

李镇

榮

笛子

曲选集

人民音乐出版社编辑部编
人民音乐出版社

平鎮

金
子

山
遊
集

J648.11/3

2003

李 镇 笛 子 曲 选 集

人民音乐出版社编辑部编

人 民 音 乐 出 版 社

图书在版编目 (CIP) 数据

李镇笛子曲选集 / 人民音乐出版社编辑部编 . — 北京 : 人民音乐出版社, 2003. 3

ISBN 7-103-02588-6

I. 李… II. 人… III. 笛子-器乐曲-中国-选集
IV. J648. 11

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 022802 号

责任编辑: 常树蓬

责任校对: 袁 蓓

人民音乐出版社出版发行

(北京市海淀区翠微路 2 号 邮政编码: 100036)

Http://www.people-music.com

E-mail:copyright@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

787 × 1092 毫米 16 开 25.75 印张

2003 年 3 月北京第 1 版 2003 年 3 月北京第 1 次印刷

印数: 1—3,040 册 定价: 37.20 元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书, 如有缺页、倒装等质量问题
请与本社出版部联系调换。电话: (010)68278400

序

朴东生

《李镇笛子曲选集》由人民音乐出版社编辑出版,这不仅是笛子界或难以计数的笛子爱好者的喜事,也是我国民族音乐界的一件幸事,值得赞赏、值得庆贺。

这不是一般意义上的演奏曲集,它所涵盖的内容十分丰富。这是一位职业演奏家对自己所热爱的专业艺术,用一生心血总结出来的宝贵成果。这是一本有论述、有创作、有实践、有体会,充满深厚感情的一本独特的笛子曲集。是一本充满内蒙古草原风情、风貌、风俗的专集;是一本便于职业、非职业笛手及广大爱好者演奏的,实用价值很高的笛子作品选;是一本认真精选而成的佳作集锦。可以说是作者半个世纪演奏生涯的缩影、结晶和艺术人生的真实写照。透过字里行间的论述和乐谱,不难看出作者含辛茹苦、顽强求索的刻苦精神和坚定不移的艺术追求。

李镇虽系山西河曲人、汉族,自幼随父母迁居内蒙古,却是喝内蒙古奶茶长大的。因而他与广阔无垠的内蒙古大草原和憨厚质朴的蒙古族人民结下了终生不渝的深厚情缘,在李镇的艺术天地里已完全“草原化”了。他太爱草原了,他把内蒙古和山西并列为自己的第一故乡,又长期居住在呼和浩特。因此,他把歌颂蒙古族人民的豪爽、强悍,歌颂富饶、迷人的大草原当成自己毕生追求的永恒主题。

李镇是一位身居演奏艺术巅峰并能长期稳定持久的笛子演奏家。他凭藉自己过硬的演奏实力,从20世纪70年代末期的享有名声到90年代蜚声海内外,一直活跃在表演舞台上。频繁的演出实践使他的演奏艺术日臻成熟。他以精湛娴熟的笛艺和不断求新的创作成果深获各界好评,尤其是近年来,他不断应邀出访,在海外所受到的高度评价更令界内瞩目。

李镇是一位集演奏、创作、教学、乐改于一身的笛子演奏家。他善于学习,苦心钻研,有实效地吸收南北两大派笛子之所长,融于自己的演奏艺术之中,并形成独具特色的艺术风格。他以笛子为手段,不遗余力地潜心创作,以充满激情、独具特色的音调,抒发了自己对草原无限的眷恋和无尽的深情。他的所有作品有一个共同的特点:情真意切,旋律感人。不仅动听、易记而且感情真挚。如《草原的思念》,如诗如画,有声有情。既有鲜明的内蒙古“长调”特征,又是有独到新意的原创作品,如缺乏长期内蒙古生活的体验和积累,如不具有对草原和草原人民的赤忱爱心,是不可能产生如此令人动情的深刻作品。又如《鄂尔多斯的春天》、《草原抒情》、《敖包祭》、《大青山下》等等均充满着浓郁的生活气息,以各具特色的音调,绘声绘色地勾画了有代表性的人文景观。

李镇的创作尚属于演奏家“自编自演”带有“业余”性质,为了提高笛曲的创作质量,他主动、谦逊地诚邀专业作曲家加盟,进行合作,以求达到更高的专业水平。这对完善李镇的笛子艺术有着至关重要的意义。敢于正视自己的缺憾,虚心求助,在合作中向专业作曲家学习,充实自己,再创作,再求助,这也许是李镇不断取得艺术成就过程中不可或缺的品格和艺德。

为满足自己在演奏上不断创新的追求,他在乐改上也有诸多成果。如为解决低音大笛的音色统一和加大音量,成功地设计了“双笛膜”;为解决温差变化对笛子的影响,和容易干裂的难题,成功试制了最接近竹笛音色的玻璃钢笛子系列并获国家专利;他还把自然手型指肚的位置调整、改变传统笛子上的音孔位置等等。这些改革对笛子艺术的完善有着极大的实用价值。

特别值得提及的是李镇对“二人台音乐”的演奏、整理和创作,这是他笛子艺术成就的另一个重要侧面。“二人台”作为地方戏曲,广泛流传于我国北方,大致跨越三省两区:陕西的陕北、山西的雁北晋西北、河北的张北以及宁夏的盐池一带和内蒙古西部的许多城镇乡村,深受广大人民群众喜爱。笛子是二人台音乐的主要乐器,脱离唱腔,将二人台音乐“器乐化”之后,笛子则变为主奏乐器或独奏乐器。最早作为笛子独奏、首演于海内外舞台的当属北派笛子大师冯子存,他于1953年一曲《喜相逢》,在北京引起强烈反响,《喜相逢》也不胫而走,传遍大江南北甚至海外诸多笛友,使笛子从此令世人关注。

随后,冯先生又推出一系列二人台风格的笛子作品。如:《五梆子》、《放风筝》、《黄莺亮翅》、《闹花灯》等等。他先后工作于中央歌舞团、中国音乐学院,数十年间教授了无数学生,培养了许多有成就的高徒。传播二人台音乐、发展二人台音乐,著名北派笛子演奏大家冯子存的杰出贡献是卓著的,他的业绩将永垂史册。

李镇深得冯子存先师的影响与教益,在学习、把握冯子存及其诸多弟子们创造的北派笛子艺术的基础上,他又折回到二人台的发源地,以新的观念与视角对二人台音乐进行更深入挖掘与研究,这种求学、治学的精神很是可贵。他不满足于学吹几首传统曲子,“知其然”,还要弄清“所以然”。他对二人台演奏的技法、不同调性、调式的指法等等均作了更深入一步的探求。在这本曲集中,他对二人台音乐的论述和他重新修订整理的六首二人台牌子曲以及他与人合作编创的笛子独奏曲《大青山下》和笛子协奏曲《走西口》,都是他在新的历史时期研究二人台音乐艺术的重要学术成果。如果说冯子存先生受历史环境和文化程度的局限尚不能在理论上完善二人台音乐艺术,那么李镇以后来人身份在今天作出了丰富与发展。这是历史性的进步;这是一个演奏流派传承关系不断繁衍、扩展的必然结果。这不仅涉及一个学科、一个流派,对我国民族音乐文化的繁荣与发展也必将起到切实的、重要的促进作用。

衷心祝贺《李镇笛子曲选集》出版。

2000年6月12日

李 镇 简 介

李镇,著名笛子演奏家,1944年生于山西省河曲县,幼年随家人迁居内蒙古。12岁学笛,1965年毕业于内蒙古艺术学校,师承刘兴汉、黄尚元等学习笛艺。由于他打下了深厚的民族民间音乐基础,其笛韵具有浓郁的蒙古族音乐特色及歌唱性艺术风格;他技巧娴熟、音色优美、富于变化、表现力强,又承刘森的新派笛子神韵,在笛坛独树一帜,加之他勤奋好学、广收博采,演奏技艺已臻化境。他多次出访日本、美国、新加坡、韩国、蒙古国等国家和香港、澳门、台湾等地区,成功的演出受到高度赞赏和热烈欢迎。

李镇获国务院颁发的政府特殊津贴。现为内蒙古自治区歌舞团(现内蒙古自治区民族歌舞剧院)独奏演员,国家一级演员,中国音乐家协会会员、中国民族管弦乐学会常务理事、中国少数民族音乐学会会员、中国民族管乐研究会常务理事。现任内蒙古政协委员、内蒙古音协常务理事、内蒙古国际文化交流中心理事、内蒙古海外联谊会理事等职。曾任内蒙古歌舞团副团长。

他创作(含合作)、演奏的笛子曲《走西口》于1994年被选为台北市第三届国乐大赛初赛和决赛的指定曲目,李镇同时应邀担任评委,并作示范演出。通过专场音乐会,如1987年10月与蒙古族马头琴演奏家齐·宝力高在北京音乐厅、1996年9月在香港大会堂举办独奏音乐会,1997年5月和2000年11月在台北音乐厅的两次个人独奏音乐会、1998年在新加坡国家音乐厅与新加坡国家华乐团和2000年8月与新加坡国立大学华乐团合作的独奏音乐会,2000年4月与台湾高雄市立国乐团合作的音乐会等,他更将精湛独到的笛艺发挥得淋漓尽致,获得音乐界高度评价,纷纷赞叹他充满大草原风格的新派笛韵的特殊魅力。

历经40余年的演奏实践,他还创作了许多脍炙人口的优秀乐曲,主要作品有:笛子独奏曲《鄂尔多斯的春天》、《大青山下》、《浩特篝火》、双笛膜低音笛曲《草原的思念》、笛子组曲《草原抒情》,笛子协奏曲《走西口》、巴乌曲《牧歌》、《达莱湖渔歌》、坝独奏曲《敖包祭》等(含合作)。他的演奏在内蒙古和全国多次获奖,还录制了一些盒式磁带和CD盘,其中笛曲CD专辑《走西口》由台湾“中国龙唱片公司”出版发行,并获2000年台湾金曲奖非流行类音乐最佳个人演奏奖。他创作的笛子曲被中央、中国、上海等海内外音乐学院列入教材,并应邀讲学。

李镇不仅在笛子演奏和笛曲创作上卓然有成,对于乐器的研究和改良方面也不遗余力,建树良多。1976年,他成功地以云南巴乌演奏蒙古族乐曲;80年代初,他即开发出以传统六孔笛向超高音域扩展纯五度(七个音)的指法,使笛子可用音域达到三个八度(见《中国音乐》1987年第一期);其后历经四年时间,于1991年研制成功以环氧树脂(又称玻璃钢)为材料的笛子系列和双笛膜低音大笛,这种笛子除音色酷似竹笛外,其笛身坚固不裂,音质优美,反应灵敏且音准极佳,好评如潮,并获1991年内蒙古文化科技进步一等奖和国家专利。

李镇的笛子演奏音准是好的,由于观察、积累,他清楚地了解不同笛子在不同的温度、湿度情况下的伸缩变化而导致的音高变化规律;他也理性地建立了三种律制观念,以调整笛子与弦乐、管乐、弹弦乐或键盘乐器合作时的音高标准。

他在笛子专业课教学中增加了修理笛子的内容,这不仅使学生能掌握一种技艺,更重要的是对于改善笛子的音准、音色能起到有益的作用。

值得一提的是,他在A调、G调、F调、D调等低音大笛的音孔排列上,不是在一条横的直线上,而是根据手指肚所在不同位置开不同大小椭圆形音孔,其椭圆形的方向与每个按孔指肚的方向相吻合。这便于手指的放松、按孔。

在笛子演奏的用气方面,李镇还借用了长笛演奏用的哈气吹法。演奏时,使口腔打开,舌下沉,缓气流,宽幅度的运气。这可使笛子中、低音增加共鸣,音量增大,音质淳厚,扩大了笛子的表现力,尤其在低音大笛上得到了充分发挥。如在《草原的思念》一曲中的恰当运用,使乐曲更加风格浓郁、意蕴深厚,给人印象深刻。

目 录

序	朴东生(I)
李镇简介	(Ⅲ)
笛艺谈	李 镇(1)
1. 劳筋疲骨学笛录	(1)
2. 浅说大漠蒙古笛	(3)
3. 山花烂漫二人台	(6)
4. 诚说笛子超高音	(8)
5. 执笛姿势和按半孔指法	(10)
笛子曲	(14)
1. 鄂尔多斯的春天(笛子独奏曲)	李 镇曲 王瑞林陪伴奏(14)
2. 大青山下(笛子独奏曲)	南维德、李 镇曲 王瑞林陪伴奏(45)
3. 走西口(笛子协奏曲)	南维德、魏稼稔、李 镇曲 王瑞林移植民乐队谱(76)
4. 草原的思念(双笛膜低音大笛独奏曲)	王瑞林、李 镇、范 军编曲(141)
5. 草原抒情(笛子组曲)	宁保生、李 镇曲(157)
6. 四 季(笛子独奏曲)	蒙古族乐曲 李 镇演奏谱 段泽兴陪伴奏(241)
7. 江 河 水(笛子独奏曲)	东北民间乐曲 李 镇、黄尚元改编 张晓峰配器(245)
8. 碰梆子(二人台牌子曲)	李 镇订笛谱 张占海订四胡谱 刘振富订扬琴谱(274)
9. 八 板(二人台牌子曲)	李 镇订笛谱 张占海订四胡谱 刘振富订扬琴谱(283)
10. 柳摇金(二人台牌子曲)	李 镇订笛谱 张占海订四胡谱 刘振富订扬琴谱(296)
11. 南绣荷包(二人台牌子曲)	李 镇订笛谱 张占海订四胡谱 刘振富订扬琴谱(305)
12. 推碌碡(二人台牌子曲)	李 镇订笛谱 张占海订四胡谱 刘振富订扬琴谱(323)
13. 巴彦杭盖(二人台牌子曲)	李 镇订笛谱 张占海订四胡谱 刘振富订扬琴谱(337)
14. 云 雀(笛子独奏曲)	罗马尼亚民间乐曲 李 镇、王瑞林改编(344)
附 录	(361)
1. 牧 歌(巴乌独奏曲)	朝 鲁、李 镇曲(361)
2. 达莱湖渔歌(巴乌独奏曲)	张福全、李 镇曲(367)
3. 敖包祭(坝独奏曲)	张福全、李 镇曲(379)
后 记	李 镇(401)

笛 艺 谈

李 镇

1. 劳筋疲骨学笛录

我天生爱笛,这就决定了我要与笛去结不解之缘。自少年至长大成人,我这 57 年的人生漫长路,其实也只写下一个“笛”字。

我进入小学就迷上了笛。把母亲给我的零花小钱积攒下来,买上笛子向大同学学会了吹。我的父母兄长都不爱音乐,但很疼爱我,对我乱七杂八胡吹出来的笛声,亲人们竟充耳不闻。在仁厚通达的亲人的纵容下,我小学毕业时已能用笛子吹出很多时髦的歌和盛行的集体舞曲。

呼和浩特市是中国二人台戏曲的活动中心,笛子是二人台的顶梁柱,不会吹二人台笛曲,在呼市人眼中就是不会吹笛。我必须要让众邻和同学们赞说我会吹笛,所以我就得劳神耗力去学吹二人台。就是这样幼稚的念头,让我在整个初中年代都倾心尽力投入了学吹二人台笛曲。初中三年过去,我已基本掌握了二人台笛子风格技能的演奏,粗犷豪爽的气质可从我的笛声溢出。我的全部课余时间都耗给了笛子,却不知辛苦反觉快乐,尤其是学校老师经常对我吹笛的夸奖。我入呼市土默特中学当了高中生。内蒙艺术学校距我们中学不远,俗说缸满则溢,我却是有了滴水就要溢,我挟那粗糙又肤浅的一点点二人台笛技,揣上笛子,去艺校要比试高低。内蒙艺校当时只有一个笛子教师,叫贺其叶勒图,汉名刘兴汉,仅年长我 6 岁,很年轻又很热情,蒙古族人的那豪爽气质叫人一见就得喜欢。刘兴汉老师毫不在乎我那不知天高地厚初生牛犊的傻闯劲,笑盈盈的要我先吹。我就毫不客气大大咧咧吹奏了两首二人台曲,要他评鉴。刘老师却说我把二人台笛子的优点没学多,毛病都全给染上了,还揪住我边吹笛边吐出舌头又边吹边发出噪音等毛病,说个没完。我不服气就要他吹。刘老师痛快答应了,拿出他的笛子吹给我听。他的笛声一起,马上就將我震慑住了。他的笛声那样高亢明亮,字正腔圆饱满充实又气宇轩昂,一字一字穿入我的五脏六腑,他运指刚劲有力干脆利落,那指头一上一下虽只是打在他的笛子孔洞上,我却感觉有只巨手扇上了我的脸,没扇几下我就耳红面赤了。他吹一首冯子存的笛子曲,又吹一首刘管乐的笛子曲,再吹一首蒙古舞曲。二人台笛曲天生只有单吐,无论何等高明之二人台笛手,也不能把吐音吹得像刘老师这首蒙古曲之吐音如此疾速又字字珠落玉盘。他让我折服,我就纠缠要拜他为师,他竟也不计较我初次见面的失礼,很痛快就答应收我为徒。

刘兴汉老师是刘管乐的入室弟子。曾赴天津影随刘管乐先生学艺。刘老师多次拜谒冯子存,对冯子存笛曲颇有研究,内蒙古音乐界敬佩刘兴汉吹奏蒙族音乐的高超技艺,赞刘老师是

“蒙古笛王”。我的高中三年是精神饱满度过的，我做了刘老师的三年业余学生，忘我学习了当代大师刘管乐、冯子存的笛子艺术，今日我所获取的浅薄笛子成就，首功当归于我的导师刘兴汉。刘老师对我慷慨授艺，却始终未受我的回报，良师之恩情实与我生身父母无异。

我身怀对刘兴汉老师炽热的崇拜和要学尽刘老师的笛技的念头，加上一些客观的原因，高中毕业就去报考内蒙艺术学校。1963年9月，我昂首阔步踏进了艺校，又挨上当头一棒重击：学校领导分配我向新来艺校的教师黄尚元学笛。我找到刘兴汉老师说，我只愿做刘老师的学生。刘老师说，这个黄老师不仅是笛子新派刘森的亲传二弟子，还是北方昆剧院大学者叶仰曦老夫子的三年入室弟子，他不仅比我笛技高明，比我更高的是他的学识渊博。刘老师一再叮嘱我要向黄老师虚心学习。出于对刘老师的由衷信任，我只得硬着头皮来接受黄老师的训教。刘兴汉老师对我授笛三年，每次都是身体力行、充满热情地示范、授教，使我这个知识底蕴浅薄的学生，可以从高深与肤浅的师生技能的对比差异去领会学习。可这位黄老师竟大悖常理，罕少示范，一味自鸣得意地沉醉于他的说笛。他上课时，把话匣子打开，就没完没了的天南地北古今中外滔滔说个没完，好端端一堂笛子课，他偏扯上了中外古代史，还硬拉扯上哲学军事文学乱七杂八一大套与笛子无关的话题。这位黄老师，年龄与我一般大，瘦而干练，个头比我矮一大截，口才又好，妙语张口便出。经两三次接触，我已明显感觉到了他的学识渊博，他见识又多又广又庞又杂。我与黄老师熟了，我说，老师您向刘森学笛，刘森也是像您上笛课这样，君子动口不动手吗？黄老师面挂笑容说，师父刘森是音乐绝顶高手，他从欧洲到中国，从古代到今天，从器乐到声乐，他无所不通无所不晓。我可惜没学尽他的本事，但他的笛子真髓我业已知晓。可我的长处我师父也不定能有，我的音乐以外的知识就自修了很多。黄老师极具超前意识，他常向我情不自禁谈他的想法。他说，艺术从来没有止境，只有相对高度；器乐演奏只有当代大师而决无空前又绝后人物，白玉既有暇，英雄岂无短？黄老师对我详细介绍了中国天南地北各地笛子、诸笛子名家的优长特色和不足，都阐述十分精辟，其中许多刻在我脑中，他说，竹笛是中国人共同拥有的国宝，为什么硬要界定什么门派地区？黄老师再三对我讲，无论天南地北，笛子只一家，只叫中国笛子。吹笛人千千万，五彩缤纷景象万千，却都是大同小异，笛人之间差别只在于演奏的习惯、对音乐认识之深浅、使用音乐语言之熟练、笛声内含刚柔之比例等等诸多差异。这恰如须绘猛虎，也须画柔顺之羊，羊和虎都有充足理由生活于世。黄老师给我上笛课，罕少示范，他说他师父刘森能使笛声如歌。刘兴汉老师的笛声叫我折服，黄尚元老师的慷慨陈词让我叹服。

黄老师说我有笛子演奏家的天资，却无演奏家有本事，欲具此等本事，须先脱胎换骨涤除毛病再劳筋疲骨炼硬功。按黄老师要求，我把用指肚按孔、六指僵直执笛的旧姿势，改为六指自然弯曲，指尖按孔的新姿势。黄老师指导我学吹了长笛、单簧管、双簧管、钢琴等器乐练习曲和许多首笛曲。又让我须黎明即起，每天清晨站身室外去习吹长音，一口气吹一音，笛声要又响又直两头中间一般粗，每音时值不得少于50秒！黄老师亲自示范也只吹出30秒，我初试就达到35秒，他却对我大加训斥，说他的师兄简广易能一音50秒，我就必须得吹出50秒，说他师兄简广易每天练功8小时，我就得每天吹上8小时。我就暗自下定决心要越超他的师兄，以免被小觑。我开始苦练笛。黄老师说，器乐的演奏须靠手指运动，手指无力则不能承负此项艰苦运动，手指的运动关键在于向下力度的大小。于是令我在桌上敲打手指，练节奏、速度等。他

又说舌的功力在于长时间锤炼,就指令我按他规定的练习曲,不许休歇的吹双吐音一小时或两小时,直待我吹得头昏脑涨嘴麻木,精疲力竭拖腿踱出琴房。他毫不体谅地对我说,练长跑把腿练酸了就是进步,不酸了就是要入门了,要是不跑,人就难受,才叫入门。黄老师说,笛子的四大功,气功、舌功、唇功、指功,数唇功最难,唇功决定音色和吹爬高音。他让我练吹超高长音,一音一口气,要音弱如箫如蚊鸣。在黄老师严格要求下,我千辛万苦学吹了昆曲、江南丝竹、广东音乐诸多笛曲。一首丝竹《行街》连贯吹下来,呼和浩特寒冬零下20度也不觉得寒冷;一首昆曲曲牌《五福降龙天》经25分钟才可奏完,我只感到自己一身筋骨遭人拆卸了一般。对我那疲惫模样,黄老师微笑说,中华武术里有把人腿绑铁砂练腿功一说。我咬紧牙关苦练两年,总算挺了过来。10年后,一次我与上海笛子同仁相聚,聪慧而敏感的海上同行只需听我吹上几句笛,就已察勘出我的笛声有纯正的江南音色。同行们对我追根溯源,我说我虽是塞外大漠汉子,可我的授业老师黄尚元是昆曲和丝竹音乐之高手,古语疾风知劲草,烈火见真金。我是早已自知刘兴汉老师对我无私慷慨授予笛子技艺的恩泽有如父母,但对黄尚元老师从不知体谅学生一味只知严苛训练,我是迟于十几年后音乐界领导、同事们对我吹笛进行赞赏,才知晓黄老师对我的笛子呕心沥血。由于难以言尽的历史原因,黄老师在我临近毕业的前夕,被迫离开艺校又离开音乐界,进工厂做了工人。我毕业了,要告别母校去展开自己的翅膀向蓝天飞翔。校长莫日吉胡拍着我的肩说,展翅向天空大胆的飞吧,因为你已不是一只雏鸟,天空并非每天都是晴的蓝的,会有乌云雷电风暴,只有勇敢的鹰才可以随意在长空自由翱翔。校领导宝音达赖拉着我的双手,叮嘱说,任何音乐专业学校,只能教给学生音乐的专业知识和基本功的训练,艺术成就必须依靠自己努力去创造。我凭藉刘兴汉、黄尚元老师给我练就的笛子技能,身怀艺校领导对我的殷切期望,举步踏入了社会,前面等待我的正是我自己的路。

2. 浅说大漠蒙古笛

我虽出生在山西河曲,可自幼随父母迁居呼和浩特,是内蒙古的衣食水土哺育我长大成人。我虽血缘隶属汉族,但我自幼喜好音乐,对蒙古族音乐深怀挚爱。我以笛子为业已40年,不仅吸收了蒙古族音乐的丰富营养,还执着追求欲以我的笛声,塑造蒙古族同胞那强悍豪爽的伟岸形象,能据实勾画出醉人的内蒙古辽阔草原的美丽景象。虽至今事未遂愿,但此心不衰。蒙古音乐博大精深浩瀚如海,今将我所学习的心得,奉献大家,误谬难免,祈请批评指正。

蒙古族同胞在我中华民族大家庭里人口虽不多,却占有重要席位。在中华民族音乐大花园里,蒙古族音乐更显灿烂夺目,蒙古族的民歌非常丰富,蒙古族的舞蹈音乐亦是琳琅满目。蒙古族同胞胸襟磊落坦荡豪爽真诚,不论男女老幼都能歌善舞。音乐是蒙古族人日常生活必不可少的内容之一。蒙古族流传广泛的民族乐器有马头琴、四胡、笛子和胡拨斯、三弦、扬琴、蒙古箏(双排码、十三弦)。这些乐器的主要功能是为唱歌和舞蹈伴奏,马头琴、笛子、四胡、三弦是常用乐器。

蒙古族语中的笛子音译“林布”。《元史·礼乐志》中有“宫庭乐队使用笛首为龙头的木制、七孔、横吹笛”的文字记载。民间多用木料或羊的小腿骨制作笛子,不用笛膜。在七八十年前,草原牧民笛手和王府乐队乐师都普遍使用曲笛和梆笛。

近 50 年来,由于物资丰富、交通发达、文化普及等诸多的原因,草原牧民手中的笛子更新换代,使用的都是内地乐器厂制作的竹笛,无论在民间还是在音乐专业界,所谓“蒙古族笛子”已发生了概念的变化,它既不是乐器的制作术语,也不指演奏者的身份,而仅仅是指笛子演奏具有的蒙古族音乐风格。欲使一支普通竹笛变成“蒙古族笛”,惟一检验的标准是看竹笛演奏风格是否与正宗蒙古族歌声融洽合拍。因此,“蒙古族笛”的歌唱性,要比中华各地的笛子更加讲究。

传统蒙古族笛子演奏一是长调,一是欢快的有明显节奏的短调音乐。

1. 长调

蒙古族笛演奏长调,使用曲笛。指法多喜用简音作“1”、“6”、“2”、“5”四种。

能体现蒙古族的歌风乐韵,如实勾画辽阔草原的诗情画意美丽景致。演唱或演奏蒙古族歌,须切记辽阔二字。虽然高亢,却更讲究柔和连绵。蒙古族笛讲究音色醇厚沉稳扎实,演奏长调切忌浮躁,要尽多使用连线音的奏法。长调用大量的颤音装饰叫做“诺古拉”,藉以烘托磅礴的气势。颤音的准确使用和出现位置的正确,是很重要的。在大多情况下,多用小三度颤音去装饰旋律,较少使用大二度颤音。吹奏一个长音,应当在这个长音的头和尾使用密而匀的颤音,抬指要低,中间是不使用颤音的。旋律进行中的过渡音,应使用大二度或小三度的上波音。笛子的简音不同就应在不同位置以方便为宜的原则去使用装饰音。

同一旋律如采用简音、指法的不同,其装饰位置发生变化,请看下列:

简音作 2: $\overset{1}{tr} \text{---} \overset{1}{tr} \text{---} \text{---} \text{---} \overset{5}{1} \overset{5}{2} \overset{5}{1} \overset{5}{2} \overset{5}{1} \overset{5}{2} \overset{5}{3} \overset{5}{5} \overset{i}{tr} \text{---} \text{---} \overset{i}{tr} \text{---} \parallel$

简音作 5: $\overset{1}{tr} \text{---} \overset{1}{tr} \text{---} \text{---} \text{---} \overset{5}{1} \overset{5}{2} \overset{5}{1} \overset{5}{2} \overset{5}{1} \overset{5}{2} \overset{5}{3} \overset{5}{5} \overset{i}{tr} \text{---} \text{---} \overset{i}{tr} \text{---} \parallel$

传统的蒙古族笛固有的演奏习惯悠长连绵具有辽阔感,可实际演奏与歌声有诸多的差异,至少没有马头琴的演奏那样贴近歌声。这个差异就是与歌手歌唱的韵腔对比结果。演唱常采用或大或小或上行或下行的滑音。这种技巧的使用,就极大增强了音乐情感的表现力,更重要的是它能增大音乐美的深度。这种技巧的使用,早已在马头琴演奏员中普遍使用,但在草原的笛手中竟从来没有使用。我依据如歌的思维方法,学唱了蒙古族声乐歌唱法,又细心观察学习了马头琴的习惯演奏,使我的演奏技巧有了改进,使我的笛子更贴近蒙古族歌唱,更近似蒙古族的乐韵风采。

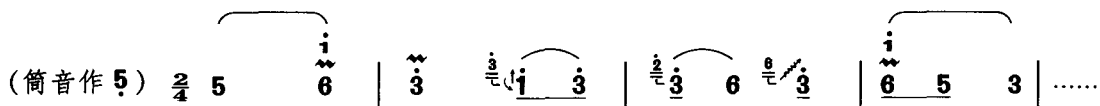
据多位蒙古族音乐前辈对我介绍,在几代以前的诸多蒙古族笛的高手吹奏长调乐曲,早已熟练并运用循环换气法。音乐前辈断言说,循环换气法早已是蒙古族笛手的传统技艺。我在近 40 年的笛子艺术实践中,在辽阔草原与众多民间蒙古族笛手友好交往中,并未看见有笛手使用此技。我国改革开放以后,蒙古国曾陆续有歌舞团体来内蒙古演出。15 年前我与蒙古国笛子演奏家巴德玛先生曾进行技艺切磋,他能精纯正确使用循环换气令我吃惊,后又先后会见了蒙古国青年笛手恩克塔勃和钢特莫勒,他俩人也都会此技,这三位蒙古笛手都对我说,他们祖宗

就会此技,连蒙古国民间笛手也有会此技的。虽然蒙古国笛手技艺平平,却唯对循环换气能掌握熟练。我在内蒙古曾耗时十几年在各书库寻查文字证据,然徒劳至今。我曾于内蒙艺校做学生时,就背师自练了赵松庭先生的循环换气,为使自己能达精纯,1976年我去杭州拜见了赵松庭先生,赵先生热忱点拨了我。为了再现蒙古族笛祖宗原有之技,在众多的蒙古族笛手中,我第一个使用循环换气法去演奏蒙古族长调。

2. 短调

蒙古族的短调音乐十分丰富。他们散居在广阔的内蒙草原,各地的短调各呈异彩。由于篇幅所限,故不一一详述。今暂介绍最具鲜明特色的鄂尔多斯短调音乐。

鄂尔多斯短调,多是欢快、跳跃又节奏极具规律。蒙古族笛演奏多使用梆笛,其指法是简音作 $\dot{5}$ 、 $\dot{2}$ 、 $\dot{4}$ 等。尤其简音作 $\dot{4}$ 指法是其他地区民族民间罕少使用,但蒙古族笛却使用较多,且风味新鲜可爱。演奏鄂尔多斯短调喜用单吐音与连线音参合运用,贯用倚音、上波音、上历音和倾向性极强的滑音。如下例:



如上例短调乐句,由于笛子多种指法的使用,不仅刻画出鄂尔多斯人的热情、活泼、诙谐、好客的形象,还使音乐色彩华丽。滑音的运用,正是当地民歌旋律行进习惯和演唱风格之特有韵味的体现。

内蒙古东部地区草原盛行一种叫“好来宝”的说唱音乐,以通俗、短小、旋律性强的曲调反复吟唱,朗朗上口易记易学又易流传,因叙事性强就使演唱者可以从容说唱长短篇各式故事。

蒙古族各地民歌各呈不同色彩,其音乐旋律走势、风格和韵腔都能互不雷同。比如,西部大戈壁草原的民歌,旋律运行起伏大,情调深沉,显示刚毅稳重不畏艰险之情怀。中部草原广袤辽阔绿草如茵,地博物丰羊肥马壮,其民歌多是婉延连绵悠扬舒展,情调自豪,显示磊落豁达充满自信的情怀。

蒙古族音乐内容之丰富、素材之广泛,难以车载斗量。我是从事演奏专业,没有深入对音乐研究,仅以自己有限精力去更多投入对蒙古族音乐和笛子演奏艺术的学习研究。我尽多采用刘森笛子充具阳刚的舌点技法和喜用的潮州音乐下方二度小垫指增添缠绵以及贯用的气颤与直吹灵活使用,又发扬丝竹笛子洁丽特色,去编织新的蒙古族笛子语言,力求我的笛子歌唱化,尽力真实映现蒙古族音乐应有的瑰丽风采。

如果说,我已经尽全力向听众热情展示璀璨夺目的蒙古族音乐艺术有了小小成绩的话,那么,我这小小的成绩里,就有几位宽肩托我前进的长辈洒下的汗滴,他们是蒙古族笛子的老前辈萨仁格日勒和桑杰,两位蒙古族老人都是我学吹正宗传统蒙古族笛的未正式拜师的优秀导师;还有大益于我改进笛子风格的伊克昭盟杰出的民间笛手、蒙古族同胞葛金山;更有我的授业老师“蒙古笛王”刘兴汉(贺其叶勒图),他在对我笛子授业的六年风雨岁月,耳提面命我学会走路。40年间,未曾止住他那关注的目光,盯着我寻觅出属于自己的艺术之路。

3. 山花烂漫二人台

我在漫漫人生路的 57 个春秋,耗 50 年写出一个“笛”字。这“笛”字,左边是蒙古族笛,右边是二人台笛。我自咿呀学语之龄随父由山西迁居呼和浩特市,耳濡目染着二人台的音乐艺术。如果说我的热血流动着蒙古族音乐,那么我的骨髓里蕴含的是二人台音乐。为使众多笛子同行们更加了解二人台笛子风貌,将我学吹二人台笛子的心得经验书成这篇短文敬献大家。

二人台戏曲流传在晋西北、雁北、陕北、宁夏盐池、河北张北诸地,盛行在内蒙古西部城乡,中心地是呼和浩特市。极具浓郁的山野风味和泥土芳香的二人台戏曲音乐,是中华民族艺术百花园里的一朵烂漫山花。经几代艺人精心培育,使二人台喷出泥土芳香。

二人台戏曲音乐的主要伴奏乐器笛子(俗称“梅”)、四胡、扬琴,打击乐器有梆子、四块瓦。近几十年二人台音乐得以日新月异地发展,二胡、琵琶、三弦甚至大提琴以及板鼓、云鼓、锣、钹等相继进入二人台乐队。无论二人台乐队如何的由简到繁,笛子从来都是主要乐器。

笛子在二人台牌子曲中是主奏乐器。传统二人台是由男女二人从事表演和歌唱的戏曲艺术。其唱腔是优美的乡土民歌。二人台的唱腔尤其牌子曲都吸收和融合了蒙古族民间音乐,二人台的音乐中有一些被当地人喜爱称呼的“蒙汉调”。比如《栽柳树》是鄂尔多斯蒙古族民歌,被冠以汉名,再以汉族人习惯去奏去唱。还有二人台名曲《阿拉奔花》、《森吉德玛》,就干脆以蒙古语的汉语直译来命名。蒙汉调经内蒙一些音乐学家研究定出专业术语叫“漫瀚调”。二人台戏曲的表演从开始到结束,以笛子为首的伴奏乐器从始至终要进行演奏,当演员在台上演唱之时,乐队须全心为唱腔服务。换新唱腔的间隙,乐队演奏“间奏音乐”(也有称为“前奏音乐”)。在演员出场之前,乐队全员要奏音乐,这叫“牌子曲”。二人台牌子曲曲目丰富,结构严谨。牌子曲奏响,不同的乐器互为呼应,此起彼伏。

二人台牌曲有几十首,普遍使用的有《碰梆子》、《八板》、《柳摇金》、《南绣荷包》、《巴彦杭盖》、《推碌碡》、《雾山顶》、《西江月》、《柳青娘》等。二人台戏曲在内蒙古西部极受民众欢迎,二人台笛手到处都是。

传统二人台笛子的特点

1. 只使用一支六音孔曲笛,是第三孔音高为 d^1 的平均孔曲笛,笛筒内径偏粗,常用音域是两个八度,即筒音作“ $\dot{3}$ ”的 $\dot{3}—3—\dot{3}$,偶有“ $\uparrow 4$ ”出现。

2. 执笛姿态:上手拇指在前侧下方呈“顶式”托住笛身;六指按孔,用靠近第一指关节的指肚去按孔;六指都较平直伸出去开按笛孔;演奏时手指运动大都没有远离笛孔的大动作,除需作“飞指”特技外,都是手指贴在笛孔作近距离运动;二人台笛子有大量的半孔指法,这半孔指法都只采用一种技法:即灵巧运动第一关节,使手指指头前端作伸直(实际效果是打开了半孔)、弯曲(关闭全孔)小动作运动来演奏半音。

3. 常用四种指法

$1=C$ (也称“满六眼”),筒音作“ $\dot{6}$ ”,第二孔按半孔作“ 1 ”。

$1=F$ (也称“四眼”),筒音作“ $\dot{3}$ ”,第五孔按半孔作“ 1 ”。

$1=bB$ (也称“下五眼”),筒音作“ $\dot{7}$ ”,第一孔按半孔作“ 1 ”。

1=^bE (也称“五眼”),简音作“1'1'4”,第四孔按半孔作“1”。

二人台常用的这四种指法,调式主音“1”,都是按半孔发音,这正是二人台笛子吹奏起来喜用滑抹音技巧的重要原因之一。以上四调的各调指法,只有第六孔使用叉口指法,第三孔在各调中都是全开,其余四孔均以按半孔指法发音。二人台笛子之所以选定这四种指法,是由于戏曲男女主角演员进行表演并演唱时是受男女同腔(真假声演唱)的音域范围和只使用一支笛子的情况所确定的。

4. 由于二人台多在室外广场演出,又没有扩音设备,就迫使笛子演奏者去练就硬气功和耐久力。运气方法多是气冲式,这种气冲的方法使发音的爆发力强又极具弹性,音发出后刚猛有力又饱满粗犷。因为采用这种气冲式运气发音,就必催发舌部运动,所以二人台笛子不仅常用花舌音,还极易在吹奏之际同时发出喉音。这个喉音实际上是吹奏时强气流由肺部大力冲向口腔,引发舌根部的颤动,发出细碎密集类似“赫”音的声音镶入笛声中,遂使笛声飘逸,又有不羁之气势。

5. 噪音,我称为“噪音现象”。

笛子吹奏在笛子发出声音的同时,吹奏者的声带同时也发出低沉的声音来,这颇具胸腔共鸣的噪音竟要自始至终与笛声形影不离,也确有增强笛子粗犷气质的作用。吹奏笛子同时发噪音,这是我在其他地区的民间笛子技艺中从未见到有使用的。近些年来,内蒙古笛手已很少有人使用这一古老笛技。

二人台笛子为什么要在吹笛同时发出噪音,这百余年前就世代传袭下来的噪音现象是从何源流而来?我曾寻根 20 年也未得到解决。直至 1986 年我看见第一期《上海音乐学院学报》刊文叫《追寻胡笳的足迹》,才总算解开了我心中之谜。文章作者是蒙古族音乐家莫尔吉胡,文章说,古代胡笳是木制、有三音孔、从顶端竖吹的开管乐器,它的发音方式是:笳管上端顶在上下牙前,嘴唇与笳管口形成吹孔,先由声带发出持续低音,气流冲击管口发出声音。这种极似箫的发音原理,蒙古族语是“冒顿潮尔”。“冒顿”汉译“木头”,“潮儿”是双音的意思。我认为二人台传统笛子的噪音现象可能与这古代胡笳的演奏方式大有关联。

6. 舌点音:二人台传统笛子大量使用舌点音,这舌点的动作与单吐一样,只是没有单吐音的时值短促。二人台笛子也有少量的连线吹奏。笛子舌点音刚猛有力,具有阳刚气质。刘森老师在年轻时曾学吹过二人台,就把二人台舌点技术融入他的笛曲中去。他吹出的舌点音力求柔和。

7. 指法

我向大家介绍二人台传统笛极具特色的几种指技。

(1) 上滑下滑形成的滑抹音。如: $\overset{\cdot}{2} \underline{\overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{2}} \quad \overset{\cdot}{2} \underline{\overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{2}} \quad ||$ 或 $\overset{\cdot}{2} \underline{\overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{2}} \quad \overset{\cdot}{2} \underline{\overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{2}} \quad ||$

这种滑抹实是为乐曲主旋律增添华彩用的。这种特殊的上下滑抹技法,具有热情、活泼、幽默、诙谐的声响。它不仅不与主旋律发生冲突,反而能与主旋律融为一体并使主旋律更丰满充实。

(2) 连续进行的上历音下历音。如: $\overset{\cdot}{2} \underline{\overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{2}} \quad \overset{\cdot}{2} \underline{\overset{\cdot}{7} \overset{\cdot}{2}} \quad ||$

这种连续的上下历音,可以多小节连续吹奏,能营造出热烈、激昂、情绪高涨的气氛。

(3)飞指,这是只有在二人台才能出现的笛子指技。飞指是分左手、右手飞指,其指法如下:

右手飞指:演奏者把右手的食指、中指和无名指伸直并拢紧靠一起。在第一、二、三音孔的孔上按乐曲节奏做左右抹功,实是一种运腕动作。

左手飞指:把左手伸直并拢紧靠再在第四、五、六孔的孔上左右的快速抹动。其法其理如上述右手飞指。

这种实是动腕的飞指,可以增加演奏气氛的热烈。如演奏者使用这种飞指,能把拇指和小指都上翘,还可飘洒出演奏者之自豪气质。

上述飞指法是为右边执笛而述,如左边执笛,则按上述所论反手操之即是。

二人台笛子还常喜用单指或双指的飞指,单指即指食指,双指是食指和中指,其法与上述大飞指原理一样,但速度更快。

二人台笛手常在乐曲演奏之中,在主旋乐曲一旦速度加快又情绪激昂上涨之际,演奏者随情凑兴即席而起就发出了这或左或右或大或小的飞指,再同时协以花舌或喉音,就使笛声粗犷激昂。

二人台的笛子前辈有:“神梅”赵四(已故),一支笛便“吹塌天”的张埃宾(现寿高八旬)。还有赵鹏、段广义等笛子前辈。他们为二人台笛子艺术的繁衍传袭并得以弘扬,贡献非凡。尤其张埃宾老先生艺绩卓著,他不仅携二人台笛踏数省播撒二人台音乐,还在北京灌制出多张二人台音乐牌子曲唱片,又于1964年赴上海音乐学院传授笛艺达一年。

对传播二人台笛子艺术功劳最卓越的,是冯子存先生。1921年17岁的河北阳原青年农民冯子存到包头做皮子工,少年就酷爱音乐的冯子存,白天与哥哥辛苦做工,晚上就去观看很红火的民间“打坐腔”的二人台奏乐活动,花四年功夫学习民间笛手的吹笛技艺。返回故乡,耗20年时间精研笛技,传播二人台艺术。他于1953年在北京登台笛子独奏,首创伴奏乐器的笛子可以独奏之壮举,将他苦学精研并改编成笛子独奏的二人台音乐,播撒整个神州大地。冯老是中国笛子独奏的创始人。

4. 诚说笛子超高音

1956年刘森把六孔竹笛音域的16度向上拓展了小三度及小三度内的各音,即高于筒音作5的 $\dot{6}$ 以上的 $\sharp\dot{6}$ 、 $\dot{7}$ 、 $\dot{i}$ 。并将这新拓出的超高音在他的笛子独奏《牧笛》、《霍拉舞曲》中运用。作曲家为笛子谱写新曲,得此三个乐音,方便多了。

1970年我在内蒙古京剧团任长笛演奏员,一吹就是五整年。其音高与G调低音笛相同,我认真学练。吹奏长笛时强调口腔打开,舌下沉的哈气吹法和长笛三个八度的吹奏指法,为我后来归返笛子队列从事竹笛艺术实践,助益匪浅。

我用低音D调大笛吹奏《草原的思念》,低音笛在我吹奏的《走西口》中《相送》一段里出现大幅度气颤音,使用的正是长笛哈气的夸张吹法。

1975年我重操竹笛专业,不久我就攻克六孔竹笛吹奏三个八度的难题。我运用的是泛音原理,所受启示是长笛指法。

关于我用六孔竹笛吹奏三个八度的超高音指法,已著文刊在《中国音乐》1987年第一期