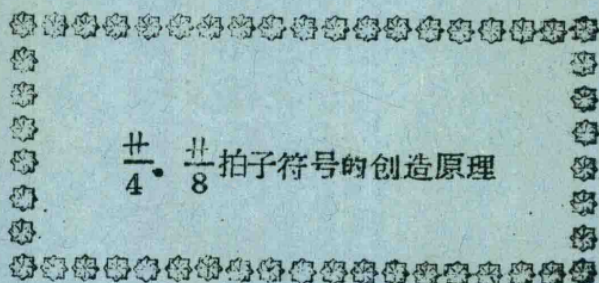


中国音乐学年会论文之一



孙 宪 德

中国戏曲音乐集成陕西卷编辑部印

1 9 8 8 年 7 月

$\frac{11}{4}$ 、 $\frac{11}{8}$ 拍子符号的创造

原 理

孙宪德

$\frac{11}{4}$ ，读作四散，是以四分音符为一拍的散唱或散奏拍子符号；

$\frac{11}{8}$ ，读作八散，是以八分音符为一拍的散唱或散奏拍子符号。

这两种拍子符号，于1983年春正式列入《中国戏曲音乐集成、陕西卷编辑提要 and 戏曲音乐记谱规范》之中，作为记写戏曲唱腔中〔紧打慢唱〕等板式的拍子符号。同年十月，在中国民族音乐集成总编辑部在郑州召开的全国第一次戏曲音乐集成编辑工作会议上印发，受到参加会议的七个省市的代表和专家的关注，有的专家说：解放三十几年来，我们一直在设法解决〔紧打慢唱〕等板式的拍子符号问题，都没解决了，陕西的同志把这个问题解决了。上海音乐学院连波同志在大会发言中说：“这两种拍子符号很好，我回去马上就用。”1987年5月，在山西太原召开的全国第一次集成记谱学研讨会上，我们又作为解决记谱中存在的二十二个问题之一，向到会的一百多名专家学者作了介绍，引起强烈反响。民族音乐专家毛继增同志在发言中说： $\frac{11}{4}$ 、 $\frac{11}{8}$ 拍子符号的发明，是对杨荫浏教授创造的 $\frac{11}{4}$ 拍子符号的完善和发展，是科学的，可行的。”

总编辑部王曾婉同志说：“这两种拍子符号，不仅为记写戏曲音乐中〔紧打慢唱〕等板式找到了正确的办法，也为记写新疆等少数民族音乐中存在的类似情况，找到了正确的办法，具有普遍的使用价值。”总编辑部主任冯光钰同志说：“你们的办法很好，回去就按你们的办。”但是，这两种符号并不是所有搞音乐的同志都能理解和接受的，当时会议上也有争议。因此，我将这两种拍子符号的创造原理，写成拙文，介绍给广大读者，以引起广泛讨论，为完善我们民族的记谱学共同努力。

在我国传统的民族音乐中，凡属有强弱规律的音乐都是用板眼来划分节拍的。一般用板（拍板）击强拍，所以强拍称为板；用鼓（单皮鼓）击弱拍或次强拍，所以弱拍或次强拍称为眼，有头眼、中眼、末眼之分。戏曲音乐，是我国传统的民族音乐的重要组成部分，也是按照板眼来划分节拍的。而戏曲音乐中节奏变化最丰富、戏剧性最强的是梆子腔剧种。一般认为梆子腔剧种中又以秦腔最古老，最有代表性。

梆子腔剧种的特点之一，就是用梆子击板，用牙子（拍板）和干鼓击眼。它的另一个特点是由一种或数种声腔衍变而成的各种板式。秦腔的慢板、二六板、二导板、带板、箭板（有的称垫板、尖板）、滚板等，是由乱弹声腔衍变而成的。合阳线戏的各种板式，如慢板、二八板等，又都有乱弹调和线偶调两大声腔之分。汉调二

黄的慢三眼、快三眼、二流、垛子等板式，在西皮和二黄两种声腔中都有。不管剧种的声腔有多少，板式有多少，也不管它们各自叫什么名称。单就节拍规律而言，梆子剧种有三种类型：即有固定规律型、无固定规律型、有固定规律和无固定规律结合型。所谓固定规律，包含两层意思，其一是在同一板式内，速度比较稳定的情况下，单位拍时的时值比较固定；其二是板眼的规律在旋律进行中具有循环性、重复性，而且，这种循环性、重复性多数又和旋律的强弱进行相一致。

有固定规律型。这种类型包括一板三眼、一板两眼、一板一眼、有板无眼（板板板板），及其扩展或紧缩的板眼等。一板三眼，即板（×）、头眼（·）、中眼（·）、末眼（·），板眼规律比较固定，在旋律进行中具有重复性、循环性，记为 $\frac{4}{4}$ ，其放慢扩展记 $\frac{4}{2}$ 或 $\frac{8}{4}$ 。例如秦腔、豫剧的慢板，京剧、汉剧的慢三眼、快三眼，河北梆子的大小慢板等，多用于成套板式的开始部，适合表现沉思、怀念、赞颂等情绪，也可以叙事。一板一眼，即板（×）、眼（·），板眼规律比较固定，在旋律进行中具有重复性、循环性，记为 $\frac{2}{4}$ ，其加快紧缩则记为 $\frac{2}{8}$ 或 $\frac{1}{4}$ 。例如秦腔、河北梆子、京剧的二六板、原板，同州梆子、豫剧、山东梆子的二八板、流水板，晋剧的夹板等。此类板式，由快速度，字多腔短，多用于成套板式的中部，适合于叙事，亦可抒情。有板无眼，即板（×）、板（×）板（×），只

打板，不打眼，记为 $\frac{1}{4}$ ，其紧缩加快则记为 $\frac{1}{8}$ 。此类板式，包括一板一眼板式的紧缩形态，速度快，以致于快到来不及打眼，只好把眼略去，特别快的记为 $\frac{1}{8}$ ，例如秦腔的快二六、带板、紧垛板，豫剧的快二八板等，一字一音，有字无腔，近乎朗诵，多用于成套板式的尾部，一般适合于表现慷慨陈词、激烈雄辩等情景。

无固定规律型。这类板式只有无板无眼一种。实际上，它并不是无板无眼，而是唱腔随情绪的发展而进行，可长可短，可行可顿，比较自由，而板眼的敲打也随唱腔的进行而变化，单位拍无固定时值，无强弱循环进行规律，而是时有时无，时打时停，比较自由，我们把这种时奏时停、比较自由的打板法叫做散打，把随情绪的发展而进行的比较自由的演唱，叫做散唱。两者结合起来，叫做散打散唱，简称散板，用杨荫浏先生创造的#拍号记写，是十分恰当的。例如：秦腔、京剧、河北梆子的滚板、箭板，豫剧的飞板、滚白等。这类板式紧张激烈，声嘶力竭，适合于表现悲愤、痛苦、嚎陶、抗争等人物内心爆发的感情。

有固定规律和无固定规律结合型，也可称为复合型。这类板式比较多，可归纳为两种，一种是通常说的“紧打慢唱”（也叫“紧拉慢唱”）、“紧打紧唱”；另一种是有固定规律的板式的散唱，例如秦腔的紧带板、快二六板的散唱，河北梆子二六、快板流水散唱，晋剧流水、二性的散唱等。这类板式综合了有固定规律型和无

固定规律型两类板式的特点，把有固定规律的板和无固定规律的演唱结合起来而形成的特殊类型。板的固定规律是，梆子一直敲个不停，所以叫“紧打”，有的剧种称“直打”速度很快，有时快到滴水不进，单位拍时值基本固定，和有板无眼的节拍规律相同，都是板、板循环进行的，记为 $\frac{1}{4}$ 或 $\frac{1}{8}$ 。其唱腔进行是无固定规律的，自由的，和散板中的“散唱”的进行规律基本相同。这类板式很有意思，它把散唱的旋律和紧打不停的板这两个似乎相矛盾的东西结合起来，而且结合得很巧妙、很缜密。用以表现紧张、强烈的情绪，十分恰当贴切，这是我们民族音乐创作手法和配器手法的特征之一。我们把这种复合型的板式叫做紧打散唱，以便和散打散唱相对应，相互比较。

如果把以上三种类型加以比较的话，那么，无论从创作手法上看，还是从配器手法上看，还是从戏剧效果上看，复合型的紧打散唱，应该是最具有戏剧性的，是戏曲音乐的高峰之所在，因而多用在戏剧的高潮之中。但是，解放三十几年来，把这类板式一直视为散板的同一类型。大部分剧种没有认真地加以研究、总结、创造、发展，致使这类板式至今还处于比较原始的状态，连正确记写的拍子符号都没有。

紧打散唱用什么拍号记写呢？解放以来，许多老一辈音乐家和当代音乐家，都想了许多办法，归结起来，有以下几种：

(一) $\frac{1}{4}$ 加自由延长号法：这种记法，只强调了单位拍的固定时值，忽略了自由演唱（散唱）的特点，是片面的；

(二) 用“卄”拍号记写法：此种方法只强调了散唱的特点，忽略了单位拍的固定时值，也是片面的。同时它又把紧打散唱和散打散唱混淆在一起，少了一类节拍类型，这在文献性、学术性、科学性、实用性很强的集成中出现，会给后人留下一笔糊涂帐，是不能允许的；

(三) 文字说明法：把紧打散唱的特点，写在前言或概述之中，曲谱仍记为“卄”。读者看书有两种方法，一种是通读，一种是摘读。当他通读的时候，自然会全面理解书中的含意；当他摘读的时候，或者光看曲谱的时候，势必会造成第(二)种记法的后果；因而也行不通；

(四) 速度标记法：这种方法，把旋律记为卄。在旋律开始处上方用 $\text{♩} = 240$ 或 $\text{♩} = 360$ 等标示紧打的规律。这种方法把紧打和散唱割裂开来，混淆了速度与拍子类型的界限，既不能说明紧打的特征，也不能给演唱演奏者以明确的标示，如果按照这种方法演唱的话，必然会将紧打散唱的特征予以歪曲；

(五) “卄”号加杠法：即用“卄”代表紧打散唱的拍子类型。这种符号如果只孤立地看，不和其他拍子类型相联系，倒也无可非议。但是紧打散唱和其他节拍类型是有内在联系的，不是孤立的，

如果不看你的定义，只从谱面上看“卅”的前身是“卅”，那么

“卅”的含意就是“卅”中之“卅”了，既叫人看不出单位拍的固定时值，也说明不了紧打的特殊规律，何况“卅”和“州”又十分相似，容易混同而造成“卅”拍号本来含意的歪曲，且读者不易理解，出版部门不易制造，因此，也行不通。

要准确反映一种音乐现象，就要创造恰当的音乐符号。目前，全国已有的音乐符号六百多个，从形状上看，大体可分为五种类型：第一种为减字型，取其字义，减其笔划而用之，这是我们民族的传统符号，如古琴的减字谱，各种乐器的演奏技法谱等，杨荫浏先生创造的“卅”拍子符号，就是根据减字的道理创造的，取“散”字的头三划为符号，其余减去，保留“散”字的含意不变，既意义明确，又简单易记易写；第二种为数字型，取其量，标其位，例如音阶、音位、音域、节拍符号、指法等；第三种为象形型取其形象，标其乐意，例如小节线、波音、颤音、渐强、渐弱以及某些乐器的演奏位置，发音部位等；第四种象声型，取其字声，标明音响，如各剧种的打击乐牌子所用象声汉字等；第五种为引进型，国外传入，为我所用，如各种调名，强弱记号，升降符号等。这五种类型的符号中，除第五种为国际通用，定形定义不可任意改变之外，其余四种类型的符号中，有一部分可以根据形状及含意用于不同的乐种之中。

当你发现了一种音乐现象，在记写中用已有的符号不能标示，可先从其他乐种或乐器符号中去选取，以形状准确、含意相同者代替；含意相同，形状不确者亦可；若形状准确而含意不同的，也可保留原意另增新意，几种含意并存，但不能并用于同一乐种之中，以免造成混淆、误解。如果实在找不到合适的符号，不要凑合行事，应该创造新符号。

创造新的符号，首先要研究音乐现象的性质、意义、部位、形象、技法等各个方面，从中找出最有代表性、最有特征的一两点，作为创造新符号的出发点和立足点。然后根据前四种音乐符号的创造原理，联系与其他音乐现象的内部关系，设计出简单、准确、易写易记而又易排的符号来。“卅”拍号的创造就是一例。

“卅”拍子符号的定义是什么，杨荫浏先生生前没有作过论述，从《中国古代音乐史稿》中使用的规律看，具有两层含意，一层是单位拍的时值不固定，比较自由；二层是拍数的多少不固定，比较自由，就是说凡单位拍子的时值和和拍数不固定的音乐进行形式，均可用“卅”拍号记写。梆子剧种的散打散唱，两层含意都具备，按照通长的节拍符号 $\frac{1}{4}$ 、 $\frac{4}{4}$ 、 $\frac{5}{4}$ 等写法，应记为卅，但杨先生却写为“卅”，可见是一种简写的方法。这种简写法，在各种谱式中均有，是一种简单易行的好办法，无可置疑。因此，用“卅”拍号记散打散唱是准确的、科学的、如果用来记写紧打散唱

就不行了，就不能反映其特点了。

紧打散唱，是复合型节拍类型，其特点是有固定规律型和无固定规律型两类特点的综合，其拍子也必须是两类节拍的合并，就是说，紧打应该用 $\frac{1}{4}$ 或 $\frac{1}{8}$ 记写，散唱应该用“卅”拍号记写，才是合乎逻辑的。但是，这两个因素，一个是自由的，一个是固定的，构成了矛盾的两个方面，能不能结合起来，形成一个完整的统一体，还要进一步研究讨论。

要创造紧打散唱的拍子符号，首先考虑的是紧打散唱的各种类型及与其相联系的有关部分，进行全方位、多线条的综合考察，找出其规律性、普遍性的特征，作为立足点和出发点，然后才能创造新符号，不能简单地、片面地创造一个符号了事。

紧打散唱的形式多种多样，归结起来主要有两种类型：一种是在打击乐演奏之后，直接起唱紧打散唱，其速度和节拍时值由打击乐确定。梆子则在打击乐确定的速度和节拍时值中开始演奏，记写 $\frac{1}{4}$ 或 $\frac{1}{8}$ ，如秦腔的紧带板、豫剧的飞板等；另一种类型是二六板、二八板、流水板等板式，加快速度变节拍之后，唱腔在有固定规律的 $\frac{1}{4}$ 或 $\frac{1}{8}$ 进行之中变成了散唱，而梆子的击节仍然保持原节拍不变。与以上两种类型相联系的部分，一是打击乐牌子，二是前奏曲，三是唱腔之间的过门，而这三部分绝大多数都是有固定规律的，是以 $\frac{1}{4}$ 或 $\frac{1}{8}$ 的拍子进行的。综上所述，可以找到它们相互之间内在的联

系规律，即都是以 $\frac{1}{4}$ 或 $\frac{1}{8}$ 为基本的节拍单位，这是我们创造新符号的可靠依据。

音乐是客观世界和主观世界的抽象反映。节奏是音乐的骨骼。客观世界和主观世界的无穷性，决定了音乐及其节奏的丰富性和无穷性。这种无穷性，表现在节拍方面，若以四分音符为一拍，则有 $\frac{1}{4}$ 、 $\frac{2}{4}$ 、 $\frac{3}{4}$ 、 $\frac{4}{4}$ 、 $\frac{5}{4}$ 、 $\frac{6}{4}$ …… $\frac{n}{4}$ 种节拍符号。

n 为从1到无限大的任意一个正整数。就是说，根据这种无穷性，我们可以得到一系列以四分音符为一拍，每小节由一拍到无数拍的无穷个节拍符号。当然，也可以以其他任何时值的音符为一拍，组成一系列无穷个节拍符号。

但是，音乐是听觉艺术，主要是为人服务的，是要人去演唱演奏的。因此，这种在理论上成立的东西，又必然受到社会实践的制约，受到人的生理机能、演奏演唱技巧、听觉接受能力等方面的限制。其丰富性、无穷性的范围被大大地缩小了，缩小到人的生理机能所能承受、所能达到的范围之内。因此， n 不可能也不应该是无限大的正整数。而是一个受人的生理机能和技术能力所制约的正整数。这个数我们用 r 来代表，则为 $n > r$ 。实际上，我们经常用到的节拍符号，也只有二十余种。

那么，在这一系列节拍符号之中，“ $\#$ ”拍号本身处于什么位

置呢？“#”拍号本身就是一个任意正整数，这是它的特定的含意所确定的。但是，这个数又被大大缩小了，缩小到等于或小于自由演唱、演奏的旋律长度的范围之内。旋律长度用 x 来表示，则为 $r > x \geq \#$ 。由此，我们得出这样一个公式： $n > r > x \geq \#$ ，

若以四分音符为一拍，其节拍系列为：

$$\frac{n}{4} > \frac{r}{4} > \frac{x}{4} \geq \frac{\#}{4}$$

若以八分音符为一拍，其节拍系列为：

$$\frac{n}{8} > \frac{r}{8} > \frac{x}{8} \geq \frac{\#}{8}$$

前边的两位数，已无实际意义，去掉后即为：

$$\frac{x}{4} \geq \frac{\#}{4}, \quad \frac{x}{8} \geq \frac{\#}{8}$$

大家都知道，不管那个剧种，也不论是什么板式，凡属紧打散唱类型的，其旋律进行和梆子击节都是同时开始、同时结束的，而且无论在什么情况下，这条规律都是不变的。从来没有一个结束了，另一个还在继续进行的现象。因此，这个公式应为：

$$\frac{x}{4} = \frac{\#}{4}, \quad \frac{x}{8} = \frac{\#}{8}$$

如果我们根据已录好的音响记谱，用电子计脉

机记录拍子数量， x 的值是完全可以记准的。当 $x = 100$ 时， $x = \text{卅}$ ，则 $\text{卅} = 100$ ，是毫无疑义的。但是，紧打散唱或紧打散奏的特点，就在于它的不确定性，它的旋律长度和拍数的多少，随着演唱演奏者的情绪、力度、速度、嗓音等条件的变化而变化，一个人与一个人不同，此一次和另一次不同。它是一种活的、很有生命力的音乐结构形式，如果把它记成固定的、一成不变的数量，势必影响演唱演奏者诸种条件的发挥，失去其应有的生命力，抹煞其特点。因此，即使是此一次的记录 $\text{卅} = 100$ ，也不能这样写，而应写成 $\text{卅} \approx 100$ 才对。据此，可以作出这样的结论，或定义：

$\frac{\text{卅}}{4}$ 、 $\frac{\text{卅}}{8}$ ，就是以四分音符或八分音符为一拍每句或每段音乐有卅拍。

这条定义和 $\frac{1}{4}$ 、 $\frac{4}{4}$ 、 $\frac{4}{2}$ 、 $\frac{5}{8}$ ，等有固定规律型节拍符号的定义相同，都有固定时值单位拍，都有横隔线，都有基本乐节范围内的拍数。因此，定义是正确的，科学的。从而，把 $\frac{1}{4}$ 或 $\frac{1}{8}$ 进行的紧打和卅唱这两个相矛盾的节拍符号结合起来，创造了 $\frac{\text{卅}}{4}$ 和 $\frac{\text{卅}}{8}$ 这两种新的拍子符号。

同样道理， $\frac{\text{卅}}{2}$ 、 $\frac{\text{卅}}{16}$ 等节拍符号，也都应运而生，这就形成了新的节拍类型系列。我们把这种节拍符号称之为复合型节拍符号，把这种系列命名为复合型节拍系列。

复合型节拍系列和有固定规律型节拍系列，又有很大差别。有

固定规律型的节拍系列，不论是单拍子还是复拍子，其拍子数量限制在小节的范围之内，数字相对的比较少；复合型节拍系列则突破了小节的限制，扩大到一个乐句或一个乐段，甚至更长的结构之中，拍数相对的比较多，具有很大的灵活性和激情性。

复合型节拍符号，既具有有固定规律节拍符号的特点，又具有无固定规律型节拍符号的特点。用这种节拍记写或创作的音乐，张力大，气氛浓烈，演唱演奏者有充分发挥的余地，表现力和戏剧性很强。这种节拍符号，把我国传统的减字符号和数字符号的创造原理结合起来，科学准确，易记易写，前所未有，是对现有节拍符号的丰富和发展，是对记谱学的重要贡献。但更重要的意义是，它的产生，解决了戏曲音乐中大家都试图解决而从未解决的疑难问题，宣布了紧打散唱或散奏这类音乐形式的独立存在。而且，这种存在不仅仅只限于戏曲音乐的范畴之内，还存在于曲艺、民歌、民间器乐曲、宗教音乐、古典音乐等各类乐种之中，因而有广泛的应用价值。同时，也为我们认识、研究、改革和创造这类音乐打开了广阔的思路，促使这类音乐的繁荣和发展。 $\frac{11}{4}$ 和 $\frac{13}{8}$ 为什么一出现就受到许多音乐家、特别是广大戏曲音乐工作者的重视和欢迎，其原因就在于此。

（本文发在西安音乐学院学报《交响》1988年第一期）

