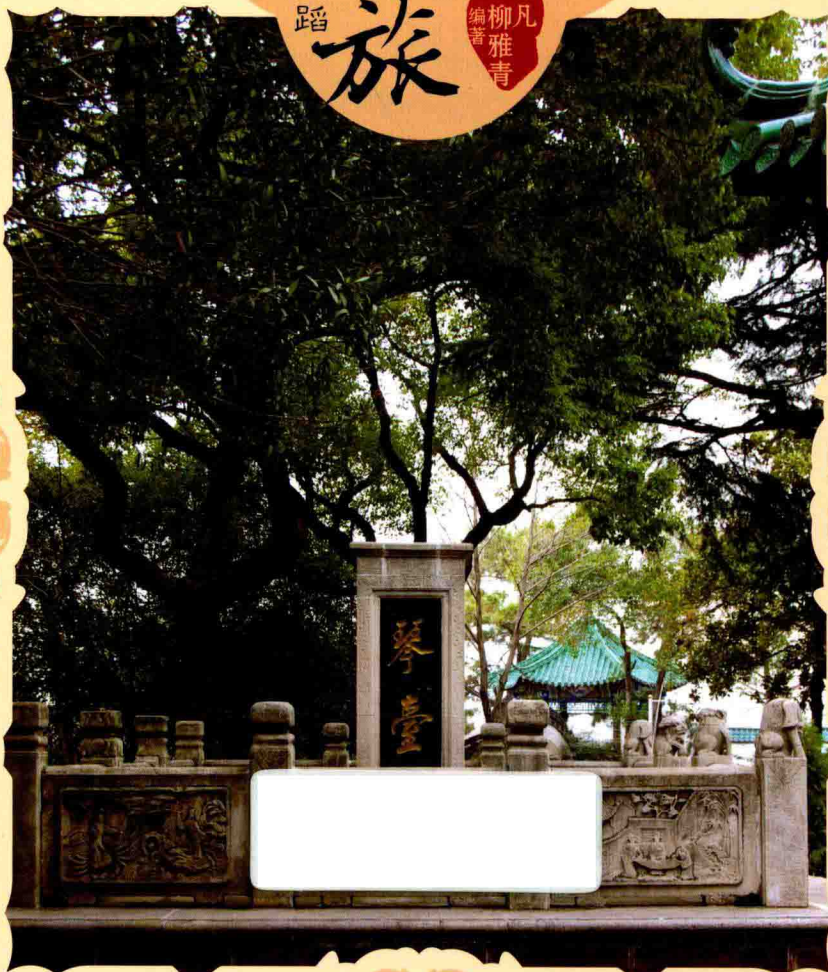


长江流域的音乐舞蹈

长江文明之旅

孙凡
柳雅青
编著



长江
文明之旅

总顾问 冯天瑜 钮新强
总主编 刘玉堂 王玉德

长江流域的音乐舞蹈

孙 凡 柳雅青 编著



长江出版社

图书在版编目(CIP)数据

长江流域的音乐舞蹈/孙凡,柳雅青编著.—武汉:长江出版社,
2015.9

(长江文明之旅丛书)

ISBN 978-7-5492-3676-3

I.①长… II.①孙…②柳… III.①长江流域—地方音乐—介绍
②长江流域—舞蹈艺术—介绍 IV.①J607.2②J722.21

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 211072 号

长江流域的音乐舞蹈

孙凡 柳雅青 编著

责任编辑:李海振

装帧设计:刘斯佳

出版发行:长江出版社

地 址:武汉市解放大道 1863 号

邮 编:430010

E-mail:cjpub@vip.sina.com

电 话:(027)82927763(总编室)

(027)82926806(市场营销部)

经 销:各地新华书店

印 刷:武汉市科利德印务有限公司

规 格:787mm×1092mm 1/16

10.5 印张 143 千字

版 次:2015 年 9 月第 1 版

2015 年 9 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5492-3676-3

定 价:29.80 元

(版权所有 翻版必究 印装有误 负责调换)

序 言

《长江流域的音乐舞蹈》一书是“长江文明之旅”系列丛书的重要组成部分。全书包括音乐、舞蹈两部分，由两位作者分别执笔，整体构思都是沿着长江主干流域分区而作。关于写作的具体思路、范围、对象、内容、方法、特点等分别说明如下。

一、关于“长江流域音乐”的写作说明

“长江流域音乐”以长江干流上的音乐为写作对象，分上游、中游、下游三个部分，以及九个音乐文化区：青藏音乐、滇云音乐、巴蜀音乐、荆楚音乐、湖湘音乐、江西音乐、安徽音乐、吴越音乐、海派音乐。长江流域的音乐浩如烟海，丰富多彩。因篇幅所限，笔者只能以“点”带“面”，从每个文化区域中选择最具地域性、民族性和典型性的乐种或乐曲，其类别涉及传统音乐中的民间音乐、文人音乐、宗教音乐和宫廷音乐，以及现代声乐和器乐，希望能借此展现出长江流域音乐的整体概貌。

由于区域音乐是“音地不分家”，即音乐是地理环境的产物，因而，笔者写作立足音乐本体，旁及文化区域的自然、经济、历史、社会、民俗，揭示地域文化中的音乐与音乐中的地域文化之间的内在联系，呈现出长江流域不同文化地理滋养出的音乐风貌。

由于区域音乐文化现象是动态的，处在变化发展以及不断继承和创新过程中，因而，笔者在选择音乐对象时，既重视民间又不忘专业，在回眸传统的同时亦关注当代。书中既有产生于洪荒年代的鼓乐，也有谭盾创作的现代作品《地图》。在写作方法上，追根溯源，深究现代创新作品与区域音乐发展的轨迹。如在曾侯乙编钟与《编钟乐舞》、瑶歌与《盘王之女》的写作中，既介绍了“曾侯乙编钟”“瑶歌”这些古老乐器及民歌，同时也阐释了现代作品《编钟乐舞》《盘王之女》对古乐的继承与创新，以呈现中国音乐历史长期的连续性和时代性。

近代以来，处在长江与大洋潮汐相接处的上海，繁荣的商业文化孕育出了新型、独特的中国现代音乐，流行音乐与电影音乐是其中的代表。为了清晰勾勒出长江流域的音乐发展史，具有开创意义的中国第一所现代专业音乐教育机构——上海国立音专，也被笔者纳入其中。这些内容充分反映出长江文化所具有的吸纳性、兼容性和开放性的特征。

二、关于“长江流域舞蹈”的写作说明

关于本书长江流域舞蹈部分的写作定位，是在文字篇幅有限的基础上，浓缩宏阔丰厚的舞蹈种类，力求以短小精悍、重点突出、雅俗共赏的写作样式，体现长江流域舞蹈大致的轮廓和风貌。因此，从空间上讲，本书只涉及长江流域干流的省、市。从时间上横贯古今，从舞蹈的形式内容上，舍弃当代以艺术创作为主的舞台艺术作品，仅摘取历史上曾经发生拥有的、民间传统习俗仍然流传的舞蹈，以期通过一个个具体舞蹈的熟悉了解后，进而透视长江流域舞蹈风格迥异、“丽靡烂漫”总的形态景观。

写作思路，第一是对长江流域舞蹈宏观格局把握，依据流域划分方式，分为长江源头、上游、中游、下游四个篇章；第二是在宏观把控下推出各个篇章具有地域性、代表性、风格性的舞目；第三是从舞蹈本体出发，对一个个舞蹈作具体的介绍、剖析，以尽可能呈现舞蹈表演的内容、风格、形式；第四是对各民族或不同地域具有共性特点的舞蹈作综合把握。最后，笔者坚持既易读易懂，又兼顾其学术性的写作原则，以流畅的语言尽可能使舞蹈充溢着鲜活的动态形象。

长江流域的音乐与舞蹈如此丰厚、气象万千，笔者仅摘取些许“古曲”“新韵”“轶态”“瑰姿”奉献给读者，以便带着浪漫、欣喜、愉悦步入长江文明之旅。

目 录

序言 / 1

净土天音——长江上游的音乐 / 1

青藏音乐 / 2

滇云音乐 / 11

巴蜀音乐 / 18

览古聆风——长江中游的音乐 / 25

荆楚音乐 / 26

湖湘音乐 / 40

江西音乐 / 46

纳川汇流——长江下游的音乐 / 49

安徽音乐 / 50

吴越音乐 / 52

海派音乐 / 60

雪域率舞——长江流域源头的舞蹈 / 75

长江源头历史上的舞蹈 / 76

长江源头民族民间舞蹈 / 81

轶态横出——长江上游的舞蹈 / 86

长江上游历史上的舞蹈 / 87

长江上游民族民间舞蹈 / 94

瑰姿谲起——长江中游的舞蹈 / 110

长江中游历史上的舞蹈 / 111

长江中游民族民间舞蹈 / 123

绰约闲靡——长江下游的舞蹈 / 141

长江下游历史上的舞蹈 / 142

长江下游民族民间舞蹈 / 143

主要参考文献 / 154

后记 / 156

净土天音——长江上游的音乐 I



从江源到湖北宜昌段的长江上游,居住着大量的少数民族,其音乐艺术色彩斑斓,个性鲜明;尤其是面积辽阔、海拔高峻、雄姿巍峨屹立于地球之巅,享有“世界屋脊”之称的青藏高原音乐文化区,朴实、纯净、自由、圣洁的雪域音乐如天籁之音,沁人心脾。

青藏音乐

(一)青海花儿

位于青藏高原东北部的青海省，因其有国内最大的内陆咸水湖——青海湖而得名。青海周边毗连四省，东北为甘肃，东南是四川，西南有西藏，西北临新疆。在漫长的岁月中，各少数民族和汉族一同在青海高原繁衍生息、迁徙演变，并在一次又一次的分化与融合中形成了他们各异的信仰与习俗。

青海历史文化的发展所形成的地区文化差异与其独特的地理环境，都明显地体现在青海民歌的特征上，尤其是流行于青海东部地区汉、回、藏、土、撒拉等民族的“花儿”。

青海花儿的名称出现在 20 世纪 20 年代甘、青分省之际，随后才有了青海花儿、宁夏花儿、甘肃花儿的称呼。当地人常将“花儿”称作“漫花儿”。一个“漫”字展现了“花儿”流行地区满山遍野的盛况，还道出了花儿独特的唱法。正因为花儿产生于高山旷野、生长在普通百姓的日常生活中，它才形成即兴成歌、缘情而来的特色，故而是一个“漫”字蕴含着别样的韵味。

由于“花儿”所唱内容多为情歌，因此古时的文人将花儿视为“淫词俚语”。明万历年间诗人高洪在其《古鄯行吟》诗文中首次提出“花儿”一词：“青柳垂丝夹野塘，农夫村女锄田忙，轻鞭一挥芳径去，漫闻花儿断续长。”清代初年诗人吴镇也有“花儿饶比兴，番女亦风流”的佳句。从以上诗句足以看出，“花儿”最迟已在明代形成，并在清代广为流传。

1925 年 3 月 15 日，我国第一个专门搜集、研究民歌、民俗的《歌谣》周刊第 82 期上，发表了袁复礼写的一篇介绍花儿的文章，并附有他搜集的 30 首花儿的歌词。这是解放前最早专门介绍花儿的文章；1929 年我国现代著名学者朱自清先生则第一次把花儿搬上大学讲坛，写入专著《中国歌谣》

为学生讲授；1931年，当时还在北平平民大学就读的青年学生张亚雄写了篇《花儿序》，文中第一次为“花儿”命名。

张亚雄在《花儿序》中写道：“花儿是流行于三陇——甘、青、宁——的一种山歌，亦多有称之为‘少年’者。‘花儿’指所钟爱的女人，‘少年’则是男人们自觉的一种口号。”除了“少年”这一称呼，亦有当地人称“花儿”为“野曲”。“野曲”与常作为宴席曲、酒曲等的“家歌”是相对的，因为它以唱情歌为主，而这是不被允许在长辈面前或家庭、村落中演唱的。例如有一首花儿中唱道：“花椒树儿你耍上，你上是刺桠儿挂哩；庄子里头你耍唱，你唱是老汉们骂哩。”这表现出了“野曲”与“家歌”的差异所在。除了男女情爱之外，花儿的歌唱内容还广泛涉及生产劳动、衣食住行、婚丧嫁娶、喜庆聚会、天文地理等与人们生活相关的方方面面，极其丰富。

青海花儿用汉语演唱，并用青海方言押韵。它的演唱形式有两种，其一，是由单人或多人在山间、田野劳作、出行或放牧时自由演唱；其二，是在“花儿会”这样一对一打擂台的对歌比赛中以同性双人或一领众合的方式歌唱。当然，花儿还是以前者的自娱歌唱形式为主。

花儿属于山歌体，但它的曲调却一律使用以“令”为系统的各种标题。青海花儿的曲令多达两百个以上，且来源五花八门。它们可以根据流传及产生的地方来取名，比如“湟源令”和“河州令”；或是根据民族名称定名，如“东乡令”和“撒拉令”；还有用人物形象特征命名的“乖嘴儿令”和“大眼睛令”，以及以花木为名的“水红花令”和“白牡丹令”等。正是由于长期按照这些特定令名称呼，各个花儿曲令的基本结构、衬词衬句的位置、嵌入方法，以至旋律面貌都相对稳定下来，表现出一定的规范性特征。这就为各地各族歌手学唱并进一步创造提供了一个基础，使最初的那种自发性有了一定的制约。同是一个令调，歌手既可以把局部歌腔提高或降低、拖长或缩短，也可以临时加进铺垫性的衬字以及某些装饰性的滑音。

青海的“河湟花儿”在西北地区众“花儿”中，传播最广，影响最大，其中最为人熟知的一首便是《上去高山望平川》。其歌词共有两段，即由

“上去高山望平川，平川里有一朵牡丹。上去容易捅去难，摘不到手里是枉然”这样上句七字、下句八字的模式构成。且上下句的节奏缓急相间，统一中存有变化，使其错落有致、悦耳动听。

青海花儿依据音乐风格和声区特点分为高腔、平腔、矮腔三种类型。像《上去高山望平川》这般音域广、起伏大、节奏自由、具有典型的高腔山歌特点的花儿，就属于“高腔花儿”。如果能够聆听到“花儿王”朱仲禄演唱这支歌，那真是美的享受。他以真假声交替的方法演唱此曲，音色暗中透亮，让人能够听到西北高原的宽广雄伟。曲调由高到低，由低到高，循环往复，让人有荡气回肠之感。

综上所述，“花儿”是在古丝绸之路以河湟地区为核心的生态环境下，由多个民族形成共有的文化植被，并且在各族同胞相互交往时，无拘无束地以浓烈而炙热的情感淋漓尽致地表情达意的“族际性”生活仪式。它作为一种民间活动，以河湟地区这一大西北的地缘关系为坐标，以“花儿”会场为活动轴心，在每年相对固定的农历时间，以其多民族群众的集体互动方式，构成一个超越族界的沟通、交往的文化活动——“花儿会”。



「花儿会一角」

“花儿会”是青海各地的群众对歌集会，一般发生在农历四、五、六月间，群众云集、对歌声此起彼伏。在“花儿会”期间，由于生存环境和历史社会制度带给人们的婚姻、家庭、精神的缺陷、空白、限制和悲剧，都变得无影无踪了。它是令各族群人民身心愉悦的一种游艺形式，对不合理、非人性、不公正生活的一种心灵补偿，或忘我的“合法”纵情。

我们看到，今天的花儿已并非固守于乡村，它大方潇洒地来到了市区的马路、广场、茶社、公园，以及省会的舞台、北京的媒体上。有不少花儿专业歌手以“花儿王”“花儿皇后”“花儿歌魁”的身份粉墨登台。然而，继朱仲禄、苏平等花儿宿将之后，一大批脱颖而出的后起之秀的花儿伴随着电子乐器、流行节奏响彻在各个角落——这是花儿的当代情景之一，花儿走入商品化，从原本民间音乐的一

部分变为直接经营的“文化产品”。于是，我们不得不无奈地承认，花儿已不如以往那般单纯，它的传统的社会功能在不觉中已发生异化。

(二)西藏堆谐

“堆谐”这个名称对多数人而言可能略显生僻，“堆”的汉文译意是“上方”“上部”，“谐”的译意是“歌舞”或“歌曲”，它是歌、舞、器乐综合一体的，具有西藏“堆”地区风格特点的一种民间歌舞乐艺术形式。之所以将西藏西部地区称为“堆”，是由于“堆”是从吐蕃王国时期相沿下来的地理区划的名称，它指雅鲁藏布江两岸由日喀则以西至阿里的广大地区。堆谐在西藏不同时期的各地区有不同称呼，如“果谐”“霞布卓谐”“堆巴谐”等等，



「扎念琴」

1951年西藏解放以后，由于堆谐舞蹈中有节奏多样的踏地动作，节奏清脆、活泼，因而又被专业艺术工作者称之为“踢踏舞”“拉萨踢踏舞”“堆乐”“扎念琴歌舞”等。

关于堆谐的形成时期，目前还没有发现相关的史书记载，现有的观点是，堆谐可能起源于13世纪萨迦王朝时期。彼时，堆地区出现了扎念琴，因此果谐歌曲中逐渐出现了由扎念琴弹奏的前奏、间奏、尾声部分。

至于堆谐的起源地，迄今为止有两个不同的观点：其一，堆谐发源于阿里地区；其二，堆谐发源于日喀则地区的定日、拉孜一带。

堆谐表演的时间、场合、人员等不受任何限制，它既可以在节日、婚礼、乔迁等大型喜庆活动中演出，又可以在平时亲朋好友聚会之时、劳动之余休息助兴时演唱，因此，它的演出场所也不设限，可以是大户人家的庄园楼房、贫苦家庭的平屋帐篷，也可以是牧区的草场牧场或城镇的街头小巷。

堆谐的表演形式丰富多彩，男女老幼都能参加演出，来去自由。人多

时，围成一圈表演尤其方便，弹奏扎念琴的人在最前方引导众人唱跳；而人少时，可以站成横排一齐歌舞。

当代著名音乐学家毛继曾先生在调查中发现，不论街头巷尾、门前屋后，随时随地都可以听到悦耳的堆谐歌声。直至今日，我们仍然可以在西藏各个城镇中发现许多以演唱堆谐为生的民间艺人。他们弹着扎念琴，自唱自跳地愉快表演着，有的会带上一家老小一同欢唱，让人看着就好生愉快。与西藏其他民间歌舞乐不同，堆谐不仅是自娱性的艺术，更是娱人的表演性艺术，这独树一帜的特色促长了堆谐长期不断发展与传播的可能。



「堆谐表演」

根据堆谐大致的风格特点，“堆”地区的人们将堆谐分为南北两派，南派叫做“定日堆谐”，北派则称作“拉孜堆谐”。堆谐的南北派之分是民间在长期的艺术实践中，对流传于“堆”地雅鲁藏布江两岸地区的两种风格、特点堆谐的一种基本认识。两派不仅有独具特色的曲目群体，还有各自的标志性专用前奏、间奏、尾声以及不同的扎念琴定弦及弹奏方法等等。

虽然堆谐音乐分为南北不同的两个派别，但整体而言，它们的特点基本一致，都是歌、舞、乐的综合艺术，殊不知，流传在农牧区的堆谐与流传于城市的堆谐在表演方面还是有所区别的。农牧区的堆谐处在一种较为自然的形态，人们闲暇时聚在一起唱、弹、舞蹈，以天为被以地为席，因此是自娱性较强的形式；而南派堆谐则普遍用于娱人，歌、舞、乐三者各司其职，有明显的表演性质。然而，城市堆谐则与上述两者大不相同。

城市堆谐以拉萨为典型，故普遍称之为“拉萨堆谐”。那些沿门卖艺的民间艺人将堆谐带入拉萨等城市中表演，使城市里的人民对堆谐产生了浓厚的兴趣，因此堆谐就在拉萨、日喀则和江孜等城市里生了根，风行开来了。进入城市的堆谐音乐从朴素的乡土气息转为优美细雅的精致风格。其间，拉萨堆谐的伴奏乐器由最初的“堆”地扎念琴发展到了横笛、扬琴、胡琴（近似京胡）、贴胡（或记为“铁胡”等的小型乐队）、特琴、串铃等

五六件乐器组合的小乐队，它们亦可以作为器乐曲进行单独演奏。另外，由于拉萨堆谐中有一部分汉族和回族人，受他们的影响，拉萨艺人在学习演奏堆谐时使用的是工尺谱。这些无不反映着堆谐在拉萨等城市中的飞速发展与进步。

拉萨等地的城市堆谐由于经过众多职业和半职业化民间艺术家的长期传承和创造，经过城市中汉、回民族和各阶层喜爱堆谐艺术的著名艺人与爱好者的加工、发展，同时受城市音乐风格和审美情趣的影响，变得更加完美和成熟。

堆谐轻松愉快的格调、丰富多样的形式、毫无限制的表演时间与场地、适应各阶层需要的音乐风格、较完美的程式与高超的技艺性、强烈的观赏性和趣味性，等等，这些易于为群众所接受喜爱的特点，让堆谐在“堆”地以外的卫藏广大地区和藏北草原的个别地方得以广泛流传。近年来的堆谐作为藏民族代表性歌舞乐艺术在国内外享有盛誉，只愿这片“歌舞的海洋”能够如此这般不断地丰富和延续着。

（三）西藏佛教音乐

藏传佛教，俗称喇嘛教，是指传入西藏的佛教分支，属北传佛教，与汉传佛教、南传佛教并称为佛教三大地理体系，以密宗传承为主要特色。众多佛学家和史学家都认为，佛教传入西藏是在公元7世纪吐蕃藏王松赞干布时期，而密宗正式传入则在公元8世纪，以当时印度高僧莲花生应吐蕃藏王赤松德赞之邀入藏传法为标志。

西藏佛教音乐经过1300多年的发展，逐渐形成了一个适应各种寺院仪轨、佛事活动需要的、具有藏民族和藏传佛教特点的较完整的含有器乐、诵经调、藏戏、说唱、乐舞等艺术形式的寺院音乐体系。元代萨迦派宗师萨迦班智达曾在他的音乐理论著述《乐论》中指出，藏族音乐包含两类，即“俱生乐”与“缘起乐”。俱生乐是指诵经音乐中的声乐部分，即诵经调；缘起乐则指宗教仪式活动中所有的器乐部分，故而器乐和诵经音乐成为了与佛教寺院仪轨、活动关系最密切的音乐形式。虽然不同教派与寺院间略有差异，但总体而言，各地佛教寺院的音乐形态特征具有相当高的统一性和规范性。

诵经,指僧人诵念或吟唱宗教经典或经文,是宗教生活中重要的仪式活动内容之一,常见形式有集体诵经和个人(或两三人)诵经两种。对于藏传佛教来说,佛教经文是对佛教教义、讲经的记录,是用于佛法崇拜、颂赞的文本,因此诵经成为寺院的重要活动,是僧侣修行、布道的重要手段,在为信众禳灾驱魔的仪式中也常常用到。

藏传佛教在仪式活动中使用的经文内容,可分为祈祷类经文、忏悔类经文、请神类经文、发心类经文、发愿类经文等多种;其诵经的目的大致可以归纳为四点:一是表达对神佛、宗师、教义的崇敬与信仰;二是理解经文的含义、了解神佛的智慧;三是收敛心神、自我修持;四是祈求功德、积淀福祉。

诵经音乐分为念诵、吟诵、吟唱三种形式。那些有节奏感、接近于语言朗诵的诵经调,被称为念诵;有些音调起伏较多、旋律性强的可称为吟诵;而旋律性强且具有较明显的歌唱性的,则称为吟唱。诵经音乐以念诵为主。

诵经不是唱歌,不以优美的歌声和起伏的旋律打动人心;经文也不是诗歌,并不追求文字形式与内容的美感。在朗诵诗歌时,人们常按诗文的内容和情感抑扬顿挫地诵念,常有不同的节奏和变化的速度,以及多样的外露的感情表达;而诵念宗教经文时,则应是平稳、深沉而内敛的,不意在表现世俗的、外露的感情。通过表现形式的不同可以看出,诵经的核心意义是理解和记忆宗教的义理、表达对佛祖虔诚的崇拜、体现人间与神界的沟通、进行个人的修行,并不着意于强调艺术的美感。

藏传佛教各个教派的僧人在诵经时普遍采用低音区及下压喉头、胸腔共鸣的唱法诵唱。在发声方法方面,藏传佛教音乐、汉传佛教音乐和藏族的民间音乐之间存在很大区别。在西藏拉萨藏传佛教格鲁派的甘丹寺、哲蚌寺、色拉寺三大寺,由于寺院的主经堂规模极其恢弘、参加诵经的僧众人数甚多,领经师诵念经文时需要将声音传送远处。因此,藏传佛教除了特别强调诵经时发音的低沉、浓厚之外,为了适应这种领诵经文的需要,僧人们在诵唱的方法方面有了新的创造,产生了一种特殊的超低音唱法

“左盖”。

“左盖”中的“左”，意为“绝顶、圆满”，“盖”意为“声音”。左盖声洪亮、低沉、穿透力强，是西藏佛教寺院音乐的一大创造，它把人声低音、音量等发挥到了极限，是超低音、巨声的筒钦在人声中的体现。据藏族音乐学家格桑曲杰调查，左盖唱法主要在拉萨三大寺院和上下密院的全寺性集会、经院集会，以及拉萨祈愿大法会集会上，由领经师领诵经文时诵唱，其他寺院的领经师采用的低音唱法则称为“嚷盖”，与左盖有所区别。

作为整个仪轨活动的重要组成部分的器乐演奏，与念诵经文是交叉进行、贯穿始终的。器乐部分包括诵经起始前、结束后与在经文段落之间停止诵念时，由器乐演奏的前奏、间奏、尾声的器乐部分，以及与诵念经文的声乐部分同步进行的节奏性、伴奏性的器乐部分。

佛教寺院器乐演奏形式分为合奏、独奏和重奏三种。独奏曲和重奏曲是西藏佛教器乐曲的重要组成部分，独奏分别有甲铃曲和筒钦曲，重奏则主要指由甲铃和筒钦两件乐器演奏的乐曲。象征佛的平和之象的吉祥妙音“甲铃”和象征佛的愤怒之象的巨声“筒钦”，把佛教拯救生灵、普度众生的

慈悲之怀和消除恶源、降魔伏妖的威严之法用佛教音乐的声像加以生动反映。因而，筒钦和甲铃不仅成为了藏传佛教寺院乐队的重要乐器，也成为寺院的独奏和重奏乐器。流传在各教派寺院中的筒钦、甲铃乐曲十分丰富，使用范围几乎包括了佛教寺院所有大的仪式、仪轨和佛事活动。

此外，在器乐合奏中，以铜号鼓钹乐最具代表性。铜号鼓钹乐主要在寺院的赞颂、祈祷、修供、烟祭、皈依、请神降福、驱除邪魔、神舞羌姆等集体性



「甲铃」



「筒钦」



「铜号鼓钹乐队演奏壁画」

的诵经、仪轨、迎请等佛事活动场合演奏。它在佛教寺院中虽然没有一个严格的统一编制，但有比较合理、音响平衡且约定俗成的配置形式，即：一对钹、六面柄鼓、两支甲铃、两支筒钦。这种配置无论在现在还是几百年前的留下的寺院壁画中都清晰可见。各教派寺院铜号鼓钹乐的曲目比较多，但在仪式、仪轨活动中基本的

组合方式是相同的，即都由固定的基本乐曲和非固定的乐曲两部分构成。

鼓钹乐乐曲有自己的乐谱，藏语叫“瑞次”。瑞次谱的形成、发展，与藏传佛教仪式活动的丰富、完备有着直接关系。瑞次谱用藏文数字和文字图形记录乐曲的节奏、节拍和演奏要求，其中藏文数字是主要表现形式，而文字、图形则记录和说明乐曲的某个音、某个节奏音型或某一段落的演奏次数、强弱，及柄鼓、钹、筒钦等乐器的各种奏法、乐曲名称等，因此，瑞次谱也可以称为“数文谱”。乐僧学习瑞次谱采用读谱和唱谱的方法，由领经师和老乐师口传心授，这一传承方式是解读和演奏瑞次谱的关键。

综上可知，诵经与器乐演奏是整个仪轨活动中两个重要组成部分，因此，念诵经文与器乐演奏交叉进行，贯穿于整个仪式活动的始终。用鼓吹乐队演奏的前奏、间奏、尾声音乐，与诵经的人声部分形成十分鲜明的对比。诵念的人声体现出信众对宗教虔诚的信仰，音乐深沉、肃穆、单纯、内在；而鼓吹乐合奏则音响宏大，体现了宗教宏伟、森严的气势，富有震慑力。

器乐与诵经调各司其职，却又完美结合，形成了总体风格神奇、雄浑、飘逸的西藏佛教音乐，与民间音乐的淳朴、欢快、优美形成对照。它仿佛一朵“雪域之花”，以其独特的历史、文化传统、区域环境为背景，以苯教音乐、西藏民间音乐为根基，以西藏佛教巨大的融合、创造力，在雪域高原创造出了令世人为之惊叹、独具魅力的佛教音乐文化。