

## 从威风锣鼓解读中国锣鼓乐的节奏属性

张建强

我国的锣鼓乐种类繁多,在民间音乐中占有重要位置,其演奏形式、曲牌节奏、乐器使用等方面都展现出各自的艺术特色。在诸多构成要素之中,节奏无疑是锣鼓乐生命力的源泉,从乐的角度分析,锣鼓乐还有舞蹈性的肢体语言的表达方式及表演方式等层面;从文化的角度讲,还会有仪式性特点和其他功能。但从音响的层面来讲,节奏是其表现的主要手段。

杨荫浏在《十番锣鼓》一书中提出一、三、五、七这四个节奏的基本构成单位;袁静芳在四种基本节奏单位的基础上指出五种节奏单位的变体形式,并提出了并列句、顺列句、逆列句、跳列句、倒列句、复列句、亏列句、游列句八种句式<sup>①</sup>;张伯瑜提出了等差、逻辑、鱼合八三种数列的句式结构类型<sup>②</sup>。这些研究从音乐的本体出发对锣鼓乐的节奏作了深入的分析,多集中在节奏的结构和句式上。也有从格律和语言学的角度对其进行研究的,如张伯瑜借用美国节奏学家梅耶尔和库伯提出的“节奏抑扬格律”理论,对中国锣鼓乐节奏的强弱和律动进行了分析;袁静芳曾对十番锣鼓中锣鼓乐与我国古代诗词关系做出过详尽的论述<sup>③</sup>,该研究是从二者共同的结构及发展手法入手。也有从其他方面进行探讨的,如张伯瑜还提出中国节奏的二维性特点,即“锣鼓乐的节奏形态主要包含两个重要的元素即时值和力度。我们称其为二维性”<sup>④</sup>。褚历在《西安鼓乐中锣鼓乐的曲式结构》一文中,对锣鼓乐及相关概念进行了辨析,又从锣鼓乐的结构形式、与曲调的结合方式、锣鼓乐的结构类型及乐器系属四个方面,对西安鼓乐中锣鼓乐的曲式结构形态及其形成背景进行了总体性的概括与分析。前人已在锣鼓乐及其节奏方面从节奏特征、语言格律、句式结构、发展手法、乐器类别、曲调配合等方面做出了深入的研究,从音乐学的角度、民族音乐学的角度进行审视。在关注以上研究的同时,笔者感到,中国锣鼓乐节奏还有着其他的属性特征。

我国民间锣鼓乐的节奏多数不复杂,一般为四分音符、双八分音符、前十六、后十六等,偶尔出现切分和附点,三连音、五连音、六连音等就更为少见。而

西方的打击乐则不同,以小鼓为例,其节奏复杂、技巧繁多,装饰音可以任意添加到基本节奏中。其实,这是我国传统音乐与西方音乐在审美上的区别,我们无须判断优劣。中国艺术更加注重神韵和意境,这一点在打击乐上也表现得淋漓尽致,西方音乐的表达是听声音,中国音乐的表达要看整体,节奏的复杂或许会局限整体情感的表达。我国古代的“乐”是一个综合艺术的概念,例如六大乐舞的出现,就既有音和声的音乐艺术,又有肢体表达的舞蹈表演艺术,所以我们的音乐至今仍离不开表演,器乐的演奏总要讲究“范”,声乐的演唱总要讲究“味”。在打击乐的演奏中也是如此,一招一式均是情感表达的需要。

在当代,一些民间的打击乐品种在演奏技术上也得到了相当的发展,例如绛州鼓乐,其演奏技法已在民间一些技巧的基础上作了专业性的突破,其技巧有:击鼓心、敲鼓边、磨鼓钉、蹭鼓面、打鼓帮、抽鼓皮、磕鼓环、碰鼓架、单槌滚、双槌擂、槌相搓、槌相击、槌相挑等,多达十余种。但其演奏的音乐的节奏并没有更加复杂化,这些技巧的发展仅在表演层面上进行了拓展,许多技法是在音色及敲击位置上发生了改变,或者是在敲击动作上增加了表演性和难度。

这样的情况,不能随使用“节奏简单”来概括,笔者认为应该从更深的角度来看待这种“简单”,或者称之为“简约”更为贴切。因为我国民间的锣鼓乐在简单的基本节奏之上产生了丰富的锣鼓经和曲牌,各种锣鼓乐的曲牌少则几十个,多则上百个,内容并不重复,而且部分曲牌还有确定的指代性和特定的适用性。例如山西省临汾市洪洞县羊獬村的威风锣鼓曲牌中,《吃凉粉》讲述了农历三月在“接姑姑”途中沿村休息吃凉粉的情景,多在路上行走或中途吃饭时表演;《西河滩》、《东河沙》是讲述农历四月二十八在接送“娘娘”途中两支队伍隔河相迎,敲锣鼓以示问候,羊獬村在河东岸演奏《西河滩》以示欢迎,历山村在河西岸演奏《东河沙》热情呼应。

简单的节奏与丰富的曲牌应被视为深邃的简约,老子在《道德经》第一章讲:“道生一,一生二,二

生三,三生万物”道出了宇宙从无到有、由简入繁的朴素宇宙观。袁静芳在归结十番锣鼓清锣鼓的艺术特点时提出“十番锣鼓中锣鼓乐的数列节奏特点”<sup>⑤</sup>,并进行了一、三、五、七字节的字拍结构的阐述。按照数列节奏这一理论框架,单红龙对威风锣鼓曲谱节奏进行了分析,将威风锣鼓的节奏分为一、三、五、七、九、十一字节;根据记谱将节奏形态分为四分音节拍和八分音节拍,称之为“基本节拍”和“混合节拍”;并在一、三、五、七、九、十一字节的基础上提出了“填充式变体”、即二、四、六、八字节和“加花式变体”、即加入十六分音符的三、五、七字节。上述规律从一字节到二字节再到三字节等等是一个由简到繁的分裂变化过程。“一生二,二生三”也非简单机械的数字游戏,而是事物发展过程中产生的矛盾,矛盾的统一又产生了新的事物,如此往复便有了大千世界的万物。中国锣鼓乐的节奏也是如此,以简单的一字节为基础,产生二字节,有了二字节的产生,才会有以后的三字节及其他,也正如有了矛盾的对立,才有了产生新事物的基础,才会有三的出现。“道生一,一生二,二生三,三生万物”道出了万事万物发展的基本规律,一字节、二字节、三字节也是构成无数曲牌的基础因素。老子的宇宙论道出了万物从无到有、从简到繁的产生发展规律,中国锣鼓乐的节奏也是在简约的节奏型之上产生了丰富的曲牌和乐曲。

中国锣鼓乐从音乐本体来讲,在其简单的节奏背后还蕴藏有更加丰富的内涵,这便是音色,而且是节奏与音色的统一。研究中国锣鼓乐,如果仅关注节奏因素,将是一叶障目的做法。“节奏性音乐中的节奏因素是不可能单独存在的,它实际上从来都是和音高及音色结合在一起出现并发挥表现作用的。音色是节奏性音乐中必然具备的,而且是其中的一种重要的表现手段。”<sup>⑥</sup>从这个意义上讲,中国锣鼓乐中音色的精确性并不比节奏复杂性逊色。虽然张伯瑜认为锣鼓乐的节奏形态为二维性,但音色特点在中国锣鼓乐中的重要性是不可否认的,如果中国锣鼓经中的文字谱全部换成八叉节奏,其魅力将大打折扣。这也正是中国锣鼓经文字谱的意义所在。各地有差异,在威风锣鼓中用“平、叉、匡”,在绛州鼓乐中用“庆、呛”,在潮州十番锣鼓中用“文、王、同、内、净”,在西安鼓乐中用“扎、屯、灯、冷”,还有在一些地方有符号性的锣鼓谱,如威风锣鼓中民间艺人用“×○”。但是,无论以何种形式表现,在其传承的过程中,总是表现为文字谱的实质,而文字谱关注的焦点正是音色问题。笔者在对山西洪洞羊獬村的老艺人王满

斗采访时,他手写的是符号,唱的则是文字谱。实际上这是对局外人的一种迷惑,这样的符号谱实际上是文字谱的代码,并不是真正意义上的符号谱,其记录的仍然是音色及其乐器音色的组合,并没有直观地给出节奏的时值和其他信息。有学者说:“人们在用乐谱记录音乐时,不可能记下音乐中的一切,总是略去次要的东西,记下人们认为重要的东西。”<sup>⑦</sup>这就说明,在某些锣鼓乐的传承中,音色的因素大于节奏时值的因素。

中国锣鼓乐音色的重要性似乎也给西方打击乐带来了灵感,当然,20世纪后半叶的现代音乐作品也体现出对乐器音色进行拓展的喜好,从约翰·凯奇钢琴奏鸣曲中的预置钢琴到王建民的古筝《幻想曲》中手拍技巧等等都有这样的倾向。但同为打击乐的锣鼓和小鼓关系更密切,联系也更直接。一些小鼓的当代作品,如《砸核桃》等,在敲击手法、音色等方面进行了拓展,从谱面和演奏的视觉角度上讲很复杂,音色和敲击手法在不停地变化,但仔细研究后,我们会发现不变的是节奏。在音色上得到了极其丰富的发掘,在节奏方面却回归简约。这一特点正似中国锣鼓乐的属性,从《砸核桃》的曲名来看,极似绛州鼓乐的《滚核桃》,实际上,上述小鼓在这方面的发展也是受到中国锣鼓乐或中国传统思维的影响,或者说是向东方审美的移位。

笔者认为,音色是中国锣鼓乐的核心魅力所在,在音响上的区分是乐器,在传承中的意义便是状声字谱和锣鼓经,正是因为有了“平匡平,叉叉叉”的声响,有了用语言对器乐的直接表述,才使得锣鼓乐更加贴近当地人的生活。如果将所有的锣鼓经都以单一的“嗒嗒嗒”的声音来传承,那将是对中国锣鼓乐艺术的极大不敬。当前所有依靠乐谱来传承的音乐,其音色是无法在乐谱上得到体现的,所有的音位乐谱能够准确记录节奏、强弱、音高,即使是有明确的乐器种类也从来不能够像口头传承一样直观地反映出音色。

在当代的中国民族音乐作品中也反映出作曲家对音色的特殊关注,除郭文景的《戏》之外,“杨青在《咽》中,用不同符号表示箫虚吹、实吹、气呼音、花舌音,还设计了表示打击乐闷击、击边,用软槌、硬槌、刷子演奏的符号,用将锣置于大鼓上演奏、将锣提起敲击发音后迅速按下鼓面等符号”<sup>⑧</sup>。在国际上享有盛誉、在国内又颇受争议的中国当代作曲家谭盾也创作了用水作为乐器的《永恒的水》、用弓弦拉锣并通过水来改变音色的《鬼戏》等同性质的作品。使用

与锣鼓乐同宗的其他打击乐演奏的作品也不少,“林乐培在《秋诀》中用戏曲乐队中的武场,获得了特殊的音响效果,瞿小松在《Mong Dong》中用了风锣、深波、大小钹、大小锣、梆子、排鼓、小堂鼓、定音鼓、三角铁等乐器,表现一种古老的情调,郭文景在《愁空山》、《滇西土风》两首乐曲中用到了19种不同的打击乐器,唐建平在《天人》组曲中运用了30多件打击乐器”<sup>⑨</sup>。对音色的关注在中西方的当代音乐作曲界达成了共识,“西方现代主义音乐中的‘音色思维’与中国传统器乐重视音色,追求音色个性化、多样化的观念是如此的一致”<sup>⑩</sup>。

其实,中国锣鼓乐在音色的特点中还附加着音高的因素,当然作为噪音乐器的锣鼓不能像钢琴一样有精确频率的音高,但广义的音高概念还是存在的,而且对整个声响有着重要的影响。“现代乐理研究发现,纯粹的音乐或噪音实际上在音乐中用得很少,绝大多数音色中都包含有音乐和噪音两种成分,只是比例不同”,柴庆伟在《从音色的物理属性谈影响音色性质的内部要素》一文中提到:木鱼、锣、排鼓一类的乐器,在其频谱中,分音列呈开放排列,某一频段的分音强度较大,呈现出音高属性。真正的噪音在频谱中分音列呈密集排列。乐器也会产生噪音,由于“掩饰效应”和人识别音色的听觉习惯忽略了它的存在<sup>⑪</sup>。这也为锣鼓乐具有音高因素上的特点找到了实证性的论据。

在以往的研究中,关注锣鼓乐音高性质的学者并不多见,只有褚历在《西安鼓乐中锣鼓乐的曲式结构》一文中说,“音色是节奏性音乐中必然具备的,而且是其中的一种重要的表现手段,此外,节奏性音乐中的音高虽不明确,变化往往也不多,但音高因素毕竟存在”<sup>⑫</sup>。其实噪音乐器有固定音高已不是什么新鲜的事情,民族排鼓、戏曲中的锣都有固定的音高,此外,爵士鼓的通通鼓、印度的塔布拉、拉丁的邦戈等,演奏前都需要调音,并有特定的高度要求。笔者在听威风锣鼓的民间艺人读《西河滩》锣鼓经时,能

明显感受到带有音高的声腔,“叉”字发音最高,“平”字居中,“哐”字最低,各音大约相差五度,鼓的声音在该曲牌中没有体现。笔者在课堂上讲威风锣鼓时,发现多数同学并不能读出锣鼓经的味道来,其原因是忽略了音高上的差别,若告知其中缘由,学生再读时便与先前有了明显的区别,很容易让听者与实际的音效产生直接的联系,相比之下先前的读法就平淡乏味。也有学者表示“这种特性在其他的锣鼓乐中也有体现”<sup>⑬</sup>。

长期以来,受西方研究方法和分析方法的影响,有关中国锣鼓乐的研究多集中于曲体结构、句式句法等方面,而中国锣鼓乐的特性是节奏、音色、音高的统一,其中音色是核心因素,依附于音色的音高因素虽宽泛但终究存在。多数研究者并没有对中国锣鼓乐的音色问题足够关注,对于音高因素的研究就更为鲜见。从节奏、音色、音高等方面全面研究中国锣鼓乐势在必行,构建一种能够凸显中国锣鼓乐核心价值的研究方法也迫在眉睫。

①③⑤ 袁静芳:《民间锣鼓乐结构探微——对〈十番锣鼓〉中锣鼓乐的分析研究》,载《中央音乐学院学报》1983年第2期。

② 张伯瑜:《江苏十番锣鼓的节奏分析》,载《音乐研究》2001年第3期。

④ 张伯瑜:《中国锣鼓乐的节奏构成》,载《中央音乐学院学报》1991年第3期。

⑥⑫⑬ 褚历:《西安鼓乐中锣鼓乐的曲式结构》,载《中国音乐学》2000年第2期。

⑦ 转引自匡君、彭岁枫:《天人合一与传统契约中的音色观念》,载《中国音乐》2008年第2期。

⑧⑨ 匡君:《现代民族合奏乐中的音色意识》,载《人民音乐》2008年第1期。

⑩ 匡君:《二十世纪中国民族管弦乐配器中的音色观念研究》,首都师范大学博士论文,2008年。

⑪ 柴庆伟:《从音色的物理属性谈影响音色性质的内部要素》,载《科教文汇》2007年第1期。

(作者单位 山西师范大学音乐学院)