



春光

蔡敬民笛艺集粹

蔡敬民 · 著

 人民音乐出版社
PEOPLE'S MUSIC PUBLISHING HOUSE





春光

——蔡敬民笛艺集粹

蔡敬民 · 著

人民音乐出版社 · 北京

Chunguang : Caijingmin Diyi Jicui

图书在版编目 (CIP) 数据

春光 : 蔡敬民笛艺集粹 / 蔡敬民著 .— 北京 : 人民音乐出版社, 2012. 5

ISBN 978-7-103-04422-3

I. ① 春… II. ① 蔡… III. ① 笛子-器乐曲-中国-选集 IV. ① J648. 11

中国版本图书馆CIP数据核字 (2012) 第085431号

选题策划: 张 辉
责任编辑: 陈 皓
责任校对: 张顺军

人民音乐出版社出版发行
(北京市东城区朝阳门内大街甲55号 邮政编码: 100010)

Http://www.rymusic.com.cn

E-mail: rmyy@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京美通印刷有限公司印刷

880×1230毫米 特16开 2插页 24.75印张

2012年5月北京第1版 2012年5月北京第1次印刷

印数: 1—1,000册 (附CD5张) 定价: 150.00元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书, 请与读者服务部联系。电话: (010) 58110591

网上售书电话: (010) 58110650 或 (010) 58110654

如有缺页、倒装等质量问题, 请与出版部联系调换。电话: (010) 58110533

謹以此書敬賀母校

南京藝術學院百年華誕

序

《春光——蔡敬民笛艺集粹》一书将笛曲与演奏等方面的理论巧妙融合于一体,有文字、乐谱、音响,使读者在翻查此书时可以有立体的阅读感受。全书分上、下篇。上篇“我的笛子与新竹笛艺术四论”,涵盖了蔡敬民教授演奏、创作、教学、科研(新竹笛)四个方面的经验总结;下篇“笛曲作品”,是蔡敬民教授创作、改编、成功移植的笛曲经典,每一份笛谱均标记了详细的表情符号、演奏法、速度等用语与记号,并配有笛曲创作、背景、如何演奏的多角度说明,以便演奏者演奏乐曲。同时,还配有古筝伴奏曲6首和钢琴伴奏曲22首以及《春光》(新竹笛协奏曲)的管弦乐总谱。

全书是蔡敬民教授从事笛艺生涯六十余载的演奏心得体会、教学理念总结、创作经典曲目与科研创新成果的集粹。对广大笛艺爱好者与专业演奏者来说,为其提供了一个研究提升笛艺的资料参本,也为广大笛友提供了一本研究蔡敬民笛艺的珍品善本。

作为中国笛坛重要的演奏家、教育家、作曲家和革新家的蔡敬民教授已逾古稀之年,仍然活跃在中国笛界,多次国外巡演,并于2011年江苏名家名曲音乐会上亲自吹奏了一首新竹笛代表作《淮河换新装》,如此高龄以深厚的气息与精湛的笛艺,技惊四座,掌声如潮,各界均有好评。在编写此书的过程中,蔡敬民教授几番校稿,力求书稿通达、谱例无误,这种对专业孜孜不倦、认真严格的务实治学精神,令人钦佩。今天此书由人民音乐出版社正式付梓出版,实为广大笛艺爱好者一个惊喜。

由上,竭诚推介此书,以利传习。

南京艺术学院院长



2012年4月于北京

前言

我出生在贫苦的苏北农村家庭,自幼得到了丰厚的民间音乐和地方戏曲的哺育。中学时代受郑培心老师的启蒙指导,读大学时师从王宗衡先生学习江南丝竹和长笛教授张志华老师学习长笛,随后又到中央民族乐团,得到恩师王铁锤、冯子存老师的亲传与培养。同时,又在中央音乐学院学习戴宏威和徐源两位老师的理论、作曲课程,使我全面提升了演奏和理论水平。

现行的中国竹笛已有两千多年的历史,它的声音嘹亮、悠扬,流传甚广,深受广大人民的喜爱。1970年,随着我对竹笛的深入学习、研究,深感竹笛受到音域、转调等的限制,极需革新。我便开始在上世纪50年代研制的十孔笛基础上进行改革,随后成功研制新竹笛,并谱写了大量新竹笛乐曲及练习曲。1980年在北京售票公演了中国竹笛首场独奏音乐会,随后在各地巡演,后来又受文化部派遣多次出访,受到广大观众的热烈欢迎。

新竹笛和其他新生事物一样,难免有不足之处,但是它的科学性和优越性是客观存在的,随着时间的推移和新竹笛的不断完善,它将会对中国的竹笛发展起到相当的作用。

十分感谢人民音乐出版社在出版了《蔡敬民笛曲选》和《蔡敬民笛曲选续集》后再次出版这本书,我多年来在笛子演奏、教学、创作、科研等方面的经验和成果由我的在读研究生徐升同学协助整理出来,以此奉献给国内外的笛子教学同行、专业或业余的爱好者们。

另外,本书所有的曲子都可用普通笛子演奏,其中有一部分乐曲原本就是用普通笛子演奏的,而另一部分则是用新竹笛或普通笛子均可演奏的,用普通笛子演奏时可改奏括号()内的音(或有的乐曲中间因转调需要换笛子),这都在乐谱中作了注明。

本书不足之处,敬请批评指正。

南京艺术学院音乐学院教授、研究生导师

蔡敬民

2011年金秋

目 录

上篇 我的笛子与新竹笛艺术四论	徐 升笔录整理(1)
-----------------------	--------------

第一章 论演奏	(3)
第二章 论教学	(9)
第三章 论创作	(12)
第四章 论科研	(16)

下篇 笛曲作品	(21)
---------------	--------

旋律谱

1. 上游曲	蔡敬民曲(23)
2. 到农村去 (又名《下乡》)	蔡敬民曲(25)
3. 淮河换新装	蔡敬民曲 孙明钰(新竹笛)演奏谱(27)
4. 打虎上山 (京剧《智取威虎山》选段)	蔡敬民移植、改编 孙明钰(新竹笛)演奏谱(30)
5. 水乡赞	蔡敬民曲 叶红旗(新竹笛)演奏谱(32)
6. 鹧鸪飞	民间乐曲 蔡敬民编曲(35)
7. 霍拉舞曲	罗马尼亚民间乐曲 蔡敬民移植、改编(37)
8. 金陵游	蔡敬民曲(38)
9. 希望的田野	施光南曲 蔡敬民编曲(40)
10. 春 光	蔡敬民曲(43)
11. 春绿江南岸	蔡敬民曲 刘 强演奏谱(49)
12. 可爱的家乡 (又名《田园秀色》)	蔡敬民曲(50)
13. 黄莺亮翅	冯子存编曲 蔡敬民订谱(53)
14. 江南好	江南民歌 蔡敬民编曲(54)
15. 百鸟朝凤	民间乐曲 蔡敬民编曲(56)
16. 谁不说俺家乡好 (电影《红日》插曲)	吕其明曲 蔡敬民改编(59)
17. 北国之春	[日]远藤实曲 蔡敬民编曲(61)
18. 欢乐歌	江南丝竹 陆春龄演奏谱 蔡敬民整理改编(63)
19. 妆台秋思	古 曲 陈 重、杜茨文改编 蔡敬民订指法(65)
20. 江南狂想曲 (又名《迎春》)	蔡敬民曲(67)

21. 故乡的秋天 日本歌曲 蔡敬民编曲(71)
22. 扬基歌 美国传统歌曲 蔡敬民编曲(72)
23. 家乡歌儿多 (新竹笛伴唱) 史先周词 蔡敬民曲(73)
24. 交城山水美 山西民歌 蔡敬民编曲(75)
25. 奔前方 (电影《青松岭》插曲) 施万春曲 蔡敬民编曲(77)
26. 村 祭 日本歌曲 蔡敬民编曲(81)
27. 爱情飞进我心窝 (印度电影《大篷车》插曲) 蔡敬民移植(82)
28. 傍妆台 徐州民间乐曲 郑培心整理 蔡敬民改编(84)
29. 母亲之歌 亚洲太平洋地区民歌 蔡敬民、蔡爱琴编曲(85)
30. 秦川抒怀 马 迪曲 蔡敬民改编 王晓俊演奏谱(87)
31. 四小天鹅舞曲 [俄] 柴科夫斯基曲 蔡敬民移植(90)
32. 聚歼·胜利 (交响音乐《沙家浜》选段) 蔡敬民移植、改编(91)
33. $\sharp F$ 大调即兴曲 ($\sharp F$ 大调音乐会练习曲) 蔡敬民曲 孙明钰(新竹笛) 演奏谱(96)
34. 铃儿响叮当 [美] 詹姆斯·罗德·彼尔彭特曲 蔡敬民编曲 李霓霞演奏谱(99)
35. 挑担歌 蔡敬民曲 叶红旗(新竹笛) 演奏谱(101)
36. 小放牛 民间乐曲 陆春龄编曲 蔡敬民改编(102)
37. 鹧鸪飞 民间乐曲 赵松庭改编 蔡敬民订谱(105)
38. 天大地大不如党的恩情大 劫 夫曲 蔡敬民编曲(107)

古筝伴奏谱

1. 上游曲 蔡敬民曲 蔡敬民、蔡爱琴配伴奏(109)
2. 鹧鸪飞 民间乐曲 蔡敬民编曲、配伴奏(115)
3. 金陵游 蔡敬民曲 蔡敬民、蔡爱琴配伴奏(119)
4. 春绿江南岸 蔡敬民曲 蔡爱琴配伴奏(123)
5. 小放牛 民间乐曲 陆春龄编曲 蔡敬民改编 蔡敬民、孙明钰配伴奏(127)
6. 鹧鸪飞 民间乐曲 赵松庭改编 蔡敬民订谱 蔡敬民、孙明钰配伴奏(133)

钢琴伴奏谱

1. 到农村去 (又名《下乡》) 蔡敬民曲、配伴奏(138)
2. 淮河换新装 蔡敬民曲 王健民、蔡敬民配伴奏(145)
3. 打虎上山 (京剧《智取威虎山》选段) 蔡敬民编曲、配伴奏 孙明钰(新竹笛) 演奏谱(156)
4. 水乡赞 蔡敬民曲、配伴奏 叶红旗(新竹笛) 演奏谱(164)
5. 霍拉舞曲 罗马尼亚民间乐曲 蔡敬民移植改编、配伴奏(173)
6. 金陵游 蔡敬民曲、配伴奏(178)
7. 希望的田野 施光南曲 蔡敬民编曲、配伴奏(184)
8. 春 光 蔡敬民曲、配伴奏(195)

9. 可爱的家乡 (又名《田园秀色》)	蔡敬民曲、伴奏	(220)
10. 百鸟朝凤	民间乐曲 蔡敬民编曲、伴奏	(227)
11. 江南狂想曲 (又名《迎春》)	蔡敬民曲、伴奏	(233)
12. 扬基歌	美国传统歌曲 蔡敬民编曲、伴奏	(245)
13. 奔前方 (电影《青松岭》插曲)	施万春曲 蔡敬民编曲、伴奏	(249)
14. 秦川抒怀	马迪曲 蔡敬民改编、伴奏	(259)
15. 四小天鹅舞曲	[俄]柴科夫斯基曲 蔡敬民移植、伴奏	(270)
16. 上游曲	蔡敬民曲、伴奏	(273)
17. 春绿江南岸	蔡敬民曲、伴奏 刘强演奏谱	(280)
18. 聚歼·胜利 (交响音乐《沙家浜》选段)	蔡敬民移植改编、伴奏	(284)
19. $\sharp F$ 大调即兴曲 ($\sharp F$ 大调音乐会练习曲)	蔡敬民曲、伴奏 孙明钰(新竹笛)演奏谱	(299)
20. 铃儿响叮当	[美]詹姆斯·罗德·彼尔彭特曲 蔡敬民编曲、伴奏 李霓霞演奏谱	(307)
21. 淮河换新装	蔡敬民曲、伴奏 孙明钰(新竹笛)演奏谱	(312)
22. 挑担歌	蔡敬民曲、伴奏 叶红旗(新竹笛)演奏谱	(321)

总 谱

春光 (新竹笛协奏曲)	蔡敬民曲	(326)
-------------	------	-------

附 录

评论文章辑	徐升摘编	(378)
-------	------	-------

首演独奏音乐会 开创第二里程碑

——蔡敬民 1963 年—1980 年徐州、南京、北京竹笛独奏音乐会追评

	刘强、孙明钰/文章 恒/文图统筹	(383)
--	------------------	-------

演奏符号说明		(387)
--------	--	-------

上 篇

我的笛子与新竹笛艺术四论

徐 升笔录整理

第一章 论 演 奏

本人从事竹笛演奏已有数十载,我常对学生说六句箴言:“全身放松,双脚踏平,双眼平视,面带笑容,昂首挺胸,笛子摆平。”这六句话经实践证明是符合人体正常生理状况,有利于演奏者轻松自如演奏竹笛的。当然仅仅只靠这六句话想把竹笛演奏好,那自然有牵强附会之嫌,那么我将从七个方面阐述自己是如何将竹笛演奏艺术内涵挖掘得更为深刻。

(一) 竹笛声音五点要求

对于竹笛声音的五点要求是有关演奏竹笛听觉概念上的疏导,其重要性是使演奏者如何使乐曲的演绎在听觉上更有审美性。

1. 音质好

竹笛乐音音质的好坏与否,其牵涉面较广,如声源的层次感、空间感、厚度感,但从这些角度出发评价难度较大,如果我们尝试换个视角如从人的体质好坏的层面去理解就容易得多。一个人的体质先天条件好会有利于其身体日后的发展,同样,竹笛本身的材料(密度、厚度等等)很好,那么它所能发出的声音音质也不会差到哪儿去。倘若,在一个人体质先天条件好的前提下,再加之后天的锻炼,那么就会越来越好;同样,竹笛在本身材料很好的前提下,加之工艺师、演奏者的不断调试,也会越来越好。竹笛音质的好坏除却乐器本身的优劣,主要取决于演奏者自身听觉、感觉的认知,比如对竹笛声音纯净度的感觉、声音粗糙与细致的感觉等等。因此,所谓音质好就是除了通过吹奏竹笛本身发出的声音要好听外,演奏者根据自身的感觉还要把声音的本质表现得更纯、更悦耳、更动听,使声音的本质更具美感。

2. 音色美

我们常常会把音色与音质混为一谈,这是因为音质常常会谈及对声音感觉上的评价,我这里提及的音色是跟画家调色板上的颜色进行横向比较的。声音是有“颜色”的,且音乐的颜色还要有调子,并非单纯的色彩,因为音色有着特殊的表现能力,如竹笛种类很多,有梆笛、曲笛、低音笛等等,不同的竹笛有不同的声音特质,在演奏乐曲旋律时会产生不同的音响效果,且不同的演奏者由于对音色的理解不同亦会使竹笛发出不同的声音效果,其关键是人们对音色的审美情趣的认知。由于音乐讲究的是时间艺术,那就需要演奏者在有限的时间用合适的音乐色调给原本直白的声音“涂抹”上合适美丽的“颜色”。声音是时间的艺术,美术是空间的艺术,因此要用看到美好的色彩那样来理解和形容听到的美好的声音,要做到音色美。

3. 音量大

我常常对学生说音量的大小就是分贝的艺术。在乐曲中音量的大小至关重要,乐曲的起伏变化主要依附于音量大小的改变。因为根据科学鉴定,一般竹笛的动态范围可达到40分贝,倘若在有限的动态范围内,演奏者提高若干分贝使音量变大,这也就使竹笛的音量动态范围变大,其演奏幅度也随之提高,竹笛的表现力也就增强了,因此也需要竹笛演奏者在演奏能力上有着相应的加强,诸如气息运用的功底,等等。

4. 音高准

此点涉及面比较广,在课堂上学生常有疑惑,为何老师吹起乐曲余味无穷,自己演奏的时候却略显干涩,其关键是演奏乐曲要有丰富的变化以及强烈的感情表达。乐曲怎样才能有丰富的变化?主要是强弱的变化、力度的恰到好处和渐强、渐弱的变化,这同时就给音准问题带来极大的困难。因为力度在感情强烈的情况下会随之加大,强度也会随之提高,竹笛吹奏时音易偏高;反之竹笛在感情需要时弱奏,其音易偏低。如何解决,我们将在谈论表现方法中提及克服此问题的若干方法。

另,音准问题亦涉及律学问题,在20世纪50年代争论很大。

①三种律制

五度相生律是自然律与十二平均律相比,其五度音就稍偏高,“3”、“6”、“7”三个音也明显偏高,所以要通过转调53次才能回到原来的调上。曾经就有人做过一个八度有53个音的钢琴,理论上可以使用,弹奏起来因为其音很准很好听,但是实际操作无法实现。律学家缪天瑞先生说:“搞律学的人越研究越苦恼。”这是很符合实际情况的。

纯律是一根弦全弦振动、二分之一弦振动、三分之一弦振动,依此进行下去,其本身就能形成一个音列,全弦振动时音量最大。我们听到的是全弦振动发出的,而按此原理产生的“3”、“6”、“7”与十二平均律比较则偏低。

但是20世纪50年代以后,进入到六七十年代,电声音乐大大兴起,民乐渐渐接受十二平均律的概念,琵琶、中阮、扬琴等均已使用十二平均律的半音,钢琴伴奏竹笛乐曲也已被接受。

②有关十二平均律的概念

在实际演奏中“3”、“6”、“7”不能像五度相生律那样吹奏,要随十二平均律那样吹奏,例如钢琴、琵琶是十二平均律,其振动的国际标准音小字一组a频率应该是442赫兹,可是将测试仪器调到441赫兹的时候,听起来基本上是一样的,但彼此之间毕竟相差了1赫兹,这不是最美的。记得有一个同学一次听钢琴的442赫兹与仪器441赫兹感觉是一样的,当我把钢琴与仪器都调到442赫兹时,他听后大吃一惊,连连惊呼:“这样好听!”通过这件事情说明音准问题的重要性,就如同在乐团中合奏一样,所有乐器的乐音必须是融合的,所以音准问题是大问题,很多人吹的笛曲不怎么悦耳,多数是因为吹奏时音不准。

5. 音值(时值)恰当

要辩证地看音值恰当这一演奏要点,从严格意义上来说,在乐曲中一个音符的时值该多长是不能改变的,特别是器乐合奏时,节奏、节拍是不允许参差不齐的。古语说:“差之毫厘谬以千里”,在乐队合奏中这句话可以说是表现得淋漓尽致。但是在实际演奏中是存在着惟妙惟肖的变化的,特别是当乐器处于独奏地位的时候,在感情的丰富变化下、演奏者情绪的需要时,这个拍子就不能过于死板教条,可以在情绪需要时、在整个节奏框架稳定下,按照乐曲的需要适时变长或变短,所以音值恰当是指节奏、节拍既不能随意改动,又可以在一定条件下存在变化。

(二)表现方法四个原则

竹笛演奏者通过长期的技术训练以及后天音乐修养的不断提高,到最后要做到的就是诠释、演绎竹笛乐曲。在这一点上我常常要求我的学生秉承四个原则:“吐音连线严格,技术高超娴熟,起伏变化恰当,激情韵味动人。”这就是竹笛演奏表现方法的四个原则,如下将逐一分述。

1. 吐音连线严格

吐音连线在管乐中的应用就相当于弦乐的连弓、分弓的作用,其连音线只能吐第一个音,但是很多人在这个问题上不予以重视。不该吐奏的地方吐奏了,不该连线的地方连线了,倘若如此,其乐曲的意思也就变了。吐音连线实际上是一个句法的问题,如同二胡换弓,管乐演奏中连音线结束的地方亦是换气的地方,用唱念的诀谚“字似钢,腔如汤”去理解更为容易。例如“下雨天留客,天留我不留”,其意思就是不要将客人留下,我们在句读上稍加变化多吸两口气,变成“下雨天,留客天,天留我不?留!”,其原句的意思就改变了,可见遵循吐音连线原则的重要性。吐音连线的概念说起来浅显易懂,在实际演奏中却有着举足轻重的作用,竹笛学习者应该予以重视,不该在这一要点上掉以轻心。

2. 技巧高超娴熟

此点很易理解,技巧的训练是每个演奏者都必须经历的一个过程,而高超娴熟的技巧是通过大量乐曲片段的学习以及专项的技艺训练而获得的。所谓“台上一分钟,台下十年功”,只有在长时间的技巧训练下,使之内化,达到技艺上的炉火纯青,在演奏乐曲时才能达到心理上的放松,演奏者才可以尽情诠释乐曲的思想感情。

3. 起伏变化恰当

竹笛演奏的起伏变化主要是靠感情的变化带动气息控制来完成的,而气息控制则主要是靠口型变化、吹气的方法等等加以实现的。由于在演奏过程中,强弱变化很丰富,那必然牵涉竹笛声音五要求中的第四点“音高准”的问题,此要点我着重阐述音准问题在强弱变化中如何解决。

强奏时,气力大、风速快、风门大、唇用力(高音主要是嘴中间用力,低音主要是嘴角用力)、向下吹(主要是下唇向里收,最强时吹口稍向内转),弱奏则反之。吹奏竹笛口型是随强弱起伏时刻改变的,声音要做到强而不躁、弱而不虚,这一点是相当重要的。

4. 激情韵味动人

建立在前三点基础上,最后诠释笛曲,必然是对乐曲的理解和情感的抒发。李白《春夜洛城闻笛》中有诗句云:“此夜曲中闻折柳,何人不起故园情。”说的就是竹笛吹奏者吹奏《折杨柳》之曲以情动人,使听者在思恋、伤感的笛声中为之动容,可见此点之重要。演奏上要有激情和韵味,最重要、最关键的是:一个人的表演若没有激情、没有韵味,必然是平平淡淡、干干巴巴。如何做到有激情、有韵味,能动人呢?首先要动心,动心了才能动感情,有了感情才能动听,最后才能动人。

演奏要有表现力首先要有想象力,要做到具有极其丰富的变化,其中力度和进气角度也要随之变化。

故要吹好笛子,进行渐强、渐弱的长音吹奏训练极其重要的。即:

弱奏——气力小、风速缓、风门小、唇放松、向前吹(主要是下唇出来,最弱时笛子向外转),半孔按法时少按或最弱时上方的孔漏点缝。

强奏——气力大、风速急、风门大、唇用力(低音主要是嘴角用力,高音主要是嘴中间用力)、向下吹(主要是下唇向里收,最强时笛子向里转),半孔按法时多按或最强时加按下方的孔。

所谓按半孔,只是笼统的说法,一般讲,下把位低八度的音按四分之一孔,下把位高八度和上把位低八度的音按三分之一孔,上把位高八度的音按二分之一孔。

以上方法要做到从有意识训练到下意识的演奏。

（三）适合各种人的持笛方法

在演奏中我常针对学生的不同情况加以引导他们各自的持笛方法,当前有三种持笛方法。

竖式持笛法:手掌是竖起来的,比较放松,无名指灵活,但食指不如另两种灵活。

直式持笛法:手腕是直的,大拇指与食指成八字形,食指灵活,无名指较僵。

半竖式或半直式持笛法:虎口比较酸,比较吃力,但食指灵活。

上述三种持笛方法,各有优缺点,特别在不同类别竹笛以及手大手小者的应用上有很明显的参考价值:竖式持笛法在吹大笛子、低音笛中使用较好,特别适合手小的演奏者;直式持笛法适合小笛子、梆笛以及手大的演奏者使用此法;半直式持笛法比较折中,使用小笛子很适合。

目前三种持笛方法都有代表人物,且在演奏中都有吹奏者使用,但是我认为从手形的放松上考虑,竖式持笛法更利于演奏竹笛,因为搞乐器演奏最忌讳瘪指,手指不能在不自然的状态下操作乐器,只有在手指和手腕及整个胳膊放松的状态下才能最放松、最灵活,竖式手形是符合人手指放松的生理状态的。现今世界上的长笛、短笛、拉弦乐器的演奏手形也和我们竖式手形一样,所以我主张曲笛、低音笛均使用竖式持笛法,特别是手小者非常适合此方法,并秉承着持笛方法要符合人的放松生理状态、同时又要符合搞乐器者不能瘪指的原则,选择持笛方法发挥个人特长。

（四）关于“三分吹七分膜”的问题

中国竹笛沿革至今无论在形制上有何改变,其发音优美动听、清脆嘹亮有别于其他管乐器,主要是因为膜的关系。竹笛的笛膜如何粘贴按此不谈,笛子的笛膜贴好与否,对笛子的演奏好坏有着极大的影响。为何强调笛膜在实际演奏中的重要性,在我的艺术生涯中曾有过这样一个生动的事例:曾经有一名学生准备参加一个非常重要的比赛,比赛前期做了大量的准备工作,在演奏水平上已无问题,恰恰在比赛当日由于笛膜没有贴好,结果造成演奏的失败。所以从某种意义上来说,笛膜贴好与否占演奏的七成效果,这并非否定演奏者演奏水平的重要性,而是强调笛膜对于竹笛演奏至关重要。

笛膜要有弹性,但不能太嫩、太薄,粘贴时要很细心。粘贴笛膜存在的问题是当膜松紧恰当时,声音是最好听的,但同时演奏中也是最容易将其撑破的时候,所以不能用最嫩、最薄的笛膜,且要遵循宁紧勿松的原则。不同风格的笛曲对笛膜松紧的要求也是有着差别的:诸如南方水乡风格的乐曲,笛膜不宜拉紧,利于发挥丝竹的特点;北方笛曲高音较多、吐音演奏频繁、粗犷风格显著,那就要求笛膜不能太松。

（五）一节笛与两节笛的利弊

这一点包含了我多年的用笛经验,更多的是对二者进行优缺点的评述以及两节笛在气温变化时其插管做出相应改变须注意的笛发音孔音准问题。

一节笛较之两节笛在声音上更为通透,发音稳定性较好,但是在气温变化幅度较大的情况却不能正常使用。诸如夏天买的一节笛可以演奏得得心应手,与钢琴音高正好吻合,放之冬季就不能使用了,主要问题就是音准偏低。两节笛在某种程度上刚好弥补了一节笛不能调音的缺点,但是音程关系有所欠缺,竹笛声音的通透性亦不如一节笛,但在乐队中使用两节笛有着显著的优势。在气温高时笛音亦偏高,所以要将笛子插管拔出一点儿,但是按照竹笛吹孔与音孔间距的比例关系,越到筒音间距越长,越到吹头间距越短,正如钢琴弦一样,高音弦短、低音弦长。那么拔过之后由于原音孔之间的比例关系发生变化,筒音随之变高,第六孔音易偏低;反之,气温低时,竹笛的插管应该往里

插,如此筒音变低,第六孔明显高,第一孔与第五孔也会不太准,但是不像筒音与第六孔变化得那么明显,这是因为音孔之间不是等距离,应该按比例拔出或插进插管,所以用两节笛演奏,夏天拔出时要注意筒音偏高和靠吹头的音偏低。而对标准音高时,则要“1”来对音,而且要用不强不弱且稍弱一点即 *mp* 的力度对音高为宜。

所以我个人认为在条件允许的情况下,从竹笛发音音准稳定性上考虑,在参与演奏时,应该多备几只不同温度下使用的一节笛。

(六) 循环换气的秘诀

笼统地说四个字:一慢二快。明了地说七个字:慢挤、快吸、再快吹。具体地说:慢挤——收缩口腔,慢慢挤气,把笛子吹响。快吸——快速地挺腹和用鼻子吸气。再快吹——迅速地将气吹出来。

希望读者认真地区分两个字“挤”和“吹”,绝不是同一个概念。练习方法可分三步:

- ① 收缩口腔把笛子吹响,刚开始可用高音“1”去练习。
- ② 以上方法吹响的同时,用鼻子快速地将气吸到肺里,要强调吸气的同时挺腹。
- ③ 然后,快速地将气吹出来,笛子的声音不能断。

根据我多年的教学经验,按照以上三个步骤加以训练,很快就会学会循环换气,有的学生竟然二十分钟就学会循环换气的技巧了,当然要熟练地掌握还要有个练习的过程。

(七) 关于双吐循环换气

用“吐普”的发音方法吹奏,双吐的声音很清楚,但速度较慢,因为它是嘴唇的动作;用“吐苦吐唔”的发音方法吹奏,速度能很快,但是因为它是舌根的动作,双吐不够清晰有力;最好的方法是用“吐苦吐拂”的发音方法吹奏,它比较清楚,相对的较快,因为它用两腮的力度吹奏的。

(八) 音波的艺术与技巧

什么叫音波?简而言之,就是声音的波动,即声音的强弱、高低有规律的交替出现。人们通常称这种声音为“波浪音”,西洋管乐器称之为“微波拉托”(译音),例如河水的波浪、水波纹状态的项链、日常生活中吃的麻花那样类似于“波”的那种形态。声音亦是如此,音响具有“波”的感觉,所以音波就是在有规律的声音高低和声音强弱交替出现状态下所形成的。

音波高低明显的交替,是振幅大的缘故,而音波波动的快慢则是波动频率快慢所致。一般来说,管乐器是用气息使之发音的,因此较为接近人声,故波动频率与幅度应以接近人声的音波为最佳。

由此可见,用气方法是掌握音波的关键。老式江南丝竹吹法讲究丹田用气,即把气尽量感觉吸到小腹。由于小腹在吸气时的用力是一强一弱,便形成了强弱幅度比较大的音波(有不少人称之为“腹振音”)。有人吸气很浅,类似于胸式呼吸法那样的吸气,其结果导致吹气时单纯靠胸部的动作吹出气,甚至于干脆靠喉头的颤动来吹出音波,这种方法吹出的音波就有些发抖的感觉,形态类似于锯齿状那样,声音较紧张,音波不够悦耳。正确的方法应该是运用胸腹式呼吸法,吸气和吹气时胸部和腹部都积极参加到整个活动中,并且小腹还要自然用力,使声音发出很自然同时又带有强弱、高低有规律的交替出现的自然悦耳类似于水的波浪那样形态的音波。

实际演奏中,音波频率与幅度(即波动的快慢、深浅)应该是千变万化的。一般讲,悠扬、慢速的乐曲波动地要慢些,而热烈欢快的时候要快些。著名笛子演奏家、上海音乐学院教授詹永明先生说过:“蔡敬民教授演奏的《到农村去》速度很快,而音波的频率每拍波动两次,非常好!很高深!”,所以说音波要运用得自然并与曲意吻合,是相当难、艺术性很高深的一门学问。音波从无到有、从不明

显到明显等,在小腹的控制上特别讲究,小腹要感到有一个力点。这个力点越往下,音波波动得就越慢,反之则快。而且由于乐曲是千变万化的,因此音波也就随之千变万化,绝不是一成不变的,其关键是胸、腹部的控制,特别是小腹的控制。当年,我在中央民族乐团学习时,由于那时条件比较艰苦,经常在洗澡堂练习,室内共鸣很好,吹起来很省劲,于是放松了对腹部的控制,后来有一阵子竟然到了吹不出音波的地步。此后,我有意识地加强了对小腹的控制,才又恢复了正常的音波,这段故事很深刻,充分说明了小腹在吹奏音波过程中处于一个相当重要的地位。

要吹出好的、符合乐曲要求的音波,关键是要有一个正确的呼吸方法,即:掌握好胸腹式呼吸法,其要领(即胸腹式呼吸法的原理)如下:

① 吸气时,胸部和腹部尽量向外扩张,多吸、深吸、快吸。(练长音时,不要求快吸;吹短乐句时,不要求多吸。)

② 吹气时,胸部和腹部尽量保持原状。

③ 吹气时,小腹自然用力。