

原创性声明

本人郑重声明：本人所呈交的学位论文，是在导师的指导下独立进行研究所取得的成果。学位论文中凡引用他人已经发表或未发表的成果、数据、观点等，均已明确注明出处。除文中已经注明引用的内容外，不包含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的科研成果。对本文的研究成果做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。

本声明的法律责任由本人承担。

论文作者签名： 王明 日期： 08.5.23

关于学位论文使用授权的声明

本人在导师指导下所完成的论文及相关的职务作品，知识产权归属兰州大学。本人完全了解兰州大学有关保存、使用学位论文的规定，同意学校保存或向国家有关部门或机构送交论文的纸质版和电子版，允许论文被查阅和借阅；本人授权兰州大学可以将本学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用任何复制手段保存和汇编本学位论文。本人离校后发表、使用学位论文或与该论文直接相关的学术论文或成果时，第一署名单位仍然为兰州大学。

保密论文在解密后应遵守此规定。

论文作者签名：王明 导师签名：王明 日期：08.5.23

内 容 概 要

西安鼓乐是千百年来流传在西安（古长安）及周边地区的民间大型鼓乐。在古长安及周边地区，尤其是秦岭北麓的众多寺庙和道观，这些庙、观的庙会活动和多家民间乐社是西安鼓乐得以生存的基础。

它起源于隋唐，历经宋、元、明、清，仍然相当完整的保存着传统的曲目、曲牌、乐器、曲谱及演奏形式。在演奏风格上，既具有宫廷音乐典雅清幽的色彩，又有民间音乐质朴浑厚的特点，被誉为“中国古代音乐的活化石”，是我国民族音乐宝库中的一份魅力的文化遗产，是迄今为止在我国境内发现并保存最完整的大型民间乐种之一。

然而近年来由于现代强势文化和诸多不利因素的影响使得西安鼓乐的生存现状不为乐观，原西安鼓乐赖以生存的民间人文环境如民间庙会等正在逐步消亡，其生存土壤正在消失，加之老艺人相继谢世，后继乏人，西安鼓乐濒临灭绝，亟待抢救和保护。笔者认为建立一系列行之有效的保护措施和传承体系乃是当务之急。使这一古老的乐种在保护的基础上得以开掘、发展和繁荣。

本文以“西安鼓乐的现状与传承”为题，主要包括：

一、浅谈西安鼓乐的历史渊源，阐述西安鼓乐艺术特色和表演特点。

二、根据实地调查，从西安鼓乐现存鼓乐社、乐谱及乐器三方面具体分析它的生存现状，从中总结西安鼓乐现存的问题。

三、分析并完整西安鼓乐的传承体系，有针对地提出传承保护的措施，并在此过程中提出自己的观点。

关键词：西安鼓乐 历史渊源 现存状况 传承

ABSTRACT

Xi'an Drum music is a large-scale folk music which has circulated in Xi'an (ancient Chang'an) and its surrounding areas for thousands of years. In ancient Chang'an and its surrounding areas, especially in the monasteries and temples of the northern foothills of Qinling Mountain, the activities of temples and a number of civil Drum Music Clubs provided the basis for the survival of Xi'an drum music.

Xi'an drum music originated in the Sui and Tang Dynasties and after Song, Yuan, Ming and Qing dynasties, it remains intact in the preservation of the traditional repertoire, and Qupai, musical instruments, music scores and performance forms. In terms of the playing style, it possesses the elegant nature of court music as well as the vigorous nature of folk music and thus it is known as "China Ancient Music living fossil." Xi'an drum music is a cultural heritage of our national music and so far, it has been one of the large-scale folk music forms which are most intactly preserved in our country.

However, in recent years, the living condition of Xi'an Drum music has not been optimistic because of the erosion of the modern strong culture and the impact of various disadvantageous factors. As a result of the erosion of the strong culture, the original human environment, such as a temple which is the basis for the survival of Xi'an Drum music, is gradually dying out. In addition, as the old artists died, the Xi'an drum music lacks qualified successors. Xi'an Drum music is now endangered and demands prompt rescue and protection. The present author thinks that it is urgent to establish a series of effective systems to protect and pass down the Xi'an drum music with the expectation that the ancient music can be developed and be prosperous.

Focusing on "The Current Situation and passing down of Xi'an Drum music," the thesis includes three major aspects:

Firstly, the history of Xi'an Drum music is discussed. Then the artistic characteristics and performance characteristics of Xi'an drum music are explicated.

Secondly, based on the field surveys, the current situation of Xi'an drum music is analyzed from three aspects: the existing Xi'an Drum clubs, music scores and musical instruments, from which the current problems of Xi'an drum music is derived.

Thirdly, through a thorough analysis, the author proposes to establish a complete inheriting system of Xi'an Drum music and puts forwards some effective measures to protect and pass down the heritage of Xi'an drum music in view of its current situation.

Key words: Xi'an Drum music Historical Origins Current Situation
Inheriting

目 录

内 容 摘 要.....	i
ABSTRACT.....	ii
引 言.....	1
一、研究背景和意义.....	1
二、研究方法.....	2
第一部分 西安鼓乐综述.....	3
一、西安鼓乐的历史渊源.....	3
二、西安鼓乐艺术特色.....	6
第二部分 西安鼓乐的现状与分析.....	11
一、现存几个重要的鼓乐社.....	11
二、西安鼓乐现存的乐谱及其曲目.....	15
三、西安鼓乐现存的乐器.....	19
四、西安鼓乐的现状分析.....	24
第三部分 西安鼓乐的传承和保护.....	28
一、分析影响西安鼓乐传承的因素.....	28
二、建立完善西安鼓乐的传承体系.....	33
三、保护的具体对策.....	36
四、西安鼓乐的发展及创新.....	40
结 语.....	43
参 考 文 献.....	44
在校期间的科研成果.....	45
致 谢.....	46

引言

一、研究背景与意义

西安鼓乐是流传于西安地区古老的民间器乐合奏形式,亦有“长安古乐”、“西安鼓吹乐”、“西安古乐”等诸多称谓,是20世纪50年代以来,文艺工作者根据其考察研究的不同学术视角,给定的不同学术名称。该乐种在民间原本已有习称,如“乐器”、“细乐”等,有的地方还称作“香会”或“水会”等。但无论哪一种称谓,均是指同一乐种而言。在早期的研究过程中,学者专家都持有自己的学术观点,对其文化形态、音乐形态、民俗形态等做出了多方面的观察和分析,形成了不尽相同的学术观点和成果,这是民间文化研究无法回避的正常现象。

西安鼓乐的研究已经走过了半个世纪,研究队伍不断发展壮大,研究成果累累,学术的影响力也在不断地扩展。20世纪80年代以来,专门研究机构的陆续建立,对其研究逐渐步入科学化、专业化发挥了积极的作用。同时在研究成果的音响转化、登上舞台、响彻乐坛等方面也多有作为。仅20世纪80年代以来发表的文章已近百篇,涉及了历史学、乐谱学、乐器学、形态学、曲词学、乐律学等诸多方面,对于认识和解读这一古老乐种有着重要的意义。代表性文章有何钧的《西安鼓乐概述》(《中国音乐》1987年第2期)、刘恒之的《西安鼓乐的唱名问题》(《民族民间音乐》1986年第4期)、李石根《一种特异的鼓乐谱》(《交响》1987年第1期)、《西安鼓乐的“哼哈”读谱法》(《音乐艺术》1986年第2期)、《关于西安鼓乐记谱的问题》(《交响》1989年第1期)、吕洪静《初探唐代“拍”的时值》(《中国音乐学》1987年第4期)等等。特别是在当下积极提倡民间文化保护的前提下,进一步了解西安鼓乐的生存现状,从理论上能够更好地对这一古老乐种提供支持就显得更为迫切和重要了。

西安鼓乐是我国古代音乐的重要遗存,它特有的复杂曲体和丰富的特性乐汇、旋法及乐器配置形式成为破解中国古代音乐艺术谜团的珍贵佐证;它大量的传统曲目丰富了中华音乐文化宝库,将为我国民族音乐文化的进一步发展发挥重要作用。

尽管西安鼓乐已有大量的研究,但由于社会的急速变化与鼓乐本身的局限

性,使它一直处在自生自灭的状态,加之近年来现代强势文化的侵蚀和诸多不利因素的影响使得西安鼓乐的生存现状不为乐观,甚至到了濒临灭绝的边缘。

问题的症结主要表现在以下三点:

一、鼓乐的活动,已经失掉了他原来的社会条件和群众基础,与当前社会的生产方式,生活方式发生了矛盾。

二、许多老年艺师相继去世,演技衰退,现有的演奏成员对演技多无进取之心,致使鼓乐艺术处无人继承的状态。

三、我们对鼓乐的活动规律认识不够,强调舞台化,不理解民间是它的活动土壤,业余自乐是他们活动特点,结果只能采取一些治标不治本的办法。

对各类原生态民间文化遗产实施保护,是目前我国非物质文化遗产抢救保护工程中的重要任务之一。西安鼓乐作为唐宋民间音乐遗存,自然被纳入其保护的视野,因而荣列国家首批非物质文化遗产保护目录,如何能更好地保护、传承这一古老乐种,已成为陕西各界乃至全国文化界、音乐界广泛关注的热点。笔者认为建立一系列行之有效的保护措施和传承体系乃是当务之急。要采取正确的舆论导向,研究适合的文化保护理论,建立必要的保护及传承措施和规范,使抢救、保护工作在科学理论指导下取得真正的成效。

二、研究方法

本文运用了文献调查研究法、实地调查法、参与观察法、深度访谈法等多种方法。文献调查研究法和实地调查法是本文最重要的方法,在阐述西安鼓乐的历史渊源、艺术特色及调查鼓乐现状中都被采用;在对鼓乐的传承及保护方面主要运用了参与观察法;深度访谈法在文章中多次使用,主要是对各乐社的社长及艺人们进行走访,进一步了解鼓乐的发展现状等等。

第一部分 西安鼓乐综述

西安鼓乐,是流传于西安(古长安)及周边地区古老的民间器乐合奏形式,亦称为“长安古乐”。是以鼓为主的打击乐与吹奏乐混合演奏的一种大型乐种,该乐种在民间曾有习用的称呼,如“乐器社”、“细乐社”,有的地方还称作“香会”或“水会”等等。西安地区附近的铜器社与细乐社(即西安鼓乐)旧时有 50 余家,其中演奏西安鼓乐的细乐社多在 20 家以上。由此可见,当时在民间流传的西安鼓乐社团组织有了一定的规模,相当庞大。

西安鼓乐这一古老乐种,集中反映了历代音乐家的智慧、才能和艺术创造力、审美观念,可以说是一部活的音乐发展史,也是我国民族文化宝库中的一份魅力遗产,且至今仍广泛流传于民间。

一、西安鼓乐的历史渊源

追溯其历史渊源,从结构、乐谱、曲名、使用乐器等方面分析,与唐代燕乐中的大曲有着千丝万缕的联系,根据资料的分析考察,西安鼓乐有可能源于唐,起于宋而兴于元、明,盛于清,经过几千年的实践与发展,逐渐形成了一套完整的大型民族古典音乐形式。

(一) 从文化性质来看它的起源

可以说西安鼓乐是唐宋时代燕乐艺术的“遗音”。燕乐,一作宴乐,这一名称最早见于春秋战国时期的《周礼·春官》,指天子及诸侯宴饮时所用音乐,与用于庙堂典礼上的雅乐不同,它一般采用民间音乐,比较自由活泼,受礼教束缚较少,因而成为音乐史上发展的主流。

盛唐时代的到来,燕乐在统治者的重视下,文人的参与下,得到了进一步的发展。大唐燕乐融歌(诗)、乐、舞于一体,兼有音乐与文学两重属性,它们的特征可从音乐和文学两个方面表现出来,但它们作为一种歌辞体的本质,却是由音乐所规定的。只是在文人染指以后,音乐中包含的文学因素才成长起来,取得独立的发展。¹

任何一种音乐文学的主流体裁,都必然是在经历了民间自然歌唱的初生发展

¹ 王昆吾. 隋唐五代燕乐杂言歌辞研究[M]. 北京中华书局出, 1996. 年, 第 16 页

阶段,进入文人之手之后才形成的。大唐燕乐,因文人的参与,首先由“十部乐”融合发展为立部伎、坐部伎两种形式,并且有了其质的规定性、规范性和完整性。而质的规定性、规范性和完整性本身就是一种艺术成熟的表现。

其次,盛唐歌舞大曲作为当时音乐文化的代表,在文人的参与下,广泛吸收四邻音乐艺术精华,达到了前所未有的艺术水平。这一点,白居易《立部伎》一诗写得明了详实:“太常部伎有等级,堂上坐者堂下立。堂上坐部笙歌清,堂下立部鼓笛鸣。笙歌一声众侧耳,鼓笛万曲无人听。立部贱、坐部贵,坐部退为立部伎,击鼓吹笙和杂戏。立部又退何所任?始就乐悬操雅音。”可见,立部伎击鼓筛锣,声喧器嚣,坐部伎幽雅高缈,技艺超群。坐部、立部伎都学不好者,送去学雅乐,说明当时,燕乐的艺术水平高于雅乐。

大唐王朝崩溃,许多乐户艺人流落民间寺院,他们所熟悉的宫廷燕乐也随之散落民间。周至县南集贤鼓乐社历史介绍上说:安史之乱时,包括唐明皇在内的宫廷人员出逃,六军护送皇室,沿渭水北岸西行,经马嵬兵变后抵达成都,而宫廷乐师们沿渭水南岸西行到周至,因受判军阻挠而流落民间。

安史之乱后,宫廷燕乐盛行于豪门、幕府、市井、民间,席卷了社会各个阶层。文人、女伎逐渐成为燕乐的主角,燕乐沿着文人化、娱乐消遣化的方向向狭深发展。其结果导致了词的诞生。词进入宋代达到发展的巅峰并成为一代“独艺”。在北宋,从第一个撰有个人词集的晏殊及同时代的欧阳修、张先等创作的小令,到其后的柳永、苏轼、周邦彦、李清照等繁衍的慢词,在短短三十年的时间内完成了词从不规范到成熟的演变。在南宋,词史上第一个职业词曲文人姜夔及其追随者张炎以及史达祖、吴文英、王沂孙等婉约诸家,与以辛弃疾、陈亮、刘克庄、刘辰翁等为代表的豪放词派,以两种截然不同的词风共同把词曲的艺术成就推上了至今难以攀越的高峰。²流落民间的唐燕乐在慢慢年代吸收了宋元文人文化、杂剧、隋唐后古老民歌,在民间保存了下来。宋元之后,由于陕西关中地区的文化、政治、经济的落后,一直处于封闭状态,唐宋大曲文化遗产便保护在了西安周围。形成了现在的西安鼓乐。

(二) 从演奏乐器来看它的起源

西安鼓乐“缘”起于鼓吹乐,鼓吹乐是汉魏六朝时期开始盛行的一种以打击

² 王国维. 宋大曲考[A] 刘杨忠. 唐宋词流派史[M] 福州:福建人民出版社, 1999 年

乐器和吹奏乐器演奏为主的乐种,它的演奏形式和功能与西安鼓乐存在着一些相似之处,使人想到西安鼓乐与鼓吹乐存在着某种渊源关系。据刘《定军礼》记载,早在西汉初期,鼓吹乐就已经在我国西北边疆地区流传。所用乐器种类繁多,有鼓、箫(排箫)、笳、横笛等,其中鼓在打击乐器中具有重要地位;排箫、横笛、笳和角则是主要的吹奏乐器。

鼓吹乐在汉代兴起之初,由角和笳一起使用被统称为鼓吹,但后来根据乐队编制和应用场合的不同,鼓吹乐又分为鼓吹、横吹和箫鼓三种类型。鼓吹乐在西汉时期的运用是多方面的:统治者把其作为军乐使用;也作为一般的行进音乐,在行进队伍和马上均可演奏;也可在宫廷举行宴会活动时,或站立或坐定演奏;同时它也在汉武帝时期成为一种娱乐性的音乐活动。另外,不论是鼓吹、横吹还是箫鼓,它们在兴起之初,都不是纯器乐作品,而是带有歌词的歌唱性音乐,但随着鼓吹乐应用场合的不同,它在音乐内容、演奏形式和演奏方法上不断地发展变化,并且朝着器乐演奏方向发展。

南北朝是我国历史上第一次民族大融合的时期,北方的鼓吹乐在当时少数民族音乐的滋养下得到新的发展。但这时在鼓吹乐的歌词内容方面只有少数作品反映了劳动人民的思想,大多数都被统治阶级所利用,添加了宣扬统治阶级思想的新词。

隋唐时期是第二次民族大融合的阶段,加之宫廷明令提倡,所以各民族的音乐相互渗透,乐曲面貌发生很大改变。鼓吹乐根据乐器的不同组合,划分标准更加细化,鼓吹又被分为“铙鼓”、“箫笳”、“大横吹”、“小横吹”四种。但其在演奏场合、演奏功能上则没有较大变化,仍然主要用于宫廷宴飨和仪仗出行。统治阶级把鼓吹乐列入燕乐范围,在宫廷宴飨的多部伎演出之后表演。由此可见,鼓吹乐在这时已经成为宫廷燕乐的一部分,受到统治阶级的重视。

鼓吹乐在宋代宫廷中主要应用于两个方面:一是作为军乐,在皇帝出行时,在仪仗中间被分为前后二部使用,如“随军番部大乐”和“马后乐”;一是作为朝会音乐一部分的“鼓吹十二案”。宋初,教坊的组织尚正规化,分为大曲、法曲、龟兹、鼓笛四部。但根据实际需要,则根据乐工擅长的技艺划分为:笙箫部、大鼓部、笛色、笙色等十三部。到了北宋末年,教坊和钧容直衰落,宫廷乐人也随之流落到民间,这也成为民间音乐场所——瓦舍繁荣发展的原因之一。据史书

记载,当时瓦舍流行很多种器乐演奏形式,其中一种是“鼓板”,所用乐器包括拍板、鼓、笛、水盂和锣等乐器,是当时极为流行的器乐合奏形式。这种“鼓板”在演奏乐器和演奏方式上都与鼓吹乐近似,可以看作是鼓吹乐与民间音乐融合发展的新形式。

目前关于元代鼓吹乐的确切记载很少,尚不清楚鼓吹乐在元代发展的情况,所以只能通过有限的资料进行推断。根据山西洪洞县明应王庙的元代壁画《演戏图》和元代无名氏《蓝采和杂剧》中的记载,笛、鼓、板、锣四种乐器则是没有疑问的元杂剧主要伴奏乐器。这与宋代民间流行的“鼓板”的演奏乐器基本相同,可以说这是鼓吹乐中的某些音乐元素被元杂剧吸收运用,两者结合发展的结果。到了明清时期,各个地方开始发展以“吹歌”、“吹打”、“十番乐”为代表的多种风格的民间器乐合奏形式,涉及地区相当广泛,在北京、西安、河北等地都有发展,其中西安地区的又专称为“西安鼓乐”。

二、西安鼓乐的艺术特色

西安鼓乐是以打击乐和吹奏乐混合演奏的一种大型乐种,内容丰富、乐队庞大、曲目众多、结构复杂,是中国古代音乐乃至世界民间音乐发展史中的奇迹。

(一) 西安鼓乐的流派及风格

西安鼓乐根据其师承关系、演奏风格、人员构成以及流布范围等情况,基本可分为僧、道、俗三个流派。僧派乐社以“东仓鼓乐社”、“西仓鼓乐社”、“显密寺鼓乐社”、“大吉昌鼓乐社”等为其代表;道派乐社以“城隍庙鼓乐社”、“迎祥观鼓乐社”等为其代表;俗派乐社以“长安县何家营鼓乐社”、“周至县南集贤东西村鼓乐社”等为其代表。

由于各乐社所处的人文环境不同,演奏人员文化素质的差异以及乐曲、乐器的选用和组合等方面的差异,所以各流派鼓乐社之间形成了较为明显的风格特点。

在乐器使用上僧道两派的节奏乐器较为一致,俗派乐社则夹杂一些戏曲“秦腔”武场器乐中的部分节奏乐器,增加一些粗犷、热烈的气氛。从演奏的曲目来看,僧道两派多演奏典雅悠扬的乐曲,保留了古代宫廷音乐、文人音乐风格的曲调较多。俗派乐社则多有一些民间流传的热烈欢快的俗曲、小调等。在演奏技术

上僧派乐社的最为细腻,善于使用加花变奏手法,音乐显得委婉动听,道派乐社平和典雅,演奏手法朴素简练,俗派乐社则更显得豪爽大气,讲究音乐的整体厚实的音响效果。

长久以来,鼓乐大多在民俗性的仪式场面中进行活动,为乡里的祭年、迎神赛会、朝山进香,以及社友相互间的寿葬等,但是应当指出的是,它却并不具备这些仪式应有的内容。不仅在现存资料中尚未发现直接表现迷信色彩(如礼佛敬仙、诵经布道、祭祀、祈祷、礼赞、超渡等)内容的曲目;而且从艺人习乐的目的来看,并未有人将鼓乐作为谋生技艺,而将其作为修养(包括文化、道德、心理等)手段的却大有人在。这也许可以理解为鼓乐这种民间艺术形态,强调的是音乐的感染和净化作用吧。

总体来看,僧派乐社所演奏的乐曲,音调较高,悠扬而热烈;道派乐社所演奏的乐曲,音调较低,平和而幽雅,讲究“磨工加花”;俗派乐社所演奏的乐曲,其音调高扬,深厚而热烈,具有浓厚的生活气息。

僧、道、俗三流派在演奏形式上基本是一样的,均分“坐乐”和“行乐”两种,只是在局部结构地方有所变化,以示其不同的流派特征。

各派乐社演奏风格的形成,无不与其所依赖的生存环境和文化背景有着密切联系,同时,与师承关系和传授乐曲的内容也有着直接的关系,或多或少地还受到佛教音乐、道教音乐、民间音乐影响,为其风格的形成奠基了基础。甚至有的乐社在乐器的演奏方法和技巧上,都各自体现出了独有的风格特征。各派乐社之间在保持自己独特风格的同时,不断地吸收他人之精华,博采众长,丰富其表现力。

(二) 西安鼓乐的演奏形式

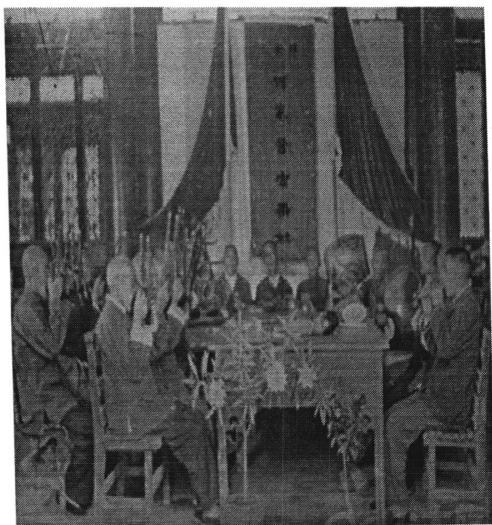
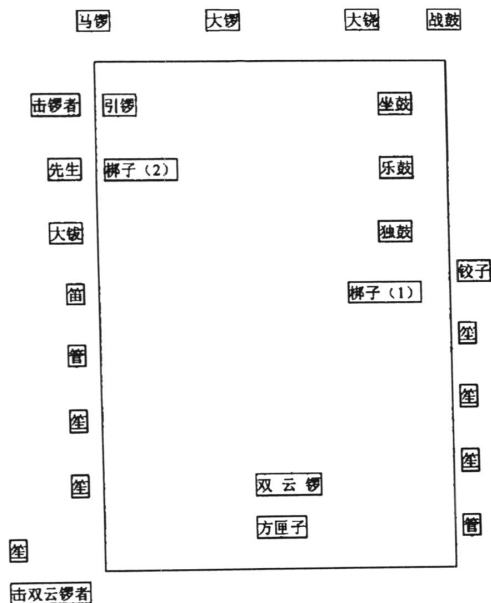
西安鼓乐有“坐乐”和“行乐”两种演奏形式,其乐器、乐曲的使用、曲式结构的布局、表演规模的大小以及演奏场合等等都有所不同。可以这样讲,西安鼓乐中的两种演奏形式,是继承了中国古代传统音乐的基本形态特征,很好地保留了唐代宫廷燕乐的演奏形式,是目前还存活于民间古老乐种中已不多见的唐代“坐部伎”和“立部伎”的变体演奏形式。

1、坐乐演奏形式

西安鼓乐的坐乐演奏,必须围坐在一张长方形的桌子周围,依次排列就坐,

故称“坐乐”。坐乐所使用的乐器较多,主要有节奏乐器:战鼓、坐鼓、乐鼓、独鼓、大锣、马锣、引锣、海口子、大钹、大铙、铙子、大梆子、木鱼等,旋律乐器:笛、笙、管、双云锣、方匣子等。坐乐演奏形式的乐队编制人数亦有不等,根据乐社的规模大小人数可多可少,但主要演奏乐器是决对不可缺少的。一般击奏乐器有4—5人,笛、管各有1—2人,双云锣有1人,笙有6—8人。民间乐社的艺人大多是一专多能,人数少时亦可兼奏其他。民间乐社中流传这样一种说法:“七紧八慢九消停”,意为七人演奏时很紧张,八人演奏时稍轻松一些,九人演奏时就更为轻松了。³演奏时击鼓者坐在长形条桌的一端角,左右各为大锣、大钹、大铙、铙子和双云锣,两边一字排开笛、笙、管数人,正前方或四周为听众。有条件的乐社在乐队后面树起万民伞和坐纛旗(即社旗)、彩色龙凤旗,非常壮观。

坐乐排列图:



(坐乐表演 田明摄于何家营鼓乐社)

坐乐一般演奏的多是具有固定曲式结构的大型套曲,分有前、后两个部分,其结构庞大、复杂多变,有着严格的联套原则。根据内部曲式结构的变化和不同,坐乐又可分为“花鼓段”坐乐和“八拍鼓段”坐乐两种形式。

这两种坐乐演奏形式,内部结构略有区别,在曲牌和鼓札子的使用安排上,

³ 李健正. 西安古乐的演奏形式之一——行乐[J] 西安交响, 1984年, (1)

也有所不同。还有一些乐曲内容的局部出现了变化,但在整体结构和效果上都保持了西安鼓乐特色。

2、行乐演奏形式

西安鼓乐的行乐演奏,是指边行进边演奏或者站立着演奏的一种形式,故称为“行乐”。行乐所演奏曲调多为单牌子的“散曲”,亦有坐乐当中的“清吹曲”等,一般是一些节奏比较规整的小曲。行乐较之坐乐简单,没有像坐乐那样有复杂庞大的曲体结构。有的乐社把这种形式称为“路曲”,即行路时演奏的乐曲。

行乐主要乐器有:笛、笙、管以及单面鼓、高把鼓、方匣子、手梆子、海口子、贡锣、小吊锣(即“疙瘩锣”)、铰子等等。⁴

西安鼓乐行乐的演奏形式有两种:一种叫“高把子”,(又名“高把鼓”);另一种叫“乱八仙”,(又名“单面鼓”)。二者所用的吹奏乐器一样,节奏乐器略有不同。

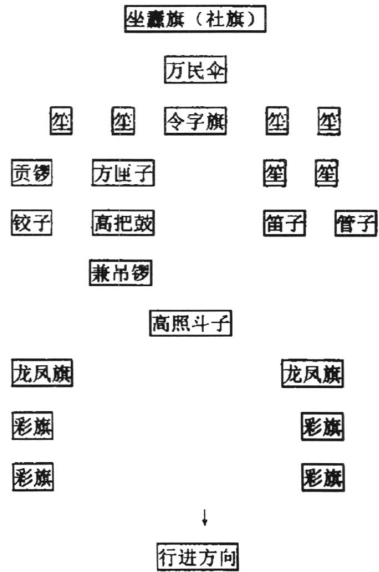
(1) 高把鼓,是以击奏高把鼓而得名。演奏乐器有高把鼓、贡锣、铰子、手梆子、小吊锣(即“疙瘩锣”)以及笛、笙、管。所演奏的乐曲均为短小的散曲,节奏平稳徐缓,风格悠扬典雅。节奏乐器在演奏时常常有较为固定的节奏型,民间称其为“三铰子一贡锣”的奏法,意为四四的节拍,连续三小节在第一拍上击奏铰子,再在第四小节第一拍上击奏贡锣,这样有规律的循环反复。这种演奏形式多为僧、道两派乐社所使用。

(2) 乱八仙,是以规定使用八件乐器而得名。演奏乐器有单面鼓、方匣子、铰子、海口子、手梆子以及笛、笙、管。所演奏的乐曲是旋律优美短小的散曲,节奏活泼新颖,民间各乐社较多使用这种演奏形式。

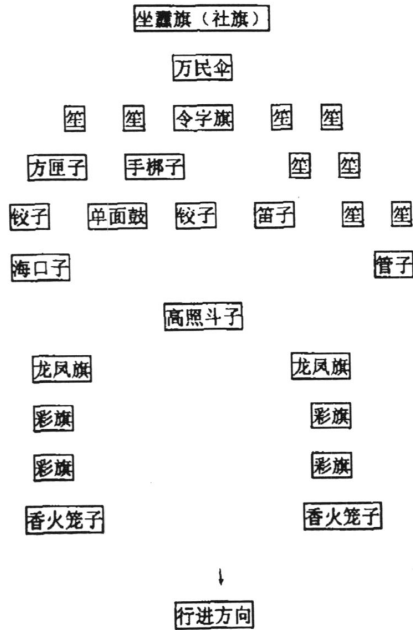
行乐排列图:

行乐“高把子”对列图

⁴ 李健正. 西安古乐的演奏形式之一——坐乐[J] 西安交响, 1984年, (3), (4), 1985年, (2)



行乐“乱八仙”对列图



行乐乐队的编制，各乐社之间不尽相同，行进队列也有所差异。一般队伍的最前面是彩旗、龙凤旗，中间是高照斗子，后面则是乐队，队伍的后面是令旗和万民伞，最后面是坐纛旗(即社旗)，旗上写着“某某乐社”几个大字，以示醒社。

西安鼓乐的演奏形式，各乐社至今仍保持着传统的风格和模式，严格遵循其完整的曲体结构规律。这种西安鼓乐独特的演奏形式，在现存的乐种中已不多见了。

第二部分 西安鼓乐的现状与分析

一、现存几个重要的鼓乐社

作为一个成熟的大型民间器乐乐种，西安鼓乐起源于隋唐，形成于明、清，上世纪二、三十年代可以说是它的鼎盛时期，西安城乡内外鼓乐社不计其数，每年农历六月初一终南山南五台举行鼓乐盛会，各路鼓乐队云集一处，笙管齐鸣，连续三天，昼夜不停，盛况空前。直至解放前后尚存四十三家，（含铜器社）艺人一千三百七十余人（周至南集贤、蓝田水陆庵等尚未计算，因其当时分属渭南地区和咸阳地区）。

解放后，鼓乐的发展经历了一个曲折的过程。文革期间，鼓乐遭到空前的摧残和破坏，所有的乐社都被迫停止了活动，不计其数的珍贵乐器当作四旧被没收，作为破烂卖掉。不少的乐谱被毁。据说圣泉和尚的徒弟文革前存有百余本古谱，十年浩劫中其妻将这些乐谱全部毁掉。造成了无法估量的损失。到了文革结束，西安地区能勉强活动的乐社仅剩四家。

进入本世纪，随着国家民族民间文化工程的启动，陕西省和西安市分别成立了由主要领导挂帅的鼓乐抢救保护领导小组，加大了抢救保护工作的力度，在刘世天道长和范炳南先生的努力下，停止了多年的城隍庙鼓乐社、东仓鼓乐社重新恢复了活动。虽然鼓乐社有了一定的恢复和发展，但与过去相比，仅存下来的乐社更是少之甚少，以下是现有的几个重要乐社：

（一）何家营鼓乐社

何家营，位于西安市长安区韦曲西南，过申店桥既至。据说，何家营与唐代何将军有关。相传这里曾是唐朝何将军何昌期（公元698—756年）的军营及庄园旧址，即在现在何家营的地区之内，至今村中老人尚能指出何将军花园的四界。杜甫有游何将军山林诗十五首，从诗中的“床上书连屋，院前柳拂云，将军不好武，稚子总能文”等句，知他家藏书很多，晚年偃武修文，退居山林。何将军并不是一位了不起的人物，只是一个普通的武官，除见于杜甫的诗以外，唐诗不见其名。这是何家营地区的历史。

何家营鼓乐社，全是由农民所组成，它有着悠久的历史，所可惜的是在封建统治时代，何家营的艺人和乐谱都曾做了封建统治者所煽起的民族仇恨的牺牲

品，在清代的“大西北穆斯林起义时期”（1845）年中很多杰出的艺人被杀，很多乐谱和乐器被毁，以至于这之后鼓乐社技术的传统终绝。现在何家营鼓乐社所奏，除了其中一些小曲仍然保持有其特殊乐谱，为它乐社所没有的以外，其大部分乐曲，已是晚近集贤村的艺人所传授，与自己的传统无关了。但何家营鼓乐社演奏的风格及保存的一些特殊乐器，尤其重要的是在那段起义中幸存而保存下来的乐谱是很珍贵的。

解放后，何家营鼓乐的抢救、整理、研究与演奏，经历了艰苦的岁月。在人民政府的大力支持和民族音乐界的有识之士的卓绝努力下，使其获得新生。

1952年，何生哲被推举为何家营鼓乐社社长，与其艺弟何生贵、何生健、何生俊、何应秀、何永顺、郑廷余（被称为“鼓乐七杰”），在继承、发展和保护鼓乐上做出了卓绝的努力。特别是十年动乱中，老人们将鼓乐谱和乐器疏散珍藏于至亲厚友家中，惟恐这些民族文化瑰宝遭到洗劫。1978年何家营鼓乐在改革开放的号角声中得以复苏和振兴，何生哲被中国音乐家协会接纳为会员，传习演奏，培养新人。同时，省文化主管部门还指派省文化厅燕乐研究室主任何钧等专家帮助挖掘整理散失的乐谱，添置了仪仗、服饰和各种乐器，拨出专款在村中建立了“鼓乐陈列馆”，该馆院内有两座大殿前一座取名“南塘轩”是乐社平常排练和接待来宾的地方。后一座为陈列馆，陈列展出了丰富的鼓乐资料，有唐开元五年乐谱“复制件”以及各乐社流传下来的演奏曲谱，曲目之多数以千计，陈列的乐器有笛、笙、管、以及鼓、锣、铙、钹等二十余种。还有乐社演出活动以及对外交流的珍贵的照片资料。

1981年11月，何家营鼓乐社与日本奈良市雅乐团同台演出，曲震云霄，倾倒东邻。1987年何家营鼓乐社与西安大吉昌、城隍庙和周至南集贤鼓乐社的艺友们一起应邀前往首都北京参加“第五届华夏之声音乐会”。再现了唐宋音乐的风格和神韵，使京师为之震动，隋唐遗音，经久不衰，何家营鼓乐的抢救、继承和发展引起了国内外的极大关注。1954年以来，先后有美国、苏联、英国、台湾等123个国家、友好团体和专家学者前来这里学习和考察，专家称之为“活在地面上的兵马俑”、“中国古代的交响乐”。2000年，香港亚洲电视台西北开发之旅摄制组前来拍摄了专题，2000年正月，中央电视台再次前来采访并作了专题报道。2005年6月17日，他们应邀再度晋京献演，与周至南集贤东村、西村

乐社都拿出了自己的经典曲目，连演三场，观众掌声不断。晚会主持人分别用汉语、英语向观众介绍长安鼓乐的历史和每首乐曲的来由、意境，使中外观众听得入神，宛若畅游仙境。2005年12月，何家营鼓乐社应世界文化论坛联盟大会的邀请，赴约旦王国首都安曼，作了西安鼓乐专场演出，向来自全世界80多个过节的近千名专家和文化学者展示了中国古老音乐的神韵和魅力。

（二）周至南集贤香会乐社

周至县背靠终南山，面临渭水河，据八百里秦川的黄金地带。物化天宝，故有金周至之称。南集贤村在县城东南二十多公里处，离著名的道教圣地之一的楼观台约十余里地，是周至县有名的第二大自然村。全村人口集中，商业繁荣，文化生活十分活跃。

旧时，南集贤的鼓乐社以村中心小河为界，分别为“南集贤东村香会”和“南集贤西村香会”。前些年，东、西两会已合并为“南集贤鼓乐社”。从东村香会乐社所保存传抄谱的年代来看，该村开始有鼓乐活动，不会晚于滴道光元年（公元1821年）。

据传，南集贤鼓乐系仙游寺和尚所传，本应属僧派，但由于艺人多为农民，他们在适应农村文化生活需要的过程中逐渐有所演变，遂形成现今俗派鼓乐的风格特点和不完全相同于僧、道两派的坐乐章套结构。他们过去的活动主要有二：一是参加每年一度的正月十五闹花灯时东、西两村的赛乐活动；二是为会友及其亲属举办白事奏乐。按佛教传统，红事一律不办。为了能在一年一度的赛乐活动中取胜，每年冬闲时三个月不间断的晚间练乐活动是紧张而有纪律的。老艺师们很得意地说：“那是乐社的法很严，来乐社学乐器的娃们也都是很听话。”参加乐社的人，除了能学会一种乐器以外，还养成守规矩、讲友爱、敬师长的好习惯。因而很多家长都愿意把自己的孩子送到乐社来。连一些大户人家的家长，为防止自己的孩子在外赌博、学坏，也想方设法把孩子送到乐社来。就这样乐社一代传一代流传至今。

周至县南集贤鼓乐社作为俗派鼓乐的代表之一，曾参加过国家及陕西省举办的一些演奏活动。1987年6月，参加我国“第五届华夏之声”音乐会及“亚洲及太平洋地区传统音乐讨论会”的演出，其中《尺调坐乐全套》受到了海内外音乐界学者的好评。他们不仅为我们保存了许多有价值的古谱，还使我们能欣赏

到许多古朴而久远的传统民间音乐,为音乐史的研究工作提供了一部分极宝贵的、活的资料。

(三) 西安城隍庙鼓乐社

西安城隍庙建于明洪武二十年(公元1387年),原址在西安市东城门内九曜街,明宣德八年(公元1433年)迁于西大街中段北侧现址,为西安最大的庙宇之一,至今已近600年,曾多次修建。清光绪十三年(公元1887年)因商民灯火焚毁了“乐舞楼”、山门和钟鼓楼,同年由市民集资修复。

城隍庙乐社是一个活跃在西安地区历史悠久、人数最多的鼓乐社,是由少数道家人士,多数摊贩及城市小手工业者组成,因为他们的音乐系由道家传授而来,故被称为“道派”。该庙道士安来绪、张教振、孟清真、张隆兴等传说,此庙在九曜街时就有鼓乐活动;安来绪说他曾见到过书有明代嘉靖年间(公元1522年——1566年)的鼓乐抄本,此谱藏于该庙“魁星楼”,1942年日本飞机轰炸西安,被烧毁于该楼之中。另外,尚有安来绪原存清雍正九年(公元1731年)的乐谱抄本(此本现藏中国艺术研究院音乐研究所)。从这种种线索看,城隍庙鼓乐的活动可能始于15、16世纪的明代,最晚不会晚于18世纪前期的清代。

城隍庙鼓乐社所用乐谱虽然与其他乐社的基本相同,但城隍庙乐社在编制上非常讲究,演奏一套坐乐,人数一般控制在十九人,最少是只有七人。从他们的乐队编制、乐器配置、艺术手法、演奏技巧来看,估计在他们中间定有相当有学问的高手参加。演奏也独树一帜,其章套结构非常严密完整,曲、鼓之间以独特的叠接(即:前曲未终、鼓段已入,后曲已始,前鼓未尽)环套方式,将全套坐乐一气呵成,其艺术风格肃穆恬静、清雅闲适,体现了古都长安音乐文化的传统。

清末民初,城隍庙及其乐社由姚春发主持,姚春发传授的艺徒有安来绪、王尉生、孟清真等。姚春发逝世后,由安来绪接替主持庙事及乐事。安来绪传授的艺徒有张教振、樊明智、张存柱等。40年代中,在安来绪主持下,城隍庙成立了“音乐研究会”,专门传习鼓乐,收有不少乐社艺人习艺,如著名鼓吹艺人周檀就是其中之一。由于安来绪的努力,在其他鼓乐社日趋衰落的情况下,城隍庙鼓乐社始终坚持活动,直到1949年中华人民共和国成立。此后,城隍庙鼓乐社更加生气勃勃,经常参加音乐会演出和重大节日游园的演出活动。1961年11月,城隍庙鼓乐社接受中国音乐家协会的邀请,由安来绪率领赴京作专场演出,受到

热烈欢迎,西安鼓乐遂更为广泛地为音乐界所关注和重视。

在“文化大革命”的十年中,城隍庙鼓乐社被迫停止了活动,乐器、乐谱,或遭破坏,或散失。1977年农历八月十三日,82岁的西安鼓乐著名艺师安来绪因病逝世,使城隍庙鼓乐社的演奏活动长期中断。近两年来,在各级政府的关怀下,该鼓乐社逐步恢复演出。

二、西安鼓乐现存的乐谱

一九五三年,原中央音乐学院民族音乐研究所杨荫浏先生对西安鼓乐的挖掘、整理是西安鼓乐历史上里程碑的事件,具有划时代的意义。当时,杨先生和西北音协的李石根先生、陕西省文教厅的何均先生等人深入到城隍庙、东仓、何家营、南集贤等重要乐社,对西安鼓乐的乐社、艺人、各乐社所存抄本乐谱及曲目、现存乐器的大小形状及音高、乐队组织及乐器的配置、乐器的音位音律、宫调系统问题、曲体问题进行了详细的记录,并拍摄了大量的历史照片,录制了成套演奏的音响资料。一九五四年,将其采访搜集的资料编为《陕西的鼓乐社与铜器社》(见中央音乐学院民族音乐研究所古代音乐研究室采访记录第二十五号)。这次大规模的调查、采访,为西安鼓乐留下大量、详实的原始资料,成为后人研究、了解西安鼓乐最根本的依据。

(一) 现存乐谱

西安鼓乐现存的抄本乐谱,分别是:何家营鼓乐社5本、西仓鼓乐社16本、南集贤东村鼓乐社24本、南集贤西村鼓乐社8本、城隍庙、迎祥观鼓乐社17本。共合计70本。目前发现最早的乐谱是由何家营乐社流传下来的标记有“古韶乐大唐开元五年(公元717年)六月十五日立”字样的抄本,如果这个抄本的年代可信的话,西安鼓乐的可考历史将被推进到公元8世纪。⁵其他较早的乐谱还有:清康熙二十八年(公元1689年)的抄本《鼓段、湛、小曲本俱全》和清雍正九年(公元1731年)城隍庙的一部无书题抄本。乐谱中更多的是清道光(公元1821—1850年)时期和稍后时期的抄本或传抄本,其中较有代表性的有:

- 1.《北词八套全部》,西仓永丰乐器社抄本,清光绪十一年(公元1885年)
- 2.《小曲子》,南集贤东村抄本,道光元年(公元1821年)

⁵ 李石根。“大唐开元五年”是近人伪造的——关于何家营鼓乐谱抄本【J】广州民族民间音乐,1985年。

3. 《仙乐》，西仓永丰乐器社抄本，道光元年（公元 1821 年）
4. 《外词全本》，南集贤东村抄本，清道光六年（公元 1826 年）
5. 《湛薄俱全》，东仓乐社抄本，清道光二十五年（公元 1845 年）
6. 《乐器本》，福寿堂抄本，清同治十二年（公元 1873 年）
7. 《鼓段全本》，福寿堂抄本，清宣统二年（公元 1910 年）
8. 《散词》，南集贤西村抄本，清宣统二年（公元 1910 年）
9. 《鼓段本》，福寿堂抄本，清宣统二年（公元 1910 年）
10. 《梅管俱全记》，西仓乐社抄本，1956 年影抄本

除了以上提到的乐谱抄本以外，在西安鼓乐乐谱抄本中，还有大量残破的、无书题的、年代不详的抄本，这些乐谱同样是研究西安鼓乐的重要资料。⁶

从现存的曲牌曲目看，西安鼓乐主要由唐大曲、唐杂曲；宋诸宫杂调、元明杂剧；隋唐后部分古老民歌、民间小曲三大类组成。西安鼓乐流传下来的锣鼓牌子有 50 多个，722 套(个) 曲目、乐曲 1200 多首。其中，见于唐宋大曲的有《群仙会》《小梁洲》《甘洲》《曲破子》《后庭花》《游声》《薄媚》《霓裳》《料俏》《十八拍》《南浦春》《格尺》《舞春风》《玉树后庭花》《婆罗门引》《千秋岳》等；见于唐杂曲的有《贺圣朝》《望江南》《迎客仙》《拓枝引》《柳含烟》《满园春》《下水船》《八拍子》《十拍子》等；见于宋诸宫杂调及元明杂剧南北曲的就更多，如《北词》《南词》《经套》等套曲中套用的诸多曲牌都是；另外，“耍曲”中的《捧金杯》《华阴庙求妻》《老管家打锅》《张公背张婆》等有可能是隋唐以后一些已经不流传的较古老的民歌。俗派坐乐四套曲中特有的打札子部分，均系十多支不同调的民间小曲，其间以秦腔锣鼓札子做间奏连缀而成。

（二）乐谱谱子与谱式

1、谱子

因为没有统一的刻板印刷乐谱作为西安鼓乐谱流传的蓝本，鼓乐谱只有采用手抄本的形式一代代传承下来，在漫长的历史进程中，由于时间的久远和客观条件的限制，其谱字产生了各种各样的变体。

下面是西安鼓乐俗字谱字与工尺谱字对照表：⁷

⁶ 西安鼓乐乐谱抄本现存中国艺术研究院音乐研究所，部分见于中央音乐学院图书馆。

⁷ 该表据李石根<西安鼓乐谱解读>（西安：陕西艺术研究所存古代音乐研究室油印本，1983 年）第 10—11 页和<中国民族民间器乐曲集成·陕西卷>第 11 页整理而成。）（《中国民族民间器乐曲集成·陕西卷》编辑委员会，中国民族民间器乐曲集成·陕西卷【2】北京：人民音乐出版社，1992 年）

工尺谱字	凡	合	四	一	上	勾	尺	工	凡	六	五	乙	仕	仵	伏	江
读音	luo	he	si	yi	shang	ge	che	gong	fán	liu	wu	yi	shang	gao	chen	gong
西安鼓乐俗字谱字	么	厶	マ	、	乃	勺	人	丨	ハ	六	ウ	カ	乃	勺	人	ハ
			フ		ㄣ				ㄨ	多	久	カ	乃	勺	人	ハ

关于西安鼓乐俗字谱谱字的绝对音高，由于各乐社乐器音高的不统一，使乐谱谱字音高也带有不确定性，为了研究的方便，这里以在西安鼓乐中历史最古老、影响最大、最具代表性的城隍庙乐社所用的平调笛音高为准，列出谱字与音高的对应关系。据 1953 年的测音，⁸城隍庙乐社平调笛筒音“六”字的音高为 C²，由此，各谱字的音高为：



2、乐谱谱式

关于西安鼓乐的谱式，有的学者认为它属于燕乐半字谱或工尺谱体系。⁹这里涉及到对谱式的称谓问题。为了叙述上的方便，将使用“工、尺”等正体字记写的乐谱谱式称为“工尺谱”，而将使用工尺谱字的半字或草体形式记写的乐谱谱式称为“俗字谱”。

从西安鼓乐的谱字形态来看，其谱式应属“俗字谱”。

(三) 译读西安鼓乐乐谱应注意的问题

与“古谱”相对的所谓“今谱”，我们主要使用的是五线谱和简谱两种形式，笔者调查发现大量的曲谱现已被翻译成简谱的形式。对宫调的标记亦采用现代通用的简谱标记法，如 1 = A，并注明笛子筒音的绝对音高，同时亦标出原谱的调高，如“六调”等。因此，对一首乐曲的官调说明，就包括了三个部分：原调名、乐器指法、由乐器指法所决定的乐曲调首音的绝对音高。无疑，以采用简谱这一记谱形式而言，这种标记方法是相对科学的，它可以帮助我们了解到某一首乐曲在“过去”和“现在”的全部信息。

⁸ 杨荫浏 孟杰 苏琴. 陕西的鼓乐社与铜器社 中央音乐学院民族音乐研究所编印，1954 年 第 72 页。

⁹ 李石根< 西安鼓乐谱解读> 认为其谱式属于唐宋俗乐(或称燕乐) 半字谱体系；杨荫浏等<陕西的鼓乐社与铜器社> 认为其谱式是工尺谱谱式。

但是,笔者了解发现,以何家营乐社为例,在与何社长的谈话中笔者得知,他们已经习惯了“口传心授”的这种传统方式,对于简谱和五线谱根本就不认识;其次,鼓乐社的艺人们并不完全赞同把鼓乐曲谱翻译成简谱这种做法,他们表示“鼓乐的韵味将会大大减弱。”何家营鼓乐社社长何忠信也说这样做会影响西安鼓乐的内容,因为鼓乐中的部分曲调与现代简谱是不能一一对应的,那就不能显示出各乐社自己的风格,同时也就失去了西安鼓乐特殊的韵味了。

其中最重要的原因是在于西安鼓乐中有一种独特的润腔手法——“哼哈”,它是鼓乐在韵曲¹⁰时的专用术语,指在谱字骨干音之后,用各种与谱字发音相对的虚音,带出谱面上没有的经过音或装饰音,从而形成完整的曲调。哼哈多以旋律音的同度音、上下行大小二度音、大小三度音、上行四度、五度音润饰旋律。有的乐谱用“为、下、旧、又、羽、阿”等字写在谱字的右下方作为标记,有的则不作标记,靠艺人传授中灵活掌握。韵曲时,遇到有“哼哈”的地方,多使用“哎、啊、哼、哈、嗨、呀、耶、外”等衬字。

由于各派艺人的师承关系不同,再加上个人的即兴创意,在“哼哈”的处理上就会出现许多不同的韵味风格。此外,由于各人所掌握的乐器不同,他们的“哼哈”技巧也会互不相同。通常来说,吹笛的人韵曲比较花哨,吹笙的人韵曲比较简单。

凡是有哼哈的乐谱,大都是慢板抒情乐曲,如耍曲、套曲,北词、南词、京套、大乐等,其他如鼓段曲、花鼓段、别子、赚、赶东山、下水船、扑灯蛾等体裁的乐谱,一般都不用或少用哼哈,散板曲调也不加哼哈,只是演奏时,由吹笛者自由加花。

“哼哈”手法,只用于器乐演奏中,声乐作品中从不使用。

因此西安鼓乐乐谱的译读涉及到乐谱的谱字、乐器、宫调、谱面上的各种符号、术语、标记等各个方面,对乐谱的准确译读,必须建立在对这些方面综合研究的基础之上。任何一个环节的松动,都会影响译谱的可信度,进而对鼓乐的演奏及研究产生影响。

由于西安鼓乐乐谱的特殊性,所以演奏之前必须要读谱,民间叫读谱,也叫运曲,把它运出来,把味儿要运出来,才能演奏。自唐代以来,西安鼓乐就是靠

¹⁰ 指读谱时,以“哼哈”技巧,使乐曲增加韵味,称为“韵曲”

着历代乐师口口相传、代代沿袭，传承下来。演奏西安鼓乐，读谱是关键。

鼓乐谱是先读后奏，大家学会了跟着师傅读。演奏的时候和读谱的曲调稍微有些不同，加上哼哈的技巧，在曲调里边也加些音，个人加的不同。笔者认为现在的问题，就是要呼吁整个社会来抢救读谱，不抢救读谱的话，西安鼓乐这个味道就全部变了，整个鼓乐味儿就没了。

三、西安鼓乐现存的乐器

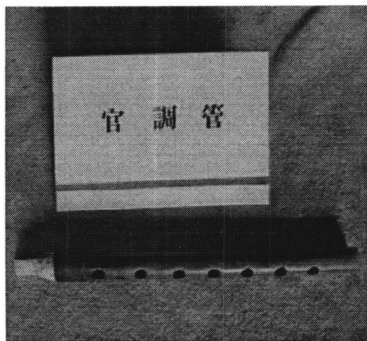
西安鼓乐的乐器分为旋律乐器和节奏乐器两大类。共计二十多种。其中旋律乐器有笛子、笙、管、双云锣、双匣子五种，节奏乐器有六种鼓（坐鼓、战鼓、乐鼓、高把鼓、单面鼓、豆鼓）、六种铙钹、七种锣，还有大、小木梆，木鱼摔子等。除单面鼓、川铙、高把鼓、单云锣应用于行乐外，其余均用于坐乐中。演出时，以笛为主，群笙众和，管子有时用，有时不用。

（一）旋律乐器

1、气鸣乐器

（1）吹孔气鸣乐器

笛子，西安鼓乐主奏乐器，竹制。为自制匀孔笛，采用民间传统的“三眼齐”制作方法。笛子亦是定音乐器，分平调笛、梅管调笛、官调笛三种。平调笛开三孔为“上”音，相当于 F 调笛子，多演奏上调、六调乐曲；梅管调笛（又名“昆笛”），开三孔为“尺”音，相当于 D 调笛子，多演奏尺调、五调乐曲；官调笛开三孔为“六”音，相当于 G 调笛子，多演奏六调、尺调乐曲。以上三种笛子均采用民间传统的吹奏方法，技法较为简单，音域均为两个八度，即：平调笛 $c^2 - c^4$ ；梅管调笛 $a^1 - a^3$ ；官调笛 $b^1 - b^3$ ，音位排列各不相同。



（官调笛 田明摄）

（2）单簧气鸣乐器

笙，西安鼓乐主奏乐器，由笙斗、笙管、笙簧三部分构成，笙斗为木制髹黑漆。笙是根据笛子定音高，故分平调笙、梅管调笙、官调笙三种。每种调又有哨笙、笙、嗡笙各三种。



(平调翁笙 梅管调笙 平笙 田明摄)

哨笙(亦称“高音笙”),较笙高一个八度,今已不用;嗡笙,较笙低一个八度,现多与笙配合而用。以上各笙均为十七管十簧笙,音高虽各不相同,但笙管的排列方法、吹奏方法以及相对的音阶关系,却大致相同。平调笙多演奏上调、六调乐曲;梅管调笙多演奏尺调、五调乐曲;官调笙多演奏六调、尺调乐曲。

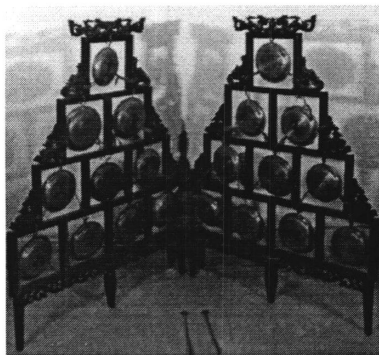
(3) 双簧气鸣乐器

管子,长安古乐主奏乐器,竹制。长安古乐的管子有八孔(前七后一)和七孔(前六后一)两种。又有高音管和低音管(亦称“嗡管”)之分。管子在乐队中较少使用,处于辅助地位,多与笛、笙轮流间奏。管子常与笛、笙多有不谐和,演奏时主要靠演奏者的“口劲”调整。

2、体鸣乐器

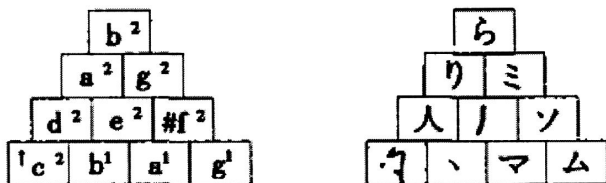
(1) 金属体鸣乐器

双云锣,即两架对等的云锣,每架各由十个定音小锣组成,分四层排列,呈塔形。两架的音高与音列顺序完全相同,演奏时两架左右分开成人字形竖置在桌上,双手分别同时敲击左右两架小锣,音色明亮清脆。双云锣仅用于尺调坐乐,以演奏旋律为主。其各音排列顺序及实际音高如下表:



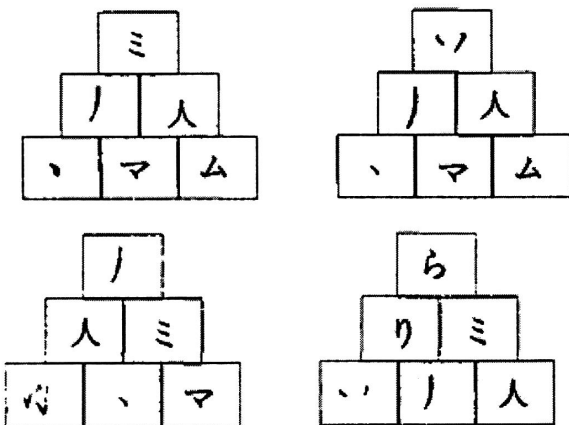
(双云锣 田明摄)

表 1 :



方匣子，是用六个定音小锣，分三层排在一个架上，其音高和音位排列有数种。方匣子仅用于行乐，主要演奏旋律的骨干音。一手持乐器，一手敲击。其各音排列顺序及实际音高如下表：

表 2:



(二) 击奏乐器

1、膜鸣乐器

(1) 双皮膜鸣乐器

战鼓，坐乐用鼓。鼓面直径约：500mm，鼓帮高度约 530mm，音色低沉，响亮。使用双木槌击奏，演奏技法多样，音色变化丰富。

坐鼓，坐乐用鼓(亦称“坐堂鼓”或“堂鼓”)。鼓面直径约 450mm，鼓帮高度约 600mm，音色宏亮、坚实，鼓边与鼓心的音色区别明显。用双木槌击奏，演奏时，平卧在月牙形鼓架上，放置在案桌上击奏，演奏手法丰富多变，能获得较大幅度的音量及音色对比。

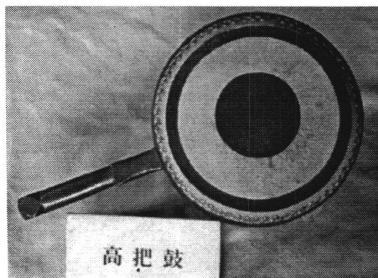


(坐鼓 田明摄)

乐鼓，坐乐用鼓(亦称“祀鼓”或“四鼓”)。这种鼓形同一轮满月，也名为“月鼓”。鼓面直径约 255mm，鼓帮高度约 70mm，形同说唱音乐中的书鼓，音色清脆明亮。通过敲击鼓边、鼓心，可获得音量及音色变化。

独鼓，坐乐用鼓(亦称“豆鼓”)。鼓面直径约 115mm，鼓帮高度约 90mm，与乐鼓配套使用，音色纤细脆亮，击奏时不分“鼓边”、“鼓心”，音色无变化。

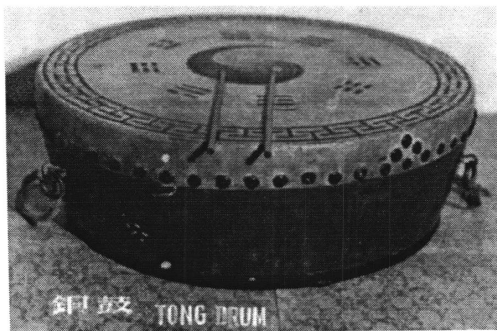
高把鼓，行乐用鼓。鼓面直径约 250mm，帮高度约 65mm。鼓下吊一小贡锣。这种鼓有一个很长的木柄，一手执鼓，一手用单槌敲击，锣、鼓兼奏，无音色变化。这种长柄鼓又被称作“高把子”，作为行乐的一种演奏形式的名称。



(高把鼓 田明摄)

(2) 单皮膜鸣乐器

单面鼓，行乐用鼓(亦称“铜鼓”)。因只有一面蒙皮而得名。鼓面直径约 550mm，鼓帮高度约 25mm，鼓面画有八卦图样。演奏时挂在胸前边走边击。用双槌击奏。以较固定的基本节奏为基础，略有变化。音色宏亮、坚实。鼓心与鼓边交替演奏，音色多有变化。



(单面鼓 田明摄)

2、体鸣乐器

(1) 金属体鸣乐器

大锣，坐乐用锣。锣面直径约 460mm。单槌击奏、发音宽宏，深沉而雄厚，余音较长。常与马锣上下悬挂，轮番击奏。在坐乐演奏中与战鼓、坐鼓同时击奏，以烘托气氛。大锣音高不甚明确，轻击或重击音色不一致。基本演奏方法有放音、边音和闷音三种击法。

马锣，坐乐用锣。锣面直径约 200mm，单槌击奏，发音高亢，常与大锣上下悬挂，轮番击奏，在坐乐演奏中与战鼓、坐鼓、钹同时击奏，用于渲染气氛，增强节奏。无具体音高，有放音、闷音两种基本奏法。

贡锣，行乐用锣(亦称“乳锣”或“疙瘩锣”)。锣面直径约 350 mm，锣中

心有一凸起疙瘩，直径约 85mm。一手提挂，一手执槌击奏，音色柔美、含蓄，犹如钟声。贡锣主要用于行乐中的“高把子”演奏形式。演奏方法单一，无具体音高。

引锣(亦称“海口子”或“开口子”)。坐乐、行乐均用。演奏坐乐时，将锣放置在桌案上的架上击奏，称之为引锣；演奏行乐时，左手执锣，右手执槌击奏，称为“海口子”或“开口子”。两者形制大小相同，但用法不一，实为一种乐器。

钹，坐乐、行乐均用(民间称作“镲”)。大致分有大钹(大镲)、中钹(中镲)、小钹(小镲)等三种，大小不一，尺寸不等，均为圆形，中部隆起半球形部分称为“碗”或“帽”，顶部钻有小孔，用绸或布栓系，以便双手持握，两面为一副，相击后振动发音。此乐器均以青响铜制造，无固定音高。大钹音色浑厚，中钹音色响亮，小钹音色清脆。

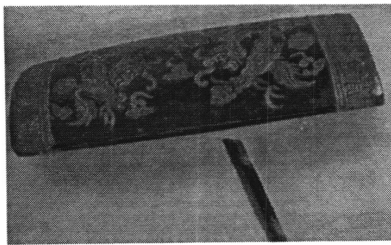
大铙，坐乐用铙。直径约 334mm，铙面较薄，多为弧形，根部凹进，边缘微微向后翻起，中心凸起部分称作手把儿。演奏时，双手握住手把儿各执一面，相互撞击而发音。在坐乐演奏中常与铰子相互敲击或随大锣同击。此乐器以青响铜制造，无固定音高，音色响亮。

铰子，即中钹，坐乐、行乐均用。主要用于打板掌握速度，坐乐演奏中常与大铙相互敲击，无固定音高。

(2) 竹木体鸣乐器

大梆子，坐乐用。形如梯形的枕头，顶边长约 532mm，底边长约 565mm，高约 205mm，厚约 120mm，单槌击奏。主要用于坐乐中的“耍曲”、“清吹”和“引令”。

一般用榆木或槐木之类杂木制作。



(大梆子 田明摄)

手梆子，行乐用。两头窄中间宽，呈橄榄形，长约 350 mm，宽约 200mm。有一木柄穿入梆身，一手执柄，一手击奏，行乐中用于掌握其速度和节奏。制作材料同大梆子。

3、西安鼓乐击奏乐器应用乐谱

西安鼓乐击奏乐器的谱字，是以各种鼓的状声字，拼在一起而成，称为“鼓扎子”或“扎子”。这种鼓谱只明显表现出节奏，却无音的高低长短之分。

鼓扎子谱主要 由以下状声字组成：

“灯”：表示击鼓心，大锣、大钹随击。

“乍”：表示击鼓边，马锣、大钹随击。

“等”：表示重击鼓心。

“扎”：表示轻击鼓边。

“而冷”：短促地滚击鼓心，俗称“挽疙瘩”。

“而拉”：短促地滚击鼓边，俗称“挽疙瘩”。

“克而”：双槌快速交替滚击鼓心。

“屯”：双槌轻击鼓心，用于战鼓。

“顿”：双槌轻击鼓心，用于坐鼓。

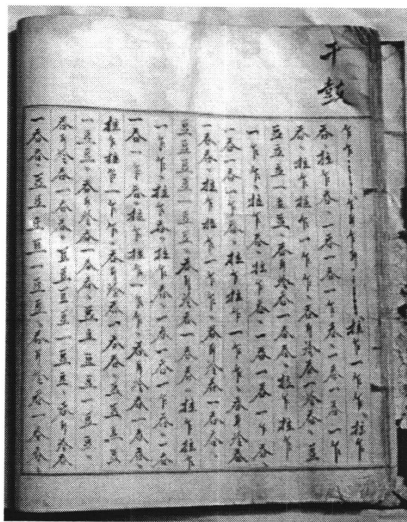
“一”：表示休止半拍或一拍。

“哀”：表示休止半拍或一拍。

“夸”：表示击木梆子。

“光”：表示敲战鼓或木梆子。

“豆”：表示击独鼓。



(击奏乐器的乐谱 田明摄)

随着时代的变迁，西安鼓乐的乐器面临着失传的危险。西安鼓乐中尚有几种乐器现已失传，如：梅管、夏笛、壳子、大琴等。

梅管，吹管乐器，一种用梅竹制作的管子，形同一般管子乐器，奏法、用法不详。夏笛，吹管乐器，形同般民间笛子，南宋时已有记载。与官调笛、平调笛、梅管调笛一起演奏长安古乐四调乐曲。壳子，击奏乐器，铜制，碗状，多枚一套，大小音高不同，配合大琴使用。大琴，弹弦乐器，五音序列，弦数不明，曾被作为“摆式”乐器。民间乐社已无此乐器。

笔者认为，面对此现状，采取一定的措施，来保护现有的乐器，乃是当务之急。

四、西安鼓乐的现状分析

西安鼓乐发展至今，状况已不容乐观。从历史上看，鼓乐最鼎盛时期为明清，

清末民初以来,由于连年战争及自然灾害,日趋衰落。到了1949年,虽然仍还有十余家乐社存在,但已经是有名无实,几乎停止了活动。新中国成立后,政府对部分班社进行过扶持、恢复、整顿,有组织地参加一些节日活动、文艺汇演、音乐会等。1952年以来,中央音乐学院民族音乐研究所、陕西音乐家协会、陕西省艺术研究所、陕西省群众艺术馆对其也进行了发掘、整理、译谱、研究。西安鼓乐的称谓就是由1953年开始命名的。

五十年代西安鼓乐的各乐社演出活动十分活跃,名老艺人辈出。著名的艺人有城隍庙鼓乐社的安来绪、何维新、张宏祥,张存柱等,东仓鼓乐社的梁振源、程天相、赵庚辰等,南集贤的张有明、田遇春、王顺堂、文明、陈友等,大吉昌的杨家祯,何家营的何永贞、何生乾何克勤等。尤以安来绪道长最为杰出,安道长练得一手鼓与双云锣绝技,解放后他响应政府号召,积极支持与参与抢救鼓乐活动,被接纳为中国音协会员,是第三届文代会正式代表,一九六一年十一月,应中国音协主席吕驥之邀请,安道长率领城隍庙乐社赴北京演出,受到音乐界的热烈欢迎。

然而,由于文革时期的西安鼓乐遭受了破坏,鼓乐几乎跌入了低谷。最有名的城隍庙乐社自1977年安来绪道长去世后已不复存在,著名乐社东仓虽然在文革中,苟诚信不顾个人安危想法保存了部分乐器,但由于乐人失散,乐社无法正常活动,以致1987年省文化厅组织乐社参加第五届“华夏之声”音乐会,东仓只能派赵庚辰等几人作为代表赴京。

八十年代,是西安鼓乐发展的辉煌时期,具体表现在以下几个方面

首先,鼓乐研究专家李石根等人主持,对多年来搜集的鼓乐资料进行了系统的整理分类。编写了《西安鼓乐曲集》八卷九册,《陕西鼓乐译谱汇编》(五部的资料专辑)。

第二,陕西省艺术研究所成立了以何均先生为主任的鼓乐研究中心、西安音乐学院成立了长安古乐学社等研究机构,加强了西安鼓乐的理论研究。特别值得一提的是西安音乐学院的长安古乐学社。这个学社的成员有民族器乐系和民族音乐研究室部分教师组成。分为古乐研究组和古乐队,在高等音乐学院里,建立这种以民族音乐为直接对象的集挖掘、学习、研究、编演于一体的学术机构,是一种大胆的开拓和尝试,是一件很有意义的工作。

第三,除了老一辈鼓乐研究专家外,一大批中青年研究人员加入到鼓乐的理论研究行列。主要有西安音乐学院的冯亚兰、李健正、程天建、焦杰;陕西师范大学的曲云、吕洪静;艺术研究所的李明忠等。

第四,这一时期研究成果和论文硕果甚丰。学者们写出了一批较有分量的论文著作。如李石根的专著《西安鼓乐艺术传统浅识》、《西安鼓乐俗字谱的研究与解读》和《唐大曲与西安鼓乐的形式结构》;何均的《说鼓》和《西安鼓乐概述》;李健正的《论工尺谱源流》;冯亚兰的《长安鼓乐的宫调及音阶》;李明忠的《西安俗派鼓乐与隋唐燕乐大曲》。这些研究成果为探索我国汉、唐音乐发展史提供了宝贵的线索。

第五,1985年在陕西省艺术研究所和文化厅的支持下,何家营村建起了中国第一家民间自办的音乐陈列馆—何家营鼓乐陈列馆,收集保存了大量珍贵的鼓乐资料。先后接待了几十个国家的专家学者,为中外音乐家和旅游爱好者提供了一个了解中国古代音乐文化的窗口。

第六,出现了一批以鼓乐为素材的作品,其中不少作品还博得了国际、国内的奖励或好评。如曲云的《香山社鼓》、饶余燕的《骊山吟》、杨洁明的《羽调绿腰》、张庆祥的《玉门散》等使人们深深感到传统音乐的魅力。

第七,1987年,陕西省文化厅组织何家营鼓乐社、大吉昌鼓乐社、南集贤鼓乐社赴北京参加“第五届华夏之声”音乐会,先后在民族文化宫和全国政协礼堂演出,名震京师。

第八,西安鼓乐经过长时期的发掘、整理和宣传、介绍,已引起国内外学者的重视,英国的钟思第、意大利的拉发埃拉曾专门到中国学习鼓乐。拉发埃拉在她所著的《中国古代音乐》一书专题介绍了何家营鼓乐。

进入本世纪,西安鼓乐各乐社的演出活日益活跃,除了经常参加省市组织的各种大型艺术活动,2002年,南集贤东村鼓乐社应邀赴德国柏林进行文化交流活动,2005年何家营鼓乐社应世界文化联盟大会的邀请,到约旦王国的安曼进行鼓乐专场演出。2005年6月三个俗派乐社联袂晋京,三代百名艺人在中央音乐学院、中国艺术研究院、中国音乐学院和海淀剧场演出六场,再一次向首都观众展现了唐宋音乐的神韵和魅力。但是尽管如此,西安鼓乐的状况仍不容乐观,面临失传的危险。

1、以李石根、何均为代表的老一辈专家学者退休后，研究工作陷入了瘫痪局面。陕西省鼓乐研究中心已名存实亡。长安古乐学社的活动也时有时无。

2、西安鼓乐各乐社的情况更是令人担忧。在农村，以土地承包责任制为主的改革大大的解放了劳动生产力，但对鼓乐却产生了不利影响。原因是：过去艺人们主要利用农闲时间进行学习排练，而现在不少人出外打工，乐社的排练难以正常进行。例如，何家营乐社每次训练勉强能到五、六人，近年来乐社几乎陷入瘫痪，有一度就连鼓乐陈列馆也出租给了木工厂。大吉昌乐社由于城市拆迁原来聚居一处的乐社成员被分别安置在四面八方，没有训练场地，人员无法集中。加之政府缺少必要的政策扶持和指导，乐社的生存和发展遇到了前所为有的困难。

3、作为千年来口传心授的民族民间活态文化传统——西安鼓乐，正面临着急剧流变、失传、消亡窘境的时候，能够演奏西安鼓乐的民间乐社只有长安区何家营鼓乐社、周至县集贤镇鼓乐社以及西安城隍庙、保吉巷、东仓鼓乐社等；长安古乐演奏的专业团体，也仅有陕西长安龙族妙音女子古乐艺术团一家。西安鼓乐最早的传承人，如今只剩下 80 多岁的赵庚辰、曲志明、余铸等老先生了。老一代艺师相继去世，没有新人愿意加入学习，迫使许多农村社团因后继无人而解体。欧洲许多国家的留学生要求学习和研究长安鼓乐，我们却没有专门的学术机构支持。另一方面演奏西安鼓乐鼓乐，读谱是关键，但是鼓乐的谱子既不是五线谱，也非简谱，而其谱式应属“俗字谱”，能为它解码的人已经不多了，如果再不抓紧的话，一旦老艺人去世，造成的损失将是无法弥补的。

4、西安鼓乐社还将面临一种重大的生存问题就是没有经费来源。自从实行责任制后，土地分到户，鼓乐社便面临生存危机，靠社员自己出钱维持运转。社员平时排练没有报酬，出外演出收入也很低，比如周至南集贤鼓乐社最高一次收入的演出是到甘肃，演出了一场，社员每人发了 100 元，但来回花了 4 天时间，等于一天只挣 25 元。而在周至县内打工，一天至少能挣三四十元。为了维持鼓乐社，他们千方百计联系到外地演出，有两次到外地演出社里还赔了。鼓乐社会计张俊说，由于支出太多，收入太少，到 2004 年他就没有办法做账了。

过去农民完全靠农业生活，搞鼓乐完全是自娱自乐，没有报酬大家也无怨言，但现在留在村里排练、演出鼓乐，就不能外出打工，影响家庭收入，因此鼓乐社很难招来年轻社员。这必然成为影响鼓乐生存的一个重大因素。

笔者认为，由于历史等多方面因素影响，许多鼓乐社被迫解散，没有解散的乐社也因为市场活力不足而失去生命力。目前西安鼓乐的研究尚处在初级阶段，研究队伍散甚少，在无组织、无经费、无计划的状况下艰难进行，空白点多、遗憾也多，鉴于鼓乐社的许多艺人年事已高，演奏技巧在逐渐衰退，所以应该立即有效的将抢救保存工作抓紧起来，否则将有失传的危险。

第三部分 西安鼓乐的传承及保护

传承是一个有机的生命链,是一个民族的艺术以及文化得以存在、延续与发展的必要机制。即,只有通过传承才能够保证某一民族在艺术主体的作用下代代相沿。

西安鼓乐是一个文化积淀异常深厚的大型传统民间器乐合奏乐种。但面对全球经济一体化、文化多元化、价值观多样化的冲击,如何传承包括西安鼓乐在内的我国优秀传统音乐文化,已成为摆在我国政府和人民面前的新课题。

西安鼓乐的传承体制与其他传统音乐一样,属于“口传心授”,传承体制大致有两种,宗亲制与师承制。以血缘、地缘、社缘关系为基础组合成的行艺班子,属亲宗制。另一种体制是典型的无血缘关系的授徒学艺和拜师求艺式的师承体制,“一日为师,终生为父”,师徒结成传承的纽带。徒弟对师傅的尊敬,师傅教徒弟的责任,视如父子的师徒感情,为传承打下了坚实基础,成为西安鼓乐延续的重要机制。

一、影响西安鼓乐传承的因素

(一) 环境对于西安鼓乐传承的影响

西安鼓乐是一个古老乐种。虽其源头难于稽考,但作为唐代燕乐的遗音,于明清之际广为盛行,却是不争的事实。这个乐种的历史积淀十分深厚。采用宋代“俗字谱”记(读)谱形式的具有根文化、母文化因素的最具中国古代音乐特质的乐种。其源根性、变异性及其依存性是十分明显的。

所谓源根性是指该乐种在中国音乐文化萌生、演化的历史长河中,积淀有根文化、母文化的因素。比如上世纪八九十年代编纂《中国民族民间器乐曲集成·陕西卷》时,通过普查收集到的僧、道、俗三个流派的曲谱(俗字谱)就有100余册,各种曲目达1100多首,还有锣鼓牌子50多个。可谓丰富多彩,琳琅满目矣。而且有散序、中序、破、匝、曲破、袞、催拍、游声等音乐结构术语和称谓。还有许多与敦煌存谱相同的以“厶”(读“合”)为调首音的谱例等,皆可证其根文化、母文化的特征。

所谓变异性是指该乐种在延续性的承传和发展中,随着时代的变迁而不断地

变化。所有这些变化,都是历史发展的结果,也是历史的必然。诸如曲谱的书写格式,演奏人员的众寡分流,曲目的删节、增添、承接,乐器的增删、取舍,乐种称谓术语的杂用,演出环境的不断更迭,都可印证其变异的存在。

而所谓依存性则是指该乐种是依附于生存条件、周边人文环境而存在的,具有繁荣、发展和衰落、消亡的两重性。当依存条件存在时,它就繁荣发展;而当依存条件不存在(或者未采取保护措施)时,它就走向衰落或消亡。虽然人为本能的保护意识尚有,但由于历史客观条件的限制,大多数情况下是无能为力的。西安鼓乐虽非宗教音乐,但其演出多依附于道教、佛教的法事活动,因而具有僧、道、俗三派之分,但西安鼓乐并不具有寺庙宗教音乐性质。也不用于民间婚丧嫁娶活动,而是在春节、夏收、冬闲、各种集会、庙会场合或祈雨仪式,以及农历六月初一的终南山南五台古会、六月二十的小五台古会和西安市的西五台古会等民俗活动中进行演奏。可以说,西安鼓乐是一种民俗音乐文化事象。

西安鼓乐不论是“行乐”还是“坐乐”。其演奏都体现为一种民俗行为方式,具有非常丰富的民俗文化内涵和寓意。西安鼓乐是民俗与音乐的双重复合体,属于原生态音乐文化,是农耕时代群众社会生活的伴生物。长期以来,西安鼓乐一直是许多民俗活动中群众主要的娱乐方式,凝聚着他们的生活观念与审美情趣。现在,中国社会已经结束了农耕时代,进入了工业化、信息化的高速发展时期。随着时代的前进和经济的发展,人民群众的生产方式与生活方式发生了重大变化,文化娱乐形式更加多样化,许多民俗存在与延续的环境发生了很大变化。西安鼓乐过去那种统领众多民俗活动和娱乐领域的盟主地位已渐渐不复存在。也就是说,西安鼓乐赖以生存和延续的民俗地域环境和社会环境已发生了变化。西安鼓乐的传播及传承方式也必然要相应地发生变化。

(二) 传承主体的当代变化

传承是一个历史范畴,也是一个当代范畴。传承主体的代际状态通常处于这个范畴的核心地位。任何一个民族的艺术传承、发展,都绝不可能离开具体的人,而作为本民族艺术的传承主体——人的变化,则必然会关系到其艺术的发展变化。

传承活动是由“传”与“承”两方面共同构成的。但从递接的单向关系看,一方是与者,另一方面是受者;但从其活动形态和完整过程来看,二者并无主动

与被动之分，而是同为活动的“主体”，都是自身参与、选择、判断的自主能动性；而活动的开展与推进也是互动的。

1、传承主体的新背景

在传统的社会中，传、承统一通常占主导地位，每一主体都发挥着民族文化艺术传承的兼性职能，这种职能是协调一致的，而代际之间也基本保持着相一致的选择趋势。而从 20 世纪 80 年代起，中国逐步进入了改革开放的时代，现实社会中的许多方面都在发生变化，特别是经济体制的变化（由计划经济变为市场经济），现代科技的快速发展，极大地影响到了当代人的价值观念（包括审美价值观念）、价值判断（包括审美判断）以及取向选择等。在此新的时代、新的现实社会环境之下，许多人对于传统艺术的存在、发展及当代审美价值的确认等，投以极大的关注，并不断付诸实际上的努力与学理上的探索。

从西安鼓乐的发展史中，我们还可以看到，任何一个传统艺术，都必然有孕育其产生并滋养生长的特定土壤和地气；同时还要拥有在此特定土壤上培养出的艺术的创造者、接受者，亦即传承者。随着 20 世纪 80 年代以来中国的现代化的全面推进，各种现代生活和现代文化形式交错演进，生活被艺术装点，艺术被生活同化，以电视传媒、时尚杂志、卡拉 ok、休闲度假为表征的当代大众文化占据了艺术生产与消费的中心，而许多传统艺术落入“边缘化”。这种变化是令人始料不及，甚至有的是不愿或不忍看到的，但确实存在着的。从接受群体方面反应出来的问题，西安鼓乐的欣赏者大多是老年群体；而多姿多彩的城市不但吸引了原来在家务农的年轻人打工谋生的地方，而且也是他们接受现代生活和大众信息（当然包括众多的文化艺术信息）的场所。笔者以西安鼓乐中的何家营鼓乐社为例，以下是对何家营鼓乐社人员情况的一个调查（见表）：

何家营鼓乐社人员情况简表

姓名	年龄	擅长乐器	从艺时间	文化程度
何忠信	53	笛子、笙	1968	初中
何永庆	69	鼓	1941	初中
何永恒	50	大铙、笙	1970	初中
何希才	37	小铙、大锣	1983	初中
何先锋	39	笙	1984	初中

何小锋	41	笙	1984	初中
何福良	43	笙	1984	初中
何亚朋	29	笙、笛子	1993	初中
何军利	43	笙	1986	初中
何亚卫	34	笙	1989	初中
何苏奎	43	云锣	1981	高中
郑超	33	笙、笛子	1988	初中
郑海波	23	笙、管子	1998	初中
何岁荣	29	笙	1998	初中
何锋	24	笙	1998	初中
何俊民	43	笙、笛子	1984	初中
何完利	42	笙	1984	初中
郑志荣	54	小铙	1990	初中
郑建	18	笙	2004	初中
高怡	27	笙	1994	初中
何衍	24	笙	1998	初中
何玲	42	笙、云锣	2002年5月	初中
何彩贤	44	笙、鼓	2002年5月	初中
何妙	30	笙、鼓	2002年5月	初中
何云利	47	笙	2002年5月	初中
何清亮	48	笙	2002年5月	初中
徐平	47	笙、大铙	2002年5月	初中
何立红	38	笙	2002年5月	初中
屈金娥	45	笙\大铙	2002年5月	高中
王英	45	笙	2002年5月	高中
杨瑞玲	37	笙	2002年5月	初中
郭秋爱	36	笙	2002年5月	初中
郑君丽	38	笙	2002年5月	初中
高东娥	37	笙	2002年5月	初中

李风	52	苏铍、贡锣	2002年5月	初中
吴梦花	32	笙	2002年5月	初中
郑志玲	45	笙	2002年5月	初中
杨金凤	36	笙	2002年5月	初中
张玲	50	摔子、木梆	2002年5月	初中
张春芹	50	笙	2002年5月	高中

从表格中我们可以发现，存在年龄段的差异，通常看来，多数都是中老年人，按照从艺的时间来算到现在几乎是很少有青年人，愈是年长者，其身上愈保留有较多传统的东西，而年轻者中则更多现代化取向与趣味。

2、当代传承主体的变化

西安鼓乐传承主体的鼓乐艺人，是世代置身于西安鼓乐特定的环境中、扎根于艺术文化土壤的优秀人才，是“源于民间同于民间的基层文化活动者”，通常具有过人的才艺智慧和鼓乐文化艺术的极大热衷。他们深意其文化精神，在西安鼓乐的传承中处于前沿，在鼓乐的活动中处处活跃着他们的身影；鼓乐在其实践活动中得以加工、创新与保存，并代代相传。他们从历史中走来，背负有西安鼓乐历史文化的丰厚积淀，传递着丰富的鼓乐文化内涵。所以从历史来看，西安鼓乐的传承与发展中必然有一代代民间艺人的贡献。

可是，当下民间艺人这类传承主体的变化却是令人惊诧。从上世纪末开始，我们便时时可以听到来自许多民族关于民间艺人断绝、技艺失传的感叹，和抢救民族文化艺术遗产的呼吁，而且此类呼声愈来愈急，愈来愈大。西安鼓乐同样面临这样的问题。

半个世纪以来，由于西安鼓乐使用的是俗字谱，只有音高、没有节奏，只能靠着历代乐师口口相传、代代沿袭。随着一批老艺人的离世，如城隍庙鼓乐社的安来绪道长，周至县南集贤鼓乐社的王德有、田玉春、何家营鼓乐社的何生哲等等，使西安鼓乐面临的是人亡艺绝的境地。

作为西安鼓乐传承主体中非常重要的角色——鼓乐艺人，其后继问题十分突出！必然影响到西安鼓乐的传承发展。

二、建立完善西安鼓乐的传承体系

20世纪以来,中国社会及其文化进入了一个历史上最深刻的转型时期。中国社会由自然形态的农业文明向现代化的工业文明转化,致使西安鼓乐的生存环境根本改变;许多老艺师相继去世,演技衰退,由于西安鼓乐使用的是俗字谱,俗字谱都是宋代传下来的谱子,有一千多年,只有经过师傅的口传心授才能读懂谱子上的音符,进行演奏。而如今,能读懂这些乐谱的艺人越来越少,如果不尽快将这些谱子的内容口头传授下去的话,它们很可能真的成为一本本无人可识的天书。面对这一残酷的现实,我们要清醒的意识到抢救和原样保存西安鼓乐的重要性;更要试图从自然形态的传承向多种传承方式转化,使西安鼓乐能从多种渠道更好的予以传承。

(一) 让鼓乐走进课堂

西安鼓乐传承危机的一个重要原因是教育的缺失。专业音乐教育(含音乐学院和各类艺术院校):自刘天华先生开始,50年代之后受到重视,并实施民间音乐家与音乐学院教师共同执教的“双轨制”,对传统音乐在专业音乐院校的传承起到了重要作用。遗憾的是,民间合奏始终未能正式纳入专业院校的教学,西安音乐学院为了继承发展西安鼓乐这一古老乐种的优秀传统,于一九八五年成立了长安古乐学社。他将致力于繁荣我国文化艺术事业,并为促进中外文化交流作出贡献。学社成员由西安音乐学院的民族器乐系和民族音乐研究室的部分教师组成,分为鼓乐研究组和鼓乐乐队。但这仅仅是局限在专业音乐教育的领域里,如果想更好地继承和发扬我们的民族音乐文化,西安鼓乐学社就必须在中小学建立起来。

长期以来,传统音乐在普通中小学里几乎是空白。我国的音乐教育陷入了单一的、封闭的“欧洲音乐中心论”的误区,忽视了民族民间音乐文化的教育。这种情况导致了民族民间音乐缺少生存的土壤。许多孩子只知刘德华、周杰伦,而不知刘天华。因此保护民族民间文化必须要从教育入手,从娃娃抓起,必须使它进入课堂,从而建立起民族民间文化生存、传承和发展的土壤。

为了弘扬中华民族优秀的文化传统,充分发挥艺术教育的育人功能,为了将这一宝贵的民族文化遗产更好的继承下来,何家营鼓乐社适应社会发展,打破传男不传女的旧俗,培养了一批女乐手。同时在村里的支持下把鼓乐引进何家营小

学的课堂,开展鼓乐进课堂活动。把传承优秀民族民间文化和进行素质教育、创办艺术特色学校有机的结合起来。聘请何家营鼓乐社社长何忠信为学校的鼓乐老师,利用音乐课堂向学生传授工尺谱的韵曲和器乐演奏。在2005年6月中旬,何家营小学的十几位学生,跟随何家营鼓乐社和周至南集贤鼓乐社,分别在中央音乐院、中国音乐学院、中国艺术研究院和海淀剧院进行了演出,并与中央音乐学院继续教育学院音乐教育系的学生们在音乐教学法的课堂上,进行了音乐交流与互动。此次活动引起了社会各界的广泛关注,为下一步西安鼓乐走进课堂,起到了积极的促进作用。面对新世纪,继承和发扬本土文化,倡导发展先进的教育已经成为世界谋求生存和发展的基础。在我国,开发课程资源,使乡土音乐走进课堂成为音乐教育课程改革的迫切要求。

尽管,鼓乐进课堂在何家营鼓乐社已经取得了一定的成功。但是笔者认为,西安鼓乐进课堂不论从客观上还是主观上都将面临许多困难和阻力,只有解决了这些问题,才能使西安鼓乐真正的进入课堂。

第一,鼓乐要作为乡土教材进入学校教育,就必须有与之配套的教材,因此我们应该联合当地的民间艺人、音乐教师、教研机构、民族音乐学专家、教育学、心理学等研究人员来建立起一个中小学乡土音乐教材编写组,编写出合适的鼓乐教材,制定出合适的教学计划,使西安鼓乐进课堂具有强大的、科学的、切实可行的物质理论基础。

第二,我国由于长期在封闭的、单一的、传统的教育体制下,培养出来的音乐教师大多建构的是欧洲音乐理论体系,欠缺的是对民族音乐文化的了解和理解。自音乐教育改革以来,民族音乐教育的价值和地位被重新确立,将其列入了我国高等教育、基础教育等各级各类教育之中。但是,目前符合我国国情,适应时代发展的新型教育人才还没有大批量地培养出来,所以在现阶段,将西安鼓乐引进课堂,我们主要要聘请民间艺人来校讲座、授课,并帮助各校的音乐老师掌握一些基本的鼓乐常识和技能,同时有组织地带领学生们到民间乐社中拜师学艺,使他们更加真实地感受到西安鼓乐生存的原始状态。

但是,西安鼓乐进课堂不能完全依靠民间艺人、因为民间艺人在教育、教学上也有其局限和不足,应积极培养一批热爱鼓乐的音乐教师,与民间艺人携起手来共同实践。一方面,将已在岗的音乐教师组织起来学习鼓乐的基本常识和技能;

另一方面,应在高等师范院校及各级各类的音乐教育系的民族民间音乐课中讲授西安鼓乐,为以后的教学打下坚实的基础。

第三,目前在学校领导和许多家长的观念中仍然认为升学是第一位的,许多孩子不能得到全面的教育和发展,尤其在经济、文化落后的农村更为严重,音乐教育的改革还没有得到全面的开展和足够的重视。然而在我国,广大农村学校的受教育者占绝大多数,并且农村正好保存着丰富的民间音乐资源,但是他们自己却常常处于无意识的状态。面对这种负面影响,作为各级音乐教育工作者,必须加强民族音乐教育的责任感和自信心,不怕艰难,努力克服、转化、改善、协调这些消极因素,充分利用好学校、家庭、社会等各方面的积极因素。

如果能够更好的解决这些问题,对于西安鼓乐的传承将是非常有利的。

(二) 提供各乐社的演出机会

20世纪50年代至“文革”前这段时期里,西安鼓乐各乐社都进行过不同程度的采风活动,并将采风成果列入自己的演出曲目。遗憾的是,由于改革开放之后市场经济的冲击,这些优良的传统无可奈何地被抛弃了。近几年因为出国演出的机会增多了,才开始重新重视原汁原味的传统曲目的建立。

2005年年末,西安何家营鼓乐社在省文化厅的推荐下第一次跨出国门,参加在约旦举行的世界文化论坛联盟大会。“约旦的演出很成功,明年世界文化论坛联盟大会将在印度举行,大会主办方已经对我们进行了邀请,让我们明年再去印度演出。我们没想到古老鼓乐在国际上还这么受到欢迎。演出结束许多国际音乐界的同行都对我们的音乐表示了极大的兴趣,还有人跟我们学习打鼓吹箫呢!”何忠信社长说:“通过这次出国演出,我们乐社的每个人都有了信心,相信我们的音乐还是很有魅力的,大家排练的积极性都提高了。将来我们的发展会好的。”虽然前面的路该怎么走,何社长还没有具体的思路,但是通过这次出国他有了信心,相信有一个光明前途在等着这个历史悠久的古老乐社。这也许是何家营鼓乐社这次出国的最大收获。

笔者以为,各乐社有义务担负起一定的保存自己所处地域的传统乐种的任务。既然在国外演出能获得欢迎,这就说明鼓乐这种艺术还是很有观众的,很有价值的,并没有被历史所抛弃。归根到底是宣传得不够,老百姓没有听过演奏更谈不上喜欢,其市场也就培育不起来。寻找更多的演出机会不仅可以丰富各乐社

的演出形式和曲目,只有进入市场通过观众的认可,才能获得自我生存能力,西安鼓乐只有有了自身“造血功能”才能形成一个良性循环,才会有发展。可以通过组织各乐社进行汇演让大家感受鼓乐的魅力,以吸引企业的注意力;只有民间资本的介入才有望彻底解决西安鼓乐在发展中资金短缺的难题。这样才可以使西安鼓乐这种传统音乐得以更好的传承而不至于中断。

(三) 传播媒体

包括广播、电视、网络等在内的现代大众传媒,尽管目前传统音乐的节目比重还少得可怜,但由于它具有别的传播媒介无法企及的优势,它可以将各种形式的艺术作品通过数字化图像录入或转换而复制、储存下来,而且还可以制作成VCD、光盘等,适于传播或保存。现在,各种现代传媒的发展,各种文化市场中介环节地出现,打破了先前的许多局限,完全可以将西安鼓乐的这种传统音乐用现代化的复制技术和市场化手段传播开来,并进行大规模运作,以期赢得不同地域、不同民族的人们更广泛地接受与了解。

回首审视,西安鼓乐有着自己辉煌的历史,而当社会发展推进到了今天,我们眼见着鼓乐艺术的生存与发展正面临诸多新的问题,亦可称之为所谓的“机遇与挑战同在”。今天西安鼓乐就是在这样的新的背景下生存与发展,现代媒介对于当代社会的重要性已是不言而喻的事实。无可例外,现代媒介同样要涉及作为人类重要文化组成部分的传统艺术。笔者认为,进一步做好这方面的研究,对于促进西安鼓乐的生存与发展,对鼓乐的保存和传播仍起到不可忽视的作用。

三、西安鼓乐的保护

从文化的自然发展规律讲,优胜劣汰,适者生存,是原生态民间文化长期自然繁衍的特性,是不以人的意志为转移的。有鉴于此,在西安鼓乐将消亡之时,千方百计地予以抢救和保护,是有利于文化的延长发展。回溯历史,我们的古旧文化中的庙宇、神像、婚俗仪式。具体到陕南的哭嫁歌、关中的乞丐歌等等不都消亡了吗?其原因在于能所依附的生存条件没有了,我们无回天之力使其复生,但如果采取适当的保护措施,却能够在一定程度上延续其生命,也不至于使其彻底灭绝(当然,在过去很长的历史时期内,缺乏自觉的保护意识,也没有科学的保护条件)。这是个惨痛教训!

（一）西安鼓乐的保护价值

1、历史价值

西安鼓乐承载着丰富的历史，是过去时代流传下来的历史财富，我们可以从活态地认识和了解历史。全面保留其古老的“活态”音乐形式，使其保有一定的中国古代民间音乐的体态信息。西安鼓乐不论从曲目、曲式、调式、结构、旋法看，还是从其所使用的乐器及其演出形式、环境、习俗等方面看，它都蓄积了不同历史时代的精华，保留了最浓缩的传统音乐特色，是传统音乐历史的活态传承，是传统音乐灵魂的一部分，是超时代的，并都具备一定的中国古代音乐文化的根性、母性特征以及承传基因。通过全面地收集、整理并予以系统性地研究，可以弥补正史典籍的不足、遗漏或讳饰，帮助人们更真实、更全面、更接近原本地认识已逝的历史及文化，更能够弥补中国古生态音乐认识上的不足。

2、文化价值

从一定的认识层面上讲，民族文化包括两个大的类别——人文文化和民间文化。传播中，这两种文化常常相互吸收，互相融合，但又有不同的特点。音乐与其他艺术品种不同，其传播，一方面靠乐谱，另一方面靠音乐人的代代相袭、口传心授。两者都可能因时光流逝而发生变异。但在某些基本方面又会保持相对的稳定性。因此，晚近的民间抄谱可能就有早期珍贵乐谱的遗脉。至今仍存活于民间的乐种可能就是千百年前早已“失传”的遗响。西安鼓乐似乎就是“唐宋燕乐的”遗存，虽然流行民间年代久远，受到了民间文化的浸润，因时光流逝发生了变异，但它靠乐人代代相袭、口传心授下来的某些基本东西又保持着相对的稳定性，既有传统的保留曲目，又有传世的古老乐谱、使用乐器、演奏方式、技术知识，继承了唐宋以来的音乐传统观念，保存了唐、宋大曲的某些音乐文化特征，反映了文人(包括士大夫阶层)和民间音乐家的创作成果和审美观念，是唐、宋、元、明、清历代民间音乐发展衍变的产物，承载着人文文化和民间文化的双重性，展现出鲜明的文化价值。因此，西安鼓乐是一部活的音乐史，是我国民族文化宝库中的一份瑰丽遗产。

3、精神价值

西安鼓乐中深藏着所属民族的文化基因、精神产品，这些维系民族血脉的元素，反过来又世代塑造并延续了这一民族一脉相承的基本相同的生活态度和社会

行为,形成民族特有的文化传承。这些在长期的生产劳动、生活实践中积淀下来的民族的思想精华、文化观念,包含了民族的价值观念、心理结构、气质情感等群体意识,是民族的灵魂以及民族文化的本质与核心。它传承了民族文化、民族精髓,使民族文化的精神文化价值以其独特性在多元文化世界中占有一席之地。虽然鼓乐已不再具有当初的地位和功能,但它作为民族形成过程的历史见证,作为民族的珍贵历史文化、精神情感的活态遗存,它有传承民族精神的重要价值和作用,其意义和价值将随着时间的流逝而变得越来越重要。

4、审美价值

传统音乐艺术中存在大量的表演艺术等,具有极高的艺术价值和审美价值,是进行艺术研究、审美研究的宝贵资源。艺术类遗产展示美的价值,技艺类遗产展示真的价值,民俗类遗产展示善的价值,这些都充分展示了一个民族的生活风貌、审美情趣和艺术创造力,所以它的审美价值含量极大。西安鼓乐中大量的艺术作品,是历史上不同时代、不同民族的人民劳动和智慧的结晶,是按照当时的审美标准、审美风尚创造的艺术产品。它们能流传至今,说明其审美水平和创造美的能力得到了历史上不同时代人的认可、接受、赞美和欣赏,有极高的审美价值,也值得今天的人们去认识、欣赏和研究。它反映和表现了民族群体杰出的艺术才能是这些民族乃至全人类值得骄傲的宝贵财富。非物质文化遗产中的文化艺术资源是人类艺术之源,是不同民族群体艺术文化得以发展的土壤,它存储了大量的文化艺术创作原型和素材,为新的文艺创新提供了不竭的源泉。

(二) 西安鼓乐的保护原则及手段

1、忠实保护是对西安鼓乐保护的重要原则。

所谓保护,就是要通过各种保护措施。使保护客体能够客观而真实地展现其原始生态。换句话说,就是要通过各种保护措施。使原生态的鼓乐形式得以完整地保留和存活。为达此目的,就必须坚持“忠实保护”的原则。而要坚持此原则。就必须时时防止和杜绝“造假”现象的出现。自有遗产保护史以来,“忠实保护”与“非忠实保护”之间、“真实”与“造假”之间的斗争从来就没有停止过。“忠实保护”是在与“非忠实保护”、“造假”的不断斗争中进行的。这一经验和原则对于当前正在全国范围内施行的原生态民间文化遗产保护工程尤为重要。

2、环境保护是对西安鼓乐保护的重要前提

西安鼓乐在当今社会出现逐渐萎缩。处于每况愈下的境遇,与其原生态的生态环境地的损伤是分不开的。而西安鼓乐要获得继续传承和生存。对其原生态环境的保护则是重要的前提。西安鼓乐作为一种民俗音乐。之所以将其归为原生态音乐文化的范畴。是因为这一乐种是民俗与音乐的双重复合体。其民俗属性是十分明显的。而它的音乐形态则是表现为与民俗活动息息相关的原生态。因此,对西安鼓乐进行动态保护,须采取建立这一乐种的民俗音乐原生态保护区、建立乐种传承机制等方式使其得以生存和延续。当然,在现代工业社会中,要建立产生于农耕社会环境的西安鼓乐的原生态保护区,是一项十分艰巨的工作。要营造一个适宜西安鼓乐生存的自然环境,这需要大量的资金投入作保障。用专门的经费将原生态保护区的鼓乐艺人养起来。让他们以传承和保存“活”的西安鼓乐为职业。这些鼓乐艺人要以合理利用西安鼓乐为己任,参加各种民俗节庆的演奏活动,肩负起发展西安鼓乐的使命。

当然,西安鼓乐原生态保护区也可以配合旅游景点的演出活动,将旅游开发与民俗活动的演奏音乐有机结合起来,力争社会效益与经济效益兼收。不过,商业性的旅游音乐演出为了迎合游客娱乐的情趣,往往很难保持西安鼓乐的原生态,常常会使音乐走样。不利于对传统乐种原汁原味的保存。但若处理得当,使旅游景点的演出适度合理,不伤西安鼓乐的筋骨,不损害西安鼓乐的特点,这种旅游景点的演出也不失为一种对西安鼓乐动态的保护办法。

3、自觉保护是对西安鼓乐保护的主要方式。

民间文化的继承者有着世袭相传的、顽强的保护意识。这是源于他们对其继承、参与此文化活动的认知和感情基础。这种保护可称为自发保护,应该说是自然形成的一种最基本和最主要的保护方式。在当前,应把历史上形成的这种自发保护升华为自觉保护,也就是说在传承的过程中有意识地强化保护认识,包括其形式、内容、生态、生产(活动)过程等。

4、客体“活保护”是对西安鼓乐保护的主要手段。

无论是有形遗产还是无形遗产,或者文学、戏曲、音乐、舞蹈、美术、建筑、节日、习俗、语言、谱集、宗教仪式等,都是活着的客体,因此,所谓客体保护就是在充分尊重其活体存在事实的基础上施实保护,是对原生态民间文化遗产保护的主要手段西安鼓乐的保护亦应如此,否则,就不可能做到真正保护和有效保

护。比如民间故事，一定要保护包括方言讲述的活体事实，而西安鼓乐则要保护包括抄谱读谱、乐器使用规范、演奏方法和程式、乐曲的调式曲体结构以及传承原则等活体存在的事实。

5、记录保护是对西安鼓乐保护的辅助手段。

本保护手段是在预计到西安鼓乐将要丧失其生存条件时不得已而为之的保护措施。也可以说是一种预防性的保护措施。诸如艺人和各种演出的照片资料，都是弥足珍贵的无形音乐文物史料，保存实物、拍照、摄像录音等方式予以保护。

总之，西安鼓乐的抢救与保护，一定要立足于对西安鼓乐原始生态的保护的原则。笔者认为，应扶持几个重点乐社，尽力、全面地保护其传统的承传性的演出活动，解决“后继乏人”的问题。其次，应尽快编辑、出版系列性的曲谱、译谱及反映其演出全貌的音像资料，建立西安鼓乐保护中心，保护包括曲谱、乐器、照片、音像等在内的珍贵资料。再次，就是充分利用西安鼓乐的丰富资源和潜力，加强人才培养，深化理论研究、繁荣艺术创作、提高演出质量，重视“长安乐派”的建设，制订以改革求发展的长远规划和有效措施，使这一古老的乐种在保护的基础上得以开掘、发展和繁荣。

四、西安鼓乐的发展及创新

对于有价值的遗产，我们要认真地做好保存工作，不使其泯灭。但我们又不能使遗产成为我们背上的沉重包袱，阻止我们的前进，“一要生存，二要温饱，三要发展”（鲁迅语），这是我们面对丰富的文化遗产的基本态度。

西安鼓乐是我国现存民间的、具有重要历史价值、学术价值、现实价值的古老乐种。鉴于鼓乐将有失传的危险，当务之急是要培养一批具备中等以上文化水平和现代知识青少年，把读谱、演奏的全部技能学到手，不走样的按原鼓乐谱和演奏方式、方法进行演奏，以后再一代一代的传下去。这新的一代的演奏，应有所改进和提高，例如音要准（不是以平均律为标准），乐器的组合，可根据历史情况和现状，在乐器的种类、数量上做适当地调整，以求声音协调、谐和、音质优美。对于因笛（定调乐器）制不统一而导致的同一个调名（例如六调、尺调等）音高各异的问题，也要谨慎的经过调查研究，从实际出发予以解决。不能认为必须把一些缺点也继承下来才叫做“不走样”。

一切传统音乐都有它的历史继承性和变革性,西安鼓乐也是如此。我们从西安鼓乐中,不仅可以明显的看出唐大曲和宗教音乐痕迹,而且它还相当完整的保存着传统的鼓乐演奏形式、结构、乐器、曲牌及谱式。众所周知,传统音乐是一种历史文明的沉积。它必然受到各个时代不同社会观念和时代风尚的影响和制约,呈现出复杂的层次。无论是高层次还是低层次,都与人们的审美习惯和审美情趣的同一性息息相关。

作为历史沉积的传统音乐有两种:一种是长期传播的传统音乐,它总是随着时代的前进而不断运动变化。一个乐种(或歌种、剧种、曲种)的发展史,就是新的历史条件下和更高层次上不断充实更新的过程;二是逐渐消亡或已经灭亡的传统音乐。这是由于在社会文化变革中,旧的传统音乐受到了冲击,群众审美心理结构的改变所致。西安鼓乐要持续千多年保持一定的艺术生命力,就要不断吸优秀的文化来充实自己,从横向和纵向将一切有助于自身发展的东西都化为自己的血肉。

列宁在谈到如何对待以往的遗产时明确指出:“马克思主义这一革命的无产阶级思想体系赢了世纪历史性的意义,是因为它没有抛弃资产阶级时代宝贵的成就,相反的却吸收和改造了两千多年来人类思想和文化发展中一切有价值的东西”(《列宁选集》第4卷第362页)。这为我们指明了一个正确对待传统音乐的态度——应当从中吸取“一切有价值的东西”。从我们近几十年来走过的坎坷道路中也不难发现,随着社会的发展和人们审美水平的提高,传统音乐中的“有价值的东西”,对建设社会主义音乐文化确实大有益处。而那种割断历史,拒绝一切传统音乐优秀遗产的作法,无疑存在很大的片面性。

从西安鼓乐的发展史中,我们可以看到,音乐本身是在不断的发展变化着。传统音乐既然是一定社会土壤和文化背景的产物,是在长时期的历史发展中积累而成,它就必然会随着这些条件的改变而改变。这个改变又必然与个历史时代的观众的审美需要相适应。今天的西安鼓乐与历史上各个时期的鼓乐演奏,无论是风格特点、演奏形式、曲目选择,都不可能完全一致,不会是原封不动的再现。但这种变化是在乐种基础上的渐变。一方面强调继承性,力求保持其传统积淀下来的稳定的内在本质;另一方面又必然随着时代的发展,审美观的变化而不断演进发展。当然,演进发展是有一定的条件的:第一,应保持和发展丰富西安鼓乐

的独特风格，而不是抛弃原有的特质去另起炉灶；第二，在吸收融合其它文艺养料时，必须化为而用之，与本乐种艺术的规律相融合这是西安鼓乐正常的发展道路。

笔者认为要超出西安鼓乐的具体领域，而从中华民族（不仅是汉族）音乐文化创造这个宏观的领域来观察西安鼓乐的发展和创新。例如，可以吸收一些其它剧种、曲种等姊妹艺术的曲牌，也可以借助其他姊妹剧种、曲种窥探其相互借鉴、相互渗透的脉络。从这些旁证资料中，有时倒能取得意想不到的突破。同时，为了更好的发展和创新，就要进一步深入广泛的开展研究工作。理论与实际有机的结合，必然产生积极效果。

结 语

西安鼓乐是陕西省所独有的,并且是迄今为止在我国境内发现并保存最完整的大型民间器乐乐种之一。在国内外音乐界具有非常重要的影响,为中国现代音乐家提供了源源不断的素材和动力。它对研究陕西乃至中国古代的历史、文化、政治、经济、宗教、人文以及中国古代音乐史都有着极为重要的价值。

西安鼓乐辉煌的历史已经成为过去,而今天鼓乐艺人所面临的则是这门古老的音乐艺术的存亡危机。鼓乐作为曾经的一种民间音乐形式,现在已经被人们所淡忘,在西安市街头随机采访了一些路人,发现很少有人知道鼓乐,听过鼓乐演奏,在提到“西安鼓乐”这个词的时候,大多数人的回答是“不知道”。西安鼓乐不仅从大众的记忆中逐渐淡出,鼓乐社内部也存在着深刻的传承危机。面对如此现状,建立有效的传承措施并起落实到位是西安鼓乐生存发展的根本保证。

近几年,我们国家提出了要重点抢救、保护“非物质文化遗产”,并出台了相关的保护措施,陕西省文化厅专门做出了《西安鼓乐保护和振兴计划》,这对于传承西安鼓乐是一个非常有利的机会,但关键是要看我们是否能够抓住这个时机,如何更好的抢救、保护西安鼓乐,使之更好的传承下去。

在 21 世纪的今天还能听到隋唐之音,是一种幸福。我们的责任就是如何想办法克服一切困难传给下一代。对于传承与发展西安鼓乐并不是一件简单的事情,传承和保护鼓乐的传统艺术,是一项很严肃的工作,需要各方面坚持不懈的努力。不管最终结果如何,我们的目的始终不变:让西安鼓乐这一优秀的民间文化为更多的人所熟悉和了解,让所有的有识之士都能加入到保护和传承的行列中来,让西安鼓乐在新的历史机遇下焕发出新的生机!

参考文献

- 1、孙婧. 西安鼓乐的文化性质[J]. 交响-西安音乐学院学报, 2006 (02)
- 2、何钧. 西安鼓乐概述[J]. 中国音乐, 1987 (02)
- 3、李石根. 西安鼓乐还必须深入研究[J]. 中国音乐, 1999 (01)
- 4、张怡. 浅谈西安鼓乐渊源[J]. 音乐天地, 2005 (12)
- 5、李石根. 西安鼓乐的搜集、整理、研究与扶持、保护[J]. 中国音乐, 1994 (02)
- 6、李世斌. 西安鼓乐——陕西传统器乐概观之六[J]. 交响-西安音乐学院学报, 1994 (02)
- 7、赵小平. 西安鼓乐的演奏形式及风格流派初探[J]. 中国音乐, 2004 (03)
- 8、吕洪静. 西安鼓乐名称记实与思考[J]. 中国音乐, 1987 (02)
- 9、《西安鼓乐曲选》出版[J]. 交响-西安音乐学院学报, 2000 (02)
- 10、程天健. 西安鼓乐研究综述[J]. 交响-西安音乐学院学报, 2006 (02)
- 11、项阳. 拓展“西安鼓乐”研究领域的一点思考[J]. 交响-西安音乐学院学报, 2006 (03)
- 12、褚历. 西安鼓乐中坐乐全套的曲式结构[J]. 中央音乐学院学报, 2005 (03)
- 13、成长. 拿什么拯救你, 西安鼓乐[J]. 音乐天地, 2007 (02)
- 14、冯光钰. 西安鼓乐的传承保护及生态还原[J]. 交响-西安音乐学院学报, 2006 (02)
- 15、许德宝, 雷达. 论西安鼓乐保护[J]. 交响-西安音乐学院学报, 2006 (02)
- 16、宋生贵. 传承与超越当代民族艺术之路[M]. 北京: 人民出版社, 2007
- 17、乐声. 中国器乐博物馆[M]. 北京: 时事出版社, 2005
- 18、吴晓萍. 中国工尺谱研究[M]. 上海: 上海音乐学苑出版社, 2005
- 19、吕洪静. 触摸唐乐[M]. 陕西: 陕西旅游出版社, 2004
- 20、吕洪静. “西安鼓乐”四调初探[J]. 交响-西安音乐学院学报, 1995 (02)
- 21、程天健. 长安鼓乐的物质构成与形态特征[J]. 交响-西安音乐学院学报, 2002 (12)
- 22、李西安. 对音乐传统传承、变异与创新的再认识[J]. 人民音乐, 2003 (12)
- 23、韩基灿. 浅议非物质文化遗产的价值、特点及其意义[J]. 延边大学报, 2007 (04)

在校期间的科研成果

发表论文:

1、《从悲情中流淌出爱的甘泉——钢琴名曲《爱之梦》欣赏》一文发表于兰州大学报 2006 年第 349 期

2、《电影《梁祝》配乐赏析》一文发表于《电影文学》2008 年第二期

注：《电影文学》2000、2004 年连续入选北大《中文核心期刊要目总览》，系全国中文核心期刊，中国期刊网全文收录期刊。

致 谢

在兰州大学攻读硕士学位的这三年时光中，我深切的感受到兰州大学深厚的历史底蕴和良好的学习氛围，在艺术学院学习期间，受益于各位老师的教导，使我在音乐理论及表演方面取得了很大的进步，为我以后的工作和学习提供一个很好的平台。

本篇学位论文是在我的导师李天义副教授的亲切关怀和悉心指导下完成的。他严肃的科学态度，严谨的治学精神，精益求精的工作作风，深深地感染和激励着我。从课题的选择到论文的最终完成，李老师都始终给予我细心的指导和不懈的支持。三年来，李老师不仅在学业上给我以精心指导，同时还在思想、生活上给我以无微不至的关怀，在此谨向李老师致以诚挚的谢意和崇高的敬意。

在对西安鼓乐进行采风期间，受到了当地人的热情欢迎和支持，是他们的帮组才使我能够顺利的完成此次采风工作。在此，感谢陕西省西安鼓乐协会的张昭秘书长；何家营鼓乐社的何忠信社长；周至南集贤乐社的张俊和乐社的艺人们，有了你们的耐心指导和帮助我的论文才能顺利完成。

在论文即将完成之际，我的心情无法平静，从开始进入课题到论文的顺利完成，有多少可敬的师长、同学、朋友给了我无言的帮助，在这里请接受我诚挚的谢意！

感谢我的工作单位西安文理学院的领导和同事们，没有你们在背后对我工作的支持，我就不可能顺利完成这么多年的学业，谢谢你们！

最后，我还要感谢培养我长大含辛茹苦的父母，没有你们的关心和爱护，就没有今天的我。

愿把我的幸福和快乐都送给关心和支持过我的人，也愿他们一切如意。