

中国民族器乐曲博览

独奏乐曲

卷

人民音乐出版社

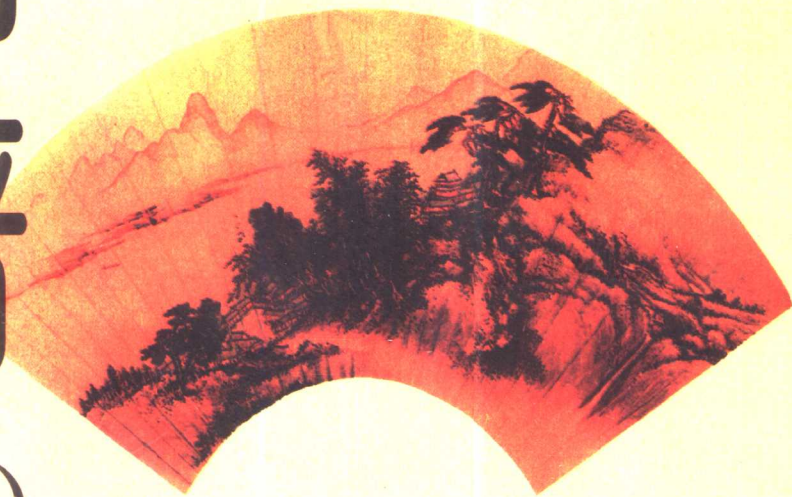
22

9

中央音乐学院民乐系
人民音乐出版社编辑部 编
执行主编：李恒

板胡

曲谱
(一)



中国民族器乐曲博览 独·奏·乐·曲

板胡曲谱

(一)

中央音乐学院民乐系
人民音乐出版社编辑部 编

执行主编 李 恒

琴

人民音乐出版社

《中国民族器乐曲博览·独奏乐曲》 编委会成员

名誉主任 王次炤

主任 李真贵

顾问 袁静芳

编委 (以姓名汉语拼音为序)

陈家齐	龚 一	桂习礼	胡志厚	蒋志超	李光华
李 恒	李 萌	李真贵	刘长福	宁 勇	田联韬
王惠然	王振先	王仲炳	吴 钊	袁静芳	

《板胡曲谱》

执行主编 李 恒

B271/09

序 言

袁静芳

20 世纪即将成为过去,当我们回首时,其艰辛历程仍历历在目。20 世纪的历史对于我们每一个中国人来讲,既是那样辉煌壮烈、光彩照人,充满着变革、奋进、活力与希望;又是那样变幻无常、多灾多难,饱含着反省、烦恼、痛苦与辛酸。尽管它不断地承受着失败与挫折的打击,但它毕竟在中国悠悠漫长的历史长河中,创造了前人从来没有造就过的辉煌业绩,树立起了一座震撼世界的、巨大的东方历史丰碑。

在这样一个灾难深重而又处于一个伟大历史转折变革的时代里,中国一代又一代的音乐家们,用他们的优秀思想、才华和智慧,创造出了一批代表中华民族优秀音乐文化传统、象征中华民族气质风骨、并具有鲜明时代进步特征的优秀音乐作品。中国传统乐器独奏乐曲的创作,也为这批时代的精品,增添了一束特有的光彩。

我国民族音乐文化历史源远流长,民族乐器种类繁多,民族器乐曲浩如烟海。为了继承和弘扬我国优秀的音乐文化传统,展示 20 世纪我国民族器乐独奏乐曲创作的丰硕成果,满足海内外读者对我国民族器乐在表演、教学、研究以及欣赏等方面的需要,促进表演、教学、研究与创作的繁荣和发展,增强全民族的文化素质与艺术修养,中央音乐学院民族音乐系编辑,人民音乐出版社出版了《中国民族器乐曲博览》系列曲谱。这部系列曲谱的出版,是我国民乐界一件令人欢欣的喜事,对院校的教材建设也有着明显的推动作用。它的意义还在于:在中国现代音乐生活中,将是弘扬中国传统音乐文化具有积极现实意义与深远战略意义的一个重要举措。

《中国民族器乐曲博览·独奏乐曲》按中国民族音乐常用的乐器分编为 15 部曲谱,即笛子(蒋志超主编)、管子(胡志厚主编)、笙(杨守成主编)、唢呐(陈家齐主编)、古琴(吴钊、龚一主编)、琵琶(李光华主编)、古筝(李萌主编)、三弦(王振先主编)、中阮(王仲炳、宁勇主编)、柳琴(王惠然主编)、扬琴(桂习礼主编)、二胡(含中胡、高胡,刘长福主编)、板胡(李恒主编)、打击乐(李真贵主编)、少数民族乐器(田联韬主编)曲谱。

这 15 部曲谱编选的主要特点为:一、曲目内容丰富,题材、体裁多样,风格浓郁,特点鲜明突出。这批作品是在大量传统乐曲、民间乐曲及编创乐曲中经过长期艺术与教学实践,精心筛选出来的,是集 20 世纪中国民族器乐独奏音乐作品之大成,具有历史阶段性的意义。二、在曲目选择上体现了代表性及实用性的原则。在考虑思想性与艺术性相结合的前提下,曲谱尽量选择作者认定的或被社会音乐界认可并广泛使用的版本,使曲目在选择上具有学术上的权威性;并注重选择该乐器在某个技术发展阶段中具有代表性的曲目;以及注重选择经过一段历史时期的印证,具有一定历史地位与社会影响,并为目前表演及教学之常用曲目。三、曲目的选择表现出系统性与普及性相兼顾的特点。作品技术难度涵盖初、中、高三个不同程度,曲目排序由浅入深,体现了系统性与循序渐进的教学原则。四、曲目选择注重了作品、作者的广泛性,在保证系列曲谱整体水平的前提下,打破门派之见,尽其可能使全国各地具有代表性的作家及其优秀作品入集。五、系列曲谱的出版体现了科学性的原则。为使曲谱版本达到规范、准确,在记谱法及演奏符号的规范化方面,做了大量细致的工作。入集曲目大多经过作者本人的修正与校订。

其中F宫与G宫的转换,是大二度的转调关系,在西方古典音乐中应属远关系转调。但相差二度宫音关系之间的同主音调式转换,是传统音乐中运用得最为普遍的近关系调。这一传统调式调性的转换手法,能够引起专业作曲家的重视,并恰当地运用于当代音乐创作之中,是难得与可贵的。

作品在借鉴西方古典音乐作曲技法方面,表现出一定的严谨性。如《豫北叙事曲》的主题呈示,借鉴了西方作曲技法的某些原则,使乐曲主题乐思表达得非常严谨、完整、贴切。曲式结构上,《豫北叙事曲》虽然运用了西方带再现的复三部曲式结构,但考虑到音乐发展的层次关系,乐曲仍以四个大段落来标记。在《三门峡畅想曲》中,为了乐曲发展的需要,突破了带再现的三部曲式结构常规,大胆地设计了带再现的四部性曲式结构,表现了作者在创作中的创造性与探索精神。

这两首二胡曲继前辈作曲家吴伯超等之后,尝试运用了西方乐器钢琴为古老的中国乐器二胡进行伴奏。钢琴演奏所特有的宏伟气势与织体组合的丰富多样,从整体上来讲,无疑为二胡作品乐思、意境的表达,在气质上增添了更为丰满、更为戏剧性的艺术效果。

20世纪80年代的《长城随想》,是对二胡作品交响性创作的一个新的尝试与探索。作品以二胡特有的抒情、深沉气质,古朴、苍劲而又富于东方色彩的民族神韵,跌宕起伏的旋律,与乐队交相呼应;以古老长城的博大、壮观、坚韧与苍劲,展现出民族的奋斗、拼搏与奋进精神。关于二胡作品创作中交响性手法探索的优秀作品还有《红梅随想曲》(吴厚元曲)、《第一二胡狂想曲》(王建民曲)等等。

作为这一历史时期中国传统乐器独奏乐曲的创作,展现中、西文化合璧的优秀作品,我们不能不提到琵琶曲《草原小姐妹》和《狼牙山五壮士》这样一些作品。《草原小姐妹》是20世纪60—70年代一首反映现代题材的较大型的琵琶作品。全曲分“草原放牧”、“与暴风雪搏斗”、“灿烂的阳光”、“千万朵红花遍地开”四个部分。各部分运用了某些类似奏鸣曲式的结构特点,表现出传统音乐中多段体联缀的曲式结构与西方曲式结构特点的结合。全曲由一个象征草原小姐妹英雄形象的音调贯串,在主题发展手法上,除部分运用传统的琵琶演奏技巧的对比手法对旋律的发展外,还较多地运用了西方古典音乐对主题动机的展开手法。使乐曲旋律呈示、展开、再现层次清晰,音乐形象丰满鲜明,获得良好的艺术效果。

《狼牙山五壮士》在叙事性、戏剧性题材写作方面,是传统琵琶武曲类型的一个继承与发展。全曲亦尝试了类似奏鸣曲式的结构特点,在旋律创作上呈现出大胆而又新颖的创造精神。乐曲一开始即以低沉的音调、丰满的和弦、大幅度的力度变化,展现出悲壮的史诗性的庄严意境。继而以两个不同的主题旋律从两个不同的侧面勾画出了抗日战士的英雄气概。乐曲通过多层次的挖掘,如用不协和和弦、怪诞的旋律、特性节奏音型等等,形成一个独特的展开部分。而在喧嚣激烈的战斗后,出现深切感人的悲壮旋律,宽广雄劲的主题再现,使乐曲庄严神圣的主题再一次得到升华。乐曲无论在琵琶演奏技巧方面、旋律调式调性发展方面、刻画旋律意境的创造性方面,都极大地挖掘了这件古老乐器所潜在的能力,成功地展现了乐曲的乐思,把当代琵琶音乐的创作推向一个高层次,有力地推动了琵琶演奏艺术的发展。

除了上面论述的乐曲外,这一类型的优秀作品还有唢呐曲《霸王别姬》(朱毅曲)、《天乐》(朱践耳曲),琵琶曲《春雨》(朱毅、文博曲),板胡曲《叙事曲》(李恒曲),柳琴曲《剑器》(徐昌俊曲)等。

再次,20世纪中国传统乐器独奏乐曲创作,在旋律上展现出多彩的地方性与民族性特征。

中西文化的交融与合璧,虽然极大地冲击着整个文化艺术领域,但由于中国地域广阔,民族众多,而且传统乐器独奏乐曲作品的创作大部分出自演奏员之手,他们熟悉地方民间音乐,又精通乐器的演奏性能,因此,这一历史时期,有一大批作品,以朴素的音乐语言,鲜明的地方色彩或民族个性,短小的曲式结构,富有特点的表演技巧,从各个角度展现了20世纪现实生活给予作者的感受。

琵琶作品《彝族舞曲》可以说是这方面创作的一个典型代表。乐曲以两个具有对比性的主题展开乐思,表现了彝族人民的风情与青年人的欢乐生活。在曲式结构上,虽然运用了复三部曲式结构中带再现的原则,却又恰当地在中段运用了传统多段体的曲式结构形式。该作品的主要特点与成功之处,主

式结构、旋律发展手法、节奏布局、演奏技巧等方面对传统音乐文化既有继承,又有发展与突破。他的作品旋律来自于江南民间音乐,但又极大地突破了传统江南民间音乐旋律所固有的某些特征。以五声音阶进行和小的跳进所构成的江南民间音乐中典型的波浪式的旋律进行,在《二泉映月》主题的各乐句衔接上被旋律线大幅度的起落所冲击,《听松》中各段落之间鲜明的节奏对比,特别是第三段中大幅度的各种切分音型的组合运用,气势宏大,磅礴跌宕,震撼人心。传统音乐中调式调性的安排也颇有新意,为后人留下“声情并茂”的典型范例。

20 世纪的 20—30 年代,在传统音乐文化基础上对西方音乐文化的吸收与借鉴方面,最具有时代性与历史性的音乐作品是民族器乐教育家、作曲家、革新家刘天华先生的创作。他在深厚的中国传统音乐文化基础上,巧妙而大胆地开创了中国传统音乐创作技法与西方古典音乐作曲技法的某些结合,成功地表现了他所处的时代进步知识分子的追求。虽然在做法上还只是一个探索历程的起步,但在近现代音乐历史上具有重要的启迪性、开创性,对后世影响甚大。在曲式结构上,他一方面继承了传统不带再现的三部性曲式结构(如《独弦操》)、变奏曲式结构(如《良宵》)、多段体曲式结构(如《空山鸟语》)特点;另一方面,他又第一次在中国传统器乐的音乐创作中,运用了西方古典音乐中最常见的带再现的三部性曲式结构(如《病中吟》、《光明行》)。在旋律创作上,《病中吟》、《良宵》、《月夜》、《独弦操》等作品使你感受到二胡演奏中所表露出来的典型的传统旋律特征;与此同时,在《空山鸟语》、《光明行》、《悲歌》、《烛影摇红》中又明显地吸收了新颖的外来旋律进行的特征,如模进的运用,旋律中大小三和弦的分解进行与大的跳进等。在演奏技法上,作为专业二胡演奏艺术的开创人与奠基人,他不愧为传统二胡演奏技法的杰出承传者;但同时作为二胡演奏艺术的革新者,他又是外来演奏技法的大胆借鉴者,如《空山鸟语》中“轮指”的运用,《闲居吟》中“泛音”的运用,《光明行》中“顿弓”、“颤弓”的运用等等,这些都丰富、发展、提高了二胡演奏的视野与表现能力。由于刘天华对音乐思想中继承与发展问题的精辟见解,以及他在创作中的才华与求索精神,使他的作品久经历史沧桑而不减其艺术生命力。过去的理论研究,对刘天华作品中如何借鉴西方古典音乐作曲技法分析比较多,相对来讲,对刘天华作品中如何学习传统、继承传统、发扬传统研究的比较少。而实际上刘天华作品创作成功的关键,是在中国传统音乐基础上探索了一条中西音乐文化交融的通道。在这条通道上,二者的关系不是孤立的,也不是均衡的,他是深深地植根于传统音乐的土壤中为了培植出更适应时代需要的优秀成果而向西方古典音乐、向姐妹艺术去吸取新鲜的气息与营养的。仅从其《光明行》第二段的调式调性布局和《苦闷之讴》对传统调式调性变换的运用,便可以了解到刘天华对传统音乐的学习与研究是比较深入的,其用心是良苦的,其作品突出表现了自己的创作特点。

每个作曲家都有自己的创作道路,刘天华短暂的一生所走过的创作道路,在 20 世纪中国新音乐文化中留下了他深深的足迹,他是成功的。他不愧为 20 世纪中华民族文化的革新者,二胡专业演奏艺术的奠基人。

无独有偶,20 世纪 60 年代,刘文金在新的历史时期继承与发展了刘天华的探索与创造,他成功地创作了二胡作品《豫北叙事曲》、《三门峡畅想曲》。作品的成功之处,既体现了深厚的传统音乐文化基础,又鲜明地体现出朝气蓬勃的时代精神。其创作的奥妙就是中、西音乐文化的巧妙合璧。

《豫北叙事曲》对传统音乐的继承与发展表现在作品中是多方面的。在旋律创作上,他拓宽了二胡传统旋法的常规,大胆地运用了民间管乐器演奏中旋律展开时所惯用的旋法特征,结合自由模进,使乐曲情绪表达得非常洒脱、酣畅,获得戏剧性的展开。在二胡旋律的调式与调性布局方面,利用旋法的变换以达到乐曲调式调性转换的目的这一传统手法,早在 20 世纪 30 年代的《光明行》中,便得到了刘天华的重视与运用。在刘文金的两首二胡曲中,这一传统手法得到了充分发挥。在乐曲宫调转换布局上,在传统欣赏习惯的调式转换手法的运用上,精心设计与巧妙的安排很有特点,这在当代的传统乐器独奏乐曲创作中是罕见的。如《三门峡畅想曲》各段结束处均用同主音调式手法相呼应,获得极特殊的艺术效果。同主音调式转换的手法,使旋律非常流畅地穿梭于 F、G、C、D 四宫体系之内。

15 部曲谱中所选入的创编乐曲,均为 20 世纪中国传统乐器独奏乐曲作品新创作,这些作品是在特定的历史文化背景条件下产生的,具有其自身发展的艺术规律与时代特征。

首先,在 20 世纪中国传统乐器独奏乐曲创作中,一部分优秀音乐作品,深刻地映现了时代的追求与呼唤。

20 世纪上半叶,在封建、专制、保守与民主、进步、科学两大营垒的激烈搏斗中,一批深刻地映现社会生活的作品应运而生。这些作品大多用深沉的笔调和精练的音乐语言,表现了对黑暗生活的愤懑与抗争,对痛苦生活的哀怨,对新生活的渴望。中外著名的音乐作品《二泉映月》(二胡曲,华彦钧曲)、《流波曲》(二胡曲,孙文明曲),即以其短小结构中所涵盖着的深邃意境,流露出对痛苦经历的倾述与沉思,呼唤了人类心灵中对美的渴望与追求。《病中吟》、《独弦操》、《烛影摇红》(二胡曲,刘天华曲),则以简练而又概括的手法,典型地描绘了五四时期知识分子对生活的苦闷、彷徨,以及对社会进步的探索与奋斗精神。《听松》(二胡曲,华彦钧曲)、《狼牙山五壮士》(琵琶曲,吕绍恩曲)则以苍劲有力的旋律,铿锵顿挫的节奏,展现出中国人民在激烈的民族矛盾中不屈不挠的精神气质与气吞山河的磅礴气势。

20 世纪社会的巨变,赋予人们奋发、进取的精神。更多的作品展现了人们心灵上对社会巨大变革的体验与感受,作品中反映出这一代人奋发向上的创业精神与乐观进取的气质风貌,以及对历史人物、历史事件的回顾与追思。早期的优秀作品有《空山鸟语》、《良宵》、《光明行》(二胡曲,刘天华曲),《步步高》、《平湖秋月》(高胡曲,吕文成曲),《渔舟唱晚》(筝曲,娄树华曲)等。20 世纪下半叶,该类型作品大量涌现。优秀的二胡作品有《山村变了样》(曾加庆曲)、《湘江乐》(时乐濛曲)、《豫北叙事曲》(刘文金曲)、《三门峡畅想曲》(刘文金曲)、《草原新牧民》(刘长福曲)、《赛马》(黄海怀曲、沈利群改编)等;优秀的笛子作品有《荫中鸟》(刘管乐曲)、《牧民新歌》(简广易曲)、《姑苏行》(江先渭曲)、《秋湖月夜》(俞逊发、彭正元曲)等;优秀的管子作品有《醉翁操》、《雁落沙滩》(杨乃林、胡志厚编曲)等;优秀的唢呐作品有《欢庆胜利》(刘守义、杨继武曲)、《社庆》(葛道礼、伊开先曲)等;优秀的笙作品有《草原骑兵》(原野、胡天泉曲)、《孔雀开屏》(阎海登曲)、《欢乐的草原》(张之良曲)、《牧场春色》(曹建国曲)等;优秀的古筝作品有《庆丰年》(赵玉斋曲)、《春到拉萨》(史兆元曲)、《东海渔歌》(张燕曲)、《林冲夜奔》(陆修棠、王巽之编曲)、《幻想曲》(王建民曲)、《临安遗恨》(何占豪曲)等;优秀的古琴作品有《胜利操》(吴景略曲)、《咱们新疆好地方》(吴景略编曲)、《梅园吟》(龚一曲)等;优秀的琵琶作品有《彝族舞曲》(王惠然曲)、《草原小妹妹》(刘德海、吴祖强曲)、《春蚕》(刘德海曲)、《天鹅》(刘德海曲)、《诉》(吴厚元曲)等;优秀的阮作品有《满江红》(林吉良曲)、《丝路驼铃》(宁勇曲)、《拉萨舞曲》、《流水颂》(王仲炳曲)等;优秀的柳琴作品有《春到沂河》(王惠然曲)等;优秀的扬琴作品有《川江音画》(郑宝恒曲)、《林冲夜奔》(项祖华曲)、《凤凰于飞》(桂习礼编曲)、《川江韵》(黄河、何泽森曲)等;优秀的三弦作品有《椰林鼓声》(萧剑声曲)、《刘胡兰》(萧剑声曲)、《边寨之夜》(费坚蓉曲)等;优秀的打击乐作品有《龙腾虎跃》(李民雄曲)、《鼓诗》(李真贵曲)等;少数民族优秀器乐作品有热瓦甫曲《我的热瓦甫》(库尔班·依不拉音曲)、《天山之春》(乌斯满江、俞礼纯曲),马头琴曲《万马奔腾》(齐·宝力高曲),芦笙曲《春到苗岭》(东丹甘曲),葫芦箫曲《竹林深处》(龚全国、杨正玺曲)等等。这些作品都从不同的时代、不同的侧面映现了时代的追求与呼唤。因此,具有较深刻的社会现实意义。从某种意义上讲,它们也具有历史赋予这些作品的典型性与时代性特征。

其次,20 世纪中国传统乐器独奏乐曲创作的优秀作品,还呈现出对传统音乐文化的继承,发展与突破,以及与中、外音乐文化的交融。

20 世纪中国传统乐器独奏乐曲创作对传统音乐文化的继承、发展与突破以及与中、外音乐文化的交融,其表现形式是多方面的,其融合的深度是多层次的。

在对传统音乐文化的继承与发展方面,民间音乐家华彦钧的二胡、琵琶作品具有典型意义。在曲

要表现在对琵琶旋律创作上鲜明的民族性特征和亲切感人的意境。乐曲非常注重继承传统文曲的技法特点,且又能根据时代的要求和乐曲创意的需要,进行新的突破与创造。如在传统扣轮、挑轮、勾轮技法基础上,解放右手拇指,使其独立演奏一个伴奏声部,拓展了传统琵琶文曲的表现幅度,并在传统扫弦技法基础上,调整其和音关系,组成新的和弦等等。乐曲将传承性与创造性完美地结合起来,展现出具有典型时代的清新气息与东方艺术朴质的美的结合。

笛曲《牧民新歌》与二胡曲《草原新牧民》都是反映北方牧民生活的作品。《牧民新歌》的创作特点,是在描绘北方牧民生活的风俗性画面中,较多地吸收了江南笛曲的演奏技巧,即继赵松庭的笛曲《早晨》之后,使笛曲南、北地方风格的不同演奏技巧融为一曲的优秀作品。乐曲将江南柔美的旋律性格与北方粗犷的旋律性格有机地结合在一起,成功地展现了北方新一代牧民更加宽阔的胸怀。《草原新牧民》的艺术创作给人的印象也是深刻的。20世纪50年代以来,描写北方蒙古族人民生活的二胡作品不少,也出现了一些脍炙人口的优秀作品,如《拉骆驼》(曾寻曲)、《在草原上》(朴东生曲)等。但《草原新牧民》的创作在意境刻画上更深入、更感人。乐曲对意境的刻画,不是仅仅停留在表现一般内蒙古草原放牧时的节奏型特征方面,而是更深刻地揭示了草原旋律结构的性格内涵。对草原生活的深切体验与对内蒙古民间音乐的广泛学习,为作者的创作提供了新鲜的语言与灵感,在作品中变成了很丰满、很有个性特征的旋律展现出来。如在集中抒发情感的散板乐段,亲切的、风格地道的蒙古马头琴的装饰性音调特征及四胡音乐特有的滑音特征都在旋律中表现得淋漓尽致。又如旋律进行中多处运用了同主音角、羽调式的交替,全段流畅完整,地方色彩浓烈,成为全曲最有光彩、最有性格的一个部分。

除了上面涉及的乐曲外,这一类型的优秀作品还有笛曲《早晨》(赵松庭曲)、《黄河边的故事》(王铁锤曲)、《陕北好》(高明曲)、《走西口》(南维德、魏家稔、李镇曲)、《阿诗玛叙事诗》(易柯、易加义曲)等,笙曲《凤凰展翅》(董洪德、胡天泉曲)、《晋调》(阎海登曲)等,唢呐曲《怀乡曲》(吉喆曲)、《二人转牌子曲》(李秋奎曲)等,二胡曲《弹乐》(孙文明曲)、《秦腔主题随想曲》(赵震霄、鲁日融编曲)等,板胡曲《秀英》(张长城编曲)、《红军哥哥回来了》(张长城、原野曲)、《花梆子》(阎绍一曲)、《大起板》(何彬改编)、《大姑娘美》(彭修文编曲)、《秦腔牌子曲》(郭富团编曲)等,高胡曲《鱼游春水》(刘天一曲)、《春郊试马》(林韵曲)、《鸟投林》(易剑泉曲)等,筝曲《丰收锣鼓》(李祖基曲)、《山丹丹开花红艳艳》(焦金海编曲)、《浏阳河》(史兆元编曲)、《洞庭新歌》(王昌元、浦琦璋编曲)、《秦桑曲》(周延甲曲),琵琶曲《渭水情》(任鸿翔曲),三弦曲《梅花韵》(杨洁民、王振先曲)、《风雨铁马》(白凤岩曲),打击乐曲《鸭子拌嘴》、《老虎磨牙》(安志顺编曲)、《滚核桃》(王宝灿、郝世勋曲)等等。这些作品在旋律的创作与改编方面,都具有浓郁的地方色彩与鲜明的民族个性。同时,在表达音乐主题的集中明晰、在演奏技巧的继承发展等方面,都具有一定的新意与创造性,获得社会的好评。

20世纪中国传统乐器独奏乐曲的创作,在运用乐器的广泛性与乐曲创作的数量、质量等方面,从历史发展的角度来评价,无疑均有着长足的发展。可以说,没有这些优秀音乐作品的问世,也就没有众多中国民族乐器独奏艺术的发展,这些乐器也不可能在中国现代音乐生活与艺术院校教学中得到建设与发展。这一点是应该充分肯定的。但从另一方面来看,由于历史的、社会的或作者本人等方面的种种原因,20世纪中国传统乐器独奏乐曲创作,仍面临着许多困难与亟待解决的问题。

首先,从历史的原因来看,中国封建社会长时期以来,传统乐器的独奏乐曲创作历来没有形成一支专业化的创作队伍。其独奏音乐作品大多由声乐作品逐步衍变而成,在历史的发展过程中,经过众多演奏家的不断雕琢与磨炼而逐步完成其器乐化的升华与创作过程。绝大多数作品都是由无标题作品而逐步发展成为标题性作品,这些特点在目前存留的不少传统乐器独奏音乐作品中还可以追溯到其衍变与发展的轨迹。20世纪以来,从萧友梅先生开创中国历史上第一座专业音乐学校至今,虽然已60多年,但始终没有把培养一支有悠久历史传统与深厚群众基础的中国传统乐器的音乐创作队伍,列入到学科专业建设中去。中央音乐学院与上海音乐学院曾一度(20世纪50—60年代)在民族音乐系创办

了中国传统乐器作曲、指挥专业（徐志远、刘文金、赵咏山、吕绍恩、夏中汤和夏飞云、周仲康、李民雄、顾冠仁、朱晓谷等即是该专业培养的优秀学生），但后来也夭折于各种异议。因此，20 世纪中国传统乐器独奏乐曲的创作，除少数精品外，大量作品都是停留在非专业创作的水平上。创作思想的理论研讨与作曲技法的提高都面临着停滞不前的状态。许多作品虽然都倾向于借鉴西方古典音乐的曲式结构与作曲技巧，但都由于学习不深入或浅尝辄止，其借鉴往往是比较浅显的。

中国传统乐器独奏乐曲创作要想在 21 世纪获得较大的突破，首先在教育体制上要有所改革和调整，必须要建设起一支具有深厚传统音乐文化修养，并能真正掌握当代作曲技术理论的专业创作队伍。有没有这支专业的创作队伍，是中国传统乐器独奏音乐能否在更高的起点上腾飞的关键。目前的现状是中国传统乐器的演奏水平已经大大地超前于音乐创作水平。这种不平衡的发展状况，可以说，时至今日，尚未引起学术界的重视。这意味着以演奏人员为中国传统乐器独奏乐曲创作基本队伍的现象，短时期内还不可能逆转。这也就意味着中国传统乐器独奏乐曲创作的重大转机似乎在近期内还不会出现。

其次，从社会的原因来看，理论队伍建设的薄弱一直是音乐艺术全面健康发展的重要缺憾，特别是缺乏一支眼光敏锐、训练有素、基础扎实的评论队伍。对器乐作品创作的特点，即它作为社会意识形态的一部分，其特有的艺术规律与创作特点等方面的理论问题，缺乏实事求是的、辩证的、科学的认识 and 正确的理论指导。很长一段时间内，“文艺为政治服务”的口号作为音乐作品的创作理论指导思想，使大量独奏乐曲创作外象化、口号化，肤浅、表象化。作品只注重标题上的“时代性”与“革命性”，而所表现的情趣与意境几乎千篇一律、千人一面，表现形式也趋向单一的结构模式，艺术上缺乏吸引力与感召力。丢失了作为一部艺术作品所必需具有的社会生活的深切体验，以及艺术创作上的提炼与概括意识，当然，还有良好的中、外音乐素质和艺术创造能力。

“山不在高，有仙则名”。回顾 20 世纪中国传统乐器独奏乐曲创作，评价一首作品的好坏是不可能以标题的名称和曲式结构的大小来论定的。只有那些能代表时代的精神追求、能映现时代气质风貌而又在艺术上创造性地寻求到完美表现途径的作品，才能给人以性情的陶冶、心灵的净化、精神的振奋。也就是说，每一部作品的创作，都要涉及到很多基本理论问题。如生活体验与艺术创造的关系，作品内容与表现形式的关系，传统文化与外来文化的关系，历史传承与时代创新的关系等等。因此，要想中国传统乐器独奏乐曲得到良好的发展前景，除了注重培养一支专业创作队伍以外，必须要建设一支相应的理论队伍，并从政策上确保社会评论气氛的宽松、自由。评论队伍的培养及理论素质的提高，对整个社会音乐艺术发展来讲，都是至关重要的。

再次，是作曲家的社会责任问题。在 20 世纪的文化巨变中，中国传统音乐文化与西方音乐文化产生了强烈的碰击，在东方与西方巨大的政治与经济落差对比之下，作为有悠久历史的中国传统音乐文化，在 20 世纪强大的西方文化漩涡中，面临着严峻的挑战。在新的历史时期里，如何继承、发扬与创造中华民族的新音乐文化，每一个音乐工作者都将面临这个挑战，而对于一个作曲家来讲，它肩负的担子就更重。中国传统乐器独奏乐曲的创作，目前的基本队伍仍是器乐演奏家们。这就要求每位有志于音乐创作的演奏家们，深入社会生活，进一步加强文化理论素质的修养与作曲技术理论的提高。这是时代的呼唤，这是历史的需要。

我们深切地希望每一位作曲家、演奏家都能意识到这个历史重任，并且执著地、创造性地去承担这个历史重任。

1998 年 3 月

注：本序言是在笔者 1994 年 2 月所撰《历史的回顾——评 20 世纪中国传统乐器独奏音乐创作》（载于《回首百年》，重庆出版社出版，1994 年 12 月）一文基础上的增删。

编 者 的 话

板胡原是我国许多剧种的主要伴奏乐器，中华人民共和国成立后，经张长城、刘明源及广大音乐工作者的共同努力，逐渐成为音乐会舞台上的一件独奏乐器。这一划时代的突破，为板胡演奏艺术的发展做出了突出贡献。回顾这段历史，无不使人欢欣鼓舞。当然，我们也要认识到它毕竟是发展较晚的一种乐器，从民间状态走向专业化的时间尚短，因此，还存在一些有待于解决的问题。如：表现内容还不够广泛深刻、演奏风格偏于程式化、技术训练不够科学系统、对前人的演奏经验还缺乏全面的深入的总结、演奏理论的研究还有待加强等等。我认为，学习、继承和发展的任务是非常繁重而艰巨的。把前辈演奏家们（包括戏曲板胡演奏家）的宝贵经验学下来，继承各家各派的优点，进一步发展板胡演奏艺术，使之能更加适应发展了的时代的审美要求，是我们这一代音乐工作者的责任。要做到这一点，首先就要扩大板胡的表现范围，突破演奏上的某些程式，探求新的、时代的、民族的演奏风格。

本分册在编辑过程中主要考虑以下几点：

一、在力求全面、客观地反映板胡乐曲发展历史全貌的基础上，收集了其自以独奏形式出现在音乐舞台以来，各个发展阶段所产生的有一定影响的绝大部分作品。

二、所选作品，除考虑其表现内容和艺术价值外，同时兼顾作品音乐风格的多样性和训练价值。

三、本分册曲目，基本上按照由浅而深、循序渐进的方法编排，以供从事教学、自学的同志参考。

四、在编辑过程中，对某些乐曲的弓法、指法、记谱等适当作了调整和修订。

五、本分册中，编者对部分经常演奏的乐曲配写了扬琴伴奏，不妥之处请原作者批评指正。

六、在编辑过程中，得到前辈演奏家刘明源先生、张长城先生以及其他同志的大力支持，在此深表谢意。

执行主编：李 恒

1996年6月14日于中央音乐学院

目 录

序 言	袁静芳 (Ⅱ)
编者的话	李 恒 (Ⅹ)
1. 庆翻身	刘明源、刘汉林改编 (1)
2. 喜洋洋	刘明源曲 (3)
3. 南泥湾	马 可曲 刘明源改编 (4)
4. 月芽五更	东北民歌 刘明源改编 (5)
5. 东北风	东北民歌 刘明源改编 (8)
6. 翻身的日子	朱践耳曲 (12)
7. 咱们的领袖毛泽东	陕北民歌 刘明源改编 (16)
8. 对 花	河北民歌 李 恒改编 (19)
9. 春 耕	牛保志曲 (23)
10. 麻鞋底儿	张长城演奏谱 王玉芳记谱 (30)
11. 苦中乐	张长城演奏谱 王玉芳记谱 (32)
12. 关东小曲	赵夺良曲 (34)
13. 抬花轿	夺 良、王 虹编曲 (38)
14. 山乡欢歌	李 恒曲 (42)
15. 喜送丰收粮	刘长福曲 (49)
16. 赶 路	钟义良曲 (52)
17. 看秧歌	山西民歌 李 恒改编 (55)
18. 湖边春色	李秀琪曲 (60)
19. 军民大生产	陇东民歌 李 恒改编 (63)
20. 大起板	河南板头曲 何 彬改编 (67)
21. 春满田间	张长城、原 野曲 (71)
22. 众手浇开幸福花	唐 河曲 李 恒改编 (73)
23. 灯 节	白 洁、威仁发曲 (79)
24. 快乐的驭手	李 敏、陈玉中曲 (83)
25. 庆丰收	谷达儒曲 (88)
26. 彩 霞	朴东生编曲 (92)
27. 春城节日	周其昌、丁永盛曲 (95)

28. 豫西调	牛保志曲 (101)
29. 秀 英	内蒙古民歌 张长城编曲 (103)
30. 丰收的喜悦	刘明源曲 (104)
31. 回娘家的路上	谷达儒曲 (107)
32. 晋 调	王世俊编曲 (111)
33. 节 日	刘明源曲 (114)
34. 影 调	刘 钧编曲 李秀琪改编 (119)
35. 丰收乐	刘明源曲 (124)
36. 家乡的喜讯	杨惠林、陈树林曲 (128)
37. 壮乡新歌	李 恒曲 (131)
38. 花 会	牛保志编曲 (143)
39. 沿着社会主义大道奔前方	施万春曲 沈立良改编 (149)
40. 山乡春来早	石 露、学 义曲 (152)
41. 纺线线	刘明源曲 (155)
42. 电影《地道战》组曲	傅庚辰曲 刘明源改编 (162)
43. 樱花, 樱花	〔日〕清水修曲 刘明源改编 (169)
44. 海岛新曲	沈立良曲 (170)
45. 喜车红马送粮忙	刘明源曲 (177)
46. 故乡社戏	王仲宇、张全夫曲 (182)

1. 庆 翻 身

高音板胡

1=F (6 3 弦)

刘明源、刘汉林改编

♩ = 144 欢腾、喜悦地

李 恒 伴奏

板胡

2/4 $\overset{\text{f}}{\text{p}}$ 6 - | 6 - | $\overset{8}{\text{6}} \overset{7}{\text{6}} \overset{5}{\text{6}} \overset{3}{\text{6}} \overset{5}{\text{6}} \overset{1}{\text{6}}$ | $\overset{4}{\text{5}} \overset{5}{\text{5}} \overset{7}{\text{5}} \overset{6}{\text{5}}$ | $\overset{5}{\text{6}} \overset{5}{\text{6}} \overset{3}{\text{6}} \overset{2}{\text{6}} \overset{5}{\text{6}} \overset{6}{\text{6}}$ | $\overset{5}{\text{3}} \cdot \overset{5}{\text{2}} \overset{1}{\text{6}}$ |

扬琴

2/4 6 - | 3 2 5 7 | 6 3 3 3 | 5 5 5 6 | 1 3 5 3 | 1 3 5 3 |

1. 5 3 / 5 | 6. 1 6 1 6 5 | 3 5 6 1 6 5 3 5 | 2. 3 5 3 5 | $\overset{1}{\text{6}} \cdot / \overset{5}{\text{3}} \overset{2}{\text{2}}$ | $\overset{3}{\text{5}} \overset{1}{\text{1}}$ 6 ||: 1 2 3 5 2 1 6 2 |

1. 5 5 5 | 6 3 3 3 | 6 5 1 5 | 2 1 6 1 2 3 5 6 | 6 5 5 5 | 5 3 3 3 ||: 1 0 2 2 |

1. 6 1 6 1 2 | 3 5 3 2 1 2 3 5 | $\overset{5}{\text{6}} \overset{5}{\text{6}} \overset{5}{\text{6}} \overset{5}{\text{6}}$ | $\overset{5}{\text{6}} \overset{5}{\text{6}} \overset{5}{\text{6}} \overset{5}{\text{6}}$ | 7 6 7 2 7 2 7 6 | $\overset{4}{\text{5}} \overset{5}{\text{5}} \overset{4}{\text{5}} \overset{5}{\text{5}}$ | $\overset{4}{\text{5}} \overset{5}{\text{5}} \overset{4}{\text{5}} \overset{5}{\text{5}}$ |

1 6 5 6 1 6 1 2 | 3 0 3 5 | 6 6 6 6 | 6 6 6 6 | 7 7 7 7 | 5 5 5 5 | 7 5 5 5 |

6 5 6 1 6 1 6 5 | 4. 5 3 2 3 | 0 6 5 $\overset{5}{\text{3}}$ | 2. 3 5 1 | 6 5 3 2 | $\overset{3}{\text{5}} \overset{1}{\text{1}}$ 6 ||: 1. 3 5 1 6 ||

6 3 1 5 | 4 0 3 3 | 6 3 1 3 | 5 3 3 3 | 6 5 5 5 | 5 3 2 3 5 3 5 6 ||

II. 1. 2 1 6 | 1 2 3 5 2 1 6 2 | 1 2 3 5 2 1 6 2 | 1 2 3 5 1 2 3 5 | 1 2 3 5 1 2 3 5 | 6 5 3 5 6 5 3 5 | 6 5 3 5 6 5 3 5 |

1. 2 1 6 | 5 0 0 | 5 0 0 | 5 0 5 0 | 5 0 5 0 | 6 6 6 6 | 6 6 6 6 |

$\underline{\underline{\overset{5}{6}\overset{5}{6}}}$ $\underline{\underline{\overset{5}{6}\overset{5}{6}}}$ | $\underline{\underline{\overset{5}{6}\overset{5}{6}}}$ $\underline{\underline{\overset{5}{6}\overset{5}{6}}}$ | $\underline{\underline{\dot{1}}}$ $\underline{\underline{\dot{1}}}$ $\underline{\underline{\dot{1}\overset{7}{\cancel{4}}\dot{1}}}$ | $\underline{\underline{\dot{1}\overset{7}{\cancel{4}}\dot{1}}}$ $\underline{\underline{\dot{1}\overset{\curvearrowright}{6}}}$ | $\overset{=}{\dot{2}}$ $\overset{=}{\underline{\underline{\dot{3}\overset{>}{0}}}}$ | $\overset{=}{\dot{2}}$ $\overset{=}{\underline{\underline{\dot{3}\overset{>}{0}}}}$ | $\overset{=}{\dot{2}}$ $\overset{=}{\underline{\underline{\dot{3}\overset{>}{3}}}}$

$\dot{2} \ \dot{3} \ \dot{3} \mid \overset{>}{\dot{2}\dot{3}\dot{2}\dot{7}} \ \underline{\underline{6765}} \mid \underline{\underline{3532}} \ \underline{\underline{1235}} \mid \frac{3}{4} \underline{\underline{2327\dot{6}}} \vee \overset{\dot{2}}{\underline{\underline{7}}} \overset{\oplus}{\parallel} \frac{2}{4} \underline{\underline{0\overset{6}{\underline{\underline{7}}}}} \ \underline{\underline{6\overset{5}{\underline{\underline{3}}}}} \mid \underline{\underline{5. \ 6 \ 565}} \mid \overset{tr}{0 \ 6} \overset{C}{5 \ 1}$
D.S.

$\dot{2} \ \dot{3} \ \dot{3} \mid \overset{\dot{2}}{\underline{\underline{6}}} \ 0 \ 0 \mid \underline{\underline{3 \ 2}} \ \underline{\underline{1 \ 7}} \mid \frac{3}{4} \underline{\underline{\dot{6}\dot{5}\dot{3}\dot{5}\dot{6}}} \ 0 \ 0 \parallel \frac{2}{4} \underline{\underline{\dot{6} \ 3 \ 1 \ 3}} \mid \underline{\underline{1 \ 5}} \ \underline{\underline{3 \ 5}} \mid \underline{\underline{\dot{6} \ \overset{6}{\underline{\underline{3}}}}} \ \underline{\underline{1 \ \overset{5}{\underline{\underline{1}}}}}$
D.S.

2. 3 232 | 0 ³5 ⁵3 6 | 1. 2121 | 0 ⁶1 6⁵3 | 5653 2356 | 5656 5 1 | 2321 6121 |

5 1 2 5 | 1 5 3 6 | 1 ⁵1 ⁵1 ⁵1 | 1 ¹3 ¹3 ¹3 | 5653 2356 | ⁵2 0 0 ¹5 | 2 5 6 1 |

$\underline{2^{\vee} \frac{3}{c} 5}$ $\underline{3 \ 6}$ | $\underline{1. \ 2 \ 1 \ 2 \ 1}$ | $\underline{0 \ \frac{6}{c} \dot{1}}$ $\underline{6 \ \frac{5}{c} 3}$ | $\underline{5. \ 6 \ 5 \ 6 \ 5}$ | $\underline{0 \ 6}$ $\overset{tr}{5}$ $\overset{C}{1}$ | $\underline{2. \ 3 \ 2 \ 3 \ 2}$ |

$\underline{\overset{2}{6} \overset{\vee}{5}}$ $\underline{3 \ 6}$ | $\underline{\overset{1}{5} \ 0}$ $\underline{\overset{1}{5} \ \overset{1}{5}}$ | $\underline{\overset{6}{6} \ 3}$ $\underline{1 \ 3}$ | $\underline{1 \ 5}$ $\underline{3 \ 5}$ | $\underline{\overset{6}{6} \ \overset{6}{3}}$ $\underline{\overset{1}{5} \ \overset{5}{1}}$ | $\underline{\overset{5}{5} \ 1}$ $\underline{2 \ 5}$ |

渐慢

$\underline{0 \overset{3}{\underset{\cdot}{\text{c}}} 5 \overset{5}{\underset{\cdot}{\text{c}}} 3 \underset{\cdot}{6}} \mid \underline{1. \underset{\cdot}{2}} \underline{121} \mid \underline{0 \overset{3}{\underset{\cdot}{\text{c}}} 5 \overset{5}{\underset{\cdot}{\text{c}}} 3 \underset{\cdot}{6}} \mid \underline{1. \underset{\cdot}{2}} \underline{3 \underset{\cdot}{5}} \mid \underline{2 \underset{\cdot}{1}} \underset{\cdot}{6} \vee \mid 1 - \mid 1 - \mid \overset{5 \ 6}{\underset{\cdot}{\text{c}}} \underset{\cdot}{i} 0 0 \mid$
p *pp* *ppp*

$\underline{1 \underset{\cdot}{5}} \underline{3 \underset{\cdot}{6}} \mid \underline{1 \overset{5}{\underset{\cdot}{1}}} \underline{\overset{5}{\underset{\cdot}{1}} \overset{5}{\underset{\cdot}{1}}} \mid \underline{1 \vee \underset{\cdot}{5}} \underline{3 \underset{\cdot}{6}} \mid \underline{1 \overset{1}{\underset{\cdot}{:}} \underset{\cdot}{2}} \underline{3 \underset{\cdot}{5}} \mid \underline{\overset{2}{\underset{\cdot}{6}} \overset{1}{\underset{\cdot}{5}} \overset{6}{\underset{\cdot}{3}}} \mid 1 \# - \mid 1 \# - \mid \overset{5 \ 6}{\underset{\cdot}{\text{c}}} \underset{\cdot}{i} 0 0 \mid$
p *pp* *ppp*

说明:此曲根据现代京剧《智取威虎山》音乐片断改编。

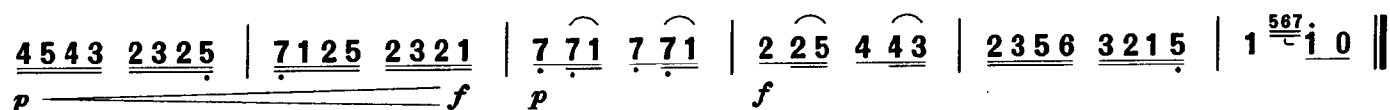
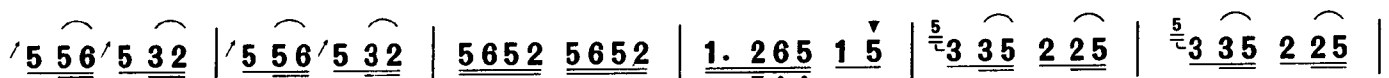
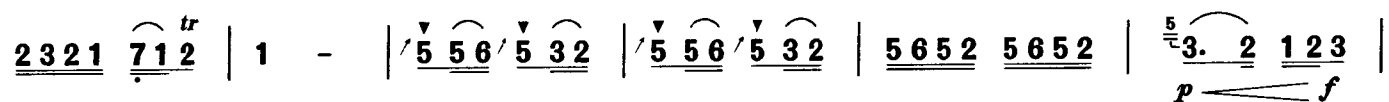
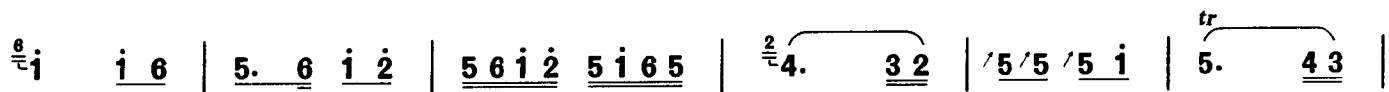
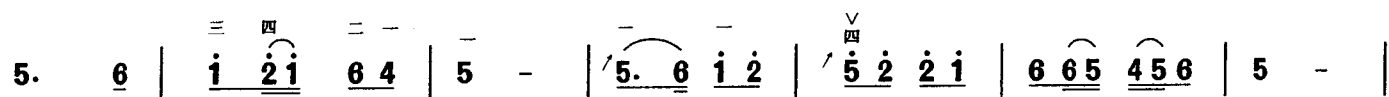
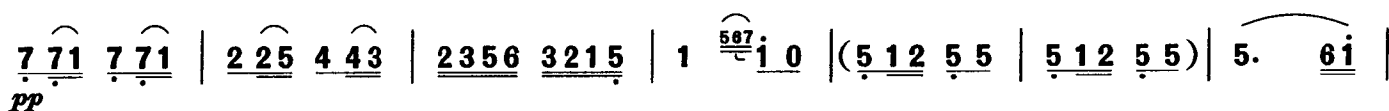
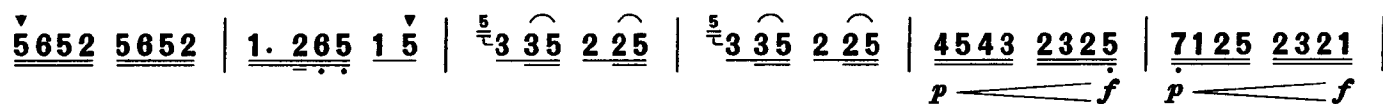
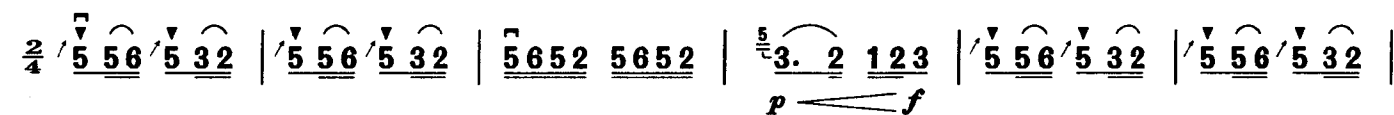
2. 喜 洋 洋

高音板胡

1=G (5 2 弦)

刘明源曲

♩=120 热情、活泼地



3. 南 泥 湾

高音板胡

1=G (5 2 弦)

♩=80

马 可曲

刘明源改编

2/4

二 四 5 5 6 $\dot{1}$ | $\overset{5}{\text{三}}$ 3. 2 1 6 | 2 2 2 3 5 | 1. 6 5 $\overset{6}{\text{二}}$ | 1 6 3 | 2 3 2 1 $\overset{内}{\text{三}}$ 2 5 | '5 5 5 6 $\dot{1}$ |

$\overset{5}{\text{三}}$ 3. 2 1 6 | 2 2 2 3 5 | 1. 6 5 | 2 3 1 6 | 5 - | 5 5 3 2 2 3 | 5 6 5 3 2 5 2 3 |

1 1 6 5 5 6 | 1 2 1 6 5 6 5 6 | 1 1 6 1 2 3 5 | 2. 3 | 6 6 5 3 5 | 1 6 5 | 5 6 3 5 6 5 6 $\dot{1}$ |

5 6 5 3 2 3 1 6 | 2 3 1 2 3 2 3 5 | 1 2 1 6 5 6 5 6 | 1 2 1 6 1 2 3 5 | 2 3 2 3 2 3 2 5 | 5 5 3 5 6 5 6 $\dot{1}$ | 3 5 6 5 3 2 1 6 |

2 3 1 2 3 2 3 5 | 1 2 1 6 5 6 5 6 | 2 1 2 3 1 2 3 6 | 5 6 5 6 5 6 5 3 | 5 5 2 1 2 3 | 5 5 2 1 2 3 | 1 1 5 6 1 2 |

1 2 1 6 5 6 1 2 | 1 2 1 6 1 2 3 5 | 2 1 2 3 5 6 1 2 | 6 1 6 5 3 5 3 2 | 1 2 3 6 5 $\overset{2}{\text{二}}$ | 1 5 6 5 6 5 6 5 | 1 5 6 1 6 1 6 1 |

5 1 6 1 5 1 6 1 | 5 1 6 1 5 1 6 1 | 5 $\dot{1}$ 6 $\dot{1}$ 5 $\dot{1}$ 6 $\dot{1}$ | 5 $\dot{1}$ 6 $\dot{1}$ 5 $\dot{1}$ 6 $\dot{1}$ | 5 - | 5 - | 5 2 |

1 5 | 1 2 1 6 5 6 5 6 | 1 2 1 6 5 6 5 6 | 1 2 1 6 1 2 3 5 | 2 3 2 1 2 1 2 3 | 6 1 6 5 3 5 3 2 | 1 2 $\overset{5}{\text{三}}$ 3 |

'5 5 5 6 $\dot{1}$ | $\overset{5}{\text{三}}$ 3. 2 1 6 | 2 2 2 3 5 | 1. 6 5 $\overset{6}{\text{二}}$ | $\overset{6}{\text{二}}$ 1 6 3 | 2. 3 2 3 2 5 | '5 5 5 6 $\dot{1}$ |

$\overset{5}{\text{三}}$ 3. 2 1 6 | 2 2 2 3 5 | 1. 6 5 | 2 3 1 6 | 5 - | 5 5 3 2 2 3 | 5 6 5 3 2 5 2 3 |

1 1 6 5 5 6 | 1 2 1 6 5 6 5 6 | 1 2 1 6 1 2 3 5 | 2. 3 | 6 6 5 3 5 1 6 | 5 - ||

渐慢

4. 月 芽 五 更

高音板胡

1=G (5 2 弦)

中速稍快

东 北 民 歌
刘 明 源 改 编
李 恒 配 伴 奏

