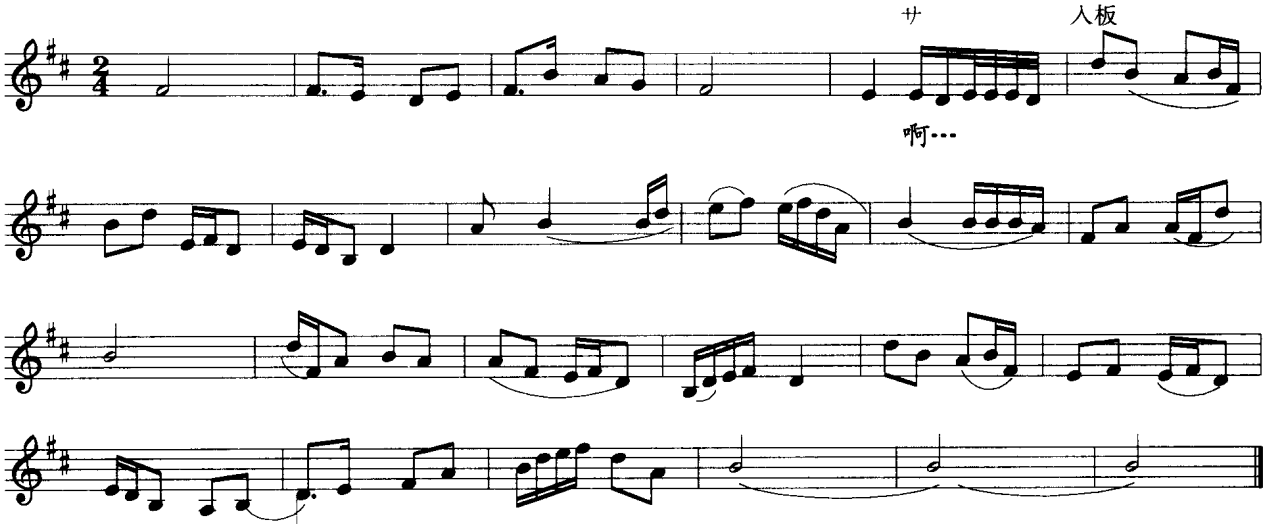




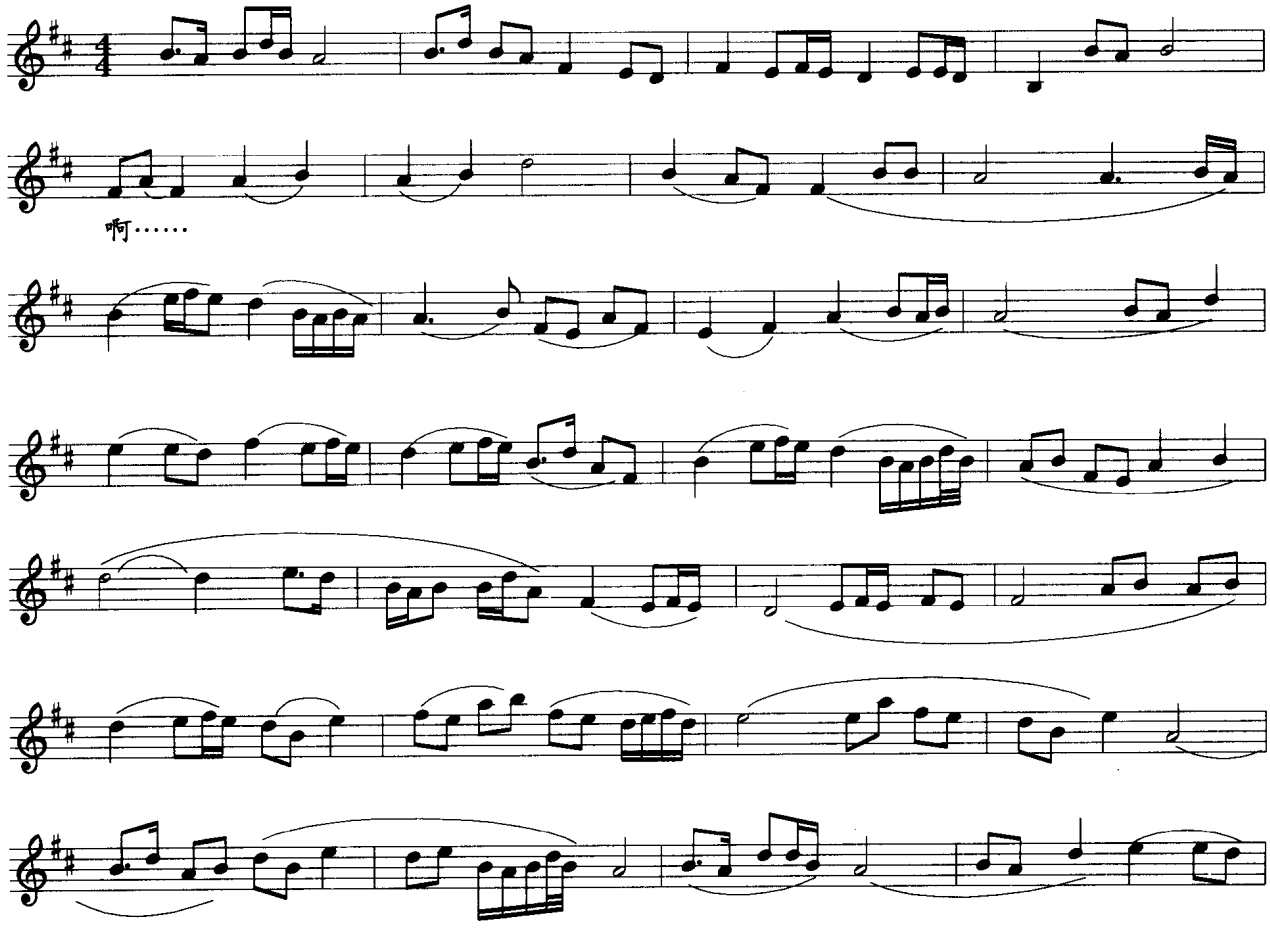


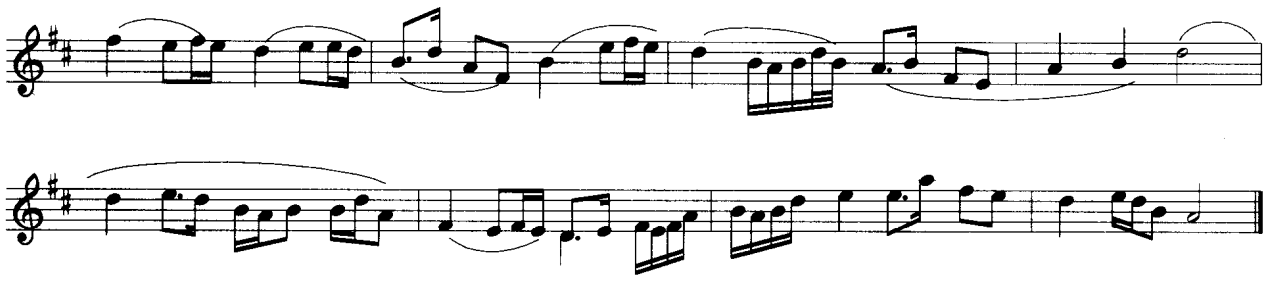
（接清江引）

清江引

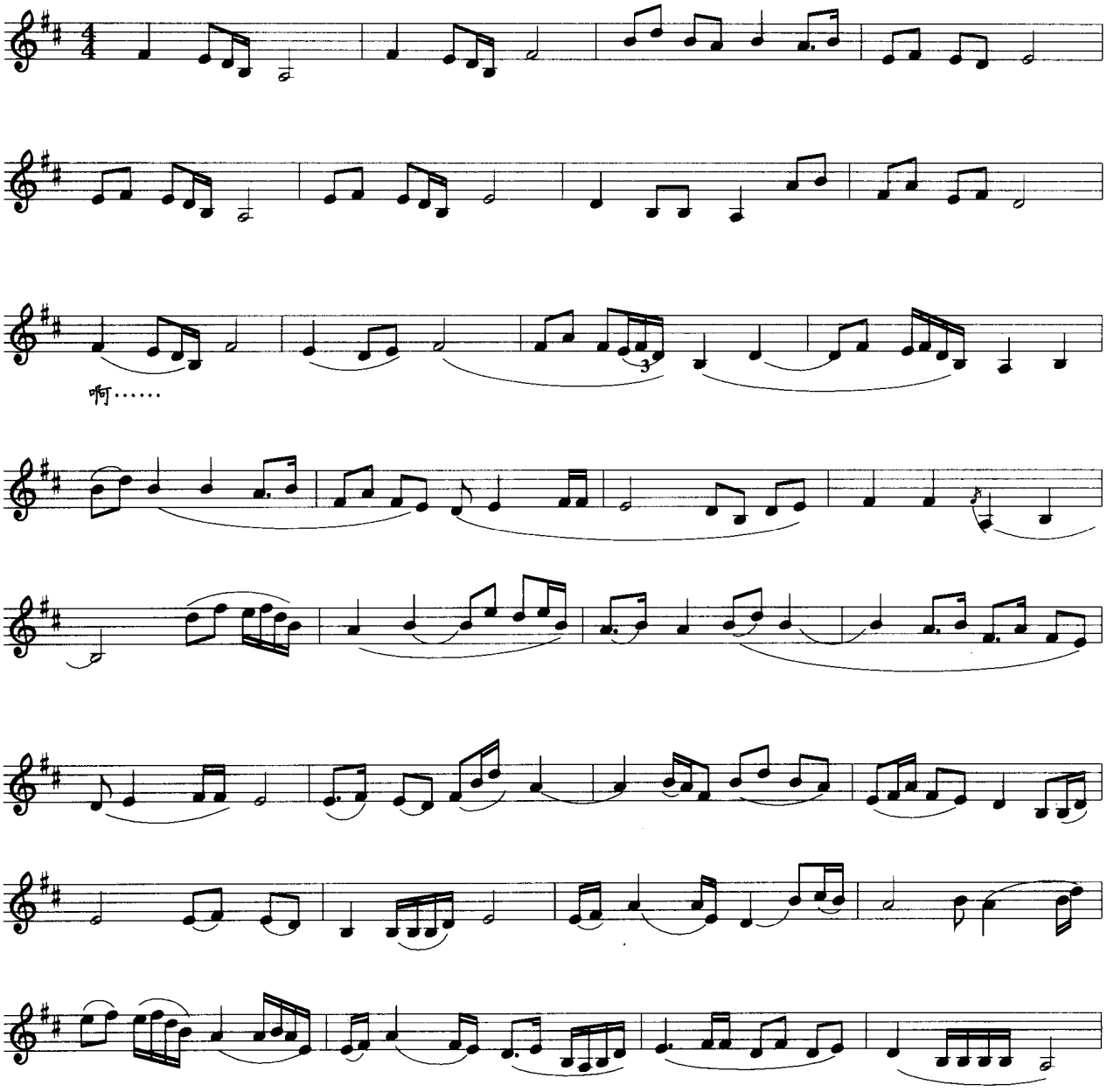


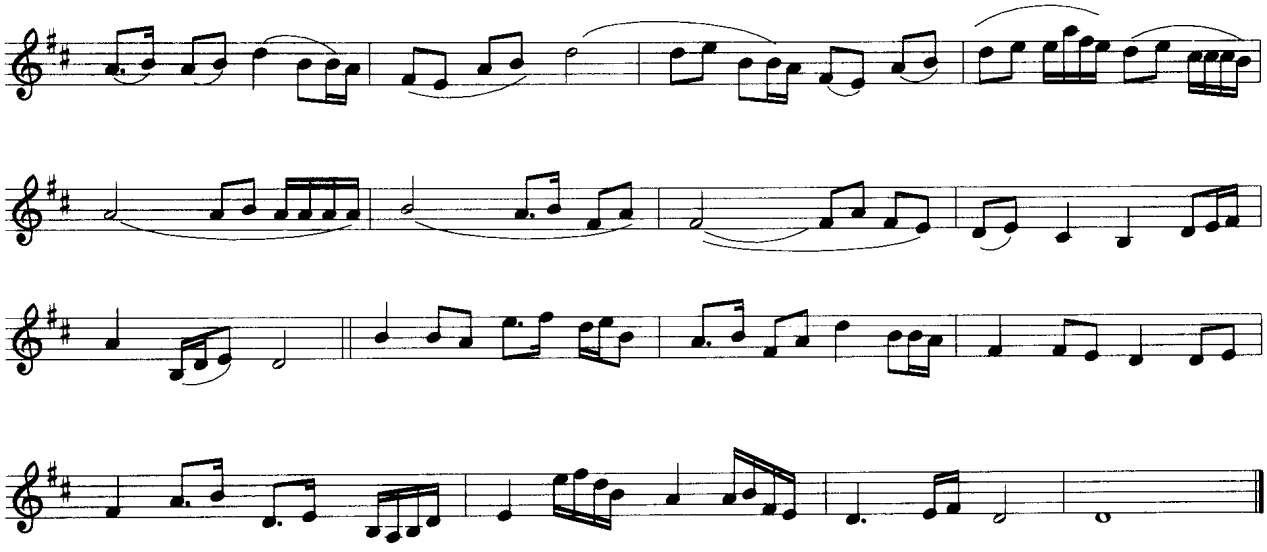
三官颂



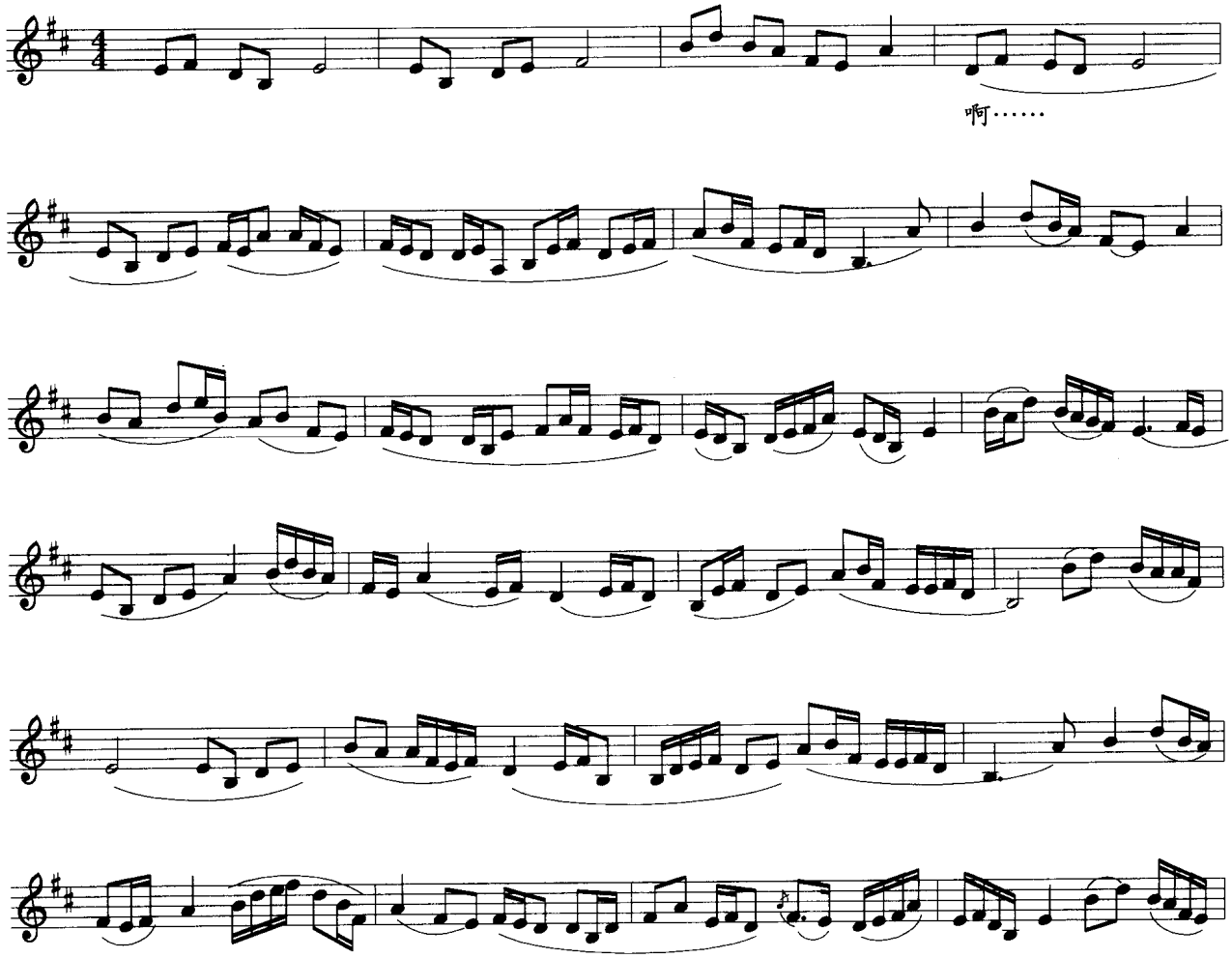


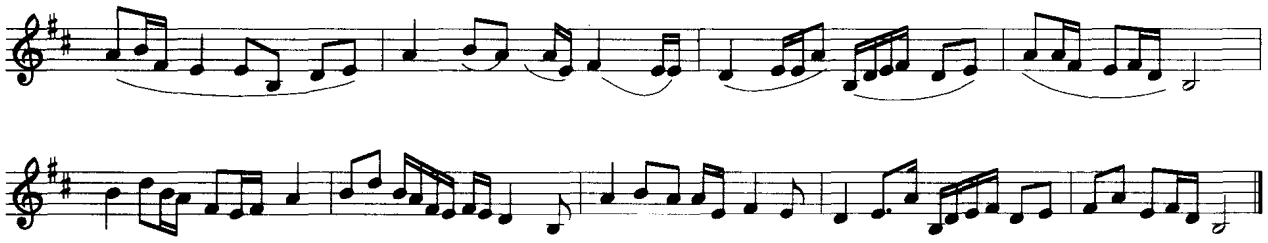
普陀曲



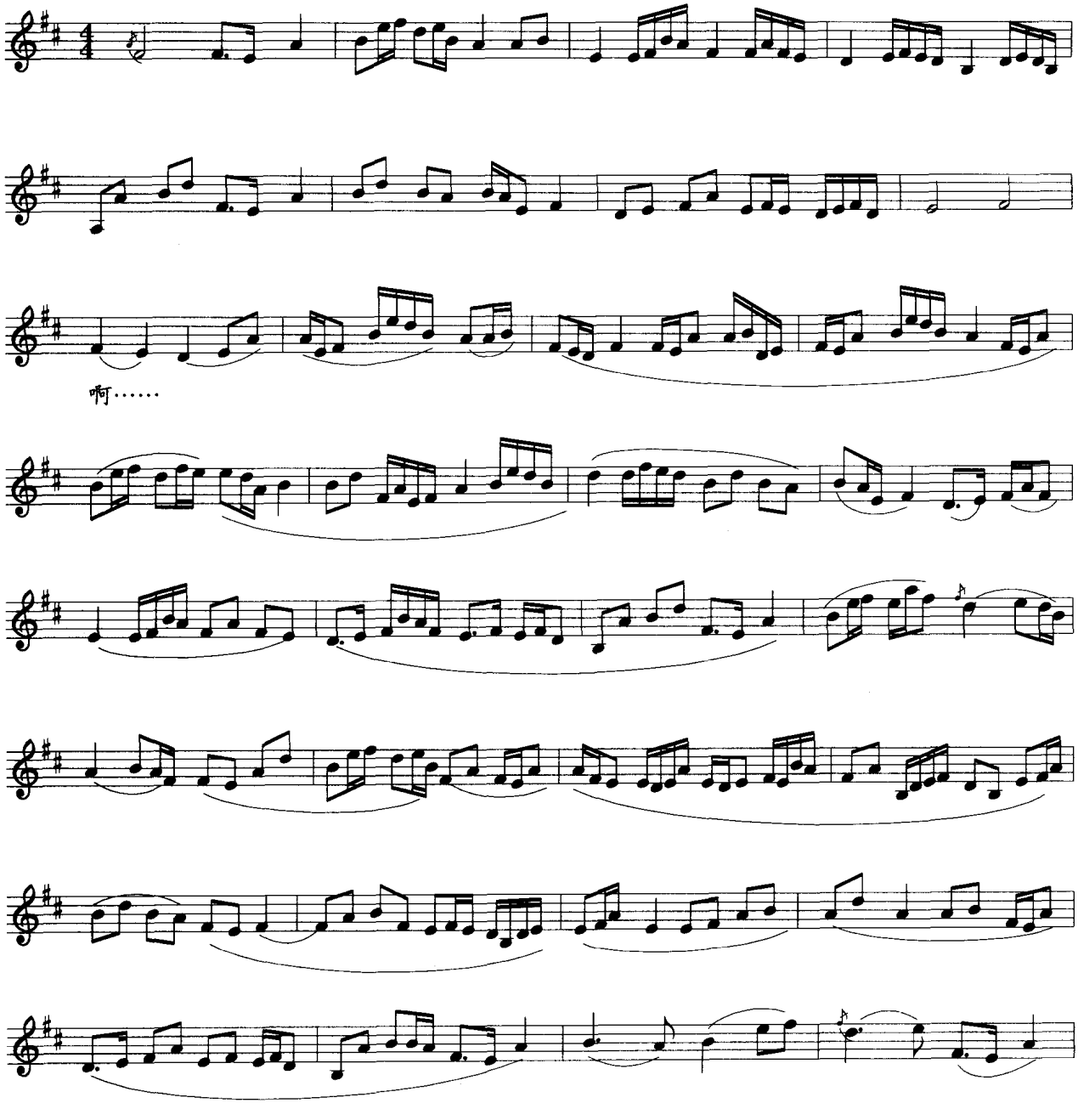


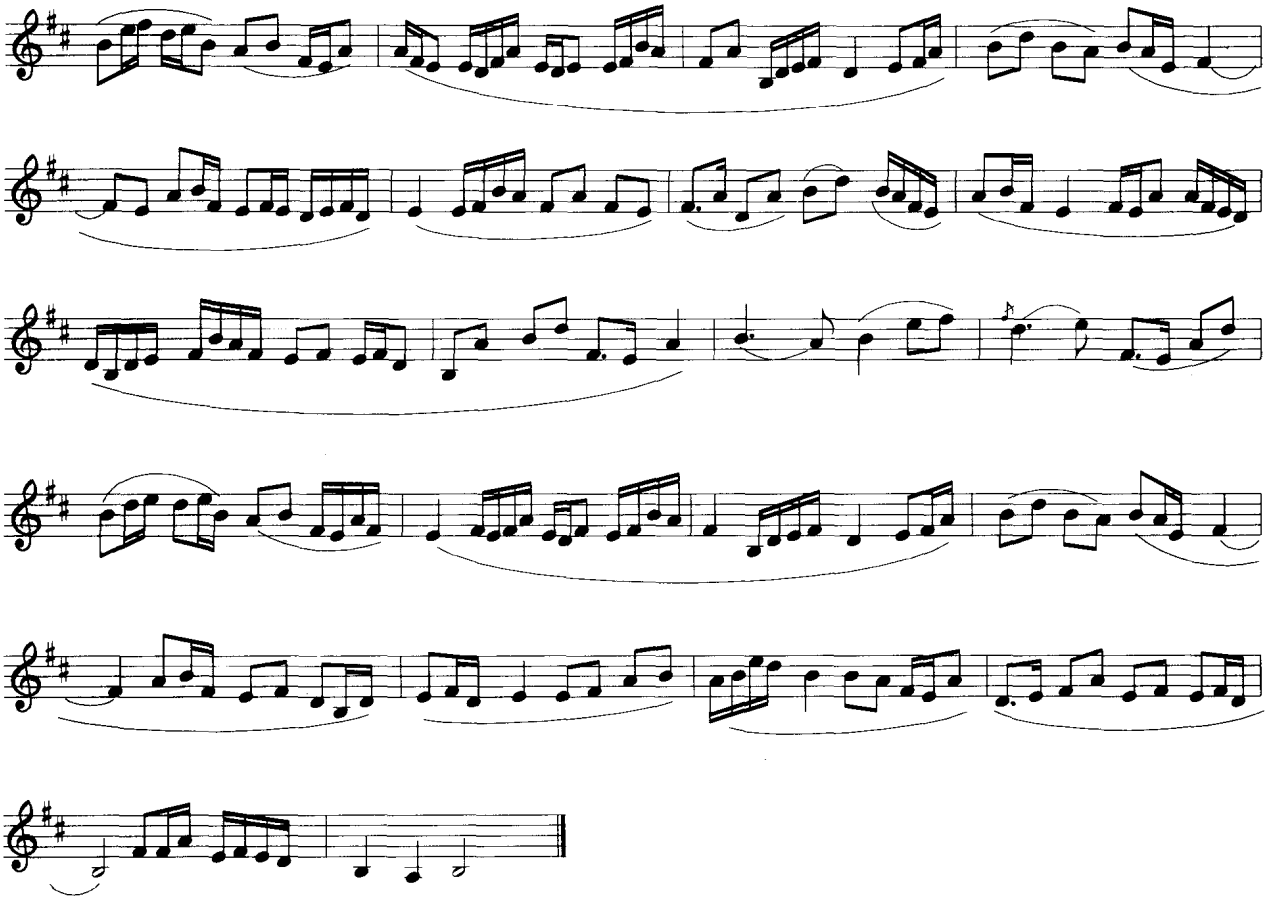
归大海



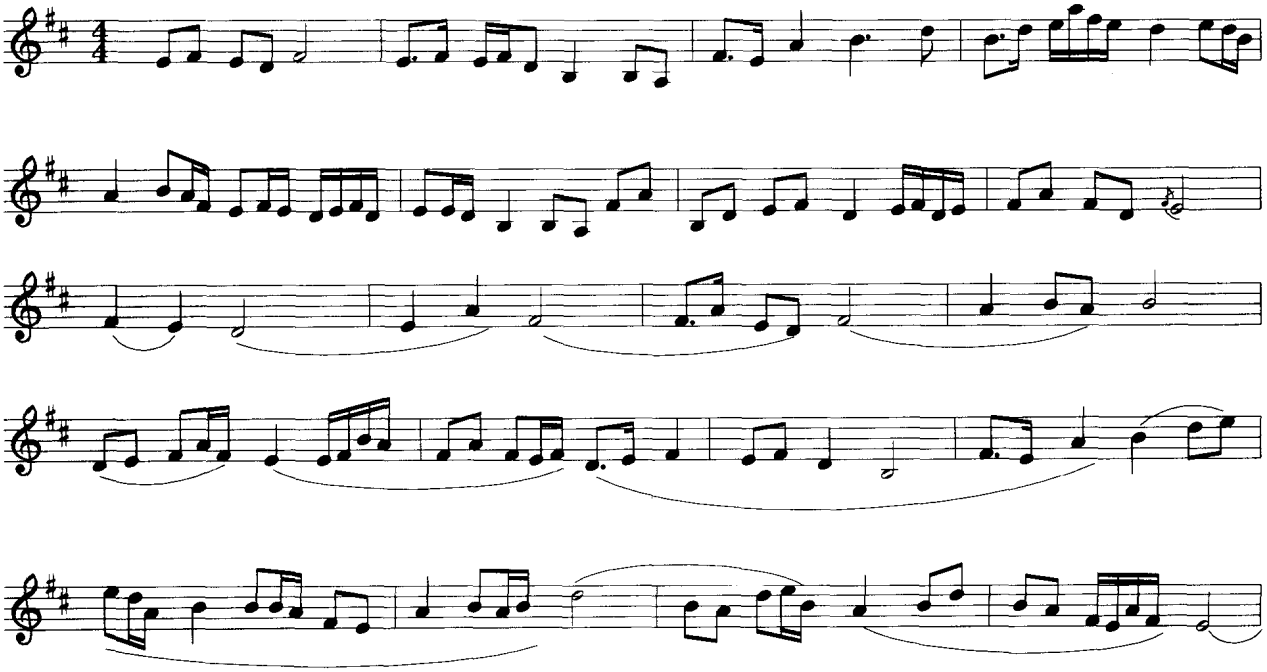


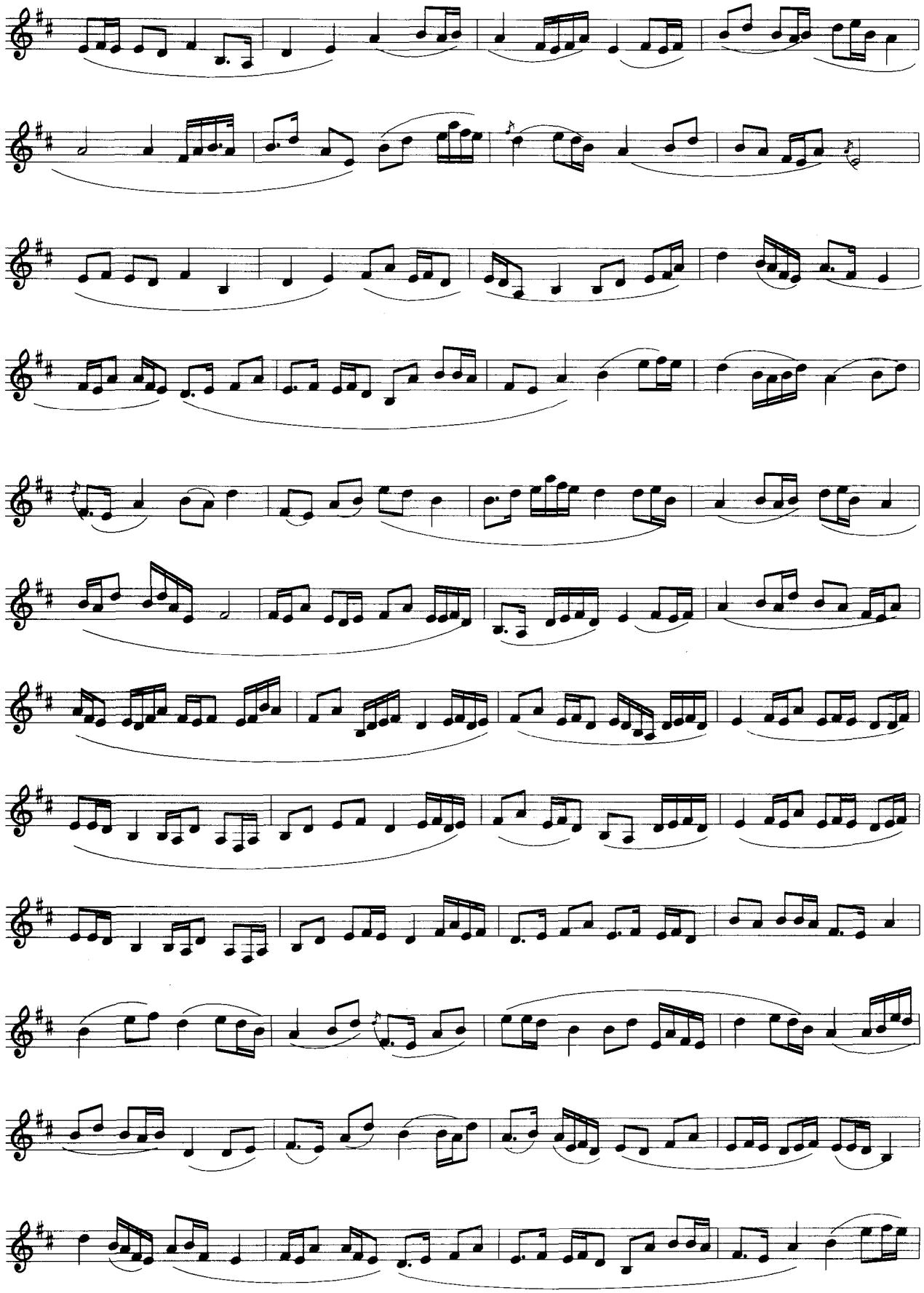
救苦赞

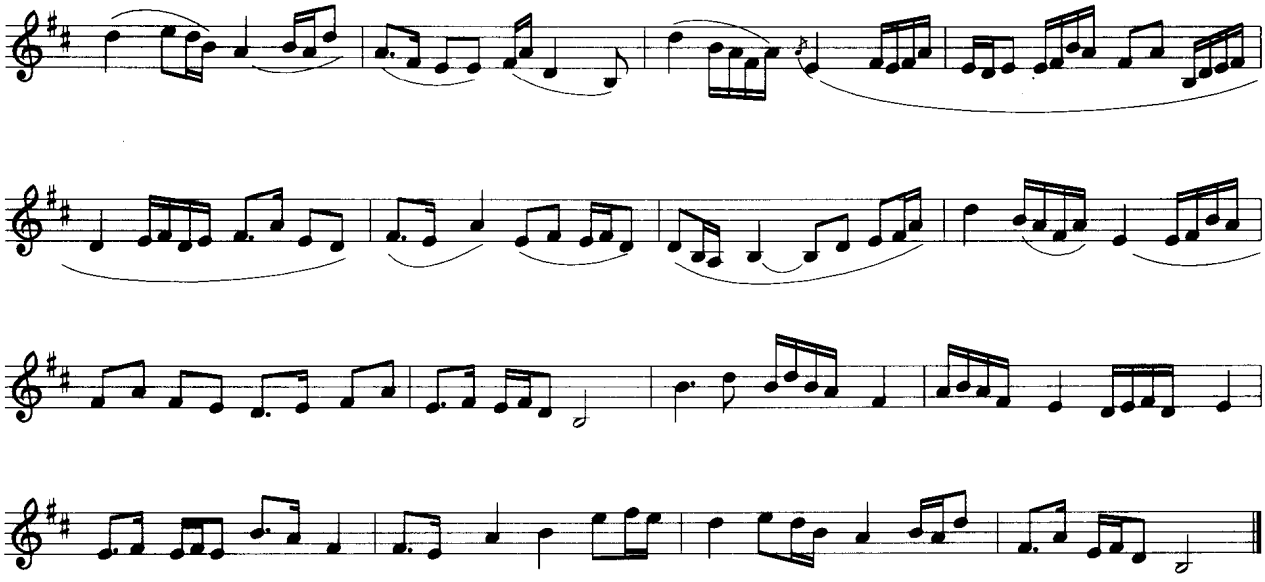




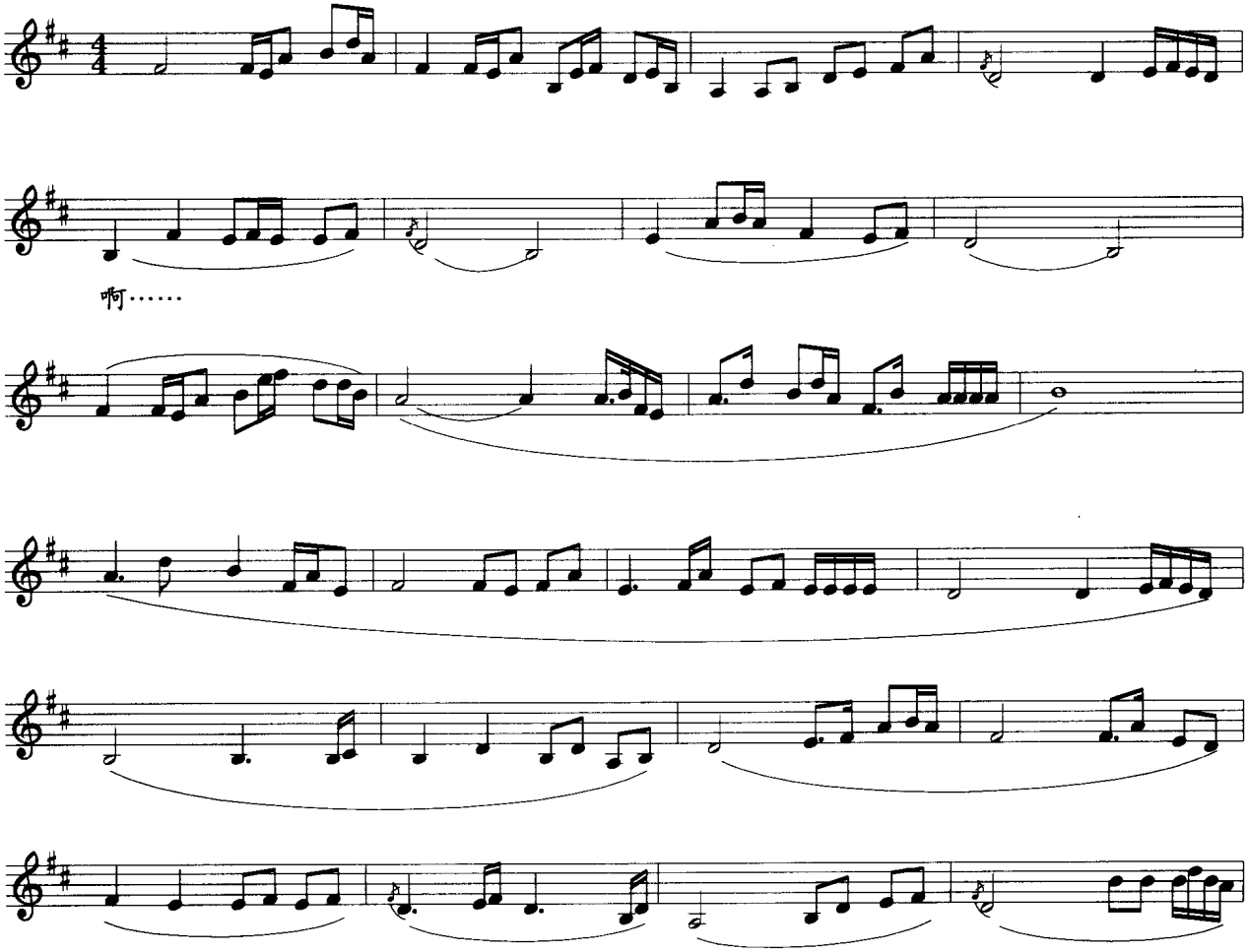
稽首皈依

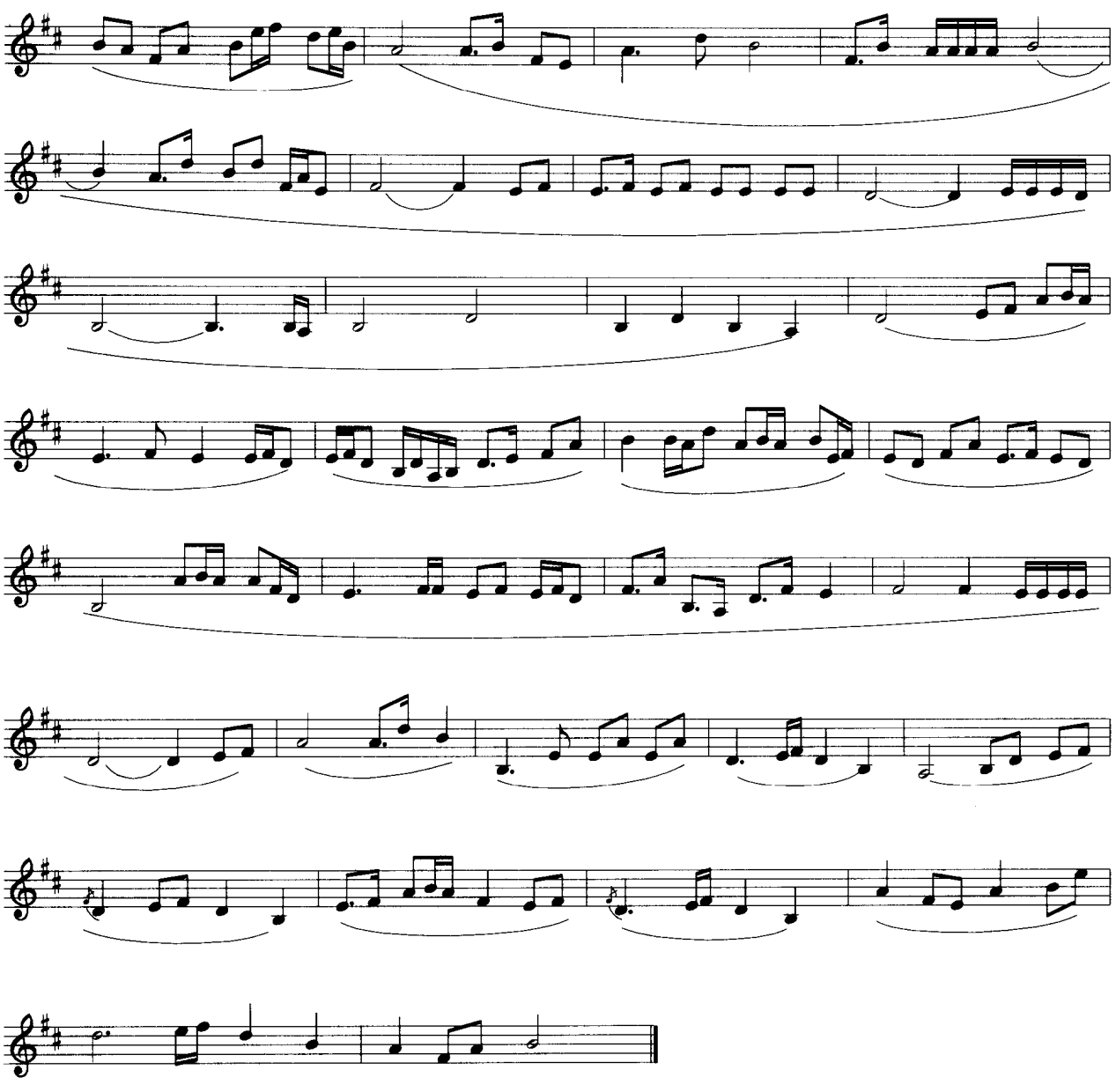






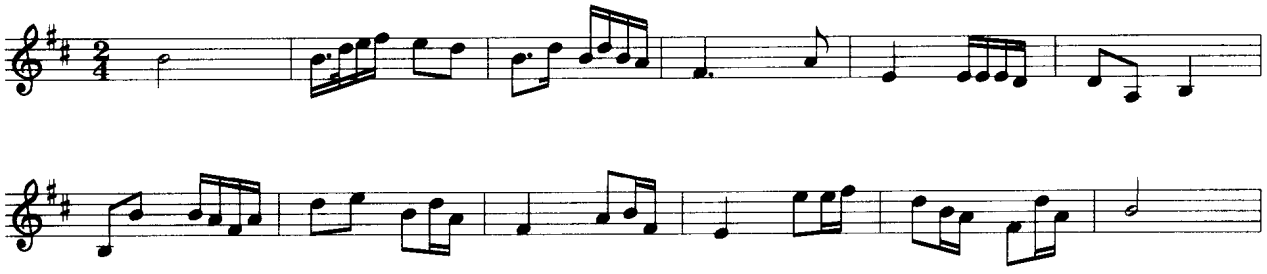
白鹤词

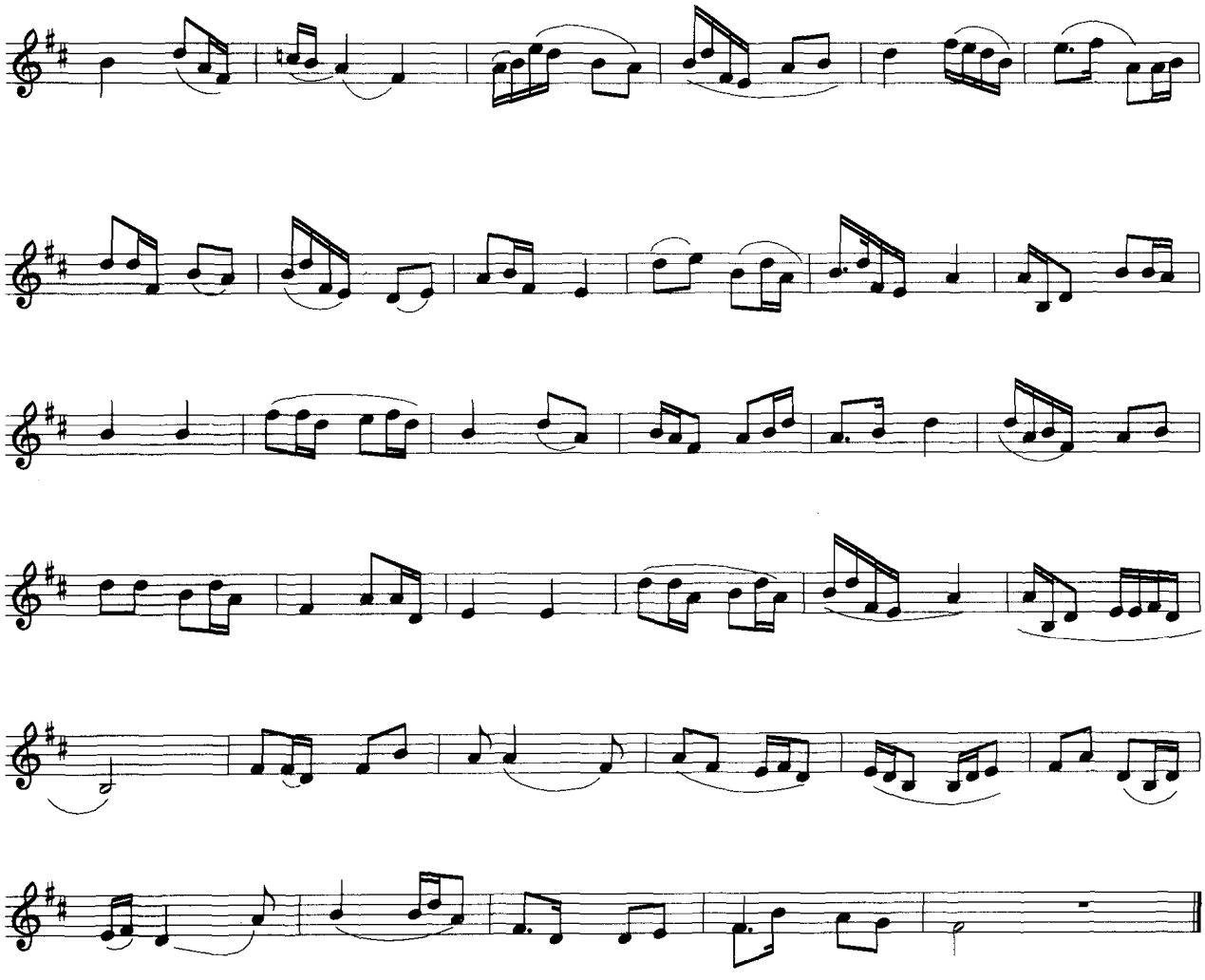




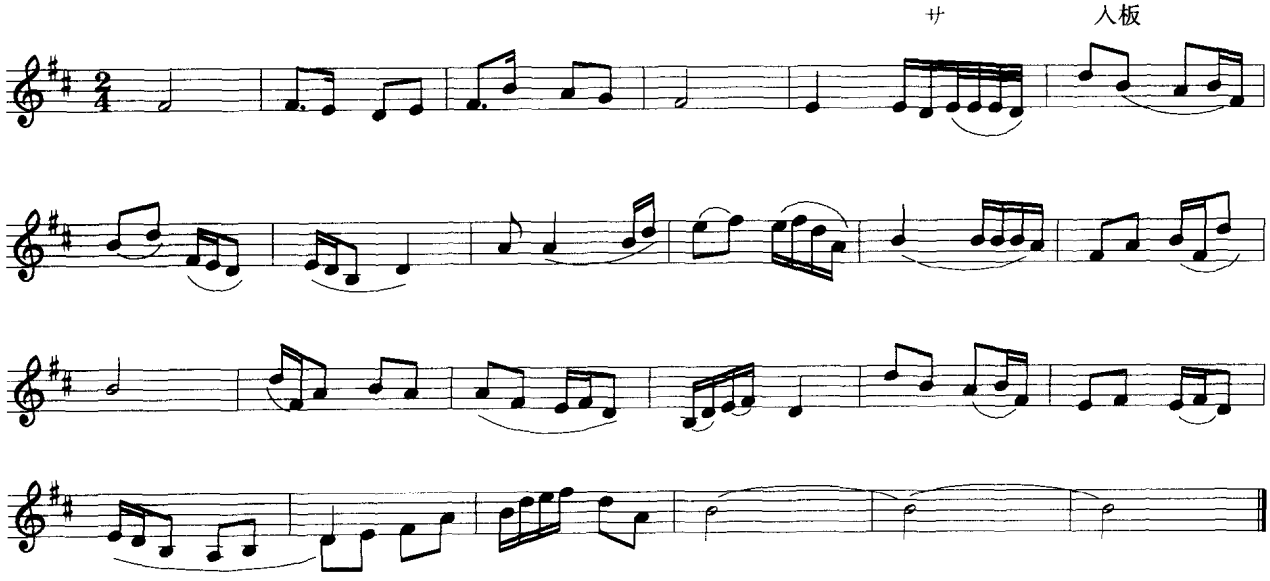
清江吟

（道　情）





清 江 吟(尾声)



四季道情

引 子

白:春 日 才 有 芳草， 夏 天

欣 赏 荷 花， 秋

来 黄 菊 绽 东篱， 冬 见 雪

春季歌古谱

花 满 地。 唱: 到 春 来，

桃杏 开， 斗 芳 菲， 蜂蝶 采，

千红 万紫 真 堪 爱。 黄 莺

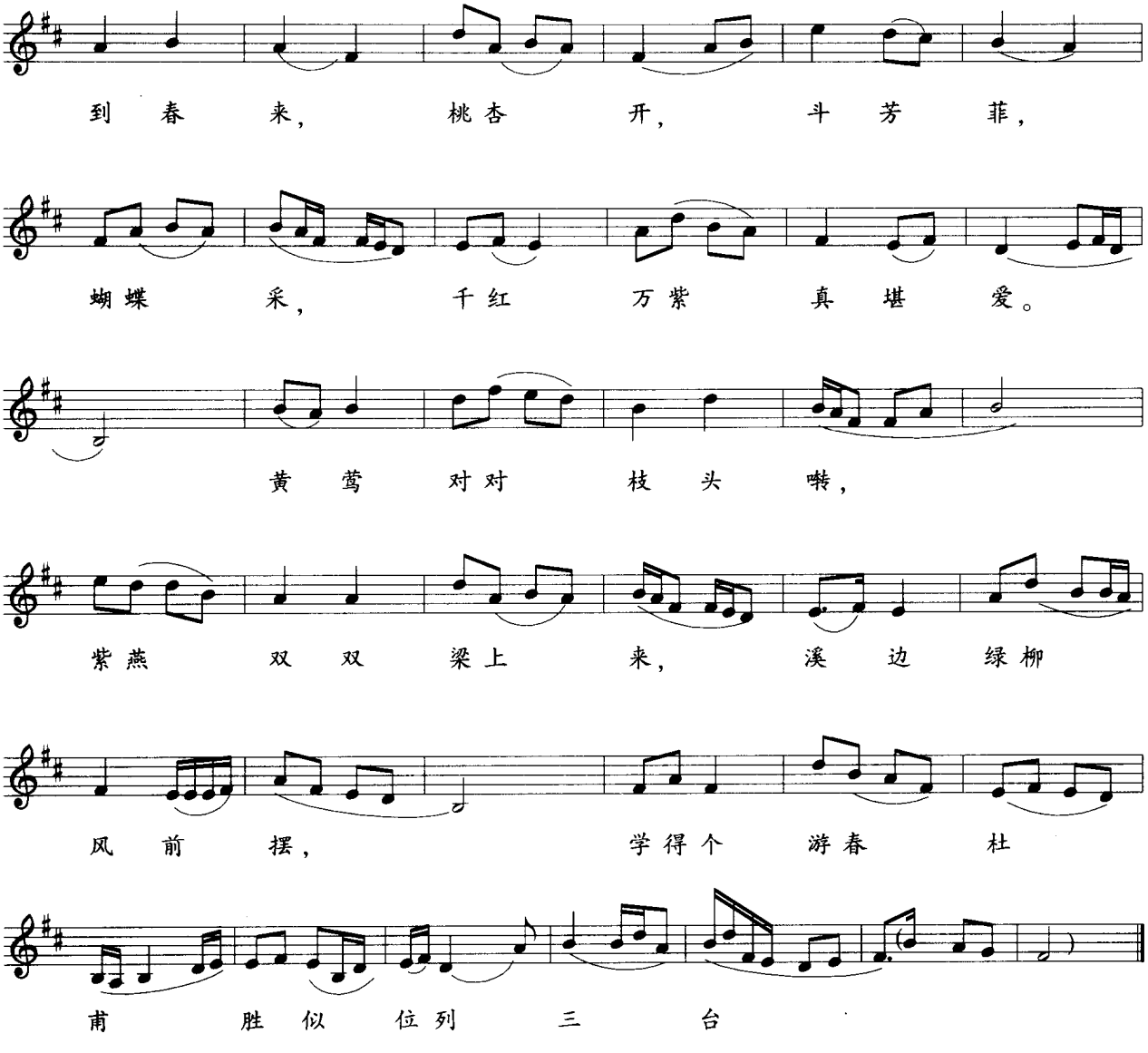
对对 枝 头 啭， 紫燕 双 双

梁上 来。 溪 边 绿柳 风 前 摆，

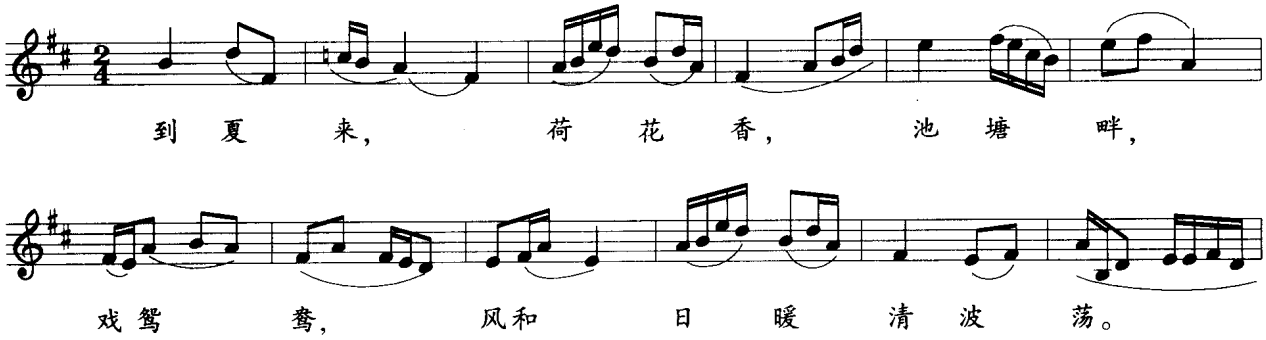
学得个 游春 杜 甫 胜似 那

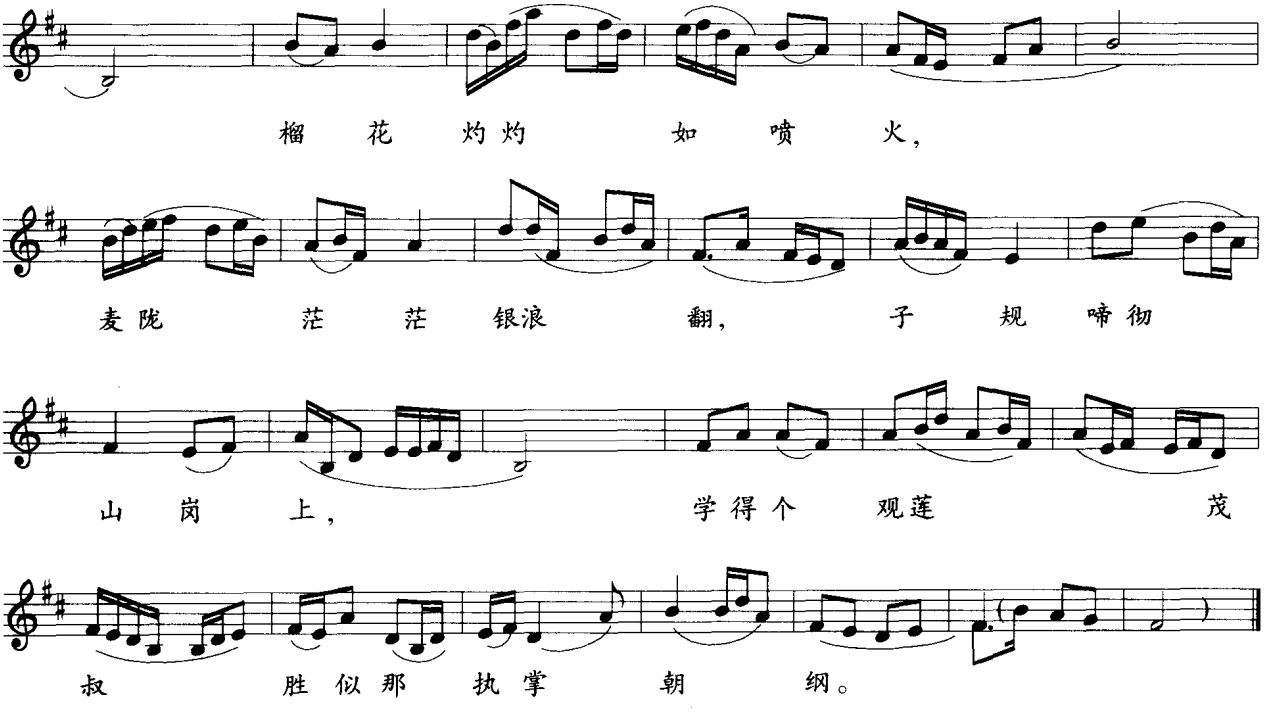
位 列 三 台。

春季歌(时谱)

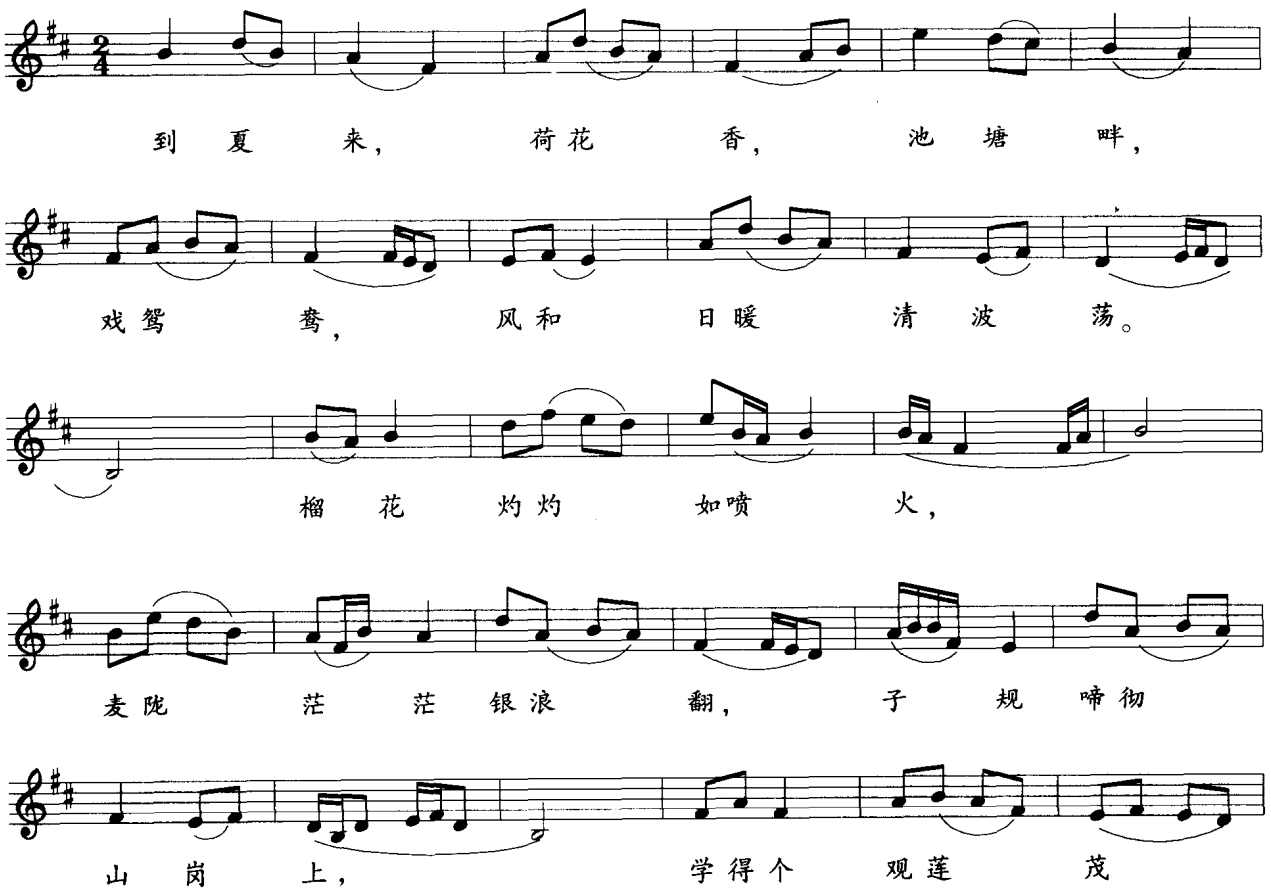

到 春 来， 桃 杏 开， 斗 芳 菲，
蝴 蝶 采， 千 红 万 紫 真 堪 爱。
黄 莺 对 对 枝 头 啭，
紫 燕 双 双 梁 上 来， 溪 边 绿 柳
风 前 摆， 学 得 个 游 春 杜
甫 胜 似 位 列 三 台

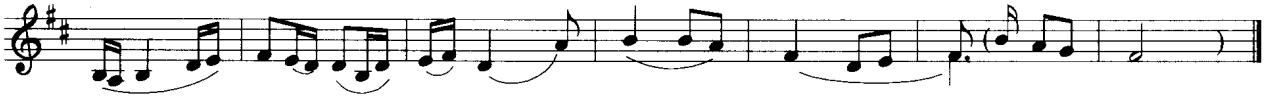
夏季歌(时谱)


到 夏 来， 荷 花 香， 池 塘 畔，
戏 鸳 鸯， 风和 日 暖 清 波 荡。

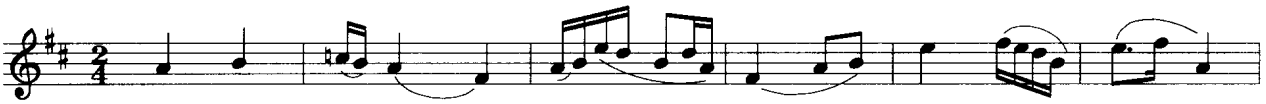

榴 花 灼灼 如 喷 火，
麦陇 茫 茫 银浪 翻， 子 规 啼彻
山 岗 上， 学得个 观莲 茂
叔 胜似那 执掌 朝 纲。

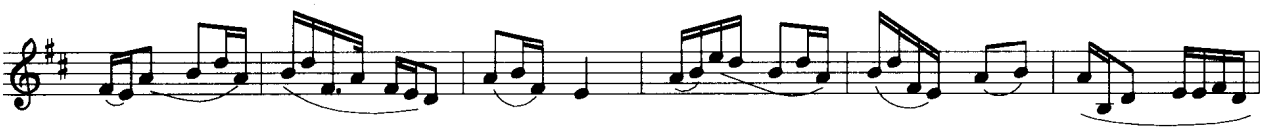
夏季歌(古谱)

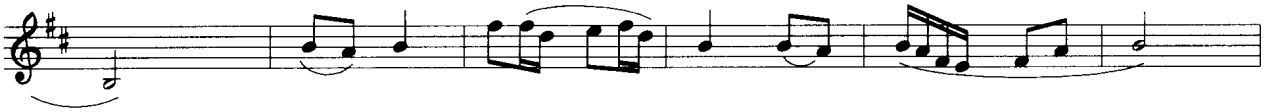

到 夏 来， 荷花 香， 池 塘 畔，
戏鸳 鸯， 风和 日暖 清 波 荡。
榴 花 灼灼 如喷 火，
麦陇 茫 茫 银浪 翻， 子 规 啼彻
山 岗 上， 学得个 观莲 茂

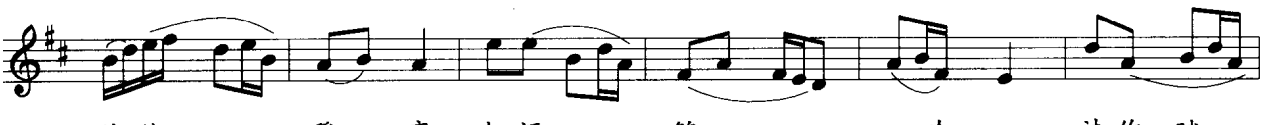

叔 胜似那 执堂 朝 纲。

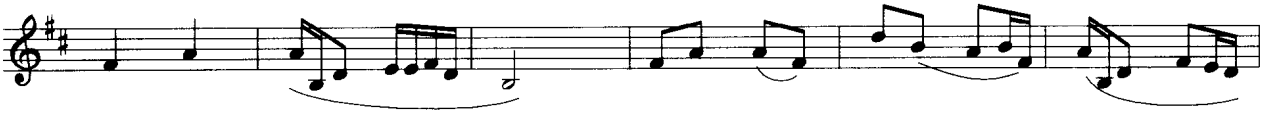
秋季歌(时谱)

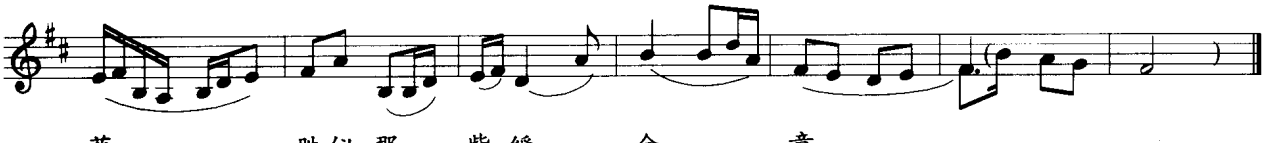

到 秋 来, 露为 霜, 树 林 丛,


夜色 黄, 梧 桐 叶落 瑶 阶 上。

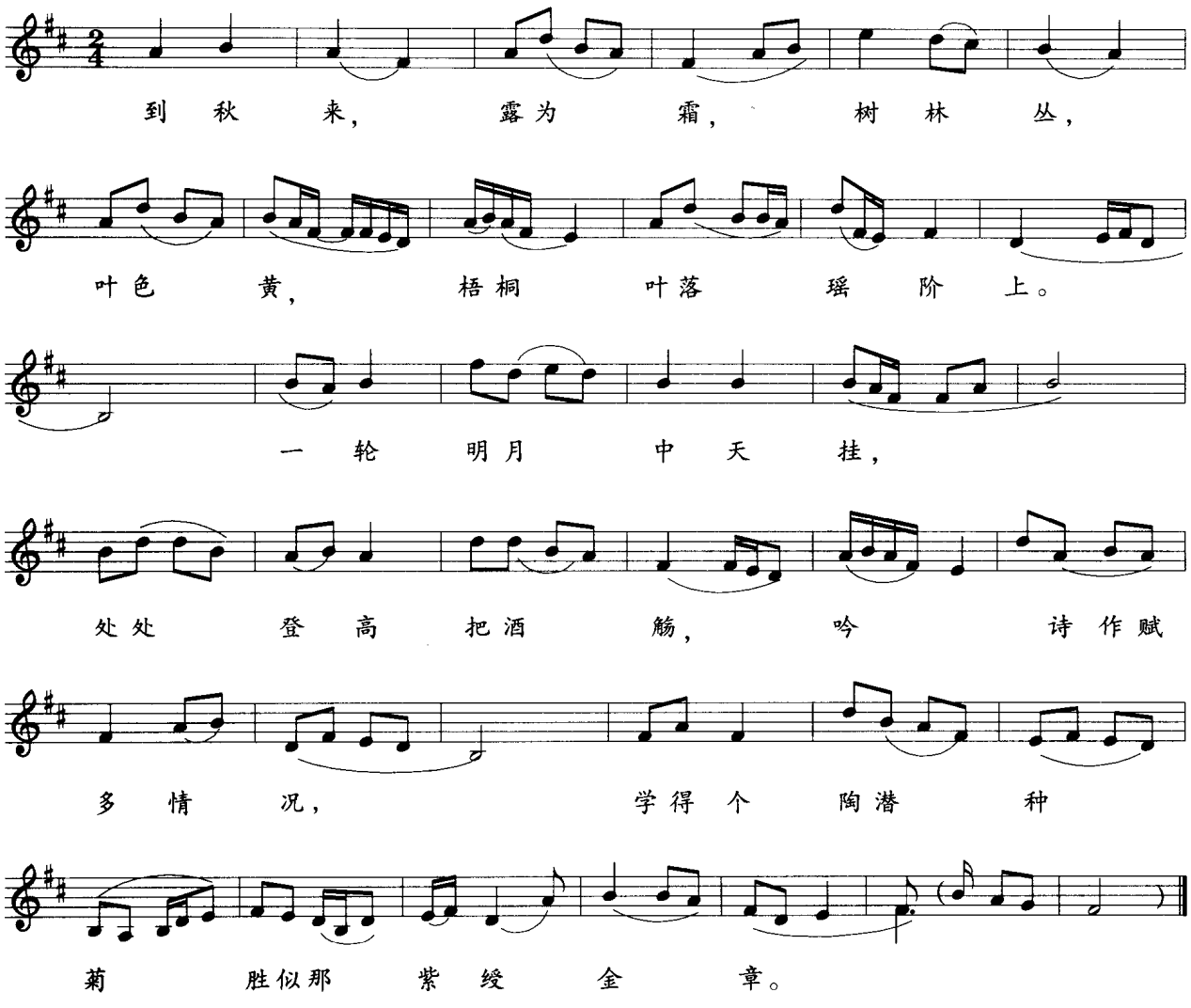

一 轮 明月 中 天 挂,


处处 登 高 把酒 觞, 吟 诗作 赋

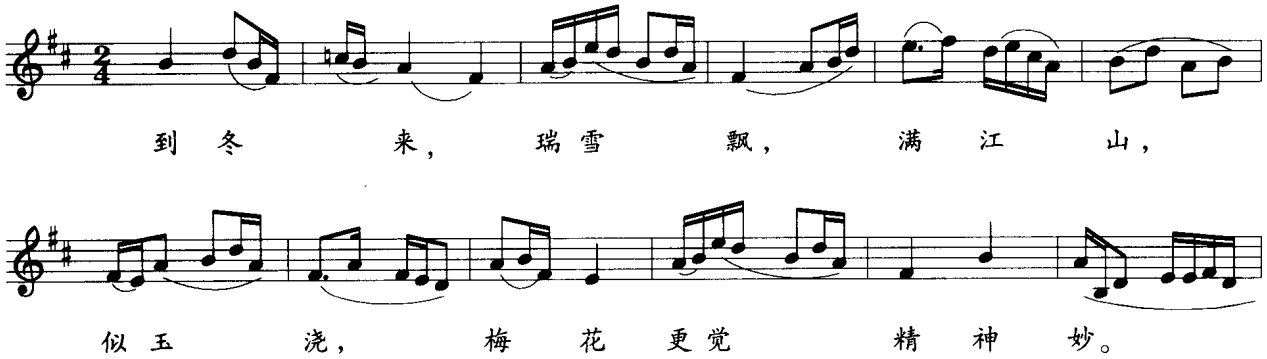

多 情 况, 学得 个 陶潜 种

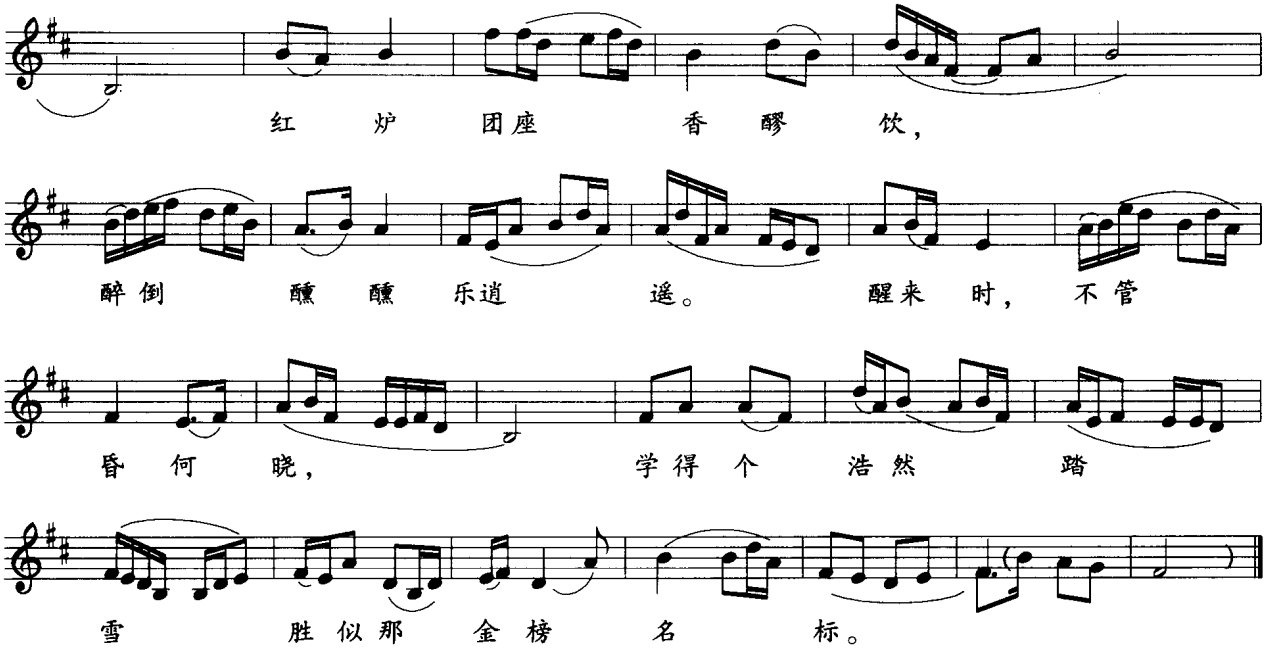

菊 胜似那 紫绶 金 章。

秋季歌(古谱)

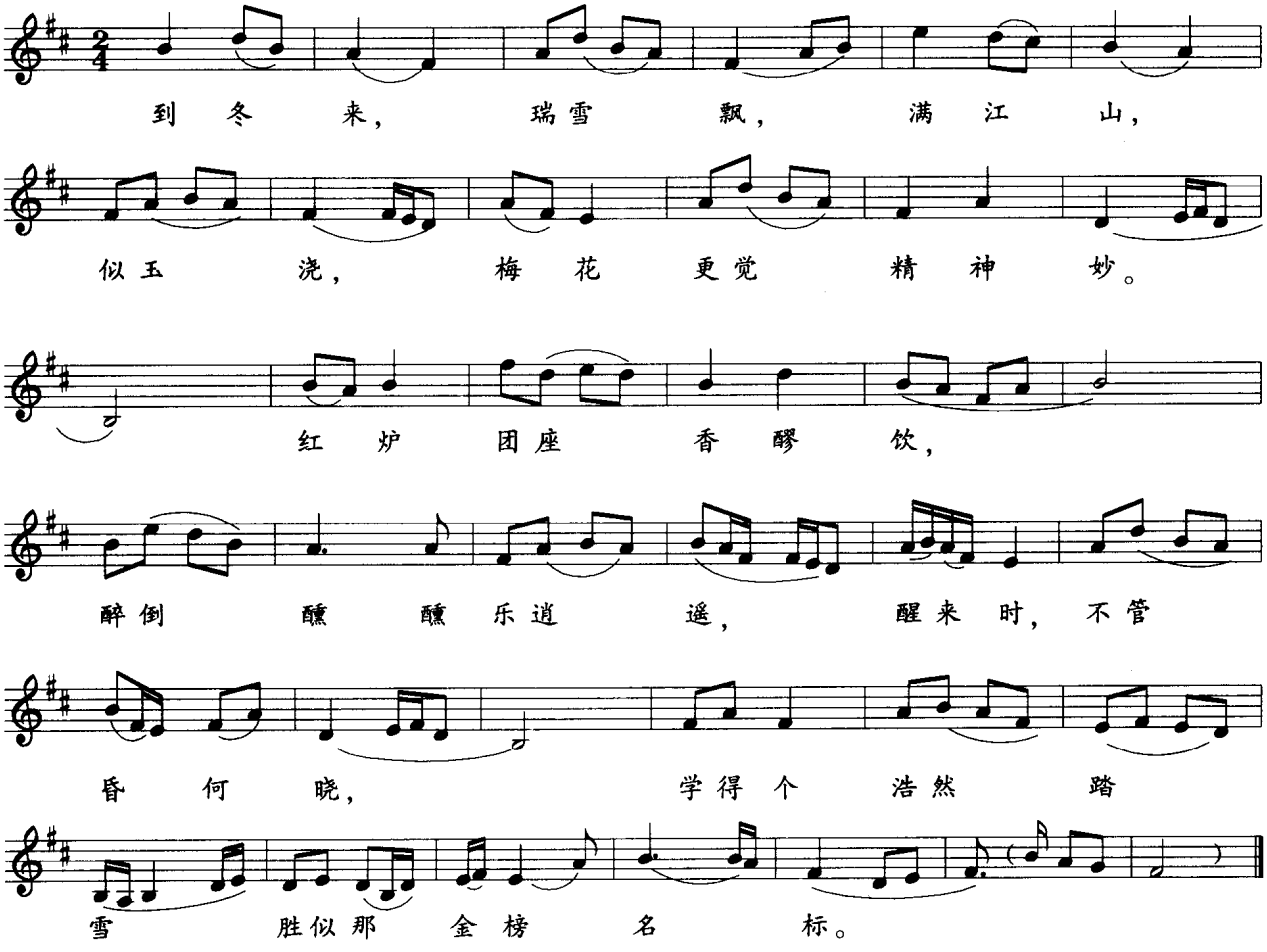

到 秋 来， 露为 霜， 树 林 丛，
叶色 黄， 梧桐 叶落 瑶 阶 上。
一 轮 明月 中 天 挂，
处处 登 高 把酒 觞， 吟 诗 作赋
多 情 况， 学得 个 陶潜 种
菊 胜似那 紫 绶 金 章。

冬季歌(时谱)

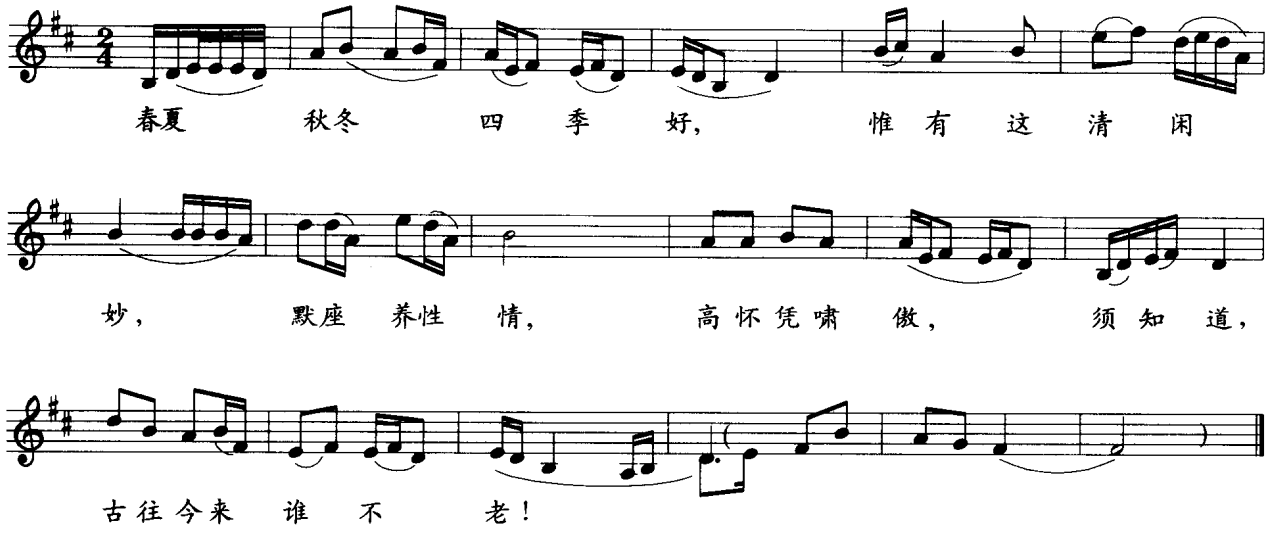

到 冬 来， 瑞雪 飘， 满 江 山，
似 玉 浇， 梅 花 更觉 精 神 妙。


红 炉 团座 香 醪 饮，
醉倒 醺 醺 乐逍 遥。 醒来 时， 不 管
昏 何 晓， 学得 个 浩然 踏
雪 胜似那 金榜 名 标。

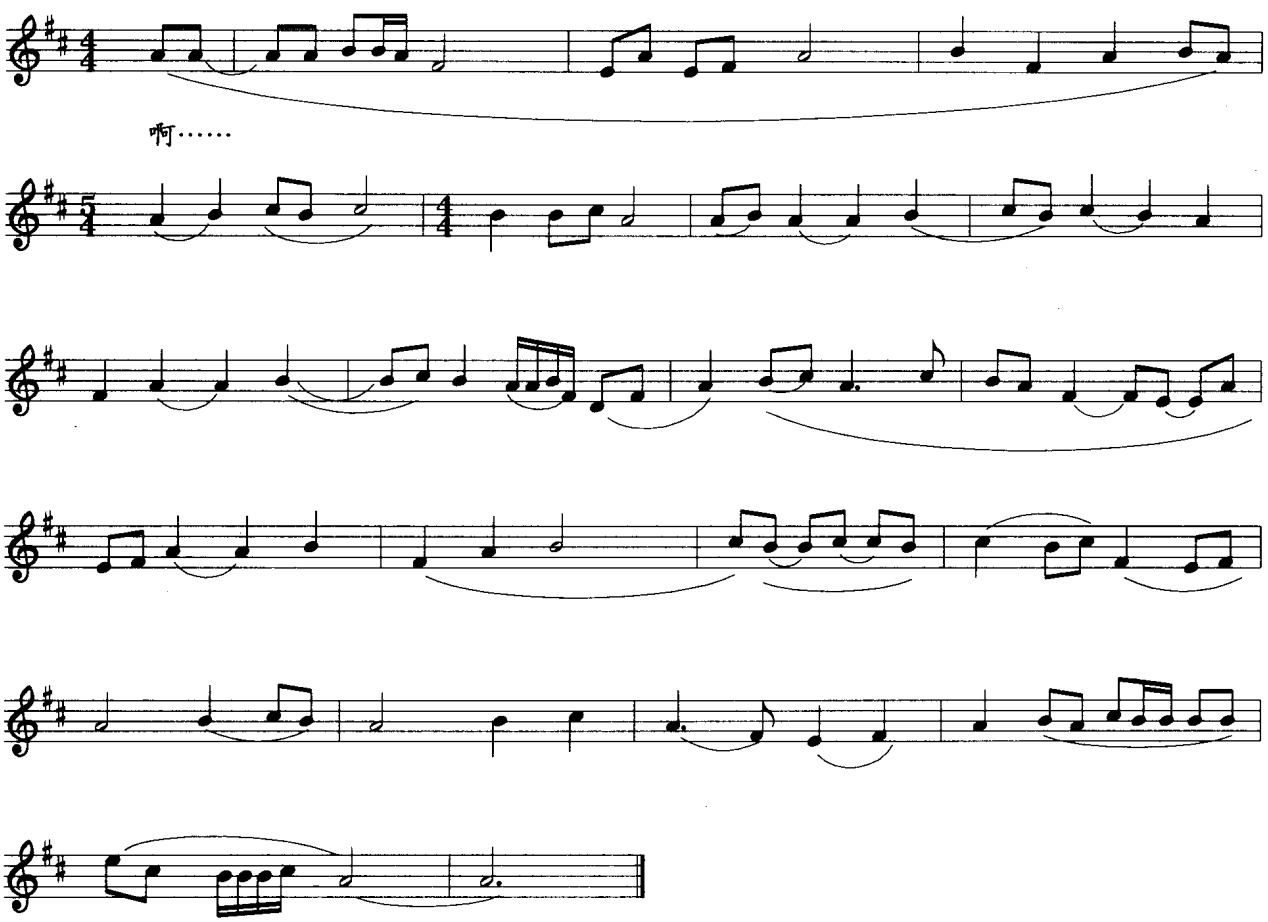
冬季歌(古谱)


到 冬 来， 瑞雪 飘， 满 江 山，
似玉 浇， 梅 花 更觉 精 神 妙。
红 炉 团座 香 醪 饮，
醉倒 醺 醺 乐逍 遥， 醒来 时， 不 管
昏 何 晓， 学得 个 浩然 踏
雪 胜似那 金榜 名 标。

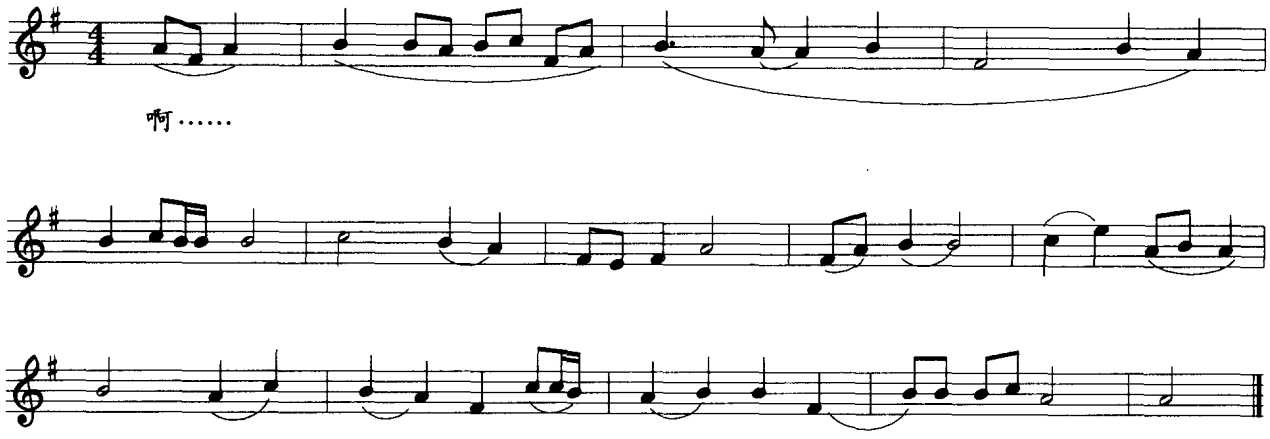
清江引(尾声)



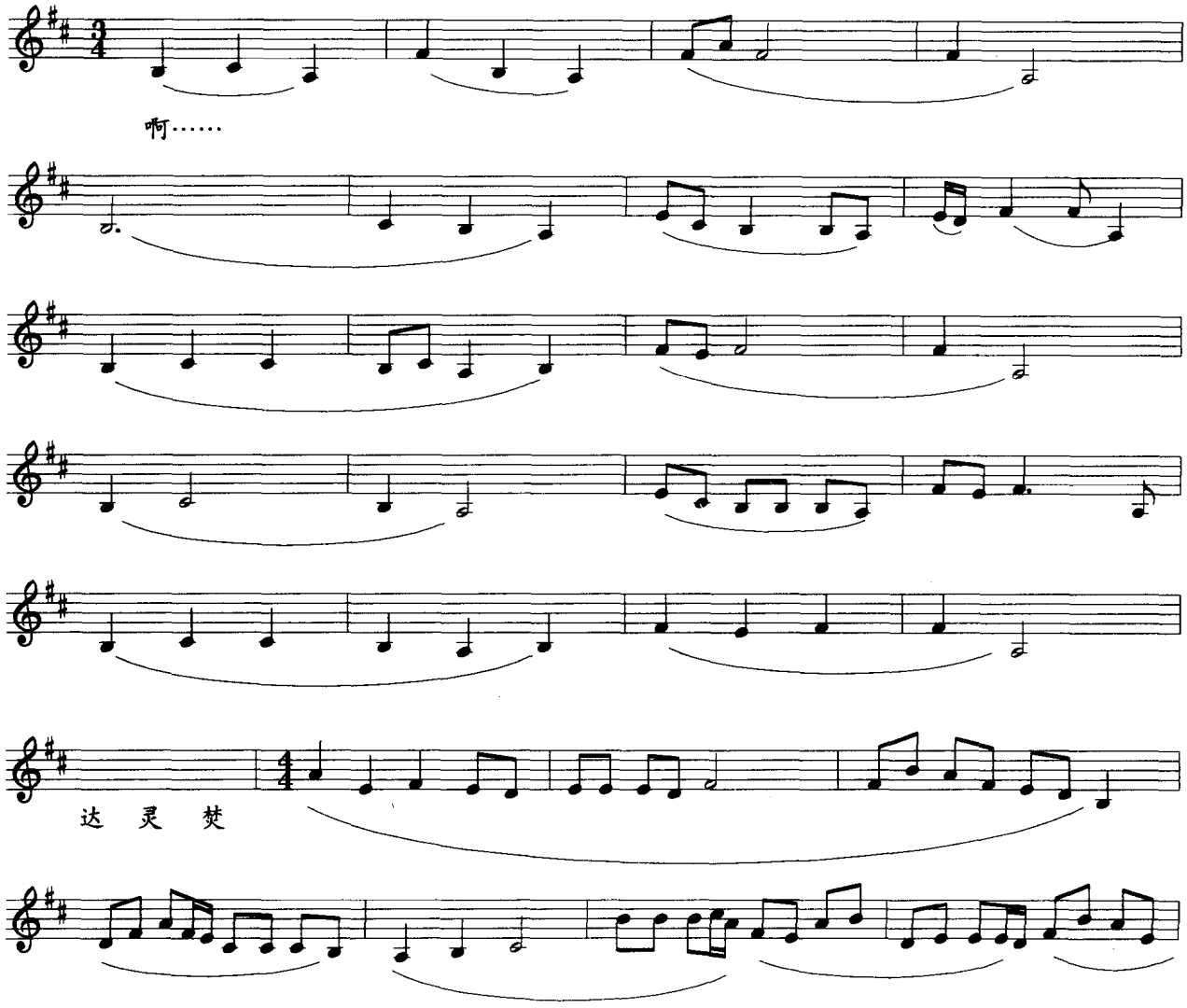
修斋文



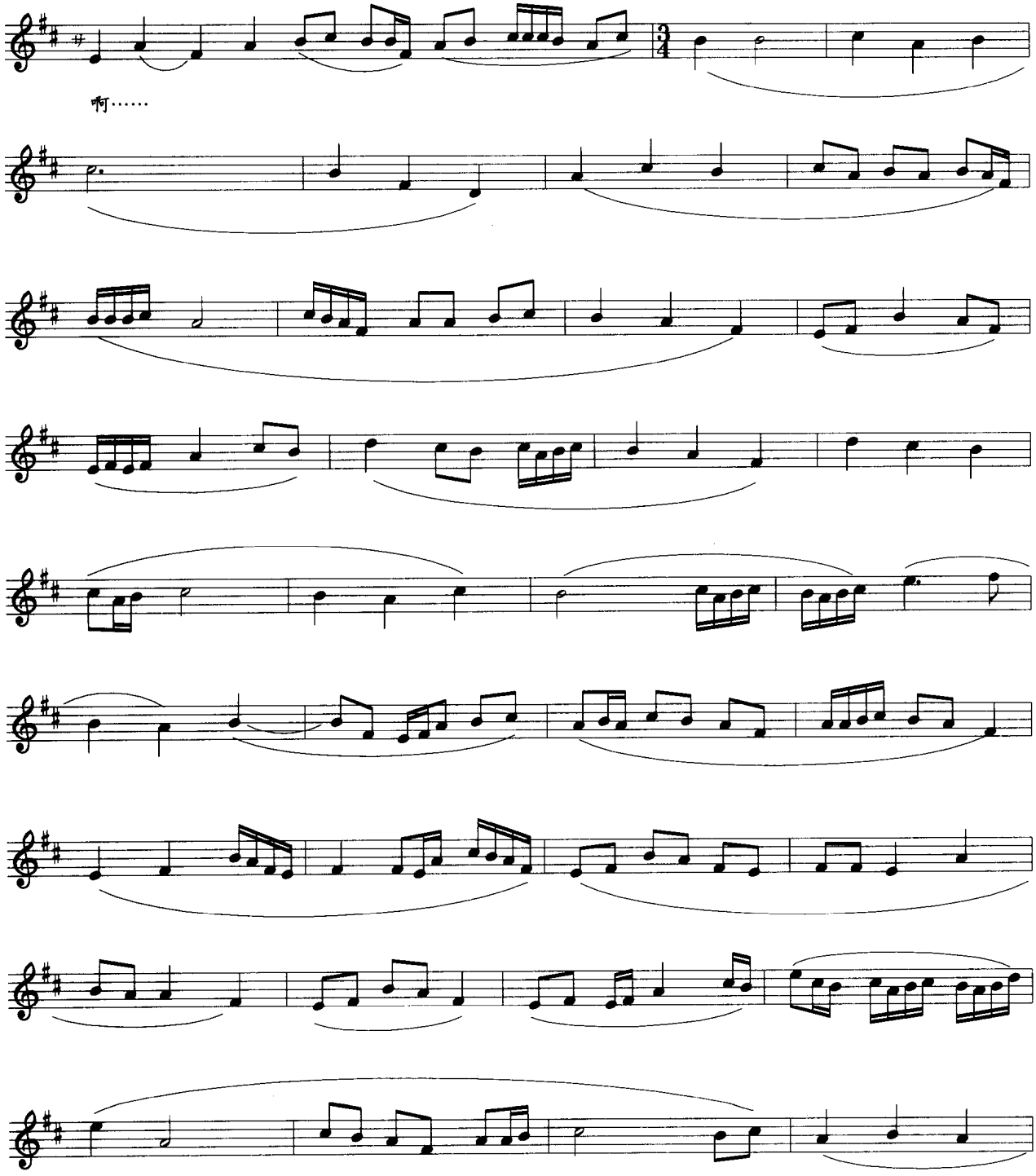
散花辞

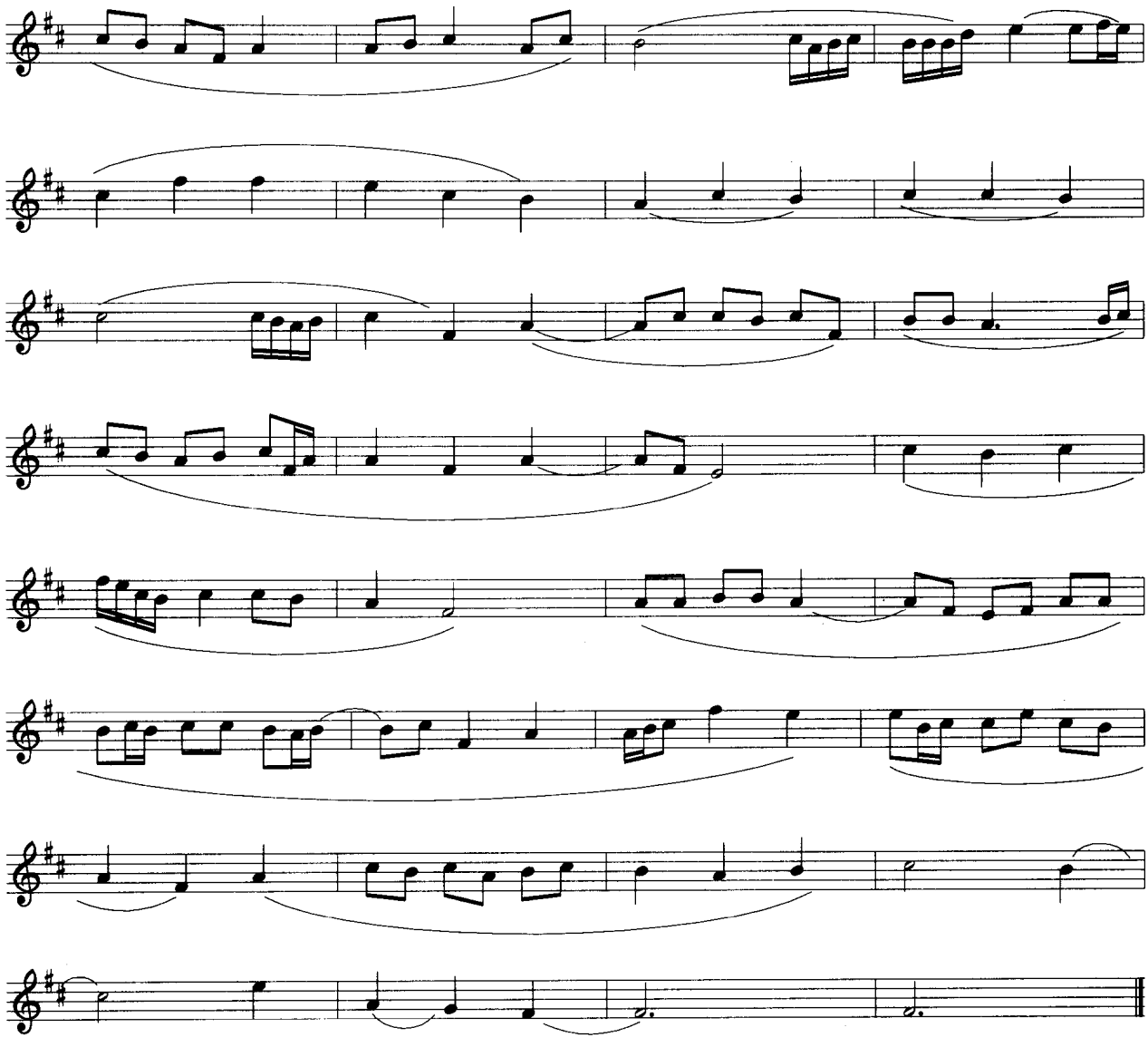


光明赞



步虚赞声

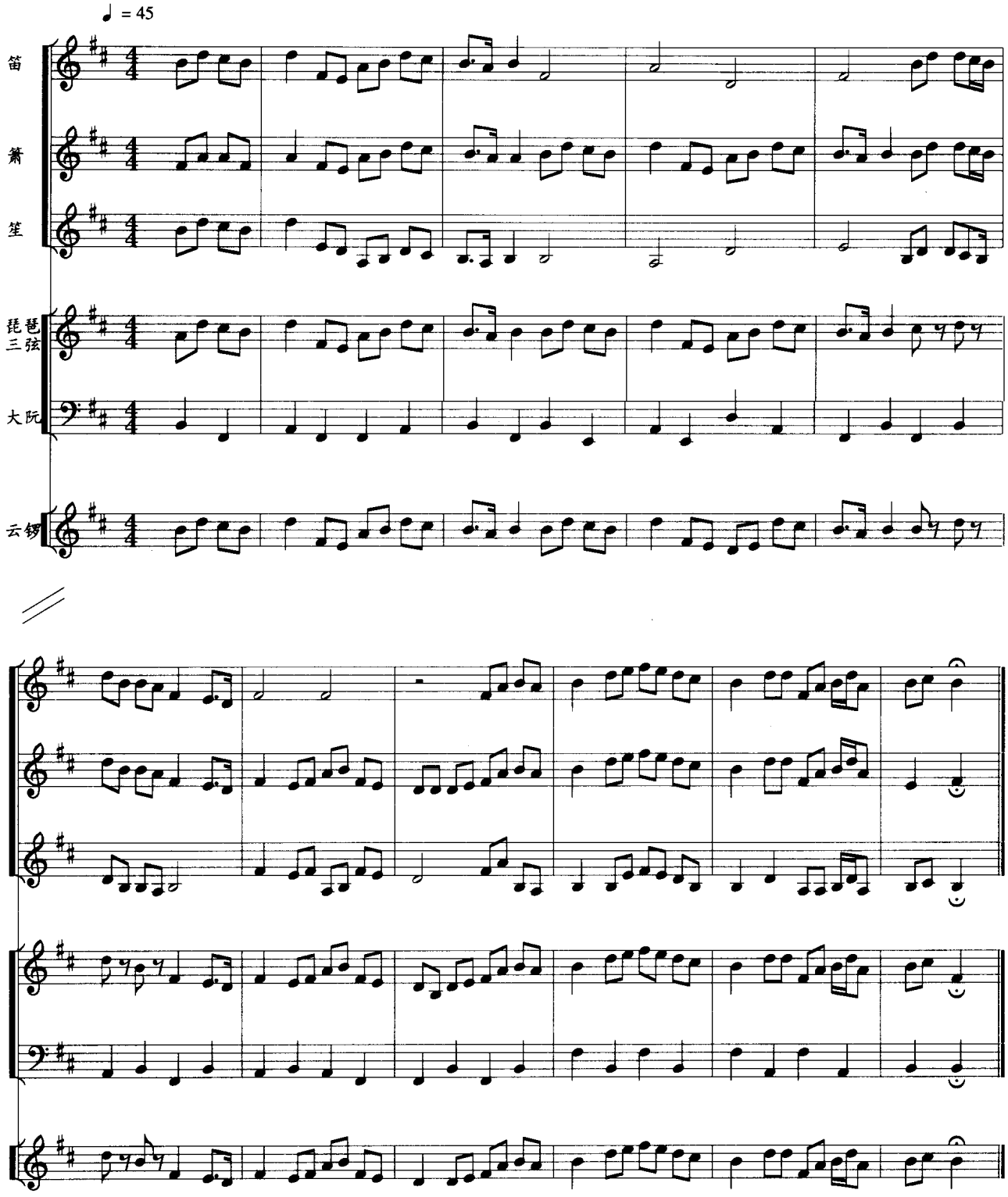




合奏曲谱

朝天子(一)

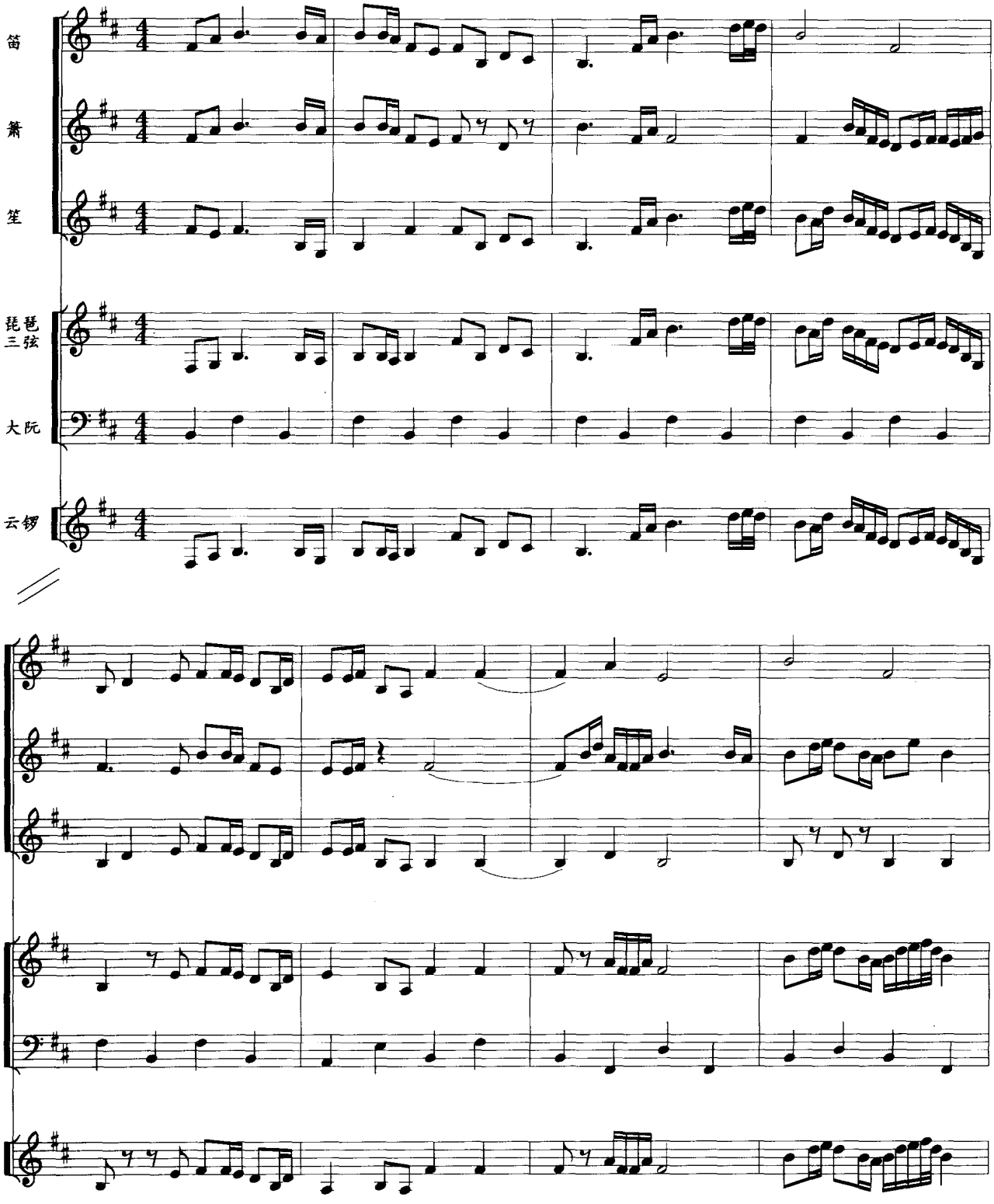
(小　令)

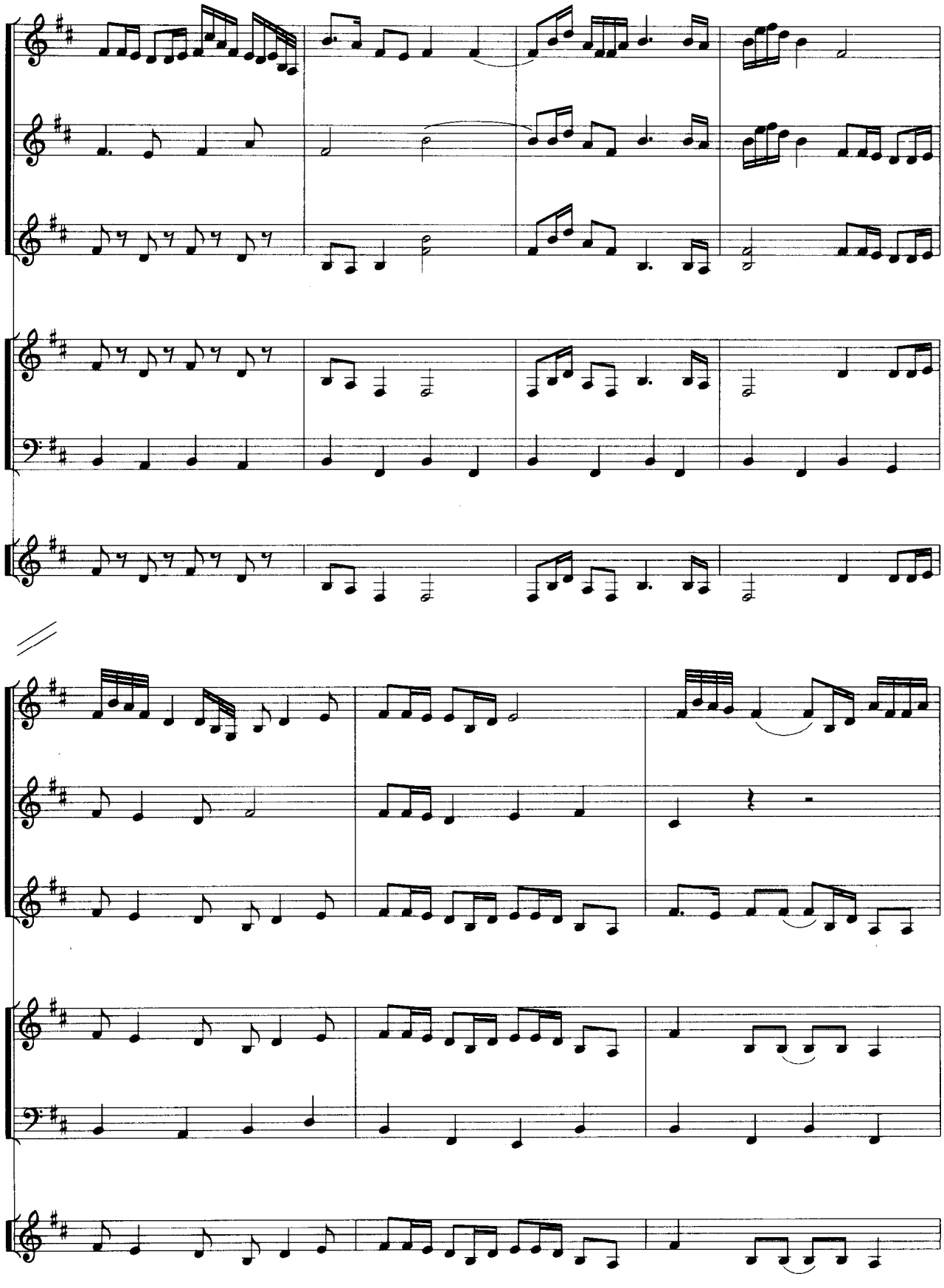


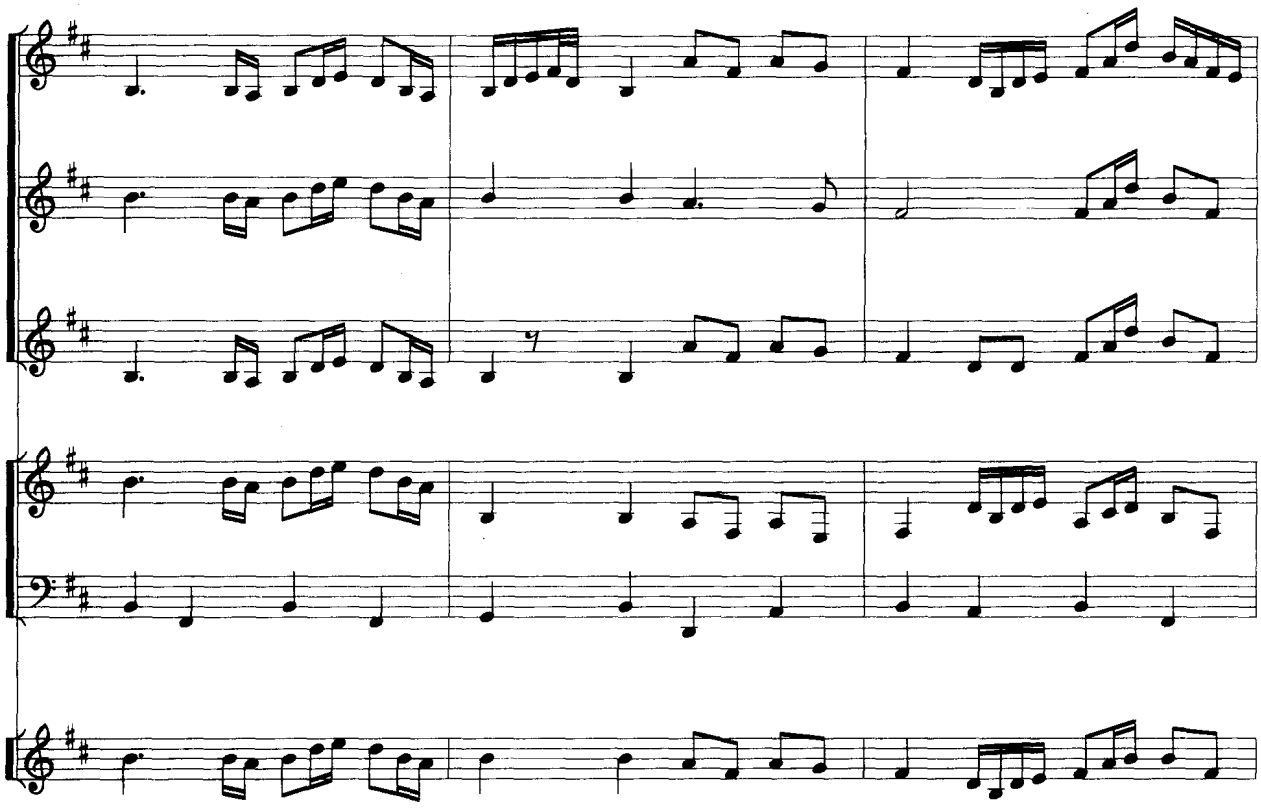
山坡羊

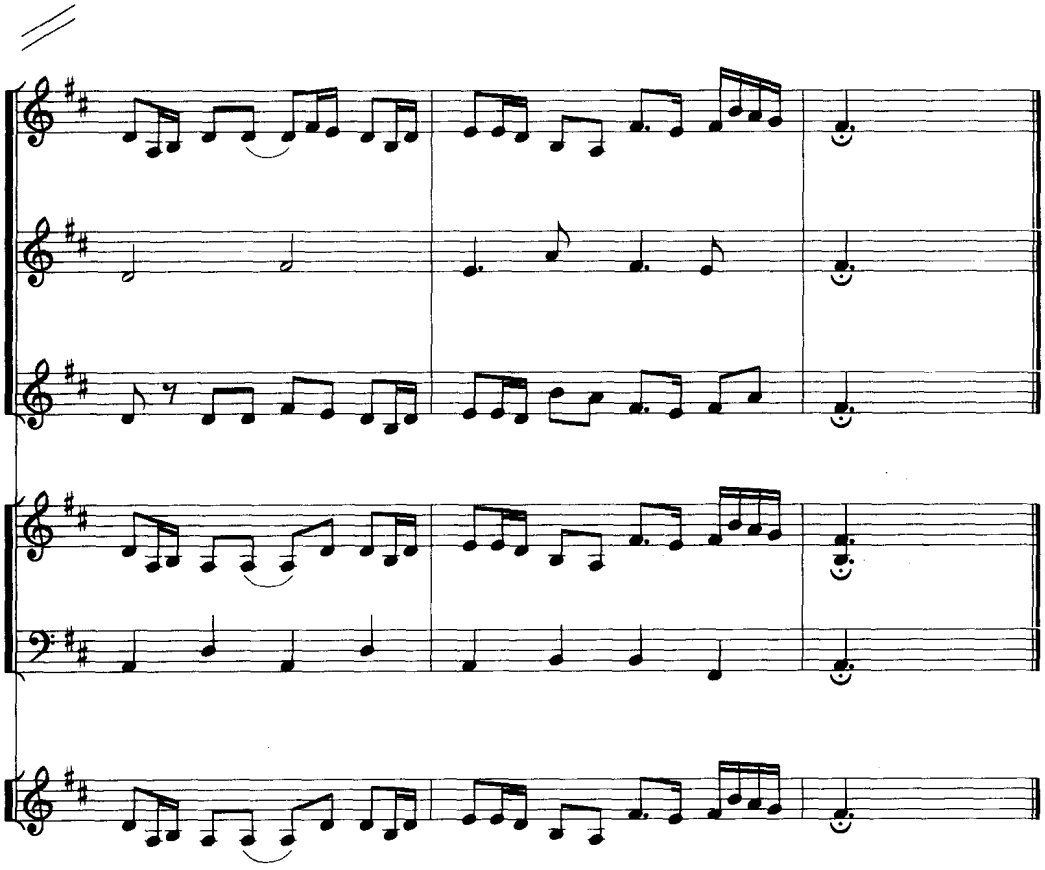
（小　令）

♩ = 45







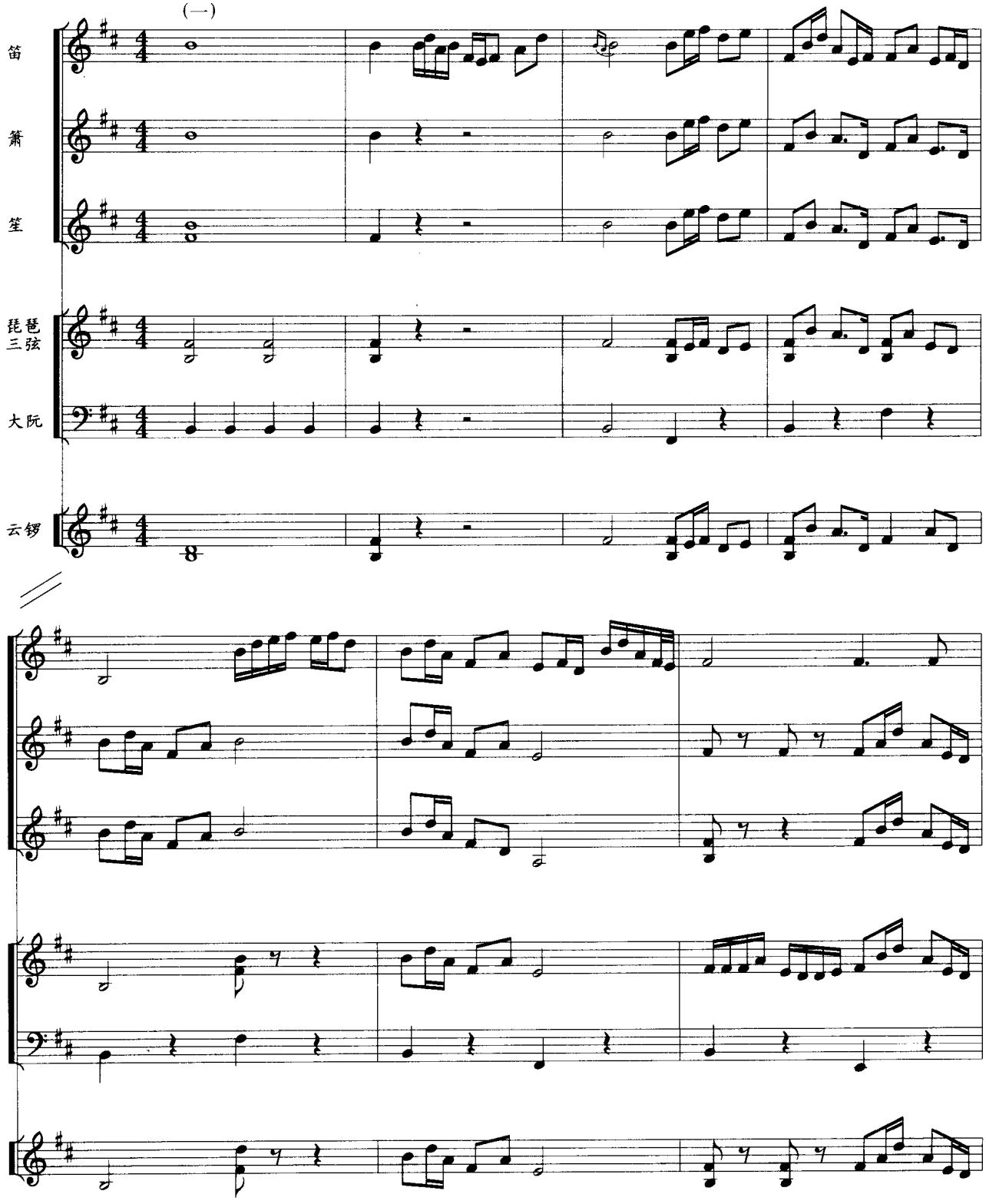


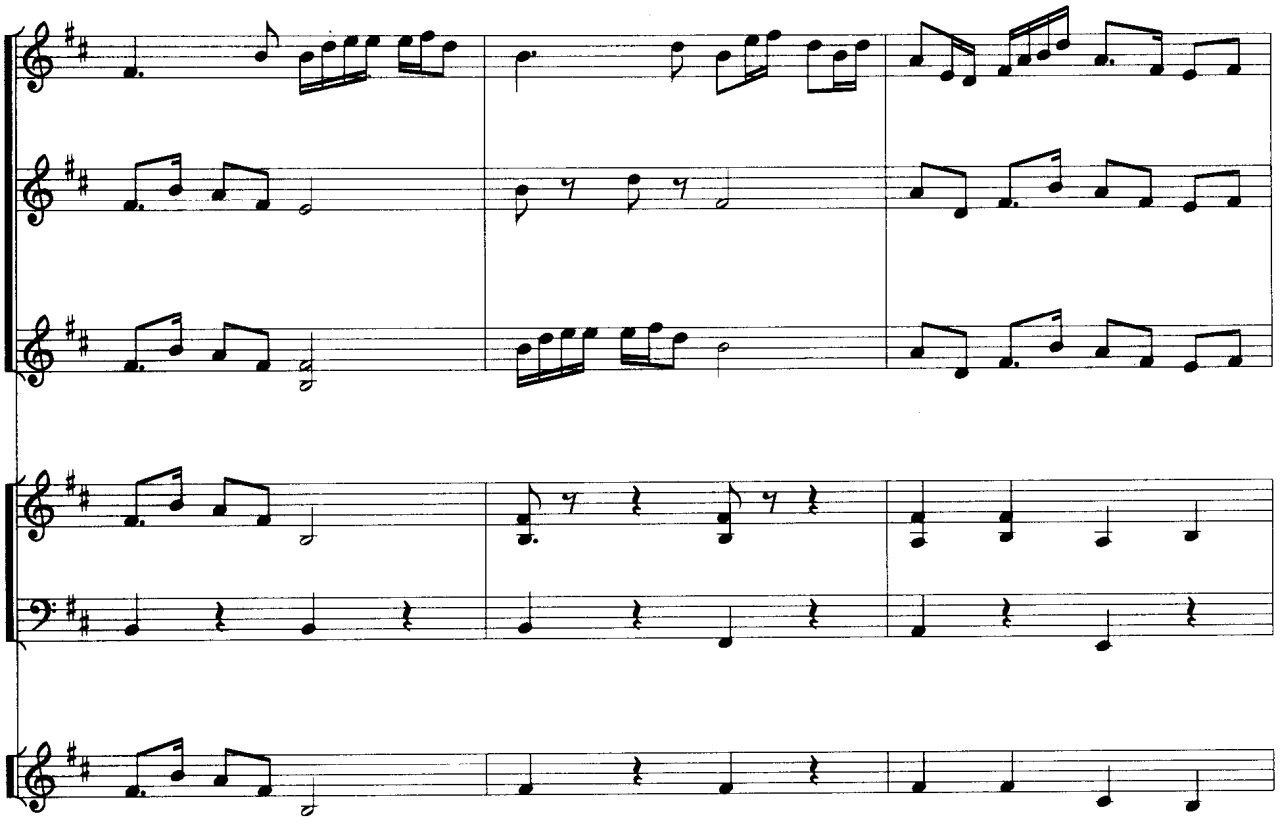
醉仙喜

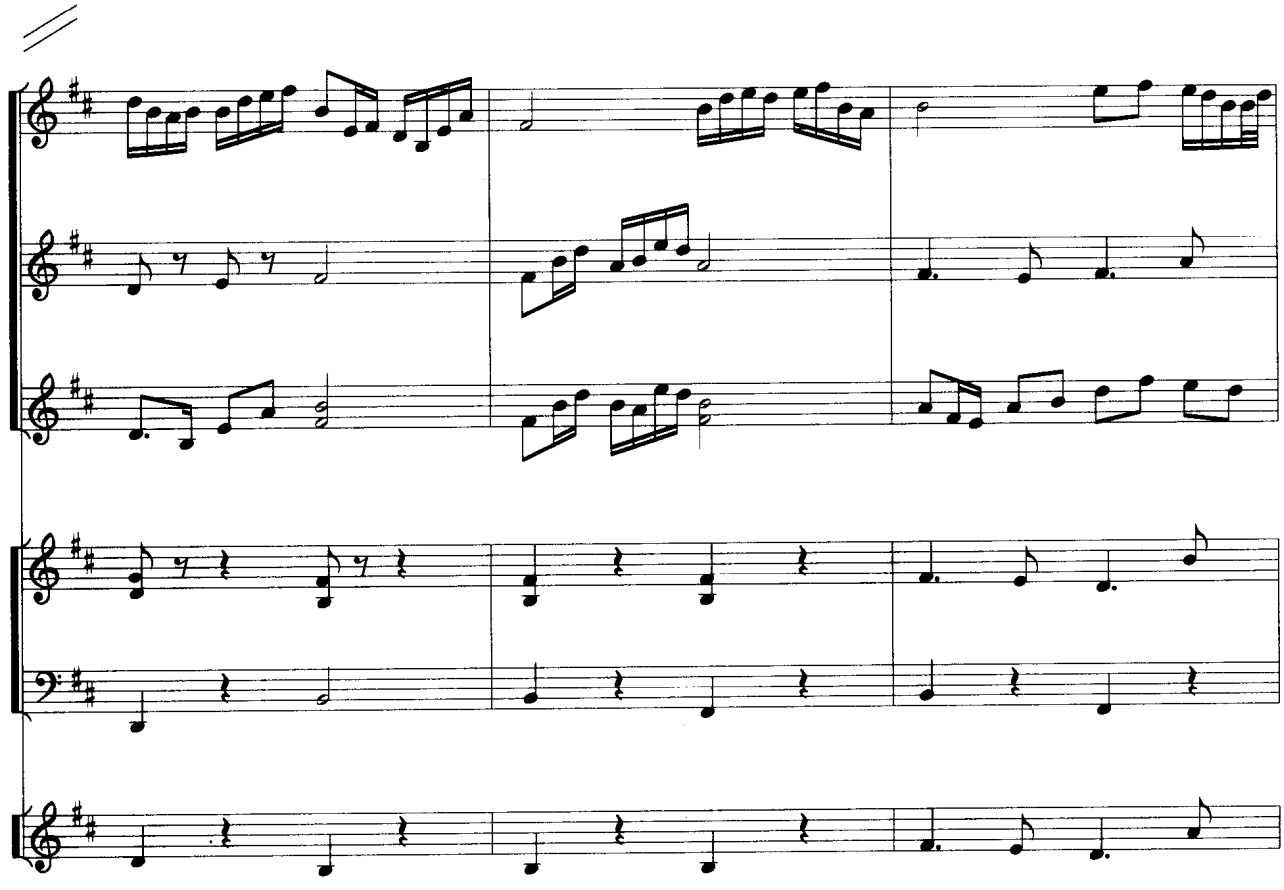
（散套数）

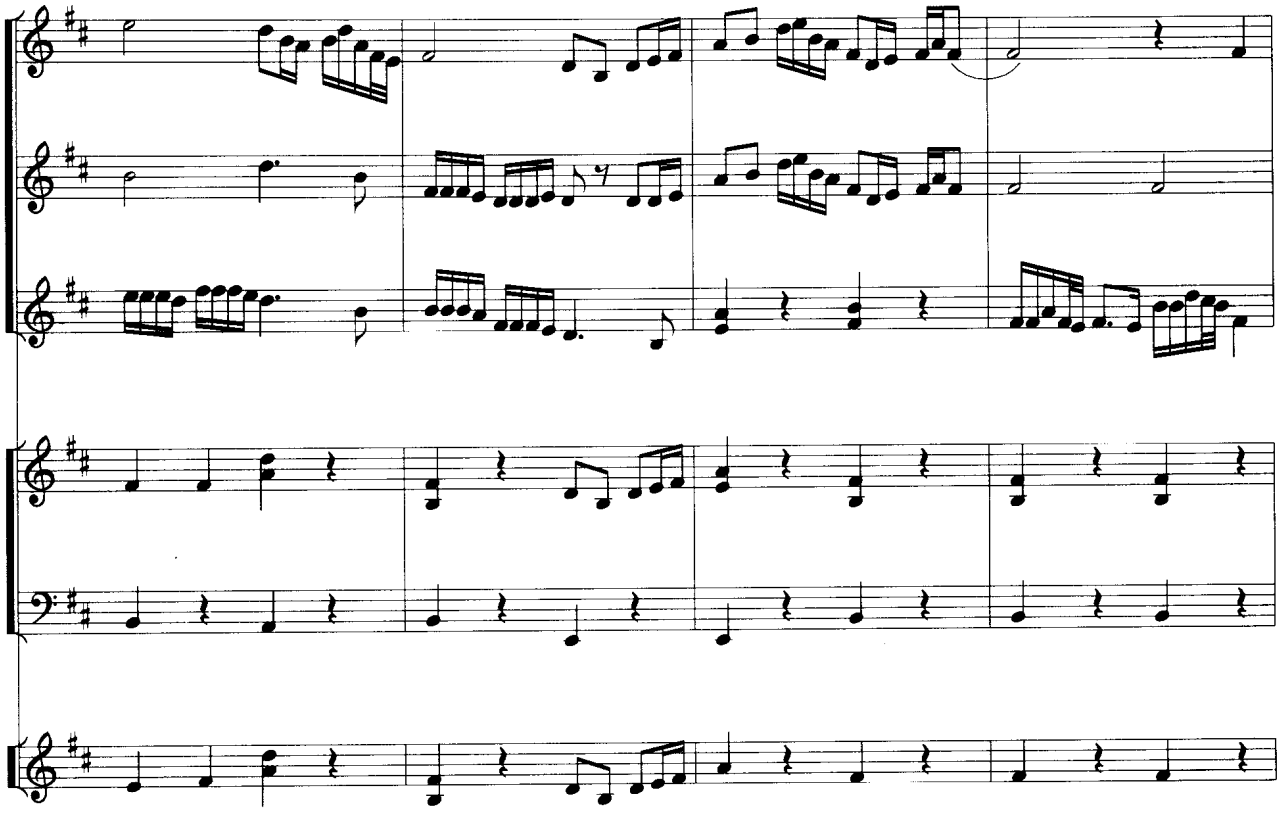
慢板 ♩ = 25 悠雅地

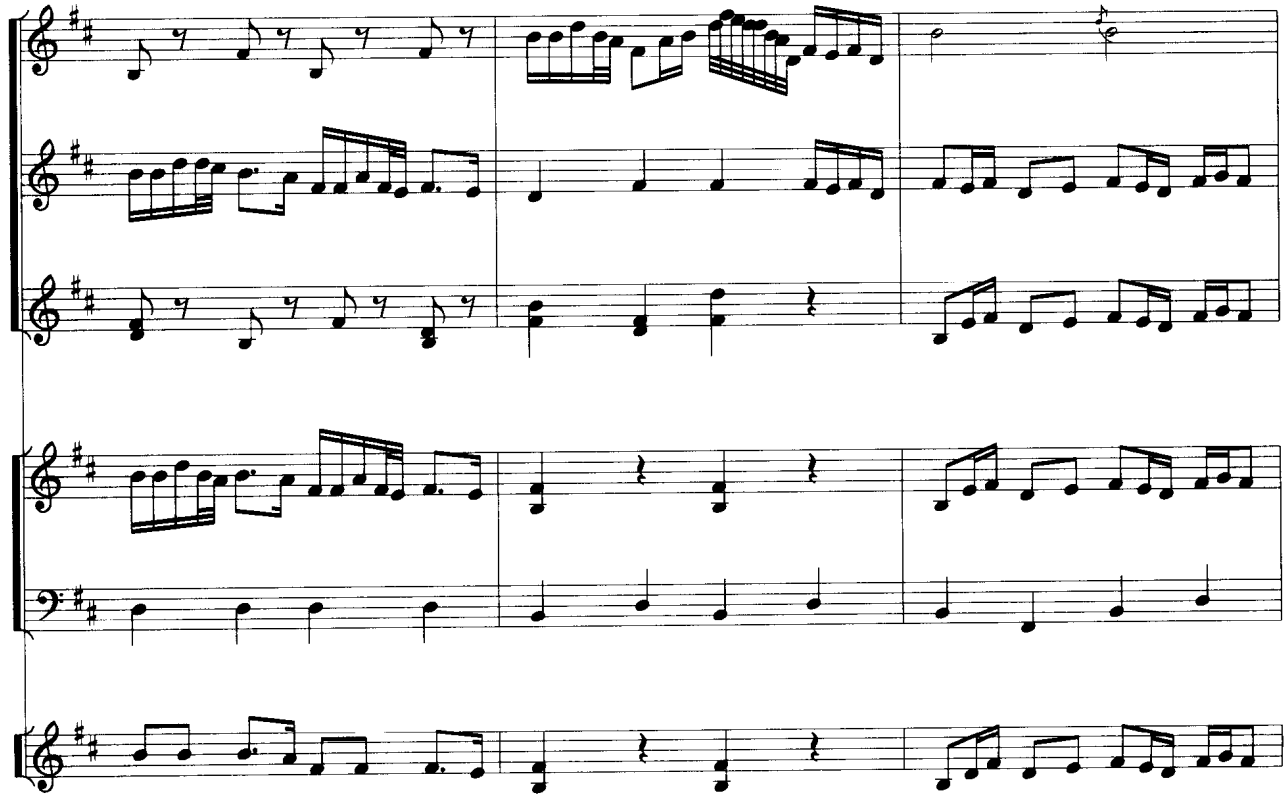
（一）

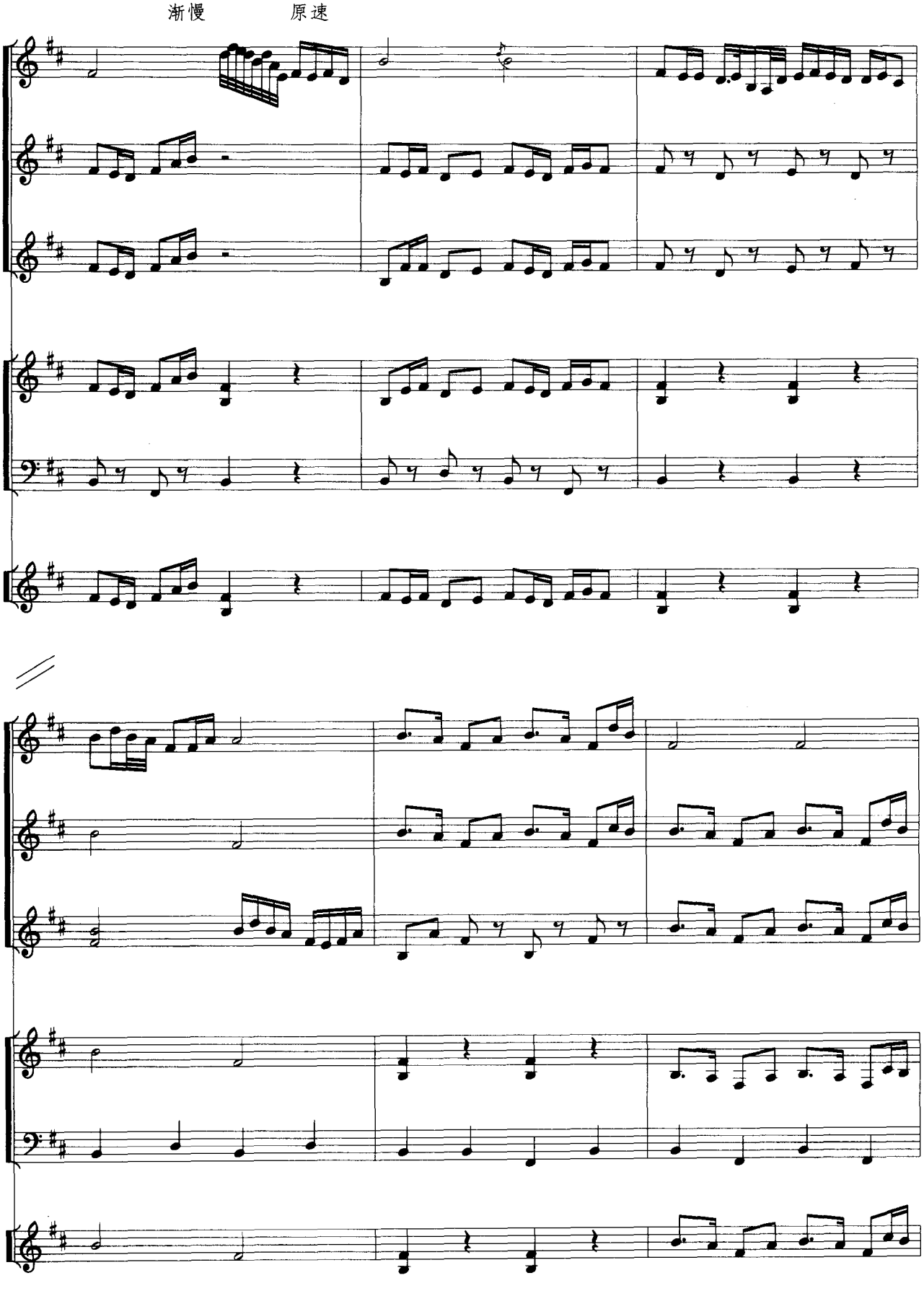


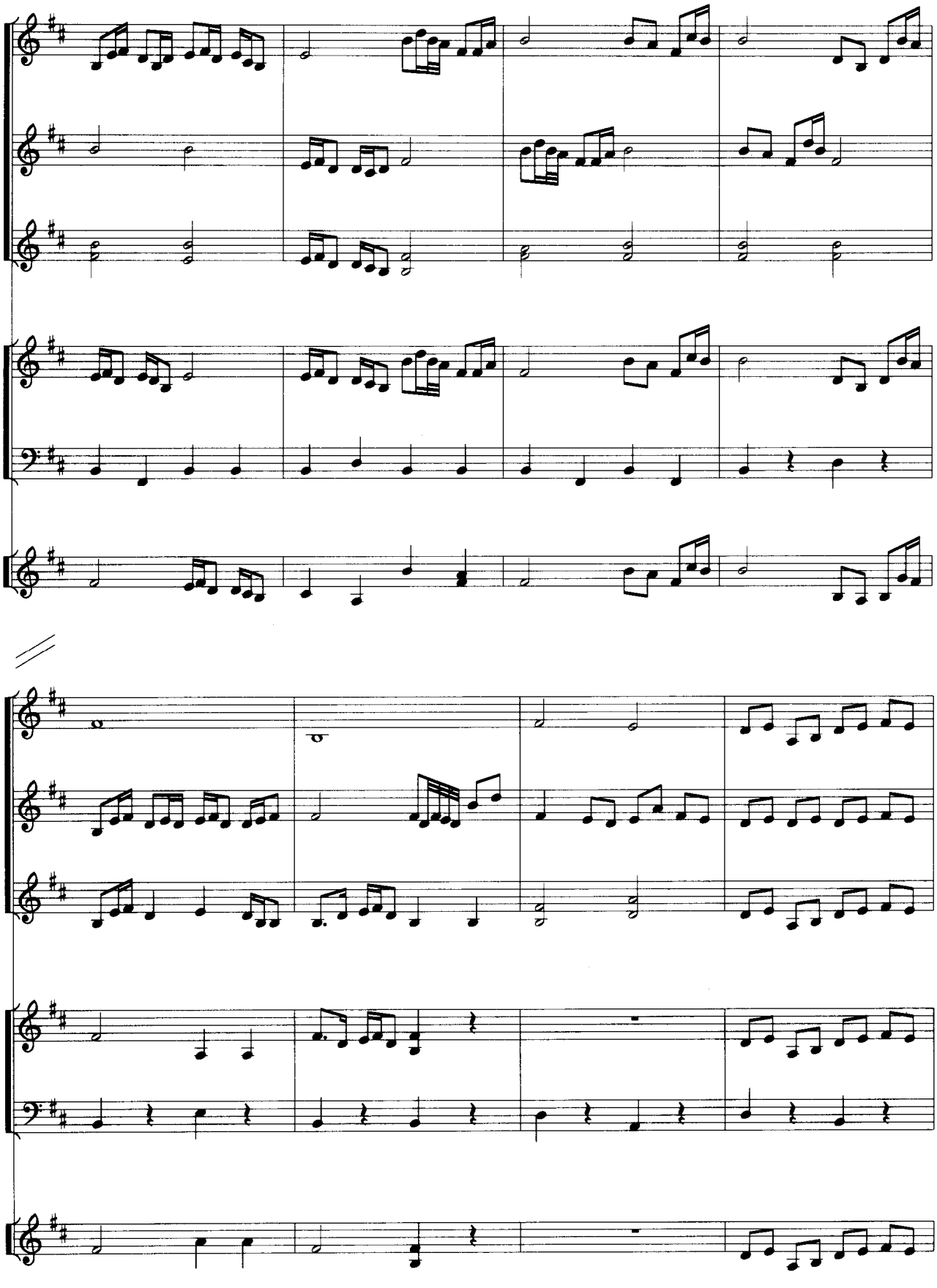




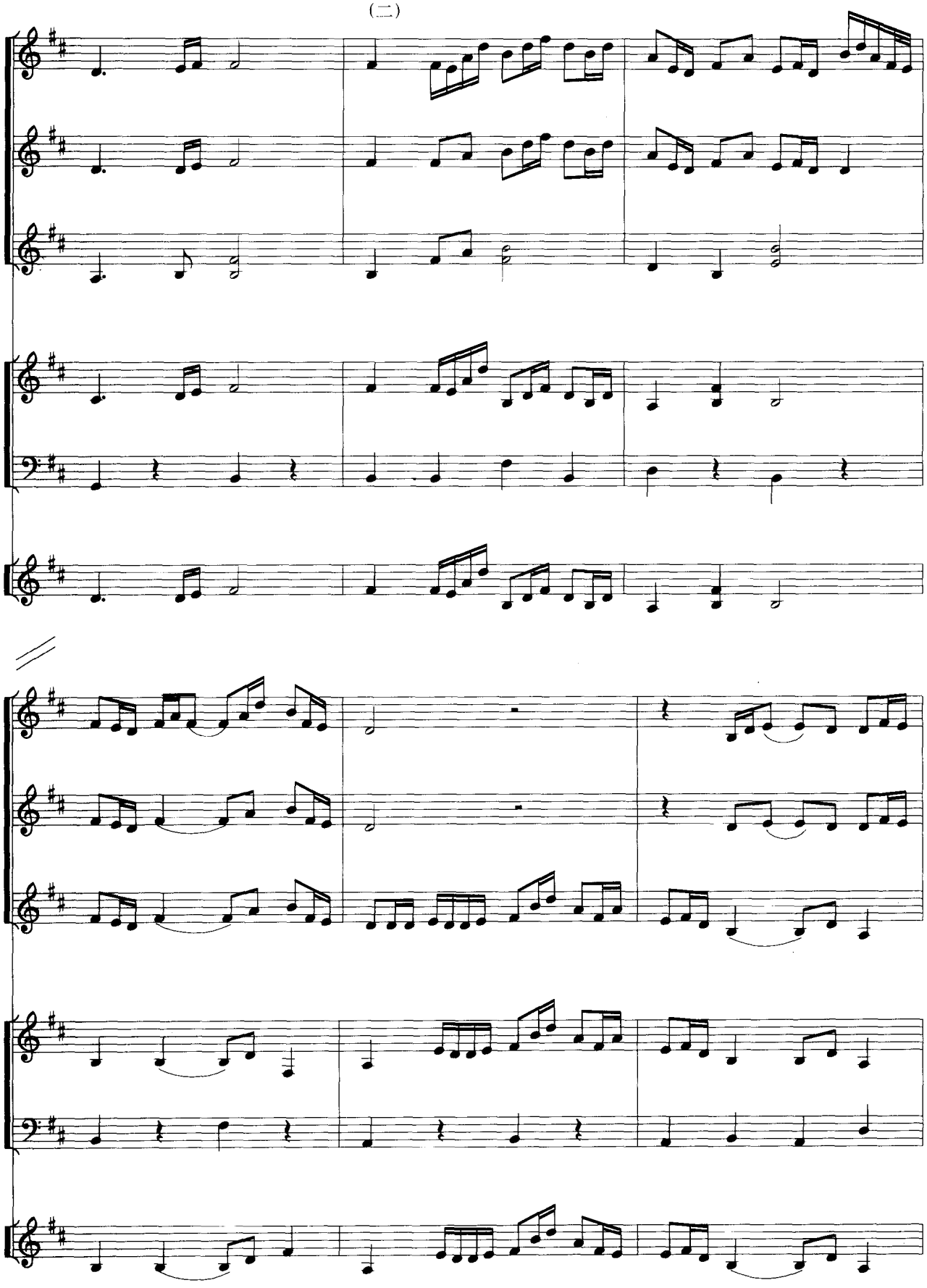


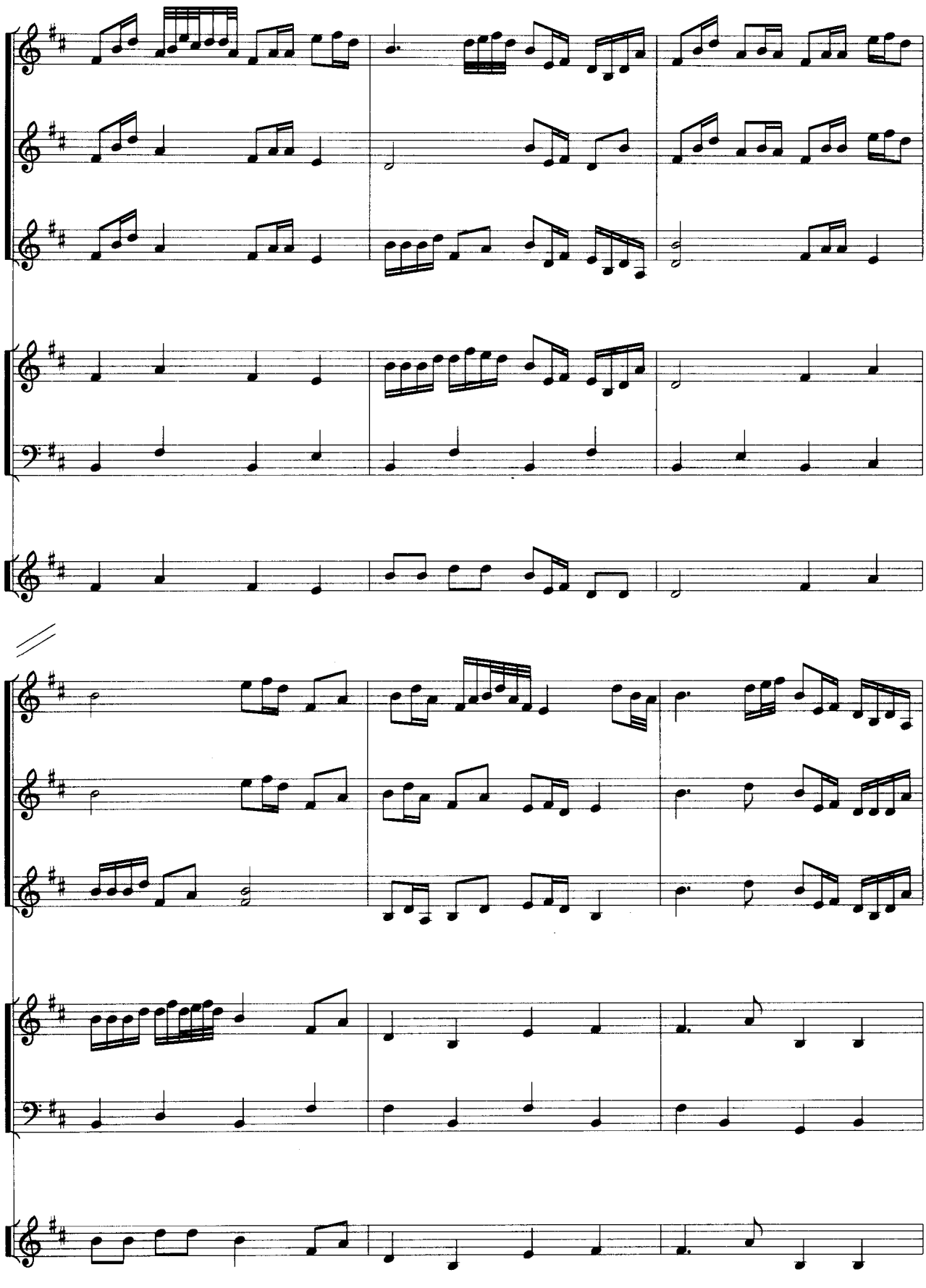


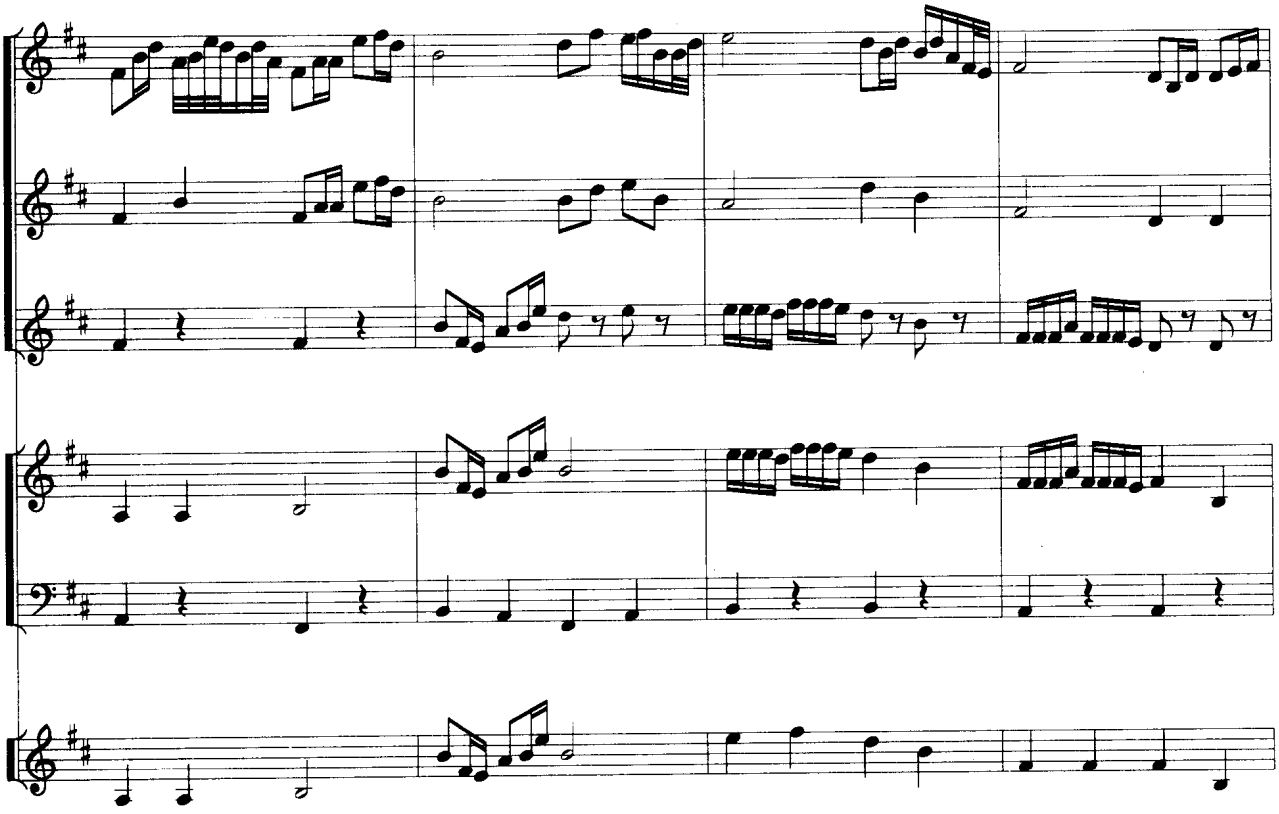

渐慢
原速

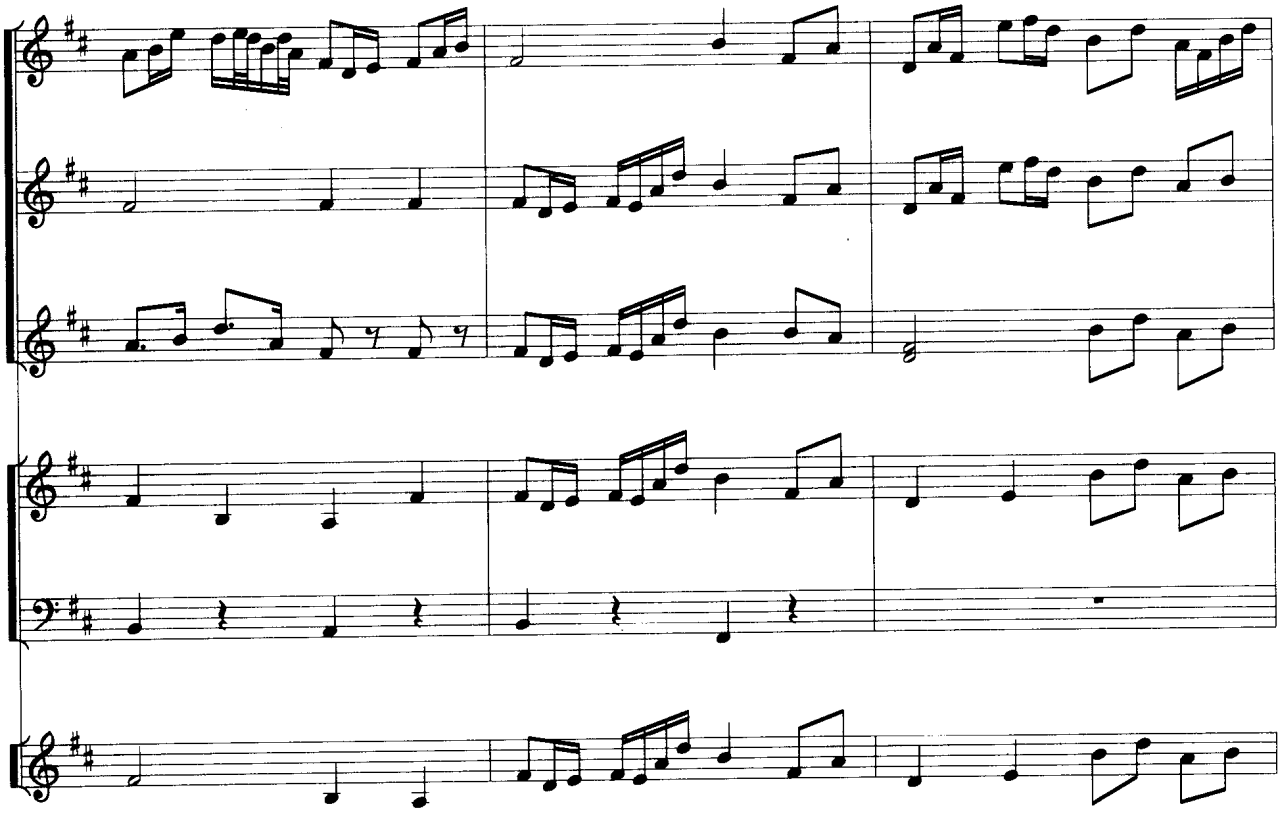


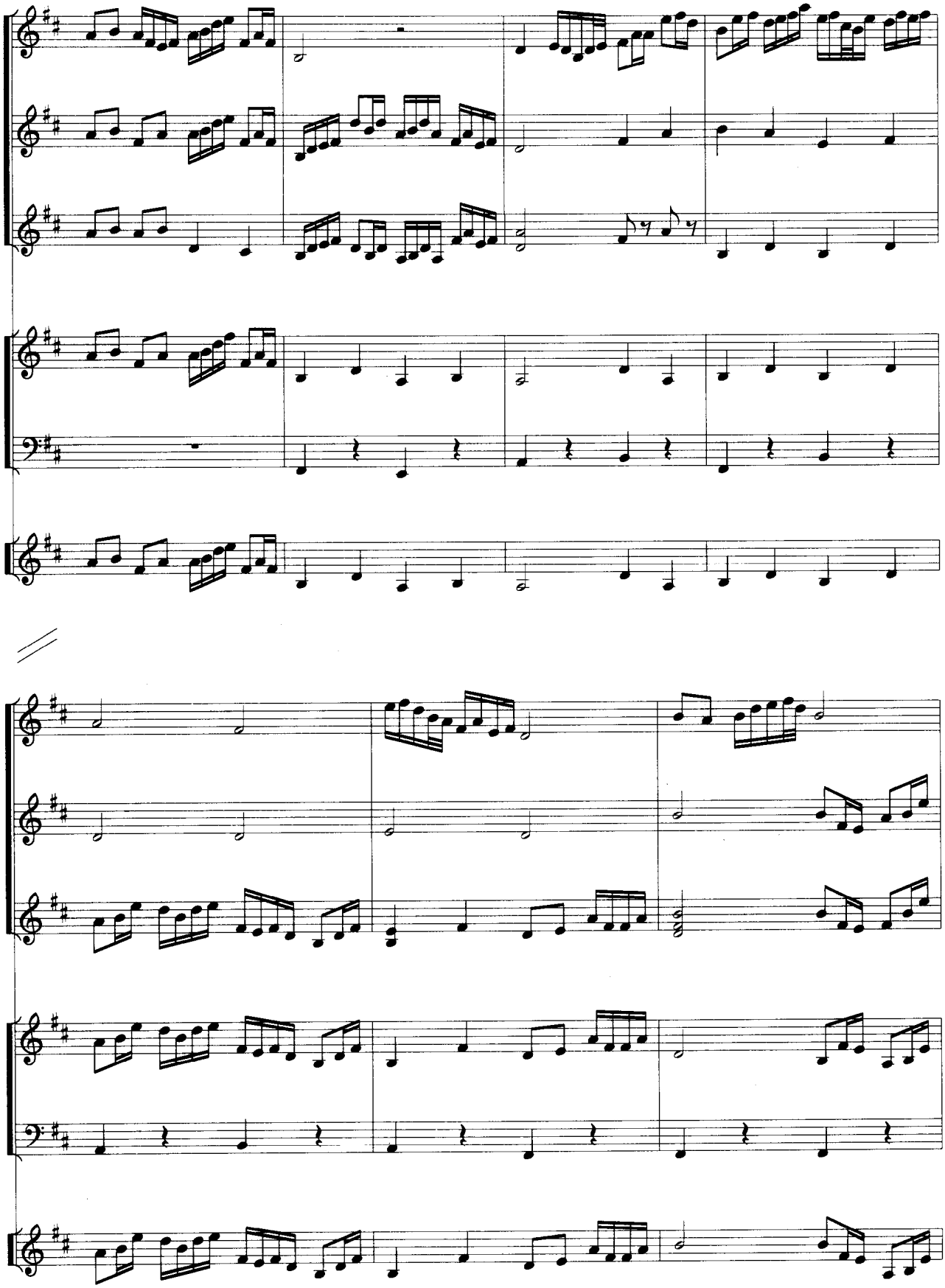
(二)

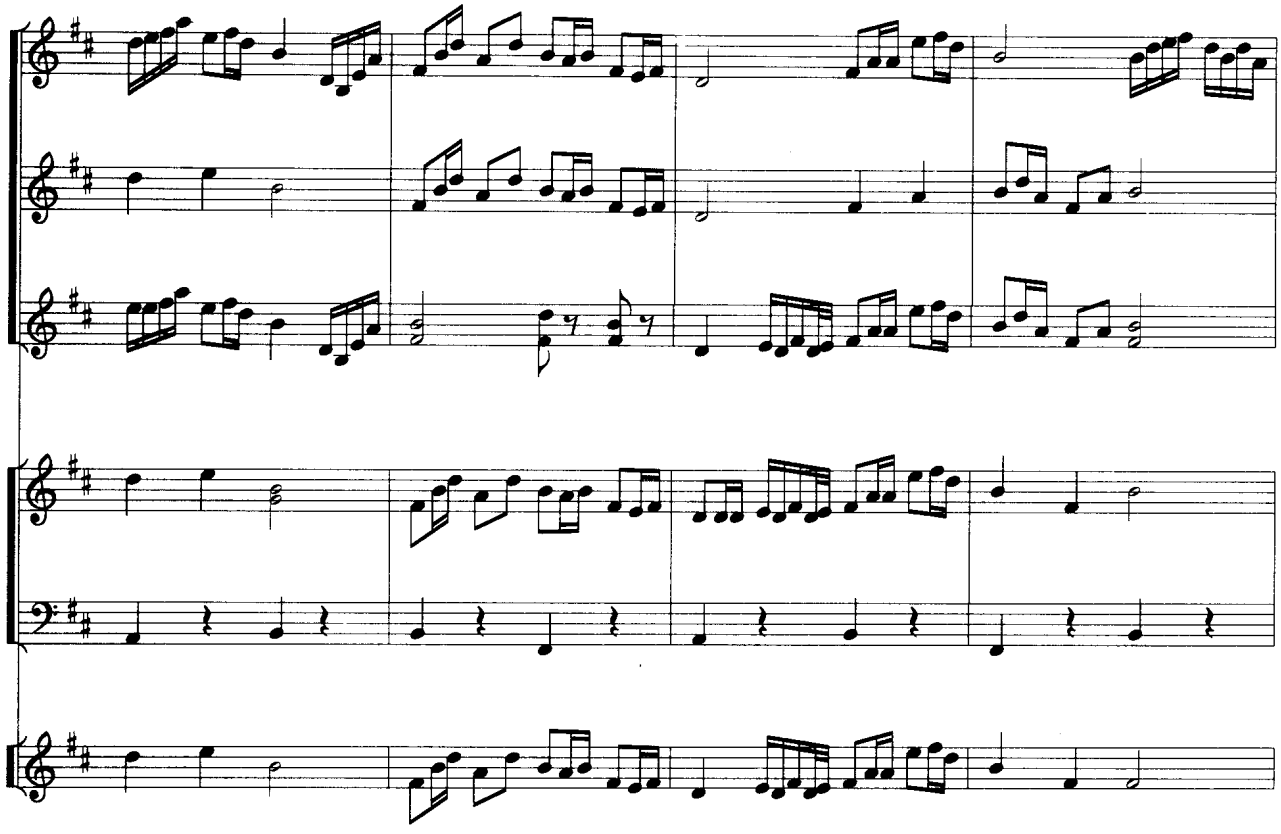




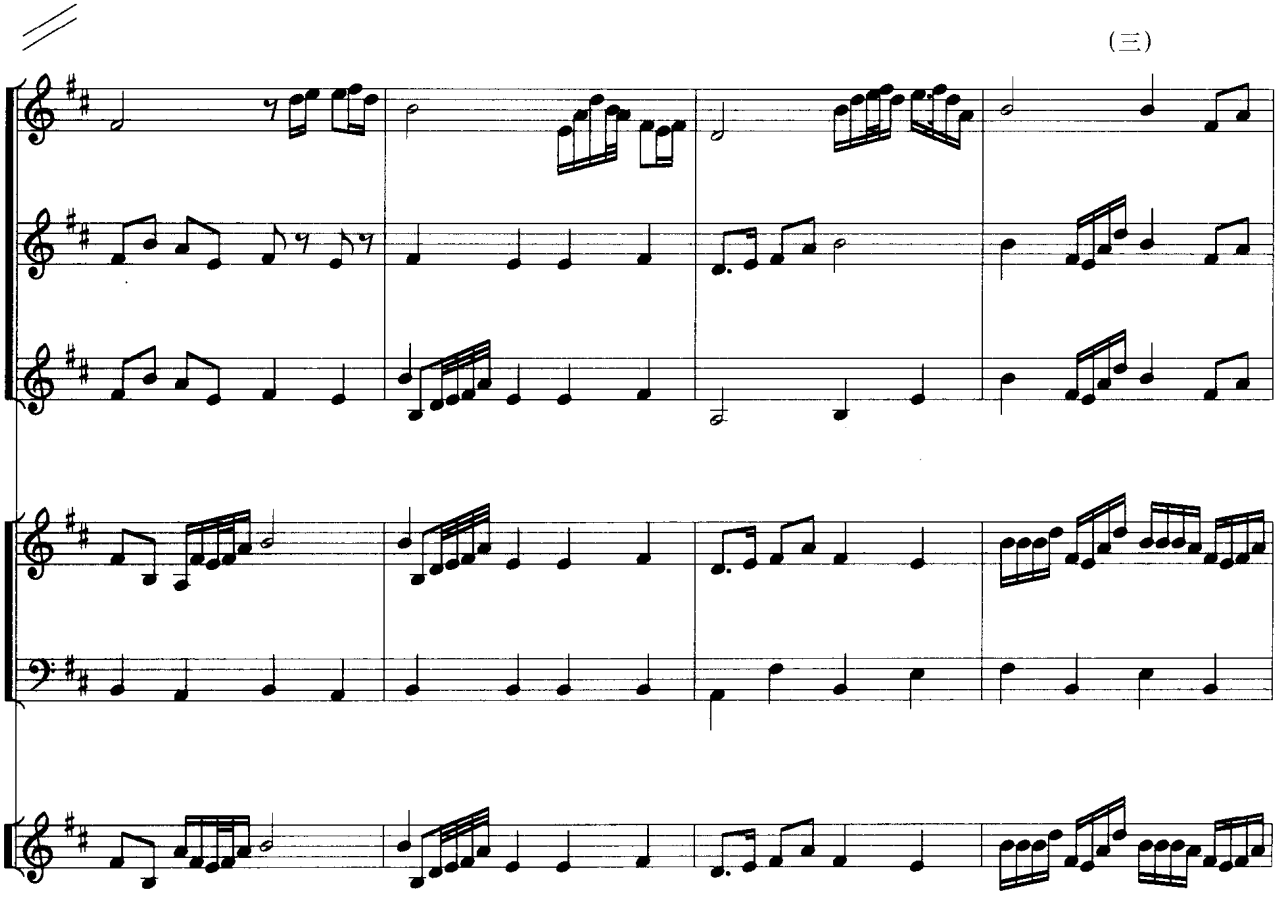


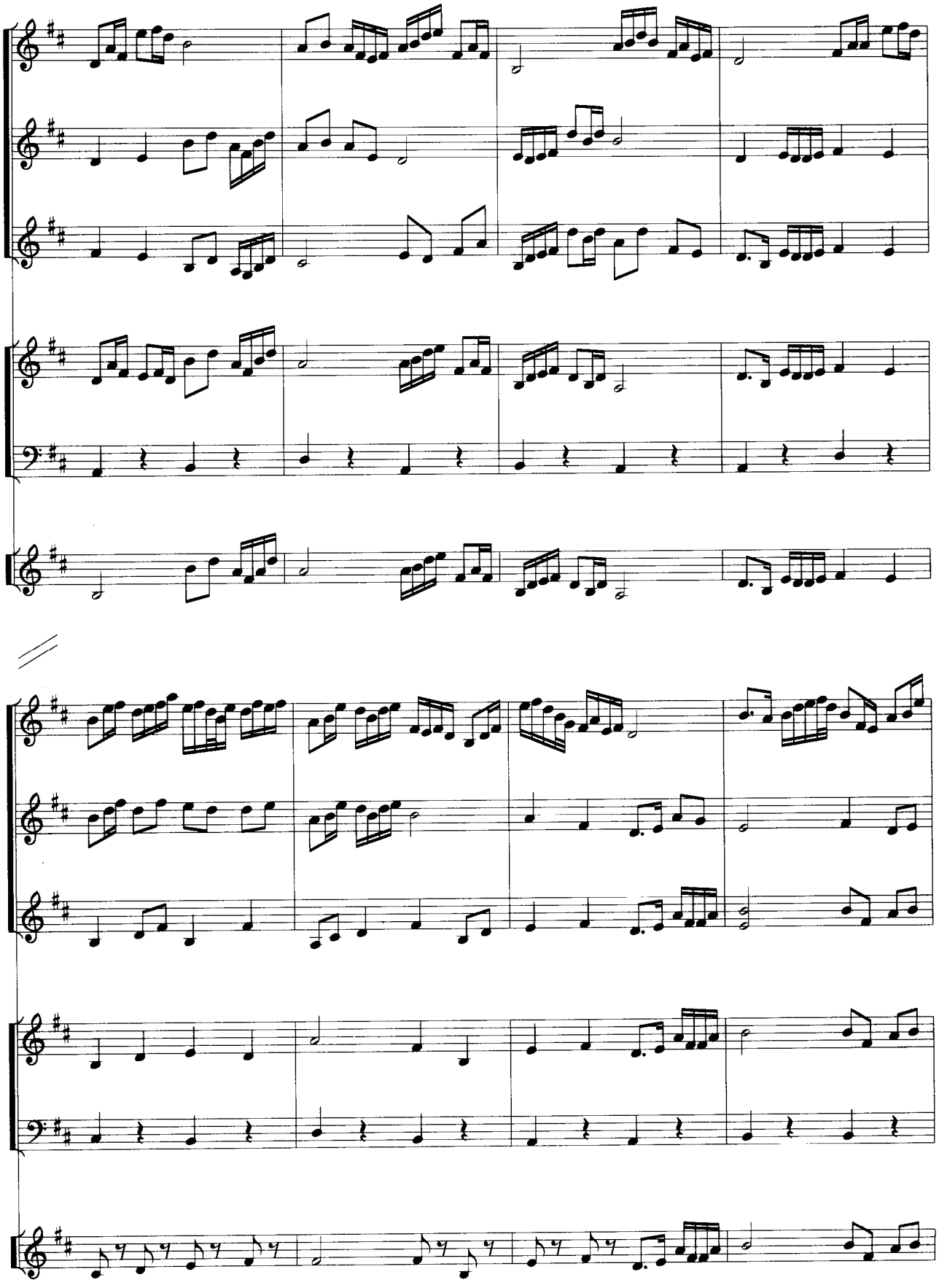


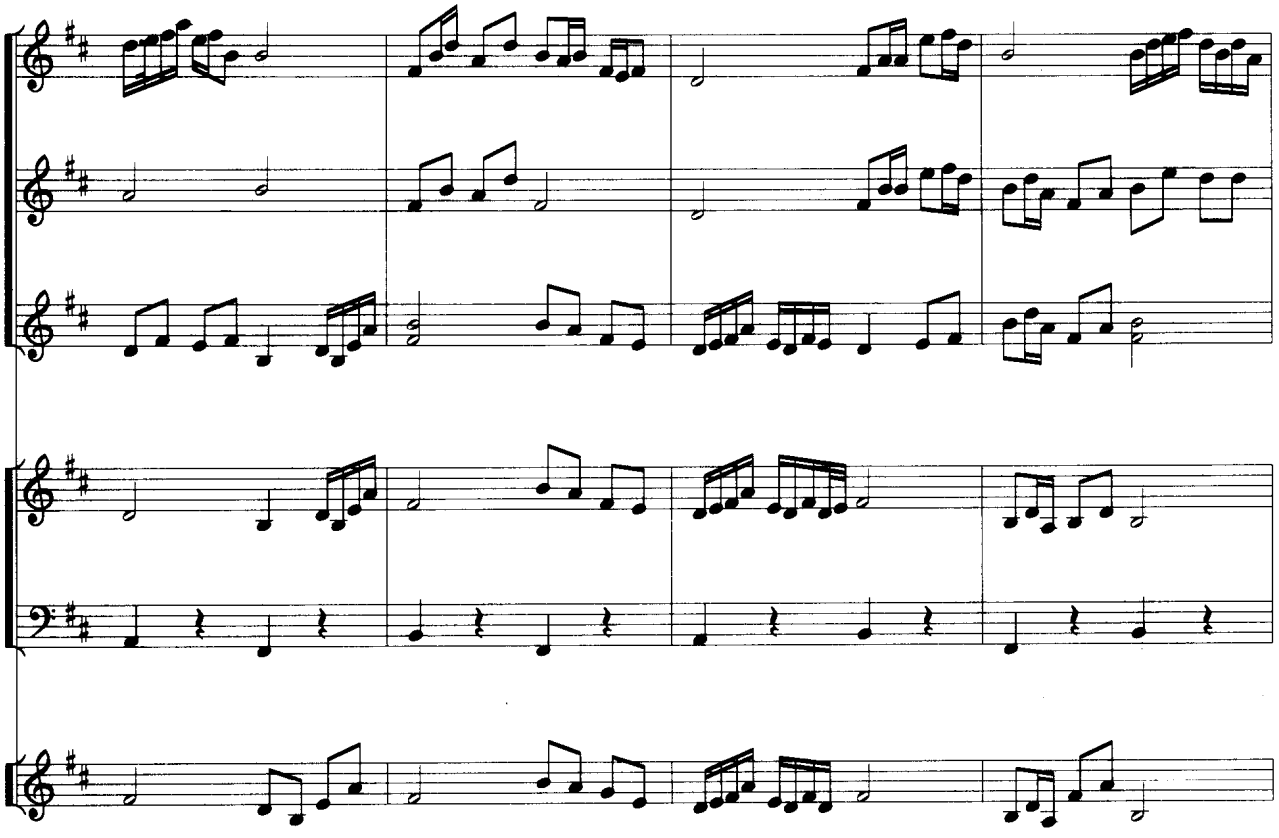


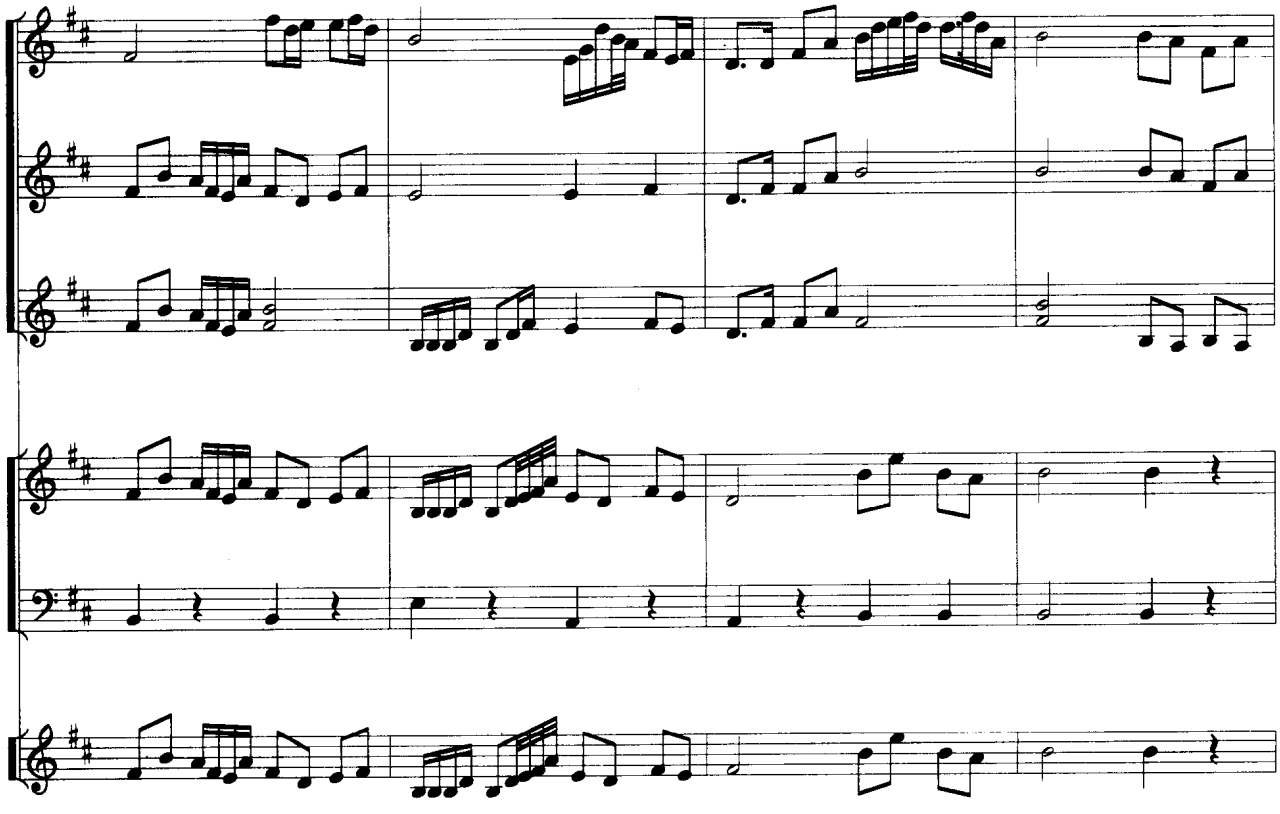


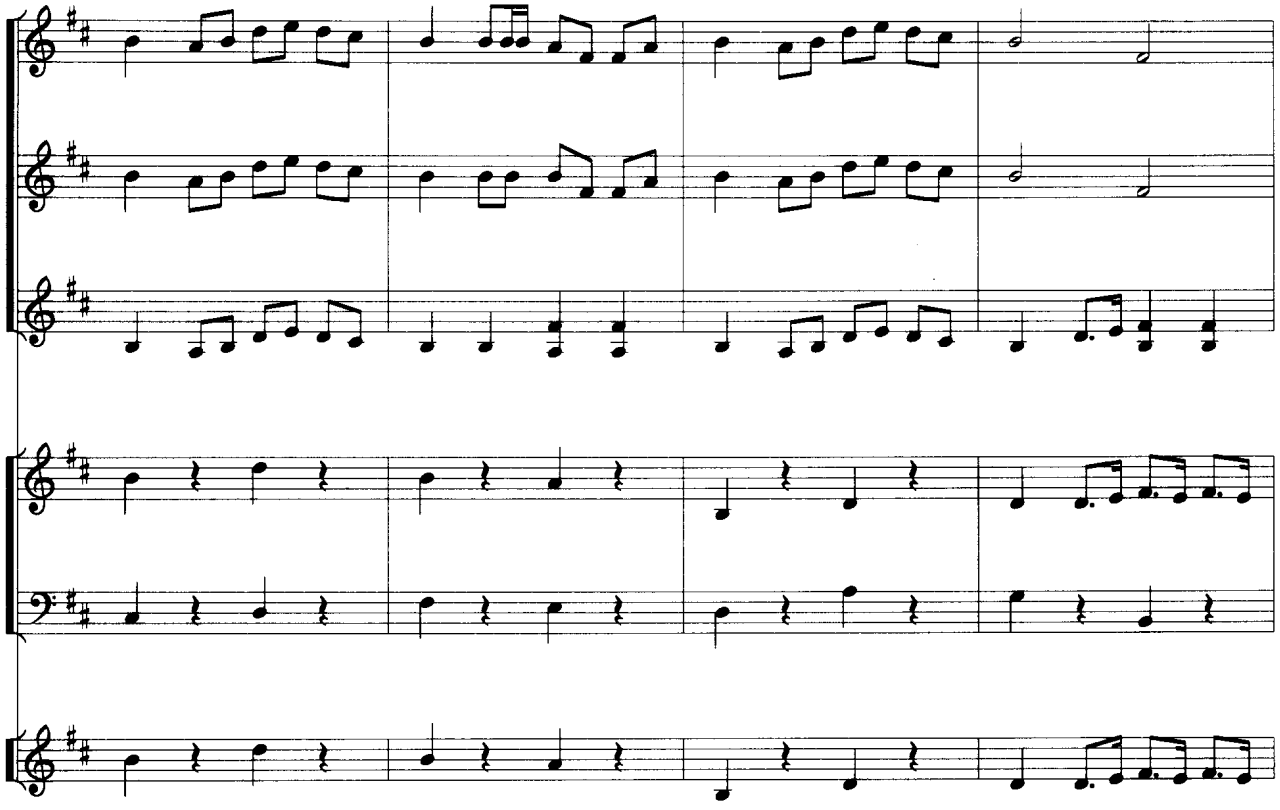
(三)

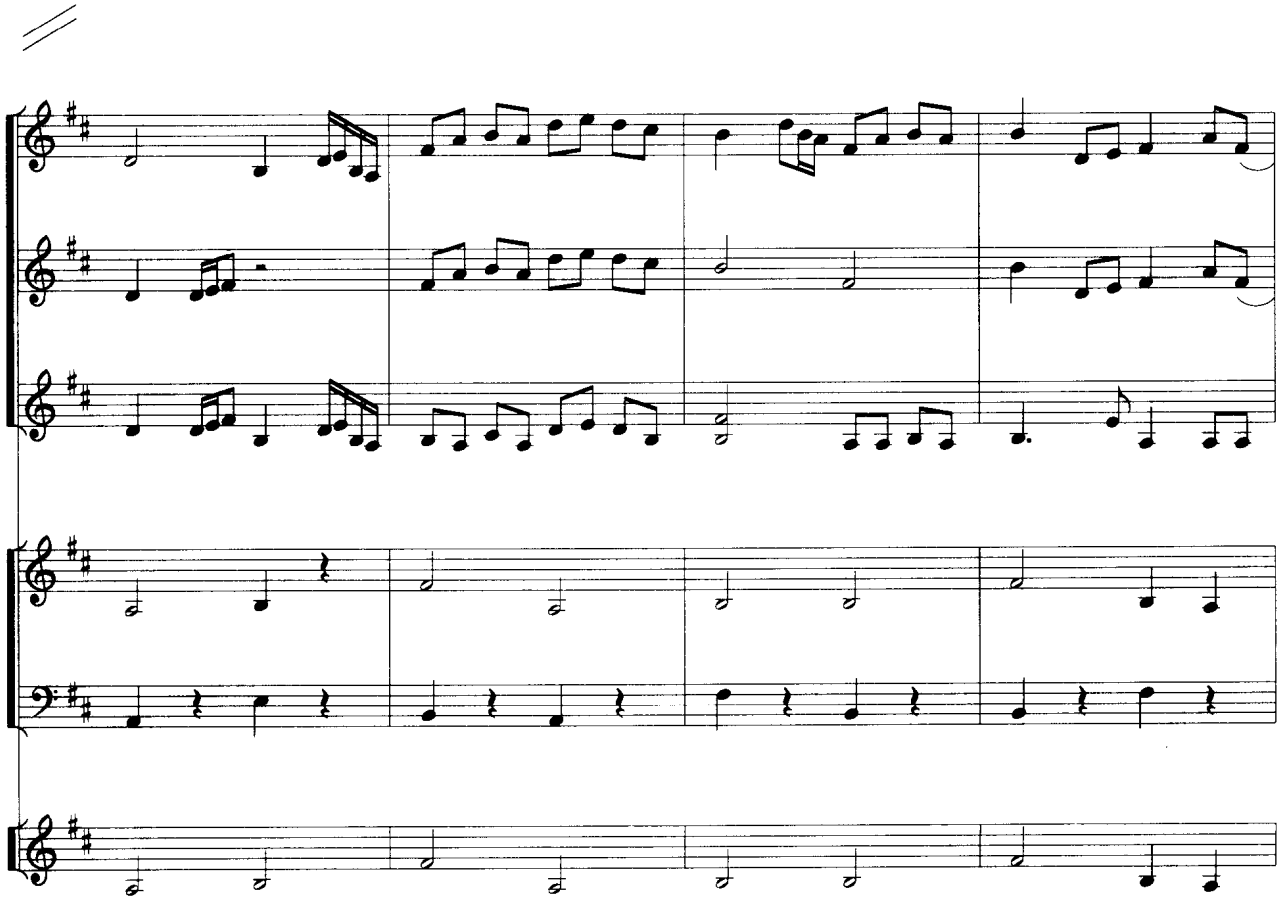


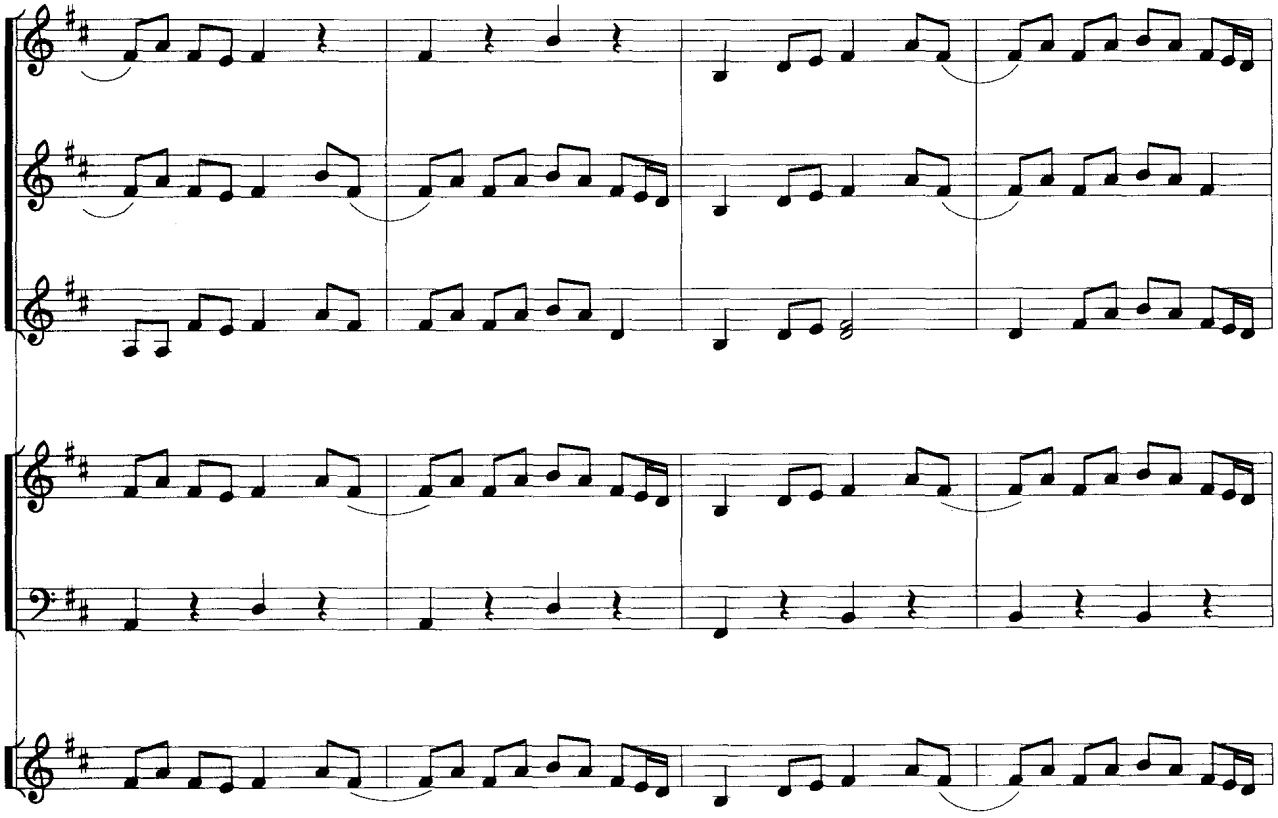


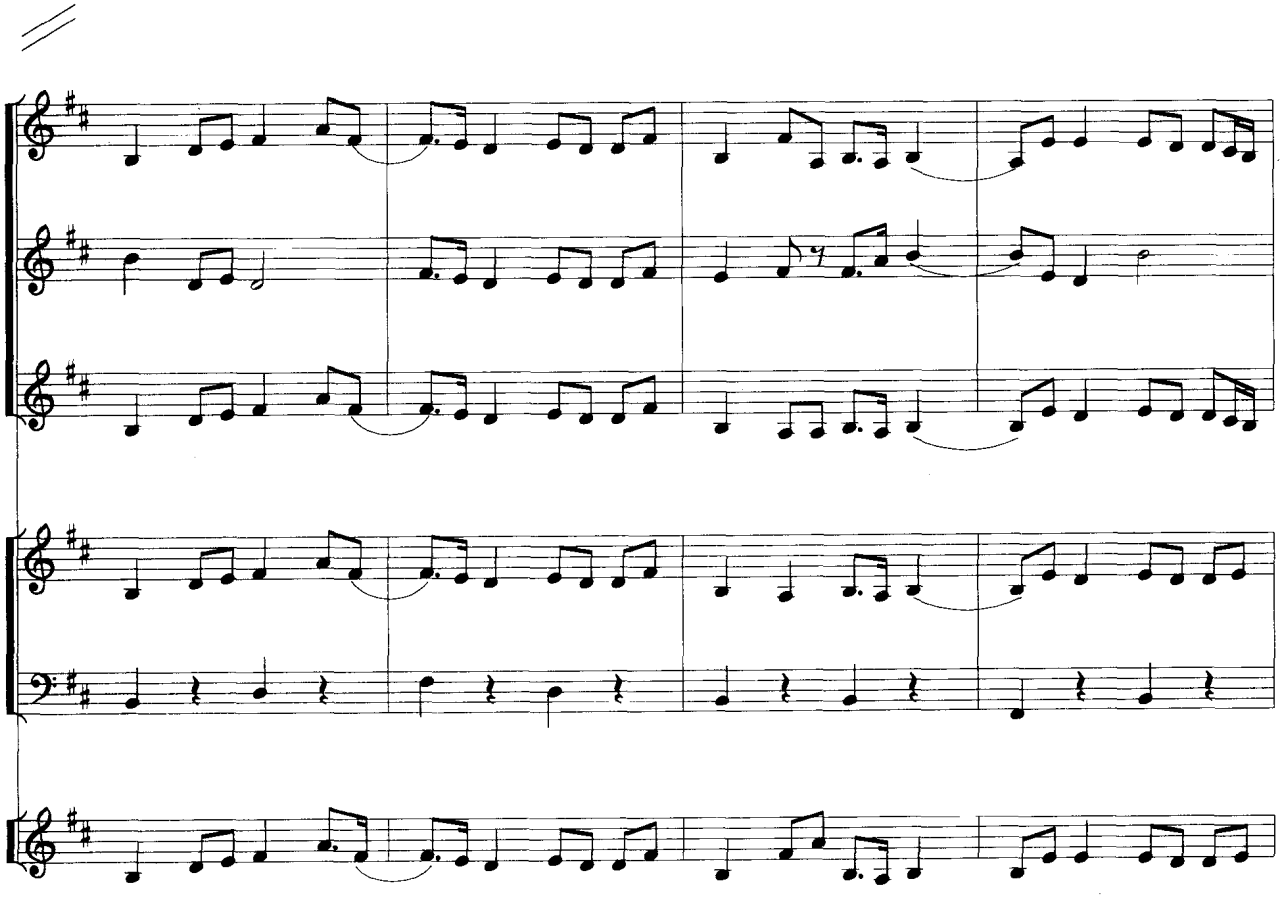


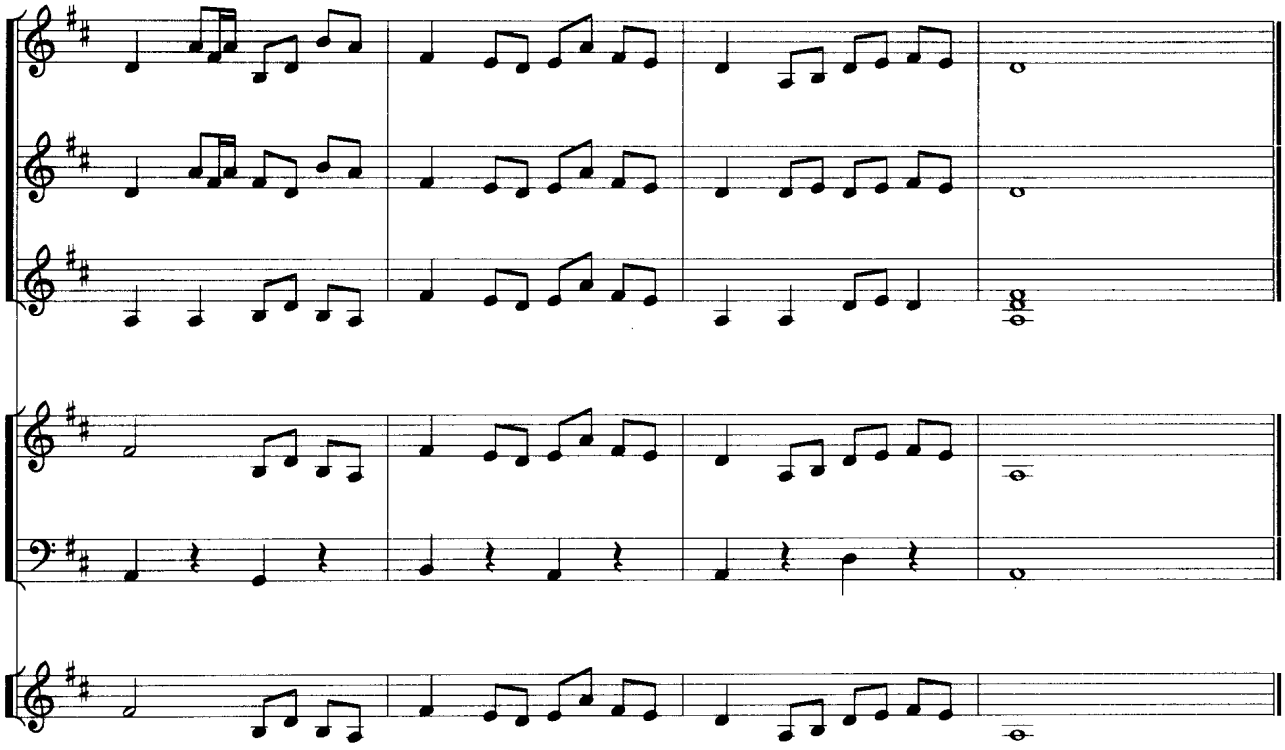






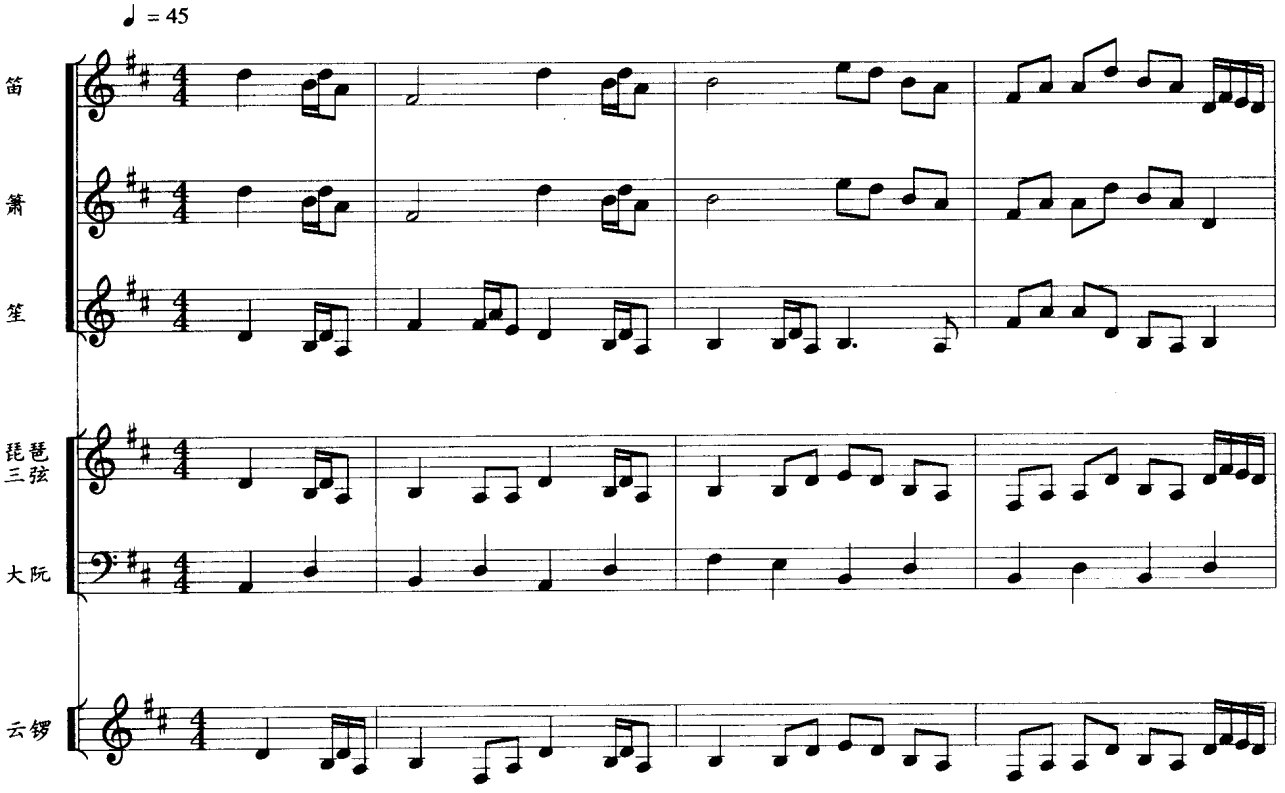


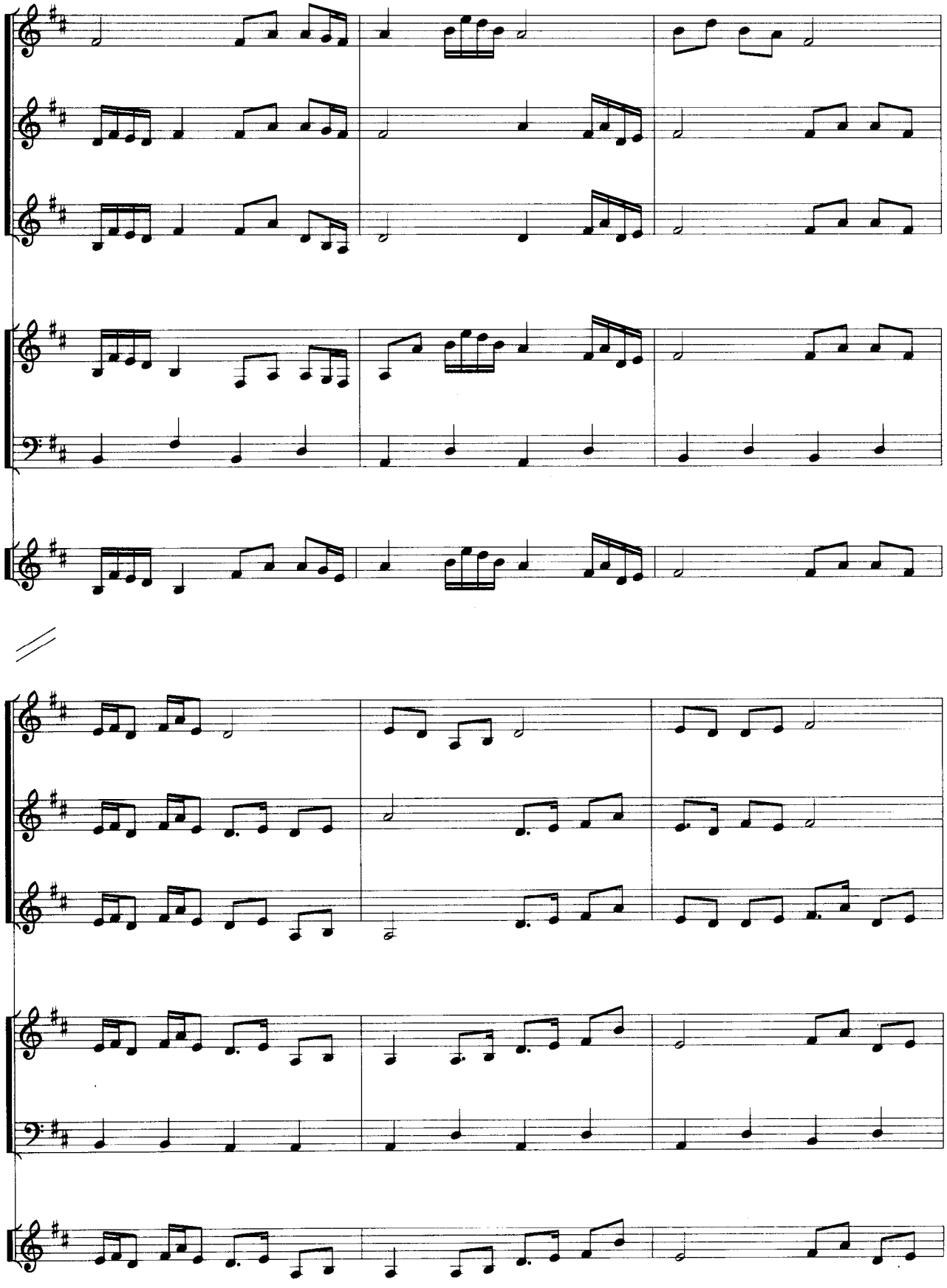


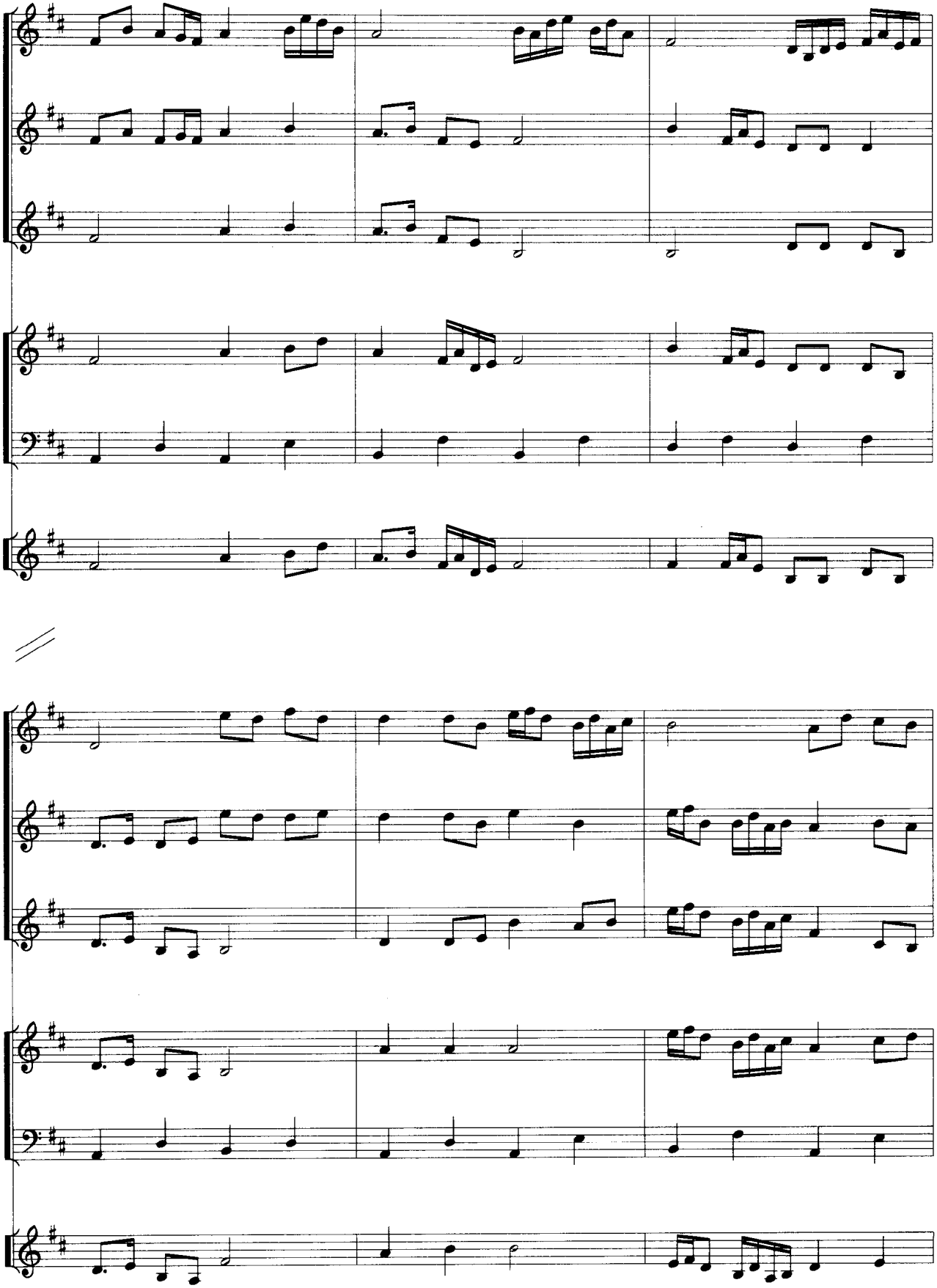


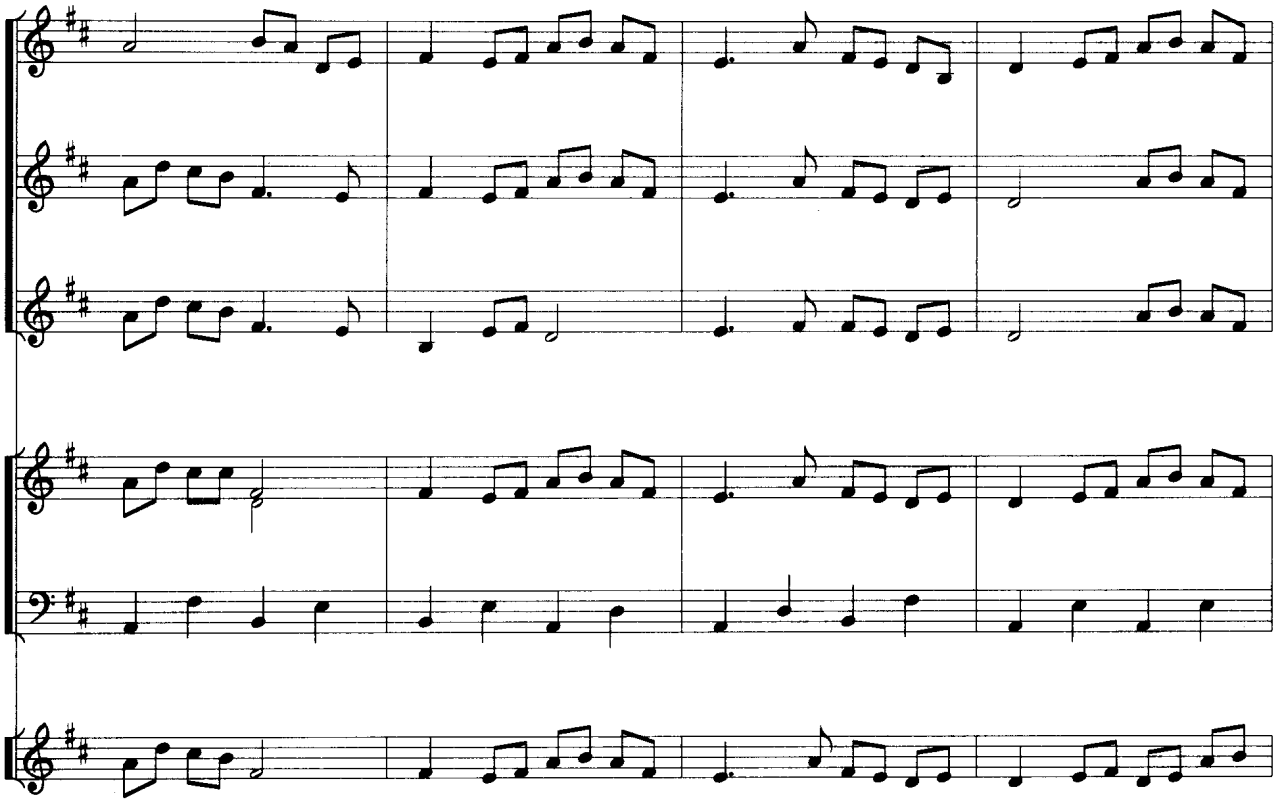
柳腰景

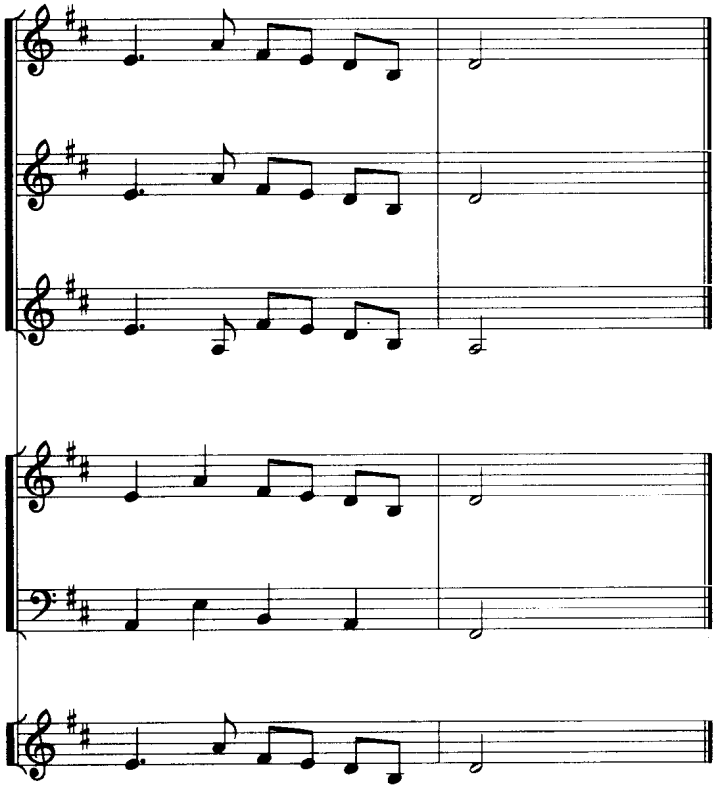
（小　令）





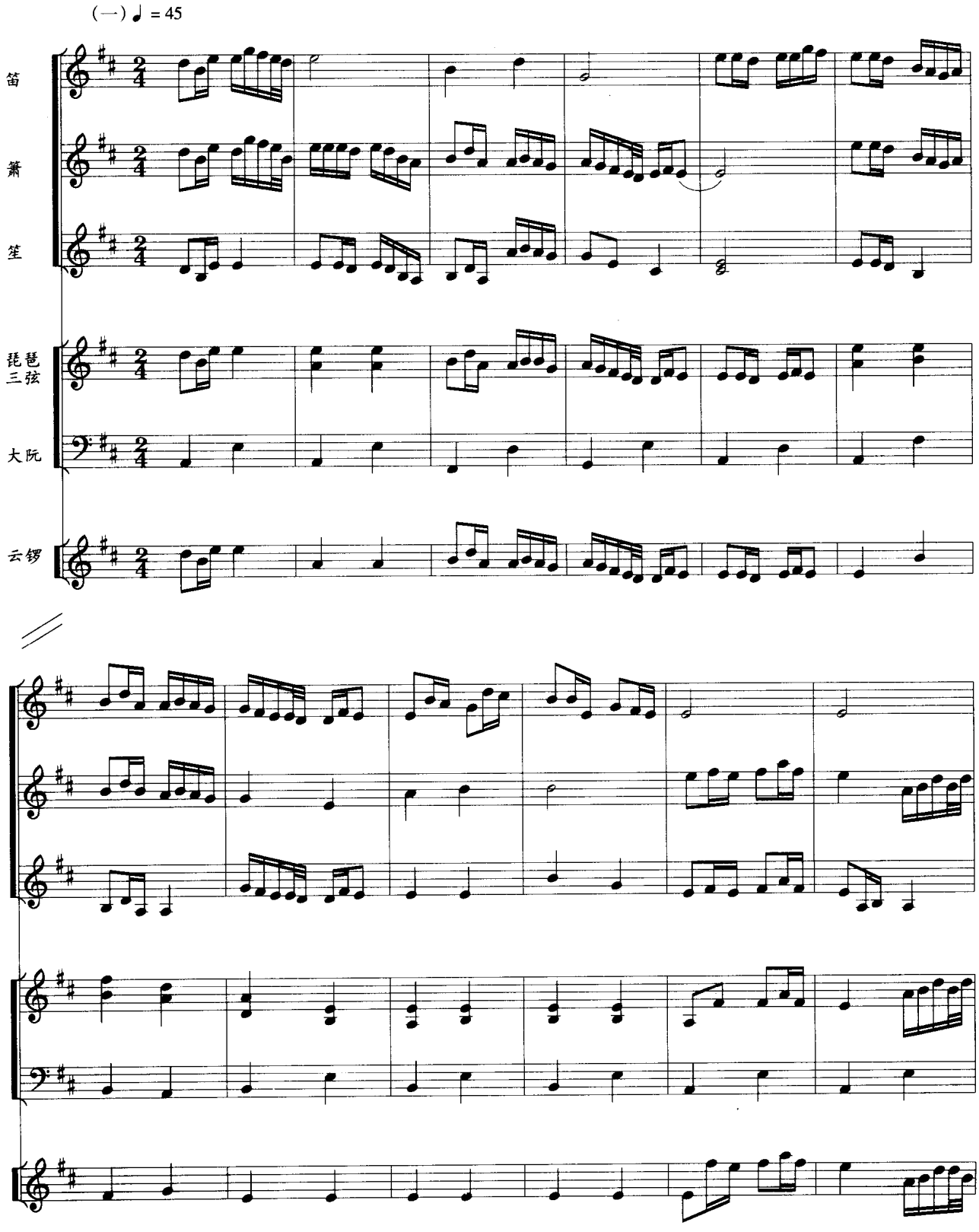


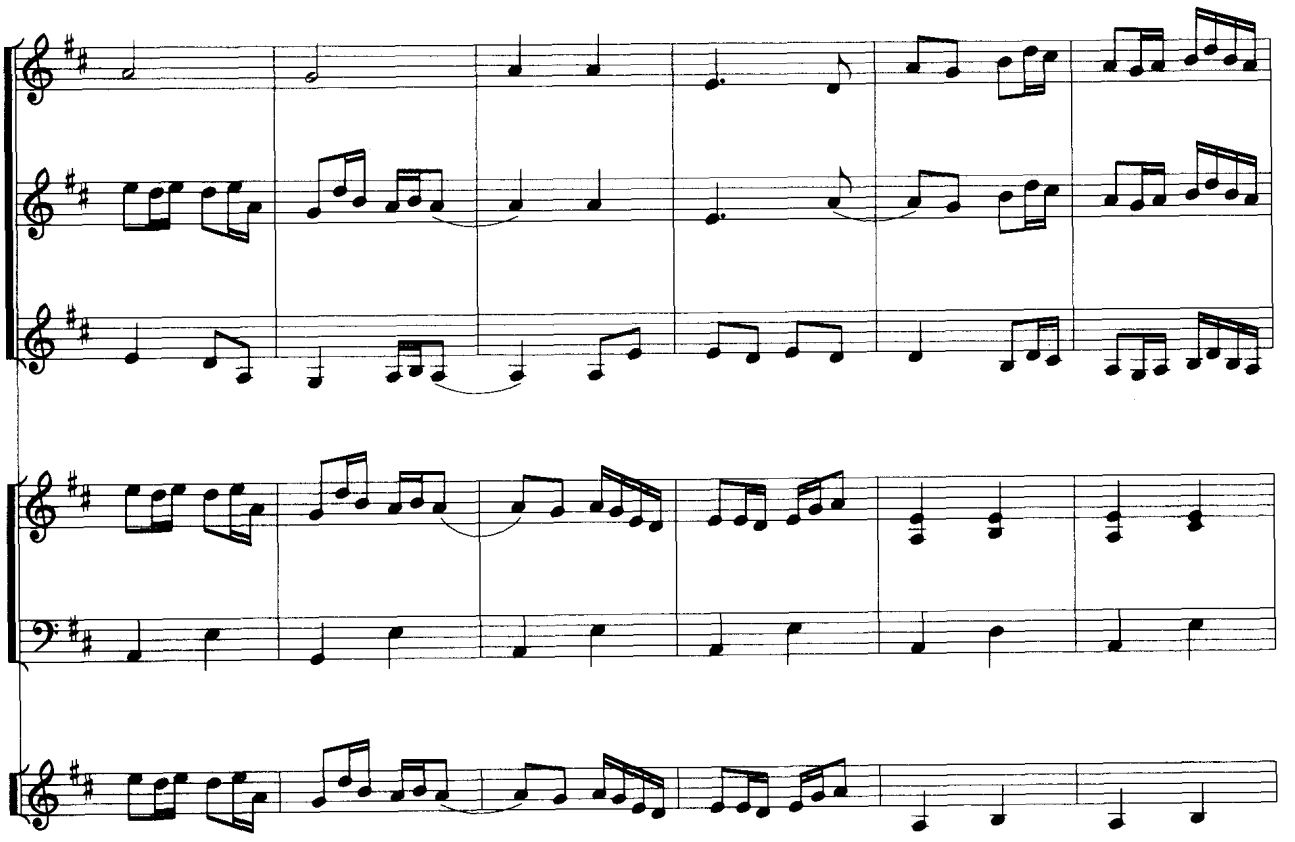


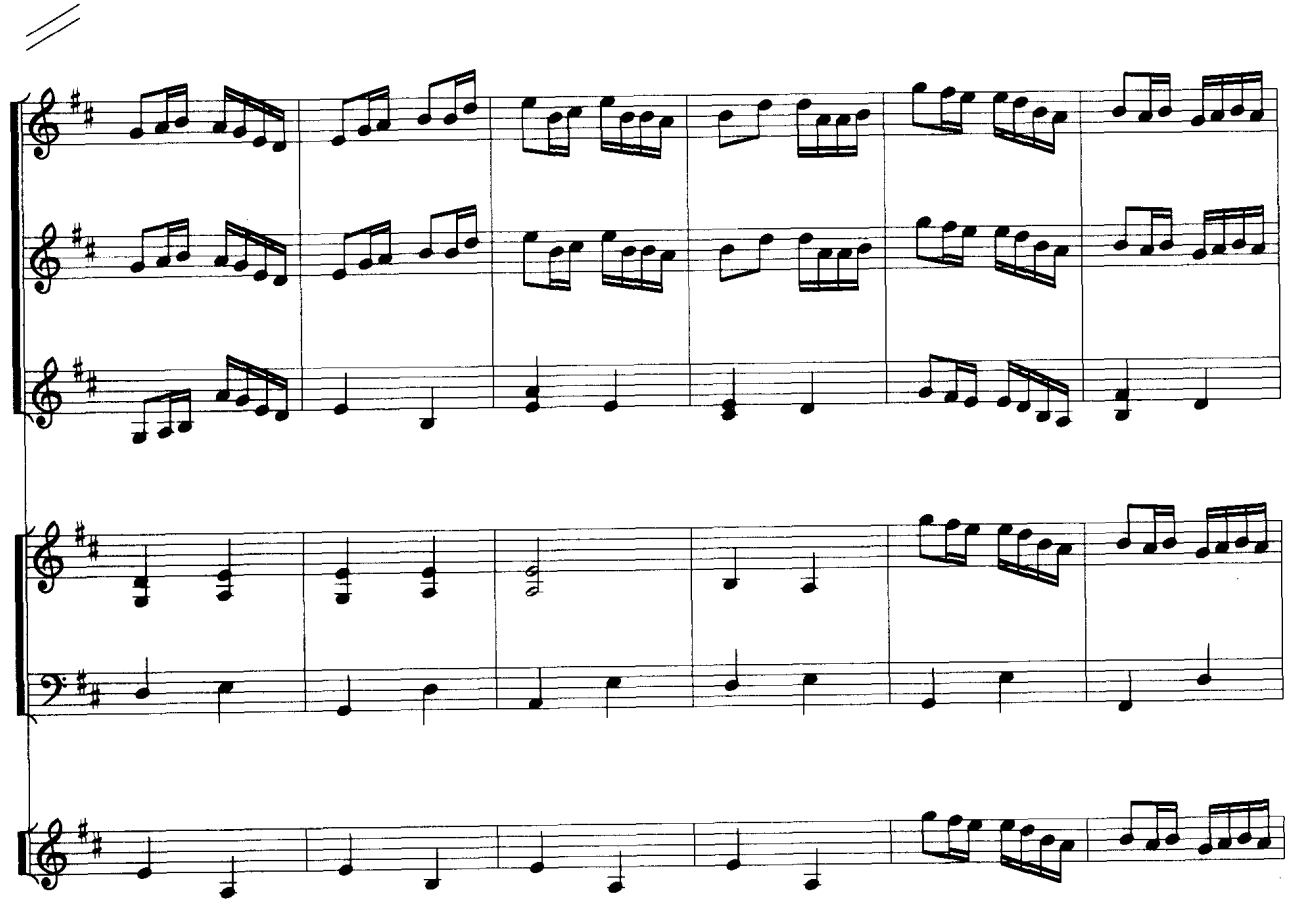


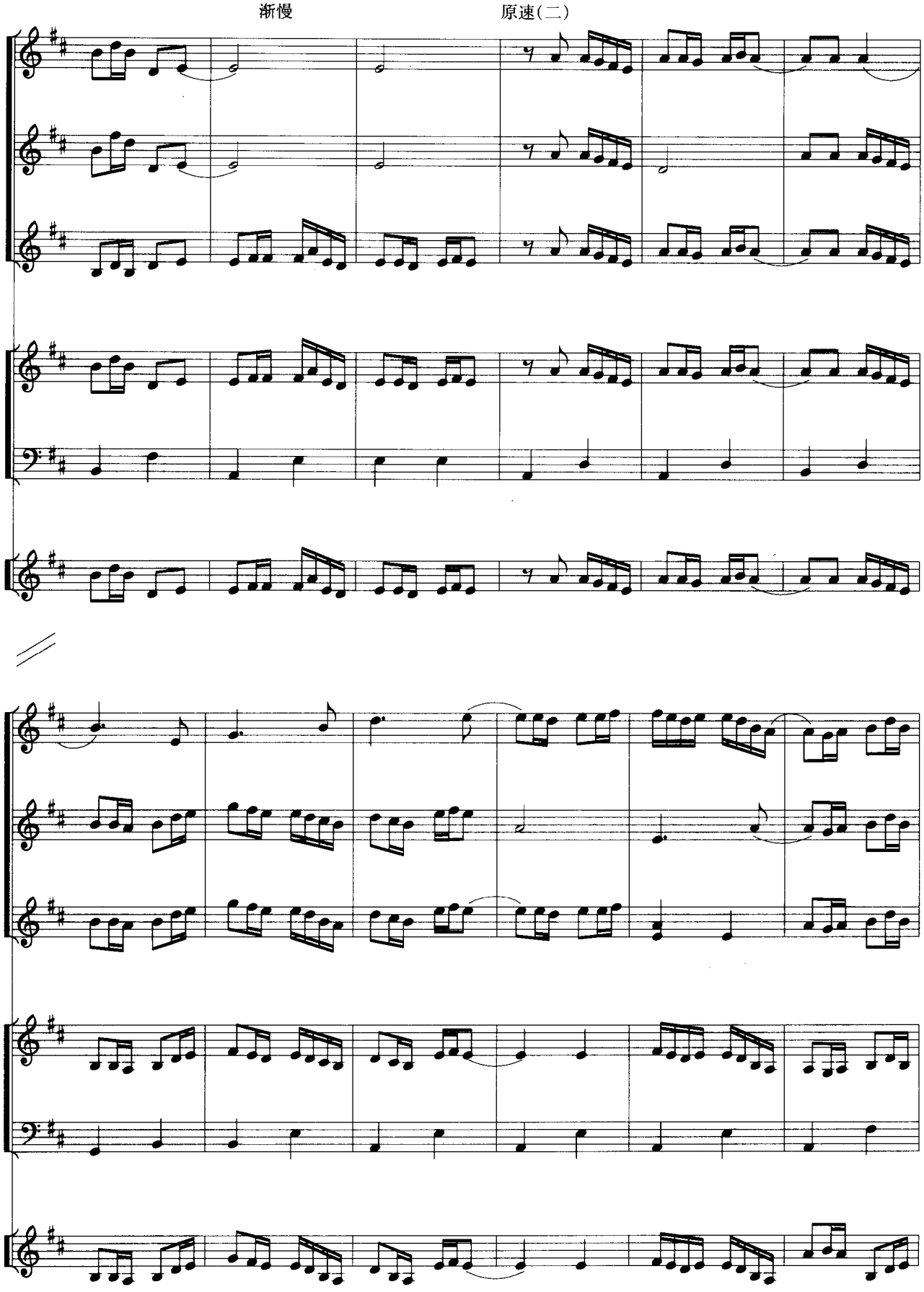
到春来

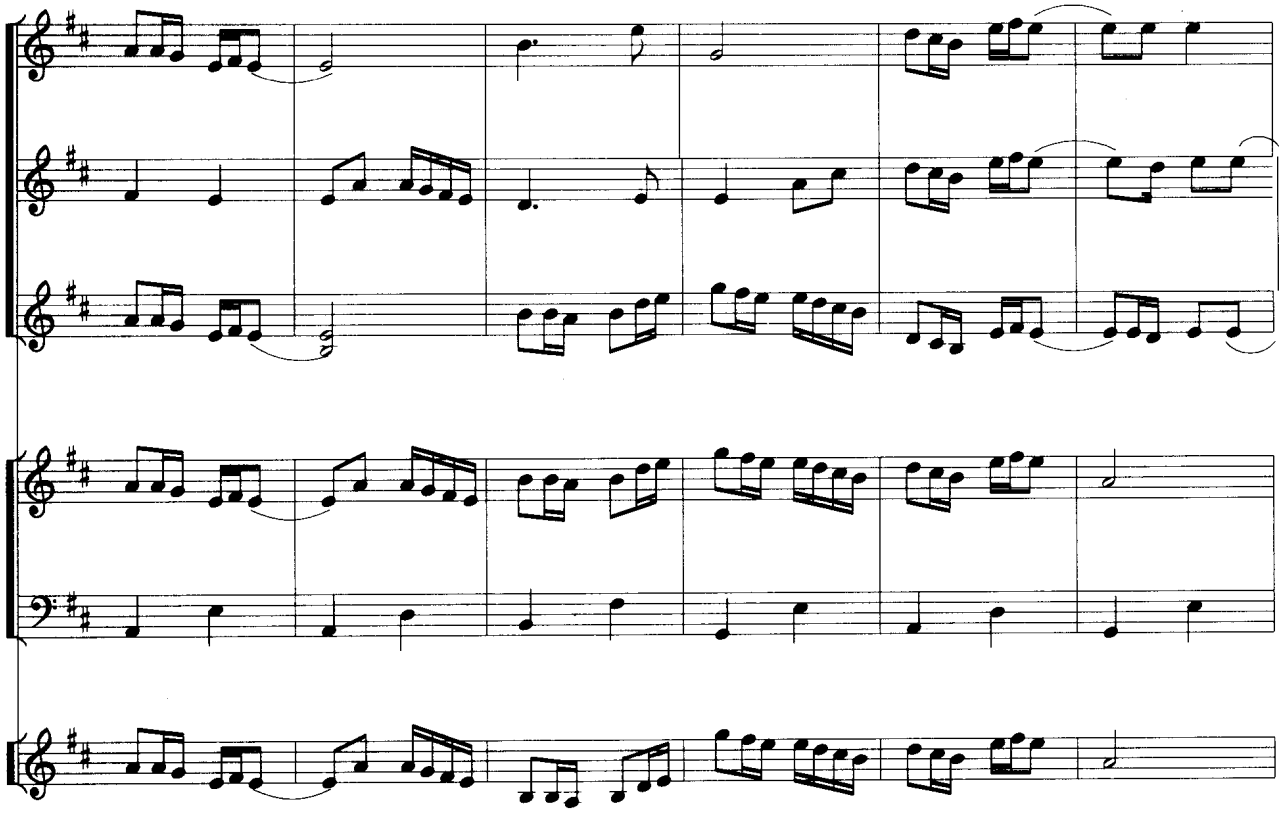
（正套数）

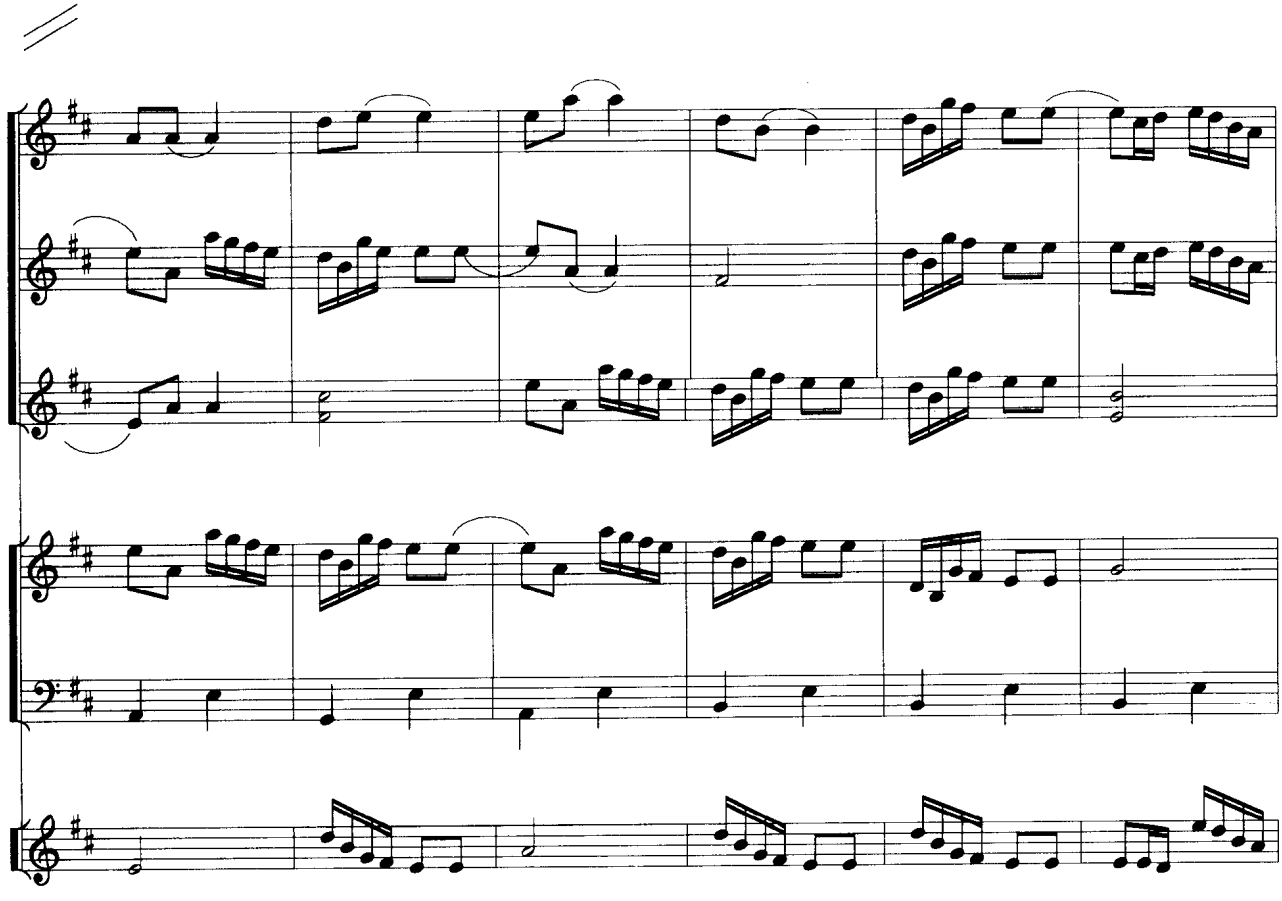


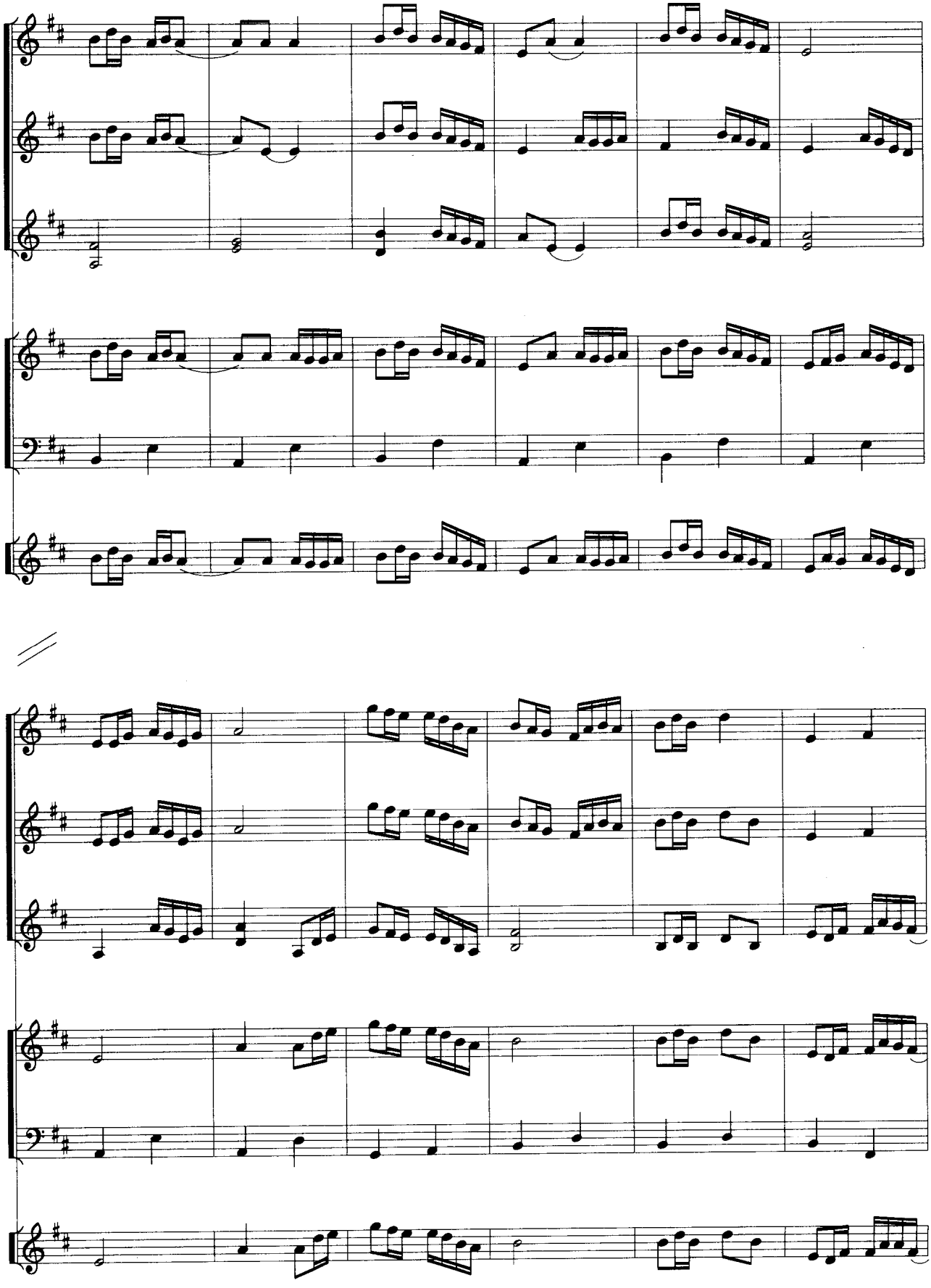




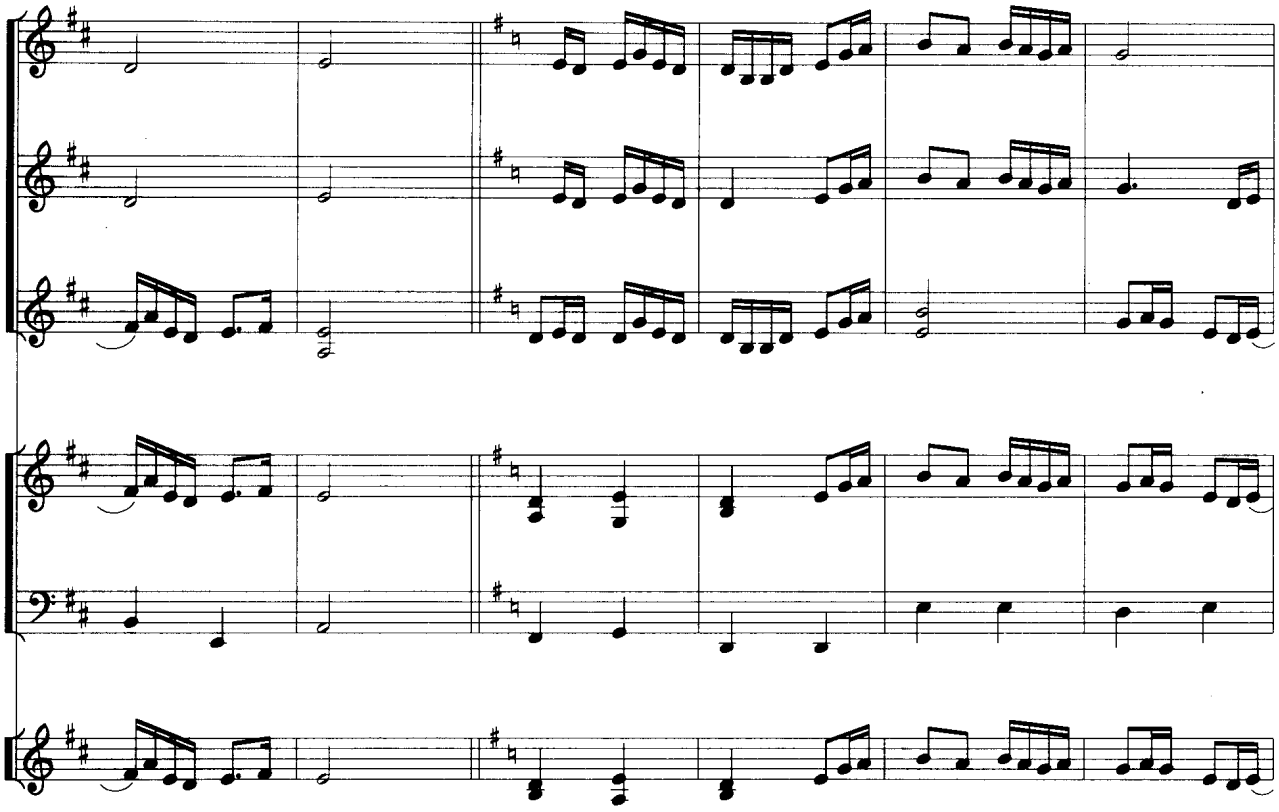

渐慢
原速(二)

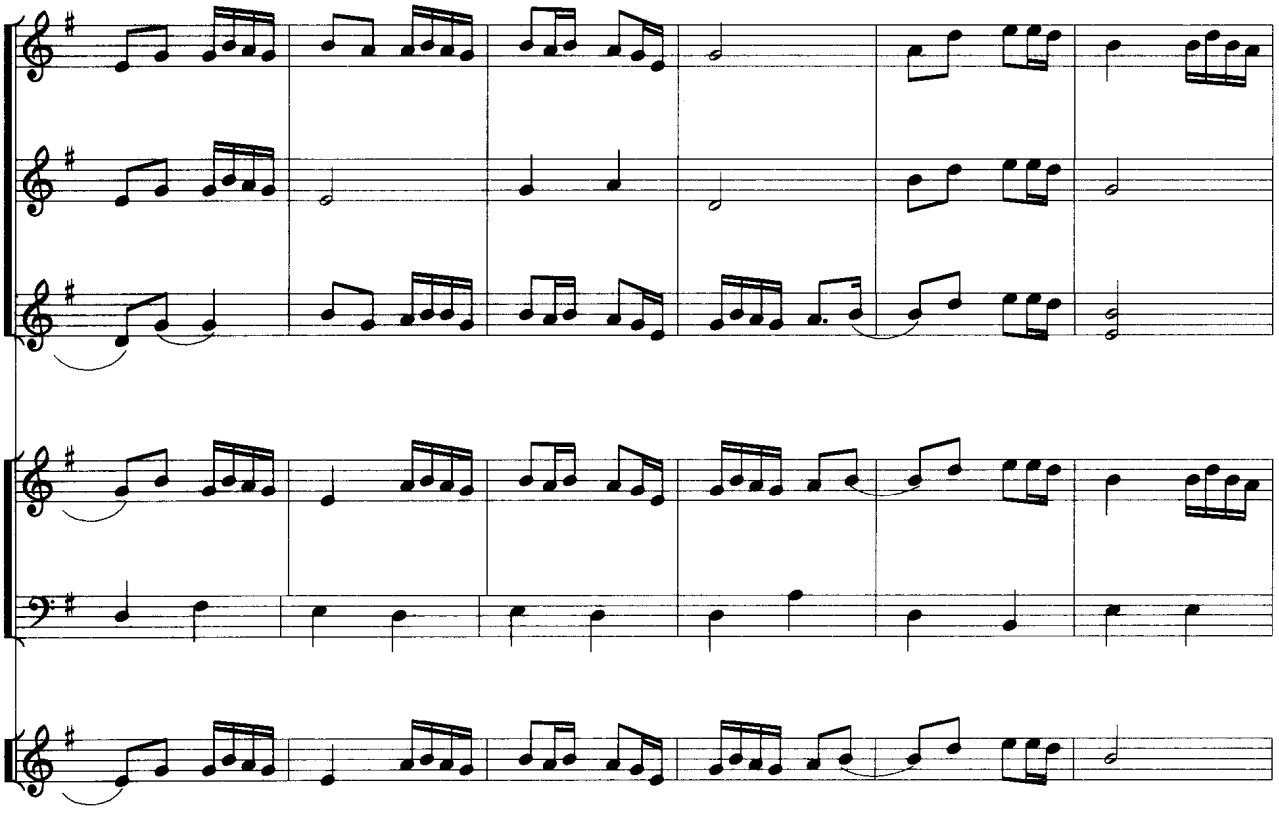


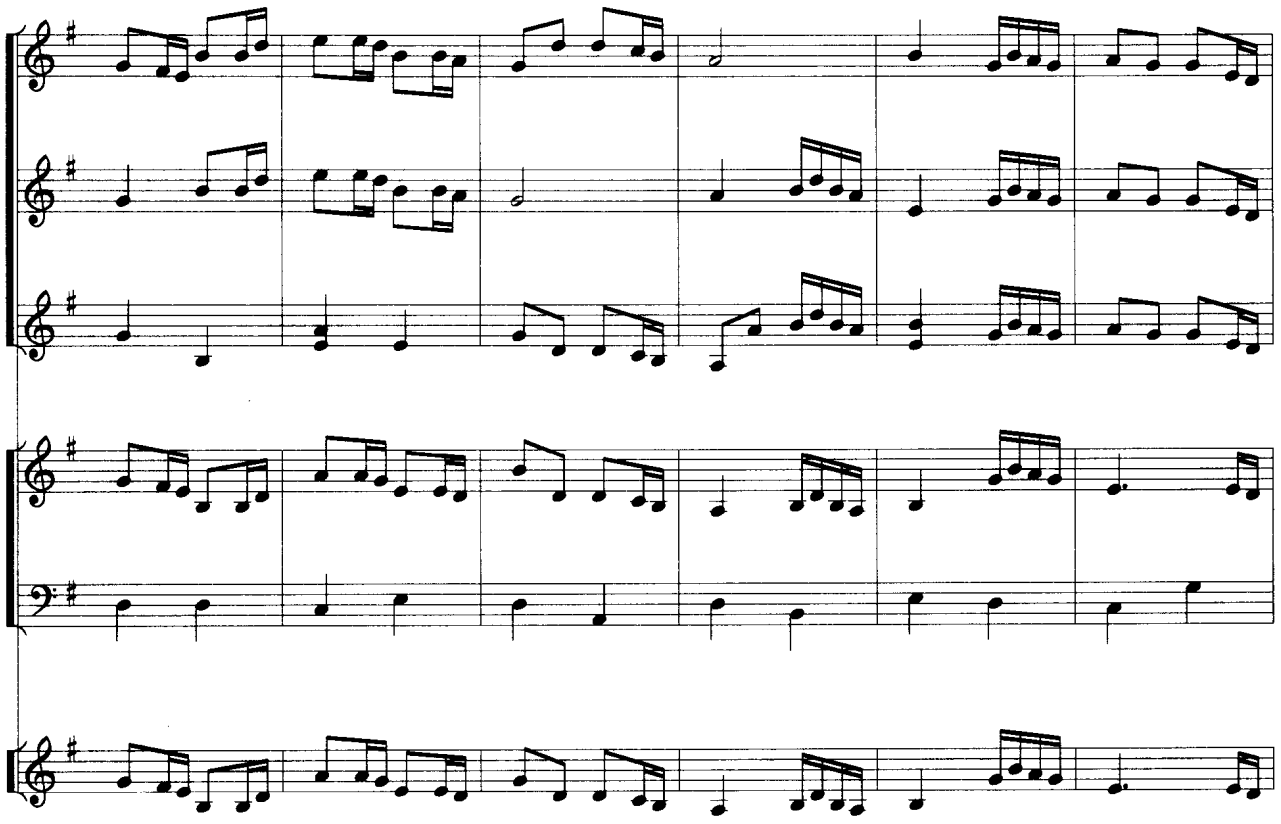


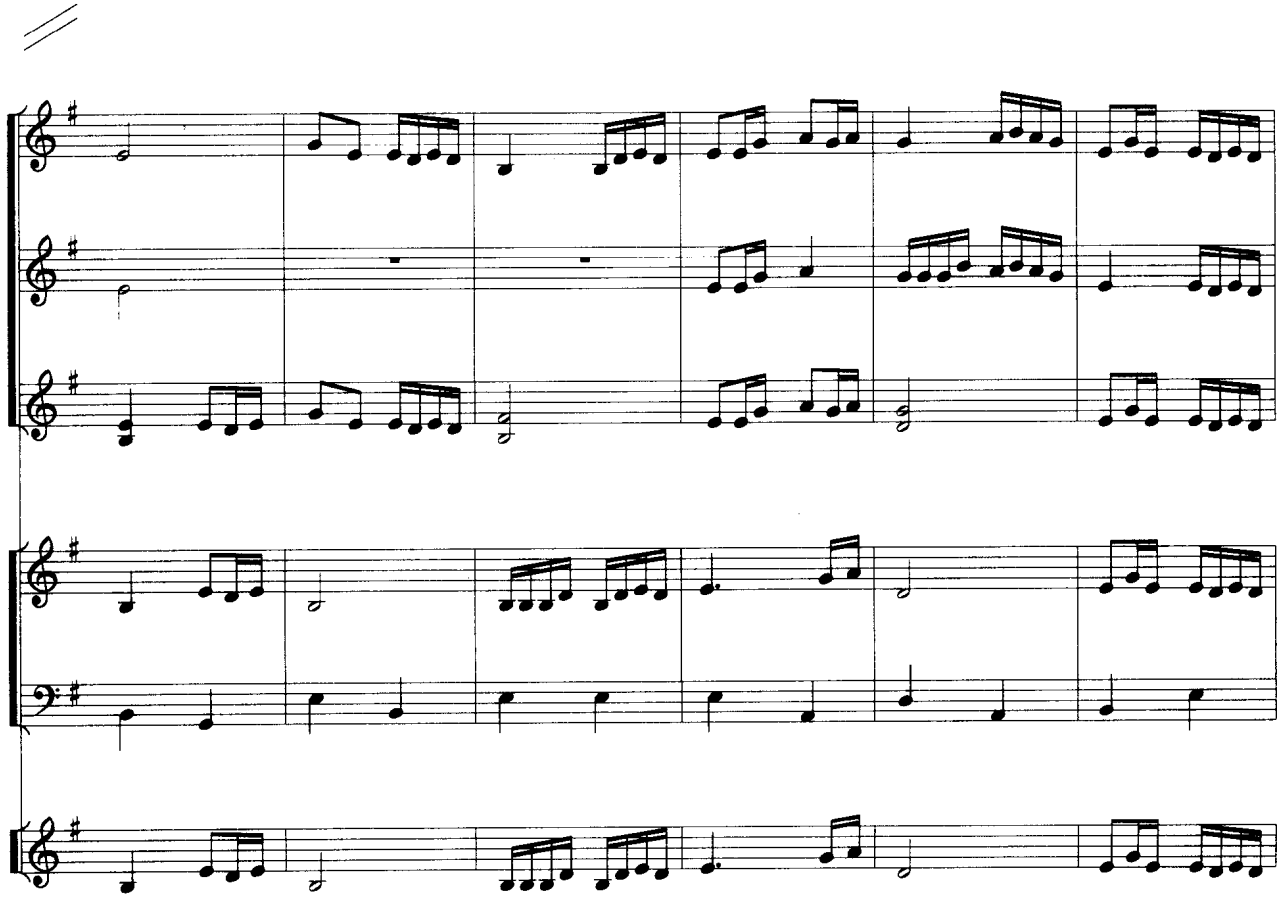


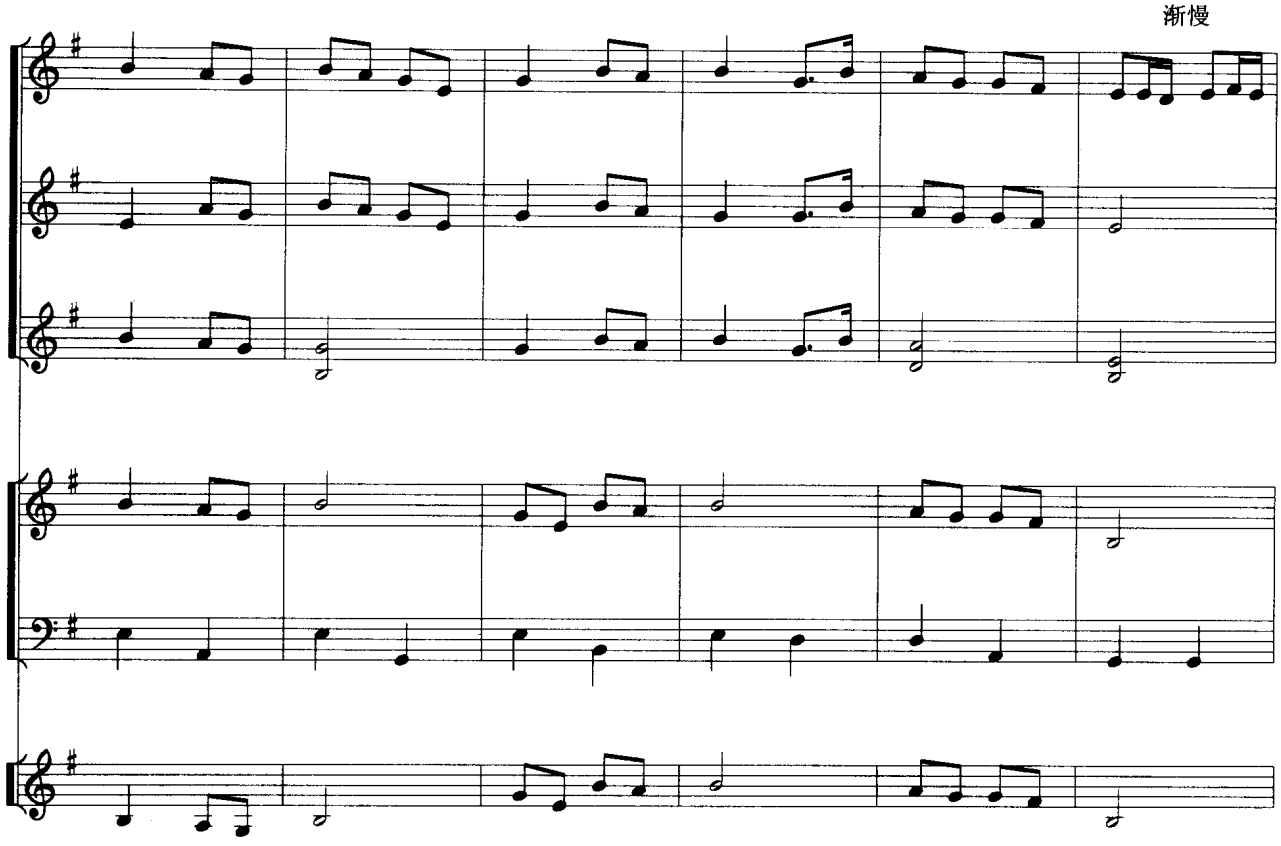
(三)



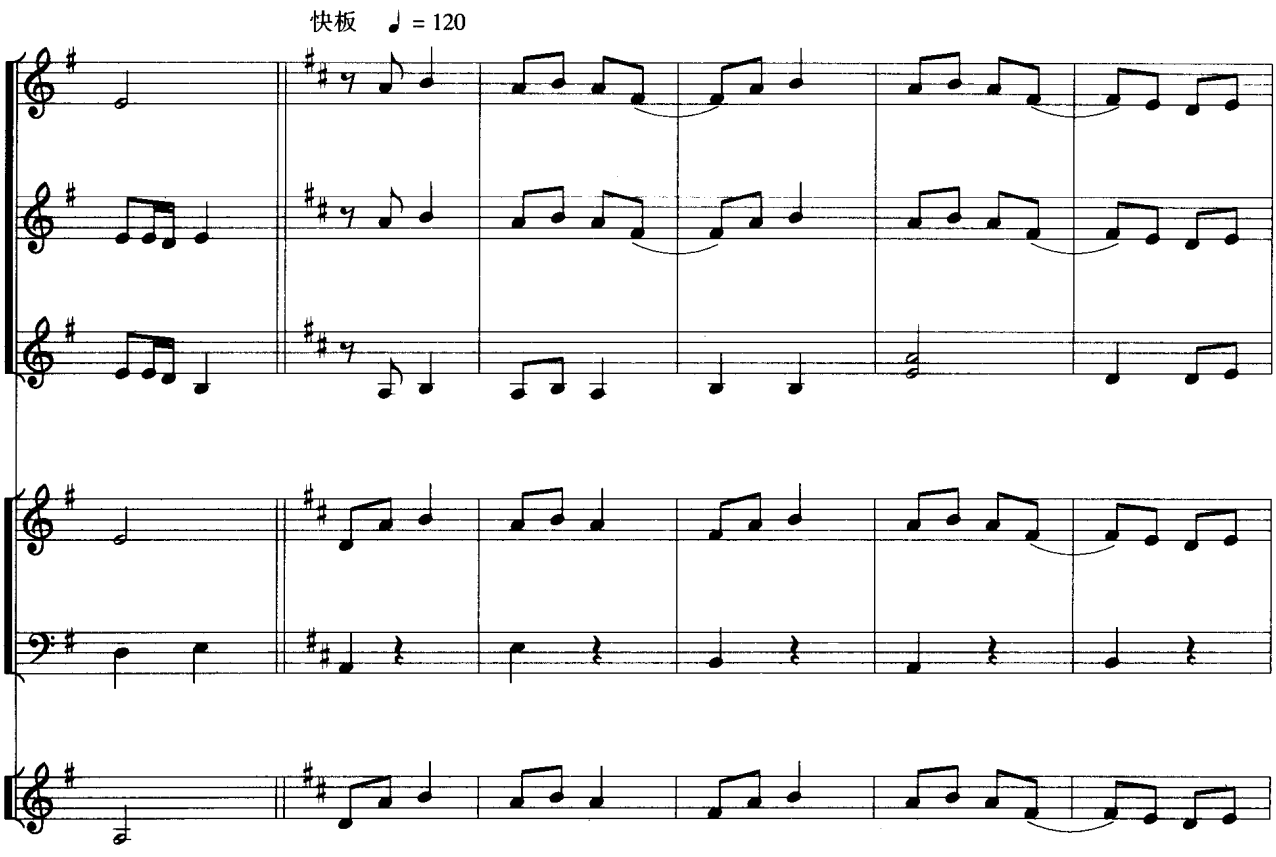


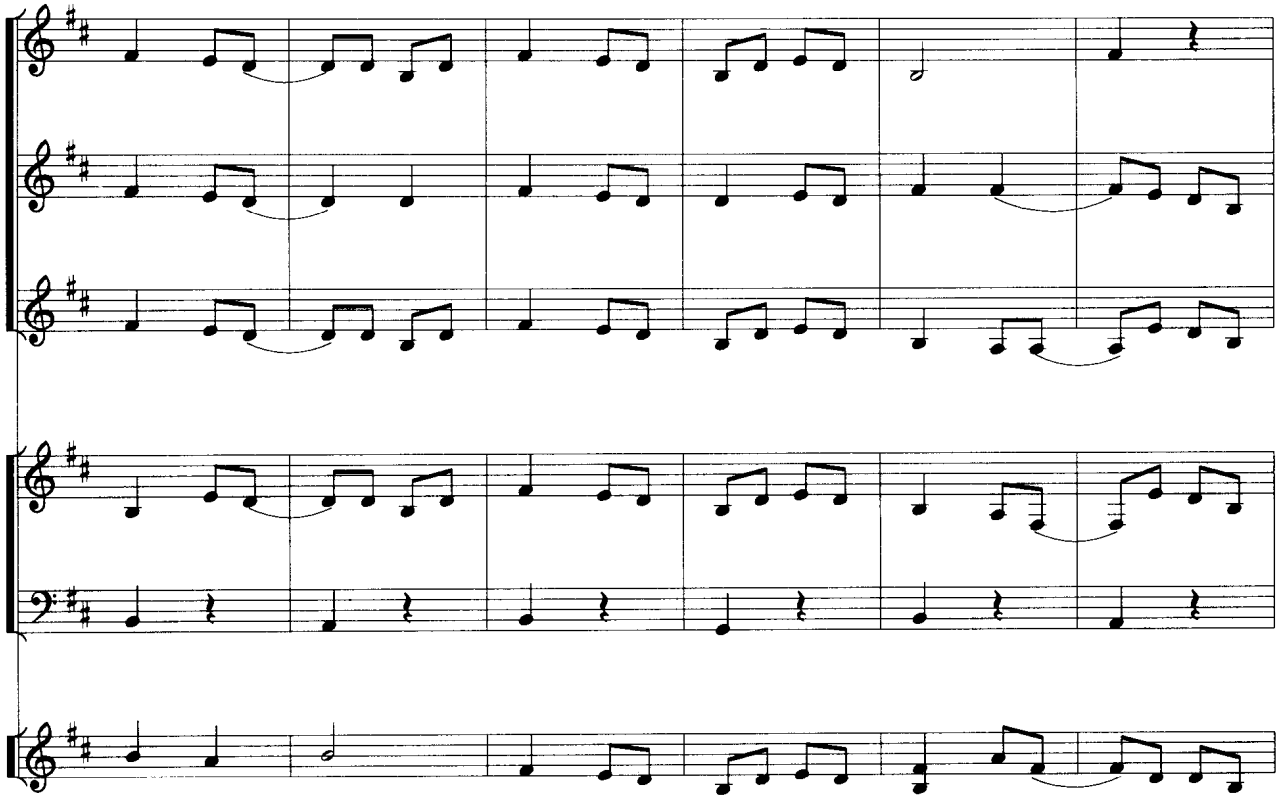


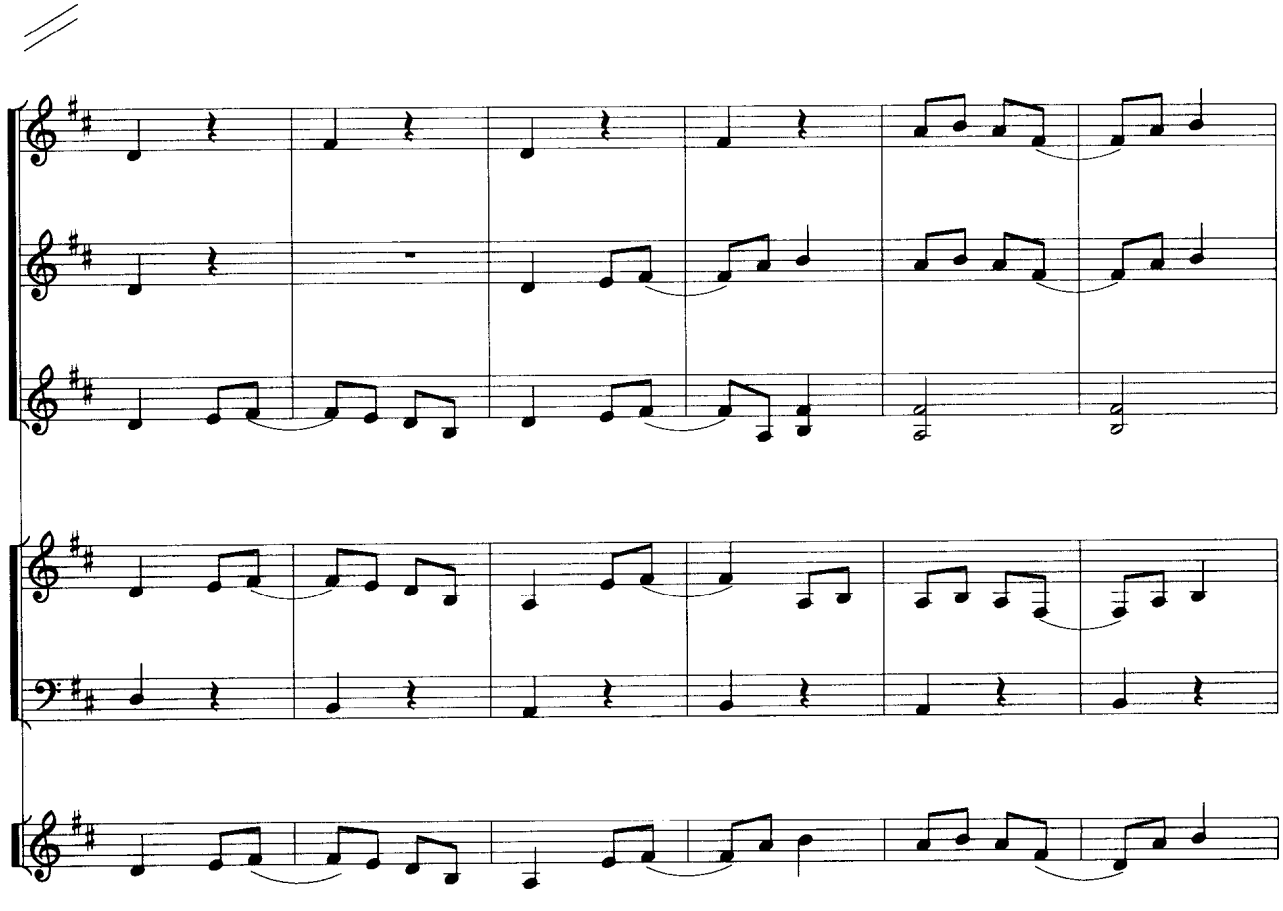


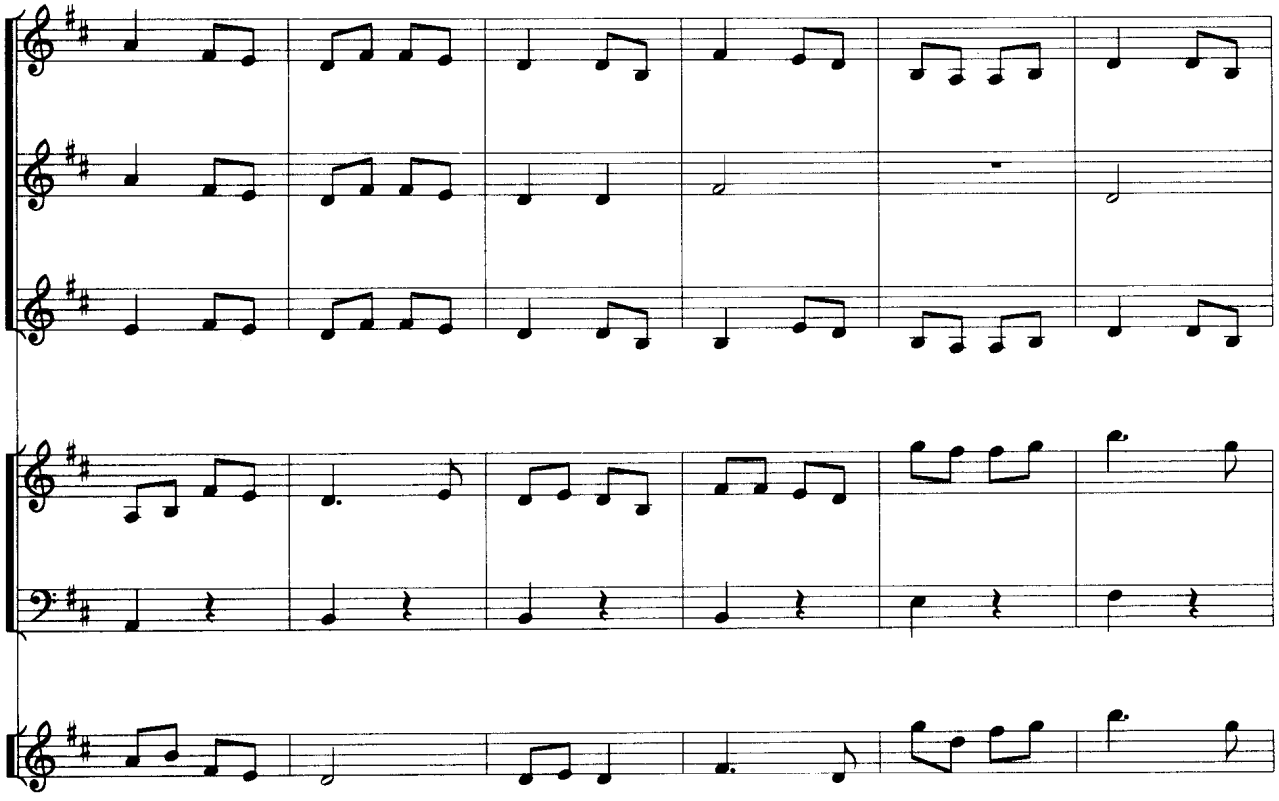


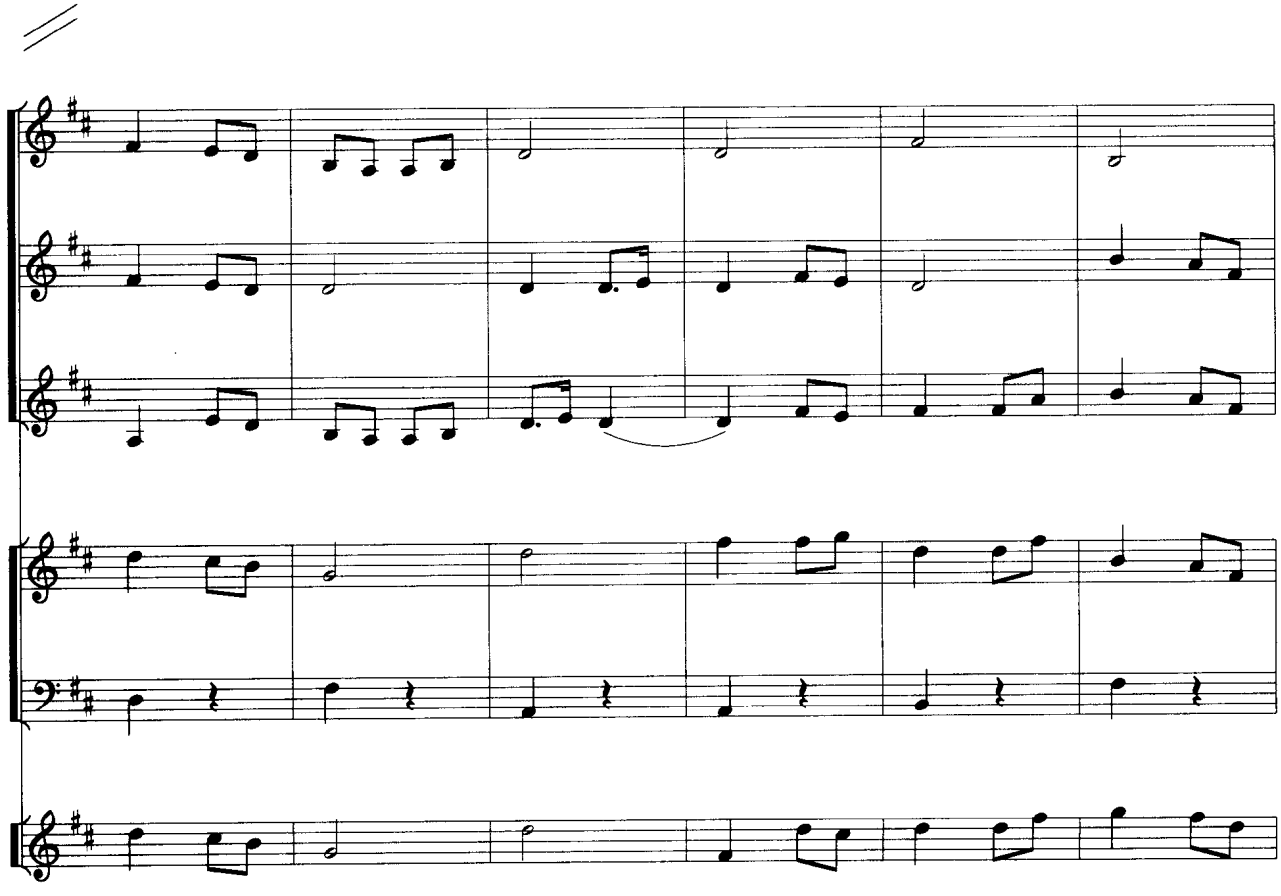
（四）

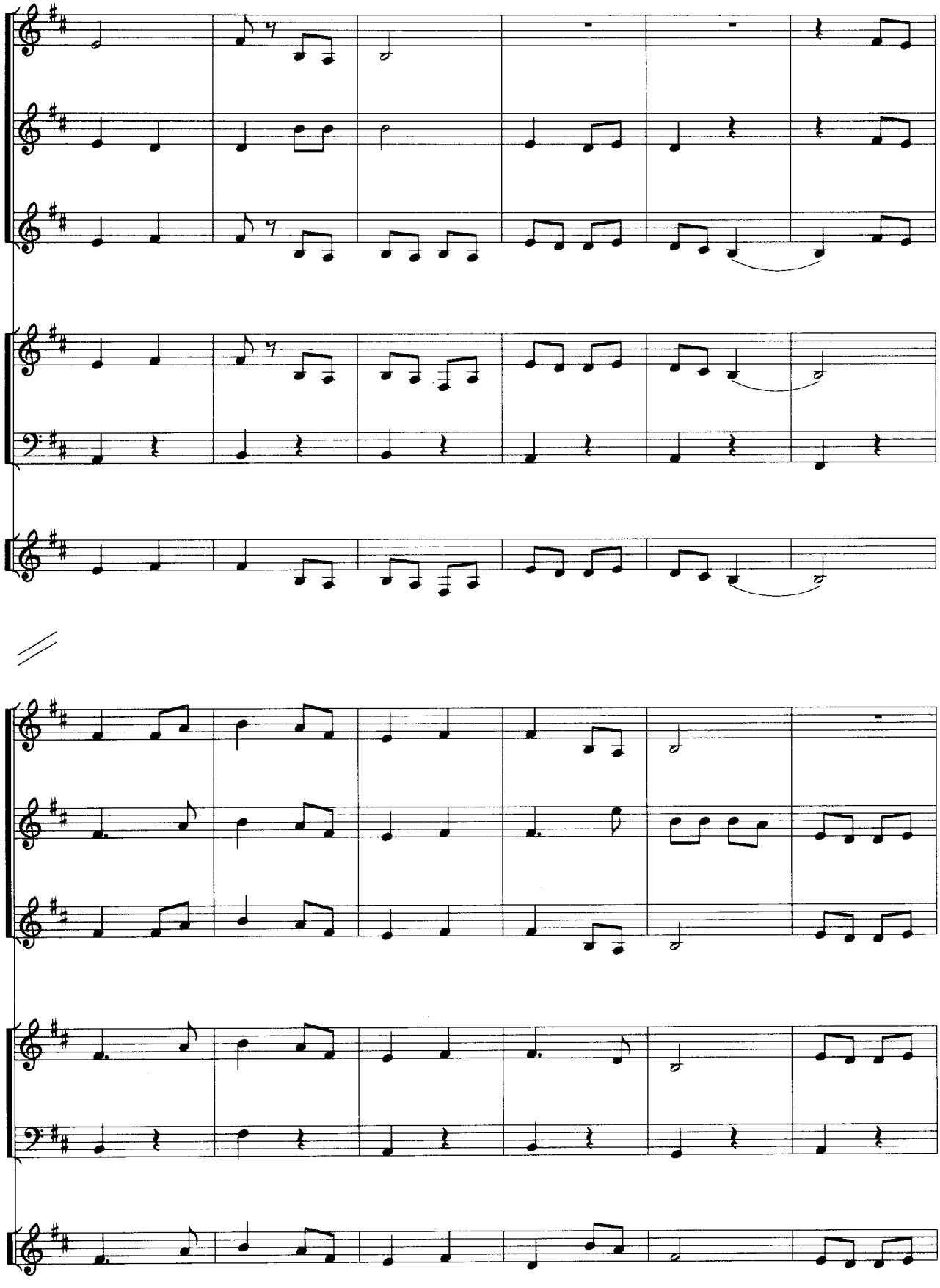


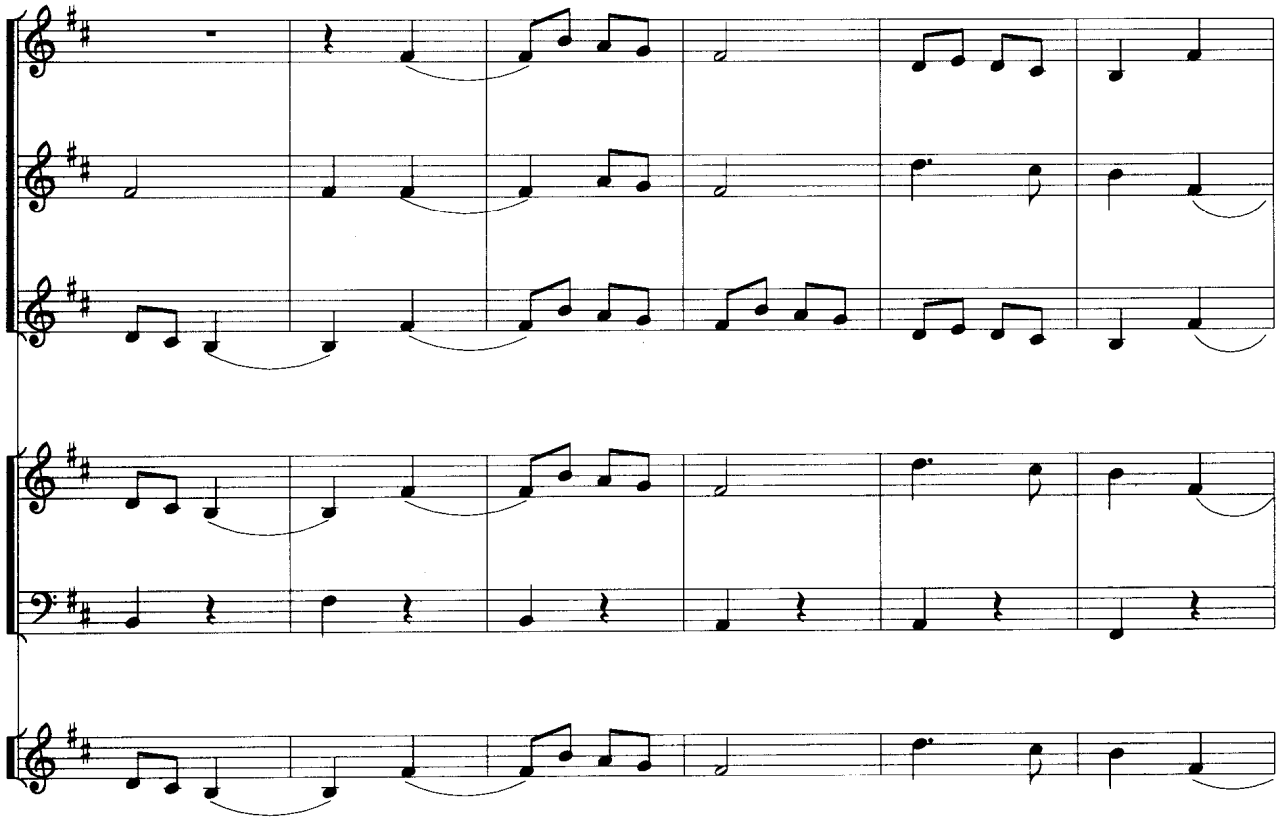


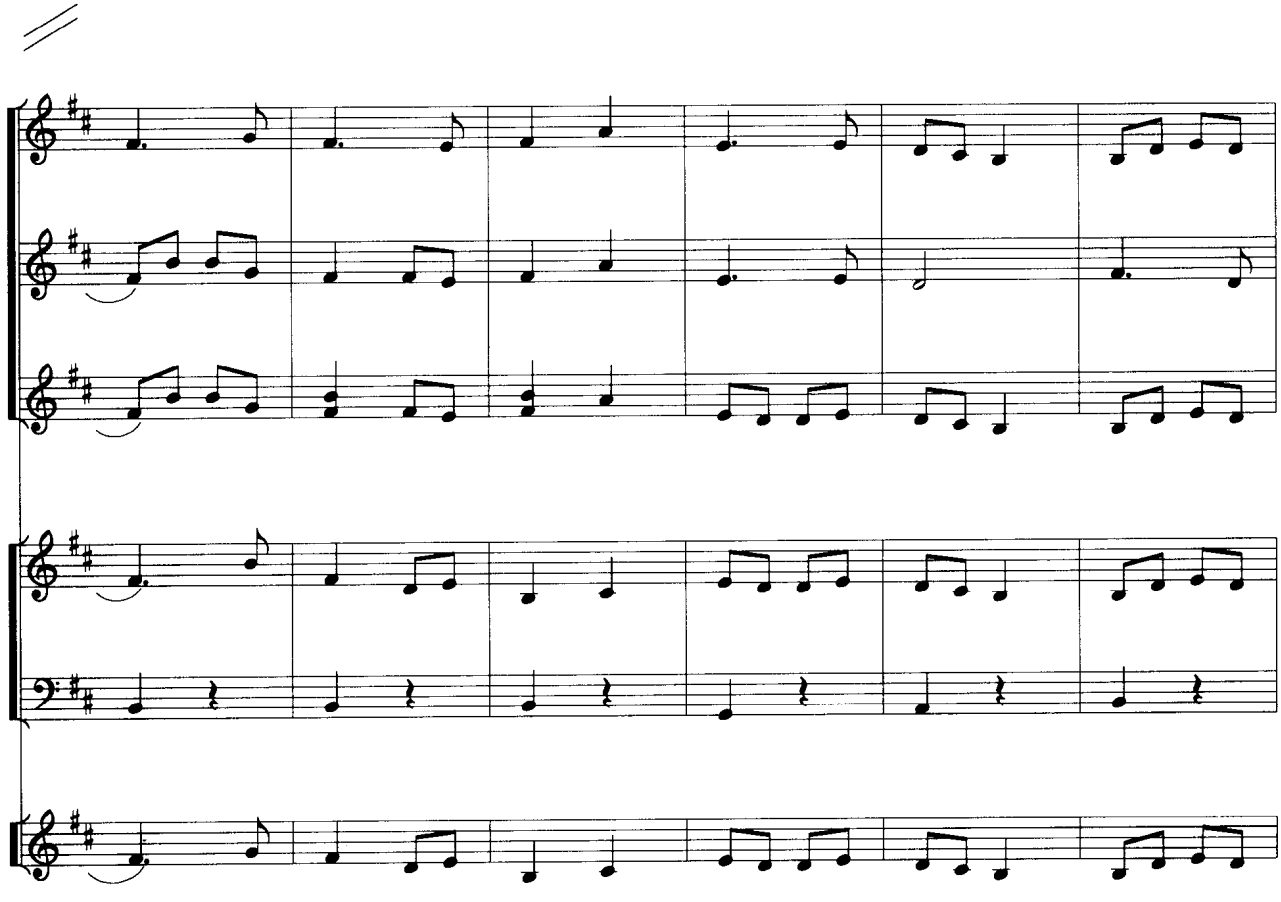


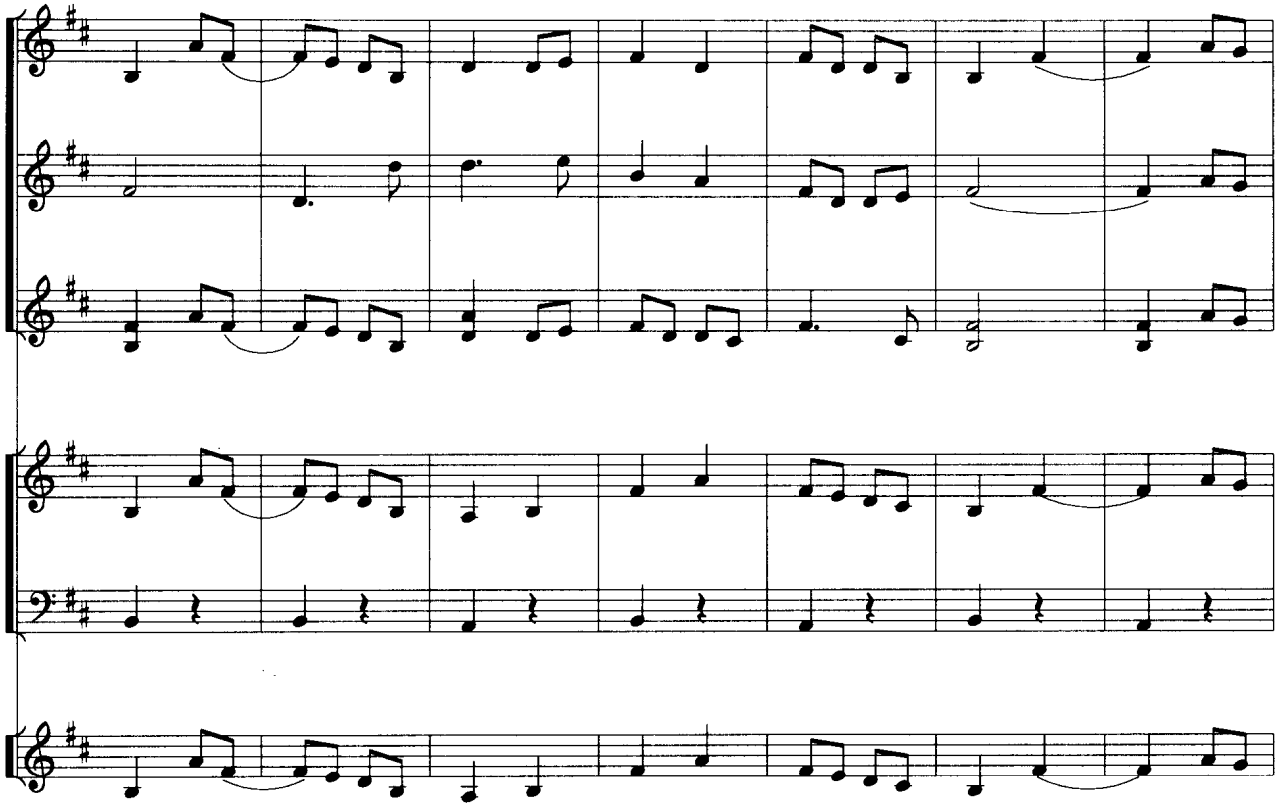




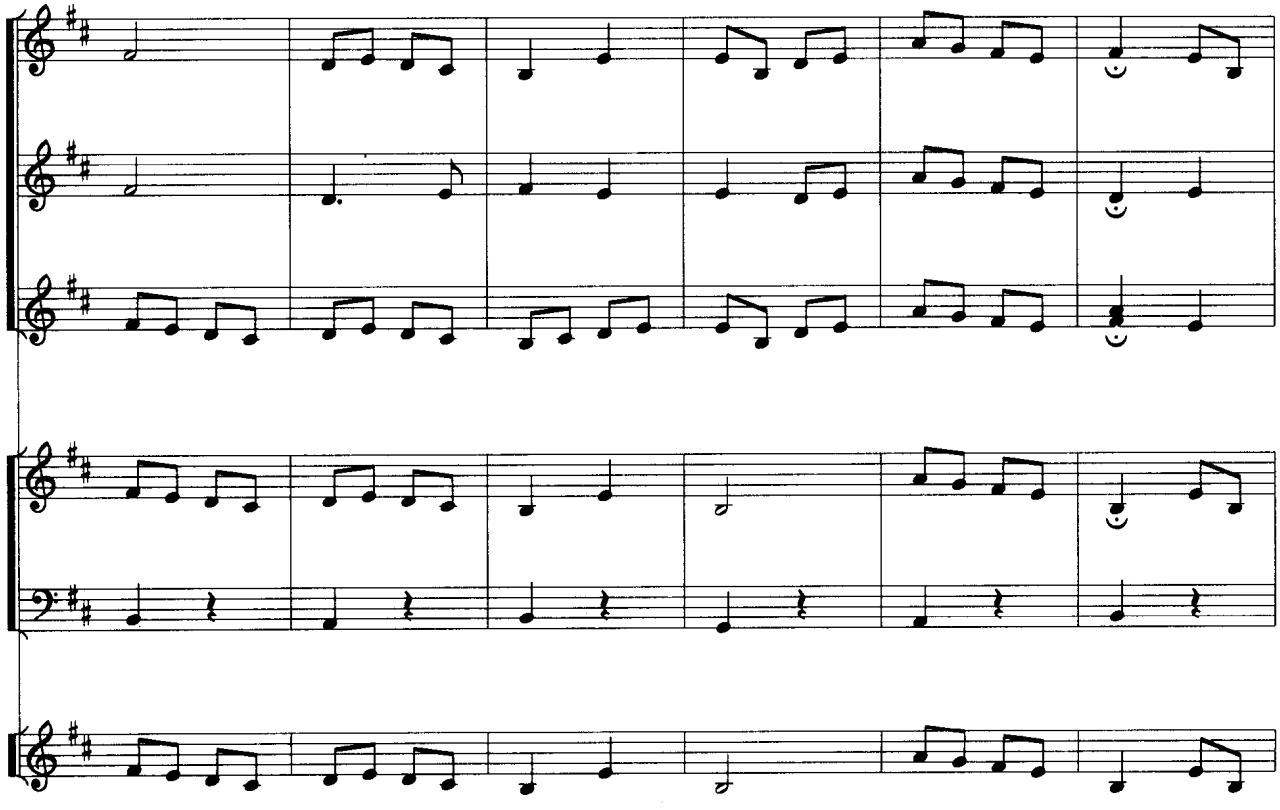


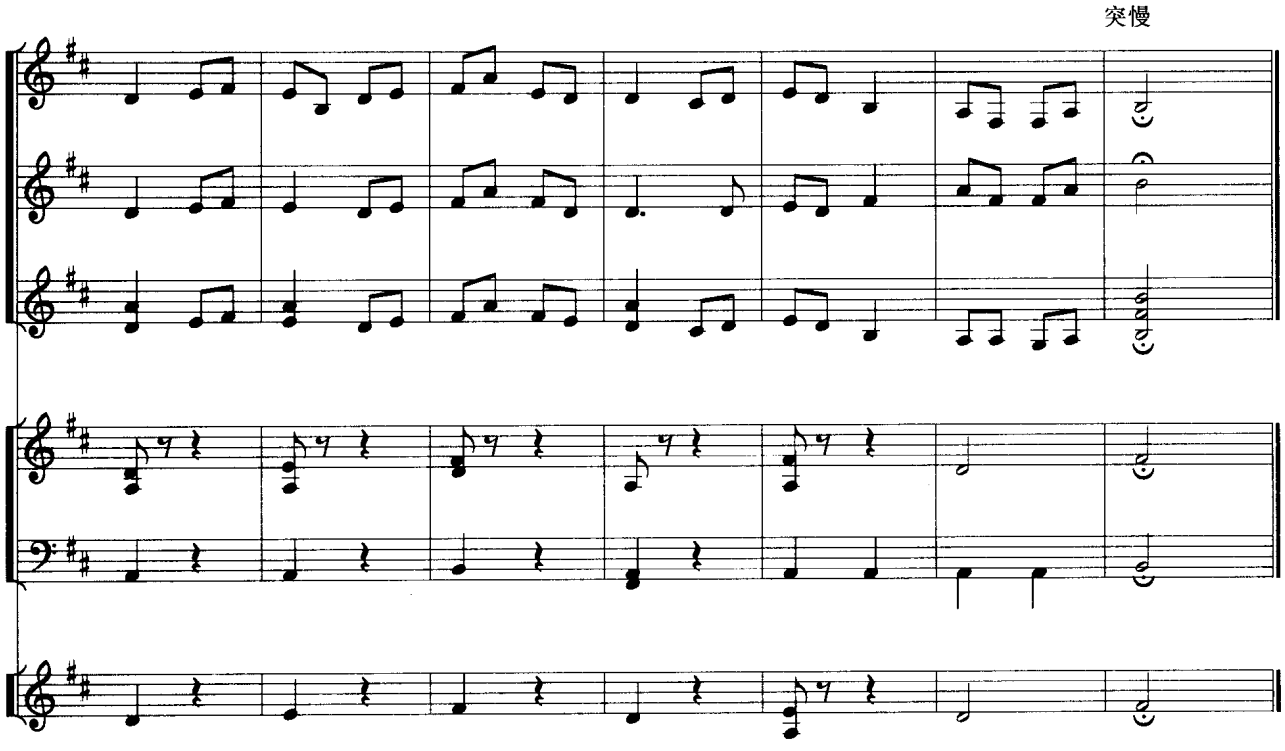






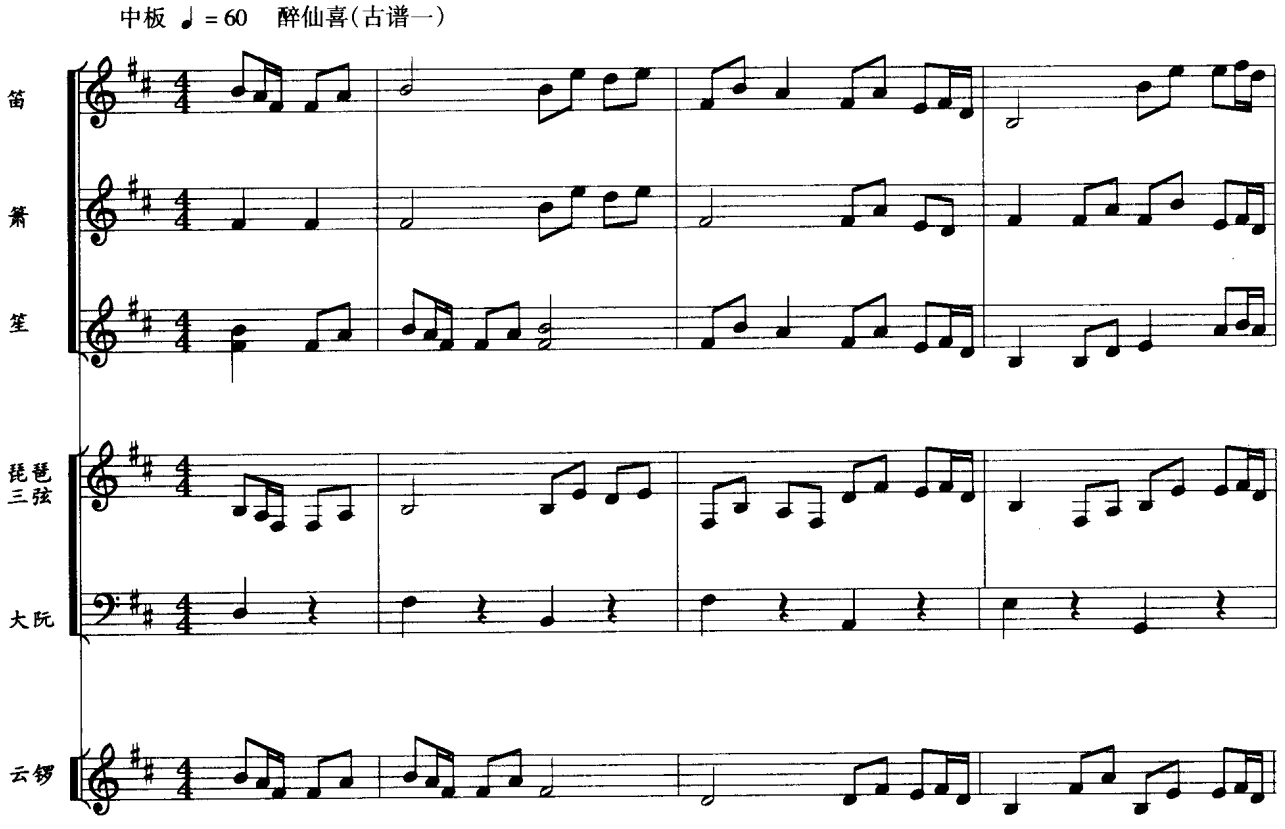
渐慢 原速

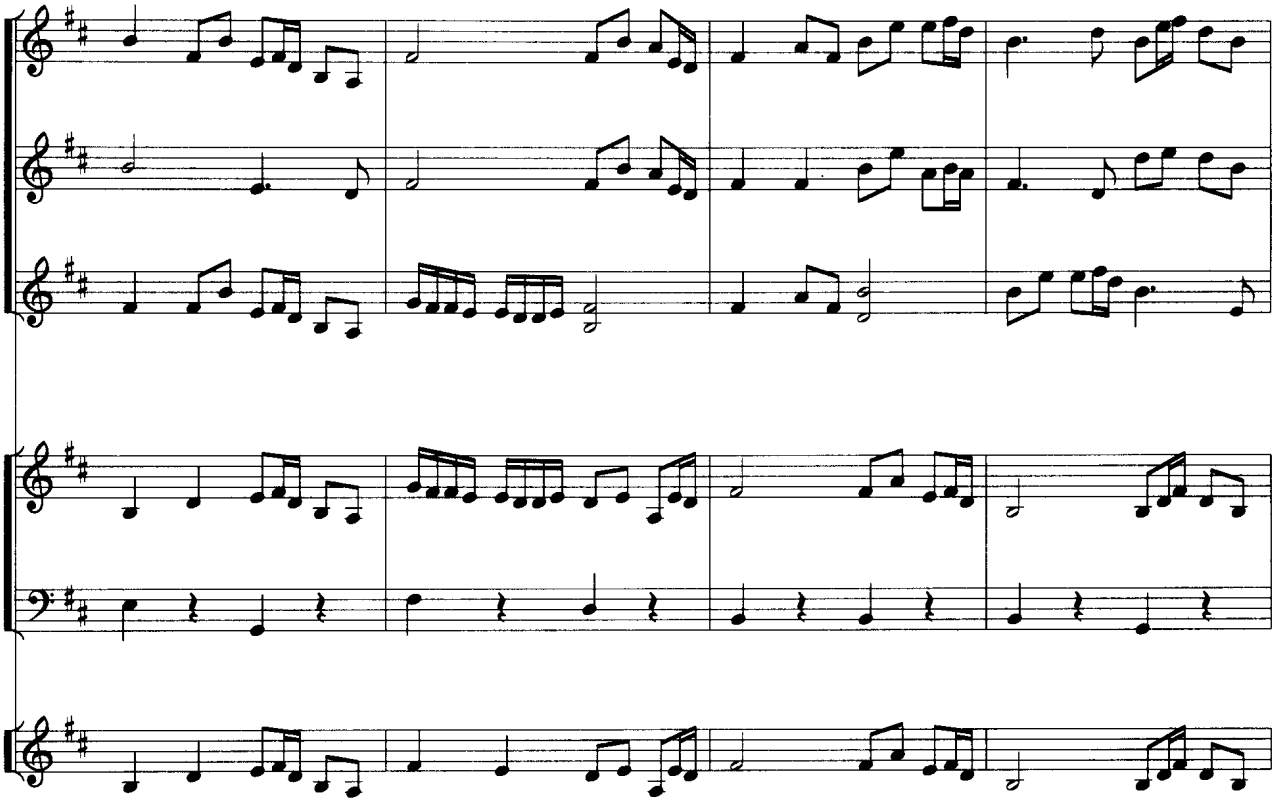


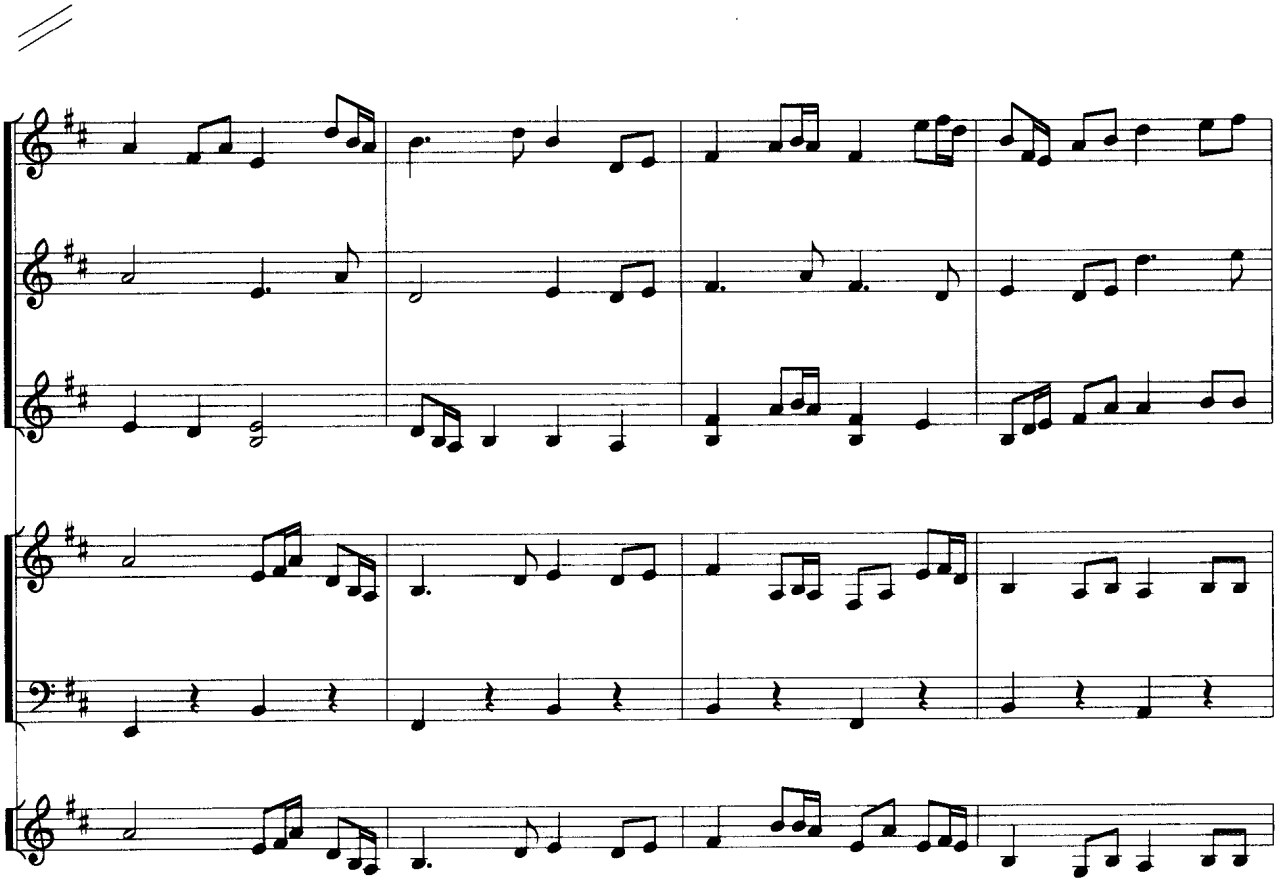


乙字调

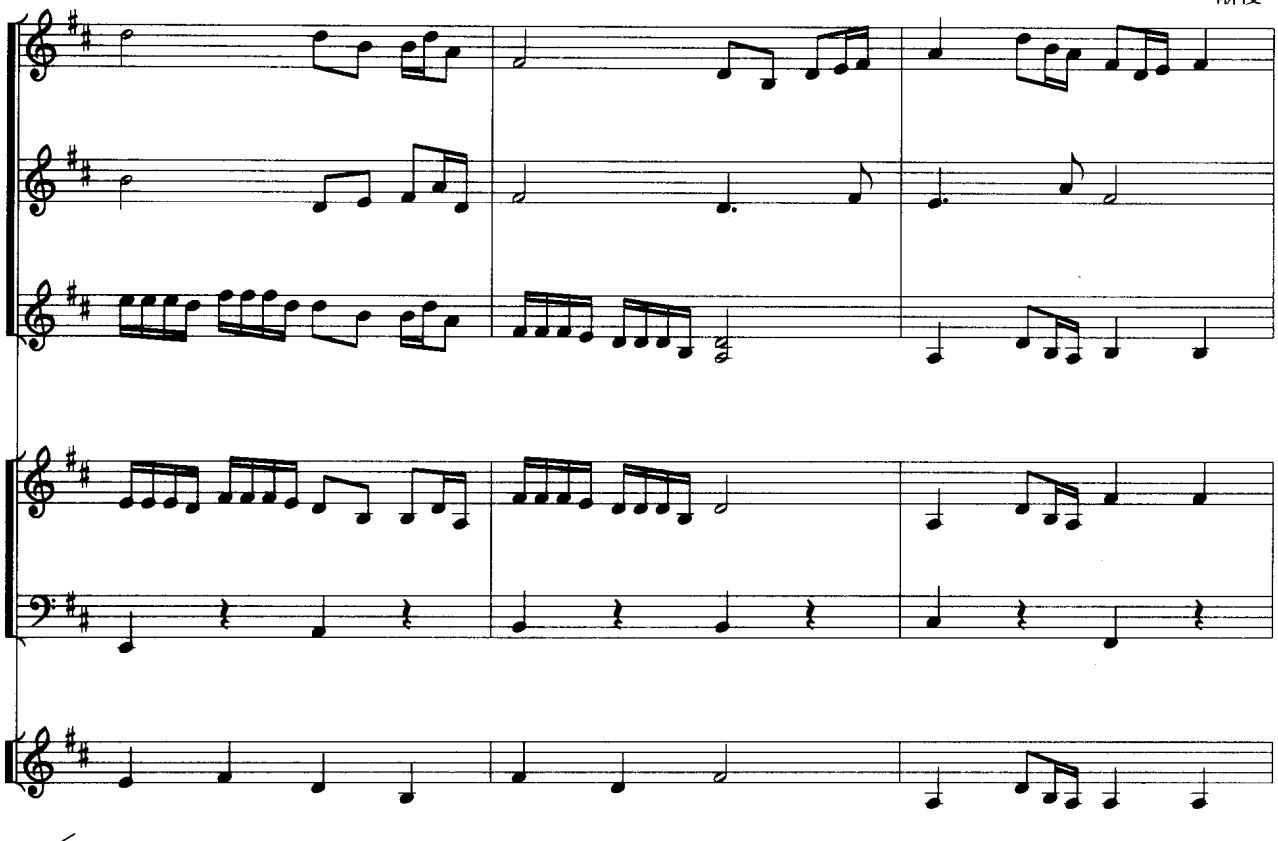
（转调套数）



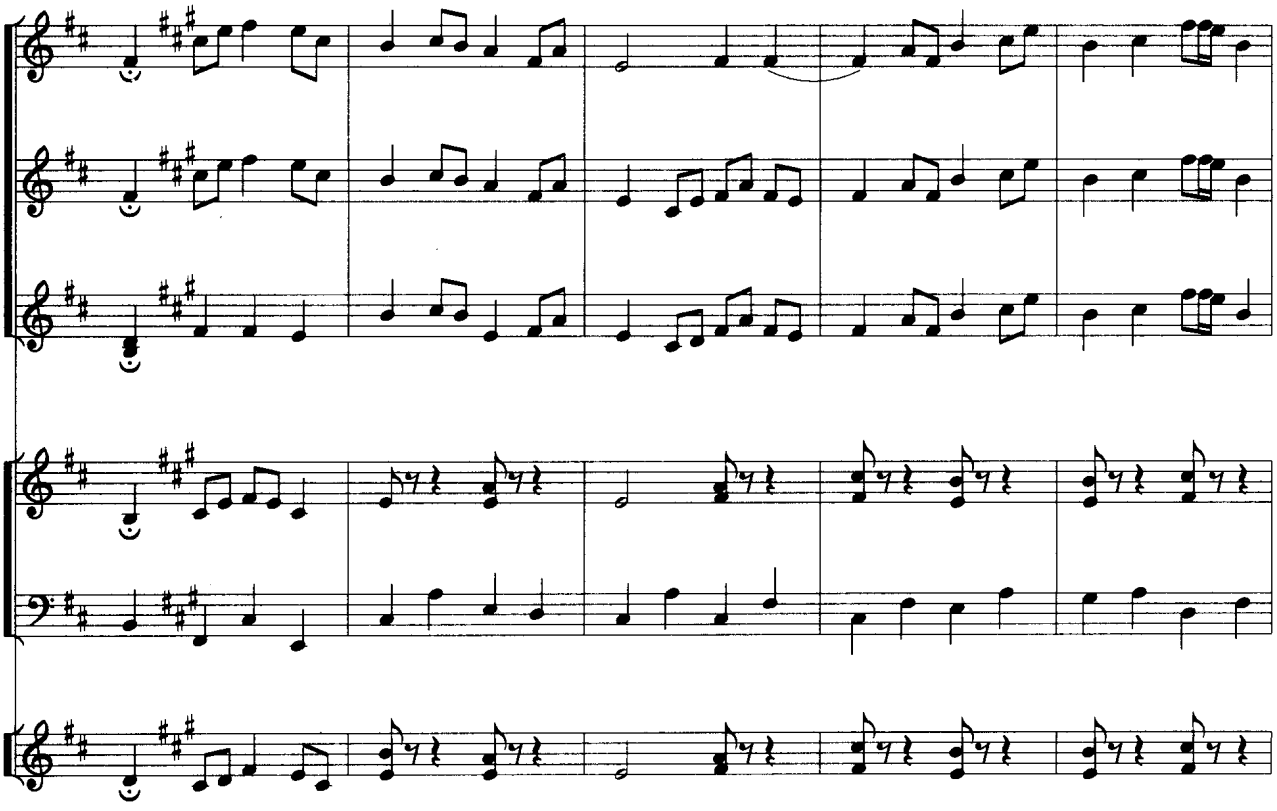


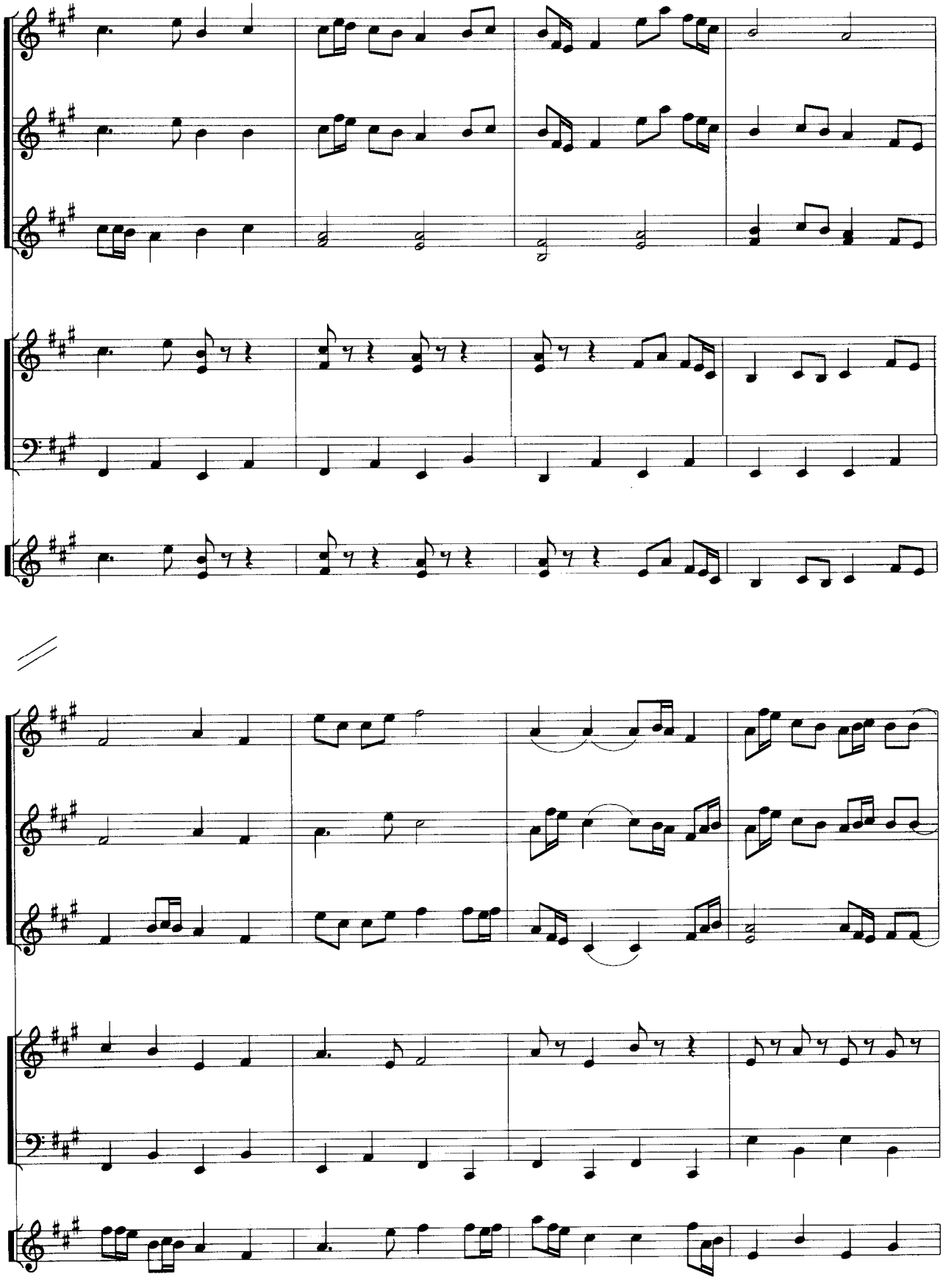


渐慢

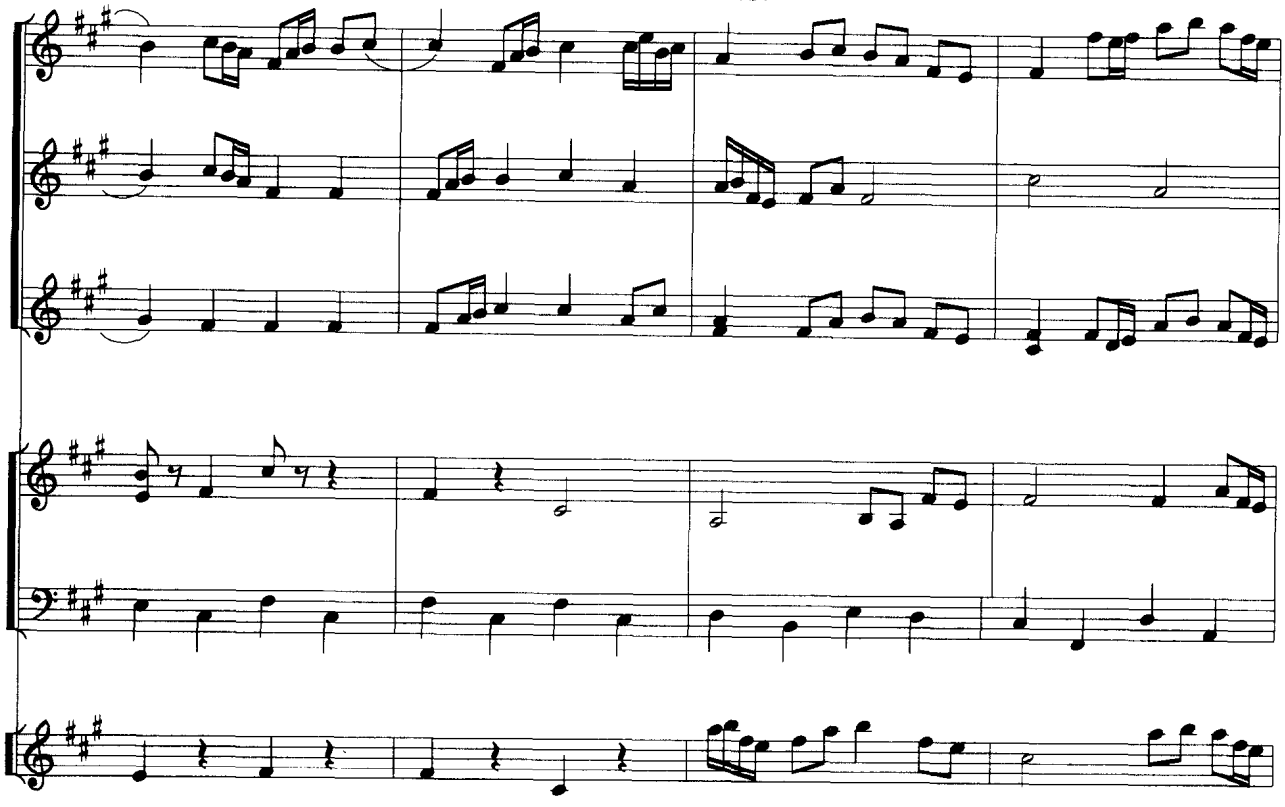


慢板 ♩ = 60 玉芙蓉

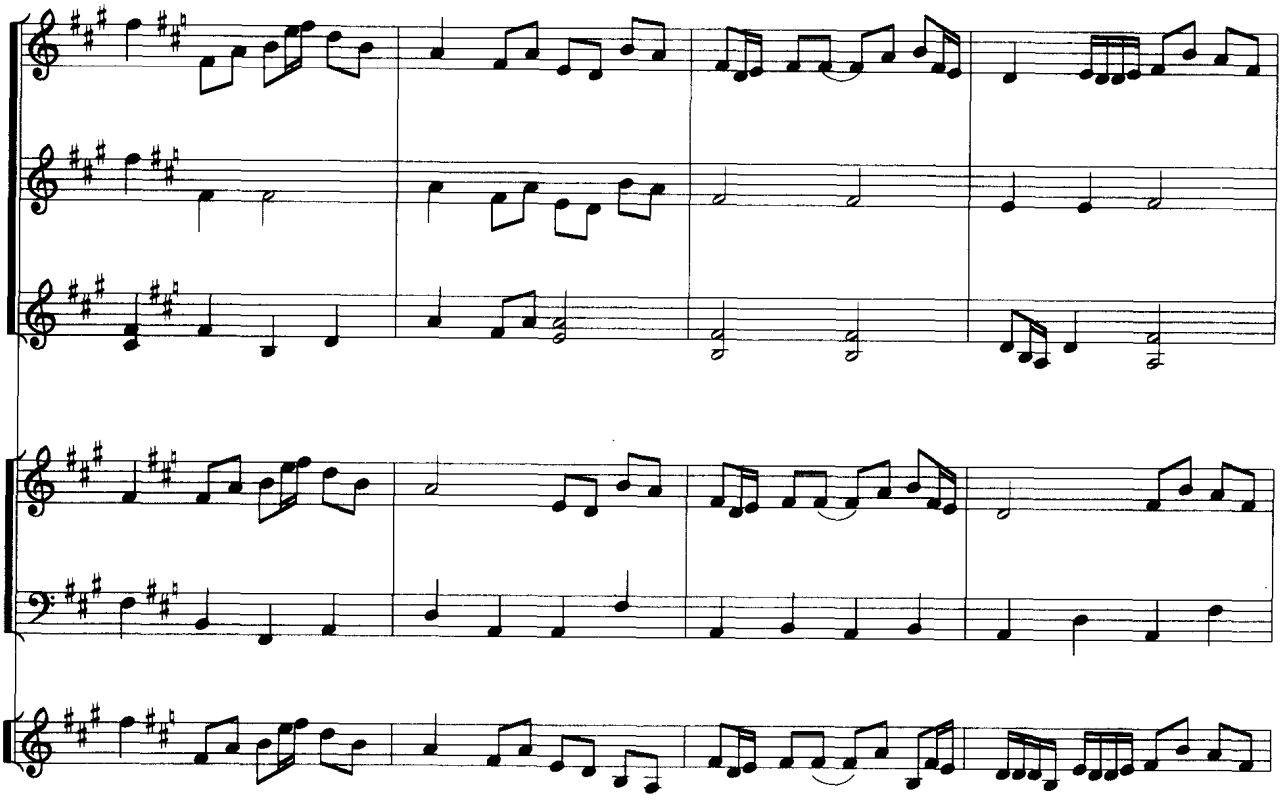


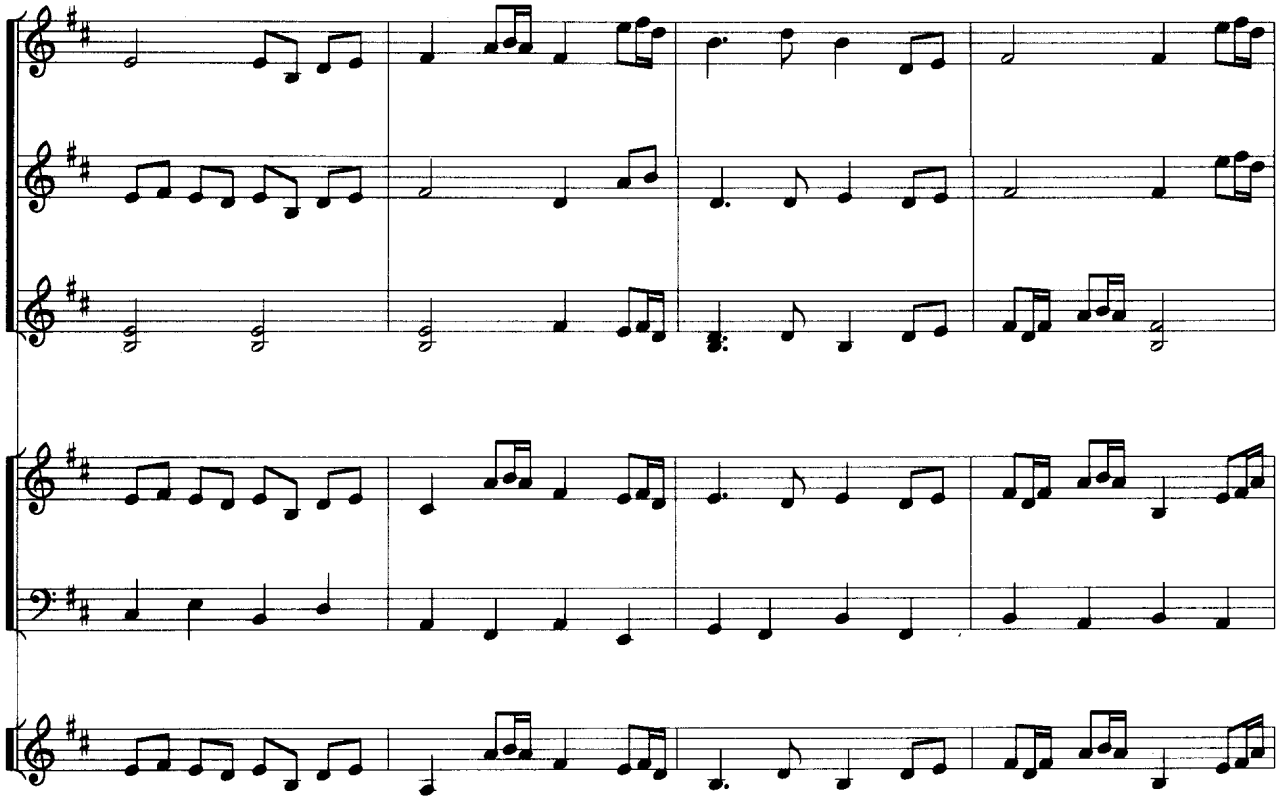


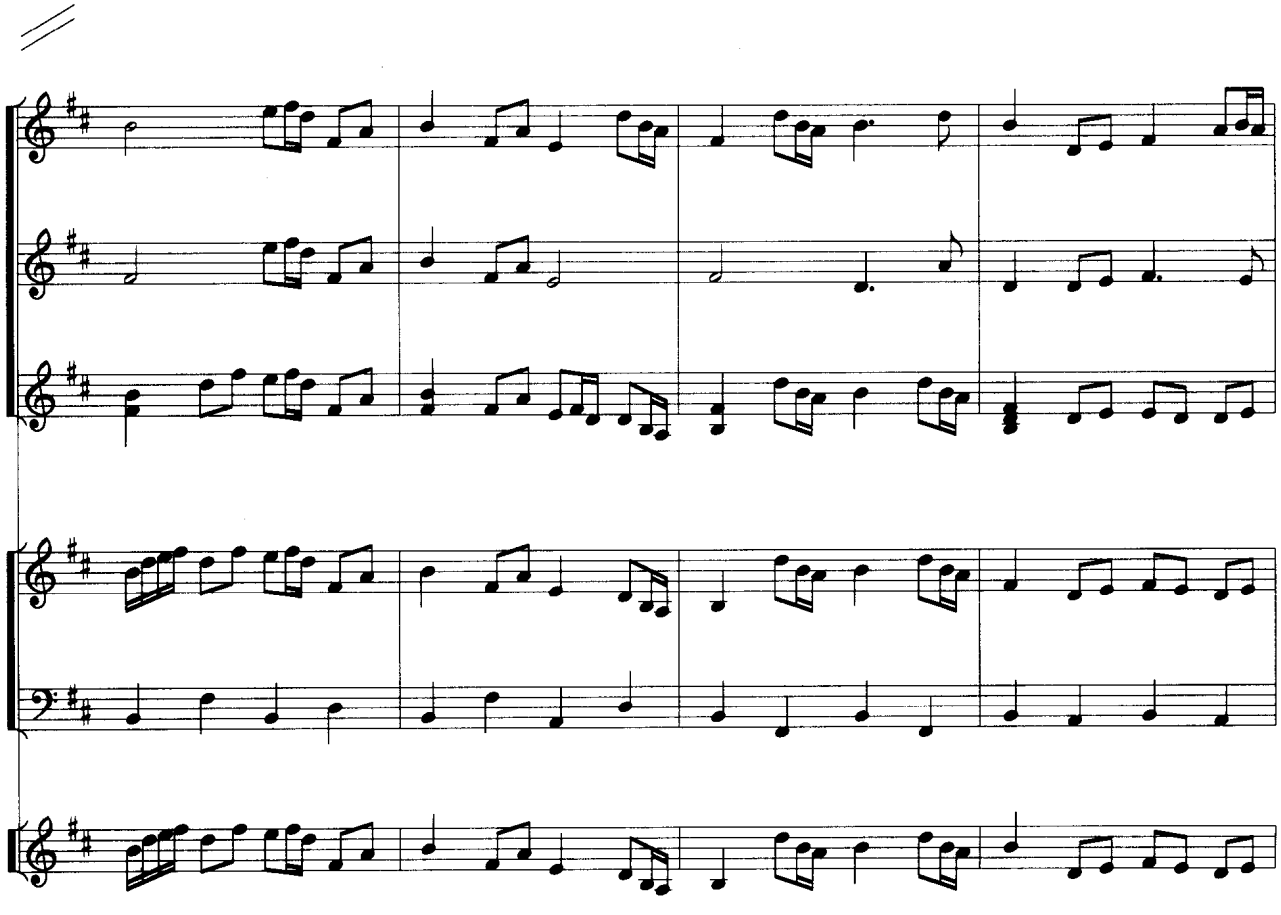
渐慢

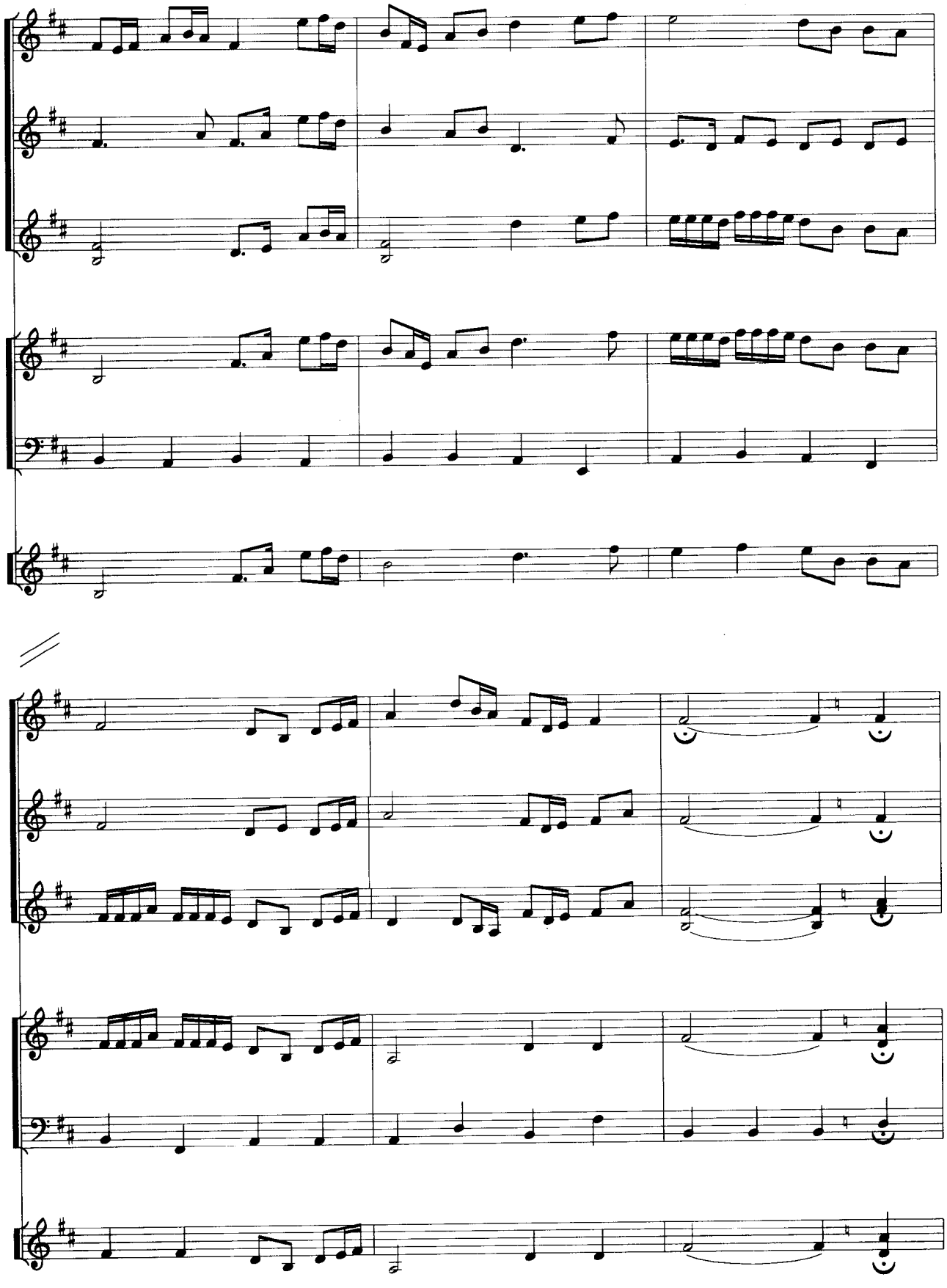


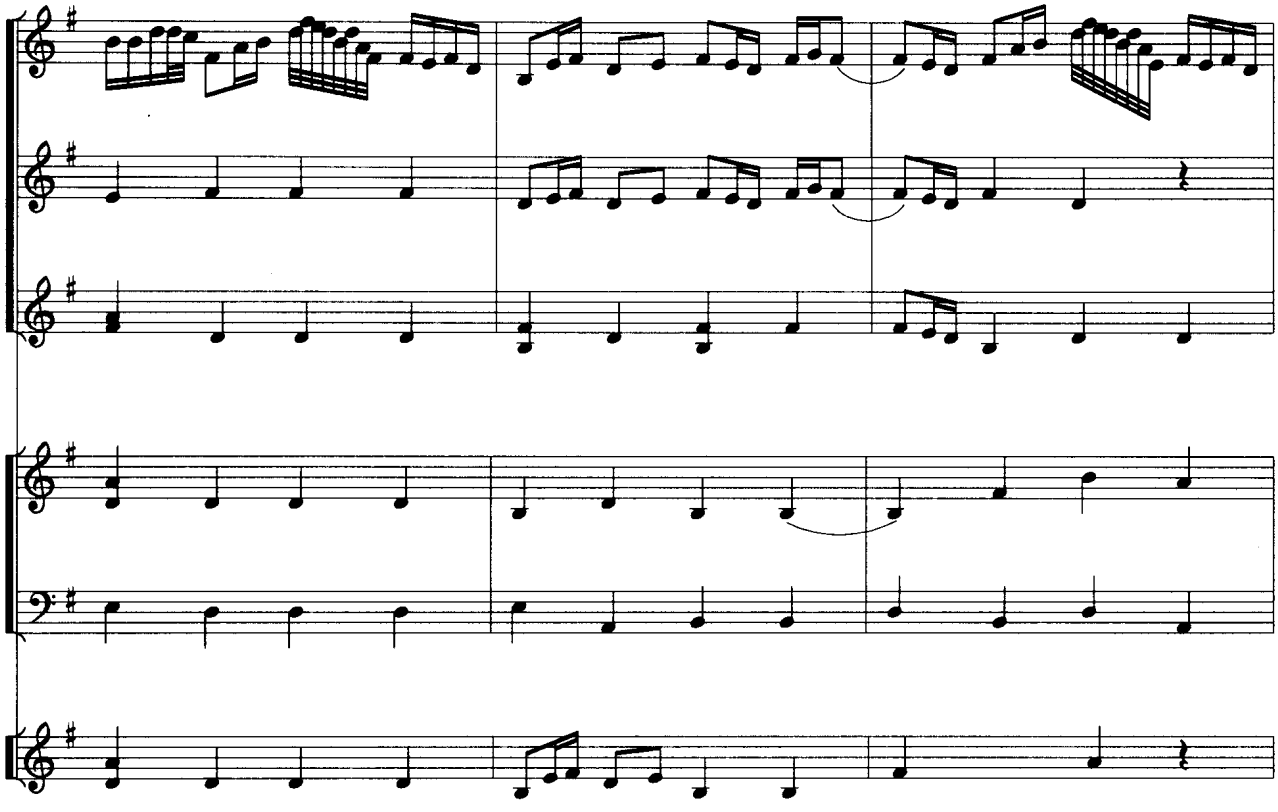
慢板 ♩ = 60 醉仙喜(古谱二)

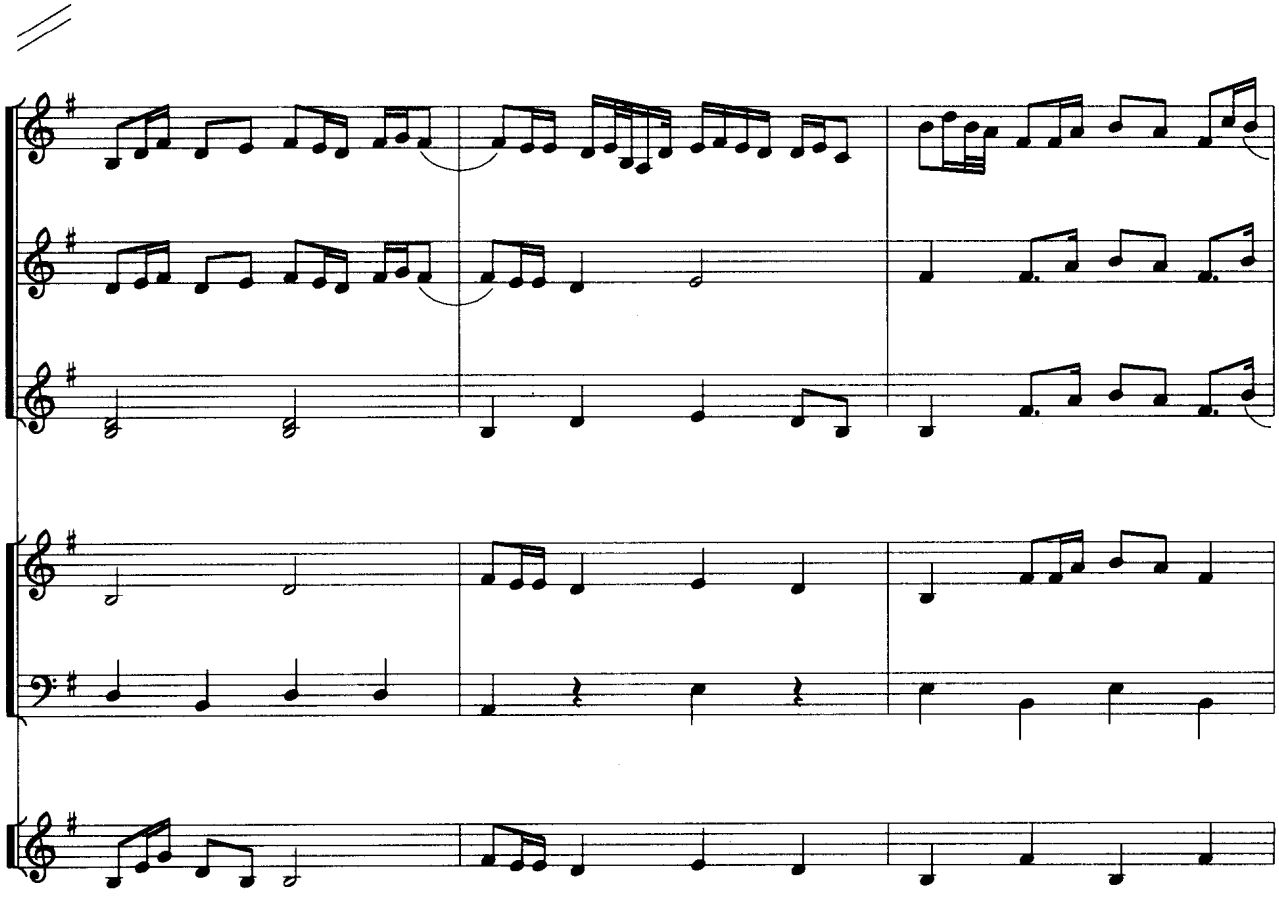




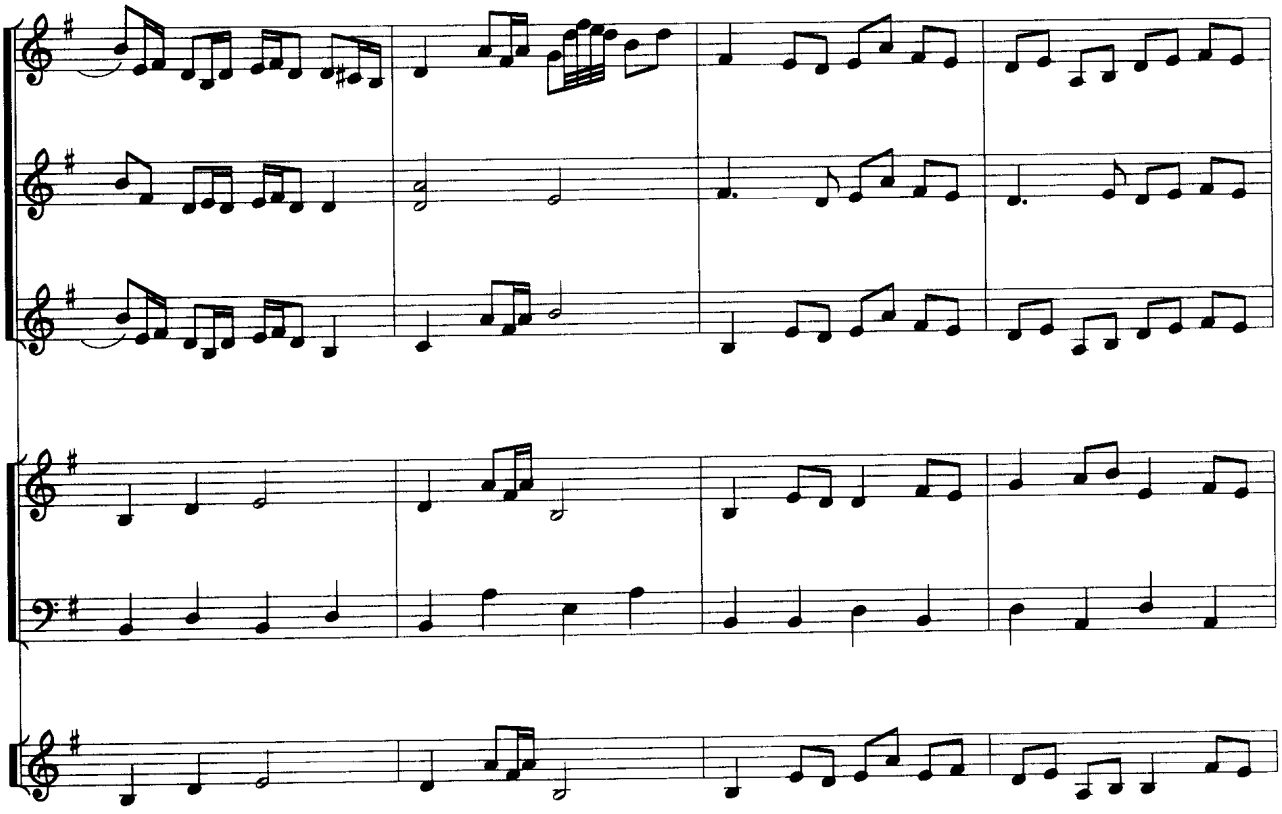


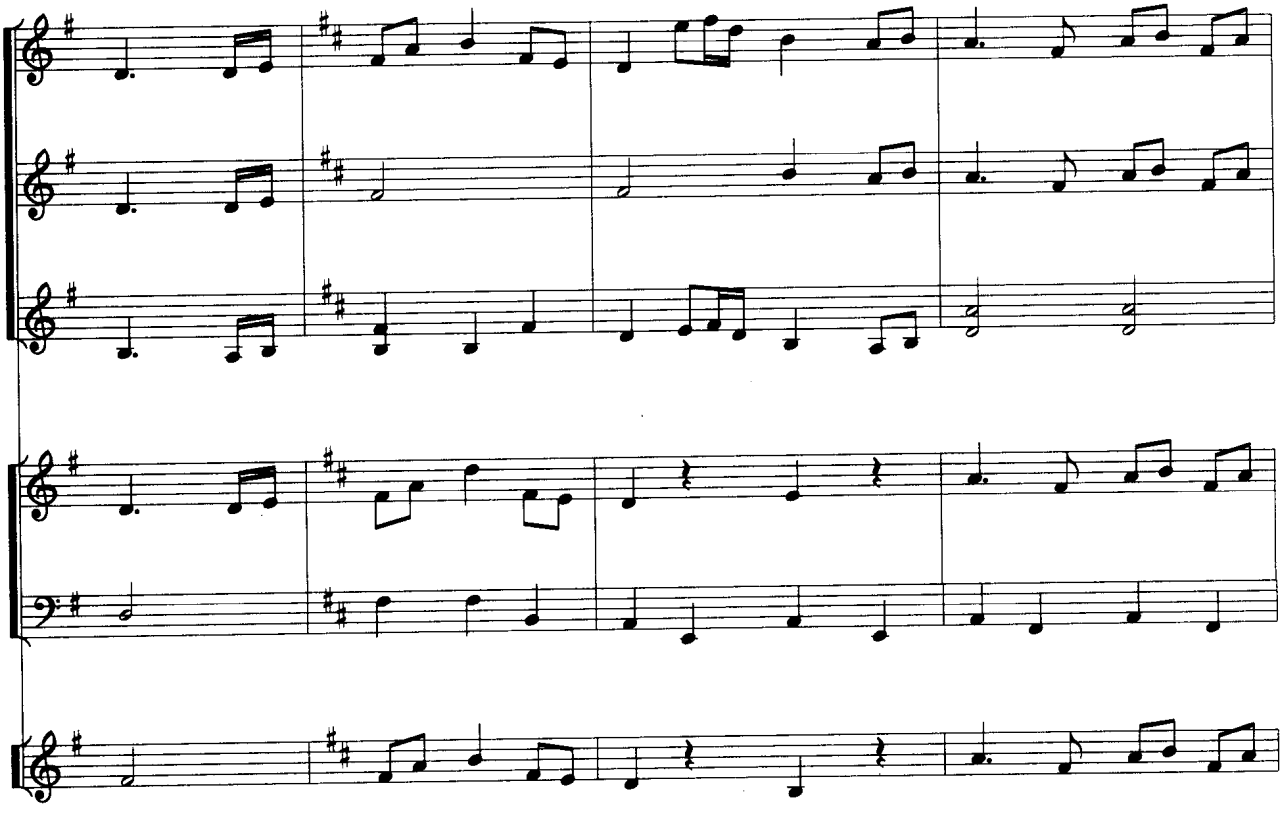


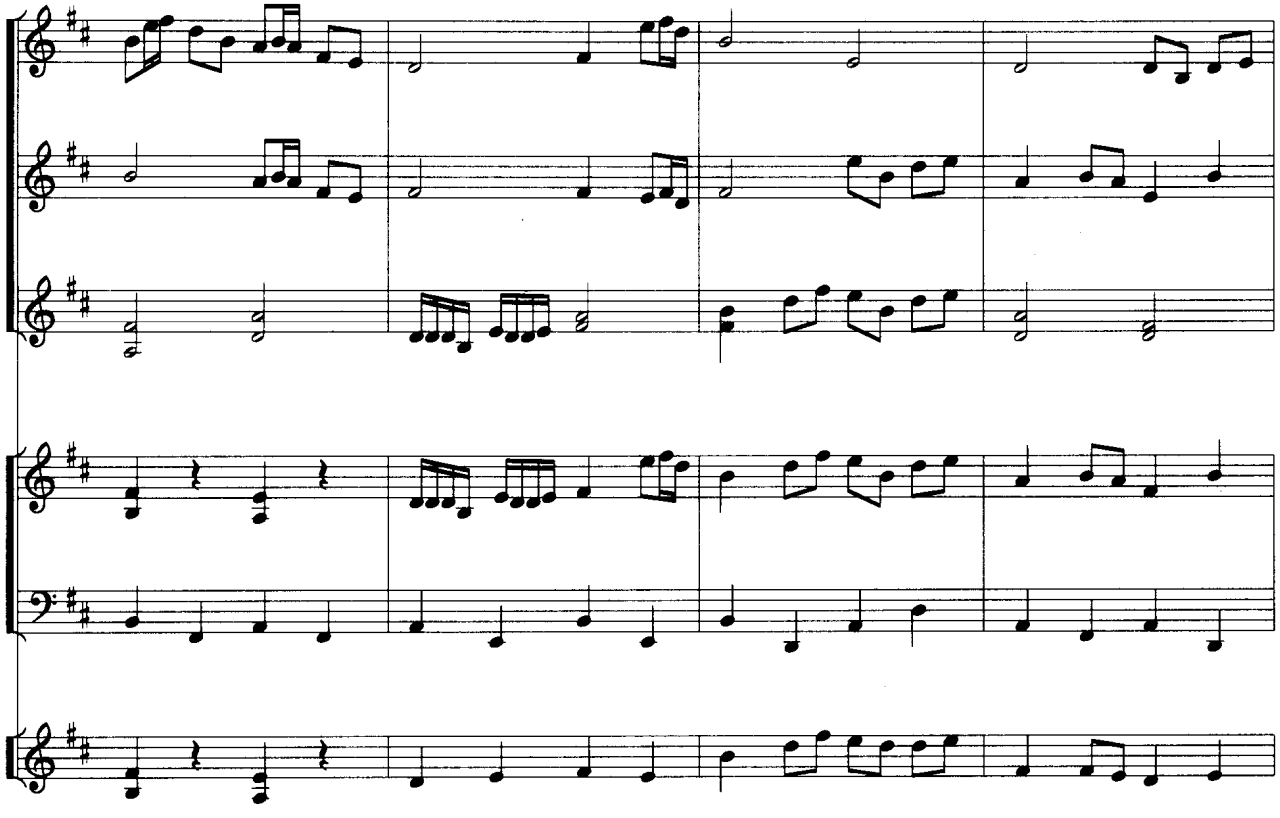


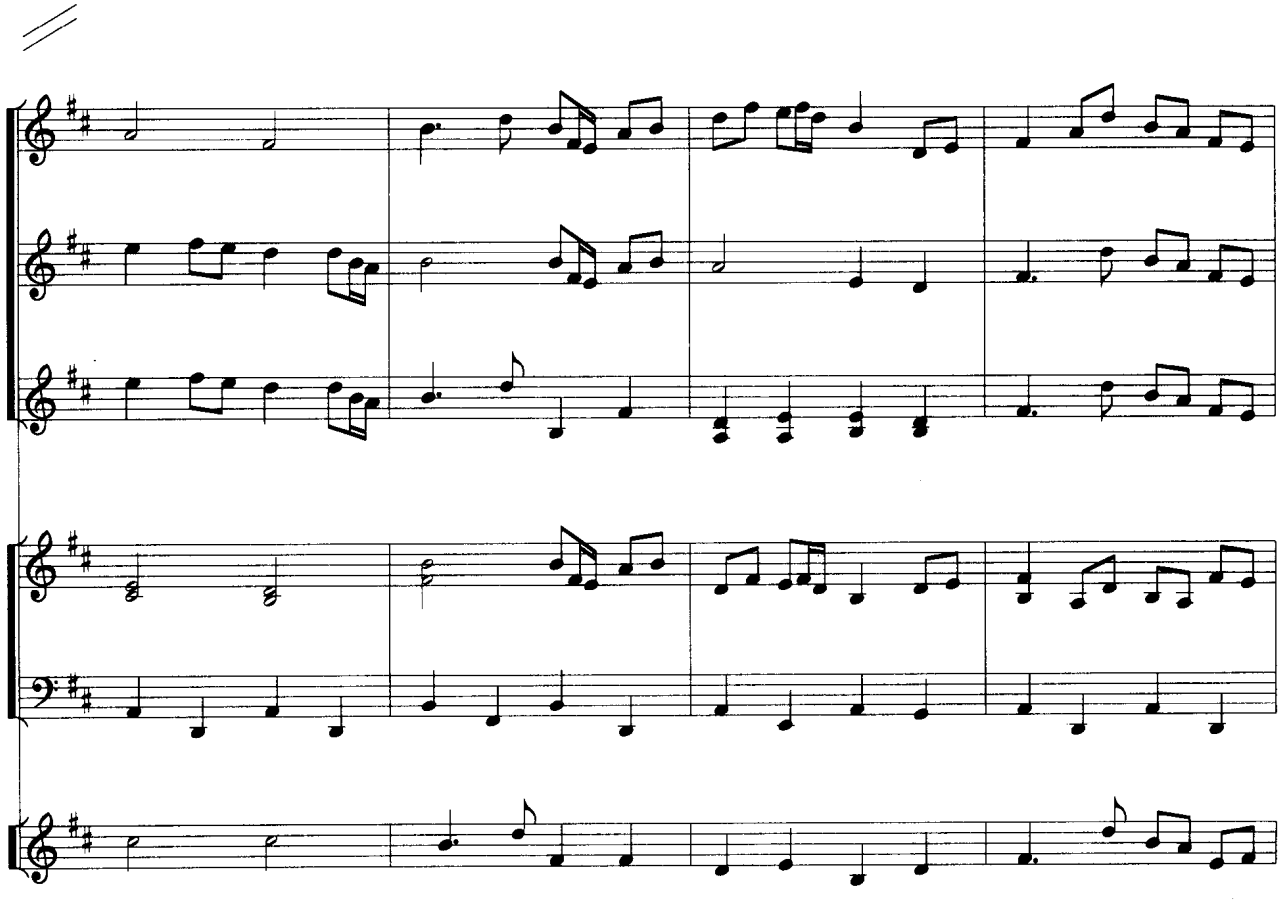


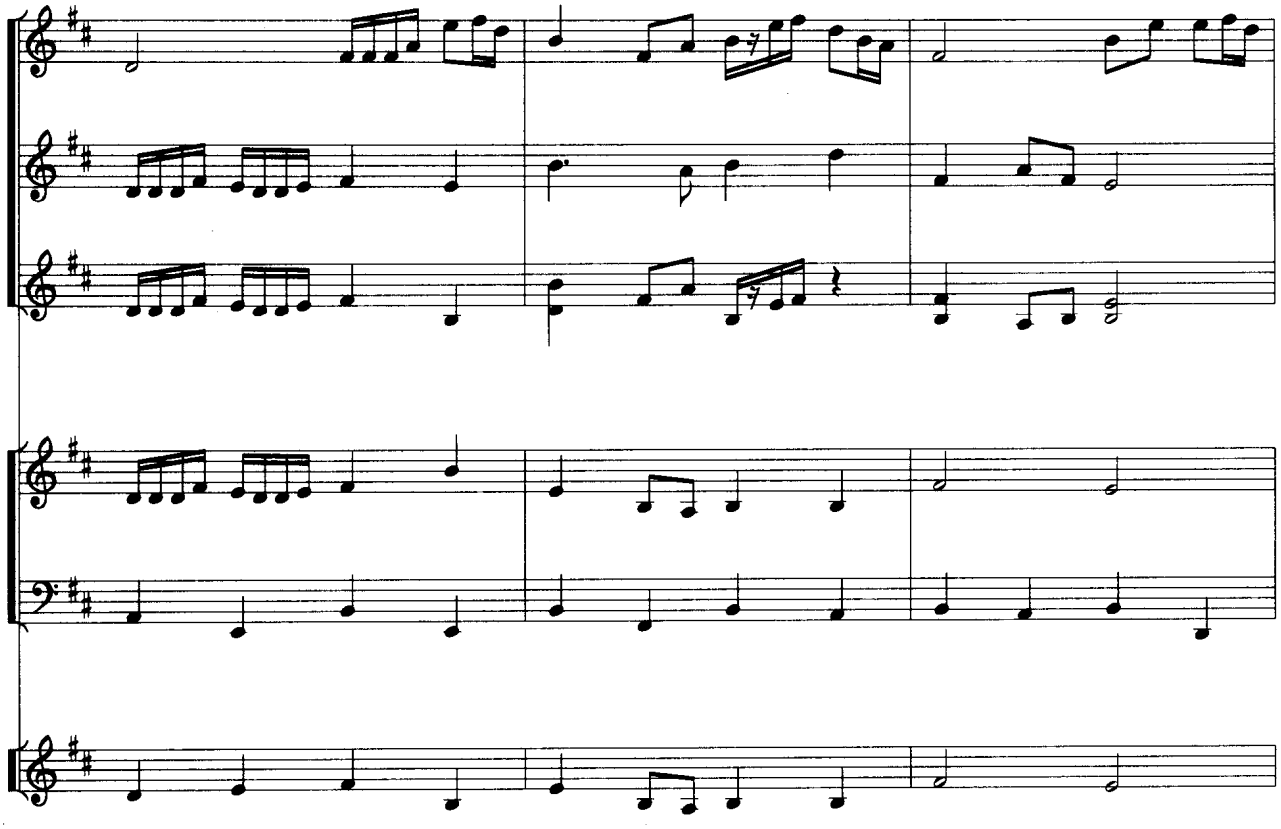
渐慢

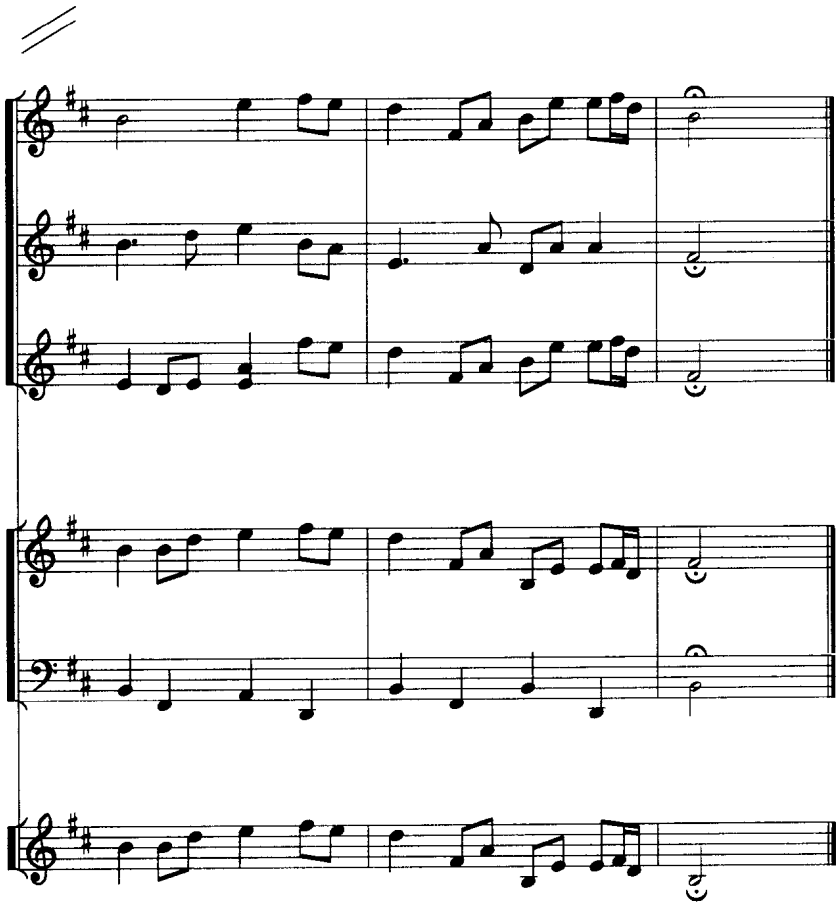








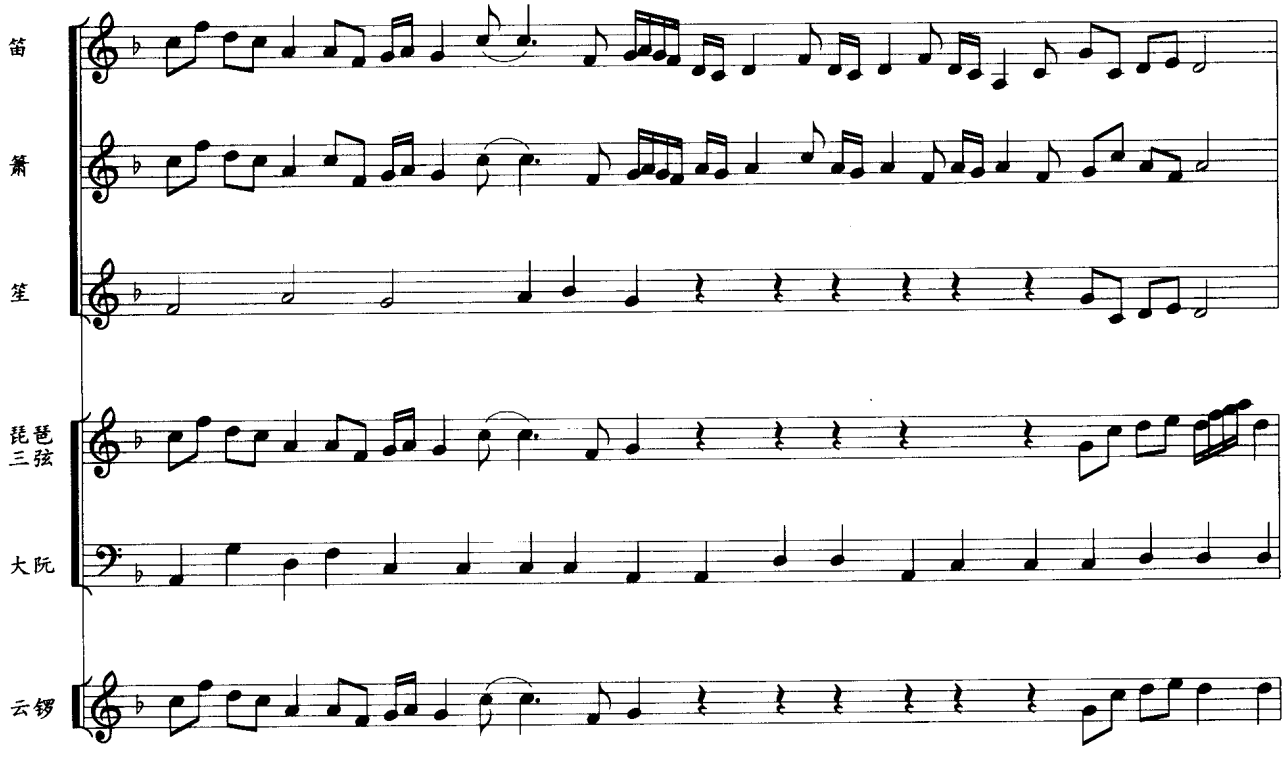




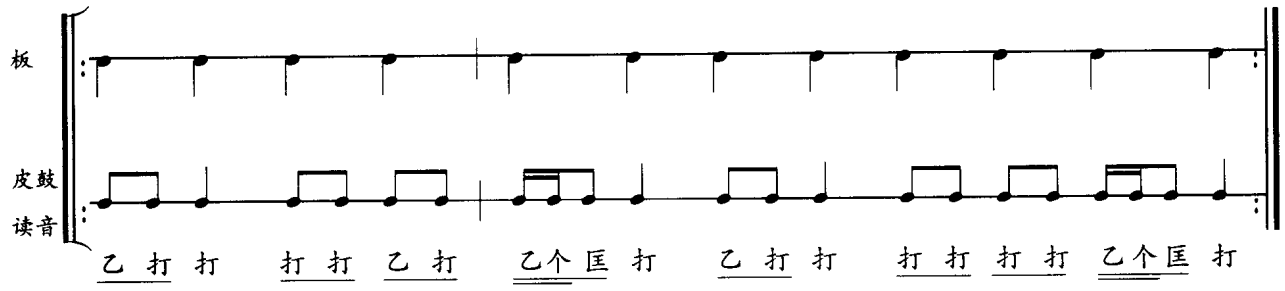
清 江 引(十番鼓·蒲鼓套数)

芦林(一)

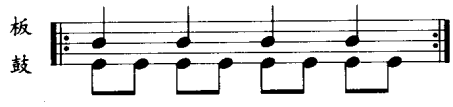
(一)散板



清鼓



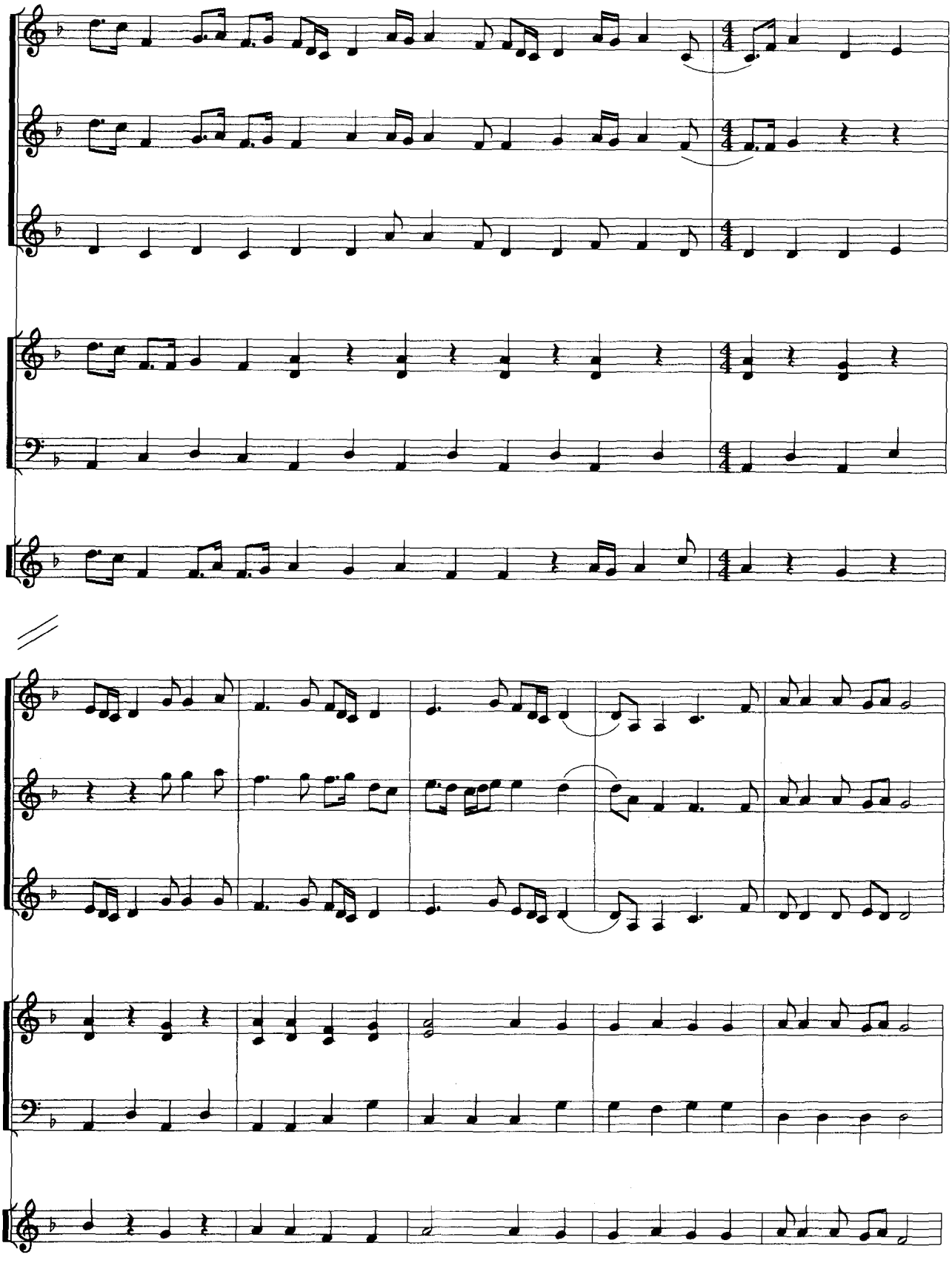
芦林(一)在演奏中反复打：



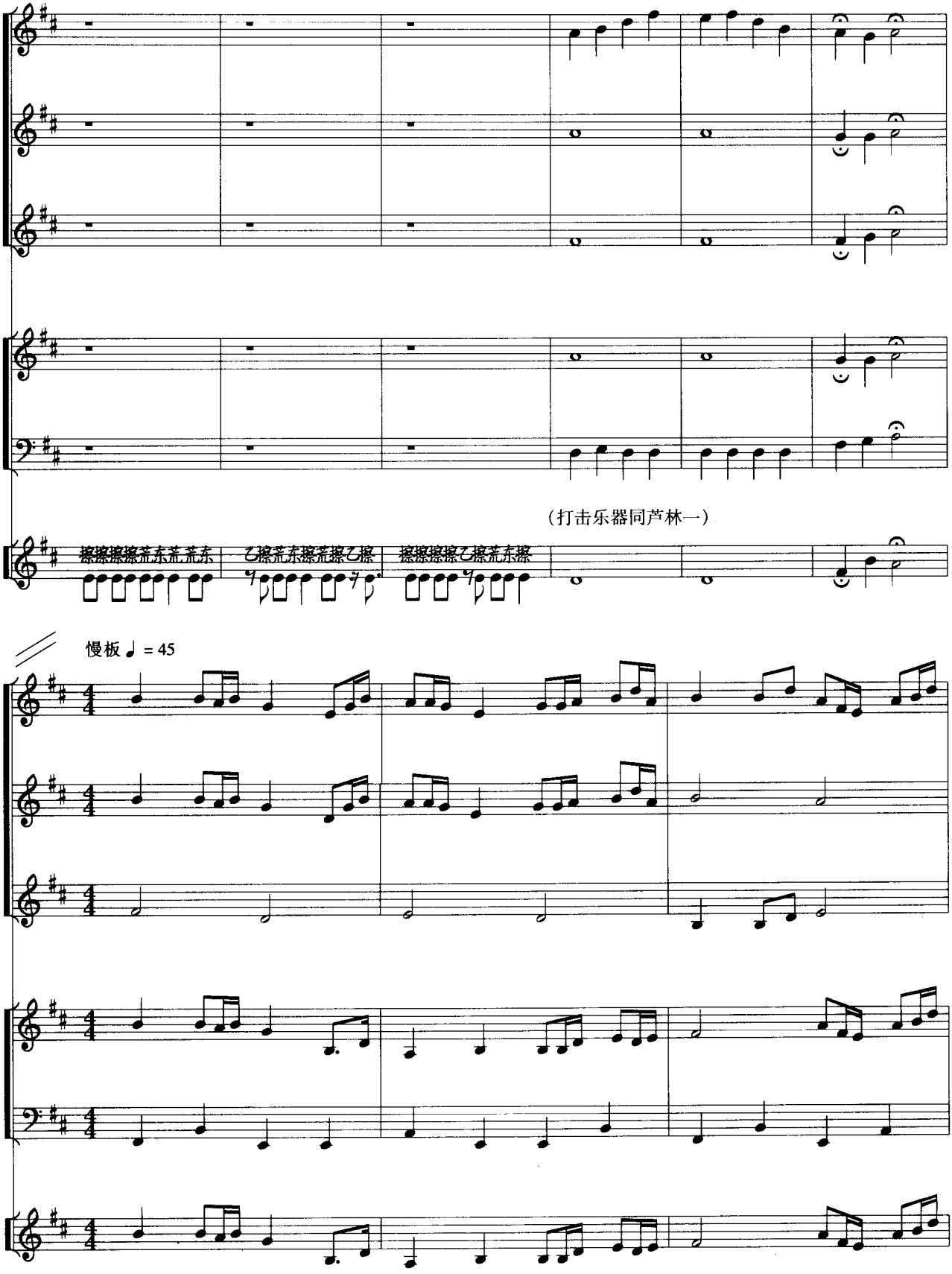
古

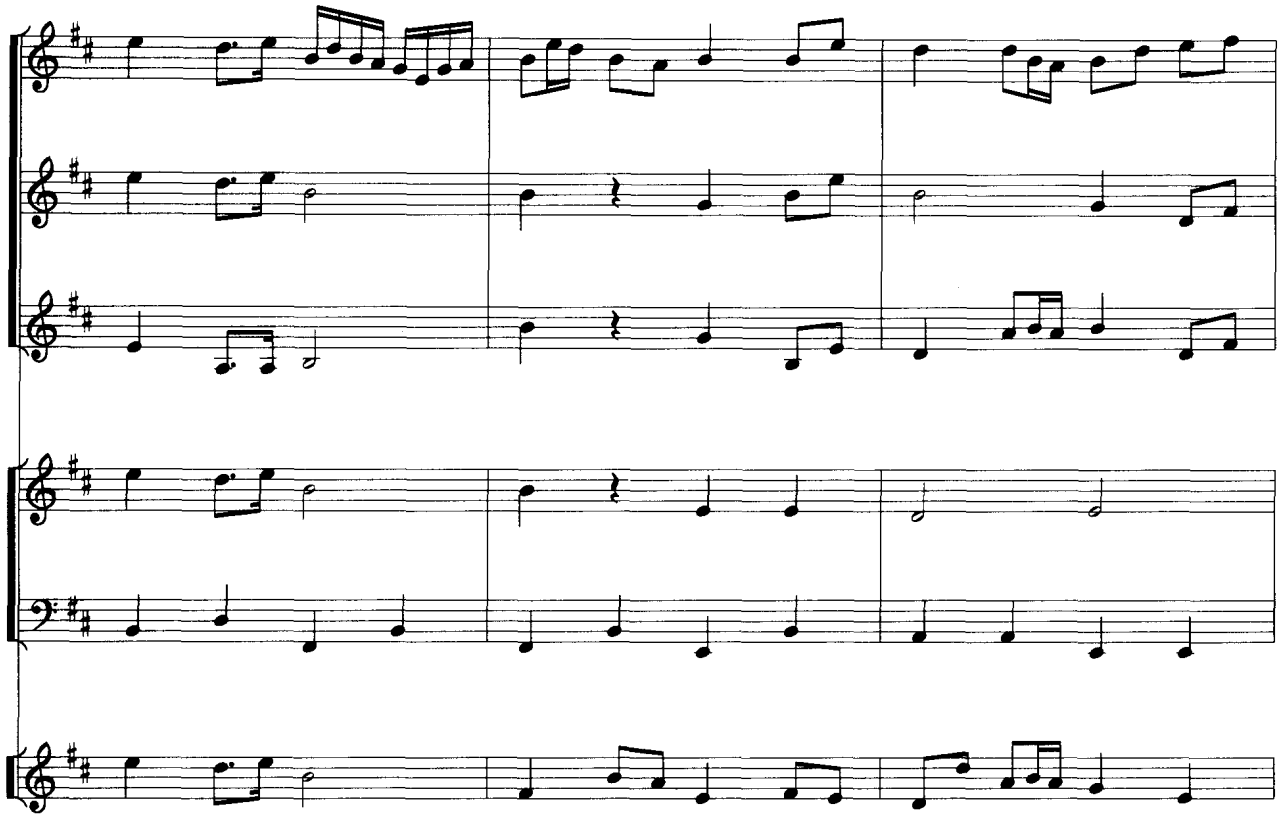
芦林(二)

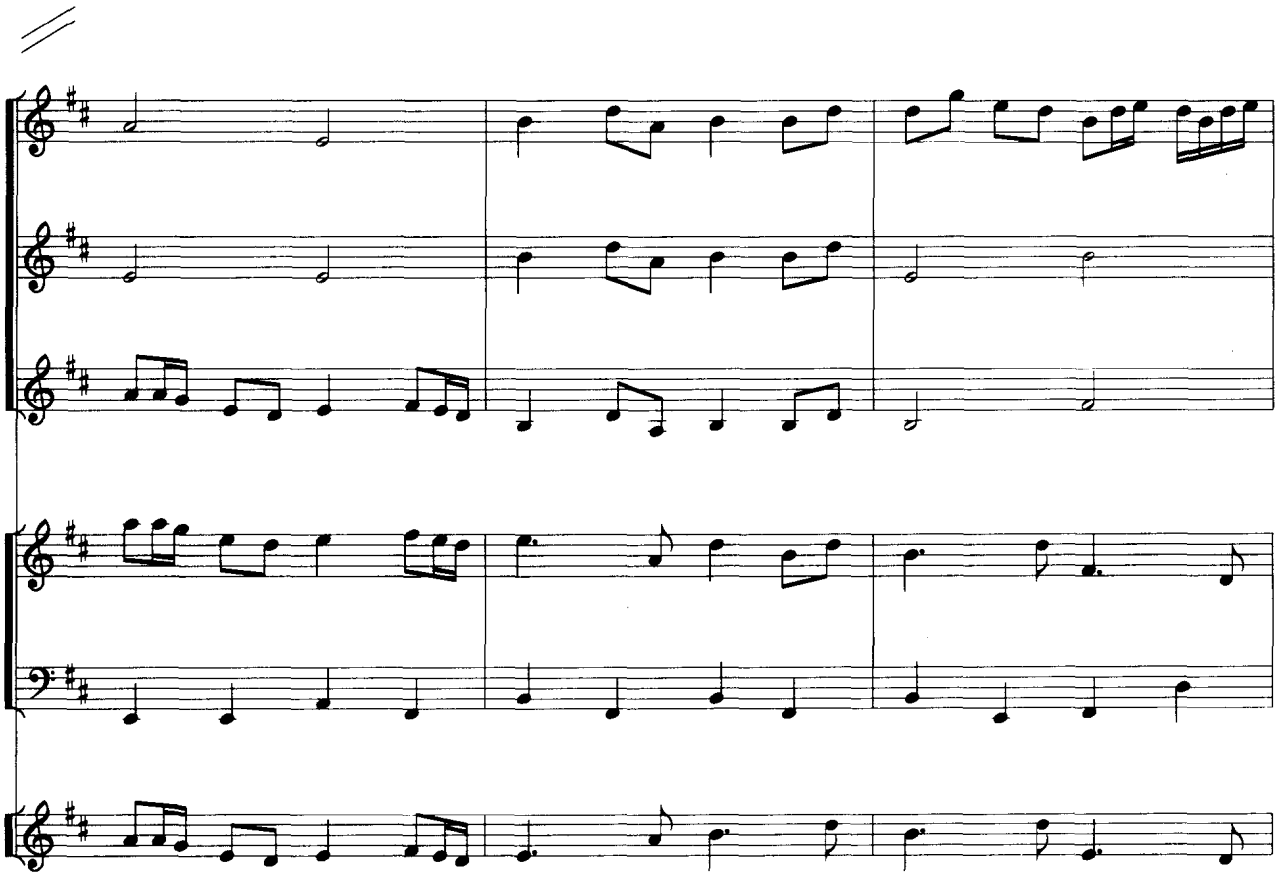
(二)散板

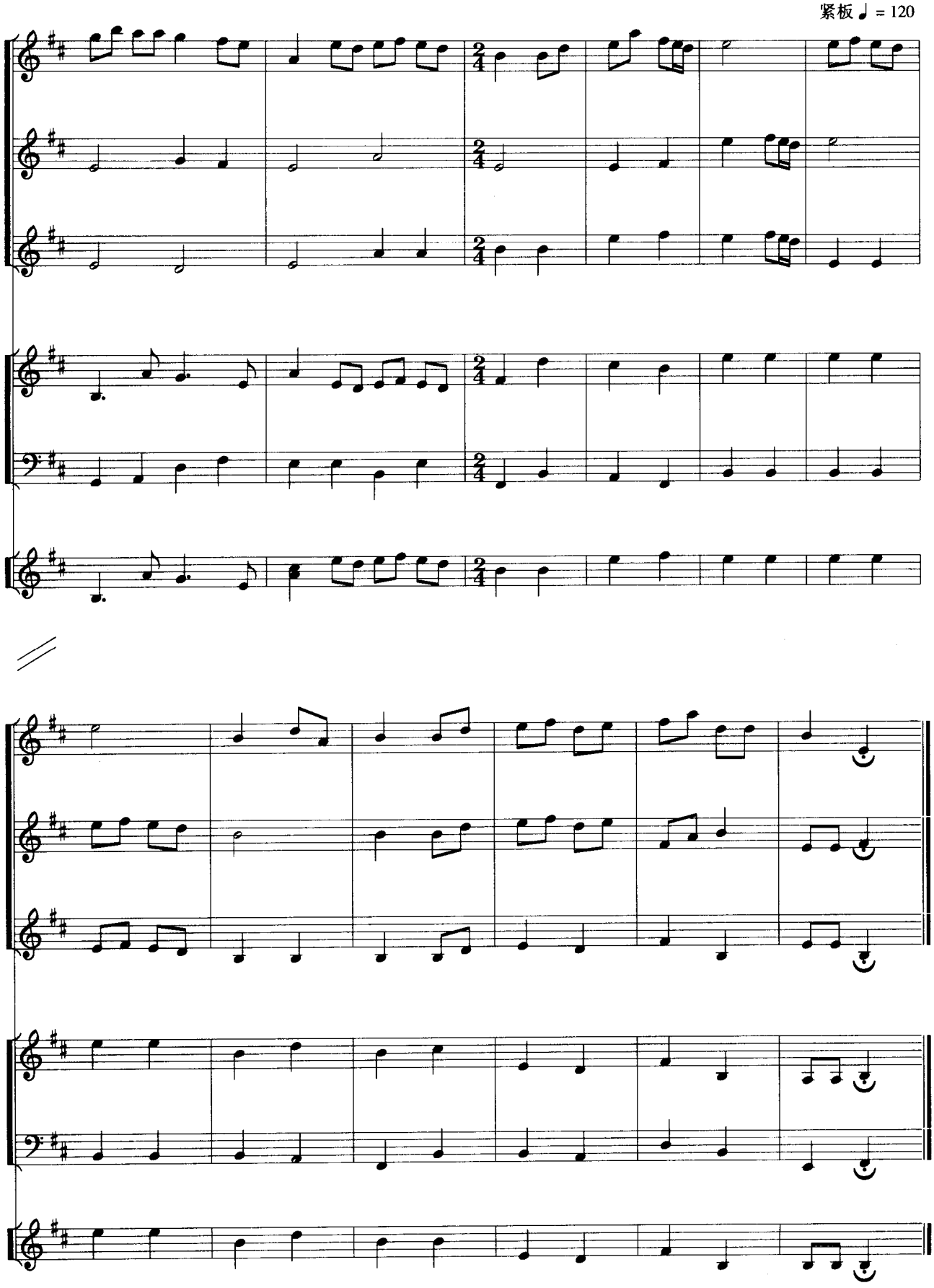


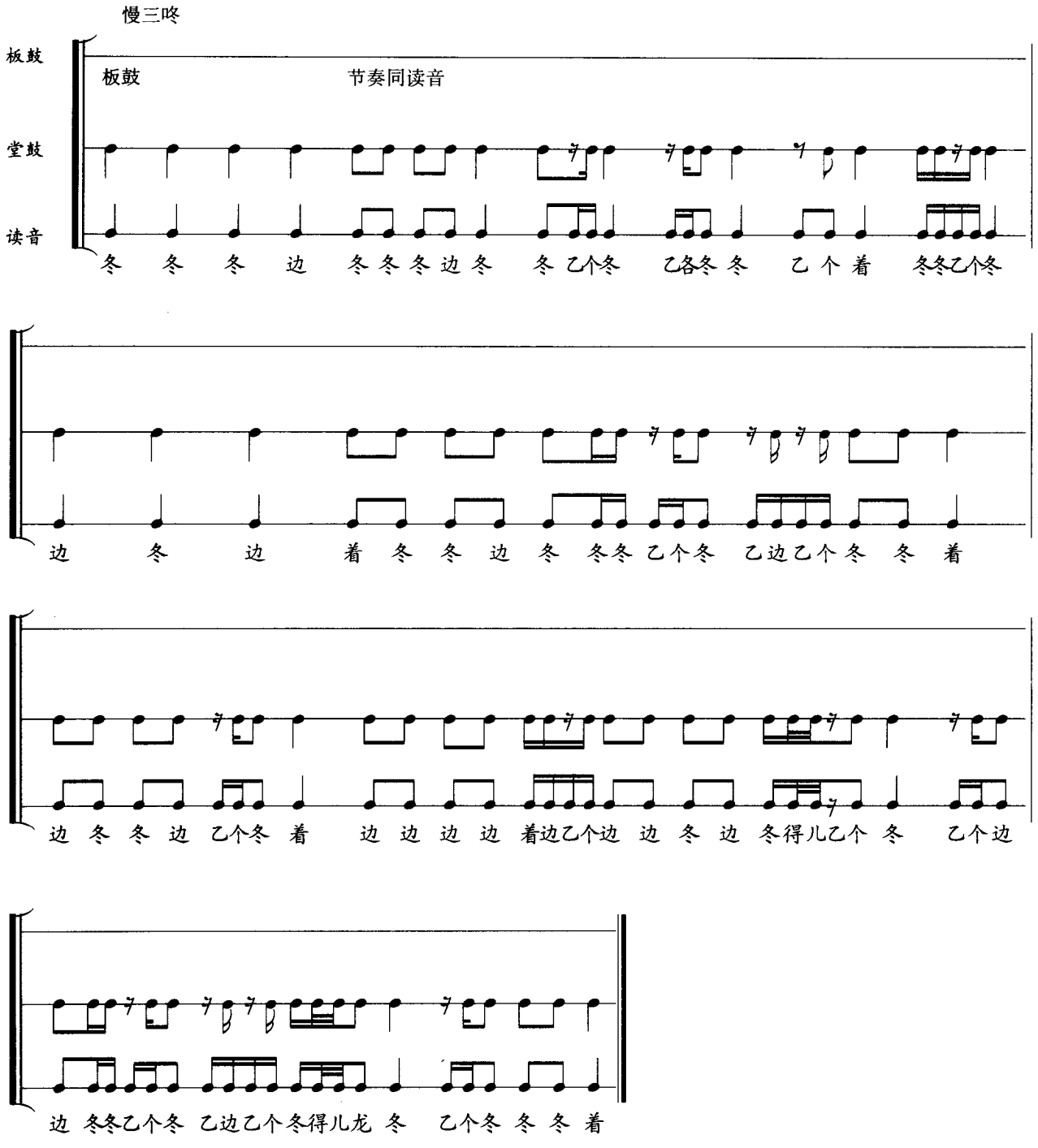
宦门子弟(五字调)








紧板 ♩ = 120



注:冬——鼓心。

边——鼓面边。

乙——休止轻击鼓面边。

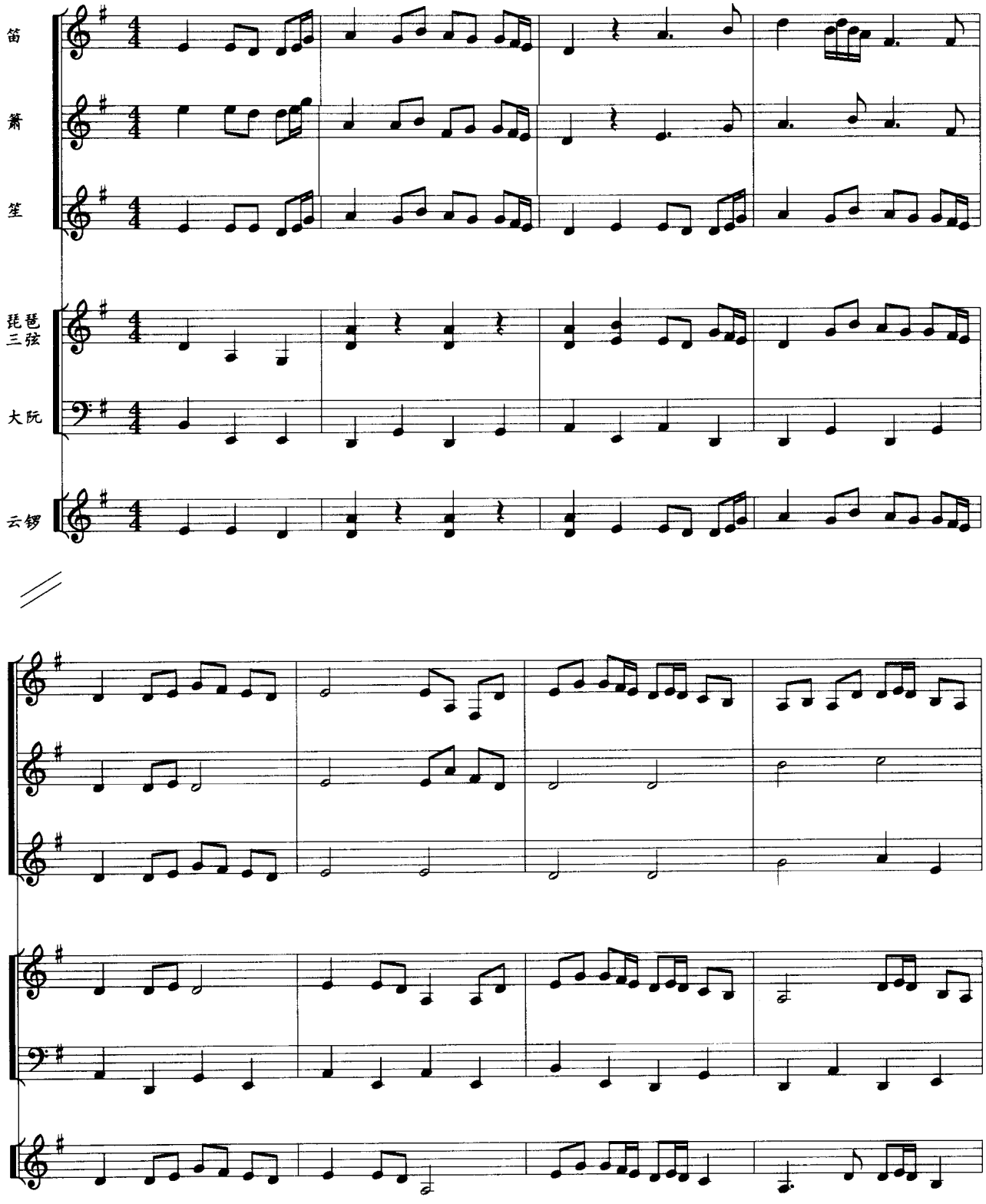
个——轻击。

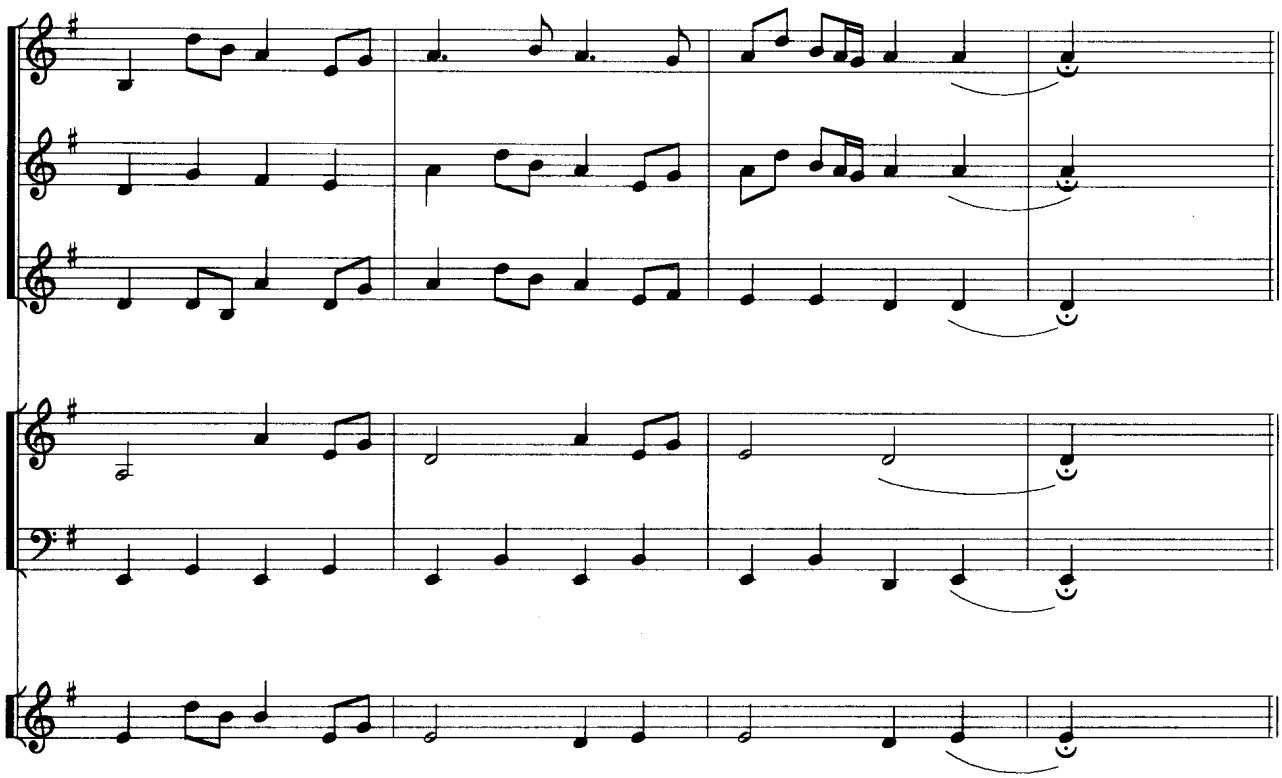
着——鼓腔边

骂 玉 郎(十番鼓·蒲鼓套数)

骂玉郎(一)

一、慢板 ♩ = 60

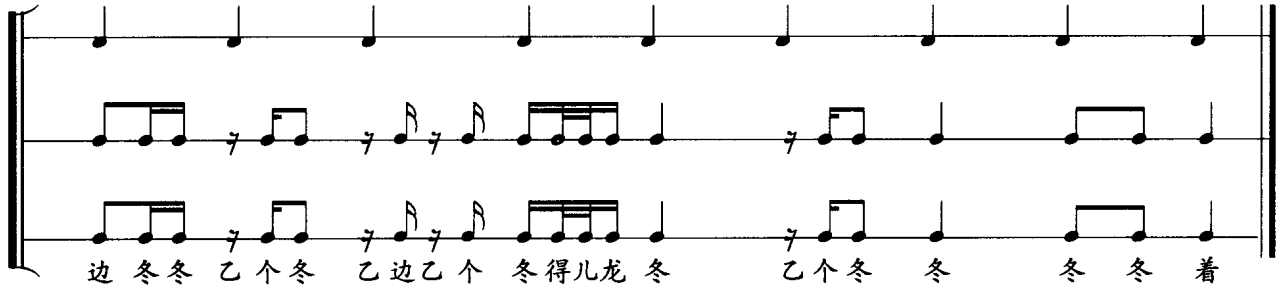




中三咚

板鼓
堂鼓
读音

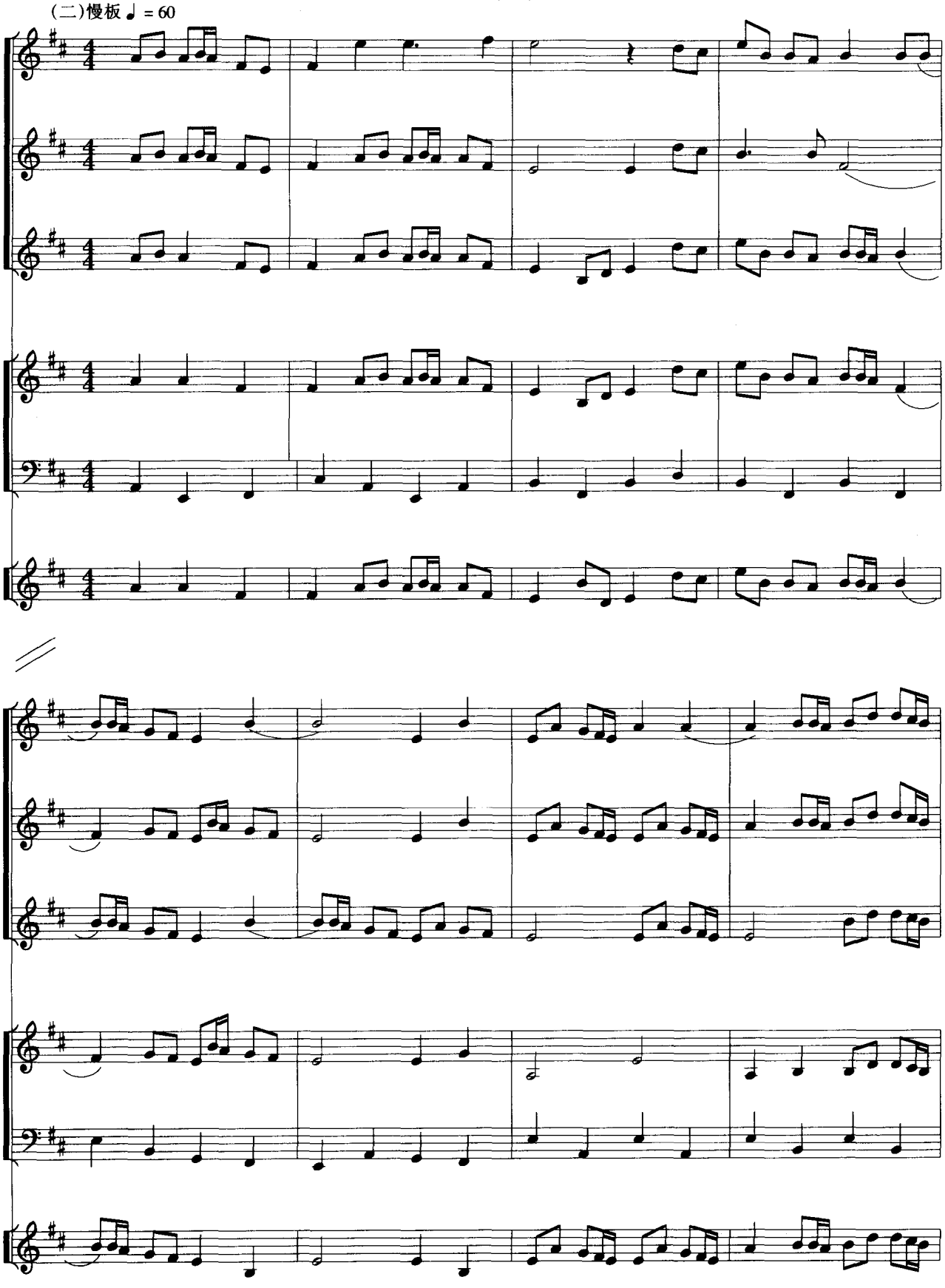
冬 冬 冬 边 边 冬 冬 冬 边 冬 冬乙个龙冬 乙个边

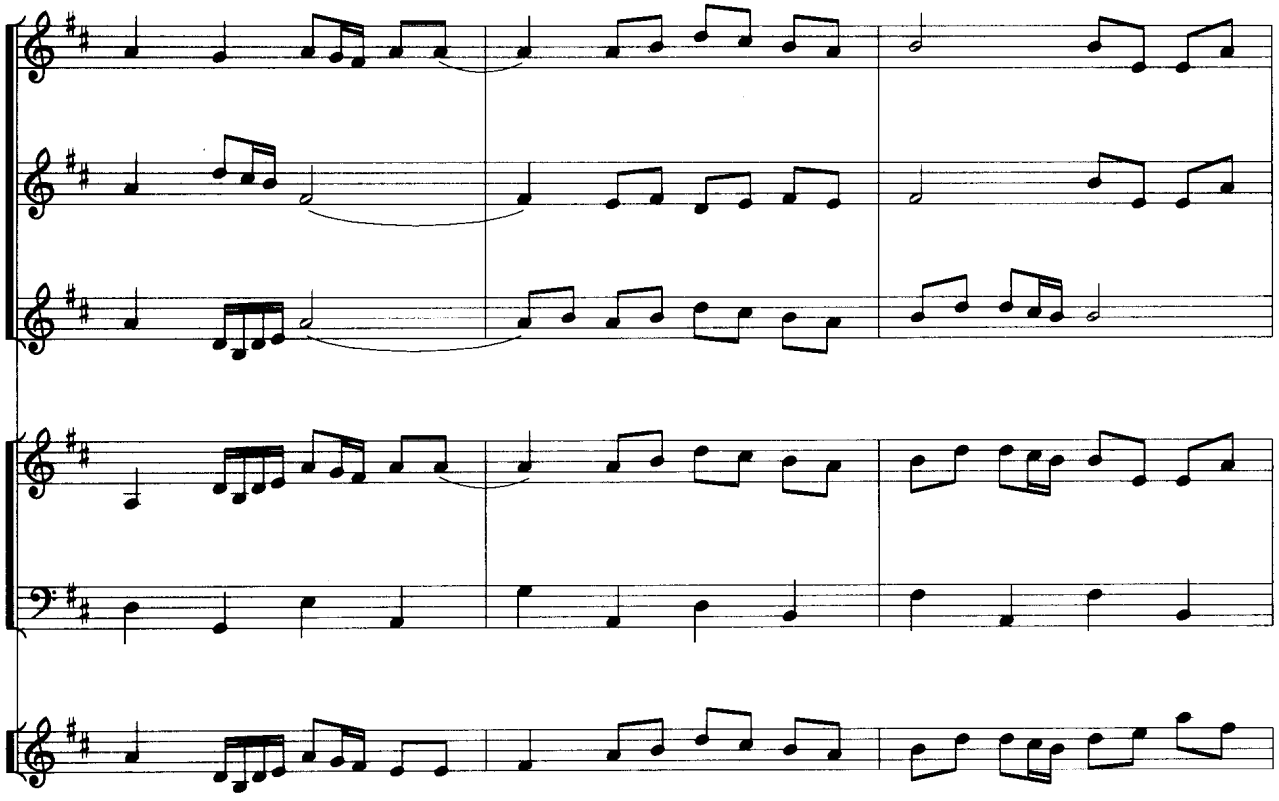


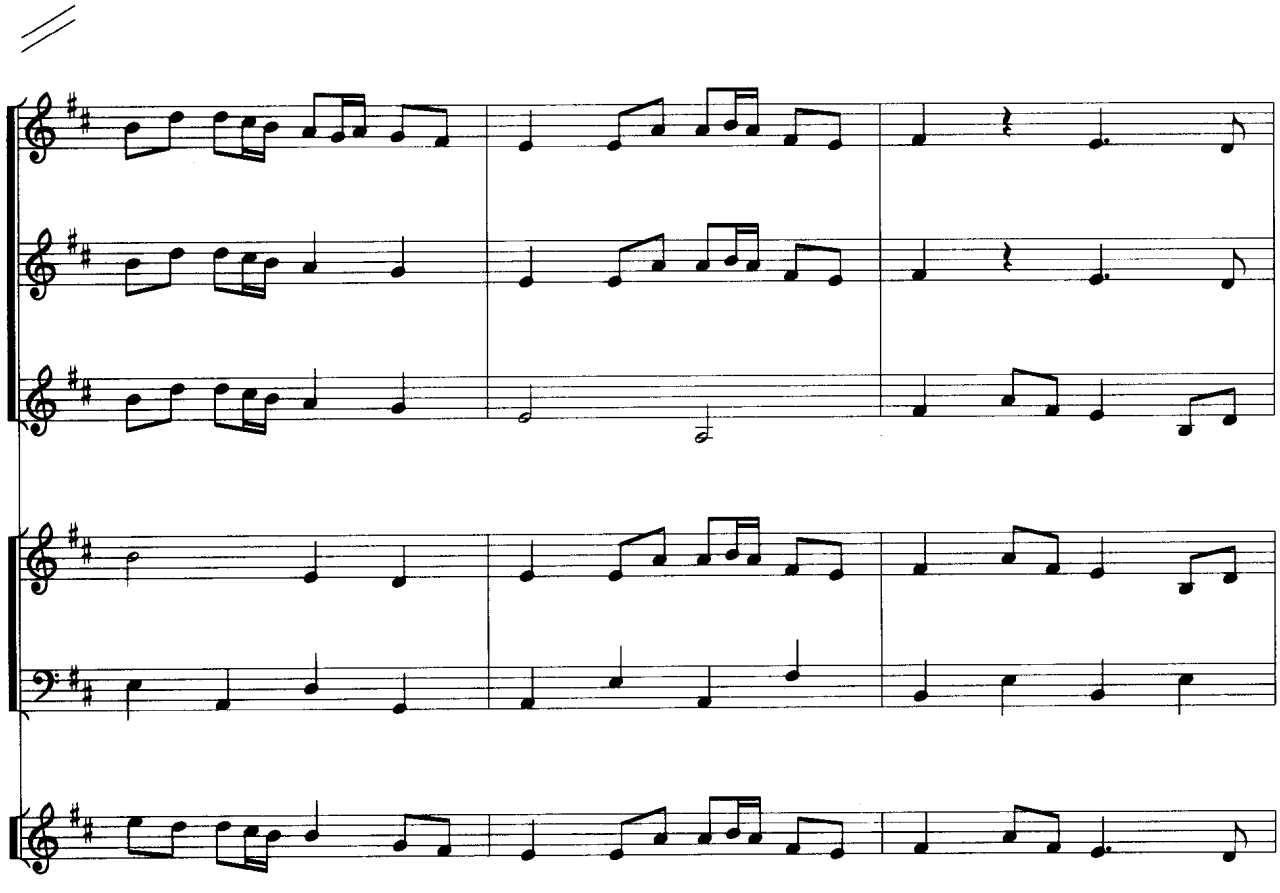
边 冬冬 乙 个冬 乙边乙 个 冬得儿龙 冬 乙个冬 冬 冬 冬 着

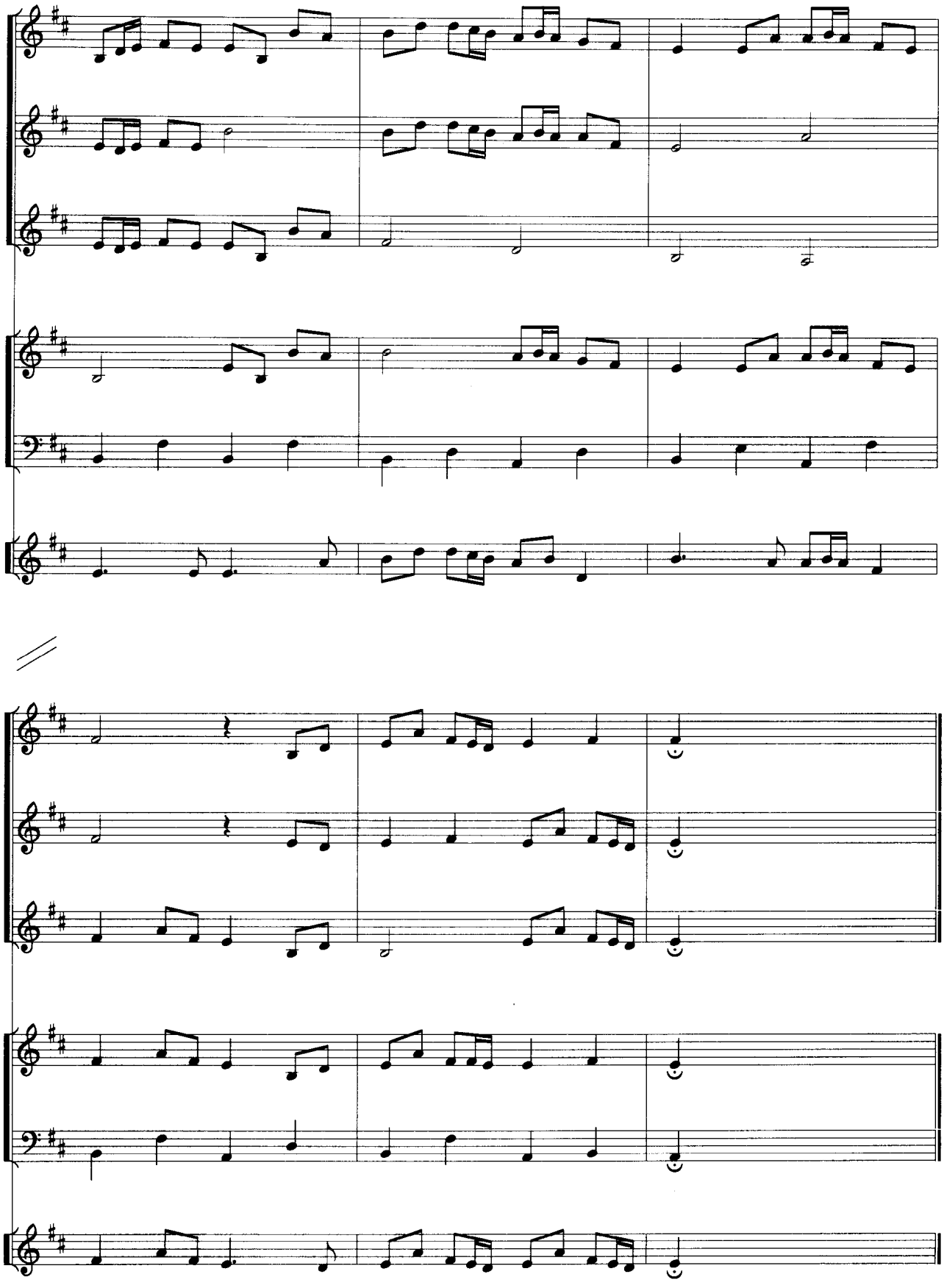
骂玉郎(二)

(二)慢板 ♩ = 60







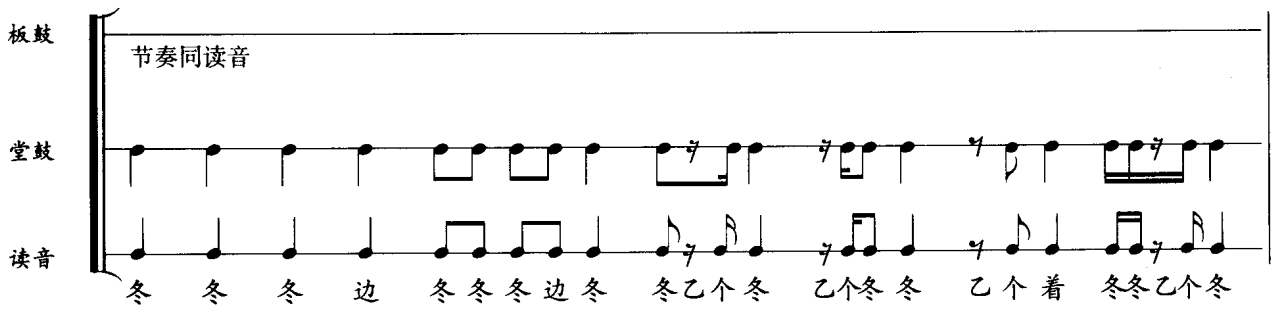


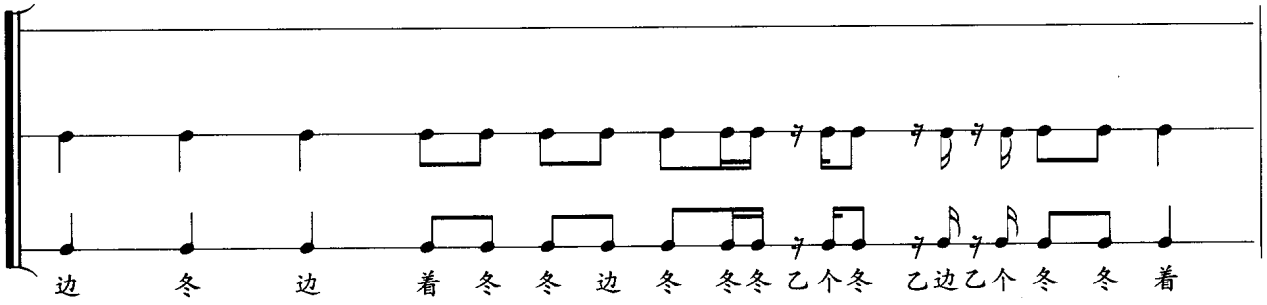
慢三咚

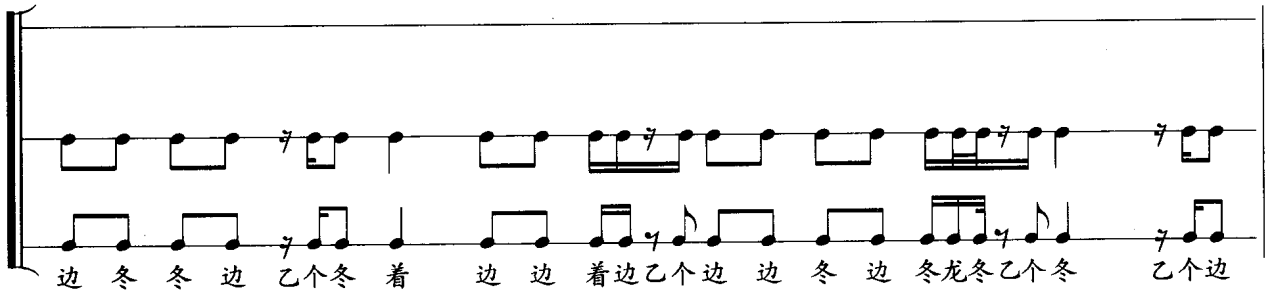
板鼓 节奏同读音

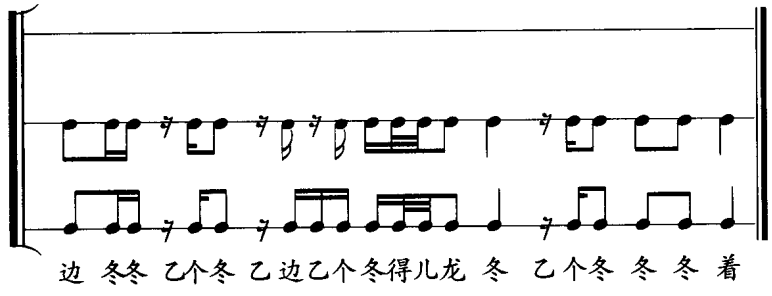
堂鼓

读音

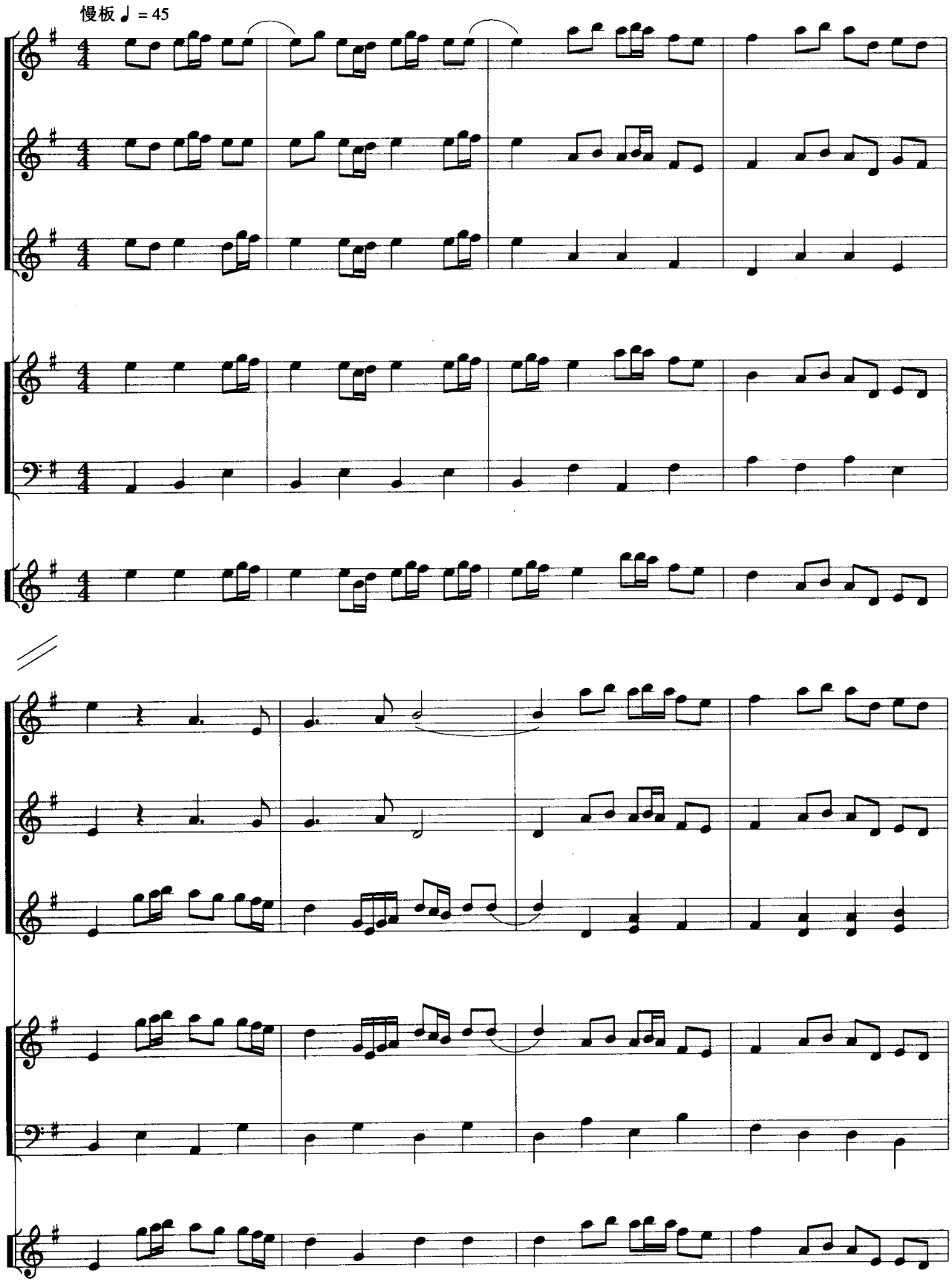


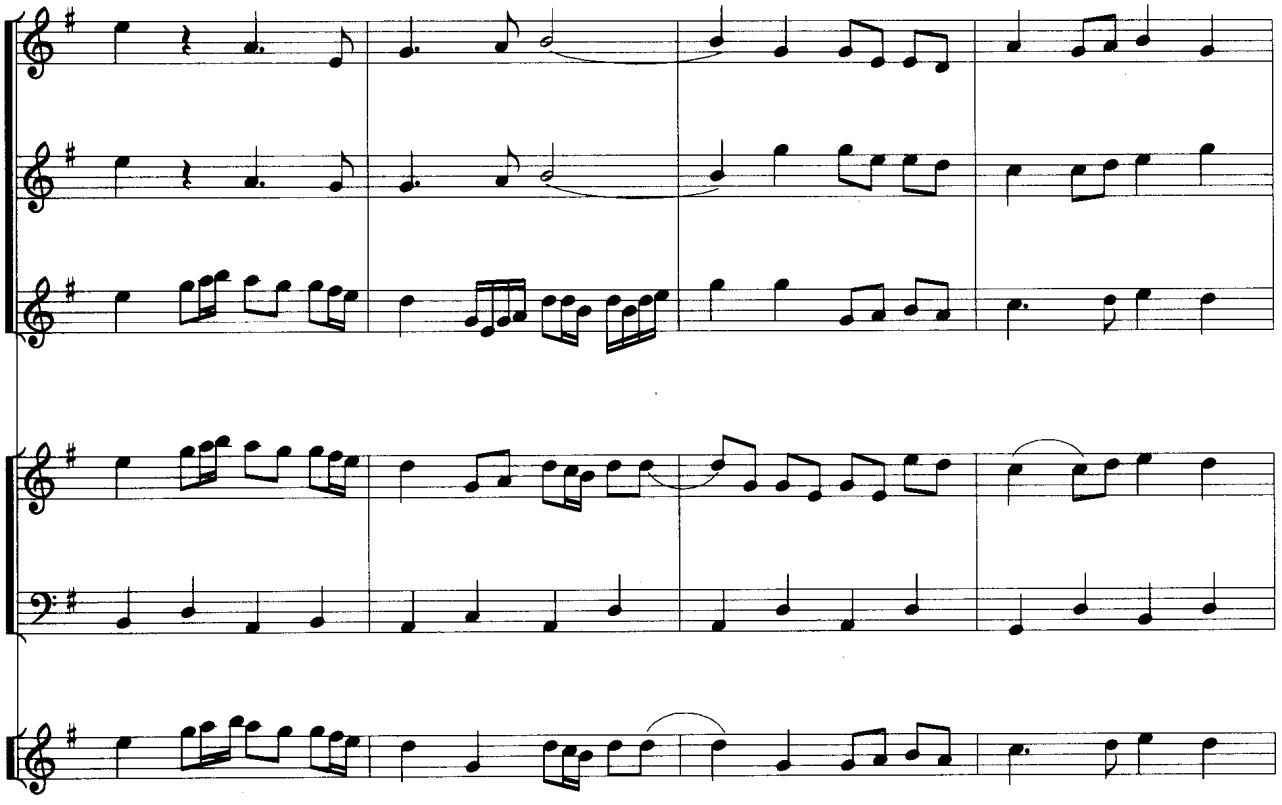


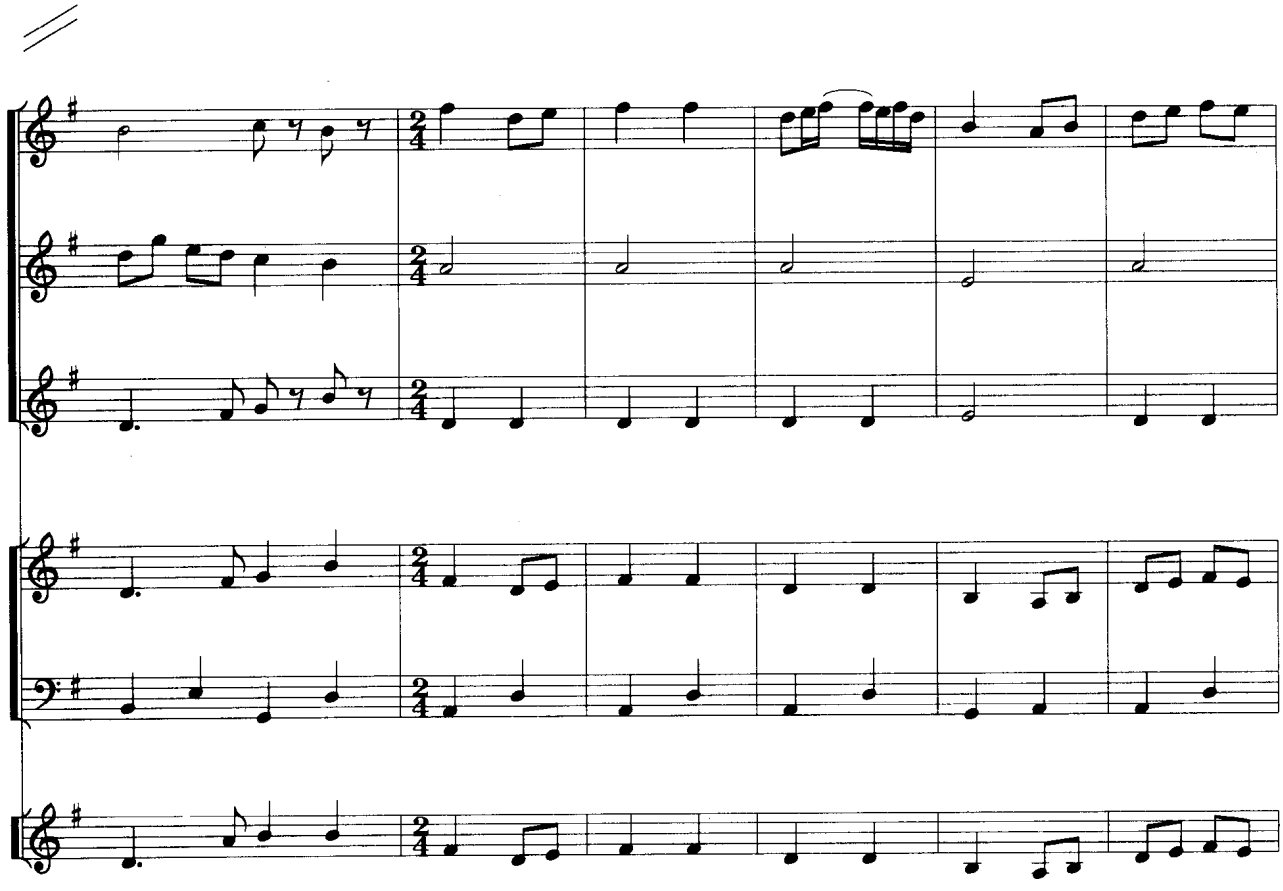




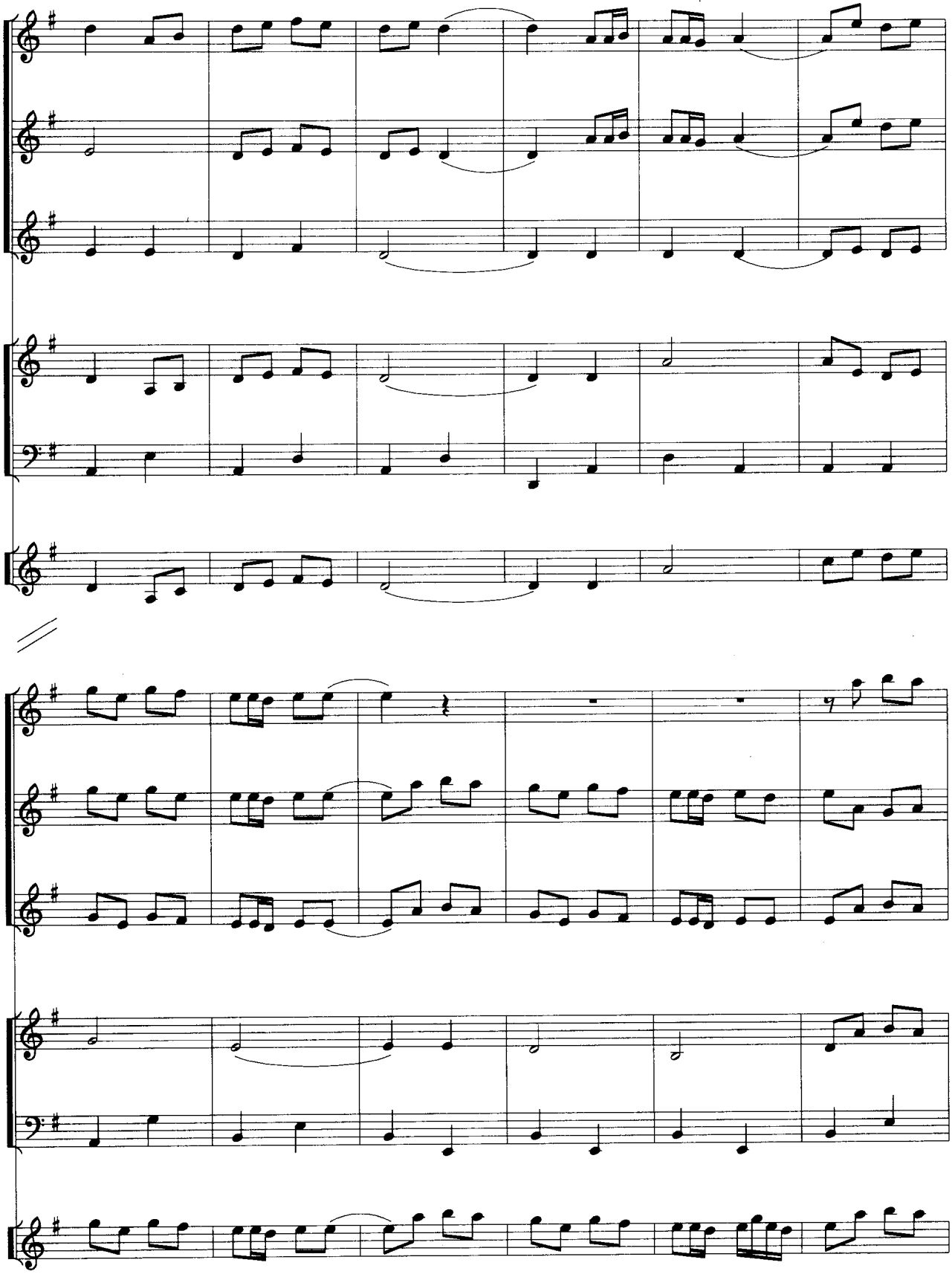
骂玉郎(三)

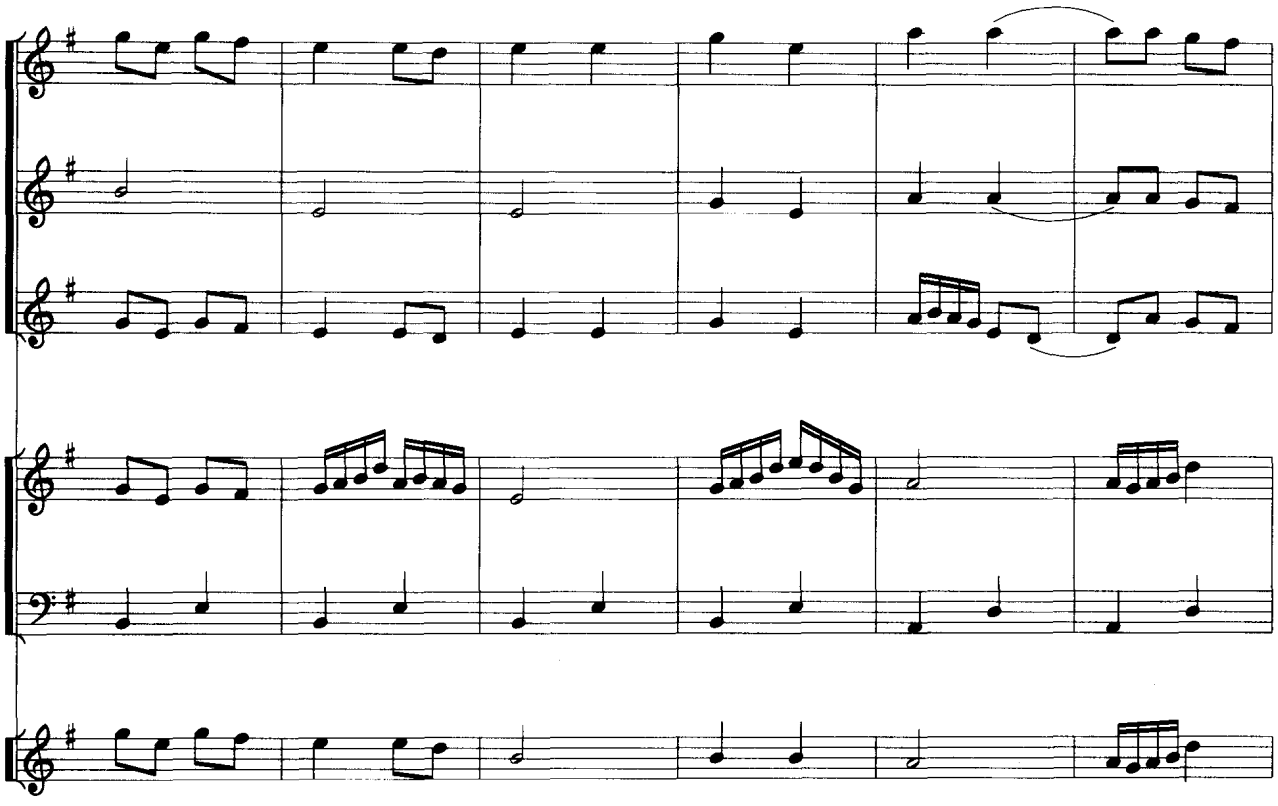


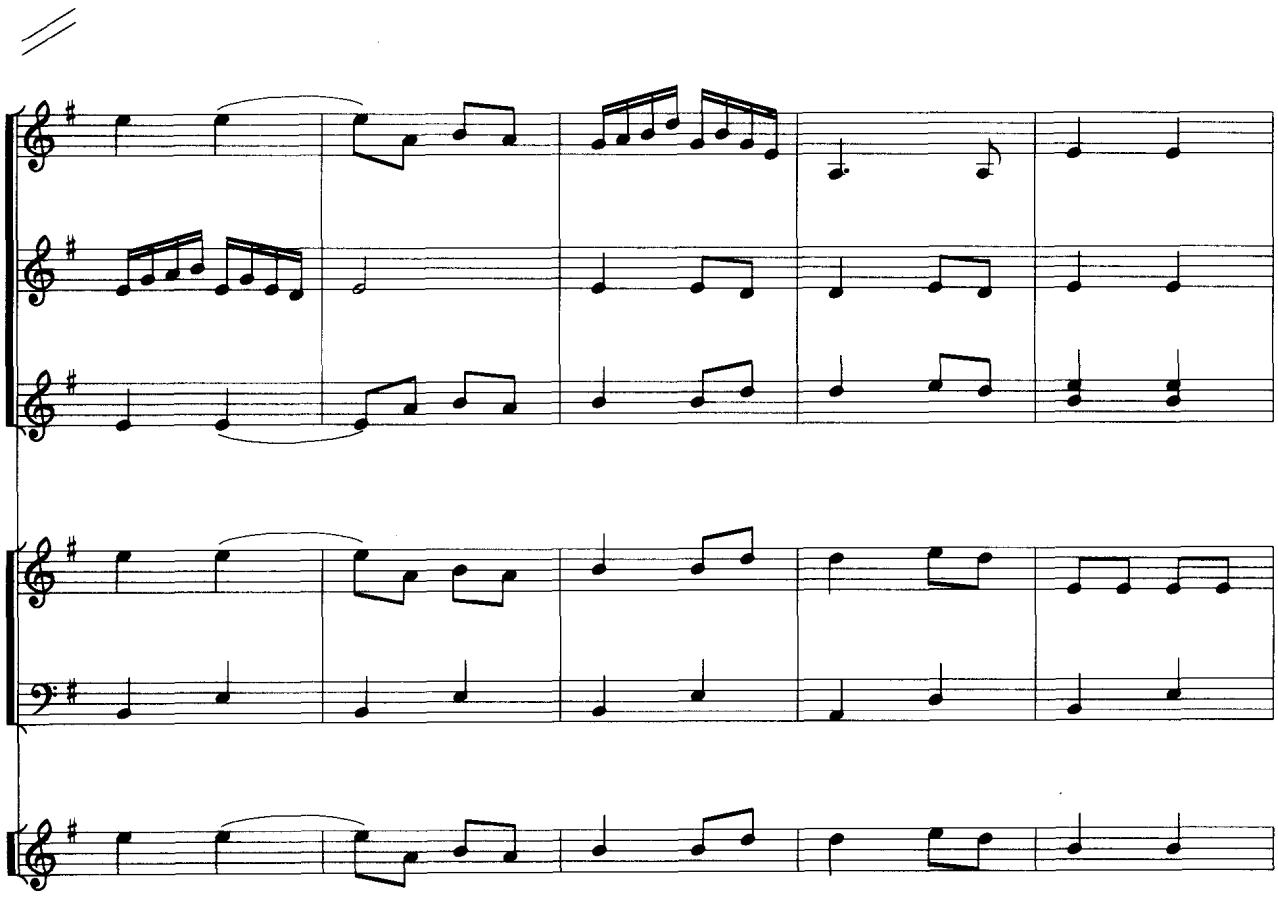


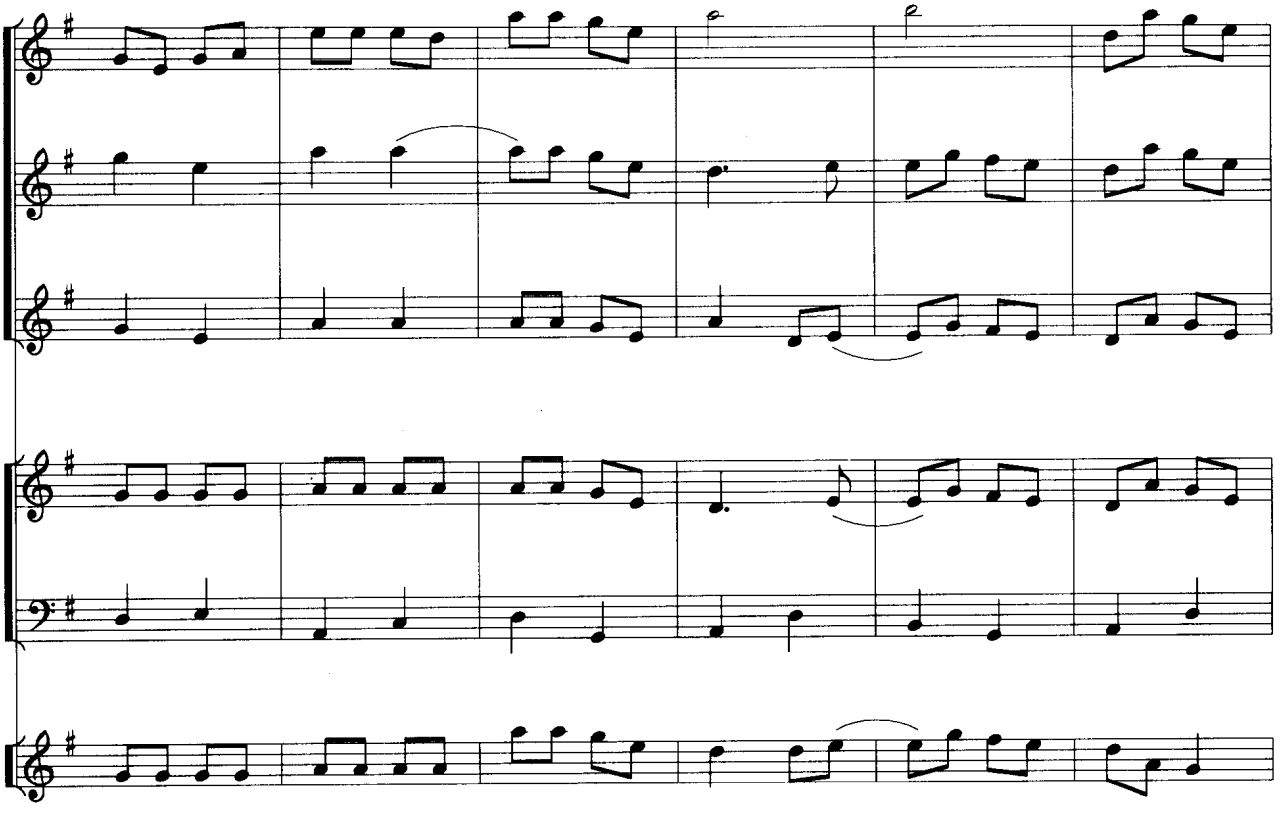


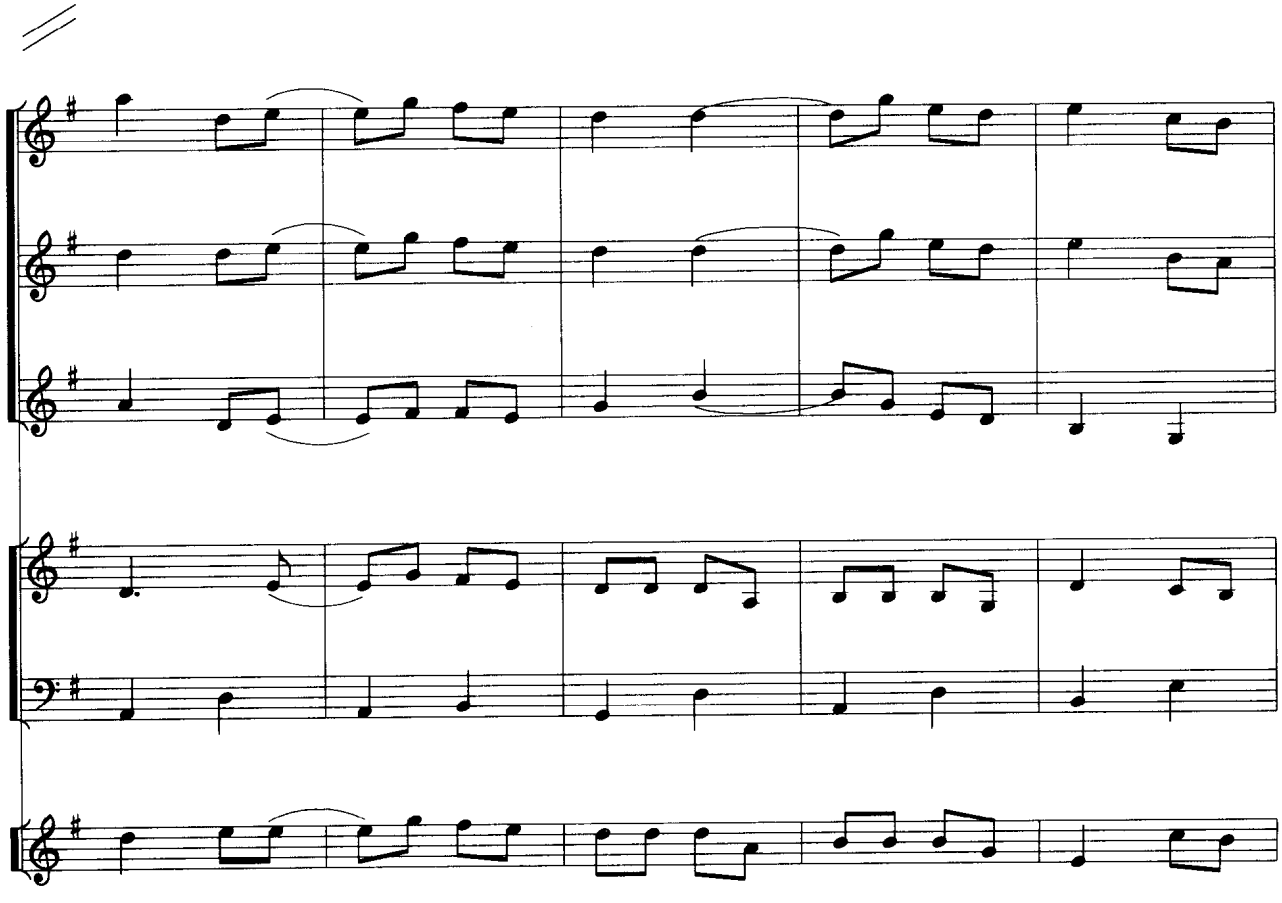
清江引(四)

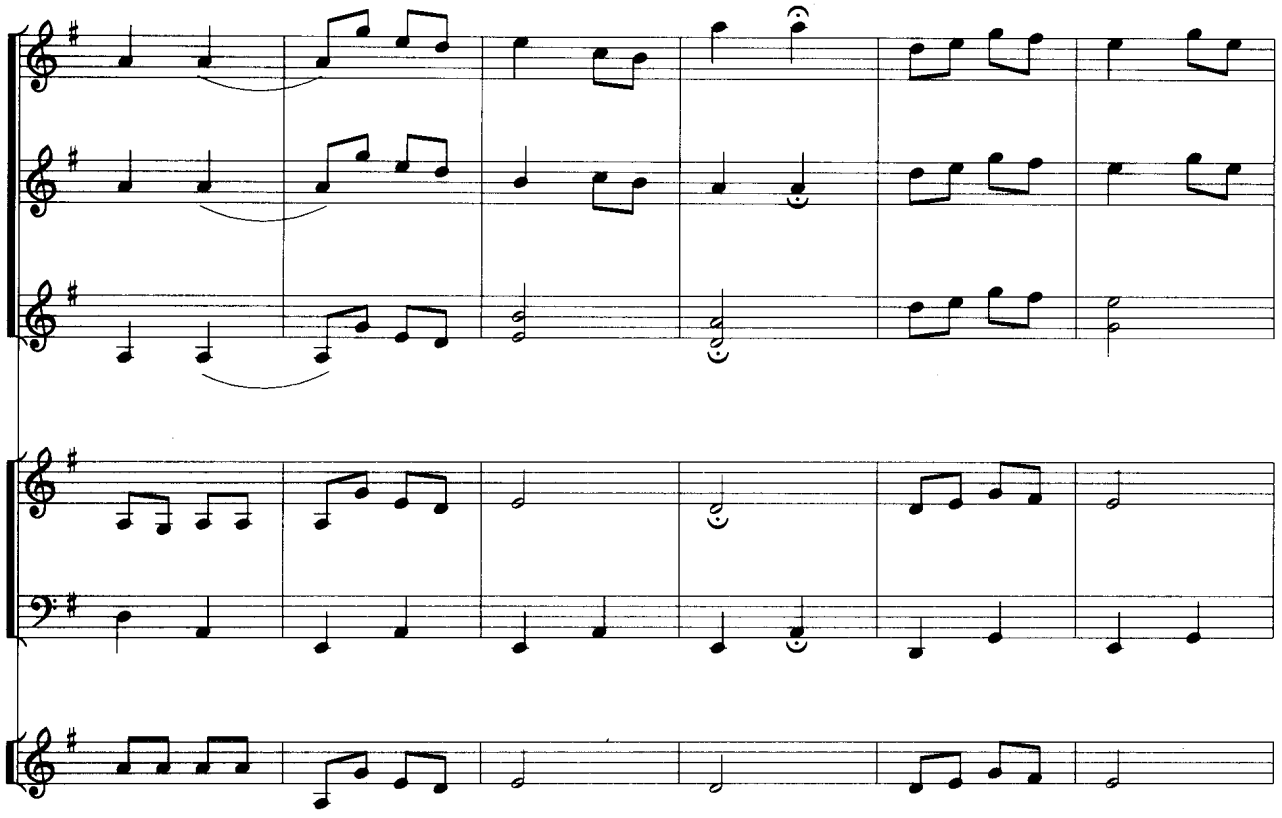


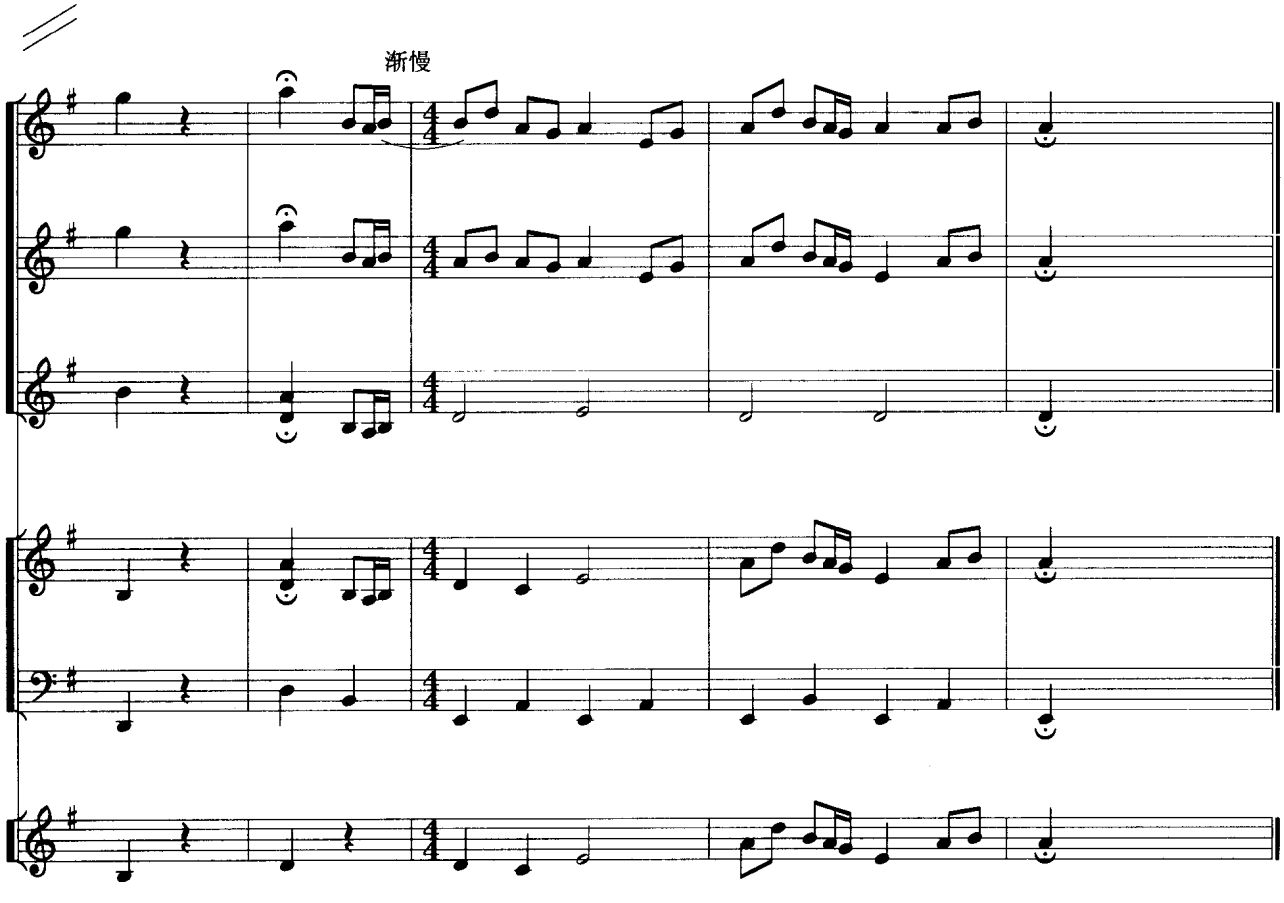











渐慢

末三咚

板鼓

节奏同读音

堂鼓

读音

着 边 乙 边 乙 个 边 着 冬冬乙个冬 冬 冬 冬 着 冬 冬 乙 边

乙边乙个冬 龙冬乙个冬 着 得儿冬 冬 乙 边 乙 边 着

锦 衣 香(十番鼓·蒲鼓套数)

锦衣香(一)

一、中板 ♩ = 80

笛

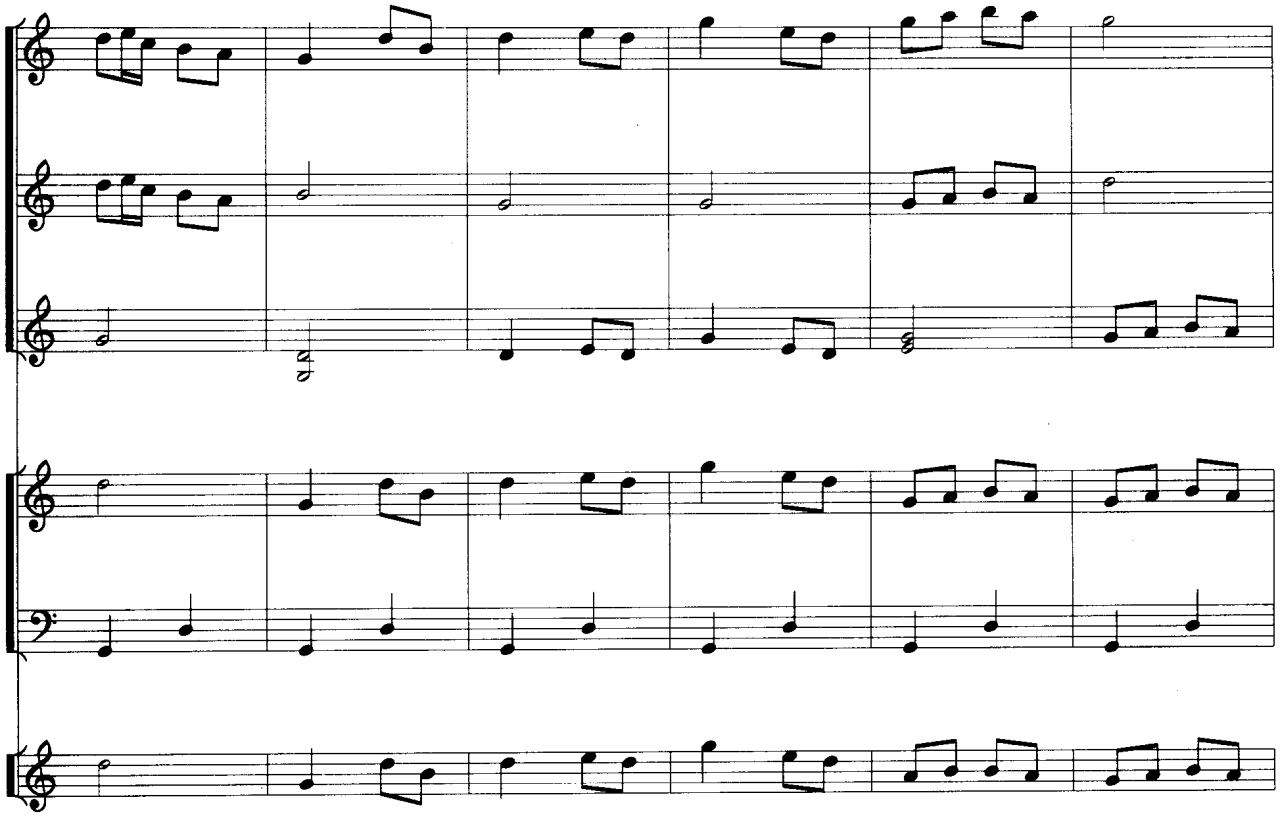
箫

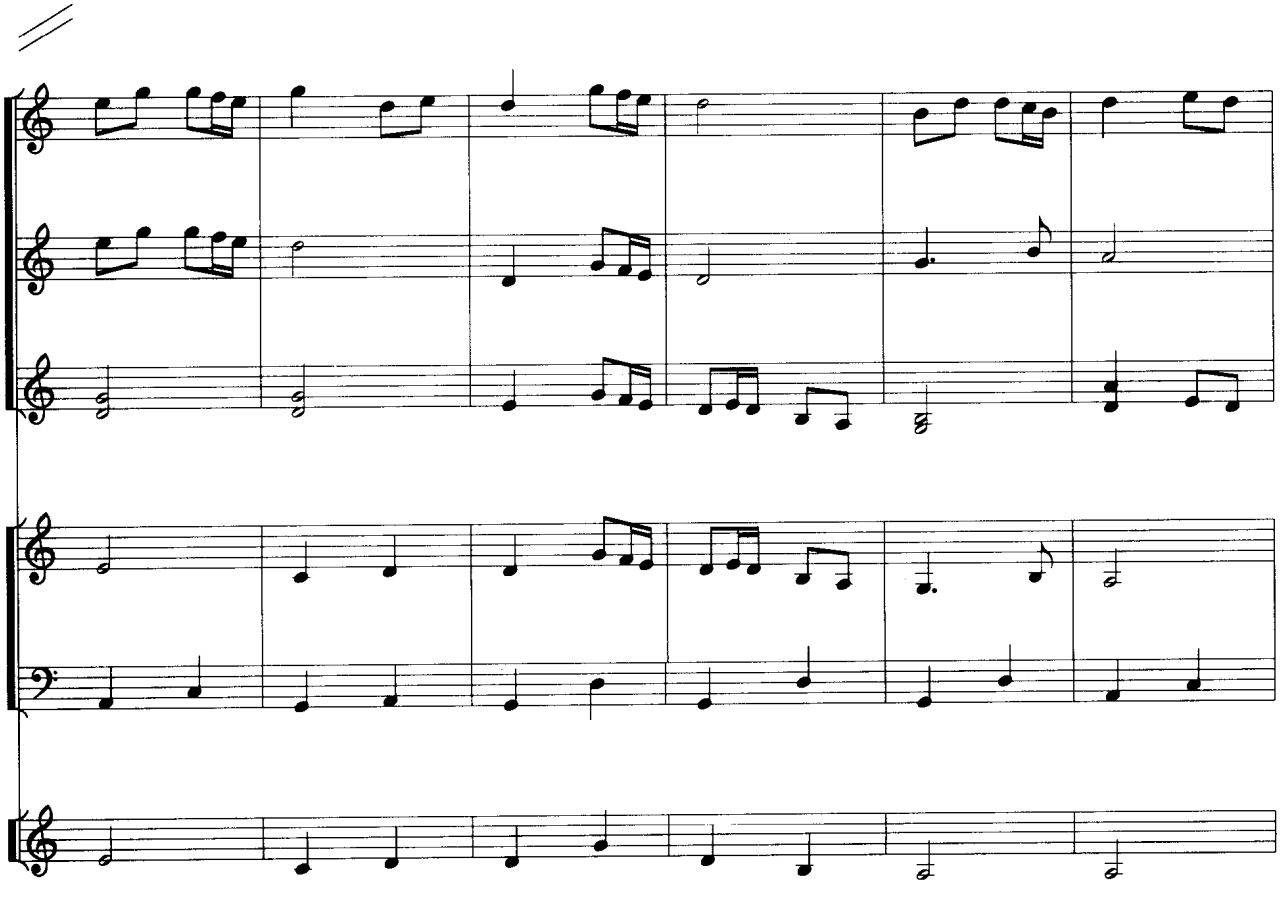
笙

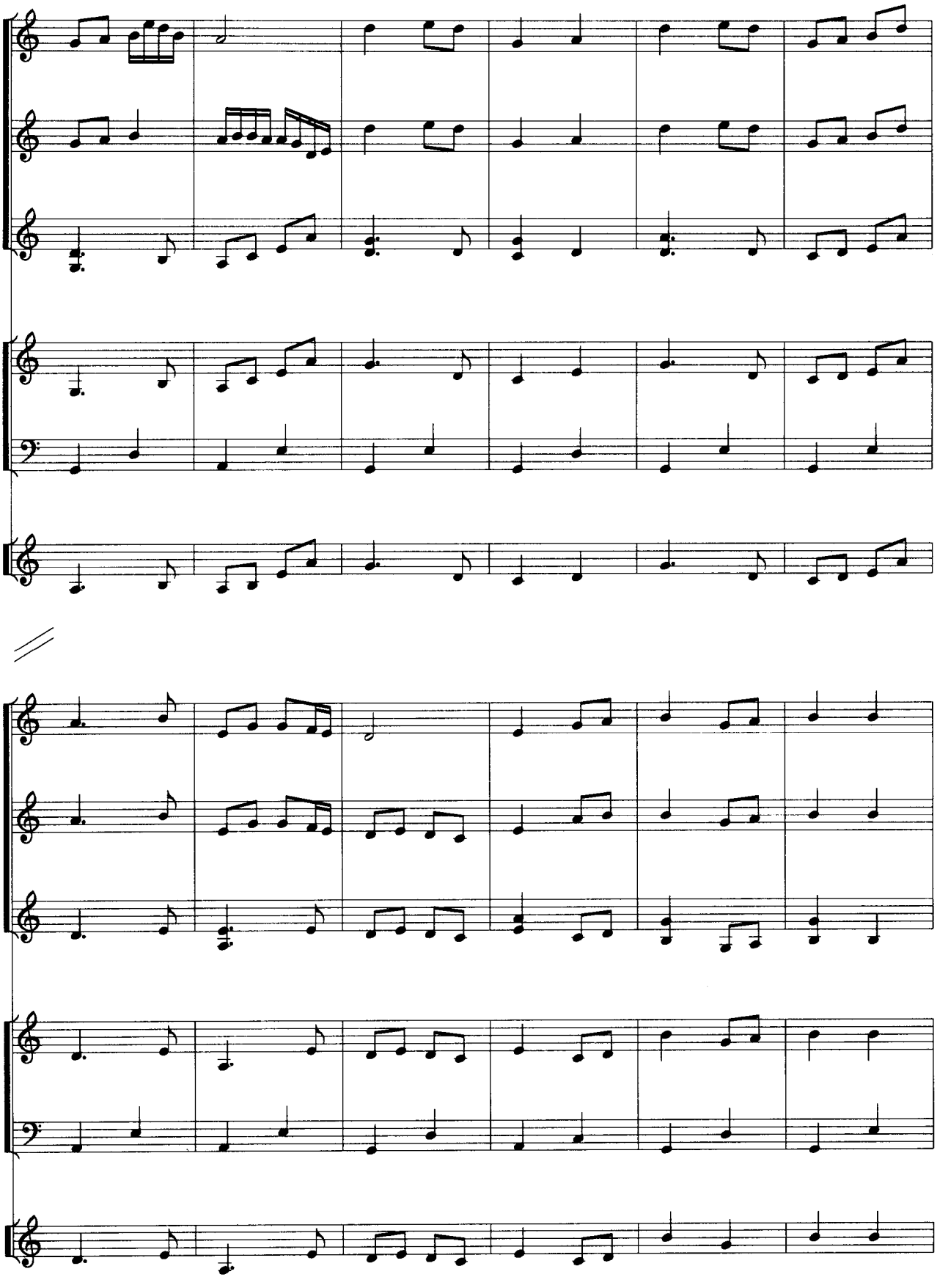
琵琶
三弦

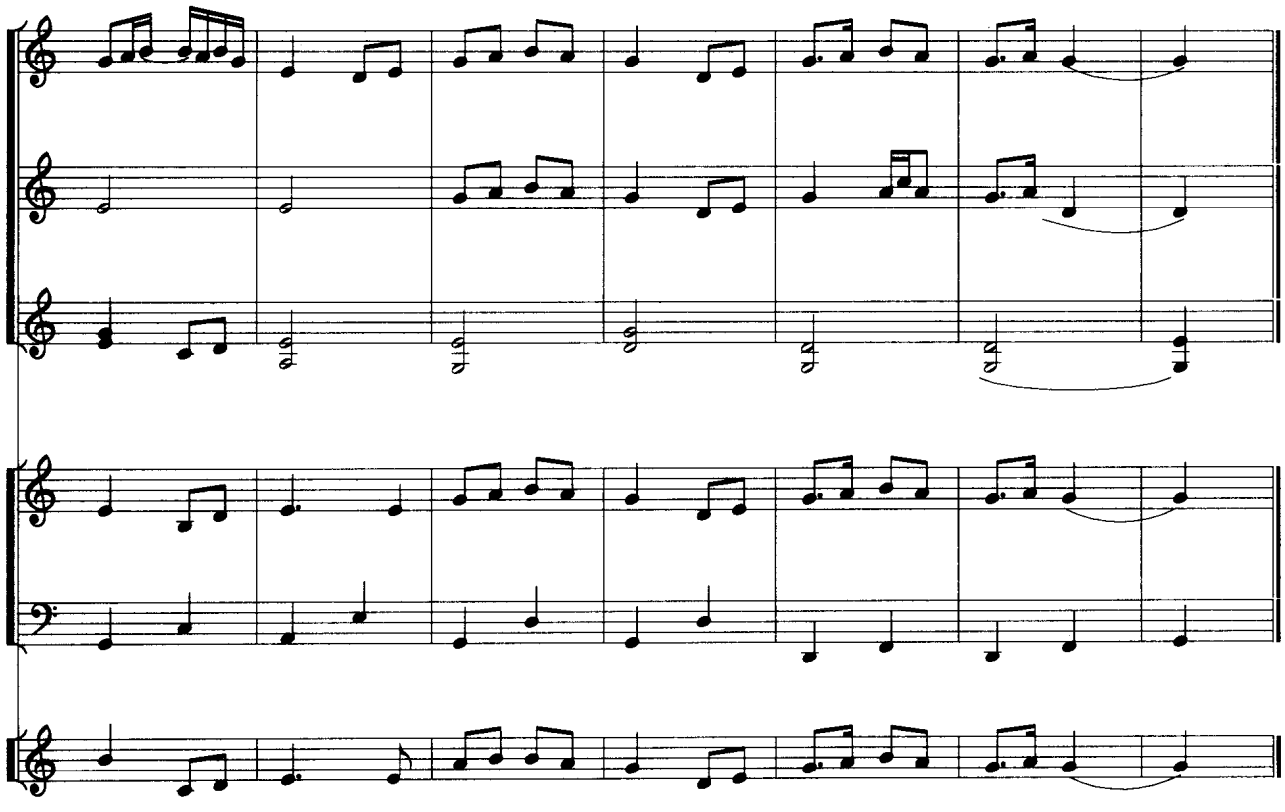
大阮

云锣









末三咚

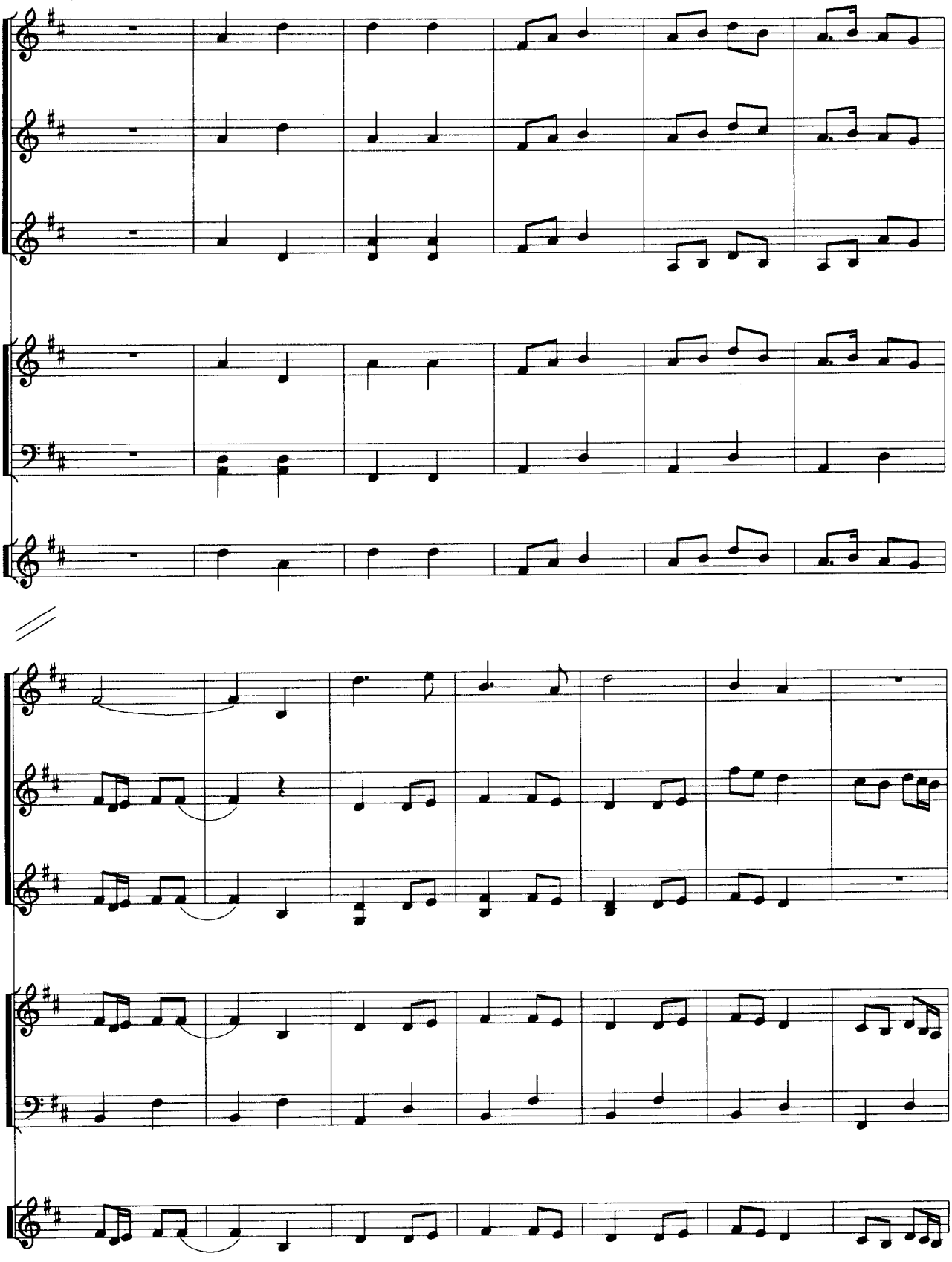
板鼓
堂鼓
读音

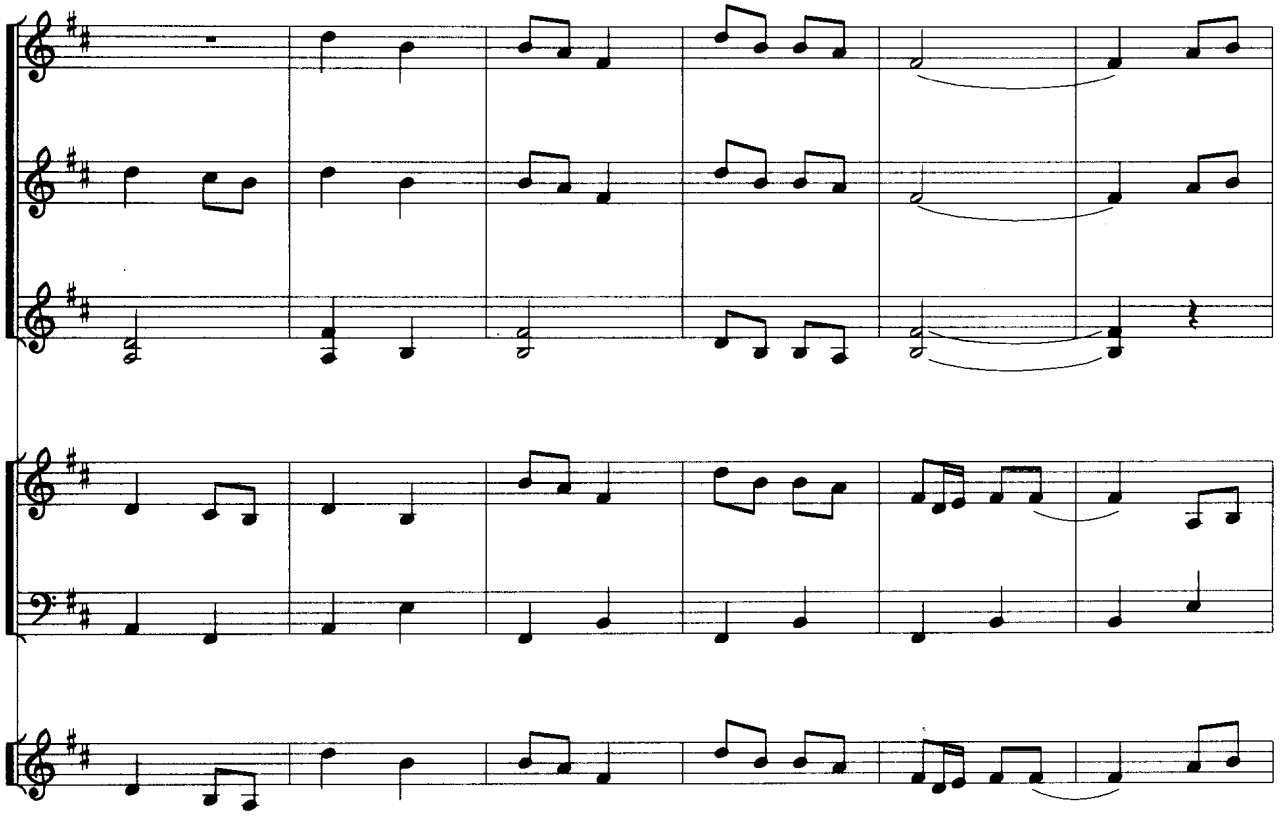
节奏同读音

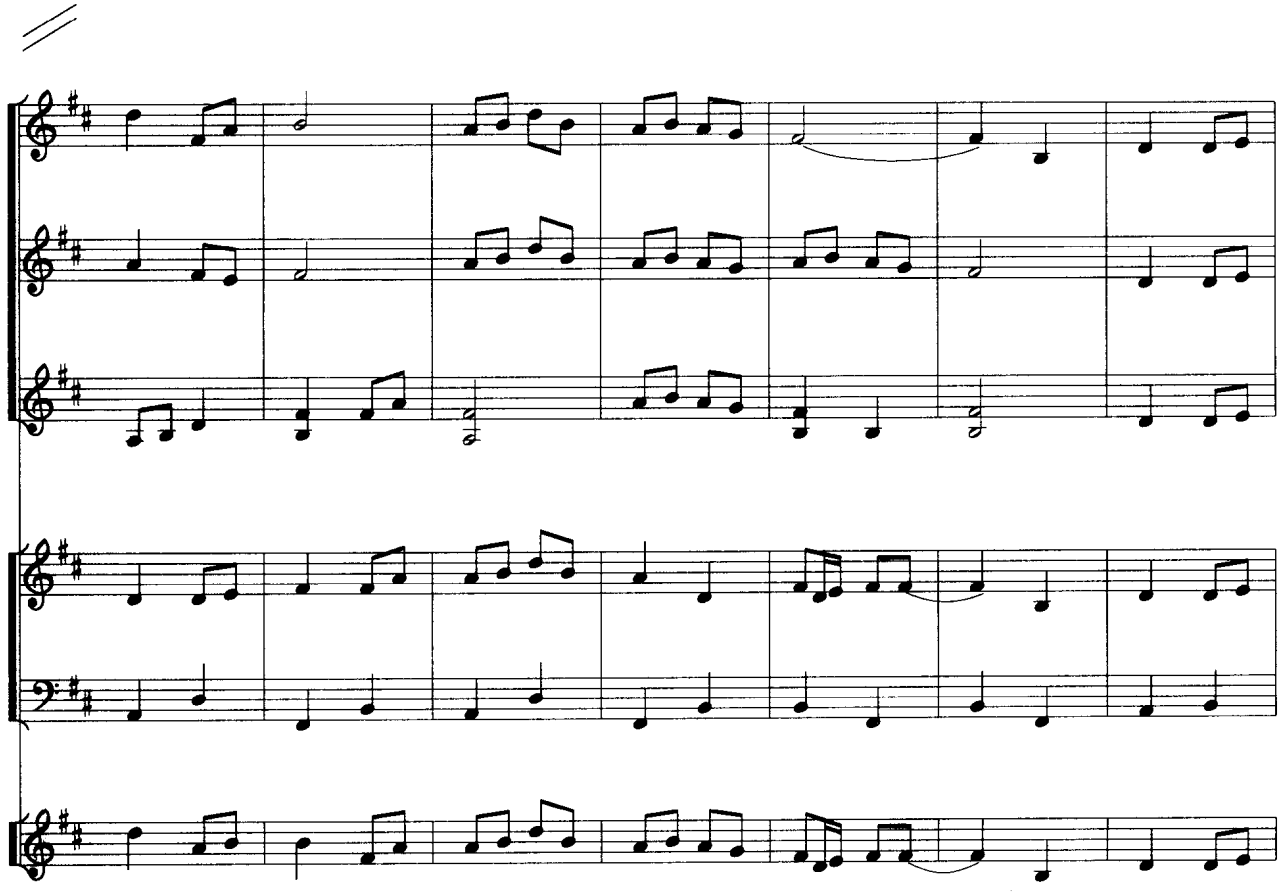
着 边 乙 边 乙 个 边 着 冬冬乙个冬 冬 冬 冬 着 冬 冬 乙 边

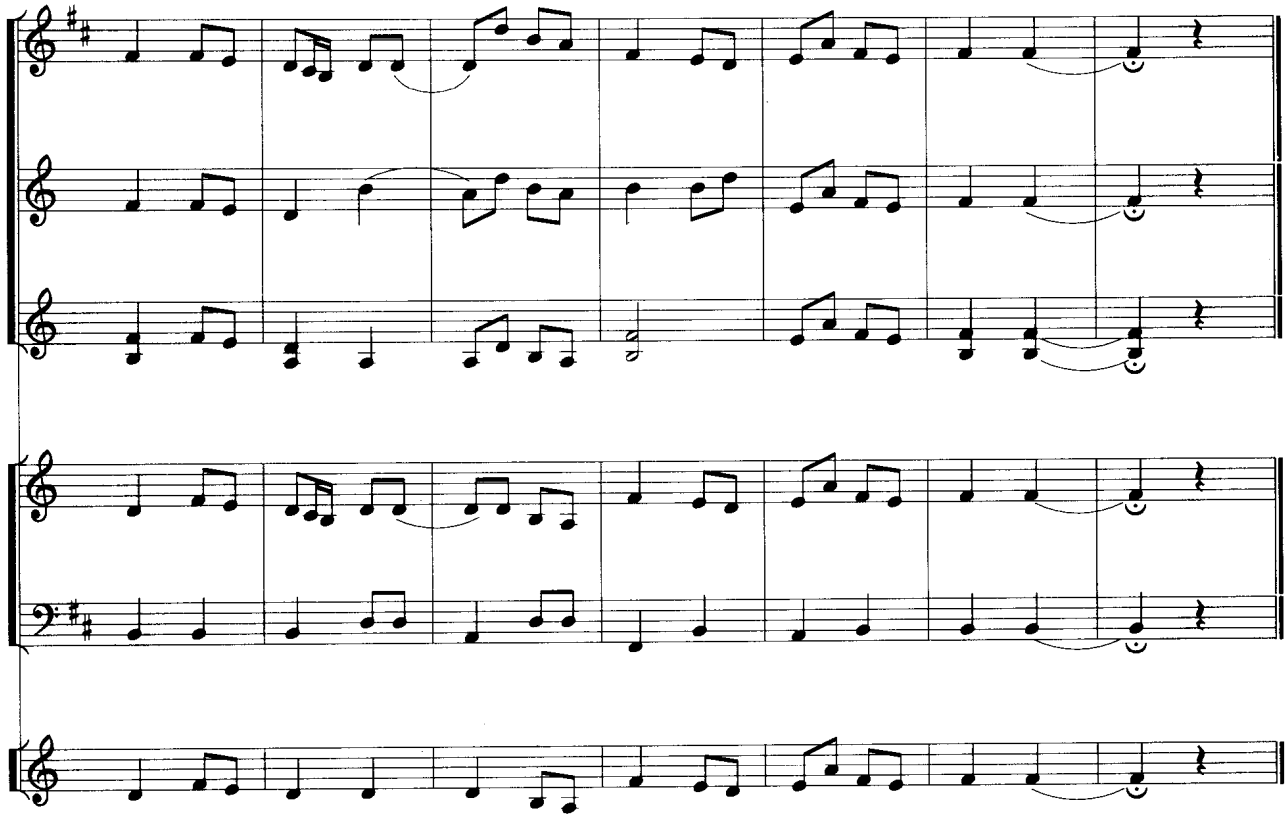
乙边乙个冬 龙冬乙个冬 着 得儿冬 冬 乙 边 乙 边 着

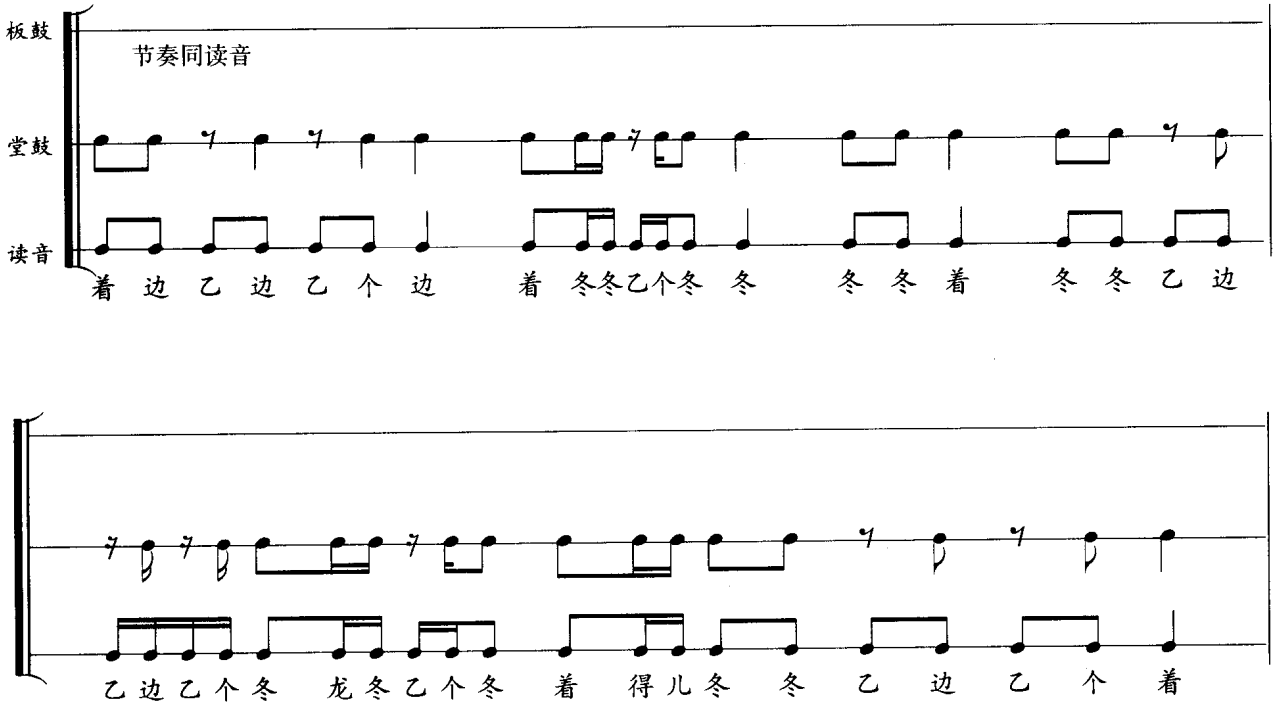
斗鹌鹑(三)







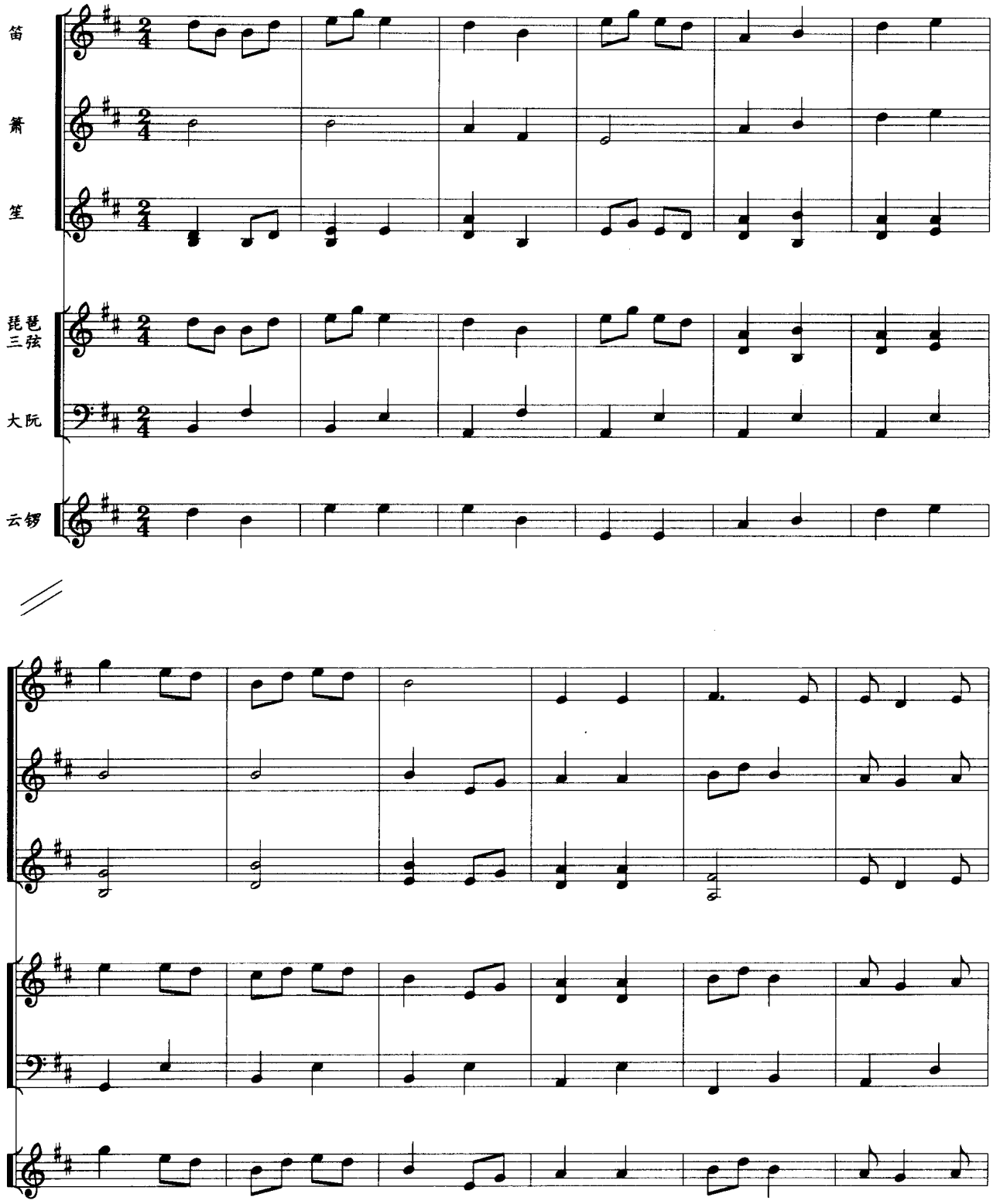


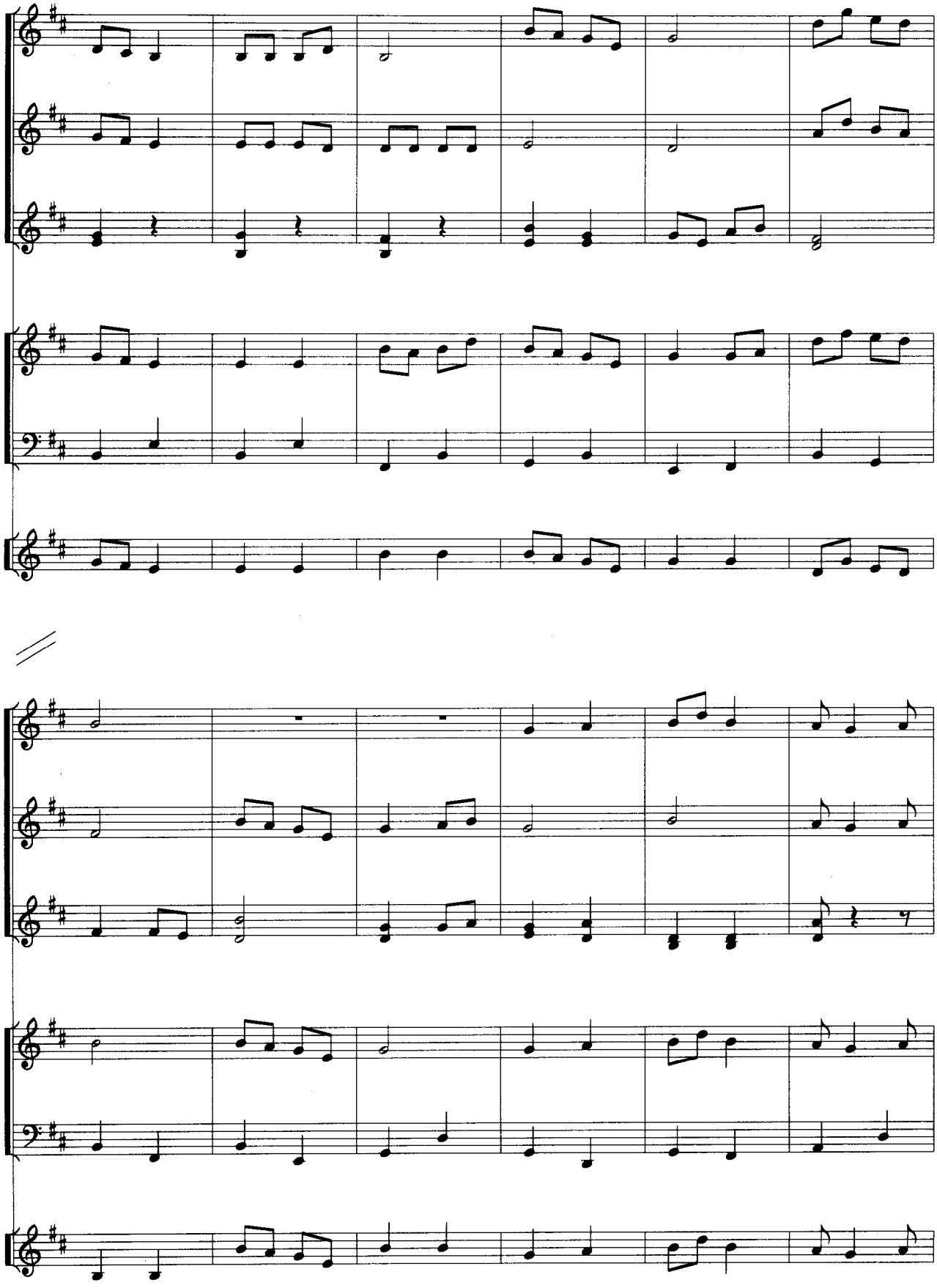

板鼓
节奏同读音
堂鼓
读音
着 边 乙 边 乙 个 边 着 冬冬乙个冬 冬 冬 冬 着 冬 冬 乙 边
乙 边 乙 个 冬 龙 冬 乙 个 冬 着 得 儿 冬 冬 乙 边 乙 个 着

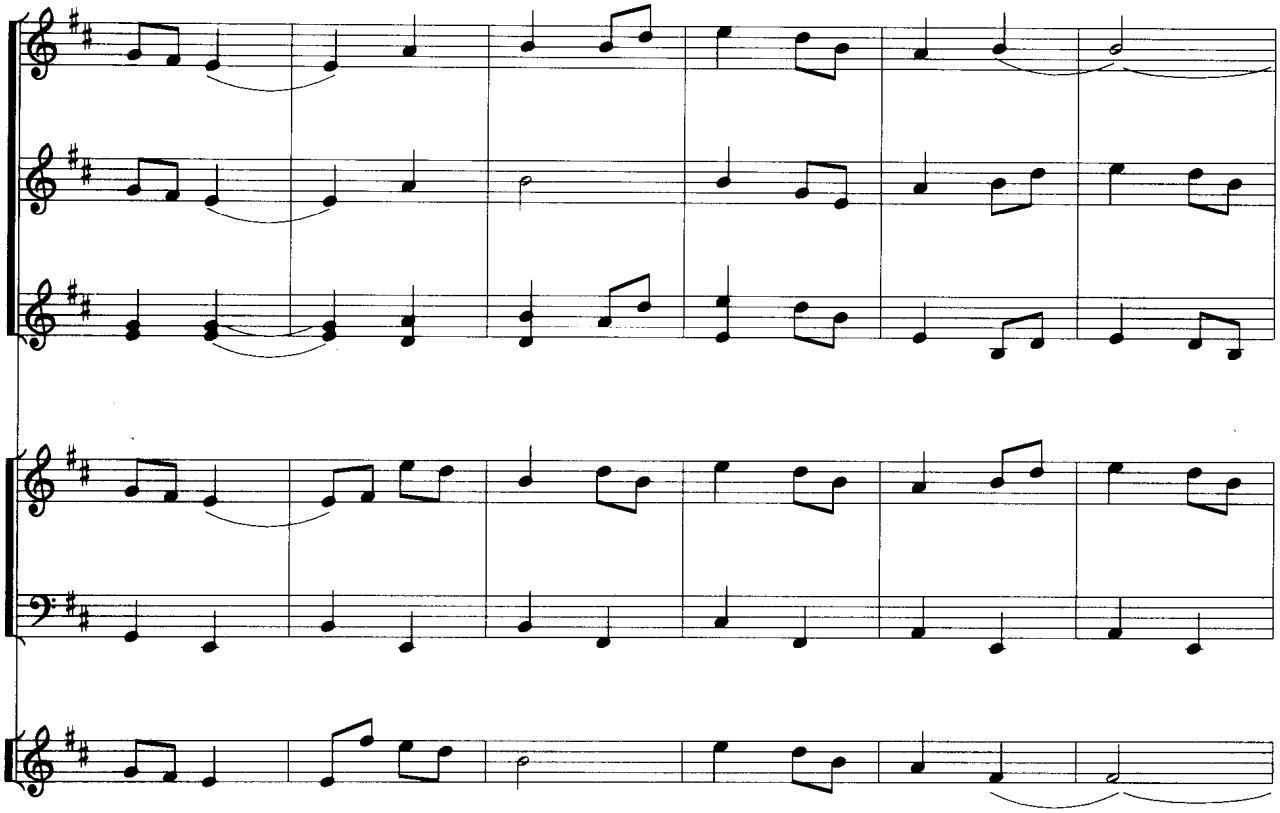
锦上花(正宫调)

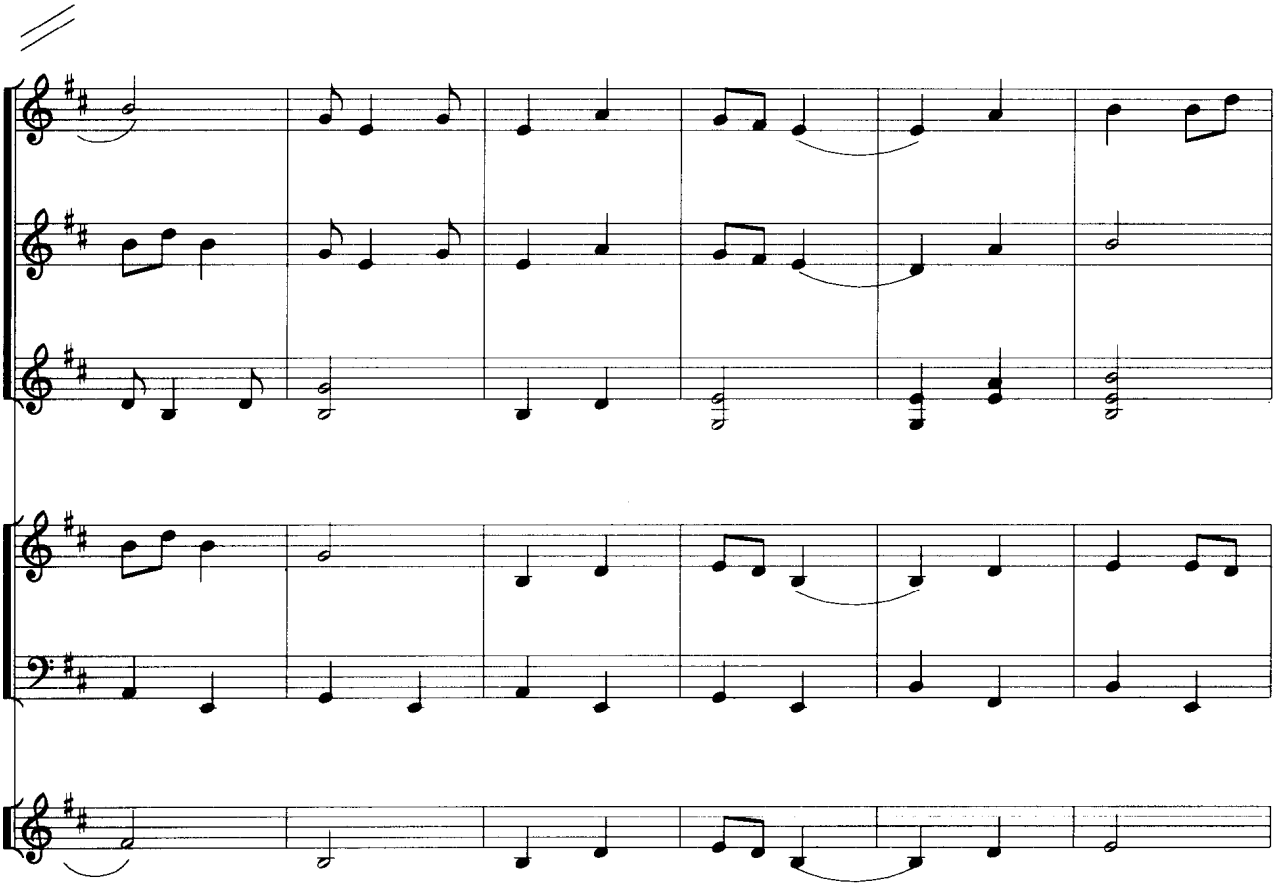
(小　令)

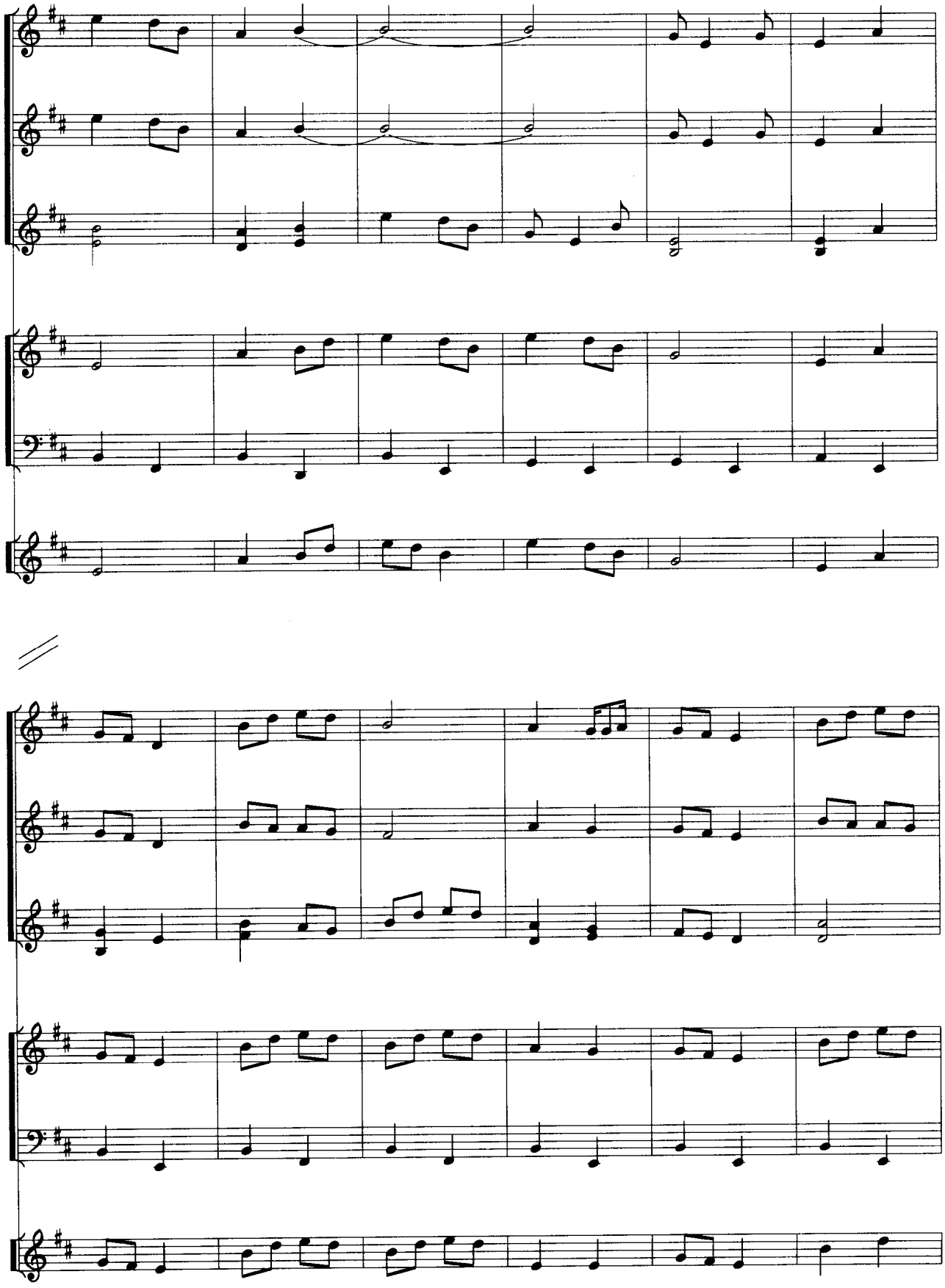
快板 ♩ = 120

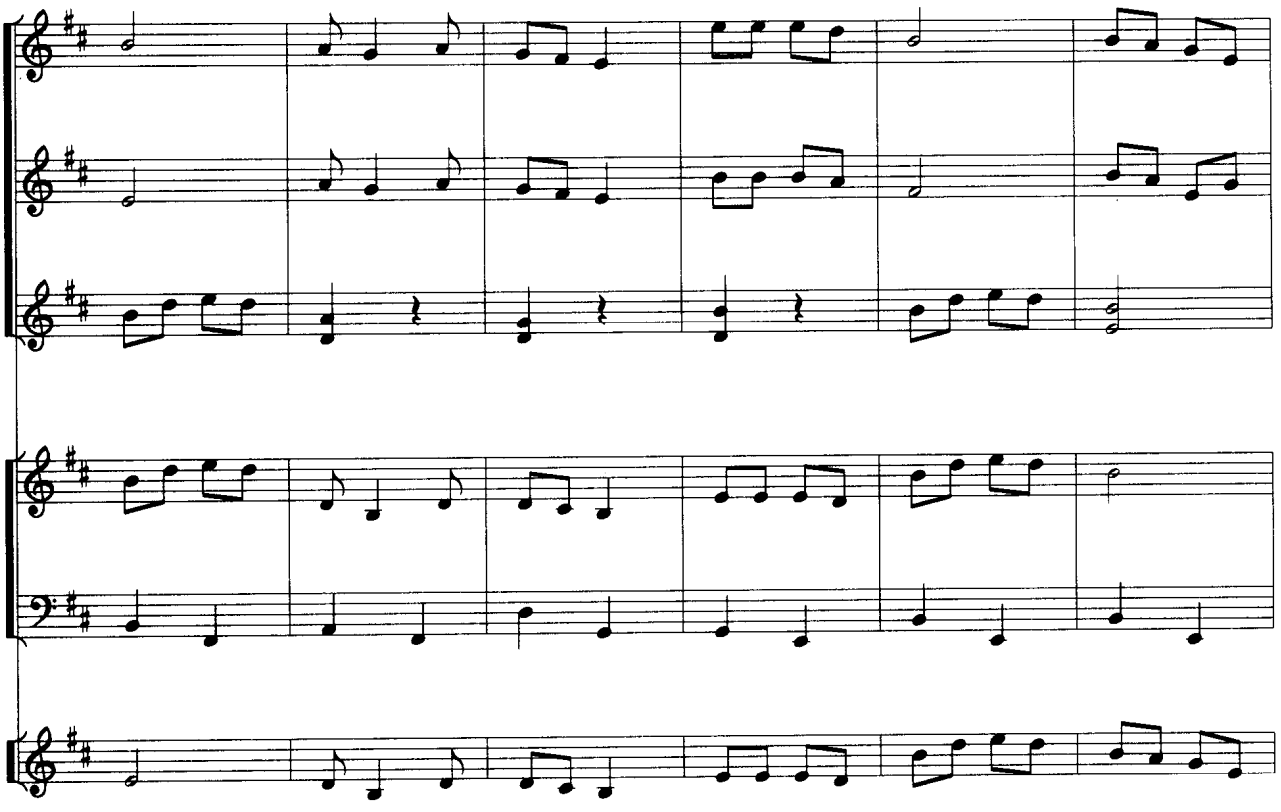


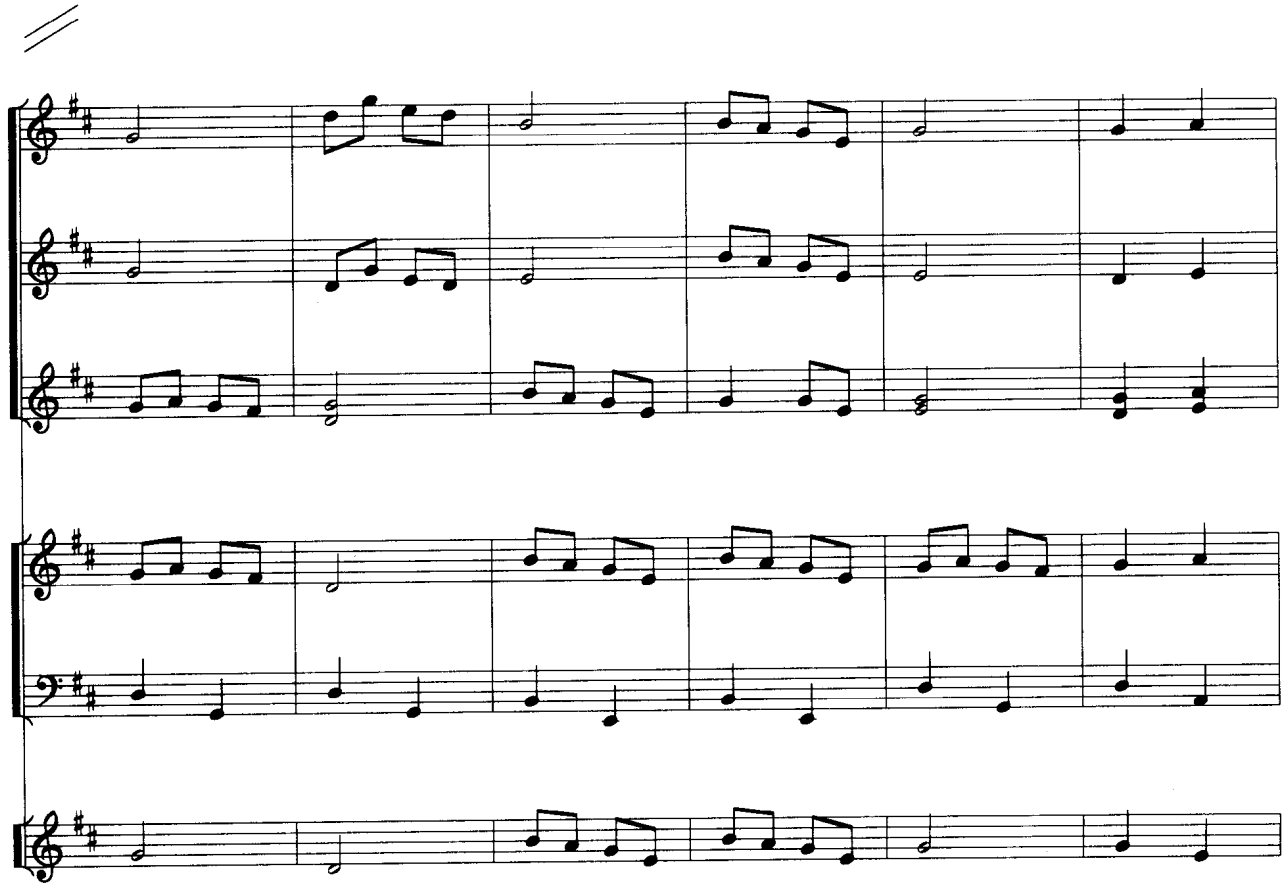


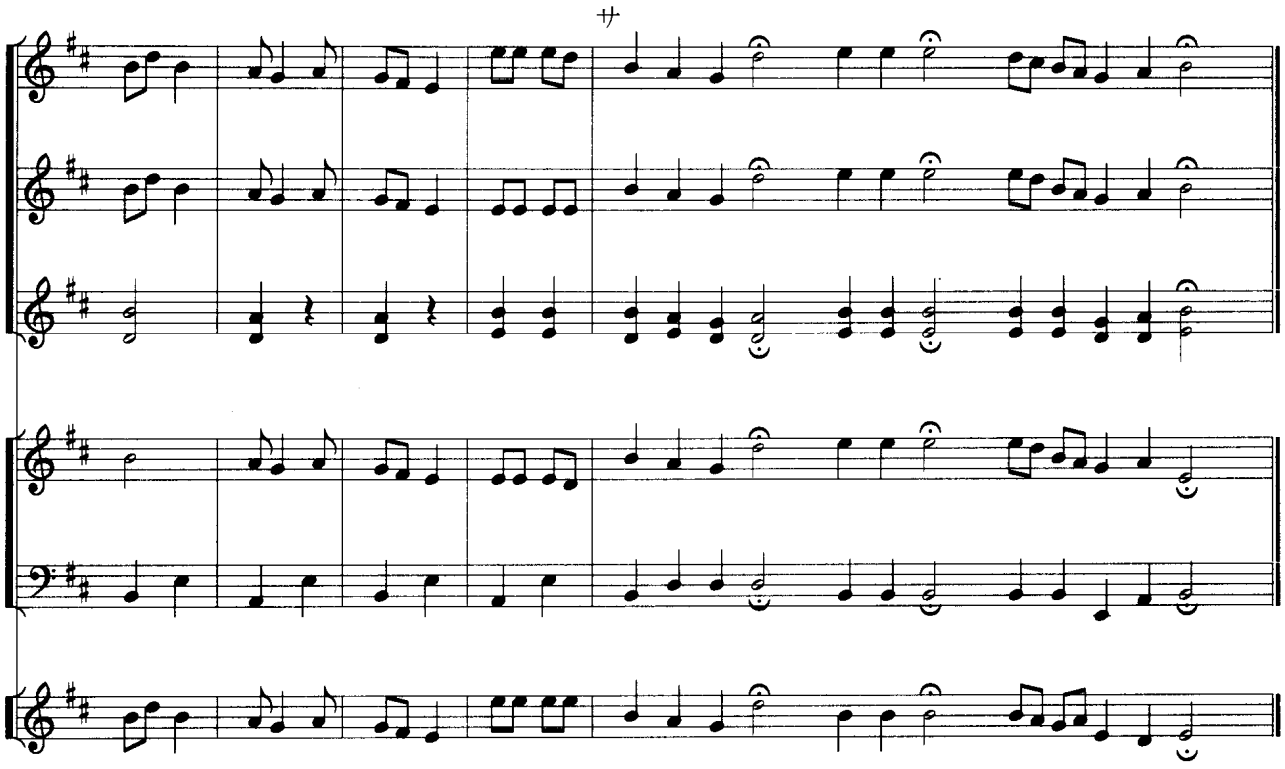






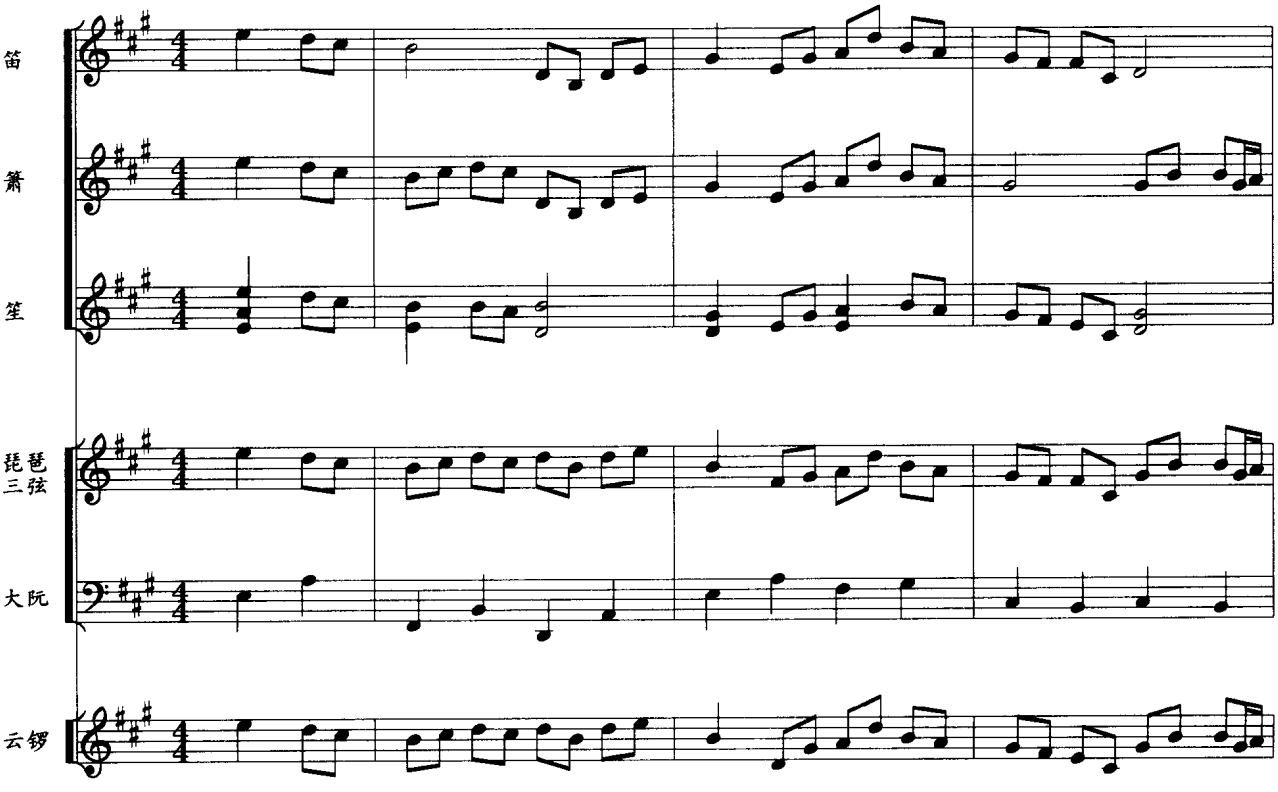


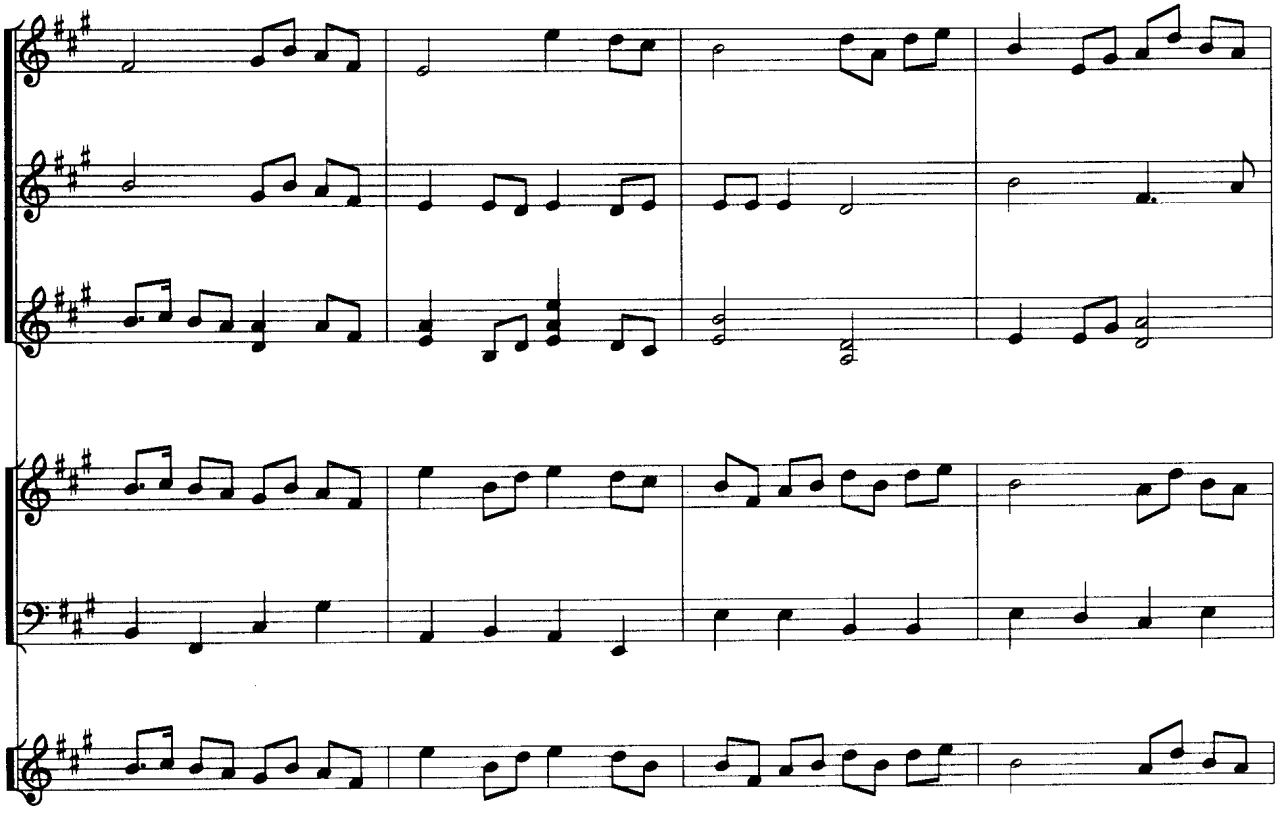


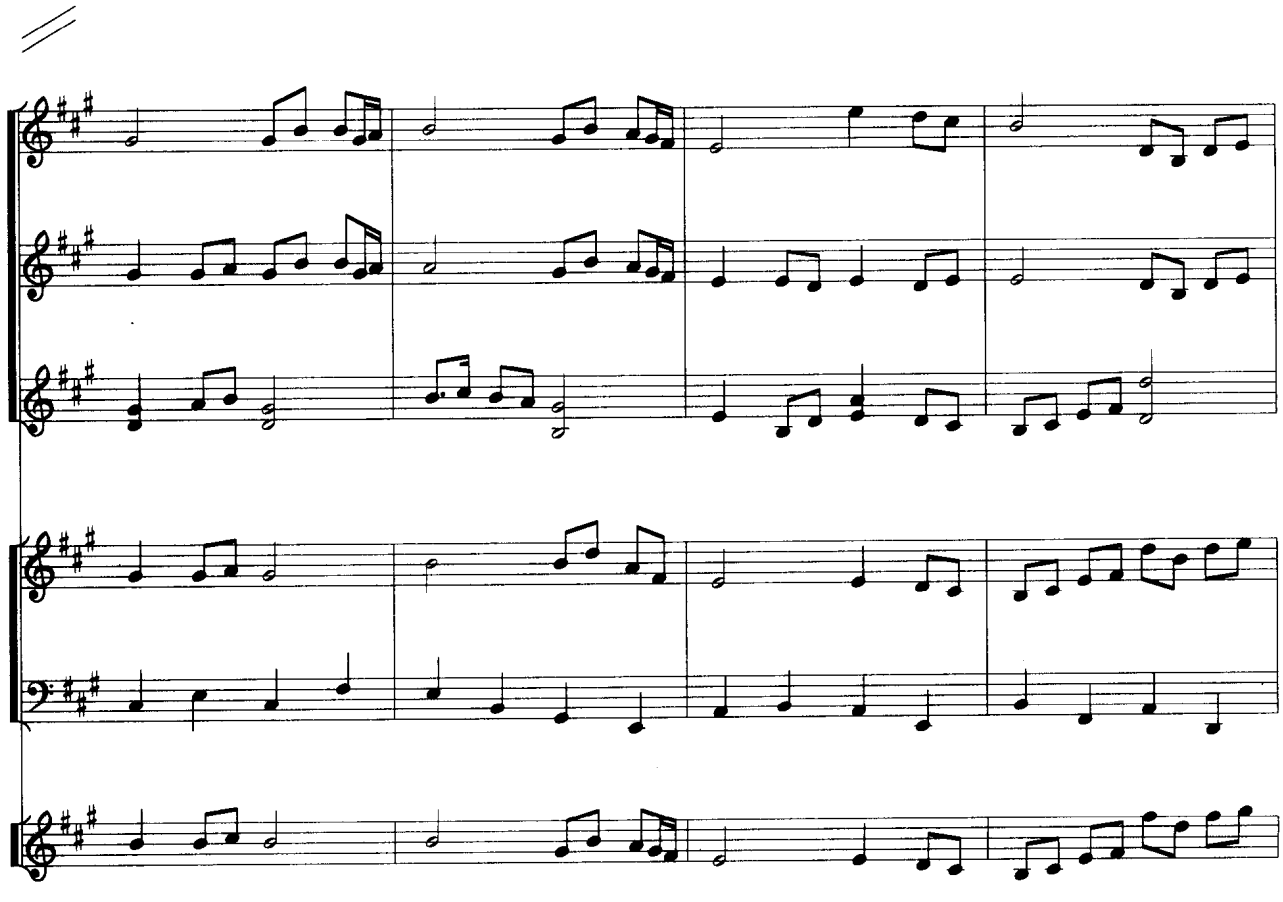


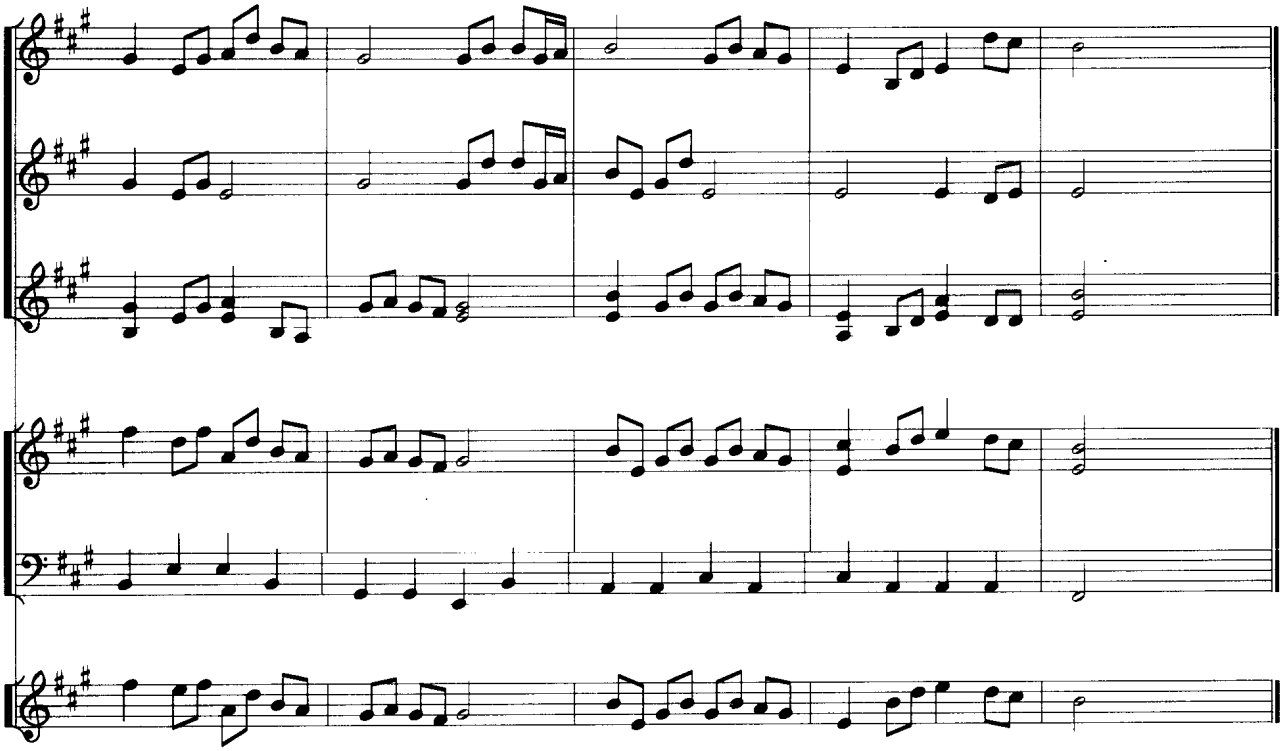
贺圣朝

（小　令）





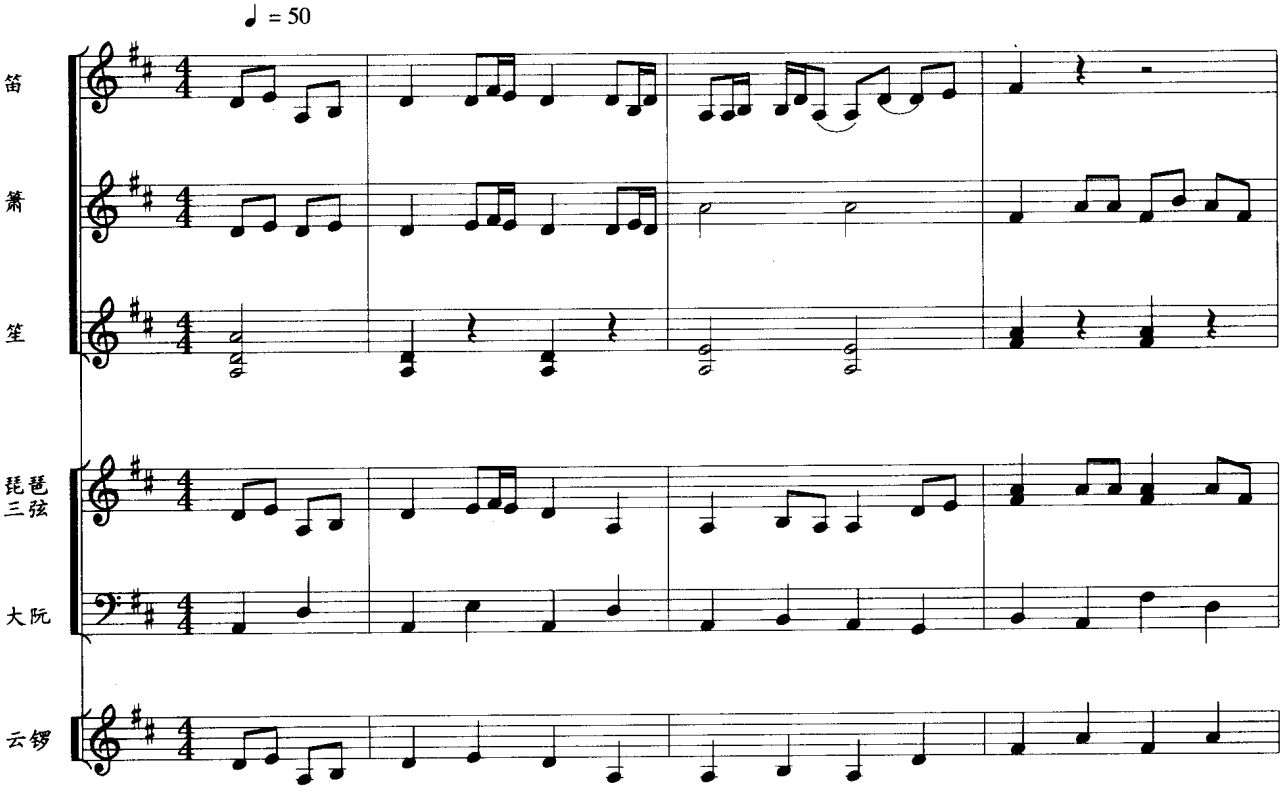


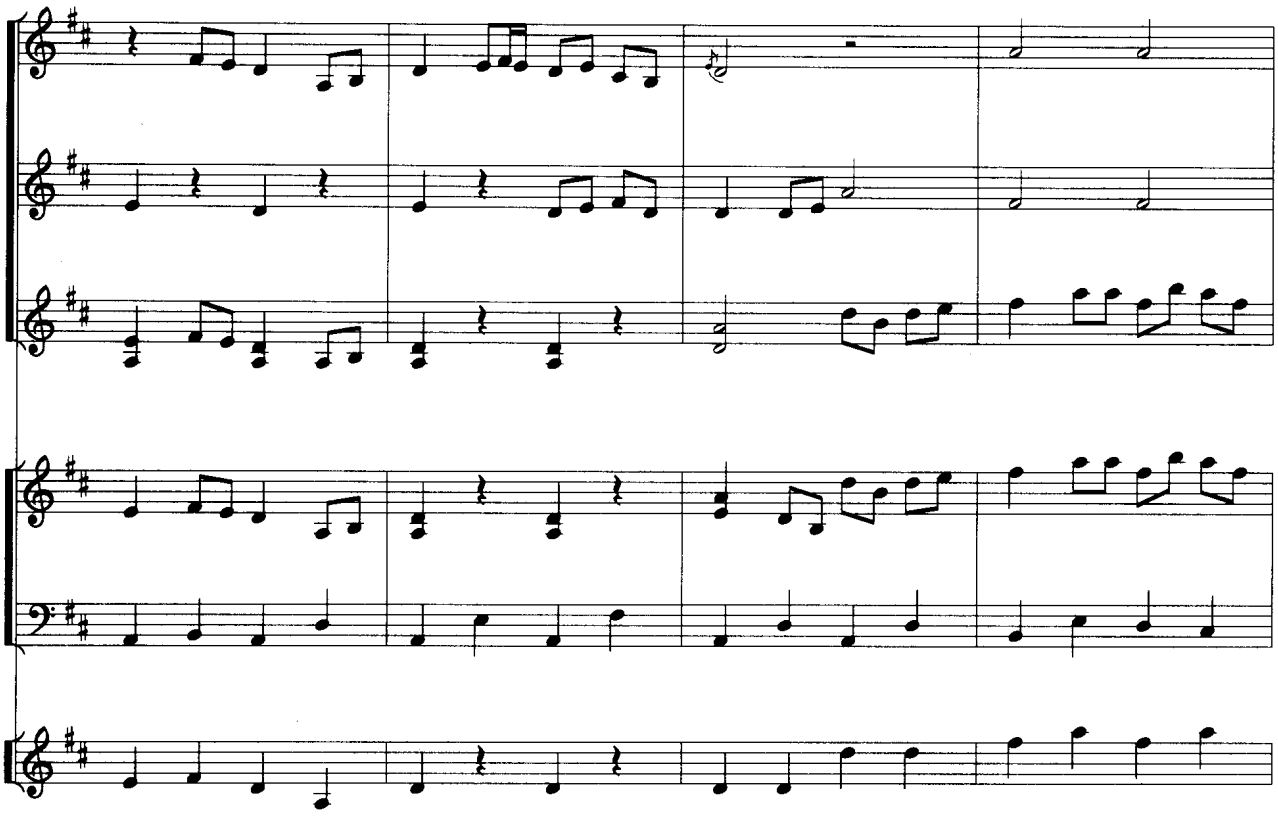


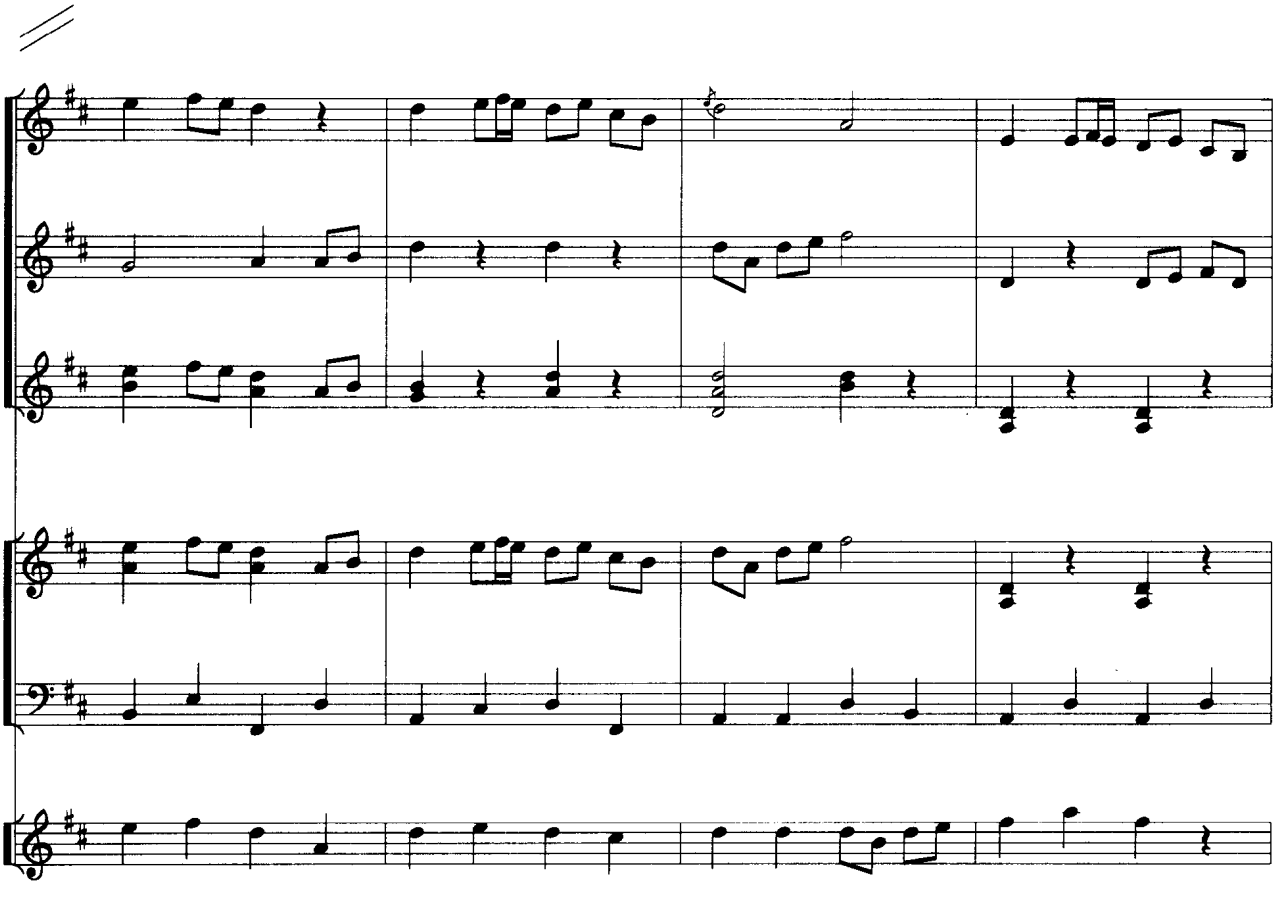
注:“贺圣朝”一曲如用D大调首调唱名法演唱,第四音升半音,调性感好一些。

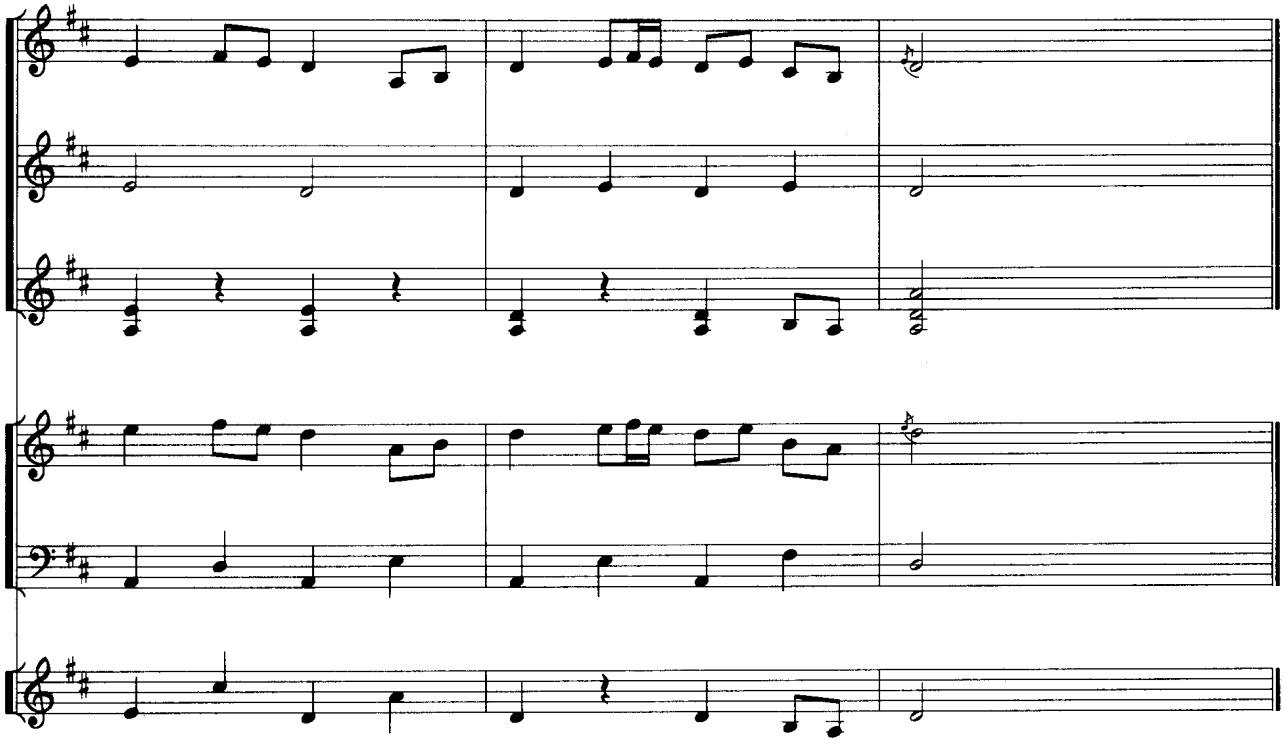
奠真章

(小　令)



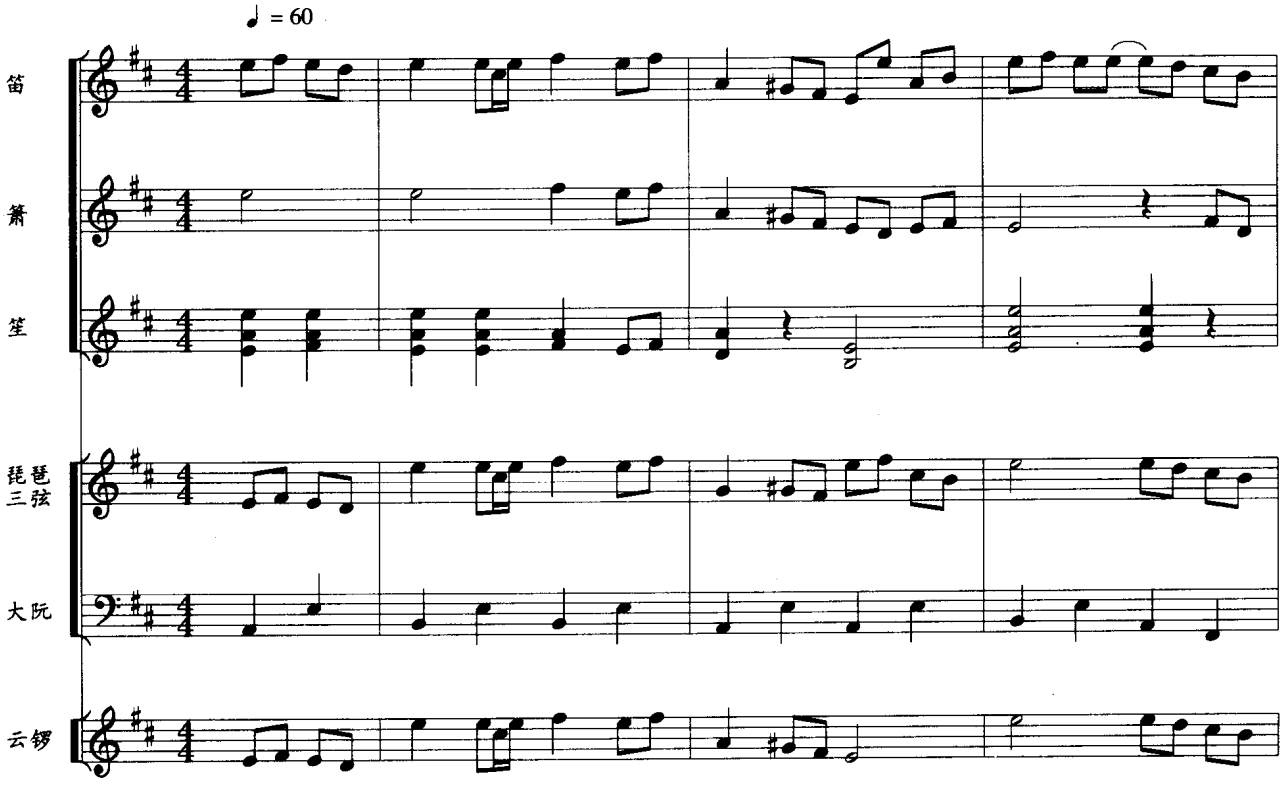


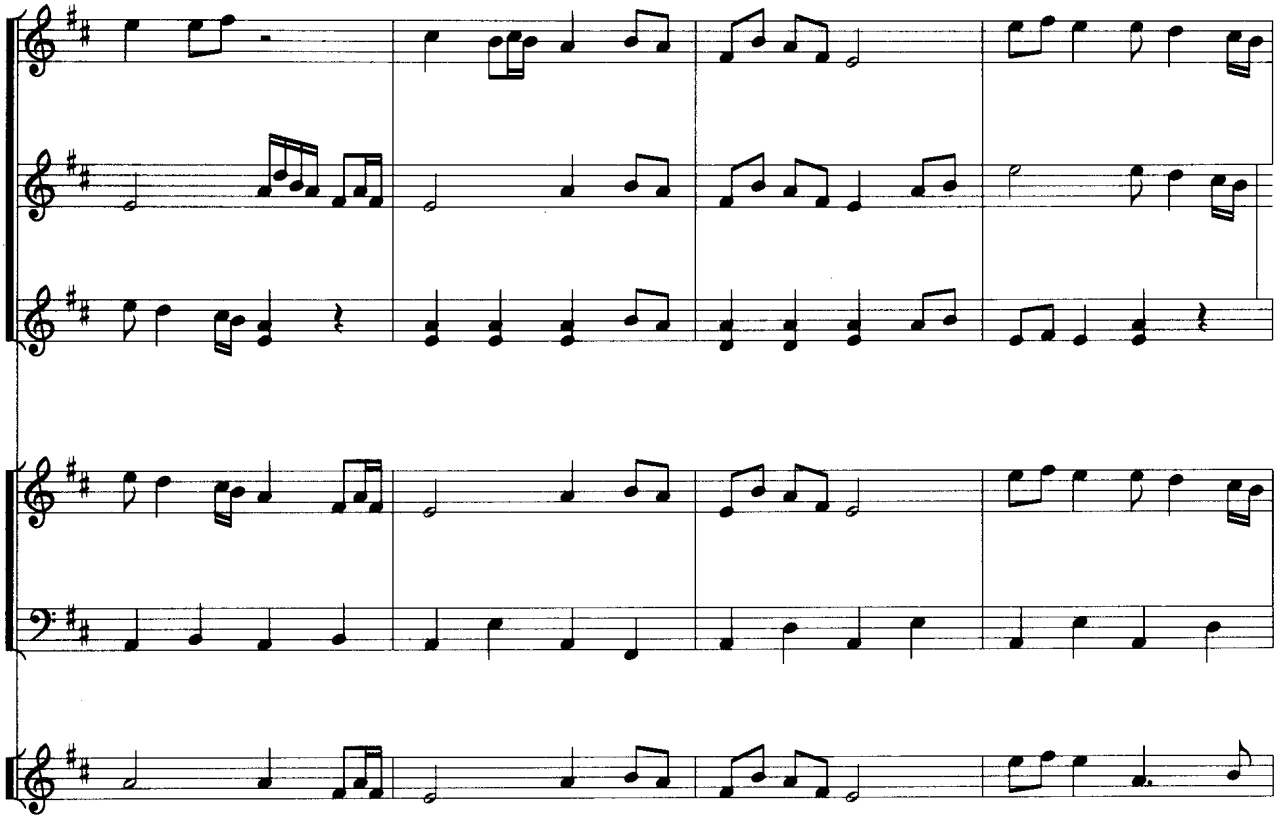


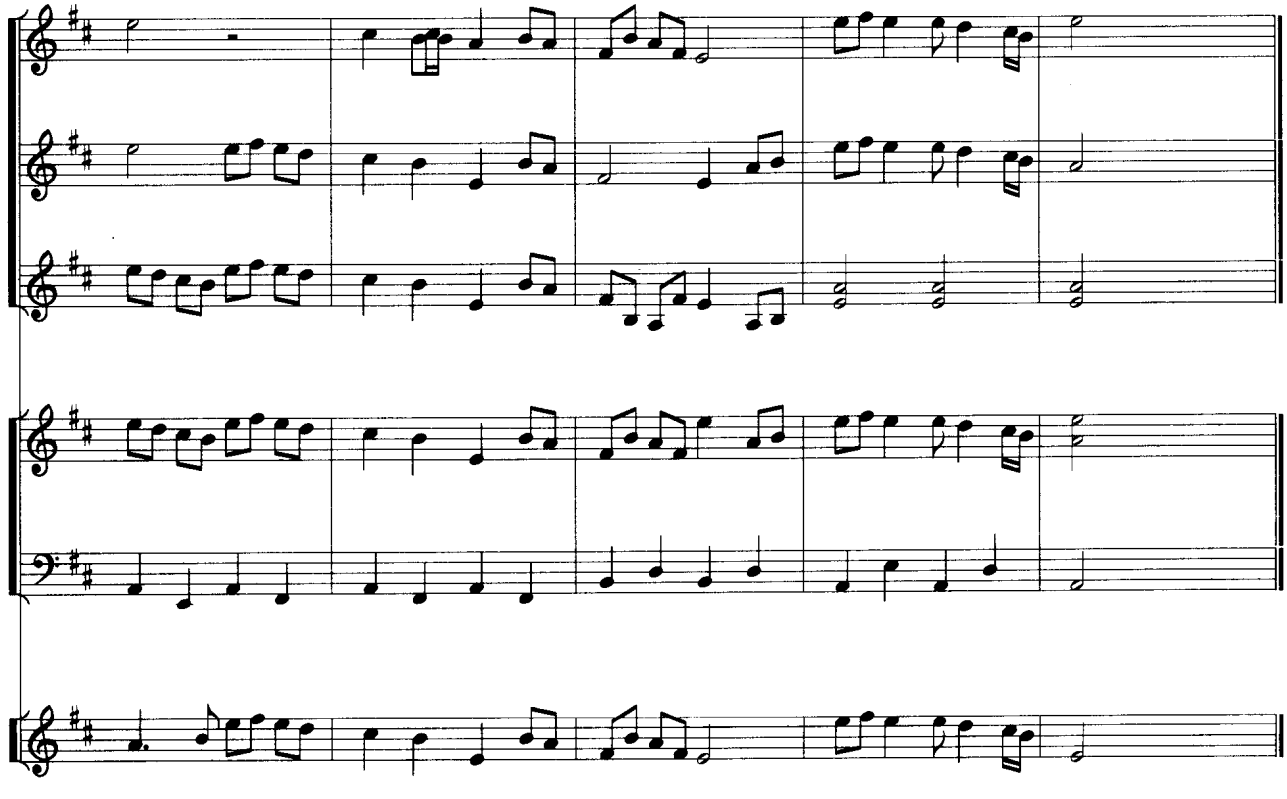


青天歌

（小　令）

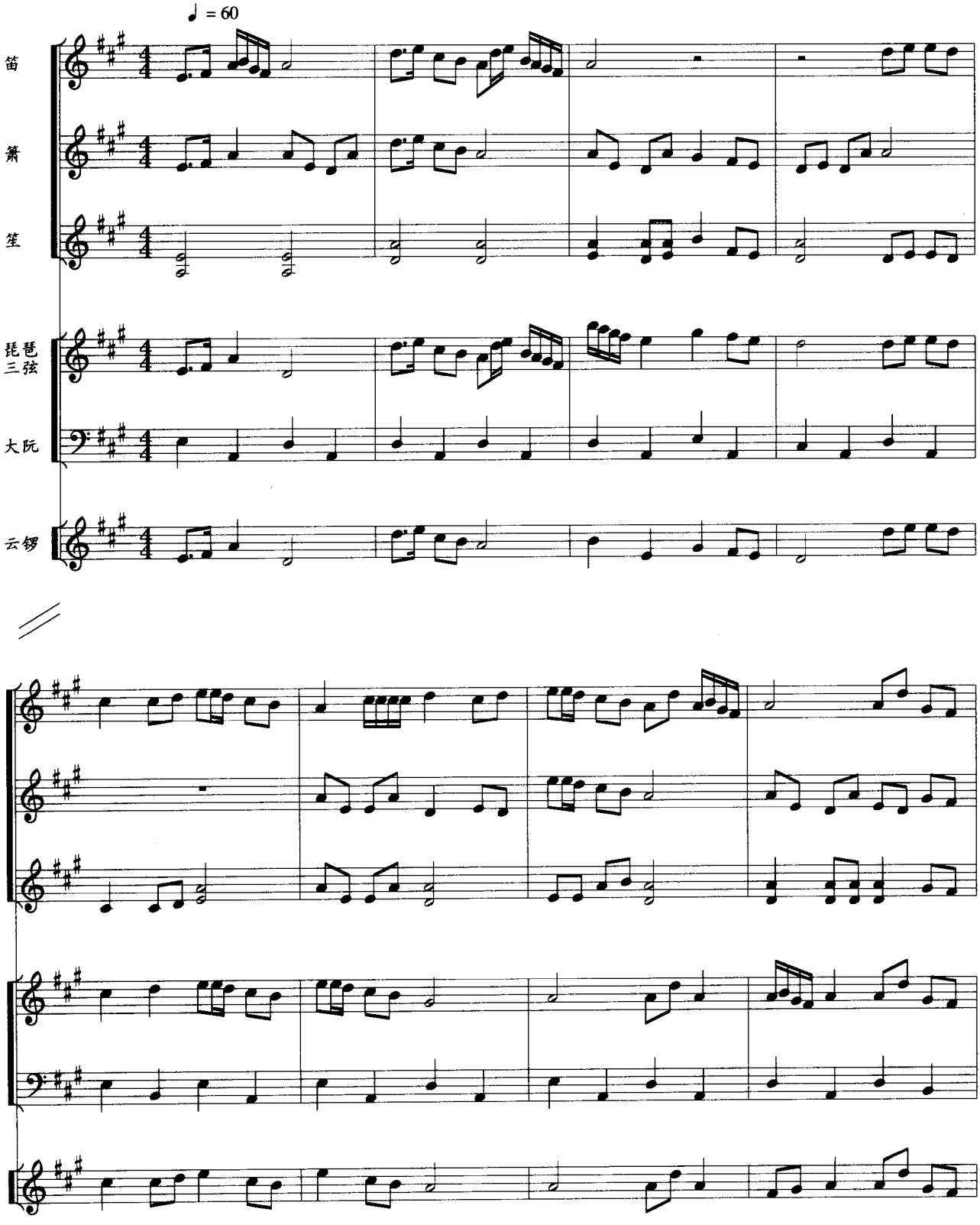


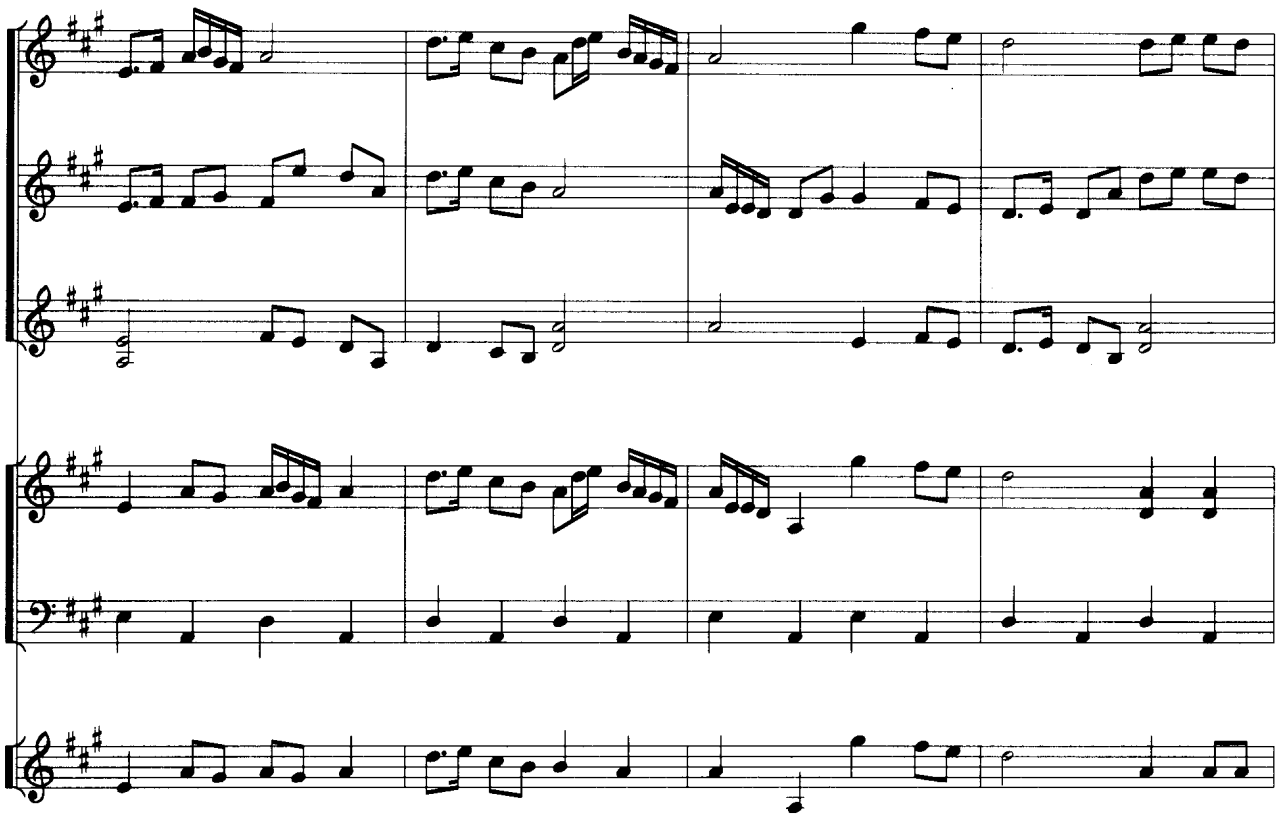




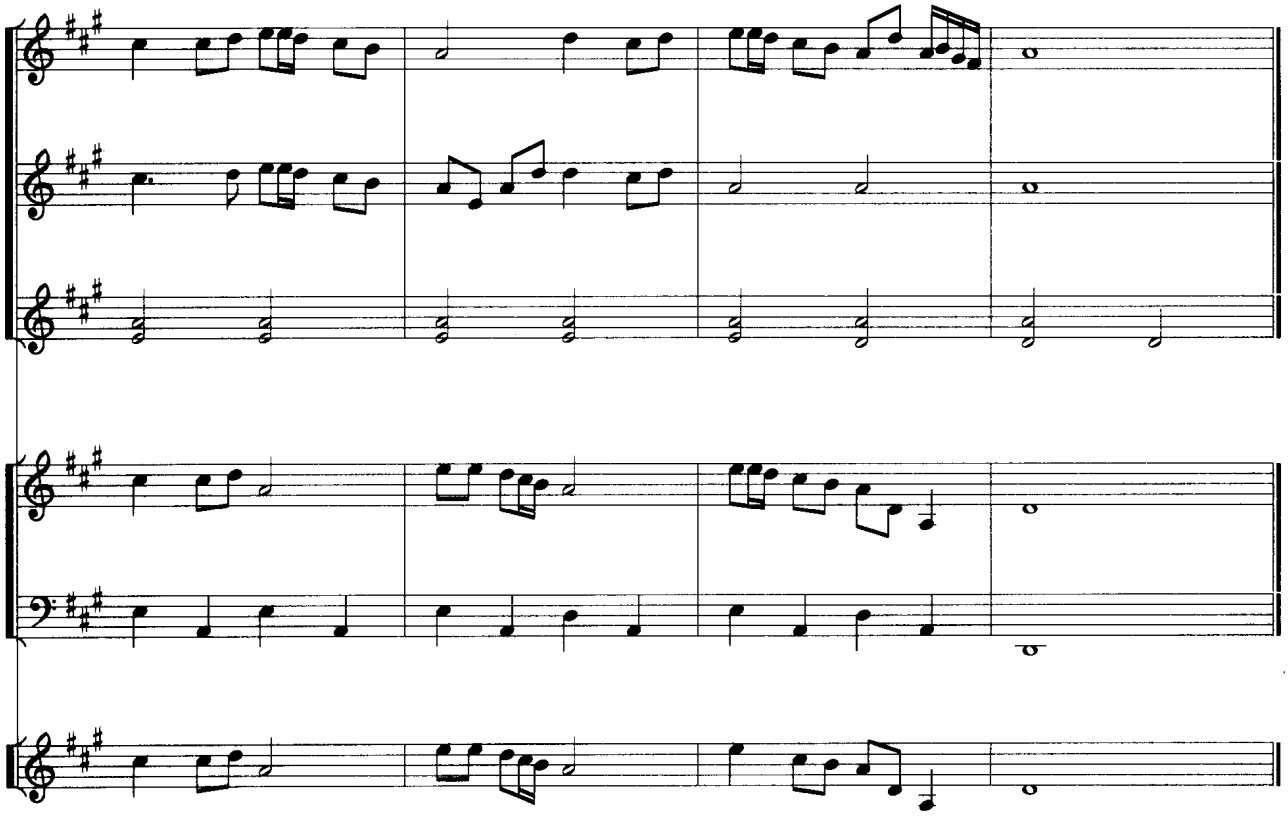
柳青娘

（小　令）



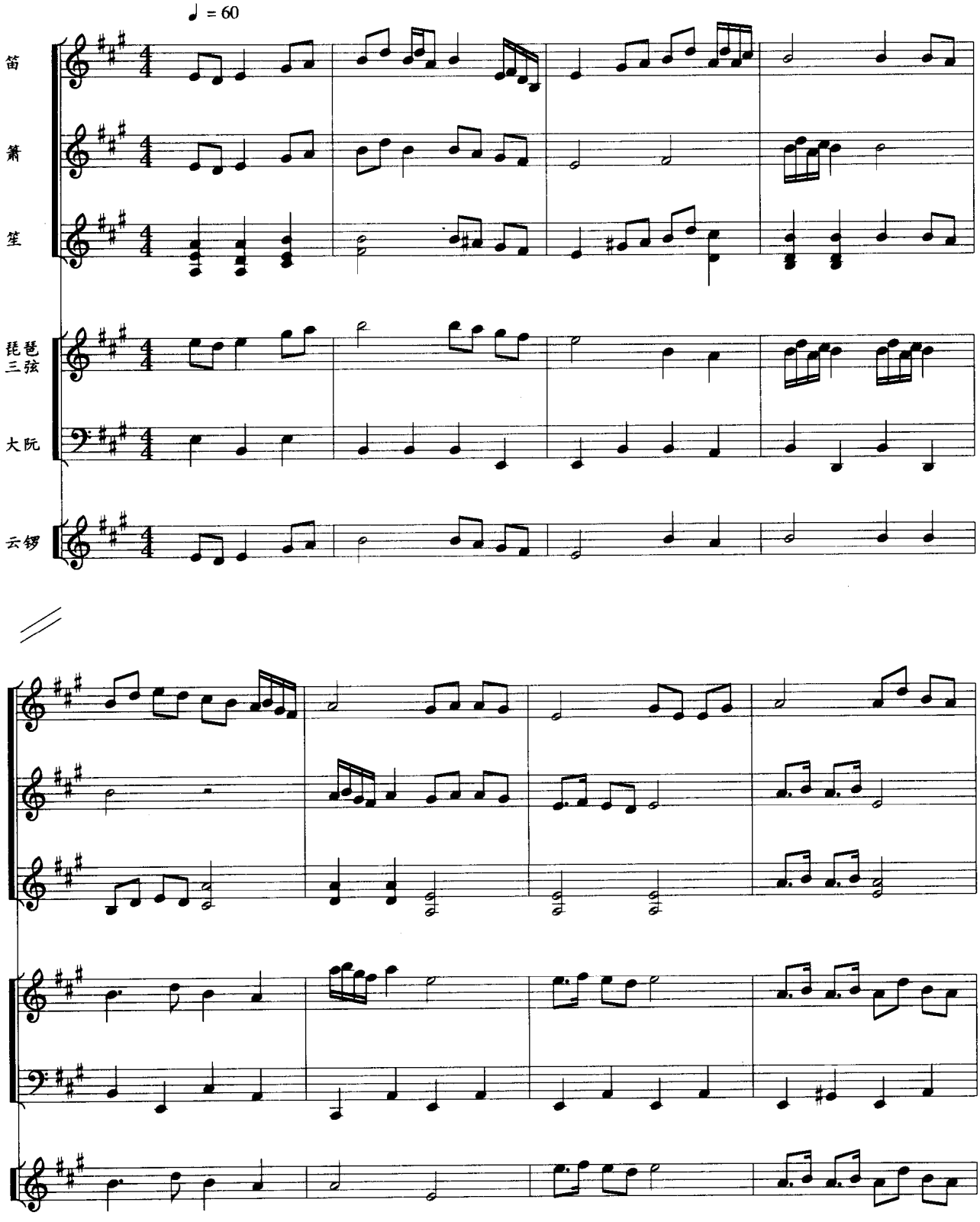


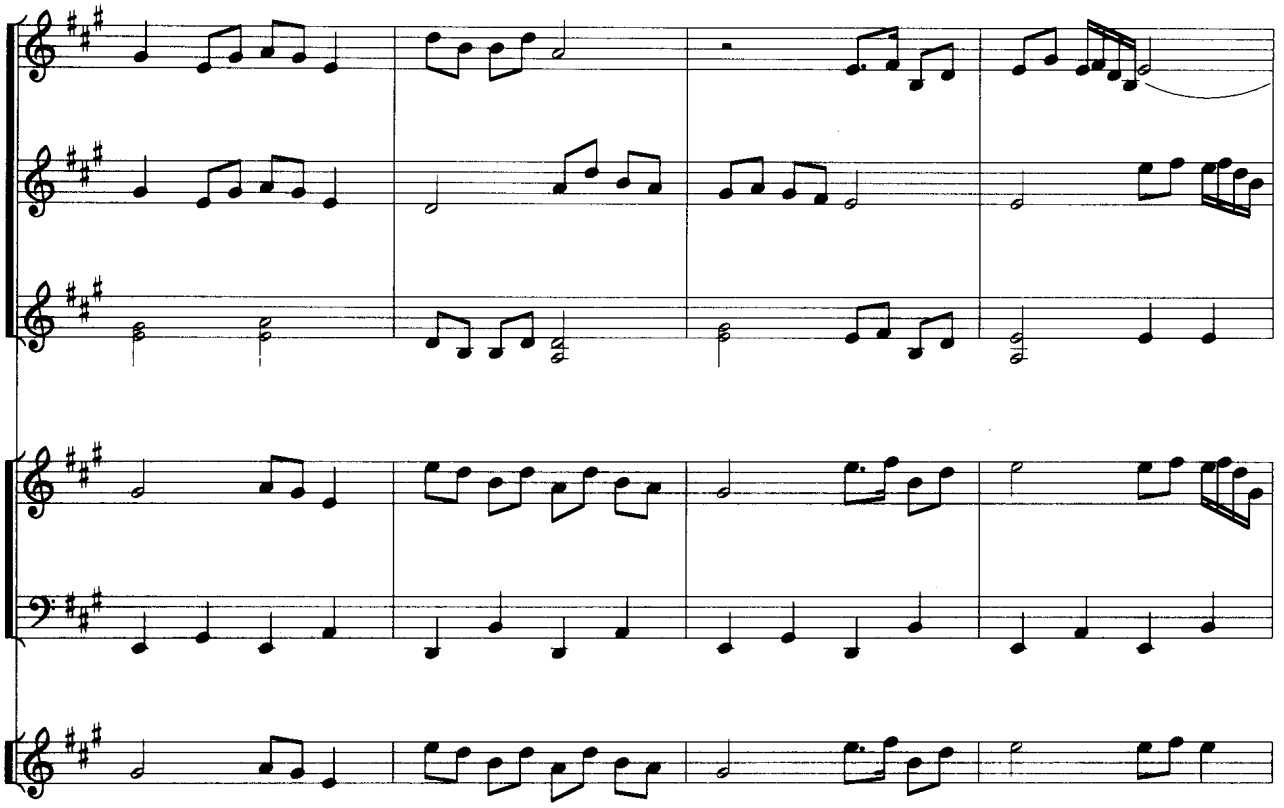
渐慢

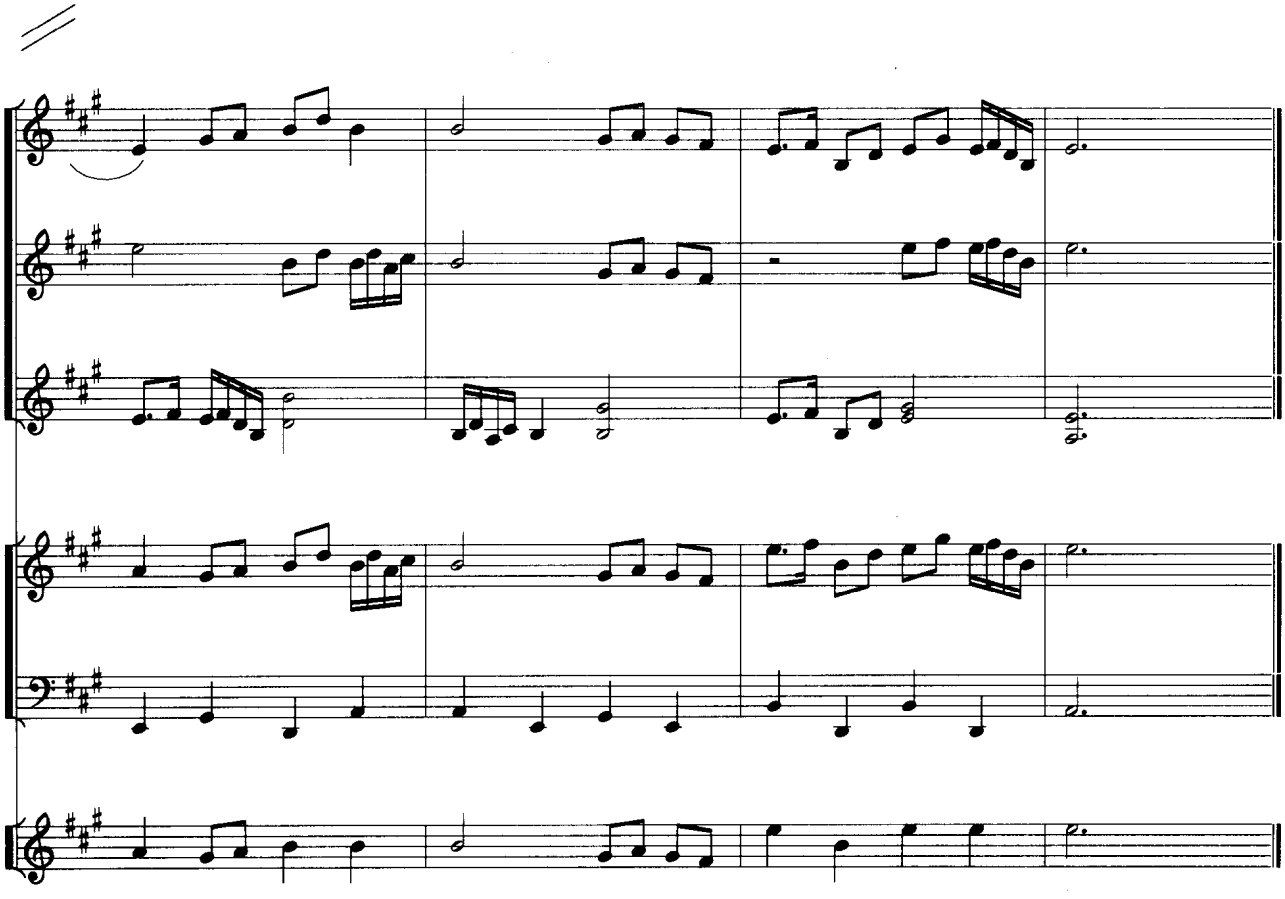


万年欢

（小　令）

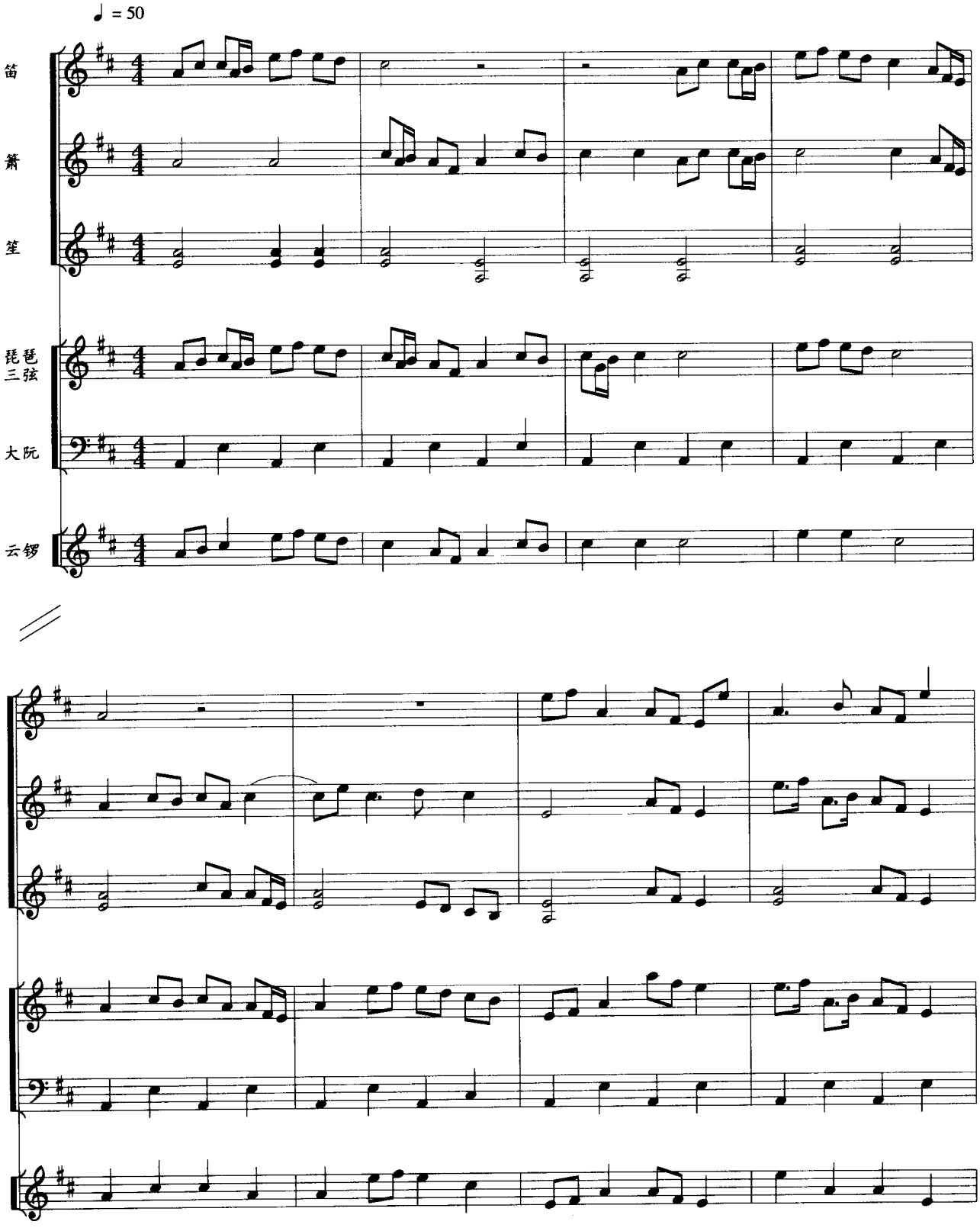


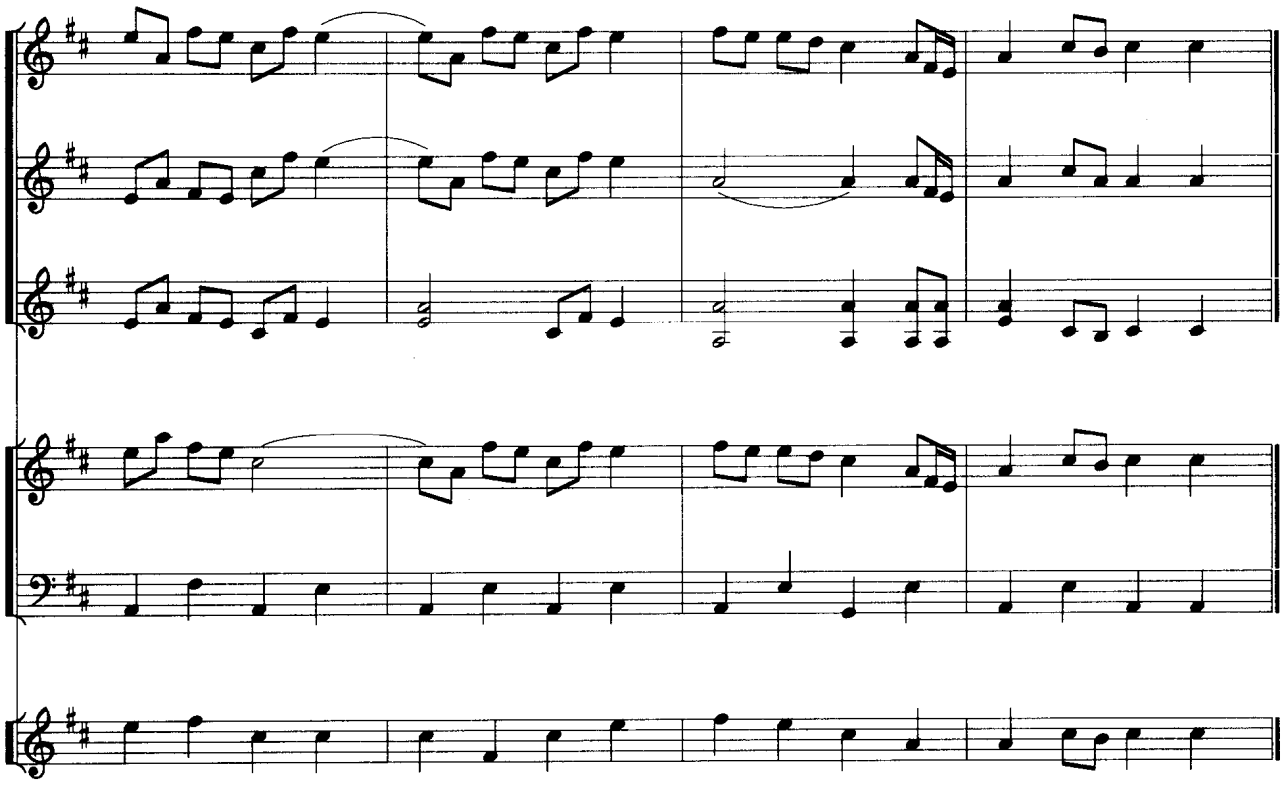




小十二月

（禹步曲）





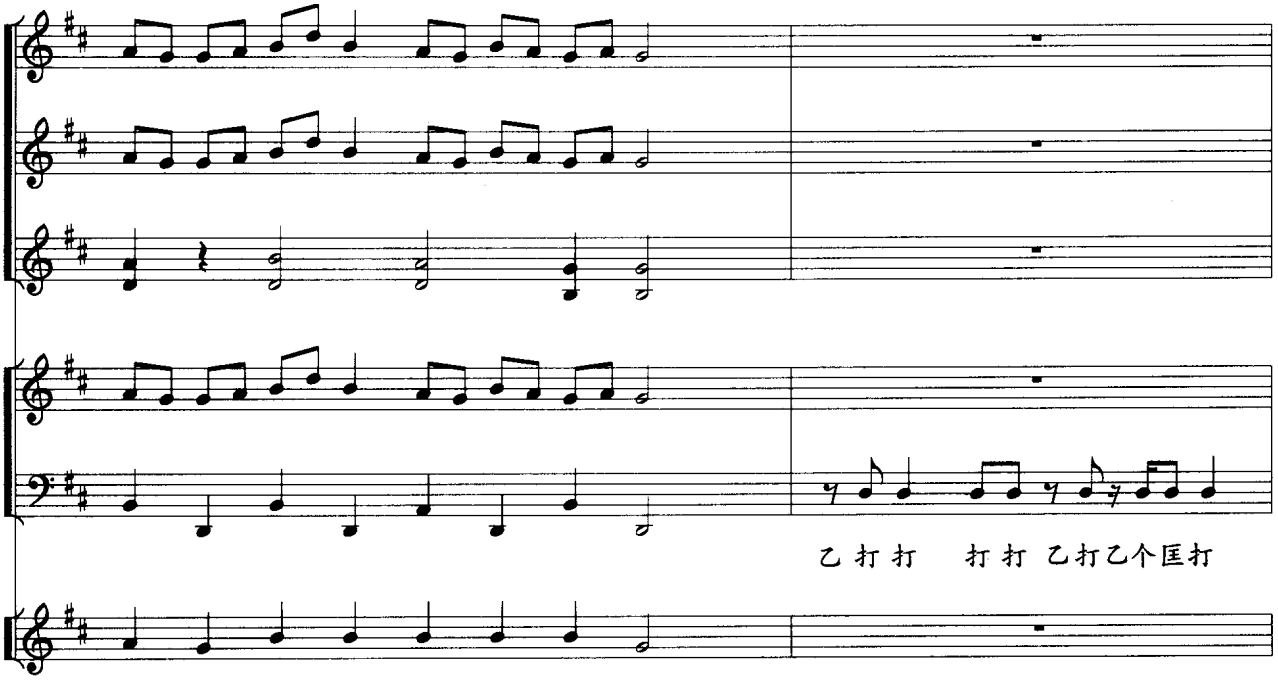
古

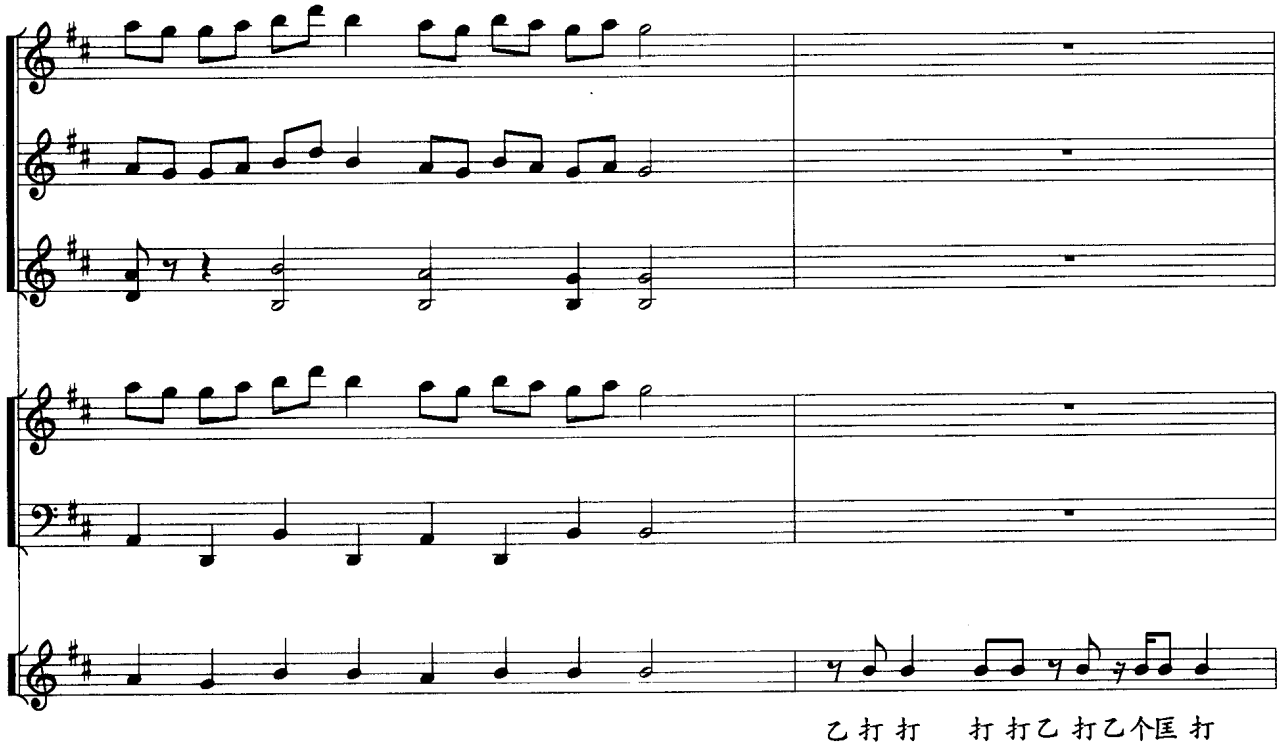
板鼓
钹
铙
小钗
读音

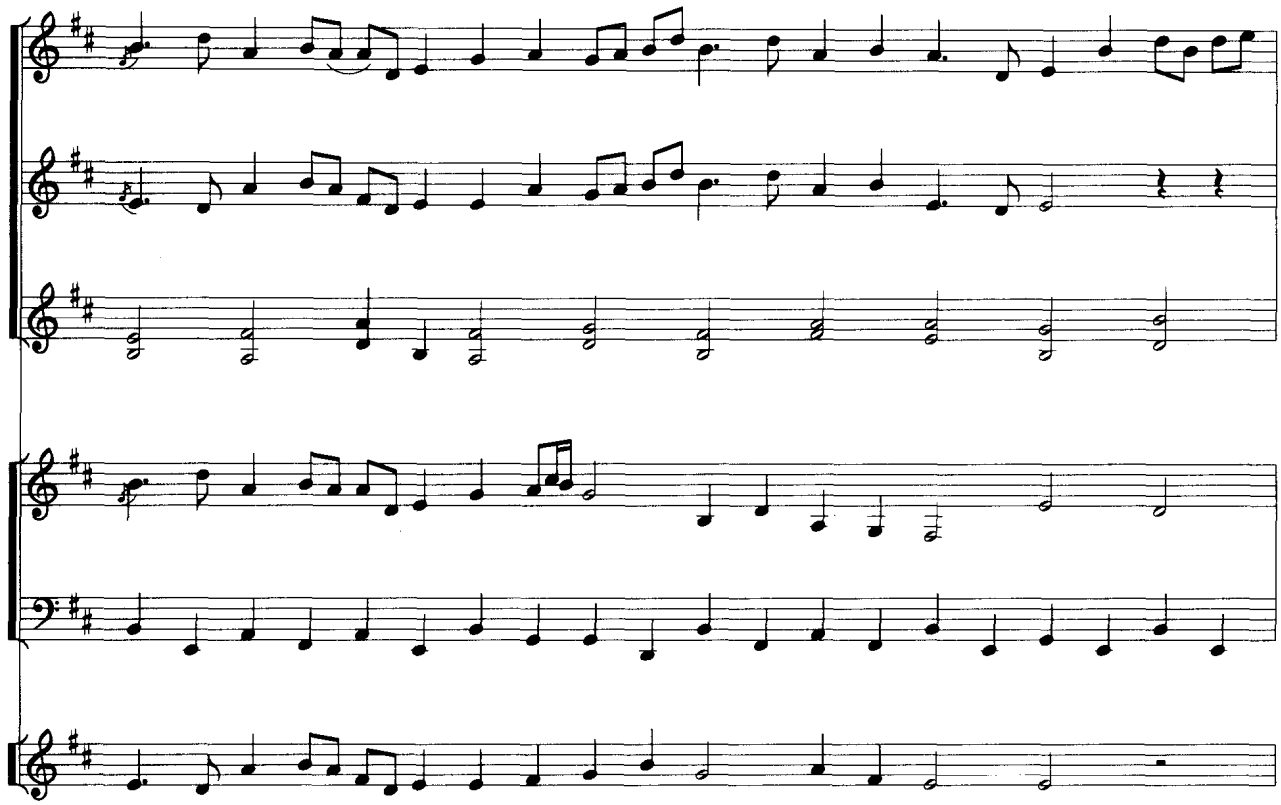
擦擦擦擦 荒东擦 荒东擦 荒东乙擦 荒东擦 荒擦乙擦 擦擦擦擦 乙擦荒东 擦

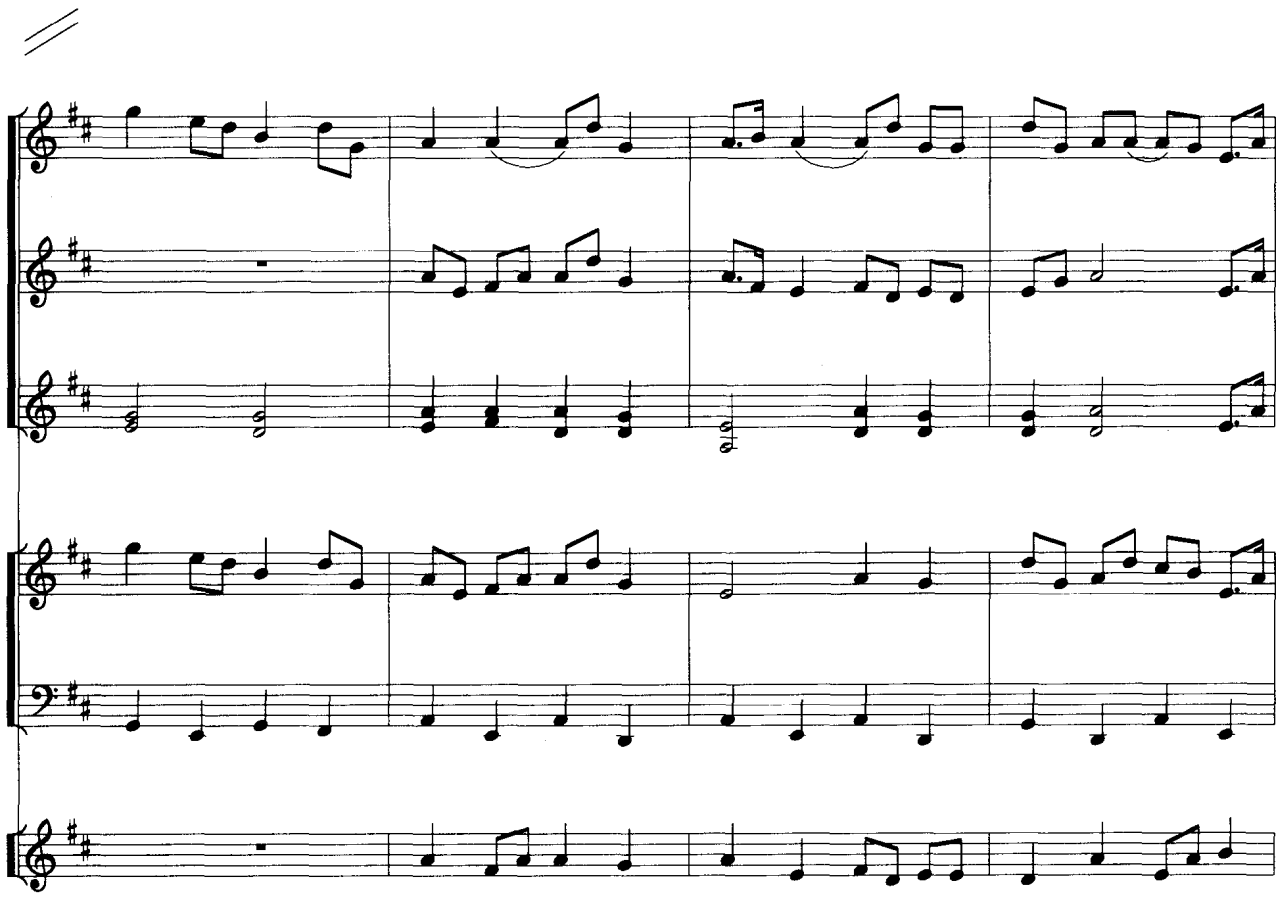
满州偷诗(自由板)

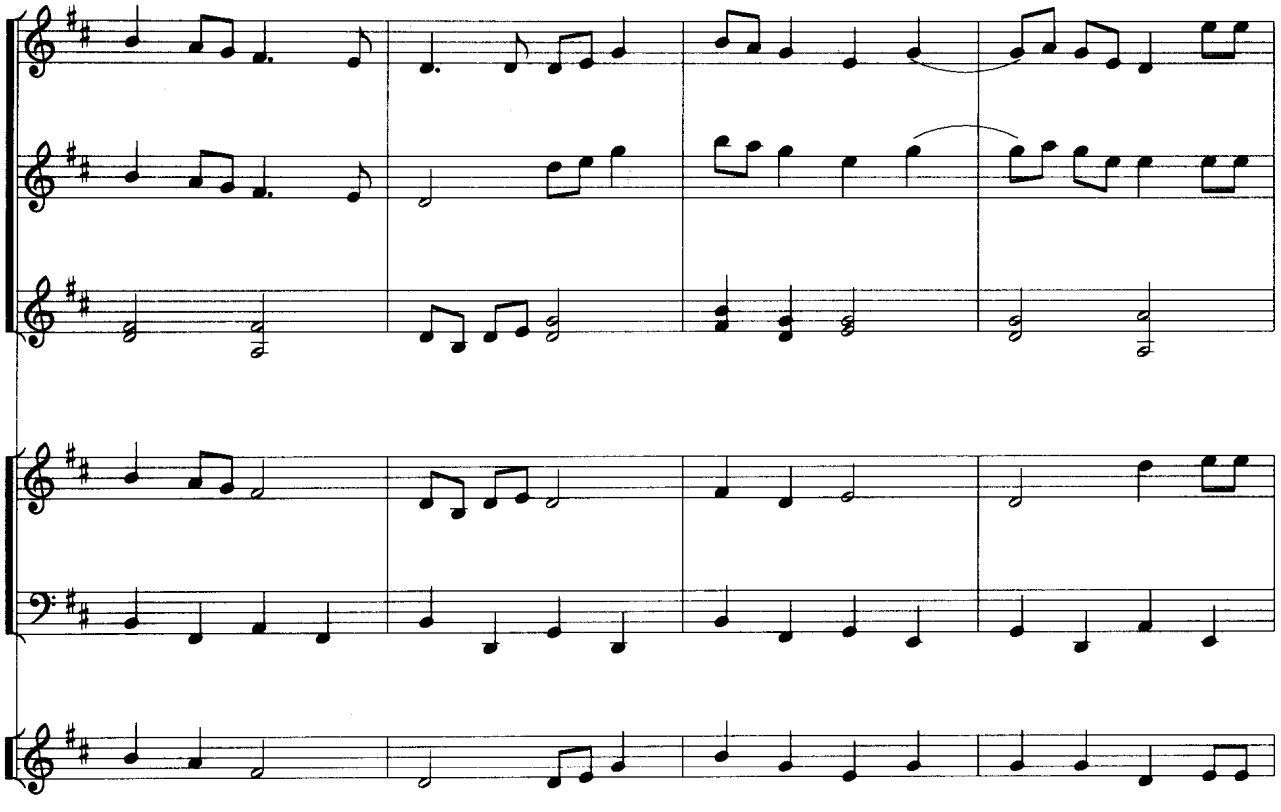
廿

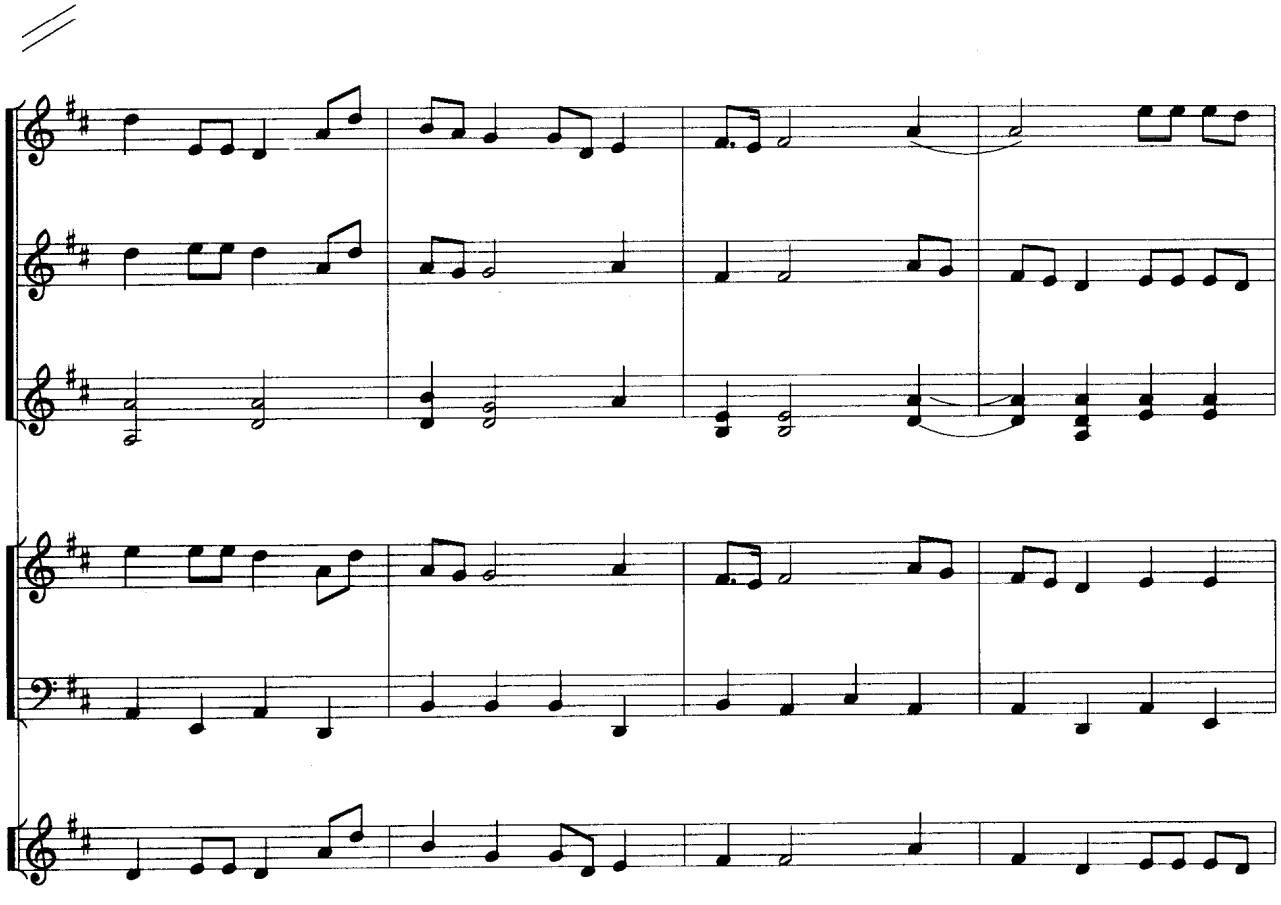


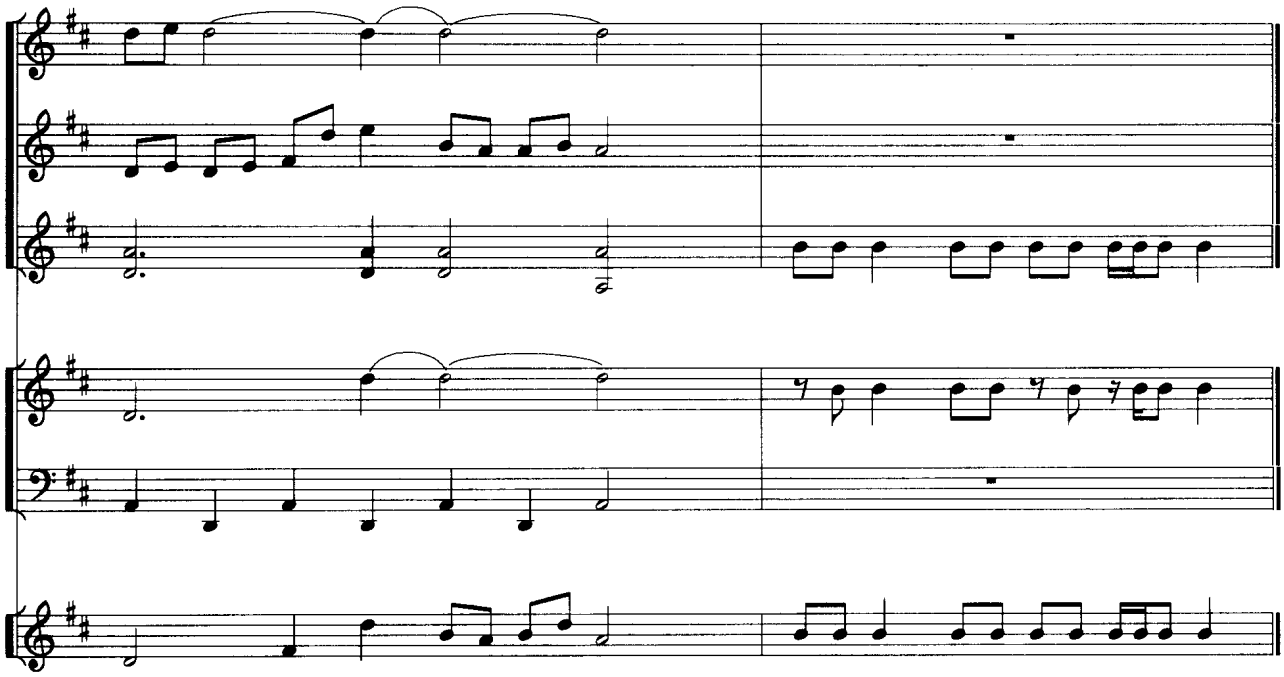






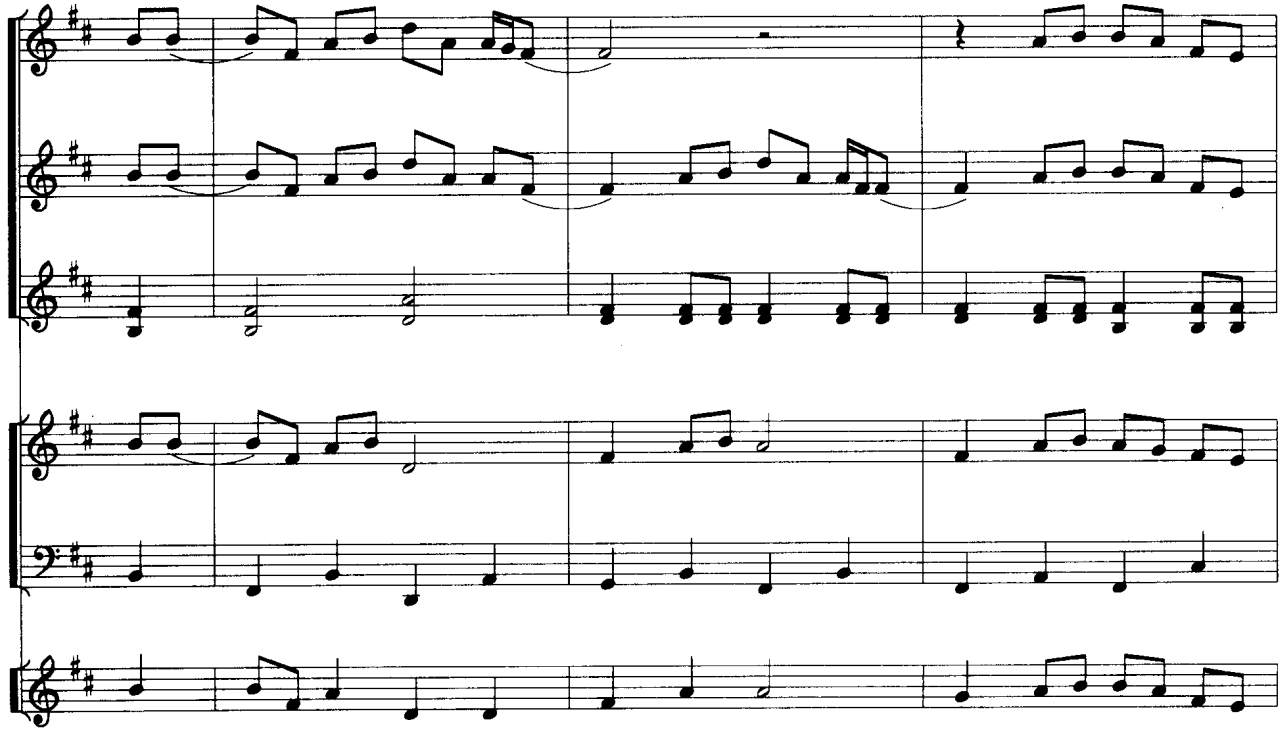


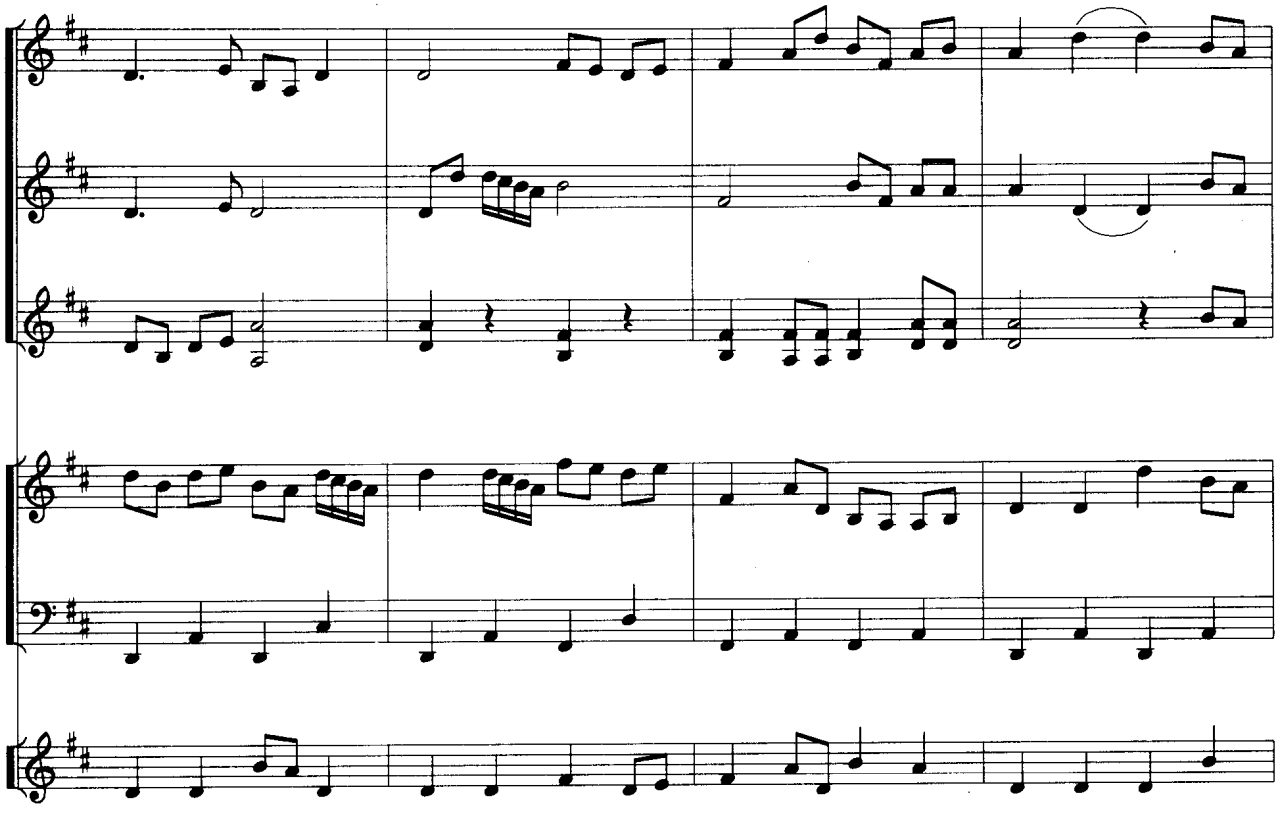


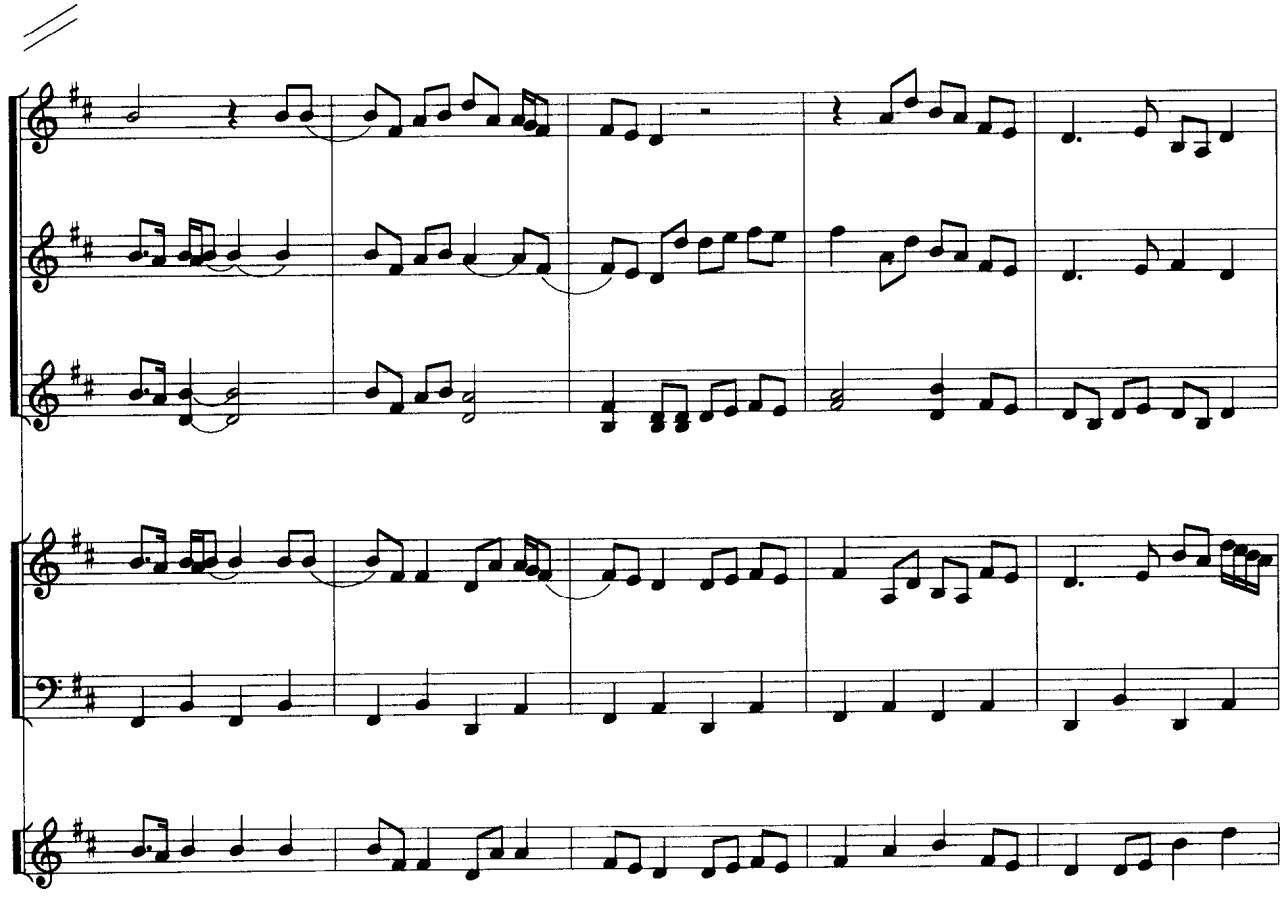


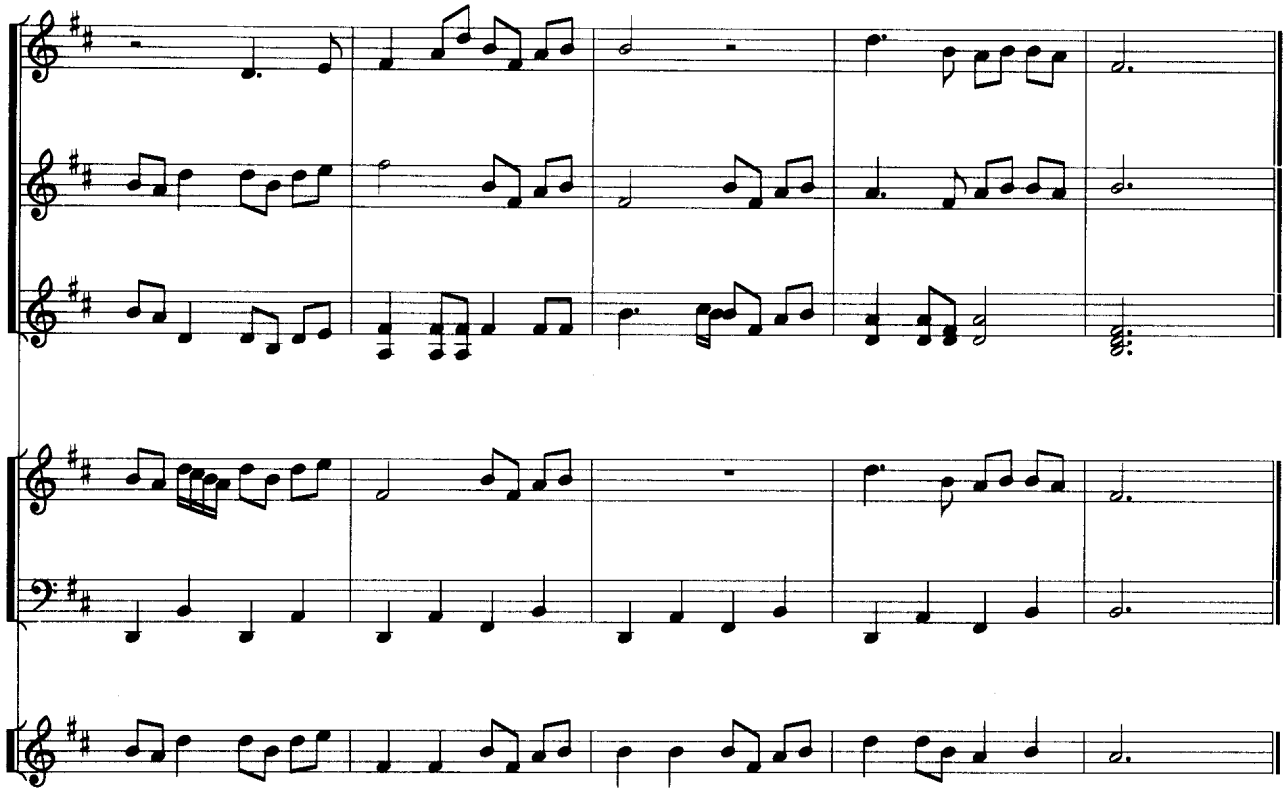
小 开 门

（小 令）



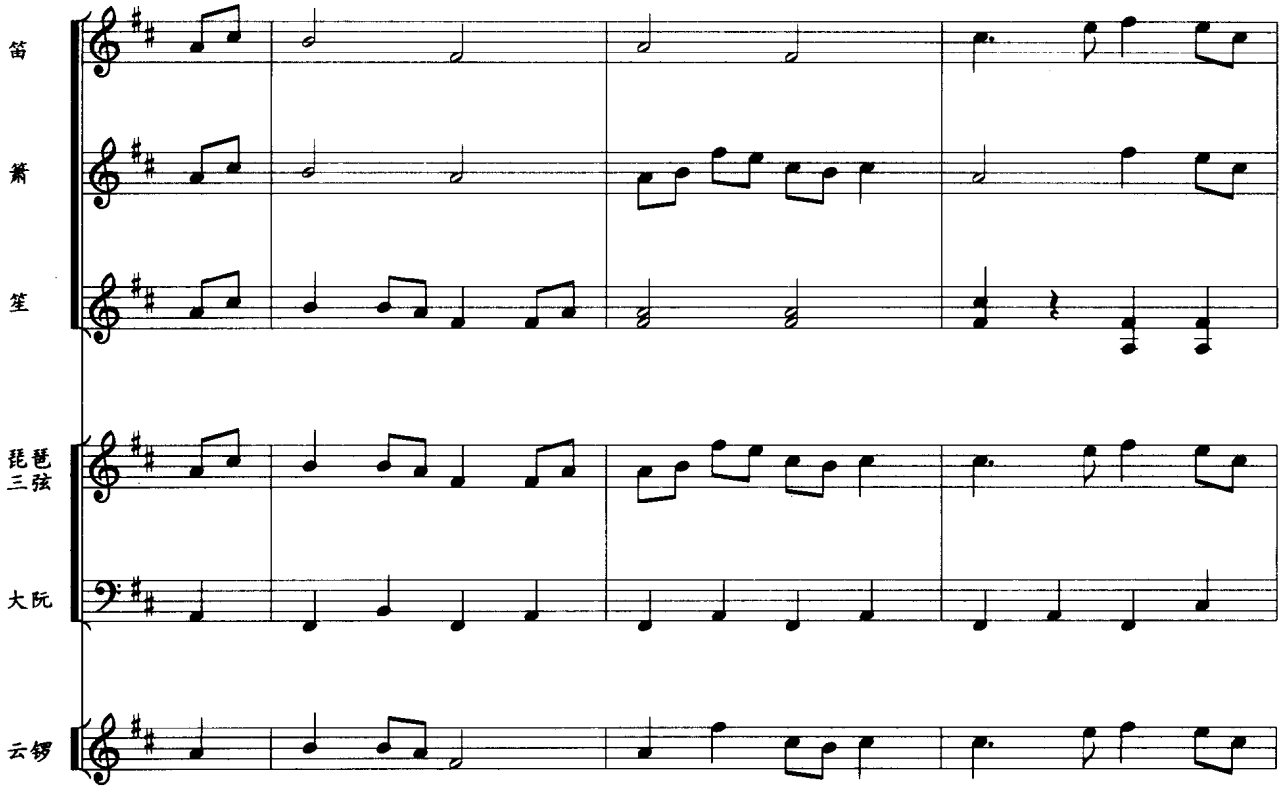


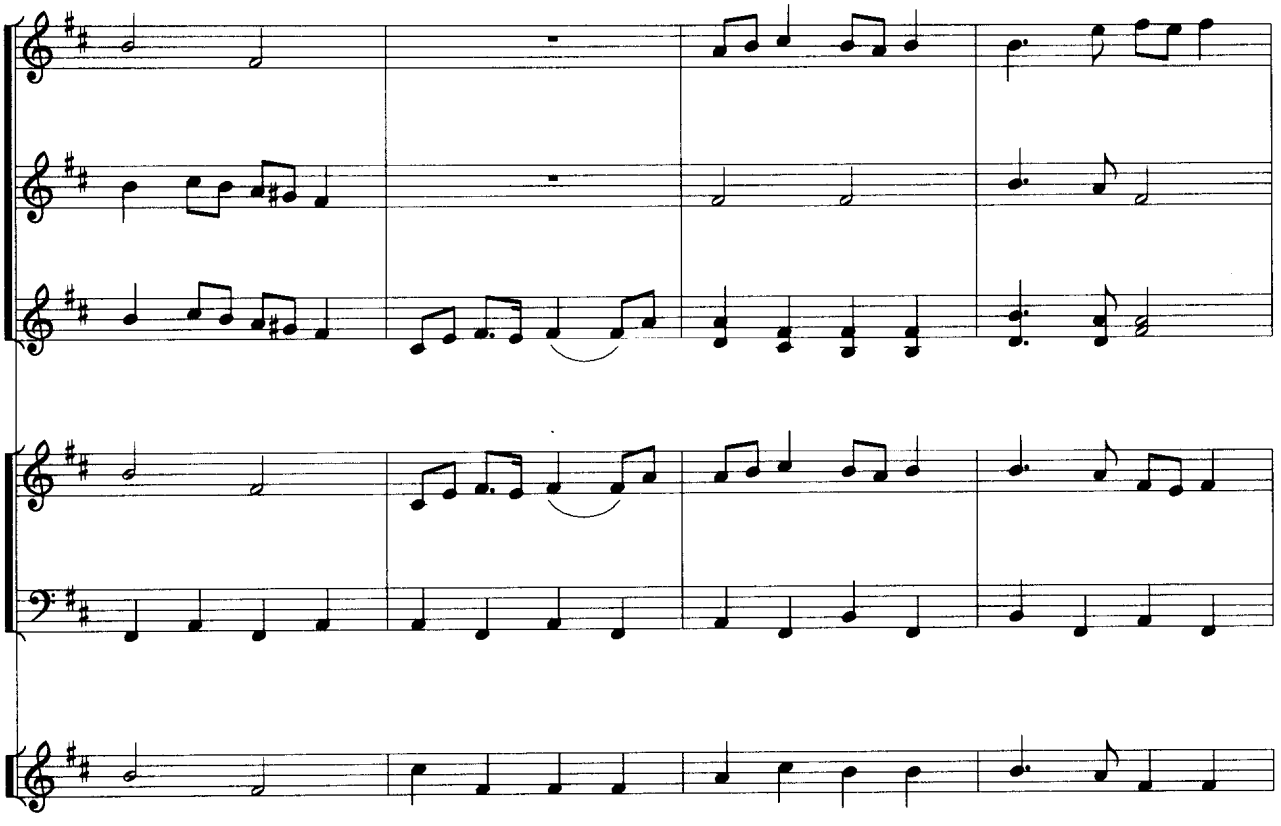


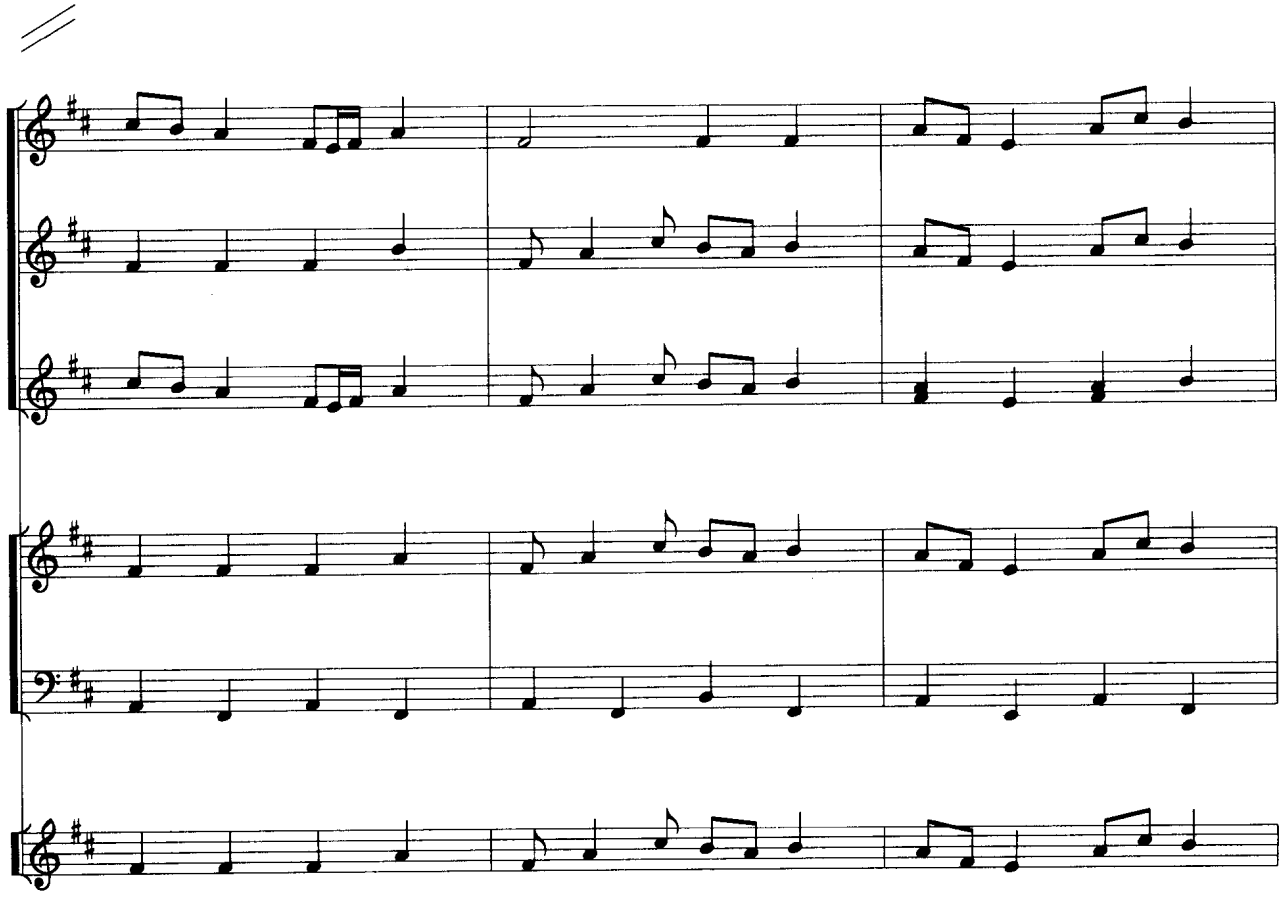


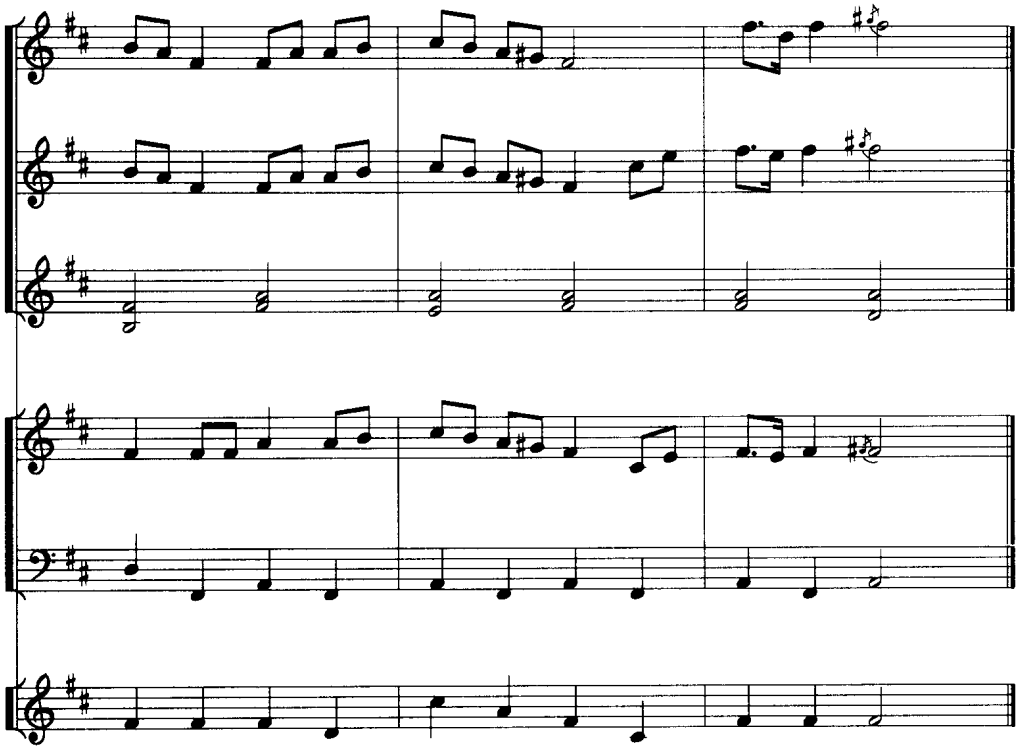
金字经

（禹步曲）



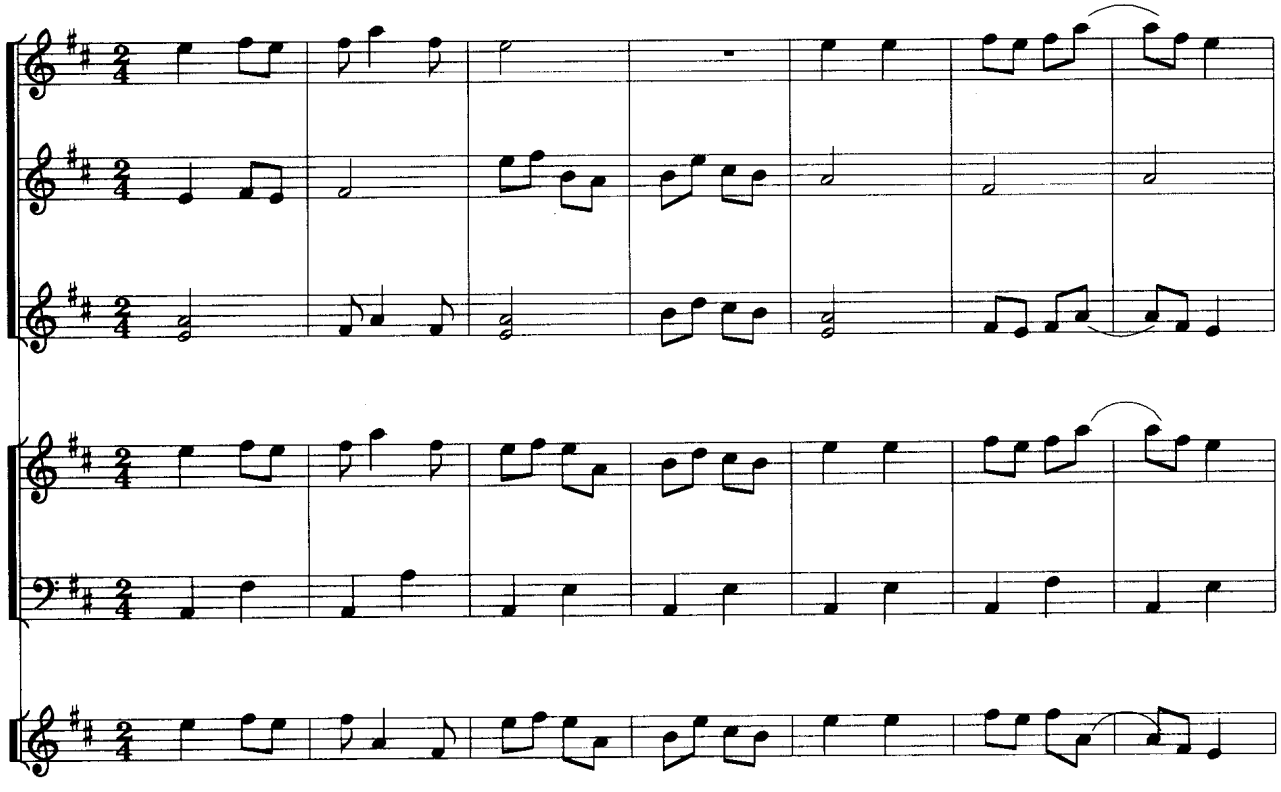


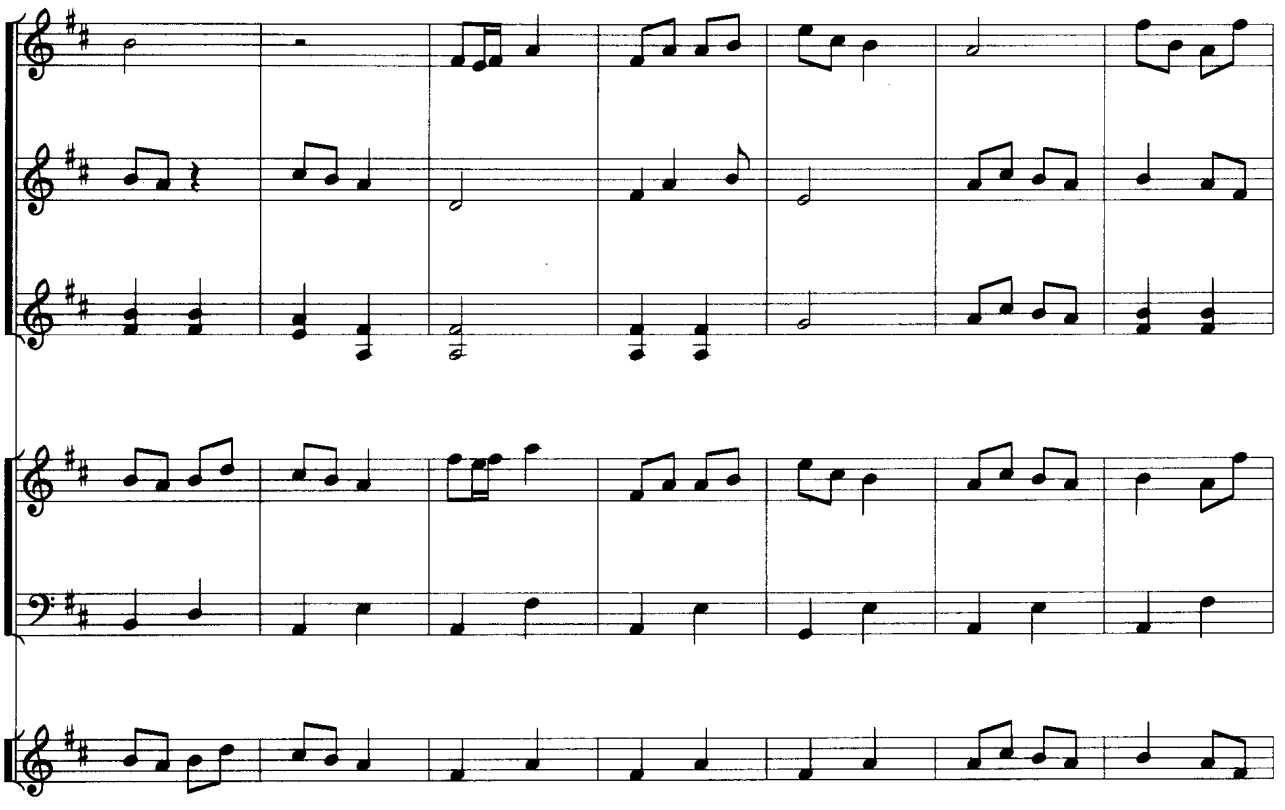


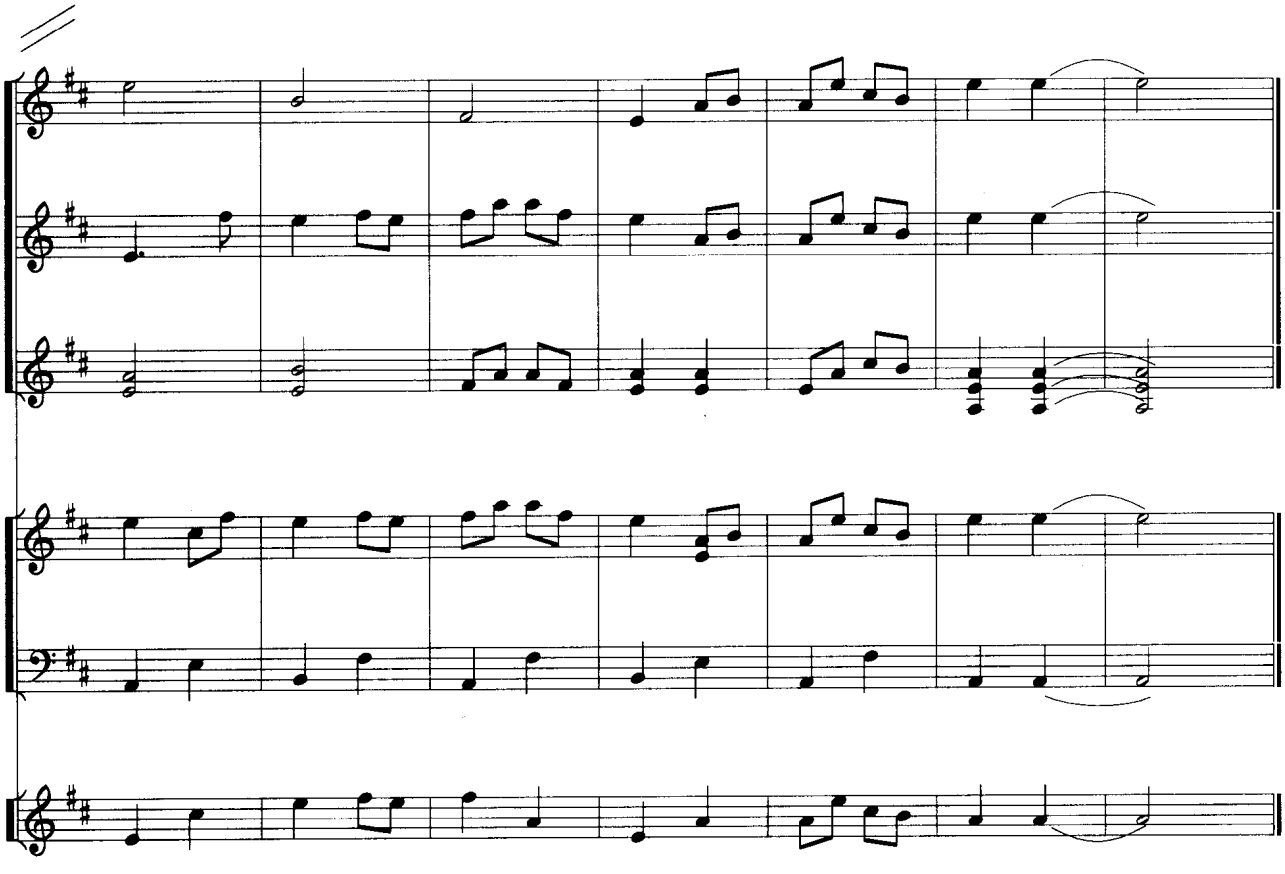


上山虎

（禹步曲）



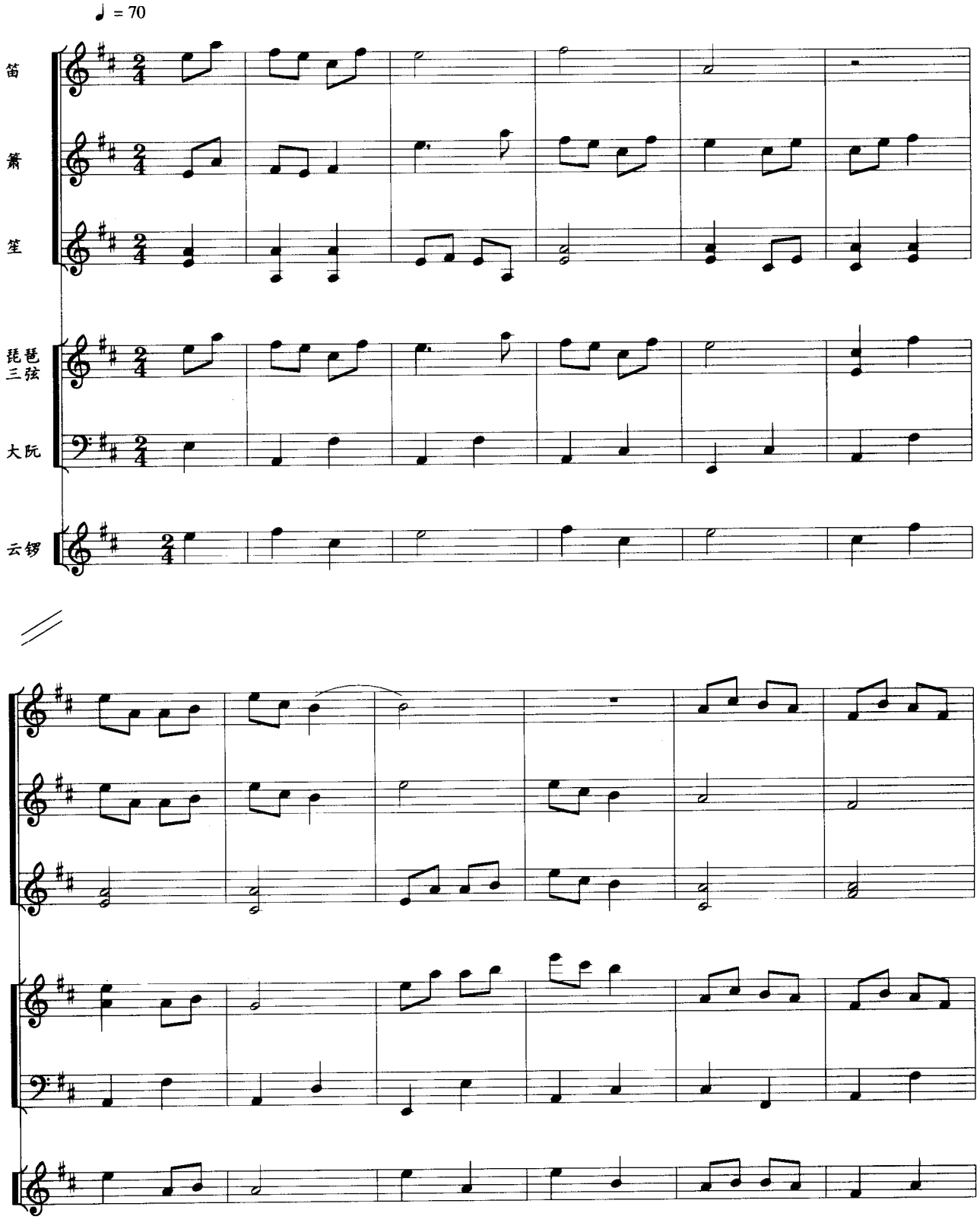


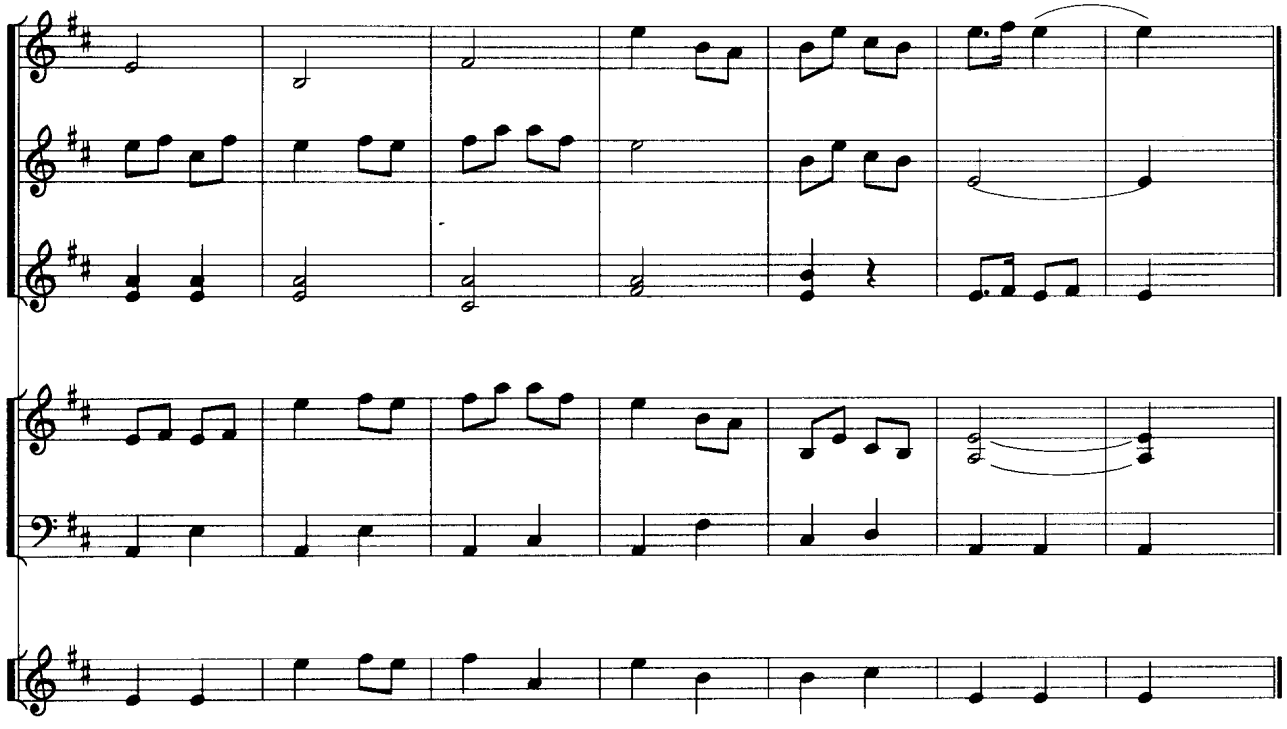


打击乐段与下山虎后打击乐段相同。

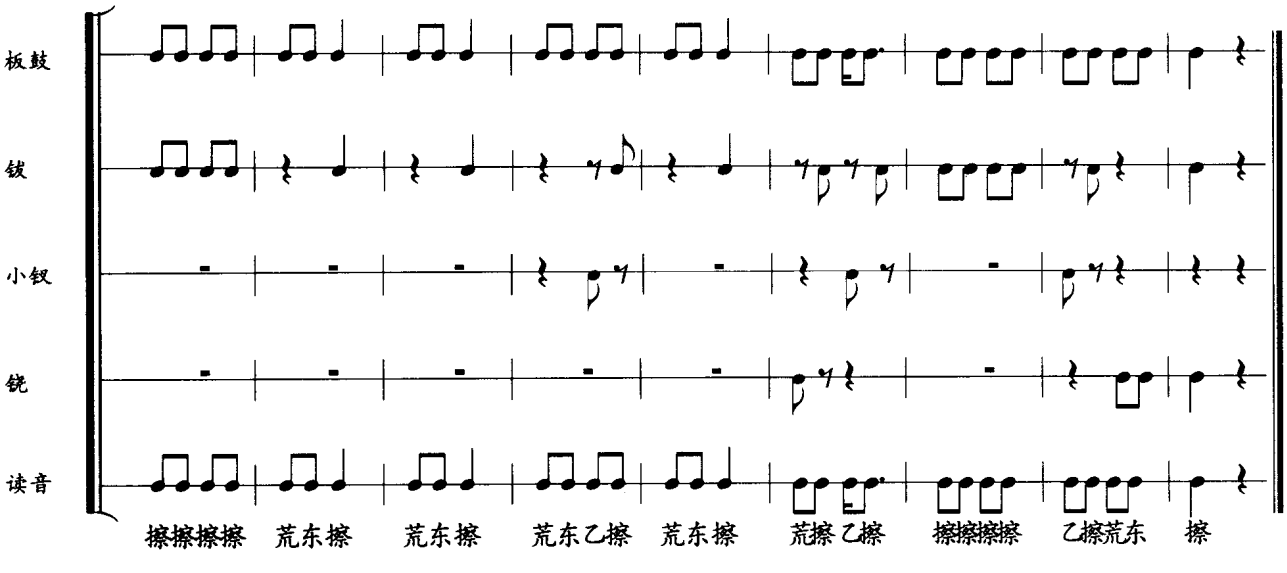
下山虎

（禹步曲）



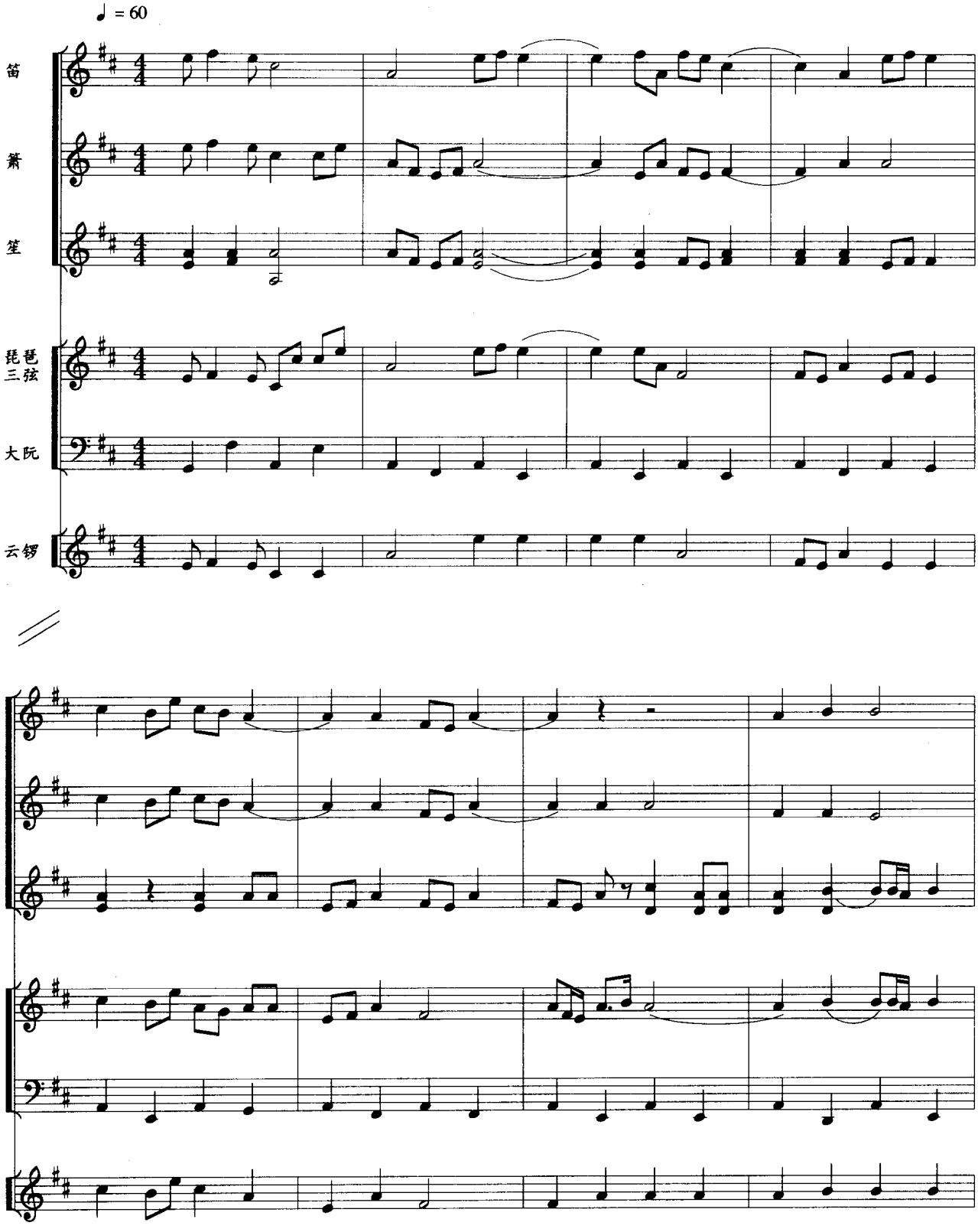


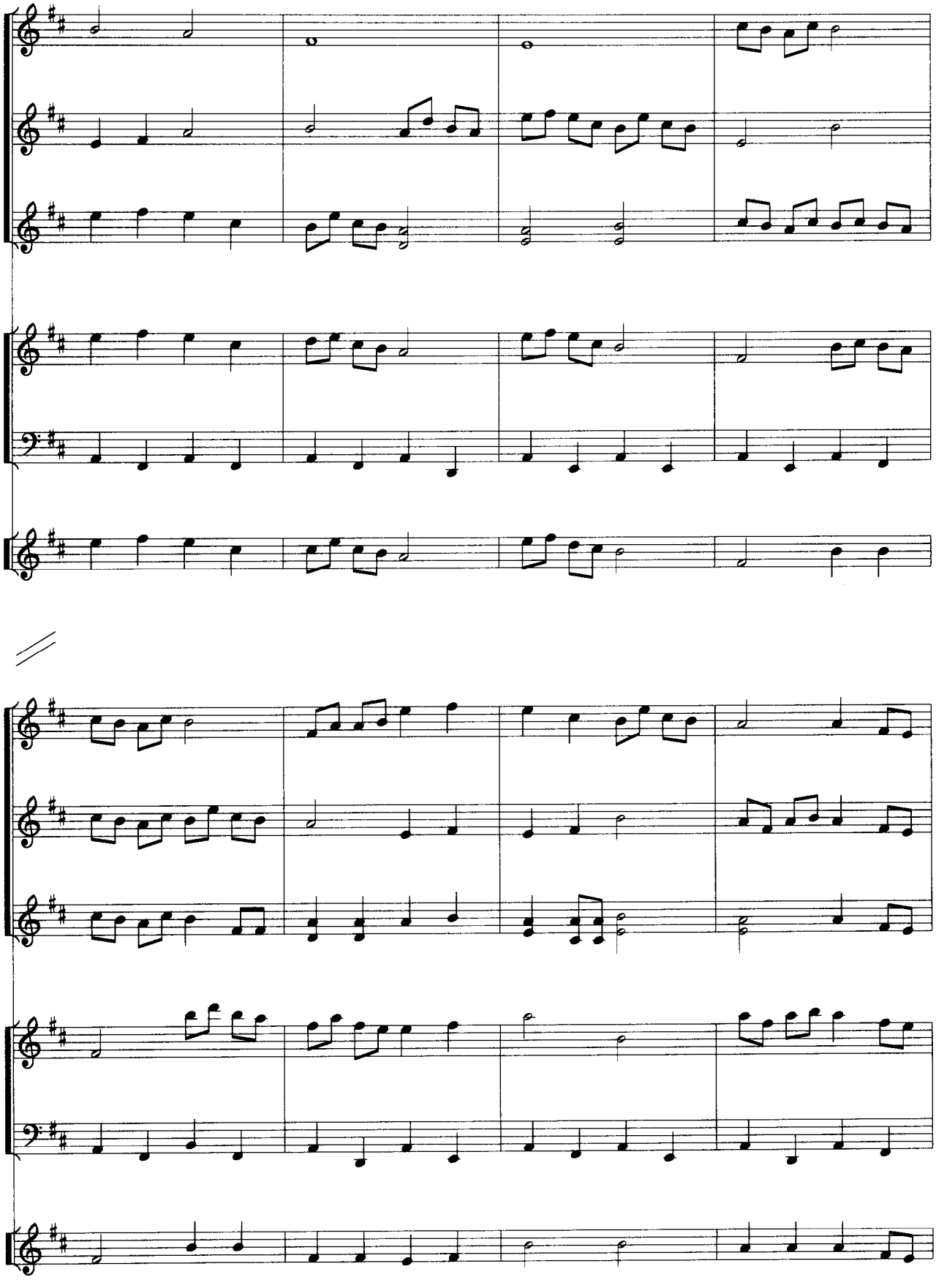
古

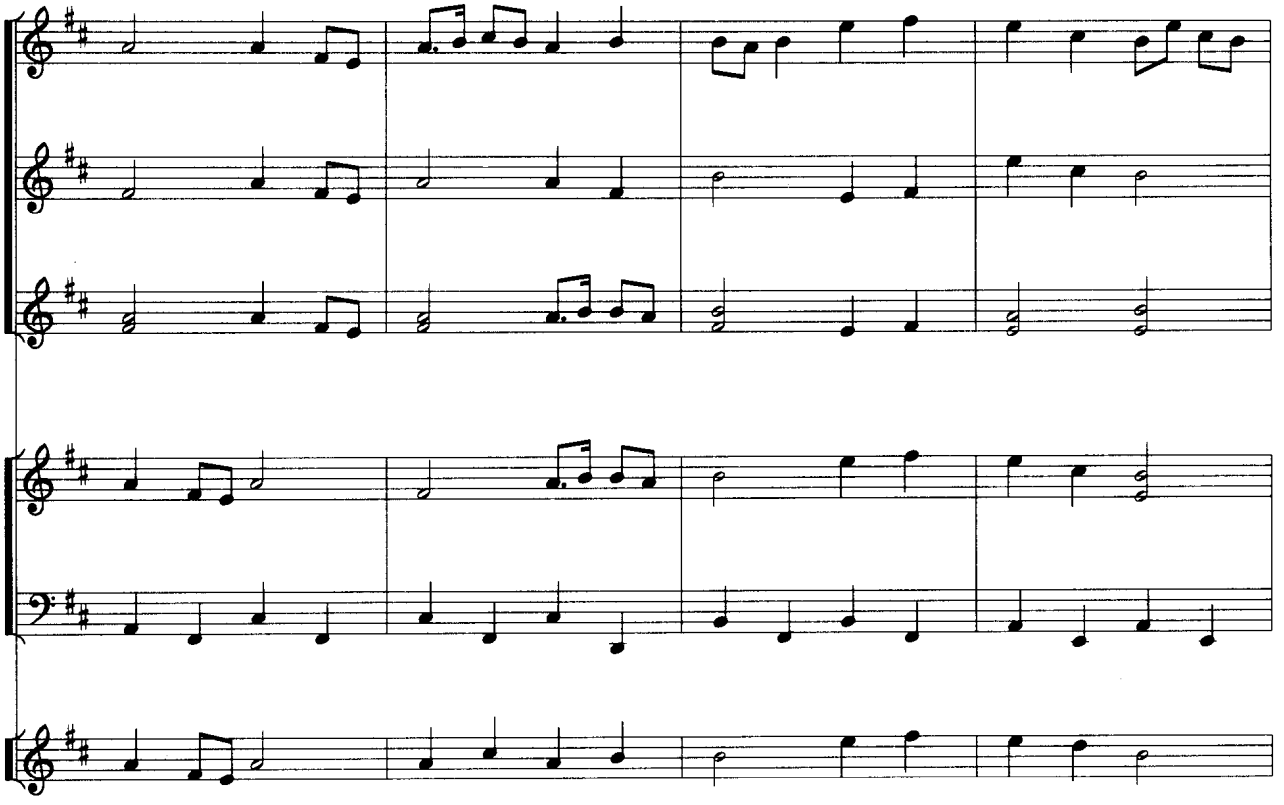


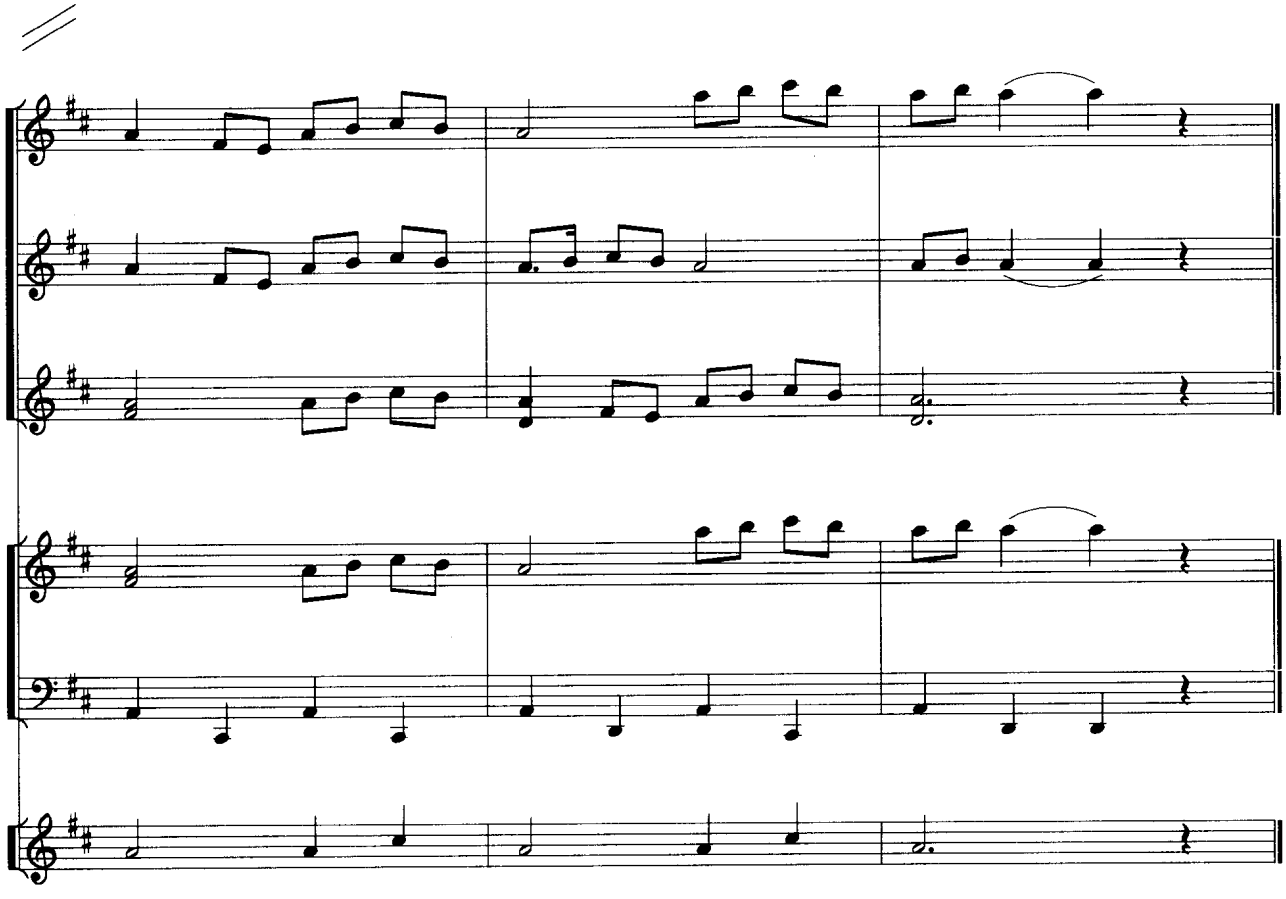
鹅郎儿

（小　令）



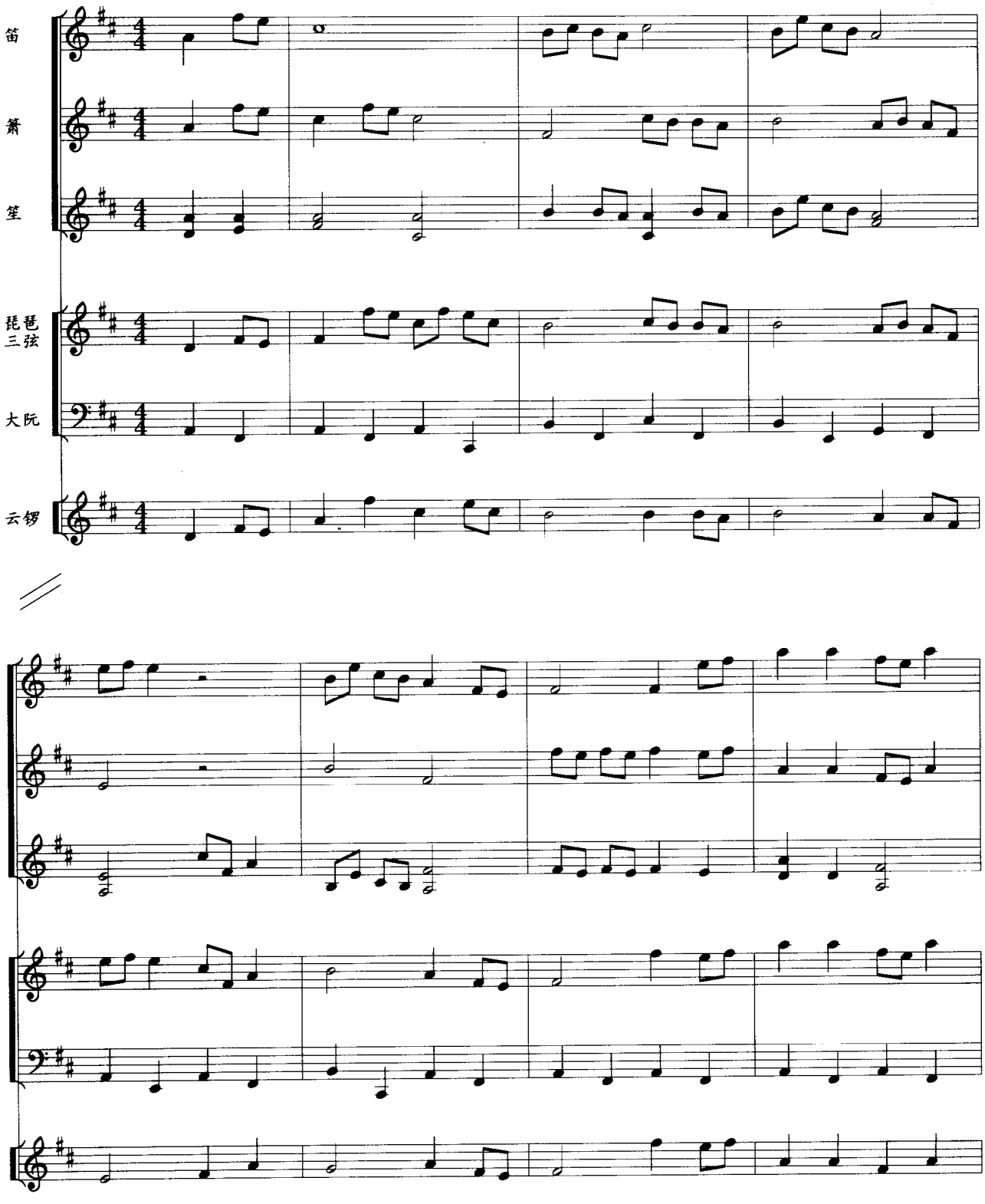


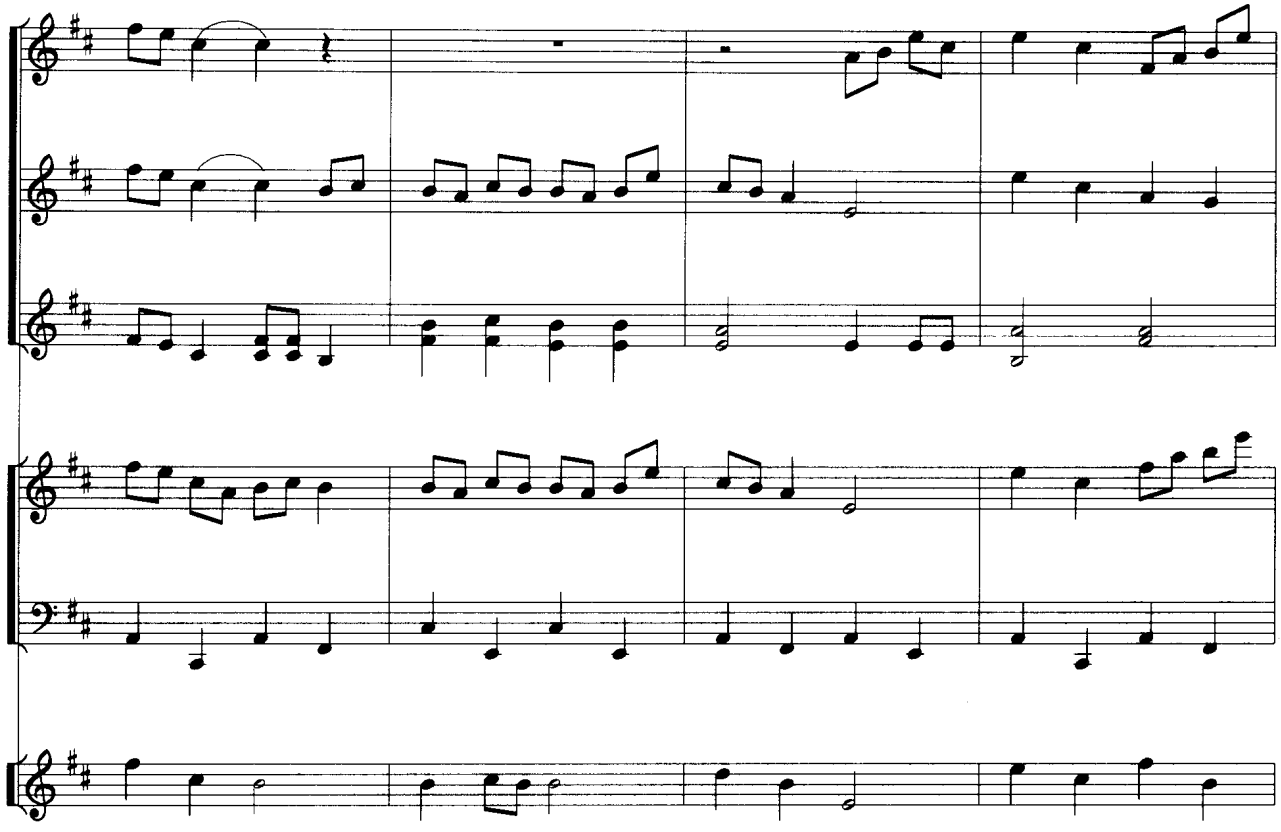


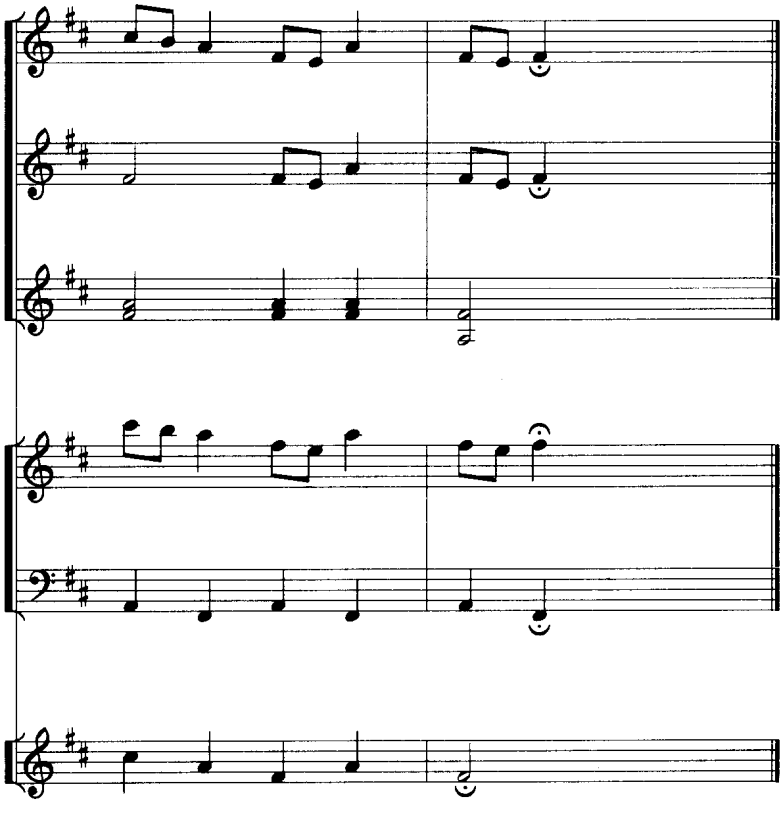


楚秋江

（小　令）

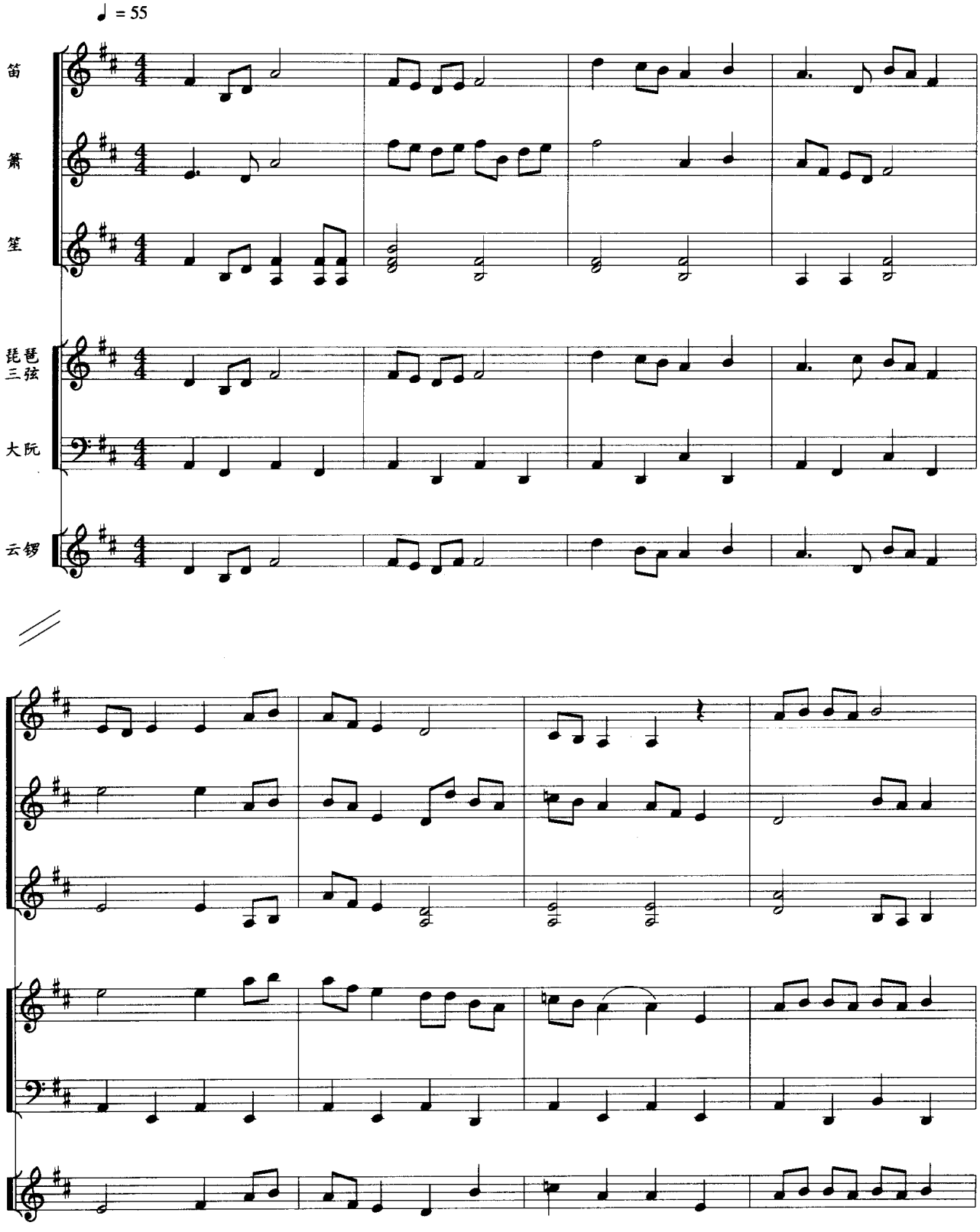


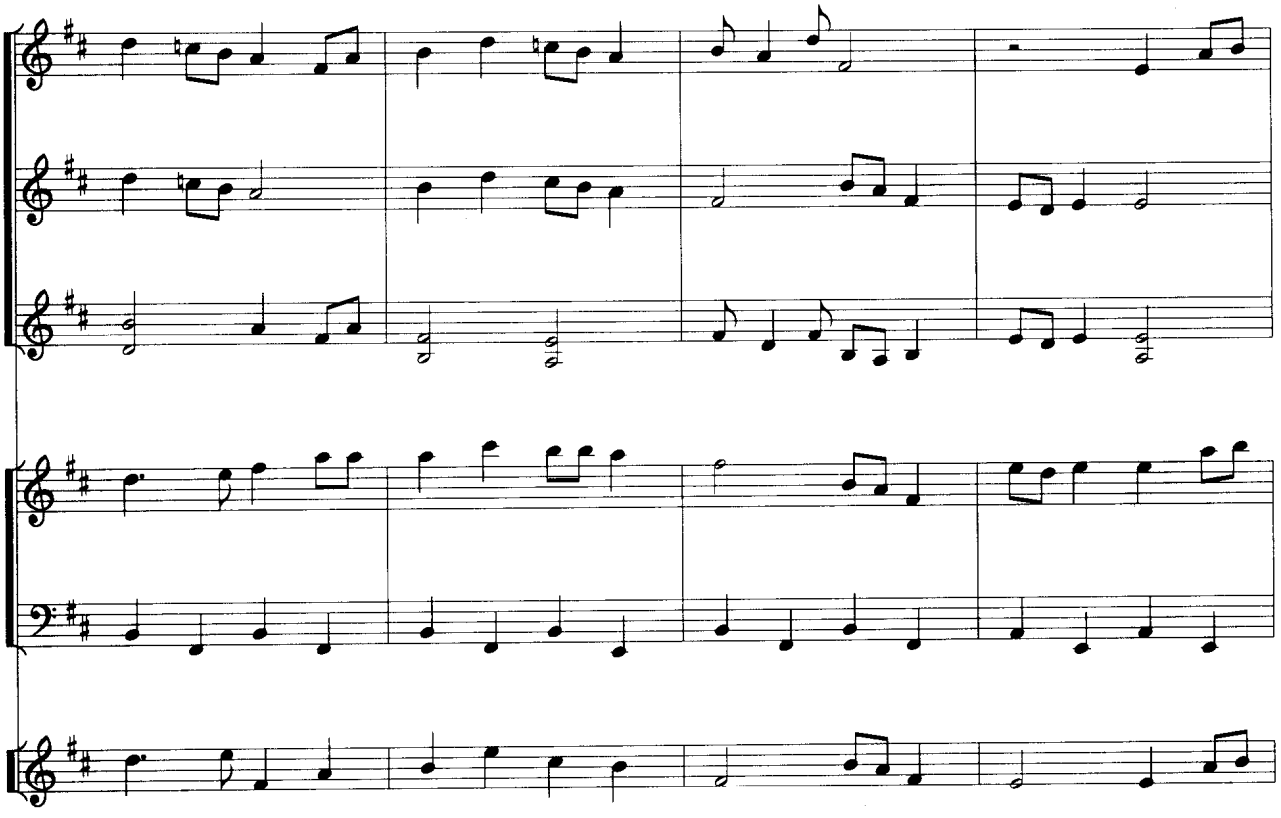


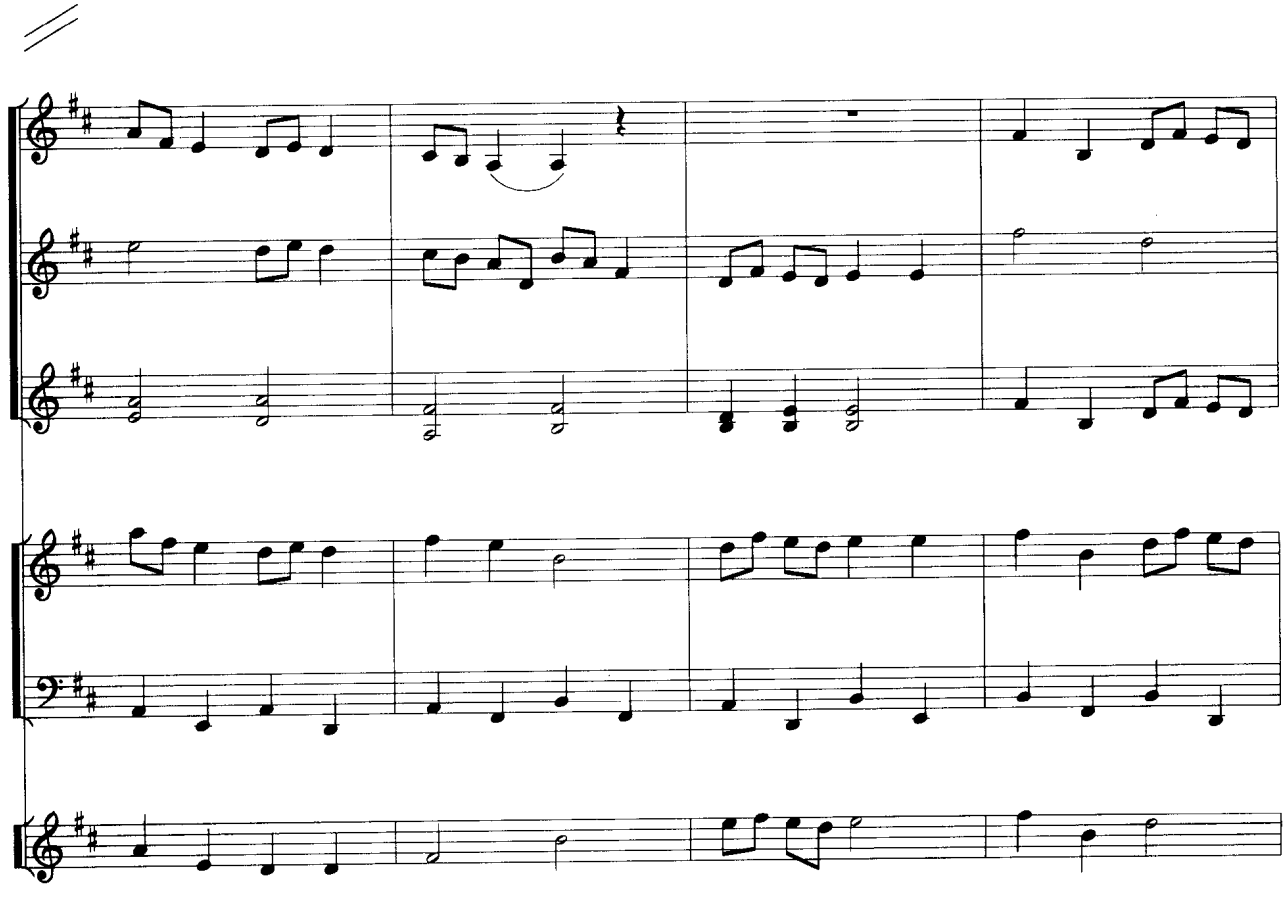


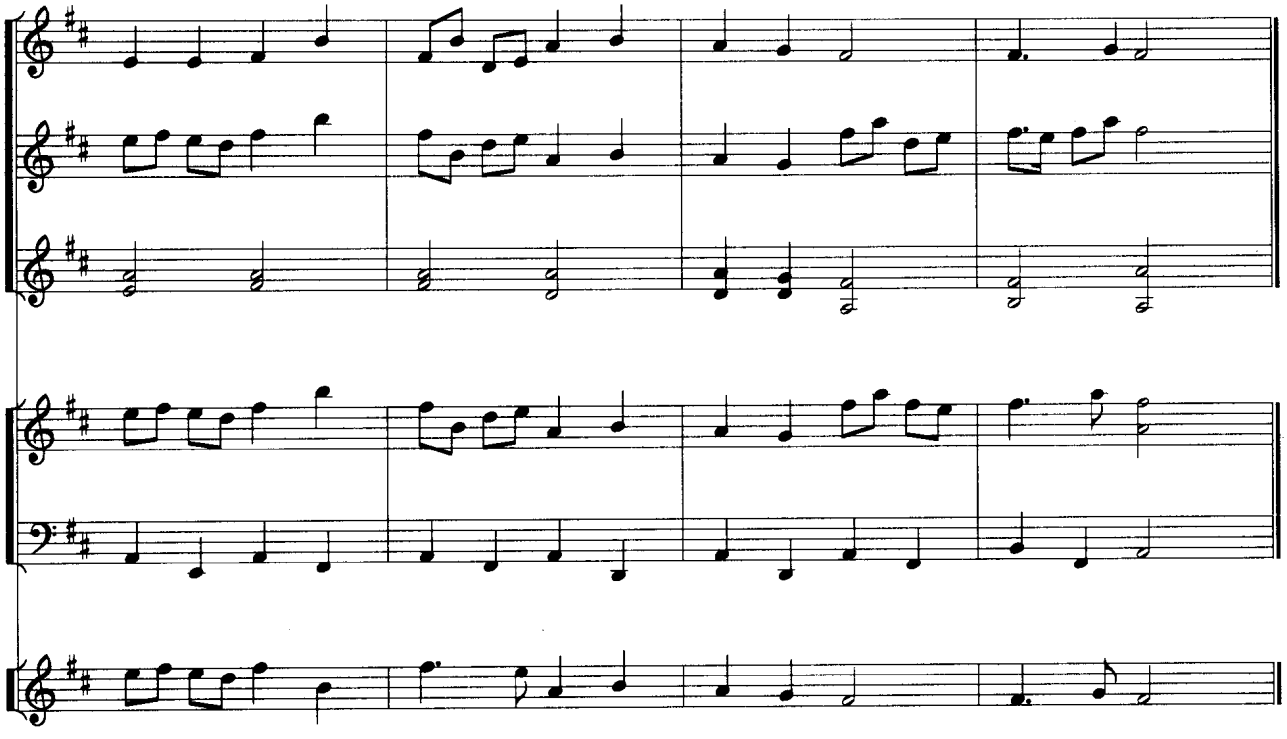
耍孩儿(一)

(小　令)





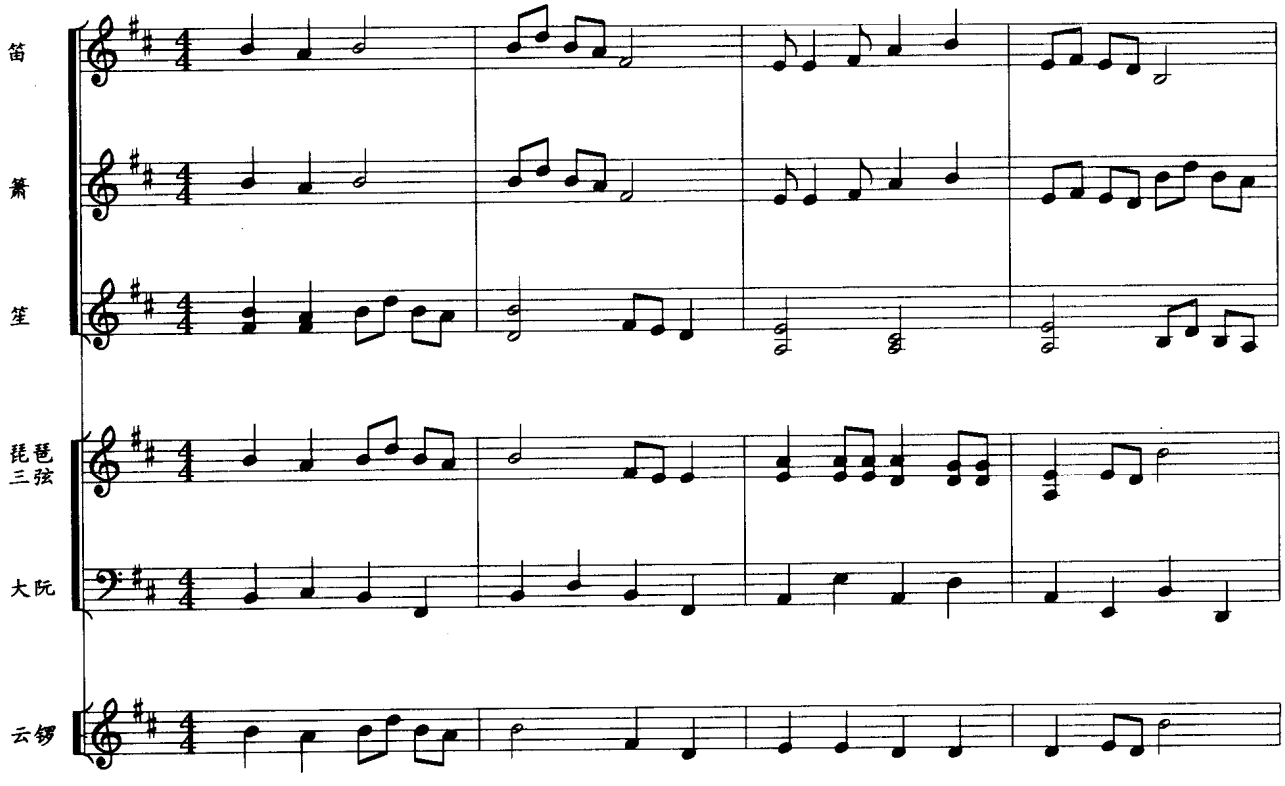


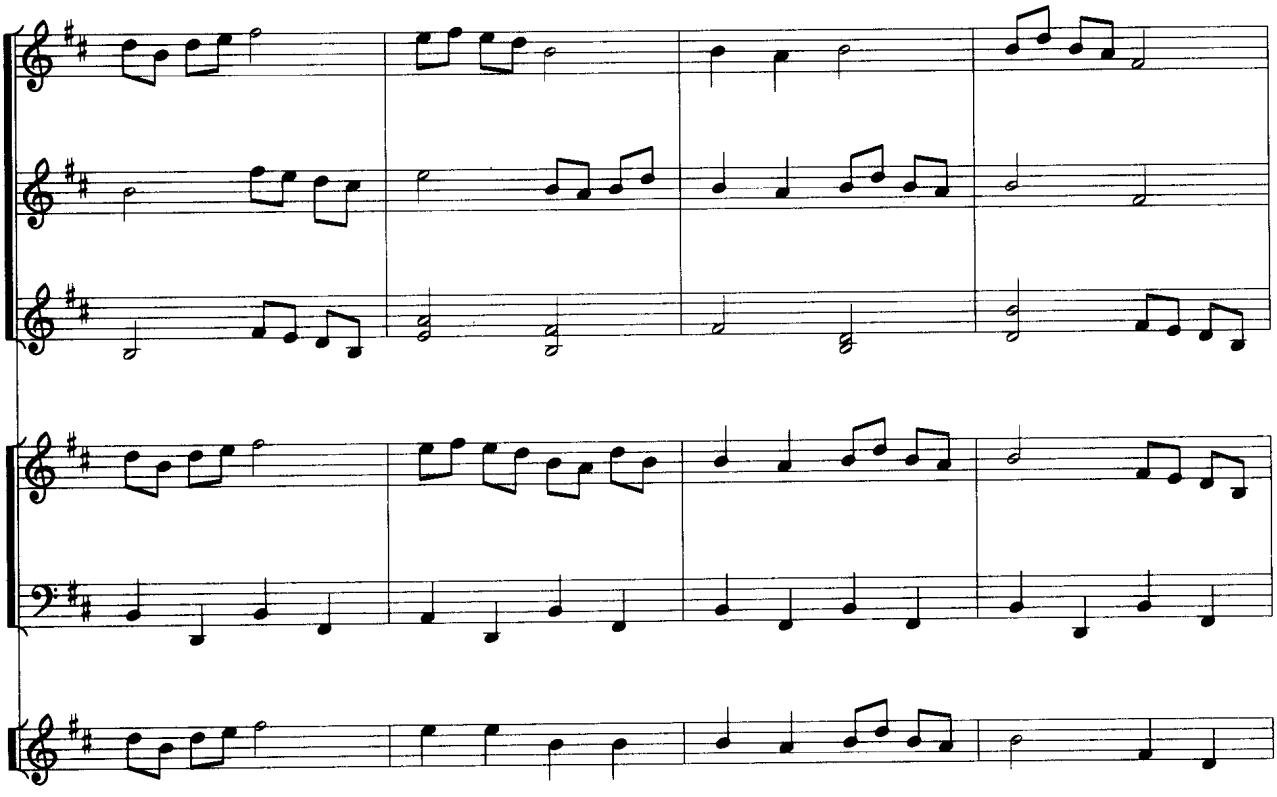


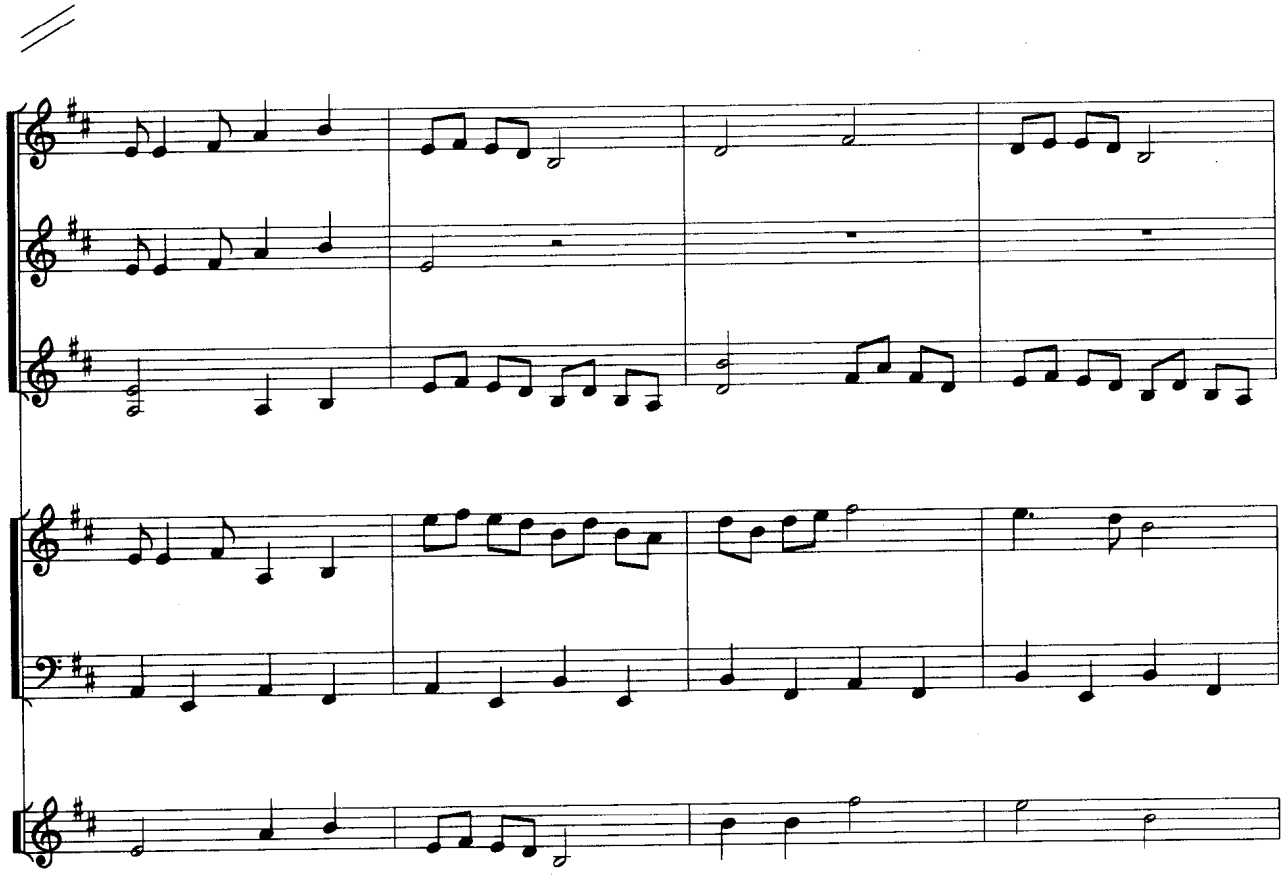
注:此曲亦可改为 A 大调,第七音仍然降半音。

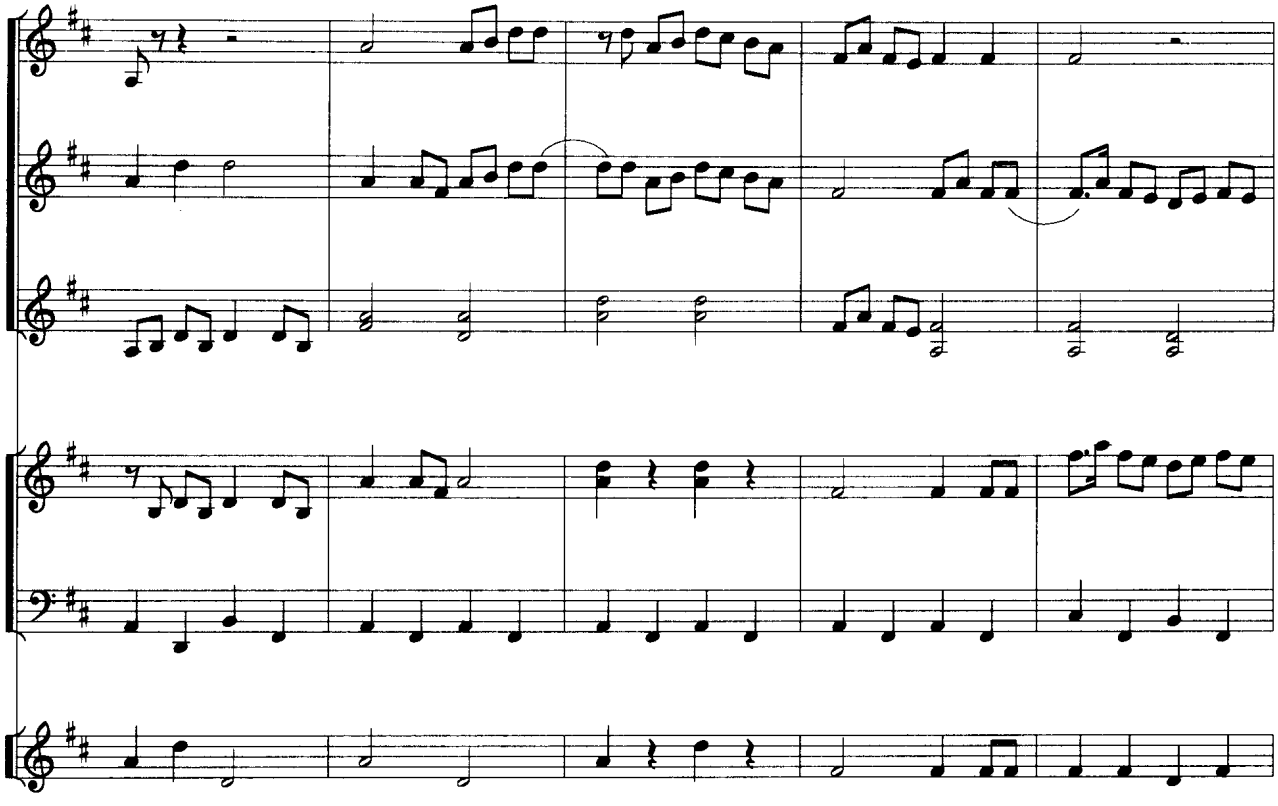
折桂令

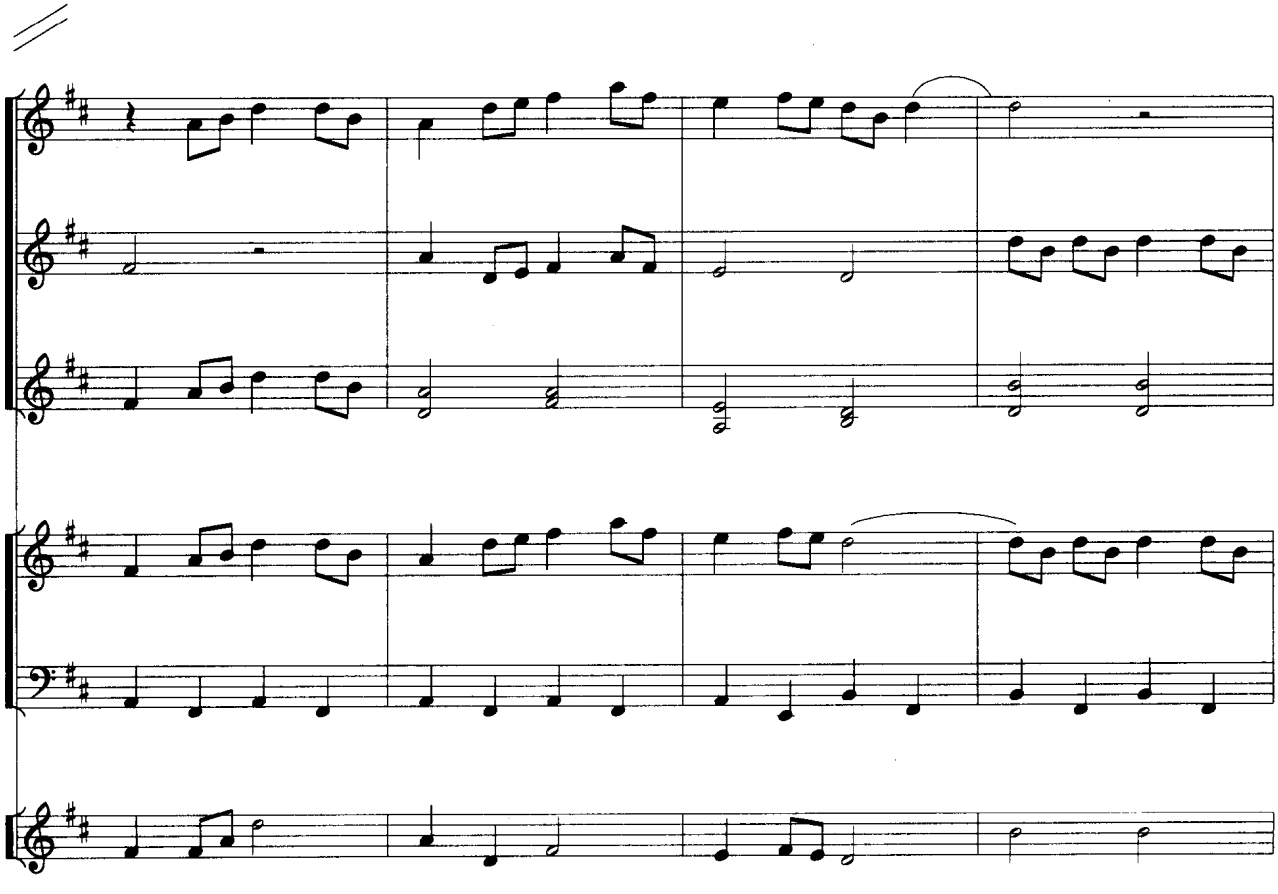
(小　令)

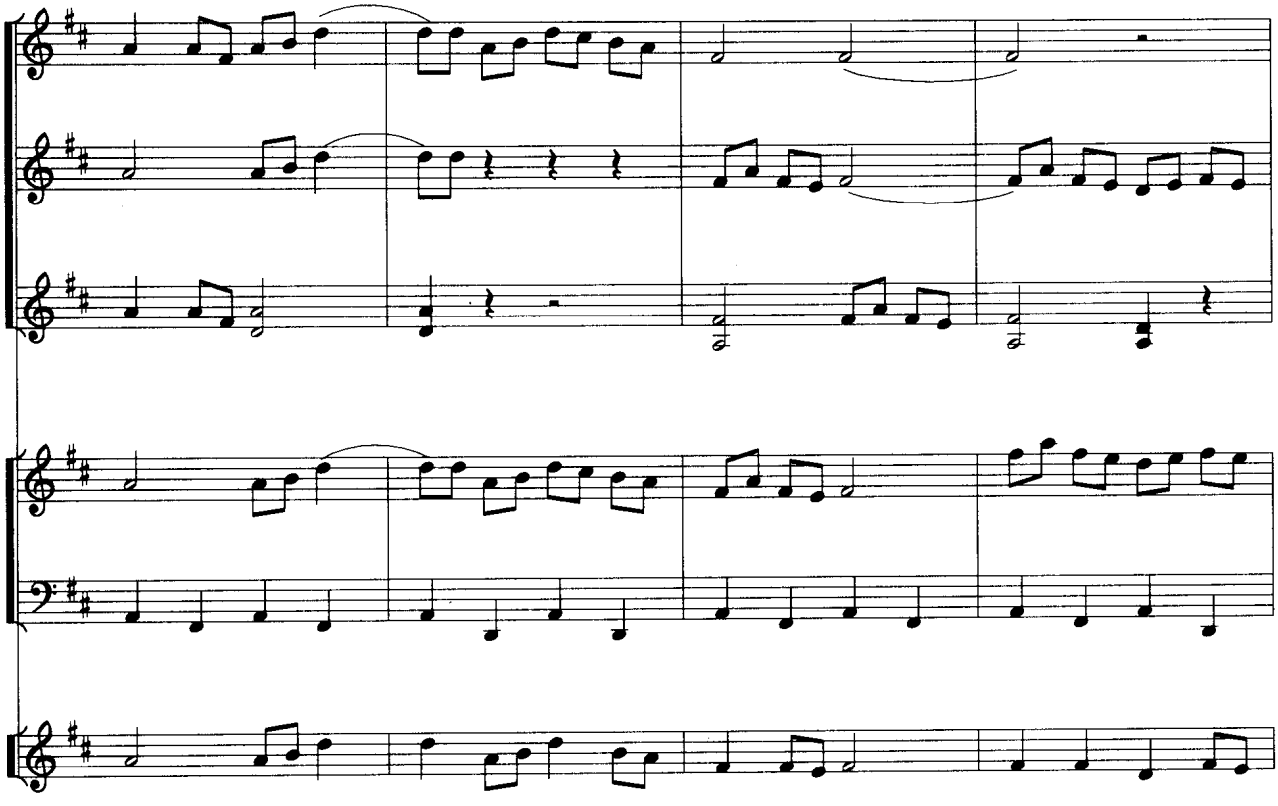


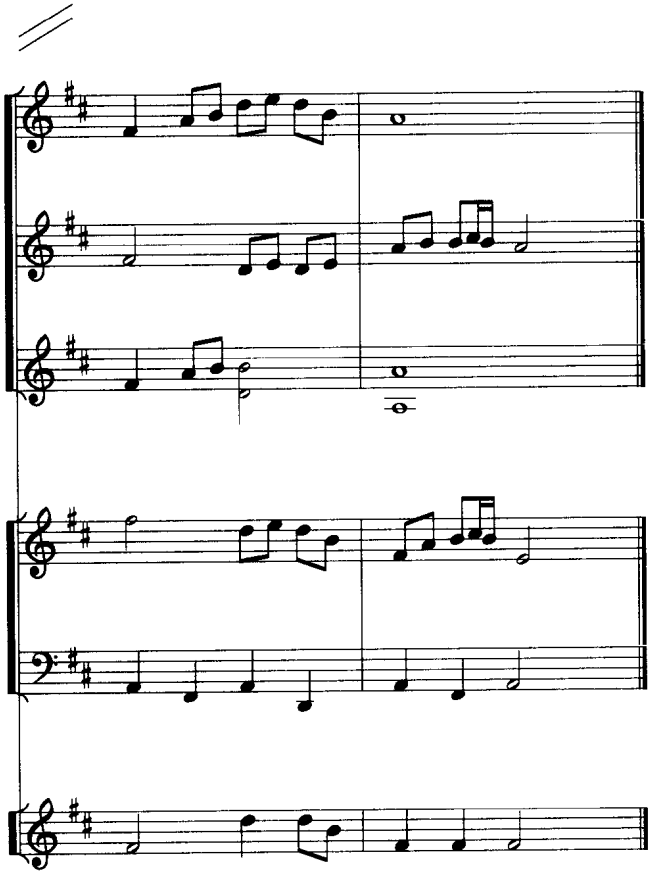






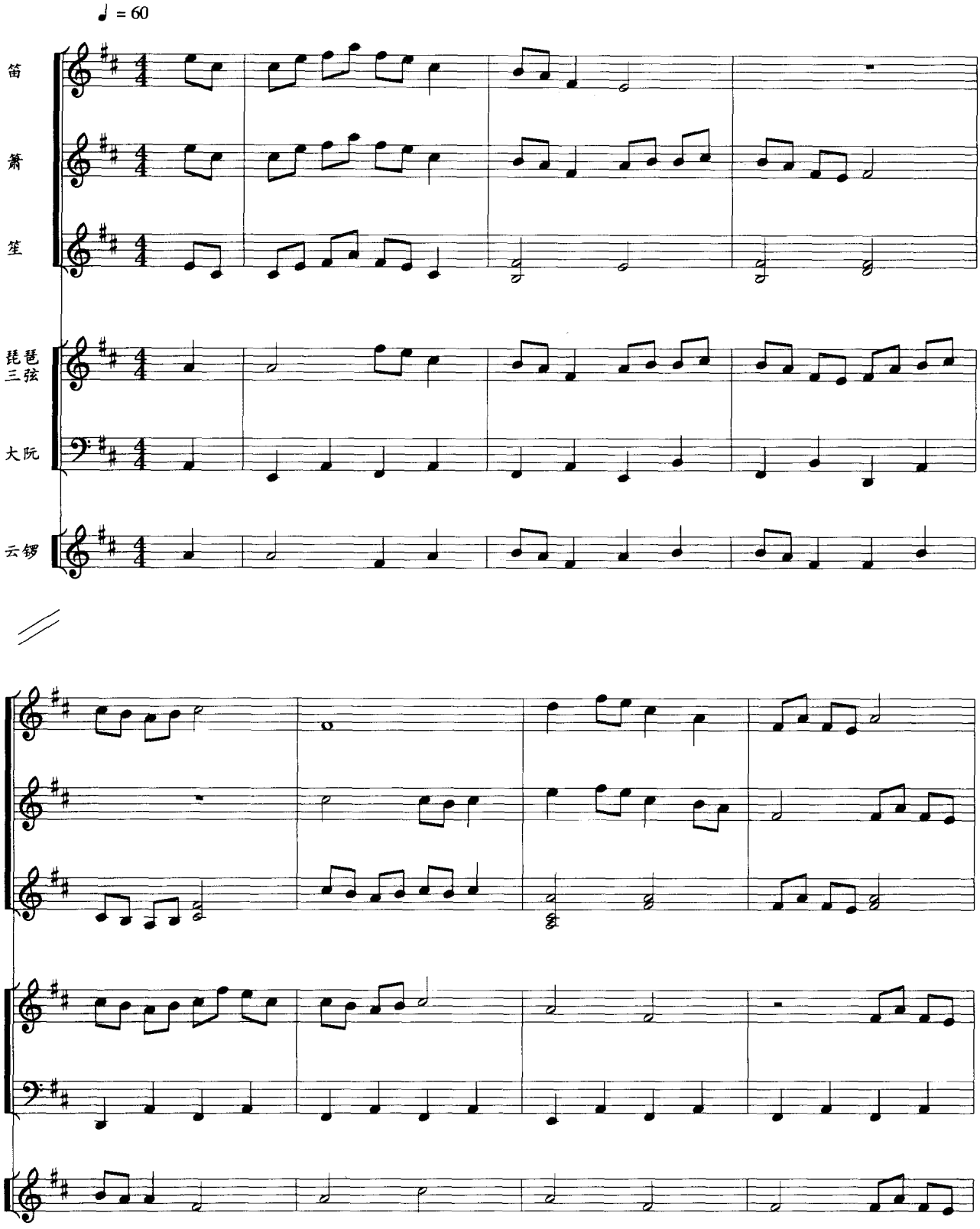


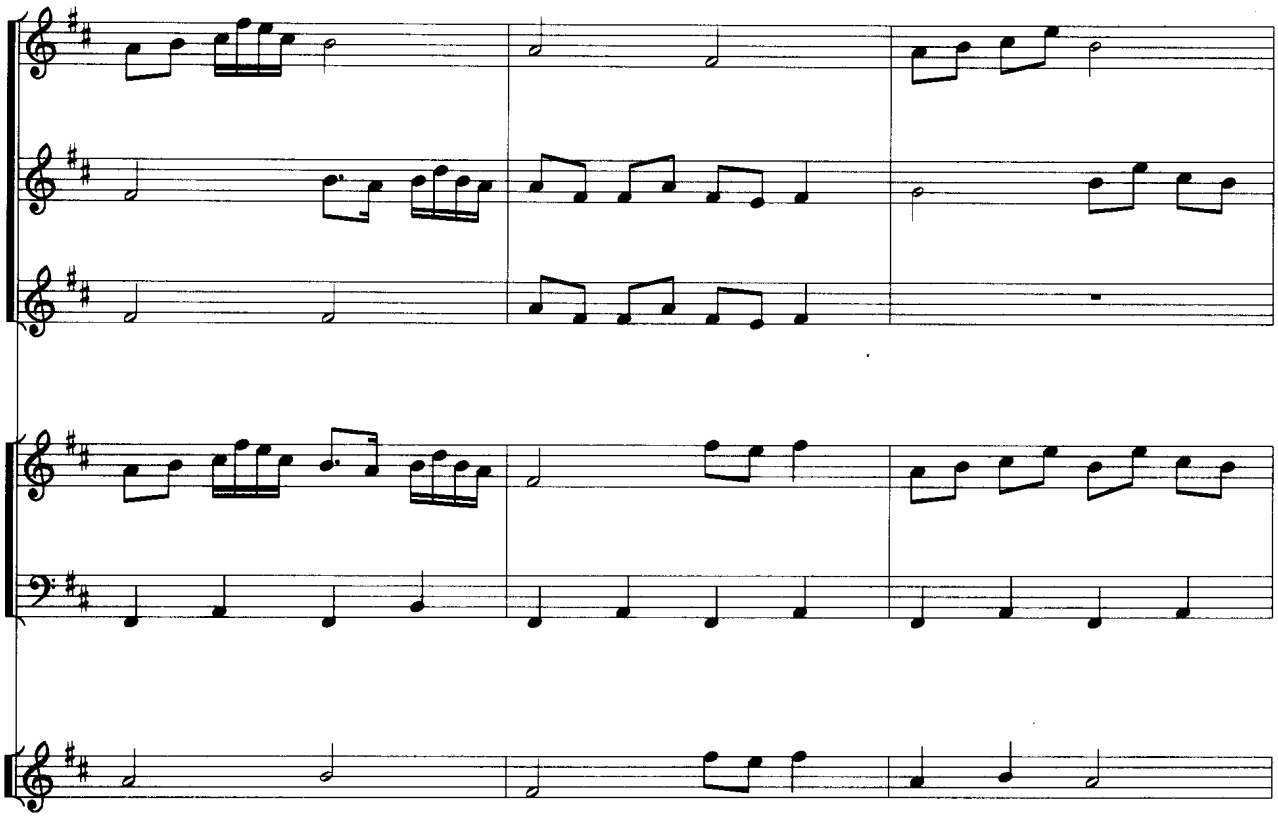


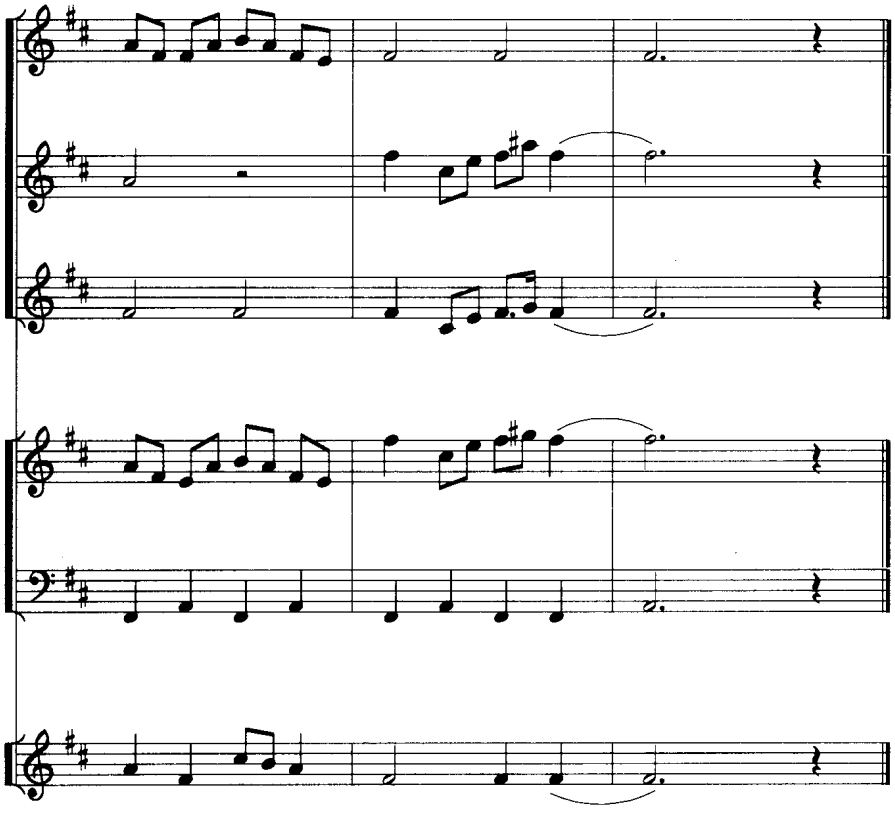


步步娇

（小　令）

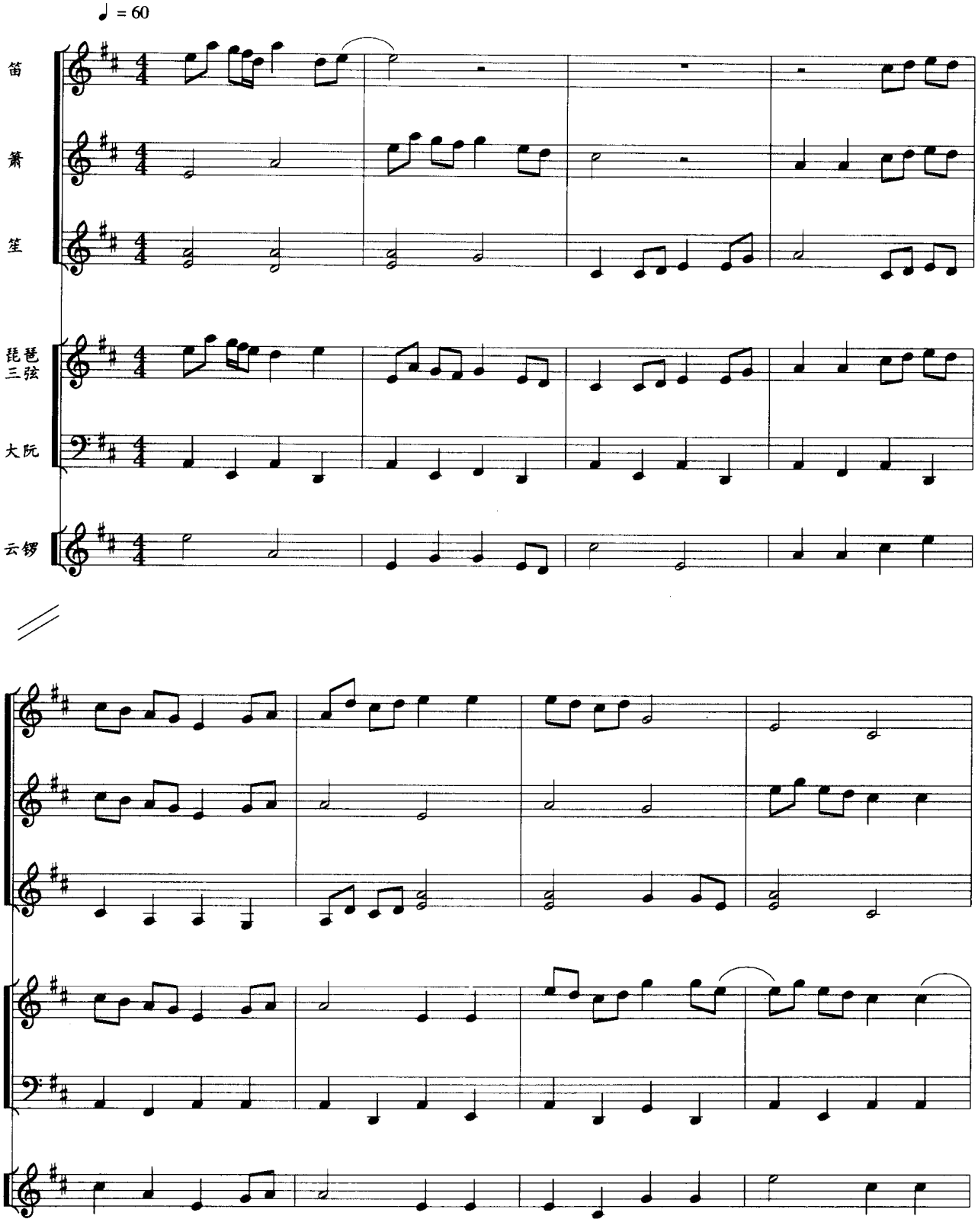


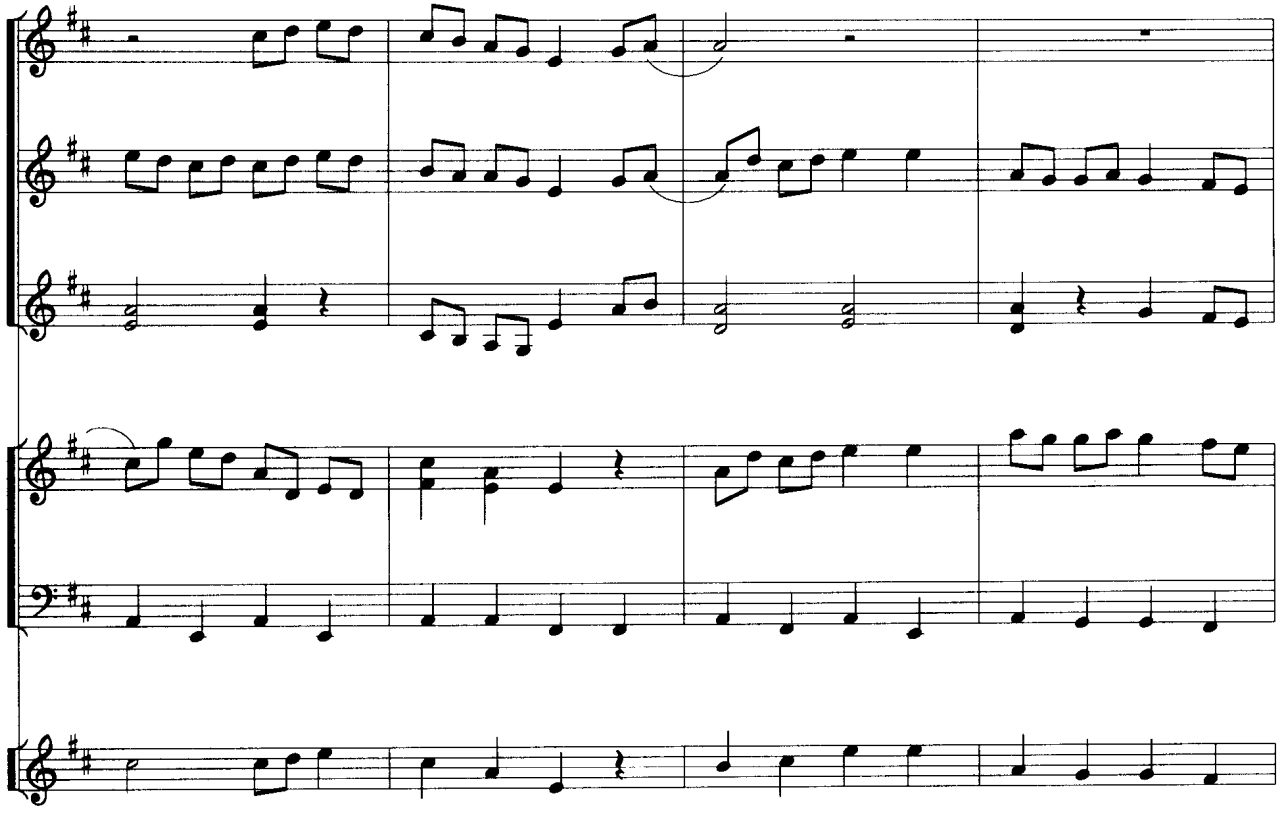


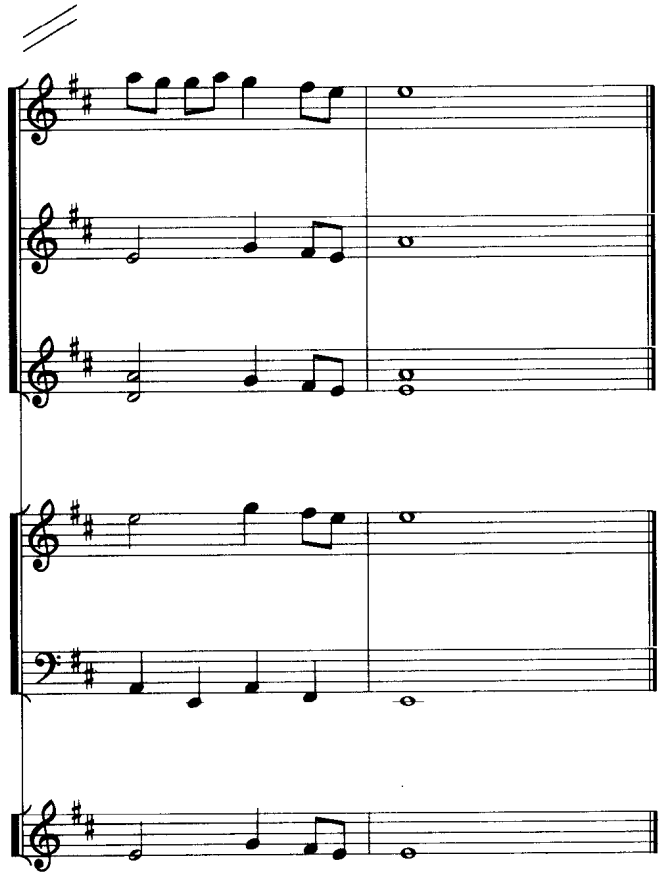


哭皇天

（小　令）

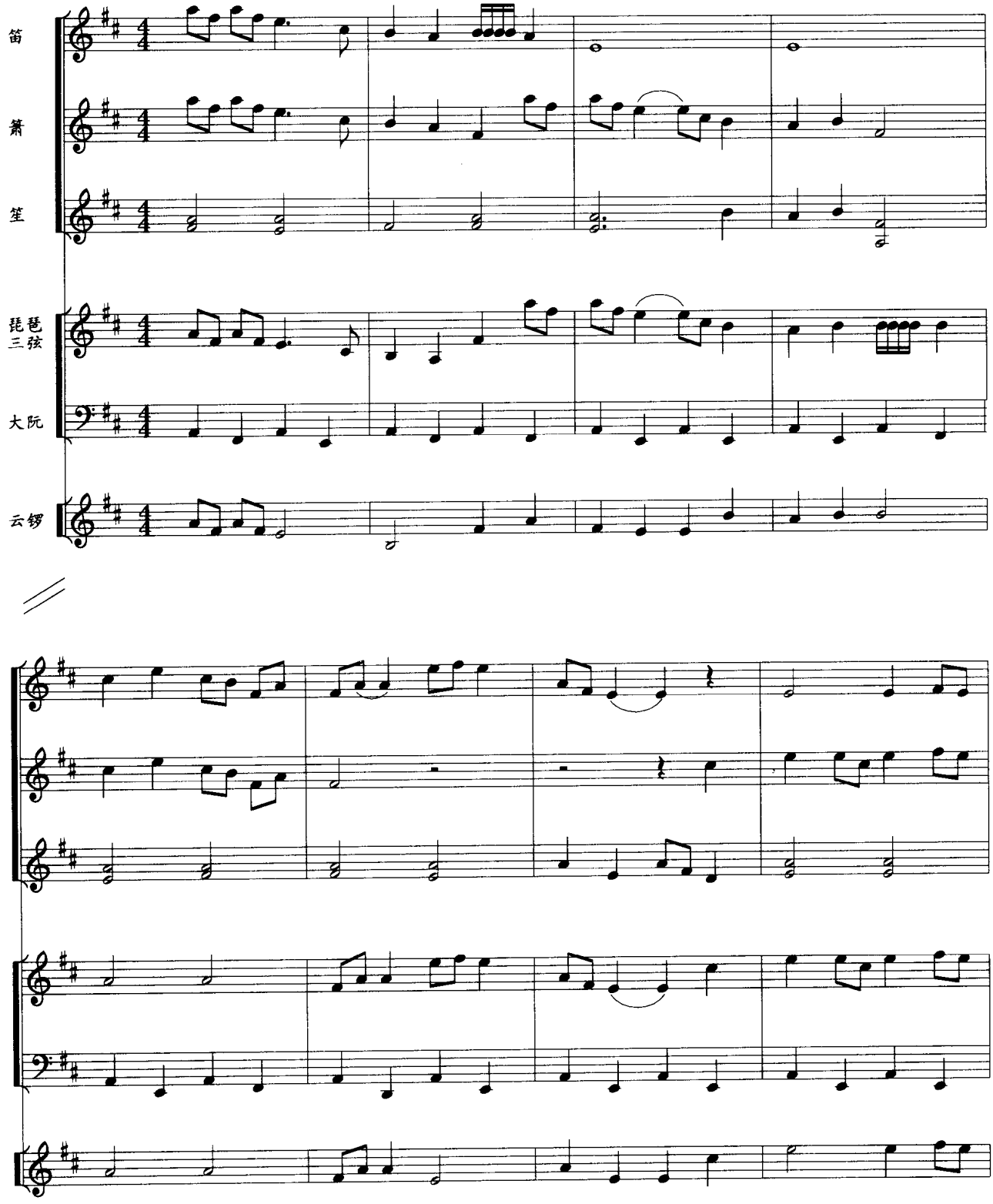


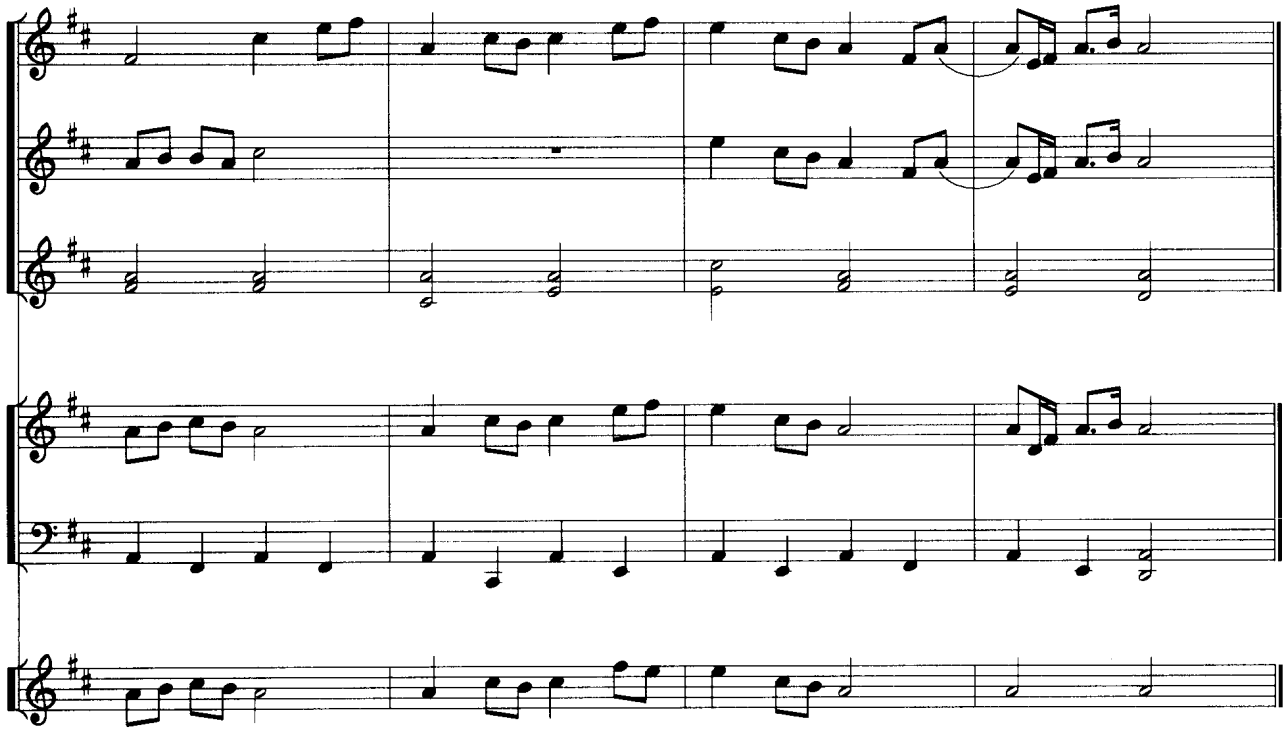




江水令(一)

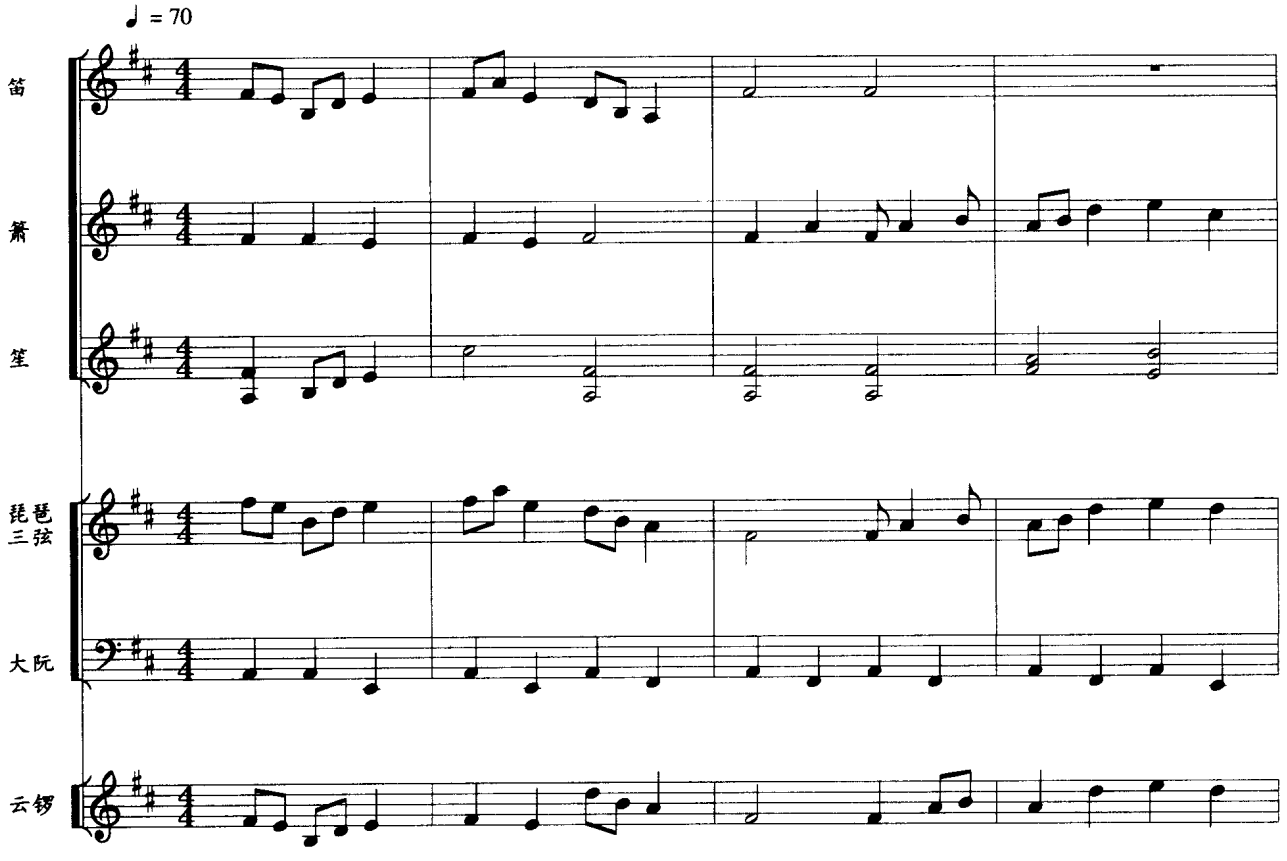
(小　令)

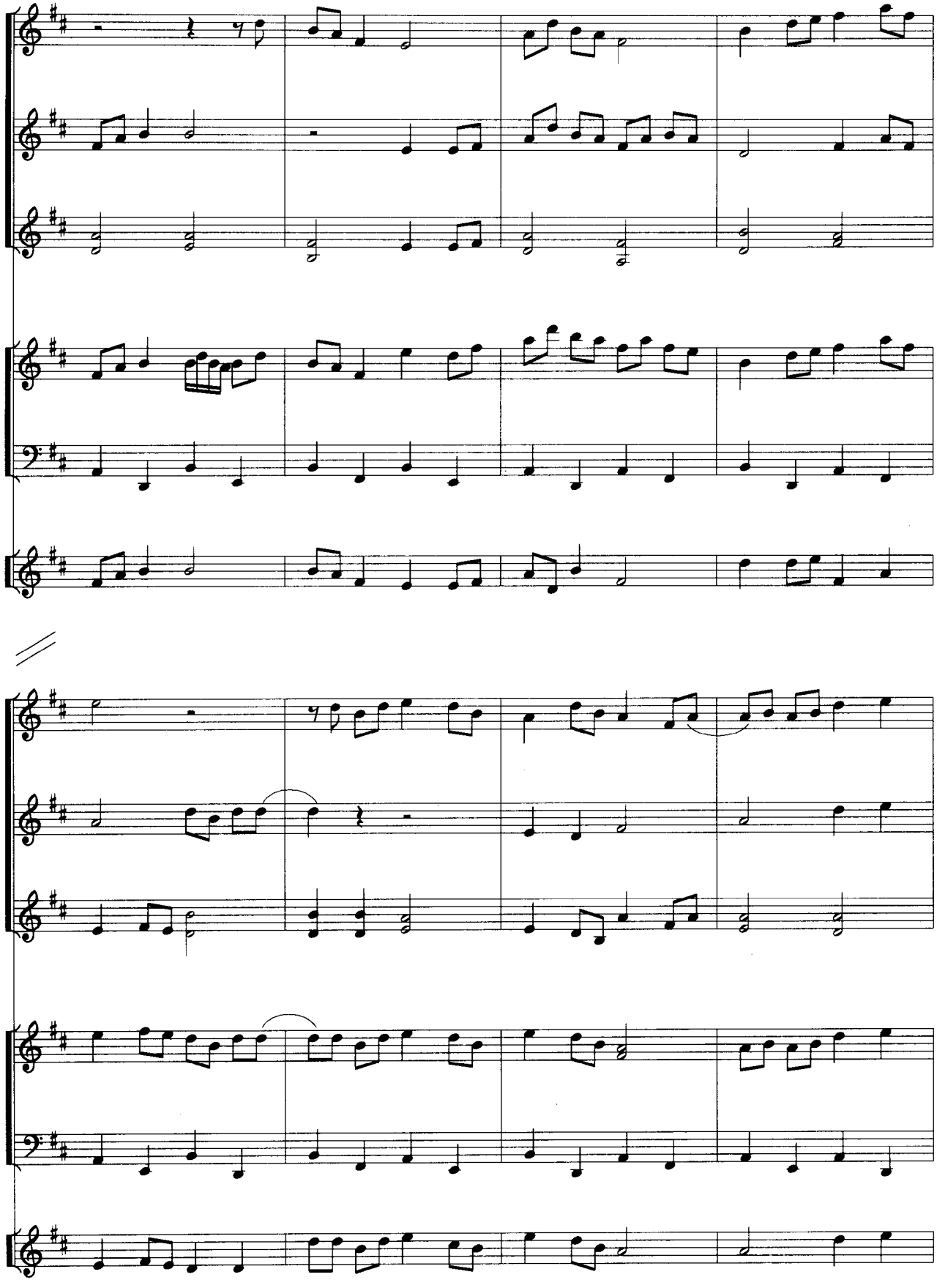


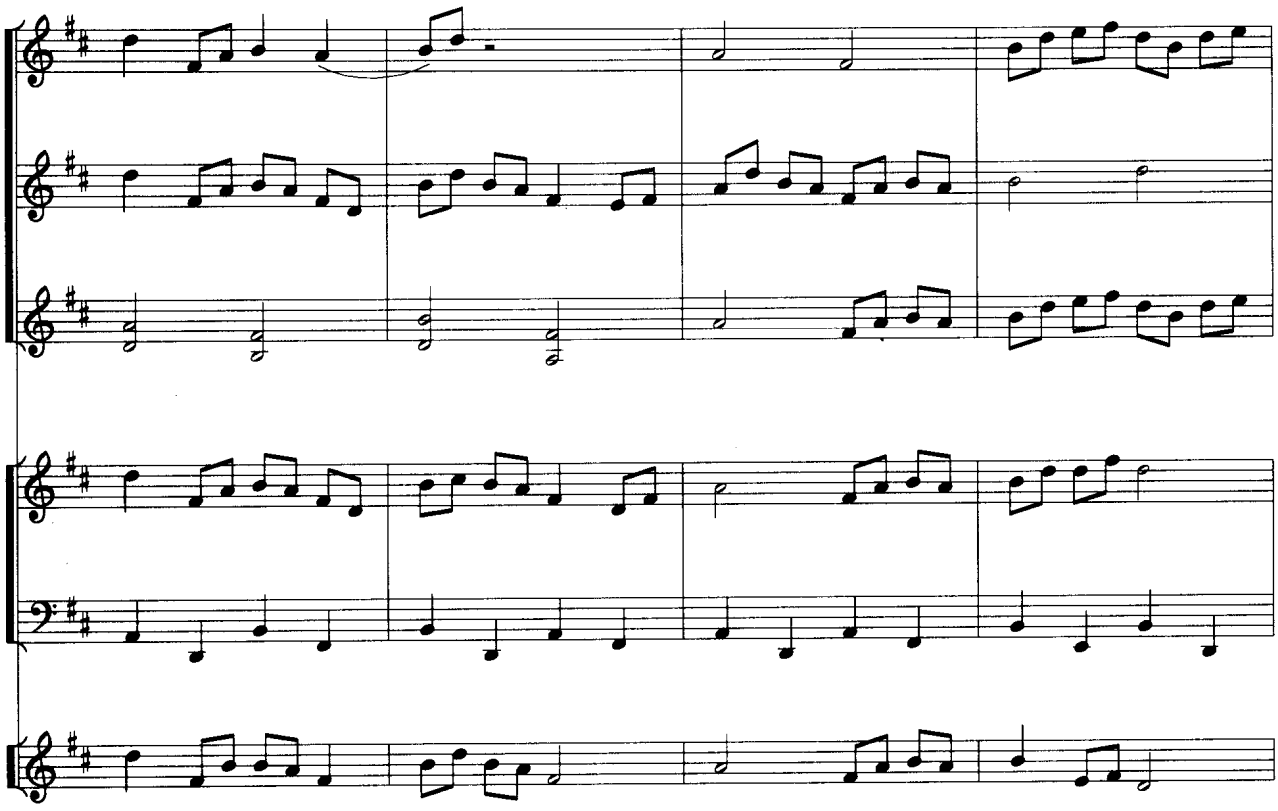


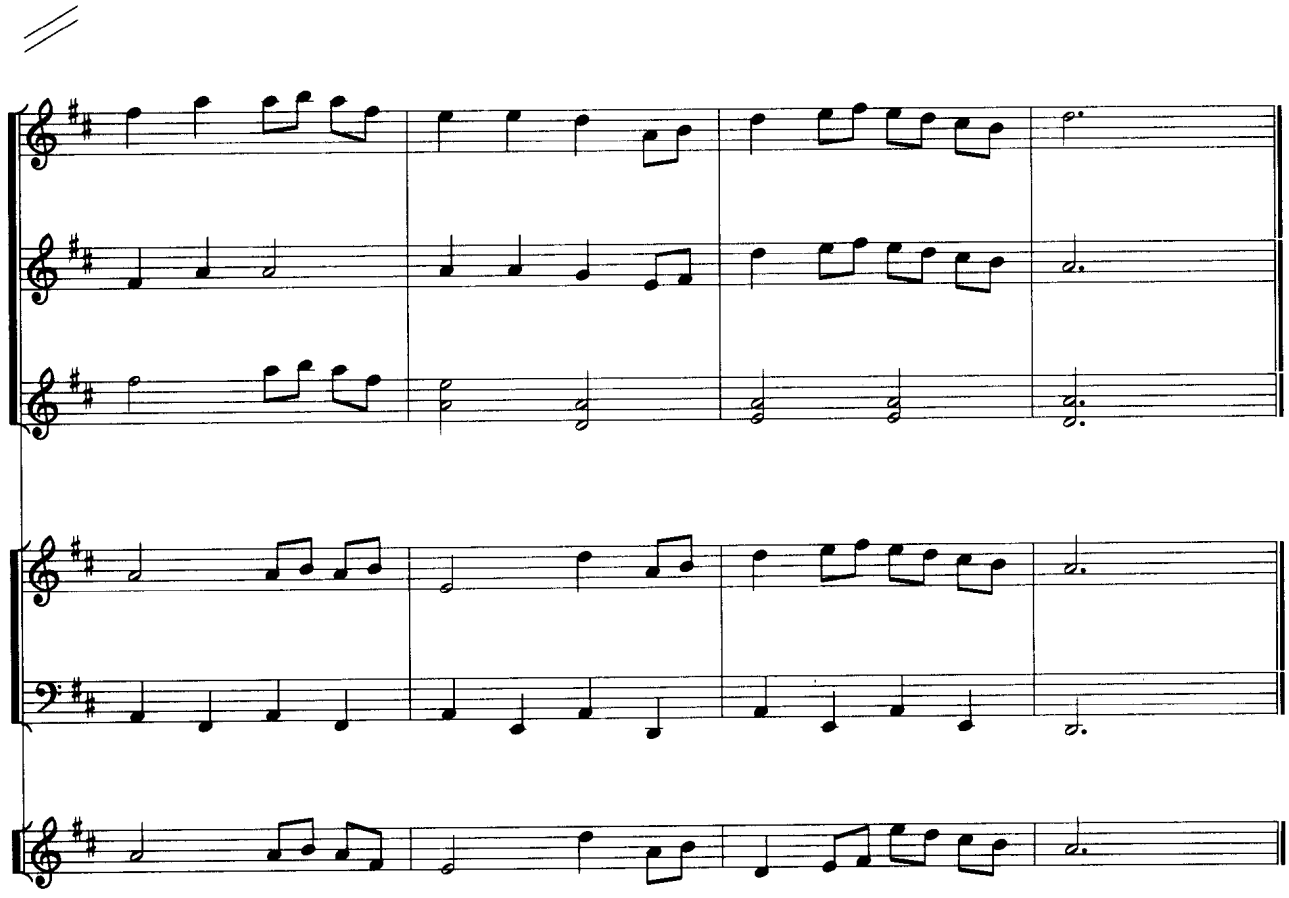
垂丝调

（小　令）



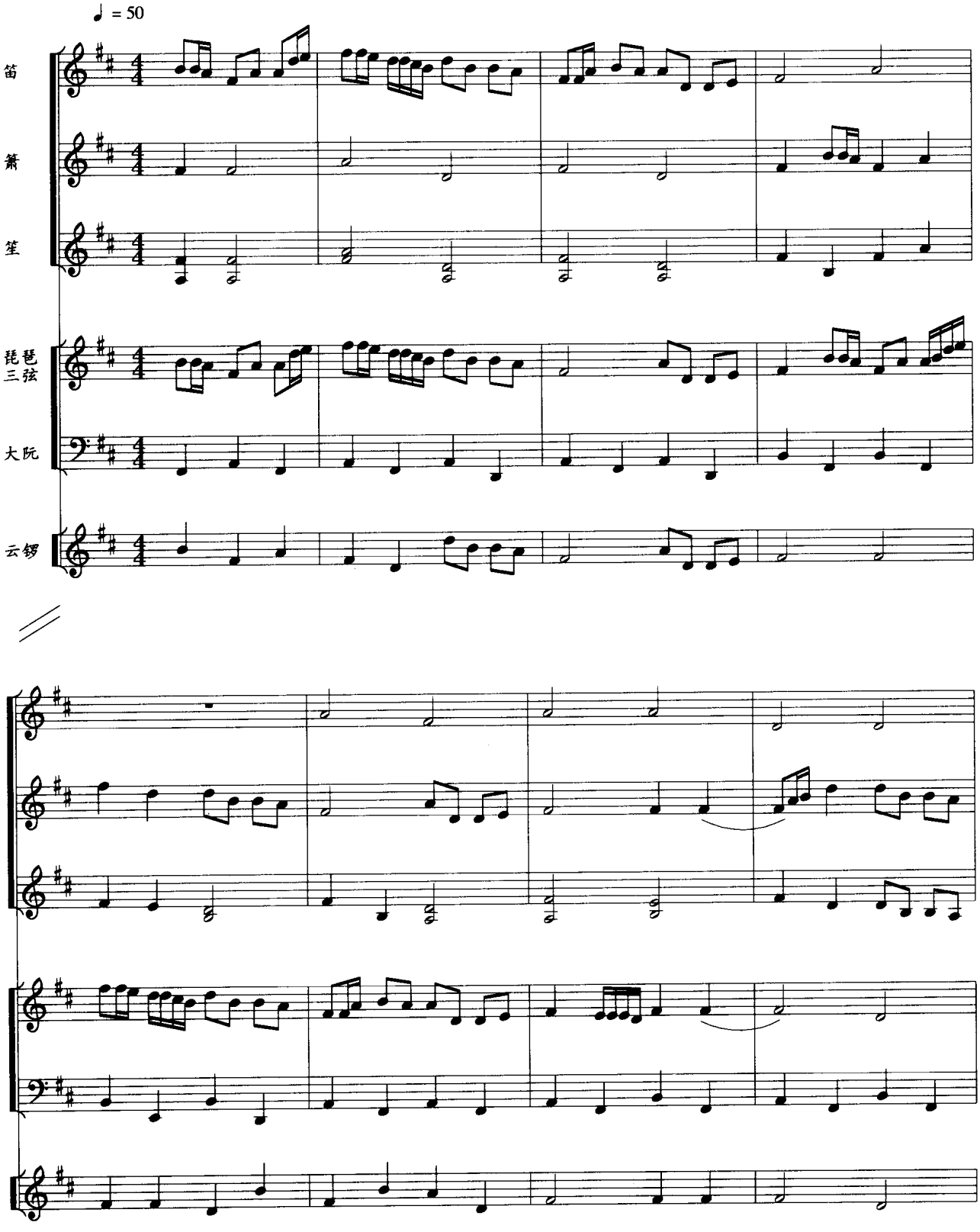


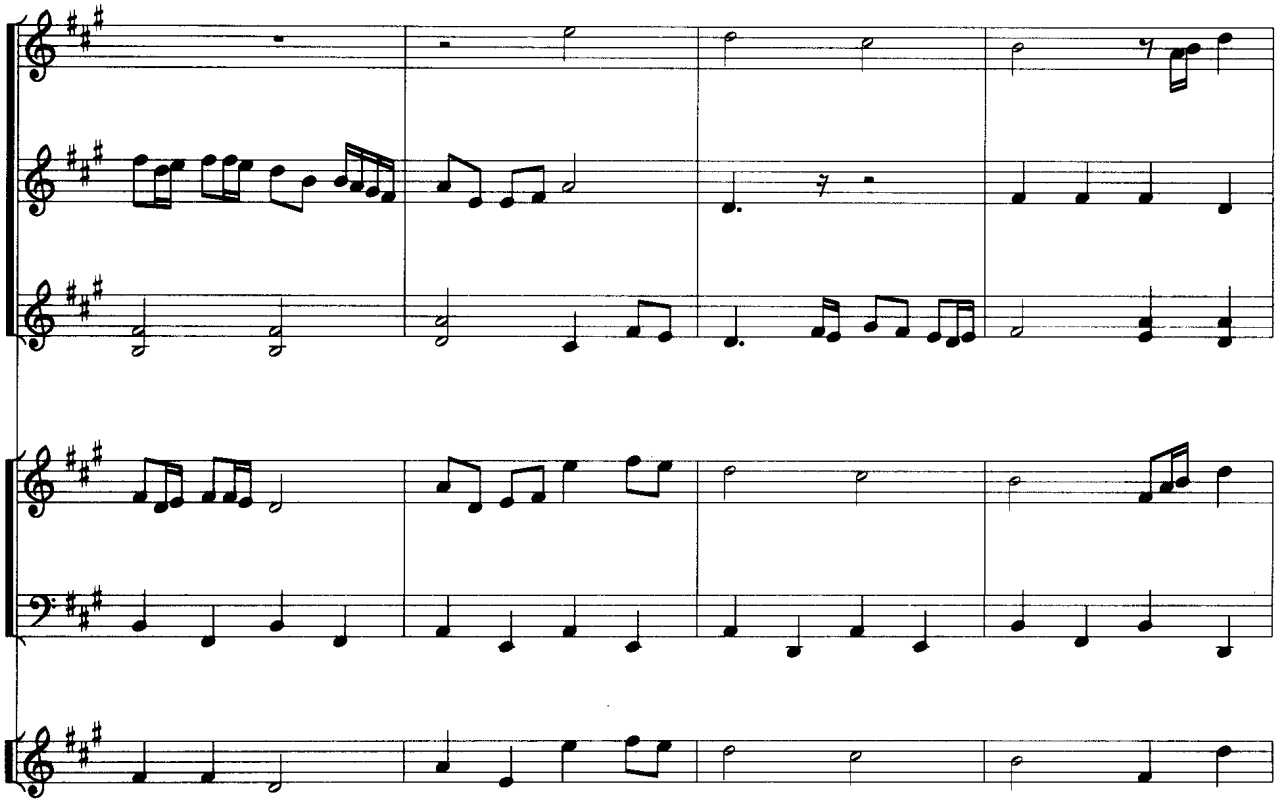


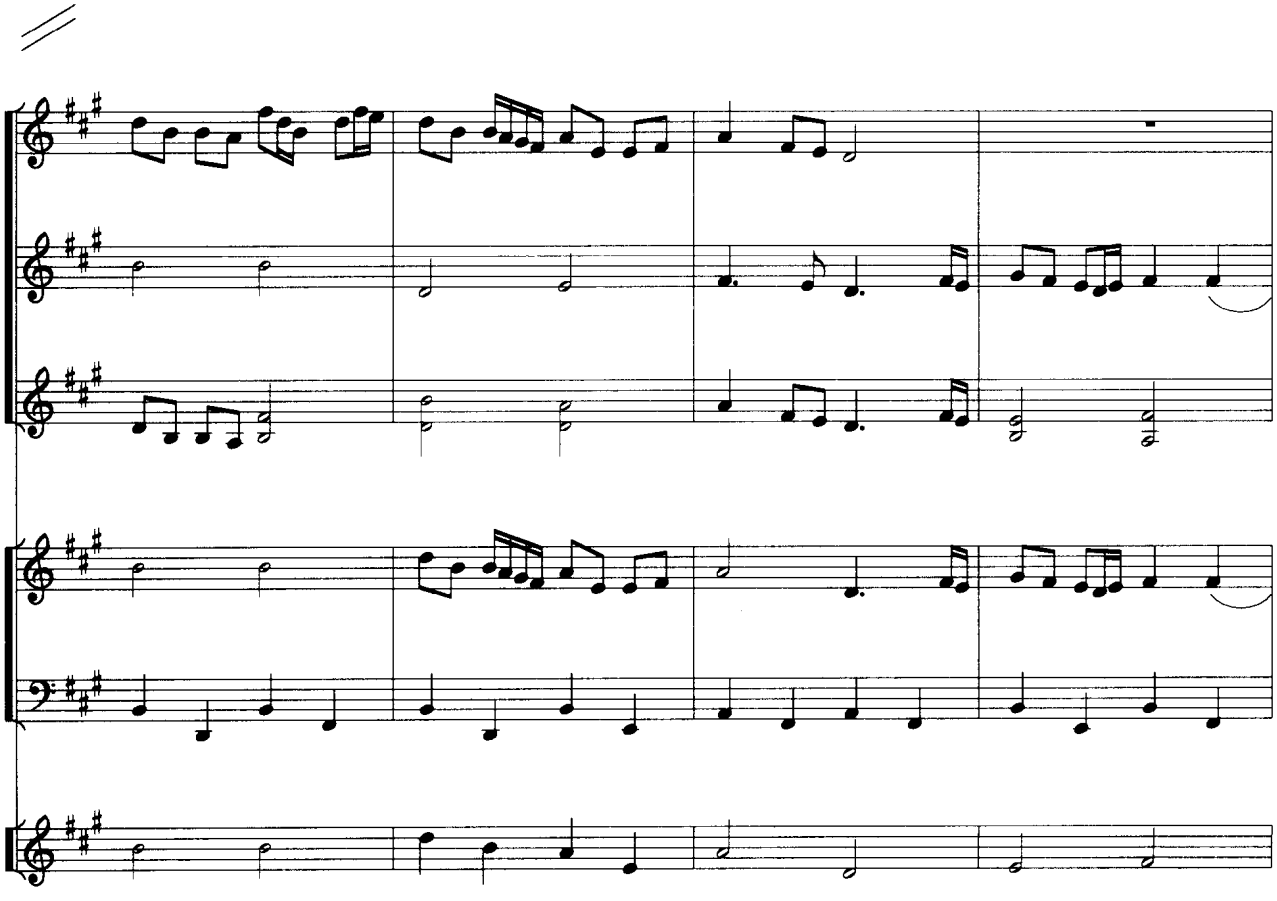


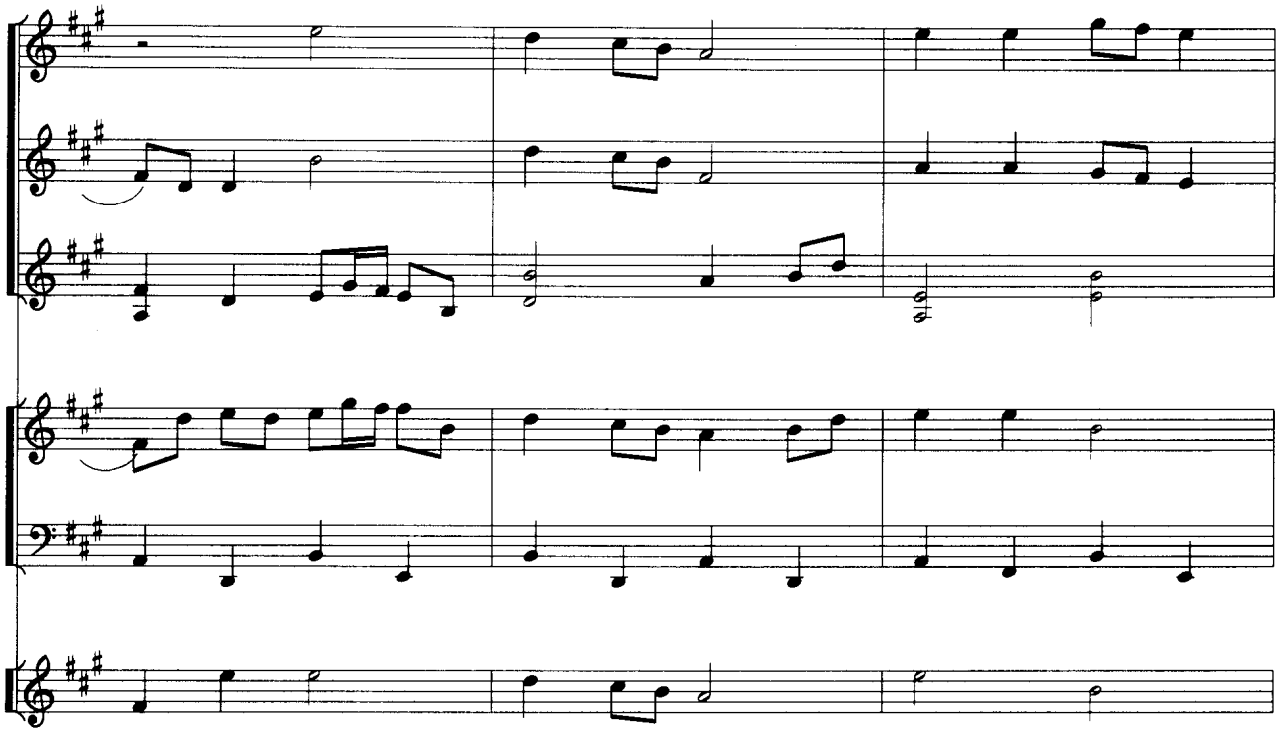
雁儿落(一)

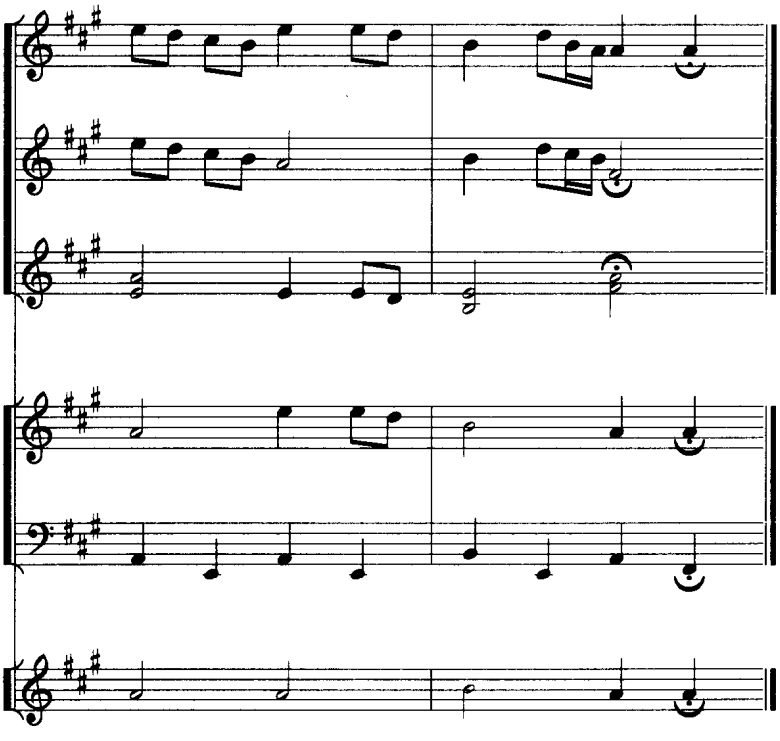
(小　令)







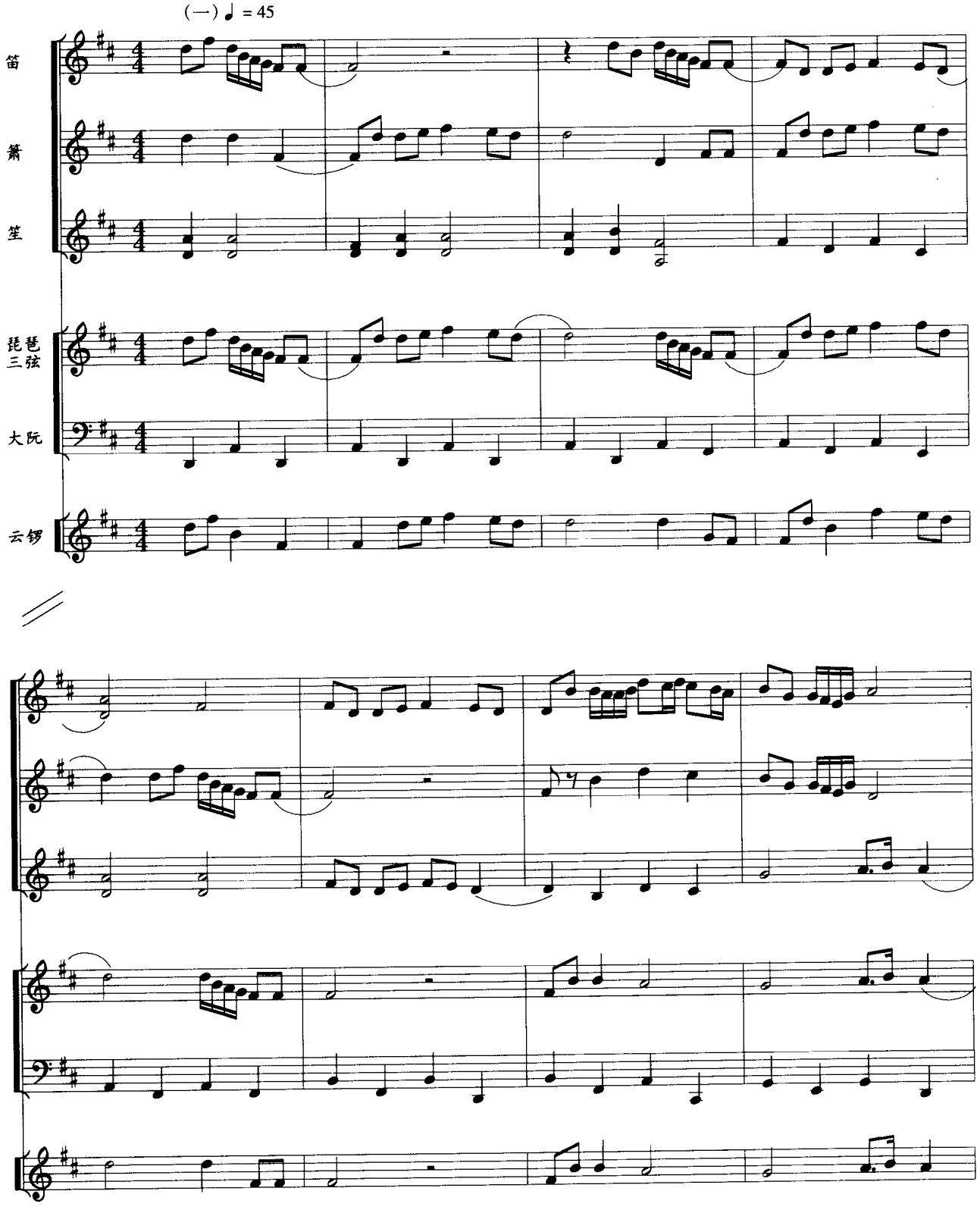


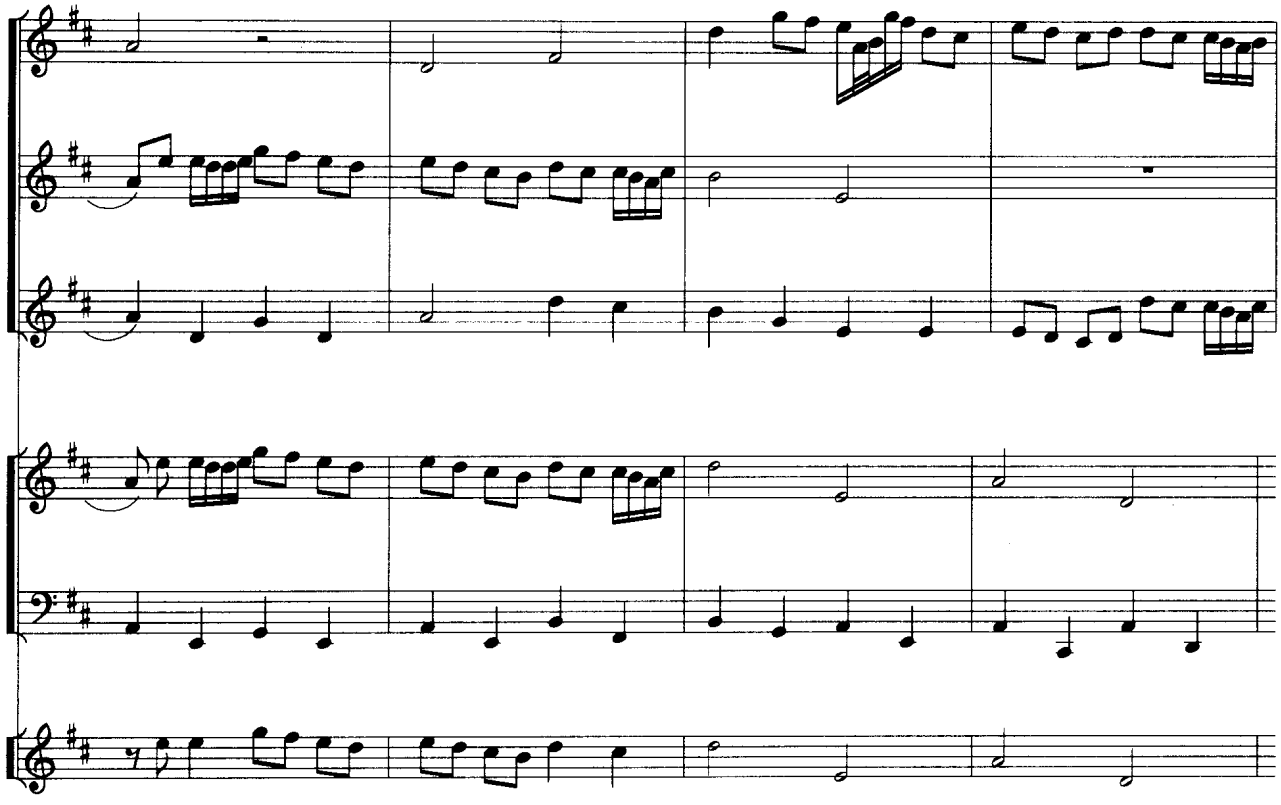


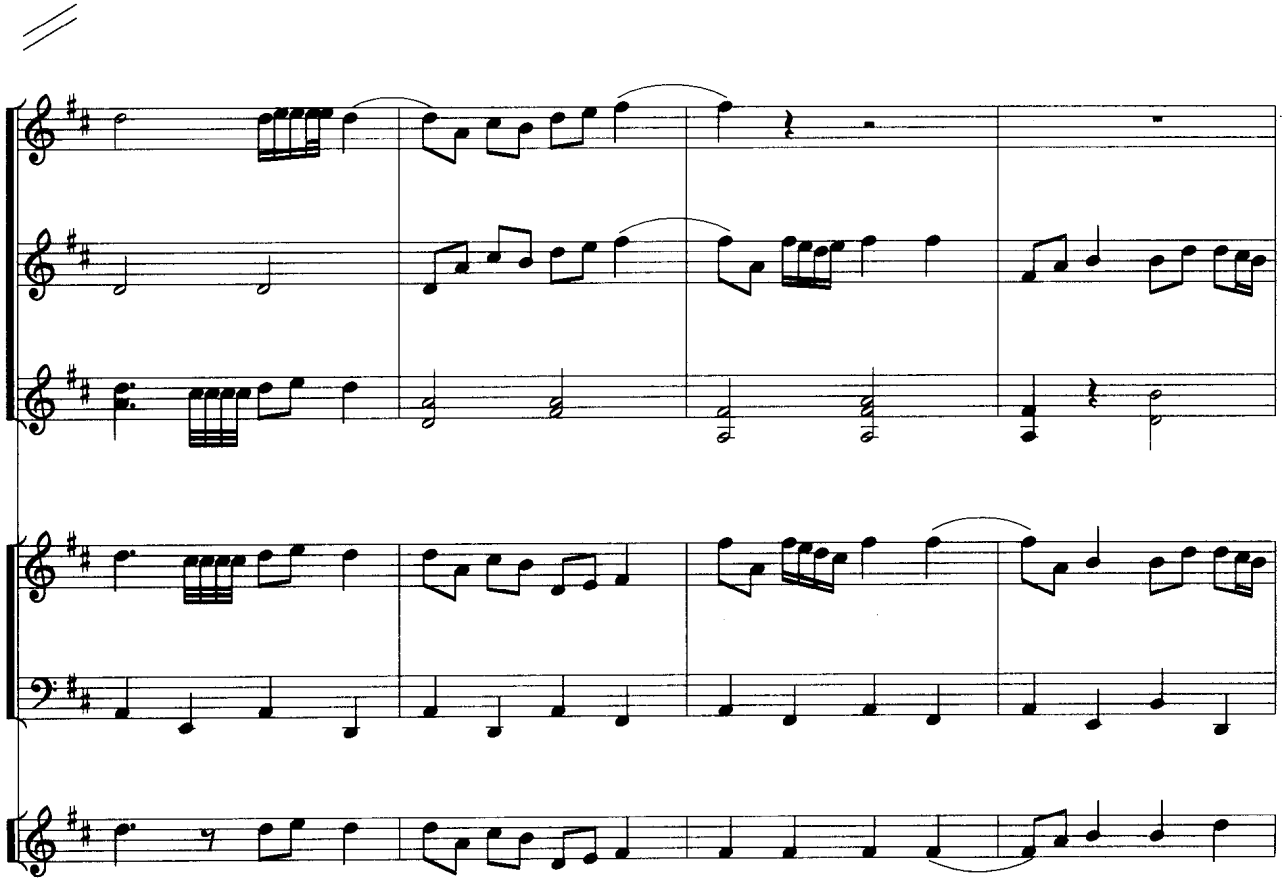
本资料凡A调第七音较平均律低，如按D大调演(唱)奏用首调唱名法，将第四音音高略低于G，调性感觉较好。

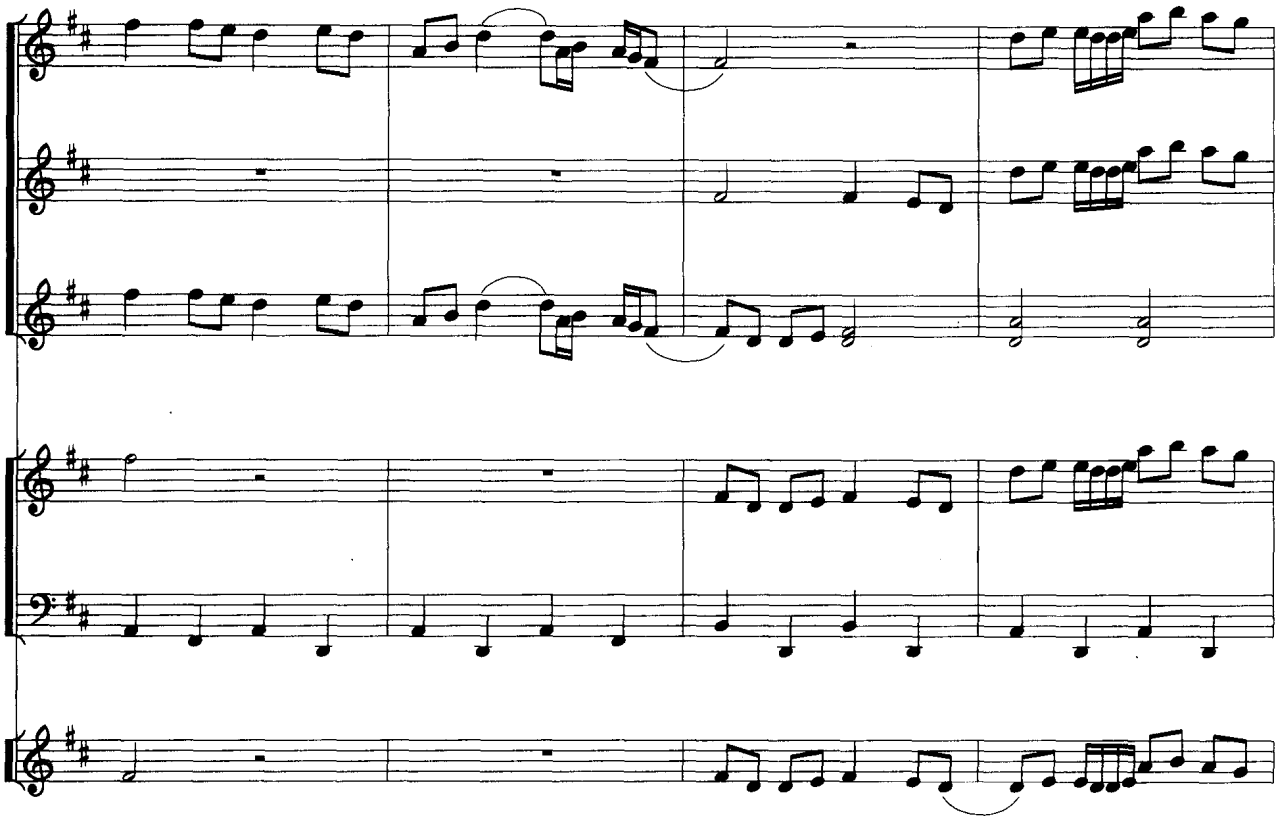
哪吒令

（正　套）

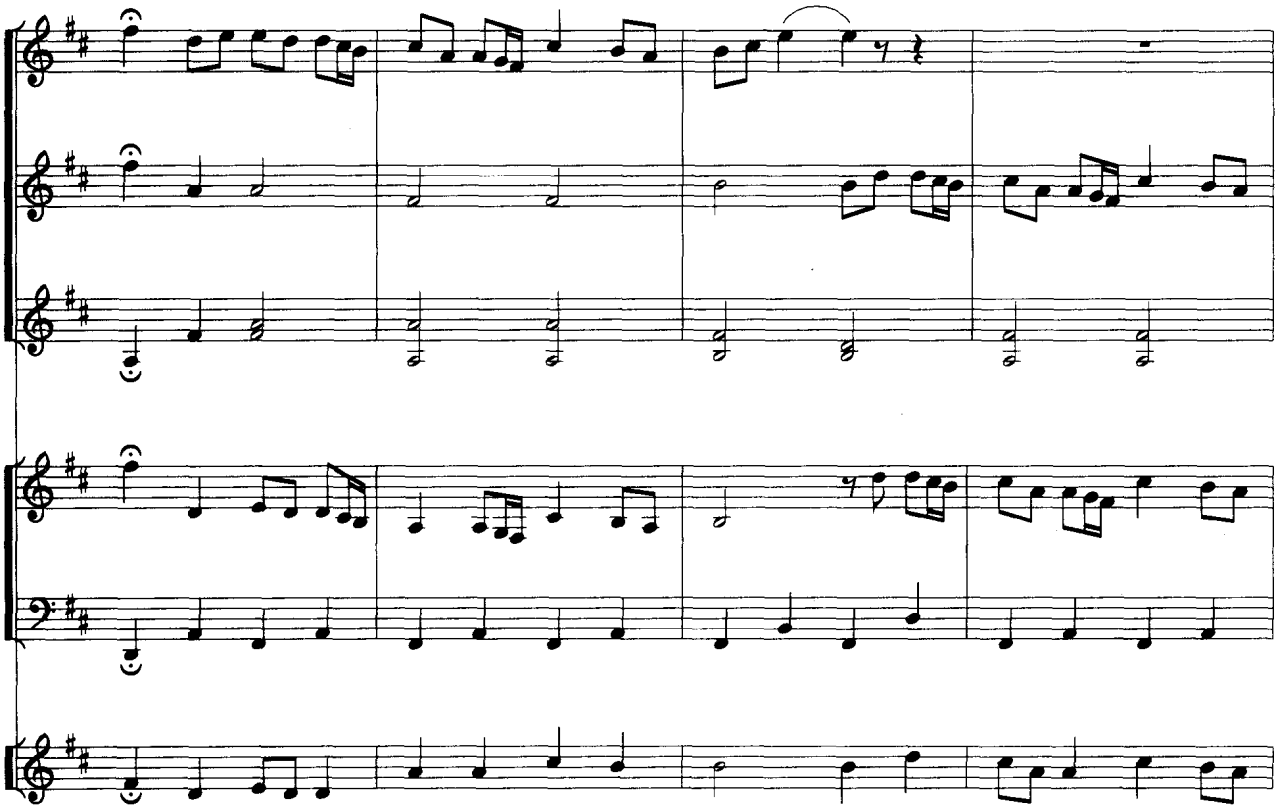


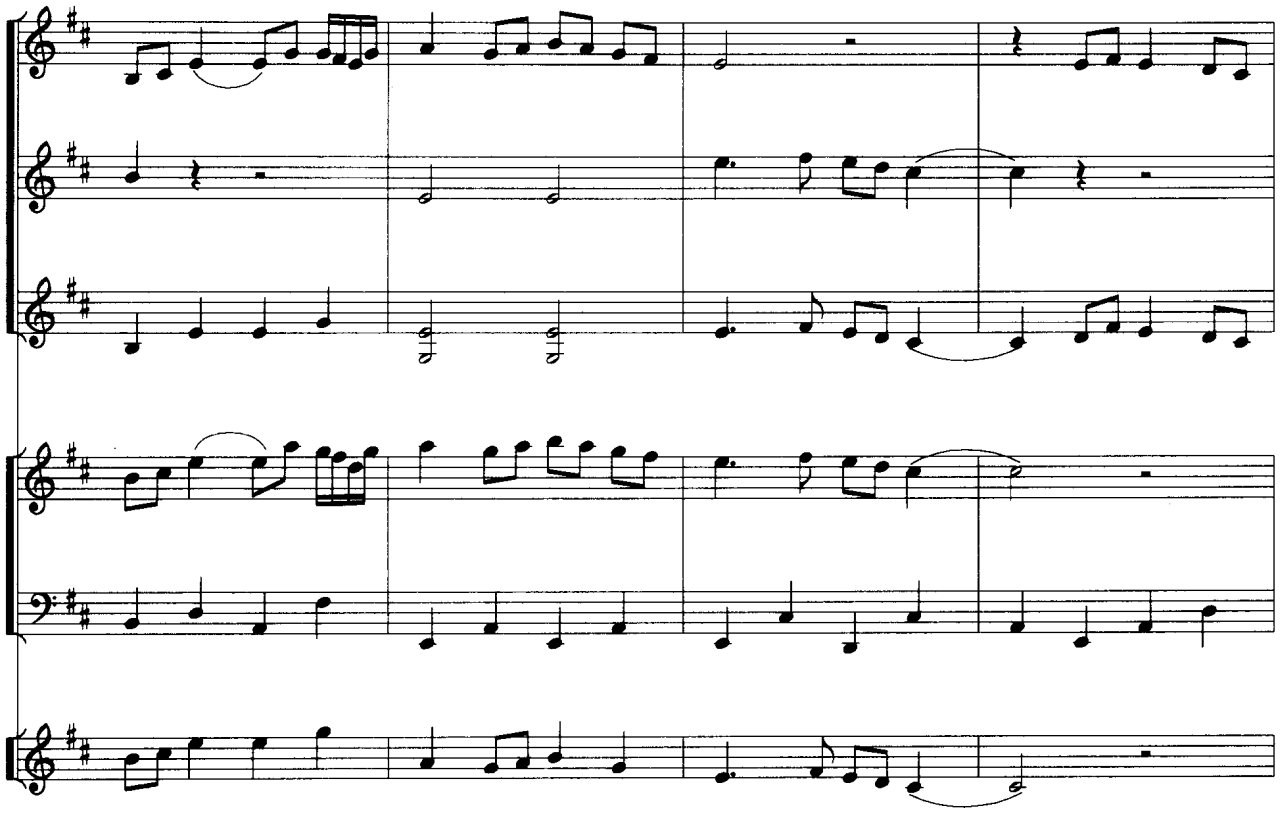


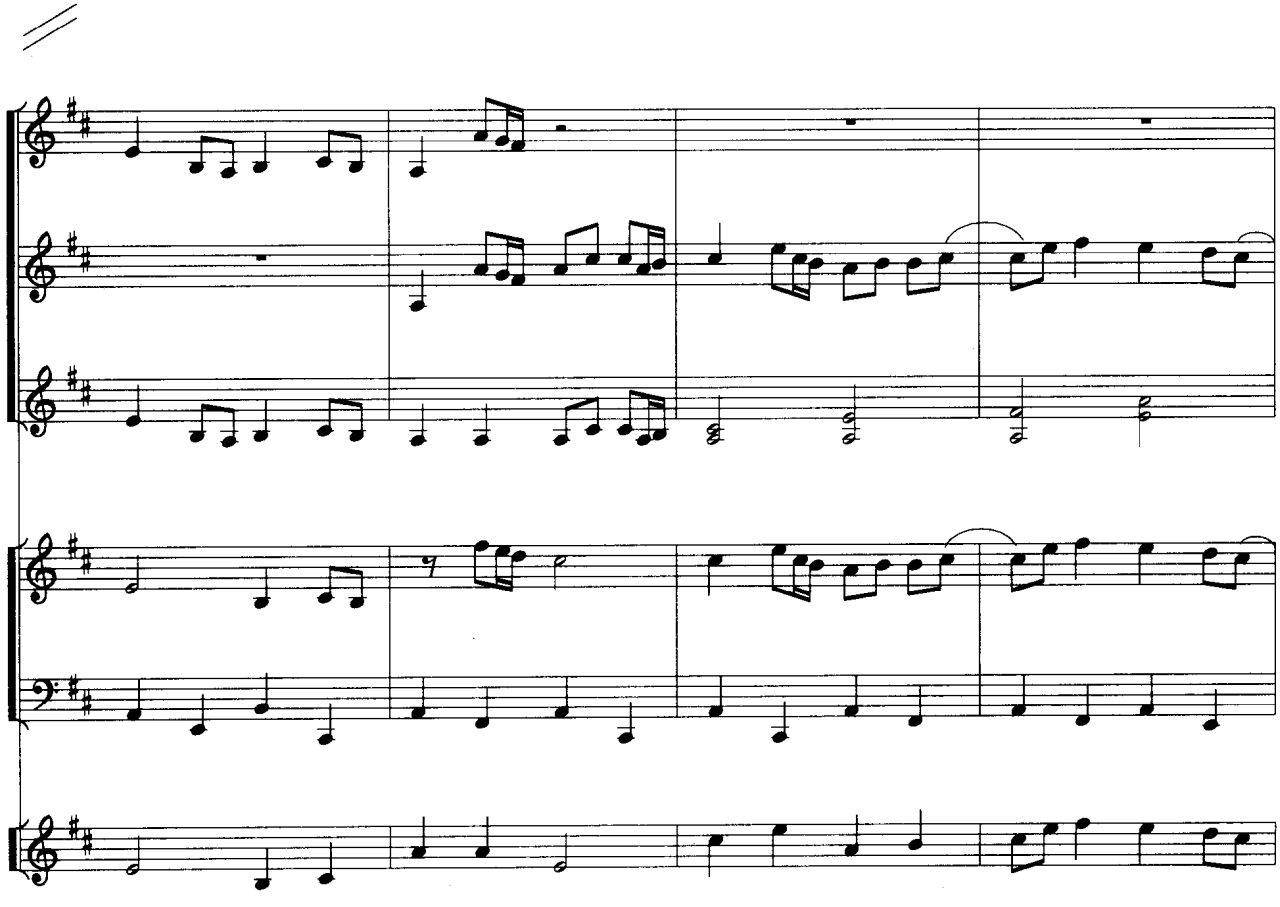


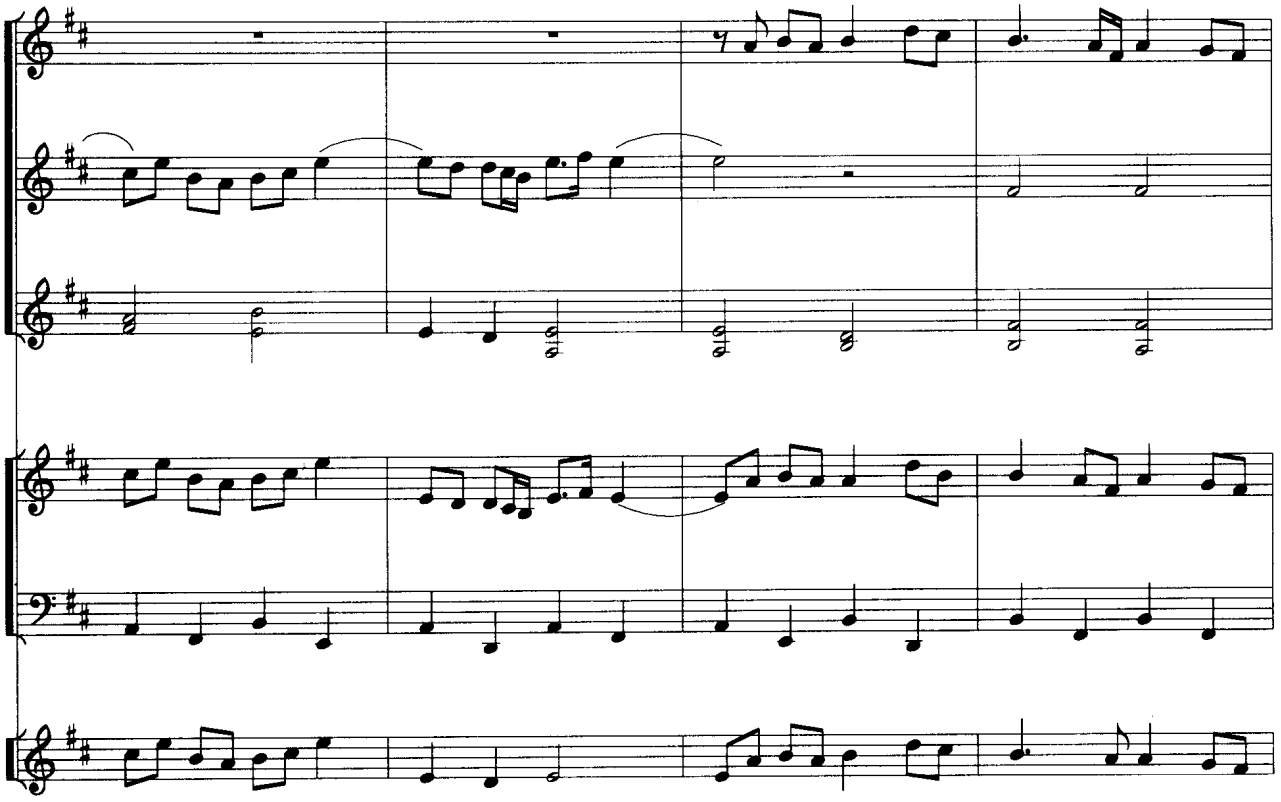


(二)

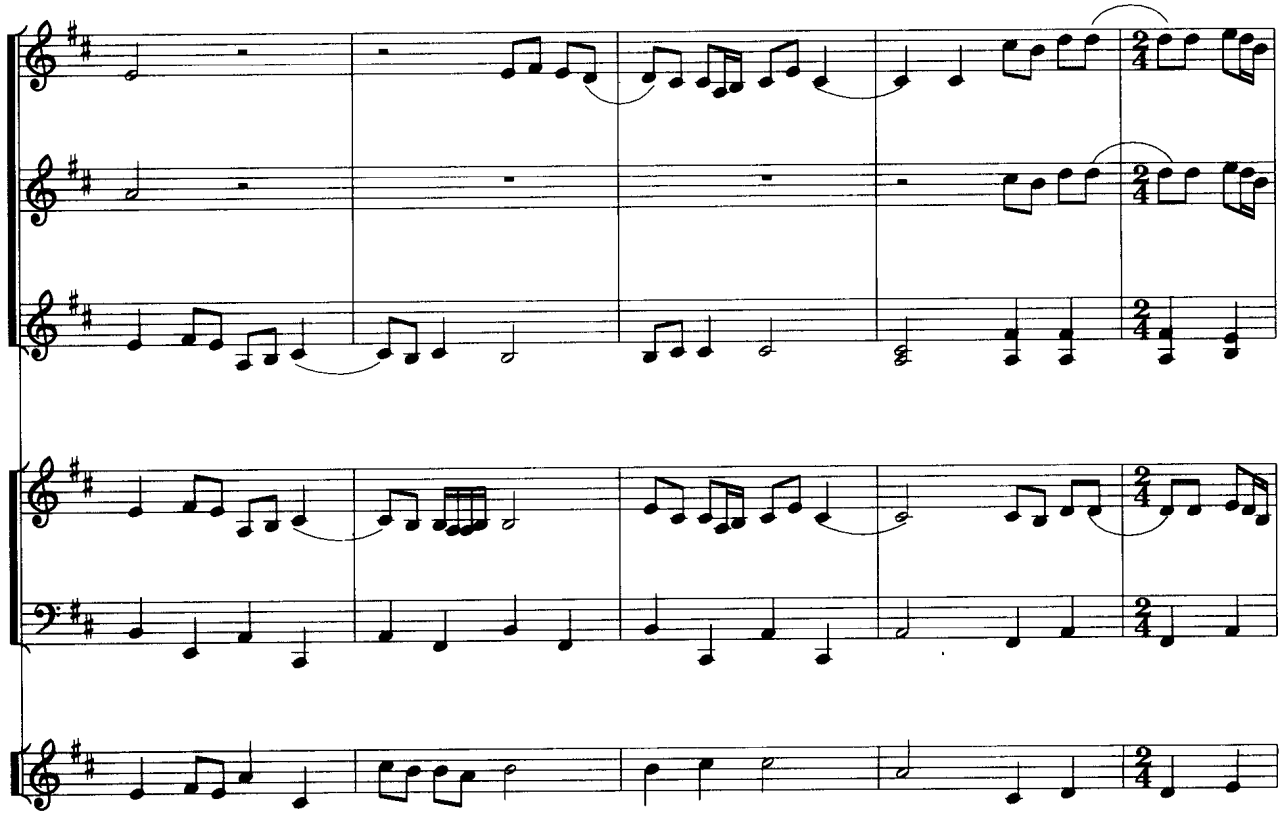


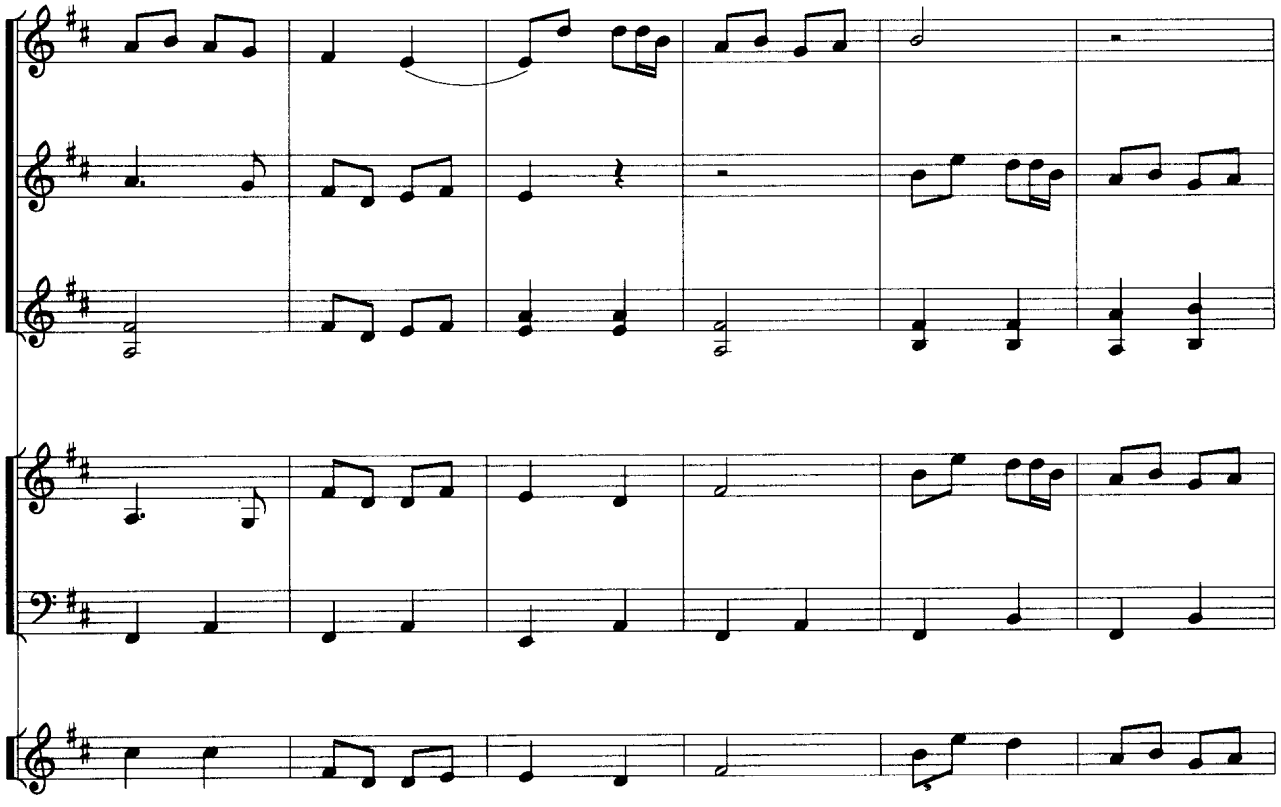


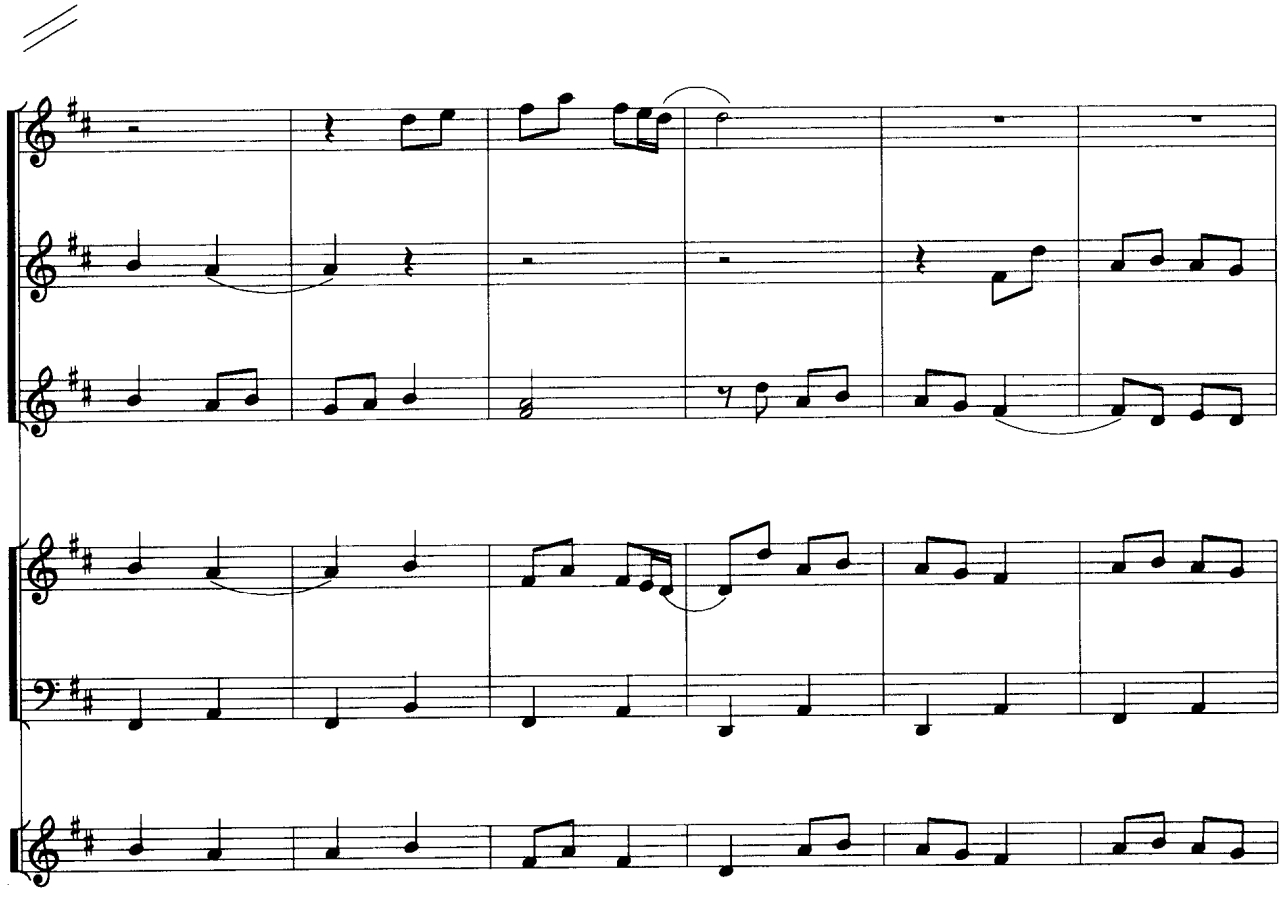


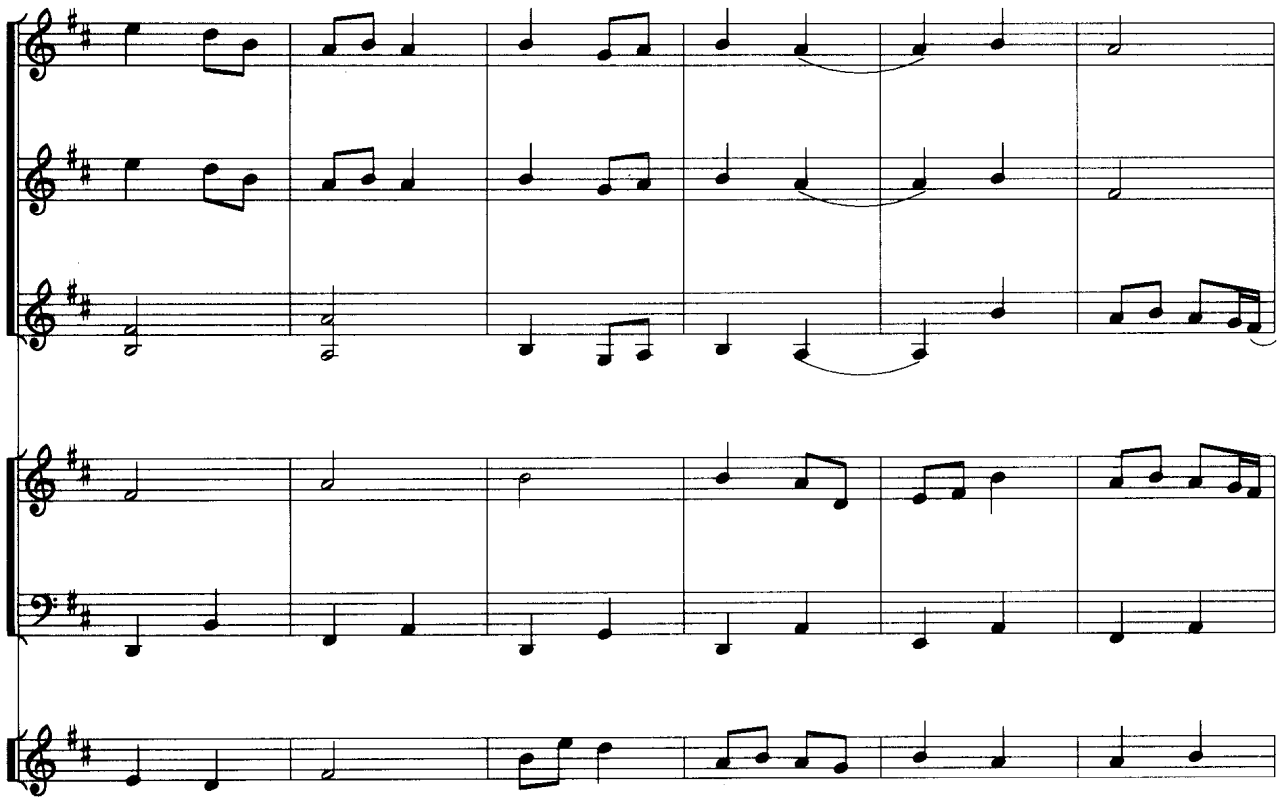


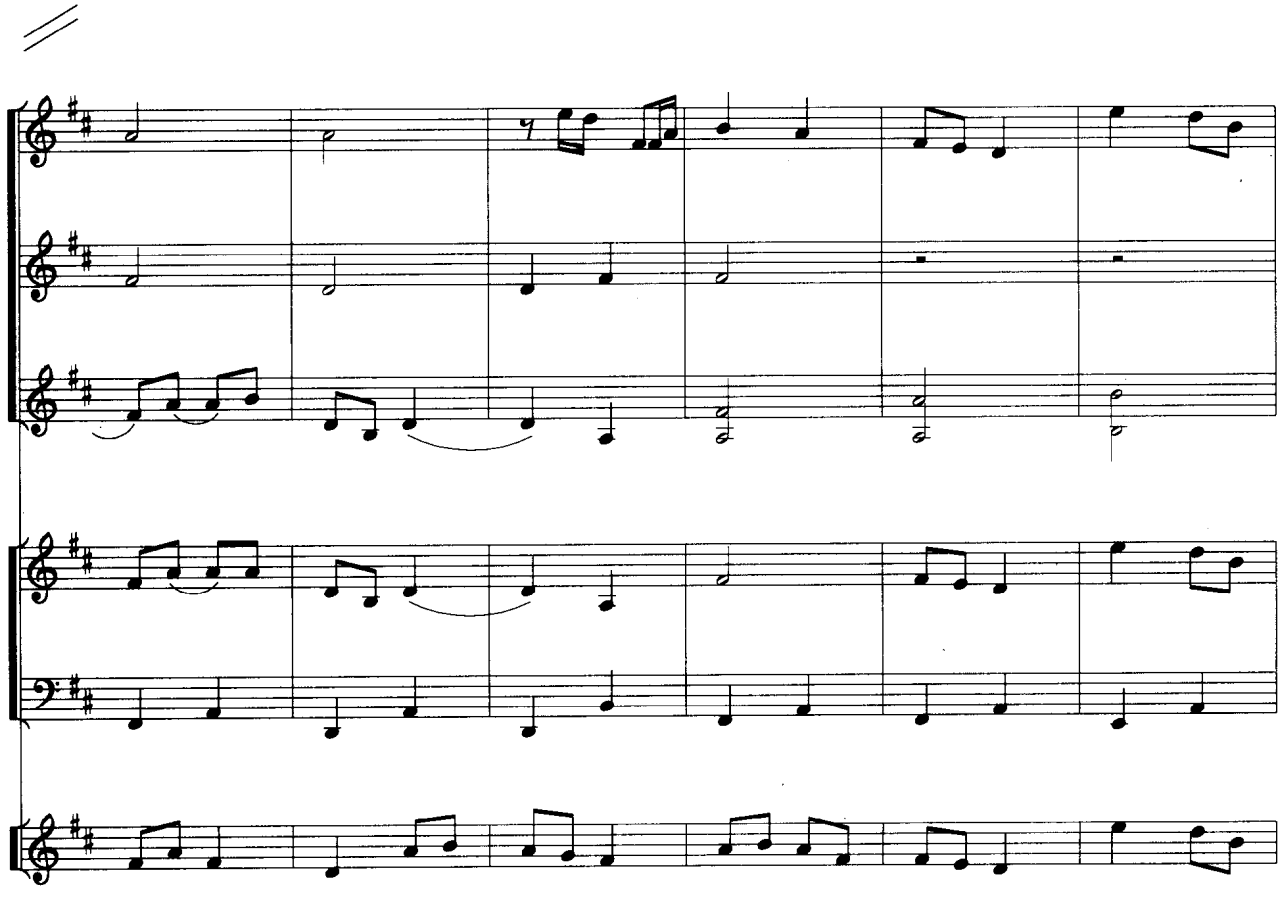
(三) ♩ = 60

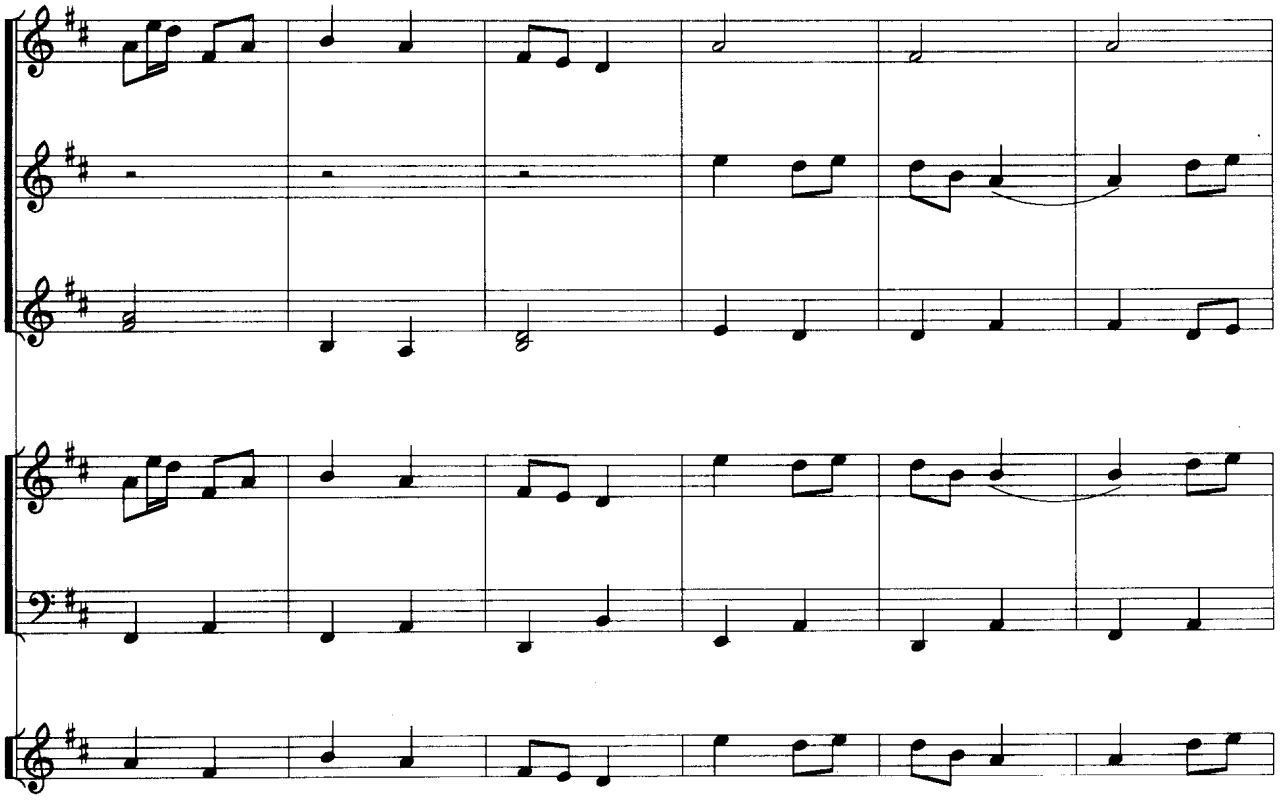


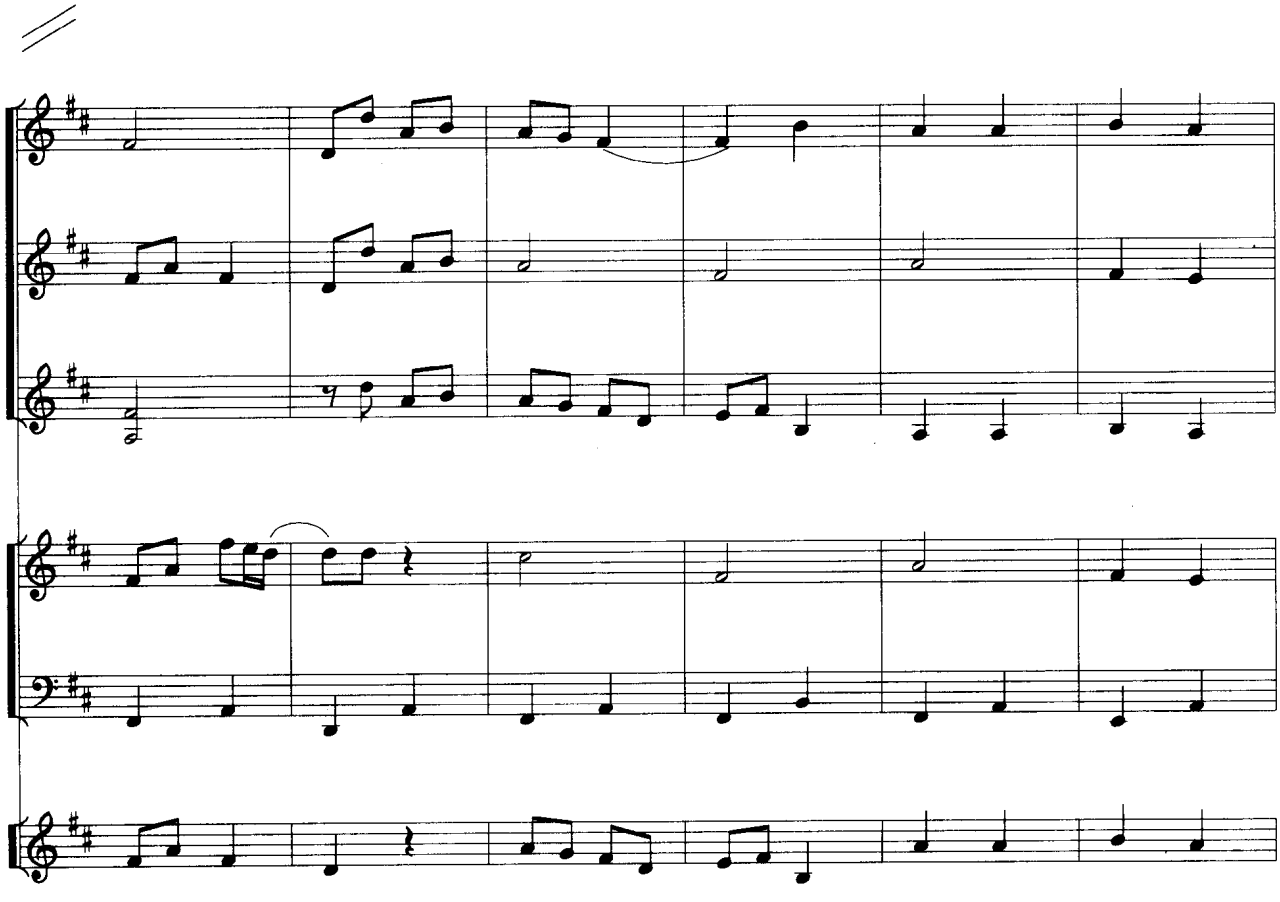


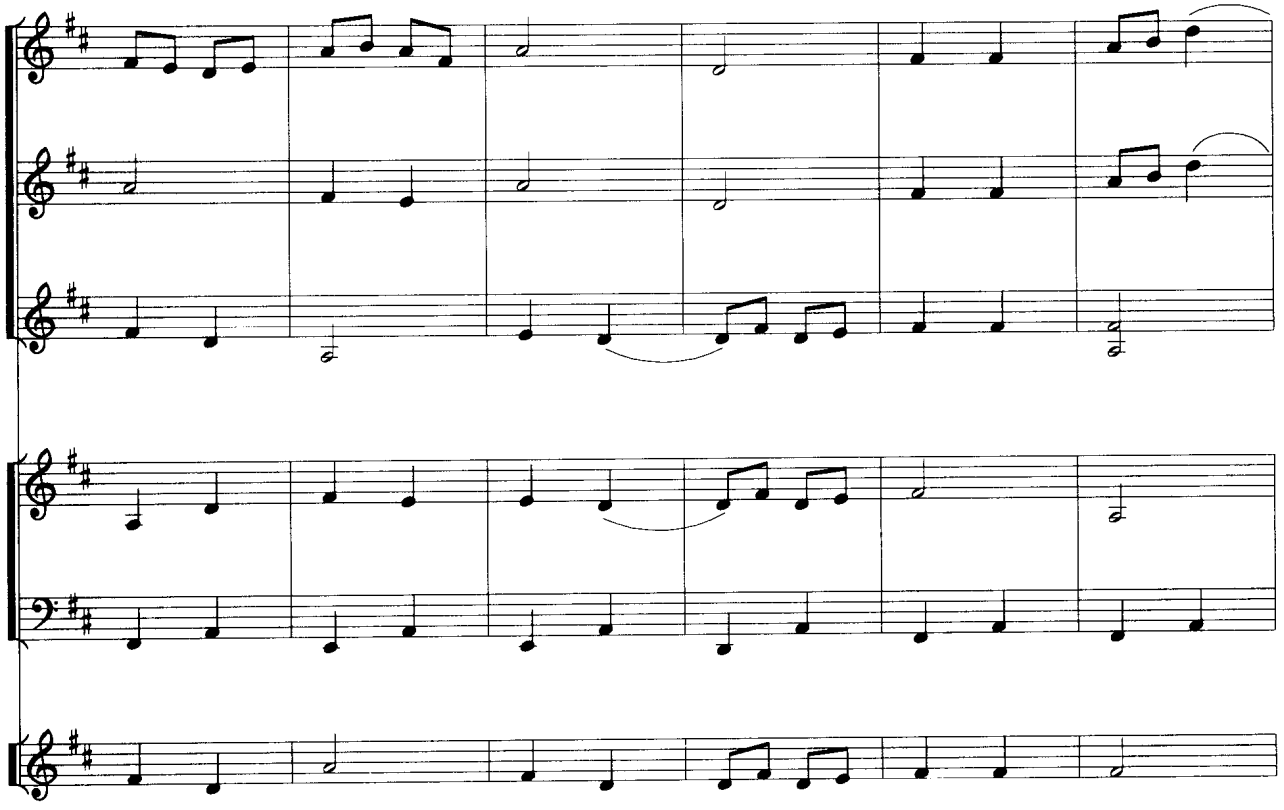


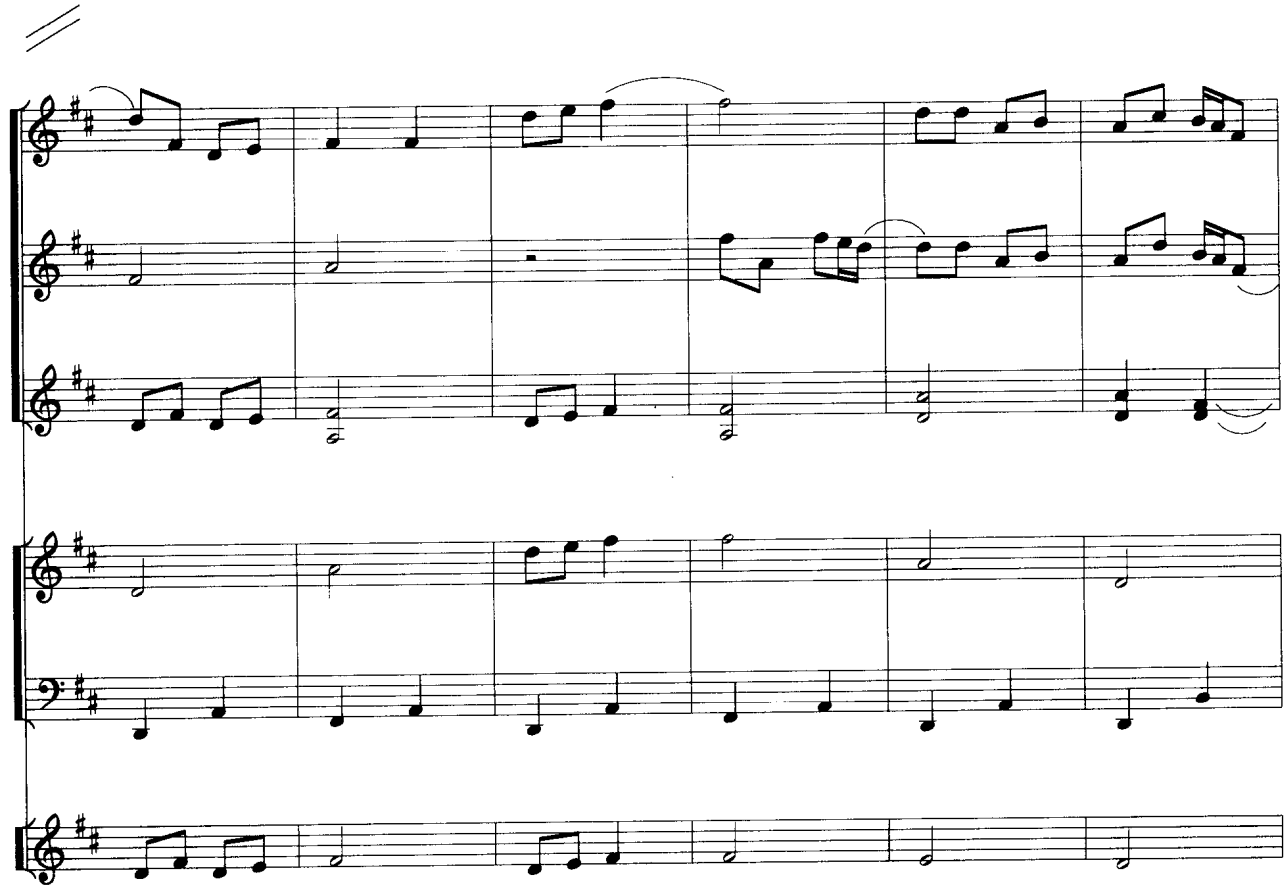




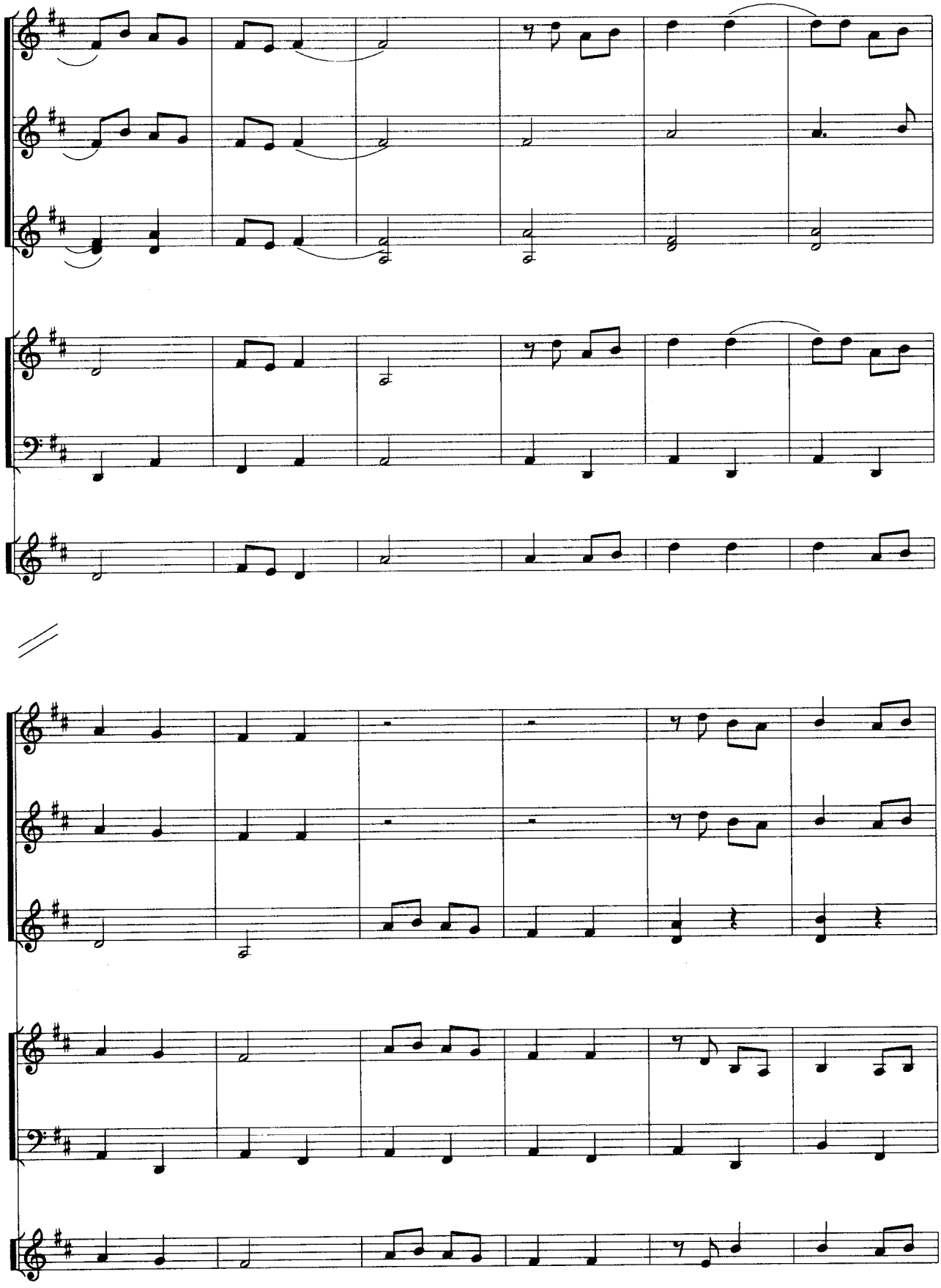


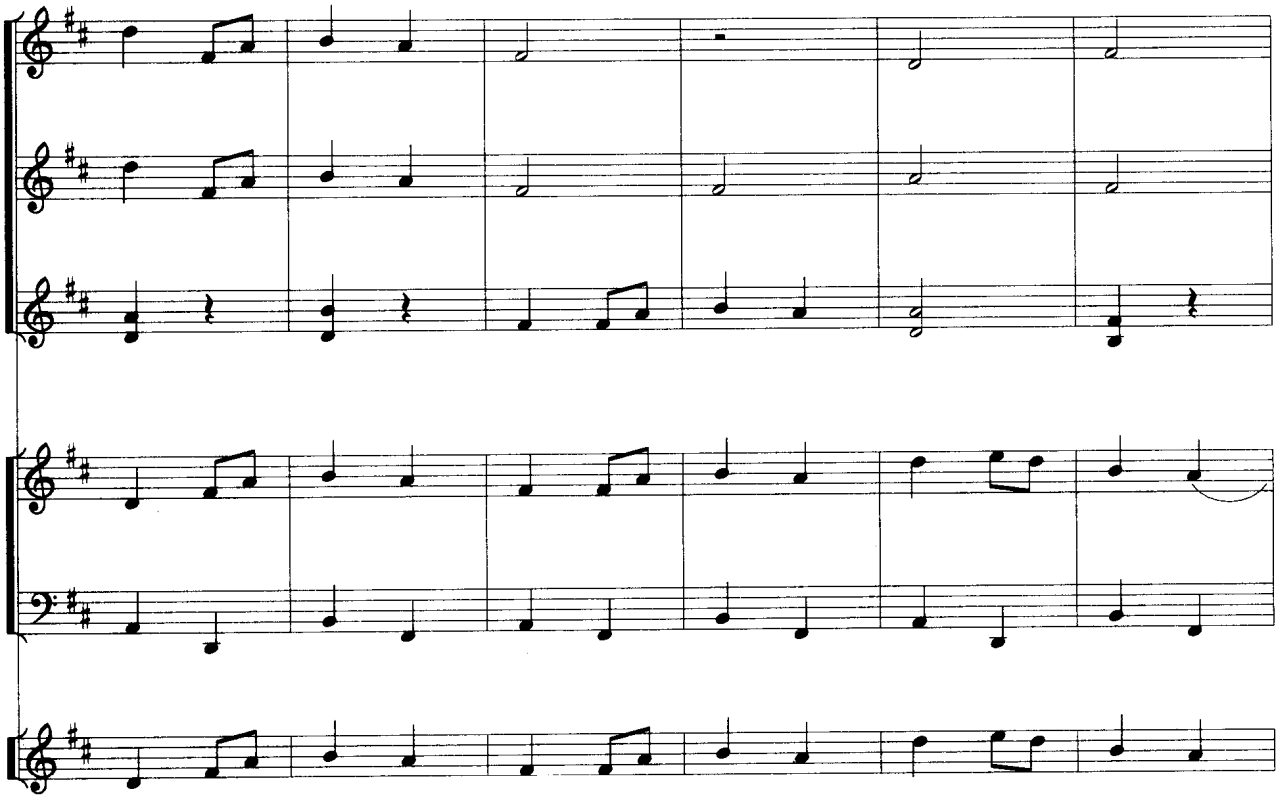


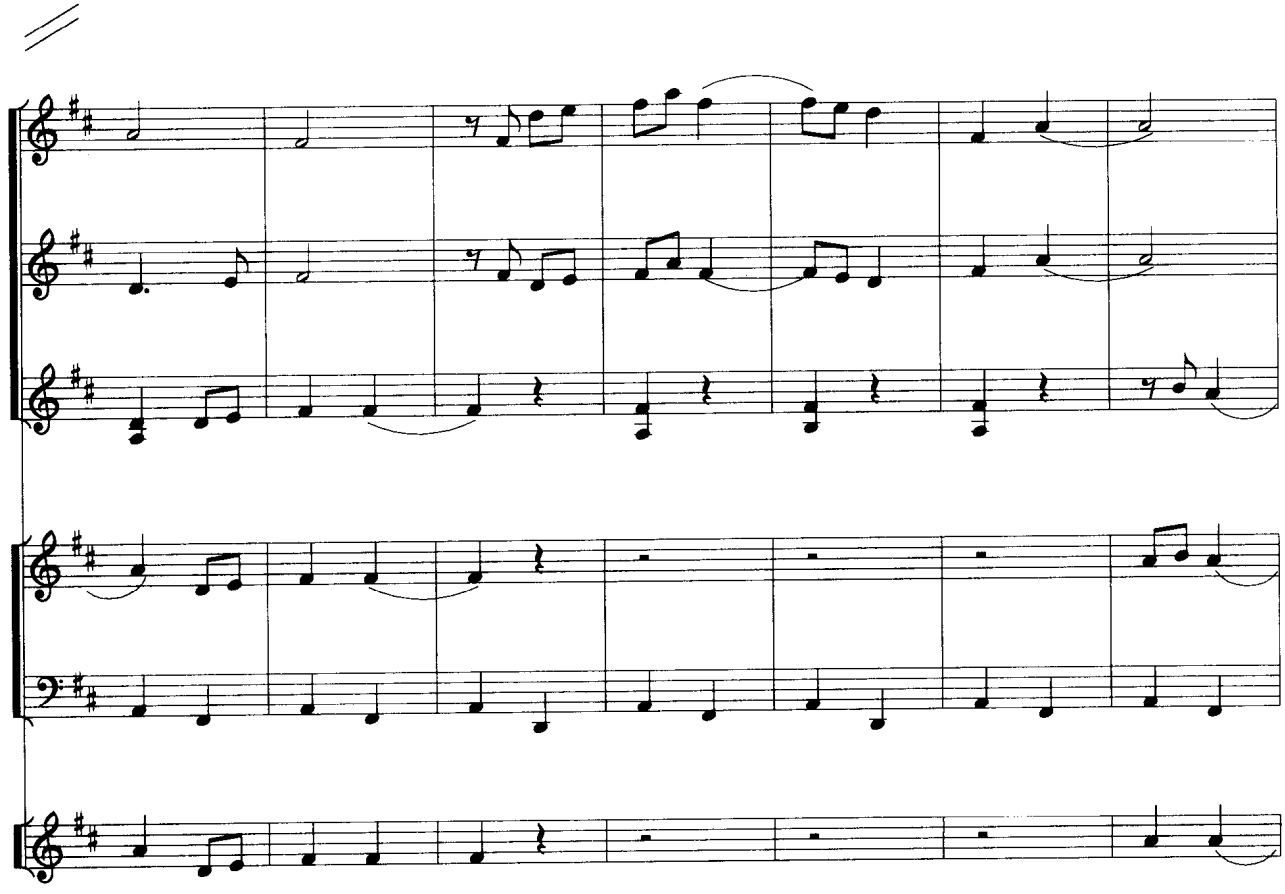


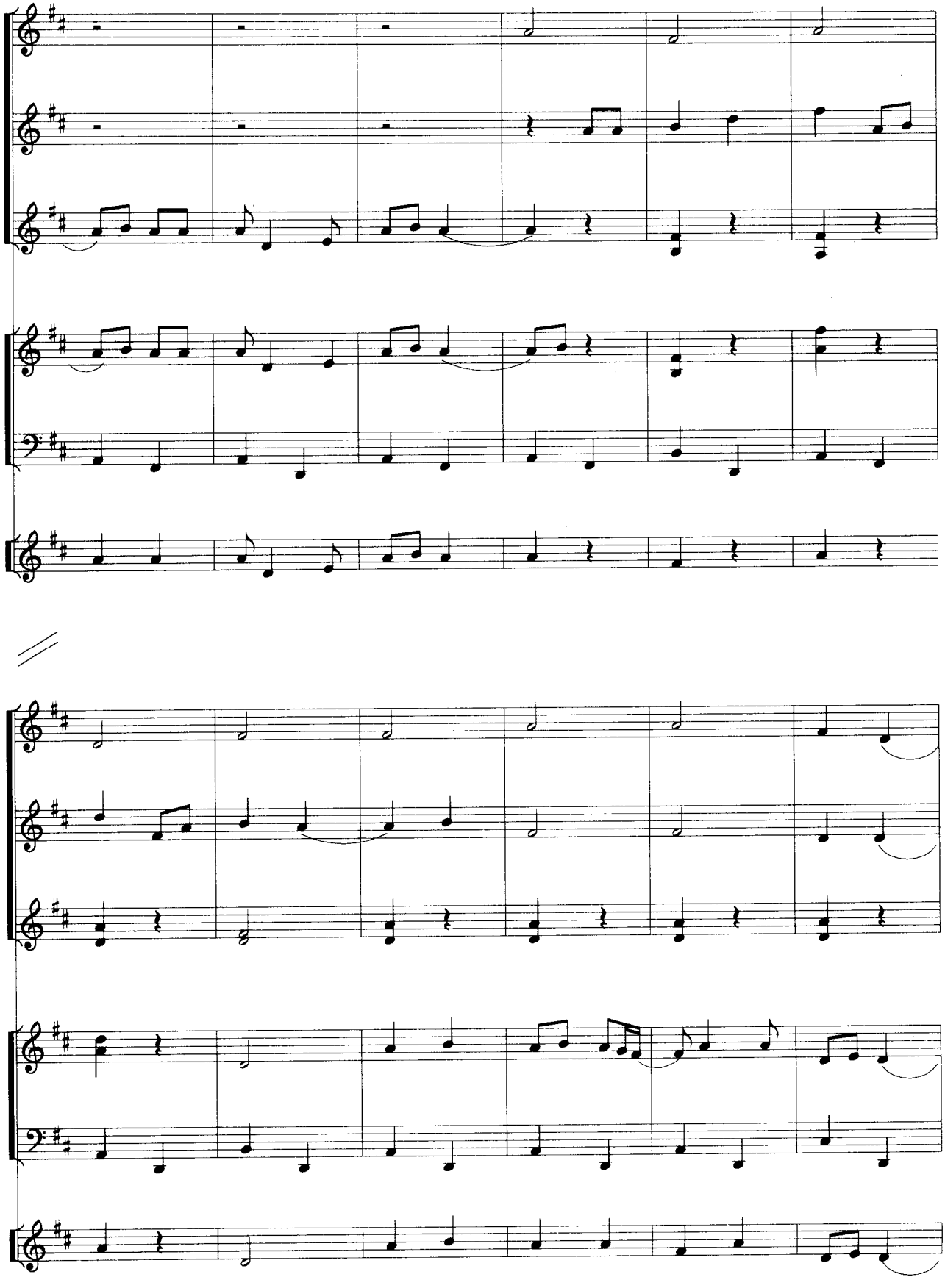


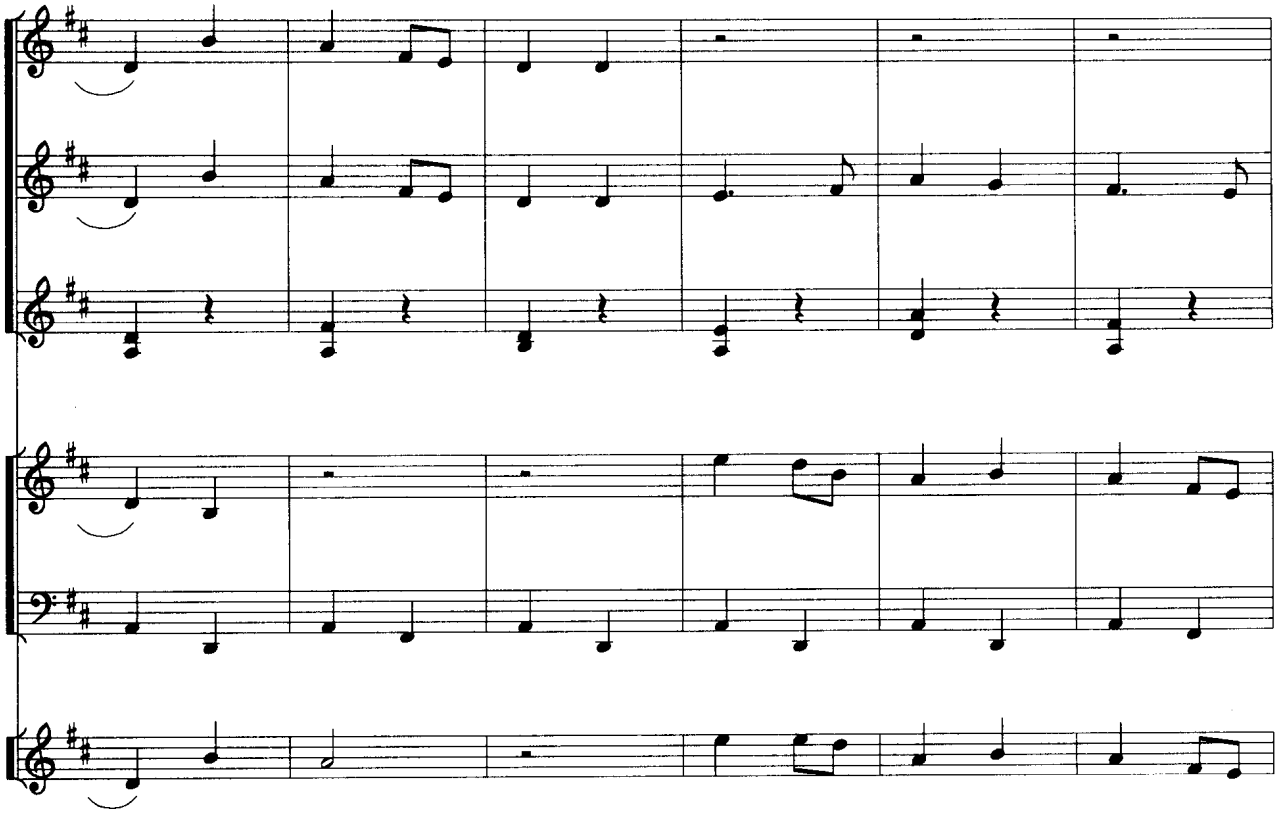
（四）

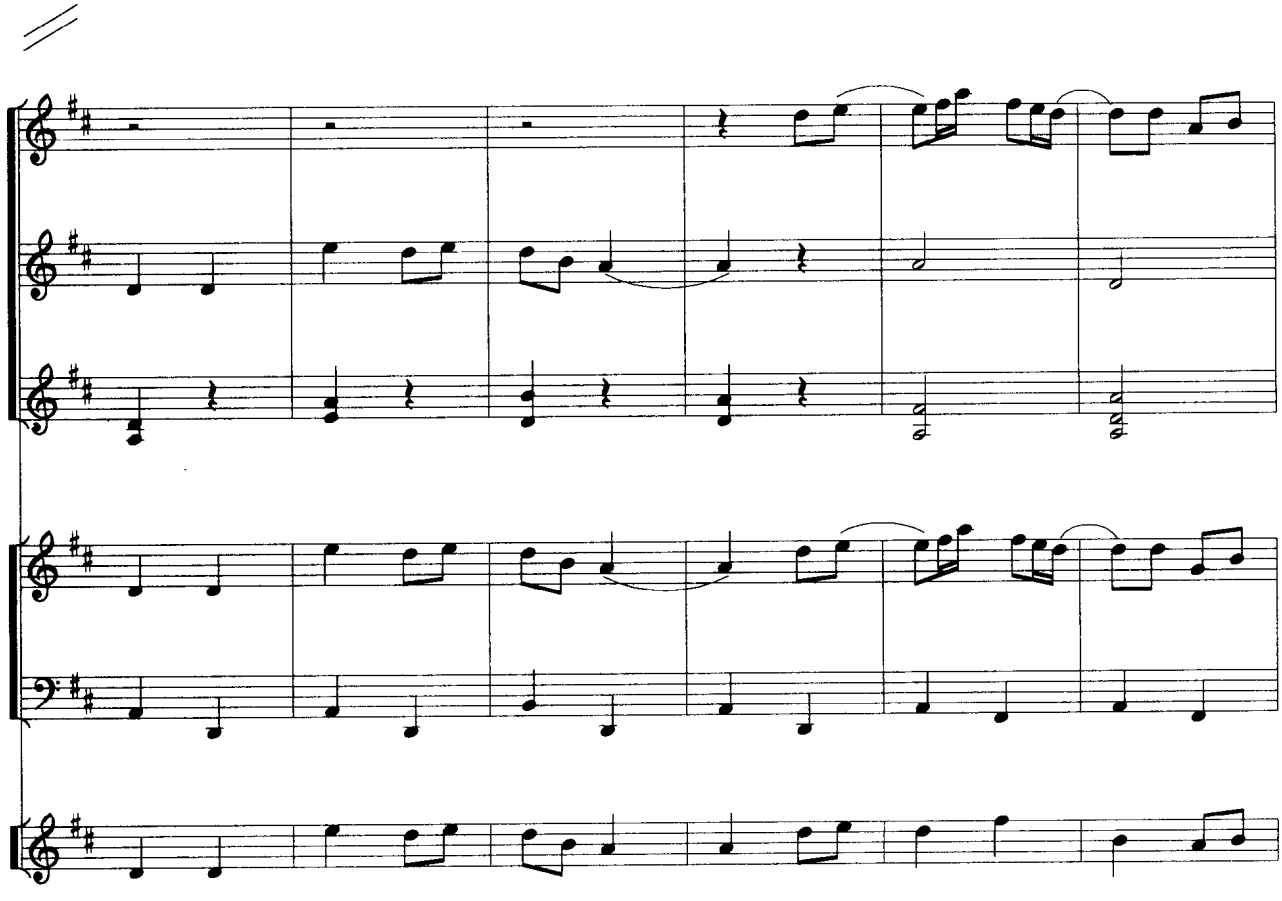


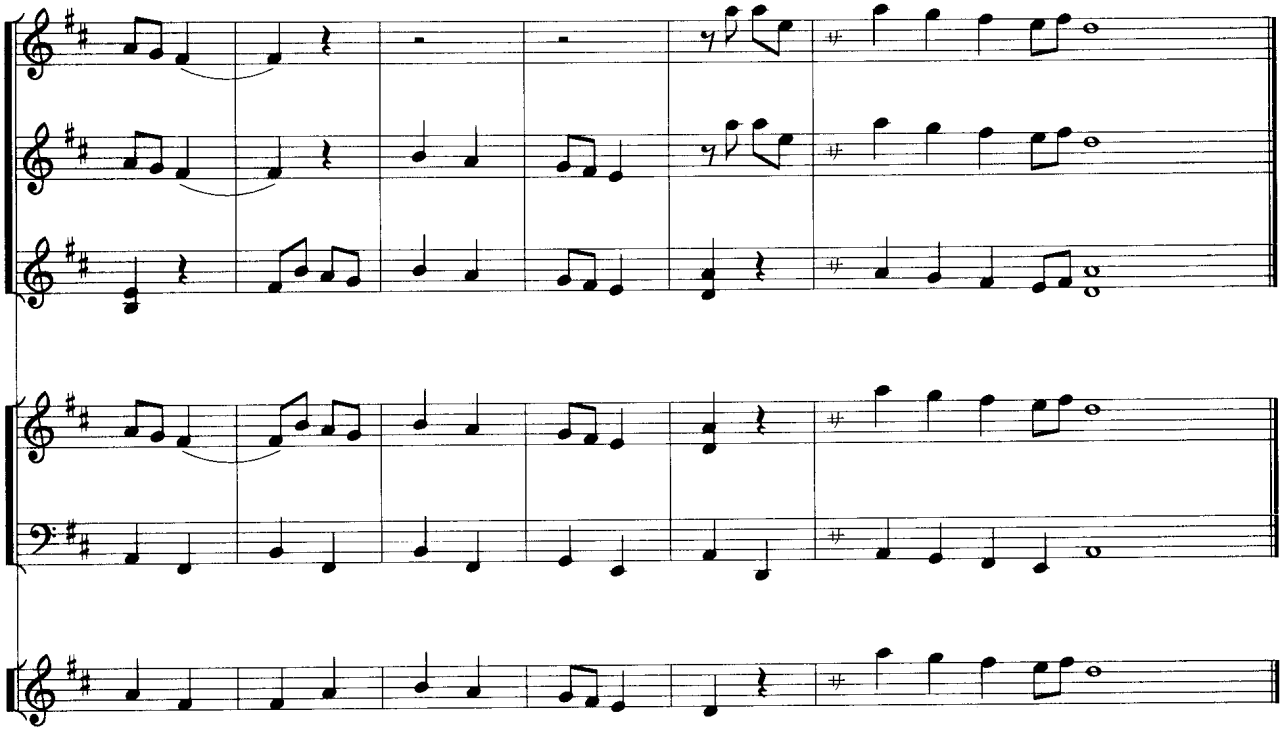






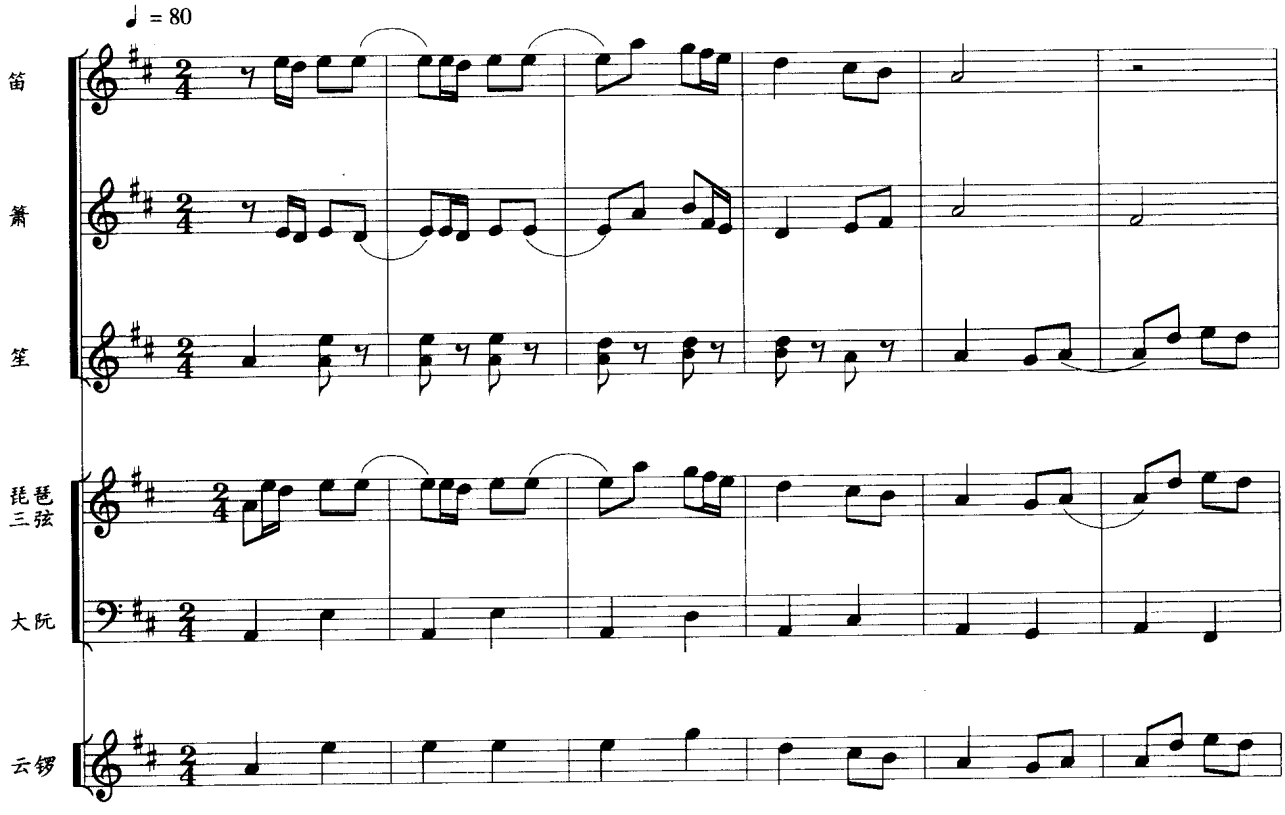


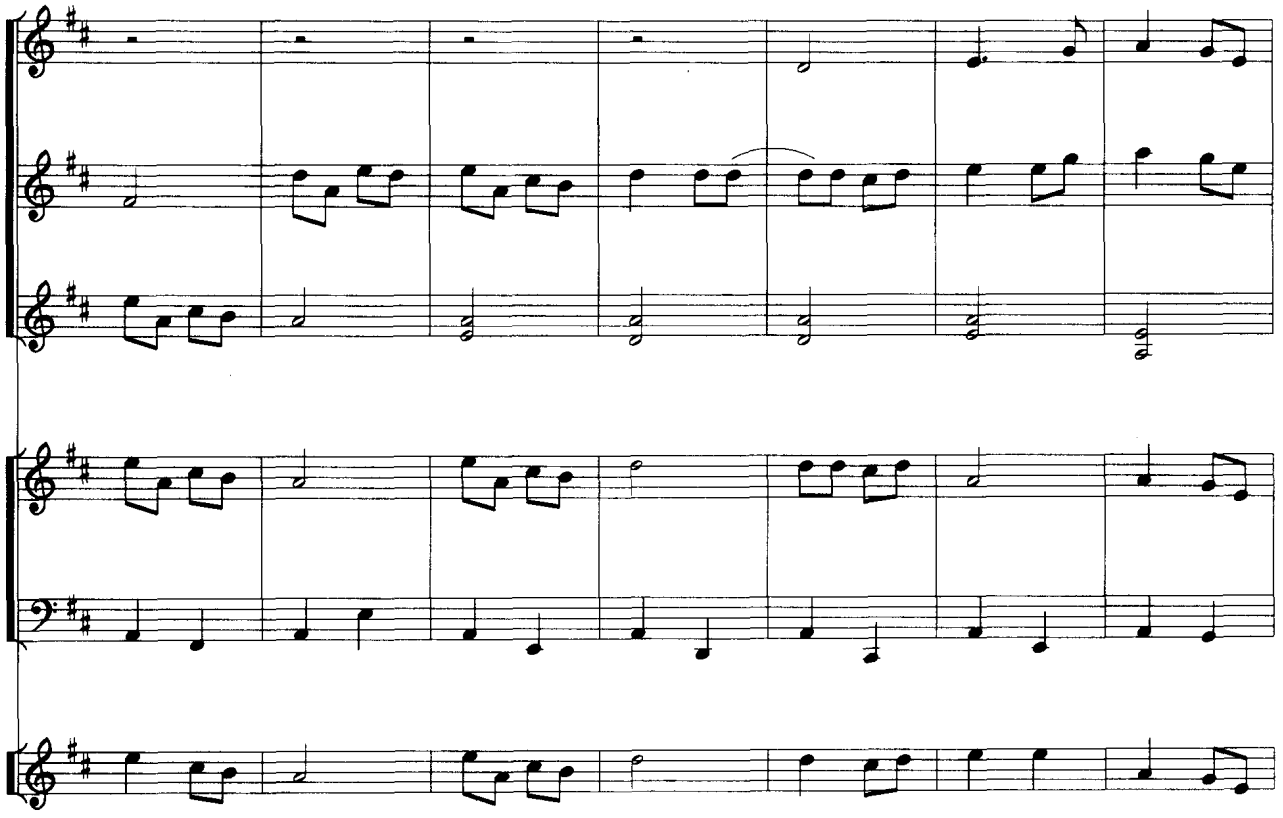


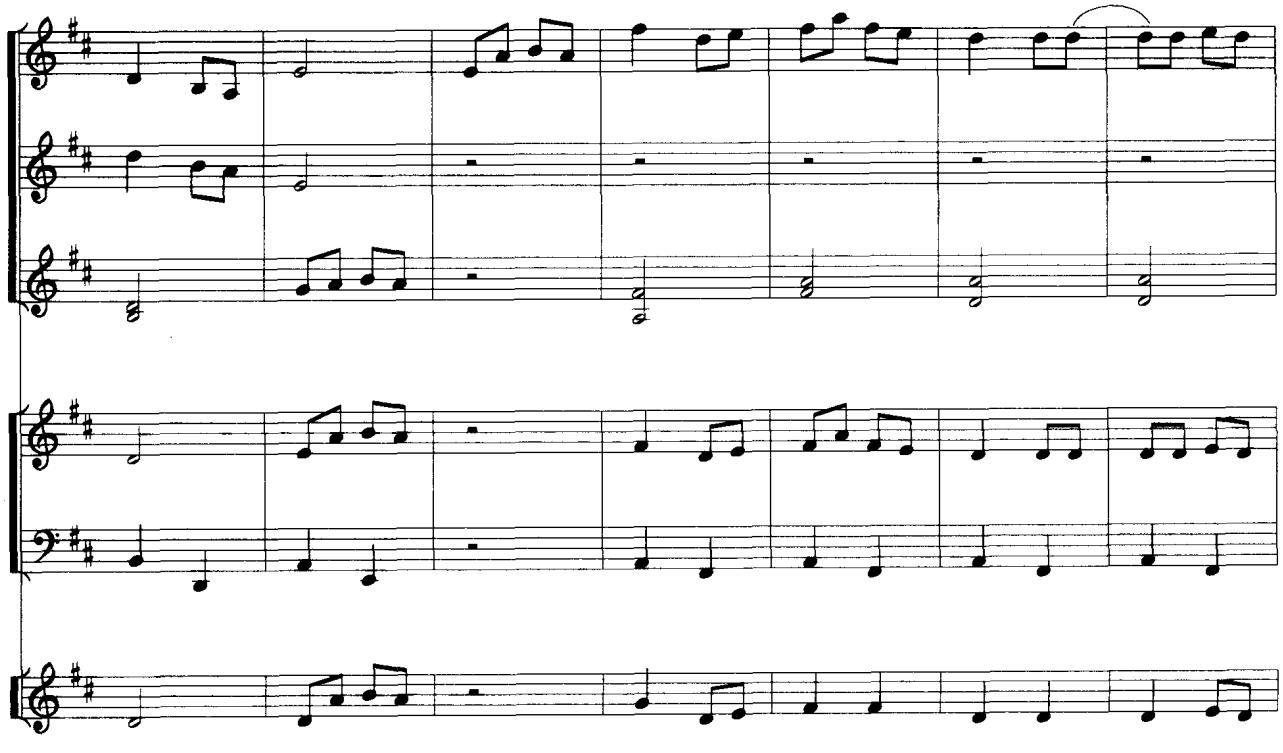


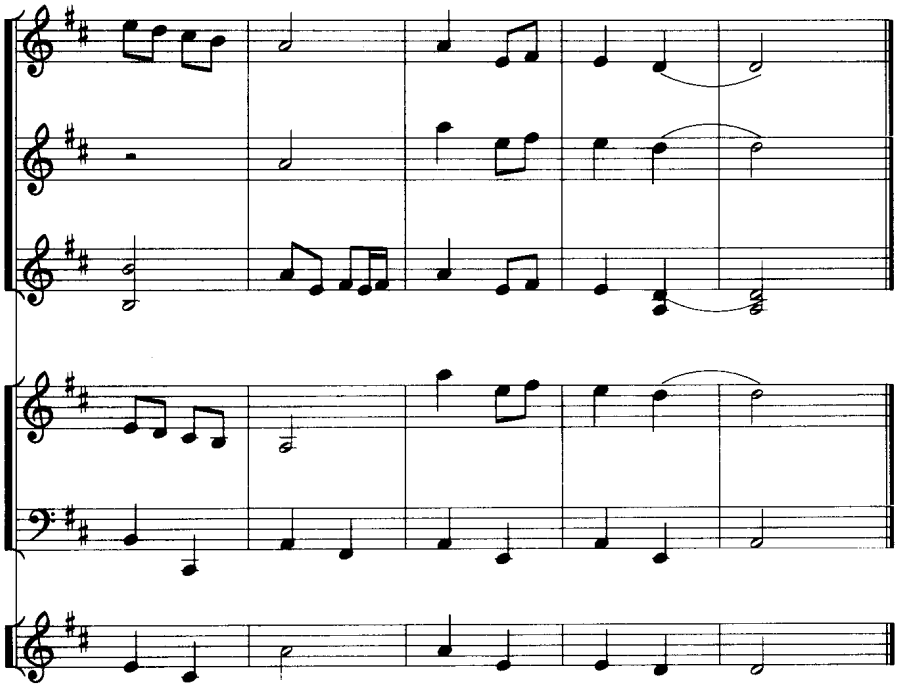
寄生草(令　套)

寄生草

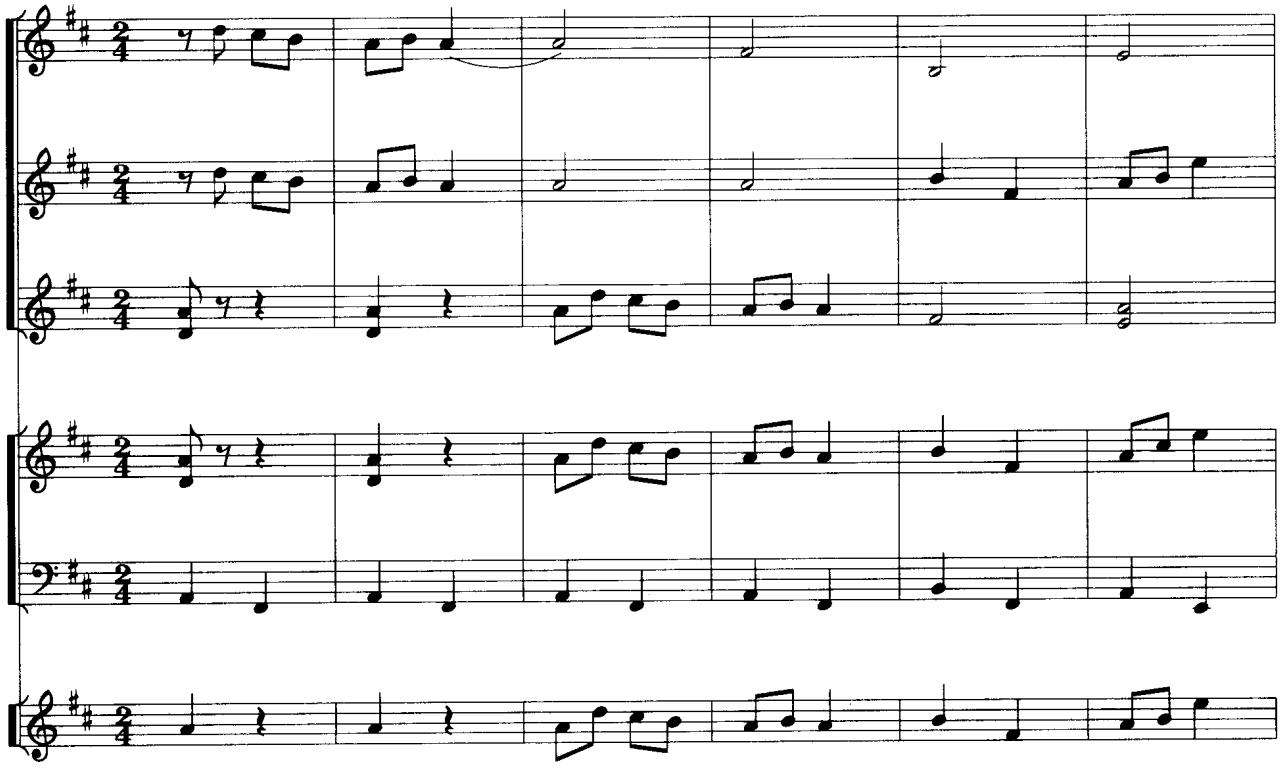


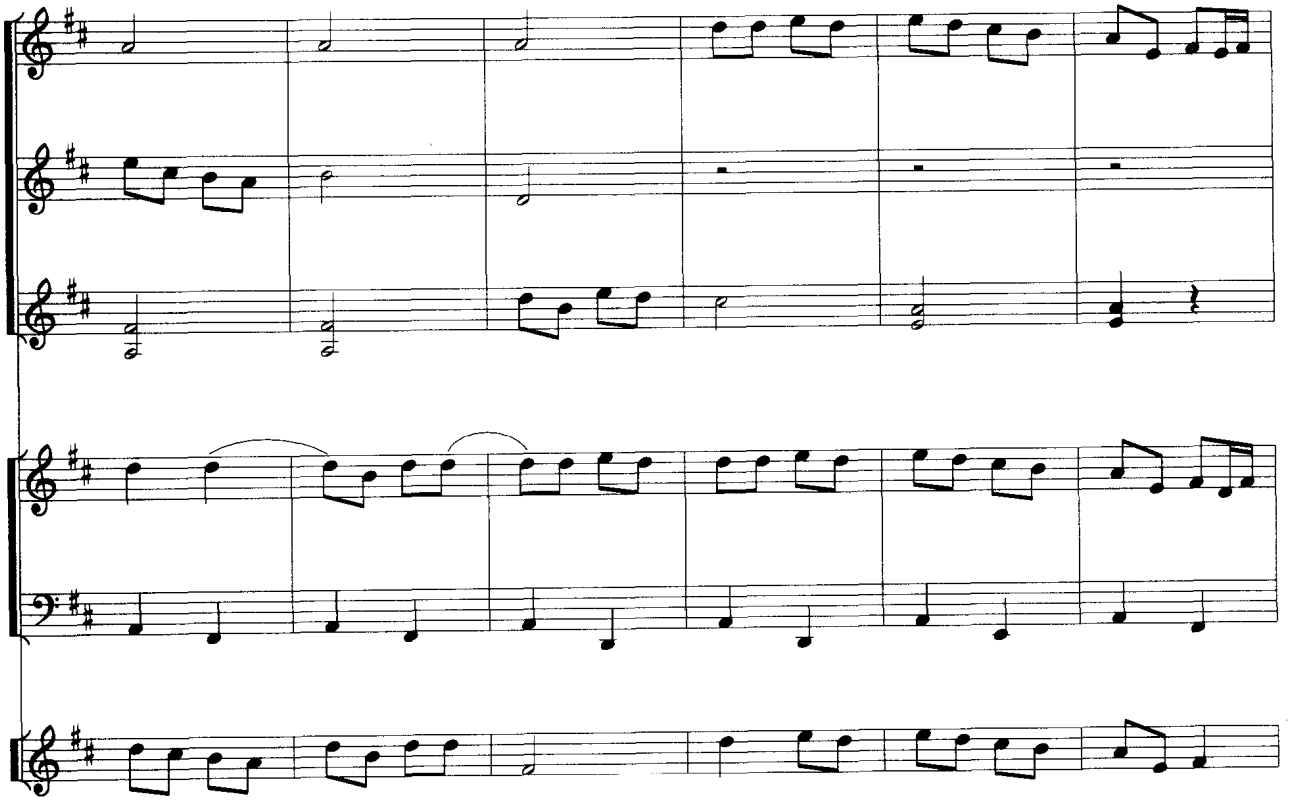


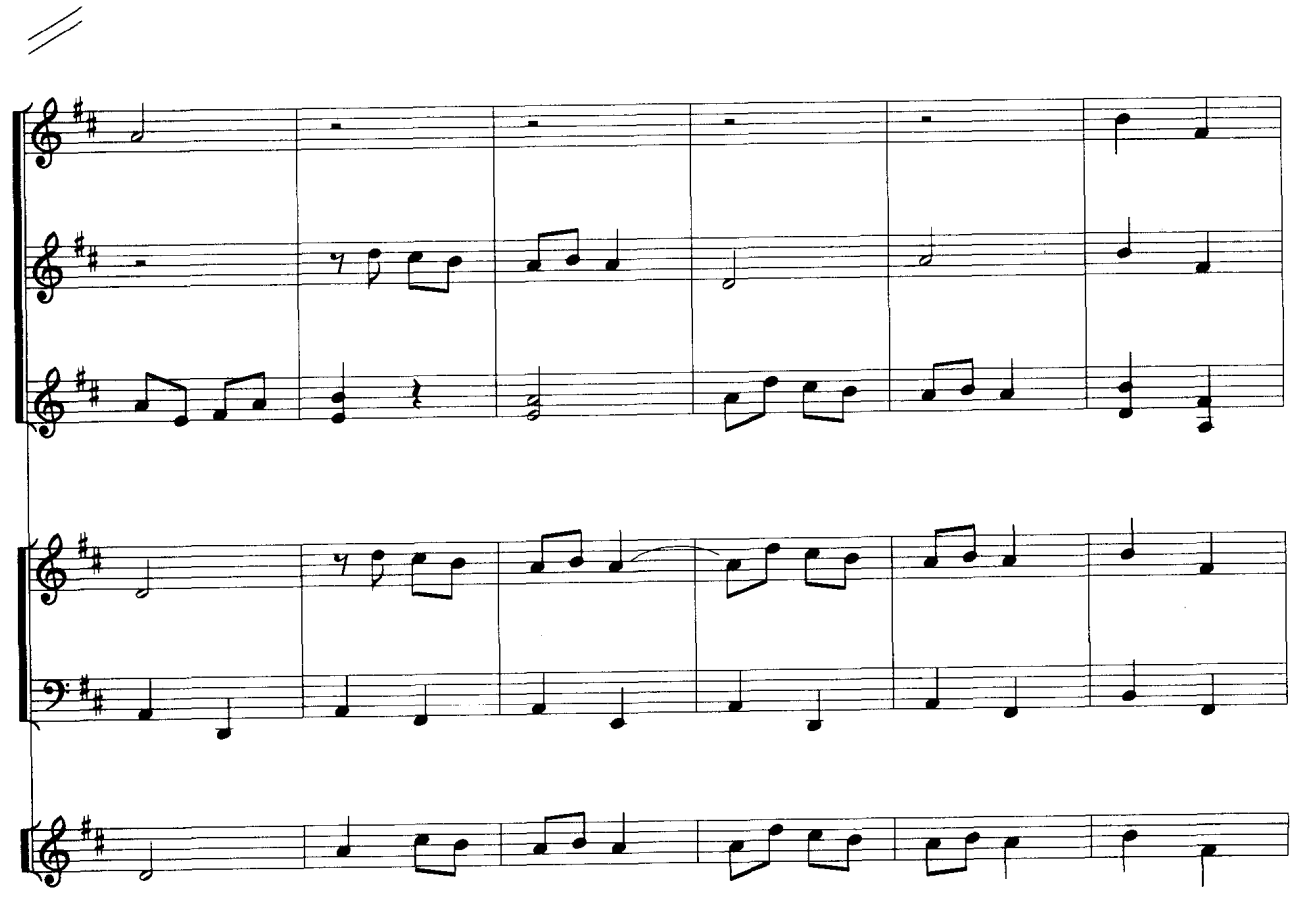


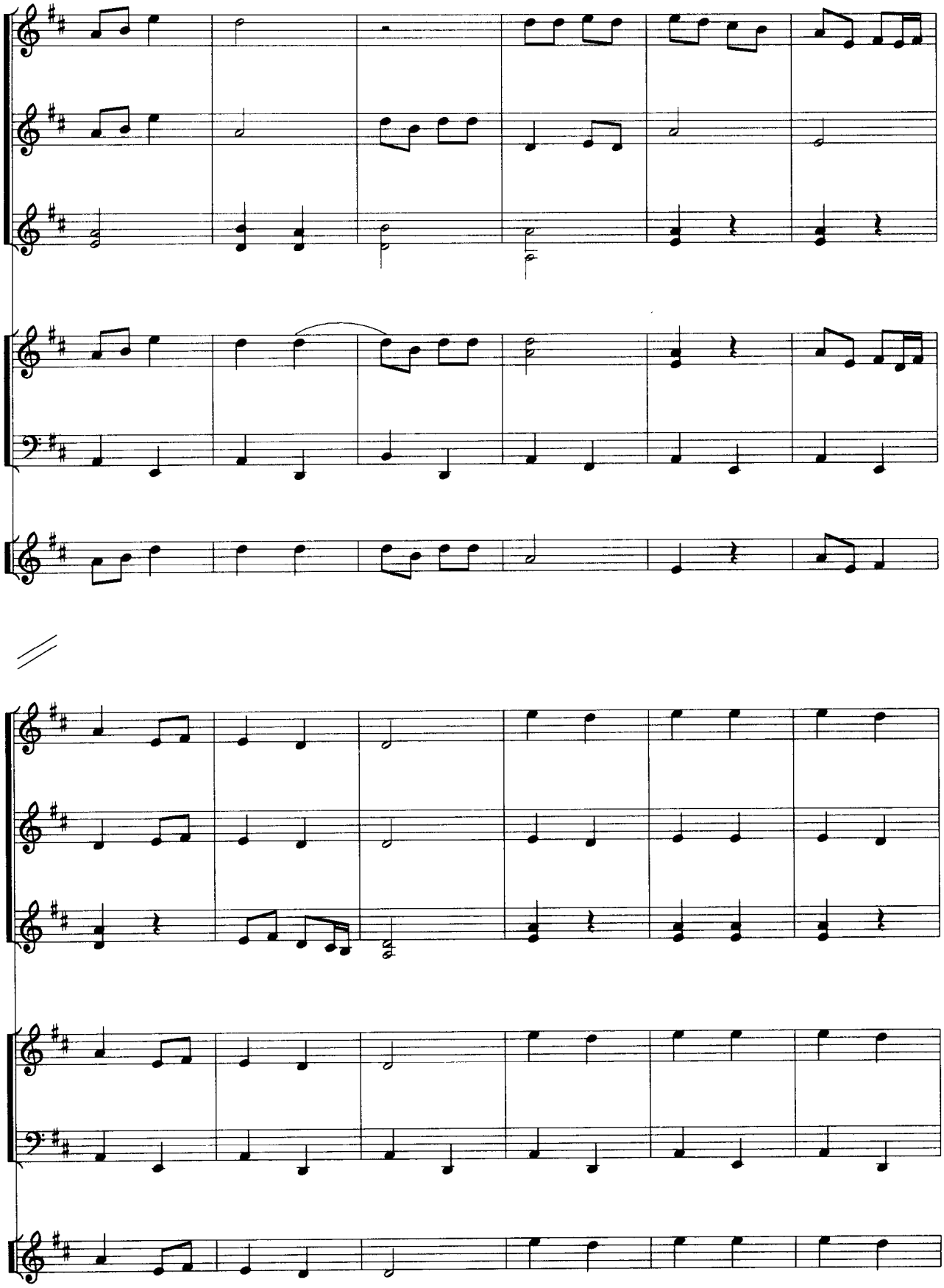


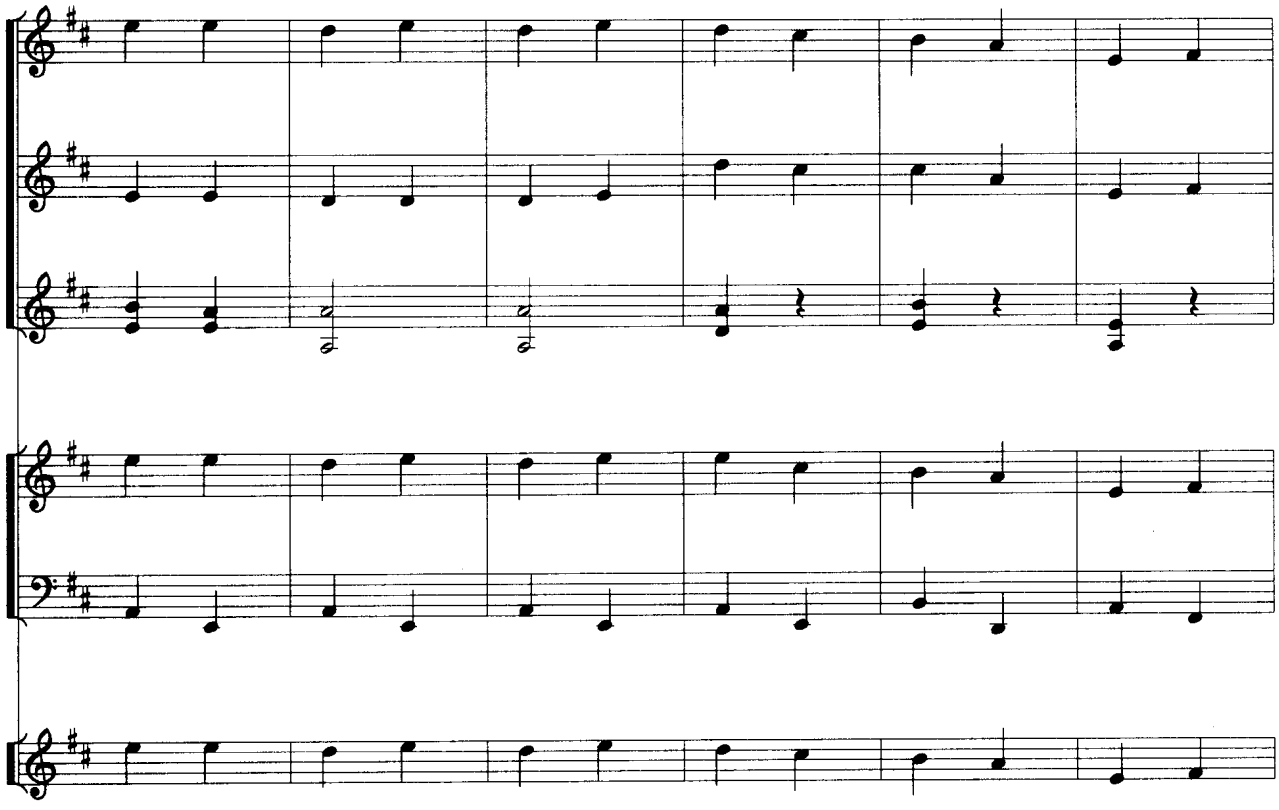
小哪吒令

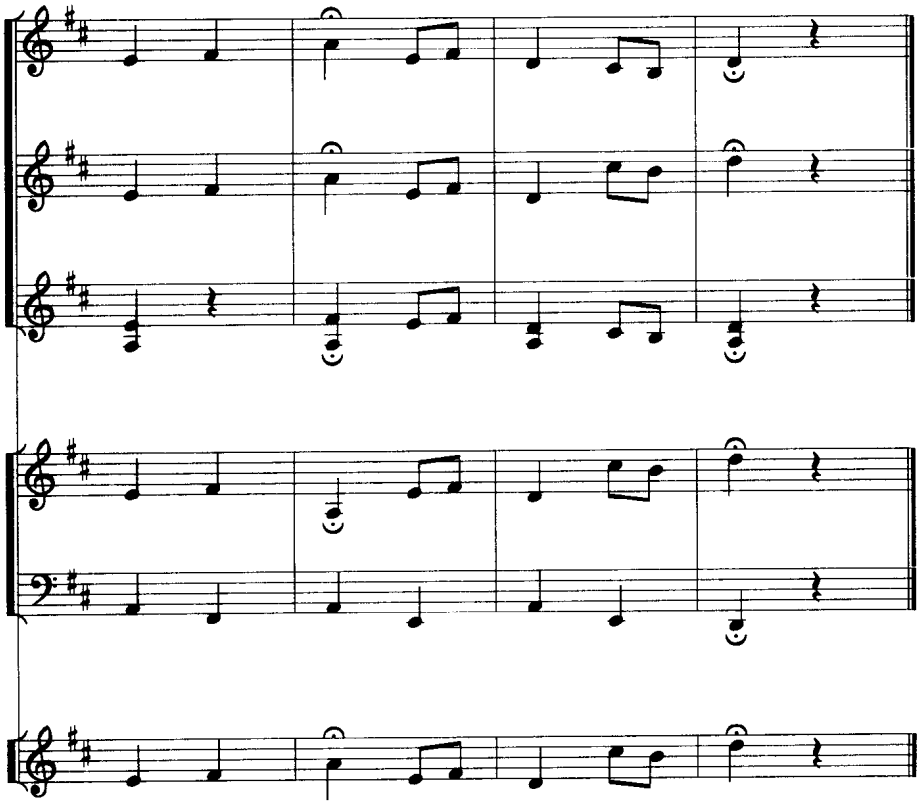






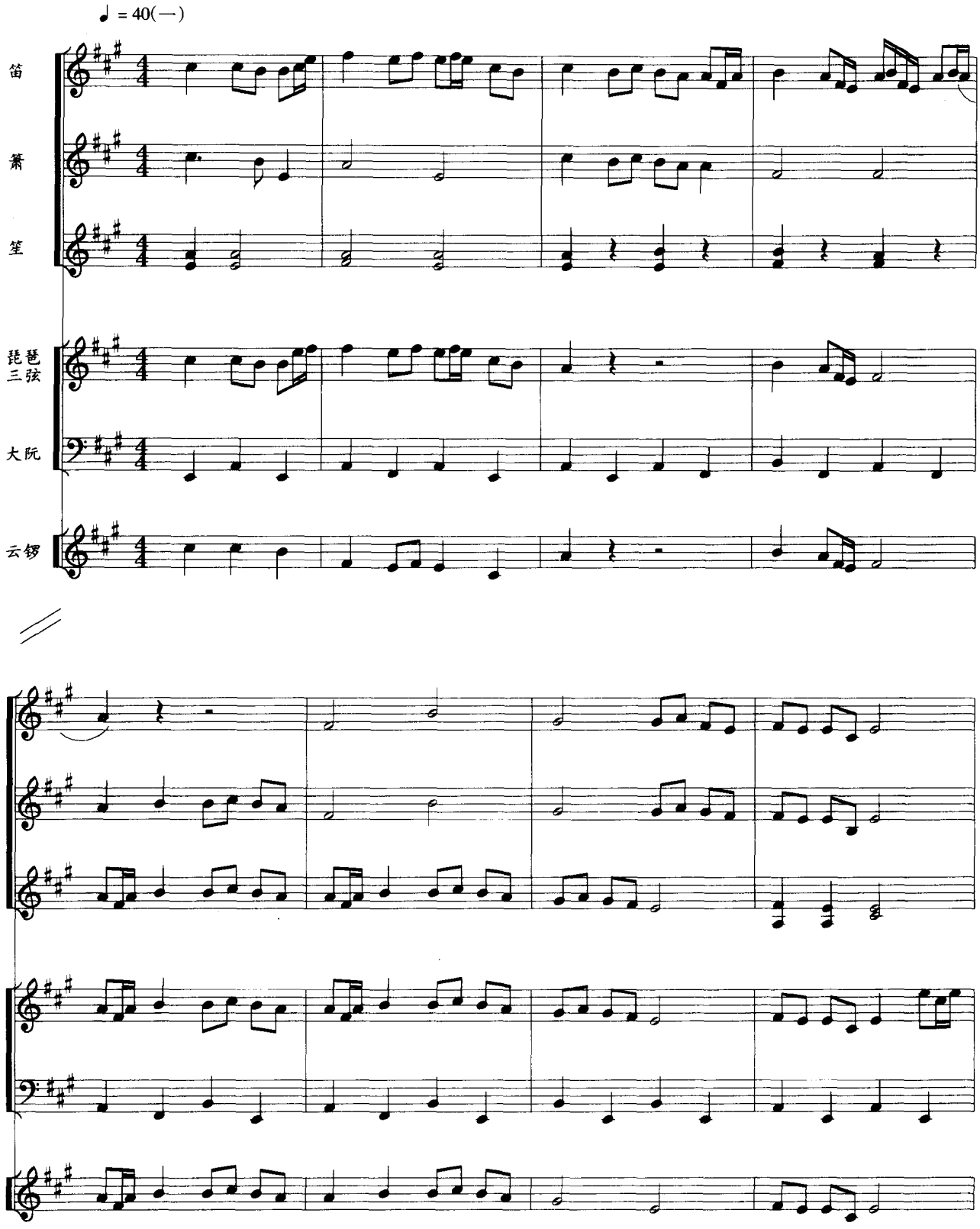


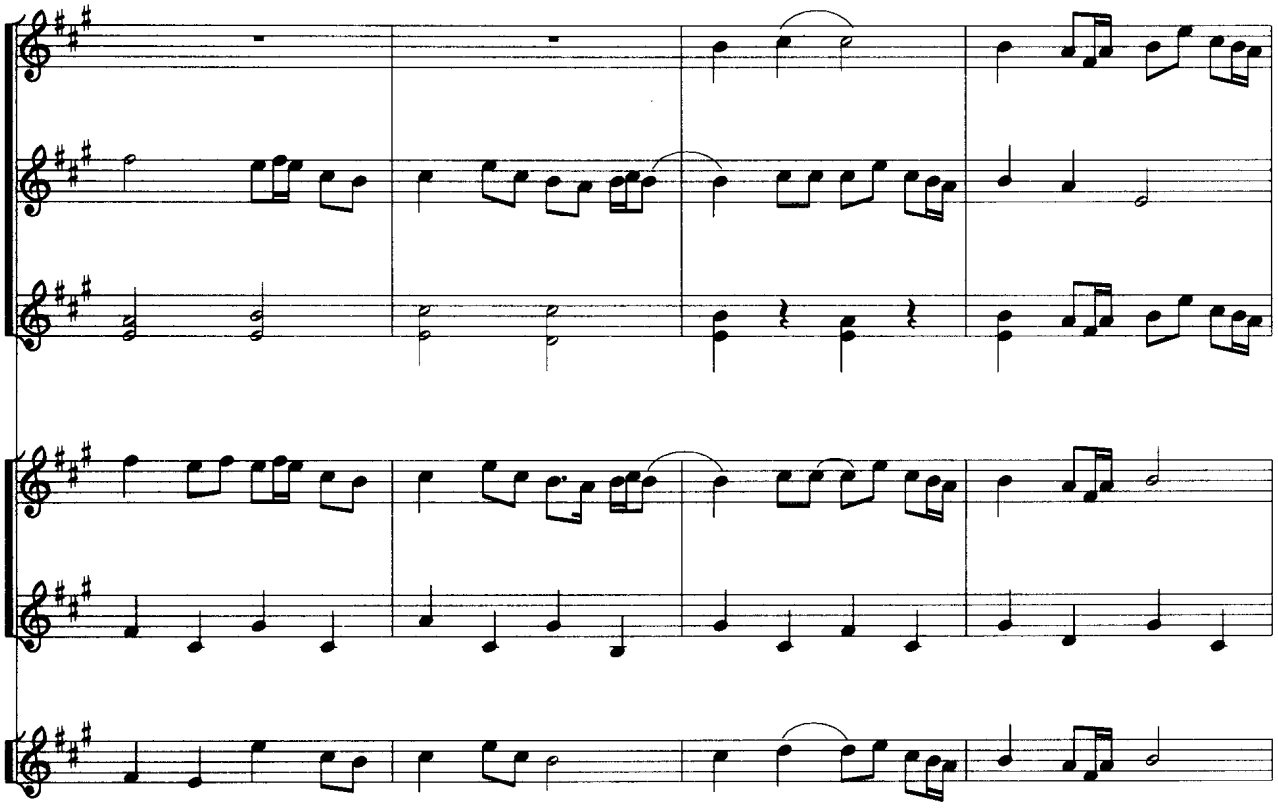


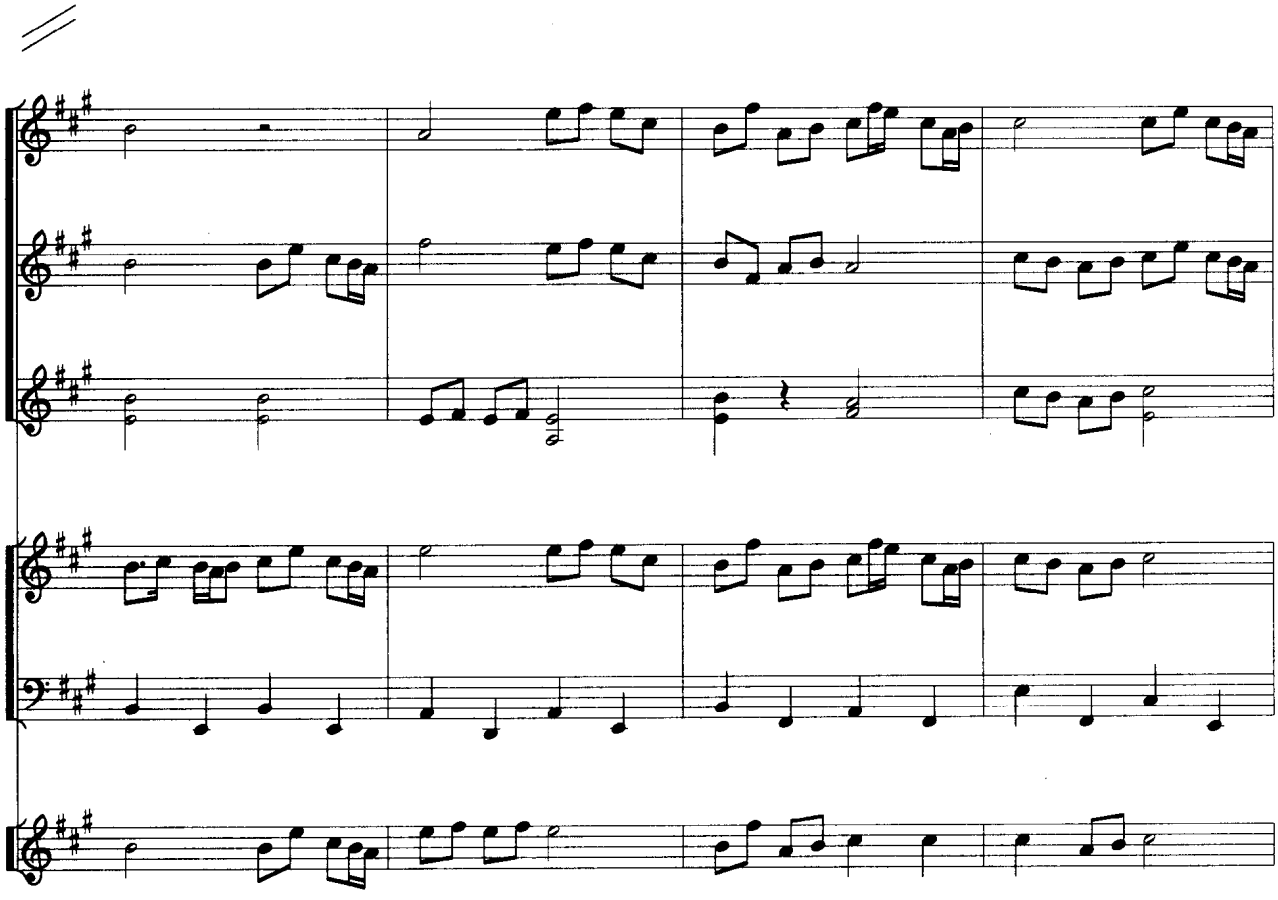


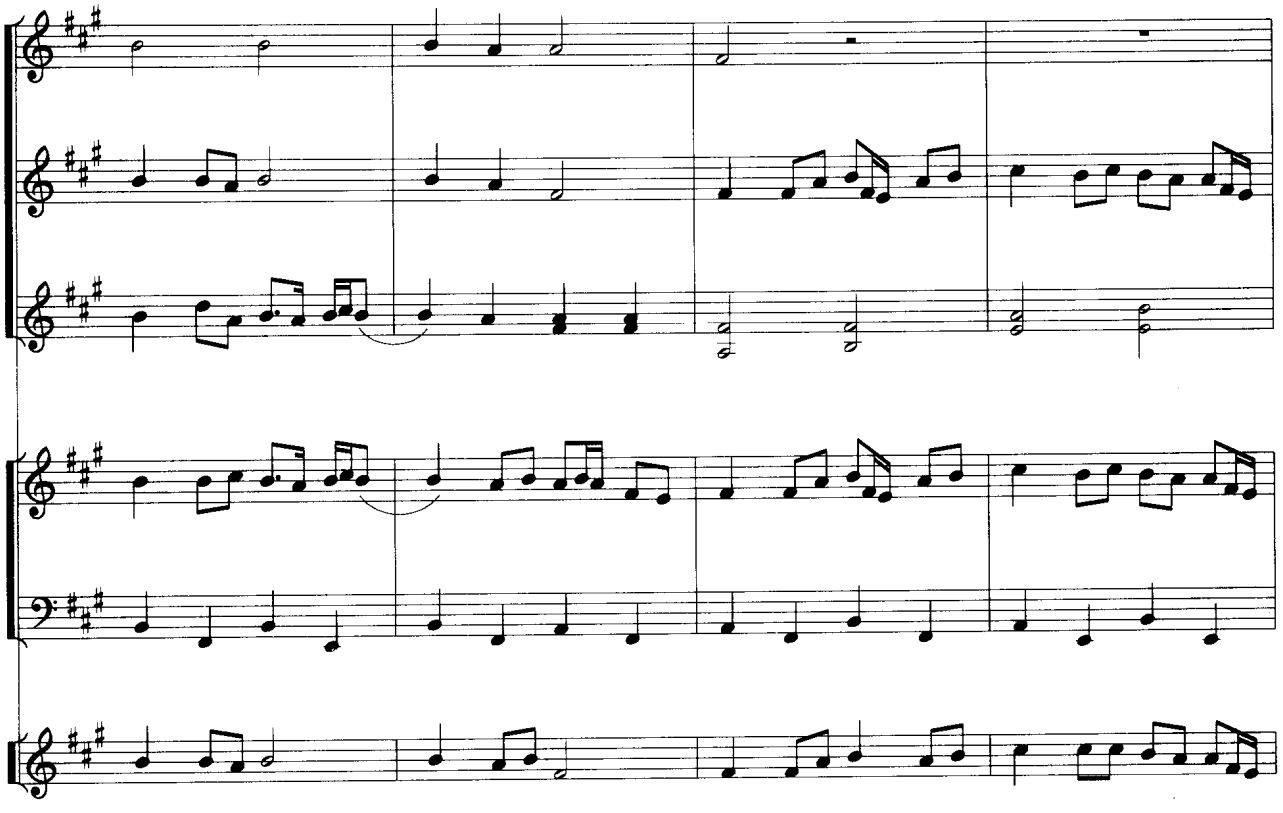
花柳分春(蝶穿花)

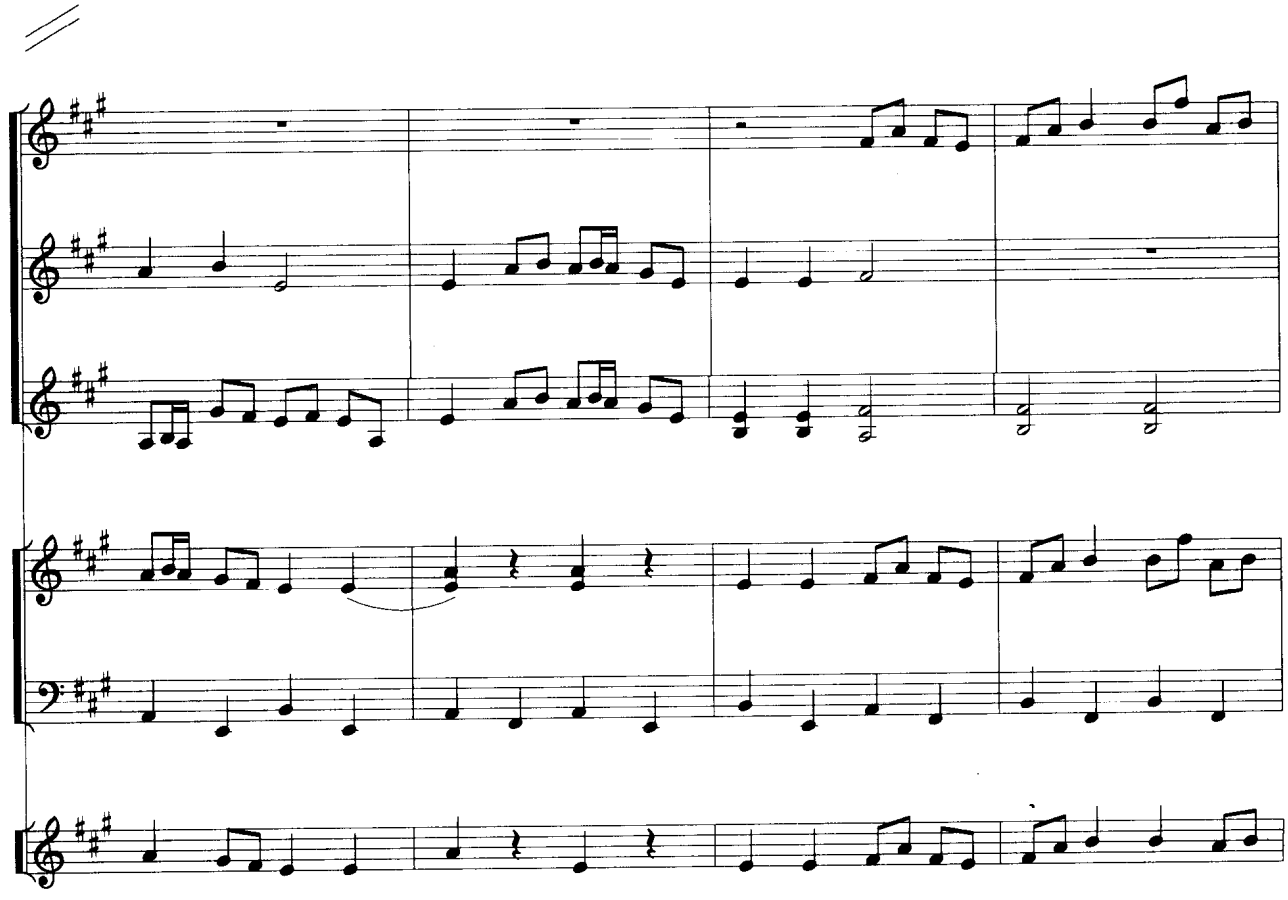
(正　套)

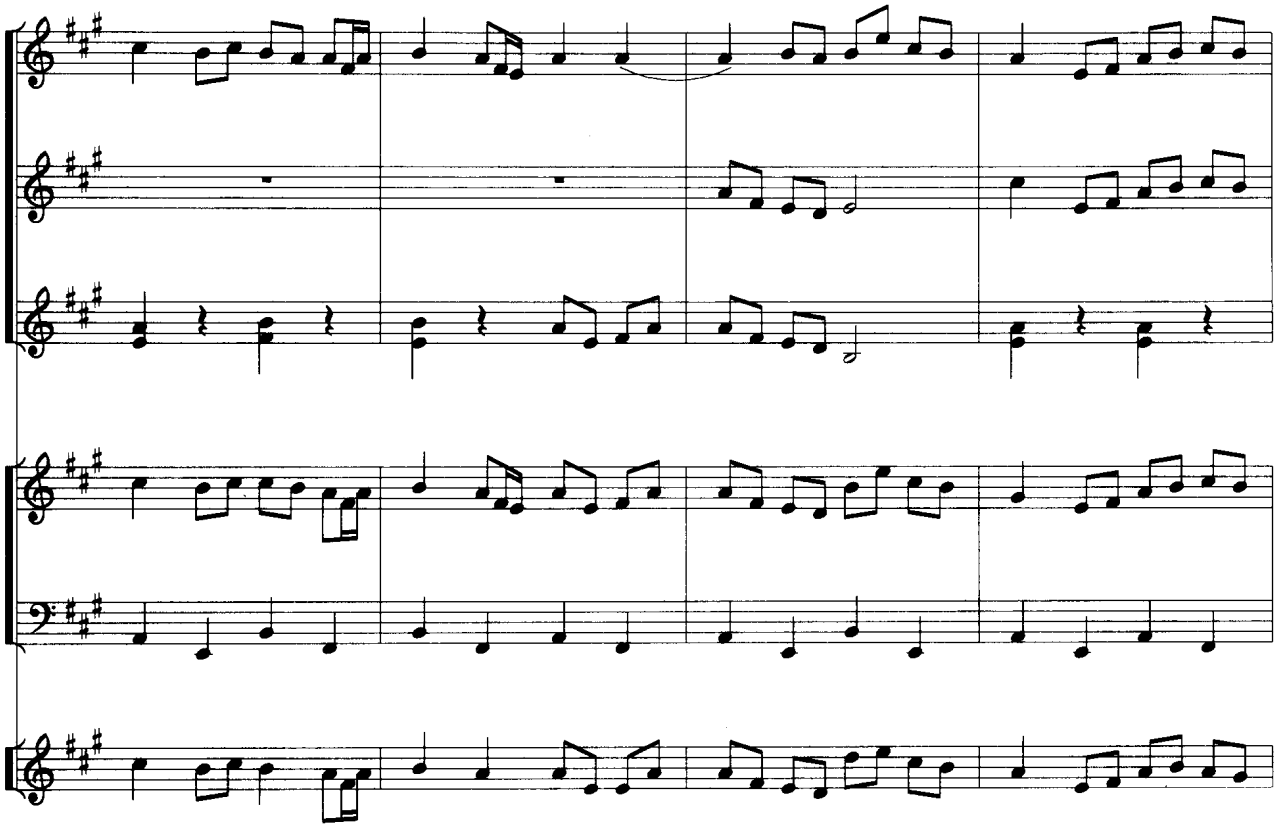




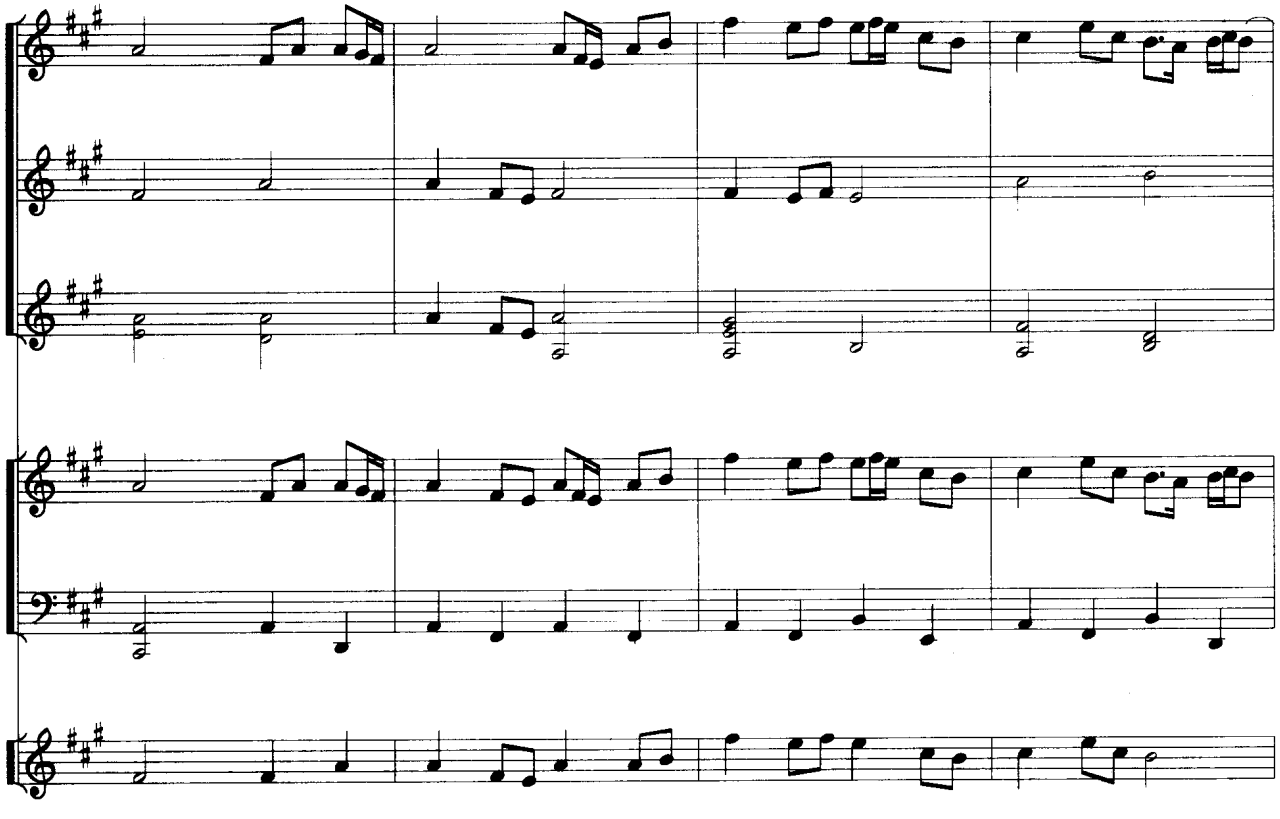


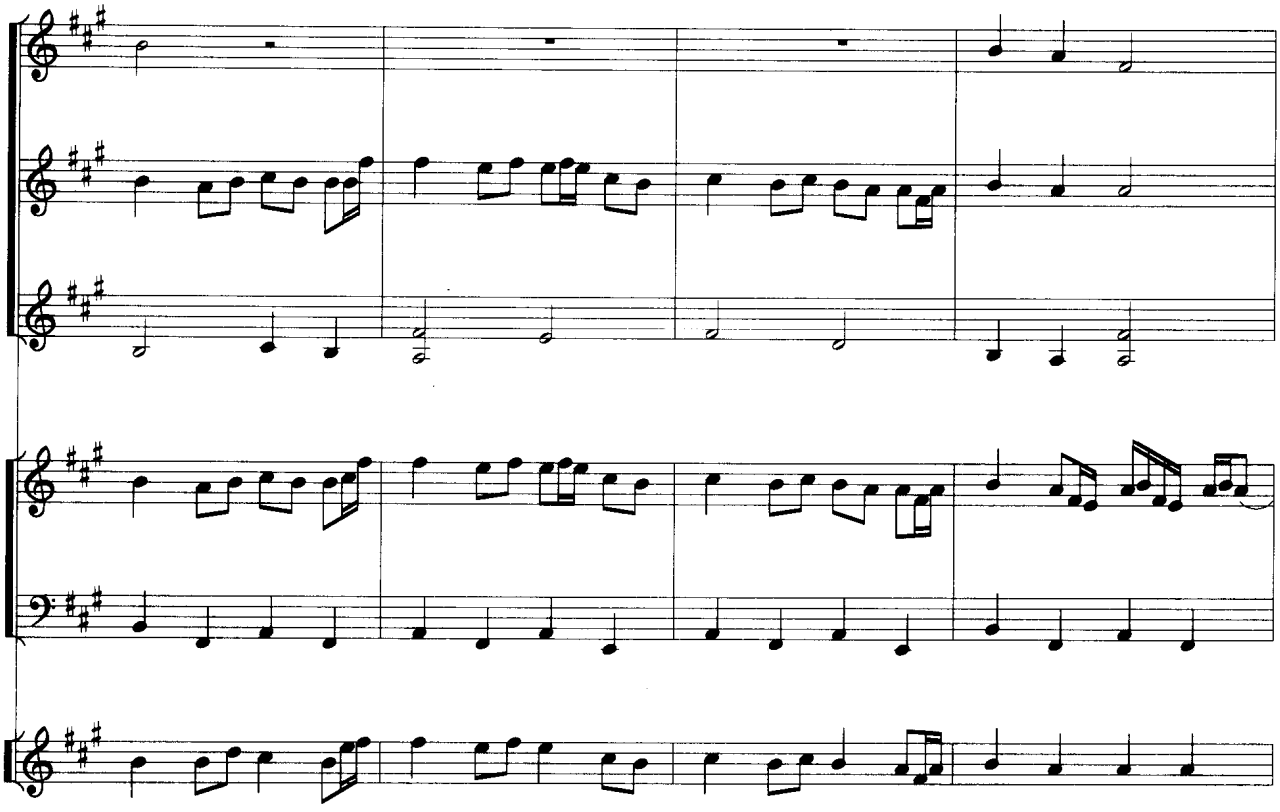


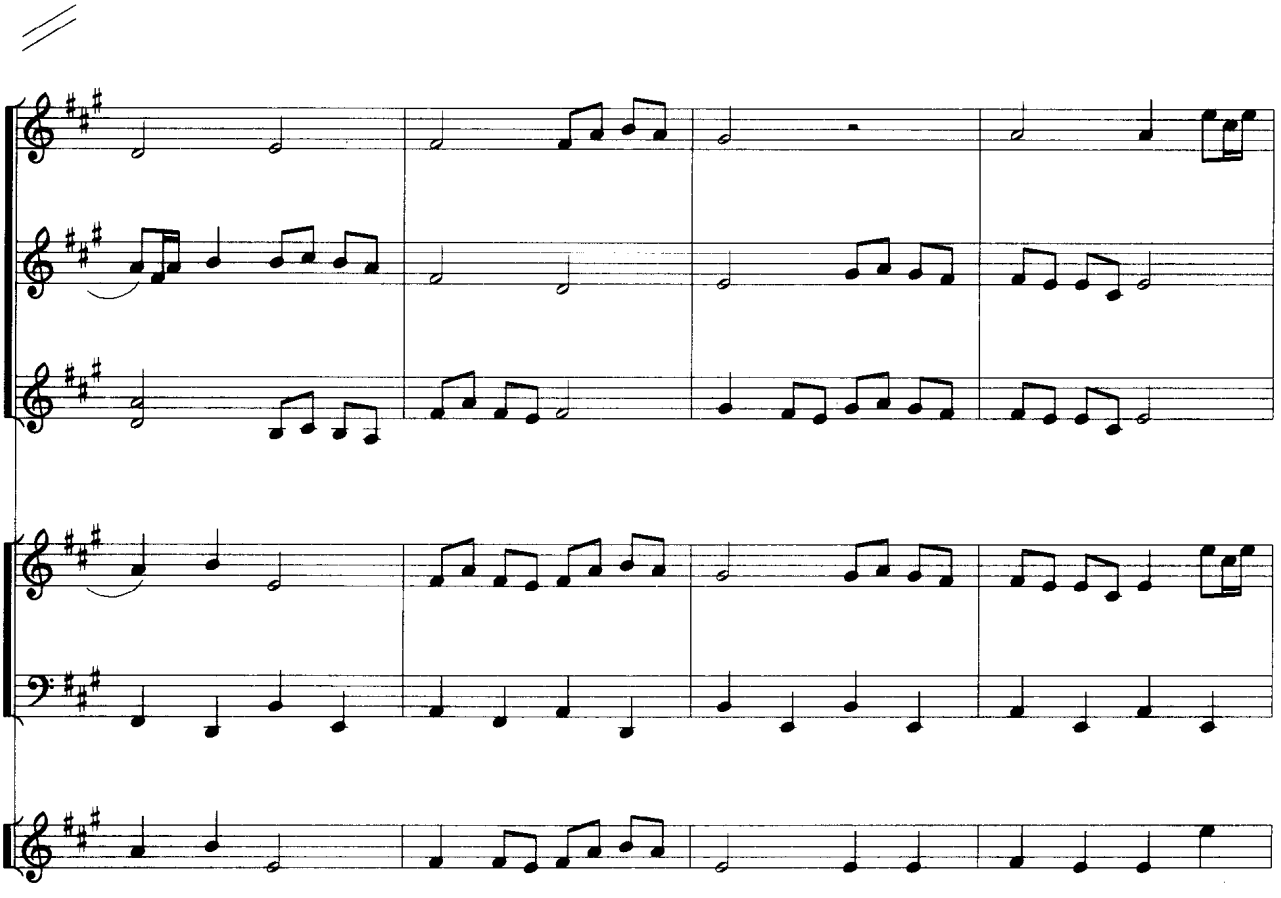


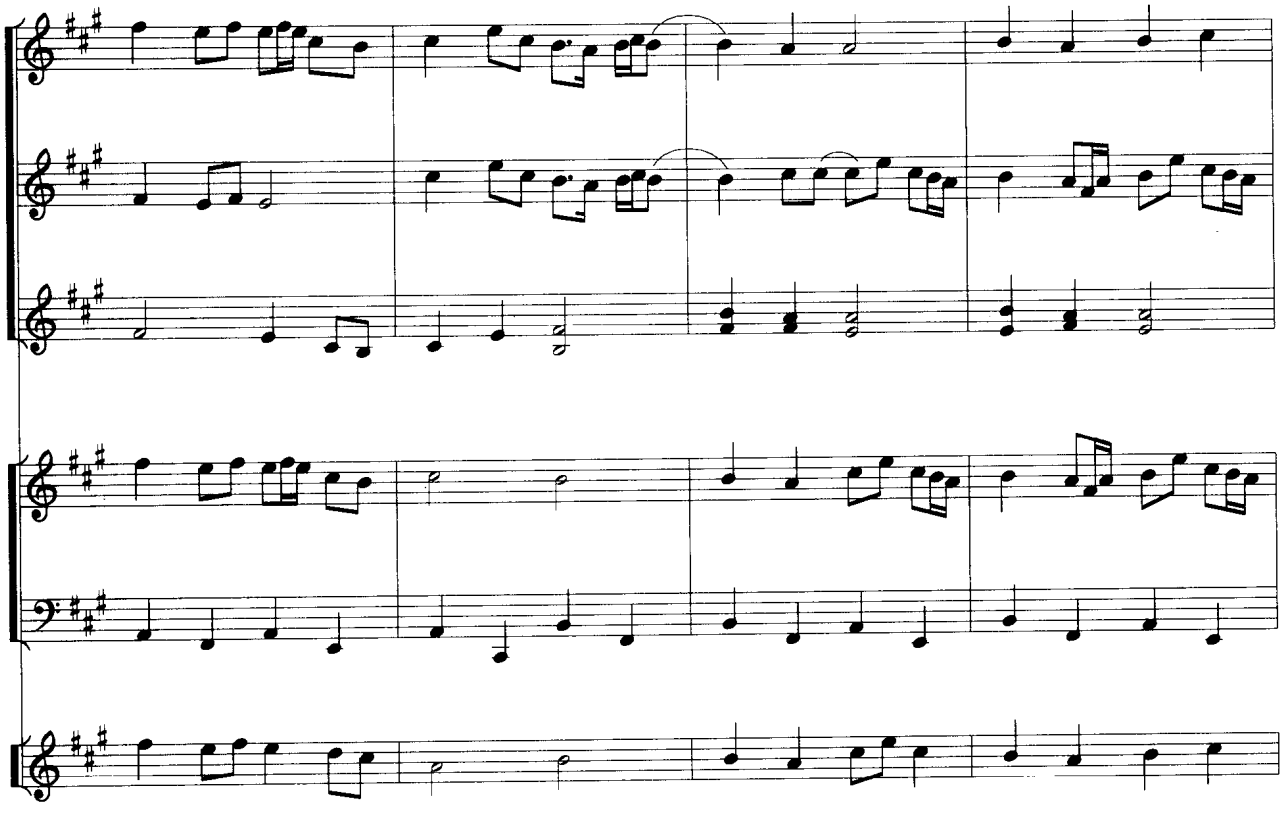


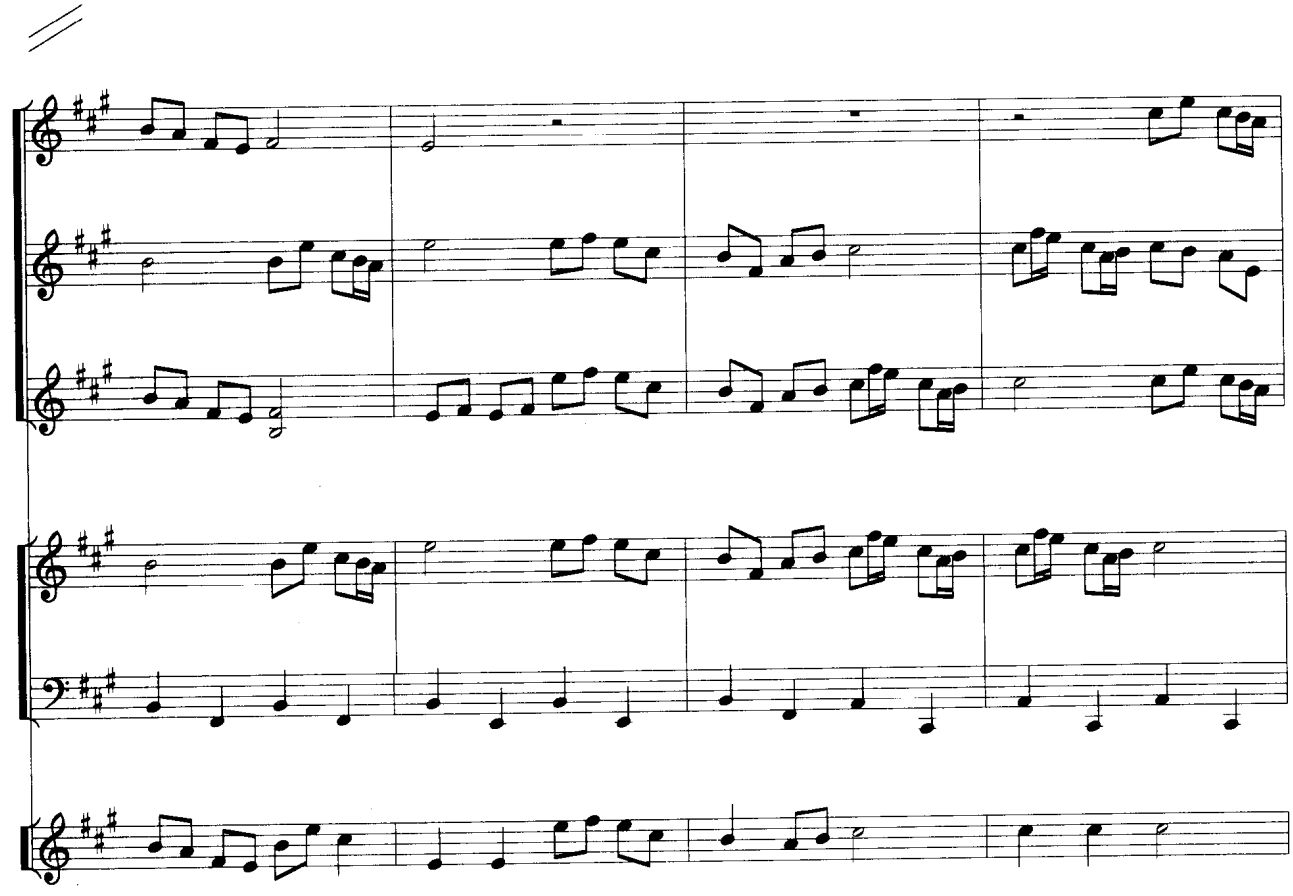
(二)

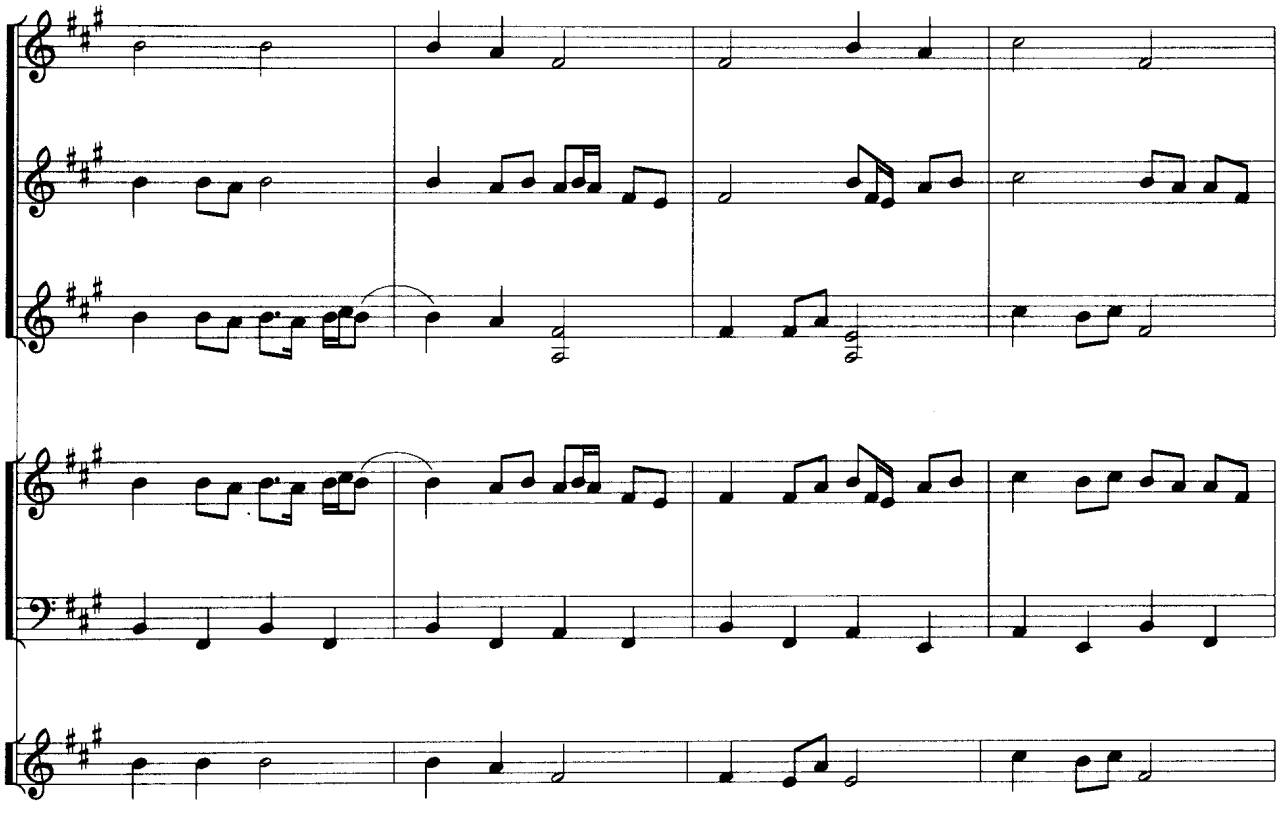


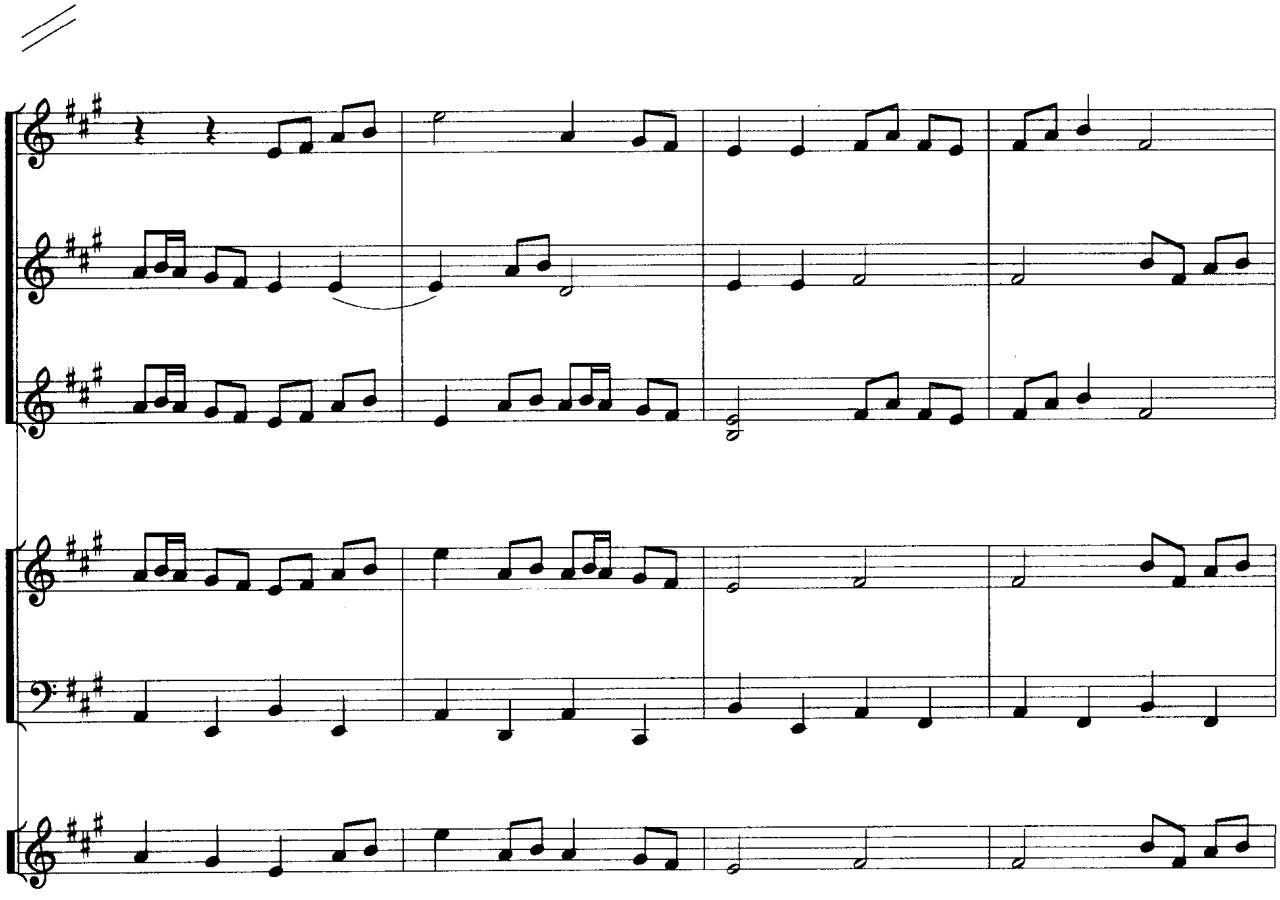


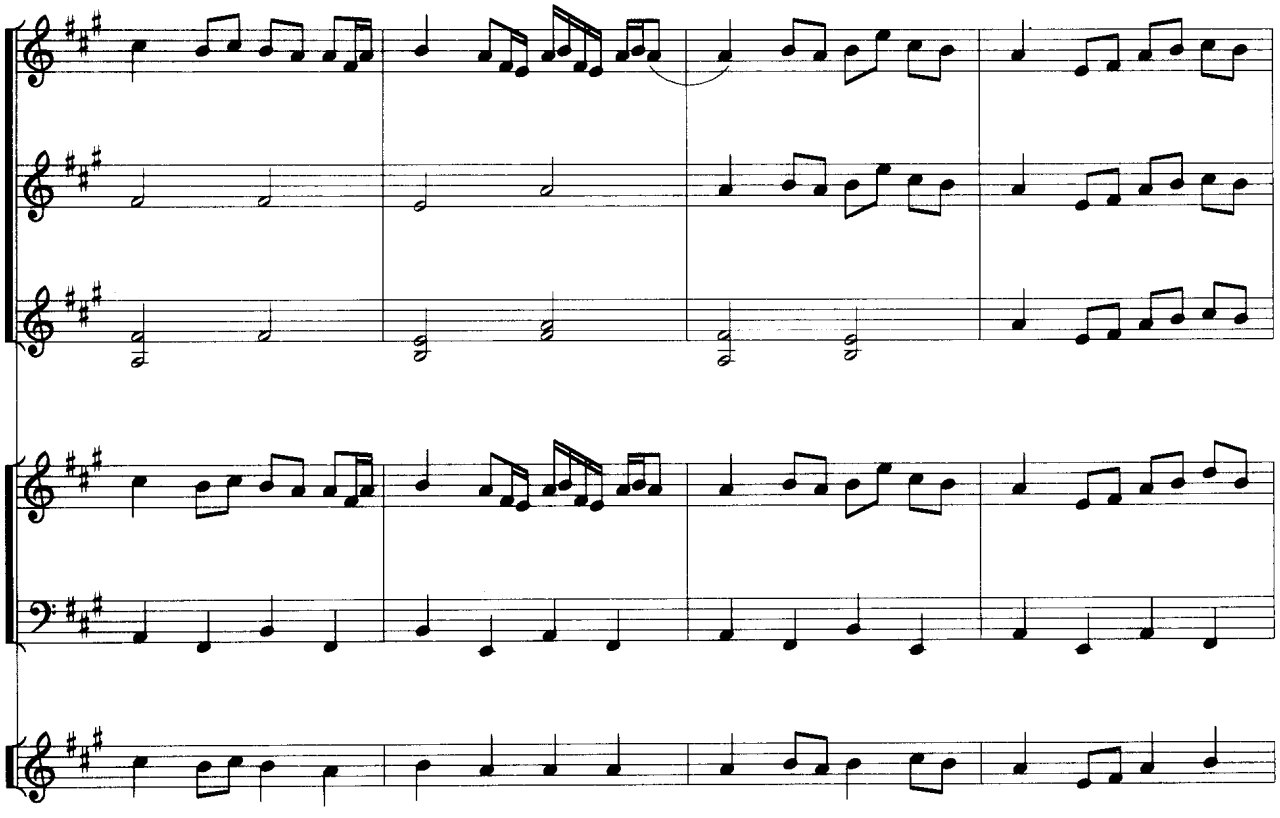




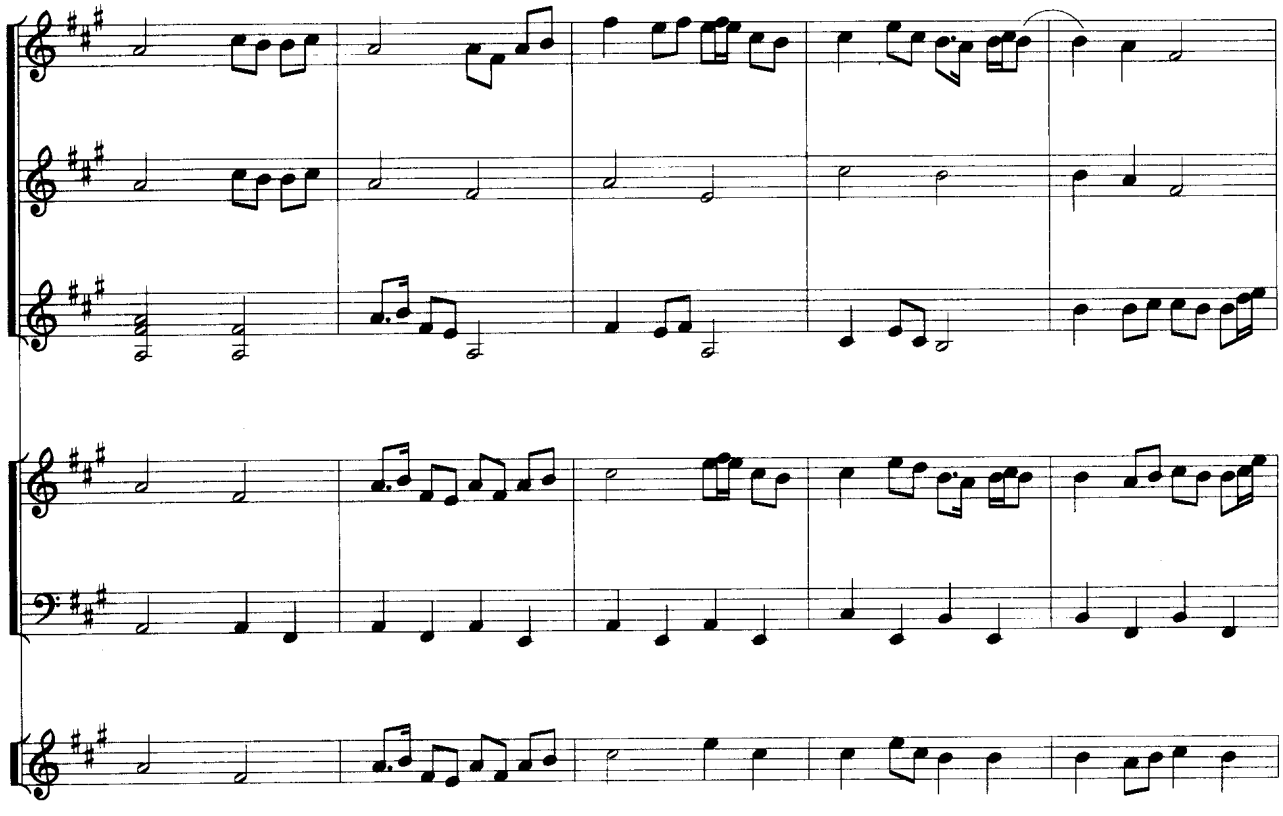


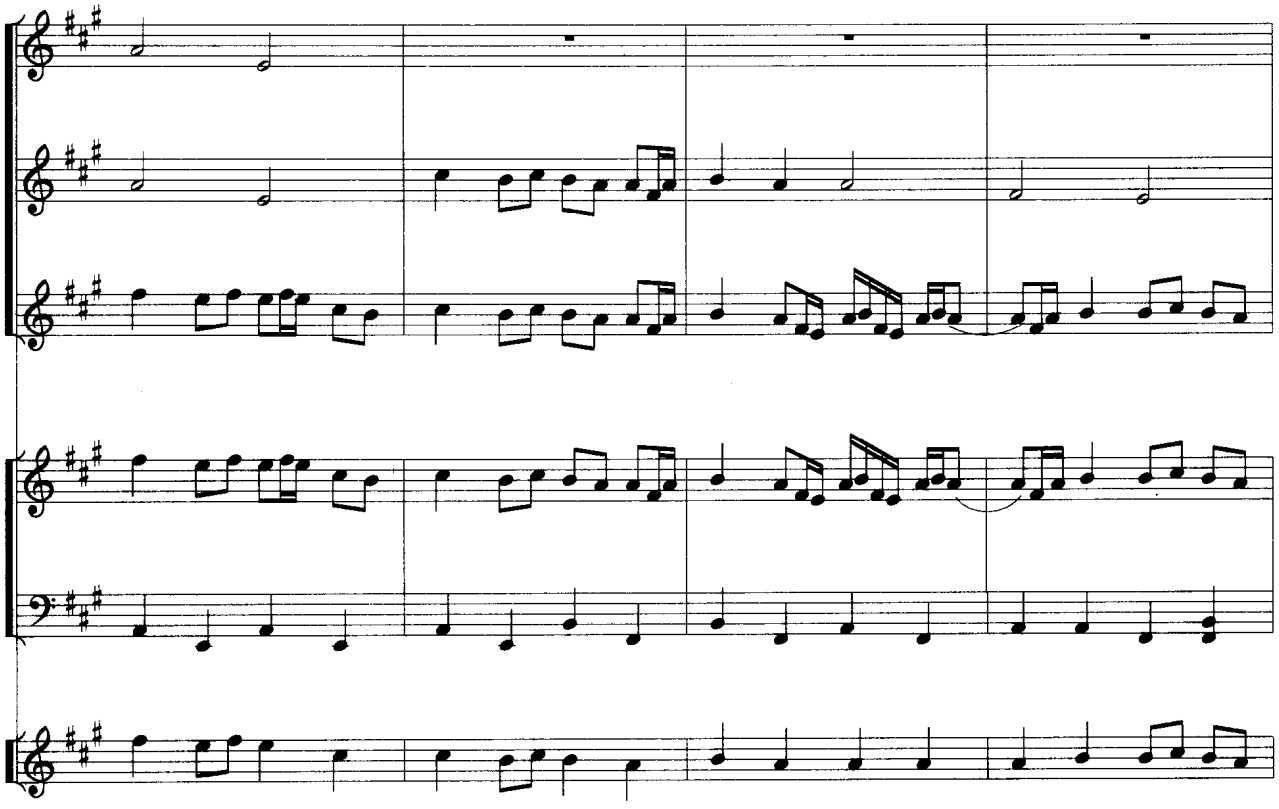


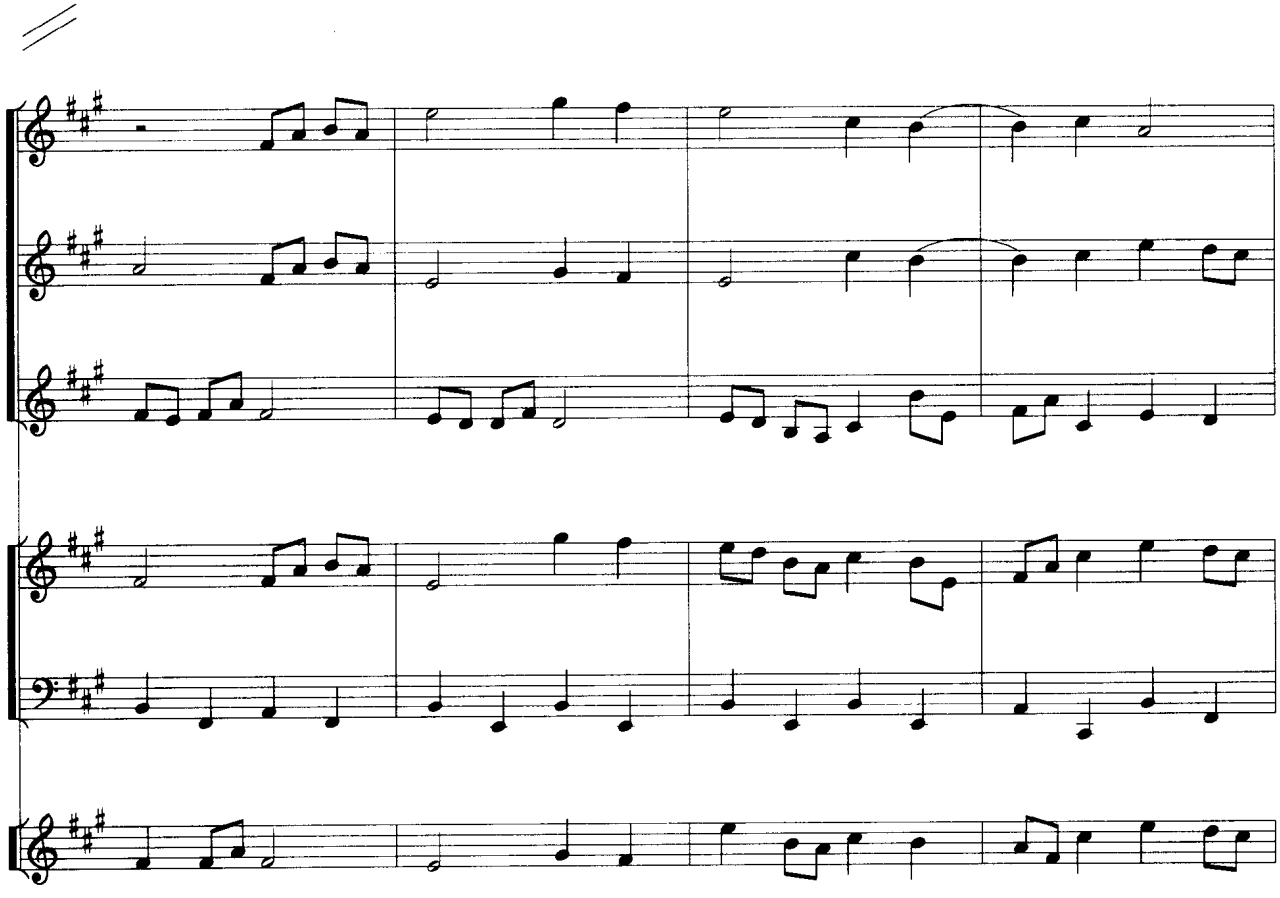


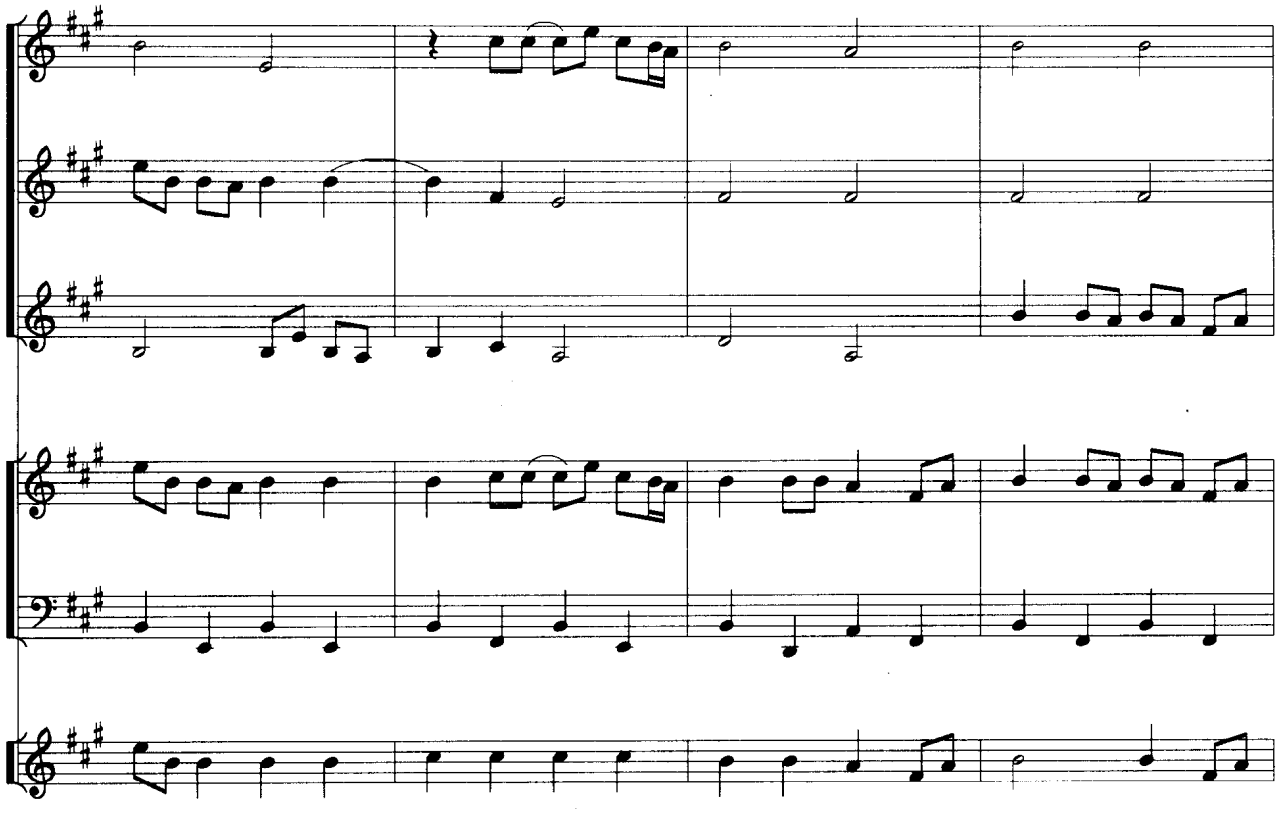


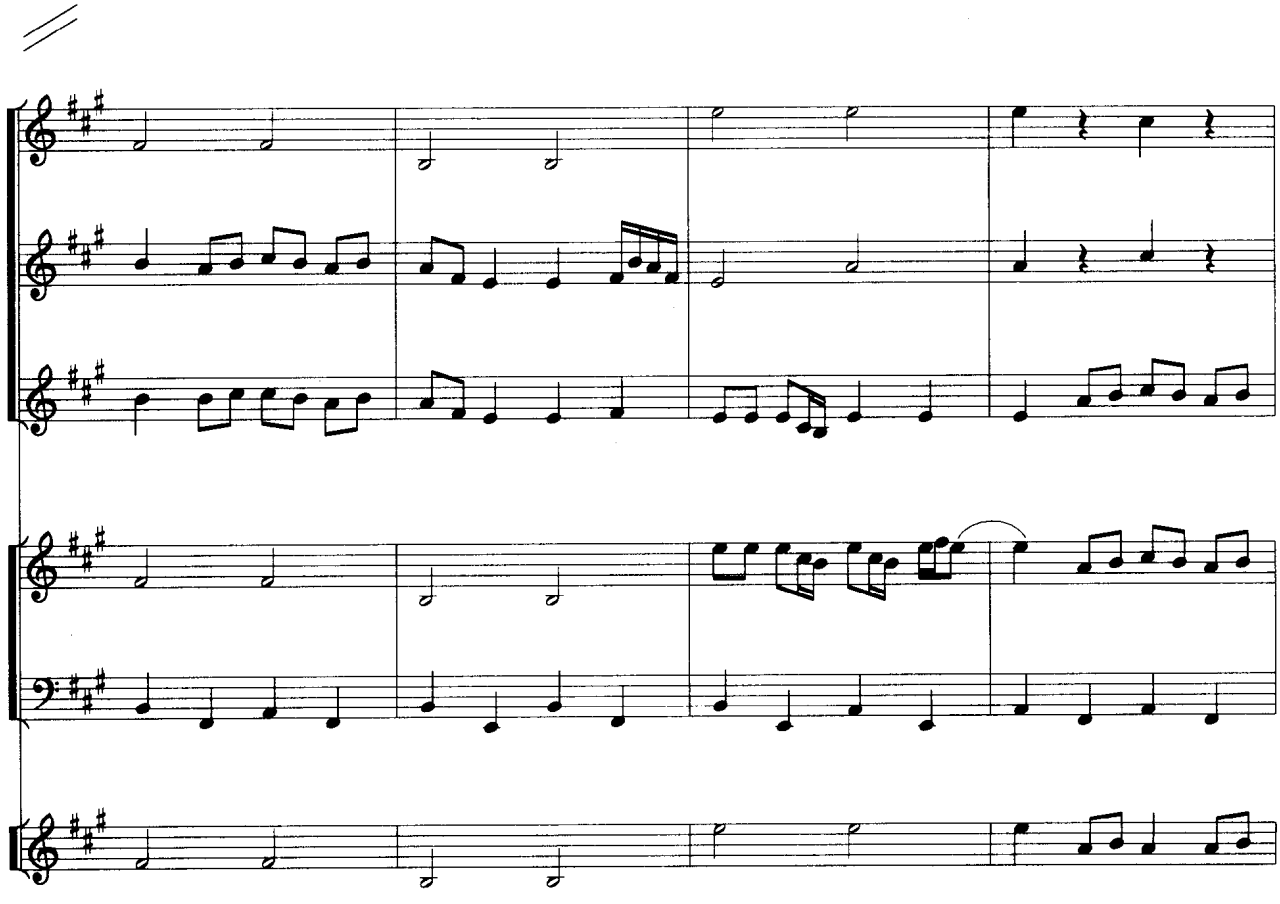
(三)

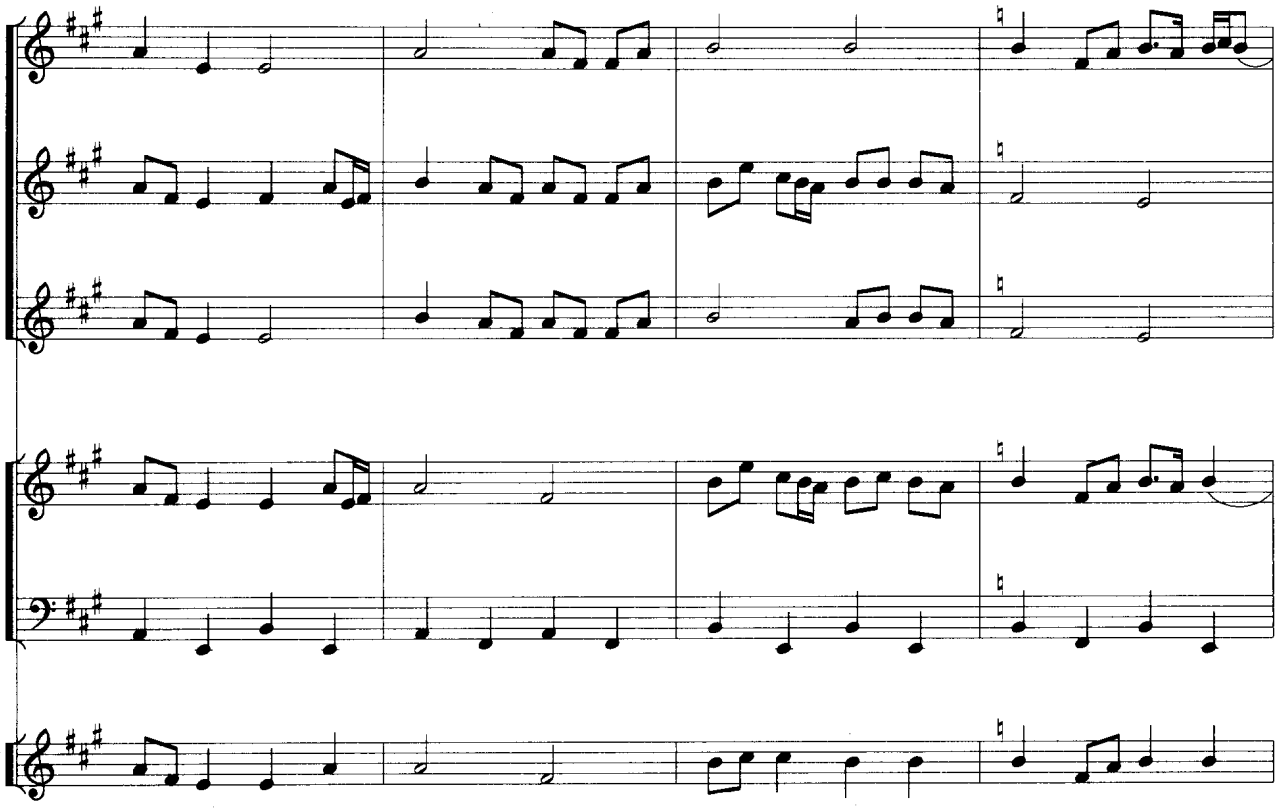


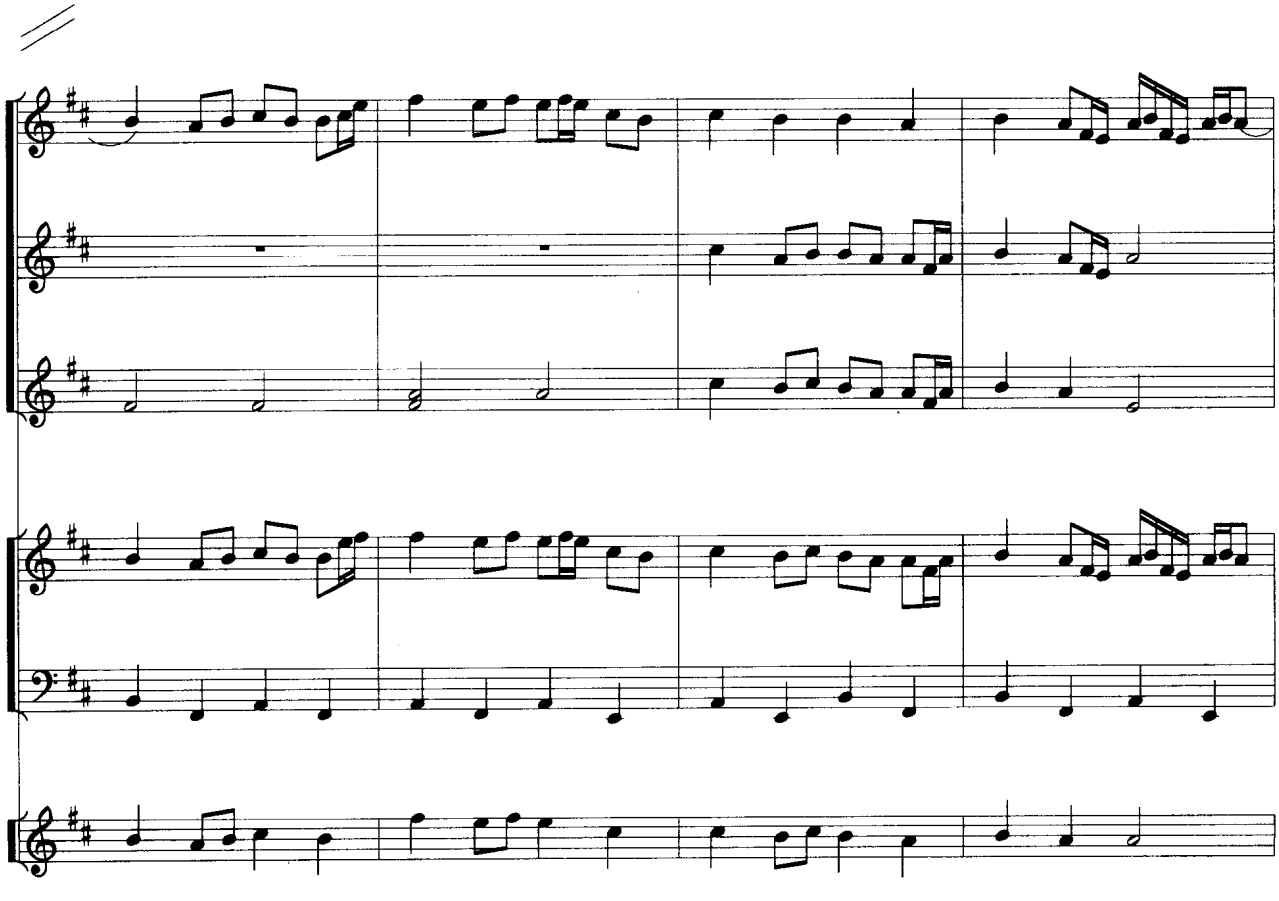


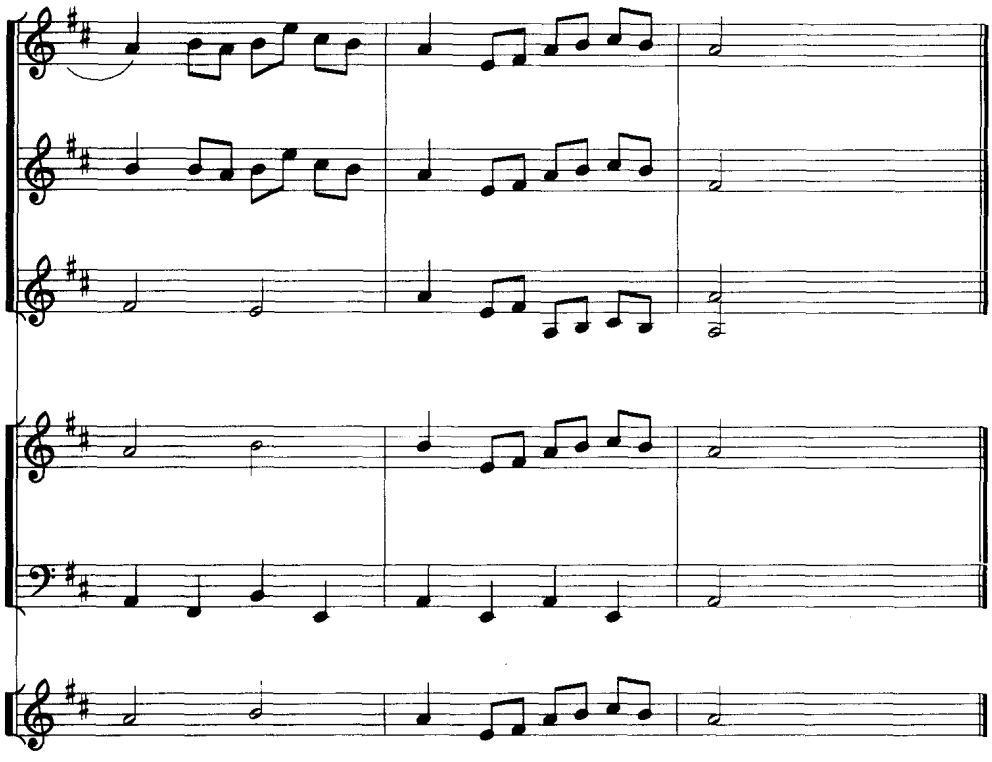






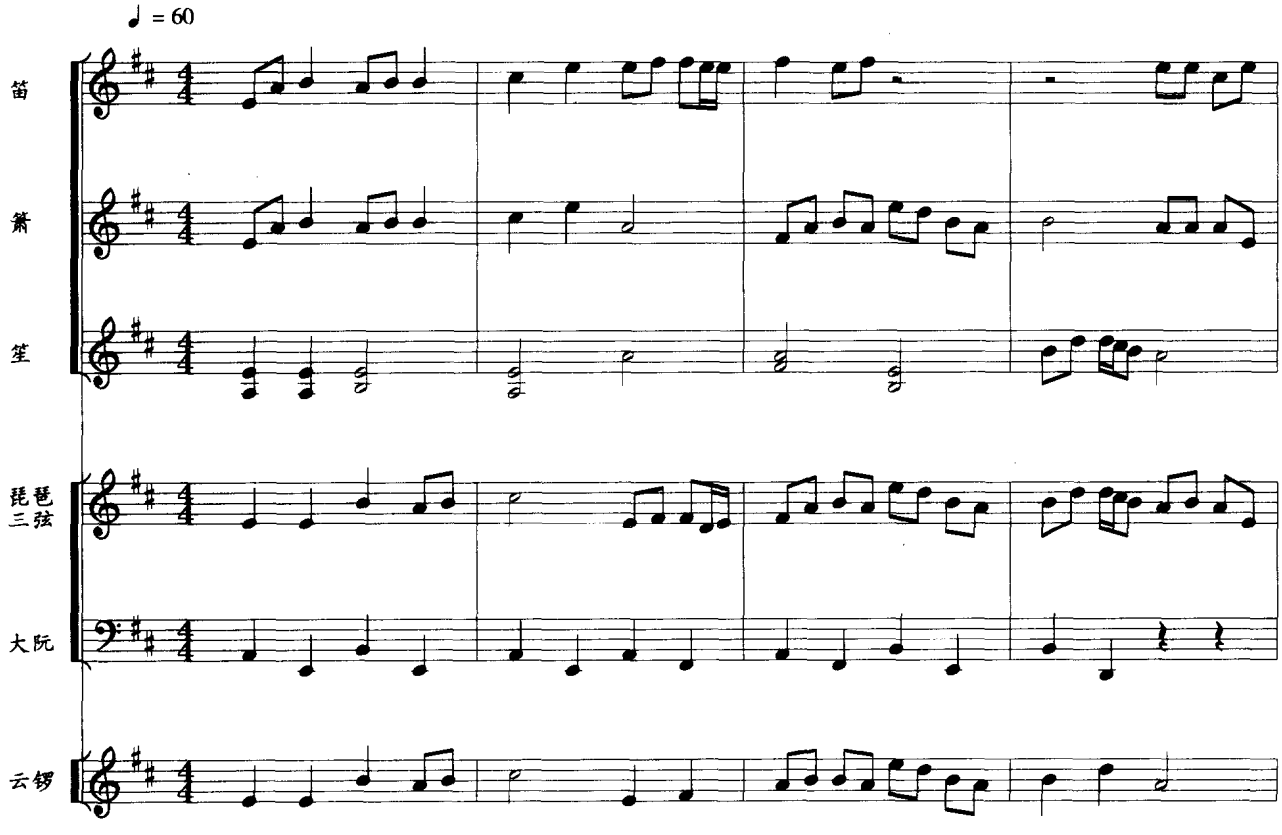


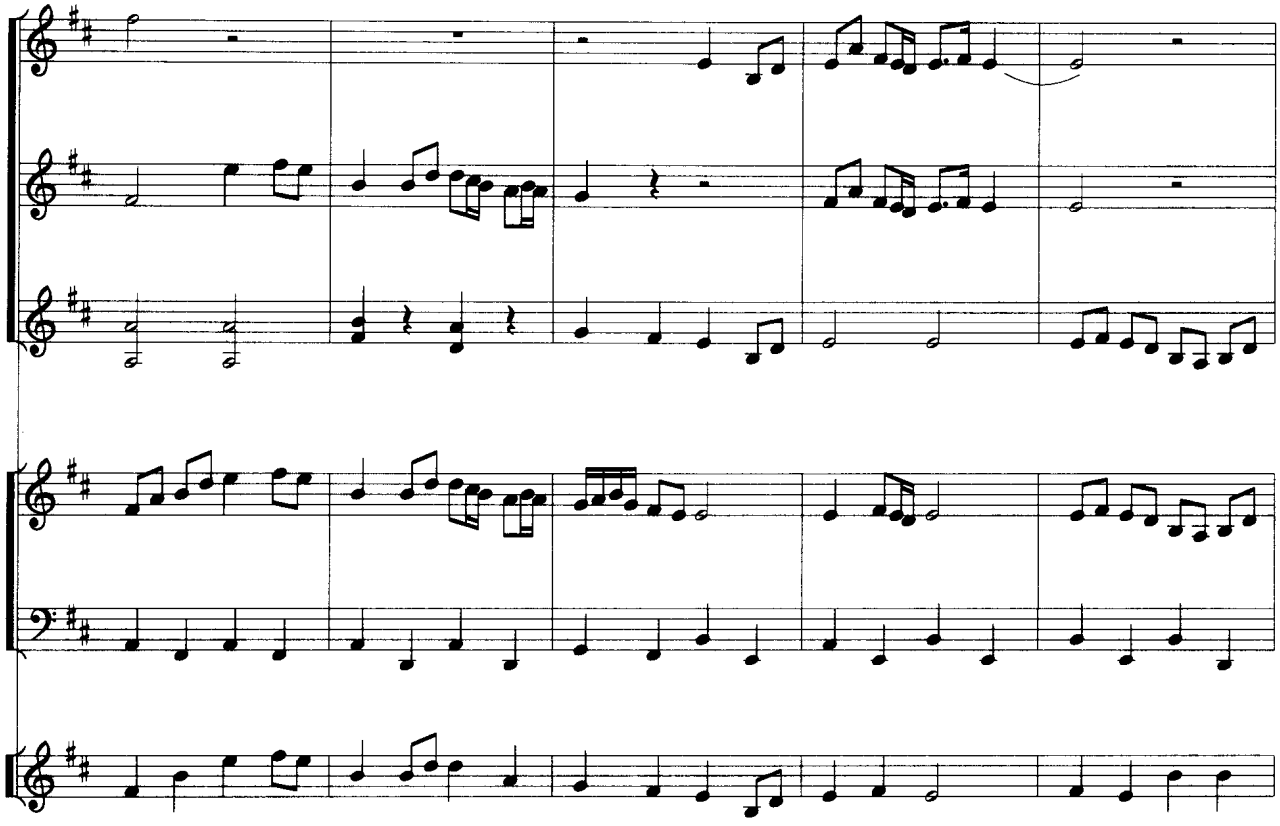




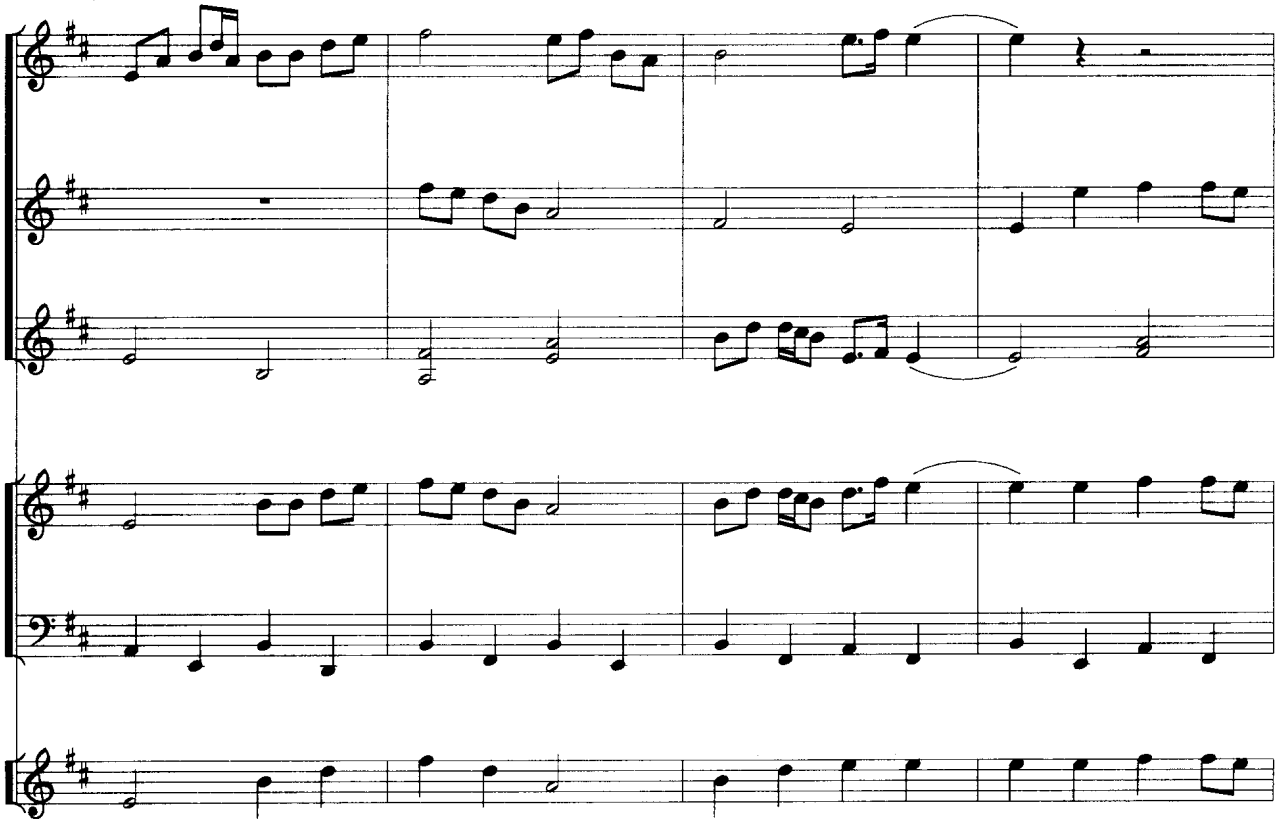
景亭乐

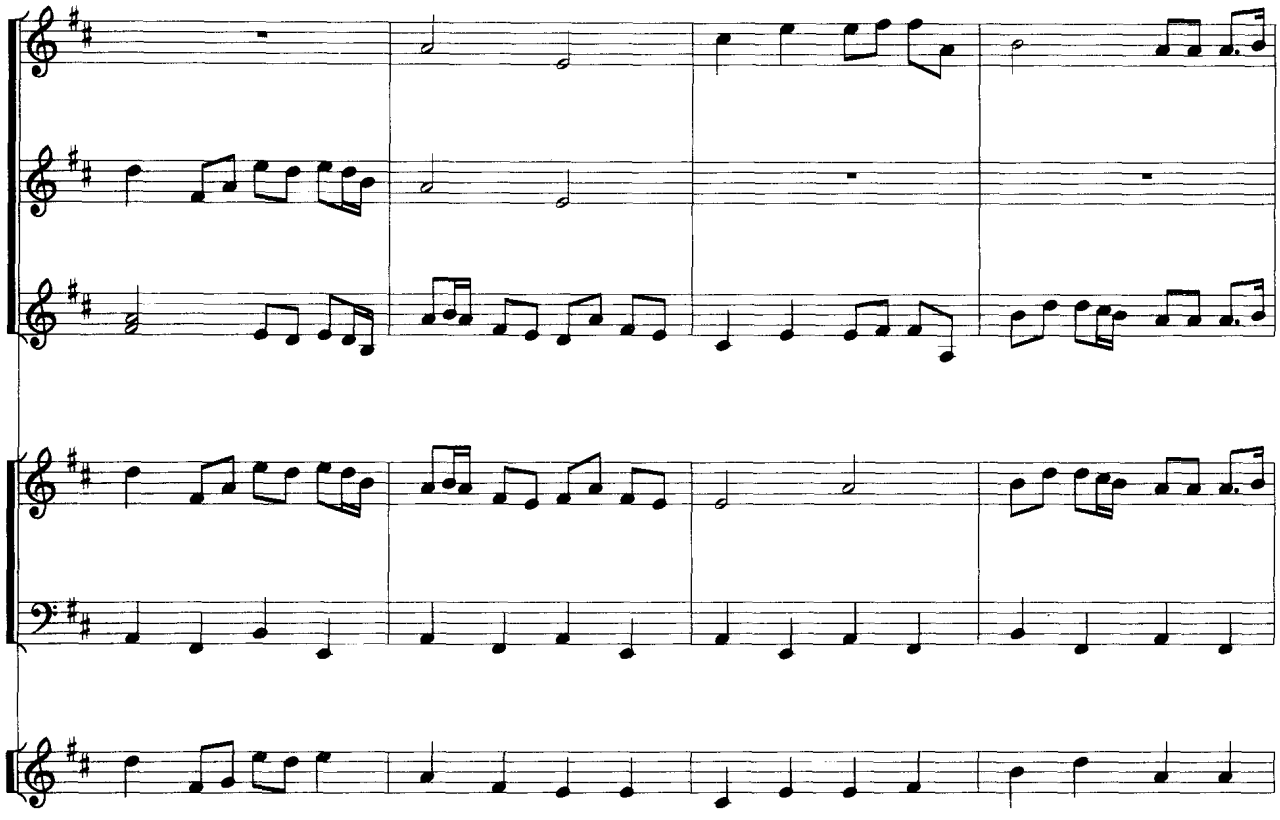
（正　套）

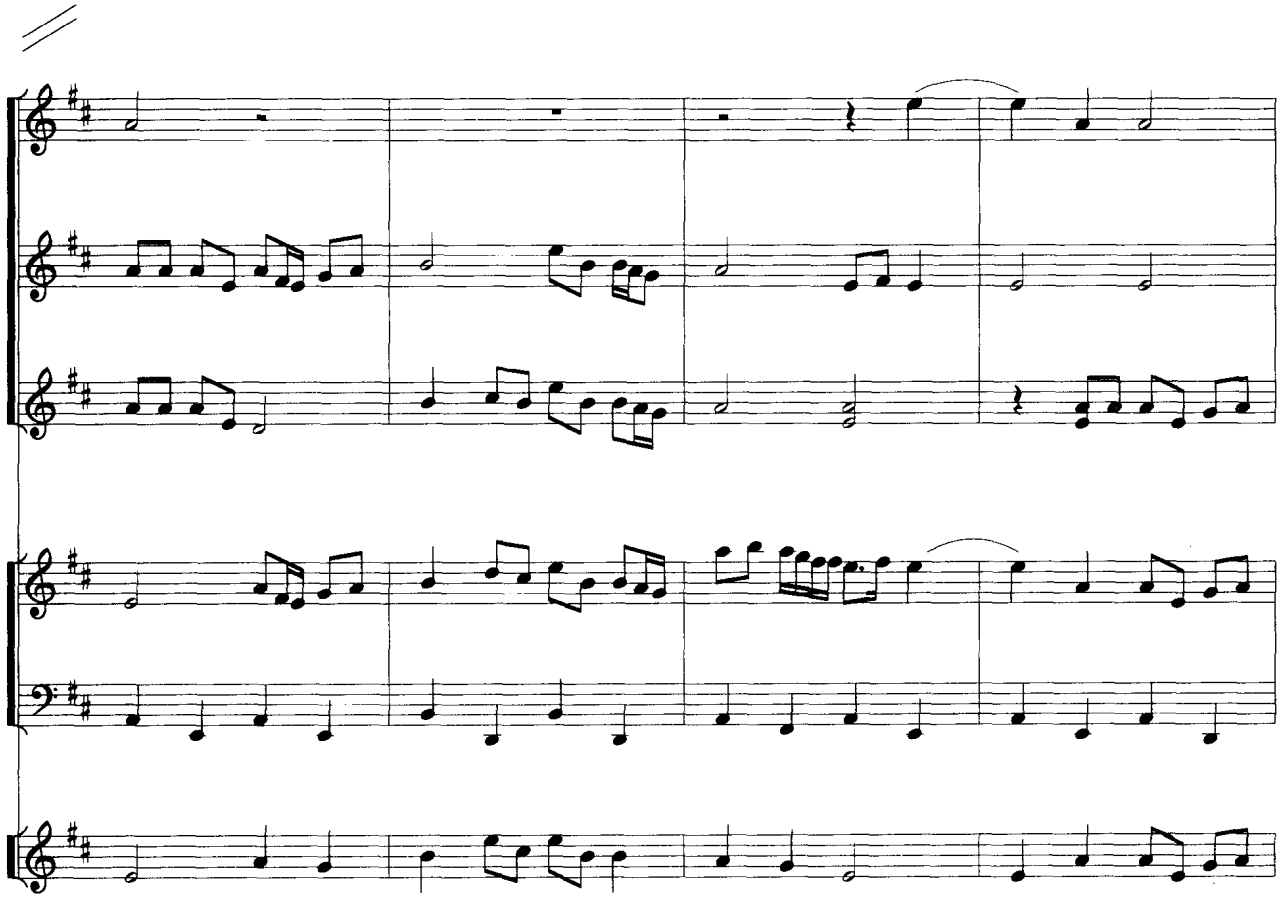


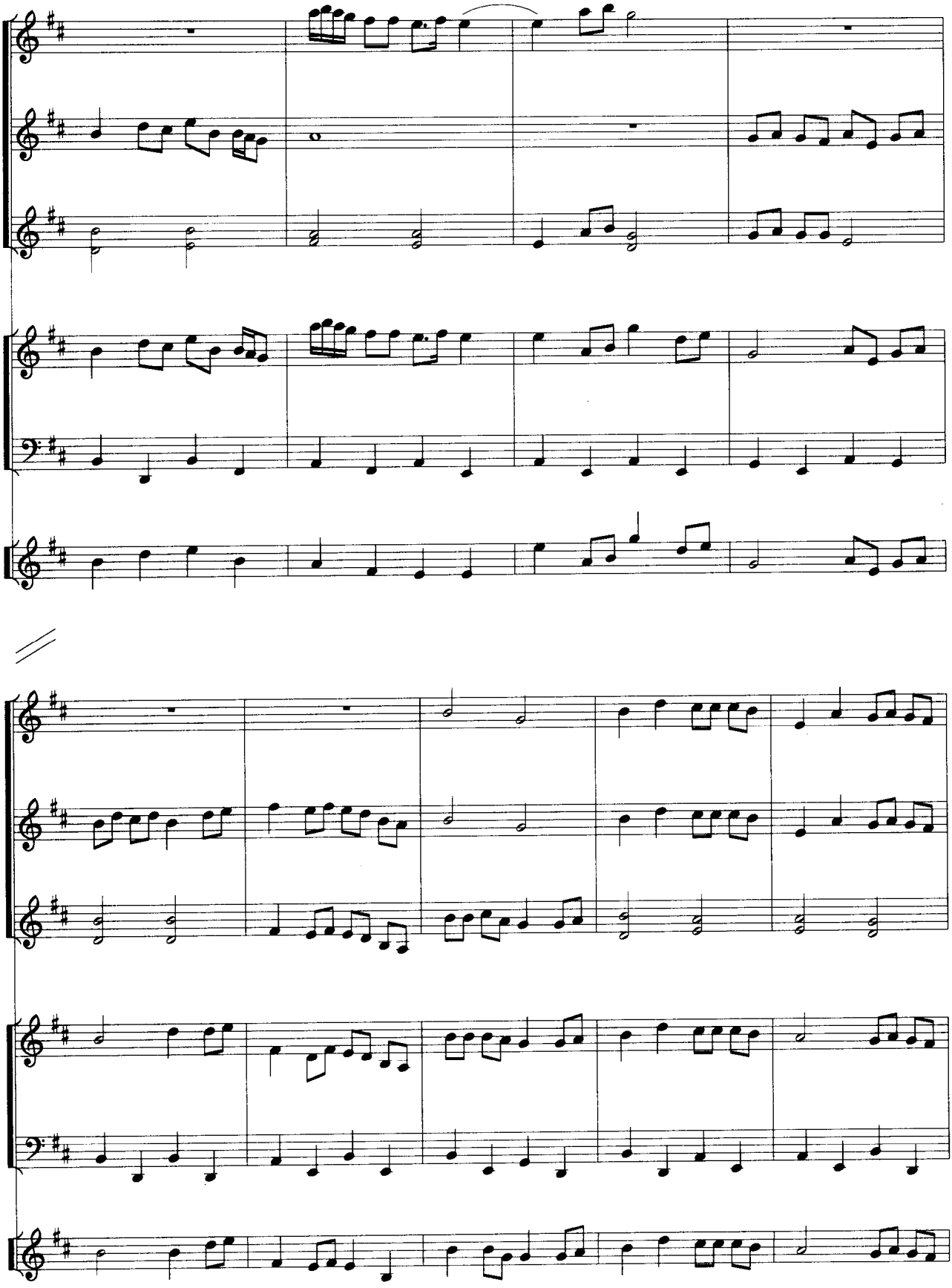


(二)

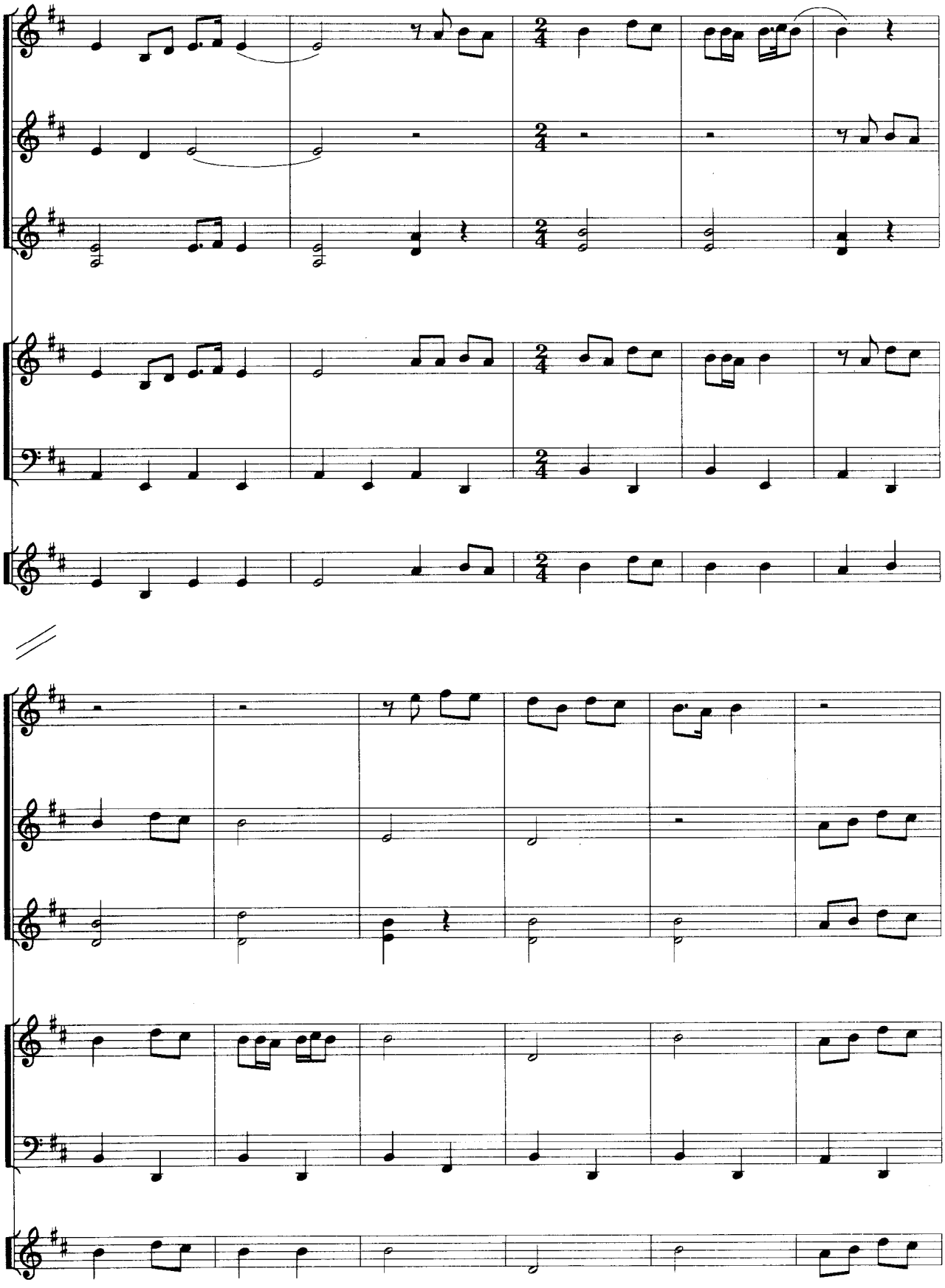


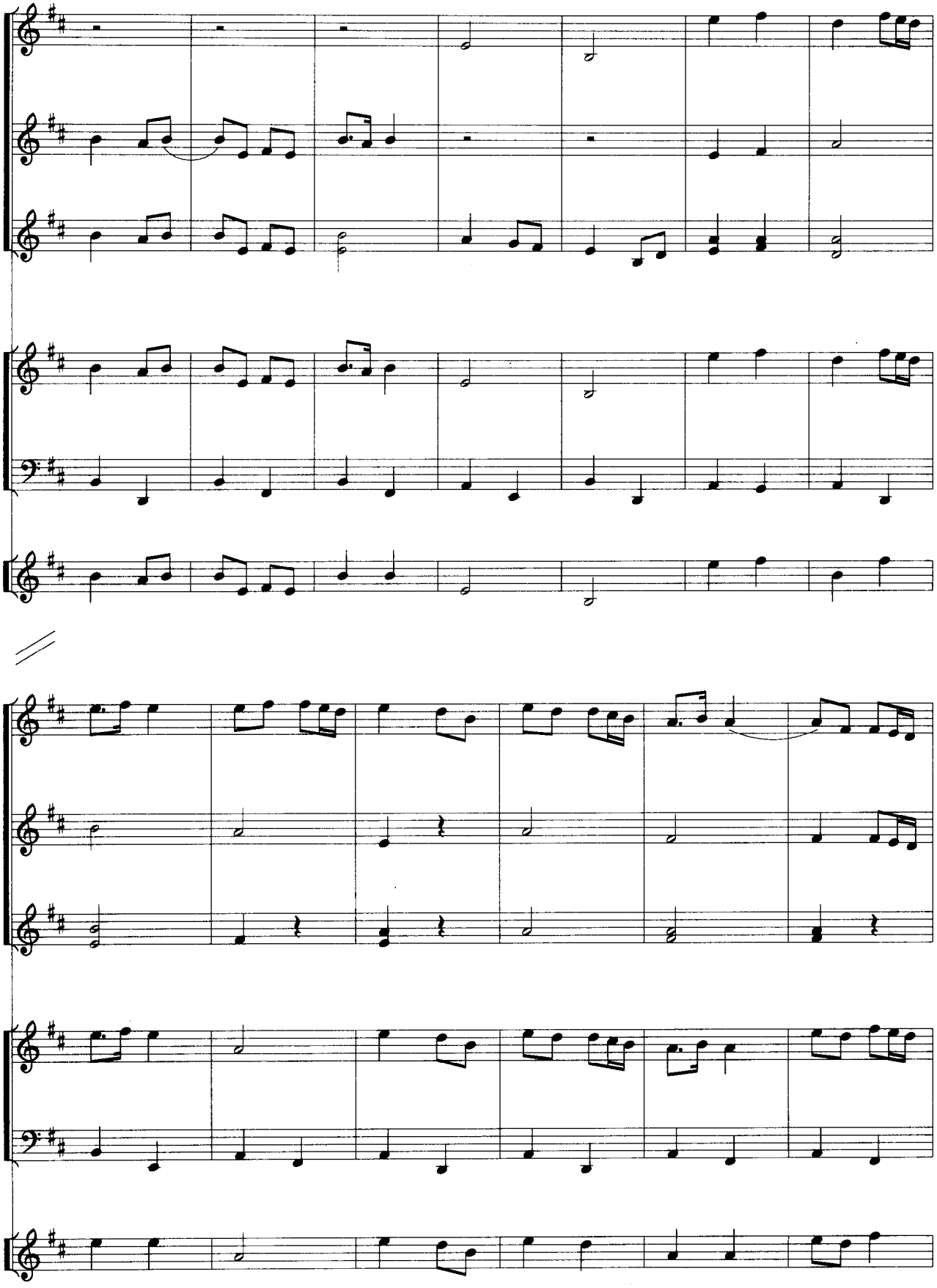


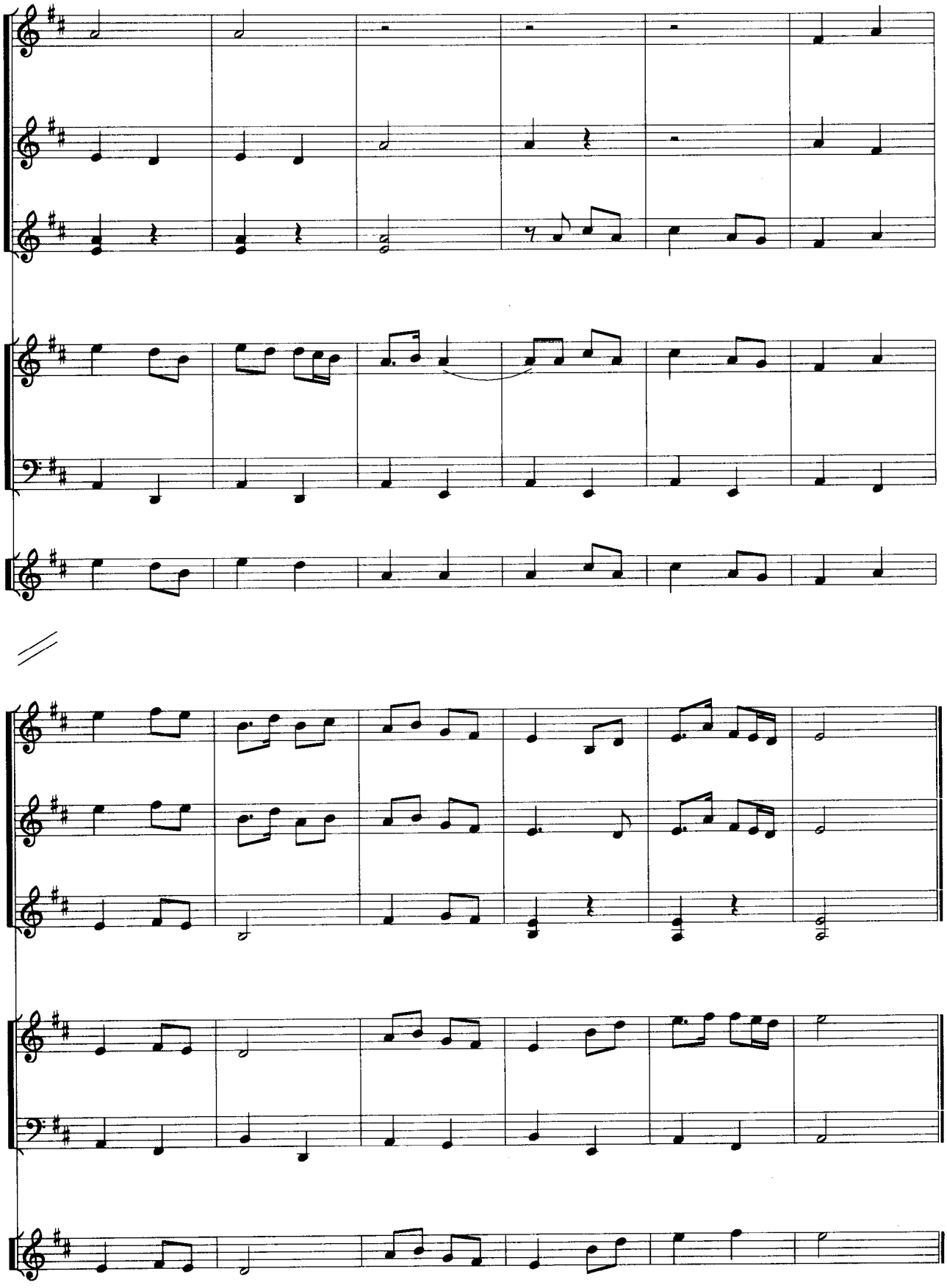




(三)

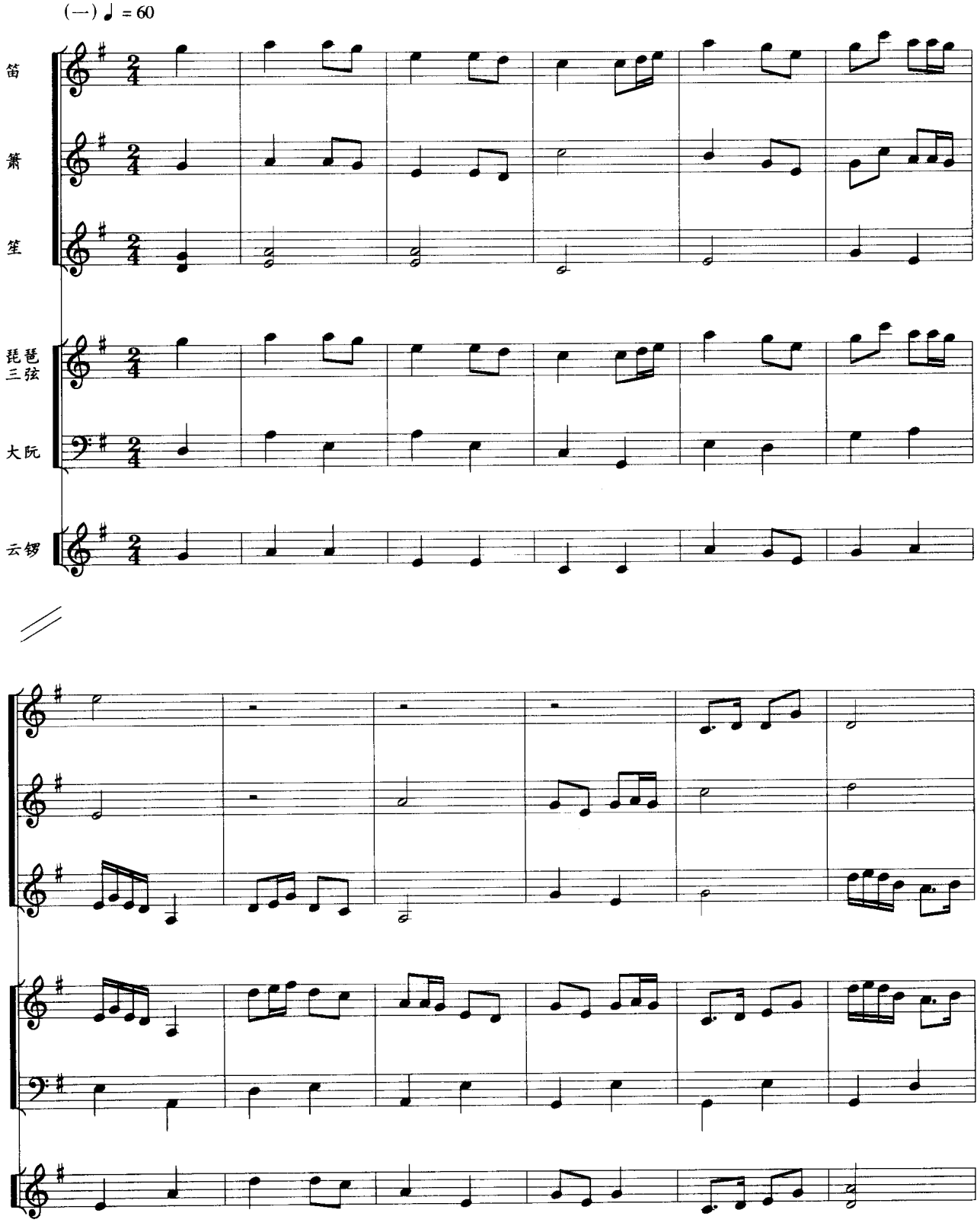


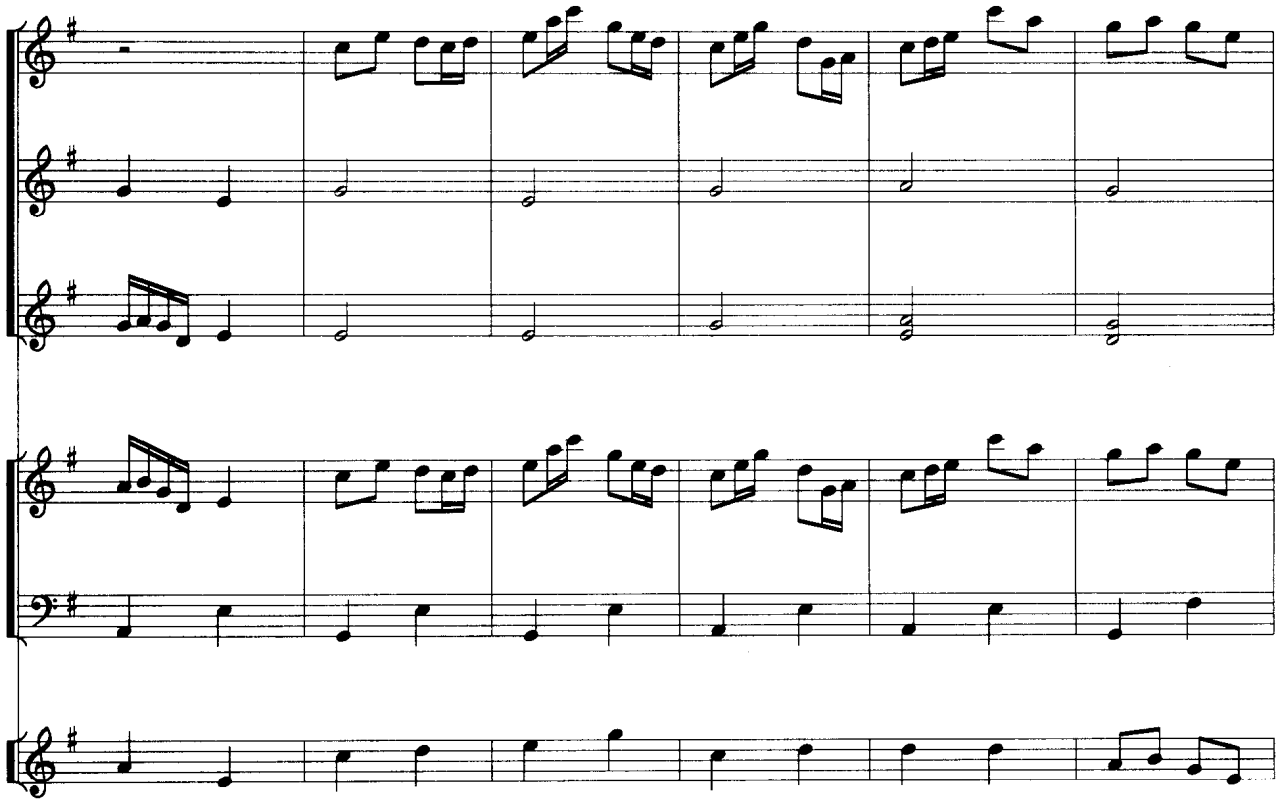


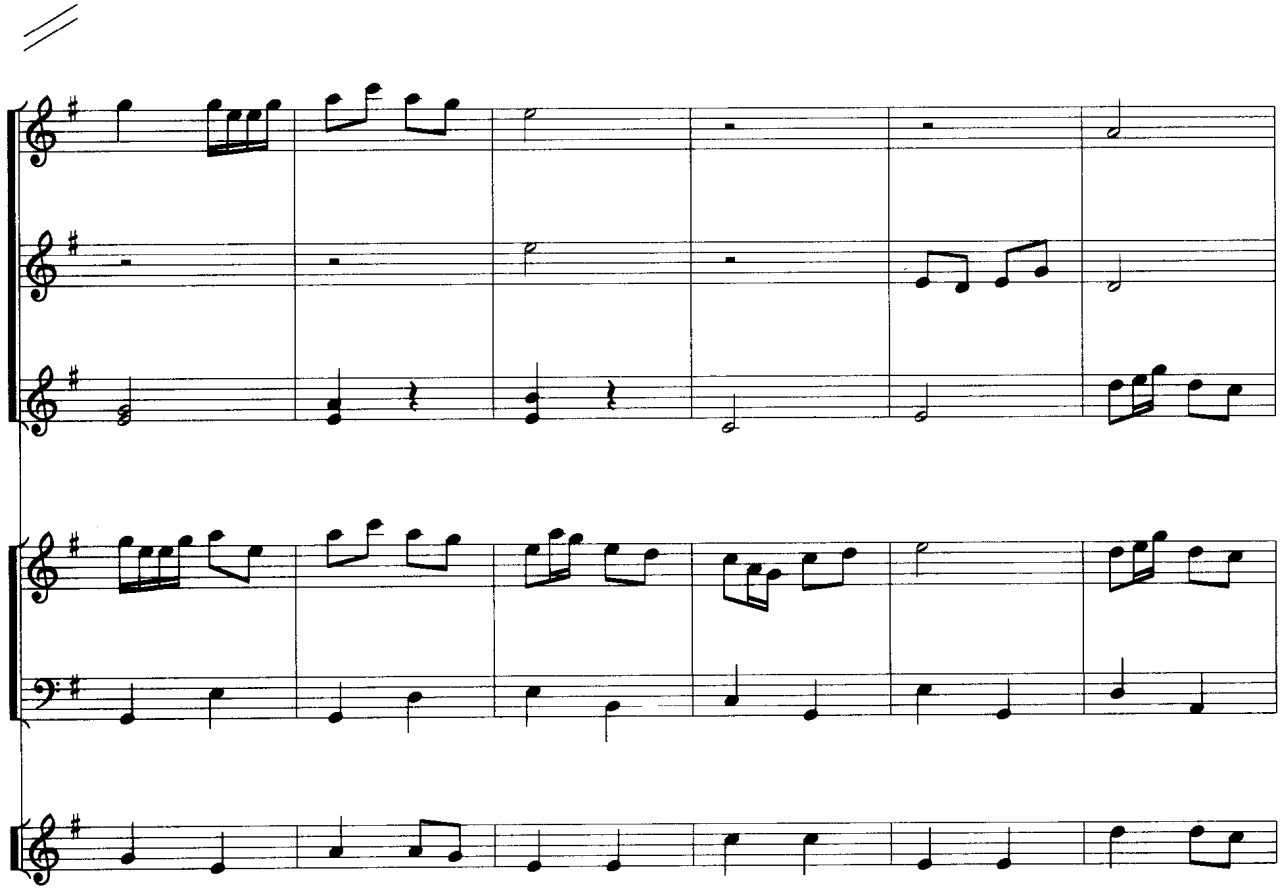


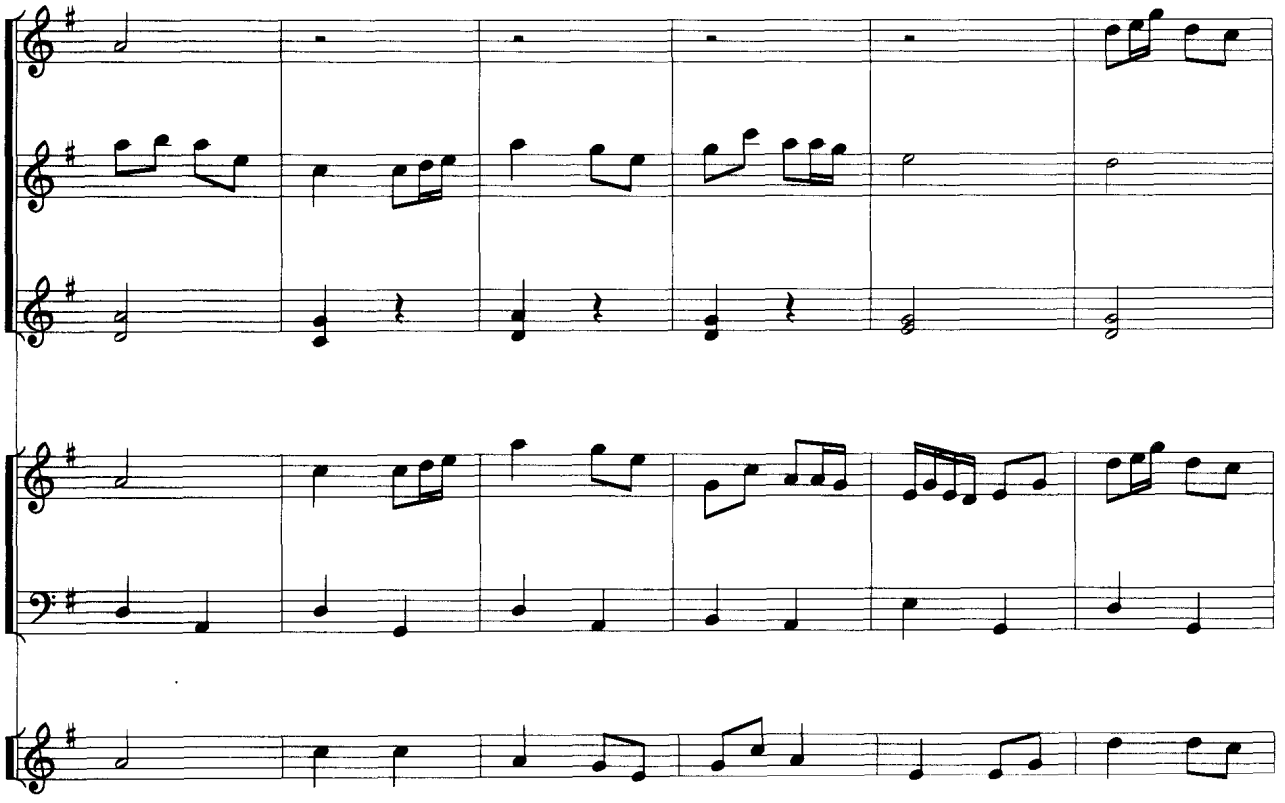
南吕傍妆台

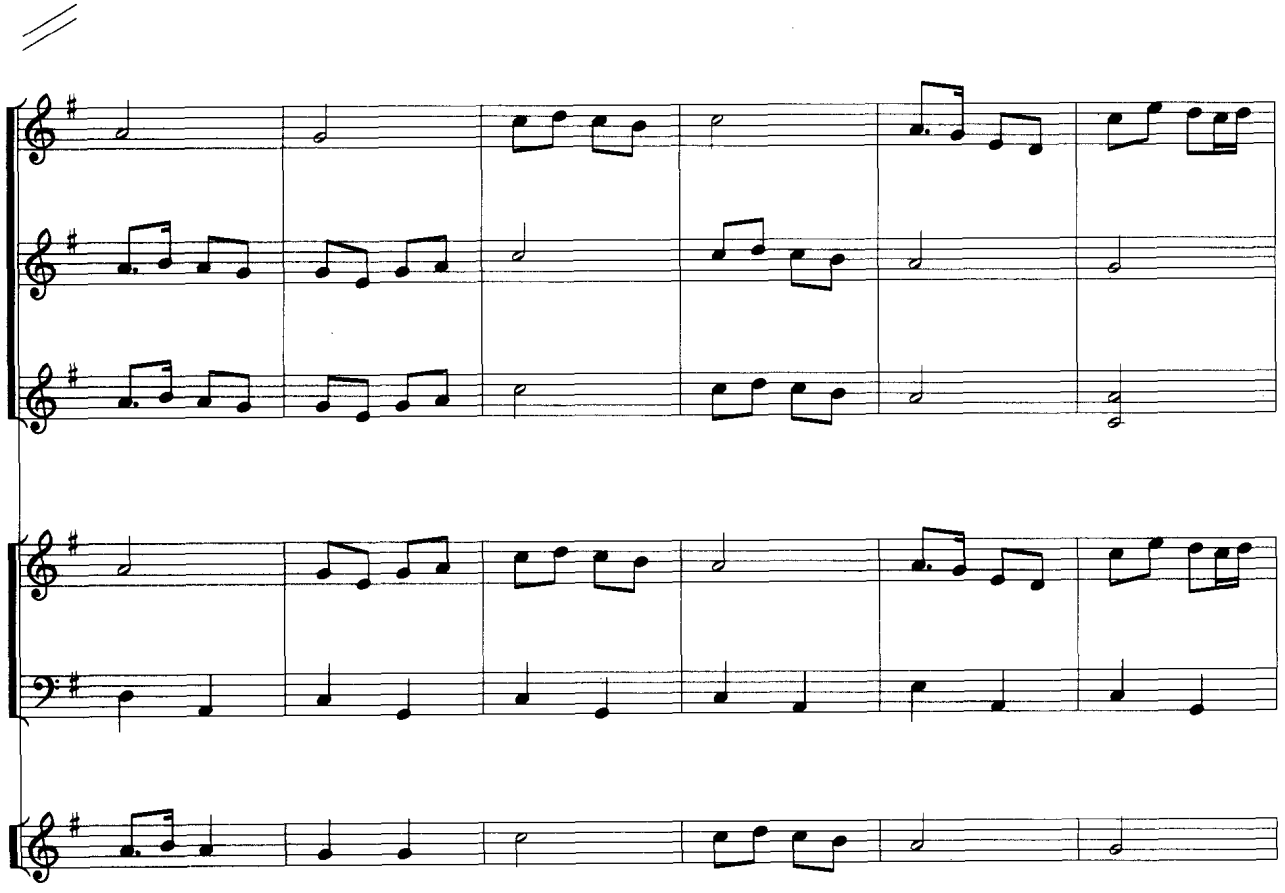
（正　套）

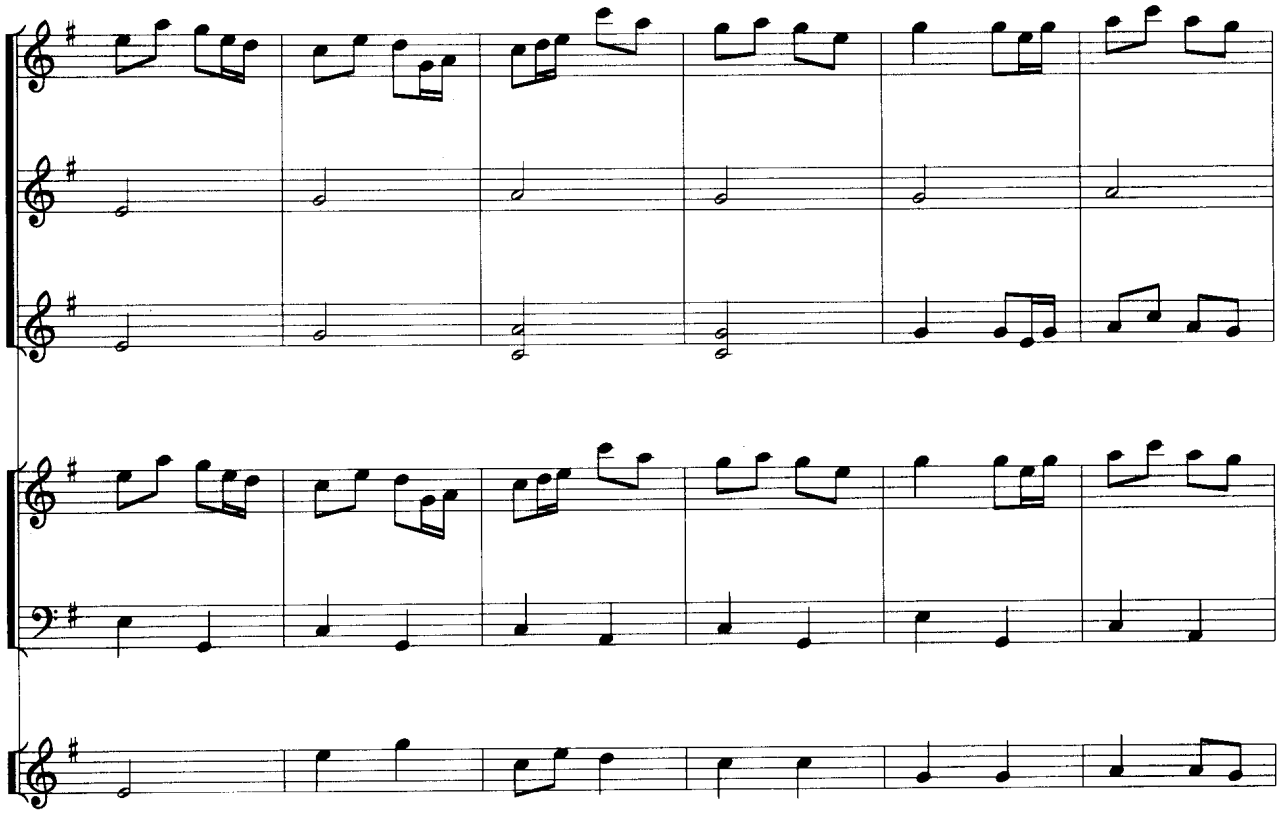


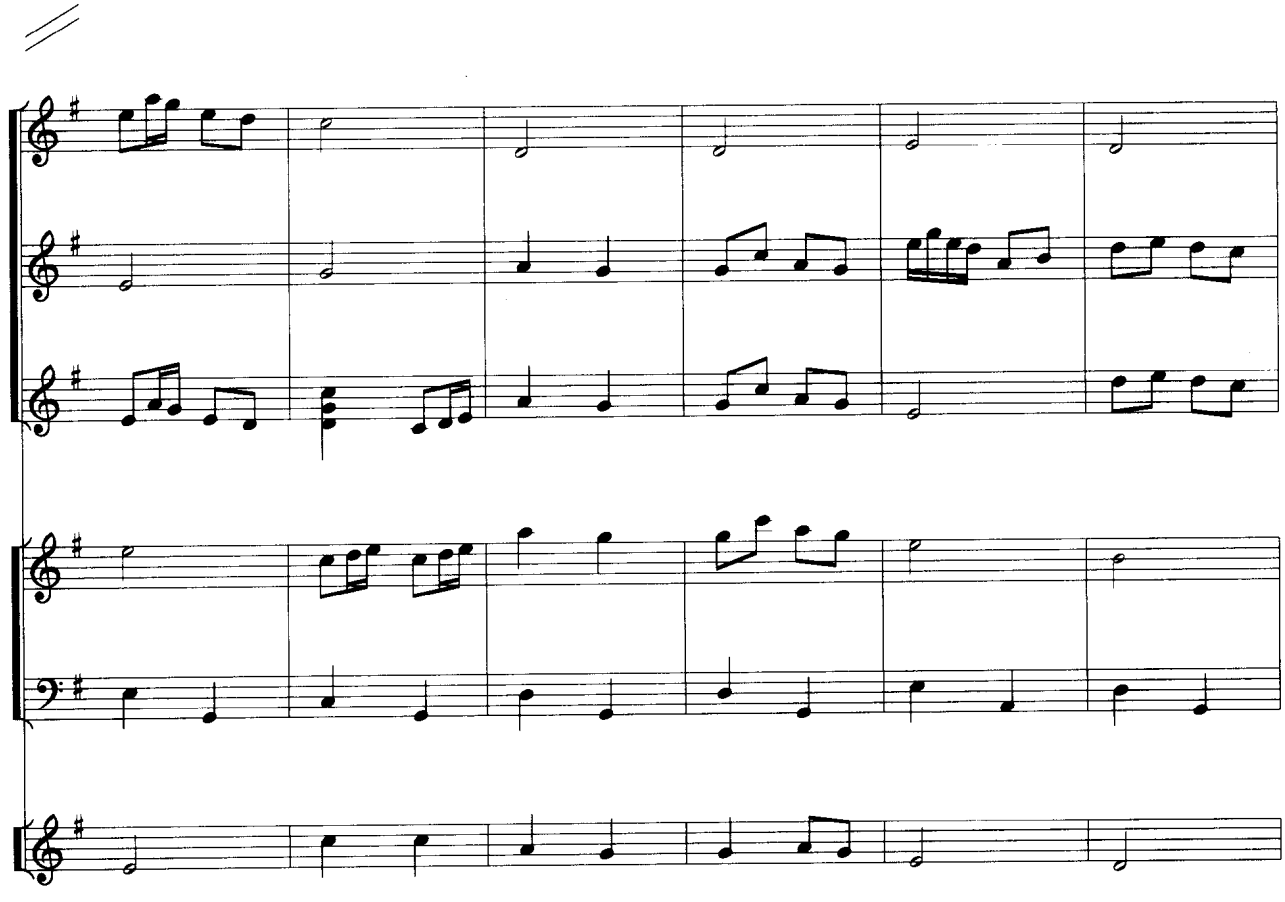


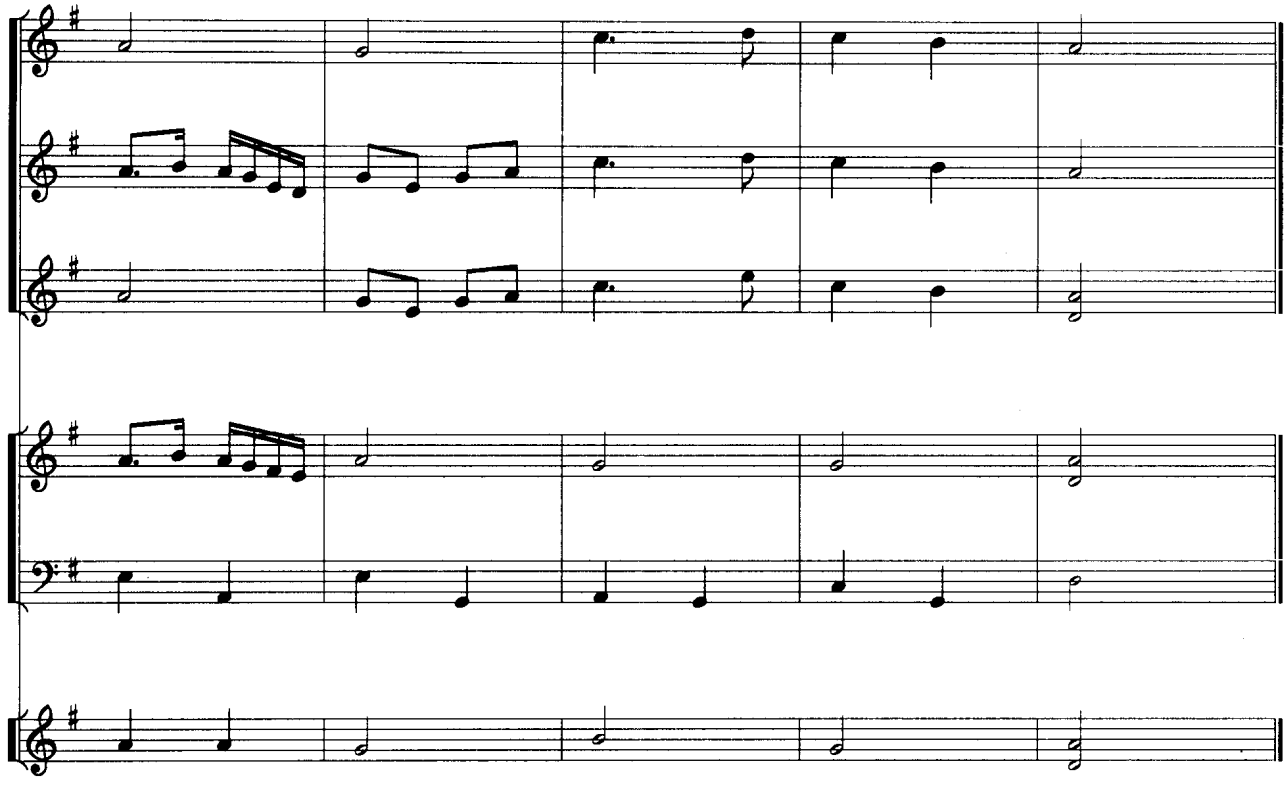




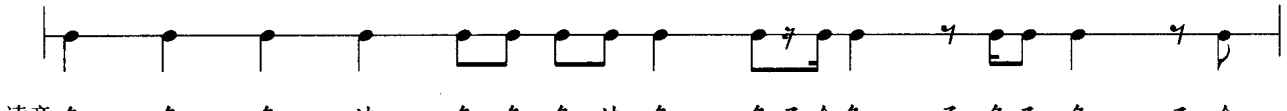




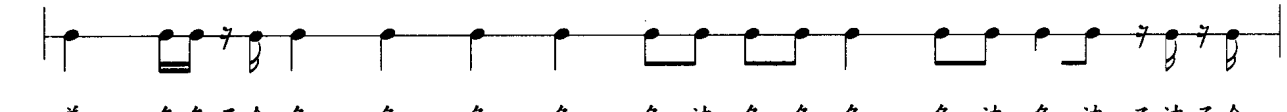




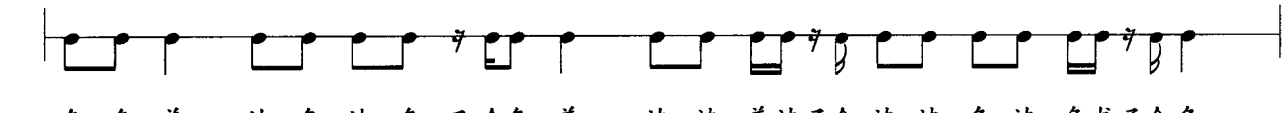
慢三咚



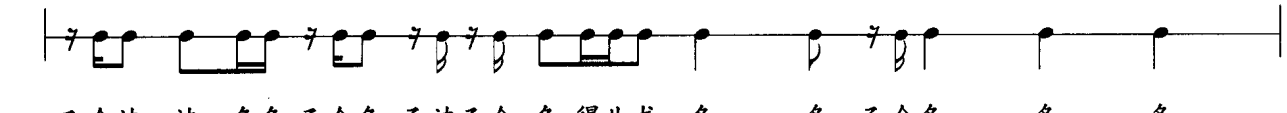
读音冬 冬 冬 边 冬 冬 冬 边 冬 冬乙个冬 乙 冬乙 冬 乙 个



着 冬冬乙个 冬 冬 冬 冬 冬 边 冬 冬 冬 冬 边 冬 边 乙边乙个

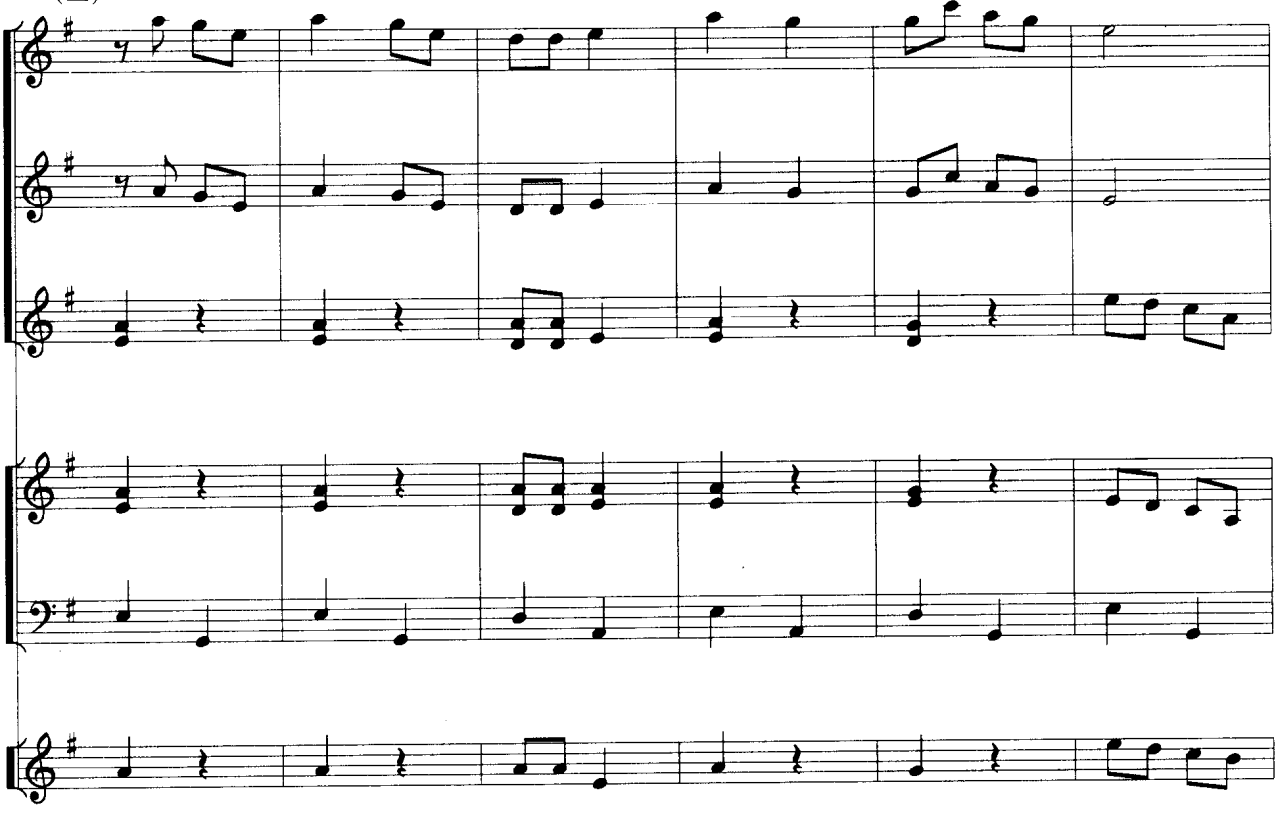


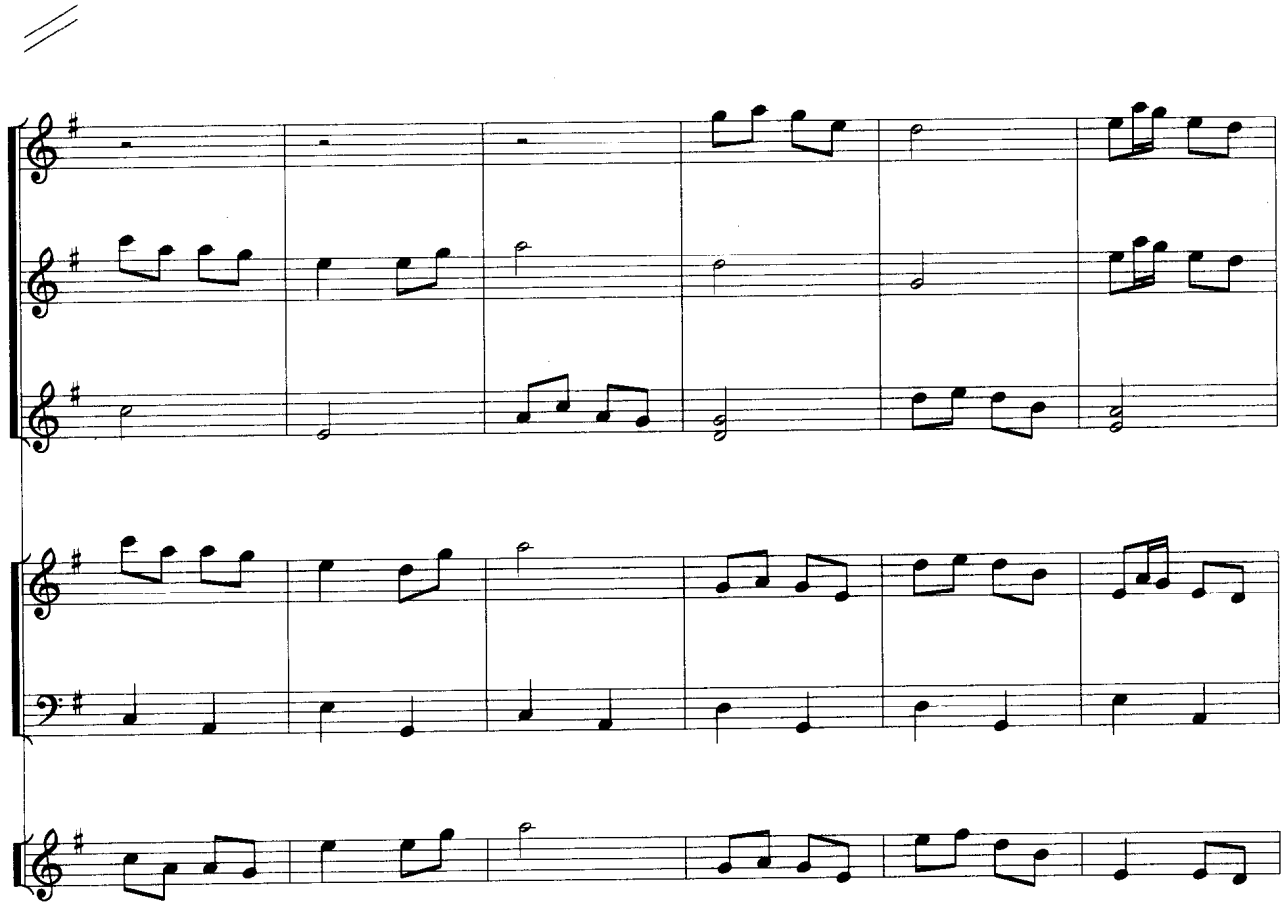
冬 冬 着 边 冬 边 冬 乙个冬 着 边 边 着边乙个 边 边 冬 边 冬龙乙个冬

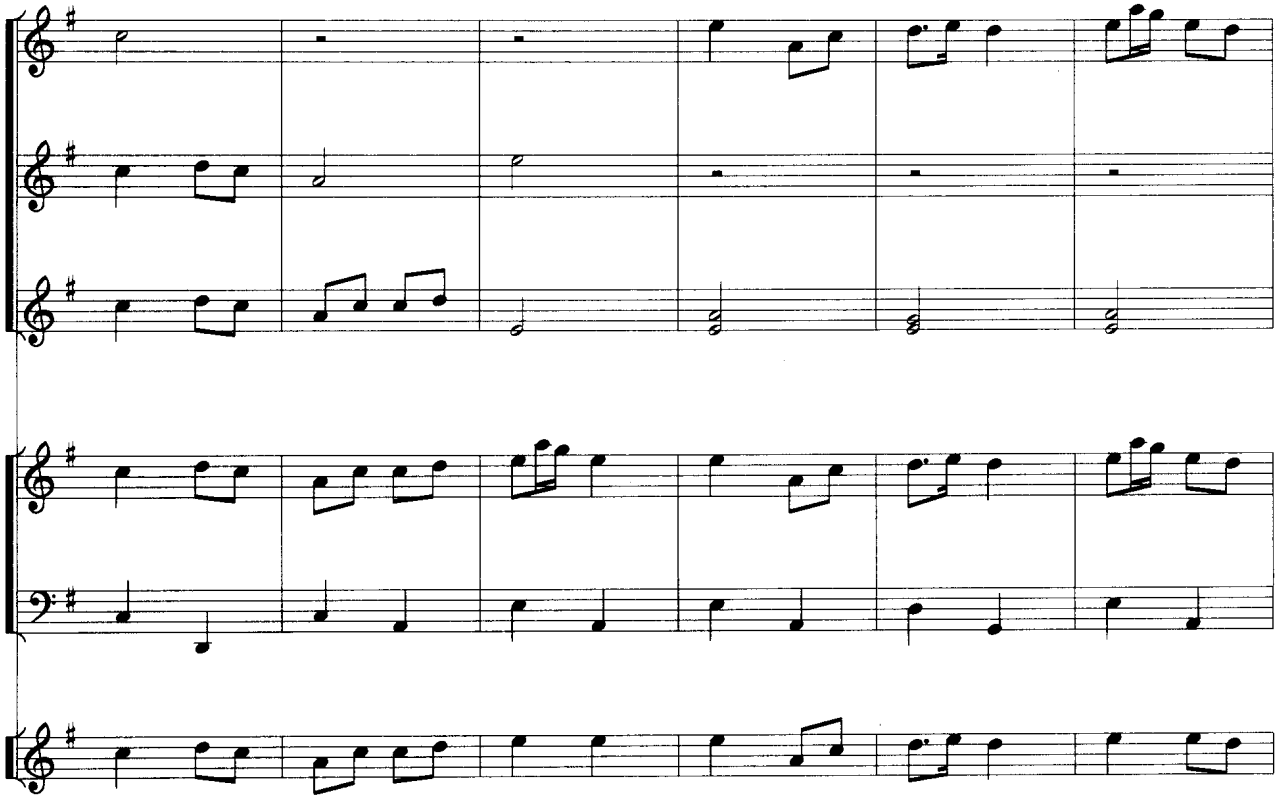


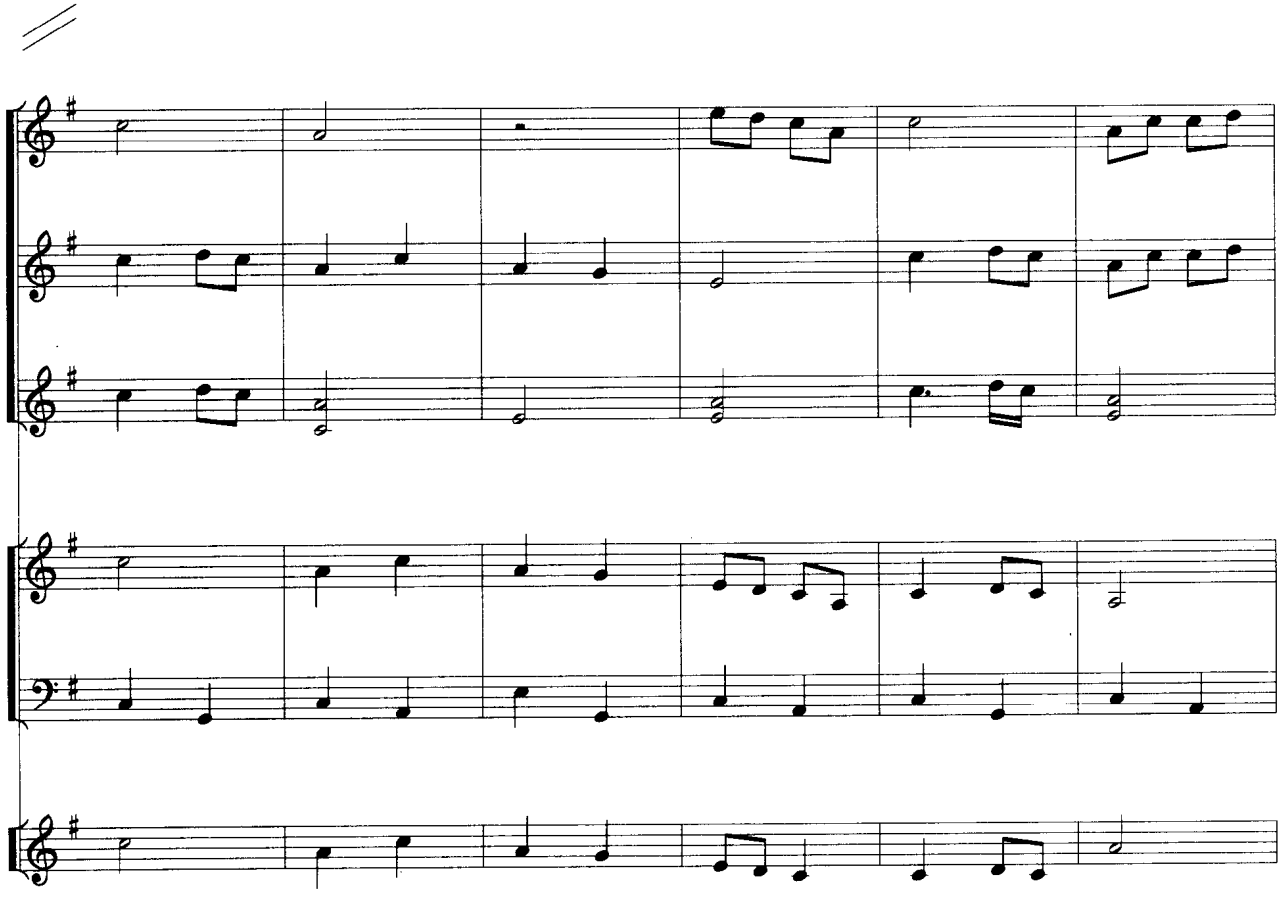
乙个边 边 冬冬 乙个冬 乙边乙个 冬 得儿龙 冬 冬 乙个冬 冬 冬

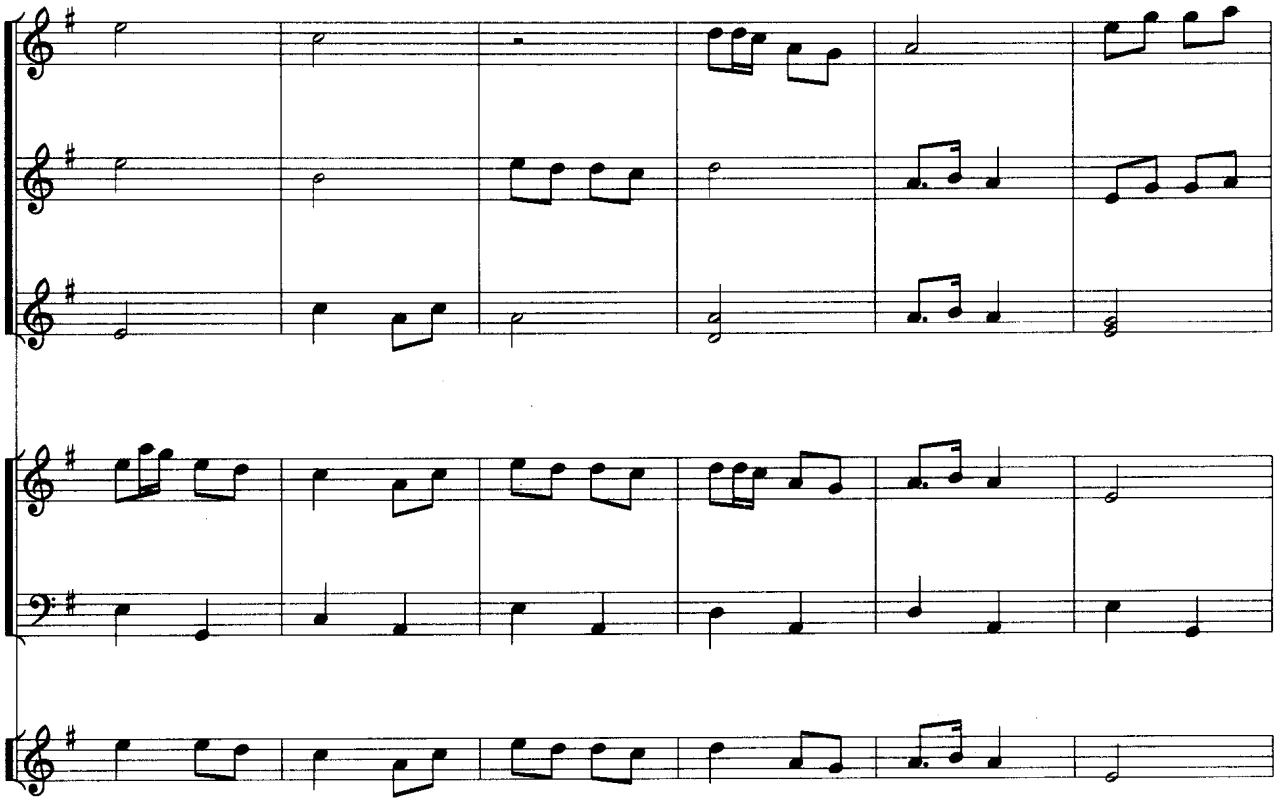
(二)

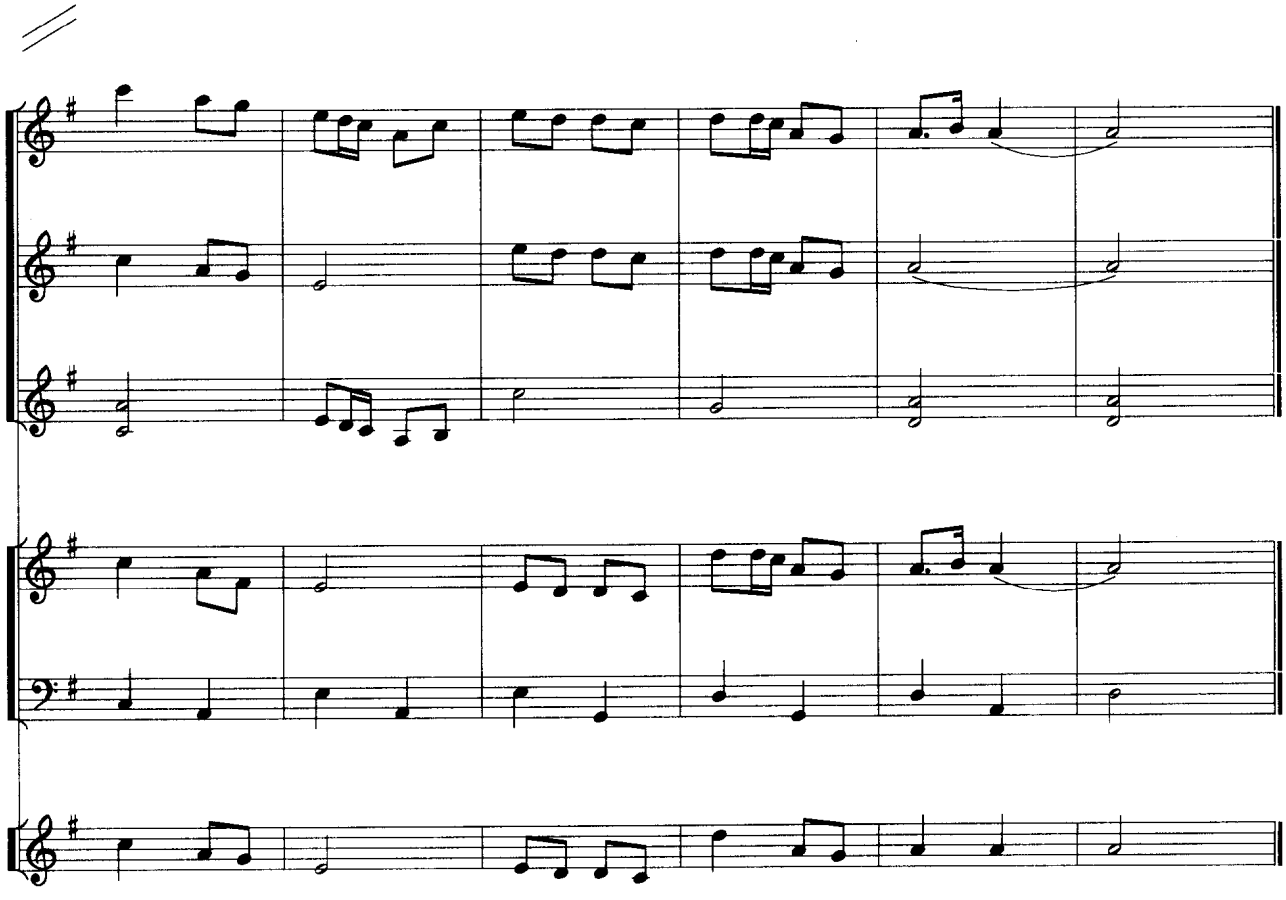




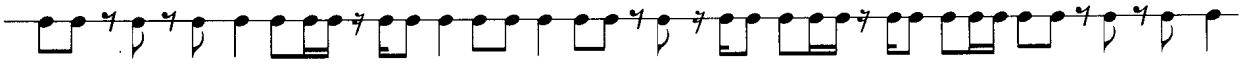






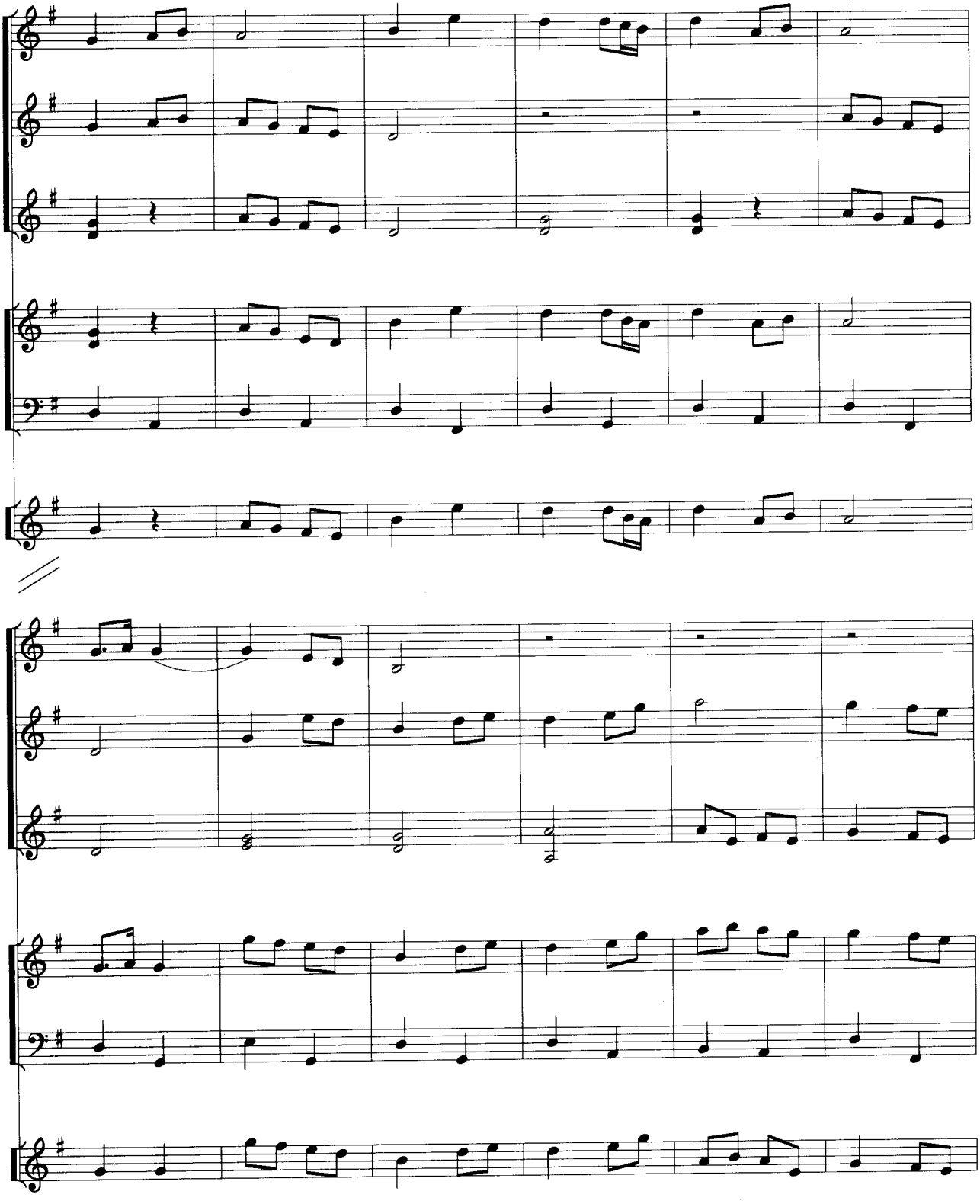


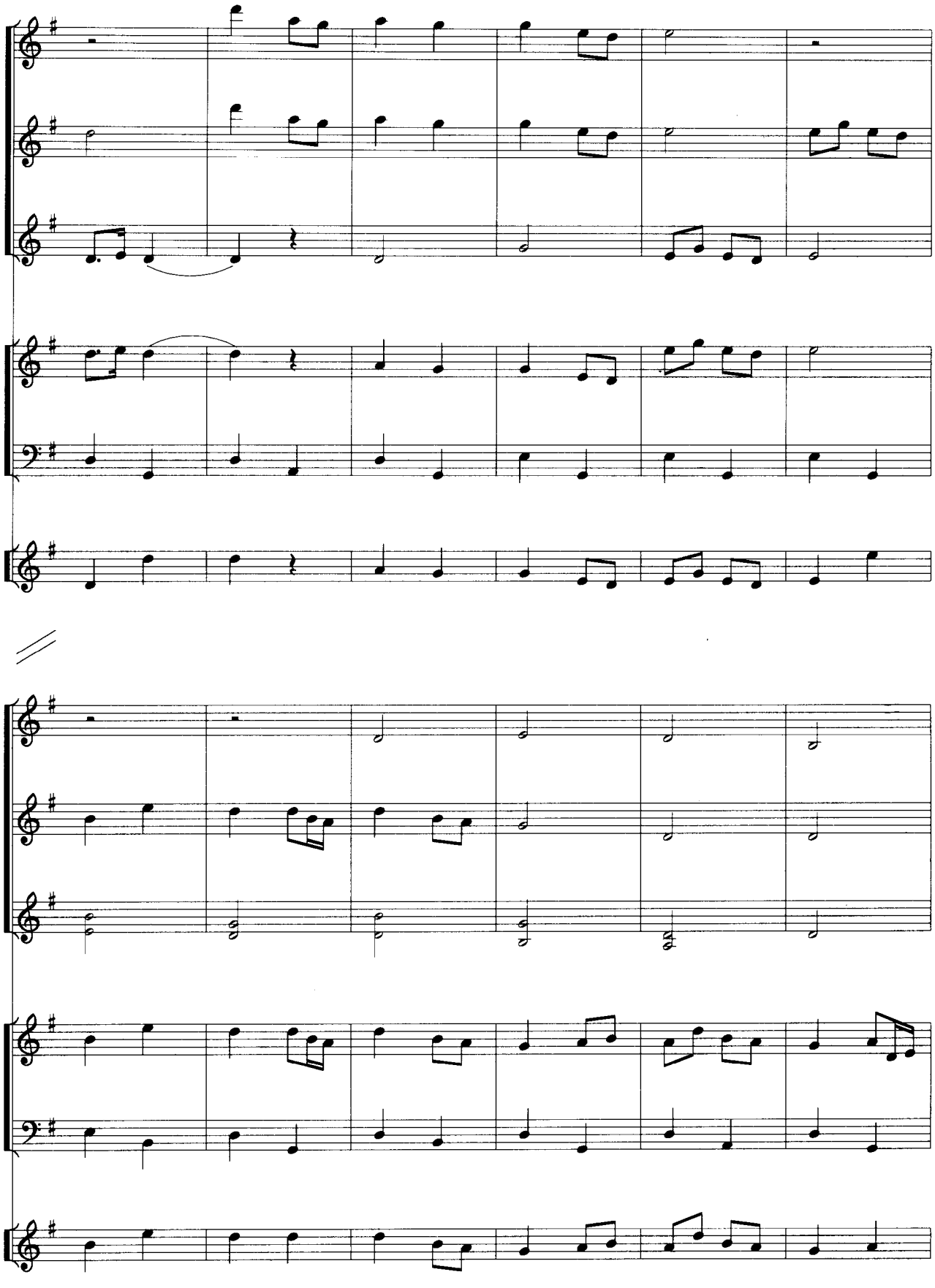
下三咚

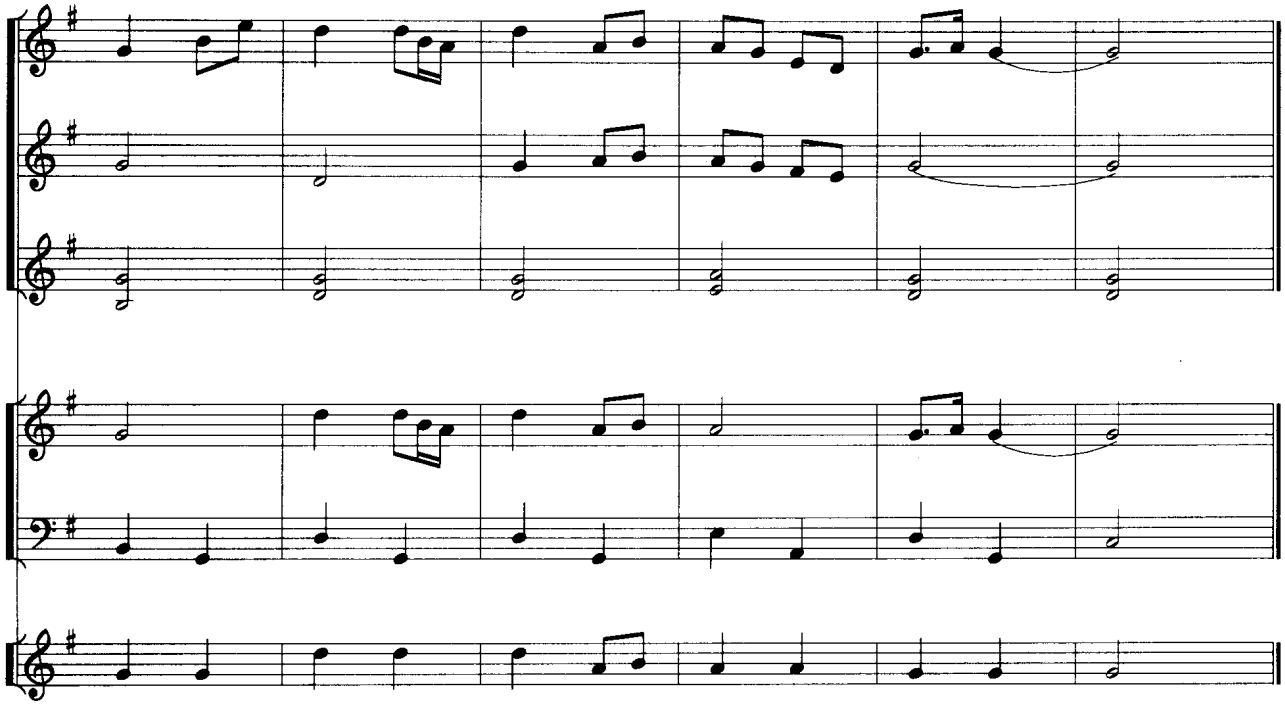


着边乙边乙个 边着冬冬乙个冬冬冬冬着 冬冬乙边乙个冬冬龙冬乙个冬着得儿冬冬乙边乙边 着

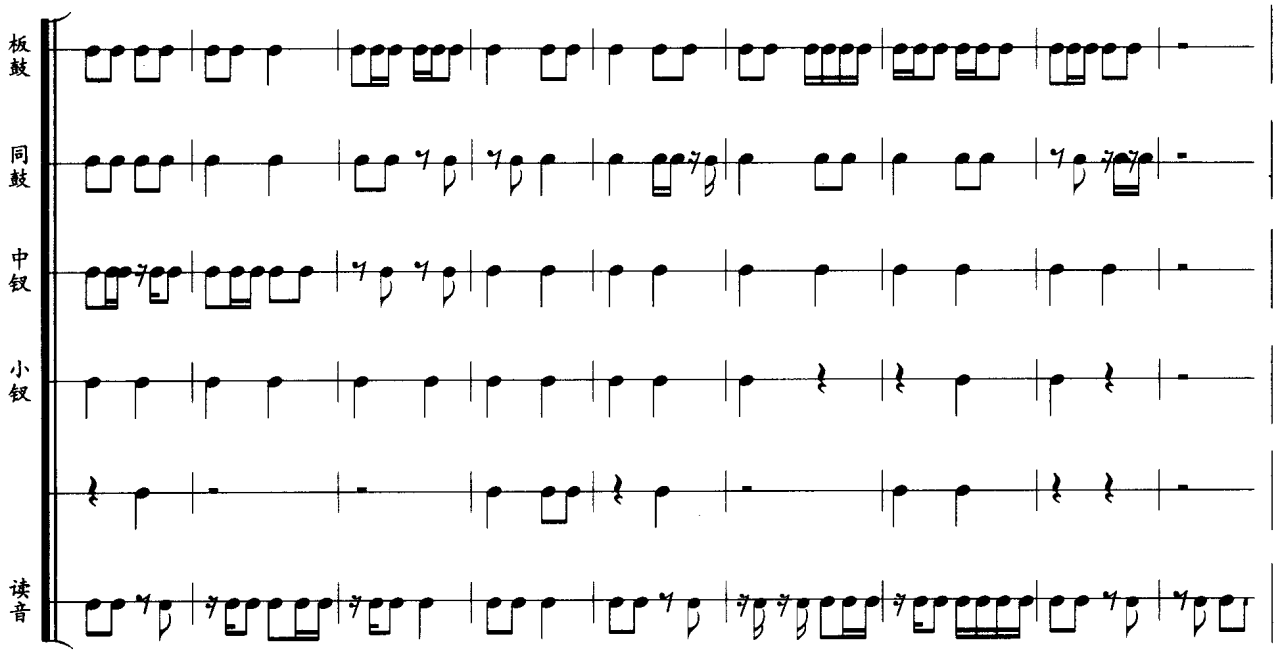
(三)





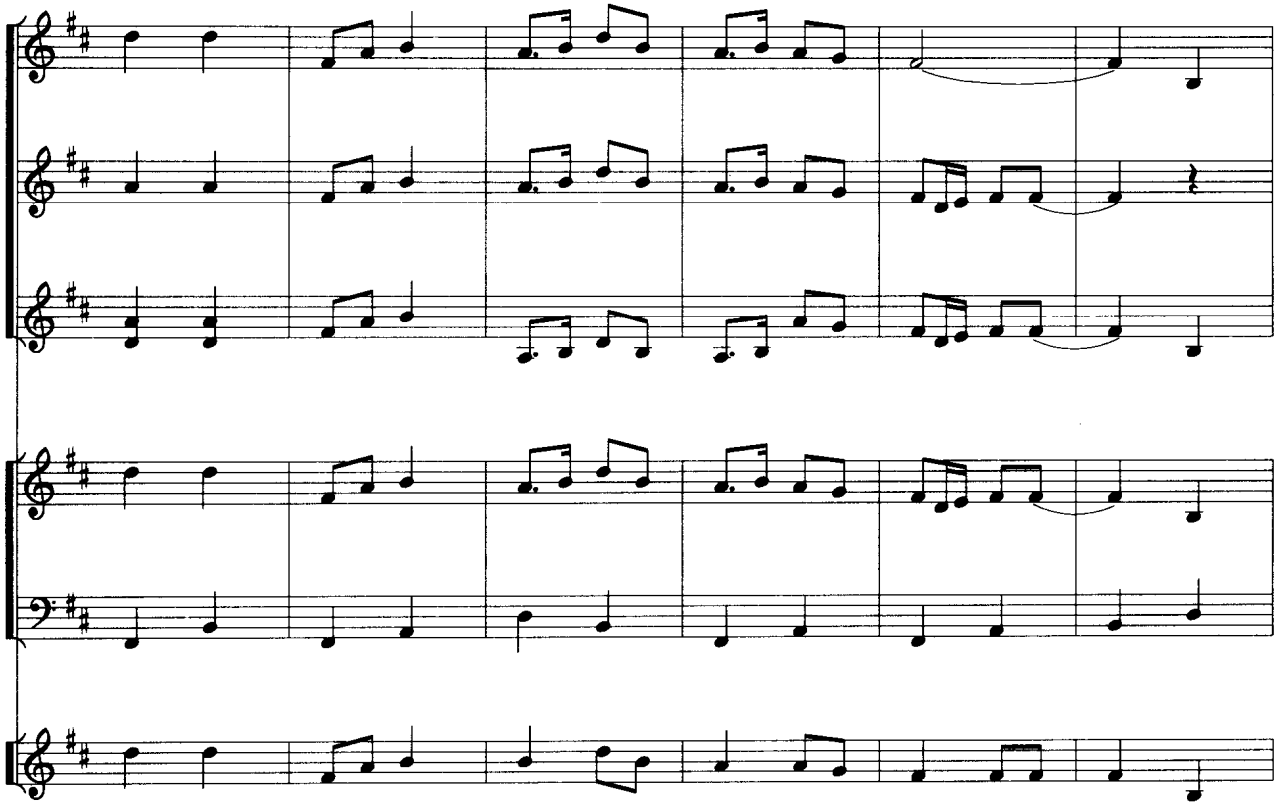


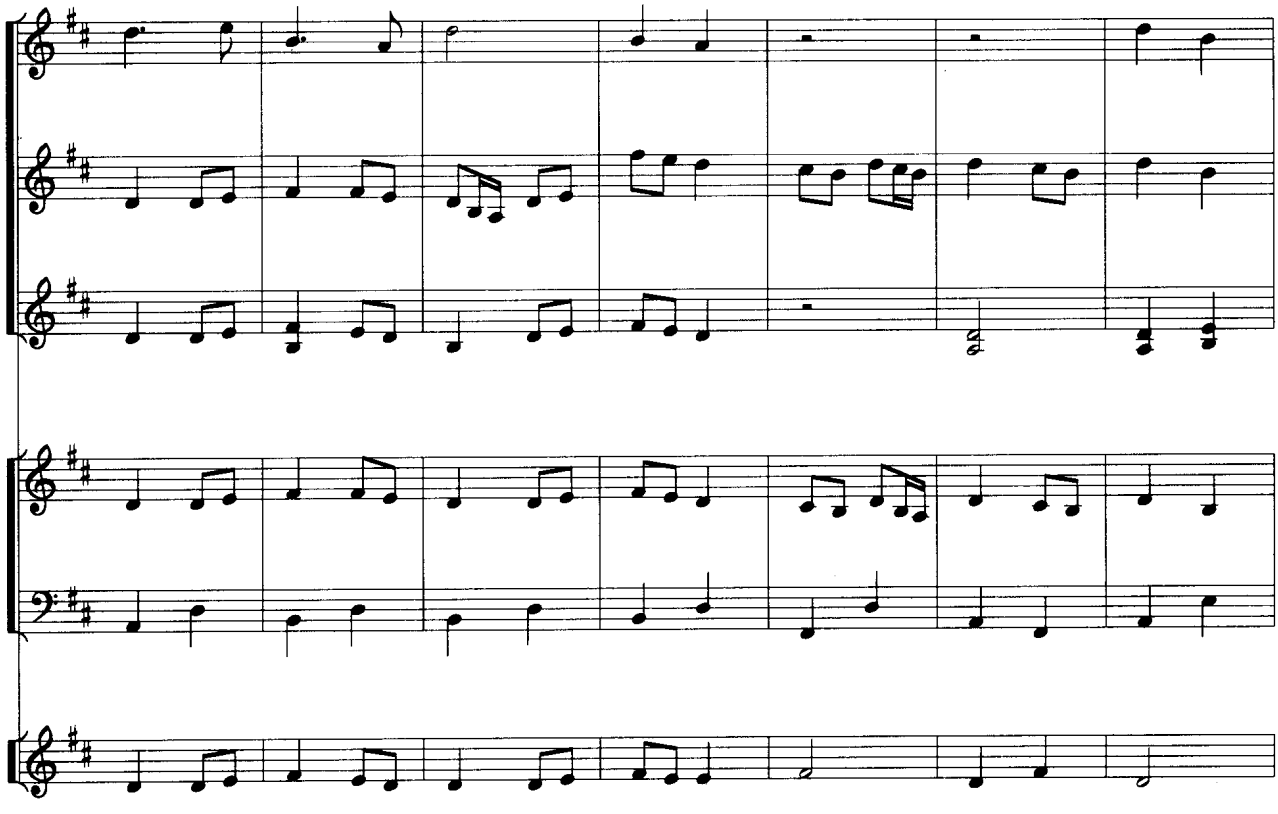
末三咚

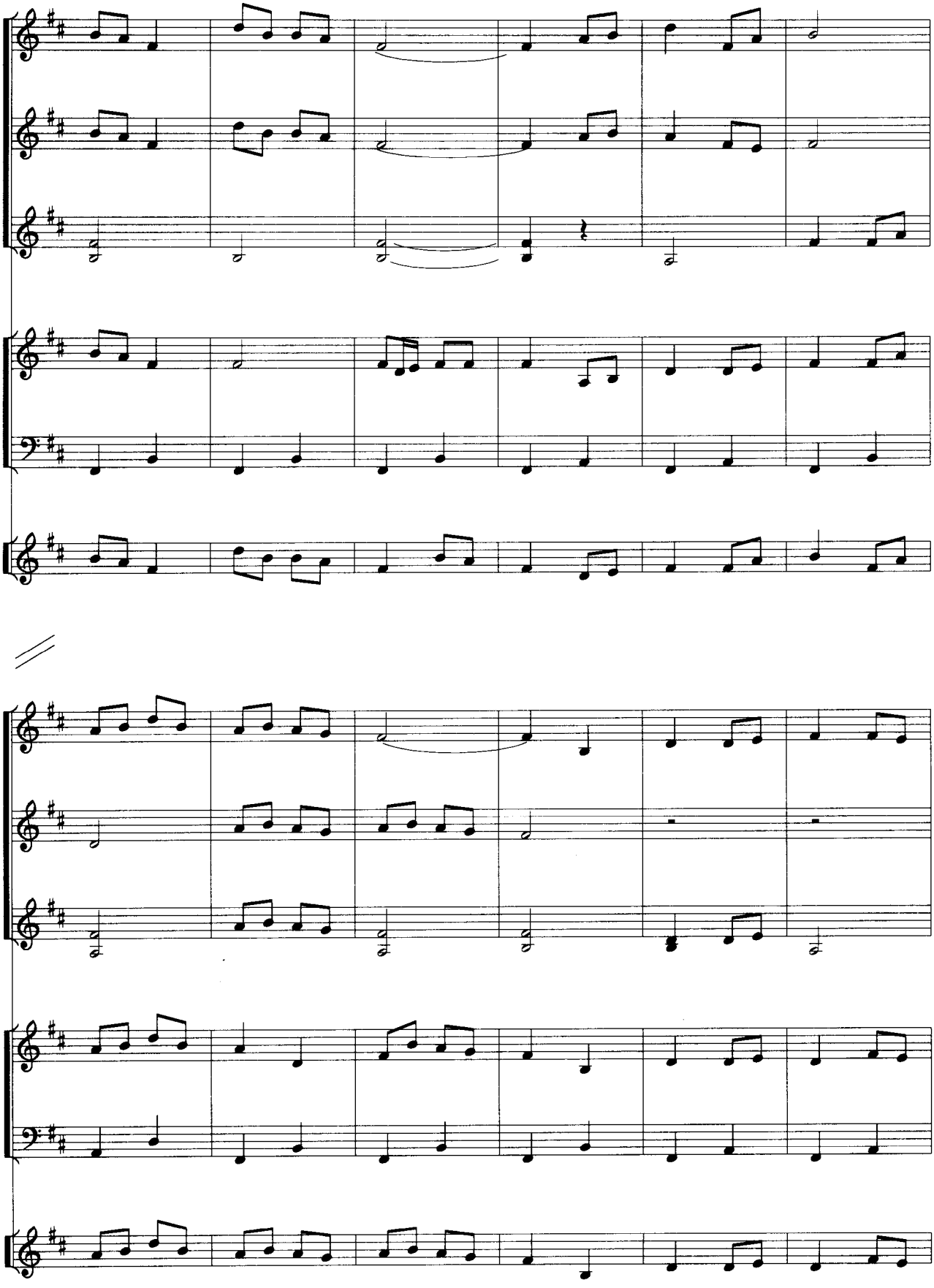


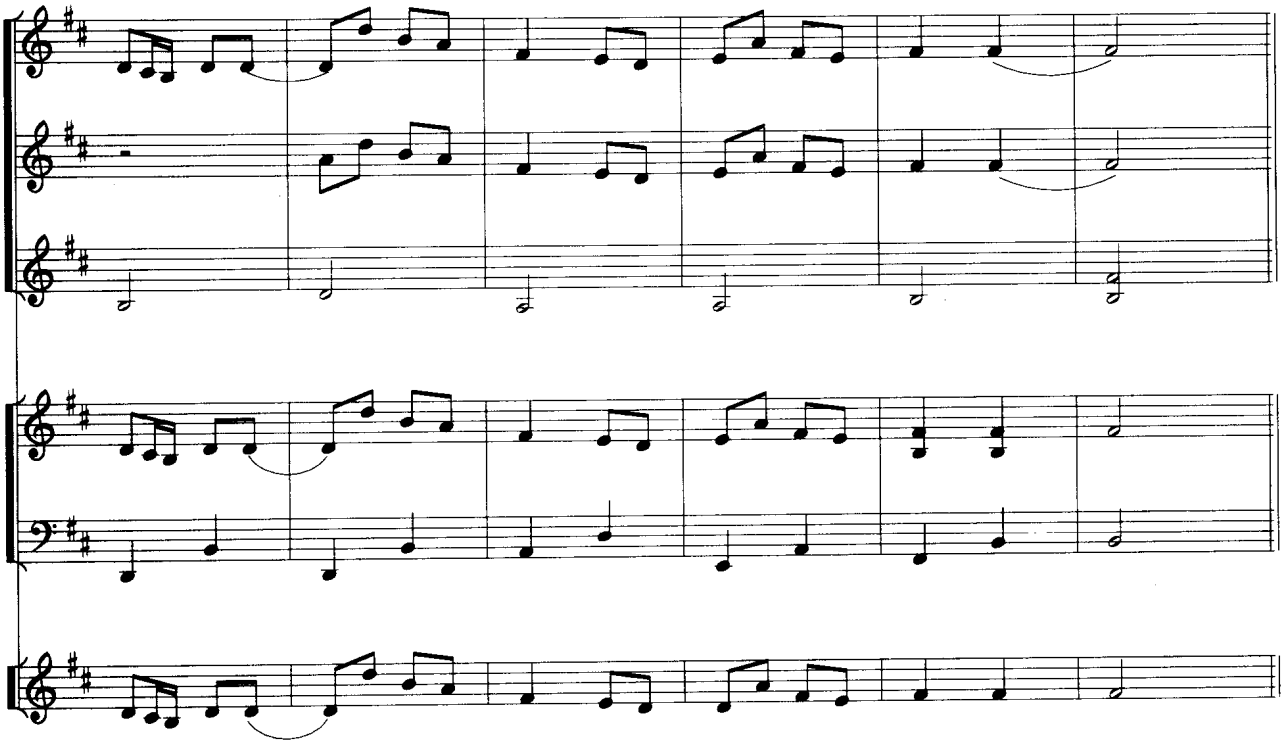
着边乙边 乙个冬着冬冬乙个冬冬 冬冬着 冬冬乙边 乙边乙个冬龙冬乙个冬着冬得儿冬冬乙边 乙边着

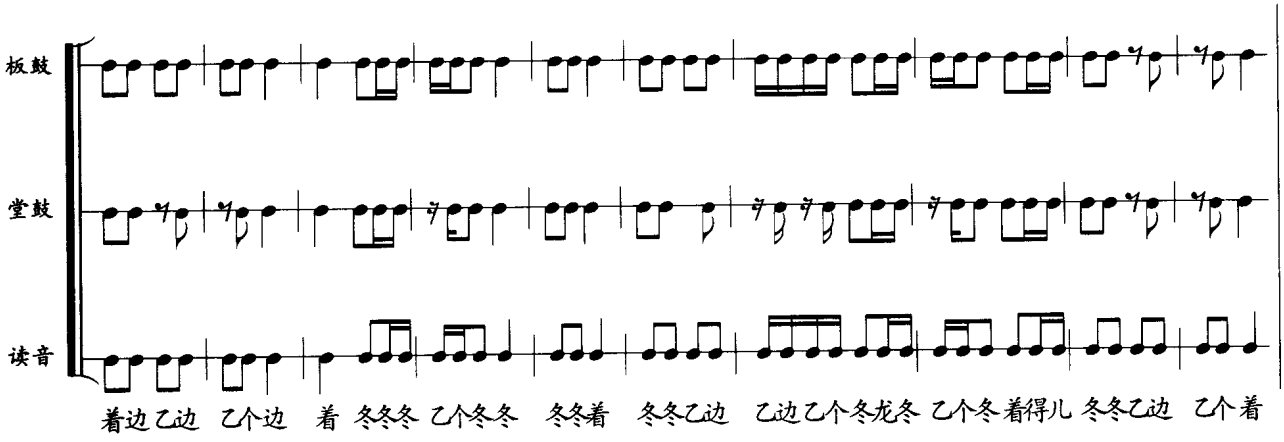
(四)





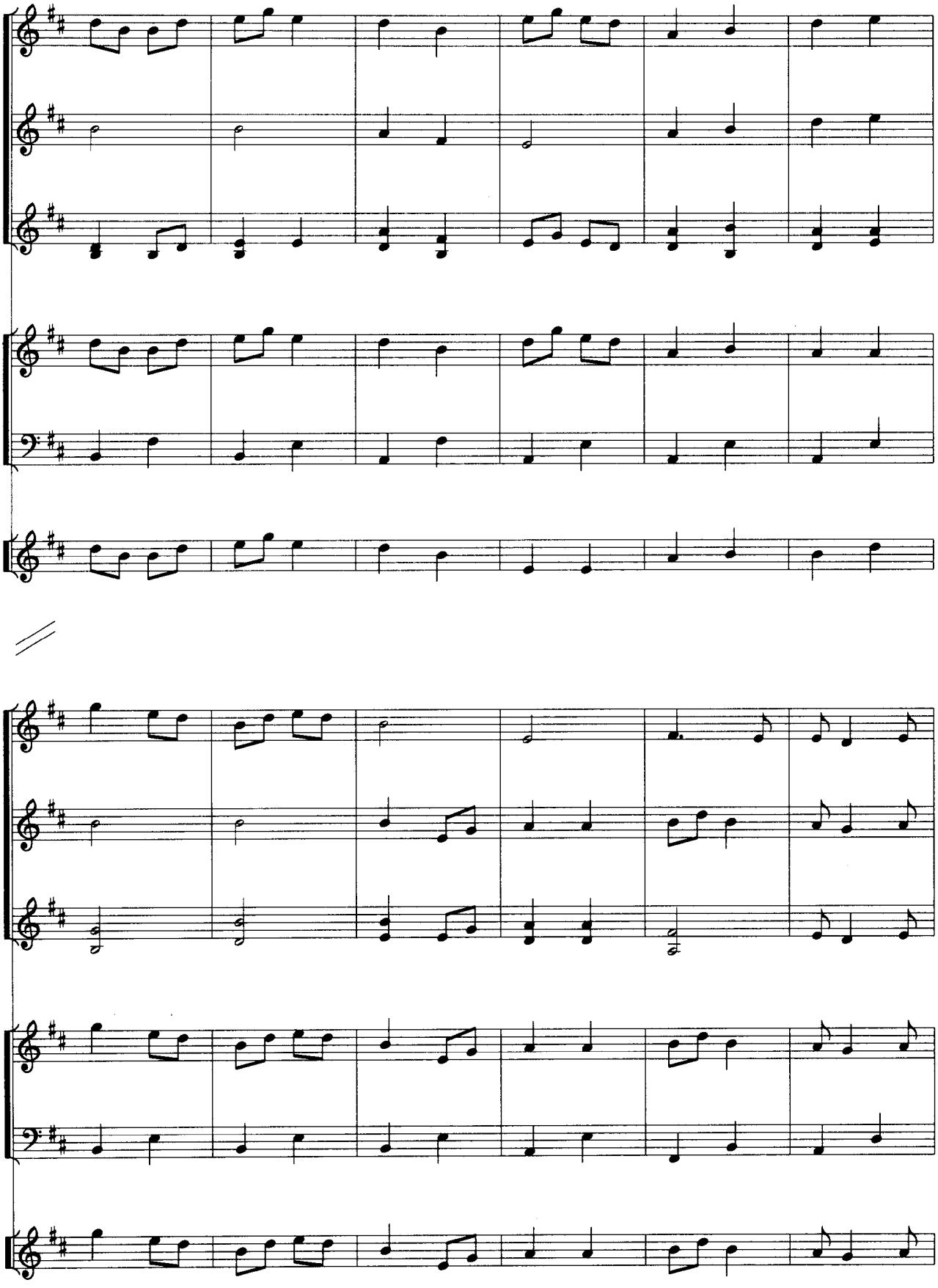


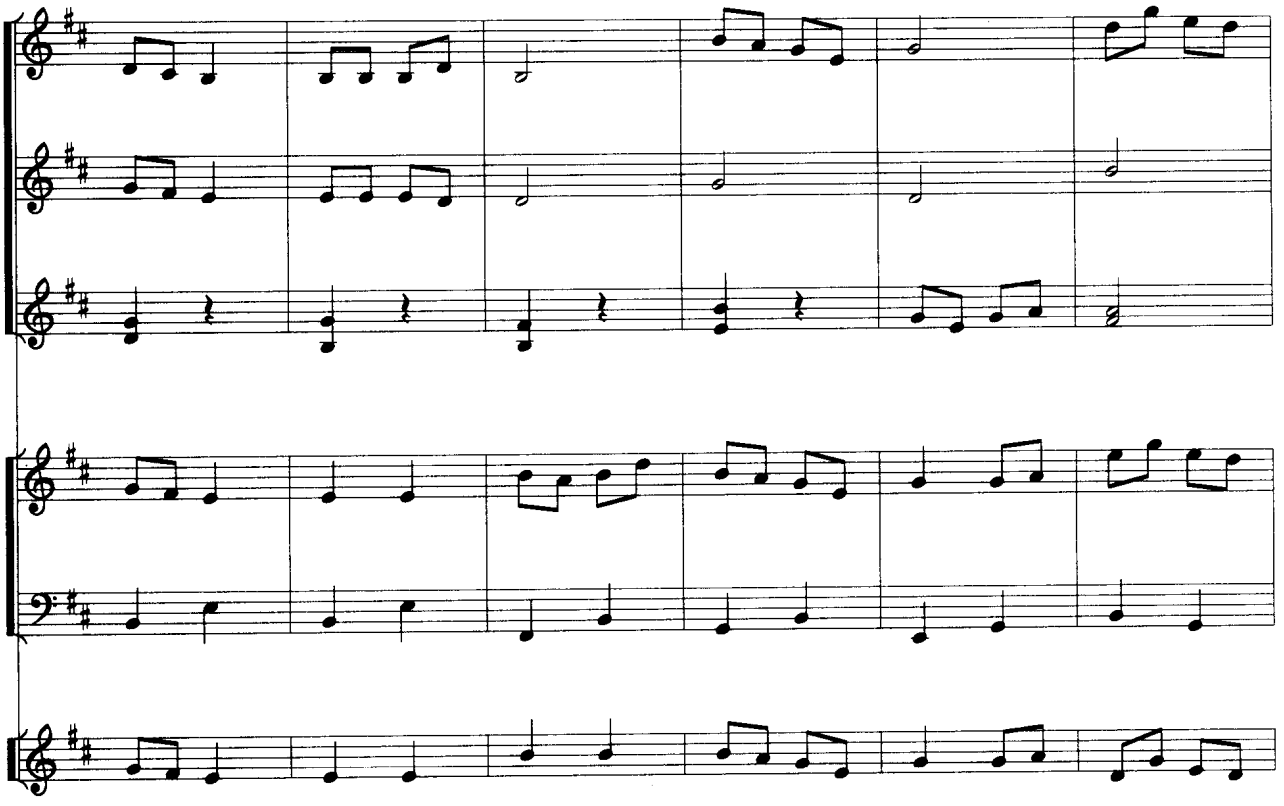


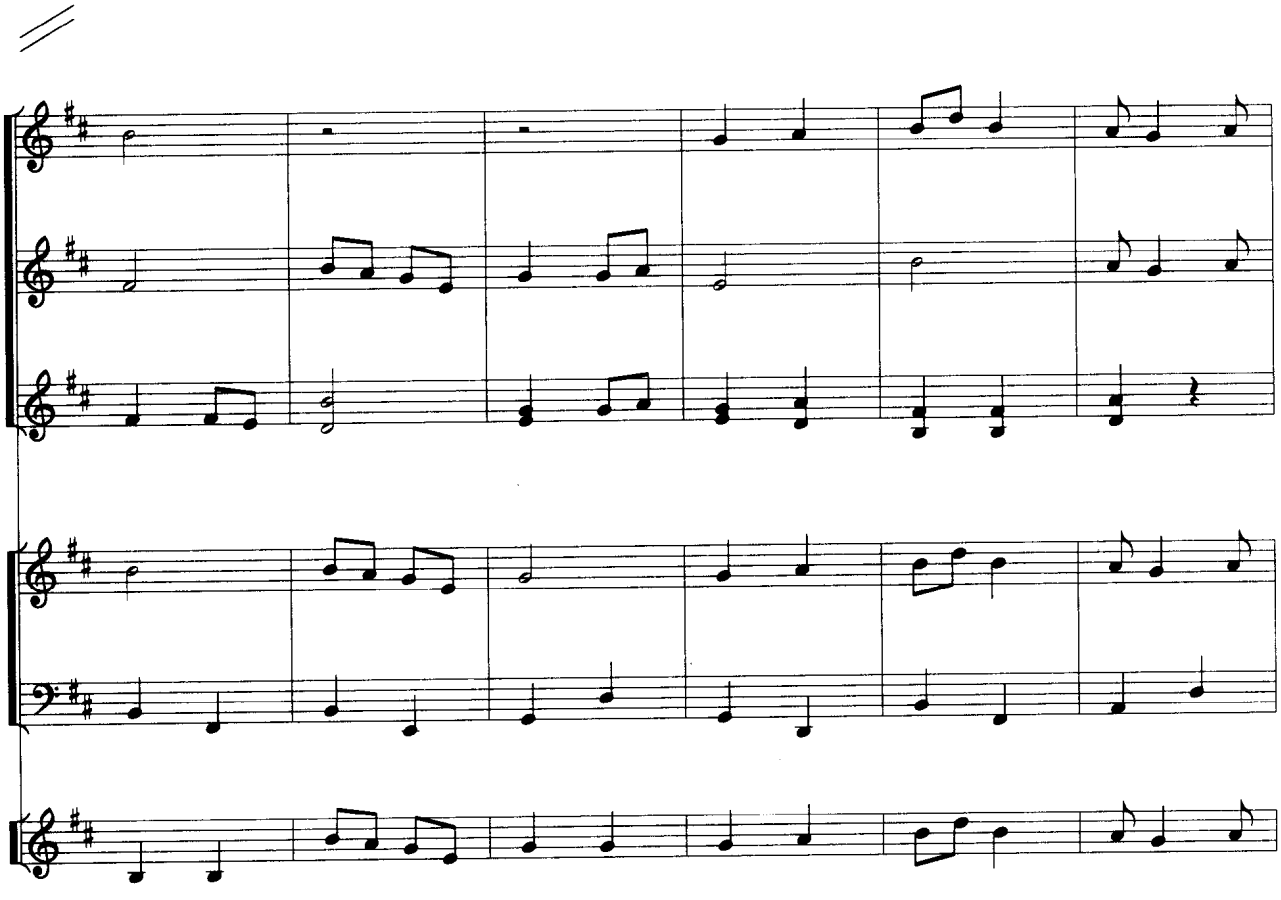


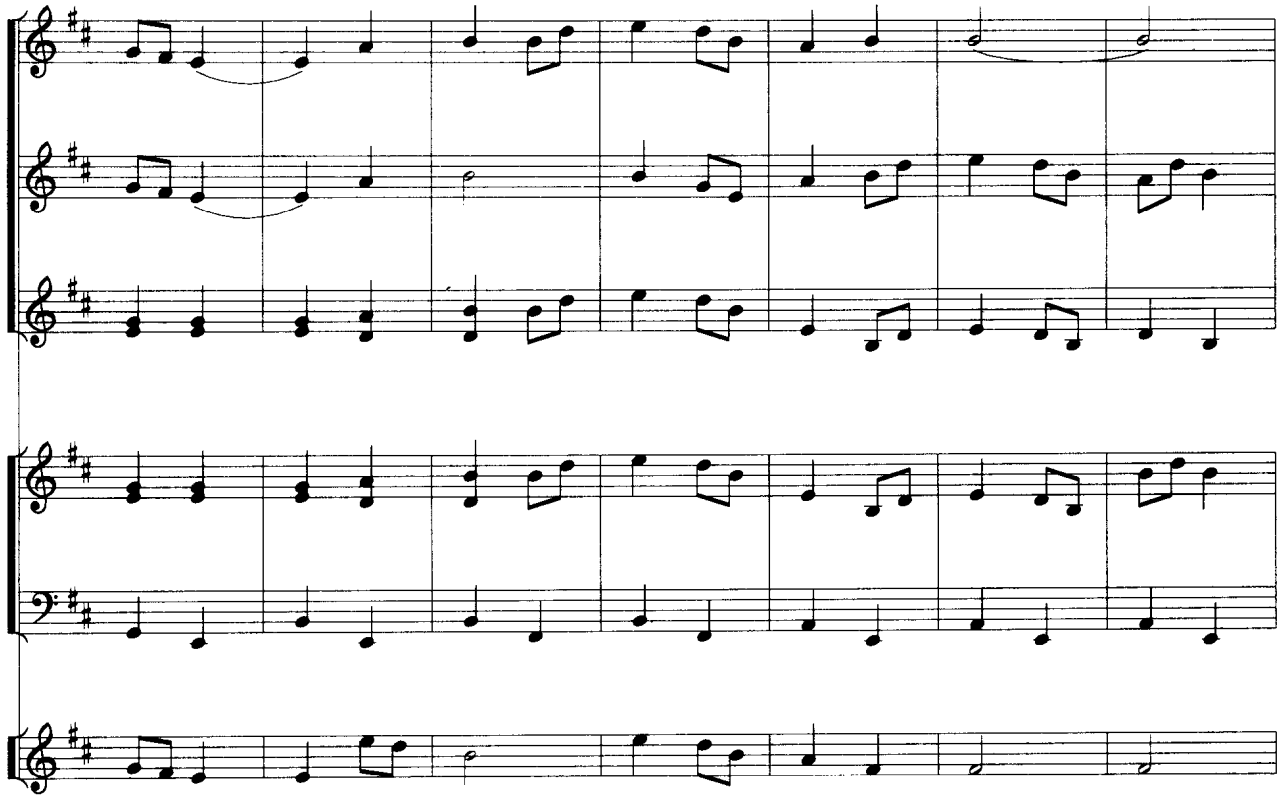
着边乙边 乙个边 着 冬冬冬 乙个冬冬 冬冬着 冬冬乙边 乙边乙个冬龙冬 乙个冬着得儿 冬冬乙边 乙个着

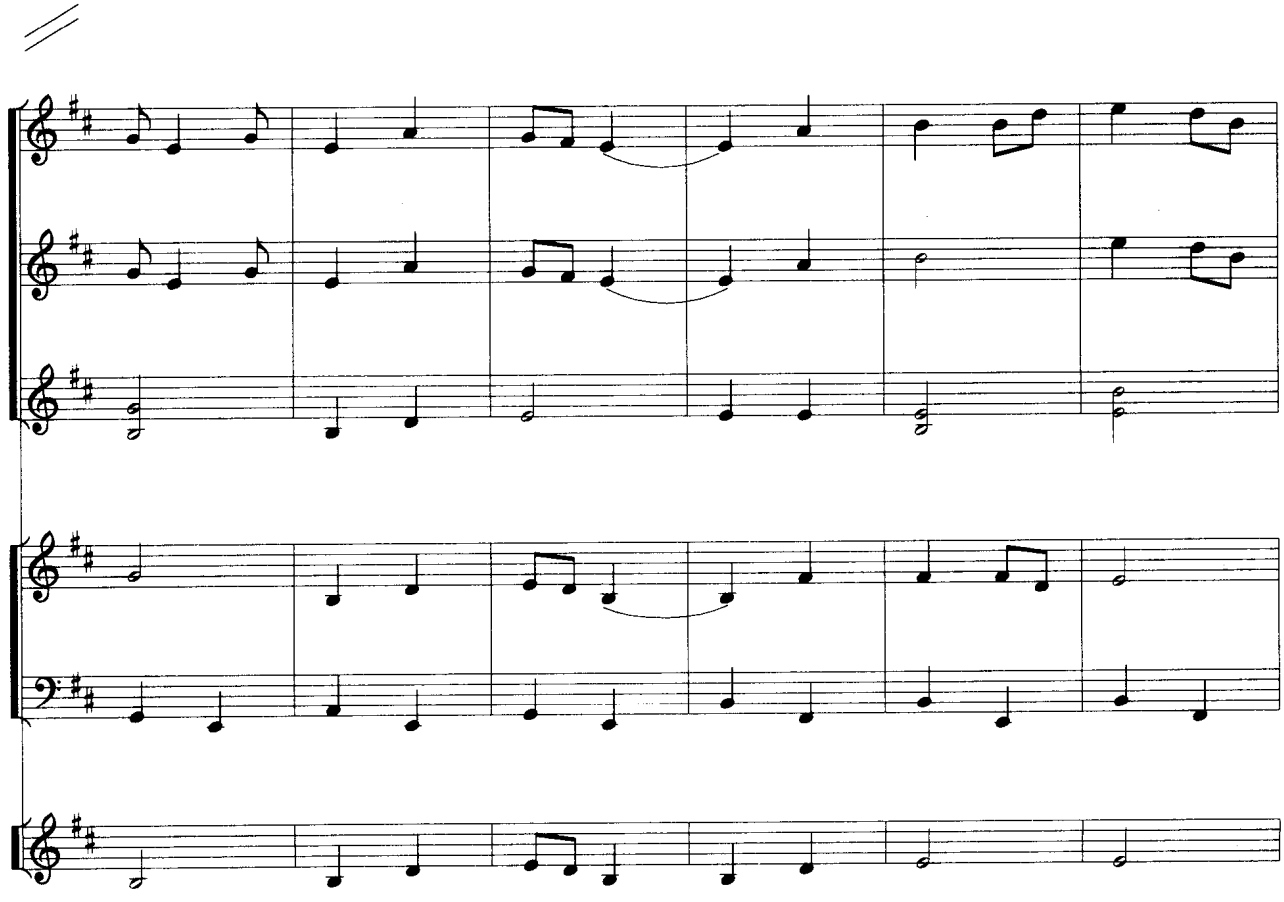
（五）

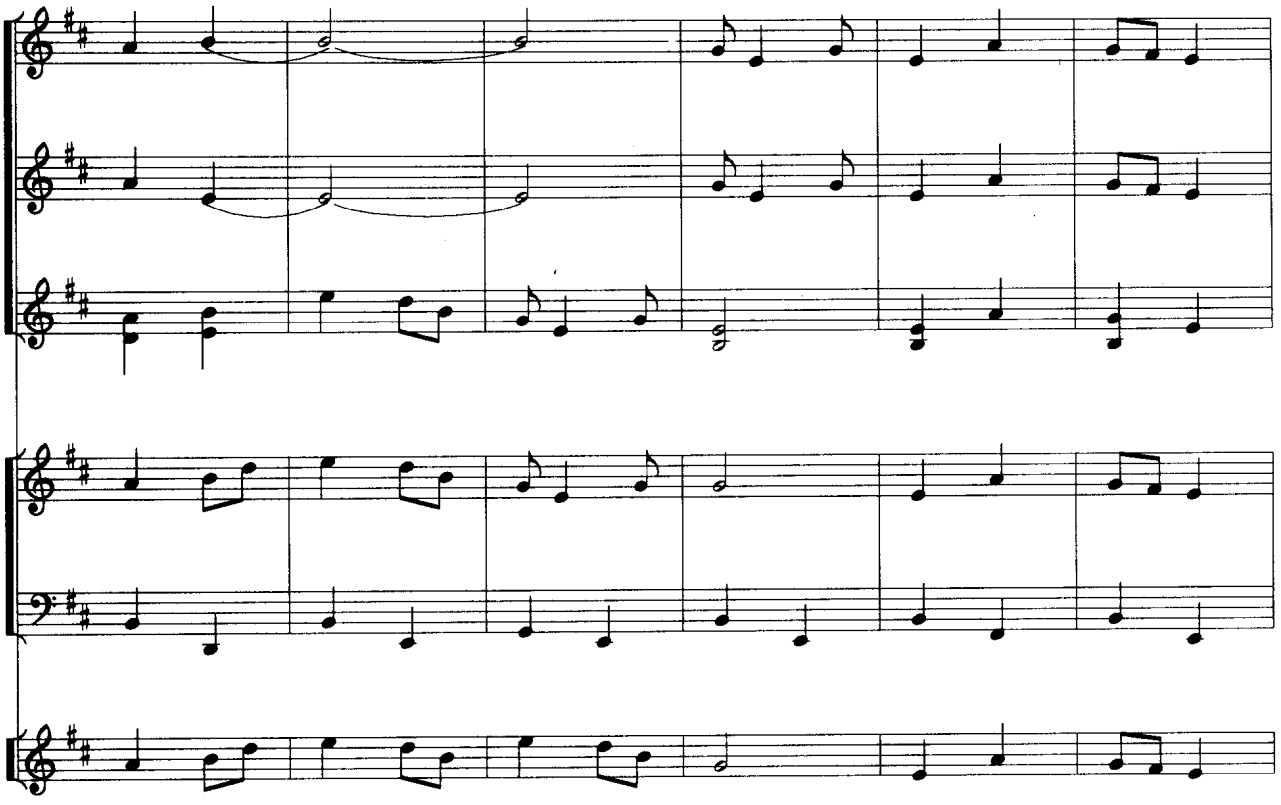


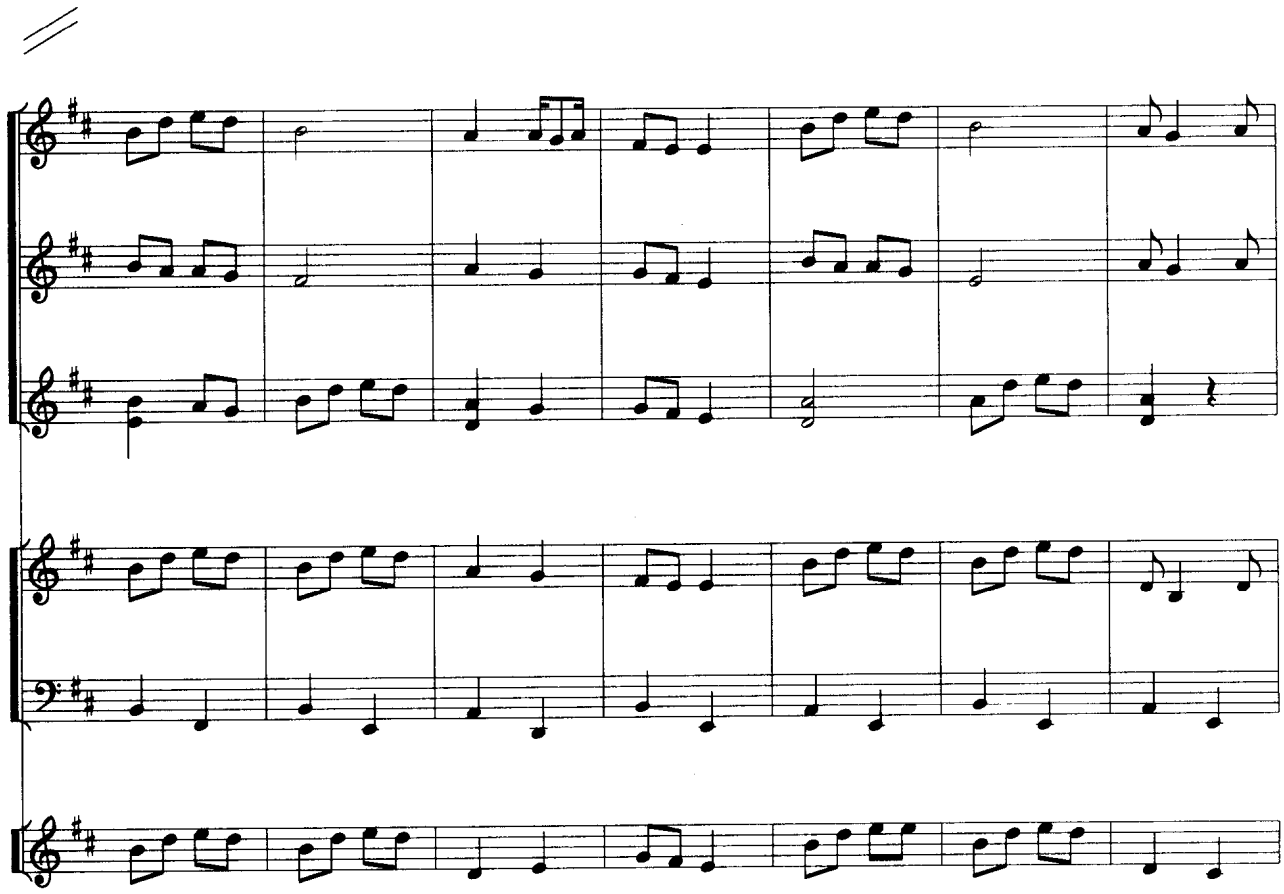


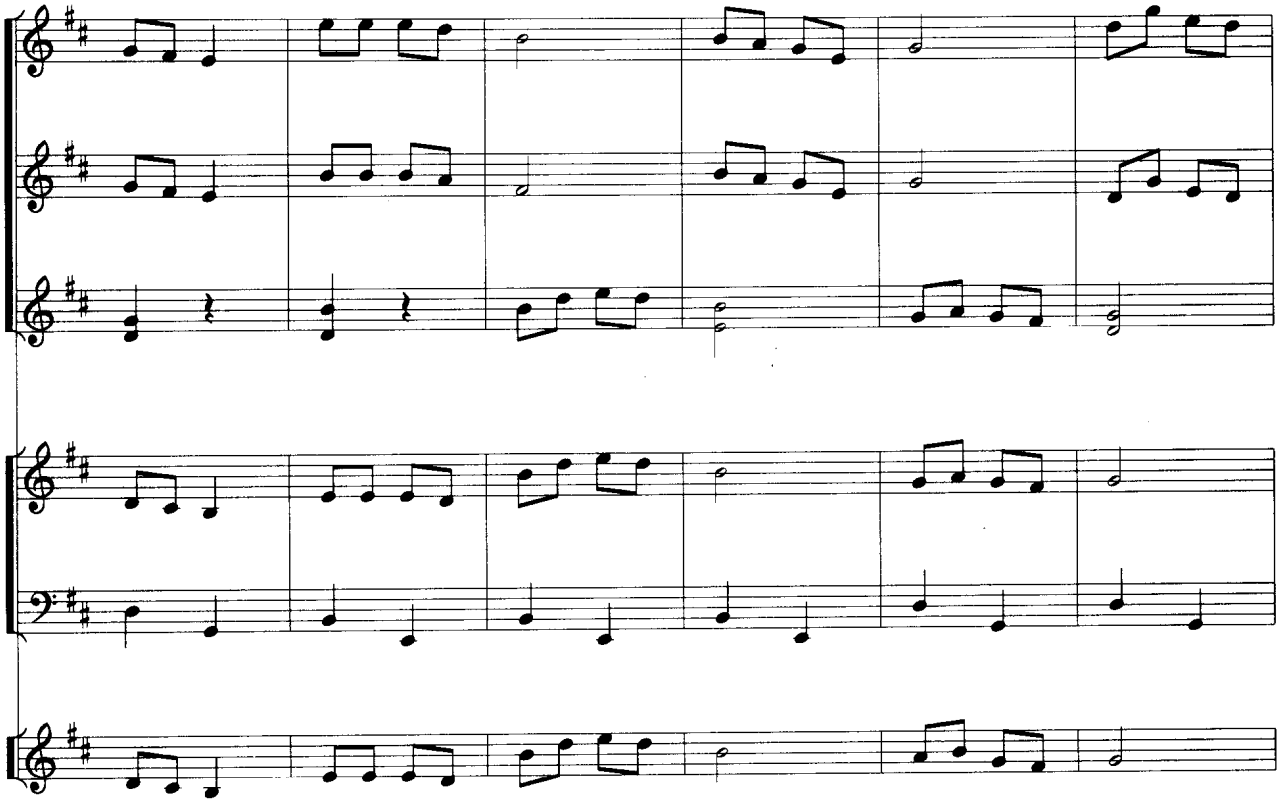


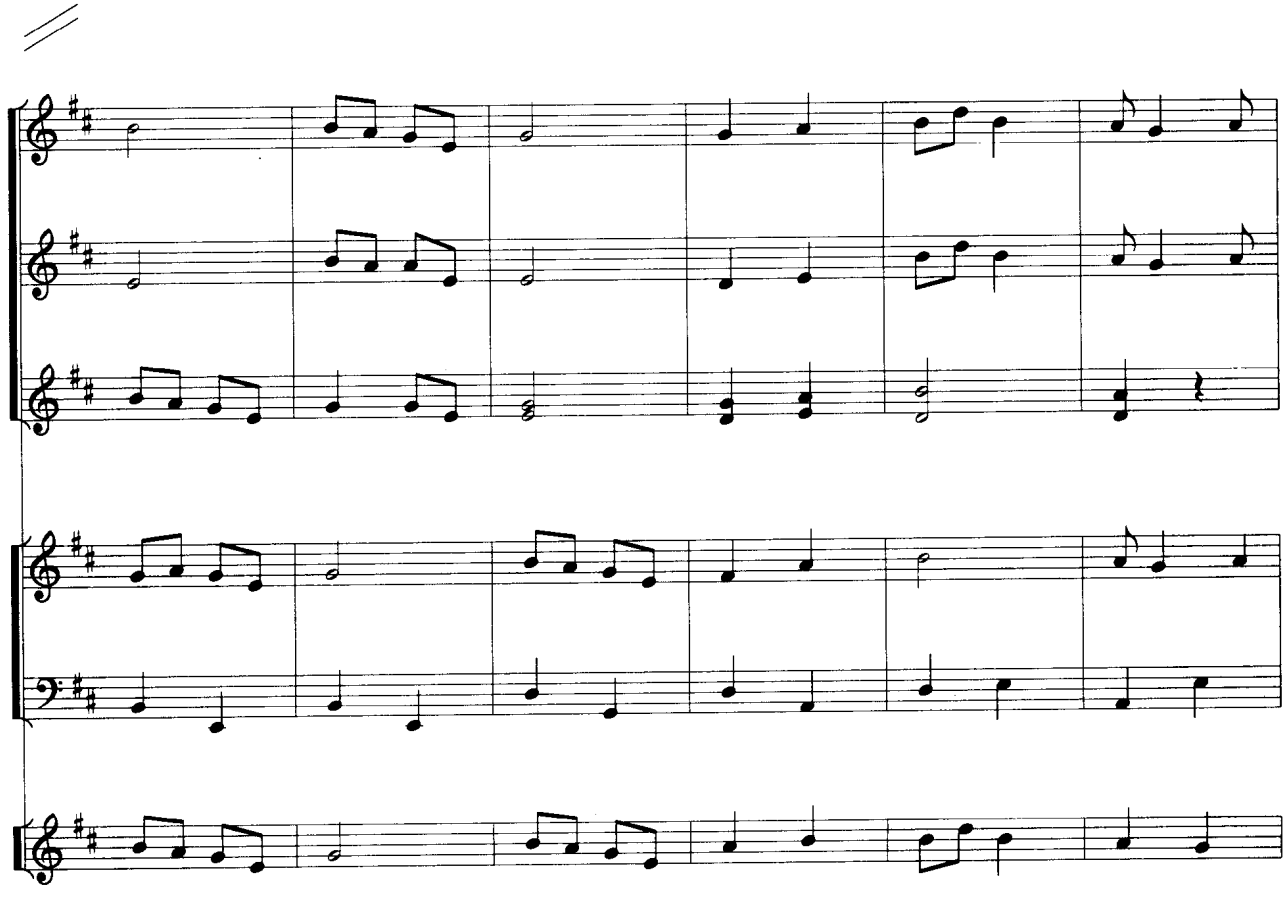


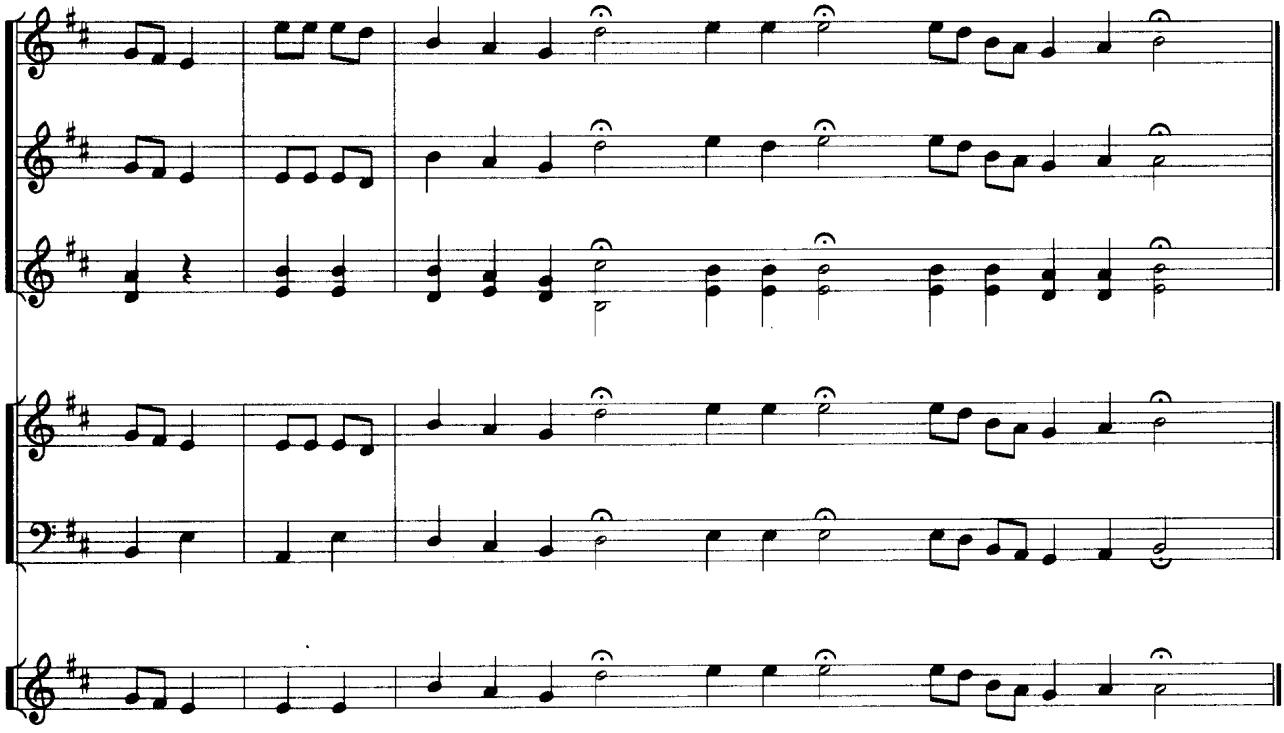








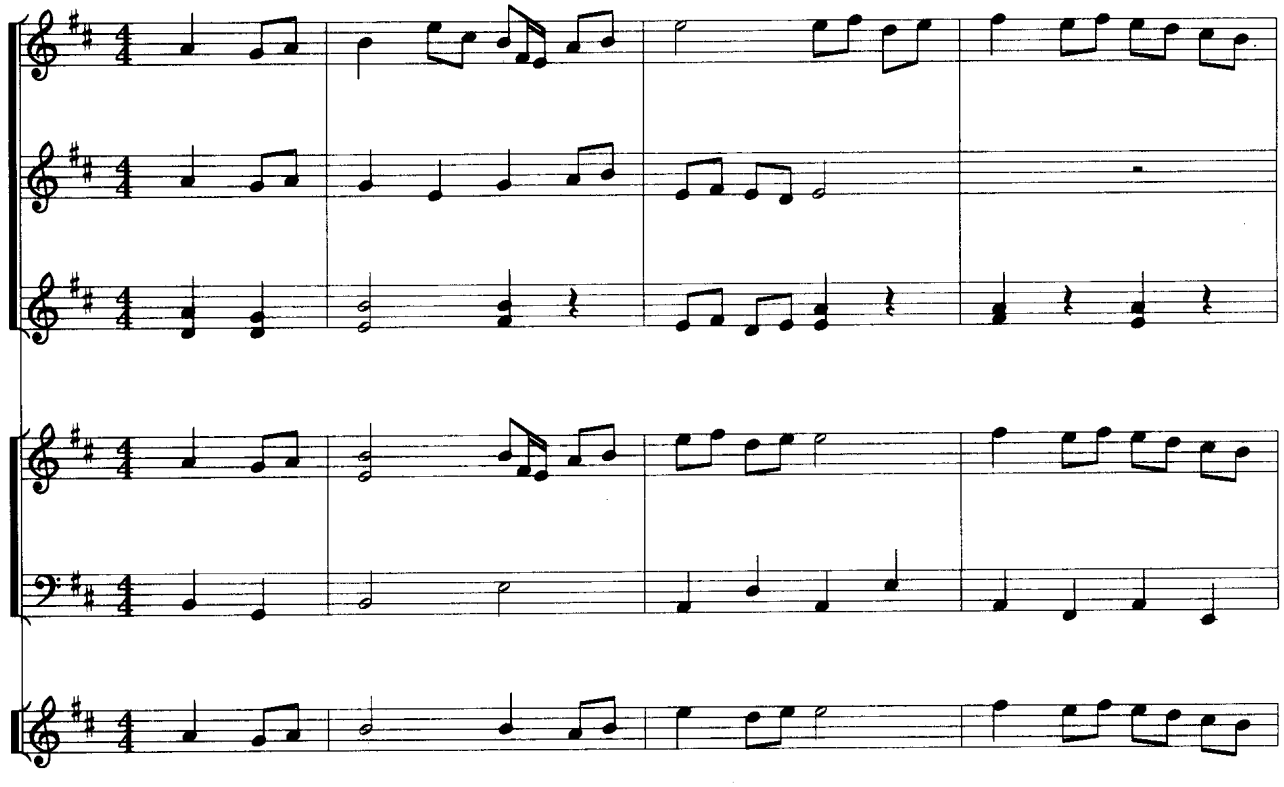


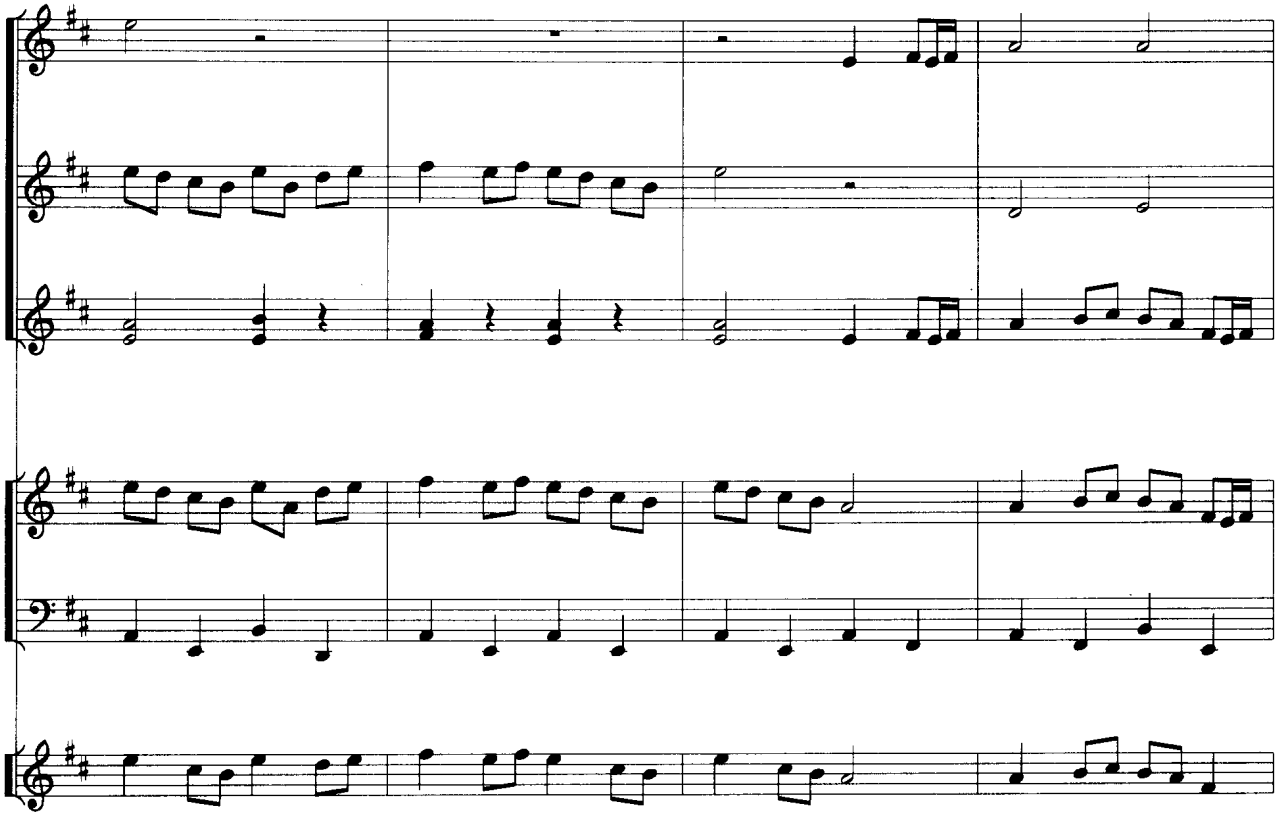


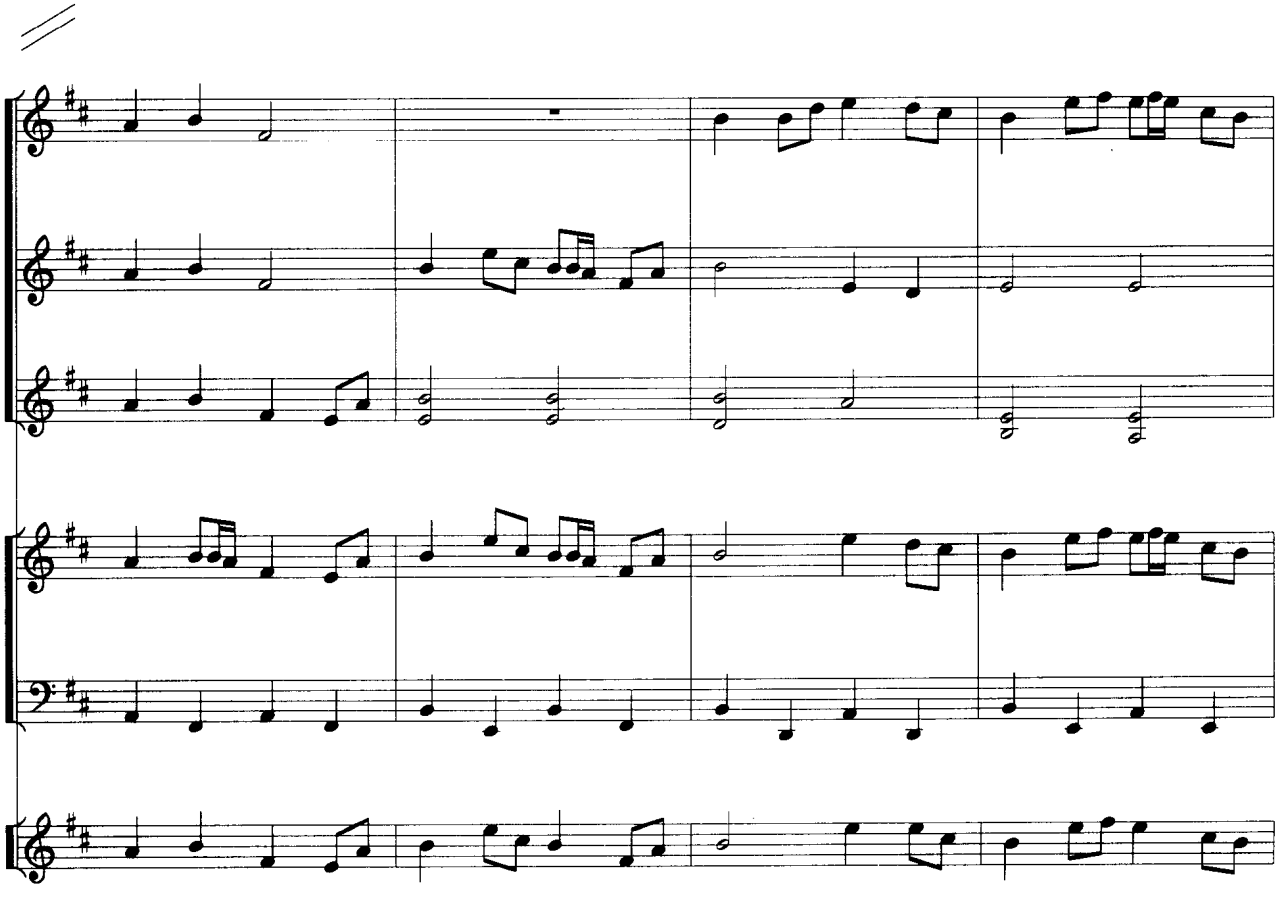
紫花儿

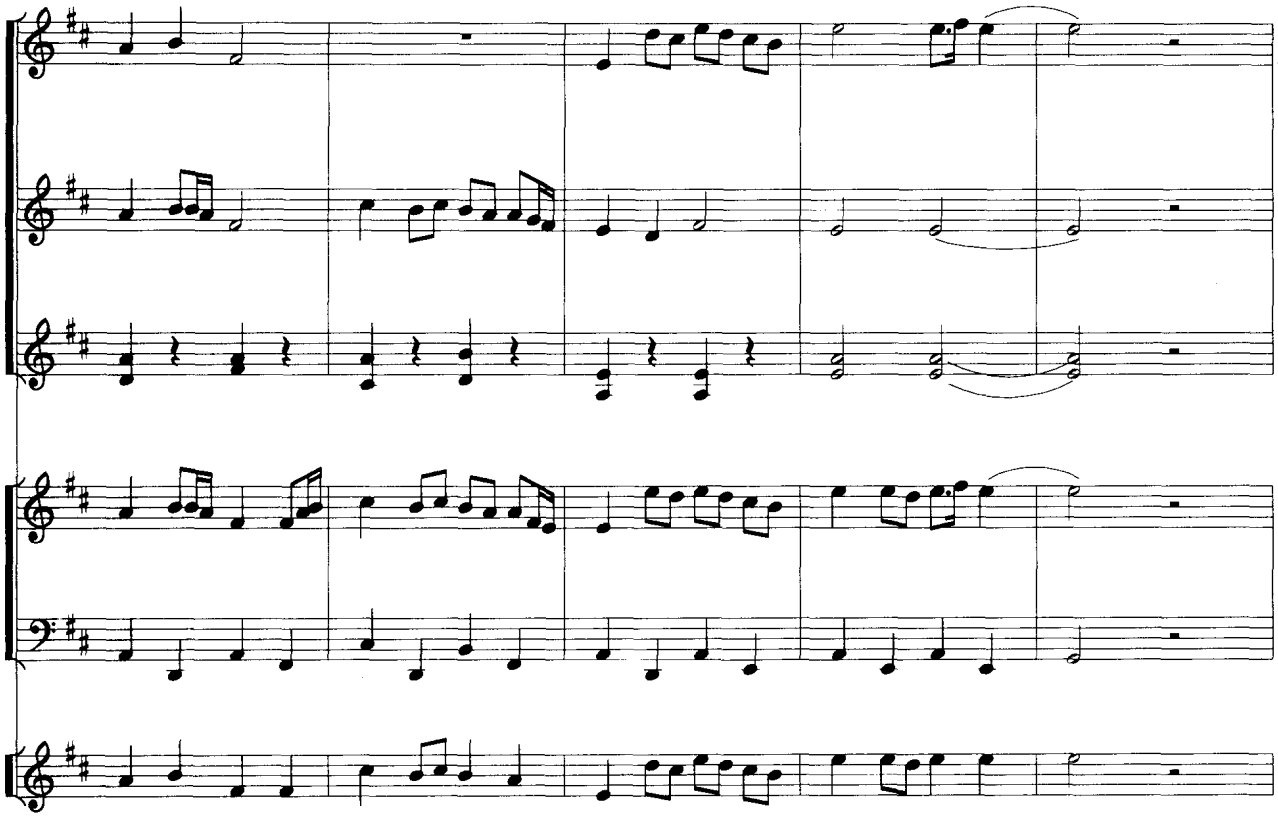
（正　套）

（一）　♩ = 40

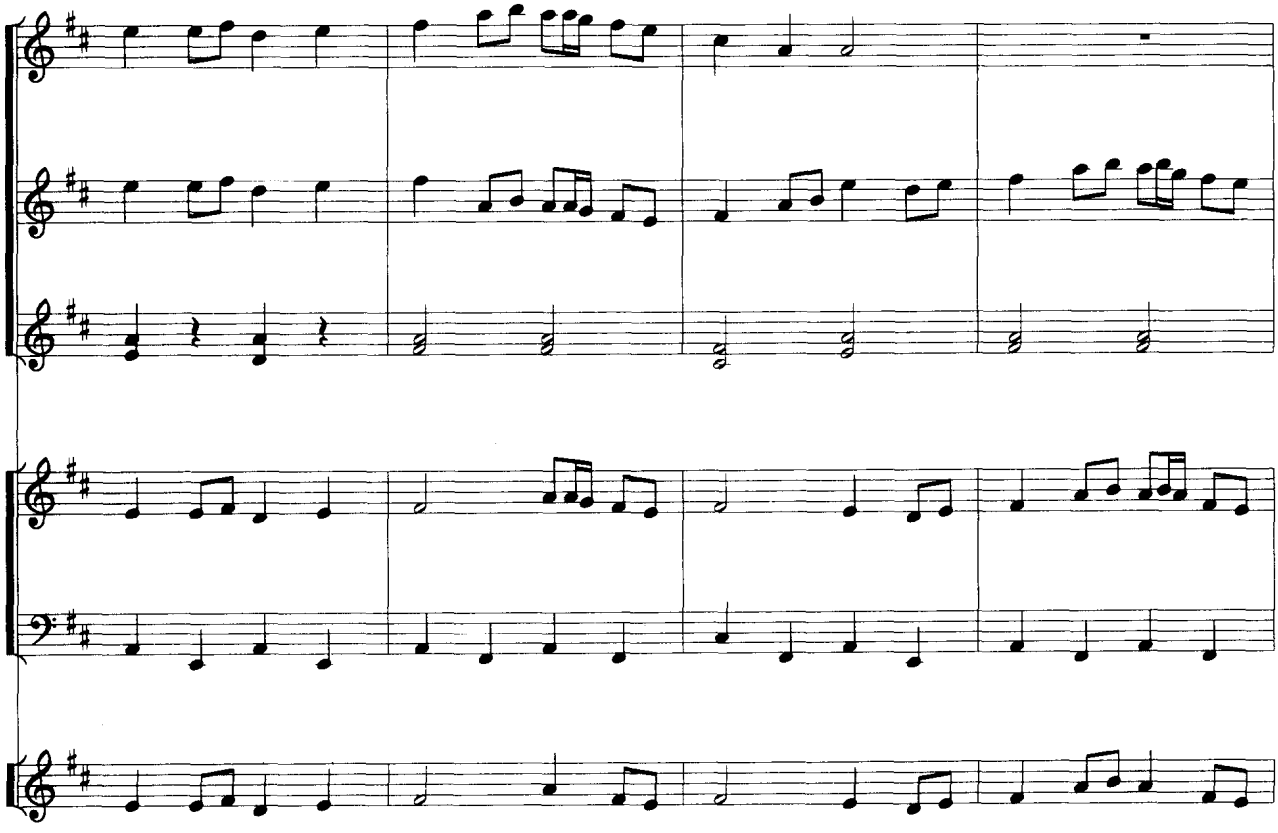


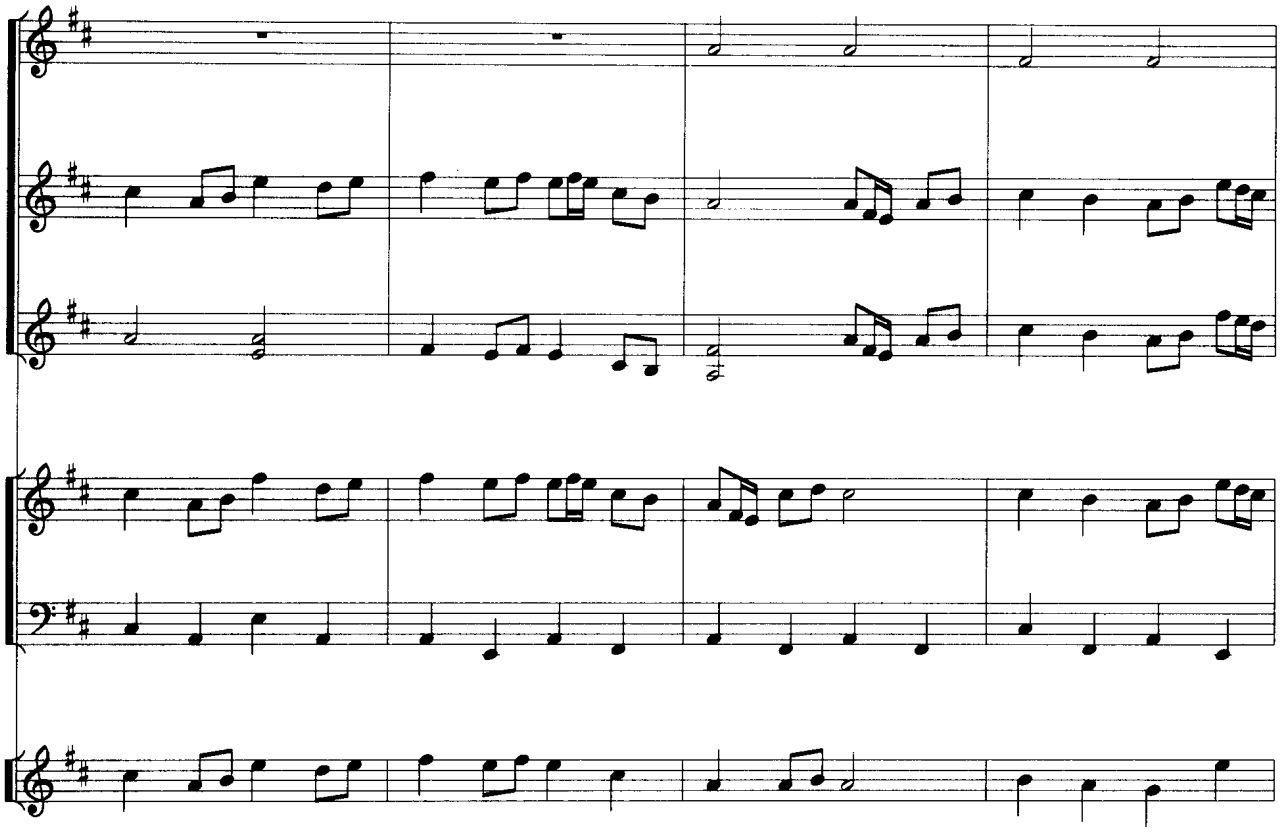


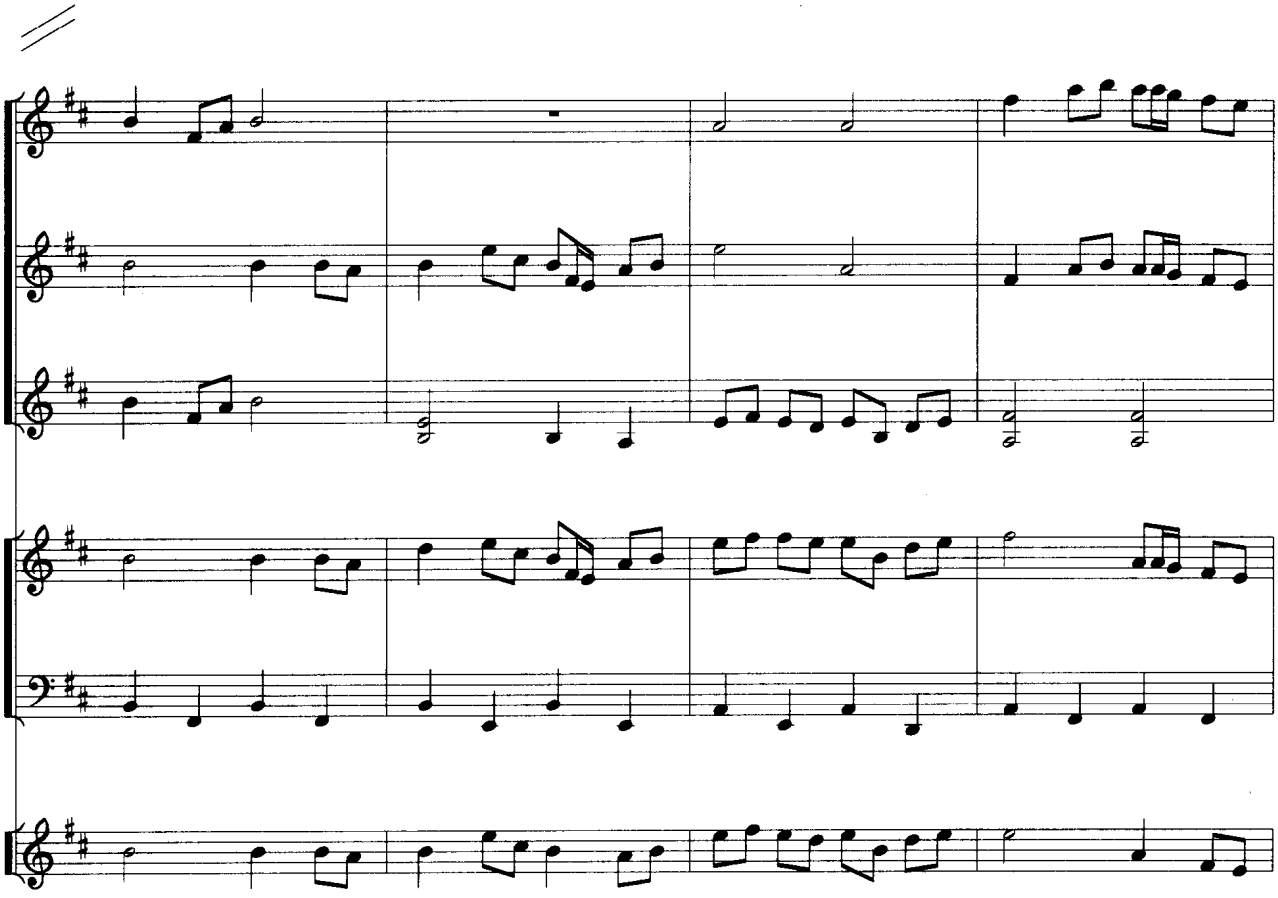


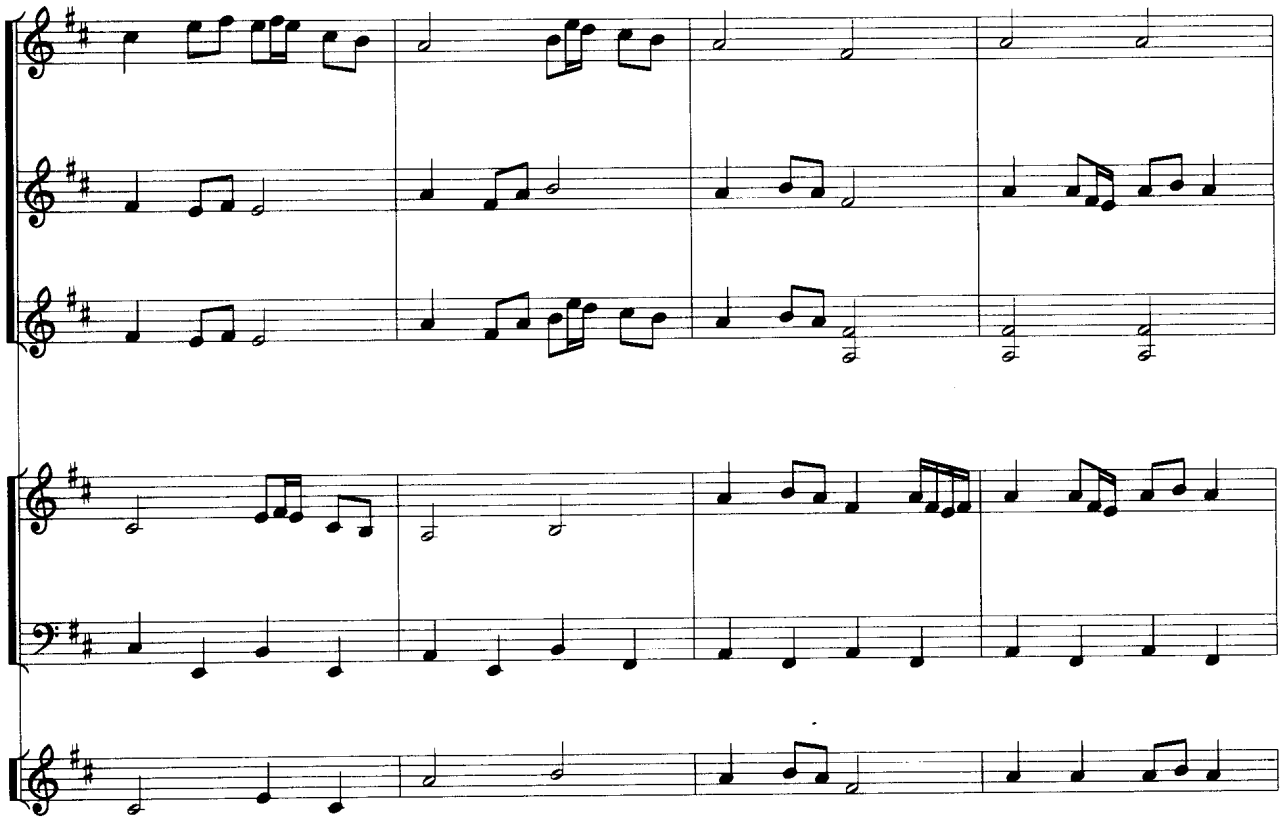


(二)

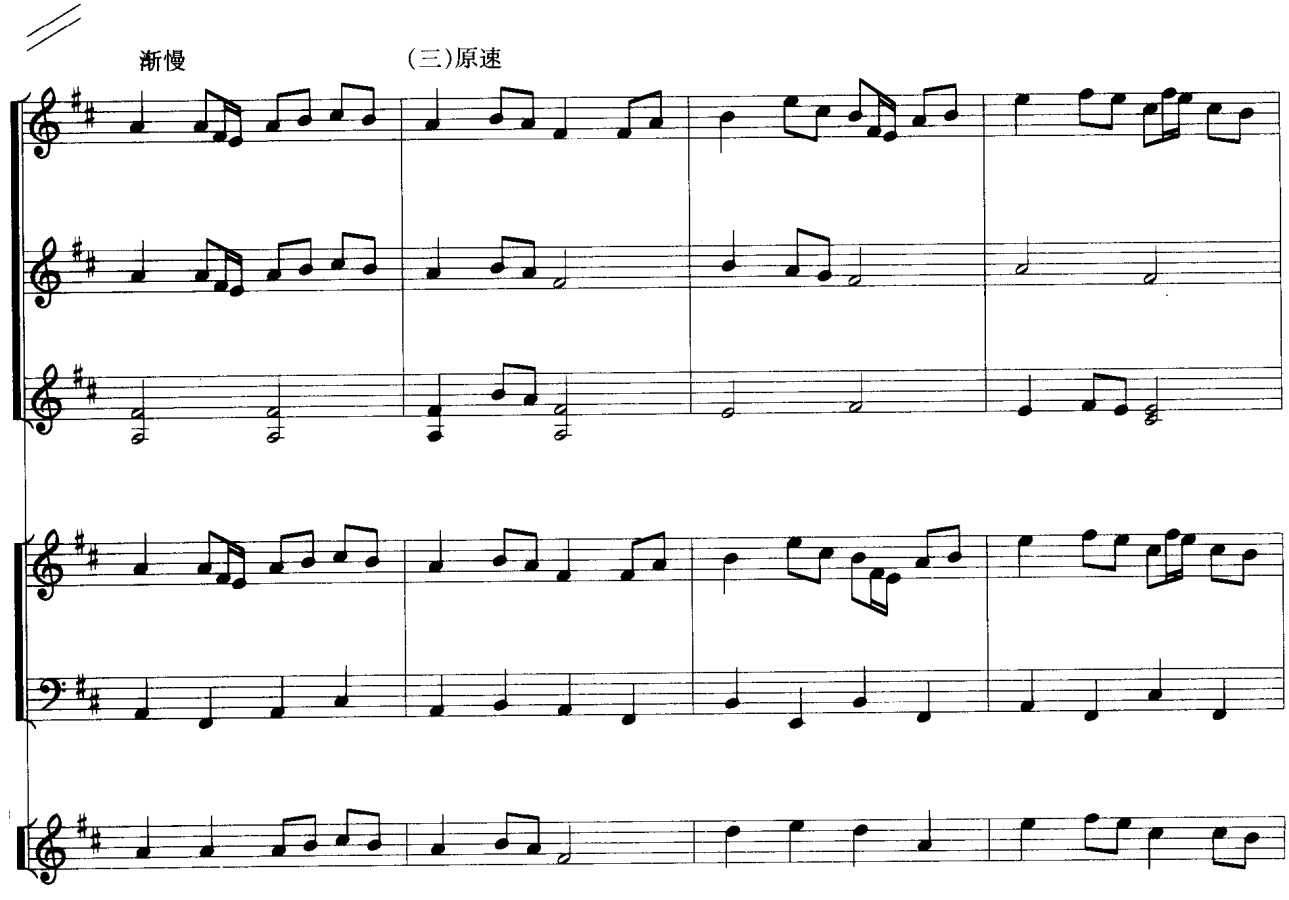


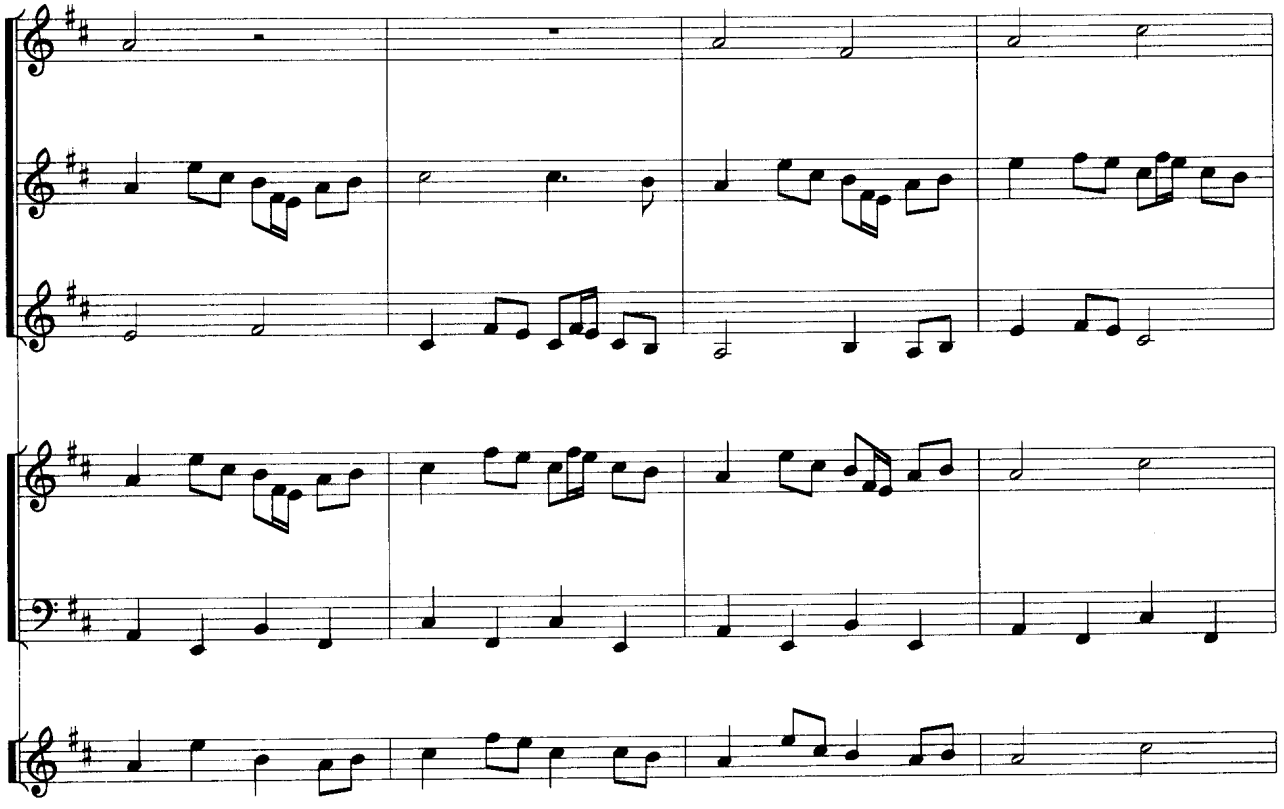


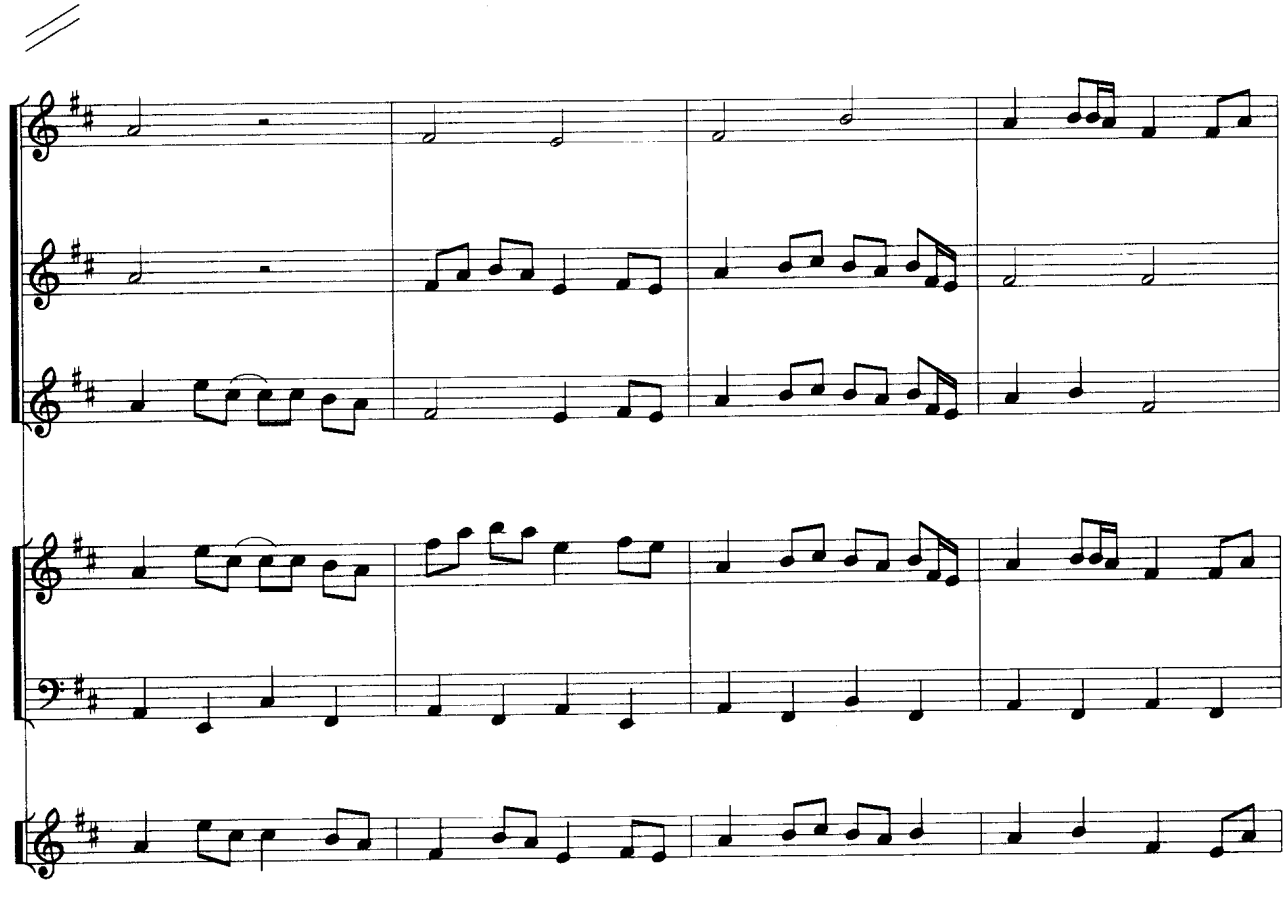


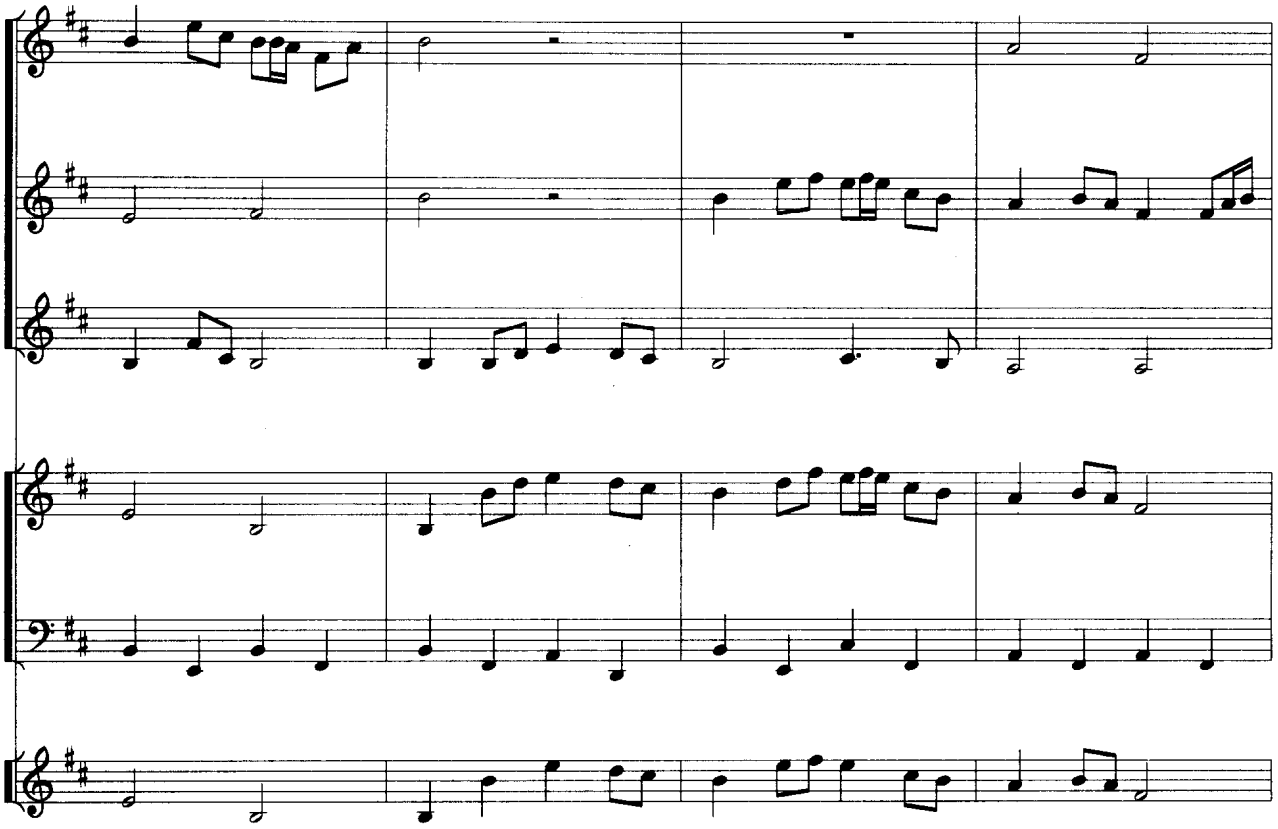


渐慢 (三)原速

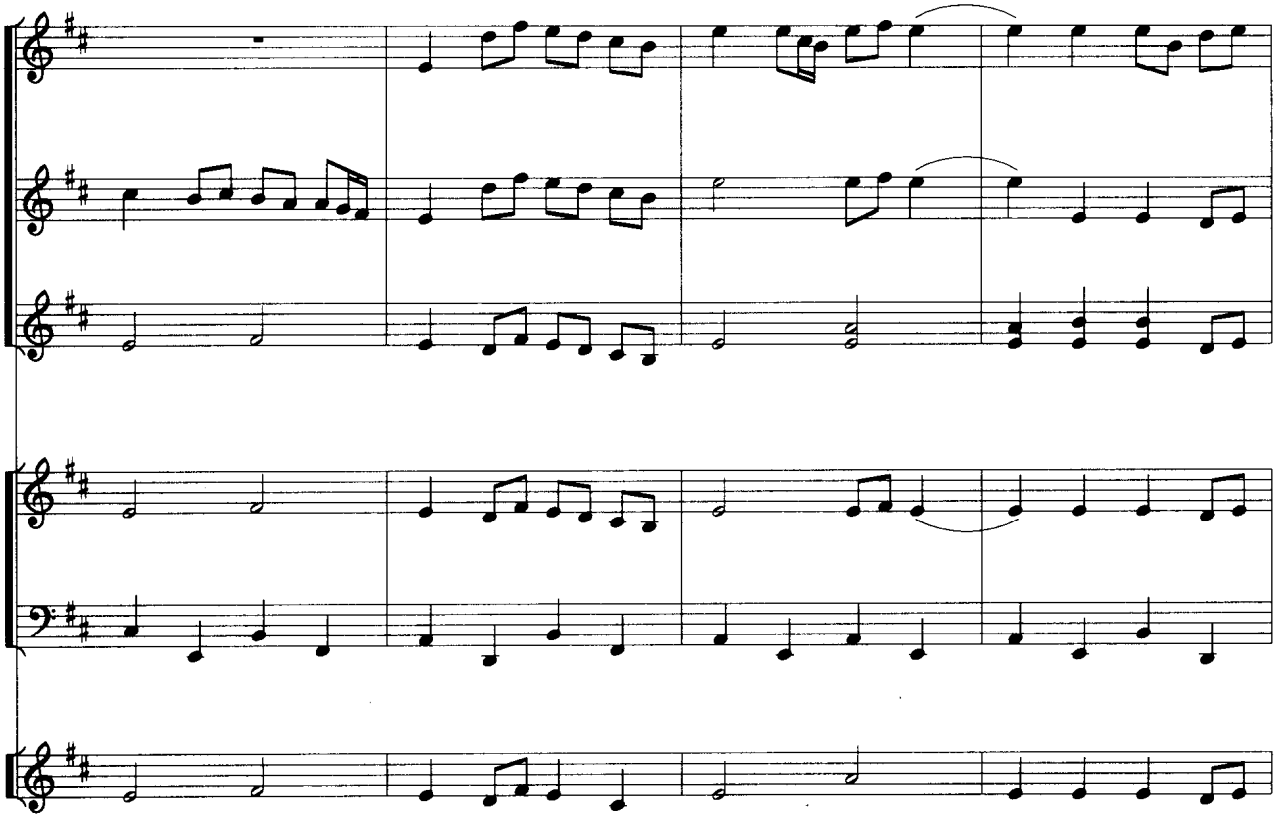


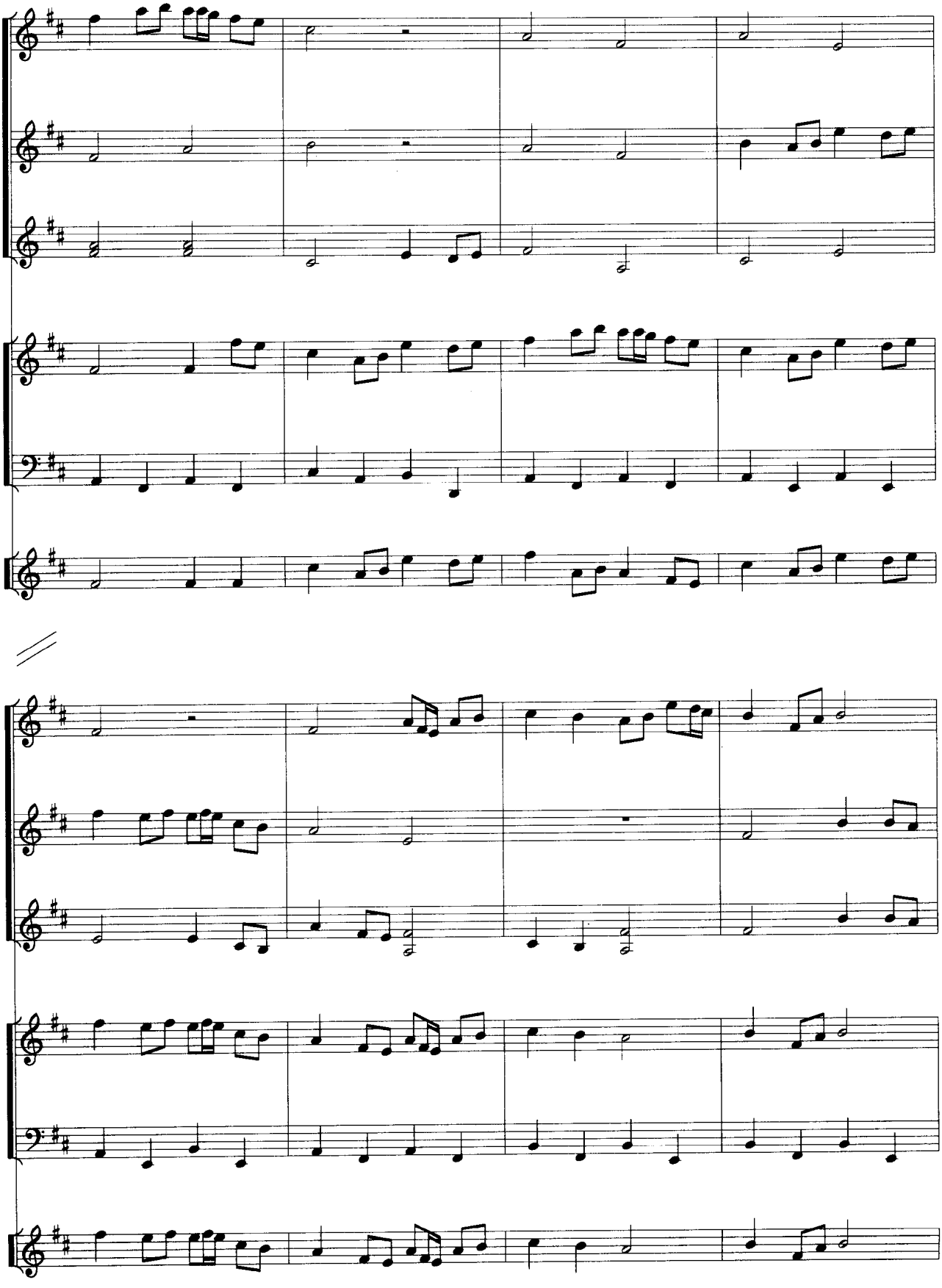


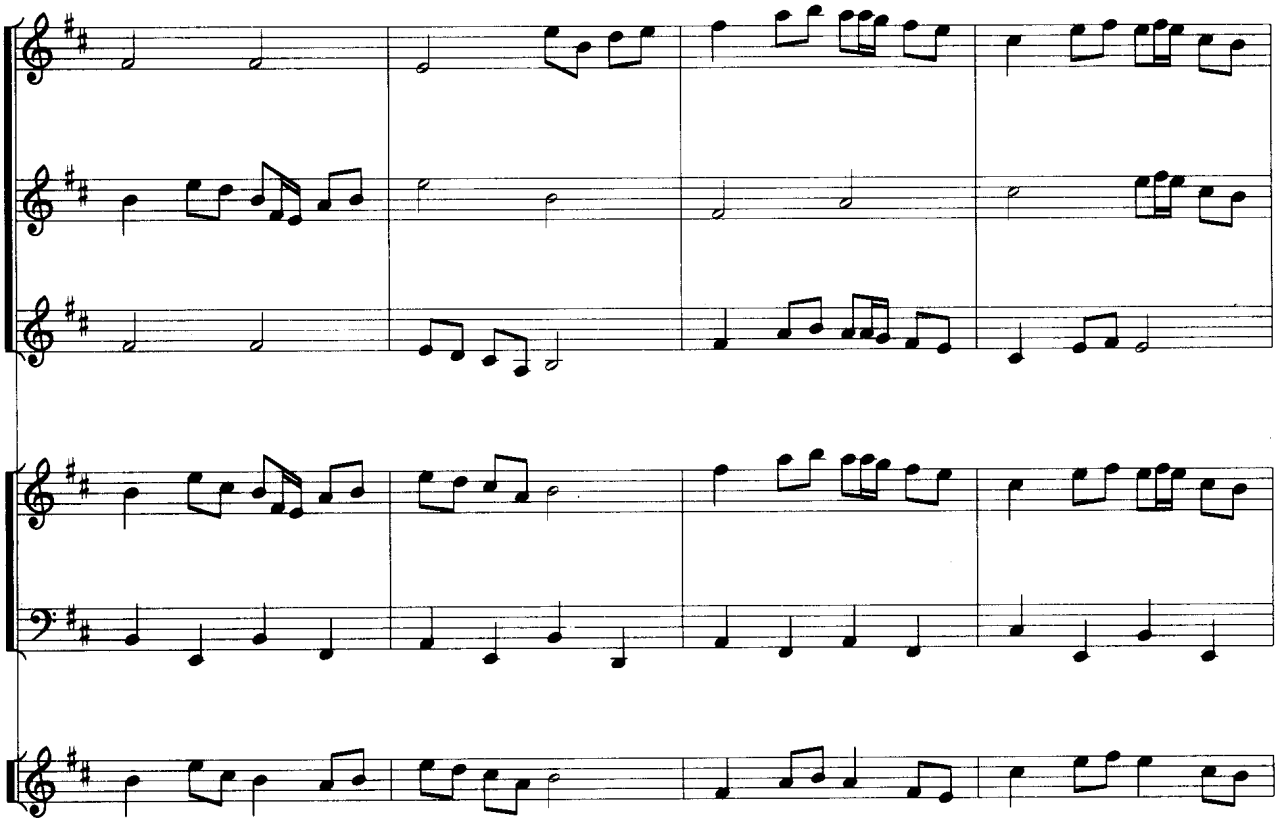


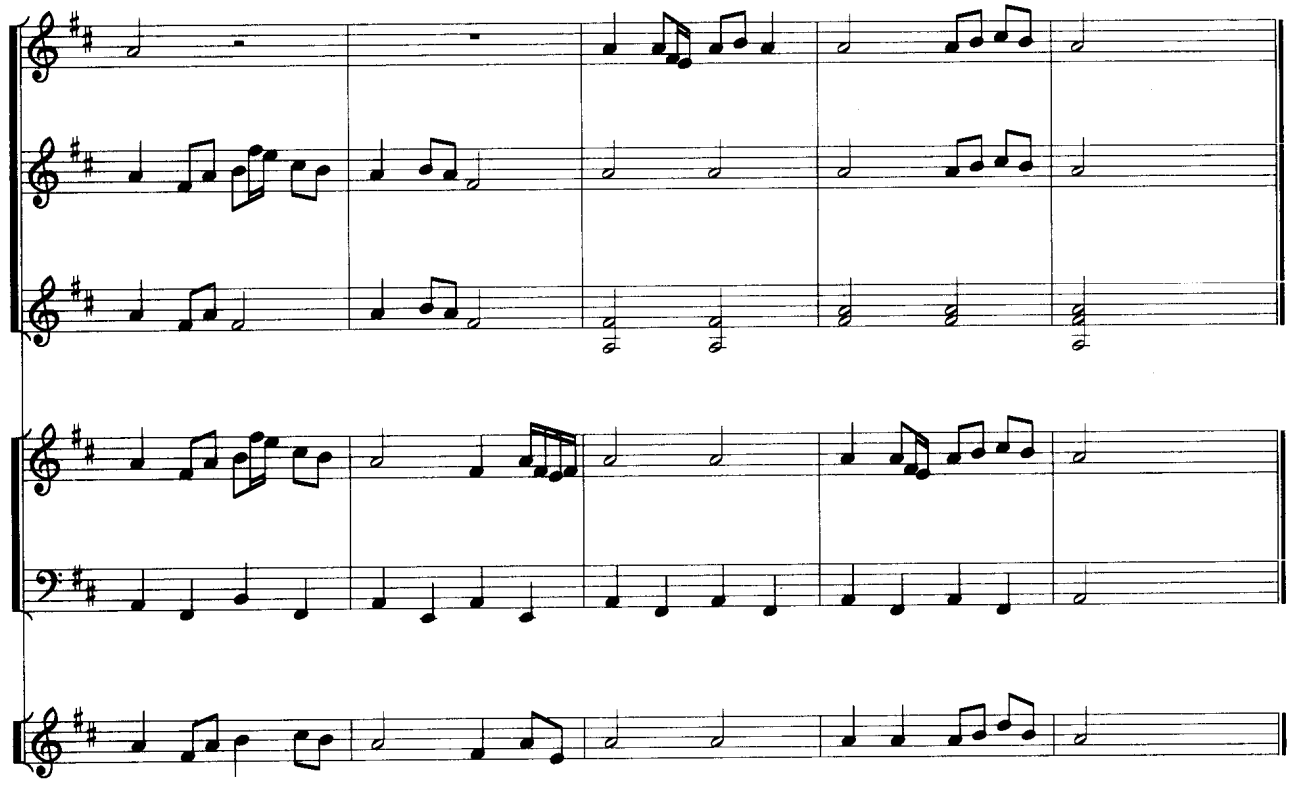


(四)





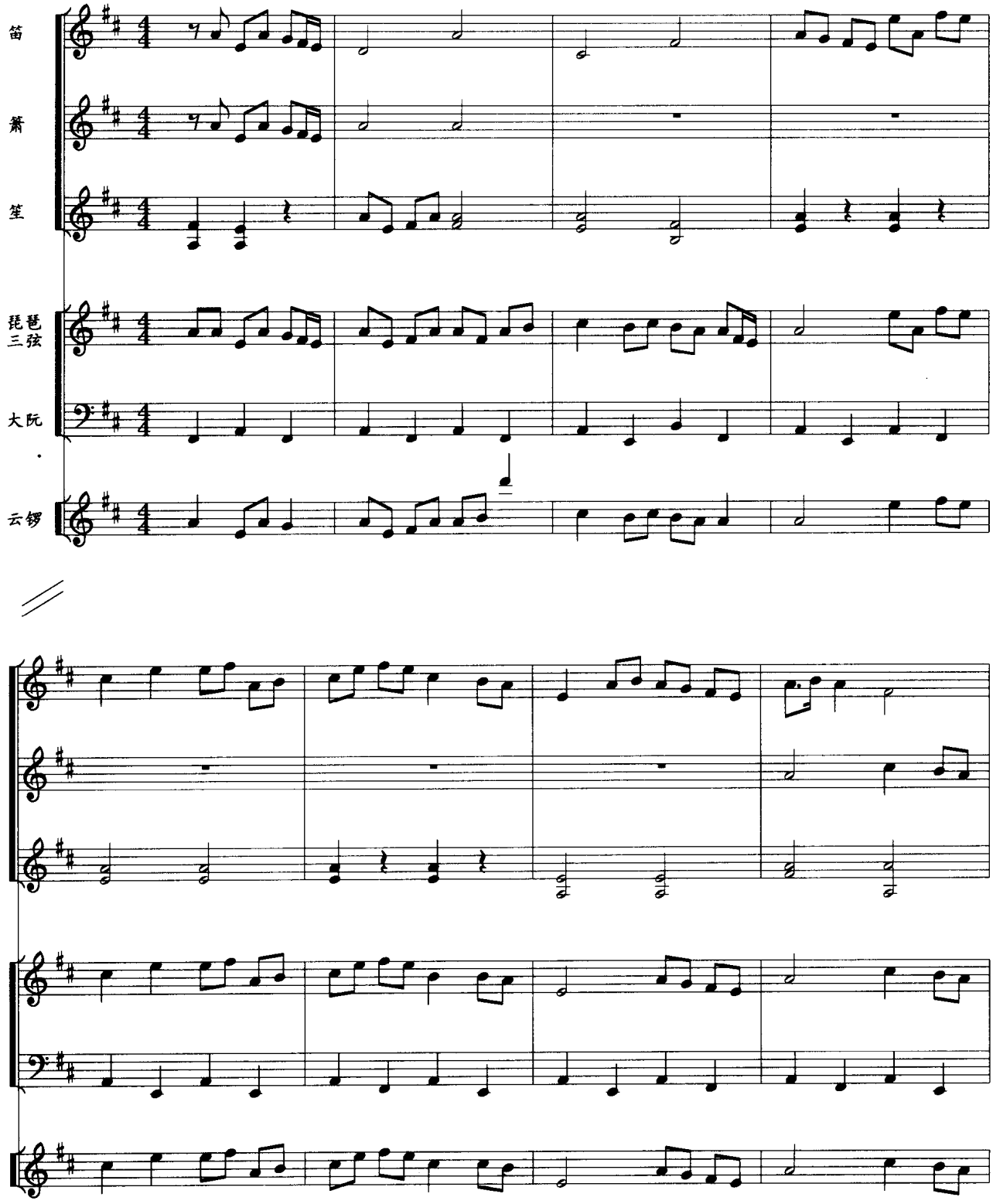


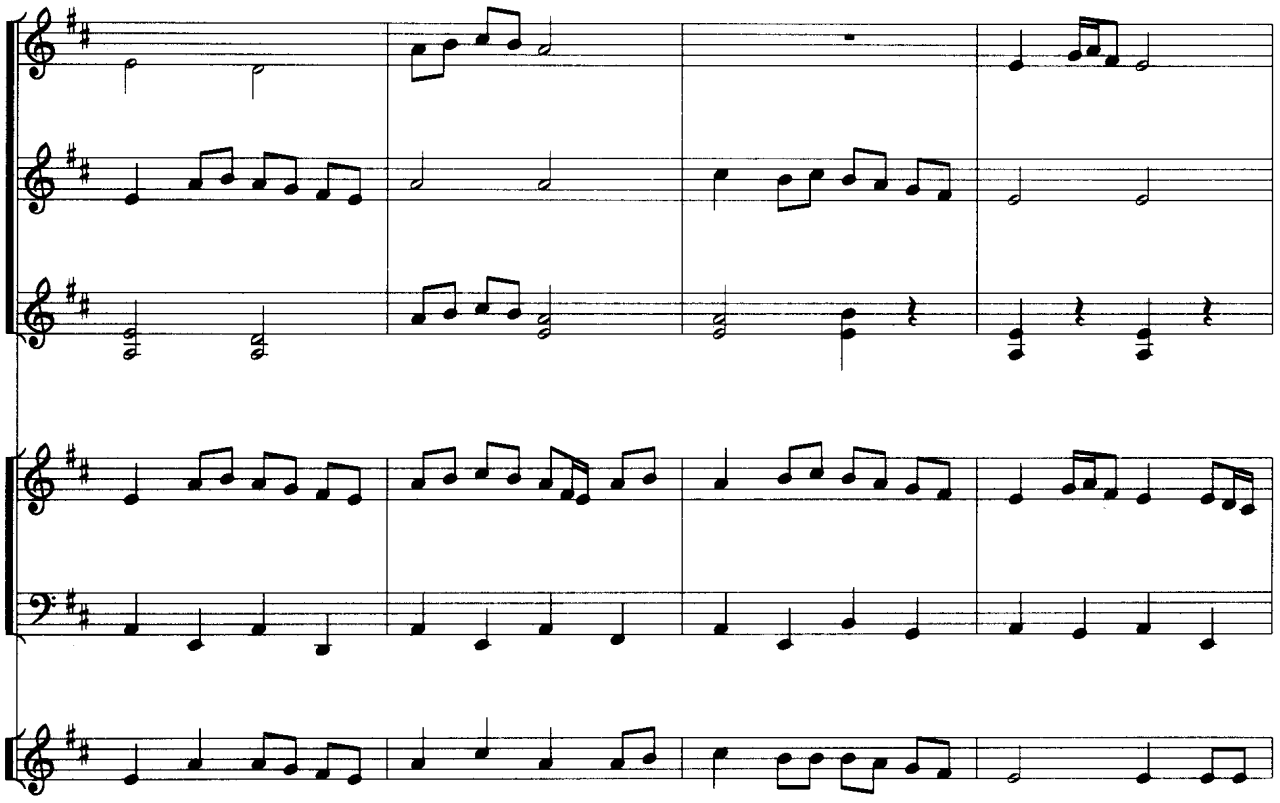


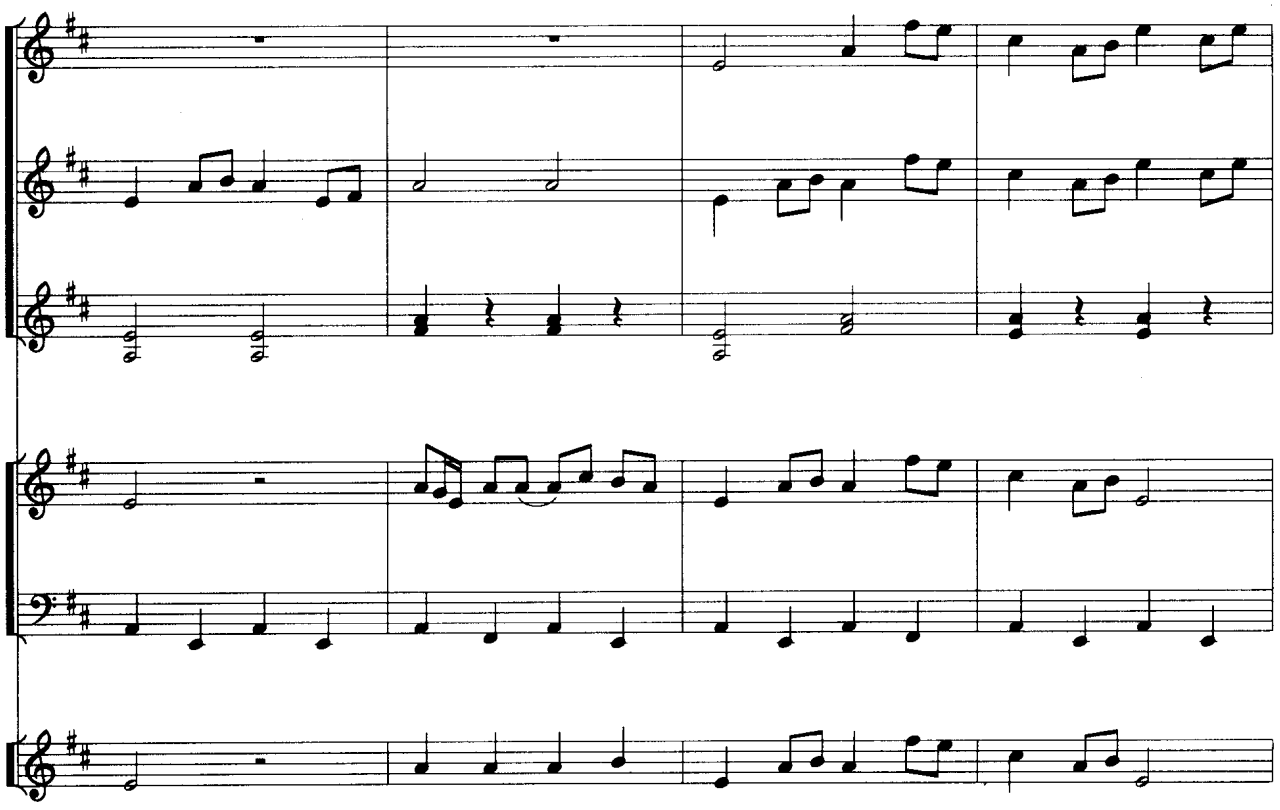
劝君杯

（正　套）

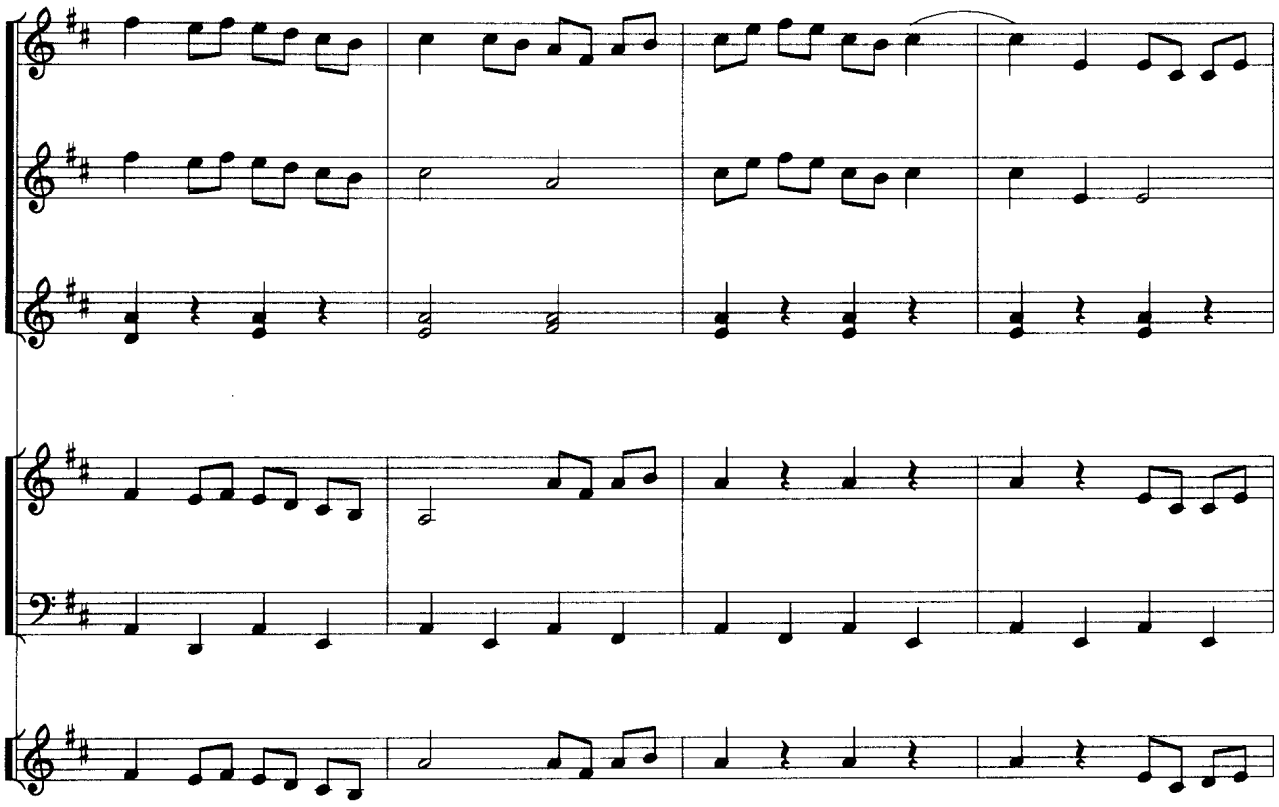
（一）♩ = 40

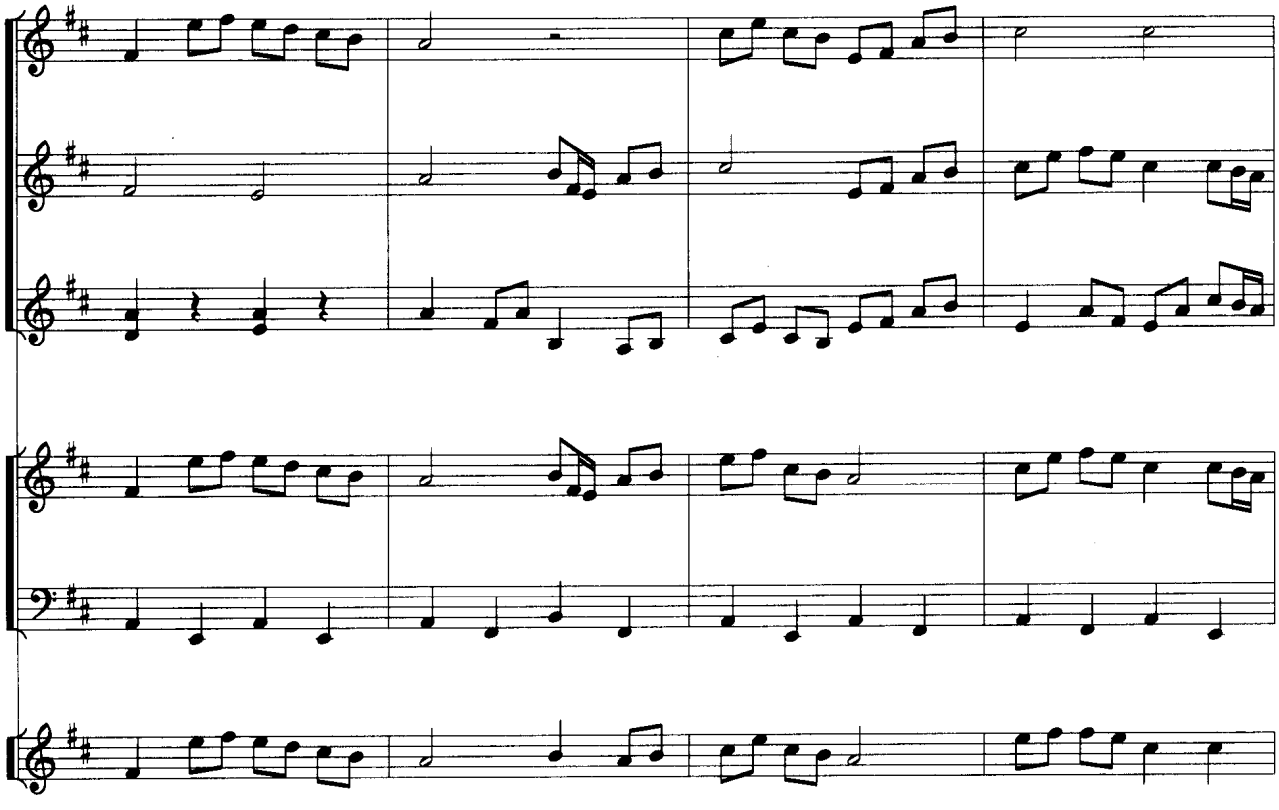


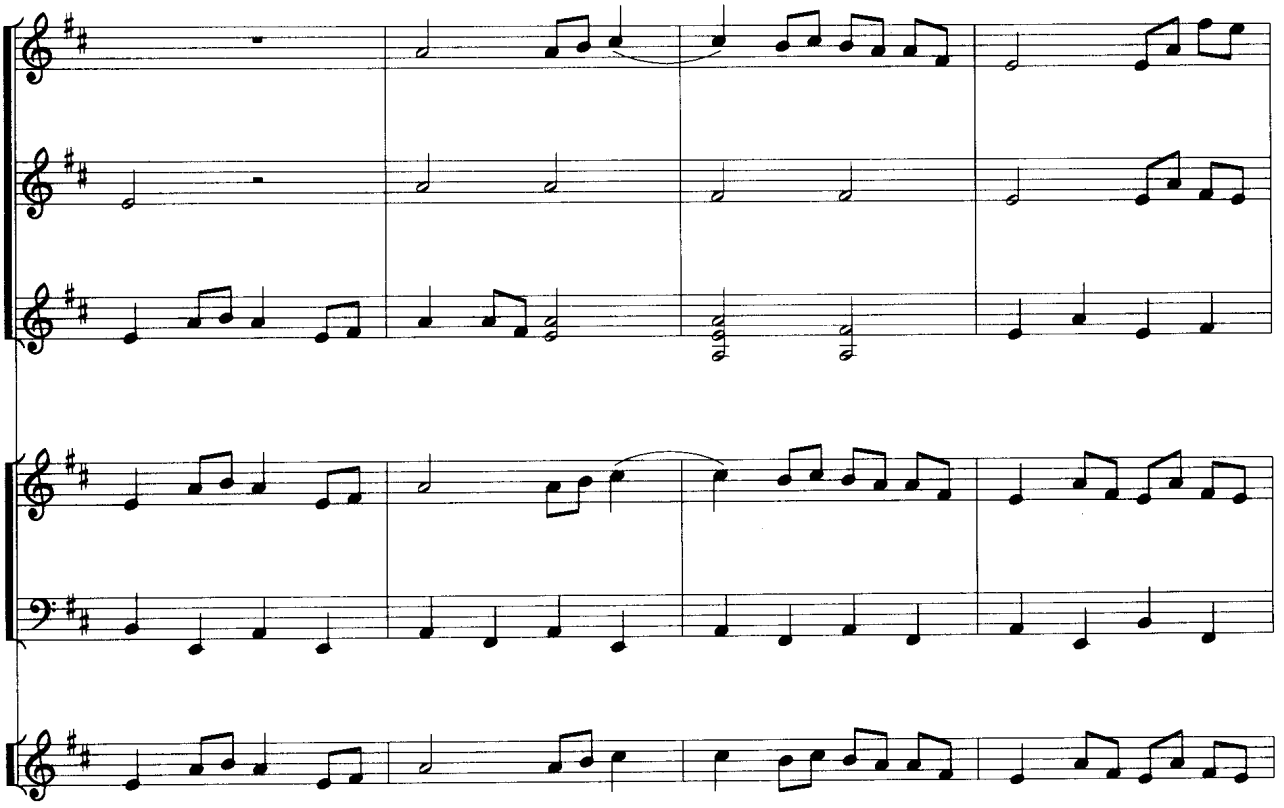


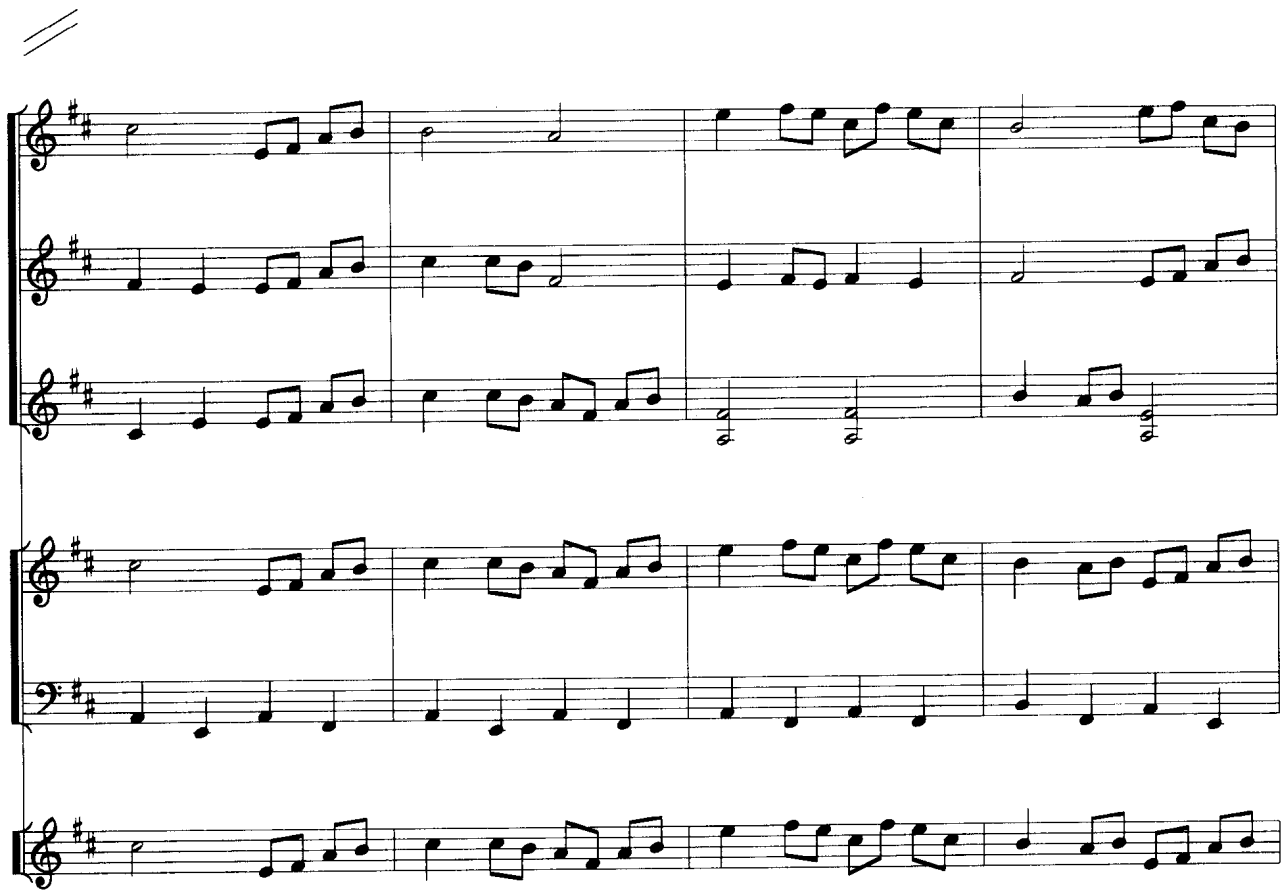


(二)

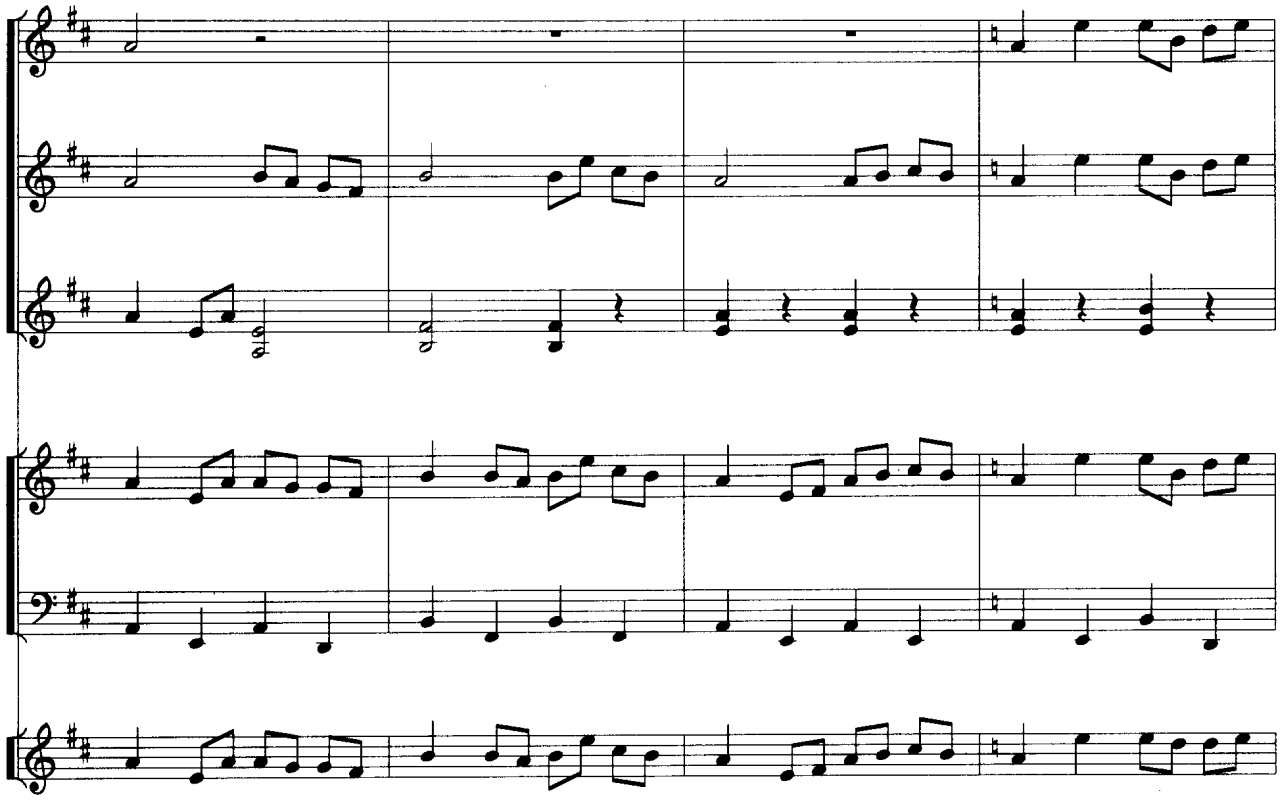


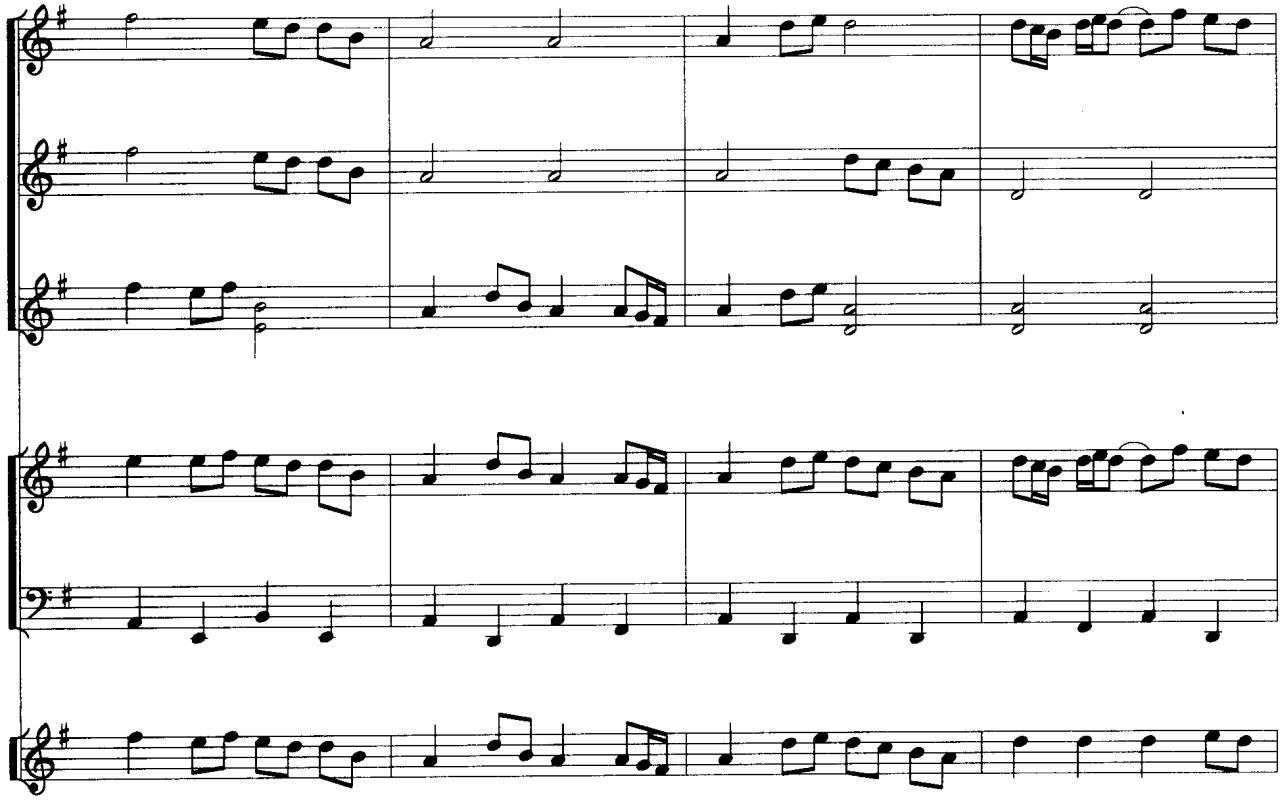


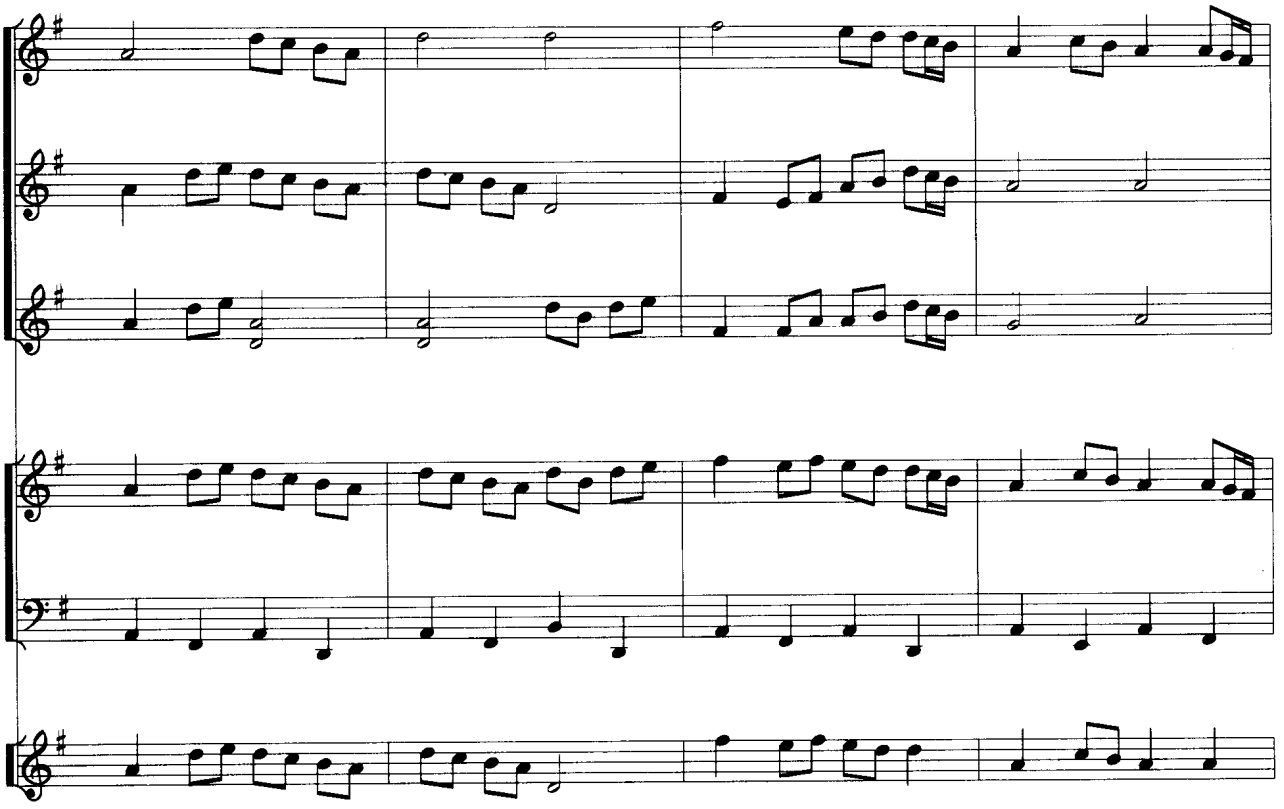


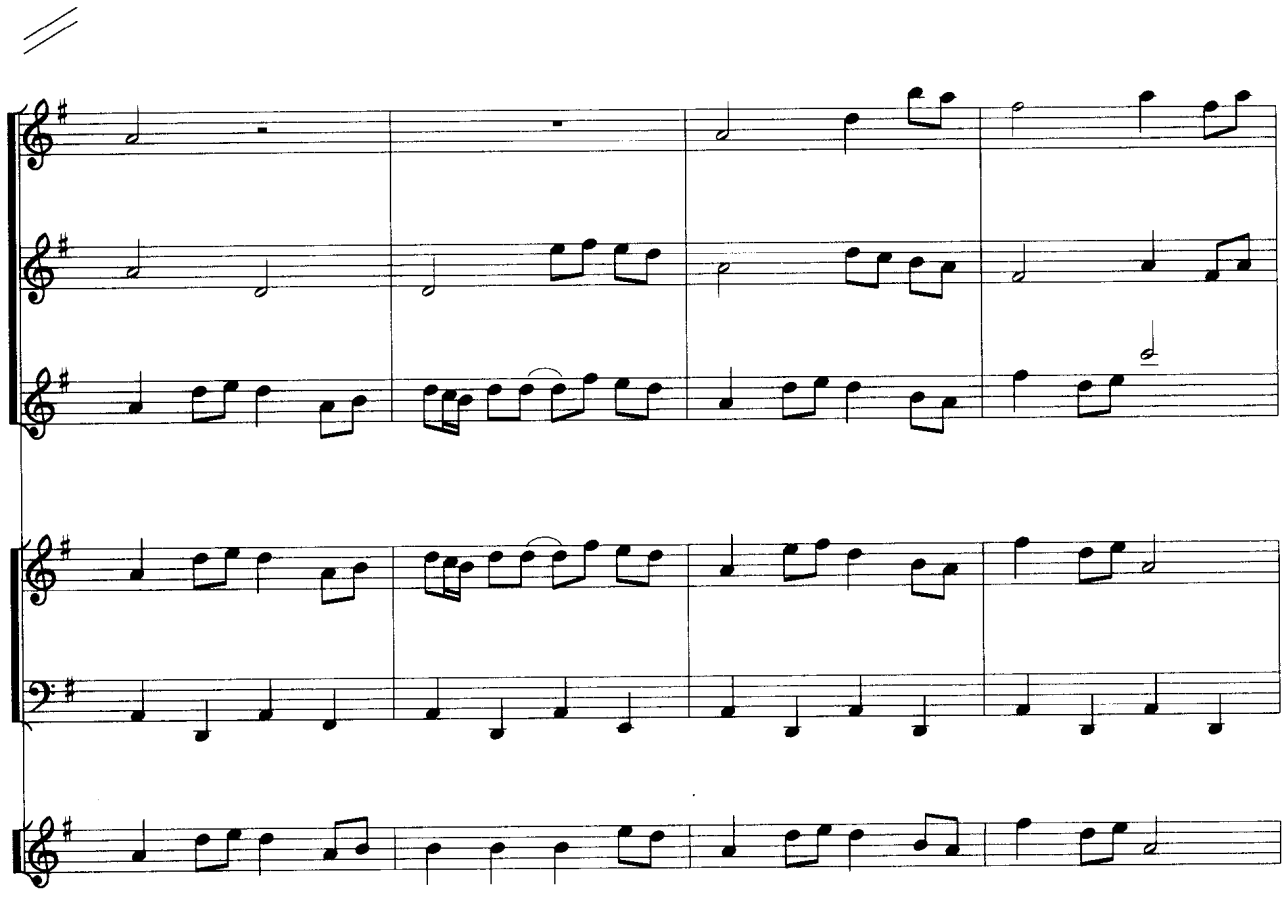


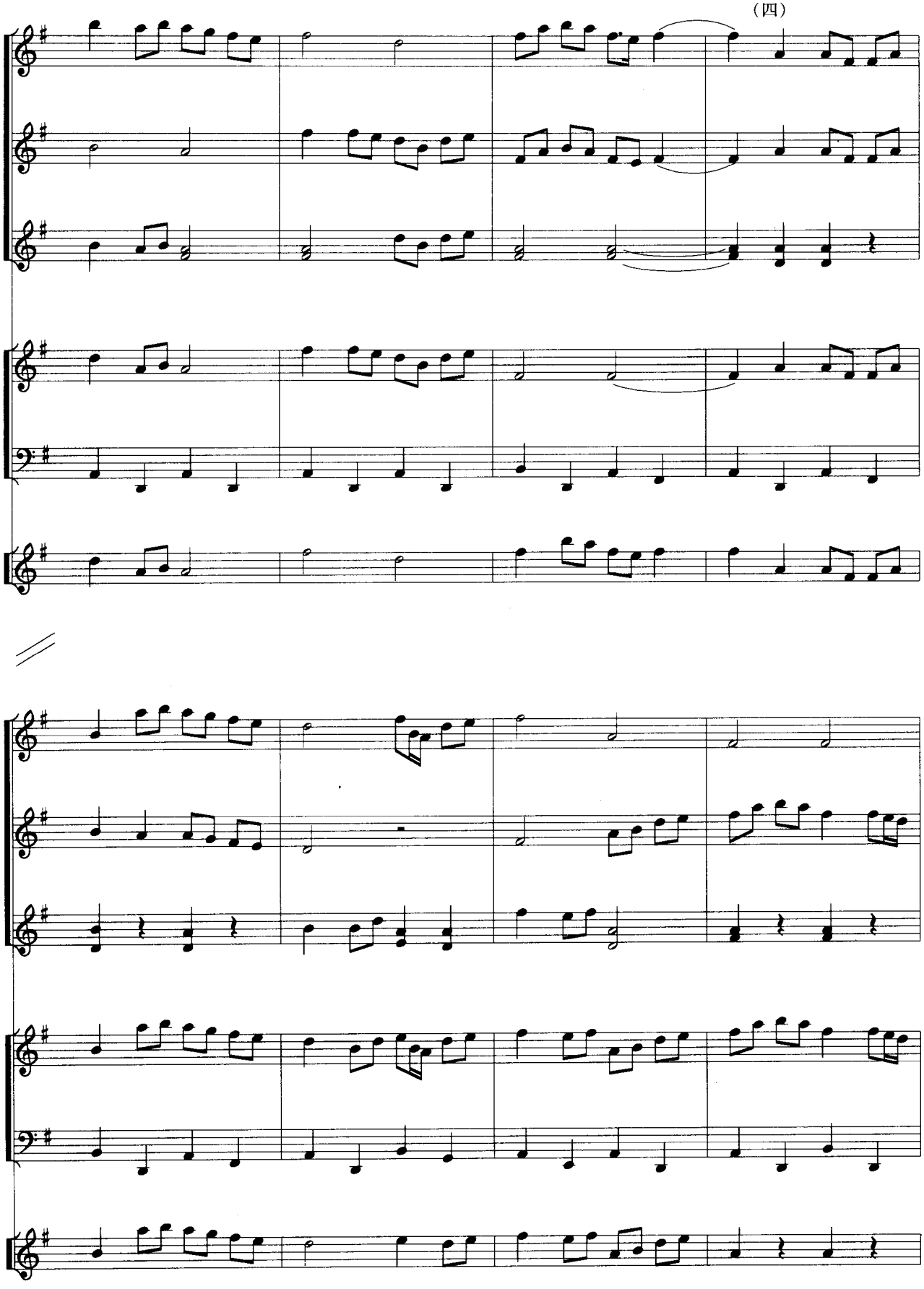
（三）

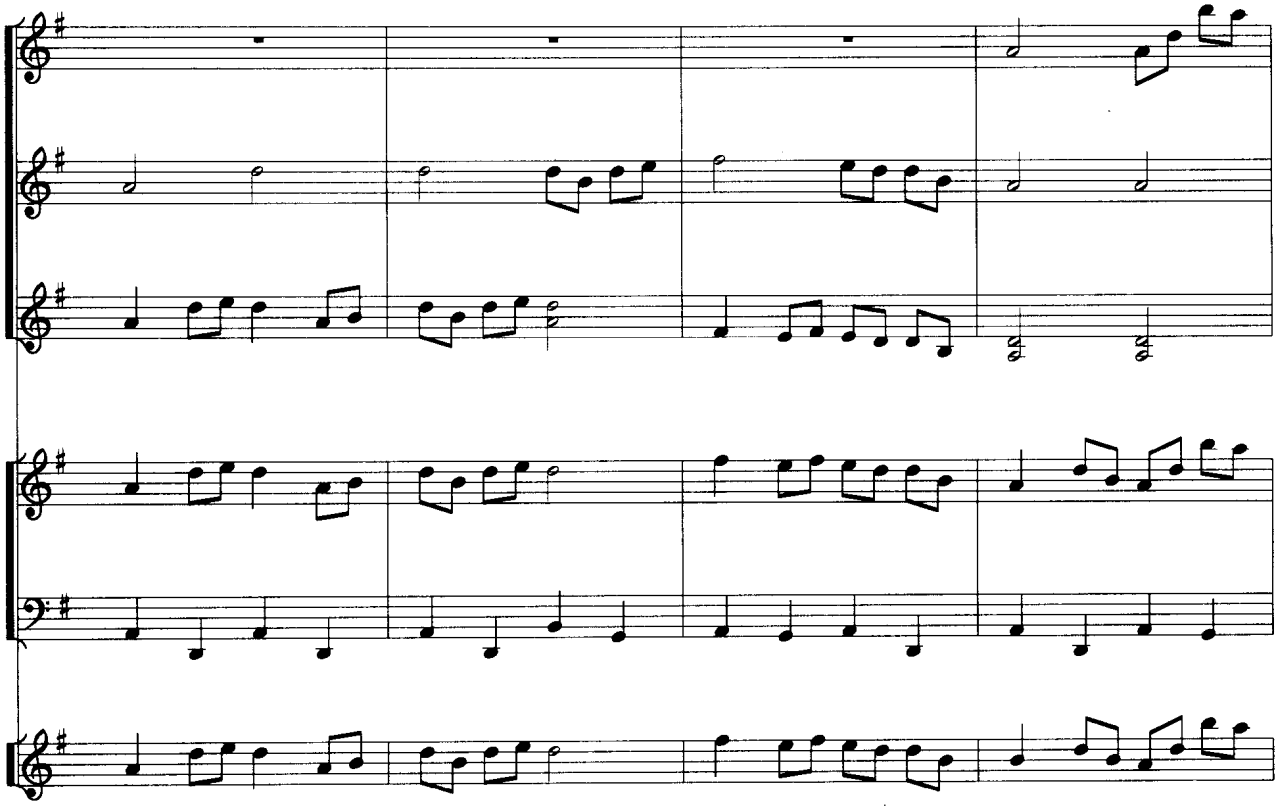


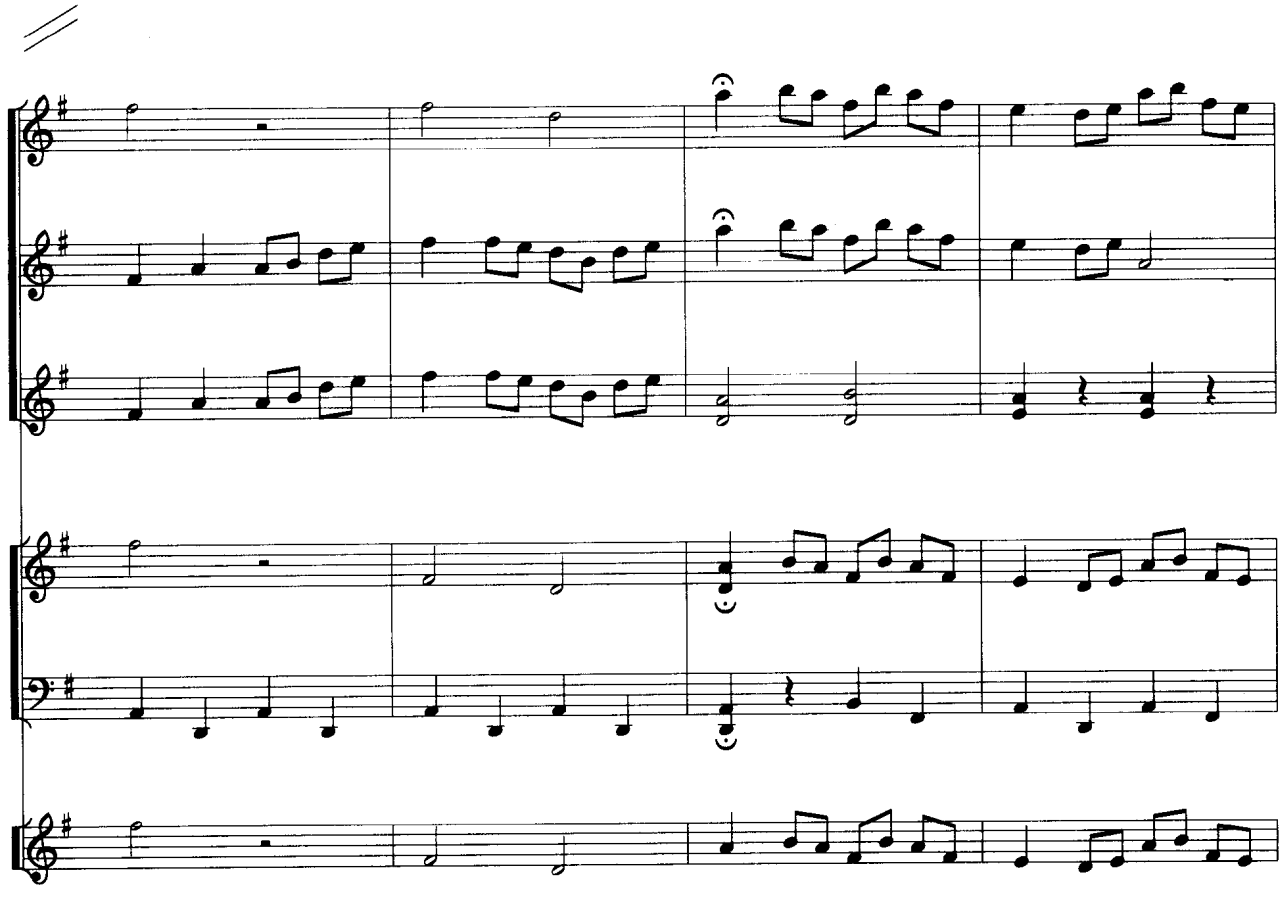


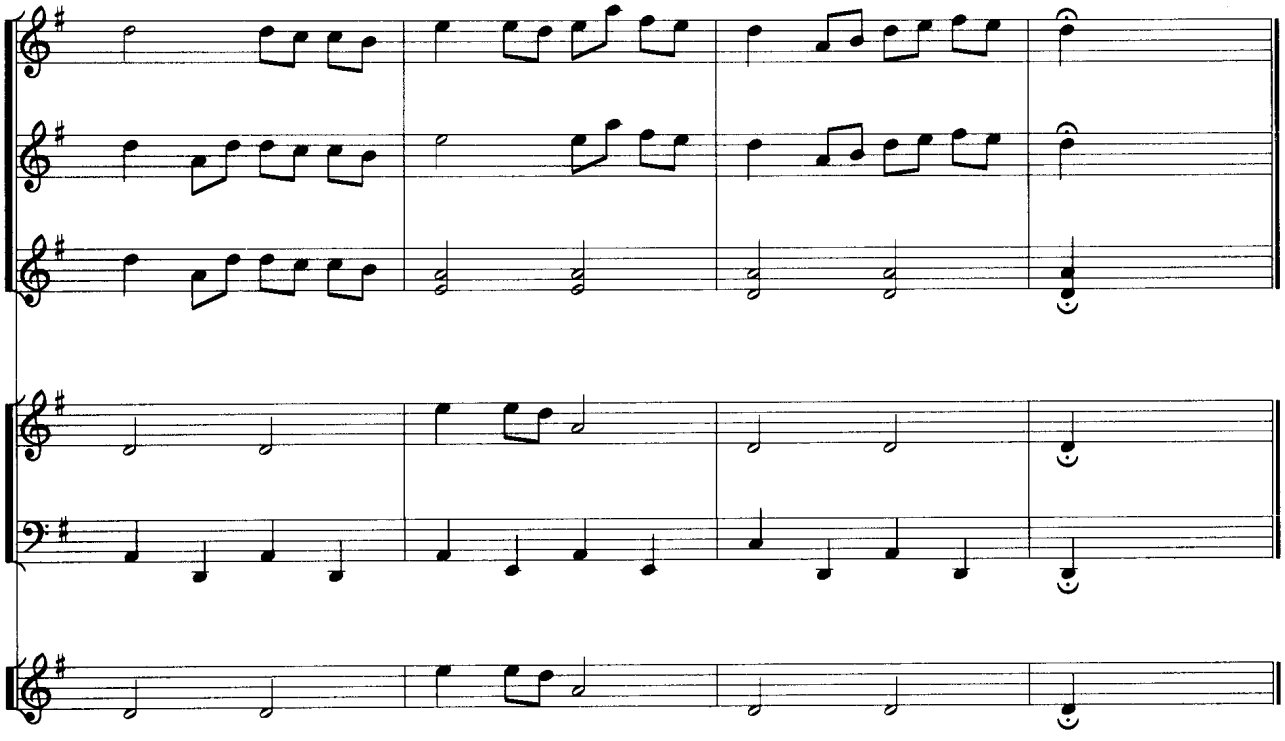





（四）

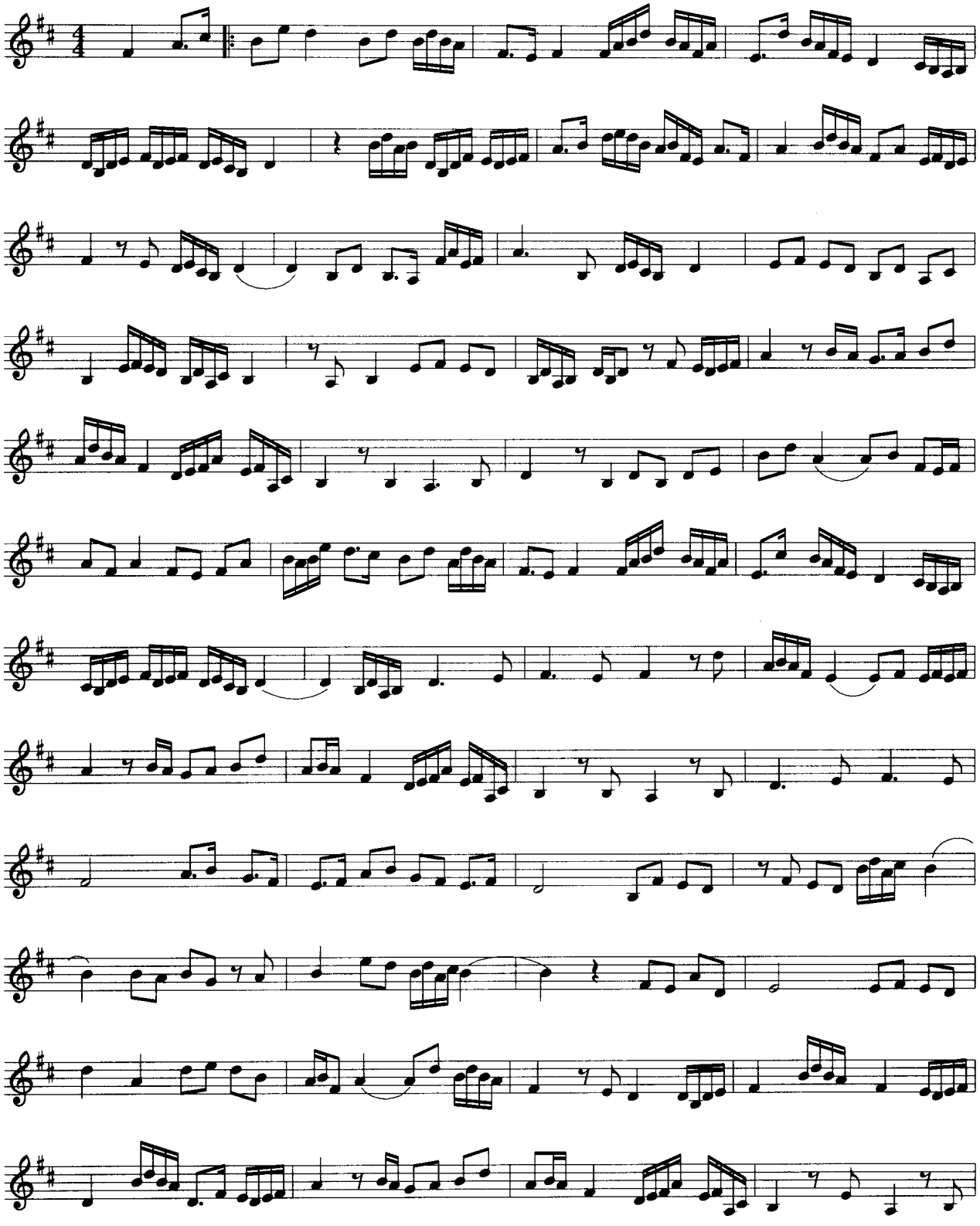




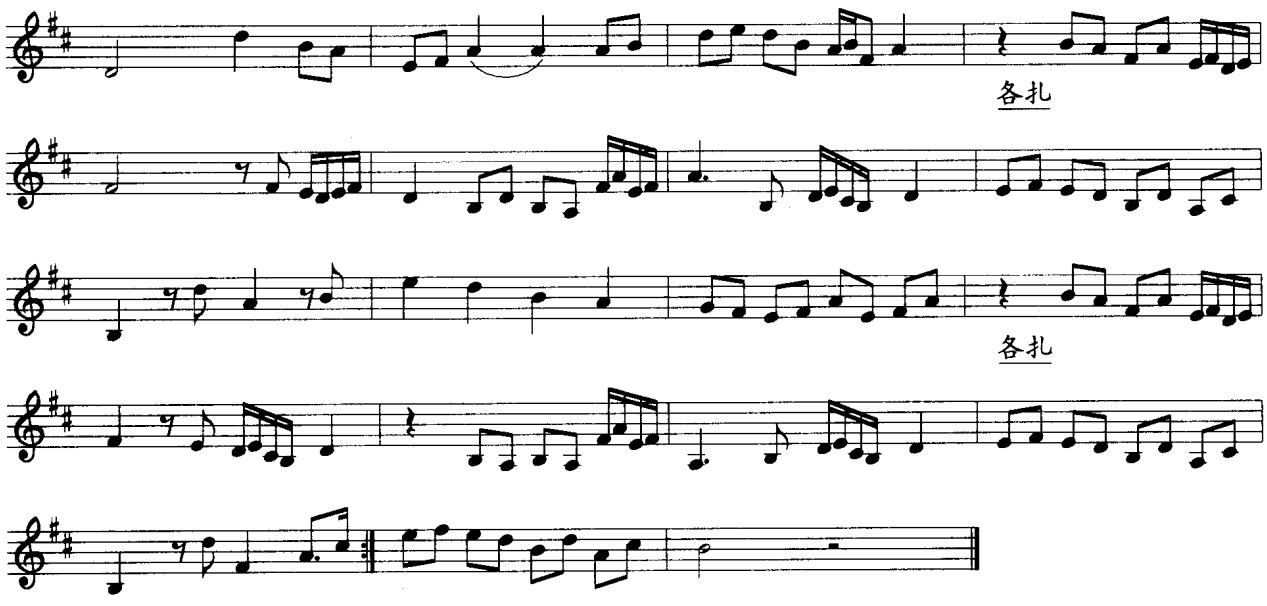


扬州民间音乐

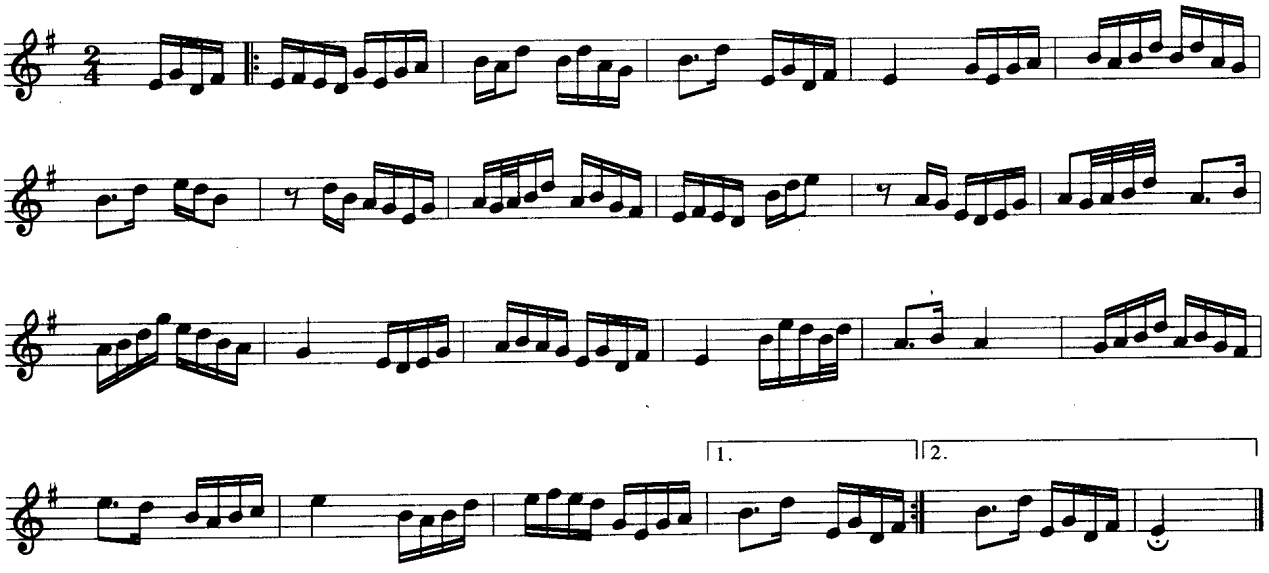
横笛扬州



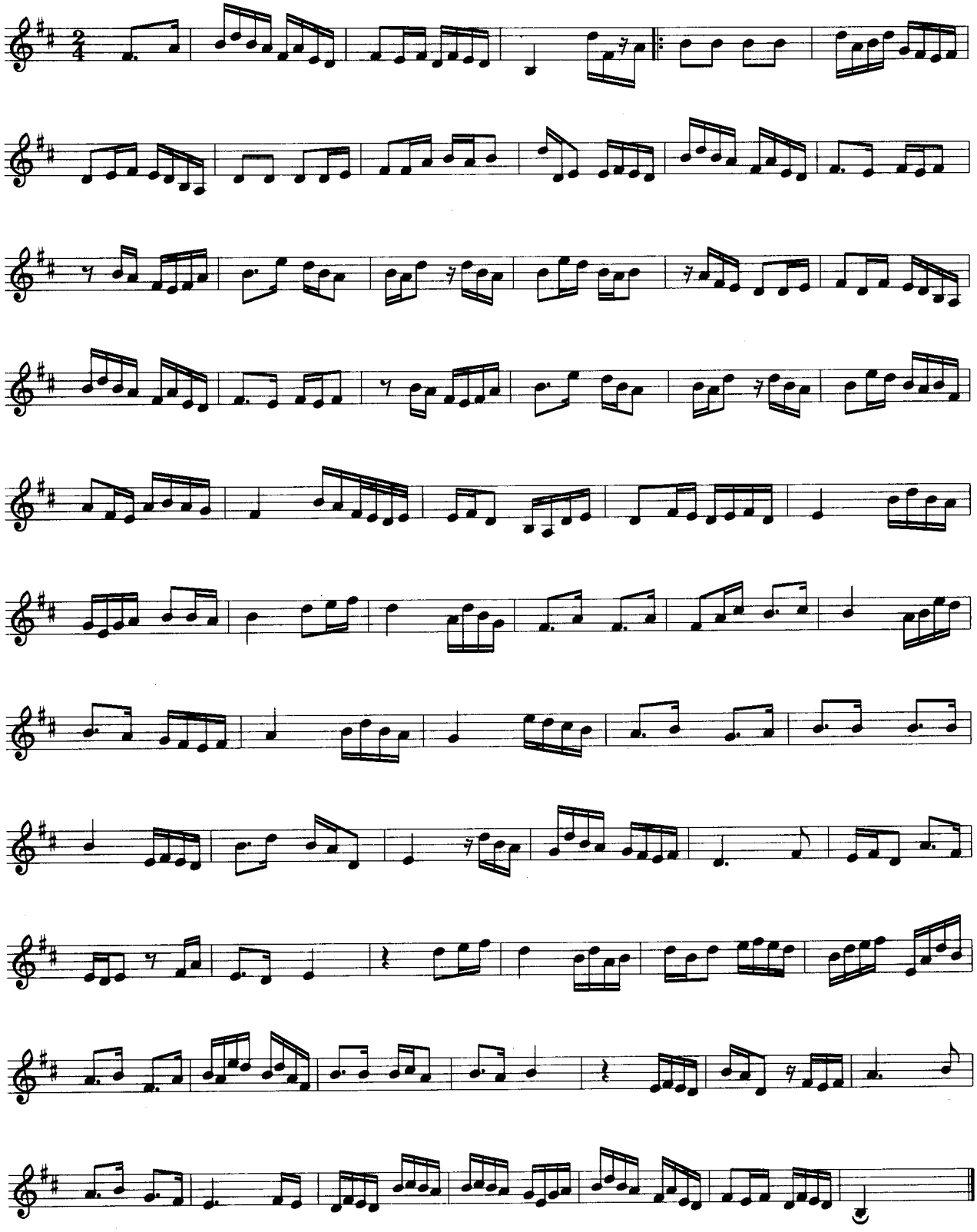
说明:附扬州民间音乐十五首,以资与扬州道教音乐相比较。



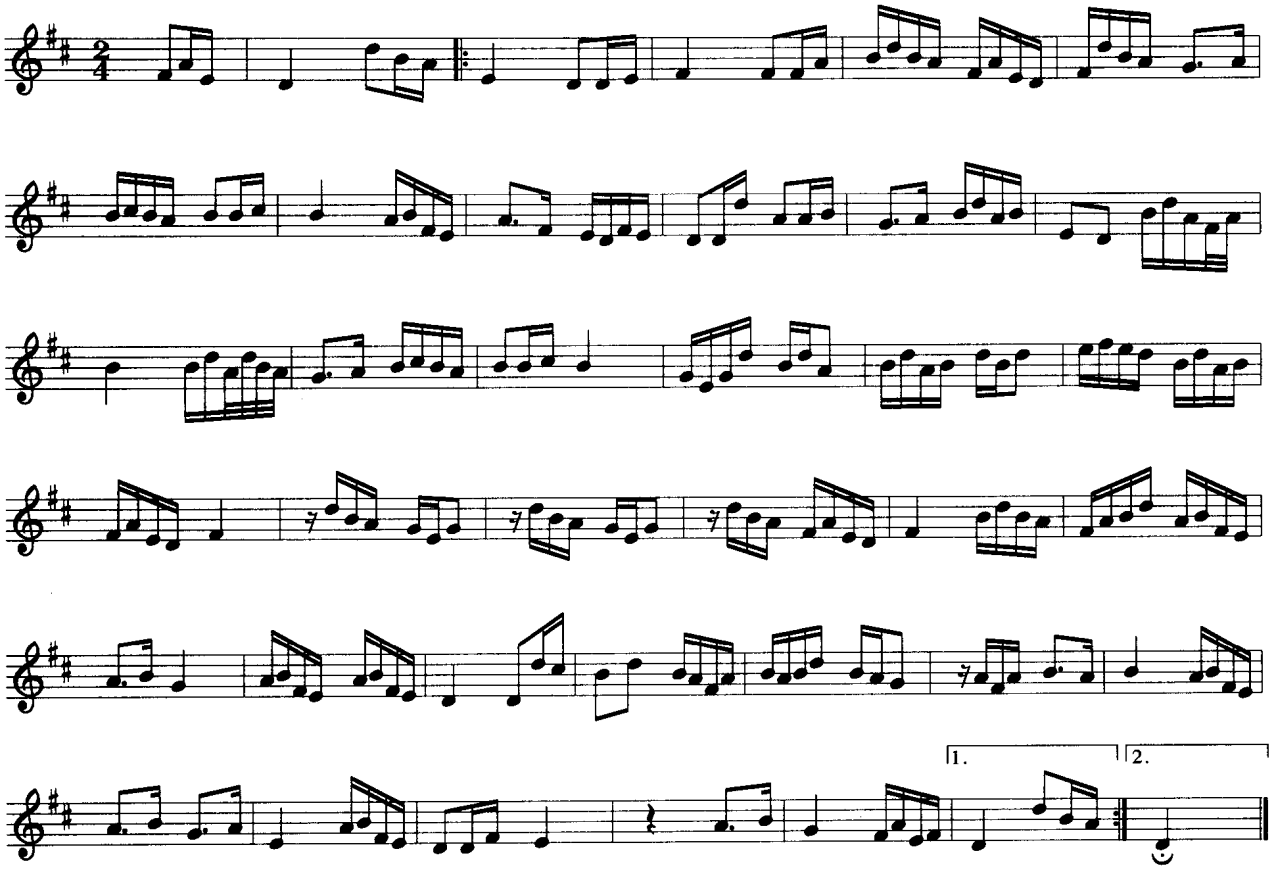
四合四



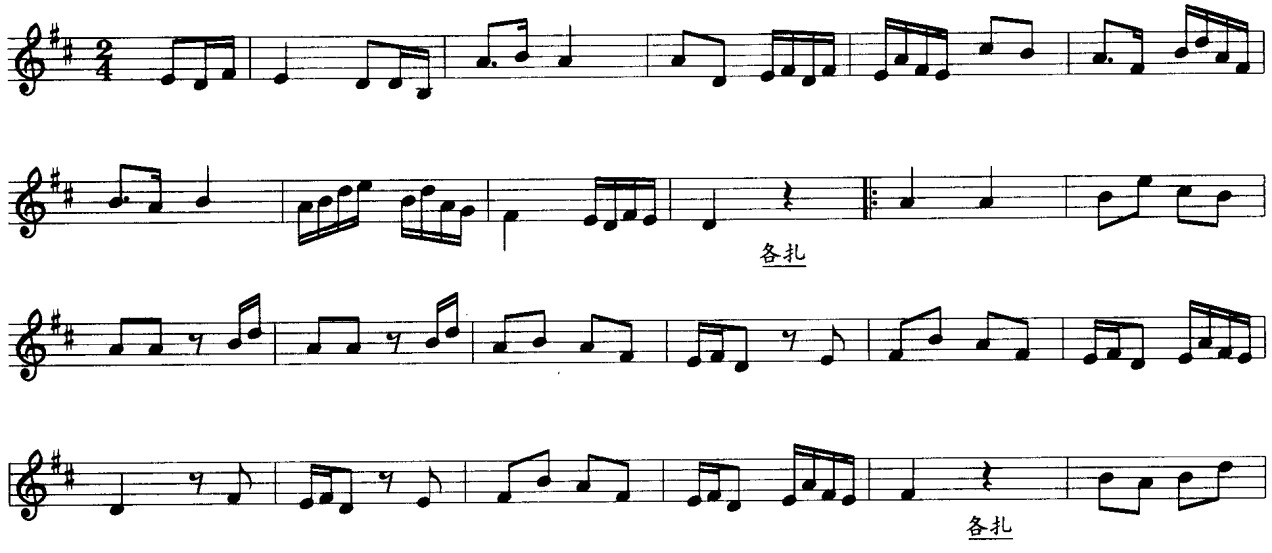
山坡羊

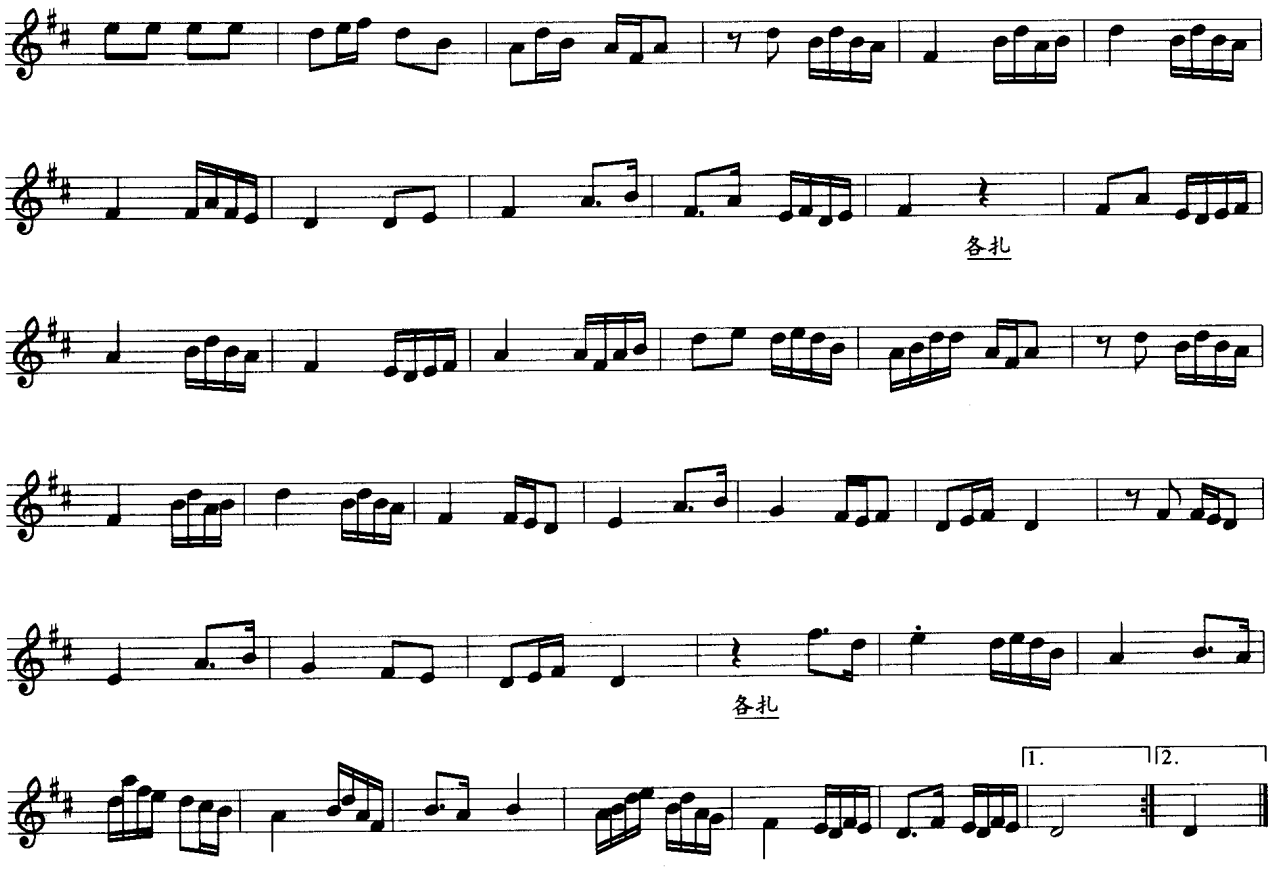


云霄歌

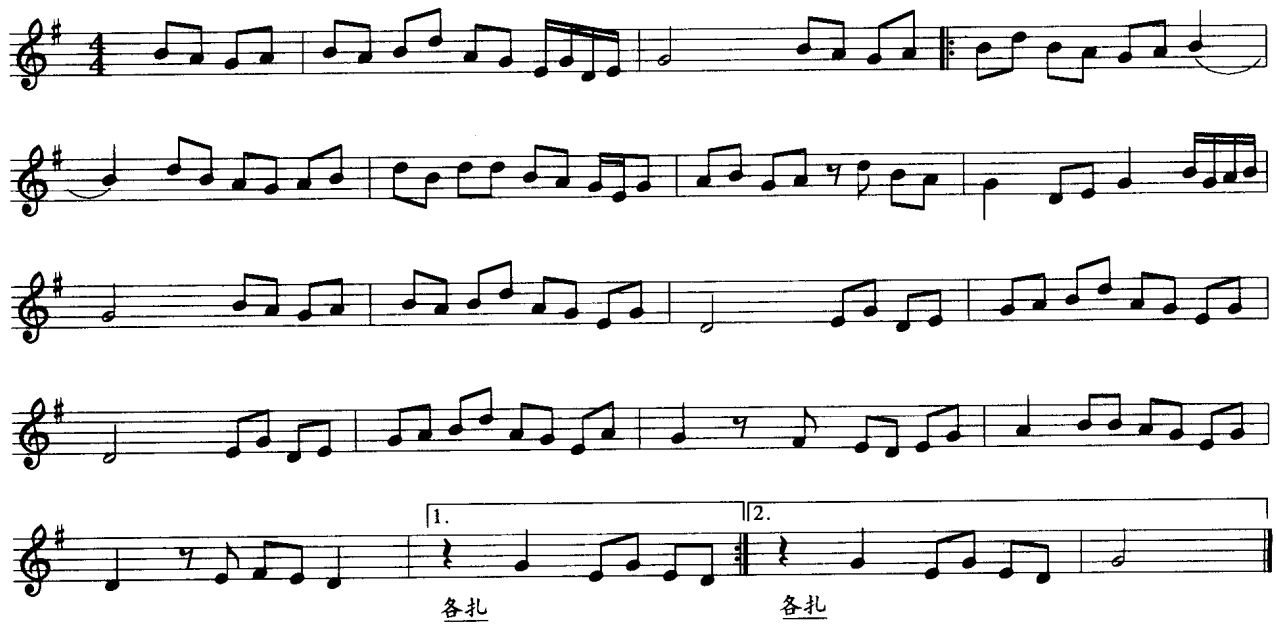


柳腰景

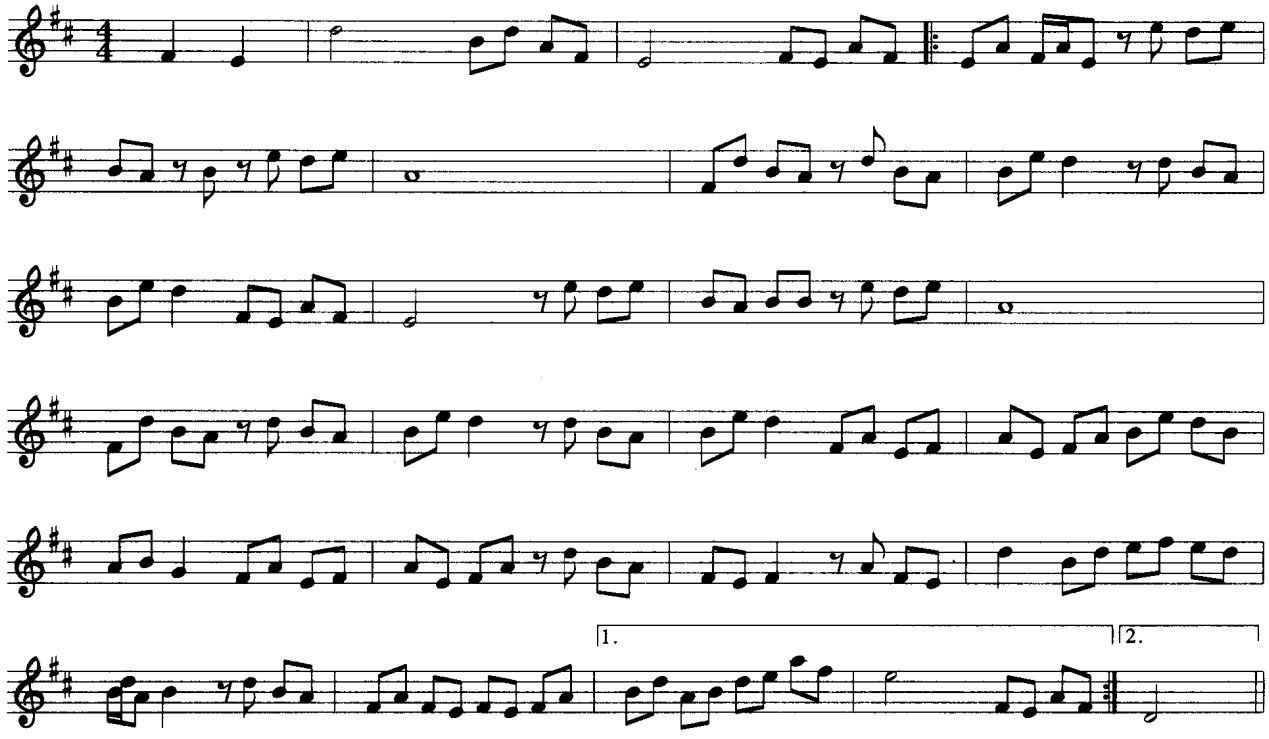




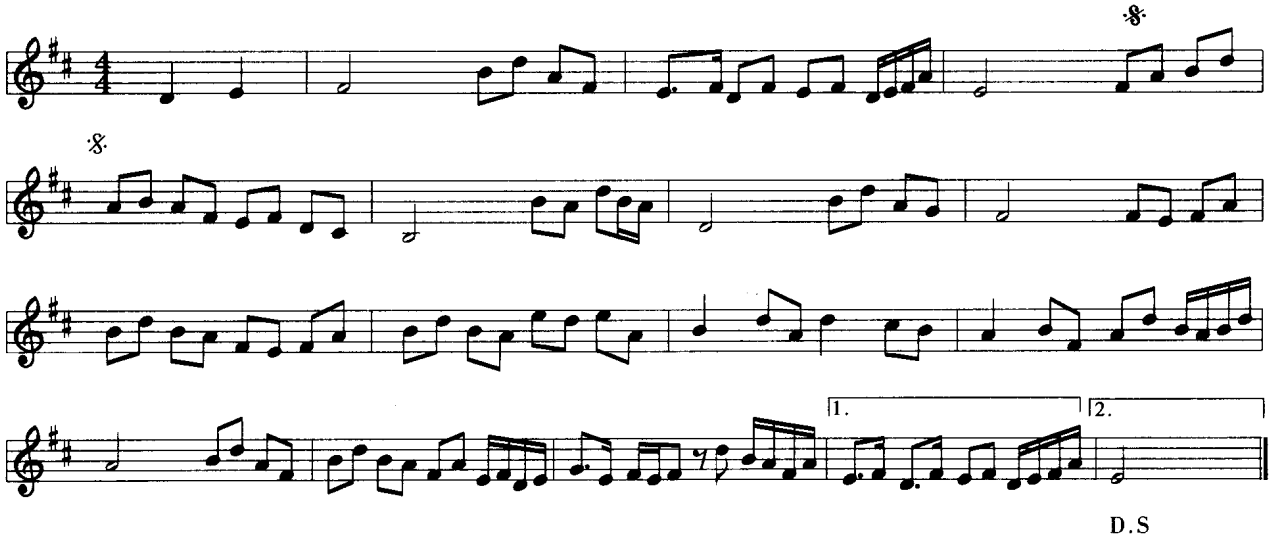
扬州开门



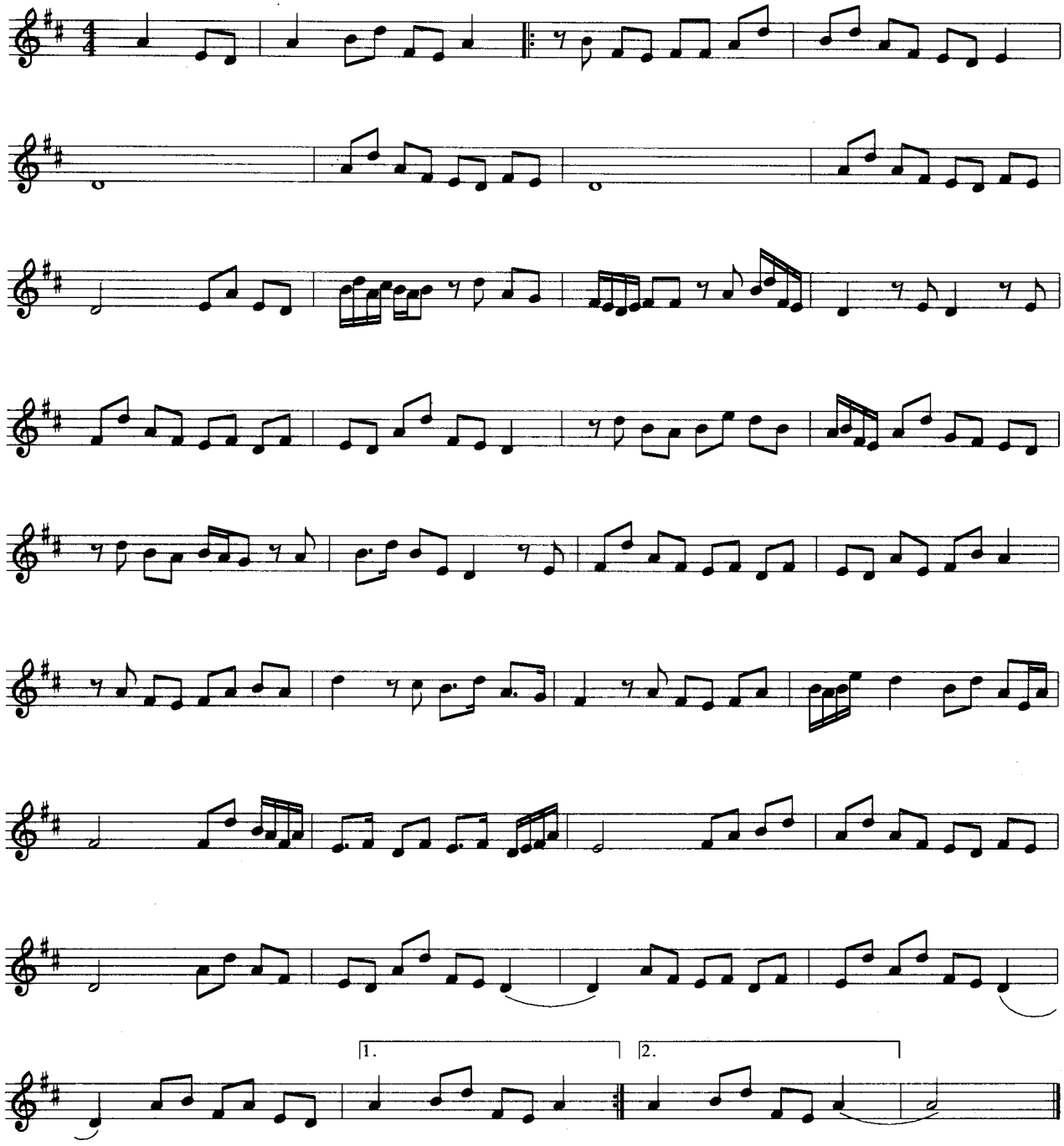
小 工 调



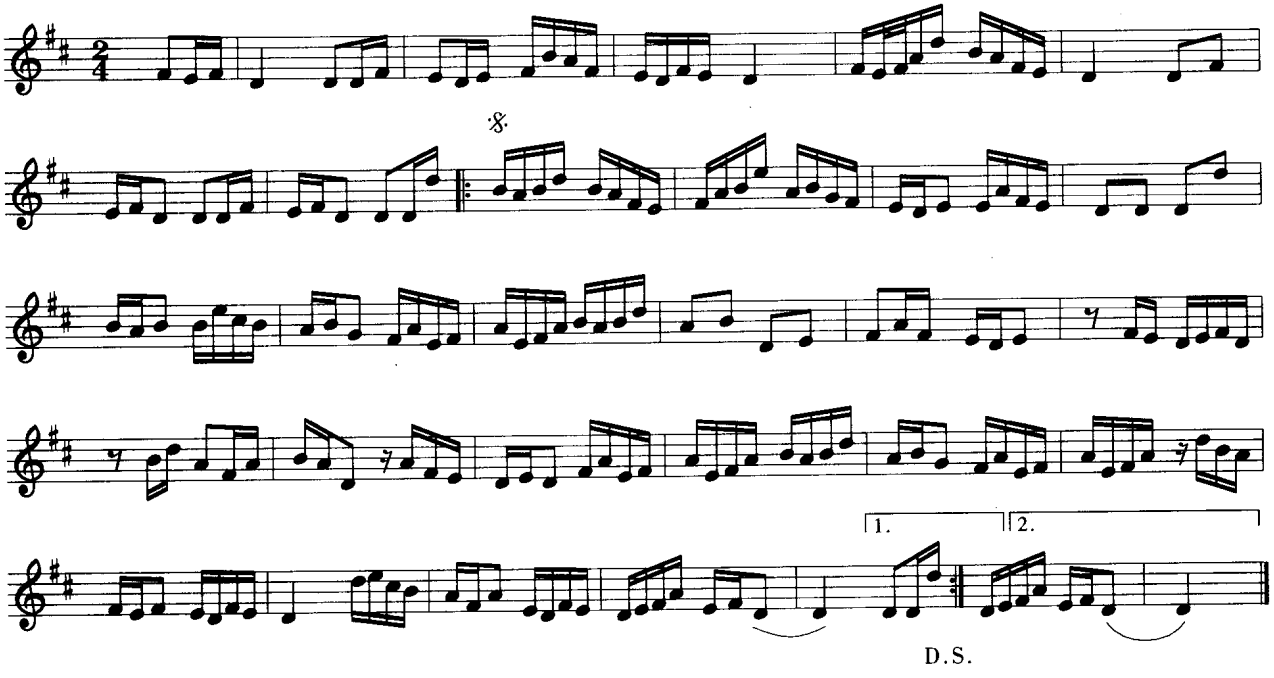
小 开 门



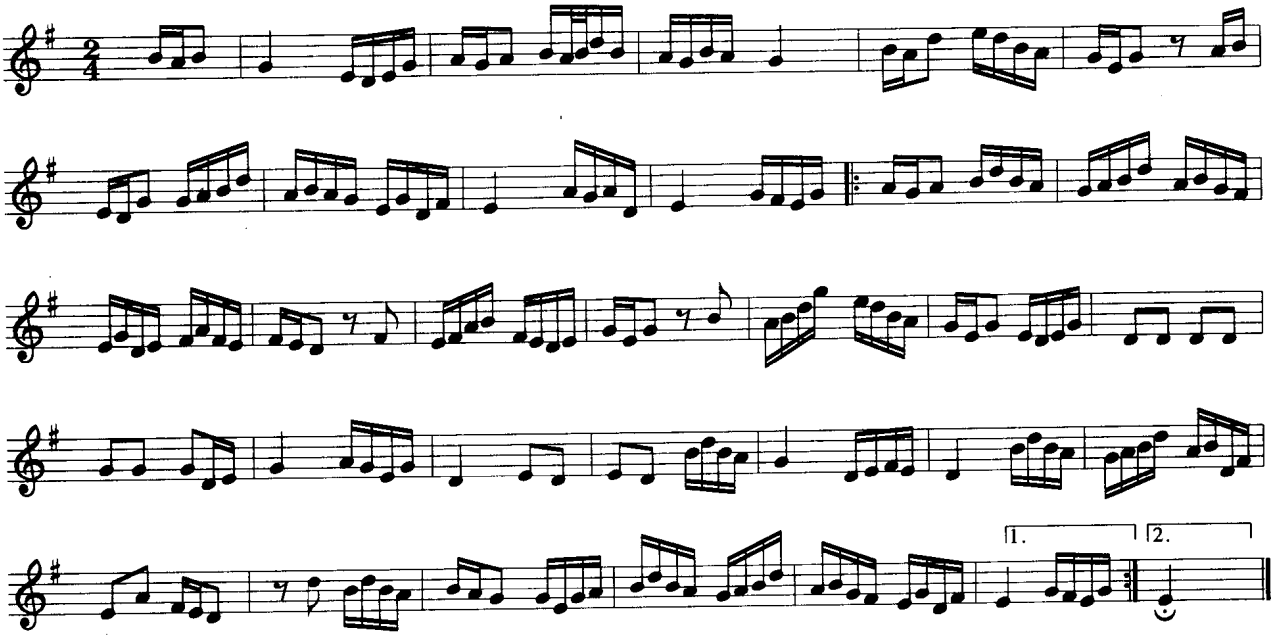
大翻调开门



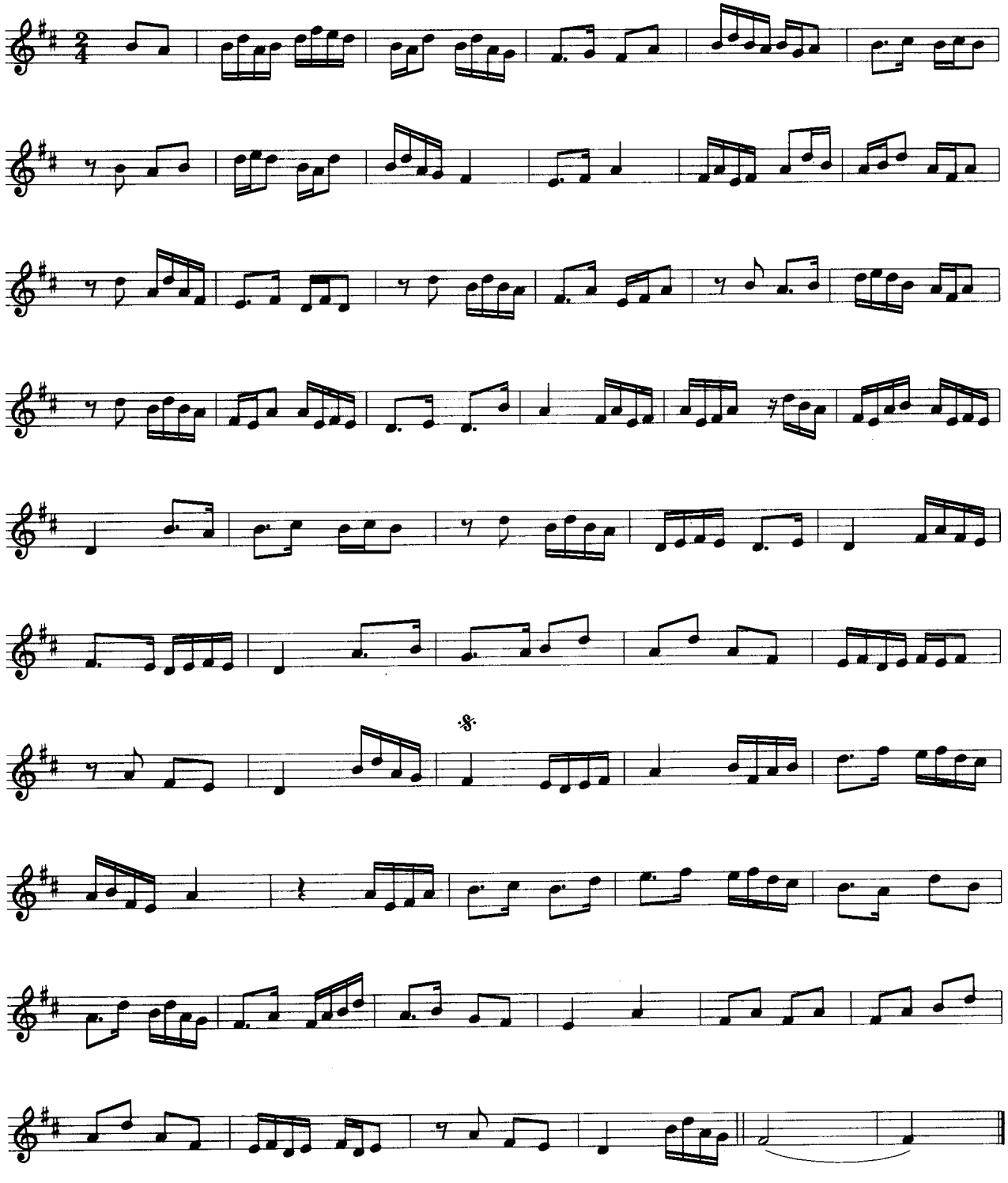
本　　调



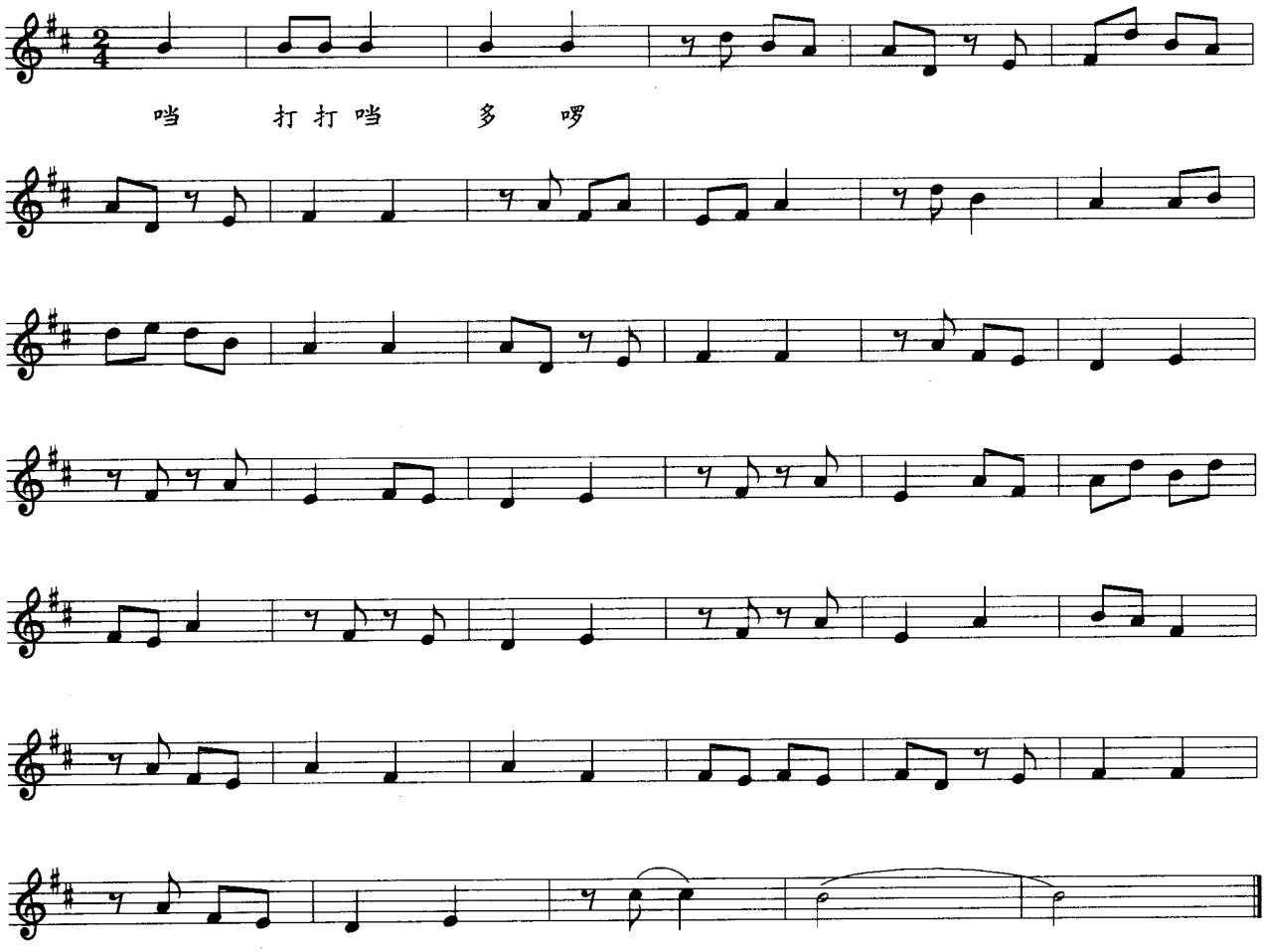
乙 字 调



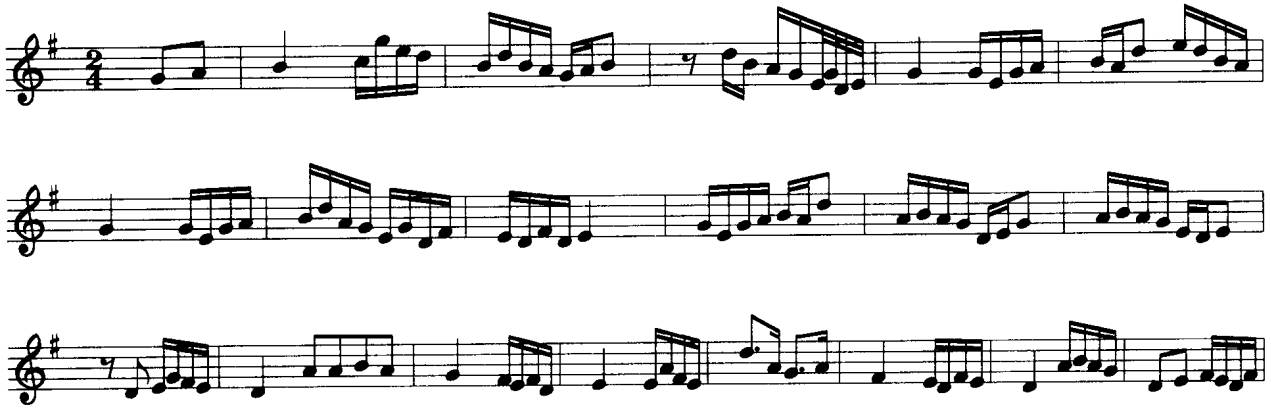
水龙吟

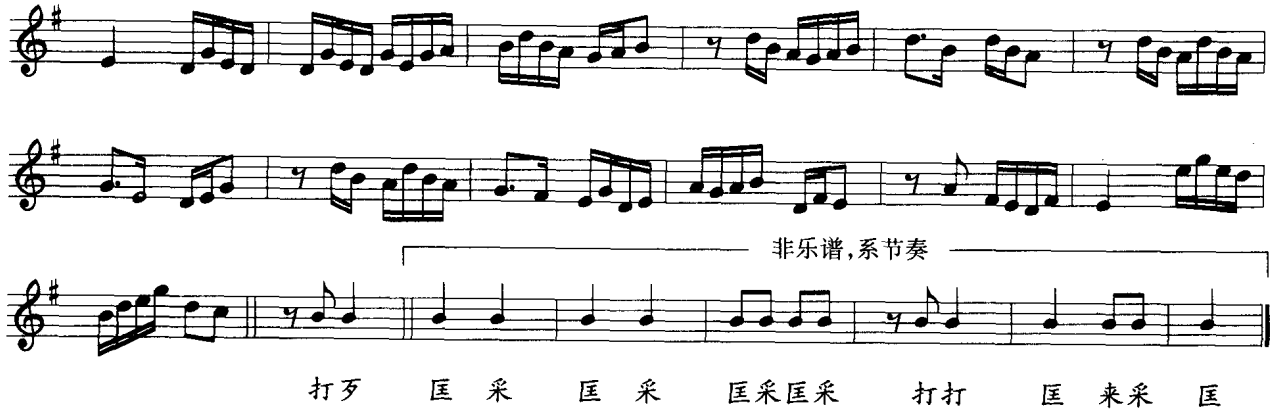


功杯酒

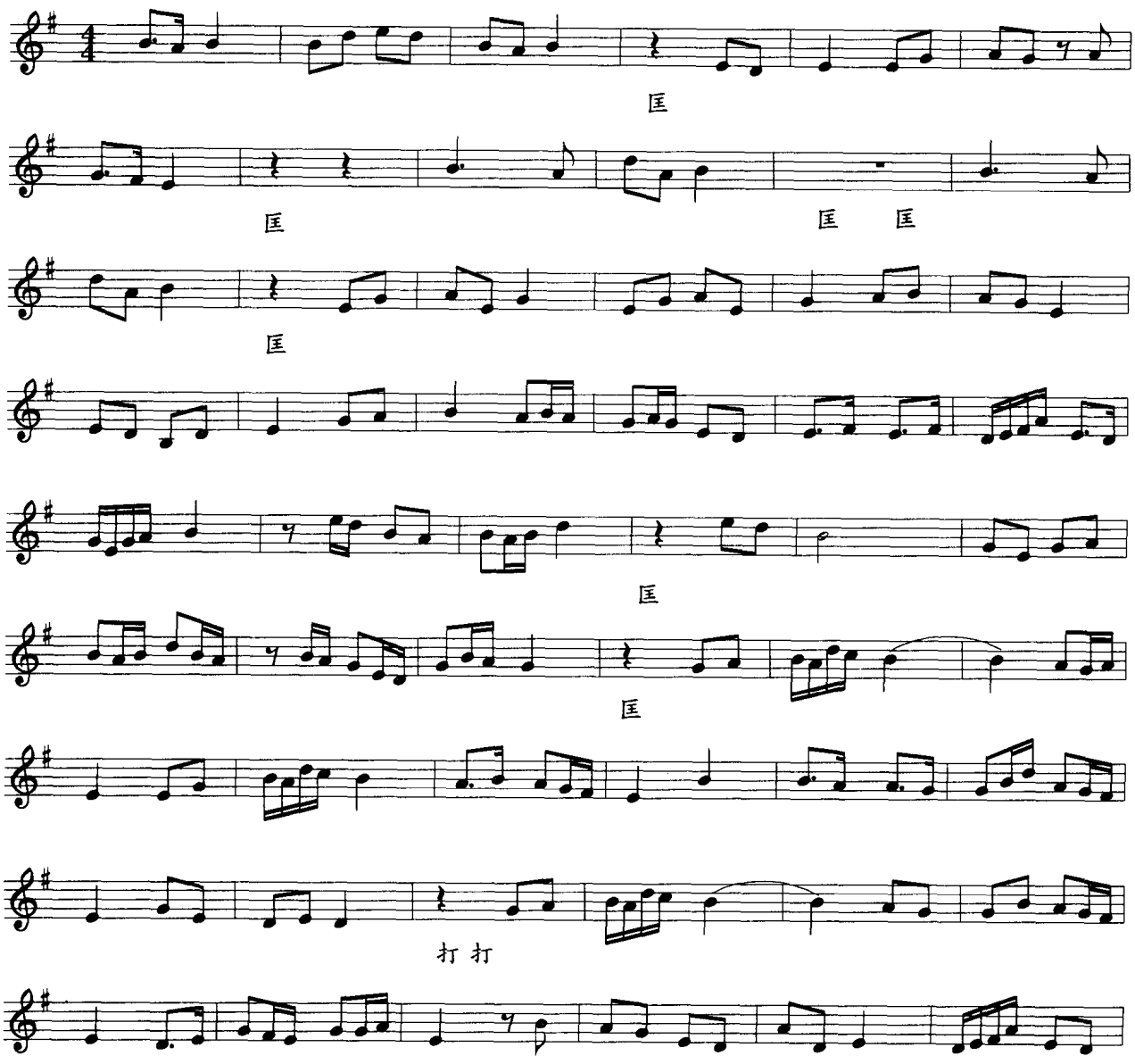


桃 红





一枝花



匡

多 罗

匡

匡

匡

匡 多罗

乙打 打

匡 歹 匡 歹 匡 歹