

潮州锣鼓、音乐 反其与西安鼓乐 的若干比较

(中国传统音乐学第五次年会论文)

苏巧箏

星海音乐学院

一九八八·二·厦卅

潮州锣鼓、音乐及其与西安鼓乐的若干比较

星海音乐学院 苏巧箏

流传在粤东韩江平原的潮州锣鼓和音乐是两种既有关联而又各自独立的器乐演奏形式。锣鼓包括有潮州大锣鼓、潮阳笛套锣鼓、潮州寺堂鼓乐三个部分，音乐包括有弦诗乐、室内细乐两种形式。潮州锣鼓使用锣鼓经和工尺谱。潮州弦诗乐和室内细乐使用的是潮州特有的二四谱和全国通用的工尺谱两种。两者的内容不同。锣鼓和音乐的源流不同，种类不同，演奏形式不同，他们在各自独立的情况下，共同组成潮州地区的民间音乐中的器乐乐种或叫作器乐演奏形式。

流传在西安地区的锣鼓、音乐，到底叫长安古乐？西安古乐？还是应该叫西安鼓乐？名称未能统一。因为各学派领会的内涵不同，概念不同，使用的名称也不同。今天，我拿潮州锣鼓、音乐与西安鼓乐比较，是在两地的锣鼓、两地的音乐同等的范畴之中，相同要素进行比较，希望通过比较，寻找这相距千里以外的两地锣鼓、音乐在历史流变过程中有什么关系，希望从它们表现出来的艺术特色中去探寻它们的根源，希望通过比较而对潮州地区的锣鼓、音乐的探索与研究有所推进。

（一）潮州地区锣鼓乐

1、潮州大锣鼓

潮州是一个历史悠久的古城。潮州一名始于隋朝，意以潮水往复。自唐代至今，多次易名，称为郡、邑、路、府、局、县，今天称为市。潮州大锣鼓就是指流传在这个地区的一种以大鼓为中心，配之各种铜器，以唢呐领奏，配之管乐、弦乐的一种民间器乐演奏形式。这种形式脱胎于历史上曾经流传在潮州古城的戏剧。

明末清初，外来诸戏相继流入潮州：(1)正字戏自浙东，赣南，浙趋闽南，经福建诏安，东山等地进入潮州，其资历最老，影响最深。(2)西秦戏、花鼓戏出紫关、南阳、襄阳入湖北，又经湖南入粤北，经惠阳、海丰、陆丰、直至潮州。(3)外江戏自安徽、赣南、闽南经客家、嘉应州直至潮州，风靡全境。这些戏都在潮州经历过鼎盛到衰落阶段。我们从各个不同时代传入潮州的的不同剧种去清理各套大锣鼓的脉络，不难搞清潮州大锣鼓的历史源流。

潮州大锣鼓传统曲目有十八套：《薛丁山三休樊梨花》、《抛鱼》、《薛刚祭坟》、《瓦岗起义》、《十八寡妇征西番》、《秦琼倒铜旗》、《黄飞虎反朝歌》、《叩赏》、《双咬鹅》、《岳飞会战牛头山》、《关公过三关》、《告官》、《十仙蟠桃会》、《复中兴》、《洪迈追舟》、《六国封相》、《掷钗》、《天官赐福》。十八套中又分文套和武套。其中《六国封相》、《掷钗》、《洪迈追舟》、《抛鱼》等来自正字戏，《天官赐福》、《叩赏》来自外江戏，还有从西秦传奇武打配上潮州锣鼓介发展起来的《秦琼倒铜旗》等。解放后，潮州

民间音乐团在整理传统的基础上又创作了一批优秀的大锣鼓节目，其中还有在一九五七年世界青年联欢节荣获金奖的《抛网捕鱼》。

潮州大锣鼓是以大鼓为中心。多种打击乐器配合，以唢呐领奏，伴以其它管乐、弦乐的一种演奏形式。司鼓通过鼓的音响、节奏、鼓的不同部位敲击的不同音色、响击、闷击、强弱变化等。配合各种动作手势，指挥整个乐队。大鼓发出的音响音色有三十多种。动作手势表演也有三十多种。演奏技法比较复杂。乐器配置有斗锣、深鼓、苏锣、月锣、亢锣、铁仔、大钹、小钹等，各种铜器都有一定的音律。彼此协和。管弦乐器有大唢呐、小唢呐、横笛、梆胡、大冇、秦琴、琵琶、三弦、扬琴等，可根据人员的实际情况灵活地增减。

潮州大锣鼓有两种演奏形式。一种是坐定演奏的，打上述十八套内容的，称为“牌子套”，一种是在行进中演奏的，配合化装游行、节日欢庆以及传统的游神赛会的称为“长行套”。“长行套”的内容比较灵活，除演奏原有的唢呐牌子，也选用一些二板、三板、节奏明快快的弦诗、民间小调。潮州大锣鼓还派生出一些不同乐器配备、选用不同曲牌、在不同的场合演奏的锣鼓乐形式，如潮州小锣鼓、苏锣鼓（或称花灯锣鼓）。

传统的大锣鼓用锣鼓经。鼓经由“告、主、珍、兵、冬、弄、哲、乙、丁、查、青、空、冲、仄、多、仑、冲、乾、乔、壮、晴”等二十一个汉字组成。用潮州方言念经。每个字都表示丁鼓和各件配奏乐器的关系。鼓敲在什么部位，是轻击还是重击，是响击还是闷击，鼓

经都予以明确的表示。如谱例一、二。

潮州锣鼓经的历史要比潮州大锣鼓这种演奏形式的出现还早几百年。一九八五年，广东人民出版社将如下五种版本汇集成《明版潮州戏文五种》出版，(1)境内出土的《蔡伯喈》三个写本（明嘉靖年号），(2)《新编金像南北插科忠孝正字刘希必金钗记》（明宣德七年，一四三二年），(3)流散在国外的《重刊五色潮泉插科增入诗词北曲勾栏荔枝记》（明嘉靖刻本），(4)《南锦潮调金花女大全》（明万历刻本），(5)《新刻增补金像乡谈荔枝记》（明万历本）。在《刘希必金钗记》的戏文第五页上，我发现有二个锣鼓经。一个叫《得胜鼓》，一个叫《三棒鼓》。用“角、贡、正、鸟、鼓、征、当、独、冬、兵、王、当、丁”十二个汉字，并在字的右侧用圆圈或黑点表示节拍，还有直线长短表示节奏的长短，组成锣鼓经。如谱例三、四。《刘希必金钗记》是我国迄今所发现的最早年代的最宝贵的戏文写本，我们也完全可以理解这十二个汉字的锣鼓经也是我国目前发现的最早的打击乐资料，这种记谱法与现在潮州老艺人的鼓经记谱大致相同。如谱例四。

在《潮调金花女》剧本中，还有配合表演动作的锣鼓科介，如《宿轿科》、《看夫介》、《起身介》等等。这些科介虽然在今天流传的十八套大锣鼓的鼓介中没有发现，但是这十二个汉字的锣鼓经为后来的潮州大锣鼓的发展和鼓经的创立奠定了基础。

十八套大锣鼓中共有鼓介四十个，曲牌九十二个，如果包括“长行套”的一些曲牌共有一百多个。曲牌中与《明版潮州戏文五种》中

相同的有十七个，与吴梅（一八八四——一九三四年）著的《南北词简谱》十卷中同名的有四十五个，其中属于北曲的有十一个。南曲的二十六个，南北合套不同调。同名的有八个，汉乐曲牌有八个。由此可见，潮州大锣鼓既脱胎于戏剧，也和戏剧一样，是由各种艺术在长期流传中互相渗透、融化、广纳并蓄中发展起来的。

潮州大锣鼓是由鼓介、曲牌两个部分组成，两者既分开演奏，又互相衔接，烘托，段段相扣。每套都由鼓介开头，鼓介结束，形成一种固定的程式。它既脱胎于戏剧，鼓介和曲牌都来自戏剧艺术的统一体，是同一个时代，同一个源，同步发展起来的東西。尽管鼓套有文套、武套之分，但都具有表现重大题材、气势磅礴、节奏明快的特点，而且，每套锣鼓的标题都来自它所脱胎的同名戏剧的剧名。这是潮州大锣鼓的特点。

综上所述，潮州大锣鼓脱离戏文、抛开词字、宾白、唱腔，成为以鼓介、曲牌互相配合，配上表演动作手势的表演样式，成为今天所见的锣鼓套这种形式。大概也只有三百年左右的历史。自清代在潮州城创立“古松轩”锣鼓馆到今天潮州境内（根据潮州文化局一九八二年的统计）有三百多个锣鼓班的实际情况来看，潮州大锣鼓已经是一种深深扎根于民间，深受人民喜爱的民间器乐演奏形式。再从《抛网捕鱼》节目在国际比赛荣获金奖的情况看，潮州大锣鼓也是受世界人民喜爱的一种器乐演奏艺术。

2、潮阳笛套锣鼓

潮阳笛套锣鼓与潮州大锣鼓相比，无论是从内容上、结构上、形式上、源流上，各个方面都不同，艺术特色有本质上的区别，不能把它归在潮州大锣鼓之中。

潮阳笛套锣鼓是在潮阳笛套音乐中配上锣鼓乐而发展起来的笛套锣鼓乐，其音乐所配锣鼓是来自不同乐种，有其不同源流，属于不同历史时期的东西，并不同步发展。所以，要论述潮阳笛套锣鼓，必须很小心地把两者分开，按照各自产生的先后，按照各个部分的实际情况去研究，不能因为今天两者处在同一综合体中而简单地、泛泛地混为一谈。下面先就潮阳笛套锣鼓中的笛套音乐的情况作些介绍，然后才能在笛套音乐的基础上去研究笛套的锣鼓。

以大笛为主奏，配以笙、箫、管、弦乐的笛套，内容丰富，结构完整，每套都由若干支同宫系统的曲牌，依一定的顺序联结，组成更大的联套，来表达一个完整的意境。每套既可独立的演奏，又可以联缀成更大的套曲。笛套音乐有唐宋大曲的“散序、拍序、曲破、尾声”等段落有机相续的结构特点，又具有古朴、庄重、典雅、悠扬的官庭音乐的遗风。如：套曲《灯楼》，相传是描写唐玄宗在“勤政楼”举行“大酺”时，因人多聚观，民众喧哗，伴奏的百戏音乐都听不见时，玄宗怒，高力士献策，让歌伎永新（许和子）出来演唱以制止喧哗的情节场景，从一曲《催妇登楼》到二曲《碎碎金》描写歌伎步履轻盈，拾阶登楼，三曲《宴灯楼》，四曲《醉灯楼》，五曲《共灯楼》，六曲《乐灯楼》，通过“宴、醉、共、乐”，描写欢宴、观灯场面，歌

颂帝王与民同乐的美德。第七段尾声《看花灯》或叫做《灯楼尾》作完满的结束。全套结构完整，调式统一，乐情丰富、生动。套曲表现的内容，并非本地民间的乡土人情，音乐也非民间小调。土俗音韵。笛套主奏的乐器二十八节大笛，刻有龙头凤尾鳞纹，是官庭制作的乐器造型。人们不禁要问：在等级制度森严的封建社会，在远离朝庭的边隅海疆的潮阳人，既没有登过“勤政楼”，也没有与皇帝共欢、共宴、共乐的经历，怎么会写出这种特殊的音乐和造成官制的乐器？探索笛套音乐的这些情况，则已进入潮阳历史的门槛了。

中国历史上的“永嘉”、“安史”之乱，“靖康”之难，造成三次大规模的南迁活动，使中原官府与百姓南移，加之历代将士戍边征战，游宦贬谪，把文化、音乐带到南疆。潮阳自“安帝元年（三九七年）春月分东官揭阳地立义安郡，始置县于海北曰潮阳”到“唐玄宗永徽元年（六五〇年）改潮阳为海阳”至“明车月二十四年（一五四五年）潮州卫指挥杨聚奏置潮阳守御千户所始”，到今天有一百五十万人的潮阳县。是一个历史悠久的古城。

历代治理潮阳的县官，多来自各方，如唐天宝年间的县令张仲道是曲江人，绍圣年间县令苏伯才进士是晋江人，太观年间的县令孙允升是历阳人，端平年间县令肖洵是漳州人等。用今天的话说，这些官都是来自祖国各地，他们在治理潮阳的过程中，也自然带来各方面的音乐，这对潮阳有直接的影响。

潮阳历代官人辈出，文人活动频繁，他们告老还乡带回官中礼乐。

或在潮阳兴办教育，教晦文化以及传授音乐。据传，潮阳西门外，早年有晋孝廉郎官范昌谷古墓，范是晋时的孝廉郎官，可窥其文化的痕迹。在唐宪宗元和十四年（八一九年），韩愈被贬潮州后迁到潮阳官厅岭（后改名为新兴乡），在那里办学校。韩愈当时邀请潮人进士赵德为士，从韩愈邀请赵德一事看到，韩愈来潮前潮阳已经有进士，可见当时文化发达。

“靖康”之难以后的南宋时代是潮阳历史上的一个非常的时期，这个时期在潮阳所发生的一切都直接影响到潮阳的文化和音乐。

宋沦亡前，宋左藏相教大夫吴丙抵潮，在潮阳定居。吴丙生平酷爱音乐，又是官中乐官，自然带来宫中的礼乐，在潮阳传播。宋臣僚赵东斋（潮阳人）、许申君等奉诏南下，在潮阳和平溪头乡东山麓筑行宫。临安沦陷，文天祥与赵、许、吴等举勤王之师，护幼帝赵昀及赵昀来至潮阳。宋室南渡，官庭衣冠、文物、礼乐、仪制也自然随行。据赵氏族谱记载，“宋室南渡，为避元兵侵扰，将所筑的行宫改名为超真观，改供道教三清天尊，后府则毁尽，文物衣冠散失”。潮人为不忘宋室沦亡之耻，每年八月十八夜组织“赏仙会”，奏宫中的古调。这种古老的具有中原音韵和官庭大曲遗风的音乐就这样从官庭传入了民间，经过历代乐工的演习、发展，并与本地的民间音乐交流，融化而形成这种具有浓郁地方色彩的潮阳笛套音乐。

明代，又有数位潮阳的官人对潮阳的音乐有更直接的影响，如：潮阳李龄（人称李提学）任江西提学，告老还乡后，在潮阳修建学宫。

传授官中音乐。在潮州文献丛刊之一《潮州舊集》中《李官詹文集卷一》第六页中，李龄这样描叙“……东山之罔（即潮阳）吾民报祀兮洁且芳酌桂酒兮奠椒浆恒瑟兮拊鼓振长佩兮鸣璆将五音兮繁会疏缓节兮……”。

又如潮阳明嘉靖庚戌进士林大春（东莆）大魁后归乡，纵情声伎。在《井丹集》中的东莆太史传中云：“太史顾独负奇，以为儒者多论议而寡事实，又绳趋尺步，弗获舒其志意，乃遂寄意诗酒壺榭声伎之间”。又说“颇著稽山之书，恣东山之游”。稽康著有《声无哀乐论》，太史公一方面寄意诗酒台榭声伎之间，一方面学稽康之音律，且有述作，也是一例。

又如明御史陈淳临为广西副使，奉旨平趾有功，荣归故里时，圣上赐给一班乐师、歌伎随其返乡，这帮歌伎乐师在潮阳娱乐升平，这就是《潮阳县志》中所载“帝乡万里虽非唐魏比然被化深矣方其盛其时弦歌达四境”的情况。

又如明河南道监察御史邑人陈大器之四公子耐好弦索，家中蓄养一批歌女乐伎，常以作乐。陈家后人还藏有四公子角巾野服，女伎抱琴依侧，牵衣招摇过市的《四公子行乐图》，就是佐证。

由于历史上的种种原因，形成了潮阳笛套音乐的种种艺术特色，弄清这些原因，研究这些艺术特色，潮阳笛套音乐的源头也可略见端倪。

笛套音乐历史悠久，但配上锣鼓乐这样的形式是受到戏剧锣鼓音

乐的直接影响。晚明以来，各方戏剧也相继叩潮阳之门，本地的潮音戏也在兴起。戏剧的合流演变，直接地影响到笛套音乐，把戏剧的锣鼓直接配在笛套的音乐上，或者吸收戏剧的锣鼓段用笛套音乐的结构法组成新的笛套锣鼓乐，是一种既方便又可行的办法。今天，从流传下来的四套笛套苏锣鼓的情况来看，属于在笛套音乐上配上正字戏的大锣大鼓的就称为笛套大锣鼓，在笛套音乐上配上外江的苏锣、苏鼓、小八音的就称为苏锣鼓。这种苏锣鼓因常在民间的游花灯活动中演奏，故也称花灯锣鼓。而且笛套音乐中大量地吸收保存了汉乐的曲牌，如《百家春》、《江儿水》、《柳摇金》等等。虽然笛套锣鼓和潮州大锣鼓一样分“牌子套”和“长行套”两种形式，但从曲目内容、鼓套等各方面看，笛套锣鼓和潮州大锣鼓都不同。潮州大锣鼓“牌子套”是专指前文所说的坐定演奏的十八套曲内容，而潮阳笛套锣鼓所说的“牌子套”却仅指坐定演奏这种形式。所奏的曲目内容是不同的。至于“长行套”则两者都是指行进中演奏这种形式而不是指演奏的内容。

笛套锣鼓所用的打击乐器，革木类有大鼓、哲鼓、木鱼、木板、手板。铜器有苏锣、深波、大钹、小钹、吊钹、钦仔、响盏、丹音、（也叫丹钟）五音锣。（如果是三音锣也有称为三目猫）斗锣、月锣、九仔锣等。所用的管弦乐器有大笛、小管、笙、箫、月琴、琵琶、小三弦、秦弦、椰胡、中胡等。

笛套锣鼓没有成套的鼓介，鼓乐直接配在音乐上，鼓随曲走，同时演奏。每套又常以大笛吹奏引子、序曲，进入正曲时，鼓乐和其它

乐器同时开始，结束也常是音乐与鼓乐同时结束，形成一种独特的格式。如谱例(四)，各个新组成的套曲，常常是经过构思、加工，命以一个能代表音乐形象或是乐曲内容情绪的总标题，把原来曲牌的标题作为套曲中段落的标题，这是笛套大锣鼓的一个特点。如套曲《四大景》，一、序曲（引子），一景《柳摇金》，二景《金毛狮》，三景《闹元宵》，四景《柳青娘》。

笛套音乐节奏缓慢，多属如赠板，相当于8/4拍的节奏。这种板式体现了音乐古朴、抒情、庄重、典雅的特点。

3、潮州寺堂鼓乐

潮州在唐玄宗开元二十六年（七三八年）建造了潮州“开元寺”，元代曾称为“开元镇国禅寺”。潮阳棉城西面的“西岩寺”，据说建于晋朝年间，名僧惠照居于此，大颠、药山、维俨、禅师曾至此拜惠照为师。在潮阳铜孟区灵山湾，唐贞元七年（七九一年），高僧大颠和尚又创建有“灵山寺”，宋天圣七年（一〇二九年）改为“开善禅寺”，韩愈被贬官潮州后，与大颠和尚往来密切，感情甚笃，也常活动于“灵山寺”。这些寺院的宗教活动活跃，寺堂鼓乐源远流长，丰富多彩。潮州、潮阳、揭阳等地还有许多的庵堂、善堂、梵音不断，除正式出家在寺院庵堂为僧尼者外，还有许多在家设坛奉佛的居士，随着佛教的传播，佛曲也逐步由寺院流传到民间，与本地的民间音乐互相渗透，形成了特点鲜明、风格突出的寺堂鼓乐。

寺堂鼓乐使用的打击乐器有“鼓、吊钟、木鱼、子母音磬、佛铃

丹钟、大小钹 称为八宝”。行进中演奏的还有鼓钲。管弦乐器有“大唢呐、小唢呐、柳胡、横笛、中胡、三弦、琵琶等”，可根据场地和人员的情况不同、活动内容不同、形式不同而增减。

佛曲有：“赞、偈、咒”三类。板式有“祥和板”、“香花板”、“外江板”三种。鼓经只用“丁、冬”两字表示，钹有钹经，钹经由“合、独、查”三字组成。谱例(七)。在冗长的佛事活动过程中，也常使用民间小调、弦诗、曲牌等作为过场音乐，这样，佛曲也不断地吸收浸透民间音乐，形成潮州风格的寺堂鼓乐。

以上就是潮州锣鼓乐的三个组成部分的概况。

二 潮州音乐

潮州音乐包括了流传在潮州、澄海、揭阳、汕头等地的弦诗乐（或叫丝弦乐）和室内细乐，也包括朝阳的硬线和软线。

弦诗乐所用乐器有：字弦、扬琴、琵琶、梅花琴、古筝、柳胡、大阮、三弦、提胡、低胡等。

室内细乐用的基本上是三弦、琵琶、古筝或加柳胡、洞箫。

朝阳硬线、软线是以古筝为主奏，伴以其它乐器，如琵琶、柳胡、洞箫、梅花琴等的一种细乐形式。

潮州音乐使用的乐谱有两种：一种是以潮州方言颂唱的“二四谱”，一种是全国通用的工尺谱。尽管“二四谱”属弦索谱，工尺谱属管色谱，属于不同的谱系，但在潮州音乐中都互相自由变通使用，并且共同表现出固定调记谱的特征。

从演奏的内容上看，室内细乐应包括在弦诗乐之中，它们演奏的弦诗是相同的，但潮阳的硬线、软线却是另一类。

从套曲的结构来看，弦诗乐与硬线、软线的套曲结构是不同的。弦诗乐的套曲是由一个曲牌，采用类似宋词的增、减、摊、破的手法，经过头板、二板、催板、拷打、三板、双催、单催等，板式由慢渐快，至催板高潮结束，一气呵成，是一曲多变的滚法体式。硬线、软线以及由它们各自组成的硬套和软套，是由若干首相同宫调系统的、同样板式结构的乐曲依一定的顺序，互相衔接，形成的套曲，是一种联曲体式。两者结构不同。

弦诗乐演奏的弦诗保留了以黄钟为徵，仲吕为宫的燕乐音调特点。尽管弦诗乐中有轻三六调、重三六调、活五调、反线等四种不同的调体，但它们是统一在以仲吕为宫的律高上进行调体的变化的。硬线五声调是以太簇为徵，林钟为宫，软线五声调却是以黄钟为徵，仲吕为宫。是一种移宫转调的调式变化，两者之间的调体、调式不同。

潮州音乐有自己特殊的音律，它既不是纯律，也不是十二平均律，传统的音律基本上属于七平均律的律制。而且由于它有多种不同的调体和硬线、软线的调式，所以形成了它极为特殊的风格，有浓郁的地方色彩。

二

潮州、西安两地锣鼓比较

1. 鼓经、鼓谱

上文谈到潮州大锣鼓使用的锣鼓经内容丰富，也很明确，每一个谱字都表示丁鼓与其它各件铜器的关系。如谱例(一)、(二)。鼓介是通过锣鼓经表现出来的，它是系统的、内涵丰富的鼓经鼓谱。西安鼓乐的鼓谱称为鼓扎子。从鼓扎子的内容上看，一是表示敲击的部位，如“灯、吞、通、屯”为鼓心，“扎、拉”为鼓边。二是表现力度，如“哀、乍”为轻击，“豆、等”为重击。三是表示手法的，如“儿、冷”或“儿、拉”连用挽疙瘩。四是表示不同击器，如“娄、重”表示木梆敲击。还有前者为“灯”，后者为“拉”的前后节奏变化。鼓扎子的内容实际上是侧重于鼓，只有少数如“灯、乍”的几个谱字表示特指的那件铜器。如马锣，大锣。其它的铜器如铙子，引锣、小钹等，鼓扎子都没有表现出来，只有随鼓点的稀稠、快慢交替敲击，灵活配音。所以有“锣起钹落，马锣点缀、铙子、木板填空”的说法。单从两地的鼓经和谱面上的情况看，似乎潮州锣鼓经内容更为完整、系统、丰富；但西安鼓乐在保留燕乐谱字的情况下使用“哼哈”的办法，两者结合起来，使音乐与锣鼓更加生动、灵活，更加有民间色彩。

2. 结构上看。西安鼓乐将鼓直接配在各种不同体裁的音乐上。从坐乐鼓套的曲牌联套的表现来看，这种形式与潮阳笛套锣鼓的结构如同一辙。西安鼓乐的高把子鼓套中，乐曲必须是四的四倍，十六拍的比例，才能把三句鼓经配上。这情况与潮州寺堂鼓乐中的“禅和板”必须是四的三倍才能把七星板配在乐曲上的条件同样苛刻。这是

结构上相同之处。如谱例(七)、(八)。

3、从表演形式上看。无论潮州地区的锣鼓乐还是西安鼓乐，都是有坐定演奏和行进中演奏两种不同形式。高把子鼓、乱八仙的长行套，包括组成游行队伍的彩旗、队形，和潮州大锣鼓、潮阳笛套锣鼓的长行套相同。但西安鼓乐中有可供演唱的“歌章”，祈雨时在店里诵唱，这种情况在潮州大锣鼓、潮阳笛套锣鼓中都没有。若与潮州寺堂鼓乐相比，西安鼓乐的“歌章”却远比不上潮州寺堂佛曲的内容全面、广泛，因为“歌章”虽有求神的色彩，但毕竟不是宗教音乐。

4、从乐器配备上看，西安鼓乐中有坐鼓、战鼓、乐鼓、单面鼓、高把子鼓，很丰富。潮州锣鼓也有大鼓、京鼓、柿饼鼓、全柴中鼓、酥鼓、哲鼓、庙堂鼓、战鼓和鼓畔，种类繁多。铜器中，西安鼓乐中现在使用的马锣在潮州地区很早就已经流传，以往的鼓乐演奏开台之前或者是戏剧的开场，曾用马锣敲击镇场，制止喧哗的情况。根据乾隆二十六年（一七六一年）重修的《潮州府志》中。清顺治十五年（一六五八年）潮州知府吴颖在《吴颖潮州风俗论》中载“……凡社中以演剧多相夸耀，所演传奇皆习南音而操土风，必鸣金以节之，俗称马锣，喧聒难听……”。可见马锣这件乐器在潮州地区的历史也是悠久的。西安鼓乐中的方匣子，或叫云锣，比潮阳笛套锣鼓中的五音锣大。五音锣顾名思义是由五个不同音高的小锣组成，方匣则由七个以及更多的不同音高的小锣组成，名称不同，大小不同，但其结构和打法是相同的还有潮州地区的钦仔，也就是西安鼓乐中的贡锣。从乐

器的配备上看，我们也可以看到两地锣鼓乐的相同之处。

三

潮州、西安两地音乐比较

潮州地区的音乐，除了有锣鼓乐中的音乐，包括潮州大锣鼓中的唢呐曲牌，笛套音乐中的套曲以外，还有寺堂鼓乐方面的音乐。潮州地区的音乐，还有很大一部分来自另一源头，有另一个种类的弦诗乐，有潮阳的硬、软线，这部分音乐无论如何也归不进锣鼓乐之中，这种情况与西安鼓乐不同。所以，不得不将音乐这部分单独进行比较。

1、乐谱。西安鼓乐的乐谱是属于隋唐燕乐半字谱的谱式体系，从乐谱的形态和曲目都完整地保留了原先的特点。潮州音乐既使用本地方言的二四谱，又使用全国通用的工尺谱，尽管潮州本地的这两种乐谱谱系不同，但和西安鼓乐一样都保留了隋唐燕乐的固定调记谱的特征。而且，无论敦煌的曲谱，或是白石道人歌曲旁字谱，张炎词源管色应指谱，陈元靓事林广记乐星图谱或者是西安鼓乐谱以及潮州音乐的乐谱，都保留了燕乐体系的以合字为调首的音阶特点。从这点上，我们对两地音乐的源似乎已经可以见到一些蛛丝马迹。

2、从内容上看。西安鼓乐不但比较完整地保留了隋唐燕乐的一些谱式、谱字，而且从板眼符号、一些乐谱中的用语，也是袭用，同时，还有如《曲破》、《梁州》、《甘州》、《八拍》、《十拍》等与隋唐燕乐同名的曲牌。鼓乐中还有如《柳摇金》、《浪淘沙》、